

2022東亞人文國際論壇

—東方文明與藝道國際學術研討會—

論文集

主辦：北京大學宗教文化研究院
北京大學日本文化研究所

協辦：韓國大真大學大巡思想學術院
中國道教文化研究所
四川大學老子研究院
韓國ASIA宗教研究院

北京大學民主樓大會議室

2022年8月20日-21日

- 目錄 -

会议日程	6
------------	---

特別講演

东方文明中艺道的魅力/ 楼宇烈	17
-----------------------	----

主題發表

中岛敦的中国小说/ 蜂屋邦夫	21
나카지마 아츠시(中島敦)의 중국소설(中國小說)/ 蜂屋邦夫	31
中島敦の中國小説/ 蜂屋邦夫	47
韩国古代神佛关系的类型与展开过程/ 徐永大.....	59
한국 고대 神佛 관계의 유형과 전개/ 徐永大.....	81
韓國古代神佛關係の類型と展開/ 徐永大.....	109
华夏传统炼气的艺道绝学—嘯法及其人文医疗探秘/ 詹石窗.....	111
華夏전통 煉氣法の 藝道絶學-嘯法 및 人文醫療에 대한 연구/ 詹石窗.....	121
華夏伝統の錬氣の芸道絶學-嘯法および人文医療の探秘/ 詹石窗.....	135

論文發表

朝鮮王朝對士大夫肖像畫的尊崇與宗教性/ 曹玟煥	149
朝鮮朝 士大夫의 肖像畫 尊崇과 宗教性/ 曹玟煥	165
朝鮮朝士大夫の肖像畫に対する尊崇と宗教性/ 曹玟煥	187
江戶時代的醫家與繪畫/ 麥谷邦夫	189
에도시대의 의가(醫家)와 회화(繪畫)/ 麥谷邦夫	201
江戸時代の醫家と繪畫/ 麥谷邦夫	217
慈悲與救度：蓮花座上的度母氣質與藝術表征/ 德吉卓瑪	231
慈悲와 구원：蓮花座 위의 度母氣質과 예술적 징표/ 德吉卓瑪	239
慈愛と救濟—蓮華座の度母（多羅菩薩）の氣質と芸術的表現/ 德吉卓瑪	247
略談道教音樂在信仰共建中的作用/ 李紹華	255
신앙면에 있어 도교음악의 역할에 대한 간단한 고찰/ 李紹華	259
道教音樂が信仰で共に果たす役割/ 李紹華	263
反映于民画中的宇宙循环规律与合德/ 黃義必	267
민화에 투영된 우주의 순환 법칙과 합덕/ 黃義必	275
民画に映る宇宙循環の法則と調和/ 黃義必	285
道教與洞經音樂初探/ 汪桂平	287
도교와 洞經音樂에 대한 기초적인 탐구/ 汪桂平	299
道教と洞經音樂への初探/ 汪桂平	313
音樂と「不言の教」/ 内山直樹	327
太原唐墓“樹下人物”圖研究/ 趙偉	329
太原의 당나라 무덤에서 발굴된 「樹下人物」圖에 대한 研究/ 趙偉	341
太原唐墓「樹下人物」圖研究/ 趙偉	357
物質宗教視角下的大巡眞理會靈台/ 車瑄根	371
物質宗教 관점에서 본 大巡眞理會의 靈臺/ 車瑄根	383
物質宗教の観点から見た大巡眞理會の靈臺/ 車瑄根	397

王羲之书法与《老子》道论/ 李永	399
王羲之 서예와 『老子』의 道論/ 李永	409
王羲之の書法と『老子』の道論/ 李永	421
花会的活动和艺道/ 二宫聪	433
花會 활동과 藝道/ 二宮 聰	435
花会の活動と芸道/ 二宮 聰	437
对陝川海印寺法宝殿与大寂光殿木造木造毗卢遮那佛像重修发愿文(1490年)的分析/ 刘根子	447
陝川 海印寺 法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛像의 重修發願文(1490년) 分析/ 劉根子	473
陝川海印寺法寶殿と大寂光殿 木造毘盧遮那佛像の重修發願文(1490年)分析/ 劉根子	501
云南民间道书中的艺术元素分析/ 宋野草	503
윤남성 민간 도교서적의 예술적 요소 분석/ 宋野草	513
雲南民間道書に見られる芸術要素の分析/ 宋野草	525
川端康成《古都》中的日本传统与外来文化/ 岳远坤	527
大巡真理会道旗的象征与意义/ 崔致凤	529
대순진리회 도기(道旗)의 상징과 의미/ 崔致鳳	537
大巡真理会道旗の象徴と意味/ 崔致鳳	549
《异形仙人绘本》的视觉符号修辞学诠释/ 詹至莹	551
『異形仙人繪本』의 시각기호수사학적 해석/ 詹至瑩	559
『異形仙人繪本』の視覚記号修辞学の詮釈/ 詹至瑩	571
オロチョン族の祭祀活動—開江祭におけるシャーマンの活動を中心に/ 小野田亮	581
涓子的琴学思想钩玄/ 樊兵策	583
涓子の 琴學思想 탐구/ 樊兵策	591

会议日程

日 字	时 间	内 容
8月 20日	08:10-08:30	代表注册 / 北京大学民主楼208大会议室(中国代表) 日本、韩国代表线上注册
	08:30-09:00	开幕式 /主持人 金勋 (中国北京大学宗教文化研究院 副院长) 嘉宾致辞 <ul style="list-style-type: none"> • 郑筱筠 (中国宗教学会 会长) • 李绍华 (中国道教协会副秘书长、江西道教协会会长) • 蜂屋邦夫 (日本东京大学 名誉教授) • 朴相奎 (韩国大巡宗教文化研究所 所长) • 张志刚 (中国北京大学哲学系教授 院长)
	09:00-10:40	特邀讲演 &主题讲演 / 每人发表25分, 含翻译 主持人: 王宗昱 (北京大学宗教文化研究院道教研究中心主任) 特邀讲演 (09:00-09:25) <ul style="list-style-type: none"> • 楼宇烈 (中国北京大学宗教文化研究院名誉院长) 题目: 东方文明中艺道的魅力 主题讲演 (09:25-10:40) <ul style="list-style-type: none"> • 蜂屋邦夫 (日本东京大学名誉教授) 题目: 中岛敦的中国小说 • 徐永大 (韩国仁荷大学教授) 题目: 韩国古代神佛关系类型与展开 • 詹石窗 (中国四川大学老子研究院院长) 题目: 华夏传统炼气的艺道绝学一啸法及其人文医疗探秘
	10:40-10:50	茶歇
	10:50-12:05	第一场 论文发表 / 每人发表25分, 含翻译 主持人: 内山直树 (日本千叶大学教授) <ul style="list-style-type: none"> • 曹玟焕 (韩国成均馆大学教授) 题目: 朝鲜朝士大夫的肖像画尊崇与宗教性 • 麦谷邦夫 (日本京都大学名誉教授) 题目: 江户时代的医生和绘画

8月20日		<ul style="list-style-type: none"> 德吉卓玛（中国藏学研究中心） <p>题目：慈悲与救度：莲花座上的度母气质与艺术表征</p>
	12:05-13:30	<p>午餐/ 中国代表</p> <p>地 点： 北京大学勺园中餐厅</p>
	13:30-15:10	<p>第二场 论文发表/ 每人发表25分，含翻译</p> <p>主持人：尕藏加（中国社会科学院世界宗教研究所研究员）</p> <ul style="list-style-type: none"> 李绍华（中国道教协会副秘书长、江西道教协会会长） <p>题目：略谈道教音乐在信仰共建中的作用</p> <ul style="list-style-type: none"> 黄义必（韩国弘益大学教授） <p>题目：反映于民画中的宇宙循环规律与合德</p> <ul style="list-style-type: none"> 汪桂平（中国社会科学院世界宗教研究所研究员） <p>题目：道教与洞经音乐初探</p> <ul style="list-style-type: none"> 内山直树（日本千叶大学教授） <p>题目：音乐与“无声的教导”</p>
	15:10-15:20	茶歇
	15:20-17:00	<p>第三场 论文发表/ 每人发表25分，含翻译</p> <p>主持人 葛奇蹊（中国北京大学外语学院助理教授）</p> <ul style="list-style-type: none"> 赵伟（中国中央美术学院副教授） <p>题目：太原唐墓“树下人物”图研究</p> <p>——以郭行墓2幅壁画为中心</p> <ul style="list-style-type: none"> 车瑄根（韩国大真大学教授） <p>题目：物质宗教视域中的大巡真理会灵台</p> <ul style="list-style-type: none"> 李 永（中国安徽宿州学院副教授） <p>题目：王羲之书法与老子导论</p> <ul style="list-style-type: none"> 二宫聪（日本北陆大学讲师） <p>题目：花会的活动和艺道</p>
18:00-20:00	晚宴 （中国代表）	
8月21日	08:30-11:00	<p>第四场 论文发表/ 每人发表25分，含翻译</p> <p>主持人：车瑄根（韩国大真大学教授）</p> <ul style="list-style-type: none"> 刘根子（韩国东国大学客座教授） <p>题目：狭川海因寺法宝殿与大寂光殿木造毘卢遮那佛像 重修发愿文（1490年）的分析</p>

회의일정

날 짜	중국 시간	내 용
	한국 시간	
8월 20일	08:10-08:30 09:10-09:30	등록 / 북경대학民主樓208 대회의실(북경) 한국, 일본 참석자는 온라인으로 등록
	08:30-09:00 09:30-10:00	개막식 / ○사회: 金 勳 (中國北京大學宗教文化研究院 副院長) 대회 축사 <ul style="list-style-type: none"> • 鄭筱筠 (中國宗教學會會長) • 李紹華 (中國道教協會副秘書長、江西道教協會會長) • 蜂屋邦夫 (日本東京大名譽教授) • 박상규 (대순종교문화연구소소장) • 張志剛 (中國北京大學哲學系教授, 宗教文化研究院 院長)
	09:00-10:40 10:10-11:40	특별강연 & 주제강연 / 각 발표 25분(통역포함) ○ 王宗昱 (中國北京大學宗教文化研究院道教研究中心主任) 특별강연 (09:00-09:25) <ul style="list-style-type: none"> • 樓宇烈 (中國北京大學宗教文化研究院名譽院長) 제목: 東方文明中藝道的魅力 주제강연 (09:25-10:40) <ul style="list-style-type: none"> • 蜂屋邦夫 (日本東京大名譽教授) 제목:나카지마 아츠시(中島敦)의 중국소설(中國小說) <ul style="list-style-type: none"> • 서영대 (인하대학교 교수) 제목: 한국 고대 神佛 관계의 유형과 전개 <ul style="list-style-type: none"> • 詹石窗 (中國四川大學 教授) 제목:華夏 전통 煉氣法의 藝道絕學 - 嘯法 및 人文醫療에 대한 연구
	10:40-10:50 11:40-10:50	Tea Time

8월 20일	10:50-12:05 11:50-13:05	<p>제1발표 / 각 발표 25분(통역포함)</p> <p>○사회: 内山直樹 (日本千葉大学 教授)</p> <ul style="list-style-type: none"> 조민환 (성균관대학교 교수) 제목: 朝鮮朝 士大夫의 肖像畫 尊崇과 宗教性 麦谷邦夫 (日本京都大学 名誉教授) 제목: 에도시대(江戸時代)의 의가(醫家)와 회화(繪畫) 德吉卓瑪 (中國藏學研究中心研究員) 제목: 慈悲와 구원 : 蓮花座 위의 度母氣質과 예술적 징표
	12:05-13:30 13:05-14:30	중식
	13:30-15:10 14:30-16:10	<p>제2발표/ 각 발표 25분(통역 포함)</p> <p>○사회: 尙藏加 (中國社會科學院世界宗教研究所 研究員)</p> <ul style="list-style-type: none"> 李紹華 (中國道教協會副秘書長、江西道教協會會長) 제목: 신앙의 공동 구축에서 도교 음악의 역할에 대한 간략한 이야기 황의필 (홍익대학교 교수) 제목: 민화에 투영된 우주의 순환 법칙과 합덕 汪桂平 (中國社會科學院世界宗教研究所研究員) 제목: 도교와 洞經音樂에 대한 기초적인 탐구 内山直樹 (日本千葉大学 教授) 제목: 음악과 “불언지교”
	15:10-15:20 16:10-16:20	Tea Time
	15:20-17:00 16:20-18:00	<p>제3발표/ 각 발표 25분(통역 포함)</p> <p>○사회: 葛奇蹊 (中國北京大學外語學院助理教授)</p> <ul style="list-style-type: none"> 趙偉 (中國中央美術學院 副教授) 제목: 太原의 당나라 무덤에서 발굴된 「樹下人物」圖研究 차선근 (대진대학교 교수) 제목: 物質宗教 관점에서 본 大巡眞理會의 靈臺 李永 (中國安徽宿州學院 副教授) 제목: 王羲之 서예와 『老子』의 道論

		<ul style="list-style-type: none"> • 二宮 聰 (日本北陸大學 講師) <p>제목: 花會 활동과 藝道</p>
8월 21일	08:30-11:00 09:30-12:00	<p>제4발표/ 각 발표 25분(통역 포함)</p> <p>○사회: 차선근 (대진대학교 교수)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 유근자 (동국대학교 강의초빙교수) <p>제목: 陝川 海印寺 法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛像의 重修發願文(1490년) 分析</p> <ul style="list-style-type: none"> • 宋野草 (中國雲南民族大學哲學系 講師) <p>제목: 운남성 민간도교서적의 예술적 요소 분석</p> <ul style="list-style-type: none"> • 岳遠坤 (中國北京大學外國語學院 助理教授) <p>제목: 가와바타 야스나리의 『古都』속 일본의 전통과 외래문화--파울 클레(Paul Klee)의 畫冊을 중심으로</p> <ul style="list-style-type: none"> • 최치봉 (북경대학 박사과정) <p>제목: 대순진리회 도기(道旗)의 상징과 의미</p> <ul style="list-style-type: none"> • 詹至瑩 (中國四川大學博士研究生) <p>제목: 《異形仙人繪本》의 視覺符號修辭學詮釋</p> <ul style="list-style-type: none"> • 小野田亮 (中國延邊大學博士研究生, 日本留學生) <p>제목: 오로천족의 제사 활동</p> <p>—개강(開江) 축제에서 무당의 활동을 중심으로</p> <ul style="list-style-type: none"> • 樊兵策 (中國四川大學哲學系 博士研究生) <p>제목: 연자(涓子)의 금학사상(琴學思想) 탐구</p>
	11:00-11:10 12:00-12:10	<p>Tea Time</p>
	11:10-11:50 12:10-12:50	<p>종합토론 / 사회: 麥谷邦夫 (日本京都大學 名譽教授)</p> <p>윤용복 (아시아종교연구원 원장)</p> <p>자유발언과 토론</p>
	11:50-12:10 12:50-13:10	<p>폐막식 / 사회: 金 勳 (中國北京大學宗教文化研究院 副院長)</p> <p>총평</p> <ul style="list-style-type: none"> • 蜂屋邦夫(日本東京大 名譽教授) • 박상규 (대순종교문화연구소 소장) • 王宗昱 (中國北京大學宗教文化研究院道教研究中心主任)

会議日程

日 字	時間	内 容
8月20日	08:10-08:30	会議参加手続き / 北京大学民主樓208大会議室 日本、韓国の学者のオンライン登録
	08:30-09:00	開会式: 司会 金勳 (中国北京大学宗教文化研究院副院長) 祝辞 ・鄭筱筠 (中国宗教学會會長) ・李紹華 (中国道教協會副秘書長、江西道教協會會長) ・蜂屋邦夫 (日本東京大名誉教授) ・朴相奎 (韓国大巡宗教文化研究所所長) ・張志剛 (中国北京大學哲學系教授, 宗教文化研究院 院長)
	09:00-10:40	特別講演 & 主題講演 発表時間25分/人、通訳を含む 司会王宗昱 (中国北京大學宗教文化研究院 道教研究中心主任) 特別講演 (09:00-09:25) ・樓宇烈 (中国北京大學宗教文化研究院名譽院長) 題目: 東方文明中藝道的魅力 主題講演 (09:25-10:40) ・蜂屋邦夫 (日本東京大名誉教授) 題目: 中島敦の中國小説 ・徐永大 (韓国仁荷大學教授) 題目: 古代韓国における神仏関係の類型と展開 ・詹石窗 (中国四川大學老子研究院 院長) 題目: 華夏伝統の錬気の芸道絶学 一嘯法および人文医療の探秘
	10:40-10:50	ティーブレイク
10:50-12:05	第一部 論文発表 発表時間25分/人、通訳を含む 司会 内山直樹 (日本千葉大學教授) ・曹玟煥 (韓国成均館大學教授) 題目: 朝鮮朝士大夫の肖像画に対する尊崇と宗教性 ・麥谷邦夫 (日本京都大名誉教授) 題目: 江戸時代の醫家と繪畫	

8月20日		<p>・徳吉卓瑪（中国藏學研究中心研究員） 題目：慈愛と救済 --蓮華座の度母（多羅菩薩）の氣質と芸術的表現</p>
	12:05-13:30	昼食
	13:30-15:10	<p>第二部 論文発表発表時間25分/人、通訳を含む 司会 尕藏加（中国社會科學院世界宗教研究所研究員）</p> <p>・李紹華（中国道教協會副秘書長、江西道教協會會長） 題目：道教音楽が信仰で共に果たす役割</p> <p>・黄義必（韓国弘益大學教授） 題目：民画に映る宇宙循環の法則と調和</p> <p>・汪桂平（中国社會科學院世界宗教研究所研究員） 題目：道教と洞経音楽への初探</p> <p>・内山直樹（日本千葉大學教授） 題目：音楽と「不言の教」</p>
	15:10-15:20	ティーブレイク
	15:20-17:00	<p>第三部 論文発表発表時間25分/人、通訳を含む 司会 葛奇蹊（中国北京大学外国語学院助教）</p> <p>・趙偉（中国中央美術學院 副教授） 題目：太原唐墓「樹下人物」図研究</p> <p>・車瑄根（韓国大真大學教授） 題目：物質宗教の観点から見た大巡眞理會の靈臺</p> <p>・李永（中国安徽宿州学院 副教授） 題目：王羲之の書道と『老子』の道論</p> <p>・二ノ宮聡（日本北陸大學講師） 題目：花会の活動と芸道</p>
8月21日	08:30-11:00	<p>第四部 論文発表発表時間25分/人、通訳を含む 司会 車瑄根（韓国大真大學教授）</p> <p>・劉根子（韓国東國大學客員教授） 題目：陝川海印寺法寶殿と大寂光殿 木造毘盧遮那佛像の 重修發願文(1490年)分析</p> <p>・宋野草（中国雲南民族大學哲學系講師） 題目：雲南民間道書に見られる芸術要素の分析</p>

8月21日		<ul style="list-style-type: none"> ・ 岳遠坤（中国北京学外国語學院助理教授） 題目：川端康成の「古都」における日本の伝統と異文化 —パウル・クレーのアルバムを中心に ・ 崔致鳳（北京大学哲学系博士生） 題目：大巡真理会道旗の象徴と意味 ・ 詹至瑩（中国四川大學博士研究生） 題目：《異形仙人繪本》的視覚符號修辭學詮釋 ・ 小野田亮（中国延辺大学博士生，日本留学生） 題目：オロチョン族の祭祀活動 — 開江祭におけるシャーマンの活動を中心に ・ 樊兵策（中国四川大學哲學系博士研究生） 題目：涓子の琴學思想鉤玄
	11:00-11:10	ティーブレイク
	11:10-11:50	総合討論 / 司会 麥谷邦夫（日本京都大名譽教授） 尹龍福（韓国ASIA宗教研究院院長） 自由発言と討論
	11:50-12:10	閉会式 ： 司会 金勲（中国北京大学宗教文化研究院副院長） 各国代表総合発言： <ul style="list-style-type: none"> ・ 蜂屋邦夫（日本東京大名譽教授） ・ 朴相奎（韓国大巡宗教文化研究所 所長） ・ 王宗昱（中国北京大学宗教文化研究院道教研究中心主任）

特別講演



东方文明中艺道的魅力

楼宇烈

北京大学宗教文化研究院·名誉院长

主題講演



中岛敦的中国小说

蜂屋邦夫

东京大学·名誉教授

今年的学会主题是“东方文明与艺道”。结合这一主题，本文想从广义的“艺道”概念出发，探讨一下“中岛敦的中国小说”。此处所谓“中国小说”，是仅限本文使用的临时用语，指的是取材于古代中国典籍的小说。中岛敦作为中国小说作家在日本比较知名，但由于英年早逝，在中国和韩国恐怕很少为人所知。因此，本文想简单介绍一下他的中国小说，并做一些分析。

1. 中岛敦的中国小说

中岛敦于明治42年（1909年）5月5日生于东京，昭和17年（1942年）12月4日因哮喘去世，享年34岁，作品数量不多。他生于汉学世家，自幼熟读汉籍。

他的小说从篇数来讲，其他领域的作品较多一些，中国小说则有以下8篇，基本都是短篇¹。首次刊登的出处都可以查到，但执笔的准确时间大多无法确定。

①《山月记》。《古谭》4篇之一。昭和15年（1940年）至昭和16年（1941年）上半年期间完稿。《文学界》昭和17年2月号（第9卷第2号，昭和17年2月1日，文艺春秋社）。

②《悟净出世》（文末注明“本文为《我的西游记》中的一篇”）。昭和16年或17年执笔。收录于《南岛谭》（“今日的问题”出版社）。昭和17年11月15日出版发行。

③《悟净叹异—沙门悟净的手记》（文末注明“本文为《我的西游记》中的一篇”）。收录于《南岛谭》。创作时间应该早于《悟净出世》。

④《盈虚》。《古俗》2篇之一。收录于《南岛谭》。取材自《春秋左氏传》。

⑤《牛人》。《古俗》2篇之一。收录于《南岛谭》。取材自《春秋左氏传》。

⑥《名人传》。《文库》昭和17年12月号（第2卷第12号，昭和17年12月1日，三笠书房）。

⑦《弟子》。《中央公论》昭和18年2月号（第58卷第2号，中央公论社）。草稿原题为《子路》，终稿改为《弟子》。草稿末尾提到“写于昭和17年6月24日晚11时”。

⑧《李陵》。《文学界》昭和18年7月号（第10卷第7号，昭和18年7月1日，文艺春秋社）。《李陵》是编辑深田久弥临时起的题目。

以下，对这些作品进行简单的介绍和评论。

2. 《山月记》

这篇小说讲述的是，天宝末年，陇西一个名为李征的人，在经历各种遭遇之后，在汝水河畔患病发

¹本文涉及的作品全部收录于《中岛敦全集》（筑摩书房）第1卷。第1卷：1976年3月，第2卷：1976年5月，第3卷：1976年9月。

疯、变成老虎的故事。中国的古代典籍当中，人变成老虎的情节并不鲜见，例如《淮南子·俶真训》中的公牛哀的故事。李征的故事也是其一。

李征有一个朋友叫袁修，陈郡人。有一次，他作为监察御史赴岭南上任，途中在商於住宿。启程之日，在一处林子的草地遇到了变身成虎的李征。老虎藏在草丛中，讲述了自己为人时期的经历。李征托袁修向故乡的妻儿捎信，并请求袁修将自己变身前创作的诗记录下来。

这段故事在《太平广记》中有记载，但是在《太平广记》的典据《宣室志》中没有记载²。可见中岛敦是依据《太平广记》进行的创作，但这篇小说不是纯粹的翻译，而是进行了相当多的加工。小说对李征心理活动的描写细致入微，袁修和李征的对话也颇具感染力。《太平广记》只记载：李征托付袁修“旧文数十篇”，袁修让部下记录的李征口述“文甚高，理甚远”。《山月记》则写到：“李征托付袁修的诗作有长有短，约三十篇，格调高雅，意趣卓逸，品读一番，令人深感作者的非凡之才。但是袁修在感叹之余，却隐约有这样一种感觉：诚然，作者的水平无疑是第一流的，但是称其为一流的作品，似乎（在非常微妙之处）又有所欠缺。”此处不仅描写出袁修极为微妙的心理，也暗示了李征的诗作终究未能大成的根本原因。整篇小说都充满了这种微妙的感觉。可以说，《太平广记》中的《李征》这篇传奇小说经《山月记》的改编之后，蜕变成了一篇出色的心理小说。

《山月记》中还提到，李征即兴吟诵了《太平广记》原文中没有的八句七言律诗³，袁修也让部下记录下来。这不仅具体营造出了临场感，也具体体现了李征才能的一个侧面。这部分的描写可谓是汉学家出身的作者尤为擅长的。

3. 《悟净出世》与《悟净叹异—沙门悟净的手记》

这两篇小说无疑取材自《西游记》。《悟净出世》讲述了沙悟净的精神历程，《悟净叹异》讲述了沙悟净成为玄奘随从之后的内心世界。

《悟净出世》中的沙悟净居住在流沙河，是一个内心软弱的妖怪。他对“自我”这个灵魂的存在价值抱有强烈不安，希望找到自我和世界的终极意义。他始终无法摆脱“我是什么”的问题，陷入一种病态。为此，他遍访贤者、医生和占星师求教。本篇小说就是讲述了他的这一历程。

在寻访的过程中，悟净曾求教黑卵道人、沙虹隐士、坐忘先生、路旁讲法者、佝偻病丑乞丐、虬髯鲇子、无肠公子、蒲衣子、斑衣鳧婆、女偶氏等多位贤者，拜在他们的门下。那么，这些贤者是如何教导悟净的呢？

黑卵道人是幻术的大家，悟净跟随了他三个月。然而，道人教的都是些法术以及如何获取宝物等实用技巧，悟净很是失望。

沙虹隐士是上了年纪的虾精，悟净也侍候了他三个月。隐士只教导悟净“一切皆空”，便患腹痛死了。

坐忘先生修炼坐禅，五十天才苏醒一次。他眼中的梦境与现实是颠倒的。他醒来的时候，悟净询问“我是什么”的问题，却吃了一顿棍棒。下次再醒来的时候，悟净又小心询问。他却说“你就是个会感到饥饿和寒冷的东西啊”，然后再睡上五十日。再次醒来时，又说“时间不过是主观的东西。大椿之寿，朝菌之夭，并无长短之别”，然后再次睡去。悟净只好离开了。

²《太平广记》卷427“虎”2的“李征”。这个故事典出唐·张读《宣室志》，但《笔记小说大观》第一册的《宣室志》当中没有收录。据李剑国《唐五代志怪传奇叙录》南开大学出版社，1993年12月，830页称，《宣室志·李征》为佚文。

³偶因狂疾成殊类 灾患相仍不可逃 今日爪牙谁敢敌 当时声迹共相高
我为异物蓬茅下 君已乘轺气势豪 此夕溪山对明月 不成长啸但成嗥

路旁讲法者的教导是“爱神憎己，个人为集体而活”。

佝偻病丑乞丐是女偶氏的弟子，悟净从他身上感受到一种矫揉造作的自负。悟净听说女偶氏居住在北方两千八百里之外、流沙河与赤水和黑水汇流处的一座庵室中，就决定前往拜访。以下是他在途中的经历。

虬髯鲇子是个鲇鱼怪，贪吃而强悍。他告诫悟净“思考鱼的问题之前应该首先把鱼抓住”。悟净自己倒险些成了他的盘中餐，好不容易才逃脱。

无肠公子是个主张“爱邻人”的蟹精。但是，他在说教过程中肚子饿了，竟然把自己的孩子吃掉。悟净从他身上得知，世上还有如此本能的、忘我的行为。

蒲衣子的弟子们陶醉于师父的教说，希望自己能够融入到大自然的美丽平衡之中。弟子当中有个英俊少年，有一天，他真的溶化在了水里。

斑衣鳃婆是个五百多岁的女怪，在后院建了数十栋房屋，豢养了大量外形俊朗的青年男子。据说她每三个月只外出一次，平时沉溺于“无上法悦”的刹那快感，每年让上百男子“满足至死”。她的教导是“所谓德，就是享受快乐的能力”。

如上，虽然各种贤者都阐释了他们所理解的“我”，但悟净逐渐意识到“我”永远都是“我”，就像眼睛无法看到自己一样，“我”也不能了解自己，所谓“我”不过是记忆幻象的堆砌。悟净感觉自己变成了一个没有实质内容的存在。

悟净最终来到了女偶氏的居所。在悟净看来，女偶氏是个看起来甚至有些迂腐的仙人。他秉持“坚彊者死之徒，柔弱生之徒”的立场，很是厌恶悟净那种顽固的“求知”态度。悟净师从他三个月，只是学到了“自己的病自己治”这一件事。直到离别之际，女偶氏才告诫悟净“不要去思考‘思考’这一行为本身的含义”，并讲述了“神智的妖魔”的故事。有个妖魔陷入对“世上的各种事情为什么（从根本的意义来说）是这个样子”的沉思，因这个疑问而导致了死亡。女偶氏教导，被意识毒害是愚蠢的，相比持怀疑论的旁观者，在生活的旋涡中喘息的人要幸福得多。

悟净辞别女偶氏，心中暗想“他们其实什么都不懂”。他的身上发生了微妙的变化。悟净本以为自己是在寻找世界的意义，但后来意识到是在寻找自己的幸福。于是他建立起“不辞劳苦，不计损失，贵在行动”的勇气。

悟净倒下熟睡了数日。醒来后，他捕鱼果腹，开怀畅饮。这时，有一阵歌声传来，眼前出现了两个人，是木叉惠岸和观世音菩萨。二人帮悟净剃度，并告诉他：“要记住放下一切念想，通过行动来拯救自己。今年秋天，会有玄奘法师和两名弟子到此，你亦随玄奘前往西方。悟空无知无识，信而不疑。你应多向他学习。”当年秋天，悟净值遇玄奘法师，出到水面成了人。但他依然保留着自言自语的毛病，时常喋喋不休：“我实在无法理解。不懂的事情，就不刻意追问下去，那意味着已经懂了吗？”《悟净出世》的故事到此结束。

以上就是《悟净出世》的梗概。就登场人物而言，坐忘先生的“坐忘”，以及“大椿”“朝菌”都是出自《庄子·大宗师》和《庄子·逍遥游》的说法。佝偻病乞丐的原型是《庄子·大宗师》中的子舆，蒲衣子见于《庄子·应帝王》，女偶氏见于《庄子·大宗师》。可见悟净师从的贤者多来自《庄子》当中的人物。“坚彊者死之徒”的说法无疑取自《老子》。也就是说，作者虽然从佛教主题的《西游记》取材，但在精神描写这一点上依据的却是老庄思想。笼统地讲，这体现出老庄思想深入渗透在日本人的内心世界中，本小说就是其中一个例子。

《悟净叹异》主要描写了悟净眼中的孙悟空和玄奘的形象，文章的内容比《悟净出世》更为明了。

故事首先从悟空开始。悟空让八戒练习变身为龙的法术，但八戒失败了。这段故事体现了悟空的修行观。在悟空看来，法术修行的关键在于学习让自己的内心变得“纯一无垢”且强大的方法，八戒做不到这一点才导致失败。悟净一直专注地观察着悟空，在悟空身边的他受悟空信念的影响，自己也开始建立起相同的信念。后面的故事又提到，他被悟空在翠云山中与牛魔王战斗的潇洒身影，以及双方运用变

身法术酣战的精彩场面所打动。

在悟净眼里，悟空是个主动招惹麻烦、积极寻求困难的人，乍一看似乎很鲁莽，却拥有动物、植物、天文等方面的实际智慧。他曾经由于傲慢自大，被释迦如来惩罚，封禁在五行山下。五百年后在三藏法师的帮助下脱困。总之，悟空这种出格的行为方式与自己大为不同，让悟净深受感染。

关于三藏法师的描写从解救悟空的故事开始。在悟净眼里，玄奘是个连自保能力都没有的弱小存在，但他身上却有一种悲剧式的东西，也有一种“对真理和美好心怀向往”的可贵的强大力量。在他心中，即使随时随地穷困至死，也是一件幸福的事情，所以没有必要另寻他路。作者提到悲剧性，大概是想到了佛教大慈大悲的思想。

悟净对八戒也有观察。根据悟净的理解，无论嗅觉、味觉、触觉哪个方面，八戒都是执着于这个世界的享乐主义者，但其实他却有着如履薄冰的内心。

《悟净叹异》的特色在于，整篇文章非常详细地描述了悟净对三者的这种犀利观察，并加入悟净的自我剖析，刻画出一个心理变化丰富的世界。在野外露宿的一个夜晚，悟净眺望繁星，心里想：“三藏法师此刻是正在凝视永恒，还是正在以怜悯的目光守望着大地万物的命运呢？”他听着三藏法师那轻微的鼾声，“内心深处感到仿佛有一团温暖的火焰点燃起来。”故事到此结束。

《悟净叹异》比《悟净出世》更具有心理小说的情趣。《悟净出世》的登场人物很多，罗列感较强，多少给人一种杂乱的印象。但《悟净叹异》不仅登场人物的关系很清晰，对各个事件的叙述也很周到。一行四人并没有什么有趣的遭遇，但是通过悟净这个恰到好处的观察者，展示出了四人心理的各个方面，构成了一篇寓意深刻、情节平稳的故事。

4. 《盈虚》与《牛人》

《盈虚》是取材自《春秋左氏传》的小说。当然，这篇小说也参考了《史记·卫世家》，但主要的典据是《左传》。它作为小说固然掺杂着虚构性，但相当忠实地模仿了《左传》的记述。话虽如此，在登场人物的活动和心理细节的描写上却是非常出色的，作为小说而言是一篇上乘的作品。

《盈虚》的故事从卫灵公39年（公元前496年）太子蒯聩出使齐国开始。蒯聩途经宋国时，听到有农夫唱到：“既定尔娄猪，盍归吾艾豕？”这首歌谣讽刺了灵公为了夫人南子，将宋国的公子朝唤来、并封为卫大夫一事。蒯聩回国后，命令亲信戏阳速暗杀南子未遂，于是逃亡晋国，投奔赵简子。在都城绛度过三年后，听闻了卫侯的死讯。

卫国立蒯聩之子辄为君主。蒯聩率领赵简子的军队渡过黄河，驻扎于戚。但是卫国出兵迎击，蒯聩未能攻入卫都，在戚停留了十三年。卫侯辄一方有名大夫孔叔圉辅佐。

在此期间，蒯聩在人格上发生了变化，从一个任性的白面公子变成了刻薄乖僻的中年老江湖，还沉迷上了斗鸡。唯独儿子公子疾恪守孝道，一直支持着蒯聩。

不久，孔叔圉去世，蒯聩的姐姐、孔叔圉的遗孀伯姬接掌权势。伯姬的情夫浑良夫作为使者与蒯聩一方串通密谋。周昭王40年（公元前480年）闰十二月，蒯聩潜入卫都，胁迫伯姬的儿子孔悝入伙，发动了政变。

卫侯辄火速出逃，蒯聩代之即位，是为卫庄公。此事发生在他流亡国外第十七年。此后，庄公发起各种复仇行动，将伯姬和孔悝也驱逐到了国外。蒯聩虽然立疾为太子，但辄出逃时带走了国家的宝器，于是庄公与浑良夫商议后，决定将辄召回，令二人比拼才能，更优秀的一方立为太子。疾得知这一计划后，在次年春天的宴会上例数浑良夫的罪状，将其诛杀。

赵简子遣使问罪，责备庄公即位后不做表示。庄公做了关于浑良夫的噩梦，占卜得到的结果是自己将被大国所灭。于是庄公开始逃避享乐，大兴土木，沉迷斗鸡。一次，他在城楼上眺望街市，看到戎人

的部落杂乱，派人将其驱逐。戎人当中有一个女子头发浓密，庄公便捉来剪去她的头发，用作宠姬的假发。此女子是戎人己氏之妻。

冬天，晋军从西面入侵。大夫石圃发起叛乱，庄公交涉，石圃不应。当晚，庄公抱着爱鸡逃亡。途中遭遇袭击，众侍臣和公子皆丧命。庄公只身一人匍匐潜行，逃入一户人家，正是戎人己氏的家。庄公被夺去随身宝物，为己氏所杀。

以上就是《盈虚》的梗概。小说将《左传》中零散的情节串联成一个故事，虽然不能改动事实，但每逢关键之处，都对蒯瞶（庄公）的心理和行为做了清楚明白的描写。一个男人在各种重压之下被击垮，开始不断做出疯狂的举动，最终走向覆灭。这样的情节整体上给人造成一种无可救药的感觉。另外，也能让人感受到故事背后巨大的时代洪流和每个人各自的不同诉求。虽然尚未达到《李陵》的程度，但依然体现出中国小说特有的宏大叙事。

《牛人》是关于鲁国的叔孙豹及其庶子竖牛的故事。同样是取材自《左传》，相比《盈虚》，《牛人》将更加零散的情节串联起来，让人进一步强烈感受到作者不凡的写作功力。

叔孙豹有一次为躲避母国政变，流亡齐国。途中，在鲁国北境结识一漂亮妇人，共度了一夜良宵。到齐国以后，娶齐国大夫国氏之女，生了两个儿子。一天晚上，他梦见天花板沉落下来，产生一股强大的压迫感。这时，一个肤色黝黑、长着野兽般的凸嘴、形象似牛的驼背男子出现。叔孙豹呼喊：“牛，救我！”于是那男子伸出援手救了自己。正在这时，叔孙豹醒了过来。

几年后，鲁国又生政变，叔孙豹留家人在齐国，自己回到鲁国。他作为大夫立于朝堂之后，想唤回留在齐国的妻儿。但妻子与齐国某大夫私通，只有两个儿子孟丙和仲壬回来了。

一天，一名女子来见叔孙豹，正是十几年前在鲁国北境与他共度良宵的人。她还带来一个孩子，叔孙豹一看，正是在梦中救过自己的驼背牛男。那孩子的名字也叫“牛”，于是便将“牛”字加在他的身份“竖”（年轻仆人）之后，成年后仍称他“竖牛”。竖牛性格忧郁，不喜与人交往，只对主人投以笑容，但深得叔孙豹疼爱，成年后掌管了叔孙家的大小事务。

襄公死后（公元前542年），从昭公一代开始，叔孙豹的身体每况愈下，从日常生活的贴身照料到病榻前的发号施令，都交由竖牛一人负责。

以前叔孙豹健康的时候，曾经决定为孟丙铸钟，并许诺铸造完成后宴请诸大夫。叔孙豹卧床不起后钟才铸好，孟丙便通过竖牛向父亲询问宴会的日期安排。因为按照规定，如果没有特殊情况，除竖牛以外任何人都不得进入内室。竖牛没有把铸钟完成的事情传达主君，而是以主君的口吻捏造了一个日期告诉孟丙。到了那一天，孟丙邀请宾客，大摆宴席，敲钟为乐。叔孙豹在内室听到后大怒，认为孟丙竟敢没有得到自己的允许就摆出一副继承人的姿态，命竖牛将其捉拿下狱。宴会次日，孟丙已经被抛尸于深草丛中。

仲壬与昭公的某个近臣交往甚密。一天，他到公宫造访这个朋友时遇到了昭公，昭公颇为喜爱，赠与玉环。仲壬自觉应禀告父亲后才可佩戴，便托竖牛向病中的父亲传达此事，呈交玉环。竖牛没有向主君展示玉环，也没有传达仲壬到来一事，只是从内室出来告知“主人非常高兴”。仲壬这才佩戴玉环。几天后，竖牛向叔孙豹提议，立仲壬为嗣子，并请昭公召见。叔孙豹回答，此事尚未决定。竖牛告知，仲壬本人已擅自决定，并谒见了昭公，还佩戴着从君公那里获赠的玉环。叔孙豹当即唤来仲壬，见他果然佩戴着玉环。于是勃然大怒，不听儿子辩解就将其幽禁起来。当晚，仲壬逃往齐国。

叔孙豹病情加重，想唤回仲壬，命竖牛操办此事。竖牛当然没有向齐国派遣使者，反而复命叔孙豹称，仲壬答复再也不愿回到如此绝情的父亲身边。直到此时，叔孙豹终于对竖牛起了疑心。竖牛也不再掩饰自己对叔孙豹的轻蔑态度。

从第二天起，残酷的一幕开始上演了。竖牛将叔孙豹的饭菜全部吃掉，不给他提供饮食。叔孙家的宰前来探望时，叔孙豹向他诉说此事。但是宰很清楚叔孙豹平日对竖牛信赖有加，所以只是觉得叔孙豹在开玩笑，要不就是脑子出问题了。

叔孙豹又梦见天花板沉落，身边的牛男这次却不救自己了。他惨叫几下，从睡梦中清醒过来。叔孙豹望见在一旁俯视自己的竖牛，百感交集：“叔孙豹只觉一阵寒意深入骨髓。他并不是害怕眼前这个想杀死自己的男子，而是对世界的险恶产生了一种谦卑的恐惧。早些时候的愤怒已经被命中注定的畏惧感所压倒。现在，他甚至失去了抵抗这个男子的气力。三天后，鲁国的名大夫叔孙豹死于饥饿。”故事到此结束。

这又是一篇骇人听闻的小说。竖牛对叔孙豹的憎恶到底从何而来，故事中没有明确交待，可以有很多想象。想象的空间非常大，不过既然文中提到“对世界的险恶产生了一种谦卑的恐惧”，似乎并不是肤浅地出于外貌上的妒忌或对身世的不满等常识性的原因。应该说是世界在根本上具有的恶意，竖牛正是这一点的集中体现。无论《盈虚》还是《牛人》，都是让人脊背发凉的小说，也可能是受到了1940年代的时代状况的影响。

5. 《名人传》

《名人传》可谓是中岛敦的代表作，堪称上乘佳作。

赵都邯郸的纪昌想成为天下第一的弓术名人，于是拜到了名人飞卫门下。飞卫要求他首先练习不眨眼的功夫。他每天躺在妻子的织布机下，使眼睛和踏板近在咫尺，任凭踏板上下晃动也尽量不眨眼。两年后，他已经练到即使锋利的锥子快要刺到眼珠也不眨眼的程度。

其次是学习“视物”。他用头发丝把虱子系住，挂在窗上，每日盯着。经过三年，虱子已经看起来像马一样大。他用弓箭射虱子，箭矢贯穿虱子心脏，系虱子的发丝却没有断。纪昌向师父汇报后，飞卫便开始传授他射术的独门秘诀。两个月后，纪昌学到了飞卫的所有技艺。

随后，纪昌逐渐生起歹心。要想成为天下第一名人，必须除掉师父这个障碍。一天，纪昌在野外伏击飞卫，飞卫也拉弓应战，二人打了个平手。飞卫担心弟子再次生起歹心，便让纪昌投奔自己的师父甘蝇。他对飞卫说：向西而去，攀太行之险，穷霍山之顶。在那里向甘蝇师父学习。

纪昌向西而行，见到了甘蝇。他瞄准天上的候鸟，一箭射落五只大鸟。甘蝇却说，此乃“射之射”，你尚未知“不射之射”。于是，将纪昌带到悬崖峭壁上。纪昌惧怕，哪里还能射箭。

甘蝇老人救下在危石上颤抖的纪昌，向他展示了弓术的绝技。这一段是《名人传》最精彩的部分，是这样描写的：

老人笑着，伸手将他从石头上扶下，自己跳上石头，说到：“让你见识一下什么是射术。”纪昌惊魂未定，脸色苍白，但马上回过神来说到：“弓在哪？弓呢？”原来老人空着手。“弓？”老人笑着说，“用弓矢，那还是射之射。不射之射，不用乌漆弓，也不用肃慎矢。”

他们正上方的高空恰好有一只鸢在悠然地盘旋。甘蝇望了望鸢那芝麻粒大小的身影，随即将无形的“箭”搭在无形的“弓”上，把“弓弦”拉得如满月一般，嗖的一声射了出去。只见那鸢翅膀一动不动，像块石头似的掉落下来。

纪昌愕然，顿觉自己这才真正见识到了艺道的深不见底。

这段叙述令人印象深刻。此后，纪昌在甘蝇家居住九年才下山。

纪昌和飞卫的故事取材自《列子·汤问》。“汤问”中的记述构成了本篇小说的骨架，《名人传》当然就是在此基础上具体展开的故事。甘蝇和纪昌的故事同样取材自《列子·黄帝》中伯昏无人和列御寇的故事。这个故事也见于《庄子·田子方》，估计是《列子》收录了《庄子》的故事。为了续写“汤问”中飞卫和纪昌的故事，《名人传》将伯昏无人替换为甘蝇，将列御寇替换为了纪昌。

《名人传》中“以无形的箭和无形的弓射落鸢”的描写，依据的应该是“汤问”中甘蝇故事的开头

一段：“甘蝇是古代弓术的名人。单是拉一拉弓弦，就能让野兽伏地，飞鸟坠落。”⁴

但是如果把上文《名人传》最精彩的部分也视为庄子和列子思想的具体体现，未免过于不切实际了。伯昏无人所说的至人是“上能窥测青天，下能潜入黄泉，自由奔放于四面八方，内心始终不变分毫”⁵的存在，无形的弓箭完全是无用的伎俩。《名人传》最后的结局是，纪昌从甘蝇师父家返回故乡邯郸时，变成了表情呆滞的愚者，到了垂暮之年已经全然忘记弓箭之术。可以说这里才是庄子和列子思想的完美展现。⁶这个结局集中体现了《名人传》的深度。

6. 《弟子》

弟子指的是子路（仲由），本篇讲述的是子路和孔子的师徒故事。主要的典据当然是《史记·仲尼弟子列传》，同时也加入了《史记·孔子世家》和《论语》中的相关内容。作者在忠实遵循这些典据的基础上，生动地描写了舍命追随孔子的子路的内心世界。这篇小说也是作者的杰作之一。

关于子路第一次见到孔子、试图羞辱对方的场面，《史记》的记载非常简洁：“子路……意欲羞辱孔子。但是孔子以礼相待，谆谆诱导。子路后来穿上儒者的衣服，携带礼物，通过门人传达了拜师的愿望。”⁷《弟子》则是这样描写的：

孔子不禁莞尔一笑。他从青年的语调和神态中感受到了过于幼稚的自负。青年那张血气方刚、粗眉大眼的脸庞，看上去有股精悍之气，却又隐约透露着惹人喜爱的率真。孔子继续询问。……孔子的口才极具说服力，当然仅凭流传后世的语录文字，毕竟是难以想象的。不仅话语的内容，他那稳重而又极具抑扬顿挫的语调，以及谈话时充满自信的神态，让听者不得不折服。青年脸上的顶撞之色逐渐消退，取而代之的是洗耳恭听的神情。……事实上，（子路）从闯进房间看到孔子的面容、听到他讲开口讲话的时刻开始，……就已经被对方那远胜自己的宏大气势所震慑了。

整篇小说都是这样的风格，让读者感到身临其境。孔子和子路的交往，凡是对中国文化的历史比较关心的人，想必都有所了解。但是在日本，大多数人还是通过《弟子》这篇小说了解到的。

之后又陆续讲述了多个故事：子路入门伊始的情况及师徒关系，昭公流亡后阳虎的掌权和失势，孔子的出仕和政策，齐国的反间计和孔子的游历，游历中遇到的各种事情——与卫灵公及其夫人南子的矛盾，在陈蔡两国之间被暴徒围困多日，向子路讲授遁世哲学的老者，子贡、宰予等弟子之间发生的争论。继而是子路在卫国仕官，卫国内乱和蒯聩政变，子路因受牵连至死等等。所有这些场面的描写都充满了临场感。最后，写到子路全身被剁成肉酱而死的情节时，小说这样描写孔子的反应：“当他听说子路的尸体遭受醢刑时，便命人将家中的腌制类食品悉数扔掉，并吩咐今后不许将醢酱摆上食案。”

毕竟孔子是中国的代表思想家，无论如何描写，恐怕都会有未尽之处。尤其是关于其思想的部分，思想研究者的观点往往因人而异。但是，从整体刻画孔子的人物形象这一点来说，《弟子》的描写是成功的。孔子的形象正是作者通过聚焦于子路这个人物，凭借子路的行为和感官展现出来的。同时，子路与孔子相映成趣，也被刻画成了一个活生生的人。

⁴《列子·汤问》：甘蝇，古之善射者，溪弓而兽伏鸟下。

⁵《庄子·田子方》：夫至人者，上谪青天，下潜黄泉，挥斥八极，不变神气。

⁶中岛敦的《名人传》由川本喜八郎编剧执导，上海美术电影制片厂制作，1988年改编为动画电影，题名“不射之射”，由桥本功担任旁白，制作精良。

⁷《史记·仲尼弟子列传》：子路，……陵暴孔子，孔子设礼稍诱子路，子路后儒服委质，因门人请为弟子。

7. 《李陵》

《李陵》是在作者死后才问世的作品，书名也是编辑起的。在8篇中国小说中，这篇是最高的杰作。典据为《汉书·李广苏建传》、《汉书·司马迁传》、《史记·太子公自序》等。最重要的典据是“李广传”中“李陵”的部分。

《李陵》分为三部分，第一部分专门讲述了骑都尉李陵参与各种激烈战斗的情况。他仅率五千步兵从边塞出发，深入北方匈奴领地，与人多势众的骑兵展开艰苦卓绝的战斗。作者生动地描写了战斗过程。与《汉书》的记述相比，作者的笔触侧重于描绘战斗的具体情况，这当然是由于小说和史书性质不同。相对于以追求事实为目的的史书而言，小说的特点是在事实的基础上突出感情和精神的作用。抛开这一差异的话，《李陵》是相当忠实于《汉书》的。虽然给敌军造成重大打击，但经过一番转战、准备返回边塞的李陵孤立无援，最终弹尽粮绝，手下将士几乎全军覆没，只得投降匈奴。

第二部分讲述的是，在得知李陵投敌后，朝廷群臣大加谴责，只有司马迁为其辩护。他的这一行为触怒了武帝，被处以宫刑。在难以言喻的屈辱和苦恼当中，司马迁重新认识了书写历史的意义。他逐渐相信，修史的原则虽然是“述而不作”，但“不作”与“写人”之间并不矛盾。每个具体的人都有着自己独特的深刻情感，对其进行描写看似踏入了“作”的领域，但其实绝非如此。“既然是与众不同的人，就要当作与众不同的人来记述”，这才是真正意义上的“述”。“写人”虽是个稀松平常的字眼，但作者书写的项羽、秦始皇、楚庄王等人物形象，却具有充分的说服力。

作者在《李陵》当中描写的司马迁的苦恼和信念，主要依据的是“司马迁传”当中的“报任安书”。但提出“述而不作”的问题，并深入加以挖掘，却是作者的原创。在此，我们可以发现作者在创作上具有的精神，一种堪称“神髓”的信念。作者的所有努力其实都倾注在这个“写人”的环节上。可以说，司马迁的精神就是作者精神的反映。想到这里，我们应该可以意识到，包括《李陵》在内的所有中国小说的“写人”，才是作者创作小说的原动力和基本原则。

第三部分讲述了李陵投降后的生活，以及同样沦为俘虏的苏武的故事，主要描写了李陵对苏武的情感，另外也涉及到司马迁写就《史记》的经过。不过，总体来看，这部分的感染力不如第一和第二部分。

这是为什么呢？李陵投降匈奴之后，他的家眷被武帝悉数处死。他的祖父、名将李广的下场也很悲惨。李陵一族对汉室忠心耿耿，功绩显赫，却遭受如此待遇，实在很不公平。所以，作者笔下的李陵在得知家眷被赶尽杀绝后怒上心头，这一描写令人深有同感。

然而，当李陵看到不肯投降匈奴的苏武“长年在北海（贝加尔湖）湖畔独自牧羊”时，心中产生了一种愧疚：“自己虽然没有明确抱有‘苏武是义士，自己是卖国贼’的想法，但是当面对着在沉寂的森林原野中历练多年的苏武的坚忍不拔时，迄今为止自己所承受的苦恼本来是唯一能够为自己的行为辩白的理由，原来却是如此不堪一击、相形见绌。”这段描写突出了李陵和苏武在境界上的落差，作为小说确实富有感染力，但是如果从“刻画李陵这个人”的角度来看，又如何呢？如果以前他没有得到世人的高度评价，家眷又悉数被杀的话，还会对汉室心存愧疚吗？这一点让人有些无法苟同。这就是第三部分的感染力令人感到不如第一和第二部分的原因所在。

小结

本文考察了中岛敦的中国小说，对8篇小说的内容进行了介绍，并做了一些分析。通读8篇小说后可以发现，他的作品大部分都在忠实于典据的基础上，对登场人物的心理和内心世界进行了描写。

《山月记》取材自《太平广记·李征》，讲述了人变成老虎的传奇故事，并改编成了一篇出色的心理小说。

《悟净出世》加入了《庄子》中的人物和思想，对悟净精神历程的各个阶段进行了详细的叙述。《悟净叹异》则通过悟净这个恰到好处的观察者的视角，详细描写了玄奘、悟空和八戒的心理与行为方式。

《盈虚》在忠实于《左传》的基础上，出色地刻画了卫国蒯聩（庄公）的行为和心理的微妙变化，作为小说是一篇成功的作品。《牛人》也在取材《左传》的基础上，对鲁国的叔孙豹和竖牛之间发生的令人脊背发凉的故事做了周到的描述。

《名人传》依据《列子》和《庄子》，生动地描写了飞卫、纪昌、甘蝇三人之间的关系，在8篇作品当中娱乐性最强。这篇小说以弓术为主题，但与其说描写的是名人，不如说描写的是仙人的世界更为合适。

《弟子》是关于孔子与其弟子子路的故事，完整地刻画了二人的人性，是一篇上乘作品。日本有很多人都是读了这篇作品之后，对孔子和子路产生兴趣的。

《李陵》忠实遵循《史记》和《汉书》的记载，准确地刻画了李陵、司马迁和苏武三个人物形象。尤其是讲述司马迁修史精神的部分，一方面秉持“述而不作”的立场，另一方面又对“述”赋予了“写人”的含义，可以说抓住了司马迁史学的本质。同时，这一立场与作者本人的创作态度也是相通的。

中岛敦由于去世的早，创作的中国小说数量不多，但每篇都是内容充实的作品，今后也值得人们继续品读。尤其是《名人传》《弟子》《李陵》，在日本小说史上已经赢得了“古典”的地位。

나카지마 아츠시(中島敦)의 중국소설(中國小說)

하치야 쿠니오
동경대 · 명예교수

올 해의 테마인 「동방문명(東方文明)과 예도(藝道)」에서, 「예도(藝道)」의 범위를 넓게 취하여, 이번에는 「나카지마 아츠시의 중국소설(中國小說)」이라는 제목으로 고찰해 보고자 한다. 여기서 말하는 「중국소설(中國小說)」이란 본 원고 한정어로서, 구 중국(舊中國)의 전적(典籍)에서 제재(題材)를 취한 소설이라는 의미이다. 나카지마 아츠시는 중국소설(中國小說)의 작가로 일본에서는 비교적 잘 알려져 있으나, 젊은 나이에 죽었기 때문에 중국이나 한국에서는 아마도 거의 알려져 있지 않으리라 생각된다. 그래서 본 고에서는, 간단하게나마 소개를 하고, 그의 중국소설에 대해 약간 분석해 보고자 한다.

1. 나카지마 아츠시의 중국소설(中國小說)

나카지마 아츠시는 메이지42년(1909년) 5월 5일 동경에서 태어났고, 쇼와17년(1942년) 12월 4일 천식 때문에 사망했다. 향년34세이고 작품 수는 많지 않다. 한학자(漢學者)의 가계에서 태어났기에 유소년기부터 한적(漢籍)을 가까이하며 성장했던 듯하다.

권수로 말하자면 다른 분야의 소설 쪽이 다소 많은데, 중국소설은 아래와 같이 8편이 있고 대개가 단편이다¹. 초출(初出)의 잡지(雜誌) 등은 알 수 있으나 정확한 집필시기는 거의 알 수가 없다.

① 『산월기(山月記)』, 「고담(古譚)」4편의 1. 쇼와15년(1940년)부터 쇼와16년(1941년) 전반 사이에 탈고(脱稿)한 것 일듯. 『문학계(文學界)』쇼와17년 2월호(第9卷 第2號, 쇼와17년 2월 1일, 文藝春秋社)

② 『오정출세(悟淨出世)』(文末에「나의西遊記」中-이라 쓰여 있다)。쇼와16년 혹은17년에 집필(執筆) 『남도담(南島譚)』(今日の問題社) 수록. 쇼와17년 11월 15일 발행

③ 『오정담이(悟淨歎異)-사문오정(沙門悟淨)의 手記-』(文末에「나의西遊記」中-이라 쓰여 있다)。『南島譚』收錄. 「오정출세(悟淨出世)」보다 앞의 執筆?

¹본고(本稿)에서 언급한 작품은 모두『中島敦全集』(筑摩書房)第1卷에 收錄된것이다. 第1卷：1976年 3月, 第2卷：1976年 5月, 第3卷：1976年 9月.

- ④ 『영허(盈虛)』. 「古俗」2篇의 1. 『南島譚』收錄. 素材는『春秋左氏傳』
- ⑤ 『우인(牛人)』. 「古俗」2篇의 1. 『南島譚』收錄. 素材는『春秋左氏傳』
- ⑥ 『명인전(名人傳)』. 『文庫』 쇼와17년 12월호(第2卷第12號、쇼와17년 12월 1일, 三笠書房)
- ⑦ 『제자(弟子)』. 『中央公論』 쇼와 18년 2월호 (第58卷第2號、中央公論社) 草稿의 原題는『子路』, 原稿에서는『弟子』. 草稿末尾에「쇼와 17년 6월 24일 밤11시」라 되어 있다.
- ⑧ 『이릉(李陵)』. 『文學界』 쇼와 18년 7월호 (第10卷第7號, 쇼와18년 7월 1일, 文藝春秋社). 『이릉(李陵)』은 편집자(深田久弥: 후카다 큐우야)가 붙인 가제(假題).

아래에 이것들에 대한 간단한 소개와 평론을 써보겠다.

2. 『산월기(山月記)』

이 소설은 천보(天寶: 唐 현종의 연호)말년 농서(隴西)의 이징(李徵)이라는 사람이 온갖 편력(遍歷)을 한 뒤에 여수(汝水) 근처에서 병을 얻어 발광(發狂)하고 호랑이가 된 이야기이다. 사람이 호랑이가 된다는 이야기는 『회남자(淮南子)』 「숙진훈(倣眞訓)」에 나오는 공우애(公牛哀)의 이야기 등, 중국 고전에는 비교적 많이 보이는데, 이징(李徵)의 이야기도 그 중 하나이다.

이징(李徵)의 친구 중에 진군(陳郡)의 원참(袁參)이란 자가 있었는데, 그가 감찰어사로 영남(嶺南)에 파견되어 가는 길에 상어(商於)에서 목계 되었다. 길을 떠나는 날에 숲 속의 초지(草地)에서 호랑이로 변한 이징(李徵)을 만났는데, 호랑이는 초지에 숨어서 사람이었을 때부터 그간의 얘기를 해주었고, 원참(袁參)은 이징(李徵)으로부터 고향의 처자식에게 전할 말과 그가 사람이었을 때 지은 시를 부탁받았다는 스토리이다.

이 이야기는 『태평광기(太平廣記)』에 보이는데, 그 전거(典據)라고 생각되는 『선실지(宣室志)』에는 보이지 않는다².

나카지마 아츠시가『太平廣記』에 근거하여 집필한 것을 알 수 있는데, 그저 번역이 아니라, 이징(李徵)의 심리에 대한 세세한 묘사나 원참(袁參)과 이징(李徵) 사이의 대화의 박력 등, 소설로서의 필치가 꽤 더해져 있다.

『太平廣記』에서는, 이징(李徵)이 원참(袁參)에게 부탁했던 것은「舊文數十篇」이었고, 이징(李徵)의 구술(口述)을 원참(袁參)이 부하에게 받아 적도록 했던 것이「文甚高、理甚遠」였다고 되어 있을 뿐이

²『太平廣記』卷427「虎」2 의「李徵」。이 이야기의 출전(出典)은 唐·張讀『宣室志』인데, 『筆記小説大觀』第一冊所收의 『宣室志』에는 보이지 않는다. 李劍國『唐五代志怪傳奇敘錄』南開大學出版社, 1993年12月, 830쪽에 의하면 『宣室志』「李徵」은 佚文이다.

나, 『산월기(山月記)』에는, 이징이 원참에게 전한 것이「長短 대략 三十篇, 격조고아(格調高雅), 의취 탁일(意趣卓逸), 일독(一讀)하면 작자(作者)의 비범함을 생각해 하는 것뿐이다. 그러나, 원참(袁參)은 감탄하면서도 막연히 다음과 같이 느끼고 있다. 과연! 작자(作者)의 소질이 일류에 속하는 것은 의심의 여지가 없다. 그러나 이대로라면 일류작품(一流作品)이 되는 것에는 무언가 (지극히 미묘한 점에 있어서) 부족한 부분이 있는 것이 아닐까?」라고 되어 있어, 원참(袁參)의 지극히 미묘한 심리가 묘사되어 있는 동시에, 이징(李徵)이 결국 성공하지 못했던 근본적 원인이 암시되어 있다. 전편(全篇)이 이와 같은 미묘한 감각으로 가득 차 있어, 『태평광기(太平廣記)』「이징(李徵)」의 전기소설(傳奇小說)은 『산월기(山月記)』로 번안(翻案)됨으로써 뛰어난 심리소설로 탈바꿈되었다고 말할 수 있다.

또 『山月記』에서 이징은 즉석 시(詩)도 읊고 원참은 그 시(詩)도 부하에게 받아 적도록 하였다고 하며 칠언율시(七言律詩) 8구(句)도³ 제시하고 있다. 현장감을 구체적으로 보여주는 것일 뿐만 아니라, 이징(李徵)의 재능의 일단(一端)도 구체적으로 보여주는 것이 된다. 이 대목은 한학자(漢學者) 가계 출신 작자의 독무대라고 해도 좋을 부분일 것이다.

3. 『오정출세(悟淨出世)』와 『오정탄이(悟淨歎異)－沙門悟淨의 手記－』

이 두 편은 말할 것도 없이 『서유기(西遊記)』에서 소재를 취한 것으로 『오정출세(悟淨出世)』는 사오정의 정신적 편력을 기술한 것이고, 『오정탄이(悟淨歎異)』는 현장법사의 종자(從者)가 된 이후의 오정의 심정을 기술한 것이다.

『오정출세(悟淨出世)』의 사오정은 유사하(流沙河)에 사는 심약한 요괴로서 자신의 혼의 존재에 대해 근본적인 불안감을 가져, 자신 및 세계에 대한 궁극적 의미를 알고자 한다. “나는 무엇인가?”라는 문제로부터 떠나지 못하여 일종의 병이라고 할 수 있는 상태가 되었고, 그것 때문에 모든 현인이나 의사, 점성술사 등을 만나 가르침을 청하고자 한다. 그 편력을 얘기한 것이 이것이다.

편력의 과정에서 오정은, 흑란도인(黑卵道人), 사홍은사(沙虹隱士), 좌망선생(坐忘先生), 네거리의 설법자, 구루병 걸린 추한 거지, 규염점자(虯髯點子), 무장공자(無腸公子), 포의자(蒲衣子), 반의궤파(斑衣鰓婆), 여우씨(女偶氏) 등 수많은 현자(賢者)에게 가르침을 청하여 사사(師事)한다. 그러면 이 현자들은 오정에게 무엇을 가르쳤던 것일까?

흑란도인(黑卵道人)은 환술(幻術)의 대가로 오정은 3개월간 시종을 들었다. 그러나 그의 가르침은 법술(法術)과 어떻게 하면 보물은 손에 넣을 수 있는가 등의 실용적인 것뿐이어서 오정은 실망했다.

³偶因狂疾成殊類 災患相仍不可逃 今日爪牙誰敢敵 當時聲跡共相高 我爲異物蓬茅下 君已乘輶氣勢豪
此夕溪山對明月 不成長嘯但成嘯

사홍은사(沙虹隱士)는 오래 묵은 새우의 정령으로, 오정은 3개월 동안 모셨다. 은사(隱士)는 오정에게 「모든 것은 공허하다」고 가르치고, 복통을 앓다가 죽었다.

좌망선생(坐忘先生)은 좌선(坐禪)을 하다가 50일에 한 번 눈을 뜨는 현자(賢者)로, 꿈과 현실이 뒤 바뀌어 있다. 눈을 떴을 때 오정이 「나는 무엇인가」라는 질문을 했다가 호된 꾸지람을 들었다. 다음 번에 눈을 떴을 때 경계하며 묻자 「배가 고프거나, 추위를 느끼는 것이 너다.」라고 말하고, 다시 50일을 잠들었다. 다음번에 눈을 떴을 때 「시간은 주관에 지나지 않는다. 대춘(大椿)의 수(壽)도 조균(朝菌)의 요(夭)도 길이에는 차이가 없다.」고 말하고 다시 잠에 들었고, 오정은 떠났다.

네거리의 설법자는 「신(神)을 사랑하고 자신(己)을 미워하며, 전체(全體)를 위해 살라」고 가르쳤다.

구루병(佝僂病) 걸린 추한 거지는 여우씨(女偶氏)의 제자인데, 오정은 그로부터 무언가 일부러 꾸민 듯한 과시의 느낌을 받았다. 여우씨(女偶氏)가 북쪽으로 2천8백리, 유사하(流沙河)가 적수(赤水)·흑수(黑水)와 만나는 곳 부근에 암자를 짓고 산다는 이야기를 듣고 오정은 가봐야 겠다고 생각했다. 아래는 그 여정 중의 이야기다.

규염점자(虬鬚鮎子)는 메기[鯰] 요괴인데 탐식(貪食)을 하며 강력하다. 오정에게 「생각하기 전에 물고기를 잡으」라고 가르쳤고, 오정 자신이 먹이가 될 것 같아 도망쳤다.

무장공자(無腸公子)는 이웃사랑을 설파하는 자로서 게[蟹]의 요정이다. 그러나 설교중 배가 고프면 자신의 새끼를 먹어버린다. 오정은 그로부터 본능적(本能的)·몰아적(沒我的) 행위가 있다는 교훈을 얻었다.

포의자(蒲衣子)의 제자들은 스승의 가르침에 도취되어 자연의 아름다운 조화에 녹아들기를 원하는 사람들이었다. 제자 중에 미소년이 있었는데, 어느 날 정말로 물에 녹아 버렸다.

반의궤파(斑衣鱖婆)는 5백세가 넘은 여괴(女怪)인데, 뒤뜰에 수십 개의 방을 만들고, 용모단정[容姿端麗]한 젊은 사람을 모으고 있었다. 3개월에 한 번 밖에 외출하지 않으며 무상법열(無上法悅)의 순간을 지속시켜 주는 일에 몰두하고, 매년 백명의 젊은이들이 만족하며 죽어간다고 한다. 덕(德)이란 즐길 수 있는 능력이라고 가르친다.

이와 같이 여러 현자(賢者)가 「我」에 대해서 설했으나, 오정(悟淨)은 결국 나[我]는 언제나 나[我]이고, 눈이 자신을 보지 못하는 것처럼 나[我]는 알 수가 없는 것이다, 즉 기억의 그림자의 퇴적이라는 결론에 도달하여 자신이 빈껍데기가 된 기분이 들었다.

오정(悟淨)은 마침내 여우씨(女偶氏)의 거소에 도착했다. 오정이 보기에 여우씨(女偶氏)는 우둔하게만 보이는 선인(仙人)이었는데, 견강(堅疆)은 죽음의 제자[徒], 유약(柔弱)은 삶의 제자[徒]라고 하며, 오정의 「배우고자」 하는 굳은 태도를 피하려고 하는 것처럼 보였다. 오정은 3개월간 사사하여, 「자신의 병은 스스로 치료하라」는 가르침만 받았다. 떠날 때에 여우씨(女偶氏)는 오정에게 「생각하는 것에 대해 생각하는 것은 금물이다」 등의 가르침을 내리고, 신지(神智)의 마물(魔物) 얘기를 해 주었다. 그 마물은 「전세계의 사건이 어찌하여(근본적인 까닭) 그와 같이 일어나야만 하는가」에 생각이 미쳤고,

이 의문 때문에 비참하게 죽었다고… 여우(女偶)는 의식에 독을 주입하는 우(愚)에 대해 가르치고, 회의적인 방관자보다 끔찍한 생의 소용돌이 속에서 허덕이고 있는 무리들이 몇배는 더 행복한 거라고 타일렀다.

오정은 여우씨의 곁을 떠나면서, 속으로 「실은 누구도 아는 사람이 없다」라는 생각을 하였고, 그의 몸에는 눈에 보이지 않는 변화가 일어났다. 그동안 오정 스스로는 세계의 의미를 탐구해 왔다고 생각하고 있었으나, 실은 자신의 행복을 구하고 있었다는 것을 깨달은 나머지, 그간의 고생이 헛수고가 되는 것도 불사하고, 한번 해보자는 용기가 솟아나왔던 것이다.

오정은 쓰러져 잠에 들어 며칠간 숙면을 취했다. 눈을 뜬 뒤에 물고기를 잡아 빈 속을 채우고 술을 마셨다. 그러자 어디선가 노래가 들려오고 두 사람이 나타났는데 목차혜안(木叉惠岸)과 관세음보살(觀世音菩薩)이었다. 둘은 오정(悟淨)을 득도시키며 「일체의 사념(思念)을 버리고, 단지 몸을 움직여 스스로를 구제하려고 하여라. 올해 가을, 현장법사(玄奘法師)와 2명의 제자가 올 것이니, 너도 현장(玄奘)을 따라서 서방(西方)에 가거라. 오공(悟空)은 무지무식(無知無識)하여, 단지 믿고 의심치 않는 자인데, 너는 특히 그를 배우도록 하라」고 가르쳤다. 그해 가을 오정은 현장법사와 해후하고, 물에서 나와 인간이 되었다. 여전히 혼잣말하는 습관은 남아서 「아무래도 이해가 가지 않아. 모르는 것을 구태여 찾으려 하지 않게 된 것이, 결국, 알게 된 것인가?」라고 중얼거리며 『오정출세(悟淨出世)』는 끝이 난다.

이상이 『오정출세(悟淨出世)』의 대강의 줄거리이다. 등장인물 중, 좌망선생(坐忘先生)은 「좌망(坐忘)」이라고 하고 「대춘(大椿)·조균(朝菌)」이라고 했는데, 『莊子』의 「대종사(大宗師)」편이나 「소요유(逍遙遊)」편을 근거로 하는 인물이다. 구루병(佝僂病) 거지는 「대종사」편에 나오는 자여(子輿)가 모델이고, 포의자(蒲衣子)는 「응제왕(應帝王)」편에, 여우(女偶)는 「대종사」편에 나오는 인물이다. 오정(悟淨)이 사사(師事)했던 현자(賢者)는 『莊子』에서 유래한 인물들이 많다는 것을 알 수 있다. 「견강(堅彊)은 죽음의 제자…」는 물론 『老子』를 바탕으로 하고 있다. 즉 작자는 불교를 주제(主題)로 하는 『西遊記』에서 소재를 취하면서도, 정신(精神)을 묘사하는 점에서는 노장사상(老莊思想)에 의거하고 있는데, 이는 크게 얘기해서 일본인의 심정에는 노장사상이 깊이 침투해 있다는 것이고, 『오정출세(悟淨出世)』는 그 사례라고 할 수 있다.

『오정탄이(悟淨歎異)』는 주로 오정(悟淨)의 눈에 비친 손오공과 현장의 모습을 그린 것으로 『오정출세(悟淨出世)』보다 문장의 의미가 명료하다.

먼저 오공의 이야기로부터 시작된다. 오공(悟空)은 팔계(八戒)에게 용으로 변신하는 술법을 연습시키지만 팔계는 실패한다. 거기서 오공의 수행관이 제시되는데, 오공에 의하면, 법술의 수업은, 자신의 마음을 순일무구(純一無垢)하고 동시에 강렬(強烈)한 것으로 통일시키는 법을 배우는데 있다고 한다. 오정(悟淨)은 계속 오공(悟空)을 관찰하고 그 곁에 있게 되자, 오공이 믿는 것이 옳아와서 자신도 그것을 믿게 된다. 취운산(翠雲山)에서 우마대왕(牛魔大王)과 싸웠던 모습의 아름다움과, 변화의

술법을 구사하며 싸운 멋진 모습 등에 감동한다는 이야기도 있다.

오정(悟淨)의 관찰에 따르면, 오공(悟空)은 기꺼이 재액(災厄)과 곤란(困難)을 찾아다니는 자로서 일견, 무지하게도 보이거나, 동물·식물·천문에 관한 실제적인 지혜가 있다. 일찍이 우쭐하여 거만해진 나머지 석가여래로부터 별을 받아 오행산(五行山) 아래에 갇혔는데, 5백년이 지나 삼장법사에 의해 풀려난 경력이 있다. 요컨대 오정은 자신과 너무나도 다른 오공의 살아가는 태도에 압도되었던 것이다.

오공(悟空)을 구한 이야기에서 삼장법사에 대한 기술로 넘어오는데, 오정(悟淨)의 관찰에 의하면 현장(玄奘)은 자기를 지키는 본능이 없을 정도로 약한 존재이나, 그 안에는 비극적(悲劇的)인 무엇이 있어, 바르고 아름다운 것을 찾는 귀한 강함도 있다. 언제 어디서 죽어도 오히려 행복할 수 있는 마음을 가지고 있기에 밖에서 길을 찾을 필요가 없는 것이라고 한다. 비극적(悲劇的)이라고 말하고 있는 것은 불교의 대비(大悲) 사상을 의식한 것일 것이다.

팔계(八戒)에 대해서도 관찰하였는데, 오정(悟淨)이 보기에 팔계는 후각(嗅覺)·미각(味覺)·촉각(觸覺) 전부 이 세상에 집착하고 있는 향락주의자(享樂主義者)이지만, 실은 그 내면에 박빙을 걷는 듯한 마음을 지니고 있다고 보았다.

전편(全篇)에 걸쳐 오정(悟淨)의 3명에 대한 이러한 예리한 관찰이 실로 상세하게 전개되고, 거기에 자기분석(自己分析)도 첨가되어, 심리의 흐름이라고 하는 거대한 세계가 묘사되어 있는 것이 『오정탄이(悟淨歎異)』의 특색이다. 노숙을 하던 밤, 오정(悟淨)은 별을 응시하면서, 삼장법사(三藏法師)는 영원(永遠)을 보고 있는 것인가? 지상의 모든 것들의 운명에 지그시 연민의 눈길을 보내고 있는 것인가? 라고 생각하고 잠든 삼장법사의 조용한 숨소리를 들으면서 마음 속에 갑자기 무엇인가 점화된 듯한 땀의 온기를 느끼며 끝이 난다.

『오정탄이(悟淨歎異)』는 『오정출세(悟淨出世)』보다 한층 더 심리소설의 풍취가 느껴진다. 『悟淨出世』는 등장인물도 많고 병렬적이어서 다소 어수선한 인상도 있으나, 『悟淨歎異』는 등장인물의 관계에도 투명감(透明感)이 있고, 하나하나의 사건이 세심하게 서술되어 있다. 일행에게 닥치는 사건들의 재미가 있는 것은 아니지만, 오정(悟淨)이라는 모습의 관찰자를 통해 4명의 심리의 다양한 국면이 깊고 조용한 스토리를 구성하고 있는 것이다.

4. 『영허(盈虛)』와 『우인(牛人)』

『영허(盈虛)』는 『춘추좌씨전(春秋左氏傳)』을 전거(典據)로 한 소설이다. 물론 『사기(史記)』 「위세가(衛世家)」도 참조했을 것이지만, 주요한 전거는 『左氏傳』이다. 말할 것도 없이 소설로서의 픽션도 섞여 있으나, 꽤 충실하게 『左氏傳』의 기술(記述)을 모방하고 있다. 그럼에도 불구하고 등장인물의

행동과 그 심리의 미묘함이 훌륭하게 묘사되어 소설로서의 탄탄함을 갖추고 있다.

『盈虛』는 위(衛)의 영후(靈侯)39년(前496年)에 태자 괴외(蒯聵)가 제(齊)에 사신으로 가는 장면으로 시작된다. 송(宋)을 통과할 때, 괴외는 농부가 「암돼지를 보냈으니까 수돼지는 돌려 보내야지」라고 노래하는 것을 들었다. 이는 영공(靈公)이 부인인 남자(南子)를 위해, 송(宋)나라의 공자 조(朝)를 불러 위(衛)의 대부(大夫)로 삼은 것을 비난한 노래였다. 괴외(蒯聵)는 귀국한 후, 측신 희양속(戲陽速)에게 남자(南子)의 암살을 지시했다가 실패하여, 진(晉)으로 도망쳐서 조간자(趙簡子)에게 의탁하였다. 수도 강(絳)에서 3년을 지냈을 때 위후(衛侯)의 부고를 들었다.

위(衛)에서는 괴외(蒯聵)의 아들, 첩(輒)을 책봉했는데, 괴외(蒯聵)는 조간자(趙簡子) 군(軍)을 거느리고 황하를 건너 척(戚)에 자리잡았다. 그러나 위(衛)측의 공격으로 위(衛)의 수도에는 들어가지 못하고 13년간 척(戚)에 머물렀다. 첩(輒)측에는 명대부(名大夫) 공숙어(孔叔圍)가 있어 위후(衛侯)를 보좌하고 있었다.

이 무렵부터 괴외(蒯聵)의 인격이 변화하였는데, 제멋대로인 백면(白面)의 귀공자에서 무자비하고 뒤틀린 고생을 많이 한 중년으로 변하였으며, 투계(鬪鷄)에 탐닉하게 되었다. 아들인 공자 질(疾)만이 효도하여 괴외(蒯聵)를 모셨다.

얼마 후 공숙어(孔叔圍)가 죽고, 괴외의 누나인 공숙어의 미망인 백희(伯姬)가 권세를 부리게 되었다. 백희(伯姬)의 정부(情夫)인 혼양부(渾良夫)가 사자(使者)가 되어 괴외 일파와 책모를 꾸며, 주소왕(周昭王) 40년(前480年) 閏12월에 괴외(蒯聵)는 위(衛)의 수도에 들어왔다. 백희(伯姬)의 아들 공리(孔悝)를 위협하여 한 패로 만들고, 쿠데타를 단행했다.

위후(衛侯) 첩(輒)은 즉각 도망치고, 괴외(蒯聵)가 대신하여 즉위했다. 이것이 위(衛)의 장공(莊公)이다. 출국한 뒤 17년째의 일로, 이후 장공(莊公)은 여러가지 복수를 하였고, 백희(伯姬)와 공리(孔悝)도 국외로 추방했다. 질(疾)을 태자(太子)로 삼았는데, 첩(輒)이 나라의 보물들을 가지고 도망쳤으므로, 장공(莊公)과 혼양부(渾良夫)가 상의하여, 첩(輒)을 다시 불러들이고 질(疾)과 비교하여 뛰어난 쪽을 새롭게 태자(太子)로 책봉하기로 하였다. 질(疾)은 이 책모를 알게 되었고, 다음 해 봄의 연회(宴會)시 혼양부(渾良夫)의 죄를 열거하며 주살(誅殺)했다.

조간자(趙簡子)로부터 장공(莊公)의 문안이 없는 것을 책망하여 사자가 왔다. 장공(莊公)은 혼양부(渾良夫)의 악몽을 꾸게 되었고, 점을 치니 대국(大國)에게 멸망된다고 나왔다. 장공(莊公)은 쾌락으로 도피하였고, 대규모의 공사나 투계에 빠져들었다. 어느 때 성루에서 거리를 바라보다가 용인(戎人)의 번잡한 부락을 쫓아내 버렸다. 용인 중에 풍성한 모발을 가진 여성이 있었는데, 장공(莊公)이 잡아다가 머리칼을 잘라 총애하는 시녀에게 가발로 만들어 주었다. 그 여성은 용인 기씨(己氏)의 아내였다.

겨울, 서쪽에서 진군(晉軍)이 침입했다. 대부(大夫) 석포(石圃)가 반란을 일으켰고 교섭을 했으나 석포는 듣지 않았다. 그날 밤 장공(莊公)은 아끼는 닭을 품고 도망쳤다. 도중에 습격을 당해 시신(侍臣)이나 공자(公子)들은 모두 죽고, 장공(莊公)은 혼자 기어서 도망쳐 어느 인가(人家)에 숨어들었다.

거기는 용인 기씨(己氏)의 집이었다. 장공(莊公)은 가지고 있던 보물을 뺏기고 기씨(己氏)에게 살해당했다.

이상(以上)이 『영허(盈虛)』의 개요이다. 『左氏傳』에 산재해 있는 기사(記事)를 하나의 이야기로 연결한 것으로 사실을 변조한 것은 아니지만, 요소요소에서 괴외(崩隕) 장공(莊公)의 심리와 그것에 기반한 행실이 손에 잡히듯이 묘사되어 있다. 한 남자가 여러 중압감 속에 무너져 광기(狂氣)의 행동을 하게 되고 이윽고 멸망해 간다는, 전체로서는 어두운 분위기가 감돌고 있다. 또 그 배경으로서 거대한 시대의 흐름과 수많은 사람들의 생각이 느껴져, 『이릉(李陵)』정도는 아니라고 해도, 中國小說로서의 스케일의 크기를 느껴볼 수 있다.

『우인(牛人)』은 노(魯)의 숙손표(叔孫豹)와 그의 서자(庶子) 수우(豎牛)의 이야기다. 역시 『左氏傳』을 전거(典據)로 하는데, 『영허(盈虛)』이상으로 여기저기 산재한 기술(記述)을 모은 것으로 평범하지 않은 작자의 수완이 한층 더 강렬히 느껴진다.

숙손표(叔孫豹)는 어느때 고국의 난을 피해 제(齊)에 망명했는데, 그 도중에 노(魯)의 북쪽 국경에서 한 미녀와 알게 되어 하룻밤을 보냈다. 제(齊)에 도착한 후, 제(齊)의 대부(大夫) 국씨(國氏)의 딸을 아내로 맞아 쌍둥이를 얻었다. 어느 날 밤, 꿈에서 천장이 내려오므로 심한 압박감을 느꼈다. 그때 피부색이 검고 입이 짐승처럼 돌출된 소를 많이 닮은 곱추 남자가 나타났다. 숙손표가 「소야 나를 도와줘라」고 하니, 그 남자가 손을 내밀어 구해주었는데 그때 꿈에서 깨어났다.

수년 후 노(魯)에 다시 정변(政變)이 일어나자 숙손표는 가족을 제(齊)에 남겨두고 귀국했다. 대부(大夫)로서 조정(朝廷)에 나가게 되자 제(齊)에 남겨두었던 처자를 불렀는데, 처는 대부 모(某)씨와 통정하고 있었기에, 쌍둥이 맹병(孟丙)과 중임(仲壬)만이 왔다.

어느 날 한 여인이 숙손표를 찾아왔다. 십 수년 전 노(魯)의 북쪽 국경에서 하룻밤을 보낸 여인이었다. 아들과 같이 왔다고 하길래 만나보니, 꿈에서 자신을 구해주었던 소를 닮은 곱추였다. 소년의 이름은 「우(牛)」였다. 우(牛)에 수(豎: 아이)가 더해졌는데, 장성한 후에도 수우(豎牛)라고 불렸다. 음울하고 친구무리에 끼지 않았으며, 주인(主人) 이외에는 웃는 얼굴을 보이지 않았는데, 숙손표에게는 귀여움을 받았고 자라서는 숙손가(叔孫家)의 가정(家政) 일체를 도맡아서 처리하게 되었다.

양공(襄公)이 죽고 (前542年) 소공(昭公)의 대(代)에 이르렀을 무렵부터 숙손표의건강이 쇠약해지기 시작하였는데, 병수발(病守)에서부터 병상에서 내리는 명령의 전달까지 전부 수우(豎牛)가 도맡게 되었다.

숙손표가 건강했을 때, 맹병(孟丙)을 위해 종을 주조하기로 결정하고, 종이 완성되면 여러 대부를 초대해 대접하기로 했다. 숙손표가 병으로 자리에 누운 다음에 종이 완성되었고, 맹병(孟丙)은 연회날짜의 택일을 수우(豎牛)를 통해 아버지에게 물었다. 특별한 사정이 없는 한, 수우(豎牛)이외는 누구도 병실에 출입하지 못하게 결정되어 있었던 것이다. 수우(豎牛)는 종 얘기를 아버지에게 보고하지 않았고, 아버지의 말이라면서 엉터리로 날짜를 맹병(孟丙)에게 알렸다. 그 날짜에 맹병(孟丙)은 빈객

을 초대하여 성대히 대접하고 종을 쳤다. 병실에서 그 소리를 듣고, 숙손표는 자신의 허락도 받지 않고 마음대로 상속인(相續人) 행세를 하는 것은 무슨 짓이냐며 화를 내고, 잡아서 옥에 가두라고 수우(豎牛)에게 명했다. 연회 다음 날 맹병(孟丙)은 이미 시체가 되어 뒷 덩굴에 버려져 있었다.

중임(仲壬)은 소공(昭公)의 시종 모(某)씨와 친하여 어느 날 궁으로 만나러 갔다가 소공(昭公)의 눈에 들어 옥환(玉環)을 하사 받았다. 아버지에게 알리지 않고 몸에 차는 것은 좋지 않다고 생각하여 수우(豎牛)를 통해 아픈 아버지에게 알리고 옥환(玉環)을 보여드리려고 했다. 수우(豎牛)는 아버지에게 옥환(玉環)을 보여드리지도 않고, 중임(仲壬)이 온 사실도 말하지 않은 채 병실을 나와 아버지가 엄청 기뻐하신다고 전했다. 중임(仲壬)은 비로소 옥환(玉環)을 착용했다. 며칠 후 수우(豎牛)는 숙손표에게 중임(仲壬)을 후사(後嗣)로 세우고 소공(昭公)을 알현하게 하자고 권했다. 숙손표가 아직 그렇게 정한 것은 아니라고 답하자 수우(豎牛)는 중임(仲壬)은 스스로 그렇게 정하고 이미 소공(昭公)을 알현하고 있으며 소공으로부터 하사 받은 옥환도 착용하고 있다고 말했다. 곧 중임(仲壬)을 호출하니 과연 옥환(玉環)을 착용하고 있는지라. 숙손표는 격노하여 아들의 해명도 듣지 않고, 근신을 명했다. 그날 밤 중임(仲壬)은 제(齊)로 도망쳤다.

숙손표는 병이 점차 깊어지자, 중임(仲壬)을 다시 불러들이려고 생각했다. 수우(豎牛)에게 그것을 명했는데, 수우(豎牛)는 물론 제(齊)에 심부름꾼을 보내지도 않았고, 중임(仲壬)이 무정한 아버지 곁으로는 다시 돌아오지 않겠다는 답장을 했다고 복명(復命)했다. 이 때가 되어서야 겨우 숙손표에게도 수우(豎牛)에 대한 의심이 솟아올랐다. 수우(豎牛)역시 숙손표에 대한 모멸의 감정을 숨기지 않게 되었다.

다음 날부터 잔혹한 행동이 시작되었다. 숙손표의 식사는 전부 수우(豎牛)가 먹었고, 숙손표에게는 주지 않게 되었다. 숙손가의 요리사가 병문안을 왔을 때, 숙손표는 사정을 호소했지만, 요리사는 숙손표의 수우(豎牛)에 대한 평소의 신뢰를 알고 있었기에, 농담인가, 머리가 이상해지셨나 정도로 밖에 생각하지 않았다.

숙손표는 또 천장이 내려오는 꿈을 꾸었다. 옆에 소 남자[牛男]가 있었지만 이번에는 구해 주지 않았다. 비명을 지른 순간 깨어났다. 숙손표는 옆에 서서 자신을 내려다보고 있는 수우(豎牛)의 얼굴을 보고 이렇게 느꼈다. 「숙손표는 뼈속까지 얼어붙는 기분이 들었다. 자신을 죽이려고 하는 한 남자를 대하는 공포가 아니다. 오히려 세계의 흑독한 악의(惡意)라고 부를 만한 것에 대한 겸손한 공포에 가까웠다. 이제 방금 전의 분노는 운명적인 공포감에 압도되어 버렸다. 지금은 이 남자에게 대적하려고 하는 기력도 없어진 것이다. 3일 후, 노(魯)의 명대부(名大夫) 숙손표(叔孫豹)는 굶어 죽었다.」 여기에서 이야기는 끝이 난다.

이것도 역시 섬뜩한 소설이다. 숙손표(叔孫豹)를 대하는 수우(豎牛)의 증오가 어디에서 오는 것인가에 대해 확실한 얘기는 없으나, 여러가지 것들이 상상 가능하다. 상상의 여지는 충분히 있으나 「세계의 흑독한 악의(惡意)라고 부를 만한 것에 대한 겸손한 공포」 등으로 말하고 있는 것으로 보아, 알팍한 용모 콤플렉스 혹은 성장과정의 불만 같은 상식적인 것들은 아닐 것이다. 세계가 가지고 있

는 근원적인 악의(惡意)라고 해야 할 것인데, 수우(豎牛)는 그것을 일신(一身)에 체현(體現)하고 있는 것이다. 『영허(盈虛)』도, 『우인(牛人)』도 마음이 차가워지는 소설인데, 1940年代라는 시대의 정황을 반영한 것일지도 모르겠다.

5. 『명인전(名人傳)』

『명인전(名人傳)』은 나카지마 아츠시의 대표작이라고 해도 좋을 만큼 출중한 작품이다.

조(趙)의 도읍 한단(邯鄲)에 사는 기창(紀昌)은 천하제일의 활의 명인이 되기 위해 명인 비위(飛衛)에게 입문했다. 비위(飛衛)의 명으로 먼저 눈을 깜빡이지 않는 훈련을 했다. 아내의 베틀 아래에 엎드려 발판이 눈에 닿을락말락 위아래로 움직여도 눈을 깜빡이지 않는 훈련이었다. 2년 뒤 예리한 송곳 끝으로 눈꺼풀을 찔려도 눈을 깜빡이지 않을 정도가 되었다.

다음으로 보는 것을 배웠다. 이[虱]를 머리카락으로 묶어서 창에 걸어 놓고 노려보았다. 3년이 지나자, 이가 말처럼 커다랗게 보였고, 화살로 이것을 쏘면 화살은 이의 심장을 꿰뚫고 이를 묶은 머리카락은 끊어지지 않았다. 스승에게 보고하니, 비위(飛衛)는 사술(射術)의 오의비전(奧義秘傳)을 기창(紀昌)에게 전수하기 시작했다. 2개월 뒤, 기창(紀昌)은 비위(飛衛)로부터 모든 것을 전수받았다.

그러자 기창(紀昌)은 나쁜 생각을 하기 시작했다. 천하제일의 명인이 되기 위해서는 스승의 존재가 방해물이라고. 어느 날 기창(紀昌)은 들판에서 비위(飛衛)를 저격했는데, 비위도 응전(應戰)하여 무승부로 끝이 났다. 비위(飛衛)는 제자가 또 다시 좋지 않은 생각을 품게 되면 위험하므로 기창(紀昌)을 자신의 스승인 감승(甘蠅)에게 보냈다. 서쪽 험준한 대행산맥을 기어올라서 곽산(霍山) 정상에 올라라. 거기서 감승(甘蠅) 노사(老師)에게 배우라고 하며.

기창(紀昌)은 서쪽으로 가서 감승(甘蠅)을 만났다. 나는 새를 떨어뜨리고, 화살 한개로 5마리의 큰 새를 떨어뜨렸다. 감승(甘蠅)이 그것은 「사지사(射之射)」이며, 「아직 불사지사(不射之射)는 아니다」라 하며 절벽 위까지 기창(紀昌)을 데리고 갔다. 기창은 두려워 화살을 쏠 계제가 아니었다.

위험한 바위 위에서 떨고 있는 기창을 도와 내려주고, 감승 노인은 드디어 활의 오의(奧義)를 보여주었다. 실로 『명인전(名人傳)』의 가장 훌륭한 대목인데, 다음과 같이 묘사되어 있다.

노인이 웃으면서 손을 뻗쳐 그를 바위에서 내려주고 자신이 대신 그 위로 올라가더니, “그러면 활이라는 것을 보여드릴까”라고 했다. 아직 심장이 두근거리고 창백한 얼굴을 하고 있었으나, 기창(紀昌)은 곧 정신을 차리고 말했다. 하지만 활은 어떻게 하신 겁니까? 활은? 노인은 빈 손이었던 것이다. 활? 노인은 웃었다. 활과 화살이 있는 것은 사지사(射之射)이다. 불사지사(不射之射)에는 검은 옷칠의 활도, 속신(肅愼)의 화살도 없다.

마침 그들 바로 위로는 하늘 높이 한 마리의 솔개가 유유히 원을 그리고 있었다. 그참깨알 정도

로 작게 보이는 모습을 잠시 올려다보고 있던 감승(甘蠅)이 이윽고 보이지 않는 화살을 무형의 활에 매겨 만월처럼 당겼다가 쏘았더니, 보라, 솔개는 날개 짓도 하지 않고 공중에서 돌처럼 떨어져 내려 오는 것이 아닌가.

기창(紀昌)은 오싹해졌다. 이제서야 비로소 예도(藝道)의 심연을 들여다 본 느낌이었다.

실로 인상적인 서술이다. 기창(紀昌)은 그 후 9년간 감승(甘蠅)의 곁에서 지내다가 하산했다.

기창(紀昌)과 비위(飛衛)의 이야기는 『열자(列子)』 「탕문(湯問)」편을 전거(典據)로 하고 있다. 「탕문(湯問)」은 이야기의 골자라고 할 만한 것으로 『명인전(名人傳)』은, 물론 그것을 상세하게 구체화한 것이다. 감승(甘蠅)과 기창(紀昌)의 이야기는 같은 『열자(列子)』 「황제(黃帝)」편의 백혼무인(伯昏無人)과 열어구(列禦寇)의 이야기가 전거이다. 이 이야기는 또 『장자(莊子)』 「전자방(田子方)」편에도 보이는데, 아마도 『장자(莊子)』의 이야기를 『열자(列子)』가 취했을 것이다. 「탕문(湯問)」편의 비위(飛衛)와 기창(紀昌)의 이야기에 이어지므로 『명인전(名人傳)』에서는 백혼무인(伯昏無人)을 감승(甘蠅)으로, 열어구(列禦寇)를 기창(紀昌)으로 했던 것이다.

『명인전(名人傳)』의 보이지 않는 화살과 무형의 활로 솔개를 쏘아 떨어뜨리는 묘사는 「탕문(湯問)」편의 감승(甘蠅)의 이야기 첫머리 「감승(甘蠅)은 고대(古代)의 궁술의 명인이다. 활의 현(弦)을 튕기는 것만으로 짐승은 엎드리고 새는 하늘에서 떨어져 버린다.」⁴를 기반으로 한 것이리라.

그러나, 『명인전(名人傳)』의 가장 훌륭한 대목이, 장자(莊子)·열자(列子)의 사상(思想)을 구상화(具象化)시킨 것이라고 본다면 너무나도 환상적(幻想的)이다. 백혼무인(伯昏無人)이라고 하는 지인(至人)은 「위로는 푸르른 창공에 달고, 아래로는 땅바닥의 황천(黃泉)에 숨으며, 사방팔방(四方八方)으로 자유롭게 뛰어다니고, 심기는 언제나 전혀 변하지 않는」⁵ 존재이고, 무형(無形)의 활을 쏘아 보이는 것 등은 무용(無用)의 조화이다. 『명인전(名人傳)』에서는, 기창(紀昌)이 감승노사(甘蠅老師)의 곁에서 고향 한단(邯鄲)에 돌아왔을 때의 표정은 바보(愚者)와 같았고, 만년(晩年)에 이르러서는 마침내 활 그 자체를 잊어버렸다는 결말로 되어 있다. 그렇게 해야만 장자(莊子)·열자(列子)의 사상을 훌륭하게 구상화(具象化)시켰다고 할 수 있을 것이다.⁶ 『명인전(名人傳)』의 깊이는 이 결말에 응축되어 있는 것이다.

6. 『제자(弟子)』

⁴『列子』 「湯問」: 甘蠅、古之善射者、溪弓而默伏鳥下。

⁵『莊子』 「田子方」: 夫至人者，上鑄青天，下潛黃泉，揮斥八極，不變神氣。

⁶中島敦『名人傳』은 川本喜八郎의 脚色演出、上海美術電影制片廠의 制作으로, 1988년에 애니메이션 映画化되었다. 「不射之射」라는 타이틀, 하시모토 이사오(橋本功)의 내레이션으로, 꽤 잘 만들어진 작품이다.

제자(弟子)라는 것은 자로(子路: 중유(仲由)는 이름)를 말하는 것이며, 본편(本篇)은 자로(子路)와 공자(孔子)의 사제간의 이야기이다. 주요한 전거는 물론 『사기(史記)』 「중니제자열전(仲尼弟子列傳)」이고, 여기에 「공자세가(孔子世家)」나 『논어(論語)』 등의 관계부분이 편입되어 있다. 꽤 충실하게 이들 전거에 기초하면서 자로(子路)가 목숨을 걸고 공자를 따르는 심정이 생생하게 묘사되어 있어, 본편은 역시 저자의 걸작 중 하나이다.

자로가 공자를 괴롭혀 주려고 했던 최초의 만남에 대하여, 『사기(史記)』에서는 「자로는, ……공자를 욕보이고 폭행하려고 했다. 그러나 공자는 예(禮)를 다하여 점차 가르치고 이끌었기에, 자로는 나중에 유자(儒者)의 복장을 하고 선물을 지참하여, 문인(門人)을 통해 제자가 되기를 희망했다.」⁷⁾고 간단하게 적고 있을 뿐이나, 『제자(弟子)』에서는 다음과 같이 적혀 있다.

공자는 무의식 중에 빙긋 웃었다. 청년의 목소리나 태도에서, 지나치게 치기어린 자부심을 보았기 때문이다. 그러나 혈색이 좋고, 눈썹이 굽으며, 또렷한 눈을 가진, 보기만 해도 정한(精悍)한 청년의 얼굴에는, 어딘가 좋아할 수밖에 없는 순박함이 저절로 드러나 있다고 생각되었다. 다시 공자가 물었다. …… 후세에 남겨진 어록(語錄)만으로는 도저히 상상도 하지 못할, 대단한 설득력의 변설(辯舌)을 공자는 지니고 있었다. 말의 내용만이 아니라 그 차분한 음성과 억양 속에도, 말할 때의 지극히 확신에 차 있는 태도 중에도, 청자(聽者)가 설득될 수밖에 없는 무언가가 있었다. 청년의 태도에서는 점차 반항의 기색이 사라지고 경청하는 모습으로 바뀌어 갔다. …… (자로는) 실은, 방에 들어와 공자의 모습을 보고 그 최초의 일언(一言)을 들었을 때, …… 자신과 너무나도 현격한 차이가 나는 상대의 크기에 압도되어 있었던 것이다.

전편(全篇)이 이러한 어조로, 독자는 자신도 그 장소에 있는 듯한 실감(實感)을 가진다. 공자와 자로의 관계는 중국문화의 역사에 관심이 있는 정도의 사람이라면 누구나 알고 있는 것인데, 일본에서는 『제자(弟子)』를 통해 친숙해진 사람도 많다.

이 뒤로, 입문당시의 자로의 모습이나 사제관계, 소공(昭公)의 망명부터 양호(陽虎)의 권세와 실각, 공자의 등용과 정책, 제(齊)에 의한 반문책(反間策)과 공자의 편력(遍歷), 편력 중의 여러가지 사건—위(衛)의 영공(靈公)이나 그의 부인(夫人) 남자(南子)와의 알력, 진(陳)나라와 채(蔡)나라 사이에서 폭도(暴徒)들에게 둘러싸여 궁핍(窮乏)했던 일, 자로(子路)에게 둔세철학(遁世哲學)을 말했던 노인(老人), 자공(子貢)이나 재여(宰予) 등의 제자들 사이에 주고받았던 의론(議論) 등—계속하여 자로(子路)가 위(衛)에서 임관(仕官)했던 일, 위(衛)의 내란(內亂)과 괴외(崩殞)의 쿠데타, 거기에 휘말렸던 자로(子路)의 죽음 등이 나오고, 이 모든 장면에 있어서 현장감 넘치는 묘사가 계속된다. 끝으로 자로(子路)는, 전신이 회처럼 난도질당해 죽었는데, 「자로(子路)의 시신이 소금에 절여졌다고 듣자, 집 안의 소금에 절인 모든 음식을 버리게 하고, 이후 해(醢)는 일절 상에 올리지 않았다」는 공자의 행위가

⁷⁾『史記』 「仲尼弟子列傳」: 子路, …… 陵暴孔子, 孔子設禮稍誘子路, 子路後儒服委質, 因門人請爲弟子.

묘사되며 끝이 난다.

공자는 중국의 대표적 사상가이므로, 어떻게 묘사해도 거기에 모든 부분을 담지는 못할 것이다. 특히 사상 부분에 대해서는 사상 연구자라면 또 다른 관점들이 있을 것이다. 그러나, 한 사람의 인간으로서 있는 그대로를 그렸다는 점에서는, 『제자(弟子)』는 뛰어난 작품이다. 그것은 자로(子路)에게 초점(焦點)을 맞추고, 자로의 생활방식과 감정을 통해서 공자를 보았기 때문에 가능했던 것이었으며, 공자에 대비되어 자로 또한 살아 있는 몸을 가진 인간으로 확실하게 묘사되었다고 할 수 있다.

7. 『이릉(李陵)』

『이릉(李陵)』은 저자 사후에 세상에 나온 작품으로, 책 이름도 편집자가 붙인 것인데, 여덟 편의 중국소설 중에서도 특히 걸작이다. 전거는 『한서(漢書)』 「이광소건전(李廣蘇建傳)」, 『한서(漢書)』 「사마천전(司馬遷傳)」, 『사기(史記)』 「태자공자서(太子公自序)」 등으로, 중심이 되는 것은 「이광전(李廣傳)」 가운데 「이릉(李陵)」 부분이다.

『이릉(李陵)』은 세 부분으로 나뉘지며, 「一」에서는 순전히 기도위(騎都尉) 이릉(李陵)의 격렬한 전쟁터의 정황이 서술된다. 불과 5천의 보병을 이끌고 변경의 요새를 출발하여, 북쪽 흉노의 영역에 깊이 들어가서 대군세의 기마병을 상대로 얼마나 어려운 전투를 벌였는지가, 생생한 현장감을 가지고 그려진다. 『한서(漢書)』의 기술(記述)과 비교해보면, 그 구체적 정황을 묘사해 내는 필치를 볼 수 있는데, 그것은 물론 소설과 역사와의 차이에서 기인한다. 오직 사실(事實)을 추구하는 사서(史書)에 비해서 그 사실에 기반하여 감정이나 정신의 작용을 부풀리는 것이 소설이다. 그 차이를 제거하면 『이릉(李陵)』은 꽤 충실하게 『한서(漢書)』를 따르고 있다. 적군에 큰 타격을 입히고 전쟁터를 전전하며 변경의 요새로 돌아오려고 하지만, 원군(援軍)도 없이, 칼을 부러지고 화살은 동이 나며 부하 병사도 대부분 잃은 이릉(李陵)은 흉노(匈奴)에게 항복한다.

「二」에서는 적에게 항복한 이릉(李陵)에 대해서 조정(朝廷)의 중신(衆臣)들이 비난, 단죄하는 가운데, 그를 변호한 단 한 사람 사마천(司馬遷)이 무제(武帝)의 노여움을 사게 되어 궁형(宮刑)에 처해지는 것이 이야기된다. 말로 표현할 수 없는 굴욕과 고뇌 속에서 사마천은 역사를 쓰는 것에 대한 의미를 다시 생각하였고, 역사를 편찬하는 것은 「기술하되 지어내지 않는다.」는 원칙 아래에서, 「지어내지 않음」과 「인간을 묘사하는」 것이 서로 모순되지 않는 것임을 확신하기에 이르렀다. 개개의 인간에게는 그 인물 나름의 무한히 깊은 감정이 있고, 그것을 묘사하게 되면 「지어내는」 영역에 발을 들이는 것 같지만, 결단코 그렇지 않으며, 「다른 인간은 다른 인간으로 기술하는」 것 이야말로 「기술」이라는 것이다. 「인간을 묘사한다.」 등으로 말하면 지극히 평범하고 진부한 표현이 되지만, 항우(項羽)나 시황제(始皇帝)나 초(楚)의 장왕(莊王)을 늘어 놓음으로써 작자(作者)는 충분히 설득력

있는 논의를 전개하고 있다.

작자(作者)가 『이릉(李陵)』에서 묘사했던 그 고뇌와 확신은, 주로 「사마천전(司馬遷傳)」에 보이는 「임안(任安)에게 보내는 답장」을 기초로 그려낸 것인데, 「기술하되 지어내지 않는다.」의 문제를 제시하여 깊이 파고 들어간 것은 작자의 창작(創作)이다. 여기에 우리들은 창작(創作)에 임하는 작자(作者)의 정신적 진수라고 해야 할 만한 신념(信念)에 대해 인정할 수밖에 없다. 작자(作者)의 모든 노력은, 실로, 「인간을 묘사하는」 데 있었다. 결국, 여기의 사마천(司馬遷)의 정신은 작자(作者)의 정신의 반영이었다. 이렇게 생각해 보면, 우리는 『이릉(李陵)』 뿐만 아니라 다른 중국소설(中國小說)에서도 「인간을 묘사하는」 것이 소설창작(小說創作)의 원동력이고 대원칙이었다는 것을 알게 되는 것이다.

「三」에서는, 항복이후 이릉(李陵)의 생활과, 마찬가지로 포로가 되어 있던 소무(蘇武)의 모습이 그려지는데, 주로 소무(蘇武)에 대한 이릉(李陵)의 심정이 묘사된다. 또, 사마천의 『史記』 완성에 대해서도 언급된다. 다만, 대체로 「一」이나 「二」 정도의 박력(迫力)은 느껴지지 않는다.

그것은 무슨 이유에서일까? 이릉(李陵)이 흉노에게 항복한 다음, 이릉의 일족(一族)은 무제(武帝)에 의해 모두 죽임을 당했다. 조부(祖父)인 명장(名將) 이광(李廣)의 최후도 비참했다. 한(漢)에 바친 충성심이나 수많은 공적(功績)에 비해, 이릉 일족이 받은 처우는 너무 부당했다. 따라서 일족 모두가 살해당한 것을 듣고 이릉의 화가 머리끝까지 치밀었다는 묘사는 쉽게 납득이 간다.

그런데 이릉(李陵)은, 흉노(匈奴)에게 항복하지 않고 「오랫동안 북해(北海: 바이칼호) 근처에서 홀로 양(羊)을 치고 있던」 소무(蘇武)의 생활방식을 보고 「소무(蘇武)는 의인(義人), 자신은 매국노라고 그 정도로 확실하게 생각하지는 않았지만, 숲과 들과 물의 침묵에 의해 다년간 단련되어 온 소무(蘇武)의 흑독함 앞에, 자신의 행위에 대한 유일한 변명인 지금까지 겪은 나의 고뇌(苦惱)는 잠시도 견딜 수 없이 압도적이었음을 생각지 않으면 안 된다.」는, 일종의 뒤가 켜기는 마음을 품은 서술로 되어 있다. 확실히 이쪽이 이릉(李陵)과 소무(蘇武)의 심정의 격차가 확실해서 소설로서는 박력이 나오지만, 이릉(李陵)이라는 인간을 묘사한다고 하는 관점에서 본다면 어떨까? 이전부터도 제대로 된 평가를 받아오지 못했고, 일족이 모두 죽임을 당하고도, 여전히 한(漢)에 대해서 뒤가 켜기는 마음을 가질까? 그 점이 다소 납득이 되지 않는 부분이고, 「三」이 「一」이나 「二」만큼의 박력이 없다고 느껴지는 이유라고 생각된다.

소결(小結)

본고(本稿)는 나카지마 아츠시의 중국소설(中國小說)에 대해 고찰한 것으로, 여덟 편의 내용을 소개하고 약간의 분석을 덧붙였다. 여덟 편의 소설을 통독(通讀)해보니 전거(典據)를 충실히 답습하면서 등장인물의 심리(心理)·심정(心情)을 묘사해낸 것이 많았다.

『산월기(山月記)』는 『태평광기(太平廣記)』 「이징(李徵)」을 전거로 하여, 사람이호랑이가 된다는 전기(傳奇)를 서술하면서 뛰어난 심리소설로 재탄생 되었다.

『오정출세(悟淨出世)』는 『장자(莊子)』의 인물이나 사상도 끼워 넣으면서 오정(悟淨)의 정신편력의 여러 모습이 상세하게 전개되고, 『오정탄이(悟淨歎異)』에서는 현장(玄奘)과 오공(悟空), 팔계(八戒)의 심리나 태도가 오정이라는 관찰자의 눈을 통해 실로 상세하게 묘사되고 있다.

『영허(盈虛)』는 『좌씨전(左氏傳)』을 충실히 기초로 삼으며, 위(衛)의 괴외(崩潰)·장공(莊公)의 행동과 그 심리의 미묘한 움직임이 뛰어나게 묘사되어 소설로서 성공적이다. 『우인(牛人)』도 역시 『좌씨전(左氏傳)』을 기초로 하여 노(魯)의 숙손표(叔孫豹)와 수우(豎牛)의 등골이 오싹해지는 듯한 관계가 주도 면밀하게 묘사되고 있다.

『명인전(名人傳)』은 『열자(列子)』나 『장자(莊子)』에 근거하면서, 비위(飛衛)·기창(紀昌)·감승(甘蠅)이라는 세 사람의 관계를 생생하게 그리고 있다. 여덟 편 중에서는 오락성이 가장 강하고, 공술을 주제로 하여 명인(名人)이라기 보다는 이른바 선인(仙人)의 세계를 그리고 있는 듯한 정취가 있다.

『제자(弟子)』는 공자와 그의 제자 자로의 이야기로, 양자의 인간성을 있는 그대로 묘사해 낸 볼만한 작품이다. 일본에서는, 이 작품 때문에 공자와 자로에 친숙한 사람들도 많다.

『이릉(李陵)』은 『사기(史記)』나 『한서(漢書)』에 충실하게 근거를 두면서 이릉(李陵)·사마천(司馬遷)·소무(蘇武)라고 하는 3인의 인물상을 적확히 그리고 있다. 그 중에서도 사마천의 역사 편찬 정신을 언급하여, 「기술하되 지어내지 않는다.」는 입장을 지키되, 「기술하는」것은 「인간을 묘사하는」 것이라고 부연(敷衍)설명하는 지점은 사마천 사학(史學)의 본질을 붙잡고 있는 느낌이고, 그것은 동시에 작가 자신의 창작태도에도 통하는 입장이라고 생각된다.

나카지마 아츠시는 일찍 죽은 것도 있어서 중국소설(中國小說)의 수(數)는 많지 않으나, 그 어느 것이나 내용이 탄탄한 작품이고 앞으로도 계속 읽을 만한 작품이다. 특히 『명인전(名人傳)』, 『제자(弟子)』, 『이릉(李陵)』등은, 일본소설사(日本小說史)에 있어 이미 고전(古典)이라고 해도 좋을 정도의 가치가 있다.

中島敦の中國小説

蜂屋邦夫

東京大・名譽教授

今年度のテーマである「東方文明と藝道」に沿い、「藝道」の範囲を広く取って、今回は「中島敦の中國小説」と題して考察したい。ここで言う「中國小説」とは本稿限りの臨時の用語であって、舊中國の典籍に題材をとった小説という意味である。中島敦は中國小説の作家として日本では比較的良好に知られているが、若年で亡くなったこともあり、中國や韓國では、おそらくほとんど知られていないと思われる。それゆえ本稿で、簡単ながら紹介し、彼の中國小説について、若干、分析してみよう。

1. 中島敦の中國小説

中島敦は明治42年（1909年）5月5日に東京で生まれ、昭和17年（1942年）12月4日に喘息のために没した。享年34歳であり、作品数は多くない。漢學者の家系に生まれ、幼少期から漢籍に親しんで成長したようである。

本数から言えば他の分野の小説の方がやや多いが、中國小説としては以下のように8篇があり、だいたいが短篇である¹。初出の雑誌等は分かるが、執筆の正確な時期は、ほとんど分からない。

①『山月記』。「古譚」4篇の1。昭和15年（1940年）から昭和16年（1941年）前半の間に脱稿したものか。『文學界』昭和17年2月號（第9卷第2號、昭和17年2月1日、文藝春秋社）。

②『悟淨出世』（文末に一「わが西遊記」の中一とある）。昭和16年か17年に執筆か。『南島譚』（今日の問題社）収録。昭和17年11月15日發行。

③『悟淨歎異—沙門悟淨の手記—』（文末に一「わが西遊記」の中一とある）。『南島譚』収録。「悟淨出世」より前の執筆か。

④『盈虚』。「古俗」2篇の1。『南島譚』収録。素材は『春秋左氏傳』。

⑤『牛人』。「古俗」2篇の1。『南島譚』収録。素材は『春秋左氏傳』。

⑥『名人傳』。『文庫』昭和17年12月號（第2卷第12號、昭和17年12月1日、三笠書房）。

⑦『弟子』。『中央公論』昭和18年2月號（第58卷第2號、中央公論社）。草稿の原題は『子路』、原稿では『弟子』。草稿末尾に「昭和17年6月24日夜11時」とある。

⑧『李陵』。『文學界』昭和18年7月號（第10卷第7號、昭和18年7月1日、文藝春秋社）。

¹本稿で言及した作品は、すべて『中島敦全集』（筑摩書房）第1巻に収録されたものである。第1巻：1976年3月、第2巻：1976年5月、第3巻：1976年9月。

『李陵』とは編集者・深田久弥がつけた假題。

以下、これらについて簡単な紹介と論評を記そう。

2. 『山月記』

この小説は、天寶の末年、隴西の李徴なるものが、さまざまな遍歴の後、汝水のほとりで病氣となって發狂し、虎となった、というものである。人が虎になるという話は、『淮南子』「俶眞訓」に見える公牛哀の話など、中國の古典籍には割に多く見られ、李徴の話もその一つである。

李徴の友人に陳郡の袁愔なる者があり、袁愔は、ある時、監察御史として嶺南に使し、商於に宿った。出立の日、林中の草地で虎に變身した李徴に遭ったが、虎は草地に隠れて、人であったところからの出來事を物語った。袁愔は李徴から、故郷の妻子への傳言と彼が人であった時に作った詩を託された、というストーリーである。

この話は『太平廣記』に見えるが、その典據とされる『宣室志』には見えない²。中島敦は『太平廣記』に依って執筆したことが分かるが、ただの翻譯ではなく、李徴の心理の細やかな描き方や、袁愔と李徴の會話の迫力など、小説としてかなり手が加わっている。『太平廣記』では、李徴が袁愔に託したものは「舊文數十篇」であり、李徴の口述を袁愔が部下に書き取らせたものは「文甚高、理甚遠」であった、とあるだけであるが、『山月記』には、李徴が袁愔に傳えたものは「長短凡そ三十篇、格調高雅、意趣卓逸、一讀して作者の才の非凡を思はせるものばかりである。しかし、袁愔は感嘆しながらも漠然と次の様に感じてみた。成程、作者の素質が第一流に屬するものであることは疑ひない。しかし、この儘では、第一流の作品となるのには、何處か（非常に微妙な點に於て）缺ける所があるのではないかと」とあり、袁愔の、極めて微妙な心理が描かれていると同時に、李徴の、遂に大成しなかった根本的原因が暗示されている。全篇、このような微妙な感覺到満ちており、『太平廣記』「李徴」の傳奇小説は、『山月記』に翻案されることによって優れた心理小説に脱皮していると言える。

『山月記』では、李徴はさらに即席の詩も詠み、袁愔はその詩も部下に書き取らせた、として、七言律詩八句³も示されている。臨場感を具體的に出しているばかりでなく、李徴の才能の一端も具體的に示したことになる。この邊は漢學者家系の出自である作者の獨擅場と言うべき所であろう。

3. 『悟淨出世』と『悟淨歎異—沙門悟淨の手記—』

² 『太平廣記』卷427「虎」2の「李徴」。この話の出典は唐・張讀『宣室志』であるが、『筆記小説大觀』第一冊所収の『宣室志』には見えない。李劍國『唐五代志怪傳奇敘錄』南開大學出版社、1993年12月、830頁、によれば、『宣室志』「李徴」は佚文である。

³ 偶因狂疾成殊類 災患相仍不可逃 今日爪牙誰敢敵 當時聲跡共相高 我爲異物蓬茅下 君已乘輶氣勢豪 此夕溪山對明月 不成長嘯但成嗥

この2篇は、言うまでもなく『西遊記』に材を取ったもので、『悟浄出世』は沙悟浄の精神的遍歴を述べたもの、『悟浄歎異』は玄奘の従者になってからの悟浄の心情を述べたものである。

『悟浄出世』の沙悟浄は、流沙河に住む心弱き妖怪であり、自分という魂の存在について根本的な不安をかかえ、自己および世界についての究極の意味を知ろうとする。「我とはなんぞや」という問題から離れられず、一種の病氣とも言える状態で、そのため、あらゆる賢人や医者、占星術師などに會って、教えを請おうとする。その遍歴を語ったものが本篇である。

遍歴の過程で、悟浄は、黒卵道人、沙虹隠士、坐忘先生、四つ辻の説法者、佝僂病の醜い乞食、虬髯鮎子、無腸公子、蒲衣子、斑衣鱖婆、女偶氏など、大勢の賢者に教えを請い、師事する。では、これらの賢者は悟浄に何を教えたのであろうか。

黒卵道人は幻術の大家であり、悟浄は三カ月仕えた。しかし道人の教えは、法術と、どうしたら寶を入手できるかなどの實用のことばかりで、悟浄は失望した。

沙虹隠士は年を経た蝦の精であり、悟浄は三カ月侍した。隠士は悟浄に「すべては空しい」と教え、腹痛を病んで死んだ。

坐忘先生は坐禪を組み、五十日に一度目を覺ます賢者で、夢と現實が反轉している。目覺めたときに、悟浄は「我とは何ぞや」の問題を問うが、痛棒を食らった。次の目覺めの時に警戒して問うと、「腹が減つたり、寒さを覺えるのが你じゃ」と言って、また五十日眠った。次に目覺めたとき、「時は主觀に過ぎない、大椿の壽も朝菌の夭も長さにも變わりはない」と言い、また眠りに就き、悟浄は去った。

四つ辻の説法者は「神を愛し己を憎め、全體の爲に自己を生きよ」と教えた。

佝僂病の醜い乞食は女偶氏の弟子であり、悟浄は彼から何かわざとらしい誇示的な感じを讀み取った。女偶氏は、北の方、二千八百里の所で、流沙河が赤水・黒水と落ち合うあたりに庵を結んでいて、ということを知り、悟浄は行ってみようと思った。以下は、その道中での話である。

虬髯鮎子は鯰の妖怪で、貪食かつ強力である。悟浄に「考える前に魚を捕れ」と教え、悟浄自身が餌食になりそうになって、危うく難を逃れた。

無腸公子は隣人愛を説く教説者で、蟹の妖精である。しかし、説教中に腹が減ると自分の子を食べってしまう。悟浄は彼から、本能的・没我的行爲があるという教訓を得た。

蒲衣子の弟子たちは師の教えに陶醉しており、自然の美しい調和に溶け込むことを願う者たちであった。弟子の一人に美少年があり、ある時、本當に水に溶けさってしまった。

斑衣鱖婆は五百餘歳の女怪であり、後庭に數十の房を連れ、容姿端麗な若者を集めていた。三月に一度しか外に出ず、無上法悦の瞬間を持続させることに努めており、毎年百人の若者が満足して死んでいく、という。徳とは楽しむことができる能力だ、と教えられた。

このように、さまざまな賢者が「我」について説いたが、悟浄は結局、我は何時も我であり、目が自分を見ることができぬように我は知る能わざるもの、すなわち記憶の影の堆積だと思い、自分が中味のないものになった気がした。

悟浄は、やがて女偶氏の居に到った。悟浄から見ると、女偶氏は迂愚にさえ見える仙人であり、堅彊は死の徒、柔弱は生の徒として、悟浄の「學ぼう」とするコチコチの態度を忌んでいるように見

えた。悟浄は三ヶ月師事し、自分の病は自分で治せ、とだけ教わった。別れに際して女偶氏は悟浄に「考える事について考えることは禁物である」などの教えを垂れ、神智の魔物の話をした。その魔物は「全世界の出来事が、何故に（根本的な何故に）その如く起こらねばならぬか」に想到し、この疑問から惨めな死に至った、と。女偶は意識に毒されることの愚を教え、懐疑的な傍観者より物凄い生の渦巻きの中で喘いでいる連中が何倍も幸せだ、と諭した。

悟浄は女偶氏の許を辞して、私かに「誰も彼も實は何一つ解つてやしない」と思い、その身に目に見えぬ変化が起こった。悟浄は、自分では世界の意味を尋ねて来たと思っていたが、實は自分の幸福を探していた、ということに気づき、骨折り損を厭わず、やってみよう、という勇気が湧いてきたのである。

悟浄は倒れて寝込み、何日か熟睡した。目覚めて、魚を捕って空腹を満たし、酒を飲んだ。すると、どこからか歌が聞こえ、二人の人物が現れた。木叉恵岸と觀世音菩薩である。二人は悟浄を得度し、「一切の思念を棄てて、ただ身を働かすことによって自らを救おうと心がけるがよい。今年の秋、玄奘法師と二人の弟子が来るから、汝も玄奘に従って西方に赴け。悟空は無知無識にして、ただ信じて疑わざるもの、汝は特にこの者について學べ」と教えた。その年の秋、悟浄は玄奘法師に値遇し、水から出て人間となった。依然として獨り言の癖は残って、「どうも腑に落ちない。分からないことを強いて尋ねようとしなくなることが、結局、分かったということなのか？」とつぶやいて『悟浄出世』は終わる。

以上が『悟浄出世』の筋書きである。登場人物のうち、坐忘先生は、「坐忘」といい「大椿・朝菌」といい、『莊子』「大宗師」篇や「逍遙遊」篇を下敷きにした人物である。佝僂病の乞食は「大宗師」篇に出る子輿がモデルであり、蒲衣子は「應帝王」篇に、女偶は「大宗師」篇に見える人物である。悟浄が師事した賢者は『莊子』に由来した人物が多いことが分かる。「堅彊は死の徒云々」は無論『老子』を踏まえている。すなわち作者は、仏教を主題とした『西遊記』に材を取りながらも、精神を描くという点では老莊の思想に依據したわけで、このことは、ごく大まかに言って、日本人の心情には老莊思想が深く浸透しているということであり、本篇は、その一事例とすることができる。

『悟浄歎異』は、おもに悟浄の眼から見た孫悟空や玄奘のあり方を描いたもので、『悟浄出世』よりも文章の意味が明瞭である。

まず悟空の話から始まる。悟空は八戒に龍に變身する術を練習させるが、八戒は失敗する。そこで悟空の修行觀が示され、悟空によれば、法術の修業は己の氣持ちを純一無垢、かつ強烈なものに統一する法を學ぶにある。それができていないから八戒は失敗するのだ、と。悟浄はじつと悟空を觀察し、悟空の傍にいと、その信じるのが乗りうつって、こちらも信じるようになる。翠雲山中で牛魔王と戦った姿の美しいこと、互いに變化の術を驅使して戦う見事さ、などに心打たれたことが語られる。

悟浄の觀察によれば、悟空は進んで災厄と困難を求める者で、一見、無智なように見えるが、動物・植物・天文に關しての實際的な智慧がある。かつて増長のあげく釋迦如來に懲らしめられ、五行山の下に閉じ込められたが、五百年たつて三藏法師に助けられた、という經歷を持つ。要するに悟浄は、あまりにも自分と違う悟空の桁外れな生き方に壓倒されたのである。

悟空を救う話から三藏法師についての記述となり、悟淨の観察によれば、玄奘は、自己を守る本能がないくらいに弱い存在であるが、その中にある悲劇的なものがあり、正しく美しいものを求める貴い強さもある。何時どこで窮死してもなお幸福でありうる心を持っている。だから外に途を求める必要がないのだ、と。悲劇的と言っているのは、仏教の大悲の思想を意識したものであろう。

八戒についても観察し、悟淨の理解では八戒は嗅覚・味覚・觸覚の全てを擧げてこの世に執著している享樂主義者であるが、じつは、その底に薄氷を踏むような思いを持っている、と。

全篇に渡って悟淨の三者に對するこうした犀利な観察がじつに詳細に展開され、それに自己分析も加わって、心理の流れという大きな世界が描かれているのが『悟淨歎異』の特色である。野宿した夜、悟淨は星を眺めながら、三藏法師は永遠を見ているのか、地上のすべてのものの運命にもじっと憐れみの眼差しを注いでいるのか、と思ひ、その静かな寢息を聞きながら、「心の奥に何かポッと点火されたやうな、ほ、の温かさを感じてきた」というところで終わる。

『悟淨歎異』は『悟淨出世』よりもなお一層心理小説の趣を持っている。『悟淨出世』は登場人物も多く、並列的で、やや猥雑な印象もあるが、『悟淨歎異』は登場人物の関係にも透明感があり、一つ一つの事柄が丁寧に叙述されている。一行に降りかかる出来事の面白さがあるわけではないが、悟淨という恰好の観察者を通して、4人の心理のさまざまな局面が深く静かなストーリーを構成しているのである。

4. 『盈虚』と『牛人』

『盈虚』は『春秋左氏傳』を典據にした小説である。無論、『史記』「衛世家」も参照したであろうが、主要な典據は『左氏傳』である。言うまでもなく小説としてのフィクションも交えるが、かなり忠實に『左氏傳』の記述をなぞっている。それでいて、登場人物の行動とその心理の微妙さが見事に描かれ、小説として確かなものとなっている。

『盈虚』は衛の靈侯39年（前496年）に太子蒯聵が齊に使いするところから始まる。宋を通過するとき、蒯聵は農夫が「牝豚は遣ったので、牡豚を返すべし」と唱っているのを聞いた。これは、靈公が夫人の南子のために、宋から公子朝を呼び、衛の大夫にしたことを誹った歌である。蒯聵は歸國後、側臣の戲陽速に南子の暗殺を命じたが失敗し、蒯聵は晉に逃亡し、趙簡子を頼った。絳の都で三年過ごしたとき、衛侯の訃報をきいた。

衛では、蒯聵の子、輒を立てたが、蒯聵は趙簡子軍に擁せられて黄河を渡り、戚に宿った。しかし衛側が邀撃したため衛の都には入れず、十三年間戚に留まった。輒側には名大夫・孔叔圉があり、衛侯を補佐していた。

この頃から蒯聵の人格が變化し、我が儘な白面の貴公子から、酷薄で、ひねくれた中年の苦勞人へと變わり、鬪鷄に耽溺するようになった。息子の公子疾だけが親孝行で、蒯聵を支えた。

やがて孔叔圉が死に、蒯聵の姉で、孔叔圉の未亡人伯姫が權勢を振るうようになった。伯姫の情夫・渾良夫が使者となり、蒯聵一派と策謀をめぐらし、周の昭王の40年（前480年）、閏12月に蒯聵

は衛の都に入った。伯姫の息子・孔悝を脅して一味に入れ、クーデターを断行した。

衛侯輒は即刻出奔し、蒯聩が代わって即位した。これが衛の莊公である。出國してから17年目のことで、これ以後、莊公はさまざまな復讐を行ない、伯姫と孔悝も國外に追放した。疾を太子にしたが、輒が國の寶器を持って出奔したので、莊公と渾良夫が相談し、輒を呼び戻し、疾と比べてすぐれた方を改めて太子にすることにした。疾がこの策謀を知り、翌年の春の宴會の時に渾良夫の罪を数えて誅殺した。

趙簡子から、莊公の挨拶がないことを咎めて使いが来た。莊公は渾良夫の悪夢を見るようになり、占うと大國に滅ぼされると出た。莊公は快樂に逃避し、大規模な工事や闘鷄に耽った。あるとき城樓から街を眺め、戎人の猥雑な部落を追い拂った。戎人のなかに豊かな髪的女性があり、莊公は捕らえて髪を切り、寵姫の鬢とした。女性は戎人己氏の妻であった。

冬、西から晉軍が侵入した。大夫の石圃が反亂を起こし、交渉したが石圃は聴かない。その夜、莊公は愛鷄を抱いて逃亡した。その途中、襲われて侍臣や公子たちはすべて討たれ、莊公は一人這って逃げ、ある人家に逃げ込んだ。そこは戎人己氏の家であった。莊公は身につけた寶物を奪われ、己氏に殺された。

以上が『盈虚』の梗概である。『左氏傳』の飛び飛びの記事を物語として一つに繋げたものであり、事實を變えるわけにはいかないけれども、要所要所で蒯聩・莊公の心理とそれに基づく行狀が手取るように描かれている。一人の男がさまざまな重壓の中で押しつぶされ、狂氣の行動をするようになり、やがて滅んでいくという、全體としては救いようなない感じも漂っている。さらに、それらの背景として、大きな時代の流れや無数の人の思惑が感じられ、『李陵』程ではないにしても、中國小説としてのスケールの大きさが感得できるようである。

『牛人』は魯の叔孫豹と、その庶子・豎牛の物語である。やはり『左氏傳』を典據とするが、『盈虚』以上に飛び飛びの記事を集めたもので、並々ならぬ作者の手腕がいっそう強烈に感じられる。

叔孫豹は、あるとき故國の亂を避けて齊に亡命したが、その途中、魯の北境で一美婦と知り合い、一夜を共にした。齊に著いてから、齊の大夫・國氏の娘を娶り、二兒をもうけた。ある夜、天井が下りてくる夢を見、非常な壓迫感があった。そこに、色の黒い、口が獸のように突き出た、牛によく似た佝僂の男が現われた。豹が「牛、余を助けよ」と言うと、その男が手を差し伸べて救ってくれたところで、目が覺めた。

數年後、魯にまた政變があり、豹は家族を齊に残して歸國した。大夫として朝に立つに及んで、齊に残した妻子を呼んだが、妻は齊の大夫某と通じており、二子、孟丙と仲壬だけがきた。

ある日、一人の女が豹を訪ねてきた。十數年前、魯の北境で一夜を共にした女であった。倅を連れてきているというので會ってみると、夢で自分を助けた佝僂の牛男であった。少年の名は「牛」であった。牛は豎（小姓）に加えられ、長じて後も豎牛と呼ばれた。陰鬱で仲間に加わらず、主人以外には笑顔も見せないが、豹には可愛がられ、長じては叔孫家の家政一切を切り回すようになった。

襄公が死んで（前542年）昭公の代になるころから叔孫豹の健康が衰え始め、病中の身の回りの世話から、病床からの命令の傳達まで、豎牛一人に任せられることになった。

豹が元氣な頃、孟丙の爲に鐘を鑄させることを決め、鐘ができたら諸大夫を饗應するように話してあった。叔孫豹が病に臥してから鐘ができあがり、孟丙は、宴會の日取りの都合を豎牛を通して父に聞いた。特別な事情が無い限りは、豎牛以外は誰も病室に入れない決まりになっていたのである。豎牛は鐘のことを主人には告げず、主君の言葉としてデタラメな日にちを孟丙に告げた。その日、孟丙は賓客を招き、盛大に饗應して、鐘を打った。病室でその音を聞き、豹は、自分の許しも得ず、勝手に相續人面をすとは何ごとだ、と怒り、捕らえて牢に入れろ、と豎牛に命じた。宴會の翌日、孟丙は、すでに屍體となって裏藪に棄てられていた。

仲壬は昭公の近侍某と親しく、ある日、友を公宮に訪ねたとき昭公の目に留まり、氣に入られて玉環を賜った。親に告げずに身に帯びるのは悪いと考え、豎牛を通じて病父に事情を告げ、玉環を見せようとした。豎牛は主人に玉環を見せもせず、仲壬が來たことも傳えずに病室から出てきて、主人は、たいそうお喜びだ、と傳えた。仲壬は、そこで初めて玉環を身につけた。數日後、豎牛は叔孫に仲壬を後嗣に立て、昭公に目通りさせるよう勧めた。叔孫が、まだそれと決めたわけではない、と答えると、豎牛は、仲壬の方は勝手にそう決めて、すでに昭公に目通りしている、君公から拝領した玉環も身につけている、と傳えた。さっそく仲壬が呼ばれるが、果たして玉環を帯びている。公孫は激怒して息子の辯解も聞かず、謹慎させた。その夜、仲壬は齊に逃げた。

叔孫の病は次第に重くなり、仲壬を呼び戻そうと思った。豎牛にそのことを命じたが、豎牛は無論齊への使いは出さず、仲壬は酷い父の所には二度と戻らないと返事した、と復命した。この頃になって、ようやく叔孫にも豎牛に對する疑いが湧いてきた。豎牛も叔孫に對して侮蔑の氣持を隠さないようになった。

次の日から残酷な所作がはじまった。叔孫の食事は、みな豎牛が食べ、叔孫に食事を與えないようになった。叔孫家の宰が見舞いに來たとき、叔孫は事情を訴えたが、宰は叔孫の豎牛に對する日頃の信頼を知っているから、冗談か、頭がおかしくなったとしか思われなかった。

豹は、また天井が下りてくる夢を見た。そばに牛男がいるが、今度は助けてくれない。悲鳴を擧げた途端に目が覺めた。叔孫は、そばに立って見下ろしている豎牛の顔を見て、こう感じた。「叔孫は骨の髓まで凍る思いがした。己を殺そうとする一人の男に對する恐怖ではない。寧ろ、世界のきびしい悪意といった様なものへの、遜つた懼れに近い。最早先刻迄の怒は運命的な畏怖感に壓倒されて了つた。今は此の男に刃向おうとする氣力も失せたのである。三日の後、魯の名大夫、叔孫豹は飢えて死んだ」と。ここで物語は終わる。

これはまた、なんとも凄まじい小説である。叔孫豹に對する豎牛の憎惡がどこから來たのか、明言はないが、いろいろなことが想像できる。想像の餘地は十分にあるが、「世界のきびしい悪意といった様なものへの、遜つた懼れ」などと言うのであるから、薄っぺらな容姿コンプレックスとか生い立ちへの不満などという常識的なものではなさそうである。世界の持つ根元的な悪意ともいべきものであり、豎牛は、それを一身に體現しているわけである。『盈虚』といい『牛人』といい、心が冷たくなるような小説であるが、あるいは1940年代という時代情況も影響しているかもしれない。

5. 『名人傳』

『名人傳』は中島敦の代表作と言ってもよい。それほどに勝れたできばえである。

趙の都・邯鄲に住む紀昌は、天下第一の弓の名人になろうとして、名人・飛衛に入門した。飛衛に命じられ、まず、瞬きをしない訓練をした。妻の機織臺の下に寝そべって、眼とすれすれに機躡が上下しても瞬かぬ訓練である。2年の後、鋭利な錐の先で瞼を突かれても瞬きしない程になった。

次に視ることを學んだ。虱を髪の毛で結び、窓に懸けて睨み暮らす。3年経つと、虱が馬のような大きさに見え、弓矢でこれを射れば、矢は虱の心臓を貫き、虱を繋いだ毛は切れない。かくて師に報告すると、飛衛は射術の奥義秘傳を紀昌に授け始めた。2月の後、紀昌は飛衛からすべてを學びとった。

そこで紀昌は良からぬ考えを起こした。天下第一の名人になるためには、師の存在が邪魔である、と。ある日、紀昌は野原で飛衛を狙い撃ちしたが、飛衛も應戦し、引き分けに終わった。飛衛は、弟子が再びよからぬ考えを起こしては危険であるから、紀昌を自分の師である甘蠅の許に行かせた。西の方、大行の嶮に攀じ、霍山の頂を極めよ。そこで甘蠅老師に學べ、と。

紀昌は西に行き、甘蠅に會った。渡り鳥を狙い、一箭で五羽の大鳥を落とした。甘蠅は、それは「射之射」であって、「未だ不射之射を知らぬ」と言って、絶壁の上まで紀昌を連れていった。紀昌は懼れて、矢を射るどころではない。

危石の上で震えている紀昌を助け下ろし、甘蠅老人は、いよいよ弓の奥義を示して見せた。まさに『名人傳』の、さ、わ、りであり、次のように描かれている。

老人が笑ひながら手を差し伸べて彼を石から下し、自ら代つて之に乗ると、では射といふものを御目にかけようかな、と言つた。まだ動悸がをさまらず蒼ざめた顔をしてはみたが、紀昌は直ぐに氣が付いて言つた。しかし、弓はどうなさる？ 弓は？ 老人は素手だつたのである。弓？ と老人は笑ふ。弓矢の要る中はまだ射之射じや。不射之射には、烏漆の弓も肅慎の矢もいらぬ。

丁度彼等の眞上、空の極めて高い所を一羽の鳶が悠々と輪を劃いてゐた。その胡麻粒ほどに小さく見える姿を暫く見上げてみた甘蠅が、やがて、見えざる矢を無形の弓につがへ、満月の如くに引絞つて、ひ、よ、うと放てば、見よ、鳶は羽ばたきもせず空中から石の如くに落ちて來るではないか。

紀昌は慄然とした。今にして始めて藝道の深淵を覗き得た心地であつた。

まことに印象的な叙述である。紀昌は、この後9年間甘蠅の許で暮らしてから、下山した。

紀昌と飛衛の話は『列子』「湯問」篇を典據としている。「湯問」篇の話は物語の骨子と言うべきもので、『名人傳』は、勿論それを詳細に具體化したのである。甘蠅と紀昌の話は、同じく『列子』「黄帝」篇の伯昏无人と列禦寇の話が典據となっている。この話は、また『莊子』「田子方」篇にも見え、おそらく『莊子』の話を『列子』が取り込んだのであろう。「湯問」篇の飛衛と紀昌の話に續けるため、『名人傳』では伯昏无人を甘蠅、列禦寇を紀昌としたのである。

『名人傳』の、見えざる矢と無形の弓で鳶を射落とす描寫は、「湯問」篇の甘蠅の話の冒頭、「甘蠅は古代の弓術の名人である。弓の弦を引きしぼっただけで獸は身を伏せ鳥は空から下りてしま

う」⁴を踏まえたものであろう。

しかし、『名人傳』の、さ、わ、りも、莊子・列子の思想を具象化したものと見るならば、あまりにも幻想的でありすぎる。伯昏無人の言う至人は「上は青々とした天空をうかがい、下は地の底の黄泉にひそみ、四方八方に自由に駆けめぐって、心持ちはまったくいつもと変わらない」⁵存在であって、無形の弓を射てみせるなどは無用のしわざである。『名人傳』では、紀昌が甘蠅老師のもとから故郷邯鄲に戻ったときには顔つきは愚者のようであり、その最晩年に至っては弓そのものをも忘れ果てていた、という結末になっている。それでこそ、莊子・列子の思想を見事に具象化したものと言えるであろう⁶。『名人傳』の深さは、この結末に凝縮されているのである。

6. 『弟子』

弟子とは子路・仲由のことであり、本篇は子路と孔子の師弟物語である。おもな典拠は無論『史記』「仲尼弟子列傳」であり、これに「孔子世家」や『論語』などの関係部分が組みこまれている。かなり忠實にこれらの典拠を踏まえながら、子路が命を懸けて孔子に従った心情が生き生きと描かれており、本篇は、やはり著者の傑作の一つである。

子路が孔子を困らせてやろうとした最初の出會いについて、『史記』では「子路は、……孔子を辱めて暴行しようとした。しかし孔子は禮をつくして段々と教え導いたので、子路は、後には儒者の服装をし、進物をたずさえ、門人を通して弟子入りを希望した」⁷と簡潔に記しているだけであるが、『弟子』では次のように記されている。

孔子は思はずニコリとした。青年の聲や態度の中に、餘りに稚氣満々たる誇負を見たからである。血色のいい・眉の太い・眼のはつきりした・見るからに精悍さうな青年の顔には、しかし、何處か、愛すべき素直さが自づと現れてゐるやうに思はれる。再び孔子が聞く。……後世に残された語録の字面などからは到底想像も出来ぬ・極めて説得的な辯舌を、孔子は有つてゐた。言葉の内容ばかりでなく、其の穏やか音聲・抑揚の中にも、それを語る時の極めて確信に充ちた態度の中にも、どうしても聽者を説得せずにはおかないものがある。青年の態度からは次第に反抗の色が消えて、漸く謹聽の様子に變つて来る。……（子路は）實は、室に入つて孔子の容を見、其の最初の一言を聞いた時、……己と餘りにも懸絶した相手の大きさに壓倒されてゐたのである。

全篇こうした調子で、讀者は自分もその場にいるような實感を持つ。孔子と子路の関わりは中國文化の歴史に関心がある程の者ならば誰しも知っていることであろうが、日本では『弟子』を通して親しんだ者も多い。

⁴『列子』「湯問」：甘蠅、古之善射者、溪弓而獸伏鳥下。

⁵『莊子』「田子方」：夫至人者、上躋青天、下潛黄泉、揮斥八極、不變神氣。

⁶中島敦『名人傳』は、川本喜八郎の脚色演出、上海美術電影制片廠の制作で、1988年にアニメ映画化された。「不射之射」という題名で、橋本功の語り、なかなかのきばえである。

⁷『史記』「仲尼弟子列傳」：子路、……陵暴孔子、孔子設禮稍誘子路、子路後儒服委質、因門人請爲弟子。

この後、入門当初の子路の様子や師弟の関わり、昭公の亡命から陽虎の権勢と失脚、孔子の登用と政策、齊による反間策と孔子の遍歴、遍歴中のさまざまな出来事——衛の靈公やその夫人・南子との軋轢、陳蔡の間で何日も暴徒に囲まれて窮乏したこと、子路に遁世哲學を語った老人、子貢や宰予などの弟子達の間で交わされた議論など——ついで子路が衛に仕官したこと、衛の内亂と蒯聵のクーデター、それに巻き込まれた子路の死等々が語られ、これらすべての場面において、臨場感溢れる描寫が續く。最後に子路は、全身膾の如くに切り刻まれて死ぬのであるが、「子路の屍が醢にされたと聞くや、家中の鹽漬類を悉く捨てさせ、爾後、醢は一切食膳に上さなかつたといふことである」と、孔子の行爲が描かれて終息する。

孔子は中國の代表的な思想家であるから、どのように描いても、そこに収まりきらぬ部分が出てくるであろう。とくに思想の部分については思想研究者ならまた別な見方もあるかもしれない。しかし、一人の人間としてまるごと描くという点では、『弟子』は見事なできばえである。それは子路に焦點を合わせ、子路の生き方・感じ方を通して見たからこそ可能になったことであり、孔子に對比されて子路もまた確かな生身の人間として描かれた、と言える。

7. 『李陵』

『李陵』は著者の死後に世に出た作品で、書名も編集者が付けたものであるが、8篇の中國小説のうちでも、とりわけて傑作である。典據は『漢書』「李廣蘇建傳」、『漢書』「司馬遷傳」、『史記』「太子公自序」などで、中心となったものは「李廣傳」のうちの「李陵」の部分である。

『李陵』は3部分に分かれ、「一」では、もっぱら騎都尉・李陵の激烈な轉戦の情況が語られる。わずか五千の歩兵を率いて邊塞を出發し、北のかた匈奴の領域に深く入りこみ、大軍勢の騎馬兵を相手にいかに困難な戦闘を繰り広げたかが、生々しい臨場感をもって描かれる。『漢書』の記述と比べてみれば、その具體的な情況を描き出す筆致が分かるが、それは無論小説と史書との違いに因る。ひたすら事實を追求する史書に對して、その事實に基づいて感情や精神の働きを膨らませていくのが小説である。その違いを差し引けば、『李陵』は、かなり忠實に『漢書』に従っている。敵軍に大打撃を與えながら轉戦しつつ邊塞に戻ろうとするが、援軍もなく、ついに刀折れ矢盡き、部下の兵もほとんど失って李陵は匈奴に降伏する。

「二」では、敵に降った李陵に對して、朝廷の衆臣が非難斷罪する中で、ただ一人辯護した司馬遷が武帝の怒りをかい、宮刑に處せられたことが語られる。言語を絶するその屈辱と苦惱の中で、司馬遷は歴史を書くことの意味を捉え直し、修史は「述べて作らず」の原則ながら、「作らず」と「人間を描く」ことが矛盾しないことを確信するに到る。個々の人間には、その人物なりの無限に深い感情があり、それを描くと「作る」領域に踏みこむようであるが、けっしてそうではなく、「違つた人間は違つた人間として述べる」ことこそが「述べる」ことなのだ、と。「人間を描く」などと言えば、ごく平凡で月並みな表現になるが、項羽や始皇帝や楚の莊王を並べることによって、作者は十分に説得的な議論を展開している。

作者が『李陵』で描いたその苦悩と確信は、おもに「司馬遷傳」に見える「任安への返書」をもとに描出したものであるが、「述べて作らず」の問題を提出して、深く掘り下げたのは作者の創作である。ここに我々は、創作に当たっての作者の精神の、まさに神髄とも言うべき信念を認めることができる。作者のすべての努力は、實に、この「人間を描く」ことにあった。つまり、ここの司馬遷の精神は作者の精神の反映であった。こう考えてくると、我々は、『李陵』のみならず他の中國小説でも「人間を描く」ことが小説創作の原動力であり大原則であった、ということに気づくのである。

「三」では、降伏以後の李陵の生活、同じく捕虜になっていた蘇武のことが描かれ、おもに蘇武に對する李陵の心情が描かれる。また、司馬遷の『史記』完成のことにも言及される。ただ、總じて一や二ほどの迫力は感じられない。

それは、なぜであろうか。李陵が匈奴に降ってから、李陵の一族は武帝によって悉く殺された。祖父である名將・李廣の最後も悲惨であった。漢に對する忠誠心や多くの功績に比べて、李陵一族が受けた處遇は、あまりにも不當である。従って、一族を皆殺しにされたと聞いて李陵が怒り心頭に發つたという描寫は、すんなり腑に落ちる。

ところが李陵は、匈奴に降らず「久しく北海（バイカル湖）のほとりで獨り羊を牧してゐた」蘇武の生き方を見て、「蘇武は義人、自分は賣國奴と、それ程ハッキリ考へはしないけれども、森と野と水との沈黙によつて多年の間鍛え上げられた蘇武の厳しさの前には己の行爲に對する唯一の辯明であつた今迄のわが苦悩の如きは一溜りもなく壓倒されるのを感じない譯にはいかない」と思い、ある種の後ろめたさを抱いた、という描き方になっている。確かにこの方が李陵と蘇武の氣持の落差がはっきりとして小説としては迫力が出るが、李陵という人間を描くという觀點から見ればどうであろうか。それ以前にもろくな評價をされず、一族を悉く殺されても、なお漢に對して後ろめたさを感じるのであろうか。その點が、いささか腑に落ちないのであり、三が一や二ほどの迫力がないと感じられる所以と思われる。

小結

本稿は中島敦の中國小説について考察したものであり、8篇の内容を紹介して若干の分析を加えた。8篇の小説を通讀すると、典據を忠實に踏まえながら、登場人物の心理・心情を描き出したものが多い。

『山月記』は『太平廣記』「李徴」を典據とし、人が虎になるという傳奇を述べながら、優れた心理小説に仕立て直されている。

『悟淨出世』は『莊子』中の人物や思想なども取り込みながら、悟淨の精神遍歴の諸相が詳しく展開され、『悟淨歎異』では玄奘と悟空や八戒の心理や在り方が、悟淨という恰好の觀察者の眼を通してじつに詳細に描かれている。

『盈虚』は『左氏傳』を忠實に踏まえながら、衛の蒯聵・莊公の行動とその心理の微妙な動きが見事に描かれ、小説として成功している。『牛人』もまた『左氏傳』を踏まえながら、魯の叔孫豹と

豎牛の、背筋が冷たくなるような関わりが周到に描かれている。

『名人傳』は『列子』や『莊子』に據りつつ、飛衛・紀昌・甘蠅という三者の関わりを生き生きと描いている。8篇の中では娯樂性が一番強く、弓術を主題として、名人というより、いわば仙人の世界を描いているような趣がある。

『弟子』は孔子とその弟子の子路の話であり、兩者の人間性をまるごと描いて見事なできばえである。日本では、この作品によって孔子や子路に親しんだ人も多い。

『李陵』は『史記』や『漢書』に忠實に據りながら、李陵・司馬遷・蘇武という三人の人物像を的確に描いている。わけても司馬遷の修史の精神を述べて、「述べて作らず」の立場ながらも、「述べる」ことを「人間を描く」とことと敷衍する邊りは、司馬遷史學の本質を擱んでいる感じであり、それは同時に作者自身の創作態度にも通じる立場だと思われる。

中島敦は早世したこともあり、中國小説の数は多くないが、いずれも内容の確かな作品であり、今後もずっと讀み繼がれるべきものである。とくに『名人傳』『弟子』『李陵』などは、日本小説史において、すでに古典と言ってもよいほどの價値がある。

韩国古代神佛关系的类型与展开过程

徐永大

仁荷大学·教授

- 目次 -

序言

I. 神佛关系的类型

1. 神佛矛盾型

2. 神佛融合型

(1) 护法型

(2) 皈依型

(3) 化身型

II. 神佛关系的展开过程

III. 以后面临的课题

序言

韩国是一个多种宗教并存的社会，这是韩国在不同时期不断接受新宗教、并相互重叠的结果。当一种新宗教传入韩国、被韩国民众所接受的时候，这些宗教既会与现有宗教产生摩擦，也会相互影响。其结果，便产生了综合融合现象（syncretism），其原本的宗教传统也会表现出不同的面貌。

自古以来，韩国就有本土的宗教传统，这些土俗宗教以各种神灵为信仰对象，故而也可以称为“神教”¹。公元4世纪时，佛教经由中国传入韩国，神教与佛教相遇，二者之间便开始出现宗教融合现象，所以韩国的宗教融合历史是从神教与佛教的相遇开始的。毫不夸张地说，今天韩国的神教与佛教也是二者融合的结果。

所以，神教、佛教的融合问题是我们必须要研究的课题，这既是为了更好地理解两大宗教传统，也是为了更好地理解韩国这个多宗教社会的宗教历史。对于这个问题，韩国学界一直十分关注，研究成果也是蔚为大观²。故而在韩国，神佛融合已然是一个为大众所接受的既定事实，对于这一点，笔者并无异议。

但过去的研究也存在一些不尽人意之处：对于神佛融合的多样性与时间性未做出充分的说明。无论

¹韩国土俗宗教有很多种称呼，为了方便本文统一称为“神教”。早在李能和《朝鲜神教源流考》（1）-（6），（《史林》7-3、4，8-1-4，京都帝大史学研究会，1922年-1923年）之中就已经开始使用“神教”这一说法了。

²这里笔者仅简单列举几个具有代表性的单行本：

Hyun-key Kim Hogarth, *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea*, 集文堂, 2002年。

金在庚, 《新罗土俗信仰与佛教的融合思想史研究》, 民族社, 2007年。

张正泰, 《韩国佛教与民间信仰的习合关系研究》, 东国大博士学位论文, 2011年。

神教、佛教，它们都已渗透到韩国社会文化的方方面面，二者的接触面很广，接触、交流状态也非常多样，加之二者的接触、交流是在漫长的岁月里实现的，所以在不同的时期会有不同的变化³。即便如此，现有研究却只是蜻蜓点水地指出神佛融合的事实，并未深入挖掘。

导致这种现象的原因是复杂的，但首要的问题应该是学界对史料的收集与研究不够充分。通过有限的史料来阐释神佛的融合情况，势必不能充分展现融合的多样性与历史性。其次，研究视角的狭隘也是导致这种现象产生的原因之一。佛教与现有宗教的接触、交流并非韩国独有，远在印度时就已存在这种现象⁴，而韩国佛教的源头——中国也是如此⁵。除此以外，日本也并非例外⁶，而且日本的情况可以给韩国神佛融合现象的研究带来很多启发。虽然如此，韩国学界对与印度、中国、日本的比较研究并不充分，也没有充分地援引他们的研究成果，导致韩国的研究固步自封。

为了解决这些问题，笔者首先要做的一点便是尽可能的收集、研究相关的史料，并尽可能地从印度、中国、日本获取更多的启发。为了更好地理解神佛交流的多样性，笔者对二者的交流的情况做了分类；而为了动态地把握神佛的交流情况，笔者还研究了二者交流的历史变迁过程。当我们把神佛交流的时代因素考虑在内，便能够做出更加动态的考察。

虽然这些工作对于重构韩国宗教的历史是必要的，但正如笔者在后面论述的那样，这个课题中仍然存在许多悬而未决的问题。希望诸位能够多多伸出援手，帮助笔者实现所期待的目标。

※参考资料



现代巫女的神堂



云门寺灶王神画像

³Syncretism一般被理解为一系列的过程。(André Droogers, *Syncretism: the problem of definition, the definition of the problem, Dialogue and Syncretism; an interdisciplinary approach*, William B. Eerdmans publishing co., 1989, p. 12)。

⁴中村元，《印度神与佛的交涉》，《佛教思想史》1（神与佛——源流探索），平乐寺书店，1979年，pp. 47-124。

⁵关于中国的下列研究可供参考：

陈坚，《破灶堕与佛教无神论》，《普门学报》39，2007年。

寺川真知夫，《祈愿神身离脱的神的传承》，《佛教文学》18，佛教文学社，1994年。

吉田一彦，《多度神宫寺与神佛习合》，《古代王权与交流》4（伊势湾与古代东海），名著出版，1996年。

吉田一彦，《日本神佛习合思想的接受与展开——神佛习合外来说序说》，《佛教史学研究》47-2，佛教史学会，2004年。

吉田一彦，《垂迹思想的接受与展开》，《日本社会的神与佛》，吉川弘文馆，2006年。

吉田一彦，《古代神佛的融合》，《神佛融合的东亚史》，名古屋大学出版会，2021年。

北条胜贵，《东晋期中国江南的〈神佛习合〉的言说》，《奈良佛教的地方的展开》（根本诚二、宫城洋一郎编），岩田书院，2002年。

清水真澄，《通过高僧传、续高僧传看到的神佛习合的一个侧面》，《文化史学》67，文化史学会，2011年。

⁶关于日本神佛融合的问题可以参考辻善之助，《关于本地垂迹的起源》，《史学杂志》18-4、5、8、9、12，1907年；《日本佛教史之研究》，金港堂书籍等。自1919年以来关于这个问题有许多颇具价值的研究。

韩国	中国	日本
	 <p data-bbox="762 573 896 607">义县万佛寺</p>	 <p data-bbox="1118 573 1256 607">东大寺大佛</p>
		 <p data-bbox="1145 920 1224 954">药师寺</p>

I. 神佛关系的类型

笔者认为，所谓的“研究”都需要按照一定的标准，对相关的资料与事实进行分类。从这个意义出发，笔者首先会把与神佛有关的史料进行分类、归纳，由此来展开论述。

笔者对有关神教、佛教关系的史料进行了整理，发现大体上可以分为两类。其一，二者相互对立，产生了一些矛盾与摩擦；其二，二者相互妥协，探索共存的方法。前者我们可以称之为“神佛矛盾型”，后者我们可以称之为“神佛融合型”。而根据融合的情况，后者可以再次细分为护法型、皈依型、化身型。下面笔者就以这些类型分类为基础展开讨论。

1. 神佛矛盾型

神教与佛教的关系始于佛教的传入。佛教是在公元4世纪时经由中国传入韩国的，当时正是韩国的三国时代，佛教传入的顺序是高句丽→百济→新罗，但是三国对于刚传入的佛教却有着不同的反应。以高句丽为例，372年（小兽林王二年）佛教传入高句丽，三年以后，高句丽便修建了肖门寺与伊弗兰寺，392年（故国壤王九年）时君主便接受了佛法，并下达了祈福教书。⁷再以百济为例，384年（枕流王元年）佛教传入百济，次年就实现了创寺与度僧，392年（阿莘王元年）君主就下达了祈福教书。⁸这些记

⁷小兽林王二年（372年）夏六月，秦王苻坚遣使及浮屠顺道送佛像经文王遣使回谢以贡方物。

小兽林王五年（375年）春二月，始创肖门寺，以置顺道，又创伊弗兰寺，以置阿道。此海东佛法之始。

故国壤王九年（392年）三月，下教崇信佛法求福（以上均摘自《三国史记》卷18，《高句丽本纪》6）。

⁸枕流王元年（384年）九月，胡僧摩罗难陀自晋至王迎之致宫内礼敬焉佛法始于此。

枕流王二年（385年）春二月，创佛寺于汉山度僧十人（以上均摘自《三国史记》卷24，《百济本纪》2）。

载不仅表明佛教在高句丽与百济的传播是顺利的，没有经过什么太大的阻力，还表明高句丽与百济对佛教的接受态度是积极的。

但新罗的情况却有所不同。围绕着佛教的接受问题，新罗社会上摩擦不断。一般认为，佛教是在诃祗王（417年-458年在位）时传入新罗的。⁹但那些将佛教传入新罗的高句丽僧侣，或是生命遭到了威胁，或是直接死于了非命。¹⁰直到528年（法兴王十五年）异次顿的殉教事件以后，佛教才获得了正式的承认。

这些矛盾产生的原因是新罗的排佛势力太强大了。《海东高僧传·流通·释法空》里记载了排佛派排斥佛教的原因：“今见僧徒，童头毁服，议论奇诡”，意思是说僧侣的头发、服装很怪异，教理也很奇诡。在这里，僧侣的外貌是令人们疏远的原因之一，但更值得注意的一点是，人们无法接受佛教的教理。

排佛派之所以无法接受佛教的教理，是因为他们当时信奉的是神教的教理。实际上，就宗教思想来说，神教与佛教之间存在着很大的差异。比如，从宗教目的来说，神教指向的是现世无灾无难的幸福生活，属于现世肯定型的宗教；而佛教却并不把人生意义放在现世，而是指向领悟的世界，属于现世否定型宗教。¹¹在来世观方面，神教认为来世是现世的延长，持“继续说”（continuance theory）的观点，佛教则认为生前的行为会决定来世的生活，持“报应说”（retribution theory）的观点。¹²从来世说的角度来看，继续说认为现世的社会地位在来世也能得到保障，而报应说则认为来世的地位得不到保障，所以从排佛派的立场上来看，佛教是很难被接受的。

但有些矛盾的原因却不能仅仅用宗教思想的差异来说明。因为高句丽与百济也有信仰神教的贵族势力，但佛教的接受过程却并未引起太大的摩擦，这也就意味着，除了宗教思想的区别以外，佛教在新罗的传播遭遇阻力还另有隐情。首先，就高句丽与百济来说，佛教是经由外交途经传入的，而在新罗，佛教是首先传到了地方、民间。这里值得注意的一点是高句丽、百济、新罗的社会发展阶段有所不同。

在佛教传入高句丽与百济的时候，两国已经在某种程度上形成了以君主为中心的古代国家制度，且这种制度已经基本步入正轨，所以在这两个国家，佛教可能并不会直接与政治问题产生关联。与此形成对比的是，在佛教传入新罗的时候，新罗刚要迈入以君主为中心的古代国家阶段，仍然在探索这种制度的思想基础。所以在新罗，佛教便与政治利害关系联系了起来，针对佛教接受的问题，社会上便产生了很多摩擦与矛盾。矛盾的一方是君主派，为了巩固以王权为中心的中央集权制度，君主派对佛教采取了积极的包容态度，希望建立起一套支撑中央集权制度的思想基础；矛盾的另一方则是贵族势力，他们坚持神教的立场，对于佛教持反对的态度，因为王权的强化势必意味着贵族势力的削弱。

这一推论成立的基础是，神教对于巩固以君主为中心的中央集权制度作用有限，而佛教的一些理论却足以支撑这种制度。关于这个问题，笔者想做出两点说明。

首先，在古代国家，王权正当化的途径之一便是宣称君主是至高神（supreme being）即天神的后裔。通过建国神话，我们可以看到君主的确是以天神后裔自居的。他们之所以要通过建国神话强调自己

阿莘王即位大元十七年（392）二月，下教崇信佛法求福（《三国遗事》卷3，《兴法》）。

⁹《三国史记》卷4，《新罗本纪》4，法兴王十五年收录的金大问的《鸡林杂传》的说法。

¹⁰《海东高僧传》卷1，《流通·释阿度》之中提到被杀的僧侣有正方与灭垢毗等。

¹¹Robert Bellah, *Religious Evolution, Reader in Comparative Religion* (ed. by Lessa & Vogt, Harper & Row, 1972, p. 38.

¹²E. B. Tylor. *Primitive Culture* II, John Murry, 1920, p. 75.

是天神的后裔，就是为了表明王权的神圣性，确定统治的正当性。然而按照新罗的建国神话——朴赫居世的神话，除了新罗王室以外，还有其他的、以天神后裔自居的势力，即六村长势力。¹³这些情况一直持续到佛教传入之前。换言之，在新罗，除了王族以外，还有一些以天神后裔自居的集团。因此，在新罗想要建立起以君主为中心的中央集权国家时，就需要一种支持王权的超越性、并使天神相对化的理论。

在这种情况下，佛教之所以受到新罗王族的青睐，是因为佛教天神（deva）的观念。佛教不仅承认帝释、梵天等天神的存在，也承认他们比普通人更高贵。但佛教里的天神并非绝对的至高神，他们同普通人一样，未能摆脱轮回的桎梏，是一种相对的、有限的存在。与此相对，佛陀（Buddha）则是觉悟了的、超脱轮回的、绝对的存在。因此，根据佛教的理论，天神后裔也是有局限性的，六村长的天神族说也不能再为贵族势力的特权意识开脱。与之相反，新罗的王族则提出并四处散布真宗说，指出新罗王族是类似于佛陀的释迦族，目的是通过佛教宣扬王权的超越性。¹⁴

其次，神教具有保守的倾向。这一论点的例证之一便是高句丽的王妃于氏。于氏本是高句丽第九代故国川王（179年-197年在位）的王妃，在故国川王死后，她又嫁给了她的小叔子、第十代山上王（197年-227年在位）。高句丽素有叔娶嫂（levirate）的风俗，从当时来看，于氏的再婚从伦理上来讲完全没有问题。但是在高句丽，夫妻死后要合葬在一起，于氏留下遗言，要和第二任丈夫合葬，埋在山上王陵。然后故国川王便在巫女面前显灵，谴责于氏的行为，巫女又把这一情况汇报给了君主。¹⁵故国川王是否真的显灵我们不得而知，这里我们需要关注的是巫女批评于氏为人处事的立场。按照叔娶嫂的惯例，再嫁的女子应该与第一任丈夫合葬。也就是说，巫女批评了于氏打破惯例的做法。¹⁶换言之，巫女的立场是拥护现有的秩序，否定新的变化。因此，神教不仅不能为社会的变化提供支持，甚至还反对社会的变化，具有保守的色彩，据推测这便是佛教上升为支配性宗教的契机。¹⁷

围绕佛教的接受问题而相互对立的君主与贵族势力最终达成了妥协，由此佛教便成为了新罗社会的公认宗教，地位得到了保障。新罗的君主自认为是佛教的理想帝王即转轮圣王（cakravartī-rāja），以释迦族自居，而新罗的贵族则通过弥勒信仰探索权力正当化的路径，这就反映出佛教在新罗的地位已经得到了保障。¹⁸但这只是政治上的妥协，在基层社会神教、佛教的矛盾仍然持续了很长时间。关于这一点，笔者以史料为基础，进行了几种形态的分类，具体如下：

（a）灵验力对决

○新罗末邹王的女儿成国公主患疾，巫医没有治好，但阿道和尚给治好了。¹⁹

○巫觋没有治好金良图（?-670年）的病，密本法师治好了；善德女王的病也因密本法师把狐狸赶走而治好了。²⁰

¹³ 《三国遗事》卷1，《纪异·新罗始祖赫居世王》。

¹⁴ 金哲垓，《新罗上代社会的Dual Organization》，《韩国古代社会研究》，首尔大出版部，1994年。

徐永大，《新罗的佛教接受情况与天神观念》，《韩国思想史学》10，韩国思想史学会，1998年，pp. 1-30。

¹⁵ 《三国史记》卷17，《高句丽本纪》5，东川王八年九月。

¹⁶ 卢泰敦，《娶嫂婚与亲族集团》，《高句丽史研究》，四季节，1999年，pp. 169-218。

¹⁷ 徐永大，《韩国古代宗教职能者》，《韩国古代史研究》12，韩国古代史学会，1997，pp. 203-240。

¹⁸ 李基白，《新罗初期佛教与贵族势力》，《韩国思想史研究》，一潮阁，1986年。

¹⁹ 《三国遗事》卷3，《兴法·阿道基罗》：（未雏王即位）三年时。成国公主疾。巫医不效。勅使四方求医。师率然赴阙。其疾遂理。王大悦。问其所须。对曰。贫道百无所求。但愿创佛寺于天镜林。大兴佛教。奉福邦家尔。王许之。命兴工。俗方质俭。编茅葺屋。住而讲演。时或天花落地。号兴轮寺。

²⁰ 《三国遗事》卷5，《神咒·密本催邪》：善德王德曼。遭疾弥留。有兴轮寺僧法惕，应诏侍疾。久而无效。时有密本法师，以德行闻于国。左右请代之。王诏迎入内。本在宸仗外。读药师经。卷轴纒周。所持六环，飞入寝

○惠通法师驱走了导致唐高宗公主患疾的毒龙。这条毒龙逃到了新罗，变成了机长山的熊神（山神）引起了灾难，最终败在了惠通的手下，受了不杀戒。²¹

○均如大师（923年-973年）以修建灵通寺白云房为由，每天作乡歌镇压引起灾难的土地神。²²不仅如此，当时光宗（949年-975年）的王后大穆王后生殖器上长疮，均如便把疮转移到了槐树上进行治疗；还令梅雨停止，好让光宗接受宋朝的册封。还发挥了各种神通，甚至通过禳怪阻止了劈在佛日寺上的闪电。²³

这里特别需要关注的一点是灵虚对决主要是围绕着治病展开的，而且二者的治疗方法又是不同的。神教主要是通过驱赶导致生病的鬼神或解除咒术的方法，而佛教则主要通过忏悔错误、受戒的方法。²⁴（以密本为例，他驱走了导致生病的大鬼、小鬼，而惠通则把白豆变成神兵，驱走了导致生病的蛟龙。这些虽然是僧佛做的，但却与神教的治病方法颇有相通之处。）

(b) 驱龙建寺

○梁山通度寺：慈藏法师感化了鸞栖山神池里的毒龙，修建了金刚戒坛。²⁵

○蔚珍佛影寺：义湘法师驱走毒龙，填平龙湫修建而成。²⁶

内。刺一老狐与法惕。倒掷庭下。王疾乃瘳。时本顶上发五色神光。覩者皆惊。又承相金良图为阿孩时。忽口噤体硬，不言不遂。每见一大鬼率小鬼来。家中凡有盘肴，皆啖尝之。巫覡来祭。则群聚而争侮之。图虽欲命撤。而口不能言。家亲请法流寺僧亡名来转经。大鬼命小鬼。以铁槌打僧头仆地。呕血而死。阿数日。遣使邀本。使还言，本法师受我请将来矣。众鬼闻之。皆失色。小鬼曰。法师至将不利。避之何幸。大鬼侮慢自若曰。何害之有。俄而有四方大力神。皆属金甲长戟。来捉群鬼缚去。次有无数天神。环拱而待。须臾本至。不待开经。其疾乃治。语通身解。具说件事。良图因此笃信释氏。一生无怠。塑成兴轮寺吴堂主，弥勒尊像，左右菩萨。竝满金画其堂。

²¹ 《三国遗事》卷5，《神咒·惠通降龙》：时唐室有公主疾病。高宗请教于三藏。举通自代。通受教别处。以白豆一斗，咒银器中，变白甲神兵。逐崇不克。又以黑豆一斗，咒金器中，变黑甲神兵。令二色合逐之。忽有蛟龙走出。疾遂瘳。龙怨通之逐己也。来本国文仍林。害命尤毒。是时郑恭奉使于唐。见通而谓曰。师所逐毒龙。归本国害甚。速去除之。乃与恭。以麟德二年乙丑（665年文武王五年）还国而黜之。龙又怨恭。乃托之柳，生郑氏门外。恭不之觉。但赏其葱密。酷爱之。及神文王崩，孝昭即位（692年）。修山陵，除葬路。郑氏之柳当道。有司欲伐之。恭恚曰。宁斩我头。莫伐此树。有司奏闻。王大怒。命司寇曰。郑恭恃王和尚神术。将谋不逊。侮逆王命。言斩我头。宜从所好。乃诛之。坑其家。朝议。王和尚与恭甚厚。应有忌嫌。宜先图之。乃征甲寻捕。通在王望寺。见甲徒至。登屋。携砂瓶，研朱笔而呼之。见我所为。乃于瓶项。抹一画曰。尔辈宜各见项。视之皆朱画。相视愕然。又呼曰。若断瓶项。应断尔项。如何。其徒奔走。以朱项赴王。王曰和尚神通。岂人力所能图。乃舍之。王女忽有疾。诏通治之。疾愈。王大悦。通因言恭被毒龙之污，滥膺国刑。王闻之心悔。乃免恭妻孥。拜通为国师。龙既报冤于恭。往机张山为熊神。惨毒滋甚。民多梗之。通到山中。谕龙授不杀戒。神害乃息。

²² 《均如传》第九《感应降魔分者》：又灵通寺白云房 年远浸坏 师重修之 因此地神所责 灾变日起 师略着歌一首以禳之 帖其歌于壁 自尔之后 精怪即灭也。

²³ 《均如传》第六《感通神异分者》：乾祐二年（949年）四月晦 大成大王大穆皇后 玉门生疮 不可以示之于医 召师之师顺公 请以法药救之 顺公因能代苦 使皇后立差 顺公代病其病 病革七日 不自免焉 师奉香炉咒愿 疮自移著于槐树之西柯 槐在师房东隅 因尔而枯 至清宁（辽国道宗，1055年~1064年）中株机尚存。

²⁴ 《三国遗事》卷4，《义解·圆光西学》：（弟子圆）安尝叙光云。本国王染患。医治不损。请光入宫。别省安置。夜别二时为说深法。受戒忏悔。王大信奉。一时初夜。王见光首，金色晃然。有象日轮。随身而至。王后宫女同共观之。由是重发胜心。克留疾所。不久遂差。

²⁵ 《通度寺舍利袈裟事迹略录》（1675年）：贞观十二年（638年，善德女王七年）入唐求法……于是师往终南山云际寺文殊像前 日夜勤求忏悔精进 一日文殊化作梵僧 来谓曰……汝（即慈藏）本国新罗境南 有山曰鸞栖山下有神池 是毒龙所止处也 龙怀毒害 暴作风雨 损耗禾谷 因毒人民 汝请彼龙池 筑金刚坛 安佛舍利袈裟 则此乃三灾不到 万代不灭 佛法久止 天龙不离拥护之处也……泛西海而东还 西海龙王请入龙宫 礼拜供养 后以龙宫所宝紫檀木椀枕 献师谓曰 师之本国皇龙寺者 迦叶与释迦佛相对说法 座席至今犹存 是寺护法龙实吾长子 往护其寺 又汝国境南南村江岸创寺 安舍利塔 我与东海龙王 一日三时 往遶其塔 遶无数匝亦闻法音 同护法言 讫礼送……然后更 与善德大王 同愿寻踪 到于境南鸞栖山下毒龙神池 师乃为毒龙说法受（授？）戒 令生善心 调伏恶心 请此池填 筑戒坛 安舍利袈裟者 今通度寺也（韩国学文献研究所，《通度寺志》，亚细亚文化社，1983年，pp. 5-12）。

- 闻庆凤岩寺：智证大师道宪驱赶大泽神物创建而成。²⁷
- 光阳玉龙寺：道诜国师驱走了住在沼泽里的九条龙修建而成。²⁸
- 高敞禅云寺：黔丹禅师驱走了龙湫里的龙修建而成。²⁹
- 高敞禅云寺忏堂庵：新罗义云祖师命监斋使者驱走了住在龙潭里的骊龙修建而成。³⁰
- 原州九龙寺：新罗义湘大师驱走了住在雉岳山毗卢峰下池塘里的九条龙并创寺。³¹
- 高城新溪寺：来自月氏国的五十三佛驱走九龙地的毒龙修建而成。³²
- 高城榆岾寺：填平了住着九条龙的九龙渊修建而成。³³
- 平壤广法寺：鹿足夫人的九子赶走了毒龙修建而成。³⁴

²⁶柳伯儒，《天竺山佛影寺记》：新罗右碑云 唐永徽二年 义湘法师自东京 沿海入丹霞洞 登海云峰 北望歎曰 西域天竺山形势 移于海表也 又见磬 上生五佛影 益奇之 寻流而下 登山塔峰 则下有毒龙湫也 法师为龙说法 请施地 欲建刹 龙尚不顺 法师强以神力咒之 于是龙忽发愤 穿山裂石而去 法师即填湫而建刹焉 震方特建青莲殿三间及无影塔一座 以禪补之 额曰 天竺山佛影寺…… 洪武三年庚戌（1370年，恭愍王十九年）八月日翰林学士柳伯儒书（《朝鲜寺刹史料》下，1911年，朝鲜总督府内务部地方局，38~39页，权相老，864页；《佛国寺志（外）》，亚细亚文化社，1983年，p. 374）。

²⁷清隐子（知守）《凤岩寺事实略》（崇祯纪元后三癸卯（1793年，正祖十七年）：人传寺基 古为大泽 神物常淹育智证创寺时 驱而出之 神物去隐此间云（权相老，《韩国寺刹全书》，p. 833）。

最所不可晓者 国师堂一件也 寺僧常以正月三日 具酒食 作乐降神 以卜寺中一年休咎之徵 咸称其神为普照国师 国师乃圣僧也 岂有是之理（p. 833-844）。

²⁸李俊坤，《韩国龙神刹寺说话的历史民俗学的研究》，文贤，2010年，p. 167-168。

²⁹寺刹文化研究院编，《传统寺刹丛书》9-全北的传统寺刹，寺刹文化研究院，1997年，p. 266-267。

³⁰○崇祯纪元后三甲辰（1784年，正祖八年）《兜率山大忏寺故事》：兜率（庵）之数十步 有起出庵 亦义云之所创也 此所谓古龙潭也……（新罗 义云祖师）乃作上庵于龙潭上而奉罗汉 乃命监斋使者 鞭骊龙 出之于兴城之方等山 使者不得还 至今石立于其所者 乃使者碑也 以龙起出故 因以名庵曰起出云（权相老，449页）。

○兜率（庵）之数十步 有起出庵 亦义云之所创也 此所谓古龙潭也……（新罗义云祖师）乃卜一庵于龙潭上而奉罗汉 乃命监斋使者 鞭骊龙出之于兴城之方等山 使者不得还 至今石立于其所者 乃使者碑也 以龙起出故 因以名庵曰起出云 …… 又西有泓洞峙 俗传以为骊龙潜伏之时 吸引西海之水 而越此云 洞之名此……（义云）愿山主国师 以护此者亦云师也 其生也 其死也 眷眷于此者 伟哉 神哉 年年除夜 送香于国师峰者 寺僧之尊崇也 …… 瞻彼西峰 国师神降兹寺 兴废宜其与国师峰相竝也 崇祯纪元后三甲寅 月日书（1794年，正祖十八年）（《兜率山禅云寺志》，禅云寺，2003年，p. 81）

○“大忏寺事迹记” 南行数百步 围岩矗石之上 有古龙潭焉 世称李牧之所居阿耨池也 ……复营一庵于龙潭之上 而奉尊像 特命监斋斋者 鞭起李牧而出之 兴城之方等山 故至今使者直立池边 而不还 即今起出庵是云 ……故义云和尚忏悔圣前 发大愿言 我为山主国师 守护物蓝 流通法宝 崇祯纪元后八十五祀（1715年，肃宗三十九年） 浩月子（玄益）（《寺志》86）。

○凌虚后人 玄益，康熙四十六年（1707年，肃宗三十三年），“兜率山禅云寺创修胜迹记”：西岭之峡 有忏堂寺 亦义云国师之道场也 是寺西隅 有音声岫 此乃蜈蚣屈伏而（有）呻吟之势故 因名也 岫之下有灵泉寺 乃定峰法师开掘之道场也 北距二里许 有磨头峙 是其阻蜈蚣之气 以名也（权相老，p. 1000，《寺志》24）。

³¹宋凤镐，《关于创寺说话中的传统信仰与佛教的矛盾研究》（韩神大硕士论文，2002年），p. 62-63。

³²《金刚山新溪寺寺迹》：扞此寺时 见溪鱼游 意谓佛道场 既为最清净法界则岂有鱼蟹等腥羶之气也 仍施咒力方便 驱黜出鲢鱼+松鱼于沧海 自始他溪则虽有三层九折之瀑 鲢鱼+松能透上上层水尽处而此溪则几达于海 鱼不透下下流渊深处 神溪之名 何其神哉……按榆岾寺寺迹云 昔月支国五十三佛 随有缘土 航海而东 转至于金刚山中 九龙池边 有大榆树 佛列座榆枝上 与毒龙抗道施术 千变万化 龙术既耗遁伏神溪之源 九龙瀑 龙则神物也 神溪亦符此 信非徒然者哉（《金刚大本山 榆岾寺本末寺志》榆岾寺刊行，1932年，234页；亚细亚文化社，1977年；权相老，《韩国寺刹全书》（退耕堂全书 2），退耕权相老博士全书刊行委员会，1990年，p. 1130）。

³³《新增东国舆地胜览》卷45，《高城郡·山川》：南江；在郡南三里 出金刚山水岾东流 为九龙渊 谚传昔填九龙所蛰之泽 建榆岾寺 龙移于此 故名。

³⁴○李时恒（1672年-1736年），《和隐集》卷8，《碑碣表·有明朝鲜国箕城大圣山广法寺事迹碑铭并序》：古有鹿足夫人 一产九子 不祥而涵于海则流而之中国 见收而鞠 及长反犯本国 卒觉其为父母邦 释兜鍪还此山 夺龙池 菴而居之 修道成佛 今之鹿水菴及头陀寺 乃九佛始终地也。

○《广法寺事迹碑》（英祖三年，1727年）：国（仙人王俭之国）之东有大圣九龙山…… 古有鹿足夫人 一产九子 不祥而涵于海 则流而中国 见收而鞠 及长反犯本国 卒觉其为父母之邦 释兜鍪归还此山 夺龙池 菴而居之 修道成佛 今之鹿水菴及头陀寺 乃九佛始终地也（《朝鲜金石总览》（下），朝鲜总督府，1923年，p. 1117）23）。

除此以外，还有一些传说表示寺院周围有一些住着龙的池塘，甚至有的神龙会助人、向人施恩³⁵，这些传说原本也有可能讲的是因修建佛寺而把龙赶走的故事。³⁶

2. 神佛融合型

所谓的融合型，是指神教与佛教在相互融合的过程里探索共存方法的一种类型。神佛的交流历史悠久，因此这种类型也非常多样，在这里笔者主要将这种类型细分为护法（善神）型、皈依型、化身型等展开考察。

(1) 护法（善神）型

神教方面用各种方法帮助佛教、守护佛教。

(a) 神灵守护寺庙

○护法龙守护皇龙寺。但是关于皇龙寺护法龙的家谱有两种说法，一说他是中国五台山太和池神龙的长子，³⁷一说是西海龙王的长子。³⁸³⁹

(b) 神灵为寺庙占地

○八公山岳神帮心地确定桐华寺的地点。⁴⁰

○京北醴泉龙门寺：新罗杜云大师自唐回国，经过龙门山的入口处时，一条龙出现在岩石上迎接大师归来，故而在此修建寺庙。（熊谷治，191，崔仁鹤《朝鲜传说集》，p. 293）

○在高句丽出现白鹿的地方修建了白鹿园寺。⁴¹

(c) 神灵现身劝说修建寺庙

³⁵例如灵光佛甲寺附近龙湫里的龙（《佛甲寺重修劝善文》“（母岳）山腰有龙湫 广数亩 其深无底 神龙居之 兴云致雨 故一方之民 赖其泽焉 其阴之谷 足容数百家 有飞川一道 白云窟跃下 散布石上 清宝可鉴 重峦叠嶂 四面回护 真龙八部之所卫护 洞天福地之一也 有巨刹五百余间 僧房七”（《朝鲜寺刹史料》，朝鲜总督府内务部地方局，1911年，218页。）

³⁶权相老，《韩国寺刹全书》，《退耕堂全书》3，退耕堂权相老博士全书刊行委员会，1990年。本书里介绍了158座名字以“龙”开头寺庙。

³⁷《三国遗事》卷3，《塔像·皇龙寺九层塔》：新罗第二十七善德王即位五年 贞观十年丙申 慈藏法师西学乃于五台感文殊授法 文殊又云 汝国王是天竺刹利种王 预受佛记 故别有因缘 不同东夷共工之族 然以山川崎嶇 故人性羸悖 多信邪见 而时或天神降祸 然有多闻比丘 在于国中 是以君臣安泰 万庶和平矣言已不现 经由中国太和池边 忽有神人出问：“胡为至此？”藏答曰：“求菩提故” 神人礼拜 又问：“汝国有何留难？”藏曰：“我国北连靺鞨，南接倭人，丽济二国，迭犯封陲 邻寇纵横 是为民梗” 神人云：“今汝国 以女为王 有德而无威 故邻国谋之 宜速归本国” 藏问：“归乡 将何为利益乎？” 神曰：“皇（黄）龙寺护法龙 是吾长子 受梵王之命 来护是寺 归本国 成九层塔于寺中 邻国降伏 九韩来贡 王祚永安矣 建塔之后 设八关会 赦罪人 则外贼不能为害 更为我 于京畿南岸置一精庐 共资予福 予亦报之德矣” 言已 遂奉玉献之 忽隐不现。

³⁸前引《通度寺舍利袈裟事迹略录》。

³⁹金煥泰，《新罗佛教的龙神思想》，《新罗佛教研究》，民族文化社，1987年，pp. 451-481。

⁴⁰《三国遗事》卷4，《义解·心地继祖》：（心）地顶戴归山。岳神率二仙子。迎至山椒。引地坐于岳上。归伏岳下。谨受下戒，地曰。今将择衣奉安圣简。非吾辈所能指定。请与三君，凭高掷简以下之。乃与神等陟峰巔，向西掷之。简乃风颺而飞。时神作歌曰。碍岳远退诋平兮。落叶飞散生明兮。觅得佛骨筒子兮。邀于净处投诚兮。既唱而得简于林泉中。即其地构堂安之。今桐华寺籤堂北有小井是也。

⁴¹《日本书纪》卷25，孝德天皇 白雉元年（650）二月庚午朔戊寅。穴户国司草壁连丑经献白雉曰。国造首之同族贄。正月九日于麻山获焉。于是问诸百济君。百济君曰。后汉明帝永平十一年。白雉在所见焉云云。又问沙门等对曰。耳所未闻。目所未覩。宜赦天下使悦民心。道登法师曰。昔高丽欲营伽蓝。无地不览。便于一所白鹿徐行。遂于此地营造伽蓝。名白鹿园寺。住持佛法。又白雀见于一寺田庄。国人僉曰。休祥。又遣大唐使者。持死三足乌来。国人亦曰。休祥。斯等虽微。尚谓祥物。况复白雉。僧旻法师曰。此谓休祥。足为希物。伏闻。王者旁流四表。则白雉见。又王者祭祀不相踰。宴食衣服有节则至。又王者清素则山出白雉。又王者仁圣则见。又周成王时。越裳氏来献白雉曰。吾闻国之黄■曰。久矣无烈风淫雨。江海不波溢三年于兹矣。意中国有圣人乎。盍往朝之。故重三译而至。又晋武帝咸宁元年。见松滋。是即休祥。可赦天下。是以白雉使放于园。

○智异山圣母天王劝道洗国师修建龙岩寺等寺庙。⁴²

(d) 创造创寺的契机

○原本打算修建宫殿的地方因为出现了一条龙而修建了皇龙寺。⁴³

○东海龙王变怪，命宪康王修建望海寺。⁴⁴。

(e) 帮助修建寺庙

○仙桃圣母喜赐修建安兴寺佛殿所需的财物。⁴⁵

○善妙龙赶走了抢先占地的权宗异部势力，并命义湘修建浮石寺。⁴⁶

○为了修建佛寺而向神祠的神灵祈求谅解。⁴⁷

(f) 神灵为佛事提供帮助

○包山（玄风琵琶山）的山神静圣天王引发香木发光的神迹，引得许多人前来施舍。⁴⁸

(g) 引导僧侣去往正确的方向

○山灵引导真慈师，帮助他遇到弥勒仙花。⁴⁹

⁴² 朴全之，《东文选》卷68，《灵凤山龙岩寺重创记》：无畏国统下山所龙岩寺。乃在于晋阳属县班城东隅灵凤山之中也。昔开国祖师道洗。因智异山主圣母天王密嘱曰。若创立三岩寺。则三韩合为一国。战伐自然息矣。于是创三岩寺。即今仙岩，云岩与此寺是也。故此寺之于国家。为大裨补。古今人之所共知也。

⁴³ 《三国史记》卷4，《新罗本纪》4真兴王十四年（553年），春二月，王命所司，筑新宫于<月城>东，黄龙见其地，王疑之，改为佛寺，赐号曰皇龙。（迦叶佛宴坐石，皇龙寺丈六）。

⁴⁴ 《三国遗事》卷2，《纪异·处容郎望海寺》：于是，大王游开云浦，王将还驾，昼歇于汀边，忽云雾冥暝，迷失道路。怪问左右，日官奏云：“此东海龙所变也，宜行胜事以解之。”于是勅有司，为龙剎佛寺近境。施令已出，云开雾散，因名开云浦。东海龙喜，乃率七子，现于驾前，赞德献舞奏乐。其一子随驾入京，辅佐王政，名曰处容。

⁴⁵ 《三国遗事》，《感通·仙桃圣母随喜佛事》：真平王朝。有比丘尼名智慧。多贤行。住安兴寺。拟新修佛殿而力未也。梦一女仙风仪绰约，珠翠饰鬢。来慰曰。我是仙桃山神母也。喜汝欲修佛殿。愿施金十斤以助之。宜取金于予座下。粧点主尊三像。壁上绘五十三佛，六类圣众，及诸天神，五岳神君。[罗时五岳。谓东吐含山，南智异山，西鸡龙，北太伯，中父岳，亦云公山也。]每春秋二季之十日。丛会善男善女。广为一切含灵，设占察法会以为恒规。[本朝屈弗池龙。托梦于帝。请于灵鹫山长开药师道场。□平海途。其事亦同。]惠乃惊觉。率徒往神祠座下。掘得黄金一百六十两。克就乃功。皆依神母所谕。其事唯存。而法事废矣。神母本中国帝室之女。名娑苏。早得神仙之术。归止海东。久而不还。父皇寄书繫足云。随鸢所止为家。苏得书放鸢。飞到此山而止。遂来宅为地仙。故名西鸢山。神母久据兹山。镇祐邦国。灵异甚多。有国已来。常为三祀之一。秩在群望之上。第五十四景明王好使鹰。尝登此放鹰而失之。祷于神母曰。若得鹰，当封爵。俄而鹰飞来止机上。因封爵大王焉。其始到辰韩也。生圣子为东国始君。盖赫居闾英二圣之所自也。故称鸡龙鸡林白马等。鸡属西故也。尝使诸天仙织罗。绯染作朝衣。赠其夫。国人因此始知神验。又国史。史臣曰。轼政和中。尝奉使入宋。诣佑神馆。有一堂。设女仙像。馆伴学士王黼曰。此是贵国之神。公知之乎。遂言曰。古有中国帝室之女。泛海抵辰韩。生子为海东始祖。女为地仙。长在仙桃山。此其像也。又大宋国使王襄到我朝。祭东神圣母。文有娠贤肇邦之句。今能施金奉佛。为舍生开香火，作津梁。岂徒学长生而囿于溟濛者哉。赞曰。来宅西鸢几十霜。招呼帝子织霓裳。长生未必无生异。故谒金仙作玉皇。

⁴⁶ 《宋高僧传》卷4，《义解·释义湘传》：（义）湘入国之后 遍历山川 于驹尘百济风马牛不相及地 曰此中地灵山秀 真转法轮之所 无何权宗异部聚徒可半千众矣 湘默作是念 大华严教非福善之地不可兴焉 时善妙龙恒随作护 潜知此念 乃现大神变于虚空中 化成巨石 纵广一里盖于伽蓝之顶 作将堕不堕之状 群僧惊骇罔知攸趣 四面奔散 湘遂入寺中敷阐斯经 冬阳夏阴 不召自至者多矣。

⁴⁷ 《三国遗事》卷5，《感通·郁面婢念佛西昇》有大师怀镜 与承宣刘硕·小卿李元长 同愿重营之 镜躬事土木 始输材 梦老父遗麻葛屨各一 又就古神社 谕以佛理 斫出祠侧材木 凡五载告毕。

⁴⁸ 包山二圣：大平兴国七年壬午（982年）。有释成梵。始来住寺。敞万日弥陀道场。精勤五十馀年。屢有殊祥。时玄风信士二十余人岁结社。拾香木纳寺。每入山探香。劈析淘洗。摊置箔上。其木至夜放光如烛。由是郡人项施其香徒。以得光之岁为贺。乃二圣（观机，道成）之灵感。或岳神攸助也。神名静圣天王。尝于迦叶佛时受佛嘱。有本誓。待山中一千人出世。转受馀报。

○朝鲜时代静圣天王被认为是玄风的城隍神。（《新增东国舆地胜览》卷27，《玄风县祠庙》：城隍祠；在琵琶山 俗传静圣大王之神 凡水旱疾疫 祈祷辄应 故祭之者輻辳 其纸布输于活人署。

⁴⁹ 《三国遗事》卷3，《弥勒仙花》：山灵变老人出迎曰。到此奚为。答曰。愿见弥勒仙花尔。老人曰。向于水源

○三岐山山神劝导圆光去中国游学。（卷4，《义解·圆光西学》）

○西海龙王之子璃目住在云门寺旁的荷塘里帮助宝壤和尚法化。⁵⁰

○澄晓大师折中（826年-900年）为避乱而入唐求法，途中梦见海神，挽留他。⁵¹

○朗空大师行寂（832年-916年）在中国五台山的中台遇到神人，劝他不要在此久留，而应该到南方去，才能更好地学习佛法。⁵²

○神灵在朗圆大师开清（854年-930年）面前显灵，劝他去找通晓大师梵日学习。⁵³

○静真大师就让（876年-956年）打算到别的修道场去（曦阳山凤岩寺），神人显灵劝他不要走，但他还是决定离开，于是便有老虎保护他。⁵⁴

(h) 赠与僧侣具有佛教意义的礼物

○东海龙王赠与义相大师一颗如意珠。⁵⁵

○善妙化身大龙，不仅帮助义湘大师安全回国，在他回国以后依然守护他。⁵⁶

○真表律师打算修建金山寺，于是大渊津的龙王献给他一身玉袈裟，并护卫他至金山藪。⁵⁷

(i) 神灵保护僧侣

寺之门外。已见弥勒仙花。更来何求。

⁵⁰ 《三国遗事》卷4，《义解·宝壤梨木》：祖师知识[上文云宝壤]，大国传法来还，次西海中，龙邀入宫中念经，施金罗袈裟一领，兼施一子璃目，为侍奉而追之。嘱曰：“于时三国扰动，未有归依佛法之君主，若与吾子归本国鹊岬，创寺而居，可以避贼，抑亦不数年内，必有护法贤君，出定三国矣。”言讫相别而来还，及至兹洞，忽有老僧，自称圆光，抱印柜而出，授之而没。[按圆光以陈末入中国，开皇间东还，住嘉西岬，而没于皇隆（龙），计至清泰之初，无虑三百年矣。今悲叹诸岬皆废，而喜见壤来而将兴，故告之尔。]于是壤师，将兴废寺，而登北岭望之，庭有五层黄塔。下来寻之则无迹，再陟望之，有群鹊啄地。乃思海龙鹊岬之言，寻掘之，果有遗博无数。聚而蕴崇之，塔成而无遗博，知是前代伽蓝墟也。毕创寺而住焉，因名鹊岬寺。

⁵¹ 《宁越兴宁寺澄晓大师宝月塔碑文》（944年，惠宗元年修建）：大师谓众曰 此地必是灾害所生 寇戎相煞不如早为之 所难至 无口可为也 忽指路于北山 寻乘桴于西海 此时 欵遭风浪 难整舟船……恍惚之间 沉吟之际 梦见海神 谓大师曰 不要入唐 何妨归本 努力努力 莫以伤心 忽然仍口便风 东征半日 得达唐城郡之界（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 280-281 & 296-297）。

⁵² 《奉化太子寺朗空大师白月栖云塔碑文》（954年，光宗五年修建）：（以后至五台山）先上中台 忽遇神人 鬢眉皓尔 叩头作礼 膜拜祈恩 谓大师曰 不易远来 善哉佛子 莫淹此地 速向南方 认其五色之霜 必沐昙摩之雨 大师含悲顶别 渐次南行（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 366）。

⁵³ 《江陵地藏禅院朗圆大师悟真塔碑文》（940年，太祖二十三年修建）：勤参之际忽有老人瞻仰之中翻为禅客 然发玉皓尔垂霜谓大师曰师宜亟傍穷途先寻崛岭彼有乘时大师出世神人悟楞伽宝月之心知印度诸天之性大师不远千里行至五台谒通晓大师（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 134 & 146-147）。

⁵⁴ 《闻庆凤岩寺静真大师圆悟塔碑文》（965年，光宗十六年修建）：清泰二年（935年）念言弘道 必在择山 决计而已 备行装犹豫 而未谋离发 忽尔云雾晦暗 咫尺难分 有神人降谓大师曰 捨此奚适 适湏莫远 于是 众咸致感 固请淹迟 大师确然不从 便以出去 有虎哮吼 或前或后 行可三十里 又有一虎 中口相接 左右引导似为翼卫 至于曦阳山麓（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 445-446）。

⁵⁵ 《三国遗事》卷3，《塔像·洛山二大圣观音正趣调信》：昔义湘法师，始自唐来还，闻大悲真身住此海边窟内，故因名洛山，盖西域宝陀洛伽山，此云小白华，乃白衣大士真身住处，故借此名之。斋戒七日，浮座具晨水上，龙天八部侍从，引入崛内参礼，空中出水精念珠一贯献之，湘领受而退，东海龙亦献如意宝珠一颗，师捧出，更斋七日，乃见真容。谓曰：“于座上山顶，双竹涌生，当其地作殿宜矣。”师闻之出崛，果有竹从地涌出。乃作金堂，塑像而安之，圆容丽质，俨若天生，其竹还没，方知正是真身住也。因名其寺曰洛山，师以所受二珠，镇安于圣殿而去。

⁵⁶ 《宋高僧传》卷4，《义解·释义湘传》：（义湘）复至文登旧檀越家。谢其数稔供施。便募商船逡巡解缆。其女善妙。预为湘办集法服 并诸什器 可盈篋笥 运临海岸湘船已远。其女咒之曰。我本实心供养法师。愿是衣篋 跳入前船。言讫投篋于骇浪。有顷疾风吹之若鸿毛耳。遥望径跳入船矣。其女复誓之。我愿是身化为大龙。扶翼 舳舻 到国传法 于是攘袂投身于海 将知愿力难屈至诚感神。果然伸形。夭矫或跃。蜿蜒其舟底。宁达于彼岸……善妙龙恒随作护。

⁵⁷ 《三国遗事》卷4，《义解·关东枫岳鉢渊藪石记》：师受教法已，欲创金山寺，下山而来。至大渊津，忽有龙王，出献玉袈裟，将八万眷属，侍往金山藪，四方子来，不日成之。

○慈藏法师云游于中国云际山上时，曾患少疹之疾，于是当时给他授戒的神灵出现，为他抚摸疼痛之处，疾病便立刻好了。⁵⁸

○朗慧和尚无染（800年-888年）为助他安全到达中国的海若举行祭祀。⁵⁹

○月岳山的神官请求圆朗禅师大通（816年-883年）来月岳山主持，并一直守护他。⁶⁰

○静真大师兢让（876年-956年）去中国五台山敬拜的途中脸上生毒疮生命垂危，山主显灵为他治疗。⁶¹

○鍊珠院院主梦中出现一位仙童，告诉他静真大师兢让即将到来，让他做好迎接的准备。⁶²

○山神叱责向圆空国师智宗（930年-1018年）提供不洁食物的童子，保护禅师。⁶³

○八部神将与护法灵祇一直拥护坦文（900年-975年）。⁶⁴

○1361年（恭愍王十年）红巾贼入侵之时，土地神将显灵，请求先觉王师懒翁（惠勤，1320年-1376年）守护神光寺。⁶⁵

○神灵来到真澈大师的梦里礼拜供养。⁶⁶

○震默大师（1562年-1633年）拜托山灵为备受蚊虫叮咬的母亲驱赶蚊虫。⁶⁷

(j) 前生的神人重生为僧侣

○元宗大师璨幽（869年景文王九年-958年光宗九年）的母亲做了一个胎梦，梦中神人出现，告诉

58 《续高僧传》卷24，《护法下·释慈藏》：啓敕入山于终南云际寺东悬岬之上 架室居焉 旦夕人神归戒 又集 时染少疹 见受戒神为摩所苦 寻即除愈（T50-639b）。

59 《保宁圣住寺朗慧和尚白月葆光塔碑文》（890年，真圣女王四年以后修建）：长庆（821年-824年）初朝正王子听舫舟唐恩浦请寓载许焉既达之罟麓顾先难后易土揖（手向前、向下作揖的一种方法）海若曰珍重鲸波好战风魔（韩国古代社会研究所编，《译注韩国古代金石文》3，驾洛国史迹开发研究院，1992年，p. 103）。

60 《忠州月光寺圆朗禅师大宝禅光塔碑文》（890年，真圣四年修建）：夏夜梦月岳神官来请及晓慈忍禅师致书云（请求他来月岳寺）师如响应声振衣即□□□□夕梦前身侍卫□□□□□□行致礼肘步瞻容曰先有叨陈劳远相应（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》新罗篇，伽山佛教文化研究院，1993年，p. 223-224）；崔沿植，《月光寺圆朗禅师塔碑》，《译注韩国古代金石文》3，驾洛国史迹开发研究院，1992年，p. 147-148&154）。

61 《闻庆凤岩寺静真大师圆悟塔碑文》（965年，光宗十六年修建）：以梁龙德四年（924年）春跳出谷山路指幽代将礼五台圣迹远履万里险途届于观音寺憩歇之际书夜俄经忽患面上赤疮致阻参寻之便未逢肘后祕术莫资疗理之功久不蠲除渐至危笃遂乃独坐涅槃堂上暗持菩萨愿心顷刻之间有一老僧入门问曰汝从何所苦何如大师对曰来从海左久寓江南苦是毒疮弗念而已乃曰且莫忧苦宿冤使然便以注水如醴洗之顿愈谓曰我主此山暂来慰问唯勤将护用事巡游辞而出归割如梦觉皮肤不损癍瘕亦无者（p. 443-444）。

62 《闻庆凤岩寺静真大师圆悟塔碑文》：（中原）府有鍊珠院 院主芮昂……夜梦 仙豎从窞塔波顶上 合掌下来曰 当有罗汉僧经过 宜以预办供侍者 翌但集众 言其所梦 众皆歎异 洒扫门庭 竚立以望 至于日夕 果大师来（ibid, p. 447）。

63 《原州居顿寺圆空国师胜妙塔碑文》（显宗十六年，1025年修建）：嘗过社省之有青衣误取肉柜中所贮米而炊俄自顛蹶疾悖而曰我是山神护此上人汝岂容易弗洁其味乎听者惊恐争加礼重其灵验多此类也（李智冠，《译注历代高僧碑文》高丽篇2，伽山文库，1995年，p. 231-232）。

64 《海美普愿寺法印国师宝乘塔碑文》（978年，景宗三年修建）：“自是 黑白奔波 神祇拥路”（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇2，伽山佛教文化研究院，1995年，p. 81、p106）。

65 ○《扬州捨岩寺先觉王师碑文》（禡王三年，1377年）：“是夕梦一神人 面有黑志 具衣冠作礼曰 众散贼必灭 寺 愿固师志 明日 至土地神坐 视其貌则梦所见也 贼果不至。”李智冠，《译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山文库，1997年，p. 367）

○李穡，《牧隐文集》卷14，《碑铭·普济尊者諡禅觉塔铭并序》：十一月。红贼蹂躪京畿。举国南徙。僧徒震惧。请避贼。师曰。唯命是保。贼何能为。数日请益急。是夕。梦一神人面有黑志。具衣冠。作礼曰。众散。贼必灭寺。愿固师志。明日。至土地神座。视其貌则梦所见也。贼果不至。

66 《海州广照寺真澈大师碑》（937年，太祖二十年修建）：大师先来于踏地脩自徐山师至魂交神来顶谒献粢输玉泉之供披诚指庐阜之居其为神理归依皆如此类（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 41）。

67 梵海觉岸，《东师列传》卷2，震默祖师（1562年-1633年）：（《韩国佛教全书》10，东国大出版部，p. 1018）。

他儿子出生以后会出家。⁶⁸

(k) 动物神保护佛教

○老虎与高句丽僧侣鞍作得志为友并帮助他。⁶⁹笔者认为，帮助鞍作得志的老虎应象征着山神。

○真表律师欲创金山寺，从不思议房下山而来，来到大渊津，忽有龙王，出献玉袈裟，将八万眷属，侍往金山藪，直至母岳山。⁷⁰

○真监禅师慧昭（774-850）从常住的长柏寺到康州去的时候，几只老虎咆哮着为其引路。⁷¹

○1604年（宣祖三十七年）真镜大师重创昌原圣住寺（熊神寺），有熊出现为其搬运沉重的木材。笔者认为，熊应该也象征着山神。⁷²

(l) 僧侣为神灵祭祀

○真澈大师利严（867年-936年）911年（孝恭王十五年）结束在中国的留学，抵达罗州会津，向其平安回国的风神屏翳致谢。⁷³

(m) 为动物慰灵而修建寺庙

○虎愿寺

为替兄弟抵罪赴死的雌虎慰灵而修建了新罗金现。⁷⁴

68 《骊州高达寺元宗大师慧真塔碑》（975年，光宗二十六年修建）：妣李氏妇德聿修母仪富有梦有一神人告之曰：愿言为母为子为佛为孙故托妙缘敬敷慈化以为得殊梦因有娠慎出身文奉行胎教以咸通十年龙集己丑四月四日诞生。

69 《日本书纪》卷24，皇极天皇四年（645年）“夏四月戊戌朔。高丽学问僧等言。同学鞍作得志。以虎为友。学取其术。或使枯山变为青山。或使黄地变为白水。种々奇术不可殫究。又虎授其针曰。慎矣慎矣。勿令人知。以此治之病无不愈。果如所言。治无不差。得志恒以其针隐置柱中。于后虎折其柱取针走去。高丽国知得志欲归之意。与毒杀之。

70 《高城郡鉢渊藪真表律师藏骨塔碑文》（1199年，神宗二年）（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》5-高丽篇4，伽山佛教文化研究院，p. 51）。

《三国遗事》卷4，《义解·关东枫岳鉢渊藪石记》：师受教法已，欲创金山寺，下山而来。至大渊津，忽有龙王，出献玉袈裟，将八万眷属，侍往金山藪，四方子来，不日成之。

71 《孤云集》卷2，《真监和尚（慧昭774年-850年）碑铭并序》：始憩锡于尚州露岳长柏寺[今南长寺]医门多病。来者如云。方丈虽宽。物情自隘。遂步至康州（今晋州）智异山。有数于菟[楚人称虎之名]哮吼前导。避危从坦。不殊兪骑[兪。仁也。如仁顺马在前去。书。帝曰。兪之先行骑。注。兪者。舆后相应之骑]从者无所怖畏。豢犬如也。则与善无畏三藏（佛名）结夏灵山。猛兽前路。深入山穴。见牟尼立像。完同事迹。彼竺昙猷之扣睡虎头。令听经。亦未专媿于僧史也[晋沙门竺昙猷。一名法献康居国人。在丰城赤石山石室诵经。有猛虎数十蹲在猷前。一虎独睡。猷以如意杖扣睡虎头。呵曰。何不听经。俄而羣虎皆去]因于花开谷故三法和尚兰若遗基。纂修堂宇。俨若化城。

72 ○《新增东国輿地胜览》卷32，《庆尚道熊川县·山川》熊山。在县北五里。镇山。祠庙（新增）熊山神堂。在山顶。土人每四月、十月，迎神下山，必陈钟鼓杂戏，远近争来祭之。

○《昌原熊川邑志》（奎10874）1908年 佛宇 熊伸寺 在拂母山。

○东溪，《圣住寺事迹文》（1686年，肃宗十二年）：今兹圣住寺乃新罗四十一世兴德大王之始创云岁有倭寇十馀万兵来犯王以御寇之策问于群臣群臣相顾失色莫敢议者大王忧愁不乐其夜梦有神人告之曰王国之西有山曰智异山山中有一和尚号曰无染（801-888）乃金山宝盖如来之后身也实有不可思议之神力常领天神左右守护且国之西南间有山曰佛母山明水丽祥云霏然不絶迎师居之则倭寇庶可御之王乃觉即遣使迎之问御寇之策和尚即以金锡之杖竖立于岭上惟以其左手拍腹声动天地即有金甲之神遍现还山 寇见之大惧 而遁去 王闻之大喜 即拜师为国师 遂命平章事柳春雨等 创是寺 以报师恩 以田三百六十结 奴婢百户而宠赐之云 噫 自新罗之于今 上下年代已过二千年之久 其在基阶殿宇兴废（p. 38-39）。

世称（真镜）大师道化广大 群熊感师法有得养而然也 中间改寺名 称熊神 良有是事故也（49）

73 《海州广照寺真澈大师宝月乘空塔碑文》（937年，太祖二十年修建）：天祐八年乘查巨寝达于罗州之会津此际大师一自维舟便宜捨筏珍重屏翳迤东征（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 20 与 34）。

74 《三国遗事》卷5，《感通·金现感虎》：次日果有猛虎入城中。剽甚无敢当。元圣王闻之。申令曰。截虎者爵二级。现诣阙奏曰。小臣能之。乃先赐爵以激之。现持短兵，入林中。虎变为娘子。熙怡而笑曰。昨夜共郎君缱绻之事。惟君无忽。今日被爪伤者。皆涂兴轮寺酱。聆其寺之螺鉢声则可治。乃取现所佩刀。自颈而仆。乃虎也。

○长寿寺

新罗金大城修建了长寿寺，以安慰被自己杀死的熊灵⁷⁵。熊、虎在神教中都被视为神灵，这就是在通过佛教荐度神教神灵。

(2) 皈依型

这种类型是指神灵皈依了佛教。从目前的资料来看可以分为几种类型。

(a) 神灵希望举办讲经、设斋等佛教活动。

○屈弗池的神龙要求在灵鹫山上举办药师道场。⁷⁶

○慈藏律师从中国归国之时太和池里神龙现身，要求行斋。⁷⁷

○新罗释缘光住在中国天台别院时曾到天上去给天帝释讲经，回到新罗又曾在回国途中到龙宫里去给龙王讲经。⁷⁸

○了悟和尚顺之到公岳时，神人现身要求他说法。⁷⁹

○神龙希望普曜禅师把从南越带来的大藏经给他。⁸⁰

○山灵请求修禅社五世教主天英（1215年-1586年）说法。⁸¹

○道照法师在新罗面向五百只老虎讲《法华经》。⁸²

(b) 神灵从菩萨或僧侣受戒。⁸³

现出林而托曰。今兹虎易转矣。匿其由不洩。但依谕而治之。其疮皆效。今俗亦用其方。现既登庸。创寺于西川边。号虎愿寺。常讲梵网经。以导虎之冥游。亦报其杀身成己之恩。

⁷⁵《三国遗事》卷5，《孝善·大城孝二世父母神文代》：既壮，好游猎。一日登吐含山。捕一熊。宿山下村。梦熊变为鬼讼曰。汝何杀我。我还啖汝。城怖 请容赦。鬼曰能为我创佛寺乎。城誓之曰诺。既觉。汗流被褥。自后禁原野。为熊创长寿寺于其捕地。

⁷⁶《三国遗事》卷5，《感通·仙桃圣母随喜佛事》本朝屈弗池龙 托梦于帝 请于灵鹫山长开药师道场 口平海途其事亦同。

⁷⁷《三国遗事》卷3，《塔像·台山五万真身》：（慈藏）将欲东还，太和池龙现身请斋 供养七日，乃告云：“昔之传偈老僧，是真文殊也。”亦有叮嘱创寺立塔之事。具载别传。

⁷⁸释缘光新罗人也……光世家名族宿敦清信。早遇良缘。幻归缁服。精修念慧。识量过人。经目必记。游心必悟。但以生居边壤。正教未融。以隋仁寿年间。来至吴。会正达智者。敷弘妙典。先伏膺朝夕。行解双密。数年之中。欻然大悟。智者即令就讲妙法华经。俊郎之徒。莫不神伏。后于天台别院。增修妙观。忽见数人。云天帝请讲。光默而许之。于是。奄然气绝。经于旬日。颜色如常。还归本识。既而器业成就。将归旧国。与数十人同乘大船。至海中。船忽不行。见一人乘马凌波来。至船首云。海神请师暂到宫中讲说。光曰。贫道此身。誓当利物。船及余伴。未委如何。彼云。人并同行。船亦勿虑。于是。举众同下。行数步。但见通衢平直。香花遍道。海神将百侍从。迎入宫中。珠璧焜煌。映夺心目。因为讲法华经一遍。大施珍宝。还送上船。光达至本乡。每弘兹典。法门大启。实有功焉。加以自少诵持。日馀一遍。迄于报尽。此业无亏。年垂八十。终于所住。闍维既毕。髀舌独存。一国见闻。咸叹希有。光有妹二人。早怀清信。收之供养。数闻体舌自诵法花。妹有不识法花字处。问之皆道。有新罗僧连义。年方八十。弊衣一食。精苦超伦。与余同止。因说此事。录之云尔。（《弘赞法华传》卷3，大正藏51，p. 20，《法华灵验传》（《万德寺志》，亚细亚文化社，1977年，p. 383）。

⁷⁹《祖堂集》卷20，《五冠山瑞云寺和尚嗣仰山寂禅师》：因游公岳山忽遇神人邀请，化成官阙……若兜率天说法应然倏然殄灭若非至德行圆孰能致感如此也？（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇1，伽山佛教文化研究院，1994年，p. 54&62）。

⁸⁰《三国遗事》卷3，《塔像·前后所将舍利》：又大定中，汉南管记彭祖逖留诗云：水云兰若住空王，况是神龙稳一场。毕竟名蓝谁得似，初传像教自南方。有跋云：昔普耀禅师，始求大藏于南越，洎旋返次，海风忽起，扁舟出没于波间。师即言曰：“意者神龙欲留经耶，遂咒愿乃诚，兼奉龙归焉，于是风静波息。 既得还国，遍赏山川，求可以安邀处，至此山，忽见瑞云起于山上，乃与高弟弘庆，经营莲社，然则像教之东渐，实始乎此，汉南管记彭祖逖题。寺有龙王堂，颇多灵异，乃当时随经而来止者也，至今犹存。

⁸¹《昇州佛台寺慈真圆悟国师静照塔碑文》（1286年，忠烈王十二年修建）：山灵请法（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山佛教文化院，1997年，p. 167、p182）。

⁸²《日本国现报善恶灵异记》 上卷。

⁸³孙真，《关于三国遗事神的受戒》，《印度学佛教学研究》63-2，2005年，pp. 25-29。

○新罗净神大王之子宝川出家到蔚珍掌天窟修道，两千年岁的窟神现身请受菩萨戒。⁸⁴

○新罗僧侣心地为中岳（八公山）的岳神授戒。⁸⁵

○752年（景德王十一年）真表律师入海讲法授戒。⁸⁶

○禽兽受戒：通度寺神龙从慈藏法师受戒，机张山的熊神从惠通法师受不杀戒。⁸⁷

○慈藏法师在中国终南山不仅为人授戒，还为神授戒。⁸⁸

(c) 神灵保护僧侣，禽兽被视为山神的化身。

○修神社六世教主冲止（1226年-1284年）住的寺庙院前经常有老虎护卫，有许多灵异的事情。⁸⁹

○1361年（恭愍王十年）红巾贼入侵时，土地神出现在懒翁和尚惠勤（1320年-1376年）的梦中，请求他不要去避难，劝他守护神光寺，他听从了土地神的建议，果然成功地守卫了寺庙。⁹⁰

(d) 禽兽皈依佛教

○坦文（900年-975年）在九龙山寺讲《华严经》时群鸟、老虎纷纷皈依。在韩国老虎被视为山神。

9192

(e) 神灵因前世的罪业堕入神道，希望凭借佛教的力量挣脱轮回的桎梏。

换言之，虽然神灵的力量要优于普通人，但依然在轮回之道，徘徊于迷妄的世界，是一种有限的存在。他们希望挣脱迷惑的世界，祈求通过佛教寻找方法。在日本这种类型被称为“神身离脱型”，或者

⁸⁴ 《三国遗事》卷3，《塔像·台山五万真身》：宝川常汲服其灵洞之水 故晚年肉身飞空 到流沙江外 蔚珍国掌天窟停止 诵随求陀罗尼 日夕为课 窟神现身白云 “我为窟神 已二千年 今日始闻随求真铨” 请受菩萨戒 既受已翌日窟亦无形 宝川惊异 留二十日 乃还五台山神圣窟。

⁸⁵ 《三国遗事》卷4，《义解·心地继祖》：（心）地顶戴归山。岳神率二仙子。迎至山椒。引地坐于岳上。归伏岳下。谨受下戒，（心）地曰。今将择衣奉安圣简。非吾辈所能指定。请与三君，凭高掷简以下之。乃与神等陟峰巔，向西掷之。简乃风颺而飞。时神作歌曰。碍岳远退诤平兮。落叶飞散生明兮。觅得佛骨简子兮。邀于净处投诚兮。既唱而得简于林泉中。即其地构堂安之。今桐华寺籤堂北有小井是也。

⁸⁶ 《三国遗事》卷4，《义解·真表传简》：游涉到阿瑟罗州 岛屿间鱼鼈成桥 迎入水中 讲法受戒 即天宝十一载壬辰（752，景德王 11）二月望日也。

⁸⁷ 《三国遗事》卷5，《神咒6·惠通降龙》：龙既报冤于（郑）恭，往机张山为熊神，惨毒滋甚，民多梗之。通到山中，谕龙授不杀戒，神害乃息。

⁸⁸ 《三国遗事》卷4，《义解·慈藏定律》：（慈）藏嫌其藏拥 啓表入终南云际寺之东岬 架岳为室 居三年（640年-642年） 人神受戒 灵应日错 辞烦不载。

《续高僧传》卷24，《护法下·释慈藏》：啓敕入山于终南云际寺东悬岬之上 架室居焉 旦夕人神归戒又集时染少疹 见受戒神为摩所苦 寻即除愈 往还三夏常在此山 将事东蕃辞下云际 见大鬼神 其众无数 带甲持仗云 将此金輿迎取慈藏 复见大神与之共鬪 拒不许迎 藏闻臭气塞谷蓬勃 即就绳床 通告诀别 其一弟子 又被鬼打壁 死乃苏 藏即捨诸 衣财 行僧德施 又闻香气遍满身心 神语藏曰 今者不死八十馀矣 既而入京 蒙勅慰问 赐绢二百匹 用充衣服（T50-639b）。

⁸⁹ 《顺天松广寺圆鑑国师宝明塔碑文》（1314年，忠肃王元年修建）：阶前虎卫庭中芝出事甚灵异（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山佛教文化院，1997年，p. 306、314）。

⁹⁰ 《扬州捨岩寺善觉王师碑文》（1377年，禑王三年修建）：（1361年）十一月 红贼蹂躪京畿 举国南徙 僧徒震惧 请避贼 师（=惠勤）曰 唯命是保 贼何能为 数日请益急 是夕梦一神人 面有黑点 具衣冠作礼曰 众散必灭寺 愿固师志 明日土地神坐 神其貌则梦所见也 贼果不至（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山佛教文化院，1997年，p. 352、366-367）。

⁹¹ 《海美普愿寺法印国师宝乘塔碑文》（978年，景宗三年修建）：尔后遂住于九龙山寺讲花严有群鸟遶房前于兔伏阶下者 门人等圆视战慄大师怡颜自若曰若无譁唯此珍飞奇走归法依僧而已（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇2，伽山佛教文化研究院，1995年，p. 77、94-95）。

⁹² 把老虎视为山神的思想，可以通过高丽僧海麟（984年-1067年）的《原州法泉寺智光国师玄妙塔碑文》（修建于1085年，宣宗二年）里得到印证，碑文中把老虎称为“山君”。

（宽）雄公于法泉寺 安寝之顷间 梦见一鹰飞到 则伸左拳以捧之 又两山君 来入于后园 互相踊跃 彻明而去 雄公异而志之 翊日师谒来本寺 此其应也（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇2，伽山佛教文化研究院，1995年，p. 350）。

“神道离脱型”。⁹³

○三岐山神已有近三千岁，神术出众，将来之事，无所不知。天下之事，无所不达。身躯巨大，大臂贯云，接于天际。他凭借威力，保护圆光，劝说圆光去中国留学。但他依然未能摆脱轮回的桎梏，因为前生的业报而受狐狸之身。所以他要求圆光为他授戒，死后要求圆光为他收尸。⁹⁴

○玄风琵琶山的山神静圣天王受迦叶佛之托，宣誓：“此山中有一千人出家后愿受其余果报。”⁹⁵静圣大王也表示之所以会变成山神是由于前生的业报。

○智证大师道宪（824宪德王十六年-889真圣女王三年）的母亲梦中出现一个巨人，称自己是前佛

⁹³过去日本主要使用“神身脱离”的说法，最近有主张认为应该改为“神道脱离”。

吉田一彦，《古代神佛的融合》，《神佛融合的东亚史》，名古屋大学出版会，2021年。

⁹⁴○《三国遗事》卷4，《义解·圆光西学》：又东京安逸户长贞孝家在《古本殊异传》载圆光法师传曰……初为僧学佛法。年三十岁。思静居修道。独居三岐山后四年有一比丘来。所居不远别作兰若居二年。为人强猛。好修咒术。法师夜独坐诵经。忽有神声呼其名善哉善哉汝之修行凡修者虽众如法者稀有。今见隣有比丘径修咒术而无所喧声恼他静念住处碍我行路每有去来几发恶心法师为我语告而使移迁若久住者恐我忽作罪业明日法师往而告曰吾于昨夜有听神言比丘可移别处不然应有馀殃比丘对曰至行者为魔所眩法师何忧狐鬼之言乎其夜神又来曰向我告事比丘有何答乎法师恐神嗔怒而对曰终未了说若强语者何敢不听神曰吾已具闻法师何须补说但可默然见我所为遂辞而去夜中有声如雷震明日视之山颓填比丘所在兰若神亦来曰师见如何法师对曰。见甚惊惧。神曰。我岁几于三千年。神术最壮。此是小事。何足为惊。但复将来之事，无所不知。天下之事，无所不达。今思法师唯居此处。虽有自利之行。而无利他之功。现在不扬高名。未来不取胜果。盍採佛法于中国，导群迷于东海。对曰。学道中国。是本所愿。海陆迥阻。不能自通而已。神详诱归中国所行之计。法师依其言归中国。留十一年。博通三藏。兼学儒术。真平王二十二年庚申（600年）师将理策东还乃随中国朝聘使还国法师欲谢神至前往三岐山寺夜中神亦来呼其名曰：“海陆途间往还如何？”对曰：“蒙神鸿恩平安到讫”神曰：“吾亦授戒于神（师？）”仍结生生相济之约又请曰：“神之真容可得见耶？”神曰：“法师若欲见我形平旦可望东天之际”法师明日望之有大臂贯云接于天际其夜神亦来曰：“法师见我臂耶？”对曰：“见已甚奇绝异”因此俗号臂长山神曰：“虽有此身不免无常之害故吾无月日捨身其岭法来送长逝之魂”待约日往看有一老狐黑如漆但吸吸无息俄然而死。○《海东高僧传》卷2，《流通·释圆光》……逸想高迈厌居情闹。三十归隐三岐山影不出洞。有一比丘来止近地作兰若修道。师夜坐诵念有神呼曰“善哉。凡修行者虽众无出法者右者今彼比丘径修咒术但恼汝净念碍我行路而无所每当经历几发恶心。请师诱令移去。若不从久住当有患矣。”明旦师往告彼僧曰“可移居逃害。不然将有不利。”对曰“至行魔之所妨碍何忧妖鬼言乎。”是夕其神来讯彼答。师恐其怒也谬曰“未委耳何敢不听。”神曰“吾已俱知其情且可默住而见之。”至夜声动如雷黎明往视之有山颓于兰若压焉。神来证曰“吾生几千年威变最壮此何足怪。”

因谕曰“今师虽有自利而阙利他。何不入中朝得法波及后徒。”师曰“学道于中华固所愿也海陆迥阻不能自达。”于是神详诱西游之事乃以真平王十二年春三月遂入陈……（劝说他去中国留学，引导僧侣）真平二十二年庚申随朝聘使奈麻诸父·大舍横川还国。俄见海中异人出拜请曰“愿师为我荆寺常讲真论令弟子得胜报也。”师颌之。（龙王要求创寺）

师往来累稔老幼相忻王亦面申虔敬仰若能仁。遂到三岐山旧居午夜彼神来问往返如何。谢曰“赖尔恩护凡百适愿。”神曰“吾固不离扶拥（守护）。且师与海龙结荆寺约其龙今亦偕来。”师问之曰“何处为可。”神曰“于彼云门山当有群鹊啄地即其处也。”诘朝师与神龙偕归果见其地即掘地有石塔存焉。便荆伽蓝额曰云门而往之。（寺地占指）

神又不捨冥衛。一日神报曰“吾大期不久愿受菩萨戒为长往之资。”师乃授讫因结世世相度之誓。又谓曰“神之形可得见乎。”曰“师可迟明望东方。”有大臂贯云接天。神曰“师见予臂乎。虽有此神未免无常。当于某日死于某地请来诀别。”师趁期往见一秃黑狸吸吸而毙即其神也（神身離脱）。西海龙女常随听讲。适有大旱师曰“汝幸雨境内。”对曰“上帝不许我若谩雨必获罪于天无所祷也。师曰“吾力能免矣。”俄而南山朝隰而雨。时天雷震动之即欲罚之。龙告急师匿龙于讲床下讲经天使来告曰“予受上帝命。师为逋逃者主萃不得成命奈何。师指庭中梨木曰“彼变为此树汝当击之。”遂震梨而去龙乃出谢礼以其木代已受罚引手抚之其树即苏。（僧侣驱使熊女）。

⁹⁵《三国遗事》卷5，《避隐·包山二圣》：大平兴国七年壬午（982年，成宗元年）。有释成梵。始来往住寺。敞万日弥陀道场。精勤五十餘年。屡有殊祥。时玄风信士二十餘人岁结社。拾香木纳寺。每入山採香。劈析淘洗。摊置箔上。其木至夜放光如烛。由是郡人项施其香徒。以得光之岁为贺。乃二圣之灵感。或岳神攸助也。神名静圣天王。尝于迦叶佛时受佛嘱。有本誓。待山中一千人出世。转受馀报。

○《新增东国輿地胜览》卷 27，《庆尚道玄风县》：城隍祠【在琵琶山】俗传静圣大王之神，凡水旱、疾疫，祈祷辄应，故祭之者辐辏。其纸布输于活人署。

毘婆尸佛⁹⁶时代的僧侣，由于经常闹脾气，一直以龙的身份生活。但现在业报已经结束，因此得以重生为僧。后来他的母亲怀孕之后便生了道寃。⁹⁷

(3) 化身型

这种类型指的是外形是神教的神灵，其实体却是佛、菩萨的情况。换言之，神灵是佛、菩萨的化身（Avatar、Avatara）。这种认识在佛教里被称为“本地垂迹说”。本地垂迹说依据的是《妙法莲华经》、《如来寿量品》以及僧肇（374年-414年）的《维摩诘经》，目的是说明释迦的超人性（久远实成的释迦）与凡人性（始成正觉的释迦）之间的矛盾。释迦虽然是超脱轮回的、绝对、理想的觉者（佛陀），实际上也是曾在历史里出现、又死去的人物，这二者之间不能说没有矛盾。本地垂迹说认为，佛陀在遥远的过去觉悟，变成了永恒的存在，但是为了众生，又随时变化成佛、菩萨的样子，出现在娑婆世界，重复生灭。也就是说，久远实成的佛陀是“本地”，历史上的释迦则是“垂迹”（在现实中显示痕迹）。⁹⁸如此一来，佛、菩萨就可以称之为“本地”，而暂时变换的面貌则是“垂迹”。神与佛并非其他的存在，而是一体的。这种认识可以在如下的资料中得到确认。⁹⁹

○灵鹫山神的本地是辨才天女（Sarasvatī，河神）。¹⁰⁰¹⁰¹

○俗离山神的本地是大自在天（Maheśvara）。¹⁰²

⁹⁶毘婆尸佛：毘婆尸，梵名Vipaśyin为过去七佛之第一佛。过去七佛是指出现于最近的过去世之七佛，即：（1）毘婆尸佛（Vipaśyin，意译为胜观佛、净观佛、胜见佛、种种见佛）。

⁹⁷《闻庆风岩寺智证大师寂照塔碑》（893年，真圣女王七年修建）：而分表之初母梦一巨人告曰僕昔胜见佛季世为桑门以諠恚故久随龙报报既矣当为法孙故侘妙缘愿弘慈化因有娠几四百日灌佛之旦诞焉事验麟亭梦符像室使佩韦者益试拥毳者精修降生之异一也（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》新罗篇，伽山佛教文化研究院，1993年）。

⁹⁸辻善之助，《关于本地垂迹说的起源》，《日本佛教史之研究》，金港堂书籍，1919年，pp. 49-194。

村山修一，《本地垂迹》，吉川弘文馆，1974年，pp. 1-5。

吉田一彦，《垂迹思想的接受与展开——本地垂迹说的成立过程》，《日本社会的神与佛》（速水侑编），吉川弘文馆，2006年，pp198-220。

⁹⁹《三国遗事》里记载了许多佛、菩萨以人的形象出现在当世的故事。例如，真身受供，观音、正趣菩萨（洛山二大圣观音、正趣、调信）等。这反映了新罗=佛国的观念，并不是说它与本地垂迹有什么直接的关系。但是，考虑到佛、菩萨以不同的面貌出现，我们也有必要考虑一下其余本地垂迹说之间的关联性。

¹⁰⁰○《三国遗事》卷5，《避隐·朗智乘云普贤树》：歙良州阿曲县之灵鹫山龙朔初（661年-663年）。有沙弥智通。伊亮公之家奴也。出家年七岁时。有鸟来鸣云。灵鹫去投朗智为弟子。通闻之。寻访此山。来憩于洞中树下。忽见异人出。曰我是普大士。欲授汝戒品。故来尔。因宣戒讫乃隐。通神心豁尔。智证顿圆。遂前行。路逢一僧。乃问朗智师何所住。僧曰。奚间朗智乎。通具陈神鸟之事。僧莞尔而笑曰。我是朗智。今兹堂前亦有鸟来报。有圣儿投师将至矣。宜出迎。故来迎尔。乃执手而叹曰。灵鸟惊尔投吾，报予迎汝。是何祥也。殆山灵之阴助也。传云山主乃辨才天女。

○《三国遗事》卷5，《避隐·缘会逃名文殊帖》：高僧缘会。尝隐居灵鹫。每读莲经。修普贤观行。庭池常有莲数朵，四时不萎。国主元圣王。闻其瑞异。欲徵拜为国师。师闻之。乃弃庵而遁。行跨西岭崑间。有一老叟今尔耕。问师奚适。曰。吾闻邦家濫听，縻我以爵。故避之尔。叟听曰。于此可贾。何劳远售。师之谓卖名无厌乎。会谓其慢己。不听遂行数里许。溪边遇一媪。问师何往。答如初。媪曰。前遇人乎。曰。有一老叟侮予之甚。媪且来矣。媪曰。文殊大圣也。夫言之不听何。会闻即惊悚。遽还翁所。扣颡陈悔曰。圣者之言。敢不闻命乎。今且还矣。溪边媪彼何人斯。叟曰。辨才天女也。言讫遂隐。乃还庵中。俄有天使赏诏徵之。会知业已当受。乃应诏赴阙。封为国师。师之感老叟处。因名文殊帖。见女处曰阿尼帖。赞曰。倚市难藏久陆沉。囊锥既露括难禁。自缘庭下青莲误。不是云山固未深。

¹⁰¹笹間良彦，《弁才天信仰与俗信》，雄山阁楼，1991年。

榎根勇：《印度文明与弁财天女神》，《水与女神的风土》，古今书院，2002年，1-107页。

¹⁰²○《新增东国舆地胜览》卷16《报恩县祠庙》：大自在天王祠 在俗离山山顶 其神每年十月寅日 下降于法住寺 山中人设乐迎神以祠之 留四十五日而还。

○李能和，《朝鲜巫俗考》第19章《地方巫风及神祠，报恩俗离山大自在天王神》：能和闻于法住寺僧自在天王神祠极涉淫褻除夕日寺衆大会行祀多用木棒造阳荃形涂以朱漆一场作戏以妥其神不然则寺有灾难故必如是行之其神祀至近年始罢不行云云按自在天王者佛家所谓欲界魔王成佛成道时魔王狙戲具在佛书矣法住寺祭此神以其有魔

○枫岳山（金刚山）的本地是昙无竭菩萨（Dharmodgata=法起菩萨）。¹⁰³

○妙香山是普贤菩萨的住处。¹⁰⁴

○高丽妙清的西京八圣堂侍奉着八神，这些神的实德（=本地）都是佛、菩萨。¹⁰⁵

	垂迹	实德（本地）	参考
1	护国白头岳太白仙人	文殊师利菩萨	
2	龙园岳六通尊者	释迦佛	
3	月城岳天仙	大辨天神	辨才天（Sarasvatī）
4	驹丽平壤仙人	燃灯佛	
5	驹丽木觅仙人	毗婆尸佛	
6	松岳震主居士	金刚索菩萨	密教金刚界三十七尊四摄菩萨之一
7	甑城岳神人	勒叉天王	南方增长天王
8	头岳天女	不动优婆夷	《华严经》入法界品五十三善知识之第十九（Acala'） 巴利语Upāsikā：女性在家信者

化身型完全无视了神灵的个别性与独立性，从这一点来看，佛教的优势更加明显了。

化身型外表虽然是神灵，但内里却是佛、菩萨，可称之为“外神内佛型”。与此相反，也有外表是佛教、内里是神灵的例子，也就是“外佛内神型”。

○檀君的爷爷是桓因（=帝释）。桓因与帝释都是佛教的天神，是须弥山兜率天（三十三天）的善见城主“释迦提婆因陀罗”与“释迦桓因陀罗”（S'akrodevandra）的简称，但实际上，他们都是韩国本土的天神。

力故作淫戲以妥之其实则辱之也。（徐永大译，p. 408、649）。

¹⁰³ 《高城郡鉢渊菴真表律师藏骨塔碑文》（1199年，神宗二年修建）：盖枫岳山者 亦名皆骨山也 昙无竭菩萨为山主（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山佛教文化研究院，1997年，p. 32）。

¹⁰⁴ 《宁边安心寺指空懒翁舍利石钟碑文》（1384年，禑王十年修建）：香山为普贤菩萨年住处与金刚山并称（李智冠，《校勘译注历代高僧碑文》高丽篇4，伽山佛教文化研究院，1997年，p. 405、421）。

¹⁰⁵ 《高丽史》卷127，《列传40，叛逆1，妙清》：（仁宗）七年（1129年）新宫成王又幸西京妙清之徒或上表劝王称帝建元或请约刘齐挟攻金灭之识者皆以为不可妙清之徒喋喋不已王终不听。王御新宫乾龙殿受群臣贺妙清寿翰知常等言：“方上坐殿闻空中有乐声此岂非御新阙之瑞乎？”遂草贺表请宰枢署名宰枢不从曰：“吾侪虽老耳尚未聳空中之乐曾所未闻人可欺天不可欺也。”知常忿曰：“此非常嘉瑞宜书青史昭示后来而大臣如此深可叹也。”表竟不得上。明年西京重兴寺塔灾或问妙清曰：“师之请幸西都为鎮灾也何故有此大灾？”妙清惭赧不能答俛首良久抽拳擧顔曰：“上若在上京则灾变有大于此今移幸于此故灾发于外而圣躬安妥。”信妙清者曰：“如是岂可不信也？”又明年金安奏：“请以所奏天地人三庭事宜状传示侍从官书三本一付省一付台一付诸司知制诰令各论奏。”妙清又说王筑林原宫城置八圣堂于宫中八圣一曰护国白头岳太白仙人实德文殊师利菩萨；二曰龙园岳六通尊者实德释迦佛；三曰月城岳天仙实德大辨天神；四曰驹丽平壤仙人实德燃灯佛；五曰驹丽木觅仙人实德毗婆尸佛；六曰松岳震主居士实德金刚索菩萨；七曰甑城岳神人实德勒叉天王；八曰头岳天女实德不动优婆夷皆绘像安。仲孚知常等以为此圣人之法法国延基之术安等又奏：“请祭八圣。”知常撰其文曰：“不疾而速不行而至是名得一之灵即无而有即实而虚盖谓本来之佛。惟天命可以制万物惟土德可以王四方肆于平壤之中卜此大华之势开创宫阙祇若阴阳妥八仙于其間奉白头而为始想耿光之如在欲妙用之现前恍矣！至真虽不可象静惟实德即是如来命绘事以庄严叩玄关而祈禱！”其饰诬说如此。有武人崔逢深与知常密契师事妙清尝上言：“陛下欲平治三韩则舍西京三圣人无与共之。”即指妙清寿翰知常也。十年始修宫阙。

○新罗金庾信的前世是三十三天，即兜率天天神其中一个儿子。¹⁰⁶金庾信出身于金官伽倻王族，金官伽倻的始祖首露王是天降族。所以金庾信既是天神的后裔，这个传说的内核应该就是传统的天神观念。

○帝释的观念可以在李奎報（1168年-1241年）的《老巫篇》¹⁰⁷中得到确认，时至今日帝释仍然是韩国民俗宗教里的一个重要神灵。在巫俗里，存在着可以称之为“帝释神话”的帝释故事，“帝释巨里”也是神祭的一个重要的程序。但是民俗宗教的帝释与佛教的性质、作用完全不同。（巫俗里称为“三佛帝释”，帝释是三兄弟，但是佛教里的帝释只有一位。）

但是在供奉帝释的时候，巫女会身穿僧服，祭桌上也不会摆放肉食。Syncretism分为自觉的syncretism与不自觉的syncretism。所谓自觉的syncretism是认识到信仰的来源的情况，不自觉的syncretism则是指认识不到来源的情况。这样来看，巫女在侍奉帝释的时候会身穿僧服，不使用肉类做祭物，这就表明，这是一种自觉的syncretism，因为他们很清楚帝释是来源于佛教的神。

但是笔者尚不敢确定，这种外佛内神型是否要设定为一种独立的类型。

除此以外，还有一些传说表明在神教的圣地上修建了佛教的寺庙。

○新罗的天镜林·神游林等地曾经是前佛时代的寺庙所在，6-7世纪时兴轮寺、四天王寺曾经修建在这里。¹⁰⁸天镜林、神游林很有可能是神教的圣地，因为神教的圣地往往有许多树木，天镜、神游等地名似乎与神教有关。这是一个从神教的圣地转变为寺庙的例子。

○慈藏法师见太白山上有巨蟒蟠结树下（即所谓“葛蟠地”），于是在此修建了石南院（净岩寺）。葛蟠地曾是佛教的圣地。¹⁰⁹

○庆尚道金龙寺

庆尚道金龙寺原来是一个名为金龙的神女子显示神异的地方。¹¹⁰

这些传说也都可以看作是“神佛融合型”的资料，至于是否能设为一种类型仍待斟酌。

II. 神佛关系的展开过程

¹⁰⁶《三国遗事》卷1，《纪异·古朝鲜》：神文王时。唐高宗遣使新罗曰。朕之圣考得贤臣魏徵，李淳风等。协心同德。一统天下。故为太宗皇帝。汝新罗海外小国。有太宗之号。以僭天子之名。义在不忠。速改其号。新罗王上表曰。新罗虽小国。得圣臣金庾信。一统三国。故封为太宗。帝见表乃思储贰时。有天唱空云。三十三天之一人降于新罗为庾信。纪在于书。出检视之。惊惧不已。更遣使许无改太宗之号。

¹⁰⁷《东国李相国集》卷2：海东此风未扫除。女则为蜺男为巫。自言至神降我躯。而我闻此笑且吁。如非穴中千岁鼠。当是林下九尾狐。东家之巫衆所惑。面皱鬓斑年五十。士女如云履满户。磨肩出门駢颈入。喉中a001_305b细语如鸟声。啐无緒缓复急。千言万语幸一中。駮女痴男益敬奉。酸甘淡酒自饱腹。起跃腾身头触栋。缘木为龕仅五尺。信口自导天帝释。释皇本在六天上。肯入汝屋处荒僻。丹青满壁尽神像。七元九曜以标额。星官本在九霄中。安能从汝居汝壁。

¹⁰⁸《三国遗事》《阿道基罗》：（阿道）年十九又归宁于母。母谓曰。此国于今不知佛法。尔后三千餘月。鸡林有圣王出。大兴佛教。其京都有七处伽藍之墟。一曰金桥东天镜林[今兴轮寺……寺自我道始基而中废。至法兴王丁未草创。乙卯大开。真兴毕成]二曰三川歧[今永兴寺。与兴轮开同代]三曰龙宫南[今皇龙寺。真兴王癸酉始开]四曰龙宫北[今芬皇寺。善德甲午始开]五曰沙川尾[今灵妙寺。善德王乙未始开]六曰神游林[今天王寺。文武王己卯开]七曰婿请田[今曇严寺]皆前佛时伽藍之墟。法水长流之地。尔归彼而播扬大教。当东嚮于释祀矣。

¹⁰⁹《三国遗事》卷4，《义解·慈藏定律》：（慈藏）暮年谢辞京辇于江陵郡创水多寺居焉复梦异僧状北台所见来告曰：“明日见汝于大松汀。”惊悸而起，早行至松汀，果感文殊来格谘询法要乃曰：“重期于太伯葛蟠地”遂隐不现藏往太伯山寻之见巨蟒蟠结树下谓侍者曰：“此所谓葛蟠地”乃创石南院[今净岩寺]以候圣降。

徐永大，《葛蟠地小考》，《宗教学研究》2，韩国宗教学研究学会，1979年。

¹¹⁰《朝鲜寺刹史料》，《金龙寺事迹记》，朝鲜总督府内务部地方局，1911年，p. 448-449。

上文笔者把神佛交流的类型分为了矛盾型与融合型，其中融合型又分为了护法型、皈依型、化身型。那么下面的问题便是这些类型的时间先后关系。这是因为我们虽然需要把握特定时间片段的宗教融合（syncretism），但重构融合的过程（process）则更加重要。¹¹¹本文拟对神佛关系的历史展开过程进行考察，尝试动态地理解这个问题。

提到神佛交流的“过程”，我们需要明白这个过程并非“阶段”。因为所谓的“阶段”是指一个阶段结束之后，再走向下一个阶段，阶段之间是存在断层的。但所谓的“过程”则是指前面的情况并未得到清算的情况下，继续向后面的过程展开，具有连续性。这意味着神佛融合进展到一定程度之后，一方排斥另一方的现象并未结束。高丽时代真觉国师惠谔（1178年-1234年）“喜毁斥淫巫袄祠”¹¹²，甚至时至现代依然有人主张清算佛教里的巫俗因素。因此在这里笔者拟通过相关类型出现时期的先后关系来考察神佛交流的展开过程。

在考察类型的先后关系时，该类型的史料首次出现的时期是非常重要的线索。但仅凭史料还是存在一定局限性的。首先，在史料中首次出现的时期与实际上出现的时期一定是不一致的。在史料出现以前，相关的情况可能已经出现了，出现在史料中可能只是偶然的结果。因此仅凭出现在现有史料中的时间，是很难确定其实际的先后关系的。但这是历史研究一直存在的局限，只要不出现第三种史料，就目前来说这个问题只能是搁置。

既然一定要在既定的史料范围内展开研究，是否还存在别的问题呢？作为判定事件实际先后关系的标准，究竟是史料所传达的时代背景更重要，还是史料编纂的时期更重要呢？当然，如果所传达的时代与编纂的时间都很久远，那便没有问题了，但如果史料所讲的实际内容是很久之前的，而编纂时间却是近代，那么在确定事件实际的先后关系时肯定是存在问题的。因此笔者决定把某种类型神佛交流关系首次出现的时间分为内容最古老与编纂时期最古老两种来考察。

类型		内容最古老的史料	编纂时间最古老的史料
矛盾型		263年左右《三国遗事·阿道基罗》 527年以前《海东高僧传·释阿道》	1075年《均如传·感通神异分》
融合型	护法型	真平王代（579-632）《三国遗事·仙桃圣母随喜佛事》	890年《月光寺圆郎禅师碑》
	皈依型	真平王代（579-632）《三国遗事·圆光西学》	893年《凤岩寺智证大师碑》
	化身型	661年《三国遗事·朗智乘云普贤树》	1451年《高丽史·妙清传》

如上表所示，内容最古老的与编纂时间最古老的史料顺序并不一致。换言之，按照内容古老程度，神佛交流几种类型出现的顺序是矛盾型→护法型与皈依型→化身型，而按照编纂时间最古老的史料，几种类型出现的顺序则是护法型→皈依型→矛盾型→化身型。只有化身型这一种类型在两种分类里都是出现时间最晚的。所以，仅仅根据内容最古老或编纂时间最古老的这一种标准，很难重构神佛关系的展开过程，在这种情况下，依靠逻辑推理也不失为一种方法。

我们可以从神与佛的力量关系变化来进行考察。目前韩国的情况是，佛比神更有优势。代表神教的

¹¹¹按照Castren Colpe的看法，syncretism是通过时间延续的、发展阶段互不相同的一个过程。从这个意义上说，syncretism指的一直是指过渡的局面（transitional phase），而syncretism=syncretization。换言之，我们要把syncretism理解为一种dynamic concept（Syncretism, *The Encyclopedia of Religion* 14, ed. by Mircea Eliade, Macmillan publishing co., 1987, p. 219-221）。

¹¹²《东国李相国全集》卷35，《碑铭·曹溪山二世故断俗寺住持修禅社主赠谥真觉国师碑铭》：“喜毁斥淫巫袄祠或往往救人病有效。”

巫俗神堂里经常供奉着佛、菩萨，或者佛教其他的神明，好似寺庙里的陈设。实际巫俗礼仪里也对这些神明十分敬重。（例如帝释、十王等）。¹¹³甚至神堂也会取名为○○庵或是○○寺，令人与佛教的寺庙相混淆。当然，巫俗所供奉的佛教的佛、菩萨并非照搬了佛教，而是发生了一定程度的变质，¹¹⁴在巫俗被认为是迷信、遭到排斥的时候，他们便采取了这种方法，借佛教的公信力巩固自己的立场，这种情况到近代愈演愈烈。相反，古时神比佛具有绝对的优势，刚来新罗传播佛教时，有的僧侣甚至死于非命，异次顿只能殉教，都反映了这一点。因此，神佛交流的过程应该是神的优势逐渐削弱，而佛的优势逐渐强化的过程。

按照这种逻辑，最早的神佛关系应该始于矛盾。在神占据绝对优势的情况下，随着佛教的传入，神佛之间的对立与矛盾便产生了。

其次来看一下融合型，无论是从内容最古老的的史料、还是编纂时期最古老的的史料来看，护法型与皈依型出现的时间都差不多。但是从神佛的力量关系来看，二者出现的时间应该是有差别的。神灵护法意味着神的力量处于相对优势，或者说至少拥有守护佛的力量。与此相对，皈依型则意味着神承认了佛的优势，愿意从属于佛。那么，从逻辑角度来考虑，护法型应该比皈依型出现的时期更早。但是由于内容最古老的的时代与编纂最古老的的时代之间并没有很大的差别，所以两者之间的时间应该相距不远。

115

与它们相比，化身型内容最古老的史料与编纂时间最古老的史料出现时间都是最晚的，而且从逻辑来讲，也应该是最后出现的一种类型。这是因为化身型里的神只是佛、菩萨的化身，神的独立性、个体性被完全否认了。¹¹⁶

如果上文这些推测成立，那便意味着韩国神佛关系便是一种佛逐渐占据上风的过程，即矛盾型→护法型→皈依型→化身型。

III. 以后面临的课题

上文笔者首先对韩国神佛关系进行了分类（静态研究），然后又对其历史展开过程展开了分析（动态研究）。

从佛教的立场来看，这种神佛关系可以尽可能地减少人们对外来宗教的抗拒，为其向大众渗透、扎根、本土化做出了巨大的贡献；从神教的立场来看，这种神佛关系对其摆脱原始性，使宗教内容更加凝

¹¹³可以看到巫俗接受佛教的神明是从高丽时代开始的，这是因为高丽时代的巫俗里开始出现信仰帝释为神的例子。（李奎报，《东国李相国集》卷2《老巫篇》，《高丽史》卷111《柳濯传》，《高丽史》卷114《李承老传》）。

¹¹⁴片茂永，《韩国佛教民俗形成论——以帝释信仰为中心》，《韩国佛教民俗论》，民俗苑，1998年。

金知妍，《出现在巫俗信仰里的佛教十王》，《东亚佛教学术论集》5，东洋大学，2017年，pp. 57-87。

¹¹⁵很久以前日本学界就把日本的神佛关系分为护法善神型、神身（道）离脱型、本地垂迹型等，并在讨论其先后的关系。讨论的结果是护法善神型与神身（道）离脱型几乎是同时出现的，而本地垂迹型则是最后出现的。在这里，如果我们把护法善神型与护法型视为同一种，神身（道）离脱型与归一型视为同一种，便意味着日本的护法型与皈依型几乎是同一时期的。

村山修一，《本地垂迹说》，吉川弘文馆，1974年，p. 47-48。

吉田一彦，《古代神佛的融合》，《神佛融合的亚史》，名古屋大学出版会，2021年，p. 489。

¹¹⁶日本学界认为，本地垂迹型在中国并无先例，属于日本独有的“神佛习合”现象。但是在韩国也有类似的例子，笔者认为以后可以对二者展开比较。

练、丰富发挥了一定的作用。更进一步讲，从韩国宗教的整体立场来看，神佛交流是二者在某种程度上分工¹¹⁷、共存的基础。

总之，神佛关系是韩国宗教史上的一个重要主题，但是仍有许多问题悬而未决。笔者拟提出几个问题，供日后研究参考。

○记载神佛交流的史料大部分都是佛教方面留下的，反映的是佛教立场。这可能意味着佛教方面主导了神佛关系。其结果，本稿几乎没有提及神教方面的立场，或者是神教方面反映的佛教因素与意义。日后为了更加立体地理解神佛关系，这个问题也是一定要展开研究的。更进一步讲，民众对于神佛交流采取了怎样的态度，是如何接受这个问题的，这一点也值得深究。关于这个问题，笔者认为可以从民俗学找到研究的线索。

○在神佛关系里，本稿只是提到了信仰对象的问题。但信仰对象仅仅是宗教信念体系（belief system）的一部分，除此以外，宗教礼仪、宗教组织等也是宗教的重要组成因素。因此信念体系里的来世观、人类观、礼仪、圣地等问题的神佛关系也需要展开考察。

○神佛关系并非韩国独有的现象。因此，有必要与佛教的故乡印度，以及中国、日本等展开比较研究。与此相关，有些资料虽然是与韩国神佛关系相关的，却有很多内容与外国的资料内容类似，比如《三国遗事》第三卷《塔像·鱼山佛影》的内容与《观佛三昧经》第七卷《观四威仪品》的内容类似，平壤广法寺鹿足夫人的故事与《六度集经》第三卷《佛说四姓经》的内容类似。在韩国巫俗的神歌之中，有一首名为《创世歌》的，其中讲述了释迦与弥勒为支配世界而展开竞争的内容，可以帮助人们更好地理解巫俗的神佛关系，是一份非常珍贵的资料。¹¹⁸但其内容与中国明清时出现的《弥勒出西宝卷》的内容完全相同。¹¹⁹如此一来，这份资料能否说明韩国的神佛关系就很成问题了。

○更为具体的问题还有：①神佛融合的现象是从中央到地方的顺序开展的，还是地方到中央的顺序开展的？②韩国佛教虽然素有“通佛教”之称，但是并非全无宗派，那么哪个宗派或系统对神佛交流更为积极呢？等等。¹²⁰

除此以外，还有许多问题，当这些问题被逐个击破的时候，不仅韩国神佛交流史研究会更上一层楼，就是整个韩国宗教的理解也会有更广阔的天地

¹¹⁷神佛分工的现象自古有之。当问题出现时，由巫俗诊断其原因，而解决方法则从佛教寻找，便是其中一例。

○新罗王妃生病之时，治病的方法是巫俗提出的，而实际治疗则是依据《金刚三昧经论》《宋高僧传》卷4，《唐新罗国黄龙寺元晓传》）才能实现。

○新罗景德王代（742年-765年）二日并现，日官提出了祈禳的方法，而月明师则用乡歌解决了日怪（《三国遗事》卷5，《感通·月明师兜率歌》）。

○新罗宪康王代（875年-886年）王在开云浦因云雾迷路之时，原因与解决方法是日官提出的，通过建造望海寺解决问题。（《三国遗事》卷2，《纪异·处容郎望海寺》）。

¹¹⁸孙晋泰，《朝鲜神歌遗篇》，乡土研究社，1930年。

¹¹⁹喻松青，《〈弥勒出西宝卷〉研究》，《周绍良先生欣开九秩庆寿文集》，中华书局，1997年。

¹²⁰神佛关系方面，中国东晋时庐山的慧远教团，日本的天台宗与旧佛教为了对抗新佛教曾经积极地做出对策。

北条胜贵，《东晋期中国江南神佛习合理论的成立——以中日案例比较为前提》，《奈良佛教的地方的展开》（根本诚二、宫城羊一郎编），岩田书院，2002年。

吉田一彦，《最澄的神佛习合与中国佛教》，《日本佛教综合研究》7，日本佛教综合研究学会，2009年。

原田敏明，《日本宗教交涉史论》，中央公论社，1949年（1972³）。

한국고대神佛관계의유형과전개

徐永大

仁荷大·교수

- 目次 -

序言

I. 神佛關係의 類型

1. 神佛葛藤型

2. 神佛混合型

(1) 護法型

(2) 歸依型

(3) 化身型

II. 神佛關係의 전개과정

III. 향후의 과제

序言

한국은 여러종교들이공존하는多宗教社會이다. 그것은시기를달리하여새로운종교들이 계속수용되고 중첩된결과이다. 그런데새로운종교가전래·수용되면, 기존의종교와마찰을빚는가하면서로영향을주고 받기도한다. 그결과종교의混合現象(syncretism)이발생하며, 각각의종교전통은원래의그것과다른양상을보이기도한다.

한국에도일찍부터나름대로의토착적종교전통이있었다. 이러한토착적종교는다양한신령들을신앙대상으로한다는의미에서神敎라할수있다.¹이러한상황에서 4세기에는중국으로부터불교가전래되고수용된다. 이에따라신교와불교의만남이이루어지고, 신교와불교사이에서종교혼합현상이나타나기시작한다. 따라서한국종교혼합의역사는神敎와불교의만남에서시작된다고할수있으며, 나아가오늘날의한국의神敎와 불교는그결과물이라해도과언이아니다.

이렇듯신교와불교의혼합현상은이들두종교전통각각은물론, 다종교사회인한국의종교사전반의이해를위해서도반드시究明되어야할문제이다. 그래서이문제에대해서는그동안한국학계에서도많은주목이있

¹한국의토착종교는여러가지용어로指稱되고있지만, 여기서는편의상神敎로통일한다. 神敎란명칭은李能和, 「朝鮮神敎源流考」(1)~(6), 『史林』7-3·4, 8-1~4, 京都帝大史學研究會, 1922-1923에서 이미사용되고있다.

었고, 다양한연구성과들이산출되었다.²그결과한국에 서神佛이혼합되었다는점은이미既定事實로받아들여지고있다. 이점에있어서는필자역시異見이없다.

하지만기왕의연구에는未盡한점들도있는것같다. 그것은신불혼합의다양성과시간성이제대로설명되지않았다는점이다. 신교이든불교이든간에, 兩教는한국의사회와문화의 다방면에침투했기때문에, 상호간의접촉면이넓었고, 그결과접촉·교류의양상도다양할수있다. 또접촉·교류가장기간에걸쳐이루어졌기때문에시기에따른변화가있을수있다.³그럼에도불구하고기왕의연구들은신불이혼합되었다는사실을지적하는것으로그친감이있다.

여기에는여러가지원인이있겠지만, 우선관련사료에대한수집과검토가충분하지못한점을들수있다. 한정된사료를통해신불혼합현상을설명하려했기때문에그다양성과역사성을제대로드러내지못했다는것이다. 또연구시각의狹小性도문제이다. 불교가기존의 종교와접촉하고교섭한것은한국만의현상이아니고, 이미인도에서부터시작되었으며,⁴한국에불교를전한중국의경우도마찬가지이다.⁵나아가한국의상황을살피는데많은시사를주는일본의경우도예외가아니다.⁶그런데도인도·중국·일본과비교를한다든지연구결과를援用하려는노력이부족하여, 스스로연구시야를좁히는결과를초래하고말았다는것이다.

이러한문제의식을바탕으로, 여기서는우선관련사료를가능한많이수집·검토하고자하였으며, 인도·중국·일본의사례에서많은시사를얻고자하였다. 그래서신불교섭의다양성을부각시킨다는의미에서그양상들을유형화해보았으며, 신불교섭의動態的이해를위해그역사적변천과정을살펴보고자하였다. 신불

²대표적인단행본만몇가지제시하면다음과같다.

Hyun-key Kim Hogarth, *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea*, 集文堂, 2002.

金在庚, 『新羅토착신앙과불교의융합사상사연구』, 民族社, 2007.

張正泰, 『한국불교와민간신앙의접합관계연구』, 東國大박사학위논문, 2011.

³syncretism은일련의과정으로이해해한다.(André Droogers, Syncretism: the problem of definition, the definition of the problem, *Dialogue and Syncretism: an interdisciplinary approach*, William B. Eerdmans publishing co., 1989, p.12)..

⁴中村元, 「印度における神と佛の交渉」, 『佛教思想史』1(神と佛-源流をさぐる), 平樂寺書店, 1979, pp.47-124

⁵중국의경우에대해서는다음의연구들이참고가된다.

陳堅, 「破窳墮與佛教無神論」, 『普門學報』39, 2007.

寺川眞知夫, 「神身離脫を願う神の傳承」, 『佛教文學』18, 佛教文學社, 1994.

吉田一彦, 「多度神宮寺と神佛習合」, 『古代王權と交流』4(伊勢灣と古代の東海), 名著出版, 1996.

吉田一彦, 「日本における神佛習合思想の受容と展開-神佛習合外來說序說」, 『佛教史學研究』47-2, 佛教史學會, 2004.

吉田一彦, 「垂迹思想の受容と展開」, 『日本社會における神と佛』, 吉川弘文館, 2006.

吉田一彦, 「古代における神佛の融合」, 『神佛融合の東アジア史』, 名古屋大學出版會, 2021.

北條勝貴, 「東晉期中國江南における<神佛習合>の言說」, 『奈良佛教の地方的展開』(根本誠二・宮城洋一郎編), 岩田書院, 2002.

清水眞澄, 「高僧傳・續高僧傳より見る神佛習合の一側面」, 『文化史學』67, 文化史學會, 2011

⁶일본의神佛習合에대해서는辻善之助, 「本地垂迹の起源について」『史學雜誌』18-4、5、8、9、12, 1907; 『日本佛教史之研究』, 金港堂書籍, 1919 以來로수많은연구가있다.

교섭의시기에따른변천을고려함으로써문제를보다더동태적으로살펴보고자하였다.

이러한접근이한국종교사의재구성을위해필요하다고고민지만, 후술할바와같이아직해결하지못한문제가많은점을자인하지않을수없다. 소기의목적달성을위해많은가르침을바란다.

※참고자료



現代巫女の神堂雲門寺龕王神幀畫

한국	중국	일본
	 <p data-bbox="724 1189 836 1218">義縣萬佛寺</p>	 <p data-bbox="1126 1189 1238 1218">東大寺大佛</p>
		 <p data-bbox="1150 1525 1222 1554">藥師寺</p>

I. 신불관계의유형

연구관련자료와사실들을일정한기준에따라분류하는데서출발하는것이아닌가한다. 이런의미에서

여기서도 신불관계에 관한 사료를 분류하고 유형화하는 데서 논의를 시작하고자 한다.

神敎와 불교의 관계를 전하는 사료를 정리해보면, 그것은 크게 두 가지로 분류된다. 즉 양자가 대립하여 갈등과 마찰을 일으키는 것들이고, 다른 하나는 양자가 타협하면서 공존을 모색하는 것들이다. 전자를 神佛葛藤型이라 한다면, 후자를 神佛混合型이라 할 수 있다. 그리고 混合型은 혼합의 양상에 따라 다시 護法型·歸依型·化身型으로 세분해 보았다. 이러한 유형 분류를 토대로 논의를 진행하면 다음과 같다.

1. 神佛葛藤型

神敎와 불교의 관계는 불교의 전래에서 시작한다. 중국을 통해 한국에 불교가 처음 전래된 것은 4세기이며, 고구려→백제→新羅 순으로 전래되었다. 그러나 전래된 불교에 대한 삼국의 반응은 동일하지 않았던 것으로 전한다. 고구려의 경우, 372년(小獸林王 2)에 불교가 전래되고, 3년 뒤인 375년에는 肖門寺와 伊弗蘭寺 같은 사찰이 건립되었으며, 392년(故國壤王 9)에는 국왕이 불법을 받들어 복을 구하라는 敎書를 내렸다고 한다.⁷ 또 백제의 경우, 384년(枕流王 1) 불교가 전래되고, 바로 이듬해 創寺와 度僧이 이루어졌으며, 392년(阿莘王 1)에는 국왕이 불법을 받들어 복을 구하라는 敎書를 내린 사실이 확인된다.⁸ 이러한 기록들은 고구려와 백제에서는 불교 수용이 큰 갈등 없이 순조롭게 이루어졌을 뿐만 아니라, 수용에 적극적이었음을 시사한다.

그러나 新羅의 경우는 불교 수용을 둘러싸고 상당한 마찰이 있었던 것으로 전한다. 新羅에 불교는 訥祗王(在位 417-458) 때 고구려로부터 전래되었다고 보는 것이 일반적이다.⁹ 그러나 新羅에 불교를 가지고 들어온 고구려 승려들은 생명을 위협받거나, 실제로 죽임을 당하기도 했다.¹⁰ 그리고 528년(法興王 15) 異次頓의 순교라는 진통을 겪고서야 비로소 불교 공인이 가능하게 되었다.

갈등의 원인은 新羅에 排佛勢力이 만만치 않았기 때문이다. 마침 『海東高僧傳』 「流通, 釋法空」에는 排佛派들이 내세운 불교 배척의 이유를 전하고 있다. “今見僧徒 童頭毀服 議論奇詭”가 그것인데, 승려의 머리 모양이나 복장이 이상하며 불교의 敎說이 奇詭하다는 것이다. 여기서 승려의 외모가 거부감의 원인이란 점도 이해가 가지만, 보다 주목되는 사실은 불교 敎說을 납득할 수 없다는 논리이다.

배불파가 불교의 교설을 납득할 수 없었다면, 그것은 그들이 神敎에 젖어있었을 것이기 때문이다. 사실 신교와 불교는 종교사상적으로 많은 차이가 있다. 예컨대 종교의 목적에서 신교는 현세에

⁷小獸林王 二年(372)夏六月, 秦王苻堅 遣使及浮屠順道 送佛像經文 王遣使迴謝 以貢方物.

小獸林王 五年(375) 春二月, 始創肖門寺, 以置順道 又創伊弗蘭寺, 以置阿道. 此海東佛法之始.

故國壤王 九年(392)三月, 下敎 崇信佛法求福(이상 『三國史記』 권 18, 「高句麗本紀」 6).

⁸枕流王 元年(384)九月, 胡僧摩羅難陀自晉至 王迎之 致宮內 禮敬焉 佛法始於此.

枕流王 二年(385)春二月, 創佛寺於漢山 度僧十人(이상 『三國史記』 권 24, 「百濟本紀」 2).

阿莘王即位大元十七年(392)二月, 下敎崇信佛法求福(『三國遺事』 권 3, 「興法」).

⁹『三國史記』 권 4, 「新羅本紀」4, 法興王 15년조에 수록된 金大問의 『鷄林雜傳』 설에 근거한다.

¹⁰『海東高僧傳』 권 1, 「流通. 釋阿度」에는 살해당한 승려로 正方과 滅垢玼를 들고 있다.

서 탈없이 잘사는 것을 지향하는 현세긍정적 종교라면, 불교는 현세에 의미를 두지않고 깨달음의 세계를 지향하는 현세부정적 종교이다.¹¹또 내세관에 있어서도 신교는 내세를 현세의 연장으로 보는데 繼續說(contiuance theory)의 입장인데 반해, 불교는 생전의 행위에 따라 내세의 삶이 결정된다는 應報說(retribution theory)의 입장을 취하고 있다.¹²그렇다면 사회적 지위가 내세에도 보장된다는 계속설과 달리, 응보설에 따르면 보장이 되지 않게 되는 바, 배불파 귀족세력의 입장에서는 불교를 받아들이기 어려웠을 것이다.

하지만 갈등의 원인을 종교사상의 차이만으로 설명할 수 없는 면이 있다. 고구려와 백제에도 신교에젓은귀족세력이존재했음에도불구하고, 불교수용에따른갈등은보이지않기때문이다. 그렇다면惟獨新羅에서만갈등이있었다는것은종교사상의차이이외에도다른원인이있었음을의미한다. 우선불교가고구려와백제의경우는외교 route를통해전래된데 비해, 新羅는지방에, 그것도민간에먼저전래되었다는점을생각해볼수있다. 그러나여기서 주목하고자하는바는고구려·백제·新羅의사회발전단계에차이가있었다는점이다.

고구려나백제에불교가전래된시기는국왕중심의고대국가체제가어느정도궤도에올랐을때이다. 따라서이들국가에서는불교가정치적문제와직접관련되지않을수있었다. 이에비해新羅는국왕중심의고대국가로進入하려고하면서, 이를뒷받침할수있는사상적 기반을모색하던시점에서불교가전래되었다. 그래서新羅에서는불교가정치적이해관계와 연결되면서수용을둘러싼갈등이야기되었다. 이때갈등의한軸은국왕과로서이들은왕권중심의중앙집권체제를뒷받침할수있는사상적기반으로불교수용에적극적입장을취했다. 그리고다른한軸은귀족들로, 이들은왕권의강화에반비례하여상대적으로세력이위축될수밖에없었기때문에, 신교를고수하면서불교수용에반대했던것이다.

그러나이러한논리가성립되기위해서는신교는국왕중심의중앙집권체제를뒷받침하는데어떤관계가있었는지, 또불교의어떤점이이를뒷받침할수있었는지에대한설명이필요하다. 이문제와관련하여두가지점을지적하고자한다.

첫째, 고대국가에서왕권을정당화하는논리의하나가국왕은至高神(supreme being)인 天神의후예라는점이다. 고대국가의왕이천신의후예로자처했음은건국신화를통해확인된다. 이처럼건국신화를통해천신의후예임을강조하는이유는왕권의신성성을내세워, 지배의정당성을확보하기위한것이다. 그런데新羅의건국신화인朴赫居世신화에의하면, 新羅에는왕실이외에도천신의후예를자처하는세력들이있었다. 6村長세력이그들이다.¹³이러한상황은불교전래당시까지이어졌다. 다시말해新羅에는왕족이외에도천신의후예를 자처하는집단들이많았다는것이다. 그러므로국왕중심의중앙집권적고대국가로나가고자 할때, 왕권의초월성을뒷받침할수있을뿐만아니라천신을상대화할수있는논리가필요하게된다.

¹¹Robert Bellah, *Religious Evolution, Reader in Comparative Religion* (ed. by Lessa & Vogt, Harper & Row, 1972, p.38.

¹²E. B. Tylor. *Primitive Culture II*, John Murry, 1920, p.75.

¹³『三國遺事』권 1, 「紀異, 新羅始祖赫居世王」.

이러한 상황에서 불교가 주목되는 이유의 하나는 불교의 천신(deva) 관념이다. 불교에서도 帝釋이나 梵天 등과 같은 천신의 존재를 인정할 뿐만 아니라, 인간보다 월등한 존재로 받든다. 그러나 불교 천신은 절대적으로 高神이 아니며, 인간과 마찬가지로 윤회의 굴레를 벗어나지 못한, 상대적이고 유한한 존재이다. 이에 비해 佛陀(Buddha)는 깨달음을 얻어 윤회의 굴레를 벗어난 절대적 존재이다. 그렇다면 불교에 의하는 한, 천신의 후예라는 주장은 권력 정당화의 논리로 한계를 지닌 것이 되는데, 6村長의 天神族說은 더 이상 귀족 세력의 특권의식을 옹호하지 못하게 된다. 반면 新羅의 왕족은 佛陀와 같은 釋迦族임을 내세우는 眞宗說을 유포함으로써 불교를 통한 왕권의 초월성을 내세우고자 하였던 것이다.¹⁴

둘째, 神敎가 보수적 경향을 띤 점이다. 이러한 사실을 뒷받침하는 예증의 하나로 고구려의 왕비 于氏의 경우를 들 수 있다. 于氏는 고구려 제9대 故國川王(재위 179-197)의 왕비였는데, 故國川王 사후 시동생인 제10대 山上王(재위 197-227)과 재혼한다. 고구려에는 형이 죽으면 동생과 혼인하는 이른바 娶嫂婚(levirate) 풍속이 있으므로, 당시로서는 于氏의 재혼이 윤리적으로 문제되는 것은 없다. 그런데 고구려에서는 부부가 죽으면 합장을 했는데, 于氏는 유언을 남겨 두 번째 남편인 山上王陵에 함께 묻혔다. 그러자 무당에게 故國川王의 혼령이 나타나 于氏를 비난했고, 무당은 이를 왕에게 전했다고 한다.¹⁵ 故國川王의 혼령이 정말 나타났는지는 알 수 없지만, 여기서 주목되는 사실은 무당이 于氏의 처사를 비판한 점이다. 娶嫂婚에서는 첫 번째 남편 옆에 묻히는 것이 實例이다. 그렇다면 무당은 于氏가 관례를 깨트린 점을 비판한 것이라 할 수 있다.¹⁶ 다시 말해 무당의 입장은 기존 질서를 옹호하고, 새로운 변화를 부정하는 것이다. 이렇듯 사회 변화를 뒷받침하지 못할 뿐만 아니라, 사회 변화에 역행하는 보수적 성격이 神敎에 대신하여 불교가 지배적 종교로 부상하는 계기가 되었을 것으로 추측된다.¹⁷

불교의 수용을 둘러싸고 대립하던 국왕과 귀족 세력은 결국 타협을 했고, 그에 따라 불교는 新羅 사회에서 公認宗教로서의 위치를 확보하게 된다. 新羅의 왕들이 자신들을 불교의 이상적 제왕인 轉輪聖王(cakravartī-rāja)과 동일시한다든지 釋迦族을 자처한 점, 新羅의 귀족들이 彌勒信仰을 통해 권력 정당화의 길을 모색한 점 등은 이러한 사실을 반영한다.¹⁸ 그러나 이것은 정치적 타협일 뿐, 기층 사회에서는 신교와 불교의 갈등이 한동안 계속되었다. 이러한 사실을 전하는 사료들을 몇 가지 형태로 분류하여 例示하면 다음과 같다.

(a) 靈驗力 對決

○ 巫醫가 고치지 못하는 新羅 味鄒王女 成國公主의 병을 阿道和尚이 치료¹⁹

¹⁴ 金哲垓, 「新羅의 上代社會의 Dual Organization」, 『韓國古代社會研究』, 서울대출판부, 1994.

徐永大, 「新羅의 불교수용과 天神觀念」, 『韓國思想史學』10, 韓國思想史學會, 1998, pp.1-30.

¹⁵ 『三國史記』 권 17, 「高句麗本紀」5, 東川王 8년 9월.

¹⁶ 盧泰敦, 「娶嫂婚과 親族集團」, 『고구려사 연구』, 四季節, 1999, pp.169-218.

¹⁷ 徐永大, 「韓國古代的 宗教職能者」, 『韓國古代史研究』12, 韓國古代史學會, 1997, pp.203-240.

¹⁸ 李基白, 「新羅 初期 佛教와 貴族勢力」, 『韓國思想史研究』, 一潮閣, 1986.

¹⁹ 『三國遺事』 권 3, 「興法, 阿道基羅」; (未雜王即位)三年時. 成國公主疾. 巫醫不效. 勅使四方求醫. 師率然赴闕. 其

○ 密本法師는 무력이 고치지 못한 시절 金良圖(?~670)의 병을 치료했으며, 善德女王的 병도 여우를 몰아내고 치료²⁰

○ 惠通法師는 唐 高宗의 공주에게 병을 일으킨 毒龍을 몰아냈다. 독룡은 新羅로 도망가 機長山の 熊神(山神)으로 변하여 재앙을 일으키다가 결국 惠通에게 굴복하여 不殺戒를 받았다.²¹

○ 均如大師(923-973)가 靈通寺 白雲房을 수리했다는 이유로 날마다 재변을 일으킨 土地神을 鄉歌를 지어 진압했다.²² 뿐만 아니라 均如是 光宗(949-975)의 왕후 大穆王后의 생식기에 난 부스럼을 檜나무로 옮겨 붙게 하여 치료했으며, 光宗이 宋의 책봉을 받는데 지장이 없도록 장맛비를 그치게 했고, 佛日寺에 떨어진 벼락을 禳怪하는 등, 다양한 신통력을 발휘했다.²³

여기서 특히 주목되는 점은 영험 대결이 주로 질병 치료를 둘러싸고 전개된다는 점이며, 兩者의 치료 방법이 다르다는 것이다. 즉 神敎는 질병의 원인이 되는 귀신이나 주술을 쫓아내는데 반해, 불교는 자신의 잘못을 참회하고 受戒하는 방법을 취한다는 점에서 차이가 있다는 것이다²⁴(密本の 경

疾遂理. 王大悅. 問其所須. 對曰. 貧道百無所求. 但願創佛寺於天鏡林. 大興佛教. 奉福邦家爾. 王許之. 命興工. 俗方質儉. 編茅葺屋. 住而講演. 時或天花落地. 號興輪寺.

²⁰『三國遺事』 권 5, 「神呪, 密本催邪」; 善德王德曼. 遭疾彌留. 有興輪寺僧法暢, 應詔侍疾. 久而無效. 時有密本法師, 以德行聞於國. 左右請代之. 王詔迎入內. 本在宸仗外. 讀藥師經. 卷軸纒周. 所持六環, 飛入寢內. 刺一老狐與法暢. 倒擲庭下. 王疾乃瘳. 時本頂上發五色神光. 觀者皆驚又承相金良圖爲阿孩時. 忽口噤體硬, 不言不遂. 每見一大鬼率小鬼來. 家中凡有盤肴, 皆啖嘗之. 巫覡來祭. 則群聚而爭侮之. 圖雖欲命撤. 而口不能言. 家親請法流寺僧亡名來轉經. 大鬼命小鬼. 以鐵槌打僧頭仆地. 嘔血而死. 阿數日. 遣使邀本. 使還言, 本法師受我請將來矣. 衆鬼聞之. 皆失色. 小鬼曰. 法師至將不利. 避之何幸. 大鬼侮慢自若曰. 何害之有. 俄而有四方大力神. 皆屬金甲長戟. 來捉群鬼縛去. 次有無數天神. 環拱而待. 須臾本至. 不待開經. 其疾乃治. 語通身解. 具說件事. 良圖因此篤信釋氏. 一生無怠. 塑成興輪寺吳堂主, 彌勒尊像, 左右菩薩. 竝滿金畫其堂.

²¹『三國遺事』 권 5, 「神呪, 惠通降龍」; 時唐室有公主疾病. 高宗請救於三藏. 舉通自代. 通受教別處. 以白豆一斗, 咒銀器中, 變白甲神兵. 遂崇不克. 又以黑豆一斗, 咒金器中, 變黑甲神兵. 令二色合逐之. 忽有蛟龍走出. 疾遂瘳. 龍怨通之逐己也. 來本國文仍林. 害命尤毒. 是時鄭恭奉使於唐. 見通而謂曰. 師所逐毒龍. 歸本國害甚. 速去除之. 乃與恭. 以麟德二年乙丑(665 閏 5)還國而黜之. 龍又怨恭. 乃托之柳, 生鄭氏門外. 恭不之覺. 但賞其葱密. 酷愛之. 及神文王崩, 孝昭即位(692). 修山陵, 除葬路. 鄭氏之柳當道. 有司欲伐之. 恭恚曰. 寧斬我頭. 莫伐此樹. 有司奏聞. 王大怒. 命司寇曰. 鄭恭恃王和尚神術. 將謀不遜. 侮逆王命. 言斬我頭. 宜從所好. 乃誅之. 坑其家. 朝議. 王和尚與恭甚厚. 應有忌嫌. 宜先圖之. 乃徵甲尋捕. 通在王望寺. 見甲徒至. 登屋. 携砂瓶, 研朱筆而呼之. 見我所爲. 乃於瓶項. 抹一畫曰. 爾輩宜各見項. 視之皆朱畫. 相視愕然. 又呼曰. 若斷瓶項. 應斷爾項. 如何. 其徒奔走. 以朱項赴王. 王曰和尚神通. 豈人力所能圖. 乃捨之. 王女忽有疾. 詔通治之. 疾愈. 王大悅. 通因言恭被毒龍之汚, 濫膺國刑. 王聞之心悔. 乃免恭妻孥. 拜通爲國師. 龍既報冤於恭. 往機張山爲熊神. 慘毒滋甚. 民多梗之. 通到山中. 諭龍授不殺戒. 神害乃息.

²²『均如傳』第九「感應降魔分者」; 又靈通寺白雲房 年遠浸壞 師重修之 因此地神所責 災變日起 師略著歌一首以禳之 帖其歌于壁 自爾之後 精怪即滅也.

²³『均如傳』第六「第六 感通神異分者」; 乾祐二年(949)四月晦 大成大王大穆皇后 玉門生瘡 不可以示之於醫 召師之 師順公 請以法藥救之 順公因能代苦 使皇后立差 順公代病其病 病革七日 不自免焉 師奉香爐祝願 瘡自移著於槐樹之西柯 槐在師房東隅 因爾而枯 至清寧(遼 道宗, 1055~1064)中 株杌尚存.

²⁴『三國遺事』 권 4, 「義解, 圓光西學」; (弟子 圓)安嘗叙叙云. 本國王染患. 醫治不損. 請光入宮. 別省安置. 夜別二

우, 병을 일으킨 大鬼와 小鬼를 몰아내었고, 惠通은 흰공을 神兵으로 변하게 하여 병을 일으킨 蛟龍을 몰아내었다. 이러한 방법은 비록 佛僧에 의한 것이지만, 神敎의 치병술과 통하는 점이 있는 것 같다).

(b) 용을 퇴치하고 사찰 창건

- 梁山 通度寺; 慈藏法師가 鷲棲山 神池의 毒龍을 감화시키고 그 곳에 金剛戒壇 건립²⁵
- 蔚珍 佛影寺; 義湘法師가 毒龍을 몰아내고 龍湫를 메워서 佛影寺 창건. 毒龍은 화가 나서 산을 뚫고 바위를 부수면서 달아남.²⁶
- 聞慶 鳳巖寺; 智證大師 道憲이 大澤의 神物을 구축하고 창건²⁷

時爲說深法. 受戒懺悔. 王大信奉. 一時初夜. 王見光首, 金色晃然. 有象日輪. 隨身而至. 王后宮女同共觀之. 由是重發勝心. 克留疾所. 不久遂差.

²⁵ 『通度寺舍利袈裟事蹟略錄』(1675); 貞觀十二年(638, 善德女王 7) 入唐求法…於是師往終南山雲際寺文殊像前 日夜勤求懺悔精進 一日文殊化作梵僧 來謂曰…汝(=慈藏)本國新羅境南 有山曰鷲棲山 下有神池 是毒龍所止處也 龍懷毒害 暴作風雨 損耗禾穀 因毒人民 汝請彼龍池 築金剛壇 安佛舍利袈裟 則此乃三災不到 萬代不滅 佛法久止 天龍不離擁護之處也…泛西海而東還 西海龍王請入龍宮 禮拜供養 後以龍宮所寶紫檀木鴨枕 獻師謂曰 師之本國 皇龍寺者 迦葉與釋迦佛相對說法 座席至今猶存 是寺護法龍實吾長子 往護其寺 又汝國境南南村江岸創寺 安舍利塔 我與東海龍王 一日三時 往遶其塔遶無數匝亦聞法音 同護佛法 言訖禮送…然後更 與善德大王 同願尋蹤 到于境南鷲棲山下毒龍神池 師乃爲毒龍說法受(授?)戒 令生善心 調伏惡心 請此池填 築戒壇 安舍利袈裟者 今通度寺也(韓國學文獻研究所, 『通度寺誌』, 亞細亞文化社, 1983, pp.5-12).

²⁶ ○ 柳伯儒, 「天竺山佛影寺記」; 新羅右碑云 唐永徽二年 義湘法師自東京 沿海入丹霞洞 登海雲峰 北望歎曰 西域天竺山形勢 移於海表也 又見碣 上生五佛影 益奇之 尋流而下 登金塔峰 則下有毒龍湫也法師爲龍說法 請施地 欲建刹 龍尚不順 法師強以神力呪之 於是龍忽發憤 穿山裂石而去 法師即填湫而建刹焉 震方特建青蓮殿三間及無影塔一座 以裨補之 額曰 天竺山佛影寺… 洪武三年庚戌(1370, 恭愍王 19)八月日 翰林學士 柳伯儒書(『朝鮮寺刹史料』下, 1911, 朝鮮總督府 內務部 地方局, 38~39쪽, 權相老, 864쪽; 『佛國寺誌(外)』, 亞細亞文化社, 1983, p.374).

○ 金昌協(1653-1722), 『三淵集 拾遺』 권 23, 「記, 蔚珍山水記」; 若論其古跡則洪武三年(恭愍王 19, 1370) 翰林學士柳伯儒所記新羅古碑云 唐永徽二年(651) 義相法師自東京沿海入丹霞洞 見五佛影 北望嘆曰 天竺山彷彿移來于海表 及登金塔峰下 有毒龍湫 法師爲請地 龍不肯 乃作金剛大呪 龍忽穿山裂石而去 即填湫而建刹焉 額曰天竺山佛影寺.

○ 「還生殿記」(39-44); 永樂六年戊子八月 日 通訓大夫 行安府判官 李文命謹識… 皇明萬曆三十九年辛亥(1611, 光海君 3)元月三日甲辰 余自平海入佛影寺爲調病也 有老師迎慰之 言甚異貌古 天性真純持法守戒甚謹 真異僧也 一日袖一小幅來示余曰 子欲觀此寺古蹟乎 余則奉而披之 乃洪武三年庚戌八月日 翰林學士 柳伯儒所撰也 其文略曰…此蓋古碑之文 寺之垂 此碑亦古矣 其文之傳老師之力也 古老舊僧 傳書流播 老師幸得而藏之于今 其好古也亦嘉矣 箕城後人黃中允東溟書于是寺之禪堂 乃是年是月二十日昏也(44)

○ 「重創記 南啞」; 於山有重淵 溟澗數里 其深不知幾億丈 中有九龍居焉 人不得窺其涯涘(물 가) 視若牛堵之磯 法師以陰符 驅出填其地而立刹焉 至今謂之九龍湫 夙著靈異 其感應祈禱之妙 野錄事蹟詳焉(44)

²⁷ 清隱子(知守) 「鳳巖寺事實略錄」(崇禎紀元後三癸卯(1793, 正祖 17).; 人傳寺基 古爲大澤 神物常淹育智證創寺時 驅而出之 神物去隱此間云(權相老, 『韓國寺刹全書』, p.833).

最所不可曉者 國師堂一件也 寺僧常 以正月三日 具酒食 作樂降神 以卜寺中一年休咎之徵 咸稱其神爲普照國師 國師乃聖僧也 豈有是之理(p.833-844)

- 光陽 玉龍寺; 道詵國師가 沼에 사는 9룡을 몰아내고 창건²⁸
- 高敞 禪雲寺; 黔丹禪師가 龍湫의 용을 몰아내고 그 자리에 禪雲寺 창건²⁹
- 高敞 禪雲寺 懺堂菴; 新羅 義雲祖師가 監齋使者를 시켜 龍潭에 사는 驪龍을 監齋使者를 시켜 쫓아내고 그 자리에 창건³⁰
- 原州 九龍寺; 新羅 義湘大師가 雉嶽山 毗盧峯 아래 연못에 사는 아홉 마리의 용을 쫓아내고 創寺³¹
- 高城 新溪寺; 月氏國에서 건너온 53佛이 구룡지의 독룡을 몰아내고 창건³²
- 高城 楡岾寺; 아홉 용이 사는 九龍淵을 매우고 창건³³
- 平壤 廣法寺; 鹿足夫人의 아홉 아들이 용을 몰아내고 廣法寺 창건³⁴

²⁸李俊坤, 『韓國 龍神叻寺說話의 歷史民俗學的 研究』, 文賢, 2010, p.167-168.

²⁹寺刹文化研究院 編, 『傳統寺刹叢書』9-全北의 傳統寺刹, 寺刹文化研究院, 1997, p.266-267.

³⁰○ 崇禎紀元後三甲辰(1784, 正祖 8) 「兜率山大懺寺故事」; 兜率(庵)之數十步 有起出庵 亦義雲之所創也 此所謂古龍潭也…(新羅 義雲祖師)乃作上庵於龍潭上而奉羅漢 乃命監齋使者 鞭驪龍 出之於興城之方等山 使者不得還 至今石立于其所者 乃使者碑也 以龍起出故 因以名庵曰起出云(權相老, 449쪽).

○ 兜率(庵)之數十步 有起出庵 亦義雲之所創也 此所謂古龍潭也…(新羅 義雲祖師)乃卜一庵於龍潭上而奉羅漢 乃命監齋使者 鞭驪龍出之於興城之方等山 使者不得還 至今石立于其所者 乃使者碑也 以龍起出故 因以名庵曰起出云 … 又西有泓洞峙 俗傳以爲驪龍潛伏之時 吸引西海之水 而越此云 洞之名此…(義雲) 願山主國師 以護此者亦雲師也 其生也 其死也 眷眷於此者 偉哉 神哉 年年除夜 送香於國師峰者 寺僧之尊崇也 … 瞻彼西峯 國師神降茲寺 興廢宜其與國師峰相竝也 崇禎紀元後三甲寅 月日書(1794, 正祖 18) (『兜率山禪雲寺誌』, 禪雲寺, 2003, p.81).

○ 「大懺寺事蹟記」 南行數百步 圍岳矗石之上 有古龍潭焉 世稱李牧之所居阿耨池也 …復營一庵於龍潭之上 而奉尊像 特命監使齋者 鞭起李牧而出之 興城之方等山 故至今使者直立池邊 而不還 即今起出庵是云 …故義雲和尚懺悔聖前 發大願言 我爲山主國師 守護物藍 流通法寶 崇禎紀元後八十五祀(1715, 肅宗 39) 浩月子(玄益)(『寺誌』 86).

○ 凌虛後人 玄益, 康熙46년(1707, 肅宗 33), 「兜率山禪雲寺創修勝蹟記」; 西嶺之峽 有懺堂寺 亦義雲國師之道場也 是寺西隅 有音聲峴 此乃蜈蚣屈伏而(有)呻吟之勢故 因名也 峴之下有靈泉寺 乃定峰法師開叻之道場也 北距二里許 有磨頭峙 是其阻蜈蚣之氣 以名也(權相老, p.1000, 『寺誌』 24).

³¹宋鳳鎬, 『創寺說話에 나타난 傳統信仰과 佛教의 葛藤에 대한 研究』(韓神大 석사논문, 2002),p.62-63.

³²「金剛山新溪寺寺蹟」; 叻此寺時 見溪魚游 意謂佛道場 既爲最清淨法界則豈有魚蟹等腥羶之氣也 仍施咒力方便 驅黜出鱧魚+松魚(송어)於滄海 自始他溪則雖有三層九折之瀑 鱧魚+松能透上上層水盡處而此溪則幾達于海 魚不透下流淵深處 神溪之名 何其神哉、、按楡岾寺寺蹟云 昔月支國五十三佛 隨有緣土 航海而東 轉到于金剛山中九龍池邊 有大楡樹 佛列座楡枝上 與毒龍抗道施術 千變萬化 龍術既耗遁伏神溪之源九龍瀑 龍則神物也 神溪亦符此 信非徒然者哉(『金剛大本山 楡岾寺本末寺誌』 楡岾寺 刊行, 1932, 234쪽; 亞細亞文化社, 1977; 權相老, 『韓國寺刹全書』(退耕堂全書 2), 退耕權相老博士全書刊行委員會, 1990, p.1130).

³³『新增東國輿地勝覽』 권 45, 「高城郡, 山川」; 南江; 在郡南三里 出金剛山水站東流 爲九龍淵 諺傳昔填九龍所蟄之澤 建楡岾寺 龍移于此 故名.

³⁴○ 李時恒(1672-1736), 『和隱集』 권 8, 「碑碣表, 有明朝鮮國箕城大聖山廣法寺事蹟碑銘 并序」; 古有鹿足夫人 一產九子 不祥而函于海則流而之中國 見收而鞠 及長反犯本國 卒覺其爲父母邦 釋兜鑿故還此山 奪龍池 菴而居之 修道成佛 今之鹿水菴及頭陀寺 乃九佛終始地也.

○ 「廣法寺事蹟碑」(英祖 3, 1727); 國(仙人王儉之國)之東有大聖九龍山… 古有鹿足夫人 一產九子 不祥而函于海則流而中國 見收而鞠 及長反犯本國 卒覺其爲父母之邦 釋兜鑿歸還此山 奪龍池 菴而居之 修道成佛 今之鹿水菴及

이외에 사찰 주변에 용이 사는 연못이 있었다거나, 심지어 그 용이 사람들에게 은혜를 베풀었다는 전승도 있으나,³⁵ 이러한 전승도 원래는 불사 창건으로 말미암아 용이 축출되었다는 것이 아니었던가 한다.³⁶

2. 神佛混合型

혼합형이란 신교와 불교가 서로 혼합하면서 공존을 모색하였음을 전하는 것들이다. 혼합형은 神佛 교섭의 역사가 오랜 만큼 다양한 형태로 전개되었는데, 여기서는 護法(善神)型·歸依型·化身型으로 나누어 살펴보면 다음과 같다.

(1) 護法(善神)型

神敎 쪽이 여러 방법으로 불교를 도와주고 지켜주는 유형이다.

(a) 신령이 사찰을 수호

○ 護法龍이 皇龍寺를 수호함. 그런데 皇龍寺 護法龍의 가계에 대해서는 두 가지 전승이 있다. 하나는 중국 五臺山 太和池 용의 長子라는 설,³⁷ 다른 하나는 서해용왕의 長子라는 설이다.³⁸³⁹

(b) 신령이 사찰터를 占地

○ 八公山의 岳神이 心地가 桐華寺 터를 잡는 것을 도움⁴⁰

頭陀寺 乃九佛始終地也(『朝鮮金石總覽』(下), 朝鮮總督府, 1923, p.1117).23)

³⁵예컨대 靈光 佛甲寺 인근의 龍湫의 용(『佛甲寺重修勸善文』“(母岳)山腰有龍湫 廣數畝 其深無底 神龍居之 興雲致雨 故一方之民 賴其澤焉 其陰之谷 足容數百家 有飛川一道 自雲窟躍下 散布石上 清寶可鑑 重巒疊嶂 四面回護 眞龍天八部之所衛護 洞天福地之一也 有巨刹五百餘間 僧房七”(『朝鮮寺刹史料』, 朝鮮總督府內務部地方局, 1911, 218쪽.)

³⁶權相老, 『韓國寺刹全書』, 『退耕堂全書』3, 退耕堂權相老博士全書刊行委員會, 1990을 보면, 용으로 시작되는 이름을 가진 사찰이 158개소가 된다.

³⁷『三國遺事』 권 3, 「塔像, 皇龍寺九層塔」: 新羅第二十七善德王即位五年 貞觀十年丙申 慈藏法師西學乃於五臺感文殊授法 文殊又云 汝國王是天竺刹利種王 預受佛記 故別有因緣 不同東夷共工之族 然以山川崎嶇 故人性麤悖 多信邪見 而時或天神降禍 然有多閭比丘 在於國中 是以君臣安泰 萬庶和平矣言已不現 經由中國太和池邊 忽有神人出問: “胡爲至此?” 藏答曰: “求菩提故” 神人禮拜 又問: “汝國有何留難?” 藏曰: “我國北連靺鞨, 南接倭人, 麗濟二國, 迭犯封陲 隣寇縱橫 是爲民梗” 神人云: “今汝國 以女爲王 有德而無威 故隣國謀之 宜速歸本國” 藏問: “歸鄉 將何爲利益乎?” 神曰: “皇(黃)龍寺護法龍 是吾長子 受梵王之命 來護是寺 歸本國 成九層塔於寺中 隣國降伏 九韓來貢 王祚永安矣 建塔之後 設八關會 赦罪人 則外賊不能爲害 更爲我 於京畿南岸置一精廬 共資予福 予亦報之德矣” 言已 遂奉玉獻之 忽隱不現.

³⁸前引 『通度寺舍利袈裟事蹟略錄』

³⁹金煥泰, 「新羅佛敎에 있어서의 龍神思想」, 『新羅佛敎研究』, 民族文化社, 1987, pp.451-481.

⁴⁰『三國遺事』 권 4, 「義解, 心地繼祖」: (心)地頂戴歸山. 岳神率二仙子. 迎至山椒. 引地坐於岳上. 歸伏岳下. 謹受下戒. 地曰. 今將擇衣奉安聖簡. 非吾輩所能指定. 請與三君, 憑高擲簡以卜之. 乃與神等陟峰巔, 向西擲之. 簡乃風颺而飛. 時神作歌曰. 礙岳遠退詆平兮. 落葉飛散生明兮. 覓得佛骨簡子兮. 邀於淨處投誠兮. 既唱而得簡於林泉中.

○ 경북醴泉龍門寺는 新羅杜雲大師가 당에서 귀국하여 龍門山에 들어올 때 입구의 바위에서 용이 나타나 대사를 맞이했기에, 여기에 건립한 사찰임(熊谷治, 191, 崔仁鶴『朝鮮傳說集』, p.293)

○ 고구려에서 白鹿이 출현한 곳에 白鹿菴寺 건립⁴¹

(c) 신령이 사찰 건립 권유;

○ 智異山 聖母天王이 道詵國師에 龍巖寺 등의 사찰 창건 권유⁴²

(d) 창사의 계기를 만듦

○ 궁전을 지으려는 곳에 용이 나타났기 때문에 황룡사를 지음⁴³

○ 동해용왕이 變怪를 일으켜 憲康王으로 하여금 望海寺를 짓도록 함⁴⁴.

(e) 사찰 창건에 협조

○ 仙桃聖母가 安興寺 佛殿 수리에 필요한 재물 喜賜⁴⁵,

卽其地構堂安之。今桐華寺籤堂北有小井是也。

⁴¹ 『日本書紀』 권 25, 孝德天皇 白雉元年(650)二月庚午朔戊寅。穴戶國司草壁連醜經獻白雉曰。國造首之同族贅。正月九日於麻山獲焉。於是問諸百濟君。百濟君曰。後漢明帝永平十一年。白雉在所見焉云云。又問沙門等對曰。耳所未聞。目所未覩。宜赦天下使悅民心。道登法師曰。昔高麗欲營伽藍。無地不覽。便於一所白鹿徐行。遂於此地營造伽藍。名白鹿菴寺。住持佛法。又白雀見于一寺田庄。國人僉曰。休祥。又遣大唐使者。持死三足烏來。國人亦曰。休祥。斯等雖微。尚謂祥物。況復白雉。僧旻法師曰。此謂休祥。足爲希物。伏聞。王者旁流四表。則白雉見。又王者祭祀不相踰。宴食衣服有節則至。又王者清素則山出白雉。又王者仁聖則見。又周成王時。越裳氏來獻白雉曰。吾聞國之黃■曰。久矣無烈風淫雨。江海不波溢三年於茲矣。意中國有聖人乎。盍往朝之。故重三譯而至。又晉武帝咸寧元年。見松滋。是卽休祥。可赦天下。是以白雉使放于園。

⁴² 朴全之, 『東文選』 권 68, 「靈鳳山龍巖寺重創記」; 無畏國統下山所龍巖寺。乃在於晉陽屬縣班城東隅靈鳳山之中也。昔開國祖師道詵。因智異山主聖母天王密囑曰。若創立三巖寺。則三韓合爲一國。戰伐自然息矣。於是創三巖寺。卽今仙巖, 雲巖與此寺是也。故此寺之於國家。爲大裨補。古今人之所共知也

⁴³ 『三國史記』 권 4, 「新羅本紀」4 眞興王十四年(553), 春二月, 王命所司, 築新宮於<月城>東, 黃龍見其地, 王疑之, 改爲佛寺, 賜號曰皇龍。(迦葉佛宴坐石, 皇龍寺丈六)

⁴⁴ 『三國遺事』 권 2, 「紀異, 處容郎望海寺」; 於是, 大王遊開雲浦, 王將還駕, 晝歇於汀邊, 忽雲霧冥曠, 迷失道路。怪問左右, 日官奏云: “此東海龍所變也, 宜行勝事以解之。”於是勅有司, 爲龍勑佛寺近境。施令已出, 雲開霧散, 因名開雲浦。東海龍喜, 乃率七子, 現於駕前, 讚德獻舞奏樂。其一子隨駕入京, 輔佐王政, 名曰處容。

⁴⁵ 『三國遺事』 「感通, 仙桃聖母隨喜佛事」; 眞平王朝。有比丘尼名智惠。多賢行。住安興寺。擬新修佛殿而力未也。夢一女仙風儀倬約, 珠翠飾鬢。來慰曰。我是仙桃山神母也。喜汝欲修佛殿。願施金十斤以助之。宜取金於予座下。粧點主尊三像。壁上繪五十三佛, 六類聖衆, 及諸天神, 五岳神君。[羅時五岳。謂東吐含山, 南智異山, 西雞龍, 北太伯, 中父岳, 亦云公山也。] 每春秋二季之十日。叢會善男善女。廣爲一切含靈, 設占察法會以爲恒規。[本朝屈弗池龍。託夢於帝。請於靈鷲山長開藥師道場。□平海途。其事亦同。] 惠乃驚覺。率徒往神祠座下。掘得黃金一百六十兩。克就乃功。皆依神母所諭。其事唯存。而法事廢矣。神母本中國帝室之女。名娑蘇。早得神仙之術。歸止海東。久而不還。父皇寄書繫足云。隨鳶所止爲家。蘇得書放鳶。飛到此山而止。遂來宅爲地仙。故名西鳶山。神母久據茲山。鎮祐邦國。靈異甚多。有國已來。常爲三祀之一。秩在群望之上。第五十四景明王好使鷹。嘗登此放鷹而失之。禱於神母曰。若得鷹, 當封爵。俄而鷹飛來止机上。因封爵大王焉。其始到辰韓也。生聖子爲東國始君。蓋赫居閑英二聖之所自也。故稱雞龍雞林白馬等。雞屬西故也。嘗使諸天仙織羅。緋染作朝衣。贈其夫。國人因此始知神驗。又國史。史臣曰。軾政和中。嘗奉使入宋。詣佑神館。有一堂。設女仙像。館伴學士王黼曰。此是貴國之神。公知之乎。遂言曰。古有中國帝室之女。泛海抵辰韓。生子爲海東始祖。女爲地仙。長在仙桃山。此其像也。又大宋國使王襄到我朝。祭東神聖母。

○ 善妙龍이 사찰 창건의 適地를 先占하고 있던 權宗異部 세력을 몰아내고 義湘이 그곳에 浮石寺를 창건하도록 함.⁴⁶

○ 佛寺 건축을 위해 神祠의 신령에게 양해를 구함⁴⁷;

(f) 신령이 佛事를 도움

○ 包山(玄風 琵琶山)의 산신 靜聖天王이 향나무가 빛을 발하는 기적을 일으켜 많은 사람들이 시주를 바치게 함⁴⁸

(g) 승려를 좋은 방향으로 引導

○ 山靈이 眞慈를 인도하여 彌勒仙花를 만날 수 있도록 함⁴⁹

○ 三岐山 산신이 圓光에게 중국 유학을 권함(권 4, 「義解, 圓光西學」)

○ 서해용왕의 이들 璃目이 雲門寺 옆 작은 연못에 머물면서 寶壤和尚의 法化를 도움⁵⁰

○ 국내의 혼란을 피하기 위해 入唐求法하려는 澄曉大師 折中(826-900)에게 海神이 꿈에 나타나 이를 만류함⁵¹

文有娠賢肇邦之句. 今能施金奉佛. 爲含生開香火, 作津梁. 豈徒學長生而囿於溟濛者哉. 讚曰. 來宅西鳶幾十霜. 招呼帝子織霓裳. 長生未必無生異. 故謁金仙作玉皇.

⁴⁶ 『宋高僧傳』 권 4, 「義解, 釋義湘傳」; (義)湘入國之後 遍歷山川 於駒塵百濟風馬牛不相及地 曰此中地靈山秀真轉法輪之所 無何權宗異部聚徒可半千眾矣 湘默作是念 大華嚴教非福善之地不可興焉 時善妙龍恒隨作護 潛知此念 乃現大神變於虛空中 化成巨石 縱廣一里蓋于伽藍之頂 作將墮不墮之狀 群僧驚駭罔知攸趣 四面奔散 湘遂入寺中 敷闡斯經 冬陽夏陰 不召自至者多矣.

⁴⁷ 『三國遺事』 권 5, 「感通, 郁面婢念佛西昇」有大師懷鏡 與承宣劉碩、小卿李元長 同願重營之 鏡躬事土木 始輸材 夢老父遺麻葛屨各一 又就古神社 諭以佛理 斫出祠側材木 凡五載告畢

⁴⁸ 包山二聖; 大平興國七年壬午(982). 有釋成梵. 始來住寺. 敝萬日彌陀道場. 精黹五十餘年. 屢有殊祥. 時玄風信士二十餘人歲結社. 拾香木納寺. 每入山採香. 劈析淘洗. 攤置箔上. 其木至夜放光如燭. 由是郡人項施其香徒. 以得光之歲爲賀. 乃二聖(觀機, 道成)之靈感. 或岳神仗助也. 神名靜聖天王. 嘗於迦葉佛時受佛囑. 有本誓. 待山中一千人出世. 轉受餘報.

○ 靜聖天王은 조선시대에는 玄風의 城隍神으로 여겨졌다(『新增東國輿地勝覽』 권 27, 「玄風縣 祠廟」; 城隍祠: 在琵琶山 俗傳靜聖大王之神 凡水旱疾疫 祈禱輒應 故祭之者輻輳 其紙布輸于活人署.

⁴⁹ 『三國遺事』 권 3, 「彌勒仙花」; 山靈變老人出迎曰. 到此奚爲. 答曰. 願見彌勒仙花爾. 老人曰. 向於水源寺之門外. 已見彌勒仙花. 更來何求.

⁵⁰ 『三國遺事』 권 4, 「義解, 寶壤梨木」; 祖師知識[上文云寶壤.], 大國傳法來還, 次西海中, 龍邀入宮中念經, 施金羅袈裟一領, 兼施一子璃目, 爲侍奉而追之. 囑曰: “于時三國擾動, 未有歸依佛法之君主, 若與吾子歸本國鵲岬, 創寺而居, 可以避賊, 抑亦不數年內, 必有護法賢君, 出定三國矣.” 言訖相別而來還, 及至茲洞, 忽有老僧, 自稱圓光, 抱印櫃而出, 授之而沒. [按圓光以陳末入中國, 開皇間東還, 住嘉西岬, 而沒於皇隆(龍), 計至清泰之初, 無慮三百年矣. 今悲嘆諸岬皆廢, 而喜見壤來而將興, 故告之爾.] 於是壤師, 將興廢寺, 而登北嶺望之, 庭有五層黃塔. 下來尋之則無跡, 再陟望之, 有群鵲啄地. 乃思海龍鵲岬之言, 尋掘之, 果有遺塼無數. 聚而蘊崇之, 塔成而無遺塼, 知是前代伽藍墟也. 畢創寺而住焉, 因名鵲岬寺.

⁵¹ 『寧越 興寧寺 澄曉大師 寶月塔碑文』(944, 惠宗 1 건립); 大師謂衆曰 此地必是災害所生 寇戎相煞不如早爲之 所難至 無□可爲也 忽指路於北山 尋乘桴於西海 此時 欸遭風浪 難整舟船 、、、恍惚之間 沈吟之際 夢見海神 謂大師曰 不要入唐 何妨歸本 努力努力 莫以傷心 忽然仍□便風 東征半日 得達唐城郡之界(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.280-281 &296-297).

○ 중국의 五臺山 中臺에서 만난 神人이 朗空大師 行寂(832-916)에게 불법을 제대로 배우기 위해서는 이곳에 오래 머물지 말고 남방으로 갈 것을 권함⁵²

○ 신령이 朗圓大師 開淸(854-930)에게 나타나 通曉大師 梵日을 찾아가 배울 것을 권함⁵³

○ 靜眞大師 兢讓(876-956)이 새로운 수도장소(曦陽山 鳳巖寺)를 찾아 떠나려 하자 神人이 나타나 이를 만류했다. 그럼에도 불구하고 길을 떠나 호랑이들이 나타나 승려를 호위함.⁵⁴

(h) 승려에게 불교적 의미가 있는 선물을 줌

○ 東海龍王이 義相大師에게 如意珠 하나를 선물⁵⁵

○ 善妙가 大龍으로 변하여 義湘大師가 바다를 건너 무사히 귀국할 수 있도록 도움을 주었을 뿐만 아니라, 귀국 후에도 늘 호위했다.⁵⁶

○ 金山寺를 창건하러 가는 眞表律師에게 大淵津의 용왕이 玉袈裟를 바쳤고, 金山藪까지 호위함

57

(i) 신령이 승려를 보호

○ 慈藏法師이 중국 雲際山에 머물 때 少疹에 걸렸는데, 그가 戒를 내려준 신이 나타나 아픈 곳을 쓰다듬어 주어 즉시 나음.⁵⁸

⁵²「奉化 太子寺 朗空大師 白月栖雲塔碑文」(954, 光宗 5 건립); (以後至五臺山) 先上中臺 忽遇神人 鬢眉皓尔 叩頭作禮 膜拜祈恩 謂大師曰 不易遠來 善哉佛子 莫淹此地 速向南方 認其五色之霜 必沐曇摩之雨 大師含悲頂別 漸次南行(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.366)

⁵³「江陵 地藏禪院 朗圓大師 悟眞塔碑文」(940, 太祖 23 건립); 勤參之際 忽有老人 瞻仰之中 翻爲禪客 粲然發玉 皓尔垂霜 謂大師曰 師宜亟傍窮途 先尋崛嶺 彼有乘時大師 出世神人 悟楞伽寶月之心 知印度諸天之性 大師不遠千里 行至五臺 謁通曉大師(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.134 & 146-147).

⁵⁴「閩慶 鳳巖寺 靜眞大師 圓悟塔碑文」(965, 光宗 16 건립); 淸泰二年(935) 念言弘道 必在擇山 決計而已 備行裝 猶豫 而未謀離發 忽尔雲霧晦暗 咫尺難分 有神人降謂大師曰 捨此奚適 適須莫遠 於是 衆咸致感 固請淹遲 大師確然不從 便以出去 有虎哮吼 或前或後 行可三十里 又有一虎 中□相接 左右引導似爲翼衛 至于曦陽山麓 (李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.445-446).

⁵⁵『三國遺事』 권 3, 「塔像, 洛山二大聖 觀音正趣調信」; 昔義湘法師, 始自唐來還, 聞大悲眞身住此海邊窟內, 故因名洛山, 蓋西域寶陁洛伽山, 此云小白華, 乃白衣大士眞身住處, 故借此名之. 齋戒七日, 浮座具晨水上, 龍天八部侍從, 引入崛內參禮, 空中出水精念珠一貫獻之, 湘領受而退, 東海龍亦獻如意寶珠一顆, 師捧出, 更齋七日, 乃見眞容. 謂曰: “於座上山頂, 雙竹湧生, 當其地作殿宜矣.”, 師聞之出崛, 果有竹從地湧出. 乃作金堂, 塑像而安之, 圓容麗質, 儼若天生, 其竹還沒, 方知正是眞身住也. 因名其寺曰洛山, 師以所受二珠, 鎮安于聖殿而去.

⁵⁶『宋高僧傳』 권 4, 「義解, 釋義湘傳」; (義湘)復至文登舊檀越家. 謝其數稔供施. 便募商船遼巡解纜. 其女善妙. 預爲湘辦集法服并諸什器 可盈篋筥 運臨海岸湘船已遠. 其女咒之曰. 我本實心供養法師. 願是衣篋跳入前船. 言訖投篋于駭浪. 有頃疾風吹之若鴻毛耳. 遙望徑跳入船矣. 其女復誓之. 我願是身化爲大龍. 扶翼舳艫 到國傳法 於是攘袂投身于海 將知願力難屈至誠感神. 果然伸形. 天矯或躍. 蜿蜒其舟底. 寧達于彼岸. . . . 善妙龍恒隨作護

⁵⁷『三國遺事』 권 4, 「義解, 關東楓岳鉢淵藪石記」; 師受教法已, 欲創金山寺, 下山而來. 至大淵津, 忽有龍王, 出獻玉袈裟, 將八萬眷屬, 侍往金山藪, 四方子來, 不日成之.

⁵⁸『續高僧傳』 권 24, 護法 下, 釋慈藏; 啓敕入山於終南雲際寺東懸嶠之上 架室居焉 旦夕人神歸戒 又集 時染少疹 見受戒神爲摩所苦 尋即除愈(T50-639b)

- 朗慧和尚 無染(800~888)이 중국으로 무사히 건너갈 수 있도록 도와준 海若에게 감사의 제사를 지냄⁵⁹
- 月岳山の 神官이 圓朗禪師 大通(816-883)에게 월악산에 住錫하기를 청하고 호위함⁶⁰
- 靜眞大師 兢讓(876~956)이 중국 오대산을 참배하러 가던 도중 얼굴에 毒瘡이 나서 생명이 위독한 상태에 이르렀을 때 山主가 나타나 치료해 줌.⁶¹
- 또 鍊珠院 院主의 꿈에 동자 신선이 나타나 靜眞大師 兢讓이 올 터이니 영접에 차질이 없도록 하라고 알림⁶²
- 산신이 圓空國師 智宗(930~1018)에게 불결한 음식을 대접한 동자를 꾸짖는 등, 선사를 보호함.⁶³
- 八部神將과 護法靈祇들이 항상 坦文(900-975)을 옹호하였다.⁶⁴
- 1361년(恭愍王 10) 紅巾賊이 침입했을 때 先覺王師 懶翁(惠勤, 1320-1376)에게 土地神將이 나타나 神光寺를 지켜줄 것을 청함⁶⁵
- 眞澈大師의 꿈에 신이 와서 예배 공양함⁶⁶

⁵⁹「保寧 聖住寺 朗慧和尚 白月葆光塔碑文」(890, 眞聖女王 4 以後 建立); 長慶(821-824)初 朝正王子昕 艤舟唐恩浦 請禹載 許焉 既達之眾麓 顧先難後易 土揖(손을 앞으로 내밀되 조금 아래로 내리는 인사법)海若曰 珍重鯨波 好戰風魔 (韓國古代社會研究所 編, 『譯註 韓國古代金石文』3, 駕洛國史蹟開發研究院, 1992, p.103).

⁶⁰「忠州 月光寺 圓朗禪師 大寶禪光塔碑」(890, 眞聖 4 건립); 夏夜夢 月嶽神官來請 及曉 慈忍禪師致書云 (月嶽寺에 오기를 청하는 내용) 師如響應聲 振衣即□□□□ 夕夢 前身侍衛□□□□□□□行致禮肘步瞻容曰 先有叨陳勞遠相應(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 新羅篇, 伽山佛教文化研究院, 1993, p.223-224); 崔植植, 「月光寺 圓朗禪師塔碑」, 『譯註 韓國古代金石文』3, 駕洛國史蹟開發研究院, 1992, p.147-148&154).

⁶¹「閩慶 鳳巖寺 靜眞大師 圓悟塔碑文」(965, 光宗 16 건립); 以梁龍德四年(924)春 跳出谷山 路指幽代將禮五臺聖跡 遠履萬里險途 屆於觀音寺 憩歇之際 晝夜俄經 忽患面上 赤瘡致阻 參尋之便 未達肘後祕術 莫資療理之功 久不鐫除 漸至危篤 遂乃獨坐涅槃堂上 暗持菩薩願心 頃刻之間 有一老僧 入門問曰 汝從何所 所苦何如 大師對曰 來從海左 久寓江南 苦是毒瘡 弗愈而已 乃曰 且莫憂苦 宿冤使然 便以注水如醴 洗之頓愈 謂曰 我主此山 暫來問慰 唯勤將護 用事巡遊 辭而出歸 割如夢覺 皮膚不損 癩癬亦無者 (p.443-444)

⁶²「閩慶 鳳巖寺 靜眞大師 圓悟塔碑文」; (中原)府有鍊珠院 院主芮昂、、夜夢 仙豎從窳塔波頂上 合掌下來曰 當有羅漢僧經過 宜以預辦供待者 翌但集衆 言其所夢 衆皆歎異 洒掃門庭竚立以望 至于日夕 果大師來 (ibid, p.447)

⁶³「原州 居頓寺 圓空國師 勝妙塔碑文」(顯宗 16, 1025) 건립.; 嘗過社省之 有青衣 誤取肉櫃中所貯米而炊 俄自顛蹶疾悖(悖 두근거릴 계)而曰 我是山神 護此上人 汝豈容易弗潔其味乎 聽者驚恐爭加禮重 其靈驗多此類也(李智冠, 『譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2, 伽山文庫, 1995, p.231-232).

⁶⁴「海美 普願寺 法印國師 寶乘塔碑文」(978, 景宗 3 건립; “自是 黑白奔波 神祇擁路”(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2, 伽山佛教文化研究院, 1995, p.81 및 106).

⁶⁵○ 「楊州 檜巖寺 先覺王師碑文」(禩王 3=1377); “是夕夢一神人 面有黑誌 具衣冠作禮曰 衆散賊必滅寺 願固師志明日 至土地神坐 視其貌則夢所見也 賊果不至。”이지관, (『역주 역대고승비문-고려편 4』, 가산문고, 1997, p.367)
○ 李穡, 『牧隱文藁』 권 14, 「碑銘, 普濟尊者諡禪覺塔銘 并序」; 十一月. 紅賊蹂躪京畿. 舉國南徙. 僧徒震懼. 請避賊. 師曰. 唯命是保. 賊何能爲. 數日請益急. 是夕. 夢一神人面有黑誌. 具衣冠. 作禮曰. 衆散. 賊必滅寺. 願固師志. 明日. 至土地神座. 視其貌則夢所見也. 賊果不至

⁶⁶「海州 廣照寺眞澈大師碑」(937년, 太祖 20 건립); 大師先來於踏地脩自餘山 師至魂交 神來頂謁 獻粢輸玉泉之供

- 震默大師(1562~1633)가 어머니를 괴롭히는 모기들을 山靈에게 부탁해서 쫓아냄⁶⁷
 - (i) 前生の 神인이 승려로 還生
- 元宗大師 璨幽(869, 景文王 9-958, 光宗 9)의 어머니 胎夢에 神인이 나타나 아들로 태어나 출가할 것임을 예고⁶⁸
 - (k) 동물신이 불교 보호
- 호랑이가 고구려 승려 鞍作得志와 벗하며 도움.⁶⁹ 鞍作得志란 승려를 도운 호랑이는 山神을 상징하는 것이 아닌가 한다.
- 眞表律師가 金山藪의 창건을 위해 不思議房에서 나와 산을 내려와 큰 못에 도달하니 용왕이 못가로 나와 玉鉢과 袈裟를 바치고 8만 부하 眷屬을 데리고 함께 律師를 모시고 金山藪로 나아가 母岳山에 이르렀다.⁷⁰
- 眞監禪師 慧昭(774-850)가 상주 長柏寺에서 康州로 거처를 옮길 때 호랑이 몇 마리가 咆哮하며 길을 안내⁷¹
- 1604년(宣祖 37) 眞鏡大師가 昌原 聖住寺(熊神寺, 곰절)를 重創할 때, 곰이 나타나 무거운 목재를 옮겨줌. 곰 역시 산신 내지 신성한 동물을 상징하는 것이 아닌가 한다.⁷²

披誠指廬阜」之居其爲神理歸依皆如此類(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.41).

⁶⁷ 梵海 覺岸, 『東師列傳』 권 2, 震默祖師(1562-1633); (『韓國佛教全書』10, 東國大出版部, p.1018).

⁶⁸ 「驪州 高達寺元宗大師慧眞塔碑」(975년, 光宗 26 건립); 妣李氏婦德聿修母儀富有夢有一神人告之曰「願言爲母爲子爲佛爲孫故託妙緣敷慈化以爲得殊夢因有娠慎出身文奉行胎教以咸通十年龍集己丑四月四日誕生

⁶⁹ 『日本書紀』 권 24, 皇極天皇四年(645) “夏四月戊戌朔, 高麗學問僧等言, 同學鞍作得志, 以虎爲友。學取其術, 或使枯山變爲青山。或使黃地變爲白水。種々奇術不可殫究。又虎授其針曰, 慎矣慎矣。勿令人知。以此治之病無不愈。果如所言。治無不差。得志恒以其針隱置柱中。於後虎折其柱取針走去。高麗國知得志欲歸之意。與毒殺之”

⁷⁰ 「高城郡 鉢淵藪眞表律師藏骨塔碑文」(1199, 神宗 2)(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』5-高麗篇4, 伽山佛教文化研究院, p.51)

『三國遺事』 권 4, 「義解, 關東楓岳鉢淵藪石記」; 師受教法已, 欲創金山寺, 下山而來. 至大淵津, 忽有龍王, 出獻玉袈裟, 將八萬眷屬, 侍往金山藪, 四方子來, 不日成之.

⁷¹ 『孤雲集』 권 2, 「眞監和尚(慧昭 774~850)碑銘 並序」; 始憩錫於尙州露嶽長柏寺[今南長寺] 醫門多病。來者如雲。方丈雖寬。物情自隘。遂步至康州[今晉州]智異山。有數於菟[楚人稱虎之名]哮吼前導。避危從坦。不殊兪騎[兪。仁也。如仁順馬在前去。書。帝曰。兪之先行騎。註。兪者。輿後相應之騎]從者無所怖畏。豢犬如也。則與善無畏三藏[佛名] 結夏靈山。猛獸前路。深入山穴。見牟尼立像。完同事跡。彼竺曇猷之扣睡虎頭。令聽經。亦未專嫩於僧史也[晉沙門竺曇猷。一名法獻康居國人。在豐城赤石山石室誦經。有猛虎數十蹲在猷前。一虎獨睡。猷以如意杖扣睡虎頭。呵曰。何不聽經。俄而羣虎皆去] 因於花開谷故三法和尙蘭若遺基。纂修堂宇。儼若化城

⁷² 『新增東國輿地勝覽』 권 32, 「慶尙道 熊川縣, 山川」 熊山。在縣北五里。鎮山。「祠廟〔新增〕 熊山神堂。在山頂。土人每四月、十月, 迎神下山, 必陳鍾鼓雜戲, 遠近爭來祭之。

○ 『昌原熊川邑誌』(奎10874) 1908년 佛宇 熊伸寺 在拂母山

○ 東溪, 「聖住寺事蹟文」(1686, 肅宗 12); 今茲聖住寺 乃新羅四十一世興德大王之始創云 歲有倭寇十餘萬兵來犯王以禦寇之策 問于群臣 群臣相顧失色 莫敢議者 大王憂愁不樂 其夜夢有神人告之曰 王國之西 有山曰智異山 山中有一和尚 號曰無染(801~888) 乃金山寶蓋如來之後身也 實有不可思議之神力 常領天神左右守護 且國之西南間

(1) 승려가 신령 제사

○ 眞澈大師 利嚴(867~936)이 911년(孝恭王 15) 중국 유학을 마치고 羅州 會津에 도착하여 무사 귀환을 도와준 風神 屏翳에게 감사⁷³⁾

(m) 동물의 慰靈을 위해 사찰 건립

○ 虎願寺: 형제의 죄를 대신하여 죽은 雌虎의 넋을 달래기 위해 新羅 金現이 창건⁷⁴⁾

○ 長壽寺: 新羅 金大城이 자신이 죽인 곰의 넋을 달래기 위해 창건⁷⁵⁾호랑이나 곰은 신교에서 신령으로 여겨지는 동물인 만큼, 이 경우는 신교의 신령을 불교적인 방법으로 薦度한 사례로 보아야 하지 않을까 한다.

(2) 歸依型

신령이 불교에 귀의하는 유형이다. 이를 전하는 자료들도 몇 가지 형태로 나누어 볼 수 있을 것 같다.

(a) 신령이 講經이나 設齋 등 불교 행사를 원함.

○ 屈弗池 용이 靈鷲山에서 藥師道場 개최를 요청.⁷⁶⁾

○ 慈藏律師가 중국에서 귀국하려 할 때 太和池 용이 나타나 齋를 청함⁷⁷⁾

○ 新羅의 釋緣光이 중국의 天台別院에 거처할 때는 하늘에 올라가 天帝釋을 위해, 新羅로 돌아오는 귀국길에는 용궁으로 내려가 용왕을 위해 講經함.⁷⁸⁾

有山曰佛母 山明水麗 祥雲靄然不絕 迎師居之 則倭寇庶可禦之王乃覺 卽遣使迎之 問禦寇之策 和尚卽以金錫之杖 豎立於嶺上 惟以其左手拍腹聲 動天地 卽有金甲之神 遍現還山 寇見之大懼 而遁去 王聞之大喜 卽拜師爲國師 遂命平章事柳春雨等 創是寺 以報師恩 以田三百六十結 奴婢百戶而寵賜之云 噫 自新羅之于今 上下年代已過二千年之久 其在基階殿宇興廢(p.38-39)

世稱(眞鏡)大師道化廣大 群熊感師法有得養而然也 中間改寺名 稱熊神 良有是事故也(49)

⁷³⁾ 『海州 廣照寺 眞澈大師 寶月乘空塔碑文』(937, 太祖 20 건립); 天祐八年 乘查巨寢 達于羅州之會津此際大師一自維舟 便宜捨筏 珍重屏翳邈迤東征(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.20 및 34).

⁷⁴⁾ 『三國遺事』 권 5, 「感通, 金現感虎」; 次日果有猛虎入城中. 剽甚無敢當. 元聖王聞之. 申令曰. 戡虎者爵二級. 現詣闕奏曰. 小臣能之. 乃先賜爵以激之. 現持短兵, 入林中. 虎變爲娘子. 熙怡而笑曰. 昨夜共郎君繾綣之事. 惟君無忽. 今日被爪傷者. 皆塗輿輪寺醬. 聆其寺之螺鉢聲則可治. 乃取現所佩刀. 自頸而仆. 乃虎也. 現出林而託曰. 今茲虎易搏矣. 匿其由不洩. 但依諭而治之. 其瘡皆效. 今俗亦用其方. 現既登庸. 創寺於西川邊. 號虎願寺. 常講梵網經. 以導虎之冥遊. 亦報其殺身成己之恩.

⁷⁵⁾ 『三國遺事』 권 5, 「孝善, 大城孝二世父母 神代代」; 既壯, 好遊獵. 一日登吐舍山. 捕一熊. 宿山下村. 夢熊變爲鬼 訟曰. 汝何殺我. 我還啖汝. 城怖 請容赦. 鬼曰能爲我創佛寺乎. 城誓之曰喏. 既覺. 汗流被蓐. 自後禁原野. 爲熊創長壽寺於其捕地.

⁷⁶⁾ 『三國遺事』 권 5, 「感通, 仙桃聖母隨喜佛事」 本朝屈弗池龍 託夢於帝 請於靈鷲山長開藥師道場 □平海途 其事亦同

⁷⁷⁾ 『三國遺事』 권 3, 「塔像, 臺山五萬眞身」; (慈藏)將欲東還, 太和池龍現身請齋 供養七日, 乃告云: “昔之傳偈老僧, 是眞文殊也.” 亦有叮囑創寺立塔之事. 具載別傳.

⁷⁸⁾ 釋緣光 新羅人也. . . . 光世家名族 宿敦清信. 早遇良緣. 幻歸緇服. 精修念慧. 識量過人. 經目必記. 游心必悟

- 了悟和尚 順之가 公岳에 갔을 때, 神人이 나타나 설법을 청함⁷⁹
- 普曜禪師가 南越에서 가져오는 大藏經을 神龍이 얻기를 구함⁸⁰
- 修禪社 5세 敎主 天英(1215~1586)에게 山靈이 설법을 청함⁸¹
- 道照法師가 新羅에서 500마리의 호랑이를 대상으로 『法華經』을 강함⁸²
- (b) 신령이 부처나 승려로부터 受戒함.⁸³
- 新羅 淨神大王의 아들 寶川이 출가하여 울진의 掌天窟에서 수도를 하는데 2천년이나 된 굴의 신령이 나타나 보살계 주기를 청함⁸⁴
- 新羅 승려 心地가 中嶽(八公山)의 岳神에게 계를 내려줌⁸⁵
- 752년(景德王 11) 眞表律師가 바다로 들어가 講法하고 受戒함⁸⁶

。但以生居邊壤。正教未融。以隋仁壽年間。來至吳。會正達智者。敷弘妙典。先伏膺朝夕。行解雙密。數年之中。欬然大悟。智者即令就講妙法華經。後郎之徒。莫不神伏。後于天台別院。增修妙觀。忽見數人。云天帝講講。光默而許之。于是。奄然氣絕。經于旬日。顏色如常。還歸本識。既而器業成就。將歸舊國。與數十人同乘大舶。至海中。船忽不行。見一人乘馬凌波來。至船首云。海神請師暫到宮中講說。光曰。貧道此身。誓當利物。船及餘伴。未委如何。彼云。人并同行。船亦勿慮。于是。舉衆同下。行數步。但見通衢平直。香花遍道。海神將百侍從。迎入宮中。珠璧焜煌。映奪心目。因爲講法花經一遍。大施珍寶。還送上船。光達至本鄉。每弘茲典。法門大啓。實有功焉。加以自少誦持。日餘一遍。迄于報盡。此業無虧。年垂八十。終于所住。闍維既畢。體舌獨存。一國見聞。咸嘆希有。光有妹二人。早懷清信。收之供養。數聞體舌自誦法花。妹有不識法花字處。問之皆道。有新羅僧連義。年方八十。弊衣一食。精苦超倫。與余同止。因說此事。錄之云爾。(『弘贊法華傳』 권 3, 大正藏 51, p.20/, 『法華靈驗傳』(『萬德寺志』, 亞細亞文化社, 1977, p.383).

⁷⁹『祖堂集』卷 20, 「五冠山瑞云寺和尚嗣仰山寂禪師」; 因游公岳山 忽遇神人邀請, 化成官闕 、、、若兜率天說法 應然倏然殄滅 若非至德行圓 孰能致感如此也?(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇1, 伽山佛教文化研究院, 1994, p.54&62).

⁸⁰『三國遺事』권 3, 「塔像, 前後所將舍利」; 又大定中, 漢南管記彭祖逖留詩云: 水雲蘭若住空王, 況是神龍穩一場. 畢竟名藍誰得似, 初傳像教自南方. 有跋云: 昔普曜禪師, 始求大藏於南越, 泊旋返次, 海風忽起, 扁舟出沒於波間. 師即言曰: “意者神龍欲留經耶, 遂呪願乃誠, 兼奉龍歸焉, 於是風靜波息. 既得還國, 遍賞山川, 求可以安邀處, 至此山, 忽見瑞雲起於山上, 乃與高弟弘慶, 經營蓮社, 然則像教之東漸, 實始乎此, 漢南管記彭祖逖題. 寺有龍王堂, 頗多靈異, 乃當時隨經而來止者也, 至今猶存.

⁸¹『昇州 佛臺寺 慈眞圓悟國師靜照塔碑文』(1286, 忠烈王 12 건립); 山靈請法(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇4, 伽山佛教文化院, 1997, p. 167 및 182).

⁸²『日本國現報善惡靈異記』 上卷.

⁸³孫眞, 「三國遺事における神の受戒について」, 『印度學佛教學研究』63-2, 2005, pp.25-29.

⁸⁴『三國遺事』卷 3, 「塔像, 臺山五萬眞身」; 寶川常汲服其靈洞之水 故晚年肉身飛空 到流沙江外 蔚珍國掌天窟停止 誦隨求陁羅尼 日夕爲課 窟神現身白云 “我爲窟神 已二千年 今日始聞隨求真銓” 請受菩薩戒 既受已 翌日窟亦無形 寶川驚異 留二十日 乃還五臺山神聖窟.

⁸⁵『三國遺事』 권 4, 「義解, 心地繼祖」; (心)地頂戴歸山. 岳神率二仙子. 迎至山椒. 引地坐於岳上. 歸伏岳下. 謹受下戒, (心)地曰. 今將擇衣奉安聖簡. 非吾輩所能指定. 請與三君, 憑高擲簡以下之. 乃與神等陟峰巔, 向西擲之. 簡乃風颺而飛. 時神作歌曰. 礙岳遠退詆平兮. 落葉飛散生明兮. 覓得佛骨簡子兮. 邀於淨處投誠兮. 既唱而得簡於林泉中. 卽其地構堂安之. 今桐華寺籤堂北有小井是也.

⁸⁶『三國遺事』 권 4, 「義解, 眞表傳簡」; 遊涉到阿瑟羅州 島嶼間魚鼈成橋 迎入水中 講法受戒 卽天寶十一載壬辰 (752, 景德王 11)二月望日也.

○ 짐승이 戒를 받음; 通度寺의 龍이 慈藏法師로부터, 機張山의 熊神이 惠通法師로부터 不殺戒를 받음⁸⁷

○ 慈藏法師가 중국 終南山에 머물면서 사람뿐만 아니라 신들에게도 戒를 줌⁸⁸

(c) 신령이 승려 보호; 짐승은 산신의 화신으로 여겨짐

○ 修禪社 6세 敎主 冲止(1226~1284)가 머무는 사찰의 뜰 앞에는 항상 호랑이가 호위하는 등 靈異한 일이 많았다.⁸⁹

○ 1361년(恭愍王 10) 紅巾賊 침입 때 土地神이 懶翁和尚 惠勤(1320-1376)의 꿈에 나타나 피난을 가지 말고 사찰(神光寺)을 지킬 것을 권했고, 그에 따른 결과 과연 사찰을 지킬 수 있었다.⁹⁰

(d) 짐승이 불교에 귀의

○ 坦文(900-975)이 九龍山寺에서 華嚴經을 講할 때 群鳥와 호랑이가 귀의했다. 한국에서 호랑이는 산신으로 간주되고 있다.^{91,92}

(e) 신령이 전생의 罪業으로 말미암아 神道에 떨어졌다고 하면서, 불교의 힘으로 윤회의 굴레에 벗어나고자 함.

신령은 인간보다 우월한 힘을 가지고 있지만, 그 역시 윤회를 거듭하며 迷妄의 세계를 헤매는

⁸⁷『三國遺事』 권 5, 「神呪6, 惠通降龍」; 龍既報冤於(鄭)恭, 往機張山爲熊神, 慘毒滋甚, 民多梗之. 通到山中, 諭龍授不殺戒, 神害乃息.

⁸⁸『三國遺事』 卷 4 「義解, 慈藏定律」; (慈)藏嫌其藏擁 啓表入終南雲際寺之東嶠 架岳爲室 居三年(640-642) 人神受戒 靈應日錯 辭煩不載.

『續高僧傳』 권 24, 護法 下, 釋慈藏; 啓敎入山於終南雲際寺東懸嶠之上 架室居焉 旦夕人神歸戒又集時染少疹 見受戒神爲摩所苦 尋即除愈 往還三夏常在此山 將事東蕃辭下雲際 見大鬼神 其衆無數 帶甲持仗云 將此金輿迎取 慈藏 復見大 神與之共鬪 拒不許迎 藏聞臭氣塞谷蓬勃 即就繩床 通告訣別 其一弟子 又被鬼打躓 死乃蘇 藏即捨諸 衣財 行僧德施 又聞香氣遍滿身心 神語藏曰 今者不死八十餘矣 既而入京 蒙勅慰問 賜絹二百匹 用充衣服 (T50-639b)

⁸⁹『順天 松廣寺 圓鑑國師寶明塔碑文』(1314, 忠肅王 1); 階前虎衛 庭中芝出 事甚靈異(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇4, 伽山佛教文化院, 1997, p. 306 및 314).

⁹⁰『楊州 檜巖寺 善覺王師碑文』(1377, 禑王 3); (1361年)十一月 紅賊蹂躪京畿 舉國南徙 僧徒震懼 請避賊 師(=惠勤)曰 唯命是保 賊何能爲 數日請益急 是夕夢一神人 面有黑點 具衣冠作禮曰 衆散必滅寺願固師志 明日土地神坐 神其貌則夢所見也 賊果不至(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇4, 伽山佛教文化院, 1997, p. 352 및 366-367).

⁹¹『海美 普願寺 法印國師 寶乘塔碑文』(978, 景宗 3 건립); 爾後 遂住於九龍山寺 講花嚴 有群鳥遶房前 於兔伏階下者 門人等圓視戰慄 大師怡顏 自若曰 若無譁 唯此珍飛奇走 歸法依僧而已(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2, 伽山佛教文化研究院, 1995, p.77 및 94-95).

⁹²호랑이를 산신으로 여겼다는 것은 고려 승려 海麟(984-1067)의 「原州 法泉寺 智光國師 玄妙塔碑文」(1085, 宣宗 2 건립)에서 호랑이를 가리켜 山君이라 한 기사를 통해서도 짐작할 수 있다.

(寬)雄公於法泉寺 安寢之頃間 夢見一鷹飛到 則伸左拳以捧之 又兩山君 來入於後園 互相踴躍 徹明而去 雄公異而誌之 翊日師謁來本寺 此其應也(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2, 伽山佛教文化研究院, 1995, p.350).

유한한 존재라는 것이다. 그렇기 때문에 迷惑의 세계를 벗어나기를 바라는데, 그 방법을 불교에서 찾고 있다는 것이다. 이러한 유형을 일본에서는 神身離脫型 또는 神道離脫型이라 한다.⁹³

○ 三岐山神은 나이가 3천 歲에 가깝고 神術이 뛰어나 장래의 일도 모르는 것이 없고 천하의 일도 통달하지 않은 것이 없다. 體軀도 커서 팔뚝만 해도 구름을 뚫고 하늘에 닿을 정도였다. 이러한 위력을 가지고 圓光을 보호하고, 또 圓光의 중국 유학을 권하기도 했다. 그렇지만 윤회의 굴레를 벗어나지 못하여 전생의 業報로 여우의 몸을 받았다. 그래서 圓光에게 授戒를 요청했으며, 사후에는 시신을 거두어 달라고 요청한다.⁹⁴

⁹³일본에서는 기왕에 神身離脫이란 용어를 주로 사용해 왔으나, 최근에는 神道離脫로 고쳐야 한다는 주장이 대두되고 있다.

吉田一彦, 「古代における神佛の融合」, 『神佛融合の東アジア史』, 名古屋大學出版會, 2021.

⁹⁴○ 『三國遺事』 권 4, 「義解, 圓光西學」; 又東京安逸戶長貞孝家在『古本殊異傳』載圓光法師傳曰、、、初爲僧學佛法. 年三十歲. 思靜居修道. 獨居三岐山 後四年有一比丘來. 所居不遠 別作蘭若 居二年. 爲人強猛. 好修呪術. 法師夜獨坐誦經. 忽有神聲呼其名 善哉善哉 汝之修行 凡修者雖衆 如法者稀有. 今見隣有比丘 徑修呪術 而無所得 喧聲惱他靜念 住處礙我行路 每有去來 幾發惡心 法師爲我語告 而使移遷 若久住者 恐我忽作罪業 明日法師往而告曰 吾於昨夜有聽神言 比丘可移別處 不然應有餘殃 比丘對曰 至行者爲魔所眩 法師何憂狐鬼之言乎 其夜神又來曰 向我告事 比丘有何答乎 法師恐神瞋怒而對曰 終未了說 若強語者 何敢不聽 神曰 吾已具聞 法師何須補說 但可默然見我所爲 遂辭而去 夜中有聲如雷震 明日視之 山頽填比丘所在蘭若 神亦來曰 師見如何 法師對曰. 見甚驚懼. 神曰. 我歲幾於三千年. 神術最壯. 此是小事. 何足爲驚. 但復將來之事. 無所不知. 天下之事. 無所不達. 今思法師唯居此處. 雖有自利之行. 而無利他之功. 現在不揚高名. 未來不取勝果. 蓋採佛法於中國. 導群迷於東海. 對曰. 學道中國. 是本所願. 海陸迥阻. 不能自通而已. 神詳誘歸中國所行之計. 法師依其言歸中國. 留十一年. 博通三藏. 兼學儒術. 眞平王二十二年庚申(600) 師將理策東還 乃隨中國朝聘使還國 法師欲謝神 至前往三岐山寺 夜中神亦來呼其名曰: “海陸途間 往還如何?” 對曰: “蒙神鴻恩 平安到訖” 神曰: “吾亦授戒於神(師?)” 仍結生生相濟之約 又請曰: “神之眞容 可得見耶?” 神曰: “法師若欲見我形 平旦可望東天之際” 法師明日望之 有大臂貫雲 接於天際 其夜神亦來曰: “法師見我臂耶?” 對曰: “見已甚奇絕異” 因此俗號臂長山 神曰: “雖有此身 不免無常之害 故吾無月日 捨身其嶺 法師來送長逝之魂” 待約日往看有一老狐黑如漆 但吸吸無息 俄然而死.

○ 『海東高僧傳』 권 2, 「流通, 釋圓光」、、、逸想高邁 厭居情鬧. 三十歸隱三岐山 影不出洞. 有一比丘來止近地 作蘭若修道. 師夜坐誦念 有神呼曰 “善哉. 凡修行者雖衆 無出法師右者 今彼比丘 徑修呪術 但惱汝淨念 礙我行路 而無所得 每當經歷 幾發惡心. 請師誘令移去. 若不從久住 從當有患矣.” 明旦 師往告彼僧曰 “可移居逃害. 不然將有不利.” 對曰 “至行魔之所妨 何憂妖鬼言乎.” 是夕 其神來訊彼答. 師恐其怒也 謬曰 “未委耳 何敢不聽.” 神曰 “吾已俱知其情 且可默住而見之.” 至夜聲動如雷黎 明往視之 有山頽于蘭若壓焉. 神來證曰 “吾生幾千年 威變最壯 此何足怪.”

因諭曰 “今師雖有自利 而闕利他. 何不入中朝 得法波及後徒.” 師曰 “學道於中華 固所願也 海陸迥阻 不能自達.” 於是神詳誘西遊之事 乃以眞平王十二年春三月 遂入陳、、(중국 유학 권유, 승려 引導)眞平二十二年庚申 隨朝聘使奈麻諸父、大舍橫川還國. 俄見海中 異人出拜請曰 “願師爲我勸寺 常講眞詮 令弟子得勝報也.” 師領之.(龍王之 創寺 요청)

師往來稔稔老幼相忻 王亦面申虔敬仰 若能仁. 遂到三岐山舊居 午夜彼神來問 往返如何. 謝曰 “賴爾恩護 凡百適願.” 神曰 “吾固不離扶擁(수호). 且師與海龍結勸寺約 其龍今亦偕來.” 師問之曰 “何處爲可.” 神曰 “于彼雲門山 當有群鵲啄地 卽其處也.” 詰朝 師與神龍偕歸 果見其地 卽堀地 有石塔存焉. 便勸伽藍 額曰雲門而往之(寺地 占指)

神又不捨冥衛. 一日神報曰 “吾大期不久願受菩薩戒爲長往之資.” 師乃授訖 因結世世相度之誓. 又謂曰 “神之形

○ 玄風 琵琶山の 山神인 靜聖天王이 迦葉佛의 부탁을 받고 맹서하기를 “이 산 속에서 1천 명이 출가한 후에 남은 果報를 받겠나이다”고 했다.⁹⁵ 靜聖대왕 역시 산신이 된 것은 전생의 업보 때문이라는 것이다.

○ 智證大師 道憲(824 헌덕왕 16-889 眞聖女王 3)의 어머니의 꿈에 한 거인이 나타나 자신은 前佛인 毘婆尸佛⁹⁶ 시대에 승려였으나 자주 성을 낸 까닭으로 오랫동안 龍으로 살았다. 그러나 이제 업보가 끝났으니 다시 태어나 승려가 되고 싶다고 말했다. 이후 어머니는 임신을 하여 도헌을 낳았다.⁹⁷

(3) 化身型

외형은 신교의 신령이지만, 그 실체는 불·보살이란 것이다. 다시 말해 신령은 불·보살의 화신(Avatar, Avatara)라는 것이다. 이러한 인식을 불교에서는 本地垂迹說이라 한다. 본지수적설은 『妙法蓮華經』 「如來壽量品」이나 僧肇(374-414)의 『維摩詰經』에 근거한 논리로, 석가의 超人性(久遠實成의 석가)과 凡人性(始成正覺의 석가) 사이의 모순을 설명하기 위한 것이다. 석가는 윤회를 초월한 절대적·이상적 覺者(불타)라고 하면서도 실제로는 역사 속에 등장했다가 죽음을 맞이했던 존재라는 사실은 모순이 아닐 수 없다. 이에 대해 불타는 아득한 옛날에 깨달음을 얻은 이래 불멸의 존재이나 중생 제도를 위해 수시로 불·보살의 모습으로 사바세계에 출현하여 생멸을 되풀이했다는 논리가 바로 본지수적설이다. 즉 구원실성의 불타가 本地(본바탕)이며, 역사적 석가는 垂迹(현실에 자취를 드리움)이란 것이다.⁹⁸ 그렇다고 한다면 불·보살은 본지라 할 수 있으며, 신령은 중생에 다가가기 위해

可得見乎.”曰“師可遲明望東方.”有大臂貫雲接天. 神曰“師見予臂乎. 雖有此神 未免無常. 當於某日死於某地 請來訣別.” 師趁期往見 一禿黑狸吸吸而斃 即其神也(神身離脫). 西海龍女常隨聽講. 適有大旱 師曰“汝幸雨境內.” 對曰“上帝不許我 若謾雨 必獲罪於天 無所禱也.” 師曰“吾力能免矣.” 俄而南山朝陽而雨. 時天雷震動之 即欲罰之. 龍告急 師匿龍於講床下 講經 天使來告曰“予受上帝命. 師爲遁逃者 主萃不得成命奈何. 師指庭中梨木曰“彼變爲此樹 汝當擊之.” 遂震梨而去 龍乃出謝禮 以其木代己受罰 引手撫之 其樹即蘇(승려가 용녀를 부림)

⁹⁵ 『三國遺事』 권 5, 「避隱, 包山二聖」; 大平興國七年壬午(982, 성종 1). 有釋成梵. 始來住寺. 敝萬日彌陀道場. 精勤五十餘年. 屢有殊祥. 時玄風信士二十餘人歲結社. 拾香木納寺. 每入山採香. 劈析淘洗. 攤置箔上. 其木至夜放光如燭. 由是郡人項施其香徒. 以得光之歲爲賀. 乃二聖之靈感. 或岳神攸助也. 神名靜聖天王. 嘗於迦葉佛時受佛囑. 有本誓. 待山中一千人出世. 轉受餘報.

○ 『新增東國輿地勝覽』 권 27, 「慶尙道 玄風縣」; 城隍祠【在琵琶山】俗傳靜聖大王之神, 凡水旱、疾疫, 祈禱輒應, 故祭之者輻輳. 其紙布輸于活人署.

⁹⁶ 毘婆尸佛 毘婆尸 梵名 Vipaśyin 爲過去七佛之第一佛. 過去七佛是指出現於最近的過去世之七佛, 即: (1) 毘婆尸佛 (Vipaśyin, 意譯爲勝觀佛、淨觀佛、勝見佛、種種見佛).

⁹⁷ 「聞慶 鳳巖寺智證大師寂照塔碑」(893=진성여왕 7년 건립); 而分表之初母夢一巨人告曰僕昔勝見佛季世爲桑門 以謫恚故 久隨龍報 報既既矣 當爲法孫 故侂妙緣 願弘慈化 因有娠 幾四百日 灌佛之旦誕焉事驗蟒亭夢符像室使佩韋者益試擁彘者精修降生之異一也(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 新羅篇, 伽山佛教文化研究院, 1993).

⁹⁸ 辻善之助, 「本地垂迹說の起源について」, 『日本佛教史之研究』, 金港堂書籍, 1919, pp.49-194.

村山修一, 『本地垂迹』, 吉川弘文館, 1974, pp.1-5.

吉田一彦, 「垂迹思想の受容と展開-本地垂迹說の成立過程」, 『日本社會における神と佛』(速水侑 編), 吉川弘文館, 2006, pp.198-220.

불·보살이 잠시 모습을 바꾼 垂迹이라 할 수 있다. 따라서 神과 佛은 별개의 존재가 아니라 일체임을 주장하는 것이다.

이러한 인식은 다음 자료에서 확인된다.⁹⁹

○ 靈鷲山神의 본지는 辨才天女(Sarasvati; 河神)이다.¹⁰⁰¹⁰¹

○ 俗離山神은 大自在天(Maheśvara)¹⁰²

○ 楓岳山(金剛山)은 曇無竭菩薩(Dharmodgata=法起菩薩)이다.¹⁰³

○ 妙香山은 普賢菩薩의 住處이다.¹⁰⁴

○ 고려 妙淸의 西京 八聖堂에서는 8신을 모시는데, 이들 신의 實德(=본지)는 모두 불·보살이다.¹⁰⁵

⁹⁹『三國遺事』에는 불·보살이 인간의 모습으로 현세에 나타났다는 설화들이 있다. 예컨대 석가(眞身受供), 觀音、正趣보살(洛山二大聖 觀音、正趣、調信) 등이 그것이다. 이것은 新羅=佛國土란 관념을 반영하는 것으로 本地垂迹說과 직접 관련되는 것은 아니다. 그러나 불·보살이 다른 모습으로 나타날 수 있다는 점에서 본지수 적설과의 관련성을 생각해 볼 필요가 있지 않을까 한다.

¹⁰⁰○ 『三國遺事』 권 5, 「避隱, 朗智乘雲普賢樹」; 歙良州阿曲縣之靈鷲山 龍朔初(661~663). 有沙彌智通. 伊亮公之家奴也. 出家年七歲時. 有鳥來鳴云. 靈鷲去投朗智爲弟子. 通聞之. 尋訪此山. 來憩於洞中樹下. 忽見異人出. 曰我是普大士. 欲授汝戒品. 故來爾. 因宣戒訖乃隱. 通神心豁爾. 智證頓圓. 遂前行. 路逢一僧. 乃問朗智師何所住. 僧曰. 奚問朗智乎. 通具陳神鳥之事. 僧莞爾而笑曰. 我是朗智. 今茲堂前亦有鳥來報. 有聖兒投師將至矣. 宜出迎. 故來迎爾. 乃執手而嘆曰. 靈鳥驚爾投吾. 報予迎汝. 是何祥也. 殆山靈之陰助也. 傳云山主乃辯才天女.

○ 『三國遺事』 권 5, 「避隱, 緣會逃名文殊帖」; 高僧緣會. 嘗隱居靈鷲. 每讀蓮經. 修普賢觀行. 庭池常有蓮數朵. 四時不萎. 國主元聖王. 聞其瑞異. 欲徵拜爲國師. 師聞之. 乃棄庵而遁. 行跨西嶺崑間. 有一老叟今爾耕. 問師奚適. 曰. 吾聞邦家濫聽. 縻我以爵. 故避之爾. 叟聽曰. 於此可買. 何勞遠售. 師之謂賣名無厭乎. 會謂其慢己. 不聽. 遂行數里許. 溪邊遇一媪. 問師何往. 答如初. 媪曰. 前遇人乎. 曰. 有一老叟侮予之甚. 媪曰. 文殊大聖也. 夫言之不聽何. 會聞即驚悚. 遽還翁所. 扣額陳悔曰. 聖者之言. 敢不聞命乎. 今且還矣. 溪邊媪彼何人斯. 叟曰. 辯才天女也. 言訖遂隱. 乃還庵中. 俄有天使責詔徵之. 會知業已當受. 乃應詔赴闕. 封爲國師. 師之感老叟處. 因名文殊帖. 見女處曰阿尼帖. 讚曰. 倚市難藏久陸沉. 囊錘既露括難禁. 自緣庭下青蓮誤. 不是雲山固未深.

¹⁰¹笹間良彦, 『弁才天信仰と俗信』, 雄山閣, 1991.

榎根勇; 「ヒンドゥー文明とサラスヴァティ女神」, 『水と女神の風土』, 古今書院, 2002, 1-107쪽.

¹⁰²○ 『新增東國輿地勝覽』 卷 16 「報恩縣 祠廟」; 大自在天王祠 在俗離山山頂 其神每年十月寅日 下降于法住寺 山中人設樂迎神以祠之 留四十五日而還.

○ 李能和, 『朝鮮巫俗考』 「제19장, 地方巫風及神祠, 報恩俗離山大自在天王神」; 能和聞於法住寺僧自在天王神祠 極涉淫褻 除夕日 寺衆大會行祀 多用木棒 造陽莖形 塗以朱漆 一場作戲 以妥其神 不然則寺有災難 故必如是行之 其神祀至近年始罷不行云云 按自在天王者 佛家所謂欲界魔王 佛成道時 魔王狙戲 具在佛書矣 法住寺祭此神 以其有魔力 故作淫戲以妥之 其實則辱之也.(서영대 역, p. 408 및 649).

¹⁰³「高城郡 鉢淵數眞表律師藏骨塔碑文」(1199, 神宗 2 건립); 蓋楓岳山者 亦名皆骨山也 曇無竭菩薩爲山主(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇4, 伽山佛教文化研究院, 1997, p.32).

¹⁰⁴「寧邊 安心寺 指空懶翁舍利石鐘碑文」(1384, 禑王 10 건립); 香山爲普賢菩薩住處 與金剛山並稱(李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇4, 伽山佛教文化研究院, 1997, p.405 및 421).

¹⁰⁵『高麗史』 권 127, 「列傳40, 叛逆1, 妙淸」; (仁宗)七年(1129) 新宮成 王又幸西京 妙淸之徒或上表勸王稱帝建元 或請約劉齊拔攻金滅之識者皆以爲不可妙淸之徒喋喋不已王終不聽. 王御新宮乾龍殿 受群臣賀妙淸壽翰知常等言: “方上坐殿聞空中有樂聲此豈非御新闕之瑞乎?” 遂草賀表請幸樞署名幸樞不從曰: “吾儕雖老耳尚未聞空中之樂會所

『高麗史』 권 27, 「列傳40, 叛逆1, 妙淸」

	垂迹	實德(本지)	참 고
1	護國白頭嶽太白仙人	文殊師利菩薩	
2	龍圍嶽六通尊者	釋迦佛	
3	月城嶽天仙	大辨天神	辨才天(Sarasvati)
4	駒麗平壤仙人	燃燈佛	
5	駒麗木覓仙人	毗婆尸佛	
6	松嶽震主居士	金剛索菩薩	密敎 金剛界37尊 4攝菩薩의 하나
7	甌城嶽神人	勒叉天王	남방 增長天王
8	頭嶽天女	不動優婆夷	『華嚴經』 입법계품의 53善知識 중 19(Acala) パーリ語Upāsikā; 여성 在家信者

화신형은 신령의 개별성과 독자성을 완전히 무시했다는 점에서, 불교의 우위를 더 확실히 한 것이라 할 수 있다.

화신형은 겉은 신령이지만, 속은 불·보살이란 점에서 外神內佛型이라 할 수 있다. 이에 반해 겉은 불교적이지만, 안은 신령인 사례, 즉 外佛內神型들도 있다.

○ 단군의 할아버지는 桓因(=帝釋)이다. 환인과 제석은 불교의 천신으로 須彌山 兜率天(33天)의 善見城主인 釋迦提婆因陀羅 또는 釋提桓因陀羅(S'akrodevandra)의 약칭이지만, 실제로는 한국의 토착적인 천신이다.¹⁰⁶

未聞人可欺天不可欺也.” 知常忿曰: “此非常嘉瑞宜書青史昭示後來而大臣如此深可嘆也.” 表竟不得上. 明年西京重興寺塔災或問妙淸曰: “師之請幸西都爲鎮災也何故有此大災?” 妙淸慚赧不能答俛首良久抽拳舉顏曰: “上若在上京則災變有大於此今移幸於此故災發於外而聖躬安妥.” 信妙淸者曰: “如是豈可不信也?” 又明年金安奏: “請以所奏天地人三庭事宜狀傳示侍從官書三本一付省一付臺一付諸司知制誥令各論奏.” 妙淸又說王築林原宮城置八聖堂于宮中八聖 一曰護國白頭嶽太白仙人實德文殊師利菩薩; 二曰龍圍嶽六通尊者實德釋迦佛; 三曰月城嶽天仙實德大辨天神; 四曰駒麗平壤仙人實德燃燈佛; 五曰駒麗木覓仙人實德毗婆尸佛; 六曰松嶽震主居士實德金剛索菩薩; 七曰甌城嶽神人實德勒叉天王; 八曰頭嶽天女實德不動優婆夷 皆繪像安. 仲孚知常等以爲此聖人之法利國延基之術安等又奏: “請祭八聖.” 知常撰其文曰: “不疾而速 不行而至 是名得一之靈卽無而有卽實而虛蓋謂本來之佛. 惟天命可以制萬物惟土德可以王四方肆於平壤之中卜此大華之勢 創開宮闕祿若陰陽妥八仙於其間奉白頭而爲始想耿光之如在欲妙用之現前恍矣! 至眞雖不可象靜惟實德卽是如來命繪事以莊嚴叩玄闕而祈禱!” 其飾誣說如此. 有武人崔逢深與知常密契師事妙淸嘗上言: “陛下欲平治三韓則舍西京三聖人無與共之.” 卽指妙淸壽翰知常也. 十年 始修宮闕

¹⁰⁶ 『三國遺事』 권 1, 「紀異, 古朝鮮」; 古記云. 昔有桓因[謂帝釋也]庶子桓雄. 數意天下. 貪求人世. 父知子意. 下視三危太伯可以弘益人間. 乃授天符印三箇. 遣往理之. 雄率徒三千, 降於太伯山頂神壇樹下. 謂之神市. 是謂桓雄天王也.

○ 新羅 金庾信은 33天, 즉 兜率天 天神의 一子가 전생한 것이다.¹⁰⁷金庾信은 金官伽倻 왕족 출신이며, 금관가야의 시조 首露王은 하늘에서 내려온 天降族이다. 그렇다면 金庾信도 天神의 후예라 할 수 있으며, 33천의 一子라고 한 전승의 알맹이는 전통적 천신 관념이 아닌가 한다.

○ 帝釋은 李奎報(1168-1241)의 「老巫篇」¹⁰⁸에서도 확인되는 바이지만, 지금까지 한국 민속종교에서 중요한 신령으로 모셔지고 있다.

무속에서는 帝釋神話라 할 수 있는 제석본풀이, 굿의 중요 절차인 帝釋巨리가 있으며, 민속에서도 제석단지를 모신다. 그렇지만 민속종교의 제석은 불교의 그것과 성격이나 역할이 다르다(무속에서는 三佛帝釋이라 하여 제석 3형제를 모시는데, 불교에서 제석은 一位이다).

그렇지만 무속에서 제석을 모실 때, 무당은 승복을 입으며 제상에는 육고기를 올리지 않는다. syncretism에는 自覺的 syncretism과 無自覺的 syncretism이 있다. 자각적syncretism이란 그 신앙의 來源을 인식하는 것이며, 무자각적 syncretism이란 내원을 인식하지 못하는 것이다. 그렇다고 한다면 제석을 모실 때 승복을 착용하며 제물을 사용하지 않는다는 것은 syncretism 중에서도 제석이 불교에서 유래한 신격임을 전제로 한 자각적syncretism이라 할 수 있겠다.

그러나 이와 같은 外佛內神型을 하나의 독립된 유형으로 설정해야 하는지에 대해서는 아직 확신을 가지지 못하고 있다.

이밖에 神敎의 聖地에 사찰이 건립되었다는 전승들이 있다.

○ 新羅의 天鏡林·神遊林 등지는 前佛時代의 사찰터가 있던 곳인데, 6~7세기에 이곳에 興輪寺·四天王寺 등이 들어섰다고 한다.¹⁰⁹ 天鏡林·神遊林은 신교의 성지였을 가능성이 있다. 신교의 성지에 숲이 많다는 점, 그리고 天鏡이나 神遊라는 지명이 신교와 관련있을 듯 하다는 점 등이 이유이

¹⁰⁷ 『三國遺事』 권 1, 「紀異, 古朝鮮」; 神文王時. 唐高宗遣使新羅曰. 朕之聖考得賢臣魏徵, 李淳風等. 協心同德. 一統天下. 故爲太宗皇帝. 汝新羅海外小國. 有太宗之號. 以僭天子之名. 義在不忠. 速改其號. 新羅王上表曰. 新羅雖小國. 得聖臣金庾信. 一統三國. 故封爲太宗. 帝見表乃思儲貳時. 有天唱空云. 三十三天之一人 降於新羅爲庾信. 紀在於書. 出檢視之. 驚懼不已. 更遣使許無改太宗之號.

¹⁰⁸ 『東國李相國集』 권 2; 海東此風未掃除. 女則爲覡男爲巫. 自言至神降我軀. 而我聞此笑且吁. 如非穴中千歲鼠. 當是林下九尾狐. 東家之巫衆所惑. 面皺鬢斑年五十. 士女如雲履滿戶. 磨肩出門駢頸入. 喉中a001_305b細語如鳥聲. 啐無緒緩復急. 千言萬語幸一中. 駭女癡男益敬奉. 酸甘淡酒自飽腹. 起躍騰身頭觸棟. 緣木爲龕僅五尺. 信口自導天帝釋. 釋皇本在六天上. 肯入汝屋處荒僻. 丹青滿壁盡神像. 七元九曜以標額. 星官本在九霄中. 安能從汝居汝壁.

¹⁰⁹ 『三國遺事』 「阿道基羅」; (阿道)年十九又歸寧於母. 母謂曰. 此國于今不知佛法. 爾後三千餘月. 雞林有聖王出. 大興佛教. 其京都有七處伽藍之墟. 一曰金橋東天鏡林[今興輪寺· · · 寺自我道始基而中廢. 至法興王丁未草創. 乙卯大開. 眞興畢成] 二曰三川岐[今永興寺. 與興輪開同代] 三曰龍宮南[今皇龍寺. 眞興王癸酉始開] 四曰龍宮北[今芬皇寺. 善德甲午始開] 五曰沙川尾[今靈妙寺. 善德王乙未始開] 六曰神遊林[今天王寺. 文武王己卯開] 七曰婿請田[今曇嚴寺] 皆前佛時伽藍之墟. 法水長流之地. 爾歸彼而播揚大教. 當東嚮於釋祀矣.

다. 그렇다면 이것은 신교의 성지가 사찰로 전환되었음을 보여주는 사례라 할 수 있겠다.

○ 慈藏法師는 太白山에서 巨蟒이 나무에 蟠結해 있는 곳, 즉 葛蟠地에 石南院(淨巖寺)를 창건하였는데, 葛蟠地란 신교의 성지였다.¹¹⁰

○ 경상도 金龍寺는 원래 金龍이란 이름의 神女子가 신이함을 나타내던 곳이다.¹¹¹

이러한 전승들 역시 신불혼합형의 자료로 볼 수 있으나, 이 역시 하나의 유형으로 설정할 수 있을지 좀더 고려할 필요가 있다.

II. 神佛관계의 전개

이상에서 韓國 神佛交涉의 유형을 갈등형과 혼합형으로 구분하고, 혼합형을 다시 호법형·귀의형·화신형으로 세분해 보았다. 그렇다면 다음 문제는 이들 유형 간의 시간적 선후 관계이다. 종교 혼합(syncretism)은 특정 시간의 단면에서의 상태(state)를 파악하는 것도 필요하지만, 그 과정(process)을 재구성하는 것이 더욱 중요한 문제이기 때문이다.¹¹² 그래서 여기서는 神佛 관계의 역사적 전개 과정을 살펴봄으로써 이 문제에 대한 동태적 이해를 시도해 보고자 한다.

神佛 交涉을 과정으로 이해한다고 할 때 전제되어야 할 사실은 그것이 단계를 의미하는 것은 아니란 점이다. 단계란 하나의 단계가 끝나고 다음 단계로 이행하는 것을 뜻하며, 단계 사이에는 단절이 있다. 그러나 과정이란 앞의 상황이 청산되지 않은 채 다음 과정이 전개될 수 있다는 점에서, 연속적이라 할 수 있다. 이러한 사실은 神佛 사이의 혼합이 상당히 進展된 이후에도 한쪽이 다른 한쪽을 배척하는 현상이 끊어지지 않는다는 점을 통해서도 짐작할 수 있다. 즉 고려시대 眞覺國師 惠諶(1178-1234)이 “淫巫와 妖祠를 배척하고 혈어 버리기를 좋아했다”고 한다든지,¹¹³ 심지어 현대까지도 불교 안의 巫俗적 요소의 청산이 주장되고 있다. 그러므로 여기서는 해당 유형의 출현 시기의 선후 관계를 통해 神佛 交涉의 전개 과정을 살펴보고자 한다.

¹¹⁰『三國遺事』권 4, 「義解, 慈藏定律」; (慈藏)暮年謝辭京輦 於江陵郡 創水多寺居焉 復夢異僧狀北臺所見 來告曰: “明日見汝於大松汀.” 驚悸而起, 早行至松汀, 果感文殊來格 諮詢法要乃曰: “重期於太伯葛蟠地” 遂隱不現 藏往太白山尋之 見巨蟒蟠結樹下 謂侍者曰: “此所謂葛蟠地” 乃創石南院[今淨岩寺] 以候聖降.

徐永大, 「葛蟠地小考」, 『宗教學研究』2, 韓國宗教學研究會, 1979.

¹¹¹『朝鮮寺刹史料』, 「金龍寺事蹟記」, 朝鮮總督府內務部地方局, 1911, p.448-449).

¹¹²Castren Colpe에의하면, syncretism은시간을통해확장되고발달의단계나단계들이구별되는과정이다. 그런의미에서syncretism은항상과도적국면(transitional phase)을가리키며, syncretism=syncretization이라할수있다. 다시말해syncretism을dynamic concept로이해해야한다는것이다(Syncretism, *The Encyclopedia of Religion*14, ed. by Mircea Eliade, Macmillan publishing co., 1987, p.219-221).

¹¹³『東國李相國全集』卷 35, 「碑銘, 曹溪山第二世故斷俗寺住持修禪社主贈諡眞覺國師碑銘」; “喜毀斥淫巫妖祠或往往救人病有效.”

유형 간의 선후를 살펴보고자 할 때 해당 유형이 사료에 처음 등장하는 시기가 중요한 단서가 된다. 그러나 사료만으로 이 문제를 해결하기에는 한계가 있다. 우선 사료에 처음 등장하는 시기와 사실이 처음 있었던 시기가 반드시 일치하지 않는다는 점이다. 사료에 처음 보이기 이전에도 해당 사실이 있을 수 있으며, 사료에 등장하는 것은 우연의 결과일 수 있다는 점이다. 따라서 사료에 등장하는 시기만으로 사실의 선후 관계를 설정하기 어렵다. 그렇지만 이 문제는 역사적 접근이 항상 안고 있는 한계로서, 제3의 사료가 나타나지 않는 한 현재로서는 감안할 수밖에 없는 문제라 할 수 있다. 하지만 주어진 사료의 범위 내에서 접근을 시도한다고 하더라도 문제가 없는 것은 아니다. 사실의 선후 관계를 판정하는 기준으로 사료가 전하는 시대적 배경을 중시할 것인지 사료가 편찬된 시기를 중시할 것인지가 문제가 되기 때문이다. 물론 사실의 시대와 편찬의 시기가 모두 오래된 것이라면 문제가 없지만, 사실은 오래전의 것으로 전하는데 비해 편찬 시기는 근래라면, 사실의 선후 관계를 想定하는 데 문제가 없을 수 없다는 것이다. 그래서 여기서는 일단 해당 유형이 처음 등장하는 사료를 사실의 시기와 편찬의 시기로 나누어 제시하고자 한다.

類型	事實 最古	編纂 最古
葛藤型	263년 頃, 『三國遺事』 「阿道基羅」 527년 이전, 『海東高僧傳』 「釋阿道」	1075년, 『均如傳』 「感通神異分」
混合型	護法型 眞平王代(579~632), 『三國遺事』 「仙桃 聖母隨喜佛事」	890년, 「月光寺 圓郎禪師碑」
	歸依型 眞平王代(579~632), 『三國遺事』 「圓光 西學」	893년, 「鳳巖寺 智證大師碑」
	化神型 661년, 『三國遺事』 「朗智乘雲普賢樹」	1451년, 『高麗史』 「妙清傳」

위의 <표>에 의하면, 사실 最古와 編纂 最古의 순서가 반드시 일치하지 않는다. 즉 사실 최고는 갈등형→호법형과 귀의형→화신형 순이라면, 편찬 최고는 호법형→귀의형→갈등형→화신형순이기 때문이다. 다만 화신형만은 사실이나 편찬 모두 가장 늦다는 점에서 일치한다. 그러므로 사실 최고나 편찬 최고 중 하나만을 근거로 神佛 관계의 전개 과정을 재구성하기는 어렵다고 할 수 있으며, 이를 위해 논리적 추론에 의지하는 것도 하나의 방법이 될 수 있을 것 같다.

여기서 생각해 볼 수 있는 논리의 하나는 신과 불의 力 관계의 변화이다. 현재 韓國에서는 신에 비해 불이 큰 우위를 차지하고 있다. 신교를 대표하는 巫俗의 신당은 佛·보살이나 불교의 신격들을 많이 모시고 있어 사찰의 내부를 방불케 하며, 실제 巫俗의례에서도 이들 존재를 받들고 있다(예컨대 帝釋·十王 등).¹¹⁴ 심지어 신당을 ○○庵 또는 ○○寺라고 하여 불교사찰과 혼동하게 한다. 물론

¹¹⁴ 巫俗의 불교 신 수용은 고려시대부터 확인된다. 고려시대 巫俗에서 帝釋을 신으로 신앙하는 사례들이 나타나고 있기 때문이다(李奎報, 『東國李相國集』 卷 2 「老巫篇」 『高麗史』 卷 111, 「柳濯傳」, 『高麗史』 卷 114 「李承老傳」).

巫俗에서 받드는 불교의 佛·보살이나 신이 불교 그대로는 아닌 상당히 변질된 것이지만,¹¹⁵ 巫俗이 迷信으로 배척받는 상황에서 불교의 공신력을 빌어 자신의 입지를 굳혀보고자 하는 시도의 일환이라 할 수 있으며, 이러한 현상은 근래로 올수록 심해지고 있다. 반면 고대에는 神이 불에 비해 절대적 우위를 차지하고 있었다. 신라에 불교를 전하러 왔던 승려들이 죽임을 당하거나 불교를 위해 異次頓이 순교할 수밖에 없었던 사실은 이러한 점을 반영한다. 그렇다고 할 때 神佛 交渉의 전개 과정은 신의 지위가 약화되고 불의 우위가 강화되어 가는 과정이라고도 할 수 있다.

이러한 논리를 적용하면, 최초의 神佛 관계는 갈등에서 시작되었다고 여겨진다. 신이 절대적 우위를 차지하고 있던 상황에서 불교가 전래됨에 따라 神佛 간에 대립과 갈등이 일어나게 되었다는 것이다.

한편 혼합형의 경우, 호법형과 귀의형은 사실의 시기나 편찬의 시기가 모두 차이가 없다. 그러나 神佛의 力 관계라는 점에서는 차이를 둘 수 있을 것 같다. 신이 호법을 한다는 것은 신의 힘이 상대적으로 우위에 있거나, 아니면 최소한 불을 수호할 수만큼의 역량이 있다는 것을 의미한다. 이에 비해 귀의형은 신이 불의 우위를 인정하고 불에 종속되었음을 시사한다. 그렇다고 할 때 호법형이 귀의형에 비해 시기적으로 앞서는 논리가 아닌가 한다. 다만 사실의 시대와 편찬의 시기에서 大差가 없는 것으로 미루어, 양자 사이의 시간적 거리로 크지 않았다고 생각된다.¹¹⁶

이에 비해 화신형은 사실의 시대나 편찬의 시기가 가장 늦다는 점에서 뿐만 아니라, 논리적으로도 가장 후대에 나타난 유형이라 생각된다. 왜냐하면 화신형에서는 신은 불·보살의 화신에 불과하다는 점에서 신의 독립성이나 개체성이 완전히 부정되고 있기 때문이다.¹¹⁷

이상과 같은 추론이 용납될 수 있다면, 韓國의 神佛 관계는 신에 비해 불이 우위를 확립해 가는 과정, 즉 葛藤型→ 護法型→ 歸依型→ 化身型으로 전개되었다고 할 수 있겠다.

Ⅲ. 향후의 과제

¹¹⁵ 片茂永, 「韓國 불교민속의 형성론-帝釋信仰을 중심으로」, 『韓國佛敎民俗論』, 民俗苑, 1998.

金知妍, 「巫俗信仰に現れた仏敎の十王」, 『東アジア仏敎學術論集』5, 東洋大學, 2017, pp.57-87.

¹¹⁶ 일본학계에서는 일찍부터 일본의 神佛 관계를 護法善神型·神身(道)離脫型·本地垂迹型으로 나누어 보면서, 그 선후 관계를 논하여 왔다. 그 결과 護法善神型和 神身(道)離脫型이 거의 동시기에 등장했고, 本地垂迹型은 가장 뒤늦은 시기에 등장한 것으로 보고 있다. 여기서 護法善神型을 護法型和, 神身(道)離脫型을 歸依型和과 동일시킬 수 있다면, 일본의 경우는 호법형과 귀의형을 거의 同時期的 유형으로 보는 셈이 된다.

村山修一, 『本地垂迹說』, 吉川弘文館, 1974, p.47-48.

吉田一彦, 「古代における神佛の融合」, 『神佛融合の東アジア史』, 名古屋大學出版會, 2021, p.489.

¹¹⁷ 일본학계에서는 本地垂迹型은 中國에서 先例를 찾아볼 수 없는 일본만의 독특한 '神佛習合' 현상으로 보고 있다. 그러나 韓國에 유사한 사례가 있는 점으로 미루어 향후 양국간의 비교연구를 시도해 볼 필요가 있겠다.

이상에서 韓國의 神佛 관계를 유형화해 보고(靜態的 연구), 그 역사적 전개과정(動態的 연구)을 살펴보았다.

이러한 神佛 관계는, 불교의 입장에서 보면 외래종교에 대한 거부감을 최소화하면서 대중 속에 침투·정착하여 土着化를 이룩하는데 크게 기여했다고 하겠으며, 신교의 입장에서 보면 원시성을 탈피하고 종교적 내용을 세련·풍부화하는데 일정한 역할을 했다고 할 수 있다. 나아가 韓國종교 전체의 입장에서 보면 神佛의 交渉은 韓國에서 양자가 어느 정도 분업화하고¹¹⁸ 공존할 수 있는 토대가 되었다고도 할 수 있다.

이처럼 神佛 관계는 韓國종교사에서 중요한 주제이지만 아직 해결하지 못한 문제가 많이 남아있다. 이러한 문제점을 몇 가지 제시함으로써 앞으로의 연구를 위한 提言으로 삼고자 한다.

○ 神佛 交渉을 전하는 사료는 대부분 불교 측에서 남긴 것으로, 불교의 입장이 반영된 것이다. 이것은 불교 측이 神佛 관계를 주도했다는 의미일 수 있다. 그 결과 본고에서는 신교 측의 입장이나, 신교 측에 반영된 불교적 요소와 의미에 대해서는 거의 언급하지 못했지만, 향후 神佛 관계의 立體的 이해를 위해서는 이 문제에 대한 연구도 반드시 수행되어야 할 것이다. 나아가 민중들은 神佛 交渉에 어떤 자세를 취했으며, 어떻게 받아들였는지라는 점도 문제가 된다. 이 문제는 민속적 사실을 통해 접근의 단서를 찾을 수 있을 것 같다.

○ 本稿에서는 神佛 관계 중에서도 중에서 신앙대상의 문제만 언급하는 데 그쳤다. 그런데 신앙대상은 종교 중에서도 信念體系(belief system)의 일부에 불과하며, 이밖에도 의례나 종교조직 등이 종교의 중요한 구성요소들이다. 그러므로 신념체계 중에서도 내세관이나 인간관은 물론 의례나 聖地 등에 대해서도 神佛 관계를 살펴볼 필요가 있다.

○ 神佛 관계는 韓國만의 현상이 아니다. 따라서 불교의 고향인 인도는 물론 中國이나 일본의 경우와도 비교연구가 필요하다. 이와 관련하여 자료는 韓國의 神佛관계에 관한 것이지만, 외국의 자료와 내용이 흡사한 것들이 있다. 예컨대 『三國遺事』 권 3 「塔像, 魚山佛影」은 『觀佛三昧經』 권 7 「觀四威儀品」과 平壤 廣法寺 鹿足夫人 설화는 『六度集經』 卷 3 「佛說四姓經」의 내용과 흡사하다. 또 韓國 巫俗의 神歌 중에는 創世歌라는 것이 있고, 그 일부에는 釋迦와 彌勒이 세상차지[世界支配]를 위해 경쟁하는 내용이 있어, 巫俗의 神佛 관계를 이해하는데 중요한 자료가 될 수 있다.¹¹⁹ 그런데 이

¹¹⁸ 神佛의 분업현상은 고대에 이미 나타나고 있다. 문제가 발생했을 때 그 원인의 진단은 巫俗이, 해결방법은 불교에서 구하는 것이 그러한 예이다.

○ 신라의 왕비가 병을 얻었을 때, 치병의 방법은 무격이 제시하고 치료는 『金剛三昧經論』을 강론함으로써 가능했다(『宋高僧傳』 권 4, 「唐新羅國黃龍寺元曉傳」).

○ 신라 景德王代(742~765) 二日이 並現했을 때, 日官이 祈禳방법을 제시하고, 月明師가 鄉歌로 日怪를 해결(『三國遺事』 권 5, 「感通, 月明師兜率歌」).

○ 신라 憲康王代(875~886) 왕이 開雲浦에서 雲霧로 길을 잃었을 때, 원인과 해결책은 日官이 제시하고, 望海寺를 창건함으로써 해결(『三國遺事』 권 2, 「紀異, 處容郎望海寺」).

¹¹⁹ 孫晉泰, 『朝鮮神歌遺篇』, 鄉土研究社, 1930.

런 내용은 中國의 明清代에 출현한 『彌勒出西寶卷』에 그대로 보인다.¹²⁰ 그렇다면 이들 자료를 통해 韓國의 神佛 관계를 설명할 수 있을지가 문제가 된다.

○ 좀더 구체적인 문제로서 ①神佛 혼합은 중앙이 먼저인가, 지방이 먼저인가?, ②韓國의 불교는 通佛敎라고 하지만 종파가 전혀 없지는 않았던 만큼, 어떤 종파나 계통이 神佛 交渉에 더 적극적이었지? 등도 문제이다.¹²¹

이밖에도 여러 문제들이 있겠지만, 이러한 문제들이 하나씩 해결되어 나갈 때, 韓國의 神佛交涉사는 물론, 韓國종교 전체에 대한 이해의 地平도 크게 넓어질 것으로 기대한다.

¹²⁰ 喻松青「『彌勒出西寶卷』研究」, 『周紹良先生欣開九秩慶壽文集』, 中華書局, 1997.

¹²¹ 神佛관계에 中國에서는 東晉時代廬山の 慧遠교단, 일본에서는 天台宗 또는 舊佛敎가 新佛敎에 대항하기 위해 더 적극적이었다고 한다. 北條勝貴, 「東晉期中国江南における 神仏習合言説の成立—日中事例比較の前提として」, 『奈良佛敎の地方的展開』(根本誠二、宮城羊一郎編), 岩田書院, 2002.

吉田一彦, 「最澄の 神仏習合と 中国仏教」, 『日本佛敎綜合研究』7, 日本佛敎綜合研究學會, 2009

原田敏明, 『日本宗敎交渉史論』, 中央公論社, 1949(1972³)

韓国古代神仏関係の類型と展開

徐永大

仁荷大・教授

韓国には早くからそれなりの宗教伝統があり、社会と文化の基礎を築いた（これを便宜上神教という）。このような状況で、4世紀に中国から仏教が伝来された。そして仏教が幅広く広まり、韓国の社会・文化の様々な部面に浸透され、在来信仰である神教と接触し、関係を持つようになる。このような神仏の交渉は、神教と仏教それぞれに大きな影響を及ぼし、其のことは現在まで続いている。したがって、両者の交渉過程に対する理解は韓国宗教史全般を理解する上で重要な問題となる。

韓国で神仏が互いに影響を与え合いながら、一部は宗教習合（syncretism）が行われたという点は周知の事実である。神仏は韓国で最も長い歴史を持つ宗教であるだけに、相互交渉も長期にわたって行われ、その結果、交渉の様相も多様に展開された。

神仏交渉の多様な形態はいくつかの類型に分けられる。それは、葛藤型と混合型である。

1. 葛藤型とは神仏が互いに対立して摩擦を起こすことである。巫覡と僧侶の霊能力の対決や龍を退けて寺院を創建したという伝承などは、このような事実を伝えるものである。

2. 混合型とは葛藤から抜け出し、互いに影響を与え合いながら妥協と共存を模索することである。この類型は再び①護法型、②帰依型、③化身型に分けられる。このうち、①護法型とは神教の神霊たちが仏教や僧侶を様々な手段と方法で助けることであり、②帰依型とは神霊たちが有限な存在として、仏教に帰依し、垂誠することである。そして③化身型とは、神霊という人々に近づくために臨時的に現れた姿に過ぎず、その本質や実体は仏・菩薩であるという認識である。

神仏関係の類型化をもとに次に提起される問題は、これらの類型の間の先後関係である。言い換えれば、神仏交渉の歴史的展開過程が問題であるということである。しかし、この問題は今まで伝わってきた史料の限界により、史料だけでは解決しにくく、その代わり神仏の力関係の推移を通じての論理的な解決は試みることができる。つまり、過去に行くほど神の力が強い反面、現在に至るほど仏の力が強くなる傾向性（神仏間の愚劣ないし、強弱が逆転していく過程）を土台に、神仏関係の展開過程が再構成できるということである。すると、神仏関係は「葛藤型」→「護法型」→「帰依型」→「化身型」へと展開されたと考えられる。まず、宗教交渉の初期は対立と摩擦で始まるという点を勘案すれば、葛藤型が一番先だと言える。そして、神霊の力と優位を認めることが護法型であるのに比べ、帰依型では神霊が仏に従属する位置に置かれ、ひいては化身型では神霊の存在自体が否定され、独自性を喪失する。これが言わば混合型の展開過程だと言えるのである。

以上、神仏関係を類型化し、類型間の前後関係を土台に神仏関係の展開過程を探ってみた。しかし神仏関係と関連して解決すべき問題が多く残っており、今後の研究の発展と深化のために残された問題を指摘したのである。

华夏传统炼气的艺道绝学

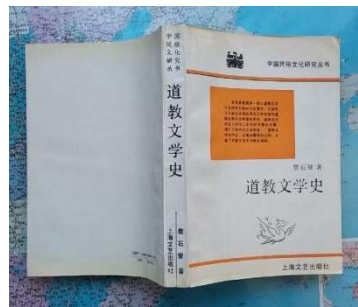
——啸法及其人文医疗探秘

詹石窗

四川大学老子研究院·院长

一、从屈原的“啸呼”说起

前一段时间，我到了成都凤凰山重玄书院，恰好东盟艺术学院开办了声乐培训班，有几位歌唱家应邀讲课，也到了凤凰山。我们一起品茶、聊天。我虽然不会唱歌，但对唱歌却特别有兴趣。期间，我向东盟艺术学院的歌唱家们请教唱歌的艺术，而他们就问我“炼气”的问题。这些歌唱家之所以对“炼气”感兴趣，我想一方面是由于职业的习惯使然，因为歌唱发声就必须懂得如何运气、呼吸，另一方面也许是年纪大了对养生健身有更为迫切的需要，所以话题就交汇起来了。



谈话间，有一位老歌唱家问起屈原“仰天长啸”是不是一种炼气的功夫？我告诉她：以往研究屈原的人，大多从爱国主义的思想角度进行探讨，也取得巨大的成就，但很少人注意到屈原与炼气的关系，您今天这个问题提得特别好，值得深入探讨。

“是的是的！”这位老歌唱家听我这么一说，非常兴奋，接着说：屈原《楚辞》中的《招魂》古歌，其中有这么两句：“招具该备，永啸呼些。”如何理解“啸呼”，这“啸呼”是不是与炼气有关？她这么一说，我顿时联想起来。记得30多年前，我写《道教文学史》，曾经阅读了《楚辞》的多种注释本，了解了一些情况。查王逸《楚辞章句》有这样的解释：



该亦备也，言撰设甘美招魂之具，靡不毕备，故长啸大呼，以招君也。夫啸者阴也，呼者阳也，阳生魂，阴主魄，故必啸呼以感之也。¹

对于王逸注释的原文，我没有刻意去背诵，但意思是记清楚的，在脑子里印象还很深。按照王逸的说法，所谓“招具”就是招魂的器具，先民们认为人是有灵魂的，人死以后，魂魄就离开肉体，飘荡而去，因为一时不能归家，收埋死者的时候就要举行招魂仪式，把魂魄招回家。“啸呼”在屈原那个时代就是招魂的一种发声方式。招魂的时候要“长啸大呼”，说明“啸”的时候声调是拉长的，而“呼”则是大声叫喊。王逸把“啸”的性质定义为“阴”，我的理解是低沉而圆浑的发声，与“啸”的阴性相反，“呼”则是阳性

¹（汉）王逸章句：《楚辞》卷九《招魂章句第九》，《四部丛刊》景明翻宋本。

的，这就是高昂发声而激荡，一低一高，阴阳对称，以此来感应死者的魂魄。在招魂的生命礼俗实施过程中，虽然不刻意于炼气，但声调的高低变化、长短调整，都体现了气法的特点，这就是由丹田鼓荡而出，因为出声而自动吸气，气足方成啸呼，虽然不在意于炼气，却是一种特别的炼气，一切出于自然，堪称自然炼气法。

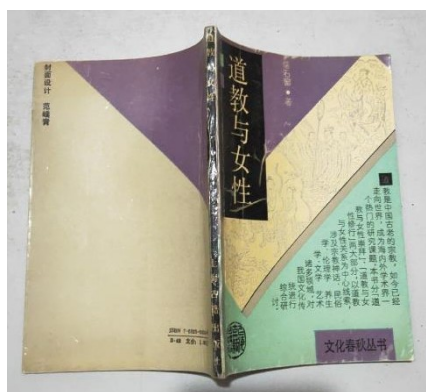


凭借多年的记忆，我把王逸注释《招魂》那两句话的大体意思告诉那位歌唱家，她一听连连赞美，周围的人也来了兴趣，话题都集中在“啸呼”问题上来了。几个人相约到了大树下，面朝南方，高呼低啸，男女混声，好不热闹。

二、啸法的由来与发展

关于啸法的炼气功能以及它的人文医疗内涵，我在以前还谈不上很专注地进行研究，但因为兴趣爱好，我有机会在这个领域阅读了许多相关资料。

还在1988年，上海古籍出版社组织编纂“文化春秋”小丛书，老朋友卢守助告诉我这个消息，希望我报一个选题。我告诉他，在读硕士研究生的时候，查阅资料，



看到一本书叫做《女丹合编》，这是清代道教学者贺龙骧编纂的，其中收录了《西王母女修正途十则》等女性道德修养、炼气养生的20多种文献，似乎可以这部文献为基础，写一本《道教与女性》的书，我把这个想法告诉卢守助，他把我的题目报给总编室。总编室很快回复：这个题目非常有趣，肯定会引起关注，请我确定下来，着手撰稿。得到上海古籍出版社总编室的正式回复，我就抓紧阅读相关文献。按照以往的经验，我查找文献一般是以历史先后为顺序，先查早期的，再查后来的，尤其以先秦时期的文献着力最多。读书时，我注意到如何抓住关键词进行追踪。根据这种思路和方法，我发现了《山海经》中有这么一段话：

西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。²

许多专家考证，“西王母”的名称由来已久，早在殷商时期的甲骨文中已有“西母”的称呼，应是早期母系氏族部落的首领，该氏族以老虎为图腾，所以《山海经》把西王母与虎豹联系在一起了。照《山海经》的描述，西王母长着一条花豹的尾巴，还有老虎的牙齿，蓬头乱发，初看起来很吓人。我认为，这应该是以图腾为标志的一种叙说，所以具备了人兽合形的样态。

西王母在族群中有足够的威望，因为她“司天之厉及无残”。什么是“天之厉”？按照郭璞的解释，

²（晋）郭璞：《山海经传·西山经》第二，《四部丛刊》景明成化本。

这指的是灾厉，包括瘟疫之类传染病。至于“五残”当指五残星，这是象征大灾降临的凶星。《山海经》用了“司”字作动词，表明西王母不仅掌管瘟疫之类疾病治疗，而且能够观星望气，带领族群抵御瘟疫等灾害的侵袭。



《山海经》关于西王母的描述，最使我感兴趣的乃是“善啸”两个字。所谓“善啸”，直观地理解，就是善于啸叫。不过，“啸”到底如何发生的？具有什么特点？从《山海经》的上述文字记载中是看不出来的。为此，我又搜索了相关文献。后来发现有一本书是专门讲啸法的，此书名为《啸旨》。明代程明善辑的《啸余谱》收录此书的作者署名为玉川子，系万历年间刻本；同为明代人唐顺之撰的《荆川稗编》所收《啸旨》则名为《论啸》，明万历九年刻本；清代董诰、阮元、徐松等人编纂的《全唐文》收有《啸旨序》，谓其为永泰中官大理寺评事孙广撰。

《啸旨》的序言一开始就说：

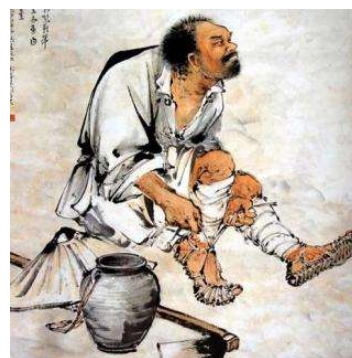
夫气激于喉中而浊，谓之言；激于舌而清，谓之啸，言之浊，可以通人事，达性情；啸之清，可以感鬼神，致不死。盖出其言善，千里应之；出其啸善，万灵受职。斯古之学道者哉！³

这篇序言把“言”与“啸”关联起来讲述，可知两者都是由于“气激”形成的，但气激的位置和发声都不同。作为交流用的“言”，气激的位置在喉咙，且发声是混浊的；作为禁咒之术的“啸”，气激的位置在舌头，且发声是清澈的。由于位置不同、发声不同，引发的功能也各异。不难看出，《啸旨》序言作者是有信仰的，因此极力称赞啸法“感鬼神，致不死”超级功能，这是不足为奇的。

在讲了“啸”的神奇功能之后，《啸旨序》又叙说了这种神奇道法的由来与传承：

老君授王母，母授南极真人，真人授广成子，广成子授风后，风后授啸父，啸父授务光，务光授尧，尧授舜，舜演之为琴与禹，自后乃废。续有晋太行山仙君公孙获之，乃得道而去，无所授焉。阮嗣宗得少分，其后湮灭，不复闻矣。⁴

序言中的“老君”，即制度道教尊奉为道主的太上老君，即天上尊神——道德天尊。《啸旨序》勾勒的这个传授系统把道教的神仙与修道人物整合在一起，乃是依据信仰思路而建构的，无法得到信史的佐证，但其中的一些人物谙熟啸法则有案可稽。



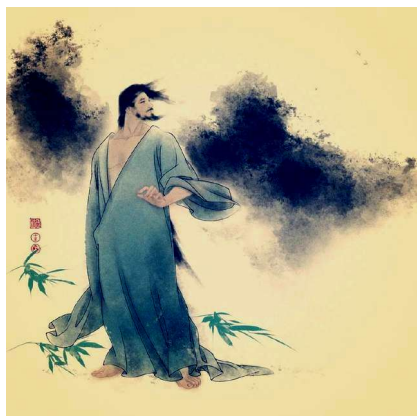
例如“啸父”，刘向《列仙传》与皇甫谧的《高士传》均有记载，说他是冀州人，年轻时以补鞋为生，因为这个工作较为低贱，人们都不关注他，后来发现他一直不衰老，就觉得奇怪。有好事者登门访求，希望向他学习长生术，但都没能得到啸父的指点，唯有一个被尊称作“梁母”的人，秘传了他的作火升天法。据说他作火的时候，亮光只闪烁了几下，人就随着亮光

³（唐）孙广：《啸旨》序，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。按：这个影印的木刻本原文有所缺漏，且不题撰人姓名，根据唐人封演《封氏闻见记》卷五校订，见于《文渊阁四库全书》本。

⁴（唐）孙广：《啸旨》序，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。

腾空而起。由于事迹神奇，当地百姓把啸父当作神明奉祀。——文献典籍虽然没有描写啸父是如何行啸法的细节，但既然被称作“啸父”，想必最为拿手的技艺就是啸法了。

再如阮籍，《晋书》记载他曾经到苏门山向隐士孙登请教“栖神道气之术”，孙登默然而坐，不予回应。阮籍一气之下，长啸而走。当他走到半山腰的时候，突然听到孙登隐居处传来鸾凤鸣唱的声音，好听极了，这时候阮籍才知道孙登正是一位精通啸法的高手。从《晋书》的描述你看，阮籍也是一个能



够施展啸法的文士，只是他的技艺要比孙登逊色很多，难怪《啸旨序》说“阮嗣宗得少分”，也就是仅仅获得一点点的传承，功夫还不到家。

《啸旨序》说阮籍之后，啸法“湮灭，不复闻矣”，这可能是指正宗的传授脉络中断了。其实，魏晋以来有关啸法的诗文还相当多，查《四库全书》，发现光是集部里就有 8341 卷的文献涉及“啸”的问题，“啸”字先后出现了 14013 次，这些文献虽然大多不是专门讲述啸法的，但“啸”的广泛使用，表明一直到明清时期，啸法一直是人们颇为关注的发声现象。

三、啸法的人文医疗功能

从人文医疗的角度来看啸法，它有一些什么意义呢？我觉得最为根本的是：宣导情绪，平衡阴阳。

情绪是攸关健康的重要因素。人居世间，各种关系需要处理，如果处理不当，就会导致矛盾。再说，生活环境对人也会造成压力。如何舒解压力，宣导情绪是很重要的法度。宣导的路径与方法有多种，“啸法”是古人陆续探索并且有所应用的。

《黄帝内经素问·经别论篇第二十一》有一句话言及“啸”的问题：

一阳独啸，少阳厥也。⁵

清代医学家张志聪撰《黄帝内经素问集注》对此作出解释，他说：“此言经厥而及于气也。”⁶ 什么叫“经厥”？所谓“经厥”，就是经络气逆，表现方式包括：寒厥、热厥、六经厥、尸厥。宋代医学家陈言所撰《三因极一病证方论》卷七论及这几种气逆郁结的情况。照他的说法，所谓“寒厥”是因为发生于足五指的阴气凝聚而不能散开，所以手足寒冷。所谓“热厥”是因为发生于足五指的热气，凝聚于足心，导致足心发热，传导进入胃部，络脉满盛，经脉空虚，阳邪乘虚而入，致使肾气衰，所以手



⁵（清）张志聪撰：《黄帝内经素问集注》卷四，（清）康熙刻本。

⁶（清）张志聪撰：《黄帝内经素问集注》卷四，（清）康熙刻本。

足发热。所谓“六经厥”指的是阴阳六大经脉发生病变。按照阴阳的系统划分，六经包括太阳经、阳明经、少阳经、太阴经、厥阴经、少阴经，这六经厥有种种症状，诸如头重脚轻，晕眩扑倒，这就是太阳厥；胡言乱语，奔走呼号，腹胀面赤，这就是阳明厥；突然耳聋，从腋下到肋骨，还有小腿，压痛感强烈，这就是少阳厥；腹部鼓胀不能吃饭、发寒呕吐，这就是太阴厥；口干舌燥，小便黄赤，腹满心痛，这就是少阴厥；大小便不利，胫骨发热，生殖器收缩，就是厥阴厥。至于“尸厥”是最为严重的一种气逆病症，表现为腹部满暴，昏厥不省人事，短则半天，长则一天，这是因为阴气大盛于上就下虚，所以肠胃不能运化而鼓胀，阴邪逆袭造成的。这些情况，虽然不同，但概括起来无非是寒热两大症状。⁷究其根源，在于情绪郁结，不能伸张，阴阳失调，寒热生偏，治疗的方法就是调理阴阳，疏导情绪。

如何疏导？古代医家早已把“啸法”用到这个方面。查清代张志聪所撰《黄帝内经素问集注》讲述“少阳厥”的治疗就是用“啸”。他引述张兆璜的话说：

少阳厥者，木火之气郁也。木郁之发，松吟高山，虎啸岩岫，古之善啸者，听溪中虎声而写之。⁸

在五行轮转中，春属木，夏属火，由春转夏，则木生火，这是自然过程。但是，由于情绪郁结，木不能生火，气化受阻。针对这种情况，张兆璜指出可以模拟高山上松涛汹涌的声音，也可以效法老虎在岩穴中怒吼、在深溪边上长啸的方式来宣导郁结的内气。

其中关于“听溪中虎声而写之”，见于孙广《啸旨·深溪虎章第三》。该章接下来还有一段话：

雄之余，怒之末，中商之初，壮逸宽恣，略不屈挠。若当夏郁蒸、华果四合，特宜为之。始于内激，既藏又含，外激而沈，终于五少而五太，则深溪虎之音备矣。⁹

这段话有三层意思。第一层，描述深溪虎啸的特点。第二层，指出模拟虎啸的季节与环境，季节以夏天为宜，环境则以果实累累的地方为好；第三层，陈述实施虎啸的具体技术。

所谓“雄之余，怒之末”，表示声音雄壮却不暴躁；“中商之初”，表示音频控制在“五音”的“商”这个音阶；而“壮逸宽恣”说的是雄壮有力与悠闲自在，两者配合自然；“略不屈挠”说的是发声顺畅、气势磅礴。

古时候，以宫、商、角、徵、羽为音阶，相当于现代音阶的 1、2、3、5、6，分别与五行、五方、五脏相互配合。列表如下：

五音	角	徵	宫	商	羽
简谱	3	5	1	2	6
五行	木	火	土	金	水
五方	东	南	中	西	北
四季	春	夏	长夏	秋	冬
五脏	肝	心	脾	肺	肾

⁷（宋）陈言：《三因极一病证方论》卷七，（清）《文渊阁四库全书》本。

⁸（清）张志聪撰：《黄帝内经素问集注》卷四，（清）康熙刻本。

⁹（唐）孙广：《啸旨·深溪虎章第三》，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。

从这个表格可以看出：“商”音对应于五行之“金”，位在西方；而古时候又有青龙、白虎、朱雀、玄武与东西南北的对应，青龙在东方，白虎在西方，朱雀在南方，玄武在北方。青龙、白虎、朱雀、玄武都有象征意义，青龙主生、白虎主杀。模拟深溪虎的啸叫，其音阶控制在“商”音，这是遵循“金克木”的思路，用此以驱除肝气郁结。

从张志聪《黄帝内经素问集注》引述的文献以及申论来看，模拟虎啸以驱除肝气郁结，这只是其中一个例子。书中还引述了朱卫公的话说“当知三阴三阳之经气皆若是也”，言外之意是：六经都可能由于情绪问题引发郁结的症状，都可以通过不同的啸法来舒解。

关于技术问题，《啸旨·深溪虎章第三》说明的要点是：内激、外激、五少、五太。

所谓“内激”，就是将舌头抵近上齿的里边，请注意，这里说的是“抵近”而不是“抵住”，因为完全抵住则气流不畅，难以发出响亮的啸声。当舌头的位置处理好之后，紧接着要闭两唇，于一角小启如麦芒，“通其气，令声在内”，这啸声为什么“在内”呢？因为这时候用的是吸气法，即气由外而入内，其特点是“既藏又含”，也就是气息在肺腔中鼓荡，由此推动膈肌下移，按摩脾脏与肝脏挤压的血液流动。

所谓“外激”，舌头的位置与“内激”相同，也是将舌头抵近上齿的里边。所不同的是，“外激”需要放开上下两唇，气息由内向外激发出来。平时，大家如果注意猫遇上危险的时候张嘴吓唬对手的样子就明白，它就是张开大口，施展威风，舌头上抵，发出“丝”的低沉声响，所以《啸旨》说发声时要“沈”，这里不读作“审”，而读作“沉”，即深沉的“沉”。

所谓“五少”与“五太”，讲的是发声音阶的相互对应。“五太”又称“五大”，指黄白青赤黑五色，代表宫商角徵羽五音。古时以五音配合音阶十二律，形成六十声调的循环。

“十二律”的具体排列顺序是：黄钟、应钟、太簇（cù）、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射，大吕。

对应于钢琴键盘的音律如下：

十二律	黄钟	应钟	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	大吕
钢琴音	F	E	G	[#] G	A	[#] A	B	C	[#] C	D	[#] D	[#] F

从列表可知，“一”到“十二”各律与钢琴键盘有一一对应的关系：黄钟（F）→大吕（[#]F）→太簇（G）→夹钟（[#]G）→姑洗（A）→仲吕（[#]A）蕤宾（B）→林钟（C）→夷则（[#]C）→南吕（D）→无射（[#]D）→应钟（E）。

在古典音乐中，通常以第一律“黄钟”和最后一律“大吕”为代表，称作“黄钟大吕十二律”。《啸旨》讲述行啸十二技法，以“五太”与“五少”居于十二技法的最后两项。“五太”为阳，“五少”为阴。所谓“终于五少而五太”，表明以阴率阳，相辅相成，从而达到疏通气血，宣导情绪的功效。

四、感悟啸象与实践啸法

既然中医理论家已经把啸法作为疾病疗治的法式，我们就很有必要进行学习与实践。

我们先来看看古人践行啸法的一些故事吧。《后汉书》卷八十二《徐登传》记载：闽中泉州有个

女子，名徐登，本来是个女子，后来化为丈夫，另有一位男子，名赵炳，两人都得到啸法禁咒之术的秘传。那时兵荒马乱，瘟疫流行。两人出门而行，相遇于今浙江省义乌市的乌伤溪，于是相约结盟，要用啸法禁咒方术为人治病。他们相互表示：既然是同志，那就各自试一试技能吧。徐登先行啸以禁溪水，溪水不流；赵炳接着也行啸以禁枯树，那枯树很快长出新枝。两人对视而笑，表示要一起以术弘道。徐登较为年长，赵炳就尊徐登为师父。他们崇尚清静节俭的生活方式，礼敬神明从来不浪费物质财富，仅仅以东流水为酒，削桑树皮作为“肉脯”，据说他们行啸禁之术治病，都很灵验，化解了许许多多的疑难杂症。后来，徐登仙逝，赵炳就到了章安，也就是古会稽郡（故城在今台州临海县东南）。在这里，他找了一个住户居住。有一天，赵炳就在茅屋顶上架鼎烧火煮饭，主人看见了，惊慌失措。赵炳只是笑笑而不回应，没过多久，饭就熟了，茅屋依然完好无损。又有一次，赵炳到了河边，请求艚公渡船过河，没想到那个艚公偏偏不开船。赵炳心里有点气，就展开一个木盖子，坐在当中发出长啸声，只听得狂风大作，河水乱流，赵炳以木盖为小舟，漂流过河。老百姓们看见此景，无不折服，都来拜见求教，可谓名声在外。当时的章安县令厌恶赵炳行啸禁神术惑众，下令捉拿归案，把他杀了。后来的人们为了纪念赵炳，就建造了一座祭祀的庙宇，称作“赵侯祠”，据说蚊子等昆虫都不会进入其中。江南一带一直有人秘传赵炳的啸法禁咒秘术，用以治疗疾病。

有关徐登与赵炳行啸禁之术的故事，看起来很神奇，今人大多恐怕难于置信。但记载他们二人故事的典籍不少，诸如葛洪的《抱朴子内篇》、酈道元的《水经注》都有记载，尤其是宋代梁克家撰的《三山志》卷三十七更有关于徐登兄弟姐妹七人隐修高盖山的描述，可见不是空穴来风。其中，值得注意的是，徐登、赵炳以啸禁秘术为人治病的线索是可以再深入追踪的。

其实，如果我们进一步查考，还可以发现大量的啸法故事。例如《后汉书》卷八十一记载：有个叫做向栩的书生，“常读《老子》，状如学道，又似狂生，好被发着绛绡头。常于灶北坐板床上，如是积久，板乃有膝踝足指之处。不好语言而喜长啸，宾客从就，辄伏而不视。”¹⁰文中所谓“绛绡头”即红色包头巾，他披着这样的头巾，坐于床板上读老子《道德经》，床板都嵌入了膝盖以及脚板五指痕迹，其形迹相当怪异。看样子，他不像普通人那样读书，而是一边读书，一边行啸，可以说“行啸”已经成为他生活不可缺少的组成部分。

再查《晋书》，又见有许多关于行啸的史料。例如该书卷六十二记载：

刘琨，字越石，中山魏昌人。在晋阳，尝为胡骑所围数重，城中窘迫无计。琨乃乘月登楼清啸，贼闻之皆凄然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕歔歔，有怀土之切。向晓，复吹之。贼并弃围而走。¹¹

故事发生的地点“晋阳”曾经是中国古代北方著名的大都会之一，兴于春秋时期晋国的赵鞅，毁于宋代第二位皇帝赵光义（939-997年）时期。故址在今山西省太原市晋源区一带。刘琨生活的晋朝，社会动荡，当时的晋阳被胡人的骑兵重重包围，陷入了极端的困境。就在这个时候，刘琨乘着月色，登上城楼，发出清啸之声，围困的胡兵听了心情悲凄，连连发出长叹之声。半夜的时候，刘琨奏响胡笳乐器，胡兵被感动得流下眼泪，不禁叹息，激发出怀念故土的情感。到了第二天早上，刘琨再度行啸，胡兵就解除了围困，离开晋阳。

¹⁰（南北朝）范晔：《后汉书》卷八十一《独行列传第七十一》，百衲本景宋绍熙刻本。

¹¹（唐）房玄龄：《晋书》卷六十二《列传第三十二》，（清）乾隆武英殿刻本。

《后汉书》与《晋书》记载的只是行啸的两个例子，但从中已经可以感受到：啸法不仅被用于治病，而且在特定背景下还成为化解困境的手段。

古人是如何学习与践行啸法的？目前，我们所能看到的讲述啸法学习路径与方法的书很少，堪称绝学。幸有唐代孙广留下《啸旨》一书略见端倪。我读了该书，有如下三个方面的体会：

（一）精神内定，感悟权舆

所谓“权舆”，最早见于《诗·秦风》，其中有《权舆》诗一首，前人将“权舆”解释为“萌芽”、“新生”，进而引申为“开始”。孙广《啸旨》首章即为“权舆”，说的是抓住根本。他指出：

夫权舆者，啸之始也。夫人精神内定，心目外息，我且不竞，物无患者，身常足，心常乐，常定然后可以议权舆之门。¹²

按照这个要求，能否抓住根本，取决于自我的心态，唯有让自我的心目从外在的利益追求中返回来，保持知足常乐，这样才谈得上学习啸法的开始。在此前提下，通过存想导引，感觉自己的唾液犹如灵泉从舌头底下流淌，这时候要端正唇齿，放松脸部肌肉，摆正舌头位置。而后，逐步练习行啸的十二种技巧。除了《深溪虎章第三》讲到的内激、外激、含藏、五少、五太之外，还有散、越、大沈、小沈、疋、叱等，这些技法的关键是舌头的位置与嘴唇的形状。各位有兴趣可以看原书，仔细揣摩，就能心领神会。

（二）模拟自然，掌握诀窍

《啸旨》在讲述了“权舆”的要领之后，又列出十四章，就章名来看，大多具有形象性，例如第二章为流云，第四章为高柳蝉，第六章为巫峡猿，第七章为下鸿鹄，第八章为古木鸢，第九章为龙吟。读这些内容，可以感受到：啸法大多是模拟自然界发声现象而成的，例如《巫峡猿章第六》说：

巫峡猿者，古之善啸者闻而写之也。幽隐清远，若在数里之外，若自外而至，自高而下，杂以风泉群木之响，迥然出于众声之表羽之初。日映空山，风生众壑，特宜为之。¹³



这段文字首先介绍了巫峡猿啸的由来与特点。看过猿猴行踪的人们都知道，这种颇具灵性的动物，生活在山涧林木之中，伴随野果而生，它们为了果腹，常常跳跃于枝条上下，发现野果，喜出望外，相互转告，同伴们听到喊声，就都往一个方向奔跑跳跃而来，它们一边跳跃，一边鸣叫，奔走呼号，这种声响就是猿猴的原始啸叫。

照孙广的记录，猿猴之啸，以巫峡一带最具代表性。该峡谷自巫山县城东大宁河起，到巴东县官渡口为止，全长46公里，有大峡之称。幽深绮丽的巫峡，以俊秀著称天下。峡江两岸，青山绵延；群

¹²（唐）孙广：《啸旨·权舆章第一》，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。

¹³（唐）孙广：《啸旨·巫峡猿章第六》，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。

峰如屏，层峦叠嶂。云腾雾绕，百转千回。船行其间，宛若进入奇丽的画廊，充满诗情画意。这是大自然对华夏民族特别赏赐的奇境，也是猿猴喜好的自由天地。历史上，有不少诗人描写了巫峡猿猴之啸鸣。例如南北朝萧诔的《巫山高》写道：“猿声不辨处，雨色讵分空。”陈叔宝的同名诗则有“风岩朝蕊（ruǐ）落，雾岭晚猿吟”之句，从一些侧面反映了巫峡以猿猴生存为特色的风景线。从这些诗句里，我们不难感受到孙广《啸旨》所谓“巫峡猿啸”所具有的内涵，体悟模拟自然而成啸的功夫。



（三）啸傲山林，烝通万类

在孙广《啸旨》一书中，还有许多章与特定人物有密切关系。例如《动地章第十》言其“出于公孙。其音师旷，清征也”。所谓“公孙”，当指黄帝。史称黄帝是少典与附宝之子，本姓公孙，后改姬姓，名轩辕。建都于有熊，亦称有熊氏。从《啸旨》以外的其他诸多文献中，看不出黄帝与啸法的直接关系，但有关于黄帝命伶伦造律吕的记载，“律吕”也就是黄钟大吕十二律。如《纲鉴易知录》摘录此前各种史料荟萃成书，称伶伦受命于黄帝，制十二筒以象凤凰之鸣，而别十二律，其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，生六律、六吕，候气之应，以立宫、商、角、徵、羽之声，治阴阳之气，节四时之变，推律历之数，起消息，正闰余。其中所谓“凤凰之鸣”即《啸旨》颇为推崇的苏门山隐士孙登拿手的啸法之一。

《啸旨》之所以溯源于“公孙”，大抵因为黄帝被推为人文初祖的缘故。

至于师旷，也是事迹可考的历史人物。据唐代经学家陆德明解释《庄子·骈拇》时的引述可知，师旷，字子野，平阳人。平阳在哪里？从历史地理文献查考，可以确定是在今山东省新泰市南师店。师旷是盲人，常自称“瞑臣”、“盲臣”。他在晋悼公初年进入宫廷，担任主乐大师。据《吕氏春秋》卷十一《仲冬纪》等诸多古文献记载，晋平公下令铸造了一口大钟，召集一批精通音律的工匠一起鉴听，师旷也在其列，钟一奏响，工匠们都称赞很合于音律，唯独师旷指出这口钟不合音准，请求再造一口新钟。晋平公说：工匠们都认为合音律，你一个盲人，有何根据断定音律不调呢？师旷回答：“后世有知音者，将知钟之不调也。臣窃为君耻之。”¹⁴意思是讲，后世如果有精通音律的人，将会知道这口钟是音律失调的。果然到了师涓的时候，果然在卫灵公在位期间，大音乐家师涓发现那口钟不合音律。这个资料表明：师旷不仅音乐造诣非常之高，而且敢于讲真话。又见汉代王充《论衡》记载：“师旷奏《白雪》之曲，而神物下降，风雨暴至，平公因之癎病，晋国赤地。或言师旷清角之曲一奏之，有云从西北起，再奏之大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，堕廊瓦，坐者散走，平公恐惧，伏乎廊室，晋国大旱，赤地三年。”¹⁵这段描述，彰显了师旷奏乐的神奇力量。



正是由于师旷作为一位杰出的盲人音乐家在历史上有深远影响，孙广《啸旨》在《动地章第十》

¹⁴（秦）吕不韋撰，（漢）高誘注：《吕氏春秋》卷十一《仲冬纪第十一》，《四部丛刊》景明刊本。

¹⁵（汉）王充：《论衡》卷五，《四部丛刊》景通津草堂本。

如此描述：

其声广博宏壮，始末不屈，隐隐习习，雷霆所不能加。郁结掩遏，若将大激大发。又以道法先存，以身入于太上之下，鼓怒作气，呵叱而令山岳俱举，将手出于外。¹⁶

意思是讲：能够感动大地的啸声，广博宏大而壮阔，自始至终，气冲云霄，绵延不绝，即使雷霆震响也无可比拟。或有先抑后扬，更是气势磅礴，犹如江海波涛，势不可挡。何以能够如此？因为先存大道妙法，其身体魂魄早已飞翔到了太上老君的脚下，故能鼓荡真气，叱咤风云，举动山岳，这是何等的玄妙状态啊！

我不知道这是夸张还是神化，但隐隐约约感受到了啸法所蕴含的一种特殊能量！或许我们可以把“行啸”作为一种文学意象，在吟咏中激励自我精神，让生命之树长青！

¹⁶（唐）孙广：《啸旨·动地章第十》，民国十四年上海商务印书馆涵芬楼影印明刻阳山顾氏文房本。

華夏전통 煉氣法の 藝道絶學

- 嘯法 및 人文醫療에 대한 연구

잔스창(詹石窗)

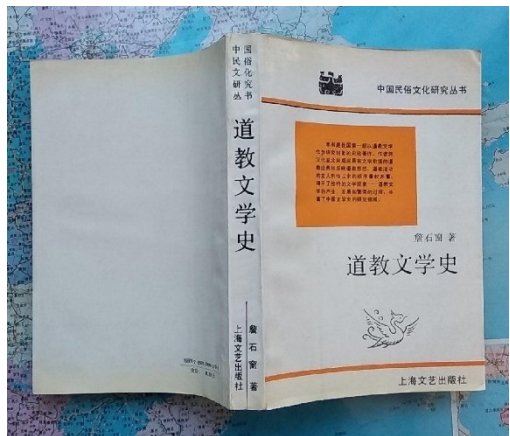
중국 사천대학교 노자연구원·원장

1. 屈原의 ‘嘯呼’로부터

얼마전 필자가 成都 鳳凰山 重玄書院을 방문했을 때, 그 곳에는 마침 東盟藝術學院에서 음악강좌를 열고 있었다. 이들은 몇 명의 가수를 초빙했는데, 필자는 그들과 차를 마시면서 담소를 나누었다. 필자는 비록 노래는 잘 부르지는 못하지만, 음악에는 관심이 있었다. 그래서 그들에게 음악에 대해 가르침을 부탁했고, 그들은 필자에게 ‘기수련’에 대해 물어보았다. 이들 가수들은 기수련에 아주 큰 관심을 갖고 있었는데, 필자의 생각으로는, 아마 직업의 특성상 호흡,運氣에 대해 관심을 가지는 것으로 보인다. 아울러 그들이 나이가 조금 있다 보니, 건강상의 이유도 있는 것이라 생각된다. 그렇게 대화는 진행되어 갔다.

담소를 나누는 과정에서 한 가수가 屈原의 ‘仰天長嘯’가 혹시 煉氣法이 아닌지 물어보았다. 필자는 대답하기를: 예전에 굴원을 연구하는 분들은 보통 그의 애국주의 사상에만 초점을 맞춰 연구하여 성과를 냈다. 하지만 그의 기수련에 대해서는 관심을 가지는 사람이 적는데, 이 주제는 깊게 파고들 가치가 있는 것이라 대답했다.

그는 아주 즐겁게 “맞습니다!”라 대답했다. 이어 말하기를: 屈原의 『楚辭』중에 『招魂』 古歌가 있는데, 그 속에는 “招具該備, 永嘯呼些”라고 하는 구절이 있습니다.여기서 ‘嘯呼’는 어떻게 이해해야 할까요? 혹시 기수련과 연관이 있는 것이 아닌가요? 라고 물었다. 필자는 갑자기 30여년전에 쓴 『道敎文學史』가 생각났다. 책 속에는 『楚辭』가 있는데, 필자는 해석을 위해 아주 많은 해석본을 읽어 보았고, 그 중에서 王逸은 『楚辭章句』에서 다음과 같이 해석했다.



該亦備也, 言撰設甘美招魂之具, 靡不畢備, 故長嘯大呼, 以招君也. 夫嘯者陰也, 呼者陽也, 陽生魂, 陰

主魄，故必嘯呼以感之也。¹

왕일의 문장에 대해 당시 일부러 외우지는 않았지만, 내용은 아직도 생생하게 기억이 난다. 그에 의하면, ‘招具’란 招魂을 하는 도구로, 우리의 조상들은 사람에게 영혼이 있다고 믿었다. 사람이 사망하면 혼백은 육체를 멀리 떠나는데, 곧바로 돌아오지 못한다. 그리하여 사람들은 초혼의례를 진행하여, 혼백을 집으로 불러들인다. ‘嘯呼’란 굴원의 시대에 행했던 초혼방식 중 하나였다. 혼을 부를 때 ‘長嘯大呼’해야 하는데, 여기서 ‘嘯’는 소리를 길게 내는 것, ‘呼’는 크게 소리를 내는 것을 말한다. 왕일은 ‘嘯’의 성격은 陰이라 했는데, 필자의 생각으로는 깊고 낮은 음을 말하는 것 같다. 반대로 ‘呼’는 陽의 성질을 가지는데, 높고 활기찬 음을 말한다. 다시 말해서 높고 낮은, 음과 양의 조화로운 소리로 사자의 혼백을 부르는 것이다. 초혼의 생명의례를 진행하는



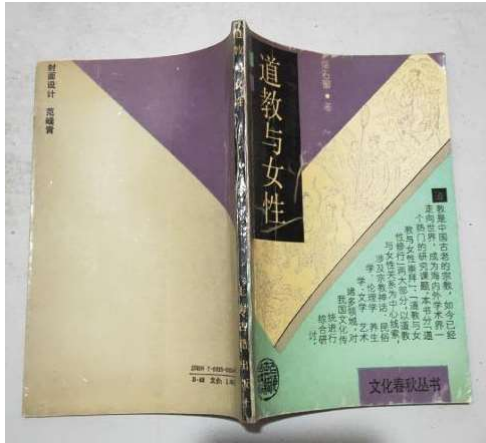
과정에서 비록 인위적인 煉氣는 하지 않지만, 소리의 높고 낮음, 길고 짧음의 변화는, 충분히 기수련의 특징을 지니고 있다. 이러한 소리를 내기 위해서는 단전에 기를 모으고, 기가 가득 찼을 때 발성을 한다. 즉 이러한 행위는 무의식적이지만, 아주 특별한 기수련의 방법으로, 자연스러운 煉氣법인 것이다.

오래된 기억을 더듬어 필자는 왕일의 초혼에 대한 해석을 그에게 알려드렸고, 주변사람들도 아주 큰 관심을 드러냈다. 이렇게 대화의 주제는 ‘嘯呼’가 되었고, 일부 사람들은 큰 나무밑에 가서 남쪽을 향해 ‘長嘯大呼’했는데, 그들의 화협음은 아주 아름다웠다.

2. 嘯法の 유래와 발전

필자는 소법의 氣 수련 방법이나, 인문의학적 사상에 대해서는 아직 전문가라 할 수 없다. 하지만 이 부분에 대해 흥미가 있었기에, 그동안 많은 자료를 찾아 보았다.

¹ (漢) 王逸章句：『楚辭』卷九『招魂章句第九』，『四部叢刊』景明翻宋本.



1988년 상하이고적출판사에서 『文化春秋』를 출판하면서, 필자에게 기고해 줄 것을 부탁했다. 필자는 석사과정에 다니던 기간에 청나라의 도교학자 賀龍驤이 편찬한 『女丹合編』이라고 하는 책을 읽은 적이 있다. 그 속에는 『西王母女修正途十則』등 여성의 도덕수양과 煉氣養生에 관한 문헌이 20여 편 수록되어 있었다. 그리하여 이 책을 기준으로 “도교와 여성”에 관련된 글을 쓰면 어떻냐고 물었다. 편집실은: 주제가 아주 흥미롭고, 사람들의 관심을

끌 수 있으니, 이 주제로 글을 써 달라고 부탁했다. 출판사의 정식 답변을 들은 필자는 즉시 많은 문서를 찾아 보았다. 필자가 글 쓸 때 연구하는 특징은 시간 순서에 따라 고대로부터 점점 근현대로 올라오는데, 그 중에서도 선진시대의 문헌을 가장 많이 읽는다. 아울러 고전 속의 키워드에 많은 관심을 가지는 편이다. 이러한 연구방법에 따라 필자는 『山海經』속에서 다음과 같은 문장을 발견했다.

西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬發戴勝，是司天之厲及五殘。²



전문가들에 의하면 ‘서왕모’라고 하는 명칭은 아주 오래되었는데, 일찍이 은나라 시대의 갑골문에 이미 ‘西母’라고 하는 표현이 등장한다. 그녀는 아마도 모계 씨족 사회에 부족의 지도자였을 것이다. 이들 부족은 호랑이를 토템으로 사용하였고, 그리하여 『山海經』에서는 서왕모와 호랑이, 표범을 같이 연관시켜 표현하였다. 『山海經』에 의하면 서왕모는 표범의 꼬리에, 호랑이의 이빨을 하고 있고, 머리는 흐트러져 있는데, 처음 보면 아주 무섭게 보인다. 필자의 생각으로는 토템의 요소가 가미되었기에 이렇게 표현한 것으로 보인다. 즉 그녀는 人獸合形의 모습을 하고 있었다.

서왕모는 부족에서 아주 높은 지위에 있었는데, 즉 “司天之厲及無殘”라 하였다. 여기서 말하는 ‘天之厲’이란 무엇인가? 郭璞의 해석에 의하면, 그것은 ‘災厲’이라 하여, 콜레라를 비롯한 여러 전염병을 의미했다. 그리고 ‘五殘’이란, ‘五殘星’을 말하는데, 여기서는 큰 재난을 일으키는凶星을 상징한다. 『山海經』에서는 ‘司’를 동사로 사용하였는데, 다시 말해서 서왕모는 역병을 주관할 뿐만 아니라, 별과 하늘의 기운을 관찰 할 수 있었다. 그렇게 부족을 이끌고 역병과 재난에서 벗어나게 하는 것이다.

『山海經』의 서왕모에 대한 묘사를 보면서, 필자는 ‘善嘯’라고 하는 두 글자에 관심을 가지게

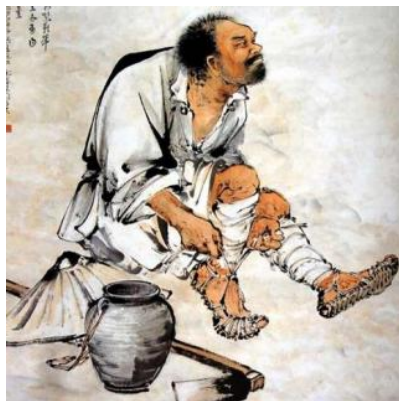
2 (晉) 郭璞 : 『山海經傳·西山經』第二 , 『四部叢刊』景明成化本.

되었다. 선소란 직접적인 해석을 하면, 높고 길게 소리를 내는 것을 말한다. 그렇다면 ‘嘯’는 어떻게 발성을 하는 것인가? 그리고 어떤 특징을 가지고 있는가? 『山海經』에서는 명확한 해답을 얻지 못했다. 그리하여 필자는 많은 문헌을 검토해 보았다. 그 중에서 전문적으로 嘯法을 소개하는 책을 발견하였는데, 그 서적은 곧 『嘯旨』이다. 이 책은 명나라 만력시대의 程明善이 편집한 『嘯余譜』에 수록되어 있는데, 저자는 爲玉川子라 되어있다. 그리고 같은 내용의 책이 명나라 만력 9년에 唐順之가 편찬한 『荊川稗編』에 수록되어 있는데, 이 때 책의 제목은 『嘯旨』에서 『論嘯』로 바뀐다. 아울러 청나라의 董誥, 阮元, 徐松 등 사람들이 편찬한 『全唐文』에는 『嘯旨序』라고 하는 문장이 실려 있다.

『嘯旨』의 서문은 이렇게 시작한다.

夫氣激于喉中而濁，謂之言；激于舌而清，謂之嘯，言之濁，可以通人事，達性情；嘯之清，可以感鬼神，致不死。蓋出其言善，千裏應之；出其嘯善，萬靈受職。斯古之學道者哉！³

이 서문에서는 ‘言’과 ‘嘯’를 연관 지어보았는데, 즉 양자모두 ‘氣激’에 의해 형성된다고 한다. 하지만 ‘氣激’의 위치나 발성방법은 서로 다르다고 했다. 의사소통을 위한 ‘言’은 ‘기격’의 위치가 목구멍에 있으며, 발성은 혼탁하다. 禁咒之術 목적의 ‘嘯’은 기격의 위치가 혀에 있으며, 발성은 맑고 깨끗하다. 위치가 다르기에 내는 소리도 다르고, 각자의 기능도 달리한다. 이렇게 볼 때



『嘯旨』의 저자는 신앙심이 있는 사람으로 보인다. 그렇기 때문에 그는 嘯法을 칭찬하면서, “可以感鬼神，致不死”라 하였다.

‘嘯’의 신비한 기능을 언급한 다음, 『嘯旨序』에서는 이 신비한 道法의 유래와 전승에 대해 소개하였다.

老君授王母，母授南極真人，真人授廣成子，廣成子授風後，風後授嘯父，嘯父授務光，務光授堯，堯授舜，舜演之爲琴與禹，自後乃廢。續有晉太行山仙君公孫獲之，乃得道而去，無所授焉。阮嗣宗得少分，其後湮滅，不復聞矣。⁴

이 서문을 보면 ‘노군’이 등장하는데, 그는 도교에서 숭상하는 태상노군으로, 하늘의 최고존신인도덕천존을 의미한다. 즉, 『嘯旨序』에서는 소법의 전승을 신선 및 수도인과 연관시켜 보았는데, 이는 깊은 신앙심에서 비롯된 것으로 생각된다. 비록 모든 사람들의 역사적 고증을 할

³ (唐) 孫廣：『嘯旨』序，民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。按：這個影印的木刻本原文有所缺漏，且不題撰人姓名，根據唐人封演『封氏聞見記』卷五校訂，見于『文淵閣四庫全書』本。

⁴ (唐) 孫廣：『嘯旨』序，民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

수는 없지만, 일부 인물들의 소법은 행적을 찾아 볼 수 있다.



예를 들어 ‘嘯父’는 劉向의 『列仙傳』과 皇甫謐의 『高士傳』에 모두 등장하는 인물이다. 기록에 따르면 그는 冀州 사람으로 젊은 시절에 신발 수선을 했고, 신분이 낮았기에 그에게 관심을 가지는 사람이 없었다. 하지만 세월이 흘러도 그가 늙지 않자, 사람들은 매우 신기해 하였다. 그제서야 일부 사람들이 그의 집에 찾아가서 불로장생의 방법에 대해 물었지만, 嘯父의 가르침을 받지는 못했다. 그 중에서 오직 ‘梁母’라 하는 사람이 ‘作火升天法’이라 하는 비법을 전수 받았다. 전설에 의하면 ‘作火’할 때 불빛이 몇 번 반짝이고,

사람은 빛을 따라 하늘로 솟아오른다고 한다. 그에 대한 신비한 이야기가 전해지면서, 현지인들은 그를 신명으로 모셨다고 한다. 문헌에는 비록 그가 어떻게 ‘嘯法’을 실시했는지에 대해서는 구체적으로 언급하지 않았지만, 그를 ‘嘯父’라고 부른 것을 봤을 때, ‘소법’에 아주 능한 것으로 추측된다.

또 다른 예로 阮籍을 들 수 있는데, 『晉書』의 기록에 의하면 그는 蘇門山에 있는 隱士 孫登을 찾아가 ‘棲神道氣之術’을 배우고자 했다고 한다. 하지만 손등은 가만이 앉아 응대하지 않았다. 완적은 화가 나서 뒤돌아 갔다고 한다. 그가 산중턱에 이르렀을 때, 손등이 은거하는 곳에서 鸞鳳이 내는 소리가 들려왔는데, 아름답기 그지없었다. 그제서야 완적은 손등이 소법에 능통한 사람임을 알아챘다고 한다. 『晉書』에 의하면 완적 역시 소법을 잘 하는 사람으로 보인다. 단지 그의 능력이 손등에 비해 많이 미치지 못했을 뿐이다. 그리하여 『嘯旨序』에서는 “阮嗣宗得少分”라 하였다. 다시 말해서, 그는 일정한 능력은 갖추었으나 높은 경지에는 이르지 못했다는 말이다.

『嘯旨序』에서는 阮籍의 이야기를 마친 후에 “湮滅，不復聞矣”라 하였는데, 아마도 정통의 맥이 끊긴 것으로 보인다. 하지만 문헌을 보면 위진 이후로도 소법에 대한 詩文이 많이 있는 것을 알 수 있는데, 『四庫全書』를 찾아보면 ‘소’에 대해 다룬 문장이 8,341편이 있다. 아울러 ‘소’字는 모두 14,013번 나타난다. 하지만 이들 모두가 소법에 대해 언급한 것은 아니다. 그럼에도 불구하고 ‘소’자가 이렇게 많이 사용되었다는 것은 명청시대에 이르기까지, 소법은 사람들이 아주 관심을 가지는 현상임을 알 수 있다.

3. 嘯法の 人文醫療기능

인문의료의 관점에서 보면 소법은 어떤 의미를 갖고 있을까? 아마도 음양의 균형을 맞추고,

정서를 안정케 하는 작용이 기본적으로 있다고 본다.

정서적인 부분은 우리의 건강과 아주 밀접한 연관이 있다. 세상을 살면서 우리는 수많은 인간관계를 처리해야 하는데, 적절하게 잘 처리하지 못하면 서로 간에 모순이 발생한다. 또한 생활속의 많은 부분도 우리에게 스트레스를 가져다 준다. 스트레스를 어떻게 해소하느냐 하는 것은 우리의 정서에 큰 영향을 미친다. 스트레스 해소에는 여러 가지 방법이 있겠지만, 고대인들은 ‘소법’도 그 중의 하나로 사용했다.

『黃帝內經素問·經脈別論篇第二十一』에 보면 ‘소’에 대한 언급이 있는데 다음과 같다.

一陽獨嘯，少陽厥也。⁵



청나라의 의학자 張志聰은 『黃帝內經素問集注』에서 해석하여 말하기를 “此言經厥而及于氣也”⁶라 하였다. 여기서 말하는 ‘經厥’는 무엇인가? ‘經厥’이란 곧 經絡氣逆을 말하는데, 표현방식으로는：寒厥、熱厥、六經厥、屍厥 등이 있다. 송나라의 의학자 陳言은 『三因極一病證方論』 卷七에서 이러한 氣逆郁結에 대해 설명하였다. 그에 의하면 ‘寒厥’현상은五指에 陰氣가 응축되어 흠어지지 못하기에, 손발이 차갑게 된다고 했다. 그리고 ‘熱厥’이란 발가락에서 발생하는 열기가 발바닥에 모여서 생긴다고 했다. 이 열기가 위에 들어가면 絡脈滿盛，經脈空虛，陽邪乘虛而入하여 신장이 쇠약해 지고, 손발에 열이 난다. 그리고 ‘六經厥’이란 陰陽六大經脈에 病變이 생기는 것을 말한다. 음양 사상에 근거하여 六經을 보면 그것은：太陽經，陽明經，少陽經，太陰經，厥陰經，少陰經을 말한다. ‘六經厥’로 하여 나타나는 증세를 보면：太陽厥은 頭重腳輕，暈眩撲倒；陽明厥은 胡言亂語，奔走呼號，少陽厥은 腹脹面赤；突然耳聾，從腋下到肋骨，還有小腿，壓痛感強烈；太陰厥은 腹部鼓脹不能吃飯，發寒嘔吐；少陰厥은 口幹舌燥，小便黃赤，腹滿心痛；厥陰厥은 大小便不利，胫骨發熱，生殖器收縮등 증세가 있다. 마지막으로 ‘屍厥’이란 아주 심각한 기가 역류하는 증세이다. 이렇게 되면 복부가 팽창하고, 혼미하여 반나절에서 하루 정도 지각을 잃게 된다. 다시 말해서 음기가 너무 왕성하면 위장은 팽창하게 되고, 陰邪가 엄습하면서 이런 현상이 나타난다. 이상 볼 때 크게는 열기와 한기 두 가지 증세로 구분된다.⁷ 그 근원을 따져 보면, 정서가 우울하여 가라앉으면, 음양의 균형이 흐트러지고, 寒熱의 편중현상이 생기는 것이다. 치료하는 방법으로는 음양을 잘 조리하여 정서를 편안하게 해야 한다.

그렇다면 어떻게 정서를 편안하게 할 것인가? 고대의 의사들은 이미 ‘嘯法’을 사용하였다.

⁵ (清) 張志聰撰：『黃帝內經素問集注』卷四，(清) 康熙刻本。

⁶ 같은 책。

⁷ (宋) 陳言：『三因極一病證方論』卷七，(清) 『文淵閣四庫全書』本。

청나라의 張志聰이 쓴 『黃帝內經素問集注』에 보면 “少陽厥”의 치료 방법으로 ‘嘯’를 설명하고 있다.

少陽厥者，木火之氣郁也。木郁之發，松吟高山，虎嘯岩岫，古之善嘯者，聽溪中虎聲而寫之。⁸

오행의 순환 속에서 봄은 목에 속하고, 여름은 화에 속한다. 다시 말해서 木生火는 자연순환의 일부이다. 하지만 정서가 하락되어 목이 화를 생하지 못하면 기의 막힘 현상이 나타난다. 이런 상황에 대해 張兆璜은 말하기를, 깊은 숲속 소나무가 바람에 흔들리는 소리, 호랑이가 바위에 올라서 포효하는 소리, 계곡가에서 크게 부르짖는 소리는 내면, 응결되었던 기가 풀릴 수 있다고 하였다.

위 문장에 나오는 “聽溪中虎聲而寫之”는 孫廣의 『嘯旨·深溪虎章第三』에서도 나온다. 그리고 추가적인 내용도 있는데 다음과 같다.

雄之余，怒之末，中商之初，壯逸寬恣，略不屈撓。若當夏郁蒸、華果四合，特宜爲之。始于內激，既藏又舍，外激而沈，終于五少而五太，則深溪虎之音備矣。⁹

이상 문장은 세 가지 의미가 있다. 첫째는 깊은 골짜기에 있는 호랑이의 포효이다. 그리고 둘째는 호랑이 울음소리를 모방할 때 필요한 계절과 환경에 대해 설명하였다. 계절은 여름철이 좋고 환경은 과일이 주렁주렁 달린 곳이 좋다. 마지막으로 세 번째는 호랑이 포효를 모방하는 구체적인 방법에 대해 서술하였다.

위 문장에서 말하는 “雄之余，怒之末”를 해석하면, 웅장하지만 조급하지 않는 소리를 말한다. 그리고 “中商之初”는 ‘五音’ 중 ‘商’음에 집중해야 한다는 말이다. “壯逸寬恣”는 장엄함과 유유자적을 잘 조화해야 한다는 것이고, “略不屈撓”란 발성을 할 때 거침이 없고, 기세가 웅장해야 한다는 것이다.

고대에는 宮、商、角、徵、羽의 다섯 음계를 사용하였는데, 현대의 1, 2, 3, 5, 6에 해당한다. 그리고 오해, 오방, 오장과 조합을 하면 아래와 같다.

五音	角	徵	宮	商	羽
簡譜	3	5	1	2	6
五行	木	火	土	金	水
五方	东	南	中	西	北
四季	春	夏	长夏	秋	冬
五脏	肝	心	脾	肺	腎

⁸ (清) 張志聰撰：『黃帝內經素問集注』卷四，(清) 康熙刻本。

⁹ (唐) 孫廣：『嘯旨·深溪虎章第三』，民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

이 도표를 보면 알 수 있듯이, ‘商’은 오행의 ‘금’과 대응하고, 방위는 서쪽이다. 고대사상에서는 청룡, 백호, 주작, 현무를 동서남북 방위와 연관시켜 보았는데, 청룡을 동방, 백호는 서방, 주작은 남방, 현무는 북방에 해당한다. 아울러 청룡, 백호, 주작, 현무는 모두 상징적인 의미를 지니는데, 청룡은 ‘生’, 백호는 ‘殺’을 의미한다. 다시 말해서 호랑이의 포효를 모방할 때, ‘商’음에 집중해야 하는데, 이는 ‘金克木’의 이론을 따른 것으로, 肝氣郁結을 해소하는 작용을 한다.

張志聰이 『黃帝內經素問集注』에서 인용한 문헌에 근거하여 볼 때, 호랑이의 포효를 모방하는 것은 肝氣郁結에 도움이 된다는 것을 알 수 있다. 책에서는 또 朱衛公의 “當知三陰三陽之經氣皆若是也”를 인용하였는데, 해석하면, 六經은 모두 정서적인 문제로 하여 기가 침체되는 현상이 발생할 수 있는데, 이 때 다양한 ‘嘯法’을 사용하면 해소할 수 있다는 것이다.

소법을 하는 방법에 대해서 『嘯旨·深溪虎章第三』에서는 內激, 外激, 五少, 五太 등으로 설명했다.

內激이란, 혀를 上齒 안쪽에 가까이 한 후(너무 밀어붙이면 호흡과 발성이 힘드니 단지 가까이 해야 함), 입을 다물고 “通其氣, 令聲在內” 해야 한다. 그렇다면 여기서 ‘嘯聲’은 무엇 때문에 ‘在內’ 해야 하는가? 내격법이란 들숨을 쉴 때 사용하는 방법으로 기는 밖에서 안으로 들어오기 때문이다. 그 특징은 ‘既藏又 숨’에 있는데, 다시 말해서 공기가 폐에 들어와 팽창하면서, 횡경막을 아래로 미는데, 이 때 비장과 간장 등을 안마하여 혈액순환을 돕는다.

外激이란, 혀의 위치는 내격과 마찬가지로 上齒의 안쪽에 가까이 한다. 차이점이라면 외격은 입술을 벌리는데, 목적은 공기가 밖으로 나가게 하기 위해서이다. 고양이는 위험에 처하면 입을 벌리고 상대를 위협하는 자세를 취한다. 그와 동시에 혀를 위로 올리고 쉬쉬~하는 소리를 내는데, 그 소리는 낮고 멀리 퍼져 나간다. 마찬가지로 외격을 할 때에도 깊은 ‘沈’의 소리를 내야 한다.

‘五少’와 ‘五太’란 음계의 대응관계를 말한다. ‘五太’는 ‘五大’라고도 하는데, 黃白青赤黑의 五色을 말하고, 또한 宮商角徵羽의 五音を 대표한다. 고대에는 五音에 音階를 조합하여 十二律을 나타냄과 동시에 六十聲調의 回環을 형성하였다.

‘十二律’의 구체적인 배열순서는, 黃鍾、應鍾、太簇(cù)、夾鍾、姑洗、仲呂、蕤賓、林鍾、夷則、南呂、無射, 大呂이다.

이것을 피아노의 건반과 대응해 보면 다음과 같다.

十二律	黃鍾	應鍾	太簇	夾鍾	姑洗	仲呂	蕤賓	林鍾	夷則	南呂	無射	大呂
鋼琴音	F	E	G	*G	A	*A	B	C	*C	D	*D	*F

이상 볼 때, 1부터 12律은 피아노 건반과 하나씩 대응관계를 이루는 것을 볼 수 있다. 즉 黃鍾(F)→大呂(#F)→太簇(G)→夾鍾(#G)→姑洗(A)→仲呂(#A)蕤賓(B)→林鍾(C)→夷則(#C)→南呂(D)→無射(#D)→應鍾(E)이다.

고대의 음악을 보면, 보통 第一律 ‘黃鍾’과 마지막律 ‘大呂’를 가장 대표적인 것으로 보는데, 그리하여 “黃鍾大呂十二律”라 표현한다. 『嘯旨』에서는 嘯十二技法에 대해 말하면서, ‘五太’와

‘五少’는 十二技法의 마지막 두 항목에 넣었다. 즉, ‘五太’는 陽이요, ‘五少’는 陰이라 하였다. 그리고 “終于五少而五太”라고 하는 표현을 하였는데, 그것은 以陰率陽, 相輔相成하여 氣血이 잘 통하고, 정서를 안정케 하는 효과가 있다고 하였다.

4. 感悟嘯象과 實踐嘯法

고대로부터 중의학 이론가들이 이미 嘯法을 질병치료의 방식으로 사용했으니 우리 역시 배우고 실천해야 하지 않겠는가.

먼저 소법에 관련된 이야기 하나를 보기로 하자. 『後漢書』卷 82 『徐登傳』에는 이런 이야기가 실려 있다. 閩中泉州에 徐登이라고 하는 한 여성이 있었는데, 훗날 남성으로 化했다. 그리고 또 趙炳이라 불리는 남성도 한 명 있었다. 이들 두 사람은 모두 嘯法禁咒方術의 신비한 비법을 알고 있었다. 당시는 전쟁과 더불어 콜레라가 휩쓸고 있었다. 두 사람은 각자 길을 떠났다가, 浙江省 義烏市の 烏傷溪에서 만나게 되었다. 서로를 알게 된 이들은 소법을 이용하여 사람들의 위해 병치료를 할 것을 다짐했다. 아울러 각자의 능력이 어느 정도인지 알아 보기로 했다. 徐登이 먼저 소법을 사용하여 계곡물을 멈추게 하였다. 趙炳은 枯木에 소법을 사용하니 곧바로 새싹이 솟아올랐다. 두 사람은 서로 마주보고 웃으면서 도를 널리 펼치고자 다짐했다. 徐登의 나이가 조금 많기에 조병은 그를 스승으로 부르기로 했다. 두 사람은 모두 검소하고 청결한 방식으로 신명을 대접하면서 돈을 함부로 낭비하지 않았다. 보통은 계곡물로 술을 대신하고 桑樹皮로 고기를 대신하여 신명에게 바쳤다고 한다. 그들이 행한 嘯法禁咒方術은 아주 영험하여 많은 사람들이 질병의 고통에서 벗어날 수 있었다. 훗날 서등은 세상을 뜨고, 조병은 章安에 갔는데, 그곳은 현재 台州 臨海縣의 東南이다. 거기서 그는 터전을 잡고 거주하게 되었다. 어느날 조병은 화장실 지붕에서 불을 지피고 밥을 짓고 있었다. 집주인은 크게 당황해서 쳐다 보았지만 조병은 단지 미소만 지었다. 얼마 후 밥은 다 지어졌지만 화장실은 불에 타지 않고 그대로 있었다. 또 한 번은 조병이 강가에 가서 뱃사공한테 강을 건너게 해 달라고 부탁했지만, 사공은 노를 저으려 하지 않았다. 조금 화가 난 조병은 자그마한 널판자를 얻어와서, 가운데 앉은 후 嘯聲을 내니, 갑자기 큰 바람이 일면서, 강이 요동치고, 이렇게 그는 널판자를 타고 강을 건넜다. 주변에 있던 사람들은 모두 놀라 하며 탄성을 지었다. 또 많은 사람들이 그에게 법술을 가르쳐 달라고 하였는데, 이렇게 그의 명성은 주변에 널리 퍼져 나갔다. 그러자 그곳에 있던 현령은 조병이 요술로 백성들을 홀린다고 하면서 그를 잡아들여 사형에 처했다. 사람들은 그를 기념하기 위하여 사당을 짓고 ‘趙侯祠’라 불렀다. 소문에 의하면 모기나 다른 곤충들은 절대 사당에 들어가지 못했다고 한다. 중국 강남 지역에 대대로 조병의 소법을 전수받은 사람이 있는데, 비법을 사용하여 병치료를 한다고 한다.

이들 두 사람이 사용한 소법은 아주 신비해 보이지만, 현대인들은 대부분 그대로 믿기 어려울 것이다. 그럼에도 불구하고 이들의 행적을 기록한 고전은 많이 있는데, 예를 들어 葛洪의 『抱樸子內篇』、酈道元の 『水經注』에 모두 실려 있다. 특히 송나라의 梁克家가 편찬한 『三山志』 卷三十七에는 徐登의 형제자매 7인이 高蓋山에서 은밀히 수도한 내용을 수록하였는데, 이렇게 볼 때 모두 허구는 아닌 것으로 생각된다. 그 중에서도 서등과 조병이 嘯禁秘術을 사용하여 병치료를 한 기록은 더욱 많이 있다.

사실 우리가 자료를 찾아보면, 소법에 관련된 내용을 많이 발견할 수 있다. 예를 들어 『後漢書』 卷八十一에 기록하기를, 向栩라고 하는 서생이 한 명 있었는데, 그는 “常讀『老子』, 狀如學道, 又似狂生, 好被發著絳綃頭. 常于竈北坐板床上, 如是積久, 板乃有膝蹠足指之處. 不好語言而喜長嘯, 賓客從就, 輒伏而不視”¹⁰라 했다고 한다. 문장에 나오는 ‘絳綃頭’는 머리를 묶는 붉은 천을 말한다. 그는 이러한 모양을 하고 침대에 앉아 『道德經』을 읽었는데, 무릎이 침대마루를 뚫고 들어가고, 또한 마루에 발바닥 자국이 남았다고 한다. 그가 책을 읽는 방법도 특이했는데, 한편으로는 책을 읽고, 다른 한편으로는 ‘嘯’를 행했다고 한다. 다시 말해서 ‘行嘯’는 그의 생활의 일부분이었던 것이다.

또 다른 기록으로 『晉書』 卷六十二에 다음과 같은 내용이 있다.

劉琨, 字越石, 中山魏昌人. 在晉陽, 嘗爲胡騎所圍數重, 城中窘迫無計. 琨乃乘月登樓清嘯, 賊聞之皆淒然長歎. 中夜奏胡笳, 賊又流涕歔歔, 有懷土之切. 向曉, 復吹之. 賊並棄圍而走.¹¹

이 이야기의 장소는 ‘晉陽’으로, 고대 중국 북방의 아주 큰 도시였다. 이 도시는 춘추시대에 흥했다가 송나라 두 번째 황제인 趙光義(939-997年)시절에 멸망하였다. 유적지는 아직도 지금의 山西省 太原市 晉源區 일대에 남아있다. 劉琨이 생활했던 시대는 晉나라로, 당시는 사회가 불안정했다. 그 당시 도시는 오랑캐에게 포위되어 아주 큰 위험에 처해 있었다. 이런 상황에서 劉琨은 月色을 관찰 한 후, 성곽에 올라 清嘯之聲을 냈다. 포위하고 있던 병사들은 마음이 처량해지면서, 연이어 깊은 한숨을 쉬었다. 밤이 깊어 지자 劉琨은 胡笳樂器를 연주했는데, 적병들은 모두 감동하여 눈물을 흘렸다고 한다. 이들은 모두 마음속으로 고향을 그리며 슬퍼 했다. 다음날 아침이 되자 劉琨은 다시 行嘯를 하였고, 오랑캐 병사들은 포위를 멈추고 晉陽을 떠났다고 한다.

『後漢書』와 『晉書』 두 고전에 실려진 ‘行嘯’는 단지 여러 사례 중 하나일 뿐이다. 이렇게 볼 때 소법은 치료의 수단으로 쓰였을 뿐만 아니라, 상황에 따라 위기를 해소하는 방법으로도 사용되었다.

그렇다면 고대인들은 어떻게 소법을 배우고 실천했을까? 현재 우리가 소법을 배울 수 있는 곳은 거의 없다. 다행이 당나라 시대의 孫廣이 『嘯旨』라고 하는 책을 남겨 두었으니 일부 참고가 가능하다. 필자는 이 책을 읽고 세 가지 느끼는 점이 있었다.

¹⁰ (南北朝) 範晔: 『後漢書』卷八十一『獨行列傳第七十一』, 百衲本景宋紹熙刻本.

¹¹ (唐) 房玄齡: 『晉書』卷六十二『列傳第三十二』, (清) 乾隆武英殿刻本.

첫째, 精神內定, 感悟權輿

여기서 말하는 ‘權輿’은 『詩·秦風』에 최초로 등장한다. 거기에는 『權輿』라고 하는 시 한편이 있는데 해석하면 ‘萌芽’, ‘新生’정도가 되고, 확대 해석하면 ‘시작’이 된다. 孫廣은 『嘯旨』의 첫 구절에 곧 ‘權輿’를 사용하여 근본을 잡아야 한다고 했다. 구체적으로 보면 아래와 같다.

夫權輿者, 嘯之始也. 夫人精神內定, 心目外息, 我且不競, 物無害者, 身常足, 心常樂, 常定然後可以議權輿之門.¹²

이러한 기준에 따라 근본을 잡아야 하는데, 중요한 것은 마음의 상태를 어떻게 하느냐에 달렸다. 오직 외부의 물리적인 유혹에서 벗어나, 만족하고 즐거움을 느낄 때 소법을 배울 수 있는 마음의 준비가 된 것이다. 이런 전제하에 存想을 통해 자신의 타액이 마치 성스러운 샘물이 솟아오르듯 흘러 나오는 것을 느껴야 한다. 이 때 중요한 것은 脣齒를 단정히 해야 하고, 얼굴 근육은 긴장을 풀고,



혀의 위치는 반듯하게 한다. 그리고 나서 소법의 12가지 방법을 배울 수 있다. 소법에는 『深溪虎章第三』에서 언급한 內激、外激、含藏、五少、五太의 방법 외에도 散、越、大沈、小沈、疋、叱 등 방법이 있다. 소법을 연마하는 가장 중요한 요점은 혀의 위치와 입술의

모양에 있다. 관심 있는 사람은 원전을 읽어보면 일정한 체득이 있을 것이라 생각한다.

둘째, 自然을 모방하고, 비결을 파악한다

『嘯旨』는 ‘權輿’의 방법을 설명한 다음, 이어서 14개 장절에서 소법을 설명했다. 각 장의 명칭에서 볼 때 모두 특정된 형상을 지니고 있다. 예를 들어 第二章에서는 流雲; 第四章에서는 高柳蟬; 第六章에서는 巫峽猿; 第七章에서는 下鴻鵠; 第八章에서는 古木鸞; 第九章에서는 龍吟이 그것이다. 이런 내용에 비춰볼 때 소법은 대부분 자연의 현상을 모방한 것임을 알 수 있다. 예를 들어 『巫峽猿章第六』을 보면 다음과 같다.

巫峽猿者, 古之善嘯者聞而寫之也. 幽隱清遠, 若在數裏之外, 若自外而至, 自高而下, 雜以風泉群木之響, 迴然出于衆聲之表羽之初. 日映空山, 風生衆壑, 特宜爲之.¹³

¹² (唐) 孫廣: 『嘯旨·權輿章第一』, 民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本.

¹³ (唐) 孫廣: 『嘯旨·巫峽猿章第六』, 民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本.

이상 문장에서는 먼저 巫峽猿嘯의 유래와 특징에 대해 소개했다. 모두들 잘 알겠지만, 원숭이는 영장류로 靈性이 매우 뛰어난 동물이다. 깊은 산속에 살며, 과일을 주로 먹는데, 먹이를 찾아 나무사이를 뛰어 다닌다. 그러다가 만족한 먹이를 발견하면 큰 소리로 무리한테 신호를 보낸다. 무리의 일원들은 신호를 받고 모두 뛰어와서 크게 소리를 지르며 서로 간에 교감을 한다. 이것이 원숭이가 사용하는 원시적인 소법이다.



손광의 기록에 의하면 巫峽 지역의 원숭이 울음소리는 아주 특징적인 것으로 보인다. 무협이란 巫山縣에서 巴東縣까지 46km 구간을 말하는 것으로, 大峽이라 불린다. 깊고 아름다운 협곡은 俊秀하기로 명성이 높다. 협곡과 강 양쪽으로 푸른 산이 펼쳐져 있고, 산 봉우리에는 구름이 신비롭게 감싸고 있는데, 마치 신선이 사는 것 같다. 협곡속으로 배가 다니면, 마치 아름다운 화량을 지나는 것만 같이 예술적 풍미가 넘쳐난다. 자연이 우리에게 준 선물은, 또한 원숭이의 좋은 서식지이기도 하다. 역사적으로 많은 문인들이 무협의 원숭이에 대해 글을 남긴 적이 있다. 예를 들어 남북조 시기의 蕭諡이 쓴 『巫山高』에는 “猿聲不辨處，雨色詎分空”; 그리고 陳叔寶는 “風岩朝蕊落，霧嶺晚猿吟”이라 하였다. 이렇게 볼 때 무협의 원숭이는 이 지역의 대표적인 상징인 것은 분명하다. 다시 말해서 손광의 문장에서 나오는 巫峽猿嘯는 자연의 소리를 모방한 소법인 것이 잘 드러난다.

셋째, 嘯傲山林, 烝通萬類

손광의 『嘯旨』 또 많은 특정된 인물과 관련되어 있다. 예를 들어 『動地章第十』에 “出于公孫. 其音師曠, 清征也”라고 하는 문장이 있는데, 여기서 말하는 ‘公孫’은 黃帝를 가리킨다. 역사적으로 黃帝는 少典, 附寶之子, 本姓公孫, 後改姬姓, 名軒轅 등 여러 명칭이 있었고, 有熊에 수도를 세웠기에 有熊氏라고도 불렸다. 『嘯旨』 이외의 다른 문헌에서 우리는 황제가 소법과 직접적인 연관이 있는 것을 발견하지 못했다. 하지만 황제가 伶倫에 명하여 律呂를 지으라는 기록이 있는데, 여기서 말하는 ‘律呂’는 곧 黃鍾大呂十二律을 말한다. 예를 들어 『綱鑑易知錄』의 기록에 보면 伶倫은 黃帝의 명을 받아 十二筒以象鳳凰之鳴을 만들게 된다. 이 十二律 중에서 雄의 소리가 여섯이고, 雌의 소리도 여섯이다. 아울러 “以比黃鍾之宮, 生六律、六呂, 候氣之應, 以立宮、商、角、徵、羽之聲, 治陰陽之氣, 節四時之變, 推律曆之數, 起消息, 正閏余”라 하였다. 여기서 말하는 ‘鳳凰之鳴’은 곧 『嘯旨』에서 아주 중요시 여기는 蘇門山隱士孫登의 嘯法을 말한다. 『嘯旨』에서 소법의 기원을 ‘公孫’으로 보는 이유는 황제가 중화민족의 인문학적 시



조이기 때문이다.

또 다른 인물로는 師曠이 있는데, 그 역시 행적이 알려진 실존 인물이다. 당나라 經學家인 陸德明이 해석한 『莊子·駢拇』에 보면 “師曠，字子野，平陽人”이라 소개하였다. 그렇다면 ‘平陽’은 어디에 있는가? 문헌을 참고한 결과 평양은 현재 산둥성 新泰市 南師店에 속한다. 師曠은 맹인이었기에 스스로를 ‘瞑臣’ 혹은 ‘盲臣’이라 불렀다. 그는 晉 悼公 初년에 궁중에 들어가서 主樂大師를 맡았다. 『呂氏春秋』 卷十一 『仲冬紀』 등 여러 문헌에 의하면, 晉平公은 명을 내려 큰 종을 만들게 하였다. 아울러 많은 악사들을 초빙하여 음질을 점검하게 하였는데, 師曠도 그 중의 한 사람이었다. 종을 쳐 소리가 울리자, 악사들은 칭찬을 금하지 못했다. 하지만 유독 師曠은 종의 소리가 음율에 맞지 않으니 다시 만들어야 한다고 했다. 진평공은 말하기를 수 많은 음악가들이 음질이 좋다고 하는데, 어찌하여 맹인이 자네만 음율에 맞지 않다고 하는가? 師曠은 대답하기를 “후세에 음을 잘 아는 사람이 나타나, 이 종의 소리가 좋지 아니하다고 하면, 그것은 국왕의 수치가 아니겠습니까”¹⁴라 하였다. 다시 말해서, 후세에 음을 잘 아는 사람이 나타나면, 그 역시 이 종의 음율이 좋지 않는 것을 발견할 것이라는 말이다. 그의 말을 증명이라도 하듯, 衛靈公 재위기간에 대음악가인 師涓은 그 종의 音律이 맞지 않는 것을 발견했다. 이상 자료에서 볼 때 師曠은 음을 잘 알았을 뿐만 아니라, 군주에게 직언을 하는 용기도 갖추고 있었다. 師曠의 음악에 대한 기록은 漢代 王充의 『論衡』에도 나오는데 “師曠奏『白雪』之曲，而神物下降，風雨暴至，平公因之癡病，晉國赤地。或言師曠清角之曲一奏之，有雲從西北起，再奏之大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，墮廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏乎廊室，晉國大旱，赤地三年”¹⁵이라 하였다. 이상의 묘사를 볼 때 師曠이 음악을 연주할 때 신비한 힘을 지니고 있음을 알 수 있다.

師曠은 걸출한 맹인 음악가로 역사에 잘 알려져 있었고, 그리하여 孫廣은 『嘯旨』의 『動地章第十』에서 그에 대해 아래와 같이 묘사했다.

其聲廣博宏壯，始末不屈，隱隱習習，震霆所不能加。郁結掩遏，若將大激大發。又以道法先存，以身入于太上之下，鼓怒作氣，呵叱而令山嶽俱舉，將手出于外。¹⁶

대지를 감동하는 嘯聲은 장대하고도 거창하다. 시종일관 하늘에 까지 솟아오르는데, 끊임이 없다. 천둥우뢰가 친다 하더라도 그의 소성에는 비교가 되지 않는다. 음의 기운은 마치 바다의 거대한 파도와 같아서 그 기세를 막을 수 없다. 어떻게 이럴 수가 있는가? 그는 이미 大道의 묘법을 통달했기에, 그의 혼백은 일찌감치 태상노군에게 가 있다. 그렇기 때문에 眞氣를 움직일 수 있고, 풍운을 호령할 수 있으며, 山岳을 들어 올릴 수 있으니 이 얼마나 현묘한 상태인가!

¹⁴ (秦) 呂不韋撰，(漢) 高誘注：『呂氏春秋』卷十一『仲冬紀第十一』，『四部叢刊』景明刊本。

¹⁵ (漢) 王充：『論衡』卷五，『四部叢刊』景通津草堂本。

¹⁶ (唐) 孫廣：『嘯旨·動地章第十』，民國十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

이 문장이 과장이든 신화이든 우리는 그 속에서 소법이 갖고 있는 특별한 힘을 느끼기에는 충분하다! 아니면 '行嘯'를 하나의 문학적 표현으로 생각하여 우리의 마음을 격려하고, 생명에 더욱 큰 풍요로움을 느끼게 할 수도 있다!

華夏伝統の錬気の芸道絶学

一 嘯法および人文医療の探秘

詹石窓

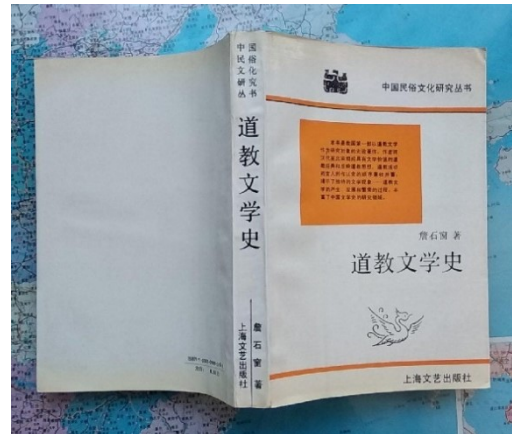
四川大学老子研究院・院長

一、屈原の「嘯呼」説より

少し前、私は成都の鳳凰山重玄書院に行く機会があった。訪れたとき、ちょうど東盟芸術学院が声楽培訓班を実施しており、数名の歌唱家が招かれ鳳凰山で講義をしていた。その後、我々はお茶を飲み、雑談をした。私は歌は歌えないが、歌に強い関心がある。そこで雑談の中で、私は東盟芸術学院の歌手達に歌唱の芸術性について質問し、彼らは私に「錬気」について尋ねた。彼らのような歌手が「錬気」に感心を抱くのは、思うに職業的習慣がしからしめるのだと思う。なぜなら歌唱の発声はいかに息を巡らせ、呼吸をするか理解することが必要だからである。もう一つの理由としては、ある程度年齢を重ねると心身の健康や養生といった事が身近になるからかもしれない。我々はこうした事を話題とした。

話の中で、ある年配の歌い手が屈原の「仰天長嘯」は錬気の功夫であるかと尋ねてきた。そこで私は彼女に、これまでの屈原研究者の多くは、愛国主義の思想から研究してきて、多くの成果を出してきた。しかし、屈原と錬気の関係に注目した人はほとんどいない。あなたの質問は非常にすばらしく、今後詳しく検討する価値があります。

「そうですね、そうですね」。その老歌手は私の言葉を聞くと、興奮気味に続けた。屈原『楚辞』にある「招魂」歌にこんな一節があります。「招具該備、永嘯呼些」。この嘯呼はどのように理解すればいいのですか。「嘯呼」は錬気と関係がありますか。彼女の言葉を聞き、私はすぐさま思い出した事がある。30年ほど前であるが、私は『道教文学史』を書くにあたり、『楚辞』の様々な注釈本も参考にして、多少の理解はあった。その中の查王逸『楚辞章句』は次のような解釈をしている。



「そうですね、そうですね」。その老歌手は私の言葉を聞くと、興奮気味に続けた。屈原『楚辞』にある「招魂」歌にこんな一節があります。「招具該備、永嘯呼些」。この嘯呼はどのように理解すればいいのですか。「嘯呼」は錬気と関係がありますか。彼女の言葉を聞き、私はすぐさま思い出した事がある。30年ほど前であるが、私は『道教文学史』を書くにあたり、『楚辞』の様々な注釈本も参考にして、多少の理解はあった。その中の查王逸『楚辞章句』は次のような解釈をしている。

該亦備也、言撰設甘美招魂之具、靡不畢備、故長嘯大呼、以招君也。夫嘯者陰也、呼者陽也、陽生魂、陰主魄、故必嘯呼以感之也。¹

¹ (漢) 王逸章句『楚辞』卷九「招魂章句第九」、『四部叢刊』景明翻宋本。

王逸注の原文は、私は気にとめて暗唱してはいない。しかし、その内容ははっきりと覚えており、記憶の印象もとても強い。王逸の言葉によれば、「招具」とは招魂の道具であり、昔の人々の考えでは、人には靈魂があり、人の死後、肉体から魂魄が離れ、飛び去ってしまう。魂魄が家に帰れなくなった時や死者を埋葬した際に招魂の儀式をおこない、魂魄を家に招き戻す。「嘯呼」は、屈原の時代には招魂の発生方法の一つであった。招魂の際に「長嘯大呼」をするが、これは「嘯」の声は長く伸ばし、「呼」は大きな声で叫ぶ。そこで王逸は「嘯」の性質を「陰」と定めた。筆者の理解では、低く滑らかな発声である。「嘯」の陰性とは反対に、「呼」は陽の性質である。これは高い声を激しく発声する。低と高、陰と陽が対となることで、死者の魂魄に感応するのである。招魂の生命礼俗を実施する中で、意識的に錬気は行われていないが、声の高低の変化や長短の調整は、いずれも気法の特徴を体現している。これこそが丹田を打ち振るわせ出すのである。声を出し自然な呼吸をすることで、気は満たされ嘯呼となる。これは意識的錬気ではないが、特殊な錬気法であり、全てが自然と行われており、自然錬気法と呼べるのではないか。



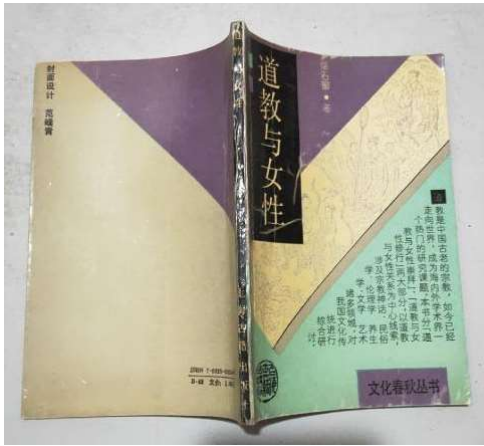
こうしたかつての記憶を頼りに、私は王逸の『招魂』注釈の「招具該備、永嘯呼些」のおおよその意味を老歌手に伝えた。彼女はうれしそうに話を聞き、周りにいた人々も興味を持ったようで、その後の話題はすべて「嘯呼」に集まった。数人が木の下に行き、南を向いて高い声と低い声を発声する。男性と女性の声が入り交じる様子は、なんとも素晴らしかった。



二、嘯法の由来と発展

嘯法の錬気功能および人文医療の内容に関して、私は以前に注目して研究したことはない。しかし、興味はずっと持っていたため、この機会を借りて関連分野の様々な資料に目を通した。

1988年、上海古籍出版社は「文化春秋」という小さな叢書を編纂していた。旧友の盧守助氏がこの情報を教えてくれ、私にも何か題目を提出できないか求めてきた。そこで私は彼に、修士に在学中、資料を調査する中で、『女丹合編』という清代の道士、賀龍驤が編纂したテキストを見つけた。『女丹合編』には『西王母女修正途十則』など女性の道徳修養や錬気養生に関する二十数種類の文献が収録されている。おそらくこの本を元にして『道教与女性』が書かれたようである。私はこの考えを盧守助に伝えた。すると彼は私の考えを編集室に伝えた。編集室はす



ぐさま返事を寄越し、この題目は非常に面白く、きっと人々の関心を引くので、ぜひ原稿を執筆してください。上海古籍出版社の正式な返答を受けて、私はすぐさま関連文献の調査を始めた。いままでの経験から、私が文献調査をする時は、一般に歴史の流れに従い、古いものから着手し、新しい時代は後にし、先秦時代の文献に最も力を注ぐ。資料に目を通す際、如何にキーワードを追いかけるかを意識する。こうした思考や手法で調査を進める中で『山海経』に次のような一文を見つけた。

西王母其状如人、豹尾虎齿而善嘯、蓬发戴胜、是司天之厲及五残。²

多くの専門家の考証によると、「西王母」の名称は古くから見られ、早くは殷商時代の甲骨文中にも「西母」の呼称が見られる。おそらく母系氏族部落の首領であり、この氏族は虎をトーテムとしていた。故に『山海経』では西王母と虎が共に描かれる。『山海経』の描写を見るに、西王母には長い花豹の尾、さらに虎の牙があり、頭髮はふり乱れ、初めて見た人は驚くであろう。筆者が考えるに、これはトーテムを指標とした一種の叙説であり、故に人獣が合体した姿となっている。

西王母は民族集団において「司天之厲及五残」であり、十分な威光と人望を有していた。この「天之厲」とは何か。郭璞によると災厲であり、瘟疫を含む伝染病の類である。「五残」は五残星であり、大災の降臨を象徴する凶星である。『山海経』では「司」字を動詞に使い、西王母は瘟疫の類の疾病治療を掌るだけでなく、星を観て気を望み、民族集団を率いて瘟疫などの災害の襲来に対抗する。



『山海経』での西王母に関する描写で、筆者が最も興味を持つものが「善嘯」の二文字である。「善嘯」とは、直感的理解では嘯叫を善くすることである。しかし、「嘯」とは果たしていかに起こるのか。どういった特徴を有するのか。上述の『山海経』の記述からは見出すことはできない。そこで関連文献を調査すると、『嘯旨』という本が嘯法について専門に記述していた。この本は明、程明善輯の『嘯余録』に収録されており、作者は玉川子と署名がある。万暦年間の刻本である。同じく明代の唐順之撰『荆川稗編』では、『嘯旨』は『論嘯』と名前を変え、万暦九年の刻本とある。清代の董誥・阮元・徐松などが編纂した『全唐文』には『嘯旨序』が収録され、永泰中官大理寺評事孫広撰とある。

『嘯旨』の序文は次のように始まる。

² (晋) 郭璞『山海経伝』「西山経」第二、『四部叢刊』景明成化本。

夫氣激于喉中而濁、謂之言。激于舌而清、謂之嘯、言之濁、可以通人事、達性情。嘯之清、可以感鬼神、致不死。蓋出其言善、千里応之。出其嘯善、万靈受職。斯古之學道者哉！³

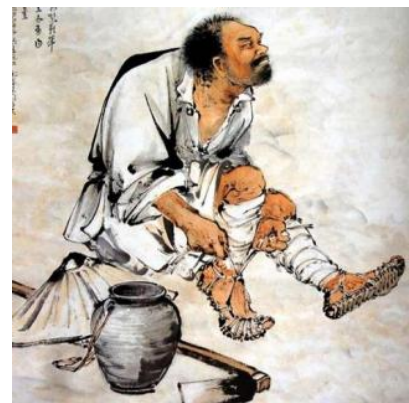
この序言では、「言」と「嘯」を関連付けて述べており、両者は「氣激」が形を変えたものであると分かる。しかし、激の位置や発声は異なる。交流用の「言」では、氣激の位置は喉にあり、発声も混濁した音である。禁呪の術の「嘯」は、氣激は舌にあり、発声は清徹である。位置が異なり、発声も異なるために、機能もそれぞれ異なる。そこから、『嘯旨』序言の作者が、これを信仰していたことは容易に想像がつく。ゆえに嘯法を「感鬼神、致不死」と極めて優れた機能であると賞賛する。これは少しも不思議ではない。

「嘯」の不思議な機能を述べた後、『嘯旨序』ではこれら不思議な道法の由来と伝承について述べる。

老君授王母、母授南極真人、真人授広成子、広成子授風後、風後授嘯父、嘯父授務光、務光授堯、堯授舜、舜演之為琴与禹、自后乃廢。続有晋太行山仙君公孫獲之、乃得道而去、無所授焉。阮嗣宗得少分、其后湮滅、不復聞矣。⁴

序言にある「老君」とは、道教の制度において道主として遵奉する太上老君、つまり天上尊神—一道徳天尊である。『嘯旨序』に述べられる伝授の系統は、道教の神仙と修道する人物を一つに合している。さらには信仰思想に基づいて構成されているため、歴史上の証拠とはなり得ない。しかし、一部の人物は嘯法に熟達しており、文献で調べることが可能である。

例えば「嘯父」は、劉向『列仙伝』と皇甫謐『高士伝』に記載がある。彼は冀州の人で、若い時は靴の修理で生計を立てていた。この仕事は下賤とされており、人々は彼に関心すら抱かなかった。しかし、彼は何年経っても老いず、みな不思議に思った。好奇な者が彼の元を訪ね、長生の術を教えを請うたが、誰も嘯父の言うことを身につけられなかった。ただ一人、「梁母」と呼ばれる人物だけは、彼の作火昇天の術を密かに授けられた。聞くに、彼が火をおこす時、光が数回ちらつき、彼は光と共に天に昇っていったという。この不思議な出来事により、



現地の人々は嘯父を神明として祀るようになった。——文献には、嘯父がいかにか嘯法をおこなったか詳細な描写はない。しかし、「嘯父」と呼ばれるからには、彼の最も得意な技芸は嘯法であろう。

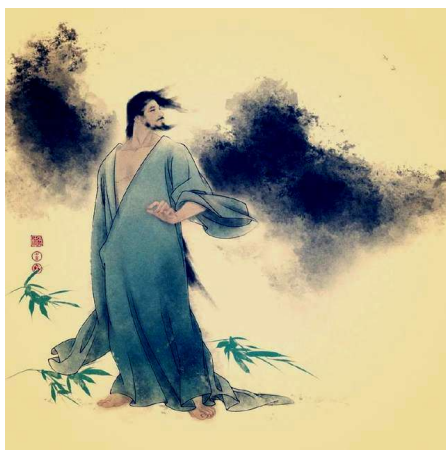
次に阮籍について。『晋書』の記載では、彼は蘇門山にて隱士・孫登に「栖神道氣之術」の教えを請うた。孫登は黙して座したまま答えない。そこで阮籍は一氣の元、長嘯して去った。阮籍が山の中腹まで下りた時、突然、孫登の居所から鸞鳳の非常に美しい鳴き声が聞こえてきた。ここで阮籍は、

³ (唐) 孫広『嘯旨』序、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。この影印の木刻本の原文には欠落があり、また撰者の氏名は題されていない。ゆえに唐・封演『封氏聞見記』卷五により校訂し、『文淵閣四庫全書』本を参照したと思われる。

⁴ (唐) 孫広『嘯旨』序、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

孫登こそが嘯法に精通した名人であると知った。『晋書』の記述から、阮籍も嘯法に通じた文士であるが、孫登の技術に比べると色褪せて見える。『嘯旨序』に「阮嗣宗得少分」とあるように、阮籍は一部分を伝承しているに過ぎず、修行はまだまだ足りていないのである。

『嘯旨序』では、阮籍の後、嘯法は「湮滅、不復聞矣」とある。これは正統の伝承系統が断絶したことを意味するのであろう。事実、魏晋以来、嘯法に関する詩文は非常に多く、『四庫全書』を調査すると、集部だけでも8341巻の文献が「嘯」について言及しており、「嘯」字は14013回確認できる。これら文献は多くが嘯法について専門的に論じるものではないが、「嘯」が広く使用され、明清時期を通じて嘯法が人々の関心を強く集める発声方法であったことが確認できる。



三、嘯法の人文医療機能

人文医療の視点から嘯法を考えると、どのような意義を持つか。筆者が思うに最も根本的なものは「情緒の宣導、陰陽の平衡」ではなかろうか。

情緒は、健康に関わる重要な要素である。人がこの世に居ると、様々な事に対処しなければならぬ。もし対処法を間違えば、矛盾が生じる。さらに、生活環境は人に圧力を与えることもある。いかに圧力を和らげるか、情緒の宣導が非常に重要な方法となる。宣導の道筋と方法は様々あり、「嘯法」は昔の人々が絶えず探求してきて、そして応用がある。

『黄帝内経素問』「経脈別論篇第二十一」に「嘯」の問題について言及した一文がある。

一陽独嘯、少陽厥也。⁵



清代の医学家、張志聰撰『黄帝内経素問集注』は、この一文に対して「此言経脈而及于気也」⁶と解釈する。では、何を「経脈」と呼ぶのか。「経脈」とは、経絡の気の逆、表現方法としては、寒厥、熱厥、六経脈、尸厥がある。宋代の医学家、陳言の撰『三因極一病証方論』巻七では、この数種類の気逆の悩みについて言及している。陳言によれば、「寒厥」は足の五指の陰気が凝縮し発散できないために起こり、ゆえに手足が冷たくなる。「熱厥」は、足の五指の熱気が足心に集まり熱を持つ。その熱が胃や絡穴を満たすことで絡穴は虚空となる。そこに陰の邪気が入り込み、腎を衰えさせるために手端が発熱する。「六経脈」は、陰陽六大経絡に病変が起こること。陰陽に従い

⁵ (清) 張志聰撰『黄帝内経素問集注』巻四、(清) 康熙刻本。

⁶ (清) 張志聰撰『黄帝内経素問集注』巻四、(清) 康熙刻本。

分けると、六経は太陽経、陰明経、少陽経、太陰経、厥陰経、少陰経の六経に起こる様々な症状である。頭が重く足が軽い、目眩で倒れるなどは太陽厥である。でまかせを言ったり、喚きながら駆け回る、膨れた腹に赤い顔、これらは陽明厥。突然耳が聞こえなくなる、腋から肋骨にかけて、さらに下腿に強い圧痛を感じる、これは少陽厥。腹に張りがあり食事が出来ない、悪寒や嘔吐、これは太陰厥。口や舌が乾き、小便が赤黄色、空腹感がなく心臓が痛い、これは少陰厥。大小便が乱れ、脛骨が発熱し、生殖器が収縮する、これは厥陰厥。「尸厥」は最も重い気逆の病床であり、腹部が強く張り、しばしば意識が無くなり、短ければ半日、長いと一日。これは陰気が激しく上にのぼり下は虚となるために、胃腸が動かなくなり膨れ上がる。そして陰邪逆襲が引き起こされる。これら症状は各おの異なるものの、寒熱の二大症状に大きくまとめられる。⁷その原因は、気持ちの落ち込みに在り、気持ちを切り替えられず陰陽のバランスが崩れ、寒熱が偏る。治療方法は陰陽のバランスを整え、気持ちを穏やかにすることである。

では、いかに気持ちを落ち着けるのか。古代医学家は早くから「嘯法」を用いてきた。清代の張志聡撰の『黄帝内経素問集注』を調べると、「少陽厥」の治療は「嘯」とある。張志聡は張兆璜の言葉を引用する。

少陽厥者、木火之氣郁也。木郁之發、松吟高山、虎嘯岩岫、古之善嘯者、聽溪中虎声而写之。⁸

五行の巡りにおいて、春は木に属し、夏は火に属す。春から夏への変化とは、木が火を生じることであり、自然の流れである。しかし、情緒が不安定であると、木は火を生じられず、気は化すも阻害を受ける。この状態に対して、張兆璜は高い山で松の木の花が互いにぶつかり、あたかも激しい川の流れのような音を真似る、または虎が岩穴で怒り吠え、深い溪谷で長嘯する方法で気分を整える内気を提唱した。

このうち、「聽溪中虎声而写之」に関しては孫広『嘯旨』「深溪虎章第三」に見られる。この章では、次の一文が続く。

雄之余、怒之末、中商之初、壯逸寛恣、略不屈撓。若当夏郁蒸、華果四合、特宜為之。始于内激、既藏又含、外激而沈、終于五少而五太、則深溪虎之音備矣。⁹

この一文には三つの意味がある。一つ目は深溪虎嘯の特徴を描写する。二つ目は虎嘯をまねする季節と環境を指摘する。季節は夏が適し、環境は果実が多く実る場所が好ましい。三つ目は虎嘯を実施する具体的技術である。

⁷ (宋) 陳言『三因極一病証方論』卷七、(清) 『文淵閣四庫全書』本。

⁸ (清) 張志聡撰『黄帝内経素問集注』卷四、(清) 康熙刻本。

⁹ (唐) 孫広『嘯旨』「深溪虎章第三」、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻阳山顧氏文房本。

「雄の余、怒之末」とは、音は雄壮であるが騒がしくないことを表す。「中商之初」は音の波長を「五音」の「商」音階に制御すること。「壯逸寛恣」は雄壮で力があり、有閑で自在な様子で、両者が自然に合わさった状態。「略不屈撓」は発声が調子よく、氣勢に満ちていること。

古代の音階は宮、商、角、徵、羽であり、現代の音階でいう 1、2、3、5、6 に相当し、五行、五方、五臓にそれぞれ配される。それぞれの配置は下表の通り。

五音	角	徵	宮	商	羽
簡譜	3	5	1	2	6
五行	木	火	土	金	水
五方	東	南	中	西	北
四季	春	夏	長夏	秋	冬
五臓	肝	心	脾	肺	腎

表によると、「商」音は五行の「金」、方位は西に対応する。古代では青龍、白虎、朱雀、玄武と東西南北を対応させ、青龍は東方、白虎は西方、朱雀は南方、玄武は北方である。青龍、白虎、朱雀、玄武はいずれも象徴的意味を持ち、青龍は生を主り、白虎は殺を主る。深溪の虎を模倣する嘯は、音階を「商」音に制御する。これは「金克木」の思想に従っており、これにより肝気の停滞を取り除く。

張志聡『黄帝内経素問集注』に引用される文献や解説によると、虎嘯を真似て肝気の停滞を取り除くことは一つの例に過ぎない。文中ではさらに朱衛公の「当知三陰三陽之經氣皆若是也」という言葉を引用する。ここに隠された意味は、六経は全て情緒の問題によって停滞が引き起こされた症状の可能性があり、いずれも異なる嘯方により解決できる。

技術的問題については、『嘯旨』「深溪虎章第三」に内激、外激、五少、五太が要点であると述べられる。

「内激」とは、舌を上歯に近づけることである。注意点として、「近づける」のであって、「止める」のではない。それは舌を止めると、そこで空気の流れが阻害され、よく響く嘯声が出しにくくなる。舌の位置を確認したら、次は唇を閉じ、麦の芒ほどの隙間をあける。「通其氣、令聲在內」。この嘯声はなぜ「在內」なのか。このとき用いるものは吸気法、つまり空気が外から内に入る。特徴は「既臟又含」、つまり呼気が肺の中で強く動く。これにより横隔膜を下に動かし、脾臓や肝臓に圧をあたえ血流を促進させる。

「外激」は、舌の位置は「内激」と同じで、上歯に近づける。異なる点は、「外激」は上下の唇を開き、息は内から外に激しく吐き出す。例えば、猫が危険に遭遇して相手を威嚇する様子を見れば分かるように、猫は口を大きく開き、威嚇の姿勢をとり、舌を上にして「シャー」と低い声を出す。つまり『嘯旨』に言う「沈（shěn）」は、ここでは「審（shěn）」とは読まず、「沉（chén）」と読む。つまり深いという意味の「沉」である。

次に「五少」と「五太」とは、発声の音階が相互に対応していることである。「五太」は「五大」とも呼び、黄白青赤黒の五食を指し、宮商角徴羽の五音を表す。古代は五音を十二律の音階に配し、六十の音程であった。

「十二律」の具体的配列は、黄鐘、応鐘、太簇（cù）、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓、林鐘、夷則、南呂、無射、大呂である。

ピアノの鍵盤との対応は次の通りである。

十二律	黄鐘	応鐘	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無色	大呂
ピアノ	F	E	G	#G	A	#A	B	C	#C	D	#D	#F

表によると、「一」から「十二」までの律とピアノの鍵盤は一つ一つ対応している。黄鐘（F）→大呂（#F）→太簇（G）→夾鐘（#G）→姑洗（A）→仲呂（#A）→蕤賓（B）→林鐘（C）→夷則（#C）→南呂（D）→無射（#D）→応鐘（E）。

古典音楽では、通常、第一律の「黄鐘」と最後の一律の「大呂」を代表とあして、「黄鐘大呂十二律」と呼ぶ。『嘯旨』で述べる嘯十二技法は、「五太」と「五少」を十二技法で最後の二つに配置する。「五太」を陽と為し、「五少」を陰となす。「終于五少而五太」とは、陰を以て陽を率い、互いに助け互いに成る。そこから気血が流れる状態に達し、情緒を宣導する効果がある。

四、嘯象の感悟と嘯法の実践

中医学の理論家は嘯法を疾病治療の方法として確立しているが、我々はこれに関して勉強と実践が必要である。

では最初に古代の人々が実践していた嘯法に関する故事を見ていこう。『後漢書』卷八十二「徐登伝」に言う。

閩中泉州に一人の女性がおり、名を徐登と言う。元は女性であったが、後に化して丈夫となった。また、もう一人、趙炳という者もいた。二人は嘯法禁呪の術の秘伝を得た。当時、世の中は戦で乱れ、疫病が流行していた。二人は家を出て旅をし、今の浙江省義烏市の烏傷溪で出会った。そこで二人は盟を結び、嘯法の禁呪の術を人々の治病に用いると約束し、我々は同志ではあるが、各々の技術を試してみよう、と互いに言った。先ず徐登が禁溪水という嘯を行うと、溪流の流れが止まった。次に趙炳が禁枯術という嘯を行うと、瞬間に枯れ木から新たな枝が生えた。二人は顔を見合わせると笑い、共に術を広めようと確認しあった。徐登が少し年長であったため、趙炳は徐登を師父と尊称した。

彼らの清廉で儉約した生活は、神明を敬い物や財産の浪費をせず、わずかに東に流れる川の水を酒に変え、桑の木の皮を「肉脯」にする程度であった。

彼らの嘯禁の術による治病は、非常に効果があり、数多くの原因の分からない病気も治療したと

いう。その後、徐登は昇仙し、趙炳は章安、昔の会稽郡（今の台州臨海県東南）に至り、居を構えた。ある日、趙炳は茅の小屋のてっぺんに鼎をかけ食事を煮炊きしていた。小屋の主人はこれを見つけると驚き慌てた。しかし、趙炳は笑うだけで、これを相手にしない。しばらくして、食事の用意ができると、茅小屋は元のまま何事もなかった。また別の日、趙炳は河に行き、舟で河を渡るよう船頭に頼んだ。しかし、船頭は船を出そうとしない。趙炳は心中怒り、木の蓋を取り出した。そして、蓋の上に座ると長嘯を始める。すると強風が吹き、河の水があふれ、趙炳の蓋は小舟となり、そのまま河を渡った。人々はこの光景をみて感服しない者はおらず、皆が面会を求め教えを請い、その名声は広くしられた。当時の章安の県令は、趙炳の章禁神術は人々を惑わせると弾圧し、彼を捉え処刑した。後代の人々は趙炳を祀る廟宇を建て、「趙侯祠」と呼んだ。伝承では、蚊などの昆虫でさえ廟内に入れないという。江南一体では一部の人が趙炳の嘯法禁呪の秘術を秘伝しており、疾病の治療に当たっているという。

徐登と趙炳の嘯禁の術に関する故事は、非常に不思議で、現代の人々は信じられないであろう。しかし、彼ら二人の故事を記載する典籍は数多くあり、例えば葛洪『抱朴子内篇』、酈道元『水経注』にも見られる。中でも宋代の梁克家撰『三山志』巻三十七には、徐登兄弟七人が高蓋山で密かに修行した記述があり、全く根拠のない話ではないこともうかがえる。その中で注目すべきは、徐登、趙炳が嘯禁秘術により人々を治療する事を手がかりに、より詳しく調査できそうである。

実際により詳しく調査をすれば、さらに多くの嘯法に関する故事が見つかるであろう。例えば『後漢書』巻八十一には倣向栩という書生の話があり、「常読『老子』、状如学道、又似狂生、好被発着絳綃頭。常于竈北坐板床上、如是積久、板乃有膝踝足指之处。不好語言而喜長嘯、賓客從就、輒伏而不視。」¹⁰。ここで言う「絳綃頭」とは赤い頭巾である。彼はこの頭巾をかぶり、床の上で老子『道德経』を読むと、床板に膝や足裏の五本の指の跡がついたという。こうした跡が床板につくことは非常に不思議である。どうやら彼は普通の人のように読書をするのではなく、読書をしながら、嘯を行っており、「行嘯」が彼の生活の不可欠な要素になっていたらしい。

さらに『晋書』を見ると、様々な行嘯の史料が見つかる。例えば巻六十二に次のようにある。

劉琨、字越石、中山魏昌人。在晋陽、嘗為胡騎所困數重、城中窘迫無計。琨乃乘月登樓清嘯、賊聞之皆凄然長嘯。中夜奏胡笳、賊又流涕歔歔、有懷土之切。向曉、復吹之。賊并棄圍而走。¹¹

これは「晋陽」での出来事であり、かつては北方中国を代表する大都市で、春秋時代に晋の趙鞅が興した地であり、宋の二代皇帝・趙光義（939-997年）の時代に滅んだ。現在の山西省太原市晋源区一帯である。劉琨が生きた晋代は、社会が不安定で、当時の晋陽は胡人の騎兵に何重にも包囲され、極度に困窮した状態であった。こうした時代に劉琨は月の光に乗り、城楼に登り、清嘯の声を発した。声を聞いた胡兵は悲しみの気持ちがこみ上げ、次々と長嘆の声を上げた。夜半に劉琨が胡笳を奏でると、胡兵は感動して涙を流し、嘆息が止まず、望郷の念が強くなる。翌朝、劉琨は再び嘯を行うと、

¹⁰（南北朝）范曄『後漢書』巻八十一「独行列伝第七十一」、百衲本景宋紹熙刻本。

¹¹（唐）房玄齡『晋書』巻六十二「列伝第三十二」、（清）乾隆武英殿刻本。

胡兵は包囲を解き、晋陽を離れた。

『後漢書』と『晋書』の記載は行嘯の二例をわずかに記録するのみであるが、ここからでも嘯法は病氣治療だけでなく、特定の状況下において困難を解決する手段になり得ることが分かる。

では、昔の人々はいかに嘯法を学び、実践したのか。現在、我々が知り得る嘯法を学ぶための手段は非常に少なく、絶学に近い。幸いに唐代の孫広『嘯旨』に一端が記される。筆者は、これを以下の三つに分けた。

(一) 精神の安定、感悟の権輿

「権輿」に関して、最も古くは『詩』「秦風」に「権輿」という詩が見られる。昔の人は「権輿」を「萌芽」、「新生」と解釈し、そこから「開始」と演繹した。孫広『嘯旨』首章が「権輿」であり、その根本を説明する。孫広が指摘する。

夫権輿者、嘯之始也。夫人精神内定、心目外息、我且不競、物無害者、身常足、心常樂、常定然後可以議権輿之門。¹²

これによると、根本を掴めるかどうかは、自身の心の状態で決まり、自身の心を外在的利益の追求から戻し、知足常樂を保つことで、ようやく嘯法を学ぶことを始められる状態になるという。この前提に基づき、存想により導引し、自己の唾液があたかも靈泉のように舌から流れることを感覚する。この時、唇と歯を正し、顔の力を抜き、舌の位置を正す。その後に行嘯の十二種類の技巧を練習する。『深溪虎章第三』に述べる内激、外激、含蔵、五少、五太の他、さらに散、越、大沈、小沈、疋、叱などがあり、こうした技法の要点は舌の位置と唇の形である。興味がある方は、原書をご覧ください、お試しいただきたい。

(二) 自然を模倣し、訣窮を掌握す

『嘯旨』では、「権輿」の要領を述べた後、十四の章を並べる。各章の名前を見ると、多くが形を有するものである。例えば第二章は流雲、第四章は高柳蟬、第六章は巫峽猿、第七章は下鴻鵠、第八章は古木鶯、第九章は龍吟である。内容を見ると、嘯法の多くは自然界の発声を真似て作られている。例えば「巫峽猿章第六」に言う。

巫峽猿者、古之善嘯者聞而写之也。幽隱清遠、若在数里之外、若自外而至、自高而下、雜以風泉群木之響、迴然出于衆声之表羽之初。日映空山、風生衆壑、特宜為之。¹³

この一文は、まず巫峽猿の嘯の由来と特徴を述べる。猿猴の行く先を見た人はみな知っているが、こうした極めて活潑な動物が山間林木の中で生活し、野生の木の実を食べて生きている。猿は木の実を得るために、常に枝から枝へ飛び回り、木の実を見つければ、喜び、仲間に知らせる。鳴き声を聞

¹² (唐) 孫広『嘯旨』「権輿章第一」、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

¹³ (唐) 孫広『嘯旨』「巫峽猿章第六」、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

いた仲間、同じ方向に向かい飛んだり、叫んだりしながら駆けて行く。こうした鳴き声は猿の原始的嘯叫である。



孫広の記録によると、猿の嘯声は、巫峡一帯で最も代表的なものである。この溪谷は巫山県城の東、大寧河から始まり、巴東県の官渡口まで続く全長46kmの大峡谷の名前である。幽深で美しい巫峡は、俊秀として天下に知られる。峡江の兩岸は青々した山が続く。群峰は屏風の如く幾重にも重なる。雲がわき霧が立ちこめる中を船が進み、あたかも美しい絵の中に入り込んだように、情緒に溢れている。これは大自然が華夏民族に特別に与えた奇境であり、猿が好む自由な場所である。歴史上、多くの詩人が巫峡猿猴の嘯声を詠んでいる。例えば、南北朝の簫詮「巫山高」では「猿声不辨処、雨色詎分空」とある。陳叔宝の同名の詩には「風岩朝蕊 (ru i) 落、霧岭晚猿吟」とあり、巫峡は猿が生存するための特別な景観であることを繁栄している。これらの詩から、筆者は『嘯旨』にいう「巫峡猿嘯」が内に備える意味を容易に感じ取り、自然を模倣して嘯を為す功夫を体感した。

(三) 山林に嘯傲、万類に烝通す

孫広『嘯旨』には、特定の人物に関連する章が数多く見られる。例えば「動地章第十」に「出于公孫。其音師曠、清征也」とある。ここでの「公孫」とは黄帝を指す。史に言う黄帝は少典と附室の子であり、本姓は公孫、後に姬姓に改め、名を軒轅とした。有熊に都を構えたことから有熊氏とも称される。



『嘯旨』以外の様々な経典には、黄帝と嘯法の直接的関係は見られない。しかし、黄帝が伶倫に命じ律呂を作らせた記載では、「律呂」は黄鐘大呂十二律とされる。『鋼鑑易知録』はこれ以前の様々な資料のエッセンスを集めて成立した書籍である。ここで伶倫は黄帝の命を受け、十二筒を制定するに鳳凰に似た鳴き声を以てし、十二律を雄鳴の六と雌鳴の六に分け、黄鐘の宮を持って六律と六呂を生じた。候気の応には、宮、商、角、徵、羽の声を立て、陰陽の気を治め、四時の変を分け、律暦の数を推し、消息を起し、閏余を正す。ここで言う「鳳凰の鳴」とは『嘯旨』で非常に大切にされる蘇門山の隠士、孫登の嘯法の一つである。『嘯旨』の淵源は「公孫」にあるため、おそらくは黄帝が人類の文化の始祖とされる事に由来するのであろう。

師曠は史実を確認できる歴史上の人物である。唐代の経学者、陸徳明が『莊子』「駢拇」の引用によると、師曠は、字は子野、平陽の人である。平陽はどこか。歴史地理の文献を調べると、現在の山東省新泰市南師店であると確認できる。師曠は盲目であり、常にみずから「瞶臣」、「盲臣」と称した。彼は晋悼公の初年に宮中に入り、楽大師に任じられる。『呂氏春秋』卷十一「仲冬紀」など多

くの古典文献によると、晋の平公は大鐘を鑄造するよう命じ、音律に精通した工匠を集めアドバイザーとし、師曠もこの列に加わった。鐘が完成し音を鳴らすと、音律と一致する音に工匠達は互いに賞賛したが、師曠だけは鐘の音が正確でないので、もう一度作り直すべきだと主張した。すると平公は、工匠達は音律に合っていると言うが、そこの盲人は何の根拠があって音律に合わぬというか、と問う。師曠は「後世有知音者、将知鐘之不調也。臣窃為君耻之。」¹⁴と答える。つまり、後世になり、もし音律に精通した人が現れれば、この鐘は音律の長生に失敗していることに気がついてしまう。果たして衛霊公の在位時期に師涓という人物がおり、大音楽家である師涓はこの鐘の音律が乱れている事を発見した。これは資料でも残っており、師曠は音楽の造詣が深いだけでなく、真実を話すことを厭わない。また、漢代の王充『論衡』には「師曠奏『白雪』之曲、而神物下降、風雨暴至、平公因之癡病、晋国赤地。或言師曠清角之曲一奏之、有雲从西北起、再奏之大風至、大雨随之、裂帷幕、破俎豆、墮廊瓦、坐者散走、平公恐惧、伏乎廊室、晋国大旱、赤地三年。」¹⁵とある。これは、師曠が音楽を奏でる際の不思議な力を描写している。



師曠は傑出した盲目の音楽家として、歴史上の影響は強く、孫広『嘯旨』「動地章第十」に次のように記述がある。

其声広博宏壯、始末不屈、隱隱習習、雷霆所不能加。郁結掩遏、若将大激大発。又以道法先存、以身入于太上之下、鼓怒作氣、呵叱而令山岳俱舉、将手出于外。¹⁶

師曠は大地の嘯声を感じとり、広博宏大にして壮大であった。始めから終わりまで、気は雲霄を突き、連綿として絶えず、雷霆が鳴り響くとも比するに及ばない。先に抑あり後に揚あり、さらに氣勢は漲り、江海の波濤の如く勢いは止められない。師曠はなぜこのような人物であったのか。彼は大道の妙法に通じ、身体の魂魄はすでに太上老君の足下に至っていた。ゆえに真気を発し、風雲を叱咤し、山岳を動かした。何とも玄妙なことではないか。

これが誇張であるか、神化であるか筆者には判断できない。しかし、ほのかに嘯法に含まれる特別なエネルギーを感じ取れる。あるいは「行嘯」を文学的意象として、吟じることで自我の精神を奮わせ、生命の樹を長青させるのではなかろうか。

14 (秦) 呂不韋撰・(漢) 高誘注『呂氏春秋』卷十一「仲冬紀第十一」、『四部叢刊』景明刊本。

15 (漢) 王充『論衡』卷五、『四部叢刊』景通津草堂本。

16 (唐) 孫広『嘯旨』「地動章第十」、民国十四年上海商務印書館涵芬樓影印明刻陽山顧氏文房本。

論文發表



朝鲜王朝对士大夫肖像画的尊崇与宗教性

曹玟焕

成均馆大学·教授

1. 序言

文章伊始，我们先来看据推测为金弘道自画像的两幅画，这将有助于我们理解朝鲜王朝士大夫肖像画尊崇思想，以及这种思想里蕴含的宗教色彩。

其中一幅画（A：图一）（又名《布衣风流图》）里的金弘道身穿布衣，正赤着脚弹奏唐琵琶。画中的金弘道衣冠不整，房间内各种常用的器具¹也凌乱不堪，没有一样是摆放整齐的。从画中倾倒的酒葫芦来看，金弘道应该刚饮过酒，他的眼神向下盯着唐琵琶，唐琵琶声似乎就回荡在整个画面里，风流情趣扑面而来。而在另一幅画（B：图二）里，房间内所有的器具都井井有条、秩序俨然，而金弘道的仪态也是端庄持重的。他的手中握着一柄折扇，可见当时应该是夏天。可是在这样炎热的夏季，金弘道却一丝不苟地盛服加身，岿然不动地凝视着前方，神情克制，给人端正、肃穆之感。

两幅画中的人物虽然都目视前方，却体现出迥异的心态。诚如第一幅画（A：图一）上的题字²所言，画上的人物满怀的是对风流、洒脱生活趣味的追求。与此相对在第二幅画（B：图二）中，人物的仪态是端庄持重的，眼神中则蕴含着儒家对慎独的敬畏。本文拟将慎独的自画像形象中所蕴含的宗教性泛化于朝鲜王朝士大夫祭祀³时所使用的的祖先肖像画或者说作为敬仰对象的肖像画之中。

根据人物的身份，朝鲜王朝的肖像画⁴可以分为御真、功臣像、耆老图像、士大夫像、僧像等几种⁵。从韩国绘画史来看，在标榜以儒教为支配性意识形态的朝鲜王朝，肖像画体现出浓厚的“追远报本”与崇贤思想，故而对于用来“享祠”的肖像画需求日益高涨⁶。其中“追远报本”的理念是以所谓的“孝”思想为基础的，而崇贤思想则一般是指尊崇朱熹或宋时烈等人物的思想。如果我们把焦点对准朝鲜王朝晚期，我们就可以看到士大夫像的大行其道。⁷这些士大夫像经常供奉在祠堂、影堂、祠宇之内，主要用于享祀、参拜。换言之，大部分朝鲜王朝士大夫的肖像画，并非用于对古人的追思或纪念，而是供奉在祠堂、影堂、书院等地，好让后世子孙、儒林，甚至是普通人瞻仰，使其产生崇敬、景仰之心，同时也有享祀的作用。⁸

¹毛笔、砚台、书卷、笙篁、瓷器、芭蕉叶、酒葫芦、鼎、觚、士人剑等。

²画上的题字为：“纸窗土壁，终身布衣，啸咏其中。”

³朝鲜王朝是宗法制社会，由于继承血缘的主体是男性，所以在祭祀时所使用的肖像画主要是男性。

⁴肖像画的说法有许多，比如肖像、书像、真像、影帧、遗像、像、真等。

⁵赵善美，《肖像画研究》，文艺出版社，2010，p.56。

⁶前揭书，p. 95。笔者稍微修改了赵善美的原话，使其更符合本文的论点。

⁷朝鲜王朝晚期令人瞩目的一个现象便是“山讼”的盛行，而所谓的山讼是指与祖先墓地有关的诉讼。“山讼”打着孝、侍奉祖先的旗号，其最终的诉求其实是运通福至、家族昌盛。作者认为，朝鲜王朝晚期各家各户供奉肖像画进行祭祀的现象与山讼的盛行之间并非毫无关联。

⁸赵善美，前揭书，p. 256。

值得注意的一点是，朝鲜王朝士大夫肖像画中的人物几乎都在目不转睛地凝视一隅、神情克制，并且采取了拱手的姿势，看起来相当肃穆、端正（图三、图四）⁹。我们可以从儒家慎独、敬畏思想的角度解读他们的这种仪态。对于朝鲜王朝士大夫的肖像画呈现出这种特点的原因，本文拟从朱熹在《敬斋箴》¹⁰中所言的“正其衣冠，尊其瞻视。潜心以居，对越上帝”（图五）角度进行解读。¹¹换言之，笔者将从慎独，或“谨独”思想中所蕴含的“对越上帝”的宗教性的角度，对朝鲜王朝晚期士大夫肖像画所表现出来的端庄、肃穆、敬畏的仪态，以及神情克制、目视前方的神情展开考察。

2. “追远报本”的祭祀与对肖像画的需求

对于“何为孝”的问题，孔子认为“生，事之以礼；死，葬之以礼，祭之以礼”便是孝。

孟懿子问孝。子曰：“无违。”樊迟御，子告之曰：“孟孙问孝于我，我对曰‘无违’。”

樊迟曰：“何谓也？”子曰：“生，事之以礼；死，葬之以礼，祭之以礼。”¹²

孟子认为给父母“送死”比“养生”更加重要¹³，可见儒家的孝观念是非常多样化的。¹⁴其中有些经典便强调了子孙后代必要践行的道理之一，即为“祭祀”，《礼记·祭统》中就曾谈到祭祀的重要性：

凡治人之道，莫急于礼。礼有五经，莫重于祭。¹⁵

这句话的意思是任何治理人民的措施都没有礼重要，而在所有的礼之中又没有比祭礼更重要的，祭祀在儒家的地位可见一斑。祭祀的基本目的是“追远报本”¹⁶，在下面这段文字中孔子便

⁹前揭书，p139。

¹⁰《敬斋箴》是朱熹在读完张敬夫的（张栻）《主一箴》之后，补其遗漏，用于警醒自我的文章。

¹¹关于儒教的宗教性，请参照任继愈主编，《儒教问题争论集》，北京：宗教文化出版社，2000。韩文版本参照由琴章泰、安琉镜翻译的《儒教是宗教吗》（1·2），知识与教养，2011。秦家懿是从“宗教情感说”的角度来理解“敬畏”的。秦家懿，《秦家懿自选集》，山东教育出版社，2005年，16页。在《关于儒教的几个问题》里，主张儒学是一种宗教的李申指出“朱熹的敬斋箴把对上帝的敬畏作为儒者修饰自己的首要规条……因此，宋以后儒者用于修饰自己的主敬原则，绝不仅是一种道德心态，而首先是一种宗教心态。敬就是敬畏上帝。”并通过《敬斋箴》来说明程朱理学的宗教性。至于中日韩三国对于朱熹《敬斋箴》接受的情况，请参考焦德明，《朱子的敬斋箴》，《中国哲学史》，2019年，02期。

¹²《论语·为政》

¹³《孟子·离娄章下》，“孟子曰，养生者不足以当大事，惟送死可以当大事。”

¹⁴根据实践内容的不同，曾子把孝分为大孝、中孝、下孝，并且为这些词语赋予了不同的含义，比如将舜的孝称为“大孝”、文王与周公的孝称为“达孝”等。对于儒家经典中体现出的孝观念，请参考曹玟煊，《关于儒家经典中体现的孝观念的研究》，《韩国思想与文化》，韩国思想文化学会，2022年。

¹⁵《礼记·祭统》

¹⁶金祖淳，《枫皋集》卷八，《请寝诸宫庙别祭箴》。（a289-172b。这一系列符号代表的是引文在韩国古典翻译院刊行的《韩国文集丛刊本》中的号码与页码。从下文起只标记号码与页码，不再进行说明。）

“祭祀者，追远报本之礼也。”金尚宪，《清阴集》，四十卷《与权庆州》（a077-598d），“制为祭祀，追远报本，本出于礼。礼主于敬而成于顺。祀而失序，恶得谓之顺也。礼而不顺，恶得谓之敬也。不顺不

提到了为祖先祭祀时的情况。

祭如在，祭神如神在。子曰，吾不与祭，如不祭。¹⁷

这就强调了祭祀时诚意应重于形式¹⁸，在祭祀祖先时，如果能有一幅代表祖先的肖像画，那么祭祀便更显虔诚了，故而汉唐以降，肖像画便承担起了象征祖先的作用，让子孙后代感觉祖先音容宛在眼前。

从治国的角度来看，由国家主持的祭祀具有多种优点，楚国的观射父就曾经谈到了国家举行祭祀活动的必要性。

王曰，祀不可以已乎。对曰，祀所以昭孝息民，抚国家，定百姓也，不可以已……于是乎弭其百苛，殄其谗慝。合其嘉好，结其亲昵。亿其上下，以申固其姓。上所以教民虔也，下所以昭事上也……自公以下至于庶人，其谁敢不齐肃恭敬致力于神。民所以掇固者也，若之何其舍之也。

19

观射父强调，祭祀可以“昭孝息民，抚国家，定百姓”，是最有效的治国方略。这段文字里要求祭祀者必须具备一种齐肃、恭敬的态度，即“持敬”的心态。孝子在事亲时，应根据父母的不同情况采取不同的方法，而与“追养继孝”相应的是，在祭祀时最应注意的便是要怀有恭敬的心态。²⁰《礼记·祭统》里曾列举了祭祀的十种作用，即体现“鬼神之道”、“君臣之义”、“父子之伦”、“贵贱之等”、“亲疏之杀”、“爵赏之施”、“夫妇之别”、“政事之均”、“长幼之序”、“上下之际”，强调从根本上来说，君主要想成为百姓的父母就应在祭祀时保持恭敬。²¹

家族祭祀虽不能与国家祭祀同日而语，但其重要作用亦不可忽视。下面笔者将对朝鲜王朝建祠堂、供遗像、举行祭祀的原因展开考察。

“夫祖先之于子孙，贤人之后生，爱之而欲其贤，亦犹子孙之于祖先，后生之于贤人，远慕之无穷已矣。先生之心，岂不曰而等之入吾祠瞻吾像者，无徒以楸楠之轮奂，芹藻之芳馨，为足以尽远慕之诚。必相与夙夜祗栗，读书明理，孝而亲，友而兄弟，睦而宗族，慎而交友，敬而长上，毋负吾冥冥期望之心，则吾之灵，其永宁于兹矣。子等知此而相与勉焉，则建祠妥像之意

敬，鬼神不谄。”

17 《论语·八佾》

18 参考朱子对《论语·八佾》的注解：“程子曰，祭，祭先祖也。祭神，祭外神也。祭先主于孝，祭神主于敬。愚谓此门人记孔子祭祀之诚意。又记孔子之言以明之……范氏曰，君子之祭，七日戒，三日齐，必见所祭者，诚之至也。是故郊则天神格，庙则人鬼享，皆由己以致之也。有其诚则有其神，无其诚则无其神，可不谨乎。吾不与祭如不祭，诚为实，礼为虚也。”

19 《国语·楚语下·观射父论祀牲》

20 参考《礼记·祭统》，“祭者，所以追养继孝也。是故孝子之事亲也，有三道焉。生则养，没则丧，丧毕则祭。养则观其顺也。丧则观其哀也。祭则观其敬而时也。”

21 参考《礼记·祭统》，“夫祭有十伦焉：见事鬼神之道焉，见君臣之义焉，见父子之伦焉，见贵贱之等焉，亲疏之杀焉，见爵赏之施焉，见夫妇之别焉，见政事之均焉，见长幼之序焉，见上下之际焉，此之谓十伦。祭而不敬，何以为民父母矣。”

为不虚，而其于远慕之诚，庶乎得矣。”²²

从上文我们可以看出，祭祀目的并非单纯在于敬慕祖先，其中蕴含着人们深切的期盼，即通过祭祀实践儒家的三纲五伦，再通过这种实践，实现血缘共同体的和睦。所以建祠堂、供遗像、举行祭祀活动，其中宗教性、伦理性共存，这体现在朝鲜王朝晚期各家各户纷纷购买肖像画并用于祭祀的现象上，于是肖像画便升格为了“圣物”。

肖像画作为“圣物”所具备的宗教性，在柳重教的《告皇考遗像文》中有很好的体现。

“伏以象生之撤，今几周岁矣。仪刑永闭，号慕靡逮，悠悠余生，此恨何极。第重教之私室，距庙宇十余里，病瘁残躯，朔望展谒之外，无以致力，每晨兴盥栉，伸诚无所，彷徨怵惕，悲不自胜。金秀士晋寿，深念其情地，以所写墨像一本见遗……惟是小子之私情，既有甚异于人者，且窃惟古人用尸用塑之意，则惟兹三二分影像，或不害为神明之所凭依，谨再拜受之，作龕奉安于所居之正堂，以为朝夕伸诚之地。仰瞻俯涕，弥增罔极，谨以酒果用伸虔告，谨告。”²³

“谨再拜受之，作龕奉安于所居之正堂，以为朝夕伸诚之地”，这句话体现出柳重教对肖像画的珍视与虔诚。由此来看，祖先的肖像画并非单纯的人物画，它作为一种附着着祖先神明的圣物，弥漫着宗教色彩，因此人们决不能随意对待供在家庙、祠堂中的遗像。

张显光强调，祭祀时端详画像是应当的，如果平时要“出视”，则需要表现出敬拜、敬慕的态度，就很好地表现出了笔者上面的论点。

“高祖画像，藏在家庙，而小生至今未见，无时出省，不近褻慢否。祭祀时出视，如何。因祭祀省视似宜。若出视，则当拜之乎。但致敬慕而已乎。按退溪先生集中李淳问目曰，驿馆寺壁，有先人遗墨或姓名，拜之如何。先生答曰，但致敬慕为可，拜之过当。以此观之，似不当拜。但遗像与遗墨姓名不同，拜之如何。祭祀时见之者，自当有祭祀之拜。若或非祭祀，而有不得已展省之事，则见祖先仪像，安得无拜。真像，非但遗墨姓名之可敬而已也。”²⁴

无论是祭祀时还是平时，看到画像以后都应该向其敬拜，这显示出肖像画对于子孙后代的非凡意义，即肖像画不再是单纯的人物画，而是宗教人士务必敬拜的圣物。

作为一种圣物，肖像画一般都蕴含着一种立足于气象论的德辉美学。换言之，这些成为人们敬慕对象的肖像画主人公大都卓尔不凡，他们学识渊博、品行出众、德高望重，足以成为后世子孙的榜样，所以祭祀时使用的肖像画便不是单纯的人物画，而被赋予了另一层深意。

3. 气象论与肖像画的德辉美学

²²李南珪，《修堂遗集》册六《远慕斋记》（a349-511b）。

²³柳重教，《省斋集》卷四十《柯下散笔·告皇考遗像文》。

²⁴张显光，《旅轩文集》卷五《答金佺》（a060-095c）。

李灏曾经对绘画的种类做出评价，其中尤对肖像画评价最高。

“画莫尚于人之肖像，传神写影，用寓其愿慕也。其次鸟兽虫鱼草木玉石，医家仿图采物，以济疾病夭死。又其次冠服器用之类，俾后人得以取法。外此皆无所用也。余观古今画谱亦多，率不过山川奇胜，烟云物态，与夫花鸟竹石，诡怪咸具，其意都只为玩物之供，君子奚取矣。多见其锦罽绣褙，适归于丧志焉耳。”²⁵

李灏从艺术的实用角度出发，积极肯定了肖像、鸟兽、虫鱼、草木、玉石、冠服、器用等类的画作，而认为山水、花鸟、竹石之画“诡怪咸具”，基于玩物丧志的原因对这些画做出了消极的评价。李灏从“经世致用”、“利用厚生”的角度评价绘画，否认了艺术的纯粹性，确实有一些偏颇之处。可在所有的绘画种类之中，李灏之所以对肖像画做出高度评价，是因为肖像画可以表现出一个人的神采风貌，人们可以通过肖像画追思祖先，这其中便蕴含着德辉美学，那么下面笔者将从气象论的角度来分析肖像画所蕴含的德辉美学。

在韩国史上，高丽王朝的安珣²⁶以及朝鲜王朝的许多儒士经常会在家中悬挂所尊崇人物的画像，以此表达敬慕之情。朝鲜王朝时期尤以敬慕宋时烈的人为最。²⁷

在儒家观念里，“生，事之以礼；死，葬之以礼，祭之以礼”是为孝，故而祠堂、影堂盛行，士大夫肖像画风靡一时。朝鲜王朝中期以后，以绍修书院为肇始，崇贤思想大作，无论是普通祠宇还是书院附属祠宇纷纷悬挂崇敬的人物画像以供飨祀，故而社会上对士大夫肖像画的需求也剧增。²⁸

朝鲜王朝时期对于士大夫肖像画需求剧增的现象蕴含着丰富的意义，比如，通过所敬慕人物的肖像画，可以了解到这个人物的学术成绩、人物品性、生活经历，人们对肖像画的看法蕴含着气象论美学。金昌协对尤斋宋时烈的《画像赞》就很好地佐证了笔者的这一观点。

“以豪杰英雄之资，有战兢临履之功，敛浩气于环堵之窄，可以塞宇宙，任至重于一身之小，可以抗华嵩。进而置之岩廊，为帝王师而不见其泰，退而处乎丘壑，与麋鹿友而不见其穷。岩岩乎砥柱之峙洪河，凜凜乎寒松之挺大冬。苟亿世之下，观乎此七分之貌，尚识其为三百年间气之所钟。”²⁹

这段对于所敬仰人物的赞颂当然不乏溢美之词，但是我们仍然可以通过《画像赞》了解到宋时烈有豪杰英雄之资，兼具明道救世与隐逸的志向，并叱咤一时的生活。在这段话里，金昌协从气象论的角度，颂扬宋时烈拥有“可以塞宇宙”的浩然之气，“亿世之下，观乎此七分之貌，尚识其为三百年间气之所钟。”

李灏在《先祖少陵公简帖》的跋文中就曾指出，肖像画的意义之一便是可以通过肖像画窥见曾祖父的仪态与气象。

²⁵李灏，《星湖全集》卷之五十六《跋海东画帖》。

²⁶《高丽史》105卷《安珣传》，“晚年，常挂晦庵先生真，以致景慕，遂号晦轩”。

²⁷对于这种现象的理解有助于我们从微观的角度，通过肖像画把握韩国儒学者的学术倾向与政治立场。

²⁸赵善美，前揭书，p. 227。为方便读者理解，笔者对原文稍作了些修改。

²⁹金昌协，《农岩集》卷二十六，《尤斋先生画像赞》（a162-235a），其中“七分之貌”就是指肖像画。

“余生不及奉觞承欢矣。言语德行，耳犹可闻，气像精彩，不可得以窥也。夫气象显于传神，精彩存乎笔画。从今日摩挲遗墨瞻仰肖影，则为后孙追感大矣。此帖者哀集简札，上揭图像，其意亦密矣。”³⁰

虽则他从未亲见过曾祖父，却可以从肖像画中传神的气象、笔画传递的精彩之中窥见曾祖父当年的风采，因为肖像、笔迹能如实地反映出人物的品性。而下面这番言论更是很好地表现出了肖像画所蕴含的气象论以及相应的美学观点。

“洪相又谓余曰，吾常慕孝靖，作何状乃能如此。顷于擘四寸学官柳沆家，闻有小影，因得奉来，观其容像，德气充溢，真愉色婉容内外如一也。吾内子亦其子孙，欲留以奉安，而妻三寸李县令光泽，力请陪去，故不敢抗耳。”³¹

“观其容像，德气充溢，真愉色婉容内外如一也”，很好地体现出了气象论的德辉美学。成海应曾云，李珣的笔迹“德辉所发，浑然天成”令人“不觉起敬”³²。《礼记·乐记》也有云：“德辉动于内，而民莫不承听”³³。

东方艺术文化认为，绘画是“写意画”，而书法则是“心画”，因此朝鲜王朝的儒学者们便认为笔迹可以表达一个人的情感，体现人物的德韵与气象。权尚夏在看到宋时烈“神明其德，对越上帝”的字迹之后，便在他的文章里强调了这一点，同时指出了通过笔迹“对越上帝”的意识。

“神明其德，对越上帝：呜呼，先生以盛德大业，为百世之宗师，其一言一字，皆足以传之无穷。况此八字，是古圣人旨诀，其有切于学者持敬之方大矣，尤可珍也。后人玩此者，诚能肃然警惕，湛然纯一，潜心以居，早夜孜孜，则其德自底于神明，而与天为一，此所谓对越上帝也。”³⁴

权尚夏强调宋时烈以“持敬”的态度写下“神明其德，对越上帝”的字迹以实现“与天为一”，便是从宗教的角度阐释了“神明其德，对越上帝”。³⁵这种通过书法笔迹“对越上帝”里蕴含的气象论思维与宗教色彩，同样可以照搬到肖像画之中。换言之，书法是“心画”的观点同样适用于强调“传神写照”的肖像画。特别是当肖像中的人物是祖先的时候，这种宗教色彩便更

³⁰李颙，《星湖全集》卷五十六《先祖少陵公简帖跋》（a199-529b）。

³¹李济臣撰，《清江先生鯁鲚琐语》。

³²参考成海应，《研经斋全集续集》册十六《书画杂识·题栗谷先生墨迹后》（a279-415b），“黄江之寒水斋，文纯先生所处也。中有小棧，储栗谷先生手草经筵日记三卷。想先生在坡山山中，草此时，艰于笔札，用当时烂报而起草，其背皆小字行草。然德辉所发，浑然天成，不觉起敬，如在严师之侧也。”

³³参考《礼记·乐记》。德辉美学是心中之德满溢之美，这与《孟子·尽心章下》中“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”的观点有关。具体请参照曹玟焕，《东洋艺术美学散策》（成均馆大学出版社，2018）第十三章《儒家诚中形外的观点所体现的象德美学》。

³⁴权尚夏，《寒水斋文集》卷之二十二，《尤菴先生笔迹跋》（a150-413a）。

³⁵艮斋田愚曾多次谈及“对越上帝”的宗教性。田愚，《艮斋文集》（后编）卷十一《答某》（丙辰）（a335_045d）。“毋不敬，可以对越上帝（明道）。聪明睿知，皆由敬出，以此事天飨帝（伊川）。人能表里洞澈，无纤毫私意，则可以对越上帝，可以降服鬼神（晦菴），栗谷曰，上帝无一毫私伪，毋不敬，则亦无一毫私伪。故可以与上帝相对而无愧也。此话头甚高，学者猝乍难及。”

加浓厚。

所以朝鲜王朝的士大夫便在祠堂中供奉蕴含着祖先精神、体现祖先威仪的遗像，也就是祖先的肖像。李南珪在《远慕斋记》中认为“追远报本”是“固秉彝之天”即本性使然，并揭示出了祭祀时供奉肖像画的意义：

“夫子孙之于祖先，后生之于贤人，愈远而愈慕，固秉彝之天也。寝庙之于体魄远矣，而祭焉则恍然如有睹也。邱墓之于仪容闭矣，而祭焉则恍然如有临也。甚至长短肥瘦，与夫平日所嗜好，或得于记述传闻之余，则亦莫不因而想象其仿佛矣。矧乎其精神之所住，威仪之所着之遗像，当何如慕也……思所以寓慕焉，则祠之作，固不可但已。祠既作矣，则所虔奉，宜无有愈亲切于遗像者矣……子等知此而相与勉焉，则建祠妥像之意为不虚，而其于远慕之诚，庶乎得矣。”³⁶

人们之所以在寝庙、祠堂祭祀，是因为敬慕的祖先虽则已亡故，但在举行祭祀时祖先却宛如生还在座。在这种情况下，肖像画能让人们感受到祖先生前的风采。肖像画里蕴含着祖先的精神、体现出祖先的威仪，这种观点里便蕴含着德辉美学。

从“同气感应”的角度来看，在这种“追远报本”的祭祀中，人们可以通过肖像画感受祖先与子孙后代相互传达的“一气”。因此，肖像画便不再是单纯的人物画，而升格成为了“圣物”。

37

至此，人们可能要问，这些受人敬拜、敬慕的肖像画，其中的人物形象为何都静坐凝视、拱手端坐、神情克制呢？下面笔者将从“慎独”以及“慎独”所具备的“对越上帝”的意识来阐释这种形象的意义。

4. 慎独“对越上帝”的意识与肖像画的宗教性

我们首先来看金弘道自画像（B：图二）。在这幅画里，金弘道的仪态是端庄、肃穆的，那么这种外在的形象具有怎样的含义呢？儒家主张“克己复礼”，在外便体现为“制外养中”³⁸与“制外安内”³⁹，意思是外在仪态的端正与行为举止的端庄肃穆反映并受制于内心的状态。儒家认为，人们通过外在的服饰与仪态告诉别人自己是哪一类人，并接受别人的评价。所以儒家特别强调“慎独”，也就是说无论是否有人在场，即便独处时也要注意自身的端庄肃穆。特别是由于

³⁶李南珪，《修堂遗集》册六《远慕斋记》（a349-510a）。

³⁷参考崔益铉，《勉菴文集》卷二十二，《远慕斋记》（a325-516d），“墓下有斋，斋为墓祀齐洁。及子孙冬夏肄业之所，经纪属耳，扁题焕然。要余一言以记实，余重其题目，不敢率尔而对。乃言曰，祖先之于子孙，一身也。喘息呼吸，气脉相贯，一世二世，便远而忘焉。况斋之与记，不啻外矣。而曰吾事已尽者，于远慕之义，不亦志勤而事左欤。”张锡英，《晦堂文集》卷二十八，《远慕斋记》（b148-605b），“人之夫非尽人子欤。少则慕父母。而长而慕者鲜矣。慕父母者犹鲜。又况推而至于祖先之远而有能慕之者乎。人虽有不肖之甚，不得无感发其善端，是以见桑梓而思恭，入宗庙而知钦，过墟墓而兴哀，此良心之不能已也。其或瞻望其先人之楸而叹孝养之莫追，感一气之相传，有不油然而兴慕者，盖亦鲜矣。”

³⁸参考朱熹、吕祖谦，《近思录》卷五《克己》，“伊川先生曰……颜渊问克己复礼之目，子曰：非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动，四者，身之用也，由乎中而应乎外，制于外，所以养其中也。”

³⁹参考朱熹、吕祖谦，《近思录》卷五《克己》，“伊川先生曰……视箴曰，心兮本虚，应物无迹。操之有要，视为之则。蔽交于前，其中则迁，制之于外，以安其内。”

瞳孔最能反映一个人独处时的心理状态，所以要特别注意瞳孔，这一点在肖像画中也有很好的反映，这也是强调“传神写照”的肖像画之所以特别注重眼睛的原因，这在白文宝的《尹氏坟庙记》中有很好的体现。

“古者，藏尸于地，迎精而返，庙位用木，后世有影堂。程子曰，天下人类多矣，一须一发之不如吾亲，则便是他人。然汉唐而下，皆尚真。况上笔绝伦，精在阿堵⁴⁰中，忽焉瞻之，神彩如存，何暇计一须发乎。”⁴¹

关于祭祀时的肖像画，程颐曾有云：“今人以影祭，或画工所传，一髭发不当，则所祭已是别人，大不便”⁴²。白文宝的这段话则从历史的角度阐明了祭祀时供奉肖像画的原因，且指出肖像画中最需要注意的地方便是瞳孔，因为瞳孔之中蕴含着精灵，所以他说“何暇计一须发”。

祭祀时供奉的肖像画人物仪态端庄肃穆、凝视前方的原因正是由于慎独的观念应用在了人物的身上。《大学》第六章对“慎独”有如下的论述。

所谓诚其意者：毋自欺也，如恶恶臭，如好好色，此之谓自谦，故君子必慎其独也！
小人闲居为不善，无所不至，见君子而后厌然，掩其不善，而着其善。人之视己，如见其肺肝然，则何益矣。此谓诚于中，形于外，故君子必慎其独也。

以“毋自欺”为基础的慎独带有宗教色彩。⁴³慎独一方面与《大学》的“毋自欺”思想有关，同时也与《中庸》第一章中通过“戒慎恐惧”的敬畏哲学强调“存天理”的观点有关。⁴⁴戒慎恐惧的敬畏哲学也可以延伸到“去人欲”的“慎独”的思想。⁴⁵《大学》第六章里所说的“慎独”与“谨独”的意思相同⁴⁶，而“谨独”与儒家的宗教性有着密切的关系。

崔岷在《丁酉封事》里曾从宗教性的角度对“谨独”的含义做出如下阐释。

⁴⁰顾恺之有云：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”（《晋书·文苑传·顾恺之》）。

阿堵是当时的方言，意思是“此物”，从上下文来看指的是人的瞳孔。

⁴¹白文宝，《淡庵逸集》卷二《尹氏坟庙记》。

⁴²二程，《河南程氏遗书》卷四《二先生语》（六）。

⁴³举例来说，大巡思想中的“毋自欺”便是从伦理范畴延伸到了与神合一、交感的宗教范畴。“所有的负责干部都必须与陪同人员一起，以毋自欺为基础，为修道顾万全。”（《大巡指针》p. 39.）“大小，天地鬼神垂察，道人需谨记，切勿暗室欺心”（《大巡指针》，p. 39.）“自古自欺便是自弃，因此务必警惕犯错。既然心欺便是欺神，欺神便是欺天，便是有何处能接纳心欺呢？万望深思。”（《大巡指针》，p42.）也就是说大巡思想把伦理生活与宗教生活整合在一起，表现出来的思想便是“毋自欺”。具体请参考曹玟焕《关于姜甌山与大巡思想“毋自欺”的研究》，《韩国思想与文化》，第78集，韩国思想文化学会。

⁴⁴参考朱熹对《中庸》第一章“道也者，不可须臾离也，可离非道也。是故君子戒慎乎其所不睹，恐惧乎其所不闻”的注释：“道者，日用事物当行之理，皆性之德而具于心，无物不有，无时不然，所以不可须臾离也。若其可离，则为外物而非道矣。是以君子之心常存敬畏，虽不见闻，亦不敢忽，所以存天理之本然，而不使离于须臾之顷也。”“戒慎恐惧”是心静时“存天理”的一种学习，属于“致中”，相当于《大学》的“正心”。

⁴⁵参考朱熹对《中庸》第一章“莫见乎隐，莫显乎微，故君子慎其独也”的注释：“独者，人所不知而已所独知之地也。言幽暗之中，细微之事，迹虽未形而几则已动，人虽不知而已独知之，则是天下之事，无有着见明显而过于此者。是以君子既常戒惧，而于此尤加谨焉，所以遏人欲于将萌，而不使其滋长于隐微之中，以至离道之远也。”慎独是心动时遏人欲的一种学习，属于“致知”，相当于《大学》里的“诚意”

⁴⁶参考朱熹对《大学》第六章“此谓诚于中，形于外，故君子必慎其独也”的注释：“此君子所以重以为戒，而必谨其独也。”

“先儒以谨独为事天之事⁴⁷，而训独者曰，人所不知而已所独知者也。诗曰，不显亦临，无射亦保，臣愿以是献焉，何谓国之可伐不可伐也。”⁴⁸

把“谨独”诠释为“事天之事”的观点，以及“上帝临汝，无贰尔心”的说法里都蕴含着宗教色彩。李书九曾表示，典礼者不能只在祭祀时心怀敬畏，就是在平时时时刻刻都要注意，以对越上帝，与神明交应。⁴⁹在别人看不见的地方也要虔诚地行动，仿佛上帝就在身边，这与朱熹在《敬斋箴》中所言的“对越上帝”有异曲同工之妙。⁵⁰李澐在《对越斋序》中曾经对“对越上帝”做出如下的阐释。

“夫对越，敬后语也。言对而不言所对，为上帝尊无贰也。无贰而无不临，故使天下之人，齐明盛服，端居于幽室独处之地，俨然常有以仰对者，惟上帝也……恍知帝之于人，无时而不临，亦无时而不察，虽有顽愚之人，不敢自惰也决矣……事之当柰何，惟存心养性，正衣冠一瞻视，常自对越，若函丈之尊师，廷着之侍君，才足为寄诚之地，夫如是罪悔何从而生，非辟何从而入。是不但内省而不愧，其于检防之方，进修之要，盖无余憾也。”⁵¹

李澐认为上帝是最为尊贵、独一无二的绝对存在，所以人们在对越上帝时务必注意心态与态度。儒士必须时刻保持慎独以对越上帝，他们的修养生活具有宗教色彩，而作为其前提条件的外在形式便是“齐明盛服，端居于幽室独处之地，俨然常有以仰对者”，“正衣冠一瞻视，常自对越”，这一段话不禁令人想起金弘道在图二中的样子。程颐也曾将“毋不敬”作为“对越上帝”的前提条件。⁵²

只要坚持“对越上帝”的仪态，“罪恶与后悔便无处可生”，这是大部分宗教所要求的教理，

⁴⁷参考程敏政，《心经附注》第一卷，《诗》，“龟山杨氏曰，道无显微之间，慎其独，所以对越在天也。”

⁴⁸崔崑，《简易集》第一卷《丁酉封事》，当时人们对于“上帝”的见解在《诗经》中多有体现，比如《诗经·大雅·文王之什·大明》中有云“上帝临女，无贰尔心。”《诗经·鲁颂·閟宫》中有云“无贰无虞，上帝临女。”

⁴⁹这一点在李书九答正祖“君子居敬，平日常若对越上帝。独于祭祀时畏神明耶”的提问时的回答中有很好的体现。参考《惕斋集》卷十《尚书讲义（舜典）》（a270-223c），“上问曰，夙夜惟寅之寅，即寅宾寅饗之寅，而寅宾注曰寅敬也。惟寅注曰寅敬畏也，加一畏字，是盖注释愈详密而然欤，抑别有意义欤。或曰，此时言祭祀时，敬谓明神可畏也，是恐不然。敬本有戒慎恐惧之意。故朱子尝言敬惟畏字为近之。君子居敬，平日常若对越上帝，独于祭祀时畏神明耶。臣书九对曰，寅宾之寅，不过是临事敬谨之意。惟寅之寅，乃是对越上帝，不显亦临之意，均是敬也。其體段之大小不同。故注释自有详畧也，戒慎乎其所不覩，恐惧乎其所不闻，则君子居敬，岂容一息之间断。此虽主祭祀说，观于夙夜二字，可知其无时不然。平日欠此工夫，而独于祭祀时，强加把捉，则必不能交乎神明。此乃典礼者尤所当勉也。”

⁵⁰弗里德里希·施莱尔马赫（Friedrich Schleiermacher）曾在《论宗教》中指出，虔诚的情感是宗教徒做出正确、真实判断的条件，也是他们正确、有力实践的条件，这种虔诚的情感并非临时起意，而是对无限宇宙的一种直观感受。许虎益认为，我们可以将这一点与朱熹在《敬斋箴》中所言的“对越上帝”的观点联系起来理解。参考许虎益，《关于施莱尔马赫的“虔诚”与退溪的“持敬”的研究——超越所言、所行》，《韩国组织神学议论》，第33集，韩国组织神学会。

⁵¹李澐，《星湖全集》五十二卷，《对越斋序》（a199-447a）。

⁵²《二程遗书》卷十一，“毋不敬，可以对越上帝。”笔者认为，朱熹在《敬斋箴》中在强调在“对越上帝”时要“正其衣冠，尊其瞻视，潜心以居”的观点，从另外的角度来看，也适用在了退溪李滉的持敬行为上，因为退溪李滉曾将“思毋邪”、“毋不敬”、“慎其独”等词句悬挂在房内，提醒自己在生活中要时刻敬畏。对于李滉来说，“思毋邪”已经超脱了伦理的范畴而升华为宗教的范畴，以提醒自己约束内心，无愧于天。笔者认为，既然肖像画对于后代子孙所具有的宗教性，那么对于李滉的这些举动，我们也可以从同样的角度来理解。

也是人最理想的状态。⁵³既然毋犯罪、行善事是所有宗教的教理，那么以慎独来对越上帝的思想中就蕴含着宗教性。安鼎福曾将儒学的对越上帝与天主教侍奉上帝的思想进行了比较，明确揭示出了儒家对越上帝所具备的宗教性。

“以吾儒事上帝之道言之，上帝降衷之性，天命之性，皆禀于天而自有者也。诗曰，上帝临汝，无贰尔心，曰对越上帝，曰畏天命，无非吾儒戒惧谨独，主敬涵养之工。尊事上帝之道，岂过于是，而不待西士而更明也。所可痛者，西士以上帝为私主，而谓中国人不知也。必也一日五拜天，七日一斋素，昼夜祈恳，求免罪过而后，可为事天之实事，此何异于佛家忏悔之举乎。”⁵⁴

安鼎福通过儒士侍奉的上帝之道批判了天主教通过祈祷祈求上帝宽恕罪过的宗教行为，这意味着儒士们所侍奉的上帝区别于天主教的上帝，但其中也蕴含着宗教色彩。所以，强调对越上帝时应学会戒惧、谨独、主敬、涵养，其中既有伦理性也有宗教性，这便是区别于天主教的，属于儒家学家的宗教性。

综上所述，把“谨独”诠释为“事天之事”的观点，以及“上帝临汝，无贰尔心”的说法，同时兼具伦理与宗教色彩。具体来讲，这种宗教色彩被投射在士大夫祭祀时所供奉的肖像画上，肖像画便表现出了端庄肃穆的仪态与敬畏的神情。

5. 结语

朝鲜王朝的士大夫在举行“追远报本”的祭祀时，不供奉神主，而是使用写实的肖像画，这其中蕴含的思想便是：这些祭祀时使用的肖像画里附着着所敬慕人物的灵魂。同时，祭祀时使用的这些肖像画与后世子孙同气感应，也发挥了咒术媒介的作用，所以肖像画并非单纯的人物画像，而变成了宗教范畴的圣物。换言之，在“追远报本”的祭祀里所使用的肖像画已经超出了人物画的范畴，变成了附着着祖先神灵的宗教圣物，所以肖像画便蒙上了一抹宗教色彩。

肖像画作为圣物，其中蕴含着立足于“气象论”的德辉美学。换言之，这些成为人们敬慕对象的肖像画主人公大都卓尔不凡，他们学识渊博、品行出众、德高望重，足以成为后代子孙的榜样，这便证明了作者的上述观点，因此对于后代子孙来说，祭祀时使用的肖像画便不再是单纯的人物画。

同时，祭祀时使用的肖像画人物大都神情敬畏，且凝视着一个方向，仪态端庄肃穆，这种形象之中蕴含着慎独的思想。谨独与慎独意思相同，把“谨独”诠释为“事天之事”的观点，以及“上帝临汝，无贰尔心”的说法，同时兼具伦理与宗教色彩。具体来讲，这种宗教色彩被投射在士大夫祭祀时所供奉的肖像画上，肖像画便表现出了端庄肃穆的仪态与敬畏的神情。换言之，儒家把慎独与对越上帝联系起来理解的做法，使得慎独超脱了伦理范畴的修养论，继而上升成为一

⁵³参考《法句经》183偈颂，“诸恶莫作，自净其意是诸佛教。”大巡道理中也十分强调对越上帝。“修道时应沈潜枢密身心，在丹田锤炼对越上帝的永侍精神，以实现灵通的统一，要时刻以恭敬、真诚的态度，怀着至诚的心情奉诵咒文。”参考《大巡真理会要览》，p. 18。

⁵⁴安鼎福，《顺菴文集》卷六《与权既明书》（甲辰）（a230-392c）。

种蕴含着宗教虔诚与信念的行为。这种慎独的思想在肖像画中便表现为以敬畏的神情静静凝视一隅，以及端庄肃穆的仪态。

综上所述，在把儒家思想视为实践性指导理念的朝鲜王朝，以孝思想为基础，依据“追远报本”的观念与崇贤思想，社会上的肖像画的需求剧增，以用作飨祀时的敬慕对象，而这种肖像画里也同时蕴含着宗教色彩。

摘要

朝鲜王朝士大夫肖像画中的人物几乎都在神情克制地凝视一隅，并且采取了拱手的姿势，看起来相当端庄、肃穆，本文便对这些肖像画采取这种仪态的原因展开了考察，并尝试用朱熹在《敬斋箴》中所言的“正其衣冠，尊其瞻视。潜心以居，对越上帝”的思想起来解读其背后的原因。对于朝鲜王朝晚期士大夫肖像画所表现出来的端庄肃穆、敬畏的仪态，以及富含张力、凝视前方的神态，笔者则从慎独或者说“谨独”的思想中所蕴含的“对越上帝”的宗教性的角度展开考察。朝鲜王朝的士大夫在举行“追远报本”的祭祀时，不供奉神主，而是使用写实的肖像画，这其中蕴含的思想便是：这些祭祀时使用的肖像画里附着着所敬慕人物的灵魂。同时，祭祀时使用的这些肖像画与子孙后代同气感应，也发挥了咒术媒介的作用，所以肖像画并非单纯的人物画像，而变成了宗教范畴的圣物。换言之，在“追远报本”的祭祀里所使用的的肖像画已经超出了人物画的范畴，变成了附着着祖先神灵的宗教圣物，所以肖像画便蒙上了一抹宗教色彩。肖像画作为圣物，其中蕴含着立足于“气象论”的德辉美学。换言之，这些成为人们敬慕对象的肖像画主人公大都卓尔不凡，他们学识渊博、品行出众、德高望重，足以成为后代子孙的榜样。同时，祭祀时使用的肖像画人物大都神情敬畏，且凝视着一个方向，仪态端庄肃穆，这种形象之中蕴含着慎独的思想。慎独与慎独意思相同，把“谨独”诠释为“事天之事”的观点，以及“上帝临汝，无贰尔心”的说法，同时兼具伦理与宗教色彩。具体来讲，这种宗教色彩被投映在士大夫祭祀时所供奉的肖像画上，肖像画便表现出了端庄肃穆的仪态与敬畏的神情。换言之，儒家把慎独与对越上帝联系起来理解的做法，使得慎独超脱了伦理范畴的修养论，继而上升成为一种蕴含着宗教虔诚与信念的行为。这种慎独的思想在肖像画中便表现为以敬畏的神情静静凝视一隅，以及端庄肃穆的仪态。综上所述，在把儒家思想视为实践性指导理念的朝鲜王朝，以孝思想为基础，依据“追远报本”的观念与崇贤思想，社会上的肖像画的需求剧增，以用作祭祀时的敬慕对象，而这种肖像画里也同时蕴含着宗教色彩。

主题词：肖像画、士大夫像、慎独、谨独、对越上帝



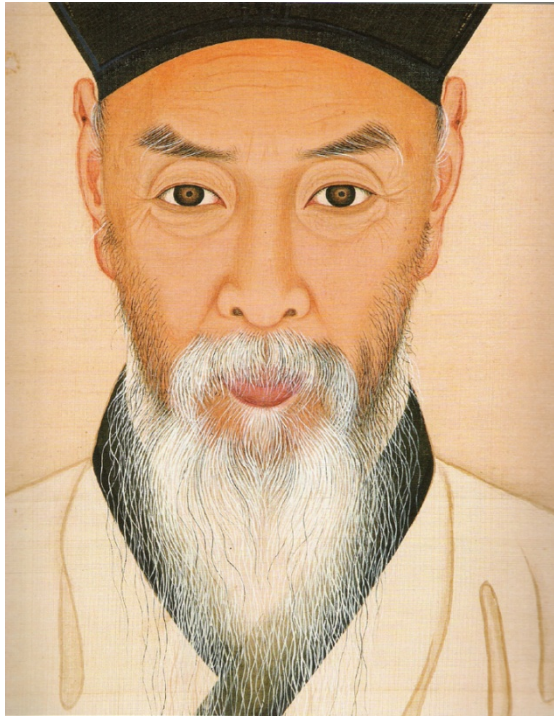
图一：金弘道《布衣风流图》



图二：金弘道《自画像》



图三：李命基、金弘道题《徐直修像》



图四：李采《肖像》面部



图五：退溪李滉的书法，文字摘录自朱熹《敬斋箴》

朝鮮朝 士大夫의 肖像畫 尊崇과 宗教性

曹攻煥

成均館大·教授

1. 들어가는 말

朝鮮朝 士大夫들의 肖像畫 尊崇과 그 존숭에 담긴 종교성을 이해하기 위한 기초 자료로 金弘道의 自畫像으로 추정되는 두 개의 그림을 보자.

‘하나[A:도판 1](일명 布衣風流圖)’는 옷을 흐트러트린 布衣 상태에서 맨발을 드러낸 채 편안하게 唐琵琶를 연주하는 모습을 그린 것이다. 자신이 평소 집안에서 사용하는 다양한 器物¹은 방안에 무질서하게 흐트러져 있다. 그려진 形象에 무엇하나 整齊된 것은 없다. 葫蘆瓶이 기운 것을 보면 飲酒 이후 상태로서, 시선을 아래로 한 金弘道가 켜는 당비파 소리가 화면에 가득한, 風流情趣가 넘쳐흐르는 情景이다. ‘다른 하나[B:도판 2]’는 방안의 모든 器物이 책상 위에 한점 흐트러짐이 없이 가지런히 놓인 상태에서 金弘道의 몸가짐도 한점 흐트러짐이 없다. 손에 접부채[摺扇]를 들고 있는 것으로 보아 여름으로 추정된다. 그런데 더운 여름임에도 불구하고 옷을 뽁뽁 여민 盛服 차림을 하고서 그 어떤 움직임도 없이 整齊嚴肅함을 유지한 채 정면을 직시하고 있는 金弘道의 시선에는 긴장감마저 서려 있다.

두 그림에 그려진 인물의 시선은 모두 앞을 향하고 있지만, 그 시선에 담긴 마음가짐은 완전히 다르다. [A:도판 1]의 눈동자에는 畫題가 말하고 있는 것²처럼 마음 가득 風流적 삶 혹은 灑落적 삶을 추구하고자 하는 興趣가 담겨 있다. 이에 비해 상대적으로 整齊嚴肅한 몸가짐을 유지하고 있는 ‘[B:도판 2]’의 눈동자는 儒家의 慎獨 차원의 敬畏적 마음가짐이 담겨 있다. 본고에서는 이같은 慎獨 차원의 자화상 형상과 그 형상에 담긴 종교성을 朝鮮朝 사대부들이 祭事 때³ 사용했던 祖先의 초상화 혹은 景慕하는 대상의 초상화에 적용하여 규명하고자 한다.

조선조 초상화⁴는 그려진 인물의 신분에 따라 御眞, 功臣像, 耆老圖像, 士大夫像, 女人像, 僧像 등으로 구분된다.⁵ 한국회화사에서 볼 때 초상화는 儒教를 지배 이데올로기를 표방했던 朝鮮朝에 이르면 소위 孝 사상을 기반으로 한 追遠報本 관념과 더불어 朱熹 혹은 宋時烈 등과 같은 인물

¹筆, 硯, 書冊, 笙篁, 陶磁器, 芭蕉葉, 葫蘆瓶, 鼎, 觚, 士人劍 등이다.

²화제 : 紙窓土壁, 終身布衣, 嘯咏其中.

³朝鮮朝 宗法制 사회에서 血緣을 계승하는 주체가 남성이었다는 점에서 祭事に 사용되는 초상화의 대상은 주로 남성였다.

⁴肖像畫를 일컫는 말에는 肖像 이외에도 書像, 眞像, 眞影, 影幀, 遺像, 像, 眞 등이 있다.

⁵趙善美, 『초상화연구』, 文藝出版社, 2010, p.56.

존중하는 이른바 崇賢 사상이 강하게 일어나고, 이에 享祠에 쓰일 초상화 수요가 많아지게 된다.⁶ 이런 정황을 朝鮮朝 후기에 초점을 맞춘다면, 주목할 것은 士大夫像의 득세다.⁷ 이같은 사대부상은 주로 祠堂, 影堂 및 일반 祠宇에 奉安하여 享祀 參拜用으로 쓰인 경우가 많았다. 즉 朝鮮朝 사대부 초상화는 古人에 대한 追慕나 기념용으로 제작되었다기보다는 祠堂, 影堂, 書院 등에 봉안한 상태에서 후손이나 儒林, 나아가 일반인들이 그것을 바라보고 崇慕의 念을 일깨우면서 享祀하고 瞻拜하는 것이 주목적인 경우가 대부분이었다.⁸

주목할 것은 朝鮮朝 士大夫 초상화는 거의 한결같이 고요히 한곳을 응시한 절제된 표정과 嚴肅 端正한 拱手 자세로 그려져 있다[도판 3과 4]는 점이다.⁹ 이런 점은 儒家의 慎獨과 敬畏 차원에서 접근할 수 있는 몸가짐이다. 이에 本稿에서는 조선조 사대부 초상화는 왜 ‘한결같이 고요히 한곳을 응시한 채 절제된 표정과 엄숙 단정한 拱手 자세로 그려져 있을까’하는 점을 朱熹가 「敬齋箴」¹⁰에서 “그 의관을 바르게 하고, 그 시선을 존엄하게 하며, 마음을 고요히 가라앉혀 거처하고, 上帝를 대하는 듯 경건한 자세를 가져라[正其衣冠, 尊其瞻視. 潛心以居, 對越上帝][도판 5]”고 말한 것과 연계하여 이해하고자 한다.¹¹ 즉 朝鮮朝 후기 사대부들의 초상화에 보이는 整齊嚴肅한 敬畏적 몸가짐과 긴장된 정면 응시의 눈동자 형상을 慎獨 혹은 謹獨 사유에 담긴 ‘對越上帝’의 종교성과 연계하여 살펴보고자 한다.

2. 追遠報本の 祭事와 초상화 수요

孔子는 孝道와 관련해 부모가 ‘살아있을 때, 돌아가셨을 때, 祭事 지낼 때’ 모두 禮로써 할 것을 말한다.

⁶같은 책, p.95. 이 문장은 趙善美의 문장을 내가 논의하는 논지에 맞게 조금 수정하였다.

⁷朝鮮朝 후기에서 주목할 현상 중 하나는 祖上の 墓자리와 관련된 ‘山訟’이 많이 발생했다는 것이다. 이같은 효도를 빙자한 조상 모시기와 관련된 山訟은 결과적으로는 發福을 통한 집안 번창이란 점이 담겨 있는데, 朝鮮朝 후기 각 門中마다 초상화를 모시고 祭事を 지낸 현상은 山訟의 발생과 전혀 무관하지 않다고 본다.

⁸趙善美, 앞의 책, p.256.

⁹같은 책, p.139.

¹⁰朱熹의 「敬齋箴」은 張敬夫[張栻]가 쓴 「主一箴」을 읽고 빠뜨린 뜻을 보충하여 스스로를 경계한 글이다.

¹¹유교의 종교성에 관한 것은 任繼愈主編, 『儒教問題爭論集』, 北京:宗教文化出版社, 2000. 참조. 한국어 번역본은 主編 任繼愈, 譯者 琴章泰·安琉鏡, 『유교는 종교인가』(1·2), 지식과 교양, 2011. 참조. 秦家懿는 ‘敬畏’를 宗教情感說과 연계하여 이해한다. 秦家懿, 『秦家懿自選集』, 山東教育出版社, 2005年, 16頁. 유학이 종교임을 주장하는 李申은 『關於儒教的幾個問題』에서 “朱熹의 敬齋箴, 把對上帝的敬畏作爲儒者修飾自己的首要規條……因此, 宋以後儒者用於修飾自己的主敬原則, 絕不僅是一種道德心態, 而首先是一種宗教心態. 敬就是敬畏上帝.”라고 하여 「敬齋箴」을 통해 程朱理學의 종교성을 거론하기도 한다. 韓中日 삼국에서 朱熹 「敬齋箴」의 수용에 대해서는 焦德明, 「朱子的敬齋箴」, 『中國哲學史』, 2019年, 02期. 참조.

孟懿子が 효도에 관하여 여쭙어보자 공자께서 말씀하셨다. ‘어기지 않는 것’이다. 樊遲가 공자를 모시고 수레를 몰 때 공자께서 그에게 말씀하셨다. 孟孫[孟懿子]이 나에게 효도가 무엇인지를 묻기에 내가 ‘어기지 않는 것’이라고 대답했다. 번지가 무슨 말씀입니까? 라고 하자 공자께서 말씀하셨다. ‘살아 계실 때는 예로써 섬기며, 돌아가셨을 때는 예로써 장사하고, 예로써 祭事 지내는 것이다.’¹²

孟子는 ‘送死’를 부모에게 행하는 ‘養生’보다 큰일로 여긴 적도 있는데,¹³ 儒家의 효도 관념은 매우 다양하다. ¹⁴ 그 중 子息으로서 행해야 할 바람직한 도리의 하나로 祭事を 강조한다. 『禮記』 「祭統」에서는 祭事の 중요성에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

무릇 사람을 다스리는 길로서 禮보다 급한 것이 없다. 예에는 五經이 있으나 祭事보다 중한 것은 없다. ¹⁵

사람 다스리는 길로서 예보다 급한 것이 없는데, 그 중에서도 祭事が 가장 중요하다는 것은 儒家에서 祭事が 차지하는 위상이 어떤 것인지를 말해준다. 祭事の 기본은 追遠報本인데,¹⁶ 공자는 祖先에게 祭事を 지낼 때의 정황에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

祖先에게 祭事 지낼 때에는 祖先이 계신 듯이 하셨으며, 祖先 이외의 신을 祭事 지낼 때에는 신이 계신 듯이 하셨다. 공자는 말씀하셨다. “내가 祭事に 참여하지 않으면 祭事を 지내지 않은 것과 같다.”¹⁷

이것은 祭事 지낼 때 誠意를 다하는 것이 형식보다 더 중요함을 강조한 것인데,¹⁸ 이 때 만약

¹² 『論語』 「爲政」, “孟懿子問孝, 子曰, 無違. 樊遲御, 子告之曰, 孟孫問孝於我, 我對曰, 無違. 樊遲曰, 何謂也. 子曰, 生, 事之以禮, 死, 葬之以禮, 祭之以禮.”

¹³ 『孟子』 「離婁章下」, “孟子曰, 養生者不足以當大事, 惟送死可以當大事.”

¹⁴ 曾子是 어떤 내용으로 실천했느냐에 따라 孝를 ‘大孝’, ‘中孝’, ‘下孝’ 등으로 구분하는데, 舜의 효는 ‘대효’, 文王과 周公의 효는 ‘達孝’라는 용어를 사용하여 차별화된 의미를 부여하였다. 儒家 경전에 나타난 효 관념에 대해서는 曹玟煥, 「儒家 經典에 나타난 효 관념 연구」, 『韓國思想과文化』, 한국사상문화학회, 2022. 참조

¹⁵ 『禮記』 「祭統」, “凡治人之道, 莫急於禮. 禮有五經, 莫重於祭.”

¹⁶ 金祖淳, 『楓臯集』 卷八 「請寢諸 宮廟別祭筭」(a289_172b. 이상은 韓國文集叢刊本[韓國古典翻譯院 간행] 번호 및 페이지를 表記한 것임. 이하부터는 번호 및 페이지만 記載함.), “祭祀者, 追遠報本之禮也.” 및 金尙憲, 『淸陰集』 권四十 「與權慶州」(a077_598d), “制爲祭祀, 追遠報本, 本出於禮. 禮主於敬而成於順. 祀而失序, 惡得謂之順也. 禮而不順, 惡得謂之敬也. 不順不敬, 鬼神不饗.”

¹⁷ 『論語』 「八佾」, “祭如在, 祭神如神在. 子曰, 吾不與祭, 如不祭.”

¹⁸ 『論語』 「八佾」에 대한 朱熹의 注, “程子曰, 祭, 祭先祖也. 祭神, 祭外神也. 祭先主於孝, 祭神主於敬. 愚謂此門人記孔子祭祀之誠意. 又記孔子之言以明之... 范氏曰, 君子之祭, 七日戒, 三日齋, 必見所祭者, 誠之至也. 是故郊

祖先을 상징적으로 보여줄 수 있는 초상화가 있었다면 祭事는 더욱 경건하게 지낼 수 있었을 것이다. 이에 ‘祖先이 계신 듯한 것’과 관련된 정황은 漢唐 이후에는 초상화가 그 실질적인 役割을 담당한다.

국가에서 행하는 祭事는 治國의 관점에서 볼 때 많은 장점을 지닌다. 이런 점은 楚의 觀射父가 국가 차원에서 祭事를 지내야만 하는 이유를 언급한 것에서 잘 나타난다.

昭王이 말하였다. “祭事는 폐지할 수 없는 것이오?” (觀射父가) 대답하였다. “祭事는 효도를 밝히고 백성을 繁殖시키며, 국가를 어루만지고 백성을 안정시키는 것이니, 폐지할 수 없습니다...(祭事를 거행하면) 이에 온갖 포악한 일이 그치게 되고 邪惡과 원한이 소멸됩니다. 아름다운 友好로 단결하고 친목을 맺어 上下가 편안하고, 同姓들과의 관계가 거둬 鞏固해집니다. 위의 임금의 백성에게 경건함을 가르치고, 아래 백성은 윗사람을 섬기는 일을 밝게 알게 됩니다...공이하로부터 庶人에 이르기까지 그 누가 감히 경건하고 엄숙한 태도로써 신에게 온 힘을 바치지 않겠습니까? 祭事는 백성의 관계를 공고하게 유지하게 하는 것인데 어찌 폐지하겠습니까.”¹⁹

祭事が 효도를 밝히고 백성을 번식시키며, 국가를 어루만지고 백성을 안정시킨다는 것은 祭사가 치국하는데 가장 효과적인 방법이란 것을 강조한 것이다. 이 글에서 중요한 것은 祭事 지내는 당사자의 마음 상태로서 경건하고 엄숙한, 이른바 持敬의 마음가짐과 자세를 요구한다는 것이다. 효자가 事親할 때는 부모의 정황에 따라 다른 방법을 취해야 하는데, ‘追養繼孝’에 해당하는 祭事를 지낼 때 가장 유의해야 할 것은 공경하는 마음을 가져야 한다는 것이다. ²⁰『禮記』「祭統」에서는 祭事の 효용성으로서 ‘鬼神의 道’, ‘君臣의 義’, ‘父子의 倫’, ‘貴賤의 等’, ‘親疏의 殺’, ‘爵賞의 施’, ‘夫婦의 別’, ‘政事의 均’, ‘長幼의 序’, ‘上下의 際’ 등 열 가지를 볼 수 있지만, 군주가 백성의 부모가 되려면 궁극적으로 祭事를 지낼 때의 공경함을 가져야 한다는 것을 강조한다.²¹

이 같은 국가 차원에서 행해지는 祭事の 效用성에 비할 바는 아니지만 門中이나 가족 차원의 제사도 매우 중요한 효용성이 있다. 이런 점과 관련해 朝鮮朝에서 祠堂을 세우고 遺像을 모시면서 祭事를 지낸 이유를 알아보자.

則天神格，廟則人鬼享，皆由己以致之也。有其誠則有其神，無其誠則無其神，可不謹乎。吾不與祭如不祭，誠爲實，禮爲虛也。” 참조.

¹⁹『國語』「楚語」(下)「觀射父論祀牲」, “王曰, 祀不可以已乎. 對曰, 祀所以昭孝息民, 撫國家, 定百姓也, 不可以已...於是乎弭其百苛, 殄其讒慝. 合其嘉好, 結其親昵. 億其上下, 以申固其姓. 上所以教民虔也, 下所以昭事上也...自公以下至於庶人, 其誰敢不齊肅恭敬致力於神. 民所以攝固者也, 若之何其舍之也.”

²⁰『禮記』「祭統」, “祭者, 所以追養繼孝也. 是故孝子之事親也, 有三道焉. 生則養, 沒則喪, 喪畢則祭. 養則觀其順也, 喪則觀其哀也, 祭則觀其敬而時也.” 참조.

²¹『禮記』「祭統」, “夫祭有十倫焉. 見事鬼神之道焉. 見君臣之義焉. 見父子之倫焉. 見貴賤之等焉. 親疎之殺焉. 見爵賞之施焉. 見夫婦之別焉. 見政事之均焉. 見長幼之序焉. 見上下之際焉. 此之謂十倫. 祭而不敬, 何以爲民父母矣.” 참조.

대저 子孫에 대한 祖先의 마음이나 後生에 대한 賢人의 마음이 그들을 사랑하여 훌륭한 것을 바라는 것은 자손들이 그 祖先에 대하여, 후생들이 그 현인에 대하여 끝없이 사모하는 것과 같다. 그렇다면 선생께서 마음 속으로 어찌 ‘너희들 가운데 지금 여기 나의 祠堂에 들어와서 자신의 모습을 우러르는 자들은 단지 이 건물의 화려함이나 祭需의 풍성함만을 가지고 그 遠慕의 정성을 다 펼칠 수 있다고 여기지 말라. 밤낮으로 서로 더불어 반드시 공경하고 두려워하며, 글을 읽어서 이치를 밝힐 일이며, 부모에 효도하고, 형제 간에 우애하고, 宗族 간에 화목하고, 조심하는 마음으로 벼를 사귀고, 공경하는 마음으로 윗사람을 받들어서, 내가 지금 이 저승의 세계에서 기대하고 바라는 마음을 저버리는 일이 없도록 하라. 만약 그렇게만 한다면 나의 魂靈이 이 곳에서 길이 편안할 수 있을 것이다’하지 않겠는가. 그대들이 이와 같이 서로 더불어 힘쓴다면 祠堂을 세우고 遺像을 모신 본래의 뜻이 공허하게 되는 일이 없을 것이고, 그 遠慕의 정성도 거의 달성할 수가 있을 것이다.²²

이상의 글에서 알 수 있듯이 祭事를 지내는 것은 단순 祖先을 敬慕하는 차원에 그치는 것이 아니다. 제사를 지냄으로써 祖先이 후손에게 儒家가 지향하는 三綱五倫을 실천하고 그 실천을 통해 혈연공동체의 화목을 이루고자 하는 바람이 담겨 있다. 이처럼 祠堂을 세우고 遺像을 모시면서 행하는 祭事는 종교성과 윤리성이 동시에 담겨 있는데, 이런 점은 조선조 후기에는 門中마다 초상화를 구입하여 제사에 사용하는 현상으로 나타난다. 이에 초상화는 聖物 차원으로 승격된다.

聖物 차원의 초상화가 갖는 종교성에 대한 것은 柳重教가 「돌아가신 아버지의 초상에 고하는 글[告皇考遺像文]」에 잘 나타나고 있다.

생각건대, 象生을 치운 지 이제 거의 일년이 되어갑니다. 儀刑이 영원히 멎으니, 부르짖으며 그리워하여도 미치지 못합니다. 길고 긴 남은 평생에 이 한이 어찌 끝이 있겠습니까? 다면 제가 사는 집이 祠堂이 있는 곳에서 십리 남짓 떨어져 있고, 병들어 아픈 몸인지라 초하루와 보름에 典謁하는 것밖에는 힘을 쓸 수가 없었습니다. 이에 매일 새벽 일어나 세수하고 빗질한 뒤에 정성을 펼 곳이 없으니, 마음 아파 배회하며 슬픔을 이길 수가 없었습니다. 秀士 金晉壽가 이런 마음을 깊이 헤아려서 먹으로 그린 초상화 한 벌을 보내왔습니다...다만 저의 개인적인 사정이 이미 다른 사람과 몹시 다르고, 또 옛사람들이 尸童을 쓰고 塑像을 썼던 뜻을 생각해볼 때, 이 초상화가 혹 신명께서 깃드는데 해가 되지는 않을 것이라고 여겼습니다. 이에 경건하게 두 번 절하고 받아서 龕室을 만들어 거처하는 본체에 봉안하고, 아침저녁으로 정성을 펼 수 있는 바탕을 삼았습니다. 초상화를 우러러 뵈고 머리 숙여 눈물 흘리는 일이 더욱 많아져서 끝이 없습니다. 삼가 술과 과일을 벌여놓고 경건히 고합니다. 삼가 고합니다.²³

²²李南珪, 『修堂遺集』 冊六 「遠慕齋記」(a349_511b), “夫祖先之於子孫, 賢人之於後生, 愛之而欲其賢, 亦猶子孫之於祖先, 後生之於賢人, 遠慕之無窮已矣. 先生之心, 豈不曰而等之入吾祠瞻吾像者, 無徒以櫪桷之輪奐, 芹藻之芳馨, 爲足以盡遠慕之誠. 必相與夙夜祗栗, 讀書明理, 孝而親, 友而兄弟, 睦而宗族, 慎而交友, 敬而長上, 毋負吾冥冥期望之心, 則吾之靈, 其永寧于茲矣. 子等知此而相與勉焉, 則建祠妥像之意爲不虛, 而其於遠慕之誠, 庶乎得矣.”

²³柳重教, 『省齋集』 卷四十 「柯下散筆」 「告皇考遺像文」, “伏以象生之撤, 今幾周歲矣. 儀刑永闕, 號慕靡逮, 悠悠餘

자신의 부모를 그린 초상화를 받아 경건하게 두 번 절하고 받아서 龕室을 만들어 거처하는 본체에 봉안하여 아침 저녁으로 정성을 펼 수 있는 바탕을 삼았다는 것은 그만큼 초상화를 경건하게 대하고 소중하게 여긴다는 것을 의미한다. 이에 祭事에 사용하는 초상화는 단순 인물화가 아니라 祖先의 신명이 깃드는 聖物로서 종교성을 띠게 된다. 따라서 祭事를 위해 가묘나 祠堂에 모신 遺像은 함부로 대할 것이 아니었다.

張顯光이 祭事를 지낼 때나 그 畫像을 보는 것이 마땅하고, 만약 화상을 꺼내 본다면 반드시 敬拜하는 敬慕의 자세를 표할 것을 강조한 것은 이런 점을 잘 보여준다.

문] 高祖의 畫像을 家廟에 보관해 두었는데, 小生이 지금까지 뵈지 못하였습니다. 無時로 화상을 꺼내놓고 뵈는 것은 褻慢함에 가깝지 않겠습니까? 祭事할 때에 꺼내어 뵈는 것은 어떠한지요? 答] 祭事할 때를 인하여 뵈는 것이 마땅할 듯하오. 문] 만약 화상을 꺼내어 본다면 마땅히 절을 하여야 합니까? 다만 敬慕하는 마음을 다해야 할 뿐입니까? 『퇴계선생문집』 가운데에 李淳의 問目を 살펴보니, “驛館이나 寺刹의 벽에 先人の 遺墨이나 혹은 姓名이 있을 경우 절하는 것이 어떻습니까?”하고 묻자, 퇴계 선생은 답하기를 “다만 敬慕하는 마음을 다하면 되고 절하는 것은 지나치다”하셨습니다. 이 말로 보면 절하지 말아야 할 듯합니다. 다만 遺像은 遺墨이나 姓名과는 같지 않으니, 절하는 것이 어떻겠습니까? 答] 祭事 때 뵈 경우에는 마땅히 祭事의 절함이 있어야 한다. 그러나 만약 祭事가 아니고 부득이 살펴 뵈는 일이 있을 경우에도 선조의 儀像을 보는데 어찌 절하지 않을 수 있겠소. 眞像은 단지 遺墨이나 姓名을 공경하는 정도에 그치는 것이 아니라오.²⁴

祭事를 지낼 때는 물론이고 평소에 畫像을 보더라도 항상 절하고 공경할 것을 요구하는 것은 초상화가 후손들에게 어떤 의미를 지니는지를 잘 보여준다. 즉 초상화는 단순 인물화가 아니라 종교인들이 항상 敬拜하는 차원의 聖物에 해당한다.

이같은 聖物로서의 초상화는 기본적으로 氣象論에 입각한 德輝 미학이 담겨 있다. 즉 敬慕의 대상이 되는 초상화의 인물은 평범한 인물이 아니라 후손들에게 롤-모델로서 자리매김될 수 있는 학문적 역량과 인품 및 도덕성을 갖춘 인물들이 많다는 것이다. 이런 점에서 제사 때 사용한

生, 此恨何極. 第重教之私室, 距廟宇十餘里, 病瘁殘軀, 朔望展謁之外, 無以致力, 每晨興盥櫛, 伸誠無所, 徬徨怵惕, 悲不自勝. 金秀士晉壽, 深念其情地, 以所寫墨像一本見遺.....惟是小子之私情, 既有甚異於人者, 且竊惟古人用尸用塑之意, 則惟茲三二分影像, 或不害爲神明之所憑依, 謹再拜受之, 作龕奉安于所居之正堂, 以爲朝夕伸誠之地. 仰瞻俯涕, 彌增罔極, 謹以酒果用伸虔告, 謹告.”

²⁴張顯光, 『旅軒文集』卷5「答金傑」(a060_095c), “高祖畫像, 藏在家廟, 而小生至今未見, 無時出省, 不近褻慢否. 祭祀時出視, 如何. 因祭祀省視似宜. 若出視, 則當拜之乎. 但致敬慕而已乎. 按退溪先生集中李淳問目曰, 驛館寺壁, 有先人遺墨或姓名, 拜之如何. 先生答曰, 但致敬慕爲可, 拜之過當. 以此觀之, 似不當拜. 但遺像與遺墨姓名不同, 拜之如何. 祭祀時見之者, 自當有祭祀之拜. 若或非祭祀, 而有不得已展省之事, 則見祖先儀像, 安得無拜. 眞像, 非但遺墨姓名之可敬而已也.”

초상화는 단순 인물화와 다른 의미를 지닌다.

3. 氣象論과 초상화의 德輝美學

李漢은 회화의 畫目에 대해 평가한 적이 있는데, 특히 초상화를 가장 높이 평가한다.

그림 중에 인물의 초상화를 가장 높이 평가하니, 그 사람의 정신과 모습을 묘사함으로써 사모하는 마음을 담을 수 있기 때문이다. 그 다음으로는 鳥獸·蟲魚·草木·玉石을 그린 그림이니, 의원들이 그 그림을 보고 약재를 채취함으로써 질병과 죽음을 막아주기 때문이다. 또 그다음으로는 官服과 器物들을 그린 그림이니, 후세 사람들이 그것을 가져다 표준으로 삼게 하기 때문이다. 이 밖의 것은 모두 쓸데없는 그림이다. 내가 고금의 『畫譜』를 매우 많이 본 편이나 대부분 산천의 絕境, 안개나 구름이 낀 자연의 모습, 花鳥와 竹石을 묘사한 것에 지나지 않는다. 괴이함이란 괴이함은 다 갖추고 있어서 그 목적이 모두 그림을 감상하기 위한 것에 그치니 君子가 어찌 취하겠는가. 錦暉과 繡褌와 같은 화려한 장정들을 많이 보다 보면 玩物喪志하기에 꼭 알맞다.²⁵

李漢이 ‘肖像’, ‘鳥獸·蟲魚·草木·玉石’, ‘冠服·器用’등을 그린 그림을 긍정적으로 평가하고 山水·花鳥·竹石 등을 그린 그림을 玩物喪志의 입장에서 괴이하다고 부정적으로 평가하는 것은 예술의 실용성을 강조하는 입장이다. 이처럼 李漢이 經世致用과 利用厚生이란 입장에서 회화를 평가한 것에는 예술의 순수성을 부정적으로 본 편향된 점이 담겨 있다. 이런 점이 있음에도 불구하고 李漢이 초상화를 화목 중에서 가장 높이 평가한 이유는 한 인간의 정신과 모습이 표현된 형상을 통해 사모하는 마음을 담을 수 있기 때문이다. 이런 사유에는 德輝 미학이 담겨 있는데, 초상화에 담긴 德輝 미학을 氣象論과 연계하여 구체적으로 확인해보자.

한국역사를 보면 高麗朝의 安珣을 비롯하여²⁶ 朝鮮朝의 많은 유학자들이 朱熹 혹은 자신이 존경하는 인물의 초상화를 걸어놓고 敬慕의 뜻을 표하는 경우가 많았다. 朝鮮朝는 특히 宋時烈이 敬慕의 대상이 되는 경우가 많았다.²⁷ 趙善美는 조선조에 접어들면 사대부 초상화 수요가 엄청났다는

²⁵李漢, 『星湖全集』 卷之五十六 「跋海東畫帖」, “畫莫尙於人之肖像, 傳神寫影, 用寓其願慕也. 其次鳥獸蟲魚草木玉石, 醫家做圖採物, 以濟疾病夭死. 又其次冠服器用之類, 俾後人得以取法. 外此皆無所用也. 余觀古今畫譜亦多, 率不過山川奇勝, 煙雲物態, 與夫花鳥竹石, 詭恠成具, 其意都只爲翫物之供, 君子奚取矣. 多見其錦暉繡褌, 適歸於喪志焉耳.”

²⁶『高麗史』 105卷 「安珣傳」, “만년에 항상 晦庵[朱熹] 선생의 초상화를 걸어 놓고 敬慕의 뜻을 보이더니, 마침내 호를 晦軒으로 지었다(晩年, 常掛晦庵先生眞, 以致景慕, 遂號晦軒)”라는 것은 그 하나의 예다.

²⁷이런 현상에 대한 규명은 미시적 차원에서 초상화를 통한 한국 유학자들의 학문 성향과 정치적 상황을 보여 준다는 점에서 의미가 있다.

이유를 다음과 같이 말한다.

살아 있을 때에는 섬기기를 예로 하며, 죽은 뒤에는 장사를 예로 하며, 祭事를 예로 하면 가히 孝라 할 수 있다는 유교주의적 관념하에 胚胎된 祠堂, 影堂의 발달로 인해 사대부 초상화 제작이 활기를 띠었다. 나아가 朝鮮朝 중기 이후로는 紹修書院을 始發로 하여 崇賢 사상이 팽배하게 되자 이른바 일반 祠宇나 書院 부속 祠宇에서 자신들이 숭모하는 인물들의 초상화를 걸어놓고 饗祀하기 위한 사대부 초상화의 수요가 엄청났다.²⁸

朝鮮朝에서 사대부 초상화 수요와 관련된 이런 현상에는 다양한 의미가 담겨 있다. 그 하나로, 敬慕하는 대상의 초상화를 통해 그 인물의 학문적 업적, 인물 됃됨이 및 어떤 삶을 살았는가를 알 수 있다는 점을 들 수 있다. 초상화와 관련된 이같은 사유에는 기본적으로 氣象論 차원의 미학이 담겨 있다. 金昌協이 찬한 尤齋 宋時烈 「畫像讚」은 이런 점을 잘 보여준다.

英雄豪傑의 자질을 지니고서 깊은 못에 임하듯 얇은 얼음을 밟듯 戰戰兢兢 勤慎하는 공을 닦았다. 좁은 방 안에 모은 浩然之氣는 우주를 채울 만하고 작은 한 몸에 짊어진 막중한 짐은 華山과 嵩山에 비길 만하였다. 朝廷에서 불렀을 때는 廟堂에 두고 帝王의 스승으로 삼았으나 거만한 기운을 찾아볼 수 없고, 물러나 草野에 처했을 때는 고라니와 사슴을 벗하였으나 궁색한 기색을 볼 수 없었다. 河水의 激流에 우뚝 선 砥柱처럼 당당하고 嚴冬雪寒에 홀로 푸른 소나무처럼 늠름하였다. 만일 億萬代 이후에 이 畫像을 살펴본다면 오히려 (朝鮮) 삼백 년간의 精氣가 한 몸에 모인 것을 알 수 있을 것이다.²⁹

敬慕 대상이 되는 인물에 대한 이 같은 찬문에는 그 인물을 미화한 점이 담겨 있지만, 宋時烈에 대한 「畫像讚」을 통해 송시열이 영웅호걸의 자질을 지닌 채 明道救世적 삶과 隱逸지향의 삶을 동시에 추구하면서 한 시대를 풍미하였다는 것을 알 수 있다. 이 「畫像讚」에서 중요한 것은 우주를 채울 만한 浩然之氣 및 “億萬代 이후에 이 화상을 살펴본다면 朝鮮 삼백 년간의 精氣가 한 몸에 모인 것을 알 수 있을 것이다”라는 氣象論 차원에서 宋時烈을 찬미한 견해다.

李瀾은 「선조 少陵公의 簡札帖에 대한 발문[先祖少陵公簡帖跋]」에서 초상화가 갖는 의미 중 하나로 돌아가신 曾祖父의 모습과 氣像을 볼 수 있다는 것을 거론한다.

나는 태어나면서부터 曾祖父를 직접 모셔 보지 못했다. 말씀과 덕행에 대해서는 그래도 들을 수가

²⁸趙善美, 앞의 책, p.227. 文意의 이해를 돕기 위해 原文을 조금 고쳤다.

²⁹金昌協, 『農巖集』 卷二十六, 「尤齋先生畫像贊」(a162_235a), “以豪傑英雄之資, 有戰兢臨履之功, 斂浩氣於環堵之窄, 可以塞宇宙, 任至重於一身之小, 可以抗華嵩. 進而置之巖廊, 爲帝王師而不見其泰, 退而處乎丘壑, 與麋鹿友而不見其窮. 巖巖乎砥柱之峙洪河, 凜凜乎寒松之挺大冬. 苟億世之下, 觀乎此七分之貌, 尙識其爲三百年間氣之所鍾.” ‘七分之貌’는 초상화를 의미한다.

있었으나, 증조부의 氣像과 精彩는 보지 못했다. 그런데 기상은 초상화에 잘 나타나 있고, 정채는 筆劃에 잘 보존되어 있었다. 오늘부터 증조부의 遺墨을 만져 보고 초상화를 볼 수 있게 되었으니 후손으로서 감회가 깊다. 이 書帖은 簡札을 모으고 그 위에다 초상화를 삽입하였는데, 그 속에 담긴 의도가 매우 치밀하다.³⁰

직접 보지 못한 증조부지만 그 증조부가 어떤 인물이었는 가는 초상화에서 풍겨 나오는 기상과 그가 남긴 필획의 정채로움을 통해 알 수 있다는 것은 초상화나 필적이 결국 한 인물의 됃됨이를 여실하게 표현하고 있기 때문이다. 이상과 같은 초상화에 담긴 氣象論 측면과 관련된 미학을 잘 보여주는 것은 다음과 같은 발언이다.

洪政丞이 또 나에게 말하기를, “내가 항상 孝靖公을 사모하여 어떻게 생긴 분이기에 능히 이와 같을 수 있는가 하였다. 지난번에 庶四寸인 學官 柳沆의 집에 조그마한 影幀이 있다는 말을 듣고 바로 모셔 와서 그 容貌와 氣象을 보았더니, 덕성스러운 기운이 가득 차 참으로 和悅한 氣色과 溫和한 얼굴이 表裏가 한결같았다. 나의 妻도 그분의 子孫이므로 머물러 奉安하려고 하였는데, 처삼촌 縣令인 李光澤이 한사코 모셔가겠다고 감히 막지 못하였네”하였다.³¹

“용모와 기상을 보았더니, 덕성스러운 기운이 가득 차 참으로 화열한 기색과 온화한 얼굴이 표리가 한결같았다”는 말은 氣象論 관점에서의 德輝美學을 단적으로 보여주는 말에 해당한다. 成海應은 李珣의 글씨에 대해 德輝가 발한 글씨가 渾然天成한 맛이 있어 보는 사람으로 하여금 공경하는 마음을 일으키게 한다는 것을 말한 적이 있다.³² 『禮記』 「樂記」에서는 덕의 기운이 마음에서 움직여 그 빛남을 드러내면 백성들이 그 德輝에 감동받지 않음이 없다는 것을 말한다.³³

동양 예술문화에서는 繪畫를 寫意畫라 하고, 書藝는 ‘마음의 (정감을 표현한) 그림[心畫]’로

³⁰李漢, 『星湖全集』 卷五十六 「先祖少陵公簡帖跋」(a199-529b), “余生不及奉觴承歡矣. 言語德行, 耳猶可聞, 氣像精彩, 不可得以觀也. 夫氣象顯於傳神, 精彩存乎筆畫. 從今日摩挲遺墨瞻仰肖影, 則爲後孫追感大矣. 此帖者哀集簡札, 上揭圖像, 其意亦密矣.”

³¹李濟臣 撰, 『清江先生鯁鱗瑣語』, “洪相又謂余曰, 吾常慕孝靖, 作何狀乃能如此. 頃於孽四寸學官柳沆家, 聞有小影, 因得奉來, 觀其容像, 德氣充溢, 眞愉色婉容內外如一也. 吾內子亦其子孫, 欲留以奉安, 而妻三寸李縣令光澤, 力請陪去, 故不敢抗耳.”

³²成海應, 『研經齋全集續集』 冊十六 「書畫雜識·題栗谷先生墨蹟後」(a279-415b), “黃江之寒水齋, 文純先生所處也. 中有小橫, 儲栗谷先生手艸經筵日記三卷. 想先生在坡山山中, 艸此時, 艱於筆札, 用當時爛報而起草, 其背皆小字行艸. 然德輝所發, 渾然天成, 不覺起敬, 如在嚴師之側也.” 참조

³³『禮記』 「樂記」, “德輝動於內, 而民莫不承聽.” 참조. 마음속에 축적된 덕의 기운이 밖으로 드러난 것이 아름답다는 의미를 지닌 德輝 미학은 『孟子』 「盡心章下」에서 말한 “마음속에 덕의 기운이 충실하게 쌓인 것이 美이고, 충실한 것이 밖으로 광휘가 있는 것이 大이다[充實之謂美, 充實而有光輝之謂大]”라고 하는 사유와 관련이 있다. 이상과 관련된 자세한 것은 曹玟煥, 『東洋藝術美學散策』(성균관대 출판부, 2018.)의 제13장 「儒家的 誠中形外 사유에 나타난 象德미학」 부분 등을 참조할 것.

여긴다. 조선조 유학자들은 이런 점에서 마음의 정감을 표현한 筆跡에는 그 인물의 덕의 기운과 관련된 기상론을 말한다. 權尙夏는 송시열이 쓴 ‘神明其德, 對越上帝’라는 筆跡을 보고 쓴 글에서 이런 점을 강조하고, 아울러 筆跡을 통한 對越上帝 의식을 말하고 있다.

아, 선생은 盛德과 大業으로 百世의 宗師가 되시었으니, 선생의 한마디 한 글자도 모두 무궁하게 후세에 충분히 전할 수 있다. 하물며 이 여덟 글자는 바로 옛 성인의 旨訣로서 학자들이 ‘공경을 지니는[持敬]’방도에 크게 절실한 것이니, 더욱 진귀한 것이다. 이것을 玩賞하는 후인들이 진실로 숙연히 스스로 경계하고 삼가며, 潛淵히 純一하게 하여 마음을 고요히 가라앉혀 거처하고, 이른 아침부터 밤늦게까지 부지런히 힘써 한다면 그 덕이 절로 神明한 데에 이르러 天과 하나가 될 것이니, 이것이 이른바 上帝에게 답한다는 것이다.³⁴

權尙夏가 宋時烈이 ‘持敬’차원에서 쓴 ‘神明其德, 對越上帝’라는 글씨를 통해 天과 하나가 됨을 강조한 것은 ‘神明其德, 對越上帝’라는 글귀를 종교적 차원에서 해석한 것이다.³⁵ 이처럼 書藝의 필적을 통해 對越上帝를 말하는 이같은 사유에 담긴 氣象論 사유와 그 종교성은 초상화에도 그대로 적용할 수 있다. 즉 心畵로서 書藝를 통해 말하고자 하는 사유는 傳神寫照를 강조하는 초상화에도 그대로 적용할 수 있다는 것이다. 특히 肖像의 대상이 祖先일 경우에는 종교적 성격이 더욱 분명하게 나타나게 된다.

이런 점에서 조선조 사대부들은 祠堂을 세우면 조선의 정신이 깃들어 있고 그 威儀가 나타나 있는 遺像 즉 祖先의 초상화를 함께 모시고자 하였다. 李南珪는 「遠慕齋記」에서 追遠報本하는 것을 인간의 본래적인 떳떳한 본성을 실천하는 것으로 규정하면서, 이에 祭事에서 초상화를 모시는 의미에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

대저 祖先에 대한 자손의 마음이나 賢人에 대한 後生의 마음이란 그것이 멀어지면 멀어질수록 더욱 사모하게 되는데, 참으로 이것은 인간이 가진 本來的인 떳떳한 본성이라 하겠다. 寢廟는 體魄과 멀지만 祭事를 드리면 마음이 愾然히 슬퍼서 마치 직접 뵈는 것 같다. 邱墓는 그 儀容을 볼 수 없지만 祭事를 올리면 마음이 愾然히 두려워서 ‘마치 혼령이 앞에 와 계신 것’처럼 느껴지는 것이다. 그리하여 심지어 그 모습의 크고 작고 여위고 살찐 것과 평소의 좋아하시던 것에 대해 기록이나 傳聞의 나머지를 얻어듣게 되면 이를 통하여 그 어렵פות한 모습을 상상하게 된다. 더구나 그 정신이

³⁴權尙夏, 『寒水齋文集』 卷之二十二, 「尤菴先生筆蹟跋」(a150-413a), “神明其德, 對越上帝: 嗚呼, 先生以盛德大業, 爲百世之宗師, 其一言一字, 皆足以傳之無窮. 況此八字, 是古聖人旨訣, 其有切於學者持敬之方大矣, 尤可珍也.

後人玩此者, 誠能肅然警惕, 湛然純一, 潛心以居, 早夜孜孜, 則其德自底於神明, 而與天爲一, 此所謂對越上帝也.”

³⁵良齋 田愚는 ‘對越上帝’의 종교성에 대해 다양한 언급을 소개하고 있다. 田愚, 『良齋文集』(後編) 卷11 「答某」(丙辰)(a335-045d), “毋不敬, 可以對越上帝[明道]. 聰明睿知, 皆由敬出, 以此事天饗帝[伊川]. 人能表裏洞澈, 無纖毫私意, 則可以對越上帝, 可以降服鬼神[晦菴]. 栗谷曰, 上帝無一毫私僞, 毋不敬, 則亦無一毫私僞. 故可以與上帝相對而無愧也. 此話頭甚高, 學者猝乍難及.”

깃들어 있고 그 威儀가 나타나 있는 遺像의 경우어야 그 사모하는 마음이 참으로 어떠한가...그 追遠報本하는 마음으로 사모하는 정성을 기탁할 바를 생각한다고 한다면, 이처럼 祠堂을 세우는 일은 그만둘 수 없는 일이다. 祠堂이 이미 세워졌다면 또한 여기에 모실 바로는 당연히 遺像보다 더 친절한 것이 없을 것이다...그대들이 이와 같이 서로 더불어 힘쓰다면 祠堂을 세우고 遺像을 모신 본래의 뜻이 공허하게 되는 일이 없을 것이고 그 遠慕의 정성도 거의 달성할 수가 있을 것이다.³⁶

寢廟나 祠堂에서 祭事를 드리는 이유는 敬慕의 대상인 祖先은 이미 죽었지만 祭事를 지낼 때는 마치 살아서 앞에 와계신 것 같은 느낌이 들기 때문이다. 그런데 이런 상황에서 祖先의 살아 생전의 모습을 그대로 체득할 수 있는 계기를 마련해주는 것은 바로 초상화라는 것이다. 초상화에 祖先의 정신이 깃들어 있고 그 威儀가 나타나 있다고 여기는 사유에는 德輝 미학이 담겨 있다. 아울러 同氣感應 차원에서는 이같은 追遠報本하는 祭事에서 초상화를 통해 祖先과 후손이 一氣가 서로 전하는 것은 느낄 수 있다. 이에 초상화는 단순 인물화가 아닌 聖物 차원의 초상화가 된다.³⁷

이 시점에서 敬拜하고 敬慕하는 대상에 속하는 초상화의 형상이 왜 한결같이 고요히 한곳을 응시한 채 절제된 표정과 엄숙 단정한 拱手 자세로 그려져 있는가 하는 질문을 던질 필요가 있다. 그럼 이같은 형상이 갖는 의미를 慎獨 및 그 慎獨이 갖는 對越上帝 의식과 연계하여 살펴보자.

4. 慎獨의 對越上帝 의식과 초상화의 종교성

金弘道 자화상[B:도판 2]에 보이는 자화상의 整齊嚴肅한 몸가짐의 외적 형상이 어떤 의미를 지니는지를 보자. 儒家는 ‘克己復禮’와 관련하여 外的 차원의 ‘制外養中’³⁸ 과 ‘制外安內’³⁹ 등을

³⁶李南珪, 『修堂遺集』 冊六 「遠慕齋記」(a349-510a), “夫子孫之於祖先, 後生之於賢人, 愈遠而愈慕, 固秉彝之天也. 寢廟之於體魄遠矣, 而祭焉則愾然如有睹也. 邱墓之於儀容閔矣, 而祭焉則愾然如有臨也. 甚至長短肥瘦, 與夫平日所嗜好, 或得於記述傳聞之餘, 則亦莫不因而想像其髣髴矣. 矧乎其精神之所住, 威儀之所著之遺像, 當何如慕也... 思所以寓慕焉, 則祠之作, 固不可但已. 祠既作矣, 則所虔奉, 宜無有愈親切於遺像者矣... 子等知此而相與勉焉, 則建祠妥像之意爲不虛, 而其於遠慕之誠, 庶乎得矣.”

³⁷崔益鉉, 『勉菴文集』 卷22 遠慕齋記(a325-516d), “墓下有齋, 齋爲墓祀齊潔. 及子孫冬夏肄業之所, 經紀屬耳, 扁題煥然. 要余一言以記實, 余重其題目, 不敢變爾而對. 乃言曰, 祖先之於子孫, 一身也. 喘息呼吸, 氣脉相貫, 一世二世, 便遠而忘焉. 况齋之與記, 不啻外矣. 而曰吾事已盡者, 於遠慕之義, 不亦志勤而事左歟.” 및 張錫英, 『晦堂文集』 卷28, 「遠慕齋記」(b148-605b), “人之夫非盡人子歟. 少則慕父母. 而長而慕者鮮矣. 慕父母者猶鮮. 又况推而至於祖先之遠而有能慕之者乎. 人雖有不肖之甚, 不得無感發其善端, 是以見桑梓而思恭, 入宗廟而知欽, 過墟墓而興哀, 此良心之不能已也. 其或瞻望其先人之楸而歎孝養之莫追, 感一氣之相傳, 有不油然而興慕者, 蓋亦鮮矣.” 참조.

³⁸朱熹·呂祖謙, 『近思錄』 卷五 「克己」, “伊川先生曰...顏淵問克己復禮之目, 子曰, 非禮勿視, 非禮勿聽, 非禮勿言, 非禮勿動, 四者, 身之用也, 由乎中而應乎外, 制於外, 所以養其中也.” 참조.

³⁹朱熹·呂祖謙, 『近思錄』 卷五 「克己」, “伊川先生曰...視箴曰, 心兮本虛, 應物無迹. 操之有要, 視爲之則. 蔽交於前,

말한다. 이것은 외적 몸가짐의 端正함과 행동거지의 整齊嚴肅함은 내면의 마음가짐을 반영하고 단속한다는 것을 의미한다. 특히 儒家는 외적 옷차림과 몸가짐을 통해서 타인에게 ‘나는 이런 사람’이란 것을 보여주고 평가를 받는다고 여기는데, 이런 점에는 기본적으로 慎獨을 강조한다. 즉 항상 남이 보는 것 與否와 상관없이 홀로 있을 때 몸가짐 그 자체의 整齊嚴肅함에 유의한다. 특히 눈동자는 홀로 있을 때의 마음 상태를 반영한다는 점에서 무엇보다도 눈동자에 신경을 쓰는데, 이런 점은 초상화에도 그대로 적용된다. 이것은 傳神寫照를 강조하는 초상화에서 눈에 신경을 쓰는 이유이기도 하는데, 白文寶의 「윤씨 분묘 祠堂의 기문[尹氏墳廟記]」에서는 이런 점을 잘 보여준다.

옛날에는 시체를 땅에 묻고 영혼을 맞이하고 돌아가게 하였고, 祠堂의 위패는 나무로 하였는데 후세에 影堂이 생겼다. 程子は 말하기를, “천하에 인류가 많으니, 수염이나 머리털의 한 올이라도 내 어버이와 같지 않으면 곧 다른 사람이다” 하였다. 그러나 漢唐 이래로 모두 影幀을 위주로 하였다. 더구나 임금의 필치는 매우 뛰어나서 그 精靈이 ‘눈동자[阿堵]’⁴⁰ 속에 있어 언뜻 보면 정신과 풍채가 남아 있는 것 같으니, 어찌 한 올의 수염과 머리털을 셀 겨를이 있으랴. ⁴¹

程頤는 祭事 지낼 때의 초상화와 관련해 “지금 사람들은 影幀을 가지고 祭事を 지내는데, 흑 畫工이 그려 전한 것이 수염과 털 하나라도 서로 같지 않으면 祭事 지내는 대상이 이미 딴 사람이므로 크게 穩便하지 않다”⁴² 라고 말한 적이 있다. 白文寶의 이 글은 祭事 때 왜 초상화를 모셨는가 하는 점을 역사적 측면에서 밝힌 것인데, 초상화에서 가장 유의해야 할 것은 눈동자라는 것이다. 왜냐하면 눈동자 속에 精靈이 깃들어 있기 때문이다. 이런 점에서 ‘어찌 한 올의 수염과 머리털을 셀 겨를이 있겠는가’라는 말을 한다.

祭事に 모시는 초상화 인물이 整齊嚴肅한 몸가짐을 한 상태에서 정면을 응시하는 자세를 취하는 것은 바로 慎獨의 사유가 한 인물에게 적용되고 있기 때문이다. 『大學』 6장에서는 慎獨에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

이른바 그 뜻을 성실히 한다는 것은 ‘스스로 속이지 마는 것’이니, 惡을 미워하기를 惡臭를 싫어하듯이 하고, 善을 좋아하기를 好色을 좋아하듯이 하여야 하니, 이것을 自慊이라고 한다. 그러므로 군자는 반드시 ‘홀로 있을 때를 삼가는 것[慎獨]’이다. 小人은 한가로이 거처할 때에 不善한

其中則遷, 制之於外, 以安其內.” 참조.

⁴⁰ 顧愷之는 “四肢가 잘 생기고 못생긴 것은 본래 妙處와 무관하나, 정신을 전하여 인물을 그리는 것은 바로 阿堵 가운데 있다[“四體妍蚩, 本無關於妙處, 傳神寫照, 正在阿堵中.”]”고 하였다. (『晉書』 「文苑傳·顧愷之」) ‘阿堵’란 당시의 방언으로 ‘이것’이라는 뜻이며, 이 맥락에서는 눈동자를 가리킨다.

⁴¹ 白文寶, 『淡庵逸集』 卷二 「尹氏墳廟記」, “古者, 藏屍於地, 迎精而返, 廟位用木, 後世有影堂. 程子曰, 天下人類多矣, 一鬚一髮之不如吾親, 則便是他人. 然漢唐而下, 皆尚眞. 況上筆絕倫, 精在阿堵中, 忽焉瞻之, 神彩如存, 何暇計一鬚髮乎.”

⁴² 二程, 『河南程氏遺書』 권4 「二先生語」(六), “今人以影祭, 或畫工所傳, 一鬚髮不當, 則所祭已是別人, 大不便.”

짓을 하되 이르지 못하는 바가 없다가 군자를 본 뒤에는 慊然쩍게 不善함을 가리고 선함을 드러낸다. 남들이 자기 보기를 그의 肺腑를 보듯이 할 것이니, 그렇다면 무슨 유익함이 있겠는가. 이것을 일러 “마음에 성실한 것이 가득하면 외면에 나타난다”고 하는 것이다. 그러므로 군자는 반드시 ‘홀로 있을 때를 삼가는 것’이다.

‘毋自欺’를 기반으로 한 慎獨은 종교성을 띠고 있다.⁴³ 『大學』의 ‘毋自欺’와 관련된 慎獨은 『中庸』 1장에서 戒慎恐懼의 敬畏 철학을 통한 ‘存天理’를 강조하는 사유와 관련이 있다.⁴⁴ 戒慎恐懼의 敬畏 철학은 ‘去人欲’의 ‘慎獨’의 사유로도 이어진다.⁴⁵ 『大學』 6장에서 말하는 慎獨은 謹獨과 동일한 의미를 지니는데,⁴⁶ 이같은 謹獨은 儒家의 종교성과 매우 밀접한 관련이 있다.

崔崑은 「丁酉封事」에서 謹獨의 의미를 다음과 같이 종교성과 연결하여 풀이한 것을 보자.

先儒는 謹獨이야말로 하늘을 섬기는 일로 여겼는데, ⁴⁷ 그 ‘獨’이라는 글자를 해설하면서 ‘다른 사람은 알지 못해도 자기만은 아는 것[人所不知而已所獨知]’이라고 하였습니다. 그리고 『詩經』을 보면 “보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 행동하고, 허물없이 지내는 사이에서도 자신을 굳게 지켰다”고 하였는데, 臣은 이 말씀을 殿下에게 올리고 싶습니다.⁴⁸

⁴³ 하나의 예를 들면 大巡思想에서 毋自欺에 담긴 윤리론적 측면을 神과 합일 및 교감이란 종교적인 영역으로까지 확장하여 이해하는 것을 들 수 있다. “임원들은 수반들과 함께 毋自欺를 바탕으로 수도에 만전을 기하라(『대순지침』 p.39)”, “크고 작은 일을 천지의 귀와 신이 살피시니라[大大小小, 天地鬼神垂察] 하였으니, 도인들은 명심하여 暗室欺心하지 말아야 한다.(『大巡指針』 p.39)”, “과오를 경계하기 위하여 예부터 自欺를 속이는 것은 자신을 버리는 것이요[自欺自棄], 마음을 속이는 것은 신을 속임이다[心欺神欺]라고 하였으니, 신을 속이는 것은 곧 하늘을 속임이 되는 것이니 어느 곳에 용납되었는가 깊이 생각하라(『대순지침』 p.42)” 참조. 즉 大巡思想에서의 윤리적 삶과 종교적 삶을 동시에 아우르면서 실천적 삶을 보여주는 것은 바로 毋自欺 사유다. 관련된 자세한 것은 조민환, 「姜飴山과 大巡思想의 毋自欺에 관한 연구」, 『한국사상과문화』 78집, 한국사상문화학회, 2015. 참조.

⁴⁴ 『中庸』 1장, “道也者, 不可須臾離也, 可離非道也. 是故君子戒慎乎其所不睹, 恐懼乎其所不聞.”에 대한 朱熹의 주석 “道者, 日用事物當行之理, 皆性之德而具於心, 無物不有, 無時不然, 所以不可須臾離也. 若其可離, 則爲外物而非道矣. 是以君子之心常存敬畏, 雖不見聞, 亦不敢忽, 所以存天理之本然, 而不使離於須臾之頃也.” 참조. 戒慎恐懼는 마음이 靜할 때의 存天理 공부로서 致中에 속하고, 『大學』의 正心에 해당한다.

⁴⁵ 『中庸』 1장, “莫見乎隱, 莫顯乎微, 故君子慎其獨也.”에 대한 朱熹의 주석, “獨者, 人所不知而已所獨知之地也. 言幽暗之中, 細微之事, 跡雖未形而幾則已動, 人雖不知而已獨知之, 則是天下之事, 無有著見明顯而過於此者. 是以君子既常戒懼, 而於此尤加謹焉, 所以遏人欲於將萌, 而不使其滋長於隱微之中, 以至離道之遠也.” 慎獨은 마음이 動할 때의 遏人欲 공부로서 致知에 속하고, 『大學』의 誠意에 해당한다.

⁴⁶ 『大學』 6장의 “此謂誠於中, 形於外, 故君子必慎其獨也.”에 대한 朱熹의 주, “此君子所以重以爲戒, 而必謹其獨也.” 참조

⁴⁷ 程敏政, 『心經附註』 권1, 「詩」, 「龜山楊氏曰, 道無顯微之間, 慎其獨, 所以對越在天也.” 참조.

⁴⁸ 崔崑, 『簡易集』 제1권 「丁酉封事」, “先儒以謹獨爲事天之事, 而訓獨者曰, 人所不知而已所獨知者也. 詩曰, 不顯亦臨, 無射亦保, 臣願以是獻焉, 何謂國之可伐不可伐也.” 上帝에 대한 견해는 『詩經』 「大雅:文王之什·大明」, “上帝臨女, 無貳爾心.” 『詩經』 「魯頌:閟宮」, “無貳無虞, 上帝臨女.” 등에 잘 나타난다.

謹獨을 ‘하늘을 섬기는 일[事天之事]’로 풀이하는 것과 ‘보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 경건하게 행동한다’는 것에는 종교성이 담겨 있다. 李書九는 특히 典禮者는 祭事때 뿐만 아니라 夙夜 그 어느 때라도 항상 敬畏感을 가지고 對越上帝하면서 神明과 交應해야 함을 말한다.⁴⁹ 보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 경건하게 행동하라는 것은 朱熹가 「敬齋箴」에서 말한 對越上帝의 다른 표현에 해당한다.⁵⁰ 李漢은 「對越齋序」에서 이같은 對越上帝의 의미에 대해 다음과 같이 풀이하고 있다.

對越이란 歇後語이다. ‘대한다’고만 말하고 대하는 상대를 말하지 않은 것은 上帝는 가장 존귀하고 唯一無二한 존재이기 때문이다. 唯一無二하면서도 臨하지 않는 바가 없기 때문에 천하의 사람들로 하여금 정결히 재계하여 제복을 갖추고 그옥한 방에 단정히 앉아 홀로 있는 곳에서도 엄숙하게 항상 우러러 대하게 할 수 있는 것은 오직 上帝뿐이다...만일 上帝가 사람에게 대해서 언제든 임하지 않을 때가 없고 언제든 살피지 않을 때가 없다는 것을 안다면, 아무리 어리석고 頑惡한 사람이라도 결코 감히 스스로 게을리하지 않을 것이다...그렇다면 섬기기를 마땅히 어찌해야 하겠는가? 오직 마음을 보존하고 성품을 기르는 것이니, 衣冠을 바르게 하고 시선을 專一하게 하여 항상 스스로 上帝 대하기를 마치 선생 앞에서 스승을 높이듯이 하고, 조정의 자리에서 임금을 모시듯 하여야 겨우 誠心이 깃들 바탕이 될 수 있을 것이다. 무릇 이와 같이 하면 罪와 後悔가 어디에서 생겨나고 그릇됨과 간사함이 어디로 들어오겠는가. 이러면 안으로 성찰해도 부끄러움이 없을 뿐만 아니라 그 자신을 檢束하고 防備하는 방도와 덕에 나아가고 학업을 닦는 요점에 있어 대개 遺憾이 없을 것이다.⁵¹

⁴⁹이런 점은 李書九가 正祖가 “君子居敬，平日常若對越上帝。獨於祭祀時畏神明耶。”라고 한 질문에 답한 것에 잘 나타나 있다. 『惕齋集』卷十「尙書講義(舜典)」(a270_223c), “上問曰，夙夜惟寅之寅，卽寅寅寅賤之寅，而寅寅註曰寅敬也。惟寅註曰寅敬畏也，加一畏字，是蓋註釋愈詳密而然歟，抑別有意義歟。或曰，此時言祭祀時，敬謂明神可畏也，是恐不然。敬本有戒慎恐懼之意。故朱子嘗言敬惟畏字爲近之。君子居敬，平日常若對越上帝，獨於祭祀時畏神明耶。臣書九對曰，寅寅之寅，不過是臨事敬謹之意。惟寅之寅，乃是對越上帝，不顯亦臨之意，均是敬也。其體段之大小不同。故註釋自有詳畧也，戒慎乎其所不覩，恐懼乎其所不聞，則君子居敬，豈容一息之間斷。此雖主祭祀說，觀於夙夜二字，可知其無時不然。平日欠此工夫，而獨於祭祀時，強加把捉，則必不能交乎神明。此乃典禮者尤所當勉也。” 참조.

⁵⁰許虎益은 프라드리히 쉐라이어마허(Friedrich Schleiermacher)가 『종교론』에서 종교인들이 바르고 진실하게 판단하고, 바르고 힘차게 실천하기 위한 조건에 해당하는 경건한 감정은 일상적인 감정이 아니라 무한자[우주]에 대한 직관이라 보는 사유와 유사한 점이 있다고 진단하면서, 이런 점을 朱熹가 「敬齋箴」에서 말한 ‘對越上帝’ 사유와 연계하여 이해한다. 許虎益, 「슐라이어마허의 ‘경건’과 퇴계의 ‘持敬’에 관한 연구-아는 것과 행하는 것을 넘어서」, 『韓國組織神學論叢』 33집, 韓國組織神學會, 2012. 참조.

⁵¹李漢, 『星湖全集』 52卷, 「對越齋序」(a199-447a), “夫對越，歇後語也。言對而不言所對，爲上帝尊無貳也。無貳而無不臨，故使天下之人，齊明盛服，端居于幽室獨處之地，儼然常有以仰對者，惟上帝也...儻知帝之於人，無時而不臨，亦無時而不察，雖有頑愚之人，不敢自惰也決矣...事之當奈何，惟存心養性，正衣冠一瞻視，常自對越，若函丈之尊師，廷著之侍君，才足爲寄誠之地，夫如是罪悔何從而生，非辟何從而入。是不但內省而不愧，其於檢防之方，進修之要，蓋無餘憾也。”

이익은 上帝를 가장 존귀하고 唯一無二한 절대적 존재로 본다. 따라서 이같은 唯一無二한 절대적 존재인 상제를 대하는 마음가짐과 태도가 문제가 된다. 유학자들이 항상 謹獨의 자세로서 對越上帝하면서 자신을 수양하는 삶은 종교적인데, 그 전제조건이 되는 외적 형식은 ‘정결히 재계하여 제복을 갖추고, 그윽한 방에 단정히 앉아 홀로 있는 곳에서도 엄숙하게 항상 우러러 대하게 하는 것’과 ‘衣冠을 바르게 하고 시선을 專一하게 하면서 誠心誠意 차원의 몸가짐을 갖게 하는 것’이다. 이런 발언은 김홍도의 [그림 2]의 모습을 떠올리게 한다. 程頤는 ‘毋不敬’을 對越上帝의 전제조건으로 여긴 적이 있다.⁵²

對越上帝의 자세를 견지하면 ‘죄와 후회가 어디에서 생겨나겠는가’하는 것은 대부분의 종교에서 요구하는 教理이면서 바람직한 인간상에 해당한다.⁵³ 죄를 짓지 말고 선을 행하라는 것이 모든 종교에서 강조하는 교리가 된다면 慎獨으로 對越上帝한다는 것에는 종교성이 담겨 있다. 安鼎福은 천주교에서 上帝를 섬기는 것과 비교하면서 유학에서의 對越上帝가 갖는 종교적 의미를 분명하게 밝히고 있다.

그리고 우리 유자들이 上帝를 섬기는 도리로 말하면 上帝가 내려 주신 성품, 하늘이 명하신 성품, 그 모두가 다 하늘에서 받은 것으로서 나의 고유의 것이 아닌가. 『試經』에서는 “上帝가 네 곁에 계시니 네 마음에 의심을 두지 말지어다” 했고, “上帝를 대한 뜻이 하라”고 했고, “天命을 두려워하라”고도 하였다. 이 모두가 우리 儒者들의 戒懼, 謹獨, 主敬, 涵養의 공부가 아님이 없다. 上帝를 높이 받드는 일치고 이보다 더한 것이 없으니, 서양 사람들의 말을 들을 것도 없다. 가장 가슴 아픈 것은, 서양 사람들이 上帝를 자기들의 私主로 생각하고 중국 사람들은 上帝를 모른다고 하는 것이다. 그들은 꼭 하루에 다섯 번 하늘에 예배하고, 7일에 한 번 齋素하고, 밤낮으로 기도하여 지은 罪過를 용서해 달라고 해야지만 비로소 그것이 하늘을 섬기는 일이 된다는 것이니, 佛家에서 懺悔하는 일과 다를 것이 뭐겠는가.⁵⁴

⁵²『二程遺書』卷十一, “毋不敬, 可以對越上帝.” 朱熹가 「敬齋箴」에서 對越上帝를 통해 한점 흐트러지지 않는 몸가짐과 마음가짐을 강조한 사유는 다른 차원에서는 ‘思毋邪’, ‘毋不敬’, ‘慎其獨’ 등의 문구를 방안에 걸어놓고 항상 敬畏적 삶을 살고자 했던 退溪 李滉의 持敬 행위에게도 적용된다고 본다. 李滉에게 ‘思毋邪’는 윤리적 차원의 문구에서 벗어나 자신의 마음을 단속하여 하늘에 한 점 부끄럼 없는 마음가짐을 만드는 종교적 차원으로 승화된 문구에 해당한다. 이황의 이런 행위는 후손들에게 초상화가 갖는 종교성과 동일한 차원에서 이해될 수 있다고 본다.

⁵³『法句經』183 偈頌, “諸惡莫作, 自淨其意 是諸佛教.” 참조. 大巡眞理에서도 對越上帝를 강조한다. “修道는 心身을 沈潛樞密하여 對越上帝의 永侍의 정신을 단전에 연마하여 靈通의 통일을 목적으로 공경하고 정성하는 일념을 끊임없이 생각하고 至誠으로 소정의 呪文을 奉誦한다.” 『대순진리회요람』, p.18. 참조.

⁵⁴安鼎福, 『順菴文集』卷六 「與權旣明書」(甲辰)(a230_392c), “以吾儒事上帝之道言之, 上帝降衷之性, 天命之性, 皆稟於天而自有者也. 詩曰, 上帝臨汝, 無貳爾心, 曰對越上帝, 曰畏天命, 無非吾儒戒懼謹獨, 主敬涵養之工. 尊事上帝之道, 豈過於是, 而不待西士而更明也. 所可痛者, 西士以上帝爲私主, 而謂中國人不知也. 必也一日五拜天, 七日一齋素, 晝夜祈懇, 求免罪過而後, 可爲事天之實事, 此何異於佛家懺悔之舉乎.”

안정복이 기도를 통해 죄과에 대한 용서를 비는 천주교의 종교 행위를 유학자들이 섬기는 上帝의 도를 통해 비판하는 것에는 천주교와 다른 유학자들의 上帝를 모심의 종교성이 담겨 있다. 對越上帝에 관련하여 戒懼, 謹獨, 主敬, 涵養 공부를 강조하는 것에는 종교성과 윤리성이 동시에 담겨 있다는 점에서 天主教와 차별화된 유학자의 종교성이 담겨 있다고 할 수 있다.

이처럼 謹獨을 ‘하늘을 섬기는 일[事天之事]’로 풀이하는 것과 ‘보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 경건하게 행동하라는 것을 對越上帝와 연계하여 이해한 것에는 윤리성 이외에 종교성이 담겨 있다. 이런 종교성은 구체적으로 사대부들이 祭事를 지내는 초상화에 투영되어 초상화의 整齊嚴肅한 몸가짐과 敬畏적 시선으로 표현되었고 본다.

5. 나오는 말

朝鮮朝 사대부들은 追遠報本の 祭事 때 神主 대신 사실적으로 그려진 초상화를 모시고 지냈는데, 이런 점은 祭事 때 사용된 초상화에는 敬慕 대상이 되는 인물의 영혼이 깃들어 있다는 사유가 담겨 있다. 아울러 祭事 때 사용된 초상화는 후손과 同氣感應식으로 연결된다는 점에서 주술적 차원의 매개체 역할도 하였다. 이에 초상화는 단순 인물화가 아닌 종교적 차원의 聖物이었다. 즉 追遠報本하는 祭事에서 사용된 초상화는 인물화 범위를 넘어서 祖先의 神靈이 降臨한다는 종교 차원의 聖物이었고, 이에 초상화는 종교적 성격을 띠게 되었다.

이같은 聖物로서의 초상화는 기본적으로 氣象論에 입각한 德輝 미학이 담겨 있다. 즉 敬慕의 대상이 되는 초상화의 인물은 평범한 인물이 아니라 후손들에게 롤-모델로서 자리매김될 수 있는 학문적 역량과 인품 및 도덕성을 갖춘 인물들이 많았던 점은 이런 점을 입증한다. 이런 점에서 제사 때 사용한 초상화는 후손들에게 단순 인물화와 다르게 여겨졌다.

아울러 祭事に 사용된 초상화의 인물들이 대부분 시선을 고정시킨 채 整齊嚴肅한 敬畏적 형상으로 그려졌는데, 이같은 형상에는 일종의 慎獨 사유가 담겨 있었다. 慎獨과 동일한 의미를 지니는 謹獨을 ‘하늘을 섬기는 일[事天之事]’로 풀이하는 것과 ‘보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 경건하게 행동하라는 것을 對越上帝와 연계하여 이해한 것에는 윤리성 이외에 종교성이 담겨 있다. 이런 종교성은 구체적으로 사대부들이 祭事를 지내는 초상화에 투영되어 초상화의 整齊嚴肅한 몸가짐과 敬畏적 시선으로 표현되었다. 즉 儒家는 慎獨을 對越上帝 사유와 연계하여 이해하는데, 이런 점에서 慎獨은 윤리 차원의 수양론을 넘어선 종교적 경건성과 신념이 담긴 행위로 여겨졌다. 이런 慎獨 사유는 초상화에서 고요히 한 곳을 응시하는 靜寂인 敬畏 차원의 눈동자 및 整齊嚴肅한 몸가짐으로 표현되었다.

이상 본 바와 같이 유교를 실천적 지도 이념으로 표방했던 朝鮮朝에 이르면 孝 사상을 기반으로 한 追遠報本 관념이나 敬慕 대상이 되는 崇賢 사상에 의거하여 饗祀에 쓰일 초상화 수요가 많아진 특징을 보였는데, 이같은 초상화에는 이상 본 바와 같은 종교성이 동시에 담겨 있음을 알 수 있었다.

本稿는 조선조 사대부 초상화는 왜 ‘한결같이 고요히 한곳을 응시한 채 절제된 표정과 엄숙 단정한 拱手 자세로 그려져 있을까’하는 점을 朱熹가 「敬齋箴」에서 “그 의관을 바르게 하고, 그 시선을 존엄하게 하며, 마음을 고요히 가라앉혀 거처하고, 上帝를 대하는 듯 경건한 자세를 가져라[正其衣冠, 尊其瞻視. 潛心以居, 對越上帝]”고 말한 것과 연계하여 이해하고자 한 것이다. 이런 점을 특히 朝鮮朝 후기 사대부들의 초상화에 보이는 整齊嚴肅한 敬畏적 몸가짐과 긴장된 정면 응시의 눈동자 형상을 慎獨 혹은 謹獨 사유에 담긴 ‘對越上帝’의 종교성과 연계하여 살펴보고자 하였다. 朝鮮朝 사대부들은 追遠報本の 祭事 때 神主 대신 사실적으로 그려진 초상화를 모시고 지냈는데, 이런 점은 祭事 때 사용된 초상화에는 敬慕 대상이 되는 인물의 영혼이 깃들어 있다는 사유가 담겨 있다. 아울러 祭事 때 사용된 초상화는 후손과 同氣感應식으로 연결된다는 점에서 주술적 차원의 매개체 역할도 하였다. 이에 초상화는 단순 인물화가 아닌 종교적 차원의 聖物이었다. 즉 追遠報本하는 祭事에서 사용된 초상화는 인물화 범위를 넘어서 祖先의 神靈이 降臨한다는 종교 차원의 聖物이었고, 이에 초상화는 종교적 성격을 띠게 되었다. 이같은 聖物로서의 초상화는 기본적으로 氣象論에 입각한 德輝 미학이 담겨 있다. 敬慕의 대상이 되는 초상화의 인물은 평범한 인물이 아니라 후손들에게 롤-모델로서 자리매김될 수 있는 학문적 역량과 인품 및 도덕성을 갖춘 인물들이 많았던 점을 이런 점을 입증한다. 아울러 祭事에 사용된 초상화의 인물들이 대부분 시선을 고정시킨 채 整齊嚴肅한 敬畏적 형상으로 그려졌는데, 이같은 형상에는 일종의 慎獨 사유가 담겨 있었다. 慎獨과 동일한 의미를 지니는 謹獨을 ‘하늘을 섬기는 일[事天之事]’로 풀이하는 것과 ‘보이지 않는 곳에서도 上帝가 임한 듯 경건하게 행동하라는 것을 對越上帝와 연계하여 이해한 것에는 윤리성 이외에 종교성이 담겨 있다. 이런 종교성은 구체적으로 사대부들이 祭事를 지내는 초상화에 투영되어 초상화의 整齊嚴肅한 몸가짐과 敬畏적 시선으로 표현되었다. 즉 儒家는 慎獨을 對越上帝 사유와 연계하여 이해하는데, 이런 점에서 慎獨은 윤리 차원의 수양론을 넘어선 종교적 경건성과 신념이 담긴 행위로 여겨졌고 이런 慎獨 사유는 초상화에서 고요히 한 곳을 응시하는 靜寂인 敬畏 차원의 눈동자 및 整齊嚴肅한 몸가짐으로 표현되었다. 결론적으로 유교를 실천적 지도 이념으로 標榜했던 朝鮮朝에 이르면 孝 사상을 기반으로 한 追遠報本 관념이나 敬慕 대상이 되는 崇賢 사상에 의거하여 饗祀에 쓰일 초상화 수요가 많아진 특징을 보였는데, 제사에 사용된 이같은 초상화에는 이상 본 바와 같은 종교성이 동시에 담겨 있음을 알 수 있었다.

主題語: 肖像畫, 士大夫像, 慎獨, 謹獨, 對越上帝



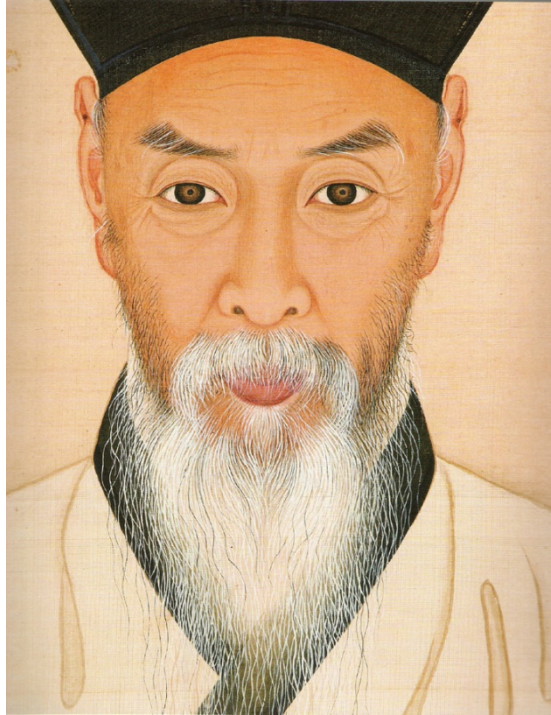
도판 1: 金弘道, 〈布衣風流圖〉



도판 2: 金弘道, 〈自畫像〉



도판 3: 李命基·金弘道 筆, 〈徐直修 像〉



도판 4: 李采, 〈肖像〉 얼굴 부분



도판5: 退溪 李滉 글씨, 朱熹 「敬齋箴」 앞부분.

朝鮮朝士大夫の肖像画に対する尊崇と宗教性

曹攻煥

韓国成均館大學・教授

朝鮮王朝の士大夫肖像画の中の人物たちはほとんど節制された表情で片隅を凝視しながら拱手した姿勢を取り、重々しく厳粛に見えるが、このような姿を見せた理由について考察し、朱熹が「敬斎箴」で言った「正其衣冠，尊其瞻視。潜心以居，对越上帝」という考えで、その理由を解説しようと思う。朝鮮王朝末期の士大夫肖像画が見せてくれた端正で厳粛、畏敬の姿、そして張力が豊富で、前方を凝視する姿については慎独、あるいは謹独という思想に盛り込まれた「对越上帝」の宗教的側面を考察する。朝鮮王朝の士大夫が追遠報本の祭祀を行う際、神主を祀らず、写実的な肖像画を使用した。これらの祭祀に使用された肖像画には敬慕する人物の魂がついているという思想が込められている。また、祭祀の時に使用した肖像画は子孫たちと同気感応して呪術の媒介体の役割をするために肖像画は単純な人物像ではなく、宗教的範疇の聖物に変わった。言い換えれば、「追遠報本」の祭祀に使われた肖像画は、人物画を越えて先祖の神霊が宿った宗教的聖物に変わり、宗教的色彩を帯びているということだ。肖像画は聖物として氣象論に立脚した徳輝美学を盛り込んでいる。つまり、尊敬の対象になった肖像画の主人公たちは、学識が高く、品行が優れており、徳望が高く、子孫たちの手本になるに十分だということだ。また、祭祀に使用する肖像画の人物たちは畏敬の念を抱いて一方向を凝視して端正で厳粛な姿をしており、このような姿の中には慎独思想が込められている。謹独は慎独と同じ意味で「謹独」を「事天の事」と解釈する観点と、「神が汝に臨み、二心がない」という言葉とともに、倫理と宗教的色彩を兼ね備えている。具体的にはこのような宗教的色彩が士大夫の祭祀の際、奉安した肖像画に投影され、肖像画は端正で厳粛な姿と畏敬の念を示した。言い換えれば、儒教が慎独を対越上帝と結びつけて理解することで、慎独は倫理的な修養論から脱し、宗教的敬虔さと信念を内包する行為として浮上したということだ。このような慎独思想は肖像画の中で畏敬の念を抱いて片隅をじっと見つめ、端正で厳粛な姿で表している。このように儒教思想を実践的な指導理念と認識していた朝鮮王朝では、孝の思想をもとにした「追遠報本」という観念と崇賢思想によって社会的に肖像画の需要が急増し、饗宴の際、敬慕の対象として用いられ、このような肖像画に宗教的色彩も盛り込まれている。

江户时代的医家与绘画

——以多纪元德《巨登富贵草》为例——

麦谷邦夫

京都大学·名誉教授

引言

众所周知，整个江户时代，医家和公家、僧侣阶层一起确立了他们作为文人的地位。当初，医家通过研究中国传入的医学书和本草书，提高了文化素养，进而又对书画和诗文展现出浓厚的兴趣，出现了很多既精通医道又精通书画等艺术之道的人才。本文以江户幕府医官、因致力于医学教育而闻名的多纪元德所绘插图故事《巨登富贵草》为线索，概览医家和绘画之间的紧密关系。

一、多纪元德简介

首先简单介绍一下多纪元德。

多纪元德，享保十六年（1713）生人。字仲明，号蓝溪。幼名金之助，后称安长，又改称安元。他是其父元孝的第五子，因长子和次子体弱多病，三子和四子夭折而亡，因此于明和三年（1766）继承了家督的地位，时年36岁，受命接管经营其父元孝兴办的医学校“跻寿馆”。明和九年江户大火之时，跻寿馆也同被烧毁，元德倾尽家产重建。安永五年（1776）三月成为奥医师¹，十二月获赐法眼²称号。天明六月（1786）跻寿馆再次被大火烧毁，他也同样倾尽家产重建。同年号八年成为将军家齐的御匙³。宽政二年（1790）晋升为法印，称广寿院，后改称永寿院。同年号三年，幕府将跻寿馆由多纪氏私塾改为官立医学馆，每年给予黄金二百两为馆费。于是他致力于经营医学馆，同时誊写仁和寺藏丹波康赖所作《医心方》三十卷，尾张德川家藏《太平圣惠方》一百卷献给幕府。享和元年（1801）年卒。享年七十岁。

元德著有《广民济急方》三卷、《医家初训》一卷、《医学平言》一卷、《答问稿》一卷等专业著作，此外还著有《养生大意抄》《养生歌八十一首》和《巨登富贵草》两卷。《养生大意抄》主要内容如题名所示，为养生要点的摘录，而《养生歌》则是在许多医书都是由汉文写成难以解读的情况下，将《养生大意抄》的要领编为简单易懂的八十一首和歌咏唱出来，而《巨登富贵草》则是采用和文插图故事的形式，同样说明

¹奥医师为江户幕府的医官。属于若年寄管理，负责将军及其家眷的诊疗。基本为世袭制，有时也会征用诸大名的藩医和民间医生。

²法眼原为佛教的僧位（法印、法眼、法桥）之一，对医生、儒学者、画师、连歌师也会仿照僧人赐予同样的称号。

³御匙为奥医师中将军专属的侍医。

养生的要点。这些作品反映了元德希望运用平易近人的方式向大众普及医学知识的意愿，在江户时代中后期的养生书中同样值得关注⁴。《巨登富贵草》正本被献给将军，草稿和草图其后很长一段时间内束之高阁，无人问津。后来，元德的继后人、长子元简发现了这些资料，将其装订成册以传后世。

多纪元简，宝历五年（1755）年生人。字廉夫，幼名金松，先称安清，后改称安长，号桂山，又号栌窗。安永六年（1777）初次晋见将军家治，宽政二年（1790）列为奥医师，同时获赐法眼。第二年，和其父元德一同任命为医学馆督事。同年号六年（1794）成为御匙见习，同年号十一年（1799）元德致仕后继位成为御匙。文化七年（1810）年卒。享年五十六岁。

元简随井上金峨学习经书，随其父学习医学，同时潜心钻研，在医学馆的讲解细致入微，且医术高明，被世人称赞为名人安长。其医学被称为折衷派（考证学派），以《素问》《灵枢》等古典为依据，在此基础上还致力于古籍的校勘、复刊。与吉田篁墩、小野兰山、大田锦城等人来往密切。著有《橐中镜》一卷、《医贖》三卷、《素问识》八卷、《灵枢识》六卷、《伤寒论辑义》七卷、《金匱辑义》六卷、《扁鹊传汇考》一卷等。此外，二宫孤松的《云烟琐谈》中记载，他天生雍容高贵，爱好风雅，不仅致力于收集书画，自己也擅长书法绘画⁵。

二、江户时代的养生书和《巨登富贵草》

日本养生方面的书籍撰述与出版的最早一例，是庆长四年（1599）曲直濑玄朔《延寿撮要》一卷的古活字版出版。之后时隔数年，较为著名的是竹中通庵的《古今养性录》十五卷于元禄五年（1692）出版，贝原益轩的《颐生辑要》五卷于正德四年（1714）出版。这些书籍都是从中国医术中直接摘录出有关养生的记录进行罗列，目标读者是以医家为代表、能理解汉文的知识分子。江户时代养生书的出版在17世纪后叶迎来第一次高峰，但在19世纪前叶最为繁荣。据统计，在此期间出版的养生方面的书籍，仅最主要的就多达六十多部⁶。同时，这一时期还涌现出许多如贝原益轩的《养生训》一样，针对普罗大众用假名写成的养生书，以及用和歌列举养生要点的“养生歌”等形式。

在这样的大背景下，多纪元德留下了用八十一首和歌咏唱养生要点的《养生歌八十一首》。在写有宽政六年（1794）纪年记录的序文中，他写道：“古今养生之书极多，但内容复杂，无法完整记忆。宽文年间（1661-1673）翠竹院（曲直濑道三）作养生歌十七首记叙要点。但是过简犹如不及。如今我私下仿照其样式作歌八十一首，方便人们记忆。虽然形式、语言粗俗，但皆为先贤格言。若人们都严格遵守其主旨，必能长命百岁。”内容分为大意十八首，饮食二十七首，家庭十五首，起居二十一首，共八十一首。从序文中特意提到“其形式言语可谓粗鄙下流”可以看出，在当时医家的普遍认知中，用和歌等方式讲述医学知识，依旧是

⁴多纪氏的《系谱》中记载：“養生大意、醫學平言等數卷の書を著して家に藏む。その餘著書數部ありといえどもいまだ稿を脱せず”（森润三郎《多纪氏事绩》（日本医史学会，一九三三年）299页）。《系谱》创作的时期中，《养生歌八十一首》和《巨登富贵草》很可能被视为《养生大意》类似的作品，没有做过多提及。

⁵「多紀安長名は元簡、……其の著述も極めて夥多なることは、何人も能く知る所なり。然れども緒餘の遊戯たる丹青に至りても、亦決して凡工の及ぶ所に非ざるは、蓋し之を知る人稀なる可し。……彼れは金峨に就きて儒學を修めたるのみならず、傍ら又其の丹青をも學びたるに非ざる乎」。此外，元简和当时著名的文人画家谷文晁有往来，从寄给谷文晁的书简等可得知，他们曾经互相鉴赏对方的画作。

⁶町泉壽郎「江戸時代の養生書」（『明治生命厚生事業團第五回健康文化研究助成論文集』、一九九九年）

粗俗的做法。但是也可得知，多纪元德有想要将养生要点简单易懂地传授给普罗大众这一明确的意图。

本文将举例说明的《巨登富贵草》⁷，便是多纪元德将养生要点画作插图故事记录下来的画作。虽然没有明确记录其为何时所作，但是从后述的插画卷子本下卷末，多纪元简后跋写道的“宽政中先考尝使八代弘贤书之云々”可以推测，这是在宽政年间（1789-1801）和《养生歌》一前一后出于相同目的所画。元德逝于宽政末年，可以说这是他晚年的作品。

接下来，虽然前文铺垫略长，但让我来简单介绍一下本书的内容（以下图片选自杏雨本）。

从前，故事的主人公——乌有国的安在某虽然家境富裕，却深感无法长命百岁金钱再多也没有意义，于是想效仿秦始皇到蓬莱山求取灵药，但苦于不知该如何前往蓬莱山。这时，他无意间看到壁龛，那里挂着一幅挂画，描绘的是仙人列御寇在空中飞行。就在他对着这幅挂画看得入迷时，列御寇从挂画中现身，教给他制作类似法国巴黎制飞船的东西。于是他乘坐这艘飞船飞到空中，前往蓬莱山寻找长生不老的“灵药”。

（序章）



途中，他第一个降落的地点是“女色国”——“上至天子，下至庶民，皆以沉溺色欲为习俗”。在这里，他被迎进王宫款待，但从该国人口中他详细听说，这里的人们沉醉于男女情欲，色欲放纵以至于人性受损，寿命也越来越短，于是和这里的人约定如果得到蓬莱灵药，定来分享给他们，之后再次踏上旅途。（第一话“女色国”）。

⁷本书书名读作“KOTOBUKIGUSA（ことぶきぐさ）”，可以写作“巨登富贵草”“古登富贵草”等汉字。下文除了特别需要区分的地方以外，都使用“巨登富贵草”为书名。



接着，他飞过以“常设酒宴，忘乎所以”为风俗的“大酒国”上空，遥望大酒宴之时，因为他原本好酒，不知不觉便操纵着飞船误落入酒宴之中，加入夜以继日的酒宴盛会。在这里，他见到了暴饮暴食、宿醉的痛苦，以及人们不顾呕吐也要继续喝酒的模样，切身感受到喝酒的危害，于是赶紧出发前往蓬莱山。（第二话“大酒国”）

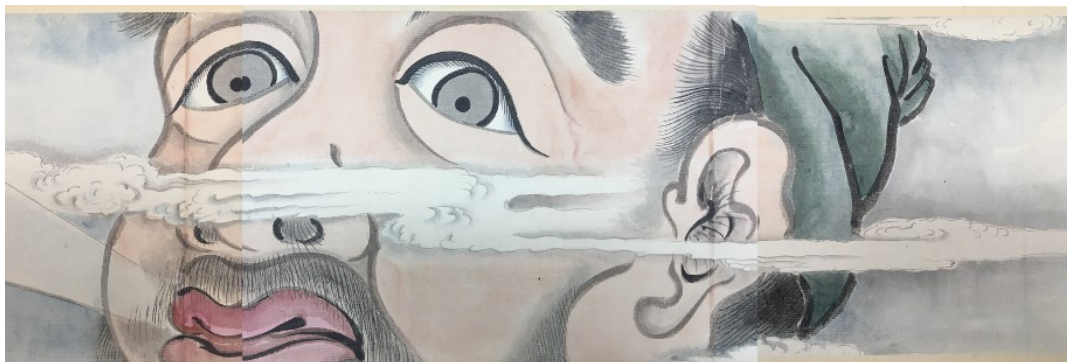


又在空中飞了一阵，他来到了列御寇提到过的龙伯大人所住“龙伯国”，却被吸入大人的嘴里。于是，他开始探索大人的体内，仔细观察发现大人具有五脏六腑中这十二内脏器官，外加耳目眼鼻口这外部五官，合计十七器官，其中其他十六器官是听从心君（脏）的命令共同协作维持生命。然而，这位大人的心君只宠



爱耳目鼻口这外部四官，于是四官尽情享受美色、淫声、美味膏粱成长，消化不良的食物之气在体内淤积，最终变为食积大王在腹中起义，企图夺走龙伯大人的性命，他亲眼目睹了这一过程。（第三话“龙伯国”其一）

于是，腹中十二器官和食积大王率领的起义军展开了激烈的斗争，百脉堵塞，一身之气无处可去，腹部肿胀让大人苦不堪言。最终在十二器官驱逐下的起义军摔下陡峭的小肠和曲折的大肠，变为腹泻撞开肛门这一大门，冲破膀胱的大堤逃出体外，战斗终于决出了胜负。从痛苦中解脱的大人长舒一口气，安在氏顺着这一口气被吹到大人体外不知何处的地方坠地。（第四话“龙伯国”其二）

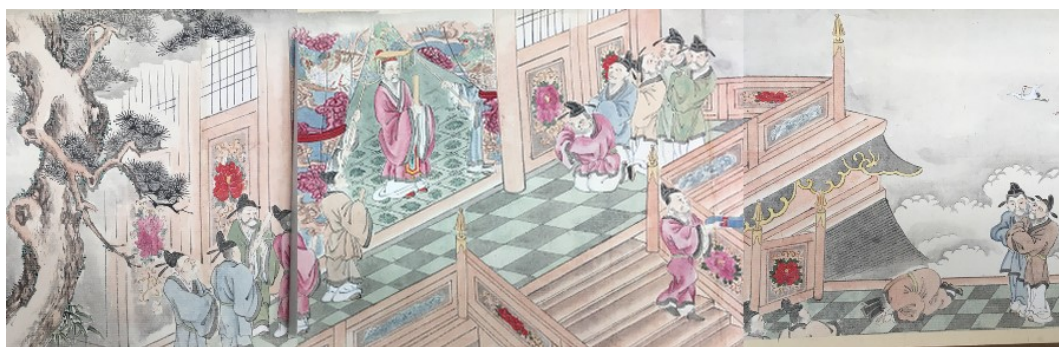


就在他不知身处何处，茫然环顾四周时，走来一位白发老人。安在氏询问这是何处，老人回答这就是你在寻找的蓬莱山，并带他来到了太乙元君所在之处。太乙元君殷勤传授给安在氏长生不老的要领，并交给他一副药方。于是，他在被仙人列御寇送回家中后打开药方，看到上面写着：

长生不老圆

节饮食远帷幄 慎起居

右三味自身调和为一圆，需常服不可懈怠，三种皆产于自身胸中，不可另索他处。（终话）



多纪元德在创作这个故事的同时，在每个故事后面插入了描绘该场景的插图。他通过这个插图故事，简单易懂地说明了沉迷女色、沉溺淫欲会扰乱阴阳调和，消耗生命的根源精气，损耗寿命；暴饮暴食会扰乱五脏六腑的功能，阻碍气血流通，诱发疾病；此外，通过观察龙伯大人体内发生的故事，阐述了十二器官的活动及阻碍其运作的各要因。同时，他还最大限度地利用绘画的表现力，试图帮助普通人理解。故事内容的要点只在于“节饮食”、“远帷幄”“慎起居”三点，十分通俗易懂。这和前文所述几乎同时期所作的《养生歌》的结构——“大意”、“饮食”、“家庭”、“起居”构成基本一致。虽然一个采用插图故事，一个采用和歌，形式并不统一，但都可以表明他拥有明确的目的，即不仅限于知识分子，也要让一般人理解养生的要点。顺带一提，元德构想出此类插图故事的背景中受到了许多作品的影响，如平安、室町以后大兴创作的

以源氏物语、伊势物语为题材的物语绘卷，以及以寺庙神社的吉凶为题材的缘起绘卷，更贴近大众的插图故事御伽草子，甚至还有江户时代以后大兴创作的草双纸，这一点自然不必赘述。

三、《巨登富贵草》的诸版本

现在可以确认存在的《巨登富贵草》原本只有以下五种。

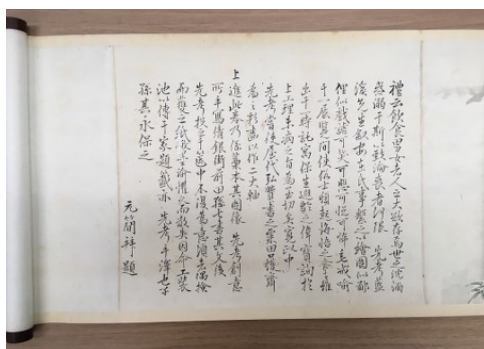
- 一 东京国立博物馆藏卷子本二卷（后文简称东博本）
- 二 杏雨书屋藏卷子本二卷（后文简称杏雨本）
- 三 刈谷市立图书馆藏本一卷（后文简称刈谷本）
- 四 国立国会图书馆藏本二卷（后文简称国会本）
- 五 京都大学图书馆藏本一卷（后文简称京大本）

其中，一、二两种都是有插图的卷子本。三到五只有插图卷子本的正文。在这之中，三在刈谷图书馆的目录中标注为印刷本，但国文学研究资料馆的调查证明其为手抄本⁸。四、五是同一系统的手抄本。由此可知，《巨登富贵草》大体可分为有插图的两本和仅有文字版的三本，全部为手抄本，没有印刷后广泛流通的文本。

下面来考察一下插图卷子本的制作经验和它们之间的关系。

关于插图卷子本的制作过程，两本中都有记载的元简后跋描述如下：

礼云，饮食男女者，人之大欲存焉，世之沈湎惑溺于斯，以致沦丧者何限，先考蓝溪先生叙安在氏事，繁之以绘图，似鄙俚似戏谑，可笑可悲，可悦可怖，垂戒喻于一展览间，使俗士顿起悔悟之念者，虽出于一时时寓，保生遐龄之伟，实询于上工理未病之旨为至切矣，宽政中先考尝使屋代弘贤书之，粟田口螭斋为之彩画，以作二大轴上进，此卷乃系草本，其图像先考创意所手写，倩银街前田孙七书其文，后先考投之于筐中，不复为意，顷者偶而获之，纸敝墨渝，惧久而散失，因命工装池，以传于家，题签亦先考手泽也，子孙其永保之，元简拜题。



（东博本下卷卷尾）

元德看到世人沉溺于饮食男女之事，无数人因此丧命，于是借由安在氏的故事，又添上绘画，让其变得活泼有趣，在阅读故事的过程中予以训诫，希望能迅速让世俗之人产生悔悟之念。而后，元德在宽政年间让

⁸国文学研究资料馆日本古典资料调查记录数据库 ” http://image.nijl.ac.jp/~chosa/card_jpeg/997001/997001-0192601.jpg”。笔者并未见到刈谷本原本。在此通过国文学研究资料馆所藏影照本展开论述。

八代弘贤写下正文，让粟田口蝶斋作画，制成两卷卷轴“上进”即献给将军。不过，现存的卷子是草稿，图画为元德自己设计描绘，正文则是前田孙七所写。之后，元德便将这份草稿压在箱底，彻底忘记了其存在，直到最近才被元简发现，恐其毁损遗失才装订成册。

由此可知，《巨登富贵草》的插图卷子本分为元德亲笔绘图、前田孙七写文的草稿，以及八代弘贤写文、粟田口蝶斋绘图献给将军的正本，之后由元简装订成册的草稿应该为东博本和杏雨本。献给将军家的正文目前下落不明。

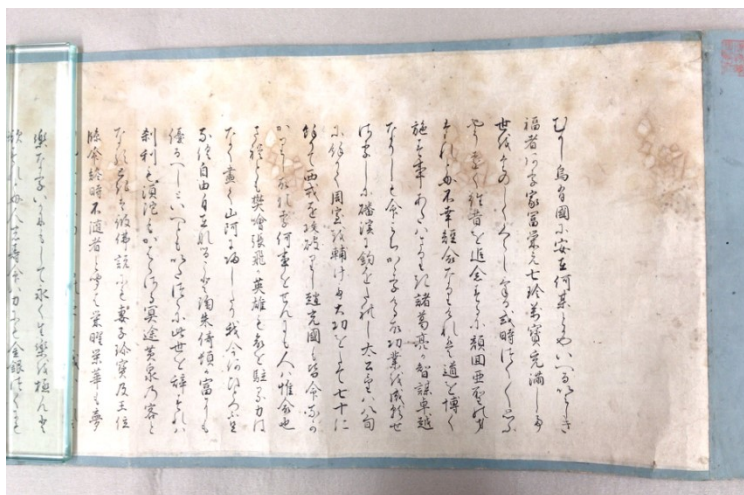
虽然东博本和杏雨本都在后跋中表明其为元简装订的元德草稿，但如此一来并不符合常理。简单一想便可知，如果元德的草稿一开始并没有两种，那么便不可能存在两种将其装订成册的版本。究竟是否存在两种同样的草稿，关于这一疑问，在详细对比了这两本后，可以发现以下不同。

首先，东博本被收藏在中间有隔断的桐箱中，箱盖正面用墨书“巨登富贵草”，背面用墨书“享和新元年七月望装池/多纪氏藏”⁹。箱子侧面贴着标签上有“第 / 臣（巨的错字）登富 / 贵草 / 二卷”的字样。从这些地方来看，东博本毫无疑问是元简装订元德的草稿，并命令子孙后代保存下来的原始版本，很可能被收藏在多纪氏的书架上。外标题为“巨登富贵草 上”“巨登富贵草 下”。上下卷均没有内标题和尾标题。

另一方面，杏雨本也被收藏在桐箱中，箱盖正面有墨书“古登富贵草 藤波文库”。虽然可以得知本卷子是藤波冈一的旧藏本，而后被杏雨书屋获得，但藤波氏是怎样得到的不得而知。上卷的外标题为“多纪蓝溪乌有国安在之摄生 上卷”，下卷为“乌有国安在摄生 下卷”，上下卷均没有内标题。由此可以推测，此本原本没有外标题，是后来增添上去的。写下这个外标题的人，因为没有找到内标题和其他表示书名的文字，不知道这是《巨登富贵草》，便从其内容为“乌有国安在氏”的“摄生”故事起了这样的外标题。既然元简的后跋里写道“题签亦先考手泽也”，那么元德不应该在增添外标题（题签）时还没有确定的书名，因此杏

雨本的外标题果然还应是后人所加。此外，外标题的字体也不像元德的笔迹。因此，更为恰当的解释应该为，外标题是有人后来添加的，此人虽然知道此书是元德的著作，但不知道正确的书名。

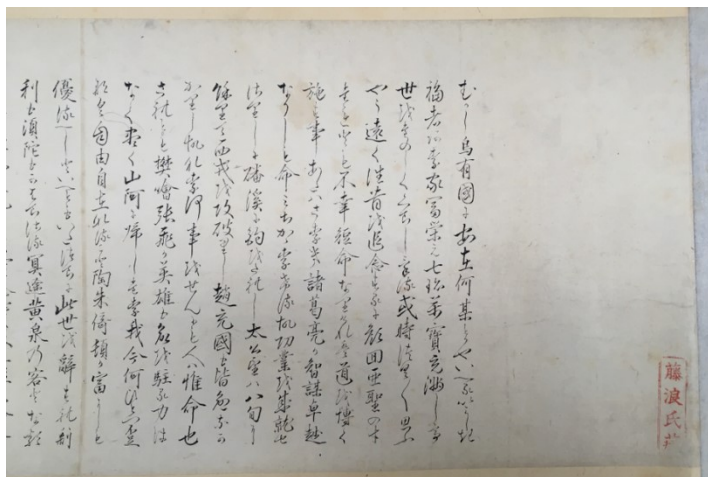
详细对比这两个版本后，又能发现几处较大的区别。第一，正文的笔迹不同。第二，原稿纸张的变色程度不同。东博本正文部分的纸张变色明显，可以说十分接近元简在后跋中所写“纸敝墨渝”的状态。第三，绘画部分的色彩不同。东博本基本是清一色的墨画，只有一部



（東博本上卷卷头）

⁹博本在东博所藏品综合检索数据库中记录为“著者：多紀元惠、粟田口蝶齋著・畫 / 寄與者：徳川宗敬寄贈”，即徳川本之一。此外，“粟田口蝶齋”为“粟田口蝶齋”的误写。

分有朱红配色；与之相对，杏雨本整体都有墨、朱、蓝及其他数种颜色上色。另外，就画作本身而言，东博本和杏雨本相比也不够精细。这说明杏雨本的绘画部分作于东博本之后，且用更加精细的描绘上色。此外，东博本的纸张用矾水工艺处理过，而杏雨本并没有，这也是它们外形上的区别之一。¹⁰



（杏雨本上卷卷头）

最大的不同点在于，内容构成本应是正文-图画-正文-图画这样正文和相对应的图画交叉排布，但在杏雨本中，大酒国第一段正文后匹配的是本该匹配第二段正文的图画，而本应和第一段匹配的图画接在其后，顺序、排布都不符合常规。另一方面，东博本第一段正文后正确匹配相应的图画，第二段正文也同样匹配有图画。这意味着，东博本正文和图画的顺序排列正确，而杏雨本的排列顺序有误。为什么会造成这种情况尚不得而知，但观察杏雨本这部分的纸张连接处，可以发现第二段对应图画的末尾和紧随其后的第一段图画顶端部位是同一材料纸张连续描绘而成，因此这不是单纯的纸张接续有误，而是从一开始就是这样连续描绘的。

此外，东博本下卷最终段图画的末尾，印有“万梅之堂”的朱方印，而杏雨本没有这个印记。东博本上卷末尾元简的识语“丹波元简百拜识”和下卷末尾的后跋“元简拜题”两处的“元简”上都印有“元简印”的阴刻朱印，而杏雨本并没有。东博本卷上的元简识语和下卷末的元简后跋都直接有些潦草地写在蓝纸尾纸（奥纸）上，而杏雨本则并非用尾纸，而是誊写在和正文纸同样材质的白纸上，粘贴在最后，这些都是不同之处。

虽然不能得出明确结论说明，这些不同之处意味着什么，但从东博本图画没有上色且稍显粗糙，附有元简的识语和后跋但也很潦草，正文纸张变色明显，外标题为“巨登富贵草”这些事实综合考虑，东博本很有可能就是元德亲笔绘画、前田孙七作正文的原本草稿。那么，杏雨本又究竟是什么。从正文纸状态和卷子制作比东博本精致，图画细节和色彩更为精细这些事实来看，它有可能是元简后跋中提到的由屋代弘贤作文、栗田口夔斋作画的献上本，但是，其正文和图画的匹配有误，很难想象这种有瑕疵的版本会被献给将军。更何况，附有元简的后跋和识语，其中记载本卷为“草稿”，明确否定了杏雨本为献上本。如此一来，其他可能便为元德的草稿存在前后两本，或者重新制作了献上本，不要的版本留存了下来，后来添加了元简的识语和后跋，否则无法合理说明两种卷子本都以草稿形式存在。不过，现阶段下结论还为时过早，只能暂时提供几种可能。

接下来，一般认为以这一卷子本为基础制作而成的是四——国会本。该书为四孔装帧，外标题为“巨登富贵草 乾坤”，下部有类似朱印的印记，但因为印记不清晰无法解读。内标题为“古登富贵草 上卷”“古登富贵草 下卷”，上卷内标题有假名标注，下卷则没有标注假名。首页上部有“帝国图书馆藏”的朱方印，

¹⁰ 矾水工艺是增强日本画的载体——和纸、绘绢等硬度的方法。矾水由胶、水、明矾调制而成。

中部有“明治三四・一一・二二・购求”的朱圆印，下部有“??堂图书记”的朱方印。正文纸为单郭、无版心的刷挂纸，上书工整的墨笔字，所有汉字均有假名标注。此外，文中各处还有红笔的订正和批注。

据推测，该书为抄写插画卷子本的版本。这一点从正文各段落结尾放着只有“画”一字的白丁便可得知。此外，正文末尾有“万梅之堂”，元简的后跋末尾“元简拜题”的部分有“元简印”的印记，由此可知国会本誊写的并非杏雨本而是东博本¹¹。但是，正文的文字使用方式和东博本并不相同，有的汉字被写作假名，有的假名又被写作汉字。在现存的五本中全都出现此类现象，想必是反映了誊写者的书写习惯。

在本书结尾，还附有如下落款¹²。

本书为官医多纪氏藏书，分两卷。即元简圆说自书。为中台昌芳子所示而记。

天保十年亥初冬月 平惟则抄

由此可知，此书为天保十年（1839）平惟则誊写，原书为多纪氏藏书的两卷，誊写的是中台昌芳子给他展示的书籍。“元简的圆说自书”有可能是某种传闻的误读，但既然一同誊写了元简的后跋，其中清楚写道这不是元简而是元德所写，为何还会留下这样的说明 多少有些无法理解。遗憾的是，平惟则和中台昌芳子的详细情况至今都不清楚。从落款中可知，这时插图卷子本已经被带到了多纪家外。

五一—京大本是封面有“古登富贵草”字样的假缀本。卷首为“古登富贵草”，卷末为“巨登富贵草”，内标题和尾标题的首字不一致。封面背后有部分字迹无法辨识，写道“本书为前前代所珍藏之书，我从諏访町委托给浅草一的柜子底部发现。抛弃实属不忍，姑且抄写一遍……”¹³。正文的字体十分潦草，应该不是认真抄写而成。

卷末有和国会本平惟则落款同样的文字，后面加了一句“于时安政五岁，午四月上旬。中泽牧（？）不（？）抄”的识语。由此可知，该书为安政五年（1858）中泽某氏再度抄写国会本所成。

三一—刈谷本为五孔线装本，外标题为“巨登富贵草”，但没有内标题和尾标题。一眼看出，它书写工整，甚至让人误以为是印刷版本，卷末有

此编予所戏撰轩渠之間，尽有所寓，顷者大村生归京，来告别，予无长物，因以之为赂，窃擬古人以言之意云，丁巳菊月 安元法印 永寿院（方印）

这一安元法印的奥书。安元为元德的通称，他于宽政二年（1790）晋升为法印，号广寿院，后改为永寿院，而丁巳这一年为宽政九年（1797）。因此，可以得知此书最迟也已经在宽政九年完成。虽然如今大村生的调查并不到位，但就归京时将此书作为礼物赠送来看，此人很可能为京都的医家。

对比国会本、京大本、刈谷本，可以看到每个版本的用字（假名、汉字）有所不同，文章也有细微差别。这些大概是抄写者的书写习惯和错字造成的，国会本以插图卷子本为参照抄写，刈谷本从元德自身的奥书来

¹¹不过，东博本上卷末尾的元简识语并未抄录下来。很可能是抄写者认为只有装订年份的记录不需要抄写。

¹²“此書は官醫多記氏の藏書にして二卷の軸ものなり、則（すなわち）元簡の圖説自書なり、中臺昌芳子の見せられ侍りしを筆記せし而已、天保十年、亥初冬月 平惟則寫 “玩？”（陰刻朱方印）”

¹³“此書は先々代よりの珍書にして、余暫（？）諏訪町より浅草新（？）の能（？）川へ預けし櫃底より出しものにて、手放すに不忍、一應轉寫の上、淺??氏（？）へ?かれと?す”

看，可以推断是按照元德的草稿所抄写。不过，它和普遍认为是原稿本的东博本也有若干不同，可能元德对正文进行了些许改动。据刘谷本的元德奥书所述，这是大村某归京时赠送他的，虽然赠送的是元德的真迹也不无可能，但是正文的笔迹和奥书的笔迹并不是同一人，因此这是元德将选择了其中一本誊写的副本，附上奥书赠予他人的可能性更高。

从上述事实可知，多纪元德在晚年已经完成通过故事说明养生要点的插图故事“巨登富贵草”。时间是宽政九年之前。以此草稿为基础，数个只有正文的副本被后人抄写下来，一部分赠送给了大村某作饯别，其他副本或是抄本、插图卷子本也都流传到了多纪家外。但是，元德、元简或者书店都不曾出版，可以认为其流通范围有限。

四、 八代弘贤、画家栗田口蠖斋和书法家前田孙七

多纪元德撰写《巨登富贵草》时，从一开始就不仅写了文字，还加入图画以便帮助读者理解，这一点从元简的后跋便可得知。虽然不知元德是怎样习得绘画技术的，但从被认为是元德草稿的东博本来看，显然他的画技相当有水平，且学习的是名为大和绘的绘画形式。从他在完成《巨登富贵草》正文后，委托栗田口蠖斋画图也可以作出同样的推测。

栗田口直隆（1753-1807）为幕府画师栗田口直芳之子。号庆羽、珪羽、庆受、尺蠖斋、蠖斋等¹⁴。其父栗田口直芳本名近藤五郎兵卫，为坊间浮世绘画师，因画技出众在德川家治世时召入幕府，成为奥坊主，奥画师住吉广守的弟子¹⁵。栗田口的家号为住田广守所赐。住吉广守擅长色彩丰富的大和绘，因此普遍认为栗田口父子也继承了大和绘的画风¹⁶。多纪元德和栗田口蠖斋于同时期担任奥医师和奥画师，可能因为这层关系相识。他是元德的绘画教师之一也非不可能。

元德委托抄写正文的八代弘贤（1758-1841），自幼师从持明源流幕府书道师范森尹祥学习，后师从持明院宗时，江户时代成为屈指可数的能书家。国学师从塙保己一和松岗辰方，儒学师从山本北山，和歌师从冷泉为村、为泰，故实师从伊势贞春。天明元年（1781）出仕西丸台所，同年号二年被录用为书役，同年号六年为本丸付书役。宽政五年（1793）成为御右笔所诂支配勘定格，而后成为表御右笔勘定格¹⁷。天明四年（1784）左右开始协同其师塙保己一编纂《群书类从》，同时致力于收集书籍，以藏书庞大的不忍文库为基础，完成了考证、分类大部分日本故事、起源的百科事典《古今要览稿》。和栗田口蠖斋同样，元德和八代弘贤同为幕府奥医师和右笔，有职业上的联系，同时作为考证学派的学者在学问方面可能也有往来。从事务繁忙

¹⁴《日本书画鉴定大事典》（国书刊行会、二〇〇六年）有记载，“直隆一栗田口 慶羽、珪羽、慶受、尺蠖齋、蠖齋と號す。直芳の子、幕府の御繪坊主役たり、文化四年（一八〇七）九月十四日歿す。年五十五”。

¹⁵奥画师为江户幕府御用画师中最高规格职位名称。与表画师相对。每月定日出勤，负责完成殿舍装饰画等幕府的御用

¹⁶《大日本书画名家大鉴》（大日本书画名家大鉴刊行会、一九三四年）中直芳一项中有写，“栗田口慶羽直芳。始め近藤五郎兵衛と稱す。浚廟御世、奥坊主に召出さる。住吉内記廣守の門人”，并引用《平贞丈记》的记录，“今世栗田口と名のる畫工は、昔の栗田口法眼の後胤にあらず、元の種姓は知らず、享保年中、江戸芝の赤羽根といふ所に住みて、浮世繪をゑがきて世を渡りける者なり、畫の上手なりし故、召出されて御畫工になり、住吉内記（廣守）が弟子になりて、土佐の風を學びたり、住吉が栗田口の家號を授けたるなり、昔の栗田口は眞の一風あり、今の栗田口は土佐風なり”。

¹⁷表右（祐）笔为江户幕府的职制之一，负责幕府 的书记职责。

的八代弘贤同意誊写《巨登富贵草》可以推测，二人的关系十分亲密。另一位前田孙七并无详细记载，但从元简后跋中“倩银街前田孙七书其文”可以推测一二。“银街”即“白银町”，当时遍布大名中、外屋敷、幕臣的宅地，因此他可能是和屋代弘贤同样擅长书法的幕臣¹⁸。此外，刘谷本作为饯别时赠送的礼物，誊写的笔迹十分工整，很可能也是请人抄写而成，也有可能是前田孙七完成。不论如何，多纪元德身边有大和绘画风的画师和当时有名的能书家等人，并有效利用和他们的关系完成插图卷子本《巨登富贵草》，献给了将军。

结语

多纪元德的《巨登富贵草》作为一部由医家创作的插图故事，可以说是一部空前绝后的作品。他之所以创作这部作品，是意识到以往由汉文写成的医学在知识普及方面具有局限性。而这部作品产生的历史文化背景则有两个方面。其一是曲直濂道三的“养生歌”和贝原益轩的《养生训》等通过和文、和歌等通俗易懂的方式普及养生知识的先行作品的存在。其二则是平安时代以后一直保持下来的插图故事的叙事传统，以及江户时代出版业的繁荣和草双纸、御伽双纸等通俗文学的兴盛。出于同样的目的，元德创作了《养生歌八十一首》，又从纯文字的世界中向前迈出一步，想到以图文交替的方式创作《巨登富贵草》，增强感染力。而使之变为可能的，是元德的绘画素养，也是他天生的绘画才能。这一才能也遗传给了其子元简，但元简并没有将绘画才能直接运用到普及医学方面。这大概是因为到了元简这一代，绘画已经失去了实用的价值，而是成为一种更纯粹的艺术。

元德产生创作《巨登富贵草》的想法之后，文字部分反复推敲，而原画也必然进行了精心的反复修改。到了晚年才终于画出满意的作品，并通过书画的交流结识了江户时代大名鼎鼎的书法八代弘贤和继承了住吉派传统的画师粟田口夔斋，委托他们完成了献给将军的正本。可以推断，元德和他们并不仅仅是工作上的往来，还有同为勤于书画之道的有志之士之间更为亲密的私人交流。八代弘贤除了担任幕府右笔的职务，还是不忍文库的主管，或者说是塙保己一的助手，平素必定公务繁忙。但他却同意誊写《巨登富贵草》的正文，这便是他们关系亲密的最好证明。正本献给将军后，被丢弃的草稿由元简装订，得以留存至今，对考察江户时代医家和书画艺术之间的关系来说也是莫大的幸事。

江户时代进入文化、文正年间以后，出现了许多与《巨登富贵草》同样的戏作或其它图文结合的出版物，将病因和人体中的各个器官、药物之间的关系比作战争，画成幽默故事，在民间得到普及。其中的代表作品有将生药拟人为武将击退麻疹鬼的插图故事《麻疹御伽双纸》（作者不详。文正七年[1824]刊），将麻疹的各症状和治疗药物的战斗进行拟人化描写的《流行麻疹合战》（《地异天变、近世流行病》十五枚组印刷物）（均为杏雨书屋藏书）。在医学知识简单易懂地普及给大众的过程中，文字和绘画相辅相成、表现力强的作品发挥了不可或缺的作用。《巨登富贵草》便是这样一部由拥有绘画天赋的医家创作的、开启先河的稀世珍品。

¹⁸引用自《国史大辞典》（吉川弘文馆、一九七九年）麻布一项。

에도시대의 의가(醫家)와 회화(繪畫)

—타키 모토노리(多紀元徳)의『巨登富貴艸』를 예로—

무기타니 쿠니오
교토대학 · 명예교수

시작하며

에도(江戸)시대 동안, 의가(醫家)가공가(公家:관리)나승려(僧侶)와더불어문인(文人)으로서의지위를확립해온사실은널리알려져있다.처음에는중국에서전래된의학서(醫學書)나본초서(本草書)의연구를통해그문화적교양을높여왔으나,서화(書畫)나시문(詩文)에도왕성한흥미를보이게되어,의도(醫道)이외에서화(書畫)를필두로하는예도(藝道)를궁구하는인재를배출하기에이르렀다.본고(本稿)에서는에도막부의의관(醫官)으로도, 의학교육에매진한것으로저명했던타키모토노리(多紀元徳)의그림이있는이야기인 『巨登富貴艸』를 가지고 의가(醫家)와회화(繪畫)와의친근한관계에대해개관(概觀)해보고자한다.

1. 타키모토노리(多紀元徳)에대하여

먼저, 타키모토노리(多紀元徳)에 대해 간단하게 소개해 두고자 한다.

모토노리는 1731(享保 16)년생으로 자(字)는중명(仲明), 호는남계(藍溪)로 아명은킨노스케(金之助)였고, 후에安長이라했다가 다시安元으로바꿨다. 그는 모토타카(元孝)의5남으로태어났으나, 그의 형들 가운데 장남과차남은병약하였고, 3남과4남은요절한관계로 1766(明和3)년에 가계를 잇게 되었다. 이때가 그의 나이 36세로, 부친이 세운 의학교(醫學校)인 「세이쥬칸[躋壽館]」의 경영을 맡게 되었다.明和9년의 에도(江戸) 대화재로 세이쥬칸도 불탔으나,사재(私財)를투입하여재건에진력했다. 1776(安永5)년3월 그는 옥의사(奥醫師)¹가 되었고, 12월에법안(法眼)²에서위(敍位)되었다. 1789(天明6)년에 세이쥬칸이 다시 큰 화재로 불탔는데 그 때

1 옥의사(奥醫師)는 에도막부(江戸幕府)의 의관(醫官). 와카도시요리(若年寄:에도막부의고위관직)의소속으로 쇼군(將軍)과 그 가족의 진료를 담당했다.대부분 세습이었으나 여러 다이묘(大名)의번의(藩醫)나정의(町醫)를하다가등용되는 경우도 있었다.

2 법안(法眼)은원래는불교의僧位(法印、法眼、法橋)중의 하나인데,승(僧)에준하여의사·유자(儒者)·화가·렌가시(連歌師)

도 사재를 투자해 재건했다.天明8년에는 쇼군 이에나리(家齊)의어시(御匙)³가되었다. 모토노리는 1790(寬政 2)年법인(法印)에서위(敍位)되고,광수원(廣壽院)이라고 칭해졌으며,후에 영수원(永壽院)으로 고쳤다. 寬政 2 年에 막부(幕府)는세이쥬칸(躋壽館)을 타키가(多紀家)의사숙(私塾)에서관립(官立)의 의학관으로승격시키고,관비(館費)로매년金2백냥을지급했다. 모토노리는 의학관(醫學館)의경영에분투하는한편으로,닌나지(仁和寺)가소장하고있던 단바야스노리(丹波康頼)의『醫心方』三十卷,오와리도쿠가와(尾張德川)家소장의『太平聖惠方』一百卷을 필사하여 진상하기도 했다. 그는 1801(享和元年)에 죽었는데 향년 70세였다.

모토노리에게는『廣民濟急方』三卷,『醫家初訓』一卷,『醫學平言』一卷,『答問稿』一卷등의전문적인저서가있는데,그외에도『養生大意抄』,『養生歌八十一首』와『巨登富貴艸』二卷이 있다.『養生大意抄』는 문자 그대로 양생(養生)의대요를뽑아쓴것이고,『養生歌』는 한문으로 된 난해한 의서(醫書)가많은와중에『養生大意抄』의 요결(要訣)을평이한화가(和歌) 81首로 부른 것이고,『巨登富貴艸』는화문(和文)의그림이야기형식을취해마찬가지로 양생의요점을설한것이다.이것들은평이한형식으로일반에게도 의학지식을 보급하려 한 모토노리의 의도를 반영한 것으로,에도시대중후기의양생서중에서주목해야할것들이다.⁴ 『巨登富貴艸』의 정본(正本)은쇼군에게진상되었고,그후원고(原稿)와원화(原畫)는오랫동안방치되어있었다.이를찾아내서자손에게길이전할수있도록장정(裝丁)을입힌것은모토노리의뒤를이은장남모토야스(元簡)였다.

모토노리의 장남 타키 모토야스(多紀元簡)는 1755(寶曆 5)年 생(生)으로 字는 廉夫,幼名은 金松,자라서 安清이라 불렀는데 뒤에 安長으로 개명했으며, 桂山혹은 櫟窗을 號로 삼았다. 1777(安永6)年쇼군 이에하라(家治)를처음으로알현하고, 1790(寬政 2)年에 옥의사(奧醫師)에들어감과동시에법안(法眼)에서위되었다.다음해, 아버지인모토노리와함께의학관(醫學館)의독사(督事)를명받았다. 1794(同6)年에는 어시(御匙)견습이되었고, 1799(同11)年모토노리가 사직(辭職) 하면서 그의 뒤를 이어 어시(御匙)가되었다. 그는 1810(文化7)年에 죽었는데 향년56세였다.

모토야스(元簡)는경서(經書)를이노우에킨가(井上金峨)에게 사사 받았고,의학(醫學)은아버지에게배우는한편 스스로도연찬(研鑽)에힘써의학관(醫學館)에서의강의는상세하기이데없었다고 하며,치료(治療)에도뛰어나 세상사람들로부터 명인(名人)安長이라고불렸다.그의학은절충파[考證學派]라고하여,『素問』,『靈樞』등의 고전(古典)을근거로하는것으로서,그연장선상에서고적(古籍)의교감(校勘), 복간(復刊)에도힘을쏟았다.요시다코우톤(吉田篁墩), 오노란잔(小野蘭山), 오오타킨조(大田錦城) 등과친하게교제하였다.저서에는『樞中鏡』一卷,『醫贖』三卷,『素問識』八卷,『靈樞識』六卷,『傷寒論輯義』七卷,『金匱輯義』六卷,『扁鵲傳彙考』一卷등이있다.또천성적으로전아(典雅)한성품으로풍류(風流)를즐기고,서화(書畫)의수집에노력하는한편그자신도서화(書畫)에능했던것은

등에도 부여된 칭호(稱號).

³어시(御匙)는옥의사(奧醫師)중에서도쇼군(將軍) 전속의시의(侍醫)를말한다.

⁴ 타키(多紀)씨의『系譜』에는「養生大意、醫學平言等數卷の書を著して家に藏む。その餘著書數部ありといえどもいまだ稿を脱せず」(森潤三郎『多紀氏の事蹟』(日本醫史學會、一九三三年) 頁二九九) 라고되어있다.『系譜』가 작성될 단계에서는『養生歌八十一首』나『巨登富貴艸』는『養生大意』와 비슷한 것들이라 특별히 언급은 되지 않았을 것이다.

니노미야코쇼(二宮孤松)의 『雲烟瑣談』에 보인다.⁵

2. 에도시대의 양생서(養生書)와『巨登富貴艸』

일본에서 양생 관계 서적의 저술이나 출판이 행해지게 되는 것은, 1599(慶長4)년마나세겐사쿠의『연수찰요(延壽撮要)』一卷 고활자판(古活字版)의출판이 가장 빠른 예이다. 그 뒤 얼마간의 시간이 지나고,저명한 것으로는,타케나카츠우안의『古今養生錄』 十五卷이1692(元祿5)년에 카이바라에키켄의『이생집요(頤生輯要)』五卷이 1714(正徳 4)년에출판되었다.이책들은어느것이나중국의서(中國醫書)에서양생관계(養生關係)의기사(記事)를그대로추출하여배열한것으로독자로상정되어있는대상은 의가(醫家)를비롯하여한문을이해할수있는지식층이었다.에도(江戸)시대의양생서의출판은17세기후반에들어최초의피크를맞게되며최고전성기는19세기전반이었다.이기간동안출판된양생관계서적은중요한것만해도60점이상에이른다고한다.⁶ 동시에카이바라에키켄의『養生訓』과 같이, 일반 민중을 대상으로 한 가나(假名)로쓰여진양생서나, 화가(和歌)형식으로양생의요점을열거하는「養生歌」류가 다수 출현하게 되는 것도 이 시기의 일이다.

이러한 배경하에서타키모토노리(多紀元徳)는양생의요점을화가(和歌) 81首로 노래한 『養生歌八十一首』를 남기고 있다. 寛政 6(1794)년의기년(紀年)을가지는서문(序文)에는「古今、養生書는 지극히 많으나 그 내용이 복잡하고 기억하기 어렵다. 寛文年間(1661-1673)에翠竹院(마나세도우산[曲直瀬道三])이 양생가(養生歌)17首를 지어 그 요점을 설했다.그러나 지나치게 간단하여 이해하기에 충분하지 않다. 나는 그 체제를 본따서81首를 지어 사람들에게 기억하기 쉽게 했다.그 형태나 단어는 비속하나 모두 선현(先賢)의격언이다.만일사람들이이취지를삼가지킨다면장수(長壽)할것은확실하다」.본문내용은대의(大意)18首,음식(飲食)27首,규문(閨門)15首,기거(起居)21首의 81首로 되어 있다.서문 중에 일부러 「그 모양이나 말이 저속하다고는 해도」라고 사전에 양해를 구하고 있는 것에서도 알 수 있듯이당시 의가(醫家)의일반적인인식에서화가(和歌)등의형식으로의학지식(醫學知識)을설명하는것은아직비속한것으로치부되고있었다.그러나타키모토노리는 양생(養生)의요점을만민에게알기쉽게전하고자하는명확한의사를가지고있던것을알수있다.

지금부터 얘기하는 『巨登富貴艸』는⁷ 타키모토노리가 양생(養生)의요점을그림이들어있는이야기풍으로기록한것이다.언제쓰여졌는지에대한명확한기록은없으나후술(後述)하는그림있는두루마리본下卷의 타키모토야

5 「多紀安長名は元簡、……其の著述も極めて夥多なることは、何人も能く知る所なり。然れども緒餘の遊戯たる丹青に至りても、亦決して凡工の及ぶ所に非ざるは、蓋し之を知る人稀なる可し。…… 彼れは金峨に就きて儒學を修めたるのみならず、傍ら又其の丹青をも學びたるに非ざる乎」。또,모토야스(元簡)가당시저명한문인화가(文人畫家)였던타니분초(谷文晁)와교류가있었고,서로그림을보여주거나하던사이라는것은타니분초에게보낸서간등을통해알려져있다.

6 町泉壽郎「江戸時代の養生書」(『明治生命厚生事業團第五回健康文化研究助成論文集』、一九九九年)

7 本書의 書名은 「ことぶきぐさ (KOTOBUKIGUSA)」라고 발음하는데「巨登富貴艸(草)」, 「古登富貴艸(草)」등의 한자(漢字)가해당된다.以下 특별히 구별할 필요가 있는 경우를 제외하고는 「巨登富貴艸」을 書名으로 사용한다.

스(多紀元簡)의 후기[後跋]중에「寛政中先考嘗使八代弘賢書之云々」라는 말이 있는 것을 보면, 寛政年間(1789~1801)에『養生歌』와 전후(前後)하여 같은 의도하에 쓰여 졌다고 생각된다.모토 노리는 寛政末年(1801)에 죽었으므로그만년작(晩年作)이라고 할수있다.

다음으로 분량이 많지는 않으나 본서(本書)의내용을간추려소개해본다 (以下の 圖版은 杏雨本의 것이다)

옛날 오유국(烏有國)의 安在某라는 주인공이 아무리 부유(富裕)해도장수(長壽)하지못하면의미가없다는 것을통감하고,진시황제(秦始皇帝)를흉내내서봉래산(蓬萊山)의영약(靈藥)을얻으려했는데,어떻게하면봉래산에 갈수있을까궁리하고있었다.그때,문득도코노마(床の間)를바라보니선인(仙人)열어구(列禦寇)가하늘을나르는그림이그려진족자가걸려있었다.그족자에일심으로집중을하니족자에서열어구(列禦寇)가튀어나와프랑스파리제(製)의비행선(飛行船)「리유크토스로우후(りゆくとすろうふ)」라는 것을 주었다.그래서 이 비행선을 타고 공중에 날아올라 불로장수(不老長壽)의「영약(靈劑)」을 찾아 봉래산(蓬萊山)으로떠났다. (序章)



가는 도중에 가장 먼저 내린 곳은 「위로 천자(天子)로부터아래로서민(庶民)에이르기까지모두다색욕(色慾)에담닉하는것이이름으로치는풍속(習俗)」이라는 「女色國」이었다.여기에서왕궁에 초대되어 환대(歡待)를받는데그나라사람의입을통해남녀의 정욕에 빠져 색욕(色欲)을남용하는것이인성(人性)을훼손하고수명(壽命)을 단축시키게되는경위를상세하게듣고나서,봉래(蓬萊)의영약(靈藥)을손에넣게되면반드시나누어주겠다는약속을 하고출발했다. (第一話「女色國」)



다음으로 「자신의 미래는 모두 잊고 항상 주연(酒宴)을여는것」이 풍속(風俗)인「大酒國」위에 이르러, 멀찌 감치대주연(大酒宴)을바라보다가,원래술을좋아했기에자신도모르는사이에비행선의조종을잘못하여주연(酒宴)의가운데에떨어지게되었고,연일밤낮으로주연에참가하게되었다.폭음폭식(暴飲暴食),숙취의고통도개의치않고, 토하면서도계속다시음주를이어가는모습을보고절실히 음주의 해(害)를실감하였고서둘러봉래산(蓬萊)을향해 출발했다. (第二話「大酒國」)



다시 공중을 날다가,이윽고 열어구(列禦寇)에게들었던용백(龍伯)이라는거인이사는「龍伯國」에 이르렀는데,거인의 입속으로 빨려들어가 버렸다.거인의 몸 속을 탐방하던 중,오장육부단중(五臟六腑臚中)의내부12관(十二官), 거기에이목구비형(耳目口鼻形)의외부5관(五官)을더한17관(十七官)이갓추어진것,그중에심군(心君:심장)의명령아래,다른16관이(十六)이협동하여생명을유지하고있는모습을상세하게관찰한다.그런데이거인의심군(心君)은이목구비(耳目鼻口)의외부4관(四官)만을총애하였기때문에,4관은미색(美色)음성(姪聲)미미(美味)고량(膏粱)을제멋대로조장하여소화(消化)가제대로되지않은음식물의기(氣)가적체되었고,식적대왕(食積大王)이되어 뱃속에서폭동을일키고용백(龍伯)거인의목숨을해치기에이르는것을목격한다. (第三話「龍伯國」其一)



이리하여 뱃속에서는 12관(十二官)과식적대왕(食積大王)이이끄는폭도들의처참한전투가시작되어,백맥(百脉)의통로는막히고일신(一身)의기(氣)는통하지않게되며배는팽만하여거인은극심한고통을겪는다.이윽고12관(十二官)에게내쫓긴폭도들은소장(小腸)의급경사와대장(大腸)의아흡굴곡을굴러떨어지고,설사가되어항문(肛門)의대문을열고,방광(膀胱)의독을갈라몸밖으로도주하였고고승부는결정되었다.고통에서해방된거인은후유하고한숨을내쉬었고,안재씨(安在氏)는그한숨으로인해거인의몸밖으로배출되어어디인지도모르는곳으로 날려 추락한다. (第四話「龍伯國」其二)



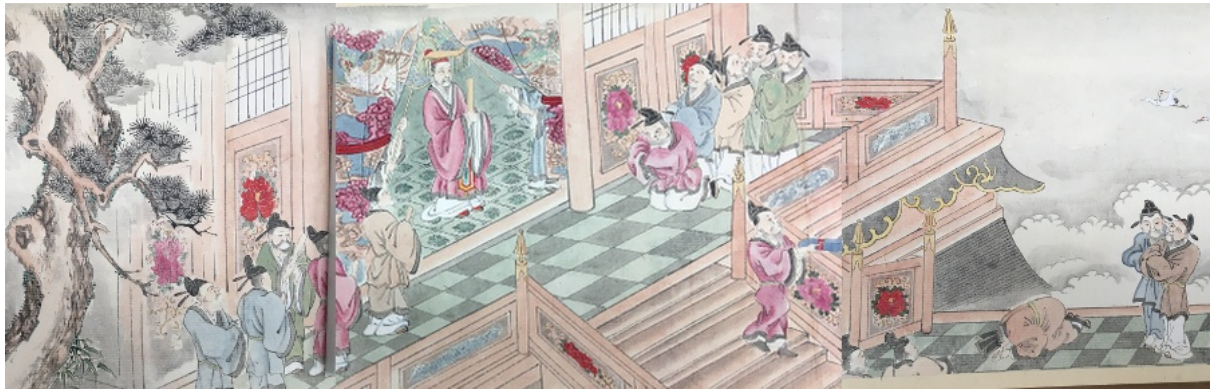
여기가 어디인가 하고 주변을 둘러보는데,백발 노인 한 사람이 다가왔다.안재씨(安在氏)가여기가어디냐고물으니,노인은여기가바로네가찾는봉래산(蓬萊山)이라고답하고,태을원군(太乙元君)이있는곳에안내해주었다.태을원군은안재씨에게장생(長生)의요결(要訣)을자상하고친절하게알려주고,한권의약방(藥方)을전수했다.이리하여,선인(仙人)열어구(列禦寇)에게보내져집에돌아온후,그약방(藥方)을펼쳐보니,거기에는

長生不老圖

節飲食 遠帷幄 慎起居

右三味를 自身이 調合하여 一圓으로 만들고,언제나 준수하는데게으르지 말 것이며,三種모두 自身の 胸中에서 기르고, 밖에서 구하지 않는다.

라고 기록되어 있었다. (終話)



타키 모토노리는 이 이야기를 창작하면서 각 이야기의 뒤에 그 정경(情景)을 그린 회화를 삽입하였다. 그는 이 그림 이야기를 통해 여색에 빠지고 음욕에 탐닉하는 것이 음양의 조화를 어지럽히고 생명의 근원이 되는 정기(精氣)를 소모하여 수명을 단축시키는 것, 폭음 폭식이 오장육부의 작동을 어지럽히고 기혈(氣血)의 유통(流通)을 저해하여 병(病)을 유발시키는 것, 또 용백(龍伯) 거인의 몸속에서 실제로 일어나고 있는 현상의 관찰을 통해 12관(官)의 작동과 그것을 저해하는 다양한 요인들을 알기 쉽게 설명함과 동시에 회화의 소구력(訴求力)을 최대한 이용하여 일반인의 이해를 돕기 위한 시도를 했던 것이다. 그 내용의 요체는 「절음식(節飲食)」, 「원유악(遠帷幄)」, 「신기거(愼起居)」의 3가지 뿐으로 지극히 평이하다. 이는 거의 동시대에 쓰여진 전술(前述)한 『養生歌』의 구성이 「大意」, 「飲食」, 「閨門」, 「起居」의 4부로 이루어진 것과 궤를 같이 하는 것이다. 하나는 그림 이야기, 하나는 화가(和歌)라고 하는 다른 형식을 취하고 있으나, 둘다 지식인 뿐만 아니라 일반인들에게 양생의 요점을 이해시키려고 하는 명확한 의도를 가지고 만들어졌다고 하겠다. 덧붙여서, 모토노리가 이 같은 그림 이야기를 구상했던 배경에는 헤이안(平安), 무로마치(室町) 이후 왕성하게 제작된, 겐지모노가타리(源氏物語)나 이세모노가타리(伊勢物語) 등을 소재로 한 모노가타리에 마끼(物語繪卷: 이야기, 전설 등을 글과 그림으로 그린 두루마리)나 신사(神社)나 절의 유래를 소재로 한 엔기 에마끼(縁起繪卷), 보다 서민적인 그림 이야기인 오토기조우시(御伽雙子), 더 나아가 에도 시대 이후 왕성하게 제작된 쿠사조우시(草雙子) 등의 영향이 있었던 것은 말할 필요도 없으리라.

3. 『巨登富貴艸』의 諸本에 대해서

현재 존재가 확인 가능한 『巨登富貴艸』의 텍스트는 아래의 5種뿐이다.

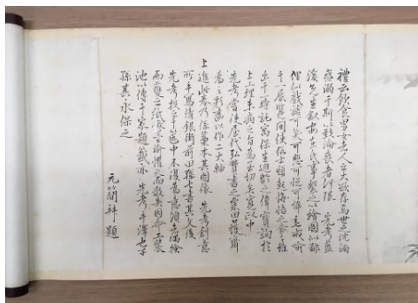
- 一 東京國立博物館藏卷子本二卷(以下、東博本이라 略稱한다)
- 二 杏雨書屋藏卷子本二卷(以下、杏雨本이라 略稱한다)
- 三 刈谷市立圖書館藏本一卷(以下、刈谷本이라 略稱한다)
- 四 國立國會圖書館藏本二卷(以下、國會本이라 略稱한다)
- 五 京都大學圖書館藏本一卷(以下、京大本이라 略稱한다)

이 중 一과 二 두 종류가 그림이 삽입된 두루마리본이다. 三~五는 그림이 삽입된 두루마리본의 본문만을 필사한 것이다. 그 중에서 三은 카리야(刈谷) 도서관의 목록에는 간본(刊本)이라고 되어 있으나, 국문학연구자료관(國文學研究資料館)의 조사(調査)에 의하면 수사본(手寫本)임이 확인되고 있다.⁸ 四, 五는 동일 계통의 수사본(手寫本)이다. 이처럼 『巨登富貴艸』에는 대별(大別)하여 그림이 들어간 것 二本과 본문만 있는 것 三本이 있고, 모두 수사본(手寫本)으로 판각(版刻)되어 널리 유통된 텍스트는 아니다.

이하, 그림이 들어간 두루마리본의 제작 경위와 상호의 관계에 대해 고찰하겠다.

그림이 들어간 두루마리본이 작성된 경위에 대해서는, 양본(兩本) 공히 실려 있는 모토야스(元簡)의 후기에 다음과 같이 설명되어 있다.

禮云、飲食男女者、人之大欲存焉、世之沈湎惑溺于斯、以致淪喪者何限、先考藍溪先生安在氏事、繫之以繪圖、似鄙俚似戲謔、可笑可悲、可悅可怖、垂戒喻于一展覽間、使俗士頓起悔悟之念者、雖出于一時託寓、保生遐齡之偉、實詢於上工理未病之旨爲至切矣、寬政中先考嘗使屋代弘賢書之、粟田口蠖齋爲之彩畫、以作二大軸上進、此卷乃係藁本、其圖像先考創意所手寫、倩銀街前田孫七書其文、後先考投之于筐中、不復爲意、頃者偶而獲之、紙敝墨渝、懼久而散失、因命工裝池、以傳于家、題籤亦先考手澤也、子孫其永保之、元簡拜題。



(杏雨本下卷卷尾)



(東博本下卷卷尾)

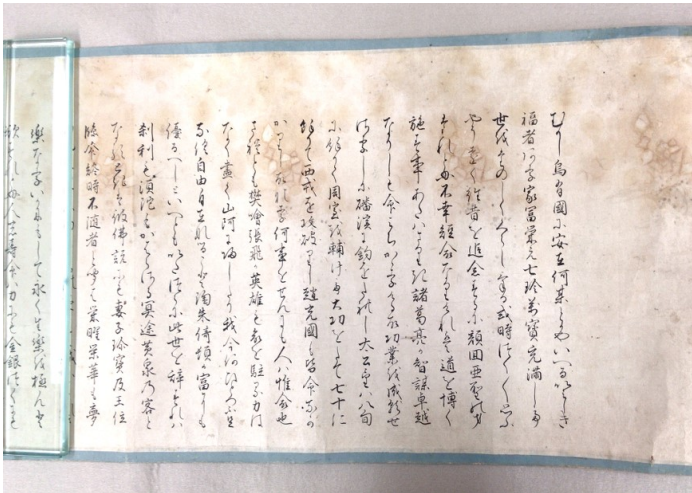
모토노리는 세상 사람들이 음식, 남녀의 일에 빠져 목숨을 잃는 자가 허다하므로, 안재씨(安在氏)를 빗자하고 또 그림을 첨부시켜 재미있게 보는 동안에 교훈을 주고, 세속의 사람들에게 속히 회오(悔悟)의 마음을 불러일으키도록 한 것이라 말하고 있다. 그리고 모토노리는 寬政年間に 야시로히로카타(八代弘賢)에게 본문을 필사시키고, 아와타구치 카쿠사이(粟田口蠖齋)에게 그림을 그리게 하여, 두 권의 두루마리를 만들어 「上進」 즉, 쇼군에게 헌상했다. 그런데 지금의 一과 二의 두루마리는 고본(稿本: 草稿)으로서 도상(圖像)은 모토노리가 직접 고안하여 그린 것이고 본문은 마에다 마고시치(前田孫七)에게 필사시킨 것이라 한다. 그 후, 모토노리는 이 고본(稿本)을 상자 속에 던져 넣고 그 존재를 까맣게 잊어버린 채 죽었으나, 최근에 모토야스(元簡)가 발견하여 훼손산실(毀損散失)을 막기 위해 장정

⁸ 國文學研究資料館 日本古典資料調査記録 데이터 베이스

“http://image.nijl.ac.jp/~chosa/card_jpeg/997001/997001-0192601.jpg”。카리야본[刈谷本]에 대해서는 筆者는 原本未見이다. 여기에서는 國文學研究資料館所藏의 影照本에 의거해서 論을 進行한다.

(裝丁)을했다고 한다.

이를 통해 『巨登富貴草』의 그림이 들어간 두루마리본은모토노리가 그린 그림에 마에다 마고시치에게 필사시킨 본문으로 되어 있는 고본(稿本)과야시로히로카타에게본문을필사시키고아와타구치카쿠사에게 그림을 그리게 하여 쇼군에게 헌상(獻上)했던정본(正本)이존재한다는것,고본(稿本)을후에모토야스(元簡)가장정(裝丁)한것이동박본(東博本)과 행우본(杏雨本)에 해당된다는 것을 알 수 있다.현재쇼군가에진상되었다는 정본이 어떻게 되었는지는 자세하게 알 수 없다.



그런데 동박본(東博本)과 행우본(杏雨本)은 둘 다 후기(後跋)에서 모토노리의 고본(稿本)을 모토야스(元簡)가장정(裝丁)한것이라는주장을하고있는데,그렇다면이야기의조리가맞지않게될것이다.그이유는 단순하게생각해보면모토노리의 고본(稿本)이원래두종류가아니라면,그것을기초로장정(裝丁)한것이두개가존재할리가없기때문이다.과연같은고본(稿本)이2개존재했던것일까? 이제,이두본(本)을상세히비교해보면,아래와같은 차이점이보인다.

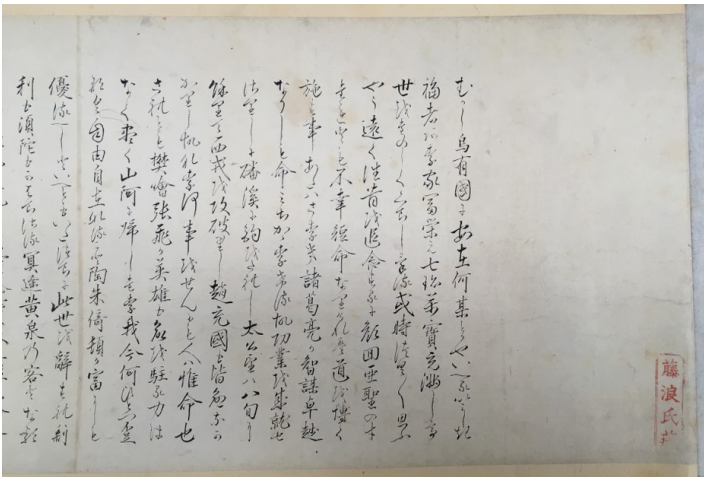
우선 동박본(東博本)은 칸막이가 있는 오동나무 상자에 들어 있는데,상자 뚜껑의 바깥면에 「巨登富貴草」,안쪽면에「享和新元七月望裝池/多紀氏藏」라고 먹으로 쓰여 있다.⁹상자의 측면에는 「第/臣(巨의 잘못)登富/貴草/貳卷」라는 뜻말이 붙여져 있다.이러한 점들로 보면 동박본(東博本)은 의심할 여지없이 모토노리의 고본(稿本)을모토야스(元簡)가장정(裝丁)하여자 손에게보존을명했던원래의고본(稿本)으로타키씨의서가에수납되어있던것일가능성이높다고생각된다.외제(外題)는「巨登富貴草 上」,「巨登富貴草 下」이다.내제(内題)및미제(尾題)는상하권(上下卷)모두없다.

한편,행우본(杏雨本)에 대해 말한다면 이것도 오동나무 상자에 보관되어,뚜껑 바깥면에는 「古登富貴草 藤波文庫」라고 먹으로 쓰여 있다.本두루마리는후지나미(藤波) 고우이치씨의구장본(舊藏本)으로서, 나중에 杏雨書屋이 입수(入手)했다는것은알려져있으나,후지나미씨가어떠한경위로입수하게되었는지는불명(不明)하다.상권(上卷)의외제(外題)는「多紀藍谿 烏有國安在之攝生 上卷」,하권(下卷)은「烏有國安在攝生 下卷」라 되어 있고,상하권(上下卷)모두내제(内題)는없다.따라서원래무제(無題)였던 것에 나중에 외제(外題)를첨부한것이라고추정된다.이외제(外題)를쓴사람은,내제(内題)나그밖의서명(書名)이표기되지않았었기때문에,本두루마리가 『巨登富貴草』이라는 것을 알지 못했고 그 내용이「烏有國安在氏」의 「攝生」이야기인 것에서 이와 같은 외제(外題)를붙였을것이다.모토야스(元簡)의후기에「題籤亦先考手澤也」라고 되어 있는 이상,外題(題籤)를 붙였던

⁹ 동박본(東博本)에대해서는東博所藏品統合検索데이터 베이스에「著者：多紀元憲、栗田口蝶齋著・畫/寄與者：徳川宗敬寄贈」라고 기록되어 있어 이른바 徳川本の 하나이다.또「栗田口蝶齋」라 되어 있는 것은 「栗田口蠖齋」의 잘못이다.

시점에서 모토노리가 아직도 명확한 서명(書名)을 결정하지 못하고 있었다고 하는 것은 있을 수 없는 일이므로, 행우본(杏雨本)의 외제(外題)는 역시 후인(後人)의 손에 의한 것이라고 생각할 수 없다. 또 외제(外題)의 서체도 모토노리의 것으로는 보이지 않는다. 따라서 외제(外題)는 본서(本書)가 모토야스(元簡)의 저작인 것은 알고 있었지만, 그 정확한 서명(書名)은 알지 못하는 사람이 나중에 첨부했다고 생각하는 것이 온당할 것이다.

이 양본(兩本)을 상세하게 비교해 보면 몇 가지 큰 차이점이 더 보인다. 첫째로, 본문을 쓴 사람이 다르다. 다음으로,



杏雨本上卷卷頭

본지(本紙)의 그늘음 정도가 다르다. 동박본(東博本)은 본문 부분의 본지(本紙)가 꽤 변색되어 있어, 모토야스(元簡)의 후기에서 얘기하는 「지폐묵투(紙敝墨渝)」의 상태에 가깝다고 할 수 있다. 다음으로 회화부분의 채색이 다르다. 동박본(東博本)은 기본적으로 묵(墨)일색으로서 극히 일부만 주(朱)로 채색된 부분이 있는 것에 지나지 않는 점에 비해, 행우본(杏雨本)은 전체가 묵(墨), 주(朱), 남(藍)기타 몇 가지의 색으로 채색되어 있다. 또, 그림 그 자체도 동박본(東博本)은 행우본(杏雨本)에 비해 세밀함이 덜하다.

이것은 행우본(杏雨本)의 회화부분이 동박본(東博本)보다 나중에 보다 정밀하게 묘화채색(描畫彩色)되었음을 시사한다. 또, 동박본(東博本)의 본지(本紙)는 반수(礬水)처리가 되어 있는데 비해, 행우본(杏雨本)에는 그것이 없는 것도 외형상의 차이점이다.¹⁰

최대의 차이점은 ‘본문-그림-본문-그림’처럼 본문과 그에 대응하는 그림이 서로 번갈아 가면서 배치되어야 하는데, 행우본(杏雨本)은 대주국(大酒國)의 제1단락본문의 뒤에 제2단락본문과 대응되는 그림이 배치되고, 이어서 제1단락본문 뒤에 배치해야 할 그림이 연속되고 있어 순서나 배치가 본래 있어야 할 상태가 아니다. 한편 동박본(東博本)은 올바르게 제1단락 본문의 뒤에 거기에 대응하는 그림이 배치되고 이어서 제2단락 본문, 그림이 배치되어 있다. 즉 동박본(東博本)은 본문과 그림의 배치가 본래 있어야 할 올바른 순서로 배열되어 있으나, 행우본(杏雨本)은 그 배열 순서가 잘못되어 있다. 왜 이렇게 되었는지는 불명(不明)하지만 행우본(杏雨本)의 이 부분의 종이 이음새를 보면 제2단락 대응 그림의 끝 부분과 거기에 이어지는 제1단락 대응 그림의 선두부분이 같은 용지에 연속해서 그려져 있어, 단순히 종이의 이어 붙임 실수가 아니라 당초부터 이처럼 연속되는 것으로서 그려진 것임을 알 수 있다.

그리고, 동박본(東博本)下卷의 마지막 단(段)그림의 말미에는 「萬梅之堂」이라는 주방인(朱方印)이 찍혀 있는 것에 비해, 행우본(杏雨本)에는 이것이 없다. 동박본(東博本)上卷 말미의 모토야스(元簡)의 지어(識語) 「丹波元簡百

¹⁰ 반수(礬水)처리는 일본화(日本畫)의 지지체(支持體)로 사용되는 화지(和紙)나 회견(繪絹) 등의 번짐을 막기 위해 행하는 기법. 반수(礬水)는 아교[膠], 물[水], 명반(明礬)으로 조제(調製)한다.

拜識」및 下卷말미의후기[後跋]「元簡拜題」의「元簡」부분에는 각각 「元簡印」이라는 음각주인(陰刻朱印)이찍혀 있는것에비해,행우본(杏雨本)에는 이것이 없다.동박본(東博本)卷上의 모토야스(元簡) 지어(識語)및下卷末의 모토야스(元簡) 후기[後跋]가 둘 다 남지(藍紙)로된미지(尾紙:奧紙)에직접다소난잡하게쓰여있는것에비해,행우본(杏雨本)에서는 미지(尾紙)가아니라본지(本紙)와동질(同質)의백지(白紙)에청서(淸書)된것이덧붙여져있는등의 차이가발견된다.

이러한 차이점이 무엇을 의미하는가에 대해 명확한 결론이 내려지는 것은 아니지만,동박본(東博本)의 그림이 무채색에다가 다소 조잡한 점,모토야스(元簡)의지어(識語)나 후기[後跋]의부착상태도조잡한점,본지(本紙)의그늘음정도가진행되어있는점,외제(外題)가「巨登富貴草」으로 되어 있는 점 등을 감안하면,동박본(東博本)이 모토노리가 그린 그림에 마에다 마고시치에게 필사시킨 본문이 합쳐진 원래의 고본(稿本)일가능성이 높다고생각된다.그렇다면,행우본(杏雨本)은 도대체 무엇인걸까?본지(本紙)의상태나두루마리의제작등은동박본(東博本)에 비교해서 보다 더 정교한 점,그림의 세부나 그 채색 역시 정교한 점을 생각해 보면 모토야스(元簡)의후기[後跋]에서얘기하는바,야시로히로카타(屋代弘賢)가 쓰고 아와타구치카쿠사이(粟田口蠖齋)가 채화(彩畫)한헌상본(獻上本)으로도생각할수있겠으나,본문과그림의배치가잘못되어있는것을생각한다면,그러한불완전한것이쇼군에게헌상되었다고생각하기는어렵다.게다가本卷이 「稿本」이라는 것을 말하는 모토야스(元簡)의 후기[後跋]나지어(識語)가붙어있다는것은행우본(杏雨本)이 헌상본(獻上本)이었다는것을명확하게부정하는것이다.그렇다고한다면가능성으로생각할 수 있는 것은모토노리의고본(稿本)이前後2本(本)존재했던것일까,혹은헌상본(獻上本)이수정되었고불필요해진것이남겨져모토야스(元簡)의지어(識語)와발어(跋語)가나중에추가되었다고생각하지않는한,二種의 두루마리본이 둘 다 고본(稿本)이라고여겨져존재하고있는것을합리적으로설명하기는불가능할것이다.다만,지금의단계에서는성급하게결론을내리는것이불가능하므로,잠시가능성을제시하는것에 그친다.

다음으로 이 두루마리 본을 기초로 하여 작성되었다고 생각되는 것은 四國會本(國會本)이다.이본(本)은 四眼綫裝本으로 외제(外題)는「巨登富貴草 乾坤」이고,하부(下部)에주인(朱印)같은것이인지되나,인영(印影)이 선명하지않아서해독은불가능하다.내제(內題)는「古登富貴草 上卷」, 「古登富貴草 下卷」이고,上卷의 내제(內題)에는「ことぶきぐさ じやうのまき」라는 후리가나가 달려 있다.下卷의 내제(內題)에는후리가나가없다.首葉상부(上部)에「帝國圖書館藏」이라는 주방인(朱方印), 중부(中部)에「明治三四・一一・二二・購求」라는 주원인(朱圓印), 하부(下部)에「??堂圖書記」라는 주방인(朱方印)이있다.본지(本紙)는단곽(單郭),무판심(無版心)의 쇄래(刷野)용지에공들여묵서(墨書)되었고,전체적으로 한자부분에는 후리가나가 달려 있다.그리고 여러 곳에 주필(朱筆)로정정(訂正)이나보태어써넣은부분이보인다.

이 본(本)은그림있는두루마리본을기초로필사되었다고추정된다.그것은본문각단락의뒤에「畫」라는 글자 한 자만 있는 백지의 여백이 있기 때문이다.또,본문 말미에 「萬梅之堂」,모토야스(元簡)의후기끝의「元簡拜題」부분에 「元簡印」이라는 인영(印影)이묵서(墨書)되어있다.이런것을보면국회본(國會本)은행우본(杏雨本)이아니

라동박본(東博本)을 필사한 것임을 알 수 있다.¹¹ 다만, 본문의 문자 사용은 東博本과는 동일하지 않고, 漢字가 가나(假名)로 표기되어 있거나, 가나(假名)가 漢字로 바뀌어져 있거나 한다. 이는 현존하는 五本 모두가 공통적인 것으로 필사자의 필기 습관이 반영된 것으로 보인다.

또, 본서(本書) 말미에는 아래와 같은 내용의 옥서(奧書)가 첨부되어 있다.¹²

본서(本書)는 관의(官醫) 타키씨의 장서(藏書)로, 2권의 족자이다.

즉 모토야스(元簡)의 圖說自書이다.

中臺昌芳子가 보여준 것을 필기(筆記)한 것이다.

天保十年亥初冬月 平惟則가 필사하다

이것을 보면 본서(本書)는 1839(天保10)년에 타이라노고레노리(平惟則)에 의해 필사되었고, 기초가 된 것은 타키씨(多紀氏) 장서(藏書)인 두 권의 족자였다는 것, 나카다이쇼요시코(中臺昌芳子)가 보여준 것을 필사한 것임을 알 수 있다. 「모토야스(元簡)의 도설자서(圖說自書)」라고 하는 것은 어느 정도는 전문(傳聞)의 착오라고 생각할 수도 있겠으나, 모토야스의 후발(後跋)도 같이 필사되어 있는 이상, 이것이 모토야스가 아니라 모토노리(元徳)가 만든 것임은 명백하므로 어째서 이와 같이 말하는 가는 다소 불가해(不可解)하다. 유감스럽게도, 平惟則도 中臺昌芳子도 지금으로서는 자세히 알 수 없다. 이 옥서(奧書)를 보면 이미 그림이 있는 두루마리본이 타키가(多紀家)의 부로 반출되어 있었던 것을 알 수 있다.

五 경대본(京大本)은 표지에 「古登富貴草」라고 쓴 가(假)제본을 했다. 권두(卷頭)에는 「古登富貴草」, 권말(卷末)에는 「巨登富貴草」라고 되어 있고 내제(内題)와 미제(尾題)에서 「こ」에 해당하는 한자가 다르다. 표지(表紙) 안 쪽에는 판독이 불가능한 부분도 있으나 「本書는 先々代부터의 珍書로, 내가 스와초(諏訪町)에서 아사쿠사(淺草)의 一에 맡겨 두었던 櫃(櫃)속에서 나온 것이다. 차마 처분할 수 없어서 일단 베껴 옮긴 뒤……」라는 메모가 있다.¹³ 본문의 서체는 꽤 난잡(亂雜)한 느낌을 주는 것으로, 공들여 베껴 썼다고는 생각하기 어렵다.

권말(卷末)에는 국회본(國會本)의 平惟則의 옥서(奧書)와 같은 글이 있고 그 뒤에 「于時安政五歲、午四月上旬、中澤牧(?) 不(?) 寫?」라는 지어(識語)가 부가되어 있다. 따라서 본서(本書)는 국회본을 1858(安政5)년에 中澤某氏가 다시 필사한 것임을 알 수 있다.

三 카리아(刈谷)본은 五眼의 선장본(線裝本)으로 외제(外題)는 「巨登富貴草」이나, 내제(内題) 미제(尾題)는 모두 없다. 언뜻 보기에는 간본(刊本)으로 착각할 정도의 가지런한 필체로 필사되어 있고, 권말(卷末)에

此編予所戲撰軒渠之間、盡有所寓、頃者大村生歸京、來告別、予無長物、因以之爲賂、竊擬古人以言之意云、丁巳菊月 安元法印 永壽院(方印)

¹¹ 다만, 동박본(東博本) 상권 말미의 모토야스(元簡)의 지어(識語)는 필사되어 있지 않다. 아마도, 장정(裝丁)년차만의 기술(記述)은 필사할 필요가 없다고 생각한 듯하다.

¹² 「此書は官醫多記氏の藏書にして二卷の軸ものなり、則(すなわち)元簡の圖說自書なり、中臺昌芳子の見せられ侍りしを筆記せし而已、天保十年、亥初冬月 平惟則寫 「玩?」(陰刻朱方印)」

¹³ 「此書は先々代よりの珍書にして、余暫(?)諏訪町より淺草新(?)?の能(?)川へ預けし櫃底より出しものにて、手放すに不忍、一應轉寫の上、淺??氏(?)へ?かれと?す」

라는 安元법인(法印)의 옥서(奧書)가있다.安元은 모토노리(元徳)의통칭(通稱)인데,그가법인(法印)으로승격되고 광수원(廣壽院)이라호가붙여진것은 1790(寬政 2)年, 그후에영수원(永壽院)으로바꾸었으니까,丁巳라는 것은 1797(寬政 9)年이다.따라서본서(本書)는늦어도 寬政 9年에는 완성되어 있었던 것을 알 수 있다.그리고,大村生은 지금으로서는 면밀하게 조사되어 있지는 않으나,귀경(歸京)시의선물로하였다는것으로보아교토(京都)의 의가(醫家)일가능성이높다.

국회본(國會本), 경대본(京大本), 카리야(刈谷)本을비교해보면각각사용한글자(假名、漢字)에 차이가 있고,문장도 자세히 보면 차이점이 발견된다.이는 필사자의 필기 습관이나 잘못 베껴쓴 데 기인한다고 생각 되는데,국회본(國會本)은그림있는두루마리본을기초로필사한것이고,카리야(刈谷)本은,모토노리가 쓴 옥서(奧書)를보면, 모토노리의고본(稿本)을기초로필사되었다고추정된다.다만 원(原)고본(稿本)이라고생각되는동박본(東博本)과도 약간의 차이가 있는 것으로 보아,본문에는 모토노리에의해다소의변경이가해졌을지도모르겠다. 카리야본의모토노리의옥서(奧書)에따르면大村某가 귀경(歸京)할때증여했다고되어있어,모토노리의진필본(眞筆本)이보내졌을가능성도생각해볼수있으나,본문의필체와옥서(奧書)의필체가동일인물의것이라고생각되지는않으므로,몇번인가필사된부분(副本)중하나에모토노리가옥서(奧書)를붙여서보냈을가능성이높을것이다.

이상의 것들을 보면,타키모토노리(多紀元徳)는그의만년에이야기를빌어양생(養生)의요점을설하는그림이 들어간「巨登富貴艸」을 완성하였다.그 시기는 寬政 9年이전인 된다.이 고본(稿本)을기초로본문(本文)만있는 복수의부분(副本)이필사되고,일부는大村某에게 전별(餞別)로서증정되었는데,그외의부분(副本)또는그사본(寫本)이나그림있는두루마리본도타키가(多紀家)바깥으로전해지게되었다.그러나모토노리(元徳)나모토야스(元簡) 또는서점(書店)에의해판(版)에덧붙여진것은없으며,그유통범위는지극히 제한적이었다고 생각된다.

4. 야시로히로카타(八代弘賢), 화가(畫家)아와타구치카쿠사이(粟田口蠖齋)와 서가(書家)마에다마고시치(前田孫七)에 대해

타키 모토노리가 『巨登富貴艸』를 찬술함에 있어 당초부터 본문(本文)만이아니라 그림을 더해서독자의 이해를도우려했던것은, 모토야스의후기[後跋]로알수있었다.모토노리가어떻게해서회화의기능을습득했는지는 불명(不明)이지만,모토노리의고본(稿本)이라고생각되는동박본(東博本)을보면,그기량이상당했다는것,그가배운 것은이른바대화회(大和繪)였다는것은 분명하다.그것은『巨登富貴艸』의 정본(正本)을작성함에있어아와타구치 카쿠사이(粟田口蠖齋)에게채화(彩畫)를의뢰한것으로부터도추측할수있다.

아와타구치 나오타카(粟田口直隆, 1753-1807)는막부의화가였던아와타구치나오요시(粟田口直芳)의아들로, 慶羽、珪羽、慶受、尺蠖齋、카쿠사이(蠖齋) 등의 호(號)가있다.¹⁴ 아버지나오요시는원래콘도고로헤(近藤

¹⁴ 『日本書畫鑑定大事典』(國書刊行會、二〇〇六年)에「直隆一粟田口 慶羽、珪羽、慶受、尺蠖齋、蠖齋と號す。直芳の

五郎兵衛)라는세간의풍속화가였는데,그림의재능을인정받아도쿠가와이에하루(徳川家治)의치세에막부의화공으로스카우트되어옥방주(奥坊主)가되었고,옥화가(奥繪師)였던스미요시히로모리(住吉廣守)의제자가되었다.¹⁵ 아와타구치(粟田口)라는가호(家號)는스미요시히로모리로부터주어진것이다.스미요시히로모리는 극채색(極彩色)의대하회(大和繪)가특기였으므로,아와타구치부자(父子)역시대화회(大和繪)의화풍(畫風)을계승했다고생각된다.¹⁶ 타키모토노리와 아와타구치카쿠사이(粟田口蠖齋)는같은시기에옥의사(奥醫師)와옥화가[奥繪師]로근무하였으므로아마아는사이였을것이다.모토노리의그림선생중한명이었을가능성도배제할수는없다.

다음으로,모토노리가 본문의 청서(淸書)를의뢰했던야시로히로카타(八代弘賢, 1758-1841)는어린시절부터지묘인류(持明院流)인막부서도사범(幕府書道師範) 모리 마사요시(森尹祥)에게 배웠고,후에지묘인무네토키(持明院宗時)에게입문하여에도시대를통틀어능서가(能書家)로손꼽힌다.국학(國學)을호나와호키이치(塙保己一)와마츠오카토키카타(松岡辰方), 유학(儒學)을야마모토호쿠잔(山本北山), 화가(和歌)를레이제이타메무라(冷泉爲村)와타메야스(爲泰), 고실(故實·典故)을 이세 사다하루(伊勢貞春)에게배웠다. 1781(天明元)年 니시마루(西丸: 서쪽外城) 금전출납부서에출근하였고,同 2年에는서기(書記),同6년에는 혼마루(本丸:主城)의서기로채용되었다. 1793(寛政 5)年 御祐筆所詰支配勘定格이 되었고,뒤에 表御祐筆勘定格이 되었다.¹⁷ 1784(天明4)年을전후해서스승,하나와호키이치(塙保己一)의『群書類從』의 편찬에 협력하는 한편, 서적의 수집에 노력하여 방대한 장서(藏書)인시노바즈문고(不忍文庫)를기반으로일본의 고사(故事)·기원(起源)을고증(考證), 분류(分類)하여거대한백과사전인『古今要覽稿』을 완성시키고 있다.모토노리와 아와타구치카쿠사이[粟田口蠖齋]는막부옥의사(奥醫師)와우필(祐筆)로서의직책상의관계와함께,고증학파(考證學派) 학자로서의학문적교류도있었던듯하다.다망(多忙)한야시로히로카타(八代弘賢)가『巨登富貴艸』의 청서(淸書)의 의뢰를수락했던것을보면,두사람사이의친밀한교제가상정(想定)된다.마에다마고시치(前田孫七)에대해서는불상(不詳)이지만,모토야스(元簡)의후기[後跋]에「倩銀街前田孫七書其文」라고 나와 있는 것이 약간의 실마리가 될까?「銀街」즉, 「시로가네쵸」는 당시 다이묘(大名)의저택이나막신(幕臣)의 택지로 점유되고 있었으므로,야시로히로카타(屋代弘賢)처럼능필(能筆)의막신(幕臣)이었을지도모르겠다.¹⁸ 또, 카리아본(刈谷本)은전별(餞別)선물로증정된것이라매우단정한필치로필사되어있다.아마도사람을시켜서청서(淸書)시킨것이리라.마에다마고시치(前田孫七)가그일을맡았을가능성도생각할수

子、幕府の御繪坊主役たり、文化四年(一八〇七)九月十四日歿す。年五十五」라 되어 있다.

¹⁵ 오케에시(奥繪師)는에도막부(江戸幕府)의어용(御用)화가중가장격식(格式)이높은역직명(役職名). 오모테에시(表繪師)에 대비되는용어.매일정해진날에도도성(城)의御繪部屋에 출근.궁전의 장식화 등 막부의 하명을 완수할 의무가 있었다.

¹⁶ 『大日本書畫名家大鑑』(大日本書畫名家大鑑刊行會、一九三四年)의 나요시(直芳) 항(項)에,「粟田口慶羽直芳。始め近藤五郎兵衛と稱す。浚廟御世、奥坊主に召出さる。住吉内記廣守の門人」라되어있고,「今世粟田口と名のる畫工は、昔の粟田口法眼の後胤にあらず、元の種姓は知らず、享保年中、江戸芝の赤羽根といふ所に住みて、浮世繪をゑがきて世を渡りける者なり、畫の上手なりし故、召出されて御畫工になり、住吉内記(廣守)が弟子になりて、土佐の風を學びたり、住吉が粟田口の家號を授けたるなり、昔の粟田口は眞の一風あり、今の粟田口は土佐風なり」라는『あふひつくり』의 기사(記事)를인용(引用)한다.

¹⁷ 表右(祐)筆은 에도막부職制의 하나.幕府의 書記로서의 역할을 했다.

¹⁸ 『國史大辭典』(吉川弘文館、一九七九年) 麻布의 項에 의함.

있다. 결국 타키모토노리의 주변에는, 대화회(大和繪)계통의 화가나 당시 저명했던 능서가(能書家)들이 있었고, 그들과의 관계를 효과적으로 이용해서 『巨登富貴艸』라는 그림이 있는 두루마리본이 작성되고, 쇼군(將軍)에게 헌상되었다는 것이다.

나가며

타키모토노리의 『巨登富貴艸』는 의가(醫家)가 제작한 그림이야기로서, 전무후무한 유일의 작품이라고 말해도 좋다. 그가 이 작품을 구상한 배경에는, 종래의 한문에 의한 의학 지식의 보급에 한계를 느끼고, 화문(和文)이나 화가(和歌)라는 일반에게 친숙한 형식에 의한 양생 지식(養生知識)의 보급을 목표로 한 마나세 도잔(曲直瀬道三)의 「養生歌」나 카이바라 에키켄(貝原益軒)의 『養生訓』와 같은 선행 작품의 존재가 있다.

한편으로는 헤이안 시대 이후 면면하게 이어져 온 그림이야기의 전통이나 에도시대 들어 한층 성행하게 된 쿠사조우시(草雙紙)나 오토기조우시(御伽雙紙)의 출판이라는 문화적 배경도 존재했다. 모토노리는 그들과 같은 의도 하에 『養生歌八十一種』을 제작했는데, 문자만의 세계로부터 진일보하여 그림을 집어넣음으로써 강력한 소구력을 발휘할 수 있는 『巨登富貴艸』의 제작을 결심하기에 이른 것이다. 그것을 가능하게 한 것은 모토노리의 서화(書畫)에 대한 교양이었고, 타고난 그림의 재능이었다. 그 재능은 아들 모토야스에게도 이어졌으나, 모토야스가 그 재능을 의학의 보급에 직접 활용한 적은 없었다. 그것은 모토야스의 세대에서는 서화(書畫)의 교양이 실용성(實用性)을 벗어나 보다 순수하게 예술(藝術)로서 가치를 높여가고 있었기 때문일 것이다.

모토노리는 『巨登富貴艸』을 구상한 이후, 본문(本文)의 퇴고(推敲)는 물론, 원화(原畫)도 꾸준히 고쳐 그려갔을 것이다. 만년(晩年)에 이르러 만족할 만한 것이 완성되자, 서화(書畫)를 통한 교류가 있었다고 생각된다. 에도시대의 으뜸가는 능서가(能書家) 야시로 히로카타(八代弘賢)와 스미요시(住吉)파의 전통을 잇는 화가 아와타 구치카쿠사이(粟田口蠖齋)에게 의뢰하여 막부에 헌상하기 위한 정본(正本)을 작성시켰다. 모토노리와 그들과의 관계는 단순한 직업상의 관계가 아니라, 서화(書畫)의 도(道)에 매진하는 사람끼리의 보다 개인적으로 밀접한 관계였을 거라고 추정된다. 야시로 히로카타는 막부의 우필(右筆)로서의 직책이 외에, 시노바스(不忍) 문고의 주인으로서 또는 호나와 호키이치(塙保己一)의 조수로서 몹시 바빴을 것이다. 그런 그가 『巨登富貴艸』 본문의 청서(淸書)를 받아들인 것은 그들 사이의 밀접한 관계를 보여주는 증거일 것이다. 정본(正本)이 진상된 후, 내버려두어졌던 고본(稿本)이 모토야스(元簡)에 의해서 포장(裝丁)이 입혀지고 지금까지 남아 있게 된 것은, 에도시대의 의가(醫家)와 서화 예술(書畫藝術)과의 관계를 고찰(考察)하는데 있어 돌도 없는 행운이다.

에도시대도 1804-1830(文化·文政時代)에 이르면, 『巨登富貴艸』처럼, 병(病)의 원인과 신체의 여러 기관(器官)이나 약(藥)과의 관계를 전투에 비유해서, 우스꽝스럽게 묘사한 통속 오락 소설이나 인쇄물이 다수 제작되어 서민들 사이에 보급되었다. 무장(武將)의 모습으로 의인화된 생약(生藥)이 흥역[麻疹] 鬼를 퇴치하는 그림 이야기 『麻疹御伽雙紙』(作者未詳. 文政七年(一八二四)刊)나 흥역의 여러 증상과 치료 약과의 전투를 의인화시켜 묘사한 「流

行흥역전투』(『地異天變 近世はやり病』十五枚組刷り物)등은 그 대표적인 것이다.(둘 다 杏雨書屋所藏).의학 지식을 서민들에게 알기 쉽게 보급시키는데는, 문자(文字)와 회화(繪畫)의 협동에 의한 강한 소구력(訴求力)이 불가결한 것이 되었던 것이다.『巨登富貴艸』는 타고난 그림의 재능이 있었던 의가(醫家)에 의한 매우 드문 선행작품(先行作品)이었다.

江戸時代の醫家と繪畫

—多紀元徳『巨登富貴艸』を例に—

麥谷邦夫

京都大學・名譽教授

はじめに

江戸時代を通じて、醫家は公家や僧侶とともに文人としての地位を確立してきたことは、廣く知られるところである。当初は、中國傳來の醫學書や本草書の研究を通じて、その文化的教養を高めてきたが、やがて書畫や詩文にも旺盛な興味を示すようになり、醫道以外に書畫をはじめとする藝道を極めるような人材を排出するようになる。本稿では、江戸幕府の醫官として、また醫學教育に盡力したことで著名な多紀元徳の手になる繪入り物語『巨登富貴艸』を手懸りに、醫家と繪畫との親近な関係について概観していくことにする。

一．多紀元徳について

まづ、多紀元徳について簡単に紹介しておこう。

多紀元徳は、享保十六年（一七三一）の生まれ。字は仲明、藍溪と號した。幼名は金之助、後安長と稱し、又安元と改めた。父元孝の第五子として生まれたが、長子と次子は病弱、三子と四子は夭逝したので、結局、明和三年（一七六六）元徳が家督を繼いだ。時に三十六歳、父元孝の興した醫學校「躋壽館」の經營を引繼ぐように命ぜられた。明和九年の江戸の大火の際に躋壽館も類焼したが、私財を投じて再建に盡力した。安永五年（一七七六）三月に奥醫師¹となり、十二月に法眼²に敘せられた。天明六年（一七八六）に躋壽館は再び大火に類焼し、この時も私財を投じて再建した。同八年に將軍家齊の御匙³となる。寛政二年（一七九〇）法印に進み、廣壽院と稱し、後に永壽院と改めた。同三年に幕府は躋壽館を多紀氏の私塾から官立の醫學館に改めるとともに、館費として毎年金二百兩を給した。かくて醫學館の經營に奮闘するかたわら、仁和寺藏の丹波康頼の『醫心方』三十卷、尾張徳川家藏の『太平聖惠方』一百卷を寫して献上するなどした。享和元年（一八〇一）卒。時に七十歳。

元徳には、『廣民濟急方』三卷、『醫家初訓』一卷、『醫學平言』一卷、『答問稿』一卷などの専門

¹奥醫師とは、江戸幕府の醫官。若年寄の支配に屬し、將軍とその家族の診療を擔當した。ほとんどが世襲であったが、諸大名の藩醫や町醫者から登用されることもあった。

²法眼とは、もともとは佛教における僧位（法印、法眼、法橋）のひとつであるが、僧に準じて醫者・儒者・繪師・連歌師などにも授けられた稱號。

³御匙とは、奥醫師の中でも將軍專屬の侍醫をいう。

的な著書があるが、それ以外にも、『養生大意抄』『養生歌八十一首』と『巨登富貴艸』二巻がある。『養生大意抄』は文字どおり養生の大意を抜き書きしたもの、『養生歌』は漢文による難解な醫書が多くなかで、『養生大意抄』の要訣を平易な和歌八十一首に詠んだものであり、『巨登富貴艸』は和文の繪物語の形式をとって、同じく養生の要點を説くものである。これらは、平易な形式で一般にも醫學知識を普及しようとする元徳の意圖を反映するものであり、江戸時代中後期の養生書の中でも注目すべきものである⁴。『巨登富貴艸』は、正本が將軍に献上されたのであるが、その後、原稿と原畫とは長らく放置されていた。これを見い出して長く子孫に伝えるべく装丁を施したのは、元徳の後を嗣いだ長子の元簡であった。

多紀元簡は、寶曆五年（一七五五）生まれ。字は廉夫、幼名は金松、長じて安清と稱したが後に安長と改め、桂山また櫟窗と號した。安永六年（一七七七）初めて將軍家治に謁見し、寛政二年（一七九〇）に奥醫師に列せられるとともに法眼に敍せられた。翌年、父元徳とともに醫學館の督事を命ぜられた。同六年（一七九四）には御匙見習となり、同十一年（一七九九）、元徳致仕の後をうけて御匙となった。文化七年（一八一〇）卒。時に五十六歳。

元簡は、經書を井上金峨に受け、醫學は父に學ぶとともに自ら研鑽に勵み、醫學館での講義は詳細を極め、治療にも優れて、世人から名人安長と稱せられた。その醫學は折衷派（考證學派）といわれ、『素問』『靈樞』などの古典を依據とするもので、その延長上に古籍の校勘、復刊にも盡力した。吉田篁墩、小野蘭山、大田錦城らと親しく交際している。著書には『樞中鏡』一卷、『醫賸』三巻、『素問識』八巻、『靈樞識』六巻、『傷寒論輯義』七巻、『金匱輯義』六巻、『扁鵲傳彙考』一卷などがある。また、生まれつき典雅な性で風流を好み、書畫の蒐集に努めるとともに、自らも書畫をよくしたことは、二宮孤松の『雲烟瑣談』に見えるところである⁵。

二．江戸時代の養生書と『巨登富貴艸』

日本における養生関係の書籍の撰述や出版が行われるようになるのは、慶長四年（一五九九）に曲直瀬玄朔の『延壽撮要』一卷の古活字版が出版されたのが早い例である。その後暫く時を隔てて、著名なものとしては、竹中通庵の『古今養性録』十五巻が元禄五年（一六九二）に、貝原益軒の『頤生輯要』五巻が正徳四年（一七一四）に出版されている。これらは、いづれも中國醫書から養生関係の記事をそのまま抄出し配列したものであり、讀者として想定されているのは、醫家を初めとする漢文を理解できる知識層であった。江戸時代の養生書の出版は、一七世紀後半に入ると最初のピークを迎えるが、最盛期をなすのは十九世紀前半である。この間に出版された養生関係の書籍は、主なものだけでも六十點以上に上るとい

⁴多紀氏の『系譜』には、「養生大意、醫學平言等數巻の書を著して家に藏む。その餘著書數部ありといえどもいまだ稿を脱せず」（森潤三郎『多紀氏の事蹟』（日本醫史學會、一九三三年）頁二九九）とある。『系譜』が作られた段階では、『養生歌八十一首』や『巨登富貴艸』は『養生大意』に類するものとして特に言及はされなかったであろう。

⁵「多紀安長名は元簡、……其の著述も極めて夥多なることは、何人も能く知る所なり。然れども緒餘の遊戲たる丹青に至りても、亦決して凡工の及ぶ所に非ざるは、蓋し之を知る人稀なる可し。……彼れは金峨に就きて儒學を修めたるのみならず、傍ら又其の丹青をも學びたるに非ざる乎」。また、元簡は當時著名な文人畫家であった谷文晁と交流があり、互いに繪畫を見せあつたりしていたことは、谷文晁宛の書簡などから知られるところである。

われる⁶。同時に、貝原益軒の『養生訓』のような、一般の民衆を対象にした假名で書かれた養生書や和歌形式で養生の要点を列挙する「養生歌」の類いが多数出現するようになるのもこの時期に当たる。

こうした背景のもと、多紀元徳は養生の要点を和歌八十一首に歌った『養生歌八十一首』を残している。寛政六年（一七九四）の紀年を有する序文には、「古今、養生の書は極めて多いが、その内容は複雑で憶えきれない。寛文年間（一六六一—一六七三）に翠竹院（曲直瀬道三）が養生歌十七首を作ってその要点を述べた。しかし、簡に過ぎて足らざるに似たるものだ。私は今竊かにその體例にならって八十一首を作り、人びとに記憶しやすくした。その形態や言葉は卑俗だが、皆先賢の格言である。もし人びとがこの趣意を謹み守るならば、長壽を保つ事に疑いはなかるう」。内容は、大意十八首、飲食二十七首、閨門十五首、起居二十一首の八十一首からなる。序文の中でわざわざ「其さまいやく言鄙俚といへども」と断っていることから分かるように、当時の医家の一般的意識としては、和歌などに託して醫學知識を述べるのは、未だに卑俗なこととされていたのである。しかし、多紀元徳は、養生の要点をわかりやすく萬人に伝えようとする明確な意思を有していたことが知られる。

さて、これから取り上げようとする『巨登富貴艸』は⁷、多紀元徳が養生の要点を繪入りの物語風に記したものである。何時書かれたかについての明白な記録はないが、後述の繪入り卷子本の下巻末の多紀元簡の後跋中に「寛政中先考嘗使八代弘賢書之云々」とあるから、寛政年間（一七八九—一八〇一）に『養生歌』と相前後して同様の意圖のもとに書かれたと思われる。元徳は、寛政末年に死んでいるから、その晩年の作といえよう。

次に、いささか長きにわたるが、本書の内容をかいつまんで紹介しておこう（以下の圖版は杏雨本のものである）。

昔、烏有國の安在某なる主人公が、いかに富裕であろうとも、長壽なくしては意味のないことを痛感し、秦の始皇帝に倣って蓬萊山の靈藥を入手しようと考えたが、さてどのようにしたら蓬萊山に行けようかと思案にくれていた。その折、ふと床の間を見ると、仙人列禦寇が空を驅ける畫を描いた掛物がある。そこでその掛物に一心に念じていたところ、掛物から列禦寇が現れ出て、フランス國パリ製の飛行船「りゆくとするうふ」なるものを授けてくれた。そこでこの飛行船に乗って空中に舞いあがり、不老長壽の「靈劑」を求めて蓬萊山へと旅立った。（序章）

⁶ 町泉壽郎「江戸時代の養生書」（『明治生命厚生事業團第五回健康文化研究助成論文集』、一九九九年）

⁷ 本書の書名は、「ことぶきぐさ（KOTOBUKIGUSA）」と讀むのであり、「巨登富貴艸（草）」「古登富貴艸（草）」などの漢字が当てられる。以下、本論では特に區別する必要がある場合を除いて、「巨登富貴艸」を書名として使用する。



その途次、まづ最初に降り立ったのは、「上天子より下庶民にいたるまで盡く色慾に溺るをむねとしたる習俗なり」という「女色國」であった。ここで、王宮に招かれて歓待されるが、國人の口を通して、男女の情慾に溺れ、色欲を恣にすることが人性を損ない、壽命を減ずる次第を詳しく聞かされ、蓬萊の靈藥を入手したなら、必ず分け與えんと約束して出立する。（第一話「女色國」）



次に、「我身の末をも打忘れ、常に酒宴をなす」のが風俗の「大酒國」の上に差しかかり、遙かに大酒宴の輪を眺めるうちに、元來の酒好きゆえに思わず知らず舟の操縦を誤って酒宴の輪の中にくろげ落ち、連日連夜の酒宴に加わることになった。そこで、暴飲暴食、二日酔いの苦痛も何のその、へどを吐きながらもさらに飲酒を重ねる有り様を見て、つくづく飲酒の害を實感し、早々に蓬萊山を目指して出立する。（第二話「大酒國」）

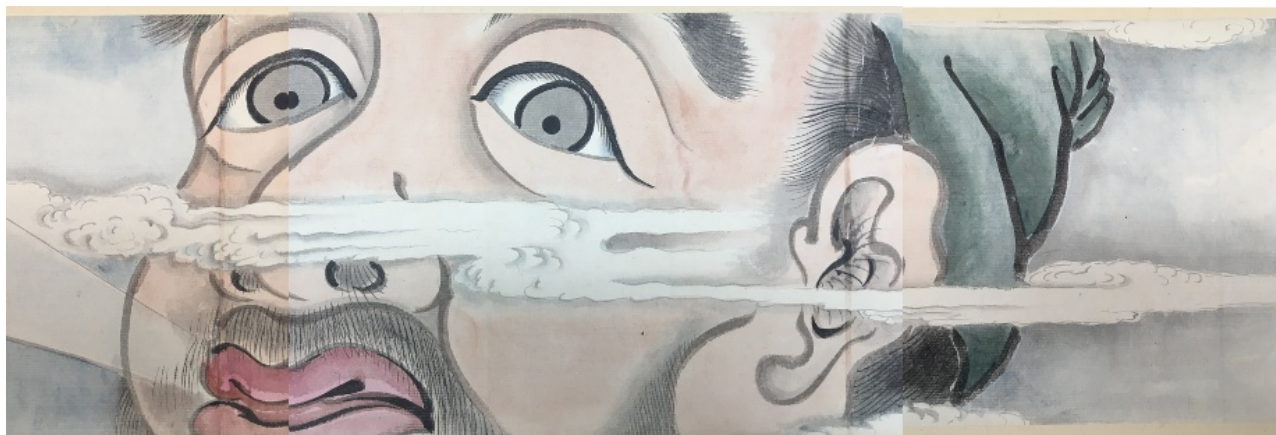


再び空中を驅けるうちに、やがて列禦寇から聞き及んでいた龍伯の大人の住む「龍伯國」に至ったが、

大人の口中に吸いこまれてしまう。こうして、大人の体内を探訪する中で、五臓六腑膾中の内の十二官、それに耳目口鼻形の外の五官を加えた十七官が備わること、そのうちの心君（臓）の命令のもと、他の十六官が協働して生命を維持している様をつぶさに観察する。しかるに、この大人の心君は、耳目鼻口の外の四官のみを寵愛したため、四官が美色姪聲美味膏粱を恣にして増長し、消化しきれない食物の氣が鬱積して、食積大王となって腹中で一揆を起こし、龍伯大人の身命を亡ぼそうとするに至るを目撃する。（第三話「龍伯國」其一）



こうして、腹中では十二官と食積大王率いる一揆軍との凄惨な戦いが始まり、百脉の通路は塞がり、一身の氣は運らず、腹は膨満して大人はさんざんの苦しみよう。やがて十二官に追い立てられた一揆軍は、小腸の急坂、大腸の九折をころげ落ち、下痢となって肛門の大戸を開き、膀胱の堤を切って体外へと逃走して勝負が着いた。苦痛から解放された大人はほっと一息ついたが、安在氏はその一息に大人の体外どことも知れぬ地へと吹き飛ばされて墜落する。（第四話「龍伯國」其二）



さて、ここはいずくと邊りを見回すと、ひとりの白髪の老人がやって来た。安在氏がここはどこかと尋ねると、老人はここそ汝の尋ねる蓬莱山であると答え、太乙元君のところへ案内してくれた。太乙元君は安在氏に長生の要訣を懇切に教授し、一卷の薬方を傳授した。かくて、仙人列禦寇に送られて家に帰りつき、その薬方を開いて見ると、そこには

長生不老圓

節飲食 遠帷幄 慎起居

右三味自身調合して一圓となし、常に服して怠るべからず、三種とも自身の胸中に産す、他に索むべ

からず。

と記されていた。(終話)



多紀元徳はこの物語を創作するとともに、各物語の後にその情景を描いた繪畫を挿入した。彼は、この繪物語を通じて、女色に溺れ淫欲に耽ることが、陰陽の調和を亂し、生命の根源たる精氣を消耗して壽命を損うこと、暴飲暴食が五臟六腑の働きを亂し、氣血の流通を阻害して病氣を誘發すること、また、龍伯大人の體内で現に起こっている事象の觀察を通じて、十二官の働きとそれを阻害するさまざまな要因とを分かりやすく説くとともに、繪畫の訴求力を最大限に利用して、一般の人の理解に資そうと試みたのである。その内容の眼目は、「節飲食」「遠帷幄」「慎起居」の三點のみで、極めて平易である。これはほぼ同時期に作られた前述の『養生歌』の構成が、「大意」「飲食」「閨門」「起居」の四部からなっていたのと軌を一にするものである。一つは繪入り物語、一つは和歌という異った形式をとるが、いずれも知識人のみならず、一般の人々に養生の要點を理解させようという明確な意圖をもって作られたといえよう。ちなみに、元徳がこのような繪入り物語を構想した背景には、平安、室町以降盛んに製作された源氏物語や伊勢物語などを題材にした物語繪卷や寺社の縁起を題材にした縁起繪卷、より庶民的な繪物語の御伽雙子、さらには江戸時代以降に盛んに製作された草雙子などの影響があったことはいうまでもなからう。

三. 『巨登富貴艸』の諸本について

現在、存在が確認できる『巨登富貴艸』のテキストは以下の五種のみである。

- 一 東京国立博物館藏卷子本二卷 (以下、東博本と略稱する)
- 二 杏雨書屋藏卷子本二卷 (以下、杏雨本と略稱する)
- 三 刈谷市立圖書館藏本一卷 (以下、刈谷本と略稱する)
- 四 國立國會圖書館藏本二卷 (以下、國會本と略稱する)
- 五 京都大學圖書館藏本一卷 (以下、京大本と略稱する)

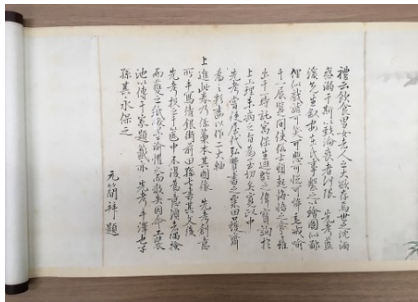
このうち、一、二の二種が繪入りの卷子本である。三から五は、繪入りの卷子本の本文だけを書寫したものである。そのうち、三は刈谷圖書館の目録には刊本とあるが、國文學研究資料館の調査では手寫本

であることが確認されている⁸。四、五は同一系統の手寫本である。このように、『巨登富貴艸』には、大別して繪入りのもの二本と本文のみのもの三本があり、いずれも手寫本であって、版刻されて広く流通したテキストはない。

以下、繪入り卷子本の製作経緯と相互の関係について考えてみたい。

繪入り卷子本が作成された経緯については、兩本ともに載せる元簡の後跋に以下のように述べられている。

禮云、飲食男女者、人之大欲存焉、世之沈湎惑溺于斯、以致淪喪者何限、先考藍溪先生紱安在氏事、繫之以繪圖、似鄙俚似戲謔、可笑可悲、可悅可怖、垂戒諭于一展覽間、使俗士頓起悔悟之念者、雖出于一時託寓、保生遐齡之偉、實詢於上工理未病之旨爲至切矣、寛政中先考嘗使屋代弘賢書之、粟田口螻齋爲之彩畫、以作二大軸上進、此卷乃係藁本、其圖像先考創意所手寫、倩銀街前田孫七書其文、後先考投之于筐中、不復爲意、頃者偶而獲之、紙敝墨滯、懼久而散失、因命工裝池、以傳于家、題籤亦先考手澤也、子孫其永保之、元簡拜題。



杏雨本下巻卷尾



東博本下巻卷尾

元徳は、世人が飲食男女の事に溺れ、命を落す者が数限りないので、安在氏のことにかこつけ、さらに繪畫を附屬させて、面白おかしく、一覽の中に訓戒を垂れ、世俗の人に速やかに悔悟の念を起こさせるようにしたというのである。そして、元徳は寛政年間に、八代弘賢に本文を書寫させ、粟田口螻齋に繪をかかせ、二巻の巻物にして「上進」すなわち將軍に献上した。ところで、今のこの卷子は稿本であって、圖像は元徳が自ら考案して描いたものであり、本文は前田孫七に書寫させたものであるという。その後、元徳はこの稿本を筐底に放りこんだまま、その存在をすっかり忘れてはてていたが、最近になって元簡が発見し、毀損散失を恐れて装丁を施したというのである。

このことから、『巨登富貴艸』の繪入り卷子本は、元徳自筆の繪圖と前田孫七に書寫させた本文とからなる稿本と、八代弘賢に本文を書寫させ、粟田口螻齋に繪をかかせて、將軍に献上した正本とが存在したこと、稿本を後に元簡が装丁したものが東博本と杏雨本に相当することが知られる。現在、將軍家に進上されたという正本がどうなったかは詳かにしない。

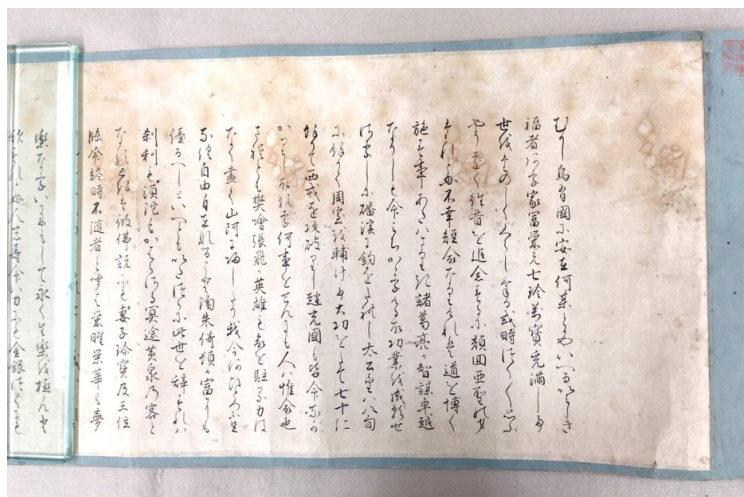
ところで、東博本と杏雨本はともに後跋で元徳の稿本を元簡が装丁したものだと主張しているが、それでは話の辻褄が合わなくなろう。なぜなら、単純に考えれば、元徳の稿本がもともと二種類なければ、

⁸ 國文學研究資料館日本古典資料調査記録データベース” http://image.nijl.ac.jp/~chosa/card_jpeg/997001/997001-0192601.jpg”。刈谷本については、筆者は原本未見である。ここでは、國文學研究資料館所蔵の影照本によって論を進める

それをもとに装丁したものが二種存在するはずはないからである。はたして、同じような稿本が二種存在したのか。今、この二本を詳細に比較してみると、以下のような相違点が注目される。

まづ、東博本は、中仕切りのある桐箱に収められており、箱の蓋は表に「巨登富貴草」、裏に「享和新元七月望装池／多紀氏藏」と墨書されている⁹。箱の側面には「第 / 臣 (巨の誤) 登富 / 貴草 / 貳卷」という札が貼られている。これらの点から見ると、東博本は紛れもなく、元徳の稿本を元簡が装丁し、子孫に保存を命じたもともとの稿本で、多紀氏の書架に収められていたものである可能性が高いのではないと思われる。外題は「巨登富貴草 上」「巨登富貴草 下」である。内題および尾題は上下巻ともにない。

一方、杏雨本はといえば、これも桐箱に収められ、蓋の表には「古登富貴草藤波文庫」と墨書されている。本巻子は藤波剛一氏の舊藏本で後に杏雨書屋が入手したことは分かっているが、藤波氏がどのような経緯で入手したかは不明である。上巻の外題は「多紀藍谿 烏有國安在之攝生 上巻」、下巻は「烏有國安在攝生 下巻」とあり、上下巻とも内題はない。従って、元來無題であったものに後から外題を貼付したものと推定される。この外題を書いた者は、内題その他書名を示すものがなかったため、本巻子が『巨登富貴草』であることを知らず、その内容が「烏有國安在氏」の「攝生」の物語であることからこのような外題を付したものであろう。元簡の後跋に「題籤亦先考手澤也」とある以上、外題(題籤)を付した時点で元徳がまだ明確な書名を決めていなかったということはあるまいだろうから、杏雨本の外題はやはり後人の手になるものと考えざるをえない。また、外題の書體も元徳の手とは見えない。したがって、この外題は、本書が元簡の著作であることは知っていたが、その正確な書名を知らない者が後から貼付したと考えるのが穩當であろう。

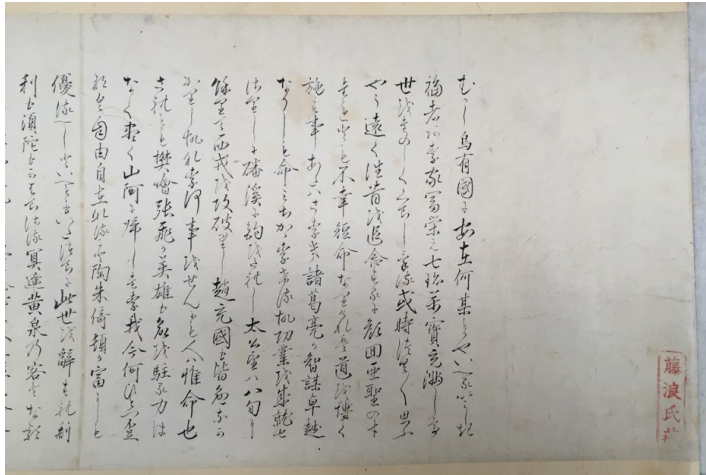


東博本上巻巻頭

さに缺ける。このことは、杏雨本の繪畫部分は東博本より後により精密に描畫彩色されたことを示唆しよ

⁹ 東博本については、東博所藏品統合検索データベースに「著者：多紀元恵、栗田口蝶齋著・畫／寄與者：徳川宗敬寄贈」と記録されており、いわゆる徳川本の一つである。なお、「栗田口蝶齋」とあるのは「栗田口夔齋」の誤りである。

う。また、東博本の本紙は礬水（ドウサ）引きされているのに對し、杏雨本にはそれが無いことも外形上の相違点である¹⁰。



杏雨本上巻巻頭

さらに、最大の相違点は、本文-繪畫-本文-繪畫のように、本文とそれに對應する繪畫が交互に配置されるべきであるのに、杏雨本は、大酒國の第一段落本文の後に第二段落本文に對應する繪畫が配置され、それに續いて第一段落本文の後に配置すべき繪畫が連續しており、順序、配置が本來あるべき状態になっていない。一方、東博本は、正しく第一段落本文の後にそれに對應する繪畫が配置され、それに續いて第二段落本文、同繪畫が配置されている。つまり、東博本は本文と繪畫の配置が本來あるべき正しい順序に配列されているが、杏雨本はその配列順序が間違っている。

なぜ、このようなことになったのかは不明であるが、杏雨本のこの部分の紙繼ぎを見ると、第二段落對應繪畫の末尾とそれに續く第一段落對應繪畫の先頭部分は同一の料紙に連續して描かれており、單なる紙の繼ぎ間違いではなく、當初からこのように連續するものとして描かれたものであることが知られる。

さらに、東博本下巻最終段繪畫の末尾には、「萬梅之堂」の朱方印が捺されているのに對し、杏雨本にはこれがない。東博本上巻末尾の元簡の識語「丹波元簡百拜識」および下巻末尾の後跋「元簡拜題」の「元簡」の部分には、それぞれ「元簡印」の陰刻朱印が捺されているのに對し、杏雨本にはこれがない。東博本巻上の元簡識語および下巻末の元簡後跋がいずれも藍紙の尾紙（奥紙）に直接やや亂雑に書かれているのに對し、杏雨本では尾紙にではなく本紙と同質の白紙に清書されたものが貼りこまれている、などの相違が見られる。

こうした相違点が何を意味するかについて、明確な結論が出せるわけではないが、東博本の繪が無彩色かつやや粗雑であること、元簡の識語や後跋の附されかたがこれも粗雑であること、本紙の焼け具合が進んでいること、外題が「巨登富貴草」となっていることなどから勘案して、東博本が元徳自筆の繪に前田孫七に清書させた本文を合わせた元來の稿本である可能性が高いと思われる。それでは、杏雨本は一體どのようなものなのであろうか。本紙の状態や卷子の作りなどは、東博本に比べてより精巧であること、繪畫の細部やその彩色もより精巧であることなどを考えると、元簡の後跋にいうところの屋代弘賢書、栗田口蠖齋彩畫の献上本のようにも思えるが、一方、本文と繪畫の配置が誤っていることを考えると、そのような不完全なものが將軍に献上されたとは考え難い。それにも増して、本巻が「稿本」であることを記す元簡の後跋や識語が附されていることは、杏雨本が献上本であったことを明確に否定するものであろう。そうだとすれば、可能性として考えられるのは、元徳の稿本が前後二本存在したか、あるいは献上本が作

¹⁰礬水引きは、日本畫の支持體として用いられる和紙や繪絹などのにじみ止めを行う技法。礬水は、膠、水、明礬で調製する。

り直されて、不要となったものが残されて、元簡の識語と跋語が後から加えられたとでも考えないと、二種の卷子本がいずれも稿本であるとされて存在することを合理的に説明することはできまい。ただ、今の段階では、早計に結論を下すことはできないので、暫く可能性を提示するに止めておく。

次に、この卷子本をもとに作成されたと思われるのは、四の國會本である。この本は四眼綫装本で、外題は「巨登富貴草 乾坤」で下部に朱印らしきものが認められるが、印影不鮮明で解讀できない。内題は、「古登富貴草 上巻」「古登富貴草 下巻」で、上巻の内題には「ことぶきぐさ じやうのまき」の假名が振られている。下巻の内題には振假名はない。首葉上部に「帝國圖書館藏」の朱方印、中部に「明治三四・一一・二二・購求」の朱圓印、下部に「??堂圖書記」の朱方印がある。本紙は單郭、無版心の刷野の料紙に丁寧に墨書され、全體に漢字部分には假名が振られている。また、諸處に朱筆での訂正や書き入れが見られる。

この本は、繪入り卷子本をもとに書寫されたと推定される。それは、本文各段落の後に「畫」一字のみを有する白丁が置かれていることから知られる。また、本文末尾に「萬梅之堂」の、また、元簡の後跋末「元簡拜題」の部分に「元簡印」の印影が墨書されている。これらのことから、國會本は杏雨本ではなく東博本を書寫したものであることが知られる¹¹。ただし、本文の文字使いは東博本とは同一ではなく、漢字が假名に開かれていたり、假名が漢字に直されていたりする。これは、現存五本全てに共通することであり、書寫者の書き癖が反映されたものであろう。

また、本書末尾には、以下のような内容の奥書が附されている¹²。

本書は官醫多記氏の藏書であつて、二卷の軸ものである。すなわち元簡の圖説自書である。中臺昌芳子が見せてくれたのを筆記したものである。

天保十年亥初冬月 平惟則寫す

このことから、本書は天保十年（一八三九）に平惟則によって書寫されたこと、もとにしたのは多紀氏の藏書の二卷の軸物であつたこと、中臺昌芳子から見せられたものを書寫したことが知られる。「元簡の圖説自書」というのは、何らかの傳聞の誤りかとも考えられるが、元簡の後跋も書寫している以上、これが元簡ではなく元徳の手になることは自明であるから、なぜこのように言うのかいささか不可解である。残念なことに、平惟則も中臺昌芳子も今のところその詳細は不明である。この奥書から、すでに繪入り卷子本が多紀家の外部に持ち出されていたことが知られる。

五の京大本は、表紙に「古登富貴草」と書す假綴じの本である。卷頭には「古登富貴草」、卷末には「巨登富貴草」とあり、内題と尾題で「こ」の當て字が異なっている。表紙裏には判讀できない部分もあるが、「本書は先々代よりの珍書であつて、私が諏訪町から淺草の——預けておいた櫃の底から出てきたものである。手放すに忍びないので、一應轉寫した上、……」との書入れがある¹³。本文の書體はかなり亂雑な感じのもので、丁寧に清書したとは思われない。

¹¹ただし、東博本上巻末尾の元簡の識語は寫されていない。恐らく、裝丁年次のみの記述は書寫不要と考えられたのであろう。

¹²「此書は官醫多記氏の藏書にして二卷の軸ものなり、則（すなわち）元簡の圖説自書なり、中臺昌芳子の見せられ侍りしを筆記せし而已、天保十年、亥初冬月 平惟則寫 「玩？」（陰刻朱方印）」

¹³「此書は先々代よりの珍書にして、余暫（？）諏訪町より淺草新（？）の能（？）川へ預けし櫃底より出しものにて、手放すに不忍、一應轉寫の上、淺??氏（？）へ?かれと?す」

巻末には、國會本の平維則の奥書と同文があり、その後、「于時安政五歳、午四月上旬、中澤牧（？）不（？）寫？」との識語が附加されている。従って、本書は、國會本を安政五年（一八五八）に中澤某氏が再度書寫したものであることが知られる。

三の刈谷本は、五眼の線装本で、外題は「巨登富貴艸」であるが、内題尾題ともにない。一見、刊本に見紛うほどの整った筆で書寫されており、巻末に

此編予所戲撰軒渠之間、盡有所寓、頃者大村生歸京、來告別、予無長物、因以之爲賂、
竊擬古人以言之意云、丁巳菊月 安元法印 永壽院（方印）

という安元法印の奥書がある。安元とは、元徳の通稱であり、彼が法印に進み廣壽院と號したのは寛政二年（一七九〇）、その後永壽院と改めているから、丁巳というのは寛政九年（一七九七）である。従って、本書は遅くとも寛政九年には完成していたことが分かる。また、大村生は今のところ調査が行きとどいていないが、歸京の際の贈り物としたとあるから、京都の醫家である可能性が高い。

國會本、京大本、刈谷本を比較してみると、それぞれに用字（假名、漢字）の違いがあり、文章も細かいところで相違が見られる。これらは、書寫者の書き癖や誤寫に起因すると思われるが、國會本は繪入り卷子本をもとに書寫され、刈谷本は元徳自身の奥書から元徳の稿本をもとに書寫されたと推定される。ただ、原稿本と思われる東博本とも若干の相違があるので、本文には元徳の手が入って多少の變更が施されたのかも知れない。刈谷本の元徳の奥書によれば、大村某の歸京に際して贈與したとあり、元徳の眞筆本が送られた可能性も考えられるが、本文の筆と奥書の筆とは同一人物のものとは思われないので、幾つか書寫された副本の一つに元徳が奥書を付して贈った可能性のほうが高かろう。

以上のことから、多紀元徳はその晩年に、物語に託して養生の要點を説く繪入りの「巨登富貴艸」を完成していた。その時期は寛政九年以前ということになる。この稿本をもとに、本文のみの複数の副本が抄寫され、一部は大村某に餞別として贈られたが、その他の副本あるいはその寫本や繪入り卷子本も多紀家の外に伝えられるようになっていた。しかし、元徳や元簡あるいは書肆の手によって版に付されることはなく、その流通範囲はごく限られたものであったと考えられる。

四． 八代弘賢、畫家栗田口蠖齋と書家前田孫七について

さて、多紀元徳が『巨登富貴艸』を撰述するに當って、当初から本文のみならず繪畫を加えて、讀者の理解を助けることを目指していたことは、元簡の後跋から知られるところであった。元徳がどのようにして繪畫の技を修得したのかは不明であるが、元徳の稿本と思われる東博本を見ると、その技量はなかなかのものであったこと、彼が學んだのはいわゆる大和繪であったことは明かである。そのことは、『巨登富貴艸』の正本を作成するに當たって、栗田口蠖齋に彩畫を依頼したことからも推測される。

栗田口直隆（一七五三—一八〇七）は、幕府の繪師であった栗田口直芳の子。慶羽、珪羽、慶受、尺蠖

齋、蠖齋などと號した¹⁴。父の栗田口直芳は、もと近藤五郎兵衛といい、巷間の浮世繪師であったが、繪の才能を見込まれて徳川家治の治世に幕府の畫工に召出されて奥坊主になり、奥繪師であった住吉廣守の弟子となった¹⁵。栗田口の家號は住吉廣守から與えられたものである。住吉廣守は極彩色の大和繪を得意としたから、栗田口父子も大和繪の畫風を繼承したと思われる¹⁶。多紀元徳と栗田口蠖齋とは、同時期に奥醫師と奥繪師を勤めており、恐らくその関係で知り合いであったのであろう。元徳の繪の師匠の一人であった可能性も考えられなくはない。

次に、元徳が本文清書を依頼した八代弘賢（一七五八—一八四一）は、若年から持明院流幕府書道師範の森尹祥を師として學び、後に持明院宗時に入門、江戸時代を通じての能書家に數えられる。國學を塙保己一と松岡辰方、儒學を山本北山、和歌を冷泉爲村、爲泰、故實を伊勢貞春に學んだ。天明元年（一七八一）西丸臺所に出仕、同二年書役、同六年本丸付書役に採用された。寛政五年（一九七三）御祐筆所詰支配勘定格となり、後に表御祐筆勘定格となる¹⁷。天明四年（一七八四）前後からは師塙保己一の『群書類從』編纂に協力するとともに書物の蒐集に努め、その厩大な藏書である不忍文庫を基に、日本の故事・起源を考證、分類し大部の百科事典『古今要覽稿』を完成させている。元徳とは、栗田口蠖齋と同様、幕府奥醫師と祐筆としての職責上の関係とともに、考證學派の學者としての學問的交渉もあったのであろう。多忙な八代弘賢が『巨登富貴艸』の清書を請け負ったことから、兩者の間に親密な付き合いがあったことが想定される。もう一人の前田孫七については不詳であるが、こちらは元簡の後跋に「倩銀街前田孫七書其文」とあることが多少の手懸りになるろうか。「銀街」すなわち「しろがね町」というのは當時大名の中・外屋敷や幕臣の宅地によって占められていたとされるので、屋代弘賢と同様の能筆の幕臣であったのかも知れない¹⁸。また、刈谷本は餞別として贈られたもので、非常に端正な筆致で書寫されている。恐らくは人を頼んで清書させたのであろう。前田孫七がその役を引き受けた可能性も考えられよう。いずれにせよ、多紀元徳の周邊には、大和繪系統の繪師や當時著名な能書家などがおり、彼らとの関係を有効に利用して『巨登富貴艸』の繪入り卷子本が作成され、將軍に献上されたということになるろう。

おわりに

多紀元徳の『巨登富貴艸』は、醫家の製作した繪入り物語としては、後にも先にも唯一の作品といっ

¹⁴『日本書畫鑑定大事典』（國書刊行會、二〇〇六年）に、「直隆—栗田口 慶羽、珪羽、慶受、尺蠖齋、蠖齋と號す。直芳の子、幕府の御繪坊主役たり、文化四年（一八〇七）九月十四日歿す。年五十五」とある。

¹⁵奥繪師とは、江戸幕府の御用繪師のうち最も格式の高い役職名。表繪師に對する語。毎月定日に江戸城の御繪部屋に出勤、殿舎の裝飾畫など幕府の御用を果す義務があった。

¹⁶『大日本書畫名家大鑑』（大日本書畫名家大鑑刊行會、一九三四年）の直芳の項に、「栗田口慶羽直芳。始め近藤五郎兵衛と稱す。湊廟御世、奥坊主に召出さる。住吉内記廣守の門人」とあり、「今世栗田口と名のる畫工は、昔の栗田口法眼の後胤にあらず、元の種姓は知らず、享保年中、江戸芝の赤羽根といふ所に住みて、浮世繪を忍がきて世を渡りける者なり、畫の上手なりし故、召出されて御畫工になり、住吉内記（廣守）が弟子になりて、土佐の風を學びたり、住吉が栗田口の家號を授けたるなり、昔の栗田口は眞の一風あり、今の栗田口は土佐風なり」という『あふひつくり』の記事を引用する。

¹⁷表右（祐）筆は、江戸幕府の職制の一つ。幕府の書記としての役目を務めた。

¹⁸『國史大辭典』（吉川弘文館、一九七九年）麻布の項による。

てもよい。彼がこの作品を構想した背景には、従來の漢文による醫學知識の普及に限界を感じ、和文や和歌といった一般に馴染み深い形式による養生知識の普及を目指した、曲直瀬道三の「養生歌」や貝原益軒の『養生訓』など先行作品の存在がある。一方で、平安時代以降連綿と続く繪物語の傳統や、江戸時代に入って一段と盛んになる草雙紙や御伽雙紙の出版といった文化的背景も存在した。元徳は、彼らと同じ意圖のもとに『養生歌八十一種』を作ったが、文字だけの世界から一步を進めて、繪畫を交えることによってより強い訴求力を發揮しうる『巨登富貴艸』の製作を思いついたに至ったのである。それを可能にしたのは、元徳の書畫に對する教養であり、もって生まれた畫才であった。その才能は息子の元簡にも承け繼がれたが、元簡がその畫才を醫學の普及に直接生かすことはなかった。それは、元簡の世代では、書畫の教養が實用性を離れて、より純粹に藝術として價值を高めていったからであろう。

元徳は、『巨登富貴艸』を構想して以降、本文の推敲はもとより、こつこつと原畫を描きため描き直していったであろう。晩年になって漸く満足いくものができるや、書畫を通じて交流があったと思われる、江戸時代きっての能書家八代弘賢と住吉派の傳統を繼ぐ繪師の栗田口螻齋とに依頼して、幕府に献上するための正本を作成させた。元徳と彼らの關係は、單に職務上の關係のみならず、書畫の道に勵む者同士のより個人的で密接な關係であったと推定される。八代弘賢は幕府の右筆としての職責以外に、不忍文庫の主として、あるいは塙保己一の助手として、多忙を極めたであろう。その彼が『巨登富貴艸』本文の清書を引き受けたことは、彼らの密接な關係を示す何よりの證左であろう。正本が進上された後、打ち捨てられていた稿本が、元簡の手によって裝丁を施されて今に残されたことは、江戸時代の醫家と書畫藝術との關係を考察するうえで何よりの幸いであった。

江戸時代も文化・文政時代に入ると、『巨登富貴艸』と同様、病氣の原因と身體の中の諸器官や藥との關係を合戦に見たてて、面白おかしく描く戲作や刷り物が多く作られ、庶民の間に普及するようになる。武將の姿に擬人化された生藥が麻疹鬼を退治する繪入り物語の『麻疹御伽雙紙』（作者未詳。文政七年〔一八二四〕刊）や麻疹の諸症状と治療藥の戦いを擬人化して描く「流行はしか合戦」（『地異天變 近世はやり病』十五枚組刷り物）などはその代表的なものであろう（いずれも杏雨書屋所藏）。醫學知識を庶民に分かりやすく普及させるには、文字と繪畫との協働による訴求力の強いものが不可欠になっていったのである。『巨登富貴艸』は、畫才に恵まれた醫家による希有の先行作品であった。

慈悲与救度：莲花座上的度母气质与艺术表征

德吉卓玛

中国藏学研究中心宗教所·研究员

度母是藏传佛教中的一位女神和女菩萨，在藏传佛教传播区域内受到了不同民族或不同族群的普遍信仰。在藏族地区，度母作为“世间殊胜之神”，以一个终极的永恒力量，一个慈悲美丽，利益众生的“救度之母”，植根于广大信仰者的内心世界和精神生活之中，成为藏民族信仰的膜拜对象。且形成了自己独特的文化形态、精神气质及艺术表现形式。

本文拟就度母的基本精神和气质，及其在藏传佛教艺术中的主要表现形式略做探讨。

一、由度母呈现而成的历史和精神气质

度母最早产生于古代印度，在印度佛教中称“达热”（Tārā）或“阿雅达热”（Āryā Tārā）；汉文佛典中作“多罗”，或称“多罗菩萨”；“度母”是藏文卓玛（sgrol ma）的意译，又名圣救度母。从藏传佛教的视角，度母的母体是古印度一位美丽的公主，藏语称益西达娃（ye shes zla ba），意即“慧月”。她是古印度那措沃（sna tsho 'od）国王的女儿，她的容貌如同梵天之女那样美丽动人，她有如同文殊菩萨那样的智慧和遍知心或神通。可见，益西达娃一经出世就有了与众不同的特性，让世人如是认知她的相貌及身心之无比殊胜，以及身份的高贵。如藏文典籍记载的那样“在众僧伽中，她象一座金山，金光闪闪，灿烂夺目，出类拔萃。”¹这是古典时代的历史，是藏族人千百年流传下来的度母历史叙事。

当然，这不仅仅是一种基于记忆的历史，而是由度母呈现而成的佛教的历史和精神思想。就像度母的精神气质和思想，也是通过她个人的修为养成的。首先，她是一个虔敬的佛教信仰者，在过去佛具足十力的鼓音王如来住世的时候，她虔敬地信奉鼓音如来及其教法，由于她积善积德，以无价之宝济施、供养鼓音如来及其眷属和皈依他的所有僧伽与周围所有众生，因此鼓音如来为她开启了正法甘露之长河，令她畅饮不尽。在经过长期的修行与供养，美丽的益西达娃公主便发起菩提心，对世间的一切充满爱心，无限的慈悲，成就福慧二资量。她的善行、正行不仅对佛法获得证悟，而且使她得到殊胜的“受生之身”，即称意成身。可舍女身，转“男儿身”成佛。然而，美丽的公主益西达娃坚定不移地立誓弘愿：“在世间为了获得受生之身，愿发菩提心者虽然有很多，但是，以女儿之身为众有情做利法事业者却无有，我愿以女性温柔善良的本性和如同金刚般的誓言，为众生有情做利乐之事，救护芸芸众生，流转未尽，轮回不空之际，

¹本文引用的藏文资料，均由笔者译成汉文。

誓愿以女身度化众生。”由此度母在佛教中树立了女性的身份地位和价值向度，也滋养了度母的慈悲特性和佛教思想基础。

其次，基于这样的慈悲精神和愿力，度母成就了自己的特性和精神气质。她每天上使无数众生有情从恶趣道中度脱，使无数众生安住于善趣道，从而获得“度母”（sgrol ma）之名，以“救度之母”的美誉遍满世间。斯时，具足十力的鼓音王如来便预言：“你的度母’之名将永远不改变。”就这样又到了尊胜佛住世的时候，以“度母”尊称的公主又在世间怙主不空成就佛座前立下第二个弘誓：“我愿救度和呵护十方所有众生，使他们从一切厄难中获得解脱。”于是，她以坏灭恶魔之三摩地威力，摄伏世间的千万亿恶魔亦复如是，能降伏千亿魔军，使无数众生有情从恐怖中得到救拔。故而，又以“救度速勇母”著称于世。救度众生有情，则成为度母的功德和一种象征。从此，古代印度那措沃（sna tshogs 'od）国王的女儿，益西达娃后被人们尊为“救度之母”，即“度母”，她以凝聚慈悲与救苦救难的精神气质与特性，成为佛教“万神殿”中的一员，被世人加以崇拜。

但是，“度母”信仰在不同地区、不同民族中有其不同的特征。在汉传佛教中，度母以作“多罗”只沉寂于汉文佛典当中，似乎未在社会层面流传。而在藏族地区，度母以其慈悲和救度众生有情之精神气质和普世价值，受到广大民众的普遍信仰。早在公元3、4世纪，吐蕃王朝第二十八代赞普（藏王）拉托脱日年赞时期，佛教初传吐蕃始，“度母”法物就传入吐蕃藏地，受到吐蕃王室或上层统治者的信仰。至公元7世纪，吐蕃王朝第三十三代赞普松赞干布时期，尼泊尔赤尊公主将“度母”法物带到吐蕃，供奉在大昭寺，此时“度母”壁画亦出现在大昭寺中，赤尊公主在尼泊尔与西藏交界处，还建有“度母”佛殿。至公元8世纪，有关“度母”的藏文教法经典已在吐蕃流传，选择美丽的藏族少女和女性为原型的造度母像，本土化了的“度母”造像在吐蕃佛教艺术中诞生。度母信仰在雪域高原生根、开花、结果，以慈悲和救度众生有情之精神气质完全融入藏传佛教以及吐蕃社会当中，成为人们膜拜的客体。在藏传佛教艺术殿堂中，度母是莲花座上最靓丽的那一尊。

需要说明的是，度母并非只是一个独立的个体，就像她有许许多多的名号一样，度母是一种永恒的存在。在时空中不断转化为鲜活的生命体验，以她的慈悲和救苦救难之精神气质，满足着人们的心理诉求。所以，度母展现给我们的历史，始终笼罩在佛教的精神思想气氛里，来表述佛教的义理思想，以至成为佛教神明系统中一个重要组成部分。度母不仅与观世音菩萨结下不解之缘，而且以殊胜的幻化之身，示现种种法相，救度无数众生有情从一切苦难中获得解脱。因此也留下许多有关度母起源的传说故事。

富有意义的是，在每个故事中我们可以找到度母发生、发展的思维基础和意蕴，以及度母在时空不断升华、转换，救度利益众生有情的历史叙事和记忆。其中不变的是，度母如同慈母一般，以平等、悲悯之心救度众生出离生死苦海，成就各种事业，令众生心满欢喜的基本精神。在其精神气质的作用下，她以一个终极实体的永恒力量，一个慈悲美丽、利益众生的崇拜偶像，存在于广大信仰者的内心世界和他们精神生活之中，更为重要的是她以不同的形相形貌示现，表达着属于她的文化内涵和基本形态。

二、度母的艺术象征和寓意

在藏族地区，度母不仅以一个大慈大悲的女性形象和“度诸苦之母”的菩萨身份，存在于世，更以女性的魅力吸引着广大的信仰者，而且也以其独特的艺术表现形式吸引着人们的眼球。到过藏族地区，或者藏传佛教寺院的人，如果稍稍留意总会在佛、菩萨塑像中、或在壁画里、或在唐卡画中，看到一尊坐在莲花座上一位美丽女神——度母，被人们膜拜。

度母有自己的本原，即紫檀林的度母，她是所有度母的本原，也是人们常说的绿度母。传说，绿度母居住在普陀洛伽山脚下的紫檀林中，这里是她的道场——玉叶世界，所以，也称她为“紫檀林中的度母”或“担木林的度母”。她是所有度母的母体和原型，也是所有度母之功德的总摄聚集。如图：



这是一尊绿度母壁画，成于公元15世纪。画中，度母现十六岁妙龄少女相，全身绿色，宛如翡翠，纯洁无瑕，一面二臂，慈悲美丽，头发半绾结于顶，半垂辮于肩，头戴五智宝冠。右脚前伸，左脚弯屈，以菩萨坐姿，安坐于莲花月轮座上，右手置于右膝上，结施与愿印，两指之间，拈着一枝“乌巴拉”，即青莲花，花茎延伸至度母右耳边，其顶端有一个果实、一朵盛开之莲花及一朵花蕾，左手置于胸前，当心持花印，亦拈“乌巴拉”花，花茎由肘上绕至左肩耳旁开放，有果实，有花蕾，身披绸衣，下着绸裙，耳、颈、手及胫，悉以各种珠宝、璎珞、钏镯等严饰，

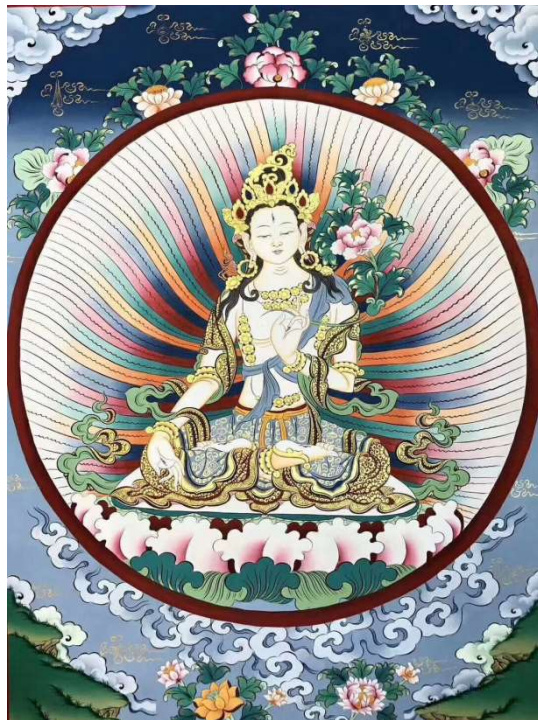
以示庄严。这是度母在藏传佛教中建构的形象，也是藏传佛教赋予度母的一种女性的永恒不变的内在精神之有形载体。也就是说，度母所表征的艺术，有感性的形象，她的形象与她所要表现的内在含义和精神气质是融合而一的。



这是现代唐卡画中的度母，她所表现的形态，既是一种艺术形式，也是度母要担当的使命、价值向度和佛教的义理体现。绿度母的身色、手印和各种饰物，都有其象征意义。身呈绿色，代表了诸佛之事业，其蕴意与五佛中的不空成就佛一样，成就一切事业，故具有绿色身相。绿色象征着生命和希望，它赋予人类一种生生不息的创造力量，它将一切阴郁和暗淡的色彩排斥在外，生机盎然，欣欣向荣。右手结施愿印，即食指与拇指相抵，有施予、令人如意、赐护及普度的意思；左手作结宝印，竖起的食指、中指及小指，分别表义佛、法、僧三宝。度母左右手均持一枝有果实、花蕾及盛开的花朵之“乌巴拉”青莲花，其中，果实代表以迦叶佛为首之过去诸佛，盛开之花朵，代表现在的释迦牟尼佛，花蕾代表以弥勒为首之未来诸佛。换言之，度母手持的果实、花朵及花蕾，代表了过去、现在、未来三世一切佛，象征度母为三世诸佛之化现；她的右脚前伸，左脚弯屈，表示悲智双运，拥有无限的慈悲心和智慧，摄伏三界及恶魔，能随时救度众生有情。由此可见，绿度母的形貌特征是一种以物征事的艺术表现，在展示度母的美丽的同时，体现了她内在的基本气质。可以说，度母的艺术表现形式，是用她具体的形象和事物，来表达度母具有的深刻寓意及永恒不变的精神内涵，也是内在精神气质的一种整体体现。

佛教认为，度母是三世如来、一切摩诃萨等诸佛菩萨之慈母。当然，这里的慈母，不是世俗意义上的“子者”或“我母”，是一切慈悲、智慧之母，也是三世一切诸佛菩萨事业之化现。她可以化现万千，从一个独立的个体到各种群体，诸如度母的法相，从1至12个面孔，2至36只眼睛，2至24只臂膀显现，化现为不同名号、不同数字组合的多个集群，在不同时空随应现相，以静的，温和的、美丽的；怒的，怖畏的不同法相出现。从而又形成了不同身色、法相和标识度母，以及艺术表现形式。比如，度母的身色，亦可分为绿、白、黄、蓝（青色）、红和黑等，其中绿色象征度母驾驭各种事业；白色象征度母之“身”，同时表示所有一切法清净无染；红色象征度母之“语”，也表示她无贪恋，对所有众生有情充满悲悯之情；黑和青蓝色象征度母之“意”，表示她远离嗔恨，对所有众生有情充满爱心或慈善之心；黄色象征度母之功德，同时表示她能使所有众生的一切事业增益圆满。

因此，在藏族地区。我们平时看到的就有绿度母、白度母、救八难度母和二十一度母，以及藏传佛教各宗派行持的度母修持法中的各度母，诸如噶当如意宝度母、八臂度母、度母五神、独尊度母、解贫度母，萨迦派供奉的红度母、昼静夜怒度母、六支度母和度母十七神等，作为本尊和观修对象在各种教法仪轨中以不同的功用，不同的方法或善巧，出现在人们的现实生活中，获取了人们的信仰和崇拜。然而，度母最基本的形态，或者艺术表现形式是左手拈“乌巴拉”青莲花，右手结施愿印，半跏趺坐在莲花座上。度母左手拈“乌巴拉”花。从教法义理的另一个维度，又表示她充满慈悲，象母亲爱自己的孩子那样热爱众生有情；右手结施与愿印，又表示度母已度六婆罗蜜多之布施婆罗蜜多，救度众生有情从八恐惧难中获得解脱；右脚前伸，则表示消除恶魔等之一切恶行；左脚弯屈，则圆满一切功德之义；度母背依日月轮即各种莲花之座的象征意义是具足智慧，具有慈悲之本性。如白度母：



白度母（sgrol dkar）是度母的又一种法相，和绿度母一样倍受藏族人的崇信。传说，观世音菩萨于无量劫前，利益有情，然众生度不胜数，菩萨因而悲悯落泪，泪滴成莲华。右泪化现成绿度母，左泪化现成白度母。白度母并对观世音菩萨说道：“我誓为汝助，众生虽无量，吾愿亦无量”。并成为观世音菩萨悲愿及度众生的一种助力和臂膀。

白度母有自己的形貌，或者说有自己的艺术表现形式。如图：



白度母现十六岁妙龄少女相，全身洁白，犹如雪山，纯净无瑕，一面二臂面如秋月，慈悲美丽，具喜颜，头戴五智宝冠，发半绾结于顶，半垂辫于肩，两足金刚跏趺坐于莲花月轮座上，背倚月轮，胜身如月色皎洁，着天衣、窈窕柔善，体态端严，右手置于右膝上，结施与愿印，左手置于胸前，当心持花印，拈“乌巴拉”即青莲花，花茎由指尖绕至左肩耳旁开放。耳、颈、手及胫，悉以各种珠宝、璎珞、钏镯等严饰，体态美丽端严。这是白度母的法相，也是白度母艺术表现形式的基本形貌和特征。

白度母显现的法相、标识及其装束等表征，都有深奥的寓意和符号象征意义。与众不同的是，白度母菩萨的法相最特殊之处，在于她有“七慧眼”，她面有三目，第三只眼睛，长在眉间额头，其它四眼长在双手掌及双脚掌，每只眼睛都有其寓意。其中，额头上的眼睛，在中脉开口处，表示大智慧，由无漏通所得眼通，能观十方无量佛土，尽虚空界无有障碍；左右两只眼睛，表示“地上轮”，照天道、阿修罗道；手上的只眼睛，表示“地面轮”，照人道、畜生道；足心二目，

表示为“地下轮”，照饿鬼道、地狱道。合其六目，观六道众生，凡被白度母观者尽能得解脱。手足心四目，也称四解脱门之目，象征引领众生抵达解脱之岸。由此，白度母也称“七慧眼”度母，其身相显现白色，有息灾之意。

白度母也是一位长寿女神，又称如意母，她拥有八辐真言明咒之如意轮，是一种象征生命的符号，以其能量普照众生有情。在藏传佛教密宗中，常常作为菩萨本尊或观想境而加以观修。白度母最大的功德，为驱除病苦、增长寿命。她与无量寿佛、尊胜佛母，构成藏传佛教“长寿三尊”，合称“长寿三尊”，以勾召五大精华、寿命、权禄、福智等，在藏传佛教倍受尊崇。藏传佛教认为，修持白度母法，能断轮回之根。免除一切魔障痴业、瘟疫病苦，消除一切水火刀兵盗贼等灾难，帮助六道众生脱离苦难。并助修行人消除诸逆缘，丰足其顺缘。凡有所求，无不如愿。这是白度母表达的深层寓意。

除此，在藏传佛教中还有呈现不同法相的白度母，如图：



这是一位一面二目的白度母，两足金刚跏趺坐于杂瓣莲华月轮座上，背倚月轮、祥云，身披红色披肩，手拈一支有一朵鲜花、一朵花蕾、一颗果实的“乌巴拉”，头顶结发髻。她显现的法相、标识及其装束，依然保持度母的基本样貌，其寓意没有抽离度母慈悲、美丽、救度众生有情的精神气质和符号象征意义。双足金刚跏趺坐，则表示度母女神执着于做利他之事，利乐众生有情。手持施与愿印，表示度母能够满足所有众生有情的愿望；手拈无忧枝花，则表示度母能够消除所有众生有情的一切痛苦和烦恼。作为人们祈求福祉、长寿的重要膜拜女神，她所表现的艺术特征及其深层寓意，也在于修好难得的暇满人身，祛除各种疾病和一切罪业，由自度而度人，自化而化人，由利己而利众，证得无量圆满功德。千百年来，度母依然在人们的生活中产生着广泛的影响。

可以说，这些法相和标识蕴涵着深层蕴意，通过藏传佛教艺术的表现形式，表达了度母悲悯众生，解人之厄，脱人之灾的基本精神。同时，每个度母又肩负着自己的职责或义务，各司其事，各尽所能，与人类社会结成各种的关联，在人们的现实生活中发挥作用。

三、结语

综上所述，最早产生于古代印度的度母，其信仰自传入藏族地区，以自身富有的精神气质，借助不同的艺术造像和表现形式，融入人们的日常生活和社会秩序之中，以各式各样的方式展示了她的作用，妥善地处理着人们生活中的困扰和烦恼。

因此，度母在藏传佛教及藏文化中建构了一个完整的系统，她有自己所属的种部、属性和本原母体，以及不同身色的形相、不同化现和艺术表现形式。作为膜拜客体、女神出现在人们的社会生活中，表现为履行一种合乎宇宙秩序的、或体现神圣意志的伦理行为的终极实体或人格力量，获得了信仰者的认同。又从度母化现的法相及其艺术形式，把修持者引入度母观境的更高境界或状态之中。正如“在荣格的术语中，她代表母亲原型（Mother archetype）。她是母亲的意象，在她身上包容、结合了一切积极和消极的对立面。因此，荣格的弟子埃利克·诺曼（Eric Neumann）认为，度母象征着最高的形式，女性原型的顶峰。她是‘伟大的至高女神，当她完全显现时，充满了整个世界，从它的最初阶段到至高精神的转换。’²

度母展示的身色各异的种种法相，既是度母各种造像和艺术表现形式，更是度母价值功能、文化内涵和深层义理的无限延伸。每个个体的体现，或者一个群体的组合，却都普遍存在着度母基本的精神气质和一种灵魂，并以独特的艺术形态表达着各自内在蕴涵的深层意义。意境无穷，耐人寻味。

正因为度母在藏传佛教中具有这样的殊胜特性，所以她以一个神圣存在的永恒实体——特定的艺术形式，使广大信仰者获得一种信念和艺术之美。

²[美]拉·阿莫卡宁《荣格心理学与西藏宗教——东西方精神的对话》，商务印书馆1994年，第95页。

慈悲와 구원 : 蓮花座 위의 度母氣質과 예술적 징표

더지쥬마(德吉卓瑪)

中國藏學研究中心宗教所 · 研究員

度母는 티베트 불교의 여신이고 또한 여성 보살이다.그녀는 티베트 불교의 전파지역에서 여러 민족으로부터 보편적인 숭배를 받고 있다.티베트 지역에서 度母는 ‘世間殊勝之神’이라 하여,영원한 힘과 자비를 상징하고 있으며,중생에게 이로움을 가져다 주는 ‘救度之母’로 알려져 있다.이러한도모는 수많은 민중들의 내면세계와 정신생활 속에 존재하며,민족 신앙의 대상이 되고 있다.도모에 대한 숭배는 독특한 문화형태와 정신기질을 형성하였고,나아가 다양한 예술표현 형식을 형성하였다.

본고에서는 도모의 기본 사상과 기질 및 티베트 불교예술의 중요한 표현형식에 대해 알아보고자 한다.

1. 度母의 출현으로 형성된 역사와 정신적 기질

度母 신앙은 인도에서 최초로 발생하였는데,인도불교에서는 그녀를 ‘達熱’ (Tārā) 혹은 ‘阿雅達熱’ (Āryā Tārā) 이라 부른다. 중국어로는 ‘多羅’ 혹은 ‘多羅菩薩’로 번역되었으며,티베트어로 의역되는 과정에서 ‘度母’ (sgrol ma) 혹은 ‘聖救度母’로 불리게 되었다.티베트 불교의 시각에서 보면 度母의 기원은 인도의 아름다운 공주로,이름은 티베트어로 益西達娃 (ye shes zla ba) 라 불린다.번역하면 慧月이 된다.그녀는 고대 인도 那措沃 (sna tsho 'od) 국왕의 딸이었는데,미모는 천상의 선녀와 같이 아름다웠고,또한 문수보살의 지혜와 神通을 지녔다고 한다.즉 그녀는 태어나자마자,우월한 미모와 지혜로 사람들에게 자신의 고귀한 신분을 알린 것이다.티베트어 경전에는 이렇게 기록하고 있다. “여러 僧伽 속에서 그녀는 마치 금산과도 같이 찬란한 빛을 발산하고,눈을 부시게 하여,출중함을 나타냈다.”¹이 이야기는 고전을 통해 전해지는 것으로,티베트 불교에서 오랜 세월동안 전해져 내려온 도모에 관한 서술이다.

이것은 단순히 역사에 대한 기억이 아니라,거기에는度母로부터 형성된 불교의 역사와 사상이 깃들어 있다.도모 자신의 정신적 기질과 사상 역시 개인적인 수련을 통해 이룩한 것이다.그녀는 굳건한 불교 신자로,과거불인 鼓音王如來 시절에, 그의 가르침을 성실하게 잘 따랐다.그녀가 수많은 덕을 쌓고, 鼓音王如來와 불자들에게 엄청난 공양을 했기에,여래는 그녀를 위하여 正法甘露의 長河를 열

¹본고에서 인용한 티베트어 자료는 모두 필자가 중문으로 번역한 것이다.

어,원없이 마시도록 하였다.오랜 세월의 수행과 공양을 통하여 아름다운 益西達娃공주는 보살심이 발하게 되었다.그녀는 세상의 모든 것을 사랑하고,무한한 자비를 지녀,福慧二資量을 이룩하였다.도모는 자신의 선행으로 하여 불법에 대한 깨달음을 얻었을 뿐만 아니라,아주 특별한 ‘受生之身’을 얻게 되었는데,다시 말해서 완성된 몸을 얻게 된 것이다.이 몸을 얻으면 여성의 몸을 버리고 남성으로 변하여 성불할 수 있다.하지만 아름다운 益西達娃공주는 흔들림이 없이 다음과 같은 크나큰 맹세를 한다. “이 세상에受生之身을 얻기 위하여 佛法 수행을 하는 사람이 아주 많다.하지만 여성의 몸으로 중생의 이로움을 위해 헌신하는 자는 많지 않다.나는 여성의 부드럽고 선량한 마음으로 이렇게 金剛과 같은 맹세를 한다.모든 유정에게 이로운 일을 행하고,여러 중생을 구제하고,윤회가 끝나지 않은 시대에,여성의 몸으로 중생을 度化할 것이다.”이렇게 도모는 불교에서 자신만의 여성 신분과 가치를 형성 하였고,나아가 度母의 자비사상과 불교사상을 형성하게 되었다.

이상 언급한 자비사상과 소망으로 도모는 자신만의 사상적 특성을 형성하였다.그녀는 매일 수많은 중생들이 惡趣道에서 벗어나 善趣道에 안착하도록 하여, ‘度母’ (sgrol ma) 라고 하는 명성을 얻게 된다.즉 ‘중생구제의 모친’이 된 것이다.이에 대해 鼓音王如來가 예언하기를 “너의 度母 칭호는 영원히 지속될 것이다”라 하였다.이렇게 尊勝佛이 재세하던 시기,度母의 존칭을 받은 공주는 世間怙主不空成就佛座 앞에서 두 번째 맹세를 한다. “나는 십방세계의 모든 중생을 구제하고 보살펴, 그들을 고난에서 해탈하게 할 것이다”라 하였다.이후 그녀는 壞滅惡魔之三摩地的 위력으로,세상의 천만 악마들을 억누르고,수많은 중생 유정들이 공포 속에서 구원받도록 하였다.그리하여 그녀는 ‘救度速勇母’라고 하는 명칭도 부여 받게 된다.이로써중생유정을 구제하는 것은 度母 공덕의 상징이 되었다.그 이후로 고대 인도의 那措沃 (sna tsho 'od) 국왕의 딸인 益西達娃는 ‘救度之母’ 즉 도모로 자리잡게 된다.그녀는 자비와 구원을 특징으로, 佛教“萬神殿”의 一員이 되었으며,세상인들의 숭배를 받았다.

하지만 도모신앙은서로 다른 민족과 지역을 중심으로 다양한 특징을 나타내고 있다.중국에 전해진 불교에서 도모는 ‘多羅’로 불리며,단지 경전속에 파묻혀 크게 관심을 받지 못했다.하지만 티베트 지역에서는 자비와 중생구제로, 가치를 높게 인정받고,민중들의 추앙을 받는다. 3-4세기 경,토번의 28대 국왕인 拉托脫日年贊 시기불교는 토번에 전해졌다.그와 동시에 도모 신앙에 관련된 法器도 티베트에 전해져,왕실 통치자들의 신앙을 받게 된다.기원7세기,토번의 제33대 국왕인 松贊幹布의 시대에 이르러서는,네팔의 赤尊공주가 도모의 법기를 티베트에 갖고 와 大昭寺에 모셔 놓는다.이 때 도모의 벽화도 대소사에 등장한다.아울러 赤尊공주는 티베트와 네팔 접경지역에 ‘度母’ 佛殿도 건설해 놓았다.기원8세기가 되었을 때,도모에 관련된 불경은 이미 티베트 전역에 퍼져 나갔다.아름다운 티베트 소녀를 바탕으로 한 도모의 형상은, 현지화의 흐름과 함께 티베트 불교예술을 탄생시켰다.이렇게 도모신앙은 높은 티베트 고원에서 꽃을 피우고,결실을 맺는다.그녀의 자비사상과 중생구제 정신은 티베트 사회에 녹아 들어,많은 사람들의 숭배를 받았다.티베트 불교예술의 전당에서 도모는 蓮花座 위에 있는 가장 아름다운 보살이다.

추가 설명을 하자면,度母는 하나의 독립적인 개체가 아니라,그녀가 갖고 있는 수많은 칭호와 함

계,하나의 영원한 존재라는 것이다.시간과 공간의 끊임없는 변화 속에서,그녀는 자비와 구원의 마음으로 사람들의 심리적 소망을 이루어 주고 있다.그렇기 때문에 도모의 역사는,항상 불교라고 하는 아우라 속에서 존재하며,불교의 사상을 잘 드러내 보인다.이렇게 그녀는 불교의 신명체계에서 아주 중요한 구성부분이 되었다.그리고도모는 관세음보살과 밀접한 연관도 있다. 그녀는 자신의 능력으로 여러 인물로 화하고,다양한 法相으로 나타나,무수한 유정중생을 고통에서 구원해 준다.그렇기 때문에 도모에 관한 수 많은 전설들이 전해지고 있다.

우리는 그녀에 관련된 전설에서, 도모 신앙의 발생,사상의 형성 과정을 발견할 수 있다.즉 도모 신앙은 시대의 흐름과 함께 끊임없이 승화하고,변화하면서 사람들의 기억속에 존재한다는 것이다.그 중에서도 변하지 않는 것이 있다면,그것은 그녀의 자애 사상이다.도모는 평등과 연민으로 중생을 구제하고,원하는 바를 성취 시켜,기본적인 정신적 수요를 충족시킨다.이러한 기질의 작용 속에,도모는 하나의 궁극적인 실체로 존재하며,자비와 아름다움으로 중생에게 이로움을 가져다 주는 우상이 되었다.이렇게그녀는 수많은 사람들의 내면세계와 정신 속에서 존재하게 되었다.특히 중요한 것은,도모는 다양한 형태와 모습을 하고 있지만,모두 자신만의 문화적 깊이와 사상을 지니고 있다는 점이다.



2. 도모의 예술적 상징과 은유

티베트 지역에서 도모는 자비로운 여성의 형상으로 ‘度諸苦之母’의 신분을 갖고 있다.그녀가 갖고 있는 여성적 매력은 수많은 신도들을 형성하였을 뿐만 아니라,도모로 인해 형성된 예술적 표현은 더더욱 사람들의 안목을 이끌고 있다.티베트 지역에 와 보았거나,티베트 사원을 방문한 사람이라면,벽화,탱화, 보살 조각상,불상등 다양한 예술형태 속에서,연화좌에 앉아있는 여신인 도모를 발견할 수 있다.

도모 예술은 원조격인 근원을 갖고 있는데,그것은 紫檀林度母라 하여,모든 도모의 근원으로, 사람들은 ‘綠度母’라 부른다.전설에 의하면 綠度母는 普陀洛伽山 기슭의 紫檀林에 거주하였는데,그곳은 그녀의 道場인 玉葉世界였다. 그렇기 때문에 사람들은 그녀를 ‘紫檀林中的度母’ 혹은 ‘擔木林的度母’라 부른다.이는 모든 도모의 原型이고,모든 度母功德의 총집합이다.

아래 그림은 녹도모 벽화로, 15세기 작품이다.그림속의 도모는 16세의 아름다운 소녀로,온몸은 초록색으로 마치 에메랄드 보석과 같이 순수무결하다.두 팔을 자연스럽게 드리우고,자비로운 얼굴을 하고 있으며,머리결은 뒤로 묶어반쯤 어깨에 드리운다.그리고 머리에는 五智寶冠을 쓰고 있다.오른발은 앞으로 내밀고,왼발은 구부려서 보살좌상을 형성한다.蓮花月輪座에 편안하게 앉아 있으며,오른손은 오른쪽 무릎에 올려놓고,두 손가락으로 '烏巴拉' 즉 靑蓮花를 잡고 있다.꽃의 줄기는 도모의 오른쪽 귀로 이어지는데,그 끝에는 한 개의 열매와 한 개의 피어난 연꽃 그리고,하나의 꽃망울을 맺고 있다.왼손은 가슴 앞쪽에 있는데,그 손에도 烏巴拉를 들고 있다.꽃의 줄기는 왼쪽 어깨까지 올라가,왼쪽 귀 옆에서 꽃을 피우고 열매를 맺는다.몸에는 비단 옷을 입고,아래는 비단 치마를 입었다. 귀,목,손등에는 여러 가지 보석과 장식류가 있어 장엄함을 나타낸다.이러한 형태는 도모신앙이 티베트 지역에 와서 형성된 모습으로,티베트 불교에서 도모의 여성성과 불변하는 정신을 의미한다.다시 말해서 도모의 예술적이고 감성적인 모습은,그녀가 표현하고자 하는 내면적 정신을 의미하는 것이다.



이렇게 도모를 탕화로 표현한 것은,하나의 예술형태일 뿐만 아니라,그녀가 지니고 있는 사명감,가치관 및 불교적 사상이기도 하다.작품에 보이는 綠度母 신체의 색상,손가락 형태와 장식물은 모두 상징적 의미를 지니고 있다.몸의 색상을 초록을 표현한 것은 불교의 사업을 의미한다.구체적으로는,五佛 중의 不空成就佛과 마찬가지로,모든 소원을 성취시켜 주기에 초록으로 표현했다.녹색은 생명과 희망의 상징이다.이 색상은 사람들에게 끊임없이 창조의 힘을 부여해 주는 동시에 어둡고 우울한 것을 배제한다.그리하여 사람들은 항상 생기롭고 희망에 차 있게 된다.오른손의 모습은 施願印이라 하여,엄지와 검지를 잡은 것으로,베풀고 성취해 준다는 의미를 지니고 있다.왼손의 모습은 寶印이라 하여,검지, 중지와 소지 등 세 손가락을 위로 세웠

는데,이는 佛、法、僧의 三寶를 의미한다.도모의 양손에는 모두 과일과 꽃망울 그리고 피어난 烏巴拉인 靑蓮花를 들고 있다.여기서 과일은 迦葉佛을 대표로 하는 과거불,피어난 꽃은 현재의 석가모니 불,꽃망울은 미륵을 포함한 미래불을 의미한다.다시 말해서,도모의 손에 있는 과일,활짝 핀 꽃 그리고 꽃망울은 과거,현재,미래의 삼세불을 의미하는 것이다.즉 도모는 三世諸佛의 화신이라는 것이다.그녀의 오른발은 앞으로 조금 내밀고,왼발은 무릎은 굽힌 모습인데,이는 자비와 지혜를 의미한다.즉 그녀는 무한한 자비와 지혜로 삼계의 악귀를 물리치고,유정중생을 구제해 주는 것이다.이렇게 볼 때 녹도모의모습은 하나의 예술작품으로 그녀의 아름다움을 표현했을 뿐만 아니라,그녀가 갖고 있는 내



면적 특성에 대한 표현인 것이다.티베트 불교예술에서는 도모의 모습과 法器를 이용하여,은유를 통해 그녀의 영원 불변한 정신세계를 표현하였다.

불교에 의하면 도모는 三世如來로 모든 摩訶薩 등 諸佛菩薩의 慈母이다.물론 여기서 말하는 ‘慈母’란 현실 세계의 모자관계를 의미하는 것이 아니라,자비와 지혜의 모친이라는 뜻이다.즉 그녀는 三世一切諸佛菩薩事業의 化現인 것이다.도모는 수천 수만개의 모습을 하고 있으며, 하나의 독립체 혹은 여러 개의 무리 형태로도 존재한다. 예를 들어 도모의 法相을 보면 1-12개의 얼굴을 갖고 있

고, 2-36개의 눈을 갖고 있으며, 2-24개의 팔이 있다.명칭과 상징 숫자도 다양하고,다양한 시공간에서 다양한 모습을 하고 있는데,조용함,온화함,아름다운 모습도 있고;분노,공포의 法相도 있다.물론 몸의 색상도 다양한데,예술 형태에 따라 아주 다양하게 나타난다.기본적으로는 초록색이지만,흰색,노란색,청색,붉은색,검은색 등 여러 색상의 도모가 존재한다.여기서 초록색은 그녀가 하고 있는 여러 사업을 의미하고; 흰색은 그녀의 몸을 의미하며아울러 순수 무결을 상징하기도 한다.붉은 색은 도모의 언어를 의미하는 동시에,그녀가 탐욕이 없이 모든 유정중생을 연민의 감정으로 대하는 것을 말한다.검은색은 그녀의 ‘뜻’을 상징하는데,즉 도모는 미움을 멀리하고 모든 유정중생을 사랑과 자비로 대한다는 의미이다.노란색은 도모의 공덕을 의미하는데,즉 그녀는 모든 사람들의 바램을 이루어 준다는 말이다.

이상과 같이 우리는 티베트 지역에서 綠度母、白度母、救八難度母 및 二十一度母 등 다양한 도모를 볼 수 있다.아울러 티베트 불교의 각 종파에서 진행되는 법회에는 더욱 다양한 도모가 등장하는데, 예를 들어 嚩當如意寶度母、八臂度母、度母五神、獨尊度母、解貧度母, 薩迦派에서 모시는 紅度母、晝靜夜怒度母、六支度母와 度母十七神 등이 있다.이들 도모는 불교적 의례에서 다양한 기능을 수행하기에,많은 사람들의 신임을 얻어,일상생활에서 신앙과 숭배를 받고 있다.그럼에도 불구하고 도모의 가장 기본적인 형태는 烏巴拉인 青蓮花 들고,오른손은 施願印 형태를 하고,연화좌에 반가부좌로 앉은 모습이다.물론 이때 왼손에도 烏巴拉를 들고 있다.교리적 측면에서 보면,이는 그녀의 자비사상을 나타낸 것으로,마치 어머니가 자식을 사랑하듯 중생을 보살피 준다는 말이다.오른손 모습이 施願印이라는 것은,그녀가 이미 六婆羅蜜多의 布施婆羅蜜多를 넘어섰다는 말이다.이렇게 도모는 모든 유정중생을 공포에서 구제해 준다.오른발을 앞으로 내민 것은 모든 악마와 악행을 물리친다는 뜻이고왼쪽 다리를 구부린 것은 공덕의 원만을 의미한다.도모가 日月輪을 등지고 蓮花座에 앉은 것은,그녀의 지혜를 의미하는 것으로,곧 자비의 본성을 뜻한다.구체적으로 아래 그림의 백도모가 이런 모습이다.

白度母 (sgrol dkar)는 度母의 또 다른 法相으로,녹도모와 함께 많은 티베트 사람들의 숭배를

받는다.전설에 의하면 관세음보살은 無量劫 이전에 중생을 구제하고자 했으나,중생은 그의 가르침을 잘 따르지 못했다.그리하여 보살은 슬픔의 눈물을 흘리는데,그 눈물이 연꽃으로 화했다.여기서 오른쪽 눈물은 녹도모가 되고,왼쪽 눈물은 백도모로 화했다고 한다.이 때 백도모는 관세음보살에게 말하기를 “我誓爲汝助,衆生雖無量,吾願亦無量”이라 하였다. 즉 관세음보살을 도와 중생을 구제하는데 큰 힘이 되겠다는 말이다.

백도모는 자신만의 형상,다시 말해서 자신만의 예술적 표현 형식이 있다.구체적으로 보면 아래 그림과 같다.

이 그림에서 백도모는 16세의 묘령소녀이다.피부는 마치 설산의 눈처럼 하얗고 순수 무결하다.얼굴과 두 팔은 아름다운 秋月을 보는듯 하다.머리에는 五智寶冠을 쓰고,머리카락 일부는 위로 묶고일부는 양쪽 어깨로 자연스럽게 드리운다.두 다리는 금강가부좌를 한 채 연화좌에 앉아있다.등은 月輪을 등지고 앉아 있는데,몸을 밝게 비춰준다.天衣를 입고 선량하고 단정한 모습을 하고 있다.오른손은 오른쪽 무릎에 올려 놓고 施願印 형태를 취하고, 왼손은 가슴쪽에 있는데 持花印 형태를 취한다.그리고



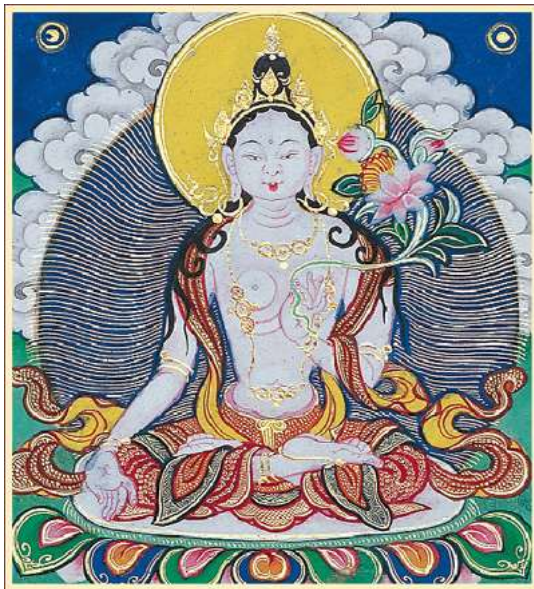
고 손에는 烏巴拉인 青蓮花들고 있는데,줄기는 손에서 시작하여 왼쪽 어깨와 귀 부근에서 꽃을 피운다.귀,목, 손 등에는 각종 보석과 장신구들이 있으며 자태는 단정하고 아름답다.이것이 곧 백도모의 法相이고,또한 백도모 예술의 가장 기본적인 표현형식이다.

백도모의 법상,장식 및 자세를 보면,그 속에는 아주 심오한 상징적의미가 깃들어 있다.특히 강조하여 말하자면, 백도모 법상의 가장 큰 특징은,그녀에게 ‘七慧眼’이 있다는 것이다.구체적으로 보면 백도모의 세 번째 눈은양눈썹 사이에 위치해 있다.그리고 다른 네 개의 눈은 두 손과 두 발바닥에 있다.물론 모든 눈에는 특별한 의미가 담겨져 있다.그 중에서 이마에 있는 눈은 申脈이 있는 곳에 위치해 있는데,이는 큰 지혜를 의미한다.다시 말해서 하나도 놓치지 않고 십방세계의 모든 불토를 굽어본다는 뜻이다.좌우의 두 눈은 ‘地上輪’이라 하여 天道와 阿修羅道를 비춰본다.손에 있는 두 눈은 ‘地面輪’이라 하여 人道와 축생도를 비춰본다.발에 있는 두 눈은 ‘地下輪’이라 하여 餓鬼道와 地獄道를 비춰본다.이 모든 눈을 합치면 六道衆生을 모두 비춰볼 수 있는데,즉 백도모의 눈에 비친 자는 해탈할 수 있다.손과 발의 네 개의 눈은 해탈의 눈이라 하여,중생을 해탈의 피안으로 이끄는 것을 상징한다.이렇게 백도모는 七慧眼도모 라고도 불리면서,몸은 흰색을 하고 중생을 구제한다.

백도모는 또한 長壽의 여신이기도 하다.그래서 如意母라고도 불린다.그녀는 八輻眞言明咒의 如意輪을 갖고 있는데,이는 생명의 符號를 상징하고,그 에너지는 모든 유정중생에게 비춰준다.티베트

불교의 密宗에 의하면 백도모의 가장 큰 공덕은 병의 고통을 해소하고, 생명을 연장하는 것이라 한다. 그녀는 無量壽佛、尊勝佛母와 함께 ‘長壽三尊’을 형성한다. 이들 장수삼존은 다섯 가지 큰 특징이 있는데, 그 중에서 壽命、權祿、福智는 가장 대표적인 것으로, 티베트인들의 보편적인 숭배를 받는다. 티베트 불교에 의하면 백도모의 佛法을 수련하면 윤회의 고리를 끊을 수 있다고 한다. 아울러 모든 악업과 질병의 고통에서 벗어나고, 水火刀兵盜의 재난을 입지 않으며, 육도의 고난에서도 벗어날 수 있다고 한다. 백도모는 또 우리가 악연에서 벗어나도록 도와주는 등 모든 소원을 들어준다고 알려져 있다. 이러한 것들이 백도모 예술작품이 갖고 있는 은유이다.

티베트 불교에는 여러 종류의 백도모가 있는데, 아래 또 다른 형태의 백도모를 보기로 하자.



왼쪽의 그림에서 백도모는 눈이 두개이고, 두 다리는 금강가부좌를 하고, 蓮華月輪座에 앉아있다. 등에는 月輪과 祥雲을 등지고 있으며, 빨간 옷을 어깨에 드리우고 있다. 손에는 피어난 꽃, 꽃망울, 과일이 있는 烏巴拉를 들고 있으며, 머리는 위로 묶었다. 즉 이 백도모 역시 도모의 기본적인 法相을 유지하고 있다. 그리고 은유적 의미도 대체로 비슷한데, 자비, 아름다움, 중생구제 등 상징적 의미를 내포하고 있다. 두 다리는 금강가부좌를 하고 앉아 있는데, 이는 그녀의 이타행을 의미한다. 손가락의 모양은 施願印으로, 모든 중생들의 소망을 들어준다는 것을 말한다. 그리고 손에는

無憂枝花를 들고 있는데, 이는 그녀가 모든 유정중생들의 고통과 번뇌를 해소해 주는 것을 말한다. 백도모는 행복과 불로장생을 의미하기도 하는데, 이러한 특징들이 이 예술작품에 잘 드러나 있다. 그녀는 자신의 능력으로 중생들의 질병과 죄업을 해소해 주고, 해탈로 인도한다. 아울러 자신과 타인에게 이로움을 가져다 주어, 무한한 공덕을 완성한다. 오랜 세월동안 도모는 이렇게 민중들의 일상생활에 큰 영향을 끼쳤다.

이상 예술작품에서 볼 때, 도모의 法相에는 수많은 은유적 상징이 들어가 있으며, 불교예술이라는 표현형식을 통해 사람들에게 표현되었다. 은유의 기본적인 의미는 연민과 구제창생 그리고 해탈이다. 모든도모는 중생을 위하여 엄청난 짐을 지고 있는데, 그들은 각자가 가지고 있는 특징에 따라, 세상을 위해 공헌하고, 사회속에서 큰 영향을 끼친다.

3. 결론

이상 종합해 보면,도모신앙은 고대 인도에서 발생하였고,티베트에 전해진 후,현지 문화와 융합하여 다양한 신앙형태와 예술창작을 형성하였다.아울러 민중들의 생활속에 깊게 스며들어,자신만의 방식으로 사람들에게 영향을 주고 있다.즉 우리의 일상에서 발생하는 어려움과 고민을 해결해 주는 것이다.

도모신앙은 티베트 불교에서 아주 체계적인 시스템을 구축하였다.또한 그녀는 자신만의 특징과 본성 및 신체색상을 바탕으로,아주 다양한 예술적 표현형식도 형성하였다.신앙의 대상으로서의 여신이란,우주적 질서에 부합해야 하고,그의 의지가 윤리적인 기준에 부합할 때 사람들의 추앙을 받게 된다.이러한 기준에서 볼 때,학자들의 도모의 형상이 “모친의 원형에 부합한다(Mother archetype)”고 하였다.그녀는 어머니의 모습을 하고 있으며,내면에는 포용과 구원이라고 하는 의지를 품고 있다.그렇기 때문에 에릭 뉴맘(Eric Newmaam)은 말하기를:도모는 가장 높은 경지의 신앙을 상징하며,여신형상의 최고봉이라 하였다.구체적으로 “위대한 최고의 여신은,그녀가 모습을 완전히 드러낼 때,온 세상에 가득차고,사람들의 정신적 변화를 이끌어 낼 수있다.”²고 하였다.

도모의 예술작품에 나타난 여러 法相은,예술적 창조이기도 하지만,그녀가 갖고 있는 능력이나 가치의 표현이기도 하다.이러한 예술작품은 도모의 기본정신과 영혼을 표현하고 있으며, 나아가 불교사상의 심층 의미도 포함하고 있다.그렇기 때문에 해석하면 할수록,더욱더 깊이가 있어 보인다.

도모는 자신이 갖고 있는 특수한 성격으로,영원히 존재하는 하나의 실체- 즉 예술형태가 되었다.그녀의 자비로움은 사람들의 신앙과 함께 예술적 아름다움으로 영원히 존재한다.

²[美]라·阿莫卡甯《榮格心理學與西藏宗教——東西方精神的對話》，商務印書館1994年，第95頁。

慈愛と救済

一蓮華座の度母（多羅菩薩）の気質と芸術的表現

徳吉卓瑪

中国蔵学研究中心宗教所・研究員

多羅菩薩とは、チベット仏教における女神・女性菩薩のことで、チベット仏教が広まった地域のさまざまな民族に広く信じられている。チベット地方では「世間殊勝之神」として、究極の永遠の力を持ち、すべての生き物に慈悲深く、美しく、有益な「救いの母」であるとされ、チベットの人々にとっては信仰の対象になっている。さらに独自の文化形態、精神性、芸術表現を形成している。

本稿では、多羅菩薩の基本精神と気質、およびチベット仏教美術におけるその主な表現について考察することを意図する。

一、多羅菩薩が現れることの歴史と精神性

多羅菩薩は最初、古代インドで生み出され、ヒンドゥー教ではTara或いはĀryāTara、漢文仏典では「多羅」或いは「多羅菩薩」と呼ばれ、「度母」はチベット語のsgrol maの訳で、救世の聖なる母とも呼ばれる。チベット仏教の観点からは、度母の母は古代インドの美しい王女で、チベット語では「イエシェ・ダワ」と呼ばれ、「賢い月」を意味する。古代インドの王スナ・ツォオドの娘で、梵天の娘のように美しく、文殊の知恵とすべてを見通す心、あるいは神通力を持っていた。イエシェ・ダワは生まれた瞬間から、比類ない美しさと心身の卓越性、そして高貴な身分を世間に認識させるような際立った性格を持っていたことがわかる。チベットの文献によると、「僧院の中で、彼女は黄金の光で輝き、傑出していた」¹と記されている。これは古典時代の歴史であり、チベット人が何千年にもわたって伝えてきた度母の歴史物語である。

もちろん、これは単なる記憶に基づく歴史ではなく、度母によって提示される仏教の歴史と精神思想である。度母の精神性や思想が、彼女個人の修行によって育まれるのと同じようにだ。まず、彼女は、かつて仏陀の十大力王である迦具院羅刹が生きていた頃、迦具院羅刹とその教えを恭しく信じていた敬虔な仏教徒であった。その善行と徳の結果、彼女は家族、そして周りの僧侶や衆生に供養を施し、その結果、長い正法甘露の川が開かれ、自由に飲むことができるようになった。そして、美しいイエシェ・ダワは、長い修行と供養を経て、世界のあらゆるものへの愛と無限の慈悲に満ちた菩提心を発し、祝福と知恵という二つの資源を獲得したのである。彼女の善良で正しい行いは、仏法を悟らせただけでなく、殊勝の「生まれ変わる体」を獲得させたのである。女性の体を捨てて、「男性の体」として仏になることもできる。しかし、美しいイエシェ・ダワ姫は、「この世には、生まれ変

¹ 本文引用的蔵文資料，均由筆者译成汉文。

わるために菩提心を得ようとする者は多いが、女性の身で衆生のために善行を積む者はいない。女性の穏やかで優しい性格と金剛のような誓いで、衆生のために有益な行いをし、衆生を救い、輪廻転生が続く限り、女性として救済することを誓います」と揺るぎない誓いを立てたのである。こうして、度母は仏教における女性の地位と価値を確立し、度母の慈悲深さと仏教思想の基礎を築いたのである。

次に、そのような慈悲深い精神と志をもって、度母は自らの特性と精神性を獲得した。毎日、無数の衆生を悪の道から解放し、善の道に住まわせるので、「度母」と呼ばれ、世間から「救済の母」と呼ばれるようになった。このとき、十力を具足する鼓音王如来は、「あなたの『度母』という名前は決して変わらない」と予言した。そして、「度母」と呼ばれた姫は、釈迦の住持の時、世界の父である釈迦の玉座の前で「十方衆生を救い護り、一切の災厄を解脱させたい」と改めて誓ったのである。こうして、悪魔を滅する三昧の力で、世の中の何百万という悪魔を鎮めて、何千億という悪魔の軍勢を鎮め、無数の衆生を悪魔の恐怖から救うことができたのであった。そのため、彼女は「救度速勇母」とも呼ばれている。衆生の救済は、度母の徳の象徴となった。それ以来、古代インドのナツォク・オ王の娘であるイエシェ・ダワは、慈悲を束ねて苦しみを救うという精神性と特徴を持ち、「救度の母」、すなわち「度母」として尊敬されるようになったのである。彼女は仏教の「万神殿」の一員となり、世界中から崇拝されるようになった。

しかし、度母に対する信仰は、地域や民族によって異なる特徴をもっている。漢伝仏教では、度母としての度母は中国の仏典にしか見られず、社会レベルでは伝わっていない。だが、チベット地域では、度母はその慈悲深さ、霊性、そして衆生を救うという普遍的な価値から広く信仰されている。紀元3世紀から4世紀にかけて、第28代チベット王の時代にチベットに初めて仏教が伝わったとき、早くも「度母」はチベットに伝わり、吐蕃王朝の王族や上層支配者の間で信仰されるようになった。7世紀、吐蕃王朝第33代ソンツェン・ガンポの時代、ネパールのブリクティー・デーヴィー王女が度母を吐蕃に持ち込み、大昭寺に安置し、度母の壁画も登場した。紀元8世紀には「度母」仏教寺院も建てられた。8世紀にはチベット語の度母に関するテキストが吐蕃で流通し、チベットの美しい少女や女性が度母像制作のモデルとして選ばれ、土着化した度母が誕生したのである。雪深い高原に根を張り、花を咲かせ、実を結んだ度母信仰は、衆生への慈悲と救済の精神でチベット仏教と吐蕃社会に完全に溶け込み、信仰の対象となったのである。チベット仏教美術の万神殿の中で、度母は蓮華座の中で最も美しいとされている。

ここで重要なのは、度母には多くの名前があるように、単なる個人ではなく、永遠に続く存在であるということだ。時間と空間の中で、彼女は常に生きているかのように変化し、その慈愛と苦しみを救う精神性で人々の心理的願望を満たしている。このように、度母の歴史は常に仏教の精神思想の気質に包まれ、仏教の教義思想を表現し、仏教の神明系統の重要な一部となってきた。度母は観音菩薩と切っても切れない縁があるだけでなく、至高の幻影として様々な法相を現し、無数の衆生をあらゆる苦悩から救っている。そのため、度母の起源については多くの伝説や物語が残されている。

重要な事は、それぞれの故事の中に、度母の思考と発展の根拠と意味を見出すことができ、また、度母が時空を超えて昇天し続け、衆生を救い、利益をもたらすという歴史の故事と記憶を見出すことができることである。その中でも変わらないのは、度母が慈母として、平等と慈悲の心で衆生を生

死の苦しみから救い、さまざまな事業を成し遂げ、心を喜ばせるという根本精神である。その霊性のもと、彼女は永遠の力を持つ究極の存在として、またすべての生物のための慈悲と美の偶像として信者の心と精神生活の中に存在し、さらに重要なことは、彼女はさまざまな形と姿を見せる事で、その文化的意味合いと基本的形態を表現していることである。

二、度母の芸術的象徴性と寓意

チベット地域では、度母は大慈大悲の女性像として、また「すべての苦しみの母」の菩薩として存在するだけでなく、その女性的魅力で幅広い信者を惹きつけ、独特の芸術表現で人々の関心を集めている。チベット地域やチベット仏教の僧院を訪れたことのある人なら、仏像や菩薩像、壁画やタンカ画の中に、必ず蓮華座に座る美しい女神が描かれていて、人々に崇められているのを目にすることができる。度母には、すべての度母の起源となる「紫檀林の度母」があり、「緑度母」と呼ばれるこ



とが多い。伝説によると、「緑度母」は普陀洛山の麓にある紫檀林に住み、そこが彼女の道場「玉葉世界」で、そのため、「紫檀林の度母」「担木林の度母」とも呼ばれる。彼女はすべての度母の母であり原型であり、またすべての度母の徳の総集編でもある。

これは、15世紀に描かれた「緑度母」のフレスコ画である。画中の彼女は、16歳の少女で、色は緑とエメラルド、片腕と両腕は慈愛に満ちた美しさで、髪は上部で半分結び、肩で半分編んで、五智の冠を被っている姿で描かれている。右足を前に伸ばし、左足を曲げて蓮華座に座り、右手を右膝に置いて「授福の印」を結び、2本の指の間に「ウバラ」の枝、茎が度母の右耳に伸びた緑の蓮華、その上部に実、花蓮華、芽を持って、左手は胸に当てて花の印を持っている。また、肘から左肩にかけて茎が伸び、耳の横で開く花「ウバラ」を実とつぼみで持ち、絹のスカート付きのドレスを身にまとい、耳、首、手、脛には様々な宝石、ネックレス、ブレスレットが飾られている。これはチベット仏教で構築されたイメージであり、チベット仏教が度母に与えた永遠不変の女性性の精神を具体的に表現したものである。つまり、度母に代表される芸術は官能的なイメージを持ち、彼女のイメージは、彼女が表現しようとする内的な意味や精神性と一体化しているのである。

これが現代のタンカ画における度母であり、彼女の姿は芸術的な形であると同時に、度母が担うべき使命や価値観、仏教の教えを表現したものである。



緑度母の体の色、手形、さまざまな装飾品には、すべて象徴的な意味がある。彼女の体の緑色は諸仏の因縁を表し、その意味合いは五仏と同じで、すべての因縁を成し遂げる佛功達成の仏であるため、緑色の体をしているのである。緑は生命と希望を象徴し、人類に永遠に続く創造力を与え、すべての陰鬱で鈍い色を排除し、活気に満ち、繁栄している色である。右手では、人差し指と親指を合わせて「願いの印」を結ぶ。これは、与える、望まれる、保護する、普遍的であることを意味し、左手では、人差し指、中指、小指を上げて、それぞれ仏、法、サンガの三宝を意味する「宝の印」を結ぶ。左右の手には、実とつぼみと花が咲き乱れる「ウバラ」の青蓮華を持ち、果実はゴータマ・ブッダを中心とした過去の仏陀、満開の花は現在の釈迦牟尼仏、蕾は弥勒菩薩を中心とした未来の仏陀を表している。

つまり、度母の持つ果実、花、つぼみは、過去、現在、未来のすべての仏陀を表し、度母が三界のすべての仏陀の体現であることを象徴しているのだ。緑度母は、度母の美しさを芸術的に表現すると同時に、度母の本質的な内面性を反映している。つまり、度母の持つ果実、花、つぼみは、過去、現在、未来のすべての仏陀を表し、度母が三界のすべての仏陀の体現であることを象徴しているのである。右足を伸ばし、左足を曲げているのは、無限の慈悲と知恵を持ち、いつでも三界と悪魔を鎮め、衆生を救うことができることを表している。このように、緑度母の形は、度母の美しさを芸術的に表現すると同時に、度母の本質的な内面性を反映している。度母の芸術的表現とは、彼女の具体的なイメージやオブジェを用いて、「度母」の持つ深い象徴性と永遠の精神的意味合いを表現し、彼女の内在する精神性を総合的に具現化したものであるといえるだろう。

仏教では、如来は三界のすべての仏陀と菩薩の母であるとされている。もちろん、ここでいう「慈悲の母」は、世俗的な意味での「子者」や「母」ではない。それは、すべての慈悲と知恵の母であり、三界のすべての仏菩薩の因縁を具現化したものである。彼女は、一個人から様々な集団まで、何千通りもの現れ方をする。例えば、度母の法相は、一から十二の顔、二から三十六の目、二から二十四の腕、異なる名前と数字の組み合わせの多数の集団、異なる時間と空間に現れ、静、温和、美麗、怒、畏怖の異なる法相として出現する。その結果、さまざまな身体の色、法相、標識の度母、そして芸術的表現に及ぶまでが生まれる。例えば、度母の色は、緑、白、黄、青（藍）、赤、黒などに分けることができる。緑色は、度母がさまざまな事業に精通していることを象徴している。白は度母の「身体」とすべての法相の清らかさを象徴している。赤は度母の「言葉」を象徴し、欲がなく、衆生への慈愛に満ちていることも意味する。黒と青は度母の「意思」を象徴しており、憎しみがなく、すべての衆生に対する愛や慈愛に満ちていることを意味する。黄は、度母の徳と、すべての衆生をあらゆる努力で完全な状態に導く能力を象徴している。

このように、チベット地方では、通常、緑の度母、白の度母、八難の度母、二十一の度母や、チベット仏教の各宗派で行われている度母修行の度母、例えば、カダム如意宝珠度母、八手度母、五神度母、独尊度母、解貧度母、サキヤ派が信奉する赤度母、昼静夜怒度母、六支度母、十七神度母などが主神となり、様々な教儀で観修対象になっているが、その中で 彼らは、さまざまな機能、さまざまな方法、あるいは信奉者をもって人々の実生活に現れ、人々の信仰と崇拝を獲得している。しかし、最も基本的な形、つまり芸術的な表現は、左手に青い蓮の花、右手に願印を持ち、蓮華座に半身を組んで座っている度母である。慈母の左手は「ウバラの花」を持っている。教えの次元では、母が子を愛するように、すべての衆生を愛する慈悲に満ちていることを意味する。右手の「願印」は、度母が

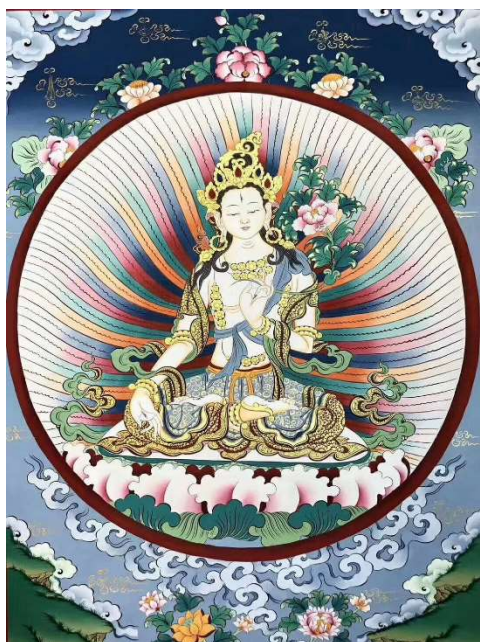
すでに六波羅蜜を与え、すべての衆生を八つの恐怖から救っていることを意味している。度母の背中の象徴的な意味は、知恵に恵まれ、慈愛に満ちた性質を持っている。

白度母（sgroldkar）も度母の一種で、緑度母同様、チベットでは崇敬されている。伝説によると、無限の年月にわたって衆生を益してきた観世音菩薩は、慈悲の涙を流し、蓮の花となった。右の涙は緑度母、左の涙は白度母へと変化した。白度母は菩薩に「私はあなたを助けることを誓います、すべての生き物は無限ですが、私の願いも無限です」と言いました。そして、菩薩の慈悲深い願いと、すべての衆生を寛容に受け入れるための、一種の助力者、腕となった。

白度母には、独自のフォルム、或いは芸術的な表現があります。慈悲の白母は、16歳の少女として登場し、全身が真っ白で、それは雪山のようで、純粹で、その顔は秋の

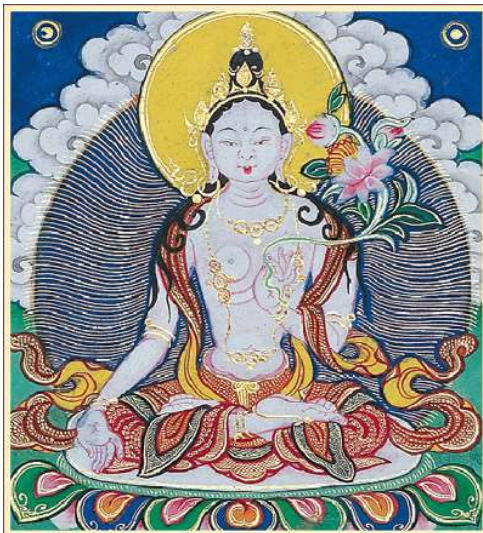
月のように美しく、慈愛に満ちた顔をしていて、嬉しそうな表情をして、頭には五智の冠をかぶり、髪はトップで半分結び、肩でも半分編んでおり、蓮華座と月座にあぐらをかいて座り、月を背にして、彼女の体は、月のように明るく、天衣をまとって、細くて柔らかい、優美な女性の姿をして、姿勢も凛としており、右手は右ひざの上に置き願印を結び、左手を胸に当て、胸で花印を結び、手に持っているのは、青蓮花である「ウバラ」、花の茎は指先から左肩のあたりで、花は耳のそばで開く。耳、首、手、すねなどには宝石やペンダント、ブレスレットが施され、体格も美しく凛としている。これが「白度母」の芸術表現の基本形であり、特徴である。

慈悲の白母の姿、標章、服装はすべて、深い寓意的・象徴的な意味をもっている。白度母の外見で最も珍しいのは、「七賢の目」を持っていることである。顔の目は3つあり、3つ目は眉間の額に、残りの4つは手足の掌にあり、それぞれに象徴的な意味がある。中チャクラの開口部である額の眼は、偉大な知恵を意味し、十方無限の仏陀を見ることができ、虚空に障害物がないことを意味する。左右の2つの目は、天道、阿修羅道を照らし、「地上輪」を表している。手の上の2つの目は、人道、畜生道を照らし「地面輪」を表している。足にある2つの目は、餓鬼道や地獄を照らし「地下輪」を表している。六つの目を合わせれば、六道の衆生を見ることができ、白度母に見られた者はすべて解脱す



ることができる。手・足・心の4つの目は、4つの解脱の門の目とも呼ばれ、すべての生き物を解脱へと導くことを象徴している。白度母は「七賢の目」の度母とも呼ばれ、体の色が白いことから、災害からの救済も意味する。

白度母は長寿の女神でもあり、如意母とも呼ばれ、八輻真言の如意輪を持ち、そのエネルギーで衆生を照らす生命のシンボルである。チベット仏教では、しばしば菩薩として、あるいは観想境として観修される。白度母の最大の功德は、病を除き、長寿を増進することである。彼女は、無量寿仏、ゾクチェンの母とともに、チベット仏教における「長寿の三尊」を構成し、総称して「長寿の三尊」と呼ばれている。チベット仏教では、白度母の修行は、輪廻転生の根源を断ち切り、あらゆる魔障、痴業、疫病から解放され、水火刀盗などの災厄を排除し、すべての生き物を苦しみから解放するのに役立つと信じられているのである。また、消極的なカルマをすべて取り除き、善いカルマを充実させることができるようになる。求めるものは何でも手に入る。これが、白度母が表現する深い意味である。このほか、チベット仏教では、写真のようにさまざまな法姿の白度母が存在する。



こちらは一面に両目がある白度母。蓮華の花びらが飾られた台座にあぐらをかいて座り、月輪と雲を背に、赤い肩掛けを身にまとい、その手には、花、つぼみ、果実、そしてウバラが握り、髪の毛は頭の上でお団子状にしている。その象徴的な意味は、度母の慈悲、美、衆生の救済という精神性と切り離すことはできない。地面に足を組んで座るのは、衆生のために利他的な行いをする女神の執念を表現している。願印は衆生の願いを叶えることができることを示し、無憂支花は衆生の苦しみや悩みを解消することができることを示す。人々が幸福と長寿を祈るための重要な女神として、その芸術的な特徴は、稀有で完全な生命の修復、あらゆる病気とあらゆる罪の除去、自己と他者の変革を通じて、自他ともに利益を得て、無限で完全な徳の達成することを意味する。数千年来、この度母は今でも人々の生活に広く影響を及ぼしている。

これらの法相や表象には深い意味があり、チベット仏教の芸術表現を通じて、人々の不幸を救済するために、万物を慈しむという根本精神を表現していると言える。同時に、度母にはそれぞれの義務や責務が課せられており、それぞれがそれぞれのやり方で、人間社会とさまざまなつながりを持ち、人々の実生活の中で役割を担っている。

三、結語

以上のように、古代インドで生まれた度母信仰は、チベット地域に伝わって以来、独自の豊かな精神性を持ち、さまざまな芸術像や表現形式を通じて人々の日常生活や社会秩序に溶け込み、さまざま

まな形でその役割を示し、人々の生活の悩みや心配事に適切に対処している。

このように、度母はチベット仏教とチベット文化における完全なシステムであり、彼女自身の種部、属性、原母体、さらに体色の異なる形態、異なる化身、芸術的表現を持っています。女神は崇拜の対象として、宇宙の秩序に従った倫理的行為を遂行する、あるいは神の意志を体現する究極の存在あるいは人格的力として人々の社会生活の中に現れ、信者の認同を獲得するのである。そしてまた、度母の法相とその芸術的な姿から、修行者は、度母の視覚の領域のより高い領域や状態に導入されます。まさに、ユングの用語でいうところの「母原型」を表している。彼女は、積極と消極の相反するものをすべて受け入れ、結合させた「母」のイメージなのだ。ユングの弟子であるエリック・ニューマームは、度母は女性原型の最高形態、頂点を象徴しており、「完全に発現したとき、その最初の段階から至高の精神の変容に至るまで、全世界を満たす偉大な至高の女神である」²と述べている。

度母が見せる様々な法相は、度母の様々な像や芸術的表現であるだけでなく、度母の価値、文化的意味合い、深い意味を無限に拡張したものであると言える。個々の具象、あるいはその集団は、普遍的に度母の基本精神と魂を内包し、それぞれに内在する深い意味を独自の芸術的形態で表現しているのだ。それは、無限の境地であり、味わい深い。

チベット仏教における度母は、まさにこのような非凡な特性を備えているからこそ、神聖で永遠の存在であり、大勢の信者に信仰心と芸術的な美しさを与える特定の芸術形態であるともいえるのである。

²[美]拉・阿莫卡宁《荣格心理学与西藏宗教——东西方精神的对话》，商务印书馆1994年，第95页。

略谈道教音乐在信仰共建中的作用

李绍华

江西道教协会·会长

各位朋友们大家好，我是江西阁皂山大万寿崇真宫住持，道教灵宝派的李绍华，很高兴受邀参加本次论坛，借此机会和大家分享一下道教音乐。我本人曾经在1992年5月由龙虎山天师府委派到武汉音乐学院进修，协助当时武汉音乐学院新成立的道教音乐研究中心进行道教音乐的采录和整理，录制并发行了首版龙虎山道教音乐磁带，并在其中担任领唱。

道教音乐指在进行道教仪式时所使用的音乐，我们一般称为科仪音乐、或斋醮音乐，它具有悦神的功能，包含了仪式过程中各类乐器的演奏、经文咏诵、以及曲调等等。然而在道教的人文传统里，道教音乐的含义远不止于此。如果我们走进道教所构建的玄妙神仙世界，就会发现，道教音乐与自然和人文是密不可分的。

接下来我对“步虚”和“道情”这两个具有代表性的道教音乐形式做简单阐述。

一、步虚

“步虚”是道教音乐中的重要类项，我们可以浪漫地将它解释为漫步虚空之音，它属于云中音颂，天籁之声。典籍记载，步虚是仙人们朝拜道教最高仙境一玉京山的时候，在虚空中咏诵的唱词。又有传说，陈思王曹植游鱼山时，忽然听到山中有仙人诵经之声，清远遒亮，于是让人记录编演下来，后来道士们效仿天音，创作了步虚音乐。

随着道教的兴盛，大量文人开始创作步虚词，使步虚的词曲，更为流畅优美。南北朝时期，庾信的“道士步虚词十首”是最早、也是南北朝时期唯一的文人步虚拟作。让我们来欣赏一下其中的第一首：

其一

浑成空教立，元始正图开。

赤玉灵文下，朱陵真气来。

中天九龙馆，倒景八风台。

云度弦歌响，星移空殿回。

青衣上少室，童子向蓬莱。

逍遥闻四会，倏忽度三灾。

词中使用了大量的道教典故和词汇，描绘了混沌之中，元始天尊开劫度人的情形。

相较于庾信步虚词中大量的场景描述，宋徽宗的御制步虚词则更接近于歌咏大道的唱赞。我们也来欣赏其中一首：

其一

太极分高厚，轻清上属天。

人能修至道，身乃作真仙。

行溢三千数，时丁四万年。

丹台开宝笈，金口为流传。

词中赞咏了大道的经久流传，并奉劝人们珍重修持。道教认为，演奏步虚之声，可以上通天界，高登玉京。宋徽宗的步虚词影响深远，现在的道教音乐中仍然沿用着这些词句，甚至已经演变成了曲名。江西省级非物质文化遗产-灵宝派道乐中现有的曲名《水唳魔宫摄》、《宝箓修真范》等，就直接出自宋徽宗的御制步虚词。如今步虚词配着曲韵，仍然活跃于道教仪式坛场之上。道士们仍然歌咏着古老的赞词，沟通着凡人与神明。

除了步虚之外，道教音乐的表现形式还有咒祝、念白等。其文字内容出处也十分广泛，或由道士及文人创作，或直接出自道教典籍。道教音乐的形成和发展与我国重礼乐的传统礼俗息息相关，天上人间彼此映照，一如唐玄宗望女儿山而作霓裳羽衣曲，是人们对于美好事物的感怀。

二、道情

如果说步虚是文人雅士的抒怀，那么道情就是黎民百姓的宣唱。

“道情”如今被归为传统曲艺品种的一个类别。其源于唐代道教在宫观内所唱的经韵和唱赞，随着宋代后道教逐渐在民间兴盛，日渐吸收词牌、曲牌，而衍变为在民间布道时演唱的新经韵。道情是布道和抒发道教情感的一种“道曲”和“道歌”，内容大多是宣传一些贴近民众生活的因果报应、劝世行善、离尘绝俗等，由游方道士或道情艺人在各地演唱。

随着宋代以后道教的逐渐民俗化，寻常百姓家中的建房架梁、婚庆丧葬等，都离不开道士的身影，自然也离不开道教音乐。随着历史一路发展演变至今，如今我们既可以在现存的道教音乐中发现宫廷音乐的壮阔和恢弘，又能感受到民间音乐的变化和细腻情感。道教音乐，就像中国传统人文社会的历史缩影。

三、道教音乐与信仰共建

在山中宰相陶弘景的《真诰》中记载着一则故事：“唯三月十八日，辄公私云集，车有数百乘，人将四五千，道俗男女，状如都市之众。看人唯共登山，作灵宝唱赞，事讫便散。”说的是人们自发聚集，规模多达四五千人，车马数百乘，贫富贵贱不一，共同登山，并共同咏唱灵宝唱赞的场景。其背后反映的，是灵宝派道教基于民众，系于民众的信仰共建路线。

灵宝唱赞的内容主要出自灵宝经目。从三十二卷古灵宝经到后世很难完整统计的千百卷灵宝经，是

千百年来由道门中人持续创作的。持续创作不仅过程漫长，而且参与创作的人不拘一宗一派，内容则广泛涉及道教的信仰、教义、仪式、戒律等等，是信仰共建的实践结果。而道教音乐，成为了信仰共建的重要纽带和载体。

道教音乐的神圣性与世俗性共同支撑着它对信仰共建的帮扶。在科仪场景中，道教音乐塑造着庄严肃穆的法事氛围，承载着沟通上界的思想情感，服从于虔诚教徒的特殊需要，用变化跳跃的旋律韵腔，表现出了道教教徒虔诚的宗教情感。道教音乐中极富古典韵味的艺术感染力极其强烈，甚至震慑人心。富有神圣性的道教音乐无论是器乐亦或是经韵都展现了它特殊的风格形态与审美意境，在表现道教信徒信仰过程中也彰显了其音乐性特色，传递了道教的宗教观。

宋代之后，大量道者散落民间，道教活动多受到民俗文化影响，这为其发展传承创造了独特的空间和条件，也使道教音乐拥有了更多的世俗性。在这一过程中，道士时常被浸润于民间丰富的音乐文化环境中，使道教音乐吸收了大量的民间音乐文化内涵，久而久之在音乐表现形式上变得更富于变化，加入了民间戏剧以及民间器、乐、曲等内容，相较于庄重典雅的宫廷经韵音乐表现出了更为浓重的民俗化色彩。

道教音乐的神圣性与世俗性看似相互对立，但实际上二者实现了完美融合，共同承载了人们对神仙世界的美好想象及对美好生活的无限向往。道教音乐的抒情性，文字中的故事描绘性，即便于流传，又利于凝聚，为道教信仰的共同构建发挥了重要的作用。

道教音乐融入了道士们的日常生活，是沟通神明的媒介，是对道教信仰的表达，也是情感的抒发方式。《二泉映月》作者阿炳的音乐涵养也源于道教音乐的积淀。如今，道长们的日常早晚功课、科仪法事的演绎和伴奏，都离不开道教音乐，离不开对音乐技艺的持续学习和修持。

接下来我想和大家实际分享一下，江西省级非物质文化遗产：灵宝正韵。灵宝正韵始于宋代，是灵宝派道士进行斋醮仪式时，为神仙祝诞，祈求上天赐福，降妖驱魔以及超度亡灵等诸法事活动中使用的音乐。它吸收、融化了民间音乐成分，以弋阳腔为主，兼具江南丝竹、赣东北赣剧的委婉、俊美、清澈、秀丽韵味，是集古代宫廷音乐、文人音乐、民间戏曲音乐之大成的道教音乐，具有独特的宗教特色和超凡脱俗的品格，请大家欣赏。

신앙면에 있어 도교음악의 역할에 대한 간단한 고찰

리소화(李紹華)

中國 江西道教協會·會長

안녕하세요, 저는 江西閭皂山大萬壽崇真宮의 주지, 道教靈寶派의 李紹華입니다. 학회에 초대받은 것을 영광으로 생각하고, 이번 기회에 도교음악에 대해 여러분과 의논해 보고자 합니다. 필자는 1992년 5월 용호산 天師府의 파견을 받아, 우한 음악학원에 가게 되었습니다. 그곳은 당시 도교음악 연구센터를 설립하던 중이었고, 저는 갖고 간 음악테이프 등을 바탕으로 설립과정을 돕게 되었고, 아울러 수석가수를 담당하게 되었습니다.

도교음악이란 도교에서 의례를 진행할 때 사용하는 음악을 말한다. 도교계에서는 그것을 과의음악, 재초음악이라 부르는데, 마음을 즐겁게 하는 기능을 하고 있습니다. 도교음악에는 다양한 악기로 연주하는 음악, 경전 송독, 곡조 등이 포함된다. 물론 도교의 오랜 역사를 볼 때, 도교음악은 이보다 더욱 많은 부분을 포함하고 있습니다. 만약 우리가 도교음악이 구축한 신비한 세계에 들어가 본다면, 도교음악은 인문자연과 떨어질 수 없는 관계에 있음을 알게 될 것입니다.

아래 「步虛」와 「道情」이라고 하는 대표적인 도교음악 형식에 대해 간단히 소개하고자 합니다.

1. 步 虛

‘보허’란 도교음악의 중요한 형식으로, 해석하면 낭만적인 허공의 소리가 된다. 다시 말해서 구름 속 음악, 天籟之聲이라 불린다. 경전의 기록에 의하면, 보허는 仙人들이 도교의 최고 선경인 玉京山을 참배할 때 허공 속에서 부른 음악이라 한다. 또 다른 전설에 의하면 陳思王曹植이 魚山을 노닐 때 산 속에서 선인이 독경하는 소리를 들었는데, 너무 좋아서 사람들에게 기록하도록 하였다. 훗날 도사들은 이 천音を 모방하여 보허음악을 창작했다고 한다.

도교의 발전과 함께 많은 문인들이 步虛詞를 창작하고, 곡을 달았다. 그리하여 아름다운 음악이 탄생한 것이다. 남북조시기 庾信이 쓴 「道士步虛詞十首」는 최초의 보허 및 당시의 유일한 文人步虛이다. 구체적으로 보면 다음과 같다.

其 一

渾成空教立，元始正圖開。

赤玉靈文下，朱陵真氣來。
中天九龍館，倒景八風臺。
雲度弦歌響，星移空殿回。
青衣上少室，童子向蓬萊。
逍遙聞四會，倏忽度三災。

가사에는 대량의 도교이야기와 단어를 사용하여, 혼돈과 원시천존에 대해 묘사하고 있다.

庾信的 가사에 비해 宋 徽宗의 禦製步虛 가사는 도를 칭송하는 唱贊에 가깝다. 구체적으로 보면 아래와 같다.

其 一
太極分高厚，輕清上屬天。
人能修至道，身乃作真仙。
行溢三千數，時丁四萬年。
丹臺開寶笈，金口為流傳。

이 가사는 도의 오랜 역사를 노래하면서 사람들에게 도를 아끼고 잘 닦아야 한다고 가르치고 있다. 도교에 의하면步虛를 연주하면 천계와 통할 수 있고, 옥경에 올라갈 수 있다고 한다. 송 휘종의 보허가사는 영향력이 매우 커, 현재까지도 많은 도교음악에서 사용하고 있으며, 심지어 曲名으로 발전하였다. 강서성의 무형문화재인영보파의 도교음악 『水囀魔宮攝』、『寶箓修真範』은 모두 송 휘종의 禦製步虛에서 나왔다. 현재 보허는 음악을 동반하여, 도교의례에서 활약하고 있다. 도사들은 고대의 보허를 읊으면서 신명계와 소통한다.

보허 이외에, 도교음악의 표현형식으로는 또 咒祝、念白 등이 있다. 이런 음악은 출처가 광범위한데, 도사나 문인이 지었거나, 도교경전에서 발췌하는 경우도 있다. 도교음악의 형성과 발전은 중국인들이 예악을 숭상하는 것과 아주 밀접한 연관이 있다. 고대 사람들은 하늘과 인간이 서로 호응한다고 생각했는데, 예를 들어 唐玄宗이 望女幾山하여 霓裳羽衣曲을 지은 것이 대표적이다. 이는 사람들이 아름다운 것에 대한 강정을 표현한 것이다.

2. 道情

보허가 문인들의 손에 의해 지어졌다면 도정은 무수한 백성들의 삶이라 할 수 있다.

‘도정’은 현재 전통예술의 한 형태로 존재한다. 이 음악은 당나라시대 도교 宮觀에서 부르던 經

韻과 唱贊에서 기원하였다. 송나라에 와서 도교가 점차적으로 민간에 유행하면서, 민간 음악인 詞牌、曲牌를 받아들여, 민간의 도교음악을 형성하게 된다. 道情이란 도를 펼치고, 도에 대한 감정을 나타내는 ‘道曲’이고 ‘道歌’이다. 주된 내용은 민중들의 삶과 연관되어 인과응보, 권선사상, 속세해탈 등 사상을 포함하고 있는데, 도사들이나 도교에 관심이 있는 예능인들이 각지에 다니면서 공연한다.

송나라 이후 도교는 점점 민속화 되는데, 그리하여 일반 가정의 상량식이나 혼례, 상례에 점차적으로 도사나 도교음악이 등장하게 되었다. 역사는 흘러 현재까지 이르게 되면서, 우리는 도교음악 속에서 궁중음악의 장엄함을 느낄 수도 있고, 민간음악의 섬세한 정감을 느낄 수도 있다. 즉 도교음악이란 중국 전통 인문사회의 축소판인 것이다.

3. 도교음악과 신앙심

山中宰相이라 불리는 陶弘景의 『真誥』에는 이런 이야기가 있다. “唯三月十八日，輒公私雲集，車有數百乘，人將四五千，道俗男女，狀如都市之眾。看人唯共登山，作靈寶唱贊，事訖便散”。 해석하면, 사람들이 자발적으로 모였는데, 인원이 4-5천 명이 되고, 車馬는 수 백대가 되었다. 부유한 사람도 있고 가난한 사람도 있었는데, 모두 함께 산에 올라가서 靈寶唱贊을 불렀다. 이렇게 볼 때 영보파는 민중에 기반을 두고 있으며, 민중 신앙의 길을 가고 있음을 말해준다.

靈寶唱贊의 주된 내용은 영보경이다. 초기에는 32권이었는데, 현재는 통계하기도 힘들 정도로 수천 권이 되었다. 이는 오랜 세월 동안 도교인들이 창작한 결과라 할 수 있다. 창작과정의 길기에, 하나의 종파에 얽매이지 않고, 다루는 내용도 신앙, 교리, 계율 등 다양하다. 여기서 도교음악은 이렇게 다양한 분야를 엮어주는 연결고리 역할을 한다.

도교음악은 신성성과 세속성으로 신앙의 기반이 되고 있다. 의례를 진행하는 장소에서는 장엄한 법회의 분위기를 연출하여 신선계와 통하게 한다. 아울러 신도들의 감정에 맞춰 다양한 운율을 표현하여 이들의 종교적인 감정을 불러일으킨다. 도교음악은 고전성과 예술적 감성으로 사람들의 마음을 사로잡는 것이다. 신성한 분위기를 지닌 도교음악은 악기의 선택이나 운율의 표현 면에서 모두 특별한 풍격과 심미적인 환경을 형성한다. 도교 신도들은 이런 음악을 들으면서 종교에 대한 의지를 나타내는 것이다.

송나라 이후 많은 도교인들이 민간에 퍼지게 되는데 도교활동 역시 민간의 영향을 많이 받았다. 이는 새로운 창작에 공간과 조건을 제공하였으며, 도교음악 역시 세속성을 지니게 되었다. 이 과정에서 도교인들은 민간의 풍부한 음악환경과 마주하게 되었고, 많은 민간음악적 요소를 도교음악에 포함시켰다. 세월이 흐르면서 도교음악은 큰 변화를 겪게 된다. 즉, 민간음악에서 사용되던 器、樂、曲이 도교에 포함되어 원래 궁중음악의 장엄한 운율은 점점 세속화의 색채를 지니게 된 것이다.

도교음악의 신성성과 세속성은 서로 대립하는 것처럼 보이지만, 사실 아주 잘 융합되어 있다. 이들은 공통적으로 화협음을 만들어 인간의 아름다운 세상에 대한 갈망을 충족해 준다. 도교음악의 서정적인 면과 가사의 이야기적인 측면은 민간에서 유행하기 아주 편리하게 구성되었다. 그렇기 때문에 사람들이 도교신앙을 갖게 하는데 아주 중요한 역할을 하고 있다.

도교음악은 도사들의 일상생활에 스며들어, 이들이 선계와 통하는 매개체로 작용한다. 도사들은 음악을 통하여 신앙심과 감정을 표현한다. 『二泉映月』의 저자인 阿炳 역시 도교음악의 영향을 받아 이 곡을 창작하게 되었다. 현재 수도인들의 아침저녁 功課나 科儀法事를 진행할 때 도교음악은 없어서는 안 되는 중요한 요소이다. 그렇기 때문에 이들은 일상에서 도교음악을 아주 열심히 배우고 연마한다.

다음으로는 여러분과 함께 강서성의 무형문화재인 靈寶正韻에 대해 감상해 보고자 한다. 靈寶正韻은 송나라 시대에 시작되었는데, 영보파에서 재초과의를 진행하거나, 성인의 탄신 축하, 축복, 악귀를 쫓아내고 망령을 제도하는 등 법사에서 사용되었다. 이 음악은 민간음악의 요소를 많이 흡수하였는데, 弋陽腔을 주 선율로 사용하고 있다. 그 외에도 강남과 강서성 동부의 청아하고 아름다운 음악형태를 받아들여, 궁중음악과 문인음악 및 민간음악이 서로 어우러진 도교음악을 형성하였다. 영보음악은 이렇게 도교적인 특색과 탈 세속적인 풍격이 결합된 특별한 음악형식을 형성하였는데, 아래 같이 감상하기 바랍니다.

道教音楽が信仰で共に果たす役割

李紹華

中国江西道教協會・會長

皆さんこんにちは。私は江西省閩皂山大万寿崇真宮住持、道教靈宝派の李紹華です。本日はこの学会に招待いただき参加できることを大変嬉しく思います。そこで、この場を借りて皆様と道教音楽を聞きたいと思います。私個人の事として、1992年5月に龍虎山天師府委員会から武漢音楽学院に勉強のため派遣され、当時、武漢音楽学院に新たに設立された道教音楽研究センターの協力を得て、道教音楽の採録と整理を進め、龍虎山道教音楽のカセットテープの第一版を作成出版いたしました。その中で私はメインパートを担当しました。

道教音楽とは、道教儀礼を行う際に使用する音楽であり、我々は通常、科儀音楽、または齋醮音楽と呼びます。この音楽には、精神を癒やす働きがあり、儀式で演奏される各種楽器、経文の詠誦、曲調などにも同じ効用があります。また、社会における道教の伝統にあつて、道教音楽の役割はそれだけに止まりません。例えば、道教が作り上げる玄妙な神仙世界に足を踏み入れば、道教音楽と自然と人々の社会は密接不可分であることに気づくでしょう。

では次に「歩虚」と「道情」という二つの代表的道教音楽について説明いたします。

一、 歩虚

「歩虚」とは、道教音楽の重要な要素であり、ロマンチックに解釈すれば、漫歩虚空の音と言えます。これは雲中の音頌、天籟の声といえます。典籍の記載によれば、虚歩は仙人たちが道教の最高の仙境一玉京山に向かい拝礼する際、虚空に詠誦する唱詞です。また、ある伝説では、陳思王の曹植が魚山に遊んだ際、にわかに山中から仙人が誦経する声が聞こえてきた。その声は清遠適亮であったため、曹植は記録させた。後に道士たちが天音をまねして歩虚音楽を作り出した。

道教が隆盛するに従い、多くの社会で歩虚詞が作られるようになり、歩虚の詞曲はより流麗優美となっていきました。南北朝時代の庾信「道士歩虚詞十首」は最も古く、また南北朝期唯一の文人が歩虚を模倣して作った作品です。そででは、この第一首を聞いてみましょう。

其 一

渾成空教立、元始正図開。
赤玉靈文下、朱陵真氣来。
中天九龍館、倒景八風台。
雲度弦歌響、星移空殿回。
青衣上少室、童子向蓬萊。

逍遥聞四会、倏忽度三災。

詞に使用される多くの道教の典故や語彙は、混沌の中、元始天尊が開劫度人する情景を描いています。

庾信歩虚詞の多くの情景描写を比較すると、宋の徽宗の御製歩虚詞は大道の賞賛歌を歌っているのにより近いです。では、その中の一首を見てみましょう。

其 一

太極分高厚、輕清上属天。

人能修至道、身乃作真仙。

行溢三千数、時丁四万年。

丹台開宝笈、金口為流传。

詞では、大道の経が長らく伝えられることを讃じ、人々が珍重し修持することを進めています。道教では、歩虚の声を演奏すると、天界にのぼり、玉京に上れると信じられています。徽宗の歩虚詞の影響はとても強く、現在の道教音楽にもこの詩句が援用されており、さらには曲名にもなっています。江西省級非物質文化遺産—靈宝派道楽には現在でも有名な曲『水嘆魔宮撮』、『宝籙修真范』などがあり、徽宗の御製歩虚詞が直接的に表れています。現在では、虚歩は曲調に合わせて、道教儀式の壇場にも登場します。道士達はこの古い賛詞を歌い、世俗の人々と神明をつなぐのです。

歩虚以外に、道教音楽で表現されるものに呪祝、念白などがあります。文字の内容の出自は非常に幅広く、道士や文人による創作、あるいは道教典籍から直接とられています。道教音楽の形成と発展は我が国が礼楽を重視する伝統的礼俗と深く関わり、天上と人間を互いに映します。唐の玄宗が女儿山に望んで霓裳羽衣の曲を作ったように、人々は美しい物事に心動かされるのです。

二、道情

もしも、歩虚が文人雅士の気持ちを表したものであれば、道情とは黎民百姓の歌と言えるでしょう。

「道情」は、現在は伝統曲芸の一つに類別されています。その起源は唐代道教で宮館で歌った経韵や唱賛にあります。宋代以降、道教が民間で盛んになるにつれ、詞牌、曲牌などを次々に採り入れ、民間で布教する際に演奏する新たな経韵へと代わっていきました。道情は、布教と道教の感情を表現する「道曲」「道歌」であり、内容の多くが民衆生活の因果応報、勸世行善、離塵絶俗などを宣揚するもので、道士や道情芸人が各地で演奏してまわりました。

宋代以降、道教が民俗化するにつれ、一般の人々の家の棟上げ、婚礼葬儀などで道士は不可欠なものとなり、道教音楽も必要になるのは自然なことでありました。歴史の変遷や発展に伴い現在へと続き、今日の私たちは道教音楽の中に宮廷音楽の荘厳さを感じ取る事が出来、また、民間音楽の変化

や繊細さを体感できます。道教音楽とは、中国伝統社会の歴史的縮尺のようでもあります。

三、道教音楽と信仰の共同性

山中宰相の陶弘景の『真誥』には、ある故事が見られます。「唯三月十八日、輒公私雲集、車有数百乘、人将四五千、道俗男女、状如都市之衆。看人唯共登山、作靈宝唱賛、事訖便散。」。これは、自然と集まった人の数が四、五千人に達し、馬車は数百台、貧富貴賤は様々いたが、皆で山に登り、共に靈宝唱賛を歌うという場面です。この裏にあるのは、靈宝派道教は民衆を基にしている、民衆に関する信仰を作っていこうという戦略です。

靈宝唱賛の内容は主に靈宝経目によります。三十二巻の古靈宝経から後世では統計が難しくなった千百巻靈宝経まで、千百年来、道門の人々が創作を続けてきました。創作の継続は長い過程だけでなく、創作に関わった人は宗派を問いません。内容は道教の信仰、教義、儀礼、戒律など様々に及んでおり、これも信仰を民衆と作ろうと実践した結果です。そして道教音楽は信仰の共同構築に重要な仲介的役割を果たしました。

道教音楽の神聖性と世俗性は、どちらも信仰を共に作りあげることの支えとなりました。科儀において、道教音楽は荘嚴な法事の雰囲気醸成し、天界の思想や情感と通じる支えとなります。敬虔な信徒を支える特殊な役割は、躍動する旋律やリズムが担い、道教教徒の敬虔な宗教的情感を表現します。道教音楽には古典的趣が極めて豊富で芸術性の感染力はとて強く、人々の心を揺り動かします。神聖性に富んだ道教音楽は、楽器であれ、音律であれ、全てが特別な風格で、審美の境を繰り広げ、道教信徒の信仰活動において音楽的特色を明確にして、道教の宗教観を伝えます。

宋代以降、多くの道を学ぶ者が民間に移り、道教活動の多くも民俗文化の影響を受けました。これは道教が発展し伝承されていく中で特徴的空間と条件を作り出し、道教音楽にさらなる世俗性を与えました。こうした過程において、道士は常に民間の豊富な音楽文化に身を置き、道教音楽は大量の民間音楽の文化的要素を吸収し、次々と音楽の表現形式は豊富になり、変化していきました。さらに民間戯劇や楽器、楽、曲なども加わり、荘嚴で典雅な宮廷音楽表現は、濃厚な民俗化した要素が現れるようになっていきました。

道教音楽の神聖性と世俗性は一見すると対立するように見えるが、実際は両者はうまく融合しており、人々の神仙世界に対する美しい想像や生活の限らない憧れを共に請け負っている。道教音楽の抒情性、文字として故事に描かれる描写性は、伝承され、凝縮されつつ、道教信仰を共に作りあげるために重要な役割を果たす。

道教音楽が道士の日常生活に溶け込むことは、神明と通じる媒介であり、道教信仰に対する表現であり、情感を表現する方法でもある。『二泉映月』の作者、阿炳の音楽的素養は道教音楽を根源とする積み重ねにある。現在、道長たちが朝晩におこなう功課や科儀での伴奏は、道教音楽と不可分であり、音楽技術の継続的学習や修持とも切り離せない。

最後に皆さんと江西省級非物質文化遺産の「靈宝正韵」を鑑賞したいと思います。靈宝正韵は宋

代に始まりました。靈宝派の道士が齋醮儀礼を行う際、神仙の祝誕の為に、上天に福を賜り、妖魔を駆除し、亡霊を超度することを願うなど、様々な法事で使用される音楽です。靈宝正韵は民間の音楽要素を吸収し、融合し、弋陽腔（訳者注：江西弋陽の方言や音楽と北曲を組み合わせで作られたもの）を主として、江南の管弦、江西東方の贛劇の婉曲で、小粋で、清徹で、秀麗な音楽性は、古代宮廷音楽、文人の音楽、民間戯辱の音楽を集め大成させた道教音楽であり、特有の宗教的特徴と凡俗を超越した品格を有します。皆様、どうぞご鑑賞ください。

反映于民画中的宇宙循环规律与合德

黄义必

韩国 弘益大学·教授

- I. 引言
- II. 宇宙循环规律
- III. 朝鲜民画与圆、无极、太极
- IV. 结束语

I. 引言

本文将把渗透至朝鲜民画中的三圆、四大、五色思想的循环规律与大巡思想相结合。在此，掌握民画中所反映的宇宙论是通过实证阐明韩民族的精神世界和时代状况的线索，因此在融摄层面上具有重要意义。这种接近方式，可以通过视觉性的角度，很容易地证明缘于实体的艺术痕迹。其结果，将通过缘于画法结构的艺术哲学构图，阐明民画中所蕴含的宇宙论和大巡思想的真理。

因此，结合宇宙规律结构探讨问题，是对韩民族的意识与情绪证明并验证“大巡即圆，圆即无极，无极即太极”这一大巡真理创设由来的契机。以此为依据，试图揭示民画中所蕴含的大巡思想。

研究步骤为如下：首先将已得到验证的大巡思想的经典为基础进行分析，与此同时结合民画进一步的进行考察与分析。另外，将从艺术哲学视角接近民画中所出现的阴阳合德思想以及宇宙循环规律的合德。在此基础上，分析并阐明宇宙真理内在的画理或画意的结构。

II. 宇宙的循环规律

本研究将仅选取蕴含宇宙循环规律思想的民画作品，并对其进行分析与考察。同时，因本研究宗旨在于与宇宙循环规律的大巡思想相结合，因此将提供可以生动体现韩民族的生活面貌或精神世界的视觉性资料。对此，通过大巡思想掌握渗透至民画中的宇宙循环规律。

毋庸置疑，宇宙的循环规律遵循缘于天、地、人的三界大权。这里流传着管领森罗万象的道理。这与《大巡真理会要览》中所记载的“以三界大权主宰并统辖宇宙森罗万象、观鉴万天全知全能的天上天地之尊称”¹的脉络相同。换言之，宇宙是以“易”的逻辑所掌握。即“易之为书，卦、爻、象、象之

¹大巡真理会教育部，《大巡真理会要览》（骊州：大巡真理会出版社，2010），p. 7.

义备，而天地万物之情见。”²因此，宇宙可以说是基于“易”的天地万物的运行。

这种宇宙循环规律如实记载于《典经》之中。“上帝说道：‘使人起死回生，如同令此蔬菜起死回生。’说罢立刻做法降雨。”³，此话脱离了生者与死者二分化的倾向。事实上，生死难以分辨，所以不断循环。也就是正如生死不断延续，人与蔬菜也将起死回生。如，生而死，死而生。因此，蔬菜因雨而得以苏生。于是，无论是人还是蔬菜回生之时总会起到连坐作用，不断循环。

更何況，“上天有三十六天，上帝统而率之，掌管电气，支配滋养天地万物，是为雷声普化天尊上帝也。”⁴基于“普化天尊上帝”的天地万物之运行是，滋养“三十六天”之天的形局。在此，因海天相连，故接受不断升降交替的宇宙循环。即所谓水升火降之原理。此为“天理源于一六水，先天的河图与洛书的易理表露于水中”⁵的局面。

宇宙循环理论揭示了天、地、人的思想。人位于天地之中心，则人即天地，天地即人之意。正如“人受天地之中以生（广）”⁶，天地缘于中庸，掌管人类，故并不违背宇宙循环规律。燉煌石窟壁画中，三界代表“天王与地藏”⁷。正因为“天之生物也，一物与一无妄（大雅）”⁸。在此，所谓无妄，即真实无妄之“诚”之义。天有阴阳之气，赋予其本性。因此，阴阳之气不断相互闭合之事，谓之为“善”。



图1. 作者未详，《日月扶桑图》，19世纪，绢本，设色，122x149.5cm. 三星美术馆Leeum，藏。

阴阳作用之时流动的气息中会含有乾、坤、德。即，“天·地·人：金录，上元，主天，乾（…）黄录，下元，主地，坤（…）玉录，中元，主人，德。”⁹因此宇宙循环算是缘于天地的阴阳交合。当这种交合散去，生命之气必然会逐渐消失。且阴阳交合的顺理表现为善或道。对此，“一阴一阳，继之者善。只一阴一阳之道，未知做人做物，已具是四者。”¹⁰

自古以来，阴阳交合也可与天地运行带来的水气相提并论。也就是水之气，因常流向某处，故离开一方不断循环。这种倾向在人类所说的言语中也很容易体现。语言可以通过基于目的的手段完成表达想与对方交合的意念。这种理解通过缘于天地的循环真理实现沟通。

²朱熹注，周易序，〈周易本·义〉，《四书五经》（上册）（北京：中国书店出版，1994），p. 1. “易之为书，卦、爻、彖、象之义备，而天地万物之情见。”

³大巡真理会教育部，《典经》行录2章21节（骊州：大巡真理会出版社，2010），p. 25.

⁴《典经》教运2章55节，p. 216.

⁵大巡真理会教育部，《大巡指针》（骊州：大巡真理会出版社，2012），p. 14.

⁶朱子，人物之性气质之性，〈性理一〉，《朱子语类》卷第四“人受天地之中以生”

⁷《中亚佛教艺术》，（意）马里奥·布萨格里，（印）查娅·帕特卡娅，（印）B. N. 普里，中亚佛教艺术，许进英，何汉民编译，新疆：新疆美术摄影出版社，1992，p. 73. “绘有两燉煌轴画，一幅是天王，另一幅是地藏”

⁸朱子，〈性理一〉，《朱子语录》卷第四，“天之生物也，一物与一无妄。大雅。”

⁹高寿仙，《中国宗教礼俗》，天津：天津人民出版社，1992，p. 126. “天·地·人：金录，上元，主天，乾（…）黄录，下元，主地，坤（…）玉录，中元，主人，德”

¹⁰朱子，〈性理一〉，《朱子语录》卷第四，“曰：此犹是说‘成之者性。’上面更有，一阴一阳，继之者善。只一阴一阳之道，未知做人做物，已具是四者。”

如同“天地水气流转，万国之人不学而能彼此通语。水气流转而轰然作响。”¹¹之说。此外，通过宇宙改造与后天仙境建设，掌握缘于天地的阴阳循环规律。三界大巡过后，通向天地公事的终极，将理解为人类救济与后天开辟。即把天地公事视为“解冤相生之方法及实行机制”。¹²由此，基于宇宙论的天、地、人的循环和阴阳交合之理，以阴阳合德显现于民画中。

阴阳真理为“地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉。”¹³即，“夫大人者与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序。”¹⁴

反映此问题的图一《日月扶桑图》，呈现出天界之日月与地界之山水通过升降作用相互交换精气的共存形态。换言之，此为在阴阳作用下，日月发生变通，赋予山水自然大道之理的画面。自古天地顺道而行。¹⁵因此，“要领悟道即阴阳，阴阳即理，理即经纬，经纬即法的真理。”¹⁶

III. 朝鲜民画与圆、无极、太极



图2. 作者未详，《虎鹤图》，19世纪末~20世纪初，纸本，设色，92x55cm，三星美术馆Leeum，藏。

要接近朝鲜民画与大巡真理的关系，首先在作为创设由来的“大巡即圆，圆即无极，无极即太极”之思想的前提下，需要阐明宇宙的循环规律与自然无为的理法。蕴含着这种理法的民画往往“随着平民意识的萌芽，与其他各种艺术一起出现”。¹⁷如此，抵抗统治阶级的民众意识将深入至基层文化当中。例如，民画中蔓延着抗争的民众意识，故大体上以强烈的颜色来体现。因此，在困顿的生活中疲惫不堪的民众，由于不稳定的心理作用，常用强烈的色彩来表达出来。这种感观的社会底层面貌会融入至充满抵抗审美的民画之中。

民画样式中“书画一致”，如同《文字图》，形象无法传达的部分将与文字一起引出。这种书画一致的样式也曾记载于《典经》。“上帝每天在三四张白纸上鞋子，画符后，用收获萝卜浸墨汁，在纸上盖印，随即将其烧掉。（...）此乃天地公事中请神明所用符号也。”¹⁸如此，用图文所表达的符咒要求赋予强烈的

¹¹ 《典经》预示51节，p. 327.

¹² 裴奎汉，〈关于人与世界未来的解冤相生思想研究〉，《大巡思想论总》30（骊州：大巡思想学术院，2018），p. 28.

¹³ 陈澧住，乐记第十九，〈礼记〉卷之七，《四书五经》（中册），p. 209. “地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉。”

¹⁴ 朱熹注，周易序，〈周易本·义〉，《四书五经》（上册），p. 1. “夫大人者与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序。”

¹⁵ 朱熹注，周易卷之三，右第三章，系辞上传，周易卷三，〈周易本·义〉，《四书五经》（上册），p. 57. 参照。“故能弥纶天地之道。”

¹⁶ 《大巡指针》，p. 18.

¹⁷ 金钟太，《韩国书论》（一志社，1989），p. 214.

¹⁸ 《典经》公事1章10节，p. 100.

传达力和意义。例如，人所赋予的文字与充满神韵的画意之和是相互引导媒介作用的符咒。因此，书画样式的符咒之民画将在第二年正月初一为了驱邪而烧掉。这种民俗行为类似于书画与印信一视同仁的现象。

圆蕴含着无极的太极之原理。即，正如太极笼罩的自然现象所暗示的那样，晴朗、阴沉的气象总会蕴含着变化之理。并且，人的气质也如同天地气韵以昏明、厚薄的循环所运行的规律。因此，随着天地气韵之清浊，人所具有的善恶也将交叉出现。并且，“盖气是有形之物。 才是有形之物，便自有美有恶也。（广）”¹⁹圆即太极，太极接圆的规律，气韵生龙活虎。

例如，图2《虎鹊图》中现实与来世共存。也就是说作为天界的喜鹊和作为地界的野兽以灵媒作用



图3. 作者未详，《礼字图》，19世纪，纸本，设色，66.0x34.0cm，国立民俗博物馆，藏。

出现。以喜鹊与老虎所合成的兽身象征着太极图式。此画为“艺术直觉 (artistic intuition) 根据情感判断 (feeling-values) 选择与揭示神性”²⁰的结果。因此是作为无极之太极的局面，天界与地界接神的表现。这反映了终归圆即无极，无极即太极的宇宙合德之理。

又例如，图三《礼字图》中，神龟背部有象征太极的洛书标志。同时，神龟口中以无极之圆的形象散发出神气，则暗示天地万物的生成与变化。换言之，这幅画为训示需要根据宇宙的运行秩序尽礼的教训式图案。也意味朝鲜民画中包含着充满神气的圆、无极、太极的模样。

另外，两张白纸被视为太极的象征。“将两张白纸剪成垂帘的模样，将其贴在墙上，喷上水，此时外面下起雨来了。又命人打来一坛清水，从中舀出一碗喝了一口，将喝剩的水倒回桶中，命众从徒每人喝下一碗。”²¹此种

太极重新作用于圆之理。因此，分饮一坛清水之事，是走向无极的圆之循环的表现。

无极应为太极，故将缘于圆之循环规律。如同以下例文：“上帝在洋纸上画下无数太极图案。（...）手持东桃枝，放声高喊后，在药房将洋纸烧掉。随后上帝再一次在洋纸上写下龙字，并嘱德兼：‘将此放入药房井里。’德兼遵嘱行事，纸片沉入井中。”²²

归根到底，在药房烧掉洋纸的行为可以联系到被烧的纸将抵达天界的无极的散合循环规律。并且，文笔行为铺垫着无极的太极之局面。带有“龙”字字迹的纸张沉入井中，是基于阴阳调和下的无极现象



图4. 作者未详，《感慕如在图》，19世纪，纸本，设色，90.3x65.6cm，三星美术馆Leeum，藏。

¹⁹朱子，〈性理一〉，《朱子语类》卷第四“盖气是有形之物。 才是有形之物，便自有美有恶也。”

²⁰Jung, C. G. & Hull, R. F. C. (ed.). (1971.), *Psychological types* (Baynes, H. G, Trans.), Princeton University Press (Original work published, 1923), 1923, p. 406.

²¹《典经》公事3章32节，p. 145.

²²《典经》公事3章12节，p. 134.

。换言之，龙身上的吉祥象征与圆形的井，相融合的无极化的表现。

无极的太极之理也体现在祭礼或丧礼上。下文可反映此言：“祭物应干净上口为佳，而所布置并不为重。丧服为乞丐死灵所制”²³更何況，太极之理可以由生者与死者比喻。比起祭祀形式，更强调美味的背后存在现世与来世共存的局面。因此，不能只注重供桌上所陈列的祭品。另外，“亡者死灵所制的丧服”之意为，渴望来世幸福日子的一种强调。如此，祭祀或丧礼的形式中寄托着要抵达后天世界的渴望。

祭礼为“祭日于坛，祭月于坎，以别幽明，以制上下。”²⁴若以此为基础，则不亚于日常履行的祭礼或丧礼，视觉表现的创作中，圆的循环也将太极引向共存。例如，图4《感慕如在图》，为太极的象征化的表现。图案中间画祖先，上、下端以太极形象描绘了交椅和神主。如此，祭礼之画来源于将亡者视为转世者的儒教文化。生与死终归蕴含着离开幽明，即天界与冥界之界限的意义。

毋庸置疑，圆方形可算出五行法则。即，“离娄之明，公输子之巧，不以规矩，不能成方员，师旷之聪，不以六律，不能正五音。”

²⁵“有天道焉，有人道焉，有地道焉，兼三才而两之，故六，六者非它也，三才之道。”²⁶“三宾。象三光也。(…)四面之坐。象四时也。”²⁷

与此相关，图5《耻字图》中，三圆、四大以几何学的形式出现。图案的左侧下端和中央上端描绘了因易理而变形的圆形。并且，图案下端以圆方形象征了四大。特别是下端中央的圆形与外围的方形的共存，呈现出天圆地方的局面。例如，位于图案上端圆形的兔子、位于图案下端的方形，使四大、四义图式化为五行。这种图案作为生长敛藏之三圆、四大、四义，形成天、地、人、中央的构造。即，三圆、四大、四义相遇，追求易理的局面。其与“天有四时，春夏秋冬，风雨霜露，无非教也。地载神气。”²⁸之说脉络相同。

凡四时，标榜天地人的三圆、四义、四大。恰如其分地说到：“屋内安置遁柜处突然响起了霹雳声，遁柜被自动打开。柜中有虎皮一张，遁柜里绘有一朵半开的菊花；柜里还嵌有二十四个羊血点；还写着‘乌江录、八门遁甲、舌门’。”²⁹霹雳声下打开的遁柜里的虎皮和菊花画、羊皮的痕迹与文字，所

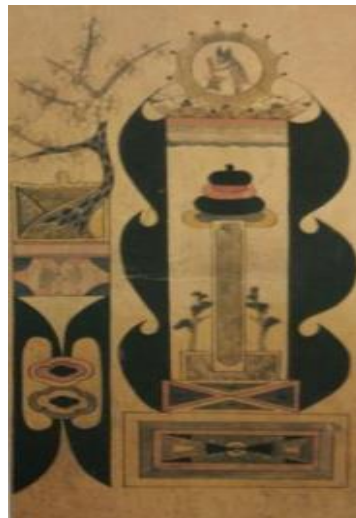


图5. 作者未详，《耻字图》，19世纪，纸本，设色，66.0x34.0cm，国立民俗博物馆，藏。

²³《典经》教法1章48节，p. 230.

²⁴陈澧注，祭义第二十四，〈礼记〉卷之八，《四书五经》(中册)，p. 259。“祭日于坛，祭月于坎，以别幽明，以制上下。祭日于东，祭月于西，以别外内，以端其位。日出于东，月生于西。阴阳长短，终始相巡，以致天下之和。”

²⁵朱熹注，孟子集注卷七，离娄章句上 凡28章，〈孟子章句集注〉，《四书五经》(上册)，p. 51。“离娄之明，公输子之巧，不以规矩，不能成方员，师旷之聪，不以六律，不能正五音。”

²⁶朱熹注，右第十章，系辞下传，周易卷三，〈周易本·义〉，《四书五经》(上册)，p. 69。“有天道焉，有人道焉，有地道焉，兼三才而两之，故六，六者非它也，三才之道。”

²⁷陈澧注，乡饮酒义第四十五，〈礼记〉卷十，《四书五经》(中册)，p. 327。“三宾，象三光也。(…)四面之坐，象四时也。”

²⁸陈澧注，〈礼记〉卷之九，孔子闲居第二十九，《四书五经》(中册)，p. 283。“天有四时，春夏秋冬，风雨霜露，无非教也。地载神气。”

²⁹《典经》教运2章20节，2010，p. 195.

具有的意义非凡。言下之意为霹雳之气从天而降，渗透至绘画与文字中。此为阴阳之气的作用凝结为供奉于遁柜的书画的局面。



图6. 作者未详,《信字图》,8面屏风第四幅,纸本,设色,72.6x37cm,天理参考管,藏。

同理观察《太极真经》,可见三圆中央为乌江录,左侧为舌门,右侧为半口齐水,太极之象征的左面为天文地理、风云造化,右面为八门遁甲、智慧勇力。这样的太极象征为天机,故计量阴阳合德与太极度数。

图6《信字图》,即半人半鸟,头部为人道之人,身体为天道之鸟,果实为地道之石榴。对此,图案右侧映出将四大、四义抽象化的图像。天、地、人融合的这一幕,是男性象征的半人半鸟与女性象征的石榴将以阴阳五行交合的表现。并且,三角形和方形的几何学图案也为如此。因此,这幅画作为教化性质较强的文字图,以男女、人鸟和天地为信义来教导。与此相关,从三纲五伦中可以找到教化的性质。即“

三纲五伦为阴阳合德、万有造化、次第道德之根源。”³⁰,故只有遵循这一原则才能实现万事和睦。因此,三圆、四义、四大是人类史上应珍藏的当位。

在宇宙的循环规律中,天地流传的阴阳五行分别对应五种颜色。大巡思想中所谓的五色³¹,即阴阳合德,以各种各样的形式出现在民画中。

基于阴阳五行的五色为原色光,强调万物生成。图7《满瓶华生,岩石化生图》,是一幅以变化的法则将万物生成的根源图式化的屏风图。图案的下端为岩石,中央为满瓶中万物化生的场面。尤其是,左幅画中的日月与一对雌雄灵鸟象征阴阳,右幅画中的满瓶的方形图像表示五行。并且,插在满瓶中的花月锦、灵花用灵气循环着永恒不灭的宇宙真理。



图7. 作者未详,《满瓶化生和岩石化生图》,8面屏风第2幅、第3幅,各99x33cm,个人,藏。

民画中原色光呈现为阴阳合德的五色,象征化了生长敛藏。木偶意味着万物生成的花月锦,花或龙的形象作为灵花用灵气循环着永恒不灭的宇宙真理。

IV. 结束语

³⁰ 《大巡真理会要览》守则二(骊州:大巡真理会教务部,2010),p.21.

³¹ 五色亦与服装有关,具有祭礼的性质。“蛮夷居石室、远离世俗、热爱自然的生活,热爱穿五色的服装祭祀盘瓠等模样,与《神仙传》中出现的神仙习俗并非不同。”于宝(?~336)《搜神记》卷14,〈蛮夷起源〉,朴容淑,《韩国的原始思想》,文艺出版社,1985,p.12.

本研究是从宇宙真理的视角分析与论证民画与大巡思想的圆、无极、太极。据此用民画与大巡思想的关系阐明宇宙循环规律。作为其中一环，以三界的三圆结合了外圆之天、中圆之人、内圆之地。并且作为生長敛藏，用天道的元亨利贞、地道的春夏秋冬、人道的人礼义智、中央的五十土，分析了四义与四大。又将阴阳五行中的五色视为阴阳与五行的真理。同时，关于民画与宇宙的合德，通过作品分析接近圆、无极、太极与三圆、四大、五色的思想。

本研究核心探讨的民画与大巡思想的关系中发现了无穷无尽的循环规律。不仅如此，从相生的角度结合了民画与宇宙的真理。由此证实了宇宙规律为“外此无极”且独一无二的圆、无极、太极之规律。其结果是，民画中凝结着作为循环规律蕴含易理的宇宙论。也就是说，所分析的民画与大巡思想中，基于生成与变化的宇宙合德，作为三圆、四大、五行，蕴含着圆、无极、太极的象征化。

〈摘要〉

本文将把渗透至朝鲜民画中的三圆、四大、五色思想的循环规律与大巡思想相结合。在此，掌握民画中所反映的宇宙论是通过实证阐明韩民族的精神世界和时代状况的线索，因此在融摄层面上具有重要意义。这种接近方式，可以通过视觉性的角度，很容易地证明缘于实体的艺术痕迹。其结果，将通过缘于画法结构的艺术哲学构图，阐明民画中所蕴含的宇宙论和大巡思想的真理。

本研究是从宇宙真理的视角分析与论证民画与大巡思想的圆、无极、太极。据此用民画与大巡思想的关系阐明宇宙循环规律。作为其中一环，以三界的三圆结合了外圆之天、中圆之人、内圆之地。

本研究核心探讨的民画与大巡思想的关系中发现了无穷无尽的循环规律。不仅如此，从相生的角度结合了民画与宇宙的真理。由此证实了宇宙规律为“外此无极”且独一无二的圆、无极、太极之规律。其结果是，民画中凝结着作为循环规律蕴含易理的宇宙论。也就是说，所分析的民画与大巡思想中，基于生成与变化的宇宙合德，作为三圆、四大、五行，蕴含着圆、无极、太极的象征化。

关键词：朝鲜，民画，宇宙论，画法，圆，无极，太极

민화에 투영된 우주의 순환 법칙과 합덕

황의필

홍익대학교 · 교수

- I. 들어가는 말
- II. 우주의 순환 법칙
- III. 조선 민화와 圓, 無極, 太極
- IV. 나가는 말

I. 들어가는 말

이 글은 조선 민화에 스민 三圓, 四大, 五色 사상의 순환 법칙을 대순사상과 접목하는 일이다. 이에 민화와 관련한 우주론의 파악은 한민족의 정신세계나 시대 정황을 실증으로 해명할 실마리이기 때문에 융섭 차원에서 중요한 의의를 지닌다. 이러한 접근에는 실체에 기인한 예술 흔적을 시각성으로 입증하는 용이성이 따른다. 그 결과 민화에 숨 쉬는 우주론과 대순사상의 진리를 畫法의 양식 구조에 기인한 예술철학 구도로 밝힌다.

그런 만큼 우주의 법칙 구조와 연결하는 일은 한민족의 의식이나 정서에 ‘대순이 圓이며 원이 無極이고 무극이 太極’이라는 대순 진리의 창설 유래를 입증과 검증하는 계기이다. 이를 근거로 민화에서 대순사상의 생생한 정황을 드러내려고 시도한다.

연구 절차는 기존에 검증된 대순 사상의 경전을 기초로 분석하면서 민화와 접목하는 방식이다. 또한 민화에 나타난 음양합덕 사상을 우주의 순환 법칙에 따른 합덕을 예술철학 입장에서 접근한다. 이에 우주 진리가 내재한 화리나 畫意의 구조를 분석하고 해명한다.

II. 우주의 순환 법칙

이 연구는 우주의 순환 법칙 사상이 내재된 민화 작품만을 선정하여 분석한다. 아울러 이 연구가 우주의 순환 법칙에 따른 대순 사상과 연접하려는 목적인 만큼 한민족의 생활상이나 정신세계가 생생하게 드러나는 시각 자료로 제공한다. 이에 민화에 스민 우주의 순환 법칙을

대순사상으로 파악한다.

우레 우주의 순환 법칙은 천·지·인에 기인한 三界大權을 따른다. 여기에는 삼라만상을 관령하는 이치가 흐른다. 이는 『大巡眞理會要覽』에 “우주 삼라만상을 삼계대권으로 주재 管領하시며 觀鑑萬天하시는 전지전능한 하느님의 尊稱임을 뜻”¹ 한다는 맥락과 같다. 말하자면 우주는 역의 논리로 파악된다. 이에 “역의 문자 상징에는 과·효·단·상의 義로 말미암아 천지 만물의 형국이 나타난다.”² 그러므로 우주는 역에 따른 천지만물의 운행인 셈이다.

이러한 우주의 순환 법칙은 『典經』에 여실히 드러난다. 상제께서 “죽을 사람에게 기운을 붙여 회생케 하는 것이 이 채소를 소생케 하는 것과 같으니라” 하시고 곧 비를 내리게 하셨다³는 표현은 살아가는 자와 죽은 자를 이분화하는 경향에서 벗어난다. 사실 죽음이나 삶은 분간하기 어려우므로 끊임없이 순환한다. 즉 죽음과 삶은 끊임없이 이어지듯이 삶과 채소의 소생 역시 같은 맥락이다. 이를테면 죽음은 삶으로, 삶은 죽음으로 이어진다. 그래서 채소의 생명은 비로 말미암아 소생하는 이치를 맞이한다. 따라서 사람이든 채소이든 간에 소생에는 항시 연좌 작용으로 쉼 없는 순환을 잇는다.

더욱이 “하늘은 三十六天이 있어 상제께서 통솔하시며 전기를 맡으셔서 천지 만물을 지배 자양하시니 雷聲普化天尊上帝이시니라”⁴한다. 이른바 ‘보화 천존 상제’에 따른 천지 만물의 운용은 ‘삼십육천’의 하늘을 자양하는 형국이다. 여기서는 천상이 海水와 연결되니 끊임없이 昇降으로 교환하는 우주의 순환을 받아들인다. 즉 水昇火降의 원리인 셈이다. 이는 “천지의 이치가 一六수에 근원하였으므로 先天의 河圖와 落書의 易理가 모두 水中에서 표출”⁵되는 양상이다.

우주의 순환 논리는 천·지·인 사상을 밝힌다. 곧 천지의 중심에 인간이 자리하는데, 인간이 천지이며 천지가 인간이라는 의미이다. 이를테면, “사람은 천지의 중심(中)을 받아 태어”(보광-廣)⁶ 나듯이 천지는 중용에 기인하여 인간을 관장하므로 마땅히 우주의 순환 도리에 어긋나지 않는다. 가령 燉煌 석굴 벽화에서 삼계는 “天王과 地藏”⁷을 대변한다. 이유인즉 “하늘이 낳는 만물은 어느 하나라도 거짓이 사라지기(여대아-大雅)”⁸ 때문이다. 여기서 무망한 거짓은 眞實無妄의 誠이 갖는 의미를 이룬다. 이른바 하늘에는 음양의 기운이 작용하여 본성을 부여한다. 그러므로 음양의

1 大巡眞理會 教務部, 『大巡眞理會要覽』(여주: 대순진리회 출판부, 2010), p. 7.

2 朱熹 注, 周易 序, 「周易本·義」, 『四書五經』(上冊)(北京: 中國書店出版, 1994), p. 1. “易之爲書, 卦爻象象之義備而, 天地萬物之情見.”

3 大巡眞理會 教務部, 『典經』 행록 2장 21절 (여주: 大巡眞理會 出版部, 2010), p. 25.

4 『典經』 교운 2장 55절, p. 216.

5 대순진리회 교무부, 『대순지침』(여주: 대순진리회 출판부, 2012), p. 14.

6 朱子, 人物之性氣質之性, 「性理一」, 『朱子語類』 卷第四 “人受天地之中以生”

7 『中亞佛教藝術』, (意)馬里奧·布薩格里, (印)查妮·帕特卡妮, (印)B.N. 普里, 中亞佛教藝術, 許進英, 何漢民 編譯, 新疆: 新疆美術攝影出版社, 1992, p. 73. “繪有兩燉煌軸畫, 一幅是天王, 另一幅是地藏”

8 朱子, 「性理一」, 『朱子語類』 卷第四 “天之生物也, 一物與一無妄. 大雅.”

기운이 끊임없이 서로 열리고 닫히는 해아림을 善이라 이른다.

이에 음과 양이 작용할 때 흐르는 기운에는 乾·坤·德이 머금는다. 즉 “천·지·인은 금록색·정월 보름·하늘·건 (….) 황록색·칠월 보름·땅·곤 (….) 옥록색·시월 보름·인간·덕”⁹에 둔다. 그러니 우주의 순환은 천지에 기인한 음양 교합인 셈이다. 이러한 교합이 흩어지면 생명의 기운은 서서히 소멸하기 마련이다. 더욱이 음양 교합의 순리는 선이나 도로 나타난다. 이에 “한 번은 음의 기운이고 한 번은 양의 기운이다’, ‘이를 잇는 바는 선’이다. 단지 한 번은 음의 기운이고 한 번은 양의 기운인 도는 사람일지 외물일지 알지 못하지만 이미 그 네 덕을 갖춘다.”¹⁰

자고로 음양 교합은 천지 운행에 따른 水氣와도 비견한다. 즉 물의 기운은 항시 어디론가 흐르는 까닭에 일방에서 떠나 부단히 순환한다. 이러한 경향은 인간이 발설하는 언어에서도 쉽사리 드러난다. 언어는 상대와 교합하려는 표현 전달을 목적에 따른 수단으로 완성한다. 이러한 이해는 천지에 기인한 순환 진리로 말미암아 소통을 자아낸다.

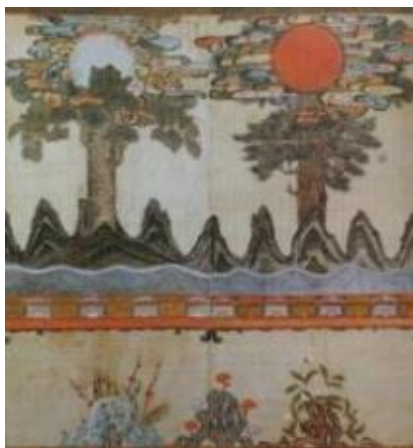


그림 1 작자 미상, <日月扶桑圖>, 19세기, 천에 채색, 122.0X149.5cm. 삼성미술관리움 소장.

가령 “천지에 수기가 돌 때 만국 사람이 배우지 않아도 通語하게 되나니 수기가 돌 때에 와지끈 소리가 나리라”¹¹는 맥락과 같다. 또한, 천지에 따른 음양의 순환 섭리를 우주 개조와 후천 선경 건설로 파악한다. 이른바 삼계 대순이 지나면 천지 공사에 이르는 궁극을 인류 구원과 후천개벽으로 이해한다. 즉 천지 공사를 두고 “해원 상생의 방법이자 실행기제”¹²로 간주한다. 이로써 우주론에 근거하는 천·지·인의 순환과 음양 교합의 이치는 민화에서 음양합덕으로 드러난다.

음양의 진리는 “땅의 기운이 상승하고 하늘의 기운이 하강하여 음양이 서로 부딪치고 천지가 서로 엇갈리는 까닭에 雷霆이 울리며 풍우가 몰아치며 사시가 요동하며 일월이 따뜻하여서 모든 변화를 일으킨다.”¹³ 즉 “대인은 천지와 그 덕을

⁹高壽仙, 『中國宗教禮俗』, 天津: 天津人民出版社, 1992, p. 126. “天·地·人: 金錄, 上元, 主天, 乾 (….) 黃錄, 下元, 主地, 坤 (….) 玉錄, 中元, 主人, 德”

¹⁰朱子, 「性理一」, 『朱子語類』 卷第四 “曰: 「此猶是說 「成之者性」。上面更有, 一陰一陽, 繼之者善。只一陰一陽之道, 未知做人做物, 已具是四者。”

¹¹『典經』 예시 51절, p. 327.

¹²배규한, 「인간의 세계의 미래에 관한 해원상생 사상 연구」, 『대순사상논총』 30 (여주: 대순사상학술원, 2018), p. 28.

¹³陳澧, 樂記第十九, 「禮記」 卷之七, 『四書五經』(中冊), p. 209. “地氣上齊, 天氣下降, 陰陽相摩, 天地相蕩, 鼓之以雷霆, 奮之以風雨, 動之以四時, 煖之以日月, 而百化興焉.”

합하며, 일월과 그 밝음을 합하며, 사시와 그 차례를 합”¹⁴한다.

이를 반영한 그림 1의 <日月扶桑圖>에는 천계의 일월과 지계의 산수가 승강 작용으로 정기를 주고받는 공존 양상이 내비친다. 말하자면 음양 작용에 따라 일월이 변통을 일으켜 산수 자연에 도의 이치를 부여하는 장면이다. 자고로 천지는 道에 따라 순행한다.¹⁵ 그래서 “도가 음양이며 음양이 이치이며 이치가 곧 경위이며 경위가 법이라는 진리를 깨달아야 한다.”¹⁶

Ⅲ. 조선 민화와 圓, 無極, 太極

조선 민화와 대순 진리의 관계성에 접근하려면 우선 창설 유래인 ‘대순이 원이며 원이 무극이고 무극이 태극’이라는 전제하에 우주의 순환 법칙과 무위자연의 이법을 밝히는 일이다. 이러한 이법이 맺힌 민화는 “서민 의식이 싹트기 시작하면서 다른 여러 예술과 함께 등장”¹⁷ 한다. 이처럼



지배계급에 저항하는 민중 의식은 기층문화로 파고든다. 이를테면 민화에는 항쟁의 민중 의식이 팽배하는 만큼 대체로 강렬한 색으로 표상한다. 이로써 고단한 삶에 지쳐 살아가는 민중은 불안정한 심리 작용으로 말미암아 강렬한 색을 표상하기에 이른다. 이렇게 보고 느끼고 감각하는 사회 저변의 모습은 저항의 심미안이 고스란히 담긴 민화로 녹아난다.

민화 양식 가운데 ‘書畫一致’는 <문자도>처럼 형상이 전달 못하는 부분을 문자와 더불어 이끌어낸다. 이러한 서화일치 양식은 『전경』에서도 드러난다. “상제께서 계묘년 정월에 날마다 백지 두서너 장에 글을 쓰거나 또는 그림(符)을 그려 손이나 무우에 먹물을 묻혀 그것들에 찍고 불사르셨도다. (...) 천지 공사에 신명을 부르는 부호이노라”¹⁸ 이처럼 그림과 글씨로

그림 2 작자 미상, <까치 호랑이도>, 표현하는 부적 형식에는 강한 전달력과 의미 부여를 요구한다. 19세기 말~20세기 초, 종이에 채색, 92X55cm, 삼성미술관리움 소장.

¹⁴朱熹 注, 周易 序, 『周易本·義』, 『四書五經』(上冊), p. 1. “夫大人者, 與天地合其德, 與日月合其明, 與四時合其序.”

¹⁵朱熹 注, 周易卷之三, 右第三章, 繫辭上傳, 周易卷三, 『周易本·義』, 『四書五經』(上冊), p. 57. 참조. “故能彌綸天地之道.”

¹⁶『대순지침』, p. 18.

¹⁷金鍾太, 『韓國畫論』(一志社, 1989), p. 214.

¹⁸『典經』 공사 1장 10절, p. 100.

이들테면 인간이 부여한 문자와 신의 기운이 서린 畫意의 합치는 서로 매개체 작용을 이끄는 부적이다. 그런즉 서화 양식의 부적 민화는 다음 해 정초에 액을 떠나보내는 의미로 태워버린다. 이러한 민속 행위는 서화나 인신을 동일시하는 양상과 유사하다.

원은 무극한 태극 원리를 담는다. 즉 태극이 서린 자연 현상이 암시하듯이 맑고 흐린 기상은 항시 변화하는 이치를 머금는다. 더욱이 인간 기질 역시 천지 기운이 昏明(명암), 厚薄(순환)으로 운행하는 섭리와 같은 맥락을 취한다. 따라서 천지 기운의 청탁에 따라 인간이 지닌 선악 역시 교차로 나타난다. 또한 “생각컨대 기운은 형체를 갖춘다. 형체로 말미암아 저절로 아름답거나 추하다.(보광-廣)”¹⁹ 곧 원이 태극이요 태극이 원의 섭리를 맞으니 기운이 쉽 없이 생동한다.

가령 그림 2의 <까치 호랑이도>에는 현실과 내세가 공존한다. 즉 천계인 까치와 지계인 짐승이 영매 작용으로 등장한다. 이에 범과 호랑이로 합성한 짐승에는 태극 도식을 상징화한다. 이러한 그림은 “예술 직관(artistic intuition)이 감정 판단들(feeling-values)에 따라 심성들을 선택하고 제시”²⁰한 결과이다. 그런 만큼 무극한 태극 형국으로서 천계와 지계가 접신하는 양상이다. 결국 원이 무극이고 무극이 태극이라는 우주 합덕의 논리를 반영한다.

또한 그림 3의 <禮자도>에는 神龜 등판에 태극 상징인 낙서의 표상이 등장한다. 아울러 신구 입에서는 무극한 원의 형상으로 神氣를 뿜어내어 천지 만물의 생성과 변화를 암시한다. 말하자면 이 그림은 우주의 운행 질서에 따라 예를 갖추라는 교훈 장면이다. 이른바 신기가 서린 원, 무극, 태극 양식이 조선 민화에 고스란히 담긴 셈이다.

한편 백지 두 기장은 태극 상징으로 읽힌다. 이에 “白紙를 두 기장으로 오려 벽에 붙이고 물을 뿜으시니 빗방울이 떨어지는지라. 그리고 청수 한 동이를 길어 오게 하고 그 동이 물 한 그릇을 마시다가 남은 물을 다시 동이에 붓고 모인 여러 종도들에게 그 동이 물을 한 그릇씩 마시게 하셨도다.”²¹ 이러한 태극은 다시 원의 이치로 작용한다. 이로써 청수 한 동이를 나누어 마시는 일은 무극으로 치달는 원의 순환 양상이다.



그림 3 작자 미상, <禮자도>, 19세기, 종이에 채색, 66.0×34.0cm, 국립민속박물관 소장.

¹⁹朱子, 「性理一」, 『朱子語類』 卷第四 “蓋氣是有形之物。才是有形之物, 便自有美有惡也。”

²⁰ Jung, C. G. & Hull, R. F. C. (ed.). (1971.), *Psychological types* (Baynes, H. G, Trans.), Princeton University Press (Original work published, 1923), 1923, p. 406.

²¹『典經』 공사 3장 32절, p. 145.

응당 무극은 태극이어서 원의 순환 섭리에 기인한다. 이를테면 “상제께서 양지에 무수히 태극을 그리고 글자를 쓰셨도다. (...) 동도지를 들고 큰 소리를 지르신 뒤에 그 文軸을 약방에서 불사르시니라. 그 후 상제께서 다시 양지에 龍자 한 자를 써서 덕겸에게 ‘이것을 약방 우물에 넣으라’ 하시므로 그가 그대로 하니 그 종이 가 우물 속으로 가라앉았도다”²²는 내용과 상통한다.



그림 4 작자 미상, <감모여제도>, 19세기, 종이에 채색, 90.3X65.6cm, 삼성미술관리움 소장.

결국 종이(木)가 불(火)에 연소하여 천계에 이르는 무극한 散歟의 순환 이치는 약방에서 문축을 불사르는 행위와 연결된다. 또한 문필 행위에는 무극한 태극 국면이 깔린다. 더욱이 ‘용’자 필적이 담긴 종이 가 우물에 가라앉는 정황은 음양 조화에 따른 무극 현상이다. 말하자면 용에 스민 상서로운 상징이 원형의 우물과 융화하는 무극화 양상이다.

무극한 태극 원리는 제레나 상례에서도 드러난다. “祭需는 깨끗하고 맛있는 것이 좋은 것이요, 그 놓여 있는 위치로써 귀중한 것은 아니니라. 상복은 죽은 거지의 귀신이 지은 것”²³이라는 표현이 이를 반영한다. 더욱이 태극 원리는 산 자와 죽은 자로도 비유한다. 이에 제수 형식보다는 맛을 강조하는 이면에는 현재화된

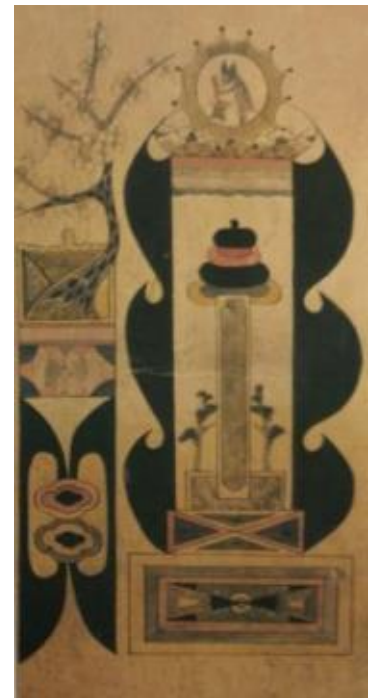


그림 5 작자 미상, <恥자도>, 19세기, 종이에 채색, 66.0X34.0cm, 국립민속박물관 소장.

현존과 내세의 이상이 공존하는 국면이다. 그러므로 현존하는 제상에 진열한 제수에만 치중해서는 곤란하다. 또한 죽은 거지 귀신이 지은 상복이라는 의미는 내세에서 복된 나날을 갈구하는 강조이다. 이로써 제수나 상복 형식에는 후천 세계에 도달하려는 갈망이 서린다.

제레는 “제단에서 해에 제사 지내고 감에서 달에 제사 지내어 그것으로 유명을 분별하고 상하를 정한다.”²⁴이를 바탕으로 삼을 때 일상에서 이행하는 제레나 상례 못지않게 시각 표현의 창작에서도 원의 순환이 태극을 공존으로 이끈다. 이를테면 그림 4의 <感慕如在圖>에는 태극이 상징화로 돌아난다. 화면 가운데에는 조상을 안치하고 상·하단에는 交椅와 신주를 태극 형상으로 도식화한다. 이처럼 제레 그림은 亡

²²『典經』 공사 3장 12절, p. 134.

²³『典經』 교법 1장 48절, p. 230.

²⁴陳澧住, 祭義第二十四, 『禮記』卷之八, 『四書五經』(中冊), p. 259. “祭日於壇. 祭月於坎. 以別幽明. 以制上下. 祭日於東. 祭月於西. 以別外內. 以端其位. 日出於東. 月生於西. 陰陽長短. 終始相巡.[如字] 以致天下之和.”

者를 환생한 사람으로 취급하는 유교 문화에서 유래한다. 결국 삶과 죽음에는 이승과 저승, 즉 천상과 지하의 경계에서 떠나는 의미를 함축한다.

오래 원방형은 오행 섭리를 헤아린다. 즉 "離婁의 밝은 시력이나 公輸子の 뛰어난 손재주일지라도 콤파스와 規矩(Compass & Rule)을 사용하지 못하면 방원을 만들기 어렵다. 師曠의 예민한 聽力이라도 六律을 사용하지 못하면 五音을 바로 잡기 곤란하다."²⁵ 더욱이 역에는 "천도가 생겨나고 지도가 생겨나고 인도가 생겨난다. 삼재로 갖추어 포개니 육효를 이룬다. 육효는 다르지 않은 삼재의 도이다."²⁶ 또 "삼빈은 삼광의 법도이다. (...) 四面 자리는 사시를 본받는다."²⁷

이와 관련하여 그림 5의 <恥자도>에는 삼원, 사대가 기하학으로 드러난다. 화면 좌측 하단과 중앙 상단에는 역리에 따라 변형한 원형을 묘사한다. 그리고 화면 하단에는 원방으로 사대를 상징화한



그림 6 작자 미상, <信자도>, 8폭 병풍 제4폭, 종이에 채색, 72.6 X 37cm, 덴리참고관 소장.



그림 7 작자 미상, <만병화생과 암석화생도>, 8폭 병풍 제2폭, 제3폭, 각 99 X 33cm, 개인 소장.

²⁵ 朱熹 注, 孟子集注卷七, 離婁章句上 凡28章, 「孟子章句集註」, 『四書五經』(上冊), p. 51. “離婁之明, 公輸子之巧, 不以規矩, 不能成方員, 師曠之聰, 不以六律, 不能正五音.”

²⁶ 朱熹 注, 右第十章, 繫辭下傳, 周易卷三, 「周易本·義」, 『四書五經』(上冊), p. 69. “有天道焉, 有地道焉, 有人道焉. 兼三才而兩之, 故六, 六者, 非它也, 三才之道也.”

²⁷ 陳澧注, 鄉飲酒義第四十五, 「禮記」卷十, 『四書五經』(中冊), p. 327. “三賓. 象三光也. (...) 四面之坐. 象四時也.”

다. 특히 하단 중앙에는 원형, 외면에는 방형이 공존하는 天圓地方 양상을 내비친다. 이를테면 화면 상단 원형에 자리한 토끼, 하단에 자리한 방형은 사대, 사의를 오행으로 도식화한다. 이러한 도식은 성장염장의 삼원, 사의, 사대로서 천·지·인·중앙의 구도를 이룬다. 곧 삼원, 사의, 사대가 만나 易理를 추구하는 형국이다. 이는 “하늘에 四時가 흐르니 춘하추동과 풍우상로의 가르침이 미치지 않는 곳이 없다. 땅이 신기를 심는다”²⁸는 맥락과 같다.

무릇 사시는 천지인의 삼원, 사의, 사대를 표방한다. 이와 적절하게 “둔괘가 봉안된 곳에서 벼락 소리가 나더니 둔괘가 저절로 열려져 있었도다. 그 속에 호피 한 장과 반쯤 핀 국화 한 송이가 그려 있고 羊血 스물넉 점이 궤에 찍혀 있고 鳥江錄 八門遁甲 舌門이란 글자가 궤에 쓰여 있었도다”²⁹라고 진술한다. 벼락 소리에 열린 둔괘에 호피와 국화 그림, 그리고 양피 흔적과 문자는 의미하는 바가 크다. 말하자면 하늘에서 벼락의 기운이 하강하여 그림과 글씨에 스민다는 뜻이다. 곧 음양에 따른 기의 작용이 둔괘에 봉안한 서화로 맺히는 형국이다.

이와 같은 맥락에서 『태극진경』을 살피면, 삼원인 중앙에는 오강록, 좌측에는 설문, 우측에는 반구제수, 그리고 태극 상징인 좌면에는 천문지리 풍운조화, 우면에는 팔문둔갑 지혜용력을 표현한다. 이러한 태극 상징은 천기로서 음양합덕과 太極度數를 헤아린다.

그림 6의 <信자도>에는 半人半鳥로 머리는 인도인 사람, 몸통은 천도인 새, 과실은 지도인 석류 형상을 나타낸다. 이에 화면 우측에는 사대와 사의를 추상화한 도상이 비친다. 천지인이 융합하는 이 장면은 남성 상징인 반인반조와 여성 상징인 석류가 음양오행으로 교합하는 양상이다. 또한, 삼각형과 방형의 기하학 역시 마찬가지로 의미이다. 따라서 이 그림은 교화용 성격이 강한 문자도인 만큼 남녀, 人鳥, 천지를 신의로 가르친다. 이와 관련하여 살피면 三綱五倫에서 교화 성격을 찾을 수 있다. 즉 “삼강오륜은 陰陽合德·萬有造化 次第 도덕의 근원”³⁰이기 때문에 이를 따라야 만이 만사에 화평을 이룬다. 따라서 삼원, 사의, 사대는 인간사에서 간직해야 할 당위이다.

우주의 순환 법칙에서 천지가 흐르는 음양오행은 오색으로 드러난다. 이른바 대순 사상에서 말하는 오색³¹은 음양합덕으로써 민화에 다양하게 등장한다.

음양오행에 따른 오색은 원색 빛으로서 만물 생성을 강조한다. 그림 7의 <滿瓶化生, 巖石化生圖>는 변화하는 섭리로서 만물 생성의 근원을 도식화로 이끄는 병풍 그림이다. 화면 하단에는 암석, 중앙에는 만병에서 만물이 化生 하는 장면이다. 특히 좌 폭 그림에는 해와 달, 한 쌍의 암수 靈鳥가 음양을 상징하고, 좌·우측 폭의 만병에는 방형 도상이 오행을 표현한다. 더욱이

²⁸陳澧住, 「禮記」卷之九, 孔子閒居第二十九, 『四書五經』(中冊), p. 283. “天有四時. 春秋冬夏. 風雨霜露. 無非教也. 地載神氣.”

²⁹『典經』 교운 2장 20절, 2010, p. 195.

³⁰『大巡眞理會要覽』 守則 二 (여주: 대순진리회 교무부, 2010), p. 21.

³¹오색은 복장과도 관련되며 제례의 성격을 띤다. “蠻夷가 석실에 살며 속세를 멀리하고 자연을 사랑하는 생활, 그리고 오색의 복장을 즐기며 盤瓠를 제사하는 모습은 『神仙傳』 따위에 나타나는 신선들의 풍습과 별로 다를 바 없다.” 于寶(?~336) 『搜神記』 卷 14, 「蠻夷起源」, 朴容淑, 『韓國의 始原思想』, 문예출판사, 1985, p. 12.

만병에 꽃힌 우주목, 靈花는 영원불멸한 우주 진리를 靈氣로 순환한다.

결국 민화에는 원색 빛이 음양합덕의 오색으로 드러나면서 생장염장을 상징화한다. 더욱이 꼭두
목각은 만물 생성을 의미하는 우주목이며, 꽃이나 용의 이미지는 영화로서 영원불멸한 우주 진리를
영기로 순환한다.

IV. 나가는 말

이 연구는 민화와 대순 사상의 원, 무극, 태극을 우주의 진리 입장에서 분석하고 입증하는
일이다. 이에 따라 우주의 순환 법칙을 민화와 대순 사상의 관계성으로 밝혔다. 그 일환으로 삼계의
삼원으로 외원의 하늘, 중원의 사람, 내원의 땅을 결부하였다. 그리고 생장염장으로서 사의와 사대를
천도인 원형이정, 지도인 춘하추동, 인도인 인예의지, 중앙인 오십토로 분석하였다. 또한 음양오행에
서린 오색을 음양과 오행의 진리로 파악하였다. 아울러 민화와 우주의 합덕에서는 원, 무극, 태극과
삼원, 사대, 오색 사상을 작품 분석으로 접근하였다.

이 연구가 핵심으로 다룬 민화와 대순 사상의 관계성에서는 무진한 순환 섭리를 발견했다.
더욱이 민화와 우주의 진리를 상생 차원에서 접목하였다. 이에 따라 우주의 법칙은 外此無極하고
唯一無二한 원이자 무극이며 태극이라는 순리를 확인하였다. 그 결과, 민화에는 순환 법칙으로서
역리를 품은 우주론이 맏힌다. 즉 분석한 민화와 대순 사상에는 생성과 변화에 따른 우주의 합덕이
삼원, 사의, 사대, 오행으로서 원, 무극, 태극의 상징화를 품어낸다.

<국문요약>

이 글은 민화에 스민 三圓, 四大, 五色 사상의 순환 법칙을 대순사상과 접목하는 일이다. 이에 민화와 관련한 우주론의 파악은 한민족의 정신세계나 시대 정황을 실증으로 해명할 실마리이기 때문에 융섭 차원에서 중요한 의의를 지닌다. 이러한 접근에는 실체에 기인한 예술 흔적을 시각성으로 입증하는 용이성이 따른다. 그 결과 민화에 숨 쉬는 우주론과 대순사상의 진리를 畫法의 양식 구조에 기인한 예술철학 구도로 밝힌다.

이 연구는 민화와 대순 사상의 원, 무극, 태극을 우주의 진리 입장에서 분석하고 입증하는 일이다. 이에 따라 우주의 순환 법칙을 민화와 대순 사상의 관계성으로 밝혔다. 그 일환으로 삼계의 삼원으로 외원의 하늘, 중원의 사람, 내원의 땅을 결부하였다.

이 연구가 핵심으로 다룬 민화 대순 사상의 관계성에서는 무진한 순환 섭리를 발견했다. 더욱이 민화와 우주의 진리를 상생 차원에서 접목하였다. 이에 따라 우주의 법칙은 外此無極하고 唯一無二한 원이자 무극이며 태극이라는 순리를 확인하였다. 그 결과, 민화에는 순환 법칙으로서 역리를 품은 우주론이 맺힌다. 즉 분석한 민화와 대순사상에는 생성과 변화에 따른 우주의 합덕이 삼원, 사의, 사대, 오행으로서 원, 무극, 태극의 상징화를 품어낸다.

주제어:朝鮮 民畫, 우주론, 畫法, 圓, 무극, 태극

民画に映る宇宙循環の法則と調和

黄義必

韓国弘益大學・教授

本論文は民画に染み込んだ三円、四大、五色思想の循環法則を大巡思想と融合させることである。これに対し、民画と関連した宇宙論の把握は、韓民族の精神世界や時代状況を実証で解明する糸口であるため、融合の次元で重要な意義を持つ。このような接近には実体に起因した芸術痕跡を視覚的に立証できる容易性が伴う。その結果、民画に息づく宇宙論と大巡思想の真理を、画法の様式構造による芸術哲学の構図で明らかにする。

本研究は民画と大巡思想の円、無極、太極を宇宙の真理の立場で分析し、立証することである。そのため、宇宙の循環法則を民画と大巡思想の関係性で明らかにした。その一環として、三界の三円で外円の天、中円の人、内円の地を結びつけた。

本研究が中心に扱っている民画と大巡思想との関係性において、無限の循環法則を発見した。さらに、相生の次元で民画と宇宙の真理を融合させた。これにより、宇宙の法則は「外此無極」で唯一無二な円であり無極であり、また太極であることを立証した。その結果、民画には循環法則として易理を含んでいる宇宙論が結ばれる。すなわち、分析した民画と大巡思想には生成と変化にともなう宇宙の合徳が三円、四義、四大、五行として円、無極、太極の象徴化を含んでいる。

キーワード：朝鮮、民画、宇宙論、画法、円、無極、太極

道教与洞经音乐初探

——以腾冲洞经为中心的考察

汪桂平

中国社会科学院世界宗教研究所·研究员

摘要

本文以云南腾冲现存之洞经音乐文本和仪式活动为基本资料，初步探讨了洞经音乐与道教之关系，认为无论从经书文本、仪式活动，还是乐队组织、演奏曲牌等方面来看，洞经音乐与道教都有着非常密切的关系。

所谓洞经音乐，是指洞经会在谈演经典过程中配合经文、仪式而演奏的音乐。洞经音乐最初源于道教经坛法会上演奏的乐曲，各有曲牌调式。在长期的流变过程中，又吸收了其他的音乐成份，而成为古朴典雅韵律优美的珍贵古典乐种。洞经音乐作为优秀的民族民间音乐文化，至今仍在云南、四川等地广泛流传。

但实际上，洞经音乐是一种复合型的文化事项，音乐只是其外在的直观的表现形式。正如何显耀先生所总结：“综观现今洞经音乐文化的特征，在整个“音乐”过程中，它呈现出的是一种极为独特的景象：以道教鬼神观念和仪式方法为基本框架，以道、儒、释三教汇融为文化内涵，以儒学（理学）及士大夫性、命兼修的人生哲理和生活情趣为文化内旨，以文人雅集型的民间团体为组织载体，以音乐为最终表现形式，是一种似教非教、似俗非俗的多元文化整合的、独立的、复合性民族民间音乐文化。”

因此，我们谈论洞经音乐，首先离不开其组织载体——洞经会及其宗教仪式活动。所谓洞经会，据张兴荣在《云南洞经文化》一书中介绍：洞经会又名“文会”、“礼乐会”。“文会”即是文人儒生的集会组织；“礼乐会”即是习礼习乐又本教化的集会组织。概言之，洞经会是儒、道、释文化混融的谈经奏乐的宗教性社团组织。狭义地说，因其主要谈演道教经籍《大洞仙经》而得其名¹。

洞经坛会以谈演诵经为主，辅以音乐，用于祈福消灾、圣诞庆祝、寺观开光等宗教性仪式活动。后来逐渐演变为儒道释结合的民间法会，用于祈雨、庆寿、奠土、超度等民俗仪式活动。谈演的经书也不再限于《大洞仙经》，又谈演《玉皇经》《玄帝经》《忠义经》等道教经典，以及《孝经》《观音经》《救劫经》等儒佛二教和民间宗教类经书。

一般认为，云南洞经是明代初年开始传入，后来逐渐发展，到清代达于鼎盛，全省各县凡较大的村镇，几乎都有数量不等的洞经会组织和活动，而且组织健全，活动也已规范化，制度化和经常化。在宗教性仪式与民俗文化活动中，都有洞经乐演奏。明清以来，云南已经成为洞经文化最流行的地区，而且一直保存至今，遗存非常丰富，很多地方现在还恢复了洞经会组织及其活动。其中，云南省腾冲县（市）就是洞经文化遗存较多的地区之一。

2007年，我们到云南腾冲县进行洞经文化遗产调查，采集了不少经书文献和音像资料。本文主要以本次调查所得的资料为依据，并与现存道教经籍进行比较，分析洞经文化与道教之密切关系。

一、腾冲县洞经文化概况

（一）腾冲县之地理与人文概况

腾冲县位于中国云南省西部边陲，毗邻缅甸，为古“西南丝绸之路”的咽喉，中国西南国防的重镇，又是著名的侨乡和历史文化名城。

腾冲历史悠久，新石器时期即有人类居住。从唐代至民国，腾冲一直是州、府、卫、厅、道、公署的治所。新中国成立后，设立腾冲县。2015年撤销腾冲县，设立县级腾冲市，由云南省直辖，保山市代管。

¹参见张兴荣：《云南洞经文化》，云南教育出版社，1998年。

腾冲县内民族众多，有回、傣、佤、傈僳、阿昌等 20 多个少数民族。腾冲位于滇西边陲，是著名的侨乡，在外华侨和港、澳、台同胞 12 万余人，分布在缅甸、泰国、新加坡、日本、加拿大等 20 余个国家和地区。

腾冲文化是以汉文化为主体，融会有南诏文化、土著文化、东南亚文化和西洋文化的云南西陲独特的地域文化。在腾冲文化的大花园中，洞经文化是其中一朵杰出的奇葩。

腾冲洞经历史悠久，传统深厚，不仅在保山、德宏等周边地域享有盛名，而且还传播到缅甸等地，声名远播海外。腾冲人敬仰洞经，喜爱洞经音乐，民间诸多礼仪活动都有洞经参与。

（二）腾冲县洞经会现状

腾冲县的洞经传入历史较早，分布极为普及，几乎所有乡村都有洞经组织活动。据《腾冲县志》记载：洞经演谈，主要现身于大型迎神赛会，如城保的“三月会”，城郊则有祈祷丰收的“打保经”活动，其它如神诞会火，私人庆寿，超荐亡灵等，亦演唱洞经，称“弹经”。演奏目的在于诵祷天神，曲调多达 60 余支，多是悠缓的庙堂颂歌，如《一江风》、《老腊黄》、《慢五言》、《锁南枝》、《花供养》、《水供养》、《香供养》等²。

20 世纪 80 年代以来，腾冲洞经组织恢复发展较快，有腾越镇洞经会、腾冲洞经老会、洞山桂香会、和顺桂香会、界头洞经会、马站三联洞经会、固东刘家寨洞经会、中和下村洞经乐团及腾越古韵乐团等群众组织在活动。除了上述洞经会外，腾冲的其他乡镇近年来又陆续成立了不少洞经会。可以说，腾冲县是传统洞经文化遗存非常丰富的一个典型乡土文化社区。

下面仅对本次重点调研的“腾越镇洞经会”略作介绍。

腾冲洞经历史悠久，遍布城乡，尤以城保桂香会最盛。城保桂香会位于县城，在明清时期非常活跃，后历经起伏，传续不绝。1999 年，正式更名为“腾越镇洞经会”，并隶属于腾越镇人民政府。据介绍，该会主要活动区域是腾冲县城及周边乡村，有时还应邀到其它城市如德宏州去进行洞经谈演。一般情况下，每月大概会应邀举行七、八次洞经谈演活动，每次谈演的时间一般为一天³。

腾越镇洞经会现有成员 18 人，有着严格的会规和分工，保持着纯洁的组织和严肃的礼仪。凡吸收会员首先注重人品，其次是音乐造诣和一定的业务水平。会员必须遵守会规，维护集体声誉，有奉献精神。

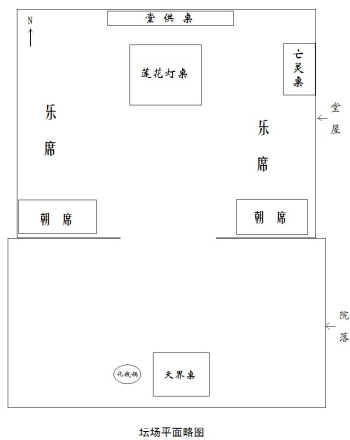
腾越镇洞经会谈演的经典以《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》为主体，此外还有《龙华经》、《南北斗经》、《玄帝报恩经》、《九天赐福祥灯》、《九天往生仙灯》、《十王宝灯》、《延生经》等十多部单行本。洞经谈演活动主要分为宫观会（即庙会）和家庭会，庙会主要是在圣真生日或神像开光时在宫观寺庙里谈演，以庆祝圣真诞辰或恭贺庙宇落成，如二月初三的文昌会、六月二十四的关圣会、八月二十七的孔子会等等。而家庭会则主要是应私人邀请在人家宅里谈演，以满足家庭里的生日祝寿、安龙奠土、超度亡灵等需要。

二、腾冲洞经谈演活动调查纪实

²参见《腾冲县志》，中华书局，1995年，第799页。

³有关腾越镇洞经会的情况，主要来自现任会长赵华仁提供的一些手写材料及其口述资料。

腾冲县的洞经组织较多，我们选择了其中影响较大的腾越镇洞经会作为调查对象。在调研期间，我们主要观看了该会举办的两场谈演活动。一场是洞经会主持的一个乡村寺庙开光法会，谈演《文昌大洞仙经》；另一场是洞经会主持的家庭祭奠亡母周年法会，谈演《玄帝报恩经》。下面以“周年谈经超度”法会为例，介绍其谈演活动的概况。



坛场平面略图

（一）谈演背景

2007年4月7日，腾越镇洞经会在腾冲县腾越镇秀峰社区的一户人家举行了一场“慈母周年谈经超度”的谈演活动。参加这场谈经超度活动的家庭成员主要是死者王桐英的后人。亡者有三个儿子，兄弟三人均已退休，而且都加入了洞经会。其中老三赵华仁就是腾越镇洞经会的会长。这是一个儒家传统深厚的家庭，他们欣赏高雅的洞经文化，并以谈演洞经的方式为慈母进行周年超度。这次谈诵的主要经典是《北极真武玄天上帝报恩真经》。参与祭奠的王氏后人主要有赵家的儿子、儿媳、孙子、孙媳、孙女、曾孙等。

（二）坛场布置

腾越镇洞经会的桂香宝坛是以赵家的堂屋为基础布置而成的。赵家兄弟三人，其母亲在世时是四代同堂，堂屋作为兄弟三家的共有房屋，是进行家族祭祖敬神等公共事项的地方。堂屋坐北朝南，北面墙上供奉着天地神灵、家神及祖先牌位，其中中间的神位是“天地国亲师位”，配神为“招财童子、利市仙官”，神位上面的扁额是“福自天申”；左边的牌位是“角音天水郡赵氏门中历代宗亲之香位”，配字为“根深叶茂、源远流长”，上面扁额为“流芳衍庆”；右边的牌位是“本居东厨司命奏善灶君王府、中宫土地福德兴旺正神神位”，配神为“搬柴力使、运水郎军”，上面扁额为“奏善赐祥”。在牌位下面靠墙放置有供桌一张，上面供有一些佛像，以及香炉、花瓶等供品。另外，北面墙上牌位的左侧悬挂着悼慈母的“堂祭文”。牌位右侧悬挂的是“贞静贤淑王氏桐英享阳毫寿赵老孺人之荣旌”。东面墙上悬挂的是“朱子治家格言”。另外东西两面墙上都挂有一些父母的老照片以及全家福等照片。堂屋门柱上的对联是“未报养育终身遗憾，丁忧三年遵循古礼”，横批为“深恩难报”。这种堂屋的祭神布置在腾冲很有代表性，据说当地几乎每户人家都有一间祭祀神灵与祖先的堂屋，祭祀的神位也基本相同。腾冲的中堂祭祀亦为传统风俗之延续与复兴。

洞经会的桂香宝坛就是根据现有的堂屋基础，加上堂屋外面的院落，而临时布置起来的。在堂屋的正门上面横挂“桂香宝坛”四字条幅，两侧外墙悬挂“腾越镇洞经会”、“敬道修德”、“经通天界”、“苍胡颡宝”、“笃礼崇义”等条幅，就表示这是腾越洞经会的坛场。在堂屋的里面，布置有莲花灯桌和亡灵桌。而洞经乐队的朝席和乐席，因人员乐器较多，从堂屋里自然延伸到堂屋门口的屋檐下面。另在栽满花树的院落里，布置有一个天界桌，一个化钱锅。

其中，堂供桌是堂屋里日常摆设的供桌，仍然沿用平时的布置，只是增加有2盏莲花灯和

一些供食。莲花灯桌主要是放置莲花灯、经书法器的桌子，该桌上放置有 29 盏莲花灯。另有一些莲花灯分置于其他桌上，总共是 36 盏莲花灯。⁴莲花灯的做法是用普通的瓷碗，周边贴上彩纸剪成的花瓣，构成莲花的形状，碗中竖放一支蜡烛，点燃后就可以了。

在堂屋进门的东西两边，分列着洞经会的乐队，乐队分朝席和乐席。其中东朝席坐着洞经会的头把赵华仁、二把何祖耀，西朝席坐着三把赵兴仁、四把即司仪李顺茂，他们的任务是以哼、诵、讲经为主，操持的乐器主要是大鼓、小鼓、钹、磬、木鱼、钗等打击乐器，其中司仪负责全场的仪式引导和主持。乐席使用的乐器主要有中胡、扬琴、琵琶、笛子、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮等。

总之，坛场的布置是以堂屋和院子作为一个整体，司仪及随仪家属要在屋内屋外的几个祭桌间来回走动，以完成各种祭祀仪式。

（三）主要仪式过程

本次谈演活动的时间为一天，主旨是修诵《北极真武玄天上帝报恩真经》，并关赞仙灯，以超度亡魂。在谈演玄帝报恩之前，有一场迎圣安位的仪节，结束时还有三献及送圣的仪节。

1、迎圣安位

上午 9 点 30 分左右，开坛起鼓、鸣金、奏乐，谈演活动开始。首先是孝信家属恭诣高真位前（赵家三个儿子轮流前往），在司仪的引导下，先三上香，再行三跪九叩之礼。行三香九礼毕，会首将供桌上的经书《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》两本取下来，分发到东、西朝席桌上，供坐朝者翻阅诵念。随后，大家同念三声“香云结篆天尊”，就进入到正式的谈演阶段。

在音乐的伴奏下，开始吟唱上香赞，然后赞扬宝号，迎请冥阳四府高真众圣降临坛场，宣读请圣疏文，歌诗迎驾，讽开经玄蕴咒，赞扬宝诰，讽诵安位。

这场仪节名为“迎圣安位”，就是迎请众圣仙真降临坛场，各安其位，证盟拔度。这是一场度亡法事，谈演的经书是《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》。在经文谈诵过程中，亡者家属一人跪拜在圣真位前。整个谈演过程就是根据仪式的要求，按照科书的记载，进行哼、诵、念、唱，每段经文配以相应的洞经古曲，由乐队进行伴奏。仪式、诵唱、音乐三者融为一体，构成一场丰富生动的洞经谈演活动。

上午 11 点左右，迎圣安位仪式结束。随后举行玄帝报恩经忏。

2、玄帝报恩

谈演玄帝报恩经是本次周年谈经超度活动的主体，该经名为《北极真武玄天上帝报恩真经》，分上中下三卷，由于时间的关系，本次活动只谈演中卷。

开坛起鼓，鸣金奏乐之后，点亮莲花桌上的所有莲花灯，然后是孝信家属在神位前行三上香和三跪九叩之礼，先行礼于莲花桌前，再行礼于亡灵桌前。司仪将供桌上的经书《北极真武玄天上帝报恩真经中卷》二本取下，分发到朝席桌上。谈演活动正式开始。

报恩经谈演活动持续的时间较长，从上午 11 点开始，到中午 12 点告一段落，午饭过后，下午 2 点继续谈演，到 5 点左右结束。

⁴根据当地传统，超度女性亡灵要用 36 盏莲花灯（男性亡灵用 24 盏）。

首先是宣扬圣号，即赞扬玄帝宝号，大家一起吟唱，辅以音乐伴奏。然后谈演开经偈，用的是“京八卦”腔。

谈演完开经偈后，首座有一段念白，讲述武当得道之五百灵真向玄天上帝请问父母深恩如何报答，上帝曰“恩所自起，当在十月怀胎时也。”于是开始谈演父母的十月怀胎恩情，从一月怀胎、二月怀胎，……到十月怀胎，每段的谈文不同，音乐腔调也有变化，如一月怀胎的谈文为：“一月怀胎母腹中，形容憔悴不相同。虽然喜庆从天降，自此忧心起万重。”音乐用的是“大洞腔”。

十月怀胎恩谈完之后，又有一段念白，讲述父母深恩，无有起止，不可尽说，并聊述有十种大恩，用例其余。于是开始谈演父母养育儿女的十种大恩，即“一曰怀胎保护恩，二曰临产痛楚恩，三曰殷勤乳哺恩，四曰提携裸抱恩，五曰照察衣物恩，六曰供给食费恩，七曰教诲不倦恩，八曰婚配嫁娶恩，九曰疾病忧恩，十曰远行星念恩。”至于每种恩情，都有相应的谈文及曲调，讲述父母的种种恩情，劝导世人报恩行孝。如谈到怀胎保护恩时，要谈演一大段五言韵文，用的“鹤庆鲜花”调，其文曰：

父母生儿女，何一不是恩。怀胎保护时，亲心苦莫论。
重赘难运动，干焦遍口唇。梦寐弗能忘，爱护若宝珍。
长路不敢行，高山不敢登。悲喜杂忧疑，愁虑损精神。
捱此十个月，容易到生晨。设使无父母，身从何处生。
好作孝顺子，莫为忤逆身。演说报恩经，普劝世间人。

十种大恩谈演完毕，接着谈到儿女报答父母恩情的方法有多种，如忠君、爱民、爱兄弟、信朋友、保身体、睦宗族、和乡邻、教子孙、训愚顽、好施舍等等。每段都有相应的谈文及曲调。

最后是玄天神咒，玄帝圣号和赞文。

3、三上献

下午 5 点左右，家属开始将各类饮食陆续摆上亡灵桌，这些饮食包括腾冲特色火锅、各类炒菜、酒水等等。下午 5 点 15 分左右，献食仪式开始。这场仪式谈演的经书是《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》中的“大乘堂祭科”，主要内容是给亡灵敬献食品，分为初献献酒、二献献食、三献献羹，亦称为三上献。

会首宣布起鼓、鸣金、奏乐，谈演活动开始。孝信家属在亡灵桌前行礼之后，会众唱念“垂光接引天尊”，然后演奏古乐，用的是“古风调”，宣扬宝偈，接引亡魂回家。偈文曰：“五方童子五方来，手执宝莲五色开。直向五方开道路，接引亡魂赴家来。”

初献献酒，由家属一人跪在亡灵桌前象征性地献上三杯酒，在献酒的过程中，乐队谈演献酒辞，用的是“机音调”。初献完毕后，接着举行二献献食、三献献羹仪式。二献、三献的程序与初献基本相同，亦是在洞经古乐的伴奏下，谈演经文，上献食品、羹汤，但是所用的腔曲与谈诵的经文都有所不同。

三上献仪式持续了约 1 个小时，至 6 点 15 分左右结束，接着举行送圣科仪。

4、送圣

送圣科仪约从下午6点15分开始，至6点半结束，持续约15分钟，是一场比较简短的送神灵归位的法事。所用的科书仍然是《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》中的“送圣科”。

首先是起鼓、鸣金，孝信在天阶位前伏俯长跪，会众合念“宝华圆满大天尊”，会首念诵洞经事由及送圣归位词文，然后乐队谈演洞经古曲，用的是“京八卦”调，所谓“会众虔诚，歌诗返旆”。然后会众志心称念轮回救苦天尊、九幽拔罪天尊、灯光普照天尊、回鸾返驾天尊、流恩赐福天尊，无上至真，不可思议功德。最后奏乐，振响金音，经事已毕，大众清吉。

至此，周年谈经超度活动全部结束。

三、洞经乐仪与道教之关系

洞经会作为多种文化混融的一种宗教性社团组织，与儒、佛、道三教文化的关系都很密切，这里我们重点探讨的是洞经乐仪与道教的关系，主要是通过对上述谈演活动中所涉及到的经书与仪式、音乐进行分析，来探讨洞经文化与道教之密切关系。

（一）洞经文本基本来源于道教经典

腾越镇洞经会的洞经文本很多，如《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》、《龙华经》、《南北斗经》、《北极真武玄天上帝报恩真经》、《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》、《大乘设斋科》、《十王宝灯赞扬科范》、《安龙奠土经》、《十供养科仪》、《大洞经首》等等。从这些科书的名称和内容来看，大部分都是来源于道教经典。可以说，洞经传本与道教典籍有着非常密切的关系。本次调查的周年谈经超度仪式所用的科书主要有两本，一本是《北极真武玄天上帝报恩真经》，一本是《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》。下面就这两本科书作一些分析。

首先谈谈《北极真武玄天上帝报恩真经》（以下简称《玄帝报恩经》）与《道藏》经籍之关系。本次搜集到的《玄帝报恩经》是腾越镇洞经会的一个谈演本。该洞经会由于历史的原因，很多经书遗失，现行经书多是二十世纪八、九十年代从不同的渠道抄写、复印而补齐的。那么，根据后记，这本《玄帝报恩经》就是1999年引进大罗绮萍观音寺收藏的原版经书进行翻印的。尽管是翻印而来，但观其内容确实是一本古老的洞经谈本。

《玄帝报恩经》卷前有序文两篇，凡例数则。其中前序题“大清乾隆四十九年岁在甲辰仲秋月龄东张云龙际飞氏谨志”，根据该序，洞经本《玄帝报恩经》的出世是在乾隆时期。当时儒生张云龙丁忧在家，成立了一个文昌社，本来只是谈演《大洞仙经》，后来看到道教典籍《报恩金科》宣扬孝道，有功于世道人心，于是就将《报恩经》一并谈演。为了便于谈宣，遂将真经分为上中下三卷。这就是洞经本《玄帝报恩经》从道教经书《报恩金科》改编而成的过程。

祭度活动中使用的另一部经书《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》亦是从小道经典改编而成。《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》是洞经会在超度亡灵时使用的一本科书，实际上包括几个小科仪：拔亡科、堂祭科、送圣科等，每科的内容都不长，每段经文赞颂都配上洞经曲调，以适合于洞经谈演。我们看到的这本科书是2003年腾越镇洞经会的整理重抄本。尽管该书中没有说明是否改编道教经书而成，但从科书的内容结构来看，其中的道教因素及其改编道教经典的特征

很明显。如科书中列举光临坛场的众圣列真有：无量度人三清三境天尊、拔生死苦金阙四皇上帝、度亡教主神霄三师上帝、钩魂铸魄普天星斗群真、五灵五老五方焚气天君、三官四圣黄箓炼度真君、轮回救苦更生永命天尊、杨枝救苦圆通自在天尊、报恩教主终劫济苦天尊、宝幢接引开通冥路天尊、承功脱化广度沉沦天尊、玉箓度命血湖赦罪天尊、东岳酆都地府十王真君、城隍土主追摄护送官军、都司六曹地府合座威灵、家居香火司命禁忌六神等，这些神灵全是道教系统的天尊大神。另外，科书中使用的一些咒颂、圣号等，亦可以在《道藏》经典中找到其出处。如其中有一段“开经玄蕴咒”：

云篆太虚，浩劫之初。乍遐乍尔，或沉或浮。
五方徘徊，一丈之余。天真皇人，按笔乃书。
以演洞章，次书灵符。元始降下，真文旦敷。
昭昭其有，冥冥其无。沉滞能自痊，尘劳溺可浮。
幽冥将有赖，由是升仙都。

将这段咒文与南宋蒋叔舆《无上黄箓大斋立成仪》卷二五之《开启转经仪》中之启经咒比较，几乎是一字不差，可见洞经文本与道藏典籍之传承关系。

（二）谈演仪式与表疏符咒的道教特征

从上述“周年谈经超度”法会的纪实描述可知，本次洞经会举办的谈演仪式，无论是坛场布置、神灵供奉、还是仪节程式等，都与道教科仪有着非常密切的关系。首先，在坛场布置上，除了利用原有的堂屋结构外，还专门布置有莲花灯桌，桌上摆放的物品和空中的吊挂都体现了道教特征。如莲花灯桌桌面上用白米组成“玄天报恩”四个大字，又供有经书《玄灵文昌大洞大乘拔亡灯科》和《北极真武玄天上帝报恩真经》、一块“五雷号令”的令牌、一块“万神降临”的令牌、一个香炉、五盘供果、五碗供蔬等。而莲花灯桌周围是红色的桌帷，上书“经通天地”四字。在莲花桌的上方，半空中有十位文昌天尊牌位的吊挂，这十位文昌天尊从东向西依次为：文昌嗣禄消劫行化天尊、文昌嗣禄澄真正观天尊、文昌嗣禄慈悲应感天尊、文昌嗣禄注禄定籍天尊、文昌嗣禄更生永命天尊、文昌嗣禄轮回救苦天尊、文昌嗣禄灵感慈应天尊、文昌嗣禄消魔护国天尊、文昌嗣禄宝光慈济天尊、文昌嗣禄随愿灵应天尊。可以看出，莲花桌上摆放的令牌、经书、神灵等，全都是与道教相关的事项。

又如前所述，本次洞经谈演活动包括迎圣安位、玄帝报恩、三上献、送圣等仪节，从中又穿插有焚疏上表、唱念经咒、跪拜祈祷、画符掐诀等活动。很显然，这样的仪节安排与一般道教斋醮科仪活动中的仪节程式是一致的，反映了洞经谈演与道教科仪的渊源关系。

此外，洞经谈演活动中使用的表疏符咒也多从道教渊源而来。如在本次周年祭度活动中，共使用了十三份疏文和三份文凭。这十三份疏文上达的神真分别是：东岳酆都地府十王十圣、十轮拔苦出冥教主本尊地藏王菩萨、血湖天大将军破秽考较大神、都司三司掌亡魂功过案官、冥府小祥十殿转轮死生大王、经筵祈请十方三世诸佛菩萨列圣诸真、北极真武玄天上帝终劫济苦天尊、北府酆都元天大帝、幢幡宝盖开通冥路接引天尊、东岳天齐大德仁圣大帝、本县城隍辅德大王、太乙救苦天尊青玄九阳上帝、桂香宝殿轮回救苦天尊。从这十三位神灵来看，除少部分是佛教的菩萨之外，大部分是道教的天尊大帝，就是说，洞经会在举行超度活动时需要禱

请的神灵基本是属于道教系统的。

另外三份文凭分别是“灵宝大法司出给太上九真妙戒文牒”、“灵宝大法司出给太上生天荐炼文疏”、“灵宝大法司出给太上生天宝箓一道”，文牒上分别绘有“接引天尊”、“救苦天尊”、“度命天尊”的神像和不同的咒颂。文凭是烧给亡者的通行证，表明亡者已经接受了九真妙戒，可以升天得道了。文凭的发出机关是“灵宝大法司”，而灵宝大法司是道教神灵系统的一个重要机构，主要负责出纳文书。因此，从文凭的发出机关，到文凭的内容咒颂，都是属于道教系统的。

（三）各类音乐事项的道教渊源与特点

本次调研的腾越镇洞经会及其举行的洞经谈演活动，音乐事项是其重要的外在表现形式。洞经会成立有 18 人的乐队组织，每位成员都有专司的乐器，在每场谈演活动中，都会进行音乐演奏，包括经文的唱、诵、宣、读及曲牌的演奏等，所以说音乐活动是贯穿洞经会始终的主线。那么，洞经活动相关的各类音乐事项，与道教科仪音乐更有着密切的关系。

1、乐队组织

腾越镇洞经会现有成员 18 人，他们都有一定的音乐造诣和业务水平。他们全部为男性，年龄都在 50 岁以上，文化层次相对较高，每人负责一、二种乐器。具体情况，参见下表。

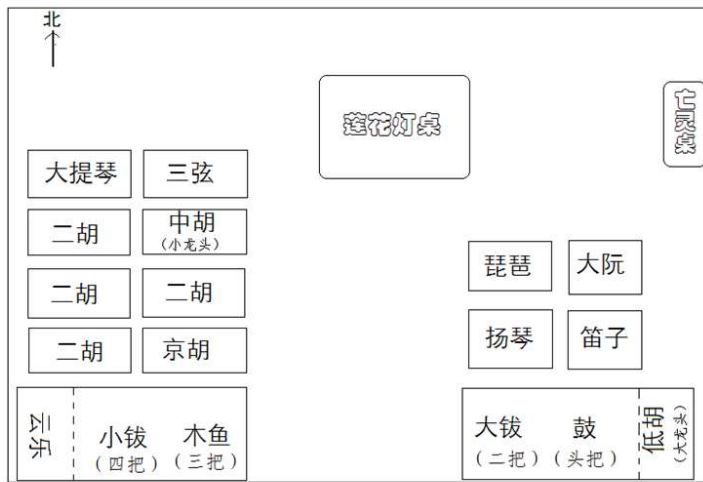
表 1：腾越镇洞经会成员情况表（2007 年调查）

姓名	出生年月	加入洞经会以前的职业	文化程度	演奏乐器或担任的职位	演奏年龄	家传或后学
赵华仁	1952.10	工人	初中	首座、朝席头把	12 年	后学
何祖耀	1955.1	工人	初中	大钹、朝席二把	12 年	后学
丁恒证	1942	医生	大学本科	木鱼、朝席三把	6 年	后学
李顺茂	1943.5	农民、宗教职业者	高小	朝事、司仪上香	60 年	家传
刘克英	1945.3	工人	初中	云乐	15 年	后学
赵崇仁	1948.6	工人	初中	京胡	35 年	后学
李春贵	1940.12	干部	初中	扬琴	40 年	家传
李春明	1944.4	干部	初中	中胡提琴、小龙头	40 年	家传
刘成荫	1938.1	老师	大学本科	大阮	12 年	后学
武凡强	1950.11	干部	初中	中胡笛子	10 年	后学
董廷辉	1949.2	干部	高中	三弦二胡	10 年	后学
许国胜	1946.1	干部	高中	京二胡	6 年	后学
谢培盛	1946.10	干部	大学专科	大提琴	6 年	后学
王叔平	1950.7	干部	大学专科	二胡	6 年	后学
江亲文	1946.12	劳动经济	中专	二胡	6 年	祖传
沈庆忠	1952	工人	初中	笛子	12 年	后学
杨立湘	1949.12	腾越艺术团	初中	琵琶	12 年	后学
李保成	1942	工人	高中	低胡、大龙头	30 年	后学

通过上表可以看出，腾越镇洞经会的人员有些是洞经世家出身，有些从小就热爱并学习洞经，对洞经活动有着极大的热情。他们之前从事各行各业，有老师、医生、干部、工人等，文化程度相对较高。在洞经会成员中，有一个特殊的人物，就是司仪李顺茂，他是一个宗教职业者，其家世袭宗教职业，佛道兼通，在农村为人举行各类法事，熟悉经典仪式。所以腾越镇洞经会请他担任朝事之职，主持仪式的全过程，他是洞经会举行活动时的核心人物。因此，腾越

镇洞经会尽管是以乐队的形式组织的，但其核心人物是宗教人士，并且按照道教的礼仪程式举办洞经谈演活动。

乐队在谈演洞经的过程中，有着严格的程式和礼仪，它分设朝席和乐席，朝席又分东西二席，东席设头把、二把，西席设三把、四把。坐朝者以哼、诵、讲经为主，并分别操提手、大鼓、小鼓、钹、磬、木鱼、钹等各种打击乐器。乐席以中胡（龙头胡）为主弦，分设扬琴、琵琶、笛子、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮等多种民族乐器，分高中低三种音律，应用民间四字手法相协调，媾合出一种十分美妙的谐音。演奏曲牌四十多首，其中奏乐调十首，腔头三十多首。在整个洞经谈演活动中，乐队基本全程进行伴奏，仪式、诵唱、音乐三者融为一体，构成一场丰富生动的洞经谈演活动。

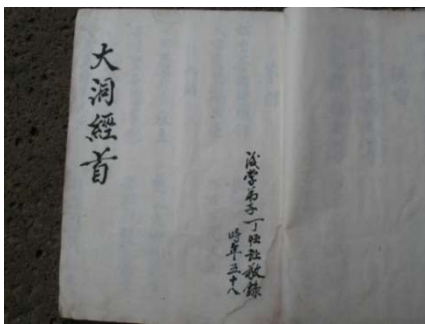


乐队座次示意图

2、演奏曲牌

洞经音乐是在洞经谈演过程中配合经文、仪式而演奏的音乐。歌唱经文中各种不同的诗篇、咒、赞及表演各种仪节时，由乐队进行伴奏，所奏的音乐，称为洞经古曲，包括很多曲调。这些曲调，主要分为两类：一类称为“经腔”，一类称为“曲牌”。所谓“经腔”，就是演唱经文中不同韵文体裁唱词的曲调。

“曲牌”是在表演各种仪节，如开坛、供献供品时的伴奏曲调。据调查，腾越镇洞经会现有经腔 30 多首，曲牌 10 首。其经腔腔名和奏乐调主要收录在腾越镇洞经会的内部手抄传本《大洞经首》和手抄《乐谱》里面。

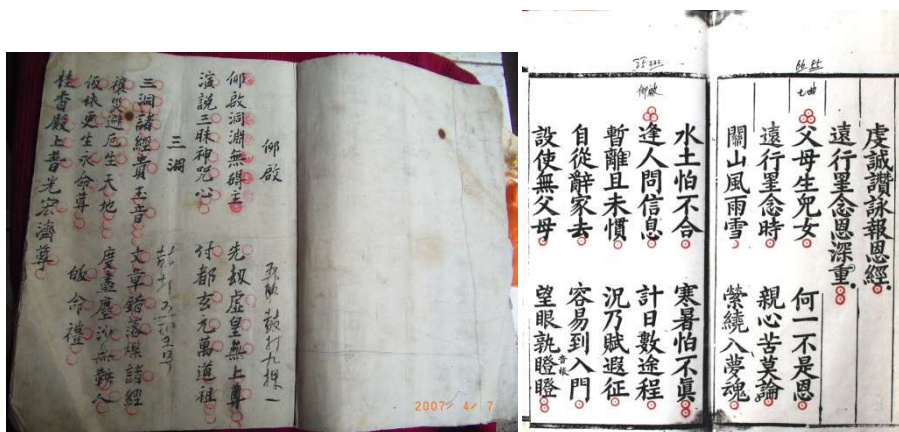


根据两书的记载，腾越镇洞经会现存的经腔曲调有：仰启、三洞、鹤庆鲜花、机音、士子儒生、老八卦、苍胡、七曲、大洞、庆云、普光、金蕊、高三洞、元命、老七曲、老鲜花、五圣号、京八卦、霄明、锁南枝、老腊黄、遇江风、文昌、元始、年王、打腔、杆腔、诵章、古风腔、金音腔等。曲牌

有：大舞队、倒垂帘、步步娇、万年欢、慢五言、四季风、杆腔等。

其中经腔曲调的称谓，基本是根据《大洞谈经》的经文而来。腔名多是腔文的头两个字，如“仰启腔”的腔文为“仰启洞渊无碍主，先劫虚皇无上尊，演说三昧神咒心，付都玄元万道祖。”而“三洞腔”的腔文为“三洞诸经贵玉音，文章错落灿诸经。禳灾避厄生天地，度尽尘沙无鞅人”等等。这些经腔是腾越镇洞经会谈演经书常用的曲调，并且将相应的腔名标注于所谈经典的每段谈文上面，在举行谈演活动时，根据经书上标注的腔调，换成不同的词文进行谈

唱演奏即可。



可以说，经腔部分从腔文到曲调，都与道教有着直接的密不可分的渊源关系。何昌林先生对于丽江的洞经古乐深入研究后认为，丽江洞经音乐是道教经腔“广成南韵”与儒士雅集型的“丝竹细乐”的有机结合⁵。学术界一般也认为，洞经音乐最初就是道教的科仪音乐，后来逐渐吸纳进佛教音乐、儒家音乐、宫廷雅乐、民间俗乐、少数民族音乐等等，从而形成一种复合型的音乐文化。那么，腾冲的洞经音乐亦是以道教经腔为主导，同时融合其他音乐文化而形成的一种古老音乐。

总之，通过对腾冲洞经的实地调查，以及与道教经书、科仪的对比分析，可以看出洞经乐仪与道教之间存在非常密切的关系，主要表现为洞经会使用的经书文本主要来源于道教经典，洞经谈演活动中的仪式程序、表疏符咒也多来源于道教系统，配合经文、仪式而演奏的音乐也主要来源于道教科仪音乐。

⁵何昌林：《国宝埋藏在喜马拉雅云岭深处》，《人民音乐》1993年3期。

도교와 洞經音樂에 대한 기초적인 탐구

- 騰沖洞經을 중심으로 연구

왕구이핑(汪桂平)

중국 사회과학원 세계종교연구소 · 연구원

개 요

본고에서는 운남성 騰沖 지역에 있는 洞經音樂 문헌과 의례를 기본으로 하여, 洞經音樂과 도교의 관계에 대한 초보적인 연구를 진행하고자 한다. 필자의 분석에 의하면, 경서 자체나 의례활동 그리고 樂隊조직이나 및 연주 제목을 보면, 洞經音樂은 도교와 아주 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다.

洞經音樂이란 洞經會가 고전음악을 연주할 때, 讀經이나 의례를 함께 진행하는 음악형식이다. 이 음악은 오랜 세월을 흐르면서, 다른 음악 형식도 수용하여, 고전적이고 우아한 음악유형을 형성하였다. 동경음악은 아주 훌륭한 민족음악으로 운남성 및 사천성 지역에 많이 퍼져 있다.

사실 동경음악이란 하나의 복합적인 문화형태로, 음악은 단지 외형적인 표현형식에 불과하다. 이에 대해 何顯耀은 말하기를 “동경음악의 문화적 특징을 보면 전체적인 ‘음악’ 과정에서 하나의 독특한 상황을 연출한다. 즉 도교의 귀신개념과 의례를 기본적인 바탕으로 하여 유불도 문화가 융합된 내용을 담고 있다. 구체적으로 보면 儒學(理學)의 士大夫性 및 命兼修의 인생철학, 그리고 오락의 형태도 포함한 민간단체의 공연형식이다. 이들은 음악을 기본 바탕으로 하기에 종교인듯 아닌 듯, 세속인듯 아닌 듯한 다원화하면서도 독립적인 표현형식을 취한다. 다시 말해서 복합적인 민족 민간음악인 것이다”라 하였다.

그렇기 때문에 우리가 동경음악을 연구할 때, 그들의 기본조직인 洞經會 및 종교의례 활동을 빼 놓을 수 없다. 동경회는 張興榮의 『雲南洞經文化』에 잘 소개되어 있다. 이들의 명칭은 동경회 외에도 「文會」、「禮樂會」라고도 불린다. 여기서 「文會」란 文人儒生의 조직을 말하고, 「禮樂會」란 종교적 경향이 있는 음악을 즐기는 사람들의 모임이다. 다시 말해서 동경회는 유불도 문화가 융합된, 경전을 읽고 음악을 연주하는 종교성 사회단체인 것이다. 좁은 의미에서 보면 이들은 주로 도교의 『大洞仙經』을 연주하는 것으로 이름을 알리고 있다.¹

洞經壇會는 초기에 讀經을 위주로 하고 거기에 음악을 더하여, 재난을 해소하고 첫 불공을 들이는 등의 기능을 하는 종교의례 활동이었다. 그러다가 점차적으로 유불도 사상이 결합된 종합적인 민간 法會로 발전하여, 기우제를 지내고, 생신을 축하하고, 착공 의례를 지내는 등 민속적인 의례로 발전 하였다. 동경회에서 읽는 경서는 단지 『大洞仙經』에만 국한되는 것이 아니라 『玉皇經』, 『玄帝經』, 『忠義經』 등 도교경전, 그리고 『孝經』, 『觀音經』, 『救劫經』 등 민간의 유불 경전도 포함하고 있다.

일반적인 학설에 의하면 운남의 동경은 명나라 초기에 시작하여 청나라 시대에 전성기를 맞았다고 한다. 당시 운남성의 거의 모든 현과 마을에서는 규모가 다양한 동경회를 열었다. 이들은 조직체계를 잘 갖추고 있을 뿐만 아니라, 상당히 제도화, 규범화 돼 있었다. 아울러 종교의례와 민속의례에서 모두 동경연주를 진행했다. 명청시대 이후 운남성은 동경문화가 가장 발달된 지역이 되었는데, 현재까지 그 지위를 유지한다. 현재 이들은 풍부한 문화자원을 바탕으로, 예전의 왕성한 활동을 회복하였다. 그 중 운남성 騰冲현은 동경문화의 유산이 가장 잘 보존된 곳이다.

2007년 필자는 이 지역에 가서 필드조사를 진행하고, 상당한 문헌자료와 영상자료를 수집하였다. 본고에서는 이러한 현지자료를 바탕으로, 전통적인 도교경전과 비교하면서, 동경

¹張興榮：『雲南洞經文化』，雲南教育出版社，1998年。

문화와 도교의 관계에 대해 알아보고자 한다.

1. 騰冲현 洞經文化의 대략적인 상황

(1) 등충현의 지리와 인문현황

등충현은 중국 운남성의 서남부에 자리잡고 있으며, 미얀마와 국경을 마주하고 있다. 예로부터 ‘서남 실�크로드’의 길목 역할을 했으며, 중국 서남지역의 국방요충지 및 유명한 역사 문화 지역이다.

등충현은 역사가 아주 오래 되었는데, 신석기 시대부터 이미 인간이 거주하였다. 당나라 시대부터 중화민국에 이르기까지 등충은 州、府、衛、廳、道의 지역 행정부서의 소재지 역할을 하였다. 중국이 성립된 이후 등충현이 설립되었다. 2015년에는 등충시로 승격되었는데, 운남성 保山市에 속해 있다.

이곳에는 다양한 민족이 거주하는데, 回、傣、佤、僳僳、阿昌족 등 20여 개의 소수민족이 있다. 등충현은 또 중국의 서남에 위치해 있으면서, 교포들의 고향으로도 불리는데, 홍콩, 대만, 마카오의 동포 12여 만 명이 이곳에 거주한다. 뿐만 아니라 미얀마, 태국, 싱가포르, 일본, 캐나다 등지에서 온 20여 개국의 외국인들도 이곳에 거주하고 있다.

등충지역은 한족 문화를 기본으로 하고 거기에 南詔文化、土著文化、東南亞文化 및 西洋文化를 융합하여 아주 독특한 지역문화를 형성하였다. 이러한 문화의 대융합 속에서 동경 문화는 아름다운 한 떨기의 꽃이라 할 수 있다.

騰冲洞經은 역사가 오래되고 문화적 깊이가 깊어 현지 뿐만 아니라, 保山、德宏 등 지역까지 유명세를 날리고 있다. 현재는 미얀마까지 알려져 해외에서도 명성을 떨친다. 등충 사람들은 洞經을 사랑하고, 동경음악을 사랑하기에 항상 많은 사람들이 이 행사에 참여한다.

(2) 등충현 동경회의 현황

등충현은 동경을 시작한 역사가 오래 되었을 뿐만 아니라 보급이 잘 되어, 거의 모든 마을에서 동경회를 조직하고 있다. 『騰冲縣誌』의 기록에 의하면 洞經演談은 주로 대형 迎神寨會 때 열리는데, 예를 들어 城保의 「三月會」가 대표적이다. 교외에서는 풍요를 기원하는 「打保經」가 열린다. 그 외에 또 神誕會火, 생신축하, 고인 기념 등 행사도 열리는데, 이런 활동을 「彈經」이라 부른다. 주로 연주하는 곡은 60여 곡에 달하는데, 대부분은 우아한 음악으로 『一江風』, 『老臘黃』, 『慢五言』, 『鎖南枝』, 『花供養』, 『水供養』, 『香供養』² 등 음악이 있다.

²『騰冲縣誌』, 中華書局, 1995年, 第799頁.

20세기 80년대 등충지역은 경제발전을 거듭하면서 지역에 따라 騰越鎮洞經會、騰冲洞經老會、洞山桂香會、和順桂香會、界頭洞經會、馬站三聯洞經會、固東劉家寨洞經會、中和下村洞經樂團 및 騰越古韻樂團 등 많은 조직이 형성되었다. 이 외에도 등충 지역의 작은 마을에서는 현재까지 계속적으로 새로운 동경회를 조직하고 있다. 다시 말해서 등충현은 동경문화유산이 아주 풍부한 향토지역에 속한다.

아래 중점적으로 騰越鎮洞經會에 대해 소개하고자 한다.

등충현 동경회는 역사가 오래되고, 지역마다 조직이 설립되어 있는데, 그 중에서도 城保桂香會가 가장 유명하다. 이 조직은 읍 소재지에 위치해 있는데, 명청시대부터 왕성한 활동을 진행하여 현재까지 이어지고 있다. 1999년에 정식으로 「騰越鎮洞經會」로 명명하고, 등충현 정부가 직접 관할하게 된다. 이 조직의 주요 활동영역은 등충현 및 주변의 농촌지역이다. 하지만 경우에 따라 다른 도시인 德宏州에 가서 공연을 진행하기도 한다. 일반적으로 매달 7-8회의 초청을 받아 공연을 진행하며, 한 번 공연시간은 하루로 한다³.

騰越鎮洞經會는 현재 18명의 회원이 있고, 엄격한 규칙과 분업이 있으며, 매우 훌륭한 조직문화를 이루고 있다. 회원 가입하는 첫 번째 조건은 인품을 보고, 다음으로는 음악적인 전문성을 본다. 회원은 반드시 회칙을 준수해야 하고, 조직의 명예를 위해 힘써야 하며, 봉사하는 마음을 지녀야 한다.

騰越鎮洞經會는 주로 『太上玉清無極總真文昌大洞仙經』을 공연하지만 그 외에도 『龍華經』, 『南北門經』, 『玄帝報恩經』, 『九天賜福祥燈』, 『九天往生仙燈』, 『十王寶燈』, 『延生經』 등 10여 종의 공연주제가 있다. 이들의 공연은 크게 宮觀會(即廟會)와 家庭會로 구분되는데, 묘회는 성인의 탄신일 혹은 첫 불공을 들이는 날짜에 사찰이나 도관에서 진행한다. 예를 들면 음력 2월 3일 문창회, 6월 14일 關聖회, 8월 27일 공자회가 있다. 가정회는 개인의 초청으로 가정에서 진행되는데, 가족 구성원들의 소망을 들어주는 것으로 생신축하, 安龍奠土, 超度亡靈 등 의식을 행한다.

2. 騰冲洞經 공연의 조사기록

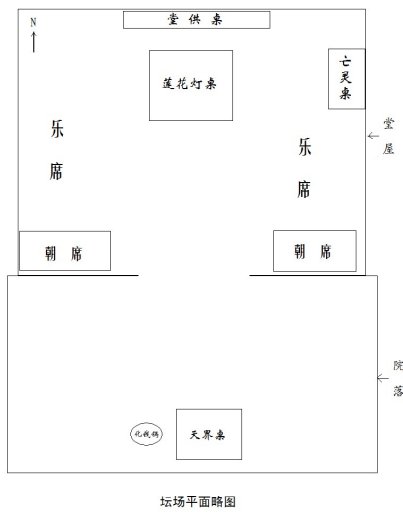
등충현은 洞經 조직이 아주 많이 있는데, 필자는 규모가 비교적 큰 騰越鎮洞經會를 조사 대상으로 삼았다. 조사기간에는 주로 이들이 진행하는 공연 두 편을 보았다. 한편은 마을 사찰의 첫 불공을 들이는 행사로 『文昌大洞仙經』을 공연했고 다른 한 편은 한 가정의 고인을 기리는 법회로 『玄帝報恩經』을 공연했다. 아래 「周年談經超度」 법회를 중심으로, 공연 상황을 구체적으로 들여다 보자.

³騰越鎮洞經會의 상황은현임 회장인 趙華仁이 제공한 자료에 근거하여 작성했다.

(1) 공연 배경

2007년 4월 7일 騰越鎮洞經會는 등충현 騰越鎮의 한 가정에서 「慈母周年談經超度」 법회를 진행했다. 자리에 참석한 사람들은 주로 고인의 가족이었다. 고인은 세 명의 아들이 있었는데, 현재 모두 퇴직하고 洞經會에 가입하였다.

그 중에서 셋째 趙華仁이 바로 洞經會의 현임 회장이다. 이들은 유교적 전통이 아주 깊은 가족으로, 우아한 洞經문화를 추구하고 있으며, 그러한 방식을 통해 고인을 추모하고자 했다. 이번에 진행된 공연은 『北極真武玄天上帝報恩真經』으로 자리에는 고인의 가족인 아들, 며느리, 손자, 손자며느리, 손녀 및 증손녀가 참가했다.



(2) 제단의 설치

騰越鎮洞經會의 桂香寶壇은 조씨 가문의 거실(堂屋)을 중심으로 설치됐다. 이들 집안은 모친이 살아 계실 때 4대가 같이 살았는데, 거실은 삼형제가 공동으로 사용했다. 이곳은 가족의 위패를 모시는 등 공공행사를 진행하는 곳으로, 방향은 남쪽을 향하고 있다. 실내의 북쪽 벽면에는 조상의 위패와 천지신령, 가족신을 모시고 있는데, 정중앙에 있는 위패가 「天地國親師位」이다. 시봉으로는 「招財童子、利市仙官」

이 있고, 위패 위쪽의 편액에는 「福自天申」의 네 글자가 있다. 그리고 왼쪽 위패는 「角音天水郡趙氏門中歷代宗親之香位」이고, 거기에 「根深葉茂、源遠流長」이라는 글이 쓰여 있다. 위패 상방의 편액은 「流芳衍慶」이다. 오른쪽에 모시는 위패는 「本居東廚司命奏善竈君王府、中宮土地福德興旺正神神位」이고, 配神은 「搬柴力使、運水郎軍」이며, 위쪽 편액은 「奏善賜祥」이다. 위패의 앞에는 탁자가 있고 탁자 위에는 불상과 함께 향로, 꽃병이 모셔 있다. 북측 벽 위패의 왼쪽에는 모친을 기리는 「堂祭文」이 걸려 있고, 오른쪽에는 「貞靜賢淑王氏桐英享陽耄壽趙老孺人之榮旌」이 걸려 있다. 동쪽 벽면에는 「朱子治家格言」이 걸려 있는데, 그 벽면의 나머지 부분에는 부모의 사진과 가족사진이 걸려 있다. 거실 기둥에는 세로로 「未報養育終身遺憾, 丁憂三年遵循古禮」라는 글과 가로로 「深恩難報」라는 글이 있다. 이러한 배치 형식은 이 지역의 대표적인 구성방식으로, 등충현의 거의 모든 가정에 이러한 방식으로 위패를 모시는 공간이 있다고 한다. 이는 등충현이 전통적인 의례를 아주 잘 간직하고 있음을 보여주는 것이다.

洞經會의 桂香寶壇은 원래의 방 구조를 기본으로 하여 밖에 있는 마당에 임시적으로 설치하였다. 거실의 정문 상방에 「桂香寶壇」의 편액을 걸고, 양측에는 「騰越鎮洞經會」、「敬道修德」、「經通天界」、「蒼胡頡竇」、「篤禮崇義」 등 현수막을 걸어, 이곳이 騰越洞經會의 제단임

을 알린다. 거실 안쪽에는 연화등 탁자와 망령 탁자를 배치한다. 악사들의 자리배치는 인원이 많은 관계로 거실 앞 처마 밑에 설치하였다. 나무가 심어져 있는 마당에는 天界 탁자 하나와 化錢鍋 하나를 설치해 두었다.

그 중에서 堂供 탁자는 원래 거실에서 사용하던 것으로 원래 위치에 있으나 탁자 위에 두 개의 연화등을 추가했다. 연화등 탁자란 연등 및 경서를 놓는 탁자로 그 위에 29개의 연화등을 설치 하였다. 나머지 연화등은 다른 탁자에 올려 놓았는데 이렇게 총 36개의 연화등을 준비한다.⁴ 연화등을 만드는 방법은 일반적인 도자기 그릇에 채색종이를 꽃잎모양으로 붙여 연꽃 모양으로 만든다. 그리고 나서 그릇 가운데 초를 켜면 연화등이 완성된다.

거실 입구의 양 옆에는 洞經會의 악대가 자리잡고 있다. 악대는 朝席과 樂席으로 구분되는데, 朝席의 동쪽 첫 번째 자리에는 洞經會의 趙華仁, 두번째는 何祖耀가 앉고, 서쪽으로 이어져 세번째는 趙興仁, 네번째는 사회자 李順茂가 앉는다. 이들의 임무는 哼、誦、講經을 위주로 하는데 사용하는 악기는 大鼓、小鼓、鈸、磬、木魚、鈸 등 타격악기가 주를 이룬다. 그 중에서 사회자는 의례의 진행하는 역할을 한다. 樂席에서 사용하는 악기는 주로 中胡、揚琴、琵琶、피리、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮 등이 있다.

개괄해 보면 제단은 가정의 거실 앞마당에 설치하여 하나의 전체를 이룬다.사회자와 가족은 그때그때 상황에 따라 설치해 둔 탁자에 다니면서, 여러가지 의례를 진행한다.

(3) 주요 의례 과정

이번 공연은 하루 동안 진행되었는데 『北極真武玄天上帝報恩真經』의 송독과 함께 망령을 위로하는 행사를 하였다. 玄天上帝報恩을 표현할 때 신선을 모시는 의례(迎聖安位)를 진행하고 끝날 무렵에 다시 三獻과 신선을 송별하는 의례(送聖的儀節)를 행한다.

가. 迎聖安位

오전 9시 30분 좌우, 북을 치고 팽과리를 두드리고 음악을 연주하며 행사의 시작을 알린다. 먼저 고인의 후손(조씨 삼형제)이 사회자의 안내에 따라 향을 올리고 배례를 드린다. 예를 마친 후, 탁자에 있는 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』 두 권을 집어, 東西 탁자에 각각 놓아, 의례 참가자들이 읽을 수 있게 한다. 다음으로는 모두 함께 「香雲結篆天尊」을 세 번 읽은 후 본격적인 의례를 실시한다.

음악의 연주와 함께 上香贊 노래를 하고, 신선의 寶號를 찬양하고, 冥陽四府高真眾聖이 제단에 강림하도록 요청한다. 이 때 請聖疏文을 읽고, 詩歌와 함께 주문을 외우고, 寶誥를 찬양하고, 신선이 자리에 임하도록 한다.

迎聖安位란 곧 聖仙真을 제단에 모셔와 자리에 임하도록 하는 것을 말한다. 이는 고인

⁴현지 의례 전통에 의하면여성 망령을 기릴 때 36개의 연화등(남성은 24개)을 준비해야 한다.

을 기리는 法事로 이 때 사용하는 경전은 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』이다. 경전을 읽는 과정에서 고인의 가족은 聖真 앞에 무릎을 꿇고 자리한다. 전체 과정은 의례의 규정에 맞춰야 하는데 과의 서적의 기록에 따라 哼、誦、念、唱을 진행한다. 매단계에서 악대는 洞經의 고전음악을 함께 연주한다. 이렇게 의례, 誦唱、音樂 삼자가 하나로 되어 풍성하고 생동한 洞經 활동을 진행하는 것이다.

오전 11시 좌우, 迎聖安位 의례가 끝난 후, 玄帝報恩經懺를 진행한다.

나. 玄帝報恩

여기서 사용하는 玄帝報恩經은 이번 행사의 주요 경전으로 『北極真武玄天上帝報恩真經』 상중하 세 권이 있다. 하지만 시간상 관계로 이번 행사에서는 중권만 사용하였다.

북을 치고 음악을 연주하고, 탁상에 있는 모든 연등을 켜 다음, 고인의 가족은 위패 앞에 가서 향과 함께 배례를 드린다. 이 의례는 먼저 탁자에 있는 연등 앞에서 한 후, 다시 명령의 위패 앞에서 진행한다. 사회자는 탁자에 있는 『北極真武玄天上帝報恩真經』 두 권을 집어 朝席의 탁자에 놓는다. 이렇게 본행사가 시작된다.

본행사의 시간은 조금 긴데 오전 11시에 시작하여 정오 12시까지 한 단계 진행하고, 점심식사 후 오후 2시에 다시 시작하여 5시에 끝난다.

본행사는 신선들의 聖號를 부르는 것으로 시작하는데 당일엔 玄帝의 寶號를 다함께 불렀다. 이 때 음악이 연주되고, 사람들은 경전을 읽는데, 사용하는 창법은 「京八卦」腔이다.

이 과정을 마친 후 수석은 독백을 진행하는데 그가 하는 이야기 주제는, 무당산에서 득도한 500神眞이 玄天上帝에게 부모의 은혜를 어떻게 갚아야 하는지 묻는 내용이다. 이에 상제가 대답하기를 “恩所自起，當在十月懷胎時也”라 하였다. 수석은 계속하여 부모의 10개월 임신과정인 1월, 2월…10월을 서술 하는데 이 때 사용하는 경문과 창법은 조금씩 다르다. 예를 들어 1월에 해당되는 경문은 “一月懷胎母腹中，形容憔悴不相同。雖然喜慶從天降，自此憂心起萬重”이고 사용하는 창법은 大洞腔이다.

십 개월 임신과정을 모두 서술한 후, 독백으로 부모의 은혜는 말로 헤아릴 수 없이 큰 것이라 하면서, 10가지 주요 은혜를 나열한다. 부모가 자식을 기르는 데에는 열 가지 큰 은혜가 있는데 그것은 곧 “一曰懷胎保護恩，二曰臨產痛楚恩，三曰殷勤乳哺恩，四曰提攜襁抱恩，五曰照察衣物恩，六曰供給食費恩，七曰教誨不倦恩，八曰婚配嫁娶恩，九曰疾病耽憂恩，十曰遠行星念恩”이다. 매 한가지 은혜에는 그에 알맞는 음악이 연주된다. 진행자는 이런 형식으로 세인에게 은혜를 보답하고 효도를 드리라고 가르친다. 懷胎保護恩에 대해 언급할 때, 五言韻文을 함께 낭독하는데, 이 때 사용하는 창법은 鶴慶鮮花이다. 운문의 구체적인 내용은 아래와 같다:

父母生兒女，何一不是恩。懷胎保護時，親心苦莫論。

重贅難運動，幹焦遍口唇。夢寐弗能忘，愛護若寶珍。
 長路不敢行，高山不敢登。悲喜雜憂疑，愁慮損精神。
 捱此十個月，容易到生晨。設使無父母，身從何處生。
 好作孝順子，莫為忤逆身。演說報恩經，普勸世間人。

열 가지 은혜를 모두 서술 한 후, 다음으로는 자식이 부모의 은혜를 보답하는 방법에 대해 말하는데, 거기에는 忠君、愛民、愛兄弟、信朋友、保身體、睦宗族、和鄉鄰、教子孫、訓愚頑、好施舍 등이 있다. 매 단계에는 그에 상응하는 경문과 음악이 있는데, 맨 마지막은 玄天神咒, 玄帝聖號와 贊文이다.

다. 三上獻

오후 5시 좌우, 가족들은 제단에 음식을 올려 놓는다. 사용하는 음식으로는 신선로, 여러가지 요리 및 술이 있다. 5시 15분, 獻食의례가 시작된다. 사용하는 경전은 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』 중의 「大乘堂祭科」로 주된 내용은 망령에게 식사를 대접한다는 것이다. 식사 접대는 세 가지 과정이 있는데 初獻獻酒、二獻獻食、三獻獻羹으로 통칭하여 三上獻이라 한다.

이 과정에서 사람들은 북을 치고, 팽과리를 두드리며 음악을 연주하고 경문을 읽는다. 고인은 가족은 위패 앞에 가서 「垂光接引天尊」을 읽는다. 이 때 고전음악이 연주되는데, 선택한 음악은 ‘古風調’로 망혼을 집으로 모셔온다는 의미를 담고 있다. 구체적으로 “五方童子五方來，手執寶蓮五色開。直向五方開道路，接引亡魂赴家來”라 하였다.

初獻獻酒란 가족 한 명이 망령의 탁자 앞에 무릎을 꿇고 술 세 잔을 올리는 것을 말한다. 이 과정에서 악대는 ‘機音調’를 연주한다. 初獻獻酒를 마친 후 이어서 二獻獻食、三獻獻羹을 진행한다. 이헌, 삼헌의 과정은 초헌과 비슷하다. 모두 음악연주와 함께 경전을 읽으면서 음식을 올리는 것이다. 하지만 사용하는 경전과 창법은 모두 다르다.

삼헌의례는 거의 한 시간 정도 지속되어 6시 15분에 끝났다. 다음으로는 送聖科儀가 진행되었다.

라. 送聖

送聖 과의는 오후 6시 15분에 시작하여 6시 반에 끝났다. 이 단계는 아주 간단한 행사로 신령을 돌려보내는 의례이다. 이 때 사용한 경전은 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』 중의 「送聖科」을 읽었다.

과정을 살펴보면 먼저 북을 치고 음악을 연주하는데, 이 때 가족들은 天階位 앞에 무릎을 꿇고, 모두 같이 “寶華圓滿大天尊”이라 말한다. 악대는 「京八卦」라 하는 고전음악을 연주하는데 “경건하고 시적인 감정”을 불러일으킨다. 자리에 있는 사람들은 다같이 輪回救苦天

尊、九幽拔罪天尊、燈光普照天尊、回鸞返駕天尊、流恩賜福天尊，無上至真을 부르며 이들의 공덕을 찬양한다. 음악 연주가 끝나고, 팽과리를 두드려 행사가 끝났음을 알린다.

이렇게 하여 의례의 모든 과정이 마무리를 지었다.

3. 洞經樂儀와 道敎의 關係

洞經會는 여러 문화가 혼합되어 있는 종교성 사회단체로, 유불도 문화와 아주 깊은 관계가 있다. 본고에서는 洞經樂儀와 道敎의 關係에 대해 중점적으로 알아 보고자 한다. 즉 의례에 사용된 경전과 과의 및 음악을 분석하여 동경문화와 道敎의 關係를 탐구해 볼 것이다.

(1) 洞經에서 사용되는 기본 경전은 道敎경전에서 비롯하였다

騰越鎮洞經會에서 사용하는 경전은 아주 다양한데 예를 들어 『太上玉清無極總真文昌大洞仙經』, 『龍華經』, 『南北門經』, 『北極真武玄天上帝報恩真經』, 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』, 『大乘設齋科』, 『十王寶燈贊揚科範』, 『安龍奠土經』, 『十供養科儀』, 『大洞經首』 등이 있다. 경전의 명칭에서 볼 때 대부분 道敎경전인 것을 알 수 있다. 그렇기 때문에 洞經활동은 道敎와 아주 밀접한 관련이 있다고 본다. 이번 필드조사 당시 행해졌던 의례에서 사용된 경전은 주로 두 권으로 하나는 『北極真武玄天上帝報恩真經』이고 다른 하나는 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』이다. 아래 이 두 경전에 대해 간단한 분석을 진행해 보고자 한다.

먼저 『北極真武玄天上帝報恩真經』(以下 『玄帝報恩經』으로 약칭)과 『道藏』의 關係에 대해 알아보자. 이번에 수집한 『玄帝報恩經』은 騰越鎮洞經會에서 사용한 공연판본이다. 洞經會는 역사가 오래 되었기에 대부분 서적들을 분실하고, 현재는 20세기 8-90년대의 필사본 혹은 복사본을 사용하고 있다. 後記에 의하면 이 『玄帝報恩經』은 1999년 大羅綺萍觀音寺에서 소장하던 원본을 복사한 것이라 한다. 비록 복사본이지만 그 속의 내용은 아주 오래된 경전이다.

『玄帝報恩經』의 앞에는 서문 두 편이 있다. 그 중 하나는 「大清乾隆四十九年歲在甲辰仲秋月蛉東張雲龍際飛氏謹誌」라 되어 있는데, 이렇게 볼 때 洞經本『玄帝報恩經』은 건륭제 시대에 제작된 것으로 보인다. 당시 유생인 張雲龍丁憂는 집에서 文昌社를 설립하였는데, 의례를 지낼 때 단지 『大洞仙經』만 읽었다. 훗날 그는 道敎경전인 『報恩金科』에 효도를 선양하는 글이 있는 것을 알고, 『報恩經』도 같이 읽게 되었다. 의례를 더욱 잘 진행하기 위하여 그는 경전을 上中下三卷으로 재편집 하였다. 이것이 곧 洞經本『玄帝報恩經』이 道敎경전인 『報恩金科』에서 변화되는 과정이다.

다른 경전인 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』 역시 道敎경전을 개편한 것이다. 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』는 동경회에서 망령을 제도할 때 사용하는 경전으로 그 속에는 拔亡科、堂

祭科、送聖科 등 몇 개의 과의가 포함되어 있다. 이런 과의는 내용이 길지 않고, 경전을 읽을 때 음악 반주를 같이 한다. 그렇기 때문에 동경회에서 사용하기 매우 적합하다. 우리가 수집한 서적은 2003년 騰越鎮洞經會에서 필사한 판본이다. 이 책에는 도교경전을 개편했다는 내용은 없다. 하지만 내용면에서 볼 때 도교적인 요소가 매우 많이 포함되어 있는 것을 알 수 있다. 예를 들어 의례 과정에서 초청되는 신명의 명칭을 보면:無量度人三清三境天尊、拔生死苦金闕四皇上帝、度亡教主神霄三師上帝、鉤魂鑄魄普天星門群真、五靈五老五方焚氣天君、三官四聖黃箒煉度真君、輪回救苦更生永命天尊、楊枝救苦圓通自在天尊、報恩教主終劫濟苦天尊、寶幢接引開通冥路天尊、承功脫化廣度沈淪天尊、玉箒度命血湖赦罪天尊、東嶽酆都地府十王真君、城隍土主追攝護送官軍、都司六曹地府合座威靈、家居香火司命禁忌六神 등으로, 이들은 모두 도교 계열의 天尊大神이다. 아울러 과의에서 사용되는 주문이나 聖號는 모두 『道藏』에서 출처를 찾을 수 있다. 구체적으로 「開經玄蘊咒」를 보면 다음과 같다:

雲篆太虛，浩劫之初。乍遐乍爾，或沈或浮。
 五方徘徊，一丈之余。天真皇人，按筆乃書。
 以演洞章，次書靈符。元始降下，真文旦敷。
 昭昭其有，冥冥其無。沈滯能自痊，塵勞溺可浮。
 幽冥將有賴，由是升仙都。

이상 주문은 南宋의 蔣叔輿가 쓴 『無上黃箒大齋立成儀』 卷二五의 『開啟轉經儀』에 있는 주문과 완전히 동일하다. 이렇게 볼 때 동경회에서 사용하는 경전은 도교 경전에서 비롯했다고 생각된다.

(2) 의례 과정과 表疏符咒의 道教적 특징

위에 서술한 「周年談經超度」法會의 진행과정에 비춰 볼 때 이번 동경회의 행사는 제단의 설치, 신령 초청, 의례진행과정 등 면에서 모두 도교의 과의와 아주 밀접한 연관이 있는 것을 알 수 있다. 먼저 행사장소의 설치를 보면 거실의 구조나 연등탁자, 탁자에 올려 놓은 물품은 모두 도교적인 특징을 지니고 있다. 예를 들면 연등탁자 위에 白米로 ‘玄天報恩’이라는 네 글자를 써 놓은 것, 또는 의례에 사용하는 경서가 『玄靈文昌大洞大乘拔亡燈科』 및 『北極真武玄天上帝報恩真經』이라는 것. 이 외에도 하나의 「五雷號令」 令牌、하나의 「萬神降臨」 令牌、하나의 香爐、과일 다섯 접시, 五碗供蔬 등은 모두 도교와 관련이 있다. 그리고 연등 탁자는 붉은 천으로 감싸고 거기에 「經通天地」의 네 글자를 써 놓았다는 점. 또한 연등탁자의 위에 열명의 文昌天尊의 위패를 걸어 놓았는데 이들은 동쪽에서 서쪽으로 순차적으로:文昌嗣祿消劫行化天尊、文昌嗣祿澄真正觀天尊、文昌嗣祿慈悲應感天尊、文昌嗣祿註祿定籍天尊、文昌嗣祿更生永命天尊、文昌嗣祿輪回救苦天尊、文昌嗣祿靈感慈應天尊、文昌嗣祿消

魔護國天尊、文昌嗣祿寶光慈濟天尊、文昌嗣祿隨願靈應天尊이다. 이렇게 볼 때 연등탁자 위에 놓은 令牌、經書、神靈은 모두 도교와 깊은 관련이 있는 것을 알 수 있다.

그리고 위에서 언급한 동경행사의 주요 절차인 迎聖安位、玄帝報恩、三上獻、送聖 등의례 및 焚疏上表、唱念經咒、跪拜祈禱、畫符招訣 등 행사는 모두 도교의 재초과의 절차와 거의 일치하다. 즉 洞經활동은 도교의 과의와 아주 깊은 연관이 있다는 것이다.

동경행사에서 사용하는 表疏符咒 역시 도교와 관련이 크다. 예를 들어 이번에 진행한 고인을 기리는 행사에는 모두 十三份疏文과 三份文憑을 사용하였는데 이 十三份疏文에 있는 神真을 보면 그들은 구체적으로 東嶽酆都地府十王十聖、十輪拔苦出冥教主本尊地藏王菩薩、血湖天大將軍破穢考較大神、都司三司掌亡魂功過案官、冥府小祥十殿轉輪死生大王、經筵祈請十方三世諸佛菩薩列聖諸真、北極真武玄天上帝終劫濟苦天尊、北府酆都元天大帝、幢幡寶蓋開通冥路接引天尊、東嶽天齊大德仁聖大帝、本縣城隍輔德大王、太乙救苦天尊青玄九陽上帝、桂香寶殿輪回救苦天尊이다. 이 13명의 신명 중 소수만 불교의 보살이고 대부분은 도교의 天尊大帝이다. 다시 말해서 동경회에서 진행하는 행사에 초청되는 신명은 거의 도교계열인 것이다.

이 행사에 사용된 三份文憑은 「靈寶大法司出給太上九真妙戒文牒」、「靈寶大法司出給太上生天薦煉文疏」、「靈寶大法司出給太上生天寶策一道」이고 文牒에는 「接引天尊」、「救苦天尊」、「度命天尊」의 神像과 함께 주문이 쓰여 있다. 文憑이란 망자가 사용하는 통행증으로 이미 九真妙戒를 받았으니 升天得道 할 수 있다는 뜻이다. 文憑의 발급기관은 「靈寶大法司」인데 靈寶大法司란 도교신선계통의 중요한 부서로 주로 문서를 담당한다. 문서발급 기관이나 사용하는 주문에서 알 수 있듯이,이 행사는 도교적인 요소가 매우 강하다.

(3) 각종 음악 역시 도교와 밀접한 관련이 있다

이번에 조사한 騰越鎮洞經會 및 그들이 진행한 행사를 살펴보면 음악은 아주 중요한 외형적 표현 형식에 속했다. 동경회는 18명의 악사로 구성되었는데 모든 구성원들은 전문적인 악기를 다루고 있다.이들은 행사 과정에서 상황에 맞춰 음악을 연주하고,또한 경전을 읽거나 주문을 외우는 과정에서도 반주를 진행한다.다시 말해서 행사의 전 과정에 음악이 동반되는 것이다. 그렇다면 동경회에 사용되는 음악은 도교와 어떤 관련이 있는 것일까.

가. 樂隊의 조직

騰越鎮洞經會는 현재 18명의 구성원이 있는데, 그들은 모두 일정한 수준의 음악기능을 갖추고 있다.회원은 모두 남성이고,연령은 50세 이상이며,문화수준이 비교적 높다.한 사람이나 한 두가지 악기를 다루는데 구체적인 것은 아래 표를 참고하기 바란다.

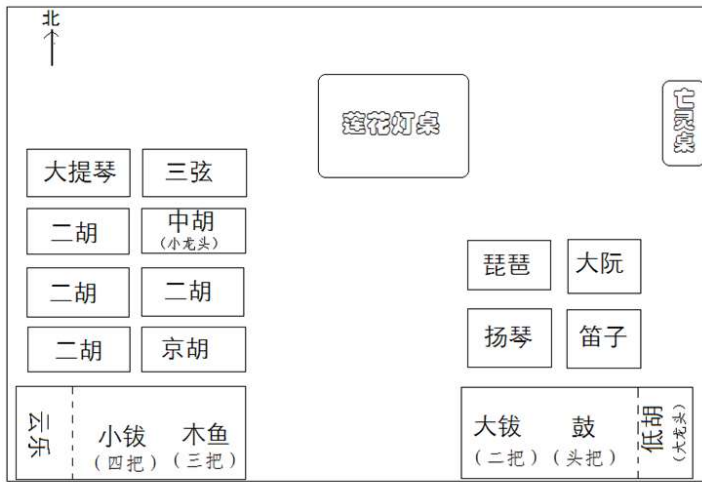
표1: 騰越鎮洞經會의 구성원 현황표(2007년)

이름	출생연도	洞經會 가입 전 직업	학력	악기 및 맡은 역할	연주 경력	家傳 혹은 後學
趙華仁	1952.10	노동자	중학교	首座、 朝席頭把	12年	後學
何祖耀	1955.1	노동자	중학교	大鉞、 朝席二把	12年	後學
丁恆證	1942	의사	대학교	木魚、 朝席三把	6年	後學
李順茂	1943.5	농민、 종교인	초등학교	朝事、 사회자上香	60年	家傳
劉克英	1945.3	노동자	중학교	雲樂	15年	後學
趙崇仁	1948.6	노동자	중학교	京胡	35年	後學
李春貴	1940.12	간부	중학교	揚琴	40年	家傳
李春明	1944.4	간부	중학교	中胡提琴、 小龍頭	40年	家傳
劉成蔭	1938.1	교사	대학교	大阮	12年	後學
武凡強	1950.11	간부	중학교	中鬚笛子	10年	後學
董廷輝	1949.2	간부	고등학교	三弦二胡	10年	後學
許國勝	1946.1	간부	고등학교	京二胡	6年	後學
謝培盛	1946.10	간부	전문대	첼로	6年	後學
王叔平	1950.7	간부	전문대	二胡	6年	後學
江親文	1946.12	勞動經濟	전문고	二胡	6年	祖傳
沈慶忠	1952	노동자	중학교	피리	12年	後學
楊立湘	1949.12	騰越文藝團	중학교	琵琶	12年	後學
李保成	1942	노동자	고등학교	低胡、大龍頭	30年	後學

이상 표에서 볼 때, 騰越鎮洞經會 구성원의 일부는 가문의 영향을 받았고, 일부는 어릴 적부터 취미와 열정이 있었음을 알 수 있다. 이들의 직업으로는 교사, 의사, 간부, 노동자 등이고, 학력 또한 비교적 높다. 동경회 회원 중, 한 명의 특수한 인물이 있는데 곧 사회를 맡은 李順茂이다. 그는 직업이 종교인으로, 가족 대대로 종교에 종사했으며, 佛道에 능하다. 평사시에는 농촌지역을 다니며 여러 가지 法事를 진행하는데, 즉 의례에 아주 익숙하다. 騰越鎮洞經會에서 그를 초빙하여 사회를 맡게 한 것은 그가 동경회 활동의 핵심인물이라는 것을 의미한다. 騰越鎮洞經會는 비록 악대의 형식으로 구성되었지만 핵심인물은 종교인이고,

그들이 진행하는 행사 역시 종교적인 의례의 형식이 강하게 나타난다.

악대는 연주 과정에서 의례의 규범을 엄격하게 지킨다. 그들은 朝席과 樂席으로 구분되고 朝席은 또 東西二席으로 구분된다. 東席에는 頭把、二把를 배치하고, 西席에는 三把、四把를 배치한다. 坐朝者는 哼、誦、講經을 주로 하는데, 동시에 提手、大鼓、小鼓、鈸、磬、木魚、鈺 등 여러 타악기를 다룬다. 樂席은 中胡(龍頭胡)를 주요 악기로 하여 揚琴、琵琶、笛子、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮 등 여러 민족악기를 배치한다. 이들 악기는 高中低의 운율을 나타내는데 이는 민간의 四字手法과 조화를 이루며 매우 아름다운 화협음을 만들어 낸다. 연주 내용은 40여 곡에 달하는데 그 중에서 樂調가 10곡, 腔頭가 30여 곡이다. 전체 공연 과정에서 악대는 끊임없이 연주를 진행하여 伴奏, 의례、誦唱、音樂이 삼박자를 잘 이루게 한다. 즉 하나의 풍성하고 생동한 洞經談演 공연이 펼쳐지는 것이다.

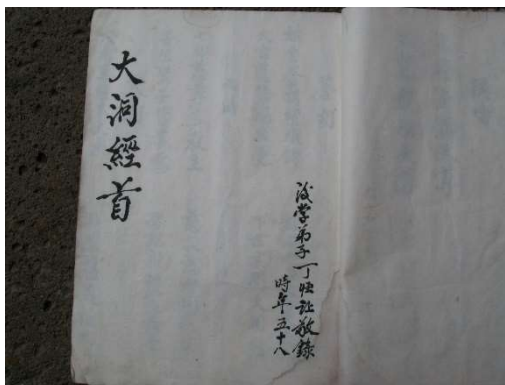


乐队座次示意图

나. 연주 내용

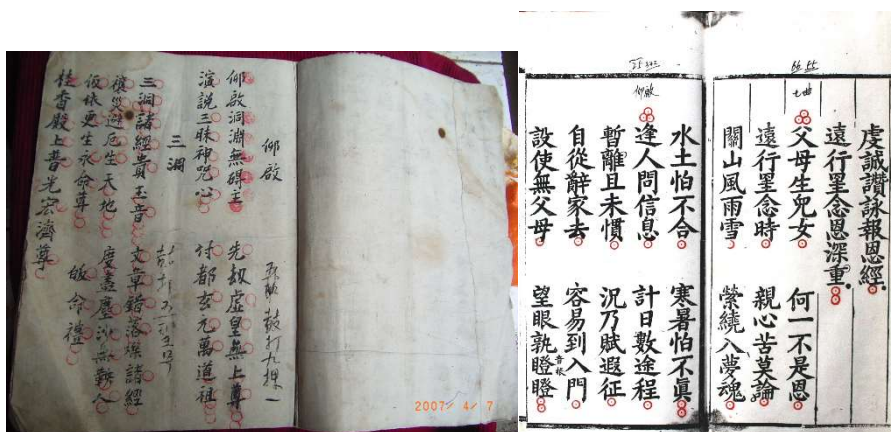
洞經음악이란 공연과정에서 경전을 읽고 의례를 진행하는 음악형식을 말한다. 경전 속에는 시, 주문,讚 등이 포함되어 있는데, 악대가 연주하는 고전음악에 맞춰 의례를 진행한다. 악대의 曲調는 크게 두 가지로 나뉘는데 하나는 '經腔', 다른 하나는 '曲牌'이다. 여

기서 말하는 경강이란 주문을 읽을 때 다양한 음을 넣는 것을 말한다. 그리고 곡패란 의례를 진행할 때 사용하는 음악으로, 제단을 설치하거나 음식을 공양할 때 음악연주를 하는 것을 말한다. 조사에 의하면 현재 騰越鎮洞經會에서 사용하는 경강은 30여 곡, 곡패는 10곡이다. 이 중에서 경강에 사용되는 曲名과 악보는 내부용 수첩인 『大洞經首』의 필사본 『樂譜』에 수록되어 있다.



이 책의 내용에 의하면 騰越鎮洞經會가 현재 사용하는 經腔의 곡명으로는: 仰啟、三洞、鶴慶鮮花、機音、士子儒生、老八卦、蒼胡、七曲、大洞、慶雲、普光、金蕊、高三洞、元命、老七曲、老鮮花、五聖號、京八卦、霄明、鎖南枝、老臘黃、遇江風、文昌、元始、年王、打腔、懺腔、誦章、古風腔、金音腔等. 曲牌有: 大舞隊、倒垂簾、步步嬌、萬年歡、慢五言、四季風、懺腔 등이 있다.

이 중의 대부분 가사는 『大洞談經』의 經文에서 유래하였다. 그리고 음악의 명칭은 보통 가사의 앞에 있는 두 글자를 따서 만들었는데, 예를 들어 곡명이 「仰啟腔」이면 가사의 내용은 “仰啟洞淵無礙主, 先劫虛皇無上尊, 演說三昧神咒心, 付都玄元萬道祖”이고, 곡명이 「三洞腔」이라면 가사의 내용은 “三洞諸經貴玉音, 文章錯落燦諸經。禳災避厄生天地, 度盡塵沙無鞅人”이라는 것이다. 이들 經腔은 騰越鎮洞經會가 공연을 할 때 자주 사용하는 음악으로, 곡조가 정해졌기에, 공연할 때 가사를 바꾸면 다른 음악을 연출 할 수 있다.



총체적으로 볼 때 이들이 사용하는 음악은 도교음악과 아주 밀접한 연원관계가 있다. 이에 대해 何昌林先生은 麗江 지역의 洞經古樂에 대해 연구한 후 말하기를:麗江의 洞經音樂은 도교의 經腔「廣成南韻」과 유생들이 사용하는 「絲竹細樂」의 혼합체라고 하였다.⁵학계의 관점에 의하면 洞經음악은 도교의 과의 음악을 기본으로 하여 거기에 유교음악, 궁중음악, 민속음악, 소수민족음악을 가미하여 형성한 복합적인 음악형태라 한다.

필자는 騰越鎮洞經會에 대한 필드조사를 진행하고, 도교경전과 과의에 대해 비교 분석한 결과 동경음악은 도교와 아주 밀접한 연관이 있는 것을 알 수 있게 되었다. 구체적인 증거로는 동경회에서 사용하는 경전은 주로 도교경전에서 비롯하였고, 그들이 의례를 진행하는 순서 및 表疏符咒 역시 도교에서 유래하였다. 뿐만 아니라 전체 공연과정을 동반하고 있는 음악 역시 도교의 과의 음악임을 알 수 있었다.

⁵何昌林: 『國寶埋藏在喜馬拉雅雲嶺深處』, 『人民音樂』1993年3期.

道教と洞経音楽への初探

——騰冲洞経の考察を中心に

汪桂平

中国社会科学院世界宗教研究所・研究員

要旨

本稿では、雲南省騰冲に残る洞経音楽テキストと儀式をもとに、洞経音楽と道教の関係を探り、経書テキスト、儀式、楽団組織、音楽のレパートリーの面で、洞経音楽が道教と密接な関係を持つと結論づけた。

洞経音楽は、洞経会の経典や儀式に合わせて演奏される音楽である。もともとは道教の法会で演奏される音楽が起源で、それぞれ独自の曲調を持っていた。長い時間をかけて他の音楽要素を吸収し、優雅なリズムと素朴さを備えた貴重な古典音楽となったのである。優れた民俗音楽文化として、現在も雲南省や四川省で広く演奏されている。

しかし実際には、洞経音楽は複合文化的なものであり、音楽はその外形的・直感的な表現に過ぎないのである。

何湿耀氏は、「“音楽”の全過程において、現在の洞経音楽文化の特徴を俯瞰してみると、極めてユニークな情景が描かれている。基本的な枠組みは、道教の鬼神観と儀式法で、道・儒・仏の融合した文化的意味合いを持ち、儒学（理学）、及び命兼修の人生哲学や人生の情趣を文化的内旨とし、文人たちの民間団体として組織された、非宗教的、非俗的と思われる多文化的、独立的、複合的な民俗音楽文化である」としている。

したがって、洞経音楽について語るとき、その組織的な手段である洞経会とその宗教儀礼を抜きにしては始まらないのである。張興榮氏の著書『雲南東晋文化』によると、洞経会は「文会」「儀楽会」とも呼ばれていた。文人や儒者の集まりである「文会」と、儀式や音楽を実践し、その文化を教える人たちの集まりが「儀楽会」である。洞経会とは、一言で言えば、儒教、道教、仏教の文化が混在した宗教団体である。狭義には、道教の経典『大洞仙経』にちなんで命名された。¹

洞経壇会は主に音楽とともに唱えられ、演奏され、加護や災厄の除去を祈る宗教儀式、生誕のお祝い、寺院の開光など宗教性儀式で使われる。その後、次第に儒教、道教、仏教が融合した民間法会へと発展し、雨乞い、長寿の祝い、土用、追い越しの儀式に使われるようになった。演奏される経典は、『大洞仙経』に限らず、『玉皇経』『玄帝経』『忠義経』などの道教の古典や、『孝経』『観音経』『救劫経』などの儒教・仏教の経典や民間宗教も含まれる。

雲南の洞経音楽は明代初期に伝わり、その後徐々に発展して清代に最盛期を迎えたと一般に考えられており、省内のほとんどの大きな村や町には様々な数の洞経会組織や活動があり、しかも健全で、活動は規範化され、制度的かつ定期的に行われていたようだ。洞経音楽は、宗教儀式や民俗文化行事の際に演奏される。明清時代から雲南は洞経音楽文化が最も盛んな地域であり、豊かな遺産が今日まで保存され、今では各地で洞経音楽協会とその活動が復活している。その中でも比較的多くの洞経が残っているのが、雲南省の騰冲県である。

2007年、雲南省騰冲県にある洞経古典籍の文化財調査を行い、多くの経典や視聴覚資料を収集した。本稿では、この調査で得られた情報をもとに、既存の道教の経典と比較しながら、洞経文化と道教の密接な関係を分析する。

一、騰冲県における洞経文化の概要

¹張興榮：『雲南洞経文化』、雲南教育出版社、1998年。

(1) 騰冲県の地理的・人文的特徴

騰冲県は雲南省の西の国境に位置し、ミャンマーに隣接し、古代「西南シルクロード」の玄関口、中国南西部の防衛の中心都市、有名な華僑都市、歴史文化都市である。

騰冲の歴史は古く、新石器時代から人類が住んでいたと言われている。唐の時代から中華民国まで、騰冲は国、県、衛、部、省、庁の所在地であった。新中国建国後、騰冲県が設置され、2015年に騰冲県が廃止され、雲南省管轄の県レベルの騰冲市が設置され、宝山市が代行している。

騰冲には、回族、ダイ族、ワ族、リス族、アチャン族など20以上の少数民族が住んでいる。騰冲は雲南省の西端に位置し、ミャンマー、タイ、シンガポール、日本、カナダなど20以上の国や地域の華僑や香港、マカオ、台湾の同胞が12万人以上住む有名な華僑の郷である。

騰冲文化は、雲南省西部の漢族文化を主軸とし、南詔文化、土着文化、東南アジア文化、西洋文化が融合した独自の地域文化である。騰冲文化の庭園の中で、東京文化は傑出した驚異の一つである。

長い歴史と深い伝統を持つ騰冲洞経は、周辺の宝山、徳宏だけでなく、ミャンマーなどにも広がり、その名声は遠く海外にまで及んでいる。騰冲の人々は洞経を崇拝し、その音楽を愛し、多くの儀式に洞経が関わっている。

(2) 騰冲県洞経会の現況

騰冲県では、歴史的に早い時期から洞経典が伝わり、非常に人気があり、ほとんどの村に洞経があった。『騰冲県志』によると、東経は主に神を迎える大規模な会合で見られ、城堡では「三月会」、郊外では豊作を祈る「打保経」などが行われ、その他、神誕会火、私人慶寿、超薦亡霊などの行事でも、洞経が歌われる。演奏の目的は、神仏への祈りを唱えることであり、「一江風」「老腊黄」「慢五言」「鎖南枝」「花供養」「水供養」「香供養」など、60曲以上があり、ほとんどがゆっくりとした廟堂讃歌である。²

1980年代以降、騰冲洞経組織は急速に発展し、騰越鎮洞経会、騰冲洞経老会、洞山桂香会、和順香会、冀頭洞経会、馬廠三連洞経会、固東劉家寨洞経会、中和下村洞経楽団、および騰越古韻楽団などの大衆組織が活動するようになり、上記の洞経会以外にも、近年、騰冲のいくつかの鎮では洞経会が設立されている。騰冲県は、伝統的な洞経典文化の遺産が非常に豊富な、典型的な地方文化コミュニティだと言える。

以下は、今回の研究対象である「騰越鎮洞経会」について簡単に紹介する。

騰越鎮洞経は歴史が古く、町のあちこちにあり、城堡桂香会は最も人気がある。それは、県城にあり、明・清の時代に大いに活躍し、その後も浮き沈みを繰り返しながら受け継がれてきた。1999年、正式に「騰越鎮洞経会」と改称し、騰越鎮人民政府の下部組織となった。紹介によると、協会の主な活動範囲は騰冲県城とその周辺の村であり、時には徳宏県など他の都市に招かれ、洞経典の講話や公演を行うこともあるという。一般に、月に7、8回開催され、1回の講演は通常1日である。³

²『騰冲県志』、中華書局、1995年、799頁。

³騰越鎮洞経会の状況に関しては、主に趙華仁会長の提供による手書きの資料と口述資料による。

騰越鎮洞経会には18人の会員がおり、厳格な規則と分業制で、純粋な組織と厳格な礼儀作法を守っている。すべてのメンバーは、まず人柄を重視し、次に音楽的造詣、そして一定の業務レベルでもって入学が許可される。会員は、協会の規則を遵守し、集団の評判を維持し、献身的な精神を持たなければならない。

騰越鎮洞経会談演の経典は、『太上玉清無極総真文昌大洞仙経』が主体で、その他、『竜華経』、『南北斗経』、『玄帝報恩経』、『九天賜福祥灯』、『九天往生仙灯』、『十王宝灯』、『延生経』など10数冊の単行本がある。洞経談演活動は主に、宮観会（庙会）と家庭会に分かれる。庙会は、主に聖帝の誕生日や神像の開帳の日に宮や寺院で、本尊の誕生を祝ったり、寺院の完成を祝ったりするために行われる。例えば、旧暦2月3日、旧暦6月24日、旧暦8月27日などに行われる。一方、家庭会は、主に個人の招待で行われ、誕生日を祝ったり、安竜奠土や超度亡霊をするために行われる。

二、騰沖洞経の談演活動の調査記録

騰沖県には多くの洞経組織があり、その中でも最も影響力のある騰沖郷洞経会を調査対象として選んだ。今回の取材では、その会の2つ談演活動を見た。ひとつは、洞経会が主催する村の寺院の開所式での文昌大洞仙経の演技で、もう一つは、亡くなった母の命日を祝う家庭会で、玄帝報恩経が披露されたものだ。

以降、「周年談経超度」の法会を例に、その談演の概要を紹介したい。

(1) 談演背景

2007年4月7日、騰越鎮洞経会は騰沖県騰越鎮秀峰社区にある一家の家で、「慈母周年談経超度」の談演を行った。談演に参加したのは、死者王桐英の子孫を中心とした家族である。故人には3人の息子がいたが、3人の兄弟はいずれも退職しており、洞経会に入会していた。その3人目、趙華仁は、騰越鎮洞経会の会長だった。儒教の伝統が色濃く残る家柄で、洞経のような優雅な文化を評価し、また、慈母の命日を祝うために、洞経を披露した。今回の講演で朗読された主な古典は、「北極真武玄天上帝報恩真経」である。祭祀に参加した子孫は、趙家の息子、嫁、孫、孫娘、曾孫などである。

(2) 壇上の配置

騰越鎮洞経会の桂香宝壇は、趙家の堂屋の配置が元になっている。趙家の三兄弟は、母が生きていた頃、四代にわたって同族であったため、堂を三兄弟の共同住宅とし、祖先崇拜や神々への礼拝など公的な事柄を行う場とした。堂は南向きで、北側の壁には天地の神、家の神、先祖の位牌が祀られており、真ん中の神は「天地国親師位」、脇の神は「招財童子、利市仙官」である。神位の上には「福自天申」の額が置かれている。左側の石版は「角音天水郡趙氏門中歴代宗親之香位」、「根深葉茂、源遠流長」とあり、その上の額には「流芳衍慶」とある。右の位牌は「本居東廚司命奏善竈君王府、中宮土地福德興旺正神神位」で、

「搬柴力使、運水郎軍」とあり、その上の額には「奏善賜祥」と書かれている。牌位の下には、壁に向かって供物台があり、その上に仏像や香炉、花瓶などの供物が置かれている。牌位の左側、北側の壁には、母親を祀る「堂祭文」がある。位牌の右側には、「貞静賢淑王氏桐英享陽耄寿趙老孺人之榮旌」とある。その他、東側の壁には両親の古い写真と全家福の写真が掛けられている。



洞経会の桂香宝壇は、既存の堂と堂外の中庭を基礎にした仮設のものである。正門の上には「桂香宝壇」と書かれた四文字の旗があり、壁の両側には「騰越鎮洞経会」「敬道修徳」「経通天界」「蒼胡頡宝」「篤礼崇義」という文字が掲げられている。両側には幟が掲げられ、ここが騰越洞経会の祭壇であることを示している。堂の中には、蓮華座と亡霊桌がある。洞経楽団の朝庭と楽席は、団員や楽器が多いため、ホールからホール入口の軒先まで自然と伸びている。花木が生い茂る中庭には、天界桌と化銭鍋がある。

そのうちのひとつは、堂に設置された日常的なテーブルで、2つの蓮華灯といくつかのお供え物がそえられている。蓮華灯テーブルは、蓮華灯と経を置く台で、29個の蓮華が置かれている。他のテーブルにも蓮華灯がいくつか置かれており、合計36個の蓮華灯がある。⁴蓮華灯は、普通の磁器の器の周りに色紙で花びらを切り抜き、蓮の花の形にしたもので、器の中にろうそくを垂直に立てて火を灯す。

堂の入り口の東西には、洞経会の楽団がおり、朝席と楽席に分かれている。東朝席には、洞経会の頭の趙華連と、二番手の何祖耀がいる。西朝席には、三番手の趙信仁と四番手には、司儀である李俊茂、彼らは主に哼、誦、講経などを担当し、楽器は大鼓、小鼓、钹、磬、木魚、钹など打楽器を中心に使用し、その中で司儀は儀式全体を指導し管轄する責任を持つ。楽団で使われる楽器は、胡、揚琴、琵琶、笛、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮などだ。

つまり、祭壇はホールと中庭を一体化して設置されているのだ。

(3) 主要な儀式過程

この一日限りのイベントは、北極真武玄天上帝報恩真経を唱え、死者の魂を救済する不滅の灯を閉じることを主題としている。談演の前には、聖人を迎える儀式があり、儀式の最後には3つの供え物と聖人を送り出す儀式が行われる。

儀式を執り行う主人と付き添いの家族は、家の内外にあるいくつもの祭壇を行き来して、さまざまな儀式を行わなければならない。

1、迎聖安位

9時半頃、太鼓が始まり、金が鳴り、音楽が流れ、談演が始まる。まず、孝信家が高鎮の

⁴当地の伝統に拠れば、超度女性亡霊は36の蓮花灯が必要（男性亡霊は24）。

玉座の前に行く（趙家の三男が交代で行く）。三香九礼の後、会首は供物台から「玄靈文昌大洞大乘抜亡灯科」の経典2部を下ろし、東と西向きの席に配して、座衆に読み上げさせ、暗誦させる。その後、全員で「香雲結篆天尊」を3回唱え、正式な談演の段階に移る。

音楽の調べにのせて、香贊の詠唱が始まる。そして、讃歌が歌われる。冥界の聖者たちを祭壇に迎え入れ、請聖疎文が読み上げられる。到着を歓迎する詩が歌われる。蘊咒を詠唱する。宝浩を讃える。経を朗読する。

この儀式を「迎聖安位」というが、これは聖人を祭壇に招き、それぞれの立場で盟に立ち合わせるという意味である。その経典は「玄靈文昌大洞大乘抜亡灯科」と呼ばれる。経を読み上げる途中、故人の家族の一人が聖真の位の前にひざまずく。談演の全過程は、儀式の要件に基づき、哼、誦、念、唱をし、各経典には対応する洞経古曲があり、楽団が伴奏を担当する。儀式、詠唱、音楽が一体となり、豊かで生き生きとした洞経の談演が繰り広げられる。

午前11時頃、聖人を迎える儀式が終了する。その後、玄帝報恩経忏が行われる。

2、玄帝報恩

談演玄帝報恩経は毎年の主体的活動である、その経典は「北極真武玄天上帝報恩真経」と呼ばれる。時間の都合上、今回は中巻のみの解説と演奏となった。

祭壇を開き、音楽を奏でた後、蓮華台の蓮の灯にすべて点火し、その後、喪主の家族が神座の前で、まず蓮華台、次に死者の席で三献の香と三拝九拝の儀式を行う。司儀は、供物台の上にあった「北極真武玄天上帝報恩真経中巻」の経典二部を取り出して、朝席に配り、談演が正式に始まる。

11時から12時まで、昼食後も14時から17時頃まで、長時間に渡って談演が繰り広げられる。聖なる御名の宣言から始まり、音楽に合わせて全員で唱和する。その後、談演は読経をし、「京八卦」使われている。

冒頭の歌詞の後、首座の朗読があり、それは五百靈震が武当道に達し、玄天神に両親の深い恩に報いるにはどうしたらよいかを問うた話である。上帝は「恩所自起，当在十月懐胎時也。」于是開始談演父母的十月懐胎恩情，從一月懐胎、二月懐胎，……到十月懐胎，每段的談文不同，音楽腔調也有变化，如一月懐胎的談文為：“一月懐胎母腹中，形容憔悴不相同。雖然喜慶從天降，自此憂心起万重」と言ったとされ、使われる音楽は「大洞腔」である。

受胎の恵みについての話の後、終わりがなく尽きることのない両親の深い恵みについての朗読と、十種大恵みについての説明と、それ以外の例題が示される。そして、子どもを育てる親の「十種大恵」が語られる。それは、「一曰懐胎保護恩，二曰臨産痛楚恩，三曰殷勤乳哺恩，四曰提携襁抱恩，五日照察衣物恩，六曰供給食費恩，七曰教誨不倦恩，八曰婚配嫁娶恩，九曰疾病耽憂恩，十曰遠行星念恩。」で、その種類ごとに、親のさまざまな優しさを伝える文章や曲があり、世の中に恩返しや親孝行をするように呼びかけている。

例えば、守護の賜物について語るとき、「鶴慶鮮花」の曲に合わせて、次のような五言韻文が奏される。

父母生儿女，何一不是恩。懷耽保護時，親心苦莫論。
重贅難運働，干焦遍口唇。夢寐弗能忘，愛護若宝珍。
長路不敢行，高山不敢登。悲喜雜憂疑，愁慮損精神。
捱此十箇月，容易到生晨。設使無父母，身從何處生。
好作孝順子，莫為忤逆身。演說報恩經，普勸世間人。

十大恩典の後は、忠君、民への愛、兄弟への愛、友人への信頼、健康の保持、一族への善、隣人との調和、子や孫への教育、患者の訓練、施しなど、子供が親の恩に報いるための様々な方法について語られている。各部には、対応するテキストと楽曲がある。

最後は玄天の神呪、玄天の聖名、賛美をする。

3、三上献

午後5時頃になると、孝信は騰冲特製の鍋や各種炒め物、酒、水など、さまざまな料理を故人の食卓に並べ始める。17時15分頃、献饌の儀が始まる。この儀式で行われる経典は、「玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科」の「大乘堂祭科」である。主な内容は故人への供養で、初献献酒、二献献食、三献献羹に分かれ、三上献とも呼ばれる。

会首の号令で、太鼓、金の音、囃子の演奏が始まる。孝信家属がテーブルの前で一礼した後、会衆は「垂光接引天尊」を唱え、その後、古楽を演奏し、「古風調」を用いて、宝偈を謳い、魂を家に導くのである。この詩は、「五方童子五方来，手執宝蓮五色開。直向五方開道路，接引亡魂赴家来。」とある。

最初の供養では、孝信の一人が故人の食卓の前にひざまずき、象徴的に3杯の酒を捧げ、その間に楽団が献酒辞を談演し、「機音調」を使用する。初献の後、2回目、3回目で食事と汁物の献羹儀式が行われる。二回目、三回目の供養の手順は、基本的に初回の供養と同じで、洞経の古楽に合わせて経典を談演し、食べ物や汁物を供えるが、使う音楽と唱える経典は異なる。約1時間に及ぶ式典は18時15分に終了し、その後、聖人を送る儀式が行われる。

4、送聖

礼拝は午後6時15分頃から始まり、約15分間で、18時30分に終了する。神霊を元の場所に送り届けるための比較的短い儀式である。使用する書は、やはり「玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科」の「送聖科」である。

まず、太鼓を打ち、金を鳴らし、孝信が天の玉座の前にひざまずき、会合衆が「宝華円満大天尊」を朗読することから始まる。そして、「京八卦」でもって、洞経の古歌を楽団が談演する。いわゆる「会衆虔誠、歌詩返施」である。そして、信徒は輪回救苦天尊、九幽抜罪天尊、灯光普照天尊、回鸾返駕天尊、流恩賜福天尊、無上至真、不可思議功德の言葉を唱和する。最後に音楽が流れ、金物が鳴り響き、経事は終わり皆は清められる。こうして、談経超度はすべて終了する。

三、洞経楽儀と道教の関係

洞経会は儒教、仏教、道教と密接な関係を持つ混交型宗教団体であり、ここでは主に洞経音楽儀礼と道教の関係に焦点を当て、上記の講演や演奏に関わる経典、儀式、音楽などを分析することで、洞経文化の特徴を明らかにする。

(1) 洞経のテキストは基本的に道教の古典に由来している

騰越鎮洞経会の洞経のテキストはたくさんある。例えば、『太上玉清無極総真文昌大洞仙経』、『竜華経』、『南北斗経』、『北極真武玄天上帝報恩真経』、『玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科』、『大乘設斎科』、『十王宝灯賛揚科範』、『安竜奠土経』、『十供養科儀』、『大洞経首』などである。

これらの課本は、名前と内容から判断して、ほとんどが道教の古典に由来するものである。洞経の伝本は、道教の聖典と非常に密接な関係にあると言える。今回の調査で周年談経超度儀式で使用された主な書は2冊ある。ひとつは『北極真武玄天上帝報恩真経』、もうひとつは『玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科』だ。この2冊の本について、以下にいくつかの分析を行う。

まず、『北極真武玄天上帝報恩真経』（以下、『玄帝報恩経』）と道教の経典の関係について述べたい。今回収録された『玄帝報恩経』は、騰越鎮洞経会の談演本の一つだ。この洞経会の経典は歴史的な理由で多くが失われ、現在の経典のほとんどは1980年代から1990年代にかけて様々な資料からコピーされ、複製されたものである。ということは、「あとがき」によれば、この『玄帝報恩経』は、1999年に大洛斉平観音寺の蔵書された原本の復刻版である。復刻版とはいえ、その内容はまさに古代の洞経談本である。

『玄帝報恩経』の巻には2つの巻頭言があり、いくつかの例が紹介されている。

序文には「大清乾隆四十九年歳在甲辰仲秋月蛉東張雲竜際飛氏謹志」と刻まれている。洞経である『玄帝報恩経』は乾隆年間に制作されたものであることがわかる。当時、儒学者の張雲龍は家にいて文昌会を設立し、当初は『大洞仙経』だけを語り、演奏していたが、後に道教のテキスト『報恩金科』が親孝行を説き、世の人々の心に有益であることを見抜いたのである。そして、談宣をしやすくするために、真経を上・中・下の三巻に分けた。このように、洞経である『玄帝報恩経』は、道教の経である『報恩金科』をアレンジしたものである。

また、祭度活動で使われる『玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科』という経典も、道教の古典から転用されたものである。『玄霊文昌大洞大乘抜亡灯科』は、超度亡霊の際に用いる経典で、実際にはいくつかの小項目から構成されている。各項目は長すぎず、それぞれの経には、洞経の話に合った洞経の曲が添えられている。今回閲覧した本は、騰越鎮洞経会が2003年に行った洞経を整理し再録したものである。道教の経典を翻案したものかどうかは明記されていないが、内容の構成からして、道教の要素や道教の古典を翻案したことは明らかである。例えば、祭壇を訪れた聖人として、次のような人たちが挙げられている。無量度人三清三境天尊、抜生死苦金闕四皇上帝、度亡教主神霄三師上帝、鈎魂鑄魄普天星斗群真、五霊五老五方焚気天君、三官四聖黄箒鍊度真君、輪回救苦更生永命天尊、楊枝救苦円通自在天尊、報恩教主終劫済苦天尊、宝幢接引開通冥路天尊、承功脱化広度沈淪天尊、玉箒度命血湖赦罪天尊、

東岳酆都地府十王真君、城隍土主追摂護送官軍、都司六曹地府合座威靈、家居香火司命禁忌六神など、これらの神はすべて、道教の系統的な天尊大神ある。また、使われている呪文や聖号などは、『道蔵』にも見られるものがある。例えば、『開經玄蘊咒』の呪文のひとつに、次のようなものがある。

雲篆太虚，浩劫之初。乍遐乍爾，或沈或浮。
五方徘徊，一丈之余。天真皇人，按筆乃書。
以演洞章，次書靈符。元始降下，真文旦敷。
昭昭其有，冥冥其無。沈滯能自痊，塵勞溺可浮。
幽冥將有頼，由是升仙都。

南宋蔣叔輿の『無上黄箓大齋立成儀』卷二五之『開啓轉經儀』の呪文と比較すると、呪文はほぼ一字一句同じである。これは、洞經のテキストと道教の經典との関係を示している。

(2) 談演儀式と表疎符咒の道教的特徴

以上の記述から、洞經会で行われる「周年談經超度」の儀式は、祭壇の配置、神への礼拝、儀式などの点で道教の儀式と密接な関係があることがわかる。まず、祭壇には、本来の堂の構造に加えて、蓮の灯台が飾られている。テーブルの上に置かれたもの、空中に吊るされたものなど、すべて道教の特徴を反映している。例えば、蓮華座の卓上には白米で「玄天報恩」の4文字を表現している。また、テーブルには『玄靈文昌大洞大乘拔亡灯科』と『北極真武玄天上帝報恩真經』が飾られ、「五雷号令」「万神降臨」の靈牌、香炉、五皿の果物、五鉢の野菜がある。蓮華台の周りには、「經通天地」と書かれた赤いテーブル緞帳が置かれている。蓮台の上には、10人の文昌天尊牌位が東から西の順に掛けられている。それは、文昌嗣祿消劫行化天尊、文昌嗣祿澄真正觀天尊、文昌嗣祿慈悲応感天尊、文昌嗣祿注禄定籍天尊、文昌嗣祿更生永命天尊、文昌嗣祿輪回救苦天尊、文昌嗣祿靈感慈応天尊、文昌嗣祿消魔護国天尊、文昌嗣祿宝光慈濟天尊、文昌嗣祿随願靈応天尊である。このように、蓮台に置かれたお札や經典、神はすべて道教に関係するものである。

前述したように、聖人を迎え、天皇の恩に報いる儀式、三献の儀、聖人の見送りが行われる。その中には、呪文を燃やす、經や呪文を唱える、祈願をする、お守りを描くといった活動が散見される。このような儀式の配置は、洞祭と道教の儀式との関係を反映しており、一般的な道教の焦作の儀式と一致することは明らかである。

また、洞經の談演に使われる呪文も、ほとんどが道教に由来するものである。例えば、この例大祭では13の呪文と3つの免状が使われた。この13のテキストで伝えられている神真是、東岳酆都地府十王十聖、十輪拔苦出冥教主本尊地藏王菩薩、血湖天大將軍破穢考較大神、都司三司掌亡魂功過案官、冥府小祥十殿轉輪死生大王、經筵祈請十方三世諸仏菩薩列聖諸真、北極真武玄天上帝終劫濟苦天尊、北府酆都元天大帝、幢幡宝蓋開通冥路接引天尊、東岳天齊大徳仁聖大帝、本県城隍輔徳大王、太乙救苦天尊青玄九陽上帝、桂香宝殿輪回救苦天尊。この13柱の神々は、少数の仏教の菩薩を除けば、ほとんどが道教の神であり、洞經会が超度活動を行う際に祈願する神は、基本的に道教系統の神であることを意味している。

他の3つの免状は、「靈宝大法司出給太上九真妙戒文牒」、「靈宝大法司出給太上生天薦鍊文疎」、「靈宝大法司出給太上生天宝籙一道」である。文書には、「接引天尊」「救苦天尊」「度命天尊」の神像と、さまざまな呪文が描かれている。この免状は、故人が九つの戒律を受け入れ、天に昇る準備ができたことを示す通行証である。免状の発行機関は、道教の神祇制度における重要な機関である「靈宝大法司」で、主に免状の発行を担当する。このように、免状の発行権限から呪文の内容まで、すべて道教の体系に則っているのである。

(3) 様々な音楽催事における道教的起源と特徴

音楽的な事柄は、騰越鎮洞経会および同会が開催する東経の講演や公演の重要な対外表現である。洞経会は18人の楽団員を擁し、団員はそれぞれ特別な楽器を持っている。各談演活動において、楽曲は毎回の公演で演奏されている。それには歌や詠唱、読経、曲の演奏などが含まれる。音楽は、洞経会に一貫する主線であり、洞経の活動に関わる様々な音楽的な事柄は、道教の科儀音楽とさらに密接な関係がある。

1、楽団編成

騰越鎮洞経会には18名の団員がおり、全員が一定レベルの音楽的造詣を持っている。全員50歳以上の男性で、比較的高い教養を持ち、それぞれが1~2種類の楽器を担当する。

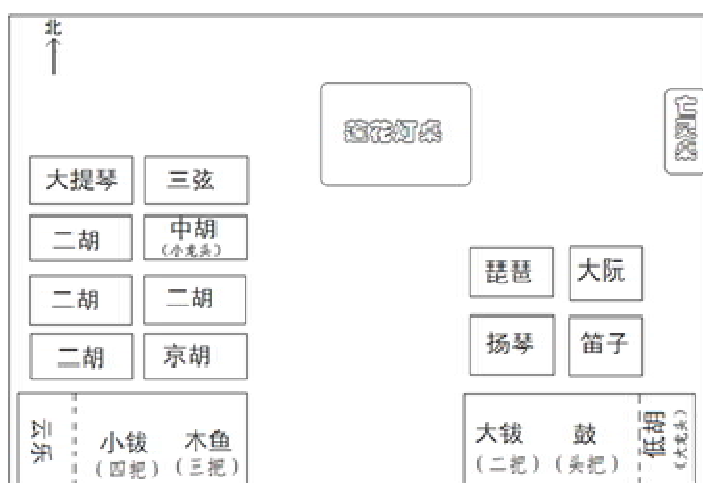
騰越鎮洞経会成員情況表（2007年調査）

姓名	出生年月	加入洞経会 以前の職業	文化程度	演奏乐器或 担任的职位	演奏 年齢	家伝 後学
赵华仁	1952.10	工人	初中	首座、朝席头把	12年	后学
何祖耀	1955.1	工人	初中	大钹、朝席二把	12年	后学
丁恒证	1942	医生	大学本科	木鱼、朝席三把	6年	后学
李顺茂	1943.5	农民、 宗教職業者	高小	朝事、司仪上香	60年	家传
刘克英	1945.3	工人	初中	云乐	15年	后学
赵崇仁	1948.6	工人	初中	京胡	35年	后学
李春贵	1940.12	干部	初中	扬琴	40年	家传
李春明	1944.4	干部	初中	中胡提琴、小龙头	40年	家传
刘成荫	1938.1	老师	大学本科	大阮	12年	后学
武凡强	1950.11	干部	初中	中胡笛子	10年	后学
董廷辉	1949.2	干部	高中	三弦二胡	10年	后学
许国胜	1946.1	干部	高中	京二胡	6年	后学
谢培盛	1946.10	干部	大学专科	大提琴	6年	后学
王叔平	1950.7	干部	大学专科	二胡	6年	后学
江亲文	1946.12	劳动经济	中专	二胡	6年	祖传
沈庆忠	1952	工人	初中	笛子	12年	后学
杨立湘	1949.12	腾越艺术团	初中	琵琶	12年	后学

李保成	1942	工人	高中	低胡、大龙头	30年	后学
-----	------	----	----	--------	-----	----

上の表から、騰越鎮洞経会の人々の中には、洞経の家系に生まれ、子供の頃から洞経が好きで研究し、洞経活動に大きな情熱を持っている人がいることがわかる。彼らは元々、教師、医師、幹部、工人などさまざまな職業に就いており、比較的高い教育水準にある。洞経会のメンバーの中で特別な存在なのが、儀式の司会者である李俊茂である。彼は、家系が宗教家で、仏教にも道教にも精通し、田舎の人々のためにあらゆる法会を行ってきたため、古典儀式に精通している。そのため、騰越鎮洞経会から朝事としての役割を求められ、儀式の全過程を取り仕切ることになり、会が開催する活動の中心的な存在となった。このように、騰越鎮洞経会では、楽団という形で組織されているものの、その中心人物は宗教者であり、道教の儀式に従って、洞経の談演が行われているのである。

楽隊は洞経を談演する過程で厳格な手順と儀式があり、朝席と楽席に分けられ、宮廷は東の席が第一と第二、西の席が第三と第四に分かれている。朝席に座るものは哼、詠唱、経を唱え、大鼓、小鼓、钹、磬、木魚、釵など様々な打楽器を演奏する。楽席の弦楽器は中胡（竜頭胡）を中心に、揚琴、琵琶、笛子、京胡、二胡、三弦、大低胡、大阮など様々な民族楽器がある。高、中、低の3つのリズムに分けられ、民間の四文字法で調和され、非常に美しいハーモニーを奏でる。10曲の楽譜と30曲の腔頭を含む40曲以上が演奏される。終始楽団が演奏を担当し、儀式、詠唱、音楽が一体となった、豊かで生き生きとした洞経の演奏が行われる。

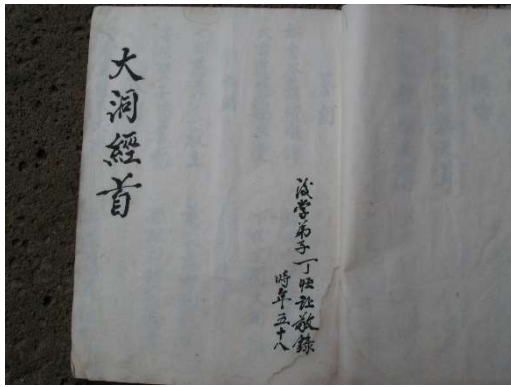


乐队座次示意图

2、演奏曲牌

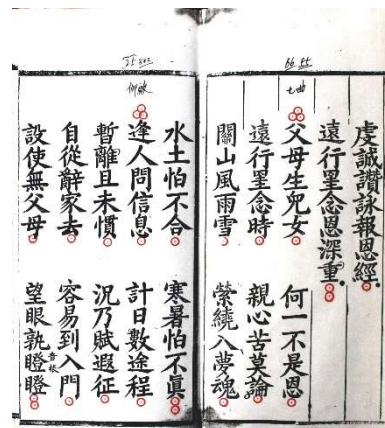
洞経談演で、経典や儀式に合わせた音楽が演奏される。様々な詩、咒、賛を歌い、様々な儀式を行う際に楽団が演奏する音楽は、洞経音楽と呼ばれ、多くの楽曲が含まれている。これらの曲は大きく2つに分けられ、1つは「経腔」、もう1つは「曲牌」と呼ばれるものである。いわゆる「経腔」

は、経典の中のさまざまな韻律ジャンルを歌うための調律である。「曲牌」は、祭壇を開き、供物を捧げるなど、さまざまな儀式を行う際の曲である。調査によると、騰越鎮洞経会には30以上の経典と10の曲目がある。経腔腔名や曲目は、主に騰越鎮洞経会内部の手書きの伝記『大洞経首』や手書きの『楽譜』に記載されている。



この2冊によると、騰越鎮洞経会の現存する
 經典の曲は仰啓、三洞、鶴慶鮮花、機音、士子儒
 生、老八卦、蒼胡、七曲、大洞、慶雲、普光、金
 蕊、高三洞、元命、老七曲、老鮮花、五聖号、京
 八卦、霄明、鎖南枝、老臘黄、遇江風、文昌、元
 始、年王、打腔、杆腔、誦章、古風腔、金音腔等。
 曲牌有：大舞隊、倒垂簾、步步嬌、万年歡、慢五
 言、四季風、懺腔などだ。

經典の曲名は、基本的に『大洞談経』のテキストを参考にしている。腔名は、ほとんど
 が本文の最初の二語であり、例えば「仰啓腔」の本文は「仰啓洞淵無礙主，先劫虚皇無上尊，
 演説三昧神呪心，付都玄元万道祖」とある。また「三洞腔」の本文は、「三洞諸経貴玉音，
 文章錯落燦諸経。禳災避厄生天地，度尽塵沙無碍人」などである。これらの経腔は、騰越鎮
 洞経会の談演でよく使われるもので、談演する經典の各節の本文には、対応する経腔が記さ
 れている。談演が行われるとき、経の一節一節に曲目が記されており、別のテキストに変え
 て歌われることもある。



テキストから曲調まで、道教と直接、表裏一体の関係にある音楽といえる。何昌林氏は
 、麗江の洞経の古楽を深く研究し、道教の經典「広成南韻」と儒教の雅楽「絲竹細楽」が有
 機的に結合した音楽であると指摘した。⁵また、洞経の音楽は、当初は道教の儀式音楽であつ
 たが、後に仏教音楽、儒教音楽、宮廷音楽、民族音楽、少数民族音楽などが次第に取り入れ
 られ、複合的な音楽文化が形成されたと考えられている。また、騰冲洞経の音楽は、道教の
 經典に主導され、他の音楽文化と融合した古代の音楽である。

結論として、騰冲洞経の現地調査と道教の經典・祭祀との比較から、洞経の経文、道教
 の祭祀・儀式・呪文に用いられる経文を中心に、道教の祭祀から経文・儀式と合わせて演奏
 される音楽が、非常に近い関係にあることが明らかになった。經典や儀式に合わせて演奏さ
 れる音楽も、主に道教の公案に由来するものである。

⁵何昌林：「国宝埋蔵在喜馬拉雅雲嶺深处」、『人民音楽』、1993年3期。

音楽と「不言の教」

内山直樹
日本千葉大学・教授

太原唐墓“树下人物”图研究 ——以郭行墓2幅壁画为中心

赵伟

中央美术学院·副教授

内容提要

太原唐墓出土了众多的“树下人物”图像，曾被学界普遍视为孝子高士故事。本文以郭行墓的“碎器”图和手握杆类器物的“树下人物”图为例，探讨太原唐墓此类图像与道教法师的密切关系。

关键词：唐墓；壁画；“树下人物”；道教



图1 太原唐墓壁画“树下人物”
图出土位置许金陵制图

下人物”图位于墓室之内。

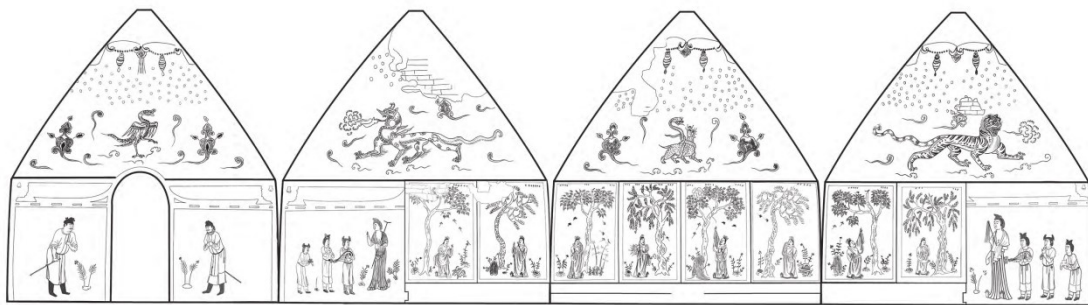


图2郭行墓墓室壁画线描展开图（由左至右分别为：南、东、北、西）

郭行墓的墓室（图2）构造与其他太原唐墓类似，底部为近方形平面，四壁略外弧，顶部作四面攒尖状，墓顶最上部绘挽结花幔和星象，稍下位置绘云气和四神图像。墓室下层绘人物图，其中南壁门口两侧各绘一位头戴黑色幞头、身穿黄袍、足蹬黑色长靴的佩剑男子，皆躬身朝向墓门。东西壁南端各绘一组4人队列，为首者为成年女性，其余为幼童，手中分别执物。墓室北半部为棺床，围绕棺床东北西三面绘8幅（图3）“树下人物”图。在郭行墓的8幅“树下人物”图中，有些图像与太原赫连山、赫连简壁画墓的表现较为一致，本人在以前的研究中有过讨论，在此不再赘述。此次将主要围绕郭行墓中的“碎器”图和手握杆类器物的“树下人物”身份展开。

¹山西省考古研究院太原市文物考古研究所：《山西太原唐代郭行墓发掘简报》，《考古与文物》2020年第5期，第43-56页。



图3 郭行墓8幅“树下人物”分布图

一、碎器图

该图位于墓室东壁南侧，“高118、宽78.9厘米。男子面朝北。头戴莲花冠，身穿间色宽袖交领长袍，足蹬高头履。目视地面，左手隐于袖中，右臂轻抬，右手中指和食指竖起，其余紧握。男子左侧是一株梧桐树，枝繁叶茂，树周有燕子飞舞；右侧地上有一破碎的陶罐。”²图中男子面部光洁红润，无须髯，按其头部转向，似看向地上破碎的陶罐，而伸出的右手竖起食指和中指，表明其与破碎陶罐间可能存在某种关联。对于该图像，学界普遍认为是碎器场景。太原焦化厂唐墓也绘有一幅碎器图，图中人物面部漫漶，无法辨识，但碎器摆放位置及图中人物举起的右手姿势与郭行墓一致，反映了二者应属同一主题。（图4）



图4 郭行墓（左）和焦化厂墓

“碎器”作为丧葬习俗之一，是指丧葬活动中，故意打碎某些器皿的行为。按郭静云等学者的研究，在墓地旁毁损并遗弃礼器，属于过渡礼仪中的分隔礼仪，用于分隔亡者与生者，让亡者从生者的社会中

²前揭《山西太原唐代郭行墓发掘简报》，第52-53页。

脱离出去。³该习俗起于何时，尚无文献可以证实。清人徐乾学在《读礼通考》中也曾对此产生疑问，称：“柩出门而丧主碎器于车，亦不知其始于何时何人也。”⁴《俗语典》认为碎器行为属近代习俗，其“上庙碎碗”条载：“近俗之失，其在丧者有二：一者始死而哭诸鬼神之神庙；一者柩出门而丧主碎器于车。”⁵而叶大兵、乌丙安主编的《中国风俗辞典》则认为“摔丧盆”为旧时汉族丧葬风俗，明时已有。⁶

虽然以上探讨皆未给出碎器葬仪的最早出处，但《中国风俗辞典》提到的“明时已有”确实有据可查。按明代《金瓶梅》描述，李瓶儿死后，因无子，临棺材出门，由女婿柩前摔盆。《红楼梦》中秦可卿去世后，也因无嗣而由义女摔丧尽孝。以上明清小说中的柩前碎器习俗一直沿用至今，且被视为丧葬流程中最为重要的环节之一，该仪式往往由长子或长孙完成，具有明显的宗谱传续含义。

以上资料较为晚出，所探讨的多为柩前碎器，而在漫长的历史长河中，遗留下来的更多资料均指向墓地碎器。据黄卫东的《史前碎物葬》研究，早在新石器时期就已存在毁物葬俗，长江、黄河流域在新石器时期已有丰富的碎物葬遗存。商周以降的墓葬中，碎器葬现象亦多有呈现，具体情况可参见《商代毁物葬俗试探》《盘龙城遗址碎器葬俗研究》《从考古学看我国东北古代民族“毁器”习俗》《契丹覆面、毁器、焚物葬俗小议》等诸多论述。能够与以上墓地碎器考古相呼应的现存最早文献资料为宋人对辽人和金人葬俗的记述，如《三朝北盟会编》称金人送葬时要“抛盏烧饭”⁷，其中“抛盏”被学界普遍释读为“碎器”祭仪。至于实施“抛盏”的人物，按宋叶隆礼《钦定书订契丹国志》对辽世宗相关记载，称入祭时“诸部大人惟执祭器者”⁸得入陵内，但相关细节皆密不肯言。

太原唐代郭行墓和焦化厂墓的碎器图，当属墓地碎器葬仪的具体表现。该图像不但出自墓葬，所描绘的场景也皆为旷野景象，焦化厂墓还刻意突出了坟丘造型，足以证明这些碎器场所实为埋葬死者的兆域，而非明清小说中的柩前市井。

以上总结，表明在历代葬仪中，碎器场所至少存在着葬地和居民生活区两个场域，碎器行为的实施者也存在执祭器的诸部大人和逝者长子、长孙的区别。而实际上，有关碎器行为的实施者并不局限于以上两类人群。按《永乐大典》记载：“凡丧家多是填作食饼罐子，正师打破罐子，师吉。凡为葬，师先须护身，免有灾难。”⁹表明至迟到明初，社会上还流行着由“正师”打碎器物的葬俗，而打碎器物的原因与禁忌有关，最终目的是为了庇护“正师”。这位“正师”，当指处理葬埋逝者具体仪式者，结合太原唐墓“树下人物”图中的敕水、手诀等诸多表现，郭行墓和焦化厂墓壁画中负责碎器的正师应为道教法师，两位人物头上所戴莲花冠和身穿的条状道教法服也支持这一判断。¹⁰

至于《永乐大典》提到的被正师打破的“食饼罐子”，在现今一些地区如河南偃师、舞阳、叶县、获嘉等地的丧葬活动中仍有所保留。《偃师风土》就提到逝者发丧时“最前边者为扛‘食饼罐’的，另

³赵柏熹郭静云：《从新石器时代到国家时代长江中游礼器所见“四方”观念刍议》，《人文论丛》，2019年第2期，第133页。

⁴徐乾学：《读礼通考》，台北：台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》本，第0113册，第0849d页。

⁵胡朴安：《俗词典》，上海书店出版社，1983年，第59页。

⁶叶大兵，乌丙安主编：《中国风俗辞典》，上海：上海辞书出版社，1990年，第293页。

⁷ [宋]徐梦莘：《三朝北盟会编》，台北：台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》本，第0351册，0469d页。

⁸ [宋]叶隆礼：《钦定书订契丹国志》，台北：台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》本，第0383册，0789c页

⁹《永乐大典》卷八一九九，明嘉靖隆庆间内府重写本，第0032页。

¹⁰对于莲花冠和道教法服的讨论可参见本人有关赫连山、赫连简壁画的研究。

外一个人要烧路钱，撒‘打狗饼’，以利行进。”¹¹《舞阳县文史资料》也提到要将食饼罐置于灵棺后部¹²。但以上记载均未提及该罐要被打碎的情况，或许这也从一个侧面印证了明清以来丧葬活动可能确实存在着碎器场所的转移，与之相关的还有所碎器物类型的变化。

对于古人为何会在丧葬活动中安排碎器仪式，除了《永乐大典》所记载的“师吉”一说之外，个别地区还有破碎器物才可被亡者使用的说法，亦有碎器可以避免死者去阴间路上误喝迷魂汤不得超生的阐释。贵州花苗存有三七碎器礼仪，称：“祭毕，磔鸡碎器，谓之鬼散。”¹³主要强调的是人鬼分离。而清人徐乾学有关柩前碎器的解读，也道出这一行为的具体意涵以及乖于礼仪的情况：“柩方升车，其人捧盆于首，踣而投地，声震巛柳，呜呼！此何时也，非终天永诀之时乎？人子方攀恋号慕而无从，乃碎陶器作厉声，以当其前，欲何为乎？孔子在卫，有送葬者而夫子善之，曰：‘其往也如慕，其返也如疑。’将行而碎器以震惊之，慕亲者固如是乎？”¹⁴按徐的解释，在将灵柩送往坟地之前，孝子将通过碎器这一极端做法，最后一次表达自己对逝去亲人的无限眷恋。经过若干天的停灵悼念活动之后，最终迎来又一次心理上的离别时刻。这次的离别标志着逝者与自己的亲人以及生前熟悉的环境彻底告别，属于生与死两个场域的一次重要转化。所以，“碎器”从某种意义上是生死永别的表现，也是孝子在众人面前展现呼天抢地哀痛之情的最后机会。以此推测，明清时期将碎器仪式改至送葬时刻，并由孝子或孝孙实施，除了明确其继承关系之外，还在于激发丧葬活动参与者的情感，引发人们的心理共鸣。但此种举措，背离了孔子所称善的“其往也如慕，其返也如疑。”的初衷，也脱离了《永乐大典》所载碎器仪式需由法师施行的特定宗教内涵。

总之，明清丧葬仪式中碎器场所的变更，使原本由手执祭器的诸部大人或正师在墓地实施的丧葬礼仪变为了由逝者直系继承人在众多民众瞩目的孝亲表演。如果没有《永乐大典》等历史文献以及太原唐墓的这些图像，道教法师参与丧葬活动的这一历史将有可能永远隐没不闻。

二、手握杆类器物的“树下人物”

该图位于东壁北侧，紧邻碎器图，按《简报》介绍：“高 117.4、宽 77.2 厘米。男子面朝南。头戴梁冠，身穿间色宽袖交领长袍，足蹬高头履。左臂轻抬，左手中指和食指竖起，其余紧握；右臂抬起，右手隐于袖中，并握一环首器物。男子左侧是一株松树，上方有燕阵南向而飞。”¹⁵（图5-1）图中人物同碎器图一样，亦为年轻男子，面部光洁，无须髯，脸颊和嘴唇颇红润。其中，图中人物右手所握杆类器物很值得关注。此件器物尺度不大，约略半臂多长，杆部较细，黑色；器头白色，即《简报》所称的“环首”。

¹¹康仙舟，高献中，王西明编著：《偃师风土》，北京：华文出版社，1999年，第512页。

¹²政协舞阳县委员会文史资料委员会：《舞阳县文史资料第2辑》，1988年，第75页。

¹³刘锋：《百苗图疏症》，民族出版社，2004年，第22页。

¹⁴徐乾学：《读礼通考》，台北：台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》本，第0113册，第0849d页。

¹⁵前揭《山西太原唐代郭行墓发掘简报》，第53页。



图5-1 郭行墓（左图）

图5-2 焦化厂墓（右图）

类似器型还可见于焦化厂墓（图5-2），按《太原市南郊唐代壁画墓清理简报》介绍，焦化厂墓东壁有一位树下老翁“左手持一似斧之物砍向树枝”¹⁶。从器型分析，此“似斧之物”与郭行墓的“环首器物”拥有较多相似性：首先二者尺寸相当，皆半臂多长；其次，二者器身较细，皆为黑色的杆形，且杆上可见黑色的横道儿；再次，器物头部都有一个白色的球状物（所谓“环首”），焦化厂的稍大，郭行墓的略小。

对于太原焦化厂唐墓的这幅图像，学界有过一些讨论。如有人认为“树下人物”手中所执“或为如意”¹⁷，也有人认为该图描述的可能是季札挂剑故事。关于如意的推测，鉴于其爪形和球形差异太过明显，笔者不认同此说。至于季札挂剑的说法，则有进一步讨论的必要。

该图像之所以被视作季札挂剑，主要原因在于器首不易辨识，容易被看作环首，同时“树下人物”高举器物的姿态，也易让人联想到挂剑动作。但实际上，如果从图像角度分析，该器物的环首形制并不明确，其造型亦可视为球状。鉴于该图像的不确定性，相关讨论不妨从两个方面展开：一种是假定该器物的头部为环首，然后在此基础上探讨其为季札挂剑图的可能性；另一种是视其为球状物，通过扩大视野，根据器物的基本样式和使用方式，探讨该器物在太原唐墓中的具体功用和意涵。

首先，我们从第一种假设开始。假定该器首为环首，则其为环首刀（或剑）的可能性很大。但环首刀的使用主要在先秦及两汉魏晋南北朝时期，按杨泓先生的研究，环首刀在隋唐以后：“由直身方头改作前锐后斜、带有护手的新样式，柄端的大环也在这时被除掉了。”¹⁸现存太原唐墓的众多佩剑侍卫图基本可以印证杨泓先生的观点。如郭行墓、赫连山墓和焦化厂墓，其守门侍卫所佩长剑均无历史上曾经流行的大环或龙凤环形制，而多沿用《唐六典》所载的隋代仪刀“装以金银”¹⁹的规制。虽然郭行墓门前侍卫的长剑上绘有一个貌似环首的物件，但是如果仔细观察便可发现，这一装置应该与剑尾一样皆属剑饰或画工美化器物的一种绘制手法，与历史图像中如花山岩画或汉画像石中的环首造型无关。（图6）

¹⁶山西省考古研究所：《太原市南郊唐代壁画墓清理简报》，《文物》，1988年第12期，第53页。

¹⁷穆宝凤在《影作木构间的“树下老人”屏风画》（《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2013年第2期第119页）一文中认为焦化厂墓“老人手中所执一物，类似于道家道士手里的道具如意”。

¹⁸杨泓：《地下星空》，花城出版社，1981年，第192-193页。

¹⁹袁文兴、潘寅生主编：《唐六典全译》，甘肃人民出版社，1997年，第464页。



图6 焦化厂墓、赫连山墓和郭行墓守门者所佩长剑以及花山岩画和山东嘉祥宋山村汉画像石中的环首器具

而且，即便该器物确为环首，要将此幅图像释读为季札挂剑，仍存在较大困难。因为这不是一幅单独的图像，而是一组甚至若干组相互关联的图像。如果将此幅图像解读为季札挂剑，那么还需明确同墓其他同样体态、同样着装的人物身份，以及其他墓葬中与之有着类似举止的群体。以太原焦化厂唐墓为例，如果“挂剑”者为季札，那他身边佩有长剑的同样着衣的“树下人物”是不是季札？假如也是的话，那么除了回答这位季札在做什么之外还要回答两幅图像中的剑为何形制、长短不一？后者剑身明显更宽，尺寸也比前者更长。正是基于以上思考，本人认为不能简单地将此图视为季札挂剑故事，而应对其做一更为细致的探讨。

按图像遗存，季札挂剑图像在汉画像石和三国时期的漆盘上均有所保留。如山东嘉祥留有《季札挂剑图》，描绘的都是季札带领1人跪拜于墓前的场景，所赠宝剑并未挂于树上而是插在坟头，只露出少量的剑身；陕西横山和四川雅安留存的《季札挂剑图》，为季札独自面向坟丘的造型，坟丘旁的树木上斜挂一柄长剑，十分贴近挂剑主题。三国朱然墓出土的“季札挂剑”漆盘也描绘出冢树上斜挂一口长剑的场景，剑型与陕西和四川两处图像基本一致，故事的主人公季札率领两位随从正面向坟丘施礼。

(图7)

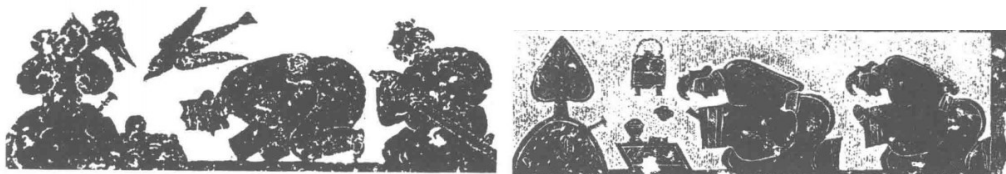




图7 山东嘉祥、陕西、四川画像石上的季札挂剑图以及三国朱然墓

从上面能够体现完整剑身的几幅图像看，季札所赠之剑均为半人多高的长剑，与太原唐墓“树下人物”手中执物存在尺寸上的差异。另外，画像石和漆盘上的季札，都被塑造成面对坟丘的悼念者姿态，或跪拜，或拱手，有些还绘出哭泣样子，所赠宝剑也都以插入坟头或者挂于冢树之上的方式加以表达，赠剑意图极为明显。而焦化厂墓和郭行墓均未对赠剑对象有任何刻画，非常不符合古人心目中的理想图像应有的“披图可见”的功效。正是由于太原唐墓图像表达方式不够明确，才会引发诸多不同认识，如《简报》就未将焦化厂墓的动作视为挂剑，而是认为“砍向树枝”。



图8郭行墓、焦化厂墓、金胜村4号墓、金胜村337号墓中执杆状器物的“树下人物”

既然目前没有充分证据可以证明郭行墓和焦化厂墓的图像为季札挂剑，那么，我们不妨从另一个角度进行解读。通过比较太原唐墓可知，除焦化厂墓和郭行墓之外，金胜村4号墓和337号墓中也有手持杆状物的“树下人物”（图8）。其中，金胜村4号墓执杆状物的“树下人物”伸出的食指和中指样式以及头上的冠式与郭行墓完全一致，所执器物长短和杆的颜色也颇类似。唯一差别是器物头部，金胜村4号墓的杆状器物被出土报告视为斧形：“第7幅（东壁北端）绘一松树，下立老翁。衣饰同于第1幅老翁。右手执斧形物，斜扛于右肩上。左臂屈起，手向上指，面对树向南。”²⁰但实际上，该器物的斧子特征并不明显。同墓绘有一把真正的斧子，与之形制差异显著。金胜村337号墓的类似器物仅被称作“物”²¹，未有详细描述，图像也极为模糊，具体情况不甚明了，但从杆状物的尺度以及图中人物所持方式判断，该器物与其他3件杆状物应该具有相同的功能。按焦化厂墓的图像表现，此器物似可用于击打，而从其器头和杆部不同颜色的刻画方式推测，器杆和器头属于不同材质。其中，焦化厂墓和郭行墓两件器物的杆部均绘有节状横纹，郭行墓隐约可以看到两道，按其节间距，似乎分为三道更为合理。焦化厂墓的节状横纹位于球形器头和器杆之间，其他部分因图像不够清晰无法辨识。从以上两件器物的节状物表现情况来看，该器物似乎具有植物材质的属性，与道教仪式中经常使用的竹制策杖较为接近。宋代道经《灵宝玉鉴》载有“执策杖呪”，称：“天地交光，日月合明。上冲牛斗，下彻幽冥。左扶六甲，右卫六丁。神杖破狱，万彙超升。急急如律令。”²²并随经绘出相关图像：法师头戴道冠、身披法服、手执策杖（图9）。其策杖杆部也被刻画成竹节状，目前可见四节，每节几乎等距，如果将之与郭行墓相比，二者具有较高的相似度。

道教仪式中使用杖器由来已久。按文献记载，早在东汉时期，杖就已经成为道教法师施行道法的法器。如张角曾持九节杖为符祝，教病人叩头思过；东晋葛洪的《神仙传·王遥》，也将九节杖视为神仙所属；到唐代杜甫有诗称：“安得仙人九节杖，柱到玉女洗头盆。”²³由此可见，在很长一段时间内，九节杖都是道教法师施法的工具。



图9 《灵宝玉鉴》中执策杖的法师

作为道教法器的策杖一词最早见于六朝道经，如《上清太上元始耀光金虎凤文章宝经》载有一种贤人道士所持的策杖，称：“兴宁三年（365）乙丑岁七月七日，桐柏真人……言神祝行至乙未、甲申、乙亥、壬辰、癸巳之岁九月一日及七月七日、四月八日，此三日当有贤人道士，著七色法衣，手持策杖，在灵坛之上，或在人间告乞，时咏经诵书，或作狂歌之声。”²⁴按晋、唐注义的《南华真经》，以上所言“策杖”即杖：“策，杖也。”²⁵。北朝的《无上秘要》卷四十一有专门的“策杖品”，用于记录策杖的使用方法和功效，称：“道士命属东岳，青书绛缙佩身，又当青书绛文，内神杖上节中，衣以神衣，

²⁰ 山西省文物管理委员会：《太原南郊金胜村唐墓》，《考古》，1959年第9期，第474页。

²¹ 山西省考古研究所太原市文物管理委员会：《太原金胜村337号唐代壁画墓》，《文物》，1990年第12期，第15页。

²² 《灵宝玉鉴》，《道藏》第10册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0344a页

²³ （清）黄生撰；徐定祥点校：《杜诗说》，黄山书社，1994年，第310页。

²⁴ [六朝]《上清太上元始耀光金虎凤文章宝经》，载《道藏》第34册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0095b页

²⁵ （晋）郭象注（唐）陆德明音义（唐）孙毓修撰札记：《庄子》卷一，《四部丛刊》景上海涵芬楼藏明刊本，第32页。

青腰玉女九人侍卫，勿不精有考吏……道士命属南岳，赤书黄缙上佩身，又当赤书黄缙，内神杖次青帝下节中，太丹玉女三人侍卫，勿不精有考吏……道士命属中岳，自可黄书白缙佩身，又黄书白缙，内神杖次赤帝下节中。道士所以偏得佩此文者，直以有黄帝主人，使以应天之炁。虽尔亦阙，无守吏，勿不精有考吏……道士命属西岳，白书黑缙佩身，又当白书黑缙，内神杖次黄帝下节中，太素玉女七人侍卫，勿不精有考吏……道士命属北岳，黑书青缙佩身，又当黑书青缙，内神杖次白帝下节中，太玄玉女五人侍卫，勿不精有考吏。”²⁶由此可见，策杖的竹节之内有藏匿五岳文书的功能。同经的“策版品”也提到策杖使用情况，称：“金龙驿传毕，叩齿九通，仰天三噏，引天炁三咽，以策杖指所告之地，闭炁九息而止。”²⁷

策杖内藏纳告文或符的情况在唐及五代道经《受箓次第法信仪》²⁸和《太上黄箓斋仪》²⁹中亦有体现。至宋，道经《灵宝领教济度金书》《上清灵宝大法》《无上黄箓大斋立成仪》等也都提到“法师执策杖行持”³⁰或师持带符策杖破狱的情况。如由宁全真授、王契真纂的《上清灵宝大法》卷58便提到法师破狱时要“请策杖”：“夫破狱开幽，须假天尊无量度人灵宝策杖，策役五帝守吏，按卦炁之方，剔诀行事。”³¹其后还有专门的“请策杖呪”，称：“五老策杖，天尊惠符。金阙玄籙，通幽破涂。大慈悲悯，罪苦咸除。灵宝无量，取救愚迷。勅符一下，含识咸虚。”³²而由留用光授、蒋叔舆编的《无上黄箓大斋立成仪》也多次提到法师持策杖破狱场景，如卷一就提到：“静夜法师至九狱神灯前……持策杖发符破狱。”³³。另一部宋元时期的道经《灵宝无量度人上经大法》载有“受持策杖品”，称：



图10 金胜村5号墓“树下人物”

“皇人曰：灵宝之道，有神通策杖，以威六天鬼神，以策使三界万灵。”³⁴并言及道教法师执杖破狱的方法：“……俟破狱之时，侍灯法师宣破狱仪，逐方用度，法师执灵宝策杖，咏破狱呪，众和十方救苦天尊，即就灯烧化符并幡于狱上。法师以策杖击破地狱八方，都毕，至中央并烧二符二幡。”³⁵由此可见，策杖是道教法师破狱仪式中非常重要的法器。

当策杖使用完毕，道教法师需要按照仪轨完成“纳杖”手续。对此，王契真

的《上清灵宝大法》中有较为明确的记载：“凡破狱事毕，当诣三宝前纳杖，威

禁至重，不可超越，违则考箠。致恭谢恩，纳于上帝之前。宗旨曰：兆纳杖诣上帝前，上香设拜，跪奏

²⁶ 《无上祕要》，载《道藏》第25册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0134c-0135a页。

²⁷ 《无上祕要》，载《道藏》第25册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0136b页

²⁸ [唐中期]《受箓次第法信仪》，载《道藏》第32册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0225b页。

²⁹ 杜光庭：《太上黄籙斋仪》，载《道藏》第9册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0362-363页。

³⁰ 宁全真：《灵宝领教济度金书》，载《道藏》第7册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0540a页。

³¹ 王契真：《上清灵宝大法》卷一，载《道藏》第31册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0240a页。

³² 王契真：《上清灵宝大法》卷一，载《道藏》第31册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0240b页

³³ 蒋叔舆：《无上黄箓大斋立成仪》，载《道藏》第9册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0381b页

³⁴ 《灵宝无量度人上经大法》，载《道藏》第3册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0754c页

³⁵ 《灵宝无量度人上经大法》，载《道藏》第3册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0895b页

谢恩，以策杖、水锤纳于元所，大概与请杖存用一同。良时运顶上青玄上帝，渐渐而升，再归空浮。兆瞻仰慈尊，心拜而退。³⁶此中“渐渐而升，再归空浮”的描述，或即太原金胜村5号墓“树下人物”平伸双腿升于空中的表现（图10）。

从以上所引诸多文献可以看出，策杖在道教法师破狱仪式中具有十分重要的地位。但早期经文对于策杖的形制，缺乏明确记载。比较清晰地提到策杖长度和样式及制作方式的是宋代道经，如《上清灵宝大法》便载有道教法师口耳相传的策杖制造方法，称：“师曰：灵宝之道，有神通策杖，以制六天鬼神，策役三界万灵。造策杖之法，须择名山福地，净域灵坛，用吉日取向阳甘竹一枝，长六尺，通有十二节者，选甲午、丙午、丁卯日，或三月三、五月五、七月七、九月九，将观自上第三节右微曲一曲，于曲凹中上刊日月，下作斗形，于顶中开一穴，入中央守吏符。于第二节下开四方四穴，入四方守吏符，以蜡封固。讫下四方，刊十方灵宝亿劫应化天尊号。功成，以黄绹作袋盛之，袋之长短，随杖为之。自初一日为始，依十直日时呪，面五方诵呪，取五方炁吹。仍每夜存思，一年炁足，方可施用。”其后又有小字称：“又一法：长五天（尺）五寸³⁷，通九节，于第二节左曲，于第三节下四面开窍，入王（五）岳内名符，又实以《灵书》中篇，如佩持修用，则用灵宝五符入杖中。一法杖不曲。³⁸”

上文所言策杖长度和竹节数目，与太原唐墓差异较大。这种差异并不代表太原唐墓的器物不具备策杖特征，而只能说明文本和实物之间可能存在一定距离。因为，按经书所言的竹杖并不好找，这些竹子除了要符合6尺长度以及12节的规制之外，还要能够方便法师在仪式中使用以及日常护理，如果策杖太长、太粗都达不到目的。可能正是由于理想中的策杖很难觅到，所以道经才会在记述策杖袋子时称“袋之长短，随杖为之”。而另一句“脱衣盖竹，隐形出入³⁹”也暗示策杖的尺寸并非真的是标准的六尺，否则一般常人的衣服很难盖住竹杖。因为唐代的六尺，约合183.6厘米，能够撑得起这一长度衣服的法器最少要高达两米。

另外，当谈到“脱衣盖竹，隐形出入”时，还要注意道教法术的一些特点。此种能够被衣服盖住的法器，其实也有可能笼于袖中。北宋周方在《至真子龙虎大丹诗》中通过借喻的方式谈到一种名为金铤的道教法器，该名称不见于道经法器品目，有可能为民间俗称。诗曰：“袖隐金铤除五虎，匣藏宝剑杀三尸”⁴⁰。此中金铤的尺度，与太原唐墓策杖近似，器头样式也与圆头策杖相仿，或为同类。而诗中所称的“宝剑”，亦可与郭行墓和金胜村4号墓执策杖者的手诀样式相对应。所以，太原唐墓的这一表现不唯存在于大唐，还影响到宋代。

当然，借喻的背后，应该有其现实基础。袖中兵器的原型可追溯至汉代张良刺秦故事。据汉代史游撰、唐代颜师古注的《急救篇》记载：“铁锤，以铁为锤，若今之称。锤，亦可以击人，从兵器之例。张良所用击秦副车，即此物也。粗者曰槌，细者曰杖，小槌也。今俗呼为袖杖，言可藏于怀袖之中

³⁶王契真：《上清灵宝大法》，载《道藏》第31册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0241c页

³⁷三家本《道藏》中的“五天”为“五尺”之误，此条承蒙西南交通大学“神州仪式研究”课程微信群褚国峰博士、崔振声道长等师友的帮助。

³⁸王契真：《上清灵宝大法（一）》，载《道藏》第30册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0694b-0694c页

³⁹王契真：《上清灵宝大法（一）》，载《道藏》第30册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0694c页

⁴⁰周方：《至真子龙虎大丹诗》，载《道藏》第4册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，第0914b页。

也。”⁴¹太原唐墓两种球形杖头的策杖，或由以上兵器演化而来。但若论其更早渊源，则很可能与权杖有关⁴²。

郭行墓和焦化厂墓的这种圆头策杖，在后来又发生过不同程度的演变。东北现存葬俗中保留着一种类似葬品：“竖箸三枝，上端裹棉，名曰‘打鬼棒’”⁴³，其形式来源或许与圆头策杖有关，只不过使用功能有所改变。东北民俗中的“打鬼棒”，在道教系统中称作拷鬼杖或拷鬼棒，至今仍在使用，只不过材质不再局限于竹子。即便是竹质，也仅有一节而已，且无需加装任何杖头或饰物。按陈耀庭先生对江西龙虎山天师府受箓仪轨的研究，该器物是正一派法师受箓时必不可少的法器之一：“在传度仪式中，要向受箓道士颁授法印、法尺、法剑、令牌、拷鬼杖、令旗、法水、科书和职牒等等。”⁴⁴其中的法水，应指代水锺，该器物在郭行墓、焦化厂墓等多个太原唐墓“树下人物”图中皆有出现，本人将其识为道教法师救水场景。由此而论，同一墓葬中着装一致的这些“树下人物”，应该也拥有道教法师的身份，尤其是这些一手执策杖，一手施左剑诀的头戴莲花冠者，其道教法师身份应该得到肯定。

综上所述，郭行墓“碎器图”和手执“环首”器物的“树下人物”，其身份皆为道教法师，与之相似的太原唐墓其他图像，亦属同样性质，即皆为道教法师参与俗人墓葬的表现。

⁴¹（汉）史游撰（唐）颜师古注：《急救篇》，《四部丛刊》海盐张氏涉园藏明钞本，第00047页。

⁴²有关权杖的探讨，可参见李水城等学者的研究。

⁴³丁世良，赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编东北卷》，书目文献出版社，1989年，第227页。

⁴⁴陈耀庭：《道教神学概论》，宗教文化出版社，2016年，第210页。

太原의 당나라 무덤에서 발굴된 「樹下人物」圖에 대한 研究

- 郭行 무덤 속 두 편의 벽화를 중심으로 -

자오웨이

중국 중앙미술대학교 · 교수

개요

太原의 당나라 무덤에서 아주 많은 「樹下人物」의 圖像이 발굴되었다. 학계에서는 이 그림들이 孝子高士의 이야기라고 인식하고 있다. 본고에서는 郭行의 무덤에서 발굴된 「碎器」圖와 손에 막대(手握桿類器物)를 들고 있는 「樹下人物」圖를 중심으로, 太原의 당나라 무덤에서 출토된 그림과 도교 法師의 관계에 대해 알아보려고 한다.

주제어: 당나라 무덤, 벽화, 「樹下人物」, 도교.



圖5太原 唐나라 무덤 벽화의 「樹下人物」

圖 출토위치.許金凌제작

『簡報』(아래 『簡報』로 약칭)의 소개¹에 의하면, 곽행은 당태종이 요나라와 전쟁할 당시, 선두에서 전투를 벌였으며, 그리하여 「上騎都尉」라는 직위를 하사 받았다. 83세가 될 때 恒州刺史로 직봉 받고, 92세에 사저에서 사망한다. 그의 무덤은 현재까지 太原에서 발굴된 당나라 벽화무덤 중 가장 큰 무덤이다. 무덤의 구조는 아주 잘 지어져 있는데 墓道、封門、甬道、壁龕、墓室 등 다섯 개 부분으로 구성되었다. 그 중에서 墓道와 墓室에 모두 벽화가 그려져 있는데, 본고에서는 주로 「樹下人物」에 대해 연구해 보고자 한다.

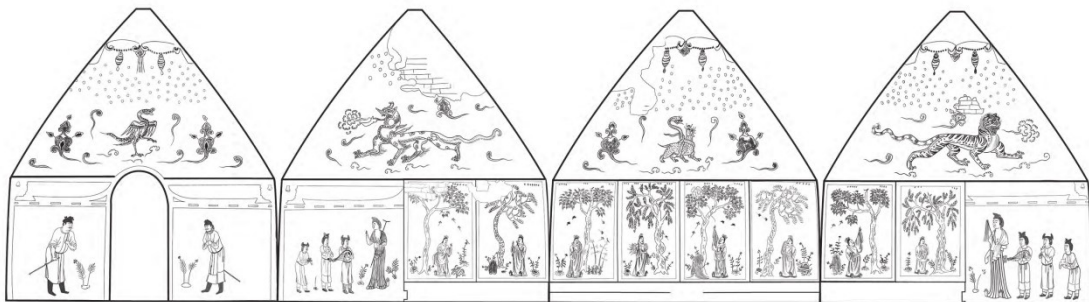


圖6郭行무덤 벽화의 전체모습 (왼쪽에서 오른쪽으로 : 남, 동, 북, 서)

곽행 무덤 묘실(그림2)의 구조는 다른 太原 당나라 무덤과 비슷한데, 바닥은 평평한 4면이고, 네 벽은 밖으로 조금 휘었다. 지붕은 4면체 꼬깔콘 모양이고, 천정에는 꽃모양 매듭과 별자리가 그려져 있다. 그 밑에는 상서로운 구름과 四神의 그림이 있다. 묘실의 아래 부분에는 인물도가 그려져 있는데, 그 중에서 남쪽벽 출입문의 양 옆에는 머리에 검은 두건을 쓰고, 몸에는 黃袍를 입고, 발에는 검은 부츠를 신은, 검은 찬 남자가 그려 있다. 이들 두 사람은 모두 묘실의 문을 향이 허리를 숙이고 있다. 동서 벽면의 남쪽에는 4인 대열이 있는데, 선두에는 성년 여성이 있고, 나머지는 어린 아이로, 손에는 일정한 물건을 들고 있다. 묘실의 북쪽 절반에는 棺床이 놓여 있는데, 이 棺床을 중심으로

¹山西省考古研究院 太原市文物考古研究所:『山西太原唐代郭行墓發掘簡報』,『考古與文物』2020年第5期,第43-56頁.

동북서 삼면에 8폭의 「樹下人物」圖(그림3)가 그려져 있다. 곽행 무덤의 「樹下人物」圖 중에서 일부 그림은 太原赫連山、赫連簡 벽화 그림과 거의 일치하다. 이 부분에 대해서는 필자가 다른 논문에서 언급했으니, 여기서는 생략한다. 이번 논문에서는 곽행 무덤 중에서 「碎器」圖와 손에 기물을 들고 있는(手握桿類器物) 「樹下人物」의 신분에 대해 연구해 보고자 한다.



圖7郭行무덤 속 8폭의 「樹下人物」분포도

1. 碎器圖

이 그림의 위치는 묘실의 동쪽벽 남측에 있다. “높이 118, 넓이 78.9cm이다. 그림의 남성은 북쪽을 향해 바라보고 있다. 머리에는 蓮花冠을 쓰고, 몸에는 통이 넓은 두루마기를 입었다. 그리고 발에는 굽이 높은 신을 신었다. 눈은 바닥을 보고 있고, 왼손은 팔 소매 속에 넣고, 오른손은 가볍게 들고 있다. 오른손 중지와 검지를 세우고, 나머지 손가락은 움켜쥐고 있다. 남성의 왼쪽에는 오동나무 한 그루가 있는데, 아주 무성하고, 주변에는 제비가 날고 있다. 오른쪽 바닥에는 碎器(깨어진 항아리)가 있다.”²그림속 남성은 얼굴에 빛이 나고, 수염을 기르지 않았다. 고개를 돌리는 방향을 보고 있는데, 마치 바닥에 있는 깨어진 항아리를 보는 듯 하다. 그리고 두 손가락을 편 것을 보아, 아마도 깨어진 항아리와 어떠한 연관이 있어 보인다. 이 그림에 대해 학계에서는 碎器 장소라고 한다. 太原 焦化廠의 당나라 무덤에서도 이런 그림이 발견되었는데, 그림 속 인물은 얼굴이 흐려 정확히 알아보기 힘들었다. 하지만 碎器의 위치나, 인물의 손가락 모양은 일치하다. 이렇게 볼 때 두 그림은 동일한 주제를 말하는 것 같다(그림4).

²같은 책, 52-53쪽.



圖8 郭行 무덤과 (左) 和焦化厂 무덤의 (右) 的“碎器圖”

‘碎器’란 하나의 장례 풍속으로, 예전에 장례를 지낼 때 의도적으로 碎器를 하는 습관이 있었다. 郭靜雲 등 학자들의 연구에 의하면 무덤에서 碎器를 하는 것은 제사의례 중 分隔의례에 속한다고 한다. 다시 말해서 생자와 사자를 분리하는 것으로, 망자는 이제 사회생활에서 멀어지는 것이다.³ 이러한 풍습이 언제부터 시작되었는지는 정확히 알 수 없다. 청나라 학자인 徐乾學은 『讀禮通考』에서 이러한 풍습에 대해 의문을 품으면서 말하기를 “柩出門而喪主碎器於車，亦不知其始於何時何人也”⁴라 하였다. 그리고 『俗語典』에 의하면 碎器行為는 근대의 습관에 속하는데, ‘上廟碎碗’이라 하면서, 나아가 “近俗之失，其在喪者有二：一者始死而哭諸鬼神之神廟；一者柩出門而喪主碎器於車”⁵라 하였다. 아울러 葉大兵、烏丙安이 편집한 『中國風俗辭典』에서는 「摔喪盆」행위는 중국의 오래된 장례문화로, 명나라 시절에 이미 존재했다고 한다.⁶

이상 주장들은 모두 碎器의 行為가 언제부터 시작했는지에 대해 명확한 해석을 내놓지 못하고 있다. 그럼에도 불구하고 “명나라 시절에 이미 존재했다”고 하는 것은 일정한 근거가 있는 것으로 보인다. 명나라의 소설 『金瓶梅』에 의하면: 李瓶兒가 사망한 후, 아들이 없었기에, 관을 들고 나가기 전에, 사위가 관 앞에서 그릇을 깬다고 나와있다. 또 다른 소설인 『紅樓夢』에서는: 秦可卿이 사망한 후 자식이 없었기에, 수양딸이 그릇을 깨 효도를 했다는 내용이 있다. 이러한 명청시대 소설속 풍습이 현재까지 이어져 온 것이다. 이런 행위는 장례 의례에서 아주 중요한 구성부분에 속하며, 보통 장자나 장손이 행한다. 다시 말해서 아주 엄격한 가족위계를 지켜야 하는 것이다.

물론 이상 자료는 명청시대에 속하는 것이고, 碎器行為 역시 관 앞에서 진행되었다. 하지만 오랜 역사를 살펴보면 우리는 더욱 많은 증거를 발견할 수 있는데, 많은 경우에는 묘지에서 碎器行為가 이루어졌다. 黃衛東의 『史前碎物葬』에 대한 연구를 보면, 신석기 시대에 이미 무덤에서 기물을

³趙柏熹 郭靜雲：『從新石器時代到國家時代長江中遊禮器所見「四方」觀念芻議』，『人文論叢』，2019年第2期，第133頁。

⁴徐乾學：『讀禮通考』，臺北：臺灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本，第0113冊，第0849d頁。

⁵胡樸安：『俗語典』，上海書店出版社，1983年，第59頁。

⁶葉大兵，烏丙安主編：『中國風俗辭典』，上海：上海辭書出版社，1990年，第293頁。

파손하는 행위가 있었는데, 장강 황하 유역의 많은 지역에서 이러한 유적이 발굴되었다. 그 이후로 商周시대의 무덤에서도 비슷한 발견이 있었다. 이러한 내용들은 『商代毀物葬俗試探』, 『盤龍城遺址碎器葬俗研究』, 『從考古學看我國東北古代民族「毀器」習俗』, 『契丹覆面、毀器、焚物葬俗小議』 등 여러 저서에 실려 있다. 이상 무덤의 碎器行為에 대해 최초로 고고학 연구를 진행한 문헌으로는 송나라 시대에 요나라와 금나라의 무덤에 대한 연구가 있다. 예를 들어 『三朝北盟會編』에서는 말하기를 금나라 사람들은 장례를 지낼 때 「拋盞燒飯」⁷한다고 했다. 여기서 말하는 「拋盞」이란, 곧 우리가 말하는 '碎器'의례를 의미한다. 「拋盞」을 행하는 인물에 대해, 宋나라의 葉隆禮가 쓴 『欽定書訂契丹國誌』에 나온 遼世宗의 관련기록을 보면, 제사를 지낼 때 “諸部大人惟執祭器者”⁸는 능묘에 들어갔지만, 구체적인 내용은 비밀에 붙였다고 하였다.

太原의 당나라 郭行 무덤과 焦化廠 무덤의 碎器圖는 '碎器장례'의 대표적인 모습이다. 이들 그림은 무덤속에 그려 있을 뿐만 아니라, 그림 속 주변환경 역시 넓은 황야이다. 그 중에서 焦化廠 무덤의 그림은, 봉분의 형태를 더욱 두드러지게 표현 하였다. 다시 말해서 碎器의 장소가 명청소설에 나오는 집 앞에 있는 관이 아니라, 무덤 옆이라는 것을 확실하게 나타낸 것이다.

이렇게 볼 때, 고대 제사에서 碎器를 한 장소는, 葬地와 거주지 두 곳으로 생각된다. 쇠기행위의 실행자 구성으로 보면 大臣, 장자, 장손 등 다양한 사람들이 있다. 물론 다른 고전을 보면, 행위자가 더욱 다양한 것을 알 수 있다. 예를 들어 『永樂大典』에 “凡喪家多是填作食餅罐子, 正師打破罐子, 師吉. 凡為葬, 師先須護身, 免有災難”⁹라 하였다. 즉 명나라 초기까지는 '正師'가 쇠기를 진행했다. 그가 이런 행위를 한 이유는 일정한 금기사항과 관련이 있는데, 최종 목적은 '정사'를 보호하기 위함이라고 한다. 여기서 말하는 '정사'는 장례를 할 때 구체적인 의례를 진행하는 사람을 말한다. 太原 벽화 속 '樹下人物'은 敕水、手訣 등 행위를 하는데, 그림의 특징을 분석해 보면 '正師'는 도교의 法師로 보인다. 그가 머리에 蓮花冠을 쓰고 몸에는 道教法服을 입고 있다는 것이 이러한 추측을 가능케 한다.¹⁰

『永樂大典』에 언급된 '정사'가 '食餅罐子'를 깨뜨렸다고 하는 행위는 지금도 중국의 하남성 偃師、舞陽、葉縣、獲嘉 등 지역에서 행하고 있다. 구체적으로 『偃師風土』를 보면 장례를 행할 때 “最前邊者為扛『食餅罐』的, 另外一個人要燒路錢, 撒『打狗餅』, 以利行進”¹¹ 이라 하였다. 비슷한 내용으로 『舞陽縣文史資料』¹²를 보면, 食餅罐은 靈棺의 뒤에 놓는다고 하였다. 하지만 이상 자료에서는 어떠한 방식으로 食餅罐을 깨뜨리는지에 대해서는 언급하지 않았다. 그럼에도 불구하고 우리는 명청시대의

⁷ [宋] 徐夢莘: 『三朝北盟會編』, 臺北: 臺灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本, 第0351冊, 0469d頁.

⁸ [宋] 葉隆禮: 『欽定書訂契丹國誌』, 臺北: 臺灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本, 第0383冊, 0789c頁.

⁹ 『永樂大典』卷八一九九, 明嘉靖隆慶間內府重寫本, 第0032頁.

¹⁰ 蓮花冠과 道教法服에 대한 부분은 필자의 赫連山、赫連簡壁畫에 대한 연구를 참고해 보기 바란다.

¹¹ 康仙舟, 高獻中, 王西明編著: 『偃師風土』, 北京: 華文出版社, 1999年, 第512頁.

¹² 政協舞陽縣委員會文史資料委員會: 『舞陽縣文史資料 第2輯』, 1988年, 第75頁.

문화가 현재까지 이어져 내려온 것이라 추측할 수 있다. 단지 碎器의 유형이 조금 바뀌었을 수도 있겠다.

고대인들이 무엇 때문에 장례의식에서 碎器를 하였는지에 대해 『永樂大典』에서는 ‘師吉’로 해석했다. 물론 다른 해석도 있는데, 일부 지역에서는 깨어진 물건만이 망자가 사용할 수 있다고 하고, 또 다른 지역에서는 碎器를 하면 망자가 음계로 가는 길에 실수로 迷魂湯을 먹고 길을 잃어 해탈하지 못하는 것을 방지한다고 했다. 貴州의 花苗 지역에는 三七碎器의 의례가 있는데, “祭畢, 磔雞碎器, 謂之鬼散”¹³이라 하였다. 다시 말해서 碎器는 사람과 귀신의 분리를 상징한다는 것이다. 청나라 학자 徐乾學은 관 앞에서 행하는 碎器에 대해 해석하면서 “柩方升車, 其人捧盆於首, 踞而投地, 聲震髮柳, 嗚呼! 此何時也, 非終天永訣之時乎? 人子方攀戀號慕而無從, 乃碎陶器作厲聲, 以當其前, 欲何為乎? 孔子在衛, 有送葬者而夫子善之, 曰: 『其往也如慕, 其返也如疑.』 將行而碎器以震驚之, 慕親者固如是乎?”¹⁴라 하였다. 그의 해석에 의하면 靈柩를 무덤으로 옮길 때 효자는 碎器라고 하는 극단적인 방법을 통해 마지막으로 고인에 대한 그리움을 표한다는 것이다. 즉 며칠 간의 애도기간을 걸친 후, 마지막 순간에 마음속으로 확실히 이별을 고하는 것이다. 이 이별은 고인인 살아 생전에 친숙했던 것과 확실하게 작별한다는 것을 의미한다. 이렇게 하여 생과사의 경계를 확실하게 하는 것이다. 그렇기 때문에 ‘쇄기’란 생사이별의 전환점이 된다. 또한 효자로 하여금 여러 사람들 앞에서 자신의 효심을 나타내는 마지막 기회가 되겠다. 이상 추측에 의하면 명청시대의 쇄기 의례는 관을 무덤으로 옮기기 직전에 진행하는데 보통 효자 혹은 효손이 진행한다. 이렇게 하여 가문의 승계관계를 확실하게 하고, 나아가 참가자들의 감정을 유발하여 마음의 공감을 형성한다. 하지만 이러한 행위는 공자가 말하는 “其往也如慕, 其返也如疑”와는 거리가 있다. 또한 『永樂大典』 등 역사문헌과 당나라 무덤에서 발굴된 벽화의 내용과도 차이가 있는데, 그 당시에는 도교의 법사가 장례에 참가하여 쇄기를 진행했기 때문이다. 하지만 법사가 무엇 때문에 장례 중 쇄기 의례를 행했는지에 대해서는 현재까지 알 방법이 없다.

2. 손에 막대를 들고 있는 樹下人物

이 벽화는 무덤 동쪽벽의 북측, 碎器圖 바로 옆에 그려져 있다. 『簡報』의 소개에 의하면 “그림의 높이는 117.4, 넓이는 77.2cm이다. 남성의 얼굴은 남쪽을 향해 있다. 머리에는 梁冠을 쓰고 몸에는 間色寬袖交領長袍를 입었다. 발에는 高頭履을 신고 있다. 왼팔을 가볍게 들고 왼손 중지와 검지를 펴고, 나머지 손가락은 움켜쥐고 있다. 오른팔은 들고 있는데 손은 소매 속에 숨겨져 있다. 그

¹³劉鋒: 『百苗圖疏癡』, 民族出版社, 2004年, 第22頁.

¹⁴徐乾學: 『讀禮通考』, 臺北: 臺灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本, 第0113冊, 第0849d頁.

리고 손에는 環首器物을 들고 있다. 남성의 왼쪽에는 소나무 한 그루가 있고 위에는 제비가 날아다닌다”¹⁵(그림5-1)그림 속의 인물도 碎器圖의 인물과 마찬가지로 젊은 남성이다. 얼굴은 빛이 나고, 수염을 기르지 않고, 양볼과 입술은 붉은 빛이 감돈다. 우리가 관심을 가지는 부분은 이 인물이 오른손에 막대 모양의 물건을 들고 있다는 점이다. 이 기물은 크기가 작는데 팔 길이의 절반 정도가 된다. 몸통은 가늘고 검은색을 띠고 있다. 기물의 머리 부분은 흰 색인데 『簡報』에서는 「環首」라 불렀다.



圖9-1 郭行墓(左圖) 圖 5-2 焦化廠墓(右圖)

이와 비슷한 물건은 焦化廠 무덤(그림 5-2)에도 나오는데, 『太原市南郊唐代壁畫墓清理簡報』의 소개에 의하면, 焦化廠 무덤 동쪽 벽에는 한 노인이 “왼손에 도끼와 비슷한 물건을 들고 나뭇가지를 자른다”¹⁶고 하였다. 기물 유형을 비교해 봤을 때 “도끼와 비슷한 물건”이 곽행 무덤의 “環首器物”과 비슷하다고 보여진다. 이유로 첫째는 길이가 비슷한데 모두 팔 길이 절반 정도이다. 그리고 둘째는 몸통이 가늘고 검은색이다. 또한 막대에는 검은색 띠가 가로 있다. 마지막으로 막대의 머리 부분에는 모두 흰색의 球形(혹자 環首) 물건의 있다. 차이라면 焦化廠은 조금 크고, 곽행은 조금 작다.

焦化廠 무덤의 이 그림에 대해 학계에서는 일정한 토론이 있었다. 일부 사람들은 「樹下人物」의 손에 들고 있는 것이 「아마도 如意」¹⁷인 것 같다고 했다. 또 일부 사람들은 이 그림이 季割掛劍의 이야기를 말해준다고 했다. ‘如意’설에 대해, 막대의 발톱과 구형을 볼 때, 필자는 동의하지 않는다. 그리고 季割掛劍 설에 대해서는 조금 더 의논해 볼 필요가 있다고 생각된다.

이 그림이 季割掛劍으로 추측되는 이유는 막대기의 머리부분을 알아보기 힘들기 때문이다. 얼핏 보면 環首로 보이고, 樹下人物이 높게 들고 있는 모습은 검을 걸어 놓는 자세처럼 느껴 지기도 한다. 그림을 보는 각도에 따라 머리 부분이 고리 혹은 공의 모양처럼 보인다. 막대기 모양의 불확실성으로 하여, 두 가지 각도에서 분석해 볼 필요가 있다. 하나는 막대기 머리를 環首로 간주하고, 그것에

¹⁵『山西太原唐代郭行墓發掘簡報』, 第53頁。

¹⁶山西省考古研究所:『太原市南郊唐代壁畫墓清理簡報』,『文物』,1988年第12期,第53頁。

¹⁷穆寶鳳在『影作木構間的「樹下老人」屏風畫』(『南京藝術學院學報(美術與設計版)』2013年第2期第119頁)一文中認為焦化廠墓「老人手中所執一物,類似於道家道士手裏的道具如意」。

근거하여 季割掛劍으로 해석하는 방법이다. 다른 하나는 둥근 공모양으로 간주하고 다양한 상상력을 동원하여, 이 물건이 당나라 무덤에서 어떤 의미로 사용되는지 살펴볼 필요가 있다.

먼저 첫 번째 가설을 살펴보자. 머리 부분을 環首라 했을 때 이 물건은 環首刀(혹은 검)가 될 가능성이 크다. 環首刀는 주로 선진시대와 위진 남북조 시대에 많이 사용하였다. 楊泓 선생은 이 칼에 대해 연구가 깊은데 隋唐 이후 “由直身方頭改作前銳後斜、帶有護手的新樣式，柄端的大環也在這時被除掉了”¹⁸라 하였다. 현존하는 太原 당나라 무덤에 있는 호위무사들은 대부분 이런 형식의 검을 차고 있다. 예를 들어 郭行 무덤, 赫連山 무덤, 焦化廠 무덤의 호위무사들이 차고 있는 검은역사적으로 유행한 大環 혹은 龍鳳環 모양을 하지 않는다. 이들은 대부분 『唐六典』에 기록된 「裝以金銀」¹⁹모양의 검을 차고 있다. 물론 곽행 무덤에 있는 무사의 검에는 環首와 비슷한 물건이 보인다. 하지만 자세히 관찰해 보면, 이 물건은 칼날과 마찬가지로 검에 있는 장식물 혹은 그림 그리는 기법에 불과하고, 고대 그림 속 花山巖畫 혹은 畫像石中的 環首 모양과는 상관이 없다.(그림6)



圖10 焦化廠 무덤, 赫連山 무덤의 郭行 호위무사의 검과 花山巖畫와 山東嘉祥宋山村漢畫像石中的 環首器具

그리고 이 물건이 분명히 環首라 하더라도 이 그림을 季割掛劍으로 추측하기에는 무리가 있다. 이유는 이 그림이 하나의 독자적이 그림이 아니라 서로 연결되어 있는 여러 폭 그림 중 하나이기 때문이다. 만약 이 그림을 季割掛劍으로 간주한다면 무덤 속 다른 그림에 있는 인물들은 어떻게 할 것인가. 이들은 모두 같은 형체를 하고, 같은 옷을 입고 있으며 같은 신분을 나타내고 같은 행위를 하고 있기 때문이다. 예를 들어 焦化廠 인물을 掛劍하는 季割이라고 볼 때, 그의 옆에 서있는, 검을 차고 있는 樹下人物은 누가 되는가? 만약 그도 季割이라면 무엇 때문에 두 그림 속 인물이 차고 있는 검의 형태와 길이가 조금씩 다른가? 그림에서 볼 때 후자의 검이 조금 넓고 길이도 더 길어 보인다. 이러한 분석을 통해 필자는 그림이 표현하고자 하는 바가 季割掛劍이 아니라고 생각되며 더욱 섬세한 연구가 필요하다고 본다.

¹⁸楊泓：『地下星空』，花城出版社，1981年，第192-193頁。

¹⁹袁文興、潘寅生主編：『唐六典全譯』，甘肅人民出版社，1997年，第464頁。

그림 보존으로 보면 季割掛劍의 그림은 漢畫像石과 삼국시기의 漆盤에 모두 잘 보존되어 있다. 예를 들어 산둥성 嘉祥에는 두 폭의 『季割掛劍圖』가 있는데 그림에는 季割이 한 사람을 데리고 무덤 앞에 무릎을 꿇고 있는 모습이다. 그는 검을 차고 있었지만 나무에 걸지 않고, 무덤에 꽂아 두었는데 劍身이 조금 노출되어 있다. 또 다른 그림으로는 陝西 橫山과 四川 雅安에 보존되어 있는 『季割掛劍圖』이다. 이 그림에서 季割 혼자 무덤을 향해 있는데 봉분 옆 나무에 검이 걸려 있다. 즉 이 그림은 季割掛劍의 주제에 아주 잘 어울린다. 그리고 삼국시대 朱然 무덤에서 출토된 「季割掛劍」漆盤에도 나무에 검이 걸려있는 모습이 있다. 검의 형태는 陝西 및 四川 두 곳 그림 속 검과 거의 일치하다. 이야기의 주인공인 季割은 두 명의 시종을 거느리고 봉분을 향해 예를 올리고 있다.(그림7)



圖11 山東嘉祥、陝西、四川畫像에 있는 季割掛劍 및 三國朱然무덤 속 「季割掛劍」漆盤

이상 그림은 모두 季割이 검을 차고 있는 모습으로 그가 지니고 있던 검의 크기는 모두 사람 키의 절반 정도가 되는 것을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 당나라 무덤 속 '樹下人物'이 들고 있던 물건과는 길이에서 큰 차이가 있다. 그리고 畫像石과 漆盤의 季割은 모두 무덤을 향해 비통한 모습을 하고 있는데 두 손을 모으고 무릎을 꿇고 있다. 일부 그림에서는 눈물을 흘리는 모습도 보인다. 아울러 그의 검은 무덤에 꽂아 두거나, 무덤 옆 나무에 걸어 두어, 검을 증정하고자 하는 의도를 분명히 하고 있다. 하지만 焦化廠과 郭行 무덤에서는, 검을 받는 대상이 나타나지 않는다. 다시 말해서, 이 그림만 보고는 행위의 의도를 정확히 파악할 수 없는 것이다. 이렇게 당나라 무덤 속 그림의 표현형식이 명확하지 않기에, 여러가지 추측이 생기게 된다. 예를 들어 『簡報』에서는, 인물의 동작이 검을 거는 것이 아니라, 나뭇가지를 베는 것이라 하였다.



圖12 郭行무덤, 焦化廠무덤, 金勝村4號무덤, 金勝村337號무덤 속의 막대기를 들고 있는「樹下人物」

만약 현재까지 나타난 증거로 郭行과 焦化廠 무덤 속 인물이 季荊掛劍인지 아닌지 명확히 알 수 없다면, 우리는 또 다른 방법을 시도해 볼 수 있다. 太原 지역에서 출토된 당나라 무덤을 보면 焦化廠과 郭行 무덤 이외에, 金勝村4號와 337號 무덤에도 어떤 기물을 들고 있는 「樹下人物」(그림8)이 있다. 그 중에서 金勝村4號의 樹下人物은 검지와 중지를 편 형태, 모자와 의복의 모습은 郭行 무덤의 인물과 완전히 일치하다. 그리고 손에 든 물건의 색상이나 길이도 거의 같다. 유일한 차이점이라면 기물의 머리부분이다. 金勝村4號의 막대기는 출토 보고에서 도끼 모양이라고 기록되었다. 구체적으로 보면 “7번째 그림(동쪽벽의 북측)에는 소나무 한 그루와 노인이 서있다. 노인의 복장은 첫번째 그림과 동일하다. 오른손에는 도끼 모양의 물건을 들었는데 도끼자루를 오른쪽 어깨에 걸쳤다. 왼쪽 팔은 구부리고, 손가락은 위를 가리켰는데, 그곳은 나무가 있는 남쪽이다.”²⁰ 하지만 우리가 보기에 이 물건이 도끼라고 하는 특징은 분명하지 않다. 동일한 무덤에 진짜 도끼가 그려져 있는데, 모양에서 큰 차이가 나기 때문이다. 金勝村 337號 무덤에도 비슷한 ‘물건’²¹이 있다. 하지만 발굴일지에는 상세한 기록이 없고 그림 자체도 매우 흐릿하다. 비록 구체적인 모습은 알 수 없으나 물건의 길이와

²⁰山西省文物管理委員會：『太原南郊金勝村唐墓』，『考古』，1959年第9期，第474頁。

²¹山西省考古研究所 太原市文物管理委員會：『太原金勝村337號唐代壁畫墓』，『文物』，1990年第12期，第15頁。

인물이 들고 있는 행위에서 판단해 볼 때, 이 물건은 다른 그림의 막대기와 비슷한 기능을 하는 것으로 보인다. 焦化廠 무덤의 그림을 보면 이 물건은 타격을 위한 용도로도 쓰이는데 몸통과 머리의 색상이 다른 것으로 보아 두 부분이 다른 재질로 만든 것 같다. 焦化廠과 郭行 무덤속 막대기는 모두 몸통에 마디 모양의 문양이 있는데, 특히 곽행 무덤의 것은 마디 형태가 두 줄이 나 있다. 이 줄 무늬는 막대기를 정확히 삼등분 한다. 焦化廠 무덤의 막대기는 마디 줄무늬가 구형머리와 몸통 사이에 나 있고, 다른 그림은 흐릿하여 정확히 판단할 수 없다. 막대기에 마디가 있는 것으로 비춰 볼 때, 우리는 이 물건이 식물성 재질의 특성을 지닌다고 생각된다. 다시 말해서 도교의 의례에서 사용하는 대나무로 된 策杖과 아주 비슷하다. 송나라 도교경전인 『靈寶玉鑿』에는 「執策杖呪」가 수록되어 있는데, 구체적으로 “天地交光，日月合明。上冲牛鬥，下徹幽冥。左扶六甲，右衛六丁。神杖破獄，萬彙超升。急急如律令”²²이라 하였다. 아울러 그림을 추가하여 설명하였는데: 法師는 머리에 道冠을 쓰고, 몸에는 법복을 입고, 손에는 策杖을 들고 있다(그림9). 그가 들고 있는 策杖의 모습을 보면, 대나무의 마디가 선명하게 보인다. 모두 4마디로 되어 있는데, 마디의 간격이 일정하다. 이 그림을 곽행 무덤과 비교해보면 거의 비슷한 것을 알 수 있다.

도교의례에서 막대기형 도구를 사용하는 것은 역사가 아주 오래된다. 일찍이 동한시대에 막대기는 이미 도교법사가 사용하는 法器로 자리잡았다. 예를 들어 張角은 九節杖과 符祝를 사용했는데 그는 환자들에게 고개를 숙여 잘못을 뉘우치라고 했다. 東晉의 葛洪은 『神仙傳·王遙』에서 말하기를 九節杖은 神仙에게 속한다고 했다. 그리고 당나라 시인 杜甫는 그의 시에서 “安得仙人九節杖，柱到玉女洗頭盆”²³라 하였다. 이렇게 볼 때 아주 오랜 세월동안 九節杖은 도교의 법사가 사용하는 도구로 자리잡고 있었다.



圖13《靈寶玉鑿》中
執策杖的法師

道教法器로서의 策杖은 六朝道經에 최초로 나타나는데, 예를 들어 『上清太上元始耀光金虎鳳文章寶經』에는 賢人道士가 策杖을 들고 있다고 말하면서 “興寧三年(365)乙醜歲七月七日，桐柏真人……言神祝行至乙未、甲申、乙亥、壬辰、癸巳之歲九月一日及七月七日、四月八日，此三日當有賢人道士，著七色法衣，手持策杖，在靈壇之上，或在人間告乞，時詠經誦書，或作狂歌之聲”²⁴이라 하였다. 그리고 晉、唐의 『南華真經』에서는 이상 말하는

‘策杖’은 곧 ‘策，杖也’²⁵라 해석했다.

北朝의 『無上秘要』 卷 41에는 ‘策杖品’이 있는데 즉 策杖을 사용하는 방법과 기능에 대해 전문적으로 소개했다. 구체적으로 보면 “道士命屬東嶽，青書絳緋佩身，又當青書絳文，內神杖上節中，衣

²² 『靈寶玉鑿』, 『道藏』第10冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0344a頁.

²³ (清) 黃生撰; 徐定祥點校: 『杜詩說』, 黃山書社, 1994年, 第310頁.

²⁴ [六朝] 『上清太上元始耀光金虎鳳文章寶經』, 載『道藏』第34冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0095b頁.

²⁵ (晉) 郭象註 (唐) 陸德明音義 (唐) 孫毓修撰割記: 『莊子』卷一, 『四部叢刊』景上海涵芬樓藏明刊本, 第32頁.

以神衣，青腰玉女九人侍衛，勿不精有考吏……道士命屬南嶽，赤書黃繪上佩身，又當赤書黃繪，內神杖次青帝下節中，太丹玉女三人侍衛，勿不精有考吏……道士命屬中嶽，自可黃書白繪佩身，又黃書白繪，內神杖次赤帝下節中。道士所以偏得佩此文者，直以有黃帝主人，使以應天之炁。雖爾亦闕，無守吏，勿不精有考吏……道士命屬西嶽，白書黑繪佩身，又當白書黑繪，內神杖次黃帝下節中，太素玉女七人侍衛，勿不精有考吏……道士命屬北嶽，黑書青繪佩身，又當黑書青繪，內神杖次白帝下節中，太玄玉女五人侍衛，勿不精有考吏”²⁶라 하였다. 이렇게 볼 때, 策杖의 대나무 마디에는 五嶽文書를 숨기는 기능이 있다. 아울러 같은 경전의 <策版品>에서는 策杖의 사용상황에 대해 소개하면서 “金龍驛傳畢，叩齒九通，仰天三噓，引天炁三咽，以策杖指所告之地，閉炁九息而止”²⁷라 하였다.

策杖속에 告文이나 부적을 지니는 상황은 당나라와 五代의 도교경전 『受策次第法信儀』²⁸ 및 『太上黃策齋儀』²⁹에 모두 나타난다. 그리고 송나라의 『靈寶領教濟度金書』, 『上清靈寶大法』, 『無上黃策大齋立成儀』에서는 “法師執策杖行持”³⁰라 하여 스승이 策杖을 가지고 破獄하는 상황을 소개하였다. 예를 들면 寧全真授、王契真이 편찬한 『上清靈寶大法』 卷 58에, 法師가 破獄하려면 ‘請策杖’해야 한다고 했다. 구체적으로 보면 “夫破獄開幽，須假天尊無量度人靈寶策杖，策役五帝守吏，按卦炁之方，剔訣行事”³¹라 하였다. 그 뒤에는 곧바로 전문적인 「請策杖呪」도 있는데, 내용을 보면 다음과 같다. “五老策杖，天尊惠符。金闕玄籙，通幽破塗。大慈悲憫，罪苦鹹除。靈寶無量，取救愚迷。勅符一下，含識鹹虛。”³² 그리고 留用光授와 蔣叔輿이 편찬한 『無上黃策大齋立成儀』에 역시 法師가 策杖을 사용하여 破獄하는 모습을 여러 번 언급하였다. 예를 들어 卷一에서는 “靜夜法師至九獄神燈前……持策杖發符破獄”³³라 하였다. 또 다른 송나라 도교경전인 『靈寶無量度人上經大法』에는 「受持策杖品」이 수록되어 있는데 내용을 보면 “皇人曰：靈寶之道，有神通策杖，以威六天鬼神，以策使三界萬靈”³⁴이라 하였다. 아울러 道教法師가 杖을 들고 破獄하는 방법을 소개했는데 “……俟破獄之時，侍燈法師宣破獄儀，逐方用度，法師執靈寶策杖，詠破獄呪，眾和十方救苦天尊，即就燈燒化符並幡於獄上。法師以策杖擊破地獄八方，都畢，至中央並燒二符二幡”³⁵이라 하였다. 이렇게 볼 때 策杖은 道教法師가 破獄 의례에서 사용하는 아주 중요한 法器임을 알 수 있다.

²⁶ 『無上祕要』, 載『道藏』第25冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0134c-0135a頁.

²⁷ 『無上祕要』, 載『道藏』第25冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0136b頁.

²⁸ [唐中期] 『受策次第法信儀』, 載『道藏』第32冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0225b頁.

²⁹ 杜光庭: 『太上黃籙齋儀』, 載『道藏』第9冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0362-363頁.

³⁰ 寧全真: 『靈寶領教濟度金書』, 載『道藏』第7冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0540a頁.

³¹ 王契真: 『上清靈寶大法』卷一, 載『道藏』第31冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0240a頁.

³² 같은 책, 같은 페이지.

³³ 蔣叔輿: 『無上黃策大齋立成儀』, 載『道藏』第9冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0381b頁.

³⁴ 『靈寶無量度人上經大法』, 載『道藏』第3冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0754c頁.

³⁵ 『靈寶無量度人上經大法』, 載『道藏』第3冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0895b頁.



圖14 金勝村5號 무덤「樹下人物」이 두 다리를 뺀어 공중으로 뜨는 모습과 비슷하다. (그림10)

策杖 사용을 마친 후, 道敎法師는 의례의 마무리를 위해 ‘納杖’ 절차를 진행한다. 이에 대해 王契眞의 『上清靈寶大法』에 아주 상세한 기록이 있는데 “凡破獄事畢, 當詣三寶前納杖, 威禁至重, 不可超越, 違則考筭. 致恭謝恩, 納於上帝之前. 宗旨曰: 兆納杖詣上帝前, 上香設拜, 跪奏謝恩, 以策杖、水鍾納於元所, 大概與請杖存用一同. 良時運頂上青玄上帝, 漸漸而升, 再歸空浮. 兆瞻仰慈尊, 心拜而退”³⁶라 하였다. 내용 중 “漸漸而升, 再歸空浮”라 하는 모습은 후자 太原金勝村5號 무덤의 「樹下人物」이 두 다리를 뺀어 공중으로 뜨는 모습과 비슷하다. (그림10)

이상 문헌에서 볼 때, 策杖은 道敎法師가 破獄의례를 진행하는데 있어 아주 중요한 역할을 하는 것을 알 수 있다. 하지만 초기 경전에는 策杖의 모양이나 재질에 대해 명확하게 기록하지 않았다. 그나마 어느 정도 策杖의 길이, 형태 제작방법에 대해 명확히 서술한 경전으로는 송나라의 도교경전이 있다. 예를 들어 『上清靈寶大法』에는 道敎法師가 구전으로 策杖 제조법에 대해 전해주는 내용이 있는데, 구체적으로 “師曰: 靈寶之道, 有神通策杖, 以製六天鬼神, 策役三界萬靈. 造策杖之法, 須擇名山福地, 淨域靈壇, 用吉日取向陽甘竹一枝, 長六尺, 通有十二節者, 選甲午、丙午、丁卯日, 或三月三、五月五、七月七、九月九, 將觀自上第三節右微曲一曲, 於曲凹中上刊日月, 下作鬥形, 於頂中開一穴, 入中央守吏符. 於第二節下開四方四穴, 入四方守吏符, 以蠟封固. 訖下四方, 刊十方靈寶億劫應化天尊號. 功成, 以黃縑作袋盛之, 袋之長短, 隨杖為之. 自初一日為始, 依十直日時呪, 面五方誦呪, 取五方炁吹. 仍每夜存思, 一年炁足, 方可施用”이라 하였다. 그리고 문장 뒤에 작은 글씨로 “又一法: 長五天(尺)五寸³⁷, 通九節, 於第二節左曲, 於第三節下四面開竅, 入王(五)嶽內名符, 又實以『靈書』中篇, 如佩持修用, 則用靈寶五符入杖中. 一法杖不曲”³⁸이라 기록하고 있다.

이상 문장에 나오는 策杖의 길이나 마디 수를 볼 때, 당나라 무덤의 것과 큰 차이가 나는 것을 알 수 있다. 물론 이러한 차이가 있다고 해서 당나라 무덤의 기물이 策杖의 특징을 지니고 있지 않다는 것은 아니다. 아마도 책의 서술과 실물 사이에 일정한 차이가 있을 수도 있다. 그 이유는 책에서 서술한 策杖을 만드는 대나무를 찾기가 매우 힘들기 때문이다. 책에 의하면 策杖은 길이 6尺, 12마디의 규격을 갖춰야 하고, 법사가 평소애 갖고 다니기 편리해야 하고, 관리도 수월해야 한다. 만약 너무 길거나 굵으면 규격에 부합하지 않는다. 하지만 이 모든 조건을 충족하는 策杖을 찾기는 매우 힘들다. 그렇기 때문에 도교 경전에서는 策杖 주머니를 소개하면서 “주머니의 길이는 策杖의 길이에 따라 만들면 된다”고 하였다. 아울러 “脫衣蓋竹, 隱形出入”³⁹이라고 하는 표현도 있는데 이는 策杖

³⁶王契眞: 『上清靈寶大法』, 載『道藏』第31冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0241c頁.

³⁷三家本『道藏』中的「五天」為「五尺」之誤, 此條承蒙西南交通大學「神州儀式研究」課程微信群褚國峰博士、崔振聲道長等師友的幫助.

³⁸王契眞: 『上清靈寶大法(一)』, 載『道藏』第30冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0694b-0694c頁.

³⁹王契眞: 『上清靈寶大法(一)』, 載『道藏』第30冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 第0694c頁.

의 길이가 반드시 규격에 맞지 않아도 된다는 것을 암시한다. 너무 길면 옷 속에 넣고 다닐 수 없기 때문이다. 당나라 시대의 6尺은 183.6cm로 이렇게 긴 策杖을 옷 속에 넣고 다니려면 법사의 키는 최소한 2미터를 넘어야 한다.

그리고 “脫衣蓋竹，隱形出入”을 할 때 道教法術의 일부 특성에도 주목해야 한다. 도교에서 옷 속에 넣고 다니는 法器는 사실 일반적으로 팔 소매 속에 넣고 다닌다. 예를 들어 北宋의 周方은 『至真子龍虎大丹詩』에서 ‘金鎚’라 하는 道教法器에 대해 소개하였다. 하지만 이러한 물건은 道經法器 목록에 없는데 아마도 민간에서 사용하는 명칭인 것 같다. 구체적으로 보면 “袖隱金鎚除五虎，匣藏寶劍殺三屍”⁴⁰라 하였다. 여기서 나오는 金鎚의 길이는 太原 당나라 무덤의 것과 거의 비슷하다. 그리고 器頭의 모양 역시 圓頭策杖과 거의 같다고 볼 수 있다. 물론 시 속에 나오는 ‘寶劍’ 역시 郭行 무덤과 金勝村 4號 무덤에 보이는 策杖者의 모습과 상응한다. 이렇게 볼 때 太原 당나라 무덤의 의례 형식은 당나라 뿐만 아니라 송나라 까지도 이어진 것으로 보인다.

시인이 이러한 상황을 시적으로 표현한 것은 현실적인 부분에 기초한 것으로 보인다. 팔 소매 속의 무기는 일찍이 漢나라 시대에 張良의 刺秦이야기로 거슬러 올라간다. 漢나라의 史遊가 쓰고 당나라의 顏師古가 주석을 단 『急救篇』의 기록에 의하면 “鐵錘，以鐵為錘，若今之稱。錘，亦可以擊人，從兵器之例。張良所用擊秦副車，即此物也。粗者曰槌，細者曰杖稅，小槌也。今俗呼為袖稅，言可藏於懷袖之中也”⁴¹라 하였다. 太原 당나라 무덤의 球形의 막대기 策杖은 혹시 이러한 무기에서 변화하여 온 것일 수도 있겠다. 하지만 더욱 오래된 근원을 찾는다면, 아마도 權杖과 관련이 있어 보인다⁴².

郭行 무덤과 焦化廠 무덤의 이러한 圓頭策杖은 훗날 또 일정한 변화를 겪는다. 현재 중국 동북지역의 장례 풍습에 비슷한 부장품이 있는데, “豎箸三枝，上端裹棉，名曰『打鬼棒』”⁴³이라 한다. 이 기물의 유래는 圓頭策杖과 관련이 있는데, 단지 기능이 일정하게 변화하였을 뿐이다. 東北民俗에서 사용하는 ‘打鬼棒’을 도교에서는 ‘拷鬼杖’ 혹은 ‘拷鬼棒’이라 부르며 현재까지 사용하고 있다. 하지만 재질은 더 이상 대나무에 국한되지 않는다. 그리고 대나무라 하더라도 마디는 오직 하나이고, 또한 머리부분에 아무런 장식도 없다. 陳耀庭의 江西龍虎山天師府의 受箒儀軌에 대한 연구에 의하면 이 물건은 正一派法師가 受箒할 때 반드시 사용하는 法器 중 하나라 한다. 구체적으로 보면 “在傳度儀式中，要向受箒道士頒授法印、法尺、法劍、令牌、拷鬼杖、令旗、法水、科書和職牒等等”⁴⁴이라 하였다. 여기서 말하는 法水是 ‘代水鍾’을 의미하는데 이 물건 역시 郭行과 焦化廠 등 무덤의 「樹下人物」圖에 모두 나타난다. 이렇게 볼 때 필자의 생각으로는 그림 속 인물의 행위가 道教法師의 敕水라 생각된다. 추가적으로 분석해 보면 동일 무덤 속의 동일 복장을 한 「樹下人物」은 아마도 도교의 法師일

⁴⁰周方：『至真子龍虎大丹詩』，載『道藏』第4冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，第0914b頁。

⁴¹(漢)史遊撰(唐)顏師古註：『急救篇』，『四部叢刊』海鹽張氏涉園藏明鈔本，第00047頁。

⁴²權杖에 관련된 내용은 李水城 등 학자들의 연구를 참고하기 바란다.

⁴³丁世良，趙放主編：『中國地方誌民俗資料匯編 東北卷』，書目文獻出版社，1989年，第227頁。

⁴⁴陳耀庭：『道教神學概論』，宗教文化出版社，2016年，第210頁。

것이다. 그는 한 손에 策杖을 들고 다른 손으로는 劍訣을 실시한다. 머리에는 蓮花冠을 쓰고 있으니, 거의 확정적으로 도교 법사가 되겠다.

이상 종합해 보면 郭行 무덤의 「碎器圖」와 손에 「環首」器物을 든 「樹下人物」은 모두 道教法師이다. 마찬가지로 太原 당나라 무덤의 벽화에도 비슷한 그림이 있는데 모두 도교의 법사가 민간의 장례에서 의례를 진행하는 모습을 표현한 것이다.

太原唐墓「樹下人物」図研究

一郭行墓2幅の壁画を中心に

趙偉

中央美術學院・副教授

内容提要

太原唐墓から出土した数多くの「樹下人物」図像は、学会では孝子高子の故事と考えられている。本文では郭行墓の「碎器」図、および棒などの器物の「樹下人物」図を例に、太原唐墓のこれら図像と道教の法師との密接な関係を検討していく。

キーワード：唐墓、壁画、「樹下人物」、道教



図15 太原唐墓壁画「樹下人物」

図の出土位置許金凌製図

20世紀50年代以降、太原一帯では「樹下人物」がある唐代壁画墓が20カ所以上、相次いで発掘され、現在では13カ所の図像が出版（図1）、7カ所が墓誌が現存、5カ所が年代が確定されている。その中で最も古いものが趙澄墓（696）であり、温神智墓（730）が最も遅く、郭行墓はその間の聖暦三年（700）の墓葬である。『山西太原唐代郭行墓発掘簡報』（以下『簡報』）¹によると、郭行は、唐

太宗の遼討伐に従い、戦では必ず先鋒を務め、「上騎都尉」の職を授けられた。83歳で恒州勅史の名誉職を授かり、92歳で私邸で没した。現在、郭行墓は太原で発掘された唐代壁画墓で最大であり、

太宗の遼討伐に従い、戦では必ず先鋒を務め、「上騎都尉」の職を授けられた。83歳で恒州勅史の名誉職を授かり、92歳で私邸で没した。現在、郭行墓は太原で発掘された唐代壁画墓で最大であり、墓葬の構造は完全に残され、墓道、封門、甬道、壁龕、墓室の五カ所の構造、墓道と墓室には全て壁画が見られる。よって本文で検討する「樹下人物」図は墓室内の物を中心とする。

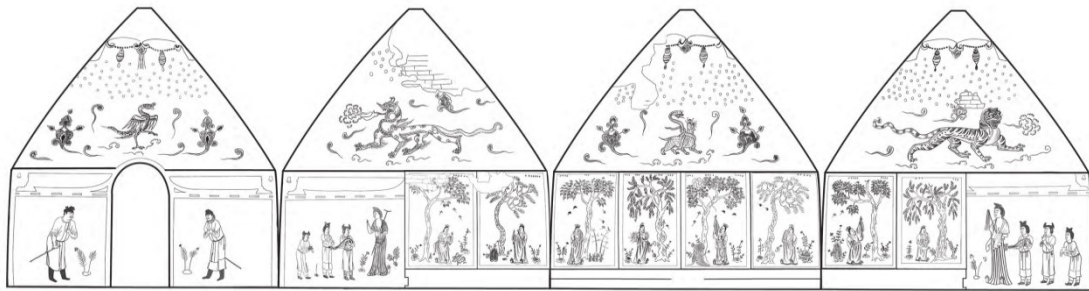


図16郭行墓墓室壁画線描展開図（左から右に南、東、北、西）

¹山西省考古研究院太原市文物考古研究所『山西太原唐代郭行墓発掘簡報』、『考古与文物』2020年第5期、43-56頁。

改めて述べることはしない。では次に郭行墓の「碎器」図と棒などの器物について「樹下人物」を見ていきたい。



図17郭行墓8幅「樹下人物」分布図

一. 碎器図

この図は墓室の東壁の南側部分にあり、「高さ118cm、幅78.9cmある。男性は北を向き、頭に蓮華冠をかぶり、中間色の袖口が広く前合わせの長袍を着て、底が厚い靴を履く。目線は地面にやり、左手は袖の中に隠し、右腕をあげ、右手の中指と人差し指をたて、残り三本の指は握っている。男の左にはアオギリの樹があり、枝葉は茂り、樹の周りにツバメが飛ぶ。右側の地面には壊れた陶罐がある」²。男性の顔はほんのり赤く、髭はない。頭の向きから推察するに、男性は地上の割れた陶罐を見ており、右手を伸ばし二本の指で破片をつかもうとしているようである。その行動と割れた陶罐には何かしらの関係が存在することを示している。この図に関して、現在の研究では、陶罐が割れた情景とされる。太原焦化廠唐墓にも一幅の碎器図があるが、図中の人物の顔はかすれていて判別できない。だが、破片が図中の人物の右手を挙げる姿勢は郭行墓と一致しており、この両者は同一の主題であると考えられる。(図4)

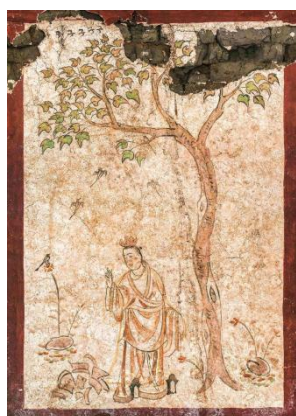


図18 郭行墓(左)和焦化廠墓(右)の「碎器図」

²前掲『山西太原唐代郭行墓発掘簡報』、52-53頁。

「碎器」は葬送習俗の一つであり、葬送儀礼において意図的に器を砕く行為である。郭静雲氏などの研究によると、墓地の近くで壊され遺棄される礼器は、儀礼を進めるなかで、儀礼と儀礼を分ける働きがあり、死者と生者を分けるために使われ、生者の社会から死者を離脱させるという。³この習俗が何時はじまったか、文献では証明されていない。清代の徐乾学は『読礼通考』において、この疑問を提示している。「柩出門而喪主碎器于車、亦不知其始于何時何人也。」⁴『俗語典』では、碎器行為は近代の習俗だと言う。「上廟碎碗」の条に言う。「近俗之失、其在喪者有二。一者始死而哭諸鬼神之神廟。一者柩出門而喪主碎器于車。」⁵。叶大兵、烏丙安主編『中国風俗辞典』では、「捧喪盆」を旧時の漢族の葬送風習であり、明代にはすでに見られた⁶、と述べる。

上述してきた内容を検討しても碎器葬儀の最も古い出处は確認できない。だが『中国風俗辞典』に「明時已有」と記述されることから、調査は可能である。明代の『金瓶梅』の描写では、李瓶児の死後、子どもがいないために、出棺に際して、娘婿が棺の前で捧盆をしている。『紅樓夢』では、秦可卿が死去すると、同じく子どもがいないために娘が捧盆をして孝を尽くしている。こうした明清小説に見られる棺前での碎器習俗は現在に至るまで続いており、葬儀において最も重要な儀礼の一つとも見做されている。この儀礼は一般には長子または長孫が行い、宗譜を継承するという意味も含まれる。

こうした資料は比較的新しく、検討している多くが柩の前での碎器である。また、長い歴史の中で残されてきた多くの資料は、どれも墓地での碎器について示している。黄衛東『史前碎物葬』の研究では、古くは新石器時代にはすでに物を壊す葬俗が存在しており、長江、黄河流域には新石器時代の豊富な破壊された器物の葬送遺構が存在している。商周遺構の墓葬でも、碎器葬現象は多くみられ、具体的状況を確認でき、『商代毀物葬俗試探』、『盤龍城遺址碎器葬俗研究』、『從考古学看我国東北古代民族「毀器」習俗』、『契丹覆面、毀器焚物葬俗小議』など多くの論述がある。こうした墓誌碎器考古と呼応する現存最古の資料は宋人の遼や金の葬俗に対する記述である。『三朝北盟会編』では金人の葬送では「抛盞燒飯」⁷が必要とし、この「抛盞」一般的解釈では「碎器」の祭祀儀礼とされている。「抛盞」を実施する人物に関して、宋の葉隆礼『欽定書訂契丹国志』の遼・世宗に関する記載があり、祭祀に入る際、「諸部大人惟執祭器者」⁸のみ陵内に入れる、とあるが、詳細については分からない。

太原の唐代郭行墓と焦化廠墓の碎器図は、その墓地の碎器葬儀の具体的証拠である。同図は墓葬だけでなく、描かれる情景はいずれも広々とした情景であり、さらに焦化廠墓は墳丘の造形まで際立っており、これら碎器場所が実際に死者を埋葬する墓所であり、明清小説のような市井での柩の前ではないことを証明している。

³趙柏熹、郭静雲『從新石器時代到国家時代長江中游礼器所見「四方」觀念趨議』、『人文論叢』、2019年第2期、133頁。

⁴徐乾学『読礼通考』、台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本、第0113冊、0849d頁。

⁵胡朴安『俗詞典』、上海書店出版社、1983年、59頁。

⁶叶大兵、烏丙安主編『中国風俗辞典』、上海辞書出版社、1990年、293頁。

⁷〔宋〕徐夢莘『三朝北盟会編』、台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本、第0351冊、0469d頁。

⁸〔宋〕葉隆礼『欽定書訂契丹国志』、台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本、第0383冊、0789c頁。

上述の内容は、歴代の葬儀において、碎器場所は少なくとも墓地と居住地の二カ所に存在していたことを示しており、碎器行為の実施者にも執祭器の諸部大人と死者の長子・長孫の区別があった。だが実際には実施者はこの二者に限られてはいなかった。『永楽大典』には「凡喪家多是填作食餅罐子、正師打破罐子、師吉。凡為葬、師先須護身、免有災難。」⁹と記載があり、遅くとも明初までには、社会で「正師」により器物を壊す葬俗が流行していた。また器物を壊す理由は禁忌と関係があり、最終的な目的は「正師」を護るためである。この「正師」とは、死者の埋葬を行う具体的儀礼者であり、太原唐墓「樹下人物」図の勅水、手訣など多くの表現と結び付き、また郭行墓や焦化焦墓壁画では碎器を請け負う正師はおそらく道教の法師であり、両者が頭に頂く蓮華冠や身に纏う道教の法服も根拠になるだろう。¹⁰

『永楽大典』に記される正師に破壊される「食餅罐子」は、河南の偃師、舞陽、葉県、獲嘉などの地域の葬送では現在でも残されている。「偃師風土」とは死者を送る際の「最前辺者为扛「食餅罐」的、另外一个人要燒路錢、「打狗餅」、以利行進」¹¹である。『舞陽県文史資料』にも食餅罐を柩の後部に置くことが言及されている。¹²しかし、これら記載にはいかに罐を壊すか説明はない。これは、明清以来の葬送行為において、確かに存在していた碎器の場所が転移し、それに関わる器物を壊すという形式の変化の一側面を証明しているのではないだろうか。

昔の人々がなぜ葬送行為において碎器儀礼を行ったのか、『永楽大典』「師吉」の記載の外、地域によっては器物を壊すことは死者が使用するためである、碎器により死者が陰間に向かう道中で道を誤り超生をしないようにする、などの説がある。貴州花苗には三七碎器儀礼が残っており、「祭華、磔鷄碎器、謂之鬼散」¹³とある。これは主に人と鬼を分けることを言う。清代の徐乾学は柩前の碎器に関する解釈で、この行為の具体的意義および儀礼の様子について述べる。「柩方昇車、其人捧盆于首、踞而投地、声震髮柳、嗚呼！此何時也、非終天永訣之時乎？人子方攀恋号慕而無從、乃碎陶器作厲声、以当其前、欲何為乎？孔子在衛、有送葬者而夫子善之、曰「其往也如慕、其返也如疑」。将行而碎器以震驚之、慕親者固如是乎？」¹⁴徐乾学の解釈では、柩を墓地に運ぶ前に碎器という極端な方法によって、死去した親への哀悼の気持ちを最後に示す。その数日後の柩の仮置き期間が終了したら、再び最後の心理的別離の時を迎える。この別離が意味する事は、死者と自身の親しい人、生前に親しんだ環境との完全な別れであり、生と死の二つの場所の重要な転化である。ゆえに「碎器」はある意味において生死を分ける表現であり、衆人の面前で孝子が親に対して哀惜の念を表す最後の機会なのである。ここから推測される事は、明清時期に碎器儀礼が葬送儀礼に変化、また孝子や孝孫が実施するにおいて、継承関係を明確にする外、葬送行為参加者の感情を刺激し、人々の心理的共鳴を引き起こしたのではなかろうか。しかし、こうした行為は孔子が善と呼ぶ「其往也如慕、其返也如疑」の意味とかけ離れ、『永楽大典』に記載される碎器儀礼が法師により実施される特定の宗教的意義とも乖離していった。

⁹『永楽大典』卷八一九九、明嘉靖隆慶間内府重写本、第0032頁。

¹⁰蓮華冠と道教の法服に関する議論は、筆者の赫連山、赫連簡壁画に関する研究を参照されたい。

¹¹康仙舟、高献中、王西明編著『偃師風土』、華文出版社、1999年、512頁。

¹²政協舞陽県委員会文史資料委員会『舞陽県文史資料第2輯』、1988年、75頁。

¹³劉鋒『百苗凶疏症』、民族出版社、2004年、22頁。

¹⁴徐乾学『読礼通考』、台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本、第0113冊、第0849d頁。

総じて、明清の葬送儀礼における碎器場所の変更は、本来は祭器を手にした諸部大人や正師が墓地でおこなう葬送儀礼から死者の直系の後継者が衆人が見守る中で行う親を悼む演出へと変わっていった。仮に『永樂大典』などの歴史文献や太原唐墓の図像に見られないとしても、道教の法師が参与する葬送行為の歴史は、この先も永遠に埋もれてしまうことはない。

二. 手持ち棒など器物の「樹下人物」

本図は東壁の北側、碎器図のすぐそばにある。『簡報』によると、「高さ117.4、幅77.2cm。男性が南を向き、梁冠をかぶり、中間色で袖が広く前を重ねた長袍を着て、足は高頭履を履く。左腕を軽く上げ、左手中指と人差し指を立て、残り三本は握っている。右腕も挙げているが、手は袖中に隠し、環首の器物を持つ。男の左側は松が一本あり、上はツバメが南に向かい飛んでいる」¹⁵（図5-1）。碎器図と同様、図中の人物は若い男性で、顔は艶があり、髭はなく、頬と唇は赤い。そして、この男が右手に持つ杵のような器物に注目したい。この器物はさほど長くなく、腕の肘から先より少し長い程度、棒は細く、色は黒く、先端は白い。『簡報』では「環首」と称す。

類似する器物は焦化廠墓（図5-2）にも見られる。『太原市南郊唐代壁画墓清理簡報』によると、焦化廠墓東壁には樹下老人図があり、「左手に斧に似た物を持ち、木の枝を打っている」¹⁶とある。器物の形状を比べると、焦化廠墓の「斧に似た物」と郭行墓の「環首器物」には共通する点が多い。まず両者の長さは肘から先より少し長い程度。次に、形状は細く、色は黒く棒状。さらに棒には黒い縞模様がある。さらに棒の先端には白い球状の物（「環首」）があり、焦化廠のものはやや大きく、郭行墓はやや小さい。

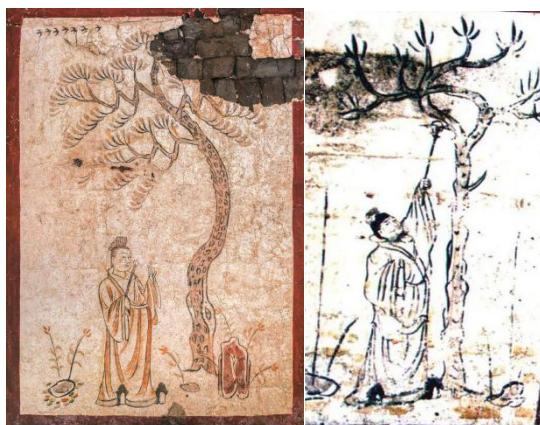


図19-1 郭行墓（左） 図5-2 焦化廠墓（右）

太原焦化廠唐墓のこの図に関して、学術的検討もなされている。ある者は「樹下人物」が手に持

¹⁵前掲『山西太原唐代郭行墓発掘簡報』、53頁。

¹⁶山西省考古研究所『太原市南郊唐代壁画墓清理簡報』、『文物』、1988年第12期、53頁。

つ物は「如意かもしれない」¹⁷と言い、またある者は「季札剣を掛く」故事を描いた図の可能性があると云う。如意という推測に関して、熊の手状と球形では違いが明確であるため、筆者は賛同できない。季札掛剣に関しては、もう少し検討が必要であろう。

同図が季札掛剣と言われる主な理由は、棒の先端が不鮮明であり、環首に見間違えやすいためである。同時に「樹下人物」が棒を上へ伸ばす姿は、剣を掛ける動作に見えなくもない。だが実際に図像を分析すると、棒の環首は不鮮明なために球状にも見える。この不鮮明さゆえに、こうした二つの議論が生じることを妨げないのである。一つは、棒の先端が環種であり、これを基礎として季札掛剣の可能性を探る。もう一つは、先端を球状と見なし、広い視野から棒の基本的形状や使用方法に基づき、棒が太原唐墓における具体的使用法や意味について検討する。

まず、一つ目の仮説から検証してみよう。この器首を環首と仮定すると、環首刀（または剣）である可能性は非常に大きい。しかし、環首刀が使用されたのは主に先秦から両漢、魏晋南北朝時期であり、楊泓氏の研究によれば隋唐以降の環首刀は「直線で四角い刀身は先端が尖り背面が湾曲した形に改められ、柄は手を護る新型となった。柄の端にある大環はこの時に取り除かれた」¹⁸とある。現存する太原唐墓の多くの佩剣侍衛図は基本的には楊泓氏の解説を証明するものである。例えば郭行墓、赫連山墓、焦化廠墓では、守門侍衛が佩帯する長剣はどれも歴史上流行したことのない大環や龍鳳の形状をしており、多くが『唐六典』に記載される隋代の儀刀「装以金銀」¹⁹の制度を援用している。郭行墓の門前侍衛の長剣には環首に似た物が描かれるが、詳細に観察すると、これは柄尻と同様に剣の装飾あるいは、画工が器物を美化した絵画的手法であり、歴史上の画像である花山岩画や漢画像石の環首の造形とは無関係であることがわかる。（図6）



図20 焦化廠墓、赫連山墓、郭行墓の守門者が佩帯する長剣および花山岩画、
山東嘉祥宋山村漢画像石の環首器具

¹⁷穆宝鳳は『影作木構間的「樹下老人」屏風画』（『南京芸術学院学報(美術与设计版)』 2013年第2期第119頁）において、焦化廠墓の「老人が手にする物は、道家の道士が持つ道具の如意に似ている」と述べる。

¹⁸楊泓『地下星空』、花城出版社、1981年、192-193頁。

¹⁹袁文興、潘寅生主編『唐六典全訳』、甘肅人民出版社、1997年、464頁。

また、器物が環首であると確定できたとしても、この絵が季札掛剣であると読解するには、大きな問題が残る。その理由は、この絵は一幅の単独の画像ではなく、一組、または数組が相互に関連する図像である。この一幅のみを季札掛剣と解釈すると、同墓の他の人物図の姿勢、同様の服を着る人物の身分、さらに他の墓中に見られる同様の立ち居振る舞いをする集団を明確にしなければならない。太原焦化廠唐墓を例にするなら、仮に「掛剣」の人物が季札であれば、身体に長剣を帯びて同様の服を着る「樹下人物」が季札ということになる。そう仮定して話を進めると、季札が何をしているのかという回答のほかにも、二幅の図像の剣の形状は、長短は異なるかにも回答する必要がある。後者の図の剣身は明らかに太く、長さも前者より長い。こうした考察からも、筆者はこの図が季札掛剣故事であるとは判断を下せず、より詳細な検討が必要であると考えます。

図像の遺物として、季札掛剣図は漢画像石や三国時代の漆盆に残されている。山東嘉祥には二幅の「季札掛剣図」が残される。どちらの絵も季札が従者を一人連れ墓前に跪拜している。奉納する宝剣は樹に掛けておらず墓に深く挿し、わずかに刀身が見える。陝西省横山と四川省雅安に残る「季札掛剣図」では、季札が一人で墳丘に向かう構図で、墳丘の傍らの樹に一本の長剣が掛けてあり、掛剣の主題に近い。三国の朱然墓から出土した「季札掛剣」漆盆にも、塚の樹に一本の長剣が掛けられた情景が描かれ、陝西と四川二カ所の図像と基本的には一致するが、故事の主人公である季札は二人の従者を従え墳丘に向かい礼を行っている。（図7）



図21 山東嘉祥、陝西、四川画像石の季札掛剣図および三国朱然墓「季札掛剣」漆盆

これら刀身全体が確認できる数幅の画像から、季札が奉納する剣は人の半身より少し長く、太原唐墓「樹下人物」が持つ棒とは長さが異なる。また、画像石と漆盆の季札は、どちらも墓に向かい哀悼の念を表す姿勢、或は跪拜、或は拱手の姿勢をして、泣いている様子まで描かれる。奉納した宝剣が墓に挿された、または樹に掛けられ様子の表現は、贈剣図としての意味が極めて明確である。一方、焦化焦墓と郭行墓には、贈剣の対象が何も描かれず、昔の人々が理想的画像とした「披図可見」の効果とは全く合致しない。つまり太原唐墓の画像表現方法は明確さに欠けるために、様々な解釈が引き起こされ、『簡報』では焦化廠墓の動作を掛剣ではなく、「砍向樹枝」としているのである。



図22 郭行墓、焦化廠墓、金勝村4号墓、金勝村337号墓の棒状の器物を持つ「樹下人物」

現段階では郭行墓と焦化廠墓の図像が季札掛劍故事である十分な証拠はない。それゆえ、もう一つ違う視点から解読を試みたい。太原唐墓の比較により、焦化廠墓と郭行墓の外、金勝村4号墓と337号墓にも手に棒を持つ「樹下人物」がいる事を確認してきた。(図8) その中でも金勝村4号墓の棒状の器物を持つ「樹下人物」が人差し指と中指を伸ばし、頭に冠を頂く構図は、郭行墓と完全に一致しており、棒の長さや色も極めて似ている。唯一の違いは棒の先端である。金勝村4号墓の棒状の器物は、出土報告では斧形とされている。「第7幅(東壁北端)」には松の木が一本あり、その下に老翁が立つ様が描かれる。この老翁は第1幅の老翁と同じ服を着る。右手に斧型の物を持ち、肩に斜めに担ぐ。左上は上げ、手の平を上に向け、樹に直面して南を向いている。²⁰しかし実際にはこの器物が斧であるか特徴は不鮮明である。同墓の絵には別に斧を描いたものがあり、その形状は明らかに異なる。金勝村337号墓の類似する器物もまた「物」²¹と呼ばれ、詳細な描写はなく、図像も極めて不鮮明、描画内容も具体的には分からない。だが、棒状の物の長さ、図中の人物の持ち方などから判断して、同器物は他の3件の棒状の物と同じ役割があると考えられる。焦化廠墓の図像の表現から、この器物は打ち付けるために用いられたと考えられ、その先端と身の部分は異なる色で描かれることから推測するに、棒の先端と身は異なる材質であろう。また、焦化廠墓と郭行墓の二つの棒には横線の装飾が描かれ、郭行墓の棒は2本の横線が確認でき、棒を三等分していると考えられる。焦化廠墓の横線紋は球状の先端と棒身の間描かれるが、その他の部分は不鮮明で判別できない。このよ

²⁰山西省文物管理委員会『太原南郊金勝村唐墓』、『考古』、1959年第9期、474頁。

²¹山西省考古研究所太原市文物管理委員会『太原金勝村337号唐代壁画墓』、『文物』、1990年第12期、15頁

うに二つの器物の形状や描かれ形を確認してみると、この棒状器物は植物素材のようであり、道教儀礼でしばしば使用される竹製の策杖に近いように思われる。宋代の道教経典『靈宝玉鑑』に「執策杖呪」を称して次のようにある。「天地交光、日月合明。上冲牛頭、下徹幽冥。左扶六甲、右衛六丁。神杖破獄、万彙超昇。急急如律令」²²。教絵に関連する図像があり、法師が頭に道冠を戴き、身は法服を纏い、手に策杖を持つ（図9）。この策杖の身部分にも四本の竹の節が等間隔に描かれているのが確認できる。郭行墓と比較しても、両者は非常に似ている。

道教儀礼では古くから杖が使われる。文献の記載では、古くは後漢時期から、杖は法師が道法を行う際の法器であった。例えば張角は九節の杖を持ち符呪を用い病人を治療し、東晋の葛洪『神仙伝』「王遥」では、九節の杖は神仙の持ち物とされる。唐代の杜甫の詞には「安得仙人九節杖、柱到玉女洗頭盆」²³とある。これらの事から、長い時間をかけて九節の杖は道教の法師が使用する道具となっていく。



図23 『靈宝玉鑑』の策杖を持つ法師

道教の法器としての策杖という言葉は、古くは六朝道教経典に見られる。『上清太上元始耀光金虎鳳文章宝経』には賢人道士が持つ策杖について記述がある。「興寧三年（365）乙丑歳七月七日、桐柏真人……言神祝行至乙未、甲申、乙亥、壬辰、癸巳之歳九月一日及七月七日、四月八日、此三日当有賢人道士、著七色法衣、手持策杖、在靈壇之上、或在人間告乞、時詠経誦書、或作狂歌之声」²⁴。晋、唐の注義である『南華真経』では、「策杖」は即ち杖、「策」は杖なり、とある。²⁵

北朝の『無上秘要』巻四十一には「策杖品」があり、策上の使用法や効果について記録している。「道士命属東岳、青書緯繪佩身、又当青書緯文、内神杖上節中、衣以神衣、青腰玉女九人侍衛、勿不精有考吏……道士命属南岳、赤書黄繪上佩身、又当赤書黄繪、内神杖次青帝下節中、太丹玉女三人侍衛、勿不精有考吏……道士命属中岳、自可黄書白繪佩身、又黄書白繪、内神杖次赤帝下節中。道士所以偏得佩此文者、直以有黄帝主人、使以応天之炁。雖尔亦闕、無守吏、勿不精有考吏……道士命属西岳、白書黒繪佩身、又当白書黒繪、内神杖次黄帝下節中、太素玉女七人侍衛、勿不精有考吏……道士命属北岳、黒書青繪佩身、又当黒書青繪、内神杖次白帝下節中、太玄玉女五人侍衛、勿不精有考吏。」²⁶。策杖の竹節には五岳文書を収納して隠す役割があった。同経の「策版品」にも同じく策杖の使用に言及している。「金龍驛伝畢、叩齒九通、仰天三噏、引天炁三咽、以策杖指所告之地、閉炁九息而止。」²⁷

策杖に収蔵される告文や符について、唐代五代の道教経典『受籙次第法信義』²⁸、『太上黄籙齋

22 『靈宝玉鑑』、『道蔵』第10冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0344a頁。

23 (清) 黄生撰、徐定祥点校『杜詩説』、黄山書社、1994年、310頁。

24 [六朝] 『上清太上元始耀光金虎鳳文章宝経』、『道蔵』第34冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0095b頁。

25 (晋) 郭象注 (唐) 陸徳明音義 (唐) 孫毓修撰札記『莊子』卷一、『四部叢刊』景上海涵芬樓蔵明刊本、32頁。

26 『無上秘要』、『道蔵』第25冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0134c-0135a頁。

27 『無上秘要』、『道蔵』第25冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0136b頁。

28 [唐中期] 『受籙次第法信義』、『道蔵』第32冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0225b頁。

儀』²⁹に説明がある。宋代では『靈宝領教濟度金書』、『上清靈宝大宝』、『無上黄籙齋立成儀』などが「法師執策杖行持」³⁰や法師が符策杖を使い破獄の様子を述べている。寧全真授、王契真纂『上清靈宝大宝』卷五十八には法師が破獄をする際に「請策杖」が必要という。「夫破獄開幽、須假天尊無量度人靈宝策杖、策役五帝守吏、按卦炁之方、剔訣行事」³¹。次に専門的な「請策杖呪」が続く。

「五老策杖、天尊惠符。金訣玄籙、通幽破涂。大慈悲憫、罪苦咸除。靈宝無量、取救愚迷。勅符一下、含識咸虛」³²。また留用光授、蔣叔輿編『無上黄籙大齋立成儀』にも法師が策杖を使い破獄する場面が何度も描かれる。例えば卷一は次の通り。「静夜法師至九獄神灯前……持策杖炁符破獄」³³。外にも宋元時代の『靈宝無量度人上經大宝』など一部の道教經典に「受持策杖品」の記載がある。「皇人曰、靈宝之道、有神通策杖、以威六天鬼神、以策使三界万靈」³⁴。また道士の執杖破獄の方法についての言及もある。「……俟破獄之時、侍灯法師宣破獄儀、逐方用度、法師執靈宝策杖、詠破獄呪、衆和十方救苦天尊、即就灯燒化符并幡于獄上。法師以策杖擊破地獄八方、都畢、至中央並燒二符二幡。」³⁵。ここから、策杖は道教で法師が破獄儀式を執り行う際の非常に重要な法器であることが確認できる。

策杖の使用が終わる都、法師は儀軌に従い「納杖」手続きを完成させる。これに関して王契真



図24 金勝村5号墓「樹下人物」

『上清靈宝大宝』に比較的明確な記述がある。「凡破獄事畢、当詣三宝前納杖、威禁至重、不可超越、違則考筭。致恭謝恩、納于上帝之前。宗旨曰、兆納杖詣上帝前、上香設拜、跪奏謝恩、以策杖、水鐘納于元所、大概与請杖存用一同。良時運頂上青玄上帝、漸漸而昇、再帰空浮。兆瞻仰慈尊、心拝而退」³⁶。ここでの「漸漸而昇、再帰空浮」という描写は、太原金勝村5号墓「樹下人物」が両足を伸ばし空に浮くという描写である。(図10)。

以上、様々な文献を引用してきて、策杖は道教で法師が破獄儀礼を行う際の非常に重要な役割を持つ。しかし、初期の經文には策杖の形状についての明確な記載は乏しい。策杖の長さや形式に比較的詳細に言及されるようになるのは宋代の經典であり、『上清靈宝大宝』などは、法師が口伝で伝えた策杖の製造方法が記録される。「師曰、靈宝之道、有神通策杖、以制六天鬼神、策役三界万靈。造策杖之法、須択名山福地、淨域靈壇、用吉日取向陽甘竹一枝、長六尺、通有十二節者、選甲午、丙午、丁卯日、或三月三、五月五、七月七、九月九、將觀自上第三節右微曲一曲、于曲凹中上刊日月、下作斗形、于頂中開一穴、入中央守吏符。于第二節下开四方四穴、入四方守吏符、以蠟封固。訖下四方、刊十方靈宝億劫化天尊号。功成、以黄繪作袋盛之、袋之長短、隨杖為之。自初一日為始、依十直日時呪、面五方誦呪、取五方炁吹。仍每

²⁹ 杜光庭『太上黄籙齋儀』、『道藏』第9冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0362-363頁。

³⁰ 寧全真『靈宝領教濟度金書』、『道藏』第7冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0540a頁。

³¹ 王契真『上清靈宝大法』卷一、『道藏』第31冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0240a頁。

³² 王契真『上清靈宝大法』卷一、『道藏』第31冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0240b頁。

³³ 蔣叔輿『無上黄籙大齋立成儀』、『道藏』第9冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0381b頁。

³⁴ 『靈宝無量度人上經大法』、『道藏』第3冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0754c頁。

³⁵ 『靈宝無量度人上經大法』、『道藏』第3冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0895b頁。

³⁶ 王契真『上清靈宝大法』卷一、『道藏』第31冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社、1988年、0241c頁。

夜存思、一年炁足、方可施用。」。これに続き小さな文字で「又一法、長五天（尺）五寸³⁷、通九節、于第二節左曲、于第三節下四面開竅、入王（五）岳内名符、又実以『靈書』中篇、如佩持修用、則用靈宝五符入杖中。一法杖不曲」³⁸とある。

上述してきた策杖の長さや節目の数は、太原唐墓との違いも大きい。こうした際は、太原唐墓の器物が策杖の特徴をもたないわけではなく、本文での説明と実物との間に一定の距離が存在するというだけである。それは、経書に言う竹杖は容易に探すことはできない。それは長さ六尺で十二節という決まりの外、さらに法師が儀式や日常で使用するのに耐えられなければならない。もしも策杖が長すぎたり太すぎれば使用に適さないのである。それゆえ理想的な策杖は見つけ難いがために、道経では策杖袋について記す際に「袋之長短、従杖為之」とある。また、「脱衣蓋竹、隠形出入」³⁹という一文もあり、策杖の長さは必ずしも標準の六尺である必要はないと暗に示す。さもなければ、普通の人が脱いだ衣服を六尺の竹竿に掛けるのは困難である。唐代の六尺は約183.6cmであるので、この長さの服を着る法師は、少なくとも2mの身長が必要となる。

また、「脱衣蓋竹、隠形出入」では、道経砲術の特徴に注意する必要がある。衣服を掛けられる法器は、実際には袖中にしまう可能性もある。北宋の周方は『至真子龍虎大丹詩』において、換喩法によって金槌と称される道経法器を説明する。この名称は道経法器の品目には見られず、民間の俗称と思われる。詩に曰く「袖隠金鎚除五虎、匣藏宝剑殺三尸」⁴⁰。この金槌の長さや太原唐墓の策杖は似ており、円形の先端は丸い先端の策杖を彷彿とさせる、または同種のものである。詩にいう「宝剑」は、郭行墓と金勝村4号墓執策杖者の手訣と対応する。つまり、太原唐墓のこの表現は、唐代だけでなく、宋代にまで影響している。

当然、換喩法の背景には現実の基礎がある。袖中の武器の原型は漢代の「張良刺秦」故事に遡ることができる。漢の史游撰、唐の顔師古注『急救編』の記載に「鉄錘、以鉄為錘、若今之稱。錘、亦可以擊人、従兵器之例。張良所用擊秦副車、即此物也。粗者曰槌、細者曰杖稅、小槌也。今俗呼為袖稅、言可藏于懷袖之中也。」⁴¹とある。太原唐墓の二つの球状の杖の先端は、武器が演繹されたものかもしれない。これを更に昔に遡ると、權杖と関わる可能性がある。⁴²

郭行墓と焦化廠墓の円頭策杖は、後代になりそれぞれ異なる変化をする。東北に現存する葬俗に類似する葬品が残される。「堅箸三枝、上端裏棉、名曰『打鬼棒』」⁴³。この形は円頭策杖に由来するかもしれないが、使用の役割は変化している。東北の民俗における「打鬼棒」は、道教関係では拷鬼杖または拷鬼棒と呼ばれ、現在でも使用されるが、材質は竹に限られない。竹であっても節は一節のみで、さらに杖頭や装飾を加える必要もない。陳耀庭氏は江西省龍虎山天師府の受籙儀礼を研究し

37 三家本《道藏》中的“五天”為“五尺”之誤，此条承蒙西南交通大学“神州儀式研究”課程微信群褚国峰博士、崔振声道長等師友的幫助。

38 王契真：《上清靈寶大法（一）》，載《道藏》第30冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，第0694b-0694c頁

39 王契真：《上清靈寶大法（一）》，載《道藏》第30冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，第0694c頁

40 周方『至真子龍虎大丹詩』、『道藏』第4冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0914b頁。

41 （漢）史游撰、（唐）顔師古注『急救篇』、『四部叢刊』海塩張氏涉園藏明抄本、00047頁。

42 權杖に関する考察は、李水城氏などの学者の研究を参照。

43 丁世良、趙放主編『中国地方志民俗資料彙編』「東北卷」、書目文獻出版社、1989年、227頁。

ており、この器物は正一派法師が受籙する際に不可欠の法器であると述べる。「伝度の儀式において、籙を受ける道士に法印、法尺、法剣、令牌、拷鬼杖、令旗、法水、科書、職牒などを授ける」⁴⁴。この法水は、水鐘に代わるものであり、郭行墓、焦化廠墓など多くの太原唐墓「樹下人物」図に見られ、筆者自身も法師が勅水する場面で目にしたことがある。つまり、墓葬中に身に纏う物も同じ「樹下人物」であるが、法師の身分、特に片手に策杖を持ち、または片手は左剣訣を行い頭に蓮華冠を頂く者といった、法師の身分であることが確認できる。

以上、郭行墓「碎器図」と手に「環首」を持つ「樹下人物」は、いずれも道教の法師であり、また太原唐墓のその他の画像とも類似しており、性質も同じであり、全て道教の法師が民間人の墓葬に参加していることを表していることが確認できた。

⁴⁴陳耀庭『道教神学概論』、宗教文化出版社、2016年、210頁。

物质宗教视角下的大巡真理会灵台

——横跨物质灵台与非物质灵台

车瑄根

大真大学·教授

- 一、议题的转变，从艺术到物质
- 二、周文王的物质灵台
- 三、《庄子》和《黄庭经》中的非物质灵台
- 四、大巡真理会的物质灵台与非物质灵台
- 五、结语

一、议题的转变，从艺术到物质

艺术是艺术，宗教是宗教。二者是互为独立的领域。但艺术可以将宗教作为题材，宗教亦可以通过艺术来展现自我。这意味着艺术与宗教之间存在交集。关于这一交集的讨论主要集中在美学领域的神圣、象征、宗教体验等等。讨论的成果也大多是在考察人类赋予艺术的价值。兴许我们可以换一种视角，更多地去关注艺术的对象本身。宗教学以物质代替艺术的方式讨论“物质-宗教”，从而实现了这一点。该领域已被范畴化，被称作物质宗教（materialreligion）。本文将视角转向物质-宗教，而不是艺术-宗教，即从物质宗教的角度展开论述。

本文中，物质宗教接近法的运用对象是“灵台”。在东亚历史上灵台曾有，台、坟墓、地区、星座（灵台三星）、大巡真理会神殿的名称、或人的内心之意。这些不同情形又可以分为物质的灵台和非物质的灵台。物质灵台与非物质灵台看似毫无相通之处，但是却可以在大巡真理会的灵台当中窥探到二者的统一。这是因为大巡真理会用所谓神封的教说，同时解释了作为物质灵台的神殿和作为非物质灵台的内心。某一对象在同一结构和脉络之下，同时出现在物质领域和非物质领域，这种情况在韩国宗教史上实属罕见，有必要予以考察。

二、周文王的物质灵台

1. 《诗经》中的灵台

人类历史上出现的第一个灵台是物质的形态。相关记载最早见于《诗经》·大雅·文王之什。

经始灵台经之营之庶民攻之不日成之经始勿亟庶民子来王在灵囿麀鹿攸伏麀鹿濯濯白鸟翯翯王在灵

沼于物鱼跃虞业维枘贡鼓维铺于论鼓钟于乐辟雍于论鼓钟于乐辟雍鼙鼓逢逢矇瞍奏公¹

题为“灵台”的这首诗歌描述周国文王谋划造台，建造地基时，百姓们自愿来助力，于是没多久便建成了。也就是说，灵台是周文王于11世纪左右修建的建筑（台），这是灵台第一次登上历史舞台。

周文王的灵台位于丰京，即现在的西安地区。目前实际发现的遗迹有两处，一是位于山西省西安市西南地区的周文王灵台遗址，二是从西安市区往西北方向约150km的甘肃省平凉市灵台县的古灵台遗址（图1）。这两处灵台中究竟哪一座是周文王时期的灵台尚且无法定论。

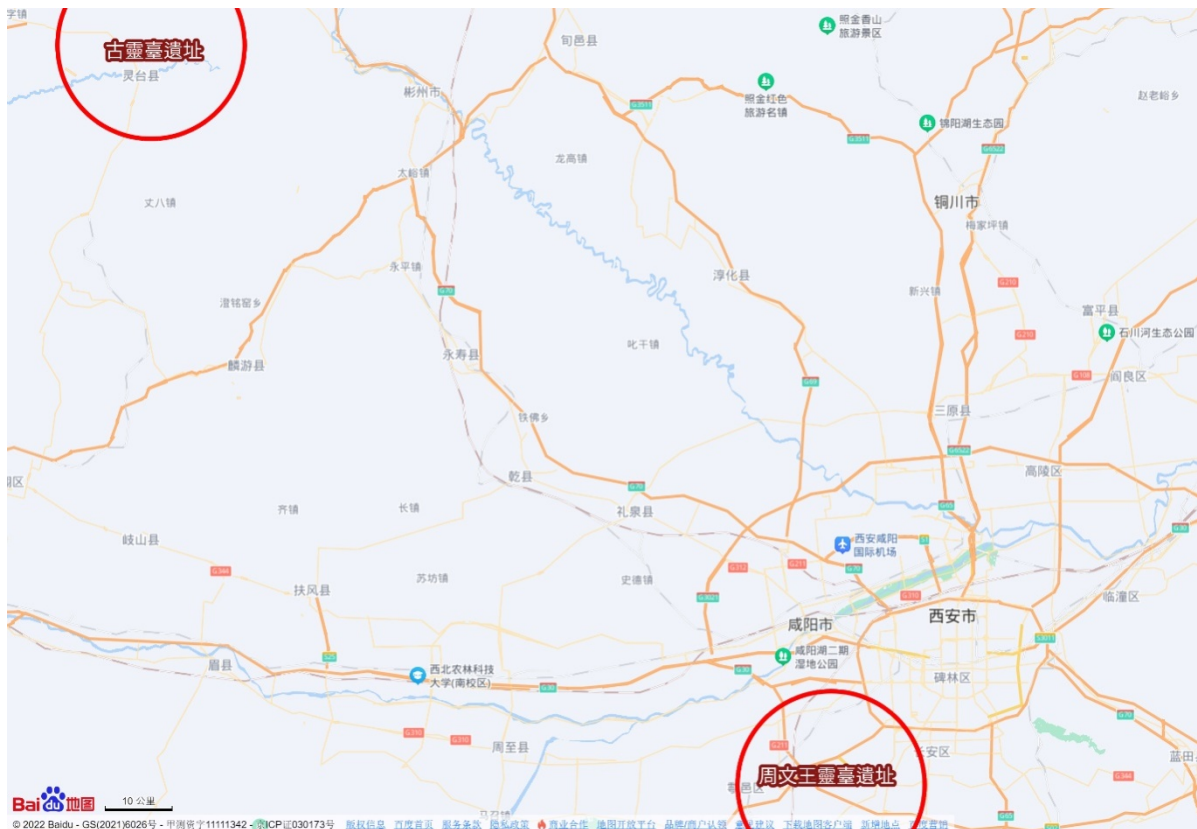


图1：山西省西安的周文王灵台遗址和甘肃省灵台县的古灵台遗址

西安的周文王灵台被称为西周灵台，位于山西省西安市长安区灵沼乡阿底村南部。据《长安县志》记载，周文王灵台早已不复存在，仅留下地基，唐朝时在此处修建了寺庙一座，名为“平等寺”。²如今，此处建有一个朴素的周文王灵台遗址（图2），到了每年的正月二十，平等寺举行纪念周文王的礼佛仪式。

甘肃省的古灵台遗址位于灵台县中部。灵台县的灵台坐北朝南，由周文王用土夯筑而建，随着岁月的流逝被毁，后来在此地建了一座纪念建筑（古灵台）。1928年，遗址以修建营房的名目被尽数铲除，1933年建筑群得以修复。然而古灵台在1966年的文革中遭到彻底的破坏。到了1984年开始重建，1985年

¹ 《诗经》·大雅·文王之什，“灵台“。

² 《长安县志》 (http://dfz.shaanxi.gov.cn/sqzlk/xbsxz/sxdyl/xas_16198/caxz/ 访问日期， 2022. 5. 19)

坐北朝南的灵台建筑竣工落成，存续至今（图3）。³



图2：陕西省西安的周文王灵台遗址



图3：灵台县的古灵台遗址

2. 灵台与天文观测

周文王为何要修建灵台？在传统意义上，天子建台理由有二。一是为了观测天文，即观察天地运行，解读祲气祸国或祥瑞之兆。⁴在古代东亚，天子是代替上天统治天下的存在，因此天子必须要掌握得知天意的手段。如果天子不知天意，也无从得知，那么说明他没有资格成为一名向百姓传递天意的统治者。因此，建立天文观测台是所有统治者的第一要务，用以确保统治的合法性。

天子建台的第二个理由是为了观察天体的周期性变化，确认时变，制定律历（乐律和律法）。⁵在传统社会，日历是维持农事等各种生活所必不可少的。在传统的年代，制作日历的工作需要高度“积累”的技术能力，因此并不是某一个体所能承担的，唯有国家才能实现。天子统治的国家造台观察和预测天体的变化，并将结果制作成日历公诸于百姓。

出于这两种理由，周文王建造的灵台也与传统意义上的台一样，被认为是一种用于解读天意，制定礼法的天文观测台。

3. 灵台与祭天仪礼

传统意义上，造台的主要目的在于观测天文，为天子的统治提供合法性，且前汉时期和后汉时期的灵台也都是用来观测天文的，因此人们便顺理成章地认为周文王的灵台也是天文台的一种。周文王的灵台或许也曾有过洞察天意，制定立法的天文观测用途。但根据中国民间的“灵台祭天”传说，建造灵台并不是为了观测天文，而是为了举行祭天仪式。上文提到了两处周文王遗址，灵台祭天传说就是流传自甘肃省灵台县的古灵台遗址。

据传，建造灵台时周文王并非天子身份。当时的天子是商国的纣王。纣王因暴政失去了诸侯的信任，但周仍旧不过是商的诸侯国。商朝动荡的政治局面加速了诸侯国的叛乱。混乱进一步扩大，身为西方诸

³<Baidu百科>“古灵台” (<https://baike.baidu.com>, 访问日期 2021.5.20).

⁴先君莊王爲匏居之臺，高不過望國氛 … 故先王之爲臺榭也，榭不過講軍實，臺不過望氛祥。故榭度於大卒之居，臺度於臨觀之高。『國語』卷十七「楚語上」。

⁵夫天文地理，人情之效存於心，則聖智之府。是故古者聖王既臨天下，必變四時，定律歷，考天文，揆時變，登靈臺以望氣氛”。『說苑』卷十八「辨物」。

侯之长的周文王依次讨伐犬戎、密须。周文王伐密告捷，决定回国途中亲自举行只有天子才能举行的祭天仪式。为此周文王下令建灵台，筑祭坛，又以龟卜的形式选定了祭天的日期并通知了各地诸侯。祭天是向上天禀告周文王天子身份的仪式，而邀请诸侯参加是为了得到诸侯的效忠。诸侯聚在一起之后，周文王将祭祀用的牛羊以及从诸侯那里收齐的玉珪献在灵台的祭坛上，举行祭天仪式，祈求上天让自己代替昏庸无道的纣王成为天子，解救黎民百姓。祭天仪式结束后，周文王走下灵台，向诸侯宣布自己应天命为天子，强调凡违逆天意者，必像密须那般走向灭亡。诸侯登灵台上香，发誓今后谨遵天命，并加入到商周革命的战斗中。这样周文王便明确区分了与各诸侯的亲疏关系，对外广泛宣扬革命意志，意欲大展宏图。⁶

周文王灵台祭天是口耳相传的民间故事，正史中并没有记载。但正是由于这一点，灵台祭天的故事摆脱了记录者的价值判断和评价，生生不息地扎根在老百姓的生活当中。这也是为什么灵台祭天所传递的周文王灵台的功能如此值得关注的原因。

三、《庄子》和《黄庭经》中的非物质灵台

1. 《庄子》中的内心灵台

周文王所建的建筑（物质）名称灵台还有一种非物质的含义，即内心。至于灵台从什么时候开始用以指代内心，我们无从得知，但仅从文献上看，最早记录在公元前3世纪左右战国时代末期编纂的《庄子》中。

（A）工倕旋而盖规矩，指与物化，而不以心稽，故其灵台一而不桎。忘足，履之适也。忘要，带之适也。知忘是非，心之适也。不内变，不外从，事会之适也。始乎适而未尝不适者，忘适之适也。⁷

（B）学者，学其所不能学也。行者，行其所不能行也。辩者，辩其所不能辩也。知止乎其所不能知，至矣。若有不即是者，天钧败之。备物以将形，藏不虞以生心，敬中以达彼，若是而万恶至者，皆天也，而非人也。不足以滑成，不可内于灵台。灵台者，有持而不知其所持，而不可持者也。⁸

（A）将工倕技艺好归结为身（手）与物的合一，并认为之所以能合在一起是因为灵台（内心）专注而没有什么桎梏。（B）则表达一种忘我的境界，肯定将万物以原有的姿态达发展到力所能及的极限，克服区别与对立，达到这一境界的稳定的内心被称为灵台。可见《庄子》中用灵台一词来表示不掺任何杂念的纯粹内心。

⁶『灵台县志』。

⁷工倕旋而蓋規矩，指與物化，而不以心稽，故其靈臺一而不桎。忘足，履之適也。忘要，帶之適也。知忘是非，心之適也。不內變，不外從，事會之適也。始乎適而未嘗不適者，忘適之適也。『莊子』「外篇」，「達生」。

⁸學者，學其所不能學也。行者，行其所不能行也。辯者，辯其所不能辯也。知止乎其所不能知，至矣。若有不即是者，天鈞敗之。備物以將形，藏不虞以生心，敬中以達彼。若是而萬惡至者，皆天也，而非人也。不足以滑成，不可內於靈臺。靈臺者，有持而不知其所持，而不可持者也。『莊子』「雜編」，「庚桑楚」。

此时的灵台可以理解为《庄子》中的三个修行法即心斋、专一、坐忘所要达到的目标。心斋就是内心的斋戒，意味着不被财物或名誉等外界事物所动摇。在这样的状态下静坐，将思考专注到某一对象上，便是专一，从而忘记主观与客观、主体与客体、对与错的分别，则是坐忘。《庄子》强调，通过心斋、专一、坐忘来摒除杂念，放空自己，凝神静气，方能与天地融为一体，体验道的存在。摒弃污秽和杂念而坚守的纯粹心内心是《庄子》修行的核心，也是所追求的目标。《庄子》中正是用灵台一词表达了这种内心。

这些表示内心的非物质灵台出现在道教，尤其是《庄子》中关于修行的语境当中。《庄子》的修行后来深刻影响了中国佛教禅宗和儒学。因此推测《庄子》语境下非物质灵台的概念也在一定程度上影响了佛教与儒学的修行。

例如，儒学家朱熹（1130-1200）在43岁时将亲自书写的敬斋箴贴在墙上，每天警醒自己要端正身心，敬斋箴的最后一句是“墨卿司戒，敢告灵台”。⁹其中的灵台就表示纯粹的内心。此外，从道佛融合的《西游记》中也能看出这一事实。

小说中，神仙给花果山石猴赐名孙悟空，甚至教会他筋斗云和七十二地煞术，这位神仙叫须菩提祖师，住的地方叫做灵台方寸山的斜月三星洞。其中，灵台方寸山的“灵台”指的并不是特定建筑，而是“内心”。“方寸”也同样意味着内心，斜月三星洞的“斜月三星”亦是如此。因为“斜月”呈弯钩状，表示“心”卧钩部分，“三星”指三个点，“斜月”和“三星”组合起来自然就变成了“心”。所以须菩提祖师在自己的住所向孙悟空传授术法，住所的名字就有修心之意。¹⁰可见《西游记》中的灵台指的是作为修行对象的内心。因此可以推测，非物质灵台表示纯粹境界的心灵，是修行的目标，第一次出现是在《庄子》的修行相关语境当中，但是其含义和使用并没有局限于特定宗教，广为流传。

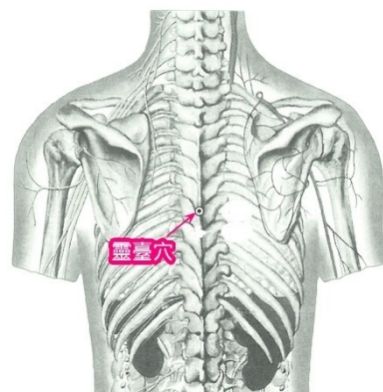


图4：灵台穴的位置

2. 《黄庭经》中的观念性心脏——灵台

“心”是表现心脏形状的象形文字，心和心脏是一对密不可分的概念。因此表示内心的灵台一词必然也与心脏联系有所关联。从中医学中的灵台穴就能看出这一事实。据许浚（1539-1615）的《东医宝鉴》记载，灵台穴在第6胸椎下方。¹¹该穴位的名字之所以叫灵台穴，是因为针灸后背上的该穴位能够治疗身体正面的心脏疾病。¹²可见中医学中的灵台是与心脏这一人体重要器官互为联动的概念。

灵台与物质的心脏有关，但心脏在道教的内丹修炼，尤其在存思当中又带有非物质的性质。第一次解释这一性质的道教文献是《黄庭经》。《黄庭经》包括《外景经》和《内景经》，最早见于四世纪中叶，但据传其创作时间可追溯到魏或东汉时期。¹³该经典解释了一种修炼法，即修炼者通过冥想（存思）发现自己体内各个器官内居住的体内神（将人体内先天的元气神格化），好生供养，避免其被抽走，从

⁹墨卿司戒敢告灵台。『朱文公文集』卷第八十五《敬斋箴》。

¹⁰吴承恩，《西游记》，首尔大学西游记翻译研究会译（首尔：sol出版社，2008），p. 66，p. 357。

¹¹『东医宝鉴』《针灸篇》，“督脉”

¹²正统针灸教育院教材委员会，《经络经穴学》，首尔：正统针灸研究所，2008，p. 159。

¹³郑佑真，《身体的神殿：黄正京译注》（高阳：松树，2019），p. 29。

而长养精气，将精气神凝聚到黄庭¹⁴。《黄庭经》将灵台解释为心脏，即存思的对象。¹⁵

(C) 灵台通天临中野。方寸之中间关下，玉房之中神门户。¹⁶

(D) 黄庭内人服锦衣，紫华飞裙云气罗，丹青绿条翠灵柯，七蕤玉龠闭两扉，重掩金关密枢机，玄泉幽阙高崔巍，三田之中精气微，娇女窈窕翳霄晖，重堂焕焕扬八威，天庭地关列釜斤，灵台盘固永不衰。

17

(E) 灵台郁蔼望黄野，三寸异室有上下，间关营卫高玄受，洞房紫极灵门户，是昔太上告我者。左神公子发神语，右有白元并立处，明堂金匱玉房间，上清真人当吾前。黄裳子丹气频频，借问何在两眉端，内挾日月列宿陈，七曜九元冠生门。¹⁸

虽然充满隐喻性表达，但上述引文都在描述同一种情况，即通过内视人体的存思来一一确认灵台等各器官中体内神的存在并凝聚精气神。具体来讲，(C)表示天上的气与心脏相通，下沉到丹田。(D)表示如果黄庭被气充满就会身轻如燕，肾脏和心脏将变得永恒，不受邪气的侵扰，(E)描述气聚集在心、肾、肝、肺、脾、两眉之间的情况，并解释脑和七窍九孔是孕育生气的地方，也是与外部交流的道路。

《黄庭经》在说明作为存思对象的人体器官时也曾用灵台一词来表示心脏。作为心脏的灵台是物质。但是在内丹修炼中，灵台不仅仅是一个向全身各处输送血液的器官，而是一种观念性的位置，其中驻着体内神且能聚集灵气。作为存思对象的心脏以物质为前提，但它又是非物质性的，存在于修行者所描绘的观念当中。因此《黄庭经》中的心脏灵台交叉存在于物质与非物质领域，观念性的一面被着重刻画而非实体。

观念性的心脏，即非物质灵台是修炼内丹而成仙的道路上不得不接触的对象。在内丹修炼传统方面，《黄庭经》不仅对于中国，对韩国也产生了深刻的影响。朝鲜时期，内丹修炼者学习《黄庭经》成为了一种惯例，朝鲜中期的学者郑北窗（1506-1549）在撰述《龙虎秘诀》时论闭炁与周天火候的要领，其中就引用了《黄庭经》。¹⁹因此，韩国人也知晓灵台在炼成金丹而化仙的修炼相关语境下表示心脏。

四、大巡真理会的物质灵台与非物质灵台

¹⁴关于黄庭的位置没有确切的说法，有人认为黄庭位于人体中央即脾脏处，也有人认为在肚脐下方聚气的下丹田处，还有泥丸（进行精神活动的脑，两眉间）说、中丹田说等。

¹⁵郑佑真，前揭书，pp. 72-75, p175-179, pp. 233-238.

¹⁶靈臺通天臨中野。方寸之中至關下，玉房之中神門戶。『黃庭外景經』，第五章。

¹⁷黃庭內人服錦衣，紫華飛裙雲氣羅，丹青綠條翠靈柯，七蕤玉籥閉兩扉，重掩金關密樞機。玄泉幽闕高崔巍，三田之中精氣微，嬌女窈窕翳霄暉，重堂煥煥揚八威，天庭地關列斧斤，靈臺盤固永不衰。黃庭內景經，黃庭章第四。

¹⁸靈臺鬱藹望黃野，三寸異室有上下，間關營衛高玄受，洞房紫極靈門戶，是昔太上告我者。左神公子發神語，右有白元併立處，明堂金匱玉房間，上清真人當吾前。黃裳子丹氣頻頻，借問何在兩眉端。內挾日月列宿陳，七曜九元冠生門。『黃庭內景經』，靈臺章第十七。

¹⁹詹石窗，《郑北窗的内丹思想与现代价值》，郑在瑞（编），《深读北窗郑矚》，首尔：图书未来，2021，pp. 288-289.

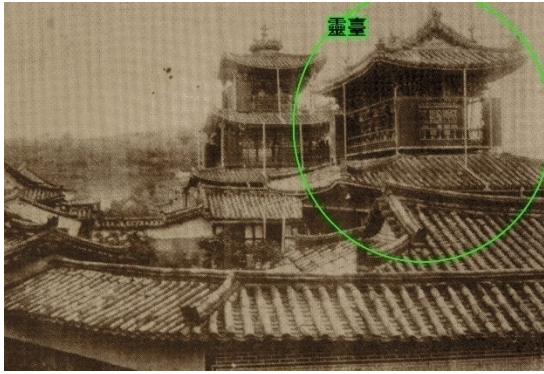


图5:1925年在井邑建成的第一座灵台

大巡真理会的灵台既是物质的也是非物质的。物质灵台为神殿，与周文王的灵台建筑相关，而非物质灵台指的是内心，与东亚传统意义上的修行对象相关。灵台之所以能同时承载物质和非物质的含义是因为有“封神”这一概念，对此，下面将逐一进行考察。

1. 大巡真理会的神殿和“封神于地”

(1) 物质灵台——神殿

大巡真理会信仰宇宙最高神九天应元雷声普化天尊姜圣上帝（以下简称九天上帝），即姜甌山（1871-1909）。因为大巡真理会认为甌山开辟了相生的天地大道，通过天地公事这一宗教行为拆天解地，以解冤和报恩两大原理，在新天地上开创了道化乐园。包括九天上帝在内的众神供奉在同一座神殿内，这个神殿就叫做灵台。

甌山活动的年代并不存在灵台。建造灵台的是道主赵鼎山（1895-1985），他从甌山那里得到了继承宗统的启示。1924年3月至1926年4月期间，他在全罗北道井邑市泰仁面泰兴里修建道场，1925年第一次修筑灵台。²⁰当时的灵台建在石阶上面，从外面看，一层正面有5间，侧面有3间，二层正面有3间，侧面有1间，进入室内后共有三层。

最初建造灵台时正值韩国日帝统治时期，大巡真理会（当时名为无极道）以属于民族宗教为由受到监视和打压。1936年因类似宗教解散令遭到进一步镇压。最终在1945年左右该团体被强制解散，道场建筑也被没收，1943年拍卖后被拆除。至此，大巡真理会的第一座灵台建筑在建立后的第十八年遭到破坏。

解放后，鼎山于1948年农历9月重新开展宗教活动，并再次建立宗团总部。地点定在釜山九德山下的宝水洞，而不是最初建造灵台的全罗北道井邑。鼎山在此处第二次供奉灵台，1950年将宗教团体名称改为太极道。由于宝水洞道场和附近区域地方狭窄，难以容纳从全国各地聚集的修道人士，因此于1956年转移到距离宝水洞西南方向约2公里的甘川，新建道人居住的村庄和道场，1957年第三次修建灵台。

1958年，离世之际鼎山立下遗嘱，命牛堂朴汉庆（1917-1996）继承宗统之位，统领全道。牛堂在甘川道场引领修道人十年之余，1968年离开甘川，1969年在首尔中谷洞重新建立道场总部，对道的组织进行全面改组。并且又重新建造灵台，将宗团名称改为大巡真理会。随着宗团势力不断强盛，牛堂又接连在京畿道骊州（1986年）、济州岛老衡洞（1989年）、京畿道抱川（1992年）、江原道高城（1995年）开设了道场。目前大巡真理会使用韩国这五个地方的道场和灵台。

大巡真理会的灵台供奉有九天上帝等共15个神位，这15个神位并不是1925年第一次修建灵台时起就有的。鼎山经过一系列过程逐渐增减神位，据推测，在1957年左右完成了15个神位的安装。目前大巡真理会骊州总部道场灵台内的神位构成如图6所示。

²⁰大巡真理会教务部，《典经》13版（骊州：大巡真理会出版部，2010），教运2章32节。

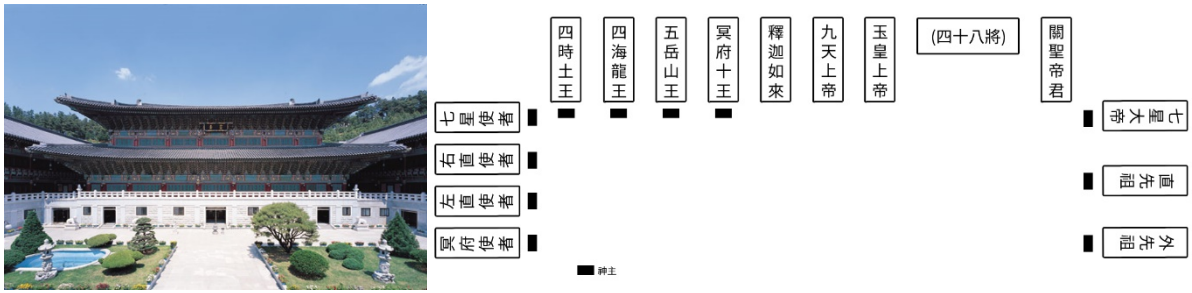


图6：京畿道骊州大巡真理会总部道场的灵台和神位

(2) 封神的地点是周文王灵台还是姜太公的封神台？

大巡真理会认为，甌山生前就已经拟好自己化天后即将建造的神殿的名称。因为甌山曾留下这样一段文字：“运，灵台四海泊，得体，得化，得明”。²¹这里的“四海”指的是自春秋战国时代以来的世界，“泊”是船抛下锚固定停靠位置的意思，那么灵台是物质还是非物质就取决于我们如何解释“得体”。

如果将得体的体视为物质，甌山的这段文字就可以理解为“运就是灵台建筑出现并伫立于世，灵台不仅有形体（体），还具备造化与光明（明）”。如果将得体的体视为非物质，那么这段文字可以理解为“运就是内心的灵台毫不动摇，自立于世，其内心就具备现实的领悟（体得）、造化以及光明（明）”。如此，甌山让灵台一词同时拥有了物质与非物质两种解释，灵台在物质层面就变成了神殿。

牛堂解释到，甌山所说的“人尊大于天尊和地尊，如今是人尊时代。要让内心更加勤奋”²²就是在佐证这一事实，并且还阐明了神殿为何叫灵台。

(F) 直到现在神明作为万物的原理和气运存在于天地，但未来神将存在于人。伏羲时代神封于天，文王时代神封于地，如今神封于人。每时每分每妙都由人来主宰，人会被封为神明。²³

(G) 以前神封于天，所有的权限都是由天来掌管，是所谓的天尊时代，现在神封于地，地掌管一切，是所谓的地尊时代。而现在地尊时代已经结束，但是查搬家方位、看墓地风水等还在依靠土地是因为权限还在土地手中。今后神封于人，这一权限也会由人来掌管。²⁴

(H) 伏羲氏将神明供奉在天上的玉京台，即封于天，文王设置灵台供奉天地神明，之后封于地，那么今后供奉天地神明的就是我们道场，即封于人。²⁵

根据上文，天尊是“神封于天（天上玉京）”，由于统治包罗万象的神的权威和所有原理、气运都在天上，因此天无比尊贵，揭示这一点的是约4800年前的伏羲氏。地尊是神明封于土地即“神封于地”，

²¹同上，公事3章41节。

²²同上，教法2章56节。

²³都典训示，戊辰（1988）年10月26日。

²⁴同上，己巳（1989）年3月7日。

²⁵同上，壬申（1992）年2月15日。

其权威、原理、气运都在土地上，土地变得十分尊贵，周文王的灵台就是供奉天地神明的地方，与神封于地相关。人尊是神被人所封，即“神封于人”，其权威、原理、气运都交由人类，人类变得尊贵。目前我们处于地尊时代而非人尊时代，因此，未来即将封于人类的神仍停留在地上，甌山通过天地公事试图将那些神聚集到地上的某一处。事实上，一边集齐众神，一边修建神殿，并将其命名为灵台的人正是受甌山启发的赵鼎山。甌山说“将迎来灵台建筑出现并伫立于世的运”可以理解为提前预示了自己化天后将发生的事。

牛堂解释称周文王修建灵台实现了“神封于地”。此处值得关注的是姜太公（?~B. C. E. 1015）的封神台。因为人们普遍认为的封神之地是姜太公的封神台而不是周文王灵台。这一事实记录在《封神演义》中。《封神演义》虽是神魔小说，但它描述了“武王伐纣平话”这一民间故事，其本身又是依傍史传，再现成文的“演义”形式，因此难以断言《封神演义》是完全虚构的作品。

据《封神演义》记载，商纣王亵渎女娲，女娲愤怒，就派狐妖附身到妲己身上惑乱纣王，使其犯下种种恶行。商朝600年气运已尽，陷入混乱，因此周朝平定乱局而成为新的天子国也是顺应天运的结果。周文王听信妲己的谗言杀掉贤臣，不问政事，又听闻西伯侯姬昌（周文王）德高望重，便以莫须有的罪名将他囚禁到羑里，一关就是七年。饱经风霜的周文王历尽磨难终于回到故国——周国。周文王回国后为了观察气候和灾祥之兆下令修筑灵台。²⁶灵台筑成后重用姜太公，姜太公带头讨伐失去民心的商纣王。年老的周文王在攻下崇侯虎后去世。文王崩逝后其子姬发继位，号为武王，同姜太公一起进攻商朝。此时姜太公奉其师元始天尊的旨意建造了封神台。几经磨难之后姜太公终于实现了大业。这一过程当中出现了约400多个人物，其中365人在战争中牺牲。这365个人死去后魂魄被接引到封神台，姜太公按照元始天尊的命令予以这些魂魄适当的地位，将他们封为各地的神仙，这是故事的大致梗概。²⁷

姜太公建造封神台早于周文王驾崩，周文王并没有参与姜太公的封神。周文王修筑的灵台不过是观察天气和气候以及灾祥之兆的展望台。《封神演义》主张封神的人物和地点分别是姜太公和封神台，而不是周文王和灵台，“神封于地”的场所指的是封神台。

不同于上述主张，大巡真理会所说的“神封于地”的场所为周文王灵台而非姜太公的封神台。前述牛堂的也说明了这一点，牛堂在（F）中认为“文王时，神封于地”，而（H）中又记载“文王建造灵台供奉天地神明并封于地”。牛堂的这些解释似乎与周文王将天地神明供奉于灵台以祭天的中国民间传说有所关联。因此，虽然小说封神演义讲述的是关于封神的故事，但相比而言，周文王在灵台上为天地神明祭天并将这些天地神明供奉于地的传说与大巡真理会的神封于地观念更加贴近。从大巡真理会的角度来看，故事中，姜太公在周文王死后建造封神台，将战争的牺牲者们封为神，这样的《封神演义》更是在表达作者的思想，借助周文王封神的事实来抚慰战争中残酷的死亡。

2. 大巡真理会的修行和“神封于人”

大巡真理会的灵台是物质的神殿。神殿的名称借用了周文王供奉天地神明并举行祭天仪式的灵台。但正如上文中所说的那样，甌山的那句“灵台四海泊”也可以理解为内心的灵台毫不动摇，自立于世。

²⁶ “造此靈臺，以應災祥之兆。”『封神演義』第二十二回「西伯侯文王吐子九十九回」；“因見邇來災異頻仍，水潦失度，及查本土，占驗災祥，竟無壇址。昨觀城西有官地一隅，欲造一臺，名曰靈臺，以占風候，看驗民災。”

『封神演義』第二十三回「文王夜夢飛熊兆」。

²⁷ 『封神演義』第九十九回「姜子牙歸國封神」。

靈心神台

对于甌山来说，灵台也有可能是非物质的。

甌山在其唯一留下的文献《玄武经》中间接说明灵台意味着非物质的内心。《玄武经》的第18页甌山画了一幅意义不明的图案，并在上面用反书体写下了一句“心灵神台”。²⁸这里可能包含两个双重含义。

一是，心灵表示人的内心（心）-精神（灵），神台表示神殿。这时人的内心-精神-神殿（物质灵台）整齐排列，因此内心-精神-物质灵台有可能是同一语境下的结构。

二是，鉴于甌山将文字写成了左右对称的反书体，或许有意让人们使用一种特殊的解读方式，即将心灵神台拆分为心神与灵台来解释。人的内心-神明-灵台整齐排列，表示它们是在统一语境下使用的概念。

若结合这两种可能性，人的内心-精神-神明都与灵台相连接。关于这一连接，甌山是这样解释的：

心也者，鬼神之枢机也，门户也，道路也。开闭枢机，出入门户，往来道路神，或有善或有恶，善者师之，恶者改之。吾心之枢机门户道路大于天地。²⁹

根据这一论断，鬼神的出入是通过人的内心。鬼神并不是传统医学所说的内在神而是外在神明。可见甌山主张人的内心和神明在修行层面上相互连接。

神明走进人的内心后便与人融为一体。大巡真理会用神人调化的概念解释这一现象。即按照甌山“人根据他的修行和格局得到相应神明的护卫”³⁰的教诲，修道人要各自修炼内心，根据修行的程度，自有与之相匹配的神通过内心呼应，保护修道人，助修道人完成任务。这就是神封于人，是人尊的实现，也是大巡真理会所追求的宗教目标，即道通。

在大巡真理会的世界观里，神封于天的时代早已过去，如今是神封于地的时代。而即将到来的是神封于人的时代。神封于地的场所是物质的神殿，即灵台。神封于人的场所是人本身，但更具体而言，神接近人类的通路是人的内心。所以神封于是发生在人的内心。传统意义上的灵台也有内心之意，而甌山通过“心灵神台”将人的心灵（内心与精神）和神明居住的神殿排列在了一起，甚至还揭示了“心神的灵台”，即神明与人通过人的内心（灵台）相呼应。

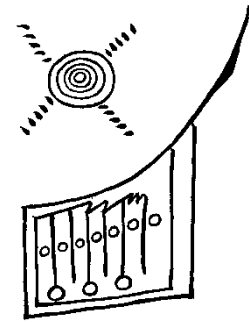


图7：《玄武经》第18页

五、结语

从周文王修建的第一座灵台建筑，到作为修行的目标和对象的内心灵台，再到存思中出现的观念性心脏，在东亚，灵台即是物质也是非物质。物质灵台与非物质灵台始终在各自的语境之下使用，却从未

²⁸ 《典经》，教运1章66节；张炳吉，《大巡宗教思想》，（首尔：大巡真理会出版部，1989），p. 17.

²⁹ 心也者，鬼神之枢机也，门户也，道路也。开闭枢机，出入门户，往来道路神，或有善或有恶，善者师之，恶者改之。吾心之枢机门户道路大于天地。《典经》，行录3章44节。

³⁰ 《典经》，教法2章17节。

相互关联。近代韩国出现的大巡真理会用封神这一概念将二者绑到了一起。因此，大巡真理会将供奉天地神明并举行祭天仪式的周文王灵台解释为“神封于地”的场所，并作为神殿的名称使用，又提出，根据修行的程度相应的神明会通过修行者的内心进行回应的新理论，将人的内心灵台规定为“神封于人”的场所。

从列维-斯特劳斯的视角来看，将东亚传统当中发现的一些要素，即周文王的灵台建筑、《庄子》等典籍中的内心灵台用一贯的理论总结出来，并纳入到教理体系当中，这是对于过去传统概念的再创造，即修补术（Bricolage）。借用艾瑞克·霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm, 1917~2012）的表达就是，大巡真理会的灵台是横跨现有的物质灵台与非物质灵台的“被发明的灵台（invented Yeongdae）”。

物質宗教관점에서본 大巡眞理會의 靈臺

-物質靈臺와 非物質靈臺 가르지르기-

車瑄根

大眞大學校·교수

1. 논의의 전환, 예술에서 物質로

예술은 예술이고 宗教는 宗教다. 서로 독립된 분야다. 그러나 예술은 宗教를 소재로 삼을 수 있고, 宗教는 예술을 통해 자신을 드러낼 수 있다. 예술과 宗教 사이에 교집합이 존재한다는 뜻이다. 그 교집합에 대한 논의는 美學의 영역에서 작동하는 성스러움·상징·宗教체험 같은 것을 주요 내용으로 삼는다. 대개 그 논의의 결과물들은 인간이 예술에 부여한 가치를 살핀 것들이다. 우리는 이와 약간 결을 달리해서, 예술이 없이는 대상 그 자체에 더욱 집중할 수도 있을 것이다. 宗教學은 예술을 物質로 대치한 ‘物質-宗教’ 논의로써 그 일을 한다. 그 분야는 物質宗教(material religion)라는 이름으로 범주화되어 있다. 이 글은 예술-宗教 대신 物質-宗教, 즉 物質宗教로 이동하여 이야기를 풀어볼 것이다.

이 글에서 物質宗教 접근법을 적용할 대상은 ‘靈臺’이다. 동아시아 역사에서 靈臺는 臺·무덤·지방·별자리[靈臺三星]·大巡眞理會 神殿의 이름 또는 인간의 마음을 뜻했다. 이 다양한 사례들은 物質인 靈臺와 物質이 아닌 靈臺로 구분된다. 物質靈臺와 非物質靈臺는 서로 통할 여지가 전혀 없어 보이지만, 특이하게도 大巡眞理會의 靈臺에서는 양자의 통합이 관찰된다. 그것은 大巡眞理會가 神封이라고 하는 교설로써 物質靈臺 신전과 非物質靈臺 마음을 동시에 설명하기 때문이다. 한국 宗教史에서 하나의 대상이 같은 구조와 맥락 속에서 物質 영역과 非物質 영역에 동시에 나타나는 사례는 흔치 않다는 점에서, 이에 대한 고찰의 필요성이 있다.

2. 周文王의 物質靈臺

1) 『詩經』의 靈臺

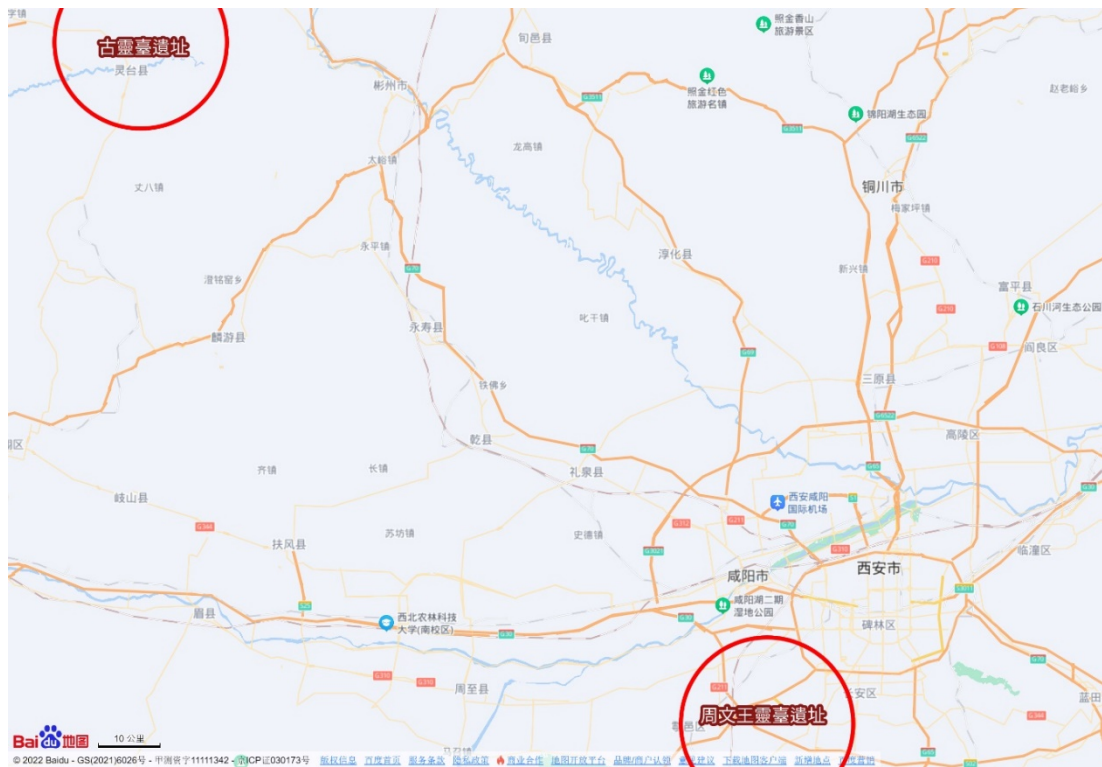
인류 역사에 처음 모습을 보인 靈臺는 物質 형태였다. 그 최초 기록은 『詩經』의 「大雅·文王之

什」에 보인다.

經始靈臺 經之營之 庶民攻之不日成之經始勿亟庶民子來 王在靈囿鹿攸伏鹿鹿濯濯 白鳥翯翯王在靈沼於物魚躍 虞業維樅貢鼓維鏞於論鼓鍾於樂辟廡於論鼓鍾於樂辟廡 鼗鼓逢逢矇瞍奏公¹

‘靈臺’라는 제목을 달고 있는 이 노랫말은 주나라의 문왕이 臺를 세우기 위해 설계하고 터를 닦을 때 서민들이 자발적으로 물러와 도왔던 덕분에 며칠 만에 건설할 수 있었음을 내용으로 한다. 그러니까 靈臺는 周文王이 기원전 11세기 무렵에 세운 건축물[臺]로서 역사에 처음 등장했다.

周文王靈臺는 豐京에 있었다고 한다. 豐京은 지금의 西安 지역을 말한다. 현재 실제 유적이 있다고 알려진 장소는 陝西省 西安市 서남 지역의 周文王靈臺遺址, 그리고 시안 시내에서 서북 방향으로 약 150km 거리에 있는 甘肅省平涼市 靈臺縣의 古靈臺遺址 두 곳이다(<그림 1>). 이 두 靈臺 가운데 어느 것이 周文王 시절의 靈臺였는지는 확정할 수 없다.



<그림 25> 산시성 시안의 周文王靈臺遺址와 간쑤성靈臺縣의 古靈臺遺址

시안의 周文王靈臺는 西周靈臺로 불리며, 陝西省 西安市 長安區 靈沼鄉 阿底村 남쪽에 위치한다.

¹『詩經』「大雅·文王之什」, ‘靈臺’.

『長安縣志』에 따르면 周文王靈臺는 소실되고 터만 남아 있었고, 唐代 이곳에 平等寺라는 불교 사찰이 창건되었다고 한다.² 현재는 그곳에 간단한 周文王靈臺 유적지가 조성되어있는 모습을 찾아볼 수 있으며(<그림 2>), 평등사는 매년 정월 20일에 周文王을 기리는 예불 행사를 벌인다.

간쑤성의 古靈臺遺址는 靈臺縣 한가운데 위치한다. 靈臺縣의 靈臺는 周文王이 북향으로 흠을 다져 쌓았던 것이라고 하는데, 세월의 흐름으로 소실되자 그 자리에 기념 건물[古靈臺]을 지었다. 1928년 군대 막사를 짓는다는 명목으로 유적지를 헐었지만 1933년에 건물들을 복구하였다. 그러나 1966년 文革을 맞아서는 철저히 파괴당했다. 1984년부터 재건을 시작하여 1985년에 북향의 靈臺 건축물을 완공하여 오늘에 이르고 있다(<그림 3>).³



<그림 2> 산시성 시안의 周文王靈臺遺址

<그림 3> 靈臺縣의 古靈臺遺址

2) 靈臺와 천문 관측

周文王이 靈臺를 세운 이유는 무엇인가? 전통적으로 천자들이 대를 세우는 이유는 첫째, 天文 즉 하늘의 움직임을 관측하여 요사스러운 기[祲氣]가 국가에 재앙을 일으키거나 상서로운 기가 吉事를 만드는 조짐을 읽기 위함이다.⁴ 고대 동아시아에서天子는 天을 대신하여 天下를 통치하는 존재로 설정되어 있었으므로, 천자에게는 마땅히 天意를 파악하는 수단이 있어야 했다. 천자가 하늘의 뜻을 알지 못하고 알아낼 방법조차 없다면, 그것은 곧 하늘의 뜻을 백성에게 펼치는 통치자 자격이 없음을 말하는 것이기 때문이다. 따라서 천문 관측을 위한 대의 설립은 천자가 통치의 정당성을 확보하기 위해 가장 먼저 해야만 하는 일이었다.

천자가 대를 세우는 둘째 이유는 천체가 주기적으로 변화하는 흐름을 살펴 時變을 확인하고 律

²『長安縣志』 (http://dfz.shaanxi.gov.cn/sqzlk/xbsxz/sxdyl/xas_16198/caxz/ 접근일, 2022.5.19)

³<Baidu百科> ‘古靈臺’ (<https://baike.baidu.hk>, 접근일 2021.5.20).

⁴先君莊王爲匏居之臺，高不過望國氣。…故先王之爲臺榭也，榭不過講軍實，臺不過望氣祥。故榭度於大卒之居，臺度於臨觀之高。『國語』卷十七「楚語上」.

曆(樂律과 曆法)을 제정하기 위함이다.⁵전통사회에서 농사를 비롯한 각종 생활을 영위하기 위해서는 달력이 필수적이다. 전통 시대 달력을 만드는 작업은 고도의 ‘축적된’ 기술력이 요구되었으므로 어느 한 개인이 감당할 수 있는 일이 아니었다. 그것을 할 수 있는 곳은 국가가 유일했다. 천자가 통치하는 국가는 대를 세워 천체의 변화를 읽고 예측하였으며, 그 결과를 달력으로 만들어 백성에게 배포했다.

이 두 가지 이유로 인해서 周文王이 세웠던 靈臺도 전통적인 대와 같은 맥락에서 천자가 천의를 읽거나 역법을 제정하기 위해 천문을 관측하는 천문대인 것으로 이해되어왔다.

3) 靈臺와 제천 의례

전통적으로 대는 천자의 통치에 정당성을 부여하기 위한 천문 관측이 주목적이었다는 점, 전한 靈臺와 후한 靈臺의 용도도 천문 관측이었다는 점 때문에, 周文王의 靈臺 역시 그런 맥락에서 천문대의 일종으로 이해되었다. 周文王靈臺도 天意를 살피고 역법을 만들기 위한 천문 관측의 용도가 있었을 수 있다. 그러나 중국 민간의 ‘靈臺祭天’ 전설에 의하면, 周文王의 靈臺는 천문 관측이 아니라 천제를 지내기 위해 지어진 건물이었다. 앞서 周文王의 유적지가 두 곳 전해진다고 언급했는데, 靈臺祭天의 설화가 전해지는 장소는 간쑤성靈臺縣의 古靈臺遺址다.

이 전승에 따르면, 周文王이 靈臺를 건설할 당시 그는 천자가 아니었다. 당시의 천자는 상나라의 紂王이었다. 주왕은 폭정으로 제후들로부터 신임을 잃는 상황이었지만, 그래도 주나라는 상나라 아래의 제후국 처지였다. 상나라의 불안한 정치 상황은 제후들의 반란을 부추겼다. 혼란이 증대하자 서방 제후들의 리더였던 周文王은 犬戎과 密須를 차례로 토벌하기에 이른다. 그리고 周文王은 밀수 정벌 후 귀국하는 도중에 천자만이 지낼 수 있다는 천제를 자신이 직접 거행하기로 결심한다. 이를 위해 周文王은 靈臺를 세우고 제단을 설치하도록 명령했다. 이어서 龜卜으로써 천제를 올릴 날짜를 잡고 각 지역의 제후들에게 그 소식을 전하게 했다. 周文王이 천자임을 하늘에 고하는 제천 의례에 제후들을 참여시키겠다는 것은, 제후들로부터 충성 맹세를 받고자 하는 행위였다. 제후들이 모여들자 周文王은 靈臺에 설치된 제단에 犧牲과 각 제후에게 거두어들인 玉珪들을 바치고 천제를 거행하면서, 포악하고 失德한 주왕을 대신하여 자신이 천자가 되어 백성들을 구제하도록 해 달라는 기도를 올렸다. 천제가 끝나자 周文王은 靈臺에서 내려와 제후들에게 자신이 천자가 되라는 천명을 받았음을 선포하면서, 하늘의 뜻에 거역하는 자가 있다면 밀수처럼 패망할 것이라고 강조했다. 제후들은 靈臺에 올라 향을 쬐으며 하늘의 명령에 따르겠다고 맹세하고 商周革命의 전쟁에 참여할 것을 맹세했다. 이로써 周文王은 자신을 따르는 제후들과 그렇지 않은 제후들의 구분을 명확히 하면서, 혁명

⁵夫天文地理，人情之效存於心，則聖智之府。是故古者聖王既臨天下，必變四時，定律歷，考天文，揆時變，登靈臺以望氣氛”。『說苑』卷十八「辨物」。

의 의지를 대외에 널리 알리고 대업을 향한 본격적인 길에 나서게 된다.⁶

이러한 周文王의 靈臺祭天은 正史에 기록되어 전해지지 않는 구전 전승의 설화다. 그러나 오히려 그 덕분에 기록 당사자의 가치 판단과 평가에서 벗어나 날 것의 모습으로 서민들의 삶 속에 생생히 숨 쉴 수 있었다. 靈臺祭天이 전하는 周文王靈臺의 기능을 무시할 수 없는 이유다.

3. 『莊子』와 『黃庭經』의 非物質靈臺

1) 『莊子』의 마음 靈臺

周文王이 지은 건축 구조물[物質] 이름이었던 靈臺는 非物質인 마음의 의미도 갖는다. 靈臺가 언제부터 마음의 뜻으로 쓰이기 시작했는지는 알 수 없지만, 문헌으로만 본다면 기원전 3세기 무렵 전국시대 말에 편찬된 『莊子』가 최초의 기록이다.

(A) 工倕旋而蓋規矩，指與物化，而不以心稽，故其靈臺一而不桎。忘足，履之適也。忘要，帶之適也。知忘是非，心之適也。不內變，不外從，事會之適也。始乎適而未嘗不適者，忘適之適也。⁷

(B) 學者，學其所不能學也。行者，行其所不能行也。辯者，辯其所不能辯也。知止乎其所不能知，至矣。若有不即是者，天鈞敗之。備物以將形，藏不虞以生心，敬中以達彼。若是而萬惡至者，皆天也，而非人也。不足以滑成，不可內於靈臺。靈臺者，有持而不知其所持，而不可持者也。⁸

(A)는 기술자가 물건을 잘 만드는 이유를 몸[손]과 물건의 일체에서 찾고 있다. 그리고 그 일체를 가능하게 한 것은 靈臺[마음]가 둘이 아니라 하나이기 때문으로 본다. (B)는 구별과 대립을 극복하고 만물을 있는 그대로 그 극한의 경지까지 긍정하는 忘我의 경지를 말하는데, 이 경지에 다다른 안정된 마음은 靈臺로 설명된다. 이처럼 『장자』는 靈臺를 잡념이 허용되지 않는 인간의 순수한 마음을 의미하는 용어로 사용하고 있다.

이때의 靈臺는 『장자』가 말하는 3개의 수행법, 즉 心齋·專一·坐忘의 도달 목표로 이해할 수 있다. 심재란 마음을 재계하는 것으로서, 재물이나 명예를 포함하는 외부 사물에 흔들리지 않음을 의미한다. 이 상태에서 단정히 앉아 생각을 하나의 대상에만 집중하는 게 전일이며, 그래서 주관과 객관·주체와 객체·옳음과 그름의 구분 따위를 잊어버리는 공부가 좌망이다. 이렇게 『장자』는 심재

⁶ 『灵台县志』.

⁷ 『莊子』「外篇」, '達生'.

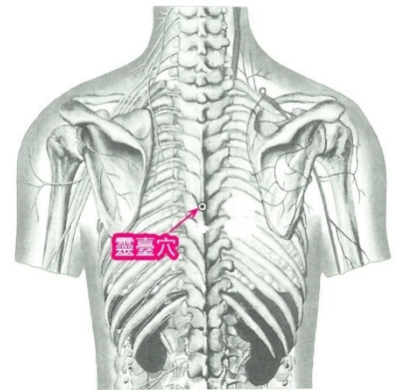
⁸ 『莊子』「雜編」, '庚桑楚'.

· 전일·좌망으로써 잡념을 버리고 마음을 비워 정신을 모으면 천지와 일체를 이루고 도를 체험할 수 있음을 강조한다. 쓸데없는 생각과 같은 어지러움을 막고 지켜야 하는 순수한 마음 그 자체는 『장자』 수행의 핵심이자 도달해야 할 목표다. 이 마음을 『장자』는 靈臺라는 용어로 표현하고 있다.

이처럼 마음을 의미하는 非物質靈臺는 도교, 특히 『장자』 수행의 맥락에서 출현했다. 『장자』의 수행은 후에 중국불교 禪宗과 유학에 강력한 영향을 주었다. 그러므로 『장자』 맥락의 非物質靈臺 개념도 불교와 유학의 수행에 일정한 영향을 주었을 것으로 생각된다.

2) 『황정경』의 관념적 심장 靈臺

‘心’은 심장 모양을 형상화한 문자이니, 마음은 심장과 떨어질 수 없는 개념이다. 그러므로 마음을 의미하는 靈臺도 심장과 연결될 것임은 당연하다. 이 사실을 보여주는 것이 한의학에서 말하는 靈臺穴이다. 許浚(1539~1615)의 『동의보감』에 의하면 靈臺穴은 제6등뼈[胸椎] 아래에 있다.⁹ 이 혈의 이름이 靈臺혈인 이유는 등에 있는 이 혈에 뜸을 떠 몸 앞쪽에 있는 심장 질환을 치료하기 때문이다.¹⁰ 그러니까 한의학에서 靈臺는 인체의 중요한 장기인 심장과 연동되는 개념임을 보여준다.



<그림 5>靈臺혈(靈臺穴)의 위치

靈臺는 物質 심장과 관련되지만, 그 심장은 도교 내단 수행 특히 存思에서는 非物質적 성격도 지닌다. 이를 처음으로 설명한 도교 문헌은 『黃庭經』이다. 『外景經』과 『內景經』을 묶은 『황정경』은 4세기 중엽에 그 모습이 처음 보이지만, 그 성립은 魏 또는 후한 시대까지 더 거슬러 올라가는 것으로 알려져 있다.¹¹ 이 경전은 수행자가 명상[存思]으로써 자기의 신체 각 장기에 거주하는 體內神(인체 내 선천의 원기를 신격화한 것)을 발견하고 이들이 빠져나가지 않게 잘 섬기며, 이로써 精氣神을 모아 黃庭¹²에 응집시키는 수련법을 설명한다. 이러한 『황정경』에서 靈臺는 다음과 같이 존사의 대상인 심장으로 설명된다.¹³

(C) 靈臺通天臨中野. 方寸之中至關下, 玉房之中神門戶.¹⁴

⁹ 『東醫寶鑑』「鍼灸篇」, ‘督脈’.

¹⁰ 정통침뜸교육원 교재위원회, 『경락경혈학』 (서울: 정통침뜸연구소, 2008), p.159.

¹¹ 鄭宇鎮, 『몸의 신전: 황정경 역주』 (高陽: 소나무, 2019), p.29.

¹² 黃庭의 위치가 어디인지는 확실하지 않다. 여기에는 황정이 인체의 중앙인 脾腸이라는 설, 기가 모이는 배꼽 아래 下丹田이라는 설, 泥丸이라는 설, 中丹田이라는 설 등이 있다.

¹³ 鄭宇鎮, 앞의 책, pp.72-75, p175-179, pp.233-238.

¹⁴ 『黃庭外景經』, 第五章.

(D) 黃庭內人服錦衣，紫華飛裙雲氣羅，丹青綠條翠靈柯，七蕤玉籥閉兩扉，重掩金關密樞機。玄泉幽闕高崔巍，三田之中精氣微，嬌女窈窕翳霄暉，重堂煥煥揚八威，天庭地關列斧斤，靈臺盤固永不衰。¹⁵

(E) 靈臺鬱藹望黃野，三寸異室有上下，間關營衛高玄受，洞房紫極靈門戶，是昔太上告我者。左神公子發神語，右有白元併立處，明堂金匱玉房間，上清真人當吾前。黃裳子丹氣頻煩，借問何在兩眉端。內俠日月列宿陳，七曜九元冠生門。¹⁶

은유적 표현으로 가득하지만, 위 인용문들은 인체 내부를 향한 명상[存思]으로써靈臺(심장) 등 여러 장기에 깃든 체내신의 존재를 하나씩 일일이 확인하며 정기신을 응집시키는 상황을 묘사한 것이다. 구체적으로 보자면, (C)는 하늘의 기운이 심장과 통하여 단전에 쌓이는 모습을 표현했다. (D)는 黃庭에 기가 가득하면 온몸이 밝아지고 신장과 심장이 영원해지며 사악한 기가 침범하지 못하는 상황을 말한 것이고, (E)는 심장·신장·간장·폐장·비장·兩眉에 기가 모이는 상황, 그리고 뇌와 머리의 일곱 구멍 및 인체의 아홉 구멍이 生氣를 품은 곳이자 외부와 교류하는 통로임을 설명한 것이다.

『황정경』은 存思의 대상이 되는 인체의 장기를 설명할 때 심장을 靈臺라고도 표현했다. 심장인 靈臺는 物質이다. 그러나 內丹 수행에서 靈臺는 신체 곳곳에 혈액을 공급하는 臟器에서 그치지 않고, 체내신이 거주하며 기가 쌓이는 관념적인 장소로 이해되었다. 존사 대상인 심장은 物質을 전제하지만, 수행자가 그리는 관념 속에서 존재하는 非物質적이기도 하다. 그러니까 『황정경』은 심장 靈臺를 物質과 非物質 영역에서 교차하면서 실제적인 면보다는 관념적인 면을 더 부각하여 표현했다.

관념적 심장인 非物質靈臺는 신선으로 화하기 위한 내단 수련의 길목에서 마주쳐야만 했던 대상이었다. 내단 수련 전통에서 『황정경』은 중국만이 아니라 한국에도 상당한 영향을 끼쳤다. 조선 시대 내단 수련자들이 『황정경』을 중시하는 것은 하나의 전통이었고, 조선 중기의 학자 鄭北窓(1506~1549)도 내단 수련 서적인 『龍虎秘訣』을 저술할 때 閉炁와 周天火候의 요령을 논하면서 『황정경』을 인용했다.¹⁷ 따라서 靈臺는 신선이 되기 위해 금단을 이루는 수련의 맥락에서 관념적 심장을 의미한다는 사실이 한국에도 알려져 있었다.

4. 大巡眞理會의 物質靈臺와 非物質靈臺

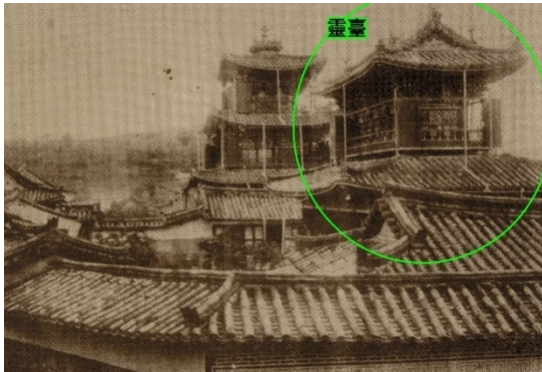
15 『黃庭內景經』, 黃庭章第四.

16 『黃庭內景經』, 靈臺章第十七.

17 詹石窗, 『鄭北窓의 내단사상과 현대적 가치』, 鄭在書(편), 『北窓鄭礪 깊이 읽기』(서울: 책미래, 2021), pp.288-289.

大巡眞理會에서靈臺는 物質이기도 하고 非物質이기도 하다. 物質靈臺는 신전으로서 周文王의 건축물 靈臺와 관련이 되고, 非物質靈臺는 마음으로서 동아시아 전통에서 말하는 수행의 대상과 관련이 된다. 靈臺가 物質도 非物質도 다 가능한 이유는 '신을 봉한다[封神]'는 개념 때문이다. 이를 하나씩 살펴본다.

1)大巡眞理會의 신전과 神封於地



<그림 6> 1925년 정읍에 건설된 최초의 靈臺

靈臺로 불린다.

증산이 활동하던 시대에는 靈臺가 없었다. 靈臺를 만든 장본인은 증산으로부터 종통 계승의 계시를 받은 道主 趙鼎山(1895~1958)이었다. 그는 1924년 3월부터 1926년 4월 사이에 전북 정읍시 태인면 태흥리에 도장을 건립했는데, 그 기간인 1925년에 靈臺를 처음 만들었다.¹⁸ 당시의 靈臺는 돌계단 위에 지어졌으며, 외부에서는 1층 정면 5칸·측면 3칸, 2층 정면 3칸·측면 1칸이었고, 실내로 들어가면 3층으로 보였다고 한다.

靈臺가 처음 섰을 때 한국은 일제의 통치를 받던 시기였고, 大巡眞理會(당시 이름은 無極道였음)는 민족宗教라는 이유로 감시와 억압에 시달렸다. 1936년 類似宗教 해산령이 내려지면서 그 탄압은 더욱 심해졌다. 결국 1941년 무렵 종단은 완전히 강제 해산당하고, 도장 건물은 압수되어 1943년의 경매 처분으로 뜯기게 된다. 이로써 大巡眞理會 최초의 靈臺 건물은 건립된 지 18년 만에 파괴되어 버렸다.

해방을 맞은 후 정산은 1948년 음력 9월에 宗教활동을 재개하면서 종단의 본부를 다시 설치했다. 그 장소는 靈臺가 처음으로 섰던 전북 정읍이 아니라 부산 九德山 아래의 寶水洞이었다. 정산은

(1) 物質靈臺, 신전

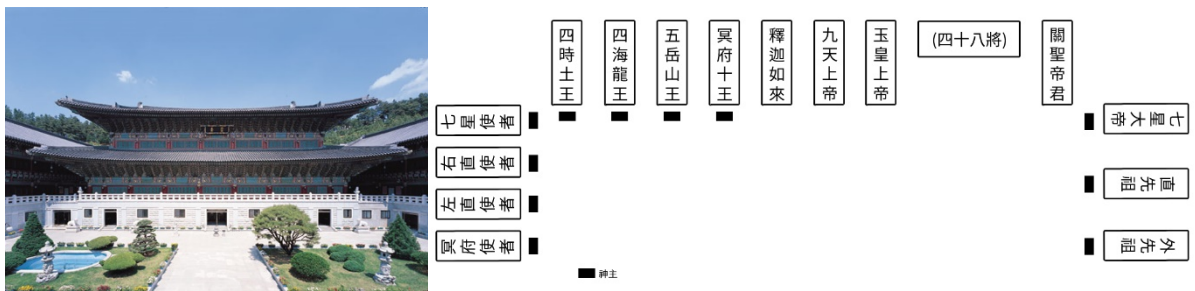
大巡眞理會는 姜甌山(1871~1909)을 우주의 최고 신인 九天應元雷聲普化天尊姜聖上帝(이하 줄여서 九天上帝로 표기)로 신앙한다. 증산이 相生의 天地大道를 열고 天地公事라고 하는 宗教的 행위로서 하늘과 땅을 뜯어고쳐 解冤과 報恩의 양대 원리로 새로운 하늘과 새로운 땅의 道化樂園이 열리도록 만들어 놓았다고 믿기 때문이다. 구천상제를 비롯한 여러 신들은 하나의 신전에 같이 봉안되어 모셔지는데, 그 신전은

¹⁸大巡眞理會教務部, 『典經』 13판 (여주: 大巡眞理會 출판부, 2010), 교운 2장 32절.

이곳에 두 번째로 靈臺를 모셨고, 1950년에는 종단의 이름을 태극도로 개칭했다. 보수동 도장과 인근 지역은 협소하여 전국 각지에서 몰려온 수도인들을 감당할 수 없었으므로, 그는 1956년에 보수동에서 남서 방향으로 약 2km 떨어진 甘川으로 이전하여 도인들 거주 마을과 도장을 새로 건립하였고 1957년에는 세 번째로 靈臺를 세웠다.

1958년 정산은 세상을 떠나면서 牛堂 朴漢慶(1917~1996)에게 종통을 계승하게 하고 도의 전반을 이끌어나가도록 遺命을 내렸다. 우당은 10년 동안 감천의 도장에서 수도인들을 이끌다 1968년 그곳을 떠나 1969년 서울 중곡동에 도장 본부를 다시 짓고 도의 조직을 전면 개편하였다. 그리고 이때 靈臺를 다시 세우면서 종단의 이름을 大巡眞理會로 바꾸었다. 종단의 교세가 점차 커지자 우당은 경기도 여주(1986년), 제주도 노형동(1989년), 경기도 포천(1992년), 강원도 고성(1995년)에 도장과 靈臺를 잇달아 더 건립하였다. 현재 大巡眞理會는 이 전국 5곳에 도장과 靈臺를 운영하고 있다.

大巡眞理會靈臺 안에는 구천상제를 비롯하여 총 15개의 신위가 봉안되어 있다. 1925년 靈臺가 처음 만들어질 때부터 15신위가 모셔졌던 것은 아니다. 정산은 일정한 과정을 거치면서 신위를 추가해나갔는데, 1957년 무렵에는 15 신위의 설치가 완성되었던 것으로 추정된다. 현재 大巡眞理會 여주본부도장 靈臺 안의 신위 구성은 <그림 7>과 같다.



<그림 7>경기도 여주에 소재한 大巡眞理會 본부도장의 靈臺와 신위들

(2) 封神의 장소는 周文王의 靈臺인가? 강태공의 봉신대인가?

大巡眞理會는 증산이 생전에 그의 화천 이후 지어질 신전의 이름을 미리 지어두었다고 본다. 그것은 증산이 남긴 ‘運, 靈臺四海泊, 得體, 得化, 得明’이라는 글 때문이다.¹⁹여기에서 四海는 춘추전국시대부터 세계를 의미하는 말이었고, 泊은 배가 닻을 내려 자리를 고정한다는 말인데, ‘체를 얻음[得體]’을 어떻게 해석하느냐에 따라 靈臺는 物質도 非物質도 될 수 있다.

특체의 체를 物質로 보면, 증산의 이 글은 ‘운은 靈臺 건축물이 세상에 출현하여 우뚝 설 것이며, 그 靈臺는 형체[體]뿐만 아니라 造化와 明도 가진 것이다’로 파악된다. 특체의 체를 非物質로 보

¹⁹같은 책, 공사 3장 41절.

면, 이 글은 ‘운은 마음 靈臺가 흔들리지 않고 세상에서 자리를 잡으니, 그 마음은 현실의 깨침[體得]과 造化와 明을 가진 것이다’로 이해가 가능하다. 이렇게 증산은 靈臺를 物質로도 非物質로도 동시에 해석할 수 있는 길을 열어놓았는데, 靈臺가 物質적 측면에서는 신전이 된다고 본다.

牛堂은 “天尊과 地尊보다 人尊이 크니 이제는 인존시대라. 마음을 부지런히 하라.”²⁰는 증산의 발언이 이 사실을 뒷받침하는 것이라고 설명하면서, 신전의 이름이 靈臺인 이유를 다음과 같이 밝혔다.

(F) 지금까지는 만상의 모든 이치, 기운인 신이 하늘·땅에 있었지만, 앞으로는 사람에게 있다. 伏羲 때는 神封於天, 문왕 때는 神封於地, 지금은 神封於人이 된다. 시·분·초까지 모든 자리를 사람이 맡고 사람에게 신이 봉해지는 것이다.²¹

(G) 옛날에는 神封於天으로 모든 권한을 하늘이 맡아서 행사하여 천존시대였고, 현재는 神封於地로 땅이 맡아서 행사하니 지존시대다. 지금은 지존시대가 다 끝났다고는 하나 이사 갈 때 방위 보고 묘 자리를 보는 등, 아직도 땅에 의존하는 것은 아직도 땅에서 권한을 가졌기 때문이다. 앞으로는 神封於人으로 이 권한을 사람이 맡아서 하게 된다.²²

(H) 복희씨는 신명을 천상의 옥경대, 하늘에 봉했고, 문왕은 靈臺를 뒤서 천지신명을 모셨다가 땅에다 봉했고, 이번에는 천지신명을 모신 데가 우리 도장이고 사람에게 봉한다.²³

이에 의하면,天尊이란 신이 하늘 영역[天上玉京]에 봉해지는 神封於天으로써 삼라만상을 다스리는 신의 권위와 모든 이치·기운이 하늘에 있게 되어 하늘이 존귀해진다는 뜻이며, 이것을 밝힌 장본인은 약 4,800년 전의 伏羲氏였다. 地尊이란 신이 땅 영역에 봉해지는 神封於地으로써 그 권위·이치·기운이 땅에 있게 되어 땅이 존귀해진다는 뜻이며, 周文王의 靈臺는 천지신명을 모신 곳으로서 신봉어지로 이어진 장소였다. 人尊이란 신이 인간에게 봉해지는 神封於人으로써 그 권위·이치·기운을 인간이 가져 인간이 존귀해지게 된다는 뜻이다. 아직은 인존시대가 아니라 지존시대이므로 인간에게 봉해질 신들은 여전히 땅에 머물러 있어야 하는데, 증산은 천지공사로써 그 신들을 지상의 한 장소에 모이도록 설계했다. 실제로 신들을 모아가며 신전을 세우고 그 이름을 靈臺로 정한 인물은 증산으로부터 계시를 받은 정산이었다. 증산이 ‘靈臺 건축물이 세상에 출현하여 우뚝 서는 운이 올 것’이라고 말했던 것은 그의 화천 이후 일어날 일을 미리 말해둔 것으로 이해될 수 있다.

²⁰ 같은 책, 교법 2장 56절.

²¹도전 훈시,무진(1988)년 10월 26일.

²² 같은 자료, 기사(1989)년 3월 7일.

²³ 같은 자료, 임신(1992)년 2월 15일.

우당은 周文王이 靈臺를 세워 신봉어지를 했다고 설명했다. 이 지점에서 姜太公(?~B.C.E.1015)의 封神臺를 들여다볼 필요가 있다. 세간에 封神이 이루어진 장소로 알려진 곳은 周文王靈臺가 아니라 강태공의 봉신대이기 때문이다. 이 사실을 전하는 것은 『封神演義』다. 『봉신연의』는 明代의 神魔小說로서 창작된 이야기지만, ‘武王伐紂平話’라는 민간 설화를 각색한 것인데다가, 역사를 풀어서 쓴 ‘演義’ 형식이라는 점에서 완전한 허구라고만 보기는 어렵다.

이에 따르면 商의 紂王이 여신 女媧를 희롱하자, 분노한 여와는 여우 요괴를 妲己의 몸에 깃들게 하고 주왕을 부추겨 온갖 악정을 자행하게 만든다. 이것은 상나라의 600년 운수가 다했으므로 극심한 혼란이 일고, 주나라가 그것을 평정함으로써 새로운 천자국으로 등극하는 天運에 따른 일이기도 했다. 달기의 꾀임에 따라 강직한 신하들을 죽이고 정사를 돌보지 않던 주왕은 서방 제후들의 우두머리인 姬昌(周文王)이 덕이 높아 인망을 얻는다는 이유로 그를 누명 씌워 羑里에 7년 동안 가두었다. 갓은 고초 끝에 유리에서 풀려난 周文王은 우여곡절 끝에 겨우 고국 주나라로 돌아왔다. 그는 귀국 직후 기후와 길흉의 징조를 살피기 위한 목적으로 靈臺를 짓도록 명령했다.²⁴ 靈臺가 조성되고 周文王은 강태공을 등용하게 되었고, 강태공은 민심을 잃은 상나라의 주왕을 타도하는 데 나선다. 연로한 周文王이 송후호를 토벌하고 세상을 떠났다. 그의 아들 發은 武王(?~B.C.E.1043)이 周文王의 뒤를 잇고, 강태공과 함께 상나라와 전쟁을 벌인다. 이때 강태공은 스승 원시천존의 명을 받아 봉신대를 건설하였다. 고된 전투 끝에 강태공은 드디어 대업을 이루는 데 성공한다. 이 과정에 등장하는 인물은 대략 400명 정도이고 전투에서 희생된 숫자는 365명이었다. 이 365명의 혼백은 죽음을 맞이하는 족족 봉신대로 모여들었고, 강태공은 원시천존의 명에 따라 이들에게 적당한 지위를 내리고 각 지역의 신들로 봉한다는 것이 대략의 줄거리이다.²⁵

강태공이 봉신대를 지은 시기는 周文王이 사망한 후였고, 周文王은 강태공의 봉신에 가담하지 않았다. 周文王이 지은 靈臺도 날씨와 기후, 길흉의 조짐을 살피는 전망대였을 뿐이었다. 이처럼 『봉신연의』는 신들을 봉한 장본인과 장소가 周文王·靈臺가 아니라 강태공·봉신대라고 말하고 있다. 신봉어지의 장소는 봉신대라는 뜻이다.

이와 달리, 大巡眞理會가 말하는 신봉어지의 장소는 강태공 봉신대가 아니라 周文王靈臺다. 앞선 우당의 설명 (F)에서 ‘신봉어지가문왕 때 있었다’고 한 것이나, (H)에서 ‘문왕은 靈臺를 뒤서 천지신명을 모셨다가 땅에다 봉했다’는 우당의 설명은 이 사실을 분명히 전하고 있다. 우당의 이 설명은 周文王이 천지신명을 靈臺에 모셔 제천했다는[靈臺祭天] 중국 민간의 전설과 관련이 있어 보인다. 그러니까 소설 『봉신연의』가 봉신에 대한 이야기를 전하고는 있으나, 그보다는 周文王이 靈臺에서

²⁴ “造此靈臺，以應災祥之兆。”『封神演義』第二十二回「西伯侯文王吐子九十九回」：“因見邇來災異頻仍，水潦失度，及查本土，占驗災祥，竟無壇址。昨觀城西有官地一隅，欲造一臺，名曰靈臺，以占風候，看驗民災。”『封神演義』第二十三回「文王夜夢飛熊兆」。

²⁵ 『封神演義』第九十九回「姜子牙歸國封神」。

천지신명에게 제천하고 그 천지신명을 땅에 모셨다는 전설이 大巡眞理會의 신봉어지 관념과 통한다는 것이다. 大巡眞理會의 관점에서 본다면, 周文王 사후 강태공이 봉신대를 지어 전투에서 죽은 자들을 신으로 봉했다는 『봉신연의』의 이야기는 周文王이 봉실했었던 사실을 차용하여 전쟁터에서의 참혹한 죽음을 위로하려는 작가의 의도가 반영된 결과물로 생각될 수 있다.

2) 大巡眞理會의 수행과 神封於人

大巡眞理會에서 靈臺는 物質인 신전을 말한다. 신전의 이름은 周文王이 천지신명을 모시고 천제를 올렸던 靈臺로부터 빌려온 것이다. 그런데 앞서 언급했듯이 ‘靈臺가 사해에 정박함[四海泊]’이라는 증산의 글귀는 마음 靈臺가 흔들리지 않고 곳곳하게 자리를 잡는 것이라는 해석도 가능했다. 증산에게 있어서 靈臺는 非物質일 가능성도 있다는 것이다.

증산은 그의 유일한 기록물 『玄武經』에서 靈臺가 非物質인 마음을 의미한다는 것을 간접적으로 더 말하고 있다. 『玄武經』 18면에서 증산은 의미를 알 수 없는 도형을 그리고, 그 위에 反書體로 ‘心靈神臺’라는 문구를 썼다.²⁶ 여기에는 두 가지의 이중적 의미가 있다고 생각된다.

첫째는 心靈이 인간의 마음[心]-정신[靈]을, 神臺가 神殿을 각각 뜻하는 것으로 보는 경우다. 이때는 인간의 마음-정신-신전(物質靈臺)을 나란하게 배열하였으므로, 마음-정신-物質靈臺는 같은 맥락 위에 구성되는 가능성을 가지게 된다.

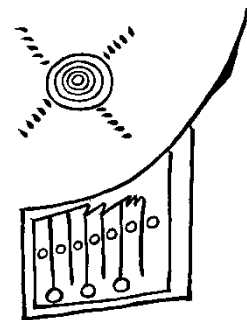
둘째는 증산이 이 문구를 좌우 대칭의 反書體로 썼다는 점에서 특별한 방식의 읽기를 의도했다고 보고, 심령신대를 心神과 靈臺로 분리해서 해석하는 관점이다. 인간의 마음-신명-靈臺는 나란하게 배열된 덕분에 같은 맥락 위에서 작동하는 개념임을 시사한다.

이 두 가지 가능성을 조합하면, 인간의 마음-정신-신명은 모두 靈臺와 연결이 된다. 그 연결을 증산은 다음과 같이 설명했다.

心也者, 鬼神之樞機也, 門戶也, 道路也. 開閉樞機, 出入門戶, 往來道路神, 或有善或有惡, 善者師之, 惡者改之. 吾心之樞機門戶道路大於天地.²⁷

이에 의하면, 귀신은 인간의 마음을 통해 드나든다. 귀신은 전통 의학에서 말하는 내재적인 신이 아니라 외재적 신명이다. 이처럼 인간의 마음과 신명은 수행의 차원에서 연결된다는 것이 증산의 주장이다.

靈臺神心



<그림 8> 『玄武經』 18면

²⁶ 『典經』, 교운 1장 66절; 張秉吉, 『大巡宗教思想』(서울: 大巡眞理會 출판부, 1989), p.17.

²⁷ 『典經』, 행록 3장 44절.

신명은 인간의 마음으로 들어와 인간과 하나가 된다. 大巡眞理會는 이것을 神人調化 개념으로 설명한다. 즉, “사람마다 그 닦은 바와 기국에 따라 그 사람의 임무를 감당할 신명의 호위를 받느니라.”²⁸ 고 했던 증산의 가르침에 따라서, 수도인은 각기 마음을 닦고 수행한 정도에 따라 그에 맞는 신이 마음을 통해 응하여 그 수도인을 지키고 임무를 돕는다고 본다. 이것이 인간에게 신이 봉해지는 신봉어인으로서인존의 실현이며, 大巡眞理會가 추구하는 宗教的 목표인 道通이라고 한다.

大巡眞理會 세계관에서는 신봉어천 시대는 지나갔고, 지금은 신봉어지 시대에 해당한다. 그리고 곧 신봉어인의 시대가 열린다고 본다. 신봉어지의 장소는 物質인 신전 靈臺다. 신봉어인의 장소는 인간 그 자체이겠지만, 보다 구체적으로는 신이 인간에게 오는 통로인 인간의 마음이다. 그러니까 인간의 마음에서 신봉어인이 일어난다는 말이다. 전통적으로 靈臺는 마음을 의미하는 단어이기도 했는데, 증산은 ‘심령신대’라는 문구로써 인간의 심령(마음과 정신)과 신명이 거주하는 신전을 나란히 놓으면서, 동시에 ‘心神의 靈臺’ 곧 신명이 인간의 마음인 靈臺를 통해 응한다는 사실까지 시사하고 있다.

5. 닫는 글

周文王이 건립한 최초의 건축물 靈臺로부터 시작하여 수행의 목표이자 대상인 마음 靈臺, 존사에서 나타나는 관념적 심장에서 보듯이, 동아시아에서 靈臺는 物質이면서 非物質이었다. 物質靈臺와 非物質靈臺는 각각의 맥락에서 사용되었을 뿐, 그들이 서로 연결되었던 적은 없었다. 한국 근대에 출현한 大巡眞理會는 封神이라는 개념을 사용하여 이 둘을 하나로 묶었다. 그러니까 천지신명을 모시고 제천을 했던 周文王의 靈臺를 신봉어지의 장소로 설명하고 자신의 신전 이름으로 활용했으며, 수행의 정도에 따라 그에 맞는 신명이 수행자의 마음을 통해 응한다는 논리를 세워 인간의 마음 靈臺를 신봉어인의 장소로 규정했다.

레비-스트로스의 관점에서 보면 동아시아의 전통에서 발견되는 요소들, 즉 周文王의 건축물 靈臺와 『장자』 등에서 보이는 마음 靈臺를 일관된 논리로 묶어내면서 교리 체계 안에 구축하는 이 모습은, 과거의 전통 개념들을 재창조하는 브리콜라주(Bricolage)에 해당한다. 그렇다면 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm, 1917~2012)의 표현을 빌려서, 大巡眞理會의 靈臺는 기존하는 物質靈臺와 非物質靈臺를 가로지르는 ‘발명된 靈臺(invented Yeongdae)’라고 말할 수 있다.

²⁸ 『典經』, 교법 2장 17절.

物質宗教の観点から見た大巡眞理會の靈臺

- 物質靈臺と非物質靈臺を横切る -

車瑄根

大眞大學校・教授

芸術は芸術であり、宗教は宗教である。互いに独立した分野である。しかし、芸術は宗教を素材とすることができ、宗教は芸術を通じて自分を表現することができる。芸術と宗教の間には交集合が存在するという意味である。その交集合についての議論は、美學の領域で働く聖さ・象徴・宗教体験のようなものを主な内容とする。通常、その議論の結果として、人間が芸術に与えた価値を考察したものが大半である。これとは少し違った視点で、芸術の対象そのものにより焦点を合わせることもできるだろう。宗教學は芸術を物質に置き換えた「物質-宗教」をめぐる議論でそのことを可能にする。その分野は物質宗教 (material religion) という名前でカテゴリー化されている。この文は芸術-宗教の代わりに物質-宗教、すなわち物質宗教に移動し、東アジアの歴史に登場する靈臺を調べてみようとする。

靈臺は、臺・墓・地方・星座[靈臺三星]・大巡眞理會の神殿の名前または人間の心を意味する。これらのさまざまなケースは、物質である靈臺と物質ではない靈臺に分かれている。

物質靈臺で最も代表的なものは周文王が紀元前11世紀頃に建てた建築物[臺]である。この靈臺を建てた目的は、まず、天の動きを観測して、稔気が国に災いを起こしたり、吉事が起こる兆しを読むことである。第二は、天体が周期的に変化する流れを見て時變を確認し、律曆（樂律と曆法）を制定することである。三つ目は、周文王が商周革命を天から許されるため、天子の資格で天を祭る祭壇を設置したことである。

非物質靈臺の最初の記録は、「莊子」に登場する。「莊子」は、心齋・專一・坐忘をもって雑念を捨て、心を空にして精神を集めれば天地と一体になり、道を体験できることを強調する。無駄な思考のような雑駁を避け、守るべき純粋な心そのものは、「莊子」の修行の核心であり、達成すべき目標である。この心を「莊子」は靈臺という用語で表現している。「黃庭經」は、存思の対象となる人体の臓器について説明する際、心臓を靈臺とも表現した。心臓としての靈臺は物質である。しかし、内丹修行における靈臺は、身体の至るところに血液を供給する臓器であることにとどまらず、体内神が居住し、気が溜まる観念的な場所として理解されている。存思の対象である心臓は物質を前提とするが、修行者が描く心臓は観念の中に存在するために非物質的でもある。ゆえに、「黃庭經」は心臓靈臺を物質と非物質領域で交差しながら、実体的な面よりも観念的な面により重きをおいて表現している。

このような東アジアの物質靈臺と非物質靈臺、すなわち天を祭る場所である周文王の建築物靈臺と修行の対象である心の靈臺は、近代韓国で出現した大巡眞理會において一つに統合される。大巡眞

理會は封神という概念をもってこの二つを一つに結びつける。ゆえに、天を祭った周文王の靈臺を神封於地の場所として説明し、自身の神殿名として活用し、修行の度合いによって相応の神が修行者の心を通して応えるという論理を立てることで、人間の心の靈臺を神封於人の場所として規定した。

レヴィ・ストロースの観点から見ると、大巡真理會の、周文王の建築物靈臺と「莊子」から見える心の靈臺を一貫した論理で結びつけながら、教理体系の中に取り入れる姿は、過去の伝統概念を再創造するブリコラージュに該当する。ならば、大巡真理會の靈臺は、エリック・ホブズボーム (Eric Hobsbawm、1917～2012) の表現を借りて、既存の物質靈臺と非物質靈臺を横切る「発明された靈臺 (invented Yeongdae)」といえるだろう。

王羲之书法与《老子》道论

李永

安徽宿州学院·教授

摘要

众所周知，王羲之因其卓越的书法艺术在中国书法史上被誉为千秋范式的一代书圣，在东亚文化圈也有一定的影响力。王羲之既是一位显赫的书法家，也是一名世家天师道徒。他的书法艺术研究论著已经很多，但是系统研究他书法哲学意蕴的人非常少。文章从王羲之书法的布白、用笔、心法三个视角阐释与《老子》道论相反相成的内在联系，揭示包括《老子》在内的道家哲学构成中国艺术哲学的内核。

关键词：王羲之 《老子》 知白守黑 正复为奇无为无不为

魏晋玄学，以老庄思想融合儒家经义，至南朝宋时《颜氏家训·勉学》云“庄、老、《周易》总谓‘三玄’。”故以此三书为玄学经典。王羲之身为天师道教徒，自然接受魏晋玄学作为时代思潮的熏陶，如王羲之著名《十七帖》中的《旃罽帖》有“知我者希”一句，此句出自《老子》七十章。羲之《兰亭诗》（二首）为典型的魏晋玄言诗，运用老、庄、易思想言论，表达其尊道贵玄的天师道徒本色。如“代谢鳞次，忽焉以周”，“悠悠大象运，轮转无停际”，仿自《老子》二十五章“周行而不殆”天道观；“和气载柔”，化用《老子》十章“载营魄抱一”，“抟气致柔”语句；“异世同流”，仿造《老子》一章“同出而异名”一句；“前识非所期”中的“前识”出自《老子》三十八章“前识者，道之华，而愚之始”。由此可见，王羲之创作与《老子》有着内在联系。包含在“三玄”哲学之内的《老子》作为时代思潮，已融化在王羲之艺术创作中，尤其是书法领域。下面分三部分，阐述王羲之书法与《老子》道论相反相成的内在关系。

《老子》的道论可从“体、相、用”三层次阐释：首先，在“体”层次上，《老子》的道指宇宙万物的本体。如《老子》二十五章云：“有物混成，先天地生……可以为天下母。吾不知其名，强字之曰‘道’。”¹其次，在“相”层次上，《老子》的道指相反相成的辩证法。如《老子》四十二章云：“万物负阴抱阳，冲气以为和。”再次，在“用”层次上，《老子》的道指“德”。如《老子》二十一章云：“孔德之容，惟道是从。”德者，道之用也。本文所论以“相”层次为主，兼及“体”、“用”两层次，因为“体、相、用”三层次本来就三位一体，不可分割。

一、知白守黑的布白

帛书《老子》乙本二十八章曰：“知其白，守其黑，为天下式。为天下式，恒德不忒。恒德不忒，复归于无极。”²黑为阴，白为阳，知白守黑为太极阴阳二仪之道。《周易·系辞上》云“一阴一阳之谓道。”又曰“是故《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。”《系辞下》曰：“日往则月来，月往则日来，日月相推而明生焉；寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推而岁成焉。”³因此，知白守黑在自然现象上就体现为日月相推生两仪，寒暑相推生四象，四象生八卦，由此生大业。大业之一便是运用“八卦纳甲法”而产生的人体养生修炼之道，“复归于无极”，大定也。

《老子》此章原文可从内丹修炼生外药的角度进行阐释。《悟真篇浅解》卷中四十三曰：“黑中有白为丹母，雄里怀雌是圣胎。校注【三】：元精元神凝结，即金丹之基础。”⁴《周易参同契》曰：“知白守黑，神明自来。白者金精，黑者水基。水者道枢，其数名一。”彭晓注：“白者，金也。黑者，水也。知金水之根用为药基，则神精自生于器中，故云神明自来也。”⁵“知金水之根用为药基”已说明是内丹修炼之药。陆西星亦曰：“所谓神明，即神德也。‘白者金精，黑者水基’。所谓金精，即金炁也。五行之气，金能生水，而还丹造化，先天白金却生于坎水之中，故作丹者，惟虚心恭己，奉坎以

¹陈鼓应译注：《老子今注今译》（修订版）附录三《老子校定文》，北京，商务印书馆，2009年，第452页。

²高明撰：《帛书老子校注》，北京，中华书局，1996年，第477页。

³（唐）李鼎祚集注，王鹤鸣、殷子和整理：《周易集解》，北京，中央编译出版社，2011年，第255、269页。

⁴（宋）张伯端撰，王沐浅解：《悟真篇浅解》（外三种），北京，中华书局，2011年，第101页。

⁵（东汉）魏伯阳著，（后蜀）彭晓注：《周易参同契集释·周易参同契分章通真义》，北京，中央编译出版社，2015年，第155页。

求铅，迨夫时至机动，神明自来”。⁶

羲之《记白云先生书诀》又曰：“天台紫真谓予曰：‘子虽至矣，而未善也。书之气，必达乎道，同混元之理。七宝齐贵，万古能名。阳气明则华壁立，阴气太则风神生。把笔抵锋，肇乎本性。’”⁷此书诀将书法与丹诀融为一体，书入道，能将混元之炁开发为阴阳二气，“阳气明”与“阴气太”均“肇乎本性”，仿佛“守黑（阴）知白（阳）”之性。⁸

但后人却将“知白守黑”运用于书画创作中字法、章法的布白。西晋成公绥首先提出了书法上的黑白分布章法，其《隶书体》云：“章周道之郁郁，表唐、虞之耀焕，若乃八分玺法，殊好异制，分白赋黑，棋布星列”。⁹“分白赋黑”即“知白守黑”的翻版也，“棋布星列”即章法也。在“赋黑”行笔过程中，又进行“分白”，分割创作载体上的空白，从而形成作品的章法。王羲之继承了这一创作法则，并细化到字法中。

羲之《题卫夫人〈笔阵图〉后》曰：“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字。若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，便不是书，但得其点画耳。昔宋翼常作此书，翼是鍾繇弟子，繇乃叱之。翼三年不敢见繇，即潜心改迹。”¹⁰“预想字形”即是在想象中“知白守黑”，此论又以宋翼作反面事例，说明不讲字法布白便不是书的缘由。其《书论》又云：

夫书字不贵平正安稳。先须用笔，有偃有仰，有敝有侧有斜，或小或大，或长或短。凡作一字，或类篆籀，或似鹤头；或如散隶，或近八分；或如虫食木叶，或如水中蝌蚪；或如壮士佩剑，或似妇女纤丽。欲书先构筋力，然后装束，必注意详雅起发，绵密疏阔相间。每作一点，必须悬手作之，或作一波，抑而后曳。每作一字，须用数种意，或横画似八分，而发如篆籀；或竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩；或上尖如枯秆，或下细若针芒；或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧之形如流水激来。作一字，横竖相向，作一行，明媚相成……为一字，数体俱入。若作一纸之书，须字字意别，勿使相同。¹¹

此论主张字有“偃仰、大小、长短”的布白变化，如“虫食木叶，水中蝌蚪”等分割空间，必须注意“绵密疏阔相间”，至于作一字“数种意、数体入”，则是破体字，要求更高了。而“若作一纸之书，须字字意别”则是章法上安排经营。此书论将点画、字法、章法的布白阐述得详细而生动。

后世书坛，如欧阳询《八诀》“分间布白”与《三十六法》“避就、穿插、补空、回抱”¹²，虞世南《指意》：“粗而能锐，细而能壮，长者不为有余，短者不为不足。”等书论，均可看到王羲之直接、间接影响。

⁶（明）陆西星原著，盛克琦编校：《方壶外史》（上），北京，宗教文化出版社，2010年，第123

⁷《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第37-38页。

⁸说明：本文不考证王羲之书论的真伪问题，如果是后人伪托，并非没有价值，因为书论思想是符合王羲之书道观与创作实际的。就像流传后世的王羲之作品都是临摹品，同样具有价值一样。

⁹《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第10页。

¹⁰《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第26-27页。

¹¹《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第28页。

¹²同上书，第99-103页。

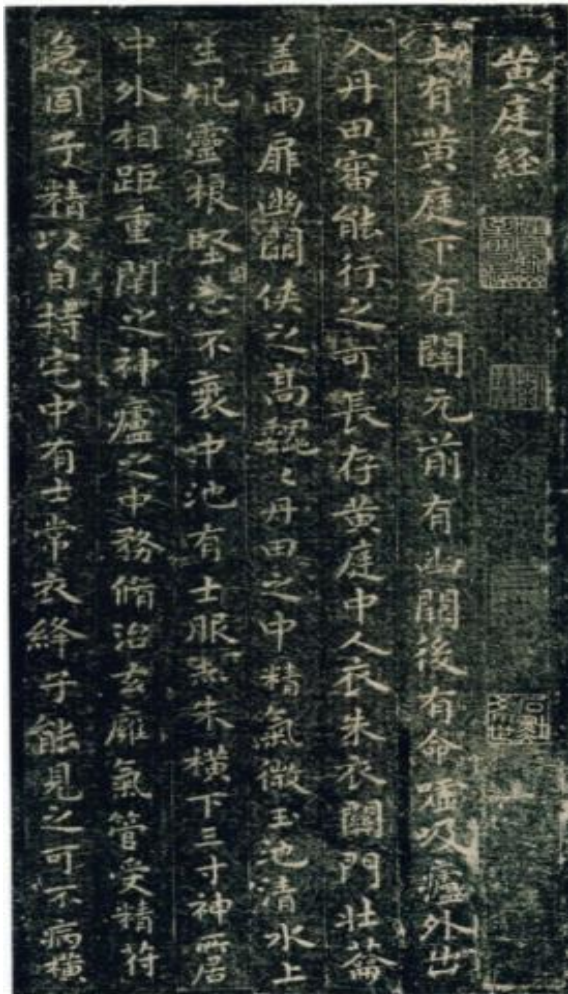


图1（唐人临本拓本）

唐代学王羲之最像的孙过庭《书谱》云：“至若数画并施，其形各异；众点齐列，为体互乖。一点成一字之规，一字乃终篇之准。违而不犯，和而不同；留不常迟，遣不恒疾；带燥方润，将浓遂枯；泯规矩于方圆，遁钩绳之曲直”。¹³ 此论涉及布白中点画施列，形体异乖，延伸出“违犯与和同”、“留迟与遣疾”、“燥枯与浓润”、“规矩与方圆”，“钩绳与曲直”诸多辩证关系，将羲之书论与创作上升到哲学理论的高度。

笮重光《书筏》有曰：“精美出于挥毫，巧妙在于布白，体度之变化由此而分。观钟、王楷法殊势而知之。真行、大小、离合、正侧，章法之变，格方而棱圆，栋直而纲曲，佳构也。”¹⁴笮重光论及钟繇、王羲之楷书章法善于变化，故出佳构也。如大王《乐毅论》、《黄庭经》（图1）、《曹娥碑》等楷书，章法均参差错落，纵横交叉，灵活多变。其又曰“黑之量度为分，白之虚净为布。”即守黑知白也。包世臣《艺舟双楫·述书上》亦曰：“是年又受法于怀宁邓石如完白，曰：‘字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。’以其说验六朝人书则悉合。”¹⁵包公以“计白当黑”的清人奇趣，验证包括王羲之在内的六朝人书，即

“知白守黑”的近代版也。

康有为《广艺舟双楫·干禄第二十六》又云：“摺贵知白，策贵守黑，知白则通甚矣，守黑则密甚矣，故卷摺欲光。然摺贵白光，缥缈有采；策贵黑光，黝然而深。”¹⁶康有为用篆、隶书体分析“知白守黑”的各自侧重，可谓别具匠心。

羲之行书布白以《兰亭序》为典型。前文所引南宋书法家陈槱《负暄野录·论纸品》云：“《兰亭序》用鼠须笔书乌丝阑茧纸，所谓茧纸，盖实绢帛也。乌丝阑即是以黑间白，织其界行耳。”用乌丝阑布白，是《兰亭序》创作运用的独特章法。明董其昌《画禅室随笔·评书法》又曰：“右军《兰亭叙》，章法为古今第一，其字皆映带而生，或小或大，随手所如，皆入法则，所以为神品也。”¹⁷《兰亭叙》布白讲究“映带而生”，小大自如，故为神品也。而其草书《十七帖》章法更是意态飞动，避实就虚，讲究挪让、照应、穿插、平衡，字里行间跌宕起伏，呈现一种简约流动的美感。

¹³ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第130页。

¹⁴ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第561页。

¹⁵ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第641页。

¹⁶ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第867-868页。

¹⁷ （明）董其昌著，屠友祥校注：《画禅室随笔校注》，上海世纪出版股份有限公司远东出版社，2011年，第23页

二、正复为奇的用笔

《老子》五十八章：“祸兮，福之所倚；福兮，祸之所伏。孰知其极？其无正。正复为奇，善复为妖。”老子认为矛盾双方可以相互转化，如祸福、正奇、善妖等。严灵峰先生认为“‘奇’，邪也。”¹⁸邪通“斜”，倾斜也，即“敲”。敲与奇两字上古音韵部相同，故奇通“敲”。奇正原指古代兵法术语。古代作战以对阵交锋为正，设计邀截、袭击为奇。《孙子·势》曰：“三军之众，可使必受敌而无败者，奇正是也。”后被运用于书画创作领域，说明用笔奇正相生的转化。

羲之《书论》云：“夫书字不贵平正安稳。先须用笔，有偃有仰，有敲有侧有斜，或小或大，或长或短……或竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩；或上尖如枯秆，或下细若针芒；或转侧之势似飞鸟空坠，或棱侧之形如流水激来。作一字，横竖相向，作一行，明媚相成……每书欲十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可谓书。”¹⁹此论开头明确地提出了“夫书字不贵平正安稳”，必须“有偃有仰，有敲有侧有斜”，即主张用笔敲侧与平正相生相合也。接着，举例说明奇正关系。“竖牵如深林之乔木，而屈折如钢钩”，“竖牵”为正，“屈折”为奇；“枯秆、针芒”为正直，“飞鸟空坠，流水激来”为奇侧。而每书又有“十曲五直，十起五伏”的奇正对比变化。既有定性比似，又有定量标准，书法用笔奇正关系变化的论述，至羲之《书论》已经成熟矣。羲之《用笔赋》又曰：

驰凤门而兽据，浮碧水而龙骧。滴秋露而垂玉，摇春条而不长。飘飘远逝，浴天池而颀颀；翱翔弄翻，凌霄霄而接行。详其真体正作……没没汨汨，若蒙汜之落银钩；耀耀希希，状扶桑之挂朝日。或有飘飖骋巧，其若自然……若长天之阵云，如倒松之卧谷。²⁰

此段文字叙述真书（楷书）用笔奇正变化。其中“兽据、垂露、朝日、阵云”等用笔为守正，“龙骧、摇条、银钩、松卧”等用笔为出奇，而此赋则更多地铺陈“有敲有侧有斜”的用笔，如“飘飘颀颀、翱翔弄翻、凌霄接行、飘飖骋巧”等，以奇为正也。

羲之《草书势》又云：“因为之状曰：疾若惊蛇失道，迟若渌水徘徊。缓则鸭行，急则鹊厉。抽如雉踞，点如兔掷。乍驻乍引，任意所为。或粗或细，随态运奇……似蒲葡之蔓延，女萝之繁紫……河汉之有列星。厥体难穷，其类多容，婀娜如削弱柳，耸秀如袅长松。娉娉如同舞凤，宛转而似蟠龙……或卧而似倒，或立而似颠，斜而复正，断而还连。若白水之游群鱼，丛林之挂腾猿。”²¹此势在《用笔赋》侧重奇侧用笔的基础上变本加厉，用“世间无物不草书”之意，极尽铺陈自然万象的千姿百态，阐明草书在疾迟、缓急、驻引、抽点、粗细、卧立等运笔过程中“随态运奇”的用笔变化，如“惊蛇、渌水、鸭行、鹊厉”，又似“蒲葡蔓延、河汉列星、婀娜弱柳、白水群鱼、丛林腾猿”等，为一篇草书赋，更加注重草书奇侧取势、生姿的用笔效果，即“立而似颠，斜而复正”，以奇为正也。

羲之书论是在前人书论的基础上，对奇正关系加以提炼，上升为自觉理论的。前人如东汉蔡邕《笔

¹⁸陈鼓应著译：《老子今注今译》（修订版），北京，商务印书馆，2009年，第285页。

¹⁹《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第28-29页。

²⁰《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第36-37页。

²¹（宋）朱长文撰：《墨池编》卷一，清文渊阁四库全书本。

论》的“任情恣性，纵横有可象者”²² 包含性情、用笔的奇正变化；西晋索靖《草书势》所谓“逸游盼向，乍正乍邪”²³，首先提出了草书用笔的奇正（“正邪”）变化；成公绥《隶书体》所云“翘首举尾，直刺邪掣”²⁴，明确隶书用笔也指向正奇（“直邪”）关系；卫恒《四体书势》有曰：“或守正循检，矩折规旋”²⁵，此势为古文，源于天象地文的奇正变化，又曰“或杳杪邪趣，不方不圆。”²⁶这是讲篆书势，也含有奇正相生的笔法；卫铄《笔阵图》又云：“又有六种用笔：结构圆备如篆法，飘飏洒落如草书，凶险可畏如八分，窈窕出入如飞白，耿介特立如鹤头，郁拔纵横如古隶。”²⁷卫夫人总结六种书体笔法，也蕴含奇正相生的变化，“结构圆备”为守正，而“飘飏洒落”则是出奇矣。

由上论述可知，西晋书论对古文、篆、隶、草四体书中奇正用笔转化均有详细而生动的阐述，可谓蔚然大观矣。卫夫人又理出六种用笔，更加完善也。

唐以后历代书论，如欧阳询《八诀》的“疏密欹正，斜正如人”与《用笔论》的“忽正忽斜”、李世民《王羲之传论》的“势如斜而反直”、项穆《书法雅言·正奇》所谓“逸少一出……正奇混成也”、董其昌《画禅室随笔》所谓“右军如凤翥鸾翔，似奇反正。”与“转左侧右，乃右军字势。所谓迹似奇而反正者”、周星莲《临池管见》亦云：“右军书转左侧右……势如斜而反正者”、朱和羹《临池心解》又曰：“王羲之书《兰亭》，取妍处时带侧笔。”等等，均受羲之“正复为奇”的用笔辩证观影响。

康有为《广艺舟双楫·本汉第七》又云：“然二王之不可及，非徒其笔法之雄奇也，盖所取资皆汉、魏间瑰奇伟丽之书，故体质古朴，意态奇变。”²⁸康有为对二王雄奇笔法追根溯源，认为二王取资汉魏瑰奇，故有“意态奇变”的效果也。如大王晚年复古小楷《孝女曹娥碑》中“者、之、哀、崩、丧慈父、归是、洲屿、或趋、不扶、土、死贵、夜”（图2）等诸字，皆有汉魏古朴瑰奇之风，奇正相生也。



图2源自安思远藏本《曹娥碑》

正如王镛先生主编《中国书法简史》评鉴大王著名《丧乱帖》、《二谢帖》、《得示帖》行草三帖，“此三帖行草相杂，字形奇侧生姿，章法动荡不定，书写中带有强烈的即兴性，并在挥运中形成形式语言的丰富性。王羲之用笔是中、侧锋并用，圆转、翻折兼施，因此点画形态变化多端。帖中线形形状方圆对比之强烈而果断，是构成其奇伟洒脱风格的重要因素。”²⁹大王此三帖多用绞转翻折笔法，中锋为辅助，形成敲侧生姿，逸宕妍美的书风。

²² 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第5-6页。

²³ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第19-20页。

²⁴ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第10页。

²⁵ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第13页。

²⁶ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第14页。

²⁷ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第23页。

²⁸ 同上书，第794页。

²⁹ 王镛主编：《中国书法简史》，北京，高等教育出版社，2004年，第102页。

三、无为无不为的心法

《老子》三十七章：“道常无为而无不为。侯王若能守之，万物将自化。化而欲作，吾将镇之以无名之朴。无名之朴，夫亦将不欲。不欲之静，天下将自正。”四十八章：“为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为。无为而无不为。取天下常以无事，及其有事，不足以取天下。”³⁰“无为”是“体”，是道，是自然，是无目的，是减法，只有无为才能入道、得道；“无不为”是“用”，是目的，也是人为，是加法，只有得道才能无所不为，才能“取天下”矣。

“无为无不为”是《老子》哲学的核心思想，也是内丹修炼的总则，后被运用于艺术领域，成为艺术创作的心法指导思想。康德讲审美之道，即“无目的合目的性”，与此有相似性。康德云，“美是一个对象的合目的性的形式，在它不具有一个目的的表象而在对象身上被知觉时。”³¹邓晓芒先生阐释，“最纯粹的美应该是不带任何目的，到自然界里面欣赏一片风景，就不带任何目的，但艺术美从创造出来就带有目的……所以，艺术创作是有目的的活动，包含技巧和熟练的因素。当然它是基于无目的，用审美的眼光来看，它是基于那种鉴赏的无目的的合目的性，它表达出来必须显得好像是没有目的，所以它能够表达美，也能够被人欣赏。”³²“无目的”相当于“无为”，“合目的性”相当于“无不为”。中西哲学在次交汇，却凸显出老子“无为无不为”的审美价值。

羲之《比日帖》云：“比日寻省卿文集，虽不能悉周遍，寻玩以为佳者，名固不虚。序述高士，所传小有异同。见卿一一问……暇日无为，想不忘之。”帖中“寻玩”属于审美的“无目的”，“暇日无为”是现实中的“无为”，“佳者”与“想不忘之”却是目的，此帖似为《老子》“无为无不为”的现实写照。

羲之诸篇书论均在不同程度上蕴含“无为无不为”创作思想。羲之《题卫夫人〈笔阵图〉后》有曰：“夫欲书者，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字。”³³“凝神静思”属“无为”，而“预想字形大小、偃仰、平直、振动，令筋脉相连”则是“无不为”的妙用也。

前文所引羲之《书论》又云：“夫书者，玄妙之伎也，若非通人志士，学无及之。大抵书须存思，余览李斯等论笔势，及钟繇书，骨甚是不轻，恐子孙不记，故叙而论之……每作一字，须用数种意……为一字，数体俱入。若作一纸之书，须字字意别，勿使相同。”³⁴其中“夫书者，玄妙之伎也”，即书载玄妙之道。“大抵书须存思”如同道教上清派“存思法”，“凝神静思”，入道无为法，“每作一字，须用数种意，为一字，数体俱入。若作一纸之书，须字字意别”则是无不为具体展现也。

羲之《用笔赋》亦云：“秦、汉、魏至今，隶书其惟钟繇，草有黄绮、张芝，至于用笔神妙，不可得而详悉也……驰凤门而兽据，浮碧水而龙骧。滴秋露而垂玉，摇春条而不长……其若自然；包罗羽客，总括神仙……信能经天纬地，毗助王猷，耽之玩之，功积山丘。吁蹉秀逸，万代嘉休，显允哲人，于今鲜俦。共六合而俱永，与两曜而同流；郁高峰兮偃盖，如万岁兮千秋。”其中“用笔神妙”，属于书道

³⁰陈鼓应注译：《老子今注今译》（修订版），北京，商务印书馆，2009年，第212、250页。

³¹（德）康德著，宗白华译：《判断力批判上卷-审美判断力批判》，北京，商务印书馆，1964年，第74页。

³²邓晓芒著：《康德哲学讲演录》，桂林，广西师范大学出版社，2005年，第122页。

³³《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第26页。

³⁴《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第28页。

范畴，入无为之境，“其若自然”，即如“兽据、龙骧、秋露、春条”，自然而然，如此能羽客升仙，又能“经天纬地，毗助王猷”，“六合俱永，万岁千秋”，展现书道无不为的境界矣。

其《记白云先生书诀》又曰：“书之气，必达乎道，同混元之理。七宝齐贵，万古能名。阳气明则华壁立，阴气大则风神生。把笔抵锋，肇乎本性。力圆则润，势疾则涩；紧则劲，险则峻；内贵盈，外贵虚；起不孤，伏不寡；回仰非近，背接非远；望之惟逸，发之惟静。敬兹发也，书妙尽矣。”³⁵其中“望之惟逸，发之惟静”，属于无为，“达乎道”，能生混元之炁，从而华壁风神，“内盈外虚”，“似七宝之贵，垂万古之名”，又无不为也。

无为无不为作为创作心法可追溯到蔡邕《笔论》，其曰：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神彩，如对至尊，则无不善矣……纵横有可象者，方得谓之书矣。”³⁶其中“散”者，闲散，消遣也，也即无为也。“任情恣性”即放松、宽松性情，使之不“迫于事”。“先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息”，入定调息也。在定静中，即“沉密”，能有所安得，即得“神彩”，“如对至尊，则无不善”，即同“无不为”，因而“纵横有可象”矣。

晋代的书论也蕴含这一创作心法。如成公绥《隶书体》的“承载道德，纪纲万事。”道是无为，德即“纪纲万事”，无不为矣。卫恒《四体书势》所谓“写彼鸟迹，以定文章；几微要妙，临事从宜。”³⁷“写彼鸟迹”是模仿自然，无为，至于“几微要妙，临事从宜”，则无不为；索靖《草书势》所云“守道兼权，触类生变”³⁸“守道”属无为，“兼权，触类生变”则属无不为；卫铄《笔阵图》又曰：“然心存委曲，每为一字，各象其形，斯造妙矣，书道毕矣。”³⁹“心存委曲”即守书道，书道之体属无为，而“每为一字，各象其形”则是无不为也。

羲之“无为无不为”创作心法是吸收了前人成果，也渗透到后世唐代书论中。如虞世南《契妙》曰：

欲书之时，当收视反听，绝虑凝神，心正气和，则契于妙……然则字虽有质，迹本无为，禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。故知书道玄妙，必资神遇，不可以力求也……必在澄心运思至微妙之间，神应思彻。又同鼓瑟纶音，妙响随意而生；握管使锋，逸态逐毫而应。学者心悟於至道，则书契於无为，苟涉浮华，终懵于斯理也。”⁴⁰

此论继承了羲之书论思想，“收视反听，绝虑凝神”属于上清派存想法，入定无为，因“字虽有质，迹本无为”，而且心悟至道，“书契於无为”，如此“必资神遇”至微妙之间，至于“又同鼓瑟纶音，妙响随意而生；握管使锋，逸态逐毫而应”，则属无不为佳境焉。

孙过庭《书谱》有云：“纤纤乎似初月之出天涯，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之能成；信可谓智巧兼优，心手双畅，翰不虚动，下必有由。”自然者，无为也，如初月众星也，若“智巧兼优，心手双畅，翰不虚动”则进入无不为境界矣。

³⁵《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第37-38页。

³⁶《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第5-6页。

³⁷《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第16-17页。

³⁸《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第20页。

³⁹同上书，第23页。

⁴⁰同上书，第113页。

张怀瓘《书议》又云：“或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀。虽至贵不能抑其高，虽妙算不能量其力。是以无为而用，同自然之功；物类其形，得造化之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。观之者似入庙见神，如窥谷无底。俯猛兽之牙爪，逼利剑之锋芒。肃然危然，方知草之微妙也。”⁴¹其中“无为而用，同自然之功”则无不为，“或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀。”，“俯猛兽之牙爪，逼利剑之锋芒”，则展现了草书神奇微妙的变化，得心契之意而忘言。

王羲之书法创作也体现着“无为无不为”意蕴。唐宋元明清几代书论均有评述。唐孙过庭《书谱》有谓“《黄庭经》则怡怿虚无”，《黄庭经》为上清派内丹修炼经典，蕴含虚无之道，羲之创作此卷小楷也入虚无无为之境，故有虞世南《劝学篇》所谓“故羲之于山阴写《黄庭经》感三台神降”的感应，真乃无不为的神妙者。

宋代沈作喆《论书》云：“唐李嗣真论右军书《乐毅论》、《太史箴》体皆正直，有忠臣烈士之像；《告誓文》、《曹娥碑》其容憔悴，有孝女顺孙之像；《逍遥篇》、《孤雁赋》迹远趣高，有拔俗抱素之像；《画像赞》、《洛神赋》姿仪雅丽，有矜庄严肃之像，皆见义于成字。予谓以意求之耳，当其下笔时，未必作意为之也，亦想见其梗概云尔。”此论评述右军创作楷书诸篇时“未必作意为之”，即想见其无意为之，故楷书诸篇呈现“忠臣烈士”、“孝女顺孙”、“拔俗抱素”、“矜庄严肃”诸像，气象丰富多彩，契合各自的书写内容，产生无不为的书写效果。

右军《兰亭序》创作也入无为之境。宋代李之仪《姑溪居士论书》有云：“世传《兰亭》，纵横运用，皆非人意所到，故于右军书中为第一。然而能至此者，特心手两忘，初未尝经意。是以僚之丸，秋之于奕，轮扁斫轮，庖丁解牛，直以神遇，而不以力致也。自非出于一时乘兴，淋漓醉笑间亦不复能尔。”⁴²右军《兰亭》心手两忘，也有无为之志，故能神遇如庖丁解牛般游刃有余。明学者孙鑛《书画跋·又宋拓兰亭帖》亦云：“《兰亭叙》结体全近今元常、世将等，古法至此一大变。其妙处惟在字字飞动，若不甚经意，然亦不全无意。其体是真行，总只若属草者然，然笔法内蕴，结构最紧密，虽佚荡不拘，而笔笔力到，点画间无一聊且意，所谓‘周旋中礼，从心不逾矩’。”⁴³此跋独标《兰亭序》笔意玄妙，难得在于有意无意之间，即无为有为之间，故“从心不逾矩”矣。

元书画家郝经《移诸生论书法书》亦云：“楷草之法，晋人所尚，然至右军将军羲之，则造其极。羲之正直，有识鉴，风度高远。观其遗殷浩及道子诸人书，不附桓温，自放山水间，与物无竞，江左高人胜士，鲜能及之，故其书法韵胜遒婉，出奇入神，不失其正，高风绝迹，邈不可及，为古今第一。”⁴⁴此论言及羲之“遗殷浩及道子诸人书”楷草诸帖，似“自放山水间，与物无竞”，呈现无为之志，故“韵胜遒婉，出奇入神”，又入无不为妙境焉。

⁴¹《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第148页。

⁴²崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第72页。

⁴³崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第316页。

⁴⁴崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第174-175页。

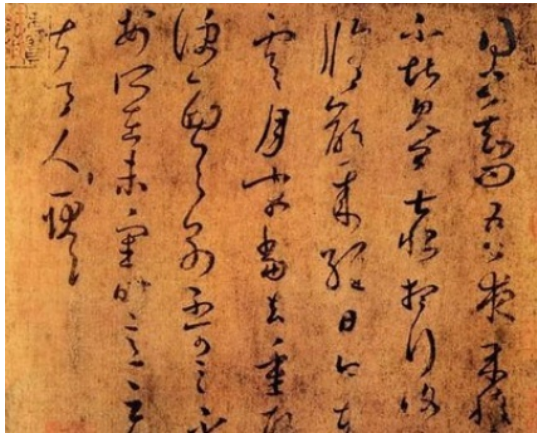


图3 《上虞帖》唐摹本，上海博物馆藏

综上所述，本文从王羲之书法的布白、用笔、心法三个层次论述其蕴含《老子》道论相反相成的哲学思想，体现了天师道徒对老子道家哲学的消化吸收及灵活运用的艺术修为。包括老子在内的道家哲学不仅成为中国书法的指导思想，而且在整体上也体现了中国艺术精神与艺术之道，具有中国特色、中国气派、中国能量，形成了中国艺术哲学体系；它不仅是中国文明，乃至东亚文明的宝贵财富，也是构成人类文明的重要组成部分，值得发扬光大。使之与日月齐辉，与天地同寿。

解缙《春雨杂述》又曰：“此钟、王之法所以为尽善尽美也。且其遗迹偶然之作，枯燥重湿，浓淡相间，益不经意肆笔为之，适符天巧，奇妙出焉。此不可以强为，亦不可以强学，惟日日临名书，无倦纸笔，工夫精熟，久乃自然。”⁴⁵钟、王遗迹偶然之作（如大王《上虞帖》图3），“不经意肆笔为之”，属无意，如苏东坡云“书初无意于佳乃佳尔”，而有“无为无不为”之效，“奇妙出焉”，如项穆《书法雅言·神化》所云“字虽有象，妙出无为”也。

⁴⁵ 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第498页。

王羲之 서예와 『老子』의 道論

리 용(李永)

중국 安徽宿州學院·부교수

개요

주지하듯이 왕희지는 탁월한 서예로 중국 역사에서 천추에 길이 남을 書聖으로 불리며, 나아가 동아시아 문화권에서도 큰 영향력을 끼치고 있다. 그는 뛰어난 서예가일 뿐만 아니라 동시에 天師道 신도이기도 하다. 왕희지 서예에 대한 연구는 그동안 수없이 진행되었지만, 그의 철학사상에 대해 연구하는 사람은 많지 않다. 본고에서는 왕희지 서예의 布白、用筆、心法 등 세 가지 측면에서 『老子』의 道論과 연관 지어 연구해 보고자 한다. 아울러 『老子』의 도가철학이 어떻게 중국의 예술철학에 영향을 끼쳤는지도 살펴 볼 것이다.

주제어: 王羲之 『老子』 知白守黑 正復爲奇 無爲無不爲

魏晉玄學은 노장사상과 유교사상이 서로 융합된 결과라 할 수 있다. 이에 대해 『顏氏家訓·勉學』에서는 말하기를 “莊、老、『周易』總謂‘三玄’”이라 하였다. 다시 말해서 이 세 개의 경전이 현학의 근본이라는 것이다. 王羲之는 天師道 신도로 시대적 조류에 따라 자연스럽게 위진현학을 접하게 되었다. 예를 들어 그는 『十七帖』의 『旃罽帖』에서 “知我者希”라 표현하였는데, 이는 『老子』 제70장에 나오는 내용이다. 그리고 『蘭亭詩』(2편)은 전형적인 魏晉玄言詩에 속하는데, 내용중에는 老、莊、易思想이 혼합되어 있다. 그는 이렇게 尊道貴玄의 天師道 색채를 자신의 서론에 드러내 보였다. 구체적으로 보면: “代謝鱗次，忽焉以周”，“悠悠大象運，輪轉無停際” 등 문장은 『老子』 제25장의 “周行而不殆”의 天道觀을 나타냈고; “和氣載柔”는 『老子』 제10장의 “載營魄抱一”，“抔氣致柔”와 비슷하다. 그리고 “異世同流”는 『老子』 제1장의 “同出而異名”을 모방한 것이고; “前識非所期”중의 “前識”은 『老子』 제38장의 “前識者，道之華，而愚之始”와 비슷하다. 이렇게 볼 때 王羲之의 창작은 『老子』와 깊은 연관이 있는 것을 알 수 있다. 그는 ‘三玄’철학 중에서 老子사상을 본받아 자신의 예술적 창작에 융합 시켰는데, 특히 서예에서 잘 표현되고 있다. 아래 구체적으로 왕희지 서예와 『老子』 道論의 相反相成의 관계에 대해 알아보기로 하자.

『老子』의 道論은 ‘體、相、用’ 세 가지 측면으로 해석할 수 있다. 먼저 ‘體’의 측면에서 보면, 『老子』의 道는 우주만물의 本體를 가리킨다. 예를 들어 『老子』 25장은: “有物混成，先天地生……可以爲天下母。吾不知其名，強字之曰‘道’”¹라 하였다. 다음은 ‘相’의 측면으로, 『老子』의 道는 相反相成의 변증법을 말하고 있다. 예를 들어 『老子』 제42장에서는: “萬物負陰抱陽，衝氣以爲和”라 하였다. 마지막으로 ‘用’의 측면에서 보면 『老子』의 道는 ‘德’을 말하고 있다. 예를 들어 『老子』 제21장에서는 “孔德之容，惟道是從”이라 하여, “德者，道之用也”라 표현 하였다. 본고에서는 특히 ‘相’의 측면에 치중하고 ‘體’와 ‘用’을 곁들여 연구해 보고자 한다. 그렇게 하는 이유는 ‘體、相、用’은 떨어질 수 없는 三位一體이기 때문이다.

1. 知白守黑의 布白

帛書 『老子』乙本 제28장에는: “知其白，守其黑，爲天下式。爲天下式，恒德不忒。恒德不忒，復歸于無極。”²라 하여, 黑은 陰이고 白은 陽이며, 知白守黑은 太極陰陽二儀之道라 하였다. 그리고 『周易·系辭上』에서는 “一陰一陽之謂道”; “是故『易』有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業.”라 하였다. 나아가 『系辭下』에서는: “日往則月來，月往則日來，日月相推而明生焉；寒往

¹陳鼓應注譯: 『老子今注今譯』(修訂版)附錄三『老子校定文』, 北京, 商務印書館, 2009年, 第452頁.

²(宋)張伯端撰, 王沐淺解: 『悟真篇淺解』(外三種), 北京, 中華書局, 2011年, 第101頁.

則暑來，暑往則寒來，寒暑相推而歲成焉”³이라 하였다. 이렇게 知白守黑을 자연현상과 비교해 보면 日月이 相推하여 兩儀가 생기고, 寒暑가 相推하여 四象이 생기며, 四象은 八卦를 생하고, 이로써 大業이 생긴다. 大業의 一便은 “八卦納甲法”을 이용하여 만들어낸 人體養生修煉之道를 말하고, 최종적으로 “復歸于無極”하여 大定을 이룬다.

『老子』의 이 문장은 內丹修煉에 있어 外藥을 생성하는 방법으로도 해석할 수 있다. 구체적으로 보면 『悟真篇淺解』 卷中四十三에 말하기를 “黑中有白爲丹母，雄裏懷雌是聖胎.校注【三】：元精元神凝結，即金丹之基礎”⁴, 그리고 『周易參同契』에서는 “知白守黑，神明自來.白者金精，黑者水基.水者道樞，其數名一”이라 하였다. 이에 대해 彭曉는 주석을 달아 “白者，金也.黑者，水也.知金水之根用爲藥基，則神精自生于器中，故雲神明自來也”⁵라 하였다. 이렇게 “知金水之根用爲藥基”라고 하는 표현을 사용한 것은 이미 內丹의 藥을 수련하기 위함으로 볼 수 있다. 아울러 陸西星도 말하기를 “所謂神明，即神德也.‘白者金精，黑者水基’.所謂金精，即金炁也.五行之氣，金能生水，而還丹造化，先天白金卻生于坎水之中，故作丹者，惟虛心恭己，奉坎以求鉛，迨夫時至機動，神明自來”⁶라 하였다.

왕희지는 『記白雲先生書訣』에서 또 말하기를 “天台紫真謂予曰：‘子雖至矣，而未善也. 書之氣，必達乎道，同混元之理. 七寶齊貴，萬古能名. 陽氣明則華壁立，陰氣太則風神生. 把筆抵鋒，肇乎本性.”⁷이라 하였다. 이 書訣은 서예와 丹訣을 융합한 것으로, 書를 道에 대입하면, 混元之炁가 陰陽二氣로 발하게 된다. 즉 “陽氣明”과 “陰氣太”는 모두 “肇乎本性”에 이르게 되는데, 그것은 마치 “守黑(陰) 知白(陽)”⁸과 같게 되는 것이다.

“知白守黑”과 같은 철학사상을 후세 사람들은 서예작품의 字法、章法の 布白에 사용하였다. 西晉의 成公綏은 최초로 서예에서 黑白分布章法을 사용한 사람이다. 그는 『隸書體』에서 말하기를 “章周道之郁郁，表唐、虞之耀煥，若乃八分筆法，殊好異制，分白賦黑，棋布星列”⁹이라 하였다. “分白賦黑”은 “知白守黑”과 같은 의미이고, “棋布星列”은 章法을 말한다. “賦黑”의 行筆 과정에서 또다시 “分白”하는데, 다시 말해서 載體上의 공백을 분할창작 한다. 이렇게 작품의 章法을 형성하는 것이다. 王羲之 역시 이러한 창작기법을 계승하여 서예에 반영하였다.

이에 대해 왕희지는 『題衛夫人<筆陣圖>後』에서 말하기를 “夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想

3 (東漢) 魏伯陽著, (後蜀) 彭曉注: 『周易參同契集釋·周易參同契分章通真義』, 北京, 中央編譯出版社, 2015年, 第155頁.

4 (宋) 張伯端撰, 王沐淺解: 『悟真篇淺解』(外三種), 北京, 中華書局, 2011年, 第101頁.

5 (東漢) 魏伯陽著, (後蜀) 彭曉注: 『周易參同契集釋·周易參同契分章通真義』, 北京, 中央編譯出版社, 2015年, 第155頁.

6 (明) 陸西星原著, 盛克琦編校: 『方壺外史』(上), 北京, 宗教文化出版社, 2010年, 第123.

7 『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第37-38頁.

8 본고에서는 왕희지 書論의 진위에 대해 고증하지 않는다. 후세의 위작이라 하더라도 아무 가치가 없는 것은 아니다. 이유는 서론의 사상이 왕희지의 창작과 잘 어울리기 때문이다. 그것은 마치 현재 우리가 볼 수 있는 왕희지의 서예가 모두 후세의 모사작품이지만 높은 가치를 지니는 것과 비슷하다.

9 『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第10頁.

字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，便不是書，但得其點畫耳。昔宋翼常作此書，翼是鍾繇弟子，繇乃叱之。翼三年不敢見繇，即潛心改述”¹⁰이라 하였다. 여기서 말하는 “預想字形”은 곧 상상속의 “知白守黑”을 의미한다. 이 이론을 설명할 때 그는 宋翼을 반면 사례로 인용하여 말하면서, 서예의 布白을 지키지 않으면 좋은 작품이 될 수 없음을 설명했다. 구체적으로 그는 자신의 『書論』에서 다음과 같이 말했다.

夫書字不貴平正安穩.先須用筆，有偃有仰，有欹有側有斜，或小或大，或長或短.凡作一字，或類篆籀，或似鵝頭；或如散隸，或近八分；或如蟲食木葉，或如水中蝌蚪；或如壯士佩劍，或似婦女纖麗.欲書先構筋力，然後裝束，必注意詳雅起發，綿密疏闊相間.每作一點，必須懸手作之，或作一波，抑而後曳.每作一字，須用數種意，或橫畫似八分，而發如篆籀；或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鉤；或上尖如枯稈，或下細若針芒；或轉側之勢似飛鳥空墜，或稜側之形如流水激來.作一字，橫豎相向，作一行，明媚相成……爲一字，數體俱入.若作一紙之書，須字字意別，勿使相同.¹¹

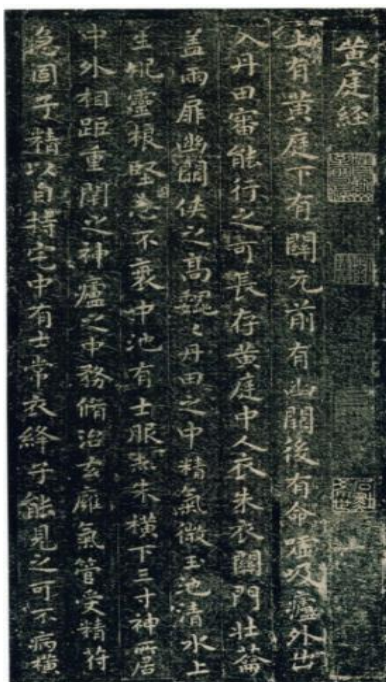


圖1 (唐人臨本拓本)

이 이론에서는 “偃仰、大小、长短”의 布白변화를 잘보여주었다. 예를들어 “虫食木叶，水中蝌蚪”는 분할공간을 만들면서 반드시 “綿密疏闊相間”에 주의하라고 했다. 또한 글자를 쓰더라도 “數種意、數體入”하여 한획 한획 모두 신경 써야 한다고 요구했다. 아울러 “若作一紙之書，須字字意別”라 하여 종이 한 장을 쓸 경우 글자의 배치에 특별히 주의하라고 했다. 이 이론서는 點畫、字法、章法의 布白에 대해 아주 상세하고 생동하게 묘사하고 있다.

후세의 명필, 예를 들어 歐陽詢은 서예에 대해 『八訣』에서 “分間布白”을 말했고, 『三十六法』에서는 “避就、穿插、補空、回抱”¹²라 하였다. 그리고 虞世南은 『指意』에서 “粗而能銳，細而能壯，長者不爲有餘，短者不爲不足”이라고 서론을 펼쳤는데, 모두 직간접적으로 왕희지의 영향을 받은 것으로 보인다.

¹⁰『曆代書法論文選』，上海書畫出版社，1980年，第26-27頁。

¹¹ 같은 책, 28쪽.

¹² 같은 책, 99-103쪽.

¹³『曆代書法論文選』，上海書畫出版社，1980年，第130頁。

하였다. 다시 말해서 그는 왕희지 서예를 철학이론의 경지로 이끌어 간 것이다.

笮重光是 『書筏』에서 “精美出于揮毫，巧妙在于布白，體度之變化由此而分。觀鍾、王楷法殊勢而知之。真行、大小、離合、正側，章法之變，格方而稜圓，棟直而綱曲，佳構也”¹⁴라 하였다. 즉 그는 鍾繇、王羲之의 楷書章法이 변화무쌍하고 구조가 독특하다고 했다. 예를 들어 大王 『樂毅論』、『黃庭經』(圖1)、『曹娥碑』 등 楷書를 보면, 章法이 參差錯落, 縱橫交叉, 靈活多變하다. 그가 말한 “黑之量度爲分, 白之虛淨爲布”는 곧 守黑知白을 가리킨다. 包世臣 역시 『藝舟雙楫·述書上』에서 말하기를 “是年又受法于懷甯鄧石如完白, 曰: ‘字畫疏處可以走馬, 密處不使透風, 常計白以當黑, 奇趣乃出.’以其說驗六朝人書則悉合”¹⁵라 하였다. 包公이 “計白當黑”이라 한 것은 청나라 시대에 유행한 것으로, 왕희지를 포함한 六朝시대의 서예, 즉 “知白守黑”의 근대화라 할 수 있다.

강유위는 서예에 대해 『廣藝舟雙楫·幹祿第二十六』에서 “摺貴知白, 策貴守黑, 知白則通甚矣, 守黑則密甚矣, 故卷摺欲光.然摺貴白光, 縹緲有采; 策貴黑光, 黝然而深.”¹⁶이라 하였다. 즉 그는 篆、隸書體에 있는 “知白守黑”을 분석하면서, 아주 독특한 기법이 있다고 평가 하였다.

왕희지의 行書布白은 『蘭亭序』이 가장 대표적이다. 이에 대해 남송의 서예가 陳槩는 『負暄野錄·論紙品』에서 말하기를 “『蘭亭序』用鼠須筆書烏絲闌繭紙, 所謂繭紙, 蓋實絹帛也.烏絲闌即是以黑間白, 織其界行耳”라 하였다. 烏絲闌의 布白을 사용한 것은 『蘭亭序』창작의 가장 독특한 부분이다. 이에 대해 명나라의 董其昌은 『畫禪室隨筆·評書法』에서 “右軍『蘭亭敘』, 章法爲古今第一, 其字皆映帶而生, 或小或大, 隨手所如, 皆入法則, 所以爲神品也”¹⁷라 하였다. 『蘭亭敘』布白이 추구하는 것은 “映帶而生”이다. 다시 말해서 글자의 크기가 자유로우니 神品이라 할 수 있다. 그리고 草書 『十七帖』의 章法은 더더욱 意態飛動, 避實就虛, 講究挪讓、照應、穿插、平衡하여, 글자와 행간 사이가 거창하고 변화무쌍하여, 간결하지만 물 흐르는 듯한 아름다움을 선사한다.

2. ‘正復爲奇’의 필법

『老子』 제58장에는 “禍兮, 福之所倚; 福兮, 禍之所伏. 孰知其極? 其無正. 正復爲奇, 善復爲妖.”라고 하는 구절이 있다. 노자에 의하면 모순되는 쌍방은 서로 변화하는 것으로, 예를 들면 禍福、正奇、善妖 등이 있다. 노자의 사상에 대해 嚴靈峰先生은 “‘奇’, 邪也”¹⁸라 하였다. 다시 말해서 邪는 “斜”와 같은 뜻으로, 경사진 것을 의미한다. 그리고 敍와 奇 두 글자는 고대에 같은 음으로, 병법서

¹⁴『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第561頁.

¹⁵같은 책, 641쪽.

¹⁶『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第867-868頁.

¹⁷(明) 董其昌著, 屠友祥校注: 『畫禪室隨筆校注』, 上海世紀出版股份有限公司遠東出版社, 2011年, 第23頁.

¹⁸陳鼓應著譯: 『老子今注今譯』(修訂版), 北京, 商務印書館, 2009年, 第285頁.

에서는 혼용하여 사용했다. 예전에 전쟁을 할 때, 정면승부를 거두는 것은 ‘正’, 전략을 세워 기습을 하는 것은 ‘奇’라 하였다. 이에 대해 『孫子·勢』에서는 “三軍之衆，可使必受敵而無敗者，奇正是也”라 하였다. 이 이론이 서예창작에 사용되면서 奇正相生의 변화를 일으킨 것이다.

이어서 왕희지는 『書論』에서 말하기를 “夫書字不貴平正安穩.先須用筆，有偃有仰，有敍有側有斜，或小或大，或長或短……或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鈎；或上尖如枯稭，或下細若針芒；或轉側之勢似飛鳥空墜，或稜側之形如流水激來。作一字，橫豎相向，作一行，明媚相成……每書欲十遲五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可謂書”¹⁹라 하였다. 이 이론의 서두에서 그는 “夫書字不貴平正安穩” 및 “有偃有仰，有敍有側有斜” 해야 한다고 하면서, 필법의 敍側과 平正相生相속에 대해 논술했다. 이어서 奇正관계에 대해 예를 들어 설명했는데 “豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鈎”，“豎牽”爲正，“屈折”는 奇에 속하는 것이고 “枯稭、針芒”는 正直에 속하는 것이며，“飛鳥空墜，流水激來”는 奇側에 속한다고 했다. 아울러 매 한번의 서예에는 “十曲五直，十起五伏”의 奇正 대비 변화가 있어야 한다고 했다. 이렇게 定性比似 및 定量標準과 함께 왕희지 필법의 奇正 관계 변화는 『書論』에서 성숙해 갔다. 나아가 그는 『用筆賦』에서 또 다음과 같이 말했다.

馳鳳門而獸據，浮碧水而龍驤.滴秋露而垂玉，搖春條而不長.飄飄遠逝，浴天池而頡頏；翱翔弄翮，凌輕霄而接行.詳其真體正作……沒沒汨汨，若蒙汜之落銀鈎；耀耀希希，狀扶桑之挂朝日.或有飄絲騁巧，其若自然……若長天之陣雲，如倒松之臥谷.²⁰

이상 문장은 해서체의 奇正 변화에 대해 서술한 내용이다. 그 중에서 “獸據、垂露、朝日、陣雲” 등은 守正에 속하고, “龍驤、搖條、銀鈎、松臥” 등은 出奇에 속한다고 했다. 이렇게 기본을 잡으면 더욱 확실하게 “有敍有側有斜”의 필법을 사용할 수 있는데, 그것은 마치 “飄飄頡頏、翱翔弄翮、凌霄接行、飄絲騁巧”와 같다. 이것이 곧 奇爲正也인 것이다.

다음으로 왕희지는 『草書勢』에서 말하기를 “因爲之狀曰：疾若驚蛇失道，遲若淥水徘徊.緩則鴨行，急則鵲厲.抽如雉踞，點如兔擲.乍駐乍引，任意所爲.或粗或細，隨態運奇……似蒲葡之蔓延，女蘿之繁紫……河漢之有列星.厥體難窮，其類多容，婀娜如削弱柳，聳秀如裊長松.婆娑如同舞鳳，宛轉而似蟠龍……或臥而似倒，或立而似顛，斜而復正，斷而還連.若白水之遊群魚，叢林之挂騰猿”²¹ 이라 하였다. 즉 『用筆賦』는 奇側用筆의 기초에 대해 집중적으로 설명했다. “世間無物不草書”의 의지로 자연만물의 천태만상을 서예에 담아내야 한다. 이러한 초서를 쓰려면 疾遲、緩急、駐引、抽點、粗細、臥立 등 면에서 “隨態運奇”의 변화가 있어야 한다. 예를 들어 “驚蛇、淥水、鴨行、鵲厲” 및 “蒲葡蔓延、河漢列星、婀娜弱柳、白水群魚、叢林騰猿” 등이 그것이다. 한 편의 초서를 쓰기 위해서는 草書의 奇側取

¹⁹『曆代書法論文選』，上海書畫出版社，1980年，第28-29頁.

²⁰ 같은 책, 36-37쪽.

²¹ (宋) 朱長文撰：『墨池編』卷一，清文淵閣四庫全書本.

勢 및 生姿에 더욱 주의해야 하는데, 그것은 곧 “立而似顛，斜而復正”이다. 다시 말해서 以奇爲正인 것이다.

왕희지의 書論은 앞선 사람들의 서론의 기초에서 奇正關係에 대해 추가적으로 서술하여, 자신만의 새로운 이론을 형성하였다. 앞선 서예가, 예를 들면 동한의 蔡邕은 『筆論』에서 “任情恣性，縱橫有可象者”²²라 하면서 性情과 필법의 奇正變化에 대해 말했고, 西晉의 索靖은 『草書勢』에서 “逸遊盼向，乍正乍邪”²³라 하면서, 최초로 초서 필법의 奇正(“正邪”)變化에 대해 말했다. 그리고 成公綏는 『隸書體』에서 “翹首舉尾，直刺邪掣”²⁴라 하여 隸書 필법의 正奇(“直邪”)關係에 대해 서술했고; 衛恒은 『四體書勢』에서 “或守正循檢，矩折規旋”²⁵이라 하여 天象地文의 奇正變化에 대해 말했다. 이어서 그는 또 “或杳杪邪趣，不方不圓”²⁶이라 하였는데, 이는 篆書의 필법을 말한 것으로 그 속에도 奇正相生의 필법이 포함되어 있다. 또한 衛铄은 『筆陣圖』에서 말하기를 “又有六種用筆：結構圓備如篆法，飄颻灑落如章草，凶險可畏如八分，窈窕出入如飛白，耿介特立如鶴頭，郁拔縱橫如古隸”²⁷라 하였다. 마지막으로 衛夫人은 여섯 가지 書體의 筆法에 대해 종합하여 말하면서, 그 속에는 奇正相生의 변화를 포함하고 있는데, “結構圓備”는 守正이고 “飄颻灑落”는 出奇라 하였다.

이상 볼 때 西晉의 書論은 古文、篆、隸、草서의 네 가지 필법에 관련하여 中奇正用에 대해 아주 생동하게 묘사하고 있다. 그리고 衛夫人이 언급한 여섯 가지 필법의 사용은 그것을 더욱 완벽하게 하였다.

당나라 이후의 서론, 예를 들어 歐陽詢은 『八訣』에서 “疏密欹正，斜正如人” 및 『用筆論』에서 “忽正忽斜”라 하였고, 李世民은 『王羲之傳論』에서 “勢如斜而反直”라 하였다. 그리고 項穆은 『書法雅言·正奇』에서 “逸少一出……正奇混成也”라 하였고, 董其昌은 『畫禪室隨筆』에서 “右軍如鳳翥鸞翔，似奇反正” 및 “轉左側右，乃右軍字勢。所謂迹似奇而反正者”라 하였다. 또한 周星蓮은 『臨池管見』에서：“右軍書轉左側右……勢如斜而反正者”라 하였고, 朱和羹은 『臨池心解』에서：“王羲之書『蘭亭』，取妍處時帶側筆”이라 하는 등 모두 왕희지 “正復爲奇”의 필법의 영향을 받은 것으로 보인다.

근세 康有爲는 『廣藝舟雙楫·本漢第七』에서 “然二王之不可及，非徒其筆法之雄奇也，蓋所取資皆漢、魏間瑰奇偉麗之書，故體質古樸，意態奇變”²⁸이라 하였다. 여기서 康有爲는 二王雄奇筆法の 근원을 찾아 말하기를, 二王은 漢魏瑰奇에서 근원을 찾을 수 있는데, 그렇기 때문에 “意態奇變”의 효과가 있다고 하였다. 예를 들어 大王은 晩年에 復古小楷의 『孝女曹娥碑』에서 “者、之、哀、崩、喪慈父、歸是、洲嶼、或趨、不扶、土、死貴、夜”(圖2) 등 여러 글자를 사용하였는데, 이는 모두 漢魏시대의

22 『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第5-6頁.

23 같은 책, 19-20쪽.

24 같은 책, 10쪽.

25 같은 책, 13쪽.

26 같은 책, 14쪽.

27 같은 책, 23쪽.

28 같은 책, 794쪽.

서예 방식으로 그것은 奇正相生에 속하는 것이라 하였다.



圖2 源自安思远藏本『曹娥碑』

王鏞은 그가 주필한 『中國書法簡史』에서 유명한 『喪亂帖』、『二謝帖』、『得示帖』의 行草三帖에 대해 평가하였는데, “此三帖行草相雜, 字形奇側生姿, 章法動蕩不定, 書寫中帶有強烈的即興性, 並在揮運中形成形式語言的豐富性. 王羲之用筆是中、側鋒並用, 圓轉、翻折兼施, 因此點畫形態變化多端. 帖中線形狀方圓對比之強烈而果斷, 是構成其奇偉灑脫風格的重要因素”²⁹라 하였다. 大王의 三帖은 絞轉翻折의 筆法을 많이 사용하였고, 中鋒을 보조로 사용하여 敲側生姿을 형성하고, 逸宕妍美의 書風을 형성하였다.

3. 無爲無不爲의 心法

『老子』 제37장에는 다음과 같은 문장이 있다. “道常無爲而無不爲. 侯王若能守之, 萬物將自化. 化而欲作, 吾將鎮之以無名之樸. 無名之樸, 夫亦將不欲. 不欲之靜, 天下將自正” 그리고 제48장에서는 : “爲學日益, 爲道日損. 損之又損, 以至於無爲. 無爲而無不爲. 取天下常以無事, 及其有事, 不足以取天下”³⁰. 여기서 “無爲”는 “體”이고, 道이며, 自然이다. 목적이 없고, 오직 줄여야 하며, 무위해야만 入道, 得道할 수 있다. 그리고 “無不爲”는 “用”이다. 목적이 있고, 인위적이며, 더함이다. 오직 득도 해야만 無所不爲할 수 있고, “取天下”가 된다.

“無爲無不爲”는 『老子』 철학의 핵심사상이다. 동시에 내단 수련의 근본 원칙이고, 또한 예술 영역에 있어, 예술창작의 心法指導 사상이 되기도 한다. 칸트는 심미의 道에 대해 말하면서 “무목적의 합목적성”이라 하였는데, 그것은 노자의 도와 비슷하다. 구체적으로 그의 문장을 보면 다음과 같다. “美는 하나의 대상의 審美性 형식이다. 그것은 목적을 지니지 않고 다른 사람한테 인식될 때 나타난다.”³¹라 하였다. 이에 대해 鄧曉芒은 해석하기를 “가장 순수한 미적 감각은 목적을 지니지 말아야

²⁹王鏞主編：『中國書法簡史』，北京，高等教育出版社，2004年，第102頁。

³⁰陳鼓應注譯：『老子今注今譯』（修訂版），北京，商務印書館，2009年，第212、250頁。

³¹（德）康德著，宗白華譯：『判斷力批判上卷-審美判斷力批判』，北京，商務印書館，1964年，第74頁。

한다. 우리가 자연 경치를 감상할 때 목적을 가지지 않는 것처럼 말이다. 하지만 예술 창작은 처음부터 목적성을 지니고 있다. 그렇기 때문에 예술은 목적을 지닌 활동이고, 거기에 기교와 숙련이 필요하다. 하지만 이러한 창작도 無目的에 근거해야 한다. 심미적인 관점에서 보면 예술 창작이란 목적 없는 창작을 통해 감상을 위한 審目的性에 근거해야 한다. 다시 말해서 마치 목적이 없듯이 창작해야만 그 아름다움을 표현할 수 있고, 사람들이 감상할 수 있는 것이다.³² 여기서 “無目的”은 “無爲”에 해당하고, “審目的性”은 “無不爲”에 해당한다. 동서양 철학은 서로 교차하면서 다시 한번 老子的 “無爲無不爲” 가치를 드러내 보였다.

비슷한 맥락으로 왕희지는 『比日帖』에서 “比日尋省卿文集，雖不能悉周遍，尋玩以爲佳者，名固不虛。序述高士，所傳小有異同。見卿一一問……暇日無爲，想不忘之”라 하였다. 여기서 말하는 “尋玩”은 審美的 “無目的”을 의미하고, “暇日無爲”는 현실속의 “無爲”를 말한다. 이 때 “佳者”와 “想不忘之”은 목적이 있는 것이다. 즉 그의 『比日帖』은 『老子』의 “無爲無不爲”철학의 현실반영인 것이다.

왕희지의 여러 書論은 모두 일정하게 “無爲無不爲” 창작사상을 포함하고 있다. 예를 들면 『題衛夫人<筆陣圖>後』에서는 “夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字”³³라 하였다. 여기서 “凝神靜思”는 “無爲”에 속하고, “預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連”은 “無不爲”의 응용에 속한다.

다음으로 왕희지는 『書論』에서 “夫書者，玄妙之伎也，若非通人志士，學無及之。大抵書須存思，余覽李斯等論筆勢，及鍾繇書，骨甚是不輕，恐子孫不記，故敘而論之……每作一字，須用數種意……爲一字，數體俱入。若作一紙之書，須字字意別，勿使相同”³⁴라 하였다. 여기서 “夫書者，玄妙之伎也”는 書載의 현묘한 도를 말한다. 그리고 “大抵書須存思”는 마치 도교 上清派의 “存思法”，“凝神靜思”와 마찬가지로 무위의 도에 들어가는 것을 의미한다. 아울러 “每作一字，須用數種意，爲一字，數體俱入。若作一紙之書，須字字意別”은 無不爲의 표현이다.

이어서 왕희지는 『用筆賦』에서 또 말하기를 “秦、漢、魏至今，隸書其惟鍾繇，草有黃綺、張芝，至于用筆神妙，不可得而詳悉也……馳鳳門而獸據，浮碧水而龍驤。滴秋露而垂玉，搖春條而不長……其若自然；包羅羽客，總括神仙……信能經天緯地，毗助王猷，耽之玩之，功積山丘。籟蹉秀逸，萬代嘉休，顯允哲人，于今鮮俦。共六合而俱永，與兩曜而同流；郁高峰兮偃蓋，如萬歲兮千秋”라 하였다. 여기서 “用筆神妙”은 書道의 범주에 속하는데, 무위지경에 들어가는 것을 말한다. 그리고 “其若自然”이란 마치 “獸據、龍驤、秋露、春條”와 마찬가지로 자연스럽고 생동감이 있어야 한다고 했다. 이렇게 해야만 “經天緯地，毗助王猷”，“六合俱永，萬歲千秋”하여, 書道의 無不爲의 경지를 표현할 수 있는 것이다.

또 다른 책인 『記白雲先生書訣』에서는：“書之氣，必達乎道，同混元之理。七寶齊貴，萬古能名。陽氣明則華壁立，陰氣大則風神生。把筆抵鋒，肇乎本性。力圓則潤，勢疾則澀；緊則勁，險則峻；內貴盈，

³²鄧曉芒著：『康德哲學講演錄』，桂林，廣西師範大學出版社，2005年，第122頁。

³³『歷代書法論文選』，上海書畫出版社，1980年，第26頁。

³⁴ 같은 책, 28쪽.

外貴虛；起不孤，伏不寡；回仰非近，背接非遠；望之惟逸，發之惟靜。敬茲發也，書妙盡矣”³⁵라 하였다. 그 중에서 “望之惟逸，發之惟靜”는 無爲에 속하는 것이고, “達乎道”는 混元之炁를 의미하며, “內盈外虛”, “似七寶之貴，垂萬古之名”는 無不爲를 말한다.

無爲無不爲의 창작 심법은 蔡邕으로 거슬러 올라갈 수 있는데, 그는 『筆論』에서 말하기를 “書者，散也.欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之；若迫于事，雖中山兔毫不能佳也.夫書，先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息，沈密神彩，如對至尊，則無不善矣……縱橫有可象者，方得謂之書矣”³⁶라 하였다. 여기서 “散”은 한가함이요, 곧 無爲이다. 그리고 “任情恣性”은 마음이 편안한 상태로, 일에 쫓기지 않는 것을 말한다. “先默坐靜思，隨意所適，言不出口，氣不盈息”이란 호흡의 안정을 의미한다. 고요함 속에서 안정을 취하니, “神彩”를 얻을 수 있다. 그리고 “如對至尊，則無不善”이란 “無不爲”와 마찬가지로 이다. 그렇기 때문에 “縱橫有可象”인 것이다.

晉나라의 書論 역시 이러한 창작 心法을 가지고 있다. 예를 들어 成公綏는 『隸書體』에서 “存載道德，紀綱萬事”라 하였다. 道는 無爲이고, 德은 “紀綱萬事”이니 곧 無不爲이다. 그리고 衛恒은 『四體書勢』에서 “寫彼鳥迹，以定文章；幾微要妙，臨事從宜”라 하였다. 여기서 말하는 “寫彼鳥迹”은 자연을 모방하는 것으로 무위에 속하고, “幾微要妙，臨事從宜”³⁷는 無不爲에 속한다. 또한 索靖은 『草書勢』에서 “守道兼權，觸類生變”이라 하였는데, “守道”는 無爲에 속하고, “兼權，觸類生變”³⁸은 무불위에 속한다. 마지막으로 衛铄은 『筆陣圖』에서 “然心存委曲，每爲一字，各象其形，斯造妙矣，書道畢矣”³⁹라 하였다. 여기서 말하는 “心存委曲”은 書道를 지켜야 한다는 뜻으로, 書道의 體가 곧 無爲이다. 그리고 “每爲一字，各象其形”은 無不爲를 의미한다.

왕희지의 “無爲無不爲” 創作心法은 선대의 성과를 받아들이고, 또 후세에도 영향을 끼치는데, 당나라의 서론인, 虞世南의 『契妙』을 보면 아래와 같은 문장이 있다.

欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神，心正氣和，則契于妙……然則字雖有質，迹本無爲，稟陰陽而動靜，體萬物以成形，達性通變，其常不主.故知書道玄妙，必資神遇，不可以力求也……必在澄心運思至微妙之間，神應思徹.又同鼓瑟綸音，妙響隨意而生；握管使鋒，逸態逐毫而應.學者心悟於至道，則書契於無爲，苟涉浮華，終懵于斯理也”⁴⁰

이 이론에서 그는 왕희지의 사상을 계승하여 “收視反聽，絕慮凝神”이라 하였는데, 그것은 上清派의 存思法에 속한다. 그리고 “字雖有質，迹本無爲”, “書契於無爲”, “必資神遇”, “又同鼓瑟綸音，

35같은 책, 37-38쪽.

36 같은 책, 5-6쪽.

37같은 책, 16-17쪽.

38 같은 책, 20쪽.

39 같은 책, 23쪽.

40 같은 책, 113쪽.

妙響隨意而生；握管使鋒，逸態逐毫而應”등 표현을 사용하였는데, 이는 無不爲의 경지를 의미한 것이다.

孫過庭은 『書譜』에서：“纖纖乎似初月之出天涯，落落乎猶衆星之列河漢；同自然之妙有，非力運之能成；信可謂智巧兼優，心手雙暢，翰不虛動，下必有由”라 하였다. 즉 자연이란 무위이고, 그것은 마치 初月衆星과 같은 것이다. 만약 “智巧兼優，心手雙暢，翰不虛動”이라면 그것은 무위의 경지에 도달한 것을 말한다.

또한 張懷瓘은 『書議』에서 무위에 대해 말하기를 “或寄以騁縱橫之志，或托以散郁結之懷.雖至貴不能抑其高，雖妙算不能量其力.是以無爲而用，同自然之功；物類其形，得造化之理.皆不知其然也.可以心契，不可以言宣.觀之者似入廟見神，如窺谷無底.俯猛獸之牙爪，逼利劍之鋒芒.肅然危然，方知草之微妙也”⁴¹라 하였다. 이 중에서 “無爲而用，同自然之功”는 無不爲에 속하고, “或寄以騁縱橫之志，或托以散郁結之懷”，“俯猛獸之牙爪，逼利劍之鋒芒”는 마음의 터득으로 忘言의 경지에 이른 草書의 신기한 변화를 의미한다.

王羲之의 서예 창작은 “無爲無不爲”의 경지를 잘 드러내고 있는데, 이에 대해 唐宋元明清의 서예가들은 모두 각자의 평론을 내렸다. 구체적으로 唐의 孫過庭은 『書譜』에서 “『黃庭經』則怡怵虛無”에 대해 평하기를, 『黃庭經』은 上清派內丹修煉의 경전으로 虛無之道를 의미한다. 왕희지의 창작 역시 虛無無爲의 경지에 도달하였다. 그리고 虞世南은 『勸學篇』에서 “故羲之于山陰寫『黃庭經』感三台神降”라 하여, 왕희지 경지는 無不爲의 神妙함에 도달했다고 했다.

나아가 宋代의 沈作喆은 『論書』에서 말하기를 “唐李嗣真論右軍書『樂毅論』、『太史箴』體皆正直，有忠臣烈士之像；『告誓文』、『曹娥碑』其容憔悴，有孝女順孫之像；『逍遙篇』、『孤雁賦』迹遠趣高，有拔俗抱素之像；『畫像贊』、『洛神賦』姿儀雅麗，有矜莊嚴肅之像，皆見羲于成字.予謂以意求之耳，當其下筆時，未必作意爲之也，亦想見其梗概雲爾”라 하였다. 이 논평은 右軍의 楷書에 대해 언급한 것으로 “未必作意爲之”라 평가했다. 다시 말해서 그는 의도적으로 창작하지 않았기에 “忠臣烈士”、“孝女順孫”、“拔俗抱素”、“矜莊嚴肅” 등 현상이 나타나는 것이다. 그의 서예는 氣象이 풍부하고 문장의 내용과 잘 어울리며, 無不爲의 效果를 잘 나타낸다고 했다.

이렇게 후세의 서예가인 右軍의 『蘭亭序』 역시 無爲之境에 도달하였다. 그에 대해 宋代의 李之儀는 『姑溪居士論書』에서 말하기를 “世傳『蘭亭』，縱橫運用，皆非人意所到，故于右軍書中爲第一.然而能至此者，特心手兩忘，初未嘗經意.是以僚之丸，秋之于奕，輪扁斲輪，庖丁解牛，直以神遇，而不以力致也.自非出于一時乘興，淋漓醉笑間亦不復能爾”⁴²라 하였다. 즉 右軍의 『蘭亭』은 몸과 손을 모두 잊은 무위지경의 상징이다. 그렇기 때문에 庖丁解牛와 같이 필의 여유로움이 느껴진다. 아울러 명나라의 학자 孫鑛은 『書畫跋跋·又宋拓蘭亭帖』에서 말하기를 “『蘭亭敘』結體全近今元常、世將等，古法至此

⁴¹『曆代書法論文選』，上海書畫出版社，1980年，第148頁。

⁴²崔爾平選編、點校：『曆代書法論文選續編』，上海書畫出版社，1993年，第72頁。

一大變.其妙處惟在字字飛動,若不甚經意,然亦不全無意.其體是真行,總只若屬草者然,然筆法內擲,結構最緊密,雖佚蕩不拘,而筆筆力到,點畫間無一聊且意,所謂‘周旋中禮,從心不逾矩’”⁴³라 하였다. 즉 『蘭亭序』는 필법이 玄妙한데, 그 이유는 有意無意를 자유자재로 드나들기 때문이다. 다시 말해서 無爲有爲를 넘나들 수 있으니, “從心不逾矩”라 할 수 있겠다.

元나라의 서예가인 郝經은 『移諸生論書法書』에서 “楷草之法, 晉人所尚, 然至右軍將軍羲之, 則造其極. 羲之正直, 有識鑒, 風度高遠. 觀其遺殷浩及道子諸人書, 不附桓溫, 自放山水間, 與物無競, 江左高人勝士, 鮮能及之, 故其書法韻勝適婉, 出奇入神, 不失其正, 高風絕迹, 邈不可及, 爲古今第一”⁴⁴

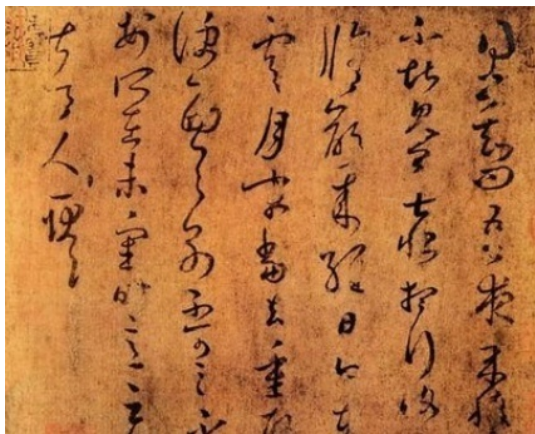


圖3『上虞帖』唐摹本, 上海博物館藏

이라 하였다. 이 글은 왕희지의 “遺殷浩及道子諸人書” 楷草諸帖에 대해 논한 것으로, 그것은 마치“自放山水間, 與物無競”과 마찬가지로 無爲의 경지를 잘 나타낸다고 했다. 그렇기 때문에 그의 서예는 “韻勝適婉, 出奇入神”할 뿐만 아니라 無不爲의 妙境에 도달했다고 볼 수 있다고 했다.

그리고 解縉은 『春雨雜述』에서 말하기를 “此鍾、王之法所以爲盡善盡美也. 且其遺迹偶然之作, 枯燥重濕,

濃淡相間, 益不經意肆筆爲之, 適符天巧, 奇妙出焉. 此不可以強爲, 亦不可以強學, 惟日日臨名書, 無悞紙筆,

工夫精熟, 久乃自然”⁴⁵이라 하였다. 즉 왕희지의 글은 우연한 작품(예를 들어 大王『上虞帖』圖3)으로, “不經意肆筆爲之(의도치 않은 필법을 사용)”하였으니, 無意에 속한다고 했다. 그리고 蘇東坡는 왕희지의 글에 대해 “書初無意于佳乃佳爾”, “無爲無不爲”之效, “奇妙出焉”등 표현을 사용했다. 마지막으로 項穆은 『書法雅言·神化』에서 “字雖有象, 妙出無爲”라 말했다.

이상 본고에서는 왕희지 서예의 布白、用筆、心法 등 세 가지 측면을, 『老子』의 相反相成의 철학사상과 연관시켜 분석해 보았다. 결과적으로 보면 왕희지는 天師道 교도로 노자철학에 대해 깊게 알고 있었고, 이를 잘 소화하여 자신의 예술창작에 표현하였다. 이렇게 노자의 사상은 철학적으로 뿐만 아니라 예술적으로도 중국 역사에 큰 영향을 끼치게 된다. 중국 특색, 중국의 에너지는 중국의 예술철학을 탄생 시켰다. 이러한 것들은 중국만의 재산일 뿐만 아니라, 동아시아 문명 모두의 보물이기도 하다. 더 나아가서는 인류문명을 구성하는 하나의 중요한 부분이 되기도 한다. 우리는 앞으로 이러한 사상을 더욱 많이 발굴하고, 세상에 알릴 필요가 있다.

⁴³ 같은 책, 316쪽.

⁴⁴ 같은 책, 174-175쪽.

⁴⁵ 『曆代書法論文選』, 上海書畫出版社, 1980年, 第498頁.

王羲之の書法と『老子』の道論

李永

中国安徽宿州学院・副教授

摘要

周知のように、王羲之の卓越した書法芸術は、中国書道の歴史において模範となる書式を作り上げ、書聖と称され、東アジア文化圏において影響力を持つ。王羲之は著名な書道家であり、天師道の徒でもある。彼の書法芸術に関する研究論著は数多くあるが、系統的に書法哲学の意味を研究したものは少ない。よって本文では王羲之の書法の布白、筆致、心法といった三つの視点から、『老子』道論と相反しながらも成立した内在関係を検討し、『老子』に見られる道家哲学を含む中国哲学を構成する中心部分を見ていきたい。

キーワード：王羲之 『老子』 知白守黒 正復為奇 無為無不為

魏晋の玄学は、老荘思想を儒家の経義と融合させ、南朝の宋代には『顔氏家訓』「勉学」に「荘、老、『周易』総謂「三玄）」と言われるようになった。それゆえ、この三書は玄学の経典とされる。王羲之は天師道教徒であったため、魏晋玄学を時代の潮流の薫陶として受け入れることは自然であった。例えば、王羲之の著名な『十七帖』の「旃罽帖」に「知我者希」の一語があり、『老子』七十章が出典である。また、『蘭亭詞』（二首）は典型的な魏晋玄言詩であり、老、荘、易思想の言葉を用い、道を尊び玄を貴ぶ天師道教徒の本性を表現している。「代謝鱗次、忽焉以周」、「悠悠大象運、輪転無停際」は『老子』二十五章「周行而不殆」の天道観に倣ったものであり、「和氣載柔」は十章の「載營魄抱一」、「搏氣致柔」を用いた語である。さらに「異世同流」は一章の「同出而异名」を、「前識非所期」の「前識」は三十八章「前識者、道之華、而愚之始」に由来する。これらを見ると、王羲之の創作と『老子』には深い結び付きがあることがわかる。「三玄」哲学の中の『老子』は時代の思潮として、王羲之の芸術創作のなかに取り込まれて、特に書法分野で際立つ。以下は三部に分け、王羲之の書法と『老子』道論の相反するも成立した内在関係を見ていく。

『老子』の道論は、「体、相、用」の三つの階層で説明できる。まず「体」の階層では、『老子』の道は宇宙万物の本体を指す。『老子』二十五章に云う。「有物混成、先天地生……可以為天下母。吾不知其名、強字之曰「道」」¹。次に「相」の階層では、『老子』の道は、相反して成立した弁証法を指す。四十二章に云う。「万物負陰抱陽、沖氣以為和。」。さらに「用」の階層では、『老子』の道は「徳」を指す。二十一章に云う。「孔徳之容、惟道是從。」。徳は道の用である。よって本文では「相」を主に論じ、次に「体」と「用」の二つを論じる。それは「体、相、用」の三つの階層は本来は三位一体で不可分だからである。

一、知白守黒の布白

帛書『老子』乙本二十八章に曰う。「知其白、守其黒、為天下式。為天下式、恒徳不忒。恒徳不忒、復歸于無極。」²。黒は陰であり、白は陽であり、知白守黒は太極陰陽二儀の道である。『周易』「繫辭」上に云う。「一陰一陽之謂道。」。また曰く「是故『易』有太極、是生兩儀、兩儀生四象、四象生八卦、八卦定吉凶、吉凶生大業。」と。「繫辭」下に曰く、「日往則月来、月往則日来、日月相推而明生焉。寒往則暑来、暑往則寒来、寒暑相推而歳成焉。」³と。つまり、知白守黒は自然現象の中にあり、日月が推移し二つの意義を生じ、寒暑が推移して四象を生じ、四象が八卦を生じ、そこから大業が生じることを体現している。大業の一つが「八卦納甲法」を運用して生まれた人体養生修練の道であり、「復歸于無極」し、大定するのである。

『老子』のこの章の原文は、内丹修練から外薬を生じるという視点から説明できる。『悟真編淺解』巻中四十三に曰く「黒中有白為丹母、雄里懷雌是聖胎。校注【三】、元精元神凝結、即金丹之基

¹ 陳鼓應注釈『老子今注今訳』（修訂版）付録三『老子校定文』、北京商務印書館、2009年、452頁。

² 高明撰『帛書老子校注』、北京中華書局、1996年、477頁。

³ (唐) 李鼎祚集注、王鶴鳴、殷子和整理『周易集解』、北京、中央編訳出版社、2011年、255、269頁。

礎。」⁴と。また『周易参同契』に云う。「知白守黒、神明自来。白者金精、黒者水基。水者道枢、其数名一。」。彭暁注には、「白者、金也。黒者、水也。知金水之根用為薬基、則神精自生于器中、故云神明自来也。」⁵とある。「知金水之根用為薬基」が説明する事は、内丹修練の薬である。陸西星がさらに言う。「所謂神明、即神徳也。「白者金精、黒者水基」。所謂金精、即金炁也。五行之気、金能生水、而還丹造化、先天白金却生于坎水之中、故作丹者、惟虚心恭己、奉坎以求鉛、迨夫時至機動、神明自来」と。⁶

王羲之『記白雲先生書訣』にまた言う。「天台紫真謂予曰、子雖至矣、而未善也。書之気、必達乎道、同混元之理。七宝齊貴、万古能名。陽気明則華壁立、陰気太則風神生。把筆抵鋒、肇乎本性。」⁷と。この書での訣は書法と丹訣が一つになっており、書は道に入り、混元の炁を陰陽二気へと開き発する。「陽気明」と「陰気太」はどちらも「肇乎本性」であり、「守黒（陰）知白（陽）の性」のようである。⁸しかし、後代の人々は「知白守黒」を書画創作における字法、章法の布白として用いた。西晋の成公綏が最初に書法における黑白分布章法を示した。『隸書体』に言う。「章周道之郁郁、表唐、虞之耀煥、若乃八分璽法、殊好異制、分白賦黒、棋布星列」⁹と。「分白賦黒」とは「知白守黒」の焼き直しであり、「棋布星列」は章法である。「賦黒」を用い筆で文字を書くとともに、「分白」も同時におこなう。創作行為の上に空白が分割されていき、そこから作品の章法が形作られるのである。王羲之はこの創作の法則を継承し、字法の中に細分化させた。

王羲之『題衛夫人「筆陣図」後』に曰く「夫欲書者、先乾研墨、凝神静思、預想字形大小、偃仰、平直、振動、令筋脈相連、意在筆前、然後作字。若平直相似、状如算子、上下方整、前後齊平、便不是書、但得其点画耳。昔宋翼常作此書、翼是鍾繇弟子、繇乃叱之。翼三年不敢見繇、即潜心改跡。」¹⁰と。「預想字形」とは想像の中の「知白守黒」であり、この論は宋翼によって反面の事例とされ、字法布白を述べなければ書の由来ではないと説明する。『書論』にまた言う。

夫書字不貴平正安穩。先須用筆、有偃有仰、有敍有側有斜、或小或大、或長或短。凡作一字、或類篆籀、或似鵝頭。或如散隸、或近八分。或如虫食木葉、或如水中蝌蚪。或如壯士佩劍、或似婦女纖麗。欲書先構筋力、然後裝束、必注意詳雅起發、綿密疏闊相間。每作一点、必須懸手作之、或作一波、抑而後曳。每作一字、須用数種意、或橫画似八分、而發如篆籀。或堅牽如深林之喬木、而屈折如鋼鈎。或上尖如枯秆、或下細若針芒。或轉側之勢似飛鳥空墜、或稜側之形如流水激來。作一字、橫豎相向、作一行、明媚相成……為一字、数体俱入。若作一紙之書、須字字意別、勿使相同。¹¹

4 (宋)張伯端撰、王沐淺解『悟真篇淺解』（外三種）、北京中華書局、2011年、101頁。

5 (東漢)魏伯陽著、(後蜀)彭暁注『周易参同契集釈・周易参同契分章通真義』、北京、中央編訳出版社、2015年、155頁。

6 (明)陸西星原著、盛克琦編校『方壺外史』（上）、北京、宗教文化出版社、2010年、123頁。

7 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、37-38頁。

8 本文で論じている事は王羲之の書法論の真偽問題ではない。仮に後人の偽作であっても価値がないことはない。書論思想は王羲之の書道観や実際の創作と一致するからである。後世に伝来する王羲之の作品がいずれも模写であるのと同様、価値は変わらない。

9 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、10頁。

10 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、26-27頁。

11 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、28頁。

この論で主張する点は文字には「偃仰、大小、長短」の布白の変化があることである。例えば「虫食木葉、水中蝌蚪」は空間を等分割しており、「綿密疏闊相間」に必ず注意しなければならない。一文字を書くにも「数種意、数体入」である。さもなければ破体字はより難しくなる。「若作一紙之書、須字字意別」であれば、章法においては確実に行われている。この書論は点画、字法、章法の布白を詳細で生き生きと解説している。後世の書壇では、例えば欧陽詢の『八訣』の「分間布白」と『三十六法』の「避就、穿插、補空、回抱」¹²、虞世南『指意』「粗而能鋭、細而能壯、長者不為有餘、短者不為不足」などの書論に、直接的・間接的に王羲之の影響を見て取れる。

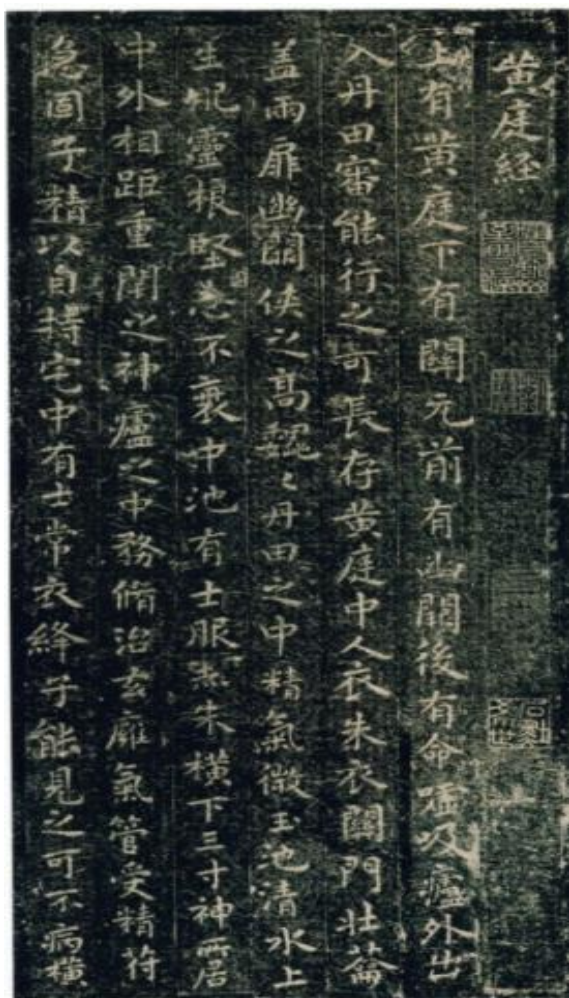


図1（唐人臨本拓本）

唐代で王羲之に最も似ている孫過庭『書譜』に言う。「至若数画并施、其形各異。衆点齐列、為体互乖。一点成一字之規、一字乃終篇之准。違而不犯、和而不同。留不常遲、遣不恒疾。帶燥方潤、將濃遂枯。泯規矩于方円、遁鈎繩之曲直」¹³。この論では布白中の点画の並び、形の不一致に言及しており、それは「違反与和同」、「留遲与遣疾」、「燥枯与濃潤」、「規矩与方円」、「鈎繩与曲直」といった多くの弁証関係へと演繹され、王羲之の書論と創作を哲学理論という高い位置へ昇華させている。

笄重光『書箋』に曰う。「精美出于揮毫、巧妙在于布白、体度之变化由此而分。觀鐘、王楷法殊勢而知之。真行、大小、離合、正側、章法之變、格方而稜円、棟直而網曲、佳構也。」¹⁴と。笄重光は鐘繇、王羲之の楷書章法がよく変化することに論及して、変化するゆえにより構成となっていると述べる。大王の『楽毅論』、『黄庭經』（図1）、『曹娥碑』などの楷書は、章法が互いに入り交じり、縦横が交差し、変化に富む。さらに言う。「黒之量度為分、白之虚淨為布」。すなわち守黒知白である。包世臣『芸舟双楫』「述書上」にまた言う。「是年又受法于懷寧鄭石如完白、曰、字画疏

处可以走馬、密处不使透風、常計白以当黒、奇趣乃出。以其節驗六朝人書則悉合。」¹⁵と。包公は「計白当黒」という清代の人々の奇趣によって、王羲之を含む六朝の人々の書を検証した。つまり「知白守黒」の近代版をおこなったのである。

¹² 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、99-103頁。

¹³ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、130頁。

¹⁴ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、561頁。

¹⁵ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、641頁。

康有為『広芸舟双楫』「干禄第二十六」にまた云う。「摺貴知白、策貴守黒、知白則通甚矣、守黒則密甚矣、故卷摺欲光。然摺貴白光、縹渺有采。策貴黒光、黝然而深。」¹⁶と。康有為は篆書、隸書の書体を用い「知白守黒」がそれぞれ重点を置く箇所を分析し、独自の見解を示している。

王羲之の書の布白は『蘭亭序』が典型となる。前文で引用した南宋の書法家、陳標『負喧野録』「論紙品」に云う。「『蘭亭序』用鼠須筆書烏絲闌繭紙、所謂繭紙、蓋実絹帛也。烏絲闌即是以黒間白、織其界行耳。」と。烏絲闌布白を使用することは、『蘭亭序』創作で用いられた独自の章法である。明の董其昌『画禅室随筆』「評書法」にまた曰う。「右軍『蘭亭序』、章法為古今第一、其字皆映帯而生、或小或大、随手所如、皆入法則、所以為神品也。」¹⁷と。『蘭亭序』の布白は「映帯而生」にこだわりがあり、大小を問題としない。故に神品なのである。王羲之の草書『十七帖』での章法はさらに姿勢がはっきりしており、実を避け虚を就き、擲譲、照応、穿插、平行といった文字と余白の感覚の変化に簡約な流動的美感が表れている。

二、正復を奇と為す筆の運び

『老子』五十八章に云う。「禍兮、福之所倚。福兮、禍之所伏。孰知其極？其無正。正復為奇、善復為妖。」。老子は矛盾する双方が互いに転化すると考える。それは禍福、正奇、善妖などである。嚴靈峰氏は「奇、邪也。」¹⁸と言う。邪は「斜」に通じ、傾斜、つまり「欹」である。欹と奇の二字は上古音韻部では同じであり、ゆえに奇は「欹」に通じる。そして奇はもともと古代兵法の用語でもある。古代の戦は対陣交鋒を正とし、邀截の設計、襲撃を奇とした。『孫子』「勢」に曰く、「三軍之衆、可使必受敵而無敗者、奇正是也。」と。これが後に書画創作分野に転用され、筆を運ぶ際の奇正を説明するようになった。

王羲之『書論』に云う。

夫書字不貴平正安穩。先須用筆、有偃有仰、有欹有側有斜、或小或大、或長或短……或堅牽如深林之喬木、而屈折如鋼鈎。或上尖如枯秆、或下細若針芒。或転側之勢似飛鳥空墜、或稜側之形如流水激來。作一字、横豎相向、作一行、明媚相成……每書欲十遲五急、十曲五直、十藏五出、十起五伏、方可謂書。¹⁹

この論の冒頭で「夫書字不貴平正安穩」と明確に示し、必ず「有偃有仰、有欹有側有斜」と述べる。つまり筆致の欹の旁らには、平正があると主張する。その次に奇正の関係を列挙して説明する。「堅牽如深林之喬木、而屈折如鋼鈎」の「堅牽」は正、「屈折」は奇である。「枯秆、針芒」は正直、「飛鳥空墜、流水激來」は奇側である。そしてそれぞれの書には「十曲五直、十起五伏」の奇正対比

¹⁶ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、867-868頁。

¹⁷ (明) 董其昌著、屠友祥校注『画禅室随筆校注』、上海世紀出版股份有限公司遠東東出版社、2011年、23頁。

¹⁸ 陳鼓應著『老子今注今訳』（修訂版）、商務印書館、2009年、285頁。

¹⁹ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、28-29頁。

の変化がある。定性があるだけでなく、定量の標準もあり、書法の筆致の奇正関係の変化に関する論述は、王羲之『書論』において成熟した。王羲之は『用筆賦』でさらに言う。

馳鳳門而獸据、浮碧水而龍驤。滴秋露而垂玉、搖春条而不長。飄飄遠逝、浴天池而頡頏。翱翔弄翻、凌輕霄而接行。詳其真体正作……没没汨汨、若蒙汜之落銀鈎。耀耀希希、状扶桑之挂朝日。或有飄絲騁巧、其若自然……若長天之陣雲、如倒松之臥谷。²⁰

この段は、真書（楷書）によって筆を動かす際の奇正の変化を述べる。ここでの「獸据、垂露、朝日、陣雲」などは筆を守正として、「龍驤、搖条、銀鈎、松臥」などは筆を出奇とする。そしてこの賦は「有岐有側有斜」の筆の運びについて詳しく述べており、「飄飄頡頏、翱翔弄翻、凌霄接行、飄絲騁巧」などは奇を正とするのである。

王羲之『草書勢』にまた云う。

因為之状曰、疾若驚蛇失道、遲若淥水徘徊。緩側鴨行、急則鵲厲。抽如雉踞、点如兔擲。乍駐乍引、任意所為。或粗或細、隨態運奇……似蒲葡之蔓延、女蘿之繁榮……河漢之有列星。厥体難窮、其類多容、婀娜如削弱柳、聳秀如梟長松。娑娑如同舞鳳、宛轉而似蟠龍……或臥而似倒、或立而似顛、斜而復正、斷而還連。若白水之游群魚、叢林之挂騰猿。²¹

『用筆賦』では奇側で筆を用いるという基礎に立ち本を変え厲を加える。「世間無物不草書」を用いる意は、自然万物のいかなる姿を述べるように、草書の疾遅、緩急、駐引、抽点、粗細、臥立など筆致における「隨態運奇」の筆致変化を説明するのである。それは「驚蛇、淥水、鴨行、鵲厲」であり、「蒲葡蔓延、河漢列星、婀娜弱柳、白水群魚、叢林沸猿」等に似ており、一編の草書賦を作るには、草書の奇側取勢、生姿の筆致効果によくよく注意しなければならない。つまり「立而似顛、斜而復正」であり、奇を以て正を正すのである。

王羲之の書論は前人の書論を基礎として、奇正の關係に手を加え、自覚理論へと昇華させた。前人とは例えば後漢の蔡邕の『筆論』の「任情恣性、縱橫有可象者」²²などで、これには性情、筆致の奇正変化などが含まれる。西晋の索靖『草書勢』に「逸游盼向、乍正乍邪」²³と言う。これは先ず草書筆致の奇正（「正邪」）の変化を示す。成公綏『隸書体』の「翹首舉尾、直刺邪掣」²⁴とは、明らかに隸書の筆致も正奇（「直邪」）の關係を目指していることを述べる。衛恒『四体書勢』に言う「或守正循檢、矩折規旋」²⁵は、これは古文であり、天象地文の奇正変化が源である。また「或杳杳邪趣、不方不円」²⁶は篆書について述べており、奇正により生じる筆法について述べる。衛鑠『筆陣図』に

20 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、36-37頁。

21 (宋) 朱長文撰『墨池編』、文淵閣四庫全書本。

22 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、5-6頁。

23 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、19-20頁。

24 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、10頁。

25 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、13頁。

26 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、14頁。

また云う。「又有六種用筆。結構円備如篆法、飄颻洒落如章草、凶險可畏如八分、窈窕出入如飛白、耿介特立如鶴頭、郁拔縦横如古隸」。衛夫人は六種の書体の筆法をまとめ、そこに正奇の変化も含めた。「結構円備」とは守正であり、「飄颻洒落」が出奇である。

上述の内容から、西晋の書論は、古文、篆、隸、草と四書体の奇正に関して、筆致の変化を詳細に説明しており、壮大な内容と言える。衛夫人はさらに六種の筆致を持ち出し、内容をより完全にした。

唐代以降の歴代書論、例えば欧陽詢『八訣』の「疏密欹正、斜正如人」や『用筆論』の「忽正忽斜」、李世民『王羲之伝論』の「勢如斜而反直」、項穆『書法雅言』「正奇」の「逸少一出……正奇混成也」、董其昌『画禅室随筆』の「右軍如鳳鸞鸞翔、似奇反正」と「転左側右、乃右軍字勢。所謂跡似奇而反正者」、周星蓮『臨池管見』に言う「右軍書転左側右……勢如斜而反正者」、朱和羹『臨池心解』の「王羲之書『蘭亭』、取妍処時帶側筆」などは、いずれも王羲之の「正復為奇」の筆致弁証観の影響を受けている。

康有為『広芸舟双楫』「本漢第七」にまた云う。「然二王之不可及、非徒其筆法之雄奇也、蓋所取資皆漢、魏間瑰奇偉麗之書、故體質古樸、意態奇変。」²⁷。康有為は二王の雄奇筆法の根源に迫り、二王は漢魏の瑰奇を元にしており、故に「意態奇変」の効果があると述べる。大王（王羲之）は晩年に小楷を復古した『孝女曹娥碑』中の「者、之、哀、崩、喪慈父、婦是、洲嶼、或趨、不扶、土、死貴、夜」（図2）などの諸字は、いずれも漢魏古樸瑰奇の風があり、奇と正が互いに生じているとする。

王鏞氏主編『中国書法簡史』は、大王の『喪乱帖』、『二謝帖』、『得示帖』の行草三帖を評して、「この三帖は行と草が互いに混ざり、字形は奇側が姿を生み、章法の動きは定まらず、書写の中に強烈な即興性がある。さらに、筆運びの中には形式言語の豊富さが形成されている。王羲之の筆致は、中・側鋒を併用し、円転・翻折を共に施すがゆえに点画の携帯は千変万化なのである。帖では線が方と円で強い対比が思い切っとなされておられ、これが奇偉洒脱の風格を構成する重要な要素でもある」²⁸。大王は三帖に絞転翻折の筆法を多様し、中鋒を補助として、鼓側生姿で逸宕美麗な書の風格を作り出した。



図 2源自安思远藏本《曹娥碑》

三、無為無不為の心法

『老子』三十七章に云う。

²⁷華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、794頁。

²⁸王鏞主編『中国書法簡史』、北京高等教育出版社、2004年、102頁。

道常無為而無不為。侯王若能守之、万物將自化。化而欲作、吾將鎮之以無名之朴。無名之朴、夫亦將不欲。不欲之靜、天下將自正。

また四十八章に云う。

為学日益、為道日損。損之又損、以至於無為。無為而無不為。取天下常以無事、及其有事、不足以取天下。²⁹

「無為」は「体」であり、道であり、自然であり、無目的であり、減法である。そして、無為であるからこそ入道、得道ができるのである。「無不為」は「用」であり、目的であり、人為であり、加法である。得道であるからこそ為さざる所が無く、「取天下」ができる。

「無為無不為」は『老子』哲学の中心的思想であり、内丹修練の総則である。後に芸術領域に用いられ、芸術創作の心法指導思想となった。カントは審美の道、つまり「無目的合目的性」は、これと相似性があると述べる。カントは言う。「美はある対称の合目的性の形式であり、それは目的の表象を持たず、対称自身に知覚される時に存在する」³⁰。鄭曉芒氏は次のように説明する。

最も純粋な備はおそらく如何なる目的も持たない。自然界で鑑賞される風景は、如何なる目的もない。しかし、芸術美が目的を作り出す。……ゆえに、芸術創作は目的を持った活動であり、技巧や熟練の要素も含まれる。当然、それは無目的を元にしてはいるが、審美の視点からすると、それは鑑賞の無目的の合目的性に基づいている。それが表出されるのは、必ず見た目には無目的のように見える。ゆえに、それは美を表すことが可能となり、人々に観賞されるに耐えるのである。³¹

「無目的」は「無為」に相当し、「合目的性」は「無不為」に相当する。中国と西洋哲学の度重なる交錯において、老子の「無為無不為」の審美価値が顕在化するようになる。

王羲之『比日帖』に言う。「比日尋省卿文集、雖不能悉周遍、尋玩以為佳者、名固不虛。序述高士、所伝小有異同。見卿一一問……暇日無為、想不忘之。」この「尋玩」は審美の「無目的」に属し、「暇日無為」は現実中の「無為」であり、「佳者」と「想不忘之」は目的である。ゆえにこの帖は『老子』「無為無不為」の現実を照らし映すことに似ている。

王羲之の諸編の書論は、程度は異なるがいずれも「無為無不為」の創作思想を含んでいる。王羲之『題衛夫人「筆陣図」後』に言う。「夫欲書者、先乾研墨、凝神静思、預想字形大小、偃仰、平直、振動、令筋脈相連、意在筆前、然後作字。」³²。「凝神静思」は「無為」に属し、「預想字形大小、偃仰、平直、振動、令筋脈相連」は「無不為」の妙用である。

すでに引用した王羲之『書論』にさらに言う。

²⁹ 陳鼓應注訳『老子今注今訳』（修訂版）、商務印書館、2009年、212、250頁。

³⁰ カント著、宗白華訳『判断力批判上巻-審美判断力批判』、商務印書館、1964年、74頁。

³¹ 鄭曉芒著『康德哲学講演録』、広西師範大学出版社、2005年、122頁。

³² 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、26頁。

夫書者、玄妙之伎也、若非通人志士、学務及之。大抵書須存思、余覽李斯等論筆勢、及鐘繇書、骨甚是不輕、恐子孫不記、故叙而論之……每作一字、須用數種意……為一字、数体俱入。若作一紙之書、須字字意別、勿使相同。³³

冒頭の「夫書者、玄妙之伎也」とは、玄妙の道を書き記すことである。「大抵書須存思」は、道教上清派の「存思法」、「凝神静思」と同じで、無為法に入道することで、「每作一字、須用數種意……為一字、数体俱入。若作一紙之書、須字字意別」とは無不為を具体的に体現することである。

王羲之『用筆賦』にまた云う。

秦、漢、魏至今、隸書其惟鐘繇、草有黄綺、張芝、至于用筆神妙、不可得而詳悉也……馳鳳門而獸据、浮碧水而龍驤。滴秋露而垂玉、揺春条而不長……其若自然。包羅羽客、総括神仙……信能經天緯地、毗助王猷、耽之玩之、功績山丘。吁嗟秀逸、万代嘉休、顯允哲人、于今鮮侔。共六合而俱永、与両曜而同流。郁高峰兮偃蓋、如万歳兮千秋。

ここでの「用筆神妙」は、書道の範疇に属し、無為の境に入る。「其若自然」とは即ち「獸据、龍驤、秋露、春条」のようなもので、自然の然は羽客昇仙のようなものである。また「經天緯地、毗助王猷」「六合俱永、万歳千秋」は、書道の無不為の境界を表す。

『記白雲先生書訣』に言う。

書之氣、必達乎道、同混元之理。七宝齊貴、万古能名。陽氣明則華壁立、陰氣大則風神生。把筆抵鋒、肇乎本性。力円則潤、勢疾則洩。緊則勁、險則峻。内貴盈、外貴虚。起不孤、伏不寡。回仰非近、背接非遠。望之惟逸、発之惟静。敬兹発也、書妙尽矣。³⁴

「望之惟逸、発之惟静」とは無為に属し、「達乎道」は混元の炁を生み、そこから華壁風神である。「内盈外虚」、「似七宝之貴、垂万古之名」もまた無不為である。

無為無不為は創作の心法であり、蔡邕『筆論』に遡ることができる。『筆論』に言う。

書者、散也。欲書先散懷抱、任情恣性、然後書之。若迫于事、雖中山兔毫不能佳也。夫書、先默坐静思、随意所適、言不出口、氣不盈息、沈密神彩、如対至尊、則無不善矣……縦横有可象者、方得謂之書矣。³⁵

ここの「散」は、閑散、暇つぶし、つまり無為である。「任情恣性」は緩める、ゆとりの気持ち、であり「迫于事」をさせない。「先默坐静思、随意所適、言不出口、氣不盈息」は入定、調息である。定静とは、「沈密」であり、安んじる所を得る、つまり「神彩」である。「如対至尊、則無不善」は「無不為」と同じである。ゆえに「縦横有可象」なのである。

³³ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、28頁。

³⁴ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、37-38頁。

³⁵ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、5-6頁。

晋代の書論にも創作の心法は含まれる。成公綏『隸書体』の「存載道德、紀綱万事」などがそうである。道は無為であり、徳は「紀綱万事」、つまり無不為である。衛恒『四体書勢』に「写彼鳥跡、以定文章。幾微要妙、臨事從宜。」³⁶と言う。「写彼鳥跡」は自然を模倣して、無為は「幾微要妙、臨事從宜」に至る。即ち無不為である。索靖『草書勢』に「守道兼権、触類生変」³⁷と言う。「守道」は無為に属し、「兼権、触類生変」は無不為に属す。衛鑠『筆陣図』にまた曰う。「然心存委曲、每為一字、各象其形、斯造妙矣、書道畢矣。」³⁸。「心存委曲」は書道を守ることであり、書道の体は無為に属す。また「每為一字、各象其形」は無不為である。

王羲之の「無為無不為」創作心法は、前人の成果を取り入れ、後世唐代の書論に影響している。虞世南『契妙』に曰う。

欽書之時、当收視反聽、絶慮凝神、心正气和、則契于妙……然則字雖有質、跡本無為、稟陰陽而動靜、体万物以成形、達性通變、其常不主。故知書道玄妙、必資神遇、不可以力求也……必在澄心運思至微妙之間、神応思徹。又同鼓瑟綸音、妙響随意而生。握管使鋒、逸態逐毫而応。学者心悟於至道、則書契於無為、苟涉浮華、終懵于斯理也。³⁹

この論は王羲之の思想を継いでおり、「收視反聽、絶慮凝神」は上清派の存想法に属す。入定無為は、「字雖有質、跡本無為」であり、さらに心は悟り道に至り「書契於無為」とである。ゆえに「必資神遇」は微妙の間に至り、「又同鼓瑟綸音、妙響随意而生。握管使鋒、逸態逐毫而応」は無為に属し佳境となるのである。

存過庭『書譜』に有りて云う。「織織乎似初月之出天涯、落落乎猶衆星之列河漢。同自然之妙有、非力運之能成。信可謂智巧兼優、心手双暢、翰不虛動、下必有由」。自然は無為であり、初月衆星のようである。もし「智巧兼優、心手双暢、翰不虛動」であれば、無不為の境界に入る。

張懷瓘『書議』に云う。「或寄以騁縱横之志、或托以散郁結之懷。雖至貴不能抑其高、雖妙算不能量其力。是以無為而用、同自然之功。物類其形、得造化之理。皆不知其然也。可以心契、不可以言宣。觀之者似入廟見神、如窺谷無底。俯猛獸之牙爪、逼利劍之鋒芒。肅然危然、方知草之微妙也。」。ここでの「無為而用、同自然之功」は無不為であり、「或寄以騁縱横之志、或托以散郁結之懷」、「俯猛獸之牙爪、逼利劍之鋒芒」は草書の神奇微妙な変化を表し、心契の意を得て言を忘る。

王羲之の書法創作は「無為無不為」の意味も体現している。唐宋元明清の数代の書論にはいずれも評述があった。唐の孫過庭『書譜』に「『黄庭經』則怡憚虚無」と言う。『黄庭經』は上清派の内丹修練の經典であり、虚無の道を含む。王羲之の創作は『黄庭經』の小楷から虚無無為の境へと入っていった。ゆえに虞世南『勸学篇』に言う「故羲之于山陰写『黄庭經』感三台神降」に感応し、真の無不為の神妙なる者である。

³⁶ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、16-17頁。

³⁷ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、20頁。

³⁸ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、第23頁。

³⁹ 華東師範大学古籍整理研究室『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1980年、113頁。

宋代の沈作喆『書論』に云う。「唐李嗣真論右軍書『樂毅論』、『太史箴』体皆正直、有忠臣烈士之像。『告誓文』、『曹娥碑』其容憔悴、有孝女順孫之像。『逍遙篇』、『孤雁賦』跡遠趣高、有拔俗抱素之像。『画像贊』、『洛神賦』姿儀雅麗、有矜庄嚴肅之像、皆見義于成字。予謂以意求之耳、当其下筆時、未必作意為之也、亦想見其梗概云尔。」この論は右軍の楷書の諸篇を創作する際の「未必作意為之」について評述しており、つまり無為を見て之を為そうとすれば、楷書諸篇の「忠臣烈士」、「孝女順孫」、「拔俗抱素」、「矜庄嚴肅」の諸像が現れ、様子は豊富多彩、各自の書写の内容と合し、無不為の書写効果が生まれる。

右軍『蘭亭序』創作も無為の境地に入っている。宋代の李之儀『姑溪居士論書』に云う。「世伝『蘭亭』、縦横運用、皆非人意所到、故于右軍書中為第一。然而能至此者、特心手兩忘、初未嘗經意。是以僚之丸、秋之于奕、輪扁斲輪、庖丁解牛、直以神遇、而不以力致也。自非出于一時乘興、淋漓醉笑間亦不復能尔。」⁴⁰。右軍『蘭亭』では、心と手の二つを忘れることも無為の志である。ゆえに神に出会うことも包丁で牛を解体するが如く、ゆとりを持ち対処できるのである。明の学者、孫鑛『書画跋跋』「又宋拓蘭亭帖」にまた云う。「『蘭亭叙』結体全近今元常、世将等、古法至此一大変。其妙处惟在字字飛動、若不甚經意、然亦不全無意。其体是真行、総只若属草者然、然笔法内擲、結構最緊密、雖佚蕩不拘、而筆筆到、点画間無一聊且意、所謂周旋中礼、従心不逾矩」⁴¹。この跋は『蘭亭序』の筆意の玄妙を説き、有意無意の間の得難さ、つまり無意の之を為す間のことである。故に「従心不逾矩」である。

元の書画家、郝經『移諸生論書法書』にまた云う。「楷草之法、晋人所尚、然至右軍將軍羲之、則造其極。羲之正直、有識鑑、風度高遠。觀其遺殷浩及道子諸人書、不附桓温、自放山水間、与物无競、

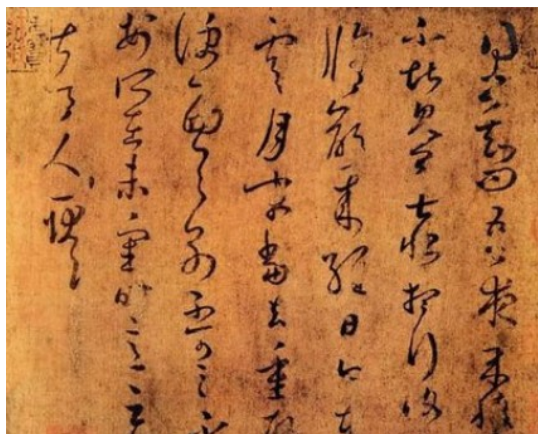


図3《上虞帖》唐摹本，上海博物館蔵

江左高人勝士、鮮能及之、故其書法韻勝適婉、出奇入神、不失其正、高風絕跡、邈不可及、為古今第一。」⁴²。この論では王羲之の「遺殷浩及道子諸人書」のような楷書の諸帖に言及しており、「自放山水間、与物無競」のように無為の志を呈している。故に「韻勝適婉、出奇入神」であり、無不為の妙境に入るのである。

解縉『春雨雜述』にまた曰う。「此鐘、王之法所以為尽善尽美也。且其遺跡偶然之作、枯燥重湿、濃淡相間、益不經意肆筆為之、適符天巧、奇妙出焉。此不可以強為、亦不可以強学、惟日日臨名書、無恡紙筆、工夫精熟、久乃自然。」⁴³。鐘、王遺跡偶然の作（王羲之『上虞帖』図3）、「不經意肆筆為之」は無為に属す。蘇東坡は「書初無為于佳乃佳爾」と言い、また「無為無不為」の効があり、「奇妙出焉」である。項穆『書法雅言』「神化」に言う「字雖有象、妙出無為」である。

40 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第72页。

41 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第316页。

42 崔尔平选编、点校：《历代书法论文选续编》，上海书画出版社，1993年，第174-175页。

43 《历代书法论文选》，上海书画出版社，1980年，第498页。

以上、述べてきたように、本文は王羲之の書法の布白、筆致、心法、三つの面から、そこに含まれる『老子』道論と相反して成立した哲学思想について論述し、天師道徒は老子道家哲学を消化吸収し、自由に活用し芸術の修為を体現していた。老子を含む内在する道家哲学は中国書法の中心的思想であるだけでなく、中国芸術の精神性と芸術の道を転面的に体現している。中国の特色、中国の気風、中国のエネルギーを有し、中国芸術の哲学大系を形成した。それは中国文明、ひいては東アジア文明の貴重な財産であるだけでなく、人類文明共同体の重要な構成要素でもあり、より一層光り輝くものであろう。さらに日月と共に輝き、天地と共に在り続けるであろう。

花会的活动和艺道

二宫聪

日本 北陆大学·讲师

花会是庙会其间民众自发结成的民间组织。有的是家庭成员、亲戚等因血缘关系结成的，有的则是基于村落等地域集结的，也有的是同行业集团的集会，还有的是个人组织，其组织形态不一。其活动内容也各式各样，有的于庙会期间辅助庙会的运营或帮助参拜者，既有提供一些服务活动的，也有表演武术或杂技的，以娱乐香客，给庙会增色。虽然所有花会的会员、活动内容不尽相同，但是相同的是通过花会活动向神仙表示花会和会员的信仰心。

花会的渊源可以追溯至春秋时代。据传，当时有一个叫“兰子”的宋国艺人，在宋元公面前表演了“高跷秧歌”，距今已有2500余年的历史。其中北京的花会，自古以来十分活跃，在汉代被称为“百戏”，宋元两代又称“社火”。其活动内容是娱乐市井大众、民间组织的相关活动。现代花会的基础为宋元两代的社火，由民间自发组织并逐渐正规化。此后，于明代正式称“香会”，到了清代开始受到朝廷重视，花会的发展达到顶峰。乾隆年间的北京存在着各种花会，有为香客提供武艺表演的武会，亦有为庙宇提供服务的文会，活动内容开始细化。然后，清末民国时期，花会活动最为活跃。当时，北京庙会的代表妙峰山庙会，最顶峰开庙期间的两个星期，参加活动的花会超过400。

故本文以清末民国期间的北京花会为中心，通过考察花会的活动和会员的目的，具体探讨为何如会有如此众多的人积极参加花会活动，又有着怎样的动机支撑着他们的信仰？

花會 활동과 藝道

니노미야 사토시

일본北陸大学・講師

花會는 廟會기간에 민중들이 자발적으로 조직한 민간단체이다.가족이나 친척 등 혈연관계에 의해 형성되기도 하고,마을을 중심으로 형성되기도 하고,직장을 중심으로 형성되거나,혹은 개인이 조직하는 등 구성방식이 다양하다.활동 내용 역시 다양한데,묘회의 운영을 도와 참배자들을 상대로 봉사를 하거나,혹은 무술이나 마술 등 문예공연을 하여묘회의분위기를 띄우기도 한다.비록 이들은 출신이나 활동 내용이 모두 다르지만,공통점이라면 화회활동을 통하여 회원들의 신앙심을 표현하고자 하는 것이다.

화회의 시작은 춘추전국 시대까지 거슬러 올라갈 수 있다.전하는 바에 의하면, '蘭子'라고 하는 송나라의 예능인이 있었는데,그는 宋元公 앞에서 「高躑躅歌」를 공연했다고 한다.즉 이런 행사는 이미 2500년의 역사를 가지고 있다.북경의 화회를 놓고 보면,역사적으로 아주 활발하게 진행되었는데,한나라 시대에는 「百戲」, 宋元 시대에는 「社火」라 불렸다.이들의 주된 활동은 오락을 중심으로 이루어 졌다.현대의 화회는 송원시대의 '사화'에서 발전한 것으로,조직구성은 기존의 자발적인 모임에서 점차적으로 규범화 되었다고 볼 수 있다.명나라 시대에 정식으로 '香會'라 불렸고,청나라에 와서는 황실의 상당한 관심을 받아,전성기에 이르렀다.건륭제 시대에 북경에는 다양한 화회가 있었는데,일부는 武藝를 공연하기도 하고,일부는 사찰에서 봉사활동을 하는 등,행사내용이 다양해 졌다.그 이후로 청말민국시대에 와서 화회활동은 더욱 활발해 진다.당시 북경의대표적인 묘회로는 妙峰山廟會가 있었는데,무려 2주정도 진행되었다.아울러 묘회에 참가한 화회도400여개가 넘었다.

본고에서는 청말 민국시대 북경의 화회를 중심으로, 회원들의 활동과 참가 목적에 대해 알아보 고자 한다.구체적으로는,어찌하여 이렇게 많은 사람들이 화회에 참가하게 되었고,이러한 동기는 그들의 신앙심과 어떤 관계가 있는지 알아볼 것이다.

花会の活動と芸道

二ノ宮 聡
北陸大学・講師

はじめに

花会は、廟会の時に人々が自発的に結成する民間の組織である。それは家族や親戚など血縁で組織した会もあれば、集落や村など地域的繋りを基にしたもの、同一職業集団で組織したもの、さらには個人で会を立ち上げたものなど、形態は様々である。活動内容も様々あり、廟会の運営補助や参詣者への手伝いなど、何かしらの奉仕活動をする会もあれば、技芸や演舞を披露することで参詣者を楽しませ、廟会に彩りを添える会もある。しかし、全ての花会に共通している事は、活動を通じて、会や会員の信仰心を神々へ示す点にある。花会の歴史は、古くは春秋時代に遡り、「蘭子」と呼ばれる宋国の芸人が、宋・元公の前で「高蹠秧歌」を披露したというから、現在まで2500年あまりの歴史がある。¹

中でも北京では古くから花会の活動が盛んで、漢代では「百戯」、宋元代には「社火」と称された。その活動内容は、市井の人々を楽しませる娯楽であり、「民間」で組織されていたことである。現在の花会の基礎は、宋元代の社火にあり、この時代に民間で自発的に組織化され、正規化されていた。その後、明代になると「香会」という名が正式に付けられ、清代には朝廷からも重視されるようになり、花会の発展は最高潮を迎える。乾隆年間の北京には様々な花会が存在し、香客のために活動する武会、廟宇のために活動する文会と活動内容も細分化していく。²そして清代後期から民国期に花会の活動は最も活発となり、当時、北京を代表する廟会であった妙峰山廟会では、最盛期には開廟期間の2週間あまりで400を超える花会が参加したという。³よって本文では、清末民国時期の北京の花会を中心に、彼らの活動はすべて奉仕活動であるのに、なぜ多くの人々が活動に積極的に参加していたのか。また、いかなる動機で支えられていたのか。本文では、花会の活動と会員の参加目的の面から検討してみたい。

一．花会の歴史と北京

現在の中国各地で開催される廟会には、様々な花会が参加しており、廟会活動に多くの彩りを添

¹隋少甫、王作楫『京都香会話春秋』、北京燕山出版社、2004年、1頁。

²前掲『京都香会話春秋』、1頁。

³顧頡剛『妙峰山』、1928年、国立中山大学語言歴史学研究所。本文では上海文芸出版社の影印本（1988年）を使用。20-21頁。

えている。花会の歴史は古く、様々な資料にも花会に関する事柄が記録されている。花会は、古くは香会と呼ばれ、何かしら共通する目的を持った人々が集まり、神々に対して自身の信仰心を示すために組織された。例えば、香会が一般的になっていた明代では小説にも香会の描写が見られる。馮夢龍『醒世姻縁伝』68、69回には、二人の道姑が村の女達を騙し金儲けをするために、皆でそろって泰山に参拝に行く事を提案し、村の女達がそろって泰山に参拝に行くまでの道中のドタバタが描かれる。その時、道姑は、女達の参拝集団のことを香会と呼んでいる。一般に香会と聞くと、信仰活動に身を捧げる集団を想像するが多いが、この物語のように、ある程度の集団で遠方に参拝に行く場合も香会と呼ばれたようである。この場合、特定の場所に参拝するという共通の宗教的目的を持つ事から香会と呼べるのであろう。すると香会とは、信仰活動や信仰心の強弱ではなく、参拝に行くなど何かしらの信仰に関わる行動をする集団の総称とも言える。明代になると、地域や村の人々が香会を組織して遠方へ参拝旅行に出かけることもよく見られたようである。胡適は『醒世姻縁伝』に描かれる香会の様子は信頼に値すると述べている。

『醒世姻縁』真是一部最有价值的社会史料。他的最不近情理处、他的最没有办法处、他的最可笑处、也正是最可注意的社会史实。……并且是一部最丰富又最详细的文化史料、我可以预言、将来研究十七世纪中国社会风俗史的学者、必定要研究这部书、将来研究十七世纪中国政治经济史的学者、必定要研究这部书、将来研究十七世纪中国政治腐败、民生苦痛、宗教生活的学者、也必定要研究这部书。⁴

胡適が述べるように、『醒世姻縁伝』は小説ではあるものの、当時の社会状況に基づき描かれており、実際に民衆の間で香会が行われていたことが確認できる。『醒世姻縁伝』でのjこの話は物語の一場面として描かれているが、当時の人々が『醒世姻縁伝』を読み面白いと感じ、当たり前に入れられる程、一般の人々が香会を組織して遠方に参拝に行くことはありふれた活動となっていたことが容易に推測できる。

こうして民衆の中に香会という信仰活動が定着していくにつれ、北京の香会は特に盛んとなり、大きく発展していく。清代になると香会は朝廷にも重視されるようになり、香会の発展は最高潮を迎える。そして康熙・乾隆年間になると、京城には数多くの香会が活動するようになり、さらに香客のために演舞などの活動をする「武会」、廟宇の奉仕活動をする「文会」という組織も登場してくる。⁵北京の香会について顧頡剛は次のように述べる。

……到遠处的神仏面前進香既成了風俗、於是固定的「社会」就演化為流動的「社会」。流動的社会有二種。一種是從廟中昇神出巡的賽会、一種是結合了許多同地同業的人齊到廟中進香的香会。……。香会是北方好、因為他們長於社交、有團結力。……。他們在進香中為謀自己的便利、故把同会的人分配了種種職務。同時他們謀別人的利便、故在道中設立茶棚、招呼香客進內喝茶、喝粥、吃饅頭、歇夜、尽一点「結縁」的誠意。⁶

⁴胡適『胡適文存』第四集第三卷、台湾、遠流出版公司、1986年、71頁。

⁵前掲『京都香会話春秋』、2頁。

⁶前掲『妙峰山』、12、13頁。

香会とは、地域または職業など社会的に何かしらの結びつきがある人々の集団が、神仏への参拝や廟会参加など何らかの宗教活動をおこなうために組織した信仰者集団である。それは同一地域に住んでいる場合や、同一職業の者たちが集まる場合など、組織する人々は様々であった。香会では、各人に何かしらの役割が与えられる。役割を真面目に果たすことは神への敬虔さを示すことでもあった。他にも香会の隆盛について、例えば『光緒順天府志』には次のようにある。

康熙四十八年六月、御史張蓮奏。民間設立香会、男女混雜、並出売淫詞小説及各種秘藥、請飭地方官嚴禁。⁷

これは御史の張蓮が廟会取締に関して上奏した内容である。民間で設立された香会には、多くの男女が参加しており、またそこでは風俗を乱す品々が流通しているから地方官が取締るべきだと述べる。また、香会を見学する人々の賑わいは次のようにある。

香会、春秋仲月極盛、唯惜字文昌会為最。俱于文昌祠、精忠廟、金陵莊、梨園館及各省鄉祠獻供演戲、動聚千人。⁸

さらに言う。

京師香会之勝、惟碧霞元君為最。……。每歲四月朔至十八日、為元君誕辰。男女奔趨、香会絡繹、素稱最勝。⁹

この二つは『帝京歳時紀勝』の記述である。『帝京歳時紀勝』は乾隆二十三年（1758）に刊行された。この当時、すでに香会は北京の廟会に欠かせない存在となっており、「動聚千人」と記される事からも、香会の活動目当てで非常に多くの参拝客が集まっていたことがわかる。その後も香会は盛んとなっていき、清末民国にかけて最盛期を迎え、中でも妙峰山廟会の香会が北京を代表するようになっていく。

清代的香会、涿州和通州方面如何、我們尚未能知道、至於妙峰山一方面、一定是極發達的。我們看到妙峰山的路這等艱險、但現在已經修得很平正了。妙峰山的廟宇還是明末蓋的、但現在已經各處建造了茶棚、中南北三路都隨處可以歇腳了。這全是清代三百年的香客所努力而獲得的成績啊。

但香会雖發達、而牠們的名目与事實終苦於『文献無徵』（文献是一定還有好多留着的、不過我們一時徵集不到而已）。¹⁰

妙峰山の碧霞元君廟は明末に創建されたが、その後、廟会が盛んになるにつれ多くの香会が参加する

⁷『光緒順天府志』に『東華録』を引く。

⁸潘榮陸『帝京歳時紀勝』「惜字会」。

⁹前掲『帝京歳時紀勝』「天仙廟」。

¹⁰前掲『妙峰山』、35頁。

ようになり、険しい山道が整備され、道中には香客が休憩する茶棚が設置されるなど、香会や香客により廟会が発展していく。これは単に廟会が発達して規模が大きくなっていただけでなく、その裏で廟会を支えていた香会の活動が盛んとなり、民衆の中に香会が定着していき、数多くの香会が組織されていった証でもある。こうして社会に一定の活動基盤を作りあげることで、香会は文化の一部として人々の生活に根付いていった。

このように北京では明代以降、香会の活動が非常に活発となり、廟会が開催されると香会はこぞって参加した。香会が信仰心を示す方法は様々あり、香客に対する奉仕活動もあれば、演武や技芸を披露することで信仰を示す場合もあった。香会の活動は、単に香会自身の目的を果たす為だけではなく、廟会に訪れた香客にも歓迎された。香会の様々な奉仕活動は、廟会を整備したり、演舞などは香客を楽しませ香会に彩りを添えた。こうして北京の廟会は清代から民国期にかけて最盛期を迎え、香会の活動も盛んとなっていく。

1900年代前半の北京の廟会について習五一氏が「近代北京廟会文化演變的軌跡」において廟会の變遷や分類、花会などについて詳細に述べている。その後、1928年に南京政府が「神祠存廢標準」を發布し、民間信仰が厳しく制限される。¹¹また民間で信仰されている神の多くは打破されるべき迷信に分類され信仰活動が禁止された。神祠存廢標準で禁止される淫祠の中に妙峰山廟会で有名な碧霞元君信仰も含まれるが、碧霞元君に対する民衆の進香活動に実際はさほど影響を受けなかった。そして、その後の内戦によって民衆生活にまで影響が及ぶようになると、廟会も次第に衰えをみせはじめる。1937年の日本軍の北京侵攻により、ついに廟会活動は停止に追い込まれる。戦後になり、一度は廟会が再開されたものの、すぐさま文革が始まり再び活動不能になる。こうして廟会が衰退していくと共に、香会の活動も衰退していく。

文革以後も活動停止におこまれた廟会などの伝統文化活動はしばらくの間、復活することはなかった。北京でも同様に文化活動がおこなわれることはなかったが、その後しばらくすると廟会の復活や保存を望む声があがるようになる。しかし、それらの声は散発的なものであり、まとまった意見として具体的行動に移されることはなかった。そうした状況下で徐々に廟会など伝統文化活動復活の要望の声が市民の間で盛り上がり、1984年に崇文区（現東城区）にある龍潭公園で文革後、最初の廟会が開催された。この廟会を参観した政府関係者も今後の廟会開催に前向きになった。廟会は、北京の伝統文化を体現し、安定と平和を象徴しており、北京が歴史的都市というイメージに非常に効果的であると認めた。これを受けて1987年になると崇文区文化局は「龍潭湖全国花会大獎賽」を大々的に開催しメディアの注目を大いに集めた。そして春節期間の花会活動は徐々に北京民間文化の象徴として定着していくことになる。¹²

潭湖公園廟会は、1984年以前に崇文区で廟会開催の準備委員会が組織され、行政面などと様々な話し合いや廟会開催の意義の規定などがおこなわれた。これらはいずれも中国では淫祀雜祭や迷信が禁止されており、それらの理由から廟会再開が禁止されていたために様々な理由付けを必要とした。その結果、廟会の目的は伝統文化の保存や継承であり、宗教的色彩を含む物や言葉の多くは改められた。

¹¹1900年代前半の廟会の變遷については、習五一「近代北京廟会文化演變的軌跡」、『近代史研究』1998年第1期（総第103期）を参照。

¹²前掲『妙峰山 北京民間社会的歴史變遷』229—230頁。

廟会復興にあたり、往時の状況が記された資料や保存された記録はなかった。よって再興には当時の様子を知る人々の記憶だけが頼りであった。だが文革などの影響で一時断絶されたため、往年の様子を知る人々の高齢化の進行、または当時はまだ子供で廟会の記憶は曖昧にしか覚えていないなど、当時の様子の聞き取り調査だけでも大変な苦勞であった。龍潭公園廟会準備委員会は、これらの人々の記憶を頼りに再興準備をすすめるとともに、現在の社会状況や地元政府の意向に適うように、従来とは異なる新たな内容で廟会を開催する必要があった。

本来、廟会の一番重要な目的は、廟の祀神の生誕日を祝うことである。それに付随して門前市が立つなどして多くの人々が集まった。中には毎月決まった日に定期的に門前市が開催される廟会もあった。北京の廟会だけでも蟠桃宮や花市火神廟や菓王廟など多くの有名な寺廟がある。だが、これら廟会には当然、宗教的色彩を有していた。そのため廟会復興では、こうした宗教的色彩を感じさせるものを変更することも必要であった。代表的な例として、春節や節句の時に様々な技芸を披露する各種信仰団体である「香会」の名称変更がある。これら香会は伝統的技芸を継承しているため、廟会を盛り上げるために欠かせない存在であるが、香会という名称からは宗教的意味が想起され、解放後の迷信打破という政府の政策に相応しくなかった。そのため廟会復興の同意を地元政府から得るためには名称変更が必要となり、「花会」という呼称に改められた。花会の目的は、各種演芸や奉仕活動により信仰を示すというものから、伝統芸能としての各種演芸の技術を継承し、それら技芸を廟会で披露し廟会を盛り上げるための組織とされた。¹³例えば、これら花会を組織的に管理する団体として朝陽区民間文芸家協会があげられる。¹⁴ここは北京の伝統的香会の演目である十三檔が演じる十三種類の技芸を無形文化財として保護する目的で設立された。現在でも、毎年春節になると各地で十三檔の活動が見られ、北京東嶽廟廟会では初日に十三檔が勢ぞろいして演武が披露される。

『北京宗教文化研究』¹⁵では、往時の北京の道教廟会の内容を（一）進香敬神を主にした廟会、（二）游春を中心内容とした廟会、（三）市場活動を中心にした廟会、（四）廟宇から独立し行われる市場活動の四種類に分類する。現在の北京で開催される春節期間文化活動（廟会）も四種類のいずれかに分類される。現在の廟会は大部分が人々の娯楽を目的としたものになっているが、一部の廟会では、旧来の活動を忠実に復活させ、伝統文化として継承している。

二. 花会と十三檔

これまで明代以降、北京の花会が発展し、廟会では不可欠な存在になったことを確認してきた。

¹³花会の復興過程や現状については孫慶忠主編の『妙峰山 民間文化的記憶与伝承』および『妙峰山 香会組織的伝承与处境』（どちらも知識産権出版社より2011年に出版）に詳しい。

¹⁴2004年9月に北京市朝陽区文学芸術界聯合会が設立された。同会は、朝陽区美術家協会、朝陽区舞踏家境界、朝陽区文学創作協会、朝陽区民間文芸家協会、朝陽区撮影家協会、朝陽区音楽家協会の七協会から構成される。朝陽区民間文芸家協会は、朝陽区の民間文学・民間芸術・民間風俗の収集・整理・研究により、朝陽区の文化遺産の発見、保護をその目的としている。

¹⁵佟洵等著『北京宗教文化研究』、宗教文化出版社、2007年、339-345頁。

では、廟会において花会は具体的にどのような活動をしていたのか。すでに見てきた妙峰山の花会や北京十三檔を中心に活動の内容や目的を見ていきたい。

妙峰山廟会に参加する花会は、その活動内容から大きく「文会」と「武会」に分けられる。文会は、主に廟会へ向かう香客に奉仕活動をする集団である。例えば参道の整備、夜間に参道を行く者のために灯籠の設置、参道の途中で茶棚とよばれる簡単な小屋を建て、そこを通る参詣者に休憩場所の提供や、粥や饅頭、茶など簡単な食事を供する。職人集団の香会であれば、その技術を用いて参拝者に奉仕した。こうした香会のほとんどがギルドと同様に同一職業者による集団で構成された。

武会は、中幡や五虎棍など各種の演武を披露することで神への信仰を表す。文会のように他者に何かの奉仕活動など直接的な行為をおこなうわけではないが、廟会での技芸披露や日々真剣におこなう演武の修練そのものが神へ敬虔な態度を示すことであると考えられていた。北京の武会のうち伝統的演目は十三檔と呼ばれた。

武会の各種の技芸や見世物は、寄席の興業とか外国のボードビル[軽演劇]に比べられるが、各会にはそれぞれ専門があり、会の名称がそのままそれぞれの特技を示している点だけは異なっている。竹竿芸[中幡]、銅鑼拍子芸[花鉞]、小太鼓芸[花鼓]、宝箱の芸[杠箱]、獅子芸[獅子舞]、さすまた芸[開路]、五虎棍[棒を用いた雑技]、重量挙げ[双石頭]、竹馬芸[高躡戯]（または田植え歌[秧歌]として知られる）などがある。最近とり入れられたものには自転車の曲乗りがある。¹⁶

民国時期になると伝統的な十三檔の演目以外に、自転車の曲乗りなど新しい雑技を演目として取り入れ披露する花会も登場したようである。十三檔は著名な演目を披露する「井字里」と呼ばれる会と後から加わった三檔を合せて十六檔と呼ぶこともあった。十三檔を歌った「幡鼓斉動十三檔」というものもある。

開路打先鋒、五虎緊跟行。門前摆设侠客木、中幡抖威风。獅子蹲門分左右、双石門下行。石鎖把門擋、槓子把門橫。花壇盛美酒、吵子響連声。槓箱来進貢、天平称一称。神胆来蹲底、幡鼓斉動響太平。¹⁷

十三檔は、開路会（三叉棒）、五虎棍、秧歌（田植え歌）、中幡、獅子、双石、石鎖、槓子、花壇、槓箱、天平（天秤）、吵子、膀鼓である。筆者の知る限り、現在の廟会は十三檔が中心であり、自転車などの雑技を披露する花会は見られなかった。

顧頡剛は1925年に妙峰山の参道の一つである中北道で3日間の香会調査をして、90の団体の活動内容などを記録している。香会はそれぞれ異なる目的を持った奉仕団体であるので、設立年代や成立

¹⁶H. Y. Lowe, "The Adventures of Wu: The Life Cycle of a Peking Man". Vol. 1, 2 (Peking, The Peking Chronicle Press, 1940 and 1941)。本論では1988年に藤井省三等が翻訳し平凡社から出版した『北京風俗大全』を使用。84頁。

¹⁷パトリス・ファーバーの記録映画「妙峰山廟会 四百年の歴史」、2017年、および、王文章主編『妙峰山廟会』、文化芸術出版社、2019年、229頁を参照。

過程はそれぞれ異なる。香会は一般的に「〇〇会」と呼ばれ、活動の度合いや成立後の経過年数により、さらに別の呼称があたえられる。例えば成立後、百年未満のものは「〇〇聖会」、百年を超えると「〇〇老会」と会名を改めることが可能となる。さらに皇室により封ぜられた香会には「皇会」の名前が与えられ、他の香会より地位が高いとされた。参道で香会同士が出くわした場合、互いに道を譲らず争いになることもしばしば見られたが、このように香会の「格」に明確な差がある場合は格の低いほうが道を譲るのが決まりであった。また香会には、名前による区別の他、厳格な規則が存在した。例えば、新たに香会を設立する際、他の会から承認される「賀会」の儀礼を受ける必要があった。賀会を受けて始めて香会の一員となり廟会への参加が認められ、さらに社会的信用も得られた。賀会を受けていない場合は「黒会」と呼ばれた。

皇会は、名前が示す通り皇室から承認を受けた香会である。皇会は現在では消失してしまっているが、活動内容から二種類に分けられた。一つは宮中の役人で構成され「内八檔」と呼ばれ、中幡、獅子、五虎棍などの会がある。もう一つは、皇帝や皇后の前で演舞を披露し、褒美を賜った民間の会である。清末には西太后によって多くの香会が皇会に封じられている。

各香会は、皇帝や皇后の歓心を買うために、必死に技芸を高め、腕を磨いた。中には皇室の承認を得るために全財産をなげうつ者もいた。そのため当時は「誰要跟誰不对、勸他拴車走会」という俗諺まであった。……。彼らは持てる手段を全て使い、皇室の承認を得ようとした。それは神々の為に奉仕するという民間香会の本来の意義から逸れていたが、現実の最高統治者から認められることは、社会の最底辺から一夜にして名士に成り上がるまたとない機会でもあった。¹⁸

時の権力者の庇護を受け、社会的地位を得ようとする事は、現代社会でもよく聞く話である。また、これは単に皇室と香会の関係ではなく、媒介者として宦官が存在していた。宦官は香会と宮中の橋渡しをすることで、金品を受取ったり、皇室からは香会を紹介したことで信任を獲得するなど、二重、三重の旨味を得ていた。このように皇会の承認は、信仰心よりも政治的側面が強く働いていた。

一方で民間の香会は個人の信仰心に基づき活動している。現在の花会は、数十年間の断絶の後に再び復興した会、後継者が途絶えたものの新たな後継者に引き継がれた会が大部分である。また、もともと先祖や家族が中心メンバーであったり、地域住民で組織された会が多く、家族の志を引き継ぎ、断絶した地域伝統文化の継承が復興の大きな原動力になっている。しかし、現在では復興の中心となった人々の高齢化が進み、地域の伝統文化として、いかに次の世代に花会を伝承するのかが新たな問題となっている。

かつて花会が隆盛していた時、皆が花会の演舞を楽しみ、花会の活動に参加していた。しかし、花会が衰退してくると、人々は花会（特に家族を中心とする花会）を伝承する人々が失われていることに気がついた。これは花会にとって大きな問題であり、形のない花会の伝承と保護の責任が家族の使命ともなった。その結果、花会の継承が家族の使命となり、周囲の人々は彼らに圧力をかけるが、関与は少なくなっていく。最終的に花会は一家族のものとなり、民間文化の本来の意義を消失してしま

¹⁸前掲『妙峰山廟会』、246頁。

った。¹⁹

花会復興の中心となった人々は、新中国建国時期に子ども時代を過ごした人々である。そのため70代、80代の人々が会の中心となり、50代、60代のメンバーが活動を担っている。10代、20代の若者の会員もいるが、その数は圧倒的に少なく、彼らが中心となる頃には人数的問題で会の維持ができなくなることは容易に想像される。だが、花会メンバーの世代交代が進むと、活動に対する意識も変化していき、以前のように信仰心から活動に参加する者も減少している。

昔は、我々香会組織の信仰に関する行為には神聖性が備わっていて、我々の日常生活とは全く異なる意味をもっていた。しかも、共同体の価値は信仰者が持つ共同属性でもあった。しかし、現在の妙峰山では、真に信仰を持つ物はほとんどいなくなってしまった。それに昔は最も敬虔であった香客——香会組織の会員も、今ではごく一部の人しか妙峰山を神聖視しない。²⁰

かつて人々は、神々に対して自らの信仰心を示すために、花会の活動に参加し、日々の生活は技芸の修練や奉仕活動の準備のために過ごした。特に妙峰山に参加する花会は、祀神である碧霞元君だけでなく、妙峰山という山そのものを聖地と考え、毎年の廟会に参加することこそが、信仰心を最大限に示す事になると信じていた。しかし現代では、花会を取り巻く社会状況の変化もあって、花会に対する宗教意識は見られなくなり、地域の文化や伝統の継承という側面が強くなっている。それゆえ、花会に参加する人々の意識変化もやむを得ないのかもしれない。さらに次のような例もある。

実を言えば、娘娘廟の前で演舞をする事は、普段は何の意味もないのさ。私は（信者ではなく、みんなと一緒に賑やかにすることが好きただけなんだ。しかも、私はムスリムだから、本当はこういう活動に参加することはできない。みんなそれぞれの自分の信仰を持っているんだよ。²¹

中には、花会の持つ意義には全く興味がなく、地域の人々と共に活動するために参加している人々もいる。ここに引用した人物は極端な例であろうが、現代社会における花会活動の意義は、旧来とは全く別物になりつつあるように思われる。

おわりに

以上、北京の花会を例に、そこに参加する人々の意識の変化を見てきた。かつての花会は、神仏に対する信仰心を示すために、日々の生活や技芸の修練に励み、自己研鑽をするほど信仰心を強く示すことになる信じ、活動と宗教意識が直接的に結び付いていた。しかし、清末になると、信仰心で

¹⁹前掲『妙峰山 民間文化的記憶与伝承』、303頁。

²⁰前掲『妙峰山 民間文化的記憶与伝承』、275-276頁。

²¹前掲『妙峰山 民間文化的記憶与伝承』、274頁。

はなく、地位や名誉を求めて皇会に封ぜられることを求める人々が登場した。そして現代では、地域の文化や伝統を継承していくという新たな社会的意義が見いだされ、参加する人々の意識も大きく変わりつつある。

こうした時代の変化に伴う花会メンバーの意識変化は、今なお活発な発展を続ける中国社会において、人々の社会意識を知る上での、一つの指標となるのではないだろうか。今後も引き続き花会に対する人々の意識に注目していきたい。

对陕川海印寺法宝殿与大寂光殿木造毗卢遮那佛像重修发愿文(1490年)的分析

刘根子

东国大学·客座教授

1. 绪论

陕川海印寺内有两座供奉着大藏经的殿堂，即法宝殿与主佛殿大寂光殿。这两座殿堂里还供奉着两尊木造毗卢遮那佛像（图一、图二），而且这两尊佛像是完全相同的。2005年人们为佛像重新漆金时，发现法宝殿毗卢遮那佛像腹内藏有许多遗物。¹与此同时，佛像内部背面还有墨书，有云：“誓愿大角干灯身赐弥右座妃主灯身得，中和三年癸卯此像夏节柒金着成”²（图三）³。在大寂光殿木造毗卢遮那佛的腹内同样也发现了类似的遗物。除此以外，两尊佛像内部还发现了记载有《重修发愿文》的遗物，主要内容是王室在1490年（成宗二十一年）重修佛像的情况。2007年11月时人们重新建造了一座大毗卢遮殿，将原本供奉在法宝殿与大寂光殿的两尊毗卢遮那佛像搬到了同一座佛殿（图四）。

¹法宝宗刹海印寺、文化财厅（2008），《海印寺大寂光殿毗卢遮那佛腹藏遗物调查报告》。

²这段话的意思是：“吾等在此发愿，大角干赐予灯身（以智慧之光照亮世间的灯身），坐于右侧（或云右边）的妇人（妃）获得灯身（以智慧之光照亮世间的灯身），中和三年（即883年）夏为佛像漆金。”李文起（2015），《海印寺法宝殿毗卢遮那佛腹内墨书铭的解释以及大角干、妃的实体》，《历史教育论集》55，169-181页。

³关于这两行墨书的解读与顺序有各种不同的阐释。金昌浩（2005），《陕川海印寺毗卢遮那佛坐上“大角干”墨书》，《新罗史学报》4，301-308页；曹范焕（2015），《9世纪时海印寺法宝展毗卢遮那佛的建造与檀越势力：以墨书铭的解读为中心》，《民族文化》45，97-125页；李文起（2015），《海印寺法宝殿毗卢遮那佛腹内的墨书铭的解释以及大角干、妃的实体》，《历史教育论集》，55，169-181页；权荣五（2018），《9世纪海印寺毗卢遮那佛墨书铭与海印寺田产——以与富家夫人的关系为中心》，《新罗史学报》44，377-406页。



图一：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛，1490年 图二：海印寺大寂光殿木造毗卢遮那佛，
重修。(财)佛教文化财研究所提供1490年重修。(财)佛教文化财研究所提供



图三：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛腹内的墨书



图四：海印寺大毗卢殿的两尊毗卢遮那佛像

海印寺法宝殿与大寂光殿的木造毗卢遮那佛重修于1490年（成宗二十一年）。值得我们关注的一点是，通过这两尊佛像，我们可以考察到朝鲜王朝初期的佛腹藏纳入法的情况。我们可以通过《造像经》了解朝鲜时代佛腹藏的情况，而现存最古老的《造像经》版本为1575年（宣祖八年）刊发的谭阳龙泉寺本。换言之，现存最古老的《造像经》是1575年才刊行的，而海印寺毗卢遮那佛像则是1490年建造的。因此，对于朝鲜王朝初期佛腹藏物的研究来说，海印寺毗卢遮那佛像的腹藏物具有极高的价值。

海印寺法宝殿与大寂光殿的毗卢遮那佛像的腹藏物多种多样，有典籍⁴、喉铃筒遗物⁵、织物遗物⁶等。本稿拟围绕佛像重修的问题，以《海印寺记》与《重修发愿文》为中心，对佛像重修的情况展开考察。根据当时调查的情况，在海印寺大寂光殿毗卢遮那佛像腹内，依次放置着《海印寺记》、五宝瓶、无孔心珠、舍利瓶、八叶盖、两面圆镜等遗物。

喉铃筒的底部塞着宝篋印陀罗尼与发愿文，外面以黄绢幅子为包裹（图五）。五宝瓶内部是物品目录，以及一篇朱笔书写在青色绸缎上的《重修发愿文》，其内容与形式等均因循《造像经》的格式，推测为比现存《造像经》更早的佛腹藏纳入法。⁷



⁴徐炳佩（2008），《海印寺毗卢遮那佛腹藏典籍报告》，《海印寺大寂光殿、法宝殿腹藏遗物调查报告》，29-63页。

⁵孙荣文（2008），《大寂光殿木造毗卢遮那佛与腹藏喉铃筒》、《法宝殿木造毗卢遮那佛与腹藏喉铃筒》，《海印寺大寂光殿、法宝殿腹藏遗物调查报告》，11-18页；《法宝殿木造毗卢遮那佛与腹藏喉铃筒》，前揭书，19-28页。

⁶朴允美（2014），《对海印寺毗卢遮那佛纤维类遗物的考察》，《服饰》64（5），141-153页。

⁷孙荣文（2011），《海印寺法宝殿与大寂光殿木造毗卢遮那佛像的研究》，《美术史学研究》270，16-17页。

图五：海印寺大寂光殿木造毗卢遮那佛喉铃筒遗物，1490年。出处：文化财厅

2. 资料二：《海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文》

法宝殿与大寂光殿木造毗卢遮那佛重修发愿文的内容几乎是一致的。以海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛为例，它的重修发愿文撰于1490年（成宗二十一年）5月下旬，作者为主持了重修海印寺佛事的僧侣学祖。发愿文的前半部分记载了1488年至1490年间重修海印寺法宝殿与大寂光殿佛事的情况，相关内容共有20行，每行字数不一。发愿文的后半部分记载了施主的姓名，分为大施主、随喜助缘两种，共计10段，其中大施主由2段构成，共计50人；随喜助缘由8段构成，共计158人。⁸（图六）



图六：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文，1490年

重修发愿文的原文如下：

有伽耶山海印寺者山川精氣所鍾地仙所依三韓祖室歷代御刹所以高麗五百年間國家史冊入安于此寺奉使曝曬者世謂之登仙焉/

世祖大王 命敬差官臣尹贊等印出大藏經五十件流布諸山一則弘揚正教一則備於交隣但藏經國用不小而板堂窄而漏仍令慶尙道材木重創/

⁸在海印寺大寂光殿、法宝殿毗卢遮那佛腹藏遗物调查报告里，慈寿宫、寿城宫、昌寿宫等三座宫殿的名称也被误认做人名，所以报告认为随喜助缘者共有161人。（徐炳佩（2008），《海印寺毗卢遮那佛腹藏遗物调查报告》，59页。但慈寿宫、寿城宫、昌寿宫等都是宫殿名称，所以施主应该是生活在这里的人，而并非宫殿，故而删掉这三处宫殿名称，共计158人。

五十餘間病其窄而營之故窳壯華麗間閣高大而蓋瓦不實僧徒不能守護不多年而傾頹幾盡 我 貞熹王后慨然必欲重營而革去住持/

命僧學祖主寺事中因水旱未就而寘天我 仁粹王大妃殿下 仁惠王大妃殿下欲伸 先后 之志 睿思已熟而未決者有年世一故多件 先后/

之志恐或未就弘治元年戊申春 命內需司施米千五百石綿布八十餘同役僧三百餘人撤舊以 新之寬窄得中僅容板子便於守護只構三十間/

仍名曰普眼堂 又撤板堂佛殿三間 移營於寂光殿側 名曰真常殿 又撤祖堂移營於真常殿 側 名曰鮮行堂 燔瓦二百餘訥 翼年己酉春施米/

千余石綿布七十餘同 役僧二百餘人 重創僧堂 名曰探真禪堂 名曰窮玄上室 名曰鑑物堂 及三寶位 修補講堂名曰無說堂 及修補毘盧遮那 瑠璃/

殿藥師如來真常殿 毘盧遮那普眼堂 毘盧遮那及文殊菩薩等像 越庚戌春又施米二千餘 石 綿布一百五十餘同 役僧四百餘人 重創毘盧殿/

名曰大寂光殿 修補主佛撤去土像 左右補處普以柴布改造 重創內外行廊 創鍾樓 名曰圓 音閣 重創中門名曰 不二門 修補食堂 名曰琉璃殿 又撤/

古大藏殿移營於寂光殿東側 名曰蕭然堂 移銀字大藏經 入安于普眼堂 至於馬廐 確家無 不新之 又以銅鉄一千五百斤鑪鉄三百斤並用殘/

餘旧器鑄成 佛器執用器等 鍾鼓法物噶然一新嗚呼 法運衰季實人根由之信 向如麟角毀 謗若劣沙迈時流而弘揚豈火中之蓮荔十也在惡/

世而種小善根處正法而布張大作較其優劣日劫相倍何者正法時人人自律不待勸而自勵惡 世則見善如登從惡如崩為善者指以為迂濶為惡者/

標以為豁達所以處叔世而宣揚實為難能也我 仁粹王大妃殿下當剛強難化之時迈時流蕩 之俗重大義而決大策遠眾議而成大事遂使/

法藏有所尊像有儀殿堂之巍巍寮舍之有序法物之齊整一舉而眾美俱現祇園精舍不獨專美於往古 先王先后之願意於是乎畢/

成之我 殿下追遠報卒之 盛德豈臣之所能擬義哉臣乘門末裔法門無才德營事無伎能 睿哲 神聰 洞照無用特以 先朝旧物專委法/

門之事夙夜戰戰猶恐不及而事有舛錯者不為不多只以夙世侍徒之像每啄 寬宥以至於事畢 今者良緣既周能事已圓以此善根所生功德伏/

願 先王先后列位靈駕頓悟無生超登覺岸次願 仁粹王大妃殿下萬歲萬歲壽萬歲 仁惠王大 妃殿下萬歲萬歲壽萬歲 主上殿下萬歲萬歲萬萬歲 王妃殿下齊年齊年復齊年 世子邸下千 秋千秋復千秋抑亦金枝繁茂玉葉昌盛/

盡忠國土恒安時和歲稔物草民康佛日增輝法輪常轉然後願茫茫沙界蠢蠢含靈仗此勝因俱 成正覺 大明弘治三年庚戌夏五月下澣比丘/

學祖謹誌/

大施主/

貴人樞氏/ 貴人尹氏/ 貴人崔氏/ 昭儀李氏/ 昭儀金氏/ 淑儀嚴氏/ 淑儀鄭氏/ 淑儀权氏/ 淑儀南氏/

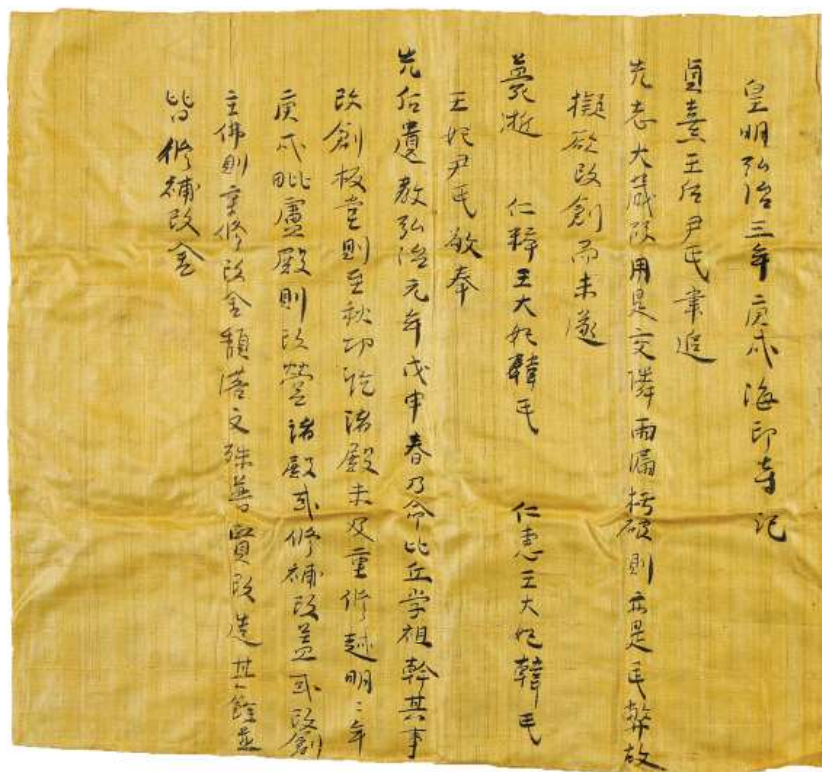
淑容鄭氏/ 淑媛洪氏/ 淑媛河氏/ 尙宮曹氏/ 奉保夫人白氏/ 安下長命/ 金氏加智/ 沈氏從今/ 木卅氏
莫之/ 惠淑翁主/ 徽淑翁主/ 恭慎翁主/ 顯肅公主/ 玉環/ 合歡/ 福蘭/
碧環/ 貞福/ 福合/ 升福/ 永膺夫人宋氏/ 密城夫人/ 翼峴夫人/ 月山夫人朴氏/ 齊安 夫人金氏/ 尹
氏今代/ 木卅氏福今/ 玄氏佗同/ 尹氏貴非/ 韓氏六月/ 尙宮洪氏录只/ 尙宮金氏宝背/ 河之崔氏小非
/ 李氏六月/ 韓氏沙叱江/ 黃氏奉非/ 河氏玄非/ 葉氏守非/ 李氏貴非/ 崔氏於里/ 李氏宝背/

隨喜助緣/

金氏哲非/ 金氏內 卍非/ 梁氏德只/ 鄭氏加也之/ 奇氏玉今/ 朴氏玉今/ 金氏於里/ 金 氏萬德/ 姜氏
玉梅/ 思郎今/ 崔氏者斤/ 金氏孝同非/ 李氏松非/ 金氏松葉/ 朴氏莫非/ 張氏長今/ 盧氏石今/ 崔氏
連今/ 朴氏銀玉/ 朴氏宝代/ 朴氏波獨/ 全氏孝目/ 朴氏元只/ 黃氏從心/ 成氏莫今/
車氏迷劣/ 朴氏佗同/ 姜氏龍今/ 盧氏哲非/ 梁氏玉種/ 崔氏加也之/ 金氏干阿之/ 鄭 氏無作只/ 崔
氏丁香/ 李氏思郎/ 宋氏尙今/ 金氏水斤非/ 林氏元今/ 林氏於里今/ 曹 氏末德/ 鴨伊/ 千今/ 夏非/
孝道/ 無心/ 八月/ 栢伊/ 思郎/ 孝同非/ 山非/ 黃莊/ 金伊德/ 勿丹里/ 夏非/ 玉今/ 松德/ 懿玄/
莫非/ 曳今/ 春紅/ 萬春/ 元香/ 萬非/ 玉頓/ 青春/ 今德/ 小今/ 金德/ 甘才/ 銀代/ 其每/ 貴德/
水德/ 白 卍今/ 佗非/
水永今/ 冬至/ 香完/ 今伊/ 山今/ 菊花/ 慈壽宮/ 貴人崔氏/ 安氏義香/ 鄭氏道然/ 張氏戒淵/ 石氏
智全/ 壽城宮/ 肅嬪洪氏/ 昭容文氏/ 崔氏學真/ 楊氏敬全/ 張氏道成/ 黃氏道弘/ 李氏問道/ 鄭氏羅
玉/ 昌壽宮/ 謹嬪朴氏/ 洪氏道熏/ 尹氏桂照/ 金氏惠玉/ 趙氏性安/ 智聰/ 道信/ 智安/ 勝超/ 志定
/ 仁隱/ 六和/ 香雲/ 祖林/ 妙 空/ 水德/ 惠進/ 惠慈/ 六丁/ 妙通/ 妙安/ 九月/ 福德/ 水今/ 帝
釋/ 粉非/ 細威/ 韓今/ 甫老音/ 豆地/
升非/ 千非/ 貴德/ 高之/ 貴今/ 一真/ 千石/ 衆生/ 甫老末/ 齊安大君/ 德源君曙/ 河城府院君 鄭
顯祖/ 唐陽尉洪常/ 豐川尉任光載/ 蓮城君/ 德津君/ 桂城君/ 安陽君/ 完原君/ 檜山君/ 鳳安君/ 堅
金/ 克貞/ 石壽/ 玉貞/
克石/ 富壽/ 長川君金孝江/ 興陽君申雲/ 陝川郡 李存命/ 姜善/ 尹熙貞/ 金巨勿/ 永嘉府夫人申氏/

3. 资料一 《皇明弘治三年庚戌海印寺记》

海印寺法宝殿、大寂光殿木造毗卢遮那佛里发现的《皇明弘治三年庚戌海印寺记》（1490年，简称《海印寺记》）藏于喉鈴筒之内（图七）。海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛的《皇明弘治三年庚戌海印寺记》撰于1490年（成宗二十一年），文章是用黑色毛笔写在了一面30.6×33.8cm的黄绢之上。文章共有九行，每行字数不一。文首有“皇明弘治三年庚戌海印寺记”的字样，可知是作于弘治三年的有关海印寺的记载，其内容如下：



图七：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛=海印寺记，1490年。出处：文化财厅

皇明弘治三年庚戌海印寺記/
 貞熹王后尹氏聿追/
 先志大藏殿用是交隣雨漏朽破則亦是民弊故/
 擬欲改創而未遂/
 薨逝仁粹王大妃韓氏仁惠王大妃韓氏/
 王妃尹氏敬奉/
 先后遺教弘治元年戊申春乃命比丘學祖幹其事/
 改創板堂則至秋功訖諸殿未及重修越明明年/
 庚戌毗盧殿則改營諸殿或修補改蓋或改創/
 主佛則重修改金顏落文殊普賢改造其餘並/皆修補改金/

4. 《重修发愿文》与《海印寺记》的分析

资料一记载了关于1488年至1490年之间重修海印寺相关的内容，而资料二则是对其的概述。下面我们简单地复盘一下资料一的内容：伽倻山海印寺为山川精气所钟，历朝历代都是王室的愿刹，高丽王

朝五百年间国家的史库（高丽末期至朝鲜后期保存国家重要书籍的书库）就存于此处。世祖派尹瓚等人重印大藏经，分发至各寺刹，重修50余间板堂。后来贞熹王后命僧侣学祖主管重修海印寺的各项事宜，但是重修未竟，贞熹王后就中道升遐了。仁粹大妃（德宗妃）继承贞熹王后的遗志，与仁惠大妃（睿宗妃）一道赐内需司的各种物品给海印寺，1488年（成宗十九年）春至1490年（成宗二十一年）春海印寺重修了多座殿阁，并为主佛与文殊菩萨、普贤菩萨重新漆金。⁹

如果说得更具体一些，发生于1488年至1490年的重修海印寺佛事的相关情况如下：弘治元年戊申（成宗十九年，1488年）春，王室命令内需司布施大米一千五百石，棉布八十余同，又命役僧三百名拆掉旧建筑，新建殿堂，比如新建普眼堂三十余间以保管经板，并用原来的木材在寂光殿旁新建了真常殿。又把祖堂搬到真常殿旁，重新命名为“解行堂”。

1489年（成宗二十年）王室布施一千余石大米，七十余同棉布，役僧二百余名，重建僧堂，并为探真禅堂、穷玄上室、监物堂赐匾额。又重修了讲堂无说堂，以及毗卢遮那佛像、琉璃殿、药师如来像、真常殿毗卢遮那佛像、普眼堂毗卢遮那佛像和文殊菩萨像。

1490年（成宗二十一年）春王室布施两千余石大米，一百五十余同棉布，四百余名役僧，重建毗卢殿，赐匾额“大寂光殿”。整饬主佛，撤去塑造像，重修左右“补处菩萨像”。重建了内外走廊，新建钟楼圆音阁。新建中门不二门，修缮食堂琉璃殿。拆掉以前的大藏殿，搬到寂光殿之东，建成肃然堂。把银字大藏经搬到普眼堂供奉。用一千五百斤铜铁、三百斤鑠铁铸造了佛器、梵钟、法鼓等。

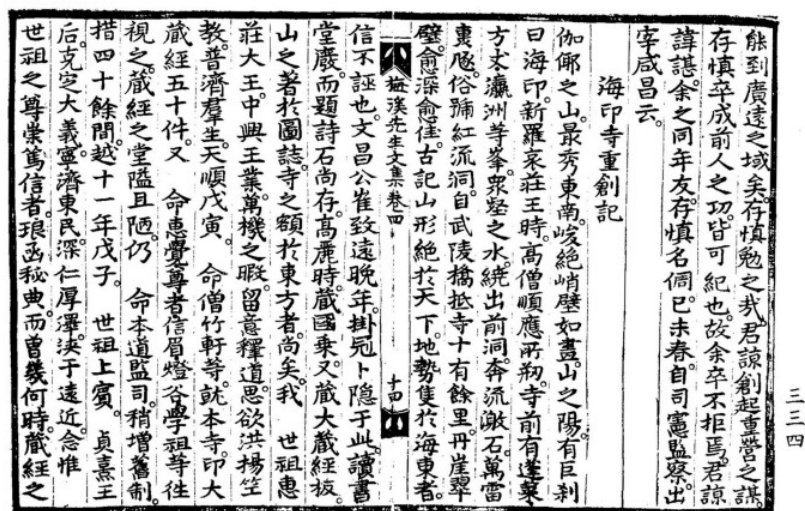
综上所述，海印寺法宝殿毗卢遮那佛重修发愿文（1490年）的中心内容便是重修保管大藏经的板殿与主佛殿大寂光殿等事宜，也就是关于1488年至1490年间重修、重建事宜的记载，其中特别值得关注的內容是关于重建板殿、大寂光殿，重修、重漆尊像的记载。佛像的重修与重漆是在1489年至1490年间完成的。也就是说毗卢遮那佛像、琉璃殿药师如来像、真常殿毗卢遮那佛像、普眼堂毗卢遮那三尊像等是在1489年重修、重漆的。1490年新造了大寂光殿的主佛，修缮了左右脇侍菩萨像，撤掉了塑造佛像。通过海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文的内容，我们可以知道在1490年（成宗二十一年）重修时，海印寺共重修、重漆佛像10尊，包括毗卢遮那佛像3尊，药师如来像1尊，毗卢遮那三尊像2尊等。

海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛像重修发愿文的内容与曹伟（1454-1503）的《海印寺重创记》（1491年，图八）¹⁰非常类似。海印寺藏经板殿建造于1488年（成宗十九年），关于这一点，我们也可以与其它发现相互印证：1943年在替换法宝殿屋顶的瓦片时，维修人员在滴水凹瓦上发现了阳刻“弘治元年”的字样。¹¹

⁹徐炳佩（2008），《海印寺毗卢遮那佛腹藏典籍报告》，《海印寺大寂光殿、法宝殿毗卢遮那佛腹藏遗物调查报告》，法宝宗刹海印寺、文化财厅，46页。

¹⁰《梅溪集》卷4，《海印寺重创记》，韩国古典综合数据库，<https://db.itkc.or.kr/>

¹¹海印寺、文化财厅（2002），《海印寺藏经板殿实测调查报告》，74页。



图八：海印寺重创记，1491年

1488年至1490年重修海印寺一事在《朝鲜王朝实录》里也有比较详细的记载。1478年（成宗九年）11月，成宗下书于庆尚道观察使朴楛，指出海印寺所藏大藏经、板子都是先朝所置办，是客人所求，也是国用不可或缺的，命朴楛仔细审查数目，不得因漏雨等原因损毁。¹²

1487年（成宗十八年）11月僧学祖请求免去海印寺大藏经板堂修补监役一职。¹³学祖启奏成宗：“臣曾受贞熹王后懿旨，欲重创海印寺大藏经板堂。然功巨力微，迁延岁月，风摧雨漏，颓圮殆尽。请更择年少僧掌之。”对此成宗的回答是：“修创此堂，非为佛也，为邻国求请也。尔若不能重修，则当早来告，何乃今来辞？”



图九：海印寺学祖真影，朝鲜后期(财)佛教文化财研究所提供

¹² 《朝鲜王朝实录》成宗九年(1478年)11月21日记载：戊寅/下书于庆尚道观察使朴楛曰：“道内陝川郡海印寺所藏大藏经及板子，皆先朝所措置，且客人所求，于国用亦不可无，若不谨守，或雨漏毁失，甚不可。卿其考审数目以启。”

¹³ 《朝鲜王朝实录》成宗十八年(1487年)11月8日记载：“僧学祖请免海印板堂修补监役”。

学祖启奏：“不借国家之力，无以重修，敢来启耳。”所以成宗传于承政院曰：“学祖，先王时见重之僧也，予亦亲闻贞熹王后懿旨矣。勿以他僧代之，仍令学祖掌之。今年庆尚道农事稍稔，令礼曹谕于监司，以补修创之资。若犹不足，则(内需寺)(内需司)亦当补之。但只修板堂，勿重修此寺也。”

14

1488年(成宗十九年)2月，都承旨宋瑛等禀奏成宗：“归厚署棉布三千匹，命给海印寺修葺板堂。此棉布本为买棺槨，令有丧者资焉，而用于修佛宇，甚未便。”成宗则表示：“承先后之意耳。其减五百匹。”¹⁵ 后来关于重修海印寺之事，成宗与持反对意见的官员几经争论。¹⁶弘文馆副提学李諝曾上疏：“僧学祖，大修海印寺，聚徒作功，极其侈丽，经营逾岁，役不断手。是虽诿以私缮，而财出于民，实蠹于国。”¹⁷

1) 施主分析

我们可以通过《朝鲜王朝实录》了解在1488年至1490年之间官员们对重修海印寺一事的看法。但是，重修海印寺的佛事其实有许多王室人物参与的。大施主50人、随喜助缘158人大部分都是王室成员(图十)。



图十：参与海印寺法寶殿木造毘盧遮那佛重修的大施主

笔者将法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文之中收录的大施主名单依次整理在了下面的表格之中。

¹⁴ 《朝鲜王朝实录》成宗十八年(1487年)11月8日记载。

¹⁵ 《朝鲜王朝实录》成宗十九年(1488年)2月12日记载。

¹⁶ 海印寺·文化财厅(2002)，前揭书，84-89页。

¹⁷ 《朝鲜王朝实录》成宗二十一年(1490年)4月21日记载。

表一 海印寺法寶殿木造毘盧遮那佛重修的大施主分析

	人名	身份	备注
1	贵人权氏	嫔妃	德宗嫔妃①
2	贵人尹氏	嫔妃	德宗嫔妃②
3	贵人崔氏	嫔妃	睿宗嫔妃
4	昭仪李氏	嫔妃	成宗嫔妃①
5	昭仪金氏	嫔妃	成宗嫔妃②
6	淑仪严氏/贵人严氏	嫔妃	成宗嫔妃③
7	淑仪郑氏/贵人郑氏	嫔妃	成宗嫔妃④
8	淑仪权氏/贵人权氏	嫔妃	成宗嫔妃⑤
9	淑仪南氏/贵人南氏	嫔妃	成宗嫔妃⑥
10	淑容郑氏/淑仪郑氏	嫔妃	成宗嫔妃⑦
11	淑媛洪氏/淑仪洪氏	嫔妃	成宗嫔妃⑧
12	淑媛河氏/淑仪河氏	嫔妃	成宗嫔妃⑨
13	尚宫曹氏	嫔妃(?)	成宗嫔妃⑩
14	奉保夫人白氏	乳母	成宗乳母
15	安下长命	保姆	成宗保姆
16	金氏加智		
17	沈氏从今		
18	权氏莫之		
19	惠淑翁主	翁主	成宗与淑仪洪氏所生
20	徽淑翁主	翁主	成宗与淑媛金氏所生
21	恭慎翁主	翁主	成宗与贵人严氏所生
22	显肃公主	翁主	睿宗与安顺王后所生
23	庆顺翁主	翁主	成宗与淑容沈氏所生
24	(合歆)敬淑翁主	翁主	成宗与淑媛金氏所生
25	(福兰)/静顺翁主	翁主	成宗与淑仪洪氏所生
26	(碧环)/淑惠翁主	翁主	成宗与淑容沈氏所生
27	(贞福)/庆徽翁主	翁主	成宗与淑仪权氏所生
28	(福合)/徽静翁主	翁主	成宗与淑媛金氏所生
29	(升福)/静惠翁主	翁主	成宗与贵人郑氏所生
30	永膺夫人宋氏	大君夫人	世宗与昭宪王后所生第八子永膺大君的夫人
31	密城夫人	君夫人	世宗与慎嫔金氏所生密城君的夫人
32	翼峴夫人	君夫人	世宗与慎嫔金氏所生翼峴君的夫人

33	月山夫人朴氏	大君夫人	懿敬世子(德宗)与昭惠王后所生的长子月山大君的夫人
34	齐安夫人金氏	大君夫人	睿宗与安顺王后所生的次子齐安大君的夫人
35	尹氏今代		
36	权氏福今		
37	玄氏龛同		
38	尹氏贵非		
39	韩氏六月		
40	尚宫洪氏录只	尚宫	
41	尚宫金宝背	尚宫	
42	河之崔氏小非		
43	李氏六月		
44	韩氏沙叱江		
45	黄氏奉非		
46	河氏玄非		
47	叶氏守非		
48	李氏贵非		
49	崔氏拎里		
50	李氏宝背		

译者注：朝鲜王朝时期“大君”是指国君的兄弟或儿子。除世子以外，王后所生儿子被封大君，庶子封为君。王后所生的女儿称为“公主”，其它嫔妃所生的女儿称为“翁主”。

其次，海印寺法宝殿木造毘盧遮那佛重修发愿文里收录的“随喜助缘”的人物之中，与王室有关的人物整理如下。

表二 海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文“随喜助缘”者分析

	人名	身份	备注
慈寿宫			
1	贵人崔氏	嫔妃	睿宗嫔妃/恭嫔崔氏
2	安氏义香		
3	郑氏道然		
4	张氏戒渊		
5	石氏智全		
寿城宫			
6	肃嫔洪氏	嫔妃	文宗嫔妃
7	昭容文氏	嫔妃	文宗嫔妃/淑仪文氏

8	崔氏学真		
9	杨氏敬全		文宗嫔妃/司则杨氏
10	张氏道成		文宗嫔妃/尚宫张氏
11	黄氏道弘		
12	李氏罔道		
13	郑氏罗玉		文宗嫔妃/昭容郑氏
昌寿宫			
14	谨嫔朴氏		世祖嫔妃/德源郡与昌原郡母亲
15	洪氏道熏		
16	尹氏桂照		
17	金氏惠玉		
18	甫老未		昌原郡乳母的奴婢
19	齐安大君		睿宗与安顺王后次子
20	德源君曙		世祖与谨嫔朴氏长子
21	河城府院君郑显祖		世祖与贞显王后长女懿淑公主夫君
22	唐阳尉洪常		德宗与昭惠王后长女明淑公主夫君
23	豊川尉任光载		睿宗与安顺王后长女显肃公主夫君
24	莲城君	宗亲	德源郡长子
25	德津君		德源郡次子昌原郡养子
26	桂城君	君	成宗与淑仪河氏长子
27	安阳君		成宗与贵人郑氏长子
28	完原君		成宗与淑仪洪氏长子
29	桧山君		宗与淑仪洪氏次子
30	凤安君		成宗与淑容郑氏长子
31	坚金	君(?)	
32	克贞	君(?)	
33	石寿		君成宗与淑仪洪氏四子益阳君
34	玉贞	君(?)	
35	克石	君(?)	
36	富寿	君(?)	
37	长川君金孝江	内侍	
38	兴阳君申云	内侍	
39	陝川郡李存命	内侍	
40	姜善	奉保夫人夫君	奉保夫人白氏配偶

41	尹熙贞		
42	金巨勿		
43	永嘉府夫人申氏	大君夫人	世宗五子广平大君的夫人

通过表一、表二我们可以知道，参与重修海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛的王室成员之中，大施主有德宗、睿宗、成宗的嫔妃12人、世宗的儿媳3人、德宗儿媳1人、睿宗女儿、儿媳各1人、成宗的女儿10人，共计28人。除此以外，还有尚宫赵氏，成宗的乳母奉保白氏、保姆安下长命等2人。50人之中有30人通过《朝鲜王朝实录》得以确认，其余20人身份未明，笔者推测应为与王室成员有关的宫人或侍奴。

下面笔者就分别按照成宗、睿宗、德宗、世祖、世宗的顺序对相关人物进行考察。

(1) 与成宗有关的王室成员

首先笔者将对与成宗有关的人物进行考察。收录在海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文里的成宗嫔妃共计10人。由于贞显王后与仁粹大妃、仁惠大妃共同主导了佛事，所以几乎所有的王妃、嫔妃、公主、翁主都有参与。嫔妃并不属于爵位，但有品阶。成宗的嫔妃有昭仪李氏、昭仪金氏、淑仪严氏、淑仪郑氏、淑仪权氏、淑仪南氏、淑容郑氏、淑媛洪氏、淑媛河氏、尚宫赵氏等。其中，严氏、郑氏、权氏、南氏后来都从二品淑仪晋封为从一品贵人，从三品淑容郑氏晋封为从二品淑仪，从四品淑媛洪氏、河氏晋封为从二品淑仪。朝鲜王朝《经国大典·吏典》里记载的内命妇品阶如下。¹⁸

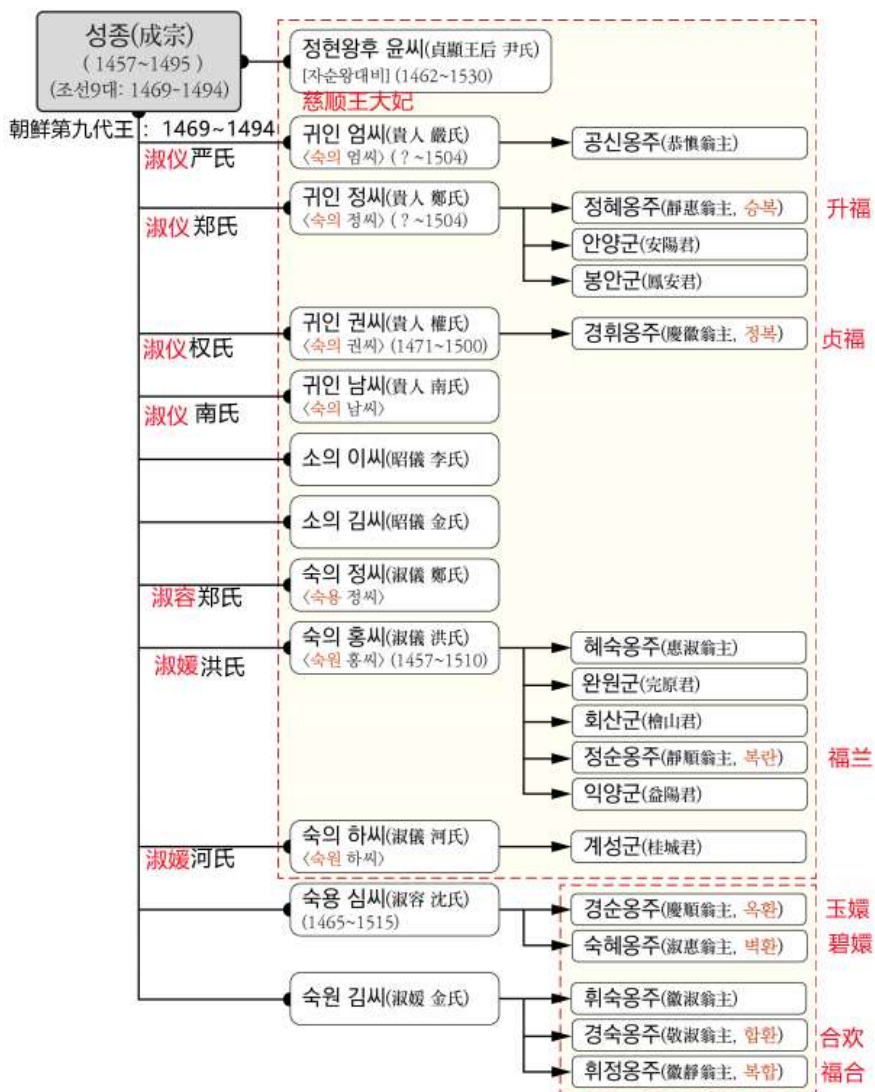
表三《经国大典·吏典》里的内命妇品阶

品阶	内命妇	备注
正一品	嫔	内官
从一品	贵人	内官
正二品	昭仪	内官
从二品	淑仪	内官
正三品	昭容	内官
从三品	淑容	内官
正四品	昭媛	内官
从四品	淑媛	内官
正五品	尚宫、尚仪	内官
从五品	尚服、尚食	内官
正六品	尚寝、尚功	内官
从六品	尚正、尚记	内官
正七品	典实、典衣、典膳	内官
从七品	典设、典制、典言	内官
正八品	典赞、典饰、典乐	内官
从八品	典灯、典彩、典正	内官
正九品	奏宫、奏商、奏角	内官
从九品	奏变征、主征、奏羽、奏变宫	内官

¹⁸ 《经国大典·吏典》之“内命妇”

成宗有三位王后，其余嫔妃12人，共有16个儿子、13个女儿。嫔妃之中，只有贵人权氏与贵人南氏是通过“拣择”成为嫔妃的，其余都不是。¹⁹王宫里的宫女、宫人、内人有两重含义，一是在王宫里做使役之人，二是指国王的嫔妃。这些人并非通过“拣择”成为国王的嫔妃，而是普通宫人受到国王的宠爱而晋封的。²⁰

首先来看成宗的嫔妃、子女参与海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛像重修的情况。成宗的嫔妃、子女几乎都参与了重修海印寺的佛事。淑仪严氏与第四女恭慎翁主，淑仪郑氏与第三子安阳君、第十一女升福、淑仪权氏与第九女贞福，淑容郑氏与第六子凤安君，淑媛洪氏与第四子完原君、第五子桧善君、第八子益阳君、次女惠淑翁主、第七女福兰，淑媛河氏与次子桂城君都在大施主之列。除此以外，还有淑容沈氏的第五女玉嬛、第八女碧嬛，淑媛金氏的第三女徽淑翁主、第六女合欢、第十女福合等也都参与了重修。（图十二）

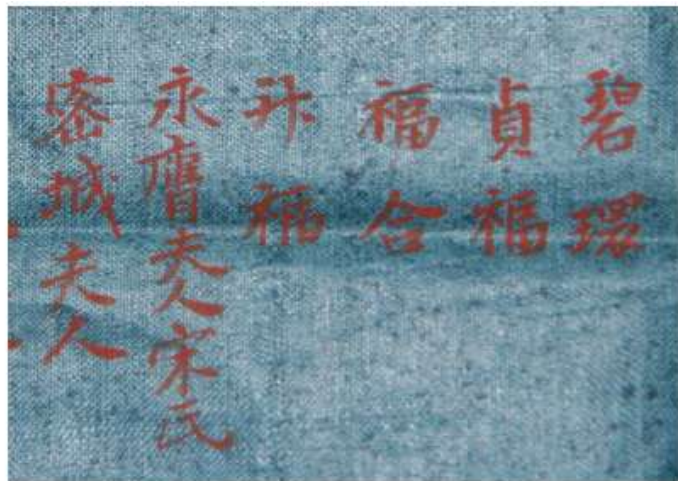


19李美善（2020），《朝鲜王室的后宫》，知识产业社，144页。

20李美善，前揭书，69-70页。

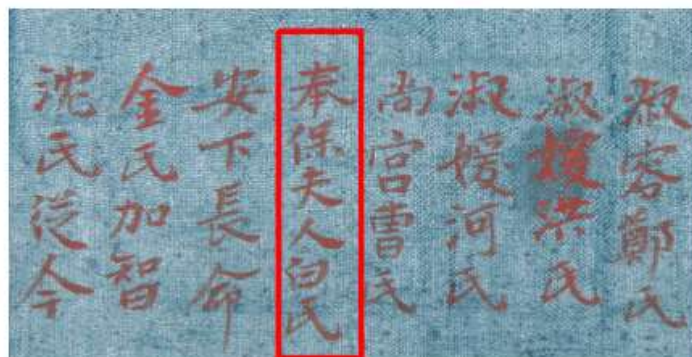
图十二：成宗的嫔妃、子女参与重修海印寺佛像的情况

海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文（1490年）里还有值得瞩目的一点便是对成宗的嫔妃所生翁主的标记方法。成宗的第五个庶女庆顺翁主是玉嬛，第六个庶女敬淑翁主是合欢，第七女静顺翁主是福兰，第八女淑惠翁主是碧嬛，第九女庆徽翁主是贞福，第十女徽静翁主是福合，第十一女静惠翁主是升福（图十三）。朝鲜时代的公主、翁主并非是一出生就会有爵号，而是在下嫁之前，或是快下嫁时才有。²¹我们可以通过海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文了解到成宗时翁主的闺名，这一点足以使它成为朝鲜时代史上比较重要的一份资料。



图十三：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文上记载的翁主闺名，1490年

海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修的施主名单里，成宗的乳母奉保夫人白氏（图十四）与丈夫姜善也赫然在列。奉保夫人名列大施主，而丈夫姜善则以随喜助缘的身份参与了重修。朝鲜时代国王的乳母也叫“大殿乳母”，被尊称为“奉保夫人”，属于从一品。²²也就是说奉保夫人属于朝鲜时代的外命妇，专门用来称呼国王的乳母。奉保夫人既然是外命妇从一品官职，自然也就有俸禄，除此以外还随时都会收到很多物质赏赐。乳母大部分都是贱民出身，乳母与其丈夫、子女、亲戚等甚至都会被免除贱籍，甚至被赐予高官。尤其年幼继位的成宗与成长经历坎坷的燕山君都曾给予乳母以特别的待遇，还因此受到了大臣与台谏的极大批判，成宗的乳母白氏与燕山君的乳母女谒便是代表性的例子。²³

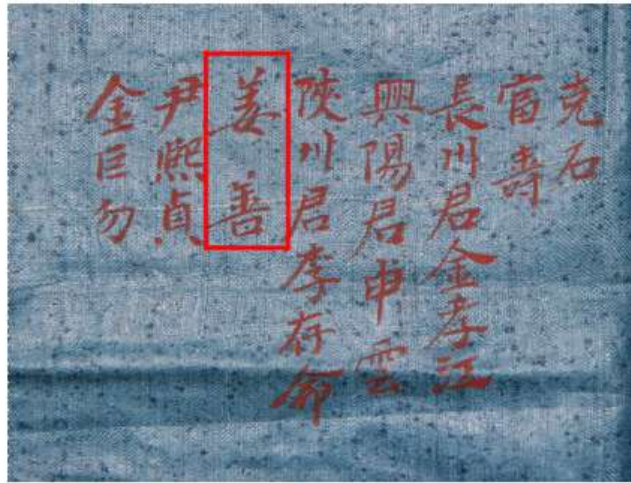


²¹车浩渊（2016），《朝鲜王朝初期公主、翁主的封爵与礼遇》，《朝鲜时代史学报》77, 93页。

²²《经国大典·吏典》外命妇《封爵从夫职》

²³熙淑（2007），《朝鲜王朝前期奉保夫人的作用与地位》，《朝鲜时代史学报》43, 52-53页。

图十四：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文上记载的奉保夫人白氏，1490年



图十五：海印寺法宝殿木造毗卢遮那佛重修发愿文上记载的姜善，1490年

现在我们推测，朝鲜时代的国王即位以后都会封自己的乳母为奉保夫人，保姆为尚宫。宗室一般会从自家健康的女使里挑选乳母，而王的长子则一般会从宫廷内各司的女使或是亲近宗室的女使之中选拔，所以奉保夫人大都是贱民出身。王室的乳母大部分都是从公贱里选拔，但偶尔也会有私贱的情况。成宗的乳母白氏是敬惠公主（1436-1474）的奴婢，她的丈夫姜善也是公主的家奴。成宗之母韩氏生下成宗以后，便选了白氏做乳母。²⁴白氏在成宗即为之后被封为奉保夫人，丈夫姜善的品阶也日益高升。

25

奉保夫人不仅会在国王幼时照顾他们，在他们长大成人以后也担负着一定的任务，与大妃的关系也都十分亲近。成宗废掉尹氏的时候，乳母奉保夫人也起到了非常大的作用。由于被牵扯到了燕山君的生母废妃尹氏的事件，奉保夫人白氏在1504年（燕山君十年）甲子士祸时受到牵连。当时废尹氏之时，德宗嫔妃贵人权氏、奉保夫人白氏、典言豆大等曾参加谋划，故而白氏与豆大都开棺凌迟。贵人权氏被移葬，但是墓地的石物都被拆掉，切不准其造墓地。奉保夫人的丈夫姜善被杖责一百，发放到很远的地方去做奴，家产全部被没收。²⁶

成宗对乳母奉保夫人白氏十分厚待。1490年（成宗二十一年）12月白氏去世，成宗三天没有上朝。《朝鲜王朝实录》上记载的奉保夫人白氏的卒记对于推测朝鲜王朝国王乳母的地位与作用很有帮助。

奉保夫人白氏卒。夫人本贱人，上之乳媪也。上眷遇甚笃，赐与优厚，趋附者盈门。或赂以奴婢、土田，良民亦多托为奴，家财巨万，常出入宫掖，驺从满路。其夫姜善，亦贱人也，位至堂上，交结权贵，多行不义。弘文馆疏启云：“夫人猝至富贵，此足酬其劳矣。大开门第，多所接引，无耻之徒，趋附者衆，岂无所利而然哉？”上览疏颇不悦，其后稍疏之，夫人亦未得肆意焉。至是遭疾，上軫虑，虽夜留门，遣使存问，或至数四。至是讣闻，上悼甚。²⁷

²⁴韩熙淑（2007），前揭论文，62-63页。

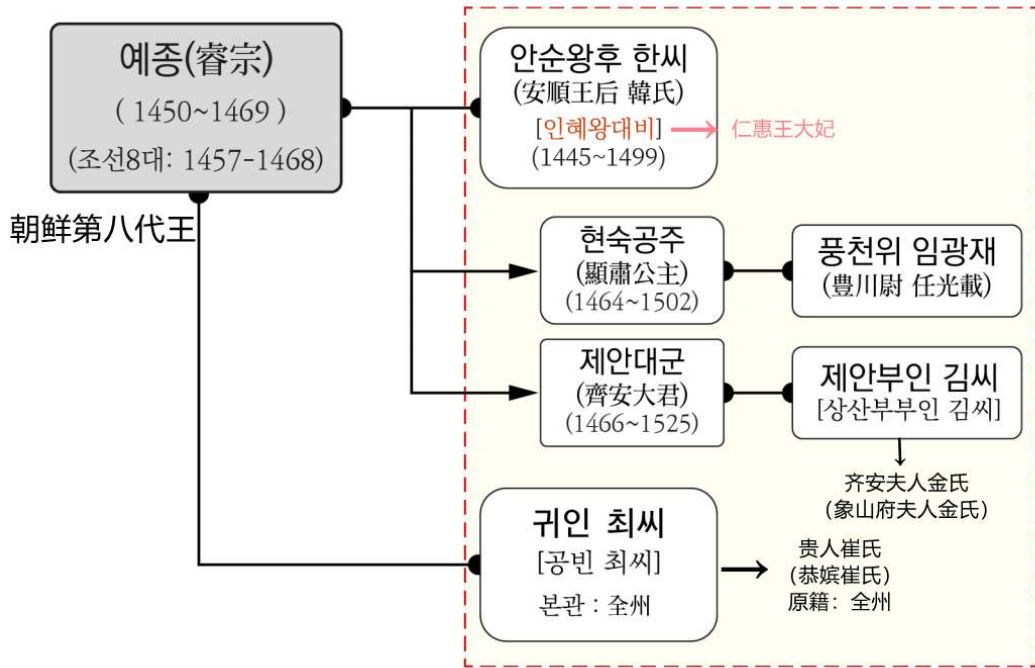
²⁵《朝鲜王朝实录》成宗七年（1476）8月3日记载。

²⁶韩熙淑（2007），前揭论文，67页脚注38。《朝鲜王朝实录》燕山君十年4月23日记载。

²⁷《朝鲜王朝实录》成宗二十一年（1490年）12月14日记载。

(2) 与睿宗有关的王室成员

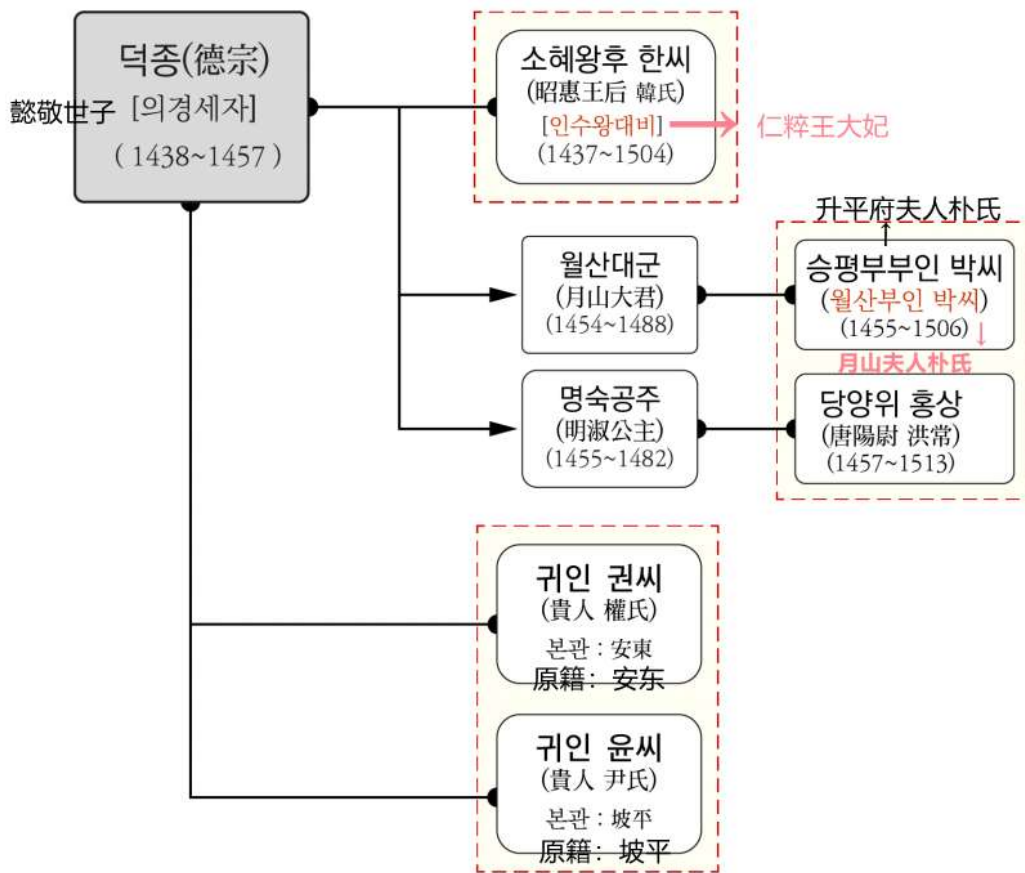
第二，我们来看一下与睿宗有关的王室成员。参与重修海印寺的与睿宗有关的王室成员有安顺王后韩氏（1445-1499），长女显肃公主（1464-1502）与驸马丰川尉任光载，长子齐安大君（1466~1525）与夫人金氏，以及嫔妃贵人崔氏（图十六）。睿宗的安顺王后韩氏作为仁惠王大妃与仁粹大妃、成宗的贞显王后共同主导了重修海印寺的佛事。睿宗的嫔妃贵人崔氏，以先王嫔妃的身份居住在慈寿宫，也一同参与了佛事。



图十六：睿宗的夫人、子女参与重修海印寺的情况

(3) 与德宗有关的王室成员

第三，我们来看一下与德宗有关的王室成员参与重修的情况。懿敬世子（德宗，1438-1457）是世祖与贞熹王后的长子，德宗的王妃，即成宗的母亲昭惠王后韩氏（1437-1504）就是历史上著名的仁粹大妃。1488~1490年之间仁粹大妃与安顺王后、贞显王后共同参与了重修海印寺的佛事，并且她还是主导者之一。他的长子月山大君（1454-1488）的夫人朴氏、明淑公主（1456-1482）的丈夫唐扬尉洪常（1457-1513），嫔妃贵人权氏、贵人尹氏等也都在施主之列（图十七）。月山大君与明淑公主在1490年之前均已亡故，因此是由他们的配偶参与了这次佛事。

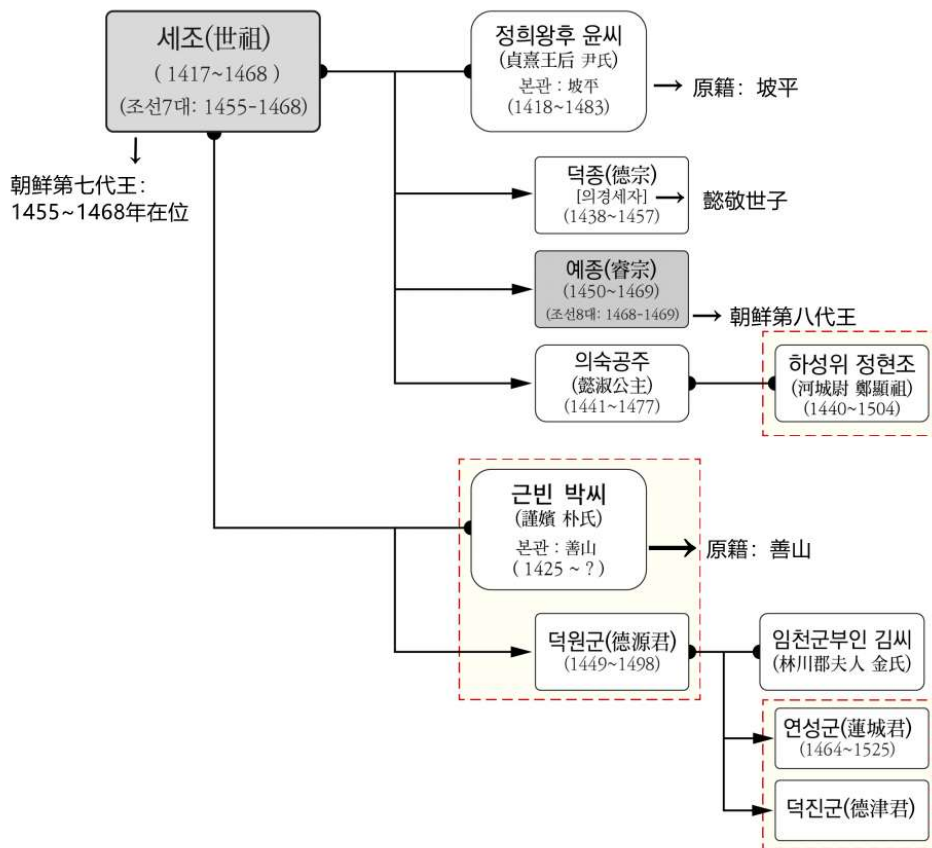


图十七：德宗的夫人、子女参与重修海印寺的情况

(4) 与世祖有关的王室成员

第四，我们来看一下与世祖有关的王室成员。1488年至1490年的这次重修海印寺的佛事与世祖有着深刻的关系。1458年（世祖四年）世祖命人印刷大藏经，重修大藏殿。世祖的贞熹王后也曾任命僧侣学祖为负责人，主持重修供奉有大藏经的板殿等事宜，但是1483年（成宗十四年）时，贞熹王后驾崩，工程也被迫停止。德宗的王后仁粹王大妃、睿宗的王后仁惠王大妃，成宗的王后贞显王后之所以重启重修海印寺的佛事，也是为了继承贞熹王后的遗志。

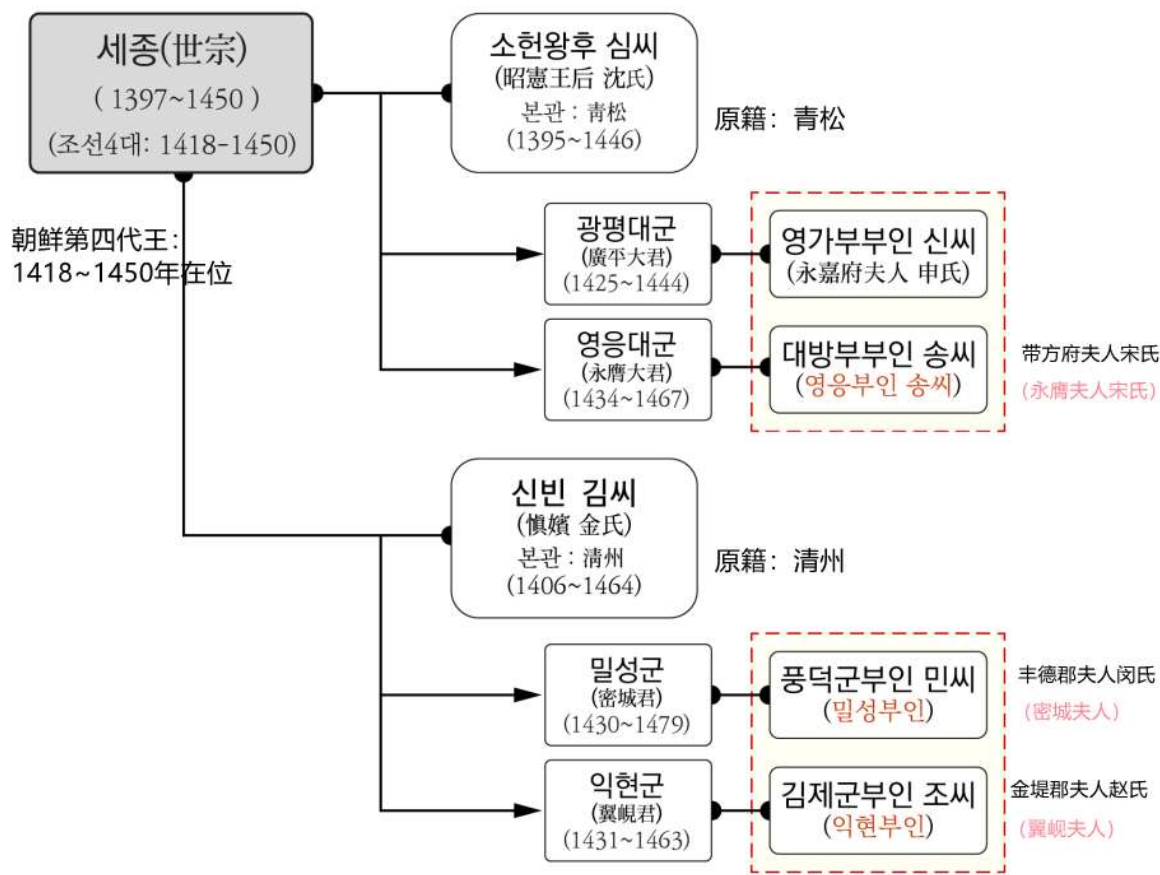
与世祖有关的王室成员之中，参与了重修海印寺佛事的有嫔妃谨嫔朴氏，驸马河城尉氏郑显祖（1440-1504），谨嫔朴氏的长子德源郡（1449-1498），德源郡的长子连城郡、次子德川郡等。世祖的驸马河城尉郑显祖无一遗漏地参加了朝鲜王朝初期的王室佛事，例如他曾与夫人懿淑公主一同为五台山上院寺铸造文殊童子像。



图十八：世祖的夫人、子女参与重修海印寺的情况

(5) 与世宗有关的王室成员

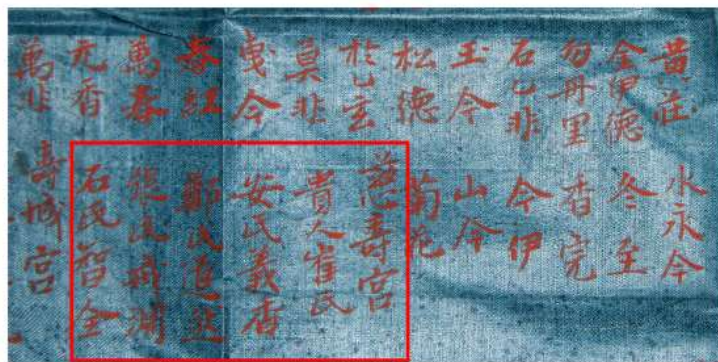
第五，我们来看一下与世宗有关的王室成员。世宗的儿媳广平大君夫人申氏，永膺大君夫人宋氏，密城君夫人闵氏，翼峴君夫人崔氏等参与了重修佛事。其中，密城君是世宗嫔妃慎嫔金氏的亲生儿子，永膺大君则是由慎嫔金氏抚养长大的，所以在他生前每每与慎嫔的子女们一同参与佛事。代表性的例子便是大邱把溪寺干漆观音菩萨像的重修（1447年）与见圣庵药师三尊像（1456年）的建造。但是1490年（成宗二十一年）重修海印寺的时候，永膺大君、密城君、翼峴君等均已亡故，故而只有他们的夫人参与。



图十九：世宗的儿媳参与重修海印寺的情况

(6) 慈寿宫、寿城宫、昌寿宫等有关的王室成员

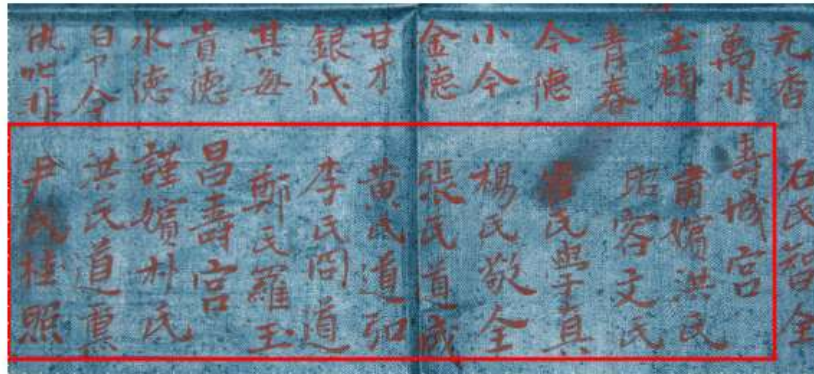
在海印寺法宝殿重修发愿文的记载之中，涉及慈寿宫、寿城宫、昌寿宫的资料十分重要，因为1490年（成宗二十一年）的时候居住在各宫殿的先王妃集体参与了海印寺重修佛事。慈寿宫修葺了抚安君的旧居，留给先王的王妃们居住。²⁸三座宫殿既是先王妃们的住处，作用也类似于佛堂。慈寿宫里住着睿宗的王妃贵人崔氏，有安义香，郑道然，张戒渊，石智全等五人参与了重修佛事（图二十）。除了贵人崔氏以外，推测其余人等均与睿宗有关，或是侍奉贵人崔氏的宫女。



²⁸ 《朝鲜王朝实录》文宗即位之年（1450年）3月21日记录。

图二十：海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文收录的慈寿宫王室成员

其次，寿城宫里居住的是文宗嫔妃淑嫔洪氏与昭容文氏（淑仪文氏）。1454年（端宗二年）寿城宫被指定为文宗嫔妃的住处²⁹。1490年（成宗二十一年）寿城宫里除了淑嫔洪氏、昭容文氏以外，还住着崔学真、杨敬全（司则杨氏）、张道成（宫人张氏）、黄道弘、李问道、郑罗玉等人。寿城宫共有8人参与了佛事，除了淑嫔洪氏与昭容文氏以外，笔者推测其余人等都是曾经受到文宗宠幸的嫔妃（非拣择出身）或宫人。



图二十一：居住在寿城宫与昌寿宫的先王嫔妃

昌寿宫里居住着世祖的嫔妃谨嫔朴氏。昌寿宫共有谨嫔朴氏、洪道熏、尹桂照、金惠玉、赵性安等5人参与了重修海印寺的佛事。世祖嫔妃谨嫔朴氏亡故以后，先王嫔妃的住处便移到了慈寿宫。1485年（成宗十六年）修建了昌庆宫，作为仁粹王大妃与仁惠王大妃的住处。并且还修缮了先王嫔妃所居住的慈寿宫，供世祖、睿宗的嫔妃居住。³⁰但在世祖的嫔妃谨嫔朴氏搬到慈寿宫以后，却遭到了一众大臣的反对，即便如此，成宗依然为宫殿命名为“昌寿宫”³¹。根据海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文的记载，住在慈寿宫里的睿宗嫔妃与宫人共有4人参与了重修，住在昌寿宫的世祖嫔妃共有谨嫔朴氏与宫人4人在施主之列。

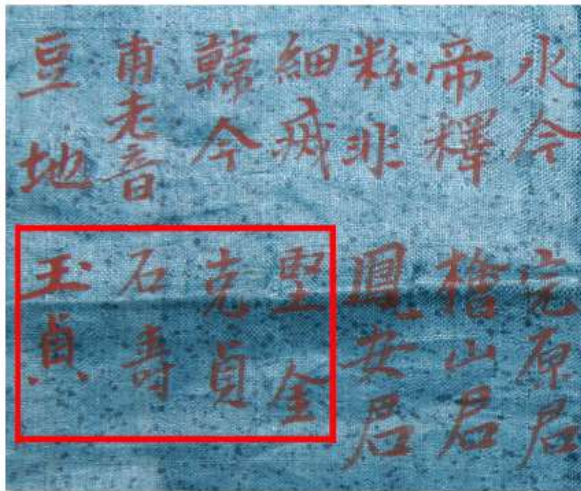
（7）其它

海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文的内容之中，比较特别的一点是“大施主者”主要是女性，而“随喜助缘”则主要是男性。也就是说，前者记载的施主多是成宗的嫔妃、女儿，以及奉保夫人乳母等女性，而后者收录的主要是居住在慈寿宫、寿城宫、昌寿宫的先王嫔妃、王子、驸马、内侍、奉保夫人的丈夫等人。成宗的庶子凤安君后面记载的坚金、克贞、玉贞、克石等人名，笔者推测应该为嫔妃所生的、年幼王子（图二十二）。因为石寿是成宗与淑仪洪氏第四子益阳君（1488~1552）的乳名，作为大施主参与重修的这些由成宗嫔妃所生的年幼翁主也都是记载的乳名。

²⁹ 《朝鲜王朝实录》端宗二年（1454年）3月13日记录。

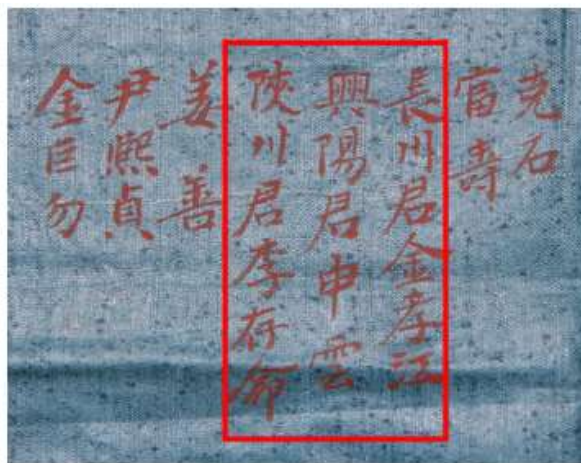
³⁰ 《朝鲜王朝实录》成宗十六年（1485年）5月7日记录。

³¹ 《朝鲜王朝实录》成宗十六年（1485年）5月9日记录。



图二十二：海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文里记载的成宗庶子的乳名

参与重修海印寺的另一个施主阶层为侍奉在君王近侧的内侍。长川君金孝江、兴阳君申云、陕川郡李存命便属于这种情况（图二十三）。最后，成宗的乳母奉保夫人白氏的丈夫姜善也在施主之列。



图二十三：海印寺法宝殿毗卢遮那佛像重修发愿文上记载的内侍

5. 结论

陕川海印寺里有两座供奉着大藏经的殿堂，即法宝殿与主佛殿大寂光殿。这两座大殿里有两尊佛像，均为木造毗卢遮那佛像。本文的分析考察对象便是这两尊毗卢遮那佛像的《重修发愿文》（1490年）与《海印寺记》（1490年）。这两尊木佛的建造时间为883年，但在佛像内部发现的腹藏物大部分都是1490年重修时放入的。

朝鲜王朝前期王室曾对海印寺法宝殿、大寂光殿里的毗卢遮那佛像进行重修整饬，所以《重修发愿文》与《海印寺记》可以更好地帮助我们研究朝鲜王朝前期王室发愿佛事的倾向，是一份弥足珍贵的资料。这两份资料里的内容涉及多个方面，本文主要选取重修施主的部分展开分析。

通过分析，本文得出如下结论：

首先，重修施主主要分为两类，一类是王室，一类是王室近侧人物。王室施主主要有王的嫔妃、子女，而王室近侧的人物主要有内侍、宫女、乳母等。以王室为例，世宗的嫔妃、儿媳，成宗的嫔妃、子女等都有参与。也就是说，世宗、文宗、世祖、德宗（懿敬世子）、睿宗、成宗的妃嫔、子女都曾作为施主参与了重修，尤其是由于重修佛事是在成宗时期进行的，故而成宗的妃嫔、子女参与的最多。

其次，我们可以通过这两份资料了解朝鲜王朝先王妃嫔所居住的慈寿宫、寿城宫、昌寿宫的佛事倾向。一直以来，这三座宫殿的用途类似于佛堂，在重修海印寺的两尊佛像时，居住在此的先王妃嫔也都参与了进来。比如慈寿宫里睿宗的嫔妃贵人崔氏，寿城宫里文宗的嫔妃淑嫔洪氏、昭容文氏，昌寿宫里世祖的嫔妃谨嫔朴氏等都在重修施主之列。

其三，成宗的乳母奉保夫人白氏，白氏的丈夫姜善，内侍金孝江、申云、李存命等王室近侧人物也在重修施主之列。

第四，海印寺毗卢遮那佛像发愿文是朝鲜王朝王室与王室近侧人物参与佛事的唯一记载。特别是从目前来看，王的保姆、保姆的丈夫以及内侍参与佛事的相关记载仅此一处。

摘要

陕川海印寺里有两座供奉着大藏经的殿堂，即法宝殿与主佛殿大寂光殿。这两座大殿里有两尊佛像，均为木造毗卢遮那佛像。本文的分析考察对象便是这两尊毗卢遮那佛像的《重修发愿文》（1490年）与《海印寺记》（1490年）。这两尊木佛的建造时间为883年，但在佛像内部发现的腹藏物大部分都是1490年重修时放入的。

朝鲜王朝前期王室曾对海印寺法宝殿、大寂光殿里的毗卢遮那佛像进行重修整饬，所以《重修发愿文》与《海印寺记》可以更好地帮助我们研究朝鲜王朝前期王室发愿佛事的倾向，是一份弥足珍贵的资料。这两份资料里的内容涉及多个方面，本文主要选取重修施主的部分展开分析。

通过分析，本文得出如下结论：

首先，重修施主主要分为两类，一类是王室，一类是王室近侧人物。王室施主主要有王的嫔妃、子女，而王室近侧的人物主要有内侍、宫女、乳母等。以王室为例，世宗的嫔妃、儿媳，成宗的嫔妃、子女等都有参与。也就是说，世宗、文宗、世祖、德宗（懿敬世子）、睿宗、成宗的妃嫔、子女都曾作为施主参与了重修，尤其是由于重修佛事是在成宗时期进行的，故而成宗的妃嫔、子女参与的最多。

其次，我们可以通过这两份资料了解朝鲜王朝先王妃嫔所居住的慈寿宫、寿城宫、昌寿宫的佛事倾向。一直以来，这三座宫殿的用途类似于佛堂，在重修海印寺的两尊佛像时，居住在此的先王妃嫔也都参与了进来。比如慈寿宫里睿宗的嫔妃贵人崔氏，寿城宫里文宗的嫔妃淑嫔洪氏、昭容文氏，昌寿宫里世祖的嫔妃谨嫔朴氏等都在重修施主之列。

其三，成宗的乳母奉保夫人白氏，白氏的丈夫姜善，内侍金孝江、申云、李存命等王室近侧人物也在重修施主之列。

第四，海印寺毗卢遮那佛像发愿文是朝鲜王朝王室与王室近侧人物参与佛事的唯一记载。特别是从目前来看，王的保姆、保姆的丈夫以及内侍参与佛事的相关记载仅此一处。

陝川 海印寺 法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛像의 重修發願文 (1490년) 分析

劉根子

東國大學校 · 講義招聘教授

1. 序論

陝川 海印寺 大藏經을 奉安한 法寶殿과 主佛殿인 大寂光殿에는 쌍둥이 佛像으로 알려진 木造毘盧遮那佛像이 모셔져 있었다(圖 1, 2). 2005년 佛像 改金 過程에서 法寶殿 毘盧遮那佛像 內部에서는 많은 腹藏 遺物이 수습되었다.¹ 이와 함께 佛像 內部 背面에는 “大角干 부부가 誓願해 883년 여름에 金칠해 完成했다”²는 2행의 墨書가 기록되어 있었다(圖 3).³ 大寂光殿 木造毘盧遮那佛 內部에서도 法寶殿 木造毘盧遮那佛과 유사한 腹藏 遺物이 收拾되었다. 두 佛像에서는 1490년(成宗 21)에 王室에 의해 重修된 內容이 기록된 重修發願文이 發見되었다. 2007년 11월에는 大毘盧殿을 新築해 法寶殿과 大寂光殿에 奉安되었던 두 毘盧遮那佛像을 한 佛殿 안에 모시고 있다(圖 4).

¹법보종찰 海印寺 문화재청(2008), 『海印寺大寂光殿 法寶殿비로자나불 腹藏遺物조사보고서』

² “誓願大角干燈身賜亦右座妃主燈身得」中和三年癸卯此像夏節柒金着成(서원합니다. 대각간님께서는 ‘지혜의 빛으로 세상을 밝히는 몸[燈身]’을 주시며, 오른쪽에 앉은(혹은 오른쪽 자리의) 부인[妃]께서는 ‘지혜의 빛으로 세상을 밝히는 몸[燈身]’을 얻으소서. 중화3년(883)에 이 佛像을 여름철에 옷칠을 하고 금을 입혀 완성했습니다”. 이문기(2015), 『海印寺法寶殿비로자나불 內部墨書銘의 解釋과 大角干과 妃의 實體』, 『역사교육논집』55, 169-181쪽.

³墨書된 글자판독과 읽는 순서에 관한 다양한 해석이 존재한다. 김창호(2005), 『陝川海印寺비로자나불좌상의 ‘大角干’銘墨書』, 『신라사학보』4, 301-308쪽; 조범환(2015), 『9세기 海印寺法寶展毗盧遮那佛조성과 檀越세력: 墨書銘에 대한 검토를 중심으로』, 『민족문화』45, 97-125쪽; 이문기(2015), 『海印寺法寶殿비로자나불 內部墨書銘의 解釋과 大角干과 妃의 實體』, 『역사교육논집』55, 161-198쪽; 권영오(2018), 『9세기 海印寺비로자나불 墨書명과 海印寺전관-부호부인과의 관계를 중심으로-』, 『신라사학보』44, 377-406쪽.



圖27 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛，
1490年 重修。(財)佛教文化財研究所 提供



圖28 海印寺 大寂光殿 木造毘盧遮那佛，
1490年 重修。(財)佛教文化財研究所 提供



圖29 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 內部 墨書



圖30 海印寺 大毘盧殿 毘盧遮那佛像 2尊

海印寺 法寶殿과 大寂光殿의 木造毘盧遮那佛은 1490年(成宗 21)에 重修되었다. 두 佛像은 朝鮮 前期 佛腹藏 納入法을 考察할 수 있다는 점에서도 注目된다. 朝鮮時代 佛腹藏을 살펴볼 수 있는 『造像經』의 가장 오래된 板本은 1575年(宣祖 8)에 刊行된 潭陽 龍泉寺 本이다. 즉 現存하는 가장 오래된 『造像經』은 1575년에 刊行되었고, 海印寺 毘盧遮那佛像의 腹藏은 1490년에 造成되었다. 따라서 朝鮮 前期 佛像의 腹藏物을 研究하는데 海印寺 毘盧遮那佛像의 腹藏物은 資料 價値가 크다.

海印寺 法寶殿과 大寂光殿 毘盧遮那佛像 腹藏物로는 典籍⁴을 비롯해 喉鈴筒 遺物⁵, 織物 遺物⁶ 등 多樣하다. 이 가운데 本考에서는 佛像의 重修와 關聯된 「海印寺記」와 「重修發願文」을 中心으로 佛像 重修 內容에 關해 考察하고자 한다. 調査 當時의 資料에 의하면 海印寺 大寂光殿 毘盧遮那佛像의 喉鈴筒 內部에는 「해인사기(海印寺記)」, 오보병(五寶瓶), 무공심주(無孔心珠), 사리병(舍利瓶), 팔엽개(八葉蓋), 양면원경(兩面圓鏡) 등이 차례대로 안치되어 있었다고 한다.

喉鈴筒 밑면에는 寶篋印陀羅尼와 發願文을 넣고 마지막으로 黃綃幅子로 감싸고 있었다(圖5). 五寶瓶에 넣은 物目과 청색 비단에 붉은 색으로 쓴 重修發願文의 形式과 內容 등이 『造像經』 법식대로 되어 있어 現存하는 『造像經』 이전 腹藏 納入法을 推定할 수 있다.⁷



圖31 海印寺 大寂光殿 木造毘盧遮那佛 喉鈴筒 遺物, 1490년. 出處 : 文化財廳

4서병패(2008), 「海印寺비로자나불 腹藏전적보고서」, 『海印寺大寂光殿 法寶殿腹藏遺物조사보고서』, 29-63쪽.

5손영문(2008), 「大寂光殿木造毘盧遮那佛및 腹藏喉鈴筒」, 「法寶殿木造毘盧遮那佛및 腹藏喉鈴筒」, 『海印寺大寂光殿 法寶殿腹藏遺物조사 보고서』, 11-18쪽; 손영문, 「法寶殿木造毘盧遮那佛및 腹藏喉鈴筒」, 앞책, 19-28쪽.

6박윤미(2014), 「海印寺毘盧遮那佛像섬유류 遺物에관한고찰」, 『복식』64(5), 141-153쪽.

7손영문(2011), 「海印寺法寶殿및 大寂光殿木造毗盧遮那佛像의 研究」, 『미술사학 研究』270, 16-17쪽.

2. 資料 2. 「海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文」

法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文은 내용이 거의 같다. 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛을 中心으로 살펴보면 重修發願文은 1490年(成宗 21) 5월 下旬에 海印寺 重創 佛事를 이끈 僧侶 學祖가 쓴 것이다. 62.9×64.1cm 크기의 청색 비단천(靑絹)에 붉은 글씨(紅書)로 쓰여 있다. 重修發願文의 앞부분에는 海印寺 法寶殿과 大寂光殿을 비롯한 1488년부터 1490년까지 重創佛事に 관한 내용이 기록되어 있다. 이 부분은 總 20行인데 1行의 글자수[字數]는 일정하지 않다. 그 다음으로는 施主者를 ‘대시주(大施主)’와 ‘수희조연(隨喜助緣)’으로 구분해서 총 10段에 걸쳐 기록하고 있다. 大施主는 2段으로 50名이, 隨喜助緣은 8段으로 158명⁸이 收錄되어 있다(圖6).

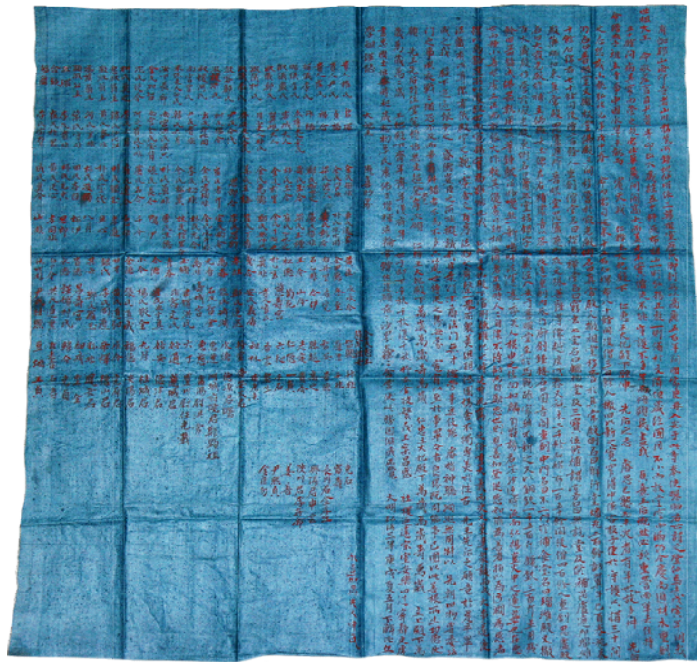


圖32 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文, 1490年

重修發願文의 내용은 다음과 같다.

有伽耶山海印寺者山川精氣所鍾地仙所依三韓祖室歷代御刹所以高麗五百年間國家史冊入安于此寺奉使曝曬者世謂之登仙焉」

世祖大王 命敬差官臣尹贊等印出大藏經五十件流布諸山一則弘揚正教一則備於交隣但藏經國用不小而板堂窄而漏仍令

⁸海印寺大寂光殿·法寶殿비로자나불 腹藏遺物조사보고서에서는 慈壽宮(慈壽宮)·수성궁(壽城宮)·창수궁(昌壽宮)을포함시켜수희조연한사람을161명으로해석했다[서병패(2008), 『海印寺비로자나불 腹藏전적보고서』, 『海印寺大寂光殿·法寶殿비로자나불 腹藏遺物조사보고서』, 59쪽]. 그러나慈壽宮·수성궁·창수궁은장소이고, 이곳에살고있는인물들이시주자로참여했기때문에3곳을제외하면158명이된다.

慶尚道材木重創」

五十餘間病其窄而營之故宏壯華麗間閣高大而蓋瓦不實僧徒不能守護不多年而傾頽幾盡我 貞熹王后慨然必欲重營而革去住持」

命僧學祖主寺事中因水旱未就而 實天我 仁粹王大妃殿下 仁惠王大妃殿下欲伸 先后之志 睿思已熟而未決者有年世一故多件 先后」

之志恐或未就弘治元年戊申春 命內需司施米千五百石綿布八十餘同役僧三百餘人撤旧以新之寬窄得中僅容板子便於守護只構三十間」

仍名曰普眼堂 又撤板堂佛殿三間 移營於寂光殿側 名曰真常殿 又撤祖堂移營於真常殿側 名曰鮮行堂 燔瓦二百餘訥翼年己酉春施米」

千余石綿布七十餘同 役僧二百餘人 重創僧堂 名曰探真禪堂 名曰窮玄上室 名曰鑑物堂 及三寶位 修補講堂名曰無說堂 及修補毘盧遮那 瑠璃」

殿藥師如來 真常殿 毘盧遮那普眼堂 毘盧遮那及文殊菩薩等像 越庚戌春又施米二千餘石 綿布一百五十餘同 役僧四百餘人 重創毘盧殿」

名曰大寂光殿 修補主佛撤去土像 左右補處普以柴布改造 重創內外行廊 創鍾樓 名曰圓音閣 重創中門名曰 不二門 修補食堂 名曰琉璃殿 又撤」

古大藏殿移營於寂光殿東側 名曰蕭然堂 移銀字大藏經 入安于普眼堂 至於馬廐 確家無不新之 又以銅鉄一千五百斤 鐵鉄三百斤並用殘」

餘旧器鑄成 佛器執用器等 鍾鼓法物嚶然一新嗚呼 法運衰季夫人根由之信 向如麟角毀謗若劣沙迈時流而弘揚豈火中之蓮荔十也在惡」

世而種小善根處正法而布張大作較其優劣日劫相倍何者正法時人人自律不待勸而自勵惡世則見善如登從惡如崩為善者指以為迂濶為惡者」

標以為豁達所以處叔世而宣揚實為難能也我 仁粹王大妃殿下當剛強難化之時迈時流蕩 之俗重大義而決大策遠衆議而成大事遂使」

法藏有所尊像有儀殿宇之巍巍寮舍之有序法物之齊整一舉而衆美俱現祇園精舍不獨專美於往古 先王先后之願意於是乎畢」

成之我 殿下追遠報卒之 盛德豈臣之所能擬義哉臣乘門末裔法門無才德營事無伎能 睿哲神聰 洞照無用特以 先朝旧物專委法」

門之事夙夜戰戰猶恐不及而事有舛錯者不為不多只以夙世侍從之像每啄 寬宥以至於事畢今者良緣既周能事已圓以此善根所生功德伏」

願 先王先后列位靈駕頓悟無生超登覺岸次願 仁粹王大妃殿下萬歲萬歲壽萬歲 仁惠王大妃殿下萬歲萬歲壽萬歲 主上殿下萬歲萬歲萬萬歲 王妃殿下齊年齊年復齊年 世子邸下千秋千秋復千秋抑亦金枝繁茂玉葉昌盛」

盡忠國土恒安時和歲稔物草民康佛日增輝法輪常轉然後願茫茫沙界蠢蠢含靈仗此勝因俱成正覺 大明弘治三年庚戌夏五月下澣比丘」

學祖謹誌」

大施主」

貴人權氏 貴人尹氏 貴人崔氏 昭儀李氏 昭儀金氏 淑儀嚴氏 淑儀鄭氏 淑儀權氏 淑儀南氏 淑容鄭氏 淑

媛洪氏」淑媛河氏」尙宮曹氏」奉保夫人白氏」安下長命」金氏加智」沈氏從今」氏莫之」惠淑翁主」徽淑翁主」恭慎翁主」顯肅公主」玉環」合歡」福蘭」

碧環」貞福」福合」升福」永膺夫人宋氏」密城夫人」翼峴夫人」月山夫人朴氏」齊安夫人金氏」尹氏今代」氏福今」玄氏佗同」尹氏貴非」韓氏六月」尙宮洪氏錄只」尙宮金氏寶背」河之崔氏小非」李氏六月」韓氏沙叱江」黃氏奉非」河氏玄非」葉氏守非」李氏貴非」崔氏於里」李氏寶背」

隨喜助緣」

金氏哲非」金氏內口非」梁氏德只」鄭氏加也之」奇氏玉今」朴氏玉今」金氏於里」金氏萬德」姜氏玉梅」思郎今」崔氏者斤」金氏孝同非」李氏松非」金氏松葉」朴氏莫非」張氏長今」盧氏石今」崔氏連今」朴氏銀玉」朴氏寶代」朴氏波獨」全氏孝目」朴氏元只」黃氏從心」成氏莫今」

車氏迷劣」朴氏佗同」姜氏龍今」盧氏哲非」梁氏玉種」崔氏加也之」金氏干阿之」鄭氏無作只」崔氏丁香」李氏思郎」宋氏尙今」金氏水斤非」林氏元今」林氏於里今」曹氏末德」鴨伊」千今」芑非」孝道」無心」八月」栢伊」思郎」孝同非」山非」

黃莊」金伊德」勿丹里」芑非」玉今」松德」齡玄」莫非」曳今」春紅」萬春」元香」萬非」玉頓」青春」今德」小今」金德」甘才」銀代」其每」貴德」水德」白口今」佗非」

水永今」冬至」香完」今伊」山今」菊花」慈壽宮」貴人崔氏」安氏義香」鄭氏道然」張氏戒淵」石氏智全」壽城宮」肅嬪洪氏」昭容文氏」崔氏學真」楊氏敬全」張氏道成」黃氏道弘」李氏罔道」鄭氏羅玉」昌壽宮」謹嬪朴氏」洪氏道熏」尹氏桂照」

金氏惠玉」趙氏性安」智聰」道信」智安」勝超」志定」仁隱」六和」香雲」祖林」妙空」水德」惠進」惠慈」六丁」妙通」妙安」九月」福德」水今」帝釋」粉非」細威」韓今」甫老音」豆地」

升非」千非」貴德」高之」貴今」一真」千石」衆生」甫老末」齊安大君」德源君曙」河城府院君」鄭顯祖」唐陽尉洪常」豐川尉任光載」蓮城君」德津君」桂城君」安陽君」完原君」檜山君」鳳安君」堅金」克貞」石壽」玉貞」

克石」富壽」長川君金孝江」興陽君申雲」陝川郡」李存命」姜善」尹熙貞」金巨勿」

永嘉府夫人申氏」

3. 資料 1. 「皇明弘治三年庚戌海印寺記」

海印寺 法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛에서 發見된 「皇明弘治三年庚戌海印寺記」(1490年, 海印寺記로 略稱)는 喉鈴筒 안에 納入되어 있던 資料이다(圖7). 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛의 「海印寺記」는 1490년(成宗 21)에 作成된 것으로 30.6×33.8cm의 황색 비단전[黃綃]에 墨書되어 있다. 本文은 총 9行이며 字數는 일정하지 않다. 첫머리에 ‘皇明弘治三年庚戌海印寺記’라고 해 弘治 3年(1490)에 作成된 海印寺에 관한 記錄임을 알 수 있다. 그 내용은 다음과 같다.

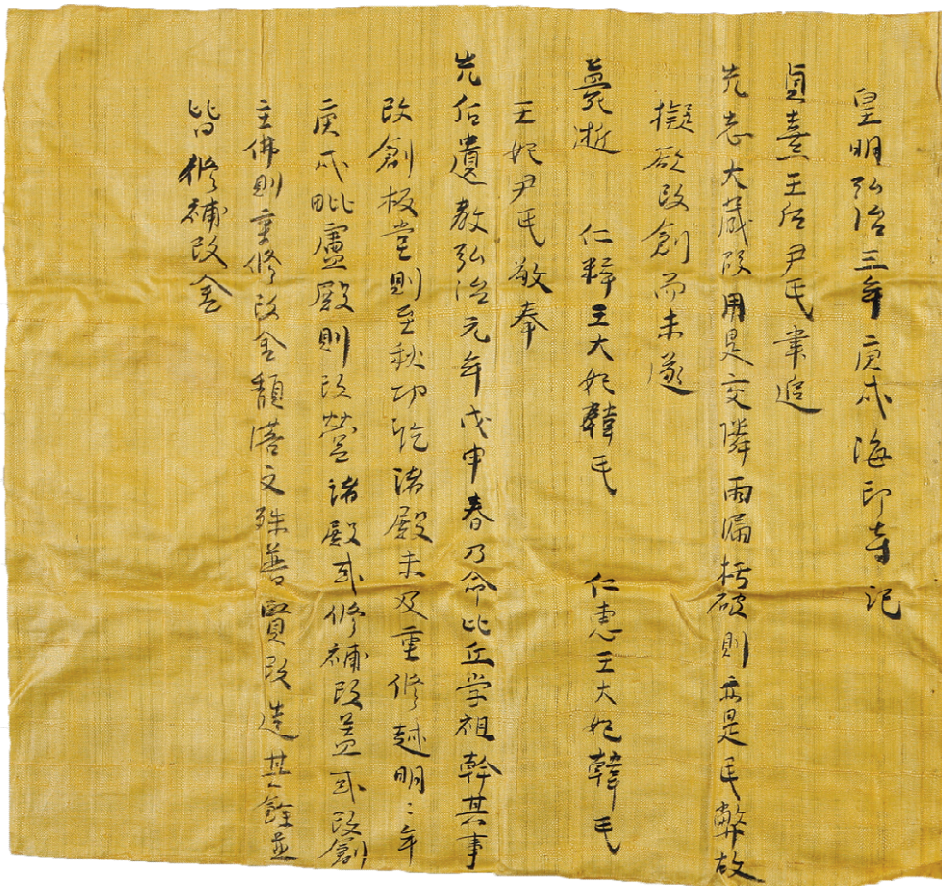


圖33 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛「海印寺記」, 1490年. 出處: 文化財廳

皇明弘治三年庚戌海印寺記
 貞熹王后尹氏聿追
 先志大藏殿用是交隣雨漏朽破則亦是民弊故
 擬欲改創而未遂
 薨逝 仁粹王大妃韓氏 仁惠王大妃韓氏
 王妃尹氏敬奉
 先后遺教弘治元年戊申春乃命比丘學祖幹其事
 改創板堂則至秋功訖諸殿未及重修越明年
 庚戌毗盧殿則改營諸殿或修補改蓋或改創
 主佛則重修改金顏落文殊普賢改造其餘並
 皆修補改金

4. 重修發願文과 海印寺記 分析

<資料 2>는 <資料 1>의 1488년부터 1490년까지 海印寺 重創에 관한 內容을 要約해 놓은 것이

다. <資料 1>의 내용을 概略적으로 살펴보면 다음과 같다. 伽耶山 海印寺는 山川의 精氣가 모여있는 곳으로 歷代 王室 願刹이어서 高麗 오백년간 國家의 史庫를 이곳에 奉安해 왔다. 世祖는 尹瓚 등을 보내 大藏經 50帙을 印經해 여러 寺刹에 流布했고, 판당(板堂) 50여 間을 重創했다. 이후 貞熹王后는 僧侶 學祖로 하여금 海印寺 重創을 主管하게 했다. 그러나 重建을 이루지 못하고 貞熹王后는 昇遐하고 말았다. 貞熹王后의 뜻을 繼承해 仁粹大妃[德宗妃]와 仁惠大妃[睿宗妃]가 內需司의 物品을 下賜해 1488년(成宗 19) 봄부터 1490년(成宗 21) 봄까지 海印寺의 여러 殿閣을 重修하고 主佛과 文殊·普賢 菩薩을 補修·改金했다는 것이다.⁹

1488년부터 1490년에 걸쳐 행해진 海印寺 重創 佛事를 좀더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 弘治 元年 戊申(成宗 19, 1488) 봄에 內需司에 명해 쌀 1천5백석, 면포(綿布) 80여동을 보시하고, 부역승(役僧) 3백명으로 하여금 옛 건물을 撤去하고 새롭게 짓게 했다. 經板을 保管하기 위해 보안당(普眼堂) 30여칸을 지었고, 그곳에 있던 板材를 옮겨 寂光殿 옆에 진상전(眞常殿)을 建築했다. 또한 조당(祖堂)을 眞常殿 옆으로 옮겨 해행당(解行堂)이라고 했다.

1489년(成宗 20) 봄에는 쌀 1천여 석, 綿布 70여 同, 賦役僧 2백여명을 施主해 僧堂을 重創한 후 탐진선당(探真禪堂)·궁현상실(窮玄上室)·감물당(鑑物堂)이라고 扁額했다. 또한 講堂인 무설당(無說堂)을 補修했고, 毘盧遮那佛像·琉璃殿 藥師如來像·眞常殿 毘盧遮那佛像·普眼堂 毘盧遮那佛像 및 文殊 菩薩像 등을 重修했다.

1490년(成宗 21) 봄에는 쌀 2천여 석, 면포 1백50여 동, 賦役僧 400여 명을 施主해 毘盧殿을 重創하고 大寂光殿으로 扁額했다. 또한 主佛을 補修하고 塑造像을 撤去했으며, 左右 補處菩薩像을 重修했다. 內外 行廊을 重創했고 鍾樓 圓音閣을 建立했다. 中門 不二門을 새로 建築했으며, 食堂 琉璃殿을 補修했다. 또 옛 大藏殿을 철거해 寂光殿 동쪽으로 옮겨서 肅然堂을 지었다. 銀字大藏經은 普眼堂으로 옮겨 봉안했다. 또 銅鐵 1천5백근, 鐵 3백근을 사용해 佛器·梵鐘·法鼓 등을 조성했다.

앞에서 살펴본 것처럼 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文(1490년)에는 大藏經을 보관한 板殿과 主佛전인 大寂光殿을 重創한 내용이 중심이다. 즉 1488년부터 1490년까지 각 전각 重修 및 重創 사실이 收錄되어 있다. 특히 板殿과 大寂光殿을 새로 짓고 그 안에 봉안된 존상을 重修·改金 사실도 함께 기록되어 있다. 이 가운데 佛像의 重修 및 改金은 1489년과 1490년에 이루어졌다. 즉 毘盧遮那佛像, 琉璃殿 藥師如來像, 眞常殿 毘盧遮那佛像, 普眼堂 毘盧遮那三尊像 등은 1489년에 改金·重修되었다. 1490년에는 新築한 大寂光殿 主佛과 左右 脇侍菩薩像을 補修했고 塑造佛像은 철거했다. 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文 내용을 통해 1490년(成宗 21) 重修 당시 海印寺에서 毘盧遮那佛像 3尊, 藥師如來像 1尊, 毘盧遮那三尊像 2尊 등 총 10尊이 重修·改金된 사실을 알 수 있다.

⁹서병패(2008), 『海印寺비로자나불腹藏전적조사보고서』, 『海印寺大寂光殿 法寶殿비로자나불腹藏遺物조사보고서』 법보종찰海印寺 문화재청, 46쪽.

海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文의 內容은 曹偉(1454-1503)의 「海印寺 重創記」(1491년, 圖8)¹⁰의 內容과도 매우 유사하다. 또한 海印寺 藏經板殿이 1488년(成宗 19)에 건축된 사실은 1943년 法寶殿 지붕의 기와를 교체할 때 ‘弘治元年’이 陽刻된 암막새의 發見을 통해서도 확인되었다.¹¹

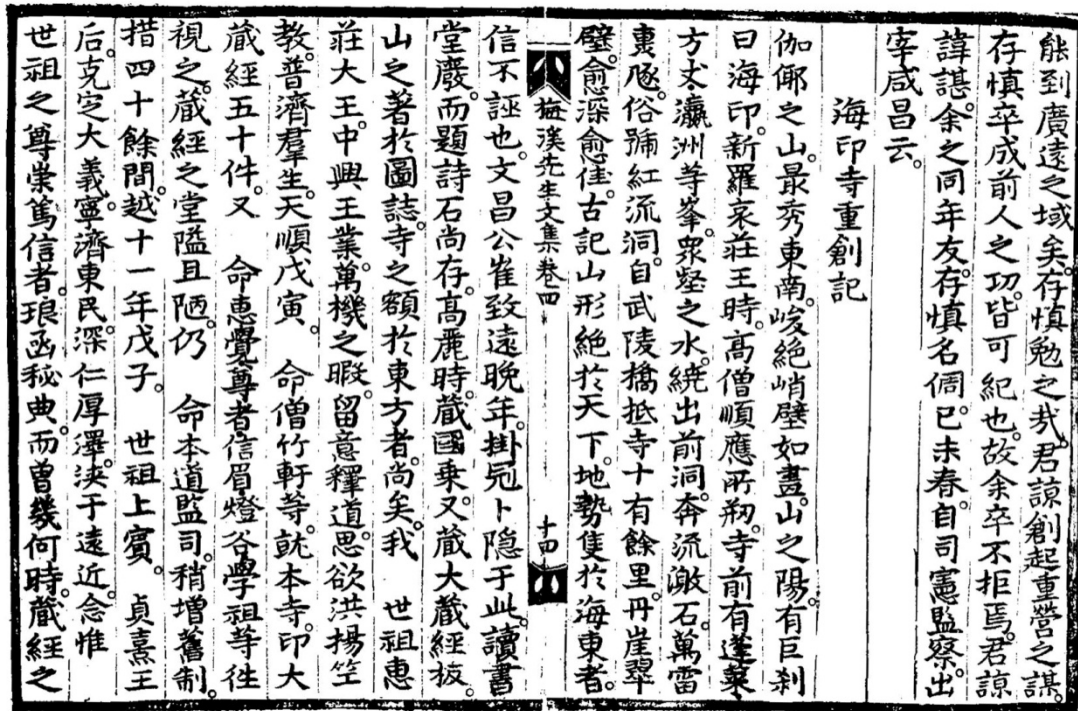


圖34 海印寺 重創記, 1491년

1488년에서 1490년에 이루어진 海印寺 重創에 관한 內容은 朝鮮王朝實錄에도 비교적 상세히 전하고 있다. 1478년(成宗 9) 11월에 成宗은 海印寺에 소장된 大藏經과 板子는 先王 때 마련된 것이고, 客人이 구하는 바이며, 國用에도 필요하니 비가 새어 썩거나 손실되는 일이 없도록 物目을 자세히 살피도록 慶尙道觀察使 朴槿에게 敎示했다.¹²

1487년(成宗 18) 11월에는 僧侶 學祖(圖9)가 海印寺 大藏經 板堂의 補修 담당을 면해 줄 것을 청했다.¹³ 學祖는 貞熹王后의 懿旨를 받고 海印寺 大藏經 板堂을 重創하려고 했지만 힘이 미약해 더 이상 할 수 없으니, 젊은 僧侶로 교체해 줄 것을 요청했다. 그러자 成宗은 ‘大藏經 板堂을 修創하는 것은 부처를 위함이 아니라 일본에서 구하기를 청하기 때문이다. 만약 重修할 수 없다면 일찍이 고

¹⁰ 『梅溪集』卷4 「海印寺重創記」 한국고전종합DB <https://db.itkc.or.kr/>

¹¹ 海印寺 문화재청(2002), 『海印寺藏經板殿實測調査報告書』, 74쪽.

¹² 『朝鮮王朝實錄』成宗9년(1478) 11월21일기록. “下書于慶尙道觀察使朴槿曰道內陝川郡海印寺所藏大藏經及板子皆先朝所措置且客人所求於國用亦不可無若不謹守或雨漏毀失甚不可卿其考審數目以啓”.

¹³ 『朝鮮王朝實錄』成宗18년(1487) 11월8일기록. “僧學祖請免海印板堂修補監役”

할 것이지 이제와서 사면(辭免)을 하느냐'고 했다.



圖35 海印寺 學祖 眞影, 朝鮮後期. (財)佛教文化財研究所 提供

그러자 僧侶 學祖는 국가의 힘을 빌리지 않고는 重修할 수 없어 감히 와서 아될 뿐이라고 했다. 成宗은 承政院에 “學祖는 선왕 때 중히 여기던 僧侶이고 나 또한 貞熹王后의 의지를 친히 들었으니 다른 僧侶로 교체하지 말고 그대로 學祖가 맡게 하라. 올해에는 慶尙道의 농사가 조금 풍년이 들었으니, 禮曹로 하여금 감사에게 諭示해 수창하는 자금을 보조하게 하고, 만약에 부족하면 內需司에서도 마땅히 보충하되, 다만 板堂만을 補修하고, 절은 重修하지 말도록 하라.”고 傳敎했다.¹⁴

成宗이 1488년(成宗 19) 2월에 歸厚署 綿布 3천필을 海印寺에 주어 板堂을 수리하게 하자 都承旨 송영은 부당하다고 상소했다. 그러자 成宗은 이것은 貞懿王后의 뜻을 받들 뿐이니 5백필을 감하라고 전교했다.¹⁵ 이후 海印寺 重修 문제를 놓고 반대하는 관리들과 成宗간의 논쟁이 지속되었다.¹⁶ 弘文館 副提學 李諶은 “僧侶 學祖는 海印寺를 크게 수리하면서 役徒를 모아 일을 하는데, 사치와 화려함을 다하고 있으며 경영이 해를 넘기고 役事가 손에서 끊어지지 않습니다. 이는 비록 사사로운

¹⁴ 『朝鮮王朝實錄』成宗18(1487) 11월8일기록.

¹⁵ 『朝鮮王朝實錄』成宗 19(1488) 2월 12일 기록.

¹⁶ 海印寺 문화재청(2002), 앞의책, 84-89쪽.

營繕을 맡긴 것이지만 재물이 백성에게서 나오니 실로 나라를 좀먹는 것입니다.”라고 상소했다.¹⁷

1) 시주자 분석

朝鮮王朝實錄에 실린 내용을 통해 1488년에서 1490년에 걸친 海印寺 重修가 당시 관리들에게 어떻게 인식되고 있는지를 짐작할 수 있다. 그러나 海印寺 重修 佛事에는 많은 王室 인물이 참여했다. 大施主 50명과 隨喜助緣 161명은 대부분 王室 인물이다. 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文에 收錄된 大施主者 명단을 순서대로 정리하면 <표 1>과 같다(圖10).



圖36 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修에 參與한 大施主者

표 1 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文 大施主者 分析

	海印寺 重修發願文(1490년)의 인명	신분	비고
1	귀인 권씨(貴人權氏)	後宮	德宗 後宮 ①
2	귀인 윤씨(貴人尹氏)	後宮	德宗 後宮 ②
3	귀인 최씨(貴人崔氏)	後宮	睿宗 後宮/ 공빈 최씨
4	소의 이씨(昭儀李氏)	後宮	成宗 後宮 ①
5	소의 김씨(昭儀金氏)	後宮	成宗 後宮 ②
6	숙의 엄씨(淑儀嚴氏)/귀인 엄씨	後宮	成宗 後宮 ③
7	숙의 정씨(淑儀鄭氏)/귀인 鄭氏	後宮	成宗 後宮 ④
8	숙의 권씨(淑儀權氏)/귀인 권씨	後宮	成宗 後宮 ⑤

¹⁷『朝鮮王朝實錄』成宗 21(1490) 4월 21일 기록.

9	숙의 남씨(淑儀南氏)/귀인 남씨	後宮	成宗 後宮 ⑥
10	숙용 정씨(淑容鄭氏)/숙의 정씨	後宮	成宗 後宮 ⑦
11	숙원 흥씨(淑媛洪氏)/淑儀洪氏	後宮	成宗 後宮 ⑧
12	숙원 하씨(淑媛河氏)/숙의 하씨	後宮	成宗 後宮 ⑨
13	상궁 조씨(尙宮曹氏)	後宮(?)	成宗 後宮 ⑩
14	奉保夫人 백씨(奉保夫人白氏)	乳母	成宗 乳母
15	안하장명(安下長命)	保姆	成宗 保姆
16	김가지(金氏加智)		
17	심종금(沈氏從今)		
18	권막지(權氏莫之)		
19	혜숙옹주(惠淑翁主)	翁主	成宗과 淑儀 洪氏
20	휘숙옹주(徽淑翁主)	翁主	成宗과 淑媛 金氏
21	공신옹주(恭愼翁主)	翁主	成宗과 貴人 嚴氏
22	현숙공주(顯肅公主)	공주	睿宗과 安順王后
23	옥환(玉環)/ 경순옹주(慶順翁主)	翁主	成宗과 淑容 沈氏
24	합환(合歡)/ 경숙옹주(敬淑翁主)	翁主	成宗과 淑媛 金氏
25	복란(福蘭)/ 정순옹주(靜順翁主)	翁主	成宗과 淑儀 洪氏
26	벽환(碧環)/ 숙혜옹주(淑惠翁主)	翁主	成宗과 淑容 沈氏
27	정복(貞福)/ 경휘옹주(慶徽翁主)	翁主	成宗과 淑儀 權氏
28	복합(福合)/ 휘정옹주(徽靜翁主)	翁主	成宗과 淑媛 金氏
29	승복(升福)/ 정혜옹주(靜惠翁主)	翁主	成宗과 貴人 鄭氏
30	영응부인 송씨(永膺夫人宋氏)	大君 夫人	世宗과 昭憲王后 8子 永膺大君 夫人
31	밀성부인(密城夫人)	君 夫人	世宗과 愼嬪 金氏 所生 密城君 夫人
32	익현부인(翼峴夫人)	君 夫人	世宗과 愼嬪 金氏 所生 翼峴君 夫人
33	월산부인 박씨(月山夫人朴氏)	大君 夫人	懿敬世子(德宗)와 昭惠王后 長男 月山大君 夫人
34	제안부인 김씨(齊安夫人金氏)	大君 夫人	睿宗과 安順王后 2子 齊安大君 夫人
35	윤금대(尹氏今代)		
26	권복금(權氏福今)		
37	현갯동(玄氏岔同)		
38	윤귀비(尹氏貴非)		
39	한유월(韓氏六月)		

40	상궁 홍씨 녹지(尙宮洪氏錄只)	尙宮	
41	상궁 김씨 보배(尙宮金寶背)	尙宮	
42	하지최소비(河之崔氏小非)		
43	이유월(李氏六月)		
44	한사질강(韓氏沙叱江)		
45	황봉비(黃氏奉非)		
46	하현비(河氏玄非)		
47	엽수비(葉氏守非)		
48	이귀비(李氏貴非)		
49	최어리(崔氏於里)		
50	이보배(李氏寶背)		

다음으로 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文에 收錄된 ‘隨喜助緣’한 인물 가운데 王室 관련자를 정리하면 <표 2>와 같다.

표 2 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文 ‘隨喜助緣’者 分析

	인명	신분	비고
	慈壽宮(慈壽宮)		
1	귀인 최씨(貴人崔氏)	後宮	睿宗 後宮/ 恭嬪 崔氏
2	안의향(安氏義香)		
3	정도연(鄭氏道然)		
4	장계연(張氏戒淵)		
5	석지전(石氏智全)		
	수성궁(壽城宮)		
6	숙빈 홍씨(肅嬪洪氏)	後宮	文宗 後宮
7	소용 문씨(昭容文氏)	後宮	文宗 後宮 /淑儀 文氏
8	최학진(崔氏學真)		
9	양경전(楊氏敬全)		文宗 後宮 /사직 양씨
10	장도성(張氏道成)		文宗 後宮/ 尙宮 張氏
11	황도홍(黃氏道弘)		
12	이경도(李氏問道)		
13	정나옥(鄭氏羅玉)	後宮	文宗 後宮/ 昭容 鄭氏

	창수궁(昌壽宮)		
14	근빈박씨(謹嬪朴氏)	後宮	世祖 後宮/ 德源郡과 昌原郡 母親
15	홍도훈(洪氏道熏)		
16	윤계조(尹氏桂照)		
17	김혜옥(金氏惠玉)		
18	보노미(甫老末)	奴婢	昌原郡 乳母의 奴婢
19	제안대군(齊安大君)	大君	睿宗과 安順王后 2子
20	덕원군 서(德源君曙)	君	世祖와 謹嬪 朴氏 長子
21	하성부원군 정현조(河城府院君 鄭顯祖)	駙馬	世祖와 貞顯王后 長女 懿淑公主 남편
22	당양위 홍상(唐陽尉洪常)	駙馬	德宗과 昭惠王后 長女 明淑公主 남편
23	풍천위 임광재(豊川尉任光載)	駙馬	睿宗과 安順王后 長女 顯肅公主 남편
24	연성군(蓮城君)	宗親	德源郡 長子
25	덕진군(德津君)	宗親	德源郡 2子 昌原郡 養子
26	계성군(桂城君)	君	成宗과 淑儀 河氏 長男
27	안양군(安陽君)	君	成宗과 貴人 鄭氏 長男
28	완원군(完原君)	君	成宗과 淑儀 洪氏 長男
29	회산군(檜山君)	君	成宗과 淑儀 洪氏 次男
30	봉안군(鳳安君)	君	成宗과 淑容 鄭氏 長男
31	견금(堅金)	君(?)	
32	극정(克貞)	君(?)	
33	석수(石壽)	君	成宗과 淑儀 洪氏 4男/ 益陽君
34	옥정(玉貞)	君(?)	
35	극석(克石)	君(?)	
36	부수(富壽)	君(?)	
37	장천군 김효강(長川君金孝江)	內侍	
38	흥양군 신운(興陽君申雲)	內侍	
39	陝川군 이존명(陝川郡 李存命)	內侍	

40	강선(姜善)	奉保夫人 남편	奉保夫人 白氏 배우자
41	윤희정(尹熙貞)		
42	검거물(金巨勿)		成宗 5년(1474) 4월 17일
43	영가부부인 신씨(永嘉府夫人申氏)	大君 夫人	世宗의 5남 廣平大君의 夫人

<표 1, 2>를 통해 알 수 있는 것처럼 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修에 참여한 王室 인물 가운데 대시주자는 德宗·睿宗·成宗 後宮 12명, 世宗의 子婦 3명, 德宗의 子婦 1명, 睿宗의 女息과 子婦 각 1명, 成宗의 女息 10명 등 총 28명이다. 이 외에도 尙宮 趙氏, 成宗의 유모인 奉保夫人 白氏, 保母 安下長命 등 2명이 확인되었다. 총 50명 가운데 30명은 朝鮮王朝實錄을 통해 확인했고, 나머지 20명은 신원이 확인되지 않았다. 신원 미상인 인물은 佛事に 참여한 王室 인물과 관련된 宮人 또는 侍奴일 것으로 추정된다.

海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文에 收錄된 王室 관련 인물은 첫째 成宗, 둘째 睿宗, 셋째 德宗, 넷째 世祖, 다섯째 世宗 관련 순으로 살펴보고자 한다.

(1) 成宗 관련 왕실 인물

먼저 成宗과 관련된 인물들에 대해 고찰하고자 한다. 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文에 收錄된 成宗의 後宮은 총 10명이다. 貞顯王后가 仁粹·仁惠大妃와 함께 佛事を 주도했기 때문에 거의 모든 王妃, 後宮, 公主, 翁主 등이 참여한 것이다. 後宮은 封爵된 品階가 아닌 당시 품계가 收錄되어 있다. 成宗의 後宮은 昭儀 李氏, 昭儀 金氏, 淑儀 嚴氏, 淑儀 鄭氏, 淑儀 權氏, 淑儀 南氏, 淑容 鄭氏, 淑媛 洪氏, 淑媛 河氏, 尙宮 趙氏 등이다. 이 가운데 從2品 淑儀 嚴氏·鄭氏·權氏·南氏는 後에 從1品 貴人으로, 從3品 淑容 鄭氏는 從2品 淑儀로, 從4品 淑媛 洪氏·河氏는 從2品 淑儀로 進封되었다. 朝鮮時代 『經國大典』 「吏典」 「內命婦」에 기록된 品階는 <표 3>과 같다.¹⁸

표 3 『經國大典』 「吏典」 內命婦 品階

품계	내명부	비고
정1품	빈(嬪)	내관(內官)
종1품	귀인(貴人)	내관(內官)
정2품	소의(昭儀)	내관(內官)
종2품	숙의(淑儀)	내관(內官)
정3품	소용(昭容)	내관(內官)

¹⁸ 『經國大典』 「吏典」 「內命婦」

종3품	숙용(淑容)	내관(內官)
정4품	소원(昭媛)	내관(內官)
종4품	숙원(淑媛)	내관(內官)
정5품	상궁(尙宮)·상의(尙儀)	궁관(宮官)
종5품	상복(尙服)·상식(尙食)	궁관(宮官)
정6품	상침(尙寢)·상공(尙功)	궁관(宮官)
종6품	상정(尙正)·상기(尙記)	궁관(宮官)
정7품	전실(典實)·전의(典衣)·전선(典膳)	궁관(宮官)
종7품	전설(典設)·전제(典製)·전언(典言)	궁관(宮官)
정8품	전찬(典贊)·전식(典飾)·전약(典藥)	
종8품	전등(典燈)·전채(典彩)·전정(典正)	
종9품	주궁(奏宮)·주상(奏商)·주각(奏角)	
종9품	주변징(奏變徵)·주징(主徵)·주우(奏羽)·주변궁(奏變宮)	

成宗은 夫人으로 王妃 3명과 後宮 12명에게서 王子 16명과 王女 13명을 두었다. 後宮 가운데 貴人 權氏와 貴人 南氏만 揀擇 後宮이고, 나머지 後宮은 非揀擇 後宮이었다.¹⁹ 宮女·宮人·內人은 궁궐에서 심부름 또는 시중을 드는 여성이라는 의미와 국왕의 副室인 後宮이라는 이중적 의미가 사용되었다. 이 때 이들의 신분은 간택 後宮이라기 보다는 일반 宮人으로 뽑혀 왕의 총애를 입는 비간택 後宮들이었다.²⁰

海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修에 참여한 王室 인물 가운데 먼저 成宗의 後宮과 자녀들을 살펴보고자 한다. 숙종의 後宮들은 자녀들과 함께 海印寺 重修 佛事에 참여했다. 淑儀 嚴氏는 4녀 恭愼翁主와, 淑儀 鄭氏는 3자 安陽君·11녀 升福과, 淑儀 權氏는 9녀 貞福과, 淑容 鄭氏는 6자 鳳安君과, 淑媛 洪氏는 4자 完原君·5자 檜山君·8자 益陽君·2녀 惠淑翁主·7녀 福蘭과, 淑媛 河氏는 2자 桂城君과 함께 동참했다. 이 외에 淑容沈氏의 5녀 玉環·8녀 碧環, 淑媛金氏 3녀 徽淑翁主·6녀 合歡·10녀 福合 등이 시주자로 동참했다(圖11).

¹⁹이미선(2020), 『朝鮮王室의 後宮』, 지식산업사, 144쪽

²⁰이미선, 같은 책, 69-70쪽.

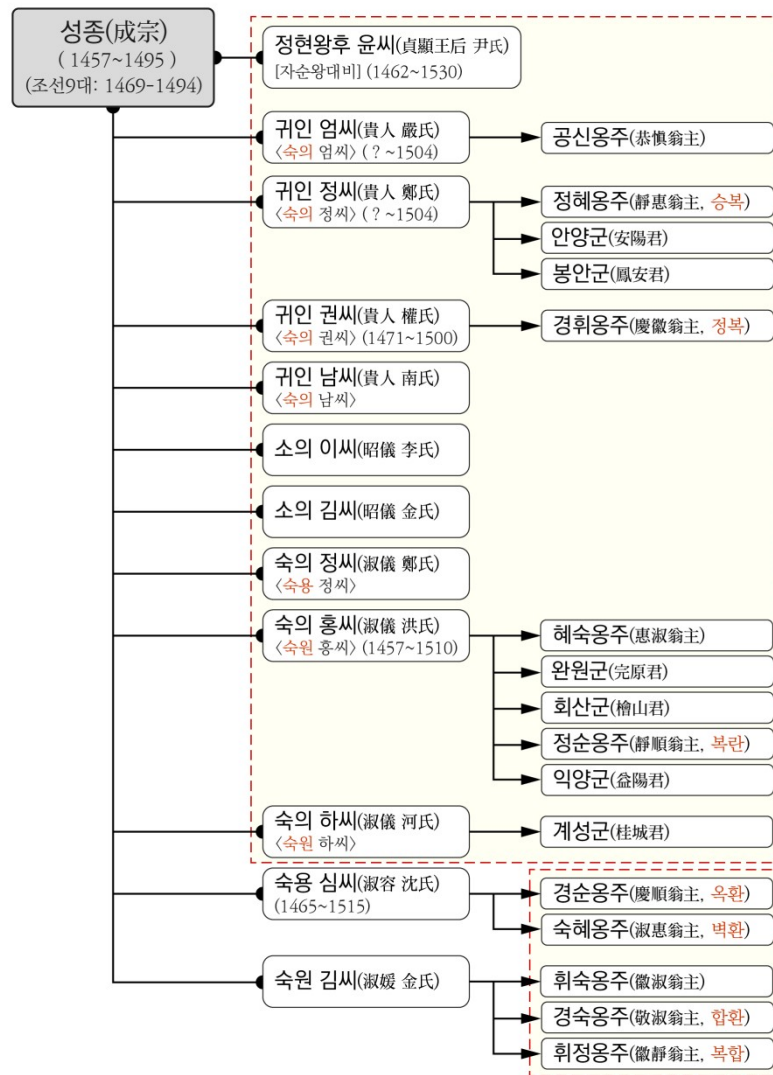


圖37 海印寺 佛像 重修 및 造成에 參與한 成宗의 後宮과 子女

海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文(1490년)에서 주목되는 것은 成宗 後宮 소생 翁主에 대한 표기이다. 成宗의 다섯째 庶女 慶順翁主는 玉環이고, 여섯째 庶女 敬淑翁主는 舍歡이고, 일곱째 庶女 靜順翁主는 福蘭이고, 여덟째 庶女 淑惠翁主는 碧環이고, 아홉째 庶女 慶徽翁主는 貞福이고, 열째 庶女 徽靜翁主는 福舍이고, 열한번째 庶女 靜惠翁主는 升福이다(圖12). 朝鮮時代 公主와 翁主는 출생한 직후 爵號를 받는 것이 아니라 下嫁 이전에 이루어지거나 下嫁 시기에 맞물려 이루어졌다.²¹海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像의 重修發願文은 成宗 때 翁主의 이름을 알 수 있다는 점에서 朝鮮時代사 研究에 중요한 자료이다.

²¹차호연(2016), 「朝鮮 초기 公主·翁主의 封爵과 禮遇」, 『朝鮮時代사학보』 77, 93쪽.

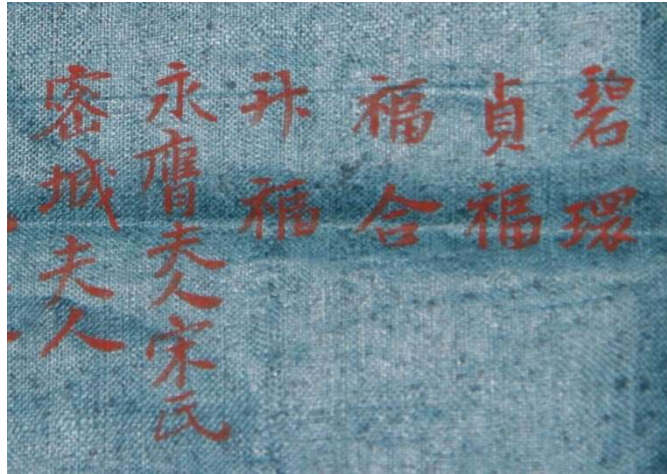


圖38 海印寺 法寶殿 木造毘盧遮那佛 重修發願文에 표기된 翁主 이름, 1490년.

海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修에 참여한 인물 가운데 成宗의 유모 奉保夫人 白氏(圖13)와 남편 姜善이 주목된다(圖14). 奉保夫人 白氏는 大施主者에 이름을 올렸고, 남편 姜善은 隨喜助緣으로 참여했다. 朝鮮時代 국왕의 유모는 大殿乳母라고 했으며 종1품 奉保夫人으로 칭했다.²² 즉 奉保夫人은 朝鮮時代 外命婦에 소속된 여성으로 왕의 유모를 일컫는 칭호이다. 奉保夫人은 外命婦 종1품 관직에 책봉되었기 때문에 祿俸을 받았고, 그 외에도 수시로 많은 물질 혜택을 입었다. 유모는 대부분 賤人 출신이었기 때문에 유모와 그의 남편, 자식, 친인척까지도 免賤을 하거나 높은 관직을 하사받기도 했다. 특히 어린 나이에 즉위한 成宗과 불우한 성장 과정을 거친 燕山君은 유모에게 특별대우를 해 주어 대신들과 臺諫들로부터 큰 비판을 받기도 했다. 成宗의 유모 白氏와 연산군의 유모 女謁이 대표적이다.²³

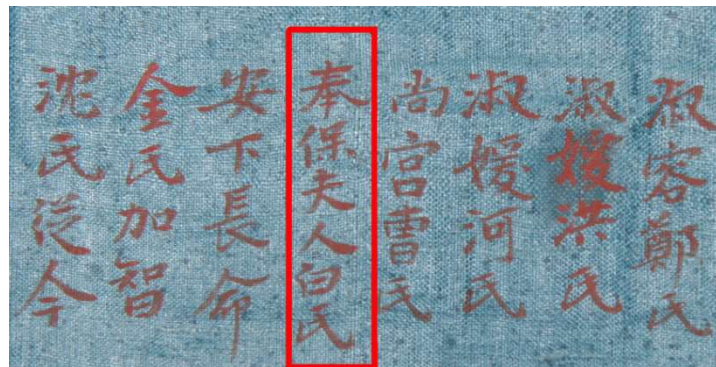


圖39 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 기록된 奉保夫人 白氏, 1490년

²²『經國大典』「吏典」外命婦 [封爵從夫職]

²³한희숙(2007), 「朝鮮 前期 奉保夫人의 역할과 지위」, 『朝鮮時代사학보』 43, 52-53쪽.

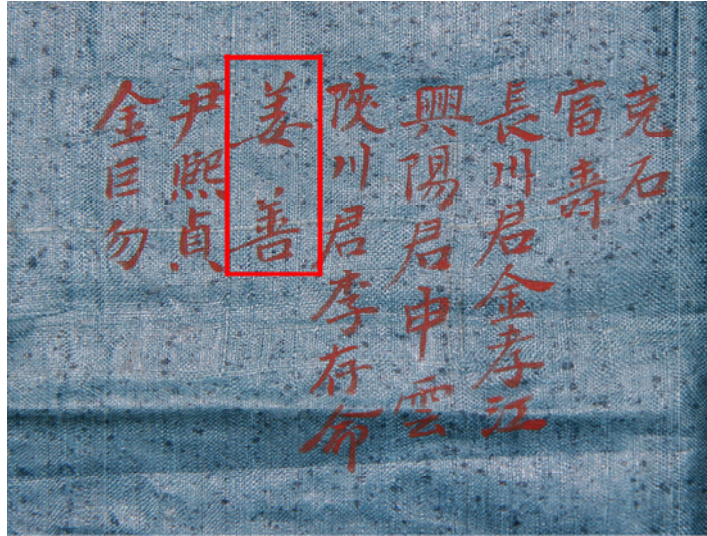


圖40 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 기록된 姜善, 1490년

朝鮮時代に 왕이 즉위하면 자신의 유모를 奉保夫人으로 삼고 保姆는 상궁으로 삼은 것으로 추정된다. 유모는 종친의 경우 자신의 건강한 여종 중에서 선발했고, 元子の 경우 闕內各司 여종 또는 가까운 宗室의 여종 가운데서 유모를 선택했다. 따라서 奉保夫人의 신분은 대부분 천민 출신이었다. 王室의 유모는 대체로 公賤으로 삼았지만 私賤으로 삼는 경우도 있었다. 成宗의 유모 백씨는 敬惠公主(1436-1474)의 노비였고, 그의 남편 姜善도 공주의 家奴였다. 成宗의 어머니 韓氏가 成宗을 낳은 후 그를 유모로 삼았다.²⁴ 백씨는 成宗이 왕이 되자 奉保夫人에 봉해지자 남편 姜善의 품계도 날로 높아졌다.²⁵

奉保夫人은 왕의 어린시절 뿐만 아니라 성인이 되어서도 보살피는 역할을 했기 때문에 大妃와도 매우 가까운 사이였다. 成宗이 尹氏를 폐출할 때도 유모인 奉保夫人의 역할이 지대한 것으로 알려졌다. 燕山君 생모 廢妃 尹氏 사건에 연루된 奉保夫人 白氏는 1504년(燕山君 10) 甲子士禍 때 화를 당했다. 廢妃 尹氏 사건에 德宗 後宮 貴人 權氏, 奉保夫人 白氏, 典言 豆大 등이 모의에 참여했기 때문에 白氏와 豆大는 관을 쪼개어 능지처참을 당했다. 또 貴人 權氏의 墓는 移葬하되 石物을 철거하고 묘를 만들지 못하게 했다. 그리고 奉保夫人 남편 姜善은 장 1백을 때려 먼 지방으로 보내 종으로 삼고 家産을 몰수했다.²⁶

成宗은 유모 奉保夫人 白氏에게 매우 후하게 대접했다. 그녀가 1490년(成宗 21) 12월에 죽자 사흘간 朝會를 열지 않았다. 朝鮮王朝實錄에 실린 奉保夫人 白氏의 卒記는 朝鮮時代 왕 유모의 지위와 역할을 유추하는데 도움을 준다.

²⁴한희숙(2007), 같은 글, 62-63쪽.

²⁵『朝鮮王朝實錄』 成宗 7년(1476) 8월 3일 기록.

²⁶한희숙(2007), 앞의 글, 67쪽, 각주 38 재인용. 『朝鮮王朝實錄』 연산군 10년(1504) 4월 23일 기록.

봉보 부인 백씨가 즐겼다. 부인은 본래 천인으로서 임금의 유온(乳媪)이었다. 임금이 매우 돈독하게 대우하고 넉넉하게 하사했으므로 따르는 자가 문앞에 가득했다. 노비와 전토를 뇌물로 바치는 자도 있었으며, 양민도 종으로 의탁하는 자가 많아 가재(家財)가 거만(鉅萬)이었고, 궁중에 출입할 때에는 추종하는 자가 길에 가득했다. 그의 남편 강선(姜善)도 천인이었는데, 벼슬이 당상(堂上)에 이르렀고, 권귀(權貴)한 자들과 교결(交結)해 올바르지 못한 행위를 많이 했다. 그러자 홍문관에서 소계(疏啓)하기를, “부인이 갑자기 부귀를 누릴 수 있게 되었으니, 그만하면 충분히 그 노고에 보답했다고 할 수 있습니다. 그런데 문을 크게 열어놓고 많은 사람을 상대하니, 염치없는 무리들로 추종하는 자가 많은데, 어찌 이익됨이 없이 그러겠습니까?” 했는데, 임금이 그 상소를 보고 매우 기뻐하지 않았다.

그 뒤에는 차츰 소원해졌고 부인도 마음내키는 대로 하지 못했다. 이때에 와서 병이 들자 임금이 걱정을 해 비록 밤이라도 궁문의 개폐를 유보하게 했고 사자(使者)를 보내어 존문(存問)했는데, 서너 번까지 이르렀다. 이 때에 부음이 알려지자 임금이 매우 슬퍼했다.²⁷

(2)睿宗 관련 왕실 인물

두 번째로는睿宗과 관련된 王室 인물을 살펴보고자 한다. 海印寺 重創에 참여한睿宗 관련 인물은 왕비 安順王后 韓氏(1445-1499), 장녀 顯肅公主(1464-1502)와 부마 豐川尉 任光載, 장남 齊安大君(1466-1525)과 부인 金氏 그리고 後宮 貴人 崔氏가 동참했다(圖15).睿宗의 비 安順王后 韓氏는 仁惠王大妃로 仁粹王大妃 및 成宗 비 貞顯王后와 함께 海印寺 重創 佛事를 주도했다.睿宗의 後宮 貴人 崔氏는 선왕의 後宮이 머무는 慈壽宮에 거처하면서 海印寺 佛事에 동참했다.

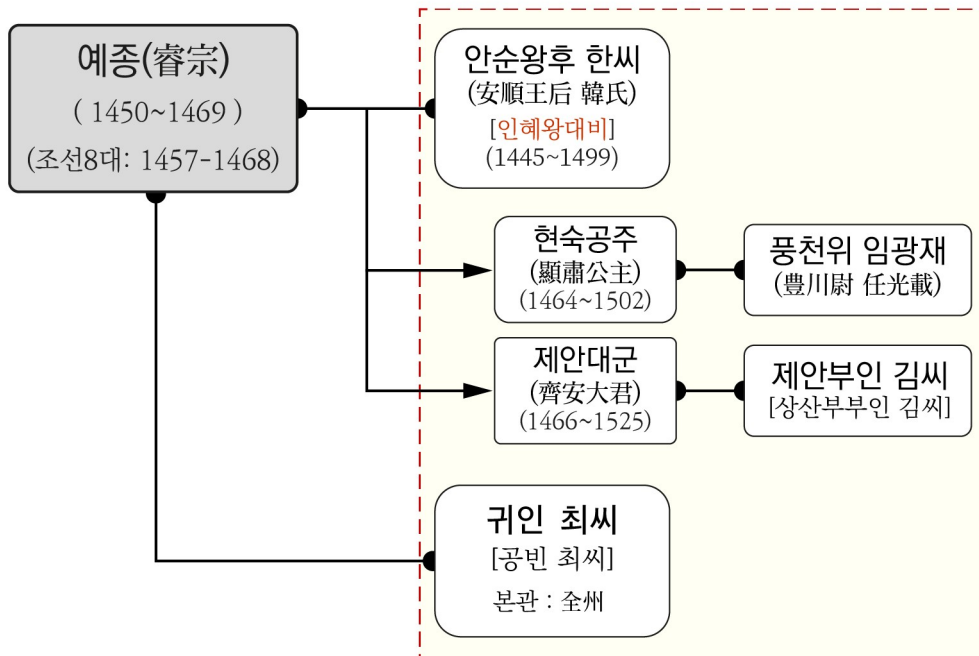


圖41 海印寺 重創에 참여한睿宗의 부인과 자녀

27 『朝鮮王朝實錄』成宗21년(1490) 12월 14일 기록.

(3) 德宗 관련 왕실 인물

세 번째로는 德宗과 관련된 王室 인물을 살펴보고자 한다. 世祖와 貞熹王后의 장자인 懿敬世子 [德宗, 1438-1457]의 비이자 成宗의 어머니인 昭惠王后 韓氏(1437-1504)는 仁粹大妃로 알려져 있다. 仁粹大妃는 安順王后 및 貞顯王后와 함께 1488-1490년 海印寺 重創 佛事의 主役 가운데 한 명이다. 장자 月山大君(1454-1488)의 부인 朴氏, 明淑公主(1456-1482)의 남편 唐陽尉 洪常(1457-1513), 後宮 貴人 權氏와 貴人 尹氏 등이 참여했다(圖16). 月山大君과 明淑公主는 1490년(成宗 21) 이전에 사망했기 때문에 그의 배우자들이 佛事に 동참했다.

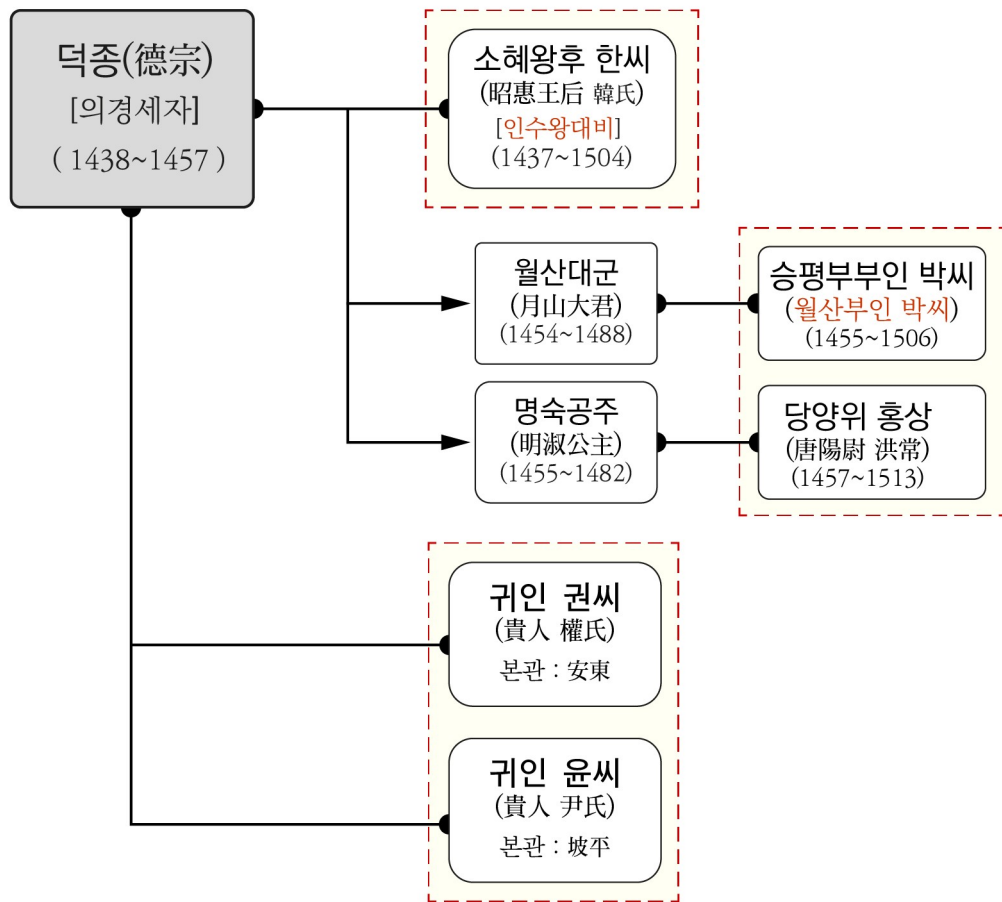


圖42 海印寺 重創 佛事に 참여한 德宗의 부인과 자녀

(4) 세조 관련 왕실 인물

네 번째는 世祖와 관련된 王室 인물이다. 1488년에 시작되어 1490년에 완료된 海印寺 重創佛事는 世祖와 관련이 깊다. 世祖는 1458년(世祖 4)에 海印寺 大藏經을 印出했고 大藏殿을 重修했다. 世祖 비 貞熹王后 역시 海印寺 大藏經을 봉안한 板殿 重修를 위해 僧侶 學祖를 책임자로 삼았지만 1483년(成宗 14)에 昇遐해 중지되고 말았다. 德宗 비 仁粹王大妃, 睿宗 비 仁惠王大妃, 成宗 비 貞

顯王后가 海印寺 重創 佛事를 시작한 것은 貞熹王后의 유지를 받들기 위함이었다.

海印寺 重創에 참여한 世祖와 관련된 王室 인물은 後宮 謹嬪 朴氏, 駙馬 河城尉 鄭顯祖(1440-1504), 謹嬪 朴氏 長男 德源郡(1449-1498), 德源郡의 長男 連城郡, 次男 德川郡 등이다(圖17). 世祖의 부마인 河城尉 鄭顯祖는 朝鮮 前期 王室 佛事에 거의 빠짐없이 참여했다. 대표적인 佛事로는 부인 懿淑公主와 함께 五臺山 上院寺 文殊童子像(1466년)을 조성한 것을 들 수 있다.

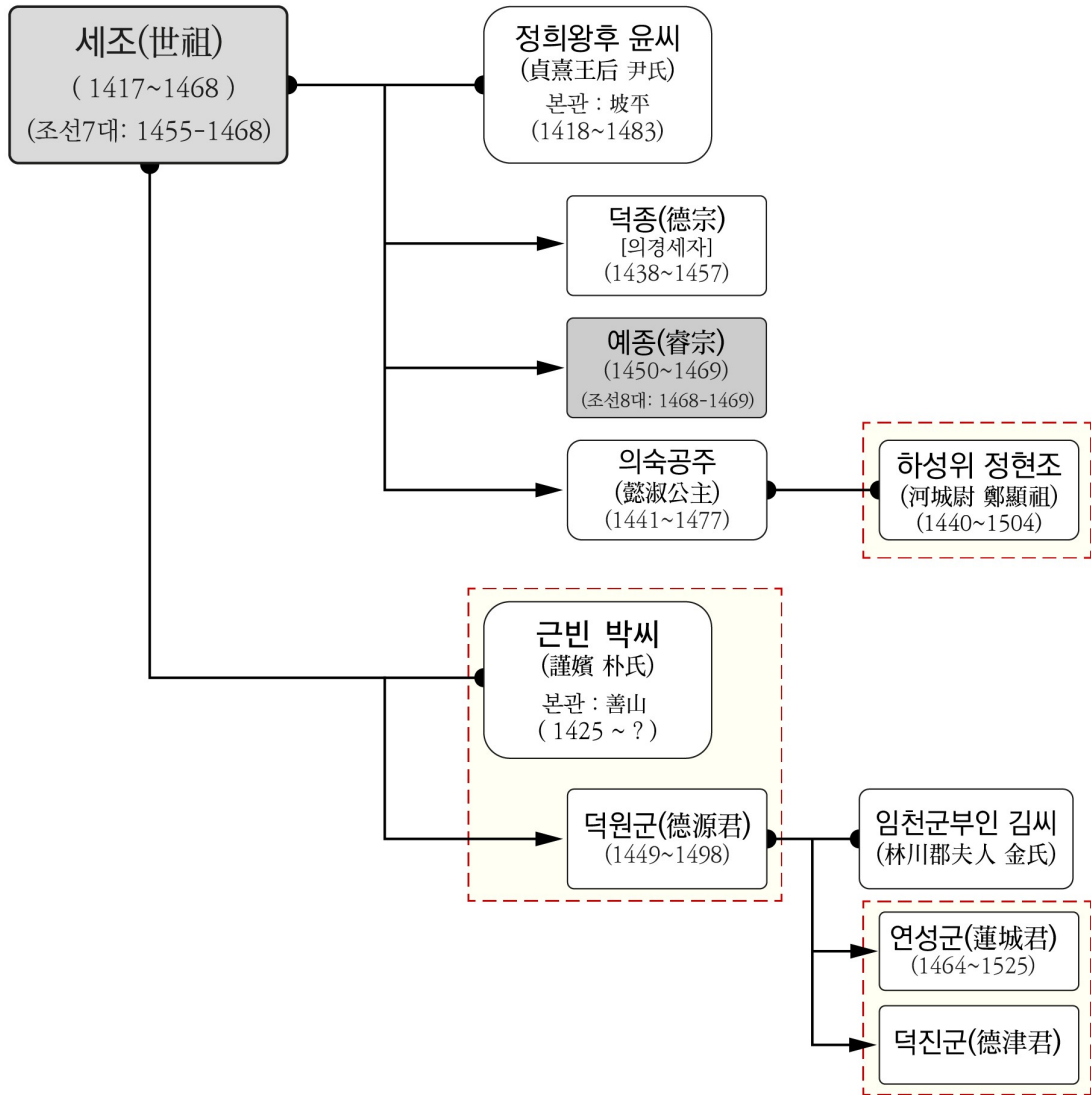


圖43 海印寺 重創 佛事에 참여한 世祖 부인과 자녀

(5) 世宗 관련 왕실 인물

다섯 번 째로는 世宗과 관련된 王室 인물들이다. 世宗의 子婦 廣平大君 夫人 申氏, 永膺大君 夫人 宋氏, 密城君 夫人 閔氏, 翼峴君 夫人 崔氏 등이 참여했다(圖18). 永膺大君은 世宗의 後宮이자 密

城君의 어머니 愼嬪金氏가 양육했기 때문에 생전에 그녀의 소생 자녀들과 佛事를 함께 했다. 大邱 把溪寺 乾漆觀音菩薩像 重修(1447년)와 見聖庵 藥師三尊像(1456년) 조성 등이 대표적이다. 그러나 1490년(成宗 21) 海印寺 重創 때 永膺大君, 密城君, 翼峴君 등은 이미 사망했기 때문에 그들의 부인만 참여한 것이다.

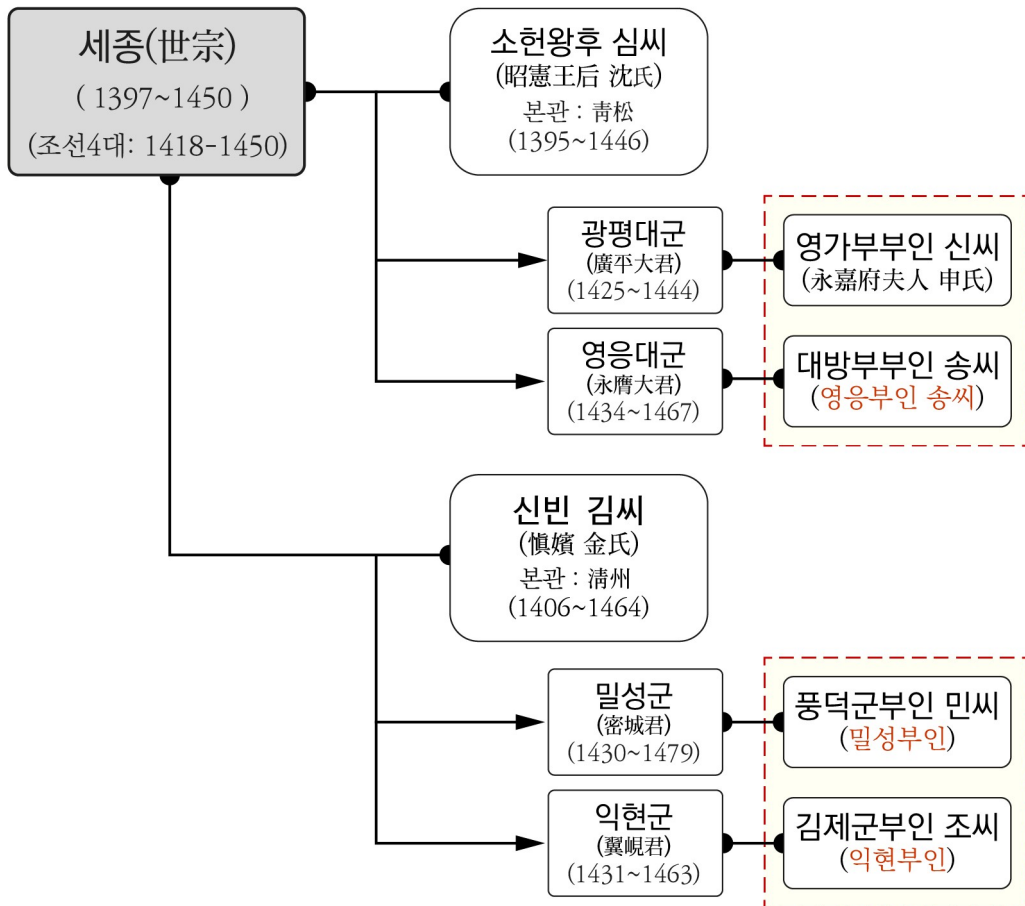


圖44 海印寺 重創 佛事に 참여한 世宗의 자부

(6) 慈壽宮, 壽城宮, 昌壽宮 관련 왕실 인물

海印寺 法寶殿 重修發願文 기록 가운데 慈壽宮, 壽城宮, 昌壽宮의 자료는 매우 중요하다. 1490년(成宗 21)에 각 궁에 머물던 선왕의 後宮들이 海印寺 重創 佛事に 집단으로 참여하고 있기 때문이다. 慈壽宮은 撫安君의 옛집을 수리해 선왕의 後宮을 머물게 했다.²⁸세 궁은 선왕의 後宮들이 거처하는 곳으로 佛堂처럼 사용했다. 慈壽宮에는 睿宗의 後宮 貴人 崔氏가 머물렀는데 安義香, 鄭道然, 張戒淵, 石智全 등 총 5명이 海印寺 重創 佛事に 참여했다(圖19). 貴人 崔氏 이외 4명의 인물은 睿宗과 관련된 자이거나 貴人 崔氏를 모신 宮女로 추정된다.

²⁸ 『朝鮮王朝實錄』文宗즉위년(1450) 3월21일기록.

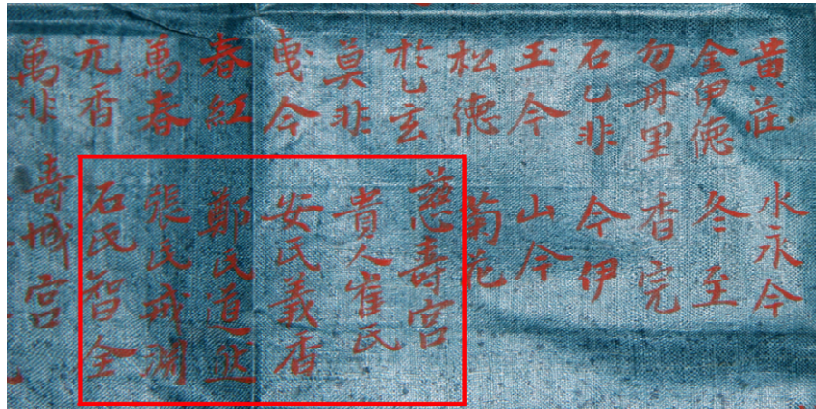


圖45 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 收錄된 慈壽宮의 王室 인물

다음으로 壽城宮에는 文宗 後宮 淑嬪 洪氏와 昭容 文氏[淑儀 文氏]가 거처하고 있었다. 壽城宮은 1454년(端宗 2)에 선왕 文宗의 後宮이 사는 곳으로 지정했다.²⁹ 1490년(成宗 21)에 壽城宮에는 淑嬪 洪氏와 昭容 文氏 이외에 崔學真, 楊敬全[사직 양씨], 張道成(宮人 張氏), 黃道弘, 李罔道, 鄭羅玉 등이 함께 거주하고 있었다. 壽城宮에서는 총 8명이 참여했는데 淑嬪 洪氏와 昭容 文氏를 제외한 여성들은 文宗의 승을 입은 비간택 後宮 또는 宮人들로 추정된다(圖20).

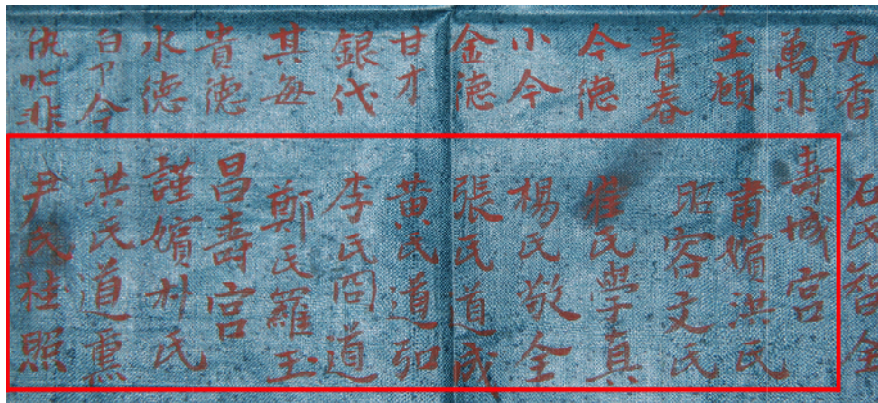


圖46 壽城宮과 昌壽宮에 거처한 先王의 後宮들

昌壽宮에는 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏가 머물고 있었다. 昌壽宮에 거주하던 인물 가운데 謹嬪 朴氏, 洪道熏, 尹桂照, 金惠玉, 趙性安 등 총 5명이 海印寺 重創 佛事에 동참했다. 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏는 世祖가 昇遐하자 선왕의 後宮들이 거처하는 慈壽宮으로 거처를 옮겼다. 成宗은 1485년(成宗 16) 昌慶宮을 세워 仁粹王大妃와 仁惠王大妃를 거처하게 했다. 또한 선왕의 後宮이 거처하는 慈壽宮을 수리해 世祖와 睿宗의 後宮을 머물게 했다.³⁰ 그런데 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏를 慈壽宮에 옮겨 거처하게 하고는 대신들의 반대에도 불구하고 昌壽宮이라고 이름을 지어주었다.³¹ 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 의하면 慈壽宮에서는 睿宗 後宮과 宮人 4명이 시주자로 동참했고, 昌壽宮에서는 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏와 宮人 4명이 시주자로 참여했다.

²⁹ 『朝鮮王朝實錄』단종2년(1454) 3월13일기록.

³⁰ 『朝鮮王朝實錄』성종 16년(1485) 5월 7일 기록.

³¹ 『朝鮮王朝實錄』성종 16년(1485) 5월 9일 기록.

(7) 기타

海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文의 內容 가운데 특징적인 면은 ‘大施主者’에는 주로 여성을, ‘隨喜助緣’에는 주로 남성을 표기한 점이다. 즉 전자에는 成宗의 後宮과 왕녀 그리고 奉保夫人 유모 등 여성을 중심으로 收錄한 반면, 후자에는 慈壽宮·壽城宮·昌壽宮에 거주한 선왕의 後宮, 王子, 駙馬, 內侍, 奉保夫人 남편 등을 기록했다. 成宗의 서자 鳳安君 뒤에 기록된 堅金, 克貞, 玉貞, 克石 등은 後宮 소생의 나이 어린 君으로 추정된다(圖21). 왜냐하면 石壽는 成宗과 淑儀洪氏 4남 益陽君 (1488-1552)의 兒名이고, 大施主子로 참여한 成宗의 後宮 소생 어린 翁主들도 兒名으로 기록되었기 때문이다.

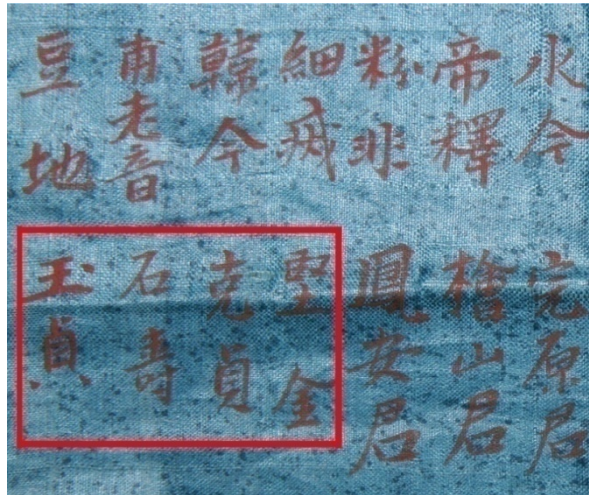


圖47 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 兒名으로 기록된 成宗의 서자들

海印寺 重創에 참여한 또다른 施主層으로는 왕을 측근에서 모셨던 內侍를 들 수 있다. 長川君金孝江, 興陽君申雲, 陝川郡李存命 등 3인이 그들이다(圖23). 마지막으로 成宗의 유모 奉保夫人 白氏의 남편 姜善이 施主者로 참여했다.

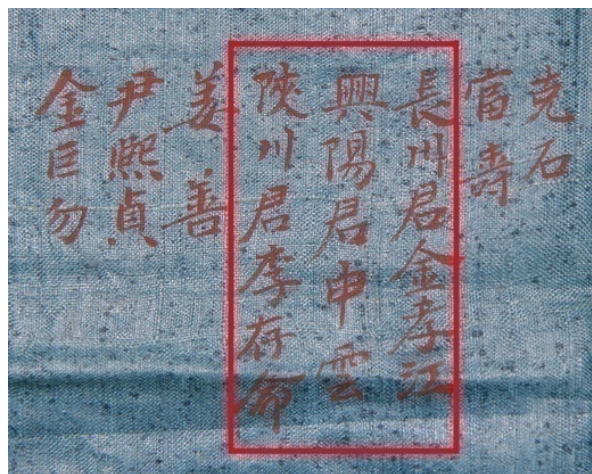


圖48 海印寺 法寶殿 毘盧遮那佛像 重修發願文에 기록된 內侍

5. 結論

본 발표문은 陝川 海印寺 大藏經을 奉安한 法寶殿과 主佛殿인 大寂光殿의 雙佛로 알려진 木造 毘盧遮那佛像의 ‘重修發願文’(1490년)과 ‘海印寺記’(1490년)를 분석한 것이다. 두 불상은 883년에 조성된 木佛로 알려져 있지만, 내부에서 발견된 腹藏物은 대부분 1490년 重修 때 納入한 것으로 알려져 있다.

海印寺 法寶殿과 大寂光殿 毘盧遮那佛像은 조선 전기 왕실에서 중수했기 때문에 ‘重修發願文’과 ‘海印寺記’는 조선 전기 왕실발원 佛事의 경향을 연구하는데 귀중한 자료이다. 본 발표문에서는 두 자료의 내용 가운데 施主者로 참여한 인물들을 주 분석 대상으로 삼았다.

두 자료를 분석한 결과 다음과 같은 결론을 도출할 수 있었다.

첫째, 施主者層으로는 왕실 인물과 왕을 가까운 곳에서 모셨던 인물로 구분되었다. 왕실 인물로는 왕의 부인과 자녀들이 동참했고, 왕을 보필했던 인물로는 內侍, 宮女, 乳母가 참여했다. 왕실 인물로는 世宗의 後宮과 子婦부터 成宗의 後宮과 자녀들까지 다양한 인물이 참여한 것을 확인했다. 즉 世宗·文宗·世祖·德宗[懿敬世子]·睿宗·成宗의 妃, 後宮, 자녀들이 왕실에서는 시주자로 동참했고, 이 가운데 成宗 때 이루어진 佛事였기 때문에 成宗의 후궁과 자녀들이 가장 많이 참여한 것을 확인했다.

둘째, 조선시대 先王의 後宮이 머물던 慈壽宮, 壽城宮, 昌壽宮의 佛事 경향을 파악할 수 있었다. 세 궁은 佛堂처럼 사용되었는데 해인사 두 불상을 중수하는데 이곳에 머물던 선왕의 후궁들이 참여했던 것이다. 즉 慈壽宮에서는 睿宗의 後宮 貴人 崔氏가, 壽城宮에서는 文宗의 後宮 淑嬪 洪氏와 昭容 文氏가, 昌壽宮에는 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏가 동참했던 것이다.

셋째, 成宗의 유모 奉保夫人 白氏, 白氏의 남편 姜善, 內侍 金孝江, 申雲, 李存命 등 왕실 측근 인물이 참여한 점을 확인했다.

넷째, 해인사 비로자나불상 重修發願文은 조선시대 왕실 인물과 왕 측근 인물이 불사에 참여한 유일한 기록이라는 점이다. 특히 왕의 부모와 부모의 남편 그리고 내시가 참여한 불상 관련 기록은 현재로서는 다른 예를 찾을 수 없다.

<요약문>

陝川 海印寺 法寶殿과 大寂光殿 木造毘盧遮那佛像의 重修發願文(1490년) 分析

본 발표문은 陝川 海印寺 大藏經을 奉安한 法寶殿과 主佛殿인 大寂光殿의 雙佛로 알려진 木造毘盧遮那佛像의 ‘重修發願文’(1490년)과 ‘海印寺記’(1490년)를 분석한 것이다. 두 불상은 883년에 조성된 木佛로 알려져 있지만, 내부에서 발견된 腹藏物은 대부분 1490년 重修 때 納入한 것으로 알려져 있다.

海印寺 法寶殿과 大寂光殿 毘盧遮那佛像은 조선 전기 왕실에서 중수했기 때문에 ‘重修發願文’과 ‘海印寺記’는 조선 전기 왕실발원 佛事의 경향을 연구하는데 귀중한 자료이다. 본 발표문에서는 두 자료의 내용 가운데 施主者로 참여한 인물들을 주 분석 대상으로 삼았다.

두 자료를 분석한 결과 다음과 같은 결론을 도출할 수 있었다.

첫째, 施主者層으로는 왕실 인물과 왕을 가까운 곳에서 모셨던 인물로 구분되었다. 왕실 인물로는 왕의 부인과 자녀들이 동참했고, 왕을 보필했던 인물로는 內侍, 宮女, 乳母가 참여했다. 왕실 인물로는 世宗의 後宮과 子婦부터 成宗의 後宮과 자녀들까지 다양한 인물이 참여한 것을 확인했다. 즉 世宗·文宗·世祖·德宗[懿敬世子]·睿宗·成宗의 妃, 後宮, 자녀들이 왕실에서는 시주자로 동참했고, 이 가운데 成宗 때 이루어진 佛事였기 때문에 成宗의 후궁과 자녀들이 가장 많이 참여한 것을 확인했다.

둘째, 조선시대 先王의 後宮이 머물던 慈壽宮, 壽城宮, 昌壽宮의 佛事 경향을 파악할 수 있었다. 세 궁은 佛堂처럼 사용되었는데 해인사 두 불상을 중수하는데 이곳에 머물던 선왕의 후궁들이 참여했던 것이다. 즉 慈壽宮에서는 睿宗의 後宮 貴人 崔氏가, 壽城宮에서는 文宗의 後宮 淑嬪 洪氏와 昭容 文氏가, 昌壽宮에는 世祖의 後宮 謹嬪 朴氏가 동참했던 것이다.

셋째, 成宗의 유모 奉保夫人 白氏, 白氏의 남편 姜善, 內侍 金孝江, 申雲, 李存命 등 왕실 측근 인물이 참여한 점을 확인했다.

넷째, 해인사 비로자나불상 重修發願文은 조선시대 왕실 인물과 왕 측근 인물이 불사에 참여한 유일한 기록이라는 점이다. 특히 왕의 보모와 보모의 남편 그리고 내시가 참여한 불상 관련 기록은 현재로서는 다른 예를 찾을 수 없다.

陝川海印寺法寶殿と大寂光殿 木造毘盧遮那佛像の重修發願文 (1490年)分析

劉根子

韓国東国大学・客員教授

本発表文は、陝川海印寺大藏經を奉安した法寶殿と主仏殿の大寂光殿の雙仏として知られる木造毘盧遮那仏像の「重修發願文」（1490年）と「海印寺記」（1490年）を分析したものである。二つの仏像は883年に造成された木佛として知られているが、内部で発見された腹藏物は、ほとんど1490年の重修の時に収めたものと知られている。

海印寺法寶殿と大寂光殿毘盧遮那仏像は朝鮮前期王室が重修されたため、「重修發願文」と「海印寺記」は朝鮮前期王室發願仏事の傾向を研究する上で貴重な資料である。本発表文では両資料の内容のうち、施主者として参加した人物を主な分析対象とした。

両資料を分析した結果、次のような結論を導き出すことができた。

第一に、施主者層としては王室の人物と王に仕えた人物に区分された。王室の人物としては王の夫人と子供たちが参加し、王を輔弼した人物としては内侍、宮女、乳母が参与した。王室の人物としては世宗の後宮、子婦から成宗の後宮、子供まで様々な人物が参加したことが確認された。つまり、世宗・文宗・世祖・徳宗[懿敬世子]・睿宗・成宗の妃、後宮、子供たちが王室では施主者として参加し、このうち成宗の時に行われた仏事であったため、成宗の後宮と子供たちが最も多く参加したことが確認された。

第二に、朝鮮時代の先王の後宮が滞在していた慈壽宮、壽城宮、昌壽宮の仏事の傾向を把握することができた。三つの宮は仏堂のように使われ、海印寺の二つの仏像を修復するのに、ここに滞在していた先王の後宮たちが参加したのだ。つまり、慈壽宮では睿宗の後宮貴人崔氏が、壽城宮では文宗の後宮淑嬪洪氏と昭容文氏が、昌壽宮では世祖の後宮謹嬪朴氏が参加したのである。

第三に、成宗の乳母である奉保夫人白氏、白氏の夫である姜善、内侍金孝江、申雲、李存命など王室の側近が参加した点を確認した。

第四に、海印寺毘盧遮那仏像の重修發願文は、朝鮮時代王室の人物と王の側近が仏事に参加した唯一の記録であるという点である。特に王の保母と保母の夫、そして内侍が参加した仏像関連記録は現在では他の例を見つけることができない。

云南民间道书中的艺术元素分析

宋野草

云南民族大学·讲师

摘要

云南民间道书作为一个载体，在传播过程中不仅起到了承载道教经文的基本作用，同时在文化的多维度传承方面有着独特的贡献。民间道书中记载了大量科仪，其道乐、符篆、仪轨与传统艺术中的音乐、舞蹈、书法有着密切的关系。本文从云南民间道书入手，分析其传播过程中是如何与艺术的诸多维度发生关联，进而说明宗教与艺术的密切关系。

关键词：民间道书；传播；建筑；乐舞；书法

黑格尔说：“从客体或对象方面来看，艺术的起源与宗教的联系最为密切，只有艺术才是最早的对宗教观念的形象解释。”从外在形态看，宗教中充斥着艺术元素，如音乐、舞蹈、建筑设计、文学、绘画等等。宗教与艺术都是诉诸人的精神生活，通过不同的手段最终都是为达到同一个心理学状态。从传播角度看，艺术在宗教形态中得以更广泛的传播，而宗教也借由艺术的元素得以更全面的表现。云南民间道书中传承了很多仪式的音乐、符篆，是宗教思想文化的最佳载体，道书的传播与艺术关系十分密切。且云南本身少数民族众多，少数民族中的艺术元素又极其丰富，故而，民间道书的传播与艺术关系值得专门论述，本文将主要从建筑、乐舞、书法方面来具体阐述。

一. 云南民间道书传播与建筑

（一） 宗教与建筑的关系

宗教建筑是宗教文化的物质载体，承担着为宗教活动场提供域的角色。宗教建筑是宗教人员的生活空间、宗教活动的举行空间，同时还能在建筑中传达宗教美学，对传承宗教文化有着重要的作用。具体到道教建筑，《中华道教大辞典》中的解释是：“道教建筑泛指以道教宫观为主要形式的宗教建筑，包括供奉神仙的殿堂、回廊、亭阁、庭园、墓塔、碑匾、造像、壁画以及宫观建筑布局等。是道教徒进行宗教活动的主要场所，中国古代建筑的重要组成部分。”¹詹石窗教授认为：“道教建筑是以道教宫观为主要形式，体现羽化登仙信仰精神的一种宗教建筑。其门类有桥、坊、榭、塔、亭、台、坛、门、阙、阁、廊、斋、轩、舍、馆、楼、庙、府、堂、殿、观、宫等等。这些建筑门类或用以祭祀，或用以斋醮、祈禳，或用以修炼，或用以游览憩息。作为一种建筑群体，道教建筑不仅具有‘使用价值’，而且具有艺术价值。一般地说，道教名山宫观建筑群本身就是综合性的园林式建筑，是渗透了道教文化内蕴的艺术结晶。”²道教建筑不单单是道教活动的场所，也是道教思想的物质载体。道教建筑实则为信众们提供了一个神圣空间。道教宫观为道教建立起一个沟通人神的特殊场域，是链接神圣空间与世俗空间的一个非同质性的特殊场域。

（二） 云南少数民族建筑中的宗教元素

建筑作为一种独特的艺术形式，是通过对空间的理解和重构来展示对文化的理解。故而，建筑是一种通过外在空间结构来展示内在文化的特殊艺术表达形式。作为本选题的主体聚焦对象，不同民族在建筑与宗教方面均表现出不同的特质。以大理地区白族为例，基于白族本身的多元文化特色，其民居建筑有着独特的艺术气质。我们在大理的建筑中可以看到宗教文化多元融合的痕迹。而在这种宗教文化多元交融中，道教文化占据来不可忽视的一席之地。而民间道书在传播过程中，起到了加速道教文化因子传播的重要作用，并在此基础上，使得大理民族文化中的道教元素深入到了大理建筑文化中。通过对大理地区建筑艺术的分析，我们可以看出白族民众在民族文化精神层面中的共同审美意识，而这种共同的审美意识，恰恰是脱胎于宗教母体的。自古以来，宗教与艺术的关系密不可分，独特宗教文化构成的白族

¹胡孚琛. 中华道教大辞典[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1995, 164页。

²卿希泰、詹石窗. 道教文化新典[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1999, 1059页。

民族文化是建筑艺术的精神内核。宗教作为一种社会意识形态，将反作用于社会心理，从而对艺术层面带来一定的影响。如，由于长期受到本主崇拜的影响，白族形成了以追求内心安宁为旨要的“尚白”的艺术审美，故而在白族民居中，多使用白、灰、蓝三色。从现代美学艺术的角度看，白色可以对情绪起到安抚作用，灰色给人沉稳的心里暗示，蓝色表达深远之意境，这种搭配反应的艺术文化底蕴，恰恰是宗教文化影响下的民族集体选择。又如，受到道教、佛教文化的影响，在建筑中大量出现“卍”、“莲花”、“葫芦”、“如意”这样的带有宗教色彩的图案。

白族建筑中的符号与方位，也体现着道教的意蕴。现代符号学研究认为符号是“社会信息的物质载体”。法国人类学家斯皮尔伯说：“信息的传递有两条途径：或者在共享语言中将信息符号化，或者通过对信息做出说明，引起人们对信息的关注”。白族建筑中的赋予“吉祥寓意的诸多符号中融入了暗示、比拟、隐喻、象征、双关、谐音、借用等多种方式。图案、纹样、文字、符号等上至天文，下至地理，中至人事。四季平安、千祥云集、耄耋有寿、八方来财、福禄寿喜、金玉满堂、万福来朝等约定俗成的吉祥用语。如位于剑川县金华镇忠义巷11号的“三苏院”，木雕精致考究，格扇门及窗户雕有鹿鹤同春、鹭鸶登莲、凤穿牡丹、鸳鸯戏水、二八登梅、博古陈设、正龙祥云、福禄寿喜、麒麟望月等吉祥图案，手法细腻，并赋予祥瑞、福寿、求子等多重传统吉祥含义。金华镇西门街2号的鲁元宅中，大理石围栏雕有抚琴、剑、玉如意、腰刀、双鞭、酒杯、文笔、棋盘、卷轴、狮、象、鹿、马、麒麟等。这些符号有明显的道教元素。很多民居大门上贴有招财童子（利市仙官）、各种甲马纸、门神、兽牌、象、镜子、咒符、石狮、柏叶、簸箕、柳枝、红布、弓箭等，民居内部如厨房贴的灶君像，牲畜门贴弼马温，牛羊马猪等形象的甲马纸。此外，白族民居中十分重视庭院环境，大量种植花木，如山茶、杜鹃、梅花、腊梅、桂花、石榴、兰花、月季、迎春、灯笼花、苹果树、梨树、竹子等等”³。牡丹、桂花象征荣华富贵，石榴表示多子多福，桃树与桃符的功能相似，有驱邪之意。在大理白族建筑中的诸多避邪符号中，包括很多来源繁杂的图像，都可以看出浓重的道教色彩。

纵观白族的文化发展史，白族建筑艺术与宗教的发展呈现一种独立的契合关系。不同时期的建筑反应了不同时期的宗教特征。自道教传入大理地区，逐步融入到白族文化大结构中，成为影响白族文化以及白族建筑艺术的一大有力因子。在中华民族多元一体格局的大背景下，从道书文化传播角度关照白族建筑艺术，一方面有助于我们更好的理解白族建筑艺术背后的民族文化，一方面有助于厘清在多元文化格局中，道教传播所起到主线式作用。这种宗教与艺术的有机融合、相互渗透，对于文化认同，提升文化自信有着重要的现实意义。

白族建筑中体现了道教风水思想。风水观本质上是处理环境与人的关系，在农业社会中，风水为人们处理人与自然的关系提供了一种平衡帮助。风水观带有浓重的农业生产痕迹，在白族社会发展到农耕文明后，其对白族建筑也产生了重要的影响。如白族建筑中，尤其是民居建筑，十分重视藏风聚气，整个房屋的空间布局、方位朝向都反映了这种风水观。从《玄门安龙奠土科仪》的道书中可以看到，白族在安龙奠土中，对于选择地基十分看中。在白族的建筑艺术中，从其建筑程序来看，首先是选基仪式。白族信仰本主，认为每块土地均“有主”，动土前，要请村镇中有名望的风水先生进村实地勘察，选定宅基并择定具体日期。在白族人的空间观念中，村镇中的空间是洁净安全的，是本民族与祖先共同生活的场所，而村寨外则可能充斥着威胁人民生活的鬼魅不洁之物，故而，在选择地基上，白族人十分重视。

³李睿聪. 宗教视野下大理白族民居建筑艺术审美研究[D], 云南师范大学硕士论文, 2017-05-10.

白族人会用陶盆扣在地基上，数日后观测陶盆中是否有水汽凝结。这种民俗实则是白族受到汉族道教风水文化影响的表现。在这个简单的奠基环节中，融入了对“金木水火土”五行、“天地人”三才的理解和应用。同时，白族人判断地基风水的好坏，还会将公鸡、猫、狗等小动物置于该地，从小动物的反应来检测该地是否适合居住。

在白族的建筑艺术中，涉及到道教安龙奠土的科仪。其中科仪所使用的法器，也体现出来白族的艺术审美与道教文化的关系。如这些法器中使用到的白族木雕艺术，也结合来大量蕴含道教元素的图案。如白族木雕图案中出现来大量道教八仙的隐喻，这种隐喻主要通过八仙所用的八种法器的刻画来展现，即“暗八仙”。这种隐喻的艺术表达，一方面折射出道教对于白族建筑艺术的影响，另一方面也是白族对于中华传统文化的吸收，注重隐逸之美，擅长留白、象征。暗八仙的图案不仅出现在法器上，同时也出现在白族的民居、公共建筑中。白族木雕通过这种文化的隐喻，阐释了宗教文化对于人们艺术生活的影响力。同时，也说明道教文化已经融入到白族的主流文化意识中。这种展现模式恰恰证明冯友兰先生的观点：“道家对艺术本身没有正面提出系统的见解，但是他们追求也灵的自由流动，把自然看为最离理想，这给了中国的伟大艺术家无穷的灵感。”⁴

在彝族的建筑中，尤其注意房屋建好后的安龙仪式。彝族建筑有个重要环节，在安龙之前要在房屋堂屋的中央和四角预留洞口，仪式的重点是将这些洞口封住以寓意奠土仪式的完成。那么，这五个点的选取，其实从符号象征意义上看，就是指证了这个房屋。而中央洞口中的四个小碗更是将整个房屋的四方观投射其中。总体上看，中央的洞、堂屋、整个屋宅、居住空间这几个空间，是一个一环套一环的依次空间类比概念。中央洞中的小碗是屋子四角的一个空间概念的浓缩，而屋子的内的四角又代表了整个居住空间范围内的东南西北四方。这恰恰反应了道家文化中的一种四方的空间观。同时，这种象征意义，也是中国传统文化最核心的天人合一观念的映射。这其中涉及到周易中的四方八卦、天地人三才之道，同时还有道家思想中的天人关系。

与白族相似的纳西族群，虽然信奉道教的人员较少，但是随着历史上汉文化的传入，汉族的建筑艺术也开始在明清时期对丽江地区的纳西族造成影响。以纳西木氏土司建筑为例，大型宫殿式建筑群，有牌坊、木家院、皈依堂、玉皇阁、三清殿、光碧楼、经堂、家庙、万卷书楼等。其中宗教痕迹显而易见，且外来宗教与本土信仰相融合。木氏土司的宫殿式建筑群显然是吸收了中原建筑理念，且在格局上有意模仿紫禁城的建筑规格。但这并没有使得木氏建筑失去自己的风格。木氏的建筑始终保持着自然风格，在建筑中融入了纳西族对于太阳的崇拜和对于东方的尊崇。明末徐霞客行至丽江时曾注意到，丽江建筑多东向，这和纳西东巴教中有对于“木”的原始崇拜，故而在住宅上，纳西人也喜欢朝东方，属木的住宅。所谓得木之气而盛。

（三）道书中符号学意义上的建筑时空观

在道书中记载的四方八卦对于中国传统的建筑学有着极深的影响。方位观实际上是时间和空间的一个坐标图，正方位一直是历代重视之事，所谓惟王建国，辨方正位。八卦方位分正四门和四隅门。且在道学体系中，八卦不仅与方位相对应，还与五行想匹配，故而也就推延出来，在建筑中的方位与人的相生相克关系。如命属木的适合住震卦代表的东方。中国传统文化这种以时空为轴的方位观其实是天人合

⁴冯友兰：《中国哲学简史》，北京：新世界出版社，2004年，第23页。

一思想的最好诠释。从人类的发展史上看，人类很早就懂得择地而居，居住环境讲求感天地之气。

人类学家有一个共识：房屋即世界。在人类长期的历史进化过程中，住所一直是人和自然建立关系的一个门户，我们可以通过不同民族不同地区的房子观察到他们不同的世界观。以中国为例，堪舆之学即风水之道，将就房子的坐落位置是否与自然中的资源相适应，能够为居住者提供一个好的磁场环境。一旦房子搭建好，就形成了一个里外有别的世界。而这种里外之别的意识，从房屋结构抽离出来之后又重新以不同的圈层融入到中国人的社会生活中，进而有了“里外之别”，如自己与他人的关系，男女之别，家和社会的差别，甚至是华夷之别。这种社会逻辑的建立，是从简单的居住空间进一步展开的。故而，这种建筑上的时空观念可以反映出一种文化的本旨。

道书的传播，其实是在传播一种时空理念，通过这种理念的普及继而竟想到建筑设计观念中。以安龙奠土为例，人们通过仪式的践行，对于四方八卦的理解不单单是局限于书本文字上的符号，而是在日常生活中的行为，是更加具化的理解。在这种仪式中，践行者加深了对于传统文化中的空间的理解，什么是四方，什么是八方，什么是中央。在一场奠土仪式的神圣时空中结成了一个系统的符号，从而建构起一定的符号语言。表达一种宗教意义。而这种表达的可能性，是建立在一个同一的文化内核之上。这也是符号与文化动力学的关系。且，符号具有传播的可能和意义。符号的习得在一定程度上担负了文化推动的助力。仪式中的各种符号元素，更多的像是一种沉默的间接语言，在表达着同一的文化意义。

建筑会从物理意义上构建一个空间感，而宗教意义上，伊利亚德将空间分为神圣与世俗之别。布迪厄的空间观认为，空间不单有物理学的意义，从人文角度审视，空间是具有社会文化属性的一个范畴。而民间道书中记载的关于建筑的空间感，更多的是一种社会文化的展示。所以民间道书的传播，一定意义上赋予了这些区域的建筑以生机，孕育着不同的文化要素。

二. 云南民间道书传播与舞乐

道教音乐由来已久，道教科仪音乐也称道教音乐，道教音乐的产生主要服务于道教科仪，与民间音乐关系密切，而道教音乐的流传主要依赖于道教经书的记载。在云南流传的诸多民间道书中，有大量关于道教音乐的内容，如曲调、乐谱。道教音乐基于不同地域的语言风俗差异，各地的道教法事和音乐、经文也有很大差异。不过，道教音乐多以本民族音乐为依托，具有浓郁的地方特色。

（一）各民族音乐与道教经书

道教音乐的魅力除在宫观中举行的斋醮仪式中展现外，同时更多的是展现在民间的应用中。随着道书的传播，道教科仪的民俗化，道教音乐也流行于各种民俗活动中，如祝寿、求子、消灾、祈福等。在这个民间化的过程中，大量的曲目与当地的民间音乐交融，形成了不同地区不同民族的地方特色。这些民间科仪音乐一方面具备了道教音乐的超然神韵，一方面又有强烈的民族风格和民族审美意识。从某种程度上看，道教可能随着时局的不同发展呈现出不同的态势，而道教音乐却在传播的过程中没有消逝过。并且，以音乐的形式传播，实则以艺术的形式保全了其背后的文化内核，在一定程度上看，其文化动力不随着外在某种固定形式而消减。这正式文化动力的真正魅力所在。以纳西族的道教音乐为例，其韵律

中有着道乐“人神感应”的同时也杂糅了儒家“礼乐”思想。从而形成了一种多元文化的综合体。

以白族为例，上文提到的白族安龙奠土仪式中，除其建筑美学意义外，还有音乐意义。在其奠土过程中，以及其他的道教科仪中，道教音乐都扮演着不可或缺的重要角色。在仪式中的诵经所用的调式、用法器所奏的配乐，都体现着民族文化中的音乐美学。此外，仪式中的念咒、画符、掐斗、步罡等均离不开音乐。可以说，没有音乐伴随的道教科仪是没有灵魂的。而这种宗教音乐，按照体裁讲，具体可分为器乐和声乐两种。细分之下，又有大调、小调、步虚，以及道腔和洞经腔等几类。大调气势磅礴，曲目有《全八卦》《大吉祥》《咒章》等，小调只使用部分乐器，多为吹弹，主要用于伴奏，曲目有《小白门》《万年华》《到春来》等。大理白族地区的村寨中普遍设有洞经会，白族洞经会的特点是，除在文昌圣诞、老子圣诞等道教节日弹唱诵经外，还专门有《大理白族文昌帝君蕉窗十则》来作为一种劝善的道德条文。

道教在传入丽江之初，为了获得更广阔的传播背景，道教有意识的将其教义与当地本土信仰相融合。东巴文化中有原始的对于天的崇拜，这种原始崇拜恰恰与道教的天道文化相吻合，故而，在进一步的结合后，纳西文化中的自然神格的天神被改造成了具有人格意义的天神；纳西族的自然龙身崇拜也被改造成了龙王崇拜。纳西族的其他信仰神与道教神灵并存共同享受香火。这种信仰上的交织改造，同样也体现着具体科仪中使用的配乐上。以丽江的道教科仪音乐为例，其中的洞经音乐谈演，使用的是《大洞仙经》《关天帝君觉世真经》《忠义经》《孝经》等，由此可见，民间道书的传播，是在实践意义上践行着一种文化信仰。这种仪式音乐实则扮演着一种广义的音乐文化角色。道书是传播的载体，音乐是表现的形式，而背后蕴含的是一种文化的认可与进一步传播。这也就是我们讲的文化之动力所在。以纳西的洞经音乐为例，其思想上秉承着儒家文化的礼乐思想，其形式上体现着道教音乐的特质，它在表现形式上突破了所谓的宗教界限，而内涵为一种文化核心——兼容三教后的一种文化认可。更重要的是，这种文化认可是双向的。纳西东巴文化吸收道教音乐的同时，也对道教音乐有一定的影响。即我们讲的文化涵化的过程。这种文化涵化最后构建出一个文化区域。在特定的时间、空间中建构成一个新的文化现象。道教音乐深谙中国民众的功利化的宗教心理需求，并迎合了这种民情，从而对音乐功能进行了多元化改造。如《文昌大洞仙经序》中提及了多种宗教功能，如解冤结、安坟宅、祈风雨、降祥瑞、致蚕谷、禁虫虎、止旱浑滞等，这种多功能性在一定程度上表现出在民间道书的传播促进下，在宗教音乐的强大助力下，文化的核心认同得到了最高程度的体现。

瑶族道教受汉族道教影响深远，表现在音乐上依然。瑶族道教仪式中的音乐主要受汉族道教音乐影响。当然，其背后的文化要素依然是瑶族原始宗教信仰与汉族道教在精神内涵上相契合。故而，在文化核心认知完成之后的文化外现形式上的一致是一个顺其自然的发展结果。同样的，在任何一个艺术形式的传播过程中，都不会是一成不变的，尤其是一个文化遭遇境遇外的过程中，必然有本土化的转变。再次审视瑶族道教音乐我们会发现，以盘王信仰为基础的瑶族文化，在融合了道教文化后，彰显出不同于其他民族的道教音乐文化特质。如，在瑶族道教的拜神仪式中，除道教常规神祇外，要单独请瑶族祖先，而这部分的仪式，是以瑶族特色的“流乐”的形式进行的。同时伴奏以瑶族特色的长鼓《盘王大歌》。

瑶族道教经书的表述形式分为默读、朗读、念神等。念神分不同唱腔，如“四言句腔”、“五言句腔”、“七言句腔”、“长短句腔”等。从音乐角度看，道教经书念唱多为五声调式：宫、商、角、徵、羽。演唱时有鼓点伴奏。瑶族民间道书中显示出的音乐分为声乐和器乐两种体裁。经书的唱法可分为顺唱、隔唱、综合类等。仪式中分为法器舞、道具舞、兵器舞、综合舞、情节舞、哑剧舞。《简论云南瑶

族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化特征》中有详细音乐舞蹈的描述。瑶族道教的音乐唱词中分为咏唱和吟唱两类，且多为四言四句、五言四句，如文山富宁地区瑶族道经《咒水科》中即是五言步虚词，这种唱词有利于经书在民间的传播。就乐器而言，一般常用法鼓、锣、擦、法铃等几种。

（二）民间道书中的舞蹈艺术

除了音乐之外，云南某些少数民族的民间舞蹈也收到了道教文化的侵染。如彝族的“烟盒舞”，起源于生产生活，表演时弹响烟盒以伴舞，配合笛子、二胡等乐器。舞者翩翩起舞，舞蹈绪豪放浪漫，优美精巧。舞姿中有部分内容明显染有道教文化的色彩，如“关圣撕刀”、“仙人搭桥”、“仙人摘桃”等，是道教神祇为当地信仰所接受并影响在生活层面的痕迹。

云南瑶族在历史上经历了不同阶段的民族生产的挑战，在漫长的历史中，便携式的“铜铃”在民族迁徙的过程中伴随着瑶族人。说到瑶族的铜铃舞，从起源上讲，与道教有着渊源。传说孙思邈为老虎治病时使用铁圈撑开虎嘴，即“虎撑”，后演化为民间医生使用的“串玲”。而瑶族认为铜铃代表福音。这种对于铃铛的共同使用，使道教舞蹈与瑶族原始舞蹈紧密结合，形成了瑶族舞蹈的基本形式——盘王舞。铜铃舞作为盘王舞中的一种，是少数民族民间歌舞在道教文化影响下丰富发展的一种例证。“铜铃舞”在瑶族民俗中起到了口述历史、教育后代、增加民族情感的作用。而舞蹈的传播过程中，体现了对道教文化内核的认同，在丰富晚上统一后，又以舞蹈形式传播，增加了文化的动力。铜铃不但是瑶族民间舞蹈使用的工具，也是瑶族师公、道公做法事时用的法器。

云南文山地区瑶族的“度戒舞”也同样是道教文化影响下的产物。度戒舞是瑶族举行“度戒”仪式时所表演的一种舞蹈，形式非常丰富，如文山州瑶族有“丢曼步”、“乐花”、“踩田地”、“训童”、“倒罢舞”等。度戒舞分为“文舞”和“武舞”，文舞由师公跳，节奏轻松，步伐灵活，舞姿优美，师公配合上身手中的法具翩翩起舞，舞蹈灵动流畅。道公跳的武舞，相比较而言更加威严。武舞动作持重，舞动刚健有力。度戒舞，一方面被看着舞蹈，一方面也被看作宗教科仪。则会正式道教文化秒趣之所在。在这种多元性质呈现的形式中，更好的诠释来道教文化对日常生活影响的多纬度属性。度戒舞中，不论文武，都有着铜铃舞的痕迹存在。这体现了文化的一体性。铜铃舞体现了瑶族道教文化的核心，如其舞步约有14种，其中八卦步、行罡步、动鼓步、镇帅步、九宫步、鬼脚步等，均与道教相关。铜铃舞中还有以“圆”为运动轨迹的特色，也是道教思维影响下的一种表现。铜铃舞融合与瑶族的祭祀舞蹈与民俗舞蹈之中，渗透在生活的各个层面。如在瑶族地区中，中小学还在学习铜铃舞，随着现在生活的发展变化，铜铃舞也经过了一定程度的改革，但是其风韵不变。这也从一个角度反映了文化的传承。铜铃舞蹈在一定程度上传播了文化的内核，是文化的动力表现。

壮族、苗族中均有“跳端公”一说。所谓“跳端公”，是一种巫医民俗，和道教“踏星辰”类似，同时融合来舞蹈、音乐、戏剧等诸多元素，旨在沟通人神，治病驱魔。这种科仪舞蹈受道教影响的表现是对星辰的崇拜，且遵奉伏羲、女娲，行禹步，使用八卦、五行等。而端公本身身着红裙、手持神带，吹响牛角，并附和节拍跳动，这一系列的动作，实现了从视觉到听觉的多感官经验，这一系列的符号构成了仪式的特殊意义，在特定的神圣空间中建构其一种新的人神关系。

从人类学角度看，这种科仪舞步，是通过舞蹈与社会生活发生密切联系，舞蹈是人类的一个交流体系，在特定的时空中有着丰富的象征符号意义，起到了沟通的作用。这种特殊的形体语言，是人与社会生活中的一个交流方法。这种舞蹈的意义，不是单纯的一个艺术想想，其更多折射出的是一种超越日

常生活的神圣行为。该行为不单是治病、沟通人神，还是表演者与信众之间的交流，也就是说，它不单纯的是一种艺术或宗教行为，同时是一种社会生活方式，是宗教文化内核驱动下的生活实践。这种舞蹈行为因为其内在的文化内核而具有人类学、宗教学、社会学的意义。我们对其研究的视角，是将其还原到人类活动链条中的一环，而非一个单纯的行为。其重要意义在与，通过这种民间宗教舞蹈的形式，更加有利于文化的传播。正式因为受众接受了其仪式背后的文化价值，才会进一步的加以执行、传播。这也正式文化传播的途径和意义所在。没有文化内核的舞蹈行为只是单纯的人体运动，有了文化内核的舞蹈，将被视为文化体系中的一个元素，被附着在文化动力的意义之上。

道教舞蹈是在原始祭祀舞蹈、巫舞的基础上发展而来的，且融合了道教的思想。如云南文山地区在农历二月十五的老君诞时，会演出系列舞蹈，如“韩越独舞”，“苏秦背剑”，“三星相会”等，展示了神仙事迹，且表达了道教的基本理念——神仙可学，人人皆可修仙。同时，道教舞蹈中还展示了很多天堂、地狱的概念。这种文化理念正是在民间舞蹈的形式中慢慢流传，是文化传播的另一种形态。“善有善报，恶有恶报”的这种理念是道教舞蹈中修仙得到的法门。道教舞蹈从艺术的纬度对道教惩恶扬善的理念加以宣扬，也特有的直观表达形式加速了文化的传播，维护了社会道德秩序。

舞蹈与上古巫术有着密切的关系，舞字的甲骨文写法乃是一个人两手提着牛尾巴，恰如《吕氏春秋》中描写的“三人操牛尾，投足所歌八阙“相符合。道教中的步罡踏斗一方面是作为法术流传，另一方面，我们可以视为一种舞步，是沟通人神之法门。《云笈七签》中对于步罡描写到：先举左，一踉一步，一前一后，一阴一阳，初与终同步，置脚横直，互相承如丁字形。可见，道教的步罡是有固定运动轨迹的，即舞步。且其从功能性上看，也起到了舞蹈的作用，如娱乐人神、促进社会共同意识、增加社会共同审美、传播文化理念。

道教的禹步是构成道教科仪的重要元素之一，同时，禹步还被吸收应用在多个少数民族的巫术舞蹈中，继而成为民族舞蹈传承的一部分。也就是说，这种文化内核主导下的文化表现形式是多样的，禹步在文化传播发展过程中起到了沟通神圣与世俗的作用，加强文化自我认同的同时加强了文化的区域一体化。在具有宗教属性的同时也兼具文化属性，在民俗生活中起到了文化审美和健身保健的作用。禹步起源于模拟星斗，这虽然是道教的科仪行为，但是其背后是先民对于生命的思考、对于宇宙的观察，更多的反应了一种文化的内核，文化的输出。这种对时空、对生命的深层思考，才是道教文化的核心内核之所在，也是在这也的文化内核吸引之下，不同的文化元素附着在一个整体系统之中，不断的传播发展，生生不息。所以，从起源看，道教舞蹈与普通舞蹈都是源于早起的巫术、祭祀；从功能看，道教舞蹈起到了普通舞蹈的作用：娱乐、传播、教育、审美、沟通。

三. 云南民间道书传播与书法

民间道书与书法的关系密切。从道书的传承方式看，其多为手书，古之师徒传抄均为毛笔，经书本身就是一种书法作品。且从内容看，道书中的很多符篆，又被称为“云篆”，早起即在隶书基础上形成，既是一种神秘的宗教符号，又是是一种独特的书法艺术。道书的书体有32种之多，除“云篆”外，还有“八显”、“天书”、“龙章”、“玉牒”、“玉篆”等等。道教的书法艺术的背后是道教之宇宙观，

性情见诸文墨，更彰显出一种独特的艺术审美，如东晋著名书法家王羲之本身即道教徒，王羲之曾在书信中提及“书之气必达乎道……万古能名”，可见这两者关系之奥妙。

道教的符箓是一种特殊的书法艺术。符箓是道教的重要道术，是道士用以沟通鬼神的工具。相传，道教符箓来自黄帝的“云书”。《元始五老赤书玉篇真文天书经》记载“生于元始之先，空洞之中，天地未根，日月未光，幽幽冥冥，无祖无宗，灵文畸诡，乍存乍亡，二仪待之以分，太阳待之以明，灵图革运，玄象推迁，乘机应会，于是存焉。天地得之而分判，三景得之而发光，灵文郁秀，洞映上清。发乎始清之天，而色无定方，文势曲析，不可寻详。元始炼之于洞阳之馆，冶之于流火之庭，鲜其正文，莹发光芒，洞阳气赤，故号赤书。”⁵符箓之闻是自然之云气凝结而成，悬浮于虚空之中。神人观而模写后而流传于世。

“云书”是用流云为工具的一种书法，在秦汉之后发展为“神符”，用以沟通人神，镇邪扶正。《抱朴子内篇·登涉》：“山无大小，皆有神灵。山大则神大。山小即神小也。入山而无术，必有患害。或被疾病及伤刺，及惊怖不安；或见光影，或闻异声；或令大木不风而自摧折，岩石无故而自堕落，打击煞人；或令人迷惑狂走，堕落坑谷；或令人遭虎狼毒虫犯人，不可轻入山也……凡人入山，皆当先斋洁七日，不经污秽，带升山符出门，作周身三五法……上士入山，持三皇内文及五岳真形图，所在召山神，及按鬼箓，召州社及山卿宅慰问之，则木石之怪，山川之精，不敢来试人。其次即立七十二精镇符，以制百邪之章。及朱官印包元十二印，封所住之四方。亦百邪不敢近之也。”⁶可见，符箓在道教中具有特殊的应用价值。

道教符箓作为一种具有抽象意义的书法，最早是在隶书的基础上形成的。出于增加神秘感的需要，道教对符箓做了很大的改造，突破了原有的汉字笔画，吸收了草书的写法后，成为了一种独特的艺术表现形式。三国书法家钟繇论说：“笔迹者界也，流美者人也，非凡庸所知。见万象皆类之，点如山颓，摘如雨线，纤如丝毫，轻如云雾，去者如鸣凤之游云汉，来者如游女之人花林。”⁷书法之美，在于通过笔墨浓淡、线条流转模写天地之景象，人物之心绪，道教书法自成一派，外人不可识，既是道士沟通人神的密码，又是可供人欣赏的艺术作品。

⁵道藏(第1册)[M].北京,上海,天津:文物出版社,上海书店,天津古籍出版社,1988年,第774页。

⁶王明.抱朴子内篇校释[M].北京:中华书局,2002年,第299-301页。

⁷胡经之.中国古典文艺学资料丛编(三)[M].北京:北京大学出版社,2001年,第54页。

운남성 민간 도교서적의 예술적 요소 분석

쑹예초(宋野草)

중국 운남민족대학 · 강사

개 요

운남성 민간의 도교서적은 기록매체로서, 전파과정에 있어 도교의 사상을 전달하는 중요한 역할을 하였을 뿐만 아니라, 여러가지 형태의 예술을 전달하는데 있어서도 특별한 공헌을 하였다. 민간의 도교서적에는 대량의 科儀, 즉 道樂, 符箓, 儀軌 및 전통예술의 音樂, 무용, 서예 등을 포함하고 있다. 본고에서는 운남성 민간의 도교서적을 중심으로, 이들이 어떻게 다양한 예술형태와 관계를 맺었는지 살펴보고 아울러 종교와 예술의 밀접한 관계에 대해 설명해 보고자 한다.

주제어: 민간 도교서적, 전파, 건축, 음악무용, 서예.

헤겔이 말하기를 “客體와 對象의 측면에서 놓고 보면, 예술은 종교와 밀접한 관계가 있다. 오직 예술만이 초기 종교적 관념의 형상에 대해 해석할 수 있다”고 하였다. 외형적인 형태를 보면 종교에는 다양한 예술적 요소를 포함하고 있는데, 예를 들어 음악, 무용, 건축설계, 문학, 그림 등이 있다. 종교와 예술은 모두 인간의 정신생활의 수요를 충족해 주는데, 이들은 서로 다른 경로를 통해 결국에는 공통된 심리상태에 도달하게 한다. 전파과정을 놓고 보면, 예술은 종교적인 형태를 통해 더욱 광범위하게 전파되고, 종교 역시 예술이라는 매개체를 통하여 더욱 포괄적인 모습을 드러낸다. 운남의 도교서적은 다양한 종류의 음악, 符箓을 포함하고 있어, 종교사상의 훌륭한 동반자 역할을 한다. 이렇게 볼 때 도교서적의 전파는 예술과 매우 밀접한 관계가 있는 것을 알 수 있다. 운남성에는 소수민족이 많기에, 아주 다양한 소수민족 예술형태가 존재한다. 그 중에서 우리는 주로 도교서적에 포함된 건축, 음악무용, 서예에 대해 중점적으로 살펴볼 것이다.

1. 운남성 민간 도교서적의 전파와 건축

(1) 종교와 건축의 관계

종교건물은 종교문화의 물질적인 형태로, 주로종교활동 장소를 제공하는 역할을 한다. 종교건물에는 종교인의 생활공간, 종교활동공간 등이 있다. 이러한 건물들은 건축과정에서 종교의 미학을 포함하여, 문화를 전승하는 역할도 한다. 다시 말해서 종교문화를 전승하는 아주 중요한 역할을 하는 것이다. 『中華道教大辭典』에서는 도교건축에 대해서 말하기를 “도교 건축이란 宮觀을 중심으로 한 다양한 종교건축을 말한다. 구체적으로 보면 신선을 모시는 殿堂、回廊、亭閣、庭園、墓塔、碑匾、造像、壁畫 및 宮觀建築 배치 등이 있다. 이러한 건축물은 종교활동을 진행하는 주요 장소이고, 또한 중국 고대 건축의 중요한 구성부분이다”¹라 하였다. 그리고 잔스황에 의하면 “도교건축은 도교의 宮觀을 주요형식으로 하는데, 羽化登仙의 사상을 종교건물에 반영하였다. 구체적인 유형을 보면 橋、坊、榭、塔、亭、臺、壇、門、闕、閣、廊、齋、軒、舍、館、樓、廟、府、堂、殿、觀、宮 등이 있다. 이러한 건축물들은 제사를 지내거나, 혹은齋醮、祈禳, 修煉, 관광, 휴식 등 용도로 사용된다. 복합적인 건물군인 도교건축은 실용적인 사용가치가 있을 뿐만 아니라, 아주 높은 예술성을 포함하고 있다. 일반적으로 보면 도교의 名山宮觀建築은 그 자체로 종합적인 園林式建築이며, 그 속에는 아주 깊은 도교문화의 결정체를 포함하고 있다”²고 하였다. 즉 도교건축이란 단순히 도교생활의 장소가 아니라 도교사상을 포함하고 있다는 것이다. 이러한 건축물들은 신도들에게 신성한 종교적 장소를 제공한다. 도교의 宮觀은 신과 인간이 소통하는 장소를 제공하고, 나아가 신성한 공간과 세속적인

¹胡孚琛. 中華道教大辭典[M].北京:中國社會科學出版社, 1995, 164頁.

²卿希泰, 詹石窗. 道教文化新典[M]. 上海:上海文藝出版社, 1999, 1059頁.

공간을 연결하는 특수한 역할도 담당한다.

(2) 운남성 소수민족 건축에 있는 종교적인 요소

건축이란 하나의 독특한예술형태로, 공간에 대한 이해와 문화적인 요소가 필요하다. 다시 말해서 외형적인 공간구조를 통하여 내면적인 문화예술의 특성을 나타내는 표현형식이다. 본고의 연구 대상은 다양한 소수민족 건축물로, 이들은 종교적인 측면에서 서로 다른 특징을 나타내고있다. 大理의 白族을 예를 들어 보면, 그들은 자신만의 풍부한 문화적인 특색을 지니고 있으며, 이러한 요소들을 건축물에 반영하여 아주 독특한 예술적 기질을 형성하였다. 大理의 건축물을 보면 많은 경우에 문화적인 요소와 종교적인 요소가 혼합되어 있는 것을 볼 수 있다. 그 중에서 도교적인 부분은 아주 큰 비중을 차지한다. 구체적으로 보면, 도교서적은 민간에서 전파하는 과정에서 도교예술의 확산을 촉진하는 역할을 하였다. 사람들은 도교서적에 대한 이해와 함께, 도교문화의 특징을 지역 건축물에 잘 반영하였다. 大理의 건축예술에 대한 분석을 통해, 우리는 白族의 정신세계에 내재되어 있는 공통적인 심미관념에 대해 이해할 수 있게 된다. 이러한 심미형태는 종교라고 하는 母體를 통하여 사람들의 관념속에 자리잡게 되었다. 먼 옛날부터 종교와 예술은 떨어질 수 없는 관계에 있었다. 이 지역의 종교문화 특징은 백족의 민족문화와 건축예술의 사상적 정수이다. 종교란 하나의 사회적인 의식형태로, 사회심리에 영향을 준다.이러한 부분은 나아가 예술형태에도 큰 영향을 끼치게 된다. 예를 들어 오랜 세월동안 本主崇拜의 영향을 받은 백족은 공통적으로 “흰색을 숭배”하는 예술적 심미관을 가지게 되었다. 그렇기 때문에 백족이 거주하는 지역은 주로 흰색, 회색, 청색을 사용한다. 현대의 미학관점에서 보면 흰색은 정서의 안정을 가져다 주고, 회색은 평온한 마음을 유지하는데 도움이 되며, 청색은 깊은 마음을 나타낸다고 한다. 이러한 색상을 사용하는 것은, 문화적 깊이에서 나온 것이고, 또한 종교문화의 영향을 받은 민족의 지역적 특징이기도 하다. 또 다른 예로 백족은 불교나 도교의 영향을 받으면서, 건물에 매우 많은 卍, 연꽃, 조롱박, 여의 등 종교적인 색채를 띤 문양을 새겨넣었다.

白族의 건축물에 있는 符號나 방위는 도교적인 요소를 많이 포함하고 있다. 현대의 학자들에 의하면 부호란“사회적 정보를 전달하는 매개체”라 한다. 예를 들어 프랑스의 인류학자 斯皮爾伯는 말하기를 “정보의 전달은 두 가지 경로가 있다. 하나는 공동으로 사용하는 언어를 정보화 하는 것이고 다른 하나는 부호를 통해 설명하는 방식이다. 두 번째 방식은 사람들의 주목을 끌게 만든다”고 하였다. 백족은 건축물에 “길하고 상서로운 의미로 여러 가지 부호를 새겨 넣었는데, 거기에는 암시, 비유, 상징, 차용, 의인등 다양한 방법이 있다. 그림, 문양, 문자, 부호는 천문, 지리, 인사를 포함한다. 그 외에도 사계절, 상서로운 구름, 장수, 재물, 복록, 금옥만당 등 여러 가지 상서로운 상징물을 새겨 넣었다.” 대표적인 건물로는 劍川縣 金華鎮忠義 巷11號의 「三蘇院」이다. 이 건물은 나무로 지어졌는데, 출입문의 양옆과 창문에 鹿鶴同春、鸞鷲登蓮、鳳穿牡丹、鴛鴦戲水、二八登梅、博古陳設、正龍祥雲、福祿壽喜、麒麟望月 등 여러 가지 상서로운 문양을 조각해 넣었다. 공법이 아주 섬세하여

복록과 무병장수 및 자손에 대한 소망을 잘 표현하였다. 그리고 金華鎮西門街 2 號의 魯元에는 대리석으로 조각한 담장이 있는데 거기에는 현악기, 검, 여의, 허리칼, 채찍, 술잔, 붓, 바둑판, 사자, 호랑이, 노루, 말, 기린 등이 새겨져 있다. 이러한 부호는 모두 도교적인 색채를 지닌다. 또 많은 주민들은 대문에 재물 童子 그림을 붙이거나 혹은 門神, 神獸, 코끼리, 거울, 주문, 사자, 버드나무, 紅布, 활 등 그림을 붙이고 주방에는 재물신 그림을 걸어 놓고 있다. 뿐만 아니라 마구간에는 弼馬溫 혹은 소, 양, 말, 돼지의 그림을 붙여놓는다. 백족은 정원 환경에도 아주 큰 공을 들이는데 마당에 차나무, 두견화, 매화, 계화, 석류, 난, 월계, 영춘, 등롱화, 사과나무, 배나무, 대나무 등 각종 식물을 심는다.³ 여기서 모란, 계화는 부귀를 상징하고 석류는 다복을 상징하며, 복숭아 나무는 벽사의 의미가 있다. 大理의 백족 건물에는 많은 벽사의 기호가 있는데 문양은 매우 다양하고, 아주 농후한 도교적 색채를 담고 있다.

백족 문화의 발전 역사를 보면 이들은 예술과 종교를 혼합하여 하나의 독립적인 예술 형태를 형성하였다. 또한 서로 다른 시대의 건물은 서로 다른 종교적 색채를 지니고 있다. 도교가 大理 지역에 전파된 이후 재빨리 현지 문화와 융합하면서 백족 문화와 건축의 아주 중요한 요소가 되었다. 이러한 부분에 대한 연구를 통하여, 우리는 백족 건축물에 포함된 민족 문화에 대해 더욱 잘 알게 되었다. 이들의 문화를 분석해 보면 다원화한 문화적 배경 속에서, 도교가 아주 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있다. 종교와 예술은 서로 융합하고, 문화 속에 침투하면서, 문화적 자신감을 높이는데 큰 역할을 한다.

백족의 건물에는 도교의 풍수사상도 깃들여 있다. 풍수란 근본적으로 보면 처한 환경과 인간의 관계이다. 농경사회에 있어, 풍수는 인간과 자연의 관계를 균형잡는 역할을 하였다. 풍수 사상에는 짙은 농업생산의 흔적이 남아있는데 백족 사회는 농경생활을 시작한 이후, 건축물에 다양한 풍수사상을 반영하였다. 특히 백족의 거주지역을 보면 이들은 藏風聚氣를 아주 중요시 하고 있다. 그리하여 집안의 공간배치나, 방위 등 면에서 모두 풍수사상을 반영하였다. 『玄門安龍奠土科儀』의 기록에 의하면, 백족은 집터를 선택할 때, 풍수지리를 아주 중요시 여긴다고 했다. 이들의 건축예술 및 건축물을 짓는 순서를 보면 먼저 집터 선택 의례를 실시한다. 백족은 ‘本主’신앙을 갖고 있는데, 모든 땅은 주인이 있다고 한다. 그렇기 때문에 건축을 하기 전에는 마을의 가장 유명한 풍수선생을 불러 땅을 관찰하고 나서 구체적인 착공 날짜를 정한다. 백족의 공간개념에 있어, 마을이란 청결하고 안전한 곳이다. 그곳은 사람과 조상이 같이 생활하는 장소에 속한다. 반대로 마을 밖은 우리의 생활을 위협하는 곳 또는 더러운 곳으로 인식되고 있다. 그렇기 때문에 백족 사람들은 집터를 선택할 때 먼저 대야를 땅에 덮어두고, 며칠 뒤에 대야 안쪽에 물기가 스며드는지 확인한다. 이러한 방식은 도교의 풍수사상이 반영된 것이다. 이렇게 단순한 행위 뒤에는 ‘금목수화토’, 오행, ‘천지인’의 사상이 깃들여 있다. 아울러 백족은 풍수의 좋고 나쁨을 판단하는 기준으로 수탉, 고양이, 강아지 등 동물을 그

³李睿聰. 宗教視野下大理白族民居建築藝術審美研究[D], 雲南師範大學碩士論文, 2017-05-10.

곳에 두어 동물의 반응을 살펴 보면서 인간이 거주하기 적합한 곳인지 판단한다.

백족의 건축예술을 보면 도교의 安龍奠土 科儀가 많이 사용된 것을 알 수 있다. 과의에 사용되는 法器는 백족의 문화예술과 도교의 관계를 설명해 준다. 구체적으로 백족의 법기는 조각예술에 반영되는데, 그 속에는 도교적 요소가 포함되어 있는 것이다. 예를 들어 백족의 木彫 圖案을 보면, 도교의 八仙에 대한 은유가 아주 많이 포함되어 있다. 이런 은유는 팔선이 사용했던 여덟 가지 법기를 통해 표현되었는데, 즉 ‘暗八仙’이라 한다. 예술 속에 은유를 포함하는 것은, 한편으로는 백족 건축물에 대한 도교의 영향이고, 다른 한편으로는 백족이 중국 문화를 수용한 결과라 할 수 있다. 暗八仙의 圖案은 법기 뿐만 아니라, 백족의 거주지, 공공건축에서도 잘 드러난다. 이들은 나무조각에 은유적인 도안을 포함하여 종교문화가 생활예술에 얼마나 큰 영향을 주었는지 보여준다. 물론 이런 현상은 도교사상이 백족의 의식형태에 큰 영향력을 끼치고 있다는 상징이기도 하다. 이런 면에 대해 풍우란은 말하기를 “도교는 예술에 대해 체계적으로 언급한 적이 없다. 하지만 그들은 영혼의 자유로움을 추구하고, 자연을 아주 중요하게 여기는데, 이러한 것들이 중국의 예술가들에게 아주 큰 영감을 주었다”⁴고 하였다.

이제 다른 민족인 彝族의 건축물, 특히 건물을 다 지은 이후의 安龍의례에 대해 보기로 하자. 이족의 건축에는 아주 중요한 절차가 있는데, 그것은 安龍을 하기전 집의 거실 중앙과 네 개의 모서리에 미리 구멍을 준비하는 것이다. 의례의 핵심은 곧 이 구멍을 틀어막는 것으로, 건물의 완성을 의미한다. 이렇게 다섯 곳을 선택하는 것은 부호의 상징적 의미로 볼 때, 집 전체를 의미한다. 그리고 거실 중앙 구멍에는 네 개의 작은 그릇을 두는데 그것은 이 그릇이 집 전체를 비춘다는 의미이다. 구체적으로 보면 중앙의 구멍, 거실, 집 전체, 거주공간 등은 하나의 연결된 고리에 속한다. 그렇기 때문에 중앙에 네 개의 그릇을 두는 것은 집안의 모든 공간을 의미하는 것이다. 이들에게 있어 집안의 네 곳 모서리는 동서남북을 의미한다. 이런 현상으로 볼 때 도교의 공간개념이 이족의 생활속에 스며든 것을 알 수 있다. 아울러 이러한 상징물은 중국의 전통철학인 천인합일 사상이 일상에 반영된 것으로 보인다. 이들의 건물 속에는 주역사상도 있고 사방팔괘도 있고, 天地人 三才도 있는데, 이런 것들은 모두 도교의 천인관계사상이 반영된 것이다.

백족과 비슷한 納西族은 비록 도교를 숭상하는 사람이 많지 않지만 오랜 세월동안 중국문화의 영향을 받으면서 한족의 건축예술이 이들의 생활에 많은 영향을 끼쳤다. 納西木氏土司의 건축을 예를 들어 보면, 이 건물은 대형 궁궐의 형태를 하고 있는데, 거기에는 牌坊、木家院、皈依堂、玉皇閣、三清殿、光碧樓、經堂、家廟、萬卷書樓 등 여러 건물이 포함되어 있다. 물론 종교적인 흔적도 곳곳에 드러나 있으면서, 현지의 신앙과 잘 조화를 이루고 있다. 木氏土司의 궁궐식 건물은 중국의 건축이론을 받아들여, 자금성과 비슷한 구조를 하고 있다. 하지만 이들은 많은 면에서 자신만의 문화 형태를 유지 하였다. 木氏의 건축은 자연 친화적인 법칙을 따르는데, 건물 곳곳에 태양승배와 동방

4)馮友蘭:『中國哲學簡史』,北京:新世界出版社,2004年,第23頁。

숭배 사상을 반영하였다. 명나라 말기의 徐霞客이 麗江에 왔을 때 발견하기를, 이들 건물은 모두 동쪽을 향해 있었다. 그리고 納西族은 ‘나무’를 아주 숭배했는데, 그리하여 건물을 나무로 짓고, 방향은 동쪽을 향했다. 다시 말해서 木의 기운이 아주 크다고 볼 수 있다.

(3) 符號學의 의미에서 본 도교서적 중의 건축 시공간 개념

도교 서적에 기록된 四方八卦의 개념은 중국의 전통건축에 큰 영향을 주었다. 방위에 대한 개념이란 사실 시간과 공간의 좌표를 의미한다. 고대 중국인들은 올바른 방향을 아주 중요시 여겼는데, 군주가 나라를 다스릴 때는 正方向에 대해 각별히 신경을 썼다. 八卦方位란 正四門과 四隅門을 의미한다. 도교 사상에 의하면 팔괘는 방위와 서로 맞물릴 뿐만 아니라, 오행사상과도 상응한다. 사람들은 이러한 이론에 근거하여, 건물을 지을 때 방위와 인간의 상생, 상극관계를 해석하였다. 예를 들어 사주에 木이 많은 사람은 震卦를 대표하는 동쪽에 거주하면 유익하다고 한다. 중국의 전통 사상에 있는 이러한 시공간 방위 개념은, 천인합일 사상의 적용이라 할 수 있다. 인류의 발전 역사를 살펴보면 그들은 일찌감치 이러한 이론을 터득하였고, 그러한 사상에 근거하여 자신의 거주지역을 선택했다. 다시 말해서 거주환경이 천지의 기운을 잘 받도록 한 것이다.

인류학자들은 하나의 공통적인 견해를 가지고 있는데 집은 곧 세계를 의미한다고 했다. 오랜 역사의 흐름 속에서 거주하는 장소는 항상 인간과 자연의 관계를 연결하는 문으로 통했다. 그렇기 때문에 우리는 서로 다른 민족이 거주하는 건축을 관찰하여 그들이 어떠한 세계관을 갖고 있는지 알 수 있다. 중국을 예로 들어 보면 중국사람들은 풍수를 아주 중요시 여긴 것을 알 수 있다. 이들은 집을 지을 때, 그 방위가 자연과 잘 어울리는지 보았고, 거주환경이 거주자에게 에너지를 제공할 수 있는지 살펴보았다. 집을 다 짓고 나면, 이제는 안과 밖의 구분이 생긴다. 이러한 안팎의 개념은 사람들에게 자아와 사회의 관계에 대한 개념을 설정하게 만든다. 다시 말해서 ‘裏外之別’사상에서 비롯하여 나와 남의 관계, 남과 여의 관계, 가정과 사회의 관계가 형성되는 것이다. 즉 이러한 논리구조는 거주환경이라고 하는 공간 개념에서 확장된 것이다. 그렇기 때문에 건축의 시공간 개념은 하나의 문화를 반영한다고 볼 수 있다.

도교 서적의 전파는 이런 의미에서 보면, 시공간 개념의 전파에 속한다. 즉 도교의 건축이념이 사회의 건축설계에 영향을 미치는 것이다. 사람들은 건물을 지을 때 의례를 진행하는데, 이는 四方八卦 개념을 단순히 이론적으로 이해하는 것이 아니라 실생활에 적용했음을 보여준다. 의례 진행과정에서 진행자는 전통문화에 대한 이해를 바탕으로 어떤 곳이 사방이고, 혹은 팔방, 혹은 중앙인지 정한다. 奠土의례를 진행할 때 신성한 시공간을 일정한 부호로 표시하는데, 이렇게 부호언어를 구축하게 되었다. 이러한 종교적 의미의 표현은, 하나의 동일한 문화권에서 공통적으로 작용한다. 이것이 곧 부호와 문화 원동력의 관계이다. 즉 부호는 의례를 통해 전파되고 자신만의 의미를 가진다. 부호 개념의 형성은 문화를 전파하는데 있어 아주 중요한 보조역할을 하게 된다. 사람들은 의례 속에서 부호를 사용하는데 이는 침묵의 언어로, 공통된 문화적 의미를 표현하는 것이다.

건축물이란 물리적인 의미에서 공간을 형성하지만 종교적인 의미에서 보면, 엘리아데는 공간이란 신성과 세속의 구분이라고 했다. 그리고 부르디외(Bourdieu)는 공간개념을 설명할 때, 공간이란 단순한 물리적 의미가 아니라, 인문학적 심미관이라 했다. 즉 공간은 사회문화의 범주에 속한다는 것이다. 민간 도교서적에 기록되어 있는 공간 개념은, 이러한 사회문화의 표현이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 도교 서적의 민간에 대한 전파는 건축물에 생기를 불어 넣었고 다양한 문화적 요소를 형성하였다.

2. 운남성 도교서적의 민간 전파와 음악무용

도교음악은 역사가 오래 되었다. 도교 과의 음악 역시 도교음악에 속하는데, 애초에 도교의례를 진행하기 위해 만들어진 것이지만, 민간음악과 아주 밀접한 관계를 유지하고 있다. 이러한 도교음악 역시 도교경전의 전파와 함께 전승 되었다. 운남성에 전해지는 여러 도교경전을 보면, 그 속에 많은 수량의 도교음악이 포함되어 있는데, 가사 악보 역시 모두 포함되어 있다. 도교음악은 서로 다른 지역의 언어나 풍습에 따라 法事, 음악, 經文 등 면에서 아주 큰 차이를 보인다. 물론 많은 경우에는 지방 음악을 바탕으로 하기에 아주 농후한 지방색채를 지닌다.

(1) 여러 민족 음악과 도교경전

도교음악의 매력은 도관에서 의례를 행할 때 나타날 뿐만 아니라, 여러 민간활동에서도 잘 드러난다. 도교경전의 전파와 함께 과의는 민속화 되었고, 도교음악 역시 민속활동에 사용되었다. 예를 들어 생신축하, 자식 기원, 재난 해소, 기복 등 다양한 경우에 사용된다. 도교음악은 민속화의 과정에서 현지 음악과 융합하게 되는데, 결과적으로 아주 강한 지역특징을 지니게 되었다. 이러한 민간 과의 음악은 도교음악의 신성한 운율을 지니고 있을 뿐만 아니라, 강렬한 민족 특징과 심미관을 가지고 있다. 일부 측면에서 보면, 시대의 흐름에 따라 도교는 부단히 변화하였지만, 도교음악은 끊임 없이 도교사상을 동반하고 있었다. 음악의 형태로 전파되는 것은 사실 그 속에 있는 사상적 핵심에 대한 전파이다. 즉 문화전파의 원동력은 하나의 고정된 형태가 아닌 것이다. 納西族의 도교음악을 보면 그 속에는 도교의 ‘人神感應’사상이 깃들어 있고 동시에 유교의 ‘禮樂’사상도 깃들어 있다. 즉 음악을 통하여 하나의 종합적인 다원화 문화를 형성한 것이다.

白族을 예를 들어 보면 위에서 언급하다시피 이들은 安龍奠土 의례를 행할 때, 건축미학을 적용하지만, 동시에 음악 연주도 함께 진행한다. 奠土과정 혹은 도교과의에 있어, 도교음악은 없으면 안 되는 중요한 지위에 있다. 의례를 행할 때 경문을 읽는데, 이 때 독경에 맞춰 法器로 음악을 연주한다. 이런 부분은 모두 민족문화에서 음악미학을 표현하는 것이다. 의례의 다른 절차인 念咒、畫符、

掐門、步罡을 행할 때에도 모두 음악을 동반한다. 다시 말해서 음악이 없는 과의는 영혼이 없는 것과 마찬가지이다. 이러한 도교음악은 크게는 器樂과 聲樂 두 가지로 나뉜다. 그리고 세분화 하여 보면 大調、小調、步虛 및 道腔과 洞經腔 등 여러가지가 있다. 그 중 大調는 웅장하고 장엄하다. 구체적으로는 『全八卦』, 『大吉祥』, 『咒章』 등 음악이 있다. 小調는 부분적인 악기만 사용하여, 보통은 반주만 하는데, 『小白門』, 『萬年華』, 『到春來』 등 음악이 있다. 大理白族 지역의 마을에는 일반적으로 洞經會가 열린다. 白族洞經會의 특징을 보면 文昌 탄신, 老子 탄신일에 도교경전을 음악으로 연주한다. 그리고 『大理白族文昌帝君蕉窗十則』이라 하여 勸善사상을 전파하기 위해 道德에 관한 경전을 읽는다.

도교가 麗江에 전해졌을 당시 많은 사람들의 관심을 받았으며, 그리하여 도교사상은 재빨리 현지문화와 융합되었다. 東巴文化에는 원시의 천에 대한 숭배사상이 있는데, 이러한 면들은 도교의 天道문화와 잘 어울리게 되었다. 이들은 서로 간의 융합발전을 이룬 후, 納西文化의 자연천 숭배는 인격적 의미가 있는 天神으로 바뀌었다. 아울러 納西族의 自然龍身 숭배 역시 용왕숭배로 변화하였다. 그 외에도 納西族이 모시던 여러 신선은 도교의 신선과 같은 자리에서 사람들의 숭배를 받았다. 이러한 신앙의 변화는, 이들의 과의 음악에서도 잘 표현된다. 麗江의 도교과의 음악을 예를 들어 보면, 그 중에는 『大洞仙經』, 『關聖帝君覺世真經』, 『忠義經』, 『孝經』 등 음악이 있다. 다시 말해서 도교경전은 민간에 전파되면서 새로운 신앙을 형성한 것이다. 도교 경전은 전파자의 역할을 하고 음악은 그것을 표현한다. 그리고 음악은 자신만의 예술적 감성으로 사상을 전파하는 것이다. 이러한 것들이 모두 문화적 원동력이 된다. 納西의 洞經音樂을 예를 들어 보면 그 속에는 유교사상을 포함하고 있지만, 표현형식은 도교의 과의 음악이다. 즉 음악이라는 예술형태를 통하여 종교를 초월하고, 하나의 새로운 문화를 형성한 것이다. 더욱 중요한 것은 문화는 양방향이라는 점이다. 도교 음악이 東巴文化에 영향을 주었지만, 도교 자신 역시 이들의 영향을 받는다. 이러한 부분은 문화의 상호영향 과정에 속한다. 여러가지 문화는 특정된 지역, 시간, 공간 속에서 하나의 새로운 문화현상을 형성한다. 도교음악은 사람들의 종교에 대한 갈망을 충족시켜 주었고, 민족 정서에도 부합한다. 그리고 이러한 음악은 여러 지역에 전파되면서 다원화의 변화를 겪는다. 『文昌大洞仙經序』에는 종교의 다양한 기능이 수록되어 있는데, 구체적으로 解冤結、安墳宅、祈風雨、降祥瑞、致蠶谷、禁蟲虎、止旱渾澇 등이 있다. 이러한 종교적인 기능은 경전의 전파와 함께 민간에 전해진다. 그리고 음악이라는 매개체를 통하여, 핵심사상은 현지문화에 자리잡게 되는 것이다.

瑤族은 도교의 영향을 많이 받았는데, 그들의 음악에서도 고스란히 드러난다. 요족의 도교의례는 주로 한족의 도교음악 영향을 받았다. 하지만 이들의 음악 역시 현지 문화인 지역종교신앙과 도교사상의 결합으로 표현된다. 그렇기 때문에 외형상의 비슷한 점은 당연한 것이 되었다. 어떠한 예술형태든 전파과정에서 완전한 원형 그대로 유지하기 힘들다. 특히 다른 문화권으로 전파되는 과정에서는 반드시 지역문화와 결합하여 일정한 변화를 겪게 된다. 이제 다시 요족의 도교음악을 보면, 盤王信仰을 근본으로 하는 요족 문화는 도교음악을 접하게 되면서, 다른 민족과 다른 독특한 음악형

태를 형성하였다. 예를 들어 요족은 신에게 배례를 드리는 의례를 할 때, 도교의 신선 뿐만 아니라 요족의 조상도 함께 모신다. 그리고 이 의례는 요족 특색의 '流樂'형식으로 진행된다. 다시 말해서 요족의 전통악기인 長鼓로 『盤王大歌』를 연주하는 것이다.

요족의 도교경전 표현형식으로는 默讀、朗讀、念神 등이 있다. 여기서 念神이란 다양한 唱法을 의미하는데, 예를 들어 「四言句腔」、 「五言句腔」、 「七言句腔」、 「長短句腔」 등이 있다. 음악적인 측면에서 놓고 보면 도교의 음율은 궁, 상, 각, 치, 우의 五聲이 있다. 그리고 음악을 할 때 반주가 동반된다. 요족의 도교음악 역시 크게는 聲樂과 器樂 두 가지로 나뉜다. 또한 經書의 창법으로는 順唱、隔唱、綜合창법 등이 있다. 의례를 진행할 때에는 法器舞、道具舞、兵器舞、綜合舞、情節舞、啞劇舞 등 무용을 동반한다. 『簡論雲南瑤族道教科儀樂舞及其跨民族、地域性藝術文化特征』에서는 이들의 음악과 무용에 대해 상세하게 소개하였다. 요족의 도교음악을 보면 詠唱과 吟唱 두 가지 표현법이 있다. 아울러 四言四句、五言四句를 많이 사용하는데, 예를 들어 文山富寧지역의 瑤族 도교음악 중 『咒水科』는 五言步虛詞로 되어있다. 연구에 의하면 이러한 가사는 민간에서 전파하기 편리하다고 한다. 요족 음악에 사용되는 악기로는 法鼓、鑼、擦、法鈴 등이 있다.

(2) 민간도교의 무용예술

음악 이외에도 운남지역의 소수민족은 무용 면에서 도교의 영향을 많이 받았다. 예를 들어 彝族의 「煙盒舞」는 원래 생산활동에서 기원하였고, 표현방법으로는 무용과 함께 피리와 二胡 등 악기를 연주한다. 하지만 도교사상을 받아들인 후 확연하게 도교적 색채를 지니게 되면서 「關聖擄刀」、 「仙人搭橋」、 「仙人摘桃」 등 무용을 형성하게 되었다. 이런 현상은 도교가 민중들의 일상생활에 영향을 주었음을 보여준다.

요족은 오랜 세월을 겪으면서 여러 차례 삶의 도전과 직면했다. 이 과정에서 이들은 '銅鈴'을 지니고 다니게 되었는데, 이런 부분은 요족만의 독특한 특징이라 할 수 있다. 사실 요족의 銅鈴舞는 기원을 살펴보면 도교와 일정한 인연이 있다. 전설에 의하면 孫思邈는 호랑이의 병을 치료할 때 쇠고리를 사용하여 호랑이의 입을 벌렸다고 한다. 그 고리를 「虎撐」이라 불렀는데, 민간의학에 적용되면서 「串鈴」이라 불리게 되었다. 요족의 구리방울은 복음을 의미한다. 이렇게 도교와 요족의 방울이 무용과 결합하면서, 요족 무용의 가장 중요한 형식인 盤王舞를 형성하였다. 銅鈴舞는 盤王舞의 일종으로 소수민족 민간무용이 도교의 영향을 받은 결과이다. 銅鈴舞는 이 지역에서 대대로 전해지면서, 지역의 역사와 문화를 이어주고 있다. 이 무용은 전파과정에서 도교사상을 받아들이고 습합 하면서, 지역문화의 원동력이 되었다. 구리방울은 요족의 민간무용의 가장 중요한 도구일 뿐만 아니라, 법회에서 사용되는 법기의 역할도 담당한다.

운남성 文山지역의 瑤族은 「度戒舞」를 추는데, 이 역시 도교의 영향을 받은 것이다. 「度戒舞」란 度戒를 행할 때 추는 춤으로, 형식이 아주 다양한데 「丟曼步」、 「樂花」、 「踩田地」、 「訓童」、 「倒罷舞」 등이 있다. 度戒舞는 크게 「文舞」와 「武舞」로 나뉜다. 文舞는 師公이 추는데, 리듬이 경쾌하고 보법

이 가볍고 우아하다. 師公은 손에 들고 있는 법기와 함께 춤을 춘다. 道公은 武舞를 추는데, 상대적으로 위엄이 있어 보인다. 즉 武舞는 동작이 신중하고, 힘이 있다. 度戒舞에 대해 일부 측면에서는 무용으로 보지만, 일부는 종교적 과의로 보는 경우도 있다. 다시 말해서 종교적 의례와 일상생활에 모두 적용되는 다원화된 예술형태라 할 수 있다. 度戒舞는 文武를 막론하고 모두 구리방울을 사용한다. 이렇게 문화의 일체성을 유지하는 것이다. 銅鈴舞는 요족 도교문화의 핵심이다. 보법으로는 대략 14종이 있는데, 그 중에서 八卦步、行罡步、動鼓步、鎮帥步、九宮步、鬼腳步 등은 모두 도교와 관련이 있다. 銅鈴舞에는 또 「圓」을 궤적으로 하는 무용형식이 있는데, 이 역시 도교의 영향을 받은 것이다. 이렇게 銅鈴舞는 요족의 제사활동과 함께, 생활의 방방곡곡에 스며들었다. 요족 지역에서는 초, 중학교 학생들도 학교에서 銅鈴舞를 배운다. 비록 일정한 변화는 있지만, 기본적인 틀은 바뀌지 않았다. 이 역시 문화의 전승과 변화를 의미한다. 결론적으로 보면 銅鈴舞는 지역문화를 전파하는 원동력인 셈이다.

이제 壯族과 苗族을 보면 이들은 모두 「跳端公」이라 하는 예술형식이 있다. 여기서 말하는 「跳端公」이란 巫醫民俗에 속하는 것으로, 道敎의 「踏星辰」과 비슷하다. 표현 방법으로는 음악, 무용, 희곡 등 다양한 형식이 있는데, 목적은 신과 인간을 소통하여, 병을 치유하고 악귀를 쫓기 위한 것이다. 이 무용은 도교의 영향을 받았기에, 도교의 星辰에 대해 매우 숭배한다. 즉 복희, 여와를 숭배하고 우보와 팔괘, 오행을 행한다. 端公 본인은 붉은 치마를 입고, 손에는 神帶를 들고, 소뿔로 만든 나팔을 불며 일련의 동작을 행한다. 이렇게 시각과 청각에 자극을 주는 표현을 하는데, 그런 것들은 모두 하나의 부호로 특별한 의미를 담고 있다. 다시 말해서 특정된 신성한 공간에서 신과 인간의 관계를 형성하는 것이다.

인류학의 시각에서 보면, 과의 무용은 사회생활과 밀접한 연관이 있는 것을 알 수 있다. 무용은 인류의 교류 방식 중 하나이다. 인류는 무용속에 담겨져 있는 부호를 통해 사람들과 소통한다. 즉 인류는 행위언어라는 특별한 형식을 통하여, 사회생활 속에서 사람들과 교류하는 것이다. 무용이 갖는 의미는 단순한 예술형태가 아니라, 더욱 중요하게는 일상을 초월하는 신성한 행위에 속한다는 것이다. 이러한 행위는 병을 치유하고, 신과 인간을 연결해 주는데, 이렇게 종교는 일상생활에 스며들게 된다. 무용의 의미를 파헤쳐 보면 그 속에는 인류학, 종교학, 사회학 등 다양한 요소가 스며들어 있다. 무용을 연구하는 학자 역시, 한 가지 측면만 보는 것이 아니라, 종합적으로 보아야 한다. 그렇게 해야만 무용의 진정한 의미를 알 수 있고, 문화의 전승에도 더욱 도움이 된다. 무용에는 다양한 문화적 요소가 스며들어 있기에, 대대로 이어지는 것이다. 문화적 의미가 없는 무용은 단지 인체운동에 불과하다. 그 인체운동에 문화가 포함될 때, 비로소 하나의 문화예술행위로 간주되며, 나아가 문화를 전파하는 원동력이 된다.

도교 무용은 제사무용 및 巫舞에서 발전하여, 거기에 도교사상을 가미하였다. 예를 들어 운남성 文山지역에서는 음력 2월15일, 노자의 탄신일에 맞춰 문예공연을 실행하는데, 그 때 「韓越獨舞」, 「蘇秦背劍」, 「三星相會」 등 무용을 춘다. 이런 무용은 모두 신선이야기를 다루고 있는데, 다시 말

해서 도교의 기본이념인 신선사상을 담고 있으며, 모든 사람은 신선이 될 수 있다고 한다. 이들 도교무용에는 또 천당과 지옥의 개념도 포함하고 있다. 무용에 이러한 이념이 담겨져 있다는 것은, 민간예술이 점차적으로 변화했다는 것을 의미한다. 이 역시 문화 전파의 한 가지 상징이 되겠다. 그리고 이들의 무용 속에는 「善有善報, 惡有惡報」의 사상도 들어 있는데, 이는 사람들에게 수행의 방법을 알려주는 것이다. 도교의 무용은 예술에서 비롯하여, 사람들에게 권선사상을 전파한다. 이러한 사상은 다시 무용이라고 하는 표현형식을 통하여, 사람들에게 전해지고, 사회의 도덕질서를 유지하는 역할을 한다.

무용과 고대의 무속은 아주 밀접한 관계가 있다. ‘舞’자의 갑골문을 보면, 한 사람이 두 손으로 소꼬리를 잡고 있는 모습이다. 이에 대해 『呂氏春秋』에서는 “三人操牛尾, 投足所歌八闕”이라 하였다. 도교의 步罡踏鬥는 하나의 法術로 전해지지만, 한 편으로는 무용의 보법으로 사용되기도 한다. 이에 대해 『雲笈七籤』에서는 “先舉左, 一跬一步, 一前一後, 一陰一陽, 初與終同步, 置腳橫直, 互相承如丁字形”이라 하였다. 이렇게 볼 때 도교의 步罡은 고정적인 궤적이 있는 것으로, 무용의 보법이 될 수 있다. 물론 기능적으로도 무용의 역할을 담당하여, 사람들에게 즐거움을 준다. 이런 면들이 모여서 사회의 공통적인 인식이 되고, 공통적이 심미관을 형성하고, 문화로 전승되는 것이다.

도교의 禹步 역시 도교 과의의 중요한 요소 중 하나이다. 이 보법은 많은 소수민족 무용에 수용되어, 현재는 전통무용 중 하나가 되었다. 이렇게 볼 때, 한 가지 사상의 핵심적인 내용은, 여러 가지 표현형태로 나타난다는 것을 알 수 있다. 우보의 기본적인 목적은 신선과 세속을 연결해주는 역할을 한다. 동시에 일정한 지역에서 공통적인 문화적 인식을 형성한다. 그렇기 때문에 종교적인 속성과 문화적인 속성을 모두 지닌다. 문화적인 속성을 자세히 들여다 보면, 심미적인 요소도 있고, 신체를 단련하여 건강을 유지할 수도 있다. 우보는 별자리를 모방하여 만들어졌다. 우보 자체는 도교의 과의에 속하지만, 더욱 중요하게는 우리의 조상들이 우주를 관찰하고, 문화를 형성했다는 점이다. 이러한 시공간에 대한 고민과 연구가 바로 도교사상의 핵심이다. 도교의 사상적 핵심은 문화를 통해, 우리의 일상생활에 스며들고 발전하였다. 그렇기 때문에, 기원으로 보면 무용은 무속이나 제사에서 비롯했지만, 기능을 보면 오락, 전파, 교육, 심미, 교류 등 다양한 사회적 기능을 수행하고 있다.

3. 운남성 도교서적의 전파와 서예

민간의 도교서적은 서예와 아주 깊은 관련이 있다. 도교서적의 전승과정을 보면 대부분 붓으로 쓴 필사본이 주를 이룬다. 그렇기 때문에 經書 자체가 하나의 서예작품이 되는 경우가 많다. 내용면에서는 「雲篆」이라 하는 符箓이 많이 있다. 이런 서적은 해서체를 기본으로 쓰고, 또 신비한 부호가 많이 들어있어, 아주 독특한 서예작품을 형성한다. 도교 서적의 서체는 32종이 넘는데, 「雲篆」외에

도 「八顯」、「天書」、「龍章」、「玉牒」、「玉篆」 등 다양한 서체가 있다. 도교 서예 내면에는 깊은 도교 사상이 깃들어 있는데, 이러한 부분들이 서예를 통하여 예술로 재탄생하였다. 예를 들어 동진의 왕희지는 본인이 도교신도였다. 그는 자신이 체득한 도교사상을 서예로 표현하였는데, 말하기를 “書之氣必達乎道……萬古能名”이라 하였다. 즉 도교와 서예의 관계를 잘 알 수 있는 대목이다.

그리고 도교의 符篆은 하나의 특이한 서예예술에 속한다. 부록은 도교의 중요한 道術로 도사들이 신명계와 통하는 도구이다. 전해지는 바에 의하면 부록은 고대의 黃帝가 ‘雲書’로 전했다고 한다. 이에 대해 『元始五老赤書玉篇真文天書經』에서는 “生於元始之先，空洞之中，天地未根，日月未光，幽幽冥冥，無祖無宗，靈文畸謁，乍存乍亡，二儀待之以分，太陽待之以明，靈圖革運，玄象推遷，乘機應會，於是存焉。天地得之而分判，三景得之而發光，靈文郁秀，洞映上清。發乎始清之天，而色無定方，文勢曲析，不可尋詳。元始煉之於洞陽之館，冶之於流火之庭，鮮其正文，瑩發光芒，洞陽氣赤，故號赤書”⁵라 하였다. 운서란 구름이 흘러가는 서체로, 진한시기에 ‘神符’로 발전하여, 인간과 신명을 연결하고, 악귀를 억누르는 역할을 하였다. 이에 대해 『抱樸子內篇·登涉』에서는 “山無大小，皆有神靈。山大則神大。山小即神小也。入山而無術，必有患害。或被疾病及傷刺，及驚怖不安；或見光影，或聞異聲；或令大木不風而自摧折，巖石無故而自墮落，打擊煞人；或令人迷惑狂走，墮落坑谷；或令人遭虎狼毒蟲犯人，不可輕入山也……凡人入山，皆當先齋潔七日，不經汗穢，帶升山符出門，作周身三五法……上士八山，持三皇內文及五嶽真形圖，所在召山神，及按鬼篆，召州社及山卿宅慰問之，則木石之怪，山川之精，不敢來試人。其次即立七十二精鎮符，以製百邪之章。及朱官印包元十二印，封所住之四方。亦百邪不敢近之也”⁶라 하였다. 이렇게 볼 때 부록은 도교에서 아주 중요한 위치에 있음을 알 수 있다.

도교의 부록은 하나의 추상적인 의미를 담은 서체이다. 초기에는 예서에서 비롯하였지만, 신비감을 더하기 위해 큰 변화를 겪게 된다. 즉 한자의 원래 형태에서 많이 벗어나고, 또 초서체를 가미하여 하나의 독특한 서예 예술을 형성 하였다. 이에 대해 삼국시대의 서예가인 鍾繇論은 말하기를 “筆跡者界也，流美者人也，非凡庸所知。見萬象皆類之，點如山頰，摘如雨線，纖如絲毫，輕如雲霧，去者如鳴鳳之遊雲漢，來者如遊女之人花林”⁷이라 하였다. 서예의 아름다움은 붓끝에서 탄생한다. 그 속에는 天地도 담겨져 있고 인간의 정서도 담겨져 있다. 도교에서는 이러한 예술을 신과 인간이 소통하는 도구로 사용하였다. 그리고 우리 일반인들은 그것을 하나의 예술작품으로 감상하게 되었다.

⁵道藏(第1冊)[M]. 北京，上海，天津：文物出版社，上海書店，天津古籍出版社，1988年，第774頁。

⁶王明·抱樸子內篇校釋[M]. 北京：中華書局，2002年，第299-301頁。

⁷胡經之·中國古典文藝學資料叢編(三)[M]. 北京：北京大學出版社，2001年，第54頁。

雲南民間道書に見られる芸術要素の分析

宋野草

雲南民族大学・講師

摘要

雲南の民間道書は一つの媒体として、伝播の過程において道教経文を伝達するという基本的役割を果たしただけでなく、同時に文化の多元的伝承という面でも独自の貢献を果たした。民間の道書に記録される大量の科儀は、道教音楽・符籙・儀軌と伝統芸術における音楽・舞踏・書法と密接な関係がある。よって本文では、雲南の民間道書を手がかりに、伝播の過程において如何に様々な芸術と多元的に接触したのかを分析することで、宗教と芸術の密接な関係を述べてみたい。

川端康成《古都》中的日本传统与外来文化

—以保罗克利的画册为中心

岳远坤

北京大学外国语学院·助理教授

大巡真理会道旗的象征与意义

崔致凤

大巡宗教文化研究所·研究员

一、绪论

团体或集团是为了共享一定的价值观或实现共同目标而形成的共同体。因此，共同体具有其自身固有的价值、志向、行为、形态等。而一个集团的固有性又使该集团的价值或行为具有一定的象征性。这种象征性的表现形式同样适用于宗教团体。

“‘宗教象征’是指人类认为神圣的存在或表示其存在的特定属性的象征。”特定的宗教团体具有与其他宗教团体不同的信仰对象、宗旨以及宗教礼仪。这一系列的宗教性表现为以该宗教团体的固有性为基础的象征。而这些象征具有“多价性”，即同时表现多种意义。象征具有多种脉络以及与各个层次相应的价值。因此，象征可以根据空间、时间以及视角的不同进行多种解释。特别是宗教象征物不仅具有其固有意义，同时又可根据空间、时代要求，被解释为多种不同的意义。即象征所具有的固有性被各个宗教集团成员所内在化，并通过一定概念或思维重新解释的过程中，使集团的价值更加丰富。

在宗教象征中，纹章作为象征性标识，能够区分不同的对象或宗教。而且使宗教具有能够确定并认识特定宗教的表象性或概念性特性。因此，宗教拥有属于自己的纹章，而纹章象征着特定宗教。基督教的十字架、佛教的万(卐)、道教的太极、天道教的宫乙章、圆佛教的一圆相等都是我们接触到的宗教象征，并以此对特定宗教进行表象认识。

韩国的代表性民族宗教团体大巡真理会虽然也持有象征该宗教团体的纹章，但此象征并没有正式名称，该纹章的图案被制作成道旗而广为人知。该纹章的图案制作于1978年5月11日（阴历 戊午年 4月5日），同年9月28日制作成道旗，同年10月20日巳时正式升起，并延续至今。但是大巡真理会的纹章作为该宗教团体的象征性标识，不仅仅用于制作道旗也运用于其他设计中，包括建筑、瓦片、青纱灯笼在内的，经典封面、宗教团体的各种刊物、团体服、徽章以及标签等。

但是与其他宗教的纹章相比，有关大巡真理会纹章的意义和象征的学术讨论显得微乎其微。就连相关宗教团体的书籍中对于道旗的解说也存在差异，而且对此也没有进一步的探讨和解释。因此，本论文将探讨象征大巡真理会的纹章以及如何看待盛载着纹章的道旗的象征与意义，并根据象征的多价性特征，想对纹章的意义提出一个观点。

二、大巡

如果要绘制象征性的宇宙，就要从圆的本质即点开始。点是整个宇宙的根源，是超越理解境界的形而上[Idea, 理想]的领域。点就像种子一样膨胀，用圆来完成自我。产生点、确定中心，用圆规画圆的过程可以说是用几何学隐喻地表现宇宙的创造过程。在许多神话中，宇宙的创造始于神圣中心，而中心向所有方向均匀的膨胀。一(monad)即根源的象征在几何学上表现为点和圆。由于点没有宽、长、大小，所以是无限、太极、空。因此，它既是存在的原点，也是存在的起源，象征着生命的无穷性。

大巡真理会道旗也有象征宇宙根本的中心点。它呈红色并位于图案的正中央，可以比喻为无极和太极。作为形而上的理法，是宇宙成为宇宙的本来的法则，也是包罗万象的真理。这种理法的几何学表现就是圆，并从四大法则的生动循环中成为大巡。

如果红色中心和黑色外圆一同象征大巡、圆、无极、太极，那么这是包含形而上法则和具体体现形而下的整个宇宙的概念。这意味着现象界内存在宇宙的原理，并具有活生生的意义。而且外圆并不是单纯地对宇宙进行数量上的区分，而是象征着大巡的无尽和无限。

从1999年《宗团 大巡真理会》画报集的解释来看，应把大巡视为圆、无极、太极的象征，而且大巡包含了循环法则和无为自然的理法。这意味着大巡包含了所有现象界和理法。也就是说，以大巡、圆、无极、太极为根源，展开了三界即三圆，并根据四大理法循环。

三、三圆

在道旗解释中最具争议的部分就是对三圆的解释。试着推敲对三圆的解释出现分歧的原因，第一是从一开始大巡真理会的创设者牛堂的训示中没有明确指出三圆指的是哪个部位。第二是与形成明显对称和形状相同的四大相比，找不到形成准确的对称和大小相同的圆。第三是有突起的圆是否应视为圆，还是将只有完整形状的圆视为圆的问题。第四是对于天地人所对应的圆是以位置为中心，还是以颜色搭配为中心进行区分，意见不一。特别是在90年代发行的《相生文化》和《教化资料集1号》中，虽然黄色圆被指定为人圆展开，但由于是没有根据的主张，加重了目前研究者的混乱。

本文将三圆设想为以下图像。其原因是，第一，在图像上找不到完整的三个圆。在上述的大巡图像中，只有红色、黑色两个圆完整无缺，找不到第三个完整的圆。之前将黄色圆作为人圆时，由于有4个突起，因此，从严格意义上来讲不能看作是圆。因此，从象征的角度来看，类似圆的形状也可以看作是三圆。第二，因为四大的形状按照圆形形成，可以看作是应对图中提示的三圆而制作的。到目前为止，上面的画只被认为是四大的背景或基础，但四大的构成呈椭圆形，可以看作构成三圆，四大与之相配合。第三，三圆呈一定间隔的对称，根据大小和位置的不同可以明确区分外圆、中圆、内圆（下圆）。第四，通过四维（西北、西南、东北、东南四个方位）方向延伸的“四大节”连接天地人，因此可以提及三界的有机性。第五，可以导出三圆和四大相符合，由此天地人理法紧密相连的象征。第六，四大的青色（绿色）和三圆的红色形成对称，因此具

有对称性,无论四正四维的哪个方向分成两半,都能形成阴阳协调的图案。

接下来,我们将从三圆考察天圆、地圆、人圆。对天地人的观点大致分为两种,据1977年牛堂的训示记录,三圆由“外圆-天、中圆-地、下圆-人”组成,1995年发行的《相生文化》中提到了“外圆-天(黑色)、中圆-地(红色)、内圆-人(黄色)”,之后发行的《教化资料集1号》中则又写道“外圆-天(黑色)、中圆-地(蓝色)、内圆-人(黄色)”,可以看出分别以不同的方式设想了天地人所对应的圆。特别是在1999年发行的《宗团大巡真理会》画报集的说明中,由“外圆-天、中圆-人、内圆-地”组成。这种差异可以从四个方面来推测,第一是对1978年制作正式图案之前存在与现在不同的图案的说明,第二是1977年有可能记录错误,第三是画报集的解释排除了牛堂的解释,而进行独立解释,第四是牛堂改变了解释。事实上,这四种可能性现在都无法确认。因此,在本章中,从图像的象征性上进行类比。


纵观以往的论争,首先“天-人-地”的顺序是以天地之间存在人位置为中心排列的。因此,将中央的红色的圆视为地,黄色的圆视为人,黑色的圆视为天,但并没有给出这样布局的具体理由。据笔者推测,推定三种看似最圆的东西来任意决定的,以天地玄黄的概念将黑色排列在天上虽然有一定的道理,但地和人的颜色整体上无法理解。另外,即使按照“天-地-人”的顺序排列,将黄色圆视为地,也很难说明红色成为人的理由。这说明以颜色的象征很难区分天地人。

本文提示的三圆均为红色,因此不考虑颜色的象征。只根据大小、位置和形状来区分。根据大小区分时,天为外圆,人为中圆,地为内圆。区分位置时,天为外圆,人为中圆,地为内圆。但是在本文中,想要遵循1977年牛堂记录的“天-地-人”的顺序,首先三圆表现三界时,三界的顺序是以“天-地-人”的顺序为基础的,其形状的象征也可以推测其理由。

如果将天圆和地圆设想为外圆、中圆时,人圆就成为内缘。天圆和地圆的形状相似,但人圆在四正(东西南北)方向上有突起。在天地人中如果将两种以同样的形状捆绑在一起,与另一种区别开来,就会想要把人类从天地中区分出来。另外,突起的方向具有一定的指向性。四正的方向分别指向四大,这象征着人类要做到仁义礼智的责任性,也可以看作是人类要做仁义礼智的意志。

另一方面,如果将大巡的中心设想为中间红色的圆,那么三界的所有万物都源于这个中心。从时间顺序来看,三界的生成遵循“天-地-人”的顺序,因此,最先生成的天是外圆、地是中圆,人是内圆,这样的配置是合理的。反过来思考的话,“天-地-人”的顺序是由外逐渐向内收敛的。这与“天尊-地尊-人尊”的变易顺序也一致。与天圆和地圆相比,作为人圆和象征,人尊与中心相连,可以说比天尊、地尊更勤实,可谓人尊为大。

四、四大

在四大中,大的形状如同‘’,是曲线形状的图案,被认为也是为了与三圆相协调。其布局由四正,即子、午、卯、酉或由东西南北方位组成。在《典经》“我写生长敛藏,这就是无为而化。”中提到的四义,即生长敛藏,就与道旗中的四大相吻合。另外还提到了“写四义”这意味着九天上帝主宰宇宙万物的原理,既是四义也是四大。

四大			四義	五行	天道	地道	人道	图案
东大	生之大	萬物姓生	生	木	元	春	仁	
南大	養之大	萬物長養	长	火	亨	夏	義	
西大	成之大	萬物成熟	敛	金	利	秋	礼	
北大	藏之大	萬物收藏	藏	水	貞	冬	智	

五、中央

中央是四正和四维相交汇的位置，是指中央四个突起形成的黄色圆圈。这个位置从五行的角度来说相当于土，而从五常的角度来说相当于信。在记录牛堂训示的1977年的笔记中，这个位置被称为“交承之處”。

在五行中土是木、火、金、水运行的中心，代表中和之氣運。这种中和之氣運在平衡的情况下，与木、火、金、水相互传送，起着和谐地发扬各自氣運的作用。而且土具有使万物肥沃的重要作用。从大范围来看，万物的生长或繁育并不依靠木、火、金、水等单方面的特定的作用，而是依靠土的中和调节来实现的。从这个意义上讲，土是养育万物的中枢之气，也可以象征着造化。因此，位于四正四维八方相互交叉的中心，被称为“八遇之地”。

在大巡思想中，这种宇宙法则体现在九天上帝的主宰上。这种主宰意味着“宇宙的万有化成有形·无形是天尊的德化”是可能实现的。这里所说的德化是指宇宙的理法四德即元亨利贞。而且《典经》“写四义，这就是无为而化”中，言及了四義即四大是无为自然的理法或使用此法，这说明理法的主宰是依靠上帝，而不是道家的自然。然而在90年代发行的三种资料集的解释中，使用了“无为自然”一词，可以看出排除了对主宰理法的上帝的象征。

另一方面，中央的黄色的圆向四维的四个方向形成突起。宇宙运动为了完成本身的动静运动，必须存在像土一样具有中和性的气运，而土则有四种（辰土、戌土、丑土、未土），构成四大节。从图案中可以看出，四大节是向黄色突起方向延伸的四维方向的四个支柱。可以认为它起到连接天地人，并能够调节四大的中和作用。因此，中央的土可以表现为在宇宙循环的中心调节万物运行的象征。

六、五色

大巡真理会的纹章很难将五色的全部颜色以方位为中心进行安排。虽然暂且可以将中央的黄色安排在土上，但是位于东西南北的四大是青色（绿色），因此，不能看作是常见的五行布

局。也就是说，为了给五色赋予意义，只能与上述的大巡、三圆、四大的象征相配置进行说明。

但是对于五色的解说只有在画报集中所提及，在其他资料中则找不到。而且，从实际被用于设计的情况来看，大巡真理会的纹章用于徽章（badge）时，全部用金色将阴刻和阳刻形象化，骊州本部道场内的奉降殿、钟阁、宗务所建筑物的墙面上方的纹章以墙面的红色为基础，因此只呈现出蓝色。

考虑到这些因素，最终将大巡真理会纹章的颜色的象征配属于五行，看起来并不是一件很有意义的工作。但是在“大巡、三圆、四大”中呈现出的颜色的象征却蕴含着一定的意义。

1. 形成大巡的中心点与三圆的红色

在韩国，红色在依据阴阳五行的红色观念形成之前就被认为是神圣并被偏爱的颜色。

“红”和“亮”的语源相同，具有照亮世界的意思，被认为是生命的象征，也是高贵的颜色，因此象征着崇高的地位、力量和热情。

红色是大巡真理会纹章的最中心。可以说当三圆意味着天地人三界的宇宙时，这种红色象征着大巡的中心向整个宇宙展开。大巡真理会道主赵鼎山（1895-1958）早就提及了对红色的象征，他说：“万紫生光，造化兴工”，意为一万种红色物发出光辉，从而产生协调并形成圆，蕴含着用和谐的光照亮世界的意思。

2. 形成大巡外缘的黑色

“圆没有阻碍。圆是无极，因此没有极，也没有极端。即无极就是大巡。太极等于无极。太极非常大、非常远、没有极限、无法估量。无极、太极、大巡、圆是无穷无尽的，是无限无量的，没有极限，不可计数。”牛堂在训示中指出，大巡具有无极、太极、圆的象征以及无穷无极、无限无量的意义。

这种无穷无尽、无限无量的特性表现为“玄”。玄既深邃又遥远，既深又大，意为太古的混沌或天空，颜色上具有“黑”、“黑红”的意思。这样看来，形成大巡外缘的黑色用玄来指称，并不是指大巡的一定界限，而是象征着无穷无尽、无限无量。特别是在玄的意义上所说的“黑红色”，象征着中央的红色无限延伸的远端，隐隐约约以“黑红色”呈现出来。

3. 形成四大的蓝色

根据《相生文化》和《教化资料集1号》中对道旗的解说，“到了青林道，这里蕴含着赵鼎山道主的真法。”与此相关的内容在牛堂的正式训示中得到了更详细的提及。

“青是12月。12月是道。1年12个月有4个季节、24个节气，这种变化的调和为道。12月为道。牛是丑，是12月。即道。”

“秘诀中说‘玉兔是满月，白兔是小月，须从白兔走青林’。如果用破字解释，白兔是小月，所以走+小月是赵氏。这不就是道主吗！青林的青是十二月，林是十八十八，意为36。36是360天。因此，一年12个月追随赵氏的道。”

青从破字解释意为12月，12是1-12月，即完成一年一个周期的数字。以这种完成的周期

象征着圆，这个圆象征着道。另外，还提到按照秘诀，将赵氏姓的鼎山作为道。因此，可以认为在大巡思想中，青色象征着鼎山的真法。

4. 形成中央的黄色

在五行中，土代表着“中和”的气运，起着各个气韵协调发展的作用。另外，土作为培育万物的中枢气息，也象征着造化。突起的方向构成了天地人相连的辰土、戌土、丑土、未土的四大节。即土的中和协调之气作用于三界，使天地人相通。因此，可以说以土气为代表的黄色在图案中被用作中和的象征。

5. 形成阴阳的红色和蓝色

在太极图案中，红色象征阳，蓝色象征阴，相互配合形成一个圆。大巡真理会的图案除了中心圆和黄色的中央以外，由红色和蓝色（绿色）构成，这同样象征着阴阳。但是，在其布局上，阴阳并不是只在中心相接，而是阴阳交织在一起，形成层层堆积的形状。这像纬线和经线一样相互交织在一起，无论从四正四维哪个方向划分，都会形成准确的对称。这种面貌不是太极图案中阴阳交替、威势转移的样子，而是阴阳相互德合在一起的样子，象征着大巡真理会的宗旨即阴阳合德。

七、结论

本文分别探讨了大巡、三圆、四大、中央的图案，这样设想时，可以具有比以往的道旗解释更丰富的象征性，并由此得出大巡思想的意义。通过这种尝试，我们可以看到区别于以往的象征和意义，首先提到了大巡思想并非无为自然，而是无为而化；其次，将中央土的象征与人圆分开，并将其中和与协调的象征以四大节的形式呈现出来。第三，通过红色三圆观察了蓝色四大和阴阳合德的象征，第四，将形成外缘的黑色圆视为大巡的无限性，而不是天圆。第五，在提及五色时，在原来单纯地包含五行的颜色的基础上，试图找出其象征的颜色意义。第六，通过圆中的突起的方向性得出了其意义，最后，指出构成纹章中心的圆不是地圆或人圆，而是大巡的中心，从而得出了天地人的中心和构成其根本的无极和太极的象征性。

大巡是圆，圆是无极，无极是太极。天地之理，真理都在于此。…大巡是圆，是无极，是太极。无极无止境，太极生万物的一切道理都在于此。我们的道是无止境的。有天有地有人，包罗万象的产生和消失都属于我们的真理。无极可知有多大。1年12个月有春夏秋冬，在这里包罗万象、生长、结实消亡。生长敛藏既是道。道理与调和都在其中。

反观上面提到的牛堂训示，可以看出这篇文章完整地体现了道旗所具有的意义。最终，大巡象征着无穷无尽的无极、太极，当它成为图像并具有象征意义时，表现为圆。外缘意味着没有尽头，外缘内部存在天地人的包罗万象，并具有生生不息的生长敛藏的道理。将这一切都图象化表达出来的就是大巡真理会的纹章，而将其制作成旗的就是道旗。

大巡真理会的纹章和道旗具有许多象征。由于象征的多义性特质,在讨论象征时,可以从很多角度得出无数的意义。本文只是众多观点中的一个视角,希望通过这样的研究,能够出现更好的论文。

대순진리회 도기(道旗)의 상징과 의미

최치봉

대순종교문화연구소 · 연구원

I. 서론

단체나 집단은 서로 일정한 가치관을 공유하거나, 공동의 목표를 달성하기 위해 이루어진 공동체이다. 그리하여 공동체는 그들만의 고유한 가치나 지향점, 행동 양태 등을 지닌다. 또한 그 집단의 고유함은 각각 집단의 가치나 행위에 일정한 상징성을 가지게 한다. 이러한 상징성의 발현은 종교집단에서도 동일하게 적용되어 나타난다.

‘종교 상징(religious symbol)’은 인간이 성스럽게 여기는 존재 자체나 그 존재의 특정한 속성을 표상하는 상징을 가리킨다.”¹일정한 종단(宗團)은 타종단과 구별되는 신앙의 대상이나 종지(宗旨) 그리고 종교적 의례가 존재한다. 이러한 일련의 종교적인 것들은 모두 그 집단의 고유성에 바탕을 둔 상징으로 드러나는 것이다. 한편으로 이러한 상징은 ‘다가성(多價性)’을 가진다. 즉 동시에 표현하는 의미가 여러 가지임을 말한다. 상징은 다양한 맥락을 가지며 그 각각의 차원에 상응하는 가치를 지니고 있다.²그러므로 상징은 공간과 시간 그리고 그것을 대하는 시각에 따른 관점에 따라 다양하게 해석될 수 있다. 특히 종교적 상징물은 그 고유한 의미가 있음과 동시에 또한 공간적, 시대적 요건에 따라 다양한 의미로 해석되기도 한다. 즉 상징이 가지는 고유성이 각각 종교집단의 구성원에 의하여 내면화되고, 그것이 다시 일정한 개념이나 사유를 통해 다시 재해석되는 과정에서 상징은 집단의 가치를 더욱더 풍부하게 만든다.



<대순진리회 문장>

종교 상징에서 ‘문장(紋章, emblem)’은 ‘상징적 표지(標識, symbol mark)’³로서 다른 대상이나 종교를 구별하게 한다. 또한 특정 종교를 확정하고 인식할 수 있게 하는 표상적(表象的) 혹은 개념적 특성을 가지게 한다. 그러므로 종교는 그들만의 문장을 가지며 그 문장은 그 종교를 상징한다. 기독교의 십자가, 불교의 만(卍)이, 도교의 태극, 천도교의 궁을장(弓乙章), 원불교의 일원상(一圓相) 등에서 종교적 상징을 접하며, 이를 통해 특정 종교를 표상적으로 인식한다.

¹유요한, 『종교적 인간, 상징적 인간』(서울: 이학사, 2010), p.75.

²엘리아데 저 · 박규태 옮김, 『상징, 신성, 예술』(서울: 서광사, 2005), p.35.

³중문의 ‘標微’와 의미가 상통한다.

한국의 대표적 민족 종단인 대순진리회 역시 상징이 되는 문장이 존재한다. 하지만 이 상징에 대한 공식 명칭은 없으며, 이 표지의 도안이 도기(道旗)로 제작되어 알려져 있다.⁴이 문장의 도안은 1978년 5월 11일(음력 무오년 4월 5일) 제작되었고,⁵같은 해 9월 28일 도기로 제작되었다. 이후 이 도기는 같은 해 10월 20일 사시(巳時)에 공식 게양되어 지금에 이르고 있다.⁶하지만 도기에 있는 대순진리회의 표지는 단지 도기뿐만이 아니라 건축물, 기와, 청사초롱을 비롯해 경전 표지, 종단의 각종 간행물, 단체복, 배지, 표찰 등에 종단의 상징적 표지로서 디자인에 활용되고 있다.

하지만 다른 종교의 문장에 비해, 대순진리회의 문장은 의미나 상징에 대한 학술적 논의가 미미하다고 볼 수 있다. 그나마 존재하는 종단 관련 책자의 도기에 관한 몇 가지 해설들조차 차이를 보이고 있으며, 이에 대한 더 이상의 구체적인 논의와 해석의 확장도 이루어지지 않고 있다. 그리하여 본 논문은 대순진리회를 상징하고 있는 문장과 이 문장을 담고 있는 도기의 상징과 의미를 어떻게 바라보아야 할 것인지 대하여 언급하고자 한다. 물론 이는 상징이 가지는 다가성의 특징으로 인해 표지의 의미에 대한 하나의 관점을 제안하고자 하는 것이다.

II. 대 순

상징적인 우주를 작도하려면 원의 본질인 점에서 시작해야 한다. 점은 전체 중의 근원이며, 이해의 경지를 넘어서는 형이상[Idea, 理想]의 영역이다. 점은 마치 씨앗처럼 팽창해나가 원으로 자신을 완성한다. 점이 생기고, 중심이 정해져 컴퍼스를 통해 원을 작도하는 과정은 우주의 창조 과정을 기하학적인 은유로 나타내는 것이라 할 수 있다. 많은 신화에서 우주의 창조는 신성한 중심으로부터의 팽창에서 시작하며, 이는 모든 방향으로의 균등한 팽창이다.⁷하나(monad)⁸즉, 근원의 상징은 기하학적으로 점과 원으로 표현된다. 점



<대순·원·무극·태극>

은 넓이, 길이, 크기가 없으므로 곧 무한이요 태극이며 공이다. 그리하여 이는 존재의 원점이자 존재

⁴여주본부도장 교무부 내부적으로는 이를 도기(道旗)라고 칭해야 하는지 회기(會旗)라고 칭해야 하는지의 논의는 있었지만, 이 표지 자체를 무엇으로 칭해야 하는지에 대한 논의는 시도된 바가 없다.

⁵대순진리회 여주본부도장 기획부 내부자료.

⁶대순진리회 기획부, 『종단 대순진리회』(여주: 종단 대순진리회 여주본부도장, 2006), p.2.

⁷마이클 슈나이더저 · 이충호 옮김, 『자연, 예술, 과학의 수학적 원형』(서울: 경문사, 2002), pp.2-20 참조.

⁸모나드(monad)는 동서양 공통적으로 우주의 태초이자 만물의 뿌리를 상징하는 이미지이다. 이는 ‘대순·원·무극·태극’의 도안과 일치한다. 모나드는 자연, 예술, 종교상징으로 흔히 접할 수 있다. 블랙홀을 중심으로 한 은하계의 이동, 행성의 궤도, 북극성을 중심으로 한 별자리의 이동, 햇무리, 달무리, 물의 파동, 만다라, 바퀴, 신성, 후광, 나이트 등.

의 시원이며 생명의 다함이 없는 무궁성을 상징한다.⁹

대순진리회 도기에도 우주의 근본¹⁰을 상징하는 중심점이 있다. 이는 적색으로 도안의 정중앙에 위치하는데, 무극과 태극에 비유될 수 있다. 이는 형이상의 이법(理法)으로, 우주가 우주 된 본연의 법칙이고,¹¹삼라만상의 진리가 된다.¹²이러한 이법의 기하학적 표현이 바로 원이며, 또한 사대의 법칙이 생동하고 순환한다는 것에서 대순이 된다.

이러한 이해에서 적색의 중심과 흑색의 외연(外緣)을 함께 대순·원·무극·태극을 상징한다고 한다면, 이는 형이상의 법칙과 형이하로 구현된 우주 전체를 포함하는 개념이 된다. 이는 현상계에 우주의 원리가 내재하여 살아 움직인다는 의미를 지닌다. 또한 이 외연은 단순히 우주를 양적으로 구분하는 것이 아니라 대순의 끝없고 무한함을 상징한다고 볼 수 있다.

1999년 『종단 대순진리회』 화보집의 해석을 살펴보면 대순을 원, 무극, 태극의 상징에서 살펴볼 때 함과 순환법칙과 무위자연에 대한 이법을 담고 있다고 언급하고 있다. 이는 대순이 모든 현상계와 이법을 포함하고 있음을 말한다. 즉, 대순·원·무극·태극의 근원에서 삼계인 삼원이 펼쳐지고, 사대의 이법으로 순환하고 있다는 것이다.

Ⅲ. 삼 원

도기 해석에 있어 가장 논란이 되는 부분이 바로 삼원(三圓)에 대한 것이다. 삼원에 대한 해석이 갈리는 이유를 추정해보면, 첫째로는 애당초 대순진리회의 창설자인 우당(牛堂)의 훈시¹³에서 삼원이 어느 부위를 지칭하는 것인지 특정하지 않았다는 점이다. 둘째로는 뚜렷한 대칭과 동일한 모양을 이루는 사대(四大)에 비하여 정확한 대칭과 동일한 크기를 이루는 원을 찾아볼 수 없다는 것이다. 셋째로는 돌기가 있는 원도 원으로 볼 것인지, 아니면 온전 모양의 원만을 원으로 여길 것인지에 대한 문제이고, 넷째로는 천지인에 해당하는 원을 위치를 중심으로 볼 것인지 색과 배합하여 중심으로 구

⁹김경재, 『이름없는 하나님』(서울: 삼인, 2010), p.21.

¹⁰『훈시』, 무진(1988)년 11월 30일, “대순이란 막힘없이 둥근 것입니다. 둥글다는 것은 무극(無極)이며, 근본(根本)의 자리요, 걸릴 것이 없이 통하는 것입니다.”

¹¹대순진리회 교무부, <대순진리회>, 『대순회보』 152(2014), pp.4-7.

¹²『훈시』, 경오(1990)년 11월 18일 훈시.

¹³1977년 4월 28일 우당의 훈시를 김옥자 교감이 기록하였고, 1995년에 이를 교무부에서 수집함. “道旗. 三圓 : 外圓-天元, 中圓-地元, 下圓-人元. 四大 : 東大 - 萬物姓生하니 - 木明仁也니 生之大也요, 南大 - 萬物長養하니 - 火明禮也니 養之大也요, 西大 - 萬物成熟하니 - 金明義也니 成之大也요, 北大 - 萬物收藏하니 - 水明智也니 藏之大也요. 內八遇地之 四正四維하니 中央五十土요, 四大 交承之處하니 信也라. 1977년 4월 28일.”

분해야 하는지에 대해서 의견의 나뉜다고 여겨진다. 특히 90년대에 발행된 『상생문화』¹⁴와 『교화자료집 1호』¹⁵에서는 황색원을 인원(人圓)으로 특정하여 전개하고 있는데, 근거를 제시하지 않는 주장으로써 현재 연구자들에게 혼란을 가중시켰다고 보인다.¹⁶



<삼원>

본 글에서는 삼원을 다음 도상으로 상정하고자 한다. 이에 대한 이유는 첫째, 온전한 원 3개를 도상에서 찾을 수 없다는 것이다. 앞서 언급한 대순의 도상에서 적색, 흑색의 2개의 원만이 온전하며 제3의 온전한 원은 찾을 수가 없다. 기존에 황색 원을 인원이라고 상정할 때 4개의 돌기가 있으므로 엄밀히 말해 원이라고 볼 수 없다. 그러므로 상징이라는 측면에서 원의 모양과 유사한 것도 삼원으로 여길 수 있다. 둘째, 사대의 모양이 원형에 맞춰 이루어짐은 그림에서 제시하는 삼원에 대응하여 제작된 것으로 볼 수 있기 때문이다. 이제껏 위의 그림은 사대의 배경 혹은 바탕으로만 여겨졌으나, 사대의 구성이 타원형을 이루고 있음은 삼원이 구성되고 사대를 이에 맞춘 것으로 볼 수 있다. 셋째, 삼원이 일정한 간격으로 대칭을 이루고 있으며, 크기와 위치에 의해 외원·중원·내원(하원)으로 명확히 구분될 수 있기 때문이다. 넷째, 사유(四維, 서북·서남·동북·동남의 네 방위)의 방향으로 뻗은 ‘네 개의 기둥[四大節]’에 의해 천지인이 연결되고, 이로 인하여 삼계의 유기성이 언급될 수 있기 때문이다. 다섯째, 삼원과 사대가 서로 부합되어 천지인에 이법이 긴밀히 연결되어 있다는 상징을 도출할 수 있다. 여섯째, 사대의 청색(녹색)과 삼원의 붉은색이 대칭을 이뤄 대칭성을 가지게 되고 사정사유의 어느 방향에서 반으로 나누더라도 음양이 조화된 문양을 이룰 수 있기 때문이다.

다음으로는 삼원에서 천원·지원·인원에 대해 살펴보고자 한다. 천지인에 대한 관점은 크게 두 가지로 나뉘는데 1977년 우당의 훈시를 기록한 것에 따르면 “외원-천, 중원-지, 하원-인”으로 구성되며, 1995년 발간된 『상생문화』에서는 “외원-천(흑색), 중원-지(적색), 내원-인(황색)”으로, 그 뒤에 발간된 『교화자료집 1호』에서는 “외원-천(흑색), 중원-지(청색), 내원-인(황색)”으로 보아 천지인에 해당하는 원을 각각 다르게 상정하고 있음을 볼 수 있다. 특히 1999년에 발행된 『종단 대순진리회』 화보집¹⁷의 설명에서는 “외원-천, 중원-인, 내원-지”로 구성된다. 이러한 차이는 네 가지로 추측해볼

¹⁴전국대학대진연합회 편집부, 『월간상생문화 제2,3호(합본호)』(서울: 전국대학대진연합회, 1995), pp.18-19.

¹⁵종단 내부 자료. 대진대 대진회, 『교화자료집』 1호, p.19. 발행연도는 적혀 있지 않으나, 앞의 도장 소개 글을 참고할 때 여주본부도장이라고 기입되어 있는 한편 토성수련도장에 대한 언급이 없는 것으로 보아 본부도장이던 후인 1993년 5월부터 토성수련도장 준공인 1996년 3월 사이에 발행된 것으로 추정된다.

¹⁶내원을 중앙의 원이나 황색 원으로 상정할 경우, 사대와 직접적 접촉이 이루어지지 않아 상징에 있어 지원 혹은 인원이 사대의 법칙과 분리된다는 해석의 소지가 발생할 수 있다.

¹⁷대순진리회 교무부, 『종단 대순진리회』(서울: 대순진리회 출판부, 1999), p.4. 서지정보에 1978년 10월 11일 등록은 『종단 대순진리회』 화보집의 등록일이 아니라 출판부 등록일을 표기한 것이다. 1999년 3월 『대순회보』 63호에 화보집의 발간이 소개된 것으로 보아 1999년 초에 발간된 것으로 보인다. 매년 대순진리회 기획부에서 발행되는 대순수첩에 소개된 도기 해설은 본 화보에서의 해설 내용과 동일하다.

수 있는데, 첫째는 1978년 공식도안이 작성되기 이전 지금과는 다른 도안에 대한 설명이거나, 둘째는 1977년 기록이 잘못되었을 가능성, 그리고 세 번째는 화보집의 해석이 우당의 해석을 배제한 독자적인 해석이었거나, 네 번째는 우당에 의해 해석이 변경되었을 경우이다. 사실 이 네 가지 가능성은 모두 지금으로서는 확인할 방법이 없다. 그러므로 본 장에서는 도상의 상징성에서 유추해 보도록 하겠다.

기존의 논쟁을 살펴보면, 우선 천-인-지의 순서는 하늘과 땅 사이에 인간이 존재한다는 천지인간의 위치를 중심으로 배열한 것이다. 그리하여 중앙의 붉은 원을 지로 황색 원을 인으로 흑색 원을 천으로 보았는데, 이렇게 배치한 것에 대한 구체적인 이유는 제시되지 않고 있다. 추측해보면 가장 원으로 보이는 세 가지를 추정하여 임의로 정한 것으로 보이는데, 천지현황(天地玄黃)의 개념으로 흑색을 천에 배열하는 것은 어느 정도 일리가 있으나, 지와 인의 색은 전반적으로 이해가 되지 않는다. 또한 천-지-인의 순서로 배정하여 황색 원을 지로 하더라도 붉은색이 인이 되는 이유를 설명하기 어렵다. 이것은 색의 상징으로 천지인을 구별하기 어려움을 말해준다.

본 글에서 제시하고 있는 삼원은 모두 붉은색으로 색의 상징으로 고려되지 않는다. 오직 크기와 위치, 모양에 의해 구분된다. 크기에 의해서 구분될 때, 천은 외원이 되고 지는 중원이 되며, 인은 내원이 된다. 위치에 구분될 때는 천이 외원이 되고, 인이 중원이 되며, 지는 내원이 된다. 하지만 본 글에서는 1977년도 우당이 언급을 기록한 ‘천-지-인’의 순서를 따르고자 하는데, 일단 삼원이 삼계를 표상한다고 할 때 삼계의 순서는 ‘천-지-인’의 순서가 기본이 되기 때문이며, 그 모양의 상징에도 그 이유를 추정해볼 수 있다.

천원과 지원을 외원, 중원으로 상정하면 인원은 내원이 된다. 천원과 지원은 그 모양이 유사하나 인원은 사정(동서남북)의 방향으로 돌기를 지니고 있다. 천지인 가운데 두 가지를 같은 모양으로 묶고 한 가지를 구별해야 한다면, 마땅히 인간을 천지에서 구분 지으려 할 것이다. 또한 돌기의 방향은 일정한 지향성을 지니고 있다. 이 사정의 방향은 각각 사대를 향하고 있는데, 이는 인간이 인의예지를 해야 한다는 당위성을 상징하기도 하며, 인간이 인의예지 하려고 하는 의지를 표상한다고 볼 수 있다.

한편으로는 대순의 중심을 가운데 붉은 원으로 상정한다면 삼계의 모든 만물은 이 중심에서 비롯된 것이다. 시간 순서로 볼 때, 삼계의 생성은 ‘천-지-인’의 순서를 따르므로, 가장 먼저 생성된 천은 외원으로 지는 중원으로 인은 내원으로 배치하는 것이 합당하다. 또한 이를 역으로 사고해보면 ‘천-지-인’의 순서는 밖에서 점점 안으로 수렴하는 양태를 가지게 된다. 이는 ‘천존-지존-인존’의 변역(變易)의 순서와도 일치한다. 천원과 지원과 비교하여 인원과 상징으로서 인존은 중심과 맞닿아있음으로 천존, 지존보다 더 마음이 근실(勤實)하여 인존이 크다고 할 수 있다.

IV. 사 대

사대에서 대(大)의 모양은 ‘大’와 같이 곡선의 형태로 도안이 되어 있는데, 이는 삼원과 조화를 이루기 위한 것으로 보인다. 그 배치는 사정(四正), 즉 자(子)·오(午)·묘(卯)·유(酉)나 동서남북의 네 방위로 이루어져 있다. 『전경』에서 “나는 생·장·염·장의 사의를 쓰나니 이것이 곧 무위이화(無爲而化)니라.”¹⁸에서 언급된 생·장·염·장의 사의는 곧 도기에서의 사대와 상합한다. 또한 “사의를 쓴다.”고 언급되고 있는데, 이는 구천상제가 우주 만물을 주재하는 원리가 곧 사의이자 사대임을 말하는 것이다.

사대		사의	오행	천도	지도	인도	도안	
동대	생지대 (生之大)	만물생성 (萬物姓生)	생	목	원	춘	인	
남대	양지대 (養之大)	만물장양 (萬物長養)	장	화	형	하	의	
서대	성지대 (成之大)	만물성숙 (萬物成熟)	염	금	이	추	예	
북대	장지대 (藏之大)	만물수장 (萬物收藏)	장	수	정	동	지	

V. 중 앙

중앙은 사정과 사유가 만나는 곳으로 중앙의 4개의 돌기가 형성된 황색 원을 말한다. 이곳은 오행으로 봤을 때, 토(土)에 해당하며 오상(五常)으로 보았을 때 신(信)에 해당하는 곳이다. 우당의 훈시를 기록한 1977년의 필기에는 이 자리를 ‘교승지처(交承之處)’라고 칭하고 있다.



<중앙>

오행에서 토는 목화금수의 운행에 중심이며, ‘중화(中和)’의 기운을 대표한다.¹⁹ 이러한 중화의 기운은 공평무사한 가운데 목화금수와 서로 기운을 주고받으며 각각의 기운이 조화(調和)롭게 발양하도록 하는 역할을 한다. 또한 토는 만물을 살찌우게 하는 중심으로 작용하는데, 넓은 범위에서 볼 때 만물의 성장이나 생육은 목화금수와 같은 일방적인 특정적 작용에 의하는 것이 아니라, 토의 중

¹⁸『전경』, 교법 3장 27절

¹⁹한동석, 『우주변화의 원리』(서울: 대원출판, 2010), p.68. “토기란 것은 그 성질이 화순(和順)하여서 불편부당(不偏不黨)하는 절대중화지기(絕對中和之氣)를 말하는 것이다.”

화적 조절로 이루어지는 것이다.²⁰이런 의미에서 토는 만물을 기르는 중추적 기운으로 조화(造化)를 상징하기도 한다. 그리하여 사정사유의 팔방이 서로 교차하는 중심에 위치하여 이를 ‘팔우지지(八遇之地)’라 칭한다.

대순사상에서 이러한 우주의 법칙은 구천상제의 주재로 구현된다. 이러한 주재는 “우주의 만유가 유형·무형으로 화성(化成)됨은 천존의 덕화”²¹로 가능하다는 것을 의미한다. 여기서 덕화는 우주의 이법인 사덕으로 원형이정을 말한다. 또한 『전경』에서 “사의(四義)를 쓰나니 이것이 곧 무위이화(無爲而化)니라.”²²고 할 때, 사의 곧 사대는 무위한 자연의 이법이나, 이것을 쓴다고 언급함은 이법의 주재함이 도가적 ‘자연’이 아니라 상제에 의한 것임을 설명하고 있다.

하지만 90년대 발간된 세 가지 자료집의 해석에서 무위자연이라는 표현을 사용함으로써, 이법을 주재하는 상제에 대한 상징이 배제되었다고 볼 수 있다.

한편, 중앙의 황색 원은 사유(四維)의 네 방향으로 돌기가 형성되어 있다. 우주 운동이 자기의 동정 운동을 완수하기 위해서는 토와 같은 중화성을 가진 기운이 존재해야 하는데, 이 토는 네 가지(辰土·戌土·丑土·未土)가 있어 사대절(四大節)을 만들고 있다.²³도안에서 사대절은 황색 돌기 방향으로 뻗어 나온 사유 방향의 네 기둥으로 볼 수 있는데, 이는 천지인을 연결하고 또한 사대가 조화를 이룰 수 있도록 중화하는 역할은 한다고 보인다. 그리하여 중앙의 토는 우주 순환의 중심에서 만물의 운동을 조절한다는 상징으로 표현될 수 있다.



<사대절>

VI. 오 색

대순진리회 문장에서 오색의 색 전부를 방위를 중심으로 안배하기가 어렵다. 일단 중앙의 황색은 토에 배치될 수 있지만, 동서남북의 사대가 청색(녹색)이므로 흔히 알고 있는 오행의 배치라고 볼 수 없다. 이는 즉, 오색에 의미를 부여하기 위해서는, 앞에서 언급한 대순, 삼원, 사대의 상징과 배치하여 설명될 수밖에 없음을 말한다.

하지만 오색에 대한 해설은 화보집에서만 언급되었을 뿐,²⁴ 다른 자료에서는 찾아볼 수 없다. 또한 실제로 디자인으로 사용되는 경우를 살펴보면, 대순진리회 문장은 배지(badge)의 경우 모두

²⁰같은 책, p.69 참조.

²¹『대순진리회 요람』, p.7.

²²『전경』, 교법 3장 27절.

²³한동석, 앞의 책, p.68.

²⁴대순진리회 교무부, 『종단 대순진리회』(서울: 대순진리회 출판부, 1999), p.4, “오색에는 음양(陰陽)과 오행(五行)의 진리가 담겨있다.”

금색으로 음각과 양각으로 형상화하였고, 여주본부도장 내 봉강전, 종각, 종무원 건물 벽면 상층부의 대순진리회 문장은 벽면의 적색을 바탕으로 청색으로만 표현되어 있다.

이런 것을 고려해보면, 결국 대순진리회 문장에서 색의 상징을 오행에 배속한다는 것은 그다지 의미있는 작업으로 보이지 않는다. 하지만 대순, 삼원, 사대에 나타난 색의 상징은 일정부분 의미를 내포하고 있다고 보여진다.

1. 대순의 중심점과 삼원을 이루는 적색

한국에서 적색은 음양오행에 의한 적색의 관념이 형성되기 이전부터 신성시하며 선호하던 색이다. ‘붉다’의 어원과 ‘밝다’의 어원은 동일한 것으로 세상을 밝게 한다는 의미를 지니며, 생명의 상징으로 여겨진다. 또한 고귀한 색으로 높은 지위나 힘과 정열을 상징한다.²⁵

대순진리회 문장에서 가장 중심을 이루는 것은 적색이다. 삼원이 천지인 삼계를 표상한 전 우주를 뜻할 때, 이 적색은 대순의 중심이 전 우주로 펼쳐져 나온 것을 상징한다고 할 수 있다. 대순진리회 도주(道主)인 정산(趙鼎山, 1895-1958)은 일찍이 “만자생광(萬紫生光)하니 조화흥공(造化興工)이라”²⁶고 하여 적색의 상징에 대해 언급한 적이 있다. 이는 만 가지 붉은 것²⁷ 이 빛을 내니 조화가 일어나 공을 이룬다는 뜻으로, 조화로서 세상을 밝힌다는 의미를 내포한다.

2. 대순의 외연(外緣)을 이루는 흑색

“원은 걸리는 데도 없고 막히는 데도 없다. 원은 무극이니 극이 없다. 극단이란 게 없다. 즉 무극이 대순이다. 태극은 무극이라는 말과 동일한 것이다. 태극은 클 태(太)이니 아주 크고 멀고 한이 없으며 헤아릴 수 없다. 무극·태극·대순·원은 무궁무진하고, 무한무량하고, 한이 없고, 헤아릴 수 없는 것이다.”²⁸우당은 훈시를 통해 대순이 무극·태극·원의 상징을 가짐과 무궁무진·무한무량의 의미를 지닌다고 밝혔다.

이러한 무궁무진·무한무량한 특성은 ‘현(玄)’으로 표현되었다. 현은 심오하고 아득하며, 깊고 크며, 태고의 혼돈이나 하늘을 뜻하며, 색으로는 ‘검다’, ‘검붉다’의 뜻을 가진다. 이렇게 볼 때 대순의 외연을 이루는 흑색은 검을 현을 지칭하는 것으로, 대순의 일정한 한계를 의미하는 것이 아니라, 무궁무진하고 무한무량한 아득함을 상징한다고 볼 수 있다. 특히 검을 현의 의미에서 ‘검붉다’라는 것은 중앙의 적색이 무한하게 뻗어 있는 그 끝이 아득하게 멀어 가물가물한 검붉은 색으로 드러남을 상징한다고 하겠다.

²⁵권영걸 외 3인, 「한국인의 색채기호특성에 따른 한국적색(RED)의 의미와 상징에 관한 연구」, 『한국색채학회 논문집』 19(3) (2005), p.55 참조.

²⁶을미(乙未) 1955년 10월 초 하달어부산도장(下達於釜山道場), <정심경(定心經)>의 마지막 구절.

²⁷만자천홍(萬紫千紅)의 준말로써 울긋불긋한 온갖 꽃이 만발한 모양을 일컫는다.

²⁸『훈시』, 신미(1991)년 7월 17일 훈시.

3. 사대를 이루는 청색

『상생문화』와 『교화자료집 1호』의 도기 해설 자료에 따르면, “청림도(靑林道)를 이르나니 조정산도주님의 진법이 내포되어 있다고 본다.”라고 언급하고 있다. 이와 관련한 내용은 우당의 공식훈사에서 더 자세하게 언급되고 있다.

“청(靑)은 12월이다. 12월은 도이다. … 1년 12달에 4철, 24절후가 있고, 이 변화의 조화가 도이다. 12월이 도이다. 소가丑이고 12월이다. 즉 도를 말한다.”²⁹

“비결에 ‘옥토(玉兔)는 만월(滿月)이요 백토(白兔)는 소월(小月)이라 수종백토주청림(須從白兔走靑林)’³⁰이라 했다. 파자로 풀면 백토는 소월(小月)이므로 주(走)+소월(小月)은 조씨(趙氏)가 된다. 도주님이 틀림없지 않은가! 청림(靑林)의 청(靑)은 十二月이고 림(林)은 十八十八이니 36을 의미한다. 36은 360일이다. 그러니 조씨의 도를 일 년 12달 좇으라는[須從] 말이 된다.”

청은 파자로 12월을 뜻하고 12는 1-12월 즉, 일 년의 한 주기를 완성하는 숫자이다. 이러한 완성된 주기로서 원을 상징하고, 이 원은 곧 도를 상징한다. 또한 비결에 따라 조씨 성을 가진 정산을 도를 따를 것을 언급하고 있다. 그리하여 대순사상에서 청색은 정산의 진법을 상징하고 있다고 여길 수 있는 것이다.

4. 중앙을 이루는 황색

오행에서 토는 ‘중화(中和)’의 기운을 대표 각각의 기운이 조화(調和)롭게 발양하도록 하는 역할을 한다. 또한 토는 만물을 기르는 중추적 기운으로 조화(造化)를 상징하기도 한다. 이 돌기의 방향은 곧 천지인이 연결되는 진토(辰土), 술토(戌土), 축토(丑土), 미토(未土)의 사대절을 이루고 있다. 즉, 토의 중화와 조화의 기운이 삼계에 작용하여 천지인을 서로 통하게 하는 것이다. 그리하여 토기(土氣)로 대표되는 황색은 도안에서 중화의 상징으로 사용되고 있다고 할 수 있다.

5. 음양을 이루는 적색과 청색

태극 문양에서 적색은 양을 청색은 음을 상징하는데, 서로 맞물려 하나의 원을 이루고 있다. 대순진리회의 문양도 중심 원과 황색 중앙을 제외하면, 적색과 청색(녹색)으로 구성되어있는데, 이 역시 음양을 상징한다고 보인다. 하지만 그 배치에 있어서는 음양이 중심에서만 맞대고 있는 형태가 아니라 음양이 교차하여 층층이 쌓인 모양을 이루고 있다. 이는 서로 씨줄과 날줄처럼 서로 엮인 모

²⁹『훈시』, 정묘(1987)년 3월 30일 훈시.

³⁰‘수종백토주청림(須從白兔走靑林)’은 『무학(無學)비(秘)기(記)』의 「五百論史秘記」 마지막 구절.

습으로 사정사유의 어느 방향에서 나누더라도 정확한 대칭을 이루는 모습이다. 이러한 모습은 태극 문양에서 음양이 서로 번갈아 가며, 그 위세를 옮기는 모양이 아니라, 음양이 서로 그 덕을 합한 모습으로, 대순진리회 종지인 음양합덕(陰陽合德)을 상징한다고 볼 수 있다.

VII. 결 론

본 글에서 대순, 삼원, 사대, 중앙의 도안을 각각 제시하였는데, 이렇게 상징할 때 기존의 도기 해석보다 더 풍부한 상징성을 가질 수 있고, 그에 따른 대순사상적 의미를 도출해 낼 수 있음을 살펴보았다. 이러한 시도로 인하여 기존과는 구별되는 상징과 의의를 살펴보자면, 첫째로 무위자연이 아닌 대순사상의 무위이화를 언급하였고, 둘째로는 중앙의 토의 상징을 인원과 분리해 그 중화와 조화의 상징을 사대절로 드러내었다. 셋째로는 적색 삼원을 통해 청색 사대와 음양합덕의 상징을 이룸을 살펴보고, 넷째로는 외연을 이루는 흑색 원을 천원이 아닌 대순의 무한성을 나타내는 것으로 보았다. 다섯째로는 오색을 언급함에 기존에 단순히 오행의 색이 들어있다는 것에서, 각각의 도안을 바탕으로 그 상징에 대한 색의 의미를 도출해보고자 한 것이다. 여섯째로는 원에 있는 돌기의 방향성을 통해 그 의미를 도출한 것이며, 마지막으로 문장의 중심을 이루는 원을 지원이나 인원이 아닌 대순의 중심이라고 언급하여, 천지인의 중심과 그 근본을 이루는 무극과 태극의 상징성을 도출해 내었다는 것에 있다.

대순은 원이고, 원은 무극이고, 무극이 태극이다. 천지의 모든 이치, 진리는 다 이 안에 들어있다. ... 대순은 원이고 무극이고 태극이다. 무극이니 끝이 없고, 태극이니 군생만물이 생기는 모든 이치가 다 있다. 우리의 도는 끝이 없고 무한하다. 하늘이 있고 땅이 있고 사람이 있고 삼라만상이 생기고 없어지는 것이 다 우리의 진리에 들어가 있다. 무극이니 얼마만큼 큰지 알 수 있다. 1년 12달에 봄·여름·가을·겨울이 있고, 여기에서 삼라만상이 생기고 자라고 결실하고 없어진다. 생장염장(生長斂藏), 그것이 말하자면 도(道)다. 여기에 이치와 조화가 다 들어가 있다.³¹

위에서 언급된 우당의 훈시를 반추해보면, 이 글이 도기가 가지고 있는 의미를 온전히 드러내고 있음을 알 수 있다. 결국 대순은 끝이 없고 무한한 무극·태극을 상징하며, 이것이 도상으로 상징화될 때 원으로 표현된다. 외연은 그 끝이 없음을 나타내는 것이고, 그 외연의 안으로는 천지인의 삼라만상이 존재하고 생장염장의 이치가 생동하고 있다. 이 모든 것을 도상화하여 표현한 것이 대순진리회의 문장이며, 이것을 기(旗)로 제작한 것이 도기인 것이다.

³¹『훈시』, 계유(1993)년 윤 3월 6일 훈시.

대순진리회 문장과 도기는 많은 상징으로 이루어져 있다. 상징의 특질인 다의성으로 인하여 상징을 논할 때는 많은 시각에서 무수한 의미를 도출해 낼 수 있다. 본 글은 많은 관점 가운데 하나의 시각에 불과하며, 이러한 연구를 통해 관련한 더 좋은 논문이 나오길 기대해본다.

大巡真理会道旗の象徴と意味

崔致鳳

大巡宗教文化研究所・研究員

宗教象徴で「紋章(emblem)」は「象徴的標識(symbolmark)」として他の対象や宗教を区別させる。また、特定宗教を確定し認識できるようにする表象的あるいは概念的特性を持たせる。したがって宗教は彼らだけの文章を持ち、その文章はその宗教を象徴する。私たちはキリスト教の十字架、仏教の万(卍)が、道教の太極、天道教の宮乙章、円仏教の一元像などで宗教的象徴に接し、これを通じて特定宗教を表象的に認識する。

韓国の代表的な民族宗団である大巡真理会も象徴となる紋章が存在する。しかし、この象徴に対する公式名称はなく、この紋章の図案が道旗として製作され知られている。この紋章の図案は1978年5月11日に製作され、同年9月28日に道旗で製作された。以後、この道旗は同年10月20日に公式掲揚され現在に至っている。しかし、道旗にある大巡真理会の紋章は、単に道旗だけでなく、建築物、瓦、青沙提灯をはじめ、経典表紙、宗団の各種刊行物、団体服、バッジ、表札などに宗団の象徴的表紙としてデザインに活用されている。したがって、本論文は大巡真理会を象徴している紋章とこの紋章を含んでいる道旗の象徴と意味をどのように眺めるべきかについて言及しようと思う。もちろん、これは象徴が持つ多価性の特徴によって表紙の意味に対する一つの観点を提案しようとするものだ。

本稿で大巡、三圓、四大、中央の図案をそれぞれ提示したが、このように想定する時、既存の道旗の解釈よりさらに豊かな象徴性を持つことができ、それにもなう大巡思想的意味を導き出すことができることを調べた。このような試みによって既存とは区別される象徴と意義を調べれば、第一に無為自然ではなく大巡思想の無為而化を言及し、第二に中央の土の象徴を人圓と分離してその中和と調和の象徴を四大節に表わした。第三に赤色三圓を通じて青色四大と陰陽合徳の象徴を成すことを調べ、第四に外縁を成す黒色圓を天圓ではなく大巡の無限性を表すものと見た。第五に五色を言及することに既存単純に五行の色が入っているということから、それぞれの図案を土台にその象徴に対する色の意味を導き出そうとしたのだ。第六に、圓にある突起の方向性を通じてその意味を導き出したものであり、最後には文章の中心を成す圓を支援や人員ではなく大巡の中心だと言及し、天地人の中心とその根本を成す無極と太極の象徴性を導き出したということにある。

《异形仙人绘本》的视觉符号修辞学诠释¹

詹至莹

四川大学·博士研究生

内容提要

日本道观收藏有日文版的《异形仙人绘本》，该书共三卷，刊刻于公元1689年。每卷以图配文，讲述神仙人物的灵异故事。从视觉符号修辞学立场和视角看《异形仙人绘本》，会有惊奇发现。可以说，符码就像一本书。凭借这部画卷，我们所读出来的并非仅有符号信息，更为重要的是视觉符号映射出了大生命的精神，为人们坚定生活信念提供了有益的滋养与探索未知世界的动力。

关键词：异形仙人 绘本 视觉符号修辞学 生命律动

¹四川大学“2035宣导计划，儒释道思想融通革新与构建人类命运共同体”研究成果

多年前，詹石窗教授访问日本道观，带回了一大批扫描的经典文本。其中有《异形仙人绘本》，因与我的专业有关，詹教授就转录一份给我，希望我能够考究一下。但原文是日本，我一时看不懂，不知从何入手。翻阅几次，我发现该书的神仙名称都是汉字，大抵知道其意思。于是，我以神仙人物为线索，查考中国古籍，找到了相对应的一些资料。

顾名思义，所谓“异形”就是特异形象。首先，神仙人物的外在形态是各异其状、各具特色的；其次，外在的特异性蕴含着内在精神的个性差别。书名称作“绘本”，说明作者力图通过绘画这种传统艺道来表征某种思想，体现神仙人物的精神境界与修道路径。

《异形仙人绘本》全书分上中下三卷，撰人未详。书末有“元禄二（巳）年正月吉日”的记载，知其刊刻于公元1689年。全书结构，每页神仙，上部四分之一篇幅说仙人事迹，下部约四分之三篇幅是图画。书中列神仙人物60位，上卷21位，中卷20位，下卷19位。合起来共有60位，合于“六十甲子”之数。在编排上，基本是每一位神仙人物占一页，惟有上卷的“刘晨、阮肇”系同一个故事的两个主角，所以同为一页。

最初，我以为这部绘本可能是采自中国某个时代现成的神仙传记缩略而成，但仔细对照了《列仙传》《神仙传》《续仙传》《疑仙传》《江淮异人录》等书，发现差别太大。故而可以断定：《异形仙人绘本》不是中国历史上某个现成神仙传记文本的日文翻译，而是在篇章布局上具有独创意义的配图传本。

对照一下流行比较广的中国传统神仙传记文献，可以发现人物故事一般是按照时代先后顺序排列，但《异形仙人绘本》则打破了这种模板，其神仙人物故事发生的时代是跳跃的。例如上卷的故事始于季贺（李贺）、刑和璞，其故事背景都是唐代，但后面的东王公、西王母、赤松子则属于上古神话传说中的人物，故事发生的时代相对较早。从这个角度看，《异形仙人绘本》的编排是时代交错的。较迟的神仙人物是马钰、王处一，他们的故事发生在金元时期，元代之后的神仙人物故事并不见入选。由此初步判断，此书虽然刊刻于1689年（清·康熙二十八年，日本天皇·元禄二年），但其成书可能要早。该书的最大特色是以水墨画为基本的表现手法，展示了生命世界别具一格的存在，很值得深入解读。

众所周知，艺术作品的解读，可以有多种多样的形式和路径。立场不同，方法有别，读出来的内涵也就很不一样。本文拟以视觉符号修辞学的方法对这部珍稀水陆画册进行解析。

一、什么是视觉符号修辞学

对于大多数学者而言，在谈及视觉类议题研究项目时，常对视觉修辞学、视觉符号学、视觉心理学、视觉语义学等几个具有代表性的学科记忆深刻，而对于视觉符号修辞学这一概念名词，或许很多人都陌生至极。

单纯的书本知识对于一般人而言可能是枯燥无味的，因为书本中的知识容量过大、内容复杂，造成了阅读的难度。若用艺术或者说现代大众媒介来进行文化形式的重塑，将知识用另一种人们所了解和习惯的方式，带入读者视线，无疑可以激发读者的兴趣，提升他们关注的热度。

由繁化简，从简复繁，层层递进，增加记忆次数，这就是视觉符号修辞学的功能。概念的表征是对视觉修辞学与视觉符号学两种知识体系的重组和巩固，两者所构成的体系，可以统一

表达在一个画面。

视觉符号学 (visual semiotics) 以符号学 (Semiotics) 为基础。符号学是研究事物中符号的本质、符号的发展变化规律, 以及符号与人类多种活动之间关系的学说。²赵元任先生指出: 符号的素材完全没有限制, 数字、字母、乐谱、乐律、语言等, 都可以成为符号。从符号到视觉符号则是对符号范围进行缩小。符号信息的产生可以伴随着视觉、触觉、听觉、味觉, 四者可以自行组合也可以各自分开。而视觉符号, 以人类的“感知渠道”为媒介进行传播, 专注视觉, 对原本符号的范围进行缩小, 增加感性成分, 做到以理性符号为基础同时调动感性情绪。

在符号学体系中, 中西方理论发展的进度有所不同。西方学派以索绪尔 (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 的结构主义和皮尔斯 (Friedrich Salomon Perls, 1893-1970) 的实用主义为符号学基础, 二者也是我国许多符号学论著常常借鉴的, 我的硕士论文也借鉴了两位学者的理论体系。这几个月, 我为了写作本文, 再次查找相关文献, 发现赵元任先生在 1926 年发表的《符号学大纲》, 是我国学术界第一次应用了“符号学”这一名词。赵先生在书中强调了建立普通符号学的必要性, 概述普通符号学的基本概念和体系³, 比皮尔斯相关论述的发表还早了几年。⁴赵先生而后又发表了《语言和符号系统》《谈谈汉语这个符号系统》, 更是促进我国符号学理论发展。其次, 李幼蒸先生的《理论符号学导论》⁵是国内符号学理论中凸显光芒的代表, 为中国符号学和视觉符号学奠定了坚实的基础。

“视觉修辞学”, 本质为修辞学。修辞 (Rhetoric) 一词, 起源于古罗马, 意思是通过语言艺术说服别人认同自己的观点, 与中国早期“游说”行为是一致的, 都归属于语言学系统。而“视觉修辞” (Visual Rhetoric) 是在 20 世纪 60 年代兴起的新修辞学 (New Rhetoric) 中“出场”的, 它在“修辞”基础上加上视觉感官体验, 将视觉和语言相结合, 使得“修辞”的语言范畴扩展到视觉的二维平面或三维平面。其逻辑主线是在视觉维度上形成通往认识世界的修辞学认识论、方法论、实践论。⁶设计者运用不同的“修辞”手段, 对“实物”进行设计, 从而达到传达信息的效果。在设计时, 画画、广告、自媒体、雕塑等现代“实物”本身可以是一个符号, 然后加入修辞; 也可以作为媒介添加符号和修辞。修饰后的实物带有三种特性: 象征性、干预性和交际性。芬尼根 (Finnegan) 曾表示: 在视觉修辞中, “实物”和“修辞”之间存在着相辅相成的关系。“实物”为“修辞”提供研究的资料, 是修辞的基础; 相反, “修辞”是将“实物”扩展到更广泛空间的渠道, 堪称辅助“实物”的重臣。

在讲述了几个基本概念之后, 不禁会产生出这样的问题: 首先, 为什么视觉修辞学和视觉符号学可以并在一起成为视觉符号修辞学? 首先, 视觉符号学和视觉修辞学都是在为同一甲方服务: 人类。从远古时代起, 华夏民族就有以石器作为工具所产生出的石刻文化, 不仅用来描绘和记录生产方式和生活内容, 同时还作为人们的精神产品, 以艺术语言 (视觉修辞学) 和抽象符号 (视觉符号学) 的形式传播文化和促进精神领域的进步——这是相对单纯的视觉艺术体现。与之相对照的是多元复杂的立体视觉艺术, 诸如汉族最古老的祭神跳鬼、驱瘟避疫、表示

²朱良:《新编地图学教程》,北京:高等教育出版社,2008年版。

³吴宗济、赵新那:《赵元任语言学论文集》,北京:商务印书馆,2002年版,第177-208页。

⁴赵家新:《赵元任与中国符号学研究》,载于《盐城师范学院学报》(人文社会科学版),2006年,第26卷第1期。

⁵李幼蒸:《理论符号学导论》,北京:中国社会科学出版社,1993年版。

⁶刘涛:《视觉修辞学》,北京:北京大学出版社,2021年版。

安庆的舞蹈——傩舞，又称鬼戏。在进行舞蹈表演时，单个动作是符号，其符号背后的内涵则是文化或风俗的浓缩；连续的舞蹈动作是符号的串联，从而表达思想，以“说服”信众。在那个符号语境中，每个符号都能准确地定位自己，并为人类文明的发展和传承贡献出自己的力量。

其次，索尼娅·K·福斯（Sonja K. Foss）认为：有两种因素会使视觉修辞学和视觉符号学进行一定程度上的融合：第一，人们逐渐发现视觉符号是具有一定说服力的符号系统，即具有说服力的符号就是有意义的修辞手段。在当代社会中，视觉符号已和人们的生活分不开联系，在社会上占据了一定的分量，其所占的比例比语言文字的比例还要大。第二，视觉符号对人们内心的冲击力和视觉形象要比单纯的语言系统要来得更深层次，内容更加丰富，涉及面更广，灵活性更大，故而带给人的冲击，要比单纯的文字来得更强烈。

最后，人类所表示的行为都是一种符号。我读硕士研究生时，指导老师金润培教授在上课时向我们说到：“当人们看到玫瑰时，想到的是浪漫、爱。但这个定义是怎么来的？答案：人赋予玫瑰的。这时的玫瑰已经具备符号意义，它所指的就是浪漫。当我们将很多玫瑰重叠，在设计手法上就运用了视觉修辞法中的重复法，而这时的玫瑰可能又会产生新的语境。从这一点也能看出符号和修辞是处于一个密不可分的关系，修辞可以为符号添彩。二者融合是将题材由繁化简，形成符号；在表现手法上运用视觉修辞学的理论法则，对内容进行解释传递，更好地为“视觉”服务，为人类服务。

二、从视觉符号修辞学看《异形仙人绘本》的表现手法

从视觉符号修辞学的立场和视角看《异形仙人绘本》，会有惊奇的发现。这部书每一位神

仙人物配上一幅水墨画，以各种不同场景和形象表征栩栩如生的故事。其图像对于故事的整体性把控得很好。例如在下卷中关于董奉的故事画像就颇值得玩味。董奉位于画面的中心位置，人物左侧放书籍、酒壶，右侧伏着一只老虎。上方是树木和石头，整体构图饱满，只有左侧上部有少许留白。董奉（220年—280年），又名董平，字君异，号拔斡，侯官县董墩村（今福州市长乐区古槐镇龙田村）人，与当时的张仲景、华佗齐名号称“建安三神医”。他医道高明，技术精湛，相传有起死回生之术，被福建、江西等地区的民众尊为医神，晋怀帝封为“碧虚上监太乙真人”。宋徽宗加封为“升元真君”。我注意到：画面中的董奉体态圆润，头上的帽子样式属于晚唐时期，但历史上的董奉却生于三国时期。帽子样式与时间不符，给董奉的人物形象添加了一丝神秘色彩。从这一符号信息看，或许画面中的形象不是董奉本人？带着这个疑问，我不由自主地看向右侧的老虎。我在



我在

心理揣摩着：出现在画面上的老虎可能是为了守护后面那棵树木吧？但查了文献，才知道老虎形象传递着非同一般的信息。相传在回家路上，董奉遇见一只老虎，虽然他心中害怕，但职业的敏感性让他觉得这只老虎生病了，于是他询问老虎：“你在此等候，是否想让我给你治病？”老虎点点头。查看后发现老虎喉咙里卡着骨头，于是把手伸进老虎口中把骨头取出，老虎的病好了。老虎为了报恩，从此就在董奉的杏林里当起了守护。

据《神仙传》卷十记载：“君异居山间，为人治病，不取钱物，使人重病愈者，使栽杏五株，轻者一株，如此十年，计得十万余株，郁然成林……”⁷意思是：董奉治病是不收钱的，让治好病的人在他房屋前后栽种杏树。久而久之，董奉房屋周围种满了杏树，郁然成林。由此可知：画面右上方的树木是杏树，这也就印证了前面老虎所守护的是杏林。典故中提及的是一片杏林，而画者以两棵代替全部，是以局部描绘整体的表现方式，此符合视觉修辞手法中的提喻法。

人物、老虎、杏树、酒壶画面中的任何图像都是符号。看时，单个符号给予我们的信息或许是不准确的，但如果融合全部信息，通过各个符号所表征事物之间的关系去追溯，则可以由符号反推出事物的原本。从画面整体来看，这是写实性手法，于视觉修辞学法则中属于常规法。单个看时，后面的杏树属于提喻法。画面运用了两种视觉修辞手法，故而携带着更为丰富的信息。

《异形仙人绘本》也善于从细节入手来展示人物的典型形象，例如卷上的子英，就很有代表性。子英是一位与鱼有关的神仙，他的故事要从《列仙传》说起：

子英者，舒乡人也，善入水捕鱼。得赤鲤，爱其色好，持归著池中，数以米谷食之。一年长丈余，遂生角，有羽翼。于英怪异，拜谢之。鱼言：“我来迎汝。汝上背，与汝俱升天。”即大雨。子英上其鱼背，腾升而去。⁸

从《列仙传》的描述可以得知：子英擅长入水捕鱼。曾经捕到一条红鲤鱼，爱它颜色漂亮，拿回家放进池塘里，常用米粒喂它。一年后鲤鱼长了一丈多长，就生出角来，还有羽翼。子英觉得非常奇怪，向它行礼致意。鲤鱼说：“我是来接你的。你到我的背上，我和你一起升天。”随即下起了大雨。子英骑上鱼背，鱼腾空而去。画面里主要描写的是鱼和子英升天时候的场景，鱼、子英和海浪三个符号信息都描绘得很详细，尤其是对鱼鳞、腹褶和尾褶的刻画都清晰可见，惟妙惟肖，由小见大。



⁷ 葛洪《神仙传》卷十，（清）《文渊阁四库全书》本。

⁸ （汉）刘向撰：《列仙传》卷下，《道藏》底5册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社1988年影印本，第73页。

其次，因为是在下雨升天，海上的水浪也是一波接一波。由此不难看出：《异形仙人绘本》强调鱼和海浪，有意识地用细节将气氛营造出来。子英本是舒县的乡下人，但画面中的人物形象则悠然自得，仿佛已经得道成仙。从整体上看，海浪烘托出画面氛围，符合视觉修辞法中的专有法，而对细节的刻画和对故事完整度的描写自然而然也是常规法的表现手法。

三、《异形仙人绘本》视觉符号修辞背后的生命律动

从以上两幅画作的分析可以看出：《异形仙人绘本》的表现方式与现代视觉符号修辞学手法具有相吻合之处。我从图像符号角度进行反向观照，分析当时绘画者所使用的绘画修辞手法，领悟了该书的绘画者是在流传的众多故事里寻找信息源，从故事中抽取符码，最终形成了简约的视觉表征。可以说，符码就像一本书。有了这本书，我们才能知道这个符号相对应的意涵。如董卓仙人那副画像中后上方的树木，我们初次看时，只能知道是树木，而后是通过“杏林春暖”这个故事符码才得知是杏林。所以，挑选好的符码，对于分析符号、分析视觉修辞学都是极其重要一项任务，也是最为基础性的任务。因为画卷主要是对人物和历史故事的再现，如若使用太多的修辞手法可能会将整个故事结构和人物形象破坏，所以经常使用常规法和提喻法。一系列的分析，完成了从文字到图像，由图像再到文字的闭环，让读者更好地理解文化内涵，也让文化更好地与视觉相结合。

从视觉符号修辞学的立场入手进一步探析，我们不能不感受到蕴含其中的生命律动。例如作为上卷开首的季贺，即是一个典型例证。其简介中出现“长吉”字眼，乃知“季贺”当为李贺。其中，尚有“韩愈”与“天帝”等名称，此类信息与《新唐书》卷二百三列传第一百二十八《文艺下》的李贺传记所涉及的主要人物对应吻合。其中记载：李贺七岁能辞章，韩愈、皇甫湜始闻未信，过其家，使贺赋诗，援笔辄就。二人见状大惊，自此以后，李贺渐有名声。《云仙杂记》卷三则说：李贺能够“唾地成文，有人谒李贺，见其久而不言，唾地者三，俄而成文三篇”。李贺朝地上吐口水就化为文章，实在神奇。这种故事从一些侧面反映了李贺的文才在唐代是很有影响的。不过，李贺又是短命的。根据《新唐书》等文献记载，李贺仅活了 27 岁。《历世真仙体道通鉴》卷三十八描述：李贺临终时，恍惚看见“一绯衣人，驾赤虬，持一版书，若太古篆，或霹雳石文者云：今奉上命，召李长吉。贺了不能读，歔下榻扣头言：阿弥老且病，贺不愿去。绯衣人笑曰：帝成白玉楼，立召君为记。天上差，乐不苦也。贺独泣，边人尽见之。少之，贺气绝。常所居窗中，勃勃有烟气，闻行车啻管之声。太夫人急止人哭，待之如炊五斗黍许焉。



《宣至志》云：李贺卒，其母梦贺曰：上帝近都丹圃建白瑶宫，召我为新宫记；又作凝虚殿，使我等纂集乐章。”对照一下《异形仙人绘本》的“李贺”一图，画面上有两个人物形象，居前者倾斜，一手捂住嘴巴，眼线朝下，略显病态；居于右侧的则为天神模样，络腮胡子，下巴长须挺直，怒目圆睁，腰间两侧露出佩剑，双手拽住前者的右手，作拖拉状。看样子，天神是奉命前来要把李贺“请”到天上去的。从这个画面，可以感受到人间社会对自我生命的难以把握。然而，再仔细察看，发现衬托在神仙与李贺的背后，一龙摇头摆尾，云雾缭绕，伴随着飞龙的主体背景的高处，还有飞鸟盘旋，这又别有一番深沉意味。

龙在中国文化中具有多重象征意义。上古时代的著名君主，几乎都与龙有着不解之缘。相传尧在位时，洪水泛滥。为了拯救百姓，尧命令鲧去治水。鲧偷了天帝的息壤，以堵法治水而无效，天帝怒而杀鲧，时在羽山。此地常年阴暗，靠烛龙嘴里所含一支蜡烛照明。鲧得烛光辉煌，遗体三年不腐。天帝惟恐鲧再生而报复，遂派大将“吴刀”下凡，以啐鲧尸。岂料吴刀刚刚剖开鲧腹，一条虬龙即从腹中飞出。那虬龙长着一对尖利的角，在山坡翻腾跳跃数下，顿时化为巨龙，它就是鲧的儿子——禹。从鲧禹传说中，我们可以体悟到“龙”作为顽强生命力的象征。

在《周易》里，“龙”与乾卦相配，而乾卦又代表天。故而，古代的神话往往作为生命超越而上升天界的视觉符号象征。例如黄帝骑龙就有此等符号功能。考司马迁《史记·封禅书》以及《黄帝九鼎神丹经诀》等书即载有黄帝骑龙的故事。相传黄帝采首山之铜，在荆山铸鼎炼丹。丹成服食，有龙飞来迎接黄帝升仙，黄帝上了龙背，大臣宫女也争先恐后要跟随黄帝升仙而去。唐代大诗人李白曾以黄帝故事为素材，创作《飞龙引》一诗：

黄帝铸鼎于荆山，
炼丹砂，丹砂成黄金，
骑龙飞上太清家，
云愁海思令人嗟。
宫中彩女颜如花，
飘然挥手凌紫霞，
从风纵体登鸾车。
登鸾车，侍轩辕，
遨游青天中，其乐不可言。⁹

从诗歌意象来看，龙的出现是有阵势的。作为帝王，黄帝因为炼丹有成，制作器皿，服食金丹，养性修真，终于脱胎换骨，得到天界的认可而骑龙升天。这虽然是神话，但却放射出先民们追求生命永恒的理想境界。

有趣的是，李贺的诗歌创作也雅好“龙”的意象，通过“龙”的符号象征，表达他对天界的向往和生命永恒的憧憬。例如其《绿章封事》诗云：“青霓扣额呼宫神，鸿龙玉狗开天门。”¹⁰所谓“绿章”即青词，系道教斋醮典礼的一种特殊文体，通过这种文体的传递而与天上神明沟通。李贺《绿章封事》中的“鸿龙”即守护天门的神兽，它与玉狗一起履行护卫天上宫阙的

⁹（唐）李白：《李太白全集》卷三，北京：中华书局1977年版，第182-183页。

¹⁰（唐）李贺撰，（宋）吴正子笺注：《笺注评点李长吉歌诗》卷一，（清）《文渊阁四库全书》本。

职责。“鸿龙”这个符号所透射出来的不仅是上古先民力图克服生命局限的渴望，也表达了李贺超越自我的人生境界。由此，我们回头再看《异形仙人绘本》的“李贺”图，就能体会到那伴随云雾缭绕的神龙似乎永不停息地讲述着生命的灵性，暗示生死轮回的理趣。

其实，何止是“李贺”一图恒久地搏动着生命的节律，如果我们深入到《异形仙人绘本》的整体符号世界，就会读出大量的生命信息，领悟深层次的生命哲学精神。你看位居上卷第二号的刑和璞，那高高隆起的脑袋、侏儒式的身材，看起来畸形怪状，不成比例，但却表征着莫测高深的生命魅力；再看位居第四的蔡女仙，站在自家门口，捧出一幅绢绣图，其中的凤凰作展翅状，一位老者接过下端画轴，右手伸出一指。初看的时候，我们不知道老者要干什么，但对照其说明文字，眼前即呈现出老者与蔡女仙骑着双凤飞升的延伸图案。原来，早在唐末杜光庭所写《仙传拾遗》即有记载：“蔡女仙者，襄阳人也。幼而巧慧，善刺绣，邻里称之。忽有老父诣其门，请绣凤。眼，毕功之日，自当指点。既而绣成，五彩光焕。老父观之，指视安眼。俄而功毕，双凤腾跃飞舞。老父与仙女各乘一凤，升天而去。”¹¹从杜光庭的叙说可知，蔡女仙绣凤，是应老父之约而进行的。其中有个细节特别有趣，这就是老父在蔡女仙绣好凤图之后前来指导蔡女仙为凤图安眼。不一会儿，绣工完毕，一双凤凰腾跃飞舞，老头就与仙女各乘一只凤，上升到天上去了。在这里，绣凤开眼，化作真凤，让我们感受到大千世界，生命形态的变幻无穷！



四、结语

H·R·姚斯和 R·C·霍拉勃在分析科特·巴德的观点时指出：艺术作品“反抗时间流逝，反抗瞬息即逝和驻行无常”。所以，艺术追求不朽，即“赋予生命对象对不朽的尊严”¹²。同时，艺术史的任务还在于表现人类完善，“甚至在苦难中的完善”。这就是说，艺术史要揭示那种能为人类引起共振的真善美。这种观点为我们提供了宗教与文学艺术在一定层次上的契合理据。《异形仙人绘本》作为流传于日本的一部水墨画册，六十位神仙人物，以特有的笔触，建构了一个充满生命奥秘的视觉符号系统。尽管作者生活于古代，并不了解现代世界的符号学理论，但他的精诚创作却为后人提供了饱含生命智慧的艺术画卷。凭借这部画卷，我们所读出来的并非仅有符号的形式结构，更为重要的是视觉符号映射出了大生命的精神，为人们坚定生活信念提供了有益的滋养与探索未知世界的动力。

¹¹（宋）李昉：《太平广记》卷六十二《女仙七》，（民国）景明嘉靖谈恺刻本。

¹²（德）H·R·姚斯，（美）R·C·霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，沈阳：辽宁人民出版社1987年版，第94页。

『異形仙人繪本』의 시각기호수사학적 해석¹

잔쯔잉

중국 사천대학·박사과정

요약

일본의 도관에서 1689년에 간행된, 세 권으로 된 일본어판 『이형선인회본(異形仙人繪本)』이 있다. 이 책은 각 권마다 그림과 함께 해석을 추가하여, 신선들의 신비한 이야기를 묘사하였다. 시각 기호수사학적 입장과 시각에서 보면 이는 매우 경이로운 발견이라 할 수 있다. 이 그림들의 부호는 마치 한 권의 책과 같다. 이 두루마리 그림을 통해 우리가 읽을 수 있는 것은 기호 정보뿐만 아니다. 이보다 더욱 중요한 것은 시각 기호가 생명의 정신을 투영하여, 사람들의 생활신념에 유익한 자양분과 미지의 세계를 탐구하는 원동력을 제공하였다는 점이다.

주제어: 異形仙人繪本, 시각기호, 수사학, 생명운동.

¹ 이 글은 사천대학 "혁신2035 선도계획·문명호감·유석도사상용통혁신과인류문명공동체구축" 전문연구 결과이다.

몇 년 전 잔스창 교수가 일본의 도관을 방문하여 고전자료를 대량으로 스캔해 왔다. 그 중에는 『이형선인회본』도 있었는데, 필자의 전공과 관련이 있었기에, 교수님이 잘 참고해 보라고 하였다. 처음 접했을 때, 원문이 일본어로 되어 있어 정확히 이해하기 힘들었다. 몇 번을 반복해서 본 결과, 이 책의 신선 명칭이 한자로 되어 있기에 대략적인 의미는 알 수 있었다. 그리하여 필자는 신선 인물을 단서로 중국의 고문서를 조사해 그에 맞는 자료를 찾았다.

문자 그대로 이형(異形)이란 특이한 이미지를 의미한다. 구체적인 특이점으로 첫째, 신선들의 외적인 형태가 제각각이고 각자의 특색이 있다. 둘째, 외적인 특이성은 내면정신의 개성의 차이를 의미하고 있다. 이 책의 제목은 ‘회본’으로, 그림이라는 전통 예술을 통해 어떠한 사상을 표현하고자 하였다. 나아가 신선 인물의 정신적 경지를 구현하고, 수도의 방법을 제시하고자 노력했다.

『이형선인회본』은 상·중·하 세 권으로 되어 있는데, 저자는 미상이다. 책 말미에 ‘원록 2년(元祿二年)년 정월 길일(吉日)’이라는 기록이 있는데, 1689년이다. 책의 구성은 모두 신선의 이야기를 담았다. 면의 윗쪽 4분의 1쪽은 신선의 이야기를 서술하였고, 아래쪽 4분의 3은 그림으로 채웠다. 이 책에는 총 60명의 신선이 등장하는데, 상권 21명, 중권 20명, 하권 19이 있다. 이들 60명은 또한 ‘육십갑자’를 의미하기도 한다. 구성으로 볼 때, 기본적으로 각 신선의 이야기가 한 페이지를 차지하지만, 상권의 ‘류천(劉晨), 환자오(阮肇)’는 같은 이야기의 두 주인공이라 같은 페이지에 실렸다.

필자는 처음에 이 책을 볼 때, 중국의 어느 시대에 만들어진 신선 전기를 모방하고 축약하여 그린 것으로 생각했다. 하지만 『열선전』, 『신선전』, 『속선전』, 『의선전』, 『강희이인록』 등 고전을 자세히 살펴본 결과 차이가 아주 큰 것을 발견하였다. 따라서 『이형선인회본』은 중국 역사상 어느 기성의 신선 전기본의 일본어 번역이 아니라, 일본의 독창적인 특징을 지닌 配圖傳記本이라고 생각된다.

많이 알려진 중국의 전통 신선 전기문헌과 대조해 보면, 보통 인물의 이야기는 시대 순으로 배열하는 것이 일반적이지만, 『이형선인회본』은 이런 틀을 깨고 시대순서가 서로 뒤섞여 있다. 예를 들어 상권의 이야기는 계하(季賀) 즉, 이하(李賀)와 형과박(刑和璞)에서 시작되는데, 그 배경은 당나라 시대이다. 하지만 뒤에 나오는 동왕공(東王公)과 서왕모(西王母), 적송자(赤松子)는 상고(上古)시대 전설에 나오는 인물로 두 이야기는 아주 큰 시대적 차이가 있다. 그런 점에서 ‘이형선인회본’의 편성은 시대 혼잡이라는 생각이 든다. 이 책에서 시대적으로 조금 늦은 신선은 마옥(馬鈺)과 왕처일(王處一)이다. 이들 이야기는 금원시대의 신선 전기에 속하는데, 그 이후의 신선인물은 이 책에 수록되지 않았다. 따라서 이 책은 1689년(청·강희 28년, 일·원록 2년)에 간행된 책이지만, 사실상 그보다 먼저 완성된 것으로 보인다. 그리고 이 책의 가장 큰 특징은 수목화를 기본으로 한 표현형식으로, 세상에 있는 이색적인

존재를 표현하고자 했다는 점이다. 이런 면에서 우리의 관심을 끌고 있다.

예술작품의 해석에는 다양한 형식과 경로가 있다는 것은 모두가 잘 알고 있다. 관점도 다르고 해석하는 방법도 다르다. 그렇기 때문에 각자가 이해하는 의미도 다르게 된다. 본고에서는 이 희귀한 水陸畫冊에 대해 시각 기호 수사학의 방식으로 해석해 보고자 한다.

一、시각 기호 수사학이란 무엇인가

대부분 학자들이 시각적인 주제에 대한 연구 프로젝트를 언급할 때 시각 수사학, 시각 기호학, 시각 심리학, 시각 의미학 등 몇 가지 대표적인 학과를 언급한다. 하지만 시각 기호 수사학이라는 개념명사에 대해서는 생소한 경우가 많이 있다.

단순한 지식 전달은 일반인에게 무미건조할 수 있고, 책 속의 지식은 내용이 방대하고 복잡해 읽기 어렵다. 예술 또는 현대적인 대중매체로 문화의 형식을 재창조하고, 지식을 다른 사람들에게 전달하는 것은 매우 어렵다. 하지만 그 지식이 독자들의 눈에 들어오게 한다면, 그것은 독자들의 흥미를 자극하고, 관심의 열기를 높일 수 있다.

번잡에서 간결하게, 간결에서 번잡하게, 단계적으로 진행하여 기억의 횡수를 늘리는 것이 시각 기호 수사학의 기능이다. 개념의 상징은 시각수사학과 시각기호학의 두 가지 지식 체계를 재구성하고 공고히 하는데, 양자가 구성한 체계로 한 그림에 동시에 표현할 수 있다.

시각 기호학(Visual semiotics)은 기호학(Semiotics)을 기반으로 한다. 기호학은 사물에 있는 기호의 본질, 기호의 발전 변화 법칙, 그리고 기호와 인간의 다양한 활동 사이의 관계를 연구하는 학설이다.² 조원임은 말하기를 기호의 소재는 제한이 없으며 숫자, 알파벳, 악보, 음율, 언어 등 모든 것이 기호가 될 수 있다고 하였다. 기호에서 시각 기호로 가는 것은 기호의 범위를 축소하는 것이다. 기호 정보의 생성은 시각, 촉각, 청각, 미각을 동반할 수 있으며, 네 가지를 모두 조합할 수도 있고 각각 분리할 수도 있다. 시각 기호는 인간의 '감각 채널'을 매개로 전파되며 시각에 집중하며 본래 기호의 범위를 좁혀 감성 성분을 더하고 이성 기호를 바탕으로 감성까지 동원한다.

기호학 체계에서 동서양 이론 발전의 속도는 다르다. 소쉬르 (Ferdinand de Saussure , 1857-1913)의 구조주의와 퍼스 (Charles Sanders Santiago Peirce , 1839-1914)의 실용주의를 기호학의 기초로 삼고 있다. 중국의 많은 기호학 논저들이 종종 이를 참고하고 있으며, 필자의 석사 논문도 두 학자의 이론 체계를 기초로 하고 있다. 최근 몇 달 동안 논문을 쓰기 위해 관련 문헌을 다시 찾아보니, 조원임이 1926년에 발표한 『기호학 대강』은 중국

²주량, 『신편지도학교본』, 북경: 고등교육출판사, 2008년판.

학계에서 처음으로 ‘기호학’이라는 용어를 사용했음을 알 수 있었다. 그는 책에서 일반 기호학의 필요성을 강조하며, 일반 기호학의 기본 개념과 체계를 개괄해³ 설명하였는데, 이는 퍼스의 관련 논문 발표보다 몇 년 앞서있다.⁴ 그는 이후에 『언어와 기호 계통』, 『중국어 기호 계통을 이야기하자』를 발표하였는데, 이러한 저작들은 중국 기호학의 이론 발전을 더욱 촉진하였다. 둘째, 이유증의 『이론 기호학 도론』⁵은 중국 기호학 이론에서 매우 훌륭한 저작으로 꼽히며, 중국의 기호학과 시각 기호학의 기초를 다졌다는 평가를 받고 있다.

‘視覺修辭學’의 본질은 수사학이다. 수사(Rhetoric)라는 용어는 고대 로마에서 유래하였다. 구체적으로 보면 언어예술을 통해 다른 사람을 설득하고 자신의 관점을 공감하게 하는 것을 말한다. 이는 중국 고대의 유세 행위와 비슷하며, 모두 언어학적 계통에 속한다. ‘시각 수사’(Visual Rhetoric)는 1960년대 등장한 새로운 수사학(New Rhetoric)으로, 수사(修辭)에 시각적 감각 경험을 더해 시각과 언어를 결합한 것을 말한다. 이렇게 수사(修辭)의 언어 범주를 시각의 2차원 평면이나 3차원 평면으로 넓혔다. 논리의 목적은 시각적인 차원에서 인식의 세계로 통하는 수사학적 인식론, 방법론, 실천론을 형성하는 것이다.⁶설계자들은 서로 다른 수사(修辭) 수단을 동원해 ‘실물’을 설계해 정보를 전달하는 효과를 낸다. 그림, 광고, 일인 미디어, 조각 등 현대의 ‘실물’은 그 자체로 기호가 될 수 있고, 그 뒤에 수사(修辭)가 들어갈 수도 있다. 또한 매개체로 기호와 수사(修辭)를 붙일 수도 있다. 수식된 실물은 상징성, 개입성, 사교성의 세 가지 특성을 가지고 있다. 피니건은 시각 수사에서 ‘실물’과 ‘수사’ 사이에 상생의 관계가 있다고 밝힌 바 있다. ‘실물’은 ‘수사’를 위해 연구자료를 제공하고, 수사의 기초를 제공한다. 반대로 ‘수사’는 ‘실물’을 더 넓은 공간으로 확장하는 통로가 되고, 실물을 보조하는 중요한 역할을 맞는다.

몇 가지 기본 개념을 이야기하다 보면, 무엇 때문에 시각수사학과 시각기호학이 함께 시각기호수사학이 될 수 있을까 하는 의문이 생긴다. 우선 시각 기호학과 시각 수사학은 모두 甲이라고 하는 ‘인간’을 위한 것이다. 먼 옛날 석기를 사용하던 시기, 중화민족은 석각문화를 창작하여, 그들의 생산방식과 생활내용을 묘사하였다. 또한 사람들의 정신적 산물로서의 예술언어(시각수사학)와 추상기호(시각기호학)를 통하여 문화를 전파하고 정신영역의 진보를 촉진하는 등 비교적 기초적인 시각예술을 구현하였다. 그 이후로는 다원적이고 매우 복잡한 입체 시각 예술도 창조하였다. 예를 들어 중국의 가장 오래된 제사형식으로 귀신에게 제사를 올리고, 전염병을 퇴치하는 등 의례를 지낼 때, 안도와 경축의 춤-나무(雉舞)를 춘다. 이러한 예술 형태를 도깨비 극이라고 한다. 춤 공연을 할 때, 하나의 동작은 하나의 기호를 의미하며, 그 기호 뒤에 내포된 내용은 문화나 풍속의 축소판이다. 연속되는 춤 동작

³오종제, 자오신나, 『자오위안런언어학논문집』, 베이징: 상무인서관, 2002년판, 177-208쪽.

⁴자오자신, 『옌청사범대학학보(인문사회과학판)』2006년, 제26권 1호에 실린 조원임과 중국기호학연구.

⁵이유증, 『이론기호학도론』, 베이징: 중국사회과학출판사, 1993년판.

⁶류타오, 『시각수사학』, 베이징: 베이징대학출판사, 2021년판.

은 끊임없는 상징으로 이어져, 내면의 사상을 표현하고 민중을 '설득'한다. 이러한 기호 문맥에서 하나하나의 기호는 자신이 갖고 있는 상징성과 함께, 인류 문명의 발전과 전승에 기여한다.

둘째, 소냐 K. Foss에 따르면 시각수사학과 시각기호학을 융합시키는 두 가지 요소가 있다고 한다. 첫째, 시각기호는 설득력 있는 기호시스템, 즉 설득력 있는 기호가 의미 있는 수사수단이라는 것이 점차 밝혀지고 있다. 현대사회에서 시각기호는 이미 사람들의 생활과 분리할 수 없을 정도로 사회에서 큰 비중을 차지한다. 그리고 그 비율은 문자의 비율보다 더 크다. 둘째, 시각기호는 단순한 언어시스템 보다 내면의 충격과 시각적 이미지가 더 깊고, 내용이 풍부하며, 취급면적이 넓고, 유연성이 높기에 단순한 문자보다 더 강한 충격을 준다.

마지막 특징은 인간이 표현하는 행동은 모두 하나의 상징이라는 것이다. 석사과정 시절에 지도교수인 김윤배교수는 학생들에게: “사람들이 장미를 볼 때 낭만, 사랑을 떠올린다. 우리는 무엇 때문에 이런 생각을 하게 되는 것인가?”라고 질문한 뒤 해석하기를: 그것은 사람들이 장미에 의미를 부여했기 때문이라고 하였다. 그렇기 때문에 사람들은 장미를 보면 낭만과 사랑을 떠올리게 된다. 만약 우리가 장미를 여러겹 겹쳐놓고 일부 디자인적 시각적 수사법의 반복법을 사용한다면, 장미는 새로운 의미를 부여 받게 될 것이다. 이런 면에서 볼 때, 기호와 수사(修辭)는 떨어질 수 없는 관계를 갖고 있다. 양자의 융합은 번잡한 주제를 간략하게하여 기호로 표현한다. 표현방법에 있어 시각수사학의 이론법칙을 적용하여 내용을 해석하여 전달하는 것은, 더욱 훌륭하게 '시각'을 위해 봉사하고, 인간을 위해 봉사하기 위함이다.

二、 시각기호수사학의 관점에서 『이형선인회본』의 표현수법 분석

시각 기호수사학의 입장과 시각에서 『이형선인회본』을 보면 아주 경이로운 발견이 있다. 이 책은 하나의 신선마다 한 폭의 수묵화를 곁들여, 다양한 장소와 형상으로 생동감 넘치는 이야기를 표현하였다. 물론 그림 자체는 이야기의 전체성을 매우 잘 반영하고 있다. 구체적으로 下卷의 동봉(董奉) 이야기에 관한 그림을 보기로 하자. 동봉(董奉)은 그림 중앙에 배치하고, 왼쪽에는 책, 술병을 놓고, 오른쪽에는 호랑이가 옆드려 있다. 윗쪽에는 나무와 돌이 있는데, 전체적인 구도는 풍성하고, 왼쪽 윗부분만 조금의 여백으로 남



아 있다. 동봉(董奉, 220년~280년)은 동평(東平)이라고도 불리는데, 자는 군이(君異), 호는 발대(拔搥)이고, 후관(侯官)현 동병촌(董塹村, 지금의 푸저우시 장락구 고괴진 용전촌)사람이다. 생존 당시 장중경(張仲景), 화타(華佗)와 함께 '건안삼신의(建安三神醫)'로 불렸다. 그는 의학 지식이 풍부하고 의술이 뛰어났기에, 복건·강서 등 지역의 민중들로부터 醫神으로 추앙받았다. 그리하여 진회제(晉懷帝)는 그에게 “碧虛上監太乙真人”이라고 칭호를 하사 하였다. 그 이후 송회종(宋徽宗)은 그를 '승원진군'(升元真君)이라 추가 책봉하였다. 그림 속 동봉은 몸매가 후덕하고, 머리에는 당나라 후기의 모자를 썼다. 하지만 역사적으로 볼 때 동봉은 삼국시대 인물에 속한다. 즉 모자의 형태가 시대와 맞지 않지만, 이는 동봉의 캐릭터에 신비로운 색채를 더해준다. 기호의 상징으로 볼 때 그림 속 인물이 동봉 본인이 아닌 것이 아닐까? 이러한 의문을 품고 필자는 오른쪽에 위치한 호랑이를 주목해 보았다. 혹시 그림에 있는 호랑이는 뒤에 있는 나무를 지키기 위한 것이 아닐까? 문헌을 찾아보니 호랑이는 심상치 않은 상징성을 담고 있었다. 전하는 바에 의하면, 집으로 돌아오는 길에 동봉은 호랑이 한 마리를 만났다. 비록 두려웠지만, 직업상 촉감으로 그는 호랑이가 병에 걸린 것이 아닌가 생각했다. 그리하여 그는 호랑이에게 물었다: “여기에 있는 목적은, 내가 치료해 주기를 기다리는 건가?” 호랑이는 고개를 끄덕였다. 살펴보니 목구멍에 뼈가 박혀 있었고, 동봉이 호랑이 입에 손을 넣어 뼈를 꺼내니 병이 나왔다. 호랑이는 은혜를 갚기 위해 동봉(董奉)의 살구나무 과수원의 수호자가 되었다.

『신선전』 권10에 “동봉은 산속에 거주하면서 많은 사람을 위해 병을 고쳤지만 돈을 받지 않았다. 대신 중병에 걸린 사람은 살구나무 다섯 그루, 가벼운 병에 걸린 자는 한 그루를 심게 하였다. 이렇게 10년 동안 10만여 그루를 심다 보니, 깊은 숲을 이루었다.”라는 기록이 있다.⁷ 즉 동봉은 사람들의 병을 고치면서 돈을 받지 않았고, 대신 병이 다 나으면 그의 집 앞뒤에 살구나무를 심게 했다. 세월이 흘러 동봉의 집 주변의 살구나무는 울창한 숲이 되었다. 그림 오른쪽 상단에 있는 나무는 살구나무로, 호랑이는 살구나무 숲을 지키고 있는 것이다. 고전에서는 행림(杏林)을 언급하였지만, 화가는 나무 두 그루를 그려 숲을 대신했다. 이렇게 부분적인 묘사를 통해 전체를 표현하였는데, 이는 시각적 수사(修辭)의 제유법(提喻法)에 부합한다.

인물, 호랑이, 살구나무, 주전자 등 그림 속 대상들은 모두 기호가 된다. 그림을 볼 때, 하나의 기호만 보고는 정확한 정보를 파악할 수 없다. 하지만 모든 기호를 종합해 보고, 각각의 기호가 나타내는 사물의 관계를 통해 근원을 파악한다면, 기호로부터 사물의 본질을 추적해 낼 수 있다. 그림 전체로 보면, 이 작품은 사실적인 표현 수법으로 시각수사학 법칙 중 常規法에 속한다. 하지만 하나의 기호만 보면, 배경의 살구나무는 제유법(提喻法)에 속한다. 이 그림은 두 가지 시각적 수사 기법을 적용해 더욱 풍부한 정보를 표현 하였다.

7 갈홍, 『신선전』 권 10, (청) 『문연각사고전서』 본.

『이형선인화본』은 인물들의 전형적 이미지를 섬세한 화폭으로 담아내는 데 능숙하다. 예를 들어 上卷의 자영(子英)이 대표적이다. 자영은 물고기와 관련된 신선으로 『열선전』에 등장한다.

子英者，舒乡人也，善入水捕鱼。得赤鲤，爱其色好，持归著池中，数以米谷食之。一年长丈余，遂生角，有翅翼。于英怪异，拜谢之。鱼言：“我来迎汝。汝上背，与汝俱升天。”即大雨。子英上其鱼背，腾升而去。⁸

『열선전』의 묘사를 보면 자영(子英)은 낚시에 능하다는 것을 알 수 있다. 어느 날 그는 붉은 잉어 한 마리가 잡았는데 색깔이 예뻐 집으로 가져가 연못에 넣고 쌀을 먹였다.

1년이 지나 잉어는 길이가 3미터 이상 자랐고, 뿔과 날개가 돋아났다. 자영(子英)은 신기하여 잉어에게 인사를 건넸다. 잉어가 말하기를：“나는 당신을 데리러 왔다. 내 등에 올라타면 하늘로 데려가겠다”고 하였다. 그리고는 곧 큰 비가 쏟아졌다. 자영(子英)이 물고기 등에 올라타자, 잉어는 하늘로 날아 올라갔다. 그림에는 잉어와 자영(子英)이 승천할 때의 모습을 묘사하였다. 그림 속에는 물고기, 자영(子英), 파도의 세 가지



기호 모두 상세하게 묘사하였는데, 특히 물고기의 비늘, 복계(腹稽)、미계(稽的)에 대한 묘사가 뚜렷하다. 다시 말해서 세부적인 것을 통해 큰 것을 표현하고자 하였다. 둘째, 하늘에는 비가 쏟아져 내리고, 바다에는 커다란 파도가 일고 있다. 작가는 물고기와 파도를 강조하면서 의도적으로 세부적인 특징을 살려 분위기를 연출하였다는 볼 수 있다. 자영은 원래 서현(舒县)의 시골뜨기였지만 화면 속 인물은 마치 신선이 된 듯한 여유로운 모습을 보였다. 전반적으로 보면 파도가 그림의 분위기를 살려 시각적 수사법의 전유법(专有法)에 부합한다. 그리고 세부적인 묘사와 이야기의 완성도는 자연스러운 常规法적 표현이다.

三、『이형선인회본』의 시각표현수사에 숨겨진 생명운동

⁸ 유향 찬, 『열선전』 권하, 『도장』 하5책, 문물출판사, 상하이서점, 천진고적출판사1988년 영인본, 73쪽.

위의 두 그림을 분석한 결과, 『이형선인회본』의 표현 방식이 현대의 시각 기호 수사학 기법과 잘 맞는다는 것을 알 수 있다. 필자는 이미지 부호의 관점에서 당시 화가들이 사용했던 회화 수사기법을 분석해 보았다. 결과적으로 이 책의 제작자들은 민간에 떠돌던 수많은 이야기 속에서 모티브를 얻고, 그것을 바탕으로 상징적 부호를 축출해 간결한 시각적 표현을 이뤄냈다는 것을 알게 되었다. 부호는 한 권의 책과 마찬가지로, 책이 있어야 우리는 부호가 상응하는 의미를 알 수 있다. 동탁(董卓) 仙人의 그림 속에 있는 나무와 같이, 우리가 처음 봤을 때는 단지 일반적인 나무로 인식하게 된다. 하지만 ‘행림춘난(杏林春暖)’이라는 이야기를 들은 후로는, 부호를 통해 그 나무가 행림이라는 사실을 알게 되었다. 그렇기 때문에 좋은 부호를 고르는 것은 기호 분석, 시각수사학 분석에 있어서 매우 중요한 임무이자 가장 기초적인 임무이다. 화첩은 주로 인물과 역사 이야기를 재현한 것으로, 만약 수사기법을 너무 많이 쓰면 전체 이야기 구조와 캐릭터가 파괴될 수 있다. 때문에 보통 常规法과 제유법을 많이 사용한다. 이러한 분석을 통해 우리는 그림에서 문자, 문자에서 그림으로 이어지는 하나의 고리를 완성하게 된다. 아울러 이러한 고리를 통해 이야기가 표현하고자 하는 깊은 의미를 알게 되었다. 즉 이 작품은 역사 문화와 시각적 표현이 잘 결합된 대표적인 책이다.

시각 기호수사학의 입장에서 한 걸음 더 나아가 분석하면 그 속에 담긴 생명의 울동을 느끼지 않을 수 없다. 예를 들어 상권 첫머리의 계하(季贺)이야기가 대표적이다. 그에 대한 소개에는 ‘장길(长吉)’이라는 단어가 있는데, 그렇기 때문에 우리는 ‘계하(季贺)’가 곧 이하(李贺)임을 알 수 있다. 그림 해설에는 또 한유(韩愈), 황보식(皇甫湜) 등 명칭이 등장하는데, 이들에 대한 내용은 『新唐書』卷二百三

列傳第一百二十八『文藝下』의 李賀傳記와 비슷하다. 구체적으로 보면 “李賀七歲能辭章，韓愈、皇甫湜始聞未信，過其家，使賀賦詩，援筆輒就。二人見狀大驚，自此以後，李賀漸有名聲 ” 이라 하였다.

또한 『운선잡기(云仙杂记)』 권3에서는 이 이야기에 대해 "이하(李贺)는 :“唾地成文，有人謁李贺，見其久而不言，唾地者三，俄而成文三篇”라 기록하고 있다. 해석하면, 이하(李贺)가 바닥을 향해 침을 뱉으니, 그것이



글로 화하였다. 이 어찌 신기하지 않을 수 없다. 독자들은 이 이야기를 통해 이하(李賀)의 문장 재능은 당나라에서 아주 뛰어났음을 알 수 있다. 그러나 이하(李賀)는 오래 살지 못한다. 『신당서(新唐書)』에 따르면 이하(李賀)는 27세의 젊은 나이로 세상을 떠났다. 『역세진선체도통감』권38에 그에 대한 이야기가 있는데: “一緋衣人，駕赤虬，持一版書，若太古篆，或霹靂石文者雲：今奉上帝命，召李長吉。賀了不能讀，歛下榻扣頭言：阿彌老且病，賀不願去。緋衣人笑曰：帝成白玉樓，立召君為記。天上差，樂不苦也。賀獨泣，邊人盡見之。少之，賀氣絕。常所居窗中，勃勃有煙氣，聞行車嘒管之聲。太夫人急止人哭，待之如炊五斗黍許焉。『宣至志』雲：李賀卒，其母夢賀曰：上帝近都丹圃建白瑤宮，召我為新宮記；又作擬虛殿，使我等纂集樂章”이라 하였다. 이 이야기와 『이형선인회본』의 이하(李賀)를 대조해 보기로 하자. 그림에는 두 인물이 있는데, 앞에 있는 사람은 몸을 조금 수그리고, 한 손으로 입을 막고, 눈은 땅을 바라보고 있다. 여기서 우리는 이 사람이 병에 걸렸다고 추측할 수 있다. 오른쪽 인물은 천신(天神)의 모습을 하고 있는데, 구레나룻을 기르고, 단단한 턱과 힘이 있는 눈동자, 그리고 양허리에는 검을 차고 있다. 두 손을 뻗어 앞에 있는 사람을 잡고 있는데, 그를 부축하고 있는 모습이다. 이렇게 볼 때 천신이 내려와 이하를 하늘로 모셔가고자 하는 것을 알 수 있다. 해석해 보면 이때 인간세상에서 이하는 거의 생명의 마지막 단계에 있음을 알 수 있다. 하지만 자세히 보면 그림 속 두 인물의 배경에는 용이 꼬리를 흔들고, 주변에 운무가 감돌고, 용의 뒤에는 새가 날아다닌다. 다시 말해서 이 이야기 뒤에는 더욱 깊은 의미가 숨겨져 있는 것이다.

용은 중국 문화에서 아주 다양한 상징적 의미를 가지고 있다. 고대의 유명한 군주는 거의 모두 용과 깊은 인연을 맺고 있다. 예를 들어 요임금이 재위할 때 큰 홍수가 범람했다고 한다. 백성들을 구하기 위해 요는 곧(鯀)에게 물을 다스리라고 명하였다. 곧(鯀)은 天帝의 흠을 흠쳐 홍수를 막으려 했지만 들켜 버렸다. 천제는 화가 나서 羽山에서 곧을 죽인다. 그곳은 일 년 내내 어두웠는데, 촉룡(烛龍)의 입 속에 있는 촛불로 간신히 불을 밝혔다. 그 촛불이 곧에게 비추니 시체는 삼 년 동안 썩지 않았다. 천제는 곧이 재생하여 보복할까 두려워, 오도(吳刀)를 보내 곧(鯀)의 시신을 해치게 한다. 오도(吳刀)가 곧의 배를 가르자, 뱃속에서 규룡(虯龍) 한 마리가 날아 나왔다. 그 규룡(虯龍)은 날카로운 뿔을 가지고 있었는데, 산비탈을 여러번 뛰어오르다가 갑자기 거대한 용으로 변했다. 그가 곧의 아들 우(禹)이다. 이렇게 곧(鯀), 우(禹)의 전설에서 볼 때, 용은 아주 완강한 생명력의 상징임을 알 수 있다.

『주역』에 의하면 ‘용’은 건괘와 대응하고, 건괘는 하늘을 상징한다고 한다. 그렇기 때문에 고대에는 용을, 생명을 초월하여 천상에 올라간 시각적 상징으로 사용했다. 예를 들어 황제가 용을 타고 있는 모습이 바로 이러한 시각적 기호의 상징이다. 비슷한 이야기로 사마천의 『사기·봉선서(史記·封禪書)』와 『황제구정신단경결(黃帝九鼎神丹經訣)』에는 모두 황제가 용을 타고 있다는 이야기를 담고 있다. 전설에 의하면 황제는 首山에서 구리를 채취하여 형산

(荊山)에서 정(鼎)을 만들고 丹을 연마했다고 한다. 이렇게 단(丹)을 만들어서 먹으니, 용(龍)이 날아왔고 황제는 용(龍)의 등에 올라 났다. 황제의 신하와 궁녀들도 그를 따라 하늘로 올라갔다. 당나라의 시인 이백은 황제의 이야기를 소재로 다음과 같은 『비룡인(飛龍引)』이라는 시를 창작하였다.

黃帝鑄鼎於荊山，
 煉丹砂，丹砂成黃金，
 騎龍飛上太清家，
 雲愁海思令人嗟。
 宮中彩女顏如花，
 飄然揮手凌紫霞，
 從風縱體登鸞車。
 登鸞車，侍軒轅，
 遨遊青天中，其樂不可言。⁹

시적인 이미지로 보면, 용의 출현은 아주 기세가 있어 보인다. 군주로서의 황제는 연단에 성공하여, 금단을 먹고, 성품을 수양하여 마침내 천계의 인정을 받아 용을 타고 승천하였다. 이 이야기는 비록 신화이지만 영원한 생명을 추구하는 선조들의 이상적 경지를 보여준다.

흥미로운 것은 李賀의 詩창작에도 용(龍)의 이미지가 등장 한다는 것이다. 그는 용이라고 하는 상징을 통해 천계에 대한 동경 및 영원한 생명에 대한 염원을 나타냈다. 예를 들어 『녹장봉사(綠章封事)』: “靑霓扣額呼宮神，鴻龍玉狗開天門”¹⁰에서 ‘녹장(綠章)’이란 청사(靑詞)에 속한다. 이 단어는 도교에서 제사를 지낼 때 사용하는 특수한 문체(文体)인데, 이러한 용어를 사용하여 천상의 신명과 소통하고자 하였다. 이하(李賀)의 ‘녹장봉사(綠章封事)’에 나오는 홍룡(鴻龍)은 천문을 지키는 神獸로, 옥구(玉狗)와 함께 천상의 궁궐을 호위하는 임무를 수행한다. ‘홍룡(鴻龍)’이 상징하는



⁹ (당) 이백, 『李太白全集』 卷3, 北京：中華書局1977年版, 182-183頁.

¹⁰ (당) 이하찬(李賀撰), (송) 오정자 전주(吳正子箋注) : 『전주평점 이장길가시(箋注評點李長吉歌詩)권 1, (청) 『문연각사고전서(文淵閣四庫全書)』책.

의미는, 생명의 한계를 극복하고자 하는 고대인들의 열망뿐만 아니라, 李賀가 자신을 초월하고자 하는 삶의 경지를 보여준다. 따라서 『이형선인회본』의 ‘이하(李賀)’그림을 보면 운무와 함께 용이 주변을 감도는 것을 볼 수 있는데, 이는 생명을 초월하고자 하는 이하의 사상을 암시하는 것이라 할 수 있다.

사실 ‘이하(李賀)’라는 그림은 생명에 대한 리듬을 나타내고 있을 뿐만 아니라, 『이형선인회본』의 기호세계를 자세히 들여다 보면, 그 속에서 깊은 생명 철학정신을 담고 있음을 알 수 있다.

다음으로 上卷2의 刑和璞를 보기로 하자. 위로 튀어 오른 머리와 난쟁이 몸매는 기형적이고 불균형으로 보이지만, 깊이를 알 수 없는 생명의 매력을 상징한다. 그리고 上卷4의 蔡女仙(蔡女仙)을 보면, 그녀는 자신의 집앞에서 있는데, 손에는 비단 수건을 들고 있다. 수건 속에는 봉황이 날개를 펴고 있는 모습이 수놓아 있다. 한 노인이 그 손수건을 받으면서 오른손 손가락 하나를 내밀고 있는데, 처음 보면 이 노인이 무엇을 하려고 하는지 알 수 없다. 하지만 해설을 보면 노인과 蔡女仙(蔡女仙)이 雙鳳을 타고 날아 오르는 모습이라는 것을 알 수 있다. 당나라 말기 杜光庭(杜光庭)이 쓴 『仙傳拾遺』에는 다음과 같은 기록이 있다: “蔡女仙者, 襄陽人也. 幼而巧慧, 善刺繡, 鄰里稱之. 忽有老父詣其門, 請繡鳳. 眼, 畢功之日, 自當指點. 既而繡成, 五彩光煥. 老父觀之, 指視安眼. 俄而功畢, 雙鳳騰躍飛舞. 老父與仙女各乘一鳳, 升天而去.”¹¹ 杜光庭의 서술에 근거해 볼 때, 蔡女仙이 봉황을 수놓은 것은 아버지의 지시에 따른 것임을 알 수 있다. 그 중에서 특히 흥미로운 것은 바로, 아버지가 蔡女仙에게 봉황을 수놓게 한 후, 봉황의 눈을 수놓을 때 직접 지도했다는 점이다. 얼마 지나지 않아 수가 마무리 되자, 그림 속의 봉황은 생명을 부여 받아 하늘로 날아 올랐다. 이 때 노인과 선녀도 각각 봉황 한 마리를 타고 하늘로 올라갔다. 이렇게 볼 때, 봉황의 눈을 수놓는 것은, 진짜 봉황으로 화하게 하는 행위에 속한다. 이러한 상징을 통해 우리는 무한한 세계와 생명의 신비함을 느낄 수 있다!

四、결론

H.R. 야오스와 R.C. 호라블은 말하기를, 예술작품은 시간을 거스르고, 무상함과 짧은 생명력에 대항한다고 하였다. 즉 예술은 영원불멸을 추구하는데, 그리하여 “생명을 가진 대상에 무한한 생명을 부여하는 것”¹²이라 부른다. 藝術史의 목적은 인류의 완벽함을 표현하고자

¹¹ (송) 이방(李昉): 『태평광기(太平广记)』 권62 『여선칠』, (민국) 景明嘉靖谈愷刻本.

¹² (德) H·R·姚斯, (美) R·C·霍拉勃: 『接受美学与接受理论』, 周宁、金元浦译, 沈阳: 辽宁人民出版社1987年版, 第94页.

하는데 있다. 심지어 그 완벽함이 고난을 동반하더라도 상관이 없다. 이렇게 볼 때 藝術史는 많은 사람이 공감할 수 있는 인류의 眞善美를 보존하는 것이다. 이런 의미에서 종교와 예술은 일맥상통하는 부분이 있다. 『異形仙人繪本』은 일본에서 수묵화로 출간된 것으로, 60명의 신선이야기를 담았다. 저자는 독특한 그림과 해설을 추가하여 생명의 신비에 대한 기호체계를 형성하였다. 책의 저자는 고대인으로, 현대의 기호학 이론을 잘 알지는 못하지만, 자신만의 뛰어난 창작 기법으로 생명의 지혜를 그림에 담았다. 우리는 그의 그림을 통해, 단순한 기호가 아닌, 생명철학의 기본사상을 들여다 볼 수 있다. 나아가 이 회본은 우리에게 자양분을 제공하고, 미지의 세계를 탐구하도록 원동력을 제공한다.

『異形仙人絵本』の視覚記号修辞学の詮釈*

詹至瑩

四川大學・博士研究生

内容提要

日本道観収蔵品に日本語版『異形仙人絵本』がある。本書は全三巻で1689年に刊行された。各巻に絵図と文が配され、神仙の靈異故事を講述する。視覚記号符号修辞学の立場、および視点から『異形仙人絵本』を見ると、驚くべき発見がある。つまり、記号は一冊の本であると言える。本書を見ていくと、記号情報だけでなく、より重要な点は、視覚的記号として強い生命の精神が描き出されていることに気がつく。これらは、我々の生活における信念を定めるにあたり、有益な要素と未知の世界を探索する原動力をあたえてくれる。

キーワード：異形仙人、絵本、視覚記号修辞学、生命の律動

* 本文は四川大学「創新2035先導計画・文明互鑑・儒積道思想融通創新与人類命運共同体構建」専門プロジェクトの研究成果の一部である。

数年前、父が日本道観を訪れた際、大量の經典の復写を持ち帰った。その中に『異形仙人絵本』があった。同書は筆者の専門と関係があったため、父は同書をさらに復写して、筆者の研究に役立てるよう渡してくれた。しかし、同書は日本語で書かれた經典であり、筆者は読むことができず、どのように研究に着手すれば良いか迷った。何度も同書を見るうちに、神仙の名称が全て漢字で書かれている事に気がつき、内容をおおよそ理解できた。そこで、筆者は神仙名を手がかりに、中国の古籍を調べ、関連資料を見つけた。

書名が示す通り、「異形」とは特異な形象である。先ず、神仙の外的形状は、各おの異なることが特色である。次に、外的特異性には内在する個々の精神性の違いが含まれている。書名の「絵本」とは、作者が努めて絵図によって表現しようとした伝統の芸道を表すためのある種の思想であり、神仙の精神世界や修道経路の体现である。

『異形仙人絵本』は上中下三巻、作者未詳。巻末に「元禄二（巳）年正月吉日」と記されることから、1689年の出版と推測できる。本書の構成は、各頁に神仙の画像があり、頁上部四分之一が仙人の事跡、下部四分之三が絵図である。神仙は上巻21名、中巻20名、下巻19名の計60名が掲載される。この60は「六十甲子」の数でもある。構成としては一頁に一人の神仙が記載される。ただ上巻の「劉晨、阮肇」の二人は同一故事の二人の主役であるため、二人で一頁となっている。

当初、筆者は本書は中国のどこかの時代に成立した神仙の伝記の縮約版であると考えていた。しかし、『列仙伝』『神仙伝』『続仙伝』『疑仙伝』『江淮異人録』などと詳細に比較すると、大きく異なることに気がついた。ゆえに『異形仙人絵本』は中国のいずれかの時代に成立した神仙の伝記を日本語に翻訳したものではなく、文章の構成に独自の意味を持たせた絵図伝記本であるとする。比較的広く流布している中国伝統の神仙伝記文献と比較すると、一般に人物の故事は時代順に配列される。しかし『異形仙人絵図』はこうした規範に従わず、神仙の故事が発生した時代に躍動する。例えば上巻の故事は季賀（李賀）、荊和璞の故事で始まる。故事の時代は唐代であるが、その背景にある東王公、西王母、赤松子は上古の神話伝説の人物であり、故事の時代よりも早い。この点から考えるに、『異形仙人絵図』の構成は時代が交錯している。比較的時代の遅い神仙である馬鈺、王処一の故事は金元代であるが、元代以降の神仙故事は同書に見られない。この点から判断するに、同書は1689年（清康熙二十八年、元禄二年）に刊行されているが、その成立はさらに早い可能性がある。本書の最大の特徴は水墨画による表現手法を基礎として、生命世界に特別な風格を示しており、深く解読する価値がある。

周知の通り、芸術作品の読解は、様々な手法や道筋がある。立場が異なれば、方法も異なり、読解する内容も異なる。よって本文では、視覚記号修辞学の手法を用い、この珍しい水墨画冊子の読解を試みたい。

一．視覚記号修辞学とは何か

大部分の学者にとって、視覚等の議題の研究項目について述べる際、視覚修辞学、視覚記号学、視覚心理学、視覚語義学などいくつかの代表的な科学的認識が強い。一方、視覚記号修辞学という概念の名詞は、多くの人が知らないであろう。

単に書籍からの知識は、一般人にとっては無味乾燥であろう。それは、書籍の知識量は非常に多く、内容は複雑で、読書の難解さを生む。そこで、もし芸術や現代大衆メディアを用いて文化の形式を再構築すれば、知識は違う形で人々に理解され、習慣となり、読者の視界に入り、興味を刺激するようになり、興味の度合いを高めるであろう。

繁から簡、簡から繁へと繰り返しの移動は、記憶する回数を増加させる。これが視覚記号修辞学の機能である。概念が表象するものは、視覚修辞学と視覚記号学両者の知識体系の再構築と強固性であり、両者によって構成された体系は、一つの画面で統一して表現される。

視覚記号学 (visual semiotics) は記号学 (Semiotics) を基礎としている。記号学は、事物中の記号の本質、記号の発展変化の規律、さらに記号と人類の多種の活動における関係を研究する学説である。¹趙元任は次のように指摘する。記号の素材には何の制限もなく、数字、字母、楽譜、楽律、言語などあらゆる物が記号となる。記号から視覚記号とは、記号の範囲を縮小させている。記号情報の発生は、視覚、触覚、聴覚、味覚の四者に従い、おのずから組み合わせたり、おのずから分離する。そして視覚記号は、人類の「感知のルート」を媒介として伝播する。視覚に着目すれば、元々の記号の範囲から縮小しているが、感性部分は増しており、理性記号を基礎として同時に感性を動かすこともできる。

記号学体系において、中国と西洋の理論的発展の進度は異なる。西洋ではフェルディナン・ド・ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) の構造主義、レデリック・サロモン・パールズ (Frederick Salomon Perls, 1893-1970) の実用主義を記号学の基礎としている。両者の記号学理論は中国でもしばしば引用されており、筆者の修士論文でも両名の理論体系を借用している。この数ヶ月、筆者は本文を執筆するにあたり、改めて関連文献の調査する中で、趙元任が1926年に発表した『符号学大綱』を発見した。この論文は中国で最初に「符号学 (記号学)」という名詞を学術的に用いた論文である。趙元任は同書において、普通記号学の必要性を強調し、普通記号学の基本概念と体系の概略を述べており、²パールズの論文と比べても数年早い。³趙元任は後に『語言和符号系統』『談談漢語這個符号系統』を発表し、中国の記号学理論の発展を促した。次に李幼蒸氏の『理論符号学導論』⁴は、国内記号学理論において突出した代表作であり、中国の記号学および視覚記号学の確かな基礎を定めた。「視覚修辞学」の本質は修辞学である。修辞 (Rhetoric) という単語は、古代ローマに起源がある。その意味は、言語芸術により相手を説き伏せ自身の観点を認めさせることである。これは中国古代の「遊説」とおなじであり、言語学の系統に属する。一方、「視覚修

¹朱良『新編地図学教程』、北京高等教育出版社、2008年版。

²呉宗濟、趙新那『趙元任語言学論文集』、北京商務印書館、2002年版、177-208頁。

³趙家新『趙元任与中国符号学研究』、『塩城師範学院学报』(人文社会科学版)、2006年、第26卷第1期。

⁴李幼蒸『理論符号学導論』、中国社会科学出版社、1993年版。

辞」(Visual Rhetoric)は、20世紀60年代に興った新修辞学(New Rhetoric)から「登場」した。これは「修辞」を基礎として視覚器官の覚体験を加えたもので、視覚と言語が結び付き、「修辞」の言語的範疇を視覚の二次元または三次元へと広げた。主たる理論は、視覚の次元に認識世界の修辞学認識論・方法論・実践論を形作ることである。⁵設計者が異なる「修辞」方法を用い、「実物」を設計することで、情報を伝達する効果を得る。設計の際、イラスト、広告、セルフメディア、彫刻などの現代の「実物」それ自身も一つの記号であり、後に修辞が加えられる。また、メディアに添加する記号や修辞ともなる。修飾された実物は、象徴性、関与性、交際性の三つの特徴を持つ。フィネガン(Cara A. Finnegan)は次のように述べる。視覚修辞において、「実物」と「修辞」の間には相互補完関係が存在する。「実物」は「修辞」に研究の資料を提供する。これが修辞の基本である。反対に、「修辞」は「実物」をより広範な空間へ導く道であり、「実物」を補助する重臣と言えるだろう。

幾つかの基本概念を述べてくると、次のような疑問が生じてくる。視覚修辞学と視覚記号学は、なぜ視覚記号修辞学と一つにすることができるのか。まず、視覚記号学と視覚修辞学は、どちらも同じ対照——「人類」に従事する。遙か昔から、華夏民族は石器を道具とする石刻文化があり、生産方法や生活内容を絵で描くことで記録した。同時に、人々の精神的産物として、芸術言語(視覚修辞学)と抽象的記号(視覚記号学)により文化を伝播させ、精神領域の進歩を促した——これは相対的に単純な視覚芸術の体现である。これと対照的に、多元的で複雑な立体視覚芸術、例えば漢族で最古の祭神跳鬼、驅瘟避疫、安寧や慶賀を表す舞踏——儺舞、または鬼劇とも称す。演舞をする際、単独の動作は記号であり、記号の背後には文化や風俗が濃縮され含まれる。連続した舞踏の動作は記号の繋がりであり、それにより思想を表す。つまり「説得」により民衆の信頼を得る。こうした記号の言語環境において、一つ一つの記号には明確な役割があり、人類文明の発展や伝承に大きな役割を果たしている。

次にソーニャ・K・フォス(Sonja K. Foss)の意見によると、二つの要素により視覚修辞学と視覚記号学は一定程度の融合をしたという。第一に、人々が徐々に発見していった視覚記号学は、一定程度の説得力を持つ記号系統、つまり説得力を有する記号とは意義の修辞手段である。現代社会において、視覚記号は人々の生活と切り離せないものとなっており、社会において一定量を占めている。占有する割合は言語文字よりもさらに多い。第二に、視覚記号が人々の心の内側に訴える力や視覚の形象は、単純な言語系統とくらべて、より深くに達する。そして内容はより豊かに、広い範囲に及び、影響力はより大きい。故に人々に与える衝撃は、文字よりもさらに強烈となる。

最後に、人類が行う行為は全てがある種の記号と言える。修士課程在学時、指導教員の金潤培教授は、授業で私たちに次のように語った。「人がバラを見た時に感じる事は浪漫や愛である。しかし、この定義はどこから来たのか。その答えは、人がバラに与えたのだ」。この時のバラは、すでに記号的意義を有しており、バラが示すことは浪漫である。たくさんのバラの束を抱えている時、設計手法においては、視覚修辞法における重複法を用いている事になる。この時のバラは、さらに新たな言語テキストを生む可能性もある。この点から見

⁵劉濤『視覚修辞学』、北京大学出版社、2021年版。

ると、記号と修辭は密接不可分な關係にあり、修辭は記号に彩りを添えると言える。両者の融合は、題材を繁から簡とし、記号を形成する。表現手法においては視覚修辭学の理論法則が用いられる。内容に対しては、より良い「視覚」サービス、人々へのサービスのために、解釈の伝達が行われる。

二. 視覚記号修辭学を通して『異形 仙人絵本』の表現手法を考える

視覚記号修辭学の立場、視点から『異形仙人絵本』を見ると、驚くべき発見がある。同書は、一頁に一人の神仙が水墨画で描かれ、それぞれ異なる背景、姿で生き生きと故事が表現される。この絵図は故事全体を理解するのに非常に有用である。例えば、巻下、董奉故事の挿図は興味深い。董奉は絵の中央に位置し、董奉の左には書籍、酒壺が置かれ、右には虎が伏せている。上部には樹木と石があり、これらが構図を満たすが、左側上部に若干の余白がある。董奉（220年-280年）、またの名を董平、字は君異、号は拔嶽。侯官県董嶽村（今の福州市長楽区古槐鎮龍田村）の人。当時、張仲景、華佗と共に「建安三神医」と称された。董奉は医道に明るく、技術は巧みで、死者蘇生の術を用いたとも伝えられる。福建、江西などの地域では人々は彼を医神と尊称し、晋の懷帝により「碧虚上監太乙真人」に封じられ、宋の徽宗は「昇元真君」と加封した。



筆者の考察では、絵図の董奉は体が豊満であり、頭に帽子をかぶる形式は晩唐時期のものである。しかし、歴史上の董奉は三国時代の生れであり、帽子の形式は時代として一致しない。これは董奉の人物形象に神秘性を加えるためのものであろうか。この記号の情報から見ると、絵図の人物は董奉本人とは異なるのか。この疑問を抱いたまま、右側の虎に目を向けると、画面での虎は後の樹木を守っているのでは、との疑問が浮かんできた。

しかし、文献の調査を進めると、ここに描かれる虎は一般的な虎と別の意味を持つことを知った。伝承では、董奉は帰路の途中、一匹の虎に出くわした。彼は心中非常に恐れたが、医者という職上柄、この虎が病気であることに気がつく。そこで虎に「おまえがここにいるのは、私に病気を診て欲しいからか」と尋ねると、虎は頷いた。診察をすると、虎の喉に骨が刺さっており、董奉が腕を伸ばして骨を抜き取ると、虎は元気になった。この恩に報いるために、それ以後、虎は董奉の杏林の見張り番となった。

『神仙伝』巻十に「君異居山間、為人治病、不取銭物、使人重病癒者、使栽杏五株、軽

者一株、如此十年、計得十万余株、郁然成林……」⁶とある。つまり、董奉の治療は代金を受け取らず、病が癒えた人々は董奉の家の周囲に杏の木を植えた。しばらくして、董奉の家の周囲は杏の木に囲まれ、杏の林となった。この事から、画面右上に描かれる樹木は杏の木であり、前の虎は杏林を守っているのである。典故に述べられる杏林は、絵図では二本の樹で表すという一部で全体を表す表現方法が用いられる。これは視覚記号修辭手法でシネスティック（創造）と呼ばれる手法である。

人、虎、杏の木、酒壺といった絵図中のすべてが記号である。これらを見る時、一つの記号が与える情報では不確かかもしれない。だが、全ての情報を集め、それぞれの記号が表象する事物と事物の関係を追いかけることで、記号から事物の根本が表出される。では、この絵図全体を見ると、写実的手法で描かれおり、視覚修辭法では一般的手法となっている。単独で見ると、背後の杏の木はシネスティック法である。絵図には二つの視覚修辭手法が用いられているため、より多くの情報を得られるのである。

『異形仙人絵本』は、細部にこだわり人物の姿を描いている。例えば、巻上の子英が代表的である。子英は魚と関係がある神仙であり、『神仙伝』にも故事が述べられる。

子英者、舒郷人也、善入水捕魚。得赤鯉、愛其色好、持歸著池中、數以米穀食之。一年長丈余、遂生角、有翅翼。于英怪異、排謝之。魚言、我来迎汝。汝上背、与汝俱昇天」。即大雨。子英上其魚背、騰昇而去。⁷

子英は水に入り魚を捕らえる事が得意であった。ある日、一匹の赤い鯉を捕まえた。子英は鯉の色を気に入り、家の池に放つと、米などを与えて育てた。一年後、鯉は一丈あまりに成長し、角や羽が生えてきた。子英が不思議に思い、鯉に向かい礼を致した。すると鯉が「私はあなたを迎えにきた。私の背に乗りなさい。共に天に昇りましょう」と言う。すると、すぐさま大雨が降り出し、子英は鯉の背中に乗り、空へ上っていった。

この絵での主な描写は、鯉と子英が天に昇る場面である。鯉、子英、波の三つの記号情報が詳細に描かれ、特に鯉の鱗、腹、尾の描画は細かく詳細である。次に、雨の中、天に昇る場面で、海の波が一つ一つ表現されている。つまり、『異形仙人絵本』では、鯉と波を意識的に詳細に描いていることは容易に想像できる。子英は舒県の田舎者であるが、画像の人物は悠然としており、すでに得道成仙しているようでもある。全体からみると、波が絵の雰



⁶葛洪『神仙伝』巻十、『文淵閣四庫全書』本。

⁷（漢）劉向撰『列仙伝』巻下、『道蔵』底5冊、文物出版社、上海書店、天津古籍出版社1988年影印本、73頁。

困気を醸し出すという、記号視覚修辞法特有の手法が用いられる。一方で、細かな彫刻や故事の完成度は通常の表現手法である。

三. 『異形仙人絵本』の視覚記号修辞の背景にある生命の律動

ここまで二枚の絵の分析をしてきた。『異形仙人絵図』の表現方法と現代記号修辞学の手法には互いに一致する部分がある。筆者は図像記号の視点から逆向きの観察を行い、当時の作画者が使用した絵図の修辞手法を分析し、本書の作画者は伝来する多くの故事から情報源を探し、故事の中から目印を取り出し、最終的に簡略化した視覚的特徴を表現することを確認した。つまり、この目印は一冊の本とも言える。本書が存在しているために、我々はこの記号が持つ相対的な意味を知ることができる。仮に董奉仙人の絵図の後部にある樹を我々が初めて見たとき、それはただの樹である。しかし、後に「杏林春暖」故事の目印と知った時、樹は杏の林と変わる。つまり、しっかり選別された目印は、記号の分析、視覚修辞学の分析どちらにおいても極めて重要な役割を担い、最も根本的な役割を担っているのである。この画卷は対称に人物と歴史の故事を再現しており、例えば、修辞手法を多く使いすぎると、故事全体の構成や人物形象を破壊する恐れもあるため、普段は通常の手法やシネスティック法を用いる。系統的な分析は、文字から図像、図像から再び文字への閉鎖された循環を作り上げ、読者に文化の内容をさらに深く理解させ、文化はより深く視覚と結び付くのである。

視覚記号修辞学の視点から、より深い分析をおこなうと、その中に含まれる生命の律動を感じざるにはいられない。例えば、上巻冒頭の季賀は典型例である。その紹介で出てくる「長吉」という文字により、この「季賀」が李賀であることを知り得る。また、「韓愈」、「天帝」などの名称の情報も『新唐書』卷二百三、列伝第一百二十八『芸文下』の李賀伝記に言及される主要人物と合致する。ここの記載では、李賀は七歳で文章をよくし、韓愈、皇甫湜は初めてそれを聴くも信じず、李賀の家を訪れ詩賦を書かせ、二人は大いに驚く。それ以降、李賀の名声は次第に大きくなる。さらに『雲仙雜記』卷三に言う。李賀は「地に唾き文を成す。有る人、李賀に謁す。其の久しくして言わず、地に唾するもの三、俄かに文を三篇成すを見る」という。李賀が地面に唾を吐くと文章が出来るとは、実に不思議である。こうした故事はある側面では、李賀の文才が唐代で非常に影響力があったことを反映している。しかし、李賀は短命でもあった。『新唐書』などの記載によると、李賀はわずか27歳で没した。『歴世真仙体道通鑑』卷三十八に記述さ



れる。李賀は臨終の間際、恍惚と見た。

一緋衣人、駕赤虬、持一版書、若太古篆、或霹靂石文者云、今奉上命、召李長吉。賀了不能読、歛下榻扣頭言、阿弥老且病、賀不願去。緋衣人笑曰、帝成白玉楼、立召君為記。天上差、楽不苦也。賀独泣、辺人尽見之。少之、賀氣絶。常所居窓中、勃勃有煙氣、聞行車啣管之声。太夫人急止人哭、待之如炊五斗黍許焉。

また、『宣至志』に言う。

李賀卒、其母夢賀曰、上帝近都丹圃建白瑤宮、召我為新宮記。又作凝虚殿、使我等纂集楽章。

『異形仙人絵本』の「李賀」図と比べてみると、画面には二人の人物が描かれ、前にいる人物は体を反らし口を手で覆い、視線は下を向き、病気のような様子である。右側にいる人物は天神と思われる。口と顎にひげを蓄え、あごひげは真っ直ぐ長い。目は怒りで見開いたように丸く、腰に剣を帯びる。両手で右側の人物の右手を引いているようである。こうして見ると、天神は命を承け李賀を天上に行くよう「請う」ているようである。この絵図から、人間世界で自身の生命を知ることの難しさを見いだせる。さらによく観察すると、神仙と李賀の背後で際立つのは、龍の尾があり、雲がたゆめき、龍の後では鳥が飛び交う。これらは別の深い意味を持つ。

龍は、中国文化において重要な象徴的意義を持つ。上古時代の有名な君主は、ほぼ全てが龍との縁がある。伝説では、堯の在位時に洪水が起こった。堯は人々を救うために、鯀に治水を命じる。すると鯀は天帝の息壤を盗み治水を試みるが効果はなかった。天帝は怒り羽山で鯀を殺した。この土地は常に暗く、燭龍の口にある蠟燭を頼りに照明としていた。鯀の遺体はこの光を受けて、三年もの間、腐らずにいた。すると天帝は鯀が生き返り報復することを恐れ、大将の「呉刀」を地上に派遣し、遺体を処理させた。呉刀が鯀の腹を割くと、腹から虬龍が飛び出した。この虬龍は二本の鋭利な角を持ち、山々を飛び回ること数度、ついに巨大な龍となる。この龍が鯀の息子、禹である。鯀と禹の伝説において、「龍」は強い生命力を持つ象徴とされる。

『周易』では、「龍」と乾卦が配されており、乾卦は天を表す。ゆえに古代の龍のイメージは往々にして生命を超越して、天界に昇る視覚記号の象徴である。例えば、黄帝が龍に乗ることもこの記号である。司馬遷『史記』「封禪書」および『黄帝九鼎神丹経訣』などの書籍にも黄帝騎龍の故事は記載される。伝説では、黄帝は首山の銅を採り、荆山の鑄鼎で煉丹したという。丹が完成し服すと、黄帝の昇仙を迎えるために龍が飛んできた。龍は黄帝を乗せると、大臣、宮女は先を争い黄帝の昇仙に付き従った。唐の大詩人、李白は黄帝故事を素材に「飛龍引」詩を詠んでいる

黄帝鑄鼎于荆山、煉丹砂、丹砂成黄金、騎龍飛上太清家、雲愁海思令人嗟。

宮中彩女顔如花、飄然揮手凌紫霞、從風縱体登鸞車。
登鸞車、侍軒轅、遨遊青天中、其樂不可言。⁸

詩の内容からすると、龍の出現は予兆があった。帝王として、黄帝は丹を煉り完成させ、器を制作し、金丹を服し、修真養性し、ついに換骨奪胎して、天界の承認を得て龍に乗り昇天した。これはもちろん神話であるが、昔の人々が追い求めた永遠の生命という理想が反映されている。

興味深い事に、李賀は詩の創作において「龍」のイメージを好んだ。「龍」の記号的象徴によって、彼の天界や永遠の生命に対する憧れを表している。例えば「緑章封事」に「青霓扣額呼宮神、鴻龍玉狗開天門」⁹とある。この「緑章」とは道士が上奏する際に用いる青詞であり、道教の齋醮儀礼での特殊な文体である。こうした文体で伝達することで、天上の神々と通じるのである。「緑章封事」中の「鴻龍」は、すなわち天門を守護する神獣であり、鴻龍と玉狗が天上の宮闕を守護する職責を負っている。「鴻龍」という記号から見える物は、上古の人々が苦心して生命の限界を克服しようとした渴望だけでなく、李賀が自我の生の境界を超越しようとしていた。そこで改めて『異形仙人絵本』李賀図を見ると、雲をまとう神龍は、あたかも生命の輝きについて絶えず語り続けているようであり、生死輪廻の理を暗示しているようでもある。

事実、「李賀」図だけに恒久なる命の律動が拍動しているわけではない。『異形仙人絵本』全体の記号世界をより深く見ていくと、さらに多くの生命の情報、深層階に潜む生命哲学の精神を読み取れるだろう。巻二の荊和璞図を見ると、頭が大きく膨らみ、侏儒の身体と、一見すると奇形のようにあり、一般的人物とは大きく異なる。だが、第四番目の蔡女仙を見ると、家の入口に立ち、絹で刺繍された羽を広げた鳳凰の絵を持っている。その絵の下部には、老人が右手を伸ばし指を指している。最初にこの絵を見た時、老人は何をしている姿か分からなかった。そこで説明文を見ると、老人と蔡女仙が二匹の鳳凰に乗り羽ばたいている図案であることが分かった。これは早くは唐末の杜光庭『仙伝拾遺』に記述がある。



蔡女仙者、襄陽人也。幼而巧慧、善刺繡、隣里称之。忽有老父詣其門、請繡鳳。眼、畢功之日、自当指点。既而繡成、五彩光煥。老父觀之、指視安眼。俄而功畢、双鳳跃飛舞。老

⁸ (唐) 李白『李太白全集』卷三、中華書局1977年版、182-183頁。

⁹ (唐) 李賀撰、(宋) 吳正子箋注『箋注評点李長吉歌詞』卷一、(清)『文淵閣四庫全書』本。

杜光庭の記述より、蔡女仙は、老父との約束を守ったのである。ここで細かいが興味深い点は、老父は蔡女仙が鳳凰の刺繍を完成させる間際に亡くなる。その後まもなくして刺繍は完成し、二匹の鳳凰が空に舞い上がり、老人と女仙は鳳凰に乗り、天に昇っていった。ここで刺繍の鳳凰が本物の鳳凰となるという、大千世界の生命の形態が変幻自在であることに感銘を受けずにいられまい。

四. 結語

ハウス・ロベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss) とヴォルフガング・イーザー (Wolfgang Iser) は、カーター・バドの観点を分析して指摘する。芸術作品は「反抗の時間はすぐさま消える。反抗のわずかな時間に無常が行き交うのだ」。芸術とは不朽を追い求める、つまり「生命に賦与された不朽の尊厳」¹¹なのである。同時に、芸術史の役割は人類の完善を表現することであり、「苦難の中でさえも完善は存在する」。これはつまり、芸術史が掲げ示すものは、人類に共振して引き起こされる真善美なのである。この視点は、我々に宗教と文学芸術がある次元において結合するという根拠になる。『異形仙人絵本』は日本で流布した水墨画書籍で、六十名の神仙が描かれる。その筆致は生命の奥に満ちる視覚記号系統である。作者は昔に生きた人物であり、現代世界の記号学理論は理解できない。しかし、彼の誠心誠意の創作は、後世の人々にとって生命の智慧をも含む芸術性の絵巻である。本書によって我々が読み解けるものは、記号の形式的構造だけでなく、より重要なことは視覚記号が映し出す大いなる生命の精神であり、人々の生活信念を定めるために有益な滋養と道の世界を探索する原動力を与えてくれる。

¹⁰ (宋) 李昉『太平広記』卷六十二「女仙七」、(民国) 景明嘉靖談愷刻本。

¹¹ ハウス・ロベルト・ヤウス (Hans Robert Jauss)、ヴォルフガング・イーザー (徳) 『接受美学と接受理論』、周寧、金元浦訳、瀋陽遼寧人民出版社1987年版、94頁。

鄂伦春族祭祀活动

—以开江祭为中心

小野田亮
延边大学·博士研究生

涓子的琴学思想钩玄*

樊兵策

四川大学哲学系·博士研究生

内容提要

“涓子”之名最早见于西汉刘向《列仙传》，他到底是虚构人物还是有人物原型，学界没有全面的研究。通过大量文献考察，我们会发现“涓子”有一定历史依据和现实积淀。涓子的《天人经》“九仙法”与《琴心论》是何种关系以往亦无学者注意，通过深入论证，这个问题也首次得到了澄清。涓子的琴学思想建立在仙学理论基础之上，涓子琴学的核心范畴“琴心”对后世产生了广泛影响。根据涓子琴学的特点，抑或称之为琴仙派。

关键词：涓子 琴学 琴心 琴仙派

*本文系四川大学“创新2035先导计划·文明互鉴·儒释道思想融通创新与人类命运共同体构建”专项研究成果。作者简介：樊兵策，四川大学哲学系生命哲学专业博士。

涓子其人是否存在是有争议的。许健《琴史新编》没有选入涓子，他却写了许由。历史上，关于涓子琴学的文献比许由多了不止百倍。学界对涓子还存在不少误解，甚至有的学人把《列仙传》中涓子的某些概念解释为房中术。这些都有悖历史事实。国学泰斗饶宗颐曾经有一篇考证涓子《琴心》的文章，对其作了正面评价。他认为是涓子老子门人，他没注意到还有一种“老子是涓子弟子”的观点，并且一度成为古人主流认识。饶宗颐对涓子的琴学也做了研究，认为其琴学发挥了老子“啬”的思想，这有待商榷。饶先生所依据的文献材料也不太全面，故其研究亦有重新讨论和继续推进之处。

《列仙传》关于涓子的介绍共110字，后世大部分有关涓子的文献都是由此衍生而来。¹本文以此作为最主要的研究依据，但也有另外的线索相互补充。涓子琴学思想总的特点是学在九仙，行在琴仙。

九仙文化

一. 涓子的身份之谜

涓子其人在历史上有多个身份，考诸文献典籍也是扑朔迷离，莫衷一是。根据饶宗颐的考证，涓子还有五个别名分别叫作环渊，玄渊，蛭蠖、便蛭、蛭子，其主要依据是西汉司马迁《史记·孟荀列传》，东汉班固《汉书·艺文志》，东汉应劭《风俗通·姓氏篇》等文献。²饶先生对其它文本材料有所忽略，笔者将从另外一个角度切入研究。魏晋以后，涓子之名基本形成规范，嵇康、刘勰、葛洪等人的著作中都称“涓子”。越是往后，“涓子”越多，尤其是明代以后，谢涓子、刘涓子、张涓子等等各路“涓子”不断出现，至今学界也无人考镜源流，正本清源。

纵观历代文献，“涓子”之名最早出现在西汉刘向的《列仙传》。如果涓子是老子的弟子，那么涓子活动的上限就不会高于老子。根据老子的年龄可以大致推算一下，老子生卒年月不太确定，大概就在春秋末期。那么，涓子的活动上限应该在春秋末期，齐国被秦国灭于公元前221年，这是涓子活动的下限。

《列仙传》卷末有一段话值得注意：“《周书》序：桑蟪问涓子曰：有死亡而复云有神仙者，事两成邪？涓子曰：言固可两有耳。”³这是展现涓子本人语言的珍稀文献，前面人问有生必有死，哪里有什么长生不死的神仙呢？涓子深信有神仙之事，回答“言固可两有”，可见他是一位深信仙学的神仙家。唐代的吴筠撰《神仙可学论》引用了涓子的观点，并进一步展开了论证。《汉书·艺文志》把先秦诸子划分为九流十家，神仙家跟道家不是一回事，班固大致把

¹参见（汉）刘向撰《列仙传》卷上，（清）王照圆校正，第5页，明正统道藏本。“涓子者，齐人也，好饵术，接食其精。至三百年，乃见于齐，著《天人经》四十八篇。后钓于荷泽，得鲤鱼，腹中有符。隐于宕山，能致风雨。受伯阳《九仙法》。淮南山安，少得其文，不能解其旨也。其《琴心》三篇，有条理焉。涓老饵术，享兹遐纪。九仙既传，三才乃理。赤鲤投符，风雨是使。拊琴幽岩，高栖遐峙。”

²参见饶宗颐《涓子〈琴心〉考——由郭店雅琴谈老子门人的琴学》，《中国学术》，2000年第1辑，第2-3页

³（汉）刘向撰《列仙传》卷下二卷，第17页，明正统道藏本。

神仙家归到方技类。相比而言，方技更侧重于实践技艺，而老庄之学侧重理论思考。现代仙学大师陈撷宁先生亦认为仙学独立于道教。

神仙家与道家也确有关系。汉魏之际，当时学者认为涓子为老子门人。而唐代的文献多记载老子为涓子弟子，这种反转的现象耐人寻味。唐人的说法几成定论，宋元明清基本沿袭下来。在《列仙传》中，涓子排在第11名，位列老子、尹喜子之后，可见刘向把涓子看做老子后辈，“受伯阳九仙法”，本义指的是老子传授给涓子。东晋孙盛的《老子疑问反讯》有句“据嵇子云老子就涓子学九仙之术”⁴，即老子向涓子学九仙法。此处嵇子是嵇康，嵇康的《琴赋》曾经提到涓子，但没说老子就学于涓子。是不是在其他地方说过或嵇康见到的涓子版本和刘向的不同，有待考察。但是老子就学于涓子的看法在魏晋以后成为普遍的共识。唐代释道宣撰《广弘明集》《佛道论衡》，释法琳撰《辩正论》都收录了孙盛的《老子疑问反讯》，该文后来还与《佛道论衡》《辩正论》一同被编入佛教《大藏经》，对后世影响深远。

北宋时期，朱长文写的《琴史》为中国第一部琴史专著，上卷前三名为尧舜禹，文王第七，孔子第十一，许由位于孔子后，未列老子。下卷第一名为涓子，也未见老子。朱氏说“涓子，古之仙者也。好饵术，又授伯阳九仙法，乃得不死。尝著《天地经》四十八篇，《琴心论》三篇，为道家所贵。余恨未获见其书也。……夫道家本清净无为，犹资琴以和其神，况汨汨尘坌，可不思雅音以涤烦滞耶？”⁵朱长文说“又授伯阳九仙法”，也就意味着老子向涓子学九仙法。由于《琴史》的权威地位，也就确定了老子是涓子门人的“史实”。此处提出“琴以和其神”，这对理解涓子的琴学思想至关重要。

元代陶宗仪的《琴笈图式》（一说是宋代赵勰）记载了谢涓子作龙腰琴，半月形，琴系于腰间，三弦如七弦音。⁶这可能是“谢涓子”的最早出处，究竟如何涓子讹传为“谢涓子”，实在令人费解。

历史上至少也有三个刘涓子。首先《晋书》有彭城内史刘涓子。南齐龚庆宣撰《刘涓子鬼遗方》五卷。明代嘉靖年间的《宋史新编》记载刘涓子有《神仙遗论》十卷。⁷万历年间的《海内奇观》载括苍山名神德隐玄洞天，北海公“刘涓子”治之所。⁸这几个“刘涓子”原本跟琴学没太大关系，后来却在明清两代的琴学中频频出现。即使文渊阁四库全书本《御定佩文韵府》也把刘涓子当做了涓子。明代《太古正音》还提出一个师涓，卫灵公琴师；刘涓子，晋人，作《修禊吟》；省涓子，蜀僧，破雷琴者；张涓子，不知何人。⁹明代《正统道藏》收录的《列仙传》还有一个“涓子”，疑为抄写之误，清人王照元已校正。

清代康熙年间，程允基的《诚一堂》载刘涓子是三首琴曲的作者：“刘涓子者，齐人，作《修禊吟》，《石上流泉》，《高柳闻蝉》”。¹⁰相比前代，后世关于涓子的人物资料越来越丰富。

⁴（唐）释道宣撰《佛道论衡》卷甲，第15页，日本大正新修大藏经本。

⁵（宋）朱长文撰《琴史》卷二，第一页，清康熙棟亭藏书十二种本。

⁶参见（清）吴士玉、沈敬宗辑《词骈字类编》卷二百十八虫鱼门一，第33页，清雍正六年刻本。

⁷（明）张大命辑《太古正音琴经》卷十一竹集，第102页，明万历刻后印本。

⁸参见（明）杨尔曾辑《海内奇观》卷十，第96页，明万历夷白堂刻本。此处作者把涓子混同刘涓子，南朝梁陶弘景的《灵宝真灵位业图》中载“黄四司大夫领北海公涓子，苏君师矣”。

⁹参见张大命辑《太古正音琴经》卷十一琴窻杂记，第391页，明万历刻后印本。

¹⁰（清）程允基《诚一堂琴谈》卷二记事，浙江人民美术出版社，2018年版，第68页。

总之，涓子之所以有这么多的身份谜团，一方面由于道家人物具有隐匿性特点，有时候后人又附会或依托涓子之名，不容易把握其真实状况；另一方面可能与古代教育和知识普及程度不高有关，导致以讹传讹。从正面看，涓子之所以被广泛关注，一是他的神仙家身份，与老子之关系；二是他的琴人身份，与琴学有关。综合而言，涓子为神仙家琴派的开创者，尤其在中国第一部《琴史》中给予涓子以极高的地位，或许可以称之为琴仙派。

二. 涓子琴学的思想基础

涓子琴学的思想基础为仙学。刘向在介绍涓子时，有几个重点层次：第一是饵术，表明修行特点；第二，涓子很长寿；第三，涓子可能有特异功能；第四，传授九仙法；第五，留下两部著作《天人经》四十八篇，《琴心论》三篇。¹¹最后刘向总结说：“涓老饵术，享兹遐纪；九仙既传，三才乃理；赤鲤投符，风雨是使；拊琴幽岩，高栖遐峙”。这段总结一共32个字，又补充了两点信息：一是“九仙既传，三才乃理”，九仙法就是《天人经》的实践传承；二是“拊琴幽岩，高栖遐峙”，表明涓子的弹琴地点是远离尘俗的“幽岩”之中，琴风幽幽，行止高迈。由此可见，涓子的音乐形象就是琴仙。

在琴学方面，涓子还有个弟子叫“琴高”，除此之外没有明确的传人。《天人经》《琴心》也都失传了，但是从后世流传的文献还是可以找到一些蛛丝马迹可供研究。如“九仙法”，后来形成《九仙经》，可能反映了九仙法的部分内容。饶宗颐没有注意到这一点，但他认同《天人经》又名《天地人经》《三才经》。三才即指通天、地、人，通论三才之道的经书莫过于《易经》。饶宗颐也从三才之道分析，但是主要引用的是出土文献。如在郭店简中所见文句：“有天有人，天人有分，察天人之分，而知所行矣。”（《穷达以时》）有关天地人的论述先秦诸子都有涉及，饶先生所列的出土材料很多与涓子思想关系不太大，还必须得从道家道教经典考察。

根据涓子的琴学特点，他弹琴不是为了表演给人听，而是为了成仙，琴作为法器或道器。所以他的琴学基础应该从《天人经》或九仙法入手。

从刘向的记载看，九仙法可能就出自《天人经》，而不是另外一部经。因为刘向在经书名称后都标明了篇数，九仙法没有标记；而且他用了“受”字，说明是方法的传授和实践，所以说“九仙既传，三才乃理”。但是，《天人经》在后世失传，以“九仙”为名的经书、道观、绘画、医药、山川等等却层出不穷，形成庞大的物质文化和非物质文化遗产。¹²那么，有另一种可能，由于九仙法的独特影响，渐渐形成了一部独立的经典——《九仙经》，而取代了原来的《天人经》。最早记载《九仙经》的文献见于东晋葛洪的《抱朴子》，但是只有书目，而没有内容。在唐代，《九仙经》流传开来，不少典籍都有引用。

涓子九仙法的“九仙”到底是指的是什么？刘向并没有说明，但是从“好饵术，接食其精”

¹¹《天人经》最早为东晋葛洪《抱朴子》中所录，把《琴学》作《琴心论》似乎始于北宋许长文《琴史》

¹²九仙文化在中国有很多遗存，北方省份如河南、河北、陕西、山东都有以九仙为名的建筑、地名；南方也很多，如江西、湖南、福建等地，尤以福建九仙信仰为盛，乃至广播海外。

这七个字来分析，它应该指向修行方法。宋代《太平御览》把《九仙经》归为道部“服饵”最得其旨趣。再从后世文献来看，最早的表达不是指九个神仙。“九”体现了数字“九”的崇拜，易学崇尚“用九”，后世道家学术也讲究九九归一。“九仙”的演化从抽象到具体，由无神格到有神格，由一个神仙到九个神仙经历了漫长的过程，最后形成了九仙信仰。大概晋代后期开始，对九仙的理解开始分化，这就使得九仙具有了多重含义。

魏晋以后，九仙开始有了神格，可能指某一个而不是九个。当时的道教经典《上清大洞真经》云：“反胞朱火，回炁泥丸。我合九仙，大混百神。身登玉房，同辘金仙。逍遥太素，仰回三天。重华列简，累枝流玄。世爲道伯，犬福缠绵。上寝玉清，下息命门。五藏秀华，项负曰魂。长保劫龄，后天常存。毕乃口微祝曰：天上内音，泓郁霞，度法全。地上外音，重劫视，灭长苦。”¹³“我合九仙”，已经把九仙当成了信仰对象，但是还是重在身体的修炼，泥丸即泥丸宫，头顶百会穴，此处经义指以不同穴位的真炁运动达到灭苦成仙之目的。显然该经融合了佛教思想，当时佛教传入中国不久，影响力有限。这里提出了内音和外音的区分，在涓子琴学中相当于内琴，外琴，后面要展开论述。南朝刘宋时期的《度人经》有提到“九仙上圣高尊妙行真人”¹⁴也指向某一个而不是九个。

不同时代对九仙的理解也不尽相同。《太清中黄真经》托名九仙君撰，开篇即说：“九仙者，天之真也。其位最崇，下管八天，上极真位，显两仪之成形”。¹⁵该经显然以“九仙”为最高神祇与修真品位，把九仙看成一个整体，为入身实践之道。所以该经释题说“《中黄真经》者，中黄者，中天之君也，真者，得无为之身也，经者，为大道之径也”。把“九仙”理解为一个整体可能更接近原始含义。

关于《九仙经》经文，后世文献夹杂引用，可能帮助我们理解原始的九仙思想。施肩吾在论“鍊炁成神”，说“自上田复入下田，是金液还丹之法也。以鼓两颊而虚咽纳炁是也。丹就而真炁生，以真炁鍊五脏之炁。《九仙经》云‘鍊神鍊金槌本以五脏之炁’。《中黄经》云‘闭之千息以鍊五脏，五脏各出本色炁，聚而上以朝元，三阳合而升之入顶’”。¹⁶本段讲内丹法，所谓“金液还丹”，口中津液即是丹饵，以之炼出真炁，再炼五脏之气。并引用《九仙经》《中黄经》论证，最后达到所谓“朝元”“入顶”，即“三花聚顶，五气朝元”的境界。此是道教最高品位，可修成金仙。这种论述也可以用在五脏与五音的对应与共鸣方面。涓子可能以五音炼五脏之炁，以助其成仙。在古代字形与读音中，乐与药，不仅音同，也有相近的资源，音乐即音药。¹⁷

涓子的饵术不仅涉及内丹，还涉及外丹。在仙学而言，上品丹药为精气神，口内津液也是丹药，外丹则是烧炼铅汞之类。宋代张君房记载：“《九仙经》云：云母者，千二百种之精，

¹³（晋）蒋宗瑛校勘《上清大洞真经》卷三，第15页，明正统道藏本。

¹⁴（宋）佚名《度人上品妙经》卷二十五，第1页，明正统道藏本。

¹⁵（宋）张君房撰《云笈七签》云笈七籤卷之十三优三，第1页，四部丛刊景明正统道藏本。

¹⁶（唐）施肩吾撰《西山群仙会真记》卷五，第7页，明正统道藏本。所谓三花即人花，地花，天花；炼精化气即人花，炼气化神即得地花，炼神还虚即得天花；三花聚顶聚在百会穴，即泥丸宫，任督二脉交合之处，也意味着打通了任督二脉。所谓五炁朝元，即心肝脾肺肾之炁，心藏神，肝藏魂，脾藏意，肺藏魄，肾藏精，因为后天污染，经过修炼而使五脏之炁达到贯通。朝元的“元”说法不一，可能为一般意义上的丹田，即下丹田，它并非一个点，而是腹部的一个空间区域，包括前身的关元穴，后背的命门穴等，为脏腑元炁归藏之处。也有说法“元”为中丹田，所谓“黄庭”，黄代表中，对应土。还有说法是“元”表示上丹田、海底穴等。黄庭也不全对应中丹田，此说较为复杂。

¹⁷乐的繁体为“樂”，药的繁体为“藥”。

七十二气云之英，体精而光，不为水毁，不为火焦，天地相终，日月同耀，采云母取山阳面者为佳也”。¹⁸这就涉及了外丹，但是宋代以后的仙学也把外丹的术语用作内丹，如铅汞也指人的口水，即津液，又称金液，金津。所谓涓子“接食其精”，一方面指外丹之精，一方面指内丹之精。

九仙法重在天地人三才和合，所谓“九仙既传，三才乃理”。涓子抚琴之时，可能在不同程度上结合了九仙法相关的修炼。涓子的仙学把乐理引入仙理，再把五音与五脏结合，后世则进一步拓展至五行、五德、五色、五帝等方面，形成一个精巧而复杂的系统。究涓子原义，琴心似为仙学修炼内外合一之最高境界。我们进行现代性转换可以化繁为简，祛除宗教的神秘色彩，也可以成为世俗化的养生功法，音乐治疗。

三. 涓子“琴心”对后世的影响

饶宗颐曾说：“涓子的《琴心》一书，不见人引用，内容无从确知，惟从楚简和道家及汉人之论，可推测其大概。刘向称其书‘有条理焉’，‘条理’的评语，可能由于《五行》篇中言及金声玉振之道理的缘故。”¹⁹刘向记载涓子为齐人，饶先生是把涓子看做楚人来理解的，用楚地出土的竹简来印证涓子琴学，虽然有些依据，但是也有很大的局限性。其实还是可以找到其它的方法，老子虽然提出“大音希声”“治人事天莫若嗇”（《道德经》），但是他对人为的音乐艺术基本持批判态度，所以又说“五音令人耳聋”；庄子也是，他对人籁基本持否定态度，所以《齐物论》讨论“昭氏不鼓琴”；而涓子与老庄最大不同，他是琴家，把琴学与仙学融为一体，贯通实践。

琴心的提出涉及生命健康与音乐艺术的关系。不像老庄自然无为的态度，神仙家一般主张“我命由我不由天”，涓子是积极的实践者。在对待琴学的态度上，涓子更近儒家。荀子曾认为：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”（《荀子·乐论》），他练习古琴一方面是表达成仙之志，一方面是修养成仙之心。庄子后学也曾提出“鼓琴足以自娱”（《庄子·让王》）的观点，也表明道家的音乐思想也是多元化的。这个“心”就涉及了主观情感和客观身体两方面的关系，所谓“乐心”和“自娱”并不是世俗的娱乐刺激，而是身心的和谐修炼。

涓子的“琴心”对后世最大的影响之一就是变成道家经典与丹道修炼的术语，作为抽象的原理使用。这主要表现在道教上清派《黄庭内景经》中，如开篇第一章云：“琴心三叠舞胎仙，九气映明出霄间”。²⁰该经一名《太上琴心文》，所谓琴即“和”，经题有“诵之可以和六府，宁心神，使得神仙”之语。音和文可以互通，所谓“五声散为文章谓之音”。²¹在笔者看来，此处的琴心、九气与涓子的九仙法修炼都有直接的渊源，琴心在内即以人体为琴，五脏之炁为心。涓子的音乐观实践上涉及内音、外音或内琴、外琴之分，所谓内音或内琴即道家修炼者久视人体内部，观察五脏之炁运动变化所产生的一种德音、玄音，可以凝结为丹药，甚至成为有

¹⁸（宋）张君房撰《云笈七签》云笈七籤卷之七十五政五，第9页，四部丛刊景明正统道藏本。

¹⁹参见饶宗颐《涓子〈琴心〉考——由郭店雅琴谈老子门人的琴学》，《中国学术》，2000年第1辑，第6页。

²⁰（唐）梁丘子注《黄庭内经》卷上，第1页，明正统道藏本。

²¹（唐）元万顷撰《乐书要录》第五卷，第9页，日本《佚失丛书》本。

独立生命的胎仙；琴心三叠即是指人体内部的这种音乐反复和鸣，不断淬炼；而外音或外琴则是身体之外的声音，对于古琴演奏而言，则是可以结合内音或内琴和鸣的有相之琴。“九气映明出霄间”指九仙法修成的境界，由内至外而显现。

“琴心”的理念影响了南朝梁代的刘勰创作《文心雕龙》，他提出“文心者，言为文之用心也。昔涓子琴心，王孙巧心，心哉美矣”。²²在诗词中，“琴叠胎仙”还成为典故，用来指成仙或超脱。唐代李白的《庐山谣寄卢侍御虚舟》：“早服还丹无世情，琴心三叠道初成”。唐代以后诗词中也大量出现，如宋代白玉蟾的《菊花新》：“胎仙就，直待鹤书来至”。（葛长庚《琼海集》）

明代李贽《琴赋》曾提出“琴者心也”的观点，但其文章缺乏琴学的理论深度。值得注意的是民国时期琴家胡滋甫的《琴心论》，倒是深得涓子琴学真传，体现了一种“条理”。那时并未有参考文献的规范，从内容看，作者深受道家琴学影响。该文重点论述了天地人三才之乐，五音与五脏、星宿等乐理术数的关系。如：“圣人特假有形之琴以表天籁、地籁、人籁。由一本而发为万殊，各有所感焉，感而遂通天下之故。是以闻宫音则意凝，意凝则脾净，脾净无思；闻商音则魄静，魄静则肺宁，肺宁则无言；闻角音则魂藏，魂藏则肝平，肝平无逐；闻徵音则神清，神清则心安，心安无观；闻羽音则精涵，精涵则肾澄，肾澄无爱”。²³

最后一部分，提出弹琴者并非仅仅停留在世俗意义上的“娱心”，这似乎是一般人难以认识到的。如“世人皆知操有形之琴以娱心耳，特不知因有形之琴以调吾心身，存心养性，以致命也。夫人之五脏，即如琴之五音也，五音调而琴和，五脏调而身和。调五音必先定宫，调五脏必先诚意。宫属土，意亦属土，可因琴以存心。琴合卦理以备阴阳之道，人合卦理以得阴阳之全。苟准卦理以朝进阳火，暮退阴符。阴阳升降，攒簇五行，会归于土釜，犹五音定黄钟之宫。可因琴以立命，再虚其心，弱其志，挫其锐，解其纷。如文之不轻动弦，以养谷神，则虚而不屈，动而愈出，玄窍洞开，虚灵不昧。橐籥乎天地之间，范围天地而不过，曲成万物而不移，则契于道矣。《黄庭经》曰：琴心三叠舞胎仙，九气朗映出霄间。取喻于琴，岂无说哉？知音者其以为如何？”²⁴

总而言之，涓子琴学的主要内涵为“和”，内得于心，手应于琴，达到身和，心和，琴和，神和，实现三才之和而会三归一。所谓三才即天地人，与自我生命的宇宙合而为一。今人把涓子的琴心解读为“蓄心”不太恰当，其特质“归一”“虚静”笔者还是认同的。²⁵弹琴时用以“虚咽纳炁”之法实践的现代琴人，据笔者所知倡导道家琴学的汪铎先生最有代表性，其著《丝桐江习》可以参考。观其抚琴，双颊时鼓，间闻汨汨吞津之声，可谓涓子琴学的现代回响。

小结

²²（梁）刘勰《文心雕龙》卷十序志第五十，第51页，四部丛刊景明嘉靖刊本。

²³同上。

²⁴同上。

²⁵参见毛睿：《从涓子到李贽——“三‘心’一线”之古琴美学史意义》，《中国音乐》，2021年第6期，第138页。

涓子琴学思想总的特点是学在九仙，行在琴仙。即以九仙法为基础，以琴心和合为旨趣，以成仙为终极目的。

通过上文分析，我们可以解开涓子的身份之谜，他这个人物有历史原型，不全是虚构或传说。道家人物本来就有玄虚的思想特质，这并不影响他的“艺术真实性”，艺术的真实和历史的真实不一定完全符合。如同龙凤、麒麟等物都不是现实所有，却为中国文化增添了无数光彩。后世的谢涓子，刘涓子等，尽管有的可能有其人，但是与涓子的关系讹传的成分较多，或是故意依托，这也反映了涓子的文化影响巨大。

涓子的琴学思想是以“成仙”的信仰和修炼为理论基础的，所以他抚琴即是修炼成仙的功夫实践，而非艺术表演。涓子所信仰的是通过自我不断超越可以成仙的生命理念。严格来说，涓子属于神仙家，与后来的道教还有一定差异。大体上，涓子的琴学可以归为道家琴学，如果名之为琴仙派则更贴切。琴心即九仙法在音乐上的应用，实现三才和合，万物一体的生命境界。涓子的“琴心”对后世产生了广泛影响，表现在宗教、音乐、文学等方面，体现了琴学与仙学的融合，可谓琴仙派的开山鼻祖。至于琴仙派在后世是如何传承和演变的，有待于下一步展开研究。

现代科学已经证明音乐的振动频率对于动物、植物都有一定作用，在物理层面也没有太多神秘之处。对人而言，音乐可以改善人情绪、睡眠等问题，增进健康。在这一方面，涓子的琴学还可以发挥现代性的魅力。

涓子の 琴學思想 탐구*

판빙처(樊兵策)

中國 四川大學哲學系 · 博士研究生

개 요

涓子라는 이름은 西漢의 劉向이 쓴 『列仙傳』에서 최초로 등장한다. 그가 허구의 인물인지 아니면 실존하는 인물인지에 대하여, 학계에서는 아직 제대로 된 연구가 진행되지 않았다. 필자는 다양한 문헌을 검토해본 결과, 그의 이야기가 일정한 역사적 사실에 근거했음을 알게 되었다. 涓子の 『天人經』에 있는 「九仙法」와 『琴心論』은 어떤 관계가 있는지, 지금까지 학계의 관심을 끌지 못했다. 필자는 연구를 통해 이 문제를 해결하고자 한다. 涓子の 琴學思想은 仙學을 기초로 설립되었는데, 그는 자신의 학문에 대해 ‘琴心’이라 하였다. 琴學은 후세에도 깊은 영향을 미쳤고, 학문적 특징에 따라 ‘琴仙派’라 불린다.

키워드: 涓子 琴學 琴心 琴仙派

*본고는 四川大學「創新2035先導計劃·文明互鑒·儒釋道思想融通創新與人類命運共同體構建」의 연구성과이다.

연자가 실존인물인지에 대하여, 학계에서는 다양한 의논이 있다. 許健은 그의 저서인 『琴史新編』에 涓子를 넣지 않고, 오히려 許由를 선택했다. 하지만 역사적으로 볼 때 涓子琴學에 대한 연구가 許由 보다 많은 사람이 많이 있다. 학계는 또 연자에 대해 일정한 오해가 있는데, 일부는 『列仙傳』의 연자가 방중술과 관련이 있다고도 한다. 이러한 주장은 역사적 사실에 위배되는 것이다. 국학의 대가인 饒宗頤은 예전에 涓子の 『琴心』에 대한 문장을 써, 이러한 주장을 비판하였다. 그에 의하면 연자는 노자의 제자라 하였다. 하지만 일설에는 “노자는 연자의 제자”라는 관점도 있는데, 이러한 주장은 후세의 주류 인식에 속했다. 饒宗頤은 또 연자의 琴學에 대해서도 연구하였는데, 그에 의하면 연자의 금학은 노자의 ‘齋’사상을 반영했다고 한다. 하지만 饒宗頤이 참고한 문헌은 그리 많지 않기에, 그의 주장에 대해 조금 더 의논해 볼 필요가 있다고 생각된다.

『列仙傳』에는 연자에 관련된 소개가 110자 있는데, 후세의 연자 관련 자료는 대부분 여기에서 파생한 것이다.¹본고에서는 원전을 기초자료로 하고, 다른 문헌을 참고로 하여 연구를 진행하고자 한다. 필자의 연구에 의하면 涓子 琴學思想의 가장 큰 특징은 ‘學在九仙, 行在琴仙’이다.

1. 涓子の 신분에 대한 수수께끼

涓子は 역사적으로 매우 많은 신분을 갖고 있었는데, 여러 문헌을 찾아 보아도 정확한 해답을 얻기 어려웠다. 饒宗頤의 연구에 의하면, 연자는 또 다섯개의 별명이 있는데, 구체적으로 環淵, 玄淵, 蝸蠓, 便蝸, 蝸子라 한다. 이러한 주장은 西漢 司馬遷의 『史記·孟荀列傳』, 東漢 班固의 『漢書·藝文誌』, 東漢 應劭의 『風俗通·姓氏篇』 등 문헌을 통해 얻은 결과이다². 하지만 饒宗頤 선생은 일부 자료를 누락하였기에, 필자는 다른 관점에서 접근해 보고자 한다. 위진 이후 연자는 점차적으로 유명해 지기 시작했고, 그리하여 嵇康, 劉勰, 葛洪 등 사람들의 저서에 연자가 등장하게 된다. 시간이 지나면서 ‘연자’라는 언급은 점점 많아 지는데, 명나라 이후로는 謝涓子, 劉涓子, 張涓子 등 다양한 ‘涓子’가 나타났다. 그렇기 때문에 연자의 출신을 확인하기 어려운 것이다.

여러 역사문헌을 참고해 볼 때 ‘연자’라는 명칭은 『列仙傳』에서 최초로 등장한다. 만약

1 (漢) 劉向撰『列仙傳』卷上, (清) 王照圓校正, 第5頁, 明正統道藏本。「涓子者, 齊人也, 好餌術, 接食其精。至三百年, 乃見於齊, 著『天人經』四十八篇。後釣於荷澤, 得鯉魚, 腹中有符。隱於宕山, 能致風雨。受伯陽『九仙法』。淮南山安, 少得其文, 不能解其旨也。其『琴心』三篇, 有條理焉。涓老餌術, 享茲遐紀。九仙既傳, 三才乃理。赤鯉投符, 風雨是使。拊琴幽巖, 高棲遐峙。」

2 饒宗頤『涓子<琴心>考—由郭店雅琴談老子門人的琴學』, 『中國學術』, 2000年第1輯, 第2-3頁。

연자가 노자의 제자라면, 그의 활동 시대는 노자보다 일찍 해서는 안 된다. 비록 단정할 수는 없지만 노자의 나이는 대략적으로 춘추말기가 되겠다. 그렇다면 연자 역시 춘추 말기의 인물이 된다. 제나라가 진나라에 멸망한 연도가 기원전 221년이니, 이는 연자 나이의 하한선이 되겠다.

『列仙傳』에는 주목해야 할 문장 하나가 있는데 “『周書』序：桑蟻問涓子曰：有死亡而復雲有神仙者，事兩成邪？涓子曰：言固可兩有耳”³이다. 이는 연자의 가르침을 기록한 귀중한 문헌이다. 내용을 보면: 한 사람이 문기를 생이 있으면 죽음도 있기 마련인데, 어떻게 하면 불로장생 하여 신선이 될 수 있습니까?라고 물었다. 연자는 대답하기를 “言固可兩有耳”라 하였다. 이렇게 볼 때 그는 신선에 대해 확신하고 있음을 알 수 있다. 당나라의 吳筠은 『神仙可學論』에서 涓子の 이러한 관점을 받아들였다. 『漢書·藝文誌』에서는 先秦諸子를 九流十家로 구분했는데, 神仙家과 道家는 다른 것이라 했다. 구체적으로 班固는 神仙家를 方技類에 포함시켰다. 상대적으로 볼 때 方技는 기예의 성격이 더욱 강하고, 노장의 학문의 이론을 중심으로 한다. 현대의 仙學대가인 陳撻寧 선생 역시 仙學은 道教와 다른 것이라 하였다.

하지만 神仙家와 道家는 사실상 관련이 있다. 漢魏 시대의 학자들은, 연자를 노자의 門人으로 보았다. 하지만 당나라의 문헌기록에는 노자를 연자의 제자로 보았다. 이렇게 상반된 이론은 깊은 고민을 하게 만든다. 후세에 와서는 당나라의 이론이 정설이 되면서 송원명청 시대까지 이어졌다. 『列仙傳』에서 연자는 11번째에 자리하고 있는데, 이는 노자와 尹喜子 바로 다음이다. 이렇게 보면 연자는 노자의 후배가 된다. ‘受伯陽九仙法’란 노자가 연자에게 전수해 주었다는 말이다. 東晉의 孫盛이 쓴 『老子疑問反訊』에는 “據嵇子雲老子就涓子學九仙之術”⁴이라는 구절이 있는데, 이 말대로라면 노자가 연자에게 九仙法을 배운 것이 된다. 여기서 말하는 嵇子는 嵇康을 의미하는데, 하지만 그는 자신의 책인 『琴賦』에서 涓子를 언급하면서, 노자가 그에게 배웠다고는 하지 않았다. 혹시 다른 고전에서는 노자가 연자의 제자라고 한 내용이 있는지, 더 연구해 봐야 할 것 같다. 그럼에도 불구하고 노자가 연자의 제자라고 하는 관점은 위진 이후로 보편적인 주장이 되었다. 당나라의 釋道宣이 쓴 『廣弘明集』과 『佛道論衡』, 釋法琳이 쓴 『辯正論』에는 모두 孫盛의 『老子疑問反訊』을 수록해 넣었다. 이 문장은 훗날 『佛道論衡』, 『辯正論』과 함께 불교의 『大藏經』에 포함되어 후세에 큰 영향을 끼치게 된다.

북송시기 朱長文이 쓴 『琴史』는 중국의 첫 번째 琴史 전문서적이다. 상권 인물의 앞선 세 명의 순서는 요순우이고, 문황은 일곱번째, 공자는 11위, 許由는 공자다음, 하지만 노자는 넣지 않았다. 하권의 첫 순서는 연자이지만, 여기에도 노자는 없다. 朱長文은 문장에서 연자에 대해 말하기를 “涓子，古之仙者也。好餌術，又授伯陽九仙法，乃得不死。嘗著『天地經』四十

3 (漢) 劉向撰『列仙傳』卷下二卷，第17頁，明正統道藏本。

4 (唐) 釋道宣撰『佛道論衡』卷甲，第15頁，日本大正新修大藏經本。

八篇, 『琴心論』三篇, 為道家所貴. 余恨未獲見其書也. …… 夫道家本清淨無為, 猶資琴以和其神, 況汨汨塵坌, 可不思雅音以滌煩滯耶?”⁵라 하였다. 여기서 朱長文이 말하는 “又授伯陽九仙法”란 곧 노자가 연자에게 ‘九仙法’을 배웠다는 의미이다. 『琴史』는 역사적으로 아주 중요한 위치에 있기에, 노자가 연자의 제자라는 주장은 이렇게 ‘확정’되어 버렸다. 이 문장에는 또 “琴以和其神”이라는 표현이 있는데, 이는 연자의 ‘琴學’을 연구하는데 아주 중요한 단서가 된다.

원나라의 陶宗儀가 쓴 『琴箋圖式』(일설에는 송나라의 趙勰라 한다)에는 연자의 作龍腰琴에 대해 언급하면서, 그것은 半月形이고 琴은 허리춤에 차는데, 三弦과 七弦⁶이라 하였다. 이는 ‘謝涓子’라는 표현이 최초로 등장하는 문헌으로, 어떻게 하여 연자가 謝涓子로 되었는지 이해하기 힘들다.

역사적으로 또 세 명의 劉涓子が 있다. 구체적으로 『晉書』에 나오는 彭城內史 劉涓子, 그리고 南齊의 龔慶宣이 쓴 『劉涓子鬼遺方』 五卷, 마지막으로 명나라 嘉靖 年間的 『宋史新編』에 劉涓子에 대한 기록이 『神仙遺論』十卷⁷이 있다. 또 다른 문헌으로는 萬曆年間的 『海內奇觀』에 “蒼山名神德隱玄洞天, 北海公「劉涓子」治之所”⁸라는 기록도 있다. 이 몇 명의 ‘유연자’는 사실 ‘琴學’과 별로 관련이 없다. 하지만 명청시대의 琴學에서 아주 빈번하게 등장한다. 예를 들어 文淵閣四庫全書本의 『禦定佩文韻府』에서는 劉涓子를 涓子라 하였다. 명나라의 『太古正音』에는 또 師涓이라고 하는 사람도 등장하는데, “衛靈公琴師; 劉涓子, 晉人, 作『修禊吟』; 省涓子, 蜀僧, 破雷琴者; 張涓子, 不知何人”⁹이라 하였다. 그리고 명나라의 『正統道藏』에 수록된 『列仙傳』에는 ‘涓子’라고 하는 인물도 있는데, 오탈자로 판명되어, 청나라의 王照元이 이를 수정하였다.

청나라 강희제 시대에 程允基가 쓴 『誠一堂』에는 劉涓子를 三首琴曲의 저자라고 소개했다. 구체적으로 “劉涓子者, 齊人, 作『修禊吟』, 『石上流泉』, 『高柳聞蟬』”¹⁰이라 하였다. 이렇게 볼 때, 후세에 오면서 연자라는 인물은 점점 많아지는 것을 알 수 있다.

결론적으로 보면, 연자가 이렇게 다양한 인물로 등장하는 것은, 修道를 하는 사람들이 신분을 은닉하는 것 과도 연관이 있다. 그렇기 때문에 후세인들이 연자의 이름을 차용하여 쓰더라도 사실관계를 확인하기 어려운 것이다. 또한 고대에는 학문이 보편적이지 않기에, 위작도 많이 있었다. 하지만 긍정적인 면을 본다면, 연자가 사람들의 관심을 끄는 이유는 첫째, 그가 노자와 관련이 있기 때문이고, 둘째 그는 악기를 다루는 사람이며 琴學과 관련이 있기

5 (宋) 朱長文撰『琴史』卷二, 第一頁, 清康熙棟亭藏書十二種本。

6 (清) 吳士玉、沈敬宗輯『詞駢字類編』卷二百十八蟲魚門一, 第33頁, 清雍正六年刻本。

7 (明) 張大命輯『太古正音琴經』卷十一竹集, 第102頁, 明萬歷刻後印本。

8 (明) 楊爾曾輯『海內奇觀』卷十, 第96頁, 明萬歷夷白堂刻本。此處作者把涓子混同劉涓子, 南朝梁陶弘景的『靈寶真靈位業圖』中載「黃四司大夫領北海公涓子, 蘇君師矣」。

9 張大命輯『太古正音琴經』卷十一琴窓雜記, 第391頁, 明萬歷刻後印本。

10 (清) 程允基『誠一堂琴談』卷二記事, 浙江人民美術出版社, 2018年版, 第68頁。

때문이다. 다시 말해서 연자는 神仙家 琴派의 창시자이기며, 중국의 첫 『琴史』 작품에서 아주 중요한 위치에 처해있다. 우리는 혹자 이들을 ‘琴仙派’라 부를 수도 있겠다.

2. 연자 琴學의 사상적 기초

연자 琴學의 사상적 기초는 仙學이다. 劉向은 涓子를 소개할 때 몇 가지 특징에 대해 중점적으로 언급하였는데, 첫째는 餌術라 하여 수행의 특징을 언급하였다. 그리고 둘째 그는 아주 장수 했고; 셋째 그는 아마도 특별한 능력을 갖고 있었으며; 넷째 九仙法을 전수해 주었고; 다섯째 그는 두 권의 저서인 『天人經』 四十八篇과 『琴心論』 三篇¹¹을 남겼고; 마지막으로 劉向은 말하기를 “涓老餌術，享茲遐紀；九仙既傳，三才乃理；赤鯉投符，風雨是使；拊琴幽巖，高棲遐峙”라 하였다. 이 문장은 총 32자인데, 그 속에는 두 가지 정보가 담겨져 있다. 하나는 ‘九仙既傳，三才乃理’라 하는 것으로, 九仙法은 『天人經』의 전승이라 하였다. 다른 하나는 ‘拊琴幽巖，高棲遐峙’라 하여, 연자가 악기를 다루는 곳은 속세를 벗어난 ‘幽巖’이라 했다. 그의 행적은 ‘琴風幽幽，行止高邁’이니, 그 모습은 마치 속세를 떠난 琴仙이 다름 없었다.

琴學과 관련하여, 연자한테는 琴高라고 하는 제자 한 명 외에는 다른 계승자가 없는 것으로 알려져 있다. 『天人經』이나 『琴心』은 이제 모두 전해지지 않지만, 후세의 문헌을 통해 약간의 단서를 찾을 수 있다. 예를 들어 九仙法은 훗날 『九仙經』이 되었는데, 아마도 九仙法의 일부 내용이 포함되어 있는 것으로 보인다. 饒宗頤는 이 부분에 대해 간과하였지만, 『天人經』의 또 다른 이름은 『天地人經』, 『三才經』이라 인정 하였다. 三才란 天、地、人으로, 三才의 道를 가장 잘 반영한 책은 『易經』이다. 饒宗頤 선생은 三才之道에 대해서도 분석하였지만, 가장 많이 참고한 고전은 出土文獻이다. 예를 들어 그는 郭店簡 중의 “有天有人，天人有分，察天人之分，而知所行矣”(『窮達以時』)라 하는 문장에 대해 말하면서, 이 책에는 天地人에 대한 서술과 先秦諸子에 대한 내용이 모두 포함되어 있다고 하였다. 하지만 饒宗頤이 나열한 出土文獻은 연자의 사상과 별로 관련이 없는 것으로, 우리는 도가의 사상에서 근원을 찾아야 한다.

연자의 琴學 특징에서 볼 때, 그가 악기를 다루는 목적은 공연이 아니라 신선이 되기 위한 것으로 악기는 法器에 해당했다. 그렇기 때문에 그의 금학을 연구하려면 『天人經』 혹은 九仙法을 알아야 한다.

劉向의 기록에 근거해 볼 때, 구선법은 『天人經』에서 나온 것으로, 이들은 서로 다른 경

11 『天人經』最早為東晉葛洪『抱樸子』中所錄，把『琴學』作『琴心論』似乎始於北宋許長文『琴史』。

전이 아니다. 유향은 자신의 경전에 모두 篇數를 달았는데, 구선법은 이렇게 하지 않고 ‘受’라 하였다. 즉 “九仙既傳, 三才乃理”라 하여, 이는 전수받은 것이라는 말이다. 하지만 『天人經』은 이미 전해지지 않고, ‘구선’을 사용한 경전, 도관, 회화, 의약은 아주 많다. 이러한 전통적 유산은 현재 수많은 유형, 무형의 문화재를 형성하고 있다¹². 혹시 이런 가능성은 없을까, 예를 들어 구선법의 영향력이 커지면서, 독립된 경전인 『九仙經』을 형성하여, 『天人經』을 대체하지 않았을까. 최초로 『구선경』을 기록한 서적은 동진시대 갈홍의 『포박자』이다. 하지만 이 책에는 도서 목록만 있고 내용은 없다. 당나라에 와서 『구선경』은 매우 유행하면서, 여러 경전에 수록되었다.

그렇다면 연자 구선법의 ‘九仙’은 무엇을 의미하는가? 유향은 특별한 설명을 하지 않았다. 하지만 문장 속에 있는 “好餌術, 接食其精”이라 하는 구절에서 분석해 보면, 이는 수행법을 의미하는 것 같다. 송나라의 『太平禦覽』에서는 『九仙經』을 道部 ‘服餌’에 포함시켰는데, 아마도 비슷한 맥락인 것 같다. 다시 문헌을 찾아보면 최초의 의미는 9명의 신선을 의미한 것이 아니었다. 숫자 ‘九’는 九에 대한 숭배를 의미하는데, 주역에서는 ‘用九’를 숭상한다고 했다. 그리고 후세의 道學에서도 ‘九九歸一’을 추구했다. ‘구선’이란 추상에서 구체적인 것으로 변화하는 것을 의미하는데, 이렇게 無神格에서 有神格으로 바뀌게 된다. 즉 하나의 신선이 세월이 흐르면서 九仙이 되고, 최종적으로 구선신앙을 형성한 것이다. 그리고 쑤나라 이후로는 구선에 대한 이해가 변화하면서, 구선은 다양한 의미를 지니게 되었다.

위진 이후 구선은 점차적으로 신격을 가지게 되는데, 이 때에도 한 명을 의미하고, 아홉 명을 뜻하지 않았다. 당시의 도교경전인 『上清大洞真經』에는 “反胞朱火, 回炁泥丸. 我合九仙, 大混百神. 身登玉房, 同駟金仙. 逍遙太素, 仰回三天. 重華列簡, 累枝流玄. 世爲道伯, 犬福纏綿. 上寢玉清, 下息命門. 五藏秀華, 項負曰魂. 長保劫齡, 後天常存. 畢乃口微祝曰: 天上內音, 泓郁霞, 度法全. 地上外音, 重劫視, 滅長苦”¹³라 하는 문장이 있다. 문장 속의 ‘我合九仙’을 볼 때, 당시는 이미 구선을 신앙의 대상으로 삼은 것을 알 수 있다. 하지만 이 신앙은 자아의 수련에 중점을 둔 것으로, 정수리에 있는 백회혈을 연마하여, 眞炁가 통하고 그렇게 신선이 되자 하였다. 이 이론은 불교사상과 융합된 것으로, 당시 불교는 중국에 들어 온지 얼마 되지 않은 종교였기에 영향력이 크지 못했다. 책에는 또 ‘內音’과 ‘外音’에 대해 설명하였는데, 涓子の 琴學에도 內琴과 外琴이 있다. 다른 경전으로는 南朝 劉宋 시기의 『度人經』에 “九仙上聖高尊妙行真人”라 하는 문장이 있는데, 여기서도 한 명을 의미하고, 아홉 명을 뜻하지 않았다.¹⁴

12 구선문화는 중국에 아주 많은 유물을 남겼는데, 하남성, 하북성, 섬서성, 산둥성 등에 구선의 명칭을 띤 건물, 지명이 아주 많이 있다. 그리고 강서성, 호남성, 복건성 등 지역에는 구선신앙이 아주 활발하게 이루어 진다.

13 (晉) 蔣宗瑛校勘『上清大洞真經』卷三, 第15頁, 明正統道藏本.

14 (宋) 佚名『度人上品妙經』卷二十五, 第1頁, 明正統道藏本.

시대에 따라 九仙에 대한 의미는 서로 다르다. 『太清中黃真經』에는 “九仙者，天之真也。其位最崇，下管八天，上極真位，顯兩儀之成形”¹⁵이라는 문장이 있는데, 여기서는 구선을 최고의 신격으로 하여, 하나의 전체로 보면서, 인간이 실천해야 하는 道라 하였다. 경전은 이에 대해 해석하여 말하기를 “『中黃真經』者，中黃者，中天之君也，真者，得無為之身也，經者，為大道之徑也”라 하였다. 다시 말해서 구선을 하나의 통일체로 보는 것이, 원래의 의미에 더욱 가깝다.

『九仙經』의 내용에 대해, 후세의 문헌에서는 선택적인 인용을 하였는데, 이는 우리가 최초의 구선사상을 이해하는데 도움이 된다. 예를 들어 施肩吾는 「鍊炁成神」에 대해 논하면서 말하기를 “自上田復入下田，是金液還丹之法也。以鼓兩頰而虛咽納炁是也。丹就而真炁生，以真炁鍊五臟之炁。『九仙經』雲『鍊神劍金槌本以五臟之炁。』『中黃經』雲『閉之千息以鍊五臟，五臟各出本色炁，聚而上以朝元，三陽合而升之入頂。』”¹⁶이라 하였다. 이 문장은 내단법에 대해 설명한 것으로, 글 속의 ‘金液還丹’이란 입 안에 있는 타액을 연마하여, 진기를 단련하고, 나아가 오장의 기를 단련하는 것을 말한다. 책은 또 『九仙經』과 『中黃經』을 인용하여 말하면서, ‘朝元’, ‘入頂’이란 곧 ‘三花聚頂，五氣朝元’의 경지를 의미한다고 했다. 이는 도교 최고의 品位로 金仙을 연마할 수 있다. 이상 이론은 五臟과 五音의 대응과 共鳴에도 적용된다. 연자는 아마도 五音を 단련하여 五臟之炁를 연마하고, 이렇게 신선이 되고자 했던 것이다. 고대의 문자에서 樂과 藥은 발음이 같을 뿐만 아니라, 비슷한 의미로도 쓰였는데, 音樂이 곧 音藥이 되었다.¹⁷

涓子の ‘餌術’은 내단 뿐만 아니라, 外丹과도 관련이 있다. 仙學에 의하면 上品丹藥은 精氣神인데, 입속의 타액 역시 丹藥이 된다. 그리고 外丹이란 燒煉鉛汞之類를 말한다. 이에 대해 송나라의 張君房은 말하기를 “『九仙經』雲：雲母者，千二百種之精，七十二氣雲之英，體精而光，不為水毀，不為火焦，天地相終，日月同耀，采雲母取山陽面者為佳也”¹⁸라 하였다. 하지만 송대 이후의 仙學에서는 外丹의 용어도 내단에 사용하였는데, 예를 들어 鉛汞은 입안의 타액으로 金液 혹은 金津으로 불렸다. 그렇기 때문에 涓子가 ‘接食其精’이라 했을 때, 이는 外丹의 精이 될 수도 있고, 내단의 精이 될 수도 있다.

九仙法은 天地人 三才의 화합을 중요시 여기는데, 구체적으로 “九仙既傳，三才乃理”라

15 (宋) 張君房撰『雲笈七籤』雲笈七籤卷之十三優三，第1頁，四部叢刊景明正統道藏本。

16 (唐) 施肩吾撰『西山群仙會真記』卷五，第7頁，明正統道藏本。所謂三花即人花，地花，天花；煉精化氣即人花，煉氣化神即得地花，煉神還虛即得天花；三花聚頂聚在百會穴，即泥丸宮，任督二脈交合之處，也意味著打通了任督二脈。所謂五炁朝元，即心肝脾肺腎之炁，心藏神，肝藏魂，脾藏意，肺藏魄，腎藏精，因為後天汙染，經過修煉而使五臟之炁達到貫通。朝元的「元」說法不一，可能為一般意義上的丹田，即下丹田，它並非一個點，而是腹部的一個空間區域，包括前身的關元穴，後背的命門穴等，為臟腑元炁歸藏之處。也有說法「元」為中丹田，所謂「黃庭」，黃代表中，對應土。還有說法是「元」表示上丹田、海底穴等。黃庭也不全對應中丹田，此說較為復雜。

17 樂의 繁體는 「樂」，藥의 繁體는 「藥」이다.

18 (宋) 張君房撰『雲笈七籤』雲笈七籤卷之七十五政五，第9頁，四部叢刊景明正統道藏本。

하였다. 연자가 악기를 다룰 때, 아마도 九仙法과 관련된 수련을 한 것으로 생각된다. 연자의 선학은 음악의 이치를 신선의 이치와 연결시켜 보았고, 또 오음과 五臟은 서로 대응한다고 하였다. 후세에 와서는 이런 사상을 더욱 확대하여 오행, 五德, 五帝, 五色 등에 적용시키면서, 하나의 복잡한 사상을 형성하였다. 연자의 사상을 돌이켜 보면, ‘琴心’이란, 仙學 수련에 있어, 내외가 합일이 된 최고의 경지를 뜻한다. 우리가 만약 이러한 부분을 잘 응용하여, 종교적인 색채를 제거하고 현대사회에 적용한다면, 아주 훌륭한 양생방법이 될 것으로 생각된다.

3. 연자의 琴心이 후세에 대한 영향

饒宗頤은 “연자의 『琴心』은, 인용하는 사람이 적고, 출처를 알기 어려우니, 楚簡이나 도가 등 이론에서 대략적으로 추측해야 한다. 유향은 이 책에 대해 ‘아주 논리 정연하다’고 평가했다. 그것은 아마도 五行』篇에서 ‘金聲玉振의 道’에 대해 언급했기 때문이다”¹⁹라 하였다. 劉向은 涓子를 齊나라 사람이라 하였지만, 饒先生은 그를 楚나라 사람으로 보았다. 그렇기 때문에 초나라에서 출토된 문헌으로 涓子の 琴學을 증명하는 것은 일정한 일리가 있어 보이나, 그래도 한계성은 있다. 우리는 다른 방법을 선택할 수도 있는데, 예를 들어 老子的 ‘大音希聲’, ‘治人事天莫若嗇’ (『道德經』) 등이 있다. 하지만 노자는 인위적인 음악예술을 부정적으로 보았기에 ‘五音令人耳聾’이라 하였다. 莊子도 마찬가지이다. 그는 人籟에 대하여 부정의 태도를 취하면서 『齊物論』에서 “昭氏不鼓琴”이라 하였다. 하지만 涓子和 老莊의 가장 큰 차이는, 연자는 琴家로 琴學과 仙學을 하나로 융합 시키고, 그것을 실천하였다는 점이다.

琴心은 또 생명건강 및 음악예술과 관련이 있다. 老莊의 자연무위와 달리, 신선가들은 “我命由我不由天”을 주장했다. 琴學에 있어, 연자는 적극적으로 실천하는 태도를 취했기에, 오히려 유가에 가깝다고도 볼 수 있다. 순자는 음악에 대해 “君子以鐘鼓道誌, 以琴瑟樂心” (『荀子·樂論』)라 하였다. 그가 古琴을 연습하는 이유는, 한편으로는 신선이 되고자 하는 의지를 나타냈고, 다른 한편으로는 마음을 닦기 위해서이다. 장자의 후학들도 “鼓琴足以自娛” (『莊子·讓王』)라는 관점을 가지고 있었는데, 이는 도가사상에서도 음악에 대해 다양한 태도를 취했다는 것을 보여준다. 여기서 ‘心’이란 주관적인 감정과 객관적인 신체 모두를 의미한다. 그렇기 때문에 ‘樂心’과 ‘自娛’란 세속적인 오락을 추구하는 것이 아니라, 심신의 조화와 수련을 의미하는 것이다.

涓子 「琴心」의 후세에 대한 가장 큰 영향은 아마도 도가사상을 내단 용어로 바꾸어 추

¹⁹參見饒宗頤『涓子<琴心>考——由郭店雅琴談老子門人的琴學』, 『中國學術』, 2000年第1輯, 第6頁。

상적인 이론으로 사용한 것이다. 구체적인 증거로 道教上清派의 『黃庭內景經』 開篇第一章을 보면 “琴心三疊舞胎仙，九氣映明出霄間”²⁰이라 하였다. 이 경전은 또 『太上琴心文』이라고도 불리는데, 여기서 琴은 和를 의미한다. 經題에는 또 “誦之可以 和六府，寧心神，使得神仙”之語. 音和文可以互通，所謂「五聲散為文章謂之音」²¹이라 하는 문장이 있다. 필자의 생각으로는 이 곳에서 말하는 琴心、九氣가 涓子の 九仙法修煉과 직접적인 연관이 있는 것으로 보인다. 琴心在內라 하여 人體를 琴으로 보고, 五臟之炁를 心으로 보는 것이다. 涓子の 음악이론은 또 內音、外音 혹은 內琴、外琴의 구별이 있다. 여기서 말하는 內音, 內琴이란 道家 수련자가 인체 내부를 깊게 들여다 보고, 五臟之炁를 관찰하면서 생성되는 德音、玄音を 말한다. 이런 것들이 응결되면 丹藥이 되고, 심지어 독립적인 생명을 가진 胎仙이 된다. 琴心三疊이란 곧 인체 내부의 이러한 음이 반복적으로 화협음을 만드는 것을 말한다. 그리고 外音, 外琴이란 몸 밖의 소리를 의미한다. 古琴演奏를 놓고 보면, 이 음은 內音, 內琴과 결합하여 有相之琴이 된다. 또한 “九氣映明出霄間”이란 九仙法 수련의 경지를 나타내는데, 안에서 밖으로 표현된다고 하였다.

‘琴心’ 사상은 南朝梁代의 劉勰가 『文心雕龍』을 창작하는데도 영향을 끼쳤는데, 그는 책에서 “文心者，言為文之用心也. 昔涓子琴心，王孫巧心，心哉美矣”²²라 하였다. 문장 속의 ‘琴疊胎仙’은 현재 고사성어로 사용되는데, 신선이 되거나 초탈하는 것을 의미한다. 비슷한 예로, 당나라 시인인 이백은 『廬山謠寄盧侍禦虛舟』에서 “早服還丹無世情，琴心三疊道初成”이라 하였다. 또한 송나라의 白玉蟾은 『菊花新』에서 “胎仙就，直待鶴書來至”(葛長庚『瓊海集』)라 하였다.

명나라의 李贄은 『琴賦』에서 ‘琴者心也’라는 관점을 제시하였으나, 琴學의 이론적 깊이는 빈약했다. 주목해야 할 인물이 있다면, 그는 중화민국 시기의 琴家 胡滋甫가 쓴 『琴心論』이다. 호선생은 涓子の 琴學에 대해 깊게 파악하였고, 아주 논리 정연하게 서술하였다. 당시는 참고문헌이라는 개념이 없었기에, 내용면에서 볼 때 그는 道家琴學의 영향을 받은 것으로 보인다. 책에서는 天地人三才之樂, 五音與五臟, 星宿 등 樂理術數의 관계에 대해 중점적으로 소개 하였다. 구체적으로 보면 “聖人特假有形之琴以表天籟、地籟、人籟。由一本而發為萬殊，各有所感焉，感而遂通天下之故。是以聞宮音則意凝，意凝則脾淨，脾淨無思；聞商音則魄靜，魄靜則肺寧，肺寧則無言；聞角音則魂藏，魂藏則肝平，肝平無逐；聞徵音則神清，神清則心安，心安無觀；聞羽音則精涵，精涵則腎澄，腎澄無愛”²³라 하였다.

마지막으로 언급하고자 하는 내용은, 琴學家들이 악기를 다루는 목적은 단순한 오락을 위한 것이 아니라는 점이다. 이런 부분은 일반인으로서 이해하기 힘들다. 경전은 이에 대해

20 (唐) 梁丘子註『黃庭內經』卷上，第1頁，明正統道藏本。

21 (唐) 元萬頃撰『樂書要錄』第五卷，第9頁，日本『佚失叢書』本。

22 (梁) 劉勰『文心雕龍』卷十序誌第五十，第51頁，四部叢刊景明嘉靖刊本。

23 같은 책.

설명하기를 “世人皆知操有形之琴以娛心耳，特不知因有形之琴以調吾心身，存心養性，以致命也。夫人之五臟，即如琴之五音也，五音調而琴和，五臟調而身和。調五音必先定宮，調五臟必先誠意。宮屬土，意亦屬土，可因琴以存心。琴合卦理以備陰陽之道，人合卦理以得陰陽之全。苟準卦理以朝進陽火，暮退陰符。陰陽升降，攢簇五行，會歸於土釜，猶五音定黃鐘之宮。可因琴以立命，再虛其心，弱其誌，挫其銳，解其紛。如文之不輕動弦，以養谷神，則虛而不屈，動而愈出，玄竅洞開，虛靈不昧。橐籥乎天地之間，範圍天地而不過，曲成萬物而不移，則契於道矣。『黃庭經』曰：琴心三疊舞胎仙，九氣朗映出霄間。取喻於琴，豈無說哉？知音者其以為如何？”²⁴라 하였다.

한 마디로, 涓子琴學의 핵심은 ‘和’에 있다. 음악과 몸이 화합을 이루니 心和, 琴和, 神和의 三才를 이루게 되고, 나아가 會三歸一을 달성한다. 여기서 三才란 곧 天地人을 의미하는데, 自我生命과 우주가 合而為一을 이루는 것을 말한다. 현대인들은 涓子의 琴心을 ‘齋心’으로 해석하는데, 이는 적절하지 않다고 본다. 즉 연자 금학의 특징은 ‘歸一’과 ‘虛靜’이 더욱 적절할 것이다.²⁵ 악기를 연주할 때 ‘虛咽納炁’의 방법을 실천하는 현대의 琴人은, 필자가 알기에는, 道家琴學의 汪鐸先生이 가장 대표적이다. 관심있는 분은 그의 『絲桐江濤』을 참고하기 바란다. 그가 琴을 다루는 것을 보면, 양 불이 가끔씩 부풀어오르고, 타액을 삼키는 소리가 들리는데, 이는 곧 涓子琴學의 현대판이라 할 수 있다.

결론

涓子 琴學사상의 특징은 ‘學在九仙，行在琴仙’이라 할 수 있다. 다시 말해서 구선법을 기초로 하여, 琴心을 연마하니, 신선이 되는 것이 최종 목적이다.

이상 분석을 통해, 우리는 연자의 신분과 그가 어떠한 역사적 인물인지에 대해 조금 알게 되었다. 즉 그는 허구의 인물이 아니라 실존하는 인물이다. 도가 인물들은 원래부터 현학의 특징을 갖고 있기에, 출신 문제는 그의 ‘예술진실성’에 영향을 주지 않는다. 예술적 진실과 역사적 진실이 반드시 똑같은 필요는 없다. 예를 들어 기린이나 봉황 같은 동물은 실제로 존재하지 않지만, 중국인들은 이 동물에 무한한 상상력을 가미 하였다. 후세에 전해지는 謝涓子, 劉涓子 등 인물들은 실제로 존재할 수도 있지만, 연자와의 직접적인 관련은 크지 않다. 단지 연자의 이름을 차용한 것으로, 오히려 연자 본인의 영향력이 얼마나 큰 지 부각하게 만든다.

涓子의 금학사상은 ‘成仙’신앙과 수행을 근본으로 하고 있다. 그가 琴을 다루는 목적은 수련을 하기 위한 것으로, 예술적 표현과는 큰 상관이 없다. 연자의 사상은 우리에게 누구든

²⁴ 같은 책.

²⁵ 參見毛睿：『從涓子到李贄——「三『心』一線」之古琴美學史意義』，『中國音樂』，2021年第6期，第138頁

끊임없는 노력을 하면 신선이 될 수 있다고 알려준다. 엄격히 말하면 연자는 神仙家에 속하는 인물로, 후세의 도교와는 일정한 차이가 있다. 대체적으로 보면 그의 琴學은 도교의 琴仙派에 귀결시킬 수 있겠다. 연자는 琴心인 九仙法을 음악에 응용하여 三才를 이루고, 萬物一體의 경지에 도달하고자 했다. 그의 금심은 후세에 크나큰 영향을 미쳤는데, 종교, 음악, 문학 등 다양한 방면에서 그의 사상이 반영되고 있다. 이렇게 볼 때 그는 琴仙派의 창시자라 할 수 있다. 금선파가 훗날 어떠한 형식으로 전승되고 변화하였는지에 대해서는 추후에 더 연구해 볼 것이다.

현대과학이 증명하다시피 음악의 진동은 동물이나 식물에게 일정한 영향을 준다고 알려져 있다. 하지만 신비로운 측면은 아직 발견하지 못했다. 그럼에도 불구하고 음악은 인간에게 큰 영향을 주는데, 정서의 안정과 수면에 도움이 된다. 이러한 측면만 보더라도 연자의 금학은 현대에도 아주 매력적이라 생각된다.