

# 2023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  
2023年8月19日-20日



## - 目錄 -

会议日程.....	5
-----------	---

### 主題講演

王重阳与艺道 / 蜂屋邦夫.....	17
왕중양(王重陽)과 예도(藝道) / 하치야 쿠니오.....	25
王重陽と藝道 / 蜂屋邦夫.....	37
朝鮮王朝前期王室發願佛教版画的样态 / 金慈玄.....	47
조선전기 왕실발원 불교판화의 양상 / 김자현.....	59
朝鮮前期の王室發願仏教版画の様相 金慈玄.....	73
春联与道家人文医疗的符号发用 / 詹石窗.....	75
春聯과 道人的 人文醫療的 符號 사용 / 잔스창.....	83
春聯と道家人文医療の記号的運用 / 詹石窗.....	95

### 論文發表

泰山府君信仰在中世日本的嬗变 / 麦谷邦夫.....	107
중세일본에 있어서 태산부군신앙(泰山府君信仰)의 변용(變容) / 무기타니 쿠니오.....	117
中世日本における泰山府君信仰の變容 / 麥谷邦夫.....	133
灵宝道教音乐与其科仪的应用搭配 / 李绍华.....	145
靈寶派 道教音樂과 科儀의 응용조합 / 리소화.....	155
靈寶道教音樂とその科儀的応用の組み合わせ / 李紹華.....	167

醴泉龙门寺木刻阿弥陀佛如来说法像的《周易》卦象分析 / 刘根子 .....	179
醴泉 龍門寺 木刻阿彌陀如來說法像의 周易 卦象 分析 / 유근자 .....	191
醴泉龍門寺木刻阿弥陀如來說法像の周易卦象分析 / 劉根子 .....	207
心者神也—日本天台神本佛迹思想成因再探 / 李 健 .....	209
心者神也--日本 天臺 神本佛跡思想의  형성원인 재탐구 / 리 젠 .....	213
『北京風俗図譜』に見る人々の生活と芸道 / 二ノ宮聡 .....	217
大巡真理会与佛教的寻牛图比较研究 / 车瑄根 .....	227
대순진리회와 불교의 심우도 비교연구 / 차선근 .....	237
大巡真理會と仏教の尋牛図比較研究 / 車瑄根 .....	249
浅析大足南山真武大帝龕的视觉造像 / 詹至莹 .....	251
大足南山 真武大帝龕의 시각적 효과에 대한 간단한 분석 / 잔쯔잉 .....	261
大足南山真武大帝龕の視覚造像初考 / 詹至莹 .....	273
返魂香与日本幽灵形象 / 向 伟 .....	285
返魂香과 日本의 幽靈形象 / 상웨이 .....	299
反魂香と日本幽靈の形象 / 向 偉 .....	315
朝鲜王朝《时用舞谱》里的儒家思想考察 / 曹玟焕 .....	327
朝鮮朝 『時用舞譜』에 대한 儒家思想的 考察 / 조민환 .....	341
朝鮮朝の『時用舞譜』に関する儒家思想的考察 / 曹玟焕 .....	359
音乐在天理教信仰中的意义 / 小野田亮 .....	361
东亚艺道起源刍议 / 金 勋 .....	373

## 会议日程

日 字	时 间	内 容
8月 19日	08:10~08:30	<b>代表注册</b> / 北京大学民主楼208大会议室(中国代表) 中国代表线下注册 日本、韩国等国外代表线上注册
	08:30~09:10	<b>开幕式</b> /主持人 金 勋 (北京大学宗教文化研究院 副院长) <b>嘉宾致辞</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 郑筱筠 (中国宗教学会 会长)</li> <li>• 李绍华 (中国道教协会副秘书长、江西道教协会会长)</li> <li>• 蜂屋邦夫 (日本东京大学 名誉教授)</li> <li>• 朴相奎 (韩国大巡宗教文化研究所 所长)</li> <li>• 朱越利 (中国社会科学院世界宗教研究所 研究员)</li> </ul>
	09:10~10:40	<b>主旨讲演</b> / 每人发表30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) <ul style="list-style-type: none"> <li>• 蜂屋邦夫 (日本东京大学 名誉教授) 题目: 王重阳与艺道</li> <li>• 金慈玄 (韩国东国大学佛教文化研究院 研究教授) 题目: 朝鲜王朝前期王室发愿佛教版画的样态 —以世祖朝《观音现相记》版画为中心</li> <li>• 詹石窗 (四川大学老子研究院 院长) 题目: 春联与道家人文医疗的符号发用</li> </ul>
	10:40~10:50	<b>茶 歇</b>
	10:50~12:20	<b>第一场 论文发表</b> / 每人发表30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"> <li>• 麦谷邦夫 (日本京都大学 名誉教授) 题目: 中世日本的泰山府君信仰的变容 —《平家物语》与能“泰山府君”为线索</li> <li>• 李绍华 (中国道教协会副秘书长、江西道教协会会长) 题目: 灵宝道教音乐与其科仪的应用搭配</li> <li>• 刘根子 (韩国东国大学 客座教授) 题目: 醴泉龙门寺木刻阿弥陀佛如来说法像的《周易》卦象分析</li> </ul>
12:20~13:30	<b>午 餐</b>	

8月19日	13:30~15:00	<b>第二场 论文发表/</b> 每人发表30分, 含翻译 主持人 车瑄根 (韩国大真大学 教授) <ul style="list-style-type: none"> <li>内山直树 (日本千叶大学 教授)            题目:</li> <li>李 健 (清华大学 博士后研究员)            题目: 心者神也—日本天台神本佛迹思想成因再探</li> <li>二宫 聪 (日本北陆大学 讲师)            题目: 《北京风俗图谱》中的人们的生活与艺道</li> </ul>
	15:00~15:10	<b>茶 歇</b>
	15:10~16:40	<b>第三场 论文发表/</b> 每人发表30分, 含翻译 主持人 葛奇蹊 (北京大学外语学院助理教授) <ul style="list-style-type: none"> <li>车瑄根 (韩国大真大学 教授)            题目: 大巡真理会与佛教的寻牛图比较研究</li> <li>詹至莹 (四川大学 博士研究生)            题目: 浅析大足南山真武大帝龕的视觉造像</li> <li>向 伟 (北京大学 博士后研究员)            题目: 返魂香与日本幽灵形象</li> </ul>
	16:40~17:30	《东亚宗教音乐鉴赏》 中国道教法会视频及音乐 韩国传统巫舞视频及音乐 日本神道教祭视频及音乐
8月20日	09:00~10:30	<b>第四场 论文发表/</b> 每人发表30分, 含翻译 主持人 二宫 聪 (日本北陆大学 讲师) <ul style="list-style-type: none"> <li>曹玟焕 (韩国成均馆大学 教授)            题目: 朝鲜朝《时用舞谱》的儒家思想视角的考察</li> <li>小野田亮 (延边大学 博士研究生)            题目: 音乐在天理教信仰中的意义</li> <li>金 勋 (北京大学 教授)            题目: 东亚艺道起源刍议—古代“巫文明”的认识为中心</li> </ul>
	10:30~10:40	<b>茶歇</b>
	10:40~11:30	<b>综合讨论/</b> 主持人: 麥谷邦夫 (日本京都大学 名誉教授) 尹龙福 (韩国ASIA宗教研究院 院长) 自由提问与讨论

8月 20日	11:30~12:00	<b>闭幕式</b> / 主持人 金 勋 (北京大学宗教文化研究院 副院长) 各国代表的总结发言： <ul style="list-style-type: none"> <li>• 蜂屋邦夫 (日本东京大学 名誉教授)</li> <li>• 朴相奎 (韩国大巡宗教文化研究所 所长)</li> <li>• 王宗昱 (北京大学宗教文化研究院 道教研究中心主任)</li> </ul>
	12:00~13:30	<b>午餐</b> / 线下参会代表 地 点： 北京大学勺园中餐厅

## 회의일정

날 짜	중국시간 한국시간	내 용
8월 19일	08:10~08:30 <b>09:10~09:30</b>	<b>등록</b> / 북경대학 民主樓 208 대회의실 한국, 일본 참석자는 온라인으로 등록
	08:30~09:10 <b>09:30~10:10</b>	<b>개막식/</b> ○사회 金 勳(북경대학종교문화연구원 부원장) <b>대회 축사</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 鄭筱筠(中國宗教學會 會長)</li> <li>• 李紹華(中國道教協會副秘書長, 江西道教協會會長)</li> <li>• 蜂屋邦夫(日本東京大學 名譽教授)</li> <li>• 박상규(대순종교문화연구소 소장)</li> <li>• 朱越利(中國社會科學院世界宗教研究所 研究員)</li> </ul>
	09:10~10:40 <b>10:10~11:40</b>	<b>주제강연</b> / 각 발표 30분(통역포함) ○사회 王宗昱(北京大學宗教文化研究院 道教研究中心主任) <ul style="list-style-type: none"> <li>• 蜂屋邦夫(日本東京大學 名譽教授)</li> </ul> 제목: 왕중양(王重陽)과 예도(藝道) <ul style="list-style-type: none"> <li>• 김자현(동국대학불교문화연구원 연구교수)</li> </ul> 제목: 조선전기 왕실발원 불교판화의 양상 - 세조대 『觀音現相記』 판화를 중심으로 <ul style="list-style-type: none"> <li>• 詹石窗(四川大學老子研究院 教授)</li> </ul> 제목: 春聯과 道人的 人文醫療的 符號 사용
	10:40~10:50 <b>11:40~11:50</b>	<b>Tea Time</b>
	10:50~12:20 <b>11:50~13:20</b>	<b>제1발표</b> / 각 발표 30분(통역포함) ○사회 內山直樹(日本千葉大學 教授) <ul style="list-style-type: none"> <li>• 麥谷邦夫(日本京都大學 名譽教授)</li> </ul> 제목: 중세일본에 있어서 泰山府君信仰의 변용(變容) -『平家物語』와 노[能] 「泰山府君」을 실마리로 하여 <ul style="list-style-type: none"> <li>• 李紹華(中國道教協會副秘書長, 江西道教協會會長)</li> </ul> 제목: 靈寶派 道教音樂과 科儀의 응용조합 <ul style="list-style-type: none"> <li>• 유근자(東國大學 講義招聘教授)</li> </ul> 제목: 醴泉 龍門寺 木刻阿彌陀如來說法像의 周易卦象 分析



8월 19일	12:20~13:30 <b>13:20~14:30</b>	<b>중 식</b>
	13:30~15:00 <b>14:30~16:00</b>	<b>제2발표/</b> 각 발표 30분(통역 포함) ○사회 차선근(대진대학 교수) • 内山直樹(日本千葉大學 教授) 제목: • 李 健(清華大學 博士後研究員) 제목: 心者神也-日本 天臺 神本佛跡思想의 형성원인 재탐구 • 二宮 聰(日本北陸大學 講師) 제목: 《北京风俗图谱》中的人们的生活与艺道
	15:00~15:10 <b>16:00~16:10</b>	<b>Tea Time</b>
	15:10~16:40 <b>16:10~17:40</b>	<b>제3발표/</b> 각 발표 30분(통역 포함) ○사회 葛奇蹊(北京大學外國語學院 助理教授) • 차선근(대진대학 교수) 제목: 대순진리회와 불교의 심우도 비교연구 • 詹至莹(四川大學 博士研究生) 제목: 大足南山 真武大帝龕의 시각적 효과에 대한 간단한 분석 • 向 偉(北京大學外國語學院 博士後) 제목: 返魂香과 日本의 幽靈形象
	16:40~17:30 <b>17:40~18:30</b>	◎ 동아시아 종교음악 감상 중국 도교법회 영상과 음악 한국 전통무당무 영상과 음악 일본 신도 마츠리 영상과 음악
8월 20일	09:00~10:30 <b>10:00~11:30</b>	<b>제4발표/</b> 각 발표 30분(통역 포함) ○사회 二宮 聰(日本北陸大學 講師) • 조민환(成均館大學 教授) 제목: 朝鮮朝 『時用舞譜』에 대한 儒家思想의 고찰 • 小野田亮(延邊大學 博士研究生) 제목: 音乐在天理教信仰中的意义 • 金 勳(北京大學 教授) 제목: 東亞藝道起源芻議-古代“巫文明”的認識為中心
	10:30~10:40 <b>11:30~11:40</b>	<b>Tea Time</b>

8월 20일	10:40~11:30 <b>11:40~12:30</b>	<b>종합토론</b> / 사회: 麥谷邦夫(日本京都大學 名譽教授) 윤용복(아시아종교연구원 원장) 자유 질문과 토론
	11:30~12:00 <b>12:30~13:00</b>	<b>폐막식</b> / 사회 金 勳(북경대학종교문화연구원 부원장)  총평 • 蜂屋邦夫(日本東京大學 名譽教授) • 박상규(대순종교문화연구소 소장) • 王宗昱(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	中国時間 日本時間	内 容
8月19日	08:10~08:30 <b>09:10~09:30</b>	<b>会議参加手続き</b> / 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
	08:30~09:10 <b>09:30~10:10</b>	<b>開会式:</b> 司会 金 勳(中国北京大学宗教文化研究院 副院長) <b>祝辞</b> ・ 鄭筱筠(中国宗教学会 会長) ・ 李紹華(中国道教協会副秘書長, 江西道教協会会長) ・ 蜂屋邦夫(日本東京大学 名誉教授) ・ 朴相奎(韓国大巡宗教文化研究所 所長) ・ 朱越利(中国社會科学院世界宗教研究所 研究員)
	09:10~10:40 <b>10:10~11:40</b>	<b>主題講演</b> 発表時間30分/人、通訳を含む 司会 王宗昱 (中国北京大学宗教文化研究院 道教研究中心主任) ・ 蜂屋邦夫 (日本東京大学 名誉教授) 題目: 王重陽と藝道 ・ 金慈玄(韓国東国大学仏教文化研究院 研究教授) 題目: 朝鮮前期の王室発願仏教版画の様相 — 世祖代の『観音現相記』版画を中心に ・ 詹石窗(中国四川大学老子研究院 院長) 題目: 春聯と道家人文医療の記号的運用
	10:40~10:50 <b>11:40~11:50</b>	<b>ティーブレイク</b>
	10:50~12:20 <b>11:50~13:20</b>	<b>第一部 論文発表</b> 発表時間30分/人、通訳を含む 司会 内山直樹(日本千葉大学 教授) ・ 麥谷邦夫 (日本京都大学 名誉教授) 題目: 中世日本における泰山府君信仰の變容 — 『平家物語』と能「泰山府君」を手懸りに ・ 李紹華(中国道教協会副秘書長, 江西道教協会会長) 題目: 靈宝道教音楽とその科儀的応用の組み合わせ ・ 劉根子(韓国東国大学 講義招聘教授) 題目: 醴泉龍門寺木刻阿弥陀如來說法像の周易卦象分析

8月19日	12:20~13:30 <b>13:20~14:30</b>	<b>昼食</b>
	13:30~15:00 <b>14:30~16:00</b>	<b>第二部 論文発表</b> 発表時間30分/人、通訳を含む 司会 車瑄根(韓国大真大学 教授) ・ 内山直樹(日本千葉大学 教授) 題目： ・ 李 健(中国清華大学 博士後研究員) 題目： 心者神也-日本天台神本佛迹思想成因再探 ・ 二ノ宮聡(日本北陸大学 講師) 題目： 『北京風俗図譜』に見る人々の生活と芸道
	15:00~15:10 <b>16:00~16:10</b>	<b>ティーブレイク</b>
	15:10~16:40 <b>16:10~17:40</b>	<b>第三部 論文発表</b> 発表時間30分/人、通訳を含む 司会 葛奇蹊(北京大学外語学院 助理教授) ・ 車瑄根(韓国大真大学 教授) 題目： 大巡真理会と仏教の尋牛図比較研究 ・ 詹至莹(中国四川大学 博士研究生) 題目： 大足南山真武大帝龕の視覚造像初考 ・ 向 偉(中国北京大学外国語学院 博士後研究員) 題目： 反魂香と日本幽霊の形象
	16:40~17:30 <b>17:40~18:30</b>	《 東亞宗教音楽鑑賞 》 中国道教法會視頻及音楽 韓国國傳統巫舞視頻及音楽 日本神道教祭視頻及音楽
8월20일	09:00~10:30 <b>10:00~11:30</b>	<b>第四部 論文発表</b> 発表時間30分/人、通訳を含む 司会 二ノ宮聡(日本北陸大学 講師) ・ 曹玟煥(韓国成均館大学 教授) 題目： 朝鮮朝の『時用舞譜』に関する儒家思想的考察 ・ 小野田亮(中国延辺大学 博士研究生) 題目： 音乐在天理教信仰中的意义 ・ 金 勳(中国北京大学 教授) 題目： 東亞藝道起源芻議-古代“巫文明”的認識為中心
	10:30~10:40 <b>11:30~11:40</b>	<b>ティーブレイク</b>

8월20일	10:40~11:30 <b>11:40~12:30</b>	<b>総合討論</b> / 司会 麥谷邦夫(日本京都大学 名譽教授) 尹龍福(韓国ASIA宗教研究院 院長) 自由発言と討論
	11:30~12:00 <b>12:30~13:00</b>	<b>閉会式</b> : 司会 金 勳(中国北京大学宗教文化研究院 副院長) 各国代表総合発言 ・ 蜂屋邦夫(日本東京大学 名譽教授) ・ 朴相奎(韓国大巡宗教文化研究所 所長) ・ 王宗昱(北京大学宗教文化研究院 道教研究中心主任)



# 主題講演







# 王重阳与艺道

蜂屋邦夫

东京大学·名誉教授

## 绪论

继去年之后，今年的主题仍然是“东方文明与艺道”，这次我想探讨全真教祖师王重阳（1112~1170）的艺道。道士的修行本来与艺道无关，但重阳的宗教活动有两个方面——为探求究极之道而全身心投入的修行和教化，以及可称之为“周边”的一些闲适的活动。所谓周边的活动，就是创作诗词赠与信徒和弟子，通过咏歌来布教，或一起参加仪式来激发共鸣等行为。这些活动具有愉悦他人这种娱乐层面的显著功效，所以将之理解为“艺”亦不为过。本文将这一方面的活动视为艺道，来考察重阳的艺道。

将王重阳这一方面的活动视为艺道是笔者的自作主张，但“艺道”在日本有着特定的意思，比如岩波书店出版的《日本思想大系》中的分册《近世艺道论》收录了与茶道、花道、香道、剑道、净琉璃、歌舞伎等有关的书目<sup>1</sup>。

该书的解说中写道：“艺道是实践‘艺’的道。‘艺’指的是通过身体进行跳、演、画、嗅、尝、说、弹等运用全身或部位来创造或再创造出文化价值的行为。……各个文化领域中具体的实践方法就是‘道’。将歌、弓、马、箏、枪、落语等各种文艺体裁呈现出来的方法就是艺道。”<sup>2</sup>《近世艺道论》省略了收录在《日本思想大系》其他分册的领域，但笔者认为除了茶道、花道等领域之外，如果加上诗、俳句、小说、歌等领域的创作和实践，“艺道”的内容会更加完整。

另外，艺道的“道”不仅是实践方法，一般还含有某种精神上的崇高境界的意思，比如通过探究茶道的精髓以达到无拘无束的自由境界。换言之，“艺道”作为一个词汇指的是以一定的方式呈现“艺”，但是在茶道、剑道等各个特殊的艺道当中，“道”意味着无限、深远的境界。

笔者认为这种情形也基本适用于中国的艺道，但“艺道”作为一个词汇而言，“技术”的语义似乎更强一些。也就是说，相比茶道、花道、剑道等具体领域，“道”的分量更轻。不过，如果不将其作为一个词汇，而是分解为“艺”和“道”，并加以对比的话，自古以来的传统语义的分量就会加重。“道”表示人的终极存在方式，“艺”只表示达到终极目标的手段、方法，例如代表性的“六艺”。

“艺”和“道”的这种关系也适用于重阳努力想体悟的“道”与诗词的互赠、布教的歌作、以及其他含有娱乐属性的活动这些“艺”之间的关系。因此，本文不是要探讨重阳作为一名道

<sup>1</sup> 《近世藝道論》，岩波書店，日本思想大系61、1972年1月。

<sup>2</sup> 西山松之助《近世藝道思想の特長とその展開》，《近世藝道論》，585~586頁。

士的特质，而是从侧面来观察其活动。另外，本文依据拙著《金代道教の研究—王重陽と馬丹陽—》<sup>3</sup>写成，关于重阳和丹阳的详细经历与教义，请参考拙著。

## 1. 王重阳的诗词

重阳留下少量关于“道”的讲话，他的作品绝大多数都是诗词。其中大部分是关于修道、悟道、示教的作品，也有相当一部分与他人之间互赠的诗词。这些诗词不完全是与道教有关，也有关于日常言行的简明易懂的教诲。

《重阳全真集》（以下简称《全真集》）是马丹阳出版的重阳的主要著作，共十三卷，最初有九卷。第一卷、第二卷是诗，第三卷到第八卷是词，第九卷以歌和颂为主，最后一篇为“辞世颂”。第十卷之后为后人补充的内容，第十卷大多是诗，第十一卷之后大多是词。

《全真集》中有很多诗词是在与他人的交往当中写下的。在这种情况下，诗词可谓是一种维系人际关系的艺道。

总体来看，在表现交际的作品中，诗更多一些，词相对较少。比如第一卷收录了一百首诗，其中约 30 首是赠与特定个人的。但是就词来说，第三卷 54 首、第四卷 57 首、第五卷 59 首当中，赠与他人的大约都是 10 首左右。这说明从诗词的历史和传统来说，诗比词更适用于互赠。

从内容来看，表现交际的诗词包括回答某人的提问、赠与某人、对某人的诗的唱和等题材。第一卷的交际诗中的提问内容多种多样，包括佛道的比较、辞官求道的打算、何为平等、72 岁亦可修行、快乐生活等问题，此外还有关于放生、龙虎交媾、三教、本性、禅道、生死、长生、修行、指诀、内事等方面的提问。第二卷有回答学道、修心定性、贵贱、识心见性等问题的诗。

另外，重阳有多个兄长和侄子，也写有几首赠与这些亲属的诗。例如有一首赠与出征的侄子的诗《赠姪》（卷十）：

一首新诗赠七哥 予言切记莫蹉跎 遵隆国法行忠义 谨守军门护甲戈  
饮膳共为通揖让 言谈歌出用谦和 先人后己唯长策 待看归来唱凯歌

这让人想起重阳年轻时钻研儒学、希望通过武艺成为国家栋梁的风貌。诗的内容讲的是世间常识本身，与道教无关。不过，赠与其他亲属的诗词中，很多含有劝人入道的内容。

在各种传记资料的记载中，重阳基本都被乡亲和家人亲戚视为头脑不正常的怪人，但综观这些表现交际的诗词，可以发现重阳并非孤绝于他人的道士，而是与很多人有过交往。

另外，重阳的交际方式不限于个人对个人，有时也会和一些人一起参加诗会。《全真集》第二卷中有一首对武功赵清明的诗的和诗：

<sup>3</sup> 蜂屋邦夫《金代道教の研究—王重陽と馬丹陽—》，东京大学东洋文化研究所·汲古书院，1992年3月。  
中文版：海外道教学译丛，钦伟刚译《金代道教研究—王重阳与马丹阳—》，中国社会科学出版社，2007年6月。

三百六十金骨节 段段圆明有分别 地雷震雨出山头 浣濯黄芽调白雪

诗的内容是关于体内的元神、元气的修炼，体现了他作为道士的心境。关于这首诗，丹阳在后来如是说（《丹阳真人语录》）：重阳本来就擅长文章，了道之后愈发纯熟。藏头拆字，隐语联珠，不假思索，信手拈来。曾经在一场诗会上，要求唱和“节”字押韵诗，众人唱和完毕，重阳最后一个作诗，曰“三百六十金骨节”，众皆叹服，以为神仙之语。当然，丹阳没有参加那场诗会，他是从山东前往陕西，入关后从别人口中听说的此事。

这首诗正展现了重阳艺道的巧妙之处。武功邻近重阳故乡，所以正如上文所说，重阳在故乡并没有遭到所有人的冷落，在一些人当中还是有着一一定的口碑。仔细研读《全真集》及其他资料的话，就可以发现这一点。

就像丹阳所说，重阳擅长藏头和隐语等类型的诗词，在《全真集》中也可以找到此类诗词。第六卷中收录 42 首词，全部为藏头词。藏头诗词大多是一字藏头，偶尔也有两字藏头。一边寻找隐藏的文字，一边诵读诗词，无疑会给人带来一种解谜般的乐趣。即便是关于悟道和修道的诗词，也含有相当大的娱乐成分。

拆字的例子多见于《重阳教化集》（以下简称《教化集》）等著作。现存的重阳作品中没有联珠类的诗词，《洞玄金玉集》（以下简称《金玉集》）中收录有丹阳的作品。

另外，重阳作有“一字至七字诗”这种特殊的诗（《全真集》卷一），包括《咏茶》以及《酒》《色》《财》《气》等几首<sup>4</sup>：

《咏茶》茶，茶。瑶萼，琼芽。生空慧，出虚华。清爽神气，招召云霞。

正是吾心事，休言世味夸。一杯唯李白兴，七碗属卢仝家。

金则独能烹玉蕊，便令传透放金花。

《酒》酒，酒。恶唇，赃口。性多昏，神不秀。损败真元，消磨眉寿。

半酣愁腑肠，大醉摧心首。于己唯恣猖狂，对人更没惭耻。

不如不饮永醒醒，无害无灾修九九。

《色》色，色。多祸，消福。损金精，伤玉液。摧残气神，败坏仁德。会使三田空，

能令五脏惑。亡殒一性灵明，绝尽四肢筋力。

不如不做永绵绵，无害无灾长得得。

《财》财，财。作孽，为媒。唯买色，会招杯。更令德丧，便惹殃来。积成三界苦，

难脱九幽灾。至使增家丰富，怎生得免轮回。

不如不要常常乐，无害无灾每恢恢。

《气》气，气。伤神，损胃。骋猩豕，甚滋味。七窍仍煎，二明若沸。

道情勿能转，正法宁肯畏。斗胜各衔伶俐，争强转为乱费。

不如不作好休休，无害无灾通贵贵。

重阳还有其他咏茶的诗词，包括这首诗在内，基本都是吟咏以茶入道的心境。至于酒色财气，劝戒酒色财三害的文句自古就有，重阳在此基础上加入了“气”。有四首诗《戒酒》《戒

<sup>4</sup> 关于酒色财气的诗，请参考拙著173~174页。

色》《戒财》《戒气》，一般认为出自吕纯阳之手，重阳继承前人之说，将其发扬光大<sup>5</sup>。丹阳入道时，重阳也将“酒色财气”四个字列在“攀缘爱念，忧愁思虑”之前，一并作为对他的训诫（《教化集》卷二）。后来丹阳将其作为“非道识见”的训诫，以示门人（《金玉集》卷五）。

“一字至七字诗”排列一个字到七个字的对句，最后以相似的语句结束，技法考究，吟咏了到达道之境界的好处。这首诗以通俗易懂的语句劝人入道，可以说如实反映出重阳的艺道绝非等闲。

## 2. 王重阳的歌

《全真集》第九卷收录了16首歌。第十卷、第十三卷也各有1首，卷十的歌是赠与一个叫范才甫的个人的。此外，赠与丹阳个人的歌有4首（《教化集》卷一、卷二），包括这些歌在内，重阳的歌一共留下22首。以下列举赠与非个人的歌的题名：

了了歌 竹杖歌 窃窃歌 元元歌 得得歌 惺惺歌 劝道歌 自叹歌 祕祕歌  
定定歌 逍遥歌 玄玄歌 达达歌 赠友歌 铁罐歌 悟真歌 瓦盆歌

歌的基本形式是“三字，三字。七字。七字，七字”，第二句、第三句、第五句押韵。即“○○○，○○○。○○○○○○○。○○○○○○○，○○○○○○○”的形式，○是押韵的字。严格遵循这一基本形式的只有元元歌和铁罐歌，其余的歌都有些许变化。窃窃歌每句五字，劝道歌、定定歌、玄玄歌、达达歌、悟真歌每句七字。基本形式中的“三字，三字”部分有一个字不发音，合起来也是七，所以最基本的拍子是七。虽说是歌，但旋律并不重要，只注重节奏造成的印象。

以下以重阳的《元元歌》为例，这首歌遵循的是基本形式。

父虽父，母虽母。论著亲兮没说语。只为当时铸我身，至令今日常怀古。  
儿非儿，女非女。妻室恩情安可取。总是冤家敌面仇，争如勿结前头苦。  
我咱悟，我咱补。唤出从来清静主。要见玲珑好洞庭，须开端的真门户。  
便知宗，便知祖。了了惺惺归紫府。离凤空陪北海龟，甲龙枉伴西山虎。  
仗灵刀，擎慧斧。擎破昆仑将宝数。万颗明珠戴玉冠，无穷彩艳衣金缕。  
这元元，回光睹。五五不离二十五。依此行持依此修，姓名预录长生簿。

我还是孩子的时候，学校举办运动会时大家都会一起用手打“三三七”的拍子为选手加油。拉拉队长展开手中的扇子，大声发令“三三七拍子”后，全班同学就会跟着扇子的动作手打

---

<sup>5</sup> 吕纯阳的《戒酒》《戒色》《戒财》《戒气》等诗作，见于《纯阳真人混成集》卷上。不过，吕纯阳的“气”指的是作为呼吸方法的“气”，重阳的“气”是“生气”的气。重阳从前人那里继承这一概念，将其改为了劝戒的对象，这个意思更贴切。

“三三七”的拍子。这种节奏和重阳的歌的节奏着实相似。想必这种节奏对于人来说极为自然的节奏吧！

不过，歌的基本形式不是重阳发明的，而是源自唐代玄觉（665~713）《永嘉证道歌》<sup>6</sup>的形式。这首《证道歌》社会影响广泛，知名度很高。据说，比重阳稍晚些年的朱熹（1130~1200）在建构理一分殊思想时，就引用了这首歌中的“一月普现一切水，一切水月一月摄”作为论据<sup>7</sup>。

从《证道歌》的歌词“证实相，无人法。刹那灭却阿鼻业。若将妄语诳众生，自招拔舌尘沙劫。顿觉了，如来禅。六度万行体中圆。梦里明明有六趣，觉后空空无大千。……”来看，它的基本形式是“○○○，○○◎。○○○○○○◎。○○○○○○○，○○○○○○◎”，包括押韵的形式在内，被重阳全面继承。《证道歌》的大部分内容都是这种基本形式，只有少许地方的“三字，三字”用的是七字。重阳当然将这一特点也模仿了。

### 3. 分梨十化的教化

重阳为了让丹阳夫妇入教，于大定七年（1167）十月一日至大定八年（1168）一月十日的百日间，在全真庵举行教化活动，即分梨十化的教化。全真庵是丹阳为迎接重阳从陕西远道前来宁海牟平，在自家南园修建的庵。重阳幽居此处，全神贯注为夫妇讲道。最终效果显著，丹阳在分梨十化的教化结束一个月后入教。次年，妻子孙姑也入教。

在分梨十化的教化过程中，重阳和丹阳之间互赠了一些诗词，包括少量赠与孙姑的诗在内，共有 88 首，收录在《重阳分梨十化集》（上卷、下卷。以下简称《分梨》）中。对重阳而言，分梨十化的教化是一次攸关存亡的行动，自己的道教能否流传于世，取决于丹阳是否入教。因此，在艺道的层面上理解分梨十化的教化确实有些离题，但教化的方法中随处可见精心的设计，将之视为一种“艺”也不至于是荒诞无稽的说法。

以下，依据《分梨》及其他资料来梳理一下分梨十化的过程，一些无法断言的细节，笔者做了推定。

首先，将百日按旬日划分，十个旬日的第一天赠梨。十月一日将一个整梨赠与丹阳；十一日分为两份赠与夫妇；二十一日分为三份，一份（阳）赠与丹阳，两份（阴）赠与孙姑；十一月一日分为四份赠与夫妇；十一日分为五份，三份赠与丹阳，两份赠与孙姑；二十一日分为六份赠与夫妇；十二月一日分为七份，三份赠与丹阳，四份赠与孙姑；十一日分为八份赠与夫妇；二十一日分为九份，五份赠与丹阳，四份赠与孙姑；一月一日分为十份赠与夫妇。向夫妇赠梨共有十次（只有第一次是只赠与丹阳），这就是“分梨”和“十化”的全部过程。

“梨”象征“离”，意味着夫妇的离别、与家人和社会的分离。梨的分割按照非常规则的方式进行，随着数量的增加，“离”的程度也增大了。从一个整梨到最后一个阶段，分割的份

<sup>6</sup> 玄觉《永嘉证道歌》，石峻、楼宇烈、方立天、许抗生、乐寿明编《中国佛教思想资料选编》第二卷第四册，中华书局，1983年6月。

<sup>7</sup> 前注所引《资料选编》122页。

数加起来共有 55 份。从传统上来说，这个数字是天地生成之数。通过重复十次分梨的行为，包括丹阳夫妻在内的所有事物都被置于天地的活动当中。

在每个旬日正中间的日子，即个位数为六的日子，向夫妇赠送芋和栗各六个<sup>8</sup>。但是，各种传记资料以及与芋栗一起赠送的诗词没有写明是向夫妇分别赠送六个芋和六个栗，还是向夫妇一共赠送六个芋和六个栗。

拙著根据首次赠送芋栗的十月六日的《赠丹阳夫妇》这首诗中的“唯公芋栗两般餐，道味应同此味甘，六六正当呼十二，前三三与后三三”来推断，应该是将六个芋和栗分成各三份，分别赠与了夫妇<sup>9</sup>，但是向夫妇分别赠送六个芋和六个栗的可能性也是有的。

具体的行为不甚明了，但无论如何，百日教化的第一天，也就是将整个梨赠与丹阳那天创作的《赠丹阳绝句》中写道“成一今朝正一时，浑梨滋味怎生知，若能会饮西江水，直与王风紧厮随”，其中的“若能会饮西江水”取自庞居士和马祖对话的典故，“前三三与后三三”本来也是禅语<sup>10</sup>，不能单纯理解为内丹术的用语。“三三”可能只表示将“六”分解的意思而已。

从字义上讲，“芋”表示“遇”，“栗”表示“立”。这个解释依据的是继韵《分梨》中重阳蕊珠宫词的丹阳词的夹注。“遇”可以理解为丹阳夫妇与重阳的相遇，以及象征与“道”的相遇。“栗”一般通“慄”，象征着紧张感，所以解释为“立”令人费解。丹阳在上文的蕊珠宫词夹注中的解释是，三个儿子已经长大独立。所以，整体来看，“梨”表示与家人和社会的分离，“芋”表示与重阳和道的相遇，“栗”表示作为一名道士自立。

除了利用字义的象征之外，重阳还利用能想到的各种方法吸引丹阳入道。例如在赠送梨、芋、栗的同时赠与的诗词有顺序上的安排（教化过程的前半部分多用诗，后半部分多用词），在个位数为六和九的日子之间必定赠与诗词，向丹阳展现自己的严酷生活环境等。如果彻底理解了《分梨》中的诗词，就能够更加清楚地发现重阳的用意。与心无旁骛的修道不同，这些用意当中含有相当多的“艺”的要素。

## 4. 重阳与《乐章集》

重阳入道以前过着不顾家业、沉溺饮酒的日子。但是，在此期间向道之心似乎已经在他的身体里开始酝酿。他 47 岁时创作的词《解佩令》题名“爱看柳词，遂成”（《全真集》卷七），其中写道：

平生颠傻，心猿轻忽。乐章集、看无休歇。逸性摠灵，返认过、修行超越，仙格调、自然开发。  
四句七上，慧光崇兀。词中味、与道相谒。一句分明，便悟彻、耆卿言田，杨柳岸、晓风残月。

<sup>8</sup> 《金莲正宗记·丹阳马真人》记为“每五日芋栗各六枚。”《金莲正宗仙源像传·重阳子》记为“师初锁环之一日，以梨一枚与宜甫啖之。每六日赐芋栗各六枚。”《历世真仙体道通鉴续编·王嘉》记为“至于分梨与芋栗，令宜甫夫妇食之，各有其数。”“五日”应为“六日”的讹误。

<sup>9</sup> 注3所列拙著169页。

<sup>10</sup> 请参考注3所列拙著172页和175页的注2、3。

意思是，自己在愚拙轻率的日常生活中，喜爱柳永（字耆卿）的《乐章集》，沉迷于他的词，放松了身心，反而使自己与“道”走得越来越近。

重阳描写自己悟道以后的心境，绝大多数都是通过词。直至最晚年，他一直爱读《乐章集》，这是他身处故乡农村的压抑生活中为排解内心的苦闷而养成的习惯。这种体验与他“善于属文，才思敏捷”<sup>11</sup>的才能相互结合，开花结果，产出了各种格调的词。

“心猿”常写作“意马心猿”，是重阳诗词中的惯用表达，指的是受到外界事物烦扰的一种杂乱无章的心情。“耆卿言田”意指“柳永的词语言丰富，犹如肥沃的田地”，这一表达应该是得自柳永的通称柳屯田（屯田司员外郎）的“田”。“杨柳岸、晓风残月”是《乐章集》中的表达。此处柳永的词指的是双调词《雨霖铃》，非常有名，全文如下<sup>12</sup>。

寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。  
多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说。

这首词咏叹的是在秋日离开都城的旅人的惜别之情，词中所谓的“杨柳”似乎没有什么深刻的意味。重阳引用这句词的意图不明，不过风与月的对仗在重阳的词中表示开悟的境界，可能是为了承接柳永这首词的上一句“今宵酒醒何处”，来表达从醉酒（即迷惑）中清醒开悟的意思。

重阳后来也一直喜爱《乐章集》。他在去世两个月前，即大定九年（1169）十月，携四哲（马丹阳、谭长真、刘长生、丘长春）寓居开封磁器王氏的旅邸。当时，适逢同知单州孟宗献（字友之）回乡服母丧。《历世真仙体道通鉴续编》（以下简称《续编》）“王嘉”记载了重阳和孟宗献之间发生的一件事：

友之有一个朋友，名神风先生杜哥，但凡予言，莫不应验，友之待为仙人。杜氏曾予言“四魁之事”。一日，他忽然来到友之家告知：“元帅来，我应当谒见。”友之沉默不语，让童仆跟随其后。杜氏径直进入王氏邸中，单膝下跪拜见。重阳却卧榻读书，全然不予理会。友之平日非常敬重杜氏，听闻此事大惊。杜氏第二次来的时候，重阳才瞥了他一眼。第三次来的时候，重阳笑而视之。杜氏雀跃，欢喜而归。

友之来见，重阳读书，不予理睬。友之问读何书，依然不答。友之一看，乃《乐章集》。友之又问书是否齐全，重阳答只有一帙。友之说：“家中有全集，可供观览”，于是即刻送至。

<sup>11</sup> 《七真年谱》所引北平·王粹撰《传》。

<sup>12</sup> 这首词有仓石武四郎、须田祯一的译文。仓石武四郎编《宋代词集》，平凡社，中国古典文学大系20，1970年3月。——身にしみいる ひぐらしの音（ね）/ たそがれる 長亭に/ 驟雨（ゆうだち）は 歌（や）んだばかり/ わりなしや 都大路に 宴（うたげ）して/ なごりつきぬを 舟夫（かこ）たちに うながされ/ 手をとるあい 見かわすは 涙の眼/ ただ言葉なく むせび入る/ おもえば行く手は 五百重（いおえ）なす はるかな波路/ 夕霧の たちこめた 遠い南の天（そら） // 昔から ふかい情けの 別れはつらいもの/ まして秋の日 うらぶれの 耐えがたさよ/ 今宵の酒は どころあたりで 醒めるやら/ 柳の岸べ 夜明（よあけ）の風に 月がかたむく/ ここを離れて 年月ふれば/ たのしい日も うるわしい景色も むなしばかり/ よしやまた くさぐさの風情（ふぜい）が あろうとも/ いまさら 誰を相手に語ろうぞ

重阳从到达开封之日开始，让丹阳四人沿街乞钱，令购买一斤重的鲤鱼煮食，重量不够则不食。友之感到困惑，心中默念：“道人看《乐章集》，已经是不合适的事情了。又要吃鱼，还要求一斤重。到底所欲何为？”

一日，友之问《乐章集》是否读毕，重阳不说话，只是交出旧本。友之检阅，发现本来空白的字里行间已经写满了一篇篇的唱和，不由得感叹：“此乃神仙之语。”便立即返回，沐浴更衣，焚香请教。友之对重阳的敬重之念日益加深。自那以后，重阳不再吃鱼。想来，他应该是将友之比作大鲤而故意为之。

从这则《续编》中的故事可以发现，重阳直到死前都酷爱阅读《乐章集》。让友之入道的最大原因是重阳唱和柳永词的词句。虽然厚待杜某这件事表明友之本来也有成仙的意愿，但重阳的文章表达确实也具有足以打动当代一流知识分子友之心灵的感染力。这则故事能够令人感到重阳在“艺”上的深厚功力。

煮食一斤鲤鱼，是一种借助比喻、谐音的教化方法。一斤表示大丹，“煮”这一行为象征着表示道教修行阶段的火候。换言之，是水火的交融，元神元气的交流。“食”这一行为表示大丹摄入体内，存于体内的意思。“鲤”代指友之，蕴含着“理”的意思，象征友之身具仙缘。重阳的这一下道士本不该有的行为所蕴含的深意，友之没能通过表面察觉。直到读了《乐章集》中的唱和词后，才了解了其中的含义。

重阳教化友之的经过体现了他在“艺”上的深厚功力，如果仔细对比研究重阳的词和《乐章集》的词，肯定能够进一步抵达重阳的内心深处。

## 小结

本文着眼于王重阳活动中的愉悦他人这一娱乐属性，例如吟咏诗词赠与信徒和弟子、在诗词的文句中加入藏头从而营造出解谜的乐趣、参加诗会并与其他人一同享受创作、通过咏歌布教等，将这些活动作为“艺”来把握，从而考察了重阳的艺道。

重阳的诗词数量巨大，如果加以详细分析，可以从广度和深度上触及重阳“艺”的更多方面，本文只是分析了其中的很小一部分。关于重阳的歌，本文也只是对其形式的由来做了一些考察而已。

关于分裂十化的教化，本文也对梨、芋、栗的谐音体现出的象征性和数字的含义做了一些考察，但是对诗词的分析尚不充分。《乐章集》在重阳的研究上具有极为重要和重大的意义，但是目前研究得不够充分。应该摆脱“《乐章集》的词都是一些柔弱的儿女情长”的常识，进一步深入探究重阳的诗词唱和中蕴含的心境。

论文译者：葛奇蹊，北京大学外国语学院助理教授



# 왕중양(王重陽)과 예도(藝道)

하치야 쿠니오

동경대 · 명예교수

## 시작하며

전년도에 이어서 이번 연도의 테마도 「동방문명(東方文明)과 예도(藝道)」인데, 이번에는 전진교(全眞敎)의 개조(開祖) 왕중양(王重陽:1112~1170)의 예도(藝道)에 대해 고찰하고자 한다. 물론, 도사(道士)로서의 수행은 예(藝)와는 관계가 없으나, 왕중양의 종교활동에는 궁극의 도(道)를 찾아서 전신전령(全身全靈)으로 수행과 교화에 몰두하는 측면과, 이른바 그 주변이라고도 말할 수 있는 느슨한 활동의 측면이 있다. 주변의 활동이라는 것은, 시(詩)와 사(詞)를 써서 신자(信者)나 제자들에게 준다든지, 노래를 불러 포교를 한다든가, 의식(儀式)을 함께하며 공감을 이끌어내는 것과 같은 행위들이다. 이 활동들에는 사람들을 기쁘게 해 주는 면, 즉 오락적인 면도 상당히 포함되어 있어, 그것들을 예(藝)라고 파악하여도 그리 벗어난 일은 아니라고 생각된다. 본고(本稿)는 그러한 면을 예도(藝道)로 인식하고 왕중양의 예도에 대해 고찰한 것이다.

왕중양의 활동의 일면을 예도(藝道)로 파악하는 것은 필자 임의의 생각이나, 예도라는 단어는, 일본에서는 일정한 의미 내용을 지니고 있다. 예를 들자면 이와나미[岩波] 서점에서 간행한 일본사상대계(日本思想大系)의 61권 『근세예도론(近世藝道論)』에는 다도(茶道), 화도(花道), 향도(香道), 검도(劍道), 조루리[淨瑠璃], 가부키[歌舞伎]등에 관계된 글이 수록되어 있다.<sup>1</sup>

윗글의 해설에는 「예도(藝道)라는 것은 예(藝)를 실천하는 도(道)이다. 예(藝)는 육체를 사용하여 춤을 추거나, 연기를 하거나, 글을 쓰거나, 냄새를 맡거나, 맛을 보거나, 이야기를 하거나, 악기를 연주하거나 등등, 몸의 전체 혹은 일부를 써서 문화가치(文化價値)를 창조해낸다는가 또는 재창조해내는 작용을 말한다 … 각각의 문화영역에 있어 구체적인 실천법, 그것이 도(道)이다. 가(歌) · 궁(弓) · 마(馬) · 쟁(箏) · 창(槍) · 라쿠고[落語] 등등 여러가지 장르에 있어 그것을 연기하는 방식, 그것이 예도(藝道)이다」<sup>2</sup>라고 되어 있다. 『근세예도론(近世藝道論)』에는 일본사상대계(日本思想大系)의 다른 책에 수록되어 있는 분야는 생략되어 있기 때문에, 필자는, 다도(茶道)나 화도(花道) 등에, 시(詩)나 하이쿠[俳句], 소설, 가(歌) 등의 창작이나 실천을 더하면, 예도(藝道)의 내용으로서는 보다 완벽해지는 것이 아닐까 생각한다.

<sup>1</sup> 『近世藝道論』 岩波書店, 日本思想大系61, 1972年1月.

<sup>2</sup> 西山松之助 「近世藝道思想の特長とその展開」, 『近世藝道論』 585~586頁.

또 예도(藝道)의 「도(道)」는 실천법이라는 것과 동시에, 예를 들어 다도(茶道)의 오의(奧義)를 궁구함으로써 어느 것에도 얽매이지 않는 자유로운 경지에 이르는 것과 같이, 뭔가 정신적이고 숭고한 세계가 의식되는 것이 일반적이다. 결국, 예도는 하나의 단어로서는 예(藝)를 일정한 방식에 의해 연기하는 것이지만, 다도나 검도 등, 특수한 개개의 예도(藝道)에 있어서는, 「道」가 제한 없는 심원(深遠)의 경지를 의미하고 있다고 생각된다.

필자는 이러한 사정이 중국의 예도(藝道)에도 대체로 들어맞을 것으로 생각하고 있지만, 하나의 단어로서는 기술(技術)이라는 의미가 강한 듯하다. 즉, 다도나 화도, 검도 등의 경우와 비교했을 때, 도(道)의 무게는 약해져 있다. 그렇지만 이것을 하나의 단어가 아니라, 예(藝)와 도(道)로 분해하여 이 둘을 대비시켜 생각한 경우에는 고래(古來)의 전통적 의미의 무게가 커지게 된다고 생각된다. 즉, 도(道)가 사람으로서의 궁극적인 자세를 보여주는 것에 대하여, 예(藝)는 육예(六藝)로 대표되듯 궁극적 목표에 이르는 수단과 방법에 그친다고 생각되는 것이다.

이 예(藝)와 도(道)의 관계는 왕중양이 필사적으로 체득하고자 했던 도(道)와 시사(詩詞)의 증명이나 포교의 노래, 기타 미묘하게 오락적인 면이 있는 활동에서 보여지는 예(藝)의 영역과의 관계에도 들어맞을 것이다. 따라서 본고는 왕중양의 도사(道士)로서의 본령(本領)을 연구한 것이 아니라 약간 옆에서 그 활동을 응시한 것이다. 그리고 본고는 졸저 『金代道教の研究-王重陽と馬丹陽-』<sup>3</sup>을 기초로 하고 있다. 왕중양과 마단양의 생애나 교설 등을 자세히 알고 싶으면 졸저를 참고하시기 바란다.

## 1. 왕중양(王重陽)의 시사(詩詞)

왕중양은 도(道)에 관한 강화(講話)를 소수이지만 남기고 있는데, 그의 작품으로서 압도적인 숫자는 시사(詩詞)이다. 그 대다수는 수도나 오도(悟道), 교시(敎示)의 작품인데, 다양한 사람들과 주고받은 시사(詩詞)도 꽤 있다. 거기에는 도교(道教)에 관계된 것만이 아니라, 일상의 마음자세 등을 가르친 알기 쉬운 것들도 포함되어 있다.

『중양전진집(重陽全眞集)』(以下 『全眞集』으로 略記)은 마단양(馬丹陽)이 출판한 왕중양의 주저(主著)로 13권으로 이루어져 있는데 원래는 제9권에서 끝나 있었다. 제1권, 제2권은 시(詩)이고, 제3권부터 제8권까지는 사(詞), 제9권은 가(歌)나 송(頌)이 주요 내용으로 말미에는「辭世頌」이 있다. 제10권 이하는 후세의 증보(增補)부분으로 제10권은 거의가 시(詩), 제11권 이하는 대부분이 사(詞)이다.

『全眞集』에는 사람들과의 교류(交流)에서 읊은 시사(詩詞)가 꽤 있다. 그 경우 시사(詩詞)는 이

<sup>3</sup> 蜂屋邦夫 『金代道教の研究-王重陽と馬丹陽-』 東京大學東洋文化研究所・汲古書院, 1992年3月. 中國語訳: 海外道教學譯叢、欽偉剛譯 『金代道教研究-王重陽與馬丹陽-』 中國社會科學出版社, 2007年6月.

큰바 인간관계를 지키는 예도(藝道)로서 사용된 것이다.

다만, 전체적으로 봤을 때, 교류(交流)를 읊은 것은 시(詩)가 많고, 사(詞)는 적다. 예를 들어 제1권에는 100수(首)의 시(詩)가 수록되어 있는데, 그 중 30수 정도가 특정 개인에 해당되는 것이다. 그러나 사(詞)는 제3권 54首, 제4권 57首, 제5권 59首의 사(詞) 가운데 사람에게 증정한 것은 어느 쪽이나 대체로 10수 정도이다. 이는 시사(詩詞)의 역사나 전통으로 보아도 증답(贈答)에는 사(詞)보다는 시(詩)가 적합하다는 것을 보여주고 있다.

교류를 보여주는 시사(詩詞)의 내용에는 누군가의 질문에 답한 것, 누군가에게 증정한 것, 누군가의 시에 화답한 것 등이 있다. 제1권에 보이는 교류 시(詩)의 질문의 내용은 다양하여, 佛·道의 비교나, 관리를 그만두고 구도(求道)를 하고 싶다, 평등이란 무엇인가, 72세에도 수행이 가능한가, 안락하게 지내는 문제등 이외에도, 방생(放生), 용호교구(龍虎交媾), 삼교(三教), 본성(本性), 선도(禪道), 생사(生死), 장생(長生), 수행(修行), 지결(指訣), 내사(內事) 등에 대한 질문이다. 제2권에도 학도(學道), 수심정성(修心定性), 귀천(貴賤), 식심견성(識心見性) 등의 문제에 답한 시(詩)가 보인다.

그리고 왕중양에게는 몇 명의 형과 조카가 있어 그들에게 준 시(詩)도 몇 수가 있다. 출정(出征)하는 조카에게 증정한 시 「贈姪」(卷十)에는

一首新詩贈七哥 予言切記莫蹉跎 遵隆國法行忠義 謹守軍門護甲戈  
飲膳共爲通揖讓 言談歌出用謙和 先人後己唯長策 矚看歸來唱凱歌

라고 되어 있어, 왕중양이 젊은 시절 유학(儒學)에 힘쓰고, 무술로 국가에 유용한 인물이 되고자 했던 면모를 떠 올리게 한다. 시의 내용은 세상의 상식 그 자체이고 도교와는 관계가 없다. 다만 다른 친척에게 준 시사(詩詞)에는 도(道)를 권유한 것이 많다.

이 교류를 보여주는 시사(詩詞)를 쭉 훑어보면 여러가지 전기(傳記) 자료에는 대체로 왕중양이 고향 사람이나 가족, 친척들로부터 머리가 이상한 괴짜로 취급되고 있었던 것으로 기록되어 있다. 왕중양은 그들로부터 떨어져 고립되어 있는 도사(道士)가 아니라 많은 이들과 교류가 있었던 것을 알 수 있다.

또 왕중양은 개인 대 개인이 아니라 때로는 몇 명의 사람들과 함께 시회(詩會) 같은 곳에 참가했다. 『全眞集』 제2권에는, 무공(武功)의 조청명(趙淸明)의 시에 화답한

三百六十金骨節 段段圓明有分別 地雷震雨出山頭 浣濯黃芽調白雪

라는 시가 보인다. 시의 내용은 체내의 원신(元神)·원기(元氣)의 수련(修練)을 기술한것으로 도사로서의 심정(心情)이 보인다. 이 시에 대해 후에 마단양은 다음과 같이 언급하고 있다. 『丹陽眞人語錄』).

중양(重陽)은 원래 문장이 훌륭했는데, 도를 터득하고 난 뒤에는 한층 뛰어나게 되었다. 장두탁자(藏頭拆字)나 은어련주(隱語聯珠) 등은 거의 생각하지 않아도 가능했다. 일찍이 「節」자로 압운(押韻)하는 시(詩)에 화답한 적이 있었는데, 사람들이 모두 화답하고 난 뒤에 마지막으로 왕중양이 화답했는데, 「三百六十金骨節」이라고 하여 사람들이 모두 감탄하며 신선(神仙)의 문장이라고 하였다.

단양(丹陽)이 물론 그 시회(詩會)에 참가했던 것은 아니었고 산동에서 섬서로 여행하고 입관(入關)한 뒤에 사람들로 부터 이야기를 들은 것이었다.

이 시(詩) 등은 실로 왕중양의 예도(藝道)의 빼어남을 보여주는 것이리라. 무공(武功)은 중양(重陽)의 고향과 가까운 곳이다. 따라서 중양은 앞에서 말했던 것처럼 고향의 모든 사람들에게서 취급을 받지 못했던 것은 아니었고, 어떤 사람들로 부터는 나름대로 평가되고 받아들여지고 있었던 것이다. 『全眞集』과 여러 자료를 세심하게 읽어보면 그것을 알 수 있다.

단양(丹陽)이 말하고 있는 것처럼 중양(重陽)은 장두(藏頭)나 은어(隱語) 등의 시사(詩詞)에 뛰어났는데, 『全眞集』 중에도 그러한 시사(詩詞)를 발견할 수 있다. 제6권에는 42首의 사(詞)가 수록되어 있는데, 전부가 장두(藏頭)의 사(詞)이다. 장두(藏頭)의 시사(詩詞)는 거의 한 글자의 장두(藏頭)이나, 두 글자의 장두(藏頭)도 약간 있다. 감추어진 문자를 찾으면서 읽는 시사(詩詞)에는 퀴즈를 푸는 것과 같은 재미가 있다. 오도(悟道)나 수도(修道)의 시사(詩詞)라고 하여도, 오락적인 면도 꽤 있었을 것이다.

탁자(拆字)의 예는 『중양교화집(重陽教化集)』(以下『教化集』으로 略記) 등에 다수 보인다. 연주(聯珠)의 시사(詩詞)는, 중양(重陽)의 작품은 전해지지 않으나 단양(丹陽)의 작품이 『동현금옥집(洞玄金玉集)』(以下『金玉集』으로 略記)에 보인다.

또, 특수한 시(詩)로서 「一字至七字詩」라는 것이 있는데 (『全眞集』卷一)、「詠茶」 외에 「酒·色·財·氣」에 대하여 다음과 같이 읊고 있다<sup>4</sup>.

「詠茶」 茶、茶。 瑤萼、瓊芽。 生空慧、出虛華。 清爽神氣、招召雲霞。  
 正是吾心事、休言世味誇。 一盃唯李白興、七椀屬盧全家。  
 金則獨能烹玉藥、便令傳透放金花。

「酒」 酒、酒。 惡唇、臙口。 性多昏、神不秀。 損敗眞元、消磨眉壽。  
 半酣愁腑腸、大醉摧心首。 於己唯恣猖狂、對人更沒慙忸。  
 不如不飲永醒醒、無害無災修九九。

「色」 色、色。 多禍、消福。 損金精、傷玉液。 摧殘氣神、敗壞仁德。  
 會使三田空、能令五臟惑。 亡殞一性靈明、絕盡四肢筋力。  
 不如不做永綿綿、無害無災長得得。

「財」 財、財。 作孽、爲媒。 唯買色、會招盃。 更令德喪、便惹殃來。

4 酒色財氣의 詩에 대해서는 拙著 173~174頁 參照.

積成三界苦、難脫九幽災。 至使增家豐富、怎生得免輪迴。

不如不要常常樂、無害無災每恢恢。

「氣」 氣、氣。 傷神、損胃。 騁猩猩、甚滋味。 七竅仍煎、二明若沸。

道情勿能轉、正法寧肯畏。 鬪勝各術儂、爭強轉爲亂費。

不如不作好休休、無害無災通貴貴。

중양(重陽)이 차(茶)를 노래한 시사(詩詞)는 이 외에도 있는데, 이 시를 포함해서 대체로 차에 의해 도(道)에 가까워지고자 하는 심정이 읊어져 있다. 주색재기(酒色財氣)의 금지에 대해서는, 주색재(酒色財) 삼해(三害)를 경계하는 문언(文言)은 예전부터 있었으나, 중양(重陽)은 여기에 기(氣)를 추가했다. 여순양(呂純陽)의 것으로 여겨지는 시(詩)로 「戒酒」「戒色」「戒財」「戒氣」가 있으므로, 중양은 선배의 설(說)을 계승하고, 나아가 더 확대시킨 것이었다<sup>5</sup>. 단양이 입도(入道)할 때에도 중양은 「酒色財氣」를 「반연애념(攀緣愛念), 우수사려(憂愁思慮)」와 같이 금하였고 (『教化集』 卷二), 후에 단양(丹陽) 역시 「비도식견(非道識見)」의 훈계(訓戒)로서 문인(門人)들에게 제시하고 있다 (『金玉集』卷五).

「一字至七字詩」에서는 一字에서 七字까지의 대구(對句)를 늘어 놓고, 마지막에는 비슷한 어구(語句)로 끝맺는 등의 골똥한 궁리를 통하여, 역시 도(道)의 경지에 이르는 것이 좋은 것이라고 읊고 있다. 평범하고 쉬운 어구(語句)를 사용하여 도(道)를 권유하는 이 시(詩)들은 실로 왕중양의 예도(藝道)가 어중간한 것이 아니었음을 여실히 보여주는 것이라고 말할 수 있을 것이다.

## 2. 왕중양(王重陽)의 가(歌)

『全眞集』 제9권에는 16首의 가(歌)가 수록되어 있다. 제10권, 제13권에도 각각1首가 있는데, 권10의 가(歌)는 범재보(范才甫)라는 개인에게 준 것이다. 그 외에 단양(丹陽) 개인에게 주었던 가(歌)가 4首 있고 (『教化集』卷一、卷二), 그것들을 포함하면, 왕중양의 가(歌)는 모두 22首가 남아 있다. 개인에게 준 것이 아닌 가(歌)의 제목을 열거하면 다음과 같다.

了了歌 竹杖歌 窈窈歌 元元歌 得得歌 惺惺歌 勸道歌 自歎歌 祕祕歌  
定定歌 逍遙歌 玄玄歌 達達歌 贈友歌 鐵罐歌 悟眞歌 瓦盆歌

가(歌)의 기본형은 三字·三字·七字·七字·七字로 2句와 3句, 5句가 운(韻)이다. 즉, 「○○

<sup>5</sup> 呂純陽의 「戒酒」「戒色」「戒財」「戒氣」의 詩는 『純陽眞人渾成集』 卷上에 보인다. 다만 呂純陽의 「氣」가 呼吸法의 氣인 것에 비하여, 重陽의 「氣」는 「生氣」의 氣로서, 重陽은 先輩의 용어를 계승하면서, 戒로서 보다 어울리는 意味로 바꿨던 것이다.

○、○○◎。○○○○○○◎。○○○○○○○、○○○○○○◎」의 형태로서, ◎가 운(韻)에 해당하는 글자이다. 단, 이 기본형을 충실히 지키는 것은 원원가(元元歌)와 철관가(鐵罐歌)뿐으로 나머지는 약간의 변화가 있다. 요요가(窈窕歌)는 전체가 5글자로 되어 있고, 권도가(勸道歌)나 정정가(定定歌), 현현가(玄玄歌), 달달가(達達歌), 오진가(悟眞歌)는 전체가 7글자로 되어 있다. 그런데, 기본형 三字·三字로 되어 있는 곳도, 가운데 점이 발음되지 않고 한 박자 쉬는 것으로 생각하면, 합쳐서 7이 되기 때문에, 가장 기본이 되는 박자는 7이라고 볼 수 있다. 가(歌)라고는 하지만, 멜로디는 중요하지 않고, 리듬만이 부각되고 있는 것이 아닐까 생각된다.

이제, 왕중양 가(歌)의 예로서, 기본형을 지키고 있는 「元元歌」를 들어보겠다.

父雖父、母雖母。論著親兮沒說語。只爲當時鑄我身、至今日常懷古。  
 兒非兒、女非女。妻室恩情安可取。總是冤家敵面讎、爭如勿結前頭苦。  
 我咱悟、我咱補。喚出從來清靜主。要見玲瓏好洞庭、須開端的眞門戶。  
 便知宗、便知祖。了了惺惺歸紫府。離鳳空陪北海龜、甲龍枉伴西山虎。  
 仗靈刀、擎慧斧。擘破崑崙將寶數。萬顆明珠戴玉冠、無窮彩艷衣金縷。  
 這元元、回光觀。五五不離二十五。依此行持依此修、姓名預錄長生簿。

필자가 어렸을 때에는 학교 운동회에서 모두가 장단을 맞추어서 三三七 박수로 응원을 하곤 했다. 응원단장이 부채를 펼치고 큰 소리로 「三三七 박자」라고 구령을 하면 학급 전원이 그 부채의 움직임에 따라 三三七 박수를 쳤다. 그 리듬이 왕중양 가(歌)의 리듬과 실로 비슷하다. 그 리듬은 사람들에게 지극히 자연스러운 리듬일 것 같다.

그러나, 가(歌)의 기본형은 왕중양이 발명한 것은 아니다. 唐·현각(玄覺:665~713)의 『영가증도가(永嘉證道歌)』<sup>6</sup>의 형태에 근거하고 있는 것이다. 이 『증도가(證道歌)』는 널리 사회에 영향을 끼친 유명한 것으로, 중양보다 약간 후배인 주희(朱熹:1130~1200)가 이일본수(理一分殊)의 사상을 구축할 때, 이 노래의 「一月普現一切水、一切水月一月攝」라는 구(句)를 인용하여 논증(論證)했다고 한다<sup>7</sup>.

『證道歌』의 기본형은 「證實相、無人法。剎那滅卻阿鼻業。若將妄語誑衆生、自招拔舌塵沙劫。頓覺了、如來禪。六度萬行體中圓。夢裏明明有六趣、覺後空空無大千。……」과 같이 「○○○、○○◎。○○○○○○◎。○○○○○○○、○○○○○○◎」인데, 압운(押韻) 형식을 포함하여 중양은 전면적으로 이에 근거하고 있는 것이다. 『證道歌』의 대부분이 이 기본형이고, 약간의 개소에서, 三字·三字가 七字로 되어 있다. 왕중양은 물론 그 점까지도 모방하고 있는 것이다.

6 玄覺 『永嘉證道歌』、石峻·樓宇烈·方立天·許抗生·樂壽明編 『中國佛教思想資料選編』 第二卷 第四冊、中華書局、1983年6月.

7 前注所引 『資料選編』 122頁.

### 3. 분리십화(分梨十化)의 가르침

왕중양은 단양(丹陽) 부부를 입교시킬 작정으로, 大定7年(1167) 10月1일부터 大定8年(1168) 1月10일까지의 백일(百日)간 전진암(全眞庵)에 틀어박혀 교화(教化)했다. 그것이 분리십화(分梨十化)의 교화(教化)이다. 전진암(全眞庵)은 섬서(陝西)에서 멀리 떨어진 영해(寧海)의 모평(牟平)까지 와 준 중양을 위해서 단양이 자택의 남쪽 정원에 설립한 암자이다. 중양은 거기에서 묵으며 전신전령(全身全靈)을 다해 부부를 교화했다. 그 효과가 있어, 단양은 분리십화의 교화가 끝난 후 한달 정도 있다가 입교하였다. 처 손고(孫姑)가 입교한 것은 이듬 해였다.

분리십화의 교화가 진행되고 있을 때 중양과 단양 사이에 주고받았던 시사(詩詞)는 손고(孫姑)에게 보낸 약간의 시(詩)를 포함하여 全88首가 『중양분리십화집(重陽分梨十化集)』(上卷·下卷. 以下『分梨』로 略記)에 수록되어 있다. 중양에게 있어 분리십화(分梨十化)의 가르침은 실로 명운을 걸었던 것으로, 자신의 도교(道敎)가 세상에 남느냐의 여부가 단양의 입교에 달려 있었다. 따라서 분리십화의 가르침을 예도(藝道)의 레벨에서 이해하는 것은 다소 벗어나는 감이 있으나, 교화(教化)의 방법에는 곳곳에 치밀한 궁리가 고안되어져 있기에, 그것들을 일종의 예(藝)로 파악한다고 해서 꼭 황당무계하다고 만은 할 수 없을 것이다.

이제 『分梨』와 기타의 자료에 기초하여 확실하지 않은 부분은 추정을 해 가면서 정리하자면 다음과 같다.

먼저 백일(百日)을 순일(旬日)로 나누고, 10개의 순일(旬日)의 시작일에 배(梨)를 주었다. 10月1日에는 통째로 한 개를 단양(丹陽)에게, 11日에는 양분해서 부부에게, 21日에는 삼분(三分)해서 一切(陽)을 단양(丹陽)에게 二切(陰)을 손고(孫姑)에게, 11月1日에는 사분(四分)해서 부부에게, 11日에는 오분(五分)해서 三切을 단양(丹陽)에게 二切을 손고(孫姑)에게, 21日에는 육분(六分)해서 부부에게, 12月1日에는 칠분(七分)해서 三切을 단양(丹陽)에게 四切을 손고(孫姑)에게, 11日에는 팔분(八分)해서 부부에게, 21日에는 구분(九分)해서 五切을 단양(丹陽)에게 四切을 손고(孫姑)에게, 1月1日에는 십분(十分)해서 부부에게 주었다. 배를 부부에게 주었던 것은 모두 10회(第1회째는 단양에게만 주었으나)이고, 그래서 「分梨」해서 「十化」했다는 것이다.

「梨」는 「離」를 상징(象徵)하여 부부의 이별이나, 가족·세상과의 이별을 의미한다. 분할(分割)은 지극히 규칙적으로 실행되고, 그 숫자가 늘어갈수록 「離」의 무거움도 증대되는 것이다. 최초 자르지 않은 단계부터 분할해 가는 단계의 수를 모두 더하면 55가 된다. 이 숫자는 전통적으로 말하면 천지생성(天地生成)의 수(數)인데, 이렇게 분리(分梨)의 행위를 10회 거듭함으로써 모든 것이 천지(天地)의 활동 안에 위치 지어지는 것이다.

순일(旬日)의 가운데 날, 즉 6이 붙은 날에는 부부에게 토란[芋]과 밤[栗]을 6개씩 주었다<sup>8</sup>. 다

<sup>8</sup> 『金蓮正宗記』 「丹陽馬真人」에는 「每五日芋栗各六枚」로 나오나 『金蓮正宗仙源像傳』 「重陽子」에는 「師初鎖環之一日、以梨一枚與宜甫啖之。每六日賜芋栗各六枚」로, 『歷世眞仙體道通鑑續編』 「王嘉」에는 「至於分梨與芋栗、令宜甫夫婦食之、各有其數」로 되어 있다. 적어도 「五日」은 「六日」의 잘못일 것이다.

만, 여러가지 전기자료(傳記資料)나 토란 · 밤과 함께 주었던 시사(詩詞)를 읽어보아도 부부 각자에게 토란 6개, 밤 6개를 준 것인지, 부부를 한 조(組)로 하여 6개의 토란과 6개의 밤을 주었던 것인지는 명확치 않다.

졸저(拙著)에서는, 최초로 토란 · 밤을 주었던 10月 6日의 「贈丹陽夫婦」라는 시(詩)에 「唯公芋栗兩般餐、道味應同此味甘、六六正當呼十二、前三三與後三三」라 되어 있는 것에서 착안하여, 단순하게 6개의 토란과 밤을 3개씩 나누어 부부 각자에게 주었던 것이 아닐까 하고 생각했던 것이었으나<sup>9</sup>, 부부 각자에게 토란 6개, 밤 6개씩 주었을 가능성도 있다.

구체적 행위가 아직 명료하지는 않으나, 백일(百日) 교화의 첫날, 배[梨]를 자르지 않고 단양(丹陽)에게 주었던 날의 「贈丹陽絕句」에는 「成一今朝正一時、渾梨滋味怎生知、若能會飲西江水、直與王風緊廝隨」라고 되어 있고, 이 「若能會飲西江水」는 방거사(龐居士)와 마조(馬祖)의 문답을 근저(根底)로 한 것으로, 역시 「前三三與後三三」도 원래는 선(禪)의 용어이며<sup>10</sup>, 단순히 내단술(內丹術)의 용어로 이해하기는 어려운 면이 있다. 「三三」은 다만 「六」을 분해(分解)하여 말한 것에 지나지 않을 지도 모르는 것이다.

자의(字義)로서는 「芋」는 「遇」를, 「栗」은 「立」을 의미한다고 한다. 이는, 『分梨』안의 중양(重陽)의 예주궁사(藥珠宮詞)에 계운(繼韻)한 단양(丹陽)이 지은 사(詞)의 주(注)에 근거한 해석이다. 우(遇)는 단양(丹陽)부부가 중양(重陽)과 만난[遇]것, 도(道)와의 조우(遭遇)등의 상징으로 이해할 수 있다. 울(栗)은 보통 「慄」과 통하며 긴장감을 상징하므로, 입(立)이라 한 해석은 난해(難解)하다. 단양(丹陽)은 앞의 예주궁사(藥珠宮詞) 중에서, 아들 세 명은 이미 장성하여 독립(獨立)하였다라는 해석을 하고 있다. 따라서 전체적으로 보면 「梨」로 가족이나 세상과 이별하고, 「芋」로 중양(重陽)이나 도(道)와 만나고, 「栗」로 도사(道士)로서 자립한다고 하는 것을 의미시키고 있다고 볼 수 있을 것이다.

이러한 자의(字義)의 상징을 이용하는 것 외에, 중양(重陽)은 이(梨) · 우(芋) · 울(栗)과 함께 주었던 시사(詩詞)의 순서나, 1이 붙은 날, 6이 붙은 날의 사이에 반드시 시사(詩詞)를 주었던 것, 자기 자신에게 부여한 엄격한 생활환경 등, 생각할 수 있는 모든 방법을 사용하여 단양(丹陽)을 도(道)에 유인(誘引)했다. 만일 『分梨』에 나오는 시사(詩詞)를 철저히 이해할 수 있다면, 중양(重陽)의 궁리를 더 확실하게 알 수 있을 것이다. 한눈 팔지 않고 수도하는 것과는 다르게, 그런 궁리들의 안에는 예(藝)의 요소도 다분히 있었을 것이라고 생각된다.

#### 4. 중양(重陽)과 『악장집(樂章集)』

<sup>9</sup> 注3 所揭拙著169頁.

<sup>10</sup> 注3 所揭拙著 172頁과 175頁의 注2、3를 參照.



중양(重陽)은 입도(入道) 이전 집안 일을 돌보지 않고 술에 빠져 세월을 보냈다. 그러나, 그런 가운데서도 서서히 도를 향하는 마음이 양성되어 가고 있었던 듯한데, 47세 때의 「해패령(解佩令)」이라는 사(詞)에 「愛看柳詞、遂成」(『全眞集』卷七)이라 하고,

平生顛僂，心猿輕忽。樂章集、看無休歇。逸性攄靈，返認過、修行超越，仙格調、自然開發。  
四句七上，慧光崇兀。詞中味、與道相調。一句分明，便悟徹、耆卿言田，楊柳岸、曉風殘月。

라 읊었다. 어리석고 경솔한 일상생활에서, 유영(柳永: 字는 기경(耆卿))의 『악장집(樂章集)』을 좋아하여 그 사(詞)에 탐닉하고 기분을 방종하게 하는 사이에 오히려 도(道)에 가까워졌다고.

중양은 오도(悟道) 이후의 심정을 표현하는데 있어 압도적으로 사(詞)를 많이 이용하였고, 『樂章集』을 죽을 때까지 가까이하였는데, 그것은 괴로웠던 고향 생활에서 마음의 괴로움을 달래 주던 것으로부터 생겨난 결과였다. 그 체험이 「善於屬文、才思敏捷」<sup>11</sup>이었던 재능과 결부되어 개화(開花)한 것이 실로 다양한 곡조의 사(詞)였다.

「심원(心猿)」은 「의마심원(意馬心猿)」으로서 중양(重陽)의 시사(詩詞)에 등장하는 상투구(常套句)인데, 외계(外界)의 일로 괴로워하는 종잡을 수 없는 기분을 말한다. 「기경언전(耆卿言田)」은 「유영(柳永)의 사(詞)에서 볼 수 있는 풍부한 단어의 논밭」이라는 의미로 생각되고, 유영의 통칭(通稱)인 유둔전(柳屯田: 屯田員外郎)의 「田」에서 착상된 것이리라. 「양류안(楊柳岸)、효풍잔월(曉風殘月)」은 『樂章集』 중의 표현이다. 유영(柳永)의 사(詞)는 소조[雙調]의 「우림령(雨霖鈴)」으로, 아주 유명한데 전문(全文)은 다음과 같다<sup>12</sup>.

寒蟬淒切。對長亭晚，驟雨初歇。都門帳飲無緒，留戀處、蘭舟催發。執手相看淚眼，  
竟無語凝噎。念去去、千里煙波，暮靄沈沈楚天闊。  
多情自古傷離別。更那堪、冷落清秋節。今宵酒醒何處，楊柳岸、曉風殘月。此去經年，  
應是良辰、好景虛設。便縱有、千種風情，更與何人說。

이 사(詞)는 가을 날 도읍을 떠나는 사람의 이별의 심정을 읊은 것으로, 양유(楊柳) 운운하는 것에 특별히 깊은 의미는 없는 것 같다.

중양(重陽)이 이를 인용한 의도는 잘 모르겠지만, 풍(風)과 월(月)의 대응(對應)은 중양의 사(詞)에서는 깨달음의 경지를 나타내는 듯하고, 유영(柳永)의 사(詞)의 전구(前句) 「지금 마신 저녁 술은 어디에서 깼 것인가?」를 받아서, 취했으므로( 즉, 미혹하므로) 정신을 차려 깨닫는다는 의미로 사용한 것으로 보인다.

중양은 그 후에도 계속 『樂章集』을 가까이했던 듯하다. 중양은 죽기 2개월 정도전인 大定9年

<sup>11</sup> 『七眞年譜』所引北平·王粹所撰『傳』.

<sup>12</sup> 이 詞에는 倉石武四郎·須田禎一氏の 翻譯이 있다. 倉石武四郎編 『宋代詞集』平凡社·中國古典文學大系 20、1970年3月.

( 1169 ) 10月 사철(四哲: 馬丹陽、譚長眞、劉長生、丘長春) 을 데리고 개봉(開封)의 자기왕씨(磁器王氏)의 여관에 도착했다. 그 시기에 마침 동지단주(同知單州)의 맹종헌(孟宗獻: 字는友之) 이 모친상을 당하여 귀향해 있었다. 『역세진선체도통감속편(歷世眞仙體道通鑑續編)』( 以下 『續編』으로 略記 ) 「王嘉」에는 중양(重陽)과 맹종헌(孟宗獻) 사이에 다음과 같은 일이 있었다고 전해진다.

우지(友之: 맹종헌)가 친교를 맺고 있는 인물 중에 신평선생(神風先生) 두가(杜哥)라는 자가 있었는데, 예언을 하면 모두 적중을 시키므로 우지는 그를 선인(仙人)으로 응대하였다. 일찍이 「四魁의 事」를 예언했는데, 어느 날 홀연히 우지에게 찾아와서 「원수(元帥)께서 오셨으므로, 나는 인사를 드리러 가야된다」고 말했다. 우지(友之)가 하인을 시켜 그 뒤를 미행하게 하니, 두(杜)는 곧장 왕씨(王氏) 집에 들어가서 한쪽 무릎을 꿇고 인사를 했는데, 중양(重陽)은 누워서 책을 읽으며 마치 무시하는 듯하였다. 우지(友之)는 평소 두(杜)를 존경하고 있었으므로, 이 일을 듣고 몹시 놀랐다. 두(杜)가 두번째로 찾아갔을 때, 중양은 비로소 한번 흘깃 쳐다보았고, 세번째 갔을 때, 웃으며 두(杜)를 보았다. 두(杜)는 펄쩍펄쩍 뛰면서 기뻐하며 돌아왔다.

이를 본 우지(友之)도 찾아가서 면회를 했다. 중양(重陽)은 책을 읽으며 인사를 하지 않았다. 「무슨 책을 읽고 계십니까?」하고 물어도 대답하지 않는다. 책을 쳐다보니 『악장집(樂章集)』이었다. 「완본(完本)입니까?」라고 묻자, 「한 권뿐」이라는 대답이었다. 우지(友之)는 「집에 전집(全集)이 있는데 보여드리겠습니다」 하고 곧장 모시고 갔다.

중양(重陽)은 개봉(開封)에 도착했던 날부터, 단양(丹陽)을 포함한 4명을 변화가에 내보내 구걸을 시켜 한 근짜리 잉어를 사오게 하여 끓여 먹었다. 한 근이 안되면 먹지 않았다. 우지(友之)는 몹시 곤혹스러워 속으로 생각하였다. 「도인(道人)이 『악장집(樂章集)』을 보는 것 부터가 이미 문제가 있지. 게다가 물고기를 먹는데 반드시 한 근이어야 하다니... 도대체 무슨 생각이야?」라고.

어느 날 「『樂章集』은 다 보셨습니까?」하고 물으니, 중양(重陽)은 아무 말도 하지 않고, 다만 그 구본(舊本)을 내밀었다. 우지(友之)가 보니, 행간의 공백에 한 편 한 편에 화답하는 시를 전부 적어 놓았다. 무심코 그만 「신선의 언어다」라고 감탄하고 곧 집에 돌아와 목욕하고 의복을 갈아 입은 다음에 향을 사르고 가르침을 청했다. 나날이 존경하는 마음이 깊어가니, 중양(重陽)은 그 때부터는 물고기를 먹는 일을 하지 않았다. 생각건대, 우지(友之)를 큰 잉어에 비유하고, 일부러 그것을 나타내 보인 것이리라.

이 『續編』의 이야기를 보아도 중양(重陽)이 죽기 직전까지 『樂章集』을 가까이했던 것을 알 수 있다. 우지(友之)가 입교하게 된 가장 큰 이유는 유영(柳永)의 사(詞)에 화답한 중양(重陽) 사(詞)의 언어였다. 두모(杜某)를 후하게 대우했던 것을 보아도 우지(友之)에게 본래 신선지향(神仙志向)이 있었던 것을 알 수 있지만, 중양(重陽)의 문장표현에도 당대 일류의 지식인이었던 우지(友之)의 마음을 움직일 정도의 박력이 있었던 것이다. 실로 중양(重陽)의 예(藝)가 지닌 힘이 대단했음을 느낄 수 있는 이야기이다.

한 근짜리 잉어를 끓여서 먹었던 것은 물론 비유(比喻)·음통(音通)에 근거한 교화방법이다. 한 근은 대단(大丹)을 의미하고 있고, 끓이는 것에는 도교의 수행단계를 보여주는 화후(火候)가 상징되

어 있다. 즉, 수화(水火)의 교합, 원신원기(元神元氣)의 교류(交流)이다. 먹는 것은 대단(大丹)이 체내에 받아들여지고, 체내에 존재하는 것을 보여주고 있다. 잉어는 우지(友之)를 뜻하는 것일 텐데, 「理」의 의미를 집어넣어 우지(友之)에게 선기(仙機)가 있는 것을 상징하고 있는 것이다. 중양(重陽)의, 도사(道士)에게는 있을 수 없는 이러한 행위는, 우지(友之)에게는 겉으로 보았을 때 그 의미를 알 수 없는 것이었다. 『樂章集』에 써넣은 화답하는 사(詞)를 읽고 나서야 그 의미가 이해되었던 것이다.

중양에 의한 우지(友之) 교화의 경위(經緯)는 중양의 예(藝)의 깊이를 보여주고 있는데, 중양(重陽)의 사(詞)와 『樂章集』의 사(詞)를 주의 깊게 대비시켜 검토해 보면 한층 더 중양의 마음 속 깊은 곳까지 더듬어 볼 수 있을 것이다.

## 소결(小結)

이 글은 왕중양(王重陽)의 활동 중에서, 시사(詩詞)를 지어 신자(信者)나 제자들에게 주거나, 시사(詩詞)의 문언(文言)을 장두(藏頭)로 하여 퀴즈와 같은 느낌을 주거나, 시회(詩會)에 참가하여 함께 창작을 즐긴다거나, 가(歌)를 읊어 포교를 하는 등의 사람들을 즐겁게 해 주는 면, 이른바 오락적인 면에 주목하고, 그것을 예(藝)로 파악을 하여 중양(重陽)의 예도(藝道)에 대해서 고찰한 것이다.

중양(重陽)의 시사(詩詞)는 엄청난 수에 이르러, 상세하게 분석하면 중양의 예(藝)의 폭과 깊이를 느낄 수 있으나, 이 글은 그 책의 일부를 분석한 것에 그친다. 가(歌)에 대해서도 그 형태의 유래에 대해 약간 고찰한 것에 지나지 않는다.

분리십화(分梨十化)의 교화에 대해서는, 이(梨), 우(芋), 울(栗)의 음통(音通)에 의한 상징성과 수(數)의 의미에 대해 약간의 고찰을 하였다. 단, 시사(詩詞)의 분석 등은 아직 불충분하다. 『樂章集』은 중양 연구에 있어 지극히 중요하고 중대한 의미를 지니고 있으나, 아직 충분한 연구가 되어 있다고는 말하기 어렵다. 『樂章集』이 연약한 자녀의 정(情)과 관계 있는 책이라는 상식을 넘어서, 중양(重陽)이 그 사(詞)에 화답한 심정을 보다 깊이 탐구해 보고 싶다.

論文譯者: 金性秀(韓國·大巡宗教文化研究所研究員)



# 王重陽と藝道

蜂屋邦夫  
東京大・名譽教授

## はじめに

前年度に引き續いて今年度のテーマも「東方文明と藝道」であるが、今回は全眞教の開祖・王重陽（1112～1170）の藝道について考えたい。むろん、道士としての修行は藝とは関係ないが、重陽の宗教活動には窮極の道を求めて全身全霊で修行や教化に没頭する面と、いわばその周邊とも言うべき緩やかな活動面がある。周邊の活動面とは、詩や詞を書いて信者や弟子に與えるとか、歌を唱って布教するとか、儀式を共にして共感を圖るなどの行爲である。これらの活動には、人々を喜ばす面、すなわち娯樂的な面も相當に含まれており、それらを藝として捉えても、それほど的外れではないと考える。本稿は、そうした面を藝道として認識し、重陽における藝道について考えたものである。

王重陽の活動の一面を藝道として捉えるのは筆者の勝手な考えであるが、藝道という言葉は、日本では一定の意味内容を持っており、たとえば岩波書店から刊行された日本思想大系の1冊である『近世藝道論』には、茶道、花道、香道、劍道、浄瑠璃、歌舞伎などに関する書物が収録されている<sup>1</sup>。

この書物の解説には、「藝道というのは、藝を實踐する道である。藝とは、肉體を用いて、踊ったり、演じたり、畫いたり、嗅いだり、味わったり、話したり、弾いたり、等々、體の全體または一部をはたらかすことによって、文化價値を創りだすとか、または再創造するとかをする、そのはたらきをいう。……それぞれの文化領域における具體的な實踐法、それが道である。歌・弓・馬・箏・槍・落語等々、さまざまなジャンルにあつて、それを演じる演じ方、それが藝道である」<sup>2</sup>とある。

『近世藝道論』には日本思想大系中の別な本に収録された分野は省かれているから、筆者は、茶道や花道等々に加えて、詩や俳句、小説、歌などの創作や實踐を加えれば、藝道の内容としては、より完璧になるのではないかと考える。

また、藝道の「道」には、實踐法であると同時に、たとえば茶道の奥義を窮めることによって何事にも囚われない自由な境地に至るというように、何か精神的で崇高な世界が意識されるのが普通である。つまり藝道は、一つの言葉としては藝を一定の仕方で演じることであるが、茶道や劍道など、特殊な個々の藝道においては「道」は限りなく深遠な境涯を意味している、と思われる。

筆者は、こうした事情は中國の藝道にもおおむね當てはまるであろうと考えているが、一つの言葉としては技術という意味が強いようである。すなわち、茶道や花道、劍道などという場合に比べて、道の重みは軽くなっている。だが、これを一つの言葉ではなく、藝と道とに分解し、これらを對比させて考えた場合には、古來の傳統的意味の重みが大きくなるように思われる。すなわち、道が人としての窮極的なあり方を示すものであるのに對し、藝は六藝に代表されるように窮極的目標に至る

<sup>1</sup> 『近世藝道論』岩波書店、日本思想大系61、1972年1月。

<sup>2</sup> 西山松之助「近世藝道思想の特長とその展開」、『近世藝道論』585～586頁。

手段・方法にとどまる、と思われるのである。

この藝と道との関係は、重陽が懸命に體得しようとした道と、詩詞の贈答や布教の歌その他の、微妙に娯楽的な面もある活動に見られる藝の領域との関係にも當てはまるであろう。したがって本稿は、重陽の道士としての本領を考究したものではなく、少し横からその活動を眺めたものである。なお、本稿は拙著『金代道教の研究—王重陽と馬丹陽—』<sup>3</sup>を基としている。重陽と丹陽の生涯や教説などの詳細は拙著を参照されたい。

## 1. 王重陽の詩詞

重陽は道に関する講話を少数ながら残しているが、彼の作品として圧倒的に多いのは詩詞である。その大多数は修道や悟道、示教の作品であるが、さまざまな人とやり取りした贈答の詩詞もかなりある。それらには、必ずしも道教に関わるものばかりではなく、日常の心構えなどを論じた平明なものも含まれる。

『重陽全真集』（以下『全真集』と略記）は馬丹陽が出版した重陽の主著であり、十三巻から成るが、もともとは第九巻で終わっていた。第一巻、第二巻は詩であり、第三巻から第八巻までは詞、第九巻は歌や頌がおもな内容で、末尾には「辭世頌」がある。第十巻以下は後世の増補部分で、第十巻はほとんど詩、第十一巻以下はほとんど詞である。

『全真集』には人々との交流の結果詠まれた詩詞がかなりある。その場合、詩詞は、いわば人間関係を保つ藝道として使われているわけである。

ただ、全體しては、交流を詠んだものは詩に多く、詞に少ない。たとえば、第一巻には百首の詩が収録されているが、そのうち30首ほどが特定の個人に宛てたものである。しかし詞については、たとえば第三巻54首、第四巻57首、第五巻59首の詞のうち、人に贈ったものは、いずれも大體十首ほどである。これらは、詩詞の歴史や傳統から言っても、贈答には詞よりも詩の方が適していたということを示している。

交流を示す詩詞の内容には、誰かの質問に答えたもの、誰かに贈ったもの、誰かの詩に和したものなどがある。第一巻に見える交流の詩の、質問の内容はさまざまであり、佛・道の比較や、官吏を辭めて求道したい、平等とは何か、七十二歳でも修行可能か、安樂に過ごす問題などのほか、放生、龍虎交媾、三教、本性、禪道、生死、長生、修行、指訣、内事などについての質問である。第二巻にも、學道、修心定性、貴賤、識心見性などの問題に答えた詩が見える。

また、重陽には複数の兄や甥などがあり、それら身内に贈った詩も何首かある。出征する甥に贈った詩「贈姪」（卷十）には、

一首新詩贈七哥 予言切記莫蹉跎 遵隆國法行忠義 謹守軍門護甲戈

<sup>3</sup> 蜂屋邦夫『金代道教の研究—王重陽と馬丹陽—』東京大學東洋文化研究所・汲古書院、1992年3月。中國語訳：海外道教學譯叢、欽偉剛譯『金代道教研究—王重陽與馬丹陽—』中國社會科學出版社、2007年6月。

飲膳共爲通揖讓 言談歌出用謙和 先人後己唯長策 佇看歸來唱凱歌

とあり、重陽が若いころ儒學に勵み、また武術によって國家有用の人物たらんとした面貌を思いおこさせる。詩の内容は世の中の常識そのものであり、道教とは関係ない。ただし、他の身内に贈った詩詞には道に誘ったものが多い。

これらの交流を示す詩詞に目を通せば、傳記諸資料には、おおむね重陽が郷里の人々や家族親戚から頭のおかしい變人として扱われたと書かれているが、重陽はそれらの人々から孤絶した道士ではなく、大勢の人と交流があったことが分かる。

また重陽は、個人対個人ではなく、時には何人かの人々と一緒に詩會などにも参加した。『全眞集』第二卷には、武功の趙清明の詩に和した

三百六十金骨節 段段圓明有分別 地雷震雨出山頭 浣濯黃芽調白雪

という詩が見える。詩の内容は、体内の元神・元氣の修練を述べたもので、道士としての心情が見える。この詩について、後に丹陽が次のように言及している（『丹陽眞人語録』）。——重陽はもともと文章が上手であったが、了道の後にはさらに巧みになった。藏頭拆字や隱語聯珠などは、ほとんど考えないでできる。かつて「節」字で押韻する詩に和したことがあり、人々がみな和し終わって、重陽が最後に和したが、「三百六十金骨節」とあり、人々はみな感嘆して神仙の言葉だとした、と。丹陽は、もちろんその詩會に参加していたわけではなく、山東から陝西に旅して、入關の後に、人々からこの話を聞き知ったのである。

この詩などは、まさに重陽の藝道の巧みさを示したものであろう。武功は重陽の故郷に近い地である。したがって重陽は、先にも述べたように、故郷のすべての人々からまったく相手にされなかったわけではなく、ある人々からはそれなりに評價されて受け入れられていたのである。『全眞集』その他の資料を丹念に讀めば、そのことが分かる。

丹陽が述べているように、重陽は藏頭や隱語などの詩詞に巧みであり、『全眞集』中にも、そうした詩詞を探ることができる。第六卷には42首の詞が収められているが、すべてが藏頭の詞である。藏頭の詩詞は、ほとんど一字の藏頭であるが、二字の藏頭もわずかにある。隠された文字を探しながら讀む詩詞には、クイズを解くような楽しみがあったに違いない。悟道や修道の詩詞であるとしても、娯樂としての側面もかなりあったであろう。

拆字の例は『重陽教化集』（以下『教化集』と略記）などに多く見られる。聯珠の詩詞は、重陽の作品は傳わらないが、丹陽の作品が『洞玄金玉集』（以下『金玉集』と略記）に見える。

また、特殊な詩として「一字至七字詩」なるものがあり（『全眞集』卷一）、「詠茶」の他、「酒・色・財・氣」について次のように詠んでいる<sup>4</sup>。

「詠茶」 茶、茶。 瑤萼、瓊芽。 生空慧、出虛華。 清爽神氣、招召雲霞。

4 酒色財氣の詩については、拙著173～174頁参照。

正是吾心事、休言世味誇。 一盃唯李白興、七椀屬盧全家。

金則獨能烹玉藥、便令傳透放金花。

「酒」 酒、酒。 惡唇、贓口。 性多昏、神不秀。 損敗真元、消磨眉壽。

半酣愁腑腸、大醉摧心首。 於己唯恣猖狂、對人更沒慙忸。

不如不飲永醒醒、無害無災修九九。

「色」 色、色。 多禍、消福。 損金精、傷玉液。 摧殘氣神、敗壞仁德。

會使三田空、能令五臟惑。 亡殞一性靈明、絕盡四肢筋力。

不如不做永綿綿、無害無災長得得。

「財」 財、財。 作孽、爲媒。 唯買色、會招盃。 更令德喪、便惹殃來。

積成三界苦、難脫九幽災。 至使增家豐富、怎生得免輪迴。

不如不要常常樂、無害無災每恢恢。

「氣」 氣、氣。 傷神、損胃。 騁猩猩、甚滋味。 七竅仍煎、二明若沸。

道情勿能轉、正法寧肯畏。 鬪勝各銜僂僂、爭強轉爲亂費。

不如不作好休休、無害無災通貴貴。

重陽には茶を詠んだ詩詞が他にもあり、この詩を含めて、おおむね茶によって道に近づく心情が詠まれている。酒色財氣の戒めについては、酒色財の三害を戒める文言は古くからあるが、重陽はこれに氣を加えた。呂純陽のものとされる詩に「戒酒」「戒色」「戒財」「戒氣」があるので、重陽は先輩の説を継承し、さらに広めたのである<sup>5</sup>。丹陽の入道に当たっても、重陽は「酒色財氣」を「攀縁愛念、憂愁思慮」と並べて戒めており（『教化集』巻二）、後に丹陽もまた「非道識見」の訓戒として門人に示している（『金玉集』巻五）。

「一字至七字詩」では一字から七字までの對句を並べ、最後は似た語句で締めるなどの工夫を凝らし、やはり道の境地に至るのが良いのだ、と詠んでいる。平明な語句で道に誘うこれらの詩は、まさに重陽の藝道が半端なものではなかったことを如實に現わしていると言えるであろう。

## 2. 王重陽の歌

『全眞集』第九巻には16首の歌が収録されている。第十巻、第十三巻にもそれぞれ1首があるが、巻十の歌は范才甫という個人に贈ったものである。その他、丹陽個人に贈った歌が4首あり（『教化集』巻一、巻二）、それらを含めれば、重陽の歌としては全體で22首が残されている。いま、個人宛でない歌の題名を列挙すれば、次のようである。

了了歌 竹杖歌 窈窈歌 元元歌 得得歌 惺惺歌 勸道歌 自歎歌 祕祕歌  
定定歌 逍遙歌 玄玄歌 達達歌 贈友歌 鐵罐歌 悟眞歌 瓦盆歌

<sup>5</sup> 呂純陽の「戒酒」「戒色」「戒財」「戒氣」の詩は、『純陽眞人渾成集』巻上に見える。ただし呂純陽の「氣」が呼吸法の氣であるのに對し、重陽の「氣」は「生氣」の氣で、重陽は先輩の言葉を受け継ぎながら、戒として、よりふさわしい意味に變えたのである。



歌の基本形は三字・三字・七字・七字・七字で、第二句と第三句、第五句が押韻する。すなわち、「○○○、○○◎。○○○○○○◎。○○○○○○○、○○○○○○◎」の形で、◎が押韻する字である。ただ、この基本形を忠実に守っているのは元元歌と鐵罐歌だけで、あとは若干の變化がある。窃窃歌は、すべて五字であり、勸道歌や定定歌、玄玄歌、達達歌、悟眞歌は、すべてが七字である。そこで、基本形の三字・三字になっている箇所も中の一字は發音されないだけで、合わせて七であり、もっとも基本になっている拍子は七であると考えられる。歌とは言うけれども、メロディは重要ではなく、リズムだけが印象づけられるものではないか、と思われる。

いま、重陽の歌の例として、基本形を守った「元元歌」を示しておこう。

父雖父、母雖母。論著親兮沒說語。只爲當時鑄我身、至令日常懷古。  
兒非兒、女非女。妻室恩情安可取。總是冤家敵面讎、爭如勿結前頭苦。  
我咱悟、我咱補。喚出從來清靜主。要見玲瓏好洞庭、須開端的眞門戶。  
便知宗、便知祖。了了惺惺歸紫府。離鳳空陪北海龜、甲龍枉伴西山虎。  
仗靈刀、擎慧斧。擘破崑崙將寶數。萬顆明珠戴玉冠、無窮彩艷衣金縷。  
這元元、回光觀。五五不離二十五。依此行持依此修、姓名預錄長生簿。

筆者が子どもの頃には、學校の運動會で皆が調子を合わせてよく三三七の手拍子で應援した。應援團長が、持った扇子を廣げて大聲で「三三七拍子」と號令をかけると、クラスの全員がその扇子の動きに合わせて三三七の手拍子を打つ。そのリズムが重陽の歌のリズムとまことによく似ているのである。このリズムは、人にとって極めて自然なリズムなのであろう。

だが、歌の基本形は重陽の發明になるものではない。唐・玄覺（665～713）の『永嘉證道歌』<sup>6</sup>の形に據っているのである。この『證道歌』は廣く社會に影響を與えた有名なもので、重陽よりほんの少し後輩の朱熹（1130～1200）が理一分殊の思想を構築したときに、この歌の「一月普現一切水、一切水月一月攝」の句を引用して論證したという<sup>7</sup>。

『證道歌』の基本形は「證實相、無人法。剎那滅卻阿鼻業。若將妄語誑衆生、自招拔舌塵沙劫。頓覺了、如來禪。六度萬行體中圓。夢裏明明有六趣、覺後空空無大千。……」のように「○○○、○○◎。○○○○○○◎。○○○○○○○、○○○○○○◎」であり、押韻の形式も含めて重陽は全面的にこれに據ったのである。『證道歌』の大部分がこの基本形であり、若干の個所で、三字・三字が七字になっている。重陽は無論その點も含めて眞似たのである。

### 3. 分梨十化の教え

<sup>6</sup> 玄覺『永嘉證道歌』、石峻・樓宇烈・方立天・許抗生・樂壽明編『中國仏教思想資料選編』第二卷第四冊、中華書局、1983年6月。

<sup>7</sup> 前注所引『資料選編』122頁。

重陽は、丹陽夫婦を入信させるべく、大定七年（1167）十月一日から大定八年（1168）一月十日までの百日間、全眞庵に籠って教化した。それが分梨十化の教化である。全眞庵は、陝西からはるばる寧海の牟平までやってきた重陽のために、丹陽が自邸の南園に建てた庵である。重陽は、そこに籠って、全身全霊をかけて懸命に夫婦を教化した。その甲斐があつて、丹陽は分梨十化の教化が終わってから一ヵ月ほどたって入信した。妻の孫姑が入信したのは翌年になってからである。

分梨十化の教化の最中に重陽と丹陽の間でやりとりされた詩詞は、少数の孫姑宛ての詩を含めて全88首が『重陽分梨十化集』（上巻・下巻。以下『分梨』と略記）に収録されている。重陽にとって分梨十化の教化は、まさに命がけの行爲であり、己の道教が世の中に残るかどうかは、丹陽の入信に懸かっていた。それゆえ、分梨十化の教化を藝道のレベルで理解するのは外的外れではあるが、教化の方法には隨所に緻密な工夫が凝らされており、それらを一種の藝と捉えても、あながち荒唐無稽とまでは言えないであろう。

いま、『分梨』その他の資料に基づき、明言のないものは推定しながら整理して述べれば次のようになる。

まず、百日を旬日に分け、十箇の旬日の初めの日に梨を與えた。十月一日には丸ごと一箇を丹陽に、十一日は二分して夫婦に、二十一日には三分して一切（陽）を丹陽に二切（陰）を孫姑に、十一月一日には四分して夫婦に、十一月には五分して三切を丹陽に二切を孫姑に、二十一日には六分して夫婦に、十二月一日には七分して三切を丹陽に四切を孫姑に、十一月には八分して夫婦に、二十一日には九分して五切を丹陽に四切を孫姑に、一月一日には十分して夫婦に與えた。梨を夫婦に與えたのは全體で十回（第一回目は丹陽に與えただけであるが）であり、そこで「分梨」して「十化」したのである。

「梨」は「離」を象徴し、夫婦の離別や、家族・世間との離別を意味する。分割は極めて規則的に行なわれ、數を増すにつれて「離」の重さも増大したはずである。丸ごとの段階から分割していく段階の數をすべて足すと五十五になる。この數は傳統的に言えば天地生成の數であり、こうして分梨の行爲を十回重ねることによって、すべてが天地の活動の中に位置づけられるのである。

旬日の眞ん中の日、つまり六の付く日には、夫婦に芋と栗を六箇ずつ與えた<sup>8</sup>。ただ、傳記諸資料や芋栗と共に贈られた詩詞を讀んでも、夫婦それぞれに芋を六箇、栗を六箇與えたのか、夫婦を一組にして六箇の芋と六箇の栗を與えたのか、よく分からない。

拙著では、最初に芋栗を與えた十月六日の「贈丹陽夫婦」の詩に「唯公芋栗兩般餐、道味應同此味甘、六六正當呼十二、前三三與後三三」とあることから、單純に六箇の芋と栗を三箇ずつに分けて夫婦それぞれに與えたのであろうと考えたのであるが<sup>9</sup>、夫婦それぞれに芋を六箇、栗を六箇與えたという可能性もある。

具體的行爲が今ひとつ明瞭でないが、いずれにせよ、百日の教化の初日、梨を丸ごと丹陽に與えた日の「贈丹陽絶句」には「成一今朝正一時、渾梨滋味怎生知、若能會飲西江水、直與王風緊厮隨」

<sup>8</sup> 『金蓮正宗記』「丹陽馬真人」には「每五日芋栗各六枚」とあるが、『金蓮正宗仙源像傳』「重陽子」には「師初鎖環之一日、以梨一枚與宜甫啖之。每六日賜芋栗各六枚」とあり、『歷世眞仙體道通鑑續編』「王嘉」には「至於分梨與芋栗、令宜甫夫婦食之、各有其數」とある。少なくとも「五日」は「六日」の誤りであろう。

<sup>9</sup> 注3所掲拙著169頁。

とあり、この「若能會飲西江水」は龐居士と馬祖の問答を根底としたもので、また「前三三與後三三」も、元来は禪の言葉であり<sup>10</sup>、單純に内丹術の用語としては理解できない面がある。「三三」はただ「六」を分解して言ったものにすぎないかもしれないのである。

字義としては「芋」は「遇」を、「栗」は「立」を意味するという。これは、『分梨』中の、重陽の藥珠宮詞に繼韻した丹陽の詞の割注に據った解釋である。遇は丹陽夫婦が重陽と遇ったこと、道との遭遇などの象徴として理解できる。栗は普通には「慄」と通じて緊張感を象徴するので、立とする解釋は難解である。丹陽は先の藥珠宮詞の中で、息子三人はすでに成長して獨立している、と解している。従って、全體としては「梨」で家族や世間と離別し、「芋」で重陽や道と遭遇し、「栗」で道士として自立する、ということの意味させている、ということになるであろう。

こうした字義の象徴を利用することの他、重陽は梨・芋・栗と同時に與える詩詞の順序や、一の付く日、六の付く日の間に必ず詩詞を贈ること、自分自身に課した厳しい生活環境など、考え付くあらゆる方法を使って丹陽を道に誘引した。もし『分梨』中の詩詞を徹底的に理解できれば、さらに重陽の工夫がはっきりするに違いない。脇目もふらずに修道するということと違って、それらの工夫の中には藝の要素も多分にあったと思われる。

#### 4. 重陽と『樂章集』

重陽は入道する以前、家業を顧みずに酒に耽る日々を送った。だが、そのうちにも徐々に道に向かう心が醸成されていったようで、四十七歳の時の「解佩令」詞に、「愛看柳詞、遂成」（『全眞集』卷七）として、

平生顛僂，心猿輕忽。樂章集、看無休歇。逸性攄靈，返認過、修行超越，仙格調、自然開發。  
四句七上，慧光崇兀。詞中味、與道相謁。一句分明，便悟徹、耆卿言田，楊柳岸、曉風殘月。

と詠んだ。愚かで輕率な日常生活において、柳永、字は耆卿の『樂章集』を愛好し、その詞に耽溺して気持ちを放逸にするうちに卻って道に近づいた、と。

重陽は悟道以後の心情を表わすのに壓倒的に詞を多用し、『樂章集』には最晩年まで親しんでいるが、それは故郷の村での悶々たる生活において心の苦しさを紛らわすことから生まれた結果なのであった。その體驗が「善於屬文、才思敏捷」<sup>11</sup>であった才能と結びついて開花したものが、じつにさまざまな調子の詞であった。

「心猿」は「意馬心猿」として重陽の詩詞に現われる常套句で、外界のことに煩わされる、とりとめない気持ちのことである。「耆卿言田」とは「柳永の詞に見える豊かな言葉の田畑」の意味と思われ、柳永の通称である柳屯田（屯田員外郎）の「田」から著想された言い方であろう。「楊柳

<sup>10</sup> 注3 所掲拙著172頁と、175頁の注2、3を参照。

<sup>11</sup> 『七眞年譜』所引北平・王粹所撰『傳』。

岸、曉風殘月」は『樂章集』中の表現である。柳永の詞は双調の「雨霖鈴」詞で、たいへん有名なものであり、全文は次のようである<sup>12</sup>。

寒蟬凄切。對長亭晚，驟雨初歇。都門帳飲無緒，留戀處、蘭舟催發。執手相看淚眼，  
竟無語凝噎。念去去、千里煙波，暮靄沈沈楚天闊。  
多情自古傷離別。更那堪、冷落清秋節。今宵酒醒何處，楊柳岸、曉風殘月。此去經年，應是  
良辰、好景虛設。便縱有、千種風情，更與何人說。

この詞は秋の日に都を旅立つ人の別れの気持ちを詠んだものであり、楊柳云々に特別に深い意味はないようだ。重陽がこれを引いた意圖はよく分からないが、風と月の對應は重陽の詞中では悟りの境地を表わすようであり、柳永の詞の前句「今宵酒は何處にて醒むるか」を承けて、酔い（すなわち迷い）から醒めて悟るという意味に使っているように思われる。

重陽は、その後もずっと『樂章集』に親しんでいたようである。重陽は逝去する二ヵ月ほど前、大定九年（1169）十月、四哲（馬丹陽、譚長眞、劉長生、丘長春）を連れて開封の磁器王氏の旅邸に著いた。その時期に、たまたま同知單州の孟宗獻（字は友之）が、母の喪に當たって歸郷していた。『歷世眞仙體道通鑑續編』（以下『續編』と略記）「王嘉」には、重陽と孟宗獻の間に次のような事があったと伝わっている。

友之が親交している人物に神風先生杜哥なる者がおり、豫言をすることごとく的中するので、友之は仙人として應待していた。かつて「四魁の事」を豫言していたが、あるとき忽然と友之のところにやってきて「元帥が來られたから、わたしは參謁しなければなりません」と告げた。友之が黙って童僕にその後をつけさせると、杜はまっすぐに王氏邸に入ってゆき、片膝をついて挨拶したが、重陽は横になって書物を読んでいて、まるで無視している。友之は日ごろ杜を重んじていたので、このことを聞いて大いに驚いた。杜が二度目に行ったとき、重陽ははじめて一瞥し、三度目に行ったとき、笑って杜を見た。杜はおどろきあがって喜んで歸った。

そこで友之は、行って面會した。重陽は書物を読んでいて挨拶しない。「何の書物をお読みですか」と訊ねても答えない。そこで、見てみると『樂章集』である。「完本ですか」と訊ねると、「一帙しかない」という答えである。友之は、「家に全集がありますので、ご覧にいたしましょう」といい、すぐに送り届けた。

重陽は開封に到着した日から、丹陽ら四人を街にやって乞錢させ、一斤の目方の鯉を買わせて、煮て食べた。目方が足りないと食べない。友之はたいへん困惑し、心に思うことには「道人が『樂章

<sup>12</sup> この詞には倉石武四郎・須田禎一氏の翻訳がある。倉石武四郎編『宋代詞集』平凡社、中國古典文學大系20、1970年3月。——身うたがにしみいる ひぐらしの音/ たたそがれる 長亭に/ 驟 雨は 歇んだばかり/ わりなしや 都大路に 宴うたげ して/ なごりつきぬを 舟夫たちにおおえ ながされ/ 手をとりあい 見かわすは 涙の眼/ たただ言葉なく むせび入る/ おもえば行く手は 五百重なす はるかな波路/ 夕霧の たちこめた 遠い南の天 // 昔から ふかい情けの 別れはつらいもよあけ まして秋の日 うらぶれの 耐えがたさよ/ 今宵の酒は どころあたりで 醒めるやら/ 柳の岸べ 夜明 の風に 月がかたむく/ ここを離れて 年月ふれば/ たのしい日も うるわしい景色も むなしばかり/ よしやまた くさぐさの風情 が ありうとも/ いまさら 誰を相手に語ろうぞ

集』を見ることからして、すでによいことではない。そのうえ魚を食べるのにかならず一斤の目方のものだ。いったい、どういうつもりだろう」と。

ある日、「『樂章集』は読みおわりましたか」と訊ねると、重陽は何もいわず、ただその舊本を差し出した。友之が見てみると、行間の空いたところに、一篇一篇すべて唱和してあった。思わず「神仙の言葉だ」と感嘆し、すぐに歸って沐浴して衣服を改めてきて、香を焚いて教えを請うた。日ごとに尊敬の念が深まり、重陽は、それからは二度と魚を食べることはしなかった。思うに、友之を大鯉と見たてて、わざとその気持ちを示したのであろう。

この『續編』の話を見ても、重陽がその死の直前まで『樂章集』に親しんでいたことが分かる。友之を入信させた最大の理由は柳永の詞に唱和した重陽の詞の言葉であった。杜某を厚く遇していたことから友之にもともと神仙志向があったことが分かるけれども、重陽の文章表現にも當代一流の知識人であった友之の心を動かすほどに迫力があつたわけである。まことに重陽の藝の力の凄さが感じられる話である。

一斤の鯉を煮て食べたのは、むろん比喻・音通に基づく教化方法である。一斤は大丹を意味しており、煮ることには、道教の修行段階を示す火候が象徴されている。すなわち、水火の交わり、元神元氣の交流である。食するのは大丹が体内に取り込まれ、体内に存在することを示している。鯉は友之のことであろうが、「理」の意味を込め、友之に仙機があることを象徴しているのである。重陽の、道士にあるまじきこの行爲は、友之には外面からはその意味が察知できなかった。『樂章集』に書き込まれた唱和詞を讀んで、はじめてその意味が了解できたのである。

重陽による友之教化の経緯は重陽の藝の深さを示しているが、重陽の詞と『樂章集』の詞を丁寧に対比して検討するならば、さらに重陽の心の奥底まで迎れるに違いない。

## 小結

小論は、王重陽の活動において、詩詞を詠んで信者や弟子に與えたり、詩詞の文言を藏頭にしてクイズのような感じを出したり、詩會に参加して一緒に創作を楽しんだり、歌を唱って布教したりなど、人々を喜ばす面、いわば娯樂的な面に著目して、それを藝として捉え、重陽の藝道について考察したものである。

重陽の詩詞はおびただしい數にのぼり、詳細に分析すれば、重陽の藝の幅と深さに觸れられるが、小論は、そのほんの一部を分析したに止まる。歌についても、小論は、その形の由來について若干考察したに過ぎない。

分梨十化の教化については、梨、芋、栗の音通による象徴性と數の意味について若干の考察をした。ただし、詩詞の分析など、まだまだ不十分である。『樂章集』は重陽研究において極めて重要にして重大な意味を持っているが、いまだ十分な研究が爲されているとは言い難い。軟弱な子女の情に關わるものという常識を超えて、重陽の唱和の心情をより深く辿りたいものである。



# 朝鲜王朝前期王室发愿佛教版画的样态

## ——以世祖朝《观音现相记》版画为中心

金慈玄

韩国东国大学佛教文化研究院·研究教授

### 1. 引言

宗教美术的属性之一便是将备受推崇的重要人物或是理想世界的情景物质化，并以视觉的形式呈现出来，佛教美术亦然。长期以来，佛教美术根据典籍文本的内容，通过各种各样的形式，以再现佛国境地或塑造重要人物的方式，引发欣赏者的宗教感触。同时，宗教美术还会把复杂难解的宗教教义简单化，并予以象征性的表现；或把重要的宗教事件以视觉形式呈现出来。宗教美术不仅能够渲染出宗教场所的庄严之感，还能取得良好的教育效果，故而为人们所乐用。另外，我们还可以窥见不同创作时期的人们所偏爱的思想趋势，以及创作者的意图等，因此佛教美术可以帮助我们读懂当时的时代面貌，是一种非常重要的资料。

在众多的宗教美术体裁之中，本文拟以绘画为主题，围绕佛教版画展开，以此来考察朝鲜王朝前期王室发愿的佛教美术的情况。人们一般认为朝鲜王朝推行的是“崇儒抑佛”，即尊崇儒教、压制佛教的统治理念，但是从朝鲜王朝实录的各种记载我们可以看出，在15世纪，建国初期的诸位君主对外虽然实行了强有力的抑佛政策，但是对于当时王室内部的宗亲所开展的佛事活动采取的是默认，甚至是维护、支持的态度。在举国上下抑佛的气氛之中，王室成员之所以能够不断开展佛事活动，是因为这些活动有充足的“名分”，即忠实地履行了重视“忠孝”的儒教的价值观。实际上，当时王室开展佛事的主要目的是祈愿王室宗亲的安宁、繁荣，为亡故的父母追善，因此举办佛事活动者便可以以此为由对抗儒臣的强烈反对。

许多研究者已经从各种角度对这一时期王室举办的佛事活动，以及相关的佛教遗物进行了研究，而本文的研究特点如下：从时间上来看，本文拟聚焦世祖统治时期，因为在该时期王室曾集中举行过佛事活动；主题上，本文拟对当时在王室相关人物的主持下发行的佛典版画进行综合分析，探究当时王室制作的佛教图像的样式变化及其原因，甚至其中蕴含的统治阶级的意图。笔者认为，这项工作是非常重要的，因为一直以来，就连韩国人也以为韩国的佛教版画大部分原样复刻了中国的版画图像，所以本文所做的工作是之前没有人做过的，可以帮助人们消除一些误解。因此，本文将围绕世祖时期发行的《观音现相记》版画，探究朝鲜王朝前期王室发愿佛教版画的情况。

### 2. 《观音现相记》的内容与版画分析

现藏于奎章阁的上院寺《观音现相记》是由当时朝廷的文臣兼大学者崔恒根据王命撰写的,记载的是世祖八年(1462年)世祖巡幸弥智山上院寺时,亲眼目睹白衣观音现相一事。《观音现相记》的卷首版画以上院寺为背景,描绘了现身于上空的观音,以及人们目睹该场面的情景。虽然这版《观音现相记》中的版画与赞文加起来只有7张,但依然被视为一份非常重要资料,对于研究朝鲜王朝前期寺庙建筑和王室主持制作的佛教版画具有重要的意义<sup>1</sup>。《观音现相记》中并没有准确记载发行年代,但通过世祖十三年(1467年)日本僧侣道金访问朝鲜时“世祖赐予《如来现相图》、《观音现相图》两幅画”<sup>2</sup>的记载,推测这幅画最晚是于1467年以前制作而成的。

世祖于1462年10月29日巡幸上院寺,我们也可以在实录中找到当日的记载,因此《观音现相记》是一份价值较高的资料,也很值得信赖<sup>3</sup>。赞文的主要内容概括如下:世祖与世子一同外出打猎,山下设大军,只率领几名护卫兵出巡上院寺,在世祖一行到达寺庙之前就发生了各种吉祥的事情,世祖到达上院寺后,白衣观音菩萨在昙华殿上现相,五色光明照亮天地,引得众人赞叹、礼拜。世祖高兴地给上院寺赐了不少供品,还下达教旨赦免无数囚犯,回到宫中建造观音菩萨像安置在殿阁,用图画描绘出亲眼目睹的观音形象并颁布于国内。<sup>4</sup>《观音现相记》的版画(以下简称《观音现相图》)便是以此内容为依据的,版画忠实地表现了《观音现相记》中所描述的场面:被险峻群山环绕的上院寺,在上院寺上空现相的观音菩萨,亲见者礼拜观音的情景。也就是说,赞文记载了世祖亲眼目睹观音时的情景,而版画则以绘图的形式阐释了赞文的内容,将赞文的内容视觉化,可见,这就是赞文中提到的“王命颁布于国内”的观音菩萨图。此外,版画准确地反映了亲见记的内容,由此可知,该版画应该就是在这一时期根据王命重新绘制的。

### 3. 宗教图像中的统治者形象

那么,这种图像形成的原因是什么呢?一般而言,根据画面内容的不同,东亚佛教典籍中插入的佛教版画可以分为三类:首先是说法图,这是最为普遍的典籍卷首版画,佛祖通常位于画面中央或是一侧,菩萨、弟子、护法神、听证者环绕在佛祖周围,描绘了佛祖讲法时的场面;第二类是经典变相图,这是一种视觉教材,将典籍中一些复杂故事的主要场面以视觉的形式呈现出来,既可以装饰典籍,也可以起到教育的作用;第三类是佛史图,将与佛教传播相关的重要事件或人物轶事制作成版画。佛史图中有两幅作品比较具有代表性,分别是《梁皇宝忏图》与《西夏译经图》。传说为了给死去的夫人忏悔、超度,南朝梁武帝(503-548)撰写了《慈悲道场忏法》,《梁皇宝忏图》便是其中的插图。而《西夏译经图》则刊行于《西夏文大藏经》的卷首,纪念的是代代传承的译经工作,版画上刻画的是参与译经的僧侣,以及惠宗李秉常

<sup>1</sup> 该版画描绘了朝鲜王朝前期上院寺的真实面貌,因此经常被用于研究朝鲜王朝前期的寺庙建筑、造景等,是一份非常重要资料。参见李景美(2007), pp. 160-163; 洪光表、黄敏河(2013), pp. 114-121。

<sup>2</sup> 《世祖实录》, 世祖十三年(1467年)3月7日。

<sup>3</sup> 《世祖实录》, 世祖八年(1462年)10月29日。驾至弥智山下孝宁大君农庄, 幸上院寺, 及都镇抚等随驾。夜还次农庄。

<sup>4</sup> 赞文的内容与相应的解说参见金慈玄(2017), pp. 138-141。



(1061-1086)与他的母后梁太后的形象。<sup>5</sup>前文所提到的《观音现相图》也属于这一种类型，但是《观音现相图》与前面所提到的两幅版画也有不同之处：前面提到的两幅版画之中都出现了故事主人公的形象，但是在《观音现相图》里，故事的主人公世祖并没有直接出现。具体来说，在《梁皇宝忏图》里，从人物的大小、位置关系来说，梁武帝与他请来为夫人超度的僧侣大小、位置都是一样的，描绘了梁武帝倾听说法的情景。而《西夏译经图》则将译经的主要负责人白智光和尚刻画得比较大，但在画面里的位置比较靠后；而在画面前方的左右两侧分别刻画了惠宗皇帝与梁太后。将僧侣放到画面中央并且放大的做法，体现出了西夏皇室对译经的重视程度、对佛教的尊崇程度，但这幅版画又将皇帝、太后的位置放到了画面的前方，试图以另一种方式谋求皇族与僧侣之间阶级秩序的平衡。换言之，画家将白智光和尚的形象刻画得比较大，且放到了画面的中间，而皇帝、太后的位置则比和尚的靠前，以此来试图实现恰当的平衡，避免损伤二者的权威。<sup>6</sup>总而言之，在两幅版画之中，统治者都试图从视觉上呈现出这样一种效果：皇室与当时在宗教上具有绝对权威的僧侣处于同样的等级，象征着自己的政治权力也处于绝对地位。

而《观音现相图》则在把统治者与宗教人士的地位等同起来的基础上更进一步，把统治者的形象直接投射到菩萨身上。世祖的王位本是从他的侄子端宗（1452-1455在位）手中夺取的，所以，为了将他的王权正当化，他开始积极利用佛教的祥瑞现象。<sup>7</sup>放眼全世界，这些所谓的“祥瑞”被世俗的欲望，特别是掌权者的意图利用的情况比比皆是。在这种背景下，我们就不能把《观音现相图》简单地理解为一种基于历史事实的记载，世祖将自己的形象与观音菩萨重叠的做法应该包藏着一种政治意图，即巩固自身的政治权威。历史上，国家的统治者将本人的形象与菩萨的形象重叠的情况并不罕见。从高丽时代到朝鲜王朝前期，韩国的佛教美术便通过与元、明的交流，吸收了不少藏传佛教的成分。藏传佛教在元、明两代都颇受皇室的重视，特别是永乐帝（1402-1424在位）在篡夺了侄子的皇位之后，为了获得理想君主——轮转圣王的形象，与西藏的领导人保持了密切的联系。他的孙子宣德帝（1425-1435在位）也曾传召格鲁派的释迦也失（Shakya Yeshe, 1354-1435）到皇宫，赐予他“大慈法王”的称号，并命画师为之作肖像画。在这幅肖像画中，释迦也失以正面形象示人，画中还有饰有龙头的宝座，并绘有彩毡，而这种宝座、彩毡同样也出现在明朝皇帝的御真之中，强调了释迦也失法王的形象。经崇仪（Dora Ching）认为，这种正面的法王形象对明朝皇帝肖像画的样式产生了很大的影响。<sup>8</sup>通过这些例子我们可以看出，明朝皇帝曾试图将藏传佛教的法王形象投射到自己的身上以巩固统治，或试图获得转轮圣王的形象，而当时朝鲜王朝的王室也通过与明朝的交流接受了佛教文化，自然也就接受了这种逻辑。也就是说，为了维护权力的正当性，世祖在篡夺侄子的王位之后，便希望为自己赋予转轮圣王的形象。实际上，通过实录的记载我们也可以窥见世祖当时的心态，比如他曾提到“予好佛之主”，还说“予洞观三界，当做无量功德”，主动表现出转轮圣王的形象。<sup>9</sup>此外，他还积极利用观音现相、舍利分身、放光、五彩祥云等奇异的自然现象，作为他中央集权化与对民政策的凭证。比如，当出现佛教祥瑞现象时，他便赦免百姓、分发物品，通

<sup>5</sup> 关于这两幅版画的具体内容，参见金慈玄(2021)，pp. 69-71, 80-81。

<sup>6</sup> 陈育宁、汤晓芳(2009)，p. 88。

<sup>7</sup> 关于世祖时期佛教祥瑞的问题，参见朴世妍(2011)，pp. 25-66。

<sup>8</sup> 关于明朝皇室对藏传佛教的关注与明朝御真的变化问题参见经崇仪(2008)，pp. 321-358。

<sup>9</sup> 《世祖实录》世祖五年（1459年）2月8日；世祖九年（1463年）9月27日。

过这种方式来巩固权威，同时塑造慈悲的转轮圣王的形象。

如前所述，朝鲜王朝是一个崇尚儒学的新王朝，它的中流砥柱便是儒臣，这些儒臣试图以一种新的统治理念来解决佛教国家高丽这个旧王朝所产生的宗教弊端与各种问题，因此，朝鲜王朝的统治者与王室成员支持佛教的问题一直为儒臣们所诟病，并屡屡建议禁止。但是佛教的信仰是从高丽时期一直延续下来的社会风俗习惯，不可能在朝夕之间摧毁，对于朝鲜王朝的王室来说亦是如此。在这种气氛之下，王室对佛教的支持就主要依靠王室的女性、宗亲秘密地进行了。在朝鲜王朝诸多统治者之中，只有世祖曾大张旗鼓地公开举行佛事活动，产生这一情况的主要背景和目的都是比较复杂的，因为在世祖还是王子的时候便信奉佛教，而且对于杀死侄子篡夺王位一事他一直心存忏悔，同时为了维护谋反而篡得的王位的正当性，便开始利用佛教作为手段。

在这种背景下，世祖将亲见观音的事情告诉了很多人，并有意让人相信，以给大家留下这样一种印象：自己是上天选择的君主，以此来巩固自身的政治权威和正当性，我们也可以通过如下的记载推测出这一点。根据《观音现相记》的记载，当时周围有许多人都看到了观音现相，但是燕山君四年（1498年）的记载却对这一事件有完全不同的描述：世祖当时在龙门寺，他一边用手指着云彩一边对诸大臣说：“白衣观音现身了”，这时诸大臣都无法应答，只有卢思慎大喊道：“观音在那边！”人们都非常厌恶卢思慎的阿谀奉承。<sup>10</sup>这一记载证明，人们并没有亲眼目睹观音现相，世祖却故意命人创作了图画并乐于使人们相信这件事情的真实性<sup>11</sup>。观音菩萨是慈悲的化身，观音菩萨出现意味着当下正在实施慈悲的政治，也就是太平盛世。相传，中国历史上公认的明君唐太宗在位期间也曾两次目睹过观音，世祖非常推崇唐太宗，实录里曾屡屡出现世祖把自己与唐太宗相比较的言论，有时他也会对世子、大臣们谈起唐太宗。<sup>12</sup>世祖希望，既然自己也和唐太宗一样曾经亲见过观音菩萨，那就证明自己也是一位明君，当时的朝鲜王朝也和唐太宗统治时期一样是太平盛世，以此凸显出自己是绝对存在的一种形象。<sup>13</sup>

世祖的这种做法，让后来的朝鲜王室形成了一种视觉文化，即宗教图像中的超越性形象往往被认为是统治者或是掌权者，对日后王室发愿的佛画产生了一定的影响。也许包括创作这种形象的画师在内，只要是曾接触过通过刻本广泛传播的观音现相形象的人，大概都会有这种认识。日本福井县永平寺所藏的《三帝释天图》便是这一观点另一个很好的佐证。《三帝释天图》应该创作于1483年，创作的依据是朝鲜王朝前期的文臣卢思慎所作的铭文，这幅画再次证明朝鲜王朝的王室将掌权者的形象投射到了宗教图像的超越性形象之上。从三国时代至朝鲜王朝，帝释天都被视作天神，是一个独立的礼拜对象，佛画中的帝释天有一个特点，那便是帝释天的手里都拿着一把扇子，上面绘有他所居住的善举城。《三帝释天图》中的三个人物都拿着这种扇子，因此很明显他们都是帝释天，那么为什么要把一个人物在同一幅画中画三次呢？画中没有给出明确的解释。井手诚之辅注意到，画中的帝释天是女性，且这幅画是在贞熙王后去世当年

<sup>10</sup> 《燕山君日记》，燕山君四年（1498年）9月6日：龙门山上有上院寺、龙门寺、舍那寺等三座分别独立的寺庙，但这三座寺庙都位于同一区域，且在同一门中管理，因此自古也被统称为“龙门山寺”。所以虽然这段记载之中，世祖亲见观音的地方是龙门寺，只要我们参考其它的文献综合考虑，便会知道这个地方指的应该是上院寺。

<sup>11</sup> 曹奎熙(2021)，pp. 34-36。

<sup>12</sup> 《世祖实录》，世祖二年9月17日；世祖六年5月21日等。

<sup>13</sup> 朴世妍(2011)，pp. 46-47。

绘制的，因此他认为该作品是为世祖妃贞熙王后（1418-1483）治病为目的而发愿绘制而成的。也就是说，他认为，该作品中的三位帝释天均为当时王室的长辈、辅佐成宗的三位女性——贞熙王妃、仁粹大妃（1437-1504）、仁惠大妃（1445-1499）的表象<sup>14</sup>。许多研究者都对这种意见表示了共鸣，并在此基础上提出，位于画面上方、坐在龙椅上的帝释天是贞熙王后。贞熙王后是朝鲜王朝历史上第一位垂帘听政（1469年至1476年之间）的王后，因此为了表现出她与画面下方两位人物地位的区别，创作这幅画的人便只让她坐在了象征王位的龙椅上。<sup>15</sup>因此，如果说这幅画将当时王室的掌权女性投射到了帝释天等天神的形象之上，那么我们也可以认为，佛教图像上重叠了统治者的形象。因此，带着特定意图创作佛画，自然就会导致创作者按照所怀有的目的重新构图、展开新的创作，这种趋势给版画带来了不小的变化，因为版画本身经常会使用复刻的方法反复生产同一图像，或是将图像稍作改动就再次发行。换言之，以创作出《观音现相图》的15世纪中期为起点，朝鲜王朝前期王室的佛教版画开始摆脱既有的惯例，创作出独具风格的作品。

#### 4. 朝鲜王朝前期王室发愿佛教版画的创作趋势

朝鲜王室佛典刊行活动在世祖朝达到繁荣的顶点，由当时的国家机构“刊经都监”刊发的佛典，以及由王室宗亲私人发愿的佛典（以下简称“王室本”）目前现存70余件。尤其是仁粹大妃（1437~1504）就非常热衷于此，但是王室刊行佛典的数量在仁粹大妃去世（1504年）之后就急剧减少，后来佛典刊行的主导权就落到了寺庙手中，这种局面是与当时的时代状况分不开的。世祖去世以后，连续几位君主都是幼年继位，强大的王权逐渐被削弱，在士林与勋戚之间的权力倾轧之中，王室再也不能像以前一样将佛教的信仰摆在明面上了。

15世纪朝鲜王朝的佛教版画分为王室本和寺庙本两种，寺庙本各版本的水平往往参差不齐，而王室本版画上都比较出色，产生这种现象的原因就在于二者制作版画的环境不同。一般来说，寺庙本在制作时往往会复刻代代相传的版画图像。也就是说，在重新制作版画时，大部分情况下寺庙并不会重新绘制底稿，而是普遍采用将现有的印刷版画雕刻在木板上的方式，因此，这样制成的版画自然就先绘制底稿再雕刻到木板上而制作出来的版画粗糙，表现为这种版画的线条较为粗犷，省略掉了许多细节，或是线条僵硬等等。不仅如此，僧侣的能力各异，水平自然也有高低不同。与之相反，王室本在制作时大部分都会重新绘制底稿，然后再刻板，因此可以较好地刻画出底稿中流利、细腻的笔触。特别是从15世纪中期开始，隶属于国家的专业工匠也开始参与到王室本的底稿制作和刻板之中来，版画的质量也更加稳定、优质。

实际上，朝鲜王朝的王室本佛教典籍结尾处都有跋文和施主的详细名单，但对于参与制作的工匠却记录得很简略，因此我们很难通过这些文本了解到当时参与典籍制作的工匠的全部情况。但是，偶尔也会有王室本版画单独记载刻工的，其中就有普通人作为刻工参与制作典籍的情况，部分人的名前还冠有朝鲜王朝为国家聘用的工匠所赋予的官职名称，甚至还有同一人物

<sup>14</sup> 井手诚之辅(2005), pp. 57-60。

<sup>15</sup> 曹奎熙(2021), p. 37。

参与了多本佛典制作的案例。例如，1422年的《妙法莲华经》（孝令大君发愿）的刻工便都是僧侣，因为当时王室本版画的制作还处于初期阶段。但是到了1440年，王室刊行典籍的情况越来越多，于是普通刻工的名字逐渐出现。特别是1448年《法华经》（孝宁大君、安平大君（太宗二子、三子）发愿）与1449年《六经合部》（孝令大君发愿）之中就出现了僧侣与普通刻工的名字被一同记载下来的情况，而1469年《地藏菩萨本愿经》（贞懿公主、孝令大君发愿）之后王室本的刻工都不再是僧侣，由此可见，1440年代后半期是一个过渡期，在这个阶段，王室本佛典的刻工逐渐从僧侣向普通人过渡。1448年《法华经》与1449年《六合经部》里一位普通刻工——金戒信的名字前面就被冠上了当时工匠的官职名“司正”、“司勇”。<sup>16</sup>1469年至1474年之间以贞熙王后为首的王室女性所发愿的五部佛典之中，重复出现了权顿一、张莫同、全禄同、高末终、李长孙等名字。考虑到从世祖时代起王室便开始命工匠参与正式的佛典刊行的情况，我们几乎可以断定这些工匠是拿着国家俸禄、全面负责典籍刊行的人员。<sup>17</sup>

自15世纪中期开始，王室本版画中出现了一些极具空间感，刻线细腻、流畅的版本，反映了专业工匠的参与所带来的改变。从这一时期开始，隶属于国家的刻工、画师都被动员了起来，比较具有代表性的案例便是1474年发行的《详校正本慈悲道场忏法》<sup>18</sup>和《礼念弥陀道场忏法》，这两本典籍是由贞熙王后发愿的，画师白终麟和李长孙参与其中。白终麟和李长孙作为画师的实力已得到王室的认可，他们的名字甚至还曾在实录之中出现过。其中白终麟曾作为御真画师，参与成宗三年为昭宪王后、世祖大王、睿宗大王与懿敬王御容的绘画之中。成宗七年实录之中曾有王命录用白终麟和李长孙的记载。<sup>19</sup>李长孙不仅曾以画师与刻工的身份参与了王室的佛典刊行活动，还曾与金仲敬一同参与设计了贞熙王后发愿的洛山寺铜钟（1469年）的图案，以及底稿的绘制，由此可以推测，他曾在王室的佛事活动中比较活跃，是一位比较具有代表性的画师。从版画中佛像的数量、佛手印与表现风格、背景表现等方面来看，这时刊行的《详校正本慈悲道场忏法》和《礼念弥陀道场忏法》的卷首版画与高丽本的《详校正本慈悲道场忏法》相比均有变化，这是因为他们重新绘制底稿后又制作了版画。白终麟和李长孙在创作这两个版画的时候，曾参考了高丽本《详校正本慈悲道场忏法》的版画，而新绘的王室本与高丽本的不同之处在于，在高丽本里，弥勒佛是坐在椅子上的，这与其他佛都不同，但是在王室本里，所有佛都是在莲花宝座上跏趺坐的样子。除此以外，在高丽本里，佛像的手印各异，但在王室本里八佛之中有六佛都采用了双手合十的姿势，只有两座佛像的手印有所不同。并且，与高丽本相比，王室本里佛像的光背有所扩大，佛像之间的空隙则用宝树的枝桠与繁茂的树叶填满，这种画法既充分发挥了曲线在版画中的妙用，同时又突出了光背内佛祖的形象。综上所述，与高丽本相比，朝鲜王朝的王室本重构了整个画面，既给人一种整齐的感觉，又发挥了版画的特长，突出了主要的图像。同时，刻版中每一片树叶的曲线都给人柔软、精巧之感，让人感觉到当时为国所用的工匠们的精湛技术。

<sup>16</sup> 《实录》在文宗即位之年(1450年)的4月有“文宗命人为世宗制作金字写经”的记载，成宗三年(1472年)5月也有记载，表示成宗为了慰劳画师创作御真的辛劳，命令给画师升职，这些画师之中就包含司引李锡勇，由此可见，司正或司勇是当时国家为参与经典或图画创作的人拜授的官职。

<sup>17</sup> 金慈玄(2017)，pp. 259-263。

<sup>18</sup> 《详校正本慈悲道场忏法》是《慈悲道场忏法》经过元朝的修订、整理后增补的，该经典中的版画有之前在谈到佛史图时提过的《梁皇宝忏图》以及绘有佛像和名号的《佛名图》。

<sup>19</sup> 《成宗实录》，成宗三年5月25日；成宗七年5月27日。

一般认为，同时期发行的《礼念弥陀道场忏法》的底本是高丽本，但是该典籍的高丽本中并无版画，而王室本版画中所刻的佛像手印等与前文所考察的《详校正本慈悲道场忏法》的佛像手印相同，由此可以推测，《礼念弥陀道场忏法》的版画可能是参考《详校正本慈悲道场忏法》的版画制作而成的。《详校正本慈悲道场忏法》的版画中共有八尊佛像，而《礼念弥陀道场忏法》的版画在其基础上又增添了一尊阿弥陀佛的佛像与名号，共有九尊。该版画的图像特点是构图比较简单，首先它省略掉了《详校正本慈悲道场忏法》版画中所有装饰性的图案，并将佛像安排在了上方，下方则是各尊佛像的名号，名号中间以界线相隔。但是两幅图共同点还在于各尊佛像之间填满了各种纹饰，从而将佛像突出出来。另外，《详校正本慈悲道场忏法》的佛像上没有任何装饰性纹饰，而《礼念弥陀道场忏法》佛像的大衣上则饰有圆纹，除释迦牟尼佛以外的八尊佛像法衣的右边都绘有较粗的阴刻线条。除此以外，与《详校正本慈悲道场忏法》相比，《礼念弥陀道场忏法》对莲花宝座的表现也更加立体，从宝座上垂下的两条带子也与前者不同。而且，两幅版画虽然是在同一时期、由同一批画家绘制的，但是佛像的呈现也存在差别。具体来说，《详校正本慈悲道场忏法》的佛像身体比较修长、肉髻较平，而相对来说《礼念弥陀道场忏法》的佛像身体比较丰满，肉髻也较突出。对于这种现象产生的原因，也可能是因为白终麟和李长孙分别负责了两幅版画的底稿。更重要的一点是，《详校正本慈悲道场忏法》是以之前的图像为参考而进行的重构，佛像的比例、服饰的表现都较为忠实地遵从了原画，只能说是对既有图像的整合。而《礼念弥陀道场忏法》的版画则只是从形式上借用了之前的图像，版画本身是全新创作的，在图像的新绘过程中，应该是接受了当时明代的新样式，而这种样式早已为王室所接受。简言之，佛像修长的身体比例与较平的肉髻继承了朝鲜王朝前期的佛像表现形式，而且这种表现形式也和1422年的《法华经》一样继承了高丽本的特点。《礼念弥陀道场忏法》中突出的肉髻与从莲花宝座上垂下的两条带子可以在明代的版本中找到相同的样式，因此应该是参考了明代样式的结果。由此可知，这一时期王室本版画的底稿样式在创作时应该参考了自明朝流入的图像。关于明朝版本的直接流入，我们可以从文献中的两处记载找到充分的依据，首先是世祖曾命金守温到北京去寻求朝鲜所没有的典籍<sup>20</sup>，而金守温曾撰写过许多与王室佛事有关的记录、王室佛典的跋文等；其次是贞熙王后曾命去中国的使臣寻求佛教典籍，以致于与儒臣之间产生了矛盾<sup>21</sup>。另外，该时期刊行的王室本典籍之中就存在原样接受明朝版本，或略加改动后就制作的情况，且这种王室本目前仍有现存，同样也可以证明明朝的版本曾经传到了当时的朝鲜。<sup>22</sup>

经过上述途径从明朝进入朝鲜王朝的这些新样式为朝鲜的王室所接受，而且他们在接受、略加改动的基础上更进一步，创作出了新的图像。在朝鲜王室制作的版本中，由朝鲜独立制作的版画以《观音现相图》与《释谱细节》较有代表性。如前所述，以世祖《观音亲见记》为基础，画师对其内容进行了视觉化加工，由此而形成的《观音现相图》确定无疑是在朝鲜王朝创作的图像。仔细观察版画，我们会看到整幅画面的构成是这样的：群山环绕之间有一座上院寺，观音就出现在了上院寺的上空，画面的下方有众百姓正在亲眼目睹观音的现相，并在向观音礼

<sup>20</sup> 南孝温(2007), p. 197.

<sup>21</sup> 《成宗实录》，成宗二年（1471年）1月21日、1月22日。

<sup>22</sup> 关于朝鲜王朝前期明朝版本的接受与变化问题，参见金慈玄(2017), pp. 96-122.

拜。为了将出现在上院寺上空的观音表现得更戏剧化一些，创作这幅画的画师采用了俯瞰的视角，也就是观音俯视上院寺和百姓的视角。位于画面上方中间的观音左手持净瓶，右手抓住左手的手腕，双手聚于胸前，脚踩祥云，身后也是浓厚的祥云，观音的天衣一角向右后方飞扬，仿佛观音刚从右边的远方降临到上院寺，动感十足。立像观音降临的情景在同时期朝鲜的无为寺极乐殿《白衣观音菩萨图》壁画等案例中也能看到，在画面的下方安排上建筑物或背景，而观音仿佛是从上天降临的构图形式在明朝洪武二十八年（1395年）刊行的《观世音菩萨普门品》等明朝的版画或写经变相图之中经常会用到。除此以外，观音长而胖的脸型，胸部的二重璎珞装饰都是明朝版本中常见的。由此可以推测，创作了《观音现相图》的画师对于从明朝流入的绘画或版本应该是非常熟稔的，并且选择了其中部分作为世祖上院寺观音亲见场面的主题<sup>23</sup>。

1446年，为了给去世的昭宪王后祈祷冥福，世宗命当时的首阳大君（后来的世祖）编纂释迦牟尼生平传记，即后来的《释谱详节》（1447年）。首阳大君参考了《释迦谱》、《释迦氏谱》等各种典籍，将释迦牟尼的生平总结为入胎、诞生、思惟、出家、修道、传法、涅槃等八大事件，并插入释迦八相版画，以图解的形式将书中的内容进行了浓缩。<sup>24</sup>《释谱详节》的序文指出，“了解佛祖生涯之人罕见，即便有人知道，所了解的也不过是他的八相。因此，我便参考了各种典籍，整理了相应的内容，并按照顺序绘图，译成韩文刻印而成。”这段话告诉我们，《释谱详节》里的版画是世祖在编纂该书的时候，按照佛祖的生平重新绘制的。<sup>25</sup>当然，其中八相版画的大部分主题已经在高丽初雕大藏经《御制秘藏诠·御制佛赋·诠源歌》版画<sup>26</sup>、敦煌出土的幡画等中国的佛传图中得到表现。但是，把八大事件分别以独立绘画的形式重构的做法是朝鲜王朝的独创。如前所述，由《释谱详节》的序文可知，该版画是按照该书的顺序新绘而成的，也就是说，该版画并没有原封不动地挪用现有的版画，而是朝鲜的画师以这些主题为素材，独立创作了具有朝鲜画风的八个场面的作品。由于版画不断复刻的特点，《释迦八相图》应该是得到了广泛的传播，甚至为着色佛画所吸收，对于被认为是15世纪晚期朝鲜王室制作的《释迦诞生图》（日本本岳寺收藏）、以及16世纪时朝鲜王朝的《释迦八相图》带来了巨大的影响。<sup>27</sup>不仅如此，后来随着明代版本的《释迦源流应化事迹》的流入，朝鲜王朝后期的《释迦八相图》中被添加了各种图像，但是它依然把《释迦八相》作为其根本，对后来整个朝鲜王朝的《释迦八相图》带来了持续性的影响。综上所述，《释谱详节·释迦八相图》是由朝鲜王室命人全新创作的，作为图解释迦牟尼生平的版画，在整个朝鲜王朝都占据着最重要的地位，形成了其它国家所没有的、朝鲜独具特色的佛画样式。

## 5. 结语

---

<sup>23</sup> 金慈玄(2019), pp. 62-63.

<sup>24</sup> 1459年世祖将世宗撰述的《月印千江之曲》(1449年)和《释谱详节》(1447年)合编在一起,形成《月印释谱》,载于其中的版画是现存相关版画中时期最早的。

<sup>25</sup> 关于《释谱详节》的序文以及相关内容,参见李英宗(2016), p. 284.

<sup>26</sup> 《御制秘藏诠》第21卷中的三张版画将释迦牟尼从诞生到成道的内容用15个场面表现了出来。具体内容参见金慈玄(2011), pp. 35-68.

<sup>27</sup> 详细内容参见郑佑泽(2006), pp. 227-229.

15世纪朝鲜王室本佛教版画以中期为转折点，产生了许多变化。简言之，15世纪中期以前的王室本底稿基本上是依据朝鲜王朝建国以前的寺庙本或个人私藏的版本，也就是高丽本或是中国明朝以前的版本绘制的，所以这一时期的王室本在图像上与寺庙本并无很大区别。但是，即便是在这一时期，王室本在制作版画的时候，也不会直接拿业已刊行的版画为底稿直接复刻到木板上，而是会重新绘制底稿再进行刻板，所以跟同时期的寺庙本相比，王室本的版画整体水平还是比较高的。到了15世纪中期，随着隶属于国家的非僧侣刻工参与到版画制作中来，版画的图像也出现了显而易见的变化，不止是刻工，甚至是王室的画师也参与到了版画的制作中来。经过对这一时期历史记载与王室本版画样式的分析，笔者认为，这些版画的制作体现出了这样的一个时代状况：当时王室护佛势力引进了各种明朝佛典，使得刻工、画师接触到了新的佛画样式，后来他们就把这些新样式反映到了佛画制作中去了。前文所提到的《详校正本慈悲道场忏法》、《礼念弥陀道场忏法》版画明确地体现出他们是如何把既有的佛画样式与新样式结合起来的。而且，他们并非简单描摹或是复刻底稿，而是借用了其中的很多成分，甚至是以此为基础重新绘制了底稿，创作出了《释谱详节》的八相版画以及《观音现相图》等独具朝鲜特色的版画图。尤其值得关注的一点是，这些独具特色的图像是在世祖朝被集中地创作出来的，因为世祖以“好佛主”自居，而且希望把佛教作为巩固王权正当性的工具。也就是说，为了呼应发愿者的诉求与意图，当时具备熟练技术的工匠利用既有的图像，创作出了具有新的构图形式的佛画。

由于朝鲜王朝的政治形势，王室本版画的制作在朝鲜王朝建国以后只持续了一个世纪左右，但是由于当时王室提供的稳定支持，以及技术精湛的工匠们的参与，这些版画在审美、技术方面的品质都十分出众。这些版画后来围绕王室的愿刹被广泛地散播，其中相当一部分被奉为了佛教版画的典范，并被不断地复刻，或是稍加改动再刊行，给朝鲜的佛教版画带来了巨大的影响。由于典籍美术对于图像的变化持保守态度，加之版画具有反复复刻的特点，之前人们一直认为朝鲜的佛教版画大部分都是直接复刻了国内或是中国的先行范本，本研究最大的意义就在于，指出了根据朝鲜王室发愿者意图的不同，朝鲜王朝独立创作出了不同的版画，这将为今后研究朝鲜王朝的佛教版画和王室发愿佛画提供一些线索。

## 参考文献

### 〈原典〉

太宗實錄

世祖實錄

文宗實錄

成宗實錄

燕山君日記

月印釋譜, 조선(1459)

禮念彌陀道場懺法, 조선(1474)

詳校正本慈悲道場懺法, 고려말-조선초

詳校正本慈悲道場懺法, 조선(1474)

妙法蓮華經, 조선(1422)

#### <單行本>

燕山出版社, 《智化寺藏元明清佛經版畫賞析》, 北京: 燕山出版社, 2007.

남효은 저, 박대현 역, 『국역추강집』, 서울: 민족문화추진회, 2007.

翁連溪、李洪波主編, 《中國佛教版畫全集》 北京: 中國書店, 2014.

문화재청·정보문화재연구원, 『한국의 사찰벽화-전라남도』, 서울: 정보문화재연구원, 2012.

천혜봉 主編. 『國寶 14-增補編(下)』, 서울: 웅진출판, 1992.

서강대인문과학연구소, 國學資料 第1輯 『月印釋譜』 권1-2, 서울: 서강대인문과학연구소, 1972.

李之檀主編, 《中國版畫全集》 1. 北京: 紫禁城出版社, 2008.

國立故宮博物院, 《匠心筆藍—院藏明清版畫特展》, 台北: 國立故宮博物院, 2015.

#### <論文>

김자현, 「日本 南禪寺 소장 『御製秘藏詮』의 「御製佛賦·御製詮源歌」 판화 연구, 『美術史學』 25. 2011.

김자현, 「『父母恩重經』의 변천과 圖像의 형성과정 연구, 『불교미술사학』 18, 2014.

김자현, 「조선전기 불교변상판화 연구, 동국대학교 미술사학과 박사학위논문, 2017.

김자현, 「불교판화를 통해 본 서하 불교도상의 東傳, 『동악미술사학』 29, 2021.

박세연, 「朝鮮初期 世祖代 佛敎의 祥瑞의 政治적 의미, 『史叢』 74, 2011.

정우택, 「조선왕조시대 釋迦誕生圖像 연구, 『미술사학연구』 250·251, 2006.

이경미, 「고려·조선전기 法寶信仰과 經藏建築의 변천 연구, 이화여대 미술사학과 박사학위논문, 2007.

이영종, 「『釋氏源流』와 중국과 한국의 불전도, 서울대학교 고고미술사학과 박사학위논문, 2016.

조규희, 「崇佛과 崇儒의 충돌, 16세기 중엽 산수 표현의 정치학—〈도갑사관세음보살삼십이응탱〉과 〈무이구곡도〉 및 〈도산도〉, 『미술사와 시각문화』 27, 2021.

홍광표, 황민하, 「관음현상기를 통해서 살펴본 조선 초기 상원사의 경관 연구, 『한국전통조경학회지』 31, 2013.

陈育宁、汤晓芳, 《元代刻印西夏文佛经版画及艺术特征》, 《宁夏社会科学》, 2009-3期2009.



井手誠之輔, 「帝釋天像」, 『國華』 1313, 2005.

Dora C. Y. Ching. 2008. "Tibetan Buddhism and the Creation of the Ming Imperial Image," in *Culture, Courtiers, and Competition: The Ming Court (1368-1644)*, ed. David M. Robinson (Cambridge: Harvard University Asia Center), pp. 321-358.

论文译者: 高文丽, 聊城大学外国语学院讲师



# 조선전기 왕실발원 불교판화의 양상

-세조대 『觀音現相記』 판화를 중심으로

김자현

동국대학불교문화연구원 · 연구교수

## 1. 머리말

종교미술은 승양받는 주요 인물이나 이상세계의 정경을 물질화하여 시각적으로 구현하고자 하는 속성이 있다. 불교미술도 경전의 내용에 의거하여 불국토를 재현하거나 주요 인물들을 조성하는 방식을 통해 이를 목도한 이들에게 종교적 감화를 불러일으키는데 그 목적을 두고 오랜 시간동안 다양한 방식으로 전개되었다. 또한 종교미술에서는 복잡하고 어려운 종교적 교리를 단순화하여 상징적으로 표현하거나 중요한 종교적 사건들을 시각화하여 표현하기도 한다. 이는 종교 공간의 장엄은 물론 교육적 효과까지 거둘 수 있어 자주 사용되었던 방식이며, 조성 시기에 따라 선호되는 사상의 흐름이나 조성자의 의도 등을 엿볼 수 있다는 점에서 시대상을 읽을 수 있는 매우 중요한 자료가 된다.

이 글에서는 이러한 종교미술의 다양한 장르 중에서 회화, 그 중에서도 불교판화의 사례를 중심으로 조선 전기 왕실발원 불교미술의 양상을 살펴보고자 한다. 조선시대는 통상적으로 抑佛崇儒의 유교적 통치 이념으로 불교를 크게 억압했다고 알려져 있다. 그러나 개국 초기인 15세기에는 대외적으로 강력한 억불정책을 펼쳤던 왕들도 대내적으로는 佛事를 행하는 종친들을 외호하거나 최소한 방조 또는 묵인하였음이 『실록』의 여러 기록을 통해서도 확인된다. 억불의 분위기 속에서도 왕실의 일원들이 지속적으로 불사를 행할 수 있었던 것은 무엇보다 그 목적이 궁극적으로는 忠孝를 중시하는 유교적 가치관을 충실히 따르는 것이라는 명분을 내세울 수 있었기 때문이었다. 실제로 당시 왕실에서 이루어지는 불사는 주로 왕실 종친의 安寧과 繁榮, 그리고 先亡父母의 追善을 목적으로 하였기 때문에 불사를 행하는 이들은 유신들의 강력한 반대에 맞설 수 있었던 것이다.

그리고 이 시기에 이루어진 왕실의 불사와 그와 관련된 불교유물에 관한 연구는 이미 다양한 연구자들에 의해 다각도로 시도되었다. 이 글에서는 왕실에서 집중적인 불사가 이루어졌던 세조의 통치시기를 중심으로 왕실 관련 인물들에 의해 간행된 佛典의 판화들을 종합적인 분석을 시도하였고, 그 결과 당시 왕실에서 제작된 불교도상의 양식변화와 그 원인, 더불어 그 속에 당시 통치계급들이 담고자 했던 의도까지를 다양하게 살펴볼 수 있었다. 이는 오랫동안 한국에서조차 한국의 불교판화가 대부분 중국의 판화 도상을 그대로 복각했다고 여겨왔던 잘못된 오해를 바로잡을 수 있는 중요한 내용이며, 지금까지 시도된 바 없는 새로운 접근이다. 그러므로 이 글에서는 세조대에 간행

된 『觀音現相記』 판화를 중심으로 조선 전기 왕실발원 불교판화의 양상을 살펴보고자 한다.

## 2. 『觀音現相記』의 내용과 판화분석

현재 奎章閣에 소장되어 있는 上院寺의 『觀音現相記』는 세조 8년(1462) 세조가 彌智山 上院寺에 행차했을 때 白衣觀音의 출현을 목격하였던 일을 王命에 의해 당시 조정의 文臣이자 대학자인 崔恒이 작성한 讚文이다. 이 『觀音現相記』는 판화와 찬문을 합쳐 모두 7장에 불과한 기록이지만, 권수에 실제 上院寺의 정경을 배경으로 上空에 현현한 관음과 이 장면을 목격한 사람들의 모습이 묘사된 권수판화가 있어 조선전기 사찰건축과 왕실에서 제작된 불교판화 연구에 매우 중요한 자료로 평가받는다.<sup>1</sup> 이 『觀音現相記』에는 비록 정확한 간행연대가 기입되어 있지 않지만, 세조 13년(1467) 일본의 승려 도진(道眞)이 조선을 방문하였을 때, ‘세조가 <如來現相圖>와 <觀音現相圖> 두 그림을 하사하였다’는 기록<sup>2</sup>을 통해 늦어도 이 그림이 1467년 이전에는 제작되었다는 사실을 확인할 수 있다.

세조가 상원사에 행차한 날은 1462년 10월 29일로, 실록에서도 이 날에 대한 기록을 확인할 수 있어 『觀音現相記』의 자료로서의 가치는 매우 높고 신뢰할 만하다.<sup>3</sup> 찬문의 주요내용을 요약하면 ‘세조가 세자와 더불어 사냥을 나갔다가 산 아래에 大軍을 두고 몇몇의 호위병들만을 거느리고 상원사에 행차하였는데, 절에 도착하기 전부터 갖가지 상서로운 일들이 펼쳐졌으며, 세조가 상원사에 당도하자 曇華殿 위로 백의관음보살이 화현하였고, 五色의 광명이 천지를 밝혀 모두가 찬탄하며 예배하였다. 세조는 이와 같은 상서를 기뻐하며 상원사에 공양물을 하사하고 교지를 내려 수많은 죄수들을 사면하였고, 궁으로 돌아와 관음보살상을 만들어 전각에 안치하게 하고, 친견한 관음의 모습을 그림으로 그려서 나라 안에 반포하게 하였다.’는 것이다.<sup>4</sup> 그리고 이 내용을 근거로 『觀音現相記』의 판화(이하 <관음현상도>)를 보면, 이 판화는 험준한 산들의 중앙에 자리한 상원사의 상공에 현현한 관음보살과 이를 목격한 군중들이 관음에게 예배하는 장면이 충실하게 표현되었다. 즉 이 판화는 세조가 관음을 친견할 당시의 상황을 상세히 기록한 찬문의 내용을 시각적으로 도해한 것으로, 이것이 바로 찬문에 언급된 ‘왕명에 의해 나라 안에 반포된 관음보살도’임을 알 수 있다. 그리고 이와 같이 판화의 도상이 친견기의 내용을 정확하게 반영하고 있다는 사실은 이 판화가 이 시기 왕명에 의해 새롭게 그려진 것임을 보여준다.

1 이 판화는 조선 전기 상원사의 실제모습을 묘사한 판화라는 점에서 조선전기의 사찰건축이나 조경연구의 자료로 활용된다. 이경미(2007), pp.160-163; 홍광표, 황민하(2013), pp.114-121 참조.

2 『世祖實錄』, 세조 13년(1467) 3월 7일.

3 『세조실록』, 세조 8년(1462) 10월 29일. 세조가 彌智山 아래의 孝寧大君의 농장방문시 효령대군, 도진무 등과 함께 上院寺에 행차하였다가 효령대군의 농장으로 돌아와서 머물렀다는 사실이 기록되어 있다.

4 찬문내용과 이에 대한 해설은 김자현(2017), pp.138-141.

### 3. 종교도상에 투영된 통치자의 이미지

그렇다면 이와 같은 도상은 왜 만들어진 것일까? 통상적으로 동아시아의 불교 경전에 삽입되어 있는 불교 판화는 화면에 묘사된 도상의 내용에 따라 공통적으로 세 종류로 분류할 수 있다. 첫째는 설법도로, 이는 가장 보편적인 경전의 권수판화이며 통상적으로 화면의 중앙이나 한쪽 측면에 자리한 부처를 중심으로 보살, 제자, 호법신, 청문자 등이 배치되어 부처가 법을 설하는 장면을 묘사한다. 둘째는 經典變相圖로, 이는 복잡한 경전의 내용 중 주요 장면들을 시각적으로 구현하여 경전을 장식하는 동시에 교육적 효과를 거두기 위하여 제작된 일종의 시각교재이다. 셋째는 佛史圖로, 불교의 전파와 관련된 주요사건이나 인물들의 일화를 판화로 제작한 것이다. 판화로 제작된 불사도는 南朝의 梁武帝(503-548)가 죽은 부인의 懺悔와 濟度를 위해 간행하였다는 일화가 전해지는 『慈悲道場懺法』의 <梁皇寶懺圖>와 西夏에서 이루어졌던 대대적인 역경사업을 기념하기 위하여 譯經에 참여한 승려들과 이를 주관한 황제 惠宗 李秉常(1061-1086)과 그의 모후인 梁太后의 모습을 판화로 제작하여 西夏文大藏經의 권수에 부착한 <西夏譯經圖>가 대표적이다.<sup>5</sup> 그리고 앞서 언급한 <관음현상도> 또한 이에 해당한다. 그런데 앞서 언급한 두 판화는 일화의 주인공들이 판화 안에 자신들의 모습으로 직접 등장하는 반면, <관음현상도>에는 이야기의 주인공인 세조가 직접 등장하지 않는다는 차이가 있다. 즉 <양황보참도>에는 아내의 제도를 위해 초청한 승려와 동등한 위치와 크기로 표현된 양무제가 설법을 듣는 장면이 묘사되어 있다. <서하역경도>에는 화면의 뒤쪽 중앙에 다른 인물들에 비해 월등하게 큰 크기로 역경사업의 주관자인 白智光스님이, 화면의 전면 좌우에는 혜종황제와 양태후가 표현되어 있다. 이와 같이 화면의 중앙에 승려를 큰 크기로 표현한 방식은 당시 서하의 황실이 얼마나 역경을 중시하고 불교를 존중했는지를 가늠하게 한다. 하지만 이 판화에서는 황제와 태후를 화면의 전면에 배치함으로써 또 다른 방면에서 황족과 스님 간의 위계질서에 균형을 꾀하였다. 즉 백지광스님을 화면의 중앙에 크게 배치한 대신 스님보다 비교적 작게 표현된 황제와 태후를 스님의 앞쪽에 배치하여 양자 간의 권위가 손상되지 않는 적당한 균형을 모색한 것이다.<sup>6</sup> 이렇듯 두 점의 판화 안에서 통치자들은 자신들이 당시 종교적으로 절대적 권위를 인정받던 승려들과 동등한 위계에 위치하고 있음을 시각적으로 표현하여 자신들의 정치권력 또한 절대적인 위치에 있음을 상징적으로 나타내고자 한 것으로 여겨진다.

반면에 <관음현상도>는 통치자의 지위를 종교인과 동일시한 것에서 더 나아가 통치자를 보살의 형상에 바로 투영한 것으로 추정된다. 이 그림을 제작하도록 한 세조는 조카인 端宗(재위 1452-1455)으로부터 왕위를 찬탈하고 자신의 왕권을 정당화하기 위한 근거로서 불교의 祥瑞로운 현상들

<sup>5</sup> 두 판화에 관한 자세한 내용은 김자현(2021), pp.69-71, 80-81.

<sup>6</sup> 陈育宁, 汤晓芳(2009), p.88.

을 적극적으로 이용하였다.<sup>7</sup> 종교적인 상서를 세속적 욕망, 특히 권력자의 의도에 따라 이용되었던 정황은 세계적으로 다양한 사례들을 통해 확인된다. 그리고 이와 같은 맥락에서 <관음현상도>는 단순한 역사적 사실에 관한 기록이 아닌 세조가 관음보살의 이미지에 자신을 중첩시켜 정치적 권위를 확보하고자 하는 의도를 가지고 제작된 그림으로 이해될 수 있다. 부처나 보살의 이미지에 일국의 통치자가 중첩되는 양상은 역사상 많은 사례들이 있다. 특히 한국의 불교 미술은 고려시대부터 조선 전기까지 원, 명의 교류를 통해 티벳불교의 요소들을 적지 않게 수용하였다. 티벳불교는 元 뿐만 아니라 명의 황실에서도 중시되었는데, 특히 조카의 황위를 찬탈한 永樂帝(재위 1402-1424)는 이상적 군주상인 轉輪聖王의 이미지를 얻기 위해 티벳의 지도자들과 밀접한 관계를 유지하였다. 그의 손자인 宣德帝, 재위 1425-1435)도 겐룩파의 석가야실(Shakya Yeshe, 1354-1435)을 황궁으로 초청하여 ‘大慈法王’의 칭호를 하사하며 초상화를 그려주었다. 그런데 이 초상화에는 석가야실이 정면상을 한 아이콘적 이미지로 표현되었고, 명나라 황제의 어진에 등장하는 용머리 장식이 있는 대좌와 채전(彩氎)이 그려져 있어 그의 법왕으로서의 이미지가 강조되었음을 알 수 있다. 그리고 Dora Ching은 이러한 정면상을 한 법왕의 이미지가 이후 명나라 황제의 새로운 초상화 양식에 영향을 미친 것으로 보았다.<sup>8</sup> 그러므로 이와 같은 사례를 통해 명나라의 황제들은 스스로에게 티벳불교의 법왕 이미지를 투영하여 통치의 정당성을 확보하거나 전륜성왕의 이미지를 얻고자 하였음을 알 수 있으며, 당시 명과의 교류를 통해 불교문화를 수용하였던 조선의 왕실 또한 이와 같은 논리를 자연스럽게 받아들였을 것이다. 즉 세조 또한 조카로부터 찬탈한 권력에 대한 정당성 확보를 위하여 스스로에게 전륜성왕의 이미지를 부여하고 싶었을 것이다. 실제로 『실록』을 통해서도 세조가 자신을 ‘부처를 좋아하는 세상의 주인’이라고 언급하거나 ‘자신이 세상을 널리 내다보며 마땅히 무량한 공덕을 이루려고 한다.’라며 전륜성왕의 이미지를 스스로 드러내었음을 확인할 수 있다.<sup>9</sup> 또한 그는 관음현상과 같은 부처나 보살의 現相, 舍利分身, 放光, 오색구름의 출현과 같은 기이한 자연 현상 등을 중앙집권화와 대민 정책에 적극 활용하였다. 즉 불교적 祥瑞가 일어나면 이를 기념하며 백성들을 사면하거나 많은 물품들을 나눠주는 방식을 통해 자신의 권위를 확보함과 동시에 자비를 베푸는 전륜성왕의 이미지를 만들어나갔던 것이다.

앞서 언급한 바와 같이 조선 왕조는 불교국가였던 고려에서 생겼던 종교적 폐단과 여러 문제점들을 유학이라는 새로운 통치이념으로 해결하고자 했던 유신들이 주축이 되어 세운 나라였기 때문에 조선의 통치자 또는 왕실의 구성원들의 불교 후원 사실은 유신들에 의해 지속적으로 문제가 제기되며 금기되었다. 하지만 고려부터 불교를 신앙해왔던 사회의 관습은 하루 아침에 단절될 수 없었고, 이는 조선의 왕실도 예외는 아니었다. 이러한 분위기 속에서 사실 왕실의 불교 후원은 주로 왕실의 여인들을 중심으로 한 종친들을 통해 은밀하게 이루어졌다. 다만 세조만이 통치자 중 유일하게

7 세조대의 불교적 상서에 대해서는 박세연(2011), pp.25-66.

8 명 황실의 티벳불교에 대한 관심과 명나라 어진의 변화에 대해서는 Dora C. Y. Ching(2008), pp.321-358.

9 『世祖實錄』 세조 5년(1459) 2월 8일; 世祖 9년(1463) 9월 27일.

공개적으로 대대적인 불사를 진행했는데, 그 배경에는 왕자시절부터 불교를 깊이 신봉했던 그가 조카를 죽이고 왕위를 차지한 것에 대한 참회와 함께 반정을 통해 찬탈한 왕권의 정당성을 확보하기 위한 수단으로서 불교를 사용하고자 했던 목적이 복합적으로 존재하였다.

이러한 맥락에서 세조가 자신이 직접 관음을 친견한 것을 많은 이들에게 알려 이를 의도적으로 믿게 하였고, 이를 통해 대중에게 자신이 하늘로부터 선택받은 지도자였다는 인상을 주며 정치적 권위와 정당성을 확보하고자 하였음은 다음과 같은 기록을 통해서도 유추 가능하다. 『觀音現相記』의 내용에는 관음의 출현을 그 주변의 많은 이들이 모두 본 것으로 기록되어 있지만, 燕山君 4년(1498) 실록 기사에는 이와 다른 내용이 실려 있다. 세조가 용문사에서 손으로 구름을 가리키며 여러 신하들에게 ‘백의를 입은 관음이 현상하였다’고 하니, 여러 신하들은 능히 대답하지 못하였는데 盧思愼만이 ‘관음이 저기 있다’고 외쳤고, 사람들이 그 아첨을 미워하였다는 것이다.<sup>10</sup> 즉 이 기록은 실제로는 많은 이들이 관음의 현상을 목도하지 못하였지만 세조가 이를 그림으로 유포함으로써 널리 믿도록 하였다는 사실을 반증하는 것이다.<sup>11</sup> 관음보살은 慈悲의 화신으로, 관음보살이 출현했다는 것은 그 땅에 자비의 정치가 실현되고 있으며, 이는 곧 태평성대가 이루어지고 있음을 의미한다. 중국의 역사상 賢君으로 인정받는 唐太宗 역시 재위기간 동안 관음을 2번 목격하였다는 일화가 전해지는데, 세조는 당태종을 매우 동경하여 자신을 당태종과 비교하거나 세자나 신하들에게 당태종의 일화를 예로 들어 이야기했다는 기록이 실록에 수차례 등장하기도 한다.<sup>12</sup> 그러므로 세조는 자신도 당태종과 같이 관음을 친견하였음을 근거로 자신이 통치하는 조선 또한 당태종의 시대와 같이 현군이 다스리는 태평성대임을 나타냄과 동시에 자신을 보살을 직접 친견하는 절대적 존재로 부각시키고자 했던 것이다.<sup>13</sup>

그리고 이러한 세조의 시도로 인하여 조선의 왕실에서는 종교도상의 초월적 이미지가 통치자 또는 권력자로 인식될 수 있는 시각문화가 형성되어 이후에도 왕실에서 발원한 불화들에 영향을 미친 것 같다. 아마도 이러한 이미지를 제작하였던 화원들을 비롯하여 판본을 통해 널리 유통된 관음 현상의 이미지를 접했던 사람들 사이에서는 이러한 인식이 충분히 공유되어 있었을 것이다. 일본 福井県 永平寺 소장의 〈三帝釋天圖〉는 조선 전기의 문신인 盧思愼이 쓴 명문에 의해 1483년에 제작되었음이 확인된다. 이 그림은 조선의 왕실에서 종교도상의 초월적 이미지에 권력자들을 투영한 것으로 여겨지는 또 다른 사례이다. 제석천은 삼국시대부터 조선시대에 이르기까지 古代의 天神과 동일시되어 독립적인 예배의 대상으로 존재해왔으며, 불화에 표현된 제석천은 손에 그들이 머무는 善

<sup>10</sup> 『燕山君日記』, 燕山君 4년(1498) 9월 6일: 용문산에 위치한 上院寺, 龍門寺, 舍那寺는 각기 독립된 사찰이지만 같은 권역을 이루며 한 門中에서 관리되었기 때문에 예부터 함께 묶여 ‘龍門山寺’라 불리기도 하였다. 그러므로 비록 이 기록에는 세조가 관음을 친견한 사찰을 용문사라 언급하고 있지만, 다른 기록들을 참고하여 종합적으로 살펴보면 이는 상원사를 지칭하고 있는 것으로 보는 것이 타당하다.

<sup>11</sup> 조규희(2021), pp.34-36.

<sup>12</sup> 『세조실록』, 세조 2년 9월 17일; 6년 5월 21일 등.

<sup>13</sup> 박세연(2011), pp.46-47.

見城이 그려진 부채를 들고 있는 것이 도상적 특징이다. 그러므로 이 부채를 들고 있는 그림 속의 세 인물은 모두가 제석천임이 명백하기 때문에 왜 하나의 그림 안에 동일한 인물을 세 번이나 표현했는지에 대한 명확한 해석이 제시되지 못했다. 이에 이데세이노스케(井手誠之輔)는 그림 속에 표현된 제석천의 여성적 이미지와 이 그림이 정희왕후가 사망한 해에 그려졌다는 점에 주목하여 이 작품을 세조비인 정희왕후(貞熹王后, 1418-1483)의 敕病을 목적으로 발원된 작품일 것이라는 의견을 피력하였다. 즉 이 작품 속의 세 명의 제석천을 각각 당시 왕실의 어른으로서 成宗의 정치를 조력한 세 여인인 정희왕대비, 인수대비(仁粹大妃, 1437-1504), 인혜대비(仁惠大妃, 1445-1499)의 표상으로 본 것이다.<sup>14</sup> 이러한 의견에 상당수 연구자들은 공감하였고, 이에 덧붙여 상단의 제석천만이 龍座에 앉아 있는 모습으로 표현되었다는 점을 근거로 이를 정희왕후를 상징한 것으로 해석하는 견해도 제시되었다. 정희왕후는 1469년부터 1476년까지 조선에서 최초로 수렴청정을 했던 왕후였기 때문에 이 그림을 제작한 이들은 하단의 두 인물과는 다르게 이 제석천만을 왕좌를 상징하는 용좌에 앉은 모습으로 표현하여 지위의 차이를 나타냈다는 것이다.<sup>15</sup> 그러므로 이 그림이 당시 왕실에서 막강한 권력을 가졌던 여인들을 제석천과 같은 천신의 이미지에 투영한 것이라고 해석한다면 이 또한 불교의 도상에 통치자의 이미지를 중첩한 것이라 해석할 수 있다. 그리고 이와 같이 특정한 의도를 가지고 제작된 불화는 자연스럽게 제작자가 원하는 구도의 새로운 도상의 창작으로 이어졌으며 이와 같은 흐름은 주로 覆刻을 통하여 동일한 도상을 반복적으로 생산하거나 도상의 일부만을 변용하여 간행하던 판화의 제작에도 변화를 초래하게 된 듯하다. 즉 <관음현상도>가 제작될 무렵인 15세기 중반을 기점으로 조선전기 왕실의 불교판화에도 기존의 관습에서 벗어난 독자적인 도상들이 제작되게 된다.

#### 4. 조선전기 왕실발원 불교판화의 도상제작 흐름

조선왕실의 불전간행은 世祖代를 정점으로 활발하게 이루어져 국가기관인 刊經都監에서 간행된 불전들 이외에도 왕실의 종친들이 개인적으로 발원한 불전(이하 왕실본)들이 70여점 가까이 현존한다. 하지만 왕실의 불전간행은 이에 적극적이었던 仁粹大妃(1437~1504)의 昇遐(1504) 이후부터 급격히 쇠퇴하였고, 이후 불전간행은 사찰로 그 주도권이 넘어가게 된다. 이는 世祖 이후 연달아 즉위한 어린 왕들로 인해 강력한 왕권이 점차적으로 약화되었고, 士林들과 勳戚간의 세력갈등 속에서 결국 왕실 내에서 더 이상 불교를 표면적으로는 신앙할 수 없게 되었던 시대적 상황에 따른 결과였다.

한편 15세기에도 조선의 불교판화는 왕실본과 사찰본이 공존하지만, 왕실본들은 판본마다 현저

<sup>14</sup> 井手誠之輔(2005), pp.57-60.

<sup>15</sup> 조규희(2021), p.37.



한 수준차이를 보이는 사찰본에 비해 판화의 수준이 전반적으로 고르게 우수하다. 이와 같은 현상은 판화를 제작하는 환경에서 그 원인을 찾을 수 있다. 통상적으로 사찰본의 경우 승려들이 전승되어오는 판화도상을 반복적으로 복각한 경우가 많았다. 즉 사찰에서는 판화를 다시 제작할 때 대부분 밑그림을 다시 그리지 않고, 기존의 인쇄된 판화를 판목에 붙여 판각하는 방식을 보편적으로 사용하였기 때문에 이렇게 제작된 판화는 자연히 처음 밑그림을 그려서 판각된 판화보다 선이 굵어지고 세밀한 표현이 생략되거나 경직되는 현상을 피할 수 없었다. 뿐만 아니라 승려들의 역량에 따라 그 수준 또한 다양할 수밖에 없었다. 반면에 왕실본은 제작시에 대부분 밑그림을 새로 그려서 판각했기 때문에 밑그림에 그려진 유려하고 섬세한 필선을 그대로 판각해낼 수 있었다. 특히 15세기 중반경부터는 국가에 소속되어 있는 전문적인 장인들이 왕실본의 밑그림제작과 판각에 참여하여 전반적으로 우수한 품질의 판화가 안정적으로 생산되었던 것 같다.

사실 조선의 왕실본 경전들은 대부분 경전의 말미에 跋文과 시주자들의 명단은 상세하게 기록한 반면, 제작에 참여한 장인들에 대한 기록은 소략하여 이를 통해 경전 제작에 참여한 인물들의 전모를 파악하는 데에는 한계가 있다. 하지만 판화가 있는 왕실본 중 각수가 별도로 기록된 사례들을 살펴보면, 승려가 아닌 일반인들이 각수로 참여한 사례가 나타나며, 이들 중 일부는 이름 앞에 조선시대 국가에서 채용한 장인들에게 부여되는 관직명이 기입되어 있거나 동일한 인물들이 복수의 불전제작에 참여한 사실이 확인된다. 예를 들어 왕실본 판화 중 비교적 초기에 제작된 1422년 『妙法蓮華經』(효령대군 발원)의 각수는 모두 승려인 반면, 왕실에서 간행 사업이 활발하게 진행된 1440년대부터 서서히 일반인 각수들의 이름이 등장한다. 특히 1448년 『법화경』(孝寧大君,安平大君(태종의 2남과 3남) 발원)과 1449년 『六經合部』(효령대군 발원)에는 승려와 일반인 각수가 함께 기록되어 있는 반면, 1469년 『지장보살본원경』(貞懿公主, 효령대군 발원)이후부터는 왕실본의 각수가 모두 일반인으로 변경되는 것으로 보아 1440년대 후반이 왕실본 불전의 각수가 승려에서 일반인들로 변경되는 과도기였던 것으로 추정된다. 그리고 1448년 『법화경』과 1449년 『육경합부』에는 金戒信이라는 일반인 각수의 이름 앞에 당시 장인들에게 부여되던 직책인 ‘司正’ 또는 ‘司勇’이라는 직책이 기입되어 있다.<sup>16</sup> 또한 1469년부터 1474년까지 貞熹王后를 위시한 왕실의 여인들이 주축이 되어 발원한 5건의 불전에서는 각수 權頓一, 張莫同, 全祿同, 高末終, 李長孫 등의 이름이 중복되어 나타난다. 이와 같은 정황을 세조대부터 왕실에서 이루어진 본격적인 불전 간행 사업에 수많은 장인들이 동원되었던 당시의 상황과 연관하여 생각한다면, 이들을 국가의 녹을 받으며 경전 간행을 전담하는 장인들로 보아도 무리는 없을 듯하다.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 『실록』에서 文宗 즉위년(1450) 4월 ‘文宗이 世宗을 위하여 金字寫經의 제작을 명하였다’는 기록과 成宗 3년(1472) 5월 御眞을 그린 화원들의 노고를 치하하며 승진을 명하는 기록에도 司勇 李引錫이 포함되어 있는 사실 등을 통해 司正이나 司勇이 당시 국가에서 경전이나 그림의 제작에 참여한 사람들에게 제수되었던 직책 중 하나였음을 알 수 있다.

<sup>17</sup> 김자현(2017), pp.259-263.

이와 같은 전문 장인들의 참여를 반영하는 듯 15세기 중반 경부터는 왕실본 판화에서 마치 회화를 보는 듯 공간감이 느껴지고 섬세하고 유려한 각선으로 판각된 판본이 나타난다. 이 시기부터는 국가 소속의 각수뿐만 아니라 화원들도 함께 동원되었는데, 이와 같이 화원이 밑그림의 제작에 참여한 대표적인 사례가 정희왕후가 발원하고 왕실의 화원인 白終麟과 李長孫이 참여한 1474년 간행의 『詳校正本慈悲道場懺法』<sup>18</sup>과 『禮念彌陀道場懺法』이다. 이장손과 백종린은 당시 『實錄』에 이름이 등장할 정도로 실력을 인정받던 화원으로, 백종린은 成宗 3년(1472) 昭憲王后와 世祖大王·睿宗大王·懿敬王의 御容을 그린 御眞畫師로 참여하였던 인물이며, 成宗 7년(1476)에는 왕이 직접 백종린과 이장손의 채용을 명했다는 기록도 있다.<sup>19</sup> 또한 이장손은 왕실의 불전 간행에 화원과 각수로 참여했을 뿐만 아니라 화원 金仲敬과 함께 정희왕후가 발원한 洛山寺 銅鐘(1469)의 圖案을 만들고 밑그림을 그리는 작업에도 참여한 것으로 보아 당시 왕실의 불사에 왕성한 활동을 펼친 대표적인 화원이었던 것으로 추정된다. 이때 제작된 『상교정본자비도량참법』과 『예념미타도량참법』의 권수판화는 고려본 『상교정본자비도량참법』 판화의 불상의 수, 부처의 수인 및 표현 양식, 배경표현 등에 변화를 준 새로운 밑그림을 만들어 판화를 만들어 낸 경우이다. 이장손과 백종린은 이 두 판화를 제작하면서 고려본 『상교정본자비도량참법』 판화를 참고하여 새롭게 밑그림을 그렸다. 새롭게 그려진 왕실본과 고려본을 비교해보면, 고려본에서 다른 부처들과 달리 의자에 앉은 모습으로 표현된 미륵불을 왕실본에서는 연화좌에 가부좌를 하고 있는 모습으로 통일시켰다. 또한 고려본에서 다양한 手印을 취하고 있는 불상들의 자세를 왕실본에서는 8佛 중 앞의 6佛은 모두 가슴 앞에 합장한 모습으로 통일시키고 나머지 두 불상의 수인에만 변화를 주었다. 또한 왕실본은 고려본에 비해 부처의 광배 크기가 확대되었고, 부처와 부처 사이의 빈 공간을 寶樹의 가지와 풍성한 나뭇잎들로 가득 메워 각선이 화면을 가득 채우는 판화의 묘미를 살리면서도 광배의 안쪽에 표현된 부처의 형상이 부각되는 효과를 만들어냈다. 이와 같이 조선의 왕실본은 고려본에 비해 통일된 느낌을 주면서도 판화의 특성을 살리고 주요 도상을 부각시키는 방향으로 재구성되었다. 그리고 판각 역시 나뭇잎 하나하나까지 유연하면서도 정교한 각선으로 새겨져 당시 국가에서 동원된 장인들의 뛰어난 기술을 느끼게 한다.

함께 간행된 『예념미타도량참법』은 이 판본의 底本이라 여겨지는 고려본에는 판화가 없다는 점과 이 판본에 판각된 불상의 手印표현이 앞서 살펴본 『상교정본자비도량참법』과 동일한 것으로 보아, 전자의 판화를 참고하여 새롭게 제작한 것으로 추정된다. 이 판화는 『상교정본자비도량참법』에 판각된 8佛에 阿彌陀佛을 추가하여 총 9구의 불상과 名號를 새겼다. 도상은 『상교정본자비도량참법』의 장식적 요소를 모두 생략하고 상단에 불상을 배치하고 그 아래로 각각의 명호를 界線을 경계로 배치한 단순한 구성이지만, 각 불상의 사이를 문양으로 가득 채워 불상을 부각시킨 방식은 동일하다. 그러나 이 판본의 불상들은 어떠한 문양도 장식하지 않았던 전자의 부처들과는 달리, 모든 부처의

<sup>18</sup> 『詳校正本慈悲道場懺法』은 『자비도량참법』의 내용을 元代에 수정·정리하여 증보한 것이며, 이 경전의 판화로는 앞서 불사도의 사례로 언급한 <양향보참도>와 불상과 명호가 그려진 <佛名圖> 2종이 전한다.

<sup>19</sup> 『성종실록』 成宗 3년 5월 25일; 7년 5월 27일.

大衣에 圓紋이 있고, 석가모니불을 제외한 8불의 法衣 오른쪽에 굵은 음각선을 새겨 넣었다. 그리고 『상교정본자비도량참법』에 비해 연화대좌의 표현도 훨씬 입체적이며, 대좌의 위로 두 가닥의 띠가 드리워진 표현 또한 전자와 다르다. 뿐만 아니라 이 두 점의 판화는 동일시기 동일한 화가들에 의해 그려졌음에도 불구하고 불상의 양식에서도 차이를 보인다. 즉 『상교정본자비도량참법』의 불상은 신체가 비교적 세장하고 肉鬚가 완만하게 표현된 것에 비하여, 『예념미타도량참법』의 불상은 상대적으로 신체가 풍만하고 육계도 솟아오른 모습으로 표현되었다. 이와 같은 현상은 백종린과 이장손이 각각의 밑그림을 맡아 그렸을 가능성도 생각해볼 수 있다. 하지만 그보다는 선행본의 도상을 밑그림으로 해서 이를 재구성한 『상교정본자비도량참법』은 기존의 도상을 정리하는 수준에서 불상의 비례와 복식 표현들을 비교적 충실히 따르고자 하였고, 형식만을 차용하여 새롭게 판화를 만들어 낸 『예념미타도량참법』은 도상을 새로 그리는 과정에서 당시에 왕실 불화에 수용된 明代의 새로운 양식이 반영된 것으로 판단된다. 즉 불상의 세장한 신체 비례와 완만한 육계의 모습은 1422년 『법화경』과 같이 고려본을 계승한 조선 전기의 불상 표현 양식을 계승하는 것이고, 『예념미타도량참법』에 표현된 솟아오른 육계와 연화좌 위로 드리워진 두 가닥의 띠는 明代의 판본에서 이와 동일한 모습을 확인할 수 있어 明代의 양식을 수용한 것으로 보인다. 그러므로 이를 통해 이 시기 왕실본 판화의 밑그림은 양식에 명으로부터 유입된 도상들을 수용하는 방향으로 제작되었음을 알 수 있다. 명대 판본의 직접적인 유입은 세조가 이 시기 수많은 왕실불사에 관한 기록이나 왕실본 불전의 발문을 작성했던 金守溫에게 북경에 가서 조선에 없는 경전을 구해오게 하였다는 내용<sup>20</sup>이나 정희왕후가 중국에 가는 사신에게 불교 경전을 구해오라고 명을 내려 儒臣들과 갈등을 빚었던 사건<sup>21</sup> 등을 통해 충분히 짐작할 수 있다. 또한 이 시기에 간행된 왕실본 경전 중 명대의 판본을 그대로 수용하거나 이를 변용하여 제작된 경전들이 현전한다는 사실도 명대판본이 당대에 조선에 전해졌음을 증명한다.<sup>22</sup>

그리고 이와 같이 명으로부터 유입된 신양식을 수용한 조선의 왕실에서는 도상의 수용과 변용을 넘어 새로운 도상의 창출이 이루어진다. 조선의 왕실에서 제작된 판본 중 조선에서 독자적으로 제작된 판화로는 <관음현상도>와 『釋譜詳節』의 판화가 대표적이다. 앞서 언급한 바와 같이 세조의 관음친견기를 토대로 화원이 그 내용을 그대로 시각화한 <관음현상도>는 명백하게 조선에서 만들어진 도상이다. 판화를 좀 더 자세히 살펴보면, 이 판화는 험준한 산 속에 자리한 상원사의 상공에 현현한 관음과 이를 목격하고 관음에게 예배하는 수많은 사람들이 화면의 하단부에 배치되는 구도로 이루어졌다. 그리고 이 그림을 그린 화원은 상원사의 상공에 출현한 관음을 보다 드라마틱하게 표현하기 위하여 관음이 상원사의 정경과 군중들을 내려다보는 시점, 즉 俯瞰視로 표현하였다. 화면의 상단 중앙에 자리한 관음은 왼손으로 淨瓶을 쥐고 오른손으로 왼쪽 손목을 잡아 두 손을 신체의 중앙에 가지런히 모은 채 구름을 타고 강림하는 모습으로 표현되었으며, 관음의 뒤쪽으로 풍성하게 표

<sup>20</sup> 남효온(2007), p.197.

<sup>21</sup> 『성종실록』, 2년(1471) 1월 21일, 1월 22일

<sup>22</sup> 조선 전기 명대판본의 수용과 변용에 관해서는 김자현(2017), pp.96-122.

현된 구름과 화면의 우측 뒤편으로 훑날리는 관음의 천의자락은 관음이 우측의 遠景으로부터 상원사로 강림하는 듯한 운동감을 느끼게 한다. 立像의 관음이 강림하는 모습은 동시기 조선의 無爲寺 極樂殿의 <백의관음보살도> 벽화와 같은 사례를 통해서도 확인할 수 있지만, 화면 하단에 건물이나 배경을 배치하고 上空으로부터 관음이 다가오는 듯한 모습을 표현한 도상은 明 洪武 28년(1395)에 간행된 『觀世音菩薩普門品』과 같은 明代의 판화나 사경변상도에서 종종 사용되던 구도이다. 또한 관음의 길고 살이 오른 듯한 얼굴형과 가슴에 二重으로 표현된 영락장식도 明代의 판본에서 자주 찾아볼 수 있는 모습이다. 그러므로 이와 같은 점으로 미루어 보았을 때 <관음현상도>를 그린 화원은 당시 明으로부터 유입된 회화나 판본을 숙지하여 그 중 일부 모티브들을 세조의 상원사 관음친견 장면에 차용한 것으로 추정된다.<sup>23</sup>

『釋譜詳節』(1447)은 1446년 세종이 승하한 왕비 昭憲王后의 명복을 빌기 위하여 首陽大君(世祖)에게 만들게 한 석가모니의 일대기이다. 수양대군은 『釋迦譜』, 『釋迦氏譜』를 비롯한 다양한 경전들을 참고하여 석가의 일생을 入胎, 탄생, 思惟, 출가, 修道, 傳法, 열반의 8가지의 주요사건을 정리하였으며 이 책에는 이 내용들을 함축적으로 도해한 釋迦八相版畫가 삽입되어 있다.<sup>24</sup> 『釋譜詳節』序文에 ‘부처의 생애를 아는 이가 드물며, 비록 알고자 하여도 八相에 지나지 않는다. 그러므로 여러 경전의 내용을 참고하여 그 내용을 정리하고 차례에 맞춰 그림을 그리고 한글로 번역하여 새겼다.’라는 내용은 이 판화가 세조가 『석보상절』을 편찬하면서 정리한 부처의 일대기에 맞춰 새롭게 그려진 것임을 알려준다.<sup>25</sup> 물론 이 팔상판화에 포함되어 있는 모티브 중 상당부분은 이미 高麗 初雕大藏經의 『御製秘藏詮』 「御製佛賦·詮源歌」 판화<sup>26</sup>와 敦煌에서 출토된 幡畫들을 비롯한 중국의 佛傳圖 등에서 확인할 수 있다. 하지만 이와 같이 8가지 사건을 각각의 독립적인 회화로 재구성한 것은 조선의 독자적인 시도였던 것으로 판단된다. 즉 앞서 언급한 바와 같이 이 판화는 석보상절의 서문을 통해 책의 순서에 맞춰 새롭게 그려진 그림임을 확인할 수 있으며, 그것은 이 판화가 기존의 판화를 그대로 가져다 쓴 것이 아니라 조선의 화원들이 이러한 모티브들을 스스로 해서 조선의 화풍이 가미된 8장면의 독립된 회화로 만들어냈음을 의미한다. 그리고 이렇게 제작된 ‘석가팔상’의 도상은 판화의 특성상 반복적으로 복각되어 널리 전파된 것으로 추정되며 채색불화에도 수용되어 15세기 후반 조선의 왕실에서 제작된 것으로 여겨지는 <석가탄생도>(日本本岳寺 소장)에서부터 16세기 조선의 <석가팔상도>에 이르기까지 지대한 영향을 미치게 된다.<sup>27</sup>뿐만 아니라 이 도상은 명대의 판본인 『釋氏源流應化事蹟』의 유입으로 보다 다양한 도상들이 첨가된 조선후기의 <석가팔상도>에

<sup>23</sup> 김자현(2019), pp.62-63.

<sup>24</sup> 현전하는 가장 이른 시기의 해당 판화는 1459년 세조가 世宗이 찬술한 『月印千江之曲』(1449)과 『釋譜詳節』(1447)을 合編한 『月印釋譜』에 실려 있다.

<sup>25</sup> 『釋譜詳節』의 서문과 이와 관련한 내용은 이영종(2016), p.284.

<sup>26</sup> 『御製秘藏詮』 권제21에 있는 세 장의 판화에는 석가모니의 탄생에서 成道에 이르기까지의 내용이 총 15장면으로 표현되어 있다. 자세한 내용은 김자현(2011), pp. 35-68.

<sup>27</sup> 보다 자세한 내용은 정우택(2006), pp.227-229.

서도 여전히 석가팔상의 근본도상으로 활용되며 조선시대의 <석가팔상도>에 지속적으로 영향을 미쳤다. 그러므로 조선의 왕실에서 새로운 도상을 창작하였던 흐름 속에서 탄생한 『석보상절』의 팔상판화는 조선의 전시기에 걸쳐 석가의 일대기를 도해한 도상으로서 가장 중요한 위치를 차지하며 결과적으로 여타의 국가들에서는 찾아볼 수 없는 <석가팔상도>라는 조선의 독자적인 불화양식을 만들어냈다.

## 5. 맺음말

15세기 조선의 왕실본 불교판화는 중반을 기점으로 큰 변화가 감지된다. 즉 15세기 중반 이전의 왕실본은 조선이 건국되기 이전에 사찰이나 개인이 소장하고 있던 판본, 즉 고려본이나 중국 明代 이전의 판본들을 底本으로 삼아 간행되었기 때문에 왕실본이라 할지라도 도상적으로는 사찰본과의 차별성이 크지 않았던 것으로 보인다. 다만 이시기에도 왕실본은 먼저 간행된 판화를 밑그림으로 삼아서 이를 판목에 붙여 다시 판각하지 않고 밑그림을 다시 그려 판각하였기 때문에 동시기의 사찰본과 비교하면 전반적으로 우수한 수준을 유지하였던 듯하다. 이러한 왕실본은 15세기 중반을 기점으로 국가에 소속된 일반인 각수들이 제작에 참여하면서 눈에 띄는 변화가 나타나며 이 시기에는 각수뿐만 아니라 왕실의 화원들도 판화제작에 동참하였다. 이 시기의 역사기록과 왕실본 판화의 양식을 살펴보면 이들은 당시 왕실의 護佛세력을 중심으로 입수된 명대의 다양한 불전들을 접하면서 새로운 불화양식을 습득하였고 이를 바로 불화제작에 반영하였던 것으로 판단된다. 앞서 살펴본 『상교정본자비도량참법』과 『예념미타도량참법』의 판화는 이들이 기존의 불화양식에 신앙식을 어떻게 조합시켰는지를 명확하게 보여준다. 또한 이들은 밑그림을 단순히 모사하거나 복각하는데 그치지 않고, 그 중 다양한 요소들을 차용하거나 이를 토대로 새롭게 밑그림을 마련하여 『석보상절』의 팔상판화나 <관음현상도>와 같이 조선의 독자적인 판화도상을 창출해냈다. 특히 이러한 독자적인 도상들은 대표적인 好佛主이자 불교를 활용하여 왕권의 정당성을 확보하고자 했던 세조대에 집중적으로 제작되었다는 점 또한 주목된다. 즉 발원자의 바램이나 의도에 호응하고자 당시 숙련된 기술을 가진 장인들이 기존의 도상들을 활용하여 새로운 구도의 불화들을 제작해낸 것이다.

조선의 왕실본 판화는 비록 정치적 상황으로 인하여 개국이후 한 세기 정도밖에 지속되지 못했지만, 왕실의 안정적인 지원과 실력있는 장인들이 동원되어 만들어진 만큼 심미적, 기술적 측면에서 매우 우수한 품질로 제작되었다. 그리고 이렇게 간행된 판화는 이후 왕실의 願劑들을 중심으로 광범하게 배포되어, 그 중 상당수가 이후 불교판화의 典範으로서 지속적으로 복각되거나 변용되어 조선의 불교판화에 큰 영향을 미쳤다. 본 연구는 무엇보다도 도상의 변화에 보수적인 경전 미술과 복각을 거듭하는 판화의 특성으로 인하여 그간 조선의 불교판화는 대부분 국내와 중국의 선행본들을 그대로 복각하여 간행되었다고 여겨졌던 기존의 인식과 달리, 조선의 왕실에서 발원자의 의도에 따

라 독자적으로 창안된 도상의 판화가 제작되었다는 사실을 규명하였다는 점에서 가장 큰 의미를 부여할 수 있다. 이는 향후 조선시대의 불교판화는 물론 왕실발원 불화의 연구에 있어서도 연구의 시야를 넓힐 수 있는 단초를 제공해줄 것이다.

## 참고문헌

### <원전>

太宗實錄

世祖實錄

文宗實錄

成宗實錄

燕山君日記

月印釋譜, 조선(1459)

禮念彌陀道場懺法, 조선(1474)

詳校正本慈悲道場懺法, 고려말-조선초

詳校正本慈悲道場懺法, 조선(1474)

妙法蓮華經, 조선(1422)

### <단행본>

燕山出版社, 『智化寺藏元明清佛經版畫賞析』, 北京: 燕山出版社, 2007.

남효온 저, 박대현 역, 『국역추강집』, 서울: 민족문화추진회, 2007.

翁連溪, 李洪波 主編, 『中國佛教版畫全集』 北京: 中國書店, 2014.

문화재청·정보문화재연구원, 『한국의 사찰벽화-전라남도』, 서울: 정보문화재연구원, 2012.

천혜봉 主編. 『國寶14-增補編(下)』, 서울: 웅진출판, 1992.

서강대인문과학연구소, 國學資料 第1輯 『月印釋譜』 권1-2, 서울: 서강대인문과학연구소, 1972.

李之檀 主編, 『中國版畫全集』1. 北京: 紫禁城出版社, 2008.

國立故宮博物院, 『匠心筆藍-院藏明清版畫特展』, 臺北: 國立故宮博物院, 2015.

### <논문>

김자현, 「日本 南禪寺 소장 『御製秘藏詮』의 「御製佛賦·御製詮源歌」 판화 연구」, 『美術史學』25, 2011.

김자현, 『父母恩重經』의 변천과 圖像의 형성과정 연구」, 『불교미술사학』 18, 2014.

김자현, 「조선전기 불교변상판화 연구」, 동국대학교 미술사학과 박사학위논문, 2017.

김자현, 「불교판화를 통해 본 서하 불교도상의 東傳」, 『동악미술사학』 29, 2021,

- 박세연, 「朝鮮初期 世祖代 佛教의 祥瑞의 정치적 의미」, 『史叢』 74, 2011.
- 정우택, 「조선왕조시대 釋迦誕生圖像 연구」, 『미술사학연구』250·251, 2006.
- 이경미, 「고려·조선전기 法寶信仰과 經藏建築의 변천 연구」, 이화여대 미술사학과 박사학위논문, 2007.
- 이영중, 『釋氏源流』와 중국과 한국의 불전도」, 서울대학교 고고미술사학과 박사학위논문, 2016.
- 조규희, 「崇佛과 崇儒의 충돌, 16세기 중엽 산수 표현의 정치학—〈도갑사관세음보살삼십이응탱〉과 〈무이구곡도〉 및 〈도산도〉」, 『미술사와 시각문화』 27, 2021.
- 홍광표, 황민하, 「관음현상기를 통해서 살펴본 조선 초기 상원사의 경관 연구」, 『한국전통조경학회 지』 31, 2013.
- 陈育宁, 汤晓芳, 「元代刻印西夏文佛经版画及艺术特征」, 『宁夏社会科学』, 2009-3期 2009.
- 井手誠之輔, 「帝釋天像」, 『國華』 1313, 2005.
- Dora C. Y. Ching. 2008. "Tibetan Buddhism and the Creation of the Ming Imperial Image," in *Culture, Courtiers, and Competition: The Ming Court (1368-1644)*, ed. David M. Robinson (Cambridge: Harvard University Asia Center), pp. 321-358.





# 朝鮮前期の王室発願仏教版画の様相 -世祖代の『観音現相記』版画を中心に-

金慈玄

東国大学仏教文化研究院・研究教授

朝鮮時代においては通常、その全時期を通じて、仏教は抑仏崇儒教の思想により厳格な抑圧を受けたとされている。しかし、多くの研究によれば、開国初期の15世紀には、対外的に強い抑仏を展開していた王たちも、対内的には仏事を行っていた親族たちを外護または黙認していたことが明らかになっている。現存する王室発願仏典もこの事実を裏付ける証拠であり、集中的な仏事が行われていた世祖の統治期を中心に刊行された王室本仏教版画の制作様相に関する総合的な分析は、仏教版画の様式変化とその原因、そしてそこに込められた発願者の意図など、さまざまな情報を提供している。

このため、本論文では世祖代に発行された『観音現相記』版画を中心に、朝鮮前期の王室発願仏教版画の様相と信徒像の創出などについて考察する。特に発願者の意図によって新たな図像が創案されたという事実は、多くが国内および中国の先行本を複製して刊行されてとっていた朝鮮の仏教版画においても、独創的な図像の創出が行われていたことを示す明確な証拠である。ゆえに、これらの事実は、仏教版画だけでなく、朝鮮前期の王室発願仏教の研究においても極めて重要な示唆を与えている。さらに、『観音現相記』版画や「三帝石天図」などといった作品からも明らかなように、権力の強化という観点から、統治者を仏教の図像に結びつける傾向は、朝鮮が仏教を政治的手段として活用しようとした他の国々と認識を共有していたことを示す。

**キーワード：**観音現相記、仏教版画、世祖、朝鮮、王室発願、図像創出、仏教と権力

摘要译者：金 灵，北京大学外国语学院2022级博士研究生



# 春联与道家人文医疗的符号发用

詹石窗

四川大学老子研究院·院长

**内容提要：**“春联”，这是大家所熟悉的。每逢除夕来临，无论是乡村还是城市，都可以看到人们欢欢喜喜贴春联。关于“春联”的来历，一般认为它起源于上古时期的“桃符”。相传周代，居家会在大门两旁悬挂长方形桃木板，这就是“桃符”。古时挂在大门上的两块桃木板，并非只是简单的原始桃木，而是经过一方制作，在板上画着门神或写着门神的名字，据说可以避邪。固守鬼门关的神荼、郁雷实际上已经成为善恶的监察官，其背后蕴含的“劝人做好事，不做坏事”的精神是值得我们深刻反省的。如果进一步考察，我们可以发现，桃符的文化象征可以追溯到远古黄帝时期的“云书”。古老云书作为中国象形文字的开端，其象征思想旨趣既贯注在桃符之中，造就了后来的春联，也激发了道学符篆的产生与发展。在道学中，符篆与法印具有十分密切的关系。所谓“法印”就是道门中人弘道传法与救治过程中所使用的一种印章。道学法印既用于召唤神明，也用于疾病疗治，其中的机理比较复杂，既有法印制作材料上的原因，也有符号引导的心灵疗治原因，值得进一步深入探究。

**关键词：**春联；桃符；法印

“春联”，这是大家所熟悉的。因为每逢除夕来临，无论是乡村还是城市，都可以看到人们欢欢喜喜贴春联。当人们在自己的家门口贴年红，包括楹联对子、颠倒的“福”字以及窗花的时候，意味着春节正式拉开序幕。作为一种民俗文化，“春联”的起源可以追溯到古老的桃符形式，它的流传伴随着可歌可泣的生动故事，而其背后的艺道精神更是值得发掘。



## 一、春联气象

“春联”这个词什么时候出现？根据我目前的检索，元代以前未见。查考元代人王逢所撰《梧溪集》卷四下《题余忠愍公所撰两伍张氏阡表有序》中有一首五言诗云：

东淮海王国，两伍世儒家。  
鸞鸾春聯瑞，龙蛇岁起嗟。  
天文新日月，阡表古烟霞。  
贤后承余庆，辞官喜鬓华。<sup>1</sup>

这首诗是作者为纪念张氏兄弟而作。诗题出现的人物“余忠愍公”，根据元代赖良编《大雅集》卷六《挽余忠愍公》的陈述可知，余氏，字廷心，青阳人，“明经登癸亥榜，同进士第”，

<sup>1</sup>（元）王逢撰《梧溪集》卷四下，（清）《知不足斋丛书》本。

曾经领军镇守安庆。外寇来攻之时，余氏领军相抗，持续六年，后来弹尽粮绝，城镇被攻陷，余氏坚贞不屈，带着妻子投河自尽，跟随他投河的一共有六百多人。因其英勇，后世敕封他“忠愍公”。他在世的时候，为张氏两兄弟写了墓表。王逢看了墓表，心有感触，即兴而诗。

所谓“东淮”，当在安徽的东部。“两伍”之“伍”本是古代军队的最小编制，五个人一组称作“伍”，后来同一户籍也称作“伍人”。全诗八句，首联两句点出地点、人物。主人公张氏兄弟是“两伍人”，老大名景星，老二名景山，他们都因儒学有成而当了地方官，景星当了霍丘主簿，景山当了滁州判官。老二景山有个孙子叫做天永，也当了员外郎，相当于副司长，但他谢病隐居了。诗的颔联两句以象征的笔触描写张氏家居环境，其中的“鸞鸞”（yuè zhuó），是古代中国民间传说中的五凤之一，身为黑色或紫色，象征坚贞不屈的品质。诗人把“鸞鸞”与“春联”放在一起，营造了家居环境的祥瑞气象，紧接着又以龙蛇的转换，表征岁月蹉跎，数十年间两位“伍人”已经作古，烟霞照耀在他们的坟墓上了。好在他们在世的时候能够行善积德，所以后人得其荫蔽，有了“余庆”。这里的“余庆”二字出自《周易·坤卦·文言》：“积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃。”意思是讲：行善积德的家庭必然有更多的吉庆，而作恶多端的家庭必定会灾祸连绵，告诫人们应该多行善事，不做坏事。全诗尾联用了这个典故，与颔联两句中的“春联”呼应起来，彰显了先民以“春联”表征行善吉祥的愿望。

古人为什么赋予“春联”这种行善吉祥的思想意蕴呢？这个问题必须从起源上追溯，才能明朗。

## 二、春联与上古桃符

关于“春联”的来历，一般认为它起源于上古时期的“桃符”。相传周代，居家会在大门两旁悬挂长方形桃木板，这就是“桃符”。说起“桃符”，对古诗词有兴趣的人们一定记得王安石写的《元日》：

爆竹声中一岁除，春风送暖入屠苏。  
千门万户曈曈日，总把新桃换旧符。<sup>2</sup>

“屠苏”是什么？按照前人解释，这是一种药酒。引申开来，这又指饮酒的屋子。南朝梁代的宗懔（lǐn）写了一本书叫做《荆楚岁时记》，其中言及正月一日，老老少少都穿上整齐衣裳，相互拜贺。饮屠苏酒。据说，屠苏酒可以避瘟疫。

王安石这首诗描写过年的时候，家家户户放鞭炮。开春第一天，人们开饮屠苏酒，以预防瘟疫的侵袭。披着灿烂和煦的阳光，用新的桃符楹联更换了旧的桃符楹联。

如果我们往前追溯，可以看到早在唐代便已有许多涉及“桃符”的诗，例如《孟蜀桃符诗》有联句云：

新年纳余庆，嘉节号长春。<sup>3</sup>

据宋人陈元靓《岁时广记》卷四十《写桃符》一文记载：幸夤逊曾经当过后蜀孟昶（chǎng）的学士，也就是掌管典礼、编纂工作的官员。宋军讨伐之前的除夕，孟昶传令幸夤逊写一幅楹



<sup>2</sup>（宋）王安石：《临川先生文集》卷二十七，《四部丛刊》景明嘉靖本。

<sup>3</sup>（宋）陈元靓：《岁时广记》卷四十，（清）《十万卷楼丛书》本。

联，于是就有了上面两句联对。蹊跷的是：第二年，宋太祖赵匡胤发兵攻打后蜀，很快后蜀就灭亡了，后来有个叫吕余庆的人以参知政事的身份当了益州的首领。益州在什么地方？在汉朝的时候，全国设立十三个州，即十三刺史部，益州管辖的范围包括四川，重庆，云南，贵州，汉中大部分地区以及湖北、河南小部分，还有缅甸的北部，治所在蜀郡的成都。隋开皇三年（公元583年），罢天下诸郡，以州统县，此时益州仅为郡之地。此后行政区划屡有变更，宋代初期的益州就是成都府。“新年纳余庆”暗示了新的一年里，此地应该会接纳一个名字含有“余庆”的人。至于“长春”则是宋太祖赵匡胤圣诞节之名称。如此巧合，让桃符更是披上了神秘的面纱。

神奇的桃符到底有些什么来历呢？文献记载：古时挂在大门上的两块桃木板，并非只是简单的原始桃木，而是经过一方制作，在板上画着门神或写着门神的名字，据说可以避邪。“桃符”因其材质的特殊性，又称作“桃梗”。汉代高诱注释《战国策》的时候有这样一段描述：

东海中有山名曰度朔，上有大桃，屈盘三千里。其卑枝间东北曰鬼门，万鬼所由往来也。上有二神人，一曰荼与，一曰郁雷，主治害鬼。故使世人刊此桃梗，画荼与与郁雷首，正岁以置门户，辟号之门。荼与、郁雷，皆在东海中，故曰东国之桃梗也。<sup>4</sup>

由此看来，最初作桃梗的原木并非随便取来，而是比较稀罕的，它来自东海的度朔山，屈盘而上有三千里高。按照高诱的描述，就在低枝间东北角有个门称作“鬼门”，所有的“鬼”都从这里进出。守门的神叫做“荼与、郁雷”，后来王充《论衡》一书也记载了同样的故事，其神名则称作“神荼、郁垒”。不论神名如何变迁，有一点是可以肯定的，那就是：后世所谓门神在最初就是固守鬼门关的，所有的“鬼”过关都要经过检测，如果有为害作恶倾向的立刻被拦住，看起来比我们今天外出旅游上飞机前过核酸检测通道还要严格。——古时候过“鬼门关”的神话故事，当然是虚构的；不过，并非毫无意义。你看，固守鬼门关的两位大神拦住的都是恶鬼，这实际上是为世间提供一面镜子：如果做坏事，死了连鬼门关都过不了，永世不得翻身！从这个角度看，固守鬼门关的神荼、郁雷实际上已经成为善恶的监察官，其背后蕴含的“劝人做好事，不做坏事”的精神是值得我们深刻反省的。



### 三、桃符与道学符箓的疗治功能

“郁垒”又称作“郁雷”，这个“雷”字绝非平白无故出现。古时候，人们对闪电打雷这种现象不理解，将之当作天神发威，后来就有了雷神信仰，而且衍生出许许多多的传奇故事。在道学中，雷神就是驱瘟的神明。从这个角度看桃符，不难明白作为门神之一的“郁垒”又被称作“郁雷”的奥妙了。至于“神荼”之“荼”本是一种苦菜，绞出来的汁可以用来涂抹伤口，有清热、解毒、消炎的功效。荼花是白色的，它与红色火光形成鲜明对比，所以有“如火如荼”形容，比喻军队阵容强大，势不可挡。正因为如此，门神有相对固定的脸谱，左侧一般为红

<sup>4</sup>（汉）高诱注，（宋）姚宏续注：《战国策注》卷十《齐三》，《士礼居丛书》景宋本。

脸，右侧一般为白脸，红脸象征火势燃烧旺盛，白脸象征威严萧杀。由此可见，以门神为核心意象的桃符实际上是一种文化符号象征，代表善良战胜邪恶，正气压倒邪气。

如果进一步考察，我们可以发现，桃符的文化象征可以追溯到远古黄帝时期的“云书”。根据《史记》卷二十六《历书》的记载：黄帝时期设立了“五官”的管理体制，因为看见天上祥云缭绕，所以官名都带有一个“云”字。春官为青云，夏官为缙云，秋官为白云，冬官为黑云，中官为黄云。考究起来，这种官职名称与文字起源具有密切关系。《书林藻鉴》引《墨菽》：“黄帝时，卿云常见，郁郁纷纷，作云篆。”所谓“云篆”就是模拟云彩飘动态势而成的古老文字。根据这种说法，那么“云篆”就是在黄帝时期创造的，它比商代甲骨文要早得多。在古人心目中，文字的创造是惊天地、泣鬼神的大事，无比神圣。汉字不仅仅是人与人之间的交际工具，还是一种有灵之物，具有神异性。古人相信：汉字具有一种超常的灵力，它或可使人与神灵相互沟通，或传达神灵的意旨，甚至可以驱邪治病。



古老云书作为中国象形文字的开端，其象征思想旨趣既贯注在桃符之中，造就了后来的春联，也激发了道学符箓的产生与发展。所谓“符箓”就是运用书法原理而造就的一种具有象征精神的特别图案。古人常说书画同源，道学的符箓也提供了最为重要的佐证。

随着时代的发展，纷繁多样的符箓书法图像被创造出来。其构成千姿百态，但其总体特点则是文字与图像相结合。《云笈七籤》卷七说：

符者，通取云物星辰之势；书者，另析音句诠量之旨；图者，画取灵变之状。然符中有书，参以图象；书中有图，形声并用……更相显发。<sup>5</sup>

意思是讲：“符”乃是模拟天上云彩飘动、星辰分布的态势；“书”则另有声音转录的信息传递；“图”乃是对事物神奇变化的写状。最为重要的是：符箓创制不是一种孤立的现象，符书图象把咒语的声调信息都汇聚在其中了。

从汉代开始，符箓就被道学门派用以治病。《后汉书》介绍黄巾起义的情况时说：

初，巨鹿张角自称大贤良师，奉事黄老道，畜养弟子，跪拜首过，符水咒说以疗病。病者颇愈，百姓信向之。角因遣弟子八人，使于四方，以善道教化天下。<sup>6</sup>

所谓“符水咒说以疗病”就是把画好的符箓焚烧，而后掺入水中，再念动咒语，用以治疗疾病。《后汉书》描述“病者颇愈”，说明治疗是有效的。符箓治病到底是什么原理？向来有很多解释。以往对这种疗治方式批判不少，认为过于神秘，许多人表示荒唐不可信。问题在于：《后汉书》是官修史书，况且后世征引者多，说明这条资料是真实记录，值得我们认真辨析。

关于符箓治病，古今学者见解不一。在《道藏》中，有一部书叫做《灵宝净明黄素书》，是从“炁运”的角度解释其治病原理的。所谓“炁运”就是内在真气的运化。符箓作为一种文化载体，通过曲直相兼的线条、图形，组合成具有特定象征意义的符号，用以传递信息与能量。《灵宝净明黄素书》收有众多的符箓样式，称这种符箓为“真文”，它说“真文者，天地梵

<sup>5</sup>（宋）张君房编：《云笈七籤》卷七，《道藏》第22册第41页。

<sup>6</sup>（南北朝）范晔：《后汉书》卷七十《郑孔荀列传第六十》，百衲本景宋绍熙刻本。

气也”<sup>7</sup>。指出它们都是内气运行、神化丹凝的修真图，其中最重要的是黄素真文。黄素真文由八十一首符篆组成，系人体炁运轨迹的书写。该书这样描述：

真文八十一字者，脾、肾中气也。天地五行，土、水中气也，得之故能生。如学道之士能逐日烧香，观之真文，则知脾肾吐纳之气形也。自一至八十一，吐之则见其出，咽之则见其入。<sup>8</sup>

“真文”成篇共有八十一个“字”，但不是一般的字，而是具有特殊书写法度、可以感通脾脏、肾脏中气的“字”。在古代五行学中，脾脏属土，肾脏属水，所以《灵宝净明黄素书》进一步解释说这种符篆携带着土与水的真气，得到这种真气，可以调理脾脏与肾脏的功能，激发生命的能量。如何使用“真文”这种符篆呢？该书提出了两个步骤：一是烧香，二是观想真文。一提起烧香，有人可能又会把它看成“迷信”，其实这是营造生活环境、文化气氛的一种布置，也是一种礼仪；至于观想，就是聚精会神地注视着真文，让每一个符号与自然呼吸节奏相契合，感知脾脏与肾脏的内在呼吸情状。

另有《太上灵宝净明飞仙度人经法》则从“感应”的思路阐释符篆的治病功效，它说：

字者，炁所结也。符者，字之精也……以丹染纸，字之与符，托此而形容也……以我身本至和，感天地之英气，则服字服符之法起也。<sup>9</sup>

根据这种看法，“字”就不仅仅是一种书写形态，而是凝聚了真炁的物质载体。“符”乃是“字”的精华。“以丹染纸”说的是画符作篆的材料与过程。“丹”指的是朱砂，即硫化物类矿物辰砂族辰砂，主要化学成分是硫化汞（HgS），本为颗粒状或块状的集合体，经过炮制成为朱砂粉，画符作篆就用这种材料。根据李时珍《本草纲目》以及朱橚、滕硕、刘醇等人编纂的《普济方》等书的记载，朱砂早已被作为中药，可以治疗心悸易惊、失眠多梦、癫痫发狂、小儿惊风、视物昏花、口疮喉痹、疮疡肿毒等诸多症候，可见其治疗范围颇广。另外，“染纸”所用的材料除了朱砂之外，尚有“墨”。记得小时候，写毛笔字用的墨条是“金不换”，可见“墨”在古人心目中是何等的高贵！墨为松烟和入胶汁、香料等加工制成。根据《开宝本草》的记载，墨汁可以止血，生肌肤，合痈疮，利小便，通月经，平肝润肺。朱砂是红色的，墨汁是黑色的，红色为阳，黑色为阴，黑红配合，阴阳交错互补。至于“染纸”用的是天然土黄色纸张，其原材料竹子本身也有多种药用功能。《本草纲目》记载，淡竹叶气味辛平，大寒，无毒，主治心烦、尿赤、小便不利等。苦竹叶气味苦冷、无毒；主治口疮、目痛、失眠、中风等。如此看来，画符作篆所用的基本物质材料都具备了治疗的功效。

既然符篆制作的原材料都具有治病功能，为什么不直接使用原材料，而要经过这种看起来有点神秘的书写形式来实施呢？我个人以为有三个原因：第一，通过书写，造就了一个信息感通的符号世界。大家知道，符号是会记录信息、传递能量的，我们现在使用电脑图表，每一个符号对应于一组特定信息，运行一个系统，道学中的符篆也有类似的功能，成为调集信息、组合信息的手段。第二，符篆原有的制作材料，独立使用属于单方，药用功能不是太强大，但它们通过书写、焚烧，再掺入水中，就成为“复方”，功能更加多方面，况且符篆书写之后焚烧，产生了某种化学变化，这也是原始单一材料的药用不可替代的。第三，符篆书写，有一个比较复杂的过程，包括吃斋沐浴、洗手嗽口、焚香诵咒、叩齿默想、挥毫运笔等环节；构成了一个完整的生命仪式。这种仪式也是会激发出很特殊的心灵治疗作用的。总之，符篆疗法是一种综合的疗法，既有物质药用功能，也有精神调理的诊治功能，其发生机理相当复杂，不是三言两

<sup>7</sup> 《灵宝净明黄素书》，《道藏》第10册第506页。

<sup>8</sup> 《灵宝净明黄素书》，《道藏》第10册第506页。

<sup>9</sup> 《太上灵宝净明飞仙度人经法释例》，《道藏》第10册第600页。

语所能够说清楚的，也不是靠现代实验科学就能够解释明白的，需要进一步探讨。

## 四、从符篆法印至易道平安书

在道学中，符篆与法印具有十分密切的关系。所谓“法印”就是道门中人弘道传法与救治过程中所使用的一种印章。作为一种信物，印章在我国已有很长的历史。《春秋合诚图》记载：

尧坐舟中，与太尉舜临观，凤凰负图授尧。图以赤玉为匣，长三尺八寸，厚三寸、黄玉检，白玉绳，封两端。其章曰天赤帝符玺。<sup>10</sup>



这里所谓“尧”与“舜”乃是中国文化传统上被列为“五帝”的人物。按照通常的说法，五帝指的是黄帝、颛顼、帝喾、尧、舜，属于夏朝以前的世系传承。尧舜在帝喾之后、夏朝之前，反映了一种文化时空的衔接。

《春秋合诚图》讲了一个故事：尧与舜乘舟泛游，突然从天上飞来凤凰，这两只神鸟一雌一雄，它们协作配合，运载了一张神奇的图授予虞舜。这张图用赤玉做成的匣子装着，长度有三尺八寸，厚度有三寸。用黄玉作为约束，用白玉作为绳索，把两端封起来。打开一看，里面有个印章，书写五个字，叫做“天赤帝符玺”。所谓“凤凰负图”当然只是一种梦幻式的想象，其真实性问题受到了后人质疑；不过，故事也透露了一个信息：印章在先民们心目中具有神圣性。

关于印章起源问题，向来有不同说法。随着地下文物的陆续出土，相信商代有印章的人越来越多。例如徐中舒《殷代铜器足征说兼论〈邶中片羽〉》言及宋代曾经出土了殷商时期的铜玺，他相当感叹地说：这是“惊人之发现”<sup>11</sup>。春秋战国以来，印章就大量出现了。不仅帝王将相有印章，一般读书人也可以有印章。可以说，印章已经成为一种身份证明、信誉表征。从形式上看，印章以篆书为主要特色。在长期演变过程中，隶书、楷书也都可以入印。



汉代开始，制度道教产生，印章更成为道学文化的重要标志。其内容与形式由于道派不同而有变化，但万变不离其宗，都在于表征符信。道学法印与世俗印章最大的不同在于：世俗印章主要是作为身份的证明，表达了一种信誉；而道学法印则贯注了信仰文化精神，在形式上引入了符篆的笔法，作为人神沟通的信物，主要用于性命修养、延年益寿。

尤其值得注意的是，道学法印也用于疾病疗治。例如《灵宝净明新修九老神印伏魔秘法》说：

如肢体伤折者，贴印于疼痛处；时疟疾者，贴于前后心；痔疮瘰（duī）疽（jū）者，烧灰，或涂或洗……目疾者，净水浸印，洗之。各获安愈也。<sup>12</sup>

<sup>10</sup>（清）朱象贤《印典》卷一，（清）《文渊阁四库全书》本。

<sup>11</sup>徐中舒：《殷代铜器足征说兼论〈邶中片羽〉》，《考古社刊》第2期，1934年6月。

<sup>12</sup>《灵宝净明新修九老神印伏魔秘法》，《道藏》第10册，第548-549页。



这里的“贴印”是一个操作流程。先准备好竹子制造的土黄色纸张，盖上带有道学特别信息的法印，而后将这张盖印的黄色纸贴到相应的位置，不同疾病有不同的贴处。从“各获安愈”这个描述看，治疗是有效果的。其中的机理比较复杂，既有法印制材料上的原因，也有符号引导的心灵疗治原因。

近年来，我借鉴了道学的符篆笔法和法印的一些功能特点，再引入了《易经》的卦象符号，形成了自我娱乐的“易道平安书”。所谓“易”指的是《易经》八卦与六十四卦符号，所谓“道”就是寄托道学精神的符图印章。茶余饭后，偶尔为之，通过书写，一方面转移注意力以放松自我，另一方面聚精会神汲取天地自然的能量。有朋友看到我的书写，纷纷求字。我告诉他们，我不是书法家，字写得不好，不敢流布。他们回答：我们需要的正是这种不为书法创作而写的字。我说“那好，我就献丑了！”就这样，陆续写了一些字送给朋友。这里，我给各位分享一下我为文化重大工程项目《中华续道藏》排印室书写的几幅幅字。第一幅“中华续道藏”，在“道”字中暗藏一个“离卦”（☲），两个阳爻在外，一个阴爻居中，象征太阳高照而美丽且有魅力。当时之所以选用“离卦”，是因为排印室人员基本上是女孩，我想祝福她们永远美丽，她们听了我的解释高兴得很，每日工作高高兴兴，效率倍增。另外这一幅是以甲骨文的“福”字加以变形处理，下面用坤卦（☷），表示“厚德载物”。几幅字挂在墙壁上，营造了一种特殊的文化氛围。打印室把我的字当作艺术珍品，我不敢当。但了解到她们在这样的环境里安心工作、状态很好，我也就放心了。





## 春聯과 道人的 人文醫療的 符號 사용

詹石窗(잔스창)

중국사천대학노자연구원 · 원장

**개요:** ‘春聯’에 대하여, 대부분 중국인이라면 아주 익숙할 것이다. 설이 오면 도시든 농촌이든, 중국인들은 행복한 마음으로 집에 春聯을 붙인다. 春聯의 유래에 대해, 일반적으로 알려진 바로는, 고대의 ‘桃符’에서 비롯했다고 한다. 전설에 의하면 주나라 시대에 사람들은 출입문의 양 옆에 기다란 장방형의 桃木板을 걸어 놓았는데, 이것이 곧 ‘桃符’이다. 이 때 사용된 桃木板은, 일반적인 桃木이 아니라, 일정한 가공을 거친 목판으로, 그 위에는 門神이 그려 있거나, 신명의 명칭을 써 놓아, 辟邪의 용도로 사용했다. 鬼門을 지키는 神荼 및 郁雷는 善惡을 판단하는 監察官이었는데, 이들의 역할은 “선함을 행하고, 악행을 금하라”고 사람들을 깨우치는 것이었다. 이러한 사상은 현재에 사는 우리에게도 의미가 있다고 본다. 더 깊이 들어가 보면, 桃符의 문화적 상징은 상고시대 황제가 살았던 시절의 ‘雲書’와 관련이 있다는 것을 우리는 발견할 수 있다. 고대의 雲書는 중국 상형문자의 시초인데, 이러한 사상이 桃符에 반영되었고, 현재 우리가 사용하는 春聯이 되었다. 아울러 이는 도교 符箓의 생성과 발전에도 큰 영향을 끼쳤다. 도교에서 符箓과 法印은 아주 밀접한 연관이 있다. 여기서 말하는 법인은, 도인들이 도교를 전파하고 세상을 구제하는데 사용하는 한 종류의 인감도장이다. 이 법인은 신명을 모셔오는데 사용되고, 또 질병을 치료하는데도 사용하는 등 그 내용이 아주 복잡하다. 복잡한 이유는 재료 선별의 문제도 있지만, 기호가 의미하는 마음치유의 의미도 있기 때문이다. 아래 이러한 내용에 대해 구체적으로 연구해 보고자 한다.

**키워드:** 春聯 ; 桃符 ; 法印



‘春聯’은 대부분 중국인이라면 아주 익숙할 것이다. 설이 오면 도시든 농촌이든, 중국인들은 행복한 마음으로 집에 春聯을 붙인다. 새해를 맞아 사람들은 집의 출입문에 楹聯對子, 거꾸로 붙인 ‘福’字 및 窗花 등 年紅을 붙이는데, 이는 설이 시작되었음을 알리는 것이다. 이러한 행위는 하나의 민속문화로, 춘련의 기원은 상고시대의 桃符으로 거슬러 올라간다. 춘련문화가 전승되는 과정에서 수많은 아름다운 이야기들이 전해지는데, 그 내면에는 또 매우 풍부한 藝道사상이 깃들여 있다.

## 一. 春聯의 흔적

춘련이라는 단어는 언제 나타난 것인가? 현재 기준에서 볼 때, 원나라 이전에는 춘련이라는 단어가 없었다. 원나라의 王逢이 쓴 『梧溪集』 卷四下의 『題余忠潛公所撰兩伍張氏阡表有序』에 五言詩雲이 있는데 내용은 다음과 같다.

東淮海王國，兩伍世儒家。  
鸞鷲春聯瑞，龍蛇歲起嗟。  
天文新日月，阡表古煙霞。  
賢後承余慶，辭官喜鬢華。<sup>1</sup>

시의 저자는 장씨 형제를 기념하기 위하여 이 시를 썼다. 시에 나오는 인물인 ‘余忠潛公’은, 원나라 賴良이 쓴 『大雅集』 卷六 『挽余忠潛公』에 보면: 余氏，字廷心，青陽人，“明經登癸亥榜，同進士第”로 군사를 이끌고 安慶에 주둔해 있었다고 나와있다. 외세가 침략했을 때, 余氏는 군사를 이끌고 6년동안 항쟁하다가, 적들에 밀려 성을 함락당하고 만다. 하지만 余氏는 투항하지 않고 부인과 함께 강에 투신하였는데, 당시 그를 따라 투신한 사람은 600명이 넘었다고 한다. 그의 영웅적인 행위를 기리기 위하여, 후세에서는 그를 ‘忠潛公’으로 책봉했다. 그가 살아있을 때, 장씨 형제를 위하여 墓誌를 쓴 적이 있다. 그 묘지를 본 王逢이, 마음속으로 느끼는 바가 있어서, 이 시를 쓴 것이다.

여기에서 나오는 東淮는 안휘성 동부를 의미한다. 兩伍의 ‘伍’는 옛날 군대의 가장 작은 조직이다. 다섯 사람이 한 개의 그룹을 형성하는데, 그리하여 伍라 한다. 이 글자는 훗날 의미가 추가되어, 같은 호적에 든 사람을 ‘伍人’이라 불렀다. 이 시는 모두 8 구절로 되어 있는데, 앞의 두 구절은 지명과 인물을 표현하였다. 주인공 장씨 형제는 ‘兩伍人’으로, 형의 이름은 景星, 동생의 이름은 景山이다. 이들은 모두 유학을 배웠고, 지역에서 지방관을 맡았는데, 형은 霍丘主簿, 동생은 滁州判官이 되었다. 동생 경산 한테는 손자 天永이 있는데, 그는 員外郎으로 현재의 차관급 자리에 올랐으나, 병으로 인하여 은거하였다. 시는 앞을 두 구절을 통하여 장씨의 가족에 대해 소개했는데, 여기서 나타나는 ‘鸞鷲’은, 고대 중국의 민간 전설에 나오는 五鳳 중 하나이다. 이 봉황은 검은색 혹은 자주색을 하고 있는데, 이는 불굴의 정신을 의미한다. 시인은 ‘鸞鷲’과 ‘춘련’을 같은 구절에 넣었는데, 이렇게 하여 상서로운 기운을 형성한 것이다. 다음으로는 龍蛇가 등장한다. 이는 세월의 무상함을 의미하는 말로, 수 십년의 세월이 흘러 두 명의 ‘伍人’은 이미 저 세상 사람이 되고, 단지 저녁노을이 그들의 무덤을 비춘다고 했다. 물론 이들은 생전에 좋은 공덕을 많이 쌓았기에, 음덕을 많이 입어 ‘余慶’을 얻게 된다. ‘余慶’이라는 두 글자는 『周易·坤卦·文言』에 나오는데, “積善之家必有余慶，積不

<sup>1</sup>(元)王逢撰『梧溪集』卷四下，(清)『知不足齋叢書』本。

善之家必有余殃”이라 하였다. 해석해 보면, 선행을 행하고 덕을 많이 쌓은 가정은 더욱 많은 길한 일이 생기고, 악행을 많이 한 가정은 화마가 닥칠 것이니, 사람들은 마땅히 선행을 해야 하고, 나쁜 일을 해서는 안 된다는 것이다. 시는 마지막 문장에 이러한 고전을 인용하여, 앞서 나오는 ‘春聯’과 대응관계를 형성하게 하였다. 즉 우리의 선조들에 있어 春聯이란 선행을 바라는 마음인 것이다. 그렇다면 예전 사람들은 무엇 때문에 春聯에 이러한 의미를 부여한 것일까? 이 질문에 대답하기 위해 우리는 春聯의 기원에 대해 알아봐야 한다.

## 二. 춘련과 상고시대의 桃符

춘련의 유래에 대해 일반적으로 알려진 바로는, 고대의 ‘桃符’에서 비롯했다고 한다. 전설에 의하면 주나라 시대에 사람들은 출입문의 양 옆에 기다란 장방형의 桃木板을 걸어 놓았는데, 이것이 곧 ‘桃符’이다. 우리는 왕안석이 쓴 『元日』에서 그 흔적을 찾아볼 수 있는데, 구체적으로 아래와 같다.

爆竹聲中一歲除，春風送暖入屠蘇。  
千門萬戶曠曠日，總把新桃換舊符。<sup>2</sup>

여기에 나오는 ‘屠蘇’는 무엇인가? 다른 사람의 해석을 보면 그것은 藥酒의 한 종류라 한다. 하지만 경우에 따라 술집이라는 해석도 된다. 南朝梁代의 宗慄 (lǐn) 은 『荆楚歲時記』라는 책을 썼는데, 내용을 보면 정월1일 남녀노소는 새 옷을 입고 서로 간에 축하를 드리고, 屠蘇酒를 마신다. 전설에 의하면 屠蘇酒를 마시면 전염병을 막을 수 있다고 한다. 왕안석의 이 시는 새해에 쓴 것으로, 그 때 가정에서는 폭죽을 터뜨리고 있었다. 새해 첫날 사람들은 屠蘇酒를 마시면서 전염병을 방지했던 것이다. 이 때 밝은 아침 햇살이 창문을 비추고, 사람들은 새로운 桃符으로 낡은 것을 바꾼다.

시대를 더욱 거슬러 올라가 보면, 당나라 시대에도 桃符이 언급된 시가 있는데, 예를 들어 『孟蜀桃符詩』에는 다음과 같은 구절이 있다.

新年納余慶，嘉節號長春。<sup>3</sup>



<sup>2</sup> (宋) 王安石：『臨川先生文集』卷二十七，『四部叢刊』景明嘉靖本。

<sup>3</sup> (宋) 陳元靚：『歲時廣記』卷四十，(清)『十萬卷樓叢書』本。

송나라의 陳元靚이 쓴 『歲時廣記』 卷四十 『寫桃符』의 기록에 의하면: 幸夔遜은 後蜀 孟昶 (chǎng)의 學士로 있었는데, 지금 기준으로 보면 의례 및 편집부를 담당하는 관료였다. 송나라가 전쟁을 치르는 설달 그믐날, 孟昶은 幸夔遜에 명하여 楹聯을 쓰게 하는데, 그것이 위에 보이는 구절이다. 그리고 다음해 송태조 조광윤은 군사를 발동하여 후촉을 공격하였고, 후촉은 곧바로 멸망했다. 이 때 呂余慶이라하는 사람이 參知政事의 신분으로 益州의 首領이 되었다. 그렇다면 益州는 어떤 곳인가? 한나라 시기 전국에 13개 州를 설립하였는데 그것을 十三刺史部라 한다. 그 중에서 益州의 관할구역은 사천성, 충칭, 운남, 귀주 및 漢中의 대부분 지역 그리고 호북성과 하남성의 일부, 뿐만 아니라 미얀마의 일부도 포함하고 있다. 도읍은 청두로 정했다. 隋나라 開皇 三年(583年)에 諸郡을 폐지하고 州로 縣을 대체했는데, 당시 益州는 一郡의 영지에 해당했다. 그 이후로 행정구역 구분은 여러 차례 변화를 겪다가, 송나라 시대에 와서 익주는 成都府로 바뀐다. “新年納余慶”이라고 하는 문장이 의미하는 바는, 새로운 한 해에 이름속에 ‘余慶’이 있는 사람이 이 지역으로 오게 된다는 말이다. 그리고 ‘長春’이란 송태조 조광윤의 聖誕節 명칭이다. 이러한 문장에서 볼 때 그가 쓴 桃符은 아주 신비한 베일을 쓰고 있는 것을 알 수 있다.



그렇다면 桃符의 유래는 어떻게 되는 걸까? 문헌 기록에 의하면: 상고시대에 사람들은 문의 양옆에 桃木으로 만든 널판지 두 개를 걸어 놓았다. 이 때 사용된 桃木板은, 일반적인 桃木이 아니라, 일정한 가공을 거친목판으로, 그 위에는 門神이 그려 있거나, 신명의 명칭을 써 놓아, 辟邪의 용도로 사용했다. ‘桃符’은 재료의 특수성으로 인하여 ‘桃梗’으로도 불린다. 이에 대해 漢나라의 高誘는 『戰國策』에 주석을 달면서 다음과 같이 말했다.

東海中有山名曰度朔，上有大桃，屈盤三千裏。其卑枝間東北曰鬼門，萬鬼所由往來也。上有二神人，一曰荼與，一曰郁雷，主治害鬼。故使世人刊此桃梗，畫荼與與郁雷首，正歲以置門戶，辟號之門。荼與、郁雷，皆在東海中，故曰東國之桃梗也<sup>4</sup>。

이렇게 볼 때 桃梗의 원목은 대충 구해오는 것이 아니라, 아주 희귀한 것으로, 머나먼 東海의 度朔山에 가서 구해와야 하는데, 산의 높이는 삼천리라고 한다. 高誘의 묘사에 의하면 低枝間의 東北 모서리에 ‘鬼門’이 있는데, 모든 귀신들은 이곳을 통하여 드나든다고 한다. 守門神의 명칭은 “荼與、郁雷”라 불린다. 훗날 王充은 『論衡』에서 같은 이야기를 언급했는데, 이 때 신명의 명칭은 “神

4 (漢) 高誘註, (宋) 姚宏續註: 『戰國策註』 卷十 『齊三』, 『士禮居叢書』 景宋本.

荼、郁壘”이다. 세월이 얼마나 흘렀든 한 가지 변함없는 부분이 있는데 그것은 곧 후세에서 말하는 門神이 초기에는 鬼門關을 지키는 신명이었다는 점이다. 모든 귀신들이 귀문관을 건너기 위해서는 여러 가지 검증을 거쳐야 하는데, 만약 인간에게 해가 된다고 판단했을 때, 제지되어 건너올 수 없다. 그것은 마치 현재 우리가 공항에서 출국할 때, 출국심사를 받는 것과 비슷하다. 귀문관을 통과한다고 하는 이러한 이야기는 아마 허구일 것이다. 하지만 그렇다고 해서 아무 의미가 없는 것은 아니다. 귀문관을 지키고 있는 두 명의 신명이 막아내는 것은 모두 악귀이다. 이는 현실의 투영이기도 하다. 우리가 나쁜 일을 하면, 죽어서 귀문관도 건널 수 없으니, 더 이상 만회할 방법이 없는 것이다! 이런 의미에서 볼 때 귀문관을 지키는 神荼、郁壘는 사실 선악을 판단하는 판사인 것이다. 이들의 역할은 “선함을 행하고, 악행을 금하라”고 사람들을 깨우치는 것이었다.

### 三. 桃符과 道學符篆의 치유기능

‘郁壘’는 ‘郁雷’라고도 불리는데, 여기서 ‘雷’자는 아주 신중하게 사용된 것이었다. 고대인들은 벼락과 우뢰에 대해 잘 알지 못했고, 이러한 현상은 天神이 노한 것이라 생각했다. 그리하여 雷神 신앙이 발생하게 되는데, 그와 관련되어 수많은 이야기들이 탄생하게 된다. 도교에 의하면 뇌신은 전염병을 내쫓는 신명이다. 이런 의미에서 桃符을 보면, 門神의 명칭이 ‘郁壘’ 혹은 ‘郁雷’라는 것은 어느 정도 이해가 될 것이다. 그리고 ‘神荼’의 ‘荼’자는 쓴 맛 나는 채소의 일종인데, 짜낸 즙을 상처에 바르면 해열, 소독, 소염의 효과가 있다. 꽃은 흰 색이고, 붉은 색과 대조해 보면, 매우 아름답기에 중국 속담에 ‘如火如荼’라 하는 표현이 생기게 된 것이다. 의미를 해석하면: 군사는 매우 강한 것이 그 기세를 막을 수 없다는 것이 된다. 이러한 사상에서 출발하여, 문신은 고정된 얼굴을 하고 있는데, 왼쪽 얼굴은 붉은색, 오른쪽 얼굴은 흰색이다. 붉은 얼굴은 혈기의 왕성함을 의미하고, 흰 얼굴은 장엄하고 숙연한 성격을 의미한다. 고대인들이 桃符을 통하여 문신을 표현한 것은 하나의 符號적 상징으로, 그것은 선량함이 악함을 이기고, 정의로움이 사악함을 무찌른다는 사상을 표현한 것이다.



桃符의 기원을 더욱 깊게 파헤쳐 보면, 그 원류는 황제 시대의 ‘雲書’로 거슬러 올라간다. 『史記』卷二十六 『歷書』의 기록에 의하면: 黃帝 시대에는 ‘五官’이라는 관리 제도를 실시하였다고 한다. 당시 하늘에는 상서로운 구름이 감돌았기에, 관료들의 명칭에 모두 ‘雲’字를 붙여 넣었다. 春官은 靑雲, 夏官은 緇雲, 秋官은 白雲, 冬官은 黑雲, 中官은 黃雲이었다. 연구에 의하면 이러한 관료의 명칭과 문자의 기원은 아주 밀접한 연관이 있다고 한다. 이에 대해 『書林藻鑿』는 『墨藪』을 인용하여 말하기를 “黃帝

時，卿雲常見，郁郁紛紛，作雲篆”이라 하였다. 여기서 나오는 ‘雲篆’은 곧 구름의 형태를 본 따 만든 고대의 문자이다. 이상 학설에 비춰볼 때, 雲篆은 황제 시대에 창조된 것으로, 상나라 시대의 갑골문 보다 더 빠른 것이다. 고대인들에 있어 문자의 창조는 매우 중대한 사건으로 아주 신성하게 여겨졌다. 문자는 인간들 사이에 교류의 용도로 사용될 뿐만 아니라, 하나의 영성을 지닌 영물로, 사람들은 거기에 신성성을 부여해 넣었다. 고대인들의 믿음에 의하면 漢字는 초인적인 靈性을 갖고 있었는데, 그것은 신명과 통하는 통로 역할을 하고, 신명의 뜻을 인간에게 전해주며, 심지어 병을 치유하는 효능이 있다고 보았다.

고대의 雲書를 중국 상형문자의 시작으로 볼 때, 후세 사람들은 이 문자에 그들의 사상을 붙여 넣어 桃符을 만들고, 春聯을 제작하여 문에 걸어 두었던 것이다. 이러한 흐름이 나중에 도교 부록의 생성과 발전에 영향을 끼치게 된다. 符篆이란 곧 서예의 원리를 이용하여, 특별한 圖案을 그리고, 거기에 상징적인 의미를 부여하는 것을 말한다. 고대인들은 말하기를 書와 畵는 근원이 하나라 했다. 도교의 부록이 이러한 주장을 뒷받침하는 근거가 된다.

시대가 흐름에 따라, 매우 다양한 방식의 부록과 圖像이 창조 되었다. 형태는 다양하지만 총체적으로 보면 문자와 그림이 결합된다. 이에 대해 『雲笈七籤』 卷七은 다음과 같이 서술했다.

符者，通取雲物星辰之勢；書者，另析音句詮量之旨；圖者，畫取靈變之狀。然符中有書，參以圖象；書中有圖，形聲並用……更相顯發。<sup>5</sup>

해석해 보면: ‘符’란 하늘에 있는 구름이 움직이는 형태 그리고 별자리의 위치를 본 따 만든 것이다. ‘書’는 소리를 전달하는 역할을 한다. 그리고 ‘圖’는 사물이 신기하게 변화하는 과정을 표현한 것이라고 하였다. 여기서 가장 중요한 것은: 符篆의 창작은 하나의 독립된 현상이 아니라, 그 속에는 주문의 음성과 다른 여러 가지 정보를 모두 포함하고 있다는 점이다.

한나라에서 시작된 부록은 도교에서 질병을 치유하는 목적으로 사용되었다. 이에 대해 『後漢書』에서는 黃巾起義를 소개하면서 다음과 같이 서술했다.

初，巨鹿張角自稱大賢良師，奉事黃老道，畜養弟子，跪拜首過，符水咒說以療病。病者頗愈，百姓信向之。角因遣弟子八人，使於四方，以善道教化天下。<sup>6</sup>

이 문장에 나오는 “符水咒說以療病”을 해석해 보면: 잘 그려진 부록을 불태운 다음, 물에 넣고, 주문을 외우면 질병을 치료할 수 있다고 하였다. 『後漢書』에서는 “病者頗愈”라 하는 표현을 사용했는데, 즉 이 방법이 효과가 있었다는 말이다. 부록으로 병치료를 하는 것은 어떠한 원리가 작용하는

<sup>5</sup> (宋) 張君房編: 『雲笈七籤』 卷七, 『道藏』 第22冊 第41頁.

<sup>6</sup> (南北朝) 範曄: 『後漢書』 卷七十 『鄭孔荀列傳第六十』, 百衲本景宋紹熙刻本.



것일까? 이에 대해 그 동안 수많은 해석들이 있었다. 하지만 많은 사람들은, 이상 방법에 대해 황당하다고 비판하면서, 너무 신비하여 믿을 수 없다고 하였다. 그럼에도 불구하고 『後漢書』는 왕실에서 제작한 역사서이니, 진실성을 완전히 배제할 수는 없는 것이다. 즉 충분한 참고적 가치가 있다고 본다.

부록으로 병을 치료하는 것에 관하여, 학자들은 의견이 분분하다. 『道藏』에 『靈寶淨明黃素書』라는 경전이 있는데, 내용을 보면 ‘炁運’을 사용하여 병을 치료하는 것에 대해 소개하고 있다. 여기서 말하는 ‘炁運’이란 내면의 眞氣를 의미한다. 부록은 문화적 매개체로 문자, 그림 등의 조합을 통하여 특정된 기호를 나타내는데, 이는 정보와 에너지를 전달하는 역할을 한다. 『靈寶淨明黃素書』에는 다양한 부록이 실려 있는데, 경전은 이러한 부록을 ‘眞文’이라 하면서 “眞文者, 天地炁也”<sup>7</sup>라 표현했다. 해석하면, 이런 부록은 內氣를 運行하고, 神化丹凝하는 修真圖라는 것이다. 책에 있는 부록 중에서 가장 중요한 것은 黃素眞文이다. 黃素眞文은 81개의 부록으로 구성되어 있는데, 그것은 人體炁運軌跡을 표현한 것이었다. 경전은 이 부록에 대해 다음과 같이 설명하였다.

眞文八十一字者, 脾、腎中氣也. 天地五行, 土、水中氣也, 得之故能生. 如學道之士能逐日燒香, 觀之眞文, 則知脾胃吐納之氣形也. 自一至八十一, 吐之則見其出, 咽之則見其入.<sup>8</sup>

‘眞文’은 81 ‘字’로 되어 있다고 한다. 하지만 이 글자는 일반적인 글자가 아니라, 특별한 서예방법을 통하여 쓴 것으로, 비장과 신장의 기와 통하는 글자이다. 고대의 오행사상을 보면, 비장은 토에 속하고, 신장은 水에 속한다. 『靈寶淨明黃素書』는 더욱 구체적으로 설명하기를, 이 부록을 사용하면, 토와 水의 진기와 통할 수 있고, 이 진기를 얻으면 비장과 신장의 기능이 개선되고, 생명의 에너지가 강해진다고 하였다. 그렇다면 이 ‘眞文’의 부록을 어떻게 사용해야 하는가? 책에서는 두 단계를 거쳐야 한다고 했다. 하나는 향을 피우는 것이고, 다른 하나는 ‘眞文’에 대해 觀想하는 것이다. 향을 피운다고 하면 일부 사람들은 미신이라 생각한다. 하지만 자세히 보면 향을 피우는 행위는 생활환경을 개선하고 문화적 분위기를 형성하는 것으로, 하나의 의례에 속한다. 다음으로 ‘觀想’이란 정신을 집중하여 眞文을 생각하는 것을 말하는데, 하나의 부록을 생각할 때마다 호흡조절을 통하여 글자와 하나가 되어야 한다. 이렇게 하면 비장과 신장의 기와 통할 수 있다.

또 다른 경전인 『太上靈寶淨明飛仙度人經法』은 ‘感應’의 관점에서 부록의 치료 효과에 대해 설명하였는데, 구체적으로 다음과 같다.

字者, 炁所結也. 符者, 字之精也……以丹染紙, 字之與符, 托此而形容也……以我身本至和, 感天地之

7 『靈寶淨明黃素書』, 『道藏』第10冊 第506頁.

8 『靈寶淨明黃素書』, 『道藏』第10冊 第506頁.

英氣，則服字服符之法起也.<sup>9</sup>

이 경전 역시 강조하여 말하기를, ‘字’는 단순한 글자가 아니라, 그 속에는 眞炁의 物質을 포함하고 있다고 하였다. 그리고 ‘符’는 ‘字’의 정수라 하였다. ‘以丹染紙’가 의미하는 것은, 부록을 그리는 과정을 말한다. ‘丹’은 朱砂를 말하는데, 주요 성분은 유화 수은[硫化汞 HgS]이다. 원래는 알맹이 형태로 되어 있으나, 일정한 과정을 거쳐 가루로 만든 후 부적을 그릴 때 사용한다. 李時珍의 『本草綱目』 및 朱橐、滕碩、劉醇 등이 편찬한 『普濟方』의 기록에 의하면 朱砂는 일찌감치 中藥 재료로 사용되었다. 효능으로는 心悸易驚、失眠多夢、癲癇發狂、小兒驚風、視物昏花、口瘡喉痹、瘡瘍腫毒 등 증상에 효과가 있다고 하여, 용도가 매우 다양함을 알 수 있다. 그리고 ‘染紙’란 부록을 그릴 때 朱砂 외에도 ‘墨’을 사용했음을 의미한다. 필자가 어린시절에 서예를 할 때 사용했던 먹에 대해 사람들은 “金不換”이라 하였는데, 즉 먹이 얼마나 귀하어 여겼는지 알 수 있다! 먹은 소나무 잣가루, 접착제, 향료 등을 조합하여 만든다. 『開寶本草』의 기록에 의하면 墨汁은 止血，生肌膚，合癰瘡，利小便，通月經，平肝潤肺 등 효능이 있다고 한다. 주사는 붉은 색이고 墨汁은 검은 색으로, 붉은 색은 양이고, 검은 색은 음이다. 이렇게 조합하면 음양을 서로 보충할 수 있다. ‘染紙’할 때 사용하는 종이는 천연펄프로 만든 누런 종이인데, 원재료는 대나무로, 이 역시 약용 효능이 있다. 『本草綱目』의 기록에 의하면 淡竹葉의 향은 辛平，大寒，無毒，主治心煩、尿赤、小便不利에 효능이 있고, 苦竹葉의 향은 苦冷、無毒；主治口瘡、目痛、失眠、中風 등에 효능이 있다고 한다. 이렇게 볼 때 부록을 그리는 기본적인 재료들은 모두 치료의 효능이 있는 것이다.

부록을 그리는 기본적인 재료들은 모두 치료의 효능이 있다면, 무엇 때문에 곧바로 사용하지 않고 신비한 서예방식을 통하여 표현하는 것일까? 필자의 생각으로는 크게 세 가지 이유가 있다고 본다. 첫째: 서예를 통하여 정보가 통하는 부호체계를 형성할 수 있다. 부호는 정보를 기록, 전달하는 기능을 가지고 있는데, 이는 마치 현대의 컴퓨터와 비슷하다. 하나의 부호는 특정된 정보와 대응하는데, 도교의 부록은 컴퓨터와 비슷하게 정보를 수집하고 조합하는 역할을 하는 것이다. 둘째: 부록을 만들 때 사용하는 원재료는 각각 따로 사용할 때 약용 효능이 크지 않지만, 글로 쓰고, 불에 태우고, 물에 넣는 등 여러 과정을 거치고 나면, 효능은 많이 증폭된다. 특히 부록을 쓴 다음 불에 태우는 과정에서 일정한 화학 변화가 생겨나는데, 이러한 부분은 단일 원재료로는 할 수 없는 결과가 생긴다. 셋째: 부록을 쓰기 위해서는 아주 복잡한 과정을 거쳐야 하는데, 먼저 목욕재계를 해야 하고, 손을 씻고 입을 행구고, 향을 피우고 주문을 외우며, 叩齒와 默想을 한 다음, 붓을 들어 글자를 쓴다. 이러한 과정은 하나의 종합적인 의례인 것이다. 그리고 이러한 의례는 아주 큰 심리적 작용을 불러 일으킬 수 있다. 한 마디로, 부록요법은 하나의 종합적인 치료방법으로, 약용 효능도 있고, 정신적인 치료 기능도 있다. 이렇게 다양한 요소들을 짧은 문장으로 다 설명할 수는 없다. 그리고 일

<sup>9</sup> 『太上靈寶淨明飛仙度人經法釋例』, 『道藏』第10冊 第600頁.

부 내용은 현대의 과학으로도 정확하게 설명하기 힘들니, 앞으로 더욱 많은 연구가 진행되기를 기대한다.

#### 四. 符篆法印에서 易道平安書까지

도교에 있어 부록과 法印은 아주 밀접한 연관이 있다. 여기서 말하는 법인은 도사들이 도를 알리고 세상을 구제할 때 사용하는 하나의 인감도장이다. 하나의 증표로, 인장은 아주 오래 전부터 사용되었다. 『春秋合誠圖』에 보면 다음과 같은 기록이 있다.

堯坐舟中，與太尉舜臨觀，鳳凰負圖授堯。圖以赤玉為匣，長三尺八寸，厚三寸、黃玉檢，白玉繩，封兩端。其章曰天赤帝符璽。<sup>10</sup>

여기에 나오는 요와 순은 중국의 전통문화에서 ‘五帝’로 불리는 인물들이다. 통상적인 개념에서 오제는 黃帝、顓頊、帝嚳、堯、舜을 가리키는데, 이들은 夏王朝 이전에 세습관계에 있었다. 요와 순은 帝嚳 다음으로 왕조를 계승했는데, 이는 문화 時空의 연결을 의미한다.



『春秋合誠圖』에 나오는 이야기를 해석하면 다음과 같다. 요와 순이 배를 타고 가는데, 갑자기 하늘에서 봉황 두 마리가 날아왔다. 한 마리는 암컷이고 한 마리는 수컷이었는데, 이들은 짝을 지어 날면서 虞舜에게 아주 신비한 그림을 전해주었다. 그림은 赤玉으로 만든 함 속에 들어있었고, 길이는 三尺八寸, 두께는 三寸이었다. 황옥으로 約束을 만들고, 백옥으로 실을 만들어 양쪽을 밀봉했다. 열어보니 그 속에는 인감이 있었는데, ‘天赤帝符璽’라는 다섯 글자가 새겨져 있었다. “봉황이 그림을 전해준다”는

이야기는 아마도 허구로, 실제로 믿는 사람은 많지 않을 것이다. 하지만 이 이야기에 인감이 등장하는 만큼, 당시 사람들에 있어 인감은 얼마나 중요했는지 보여준다.

인감의 기원에 대해 여러 학설이 있다. 고고학 발굴이 계속됨에 따라, 은나라 시대에 이미 인감이 사용되었다는 증거는 점차적으로 늘고 있다. 예를 들어 徐中舒는 『殷代銅器足征說兼論<鄴中片羽>』에서 송나라 시대에 발굴된 殷商 시대의 銅璽에 대해 감격하여 말하기를, “이는 경이로운 발견이다”<sup>11</sup>라 하였다. 춘추전국 이후로는 상당히 많은 수량의 인감이 발굴되었다. 그 속에는 제왕군주의

<sup>10</sup> (清) 朱象賢 『印典』 卷一, (清) 『文淵閣四庫全書』本.

<sup>11</sup> 徐中舒: 『殷代銅器足征說兼論<鄴中片羽>』, 『考古社刊』 第2期, 1934年6月.

인감뿐만 아니라, 서생들의 인감도 있었다. 다시 말해서 당시 인감은 이미 하나의 신분증명, 신용의 상징이 되었던 것이다. 형식적인 측면에서 볼 때, 인감은 篆書체를 위주로 되어 있었다. 하지만 세월이 흐르면서 律書, 楷書도 인감에 사용되었다.

한나라 이후 제도도교가 발생하면서, 인감은 도교문화의 중요한 징표가 되었다. 내용과 형식 역시 여러 道派에 따라 다양한 방식을 사용했다. 하지만 근본은 모두 하나이니, 인감의 용도는 表征符信이다. 도교에서 사용하는 法印과 일반인들이 사용하는 인감의 차이를 살펴보면: 세속의 인감은 신분의 증명으로 사용되면서, 신용의 상징이 되었다. 그러나 도교의 법인은 신앙사상이 깃들어 있고, 형식적으로 符篆의 서체를 사용하여, 신과 인간이 통하는 매개체 역할을 하였다. 다시 말해서 도교 인감의 주요 기능은 性命修養、延年益壽에 있었다.



여기서 주목해야 할 점이라면, 인감 역시 질병치료의 효능이 있다는 것이다. 예를 들어 『靈寶淨明新修九老神印伏魔秘法』은 다음과 같이 말했다.

如肢體傷折者，貼印於疼痛處；時瘧疾者，貼於前後心；痔瘡癢（duī）疽（jū）者，燒灰，或塗或洗…  
…目疾者，淨水浸印，洗之。各獲安愈也。



여기에 나오는 ‘貼印’은 하나의 진행 과정을 말한다. 먼저 대나무 펄프로 만든 누런 종이를 준비하고, 그 위에 도교에서 사용하는 法印을 찍는다. 그다음 이 누런 종이를 상응하는 신체 부위에 붙이는데, 서로 다른 질병에 따라 붙이는 부위가 다르다. “各獲安愈”이라는 말은 치료에 효과가 있었다는 뜻이다. 法印으로 질병을 치료하는 방법은, 원재료의 문제도 있지만, 符號가 가져다주는 심리적인 측면도 있다고 본다.

최근 몇 년 동안 필자는 부록의 필법과 法印의 특징 그리고 『易經』의 괘상과 결부하여, 심심풀이로 ‘易道平安書’ 서체를 만들었다. 여기서 易은 『易經』 팔괘와 64괘의 부호를 의미하고, 道는 道學정신에 바탕한 符圖印章을 의미한다. 바쁜 업무 중에 잠깐 휴식을 취할 때, 서예를 연습하면, 긴장을 완화시킬 수 있고, 다른 한편으로는 천지의 에너지를 받을 수 있다. 주변 친구들이 필자가 서예를 하는 것을 보고, 너도나도 작품을 부탁했다. 필자는 답하기를: 저는 서예가가 아니기에, 잘 쓰지 못하고, 증정할 처지가 되지 못한다고 했다. 하지만 그들은 계속 부탁하여 말하기를: 이렇게 서예를 위한 서예가 아닌 작품이 더욱 훌륭한 것이라 하였다. 필자는 마지못해 부족한 실력으로 그들에게 글을 써서 선물해 주었다.

“자리를 빌어, 현재 제가 맡은 프로젝트인 『中華續道藏』에 관련된 서예를 보여 드리겠습니다. 첫 번째 작품인 ‘中華續道藏’은 ‘道’자에 ‘離卦 (☲)’가 숨어 있는데, ‘離卦’는 상하 두 개의 양효와 중간 하나의 음효로 구성되어 있으며, 태양이 높이 비추는 아름다운 매력을 의미하고 있습니다. 이 서예에서 ‘離卦’를 사용한 이유는 편집부에서 일을 진행하고 있는 직원들 대부분이 여성으로, 필자는 그들에게 영원한 아름다움을 선물하기 위하여 離卦를 선택한 것입니다. 직원들 역시 저의 발상에 매우 만족하였고, 즐거운 마음으로 일할 수 있으니, 업무 효과 역시 많이 올라갔습니다. 다른 한 쪽은 갑골문에 있는 ‘福’자를 변형하여 쓴 것으로, 아래 부분은 ‘坤卦 (☷)’를 사용하여, “厚德載物”의 의미를 부여하였습니다. 이렇게 몇 쪽의 서예작품을 작업실에 걸어 놓으니, 아주 훌륭한 분위기를 형성할 수 있었습니다. 그들은 저의 서예를 예술작품으로 생각하고 있었지만, 저는 황송하기 그지 없었습니다. 그럼에도 불구하고 이들이 이러한 환경 속에서 편안하게 작업을 진행하는 것을 본 저는 마음속으로 고마움과 행복감을 느낄 수 있었습니다.”

論文譯者: 金海龍(韓國·大巡宗教文化研究所研究員)



# 春聯と道家人文医療の記号的運用

詹石窓

中国四川大学老子研究院・院長

**内容提要：**「春聯」は、誰もがよく知るものであろう。年末の除夕になると、田舎であれ都市であれ、そこかしこで人々が楽しそうに春聯を貼る様子が見られる。一般に「春聯」の歴史は、上古時代の「桃符」にあるとされる。周代になると、家々では門の両側に長方形の桃の木の板をかけるようになる。これが「桃符」である。門に掛けられる二枚の桃板は、単なる板ではなく、加工が施され、門神の姿や門神の名前が描かれて、これが避邪の効用を果たした。鬼門関を堅守する神荼と鬱雷は、実際には善悪の監察官であり、その背後には「人に善事を做し、悪事を做さぬよう勧める（勸人做好事、不做壞事）」という意味が含まれており、我々はこの事を深く内省すべきである。詳しく考察すれば、桃符の文化的象徴ははるか黄帝時代の「雲書」にまで遡れるであろう。かつて雲書は、中国の象形文字の起源とされ、それが象徴する思想は桃符の中に示されており、後の春聯となり、道学の符籙の誕生や発展のきっかけとなる。道学において、符籙と法印は非常に密接な関係を有する。いわゆる「法印」とは、道門において人々が伝法と救治を弘道する過程で使用する印章の一つである。道学の法印は神明を召喚する際に使用され、疾病の治療にも用いられる。その構成は非常に複雑であり、法印によって製作された物が理由なのか、記号によって起こった心霊的治療が理由なのか、より詳しく検討する価値がある。<sup>1</sup>

**キーワード：**春聯、桃符、法印

「春聯」は、よく知られた物であろう。毎年除夕になると、郷村であれ都市であれ、みな楽しそうに春聯を貼る様子が見られる。人々が家の門に対聯や転倒した「福」字、さらに窓花といった年紅（赤い紙の飾り付けの総称）を貼る時は、春節が正式に幕開けしたことを意味する。民俗文化の一つとして、「春聯」の起源は古代の桃符の形態に遡ることができる。その伝播には歌や悲しみといった生き生きとした故事を伴い、その背後に潜む芸道精神はより詳しく考察するに値する。

## 一、春聯の気風

「春聯」という言葉は、いつ頃に登場したのか。管見の限りでは、元代以前は見られない。元の

---

<sup>1</sup> 訳者注：中国語原文には随所に画像が挿入されている。しかし、データの関係上、日本語訳に画像を転載することができなかった。適宜原文の画像もご覧いただきたい。

王逢が撰した『梧溪集』卷四下「題余忠愍公所撰兩伍張氏阡表有序」に五言詞が見られる。

東淮海王国、兩伍世儒家。  
鸞鷲春聯瑞、龍蛇歲起嗟。  
天文新日月、阡表古煙霞。  
賢後承余慶、辭官喜鬢華。<sup>2</sup>

この詩は、作者が張氏兄弟を記念して作った。詩の題名に見られる「余忠愍公」は、元・頼良編『大雅集』卷六「挽余忠愍公」によると、余氏、字は廷心、青陽の人。「明経登癸亥榜、同進士第」、かつて軍を率い安慶を鎮守した。外敵が侵攻してきた時、余氏は軍を率い六年にわたり抵抗を続け、ついに武器も食料も尽き、街は攻め落とされた。余氏は固く節を守り屈せず、妻子と共に川に身を投げた。その際、余氏と共に身投げした人々は六〇〇人に上ったという。この勇名により後代に「忠愍公」に封ぜられた。余氏の生前、張氏兄弟は彼のために墓碑を書いた。後に王逢は墓碑を見て心を動かされ、即興で詩を詠んだ。

「東淮」とは、安徽の東部を指す。「兩伍」の「伍」は、もともと古代軍隊の最小編成単位が五人一組であるために「伍」と呼ばれた。同様に戸籍も「伍人」と呼ぶようになる。この詩は全八句、首聯の二句は地名、人物を述べる。主人公の張氏兄弟は「兩伍人」であり、兄は景星、弟は景山と言った。兄弟はともに儒学によって出世した地方役人であり、景星は霍丘主簿、景山は滁州判官を務めた。弟の景山には天永という孫がおり、景山と同様に員外郎であった。これは副司長に相当する位である。しかし、彼は病気を口実に隠居していた。頷聯の二句は、張氏の家屋環境を象徴的に描写しており、「鸞鷲（がくさく、yuèzhuó）」とは、古代中国の民間伝承に言われる五鳳の一つで、身は黒または紫、賢貞不屈の品性を象徴する。詩では「鸞鷲」と「春聯」を一つに並べることで、家屋環境の祥瑞の雰囲気を醸しだし、そこに龍蛇を続けることで転換を表し、歳月の蹉跎を表現する。数十年に渡り「伍人」であった二人はすでに古くなり、煙霞から漏れる光が彼らの墳墓を照らしている。幸いにも彼らは生前、善行によって徳を積んでいたため、子孫はその恩恵として墳墓から「余慶」を受けたのである。ここでいう「余慶」の二文字は『周易』「坤卦」「文言」に見られる。「積善之家必有余慶、積不善之家必有余殃」。この意味は、善を行い徳を積む家は必ず更におおくの吉慶があり、悪を様々な面で作す過程は必ず災禍が続き、人々から善行を作し、悪事を行わないよう忠告を受ける、である。尾聯ではこの典故を用い、頷聯の「春聯」と呼応して、昔の人々が「春聯」によって善行による吉祥を受けたいという願望を表している。

では、昔の人々はなぜ「春聯」に善行吉祥の思想を賦与したのか。この問題は、その起源を遡ることで明らかになる。

## 二、春聯と上古桃符

<sup>2</sup> 元・王逢撰『梧溪集』卷四下、清・『知不足齋叢書』本。



「春聯」の由来に関して、一般には上古時代の「桃符」に起源があるとされる。周代の伝承によれば、家々では門の両側に長方形の桃の板を掛けており、これが「桃符」という。「桃符」について、詩に関心がある人は王安石の「元日」を是非とも覚えていただきたい。

爆竹声中一歳除、春風送暖入屠蘇。  
千門万户曈曈日、総把新桃換旧符。<sup>3</sup>

「屠蘇」とは何か。先人の解釈によれば、薬酒の一種という。さらに演繹すれば、飲酒する場所を指す。南朝梁代の宗懐は『荆楚歳時記』を著し、正月一日について、老いも若きも皆な正装をして、互いに新年を祝い、屠蘇酒を飲む、と言及している。一説には、屠蘇酒は疫病を退けるといふ。王安石がこの詩を詠んだ当時、家々では爆竹を鳴らし、新年一日目になると屠蘇酒を飲むことで、疫病の流行を防いだ。燦爛として暖かい陽光を浴び、新たな桃符と古い桃符と付け替えるのである。

さらに遡ってみれば、古くは唐代には多くの「桃符」に関する詩が見られる。例えば「孟蜀桃符詩」に次の句がある。

新年納余慶、嘉節号長春。<sup>4</sup>

宋の陳元靚『歳時広記』巻四十「写桃符」の記述によると、幸夤遜は後蜀孟昶の学士を務め、典礼、編纂の作業を担当していた役人である。宋軍が討伐に出征する前の除夕に、孟昶は幸夤遜に対聯を書くよう命じる。そこで幸夤遜は上にあげた句を書いたのである。疑わしい点として、翌年、宋太祖の趙匡胤が兵を率い後蜀を攻めると、後蜀はすぐさま滅亡した。その後、呂余慶という人物が参知政事の身分で益州の首領となった。この益州とはどこにあるのか。漢朝では、全国に十三の州を置いた。つまり十三勅史部である。益州が管轄する範囲には、四川、重慶、雲南、貴州といった漢中の大部分、さらに湖北、河南の一部、またミャンマー北部が含まれ、蜀郡の成都が管轄所在地であった。隋の開皇三年（583年）、天下に諸郡を置き、州によって県を統治したが、この時の益州は一郡に過ぎなかった。その後も行政区画は何度も変更され、宋代初期の益州は成都府である。「新年納余慶」とは、新たな一年を意味しており、この地では名前に「余慶」が含まれる人物を迎え入れたのであろう。「長春」とは、宋太祖・趙匡胤の生誕節の呼称である。こうして、桃符はさらに神秘的側面を有するようになる。

この不思議な桃符は、どういった来歴があるのか。資料によると、古代に家の門に掛けた二枚の桃木の板。この板は桃木そのままではなく、加工され、板には門神または門神の名が彫られており、辟邪の意味を持つ。「桃符」は、素材の特殊性から「桃梗」とも呼ばれる、という。漢の高誘注『戦国策』には次のような一文が見られる。

<sup>3</sup> 宋・王安石『臨川先生文集』巻二十七、『四部叢刊』景明嘉靖本。

<sup>4</sup> 宋・陳元靚『歳時広記』巻四十、清『十万卷楼叢書』本。

東海中有山名曰度朔、上有大桃、屈盘三千里。其卑枝間東北曰鬼門、万鬼所由往来也。上有二神人、一曰荼与、一曰鬱雷、主治害鬼。故使世人刊此桃梗、画荼与与鬱雷首、正歳以置門戶、辟号之門。荼与、鬱雷、皆在東海中、故曰東国之桃梗也。<sup>5</sup>

つまり、もともと桃梗の原木は自由に入手できず、希少なものであり、東海の度朔山の盤屈した道を三千里あまり上った先にあったという。高誘の描写では、低木のある東北の角を「鬼門」と称し、あらゆる「鬼」はここから現れるという。また、門を守る神を「荼与、鬱雷」と言い、王充『論衡』にも同様の故事が見られるが、その名は「神荼、鬱壘」である。神の名称がどうであれ、ただ一点確かな事は、後世に門神と呼ばれるものの最初は、鬼門関を堅守し、あらゆる「鬼」が通過することを監督し、もしも悪さをする可能性があれば、ただちに捕えた。今日の我々が旅行する際に飛行機搭乗前に受ける検査よりも厳格である。古代の「鬼門関」通過の神話故事は、当然ながら虚構である。しかし、全く意味が無いわけでもない。鬼門関を守る二人の大神が捕えるのは全て悪鬼であり、実際には人間世界の鏡映しである。もしも悪事を働けば、死しても鬼門関を通過できず、永遠に転生できない。この点からすると、鬼門関を守る神荼、鬱雷は、善悪の監察官であり、その背景には「勸人做好事、不做坏事」の精神が潜み、我々に強く省察を促す。

### 三、桃符と道学符籙の治療効能

「鬱壘」または「鬱雷」という呼称で、「雷」という字は理由なく使用することはない。古代の人々は、雷が落ちるという現象を理解できず、それは天神が威をふるうと考え、後の雷神信仰へと繋がり、そこから多くの伝記や故事が生まれた。道学において、雷神は疫病を駆逐する神明である。この視点から桃符を見れば、門神の一人が「鬱壘」や「鬱雷」と呼ばれた不思議は容易に説明がつく。また、「神荼」の「荼」は、もともと苦菜（にがな）であり、絞り出した汁を傷口に塗れば、解熱、解毒、炎症止めの効果がある。茶花は白色であり、これと赤い火の光は鮮明な対比をなす。ゆえに「如火如荼」と形容され、軍隊の陣容が極めて強力で、阻止できないと比喻とされる。この故に、門神には定型化された顔の型が存在しており、左側は赤い顔、右側は白い顔で、赤い顔は火が勢いよく盛んに燃えることを象徴し、白い顔は威厳と蕭殺を象徴する。よって、門神の中心的イメージである桃符は、実際には文化的記号の象徴であり、善良が邪悪に打ち勝ち、正気が邪気を圧倒する。

さらに考察を進めると、桃符の文化的象徴はるか黄帝時代の「雲書」に遡ることができると思う。『史記』卷二十六「曆書」の記載に、黄帝の時代、天の祥雲が立ち上る様を観察するために、五官の管理体制が制定された。ゆえに官名はいずれも「雲」字を冠する。春官は青雲、夏官は緇雲（しんうん）、秋官は白雲、冬官は黒雲、中官は黄雲、とある。考えるに、これら官職名と文字の起源には密接な関係がある。『書林藻鑑』に『墨藪』を引く。「黄帝時、卿雲常見、鬱鬱紛紛、作雲篆」。「雲篆」とは、雲がたなめく様子を模した古文字である。この考えに基づくと、「雲篆」は

<sup>5</sup> 漢・高誘注、宋・姚宏統注『戦国策注』卷十「齊三」、『士礼居叢書』景宋本。

黄帝の時代に創作されたものであり、商朝の甲骨文よりさらに早い。昔の人々の意識では、文字の創作は天地を驚かせ、鬼神をも泣かす大事であり、神聖性では比するものがない。漢字は人と人とが交流する道具であるだけでなく、霊性を持つものであり、神異性も有する。古代の人々は、漢字には超越的霊力があり、人と神霊とを通じさせるかもしれない、あるいは神霊の意思を伝えるものであり、さらには驅邪治病の力まで有していた。

古い雲書は中国の象形文字の最初であり、象徴する思想は桃符に表わされ、後に春聯となり、道学符籙の発生と発展に影響をあたえた。「符籙」とは、書法を運用する原理によって作られた精神を象徴する特別な図案である。昔の人々は書画同源といい、道学の符籙も重要な証左であるといえる。

時代の発展に伴い、複雑で多様な符籙書法の図案が作り出されていった。その形状は千差万別であり、全体的特徴は文字と図像を結び付けたものである。『雲笈七籤』巻七に言う。

符者、通取雲物星辰之勢。書者、另析音句詮量之旨。図者、画取靈変之状。然符中有書、参以図象。書中有図、形声併用……更相顕発。<sup>6</sup>

意味は次の通り。「符」とは天上の雲がたなびく様、星辰の分布を模したもの。「書」とは、声とは別で記録された情報の伝達。「図」は、物事の不思議な変化を写したもの。ここで最も重要な点は、符籙の作成は独立した現象ではなく、符書図像は呪文の声の調子や情報を全てその中に集約させたものである。

漢代に始まった符籙は、道学では治病に用いられた。『後漢書』には黄巾の乱が起きた状況が記される。

初、巨鹿張角自称大賢良師、奉事黄老道、畜養弟子、跪拜首過、符水呪説以療病。病者頗愈、百姓信向之。角因遣弟子八人、使于四方、以善道教化天下。<sup>7</sup>

「符水呪説以療病」とは、書き終えた符籙を焼き、さらに水の中に入れて呪文を唱え、病気を治療することである。『後漢書』には「病者頗愈」とあり、治療に効果があることが記される。符籙による治療は、いったいどういう理屈なのか。これまで非常に多くの見解がある。以前は、こうした治療法への批判も多く、過度に神秘的であったため、多くの人が荒唐無稽で信用できないとしていた。だが、この要点は、『後漢書』は朝廷が監修したもので、後世でも多くが引用されている。つまりこの資料は真実の記録であり、我々は改めて分析する価値がある。

符籙治療に対する古今の学者の見解は異なる。『道蔵』には『靈宝浄明黄素書』が収められており、「炁運」の視点から治病の理由を説明している。「炁運」とは、真気運化の内在である。また、符籙は文化的伝承物として、曲や直の様々な線、図形を組み合わせた特徴を有する象徴的意義の記号であり、情報やエネルギーを伝達する。『靈宝浄明黄素書』に収められる数多くの符籙の様式は「真

<sup>6</sup> 張君房編『雲笈七籤』巻七、『道蔵』第22冊41頁。

<sup>7</sup> 范曄『後漢書』巻七十「鄭孔荀列伝第六十」、百衲本景宋紹熙刻本。

文」と称され、「真文者、天地梵氣也」<sup>8</sup>とある。これらは全て内気の運行、神化丹凝の修真図を意味しており、中でも最も重要なものが黄素真文なのである。黄素真文は八十一の符籙から成り、人体の炁運の軌跡に関して書かれる。同書の記述は次の通りである。

真文八十一字者、脾、腎中氣也。天地五行、土、水中氣也、得之故能生。如学道之士能逐日烧香、觀之真文、則知脾腎吐納之氣形也。自一至八十一、吐之則見其出、咽之則見其入。<sup>9</sup>

「真文」は八十一の「字」から成る。この字は一般的な字ではなく、特殊な書法で書かれ、脾臓・腎臓の氣と感通できる「字」である。古代の五行学において、脾臓は土、腎臓は水に属する。ゆえに『靈宝浄明黄素書』をさらに踏み込み解釈すれば、これら符籙には土と水の真氣が含まれ、真氣を得ることで、脾臓と腎臓の機能を整え、生命エネルギーを刺激するのである。では、「真文」の符籙は如何に使用するのか。同書では二つの方法を紹介している。一つは焼香、一つは真文を觀想する。焼香については「迷信」と言う人もいるかもしれない。だが、実際の所、これは生活環境、文化的雰囲気位置づけられたある種の儀礼なのである。觀想とは、精神を集中させ真文を注視し、符に書かれる一文字一文字と自然の呼吸のリズムを合わせ、脾臓と腎臓に内在する呼吸の状態を感じ取る。

このほか『太上靈宝浄明飛仙度神經法』は、「感応」の思路から符籙の治病効能を説明する。同書に言う。

字者、炁所結也。符者、字之精也……以丹染紙、字之与符、托此而形容也……以我身本至和、感天地之英氣、則服字服符之法起也。<sup>10</sup>

この考え方に基づけば、「字」は書写形態であるだけでなく、真炁を凝縮した物質伝達物でもある。「符」とは、「字」が精華したものである。「以丹染紙」とは、符籙を描画する材料と過程である。「丹」は朱砂、つまり硫化物類鉱物辰砂族辰砂の事であり、主な化学成分は硫化汞（HgS）である。もともとは顆粒状や小さな塊の集合体であるが、炮製により朱砂粉となり、符籙を描画する際材料となる。李時珍『本草綱目』および朱橚、滕碩、劉醇等編纂『普濟方』の記述では、朱砂は早くから中薬に用いられ、動悸、不眠多夢、癩癩、子供の引きつけ、目のかすみ、口や喉の痛み、瘡毒や腫瘍などの諸症状を治療するなど、治療範囲は極めて広い。また、「染紙」に使用される材料は朱砂以外に「墨」もある。確か子供の頃に毛筆のために準備した墨（固形）は「金不換」であり、「墨」は昔の人にとって如何に高価な物であったのだろうか。墨は松煙とゴムの原液、香料などを加えて作る。『開宝本草』によれば、墨汁には止血、皮膚に潤いを与える、おでき治療、利尿作用、月経の安定、肝機能改善や空咳を鎮めるなどの効用がある。朱砂は赤く、墨汁は黒、赤色は陽、黒色は陰、赤と黒を合わせることは陰陽が交錯し相互に補完する。「染紙」に用いられるものは天然の黄土色であり、原材料は竹そのもので、多くの薬用効能がある。『本草綱目』の記載では、淡竹葉は香が強く、

<sup>8</sup> 『靈宝浄明黄素書』、『道蔵』第10冊506頁。

<sup>9</sup> 『靈宝浄明黄素書』、『道蔵』第10冊506頁。

<sup>10</sup> 『太上靈宝浄明飛仙度神經法积例』、『道蔵』第10冊600頁。

大寒、無毒であり、主に心労、血尿、排尿不全に効果がある。苦竹葉の香は苦く、無毒。主に口炎、目痛、不眠、中風等に効く。このように、符籙の病臥に使用される基本的物質は、いずれも治療効果を備えている。

符籙を作成する原材料はいずれも治療効果を有しているが、なぜ原材料のまま直接使用せずに、神秘的な書写方法を用いるのか。筆者の考えでは理由は三つある。第一、書写によって、情報が感通する記号世界を作り上げる。周知のように、記号は情報を記録し、エネルギーを伝達する。我々が使用するパソコンの図表は、一つ一つの記号が対となる特定の情報と対応することでシステムを運航する。道学における符籙にも同様の役割があり、情報を集積し、情報を組み合わせる手段なのである。第二、符籙作成に元々用いられていた材料は、個別に使用すると単独の効果しかなく、薬用としての効能はさほど強くない。しかし、書写、焼く、水に浸すという「複数」の過程を経ることで、効能は様々に増える。さらに符籙を書いた後に焼くことで何かしらの科学変化が起これ、単独で使用される薬には代替不可能である。第三、符籙の描画は、複雑な過程である。持斎、沐浴、手口を濯ぐ、焚香唱呪、叩齒黙想、揮毫運筆など、これらは完成された生命の儀式を構成する。この儀式は特殊な心理的治療効能をも生み出す。つまり、符籙療法は、ある種の総合的治療であり、物質としての薬の効能だけでなく、精神を整える治療効果もあり、かなり複雑な構造を為している。これは一言二言では説明できず、現代科学を用いても説明がつかず、さらなる検討が必要である。

#### 四、符籙法印から易道平安書へ

道学において、符籙と法印は非常に密接な関係がある。「法印」とは、道門の人々が伝法と救済の過程において使用するある種の印章である。一つの信仰物として、印章は我が国において長い年月伝えられてきた。『春秋合誠図』に言う。

堯坐舟中、与太尉舜臨觀、鳳凰負図授堯。図以赤玉為匣、長三尺八寸、厚三寸、黄玉檢、白玉繩、封両端。其章曰天赤帝符璽。<sup>11</sup>

ここに見られる「堯」と「舜」は、中国文化の伝統において「五帝」に列せられる人物である。一般に五帝は、黄帝・顓頊・帝嚳・堯・舜を言い、夏王朝以前に継承された。堯と舜は帝嚳の後、夏王朝の前の時期であり、文化的時間を結び付けている。

『春秋合誠図』には一つの故事が紹介される。堯と舜は舟に乗り遊覧していると、にわかにかから二羽の鳳凰が飛来した。この神鳥は一雌一雄のつがいであり、不思議な絵図を虞舜に授けた。この絵図は赤玉で装丁されており、長さは三尺八寸、厚さは三寸あった。黄玉で束ね、白玉を紐として、両端を結ぶ。絵図を開くと印章が描かれ、さらに「天赤帝符璽」の五文字が書かれる。これはよく知られた「鳳凰負図」故事であり、当然ながら虚構の話であり、後代の人々に真実性を疑われている。

<sup>11</sup> 清・朱象賢『印典』巻一、『文淵閣四庫全書』本。

しかし、故事からは一つの情報を読み取れる。それは、印章は先人達にとって神聖性を有していたことである。

印章の起源に関して、今まで一定した見解はない。地下文物の相次ぐ出土により、商代に印章が存在していた事を確信する人は増えている。例えば徐中舒「殷代銅器足征説兼論「鄴中片羽」」では、宋代に出土した殷商時代の銅璽に言及している。徐は「なんと驚くべき発見か」と嘆息して述べる。<sup>12</sup> 春秋戦国時代以来、印章は大量に見られるようになる。帝王が印章を所有するだけでなく、一般の読書人までもが持っていた。つまり、印章はある種の身分証、信頼の証明となっていた。形式的に言えば、印章に篆書が用いられるのが主な特徴である。長きにわたる変化の過程において、律書や楷書も印章に取入れられた。

漢代になると、制度道教が生まれ、道学の文化的重要な指標として印章は使用される。印章の形式は道派によって異なり変化もある。しかし、その宗旨は変わることなく、符信を象徴している。道学の法印と世俗の印章の最大の違いは、世俗の印章は主に身分証の役割で、ある種の信譽を表す。道学の法印は信仰文化の精神が一貫され、形式においては符籙の筆法を取入れ、人と神が交通する信仰物であり、性命の修養や延年益寿に用いられる。

特に注目すべき点として、道学の法印は疾病治療に使用されている事である。例えば『靈宝浄明新修九老神印伏魔秘法』に言う。

如肢体傷折者、貼印于疼痛处。時瘧疾者、貼于前後心。痔瘡痼疽者、燒灰、或涂或洗……  
目疾者、浄水浸印、洗之。各獲安癒也。<sup>13</sup>

この「貼印」は、動きの一過程である。先ず竹で作った黄土色の紙を用意し、道学の特別な情報が書かれた法印を上からかぶせ、印が書かれた黄土色の紙を必要な場所に貼る。疾病ごとに貼る場所は異なる。「各獲安癒」という記述から、治療が効果的であることが分かる。ここでの構造は比較的複雑で、法印製作における材料に由来する理由もあり、記号により心理的治療が理由でもある。

ここ数年、筆者は道学の符籙筆法や法印の効能的特徴を使い、『易経』の卦象に取組み、みずから楽しむ「易道平安書」を作り出した。「易」が示すものは、『易経』の八卦と六十四卦の記号であり、「道」とは道学の精神を符図や印章に仮託したものである。寛ぎの時間に、時々、書写に取り組むことは、一方では注意力を外に向けリラックスでき、もう一方では精神を集中することで天地自然のエネルギーを感じられる。友人が筆者の書を見た時、しきりにこの書を求めた。彼らに対して「私は書道家ではなく、文字も上手ではないので人に譲ることは考えていない」と伝えた。すると彼らは「我々が求めているものは、このように書法にとらわれずに書かれた文字なのです」と言った。そして私は「それでしたら、拙い作品をお譲りしましょう」と言い、数枚を新たに書き友人達にプレゼントした。

では、ここで皆さんに文化重大工程項目『中華統道蔵』排印室で書いた数幅を披露します。第一

<sup>12</sup> 徐中舒「殷代銅器足征説兼論「鄴中片羽」」、『考古社刊』第2期、1934年6月。

<sup>13</sup> 『靈宝浄明新修九老神印伏魔秘法』、『道蔵』第10冊、548-549頁。

幅は「中華続道蔵」であり、「道」字には「離卦 (☲)」が隠されていて、二つの陽爻は外に、一つの陰は中にあり、太陽が高く照らし、美しく魅力がある様を象徴しています。「離卦」を選んだ理由は、排印室の従業員は基本的に女性であり、私が彼女たちの永遠の美しさを願ってのことです。私の意図を聞いた彼女たちは、とても喜び、毎日の仕事も熱心に取り組み、非常に効率的になりました。また別の書では、甲骨文の「福」字を変形させて、下部に坤卦 (☷) を配し「厚德載物」を表しました。壁に掛けている数幅の掛け軸は、独特の文化的雰囲気を出しています。また印刷室では、私の作品は芸術の珍品と言われているが、気にはしていません。それは、こうした環境で彼女たちが安心して仕事に取り組む、良好な状態でいられる事を私は承知しているからです。

論文翻訳：二ノ宮聡(日本・北陸大学講師)





# 論文發表





# 泰山府君信仰在中世日本的嬗变

## ——以《平家物语》和能乐《泰山府君》为线索

麦谷邦夫

京都大学·名誉教授

一般认为，中国的泰山府君信仰<sup>1</sup>通过书籍的流播和东亚的人文交流，在7、8世纪就已传至日本。另外，日本律令制在确立的过程中模仿了唐代律令制，通过设立阴阳寮，整顿各种镇祭等，逐渐融入天皇和贵族阶层的日常生活。此后，传入日本的唐代密教“焰罗王供”等修法仪轨、基于《十王经》的十王信仰、由阴阳师施行的“泰山府君祭”等，都促使泰山府君信仰融入日本的宗教文化。在此基础上，泰山府君信仰被吸收进《今昔物语集》《平家物语》之类的说话故事集和军记物语等文学作品，以及代表日本古典艺能的能与狂言之中，得到广泛的传播。在这一过程中，其性质特征也出现了些许变化。下文拟在追寻泰山府君信仰传入日本这一历史经纬的同时，考察宗教信仰与文学作品、艺能的相互关系及其特色。

### 一、泰山信仰概要

首先概述唐代以前的泰山（神）信仰。

泰山作为山岳信仰的对象，较为可信的早期材料散见于《论语》八佾<sup>2</sup>、《礼记》礼器<sup>3</sup>等祭祀相关的记载，但这一时期记录的只是齐鲁的地方性祭祀。《尚书》舜典载：“岁二月，东巡守，至于岱宗柴，望秩于山川”，其中提及泰山成为了帝王的祭祀对象，但这恐怕只是后世的附会。泰山作为全国性的祭祀对象，是以秦始皇和汉武帝举行的封禅为契机。所谓封，是指在泰山筑起土坛，祀天的祭仪；禅则指在泰山山麓的小丘上筑起土坛，祀地的祭仪。其目的是将天下太平的王朝功绩向天神地祇报告，维护王朝所获天命的稳定。不过，这只是对外宣称的理由，而秦始皇和汉武帝屡屡举行封禅，也有想通过泰山神与天神交流，获得长生不老药这一基于帝王个人长生祈愿的考虑。此后，历代王朝屡次打算举行封禅，但实际进行过封禅的只有东汉的光武帝、唐高宗和唐玄宗、以及宋真宗。与封禅不同，五岳制度确立后，东岳泰山被纳入国家祭祀体系，并且成为五岳之首。于是，泰山山麓设有东岳庙，唐玄宗封泰山神为齐天王，宋真宗赐予齐天仁圣帝的称号等，以示尊崇之意。

另外，自古就有死者聚于泰山的观念。

《后汉书》卷90乌丸鲜卑传记载道：“俗贵兵死，敛尸以棺，有哭泣之哀，至葬则歌舞相送。肥养

---

<sup>1</sup> 本文原则上使用“泰山”一词，但在引用原文或论文时或遵循“太山”的书写方式。

<sup>2</sup> “季氏旅于泰山”注“马曰，旅祭名也。礼诸侯祭山川在其封内者。今陪臣祭泰山非礼也”。

<sup>3</sup> “齐人将有事于泰山，必先有事于配林”疏“齐人将有事于泰山，必先有事于配林者，有事于泰山谓祭泰山也。先告配林，配林是泰山之从祀者也。故先告从祀，然后祭泰山。此皆积渐从小至大之义也”。

一犬，以彩绳纓牽，并取死者所乘马衣物，皆烧而送之，言以属累犬，使护死者神灵归赤山。赤山在辽西北数千里，如中国人死者魂神归岱山也”。另外，后汉·应劭的《风俗通义》皇霸·封泰山禅梁父记载了当时流传的一种说法：“俗说。岱宗上有金篋玉策，能知人年寿修短。武帝探策得十八，因到读曰八十，其后果用耆长”。《孝经援神契》和张华《博物志》载：“泰山，天帝孙也。主召人魂。东方万物始成，故知人生命之长短”等。由此可知，在东汉时期，死者魂归泰山、泰山神知人命长短的说法广为流传。

由于泰山神知晓人的寿命，自然就进一步发展出向泰山神祈求延长寿命的说法。例如，东汉许曼笃病，三年不愈，乃谒泰山请命。<sup>4</sup>另外，汉镜的铭文记载泰山的仙人（并非泰山神本身）不仅掌管人的寿命，还可以保佑在现实世界中的兴旺发达。这种观念与后世泰山神的权能密切相关，值得关注。<sup>5</sup>魏晋南北朝时期又出现了泰山治鬼说，即以泰山神的权能为基础，泰山上设置了长官为泰山府君的官府，并配有众多鬼官，负责管理和拘捕死者。

在此前后，佛教的地狱说通过汉译佛典传入日本。支谦译《八吉祥神咒经》强调奉持、讽诵、解说此经者，不堕泰山地狱或饿鬼畜生<sup>6</sup>。康僧会译《六度集经》也认为恶人死后入泰山（地狱），且屡屡可见“太山”“太山地狱”“太山鬼”等语句<sup>7</sup>。此处的“泰山（地狱）”本与五岳的泰山毫无关联，但不久就与泰山治鬼说相结合，于是泰山府君被等同为作为地狱冥官的阎魔王（阎罗王）、泰山之下存在二十四地狱的泰山地狱说开始传播<sup>8</sup>。

另一方面，道教原本并不重视死后的世界，但也以泰山治鬼说为基础，在佛教的轮回转生说和地狱说的影响下，开始论述自己的冥界说。梁·陶弘景编纂的《真诰》阐幽微篇就对道教的冥界进行了详细地介绍。据说中国的北方有座罗酆山，山上山下各有六宫，人死后会在北大帝（阎罗王）统治的山下六宫接受审判，由生前行为的善恶决定在冥界的境遇。后来此地被称为酆都地狱，泰山府君也被纳入以北大帝（阎罗王）为首的酆都地狱体系<sup>9</sup>。

道佛二教的地狱说在南北朝时期成为一种民间信仰，而唐代以来，随着密教的兴盛，又被密教修法吸收、借鉴。不空撰述的《焰罗王供行法次第》虽然将阎罗王置于泰山府君和五道将军等神格的上位，但仪轨的主角可以说是泰山府君，而阎罗王的存在感很弱。这是因为印度密教的阎罗王并不一定是冥官，而是唐代密教与泰山府君结合之后，阎罗王才明确具有了冥官的身份特征。<sup>10</sup>

除密教仪轨外，十王信仰在唐代非常兴盛。所谓十王信仰，是六朝以来道佛二教冥界地狱说的集大

<sup>4</sup> 《后汉书》卷82方术列传“许曼者，汝南平舆人也。……自云少尝笃病，三年不愈，乃谒太山请命。行遇道士张巨君，授以方术”李贤注“太山主人生死，故诣请命也”。

<sup>5</sup> 汉镜的铭文载“上太山，见仙人……受长命，寿万年，宜官秩，保子孙”（《金索》汉太山竟一）等。参见酒井忠夫《太山信仰的研究》（《史潮》7-2，1937）。

<sup>6</sup> “若有善男子善女人，闻此八佛及国土名，受持奉行讽诵，广为他人解说其义者……是人终不堕太山地狱饿鬼畜生中也”（大正14，72c）。

<sup>7</sup> “或死入太山，其苦无数”（大正3，13b）、“天帝释睹菩萨慈育群生布施济众，功勋巍巍，德重十方，惧夺己位，因化为地狱，现于其前曰，布施济众，命终魂灵入于太山地狱，烧煮万毒为施受害也。尔惠为乎。菩萨报曰，岂有施德而入太山地狱者乎”（同，1a）、“王罪兴矣。却后七日，太山鬼以火烧王及其臣民。王罪难救犹释祸难攘矣”（同，31b）。

<sup>8</sup> 传为中国撰述经典的《净土三昧经》《阎罗王东太山经》《梁皇忏法》等都反映了这种观念。另外，宋·刘义庆《幽明录》、齐·王琰《冥祥记》以及《幽冥记》等小说类文献也记载了类似的传说，并将阎罗王与泰山或泰山府君关联起来。

<sup>9</sup> 《道藏》639册，《真诰》阐幽微第一。

<sup>10</sup> 长部和雄《唐代密教中的阎罗王与太山府君》（吉冈义丰等编《道教研究第四册》边境社，1971）。

成者。具体内容是，死者魂归冥府，接受关于生前行为善恶的审判，依罪状的轻重而堕入不同的地狱。审判每逢忌日举行，由冥府的十王负责。初七日昃秦广王，二七日是初江王，之后是宋帝王、五官王、阎罗王、变成王，中阴最后一天的七七日是泰山王，之后的百日忌是平等王，一周忌是都市王，三回忌则由五道转轮王进行最后的审判。这反映了一种作为民间信仰的地狱说，是由以阎罗王为核心的佛教地狱说和以中国固有的泰山治鬼说等为基础的道教地狱说融合而来。唐末，四川的沙门藏川撰述的《十王经》就是宣传此类地狱说的代表性作品。类似的佛教经典还有《佛说预修十王生七经》<sup>11</sup>。此经在对死者的追善供养进行解说的同时，也如经名“预修”所言，强调生者要为死后的自己预行法事，减轻在冥界审判时的罪业，祈求死后的安乐，可以说是一部提倡逆修的经典。为对抗此类佛典，《太上救苦天尊说消愆灭罪经》<sup>12</sup>等道教经典也存在类似的内容。另外，也有以本地佛对应各大冥王的《佛说地藏菩萨发心因缘十王经》等作品<sup>13</sup>。

## 二、阴阳道与泰山府君信仰

关于中国的泰山府君信仰传至日本的时间与路径，目前尚无明确记载。一般而言，阴阳五行、医药、卜筮、占相等思想技术都是经由朝鲜半岛经传至日本。推古10年（602）百济僧观勒到达日本，带来了历书、天文地理书、遁甲方术书等，朝廷则选拔书生来学习这批书籍。另外，据说百济僧的法藏以沙门身份担任阴阳博士，可知这一时期大概是僧侣掌握着阴阳相关的思想技术。大宝元年（701）日本制定大宝律令，在中务省管下设立阴阳寮，长官为阴阳头，其下有阴阳师以及阴阳、历、天文、漏刻四博士。起初，阴阳寮的主要职掌是观察和上奏吉凶的预兆。但在奈良时代后期，阴阳师开始参与建造宫城时的地镇祭等各种镇祭，于是自平安时代中期逐渐转变为擅长咒术的宗教人士<sup>14</sup>。由阴阳寮职官负责的镇祭也逐渐多样化，因天地异象或为消除怨灵、化解作祟而频繁举行。在这个过程中，又吸收了源自密教或道教的司命司过神信仰、本命日或属星等信仰及相关咒术、祭祀，最后形成了四十余种阴阳道祭<sup>15</sup>。在这些祭祀中，最盛行的当属泰山府君祭。

泰山府君祭是以泰山府君为首的冥府众神为对象，祈求延命增算、荣华富贵、消灾度厄等的咒术祭祀，亦称七献上章祭。一般于本命日、每四季·每月定期举行，或在病笃·产事·天变·怪异·三合厄·太一定分厄等突发情况下临时进行。泰山府君祭自平安中期开始盛行，最初是以天皇和皇后为对象，但不久就扩大到整个贵族阶层，镰仓时代以后将军、武家也会举行。

一般认为，现存最早的泰山府君祭相关史料见于藤原实赖日记《贞信公记》延喜19年（919）5月28日条的“七献上章祭”。此外，《小右记》永祚元年（989年）2月11日条明确记载为“泰山府君祭”，

---

<sup>11</sup> 《大日本续藏经》第1册。

<sup>12</sup> 《道藏》第182册。

<sup>13</sup> 《大日本续藏经》第1册。有一种说法认为此经编撰于日本。参见酒井忠夫《十王信仰相关的诸问题及阎罗王授记经》（《斋藤先生古希祝贺纪念论文集》刀江书院，1936）。

<sup>14</sup> 参见增尾伸一郎《阴阳道的形成与道教》（《阴阳道的讲义》嵯峨野书院，2002）。

<sup>15</sup> 同上。

是为一条天皇而设。此后，泰山府君祭频繁举行，而其背景与当时活跃的著名阴阳师阿部清明有关<sup>16</sup>。

泰山府君祭的具体祭式如下。

- 1 阴阳师准备祭文或都状底稿，送至祭主。
- 2 祭主写下自己的名字，送还给阴阳师。
- 3 阴阳师准备镜子等“抚物”和金银等供品，清理祭场。
- 4 半夜，阴阳师在南庭举行泰山府君祭。

泰山府君祭中使用的都状以十三封为一组，即一封以“谨上泰山府君都状”开头、具有固定书写格式的都状，再加上冥道十二神各神座的都状。这组都状一般是儒臣或文章家根据祈愿目的进行创作，书法家或阴阳师以朱笔写于黄纸，愿主则以墨笔署名。用于后宫等女性和七岁以下的幼童的不叫都状，而是祭文<sup>17</sup>。泰山府君祭都状现存最早的草稿是足利义满的都状，见于若杉家文书，文末的落款日期为“应永二年（1395）”。另外，若杉家文书还保留了文明10年（1478）足利义尚的都状，这是现存最早由本人署名的泰山府君都状实物<sup>18</sup>。

此外，《朝野群载》卷15记载了永承5年（1050）10月为后冷泉天皇而写的都状。

谨上 泰山府君都状

南阎浮州大日本国天子亲仁（御笔）年廿六 献上 冥道诸神一十二座

一银钱二百四十贯文 白绢一百二十疋 鞍马一十二疋 勇奴三十六人

右亲仁（御笔）谨啓

泰山府君冥道诸神等。御践祚之后，未经几年，而顷日苍天为变，黄地致妖，物怪数数，梦想纷纷。司天阴阳，勘奏不轻，其徵尤重。若非蒙冥道之恩助，何攘人间之凶厄哉。仍为攘祸胎于未萌，保宝祚于将来，敬设礼奠，谨献诸神。昔日崔夷希之祈东岳，延九十之算，赵顽子之奠中林，授八百之祚。古今虽异，精诚惟同。伏愿 垂彼玄鉴，答此丹祈，拂除灾危，将保宝祚，删死籍于北宫，录生名于南简，延年增算，长生久视。亲仁（御笔）谨啓。

永承五年十月十八日 天子亲仁（御笔）谨状

该都状由阴阳师以朱笔书写于黄纸，后冷泉天皇以墨笔于4处署名“亲仁”。由该都状可知，泰山府君祭供奉着包括泰山府君在内的冥道十二神，祈愿的内容是“拂除灾危，将保宝祚，删死籍于北宫，录生名于南简，延年增算，长生久视”。不过，此处未载冥道十二神的具体名称。除上述内容外，《朝野群载》紧接着收录了永久2年（1114）11月致阎罗天子的都状，其中就提到阎罗天子、以及之后的“五道大神、泰山府君、天官、地官、水官、司命、司禄、本命、同路将军、土地灵祇、永视大人”作为冥道十二神<sup>19</sup>。可见当时即便同为冥官，阎罗天子和泰山府君以下的冥道诸神之间也存在着类似于上下级的关系。在冥道十二神之中，泰山府君也未必一直身居高位。由于延命益寿、消灾度厄的祈愿主要依靠阿部清明举行“泰山府君祭”，所以泰山府君的地位才得以抬升。

阴阳道的泰山府君祭固定下来以后，泰山府君相关的故事才开始见诸于一般书籍。在日本最早的佛

<sup>16</sup> 繁田信一《安倍晴明的实像》（林淳·小池淳一编《阴阳道的讲义》嵯峨野书院，2002）。

<sup>17</sup> 小坂真二《都状》（《国史大辞典》吉川弘文馆，1979-1997）。

<sup>18</sup> 村山修一《阴阳道基础史料集成》（东京美术，1973）。

<sup>19</sup> 参见增尾伸一郎《泰山府君祭与〈冥道十二神〉的形成》（田中纯男编《死后的世界》东洋书林，2000）。

教说话集《日本灵异记》<sup>20</sup>以及《往生集》<sup>21</sup>中，虽有地狱相关的记载，但尚未找到泰山府君的故事传说。在平安时代末期的《今昔物语集》<sup>22</sup>中，震旦部收录了若干个相关的传说故事，而本朝部的相关记载仅一则，即卷19的“代师入泰山府君祭都状语”。故事的梗概如下。

从前，有位高僧僧某，染病后数日不愈。高徒们祈祷痊愈，但毫无效果。于是，他们去请著名的阴阳师阿部清明，希望能举行泰山府君祭，治病续命。阿部清明能力卓越，深受各方重用，但见此情形也表示：“由于病入膏肓，即便向泰山府君许愿，也难以实现。除非有其他僧人愿做病人的替身，将其名字写于都状，替病人而死。除此之外，别无他法。”弟子们闻言，面面相觑，谁都不愿做替身。此时，一位平时十分低调的徒弟说自己已年迈，愿替高僧而死。于是，阿部清明郑重地举行泰山府君祭，没想到师徒二人的性命都得以保全。

一般而言，泰山府君祭是由祈愿者本人祈求延命度厄，但这则故事提出了另一种可能性，即为本人寻找替身。不过，这种替身之法的例子可谓罕见。

由此可知，泰山府君祭是平安时代出现的一种阴阳道祭祀，曾十分盛行。在阿部清明的积极推动下，泰山府君祭成为了阴阳道的代表性祭祀，为上流阶层所熟知，不久也被收录于《今昔物语集》等说话故事集。到了江户时代，泰山府君祭也一直在举行。也就是说，日本的泰山府君信仰是借由阴阳道的泰山府君祭而逐步普及。

### 三、《平家物语》中的樱町中纳言与泰山府君

日本军记物语的代表作《平家物语》成书过程较为复杂，但大约在13世纪前半期基本定型。首卷的“吾身荣华”一节叙述了平氏一族繁荣昌盛的情形。平清盛有八位女儿，其中一人的婚配对象是藤原成范<sup>23</sup>，其大致情况如下：

这位成范卿又称樱町中纳言。此人颇具风情雅致，在东山山庄的西南畔种了一片樱花树，北侧种有红枫，东边则是柳树，其间则建有住宅。每年春天，他都会歌咏樱花，叹息花开甚迟，又于转眼间凋落。于是，他为花许愿，每月必定祭祀泰山府君三次。因此原本注定七天就会凋谢的樱花竟然在树梢上停留了三七日。人们从西南的大门处可以看到樱花，于是有人称他为樱町中纳言，或者樱待中纳言。另外，由于他经常呆在花下，所以也被称为樱本中纳言。

---

<sup>20</sup> 平安时代初期的佛教传说集。药师寺僧景戒编。3卷。由上卷35、中卷42、下卷39、共116缘（话），各卷均有序文。正式的书名为《日本国现报善恶灵异记》。一般认为其祖本成书于延历6年（787）。

<sup>21</sup> 平安中期的佛书。3卷。源信著。成书于永观2-宽和元年（984-985）。

<sup>22</sup> 平安后期的说话故事集。31卷。大约成书于保安元年（1120）。作者不详，有源隆国说、鸟羽僧正觉猷说等多种观点。通称“今昔物语”。这部作品分为天竺（印度）、震旦（中国）和本朝（日本）三大部分，共收录内外典及其改编而来的一千余则说话故事，是日本篇幅最大的古代说话故事集。

<sup>23</sup> 《平家物语》的传本众多，不同系统的传本在内容上存在一定的差异。本文依据的是“延庆本”。（<http://www.kikuchi2.com/heike/engyo/eneall.html>）。

藤原成范（1135-1187）是藤原通宪（1106-1159）之子。藤原通宪就是大名鼎鼎的信西（出家后的名称），而藤原成范也是著名的歌人。值得注意的是，这则故事提到成范感叹樱花生命短暂，于是“为花祈愿，每月必定祭祀泰山府君三次”。成范在樱花盛开的春季，一定要举行三次“泰山府君祭”。樱花的寿命是七天，于是大概每七日就会祈求延命一次。因此，樱花的寿命延长到三七（二十一）天。

如上所述，平安时代会定期或临时举行“泰山府君祭”，为祭主祈祷延命益寿或消灾度厄。有关阴阳寮或阴阳师亲自举行“泰山府君祭”的记录中，目前没有找到为人类以外的事物祈求延命益寿的都状。泰山府君信仰原本是不包括掌管“花”等非人类的寿命这种观念。值得注意的是，此处强调泰山府君掌管着人乃至万物的寿命，其权能的扩大化应该是成范心中一种无意识的结果。

另一个关于权能扩大化的例子见于《平家物语》“新中纳言落败之事”<sup>24</sup>，其中记载了这样一则故事。

中纳言平知盛任武藏国司的时候，川越的人献上了一匹名马。中纳言将这匹马珍藏，并让小博士与阴阳师为这匹马祈愿，每月祭祀泰山府君一次。于是人们都说：“这次交战多亏了这匹马相助，主人与马的性命都得到了保全。”

平知盛“为马祈愿”，也就是为了延长爱马的寿命，每月都会命令小博士和阴阳师向泰山府君祈祷。这与“为花祈愿”而祭祀泰山府君的藤原成范如出一辙，都是基于非人类的生物，其寿命也由泰山府君掌管这一认知。这表明相较于樱花，爱马是与人类更为接近的生物，但它的生命或命运也与人类一样，都由泰山府君掌控。

《平家物语》还有一则与“泰山府君祭”有关的叙述。“大政入道往生他界之事”一节提到平清盛在临终之际，不断地向神社佛阁祈愿，“命七位阴阳师举行如法泰山府君祭，极尽祈祷之能事，用完所有的医治方法，但仍然无济于事，病情日益加重。”此处的“如法泰山府君祭”是指阴阳寮等定期举行的正式（如法）的“泰山府君祭”。清盛祈求疾病痊愈、延命益寿的做法无疑与“泰山府君祭”原本的权能相符。相较而言，无论是樱町中纳言，还是平知盛，为非人类的事物向泰山府君祈求延命益寿的做法是平安时代末期泰山府君信仰在日本演变出的一个侧面，但也并非完全不合理。

另一个需要注意的问题是，《平家物语》延庆本以外的传本是如何叙述樱町中纳言的故事？例如，日本古典文学全集《平家物语》的底本是“觉一本”系统中的“高野本”，其中就提到成范祈愿对象的神格是“天照御神”，而非泰山府君。另外，在《平家物语》异本的《源平盛衰记》中，对应部分写道“祭祀泰山府君后，又向天照大神祈愿”。对于此类异同的含义，目前还难下定论，或许是仅向泰山府君祈求樱花的益寿，作者还无法说服自己的内心，于是将其替换为“天照御神”，或者让“天照大神”也参与其中。

## 四、能乐中的泰山府君

---

<sup>24</sup> 均引自延庆本。



如前所述，随着阴阳道的发展，基于泰山府君信仰的泰山府君祭日益盛行，在天皇和贵族的日常生活中具有重要的影响。不久，著名阴阳师阿部清明及其施行的泰山府君祭为大众所知，出现在《今昔物语集》等说话文学和《平家物语》等军记物语之中。在此背景下，日本中世的代表性艺能——能乐也出现了以泰山府君为题材的作品。

首先简要介绍一下能乐。能乐始于室町时代，是日本的一种古典艺能。它属于戏剧形式的艺能，以谣曲和舞蹈为两大构成要素，由猿乐座、田乐座等剧团进行演出。大和猿乐中有一个剧团名叫结崎座，代表人物观阿弥在艺能以模仿为本位这一原则的基础上，积极导入优美雅致的风格，从而发展出新的趣味。作为旋律主体的猿乐音曲也吸收了日本“曲舞”拍子的特色，成为一种新风音曲。能乐以卓越的艺术表现力博得了众人的喜爱。观阿弥（1334—1384）的后继者世阿弥（1363?—1443?）致力于将父亲着眼于大众性的艺能转变为经得住上流显贵鉴赏品评的高雅能乐。他将以模仿为核心的艺能发展为精致华丽的歌舞，实现了能乐的幽玄化。能乐之后因得到足利义满（1358—1408）的庇护而日益兴盛。江户时代，在幕府和大名的庇护下，能乐确立了作为武家式乐的地位，由观世、金春、宝生、金刚、再加上喜多流五大流派世代传承。需要说明的是，能乐上演时，由作为主人公的仕手，担任配角的胁，负责用笛·小鼓·大鼓·太鼓伴奏的囃子方，以及在幕间表演科白剧的狂言等多方合作而成。

能乐的题材丰富多样，一般取自《源氏物语》《平家物语》等古典作品，或神话、传说、和汉故事、民间传闻等。自江户时代起，正式的能乐表演采用五番立番组的形式，即大致根据曲籍，依次上演胁能物（初番目物）、修罗物（二番目物）、鬘物（三番目物）、杂物（四番目物）、切能物（五番目物）。另外，从构思上看，作品可分为梦幻能与现在能、剧能以及风流能等。能乐的曲目现存约二百五十番（曲），而现行上演曲约有二百四十番<sup>25</sup>。

本文讨论的能乐《泰山府君》在很长一段时间成为废曲，近年来才得以复原。另外，该作品仅传于金刚流。世阿弥在《三道》<sup>26</sup>一书中提到，此曲是应永年间（1394—1428）获得好评的一首新作，而《申乐谈议》<sup>27</sup>记载为“世子作”<sup>28</sup>。曲籍属于五番目物、鬼物。出场人物有以下四人：

前仕手：天人

后仕手：泰山府君

连（后）：天人

胁：樱町中纳言

间：守花奴（中纳言的侍从）

曲目的情节发展如下：

首先出场的是胁（配角）——樱町中纳言。他钟爱樱花，为樱花七日消散而感到惋惜，于是决定举行泰山府君祭。词章写道：“尤为怜惜，故欲行泰山府君之祭，为花续命。”

此时，仕手（主角）仙女登场。仙女望着美丽的樱花，忍不住想折下一枝，但月光皎洁，无法逃过守花奴的眼睛，靠近樱花树。徘徊间，月亮突然被云朵遮挡，于是仙女抓住时机，折下一枝，返回天界。

<sup>25</sup> 片桐登《能乐》（《国史大典》，吉川弘文馆，1973—1997）。

<sup>26</sup> 世阿弥的能乐理论著作。应永30年（1423），赠与次子观世元能。

<sup>27</sup> 能乐秘传著作。成书于应永29年（1422）。由世阿弥的次子元能记录并整理父亲的艺谈而成。

<sup>28</sup> “世子”指世阿弥。

中场的情节是：守花奴听到仙女折花的声音，走到院子一看，果然一不留神花枝已被折断，于是赶紧告诉中纳言，建议尽快向泰山府君祈愿。于是，樱町中纳言开始举行泰山府君祭，后半场的仕手（主角）泰山府君正式登场。

一般来说，能乐后半场的仕手（主角）多为前半场的化身和亡灵，但在这部作品中，前半场仕手（主角）的仙女与后半场的泰山府君并无任何关联。泰山府君自报家门：“我乃五道冥官、泰山府君。守人间定相，护幽明两界。自古未曾听闻，有祭我以续花命之事。然爱花之心犹如爱人，若细细思量，倒也合理”。

于是，泰山府君以其神力，知晓天女折断花枝一事，便以偷盗之罪命天女现身。天女手捧花枝，叹息着樱花即将色衰。泰山府君得到梵天、帝释、十王、阎魔的守护，飞上花梢，阻挡风雨，将樱花原本仅有七日的生命延长到三七二十一天。

泰山府君自报家门“我乃五道冥官、泰山府君。守人间定相，护幽明两界”，就已表明他的权能是维持人间的原状，守护现世和冥界。如上所述，中国以及日本阴阳道中的泰山府君祭，其首要目的是祈求凡人的延年益寿、消灾度厄。此处的词章与世人对泰山府君权能的一般理解相契合。但紧接着，泰山府君说道：“自古未曾听闻，有祭我以续花命之事。然爱花之心犹如爱人，若细细思量，倒也合理”，表示能够理解成范的祈愿。为花续命，本在泰山府君的权能范围之外，但有这样的想法也并不奇怪，于是接受了樱町中纳言的祈求。一般而言，泰山府君是一副严肃的裁判官形象，他管理着人类寿命的台帐，审判人类生前的罪状，从而裁定在冥界的处境。此处的泰山府君则全然不同，能够与钟爱樱花、惜其短命的人类情感产生共鸣。最初的泰山府君信仰并未囊括自由掌控“花”这种非人类事物的生命。泰山府君掌管着人以及万物寿命的观念承袭自《平家物语》中的泰山府君权能扩大化，同时也是这部能乐作品得以成立的前提。

显然，这部能乐作品取材自《平家物语》。成范举行泰山府君祭，为樱花续命的情节设定或许是因为世人普遍认为成范熟知泰山府君祭。成范的父亲通宪博学多才，对阴阳道颇有研究，或许成范也受到了影响。另外，《申乐谈议》认为能乐《泰山府君》出自世阿弥之手。若这种说法为真，则其创作动机值得深思。上文提到的若杉家文件保留了应永2年（1395）3月8日足利义满的《泰山府君祭都状案》<sup>29</sup>。世阿弥是在足利义满的庇护下大力推广能乐，因此可以推测世阿弥知晓义满举行过泰山府君祭一事。进而言之，或许世阿弥是为了博得泰山府君祭主义满的关注，才创作了这部作品。

能乐《泰山府君》的主题是钟爱樱花的藤原成范（樱町中纳言）与泰山府君祭的关系，而其背景在于追求延命度厄的阴阳道泰山府君祭对于世阿弥等当时的贵族阶级和武家来说，可谓十分常见。毫无疑问，对樱花的喜爱与泰山府君信仰之间毫无联系，但因叹息樱花寿命短暂而渴望为之续命的真切情感与泰山府君的权能相结合，最终升华至能乐的艺术世界。因此，樱町中纳言与泰山府君的逸闻经由《平家物语》这部文学经典以及能乐《泰山府君》这部艺术作品，对后世产生了深远的影响。

## 结语

---

<sup>29</sup> 村山修一编《阴阳道基础史料集成》，第293页（东京美术，1987）。

江户时代肥前平户藩主松浦清（号静山）的随笔集《甲子夜话》<sup>30</sup>是正编、续编各100卷、三编78卷的巨著。续编卷87提到了樱町中纳言在后世的传承，其中就与京都一位叫作名和花隐的人有关。

花隐钟爱樱花，仰慕樱町中纳言的遗德，立志在其宅邸遗迹处重建樱宫，于是向各方募捐。《甲子夜话》就记载了他起草的旨趣书。

藤原成范卿……此人境遇顺达，大概是有泰山府君庇佑。他去世后，人们将其尊崇为神明，视作泰山府君在本地的化身，于是在洛东圣护院村建造樱塚，神号定为樱宫。此地很长一段时间都被视作开运延寿的灵社。

据说，成范逝后，被尊崇为泰山府君在本地化身的神明，建造了以樱宫为神号的神社和洛东圣护院村的樱塚。<sup>31</sup>旨趣书继续写道：

但是，应仁年间的兵变将洛中洛外夷为平地，所有遗迹近乎消散，唯有樱塚残存。我想起此神明颇为灵验，加上数年来钟爱樱花，与神明心意相通，故尤为尊崇此神灵。在看到洛北高雄山神护寺秘藏的此神尊像后，我毕恭毕敬地进行摹写，希望能借此机会在樱塚附近结庵建社，安置这幅尊像，并在旁边种植樱花，永世传扬神灵。遗憾的是，作为隐逸的老翁，我实在力不能及。明年为戌年，恰逢此神的第六百五十次远忌，我日夜盼望着能尽快实现这一夙愿。

如上所述，花隐决意在樱町中纳言樱塚的旧址上重建樱宫，并且摹写了洛北高雄山神护寺秘藏的成范肖像，作为本尊。成范肖像秘藏于神护寺的过程不详，但在650周年忌的天保9年（1838），这幅尊像应该还保存于此地<sup>32</sup>。樱町中纳言藤原成范因钟爱樱花而向泰山府君祈愿的故事借由和歌、《平家物语》等文学经典以及能乐《泰山府君》等作品变得脍炙人口，才会出现他被神格化的现象。于是，我们可以看到这样一种相互关系，即宗教信仰可以通过文学作品或艺能得到广泛的传播，也正因如此，宗教信仰相关的故事才得以成立、不断被润色<sup>33</sup>。泰山府君作为冷峻的冥府灵官，在日本从掌管人类寿命运势的神，变成了可以自由掌控樱花、马匹等人类以外生物的生命。换言之，泰山府君变成了能够理解人类渴望延续樱花、爱马生命的真切情感，实现其愿望的神明。不仅如此，向泰山府君祈求樱花延寿的藤原成范也被奉为神明，承担着类似于泰山府君的权能。以上，本文讨论了泰山府君信仰在日本的嬗变情况。

论文译者：向伟，北京大学外国语学院2023级博士后

---

<sup>30</sup> 该书是松浦于文政4年（1821）11月甲子（17日）隐居，从当晚开始撰写，20年间笔耕不辍但仍未完成的作品。内容主要与宫廷、朝廷幕府相关，旁涉幕吏、学者、文人墨客、僧侣、医生、艺能人物以及名士的逸闻，日本国内各地区的奇谈、异闻和民间风俗等诸多领域。该资料有助于了解日本战国时期至田沼时代的社会情况。

<sup>31</sup> 1933年的一份记录称樱町中纳言种植的樱花名木一直留在京都东大谷，但现已枯朽（井上赖寿《改订 京都民俗志》植物·泰山府君樱，平凡社，1968）。

<sup>32</sup> 现存《神护寺文书》保留了落款为元历元年（1184）5月19日的后白河院厅下文。虽然无法直接印证藤原成范和神护寺的关系，但该文书下令将丹波国吉富庄作为神护寺的庄园，末尾的联署人名处可以看到“民部卿藤原朝臣（成范）（花押）”的署名。竹内理三编《平安遗文 古文书编》第8卷（东京堂出版，1975）。

<sup>33</sup> 自古以来，樱花品种繁多，而在镰仓·室町时代就已出现名为“泰山府君”的品种（《日本大百科全书》樱花·文化史）。这或许可以视作樱花与泰山府君的关系很早就广为人知的旁证。



# 중세일본에 있어서 태산부군신앙(泰山府君信仰)의 변용(變容)

—『平家物語』와 노[能]「泰山府君」을 실마리로 하여—

무기타니 쿠니오  
교토대학· 명예교수

## 시작하며

중국의 태산부군신앙(泰山府君信仰)은<sup>1</sup>, 서적의 유입이나 동아시아의 인적 교류를 통하여 7, 8세기에는 일본에 전해져 있었다고 생각된다. 또, 당대(唐代)의 율령제도를 모방했던 일본 율령제의 확립과정에 있어서 음양료(陰陽寮)의 설치와 그에 따르는 각종 진제(鎮祭)의 정비 등을 계기로 하여, 천황이나 귀족계급의 일상생활에 점차 침투되어 갔다. 그 후는 당대밀교(唐代密敎)의 「염라왕공(焰羅王供)」등의 다양한 수행법과 의례, 『시왕경(十王經)』에 근거하는 시왕신앙(十王信仰)의 유입, 음양사(陰陽師)에 의한 「태산부군제(泰山府君祭)」등의 집행을 통해서도, 일본의 종교문화 속에 깊숙이 뿌리를 내리게 되었다. 그러한 기반 위에, 태산부군신앙은 『今昔物語集』, 『平家物語』와 같은 설화집이나 군기(軍記)물 등의 문학작품 혹은 일본의 고전예능을 대표하는 노쿄겐[能狂言] 속에도 채택되어 널리 일반에 알려지게 되었고, 더불어 본래의 성격에도 약간의 변화가 생기게 되었다. 이하, 태산부군신앙이 일본에 유입되는 역사적 경위를 따라가면서, 문학작품이나 예능과의 상호관계나 거기에 나타나는 특색을 고찰해 보고자 한다.

## 1. 태산신앙(泰山信仰)의 개요

먼저 당대(唐代)까지의 태산(神) 신앙에 대해 개관해 보겠다.

산악신앙(山嶽信仰)의 대상(對象)으로서의 태산(泰山)은, 비교적 확실한 옛날자료로는 『論語』 팔일(八佾)<sup>2</sup>이나 『禮記』 예기(禮器)<sup>3</sup> 등에 그 제사(祭祀)에 대한 기사(記事)가 여기저기 나오는데, 이 단계에서는 아직 제노(齊魯)의 지방단위 제사에 지나지 않았다. 『상서(尚書)』 순전(舜典)에 「歲二月

<sup>1</sup> 本稿에서는 「泰山」으로 표기하는 것을 원칙으로 하되, 原文이나 論文을 인용할 때는 原表記 「太山」을 사용한다.

<sup>2</sup> 「季氏旅於泰山」注 「馬曰、旅祭名也。禮諸侯祭山川在其封內者。今陪臣祭泰山非禮也」.

<sup>3</sup> 「齊人將有事於泰山、必先有事於配林」疏 「齊人將有事於泰山、必先有事於配林者、有事於泰山謂祭泰山也。先告配林、配林是泰山之從祀者也。故先告從祀、然後祭泰山。此皆積漸從小至大之義也」.

、東巡守、至于岱宗柴、望秩于山川」이라고 태산(泰山)이 제왕(帝王)의 제사대상이 되었던 것이 기록되어 있으나, 이는 후세의 부회(附會)에 지나지 않을 것이다. 태산이 전국적인 제사대상이 되는 것은 진(秦)의 시황제(始皇帝)나 한(漢)의 무제(武帝)에 의한 봉선(封禪)의 거행을 계기로 한다. 봉(封)은 태산에서 토단(土壇)을 쌓고 하늘에 제사 지내는 제의(祭儀)이며, 선(禪)은 태산의 산기슭의 언덕에 토단(土壇)을 쌓고 땅에 제사 지내는 제의를 말한다. 그 목적은 천하태평(天下太平)을 가져온 왕조(王朝)의 공적을 천신지기(天神地祇)에 보고하고, 왕조에 내려진 천명(天命)인 안정(安定)을 확고히 하기 위한 것으로 보인다. 다만, 이것은 표면적인 이유이고, 진시황제나 한무제가 자주 봉선(封禪)을 거행했던 것은 태산신(泰山神)을 매개로 천신(天神)과 교류하여 불로장생의 영약(靈藥)을 입수하려고 하는, 제왕 개인의 기원에 근거한 측면이 강한 것이었다. 그 후 역대 왕조는 여러 번 봉선(封禪)의 거행을 시도했으나 실제로 거행할 수 있었던 것은 후한 광무제, 당고종과 현종, 송의 진종뿐이었다. 봉선과는 별도로, 오악(五嶽)의 제도가 확립되어 국가 제사의 체계에 편입되자 태산(泰山)은 동악(東嶽)으로서 필두(筆頭)의 지위를 가지게 되었다. 그 결과 태산 기슭에는 동악묘(東嶽廟)가 설치되었고, 당의 현종은 태산신(泰山神)을 제천왕(齊天王)에 봉하고, 송의 진종은 제천인성제(齊天仁聖帝)라는 칭호를 부여하는 등, 존숭(尊崇)의 뜻을 표했다.

또 태산(泰山)은 사자(死者)가 모이는 산이라는 전승(傳承)이 예부터 존재하였다.

『後漢書』 권90 오환선비전(烏丸鮮卑傳)에는 「俗貴兵死、斂屍以棺、有哭泣之哀、至葬則歌舞相送。肥養一犬、以彩繩纓牽、并取死者所乘馬衣物、皆燒而送之、言以屬累犬、使護死者神靈歸赤山。赤山在遼東西北數千里、如中國人死者魂神歸岱山也」라고 기록되어 있다. 그리고 후한(後漢) · 응소(應劭)의 『풍속통의(風俗通義)』 황패(皇霸) · 봉태산선양부(封泰山禪梁父)에는 「俗說。岱宗上有金篋玉策、能知人年壽脩短。武帝探策得十八、因到讀曰八十、其後果用耆長」라는 속설(俗說)이 전해지고 있고, 『효경원신계(孝經援神契)』나 장화(張華) 『박물지(博物志)』에는 「泰山、天帝孫也。主召人魂。東方萬物始成、故知人生命之長短」라 되어 있다. 이러한 것으로 보아 후한 시대에는, 태산(泰山)이 사자(死者)의 혼(魂)이 귀착하는 곳이고 태산신(泰山神)은 인명(人命)의 장단(長短)을 알고 있다는 설(說)이 유포되고 있었던 것을 알 수 있다. 태산신(泰山神)이 사람의 수명을 알고 있었다고 한다면, 한 걸음 더 나가서, 태산신에게 기원하면 수명을 연장할 수 있다는 설(說)로 전개되는 것은 당연한 귀결일 것이다. 후한의 허만(許曼)이 병이 3년 동안 낫지 않으므로 태산신(泰山神)을 알현하고 명(命)을 빌었다고 하는 등의 이야기는<sup>4</sup> 그 좋은 예이다. 또, 태산신(泰山神) 그 자체는 아니지만, 한경(漢鏡)의 명문(銘文)등에 보이는 태산(泰山)의 선인(仙人)이 사람의 수명만이 아니라 현실세계의 영달번성(榮達繁盛)을 보증해 준다는 관념도, 후세의 태산신(泰山神)의 권능에 계승되는 중요한 요소로서

<sup>4</sup> 『後漢書』 卷 82 方術列傳 「許曼者、汝南平輿人也。……自云少嘗篤病、三年不愈、乃謁太山請命。行遇道士張巨君、授以方術」 李賢注 「太山主人生死、故詣請命也」.

주목되어야 할 것이다.<sup>5</sup> 위진남북조(魏晉南北朝)에 들어오면 이와 같은 태산신(泰山神)의 권능을 기초로 하여, 태산(泰山)에는 태산부군(泰山府君)을 장관(長官)으로 하는 관부(官府)가 설치되고 거기에 많은 귀관(鬼官)이 배속되어 사자(死者)의 관리나 구인(拘引)을 담당한다고 하는 태산치귀설(泰山治鬼說)이 성립된다.

이와 전후하여 한역불전(漢譯佛典)을 통해 불교의 지옥설이 유입되었다. 지겸(支謙)이 번역했다는 『八吉祥神咒經』에는, 이 경(經)을 봉지(奉持), 풍송(諷誦), 해설(解說)하는 자는 태산지옥(泰山地獄)이나 아귀축생(餓鬼畜生)에 떨어지지 않는다고 설해지고<sup>6</sup>, 강승회(康僧會) 역(譯)의 『六度集經』에는, 악인은 죽은 후에 泰山(地獄)에 들어간다고 하며 「태산(太山)」 「태산지옥(太山地獄)」 「태산귀(太山鬼)」라는 표현이 여러 곳에서 발견된다<sup>7</sup>. 여기서 말하는 「泰山(地獄)」이라고 하는 것은 본래는 오악(五嶽)중의 태산(泰山)과는 아무런 관계도 없었던 것인데, 점차 태산치귀설(泰山治鬼說)과 결합되고, 지옥의 명관(冥官)으로서의 염마왕(閻魔王, 閻羅王)과 태산부군(泰山府君)이 동일시되면서, 태산(泰山)의 아래에 이십사지옥(二十四地獄)이 존재한다는 태산지옥설(泰山地獄說)이 주창되게 되었다.<sup>8</sup>

한편 본래 사자(死者)의 세계에는 관심이 없었던 도교(道教)도 태산치귀설(泰山治鬼說)을 기층(基層)에 두고 불교의 윤회전생설이나 지옥설의 영향하에서 독자적인 명계설(冥界說)을 내놓게 되었다. 양(梁)·도홍경(陶弘景)이 편찬한 『진고(真誥)』 천유미(闡幽微)편은 이러한 도교의 명계(冥界)를 상세히 설한 것이다. 그것에 따르면 중국 먼북방에 나풍산(羅豐山)이 있고 그 산상(山上) 산하(山下)에는 각각 육궁(六宮)이 있는데, 사람은 사후에 북대제[北大帝(閻羅王)]가 지배하는 산하(山下)의 육궁(六宮) 어딘가에 출두하며, 살았을 때 했던 행위의 선악에 따라 명계에서의 지위가 정해진다고 한다. 나중에는 이것을 풍도지옥(豐都地獄)이라 칭하게 되었는데, 태산부군(泰山府君)은 북대제[閻羅王]를 정점(頂點)으로 하는 풍도지옥의 아래에 편입되어 버린다.<sup>9</sup>

이상과 같이 도불(道佛) 양교에 있어서 지옥설은 남북조시기를 통하여 민간신앙으로서 정착되어 갔는데, 당대(唐代)가 되면 밀교(密教)의 융성에 따라 그 수행법안으로 편입되어 간다. 불공(不空)의 찬술이라고 하는 『염라왕공행법차제(焰羅王供行法次第)』에서는 염라왕(閻羅王)이 태산부군(泰山府君)

5 漢鏡의 銘文 등에 보이는 「上太山、見仙人、……受長命、壽萬年、宜官秩、保子孫」(『金索』漢太山竟一) 등. 酒井忠夫 「太山信仰の研究」(『史潮』7-2、1937) 參照.

6 「若有善男子善女人、聞此八佛及國土名、受持奉行諷誦、廣爲他人解說其義者、……是人終不墮泰山地獄餓鬼畜生中也」(大正 14、72c) .

7 「或死入太山、其苦無數」(大正 3、13b)、 「天帝釋睹菩薩慈育群生布施濟衆、功勳巍巍、德重十方、懼奪己位、因化爲地獄、現于其前曰、布施濟衆、命終魂靈入于太山地獄、燒煮萬毒爲施受害也。爾惠爲乎。菩薩報曰、豈有施德而入泰山地獄者乎」(同、1a)、「王罪興矣。卻後七日、太山鬼以火燒王及其臣民。王罪難救猶釋禍難攘矣」(同、31b) .

8 이러한 觀念을 反映시킨 것에는 中國撰述經典이라고 생각되는 『淨土三昧經』、 『閻羅王東太山經』나 『梁皇懺法』 등이 있다. 또 宋·劉義慶 『幽明錄』이나 齊·王琰 『冥祥記』、 『幽冥記』라는 小說類에도 類似한 說話가 보이고, 閻羅王과 泰山 혹은 泰山府君이 關係되어 있다.

9 『道藏』639 冊、 『真誥』闡幽微第一.

이나 오도장군(五道將軍)이라는 신격(神格)의 상위(上位)에 위치하기는 하지만, 의례에 있어서의 주역은 어디까지나 태산부군(泰山府君)이었고, 염라왕의 그림자는 열었다. 이는, 인도 밀교에서의 염라왕(閻羅王)은 반드시 명관(冥官)이었던 것은 아니었으나, 당대밀교(唐代密敎)가 태산부군(泰山府君)과 결합시킴으로써 비로소 명관(冥官)으로서의 성격을 명확히 가지게 되었기 때문이다.<sup>10</sup>

이러한 밀교의 의례와는 별도로, 당대(唐代)에는 시왕신앙(十王信仰)의 확산이 나타나게 된다. 시왕신앙(十王信仰)은 육조(六朝)이래의 도불(道佛) 양교의 명계지옥설(冥界地獄說)을 집대성한 것이다. 그 내용은 사자(死者)의 혼(魂)은 사후에 명부에 와서 생전 행위의 선악을 판정받고 죄상(罪狀)의 경중에 따라 각종 지옥에 떨어진다. 그 심판은 기일(忌日)마다 행해지는데, 십인(十人)의 명부왕(冥府王)이 그것을 담당한다. 초칠일(初七日)에는 진광왕(秦廣王), 이칠일(二七日)에는 초강왕(初江王), 이하 송제왕(宋帝王), 오관왕(五官王), 염라왕(閻羅王), 변성왕(變成王)으로 이어지고, 중음(中陰)의 마지막에 해당하는 칠칠일(七七日)에는 태산왕(泰山王), 이후 백일기(百日忌)에는 평등왕(平等王), 일주기(一周忌)는 도시왕(都市王), 삼회기(三回忌)에는 오도전륜왕(五道轉輪王)이 최후의 심판을 행한다는 것이다. 여기에는 염라왕을 중심으로 하는 불교의 지옥설과 중국 고유의 태산치귀설(泰山治鬼說) 등을 기반으로 하는 도교의 지옥설을 융합시켜 만들어져 온 민간신앙으로서의 지옥설이 반영되어 있다. 당말(唐末)에 사천의 사문장천(沙門藏川)이 찬술한 『十王經』은 이와 같은 지옥설을 설하는 대표적 저작이다. 같은 종류의 불교 경전으로서는 『佛說預修十王生七經』이 있다.<sup>11</sup> 이 경(經)은 사자(死者)의 추선공양(追善供養)을 설하는 동시에, 이름에 「預修」라고 나와 있듯이, 생자(生者)가 자신의 사후(死後)를 위하여 미리 법사(法事)를 행하고, 명계에서의 심판때 죄업(罪業)을 가볍게 하고 사후(死後)의 안락을 비는, 이른바 역수(逆修)를 권하는 경전이기도 하다. 이러한 불전(佛典)에 대항하여 같은 내용을 담고 있는 『太上救苦天尊說消愆滅罪經』<sup>12</sup> 등의 도교경전(道教經典)도 작성되었다. 또, 각 명왕(冥王)에 본지불(本地佛)을 배당하는 『佛說地藏菩薩發心因緣十王經』 등도 찬술되어 있다.<sup>13</sup>

## 2. 음양도(陰陽道)와 태산부군신앙(泰山府君信仰)

중국의 태산부군신앙(泰山府君信仰)이 언제 어떤 경로로 일본에 전해졌는지에 대한 명확한 기록은 없다. 일반적으로 음양오행이나 의약(醫藥), 복서(卜筮), 점상(占相) 등의 사상과 기술은 조선 반도를 경유하여 일본에 전래되었다. 推古 10年(602)에 일본에 온 백제승(百濟僧) 관륙(觀勒)은 역본

<sup>10</sup> 長部和雄「唐代密敎における閻羅王と泰山府君」(吉岡義豊他編『道教研究第四册』邊境社、1971)。

<sup>11</sup> 『大日本續藏經』第1册。

<sup>12</sup> 『道藏』第182册。

<sup>13</sup> 『大日本續藏經』第1册。本經에 대해서는 日本에서 撰述되었다는 說도 있다。酒井忠夫「十王信仰に關する諸問題及び閻羅王授記經」(『齋藤先生古希祝賀記念論文集』刀江書院、1936) 參照。



(曆本), 천문지리서(天文地理書), 둔갑방술서(遁甲方術書) 등을 가져왔고, 조정에서는 서생을 선발하여 이를 학습시켰다. 또 백제승 법장(法藏)은 사문(沙門)의 신분으로 음양박사(陰陽博士)로 근무했다고 하는데, 이 시기에는 음양관계의 사상이나 기술은 승려가 담당했을 것이다. 大寶元年(701)에 대보율령(大寶律令)이 제정(制定)되자 중무성(中務省) 관하(管下)에 음양료(陰陽寮)가 설치되었고, 우두머리인 장관(長官) 아래에 음양사(陰陽師) 및 음양(陰陽), 역(曆), 천문(天文), 누극(漏刻)의 사박사(四博士)를 두었다. 당초 음양료(陰陽寮)의 주된 직무는 길흉(吉凶)의 징조를 관찰하여 주상(奏上)하는 것이었는데, 나라시대 후기부터는 궁성(宮城)의 조성(造成)시 지진제(地鎮祭)를 필두로 하는 각종 진제(鎮祭)에 관여하게 되었고, 헤이안시대 중기부터는 점차주술(呪術)을 취급하는 종교자(宗教者)로서의 음양사(陰陽師)로 변모되어갔다.<sup>14</sup> 음양료(陰陽寮)의 관인(官人)에 의한 진제(鎮祭)는 점차 다양해져서 천변지이(天變地異)나 원령(怨靈), 지벌[祟り]의 해소 등에 대해서도 빈번히 행해지게 되었다. 이 과정에서, 밀교(密教)나 도교(道教)에서 유래하는 사명사과신(司命司過神) 신앙이나 본명일(本命日), 속성(屬星) 등의 신앙과 그에 수반된 주술(呪術), 제사(祭祀)가 도입되었고, 40종을 넘는 음양도(陰陽道)제(祭)가 형성되었다.<sup>15</sup> 이들 제사 중에서도 가장 왕성하게 행해진 것이 태산부군제(泰山府君祭)이다.

태산부군제(泰山府君祭)는 태산부군(泰山府君)을 필두로 하는 명부(冥府)의 신들에게 연명익산(延命益算), 부귀영달(富貴榮達), 소재도액(消災度厄) 등을 기원하는 주술제사(呪術祭祀)인데, 칠헌상장제(七獻上章祭)라고도 불린다. 정기적으로는 본명일(本命日)이나 매사계(每四季)·매월(每月) 등에, 임시로는 병사(病事)·산사(産事)나 천변(天變)·괴이(怪異)·삼합액(三合厄)·태일정분액(太一定分厄) 등의 때에 행해진다. 헤이안 중기 즈음부터 활발하게 행해지게 되었는데, 당초에는 천황이나 황후를 대상으로 했으나 점차 귀족층으로 대상을 넓혔고, 카마쿠라시대 이후는 쇼군이나 무가(武家)에서도 행해지게 되었다.

태산부군제(泰山府君祭)가 사료(史料)에 등장하는 것은 藤原實賴의 日記 『貞信公記』의 延喜19年(919) 5月28日條에 「칠헌상장제(七獻上章祭)」로서 나오는 것이 가장 오래된 것이라고 여겨진다. 또 『小右記』 永祚元年(989) 2月11日條에는 「태산부군제(泰山府君祭)」라는 명칭으로 기록되어 있다. 이 시기의 태산부군제는 오로지 천황을 위해서 행해졌다. 이후, 태산부군제는 빈번하게 행해지게 되었다. 그 배경에는 당시의 저명한 음양사(陰陽師)였던 아베세메[阿部清明]의 활약이 있었다고 한다.<sup>16</sup>

태산부군제의 구체적 제식(祭式)은 다음과 같다.

1. 음양사(陰陽師)가 제문(祭文) 혹은 토조(都狀)의 초고를 준비하여 제주(祭主)에게 보낸다.
2. 제주(祭主)가 자신의 이름을 써넣어 다시 음양사(陰陽師)에게 보낸다.
3. 음양사가 거울 등의 나데모노[撫物]나 금은 등의 공물(供物)을 준비하고, 제장(祭場)을 정돈

<sup>14</sup> 増尾伸一郎 「陰陽道の形成と道教」(『陰陽道の講義』嵯峨野書院、2002) 参照.

<sup>15</sup> 同前.

<sup>16</sup> 繁田信一 「安倍晴明の實像」(林淳・小池淳一編 『陰陽道の講義』嵯峨野書院、2002).

한다.

4. 밤중에 남쪽 정원에서 음양사가 태산부군제(泰山府君祭)를 거행한다.

태산부군제에 사용되었던 토조[都狀]라고 하는 것은, 「謹上 泰山府君都狀」로 시작하는 일정한 서식을 갖춘 이른바 토조[都狀]와 명도십이신격신좌(冥道十二神各神座)마다의 토조, 합계 13통이 한 조로, 기원의 목적에 따라서 유신(儒臣)이나 문장가(文章家)가 새로 써서, 능서가(能書家)또는 음양사(陰陽師)가 황지(黃紙)에 주서(朱書)하고, 원주(願主)가 묵서(墨書)로 서명한다. 후궁(后宮)을 포함한 여인이나 7세 이하의 유아는 토조[都狀]가 아닌 제문(祭文)으로 한다.<sup>17</sup> 태산부군제토조[都狀]의 가장 오래된 초안(草案)은, 아시카가 요시미츠(足利義滿)의 것이 와카스기(若杉)家 문서 중에 남아있는데, 문말(文末)에 「應永二年(1395)」이란 날짜가 있다. 그리고, 태산부군 토조[都狀]의 현물(現物)로 본인이 서명한 가장 오래된 것으로는, 같은 와카스기(若杉)가 문서 중에 아시카가 요시히사(足利義尚)의 文明 10年(1478)의 것이 남아 있다.<sup>18</sup>

그런데, 『朝野群載』 卷15에 실려 있는, 永承5年(1050) 10월에 後冷泉天皇을 위해 쓰여진 토조[都狀]에는,

謹上 泰山府君都狀

南閩浮州大日本國天子親仁(御筆)年廿六 獻上 冥道諸神一十二座

一銀錢二百四十貫文 白絹一百二十疋 鞍馬一十二疋 勇奴三十六人

右親仁(御筆) 謹啓

泰山府君冥道諸神等。御踐祚之後、未經幾年、而頃日蒼天爲變、黃地致妖、物恠數々、夢想紛々。司天陰陽、勘奏不輕、其徵尤重。若非蒙冥道之恩助、何攘人間之凶厄哉。仍爲攘禍胎於未萌、保寶祚於將來、敬設禮奠、謹獻諸神。昔日崔夷希之祈東嶽、延九十之算、趙頑子之奠中林、授八百之祚。古今雖異、精誠惟同。伏願

垂彼玄鑒、答此丹祈、拂除災危、將保寶祚、刪死籍於北宮、錄生名於南簡、延年增算、長生久視。親仁(御筆)謹啓。

永承五年十月十八日 天子親仁(御筆)謹狀

라 되어있다. 음양사(陰陽師)가 황지(黃紙)에 주서(朱書)하였고, 後冷泉天皇이 그 이름 「親仁」을 4개소에 묵(墨)으로 서명했다. 이 토조[都狀]를 보면 태산부군제에서는 태산부군(泰山府君)을 포함하는 명도십이신(冥道十二神)이 모셔지고, 「拂除災危、將保寶祚、刪死籍於北宮、錄生名於南簡、延年增算、長生久視」가 기원(祈願)되었던 것을 알 수 있다. 여기에서는 명도십이신(冥道十二神)의 구체적인 이름은 쓰여 있지 않다. 『朝野群載』에는 상기(上記)의 기사(記事)에 이어, 永久2年(1114) 11월의

17 小坂眞二 「都狀」(『國史大辭典』吉川弘文館、1979-1997) .

18 村山修一 『陰陽道基礎史料集成』(東京美術、1973) .

염라천자(閻羅天子)에 대한 토조[都狀]가 실려있는데, 거기에서 염라천자에 이어서 「五道大神、泰山府君、天官、地官、水官、司命、司祿、本命、同路將軍、土地靈祇、永視大人」을 명도십이신(冥道十二神)으로 들고 있다.<sup>19</sup> 이처럼 당초에는 같은 명관(冥官)이더라도, 염라천자와 태산부군 이하의 명도제신(冥道諸神)과의 사이에는 상하관계가 설정되어 있었던 듯하며, 또 명도십이신(冥道十二神)중에서 태산부군(泰山府君)이 상위(上位)를 점하고 있지도 않았던 듯하다. 태산부군(泰山府君)의 지위가 올라갔던 것은 연명익수(延命益壽)나 소재도액(消災度厄)의 기원이, 아베세메(阿部清明)의 활약에 의해, 전적으로 「泰山府君祭」에 맡겨지게 된 이후의 일임을 알 수 있다.

태산부군에 관한 기사(記事)가 일반 서책에서 보이게 되는 것은 역시 음양도(陰陽道)에서 태산부군제(泰山府君祭)가 정착된 후의 일인 듯하다. 일본 최고(最古)의 불교설화집 『日本靈異記』<sup>20</sup>나 『往生集』<sup>21</sup>에는, 지옥에 관한 기사(記事)가 존재하지만, 아직 태산부군에 관련된 설화는 찾을 수 없다. 헤이안시대 말기에 성립된 『今昔物語集』<sup>22</sup>에 이르면, 震旦(중국)部에는 복수(複數)의 관련기사가 발견되지만, 本朝(일본)部에는 다음의 설화가 실려 있을 뿐이다. 卷19의 「代師入泰山府君祭都狀語」이 그것이다. 대체적인 줄거리는 다음과 같다.

옛날 어떤 중이 있었다. 뛰어난 사람이었는데 병이 들어 날이 갈수록 중태에 빠졌다. 제자들이 병의 치유를 기도했지만 아무런 효과가 없었다. 그런데 아베세메(阿部清明)라는 음양사(陰陽師)가 있었다. 뛰어난 음양사였으므로 공적인 일이나 사적인 일 모두 그를 중용(重用)했다.

그래서 세메(清明)를 불러 태산부군제(泰山府君祭)를 거행하게 해서 병을 치유하려고 했다. 세메(清明)가 와서 하는 말이 「이 병은 지극히 중하다. 비록 태산부군(泰山府君)에게 기도한다고 해도 어려울 것이다. 다만, 환자를 대신하여 다른 중을 세워라. 그러면 그 사람의 이름을 토조[都狀]에 써넣고 대역으로 삼겠다. 그렇게 하지 않으면 달리 방도가 없을 것이다」.

제자들은 서로 얼굴을 마주 보았지만 누구도 대역이 되려고 하는 자가 없었다. 그런데 오랜 세월동안 이렇다 할 주목을 받지 못하던 승려가 대역을 자청했다. 아베세메(阿部清明)가 극진히 태산부군제(泰山府君祭)를 거행하자, 스승의 목숨도 제자의 목숨도 모두 구할 수 있었다.

일반적으로 태산부군제(泰山府君祭)에서는 기원자(祈願者) 본인의 연명도액(延命度厄)이 기원되었으나, 이 설화처럼 본인을 위해 대역을 세우는 것도 가능하다고 생각되었던 것은 주목할 가치가

19 増尾伸一郎 「泰山府君祭と〈冥道十二神〉の形成」(田中純男編 『死後の世界』 東洋書林、2000) 参照.

20 平安時代初期의 佛教說話集. 藥師寺의 僧景戒編. 3卷. 上卷 35、中卷 42、下卷 39、計 116 緣(話)로 구성되고 各卷에 序文이 있다. 正式書名은 『日本國現報善惡靈異記』. 延暦 6年(787)에 原型本이 成立되었다고 한다.

21 平安中期의 佛書. 3卷. 源信著. 永觀 2-寬和元年(984-985) 成立.

22 平安後期の 說話集. 31卷. 保安元年(1120) 頃成立(?). 作者에 관해서는 古來의 源隆國說、鳥羽僧正覺猷說과 기타가 있으나 未詳. 通稱 「今昔物語」. 内外의 文獻의 翻案을 포함하는 說話一千餘卷、天竺(인도)、震旦(中國)、本朝(日本)의 三部로 나누어 취합한 日本國最大의 古說話集.

있을 것이다. 이렇게 본인 이 외의 대역을 세우는 방법은 다른 곳에는 그다지 예를 발견하기 어렵다고 생각된다.

이와 같이, 헤이안 시대에 성립된 음양도(陰陽道)의 제사(祭祀)의 하나로서 왕성하게 행해진 것이 태산부군제(泰山府君祭)이다. 아베세메(阿部清明)의 활약에 의해 태산부군제는 음양도(陰陽道)의 대표적인 제사로서, 이 시대 상류계급 사람들사이에서 인지(認知)되었고, 마침내 『今昔物語集』 등의 설화집(說話集)에도 편입되었다. 이후 에도시대에 이르기까지 태산부군제(泰山府君祭)는 일관되게 집행되고 이어졌다. 일본의 태산부군신앙(泰山府君信仰)은 음양도(陰陽道)안의 태산부군제(泰山府君祭)를 매개로하여 일반에게 확대되었다고 말할 수 있는 것이다.

### 3. 『平家物語』의 사쿠라마치노츄나곤(櫻町中納言)과 태산부군(泰山府君)

일본의 군기물(軍記物)의 대표작인 『平家物語』는 복잡한 성립과정을 거치고 있는데, 대략 13세기 전반에는 그 원형이 만들어져 있던 것으로 보인다. 첫 권(卷)의 「吾身榮華」의 단(段)은 平家일족의 번영을 기술하고 있는데, 기요모리[清盛]의 딸8명중1명의 약혼자였던 후지와라 나리노리(藤原成範)에 대해 다음과 같이 전하고 있다.<sup>23</sup> 그 개요는,

이 나리노리(成範)卿을 사쿠라마치(櫻町)의 츄나곤(中納言:벼슬이름)이라고 하는 것은… 이 사람은 풍류를 지닌 사람으로 교토에 있는 산장(山莊)의 남서쪽 밭두둑에 벚나무를 줄지어 심었다. 북쪽에는 단풍나무를, 동쪽에는 버드나무를 심었고, 그 가운데에 건물을 지어 살았다. 매년 봄이 오면 꽃을 읊었고, 피는 것이 늦음을 또 순식간에 저버리는 것을 한탄하였다. 꽃을 기원하기 위해서 반드시 한 달에 세 번 태산부군(泰山府君)에게 제사지냈다. 그 효과가 있어, 일반적으로7일이면 지는 벚꽃이 이 산장에 있는 것은 21일동안 가지에 남아 있었다. 남서쪽의 바깥대문이 있는 곳에서부터 벚꽃이 피어 있으므로, 이명(異名)으로 사쿠라마치(櫻町:벚꽃마을)의 츄나곤(中納言)이라고 불리었다. 사쿠라마치(櫻町:벚꽃을 기다리는) 츄나곤(中納言)으로도 불리었다던가? 또, 꽃 아래[本]에서만 살았기 때문에 櫻本中納言이라고도 불리었다.

후지와라 나리노리(藤原成範: 1135-1187)는, 나중에 출가하여 신서(信西)라고 불린 후지와라 노미치노리(藤原通憲: 1106-1159)의 아들로, 가인(歌人)으로도 저명했다. 이 고사(故事)에서 주목되는 것은 나리노리가 벚꽃의 수명이 짧은 것을 한탄하여 ‘꽃을 기원하기 위해 반드시 한달에 세 번 태산부군(泰山府君)에게 제사를 지냈다’는 것이다. 나리노리는 벚꽃이 피는 봄에는 반드시 월3회 「泰山

<sup>23</sup> 『平家物語』의 傳本에는 各系統별로 内容에 차이가 있다. 여기에서 依據하는 것은 「延慶本」이다  
( <http://www.kikuchi2.com/heike/engyo/eneall.html> ).

府君祭」를 거행했다. 벚꽃의 수명이 7일이기 때문에, 7일 마다 연명(延命)을 기원했으리라. 그 결과 벚꽃의 수명이 三七日(21일)로 늘었다고 한다.

위에 얘기한대로, 헤이안 시대에는 정기적으로 또는 임시로 「泰山府君祭」가 거행되었다. 거기서 기원되는 것은 제주(祭主)에 관계되는 연명익수(延命益壽)나 소재도액(消災度厄)이었다. 현재 남아있는 음양료(陰陽寮)나 음양사(陰陽師)에 의해 거행된 「泰山府君祭」의 기록 중에 인간 이외의 연명익수(延命益壽)를 기원한 토조[都状]는 남아있지 않다. 태산부군(泰山府君)이 인간이 아닌 「花」의 수명을 마음대로 할 수 있다는 관념은 본래의 태산부신앙에서는 찾아볼 수 없다. 여기서는, 태산부군이 사람뿐만이 아니라 만물의 수명을 마음대로 할 수 있다는 권능의 확장이 나리노리의 마음 속에서 무의식 중에 이루어지고 있음을 주목해야 할 것이다.

이와 같은 권능의 확장에 대한 예를 하나 더 들여보자면, 『平家物語』 「新中納言落ち給ふ事」條에<sup>24</sup> 아래와 같은 이야기가 실려 있다.

츄나곤(中納言) 타이라 토모모리(平知盛)가 무사시(武藏)의 국사(國司)였을때, 카와고에(川越) 사람이 명마(名馬)를 헌상했다. 츄나곤(中納言)은 이 말을 몹시 아껴 말을 위해 소박사(小博士)와 음양사(陰陽師)에게한 달에 한 번 태산부군(泰山府君)에게 제사를 지내도록 시켰다. 사람들은 「이번 전쟁에서는 이 말의 도움으로 자신의 목숨도 보존했고 말의 목숨도 지켰다.」고 했다.

타이라 토모모리는 「말의 기원을 위해」 즉, 애마의 수명을 늘리기 위해 매일 반드시 소박사와 음양사에게 명하여 태산부군에게 기도드리게 하였던 것이다. 이는 「꽃의 기원을 위해」 태산부군에게 제사지내게 했던 후지와라 나리노리와 마찬가지로 인간 이외의 생물의 수명도 태산부군의 지배하에 있다는 인식에 기초한 행위이다. 애마는 벚꽃과 비교했을 때 보다 인간에 근접한 생물이긴 하지만, 그 생명이나 운명이 인간과 똑같이 태산부군의 관할 아래 있다고 생각되고 있던 것을 명확히 보여주는 것이리라.

『平家物語』에는 「泰山府君祭」와 관계되는 서술이 하나 더 보인다. 「大政入道他界の事」에, 타이라 기요모리(平清盛)가 임종하게 되었을때, 신사불각(神社佛閣)에 모든 기원을 다하고 더 나아가 「음양사 7인으로 하여금 여법태산부군(如法泰山府君)에게 제사지내게 하고 모든 기원과 모든 치료를 다했지만, 점차 중태에 빠지고 조금도 효험이 없었다」고 한다. 여기서 말하는 「여법태산부군제(如法泰山府君祭)」라는 것은 음양료(陰陽寮)등에서 정기적으로 행해졌던 정식[如法]의 「泰山府君祭」이다. 이와 같은 기요모리의 병치유, 연명을 기원하는 것은 바로 「泰山府君祭」 본래의 모습에 근거한 것이다. 이에 비해 사쿠라마치노 츄나곤(櫻町中納言)이든 타이라 토모모리(平知盛)든, 태산부군에게 인간

<sup>24</sup> 마찬가지로 延慶本에 의한다.

이외의 연명익수(延命益壽)를 기원하는 것은, 헤이안시대 말기에 있어 태산부군신앙(泰山府君信仰)의 일본적 전개(一面)를 반영한다고 생각해도 그리 벗어난 것은 아닐 것이다.

이와 관련하여 주목되는 것은 『平家物語』의 연경본(延慶本) 이외의 전본(傳本)은 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)의 고사(故事)를 어떻게 기술하고 있는 가이다. 예를 들어, 일본 고전문학전집 『平家物語』는 「覺一本」 계통의 通稱 「高野本」을 저본(底本)으로 하고 있는데, 거기에는 나리노리가 기도했던 대상신격은 「天照御神」으로 되어 있고 태산부군(泰山府君)이 아니다. 또, 『平家物語』의 이본(異本)의 한 종류로 보이는 『源平盛衰記』에서는 같은 부분이 「泰山府君에게 제사지낸 후에 天照大神에게 기원 드리면」이라고 태산부군에게 제사 지내고 나아가 天照大神에게도 기원하였다고 되어 있다. 이와 같은 차이점이 무엇을 의미하는지는 급하게 판단하기는 어렵지만, 적어도 벚꽃의 익수(益壽)를 태산부군에게만 기원하는 것에 무언가 심리적 저항이 존재했기 때문에 그 역할을 「天照御神」으로 치환, 혹은 「天照大神」에게도 부담시켰던 것이 아니었을까 하는 생각이 든다.

#### 4. 노[能] 「泰山府君」에 보이는 태산부군(泰山府君)

전술한 대로, 음양도(陰陽道)의 성립 전개와 더불어 태산부군신앙(泰山府君信仰)에 근거한 태산부군제(泰山府君祭)가 성행하게 되었고, 천황이나 귀족의 일상생활안으로 깊게 뿌리내려 갔다. 얼마 안있어, 아베세메(阿部清明)라는 뛰어난 음양사의 활약과 그에 의한 태산부군제의 집행이 널리 일반에 알려지고, 『今昔物語集』이라는 설화문학(說話文學)이나 『平家物語』라는 군기물(軍記物)속에도 편입되었다. 이러한 정황을 배경으로, 일본 중세의 대표적 예능(藝能)인 노[能] 역시 태산부군(泰山府君)을 제재(題材)로 받아들여지게 되었다.

먼저 노[能]에 대해 간단히 해설해 두겠다. 노[能]는 무로마치(室町)시대에 성립된 고전 예능의 하나이다. 요우쿄쿠(謠曲)와 춤[舞]을 구성요소로 하는 극형식(劇形式)의 예능으로, 猿樂座나 田樂座라고 했던 예능집단에 의해 연기되어 왔다. 야마토 사루가쿠(大和猿樂) 단체의 하나인 유우자키자(結崎座)의 칸아미(觀阿彌) 흥내 위주였던 예(藝)에 우아하고 아름다운 풍(風)을 도입하여 새로운 느낌을 주었고, 선율 주제인 사루가쿠(猿樂) 음곡(音曲)에 曲舞(쿠세마이) 박자(拍子)의 재미를 가미한 새로운 풍의 음곡을 노래하는 등, 탁월한 예(藝)로 인기를 얻었다. 칸아미(觀阿彌:1334-1384)의 뒤를 이은 제아미(世阿彌:1363?-1443?)는 아버지의 대중성 많은 예(藝)에서, 높은 감상안(鑑賞眼)을 지닌 상류계급의 비판에도 견딜 수 있는 질 높은 노[能]로 전환하여 흥내 중심의 예(藝)를 섬세 화려한 가무(歌舞) 노[能]로 이행시키고 노[能]의 유현화(幽玄化)를 달성하여 아시카가 요시미츠(足利義滿:1358-1408)의 비호 아래 그 세력을 크게 성장시켰다. 이후, 에도시대에는 막부나 다이묘(大名)의 비호 아래 무가(武家)의 시키가쿠(式樂)로서의 지위를 확립하였으며, 觀世·金春·寶生·金剛의 4유

파에 喜多流를 더한 5유파에 의해 현재에 이르고 있다. 또 노[能]의 공연은 주인공을 연기하는 시테 카타, 그 상대역을 연기하는 와키카타, 피리[笛]·소고(小鼓)·대고(大鼓)의 연주를 담당하는 하야시 카타 및 아이쿄겐(アイ狂言)을 담당하는 교겐카타의 분담에 의해 행해진다.

노[能]의 제재(題材)는 『源氏物語』 『平家物語』 등의 고전(古典)이나 신화(神話)·전설(傳説)·화한(和漢)의 고사(故事)·항설(巷說) 등으로부터 폭넓게 채택되어 다양하다. 에도시대부터 정식의 노[能] 공연형식으로 여겨진 고반다테(五番立: 한 번에 다섯 곡을 上演함) 프로그램은 와키노모노(脇能物: 初番目物)·슈라모노(修羅物: 二番目物)·카즈라모노(鬘物: 三番目物)·자츠모노(雜物: 四番目物)·키리노모노(切能物: 五番目物) 등으로 크게 나누어져 있다. 또, 작품은 그 구성상 몽환노(夢幻能)와 현재노(現在能), 극노(劇能)와 풍류노(風流能) 등으로 분류되기도 한다. 노[能]의 곡목(曲目)은 250番(曲) 정도 남아 있는데, 현재 공연되고 있는 곡(曲)은 약 240곡이다.<sup>25</sup>

여기에서 이야기하려고 하는 노[能] 「泰山府君」은 최근 복구되기 전까지는 공연되지 않던 폐곡(廢曲)이고, 또 금강류(金剛流)에만 전해진 것이다. 제아미(世阿彌)가 『三道』<sup>26</sup>에서 應永年間(1394-1428)의 신작호평곡(新作好評曲)의 하나로 꼽았고, 『申樂談儀』<sup>27</sup>에는 「世子作」<sup>28</sup>으로 나와 있다. 곡의 분류는 고반메모노(五番目物)이며 키모노(鬼物)이다. 등장인물은,

- 前시테(シテ): 天人
- 後시테(シテ): 泰山府君
- 츠레(ツレ)(後): 天人
- 와키(ワキ): 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)
- 아이(アイ): 花守(츠나곤의 下人)

의 4인이다. 곡(曲)은 아래와 같은 전개를 따른다.

처음에 등장하는 와키(ワキ) 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)은 벚꽃 애호가로서 그 꽃이 7일도 안가서 떨어져 버리는 것을 안타까워하며 「너무나도 헤어지기 아쉬우므로 태산부군제를 집행하여 꽃의 수명을 늘리려 합니다」라고 하며 태산부군제(泰山府君祭)를 행하기로 한다.

그곳에 시테(シテ) 천녀(天女)가 등장한다. 천녀는 벚꽃의 아름다움을 응시하다가 가지 하나를 꺾어 돌아가려고 했으나, 달빛이 비치는 벚나무 아래에는 몸을 숨길 만한 장소도 없고 또, 화수(花守)의 눈을 속일 기회도 없다. 그러는 사이에 달이 구름속으로 숨자 이 기회를 놓치면 안된다고 생각하고 가지 하나를 꺾어 천상(天上)으로 올라갔다.

<sup>25</sup> 片桐登 「能樂」(『國史大辭典』、吉川弘文館、1973-1997) .

<sup>26</sup> 제아미(世阿彌)의 能樂論書. 應永 30 年 ( 1423 ) 次男觀世元能에게 주었던 것.

<sup>27</sup> 能樂傳書. 應永 29 年 ( 1422 ) 成立. 제아미(世阿彌)의 次男元能이 父의 藝談을 筆記하고 整理한 것.

<sup>28</sup> 「世子」는 제아미(世阿彌)를말함.

여기에서 시테가 퇴장하고, 화수(花守)가 천녀(天女)의 꽃꺾는 소리를 듣고 마당에 나와 보니 과연 무분별하게 가지가 꺾여 있었으므로 서둘러 츠나곤(中納言)에게 알리며, 태산부군(泰山府君)에 제사를 지내자고 재촉했다. 그래서 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)이 태산부군제를 지내고, 그 대목에서 하단의 後시테(シテ) 태산부군(泰山府君)이 등장한다.

일반적으로 後시테는 前시테의 화신(化身)이나 망령(亡靈)인 경우가 많으나, 이 곡(曲)에서는 前시테인 천녀(天女)와 관계가 없는 태산부군(泰山府君)이 後시테로서 등장한다. 태산부군은 무대 속의 자기소개에서 「무릇 나는 오도(五道)의 명관(冥官) 태산부군(泰山府君)이다. 나는 인간의 정상(定相)을 지키고, 명암(明闇) 2계를 수호하는 존재인데, 꽃의 수명을 늘리기 위해 나에게 제사를 지낸다는 것은 먼 옛날에도 들어본 적이 없다. 다만, 꽃의 수명을 늘리고 싶다는 마음인 듯한데 잘 생각해보면 도리(道理)는 있는 것 같다.」라고 한다.

태산부군은 그의 신력(神力)에 의해, 벚나무 가지를 꺾은 것이 천녀의 소행임을 꿰뚫어보고 투도(偷盜)의 죄를 범한 천녀는 나오라고 소리치자, 천녀가 벚나무 가지를 들고 모습을 드러냈는데, 색이 바랜 꽃을 여전히 아쉬워하는 기색이었다. 태산부군은 범천(梵天)·제석(帝釋)·시왕(十王)·염라(閻魔)의 수호를 받아, 꽃의 가지 끝에 날아올랐고 풍우를 막아 불과 7일인 꽃의 수명을 21일까지 늘렸던 것이다.

태산부군은 무대인사에서 「나는 오도(五道)의 명관(冥官)인 태산부군(泰山府君)」이라고 소개하고, 「나는 인간의 정상(定相)을 지키고, 명암(明闇) 둘을 수호한다」라고 하여, 그 권능이 세계의 본래(本來) 양상을 지키고 현세(現世)와 명계(冥界)를 수호하는 것임을 분명히 밝히고 있다. 상술한대로 중국은 물론이고 일본의 음양도(陰陽道)에 있어 태산부군제(泰山府君祭)의 목적은 첫번째로 인간의 연명익수(延命益壽)와 소재도액(消災度厄)의 기원이었다. 여기에서는, 우선은 태산부군 본래의 권능을 종래 일반의 이해에 따라 명시하고 있다. 그러나 이에 이어서 태산부군이 말하는 것은, 「꽃의 수명을 늘리기 위해 나에게 제사를 지낸다는 것은 먼 옛날에도 들어본 적이 없다. 다만, 꽃의 수명을 늘리고 싶다는 마음인 듯한데 잘 생각해보면 도리(道理)는 있는 것 같다.」라고 하는, 나리노리(成範)의 기원에 대한 공감이었다. 태산부군이 꽃의 수명을 늘린다고 하는 것은 본래의 권능밖이긴하나, 생각해보면 그와 같은 기원이 있다고 해도 이상한 것은 아니라며 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)의 기원을 받아들이고 있다. 여기에는 인간의 수명대장을 관리하고 인간이 살아있을 때의 죄를 판가름하여 명계에서의 처우를 결정하는 재판관으로서의 엄격한 면과는 다른, 벚꽃의 아름다움을 사랑하여 그 단명을 아쉬워하는 인간과 같은 심정의 공감이 나타나 있다. 태산부군이 인간이 아닌 「花」의 수명을 마음대로 할 수 있다고 하는 관념은, 본래의 태산부군신앙에서는 보이지 않는 것이다. 여기에서는 태산부군이 사람뿐만이 아니라 만물의 수명도 마음대로 할 수 있다고 하는, 『平家物語』에 보여졌던 권능의 확장이 계승되고 전제조건이 되어 있다.

이 능력은 말할 것도 없이 『平家物語』에서 제재(題材)를 취한 것이다. 나리노리(成範)가 태산부군제를 지내고 벚꽃의 수명연장을 기원하려고 한 것은, 그에게 있어 태산부군제가 친근한 것이었다



는 것을 보여주는 것이기도 하다. 나리노리(成範)의 아버지 미치노리(通憲)는 박식다재(博識多才)했던 것이 알려져 있었고, 음양도(陰陽道)에도 밝았다. 아마도 나리노리(成範)도 그 영향을 받았을 것이다.

또, 제아미(世阿彌)가 노[能] 「泰山府君」의 작자(作者)라는 『申樂談儀』의 설(說)이 사실이라고 한다면, 그 창작의 동기가 무엇이었는지가 궁금해진다. 앞서서도 언급한 와카스기(若杉家)의 문서중에 아시카가 요시미츠(足利義滿)의 應永2年(1395)3月8日의 「泰山府君祭都状案」이 남아 있다.<sup>29</sup> 제아미(世阿彌)는 아시카가 요시미츠(足利義滿)의 보호 아래 노[能]의 보급을 도모하고 있었고, 요시미츠(義滿)가 태산부군제(泰山府君祭)를 행하고 있는 것을 제아미도 알고 있었을 것이라는 추정은 가능할 것이다. 여기에 상상력을 더하면, 태산부군제의 제주(祭主)인 요시미츠(義滿)의 관심을 사기위해 본곡(本曲)을 만들었다고 생각할 수도 있지 않을까?

노[能] 「泰山府君」은 벚꽃 애호가로서의 후지와라 나리노리(藤原成範: 櫻町中納言)와 태산부군제의 관계가 주제였지만, 그것은 제아미(世阿彌)를 비롯한 당시의 귀족계급이나 무가(武家)에게 있어, 연명도액(延命度厄)을 목적으로 했던 음양도(陰陽道)의 태산부군제(泰山府君祭)가 매우 가까운 존재였다는 것도 창작의 배경에 있었을 것이다. 말할 것도 없이, 벚꽃의 애호와 태산부군신앙과는 본래 아무런 관계도 없는 것이나, 벚꽃의 수명이 짧음을 아쉬워하고 그 연장을 바라는 간절한 마음이, 태산부군의 권능과 연결되어서 노[能]의 세계로 승화되었던 것이다. 이처럼 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)과 태산부군(泰山府君)에 관련된 일화는, 하나는 『平家物語』라는 문학작품을 통하여, 또 하나는 노[能] 「泰山府君」이라는 예능(藝能)을 통하여, 길이 후세에 영향을 미치고 이어졌던 것이다.

## 마치며

에도시대의 히젠 히라도(肥前平戸) 번주(藩主) 마츠라 기요시[松浦清, 號는 세이잔(靜山)]의 수필집 『甲子夜話』<sup>30</sup> 정편(正編), 속편(續編) 각100卷, 三編 78卷의 대작인데, 속편(續編) 卷87에 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)과 관련된 후세의 전승(傳承)이 남아있다. 그것은 교토의 名和花隱이라는 인물에 관한 것이다.

<sup>29</sup> 村山修一編 『陰陽道基礎史料集成』頁 293 (東京美術、1987) .

<sup>30</sup> 本書는 松浦가 隱居했던 文政 4年(1821) 11月 甲子(17日) 夜에 起稿、20年間 계속 썼으나 未完成으로 끝났다. 內容은 宮廷、朝廷幕府關係를 비롯, 幕吏、學者、文人墨客、僧侶、醫師、藝能人、기타 名士의 逸話、國內諸地域의 奇談、異聞이나 民間의 風俗등 多岐. 戰國期부터 田沼時代에 걸친 社會相을 알 수 있고, 매우 有益한 資料로 평가받는다.

花隱은 벚꽃 애호가인데, 櫻町中納言의 덕을 추모하여 그 저택터로 추정되는 곳에 사쿠라노미야(櫻宮)를 재건(再建)하려는 뜻을 세우고 여기저기에서 모금을 하였다. 모금을 위해 그가 기초(起草)했던 취지서가 『甲子夜話』에 실려 있다. 그 취지는 대략 아래와 같은 것이다. 먼저,

후지와라 나리노리(藤原成範)卿은, ……이 분의 행운, 필시 부군(府君)의 응험(應驗)이 있었을 것이다. 그리하여 서거후에는 신으로 숭배되었고, 태산부군(泰山府君)을 본지(本地)로 하여, 洛東聖護院村에 사쿠라즈카(櫻塚)가 건립되고 신호(神號)를 사쿠라노미야(櫻宮)로 하여 개운연수(開運延壽)의 영험있는 신사로서 이미 긴 세월을 지나고 있다.

라고 하여, 나리노리(成範)는 사후(死後)에 태산부군(泰山府君)을 본지(本地)로 하는 신(神)으로 숭배되었고 사쿠라노미야(櫻宮)를 신호(神號)로 하는 신사(神社)와 사쿠라즈카(櫻塚)가 洛東의 聖護院村에 건축되었다는 것이다.<sup>31</sup> 취지서는 계속해서,

그러나 오우닌(應仁)의 병란(兵亂)이 일어나 洛中洛外가 평야(平野)가 되었고, 많은 구적(舊跡)은 모조리 소멸되었다. 다만, 사쿠라즈카(櫻塚)만이 남아있으므로, 이 신의 영험함을 현저하게 나타내는 것이다. 나도 수년간 벚꽃을 사랑해왔고, 이 신(神)의 마음과 같으므로, 깊이 이 신령(神靈)을 존경하여, 이미 洛北高雄山神護寺에 비장(秘藏)되어 있던 이 신(神)의 존상(尊像)을 얻어 복사하였고, 이번에 그 무덤 근처에 암자를 세우고 사(社)를 건립하여 이 존상(尊像)을 안치하고, 옆에 벚나무를 심어 신령(神靈)을 길이 세상에 전하려고 하나 은거 노인인 나로서는 역부족이다. 그러나 내년 술년(戌年)은 이 신(神)의 650회 원기(遠忌)에 해당하므로, 과거처럼 내가 뜻을 이루려하다가도 잊어버리는 일은 없다.

라고 한다. 花隱이 사쿠라마치노 츠나곤(櫻町中納言)의 사쿠라즈카(櫻塚)의 옛 터에 사쿠라노미야(櫻宮)를 재건(再建)하려고 발의하고 洛北高雄의 神護寺에 비장되어 있던 나리노리(成範)의 상(像)을 복사해서 본존(本尊)으로 삼으려 했다는 것을 알 수 있다. 神護寺에 나리노리의 상(像)이 비장되어 있던 경위는 알 수 없으나, 그 650회기(回忌)에 해당하는 天保9年(1838)에는 아직 그 존상(尊像)이 남아있었다는 것이리라.<sup>32</sup> 이렇게 櫻町中納言 후지와라 나리노리(藤原成範)가 신격화(神格化)되기까지 이르는 배경에는, 화가(和歌)나 『平家物語』 등의 문학작품 및 노[能] 「泰山府君」을 통해, 벚꽃을 사랑한 나머지 태산부군에게 기원했다는 고사(故事)가 인구에 회자된 사실이 있었을 것이다. 거

<sup>31</sup> 덧붙여 1933年 段階의 記錄인데、京都東大谷에는 櫻町中納言이 심었다고 하는 櫻名木이 남아 있었는데, 現在는 말라버렸다고 한다. (井上頼壽, 『改訂 京都民俗志』植物・泰山府君の櫻、平凡社、1968)。

<sup>32</sup> 藤原成範와 神護寺 간의 직접적 관계를 보여주는 것은 아니나 지금 「神護寺文書」中에 元暦元年(1184)5月19日付의 後白河院廳下文이 남아 있는데, 丹波國吉富庄을 神護寺의 莊園에 배당하라는 명령이 있다. 그 末尾의 連署人名中에 「民部卿藤原朝臣(成範)(花押)」의 署名이 보인다. 竹内理三編, 『平安遺文 古文書編』第8卷(東京堂出版、1975)。

기에는 종교신앙(宗教信仰)이 문학작품이나 예능(藝能)을 통해 확산되고, 또 반대로 그것을 통해 종교신앙에 관계된 고사(故事)가 확립되고 윤색되어간 상호관계를 찾아낼 수 있는 것이다.<sup>33</sup> 이 일본땅에서, 태산부군(泰山府君)은 냉엄한 명부(冥府)의 영관(靈官)으로서, 인간의 수명운세를 관리 지배하는 신(神)에서 벚꽃이나 말이라는 인간 이외의 생물의 수명도 자유자재로 취급하는 신으로 변화하였다. 다른 관점에서 본다면, 마음으로 좋아하는 벚꽃이나 말의 수명을 어떻게든 늘이고 싶어하는 인간의 절박한 심정에 이해와 동정을 보이고 그 소원에 응답할 수 있는 신(神)으로 변모되었다고 해야 할까? 나아가 태산부군(泰山府君)에게 벚꽃의 수명을 연장시켜 달라고 기원했던 인간, 후지와라 나리노리(藤原成範)가 태산부군(泰山府君)의 그와 같은 권능을 대신하는 신(神)으로 모셔지게 되었던 것이다. 여기에서 태산부군신앙(泰山府君信仰)의 일본적 변용(變容)의 일단(一端)을 찾아낼 수 있지 않을까 한다.

論文譯者: 金性秀(韓國・大巡宗教文化研究所研究員)

---

<sup>33</sup> 덧붙여 古來로 다수의 櫻品種이 만들어져 왔는데, 鎌倉·室町時代에는 이미 「泰山府君」이라고 命名된 것이 登場하고 있다. (『日本大百科全書(ニッポニカ)』櫻·文化史). 이는 이른 時期부터 櫻와 泰山府君과의 관계가 周知되고 있던 것의 傍證이 될 것이다.



# 中世日本における泰山府君信仰の變容

## －『平家物語』と能「泰山府君」を手懸りに－

麥谷邦夫  
京都大學・名譽教授

### はじめに

中國における泰山府君信仰は<sup>1</sup>、書物の流入や東アジアの人的交流を通して7、8世紀には日本に伝えられていたと考えられる。また、唐代律令制を模した日本の律令制確立の過程における陰陽寮の設置、およびそれに伴う各種鎮祭の整備などを契機として、天皇や貴族階級の日常生活に次第に浸透していった。その後は、唐代密教における「焰羅王供」などさまざまな修法儀軌や『十王經』に基づく十王信仰の流入、陰陽師による「泰山府君祭」などの執行を通じて、日本の宗教文化の中に深く根を張ることになった。そのような基盤の上に、泰山府君信仰は『今昔物語集』や『平家物語』といった説話集や軍記ものなどの文學作品、あるいは日本の古典藝能を代表する能狂言の中にも取り込まれて、広く一般に周知されるようになり、それとともに本来の性格にいささか變化を生じるようになった。以下、泰山府君信仰の日本への流入の歴史的経緯を辿るとともに、文學作品や藝能との間の相互関係やそこに見られる特色を考察してみたい。

### 一． 泰山信仰の概要

最初に唐代までの泰山（神）信仰について概観しておく。

山嶽信仰の對象としての泰山は、比較的確實な古い資料としては、『論語』八佾<sup>2</sup>や『禮記』禮器<sup>3</sup>などにその祭祀の記事が散見されるが、この段階では未だ齊魯の地方的祭祀に過ぎなかった。『尚書』舜典に「歳二月、東巡守、至于岱宗柴、望秩于山川」と泰山が帝王の祭祀對象となっていたことが記されるが、これは恐らく後世の附會に過ぎないであろう。泰山が全国的な祭祀對象となるのは、秦の始皇帝や漢の武帝による封禪の舉行を契機とする。封とは、泰山において土壇を築いて天を祀る祭儀であり、禪とは泰山の麓の小丘で土壇を築いて地を祀る祭儀をいう。その目的は天下太平をもたらした王朝の功績を天神地祇に報告し、王朝へ下された天命の安定を確固たるものとするにあるとされる。ただし、これは表向の理由であって、秦の始皇帝や漢の武帝が度々封禪を舉行したのは、泰山神を介して天神と交流し不老長生の靈薬を入手しようという、帝王個人の不老長生の祈求にもとづく側面が強いものであった。その後、歴代王朝は度々封禪の舉行を試みるが、実際に封禪を行なえたのは後漢の光武帝、唐の高宗と玄宗、宋の眞宗のみであった。封禪とは別に、五嶽の制度が確

1 本稿では原則として「泰山」の表記を使用するが、原文や論文の引用の際には原表記である「太山」を用いることとする。

2 「季氏旅於泰山」注「馬曰、旅祭名也。禮諸侯祭山川在其封内者。今陪臣祭泰山非禮也」。

3 「齊人將有事於泰山、必先有事於配林」疏「齊人將有事於泰山、必先有事於配林者、有事於泰山謂祭泰山也。先告配林、配林是泰山之從祀者也。故先告從祀、然後祭泰山。此皆積漸從小至大之義也」。

立して國家祭祀の體系の中に組込まれと、泰山は東嶽としてその筆頭の地位を占めるようになる。その結果、泰山の麓には東嶽廟が置かれ、唐の玄宗は泰山神を齊天王に封じ、宋の眞宗は齊天仁聖帝の稱號を與えるなどして、その尊崇の意を表したのである。

泰山にはまた死者が集る山という傳承が古くから存在した。

『後漢書』卷 90 烏丸鮮卑傳には、「俗貴兵死、斂屍以棺、有哭泣之哀、至葬則歌舞相送。肥養一犬、以彩繩纓牽、并取死者所乘馬衣物、皆燒而送之、言以屬累犬、使護死者神靈歸赤山。赤山在遼東西北數千里、如中國人死者魂神歸岱山也」と述べられている。また、後漢・應劭の『風俗通義』皇霸・封泰山禪梁父には、「俗説。岱宗上有金篋玉策、能知人年壽脩短。武帝探策得十八、因到讀曰八十、其後果用耆長」という俗説が伝えられており、『孝經援神契』や張華『博物志』には、「泰山、天帝孫也。主召人魂。東方萬物始成、故知人生命之長短」などとある。これらのことから、後漢時代には、泰山は死者の魂の歸するところであり、泰山神は人命の長短を知っているという説が流布していたことが知られる。

泰山神が人の壽命を知っているのであれば、一步進んで泰山神に祈請すれば人の壽命を延ばすことができるという説に展開するのは當然の歸結であろう。後漢の許曼は病が3年治らなかったので、泰山神に謁して命を請うたなどというのは<sup>4</sup>、その良い例である。また、泰山神そのものではないが、漢鏡の銘文などに見られる、泰山の仙人が人の壽命のみならず現實世界での榮達繁盛を保證してくれるという觀念も、後世の泰山神の權能に引き繼がれる重要な要素として注目しておくべきであろう<sup>5</sup>。魏晉南北朝に入ると、このような泰山神の權能をもとに、泰山には泰山府君を長官とする官府が置かれ、そこには多くの鬼官が配屬されて死者の管理や拘引の役を擔っているという泰山治鬼説が成立する。

これと前後して、漢譯佛典を通じて佛教の地獄説が流入してくる。支謙譯とされる『八吉祥神咒經』には、この經を奉持、諷誦、解説する者は泰山地獄や餓鬼畜生に墮することはないと説かれ<sup>6</sup>、同じく康僧會譯の『六度集經』には、惡人は死後泰山（地獄）に入るといい、屢々「太山」「太山地獄」「太山鬼」といった表現が見られる<sup>7</sup>。ここでいう「泰山（地獄）」というのは、本來は五嶽の泰山とは何の関係もなかったのであるが、やがて泰山治鬼説と結びつけられ、地獄の冥官としての閻魔王（閻羅王）と泰山府君とが同一視されるようになり、泰山の下には二十四地獄が存在するといった泰山地獄説が唱えられるようになる<sup>8</sup>。

一方、本來死者の世界には關心のなかった道教も、泰山治鬼説を基層に置きながら、佛教の輪廻轉生説や地獄説の影響下に独自の冥界説を説き出すようになる。梁・陶弘景の編纂になる『眞誥』闡

4 『後漢書』卷82方術列傳「許曼者、汝南平輿人也。……自云少嘗篤病、三年不愈、乃謁太山請命。行遇道士張巨君、授以方術」李賢注「太山主人生死、故詣請命也」。

5 漢鏡の銘文などに見られる「上太山、見仙人、……受長命、壽萬年、宜官秩、保子孫」(『金索』漢太山竟一)など。酒井忠夫「太山信仰の研究」(『史潮』7-2、1937)参照。

6 「若有善男子善女人、聞此八佛及國土名、受持奉行諷誦、廣爲他人解説其義者、……是人終不墮太山地獄餓鬼畜生中也」(大正14、72c)。

7 「或死入太山、其苦無數」(大正3、13b)、「天帝釋睹菩薩慈育群生布施濟衆、功勳巍巍、德重十方、懼奪己位、因化爲地獄、現于其前曰、布施濟衆、命終魂靈入于太山地獄、燒煮萬毒爲施受害也。爾惠爲乎。菩薩報曰、豈有施德而入太山地獄者乎」(同、1a)、「王罪興矣。卻後七日、太山鬼以火燒王及其臣民。王罪難救猶釋禍難攘矣」(同、31b)。

8 こうした觀念を反映させたものに、中國撰述經典と考えられる『淨土三昧經』、『閻羅王東太山經』や『梁皇懺法』などがある。また、宋・劉義慶『幽明録』や齊・王琰『冥祥記』、『幽冥記』といった小説類にも類似の説話が見られ、閻羅王と泰山あるいは泰山府君とが關係付けられている。

幽微篇はこうした道教の冥界を詳細に説いたものである。それによれば、中国のはるか北方に羅酆山があり、その山上山下にはそれぞれ六宮があり、人は死後北大帝（閻羅王）の支配する山下の六宮のいずれかに出頭し、そこで生前の行爲の善悪によって冥界での地位を定められるという。後にはこれを酆都地獄と稱するようになるが、泰山府君は北大帝（閻羅王）を頂點とする酆都地獄のもとに組込まれてしまう<sup>9</sup>。

以上のような道佛二教における地獄説は、南北朝期を通じて民間信仰として定着していったが、唐代に入ると密教の隆盛に従ってその修法の中に取り込まれていく。不空の撰述とされる『焰羅王供行法次第』では、閻羅王が泰山府君や五道將軍といった神格の上位に置かれてはいるが、儀軌における主役はあくまで泰山府君であって、閻羅王の影は薄いといわれる。これは、印度密教における閻羅王は必ずしも冥官ではなかったが、唐代密教が泰山府君と結合させたことによって、はじめて冥官としての性格を明確に有するようになったからだといわれる<sup>10</sup>。

こうした密教の儀軌とは別に、唐代には十王信仰の廣がりが見られるようになる。十王信仰とは、六朝以來の道佛二教の冥界地獄説を集大成したようなものである。その内容は、死者の魂は死後冥府に赴いて生前の行爲の善悪を判定され、罪状の輕重に應じて各種地獄に墮される。その審判は忌日ごとに行なわれ、十人の冥府の王がそれを擔當する。初七日には秦廣王、二七日には初江王、以下宋帝王、五官王、閻羅王、變成王と續き、中陰の最後に当たる七七日には泰山王、以後百日忌には平等王、一周忌は都市王、三回忌には五道轉輪王が最後の審判を行なうというものである。ここには、閻羅王を中心とする佛教の地獄説と中國固有の泰山治鬼説などを基盤とする道教の地獄説を融合して出来上がった、民間信仰としての地獄説が反映されている。唐末に四川の沙門藏川が撰述した『十王經』は、このような地獄説を説く代表的なものである。同種の佛教經典としては『佛説預修十王生七經』<sup>11</sup>がある。この經は死者の追善供養を説くと同時に、經名に「預修」とあるように、生者がおのれの死後のために預め法事を行ない、冥界での審判に際して罪業を軽くし死後の安樂を願う、いわゆる逆修を勧める經典でもある。こうした佛典に對抗して同様の内容を持つ『太上救苦天尊説消愆滅罪經』<sup>12</sup>などの道教經典も作成された。また、各冥王に本地佛を配當する『佛説地藏菩薩發心因緣十王經』なども撰述されている<sup>13</sup>。

## 二．陰陽道と泰山府君信仰

中國における泰山府君信仰が何時どのような経路で日本に齎されたかの明確な記録はない。一般に、陰陽五行や醫藥、卜筮、占相などの思想や技術は、朝鮮半島經由で日本に傳來した。推古 10 年（602）に來日した百濟僧の觀勒は曆本、天文地理書、遁甲方術書などを齎し、朝廷では書生を選抜

<sup>9</sup> 『道藏』639冊、『眞誥』闡幽微第一。

<sup>10</sup> 長部和雄「唐代密教における閻羅王と泰山府君」（吉岡義豊他編『道教研究第四冊』（邊境社、1971）。

<sup>11</sup> 『大日本續藏經』第1冊。

<sup>12</sup> 『道藏』第182冊。

<sup>13</sup> 『大日本續藏經』第1冊。本經については、日本で撰述されたという説もある。酒井忠夫「十王信仰に関する諸問題及び閻羅王授記經」（『齋藤先生古希祝賀記念論文集』刀江書院、1936）参照。

してこれらを学習させた。また、百濟僧の法藏は沙門のままに陰陽博士を勤めたといわれ、この時期には陰陽関係の思想や技術は僧侶によって荷われていたのであろう。大寶元年（701）に大寶律令が制定されると、中務省管下に陰陽寮が置かれ、長官である頭のもとに陰陽師および陰陽、暦、天文、漏刻の四博士が置かれた。当初、陰陽寮の主たる職掌は吉凶の豫兆を觀察、奏上することであったが、奈良時代後期からは宮城の造成に際しての地鎮祭をはじめとする各種鎮祭に關與するようになり、平安時代中期からは次第に呪術を扱う宗教者としての陰陽師に變容していったといわれる<sup>14</sup>。陰陽寮の官人による鎮祭は、その後次第に多様化し、天變地異や怨靈、祟りの解消などに對しても頻繁に行われるようになる。この過程では、密教や道教に由來する司命司過神信仰や本命日や屬星などの信仰とそれにとまなう呪術、祭祀が取り込まれていき、四十種を超える陰陽道祭が形成された<sup>15</sup>。これらの祭祀の中でも最も盛んに行なわれたのが、泰山府君祭である。

泰山府君祭とは、泰山府君をはじめとする冥府の神々に對して、延命益算、富貴榮達、消災度厄など祈願する呪術祭祀であり、七獻上章祭ともいわれるものである。定期的には本命日や毎四季・毎月などに、臨時には病事・産事や天變・怪異・三合厄・太一定分厄などに際して行われた。平安中期ころから盛んに行なわれるようになり、当初は天皇や皇后を對象としていたが、やがて貴族層にも對象を廣げ、鎌倉時代以降は將軍や武家の間でも行なわれるようになった。

泰山府君祭が史料の中に登場するのは、藤原實頼の日記『貞信公記』の延喜 19 年（919）5 月 28 日の條に「七獻上章祭」として見えるのが最古とされる。さらに、『小右記』永祚元年（989）2 月 11 日の條には「泰山府君祭」という名稱で記録されている。この時の泰山府君祭は一條帝のために行なわれた。これ以降、泰山府君祭は頻繁に執り行なわれるようになった。その背景には、當時の著名な陰陽師であった阿部清明の活躍があったとされる<sup>16</sup>。

泰山府君祭の具體的な祭式は以下のようになる。

- 1 陰陽師が祭文あるいは都状の下書きを準備して祭主に送る。
- 2 祭主が自身の名を書き入れて陰陽師に返す。
- 3 陰陽師が鏡などの撫物や金銀などの供物を準備し、祭場を整える。
- 4 夜半に南庭で陰陽師が泰山府君祭を舉行する。

泰山府君祭に使用された都状というのは、「謹上 泰山府君都状」に始まる一定の書式を備えたいわゆる都状と、冥道十二神各神座ごとの都状との計十三通が一組で、祈願の目的に應じて儒臣や文章家が新作し、能書家か陰陽師が黄紙に朱書し、願主が墨書で自署する。后宫を含む女人や七歳以下の幼児は都状ではなく祭文とされる<sup>17</sup>。泰山府君祭都状の最古の草案としては、足利義滿のものが若杉家文書の中に残されており、文末に「應永二年（1395）」の日付がある。また、泰山府君都状の現物として本人が署名した最古のものとしては、同じく若杉家文書の足利義尚の文明 10 年（1478）のものが残されている<sup>18</sup>。

14 増尾伸一郎「陰陽道の形成と道教」(『陰陽道の講義』嵯峨野書院、2002)参照。

15 同前。

16 繁田信一「安倍晴明の實像」(林淳・小池淳一編『陰陽道の講義』嵯峨野書院、2002)。

17 小坂眞二「都状」(『國史大辭典』吉川弘文館、1979-1997)。

18 村山修一『陰陽道基礎史料集成』(東京美術、1973)。



ところで、『朝野群載』巻15に載せる永承5年(1050)10月に後冷泉天皇のために書かれた都状には、

謹上泰山府君都状

南閻浮州大日本國天子親仁(御筆)年廿六 獻上 冥道諸神一十二座

一銀錢二百四十貫文 白絹一百二十疋 鞍馬一十二疋 勇奴三十六人

右親仁(御筆) 謹啓

泰山府君冥道諸神等。御踐祚之後、未經幾年、而頃日蒼天爲變、黃地致妖、物恠數々、夢想紛々。司天陰陽、勘奏不輕、其徵尤重。若非蒙冥道之恩助、何攘人間之凶厄哉。仍爲攘禍胎於未萌、保寶祚於將來、敬設禮奠、謹獻諸神。昔日崔夷希之祈東嶽、延九十之算、趙頑子之奠中林、授八百之祚。古今雖異、精誠惟同。伏願 垂彼玄鑒、答此丹祈、拂除災危、將保寶祚、刪死籍於北宮、録生名於南簡、延年增算、長生久視。親仁(御筆) 謹啓。

永承五年十月十八日 天子親仁(御筆) 謹状

とある。陰陽師の手によって黄紙に朱書され、後冷泉天皇がその名「親仁」を4個所に墨で自署した。この都状からは、泰山府君祭では泰山府君を含む冥道十二神が祀られ、「拂除災危、將保寶祚、刪死籍於北宮、録生名於南簡、延年增算、長生久視」が祈願されたことが知られる。ここでは、冥道十二神の具體名は書かれていない。『朝野群載』は上記の記事に續けて永久2年(1114)11月の閻羅天子への都状が載せられており、そこでは閻羅天子に續けて「五道大神、泰山府君、天官、地官、水官、司命、司祿、本命、同路將軍、土地靈祇、永視大人」を冥道十二神として擧げている<sup>19</sup>。このように当初は、同じ冥官であっても、閻羅天子と泰山府君以下の冥道諸神との間には上下関係が設定されていたようであり、また、冥道十二神の中では必ずしも泰山府君が上位を占めていたようでもない。泰山府君の地位が上がったのは、延命益壽や消災度厄の祈請が阿部清明の活躍によってもつぱら「泰山府君祭」に委ねられるようになってから後のことであったことが知られよう。

泰山府君に関する記事が一般の書物に見られるようになるのは、やはり陰陽道における泰山府君祭が定着してから後のことのようにである。日本最古の佛教説話集である『日本靈異記』<sup>20</sup>や『往生集』<sup>21</sup>には、地獄に関する記事は存在するが、いまだ泰山府君に関連する説話は見られない。平安時代末期に成立した『今昔物語集』<sup>22</sup>になると、震旦部には複数の関連記事が見られるが、本朝部には次の説話が載せられているのみである。巻19の「代師入泰山府君祭都状語」がそれである。話の大筋は以下のようである。

その昔、僧某というものがあって、立派な人であったが、病氣になって日數が経つうちに、重態になった。そこで、高弟たちが病氣平癒を祈祷したが一向に効果がなかった。

<sup>19</sup> 増尾伸一郎「泰山府君祭と(冥道十二神)の形成」(田中純男編『死後の世界』東洋書林、2000)参照。

<sup>20</sup> 平安時代初期の佛教説話集。薬師寺の僧景戒編。3巻。上巻35、中巻42、下巻39、計116縁(話)から成り、各巻に序文がある。正式な書名は『日本國現報善惡靈異記』。延暦6年(787)に原型本が成立したといわれる。

<sup>21</sup> 平安中期の佛書。3巻。源信著。永観2-寛和元年(984-985)成立。

<sup>22</sup> 平安後期の説話集。31巻。保安元年(1120)頃成立か。作者に関しては、古來の源隆國説、鳥羽僧正覺猷説その他があるが未詳。通稱「今昔物語」。内外の文獻の翻案を含む説話一千餘を、天竺(インド)、震旦(中國)、本朝(日本)の三部に分けて収めた、わが國最大の古説話集。

ところで、阿部清明という陰陽師がいた。優れた陰陽師であったので、公私ともに彼を重用していた。

そこで清明を呼んで、泰山府君祭を行なわせて、病を癒し命を存えさせようとした。清明がやって来て言うには、「この病は極めて重い。たとえ泰山府君に祈請したとしても難しかろう。ただし、病人の身代りに別の僧を立てなさい。そうすれば、その人の名を都状に書き入れて、身代りとしよう。さもなくばどうしようもなかろう」。

弟子たちは顔を見あわせたが、誰も身代りになろうという者がなかった。ところがその中の一人が長年これといって目立たぬ僧侶が身代りを申し出た。かくて阿部清明が鄭重に泰山府君祭を行なったところ、師の命も弟子の命も助けてもらうことができた。

一般に、泰山府君祭では祈願者本人の延命度厄が祈請されるが、この説話のように本人のために身代りを立てることも可能と考えられていたことは注目し値しよう。こうした本人以外の身代りを立てるという方法は、他にはあまり例を見ないように思われる。

このように、平安時代に成立した陰陽道の祭祀のひとつとして盛んに行われたのが泰山府君祭である。阿部清明の活躍によって、泰山府君祭は陰陽道の代表的祭祀として、この時代の上流階級の人々の間で認知され、やがて『今昔物語集』などの説話集にも取り込まれた。これ以後、江戸時代に至るまで泰山府君祭は一貫して執行され続けた。いわば、日本における泰山府君信仰は、陰陽道の中における泰山府君祭を介して一般に廣まったといえるのである。

### 三. 『平家物語』に見る櫻町中納言と泰山府君

日本の軍記ものの代表作である『平家物語』は、複雑な成立過程を経ているが、おおよそ 13 世紀前半にはその原形が出来上がっていたとされる。その最初の巻の「吾身榮華」の段は、平家一族の繁榮の様を述べているが、清盛の娘八人のうちの一人の婚約者であった藤原成範について以下のように傳えている<sup>23</sup>。その概要は、

この成範卿を櫻町中納言という事は、この人は風流心を持った人で、東山の山莊の西南の畔に櫻を殖え連ねていた。北にはもみじを殖え、東には柳を殖えた。その中に屋を立てて住まわれた。毎年の春毎に花を詠じて、咲くのが遅いのに、あつという間に散ってしまうのを歎いて、花の祈りのために、月に三度必ず泰山府君を祭られた。そのかいあって、七日で散るのが定めなのに、この櫻は三七日まで梢に残っていた。西南の惣門のところから櫻が見えたので、異名に櫻町中納言といわれた。櫻待中納言ともいわれたとか。また、花の下ばかりに居られたので、櫻本中納言とも呼ばれた。

藤原成範（1135-1187）は、後に出家して信西と稱した藤原通憲（1106-1159）の子で、歌人としても著名であった。この故事で注目されるのは、成範が櫻花の命の短かいのを嘆いて、「花の祈

<sup>23</sup> 『平家物語』の傳本には、各系統によって内容に違いがある。ここで依據するのは「延慶本」である。  
(<http://www.kikuchi2.com/heike/engyo/eneall.html>)。

りのために、月に三度必ず泰山府君を祭られた」ということである。成範は櫻が開花する春月には、必ず三回「泰山府君祭」を舉行した。櫻花の壽命は七日であるから、七日ごとに延命を祈請したのであろう。その結果、櫻花の壽命が三七（二十一）日に延びたというのである。

上述のように、平安時代には定期的にあるいは臨時に「泰山府君祭」が行なわれていた。そこで祈請されたのは、祭主にかかわる延命益壽や消災度厄であった。現在残されている陰陽寮や陰陽師の手で行なわれた「泰山府君祭」の記録の中に、人間以外の延命益壽を祈請した都状は残されていない。泰山府君が人間ならぬ「花」の壽命を自由にできるというような觀念は、本來の泰山府君信仰には見られないものである。ここでは、泰山府君が人のみならず萬物の壽命をも自在に扱うことができるという、その權能の擴張が成範の心の中で無意識のうちになされていることに注目すべきであろう。

このような權能の擴張が見られる例をもう一つ挙げておけば、『平家物語』「新中納言落ち給ふ事」の條に<sup>24</sup>、以下のような話が載っている。

中納言平知盛が武藏の國司であった時、川越の人が名馬を献上した。中納言はこの馬をひどく祕藏され、馬の祈りのために小博士と陰陽師とに、月に一度泰山府君を祭らせた。そこで人々は、「今回の合戦では、この馬に助けられて、ご自分の命も存え、馬の命も助かったのだ」といった。

平知盛は、「馬の祈りのために」つまり愛馬の壽命を延すために毎月必ず小博士と陰陽師に命じて泰山府君に祈請させていたというのである。これは、「花の祈りのために」泰山府君を祭らせた藤原成範と同様、人間以外の生物の壽命も泰山府君の支配下にあるという認識に基づく行爲である。愛馬は櫻花に比べてより人間に近い生き物とはいえ、その生命や運命が人間同様泰山府君の管轄下にあると考えられていたことを明確に示すものであろう。

『平家物語』には、「泰山府君祭」に関する敘述がもう一例見られる。「大政入道他界の事」に、平清盛の最後に際して、神社佛閣にあらゆる祈願を盡くし、さらに「陰陽師七人を以て、如法泰山府君を祭らせ、残る所の祈りもなく、至らぬ療治も無かりけれども、次第に重くなりて、すこしも驗もなし」という。ここにいう「如法泰山府君祭」というのは、陰陽寮などで定期的に行なわれていた正式（如法）の「泰山府君祭」のことである。このような清盛の病氣平癒、延命益壽を祈請するのは、當に「泰山府君祭」の本來のありかたに基くものである。これに比べ、櫻町中納言であれ平知盛であれ、泰山府君に人間以外の延命益壽を祈請するというのは、平安時代末期における泰山府君信仰の日本的展開の一面を反映するものと考え、あながち的外れなことではなからう。

これに関連して注目されるのは、『平家物語』の延慶本以外の傳本が櫻町中納言の故事をどう述べているのかということである。例えば、日本古典文學全集『平家物語』は「覺一本」系統の通稱「高野本」を底本とするが、それには成範が祈請した對象神格は、「天照御神」とされており泰山府君ではない。また、『平家物語』の異本の一つと見られる『源平盛衰記』では、同じ部分が「泰山府君を祭られける上、天照大神に祈り申させ給ひければ」と泰山府君を祭ったうえにさらに天照大神にも祈請したとされている。このような異同が何を意味するかは俄かには判断しかねるが、少なくとも櫻花の益壽を泰山府君だけに祈ることには、何らかの心理的抵抗が存在したため、その役割を「天照

---

<sup>24</sup> 同じく延慶本による。

御神」に置き換えた、あるいは「天照大神」にも荷わせたのではないのかとの疑いを想起させる。

#### 四．能「泰山府君」に見る泰山府君

前述のように、陰陽道の成立展開につれて、泰山府君信仰に基づく泰山府君祭が盛んに行なわれるようになり、天皇や貴族の日常生活の中に深く根付いていった。やがて、阿部清明という優れた陰陽師の活躍と彼による泰山府君祭の執行とが広く一般に知られ、『今昔物語集』といった説話文学や『平家物語』といった軍記ものの中にも取り込まれるようになった。こうした状況を背景に、日本の中世の代表的藝能である能も泰山府君をその題材として取り込むこととなった。

最初に能について簡単に解説しておく。能は室町時代に成立した古典藝能のひとつである。謡曲と舞を構成要素とする劇形式の藝能で、猿樂座や田樂座といった藝能集団によって演じられてきた。大和猿樂の一座である結崎座の観阿彌は、物まね本位の藝に優美な風を導入して新味を出し、旋律主體の猿樂音曲に曲舞（くせまい）の拍子の面白さを加味した新風音曲を歌い出すなど卓越した藝で人気を博した。観阿彌（1334–1384）のあとを継いだ世阿彌（1363?–1443?）は、父の大衆性に富んだ藝から、鑑賞眼の高い上流貴顕の批判に耐え得る質の高い能に轉換させ、物まね中心の藝を繊細華麗な歌舞能へ移行させ、能の幽玄化を成しとげ、足利義満（1358–1408）の庇護を得てその勢力を大いに高めた。以後、江戸時代には、幕府や大名の庇護のもとに武家の式楽としての地位を確立し、観世・金春・寶生・金剛の四流派に喜多流を加えた五流派による世襲によって、現在にまで至っている。また、能の上演は主人公を演ずるシテ方、その相手役を演ずるワキ方、笛・小鼓・大鼓・太鼓の演奏を擔う囃子方、およびアイ狂言を擔う狂言方といった分擔によって行なわれる。

能の題材は、『源氏物語』『平家物語』など古典や神話・傳説・和漢の故事・巷説などから幅広く取材しており多様である。江戸時代から正式の演能とされた五番立番組は、脇能物（初番目物）・修羅物（二番目物）・鬘物（三番目物）・雑物（四番目物）・切能物（五番目物）など大まかに曲籍が定められている。また、作品はその構想上夢幻能と現在能、劇能と風流能などに分類されることもある。能の曲目は二百五十番（曲）ほど残されているが、現行上演曲は約二百四十番ある<sup>25</sup>。

さて、ここで取り上げようとする能「泰山府君」は、最近復曲されるまでは上演されることがなかった廢曲であり、また、金剛流にのみ伝えられたものである。應永年間（1394–1428）の新作好評曲の一つとして世阿彌が『三道』<sup>26</sup>にとり挙げ、『申樂談儀』<sup>27</sup>には「世子作」<sup>28</sup>として見える。曲籍は五番目物かつ鬼物である。登場人物は、

前ジテ：天人

後ジテ：泰山府君

<sup>25</sup> 片桐登「能樂」（『國史大辭典』、吉川弘文館、1973–1997）。

<sup>26</sup> 世阿彌の能樂論書。應永30年（1423）、次男の観世元能に與えたもの。

<sup>27</sup> 能樂傳書。應永29年（1422）成立。世阿彌の次男元能が父の藝談を筆記し整理したもの。

<sup>28</sup> 「世子」とは世阿彌のこと。

ツレ（後）：天人

ワキ：櫻町中納言

アイ：花守（中納言の下人）

の四人である。曲はおおよそ以下のような展開を辿る。

最初に登場するワキの櫻町中納言は、櫻花の愛好者としてその花が七日ももたずに散ってしまうのを残念に思い、「餘りに名残惜しく候へば、泰山府君の祭を執り行ひ、花の命を延べばやと存じ候」と泰山府君祭を行なうことにした。

そこへシテの天女が登場する。天女は櫻花の美しさを眺めて、思わず一枝を手折って歸りたいと願うが、月光に照らされた櫻のもとには身を隠す場所もなく、また花守の目を欺く機会もない。そうこうするうちに、雲間に月が隠れるや、この機会を逃すまいと思って、一枝を手折って天上へと昇っていった。

ここで中入りとなり、花守が天女の花折る音を聞きとがめ、庭に出てみると、はたして心なく枝が折られているので急いで中納言に告げ、泰山府君に祈られよと促す。そこで櫻町中納言が泰山府君祭を行なったところで、下段の後シテ泰山府君の登場となる。

一般に後シテは前シテの化身や亡霊であることが多いが、この曲では前シテの天女とは関係のない泰山府君が後シテとして登場する。泰山府君は名乗りで「そもそもこれは、五道の冥官、泰山府君なり。我人間の定相を守り明闇二つを守護する所に、上古にも聞かざりし、花の命を延べん爲我を祭る。唯色に染むひと花心に似たれども、よくよく思へば道理々々」という。

そこで泰山府君は、その神力によって、櫻の枝を手折ったのが天女の仕業であることを見抜き、偷盗の罪をはたらいた天女出でよと叫ぶと、天女が櫻の枝を攜えて姿を見せ、なお、色うつろう花をめで惜しむ風情であった。泰山府君は梵天・帝釋・十王・閻魔の守護を得て、花の梢に飛びかけて雨風を防ぎ、わづか七日の花の命を三七（二十一）日まで延ばすのであった。

泰山府君は名乗りにおいて、「そもそも私は、五道の冥官である泰山府君である」と名乗り、「我人間の定相を守り明闇二つを守護する所に」と、その権能が世界の本来の様相を守り、現世と冥界とを守護することであると明言している。上述のように、中國はもとより日本の陰陽道における泰山府君祭の目的は、第一に人間の延命益壽、消災度厄の祈願であった。ここでは、まずは泰山府君の本来の権能を従来一般の理解に沿って明示している。しかし、これに續けて泰山府君に語らせたのは、「花の命を延べるために我を祭るなどということは上古にも聞いたこともない。ただ花の命を延ばしたいという氣持のようだが、よくよく考えてみれば道理のあることよ」という、成範の願いへの共感であった。泰山府君が花の壽命を延べるなどということは、本来その権能の埒外ではあるが、考えてみればそのような祈願があってもおかしくはないと、櫻町中納言の願いを受け入れている。ここには、人間の壽命臺帳を管理し、人間の生前の罪を裁いて冥界での處遇を決める裁判官としての厳しい面とは別の、櫻花の美を愛でその短命を惜む人間らしい心情への共感が示されている。泰山府君が人間ならぬ「花」の壽命を自由にできるというような觀念は、本来の泰山府君信仰には見られないものである。ここでは、泰山府君が人のみならず萬物の壽命をも自在に扱うことができるという、『平家物語』に見られたその権能の擴張が繼承されて前提条件となっている。

この能は言うまでもなく『平家物語』に題材を採ったものである。そもそも成範が泰山府君祭を行なって櫻花の壽命を延べることを祈願しようとしたとされるのは、泰山府君祭が彼にとって身近なものであったことが廣く知られていたことにもよろう。成範の父通憲は、博識多才で知られ、陰陽道にも詳しくあった。恐らく成範もその影響を受けていたであろう。また、世阿彌が能「泰山府君」の作者であるという『申楽談儀』の説が本當であるとすれば、その創作の動機が何か氣になるところである。先にも言及した若杉家文書の中に、足利義滿の應永2年(1395)3月8日の「泰山府君祭都状案」が残されている<sup>29</sup>。世阿彌は足利義滿の保護のもとに能の普及を圖っていたわけであり、義滿が泰山府君祭を行っていたことを知っていたと推定することは可能であろう。さらに想像を逞しくするならば、泰山府君祭の祭主たる義滿の關心を買うために本曲を作ったとも考えられるのではないか。

能「泰山府君」は、櫻花の愛好家としての藤原成範(櫻町中納言)と泰山府君祭の關係が主題であったわけだが、それは世阿彌をはじめとして當時の貴族階級や武家にとって、延命度厄を目的とした陰陽道の泰山府君祭がごく身近な存在であったことも創作の背景にあったであろう。言うまでもなく、櫻花の愛好と泰山府君信仰とは本來何の關係もないのであるが、櫻花の壽命の短かさとそれを惜しみ、その延長を願う切なる氣持とが、泰山府君の權能と結びつけられて能の世界に昇化されたわけである。このように、櫻町中納言と泰山府君にまつわる逸話は、一つは『平家物語』という文學作品を通じて、いま一つは能「泰山府君」という藝能を通じて、長く後世に影響を及ぼし續けたのである。

## おわりに

江戸時代の肥前平戸藩主松浦清(號靜山)の隨筆集『甲子夜話』<sup>30</sup>は、正編、續編各100巻、三編78巻の大部のものであるが、その續編巻87に櫻町中納言に關する後世の傳承が残されている。それは、京都の名和花隱という人物に關するものである。

花隱は櫻花の愛好者で、櫻町中納言の遺徳を慕って、その邸宅跡とおぼしき所に櫻宮を再建しようとの志を立てて、諸方の寄付を募った。そのために彼が起草した趣意書というのが『甲子夜話』に載せられている。その趣旨はおおよそ以下のようなものである。まづ、

藤原成範卿は、.....この方の高運正しく府君の應驗があつたのだらう。よって薨去の後、この君を神と崇め、泰山府君を本地として、洛東聖護院村に櫻塚を築き、神號を櫻宮として開運延壽の靈社としてからすでに長い年月を經ている。

といい、成範の死後、彼は泰山府君を本地とする神と崇められ、櫻宮を神號とする神社と櫻塚が洛東の聖護院村に築かれたというのである<sup>31</sup>。趣意書は續けて、

<sup>29</sup> 村山修一編『陰陽道基礎史料集成』頁293(東京美術、1987)。

<sup>30</sup> 本書は松浦が隱居した文政4年(1821)11月甲子(17日)の夜に起稿、20年間書き續けたが未完成に終わった。内容は宮廷、朝廷幕府關係をはじめ、幕吏、學者、文人墨客、僧侶、醫師、藝人、その他名士の逸話、國內諸地域の奇談、異聞や民間の風俗など多岐にわたる。戰國期から田沼時代にかけての社會相を知るうえで、きわめて有益な資料とされる。

<sup>31</sup> ちなみに、1933年段階の記録であるが、京都東大谷には櫻町中納言が植えたという櫻の名木が残っていたが、現在は

しかし、應仁の兵亂が起って、洛中洛外平野となり、もろもろの舊跡は悉く消滅した。ただ、櫻塚だけは残っているので、この神の靈驗の顯著なことを思い出し、私も數年來櫻花を愛すること、この神の御心持ちと同じなので、深くこの神靈を尊び、既に洛北高雄山神護寺に祕藏されていたこの神の尊像を得て、それを乞い寫して、このたび彼の塚のほとりに庵を結び、社を建立し、この尊像を安置して、側に櫻を植えて神靈を永く世に傳えようと思うが、隱逸の老翁たる私には力が及ばない。しかし、來年の戌年は、この神の六百五十回の遠忌にもあたれば、早く我が志を遂げようと明暮に忘れることはない。

という。ここから、花隱は櫻町中納言の櫻塚の舊址に櫻宮を再建しようと發意し、洛北高雄の神護寺に祕藏されていた成範の像を寫して本尊にしようとしたことが知られる。神護寺に成範の像が祕藏されていた経緯は分からないが、その650回忌に當る天保9年(1838)には、いまだその尊像が残されていたのであろう<sup>32</sup>。こうした櫻町中納言藤原成範が神格化されるまでに至る背景には、和歌や『平家物語』などの文學作品および能「泰山府君」を通じて、櫻花を愛でるあまり泰山府君に祈ったという故事が人口に膾炙したという事實であろう。そこには、宗教信仰が文學作品や藝能を通じて廣まり、また、逆にそれらを通じて宗教信仰にかかわる故事が確立され潤色されていくという相互關係を見出すことができるのである<sup>33</sup>。この日本の地において、泰山府君は冷嚴な冥府の靈官として、人間の壽命運勢を管理支配する神から、櫻花や馬といった人間以外の生物の壽命をも自在に扱うことのできる神へと變化した。別の見方をすれば、心から愛する櫻花や馬の命を何とか延したいという人間の切なる心情に理解と同情を示し、その願いに應えることのできる神へと變貌させられたというべきであろうか。さらには、泰山府君に櫻花の壽命を延すことを祈請した藤原成範その人が、泰山府君のそのような權能を肩代わりする神として祭られることになったのである。ここにこそ、泰山府君信仰の日本的變容の一端を見出すことができるのではないだろうか。

---

枯朽しているという(井上頼壽『改訂 京都民俗志』植物・泰山府君の櫻、平凡社、1968)。

<sup>32</sup> 藤原成範と神護寺との間の直接の關係を示すものではないが、今「神護寺文書」の中に元暦元年(1184)5月19日付の後白河院廳下文が残されており、丹波國吉富庄を神護寺の莊園に當てることが命じられている。その末尾の連署人名の中に「民部卿藤原朝臣(成範)(花押)」の署名が見られる。竹内理三編『平安遺文 古文書編』第8卷(東京堂出版、1975)。

<sup>33</sup> ちなみに、古來多くの櫻の品種が作られてきたが、鎌倉・室町時代にはすでに「泰山府君」と命名されたものが登場している(『日本大百科全書(ニッポニカ)』櫻・文化史)。このことは、早い時期から櫻と泰山府君との關係が周知されていたことの傍證になろう。





# 灵宝道教音乐与其科仪的应用搭配

李绍华

中国道教协会副秘书长、江西道教协会会长

## 引言

道教音乐是道教文化中鲜活的非物质文化遗产，也是道教仪式重要的组成部分。道教音乐的烘托与渲染，使得道教的神仙世界变得更加具象化，也使信仰者的崇敬得以更具仪式感，有效地增进了道教与人们心灵的共鸣与共振。本文旨在探索灵宝道教音乐与其在科仪法事中的实践搭配和应用。

## 一、道教音乐的发展与流变

道教在我国经历了两千多年的创造与发展，在历史的不同时期，其社会存在形式迥异，哲学思想在不同的时期存在着变更与发展。基于此，道教音乐在不同时期具有着不同的表现方式：从个人修炼的辞咏，到教团化的赞颂；从宫廷仪轨的大气恢弘，到飞入寻常百姓家的真切诚挚。道教音乐经由了逐步的发展与融合，才得以以如今的面貌展现在我们的面前。

### （一）道教音乐之始：碧落空歌与步虚之声

道教音乐起始于人们对道教经文的歌咏和唱颂。声乐的表达方式既是初始时期道经的重要彰显方式，也是人们传递和延续道教信仰的重要媒介。

按道经记载，道教的经文原是自然虚空中凝结所成，被称作云篆天书，其文难识，秘而不宣。而道经的传授往往不记文字，以声音唱咏的形式在早期道经授受中扮演着比文字更为重要的角色。

在道教最重要经典之一的《度人经》<sup>1</sup>中记载了灵宝天尊从元始天尊受经的场景：“昔于始青天中，碧落空歌大浮黎土，受元始度人无量上品。”。“碧落空歌”的美妙形容引出了无数人们对于神仙之境的浪漫想象。《度人经四注》<sup>2</sup>中李少微将碧落空歌解释为“碧霞罗络，灵奏神风，紫宇鸣林，自成歌咏。”<sup>3</sup>，并引《灵书》云：大浮黎国有“青林之树，树叶并有

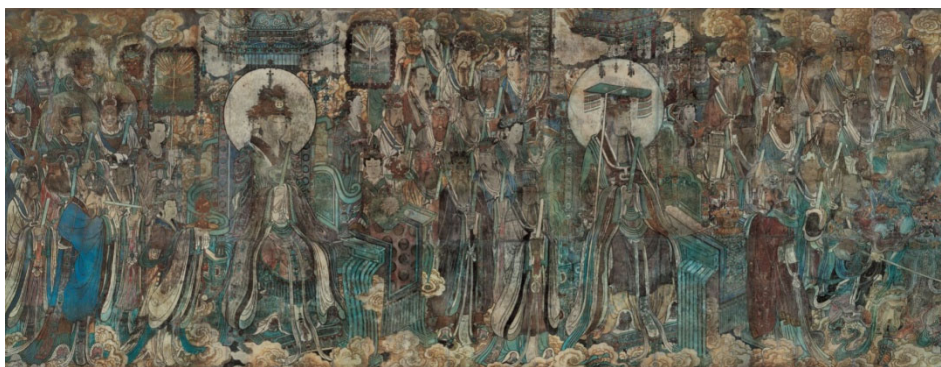
<sup>1</sup> 全称《太上洞玄灵宝无量度人上品妙经》，或称《元始无量度人上品妙经》，简称《度人经》，下同。

<sup>2</sup> 全称《元始无量度人上品妙经四注》

<sup>3</sup> 陳景元：《元始無量度人上品妙經四註》，載《道藏》第2冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0189b頁

自然紫书。风吹树，音声皆作洞章灿烂，朗彻太空，故曰碧落空歌也。”<sup>4</sup>。道经分为三洞<sup>5</sup>，洞章则是道经的代称，按此解释，大浮黎国中碧落空歌的歌音应是敷说道经之声。薛季昭的《元始无量度人上品妙经注解》也对空歌作出了类似的解释：“歌者，洞章之曲。侍晨一啸，音成洞章，故曰空歌也。…知此空歌，可升为飞天之宾，永保劫运。”<sup>6</sup>。无论这歌音是紫书玉字所化，还是侍晨一啸所成，能听闻这洞章之曲，就已是得闻道经，可以修仙成道，可见碧落空歌与传经的关联。

《说文·系传》中对歌字的解释是：“歌者，长引其声以诵之也。”<sup>7</sup>。说明歌声多是对文辞的咏唱。《度人经》中的“碧落空歌”或许正是对元始天尊敷说洞经的琳琅之声的描绘与赞叹，泛出了大浮黎国说经之声的广阔和空灵。



（山西永乐宫的朝元图描绘了诸神朝拜元始天尊的场景）

以音乐歌咏诵传经义的方式在古灵宝经中十分常见。《升玄步虚章》<sup>8</sup>也是古灵宝经的一种，其经文大多为五言诗，内容包括步虚吟、经赞、真人词颂和祝咒等，是赞颂神尊之德与修道之乐的韵文。其中记载有高真仙人每月三朝玉京山，绕七宝玄台颂咏空洞歌章的情景：“是时诸天奏乐，百千万妓，云璈朗彻，真妃齐唱而激节，仙童凛颜而清歌…太上震响法鼓，延宾琼堂，安坐莲花，讲道静真，清咏洞经，敷释玄文，远味希夷，喜动群仙。”<sup>9</sup>。俨然描绘了诸仙听法、齐诵道章的宏大场面。“众仙诵洞经，太上唱清谣。”<sup>10</sup>、“飞龙踞蹕鸣，神凤应节吟”<sup>11</sup>，这样龙鸣凤吟，诸仙遥唱的场景组成了神圣的传法朝会，凸显了道经授受

4 陈景元：《元始无量度人上品妙经四注》，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0189b页

5 三洞者，洞言通也。通玄达妙，其统有三，故云三洞：第一、洞真；第二、洞玄；第三洞神。乃三景之玄旨、八会之灵章。（宋）张君房撰：《云笈七籤》卷之六，《四部丛刊》景正統道藏本，00150页

6 薛季昭：《元始无量度人上品妙经注解》，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0465c页

7 《说文解字繫傳》卷第十六，《四部丛刊》古堂景宋鈔本卷三〇至四〇景古里瞿氏鐵琴銅劍樓藏宋刊本，00349页

8 《洞玄灵宝玉京山步虚经》又名《升玄步虚章》。撰人不详，约出於东晋。

9 《洞玄靈寶玉京山步虛經》，载《道藏》第34册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0625b页

10 《洞玄靈寶玉京山步虛經》，载《道藏》第34册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0625b页

11 《洞玄靈寶玉京山步虛經》，载《道藏》第34册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0626b页

的庄严与神圣性。据说道士正是效仿了神仙巡行时的吟诵之声，从而创制了步虚音乐和步虚词。步虚词经历代文人雅客敷衍，逐渐演化成为诗体的一种。一些步虚词与音乐也仍活跃于如今的斋醮坛场，由修道者继续代代颂唱。

碧落空歌与步虚之声虽是出于道经记载，但其瑰丽的记录或想象，也是真实人间的某种映射，反映出人们对道的尊崇与歌颂。

## （二）礼乐之制下的斋醮与祀典奉唱

“诗言志，歌咏言”。音乐自古以来就与人类的情感所联系共鸣。《道德真经集义》中提到：“凡音之起，由人心生也。”<sup>12</sup>。又说：“乐者，音之所由生也，其本在人心而感于物也。”<sup>13</sup>。说明了音乐与人心的喜怒哀乐等各种感性情绪的紧密关联。于是古人认为音乐可以引导人们的行为和潜在情绪，雅正的音乐可以将人导向雅正，而邪佞的音乐也会对人的行为与情绪产生负面的影响。在这样的认识下，乐与礼在中国传统中相伴而生，形成礼乐之制，被用来规导、教化世人。古人试图用音乐的和谐有序，引导社会的秩序与规范，并通过乐声的和乐，陶冶人心，以达到移风易俗、治世化民的目的。

道教音乐中也有着对传统礼乐制度进行效仿的创制。《老君音诵诫经》是北魏寇谦之改革天师道时托太上老君所传<sup>14</sup>。其中明确提出了乐诵的修习形式：“道官篆生初受戒律之时，向诫经八拜，正立经前。若师若友，执经作八胤乐音诵”<sup>15</sup>。‘八胤乐’是一种分节歌形式，即引唱八遍，曲同词异，以配合‘八拜’之仪式。可见寇谦之为宣扬新道法，吸取了儒家礼法仪式，仿效宫廷祭祀乐章的结构创制了道教经韵乐章。<sup>16</sup>

在历史上，随着道教的发展，道教音乐也愈发丰富和多样。唐代高宗曾令宫内乐工制作道调，玄宗则命道士、大臣进献道曲，并亲自研作道乐，用于在太清宫斋醮时演奏。五代时期杜光庭编纂了《道门科范大全集》，使道教斋醮音乐更具规范。北宋颁《金箓灵宝道场仪范》<sup>17</sup>并收录《玉音法事》<sup>18</sup>，记录斋醮中歌唱赞颂的文本与声调等。明成祖朱棣制《大明玄教乐章》，以工尺法记谱<sup>19</sup>。自隋唐到清代，道教音乐各有发展，但因官方斋醮事宜皆归属礼部管辖，所以并没有脱离宫廷礼乐制度的范畴，科仪音乐主要服务于皇家醮场或国家祀典。在这样的情况下，道教音乐和仪式规范得以获得持续不断的完善。然而在历史的发展与社会演变下，道教音乐并不能一直以礼乐制度下宫廷音乐的形态持续流传。

## （三）从庙堂到民间的流传与形变

<sup>12</sup> 劉惟永：《道德真經集義(二)》，載《道藏》第14冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0137a頁

<sup>13</sup> 劉惟永：《道德真經集義(二)》，載《道藏》第14冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0137a頁

<sup>14</sup> 唐怡. 道教戒律研究[M]. 2008, 第31頁

<sup>15</sup> 寇謙之：《老君音誦戒經》，載《道藏》第18冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0210c頁

<sup>16</sup> 道教大辭典[M]. 1994第165頁

<sup>17</sup> “大觀二年三月，頒金籙靈寶道場儀範于天下”[明]馮琦原：《宋史紀事本末》，台北：台灣商務印書館影印文淵閣《四庫全書》本，第0353冊，0323a頁

<sup>18</sup> 蒲亨強. 道書存見音樂資料研究[M]. 2016第94頁

<sup>19</sup> 向陽鳴編著. 明孝陵禮儀卷[M]. 2008第68頁

抛开神仙世界的神秘玄妙与庙堂庄严的斋醮祭祀，道教本身便起始于民间，也一直活跃在民间。就道教音乐来说，抛开历史书写者的宏大叙事，道教音乐一直在信仰者口中传唱，并作为一股庞大的凝聚力对道教信仰进行着反哺，给予古老的道教以新的活力与生命力。

宫廷与民间的道教音乐在各个历史时期都存在着沟通与交融，而宋元时期，随着经济发展与政局的动荡，社会各阶层的文化互通更是变得尤为紧密。一方面，北宋农业生产的发展，以及商业和手工业的进步等，使得市民阶层发展繁荣，大众对于艺术和文化追求的提高，使得这一时期多种音乐形式争相出现，不同的文化思想也在这一时期进一步地相互融通交涉。另一方面，宋代兵革不息，南宋时期皇权逐渐弱化，地方政权膨胀，加进了政治上的分裂和混乱。政局的不稳导致宫廷技艺的外流，民众对国家状况的担忧也促使了各类思想的进一步活跃，以及文化间的取长补短与发展创新。一般认为，道教科仪在宋元时期产生了变革，一些不同的文化与思想融入其中，道教音乐也经由了宫廷向民间的融合与转向。

道教音乐经过宫廷音乐的传承发展，又吸收了民间音乐的养分，形成了自己独特的格局。随着历史的兴衰起伏，如今现存的道教音乐大多以民间音乐的方式被留存下来，它们被实际应用于民间的科仪法事，为信众的祭祖打醮、红白喜事等民俗提供仪式服务，在百姓的实际生活中发挥着作用。

## 二、灵宝派道教音乐与其科仪实践

灵宝派道教音乐是典型的融合了古代宫廷音乐、文人音乐及民间戏曲音乐特点的道教科仪音乐。灵宝道乐起始于宋代，其音乐风格独具特色，既拥有南戏与弋阳腔特点，又兼具江南丝竹和赣东北赣剧俊美、清澈、秀丽的韵味。2017年，灵宝派道教音乐《灵宝正韵》被列入第五批江西省级非物质文化遗产名录。

灵宝派是道教中最重要的派系之一，以江西阁皂山为本山，传承以灵宝经为首的道教经教体系。灵宝派作为历史上的符箓三大派之一，流传广泛，影响深远。在道教仪式方面，灵宝派对斋醮科仪的构建作出了巨大的贡献，在教界有着“天下科仪出灵宝”的称誉。道教音乐作为服务于道教科仪坛场的“活”的音乐，与科仪的联系紧密不可分割。

### （一）灵宝道乐的演奏形式

灵宝派道教音乐主要采用曲牌联缀体，以曲牌作为基本结构单位，将不同的曲牌联缀成套以构成一出完整的法事。常用的曲牌可以进行不同的排序重组，并搭配不同文本内容使用，以适应各类法事的实际需求。一出法事所需要使用到的曲牌数量并不会很多，如灵宝派的一出灵宝济炼法事时长约需要两个半小时，但实际应用到的曲牌只有7个，大部分时间由司鼓使用打击乐带领高功法师完成文本内容的念唱或配合其完成相应的仪式动作。一出申文发奏法事所需的时长与灵宝济炼相似，用到的曲牌有9个，但整出法事却需要将曲牌搭配17次，以配合不同的法事内容，在音乐流程上较灵宝祭炼法事要复杂许多。而一些更大型的法事活动，如各类朝科，太平清醮，传度仪等，则是由多出法事构成，其中会包含如宿启、请水、净坛

结界、大咒等多出单独的法事内容。

曲牌的演奏主要由管乐、弦乐和弹拨乐完成，一般使用传统的民族演奏乐器，主要有笛子、二胡、琵琶、扬琴、笙、阮、箏等。道乐的曲谱在传统上采用工尺法记谱，如今大多已记录为简谱，在适应性上，使得一些现代乐器也得以应用到传统的道乐之中，使其更具有表现力。



（江西閻皂山的道乐演奏和彩排）

打击乐在道乐演奏中占据着非常重要的位置。一般用到的乐器有鼓、锣，钹、铃、板、木鱼、磬、等。在实际演奏中，这些乐器会统一被固定在邻近的位置上，由司鼓的道长进行运用。司鼓，顾名思义主要负责进行鼓的演奏，但实际上，司鼓是道乐演奏中的总指挥，需要搭配使用上述提到的各类击打乐器引导整出法事的节奏，指挥曲牌表演，甚至应和高功的念白，只有极熟悉法事流程并道艺精熟的道长才可以担任担任。道乐中打击乐的节奏一般以锣鼓调的形式被记录传承，初学者需要先背诵不同节奏的锣鼓调，而后练习打击乐基本功，并配合法事实操，而后长久精熟。

## （二）常用曲牌及其应用

灵宝道乐中现存的曲牌一共有三十多种，其中的十几种最为常用，包括：小开门、小过场、朝天子、启师调、诰文调、三清曲、打偈、献茶酒、宝篆修真范、水喂魔宫摄、九凤破秽曲、九重天等。灵宝道乐中的许多曲牌本来没有命名，只有相应的唱腔和道韵，是在使用过程中随着约定俗成而渐成曲牌。

小开门、小过场和朝天子一般用作仪仗音乐，引导法事的开坛、结束和仪仗行走，其内容一般是纯音乐，不会搭配文字演唱。这三个曲牌在民间戏曲中也常被应用，只是内容与道乐不同。

小开门一般被用作法事的开场，演奏时接引高功入场和三进香礼拜。其旋律轻快跳跃，张弛有节，引人渐入佳境，把人们带入到坛场的威仪之中。小开门有时候也会用作曲目间的衔接，在较为激烈的鼓点之间作舒缓。

小过场则一般作为法事结束时使用的曲目，用以体现法事的功德圆满与众仙的欢喜之心。其旋律欢快，主要用钹敲击节拍以配合鼓点及其他乐器，极富节奏感。小过场引导高功上香拜谢和道众退班。有时也承担曲目过渡的作用。

朝天子则更多出现在极富仪式感的环节中，它的音调较长，节奏悠长缓慢，极具仪式感。在法事的仪仗开道、恭请师驾，或是朝拜的进献礼仪中常被使用。

启师调用途相对较为固定。祈师调用作法事中宣告流传的师派并礼请祖师降临坛场。在演奏过程中，曲调反复宣唱，音腔极具特色，富有感染力。让我们以其中的一句唱词为例，祈师调的第一句唱词一般是“修斋行道，祖师三天化主、玄中大法师，降临醮所。”其中“修斋”由高功单独领唱，随后的“行道”由众人齐和。这两句唱词简短，字间拖腔长，先抑后扬，声调逐渐拔高。紧接其后的请师的具体内容：“祖师三天化主、玄中大法师”又由高功独唱，由于在整个祈师过程中每一小节请师内容的不同，其文辞字数也并不统一，所以这段独唱一般按一定韵律进行唱白，唱白阶段主要辅以木鱼和板的节奏敲击，乐器基本暂停。在高功唱至末尾的“大法师”或类似的某真人字样处时，道众再次开始齐声应和，音乐再兴，使节奏忽然扬起，流畅地连接上段末“降临醮所”的韵调。祈师调的韵调悠长，与祈请的内容相互应和，使得道场更具感染力。

诰文调主要在焚烧符表和步罡踏斗时奏唱，唱词依据诰命的不同，大多搭配四言或五言的颂词。由于在一出法事中可能有诸多符表需要宣送，所以诰文调在法事中应用较多。其拖腔悠长，曲调缓慢，带有庄严和空灵感。



（灵宝科仪中使用的道符和诰文）

三清曲又称作礼三清，是歌颂三清大罗三宝天尊的曲目，根据法事实的不同，也会将唱词改为对慈悲三玄尊等其他的天神的咏唱。三清曲的拖腔更加悠长，其曲调有一种从悠远到临近的独特韵味。

打偈是一种赞颂，以唱赞的形式赞扬大道或歌颂神仙世界。打偈的环节一般设置在净坛之后，其唱词采用七言的形式，每句句首两个字由高功领唱，而后道众齐和，节奏相对明快，每一句唱词使用的曲调相同，循环往复。

献茶酒常用在打偈之后，诵扬信徒向神仙敬献茶酒并祈愿的行为，唱词一般只有短短数句，内容并不对仗。献茶酒的唱腔类似念白，但往往带有较长的拖腔，唱到末尾时声调忽然拔高，使曲调整体抑扬顿挫。献茶酒有时候也会搭配五言唱赞，在法事开头唱咏。

宝篆修真范、水唵魔宫摄和九凤破秽曲都直接使用了唱词的首句作为曲牌名称。宝篆修真范和水唵魔宫摄原文均出自宋徽宗御制步虚词，内容为颂咏仙道和祈祝国祚。在实际的演奏使用中，这两个曲牌被用在法事开头部分的祝唱，内容一般直接使用五言步虚词。相对来

说，宝箓修真范的曲调更为缓慢悠长，音调更高，拖腔更长。而水唳魔宫摄的低音部分更为低沉，但节奏相对前者更快。

九凤破秽曲名出自《道法会元》中记录的破秽罡咒<sup>20</sup>。该曲目主要用在法事的净坛破秽环节，现在一般使用八大神咒中的净天地神咒作为唱词。其曲调高低起伏大，演唱时先由高功领唱，而后道众应和接续。在实际演唱时，音调会连续拔高，听起来气势磅礴。

九重天一般用在法事即将结束前，搭配感谢神明功德或祈告消愆灭罪、保佑平安等内容的七言韵文文本颂唱。九重天还在开启科仪中作为请神的搭配曲调，以“礼请某某尊”作为唱词，反复吟颂，在请神环节中使用时可以搭配长短不一的唱词，不必一定对仗。九重天的曲调欢快跳跃，既大气又具有灵巧的意味。

### （三）音乐特点

灵宝道教音乐的基本要素内容丰富，包括了调式、调高、音阶、音列以及音域等等。旋律形态特征表现根据曲体风格而定。曲目多采用传统五声、六声音阶，上下行级特殊，曲调整体优美流畅、旋律细腻典雅，中间更有六到七度的跳进音，使得整个音乐节奏韵律富于变化，能适应长短不同的文本内容。<sup>21</sup>

灵宝道乐极具灵活性，乐曲本身一般不长，但每一个曲子都可以按小节反复演奏，使得在与科仪的实际结合应用中可以随高功的动作和法事的进度灵活变动，自由调整演奏时长。正是因为灵宝道乐鲜明的旋律和灵活多变的特征，才可以使用曲牌自由联缀成不同的内容，以适应法事坛场的各类不同需要。

相比起十方韵和其它的地方道韵，灵宝道韵在演唱时的音调总体来说更为高亢，高低起伏处的细节更多。这就更加考验演唱者的基本功，要求演唱者必须把握好细节音准、充足气息，才能演唱出灵宝道乐的古朴韵味。

## 三、从礼斗法事看道乐与科仪的配合

道教音乐是道教科仪的重要组成部分。除此外，一出完整的道教法事还涉及到坛场的布建、符表咒文、高功的演礼及护法等众的配合。为探索灵宝道乐在其科仪中的具体应用搭配实践，我们以灵宝派礼斗法事为例，来看道教音乐在法事中的具体参与方式。

<sup>20</sup> [明]《道法会元》，载《道藏》第30册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988年，0002b页

<sup>21</sup> 包艺冰灵宝道教音乐传承与发展探究



(灵宝科仪)

礼斗是道教中常见的祈福消灾、转运解厄的法事。灵宝派的礼斗法事保存了较为传统的礼斗仪法，在礼斗法事中不礼拜斗姥元君，而是直接设坛念诵经文和礼拜斗星。礼斗法事有礼拜五斗或南北二斗。五斗是东西南北中五斗，如礼五斗则在主坛供奉中斗，另设四个分坛分别供奉东西南北诸斗星君。在此我们以礼拜南北二斗的法事为例。

在坛场布置上，主坛设香案，放置香炉、令牌、净水杯，并另设法器架。主坛前米符绘“玉京主照”字样，上设三台，燃灯三盏，左绘北斗燃灯七盏，右绘南斗燃灯六盏。主坛左右分设两坛，左供北斗七位星君的七个牌位，每位星君对应的诰文和道符并方函一起贴在坛前。右坛与左坛类似，设南斗牌位及符文六副。两个坛前还分别摆放南斗经和北斗经，另设香烛若干并木鱼一个。法事设高功一人，副高二人，护法四人，知炉知磬各一人，司鼓一人，乐师若干。



(礼斗坛场)

礼斗法事所用的曲牌依次为：小开门、水唵魔宫摄、诰文调、小开门、九凤破秽、打偈、献茶酒、玉皇宝诰曲、礼斗曲、九重天和小过场。

法事开坛，乐班先奏小开门，香案引高功及一班道众入场，依次三进香毕，以高功敲击令牌为号，音乐止。高功高声宣天尊号，众声应和，以此作为法事的正式开始，这段宣唱只辅以连续急促的鼓声，没有其他乐器参与。宣唱天尊号后，乐队开始演奏水唵魔宫摄，一班道众齐唱步虚词。法事中每一段需要演奏的乐曲都是以司鼓敲铃为号来提醒乐队开始演奏，邻近结束时则会重声击鼓，提醒众乐器停止。

水唵魔宫摄后，锣鼓齐响，众人唱白，这段唱白的颂咏是用以接续后面的一系列净坛流程。净坛以宣唱诰文调，高功上香并宣送太上捡摄妖氛玉符以请符使荡秽开始。焚烧诰文和



道符后，除高功外的道众分列两班为开工护法，乐班演奏小开门。小开门不设唱词，高功在小开门演奏期间会完成坛场的结界和勅水等一系列仪式动作。而后音乐忽然停止，换作铜锣鼓点密响，声声急促，高功变身<sup>22</sup>，并步罡、嚬水、书讳。而后高功再宣天尊号，两班道众复位。之后乐班奏九凤破秽，高功带领副高在坛场四周洒净。以上从水嚬魔宫摄之后的唱白直到九凤破秽的洒净，整个流程的作用均是荡秽净坛。

九凤破秽后，高功再次用高腔宣天尊号，而后开始演奏打偈。法事中不同环节所宣的天尊号不同，如净坛时一般宣常清常静天尊或除尘荡秽天尊，祈福类法事的打偈则一般宣灯光普照天尊。打偈的赞颂是为之后的请神环节做准备，请神直接采用高腔、拖腔进行宣吟，只搭配木鱼和鼓点，不采用其他的器乐声。

请神之后是献茶酒，而后衔接唱白，以引申后续的送驿文。驿文是法事中需要传驿至天庭的牒文，以向神仙奏告这场法事的诉求与目的，大多是祈福解厄之类。驿文的念诵不辅以任何乐器，高功或护法以一定的韵腔念诵，声调悠长绵柔，这类念白的腔调一般较为自由，念诵者可以根据语句的长短任意断句，只要大体上韵律合仪即可。从牒文的念诵反映出道教韵腔的自由多变。

宣读驿文后乐班奏玉皇诰曲，道众宣读玉皇宝诰。玉皇诰曲的曲调轻快，富有节奏感。高功在演唱的同时用令旗号令驿使通传驿文。也是在这个环节，高功带领两位副高行走至供奉南北二斗的坛前。玉皇诰止，再接唱白后二位副高分别开始念诵南斗经和北斗经经文。经文也采用带有韵腔的道韵念诵，只辅以木鱼敲击节拍。

南北二斗经在诵唱到诸位斗君名号时会暂停，乐班奏礼斗曲，两个法师则依次礼拜斗君。礼斗曲的曲调优美绵长，音高较高。首句颂“志心皈命敬礼”，而后先颂北斗第一阳明贪狼星君称号，法师在礼颂的同时拈香礼拜，颂毕，乐声止，接着用念白诵平安咒，而后焚送对应星君的牌位、道符及诰文。随后南斗法坛开始礼拜南斗第一星君。再轮换至北斗坛礼拜北斗第二星君，依次循环，礼斗曲和咒祝声此起彼伏、抑扬顿挫，显得坛场神秘而神圣。两边法坛各自礼拜完南北二斗的每一位星君后。两位法师再各自念完剩下的斗经。

诵经完毕后，两位法师离开两侧法坛回到原位，高功和道众用白话齐诵平安咒和化财咒，司鼓辅以木鱼和鼓点配合节奏。咒祝毕，奏九重天，高功献香礼谢祖师，而后在小过场中，众班退场。

从流程上看，从净坛到请神和传驿牒文，再到礼拜和送神礼谢，法事的内在逻辑清晰，各个步骤衔接紧密。音乐曲牌之间以唱白和高腔衔接。打击乐在法事中发挥了重要的引领作用。从道乐与科仪的实际结合来看，道乐灵活的曲调和多变节奏均是为了法事实服务的，不同的曲调配合不同的法事流程以达到抒情或烘托气氛的作用。道教音乐的灵动与鲜活，在科仪法事中体现得淋漓尽致。

## 结语

---

<sup>22</sup> 道教法术的一种，或称“化神”。

如今流传的道教音乐大多与存续的科仪相伴相生。而在新时代，具有独特品格的优秀音乐拥有了更多广泛传播的可能。道教音乐作为宗教音乐的一种，其空灵高洁的文化内涵，能带给人们心灵的宁静。我们应当对古老的道教音乐进行积极的传承和创新完善，使这一独特的文化符号为人们带来更多具备传统之美的共鸣，引导人们对中国传统艺道进行更多地探索与溯源。

# 靈寶派 道教音樂과 科儀의 응용조합

리소화(李紹華)

中國道教協會副秘書長, 江西道教協會會長

**개요:** 도교음악은 도교 문화 중에서 생생하게 살아있는 무형문화재에 속할 뿐만 아니라, 도교 의례를 진행할 때 매우 중요한 구성요소로 작용한다. 도교 음악의 훌륭한 조연 역할로 하여, 도교의 신선세계는 더욱 생동감 있게 우리의 눈앞에 펼쳐진다. 아울러 신앙인들은 더욱 경건한 마음으로 의례에 임할 수 있다. 즉 도교음악은 도교와 신도들 사이에 마음속의 공명을 일으키는 것이다. 본고에서는 영보파 도교음악과 과의를 진행할 때 이들의 조합 및 응용에 대해 알아볼 것이다.

## 一. 도교음악의 발전과 변천과정

도교는 중국에서 2천여 년의 창조와 발전과정을 겪어왔다. 다양한 역사시기와 더불어, 사회에서의 존재형태도 다양했는데, 시대에 따라 수많은 철학사상이 생겨나고 발전했다. 이에 따라 도교음악 역시 다양한 표현형태를 지니게 되었다. 개인의 수행에 필요한 음악에서부터 교단의 찬송음악, 왕실 의례에 필요한 웅장한 표현형식 및 백성들의 가정에서 연주되는 마음을 울리는 음악 등이 있다. 도교음악은 점차적인 발전과 융합과정을 겪었고, 그리하여 현재의 모습으로 우리 앞에 나타나게 되었다.

### (一) 도교음악의 시초: 碧落空歌와 步虛之聲

도교음악은 사람들이 도교경전에 음을 붙이는 데서 시작하였다. 음을 단 도교경전은 초기 도교의 중요한 표현형식인 동시에, 사람들이 도교를 전파하고 신앙 하는데 중요한 매개체 역할을 하였다.

경전의 기록에 의하면, 도교 경전의 원문은 自然虛空 속에서 응결되어 만들어진 것으로, ‘雲篆天書’라 불렸다. 이 경전은 내용이 어려워 이해하기 힘들었고, 비밀스럽게 간직되어 밖에 알려지지 않았다. 아울러 도교경전은 문자로 기록된 것이 아니라, 음악 唱詠의 형식으로 전승되면서, 초기도교에서는 문자에 비해 더욱 중요한 역할을 하였다.

도교에서 매우 중요한 경전인 『度人經』<sup>1</sup>에는 靈寶天尊이 元始天尊한테서 경전을 수여받는 장면

<sup>1</sup> 전체 명칭은 『太上洞玄靈寶無量度人上品妙經』으로 혹은 『元始無量度人上品妙經』라 불리며, 약시 『度人經』이

을 기록해 놓았는데 구체적으로 “昔於始青天中，碧落空歌大浮黎土，受元始度人無量上品”이라 하였다. 여기에 ‘碧落空歌’라는 표현이 등장하는데, 이 아름다운 표현은 수많은 사람들로 하여금 신선세계에 대해 동경하게 하였다. 『度人經四註』<sup>2</sup>에서 李少微는 碧落空歌에 대해 해석하여 말하기를 “碧霞羅絡，靈奏神風，紫字鳴林，自成歌詠”<sup>3</sup>이라 하였다. 아울러 그는 『靈書』를 인용하여 말하기를: 大浮黎國有“青林之樹，樹葉並有自然紫書。風吹樹，音聲皆作洞章燦爛，朗徹太空，故曰碧落空歌也。”<sup>4</sup>라 하였다. 도교경전은 三洞<sup>5</sup>으로 분류되는데, 여기서 洞章은 경전의 대명사가 된다. 이러한 해석에 따라 볼 때, 大浮黎國의 碧落空歌 음악은 도교 경전의 소리가 된다. 薛季昭의 『元始無量度人上品妙經註解』 역시 空歌에 대해 비슷한 해석을 하였는데 구체적으로 “歌者，洞章之曲。侍晨一嘯，音成洞章，故曰空歌也。…知此空歌，可升為飛天之賓，永保劫運”<sup>6</sup>이라 하였다. 해석해 보면: 이 음악이 紫書玉字가 化한 것이든, 아니면 侍晨一嘯하여 만들어진 것이든, 이 음악을 듣는다는 것은 곧 경전을 읽는 것과 마찬가지로, 修仙成道 할 수 있다고 하였다. 이렇게 볼 때 碧落空歌는 경전 전승에 있어 얼마나 중요한 역할을 하는지 알 수 있다.

『說文·系傳』에서는 歌에 대해 해석하기를 “歌者，長引其聲以誦之也”<sup>7</sup>라 하였다. 해석해 보면, 노래란 대부분은 文辭에 대한 詠唱이라는 것이다. 『度人經』에 나오는 ‘碧落空歌’ 역시 元始天尊이 洞經에 대해 설명할 때, 琳瑯之聲으로 묘사한 것이 아닌가 하는 생각이 든다. 경전은 이렇게 大浮黎國의 說經之聲을 광활하고 空靈하게 표현했던 것이다.



(山西 永樂宮의 朝元圖: 諸神이 元始天尊을 참배하는 모습)

라 한다.

<sup>2</sup> 경전의 전체 명칭은 『元始無量度人上品妙經四註』이다.

<sup>3</sup> 陳景元: 『元始無量度人上品妙經四註』, 載『道藏』第2冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0189b

<sup>4</sup> 陳景元: 『元始無量度人上品妙經四註』, 載『道藏』第2冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0189b

<sup>5</sup> 三洞者，洞言通也。通玄達妙，其統有三，故雲三洞: 第一、洞真; 第二、洞玄; 第三洞神。乃三景之玄旨、八會之靈章。(宋)張君房撰: 『雲笈七籤』卷之六, 『四部叢刊』景正統道藏本, 00150頁.

<sup>6</sup> 薛季昭: 『元始無量度人上品妙經註解』, 載『道藏』第2冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0465c

<sup>7</sup> 『說文解字繫傳』卷第十六, 『四部叢刊』古堂景宋鈔本卷三〇至四〇景古裏瞿氏鐵琴銅劍樓藏宋刊本, 00349頁.

音樂歌詠을 통하여 경전을 전승하는 방식은 古靈寶經에서 자주 나타난다. 『升玄步虛章』<sup>8</sup> 역시 古靈寶經의 한 종류로, 經文은 대부분 五言詩로 쓰여 있는데, 내용을 보면 步虛吟、經贊、真人詞頌 및 祝咒 등이 있다. 이 경전은 神尊의 德과 修道之樂을 찬미하는 韻文으로, 그 속에는 高真仙人이 매일 玉京山을 세번 참배하고, 七寶玄臺를 돌면서 空洞歌章을 頌詠하는 모습을 서술하였다. 구체적으로 보면 “是時諸天奏樂，百千萬妓，雲璈朗徹，真妃齊唱而激節，仙童凜顏而清歌…太上震響法鼓，延賓瓊堂，安坐蓮花，講道靜真，清詠洞經，敷釋玄文，遠味希夷，喜動群仙”<sup>9</sup>이라 하였다. 즉 경전은 諸仙이 모여 法을 듣고, 다 함께 경전을 읊는 거대한 장면을 묘사해 주었다. 문장에는 또 “眾仙誦洞經，太上唱清謠”<sup>10</sup> 및 “飛龍躑躅鳴，神鳳應節吟”<sup>11</sup>이라는 표현도 있다. 이렇게 龍鳴鳳吟 하고, 諸仙이 노래를 부르는 것으로 傳法朝會가 이루어진다. 이러한 모습은 도교 경전의 전수 과정에서 보여주는 莊嚴함과 神聖性을 나타내는 것이다. 전설에 의하면 도사들은 곧 이러한 神仙들의 吟誦之聲을 본 따 步虛音樂과 步虛詞를 창작했다고 한다. 步虛詞는 오랜 세월 동안 문인들의 창작을 거치면서 오늘날 詩體의 한 가지 종류로 발전하였다. 그 중 일부 虛詞와 음악은 현재까지도 齋醮壇場에서 사용되고 있으며, 수도자들에 의해 대대손손 전해지고 있다.

碧落空歌와 步虛之聲은 비록 도교경전에서 비롯하였지만, 그것이 포함하고 있는 기록과 상상력은, 인간세상에 대한 반영이기도 하다. 그것은 곧 사람들이 道에 대한 숭배와 찬송인 것이다.

## (二) 禮樂의 규범속에 있는 齋醮와 祀典奉唱

“詩言誌，歌詠言”이라는 말이 있듯이, 음악은 옛날부터 인류의 생활 및 감정과 밀접한 관계에 있었다. 이에 대해『道德真經集義』는 말하기를 “凡音之起，由人心生也”<sup>12</sup> 및 “樂者，音之所由生也，其本在人心而感於物也”<sup>13</sup>라 하였다. 다시 말해서, 음악은 사람의 희로애락 등 여러 감정과 밀접한 연관이 있다는 말이다. 고대 인들은 음악이 사람의 잠재적인 정서에 영향을 끼친다고 생각했다. 예를 들어 우아한 음악은 사람을 올바른 길로 이끌고, 음탕한 음악은 사람을 부정적으로 만든다고 보았다. 이러한 인식에서 비롯하여, 음악과 禮는 중국의 전통사상과 동반하게 된다. 즉 이들은 禮樂의 규범을 만들어 사람들을 계도하고, 世人을 教化하고자 하였다. 고대인들이 만든 음악을 보면 조화롭고 질서가 있는데, 이는 사회의 조화로운 질서를 유지하는데 도움이 된다고 보았다. 음악을 통하여 마음을 훈육하고, 풍속을 정화하여, 治世化民의 목적을 이루고자 했던 것이다.

8 『洞玄靈寶玉京山步虛經』又名『升玄步虛章』。東晉시대 작품, 저자미상.

9 『洞玄靈寶玉京山步虛經』，載『道藏』第34冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0625b頁。

10 위 같은 책, 동일 페이지.

11 위 같은 책, 0626b쪽.

12 劉惟永：『道德真經集義(二)』，載『道藏』第14冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0137a頁。

13 위 같은 책.

도교음악 중에는 전통적인 禮樂제도를 모방하여 창작한 작품도 있다. 『老君音誦誡經』은 北魏 寇謙之가 天師道를 개혁할 때 太上老君에 부탁하여 만들어진 것이다<sup>14</sup>. 그 중에는 樂誦의 修習形式에 대해 명확하게 기록해 놓았는데 “道官策生初受戒律之時，向誡經八拜，正立經前。若師若友，執經作八胤樂音誦”<sup>15</sup>이라 하였다. 여기서 ‘八胤樂’은 하나의 分節歌 형식으로, 동일 곡에 다른 가사를 붙여 여덟 번 노래하는 방식을 말한다. 이 노래는 ‘八拜’의례를 진행할 때 같이 부른다. 이렇게 볼 때 寇謙之는 새로운 道法을 홍보하기 위해 儒家禮法 의례를 수용한 것이다. 그는 왕실에서 사용하는 祭祀樂章의 구조를 빌어 도교음악의 經韻樂章<sup>16</sup>을 창작하였다.

도교음악은 시대의 흐름과 함께 점차적으로 다양하고 풍부해졌다. 당고종은 명을 내려 궁중에 있는 악사들에게 도교음악을 만들라고 하였고, 당현종은 도사, 대신들에게 명하여 도교음악을 진상하게 하였다. 아울러 그는 직접 도교음악을 창작하여 태청궁에서 재초를 할 때 연주하기도 하였다. 五代時期 杜光庭은 『道門科範大全集』을 편찬했는데, 이렇게 하여 道教齋醮 音樂은 더욱 규범화하게 되었다. 북송 시대에는 『金策靈寶道場儀範』<sup>17</sup>을 편찬하였는데, 그 중에는 『玉音法事』<sup>18</sup>를 포함시켜, 齋醮를 할 때 사용하는 文本과 聲調를 기록해 넣게 하였다. 明成祖朱棣는 『大明玄教樂章』을 제작하게 하여, 악보를 기록하게 하였다<sup>19</sup>. 隋唐에서부터 청나라에 이르기까지 도교음악은 상당한 발전을 이루었지만, 사실 재초와 관련된 업무는 모두 禮部에서 담당했기에, 궁중음악의 틀을 벗어나지 못했다. 즉 과의에 사용되는 음악은 왕실재초 혹은 국가의 기념행사에만 상용되었다. 이러한 상황에서 도교음악은 상당히 규범화 되고 완벽하게 발전하였다. 그럼에도 불구하고 시대의 흐름과 함께, 도교음악은 더 이상 궁중음악의 형태만으로는 전해지지 않았다.

### (三) 廟堂(도교시설)에서 민간으로 전파 및 변화

신선세계의 신비로움과 도교시설의 장엄한 재초의례를 제쳐 놓고 볼 때, 사실상 도교는 민간에서 시작되었고, 민간에서 활약하고 있었다. 도교음악 역시, 역사가들의 대서사시를 제쳐 놓고 보면, 신앙인들의 구전을 통하여 전해지게 된 것이다. 이 음악은 신앙인들로 하여금 도교에 대한 응집력을 갖게 하는 동시에, 도교라고 하는 오래된 사상에 활력과 생명력을 불어넣었다.

왕궁과 민간의 도교음악은 많은 역사시기에 서로 교류하고 융합하였다. 대표적으로 송원시기를 보면, 경제의 발전과 사회의 불안정은, 사회 각 계층 문화로 하여금 더욱 가까워지게 하는 계기를

<sup>14</sup> 唐怡. 道教戒律研究[M]. 2008, 第31頁.

<sup>15</sup> 寇謙之: 『老君音誦誡經』, 載『道藏』第18冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0210c頁.

<sup>16</sup> 道教大辭典[M]. 1994第165頁.

<sup>17</sup> “大觀二年三月，頒金籙靈寶道場儀範於天下” [明] 馮琦原: 『宋史紀事本末』, 臺北: 臺灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本, 第0353冊, 0323a頁.

<sup>18</sup> 蒲亨強. 道書存見音樂資料研究[M]. 2016 第94頁

<sup>19</sup> 向陽鳴編著. 明孝陵禮儀卷[M]. 2008 第68頁.

마련하였다. 북송시대에는 농업도 발전하였지만, 동시에 수공업과 상업도 많이 발전하였다. 민중들의 삶이 좋아지자, 이들은 문화나 예술에 큰 관심을 보이게 되는데, 시대에 맞춰 다양한 형태의 음악예술이 탄생하게 된다. 즉 서로 다른 문화사상이 같은 시대에 서로 교류하고 융합하게 된 것이다. 하지만 다른 한편으로, 북송은 전쟁이 끊이지 않았고, 남송은 왕권이 많이 약화되고, 상대적으로 지방정권이 큰 세력을 형성했다. 이러한 상황은 정치의 분열과 사회의 혼란을 일으켰는데, 정치의 불안으로 하여, 궁중음악이 사회로 흘러나온 것이다. 민중들은 국가의 위기상황을 걱정하였고, 이러한 배경 속에서 여러 사상이 발전하고, 수많은 참신한 창작이 발생하였다. 일반적으로 볼 때 도교과의 송나라 시대에 큰 변혁을 맞이했다고 한다. 다양한 문화와 사상이 융합되면서 도교음악은 점차적으로 궁중음악에서 민간음악으로 변화하게 된 것이다.

도교음악은 왕실음악의 규범속에서 계승발전 하였고, 또한 민간의 자양분을 흡수하면서 자신만의 독특한 음악형태를 형성하게 된다. 수많은 왕조가 흥망성쇠 하였기에, 현재 남아있는 도교음악은 대부분 민간음악의 형태로 보존하게 되었다. 이들 음악은 실제로 민간 과의에 사용되는데, 민중들이 조상에 제사를 지내거나, 집안의 대소사가 있을 때 도교음악을 사용하였다. 즉 백성들의 생활 속에서 큰 역할을 발휘한 것이다.

## 二. 영보파 도교음악과 과의 실천

영보파의 도교음악은 궁중음악과 文人음악 및 민간 희곡이 융합되어 형성된 전형적인 도교과의 음악이다. 영보파 도교음악은 송나라 시대에 기원했는데, 음악의 특징을 보면, 남방의 희곡과 弋陽腔의 특징을 동시에 지니고 있다. 아울러 江南絲竹 江西省 동북부의 음악특징과 어우러져 수려하면서도 맑은 운율을 나타낸다. 2017년 영보파 도교음악인 『靈寶正韻』은 제5차 강서성 성급 무형문화재로 지정되었다.

영보파는 도교음악의 상당히 중요한 계열 중 하나로, 강서성 閣皂山을 총본산으로 하여, 영보경을 중심으로 경전을 전승하고 있다. 영보파는 역사적으로 볼 때 符箓의 삼대 계파 중 하나로, 역사가 깊고, 널리 알려져 있다. 의례면에 있어, 영보파는 齋醮科儀의 구축에 상당히 큰 기여를 하였는데, 이에 대해 교단에서는 “天下科儀出靈寶”라는 말이 있을 정도이다. 도교음악은 의례를 뒷받침해주는 ‘살아있는(活)’ 음악으로, 과의와 떼어놓을 수 없는 관계에 있다.

### (一) 영보파 도교음악의 연주형태

영보파의 도교음악은 주로 曲牌聯綴體를 사용하는데, 여기서 曲牌(가사가 있는 곡조)는 중요한 구성부분으로, 다양한 곡패를 묶어 하나의 완전한 法事를 구성한다. 자주 사용하는 곡조는, 다양한

조합을 통해 재구성 할 수 있으며, 또한 서로 다른 文體를 조합하여, 다양한 法事의 수요를 충족시킨다. 한번의 法사를 진행하는데 필요한 곡패는 많지 않다. 예를 들어 靈寶濟煉法事が 진행되는 시간은 2시간 반 정도이지만, 사용되는 곡패는 7개 정도이다. 法사의 대부분 시간에는, 司鼓가 타격음악을 연주하면서, 진행法師를 이끌어 본문의 내용을 읽고, 노래하면서 의례를 진행한다. 또 다른 法事인 申文發奏法事の 진행시간은 靈寶濟煉法事와 비슷한데, 이 때 사용하는 곡패는 9개이다. 하지만 진행法師는 실제 상황에 맞춰 17개의 조합을 만들어 낸다. 나아가 일부 대형 法事を 진행할 경우, 예를 들어 各類朝科, 太平清醮, 傳度儀를 진행할 때, 그 속에는상당히 많은 소형 法사를 구성하고 있는데: 구체적으로 宿啟、請水、淨壇結界、大咒 등 독립적인 法事が 여기에 포함된다.

曲牌의 연주는 주로 관현악기를 사용한다. 일반적으로 사용하는 전통악기로는 笛子、二胡、琵琶、揚琴、笙、阮、箏 등이 있다. 도교음악의 악보는 전통적으로 工尺法記譜를 사용하는데, 다시 말해서 상당한 유연성을 갖고 있기에, 많은 현대의 악기도 도교음악의 연주에 사용하는 것이다. 이렇게 하여 더욱 풍부한 표현력을 만들어내고 있다.



(江西 閩皂山 도교음악의 리허설 장면)

타격음악은 도교음악 연주에서 아주 중요한 위치를 차지한다. 일반적으로 사용하는 악기는 鼓、鑼、鈸、鈴、板、木魚、磬 등이 있다. 이러한 악기들은 서론 근접한 자리에 배정하는데, 司鼓道長이 지휘한다. 여기서 司鼓란 연주를 할 때 북을 책임지는 사람을 말한다. 하지만 사실상 司鼓란 연주의 총지휘로, 그는 여러 악기를 지휘하여, 法師의 리듬을 이끌어 가고, 심지어 念白과도 조화를 이룬다. 오직 法事의 전 과정을 정확히 파악하고 있는, 뛰어난 道長 만이 이 책임을 감당할 수 있다. 도교음악의 타악기는 주로 북과 팽과리의 형식으로 전승되는데, 초보자들은 먼저 다양한 리듬의 북, 팽과리 곡조를 파악해야 한다. 그 다음으로는 타격의 기본기를 배우는데, 法事의 실제 진행에 투입되면 상당히 긴 시간의 노력이 있어야 한다.

## (二) 자주 사용하는 曲牌 및 응용



영보파 도교음악에 사용하는 曲牌는 현재 30여 종이 있다. 그 중에서 10여 종을 자주 사용하는 데: 구체적으로 보면: 小開門、小過場、朝天子、啟師調、誥文調、三清曲、打偈、獻茶酒、寶箒修真範、水噴魔宮攝、九鳳破穢曲、九重天 등이 있다. 영보파의 도교음악은 아직도 정식 명칭이 없는 음악이 많이 있는데, 오직 상응하는 곡조만 있기에, 실제 응용과정에서 상황에 맞춰 연주한다.

小開門、小過場、朝天子는 일반적으로 儀仗을 할 때 사용하는데, 法事를 이끌어 제단을 열고, 의장행렬을 진행하는 등 과정에서 사용된다. 주요 내용을 보면, 이들은 순수 음악으로 가사가 첨부되지 않다. 이상 세 가지 곡패는 민간에서도 많이 사용하는데, 내용 면에서 도교와 조금 차이가 있다.

小開門은 보통 法事를 시작할 때 사용한다. 연주의 시작과 함께 도사들이 입장하여 향을 피우고 배례를 올린다. 음악은 경쾌하고, 절도가 있어 사람들로 하여금 의례의 장엄한 분위기에 젖어 들게 한다. 小開門은 가끔씩 다른 곡 사이의 연결고리 역할도 하는데, 격렬한 곡패 사이에 추가해 넣어 분위기를 차분히 하는 작용을 한다.

小過場은 보통 법사를 끝낼 때 사용하는 음악으로, 법사의 순조로운 진행과 여러 신선의 즐거운 마음을 음악으로 표현한다. 리듬은 경쾌하고, 보통 타악기를 많이 사용하는데, 즉 북이나 비슷한 악기를 사용하여 리듬감을 나타낸다. 小過場의 음악과 함께 여러 도사들은 향을 피우고 자신의 임무를 끝낸다. 小過場 역시 과도 음악 역할을 한다.

朝天子는 의례의 느낌을 가장 잘 표현하고자 할 때 사용한다. 이 음악은 음율이 조금 길고, 리듬은 느리게 하여, 장엄함을 나타낸다. 法事 중에서 儀仗開道、恭請師駕, 배례의 進獻禮儀 등 과정에 사용된다.

啟師調의 용도는 고정되어 있다. 즉 법사를 진행하는 과정에서, 전해 내려오는 師派를 선포하고 祖師를 제단에 청할 때 사용된다. 연주 과정을 보면, 곡조는 여러 번 반복되는데, 매우 특색이 있고 감화력이 있다. 구체적인 예를 들어 보면, 啟師調의 첫 구절은 보통 “修齋行道, 祖師三天化主、玄中大法師, 降臨醮所”로 시작한다. 그 중에서 ‘修齋’ 부분은 高功이 단독으로 부르고, 나머지 ‘行道’는 다 함께 부른다. 이상 두 구절은 매우 짧지만, 글자간 간격을 길게 하면서, 음조를 점차적으로 높인다. 이어서 나오는 구절은 다음과 같다. “祖師三天化主、玄中大法師”. 이 부분 역시 高功이 단독으로 부른다. 전체 의례 과정에 있어, 매 단계별로 일정한 차이가 있기에, 글자수는 통일되지 않는다. 이 구간에 대해 高功이 단독으로 부를 때, 보통은 목탁을 반주로 삼아 두드리고, 다른 악기는 잠시 멈춘다. 高功이 맨 마지막 부분인 ‘大法師’ 혹은 비슷한 부분을 부를 때, 여러 도사들은 이제 다 함께 부른다. 이 부분에 와서 다시 음악을 연주하여, 맨 마지막 부분인 ‘降臨醮所’와 연결을 맺는다. 啟師調의 음조는 길고 느린데, 이는 기도하는 내용과 서로 호응하면서 의례의 분위기를 한껏 끌어올린다.

誥文調는 주로 符表를 태우거나 步罡踏鬥 할 때 사용된다. 가사는 誥命에 따라 달라지는데, 대부분은 四言 혹은 五言의 頌詞로 이루어진다. 法事를 진행할 때 사용하는 符表의 수량이 많기에,

誥文調 연주 역시 여러 번 진행된다. 이 곡조의 특징은 우아하고 유유하여 장엄하면서도 空靈感을 나타낸다.



(靈寶科儀에 사용되는 道符와 誥文)

三清曲은 禮三清이라고도 불리는데, 三清大羅三寶天尊을 노래하는 곡조이다. 法事의 실제 상황에 따라 가사를 慈悲三玄尊 혹은 기타 천신으로 바꾸기도 한다. 삼청곡은 곡조가 길게 늘어지는데, 저 멀리에서 가까이로 유유히 다가오는 듯한 느낌을 준다.

打偈이란 贊頌을 의미한다. 즉 唱贊의 형식을 통하여 大道를 찬양하고, 신선세계를 노래하는 것이다. 타게는 淨壇 이후에 연주되는데, 주로 七言의 형식으로 이루어졌으며, 매 구절의 앞의 두 글자는 高功이 부른다. 그 이후로 나머지 부분은 다 함께 부르는데, 리듬이 빠르다. 매 구절에 사용되는 곡조는 동일하여, 여러 번 반복한다.

獻茶酒는 타게 이후에 진행한다. 이는 신명에게 茶酒를 봉헌하고 기도를 드리는 행위로, 가사는 짧은 몇 구절로 이루어졌다. 獻茶酒의 창법은 念白과 비슷하다. 하지만 초반에는 조금 길게 늘어지다가 마지막에 갑자기 곡조를 끌어올린다. 이렇게 하여 정서를 격양시키는 작용을 한다. 獻茶酒는 가끔씩 五言唱贊과 결합하여 사용하는데, 法事가 시작할 때 唱詠한다.

寶箒修真範, 水唵魔宮攝 및 九鳳破穢曲은 모두 가사의 첫 구절을 제목으로 사용했다. 寶箒修真範과 水唵魔宮攝의 원문은 宋徽宗이 직접 만든 步虛詞로, 내용은 仙道를 찬미하고 국가의 번영을 기원하는 주제를 담고 있다. 실제 연주를 보면, 이 두개의 곡조는 法事의 시작부분에 연주되는데, 내용은 보통 五言步虛詞로 이루어져 있다. 상대적으로 볼 때, 寶箒修真範의 곡조는 조금 더 길게 늘어져 있으며, 音調도 높고, 발성도 길다. 그리고 水唵魔宮攝의 저음은 아주 깊게 내려가는데, 리듬은 앞의 곡조에 비해 더 빠르다.

九鳳破穢曲은 『道法會元』에 기록된 破穢咒에서 비롯했다.<sup>20</sup> 이 곡조는 法事의 淨壇破穢 단계에서 사용된다. 현재는 일반적으로 八大神咒 중의 淨天地神咒를 唱詞로 사용한다. 이 음악은 곡조의

<sup>20</sup> [明] 『道法會元』, 載『道藏』第30冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0002b頁.

높낮이가 아주 큰 편인데, 먼저 高功이 곡을 시작한 다음, 다 함께 이어간다. 실제 연주를 진행할 때, 음조를 점점 높이는데, 듣는 사람은 웅대한 기세를 느낄 수 있다.

九重天은 法事가 마무리 지을 때 연주된다. 보통은 신명의 공덕을 찬양하고 재난을 해소하고 평안을 바라는 기도와 함께 이루어진다. 이 곡조는 七言韻文을 통하여 頌唱된다.九重天은 과의를 시작할 때 請神을 하는 과정에서도 사용되는데, 이 때 “禮請某某尊”의 가사를 사용하여, 반복적으로 부른다. 請神의 단계에서 사용할 때에는 길이가 일정하지 않은 唱詞와 대응한다.九重天의 곡조는 즐겁고 경쾌하여, 큰 기개와 함께 靈巧도 느낄 수 있다.

### (三) 음악의 특징

영보파 도교음악의 기본적인 요소는 매우 풍부한데, 거기에는 調式、調高、音階、音列 및 音域 등이 포함되어 있다. 그리고 리듬은 구체적인 의례에 따라 달라진다. 사용되는 곡을 보면 傳統五聲、六聲音階、上下行 및 特殊 曲目이 있는데, 전체적인 곡조는 우아하고 유창하며 섬세하다. 또한 중간중간 6-7도의 跳進音이 있는데, 이렇게 하여 전체적인 선율을 풍부하고 다변화하게 한다. 즉 길이가 서로 다른 의례에 잘 맞출 수 있는 것이다.<sup>21</sup>

영보파 음악의 장점은 유연성에 있다. 곡 자체는 길지 않지만, 매 소절을 경우에 따라 반복적으로 연주하여, 의례의 실제 진행상황, 여러 동작 및 法事의 진행과 잘 어울릴 수 있게 한다. 영보파 음악이 이렇게 독특한 음율과 유연성을 갖고 있기에, 다양한 曲牌를 자유롭게 선택하여, 법회의 수요를 충족시킬 수 있는 것이다.

十方韻 및 기타 지방의 道韻과 비교해 볼 때, 영보파의 道韻은 노래를 부를 때 음조가 더욱 높고 높낮이 기복이 아주 큰 편에 속한다. 이러한 상황은 노래를 부르는 사람의 기본기에 대한 요구를 더욱 높게 만든다. 즉 노래를 부르는 사람은 섬세하고 우아하면서도 기개에 넘치는 표현력을 통하여 영보파 음악의 고전적인 측면을 잘 살려야 하는 것이다.

## 三. 禮門法事로 본 도교음악과 科儀의 조합

도교음악은 도교과제의 아주 중요한 구성부분이다. 아울러 한번의 완전한 法事는 제단의 설치, 符表咒文, 高功의 演禮 및 護法 등 여러 사람들이 호흡을 잘 맞춰야 한다. 영보음악이 과의에서 다른 부분과 어떻게 조화를 이루는 가에 대해 알아보기 위하여, 아래 靈寶派 禮門法事를 구체적인 예로 들어, 도교음악의 法事 참여방식에 대해 알아볼 것이다.

<sup>21</sup> 包藝冰靈寶道教音樂傳承與發展探究.



(영보파 과의)

禮鬥는 도교에서 보편적으로 진행되는 재난을 해소하고, 액운을 막아주는 法事이다. 영보파의 禮鬥法事는 매우 전통적인 禮鬥儀法을 보존하고 있다. 즉 의례에서 鬥姥元君에 예배를 올리는 것이 아니라, 곧바로 경전을 읽고 鬥星을 배례한다. 禮鬥法事에는 禮拜五鬥와 南北二鬥가 있다. 五鬥란 東西南北中五鬥를 말하는데, 예를 들어 禮五鬥란 주 제단에 中鬥를 모시고, 나머지 네 개의 제단에 東西南北諸鬥星君을 모시는 것을 말한다. 본고에서는 南北二鬥에 대한 예배 法事를 구체적으로 살펴볼 것이다.

제단위의 배치를 보면: 주 제단에는 香案을 설치하고, 香爐를 놓고, 아울러 令牌, 淨水杯 및 法器架를 설치해 놓는다. 주 제단 앞에는 米符로 “玉京主照”라는 글자를 써 놓고, 三臺를 설치하고, 등을 석잔 켜 놓고, 왼쪽에는 北鬥燃燈 일곱 잔을 그리고, 오른쪽에는 南鬥燃燈 여섯 잔을 그려 놓는다. 주 제단의 좌우 양쪽에 또 제단 두개를 설치한다. 왼쪽에는 北鬥일곱 明星君의 위패 일곱개를 모셔 놓는데, 每 星君에 대응하는 誥文과 道符를 같이 제단 앞에 놓는다. 오른쪽 제단도 왼쪽과 비슷한데, 거기에는 南鬥牌位와 符文六副를 모셔 놓는다. 두 제단 앞에는 또 南鬥經과 北鬥經을 모셔 놓고, 아울러 촛대와 목탁 하나를 놓는다. 法事를 진행하는 사람으로는 高功 한 명, 副高 두 명, 護法 네 명, 知爐知磬 각 한 명, 司鼓 한 명, 樂師 여러 명이 있다.



(禮鬥 제단)

禮鬥法事に 사용되는 曲牌는 순차적으로 : 小開門、水噴魔宮攝、誥文調、小開門、九鳳破穢、

打偈、獻茶酒、玉皇寶誥曲、禮鬥曲、九重天 및 小過場이 있다. 法事 시작을 알리면, 악대는 먼저 小開門을 연주한다. 香案이 高功 및 여러 도사들을 인솔하여 입장하는데, 순서대로 향을 피운다. 高功이 令牌를 두드리면 음악은 멈춘다. 高功이 높은 소리로 天尊의 號를 부르면, 여러 사람들은 따라 하는데, 이렇게 法事의 正式 시작을 알린다. 이 과정에서는 단지 북만 급하게 두드릴 뿐 다른 악기는 사용하지 않는다. 天尊의 號를 노래한 후, 악대는 水噴魔宮攝을 연주하는데, 이때 여러 도사들은 步虛詞를 같이 부른다. 法事의 진행 과정에서 연주되는 곡은 司鼓가 북을 두드리는 것으로, 새로운 시작을 알린다. 거의 끝날 때가 되면, 또다시 북을 두드리는데, 이 때 여러 악사들은 연주를 멈춘다.

水噴魔宮攝을 진행할 때, 팽과리와 북을 같이 두드리고, 여러 사람들은 같이 唱白을 한다. 이 唱白에서 頌詠하는 것은 다음 과정인 일련의 淨壇을 진행하기 위한 것이다. 淨壇은 誥文調를 부른다. 高功이 향을 피우고 太上檢攝妖氛玉符를 사용하여 請符使蕩穢를 시작한다. 誥文과 道符를 태운 후, 高功 외 나머지 도사들은 兩班으로 나뉘어 서서 開工護法을 한다. 이 때 악대는 小開門을 연주한다. 小開門은 가사가 없다. 연주가 진행될 때, 高功은 壇場의 結界와 勅水 등 일련의 의례 동작을 진행한다. 그리고 음악은 갑자기 멈추면서, 북 팽과리가 급하게 울린다. 高功은 變身을 한 후<sup>22</sup>, 步罡、噴水、書諱를 행한다. 그 다음 高功은 다시 天尊의 號를 부르고, 兩班의 여러 도사들은 자신의 위치로 복귀한다. 그리고 나면, 악대는 九鳳破穢를 연주한다. 이 때 高功은 副高를 데리고 제단의 주변을 灑淨한다. 水噴魔宮攝 이후로부터 九鳳破穢의 灑淨까지, 전체 과정의 목적은 蕩穢淨壇이다.

九鳳破穢를 한 후, 高功은 다시 높은 소리로 天尊의 號를 부른다. 그 다음 打偈을 연주한다. 法事의 여러 단계에서 부르는 天尊의 號는 다르다. 예를 들어 淨壇을 할 때에는 보통 常清常靜天尊 혹은 除塵蕩穢天尊의 호를 부르고, 祈福類의 法事を 진행할 때에는 燈光普照天尊의 호를 부른다. 打偈의 贊頌은 그 이후에 진행하는 請神과정의 준비단계이다. 請神은 곧바로 높은 음을 사용하는데, 이 때 목탁과 북을 두드리며 반주하고, 다른 악기는 사용하지 않는다.

請神을 한 다음에는 獻茶酒와 함께 唱白을 진행한다. 이렇게 하여 그 이후의 送驛文을 이끌어 내는 것이다. 驛文이란 法事에서 天庭에 보내야 할 牒文을 말한다. 즉 이번 法事を 진행하는 목적을 설명하는 것으로, 대부분은 북을 기원하고 액운을 막아 달라고 하는 내용이 담겨있다. 驛文을 念誦할 시에는 악기를 동반하지 않는다. 高功 혹은 護法이 일정한 음조로 읽는데, 목소리는 유유하면서도 부드럽다. 이런 종류의 念白 목소리는 보통 자유로운데, 읽는 사람은 문장의 길이에 따라 단락을 끊을 수 있다. 대체적으로 기본적인 운율을 맞추면 된다. 牒文의 念誦이 의미하는 바는, 道教韻腔은 自由多變하다는 것이다.

驛文을 읽은 후 악대는 玉皇誥曲을 연주한다. 이 때 여러 도사들은 玉皇寶誥를 같이 읽는다. 玉皇誥曲의 곡조는 경쾌하고 빨라 리듬감이 있다. 高功은 노래와 함께 旗를 흔들며 驛使더러 驛文을 전하게 한다. 이 과정에서 高功은 두 명의 副高를 데리고 南北二門를 모신 제단 앞으로 간다. 玉

22 道教法術의 一種으로 ‘化神’으로도 불린다.

皇誥를 마치면, 唱白을 한 후, 두 명의 副高는 각각 南門經과 北門經經文을 읽는다. 이 과정은 道韻이 담긴 목소리로 읽는데, 오직 목탁을 두드려 반주한다.

南北二門經은 諸門君의 명칭을 부를 때 잠깐 정지하고, 악대는 禮門曲을 연주한다. 두 명의 法師는 순서에 따라 門君을 배례한다. 禮門曲의 곡조는 우아하면서도 높고 길게 이어진다. 첫 구절은 “誌心皈命敬禮”이다. 그 다음으로는 먼저 北門第一陽明貪狼星君의 명칭을 부른다. 이 때 法師는 노래와 함께 향을 피우고 배례를 올리는데, 음악은 멈춘다. 이제 平安咒를 念白한다. 그리고 나서 여러 星君에 대응되는 道符 및 誥文을 불태운다. 다음으로는 南門法壇 앞에서 南門第一星君에게 배례를 올린다. 그 다음은 北門壇으로 옮겨 北門第二星君에게 예배를 올리고, 이렇게 순차적으로 순환한다. 이 과정에서 禮門曲과 주문 소리가 계속하여 울려 퍼지는데, 그리하여 의례는 더욱 신비롭고 신성한 색채를 지니게 된다. 이렇게 양쪽 제단에서 南北二門의 모든 星君에 배례를 올린 후, 두 명의 法師는 나머지 門經을 읽는다.

독경이 끝나면 두 명의 法師는 양쪽 제단을 떠나 원래 자리에 돌아간다. 高功과 여러 도사는 일상의 목소리로 平安咒와 化財咒를 같이 읽는다. 이 때 司鼓는 목탁으로 반주를 한다. 주문을 다 읽으면, 九重天을 향해, 高功이 향을 피우고 祖師들에게 감사를 올린다. 그리고 小過場 속에서 여러 사람들은 물러간다.

진행과정을 볼 때, 淨壇에서 請神 및 傳驛碟文; 그리고 禮拜와 送神禮謝까지, 法事는 아주 질서정연하고, 모든 단계는 긴밀하게 잘 연결되어 있다. 아울러 音樂曲牌 사이의 唱白과 高腔도 잘 이어진다. 타격음악은 法事에서 매우 중요한 인솔 작용을 한다. 도교 음악과 과의의 실질적인 관계를 보면, 도교음악은 유연하고 다변화한 곡조로 法事를 위해 뒷받침한다. 서로 다른 곡조는 서로 다른 法事의 진행과 잘 어우러져, 정서와 분위기를 이끌어주는 역할을 하는 것이다. 도교 음악이 갖고 있는 유연함 및 생명력은 科儀法事 속에서 아낌없이 드러난다.

## 결론

현재 전해지는 도교음악은 대부분 과의와 밀접한 동반관계를 맺고 있다. 하지만 새로운 시대를 맞이하여 독특한 특징을 가진 도교음악은 새로운 전파 가능성을 맞이하였다. 도교음악은 종교음악의 한 종류로, 空靈高潔한 문화적 깊이는 사람들에게 마음의 안정을 가져다준다. 우리는 마땅히 이 오래된 음악형태에 대해 적극적인 계승과 개선을 해야 한다. 그렇게 하여 더욱 많은 사람들이, 음악이라는 문화적 기호를 통해 이 아름다운 전통문화를 느낄 수 있게 하는 것이다. 즉 우리는 더욱 많은 사람들이 전통예술에 관심을 가지고, 근원을 탐구하도록 잘 이끌어줘야 한다.

論文譯者: 金海龍(韓國·大巡宗教文化研究所研究員)

# 靈宝道教音楽とその科儀的応用の組み合わせ

李紹華

中国道教協会副秘書長、江西道教協会会長

## はじめに

道教音楽は生きた道教文化の無形文化遺産であり、道教儀礼の重要な一部である。道教音楽の輪郭の鮮やかさと曖昧さは道教の神仙世界をより具体的なものにし、信者の敬虔な心をより儀式的なものにし、道教と人々の心の共鳴と共振を効果的に高める。本稿の目的は、靈宝道教音楽とその儀式と実践への応用について探求することである。

## 一、 道教音楽の発展と流転

中国道教は二千年以上の創造と発展を経験し、歴史の異なる時代において、その社会的存在の形態は大きく異なり、哲学的思考も異なった時期に変化と発展をした。それ故に、道教音楽は時代によって異なる表現方法を持った。個人的な修養の朗詠から教団の賛美、宮殿の儀式の壮麗さから一般家庭に飛び込む真心まで。道教音楽は常に発展、融合して現在の形となり私達の面前にある。

### (一) 道教音楽の始まり：歌碧落空歌と歩虚の声

道教音楽は道教の経典を歌い、唱えることから始まった。声による表現は、初期には道教の経典を現す重要な方法であっただけでなく、人々が道教の信仰を伝え、永続させるための重要な媒体でもあった。道教の経典によると、道教の経典はもともと自然の虚空にて凝縮されたもので、雲篆天書と呼ばれ、その文は読むのが難しく、秘密にされていた。道教の経典はしばしば文字なしで説かれ、初期の道教の教えでは、言葉よりも声による歌が重要な役割を果たした。

道教の最も重要な経典の一つである『度人経』<sup>1</sup>には、靈宝天尊が元師天尊から経典を授かったことが記されている。「昔于始青天中，碧落空歌大浮黎土，受元始度人無量上品」の「碧落空歌」という美しい描写は、人々の神仙の領域に対する果てしない浪漫的想像を生み出した。

李少偉は『度人経四註』<sup>2</sup>の中で、碧螺公の歌を「碧霞羅絡，靈奏神風，紫字鳴林，自成歌詠。」<sup>3</sup>と説明している。彼はまた、『靈書』を引用し、大浮黎国には「青林之樹，樹葉併有自然紫書。風

<sup>1</sup> 正式名称は『太上洞玄靈宝無量度人上品妙経』、或いは『元始無量度人上品妙経』、略して『度人経』となる。

<sup>2</sup> 正式名称は『元始無量度人上品妙経四注』

<sup>3</sup> 陳景元：『元始無量度人上品妙経四註』，『道藏』第2冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0189b頁

吹樹，音聲皆作洞章燦爛，朗徹太空，故曰碧落空歌也。」<sup>4</sup>と述べている。道教の経典は三洞<sup>5</sup>に分かれており、洞章は道教経典の代名詞である。この説明によれば、大浮黎国の碧落空歌の歌は道教経典の歌であるはずだ。

薛济照の『元始無量度人上品妙経注解』にも、空歌について次のような説明がある。「歌者，洞章之曲。侍晨一嘯，音成洞章，故曰空歌也。…知此空歌，可升為飛天之賓，永保劫運。」<sup>6</sup>この歌が紫書玉字から作られたものであろうと、侍晨の口笛から作られたものであろうと、この洞章の歌を聞くことができるということは、すでに道教の経典を聞いたということであり、仙を修め、道士になることができるということであり、碧落空歌は経典の伝授と関係があると見ることができる。

歌という言葉は『説文・系伝』の中でこう説明されている。「歌者，長引其声以誦之也。」<sup>7</sup>つまり、歌はほとんどが単語やフレーズの詠唱である。おそらく『度人経』の「碧落空歌」は、元始天尊が洞経を語る音の広大さ、幽玄さを反映した描写であり、それに対する賞賛なのだろう。



山西の永樂宮にある朝園図には、元始天尊を拝する神々が描かれている。

経の意味を伝えるために音楽的な歌を用いることは、古代の靈宝経では非常に一般的である。『升玄歩虚章』<sup>8</sup>もまた古代靈宝経の一つであり、その詩句のほとんどは五字詩で、包括歩虚吟、経讚、真人の言葉、祝呪など、神尊の徳と修行の喜びを賛美する韻文である。高真仙人たちが毎月三回玉京山を訪れ、玄台の七宝を囲んで空洞歌を詠んだという記録がある。「是時諸天奏樂，百千万妓，雲璈朗徹，真妃齊唱而激節，仙童凜顔而清歌…太上震響法鼓，延賓瓊堂，安坐蓮花，講道靜真，清詠洞経，敷积玄文，遠味希夷，喜働群仙。」<sup>9</sup>、それは、すべての仙人が法を聞き、一斉に朗読する道

<sup>4</sup> 陳景元：『元始無量度人上品妙経四註』，『道藏』第2册，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0189b頁

<sup>5</sup> 三洞者，洞言通也。通玄達妙，其統有三，故云三洞：第一、洞真；第二、洞玄；第三洞神。乃三景之玄旨、八會之靈章。（宋）張君房撰：『雲笈七籤』卷之六，『四部丛刊』景正統道藏本，00150頁

<sup>6</sup> 薛季昭：『元始無量度人上品妙経註解』，『道藏』第2册，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0465c頁

<sup>7</sup> 『説文解字繫傳』卷第十六，『四部丛刊』古堂景宋鈔本卷三〇至四〇景古里瞿氏鐵琴銅劍樓藏宋刊本，00349頁

<sup>8</sup> 『洞玄靈宝玉京山歩虚経』又の名を『升玄歩虚章』。撰人不詳、東晋の頃か。

<sup>9</sup> 『洞玄靈寶玉京山歩虚経』，『道藏』第34册，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0625b頁



章の壮大な場面である。「衆仙誦洞經，太上唱清誦」<sup>10</sup>、「飛竜躑躅鳴，神鳳応節吟」<sup>11</sup>、このような龍が鳴き、鳳凰が唱え、仙人遥に歌う光景は、神聖な法伝巡礼を構成し、道教經典の授与の厳粛さと神聖さを際立たせている。道教の僧侶たちは、神々が巡回するときに唱える詠唱を模倣したと言われ、こうして歩虚の音楽と詞が生まれた。時代を経て、その言葉は文人たちによって洗練され、次第に詩の形式へと進化していった。これらの言葉や音楽の一部は、今日でも廟の祭壇で活躍し、僧侶たちによって代々歌い続けられている。

碧落空歌と歩虚之声經典の記録からではあるが、その瑰麗な記録や想像は、現実世界の反映でもあり、人々の道に対する尊敬と賛美を反映している。

## (二) 儀礼・音楽制度下の齋醮と祝典奉曲

「詩言志，歌詠言」。音楽は古来より人間の感情と共鳴してきた。『道德真經集義』には、「凡音之起，由人心生也」<sup>12</sup>とある。また、「楽者，音之所由生也，其本在人心而感于物也。」<sup>13</sup>とも言われている。これは、音楽と喜怒哀楽といった人間の心のさまざまな官能的感情の間に密接な関係があることを示している。このように、古人は音楽が人々の行動や根底にある感情を導くことができると信じていた。優雅な音楽は、人々を優雅さと正義に導くことができ、一方、邪悪な音楽は人々の行動や感情に悪影響を与える。こう理解した上で音楽と儀礼は中国の伝統の中で共に生まれた。彼らは音楽儀式を形成し、人々を教化した。古人は音楽の調和と秩序を利用して、社会の秩序と規範を導いた。そして声の調和を通して、人々の心を陶冶し、慣習を変革し、民を治めるするという目的の達成をしようとした。

道教音楽には、伝統的な儀式や音楽体系を模倣した創作もある。『老君音誦誡經』は、北魏の寇謙之が天子道を改革した際に、太上老君によって伝承されたものである。<sup>14</sup>その中に、音楽暗誦の実践形式が明記されている。「道官篆生初受戒律之時，向誡經八拜，正立誡前。若師若友，執絃作八胤樂音誦」<sup>15</sup>。「八胤樂」とは一種の節回しのことで、「八拜」の儀式に合わせて、同じ歌の言葉を変えて八回歌うことである。新しい道教を広めるために、寇謙之は儒教の儀式や儀礼を参考にし、宮廷の祭祀音楽の構造を模倣した道教の神韻音楽を創作したことがわかる。<sup>16</sup>

歴史の中で、道教が発展するにつれ、道教音楽はより豊かで多彩になった。唐の時代、高宗は宮中の楽師に道教の曲を作るよう命じ、玄宗は道教の道士や大臣に道教の曲を献上するよう命じ、自ら道教の曲を研究・制作し、太清宮の齋醮で演奏した。五代時代には、杜光庭は「道門科範大全集」を編纂し、同郷の齋醮をより標準化した。北宋時代には『金篆靈寶道場儀範』<sup>17</sup>が刊行され、その中に

<sup>10</sup> 『洞玄靈寶玉京山歩虚經』、『道藏』第34冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0626c頁

<sup>11</sup> 『洞玄靈寶玉京山歩虚經』、『道藏』第34冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0626b頁

<sup>12</sup> 劉惟永：『道德真經集義(二)』、『道藏』第14冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0137a頁

<sup>13</sup> 劉惟永：『道德真經集義(二)』、『道藏』第14冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0137a頁

<sup>14</sup> 唐怡「道教戒律研究」[M]．2008，第31頁

<sup>15</sup> 寇謙之：『老君音誦誡經』、『道藏』第18冊，文物出版社、上海書店、天津古籍出版社，1988年，0210c頁

<sup>16</sup> 道教大辭典[M]．1994 第165頁

<sup>17</sup> “大觀二年三月，頒金籙靈寶道場儀範于天下” [明] 馮琦原：『宋史紀事本末』，台北：台灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本，第0353冊，0323a頁

『玉音法事』<sup>18</sup>が収録され、齋醮で歌われる賛美の歌詞と音色が記録された。明の初代皇帝朱棣は、工尺譜で記譜した『大明玄教樂章』を作った。<sup>19</sup>隋・唐代から清代にかけて道教音楽は各々で発展してきたが、公的な齋醮は礼部の管轄であり、宮廷儀礼音楽の範囲から切り離すことができないため、主に王宮の齋醮や国家的な儀式で使われるようになった。このような状況の下で、道教音楽と儀礼規範は絶えず改良されていった。しかし、歴史の発展と社会の変化の下で、道教音楽は祭祀音楽制度下の宮廷音楽の形で継承されるとは限らなかった。

### (三) 廟から民俗へ、その伝播と変容

仙人の神秘的な世界や寺院の厳粛な儀式はさておいて、道教そのものは民間伝承から始まり、常に民間伝承の中で活動してきた。道教音楽に関しては、歴史書の壮大な物語はさておき、道教音楽は常に信者の口で歌われ、道教の信仰を養う巨大な凝集力として、古代の道教に新たな活力と生命力を与えてきた。

宮廷と民衆の道教音楽は、いつの時代にも交流と交融があり、宋と元の時代には、経済の発展と政治の混乱に伴い、各社会階層の文化的相互作用が特に緊密化した。一方、北宋の農業生産の発展、商業と手工業の進展は、市民階級の発展と繁栄をもたらし、民衆の芸術文化に対する追求の向上は、この時代に多様な音楽形式を出現させ、異なる文化思想のさらなる統合と交渉をもたらした。一方、宋の時代には絶え間ない戦争があり、南宋では帝国の力が次第に弱まり、地方勢力が拡大したことが政治的分裂と混乱に拍車をかけた。政情不安は宮廷技芸の流出を招き、国家のあり方を憂慮する民衆はあらゆる思想のさらなる活性化を促し、文化の相補的な発展と革新を促した。一般に、道教の儀式は宋元時代に変容し、さまざまな文化や思想が取り入れられ、道教音楽は宮廷から民衆の世界へと融合・移行したと考えられている。

道教音楽は宮廷音楽を受け継いで発展し、民族音楽の素養を吸収して独自の型を形成してきた。歴史の浮き沈みとともに、現存する道教音楽の大部分は民間音楽の形で保存され、民間儀式や式典で実用的に使われ、信者の祭祖打醮や紅白の祝いなどの民間伝承の儀礼に提供し、人々の実際の生活の中で使われた。

## 二、靈宝派道教音楽とその儀礼的实践

靈宝派の道教音楽は典型的な道教儀礼音楽で、古代の宮廷音楽、文人音楽、民間民謡の特徴を兼ね備えている。靈宝道教音楽は宋代に始まり、その音楽様式は独特で、南方歌劇や弋陽腔の特徴を持ち、江南絹竹や東北贛劇甘歌劇の俊美、清澈、秀麗な趣がある。2017年、靈宝派の道教音楽「靈宝正韻」は江西省無形文化遺産に登録された。

靈宝派は道教の最も重要な宗派の一つで、江西省の閻皂山を本山とし、靈宝経をはじめとする道

<sup>18</sup> 蒲亨強「道書存見音楽資料研究」[M]. 2016 第94頁

<sup>19</sup> 向陽鳴編著、明孝陵「礼儀卷」[M]. 2008 第68頁

教の經典と教学体系を受け継いでいる。靈宝派は歴史上の三大符篆派の一つとして、広く流布し、深い影響を及ぼしている。道教儀礼の面では、靈宝派は齋醮儀礼の構築に大きく貢献し、教学界では「天下科儀出靈宝」と讃えられている。道教音楽は道教の祭壇に奉仕する「活きた」音楽であり、祭儀とのつながりは密接で切り離せない。

### (一) 靈宝道教音楽の演奏形式

靈宝派の道家音楽は主に曲牌聯綴体で構成され、曲牌を基本的な構成単位とし、異なる曲牌を組み合わせて一組の法事を構成する。

よく使われ曲牌は、様々な法事の実際の需要に合わせるため、様々な方法で並べ替え、異なる内容として使うことができる。

例えば、靈宝派の濟鍊法事は約2時間半に及ぶが、実際の法事で使用される曲牌は7曲しかなく、ほとんどの時間は奏者が打楽器で高僧を先導して、本文の読誦と歌唱を完成させるか、太鼓奏者と連携して対応する儀式動作を完成させることに費やされる。申文発奏法事の所要時間は靈宝濟鍊と似ていて、9曲であるが、法事全体は異なった容に合わせて17回曲を組む必要があり、靈宝濟鍊より音楽過程が複雑である。一部の大きな行事、例えば朝科、太平清醮、伝度儀などは複数の儀式から構成され、その中には宿啓、請水、浄壇结界、大咒などの別の儀式が含まれることもある。

曲牌の演奏は主に管弦と撥弦によって行われ、一般的には伝統的な民族楽器、主に笛、二胡、琵琶、洋琴、笙、阮、箏などを用いる。道教音楽の楽譜は伝統的に工尺法で記譜されていたが、現在ではそのほとんどが簡譜として記録されており、適応性の面において、いくつかの現代楽器を伝統的な道教音楽に応用することが可能になり、より表現力が豊かになった。



江西閻皂山の道楽演奏と彩排

打楽器は道教音楽の演奏において非常に重要な位置を占めている。一般的に使用される楽器は、太鼓、銅鑼、シンバル、鈴、板、木魚、磬などである。実際の演奏では、これらの楽器は近く的位置に固定され、司鼓の道長が使用する。司鼓はその名の通り、主に太鼓の演奏を担当するが、実際には司鼓は道教音楽の全体的な指揮者であり、上記の様々な打楽器を使って儀式のリズムを導き、歌の演奏を指示し、さらには高功の読誦に応える必要があり、儀式の流れを熟知し、道教芸術に精通した道

士のみがこの役割を担うことができた。道教音楽の打楽器のリズムは普通、銅鑼と太鼓の形で記録伝承され、初心者は先ず銅鑼と太鼓の異なるリズムを暗記し、打楽器の基本を練習し、法事で実習を行い、長い時間をかけて習熟していく必要がある。

## (二) 常用される曲とその応用

靈宝道教音楽には 30 種類以上の現存曲があり、そのうち最もよく使われるのは十数曲である。それには、小開門、小過場、朝天子、啓師調、誥文調、三清曲、打偈、献茶酒、宝篆修真範、水喫魔宮撰、九鳳破穢曲、九重天などが含まれる。靈宝道教の音楽は、曲の多くに名前がなく、ただ対応する唱腔と道韻だけだったが、使用する過程で、そのしきたりや作法が徐々に曲牌となっていく。

小開門、小過場、朝天子は一般的に儀式音楽として使われ、法事の開閉や儀式の歩行を導く。この 3 曲は民俗劇でもよく使われるが、内容は道教音楽とは異なる。

小開門は一般的に法事の開幕に使われ、高功の入場と三進香礼拝で演奏される。その旋律は軽快で、飛び跳ね、リズムカルで、人々を佳境へと引き込み、祭壇の威厳の中へと至る。この小開門は、曲間の間奏曲として使われることもあり、比較的激しい太鼓のビートの間の気休めとして使われる。

小過場は一般に儀式の最後に使われ、儀式の成功と衆仙の喜びを反映する。メロディーは明るくリズムカルで、太鼓や他の楽器に合わせてシンバルがビートを奏でる。小過場は、献香と観客の退場へとつながる。曲の転換を兼ねることもある。

朝天子は、極めて儀式的な場面でよく見られ、長い音色と長くゆっくりとしたリズムを持ち、非常に力強い。法事において儀式的な開会、師を招く時、あるいは儀礼の供え物をするためによく使われる。

「祈師調」の使用は比較的固定されている。祈師調は、師の伝授を告げたり、法事の際に祖先を祭壇に招いたりするのに使われる。演奏の過程で、この曲は繰り返し歌われるが、その音色は非常に特徴的で、人を惹きつける。例えば、祈師調の最初の一句は「修斎行道，祖師三天化主、玄中大法師，降臨醮所」である。その中で、「修斎」は高功が一人で歌い、続いて「行道」は全員が声を合わせて歌う。この 2 つのフレーズは短く、言葉と言葉の間に長い拍があり、最初は抑えられ、次に高くなり、声の高さは徐々に上がっていく。その直後の師を招く具体的な内容である「祖師三天化主、玄中大法師」は、再び高功一人で歌うが、小節ごとに師への祈りの内容が全過程で異なるため、文中の語数は一様ではなく、独唱のこの部分は一般に一定のリズムに従って歌い、歌の各段階は木魚と板のリズムで補い、楽器演奏は基本的に中断されている。高功が歌の終盤にさしかかり、「大法師」あるいはそれに類する実在の人物の言葉が書き込まれると、道教の信徒たちは再び一斉に応え始め、音楽は復活し、リズムは突然立ち上がり、前段の最後にあった「降臨醮所」の韻と滑らかにつながる。祈師の長いリズムは祈りの内容と調和し、道場をより感染力のあるものになっている。

誥文調は符を焼くときや、占星術のおみくじを引くときに主に歌われ、誥命によっては 4~5 語の詠唱を伴うこともある。一度の儀式で多くの符を納めることがあるため、儀式では祈願の曲が多く使われる。莊嚴で幽玄な雰囲気、悠々としたゆったりとした曲調である。



霊宝儀礼で使用される道教の牌と誥文

三清曲は「三清の礼」とも呼ばれ、三清大羅三宝天尊を讃える歌である。実際の法事によっては、歌詞を変えて慈悲三玄尊など他の天神を歌うこともある。三清曲はとても長いメロディーで、その曲調には遠くから近くへと続く独特の韻の趣がある。

打偈は一種の賛歌で、大道や仙人の世界を賛美する形で歌われる。通常、浄壇の後に設置され、言葉は7句の形で歌われ、各句の最初の2つの言葉を高功が歌い、続いて道家の信徒が合唱し、比較的速いテンポで、歌の各句に同じ旋律が使われ、何度も繰り返される。

献茶酒は、打偈の演奏後によく用いられ、神々に茶と酒を捧げ、祈りを捧げる行為が詠唱され、歌詞は通常数行しかなく、言葉の内容は対を成していない。献茶酒は詩の朗読に似ているが、長い末尾の拍を伴うことがあるが、多くの場合、長く引き延ばされた歌詞が添えられ、歌の最後に、声のトーンが突然上がり、これによってメロディー全体が盛り上がったり下がったりする。献茶酒では五句の讃歌が添えられることがあるが、これは儀式の最初に歌われる。

宝篆修真範、水喫魔宮撰、九鳳破穢曲はいずれもサビの1行目をそのまま曲名にしている。宝篆修真範、水喫魔宮撰の原文は、いずれも宋徽宗による歩虚の詞である。その曲の内容は、仙道への頌歌であり、天下を祈願するものである。実際の演奏では、この2曲は式典のオープニングで使われ、内容も直接、五言歩虚の詞が多い。比較的、宝篆修真範の曲調はずっとゆっくりりで、音調が高く、拍が長い。一方、水喫魔宮撰の低音部はより控えめだが、テンポは前者に比べて速い。

九鳳破穢曲の曲名は、『道法會元』に記されている破穢罡咒に由来する。<sup>20</sup>主に祭壇の穢れを祓う時に使われ、現在では八大神咒の浄天地神咒を用いて歌うのが一般的である。その曲調は音程が大きく変動し、まず高功によって歌われ、次に道家の信徒が神咒に呼応して歌う。実際の歌唱では、音程は連続的に高くなり、荘厳な響きとなる。

九重天は通常、儀式が終わる前に歌われ、神明の功德に感謝したり、罪障消滅や平和の恵みを祈ったりする七字の韻文とともに歌われる。九重天はまた、開幕の神招きの曲としても使われ、「礼請某某尊」というフレーズが繰り返して歌われ、この曲は、さまざまな長さの詠唱とともに神々を招く際に使用することができ、必ずしも対になっている必要はない。九重天の旋律は陽気で生き生きとしており、その雰囲気には靈巧の意が感じられる。

<sup>20</sup> [明] 『道法會元』, 『道藏』第30冊, 文物出版社、上海書店、天津古籍出版社, 1988年, 0002b頁

### (三) 音楽の特徴

靈宝道教音楽の基本要素は、音律、音程、音階、列、音域など豊かな内容を持っている。旋律の特徴は音楽の形式によって異なる。楽曲は主に伝統的な五音音階と六音音階を採用し、特殊な上下の列を持ち、曲全体は美しく滑らかで、メロディアスで、繊細かつ優雅であり、途中に六度から七度の跳躍があるため、楽曲全体のリズムは変化に富み、様々な長さの文章の内容に適応している。<sup>21</sup>

靈宝道楽は非常に柔軟で、音楽自体は通常長くないが、各曲を小節に分けて繰り返し演奏することができるため、節会儀礼の実践において、銅鑼の動きや儀礼の進行に応じて演奏の長さを自由に調整することができる。靈宝道楽の独特な旋律と柔軟な特徴があるからこそ、法事の祭壇の様々なニーズに合わせて、自由に異なる内容に組み合わせることができるのである。

十方韻や他の地方の道教のリズムと比べると、靈宝道の韻は高音で歌われ、高音と低音の細部がより細かくなっている。そのため、歌い手の基本的な技術が試され、古風で素朴な味わいの靈宝道韻を歌うためには、音程の細部をよく把握し、十分な息継ぎをする必要がある。

## 三、儀式と礼斗法事から見る道教音楽と儀式の連携

道教の音楽は道教の儀式の重要な一部である。さらに、道教の完全な儀式には、祭壇の布建、符表咒文、高功の演礼、護法などが含まれる。靈宝の儀式における道教音楽の具体的な応用と実践を探るため、礼斗法事の儀式を例にとり、道教音楽が儀式にどのように関わっているかを見てみたい。



靈宝科儀

礼斗は道教の一般的な儀式で、加護を祈り、災難を除き、災いを和らげる。靈宝派の儀式は伝統的な儀式を守っている。靈宝宗では、斗姥元君を祀る代わりに直接祭壇を設けて経典を読誦し、斗星を崇拝する。法事には、五斗、または南北の二斗がある。五斗とは東、西、南、北、中央のことであり、五斗を拝む場合は、中央の斗を主祭壇として拝むことになる。別の4つの祭壇は東西南北の星を

<sup>21</sup> 包芸冰「靈宝道教音楽传承与发展探究」

祀るために設けられる。ここでは、南北二斗の礼拝を例にとる。

祭壇の配置では、主祭壇は香案を設置し、香炉、令牌、浄水杯を置き、法器の棚を配置する。主祭壇の前に「玉京主照」の文字を描き、3つの台、3つの灯を設置し、左は北斗を7つの灯りで描き、右は南斗を6つの灯りで描く。主祭壇の左と右は二つの祭壇を設け、左は北斗七星の7つの位牌、それぞれの星を祀るのに対応し、祭壇の前に誥文と道符を貼った四角い箱がある。右と左の祭壇は同様に、南斗の位牌と文字を6つ並べる。二つの祭壇の前には、それぞれ南道経と北道経が置かれ、いくつかの線香と木魚が置かれている。高功德者一人、副高功德者二人、護法者四人、知炉と知磬を各一人、太鼓を担当する者一人、楽人数人。



礼斗壇場

儀式で使われる順は、小開門、水喫魔宮摂、誥文調、小開門、九鳳破穢、打偈、献茶酒、玉皇宝誥曲、礼斗曲、九重天、小過場となる。儀式が始まる。音楽隊はまず小開門を演奏する。香案が高功と道士たちを先導して中に入る。三進線卒の後、高功が合図として鼓を打つ。音楽が止まる。

高功が高らかに天尊の名を宣言する。すべての声がそれに応える。これが正式な儀式の始まりであり、この詠唱の段階では、太鼓の連続した速い音だけを伴う。他の楽器は一切使わない。天尊を讃え唱えた後、楽隊が水喫魔宮摂を演奏し始め、道家の信徒たちが一斉に歩虚詞を歌う。儀式中に演奏される音楽の各部ごとに、楽隊は司鼓の太鼓とともに鐘を鳴らして演奏開始を促し、儀式の終わり近くには太鼓を激しく叩いてすべての楽器の停止を促す。

水喫魔宮摂の後、銅鑼と太鼓が鳴り響き、人々が歌う。この詠唱は一連の浄壇の行程を続けるために用いられている。浄壇は、誓いの言葉の調子で行われる。高功は線香を捧げ、太上檢摂に妖雰玉符を納め、符に穢れを取り除いてもらう。お香を焚いた後、符を焚き、高功を除く道教信徒は二手に分かれて開工誤法をする。楽隊は小開門を演奏する。小開門に詠唱はない。小開門の演奏中に、高功は祭壇や勅水など一連の儀式的な動作を済ませる。その後、音楽が突然止まり、銅鑼と太鼓が鳴り始める。声が早くなる。そして高功は神に変身し<sup>22</sup>、歩罡、喫水、書諱を行う。そして高功が天尊の名を宣言する。2組の道士はそれぞれの位置に戻る。その後、楽隊が穢れを断ち切るために九鳳破穢を演奏する。高功は副高を率いて祭壇の周囲に清浄を撒き散らす。水喫魔宮摂の後から唱白が九鳳破穢

<sup>22</sup> 道教法術の一種。「化神」とも呼ばれる。

の灑浄が穢れを断ち切るために撒かれるまで歌われ、全ての過程により、祭壇の穢れは清められる。

九鳳破穢の後、高功は再び高い声で天尊を宣言し、打偈を演奏し始める。儀式のさまざまな部分で、異なる天の榮譽が宣言される。例えば、祭壇を清める時、天尊は普通「常清常静天尊」または「除塵蕩穢天尊」と倡える。祝福の儀式では、通常、「灯光普照天尊」と倡える。打偈の詠唱は、神を呼び出すための準備であり、神への呼びかけは、木魚と太鼓の拍子だけで、高くゆっくりとした声で直接唱えられる。他の楽器の音は使わない。

神を招いた後、茶と酒が供される。そして白唱を歌い、続いて驛文を送る。これは儀式の要求と目的を神々に知らせる為に天へと送る必要がある磔文で、多くは加持と救済の祈りである。驛文の朗読には楽器は伴わない。高功あるいは護法の者が一定のリズムで唱える。音色は長く柔らかい。この種の朗読の調子は一般に自由である。朗読者は文の長さに応じて文を区切ることができる。リズムが概ね儀式に沿ったものであればよい。この磔文の朗読は道教の韻律の自由さを反映している。

驛文の朗読が終わると、楽隊が玉皇誥曲を演奏し、道民が玉皇宝誥を朗読する。玉皇誥曲の曲は軽快でリズムカルだ。同時に、高功は歌を歌い、旗を使って驛使に驛文を伝えるよう命じる。高功が二人の副官を率いて、北と南を祀る祭壇の前の祭壇に向かうのもこの時である。玉皇は誥止を行う命じ、二人の副官に、それぞれ南斗と北斗の経を唱えさせる。経文も道教の韻を踏んで、木魚の拍子だけで補うリズムカルなアクセントで唱えられる。

北経と南経は道順の名前が唱えられると一時停止し、楽隊が礼斗曲を演奏する。その後、二人の法師が順番に斗君を拝礼する。曲調は長く美しく、音程は高めである。曲の最初の行は、「志心皈命敬礼」という言葉で始まる。そして、北斗七星の一番星陽明貪狼の称号が最初に唱えられる。法師が礼頌すると同時に、拈香礼拝、頌畢、楽声は止み、平安呪を唱え、対応する星君主のために香を焚き、対応する星君の牌位、道符、誥文を燃やす。その後、南道法壇は南斗の最初の星君を拝み始め、北斗の祭壇に回り、北斗の第二の星君を礼拝する。といった具合だ。礼斗曲と呪祝声が次々と繰り返され、祭壇は神秘的で神聖なものとなっていく。法壇の両側は、北斗と南斗のそれぞれの星君を礼拝した後、2人の法師は、斗経の残りの部分を唱える。

経を唱えた後、二人の法師は祭壇の両側から離れ、元の位置に戻り、高功と道士信徒は白話で平安呪と化財呪を唱え、太鼓奏者は木魚と太鼓の拍でリズムを補う。呪祝の後、九重天を演奏し、高功が香を捧げて祖師に感謝し、小過場の中、退場する。

過程から見ると、浄壇から、神々への呼びかけと磔文の受け渡し、礼拝と神々への感謝と送りに至るまで、法事の内的論理は明確で、各段階は密接につながっている。音楽は詠唱と高い節回しの形で演奏される。打楽器は儀式において重要な主導的役割を果たす。道教音楽と儀礼の実際的な組み合わせから見ると、道教音楽の柔軟な曲調と多様なリズムは儀礼の実際の奉仕のためであり、儀礼の過程によって異なる曲調を使い、叙情的な効果を得たり、雰囲気を整えたりする。道教音楽の精神性と活気は儀式に十分に反映されている。

## 結語



現在、伝えられている道教音楽のほとんどは、現存する儀式に付随するものである。新しい時代には、独自の個性を持つ優れた音楽が広く普及する可能性が高まっている。一種の宗教音楽として、道教音楽は幽玄で高貴な文化的意味合いを持ち、人々に心の安らぎをもたらすことができる。私たちは古代の道教音楽を積極的に継承し、革新する 0111024012358498

ことで、この独特な文化的象徴が伝統的な美とより共鳴し、人々を中国の伝統芸術の探求と追跡に導くことができるようするべきであろう。

論文翻訳： 小野田亮, 延辺大学 2019 級博士研究生



# 醴泉龙门寺木刻阿弥陀佛如来说法像的《周易》卦象分析

刘根子

东国大学·客座教授

## I. 序論

醴泉龙门寺是大韩佛教曹溪宗第8教区直指寺的末寺(指本寺之下属的小寺),位于庆北醴泉郡龙门面龙门山。据记载,该寺由统一新罗时代的僧侣杜云修建,936年奉高丽太祖的敕令重建,1165年在僧侣祖膺的主持下再次重建。1171年(明宗元年)该寺曾保管太子的胎盘,后更名为“昌期寺”。朝鲜王朝前期该寺也和王室建立了紧密的联系。1457年(世祖三年)世祖曾降旨免除龙门寺的杂役,1478年(成宗九年)龙门寺为成宗的继妃废妃尹氏(1445-1482)设立了胎室。<sup>1</sup>

朝鲜王朝后期龙门寺变成了宣祖的妃嫔仁嫔金氏(1555-1613)的愿堂<sup>2</sup>。1683年(肃宗九年)为供奉龙门寺木刻阿弥陀如来说法像(以下简称“木刻说法像”)和木刻阿弥陀三尊像而修建了金堂,次年(1684,肃宗十年)又修建了铜锣殿。17世纪后半期龙门寺新建祝寿殿,这是因为自高丽后期重修以来,龙门寺一直发挥着王室胎室和王室愿堂的作用<sup>3</sup>。1783年(正祖七年)龙门寺内又设立了正祖和懿嫔成氏所生的文孝世子(1782-1786)的胎室<sup>4</sup>,龙门寺境内现存有《阿只氏胎室碑》。<sup>5</sup>

总之,自朝鲜王朝前期之始,龙门寺便与王室有了诸多牵扯,龙门寺内还供有雕刻于朝鲜王朝前期的“木刻阿弥陀如来坐像”(1515年),以及推测造于1684年(肃宗十年)的“木刻地藏三尊像”与冥府殿尊像。除此以外,应真殿释迦三尊像与十六罗汉像也应该造于朝鲜王朝前期。

醴泉龙门寺大藏殿佛坛上供奉着主佛木刻阿弥陀如来三尊像,背后则雕刻着阿弥陀如来的说法场面,即阿弥陀佛会和往生极乐的九品。据墨书记录可知,建成当时,这些佛像被称为“后佛木帧大弥陀会”。17世纪醴泉龙门寺木刻法像将说法与往生结合了起来,体现了人们往生极乐的迫切愿望。<sup>6</sup>另外,有学者推测,朝鲜王朝时期曾一度非常流行《观无量寿经》,龙门

<sup>1</sup> 过去,龙门寺内的“废妃尹氏胎室碑”一直被误认为是“昭宪王后胎室碑”(龙门寺圣宝博物馆,《龙门寺》,2006,pp36-37)。但是,这种看法将“昭宪王后胎室碑”与“废妃尹氏胎室碑”混作了一谈,故而在本文中,笔者将之前“昭宪王后胎室碑”的说法修改为“废妃尹氏胎室碑”。洪成益在论文里也曾指出该错误。(《有关朝鲜王朝前期王妃加封胎室的研究》,《史学研究》117,2015,pp.289-291。)

<sup>2</sup> 龙门寺圣宝博物馆,前揭书,p.34。

<sup>3</sup> 郑炳三,《醴泉名刹龙门寺的历史》,《龙门寺》(龙门寺圣宝博物馆,2006),p.306。

<sup>4</sup> 龙门寺圣宝博物馆,《龙门寺记》,《龙门寺》,2006,p.34。金智荣,《18世纪后期正祖时代“元子”的诞生与胎室的修建》,《藏书阁》35(韩国学中央研究院,2016),pp.106-143)

<sup>5</sup> 文化遗产厅、财团法人佛教文化遗产研究所,《韩国寺庙文化遗产—全国寺庙文化遗产统计调查,庆尚北道II》2,2008,p.257。

<sup>6</sup> 就系统分析朝鲜王朝后期木刻帧九品往生图的主题来说,刘玛丽的论文备受瞩目(刘玛丽,《朝鲜后期木帧中出现的极乐九品研究》,《讲座美术史》28,2007,pp.153-175)。

寺木刻说法像就是该信仰的产物，象征了《观无量寿经》中的十六观九品往生、念佛修行等。<sup>7</sup>

造于17-18世纪的木刻说法像目前现存6座，其中龙门寺木刻说法像和木刻阿弥陀三尊像都雕刻于1684年（肃宗十年，康熙二十三年），现均被指定为国宝。龙门寺木刻说法像和三尊像是同时雕刻、又同时流传至今的作品，这种情况可谓独一无二。从这一点来看，它们对于研究朝鲜王朝后期的佛像具有重要意义。另外，龙门寺木刻说法像本尊阿弥陀佛像的光背和外框上的《周易》卦象，表现出当时该地区儒释道的融合，因此备受关注。

龙门寺和浮石寺（大乘寺木刻帧的原供奉处）所在的醴泉和荣州地区受性理学影响较大，也一度非常流行《普劝念佛文》<sup>8</sup>（其中收录了劝导念佛、强调皈依佛教的佛教歌词）。<sup>9</sup>《念佛普劝文》在醴泉龙门寺（1704年）、永川修道寺（1741年）、大邱华寺（1764年）、陕川海印寺（1776年）等处发行并普及，这些寺院都属于鞭羊系，而鞭羊系则继承了朝鲜王朝后期清虚休静法脉。《念佛普劝文》于1704年首次在醴泉龙门寺由明衍发行，它之所以会在性理学根基深厚的庆尚地区流行，可能与通过念佛表现极乐往生的木刻说法像的制作背景有关。

比龙门寺木刻说法像制作时间更早的庆闻大乘寺木刻说法像于2017年8月升级为国宝。升级的原因是2007年人们在调查中发现，根据木刻法像下坛上的墨书记载，该佛像造于1675年（肃宗元年）<sup>10</sup>。在大乘寺木刻说法像的建造年代确认之前，龙门寺木刻说法像曾被认为是建造年份确切的、最古老的17世纪木刻说法像。虽然在建造年份上龙门寺木刻说法像和三尊像比大乘寺木刻法像晚，但它们较好地维持了建造时的状态，因此意义重大。<sup>11</sup>

醴泉龙门寺木刻说法像和三尊像是研究朝鲜王朝后期佛教美术和佛教信仰的珍贵资料。从佛教美术史的角度来看，它们是佛教雕刻与佛教绘画相结合的木刻帧作品；从佛教信仰的角度来看，它们反映了当时儒释道相互融合的时代状况。

龙门寺木刻说法像曾于2022年在国立中央博物馆举办的“僧侣匠人展”上展出，有学者曾重新审视佛教信和《周易》卦象的表现问题<sup>12</sup>，也有先行研究认为，庆闻大乘寺木刻说法像与朝鲜后期的十六观经变相图都与念佛禅的修行有关。<sup>13</sup>

本文拟就龙门寺木刻说法像、阿弥陀佛像光背上雕刻的《周易》八卦与外框上的十二辟卦的象征意义展开讨论。十二辟卦<sup>14</sup>中有五卦在雕刻的过程中产生了混乱，笔者拟参考唐代李通玄（635-730）的《新华严经论》进行阐释。

7 关于朝鲜王朝时期观经变相图与念佛禅的关系，参考李容润，《朝鲜后期庆尚地区观经观变禅相图和念佛》，《美术史论断》36，2013，pp.61-90。

8 《普劝念佛文》是《弥陀忏略抄要览普劝念佛文》的简称，有时也称为《念佛普劝文》，本文中拟主要使用《念佛普劝文》这一说法。

9 崔炯宇，《18世纪庆尚地区〈普劝念佛文〉中收录歌词所持有的文化意义》，《洙上古典研究》60（洙上古典研究会，2017），p179。

10 文庆时、(财)佛教文化遗产研究所，《大乘寺木刻阿弥陀如来说法及相关文件》，2011。

11 大乘寺木刻法像于1869年（高宗六年）从原供奉处荣州浮石寺金色殿移至大乘寺。浮石寺和大乘寺之间因此发生纠纷。1922年、1956年大乘寺发生火灾，支撑木刻说法像的左右框架受损，后得到维修，当时模仿了龙门寺木刻说法像。李容润，《大乘寺木刻极乐世界九品会图的造型和象征性》，《梨花史学研究》55，2017，pp.86-87。

12 许亨旭，《醴泉龙门寺〈木刻阿弥陀如来说法〉的佛教信行内容与〈周易〉的卦象表现》，《佛教美术史学》34（佛教美术史学会，2022），pp.133-170。

13 李龙润，《朝鲜后期庆尚地区制作的观经十六观变相图和念佛禅》，《美术史论坛》36（美术史研究会，2013年），pp.61-90。

14 十二辟卦又名“十二消息卦”，本文主要使用“十二辟卦”的说法。

龙门寺木刻说法像上之所以会雕刻《周易》卦象，可能受策划该佛事的昭影神镜的影响很大。在修造龙门寺木刻说法像之前，1661年昭影神镜还曾参与过由其师傅幻寂义天(1603-1690)主导的五台山上院寺木刻文殊菩萨像的修建。上院寺木刻文殊菩萨像的腹藏物中有一件物品可以表现出幻寂义天的思想，那就是记录“九天应元雷声普化天尊”的发愿文。<sup>15</sup>“九天应元雷声普化天尊”源于13世纪前后的宋朝的道教经典《枢玉经传》，是其中的中心神格。<sup>16</sup>在幻寂义天所撰写的多篇跋文中，在表达自己的发愿时，他曾三次提及了道教神“九天应元雷声普化天尊”，暗示了他当时曾接受了道教思想。笔者推测，幻寂义天的做法对于主持修建龙门寺木刻说法像的昭影神镜也产生了一定影响，这体现在雕刻于木刻说法像上《周易》八卦与十二辟卦，因此，笔者拟在本文中考察醴泉龙门寺木刻说法像上的《周易》卦象。

## II. 龙门寺木刻说法像的八卦

醴泉龙门寺大藏殿木刻说法像供奉在后佛壁前的佛坛之上，木刻阿弥陀三尊像供奉在木刻说法像前的佛坛上（图一）。由木刻说法像、阿弥陀观世音、大势至组成的木刻阿弥陀三尊像从修造之初便是整体，从这一点来看，它们与其他造于17世纪的木刻说法像有所区别。1684年，两尊佛像雕刻好之后，便供奉在龙门寺的金堂（建于1683年）之内，这便是两座尊像的原供奉处，但现在两座尊像已被移至轮藏台所在的大藏殿做主佛，但具体转移时间不得而知。



图一 醴泉龙门寺木刻说法像与阿弥陀三尊像，1684年

<sup>15</sup> 月井寺圣宝博物馆，《举起莲花枝，华严》2014，pp.52-53。

<sup>16</sup> 朴龙哲，《九天应元雷声普化天尊信仰的中韩制度圈的应对——以对<玉枢经>的认识为中心》，《大巡思想论丛》21(大真大学大巡思想学术院，2013年)，pp.285-322；李政宰，玉枢经的的成立、利用，及思想史上的意义》，《韩国宗教》42(2017年)，p.147。

龙门寺木刻说法像和三尊像是在昭影神镜的劝说下，由雕刻僧端应与辅助雕刻僧八人于1684年建造的。木刻说法像高187.6厘米、宽180厘米，纵向略长8厘米左右，整体形态接近正方形。去掉画面四周的框架之后，表现阿弥陀说法会与极乐九品的画面高166.5cm、宽126.7cm，呈长方形（图二）。



图二 醴泉龙门寺木刻说法像，1684年

龙门寺木刻说法像上刻有两种《周易》卦象。本尊阿弥陀佛的光背上刻有“后天八卦方位图”（以下简称“八卦”），周围框架上刻有十二辟卦方位图（以下简称“十二辟卦”）。换言之，本尊佛光背的边框上刻有由三爻组成的八卦——小成卦，而在周围框架上则刻有十二辟卦，这十二辟卦是由六爻组成的六十四卦中阴阳和合的十二卦<sup>17</sup>构成的。在此前的研究中，学者们一般认为光背上的八卦意味着空间概念中的方位，而外框上的十二辟卦则体现了佛教变形的时间观。另外，之前的研究还从多个角度审视了朝鲜时期的佛教美术吸收《周易》的意义。

<sup>18</sup>

本论文以先行研究为基础，将龙门寺木刻说法像上的八卦、十二卦象与李通玄的《新华严经论》联系起解释，并着重考察了《周易》中的“忏悔”问题。另外，据笔者所了解，龙门寺木刻说法像上的十二辟卦中，从左边外廓框架上的兑卦（☱）起，屯卦（☳），姤卦（☴），夬卦（☱），大壮卦（☳）等五卦上下颠倒了。因此，在本文中，笔者将以修改后的卦象为中心进行考察。

笔者注意到，龙门寺木刻说法像反映了佛教的净土观，要想实现净土往生，首先要忏悔。关于忏悔，道教有守庚申信仰，《周易》也有涉及到忏悔的问题，可见龙门寺木刻法像具有儒

<sup>17</sup> 十二辟卦又称“十二月卦”或“十二消息卦”。

<sup>18</sup> 许亨旭，《醴泉龙门寺木刻阿弥陀如来说法像的佛教信仰内容和周易卦象表现》，《佛教美术史学》34(佛教美术史学会，2022)，pp.146-159。

释道相互融合的面貌。

基本上来说,《周易》是由记号与象征系统构成的。各种卦象与各卦的卦辞与爻辞都是符号与象征。根据注释者的特殊观点,《周易》的象征语言可以有不同的解释。由于解释者的观点里渗透着特殊的历史文化背景印记,我们可以从文化史的角度对《周易》象征语言的意义变迁展开研究。<sup>19</sup>从这个角度来说,醴泉龙门寺木刻说法像外框上所刻的十二辟卦的解释也要从佛教的角度展开。

第一个使用“辟卦”一词的是汉朝易学家京房(BC. 77-BC. 37)。他观测天象,把节气的变化、日月星辰的运行与世间的吉凶紧密相连,预言了各种灾异。唐朝僧侣一行(683-727)所著《卦议》中的“十二月卦”则来源于孟喜的《孟氏章句》。因此,在“辟卦”这一名称之前,已有“十二月卦”的称呼,而京房则将其命名为“辟卦”。此外,“消息卦”这一名称的历史比辟卦更为悠久,二者一直被用作“十二月卦”的别称。<sup>20</sup>

辟卦分为太阴息卦与太阳消卦,其余“臣卦”则由少阴与少阳组成,笔者将其整理成下表:

辟卦	消卦=太阳	腹(11月)·临(12月)·泰(1月)·大壮(2月)·夬(3月)·乾(4月)
	息卦=太阴	姤(5月)·遯(6月)·否(7月)·观(8月)·剥(9月)·坤(10月)

表一 十二辟卦

朝鲜王朝时期,排佛论者利用《周易》的阴阳论批判了佛教的三世因果说、轮回说、慈悲观等;与此相反,佛教界却围绕三教归一论,推演出了“好佛”的逻辑,而二者的主要依据都来自《周易》。<sup>21</sup>对于龙门寺木刻说法像上的八卦和十二辟卦,笔者主要通过李通玄的《新华严经论》进行了阐释,而在这本书里,李通玄利用中国传统思想即阴阳五行与《周易》、《道德经》等对《华严经》作出了全新的阐释。李通玄对于中国临济宗的禅师、高丽普照知(1158-1210)、日本的高辨明惠(1173-1232)等产生了巨大的影响。<sup>22</sup>以韩国为例,韩国清虚休静系接受的是华严等禅佛教的净土信仰,李通玄通过普照知对朝鲜王朝清虚休静系的僧侣产生了不小的影响,而主持建造龙门寺木刻说法像的僧人则是清虚休静排的门徒。

龙门寺木刻说法像本尊阿弥陀佛像莲叶形的光背边框上刻有八卦(图三),内容是周文王后天八卦方位图(图四)。光背中央左侧刻有干(☰)、兑(☱)、坤(☷)、离(☲)卦,右侧刻有坎(☵)、艮(☶)、震(☳)、巽(☴)卦。但是左侧兑卦(☱)是以逆时针的方向刻画的,所以与右侧的巽卦(☴)看起来是一样的,这就容易让人产生迷惑,而这种方式在外框的十二辟卦里也同样出现了。

<sup>19</sup> 黄炳琪,《〈周易〉的象征意义及其历史起源》,《温地论丛》52(温地学会,2017),p151。

<sup>20</sup> 方仁,《丁若镛对京房辟卦说的批判》,《哲学思想》54(首尔大学哲学思想研究所,2014),p.13。

<sup>21</sup> 刘正焯,《朝鲜初期以周易为中心的儒佛对论研究》,《韩国禅学》23,pp.489-514。

<sup>22</sup> 高乘鹤,《〈新华严经论〉里体现的李通玄对〈华严经〉解释的特征——以其与中国固有思想的关联性为中心》,《佛教学研究》34(佛教学研究学会,2013),p.116。



伏羲氏所作《周易》先天八卦，表现的是宇宙万物诞生之前的原理，用卦的排列来体现阴阳的调和；而周文王所作后天八卦表现的则是宇宙万物诞生之后作用于宇宙的道理，他用卦的排列，将数、卦、方位结合起来，以阐释宇宙生成、变化的原理。龙门寺木刻说法像阿弥陀佛像光背上的八卦就是周文王的后天八卦图。

根据李通玄的《新华严经论》来分析，龙门寺木刻说法像上的八卦应该是八大菩萨像的另一种象征性的表现。在《新华严经论》里，李通玄将佛教与象数联系起来，对修行的阶段做了如下的说明：<sup>23</sup>

“又文殊居东北方清凉山者像艮卦主东北方故艮为小男为童蒙为文殊常化凡夫启蒙见性及本智之初首故又与普贤俱在东方者东方卯位卯为震卦震为长男”<sup>24</sup>

从引文中我们可以看出，文殊菩萨的居处在东北方，所以李通玄将其与艮卦相配对，后面又将普贤菩萨与东方震卦对应了起来。

“普贤长子者位在东方卯位为震卦震为长男为头为首为青龙为庆为春生为建法之初也世间佛法皆取东方为初首表像日出咸照万物悉皆明了堪施作务随缘运用故普贤为行首故为长男也”<sup>25</sup>

<sup>23</sup> 任尚熙，《李通玄与中国传统思想》，《韩国佛教学》50，pp407-471。

<sup>24</sup> 《新华严经论》第四卷，东国大学佛教学术院，<https://kabc.dongguk.edu/>。

<sup>25</sup> 《新华严经论》第三卷，东国大学佛教学术院，<https://kabc.dongguk.edu/>。



总之，文殊的居处在东北方，所以李通玄将他与艮卦联系起来，而普贤与文殊都在东方，他又用震卦联系起来进行了阐释。李通玄此举的目的并非在于将《周易》与《华严经》统一起来，而是将《周易》作为一种方法，目的是便于当时知识分子的理解。<sup>26</sup>

李通玄对于观音菩萨与正聚菩萨也有自己独特的阐释。

“观音为悲首位在西方住金刚山之西阿说慈悲经西为酉位酉为兑卦兑为金为白虎为凶危为秋杀故以慈悲观音主之于不善处行慈是观音也文殊普贤观音三法是十方佛共行为善财童子十回向中第七慈悲位中善知识余广义后当更明”。<sup>27</sup>

引文中认为观音的特点是慈悲，而李通玄也把这种特点与西方这一方位概念联系起来。八卦之中的震卦代表的是东方与长子，由于普贤菩萨被称为长子，所以李通玄又把普贤菩萨与震卦联系起来。<sup>28</sup>而西方则体现出一种纯粹的利他行，李通玄便把象征着慈悲的观世音菩萨与其位于西方的说法联系在了一起。总之，李通玄认为，《华严经》里的主要菩萨——文殊、普贤、观世音分别居住于东北方、东方、西方，且又把具备了这些菩萨所有美德的菩萨安排在了君主的位置——北方。<sup>29</sup>从这个角度来看，龙门寺木刻说法像阿弥陀佛光背上的八卦，分别象征着文殊、普贤、观音、大势至、金刚藏、除障碍、弥勒、地藏菩萨等，他们均围绕在了阿弥陀佛的周围，而八大菩萨之中，只有文殊、普贤、观音菩萨是与八卦配对的。

如前所述，李通玄在《新华严经论》里将东北与文殊菩萨、东方与普贤菩萨、西方与观音菩萨相配对，而这与韩国五台山信仰里的位置安排是不同的，而韩国五台山信仰里的位置安排是这样的：东方与观音菩萨，南方与八大菩萨、地藏菩萨，西方与无量寿佛与大势至菩萨，北方与释迦佛、弥勒菩萨、罗汉，中间是文殊菩萨。<sup>30</sup>在朝鲜王朝后期的五台山信仰里，八大菩萨之中包括文殊、观音、大势至、弥勒、地藏菩萨。除此以外，《信孝居士亲见五类圣事迹》里，信孝居士的羽毛就是大圣人的化身，而五位大圣人正是“五大圣者，北台释迦、东台观音、中台文殊、西台大势至、南台地藏是也。故于是寺，有五尊像，最为奇妙。”<sup>31</sup>从这段文字可知，月精寺里一直供奉着观音、文殊、大势至、地藏菩萨。

《五台山事迹》是由高丽后期的闵渍（1248-1326）于1307年编纂而成的，据说参照了之前用新罗方言写成的旧记录。<sup>32</sup>《五台山事迹》应该反映了高丽后期的佛教信仰历史，对于理解朝鲜王朝的佛教信仰也是一份值得参考的资料。

五台山信仰之中值得关注的一点是在五座台上供奉佛、菩萨、罗汉，白天诵读经典，晚上进行礼忏。东台上靠北安放观音房，供奉观音菩萨像与观音菩萨图，晚间举行观音礼忏；南台

<sup>26</sup> 刘正烨，前揭论文，p.504。

<sup>27</sup> 《新华严经论》第三卷，东国大学佛教学术院，<https://kabc.dongguk.edu/>。

<sup>28</sup> 任尚熙，前揭论文，p.471。

<sup>29</sup> 高乘鹤，《〈新华严经论〉里体现的李通玄对〈华严经〉解释的特征》、《佛教学研究》34（佛教学研究社，2013），p.130-131。

<sup>30</sup> 《五台山事迹·五台山圣迹并新罗净神太子孝明太子(传记)》。

<sup>31</sup> 《五台山事迹·信孝居士亲见五类圣事迹》。

<sup>32</sup> 《五台山事迹》：“来谓余曰是山之名闻于天下而所有古稽皆罗代乡言非四方君子所可通见虽欲使人人能究是山寺之灵异岂可得乎”。

上靠南安放地藏房，供奉八大菩萨与地藏菩萨图，晚间举行占察礼忏；西台上靠南安放弥陀房，供奉无量寿佛与大势至菩萨图，晚间举行弥陀礼忏；北台上靠南安放罗汉房，供奉释迦佛与弥勒菩萨、罗汉图，晚间举行涅槃礼忏；中台真如院，供奉文殊菩萨与文殊菩萨三十六化现图，晚间举行华严礼忏<sup>33</sup>。五台山这种举行观音礼忏、占察礼忏、弥陀礼忏、涅槃礼忏、华严礼忏的信仰形态对于后世韩国佛教界产生了巨大的影响，笔者将其归纳总结，见表二。

	内容	东台	南台	西台	北台	中台
1	寺刹名	观音房	地藏房	弥陀房	罗汉房	真如院
2	供奉尊像	观音菩萨像	地藏菩萨像	无量寿佛	释迦佛像	文殊菩萨像
3	供奉佛画	观音菩萨图	八大菩萨 地藏菩萨图	无量寿佛 大势至菩萨图	释迦佛 弥勒菩萨 罗汉图	文殊菩萨 三十六化身图
4	诵读经典(书)	金光明经 仁王般若大悲心咒	地藏经 金刚般若经	法华经	涅槃经	华严经 大般若经
5	礼忏(夜)	观音礼忏	占察礼忏	弥陀礼忏	涅槃礼忏	华严礼忏
6	结社种类	圆通结社	金刚结社	水精结社	白莲结社	华严结社

表二五台山、信仰与礼忏

正如我们在表二中所看到的那样，遵照五台山信仰，信奉者会供奉尊像与佛画，夜晚会举行礼忏。对于这一记载，我们可以认为，这种形态后来被醴泉龙门寺里的信仰形态所继承，因为龙门寺也供奉阿弥陀三尊像与木刻说法像，进行弥陀礼忏。夜晚举行礼忏的举动既与龙门寺在朝鲜王朝后期举行佛教礼忏的行为相关，也与道教举行守庚申的仪式相关。

关于醴泉龙门寺木刻说法像下面所刻的“明”、“心”二字的阐释，我们可以参考李通玄的《新华严经论》。在阐述《法华经》与《华严经》区别的第八条条目里，李通玄是这样叙述的：

“八龙女成佛所居国土别者即言南方无垢世界非此娑婆解云心得应真故称无垢正顺本觉故号南方为南北为正故又南方为明为虚南为离离中虚八卦中离法心心虚无故即还依世俗八卦表之余方虽无八卦之名其方法是一法也”<sup>34</sup>

对于醴泉龙门寺木刻说法像下方所刻的“明”字，李通玄认为“明”相当于八卦里的离卦(☲)。后面他又罗列南方离卦(☲)里所包含的明亮、端正、太阳、虚空等意义，并对它所包含

<sup>33</sup> 《五台山事迹·五台山圣迹并新罗净神太子孝明太子(传记)》：“圣德王又于东台北角下创观音房内安圆像观音又以青地画成一万观世音常以精众五员昼读八卷金光明经·仁王般若大悲心咒夜念观音礼忏号为圆通结社。南台南面砌地藏房内安圆像地藏又赤地画成八大菩萨为首一万地藏亦以精众五员昼读地藏经·金光般若夜念占察礼忏号为金刚结社。西台南面创弥陀房内安圆像无量寿又以白地画成无量寿如来为首一万大势至亦以精众五员昼读法华经夜念弥陀礼忏号为水精结社。北台南面砌罗汉房内安圆像释迦又以黑地画成释迦如来为首一万弥勒菩萨五百大阿罗汉亦以精众五员昼读佛报恩经·涅槃经夜念涅槃礼忏号为白莲结社。中台真如院仍前所安泥像文殊宜于后壁又以黄地画成一万文殊并三十六化形亦以精众五员昼读华严经·大般若夜念华严礼忏号为华严结社。以宝叱徒房改名为华严寺内安圆像毘卢遮那三尊及大藏经亦以精众五员长年转读大藏夜念神众。又趁年行百日华严会号为法轮结社以为五台五社之本社。又于文殊岬加排佛下院以为山内六社都会之地亦以精众七员昼夜长行礼念神众。”

<sup>34</sup> 《新华严经论》第一卷，东国大学佛教学院，<https://kabc.dongguk.edu/>。

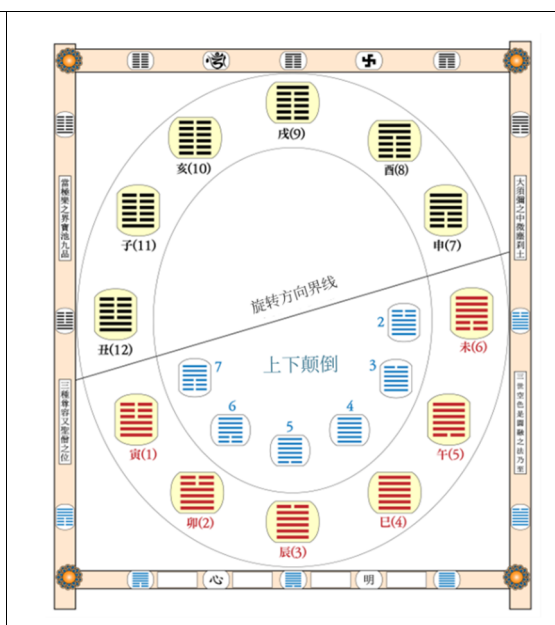
的虚空的意义进行了重点关注，又将其与佛教的“空”等同起来。<sup>35</sup>在之前的研究里，有分析者认为，“明心”作为一个核心词<sup>36</sup>体现了木刻说法像禅佛教的象征意义，也体现了木刻说法像的建造主持者——昭影神镜的思想，从念佛禅的角度来说，“明心”也可以阐释为通过念佛进行观法修行。<sup>37</sup>

### III. 龙门寺木刻说法像的十二辟卦

龙门寺木刻说法像外廓的四个边上分别有三卦，共计十二卦（图五）。但是如前所述，我们会发现，其中有五卦的上下是颠倒的，即从“三种尊容又圣僧之位”下面的卦开始，到“大须弥之中微尘刹土”下面的卦为止，除了坤卦以外，其余五卦的6爻都改变了。十一月复卦一阳初生，阳气逐渐生长，乾卦变成六阳，就称为阳爻渐长的息卦，五月姤卦阴气始生，阴长阳消，至坤卦形成六阴，至此阳气全部消灭，故称消卦。从这个角度来说，龙门寺木刻说法像上的卦排列顺应该是错误的，见图六。



图五 龙门寺木刻说法像十二辟卦分布情况



图六 龙门寺木刻说法像十二辟卦分布错误

对照十二辟卦（表三）来分析龙门寺木刻说法像四面边框上的卦象，如上图所示，把否卦变成兑卦、屯卦变成大壮卦、姤卦变成夬卦、夬卦变成姤卦、大壮卦变成屯卦，排列顺序才符

<sup>35</sup> 高乘鹤，前揭论文，p.133。

<sup>36</sup> 许亨旭，前揭论文，pp.141-145。

<sup>37</sup> 李勇允，《朝鲜后期庆尚道地区所绘观经十六观变相图与念佛禅》，《美术史论坛》36（韩国美术研究所，2013），pp.68-69，p.80；李勇允，《大乘寺木刻极乐世界九品会图的造型与象征意义》，《梨花史学研究》55（梨花史学研究所，2017），p100。

合十二辟卦。笔者认为，龙门寺木刻说法像上的十二辟卦象之所以是这样排列的，是当时是按逆时针排列而产生的错误，归纳结果见表四。

卦	卦名	方位	月份	卦	卦名	方位	月份
	지뢰복 (地雷復)	子	11월		천풍구 (天風姤)	午	5월
	지택림 (地澤臨)	丑	12월		천산둔 (天山遯)	未	6월
	지천태 (地天泰)	寅	1월		천지비 (天地否)	申	7월
	뇌천대장 (雷天大壯)	卯	2월		풍지관 (風地觀)	酉	8월
	택천괘 (澤天夬)	辰	3월		산지박 (山地剝)	戌	9월
	중천건 (重天乾/乾爲天)	巳	4월		중지곤 (重地坤/坤爲地)	亥	10월

龙门寺木刻说法像外廓框架十二辟卦的顺序			修改后的十二辟卦顺序		
卦象	方位	月份	卦象	方位	月
否卦 (䷋)	申	7	泰卦 (䷊)	寅	1
屯卦 (䷂)	未	6	大壮卦 (䷡)	卯	2
姤卦 (䷫)	午	5	夬卦 (䷪)	辰	3
乾卦 (䷀)	巳	4	乾卦 (䷀)	巳	4
夬卦 (䷪)	辰	3	姤卦 (䷫)	午	5
大壮卦 (䷡)	卯	2	屯卦 (䷂)	未	6

表四 龙门寺木刻说法像十二辟卦的分布情况与修改后的十二辟卦顺序

龙门寺木刻说法像的十二辟卦与忏法应该有很深的关联。所谓的“忏悔”是指向神佛等人坦白之前的恶业并谢罪，或对自己的罪行进行自我悔悟，从而消灭恶业的行为。这种忏悔的方式被称为忏法，忏法的盛行是中国佛教的特征之一。在中国佛教忏法之所以会盛行，其背景也离不开佛教与儒家、道教文化的相互交流。<sup>38</sup>

龙门寺木刻说法像外框上的十二辟卦，是《周易》的忏悔、佛教的忏悔、道教的忏悔相互结合的象征性体现。“佛教的忏法里有理忏、事忏、律忏，具有‘灭伏诸相’的作用。大乘的法理很深，可以灭掉多生的罪，但即使在地前三贤(十住·十行·十回向)面前擦拭离观，也消灭不了业”<sup>39</sup>。这段话说的就是龙门寺木制法像外框左下角表现出的三个卦象。根据李通玄在《新华严经论》中的解释，兑卦(1月，十住)、大壮卦(2月，十行)、卦夬(3月，十回向)就属于

<sup>38</sup> 李成云，《中国佛教的忏法小考》，《佛教文艺研究》8(东方文化研究生院大学佛教文艺研究所，2017)，pp.1-12。

<sup>39</sup> 李成云，前揭论文，p.19。

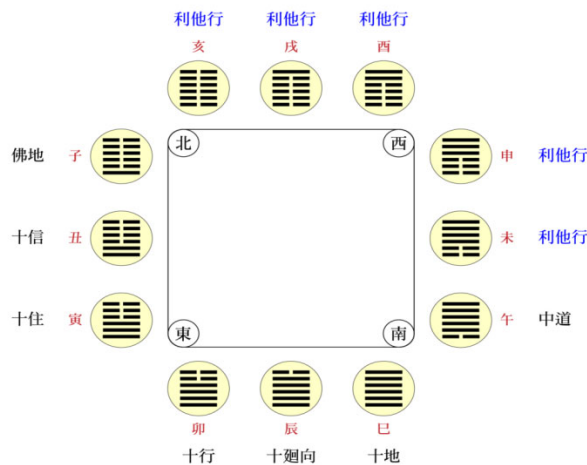
这一类。

事忏可以降服业，昼夜6点诚心行善，就可以压制业。<sup>40</sup> 在规定的时间内进行事忏的做法与道教守庚申的信仰有关，而庚申是指每两个月就会有一次庚申日，而守庚申就是指信仰者在这一天不睡觉、守夜的做法。

三种忏法，即理忏、事忏、律忏的忏悔法有三种。“第一种是作法忏，即在佛前坦白自己过去犯下的罪过，身礼拜、口称唱，罪即消灭；第二种是取相忏，即入禅定，内心想着自己的罪过，诚心忏悔，见佛来摩顶，或看到其它瑞像，由是因意业而产生的烦恼之罪便消灭了；第三种是无生忏，入禅定，观实相，领悟到罪恶本无实体，以消灭妨碍修行的根本障碍即无明，领悟中道。”<sup>41</sup>佛教的忏法与围绕龙门寺木刻说法像为中心进行的忏法信仰又很深的关系。朝鲜王朝后期的佛教徒试图用弥陀忏的方法来消灭罪业，这是一种在佛前坦白自己过去所犯下的罪，观阿弥陀说法和往生极乐的场面，以消灭罪业，进入禅定之中领悟中道的方法。

李通玄在《新华严经论》里阐述了佛教与《周易》的关系。文殊菩萨最早令众生起信，又引领众生实现最初的领悟，因此，李通玄将丑和寅分别对应于十信和十住，将相邻的卯、辰、巳分别与其余的修行层次（十行、十回向、十地）配对。再将正南方——午解释为修行者领悟中道的象征，剩下的酉至亥等方位则代表着他们在世俗之中做出的利他行（同事利生）。最后，考虑到君主在宫中南面而治的形象，李通玄将佛祖或师父的地位放在北侧或者说子的位置。<sup>42</sup>

李通玄把十二地支与华严思想进行了对比，而十二地支与《周易》的十二辟卦正好是相对应的。龙门寺木刻说法像外框上的十二辟卦就很好地体现了李通玄的华严思想与《周易》十二辟卦的关系。（图七）



图七龙门寺木刻说法像十二辟卦与李通玄的修行层次代入

<sup>40</sup> 李成云，前揭论文，p.19。

<sup>41</sup> 李成云，前揭论文，p.20。

<sup>42</sup> 高乘鹤，前揭论文，p.129。《新华严经论》第四卷，“是故子为佛位丑为十信寅为十住卯为十行辰为十地向巳为十地午为等觉未为晦明入俗同俗化迷申酉戌亥为所化故如是安立法则法合如是故易卦坎为君离为臣震为上相西为上将东为青龙西为白虎前为朱雀后为玄武青龙为吉庆白虎为凶害朱雀为其明玄武为其黑”。东国大学佛教学院， <https://kabc.dongguk.edu/>。

李通玄把《周易》十二辟卦与《华严经》的修行层次，即十信→十住→十行→十回向→十地一一对应，以此标识出修行者的修行阶段。十二辟卦里，乾卦的六爻皆阳，正意味着华严的“十地”。《华严经》的“十地说”对韩国华严宗等教宗带来了很大的影响，是朝鲜王朝时期教宗选的考试科目之一。而且菩萨只有达到十地位的境界时，才能无漏智、见佛性、成圣者、存佛智，同时也才能广佑众生，所以这个修行的层次也叫做“地位的十圣”<sup>43</sup>

在龙门寺木刻说法像的雕刻过程里，《礼念弥陀道场忏法》产生了很大的影响，其中也有关于儒学者的内容，其立场在“双明十戒，劝儒求生”这句话里有充分的体现。儒家与佛教之间并没有不同，而其不同点则可以总结为下面的一句话：“唯儒家止于世间法，释氏又有出世间法。儒家止于世间法，故独言一世，而归之于天；释氏又有出世间法，故知累世，而见众生业缘之本。末此其所不同耳”。<sup>44</sup>“诚如是则，释氏为可信矣，其言净土乌可以不信哉？所谓出世间法，净土尤其要者，不可以不勉也。”<sup>45</sup>当时人们的这种认识暗示着龙门寺木刻说法像上所表现的十二辟卦是非常自然的。

论文译者：高文丽，聊城大学外国语学院讲师

---

<sup>43</sup> 《韩国民族文化大百科词典·十地》，<https://encykorea.aks.ac.kr/>。

<sup>44</sup> 《礼念弥陀道场忏法》第三卷，“儒释未尝不同也其不同者……”东国大学佛教学术院，<https://kabc.dongguk.edu/>。

<sup>45</sup> 《礼念弥陀道场忏法》第三卷，东国大学佛教学术院，<https://kabc.dongguk.edu/>。

# 醴泉 龍門寺 木刻阿彌陀如來說法像의 周易 卦象 分析

劉根子

東國大學 · 講義招聘教授

## I. 序論

醴泉 龍門寺는 大韓佛教曹溪宗 第8教區 直指寺 末寺로 慶北 醴泉郡 龍門面 龍門山에 위치한 寺刹이다. 統一新羅時代 僧侶 杜雲이 創建한 것으로 알려져 있으며, 高麗 太祖가 936년 勅命으로 重建하였고, 1165년에 僧侶 祖膺이 크게 중창하였다. 1171년(명종 1)에 太子의 胎를 보관한 뒤 昌期寺로 사찰명을 변경하였다. 조선 전기에도 왕실과 긴밀한 관계를 형성하였다. 세조는 1457년(세조 3)에 雜役을 없애준다는 教旨를 하사하였고, 1478년(성종 9)에는 성종의 계비인 폐비 尹氏(1445-1482)의 胎室이 설치되었다.<sup>1</sup>

조선 후기에는 宣祖의 後宮 仁嬪 金氏(1555-1613)의 願堂이 되었다.<sup>2</sup> 1683년(숙종 9)에는 龍門寺 木刻阿彌陀如來說法像(이하 木刻說法像으로 약칭)과 木造阿彌陀三尊像을 봉안하기 위해 金堂을 지었고, 다음 해인 1684년(숙종 10)에는 祝壽殿을 건립하였다. 17세기 후반에 龍門寺에 축수전을 새로 세우게 된 데에는 龍門寺가 고려 후기 중창 이래 왕실의 胎室로, 또 왕실 願堂으로 기능했기 때문이다.<sup>3</sup> 1783년(정조 7)에는 정조와 懿嬪 成氏 소생의 文孝世子(1782-1786)의 태실이 龍門寺에 설치되었는데,<sup>4</sup> 현재 龍門寺 경내에는 <阿只氏胎室碑>가 현존하고 있다.<sup>5</sup>

이처럼 조선 전기부터 왕실과 관련이 있었던 龍門寺에는 조선 전기에 조성된 木造阿彌陀如來坐像(1515년)을 비롯해 1684년에 제작된 것으로 추정되는 木造地藏三尊像 및 冥府殿 尊像이 남아 있다. 이 외에도 應眞殿 釋迦三尊像 및 16羅漢像은 조선 전기에 제작된 것으로 추정된다.

醴泉 龍門寺 大藏殿 불단에는 주불로 목조아미타여래삼존상이 모셔져 있고, 그 뒤에는 아미타여

<sup>1</sup> 龍門寺 경내에 있는 ‘폐비윤씨태실비’는 그동안 ‘소헌왕후태실비’로 알려져 왔다(龍門寺성보박물관, 『龍門寺』, 2006, pp.36-37). 그러나 이것은 조선시대에 성종의 비 폐비윤씨의 태실과 혼동한 데서 기인한 것으로, 본고에서는 소헌왕후태실비가 아니라 폐비윤씨태실비로 수정하였다. 홍성익은 논고를 통해 이같은 오류를 바로잡고 바로잡고 있다[「조선전기 王妃 加封胎室에 관한 연구」, 『사학연구』117, 2015, pp.289-291].

<sup>2</sup> 龍門寺성보박물관, 앞책, p.34.

<sup>3</sup> 정병삼, 「醴泉 명찰 龍門寺의 역사」, 『龍門寺』(龍門寺성보박물관, 2006), p.306.

<sup>4</sup> 龍門寺성보박물관, 「龍門寺記」, 『龍門寺』, 2006, p.34; 김지영, 「18세기 후반 정조대 ‘元子’의 탄생과 胎室의 조성」, 『장서각』 35(한국학중앙연구원, 2016), pp.106-143.

<sup>5</sup> 문화재청·재단법인 불교문화재연구소, 『한국의 사찰문화재-전국사찰문화재일제조사 경상북도Ⅱ』 2, 2008, p.257.

래의 설법 장면인 阿彌陀佛會와 극락에 왕생하는 九品이 浮彫되어 있다. 墨書 기록에 의하면 조성 당시에는 ‘後佛木幀大彌陀會’라고 하였음을 알 수 있다. 說法과 往生이 결합된 17세기 醴泉 龍門寺 木刻說法像은 극락에 왕생한다는 간절한 소망이 함축된 것이다.<sup>6</sup> 또한 龍門寺 木刻說法像은 조선시대 유행한 『觀無量壽經』의 16관 九品往生과 念佛修行을 상징하는 신앙의 所產物로 추정된다.<sup>7</sup>

17~18세기에 제작된 木刻說法像은 현재 6점이 알려져 있다. 이 가운데 龍門寺 木刻說法像과 木造阿彌陀三尊像은 1684년(숙종 10, 康熙23)에 함께 조성된 것으로 현재는 보물로 지정되어 있다. 龍門寺 木刻說法像과 삼존상은 제작 당시부터 함께 조성되어 현재까지 전해지고 있는 유일한 조선시대 작품이라는 점에서, 조선후기 불상을 연구하는데 중요한 의미를 갖고 있다. 또한 龍門寺 木刻說法像 본존 阿彌陀佛像 광배와 바깥 테두리 표현된 『周易』의 괘상(卦象)은 당시 이 지역에서 불교·유교·도교의 습합을 보여주는 상징물이라는 점에서 주목된다.

龍門寺와 부석사[大乘寺 목각탱의 원 봉안처]가 위치한 醴泉과 영주 지역은 성리학적 영향이 강한 지역이었고, 염불의 권유와 불교로의 귀의를 강조하는 불교가사가 실린 『普勸念佛文』<sup>8</sup>이 유행했던 지역이기도 하다.<sup>9</sup> 『念佛普勸文』은 조선후기 淸虛 休靜 法脈을 계승한 鞭羊系를 중심으로 한 醴泉 龍門寺(1704년), 永川 修道寺(1741년), 大邱 桐華寺(1764년), 陝川 海印寺(1776년) 등에서 간행되어 보급되었다. 醴泉 龍門寺에서 明衍에 의해 1704년에 처음 간행된 『念佛普勸文』이 성리학적 기반이 강한 慶尙道 지역을 중심으로 유행한 것은, 염불을 통한 극락왕생을 표현하고 있는 木刻說法像이 제작된 배경과도 연관된 것으로 보인다.

龍門寺 木刻說法像 보다 먼저 제작된 聞慶 大乘寺 木刻說法像은 2017년 8월에 國寶로 승격되었다. 국보로 승격된 원인으로서는 2007년 조사로 木刻說法像 下壇에 墨書된 기록을 통해 1675년(숙종 1)에 조성된 사실이 새로 밝혀졌기 때문이다.<sup>10</sup> 大乘寺 木刻說法像의 조성 연대가 알려지기 전까지 龍門寺 木刻說法像은 확실하게 제작 연도를 알 수 있는 가장 오래된 17세기 木刻說法像으로 인식되어 왔다. 龍門寺 木刻說法像과 三尊像은 大乘寺 木刻說法像보다는 조성 연도가 늦지만, 조성 당시의 상태를 유지하고 있다는 점에서 큰 의미가 있다.<sup>11</sup>

6 조선후기 목각탱의 구품왕생 圖像을 체계적으로 분석한 것으로는 유마리의 논고가 주목된다(유마리, 「조선후기 木刻幀에 나타난 극락구품 연구」, 『강좌미술사』28, 2007, pp.153-175).

7 조선시대 관경변상도와 염불선(念佛禪)의 관계에 대해서는 이용윤, 「조선후기 경상도 지역에서 제작된 觀經十六觀變相圖와 念佛禪」, 『미술사논단』36, 2013, pp.61-90 참조.

8 『보권염불문』은 『대미타참야초요람보권염불문(大彌陀懺畧抄要覽普勸念佛文)』을 약칭해서 부르는 것으로 『염불보권문』이라고도 한다. 본고에서는 『염불보권문』을 주로 사용하고자 한다.

9 최형우, 「18세기 경상지역의 『보권염불문』 간행과 수록 가사 향유의 문화적 의미」, 『열상고전연구』60(열상고전연구회, 2017), p.179.

10 문경시·(재)불교문화재연구소, 『大乘寺 목각아미타여래설법상 및 관계문서』, 2011.

11 大乘寺 木刻說法像은 원 봉안처인 영주 부석사 금색전(金色殿)에서 1869년(고종 6)에 大乘寺로 이안(移安)되었다. 이로 인해 부석사와 大乘寺 간에는 분쟁이 있었고, 1922년과 1956년에는 화재로 木刻說法像을 지탱하는 좌우틀이 손상되어 보수되었는데, 이때 龍門寺 木刻說法像을 모방하였다[이용윤, 「大乘寺 木刻極樂世界九



醴泉 龍門寺 木刻說法像과 三尊像은 조선후기 불교미술과 불교신앙을 연구하는데 매우 귀중한 자료이다. 불교미술사적으로는 불교조각과 불교회화를 접목한 木刻幀이라는 점이고, 불교신앙적으로는 불교를 중심으로 유교와 도교가 융합한 당시 시대상황을 반영하고 있다는 점이다.

龍門寺 木刻說法像은 2022년 국립중앙박물관에서 개최한 ‘僧侶匠人展’에 출품되어 불교신행과 『周易』의 卦象 표현에 대해 새롭게 조명된 바 있으며,<sup>12</sup> 聞慶 大乘寺 木刻說法像과 함께 조선후기 十六觀經變相圖로 念佛禪 수행과 관련된 것이라는 선행 연구<sup>13</sup>가 있다.

본고에서는 龍門寺 木刻說法像 阿彌陀佛像 光背에 새겨진 『周易』 八卦와 外廓틀에 표현된 十二辟卦가 상징하는 바를 살펴보고자 한다. 十二辟卦<sup>14</sup> 가운데 5卦는 새기는 과정에서 혼란이 있었던 것으로 파악해, 唐代 李通玄(635~730)의 『新華嚴經論』 설을 참조해 해석하고자 한다.

龍門寺 木刻說法像에 새겨진 『周易』의 卦象은 이 불사를 기획한 昭影 神鏡의 영향이 컸던 것으로 보인다. 昭影 神鏡은 龍門寺 木刻說法像을 조성하기 전에 스승 幻寂義天(1603-1690)이 주도한 1661년에 五臺山 上院寺 木造文殊菩薩像 조성에도 참여하였다. 上院寺 木造文殊菩薩像 腹藏物 가운데 幻寂義天의 사상을 짐작할 수 있는 것이 있는데, 바로 ‘九天應元雷聲普化天尊’을 기록한 發願文이다.<sup>15</sup> 九天應元雷聲普化天尊은 13세기를 전후해 宋에서 유래한 도교 경전인 『玉樞經』의 중심 神格이다.<sup>16</sup> 幻寂義天이 작성한 여러 發願文 가운데 도교의 신인 ‘九天應元雷聲普化天尊’을 세 번 기록하고 본인의 발원을 표현한 것은, 그가 당시 도교적인 사상을 수용하고 있는 것을 암시하고 있다. 이러한 幻寂義天의 영향은 龍門寺 木刻說法像 조성을 기획한 昭影 神鏡에게도 영향을 미쳤던 것으로 짐작되며, 그 표상이 바로 木刻說法像에 배치된 『周易』의 八卦와 十二辟卦로 이해된다. 따라서 본 발표에서는 醴泉 龍門寺 木刻說法像의 『周易』 卦象에 대해 살펴보고자 한다.

## II. 龍門寺 木刻說法像의 八卦

---

品會圖의 조형성과 상징성」, 『이화사학연구』55, 2017, pp.86-87].

<sup>12</sup> 허형욱, 「醴泉 龍門寺 <목각아미타여래설법상>의 佛教信行 내용과 『周易』 卦象 표현」, 『불교미술사학』34(불교미술사학회, 2022), pp.133-170.

<sup>13</sup> 이용윤, 「조선 후기 경상도 지역에서 제작된 觀經十六觀變相圖와 念佛禪」, 『미술사논단』36(미술사연구회, 2013), pp.61-90.

<sup>14</sup> 十二辟卦는 12소식괘(消息卦)라고도 하는데 본고에서는 十二辟卦를 주로 사용하고자 한다.

<sup>15</sup> 월정사 성보박물관, 『연꽃가지를 들다 華嚴』, 2014, pp.52-53.

<sup>16</sup> 박용철, 「구천응원뇌성보화천존 신앙에 대한 한-중 제도권의 대응-『옥추경(玉樞經)』에 대한 인식을 중심으로-」, 『대순사상논총』21(대진대학교 대순사상학술원, 2013), pp.285-322; 이정재, 「『玉樞經』의 성립과 활용 및 사상사적 의의」, 『한국종교』42(2017), pp.147-171.

醴泉 龍門寺 대장전 木刻說法像은 후불벽 앞 불단 위에 봉안되어 있고, 木造阿彌陀三尊像은 木刻說法像 앞 불단에 모셔져 있다(도1). 木刻說法像과 阿彌陀·觀世音·大勢至菩薩로 구성된 木造阿彌陀三尊像은 조성 당시부터 한 세트로 제작되어 전승되고 있다는 점에서 17세기에 제작된 다른 木刻說法像과는 차별된다. 두 존상의 원 봉안처는 1684년 조성 당시에는 龍門寺 내 1683년에 건립된 金堂이었지만, 확실한 시기는 알 수 없지만 현재는 輪藏臺가 있는 大藏殿으로 옮겨져 주불로 안치되어 있다.



도1. 醴泉 龍門寺 木刻說法像과 阿彌陀三尊像, 1684년

龍門寺 木刻說法像과 삼존상은 1684년에 昭影神鏡의 권유로 彫刻僧 端應이 補助彫刻僧 8명과 함께 조성한 것이다. 목각설법상의 전체 크기는 세로 187.6cm이고, 가로 180cm로 세로가 약 8cm 가량 약간 길지만 전체 형태는 정방형에 가깝다. 그러나 화면을 둘러싼 사방의 틀을 제외한 阿彌陀說法會와 極樂九品이 표현된 畫面 크기는 세로 166.5cm이고, 가로 126.7cm로 상하로 긴 형태이다(도2).



도2. 醴泉 龍門寺 木刻說法像, 1684년

龍門寺 목각설법상에는 두 종류의 『周易』 卦象이 새겨져 있다. 본존 阿彌陀佛의 광배에는 後天 八卦方位圖(이하 八卦로 약칭)가 표현되어 있고, 사방 외곽틀에는 十二辟卦方位圖(이하 十二辟卦로 약칭)가 새겨져 있다. 즉 본존불 광배 테두리에는 3개의 겹으로 구성된 八卦인 小成卦가, 사방 외곽틀에는 6개의 효로 구성된 6괘 가운데 음양이 맞는 12개의 괘로 구성된 十二辟卦<sup>17</sup>를 배치했다. 선행 연구에서는 두 괘상에 대해 광배의 八卦는 공간적 개념 중에서도 방위를 뜻하고, 외곽틀 十二辟卦는 불교적으로 변형된 시간관을 나타내는 것으로 해석하였다. 또한 조선시대 불교미술에서 『周易』이 수용된 의미를 다각도로 조명한 바 있다.<sup>18</sup>

본 논문에서는 선행 연구를 바탕으로 龍門寺 木刻說法像에 표현된 八卦와 十二辟卦像을 李通玄의 『新華嚴經論』과 연계해 해석하고자 하며, 『周易』의 懺悔라는 면에 중점을 두고 살펴보고자 한다. 또한 龍門寺 木刻說法像에 새겨진 十二辟卦 가운데 향좌측 외곽틀 兌卦(☱)부터 屯卦(☳), 姤卦(☴), 夬卦(☳), 大壯卦(☳) 등 5괘는 상하가 뒤집힌 것으로 파악하였다. 따라서 본고에서는 필자가 수정한 卦象을 중심으로 고찰하고자 한다.

필자는 龍門寺 木刻說法像은 불교의 정토관을 반영한 것으로 정토왕생을 위해서는 먼저 참회가 수반되어야 한다는 점에 주목하였다. 참회와 관련해 도교에는 守庚申 신앙이 있었고, 『周易』에도 참회를 살필 수 있는 면이 있어 龍門寺 木刻說法像은 佛教, 道教, 儒教가 융합한 면모를 띠고 있음을 알 수 있다.

<sup>17</sup> 十二辟卦는 12월괘(月卦) 또는 12소식괘(消息卦)라고도 한다.

<sup>18</sup> 허형욱, 허형욱, 「예천 용문사 <목각아미타여래설법상>의 佛教信行 내용과 『周易』 卦象 표현」, 『불교미술사학』34(불교미술사학회, 2022), pp.146-159.

『周易』은 기본적으로 기호와 상징의 체계로 구성되어 있다. 卦象과 각각의 卦에 달려 있는 卦辭와 爻辭는 모두 하나의 기호이자 상징이다. 『周易』은 주석자의 특수한 관점에 따라 『周易』의 상징어들에 대한 해석이 달라진다. 해석자의 관점에는 그가 속해 있는 특수한 역사와 문화가 배경이 되기 때문에, 『周易』의 상징어가 갖는 의미 변천에 대한 문화사적인 접근이 가능하다.<sup>19</sup> 이러한 관점에서 본다면 醴泉 龍門寺 木刻說法像 외곽틀에 새겨진 十二辟卦의 해석 역시 불교적 접근이 필요하다.

辟卦라는 용어를 처음 사용한 인물은 전한시대의 역학자 京房(BC.77~BC.37)이었다. 그는 천문을 관측하여 절기의 변화와 일월성신의 운행을 인간사의 길흉과 밀접하게 연결시켜 災異를 예언하였다. 당나라 승려 一行(683-727)이 저술한 『卦議』에는 12월괘가 孟喜의 『孟氏章句』에서 유래한 것으로 되어 있다. 따라서 辟卦 명칭 이전에 孟喜의 12월괘가 있었고, 경방이 그것을 辟卦라고 명명했던 것이다. 또한 辟卦보다 오래된 역사를 갖고 있는 소식괘(消息卦)는 辟卦와 함께 12월괘의 다른 명칭으로 사용되어 왔다.<sup>20</sup>

辟卦는 太陰인 息卦와 太陽인 消卦로 이루어져 있으며, 그 나머지 신하괘는 少陰과 少陽으로 구성되어 있다. 이것을 정리하면 <표 1>과 같다.

辟卦	消卦 = 太陽	腹(☱, 11월)·臨(☷, 12월)·泰(☰, 1월)·大壯(☰, 2월)·夬(☱, 3월)·乾(☰, 4월)
	息卦 = 太陰	姤(☴, 5월)·遯(☶, 6월)·否(☷, 7월)·觀(☶, 8월)·剝(☶, 9월)·坤(☷, 10월)

표1. 十二辟卦

조선시대 排佛論者들은 『周易』의 陰陽論을 이용해 불교의 三世因果說, 輪迴說, 慈悲觀 등을 비판하였고, 이에 비해 불교계는 三教歸一論을 중심으로 好佛 논리를 전개하였다. 그 상통성의 근거를 주로 『周易』에서 찾고 있다.<sup>21</sup> 龍門寺 木刻說法像에 표현된 八卦와 十二辟卦를 해석하기 위해 필자는 중국 고유 사상인 陰陽五行과 『周易』, 『道德經』 등을 통해 『華嚴經』을 해석한 李通玄의 『新華嚴經論』을 주목하였다. 李通玄은 중국 임제종 선사들과 고려 普照知訥(1158-1210), 일본의 高辨明惠(1173-1232) 등에게 영향을 미친 인물이다.<sup>22</sup> 우리나라의 경우 그의 영향은 普照知訥을 통해 조선시대 화엄 중심의 禪佛敎에서 淨土信仰을 수용한 淸虛 休靜系 승려들에게도 영향을 미친 것으로 보이며, 龍門寺 木刻說法像 조성을 주도한 승려들이 淸虛 休靜 門徒인 것과 연관되어 있기 때문이다.

龍門寺 木刻說法像 본존 阿彌陀佛像의 연일형 광배 테두리에는 八卦가 새겨져 있는데(도3), 周文王 後天八卦方位圖(도4)를 표현한 것이다. 광배 중앙의 향좌측에는 乾(☰), 兌(☱), 坤(☷), 離(☲)

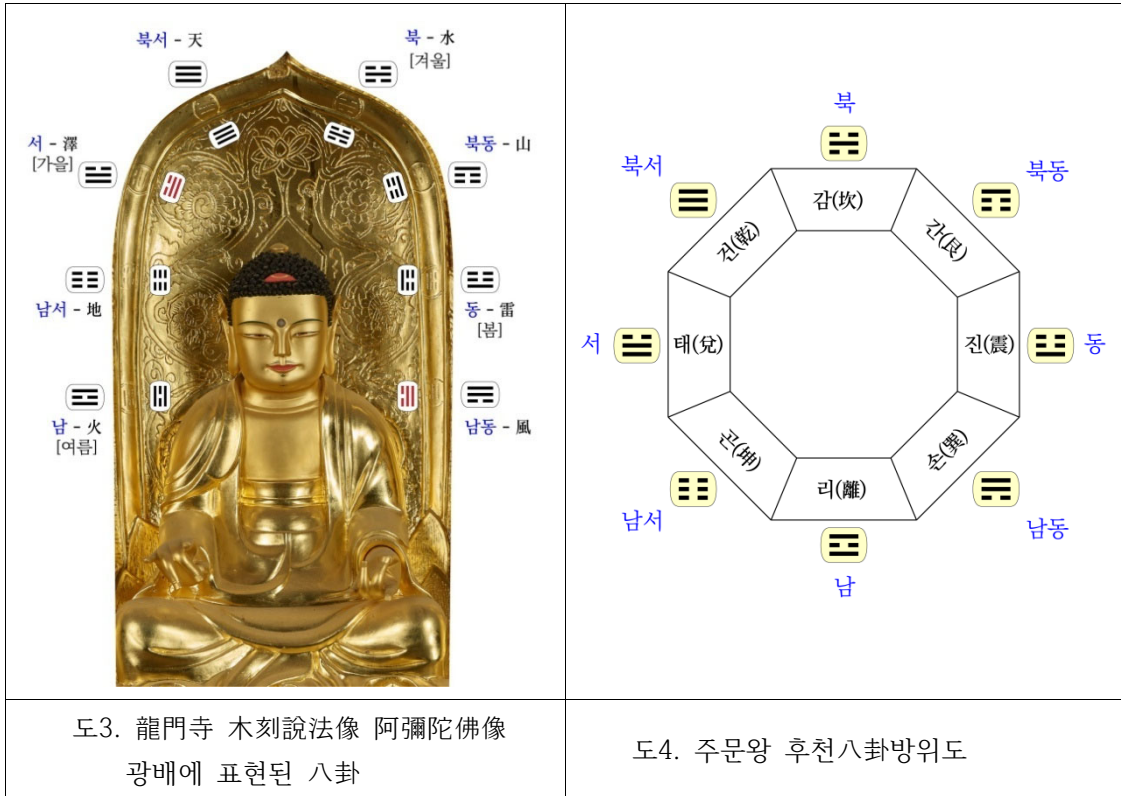
<sup>19</sup> 황병기, 『『周易』의 상징성과 그 역사적 기원』, 『온지논총』 52(온지학회, 2017), p.151.

<sup>20</sup> 방인, 「경방의 辟卦설에 대한 정약용의 비판」, 『철학사상』 54(서울대학교 철학사상연구소, 2014), p.13.

<sup>21</sup> 유정엽, 「조선 초기 周易 중심의 유불대론 연구」, 『한국선학』 23, pp.489-514.

<sup>22</sup> 고승학, 「『新華嚴經論』에 나타난 李通玄의 『화엄경』 해석의 특징-중국 고유사상과의 연관성을 중심으로」, 『불교학연구』34(불교학연구회, 2013), p.116.

괘가 있고, 향우측에는 坎(☵), 艮(☶), 震(☳), 巽(☴)괘가 표현되어 있다. 그런데 향좌측 兌卦(☱)는 반시계 방향으로 회전해 표현하여 향우측의 巽卦(☴)와 같게 표시하였다. 이로 인해 혼동을 주고 있는데 이같은 방식은 외곽들 十二辟卦 표현에도 나타나고 있다.



伏羲氏가 만든 『周易』의 先天八卦는 우주만물이 자리잡기 이전의 원리를 표현한 괘의 배열로 음양의 조화를 다루고 있다. 이에 비해 주 문왕이 만든 後天八卦는 우주만물이 자리 잡은 후에 작용하는 이치를 표현한 괘의 배열로, 數에 卦와 方位를 결부시켜 우주 생성 및 변화 원리를 설명하였다. 龍門寺 木刻說法像 阿彌陀佛像 光背의 八卦는 바로 주 문왕의 後天八卦圖를 나타내고 있다.

龍門寺 木刻說法像에 표현된 八卦는 李通玄의 『新華嚴經論』에 의거해 분석하면 八大菩薩像의 또다른 상징 표현으로도 이해된다. 李通玄은 『新華嚴經論』에서 불교와 象數的 역학과 연결시키고 있는데, 수행의 단계를 다음과 같이 설명하고 있다.<sup>23</sup>

文殊가 동북방에 있는 청량산에 거처한다는 것은 艮卦가 동북방을 주재하는 것과 같기 때문이다. 艮은 小男이 되고 童蒙이 되니, 文殊가 늘 범부를 교화해서 계몽으로 견성하게 하고, 아울러 根本智의 첫머리가 되기 때문이다.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> 임상희, 「李通玄과 中國 傳統思想」, 『한국불교학』 50, 470-471쪽.

<sup>24</sup> 『新華嚴經論』 권4 “又文殊居東北方清涼山者 像艮卦主東北方故 艮爲小男 爲童蒙 爲文殊常化凡夫啓蒙見性及

앞 인용문에서 보다시피 文殊菩薩의 住處가 동북방인 것을 艮卦에 配對하고 있다. 또한 普賢菩薩은 東方 震卦에 대응시키고 있다.

普賢長子は 동방의 卯位에 위치하며 震卦가 된다. 震은 장남이 되고, 머리가 되고, 시초가 되고, (靑龍이 되고, 慶事가 되고, 봄의 생명[春生]이 되고, 법을 건립하는 단초가 된다. 세간의 불법은 다 동방을 취해서 첫머리로 삼는다. 이는 동방이 해가 떠서 만물을 다 비추자 일체가 다 명료해지면서 施行을 감내하고 업무를 지어서 緣에 따라 운용함을 나타내기 때문이다. 普賢은 行의 으뜸이 되기 때문에 장남이 되는 것이다.<sup>25</sup>

이처럼 文殊의 住處가 동북방인 것을 艮卦에, 普賢이 文殊와 함께 동방에 있는 것을 震卦에 연결시켜 풀이하고 있다. 이러한 李通玄의 시도는 『周易』과 『華嚴經』의 일치를 목적으로 한 것이 아니라 화엄사상을 당시 지식인들에게 이해시키기 위한 방편으로 사용한 것으로 보인다.<sup>26</sup>

또한 李通玄은 觀音菩薩과 正聚菩薩에 대해서도 독특한 해석을 하고 있다.

觀音은 자비의 으뜸이 되는데 서방에 위치하여 금강산의 西阿에 머물면서 『慈悲經』을 설한다. 서방은 酉位가 되고, 酉는 兌卦가 된다. 兌는 金이 되고, 白虎가 되고, 凶危가 되고, 秋穀이 되기 때문에 慈悲觀音으로써 이를 주재하는 것이니, 착하지 못한 곳에다 자비를 행하는 것이 觀音이다. 文殊·普賢·觀音의 세 가지 법은 서방의 모든 부처도 함께 행하고 있으며, 善財童子의 10廻向 중에서 제7 慈悲位 속의 선지식이 되는데, 나머지 자세한 뜻은 나중에 자세히 밝히겠다.<sup>27</sup>

여기서 觀音의 특성은 자비로 설정되고 이같은 특성은 서쪽이라는 방위 개념과 연결시키고 있다. 李通玄은 八卦 가운데 震卦가 동쪽과 장남을 나타낸다는 점과 普賢菩薩이 長子라고 불리는 점을 연관시키고 있다.<sup>28</sup> 또한 서쪽은 순수한 이타행을 나타낸다는 점에서 자비의 상징인 관세음菩薩이 서쪽에 머문다는 설과 관련된다. 이처럼 李通玄은 文殊·普賢·관세음이라는 『화엄경』의 주요菩薩

---

本智之初首故 又與普賢俱在東方者 東方卯位卯爲震卦 震爲長男”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

<sup>25</sup> 『新華嚴經論』卷第三. “普賢長子者 位在東方卯位爲震卦 震爲長男 爲頭爲首 爲靑龍 爲慶 爲春生 爲建法之初也 世間佛法皆取東方爲初首 表像日出成照萬物 悉皆明了堪施作務隨緣運用故 普賢爲行首 故爲長男也”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

<sup>26</sup> 유정엽, 앞논문, p.504.

<sup>27</sup> 『新華嚴經論』卷第三. “觀音爲悲首 位在西方 住金剛山之西阿說慈悲經 西爲酉位 酉爲兌卦 兌爲金 爲白虎 爲凶危 爲秋殺故 以慈悲觀音主之 於不善處行慈是觀音也 文殊普賢觀音三法 是十方佛共行 爲善財童子十廻向中 第七慈悲位中善知識 餘廣義後當更明”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

<sup>28</sup> 임상희, 앞논문, p.471.

들은 각각 동북쪽·동쪽·서쪽에 거처하는 것으로 보고, 이들菩薩의 모든 덕을 완전히 구비한 부처는 임금의 자리인 북쪽에 배당시키고 있다.<sup>29</sup> 이러한 관점에서 본다면 龍門寺 木刻說法像 阿彌陀佛 광배에 표현된 八卦는 阿彌陀佛을 중심으로 文殊·普賢·觀音·大勢至·金剛藏·除障礙·彌勒·地藏菩薩 등을 상징하는 것으로, 八大菩薩 가운데 文殊·普賢·觀音菩薩만 八卦와 配對시키고 있음을 발견할 수 있다.

李通玄이 『新華嚴經論』에서 東北 文殊菩薩, 東 普賢菩薩, 西 觀音菩薩을 配對한 것과 달리 우리나라 五臺山 신앙에서는 東 觀音菩薩, 南 八大菩薩과 地藏菩薩, 西 無量壽佛과 大勢至菩薩, 北 釋迦佛·彌勒菩薩·羅漢, 中央 文殊菩薩을 배치하였다.<sup>30</sup> 오대산 신앙에서는 조선후기에 八大菩薩로 짝을 이룬菩薩 가운데 文殊·觀音·大勢至·彌勒·地藏菩薩이 포함되어 있다. 이외에도 「信孝居士親見五類聖事蹟」에도 信孝居士가 가지고 있던 깃털은 大聖人の 化身이었는데, 다섯 大聖人은 바로 “北臺 釋迦牟尼佛, 東臺 觀世音菩薩, 中臺 文殊菩薩, 西臺 大勢至菩薩, 南臺 地藏菩薩이 바로 그 분들이다. 이 때문에 月精寺에는 다섯 존상을 모시고 있고 가장 존귀하게 여긴다.”<sup>31</sup>는 내용을 통해 觀音·文殊·大勢至·地藏菩薩이 月精寺에 모셔져 왔음을 알 수 있다.

『五臺山事蹟』은 고려 후기 閔漬(1248-1326)가 1307년에 기록한 것으로, 신라 방언으로 쓰여진 옛 기록을 참조해 작성하였다<sup>32</sup>고 한다. 민지가 작성한 『五臺山事蹟』은 고려 후기의 불교 신앙사가 반영된 것으로 추정되어, 조선시대 불교 신앙을 이해하는데 참조할 만한 것으로 판단된다.

오대산 신앙에서 주목되는 것은 오대에 佛·菩薩·羅漢 등을 봉안하고 낮에는 경전을 독송하며 밤에는 禮懺을 하였다는 점이다. 동대에서는 북쪽 모서리에 觀音방을 설치하고 觀音菩薩像과 觀音菩薩圖를 봉안한 다음 밤에는 觀音禮懺을, 南臺에는 남쪽에 地藏房을 설치하고 地藏菩薩像과 八大菩薩·地藏菩薩圖를 봉안한 다음 밤에는 占察禮懺을, 西臺 남쪽에 彌陀房을 설치하고 無量壽佛과 大勢至菩薩圖를 봉안한 다음 밤에는 彌陀禮懺을, 北臺 남쪽에 羅漢房을 설치하고 釋迦佛像과 彌勒菩薩·羅漢圖를 봉안한 다음 涅槃禮懺을, 中臺 眞如院에는 文殊菩薩像과 文殊菩薩 36化現圖를 봉안하고 華嚴禮懺을 행하였다<sup>33</sup>는 것이다. 觀音禮懺, 占察禮懺, 彌陀禮懺, 涅槃禮懺, 華嚴禮懺을 행한 오대

29 고승학, 「『新華嚴經論』에 나타난 李通玄의 『화엄경』 해석의 특징」, 『불교학연구』 34(한국불교학회, 2013), pp.130-131.

30 『五臺山事蹟』 「五臺山聖跡并新羅淨神太子孝明太子(傳記)」

31 『五臺山事蹟』 「信孝居士親見五類聖事蹟」. “五大聖者 北臺釋迦 東臺觀音 中臺文殊 西臺大勢至 南臺地藏 是也 故於是寺 有五尊像 最爲奇妙”.

32 『五臺山事蹟』. “來謂余曰 是山之名 聞於天下 而所有古蹟 皆羅代鄉言 非四方君子 所可通見 雖欲使人人能究 是山寺之靈異 豈可得乎”.

33 『五臺山事蹟』 「五臺山聖跡并新羅淨神太子孝明太子(傳記)」. “聖德王 又於東臺北角下 創觀音房 內安圓像觀音 又以青地畫成一萬觀世音 常以精衆五員 晝讀八卷金光明經·仁王般若大悲心呪 夜念觀音禮懺 號爲圓通結社. 南臺南面 册地藏房 內安圓像地藏 又赤地畫成八大菩薩爲首一萬地藏 亦以精衆五員 晝讀地藏經·金光明般若 夜念占察禮懺 號爲金剛結社. 西臺南面 創彌陀房 內安圓像無量壽 又以白地畫成無量壽如來爲首一萬大勢至 亦以精衆五員 晝讀法華經 夜念彌陀禮懺 號爲水精結社. 北臺南面 册羅漢房 內安圓像釋迦 又以黑地畫成釋迦如來爲首一萬彌勒菩薩五百大阿羅漢 亦以精衆五員 晝讀佛報恩經·涅槃經 夜念涅槃禮懺 號爲白蓮結社. 中臺

산의 신앙 형태는 이후 우리나라 불교계에 큰 영향을 미친 것으로 보인다. 이것을 정리하면 <표 2>와 같다.

	內容	東臺	南臺	西臺	北臺	中臺
1	寺刹名	觀音房	地藏房	彌陀房	羅漢房	眞如院
2	奉安 尊像	觀音菩薩像	地藏菩薩像	無量壽佛	釋迦佛像	文殊菩薩像
3	奉安 佛畫	觀音菩薩圖	八大菩薩·地藏菩薩圖	無量壽佛·大勢至菩薩도	釋迦佛·彌勒菩薩·羅漢圖	文殊菩薩·36化身圖
4	讀誦 經典 [畫]	金光明經 仁王般若大悲 心呪	地藏經 金剛般若經	法華經	涅槃經	華嚴經 大般若經
5	禮懺[夜]	觀音禮懺	占察禮懺	彌陀禮懺	涅槃禮懺	華嚴禮懺
6	結社 種類	圓通結社	金剛結社	水精結社	白蓮結社	華嚴結社

표2. 오대산과 신앙과 禮懺

<표 2>에서 보다시피 오대산 신앙에서 존상과 후불도를 봉안하고 밤에 예참을 행한 기록은, 醴泉 龍門寺에서 아미타삼존상과 木刻說法像을 봉안하고 미타예참을 한 신앙 형태로 계승된 것으로 해석할 수 있다. 밤에 예참을 행한 내용은 龍門寺에서 조선후기에 불교적인 예참뿐만 아니라 도교의 守庚申을 행한 것과도 연결된다.

醴泉 龍門寺 木刻說法像 하단에 있는 ‘明’과 ‘心’에 대한 해석은 李通玄의 『新華嚴經論』 내용이 참조할 만하다. 즉 『법화경』과 『화엄경』의 차이점을 서술하는 항목 가운데 여덟째 항목에서 李通玄은 다음과 같이 서술하고 있다.

여덟째, 龍女가 성불해서 거처한 국토가 다르다는 것은, 南方無垢世界가 사바세계가 아님을 말한 것이다. 풀이하여 말하면 다음과 같다. 마음이 진실에 응할 수 있기 때문에 無垢라 칭한다. 또 本覺을 올바르게 따르기 때문에 南方이라고 부르니, 남북으로 바름[正]을 삼기 때문이다. 또 남방은 明이 되고 虛가 된다. 남방은 離가 되고, 이는 가운데가 虛하다. 八卦 중에서 離는 마음을 본받으니, 마음은 虛無이기 때문이다. 이는 세속의 八卦에 의거해서 나타난 것이니, 다른 국토에는 이 八卦라는 명칭이 없지만 그 방법은 이 한 가지이다.<sup>34</sup>

眞如院 仍前所安泥像文殊 宜於後壁 又以黃地畫成一萬文殊并三十六化形 亦以精衆五員 晝讀華嚴經·大般若 夜念華嚴禮懺 號爲華嚴結社。 以寶叱徒房 改名爲華嚴寺 內安圓像毘盧遮那三尊及大藏經 亦以精衆五員 長年 轉讀大藏 夜念神衆。 又趁年行百日華嚴會 號爲法輪結社 以爲五臺五社之本社。 又於文殊岬 加排佛下院 以爲 山內六社都會之地 亦以精衆七員 晝夜長行禮念神衆。”

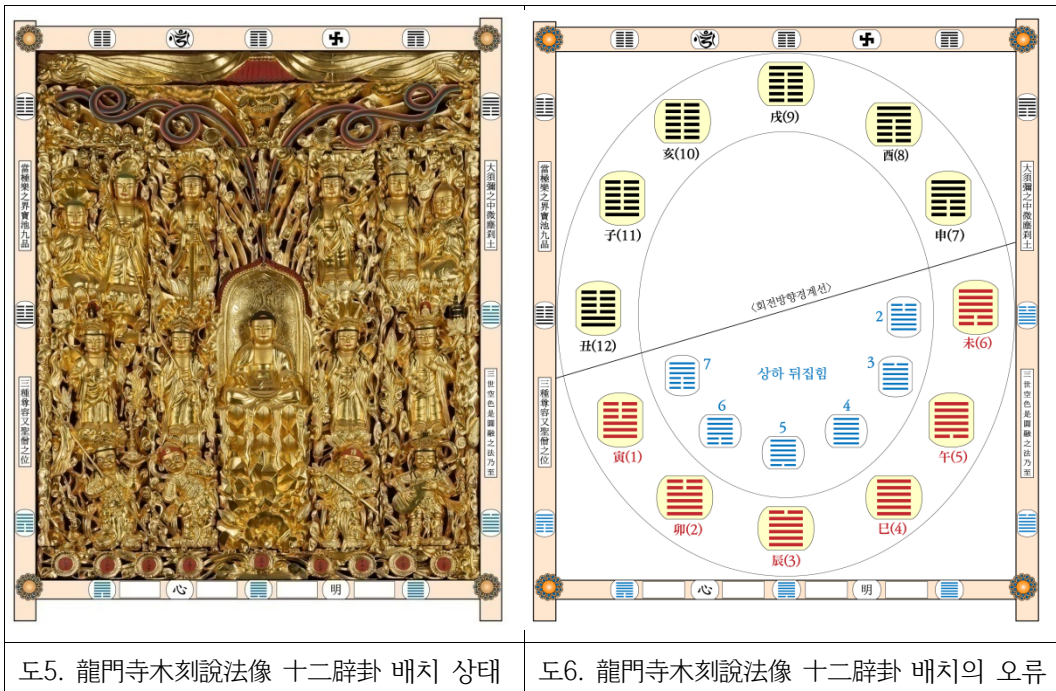
34 『新華嚴經論』卷第一, “八龍女成佛所居國土別者 卽言南方無垢世界非此娑婆 解云 心得應眞故 稱無垢 正順本覺故 號南方 爲南北爲正故 又南方爲明爲虛 南爲離 離中虛 八卦中離法心心 虛無故 卽還依世俗八卦表之 餘方雖無八卦之名 其方法是一法也”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.



醴泉 龍門寺 木刻說法像 하단에 표현된 ‘明’은 八卦 가운데 ‘離卦(☲)’에 해당한다고 李通玄은 해석하고 있다. 또한 남쪽 離卦(☲)에 내포된 밝음, 바름, 태양, 허공 등의 뜻을 나열한 다음 그 가운데 허공의 의미에 주목하고 이를 불교의 공간과 동일시하고 있다.<sup>35</sup> 선행 연구에서는 ‘明心’을 禪佛敎的 상징을 단적으로 보여주는 핵심어<sup>36</sup> 또는 木刻說法像 제작을 주도한 昭影 神鏡의 사상을 반영한 것으로 念佛禪의 관점에서 염불을 통한 관법수행을 의미한 것이라는 해석<sup>37</sup>도 있다.

### Ⅲ. 龍門寺 木刻說法像의 十二辟卦

龍門寺 木刻說法像 외곽틀 사방에는 각 면에 3괘씩 十二辟卦가 표현되어 있다(도5). 그러나 앞에서 살펴보았듯이 5괘는 상하가 뒤집혀져 있다. ‘三種尊容又聖僧之位’ 아래에 있는 卦부터 ‘大須彌之中微塵刹土’ 아래에 있는 卦까지 坤卦(☷)를 제외한 5卦의 6괘가 서로 바뀌어져 있는 것을 발견할 수 있다. 11월의 復卦(☱)에서 1양(陽)이 처음 생기고 양이 자라서 건괘(☰)에서 6陽을 이루는 것은 陽이 자라나는 息卦라고 하고, 5월 姤卦(☴)에서 처음으로 1陰이 생겨 陽을 밀어내고 坤卦(☷)에 이르러 6陰이 되기 때문에 이것은 陽이 소멸된다고 해 消卦라고 한다. 이러한 관점에서 보면 龍門寺 木刻說法像의 卦가 잘못 배치되어 있음을 알 수 있는데, 이것을 그림으로 표현하면 <도6>과 같다.



도5. 龍門寺木刻說法像 十二辟卦 배치 상태

도6. 龍門寺木刻說法像 十二辟卦 배치의 오류

35 고승학, 앞논문, p.133.

36 허형욱, 앞논문, pp.141-145.

37 이용윤, 「조선 후기 경상도 지역에서 제작된 觀經十六觀變相圖와 念佛禪」, 『미술사논단』36(한국미술연구소, 2013), pp.68-69, p.80; 이용윤, 「大乘寺 木刻極樂世界九品會圖의 조형성과 상징성」, 『이화사학연구』55(이화사학연구소, 2017), p.100.

十二辟卦를 참조해(표3) 龍門寺 木刻說法像 사방 틀에 새겨진 괘를 보면 앞의 그림에서 알 수 있듯이 否卦(䷋)는 兌卦(䷹)로, 屯卦(䷂)는 大壯卦(䷡)로, 姤卦(䷫)는 夬卦(䷪)로, 夬卦(䷪)는 姤卦(䷫)로, 大壯卦(䷡)는 屯卦(䷂)로 배치하는 것이 十二辟卦 순서와 맞는 배열이다. 龍門寺 木刻說法像에 현재와 같이 十二辟卦象을 배치한 것은 조성 당시 배열 순서를 반시계 방향으로 하면서 일어난 오류로 판단된다. 이것을 정리하면 <표4>와 같다.

괘	괘이름	방위	월	괘	괘이름	방위	월
	지뢰복 (地雷復)	子	11월		천풍구 (天風姤)	午	5월
	지택림 (地澤臨)	丑	12월		천산둔 (天山遯)	未	6월
	지천태 (地天泰)	寅	1월		천지비 (天地否)	申	7월
	뇌천대장 (雷天大壯)	卯	2월		풍지관 (風地觀)	酉	8월
	택천괘 (澤天夬)	辰	3월		산지박 (山地剝)	戌	9월
	중천건 (重天乾/乾爲天)	巳	4월		중지곤 (重地坤/坤爲地)	亥	10월

龍門寺 木刻說法像 외곽틀 十二辟卦 순서			수정한 十二辟卦 순서		
괘	방위	월	괘	방위	월
비괘(䷋)	申	7	태괘(䷊)	寅	1
둔괘(䷋)	未	6	대장괘(䷡)	卯	2
구괘(䷪)	午	5	괘괘(䷪)	辰	3
건괘(䷪)	巳	4	건괘(䷪)	巳	4
괘괘(䷪)	辰	3	구괘(䷪)	午	5
대장(䷡)	卯	2	둔괘(䷋)	未	6

표4. 龍門寺 木刻說法像 十二辟卦 배치 상태와 수정한 十二辟卦의 순서

龍門寺 木刻說法像의 十二辟卦는 懺法和 깊게 관계된 것으로 파악된다. 懺悔는 神佛 등 타자에 게 선행된 악업을 고백해 사죄하거나 자신의 죄에 대해 스스로 뉘우치는 것으로 악업을 소멸하는 것이다. 이같은 참회하는 방식을 懺法이라고 하며, 懺法の 발달이 중국불교의 특징으로 이야기된다. 중국불교에서 懺法이 발달한 배경에는 儒家 및 道敎의 문화와 상호 교섭한 것도 영향을 미친 것으로

로 보인다.<sup>38</sup>

龍門寺 木刻說法像 바깥 틀에 새겨진 十二辟卦는 바로 『周易』의 懺悔, 불교의 懺悔, 도교의 懺悔가 서로 결합된 것을 나타내는 상징으로 해석된다. “불교의 참법에는 理懺, 事懺, 律懺이 있는데 ‘諸相을 滅伏’하는 功能이 있다. 대승의 이치는 깊기 때문에 多生の 죄를 멸하지만 地前三賢(十住·十行·十廻向)의 자리에서는 離觀을 닦아도 업을 멸하지 못한다고 한다.”<sup>39</sup>는 내용은 龍門寺 木刻說法像 바깥 틀 향좌측에서 하단에 표현된 3개의 卦象에 해당한다. 李通玄의 『新華嚴經論』의 해석에 의하면 兌卦(☱, 1월, 十住), 大壯卦(☰, 2월, 十行), 夬卦(☱, 3월, 十廻向)가 이에 해당한다.

事懺은 업을 항복시킨다고 하지만 주야 6시에 성심으로 善을 행하여 惡을 누르는 격이라고 한다.<sup>40</sup> 일정한 시간을 정해놓고 예참을 행하는 事懺은 도교의 守庚申 신앙과 연결된다. 도교에서는 두 달에 한 번씩 있는 庚申日에 잠을 자지 않는 것과 연관된 것으로 보인다.

세 종류의 懺法인 理懺, 事懺, 律懺의 懺悔法은 세 가지이다. “첫째는 作法懺인데 ‘佛前에서 자신의 과거에 지은 죄를 고백하고 몸과 입으로 지은 죄를 한 가지씩 법에 의해 소멸해 나가는 것’이다. 둘째는 取相懺으로 ‘선정에 들어 죄를 생각하면서 정성을 다해 참회하되 부처가 나타나 자신의 머리를 어루만져 주는 것 같은 마음으로 瑞像을 觀하고, 이에 의해 意業에 의한 번뇌의 죄를 소멸시켜 나가는 것’이다. 셋째는 無生懺으로 ‘禪定에 들어서 罪惡은 본래 실체가 없다는 실상을 觀하고, 수행에 장애가 되는 근본인 無明을 소멸시킴으로써 中道를 깨달아가는 것’이다.”<sup>41</sup> 이같은 불교의 참법은 龍門寺 木刻說法像을 중심으로 행해졌을 懺法 신앙과 매우 관련이 깊은 것으로 보인다. 즉 佛前에서 자신이 과거에 지은 죄를 고백하고, 아미타 설법 장면과 극락에 왕생하는 것을 觀하면서 죄를 소멸시켜 나가며, 선정에 들어 중도를 깨닫는 수행을 조선 후기 불교도들은 彌陀懺으로 해결하려 했던 것으로 보인다.

李通玄은 『新華嚴經論』에서 불교와 『周易』과의 관계를 풀어가고 있다. 文殊菩薩이 중생의 최초 믿음을 일으키고 그들을 최초의 깨달음으로 이끈다는 점에서 李通玄은 丑과 寅을 각각 十信과 十住에 대응시키고, 인접하는 卯·辰·巳를 나머지 修行 階位(十行, 十廻向, 十地)에 配對하고 있다. 이어서 정남향인 午는 수행자가 中道를 깨닫게 됨을 상징한다고 해석하고, 나머지 방위인 酉부터 亥까지는 그들이 세속에서 벌이는 利他行[同事利生]을 나타낸다고 파악했다. 마지막으로 임금이 宮에서 南面하여 나라를 다스린다는 이미지에 착안해 부처의 지위 또는 스승의 지위를 북쪽 또는 子 자리에 두었던 것이다.<sup>42</sup>

38 이성운, 「중국불교의 참법(懺法)에 대한 소고(小考)」 『불교문예연구』 8(동방문화대학원대학교 불교문예연구소, 2017), pp.1-12.

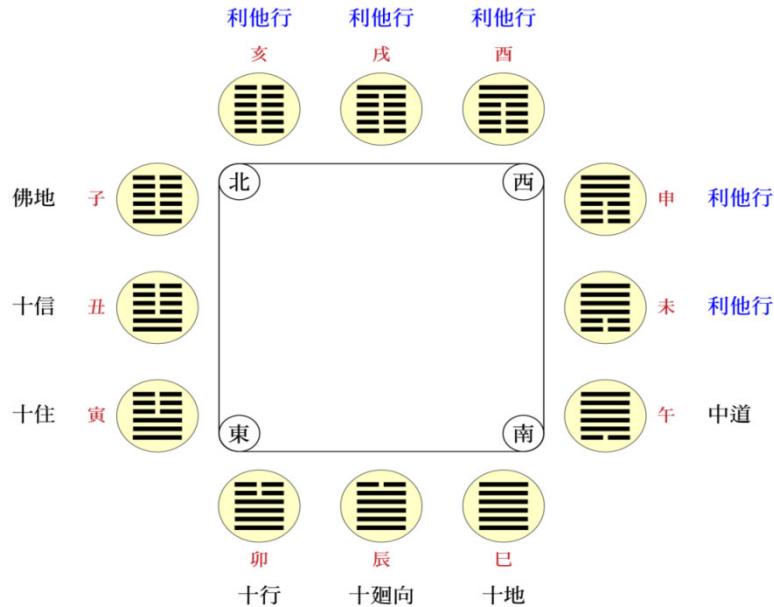
39 이성운, 앞논문, p.19.

40 이성운, 앞논문, p.19.

41 이성운, 앞논문, p.20.

42 고승학, 앞논문, p.129. 『新華嚴經論』권4. “是故子爲佛位 丑爲十信 寅爲十住 卯爲十行 辰爲十向 巳爲十地 午爲等覺 未爲晦明入俗同俗化迷 申酉戌亥爲所化故 如是安立法則 法合如是故 易卦坎爲君 離爲臣 震爲上相

李通玄은 12地支와 화엄사상을 대비시키고 있는데 12地支는 바로 『周易』의 十二辟卦와 대응된다. 龍門寺 木刻說法像 외곽틀에 새겨진 十二辟卦는 바로 李通玄이 해석한 화엄사상과 『周易』 十二辟卦와의 관계를 잘 보여준다(도7).



도7. 龍門寺 木刻說法像 十二辟卦와 李通玄의 수행 계위 대입

李通玄은 『周易』의 十二辟卦와 『華嚴經』의 修行階位인 十信 → 十住 → 十行 → 十廻向 → 十地 등을 순차적으로 대비시켜 수행의 단계를 표시하였다. 十二辟卦 가운데 陽이 6爻인 乾卦(☰)가 바로 화엄의 十地를 의미한다. 『화엄경』의 十地說은 우리나라 화엄종을 비롯한 교종에 영향을 미쳐 고려와 조선시대 敎宗選에는 試驗科目 가운데 하나였다. 또한 菩薩은 이 十地位에 오르게 될 때 비로소 無漏智를 내어 佛性を 보고, 聖者가 되어 佛智를 보존함과 아울러 널리 중생을 지키고 육성하기 때문에 이 修行階位를 ‘地位의 十聖’이라고 한다.<sup>43</sup>

龍門寺 木刻說法像 구성에 영향을 끼친 『禮念彌陀道場懺法』에는 유학자에 대한 내용도 포함되어 있는데, “十戒를 雙으로 밝혀서 儒生들에게 往生淨土 구하기를 권함[雙明十戒 勸儒求生]”에 잘 표현되어 있다. 불교와 유교는 다르지 않지만 다만 “유가의 가르침은 세간법에 그치고 석가의 가르침에는 출세간법이 있다. 유가는 세간법에 그치기 때문에 유독 1世만을 말하고 天에 귀결시켰으며, 석가의 가르침에는 출세간법이 있기 때문에 累世가 있음을 알고 衆生業緣의 말을 보여준다. 이 점이

西爲上將 東爲青龍 西爲白虎 前爲朱雀 後爲玄武 青龍爲吉慶 白虎爲凶害 朱雀爲其明 玄武爲其黑”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

43 『한국민족문화대백과사전』 「十地」. <https://encykorea.aks.ac.kr/>.

같지 않을 뿐이다.”<sup>44</sup>라고 요약할 수 있다. 또한 “진실로 이와 같다면 석가의 가르침은 가히 믿을 수 있을 것이다. 그 정토에 관한 말을 어찌 믿지 않을 수 있겠는가. 소위 출세간법에서도 정토의 가르침은 그 요체이니 힘써 행하지 않아서는 안 된다.”<sup>45</sup>고 하였다. 이러한 당시 인식은 龍門寺 木刻說法像에 十二辟卦를 표현한 것이 자연스러운 것이었음을 암시한다.

---

<sup>44</sup> 『禮念彌陀道場懺法』권3. “儒釋未嘗不同也 其不同者 唯儒家止於世間法 釋氏又有出世間法 儒家止於世間法 故獨言一世 而歸之於天 釋氏又有出世間法 故知累世 而見衆生業緣之本 未此其所不同耳”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

<sup>45</sup> 『禮念彌陀道場懺法』권3. “誠如是則 釋氏爲可信矣 其言淨土烏可以不信哉 所謂出世間法 淨土尤其要者 不可以不勉也”. 동국대학교 불교학술원 <https://kabc.dongguk.edu/>.

# 醴泉 龍門寺 木刻阿彌陀如來說法像의 周易 卦象 分析

(국문초록)

예천 용문사 대장전 목각설법상과 아미타삼존상은 1684년에 조성되었고, 후불탱 역할을 하는 목각설법상과 본존으로 모셔진 삼존상이 모두 남아있는 유일한 예이다. 이는 조선후기 조각사 연구에 매우 중요한 자료를 제공하고 있다. 조선 후기 선승이면서 여러 사찰의 불사에 적극적으로었던 頭陀山人인 昭影 神鏡은 淸虛 休靜 법맥을 계승한 鞭羊系 幻寂 義天의 제자이다. 그는 念佛禪을 중요시 여겼던 스승 幻寂 義天의 영향을 많이 받았다. 昭影 神鏡은 17세기 후반 端應·卓蜜 流派를 형성한 彫刻僧 端應과 門徒로 연결되었고, 그가 조성한 불상은 모두 端應 또는 卓蜜이 首彫刻僧으로 참여하고 있다.

본 발표에서는 龍門寺 木刻說法像 본존불 광배에 새겨진 『周易』의 八卦와, 外廓들의 十二辟卦를 李通玄의 『新華嚴經論』 사상에 의해 분석하였다. 이에 의하면 본존 아미타불상 광배에 새겨진 八卦 가운데 北東의 艮卦(☶)는 文殊菩薩을, 東의 震卦(☳)는 普賢菩薩을, 西의 兌卦(☱)는 觀音菩薩로 대비되는 것을 알 수 있었다.

사방 외곽들의 十二辟卦 가운데 향좌측 否卦(☷)부터 반시계 방향으로 大壯卦(☳)까지는 6갇가 뒤집힌 것으로 파악해 수정하였다. 수정해서 분석한 결과 龍門寺 木刻說法像 외곽들의 十二辟卦象은 李通玄의 설에 따라 華嚴의 修行 階位로 해석하였다. 즉 復卦(☱, 11월)는 佛地를, 臨卦(☲, 12월)는 十信을, 兌卦(☱)는 十住를, 大壯卦(☳)는 十行을, 夬卦(☱)는 十廻向을, 乾卦(☰)는 十地를, 姤卦(☴)는 中道를, 屯卦(☳)부터 否卦(☷), 觀卦(☵), 剝卦(☶), 坤卦(☷)는 利他行으로 配對하였다. 이를 통해 조선후기 龍門寺 木刻說法像 제작을 주도했던 승려들은 華嚴과 念佛을 동시에 수행해 木刻說法像 조성에 반영한 것으로 해석하였다.

龍門寺 木刻說法像과 阿彌陀三尊像은 17세기 醴泉 龍門寺를 중심으로 僧侶와 儒學者들이 교류하였고, 당시에 유행하고 있던 도교 풍속인 守庚申의 장소에 봉안되었다는 점에서도 중요한 의미를 갖고 있다. 龍門寺 木刻說法像 外廓 틀에 새겨진 『周易』 卦象은 단순한 시간 또는 공간을 의미하는 것이 아니라, 당시 이러한 불교·유교·도교 신앙이 습합되어 유행했던 사실을 알려준다는 점에서도 의미있는 자료라고 하겠다.

# 醴泉龍門寺木刻阿弥陀如来説法像の周易卦象分析

刘根子

東国大学・講義招聘教授

1684年に製作され醴泉龍門寺大藏殿の木刻説法像と阿弥陀三尊像は、後佛幀の役割を果たす木刻説法像と、本尊として祀られる三尊像を同時に備える唯一の例である。これは朝鮮後期の彫刻史研究において極めて重要な資料を提供している。朝鮮後期の禅僧である頭陀山人昭影神鏡は、多くの寺院の仏事に尽力した人物であり、清虚休静の法脈を受け継ぐ鞭羊系幻寂義天の門人であった。彼は、念仏禅を重視していた師である幻寂義天の影響を深く受けていた。昭影神鏡は、17世紀後半端應・卓蜜流を形成した彫刻僧端應と門徒としての繋がりを持ち、彼が制作した仏像は全て端應または卓蜜が首席彫刻僧として関与している。

本発表では、龍門寺木刻説法像本尊仏の光背に刻まれた『周易』の八卦および外廓枠の十二辟卦を、李通玄の『新華嚴經論』の思想に基づいて分析した。その結果、本尊の阿弥陀仏の光背に刻まれた八卦のうち、北東の艮卦(☶)は文殊菩薩、東の震卦(☳)は普賢菩薩、西の兌卦(☱)は観音菩薩に対応することが明らかになった。

四方を囲む外廓枠の十二辟卦のうち、左側の否卦(☷)から反時計回りに大壮卦(☰)までが6爻が逆さまになってると把握し、修正を加えた。修正して分析した結果、龍門寺木刻説法像外廓枠の十二辟卦象は、李通玄の説に基づいて華嚴の修行段階と解釈する。すなわち、復卦(☱, 11月)は仏地を、臨卦(☲, 12月)は十信を、兌卦(☱)は十住を、大壮卦(☰)は十行を、夬卦(☱)は十回向を、乾卦(☰)は十地を、姤卦(☴)は中道を、屯卦(☳)から否卦(☷)、觀卦(☱)、剝卦(☶)、坤卦(☷)は利他行に対応する。これにより、朝鮮後期に龍門寺木刻説法像制作を主導していた僧侶たちは、華嚴と念仏の修行を同時に行っていて、これを木刻説法像の制作に反映させたものと解釈する。

龍門寺木刻説法像と阿弥陀三尊像は、17世紀僧侶と儒学者らが醴泉龍門寺を中心に交流していた点、そして当時流行していた道教の風俗である守庚申の場所に奉安されたという点において重要な意義を有している。龍門寺木刻説法像外廓枠に刻まれた『周易』卦象は、単なる時空間の指し示しに留まらず、当時このような仏教・儒教・道教が習合した信仰様式が広く受容されていた事実を示す有意義な資料として捉えられるであろう。

摘要譯者：金 灵，北京大学外国语学院2022级博士研究生





# 心者神也—日本天台神本佛迹思想成因再探

李 健

清华大学·博士后研究员

## 内容摘要

作为一种宗教信仰，佛教6世纪传入日本后，所面临的一个突出问题是，如何与日本传统的神祇信仰相调和的问题。在两种不同宗教信仰接触的过程中，抵触和冲突似乎总是难以避免的。事实也的确如此。一开始，佛教就遭遇了不少挫折。在朝廷内部关于崇佛与排佛的论争中，物部氏、中臣氏等一批重臣力主排佛，将佛像、佛具尽皆毁弃于江中，但是很快，佛教又重新被启用了。用明天皇以后，佛教逐渐被日本社会所认可。特别是推古朝以来，由于执政者圣德太子的大力扶持，佛教发展迅速，寺院迭起，僧尼骤增。奈良时代以后，佛教与本土的神祇信仰的关系逐渐紧密，一方面，出现了神宫寺、镇守社、神前读经、八幡神上京、给神赋予菩萨号、僧形神像、神道曼荼罗等一系列种类繁多的神佛习合形式；另一方面，自9世纪开始，奉《法华经》为根本经典的天台宗首先萌生了将日本的神看做是佛陀的化身的想法，并由此进而发展成所谓的“本地垂迹说”。与此同时，道教的“和光同尘”（老子《道德经》）之说也被援用于阐释神佛之关系，形成“神明和其光同其尘救济众生”的说法。本地垂迹说在进入12世纪后逐渐走向高潮，以至于日本国内中央及各地方主要神社的祭神基本都一一确定了其本地佛或菩萨，神明与佛陀或菩萨之间大面积形成垂迹与本地的对应关系。本地垂迹说，成为日本神佛关系的主旋律。然而有意思的是，在本地垂迹说势头未减的13世纪末以后，最先提出本地垂迹说的天台宗的一些文献中，却陆续出现了与本地垂迹说（为严格区别起见，以下称“佛本神迹说”）截然不同的、认为日本的神才是本地，佛陀是神明的垂迹的说法，也即“神本佛迹说”。

关于“神本佛迹说”的社会背景与思想渊源，早在上世纪初，日本佛教学者岛地大等就有过一番比较深入的研究。岛地氏认为，“神本佛迹说”的产生与佛教的本觉思想有关，具体而言，是“古天台教学特色的迹门思想向本门思想的转变引起的”。<sup>1</sup>然而，由于日本国内当时流行的“日本中心主义思想”、“皇国史观”等思潮的影响，岛地氏的观点并未受到重视，甚至一度招致了“站在佛教史的狭隘立场”的批判。<sup>2</sup>与此相反，一大批神道学者从在神道史的立场出发展开探讨，将“神道五部书”中的一些观点以及吉田兼俱等人所倡导的“神本佛迹说”称之为“反本地垂迹说”，认为这是对佛教界提出的“佛本神迹说”的反驳或反击，是神道界逐渐克服和摆脱宗教界佛教之主体地位的控制，而走向独立的标志，甚至有学者将这一学说看做是日本思想史上的三大转变之一。<sup>3</sup>时至今日，不少学者仍然沿用这一说法，中国学界目前也基本采信这种观点。

需要特别指出的是，岛地氏的观点之所以没有引起重视，除了上述原因之外，还有一个重要的原因

<sup>1</sup> 岛地大等：「日本古天台研究の必要を論ず」，『思想』（第60号・特集仏教思想研究），1926年10月，第278～279頁。

<sup>2</sup> 鏡島寛之：「中世における神仏関係の動向—反本地垂迹説を中心として—」，『駒澤大学仏教学会年報』（第7卷第1号），1936年12月，第240頁。

<sup>3</sup> 参见山本信哉：「神道史より観たる日本思想の三大変遷」，『国史学』（第20号記念論纂），1934年1月，第2頁。

是，他没有提出可以佐证其观点的实证性的史料，因此，使得他的论述在说服力上有所欠缺。平成五（1993）年发行的神道大系·天台神道（下）附带的《月报114》中刊发了日本佛教学者大久保良顺的短文——《天台神本佛迹说资料》。尽管该文的发表并未在学界引起波澜，但是文中为我们提供了不少可以佐证“天台宗的佛教文献中的确大量存在着‘神本佛迹说’，且与本觉思想有关”的资料，这无疑为我们在岛地氏的基础上进一步探讨佛教界尤其是天台宗的神本佛迹思想提供了重要线索和启示。

循着这一线索，笔者通过相关资料的收集和研读，揭示了《大乘起信论》的本觉思想与“神本佛迹说”的具体关系，得出了“神本佛迹思想的产生，是特殊（社会动荡不安，僧侣无心修行）的历史背景下，《大乘起信论》的‘本觉思想日本化（嬗变）’的结果”的结论。在这一结论中，有一个核心的命题是心与神的关系问题。佛教是治心之学，因此，所有的修行实践，无外乎都是围绕着心而展开的，笔者研究发现，在绝对肯定现实的“即身成佛论”（无需修行即已成佛）、“此身即佛身”等思想的影响下，日本天台宗恰恰把神看做是心，强调“心即是神”、“心者神也”，神成了被绝对肯定的对象，因此，所谓的“此身即佛身”也就等同于“此心即佛心”。既然把神看做是佛身的心，那么神自然就成了本觉、佛位了。这样想时，神明就成了修行实践的最终归宿，也即诸佛内证之果。而按照本地垂迹说的逻辑，现实中的释迦是“久远实成”的绝对的佛陀的化身，因此，释迦反而成了神的化身和外在表现。“神本佛迹说”就是在这样的思维中成立的。

然而，问题的复杂性在于，“心者神也”这样的表述或观点在佛教中其实并不多见，反而是道教的一些文献中时常会见到这样的说法。鉴于此，笔者对道教文献中的类似表述及其与佛教之间的关系进行了考证。研究发现，“心者神也”的说法来源于道教，日本天台宗之说是参考道家之说而形成的，但其有意摒弃了“修道”的过程。“心神之说”最早的表述，源自于成书于汉代前的《黄帝内经》“素问·六节脏象论篇·第九”：“心者，生之本，神之变也；其华在面，其充在血脉，为阳中之太阳，通于夏气。”意思是，心是生命的根本，神的变化是由心产生的，心是神所居之所。而众所周知，《黄帝内经》是建立在道家学说之上的医学成果，与道教之关系自不必言。道教的“心神之说”即是在《黄帝内经》的基础上展开的。“心者神也”的说法，最早出现在隋唐之际成书的《太上老君内观经》中：“心能禁制，使形神不邪也。心则神也，变化不测，故无定形所以五脏藏五神：魂在肝，魄在肺，精在肾，志在脾，神在心。”<sup>4</sup>心之所以与神明产生关系，是道教吸收、杂糅佛教修行、修心的相关理论并进一步添加了“道”的内容而形成的（笔者称之为“佛道习合”）。这一点《太上老君内观经》可以证明：其一、“人能常清静其心，则道自来居。道自来居则神明存身，神明存身则生不亡也”。<sup>5</sup>其二、“道者，有而无形，无而有情，变化不测，通神群生。在人之身则为神明，所谓心也。”<sup>6</sup>也就是说，心和神的关系——心者神也，必须通过作为中介的“道”才能实现。道教所言之“内观之道，静神定心，乱想不起，邪妄不侵”，与佛教观心修行之说颇为类似，只不过佛教的修心在这里成了“修道”的前提，修道之前先要“观心”，修道之后，神明才能常存于心。《太上老君说了心经》（唐代）中说：“若夫修道，先观其心。心为神主，动静从心”<sup>7</sup>，也证实了这一点。在日本中世初期社会动荡不安，僧侣无心修行之际，正是道教的“心神之说”，为天台僧侣从教相主义的学风向观心主义的学风的转变，提供

<sup>4</sup> 张继禹主编：《中华道藏》（第六册·太上老君内观经），北京：华夏出版社，2010年，第80页。

<sup>5</sup> 张继禹主编：《中华道藏》（第六册·太上老君内观经），北京：华夏出版社，2010年，第80页。

<sup>6</sup> 张继禹主编：《中华道藏》（第六册·太上老君内观经），北京：华夏出版社，2010年，第80页。

<sup>7</sup> 张继禹主编：《中华道藏》（第六册·太上老君内观经），北京：华夏出版社，2010年，第82页。

了重要的思想来源和依据。因此，道教“心者神也”的观点，应该看做是日本天台神本佛迹思想的成因之一。



# 心者神也--日本 天臺 神本佛跡思想의 형성원인 재탐구

리 젠(李 健)

清華大學 · 博士後研究員

## 논문개요

종교신앙의 하나로, 불교는 6세기에 일본에 전해졌다. 그 이후로 대두된 가장 큰 문제는, 어떻게 일본 전통의 신선사상과 조화를 이루느냐 하는 것이었다. 두 가지 서로 다른 종교사상은 접촉 과정에서 저항과 충돌이 있기 마련이다. 역사적 현실 역시 이와 마찬가지로였다. 초기에 불교는 많은 좌절을 겪었다. 왕실 내부에서 발생한 승불과 역불 논쟁에서 物部氏、中臣氏 등 고위 대신들은 역불정책을 주장하면서, 불상과 법기를 강에 던져 버렸다. 하지만 불교는 곧바로 다시 인정받게 된다. 즉, 用明天皇 이후로 불교는 점차적으로 사회에서 인정을 받게 된 것이다. 특히 推古朝에 이르러서는 위정자인 聖德太子가 적극적으로 불교를 부추기면서 불교는 매우 큰 발전을 이루었다. 사원이 세워지고, 승려의 수도 많이 늘어난 것이다. 나라奈良時代 이후로는 불교와 본토신앙사이의 관계가 매우 밀접해지는데, 한편으로는 神宮寺、鎮守社、神前讀經、八幡神上京、給神賦予菩薩號、僧形神像、神道曼荼羅 등 수많은 복잡한 神佛합일의 형태가 나타났고, 다른 한 편으로는 9세기 이후로 『法華經』을 기본 경전으로 하는 천태종이 일본의 신명을 부처의 화신으로 보면서, “本地垂跡說”이라 하는 이론을 제시한 것이다. 아울러 도교의 “和光同塵”(老子『道德經』) 사상 역시 神佛 관계를 해석하는데 이용되면서, “神明和其光同其塵救濟眾生”이라는 이론이 생기게 된다. “本地垂跡說”은 12세기에 와서 고조에 이르는데, 결과 일본 국내의 중앙과 각 지역의 주요 神社들은, 현지의 佛, 보살, 신명과 붓다 혹은 보살사이의 대응관계를 하나씩 확정해 놓는다. 즉 “本地垂跡說”은 일본 神佛 관계의 주요 기류가 된 것이다. 하지만 아직 “本地垂跡說”의 기세가 높았던 13세기에, 최초로 이 이론을 제시한 천태종의 문헌에서, 기존의 주장과는 전혀 다른 “佛本神跡說”이 등장한다. 다시 말해서 일본의 신명은 현지신이고, 붓다는 신명의 垂跡(화신)이라는 사상이 발견된 것이다.

“佛本神跡說”의 사회적 배경과 사상적 근원에 대해, 20세기 초 일본의 불교학자인 시마지 다이토(島地大等)는 깊은 연구를 한 적이 있다. 그에 의하면, “佛本神跡說”의 발생은 불교의 本覺思想과 관련이 있다고 한다. 구체적으로 보면 “古天臺教學 특장의 跡門思想이 本門思想으로 전환하면서 발생한 것”<sup>1</sup>이라 하였다. 하지만 당시 일본은 “日本中心主義思想”、“皇國史觀”의 지배에 있었고, 그리

<sup>1</sup> 島地大等 : 「日本古天臺研究の必要を論ず」, 『思想』(第60號・特集仏教思想研究), 1926年10月, 第278~279頁.

하여 사마지의 이론은 큰 관심을 받지 못했다. 심지어 일부는 “불교사의 좁은 시각”<sup>2</sup>에 있다고 비판했다. 이와 반대로 많은 신학자들이 神道史의 시각에서 이 문제에 대해 탐구하기 시작했다. 이들은 “神道五部書”의 일부 관점 및 요시다 켄에츠(吉田兼俱) 등 사람들이 주장하는 “神本佛跡說”에 대해 “反本地垂跡說”이라 하였다. 다시 말해서 이는 불교계에서 제시한 “神本佛跡說”에 대한 반박이었다. 즉 이러한 현상은 神道가 지배적 지위에 있는 불교의 영향력에서 벗어나 자주적인 지위를 확립하는 기념비적인 상황이며, 심지어 일부 학자들은 이 현상이 일본 사상사에 있어 삼대 전환점 중 하나라 하였다.<sup>3</sup> 오늘날에 이르러서도 적지 않은 학자들은 이러한 관점을 계속하고 있는데, 중국의 학계 역시 이 주장을 받아들이고 있다.

여기서 특별히 언급해야 할 점이라면 사마지의 관점이 크게 주목받지 못한 이유는, 위에 언급한 부분도 있지만, 더욱 중요한 것은, 그가 자신의 관점을 주장할만한 어떠한 역사적 자료를 제시하지 못했다는 점이다. 그렇기 때문에 그의 주장은 설득력이 부족해 보였다. 平成五(1993)년에 발행된 神道大系·天臺神道(下)의 부록인 『月報114』에는 일본의 불교학자 오쿠보 료준(大久保良順)의 短文—『天臺神本佛跡說資料』가 실렸다. 비록 이 문장은 학계에서 큰 영향을 일으키지는 못했지만, 문장 속에는 “天臺宗의 佛敎文獻 중에 확실히 ‘神本佛跡說’에 대한 내용이 많이 있으며, 이는 本覺思想과 관련이 있다”고 하는 증거 자료가 다수 포함되어 있었다. 이는 우리가 사마지의 관점에 근거하여 불교계 혹은 천태종의 神本佛跡思想을 탐구하는데 중요한 단서를 제공해 주었다.

이러한 단서를 바탕으로 필자는 관련된 자료를 수집하여 연구한 결과, 『大乘起信論』의 本覺思想과 “神本佛跡說”의 구체적 관계에 대해 밝혀내게 되었다. 결론적으로 말하면 “神本佛跡思想의 발생은 특별한(사회의 불안, 僧侶無心修行) 역사적 배경 속에서 『大乘起信論』의 ‘本覺思想日本化(嬗變)’의 결과”라는 것이다. 이 결론의 핵심적인 부분은 心과 神의 관계이다. 불교는 마음을 다스리는 학문이다. 그렇기 때문에 거의 모든 수행은 마음을 둘러싸고 이루어진다. 필자의 연구에 의하면, 현실을 절대적으로 인정하는 “即身成佛論”(수행을 하지 않고 成佛할 수 있다)、“此身即佛身”등 사상의 영향 속에서 일본의 천태종은 神을 마음으로 보면서, “心即是神”、“心者神也”를 강조했다. 이렇게 神은 절대 긍정의 대상이 되었는데, 그렇기 때문에 “此身即佛身”이 곧 “此心即佛心”이 된다. 神을 佛身의 心으로 보았으니, 이제 神은 곧 本覺、佛가가 되는 것이다. 이러한 사유방식으로 볼 때 신명은 수행실천의 최종 종결지, 즉 諸佛內證之果가 된다. 그리고 本地垂跡說의 논리에 따라 보면, 현실속의 석가는 “久遠實成”한 절대적인 佛의 化身이 된다. 그렇기 때문에 석가는 오히려 神의 화신이고 외재적 표현인 것이다. “神本佛跡說”은 이러한 논리 속에서 탄생하였다.

하지만 여기서 발생하는 문제는, “心者神也”라 하는 표현은 불교에서 자주 사용하는 용어가 아니라는 점이다. 오히려 도교 문헌을 보면 이런 표현이 자주 등장한다. 그리하여 필자는 도교문헌의

2 鏡島寛之:「中世における神仏関係の動向—反本地垂跡説を中心として—」, 『駒澤大學仏敎學會年報』(第7卷第1號), 1936年12月, 第240頁.

3 參見山本信哉:「神道史より觀たる日本思想の三大變遷」, 『國史學』(第20號記念論纂), 1934年1月, 第2頁.

표현방법과 불교의 관계에 대해 들여다보았다. 결과 “心者神也”라는 용어는 도교에서 기원하였는데, 일본 천태종은 도교의 이론을 참고하여 사용했던 것이다. 하지만 이 과정에서 일부러 ‘修道’ 과정에 대해서는 배제하였다. “心神之說”이 최초로 등장한 것은 한나라 시대의 『黃帝內經』으로 책에서는 구체적으로 “素問·六節臟象論篇·第九”에서는: “心者, 生之本, 神之變也; 其華在面, 其充在血脈, 為陽中之太陽, 通於夏氣”라 하였다. 해석해 보면: 心은 생명의 근본이고, 神의 변화는 마음에서 생기며, 마음은 신이 거주하는 곳이라 하였다. 알다시피 『黃帝內經』은 도교사상을 바탕으로 한 의학서적이다. 다시 말해서 도교의 “心神之說”은 『黃帝內經』을 기초로 발전된 사상이다. 그리고 “心者神也”가 최초로 나타난 경전은 隋唐시기의 『太上老君內觀經』으로 책에서는 구체적으로 “心能禁制, 使形神不邪也. 心則神也, 變化不測, 故無定形所以五臟藏五神: 魂在肝, 魄在肺, 精在腎, 誌在脾, 神在心”<sup>4</sup>이라 하였다. 마음이 신명과 관계를 형성한다고 하는 이론은, 도교가 불교의 수행, 修心 방법을 수용한 후 거기에 ‘道’사상을 가미하여 형성한 것이다(필자는 이것을 “佛道習습”이라 부른다). 이러한 이론은 『太上老君內觀經』을 통하여 증명할 수 있는데 구체적으로 보면: 첫째, “人能常清淨其心, 則道自來居. 道自來居則神明存身, 神明存身則生不亡也”<sup>5</sup>. 둘째, “道者, 有而無形, 無而有情, 變化不測, 通神群生. 在人之身則為神明, 所謂心也.”<sup>6</sup>이다. 다시 말해서 心과 神의 관계인---“心者神也”는 반드시 ‘道’를 매개체로 해야만 실현될 수 있다. 도교에서 말하는 “內觀之道, 靜神定心, 亂想不起, 邪妄不侵”은 불교의 수행방법과 매우 비슷하다. 단지 불교의 修心은 여기서 修道의 전제로 바뀌었을 뿐이다. 즉 수도하기 전에 먼저 ‘觀心’을 해야 하는데, 이렇게 해야만 신명이 마음에 常存할 수 있다는 것이다. 『太上老君說了心經』(唐代)에는 “若夫修道, 先觀其心. 心為神主, 動靜從心”<sup>7</sup>이라 하는 표현이 있는데, 이 역시 이러한 이론을 증명해 준다. 일본은 중세초기에 극심한 사회적 동란을 겪었고, 승려들은 수도할 마음이 없었다. 하지만 때마침 도교의 “心神之說”이 등장하게 되었고, 이는 천태종의 승려들이 教相主義 學風에서 觀心主義 學風으로 바뀌게 되는데 이론적 근거를 제시해 주었다. 결론적으로 볼 때, 도교의 “心者神也” 사상은, 일본의 天臺神本佛跡思想의 형성원인의 하나라 할 수 있다.

論文譯者: 金海龍(韓國·大巡宗教文化研究所研究員)

4 張繼禹主編:《中華道藏》(第六冊·太上老君內觀經), 北京:華夏出版社, 2010年, 第80頁.

5 위 같은 책, 동일 페이지.

6 위 같은 책, 동일 페이지.

7 위 같은 책, 82쪽.





# 『北京風俗図譜』に見る人々の生活と芸道

二ノ宮 聡  
北陸大学 講師

## はじめに

『北京風俗図譜』は、青木正兒が大正十四年（1925）三月から、文部省の在外研究員として北京に一年にわたり滞在した際に、北京の姿を保存するために描かれた。当時の北京は、時代の波に容赦なくもまれ、激しい変化の最中であった。そうした北京で生活していた青木は、「ゆるゆると縁日の露店をひやかしたり、ぶらぶらと裏通りを散歩したりしているうちに、私の気づいたことは、北京には、まだまだ古い風俗が遺されている、しかし其れも新しい洋風に化せられて、次第に失はれつつある」<sup>1</sup>という心配から、遠からず消滅するであろう古き北京の姿を保存するために、地元の絵師である劉延年に絵を画かせ、『北京風俗図譜』（以下『図譜』とする）を作成した。

『図譜』は、歳事18幀、礼俗23幀、居処10幀、服飾12幀、器用11幀、市井18幀、遊楽9幀、伎芸16幀、八部門計117幀の彩色版で構成され、庶民生活の代表的な場面を選んでいる。北京からの帰国後、青木は解説を付して、図譜と共に世に出すことを目指すが、本業が多忙なため、実現することはなかった。そして原本は青木の勤務先である東北大学の図書館に収蔵されたままとなった。この約四十年後の1964年、同じく東北大学の内田道夫によって『図譜』に解説が施され、平凡社の「東洋文庫」から出版された。

『図譜』には人々の生活の様々な場面が収録されており、さらに場面ごとに内田氏の詳細な解説が付されている。よって本発表では、『図譜』に収録される「伎芸」を中心に、当時の民衆文化の一端を見ていきたい。

## 青木正兒と『北京風俗図譜』

『北京風俗図譜』の著者である青木正兒（明治二十年（1887）-昭和三十九年（1964））は、山口県赤間ヶ関（現、下関市）で、漢方医である青木坦平の次男として生まれた。坦平は支那趣味があったため、漢学の雰囲気漂う家庭であった。そのため正兒自身も幼少期より文学や美術を好み、同時に浄瑠璃や都々逸、地唄、弄齋節のような俗謡にも深い興味を抱いた。<sup>2</sup>

明治三十八年（1905）九月に第五高等学校第一部（現、熊本大学）に入学。明治四十一年（1908

<sup>1</sup> 青木正兒図編、内田道夫図説『北京風俗図譜』、平凡社、1986年、「原編者の序」、3頁。

<sup>2</sup> 辜承堯「青木正兒における中国民俗の研究—『北京風俗図譜』と『支那童謡集』を中心に—」、『関西大学東西学術研究所紀要』50、245-269頁、2017年。

）九月には、新たに創設された京都帝国大学文科大学支那文学科に第1期生として入学した。大学では、狩野直喜・幸田露伴・鈴木虎雄・内藤湖南らに学ぶ。当初は幸田露伴に小説の指導を受けるが、一年ほどで露伴が大学を去るとともに青木も創作活動を断念する。明治四十四年（1911）に狩野直喜の指導の下、「元曲の研究」で卒業論文を提出し同大学を卒業した。青木正兒は、狩野直喜・内藤湖南らが興した京都支那学の発展に寄与すると共に、同世代の小島祐馬・本田成之らと『支那学』の創刊に携わり、その後の吉川幸次郎や倉石武四郎らにも影響を与えた。その研究は、中国の文学・文物に親しみ、これらの風雅を紹介し、中国古典文学を文学研究としての観点から学術的に評価した。従来は趣味的要素が強かった中国の食文化、風俗を学術レベルで研究、紹介した先駆者である。

京都帝国大学を卒業後、同志社大学などを経て大正十二年（1923）十二月、東北帝国大学文科大学助教授に就任した。大正十四年（1925）三月、文部省在外研究員として中国に留学する。下関から船で釜山に到着後は、陸路で京城、平壤、奉天を経て北京に至った。大正十五年（1926）七月、中国から帰国すると翌八月に東北帝国大学文学部支那学第二講座（中国文学）の初代教授となる。昭和五年（1930）には『支那近世戯曲史』で京都帝国大学より文学博士を授与され、翌年の昭和十三年（1938）から昭和二十二年（1947）まで、鈴木虎雄の後任で京都帝国大学文学部支那学講座の教授となる。この間、東北帝国大学との兼任であった。昭和二十二年に京都帝国大学を退官した後は、複数の大学で講師を務め、昭和三十九年（1964）、立命館大学での講義後に大学の廊下で心不全となり急逝、享年七十七歳であった。

青木正兒は、幼い時から漢学の気風に触れて育ち、大学では戯曲小説を専門としており、中国の風俗にはことさら関心を持っていた。そうした関心を生涯持ち続けていたが、例えば大学生時代の出来事を次のように述べている。

半世紀前、私は京都大学に在学中、専攻の支那文学の理解を助ける為に、中華の風俗を知る必要を感じて、折々研究室で上海出版の「点石齋画報」を楽しみつつ閲覧した。すると或夏のこと、休暇で帰郷中、古物屋の店先で偶然「清俗紀聞」十三卷（寛政年間、長崎奉行中川忠英編）を見出した。其れには清国の風俗が絵入りで詳説されてをり、私の欲求に的中したので、一冊欠けていたにもかかわらず、飛び付いて買って来た。家屋の構造、室内の施設、家具服飾などの図は説明の文と相待って一目瞭然、裨益少からず、今以て帳中の秘本として重宝している。其後気を付けていても、是れほど要領よく纏まって便利な書は見当らぬ。<sup>3</sup>

子供の時分から持ち続けた中国の風俗に対する興味は、大学生になっても変わってはいなかった。ここに紹介される『清俗紀聞』は清の風俗を説明付きで紹介しているが、欠本があるにも関わらず飛び付いて購入し、その後も大切に続けた。このように中国の風俗に対して人一倍の関心を持っていた青木であるが、中国を訪れ、実際の街中の様子に興味を引かれるのは当然のことであろう。そして初めて中国を訪れた大正十一年に次いで<sup>4</sup>、二度目の訪問となった大正十四年に一年余りを北京で暮

<sup>3</sup> 「中華名物考」自序、『青木正兒全集』第八卷、春秋社、1971年、3頁。

<sup>4</sup> 大正十一年（1922）三月、神戸を出航し上海に到着。上海から杭州、蘇州、南京、揚州、鎮江、廬山など江南各地を遊歴。殊に風俗や南画中の景に心快す。四月八日には王国維を訪問している。『青木正兒全集』第十巻、「年譜」、春秋社、1975年、425頁。

らす中で、日常に見られる古い風俗を記録するために『北京風俗図譜』を作成したのである。

元来私は戯曲小説を中心に文学を研究してみたので、風俗には殊に深き関心を持ち、前年江南に遊んだ折も、通りすがりの皮相の観察ではあつたが、注意を怠らなかつた。北京では一箇年の予定で滞在したので、稍や腰を落著けて見つめることが許された。そこで折にふれて盛り場の人ごみにもまれたり、ゆるゆると縁日の露店をひやかしたり、ぶらぶらと裏通りを漫歩したりしてゐるうちに、私の気づいたことは、北京には、まだまだ古い風俗が遺されてゐる、しかし其れも新しい洋風に化せられて、次第に失はれつつある、と云ふことである。今にして之を記録しておかなければ、遠からず湮滅してしまふであらうと考へたので、其の一法として此の図譜の作成を企てたのであつた。<sup>5</sup>

北京で暮らす中で、昔からの風俗が近代化の潮流のなかで失われつつあり、ついには消失してしまうことを危惧した青木は、当時まだ街中に残る風景を絵図として遺すことを決めたのである。しかし、文部省在外研究員として北京に滞在していた青木にとって、最大の問題はやはり時間と資金であつた。

私は考へた、古代の文化は今も民間に生きてゐる、気を付けて観察すれば案外面白い発見が有るかも知れない、兎も角一通り風俗図を作らせるに限ると。そこで大学から若干の費用を出してもらふことにして、「北京風俗図譜」歳時・礼俗・宮室・服飾・器用・市井・娯楽の七部の細目を作成し、画工を物色して画かせる手はずを定めた。中川氏の「清俗紀聞」は、長崎に来てゐた浙江・福建あたりの人に就いて調査して、日本の画師に画かせた南方の風俗であつたのに対して、是は直接北京人に画かせる北方の風俗であるから、条件としては相当の自信は持てたが、何しろ適当な助手を得るだけの費用は無く、その上滞在期間も短く、帰国の後、人頼みに仕事を継続したやうな有様で、指図は思ふにまかせず、予期の成績を挙げ得なかつたが、辛うじて老百余幀の彩色図を完成した。<sup>6</sup>

時間と費用に限られ、しかも最後は作成の指示さえ十分に行うことができず、図譜は必ずしも満足のいく成果ではなかつた。しかし、百枚にのぼる彩色図を完成させ、当時の日常の一場面を記録した『図譜』は、後の時代になって大きな存在意義があることを青木自身も述べている。そして完成した風俗絵図は、当初は青木自身の手で世に出す予定であつた。しかし、仕事に追われ、青木自身が出版することはついには出来なかつた。

因つて自ら図説を執筆するつもりでゐたが、本業の多忙で容易に手を下しかね、やがて京都大学に転任することになつたので遂に志望を果さず、図譜は其のまま東北大学の図書館に眠つてゐる。何に彼につけて利用したいと思つて作成した図ではあるが、手近に無いので、わざわざ借り出すほどの必要にも迫られず、結局私の風俗研究熱も次第に冷えて来た。<sup>7</sup>

本業の仕事の忙しさに加え、仙台と京都という物理的距離が生じた事で、作成した風俗図を使用する

<sup>5</sup> 前掲『北京風俗図譜』、「原編者の序」。

<sup>6</sup> 前掲「中華名物考」自序。

<sup>7</sup> 前掲「中華名物考」自序。

機会もなくなり、それゆえ風俗研究にたいする熱意も冷めていき、図譜は未発表のまま東北大学図書館で所蔵されることとなった。

こうした状況にあって、図書館に収蔵され日の目を見ることのなかった図譜であるが、青木が京都に行った後に東北大学に着任した内田道夫により解説が付され、平凡社の東洋文庫から出版されることとなった。内田が青木の作業を引き継ぎ、出版までこぎ着けた動力は「明時代は風俗画がやや栄えたが、明版の書籍、図録は希少であり、清時代になると文人がの流行にともない、風俗画は軽んじられて行われなくなった。そこで清末民国初年の風俗を記録したこの図譜はたいへん貴重な資料と云うことができる」<sup>8</sup>と述べる。先に引用した青木の「其れも新しい洋風に化せられて、次第に失はれつつある、と云ふことである。今にして之を記録しておかなければ、遠からず湮滅してしまふであらう」という時代の流れで消えゆく北京の情景を大切にすることは、作業の引き継ぎという点においても内田に理解され、引き継がれていた。絵図の一枚一枚に解説を加える苦労が相当なものであった事は容易に想像できるが、内田は次のように述べている。

そのころ平凡社の「東洋文庫」にこの図譜を収める話が進んでいて、特に東北大学図書館の許可を得て、図譜の写真撮影が終り、また原編者の青木博士は、はるか京都から、その出版を待望されておられるむねのお便りを寄せられた。しかし刊行するにつけても、まず十分な解説が必要である。東北大学図書館に秘蔵されている関係から私が解説を執筆することになり、ぼつぼつと原稿を書き進めていたが、私はしばしば筆を投じて嘆息した。北京の風俗百般にわたって、青木博士の論文「望子考」のように、その現状を論じ、源流にさかのぼり、詳細な研究を試みることは、今の私に出来ないことであるし、またその暇もない。それどころか私の北京留学時代の記憶も薄れかけた今となつては、簡単な解説を書くにも、苦心することのみ多い。<sup>9</sup>

内田は青木の作業を引き継ぎ、図譜の解説を書き始めたものの、絵の内容を確認するために中国に行くこともできず、また留学してから時間が経ち、中国で見聞した記憶も薄れるなど、解説を書くにあたり相当の苦労があったようである。他者が作成した物に、その内容や背景を推察し、限られた資料を使用して解説を書き進める事は、現代のように写真や映像が容易に手に入る我々からしても、その作業の困難さは想像に難くない。完成した『図譜』の解説を一つ一つ読むと、描かれた場面やその意味について詳細な説明があり、当時の北京の街中の情景が目浮かぶようである。

## 『北京風俗図譜』と庶民の伎芸

『北京風俗図譜』に収録される内容は、歳事18幀、礼俗23幀、居処10幀、服飾12幀、器用11幀、市井18幀、遊楽9幀、伎芸16幀、八部門計117幀であり、いずれも彩色が施される。青木の当初の予定

<sup>8</sup> 前掲『北京風俗図譜』「はしがき」、4頁。

<sup>9</sup> 同前注、5頁。

では、「『北京風俗図譜』 歳時・礼俗・宮室・服飾・器用・市井・娯楽の七部の細目を作成し」<sup>10</sup>と述べているが、後に「伎芸」が追加された。では、この追加された伎芸の16幀は、こういった場面が収録されているのだろうか。

『図譜』に収録される「伎芸」の絵図は以下の十六幀である。

1. 舞台全景（戲台全景）
2. いろいろの役柄（脚色各種-其一）
3. いろいろの役柄（脚色各種-其二）
4. いろいろの役柄（脚色各種-其三）
5. 楽器のいろいろ（樂器各種）
6. 人形芝居（傀儡戲）
7. 影絵芝居（鑼州影戲）
8. 講談（説書）
9. 語りもの（大鼓書）
10. 勸進、道化（道情、蓮花落）
11. 道化芝居、竹馬芝居（秧歌戲〔高脚戲〕）
12. 陸船の道化（跑旱船）
13. 獅子舞い（耍獅子戲）
14. 武芸
15. 猿まわし（耍猴子戲）
16. 鼠の芸当（耍耗子戲）

1～5図は京劇の図譜である。1図は京劇を観劇する場面が描かれる。舞台の役者や楽器を演奏する者たちだけでなく、椅子に座り観劇する人々、さらに舞台の左右で椅子に座り茶を飲みながら観劇する人、二階席から観る人々など、劇場全体の様子が描かれる。2～5図は京劇の役柄や楽器が紹介される。生・旦・浄・丑の主要な役柄、さらに二胡（鼓）や月琴などの楽器が描かれる。しかし、役柄図には一つ一つの役名が書かれていないため、京劇を知らなければ、どれがどの役であるか分からないであろう。



図1. 舞台全景（戲台全景）

<sup>10</sup> 前掲『北京風俗図譜』「はしがき」。

6、7図は人形芝居である。6図は一人でおこなう傀儡戯、7図は皮影戯である。傀儡戯は、街中での上演の様子を描き、人形遣いが操る人形に子供達が夢中に見入っている。皮影戯は、建物の中で上演されており、観客達は椅子に座り、茶を飲みながら芝居を観ている。こうした茶館で上演され、非日常世界に人々を誘う芝居は、当時の人々にとって貴重な娯楽であったのであろう。しかし、その後に映画が輸入されるようになると、こうした芝居は次第に廃れていってしまう。



図7. 影絵芝居（樂州影戯）

8、9図は、講談と語りものである。講談や語りものといえば、街中で上演される庶民の最も典型的な娯楽であろう。ここで描かれるのは、茶館や寄席で行われている情景である。ここでの語りものは「大鼓書」であり、鼓姫と伴奏の男の二人が舞台上で上演している。こうした寄席では様々な演芸が上演されており、相声など我々がよく知る演芸も見られたのであろう。



図9. 語りもの（大鼓書）

10図は勧進・道化の図である。勧進は、もともと道教の道士が俗世を脱することを歌った歌であり、それを民間の語りものが模したものとされている。蓮花落は、カツラを被り、顔を白く塗り女装した役者が、音楽に合わせて卑俗な台詞や歌を歌う。もともとは乞食が歌っていた歌に起源があると言

われ、宋代ころから見られたという。



図10. 勸進、道化（道情、蓮花落）

12～14図は、正月に家々を回り演舞を披露する人々である。道化芝居、竹馬芝居、陸船の道化、獅子舞である。道化芝居、竹馬芝居は、もともと田植え歌であり、春や秋に農作業をしている家々を回り、その年の豊作を祈念していたものが、後に化粧などをして正月の農民の娯楽となった。その構成は、漁師、武扇（扇をもった男）、文扇（扇をもった女）、小二格（小二哥とも。花籠を提げた子供）、和尚、俊鼓（太鼓を打つ美男）、丑鑼（銅鑼を打つ醜女）、俊鑼（銅鑼を打つ美女）、海女、膏葉売、樵夫である。陸船の道化は、美しく着飾った女が船を象った張りぼてを肩から紐でつるし、船に乗っているように見せながら踊る。これは地方の人々が秋の収穫を終えると、北京にやってきて縁日の見世物として稼いだ。竹馬芝居や陸船の道化、獅子舞などは、特に北京では伝統的な演目とされ、この他に中幡や五虎棍など十三種類の演目は「十三檔」と呼ばれた。北京の西の郊外にある妙峰山廟会では、この十三檔は欠かせない演目であり、廟会の参詣者だけでなく十三檔目当ての観客も多く足を運んだ。十三檔は一時断絶をしたが、2004年に朝陽区民間文芸家協会<sup>11</sup>の管理により、十三檔の復興、保護されている。

<sup>11</sup> 二〇〇四年九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、朝陽区舞蹈家境界、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。



図11. 道化芝居、竹馬芝居（秧歌戯〔高脚戯〕）

14図の武芸は国術ともよばれ、空地で演練する武芸の競技である。それは徒手拳、兵器拳などの種類がある。これらは一人でするもの、複数人でするものなど様々あり、兵器拳では大刀や長槍など様々な武器を使い戦いを模した舞を披露する。武芸の一部は上述した十三檔に数えられる事もあり、例えば図譜の上段中央に描かれる「轆子」などがそうである。



図14. 武芸

15、16図の猿まわし（耍猴子戯）と鼠の芸当（耍耗子戯）は、動物を使った芸である。猿まわしと言うが、猿だけでなく、犬や山羊、熊もいる。芸人の命令に合わせて動物たちは様々な芸を披露する。演技が終ると、猿が籠を持ち観客に近づき「おひねり」をもらおうと頭を下げてまわる。現在でも縁日に行くと、猿回しは見られるが、さすがに熊を連れている芸人は見られなかった。





図15. 猿まわし（耍猴子戲）

## おわりに

以上、『北京風俗図譜』の「伎芸」に見られる庶民の日常生活を見てきた。「伎芸」に描かれる場面は、日常のありふれた一場面ではあるが、一見すると芸を披露する芸人が主であるように見える。しかし、いずれの絵図にも芸人だけでなく、芸人を囲むように見学する人々が描かれている。ゆえに『図譜』は単に中国の伝統文化を切り抜いて記録したものではなく、庶民を含め街角の一場面を収めており、青木正兒が述べるように民国時期の北京の風俗を記録した貴重な一冊であると言えるだろう。伎芸や芸術などの文化と呼ばれる物は、多くの場合、技術や作品に注目が集まる。しかし、こうした文化の隣には必ず、それを楽しみ鑑賞する人々がいることを忘れてはならない。現代でも『図譜』が多くの人々の興味を引く理由は、絵図を鑑賞する我々自身が、そこに描かれる市井の人々の隣に立ち、同じ空間で北京の日常の風俗を見ているかのように錯覚させるためではなかろうか。



# 大巡真理会与佛教的寻牛图比较研究

车瑄根  
大真大学·教授

1. 教义的可视化
2. 佛教的牧牛图与寻牛图
3. 大巡真理会的寻牛图
4. 比较及结论

## 1. 教义的可视化

在宗教制度中,教义占据着重要的地位。但仅仅依靠抽象的观念来维持宗教共同体的情况是罕见的。在宗教的组织和实践过程中,物质世界(the material world)的帮助必不可少。因为包含教义或信仰的某一宗教传统只能通过各种物质形态来表达自身。在宗教生活中,物质的形态多种多样,包括奉享、聚会、用以居住的建筑、圣像、经典等。广义上来讲,咒语或歌曲等元素亦可归类于物质。教义、神圣故事和修行等也能通过图像,即物质来进行视觉化表达。图像不仅能够简洁直观地传达特定教导和训喻,还能提供审美满足,使传达功能得到最大化。牧童寻找或饲养牛(或马、大象等)的绘画就是其中之一。这些绘画被称为牧牛图、寻牛图、八牛图、十象图、儒家十马图等,是为解释特定宗教的教导而制作的一种插图。

本文关注的是有关牛的绘画。这类画作的第一次出现可追溯到约11-12世纪,在中国等东亚范围内广泛流传,900年来忠实地引导着大众对宗教教导的理解。近代以来出现的韩国诸宗教也使用寻牛或牧牛的绘画来表达自己的教义,其中最具有代表性的是大巡真理会。该宗教制作了独特的6幅(或7幅、9幅)寻牛图,用以解释他们的教义和世界观。而大巡真理会的寻牛图又与表达佛教禅修过程的寻牛图有所不同。本文将介绍大巡真理会寻牛图的种类和意义,并在此基础上对大巡真理会与佛教的寻牛图加以比较和说明。





## 2. 佛教的牧牛图和寻牛图

佛教有着丰富的修行传统。为便于传达禅的教导,牧牛图和寻牛图对其中的内容加以可视化并制作成了图像集。作为寻找对象的白牛代表着脱离烦恼的真正的人之本性,也被称为法性、真如、觉性等。<sup>1</sup>在佛教中,第一次制作带有禅修象征意义的牛图是在11世纪北宋仁宗时期(1022-1063年期间在位),僧人清居所作的几幅牧牛图是其滥觞。<sup>2</sup>这些画现已佚失。12世纪,僧人普明对清居的牧牛图进行改编,

<sup>1</sup> 张淳容:《寻牛图》,首尔:世界社,2000,p.197。

<sup>2</sup> 清居的牧牛图有5幅(吴汝钧)和6幅(Suzuki)说,也有一种说法认为是12幅(张淳容)。

Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays In Zen Buddhism (first Series)* (London: Rider & Company, 1958), p. 369; 吴汝钧:十牛图颂所展示的禅的实践与终极关怀,《中华佛学学报》第4期,1991,p.314;张淳容:同上,p.112。

普明的牧牛图（12世纪）		顺序	廓庵的寻牛图（十牛图，12世纪）	
<p><b>【未牧】</b> 牛未经驯化</p>		1		<p><b>【寻牛】</b> 牧童正在寻牛</p>
<p><b>【初调】</b> 开始驯牛，芒绳鼻穿，痛加鞭策</p>		2		<p><b>【见迹】</b> 发现牛脚印，察觉到本性的印迹</p>
<p><b>【受制】</b> 接受驯化，牛面由黑变白</p>		3		<p><b>【见牛】</b> 看到牛的背影，窥见本性之一隅</p>
<p><b>【回首】</b> 牛转过头，性情变得温顺，上身随之变白</p>		4		<p><b>【得牛】</b> 牛被套上缰绳牵制着，但顽心尚勇，野性犹存</p>
<p><b>【驯伏】</b> 牛俯首驯服，无需再牵着鼻子，牛身的黑色变少</p>		5		<p><b>【牧牛】</b> 正在驯牛，黑牛逐渐变白，尚处修炼阶段</p>
<p><b>【无碍】</b> 无所挂碍，牛悠闲自在，只有臀部是黑色的</p>		6		<p><b>【骑牛归家】</b> 骑在牛背上，吹着横笛回家，意即回归本位</p>
<p><b>【任运】</b> 任运自然，破除执着而得自在，牛只有尾巴是黑色的，在一旁吃草，牧童则安心酣睡</p>		7		<p><b>【忘牛存人】</b> 回家后忘记手中之牛，只剩下人，既然找到了本性，种种方便手段可以弃而不用</p>
<p><b>【相忘】</b> 彼此忘却，无心与真心相即</p>		8		<p><b>【人牛俱忘】</b> 忘记人和牛，意即主客分离前的觉悟状态</p>
<p><b>【独照】</b> 孤明独照，既然人一心便超越了主客之分，忘记了牛的存在</p>		9		<p><b>【返本还源】</b> 返回到根本，意即本有的真正智慧</p>
<p><b>【双泯】</b> 一切都消失泯灭，心与境、主观与客观、主体与对象的区别不复存在</p>		10		<p><b>【入廛垂手】</b> 于市井中垂手，意即救度芸芸众生</p>

【图1】普明的牧牛图与廓庵的寻牛图

制作了10幅全新的牧牛图。这些图被完整保存了下来，最著名的是收录于16世纪后期《牧牛图颂序》的版本(图1)。普明牧牛图的第一幅画中出现一只未牧的黑牛，黑牛随即被驯化，逐渐变成清浄的白牛。黑牛向白牛的渐次转变意味着除去尘垢，逐渐恢复清浄品性的渐悟过程。觉悟意味着调伏、驯化当下的烦恼，以恢复本有的清浄，而非向外苦苦追求。普明的牧牛图表达了按次第回归本觉状态的意涵，因而被认为是曹洞宗系默照禅的体现。<sup>3</sup>也就是说，普明的牧牛图描绘了通过默想观察本性的修行过程。该图集的最后一个场景呈现出圆相。画中的牛早已消失，连牧童也没了踪影（双泯），这象征着主体与对象、主观与客观、心与境的差别不复存在，同时也意味着修行的完满。<sup>4</sup>

与普明同时期（12世纪）的廓庵认为，我们要做的不是牧牛而是寻牛，于是他创作了10幅寻牛图。普明牧牛图假定牛一开始就存在，而牛需要我们的精心饲养，但在廓庵寻牛图中，牛并不是一开始就存在的，而是需要去寻找。<sup>5</sup>

普明牧牛图中的牛逐渐褪去黑色，转变为白色，相比之下，廓庵的作品并没有鲜明地描绘出牛褪去尘垢走向清浄的过程，而是表达了蓦然回首间直见本来品性的顿悟。牛的自性本是清浄的，而牧童却没有看到这一点，直至某一刻突然领悟到了这个道理。因此，廓庵的寻牛图被认为是杨岐派看话禅的体现。<sup>6</sup>廓庵寻牛图的最后一幅画“入廛垂手”描绘了在尘世中践行利他菩萨行的场景，表示佛教禅的目的在于济度众生。普明的牧牛图中则没有这样的场景，因为牧童本就在俗世之中，便也没有入世的必要了。总的来说，廓庵的寻牛图比普明的牧牛图更加强烈地表达着济度众生的意愿。在韩国和日本，郭庵寻牛图比普明牧牛图传播更广。时至今日，廓庵寻牛图也常见于韩国的各个寺庙。目前最著名的廓庵寻牛图是收藏在纽约大都会艺术博物馆的《十牛图颂并序》（1278年）（见图1）。

### 3. 大巡真理会的寻牛图

#### 1) 6幅寻牛图

大巡真理会也有关于寻牛的画作。这幅被称为寻牛图的作品据推测是由创立大巡真理会的都典朴牛堂（1917-1996）于1982年9月至10月期间在中谷道场本殿二楼外墙上首次绘制的。

该寻牛图由六幅画组成。朴牛堂在每幅画中分别表达了①“深深有悟”，即思考人生的真正意义，并对拯救混乱世界的方法进行思索；②“奉得神教”，即接受上天的训导；③“勉而修之”，即克服困难，勤勉修行；④“诚之又诚”，即竭尽所能，真诚付出；⑤“道通真境”，达到道即是我，我即是道，无所不知，无所不能的境界；⑥“道之通明”，即开辟新天地，各路神仙和仙女豁然出现（参见图2）。该寻牛图的最后一幕描绘了绽放着长生草的神仙、仙女的世界。由此可知，大巡真理会的寻牛图相比佛教，更接近于道教，与佛教的寻牛图有着很大的不同。

<sup>3</sup> 张淳容：同上，pp. 196-197；郭哲焕：《（时空）佛教辞典》，首尔：时空社，2003，p. 440；申明姬：十牛图与牧牛图的比较考察，《东亚佛教文化》第34期，2018，pp. 61-62。

<sup>4</sup> 申明姬，同上，pp. 61-62。

<sup>5</sup> 张淳容，同上，p. 197。

<sup>6</sup> 郭哲焕，同上，p. 440；申明姬，同上，pp. 61-62。



【图2】绘制在中谷道场本殿二楼奉降殿外侧墙壁上的大巡真理会最初的6幅寻牛图

## 2) 7幅寻牛图

在建造中谷道场后，骊州本部道场（1986年）、济州修炼道场（1989年）、抱川修道场（1992年）和金刚山土城修炼道场（1995年）也相继建成。每个道场都供奉着与中谷道场形式相同的6幅寻牛图。除此之外，大巡真理会的寻牛图还有其他两种类型，一是骊州本部道场的7幅寻牛图，二是抱川修道场的9幅寻牛图。

在骊州本部道场，奉降殿后侧的一楼外墙上6幅寻牛图，而大巡圣殿二楼的内部又有一组7幅寻牛图。据推测，7幅寻牛图的制作时间大约是1991年1月。该寻牛图由图2的①深深有悟1幅、②奉得神教1幅、④诚之又诚1幅、⑤道通真境1幅，以及详细描绘③勉而修之过程的3幅画组成。与6幅寻牛图相比，7幅寻牛图的特征在于没有⑥道之通明图，且推测为是③勉而修之的三幅画中并没有关于暴风雨和雷鸣

的描写，而是描绘了黄牛变白牛的过程。

7幅寻牛图尚未对外公开，因此许多人不知道这组寻牛图的存在。该图仅收藏在骊州本部道场。7幅寻牛图以6幅寻牛图为基础，更加详细地阐释了③勉而修之的过程，那么其内容不妨可以从进一步细化7幅寻牛图的9幅寻牛图入手进行考察。

### 3) 9幅寻牛图

根据推测，大巡真理会9幅寻牛图的绘制时间大致是在1992年的春夏期间，该图仅收藏在抱川修道场内。9幅寻牛图的每幅画都未标明题目，因而无法确定其内容。但是通过与6幅寻牛图的比较，可以确定9幅寻牛图的①是“深深有悟”，②是“奉得神教”，⑦是“诚之又诚”，⑧是“道通真境”，⑨是“道之通明”（参考图3）。而9幅寻牛图的③、④、⑤、⑥四幅画则被认为是在阐释“勉而修之”，其理由如下。

顺序	骊州本部道场的6幅寻牛图		顺序	抱川修道场的9幅寻牛图	
①	深深有悟		①	深深有悟	
②	奉得神教		②	奉得神教	
③	勉而修之		③	勉而修之1: 接受上天的试炼	
			④	勉而修之2: 克服艰辛, 继续求道	
			⑤	勉而修之3: 求道 ※天地大道从宣道 转向创道	
			⑥	勉而修之4: 不慌张, 不着急, 迈向真理的坚定步伐	

④	诚之又诚		⑦	诚之又诚	
⑤	道通真境		⑧	道通真境	
⑥	道之通明		⑨	道之通明	

【图3】大巡真理会骊州本部道场奉降殿后侧的6幅寻牛图（左）与抱川修道场本殿一楼内部的9幅寻牛图（右）比较

### （1）9幅寻牛图的③

9幅寻牛图的②相当于6幅寻牛图的②奉得神教，奉得神教意即奉神而得其教诲，既已经得到神教，那接下来的场景③就没必要继续描绘获得的过程了。需要注意的是，在图③中，牧童看到路上的牛脚印中断之后表现出了惊慌的神色并停在了原地。图②中的牧童遥指溪流对岸的牛脚印一路跟随，而在图③中，牧童跨越溪流之后，前方的牛脚印却只剩下三个，迷失了去路的他感到困惑，只能停下步伐。既然表达的是失去而不是获得，那么这种情形显然不是在描绘“奉得神教”。

牧童在图②中奉神而得到神的教诲，而在图③中却因失去神教的踪影而感到迷茫。牧童所处的情形可以用甌山的如下比喻来解释：

“看看那奴仆，为学得仙术过了十几年的家奴生活，他的诚心终于感动了上天，得以成就仙道。为了学习仙术，他四处找寻师傅。如愿找到的师傅却在教授仙术之前，要求他在展现自己的诚心，于是这个奴仆辛勤耕作了十年之久。终于有一天，师傅带他到荷塘边，指引他踩着水面上的柳树枝跳进水里，告诉他这样便能通达仙术。奴仆深信不疑，爬上枝头，一跃而入。不料，眼前聚起五彩祥云，仙乐阵阵，只见一驾华美的宝辇载上奴仆升天而去”<sup>7</sup>

奴仆为了学习仙术拜入师傅门下，却仍旧无法接触到他所期望的仙术。十年来他只能做与仙术无关的农活，最后甚至不惜性命跳进荷塘。甌山强调，修道者需克服这样的过程才能真正走上成仙之路。奴仆虽已入了门却连仙术的门都没有摸到，只能默默干着农活，这样的处境与9幅寻牛图③中的牧童相似，虽已“奉得神教”却看不到神教的踪影。这是在“奉得神教”之后牧童所面临的考验。上天看似向牧童展示了神教，却并没有赐予真正的训导，此时牧童必须做出抉择：是坚信上天并持续精进，还是埋怨上天的善变而选择放弃？这完全取决于牧童本人的意志。因此，“奉得神教”后为迷失真理的方向感到困

<sup>7</sup> 大巡真理会教务部：《典经》第13版，骊州：大巡真理会教务部，2010，豫示83。



惑的牧童可以说已经迈入了修行的门槛。这也是为什么图③应解释为“勉而修之”而不是“奉得神教”的原因。

## (2) 9幅寻牛图的④和⑤

尽管图③中牛的脚步消失了，但牧童并未气馁，反而继续精进，再一次发现了牛脚印，不仅如此，在图④和图⑤中，牧童在雷雨交加的悬崖边上看到了牛的背影。9幅寻牛图的④、⑤与6幅寻牛图的③几乎一致，因此二者都属于“勉而修之”。

但6幅寻牛图的③与9幅寻牛图的④⑤在某些方面存在差异。关键的区别在于，6幅寻牛图中只出现了白牛，而9幅寻牛图则像7幅寻牛图那样，展现了黄牛变白的过程。这又该如何解释呢？需要指出的是，首先，大巡真理会寻牛图中出现的白牛并不像佛教中那样代表人的真正本性，而是意味着相生的天地大道；其次，应关注大巡真理会所构建的宗教世界中姜甌山（1871-1909）和赵鼎山（1895-1958）对天地大道发挥的作用。甌山是信仰的对象，诸神请求甌山纠正岌岌可危的天地，于是作为最高神的他降生人界，“宣布”了拯救世界的相生之天地大道，并在九年时间里开辟了天地人三界，最终化天。<sup>8</sup>由于甌山是拯救世界的最高神，因此是信仰的对象，而从“宣道”这一意义上来讲，甌山也被认为是仙道主。甌山在化天之前预言，未来会出现一个人（大头目）实践自己所布下的道，并立下真法。大巡真理会认为，鼎山受甌山的启示后，经过五十年的努力完成了这项事业。因此，鼎山被称为“道主”，即创道主。作为最高神明的甌山为“后天开辟”而宣道，甌山则作为道主创道，这是大巡真理会的立场，因此，在天地大道中负责宣道的是甌山，负责创道的是鼎山。

牛堂用如下比喻解释了甌山的宣道和鼎山的创道：

“任何的事或物，大抵都要经历设计规划和操办实施的过程，才能得以实现，这一顺序具有真理性。上帝（甌山）负责仙境建设的所有规划和设计，而根据规划设计来推进和实施的则另有其人，上帝所言‘时有其时，人有其人’不就是在暗示这一点吗？就好比修建铁路时，铁路的设计规划是上帝（甌山）的工作，而建设和施工则是道主（鼎山）的工作。那么诸君，这条铁路现已建成，铁路上的列车蓄势待发。接下来要做的就是检票，而作为乘客的我们，在检票前也要做好准备工作。”<sup>9</sup>

牛堂认为，甌山的“宣道”宣布了前所未有的真理，为后天地上天境做了规划设计，鼎山的创道则在其规划设计的基础上操办和实施，使之落地实现。因此，可以说从宣道阶段的“规划设计”到创道阶段的“操办实施”，天地大道经历了50年的历程。

考虑到这些事实，大巡真理会9幅寻牛图的④、⑤中黄牛变白牛的情形就能得到合理解释。佛教寻牛图所要寻找的牛象征着人的本性，本性需去除染污，恢复清静，这一过程被描绘成了从黑牛到白牛的变化。如前所述，这一点在普明牧牛图中表现得尤为明显，廓庵寻牛图则呈现较少。大巡真理会寻牛图所要寻找的牛象征的是天地大道，而非人的本性。天地大道本身已是完满无缺的神圣之物，无需摆脱任何被染污的状态以恢复清静。天地大道要经历了从宣道到创道的过程，但其变化并不是要去除染污，恢复清静，因此也不需要黑色和白色来表达。大巡真理会的9幅寻牛图选择了黄色和白色，五行中黄色

<sup>8</sup> 同上，豫示1-9；大巡真理会教务部，《大巡真理会要览》，首尔：大巡真理会出版部，1969，pp. 10-11。

<sup>9</sup> 太极道本部：《太极道月报》第3期，1967，p. 2。

属土，对应5、10，白色属金，对应4、9。此外，在大巡真理会的世界观中，土是万物运行自身规律的基础，象征着统治，金则象征着即将到来的新世界(后天的地上仙境)。因此，大巡真理会用黄色来象征统管(土)宇宙的最高神的“宣道”，用白色来象征为开辟后天新世界(金)提供直接方法的“创道”。简言之，大巡真理会9幅寻牛图中的牛从黄色变为白色，意味着天地大道从宣道阶段过渡到了创道阶段。

图中的牛从黄牛(宣道)变成了白牛(创道)。自姜甑山宣道以来，从甑山那里继承宗统的鼎山历经艰辛，用五十年的时间完成了创道的过程。而求道的牧童也要不可避免地经历艰辛和苦难。这种困难被描绘成了牧童周围的雷鸣闪电、暴风雨，以及陡峭的悬崖等景象。在大巡真理会从宣道过渡到创道的变化当中，牧童也不能丢失了道，唯有紧紧跟随，④和⑤所展现的正是牧童在艰苦环境下持续修行的场景。

### (3) 9幅寻牛图的⑥

图6中，牧童尚未见到牛。尽管经历了种种苦难，黄牛仍成功化作白牛，意味着宣道结成了创道的果实。牧童只需朝着创道所成就的真法坚定前行。虽然还没遇到牛，但是创道之后真法已经完成，也就不需操之过急了。白牛并没有消失，地上的牛脚印清晰可见，只要跟随脚印就一定能见到白牛。此时无需匆忙奔跑，只要坚定向前即可，牧童对此充满信心，神情平静，追随着脚印缓步前进，准备迎接白牛。

图③中，上天考验牧童是否有资格接触真理，图④⑤中，牧童克服困难，跟随天地大道，目睹了从宣道、创道到完成真法的过程。到了图⑥，牧童已经知道只要跟随牛的脚印就能与天地大道同在，因此步伐也游刃有余了。尽管脚步是缓慢的，想要见到白牛的意志却十分强烈。从牧童紧握缰绳的右手可以看出找到白牛便不再放手的坚定决心。图⑥中的牧童默默跟随牛脚印，但尚未达到与白牛相依为伴的“诚之又诚”的阶段。因此，将图⑥解释为“诚之又诚”的前一阶段“勉而修之”是较为合理的。

牧童要做的是紧紧跟随脚印，保持初心，持续向前。如果放弃跟随，走上歧路，就注定无法见到白牛，因此唯有默默前进。此刻需要的不是疾驰的速度，而是坚定不移的信念、坚强的意志力，以及眼不离脚印，只管埋头向前的“愚直”。只有这样，才能见到图⑦中的白牛，以至诚之心达到⑧道通真境和⑨道之通明。

## 4. 比较及结论

大巡真理会和佛教的寻牛图虽然都涉及寻牛，但是所寻找的牛和寻牛的原因是不同的。如前面所提到的，廓庵寻牛图旨在寻找人的本性，而大巡真理会寻牛图旨在寻道，即寻找甑山和鼎山所展现的天地大道。虽都在寻牛，但由于牛的象征意义不同，二者的内容自然也是不同的。

为何要寻牛？既然寻牛图是教义的可视化，那么这个问题也可以看作是对宗教目的的质问。佛教寻牛图描绘了禅(dhyana)的修行阶段。参禅的目的在于明心见性，即，入寂灭之境，离一切妄念执着，摆脱染污和烦恼，通过观照内心，彻见自性的真面目，以此获得智慧和觉悟，达到涅槃。普明的牧牛图将其视作是参禅的最终阶段，故用圆相加以呈现，并解释为双泯，意即主体与对象的区别不复存在(图1)。而在廓庵的寻牛图中，圆相并不是终点。圆相出现在第八幅图中，解释为入和牛都被忘却和消失的“人牛俱忘”。接着，牧童返回到根本，获得真正智慧(⑨返本还源)，以此济度众生，投身俗世

（⑩入塵垂手，图1）。因此，在廓庵寻牛图中，寻牛的目的是通过参禅明心见性，获得智慧和觉悟，但最终是为了济度众生。

而大巡真理会的寻牛图描绘了以下几个阶段：求道和得道（①深深有悟、②奉得神教）；经历一定的苦难和修行（③勉而修之、④诚之又诚）；成仙之后俗世化作天国（⑤道通真境、⑥道之通明）。可以说寻牛图完整地体现了大巡真理会的目的，即以无自欺实现精神开辟，成为地上神仙，并以此成就人间改造，建设地上天国，开创新世界。大巡真理会的寻牛图将个人修道（得道-修道-道通）的过程和拯救世界的完整图景同时加以可视化，由此可见，寻牛的目的，成为长生不老的神仙以实现个体完整，并通过后天开辟拯救世界。

在大巡真理会的世界观里，寻牛，即甌山和鼎山寻求（寻）天地大道（牛）的目的是个体实现和拯救世界，这源于该宗教的独特教义。大巡真理会认为，当年天地度数错乱，失其常道，世界面临灭顶之灾，只有最高神才能纠正这一局面，各路神明纷纷为此呼吁，于是九天之下的最高神以甌山这一人类身份降生于世，开创并设计了拯救世界的相生之天地大道，后由鼎山继承衣钵完成了真法。因此，牛这一大巡真理会寻牛图所要寻求的对象，象征的是相生之天地大道，这是该宗教所要领悟的真谛，根本上来说也是拯救世界的方案。

寻牛并完成修行意味着救世方案的落地，因此，不仅个体得到实现，严酷的世界也得以拯救，化作天国。廓庵寻牛图以牧童为救度众生而入世的场景作为结尾，而大巡真理会寻牛图则在结尾部分展现了完成救度之后的场景。这样的区别是由佛教与大巡真理会所追求的目标不同所造成的。表1是上述内容的概括。

	佛教的寻牛图	大巡真理会的寻牛图
简要定义	寻找人之本性的画作	寻找甌山和鼎山的天地大道的画作
画作类型 (制作年代)	10幅（12世纪）	6幅（1982年）7幅（1991年），9幅（1992年）
牛的象征 意义	应恢复的清静本性	由甌山宣布，经鼎山付诸实践的天地大道 ※天地大道经历了从宣道到创道的过程，因此，牛亦呈现出由黄到白的变化
最初场景	牧童正在寻牛	牧童在思考人生真谛和拯救世界的途径
寻牛的原因	恢复人的本性，获得智慧以达到觉悟	寻找人生真谛，完成人的实现，同时拯救深陷苦难的世界
结尾场景	获得觉悟后入世救度众生	道通成仙后建设地上天国，完成对众生的救度

【表1】佛教的廓庵寻牛图与大巡真理会寻牛图的比较

通过上文的比较可以得知，佛教的廓庵寻牛图旨在恢复人的清静本性以救度众生，而大巡真理会寻牛图旨在寻求甌山和鼎山的训导，使人成为道通君子，将世界建设成地上天国。二者都被称为“寻牛

图”，但其中的含义和内容明显不同。因此，期待今后“寻牛图”一词的词典释义也有所改变。现今的各类词典仅收录了寻牛图作为佛教禅画的事实，但不得不指出，近代出现的大巡真理会也专门使用寻牛图一词来表达自己的世界观。比较往往能创造出新知识，而这些新知识理应被运用到实践当中。希望大巡真理会与佛教的寻牛图比较也能为此做出贡献。

论文译者：金 灵，北京大学外国语学院2022级博士研究生

# 대순진리회와 불교의 심우도 비교연구

車瑄根

大眞大學 · 교수

1. 교리의 시각화
2. 불교의 목우도와 심우도
3. 대순진리회의 심우도
4. 비교, 그 결과가 말하는 것

## 1. 교리의 시각화

제도종교에서 교리가 차지하는 비중은 절대적이다. 하지만 무형의 관념만으로 종교 공동체가 유지되는 경우는 드물다. 종교의 구성과 실천에 있어서 물질세계(the material world)의 도움은 필수적이다. 교리나 믿음을 포함하는 하나의 종교 전통은 다양한 물질 형태로 그 자신을 드러낼 수밖에 없기 때문이다. 종교 생활에서 물질은 봉향(奉享)이나 모임 또는 주거 목적을 가진 건축물을 비롯하여 성상(聖像)·경전등으로 다양하게 존재한다. 주문이나 노래같은 요소도 넓은 범주에서 물질로 분류된다. 교리나 성스러운 이야기, 수행도 이미지 즉 물질로 시각화되어 표현될 수 있다. 이미지는 특정 가르침이나 교훈을 함축적이고 직관적으로 알려줄 뿐 아니라, 미적 만족감까지 선사함으로써 전달의 기능을 극대화한다. 사례들 가운데 하나는 동자가 소(또는 말, 코끼리 등)를 찾거나 기르는 모습을 담은 그림들이다. 목우도(牧牛圖), 심우도(尋牛圖), 팔우도(八牛圖), 십상도(十象圖), 유가십마도(儒家十馬圖) 등으로 불리는 이 그림들은 특정 종교의 가르침을 설명하기 위해 제작된 일종의 일러스트레이션이다.

이 글의 관심은 소가 등장하는 그림에 있다. 이 그림의 최초 출현 시기는 대략 11~12세기로 추정되는데, 중국을 비롯한 동아시아에 광범위하게 유포되어 900년에 이르는 기간 동안 대중에게 종교의 가르침을 안내하는 역할을 충실히 해왔다. 근대 이후 등장한 한국의 종교들도 소를 찾거나 기르는 그림을 활용하여 자신들의 가르침을 표현하는 경우가 있다. 대표적인 종교가 대순진리회다. 이 종교는 독창적인 6폭(또는 7폭, 9폭)의 심우도를 별도로 제작해 자신의 교리와 세계관을 설명했다. 대순진리회 심우도는 불교 선(禪) 수행 과정을 담은 심우도와는 같지 않다. 이 글은 대순진리회 심우도의 종류와 의미를 소개하고, 이를 토대로 대순진리회와 불교의 심우도를 비교 설명하고자 한다.

## 2. 불교의 목우도와 심우도

불교에는 다양한 수행 전통이 있다. 그 가운데 선(禪)의 가르침을 쉽게 전달하기 위하여 그 내용을 시각화하여 만든 이미지 묶음이 소를 기르거나[牧牛] 소를 찾는[尋牛] 그림이다. 찾음의 대상인 흰 소는 번뇌를 떨쳐낸 참된 인간 본성 그 자체이다. 이것은 법성(法性), 진여(眞如), 각성(覺性)이라고도 불린다.<sup>1</sup>

불교에서 선 수행의 상징을 담은 소 그림을 제작한 시기는 11세기 북송 인종(仁宗, 재위 1022-1063) 시절의 승려인 청거(淸居)가 그린 몇 장의 목우도가 최초라고 한다.<sup>2</sup> 이 그림은 현존하지 않는다. 12세기에는 승려 보명(普明)이 청거의 목우도를 개작하여 10장의 새로운 목우도를 만들었다. 이 그림은 그 전부가 전해지며, 16세기 후반에 출판된 『목우도송서(牧牛圖頌序)』에 실린 게 가장 많이 알려져 있다(<그림 1>).

보명 목우도 첫 장에는 길들이지 않은[未牧] 검은 소가 등장한다. 검은 소는 길들이에 따라 청정한 흰 소로 변해간다. 검은 소가 흰 소로 점점 바뀔수록 묻은 때를 닦고 깨끗한 성품을 조금씩 회복하는 점오(漸悟)의 과정을 의미한다. 깨달음은 당면한 번뇌를 잘 달래고 길들이어서 본래의 자리로 회복함에 있지, 밖에서 어렵게 찾아서 구해오는 데 있지 않다는 뜻이다. 차츰차츰 단계를 밟아 본각(本覺)의 상태로 되돌아간다는 점 때문에 보명 목우도는 조동종(曹洞宗) 계열의 묵조선(默照禪)을 반영한 것으로 해석된다.<sup>3</sup> 그러니까 묵상(默想)으로써 본성을 관찰하는 수행이 보명 목우도다. 이 그림 묶음의 마지막 장면은 원상(圓相)으로 채워져 있다. 소는 이미 사라졌고, 동자마저 사라진 모습인데[雙泯], 이것은 주체와 대상, 주관과 객관, 마음과 경계의 구별이 없어짐이며 곧 수행의 완성을 의미한다.<sup>4</sup>

보명과 비슷한 시기를 살았던 12세기의 곽암은 소를 기르는[牧牛] 것이 아니라 찾아야 한다고[尋牛] 보고 심우도 10장을 그렸다. 보명 목우도는 소가 처음부터 있는 것으로 상정하고 이를 잘 길러야 한다고 하지만, 곽암 심우도에서 소는 처음부터 있는 게 아니라 찾아야 하는 존재다.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 장순용, 『심우도』 (서울: 세계사, 2000), p.197.





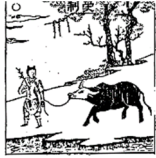







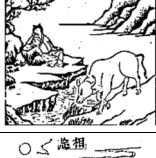







<sup>2</sup> 청거의 목우도는 5장(吳汝鈞) 또는 6장(Suzuki)이라는 설도 있고, 12장(장순용)이라는 설도 있다.

Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays In Zen Buddhism (first Series)* (London: Rider & Company, 1958), p.369; 吳汝鈞, 「十牛圖頌所顯示的禪的實踐與終極關懷」, 『中華佛學學報』 第4期 (1991), p.314; 장순용, 앞의 책, p.112.

<sup>3</sup> 장순용, 앞의 책, pp.196-197; 곽철환, 『시공 불교사전』 (서울: 시공사, 2003), p.440; 신명희(정운), 「심우도와 목우도의 비교 고찰」, 『동아시아불교문화』 34 (2018), pp.61-62.

<sup>4</sup> 신명희(정운), 같은 글, pp.61-62.

<sup>5</sup> 장순용, 앞의 책, p.197.

보명의 목우도 (12세기)		순서	곽암의 심우도(십우도, 12세기)	
<p><b>【미목(未牧)】</b> 길들이지 않음</p> 	1		<p><b>【심우(尋牛)】</b> 동자가 소를 찾으러 다님</p>	
<p><b>【초조(初調)】</b> 길들이기 시작함. 고삐를 매고 채찍질을 함</p> 	2		<p><b>【견적(見跡)】</b> 소 발자국을 발견함. 본성의 자취를 느낌</p>	
<p><b>【수제(受制)】</b> 길들이음을 받아들임. 소 얼굴의 검은 색이 벗겨져 흰색이 됨</p> 	3		<p><b>【견우(見牛)】</b> 소의 뒷모습을 봄. 본성의 일단을 봄</p>	
<p><b>【회수(廻首)】</b> 머리를 돌림. 성품이 순해지니, 소 상반신이 하얗게 됨</p> 	4		<p><b>【득우(得牛)】</b> 소를 붙잡아 고삐 매고 당김. 아직은 정제되지 않은 거친 본성</p>	
<p><b>【순복(馴伏)】</b> 길들이어 수그림. 고삐 풀린 소의 검은 색이 더 벗겨짐</p> 	5		<p><b>【목우(牧牛)】</b> 소를 길들이고 검은 소가 흰 소로 변해감. 닭의 단계</p>	
<p><b>【무애(無碍)】</b> 걸림이 없음. 편안한 소는 엉덩이만 검은 색임</p> 	6		<p><b>【기우귀가(騎牛歸家)】</b> 소를 타고 피리 불며 집으로 돌아감. 본래의 자리로 돌아감</p>	
<p><b>【주운(任運)】</b> 운명에 맡김. 집착을 버리니 자유로워짐. 꼬리만 검은 소는 풀을 뜯고 동자는 낮잠을 잠</p> 	7		<p><b>【망우존인(忘牛存人)】</b> 집에 돌아오니 소를 잊고 사람만 있음. 본성을 찾았으니 방편은 버림</p>	
<p><b>【상망(相忘)】</b> 서로 잊음. 무심(無心)과 진심(真心)</p> 	8		<p><b>【인우구망(人牛俱忘)】</b> 사람도 소도 모두 잊어버림. 주객 분리 이전의 깨달음의 상태</p>	
<p><b>【독조(獨照)】</b> 홀로 비추어짐. 일심이니 주객을 초월하고 소를 잊음</p> 	9		<p><b>【반본환원(返本還源)】</b> 돌이켜서 근본으로 되돌아감. 있는 그대로의 참된 지혜</p>	
<p><b>【쌍민(雙民)】</b> 모두 사라짐. 마음과 경계, 주관과 객관, 주체와 대상의 구별이 없어짐</p> 	10		<p><b>【입전수수(入塵垂手)】</b> 장터에 나가 손을 드리움. 곧 중생을 제도함</p>	

<그림 1> 보명의 목우도와 곽암의 심우도

보명의 소가 검은색을 벗어가며 흰색으로 점점 변해가는 모습을 보여주는 데 비해, 곽암의 소는 때를 벗고 깨끗함으로 가는 모습이 상대적으로 잘 나타나지 않는다. 이것은 되돌아서서 단박에 본래의 성품을 바로 보는 돈오(頓悟)를 의미한다. 원래부터 소는 참된 소 즉 참된 성품이었는데, 동자가 이를 미처 알아채지 못하고 있다가 본래부터 청정한 성품이었음을 단박에 깨닫는다는 것이다. 이 때문에 곽암 심우도는 양기파(楊岐派)의 간화선(看話禪)을 반영한 것으로 해석된다.<sup>6</sup>

곽암 심우도의 마지막 그림[入塵垂手]은 속세에 나서서 이타(利他)의 보살행을 실천하는 것으로서, 불교 선(禪)의 목적이 중생제도에 있음을 말한다. 보명 목우도에는 이런 장면이 없다. 동자는 원래부터 현실[俗世] 속에서 존재하고 있었기 때문에, 현실로 나서야 할 필요가 없다고 보기 때문이다. 어쨌든 곽암 심우도는 보명 목우도보다 중생제도의 의지를 더 강하게 표출하고 있다.

한국과 일본에는 보명 목우도보다 곽암 심우도가 더 넓게 퍼졌다. 지금도 곽암 심우도는 한국의 사찰 곳곳에서 쉽게 찾아볼 수 있다. 현재 가장 유명한 곽암 심우도는 뉴욕 메트로폴리탄 미술관에서 소장하고 있는 『십우도송병서(十牛圖頌並序)』(1278년)다(<그림 1>).

### 3. 대순진리회의 심우도

#### 1) 6폭 심우도

대순진리회에도 소를 찾는 그림이 있다. 심우도라고 불리는 이 그림은 대순진리회를 창설한 도전(都典) 박우당(朴牛堂, 1917-1996)에 의해, 1982년 9월에서 10월 사이에 중곡도장 본전(本殿) 2층 외벽에 처음 그려졌던 것으로 추정된다.

이 심우도는 여섯 폭으로 구성되었다. 우당은 그 각각의 그림에 ①인생의 참 의미와 더불어 혼란한 세상의 구제 방법까지 같이 고민하는 ‘심심유오(深深有悟)’, ②하늘이 내린 가르침[神敎]을 받들고 얻는 ‘봉득신교(奉得神敎)’, ③고난을 뚫고 힘써 닦아나가는 ‘면이수지(勉而修之)’, ④정성을 지극히 들이는 ‘성지우성(誠之又誠)’, ⑤도와 합일하여[道即我 我即道] 무소부지(無所不知)에 무소불능(無所不能)의 경지에 도달하는 ‘도통진경(道通眞境)’, ⑥개벽으로써 신천지가 열리고 신선·선녀가 등장하는 ‘도지통명(道之通明)’으로 제목을 붙여 그 의미를 알렸다(<그림 2> 참조). 이 심우도의 마지막 장면은 불로초가 피어난 신선·선녀 세상이다. 대순진리회 심우도가 불교보다는 도교에 더 가까운 모습을 보인다는 점에서, 불교 심우도와는 그 분위기가 사뭇 다르다는 사실을 지적할 수 있다.

<sup>6</sup> 곽철환, 앞의 책, p.440; 신명희(정운), 앞의 글, pp.61-62.





← ①심심유오(深深有悟)

깊고 깊은 깨달음이 있다. 동자는 깊은 산속에서 턱을 괴고 생각에 잠겨있다. 인생의 참 의미를 깨닫고 고통받는 세상의 만물을 구제하기 위해서는 오직 도를 찾아야만 한다는 사실을 깨닫게 된다.

②봉득신교(奉得神敎) →

신교(神敎)를 받들어 얻다. 시내가 가로막고 천 길 낭떠러지 아슬아슬한 절벽 길에 소의 발자국이 보인다. 하늘이 주신 가르침을 찾아가는 길이 매우 험난하지만, 동자는 포기하지 않는다.

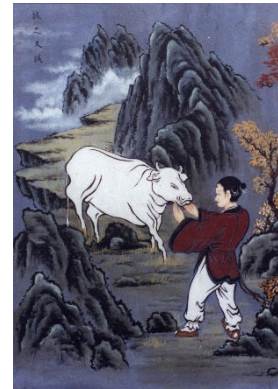


← ③면이수지(勉而修之)

힘써 닦다. 천 길 낭떠러지 끝에서, 쏟아지는 비와 뇌성을 무릅쓰고 소의 발자국을 좇으니, 드디어 소의 엉덩이가 보이기 시작한다. 소는 천지대도의 진리이니, 어려움을 무릅쓰고 힘써 그것을 따라간다.

④성지우성(誠之又誠) →

참된 정성을 들이고 또 정성을 들이다. 비바람과 뇌성이 멎고 평온한 곳에서 흰 소와 어울리도록 끊임없는 정성을 들인다. 진리와 하나가 되기 위해 노력함이다.

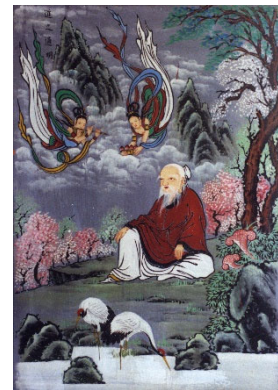


← ⑤도통진경(道通眞境)

도에 통한 참다운 경지. 흰 소를 타고 피리를 부는 모습은 어울림의 극치이니, 진리인 도와 일체를 이룬 도즉아(道即我) 아즉도(我即道)의 경지를 정각(正覺)함이다.

⑥도지통명(道之通明) →

도가 환하게 밝다. 동자는 신선으로 변하고, 꽃과 불로초가 피고 학이 노니는 속에서 선녀들이 피리를 불며 과일을 들고 내려온다. 인간은 신선으로 화하고, 지상은 상국이 없이 상서(祥瑞)가 무르녹는 상생의 선경(仙境)이 된다.



<그림 2> 대순진리회 중곡도장 본전 2층 봉강전 바깥 벽면에 그려진 대순진리회 최초의 6폭 심우도

## 2) 7폭 심우도

중곡도장 건설 이후 여주본부도장(1986년), 제주수련도장(1989년), 포천수도장(1992년), 금강산 토성수련도장(1995년)이 차례로 들어섰다. 각 도장에는 중곡도장의 6폭 심우도와 같은 형태의 심우도가 모셔졌다. 대순진리회의 심우도에는 이 외에도 두 종류가 더 있다. 하나는 여주본부도장의 7폭 심우도, 다른 하나는 포천수도장의 9폭 심우도다.

여주본부도장에는 봉강전 뒤편 1층 외벽에 6폭 심우도가 있지만, 대순성전 2층 내부에 7폭 심우도가 추가로 더 있다. 7폭 심우도는 1991년 1월경에 그렸던 것으로 생각된다. 이 심우도는 <그림 2>에서 보는 ①심심유오 1폭, ②봉득신교 1폭, ④성지우성 1폭, ⑤도통진경 1폭과 더불어, ③면이수

지의 과정을 다 자세하게 그린 것으로 추정되는 3폭의 그림으로 구성되어 있다. 6폭 심우도에 비해서 ⑥도지통명의 그림은 보이지 않는다는 점, ③면이수지로 생각되는 3폭 그림들에서 비바람과 뇌성이 없고 누렁소가 흰 소로 바뀌는 과정이 묘사된다는 점은 특징이라 할 수 있다.

7폭 심우도는 외부에 공개가 되지 않아 그 존재가 잘 알려지지 않고 있다. 또 오직 여주본부도장에만 있다. 7폭 심우도는 6폭 유형 심우도를 기본으로 하면서 ③면이수지의 내용을 자세하게 풀어보인 형태인 것으로 생각되는데, 그 내용은 7폭 심우도를 더 자세하게 묘사한 형태인 9폭 심우도에서 살피도록 한다.

### 3) 9폭 심우도

1992년 봄에서 여름 사이에 그려진 것으로 추정되는 대순진리회의 9폭 심우도는 포천수도장에만 있다. 9폭 심우도의 각 그림에는 제목이 적혀 있지 않아 그 내용을 확인할 수 없다. 다만 6폭 심우도와 비교해보면, 9폭 심우도의 ①은 심심유오, ②는 봉득신교, ⑦은 성지우성, ⑧은 도통진경, ⑨는 도지통명인 것만은 확실하다(<그림 3> 참조). 9폭 심우도의 ③④⑤⑥ 네 그림은 모두 면이수지를 설명하는 것으로 생각된다. 그 이유는 다음과 같다.






#### (1) 9폭 심우도의③

9폭 유형 심우도 ②는 6폭 심우도 ②의 봉득신교에 해당한다. 봉득신교 즉 신교를 받들어[奉] 얻었다면[得], 얻었던 것은 이미 얻었던 것이므로, 다음 장면인 ③에서 얻는 과정을 더 계속해야 할 이유가 없다. 더구나 ③은 소 발자국이 중간에 끊겨 없어짐을 동자가 보고 당황하여 멈춰선 모습을 주목해야 한다. ②에서 시내 건너의 소 발자국을 발견하고 그것을 손으로 가리키며 쫓았는데, ③에서 시내를 건넌더니 소 발자국이 딱 세 개만 남기고 사라져버려 당황한 동자는 갈 길을 잃고 멈춰야 했다. 얻음이 아니라 잃음이라면, 이 모습은 신교를 받들어 모시고 있는 상황이 될 수 없다.

②에서는 신교를 받들고 얻었다. ③에서는 신교의 자취가 사라져버려 당황하는 모습이다. 동자가 처한 상황은 증산의 다음 비유로써 이해할 수 있다.

“보라. 선술을 얻고자 십 년 동안 머슴살이를 하다가 마침내 그의 성의로 하늘에 올림을 받은 머슴을. 그는 선술을 배우고자 스승을 찾았오되 그 스승은 선술을 가르치기 전에 너의 성의를 보이라고 요구하니라. 그 머슴이 십 년 동안의 진심갈력을 다한 농사 끝에야 스승은 머슴을 연못가에 데리고 가서 ‘물 위에 뽕은 버드나무 가지에 올라가서 물 위에 뛰어내리라. 그러면 선술에 통하리라’고 일러 주었도다. 머슴은 믿고 나뭇가지에 올라 뛰어내리니 뜻밖에도 오색구름이 모이고 선악이 울리면서 찬란한 보련(寶輦)이 머슴을 태우고 천상으로 올라가니라.”<sup>7</sup>

7 대순진리회교무부, 『전경』13판 (여주: 대순진리회 교무부, 2010), 예시 83절.

순서	여주본부도장 6폭 심우도		순서	포천수도장 9폭 심우도	
①	심심유오 (深深有悟)		①	심심유오 (深深有悟)	
②	봉득신교 (奉得神敎)		②	봉득신교 (奉得神敎)	
③	면이수지 (勉而修之)		③	면이수지1: 하늘의 시험을 맞이함	
			④	면이수지2: 어려움을 무릅쓰고 도를 따라감	
			⑤	면이수지3: 도를 따라감 ※ 천지대도는 선도(宣道)에서 창도(創道)로 넘어감	
			⑥	면이수지4: 당황하지도 않고, 서두르지도 않으면서, 진리를 향해 가는 굳센 발걸음	
④	성지우성 (誠之又誠)		⑦	성지우성 (誠之又誠)	
⑤	도통진경 (道通眞境)		⑧	도통진경 (道通眞境)	
⑥	도지통명 (道之通明)		⑨	도지통명 (道之通明)	

<그림 3> 대순진리회 여주본부도장 봉강전 뒤편의 6폭 심우도(좌)와  
포천수도장 본전 1층 내부의 9폭 심우도(우) 비교

머슴은 선술(仙術)을 배우기 위해 스승의 문하에 들어가는 데는 성공하였으나, 원하는 선술을 접할 수 없었다. 10년 동안 선술과는 관련이 없는 농사만 지어야 했고, 급기야 목숨을 걸고 연못에 뛰어들기까지 해야 했다. 증산은 수도자가 이런 과정을 잘 극복해야 본격적인 신선의 길로 갈 수 있음을 강조했다. 입문은 하였으나 선술의 흔적조차 보지 못하고 농사만 묵묵히 지어야 했던 머슴의 처지는, 봉독신교를 하였으나 신교의 흔적은 보지 못하는 9폭 심우도 ③의 동자 신세와 비슷하다. 이것은 봉독신교 이후 동자에게 닥친 시련이다. 하늘에서 신교를 보여주는 듯하다가 보여주지 않고 있으니, 이제 동자는 선택해야 한다. 하늘을 믿고 계속 정진할 것인지, 아니면 변덕스러운 하늘을 탓하며 포기할 것인지, 그것은 전적으로 동자의 의지에 달렸다. 그렇다면 봉독신교 후에 진리의 발자취를 잃고 당황한 동자는 이미 닦음의 초입에 들어선 것으로 이해되어야 한다. ③을 봉독신교가 아니라 면이수지로 해석해야 한다고 보는 이유다.

## (2) 9폭 심우도의 ④와 ⑤

③에서 소 발자취가 사라졌지만, 실망하지 않고 정진했더니 소 발자취를 찾았고 ④와 ⑤에서 비바람과 뇌성이 몰아치는 천 길 낭떠러지 절벽에서 소의 엉덩이마저도 찾았다. 이러한 9폭 유형 심우도의 ④⑤는 6폭 유형 심우도의 ③과 거의 일치하고 있으므로, 두 개 모두 면이수지에 해당한다고 말할 수 있다.

6폭 심우도의 ③과 9폭 심우도의 ④⑤가 똑같지는 않다. 결정적인 차이는 6폭 심우도에서는 흰 소만 보이고, 9폭 심우도에서는 7폭 심우도와 마찬가지로 누렁소가 흰 소로 바뀐다는 데 있다. 이것은 어떻게 해석될 수 있는가? 지적되어야 할 점은 첫째, 대순진리회 심우도에 등장하는 흰 소는 불교 심우도의 흰 소와 같이 인간의 참된 본성을 의미하는 게 아니라 상생(相生)의 천지대도(天地大道)를 의미한다는 사실, 둘째 대순진리회가 구축하는 종교 세계에서 천지대도에 대한 강증산(姜甌山, 1871-1909)과 조정산(趙鼎山, 1895-1958)의 역할이다. 신앙의 대상인 증산은 진멸의 위기에 처한 천지를 바로 잡아달라는 신명의 하소연에 따라 인간계에 강제한 최고신으로서, 세상을 구제할 방책인 상생의 천지대도를 ‘선포’하고 천지인 삼계를 개혁하는 공사를 9년 동안 시행하고 화천했던 존재다.<sup>8</sup> 세상을 구제하는 최고신이므로 증산은 신앙의 대상이 되며, ‘도를 선포했다’라는 의미에서는 선도주(仙道主)로 인식된다. 증산은 화천하기 전에 자기가 선포한 도를 구체화하여 진법(眞法)을 낼 인물[대두목]이 나올 것임을 예언하였다. 대순진리회는 정산이 증산으로부터 계시를 받아 50년 동안 공을 들여 이 일을 완성하였다고 본다. 이 때문에 정산은 ‘도주(道主)’로 불리며 창도주(創道主)로 인식된다. 증산이 최고신으로서 후천 개혁을 위해 선도(宣道)했고, 정산이 도주(道主)로서 창도(創道)했다는 것이 대순진리회의 입장이므로, 천지대도에서 선도를 담당한 이는 증산, 창도를 담당한 이는 정산이 된다.

<sup>8</sup> 같은 책, 예시 1절~9절; 대순진리회 교무부, 『대순진리회요람』 (서울: 대순진리회 출판부, 1969), pp.10-11.

우당은 증산의 선도와 정산의 창도를 다음과 같이 비유하여 설명했다.

“대저 어떠한 일이나 물건을 막론하고 설계, 계획의 과정과 시공, 시행의 과정을 거쳐야만 그것이 이루어진다는 것이 진리적인 순서일진대, 상제님[증산]께서는 선경 건설의 계획과 설계의 부분만을 맡아 다 하시고 그 계획과 설계에 의한 시공과 시행의 부분은 상제님께서 하실 바가 아니라 그분이 따로 있다는 것을 암시하시기 위하여 ‘시유기시(時有其時)며 인유기인(人有其人)’이라고 말씀하신 것이 아니겠습니까? 이러한 과정을 예를 들어본다면 가령 철도를 개설한다고 할 때 그 철도 개설의 설계와 계획에 관한 일은 상제님[증산]의 일과 같을 것이요, 그 공사와 시공에 관한 일은 도주님[정산]의 일과 같을 것입니다. 그렇다면 여러분! 그 철도는 지금 이미 완성되었고 그 철도 위를 달릴 기차도 지금 이미 완성되었습니다. 다만 그 기차를 탈 승객인 우리들에 대한 개찰과 그 개찰 전에 우리들이 해야 할 준비사항만이 남아 있는 것입니다.”<sup>9</sup>

증산의 선도(宣道)란 전대(前代) 미증유(未曾有)의 진리를 선포하고 후천 지상선경(地上仙境)을 계획·설계한 것이며, 정산의 창도(創道)란 그 계획과 설계를 받아 시공·시행하여 구체화한 것이라는 게 우당의 설명이다. 그렇다면 천지대도는 ‘계획·설계’의 선도로부터 50년 여정을 거쳐 ‘시공·시행’의 창도로 넘어가는 과정을 겪었다고 말해야 한다.

이런 사실을 고려한다면, 대순진리회 9폭 심우도 ④ ⑤에서 누령소가 흰 소로 변하는 모습의 설명이 가능하다. 불교 심우도가 찾는 소는 인간 본성을 상징한다. 본성은 오염을 극복하고 청정을 회복해야 하니, 이 과정은 흑색에서 백색으로 변화하는 것으로 묘사된다. 보명 목우도에서는 이런 면이 강하게 나타나고, 광암 심우도에서는 상대적으로 약하게 나타남은 전술한 바와 같다. 대순진리회 심우도가 찾는 소는 인간 본성이 아니라 천지대도를 상징한다. 천지대도는 이미 그 자체로 완전무결한 신성한 것이니만큼 오염된 상태를 극복하여 청정을 회복할 필요가 없다. 그러나 천지대도는 선도에서 창도로 넘어가는 과정을 겪는다. 그 변화는 오염을 벗고 청정으로 회복함이 아니므로 흑색과 백색으로 표현되지 않는다. 대순진리회 9폭 심우도가 채택한 색상은 황색과 백색이다. 오행에서 황색은 5·10의 토(土), 백색은 4·9의 금(金)에 해당한다. 그리고 대순진리회 세계에서 토는 만물 운행의 법칙을 펼치는 배경이자 다스림 그 자체를 상징하고, 금은 곧 다가오는 새로운 복된 세상[後天의 地上仙境]을 상징한다. 우주를 다스리는[土] 최고신이 선도함을 상징하는 데 황색이, 그에 따라 후천의 새 세상[金]이 열리도록 하는 직접적 방법을 창도한 것을 상징하는 데 백색이 선택된 이유는 이 때문이다. 간단히 말하자면, 대순진리회 9폭 심우도의 소가 황색에서 백색으로 변화함은 천지대도가 선도에서 창도로 넘어가는 단계를 밝음을 의미한다.

소는 누령소[선도]에서 흰 소[창도]로 변한다. 증산의 선도 이후, 증산으로부터 종통을 계승한 정산은 갖은 고생을 무릅쓰고 50년 동안 공을 들여 창도의 과정을 밟았다. 그 도를 따라가야만 하는

<sup>9</sup> 태극도 본부, 『태극도 월보』 3 (1967), p.2.

동자도 힘든 고난의 길을 겪지 않을 수 없다. 그 어려움은 동자 주변의 풍경인 뇌성과 번개, 비바람, 깎아지른 절벽으로 묘사된다. 그러니까 동자는 선도에서 창도로 넘어가는 대순진리회의 변화 속에서 도를 놓치지 않고 따라가야만 하고, ④와 ⑤는 동자가 어려운 상황 속에서 답음을 지속하는 상황을 표현하고 있다.

### (3) 9쪽 심우도의 ⑥

⑥에서 동자는 아직 소를 만나지 못했다. 하지만 갖은 어려움 속에서도 누렁소가 흰 소로 화하면서 선도는 창도의 결실을 보았다. 이제 동자는 창도로써 이룩된 진법을 향해 나아가기만 하면 된다. 아직 소를 만나지는 못하였으나, 창도로써 진법이 완성된 이상에는 조급해할 이유가 없다. 흰 소는 사라지지 않았다. 바닥에 발자국이 여전히 뚜렷하니 따라가기만 하면 흰 소를 반드시 만날 수 있다. 허겁지겁 급하게 달려갈 필요도 없다. 그냥 가기만 하면 된다. 확신이 가득한 동자는 평온한 얼굴로 흰 소를 영접하기 위해 발자국을 따라 천천히 앞으로 나아간다.

동자는 ③에서 진리를 만날 자격이 있는지 시험을 받았고, ④⑤에서 어려움을 뚫고 천지대도를 따라가니 그 과정에서 선도에서 창도를 거쳐 진법의 완성되는 광경까지 보았다. 이제 ⑥에서 동자는 소 발자국만 따라 가면 곧 천지대도와 함께하게 됨을 알기에 여유 있게 자취를 밟아가고 있다. 그러나 발걸음은 느긋하다고 하더라도 흰 소를 만나고자 하는 그 의지만큼은 강렬하다. 만나면 결코 그 흰 소를 놓지 않으리라는 확고한 의지는 오른손에 꼭 쥐든 끈으로 강하게 드러나고 있다. ⑥은 소 발자국을 묵묵히 따라가지만, 흰 소를 얻어 어울리고 있는 성지우성의 단계까지 이른 것은 아니다. 그러므로 ⑥은 성지우성의 전 단계인 면이수지로 해설하는 것이 타당하다.

동자는 소 발자국만 잃지 않고 초심(初心) 그대로 앞으로 나아가기만 하면 된다. 소 발자국을 버리고 다른 길로 벗어나면 흰 소는 절대 만나지 못한다. 오직 앞만 보고 묵묵히 걸어가면 된다. 뛰어갈 필요도 없다. 필요한 것은 변하지 않는 확신과 믿음, 굳건한 의지, 소 발자국에서 절대로 벗어나지 않고 앞만 보며 따라가는 우직함이다. 그러면 ⑦에서 만나기로 예정되어 있던 흰 소를 당연히 만나게 되니 지극한 정성을 들이는 과정을 거쳐 ⑧도통진경과 ⑨도지통명으로 이어진다.

## 4. 비교, 그 결과가 말하는 것

대순진리회 심우도와 불교 심우도는 소를 찾는다는 데에서는 같지만, 찾아야 할 소가 다르고, 찾는 이유도 다르다. 앞에서 보았듯이, 관암심우도는 인간 본성을 찾는 그림이고, 대순진리회 심우도는 도를 찾는 그림, 즉 증산과 정산이 펼친 천지대도를 찾는 그림이다. 그러니까 둘 다 소를 찾지만, 그 소의 상징이 다르므로, 결국 내용은 다르다고 해야 한다.

소를 찾아야 하는 이유는 무엇인가? 심우도는 교리를 시각화한 것이니, 이 질문은 해당 종교의 목적을 묻는 것과 같다. 불교 심우도는 선(禪, dhyana) 수행의 단계를 묘사한 것이다. 선 수행[參禪]의 목적은 명심견성(明心見性), 즉 고요함에 들어 망상과 집착의 오염과 번뇌를 벗고 마음을 밝혀 자성(自性)의 참모습을 바르게 봄으로써, 지혜를 얻고 깨달음에 도달해 열반에 오름이다. 보명 묵우도는 그것을 참선의 최종 단계로 보아 원상(圓相)으로 묘사하고, 주체와 대상의 구별이 모두 사라지는 쌍민(雙泯)이라고 설명한다(<그림 1>). 곽암 심우도에서는 원상이 끝이 아니다. 원상은 여덟 번째에 나타나며 사람도 소도 모두 잊고 사라지는 인우구망(人牛俱忘)으로 설명된다. 이어서 본래의 자리에 돌아가 참된 지혜를 얻은 끝에(⑨返本還源), 그것을 바탕으로 중생을 제도하기 위해 속세에 나선다(⑩入塵垂手, <그림 1>). 그러니까 곽암 심우도에서 소를 찾는 목적은 참선을 통해 명심견성으로 지혜와 깨달음을 얻는 것이지만, 최종적으로는 중생을 제도하기 위해 나서는 데 있다.

대순진리회 심우도는 도를 찾아 나서 얻고[①深深有悟, ②奉得神教] 일정한 고난과 수행을 거쳐 [③勉而修之, ④誠之又誠] 신선이 되고 속세는 천국으로 화하는[⑤道通眞境, ⑥道之通明] 단계를 묘사한다. 즉, 무자기(無自欺)로써 정신개벽을 이루고, 그 결과 지상신선(地上神仙)이 되어 인간개조(人間改造)가 성취되며, 나아가 지상천국 건설과 세계 개벽이 달성된다는 대순진리회의 목적을 그대로 반영하고 있다. 개인의 수도[得道-修道-道通] 과정과 세상의 완전한 구제를 동시에 시각화한 게 대순진리회의 심우도이므로, 소를 찾는 목적은 불로불사의 신선이 됨으로써 개인을 완성하고 후천 개벽으로써 세상 구제를 완성함에 있다고 해야 한다.

대순진리회 세계에서 심우, 즉 증산과 정산의 천지대도[牛]를 찾는[尋] 목적이 개인과 세상의 구제와 완성으로 설명되는 이유는 그들의 독특한 교리 때문이다. 대순진리회는 천지의 질서와 법칙[度數·常道]이 무너져 세상은 진멸의 참상을 맞이할 위기에 빠졌고, 최고신이 아니면 이것을 바로 잡을 수 없다고 신명들이 호소하자 구천의 최고신이 증산이라는 인간으로 강세하여 세상을 건질 상생의 천지대도를 열어 설계를 마쳤고, 정산이 이를 이어받아 진법을 완성하였다고 설명한다. 따라서 대순진리회 심우도에서 찾아야 할 대상인 소가 상징하는 상생의 천지대도란 깨달아야 할 주제이기도 하지만 궁극적으로는 세상 구제의 솔루션에 해당한다.

소를 찾아 수행을 완성하면 솔루션도 완료되므로, 개인의 완성은 물론이요 참혹한 세상도 견져 천국으로 화하게 된다. 이 때문에 대순진리회 심우도의 끝은 중생구제를 위해 나서는 장면을 끝으로 하는 곽암심우도와 달리, 중생구제가 완료된 모습을 보인다는 데에서 차이가 있다. 이 차이는 불교와 대순진리회가 추구하는 목적이 다른 데에서 나타난 결과다. 이상의 내용을 <표 1>에 나타내었다.

	불교의 심우도	대순진리회 심우도
간략 정의	인간 본성을 찾는 그림	증산·정산의 천지대도를 찾는 그림

그림 종류 (제작 시기)	10폭(12세기)	6폭(1982년), 7폭(1991년), 9폭(1992년)
소의 상징	회복해야 할 청정한 본성	증산이 선포하고 정산이 구체화한 천지대도 ※ 천지대도는 선도(宣道) 후 창도(創道)의 과정을 거치므로 소는 황색으로 백색으로 변화하는 모습을 보임
첫 장면	소를 찾으러 다니는 동자	인생의 진정한 의미와 세상의 구제에 대해 고민하는 동자
소를 찾는 이유	인간 본성을 회복하여 지혜를 얻고 깨달음에 도달함	인생의 진정한 의미를 찾고 인간의 완성과 고통받는 세상을 구제하고자 함
마지막 장면	깨달음을 얻은 뒤 중생구제에 나섬	도통을 하여 신선이 되고 지상천국을 건설하여 중생구제를 완료함

**<표 1> 불교의 광암 심우도와 대순진리회 심우도의 비교**

이 글의 비교 작업에서 밝힌 사실은 불교 광암 심우도가 인간의 청정한 본성을 회복하여 중생제도에 나서는 그림이고, 대순진리회 심우도는 증산과 정산의 가르침을 찾아 인간과 세상을 도통군자와 지상천국으로 각각 완성하는 그림이라는 것이다. ‘심우도’라는 단어는 같지만, 그 의미와 내용이 명백히 다르다. 그렇다면 앞으로는, 심우도에 대한 사전 표기도 달라질 것을 기대해본다. 지금의 각종 사전에는 심우도가 불교의 선화(禪畵)라는 사실만 등재되어 있지만, 이제는 근대에 등장한 대순진리회가 심우도를 전유하여 그들의 세계관을 담아 사용하고 있다는 사실까지 더 지적하여 제시할 수 있어야 한다는 말이다. 비교가 새로운 지식을 창출해낸다면, 그 새로운 지식은 당연히 활용되어야 한다. 대순진리회와 불교의 심우도를 비교한 작업의 결과가 바로 이것이다.



# 大巡真理会と仏教の尋牛図比較研究

車瑄根

大真大学・教授

尋牛図は特定の宗教の教えを説明するために制作された一種のイラストレーションである。その発祥時期はおよそ11～12世紀と推定され、中国を含む東アジアにおいて広く普及し、900年にわたって大衆に宗教の教えを案内する役割を忠実に果たしてきた。近代以降登場した韓国の諸宗教にも、牛を探すか、または牛を飼う絵を用いて、自らの教えを表現する場合がみられる。その代表的な宗教の一つが大巡真理会である。同宗教は独自の6枚（または7枚、9枚）の尋牛図を別途制作し、自らの教理と世界観を説明している。

大巡真理会の尋牛図と仏教の尋牛図は牛を探すという点においては共通しているものの、探すべき牛と探す理由は異なる。仏教の尋牛図は人間の本性を探す絵であり、大巡真理会の尋牛図は道を探す絵、つまり甌山と鼎山が繰り広げた天地大道を探す絵である。ゆえに、両者とも牛を探しているが、牛の象徴が異なるため、結局内容も異なると言わざるを得ない。

牛を探す理由は何か？尋牛図は教理の視覚化であるから、この問いは当該宗教の目的を問うことに等しい。仏教の尋牛図は、禪（dhyana）の修行段階を描写するものとされる。禪修行[参禅]の目的は明心見性、すなわち寂靜に入り妄想と執着の汚れ、苦悩を脱し、心を明かして、自性の真の姿を正しく見ることにより、知恵を得て悟りに到達し、涅槃に至ることである。普明の牧牛図はこれを参禅の最終段階と見て円相として表象し、主体と対象の区別が消失する双泯と説明する。廓庵の尋牛図においては、円相は終わりではなく、8枚目に現れ、人も牛もすべて忘れ去る人牛具忘として説明される。そして本来の場所に戻って真の知恵を獲得し（⑨返本還源）、これに基づいて衆生を救済するため俗世に入る（⑩入塵垂手）。要するに、廓庵尋牛図における牛の追求の目的は、参禅を通しての明心見性で知恵と悟りを得ることであり、最終的には衆生を済度するために出向くことにある。

大巡真理会の尋牛図は、道を探しに出向き、それを得る段階[①深深有悟，②奉得神教]；一定の苦難と修行の段階[③勉而修之，④誠之又誠]；神仙となり俗世は天国に化す段階[⑤道通真境，⑥道之通明]を描写している。これは、「無自欺」をもって精神開闢を成し遂げ、その結果として地上神仙となり人間改造が成就され、さらには地上天国建設と世界開闢を実現するという大巡真理会の目的をそのまま反映している。個人の修道[得道-修道-道通]過程と世界の完全な救済を同時に視覚化したものが大巡真理会の尋牛図であり、牛を探す目的は不老不死の神仙になることで個人を完成させ、後天開闢を通じて世界救済を完成させることにある。

大巡真理会の世界で尋牛、即ち甌山と鼎山の天地大道[牛]を探す[尋]目的が個人と世界の救済と完成であると説明されるのは、彼ら独自の教理のためである。大巡真理会は、天地の秩序と法則[度数・常道]が崩れ、世界が滅亡の危機に陥ったとき、これを正せるのは最高神のみという神々の訴えに応じて、九天の最高神が甌山という人間の身分で地上に降り立ち、世を救う相生の天地大道を開いて設計を完成させ、鼎山がこれを受け継いで真法を完成させたと説明する。したがって、大巡真理会

の尋牛図において、追求の対象である牛が象徴する相生の天地大道とは悟りのテーマであり、究極的には世界の救済策でもある。

牛を見つけ修行を完成させれば、救済策も実現するため、個人の完成はもちろん、厳しい世界も救われ天国と化す。このため、大巡真理会の尋牛図は、最後に衆生救済のために出向く場面を終わりとする郭庵尋牛図とは違い、衆生救済が完了した姿を示したところに相違点がる。これは、仏教と大巡真理会が追求する目的の差異が反映された結果と言えよう。

摘要譯者：金 灵，北京大学外国语学院2022级博士研究生

# 浅析大足南山真武大帝龕的视觉造像

詹至莹

四川大学·博士研究生

**内容提要：**真武大帝，古称玄武，在道教经典中常书写为北极真武玄天上帝，而在民间则简称为黑帝、披发祖师等。由玄武到真武，经历了文字、图像的双重演变。在漫长的历史进程中，真武形象逐渐趋于符号化，跣足、披发、龟蛇相伴，成为其符号化的基本特征。有趣的是，在对重庆市大足区南山石刻考察中，我们发现真武大帝龕的石窟艺术也有着符号化造型，这种符号化造型是在宋代以来三教合一背景中逐渐形成的。从龟蛇形象到人格形象，就外在看是艺术审美阶品的上升，从内在看则是帝王的政治加持与民众信仰需求的反映，人格化神像的出现也反映了皇权和神权的统一。

**关键词：**真武大帝 视觉造像 石窟

近年来，随着视觉信息化的发展，关于石窟造像方面的研究成果逐渐增多，曾经相对单一的文献材料已经不能满足当代学者们的需求。从文本到图像，再回归文本，这个过程所体现的乃是学术研究注重田野考察与文献相互印证的方法，这种方法越来越被学者们所重视。石窟作为一种造像艺术结晶，其所具有的田野考察价值和符号象征意义，乃是诸多学者早已看到并且予以分析的。如何领悟造像艺术的思想内涵？结合经典文献进行诠释，这是必不可少的工作。

石窟造像源于佛教在中国的发展。早期佛教石窟是给僧人提供避雨和礼拜空间，而道教石窟则为神仙信仰的传播提供了象教的样板。作为一种遵循经典文本精神且以立体方式表现的艺术形态，石窟造像既是特定时代形而上的精神文明缩影，也是一个时代文化与审美的体现，更是一面历史的镜子。

在进行田野调查时，大足区南山石刻中真武大帝造像龕引起了笔者的注意。南山，古名广华山，开凿于南宋绍兴（1131—1162年）间，至明清时期复有部分续补。<sup>1</sup>山顶上原有道观，名玉皇观。南山整体石窟造像以道教神系为主，其中，三清古洞由于神系丰富、保存较好且为宋代后道教流行的题材而备受关注。相反，位于南山最左侧的“真武大帝龕”却较少有学者注意。此龕凿于明正德十六年（1521年），高233厘米、宽216厘米、深179厘米，真武大帝坐龕中间，左右各有一位侍者，手持不同物品。作为道教尊奉的神祇之一，真武大帝常常出现在经典描述中，故而当代学者从文献学角度研究校对较多，至于图像与石窟造像方面的研究则相对较少。鉴于此，笔者拟就大足区南山石刻中真武大帝造像龕略作观照分析。

<sup>1</sup> 郑宇：《浅议大足石刻中宝顶山、北山、南山石刻的历史和价值》，《文物鉴定与鉴赏》2023年第7期

## 一、真武大帝人格化形象的由来与变迁

真武，古称玄武，在多数道教经典中书写为“北极真武玄天上帝”，而民间则常简称为黑帝、披发祖师等。从文字记载上看，具有符象意义的“玄武”一词最早出现在《楚辞·远游》：“其曛莽兮，召玄武而奔属。”<sup>2</sup>《礼记·曲礼》对玄武所处位置进行说明：“行前朱雀而后玄武”<sup>3</sup>，文中方位是以面南而言，即前为南后为北。玄武处于北方，北方属水，水生万物，则为北方水行主神；也是二十八宿中北方七宿的总称。关于玄武造型，《中国天文考古学》一书中曾有提及：在远古的遗迹中，玄武作为北宫的形象，早期并不呈现龟和蛇的结合，而是一只神鹿；但到了《周礼·梓人》便称：“龟蛇四游，以象营室也。”<sup>4</sup>这是将北方七宿的室宿与壁宿连接呈四方形看作龟壳；如果加入北方的螣蛇星，将室宿、壁宿与螣蛇星一起观看，则螣蛇加龟形就形成龟蛇。<sup>5</sup>战国时期，玄武开始与朱雀、苍龙、白虎，以四灵的形象出现并有所普及。西汉末年，龟蛇合体形象出现。到了东汉时期，玄武具有了安定四方、驱邪的职能，龟蛇纹样出现在日常画像石、墓石中。杨立志教授指出，在制度道教兴起之前，“玄武只是北方星神”；而随着制度道教的产生，玄武“便成为护法神”，即老子的侍从与道士入山时的保护神。<sup>6</sup>魏晋南北朝时期，玄武依然是龟与蛇两种动物。在陶弘景（456—536年，字通明）笔下的神仙等级《真灵位业图》中，并无玄武的名字，可见当时虽为护法神但地位不高。唐代形成了一个以北方神灵为主的北帝派，将北方玄武崇拜推至高潮。对于这个时期，有学者认为，在唐末五代时真武人格化已经完成。宋朝建立初期，第一位皇帝赵匡胤，以火代表昌运，颜色为红；而“玄”字在《说文解字》中的意义却为黑，与其相悖因而没有受到重视，玄武的地位没有得到质的提升。而后宋真宗为证明自己登基是受命于天，开始了一系列的造神运动。同时北方战事未平，玄武作为北方之神，且带有“武”字，在人民心中自然产生出其能安定北方的心理。由此，在皇权与社会人心需求的加持下，玄武地位开始提升，信仰得以兴盛，从而在龟蛇形象基础上形成了人格化神像，信仰中心从北宋时期的开封（今河南开封）转移至南宋的临安（今浙江省杭州市）。《宋史新编》卷三《真宗记》云：“冬十月戊午，延恩殿道场，帝瞻九天司命天尊降，是为圣祖（赵玄朗）。令天下避圣祖讳，玄为元，朗为明。凡载籍偏犯者，各缺点，画寻以玄元声相近。讳玄为真，改玄武为真武。”<sup>7</sup>“真武”一词即由此而来。对于名字的改变，除了避讳之外，笔者还认为这是通过外在的语言信息，将龟蛇像的玄武与人格化的真武区分开来。元代以后，武当山是真武道场的观念深入人心。《玄天上帝启圣录》等文献对人格化的玄武出生情况描写得十分详细：黄帝时，下降符太阳之精，脱胎于净乐国王善胜皇后，孕秀一十四月，于开皇元年甲辰三月戊辰初三日，甲寅庚午时出生。玄帝产母左胁，生而神灵，长而勇猛，不统王位，惟务修行。年十五，辞父母而寻幽谷，内炼元真。得玉清圣祖紫虚元君传授无极上道，命其赴太和山修炼，久而得道飞升，玉帝册封为玄武。<sup>8</sup>明代初期，太祖朱元

2（战国）屈原：《楚辞》卷五《远游》，（明）隆庆五年重雕宋本。

3（宋）卫湜：《礼记·曲礼》卷八上，《通志堂经解》本。

4（清）孙诒让：《周礼正义》卷五十三，民国二十年湖北邃湖精舍递刻本。

5 陈器文：《玄武神话、传说与信仰》，西安：陕西师范大学出版社2018年版，第8页。

6 左攀：《真武信仰的渊源与流变研究》，兰州大学2019年博士研究生学位论文，第15页。

7（明）柯维骐著：《宋史新编》卷三《真宗记》，（明）嘉靖四十三年杜晴江刻本。

8 无名氏撰：《玄天上帝启示录》卷一，《道藏》第19册第571-575页，文物出版社、天津古籍出版社、

璋因真武神“阴佑为多，尝建庙南京崇祀”<sup>9</sup>。到了明成祖朱棣时，因其起兵“靖难”，从建文帝手中夺走皇位。为将夺权合理化，朱棣时常说“靖难”是得到真武大帝相助，借此暗示“靖难”之举是真武大帝授意，系为“天命”之安排。在皇权的一步步加持下，真武大帝一跃成为明代最流行的道教尊神，真武信仰在明代遍及全国。甚至有民间传说，真武大帝的形象就是以朱棣为原型塑造的。明代余象斗所撰写的《北游记》也是玄武信仰高峰的文学体现。

事实证明，由“玄武”到“真武”，无论名称、图像，还是神位等级都经过了一番转变。其中有几点值得注意：首先，“玄武”由侍从到护法神再到大神，每一次的升阶都受到朝代信仰与政治事件等因素的影响。比如宋明两个时期，都是因为皇家造神，真武信仰得到大提升。其次，真武也是道教中的劝孝神，承载了儒道融通的孝道思想，这在《玄天上帝启圣录》中可以找到不少佐证资料。可以说，真武大帝的艺术形象是在宋以来三教合一背景中逐渐进化的。从龟蛇形象到人格形象，从外在看是阶品的上升，从内在看则是帝王的政治加持与民众信仰的上升，人格化神像的出现也反映了皇权和神权的统一。

## 二、道教信仰传播对真武造像的推动

大足南山石刻开凿于南宋绍兴（1131—1162）年间，但真武大帝龛则是到了明正德（1506—1521）年间才开凿，这中间相隔了几百年的时间，为何要在几百年之后凿一个“真武大帝龛”呢？带着这个问题笔者梳理一下当时语境下的道教思想文化背景。

宋代是道教发展的一个高峰时期，尤其是在宋徽宗时期，崇道之风达到了顶峰。1127年，北宋王朝统治结束，南宋开始新的政权。当时正值与北方女真族抗衡，统治者面对来自政治与社会的双重压力，在此局势下采用了“三教并用”的政治策略。民间百姓长期处于这种家国不安宁的情况下，寻求精神寄托的期望愈加强烈。在这种特殊的社会环境下，道教获得了新的机会。北宋时期孕育的道派一下子在南宋时期发展起来并促进了南宋新道派的出现。除了原有的神霄派、天心派之外，南宋时期又兴起了净明道等；而在北方金朝统治下，则有全真道、真大道教与太一道流布。蒙古贵族灭金、灭宋之后，元朝确立。成立思汗也是采用了多教并存的思想方针。在皇权的支持下，道教思想的文化建设得以繁荣起来，显著的标志是《大宋天宫宝藏》《政和万寿道藏》与《玄都宝藏》的编撰。<sup>10</sup>而后，朱元璋打败了元朝统治者后，明朝于1368年立朝，依然沿用“三教并用”的思想治国。从南宋到明中叶，王朝政权都为道教的发展提供了有利的条件。明代编纂刊刻的《正统道藏》是元以来道教思想的总结，其成果一直沿用至今。

从《正统道藏》中，我们可以看到许多关于真武大帝信仰的文献史料。除了上面引述的《玄天上帝启示录》八卷之外，还有《大明玄天上帝瑞应图录》一卷，《玄天上帝启圣灵异录》一卷，《武当福地总真集》三卷，《武当纪胜集》一卷，《太上说玄天大圣真武本传神咒妙经注》六卷，《元始天尊说北方真武妙经》一卷。这些经籍主要可以分为两大类，一是宣教的经

---

上海书店，1988年影印版。按：《玄天上帝启示录》关于“真武大帝”降生故事分节。《明史》据之而统合其言。以下凡引《道藏》，版本相同，不再详注。

<sup>9</sup>（清）张廷玉编：《明史》卷五十《志·礼四》，北京：中华书局1974年版，第5册第1308页。

<sup>10</sup> 卿希泰主编、詹石窗副主编：《中国道教思想史》第三卷，北京：人民出版社2009年版，第4页。

文，二是记载灵异故事。其中收录了不少碑刻、皇帝诏书，灵应故事，反映了宋元以来由上而下，社会上对真武大帝的推崇。

例如《元始天尊说北方真武妙经》谓：“真武神将，敬奉天尊教劫。乃披发跣足，踏腾蛇八卦神龟，部领三十万神将，六丁六甲，五雷神兵，巨此狮子，毒龙猛兽，前后道从，齐到下方。七日之中，天下妖魔一时收断。人鬼分离，冤魂解散。生人安泰，国土清平。真武神将与诸部众，还归上元宫中，朝见天尊曰：昨奉教命，往下方收斩妖魔。仗慈尊力，乃于七日之内，天下邪鬼并皆清荡。”<sup>11</sup> 这段经文既描述了真武大帝的装束、神态，也讲述其神功异能。在经文作者笔下，作为神将的真武，统领众多部将，降魔镇妖，可谓威力无比。从其叙说还可以看出：社会大众是渴望平安生活的，而真武信仰在人们心目中便具备了护佑平安的功能，故而扩展其传播范围，这是自然而然的事。

再看《大明玄天上帝瑞应图录》所收《御制大岳太和山道宫之碑》的一段话，同样可以感受到明代帝王对真武大帝的尊崇：“天启我国家隆盛之基，朕皇考太祖高皇帝，以一旅定天下，神阴翊显佑，灵明赫奕。肆朕起义兵，靖内难，神辅相左右，风行霆击，其迹甚著。暨即位之初，茂锡景既，益加炫惧。至若榔梅再实，岁功屡成，嘉生骈臻，灼有异征。朕夙夜祇念，罔以报神之休。仰惟皇考、皇妣，劬劳恩深，昊天罔极，亦罔以尽其报。惟武当神之攸栖，肃命臣工，即五龙之东数十里，得胜地焉，创建玄天玉虚宫。于紫霄南岩五龙，创建太玄紫霄宫，大圣南岩宫，兴圣五龙宫。又即天柱之顶，冶铜为殿，饰以黄金，范神之像，享祀无极。神宫仙馆，焕然维新。经营之始，至于告成之日，神屢显像，祥光烛霄，山峰腾辉，草木增色，灵氛聚散，变化万状。”<sup>12</sup> 碑记的落款是永乐十六年（1418年）十二月初三日，可知其出于明成祖朱棣的手笔。碑文从明太祖赵匡胤的发迹说起，继而讲述朱棣是如何在起义兵过程中得到真武大帝的护佑。为了报答神功，朱棣诏命在武当山大兴宫观建设，其中言及的玉虚宫、紫霄宫、五龙宫，还在天柱峰铸造通殿，朝廷给钱给人，实在是给力！



在真武信仰传播过程中，还有一个值得特别注意的现象，这就是真武图像画册的创造与刊刻。查《大明玄天上帝瑞应图录》收有黄榜荣辉、黑云买感应、寥林应祥、榔梅呈瑞、神留巨木、水涌洪钟等，这些图像的背后都有故事，反映了特定背景下社会上对真武大帝的推崇礼敬。



在众多画册中，《真武灵应图册》颇具代表性。该图册系描述真武大帝出生、修道、成仙和灵应故事的一批纸本彩绘工笔画。原件实物由八

<sup>11</sup> 《道藏》第1册第813页。

<sup>12</sup> 《道藏》第19册第632页。

十二幅单页工笔彩绘图画和八十三条题记纸页组成，前者为传说中的真武大帝修道成仙、因果报应事迹的画面，后者为同一故事或长或短的题记。关于《真武灵应图册》的年代问题，学术界有不同看法。历史学家兼文物鉴宝专家王育成先生指出，该灵应图册必是在永乐十六年至正统九年（1418—1444）之间创作完成的，最大的可能是武当宫观建成不久为称颂描述这一盛事而绘之，当在永乐皇帝后期比较合适。笔者以为，王育成先生的看法是有根据的。该图册精致精心，绘制细腻，堪称真武彩绘中的精品。图下的文字虽然精简，却也栩栩如生。例如下面这幅《元君授道》云：“玄帝念道专一，遂感玉清圣祖紫元君，传授无极上道。元君告玄帝曰：子可越海，东游历，于翼轸之下，有山自乾兑起迹，盘旋五万里，水出震宫。自有太极，便生是山。上应显定，极风太安。皇崖二天，有七十二峰，三十六岩也，子可入是山，择众峰之中，冲高紫霄者居之。当契太和升举之后五百岁，当上天。龙汉二劫中，披发跣足，蹶坎离之真精，归根复位。上为三境辅臣，下作十方大圣，方得显名亿劫，与天地日月齐并，是其果满也，告毕，元君升云而去。”<sup>13</sup> 据说有一天，还是孩提模样的净乐国太子（即后来的真武）来到御花园，花丛中忽然闪出一位紫衣道人，他对太子说：“想要修道成仙，你必须断绝绝色财气，剪除心中的欲望，外朴内和。”紫衣道人嘱托太子：越过大海往东走，避开红尘世界，那里有一座大山，名曰武当，表示的就是非玄武不足以当，是修道的好地方。紫衣道人说罢就不见了。原来这位紫衣道人就是玉清圣祖紫元君的化身，前来点悟真武越海东游，寻访起自乾兑方位的山峰地理，入山修行，方能归根复位，上为三境辅臣、下作十方大圣。——故事中的“乾兑”就是后天八卦的西北方位，即紫霄宫所在地。故事与插图合用，对于开凿石窟，构筑造像，是很有艺术参考价值的。

在朝廷鼎力扶持道教发展的社会背景下，四川的真武信仰也流布起来。其中，最有代表性的是许多大山都因为真武信仰的传播而被赋予“真武”之名，例如新都、宜宾等地都有真武山。在四川道教中，素有“北青城，南真武”之说。宜宾的真武山又名师来山、仙侣山、三台山，位于市区西北隅，南俯金沙江，西连翠屏山，北瞰岷江，东眺长江，与宜宾三塔相对峙。真武大帝信仰在四川的传播还表现在文化生活的许多方面，如川剧的很多剧目都与真武大帝有关，像《南游记》《北游记》等都被搬上了川剧舞台，并且借助变脸、龟蛇步法等形式来塑造真武大帝形象。甚至在饮食菜肴中都有真武大帝的信仰元素渗入其中。诸如“真武大帝豆腐”、“真武大帝鸡”、“真武大帝露酒”等，反映了真武大帝信仰在四川人的心目中已经根深蒂固，这种情况无疑为真武石窟造像提供了生活文化环境。

### 三、真武大帝龕的视觉造像

从整体布局入手进行考察可以发现：南山石窟造像位置呈一字型排开。如《大足南山摩崖造像平面示意》所示：5号龕为三清殿，位于南端而居中；1号真武大帝龕位于整体的最左侧。按照道教神阶规矩，三清被奉为最高神祇，故而位置在南而居正；真武大帝的位阶相对较低，故而侧位而居偏。

<sup>13</sup>肖海明著、香港青松观、佛山市博物馆编：《真武图像研究》，北京：文物出版社2019年版，第197页

《抱朴子内篇·杂应》在叙说太上老君真形时说：“左有十二青龙，右有二十六白虎，前有二十四朱雀，后有七十二玄武。”<sup>14</sup> 由此看来，玄武与青龙、白虎、朱雀诸路神仙一样，最初乃是太上老君的随从将卫之神；到了明代，真武大帝升格为统领北极的水神，但就规格而论依然在三清尊神之下。

对于进山供奉的百姓而言，真武大帝所拥有的职能是多样化的。其中，“降雨消灾”是很重要的方面。在科学水平不发达的古代社会，不雨干旱，庄稼缺水不能生长，甚至颗粒无收。在靠天吃饭的特定时期，真武大帝作为水神受到了老百姓的崇拜，这是情理使然。

从龕的形制看，真武大帝龕属于内嵌式的独立方形龕。此类型龕能够减少风化程度，雨天免受雨水侵害。其次，内嵌式设计将真武龕与其他神祇在位置上短暂分开，民众可以根据自己信仰或所求愿望的不同，进行单独供奉。在独立供奉空间里，信仰者与神之间的距离再次缩短，但要将虚无的距离转化成真实的情感，就需要仪式的辅助。任何宗教都是要通过一定的仪式来体现其神圣性，因为宗教的神圣价值就是在仪式的过程中得到传递。《中国道教造像研究》中讲到：“道教造像为道教仪式而存在，道教造像存在的场所就是道教仪式进行的场所。”<sup>15</sup> 真武龕题记中：“舍财信士王伯雷谨立，正德十六年（1521年）夏五月五日焚香建立”，其中“谨立”一词表现出信仰者对神的景仰之心；“焚香”则可以看作是一种宗教仪式。张泽洪老师在《道教焚香漫谈》一文中提到，拈香的科仪，可作为通真达圣的媒介，使香气上达宫阙，邀请神真下降。通过各种仪式，供奉者于特定时间、特定空间在造像面前与神灵进行沟通，诉说自己的请求，希望得到神灵的保佑。这些实际动作可以对供奉者心理产生积极的、有感知的影响，从而完成宗教神圣性的传递<sup>16</sup>。所以这种独立龕型的设计，在物理层面上是为了防止损坏；而在精神层面上，是通过单独的仪式更好地完成信奉者与神之间的沟通，营造神圣空间。

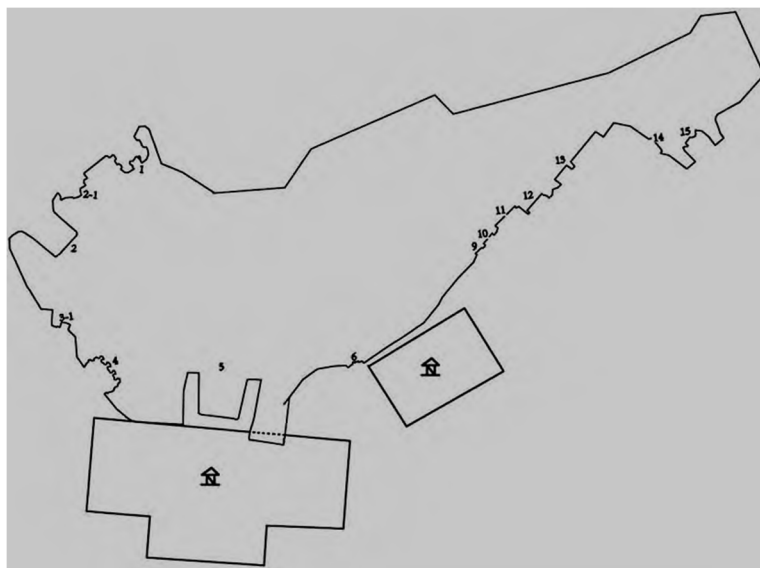


图 1：大足南山摩崖造像平面示意图<sup>17</sup>

14 (晋)葛洪：《抱朴子内篇》卷十五，（清）嘉靖间兰陵孙氏刻《平津馆丛书》本。

15 汪小洋、李彘、张婷婷著，《中国道教造像研究》，上海：上海大学出版社2010年，第10页。

16 张泽洪：《道教焚香漫谈》，《世界宗教文化》1999年第1期。

17 周洁：《宋代道教龕窟的空间设计与视觉特征研究——以大足南山三青古洞为例》，《贵州大学学报》2022年第3期。



对龕的外形进行简单梳理后，我们将目光转移至真武龕造像本身。

开凿石窟能让信仰者精神层面的寄托在一定空间中变成了可以礼拜的实体，随着图像的不断演变，造像中有许多与其相对应的符号。这些符号有着基本的规范要求，《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二《造像品》中指出：“凡造像，皆依经具仪相。”<sup>18</sup> 笔者在道教经典文本中，找出对真武形象的基本描述。如《元始天尊说北方真武妙经》曰：“七日之中，天下真武神将，敬奉天尊教劫。乃披发跣足，踏鼉蛇八卦神龟。”<sup>19</sup> 又如《太上说玄天大帝真武本传神咒妙经》曰：“或挂甲而衣袍，或穿靴而跣足。常披绀发，每仗神锋。”<sup>20</sup> 《云麓漫钞》曰：“被（披）发黑衣，仗剑蹈龟蛇，从者执黑旗。”<sup>21</sup> 由此可以看出真武图像的基本符号特征：（1）披发；（2）穿靴或跣足；（3）龟蛇相伴。了解了这些基本特征后，我们再来看看南山的 1 号真武大帝龕与文献记载的异同处。

从目前保留情况看，墙面四周没有飞天、阁楼等装饰性图样，整龕形制为一神二侍者。主位真武面相饱满，双耳长厚，双臂损坏，双腿自然放下，呈倚坐式。双足呈跣足状，左脚（造像位置而言）样式保存较好，脚踏龟蛇。龟的头部、右脚均已脱落，但从背上的纹路能确认是龟。蛇从龟的右侧盘出，在地面上呈蜷缩状，头部没有立起，体态较为纤细；右脚残缺，自然放于石头上。椅座部分无添加特别样式，两侧衣纹自然垂落。胸口、肚子和膝盖处有明显的拼接痕迹。左右两边侍立为灵官与玉女。灵官又称金童、玉童。灵官眉毛向上表威严状，双目有神，嘴角向下，脸颊有络腮胡须，面部表情严肃，有胡人样貌特征。双手捧册或剑，身穿交领式衣袍，头戴束发冠，披肩向后飞起；玉女又称童女，双手常捧印，耳戴珠饰，着圆领裙衫，造像位置相互对称。《形神俱妙—道教造像艺术探索》一书认为：两位侍者形象可能是供养人塑像。（图 2）



图 2：真武大帝龕全貌（笔者拍摄）

真武面部脸型方圆饱满，眼睛处有金箔点缀，微张；眉距略宽，眉弓呈柔和的新月状。山根低缓，鼻头略宽；耳朵厚且长，嘴角微翘，没有小胡子和胡须，下巴饱满；神情平静，柔和。头部上方有圆形轮廓，后侧有头光。在放大图中可以看出，头顶圆圈底色为淡红且带黑

<sup>18</sup>（唐）金明七真：《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷二，《道藏》第24册第748页。

<sup>19</sup>《元始天尊说北方真武妙经》，《道藏》第1册第813页。

<sup>20</sup>《太上说玄天大帝真武本传神咒妙经》，《道藏》第18册第38页。

<sup>21</sup>（南宋）赵彦卫：《云麓漫钞》卷九，北京：中华书局1996年版，第148页。

（图3）。而玄武的“玄”字在《说文解字》中解释为：“黑而有赤色者为玄。”<sup>22</sup>正是黑色中带有红色。在上部圆圈的中心（图3笔者用黄色圆标示出）有黑色的颜料呈现，因为墙面掉落，现已无法确认是什么图样。但真武为道教神系，有可能头顶配以太极图。头光部分底色为红，左右及中间有部分黑色。



图3：真武大帝龕顶部细节图（笔者拍摄）

在上述笔者整理的文献特征中提到，真武造像常呈“披发”状，看大足舒成岩石窟中明代（1368-1644年）的真武大帝像（图5），其头戴兜鍪，身着甲冑，脖子两边似有头发散落；但南山真武造像披发样式不明显（图4）。真武大帝额头发际线处，可以看到明显的发际线分布，但脖子处没有头发落下，所以排除了披发样式。头顶部分光滑平整，头发的那种线状没有呈现。耳朵两侧条状物处有向上升的趋势，目前笔者暂时还没有找到呈现这样样式的其他真武造像。如果按照之前笔者的推测，真武大帝上方的图案为太极图，那么两侧条状物向上升，表示为得道升天；也是一种气向上升的体现。供奉者希望通过向上的形式与上界的联系，达到天人合一的心理升华。

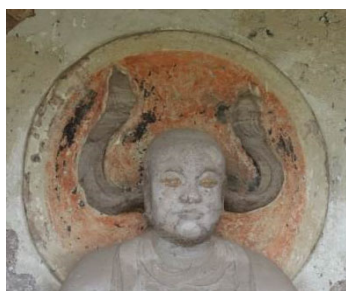


图4：真武大帝龕头部细节图（笔者拍摄）

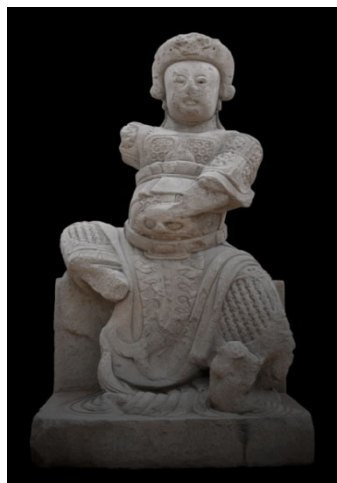


图5：明（1368-1644年）大足舒成岩石窟中真武大帝像（转自网络）

服饰部分，身穿武士服装的真武，其上半部分盔甲样式与真武道场武当山金殿内的铜铸真武大帝像（图6）有部分相似。腰带腹前打结，对称沿腹部自然垂下至双足间。因手臂脱落，无法确认是否持剑。但就其面容圆润、嘴角微微上扬的现状来看，整体造像有种安然、自在的

<sup>22</sup>（汉）许慎：《说文解字》卷四下，（清）平津馆丛书本。

文人气息。盔甲的弱化，表明明代真武政治宗教地位提升之后，适应其玄天上帝身份的需要，有意弱化其武神特性；同时也是亲近民众的世俗化需要。这样从神圣走向世俗的造像变化，符合明清之际道教造像的普遍趋势，造像中的“仙气”日渐淡化，逐渐向民间化、世俗化、大众化转型。<sup>23</sup>当然，这里所谓世俗化是相较于之前情况言而的，其实道教在魏晋时期也是“世俗”的，只是随着朝代的不同而发展所呈现的状态不同。



图6：武当山金殿内的铜铸真武大帝像(转自网络) 图7：真武大帝造像（笔者拍摄）

## 结语

石窟作为连接神与人的媒介，是信仰的一种物象表征。人们将心中的信仰刻画出来，不仅是个人心理的展现，也是对当时道教神祇体系流行状况的一种反映。“像”的背后既寄托着教化的精神，也表达了艺术审美的时代趋向。在视觉上，石窟整体布局和纹样，是“意”和“形”的和谐搭配，只有意和形传递正确，才是“美”的体现。造像背后蕴含的审美意识与审美范畴都是以构建人与自然和谐为前提的。对于石窟的开凿，需要根据山势选择合适位置，也要根据等级制度进行合理排位；其次，造像题材与样式的选择，既要保留传统风格，也需融合创新，结合特定社会背景。从根本上讲，道教石窟造像在深层次里所蕴含的乃是大道精神，它所承载的是历史、艺术、宗教的三重合一，是文化传承的一种别具一格的方式。大足南山的真武大帝石窟造像，可以说既遵循了一般石窟造像的原理，也融进了工匠的艺术情感，传递着当地信众的精神追求。

<sup>23</sup> 朱尽晖：《西部道教造像艺术研究》，北京：中国社会科学出版社2016年版，第30页。



# 大足南山 真武大帝龕의 시각적 효과에 대한 간단한 분석

詹至瑩(잔쯔잉)

사천대학 · 박사과정

**개요:** 真武大帝를 고대에는 玄武라고 불렀다. 도교경전에서는 北極真武玄天上帝로 칭하지만, 민간에서는 黑帝 혹은 披發祖師 등으로 불린다. 진무대제가 현무에서 진무로 바뀌는 과정에는 문자와 그림의 두 가지 변화과정이 있었다. 기나긴 역사 속에서 진무의 형상은 여러가지 부호 즉 跣足、披發、龜蛇相伴 등 기본적인 특징을 가지고 있었다. 충칭시 大足區의 南山에 있는 真武大帝龕의 석굴 예술 역시 이러한 기호적 상징을 지니고 있는데, 흥미로운 점이라면, 이들의 기본적인 형태는 송나라 이후 三教合一의 배경속에서 점차적으로 이루어졌다는 점이다. 龜蛇形象에서 人格形象으로의 변화는 외적으로 보면 예술적 심미관의 상승이라 할 수 있고, 내적으로 보면 제왕정치와 민중신앙의 반영이라 할 수 있다. 즉, 인격화된 神像의 출현은 王權과 神權의 통일을 반영한 것이다.

**키워드:** 真武大帝 視覺造像 石窟

최근에 시각정보의 발전과 함께 石窟 조각상에 대한 연구가 활발하게 이루어지고 있다. 그 이유는 과거의 단순한 문헌자료만 갖고는 독자들의 다양한 수요를 충족시키지 못하기 때문이다. 문헌과 圖像을 같이 놓고 연구하는 것이, 필드조사의 새로운 검증 방법이며, 점점 더 많은 학자들이 이러한 연구방법을 채택한다. 석굴은 조각예술의 결정체로 필드조사와 기호상징적 측면에서 아주 중요한 의미를 갖는다. 그렇기 때문에 현재 많은 학자들이 여기에 관심을 기울이고 있다. 어떻게 하면 조각 예술의 깊은 의미를 잘 파악할 수 있을까? 문헌자료와 결합하여 연구하는 것은 필수적인 연구방법이라고 본다.

석굴 조각은 불교에서 시작하였고 중국에서 큰 발전을 이루었다. 초기의 석굴은 스님들에게 비를 피하는 장소 및 기도하는 장소로 쓰였다. 그 이후의 도교 석굴은 신선신앙을 전파하는 데 큰 역할을 하였다. 문헌의 내용을 입체적인 예술로 표현한 석굴조각은 특정시대의 형이상학적 정신문명의 축소판이라 할 수 있다. 뿐만 아니라 그 시대의 문화와 예술을 집약한 하나의 역사적 거울이라고도 볼 수 있다.

필드조사를 할 때, 大足區의 南山에 있는 真武大帝龕은 필자의 각별한 관심을 끌었다. 남산은 예전에 廣華山이라 불렸으며, 南宋 紹興(1131-1162年) 연간에 석굴을 만들었고, 명청시대에 와서

일부 추가로 만들어 졌다<sup>1</sup>. 산 정상에는 원래 玉皇觀이라 하는 도관이 있었다. 남산의 석굴조각은 도교의 신전을 위주로 만들어 졌는데, 그 중에서 三清古洞은 신선계파가 다양하고 보존이 잘 되어, 송나라 이후의 도교를 연구하는데 큰 도움이 된다. 하지만 산의 남쪽에 있는 真武大帝龕에 대해서는 관심을 가지는 학자가 많지 않다. 이 감실은 明 正德 十六年(1521年)에 만들어 졌는데, 높이 2.33m, 넓이2.16m, 깊이1.79m이다. 진무대제는 감실의 중앙에 위치하고 양 옆에는 손에 다른 물품을 들고 있는 侍者가 좌우해 있다. 도교에서 높이 신봉하는 신명인 진무대제는 여러 경전에서 묘사되었고, 이에 대한 학술연구도 다양하게 이루어져 있다. 하지만 그의 圖像이나 석굴조각에 대한 연구는 현재까지 많지 않다. 이런 이유로 필자는 大足區의 南山에 있는 真武大帝龕에 대해 구체적으로 분석해 보고자 한다.

## 一. 真武大帝의 人格化 形象의 유래와 변천과정

真武大帝를 고대에는 玄武라고 불렀다. 도교경전에서는 北極真武玄天上帝로 칭하지만, 민간에서는 黑帝 혹은 披發祖師 등으로 불린다. 문자의 기록으로 볼 때, 玄武라고 하는 단어는 『楚辭·遠遊』에 처음 나오는데 “其曠莽兮, 召玄武而奔屬”<sup>2</sup>라 하였다. 그 이후로 『禮記·曲禮』에서는 玄武가 처한 위치에 대해 설명하면서 “行前朱雀而後玄武”<sup>3</sup>라 하였다. 문장 속의 앞(前)을 남쪽으로 보았을 때, 앞은 남쪽이고 뒤는 북쪽이 된다. 즉 현무는 북방에 처해 있고, 북방은 물에 속하는데, 물은 만물을 생한다. 다시 말해서 현무는 北方水行主神인 것이다. 그리고 이는 二十八宿 중 北方七宿의 總稱이다. 현무의 형상에 대해 『中國天文考古學』에서 언급한 적이 있는데, 옛적 흔적을 찾아보면, 현무는 北宮의 형상으로, 龜와 蛇의 결합체가 아니라 하나의 神鹿 모습을 하고 있었다. 하지만 『周禮·梓人』에 와서 “龜蛇四旂, 以象營室也”<sup>4</sup>라 하였다. 이는 北方七宿의 室宿과 壁宿을 네모난 거북의 등으로 본 것이다. 그리고 거기에 北方 騰蛇星, 將室宿, 壁宿 및 騰蛇星을 같이 넣어서 보면 騰蛇加龜形, 즉 龜蛇의 모양이 된다<sup>5</sup>. 전국시대에 이르러 현무는 朱雀, 蒼龍, 白虎와 함께 四靈의 형상을 하면서 사람들에게 널리 알려졌다. 그리고 서한 말기에 오면 현무는 龜蛇合體 형상을 지니게 된다. 동한시대에 오면서, 현무는 사방을 안정시키고, 사악한 기운을 내쫓는 기능을 가지게 되는데, 이 때로부터 龜蛇의 모습은 그림, 조각, 묘실 등에 다양하게 등장한다. 楊立誌에 의하면 制度道教가 시작할 때 현무는 단지 북방의 星神이었다고 한다. 나중에 제도도교가 자리잡으면서 현무는 ‘보호신’으로 등장

1 鄭宇 : 『淺議大足石刻中寶頂山、北山、南山石刻的歷史和價值』, 『文物鑒定與鑒賞』2023年第7期.

2 (戰國) 屈原 : 『楚辭』卷五 『遠遊』, (明) 隆慶五年重雕宋本.

3 (宋) 衛湜 : 『禮記·曲禮』卷八上, 『通誌堂經解』本.

4 (清) 孫詒讓 : 『周禮正義』卷五十三, 民國二十年湖北邃湖精舍遞刻本.

5 陳器文 : 『玄武神話、傳說與信仰』, 西安 : 陝西師範大學出版社2018年版, 第8頁.

한다. 다시 말해서 노자의 시종과 도사들이 산에 들어올 때 보호신 역할을 하는 것이다<sup>6</sup>. 위진남북조 시대에 와서도 현무는 거북이와 뱀의 모습을 하고 있었다. 陶弘景(456-536年, 字 通明)의 神仙等級인 『真靈位業圖』에는 아직 현무가 등장하지 않는다. 즉 그때까지만 하더라도 보호신의 지위가 높지 않았음을 의미한다.

당나라 시대에 오면서, 北方神靈을 위주로 하는 北帝派가 형성되는데, 이들은 현무를 매우 높이 숭상했다. 이 시대에 대해 학자들은 말하기를, 唐末五代에 오면서 진무의 인격화는 형성되었다고 하였다. 송나라 건국초기 첫 번째 황제인 조광윤은 말하기를, 火는 번창함을 나타내며 그 색깔은 붉은 색이라 하였다. 하지만 설문해자에서 ‘玄’은 검은색이다. 그렇기 때문에 당시 크게 중요하게 여겨지지 않았고, 현무의 지위도 높지 않았다. 훗날 송 진종은 자신이 천명을 받아 제왕자리에 오른 것이라 증명하기 위하여, 일련의 造神 활동을 진행한다. 당시 북방에서의 전쟁은 아직 끝나지 않았는데, 북방 신명인 현무는 명칭에 ‘武’자를 갖고 있기에, 사람들에게 북방을 안정시킨다는 심리를 가져다 주었다. 그리하여 왕권강화와 민심의 수요에 따라, 현무의 지위는 점차적으로 올라가게 되었고, 현무신앙도 발달하게 되었다. 이러한 과정을 거치면서 현무는 龜蛇의 형상에서 인격화된 神像으로 등장하는데, 신앙의 중심은 북송의 개봉에서 남송의 임안(현재의 항저우)으로 넘어간다.

『宋史新編』卷三 『真宗記』에는 “冬十月戊午, 延恩殿道場, 帝瞻九天司命天尊降, 是為聖祖(趙玄朗). 令天下避聖祖諱, 玄為元, 朗為明. 凡載籍偏犯者, 各缺其點, 畫尋以玄元聲相近. 諱玄為真, 改玄武為真武”<sup>7</sup>라는 구절이 있다. 이 문장에 곧 ‘真武’라고 하는 단어가 등장한다. 명칭의 변화에 대해 필자가 생각하기에, 첫 번째 이유는 금기시 하는 단어인 ‘玄’자를 피하고자 했을 것이다. 아울러 현무가 가지고 있는 龜蛇의 형상과 인격화 된 진무의 모습을 구분하려 했던 것이다. 송나라 이후 무당산의 真武道場은 사람들이 많이 찾는 곳이 되었다. 『玄天上帝啟聖錄』 등 문헌에는 인격화 된 玄武의 출생 과정에 대해 아주 상세하게 묘사했는데 구체적으로 : 黃帝時, 下降符太陽之精, 脫胎於淨樂國王善勝皇後, 孕秀一十四月, 於開皇元年甲辰三月戊辰初三日, 甲寅庚午時出生. 玄帝產母左脅, 生而神靈, 長而勇猛, 不統王位, 惟務修行. 年十五, 辭父母而尋幽谷, 內煉元真. 得玉清聖祖紫虛元君傳授無極上道, 命其赴太和山修煉, 久而得道飛升, 玉帝冊封為玄武.<sup>8</sup>라 하였다. 명나라 초기 주원장은 真武神에 대해 말하기를 “陰佑為多, 嘗建廟南京崇祀”<sup>9</sup>라 하였다. 이후 明成祖 朱棣는 ‘靖難’을 일으켜, 建文帝한테서 황제 자리를 빼앗는다. 그는 자신의 행위를 정당화하기 위하여 ‘靖難’은 진무대제의 도움을 받은 것이라 하였다. 다시 말해서 ‘靖難’은 진무대제의 도움을 받은 것이니, 자신은 천명

6 左攀 : 『真武信仰的淵源與流變研究』, 蘭州大學2019年博士研究生學位論文, 第15頁.

7 (明) 柯維騏著 : 『宋史新編』卷三 『真宗記』, (明) 嘉靖四十三年 杜晴江刻本.

8 無名氏撰 : 『玄天上帝啟聖錄』卷一, 『道藏』第19冊 第571-575頁, 文物出版社、天津古籍出版社、上海書店, 1988年 影印版. 按 : 『玄天上帝啟示錄』關於“真武大帝”降生故事分節. 『明史』據之而統合其言. 以下凡引 『道藏』, 版本相同, 不再詳註.

9 (清) 張廷玉編 : 『明史』卷五十 『誌·禮四』, 北京 : 中華書局1974年版, 第5冊 第1308頁.

을 받았다는 뜻이 된다. 왕권을 강화하기 위하여 진무대제는 한 순간에 도교의 최고 신명이 되고, 그 명성은 전국에 널리 퍼지게 되었다. 일부 민간전설에 의하면 진무대제의 형상은 곧 朱棣의 모습을 본 따 만든 것이라 한다. 명나라 시대 余象門가 쓴 『北遊記』는 玄武信仰이 최고조에 달한 상황을 표현한 문학작품이다.

이렇게 현무에서 진무로의 명칭 및 형상, 神位 등은 아주 큰 변화를 겪는다. 여기서 몇가지 주목해야 할 점은 첫째, 현무는 시종의 보호신에서 아주 높은 신명으로 변화하는데, 매 단계마다 왕조의 정치사건과 연관되어 있다는 점이다. 예를 들어 송과 명의 두 왕조는 모두 왕실의 언론을 이용하여 진무의 신위를 높이 상승시켰다. 둘째, 진무는 도교의 勸孝神으로 유교와 도교의 효도사상을 담당하고 있다. 이러한 내용은 『玄天上帝啟聖錄』에 잘 실려있다. 이상 종합해 볼 때 진무대제의 예술적 형상은 송나라 이후 삼교합일의 배경에서 점차적으로 형성된 것이다. 처음에는 龜蛇의 모습을 하고 있었으나, 왕실정치와 민간의 신앙을 받으면서 성격은 점차적으로 상승하게 된다. 즉, 진무의 인격화한 모습은 왕권과 神權의 통일을 의미하는 것이다.

## 二. 도교 신앙의 전파가 진무의 형상창조에 가져다 준 동력

大足區의 南山에 대한 석굴건축은 南宋紹興(1131-1162年) 연간에 만들어 졌지만, 真武大帝龕은 明正德(1506-1521) 연간에 만들어졌다. 그 간격이 수백 년 되는데, 무엇 때문에 이렇게 오랜 시간이 흐른 후 真武大帝龕을 추가로 만든 것일까? 이러한 질문을 갖고 필자는 당시 도교의 사상적 배경에 대해 살펴보기로 했다.

송나라 시대는 도교가 급속히 발전하는 시대에 있었다. 그 중에서도 송희종은 도교를 매우 숭상했다. 1127년 북송왕조는 멸망하고 남송이 시작된다. 이들은 당시 북방의 여진족과 전쟁을 하고 있었는데, 송나라 왕실은 정치와 사회의 두 가지 문제에 봉착해 있었다. 이러한 상황에서 이들은 ‘三教並用’이라는 정책을 실시하게 된다. 당시 민간은 오랜 기간의 전쟁을 겪으면서, 정신적으로 의지할 무언가를 갈망하고 있었다. 이러한 시대적 환경 속에서 도교는 엄청난 기회를 맞이하게 된다. 북송시대에 잉태한 여러 도교 교파는 남송시대에 오면서 급속히 발전한다. 기존에 있던 神霄派、天心派 외에도 淨明道 등 새로운 교파가 생겨났고, 金나라 통치 지역에서도 全真道、真大道教 및 太一道 등이 크게 발전하였다. 이후 몽골이 금나라를 멸망시키고 원나라를 세운다. 징기스칸 역시 여러 종교를 공통적으로 발전시키는 정책을 취했는데, 이러한 원나라 황실의 도움 속에서 도교사상은 급속한 발전을 이룬다. 구체적인 증거로 이들은 『大宋天宮寶藏』, 『政和萬壽道藏』, 『玄都寶藏』 등 도교서적을 편찬하였다.<sup>10</sup> 그 이후 1368년 주원장은 원나라를 멸망하고 명나라를 세운다. 하지만 그

<sup>10</sup> 卿希泰主編、詹石窗副主編：『中國道教思想史』第三卷，北京：人民出版社2009年版，第4頁。



역시 ‘三教並用’이라는 정책을 계속 하였다. 송나라 중기부터 명나라에 이르는 이러한 정책은 도교의 발전에 매우 유리한 조건을 제공하였다. 명나라 시대에 편찬한 『正統道藏』은 원나라 이후의 도교에 대한 총괄적인 경전으로, 우리는 현재까지도 이 책을 사용하고 있다.

『正統道藏』 속에는 진무대제에 관한 내용이 아주 많이 담겨 있다. 구체적으로 앞서 언급한 『玄天上帝啟示錄』 八卷 외에도 『大明玄天上帝瑞應圖錄』 一卷, 『玄天上帝啟聖靈異錄』 一卷, 『武當福地總真集』 三卷, 『武當紀勝集』 一卷, 『太上說玄天大聖真武本傳神咒妙經註』 六卷, 『元始天尊說北方真武妙經』 一卷 등이 있다. 이러한 경전은 크게 두 가지 부류로 나뉘는데, 하나는 경전 류이고 다른 하나는 신기한 이야기 모음집이다. 경전에는 또 석각, 황제조서등도 포함되어 있는데, 이는 송원시대 이래 사회적으로 도교를 얼마나 숭상했는지 보여주는 대목이다.

예를 들어 『元始天尊說北方真武妙經』에는 “真武神將，敬奉天尊教劫。乃披發跣足，踏騰蛇八卦神龜，部領三十萬神將，六丁六甲，五雷神兵，巨此獅子，毒龍猛獸，前後道從，齊到下方。七日之中，天下妖魔一時收斷。人鬼分離，冤魂解散。生人安泰，國土清平。真武神將與諸部眾，還歸上元宮中，朝見天尊曰：昨奉教命，往下方收斬妖魔。仗慈尊力，乃於七日之內，天下邪鬼並皆清蕩”<sup>11</sup>이라는 문장이 있다. 이상 내용에는 진무의 옷차림, 모습, 그가 갖고 있는 영험한 능력을 서술하였다. 경전의 작성자는 神將인 진무가 여러 부하를 거느리고 악마를 무찌르는데, 그 위력이 엄청나다고 했다. 서술 내용에 비춰 볼 때: 당시 민중들은 사회적인 안정을 무척 갈망하고 있었다. 그렇기 때문에 진무는 이들의 마음속에 보호와 평안의 심리를 가져다 준 것이다. 즉 당시 사회를 볼 때, 진무사상의 전파는 매우 당연한 것이었다.

이제 『大明玄天上帝瑞應圖錄』에 수록된 『禦制大嶽太和山道宮之碑』의 내용을 보기로 하자. 이 문장 역시 명나라 황제의 진무에 대한 숭배가 담겨 있다. 구체적으로 보면 “天啟我國家隆盛之基，朕皇考太祖高皇帝，以一旅定天下，神陰翊顯佑，靈明赫奕。肆朕起義兵，靖內難，神輔相左右，風行霆擊，其跡甚著。暨即位之初，茂錫景既，益加炫懼。至若榔梅再實，歲功屢成，嘉生駢臻，灼有異征。朕夙夜祇念，罔以報神之休。仰惟皇考、皇妣，劬勞恩深，昊天罔極，亦罔以盡其報。惟武當神之攸棲，肅命臣工，即五龍之東數十裏，得勝地焉，創建玄天玉虛宮。於紫霄南巖五龍，創建太玄紫霄宮，大聖南巖宮，興聖五龍宮。又即天柱之頂，冶銅為殿，飾以黃金，範神之像，享祀無極。神宮仙館，煥然維新。經營之始，至於告成之日，神屢顯像，祥光燭霄，山峰騰輝，草木增色，靈氛聚散，變化萬狀”<sup>12</sup>이라 하였다. 비문의 落款은 永樂十六年(1418年) 十二月初三日로 이는 明成祖 朱棣의 글이라는 것을 의미한다. 주요 내용은 명태조 주원장부터 시작하여, 자신이 어떻게 진무대제의 도움을 받아 황제자리에 오르게 된 과정을 설명하였다. 진무의 도움에 보답하기 위하여 朱棣는 조서를 내려 무당산에 대대적으로 宮觀을 건설하게 하였는데, 거기에는 玉虛宮、紫霄宮、五龍宮 및 天柱峰에 通殿등이 포함되어 있다.

11 『道藏』 第1冊 第813頁.

12 『道藏』 第19冊 第632頁.

이렇게 왕실은 엄청난 자금을 투입하여 진무를 높이 세웠다!

진무신앙이 전파되는 과정에서 또 한가지 주목해야 할 점이라면, 진무 그림의 창작과 인쇄이다. 이러한 부분에 대해 『大明玄天上帝瑞應圖錄』에서는: 黃榜榮輝、黑雲買感應、鸞林應祥、棚梅呈瑞、神留巨木、水湧洪鐘 등으로 표현하였는데, 이는 당시 특정된 사회적 환경 속에서 백성들이 얼마나 진무대제를 숭상했는지 보여주는 대목이다.

수많은 畫冊 중에서 대표적인 작품은 『真武靈應圖冊』이라 할 수 있다. 이 화책에는 진무대제의 출생부터 시작하여 수도과정 및 신선이 되어 행한 다양한 이야기를 그림으로 담았다. 원본은 82쪽의 채색 그림과 83편의 관련 이야기로 이루어졌다. 그림 부분에는 진무대제의 수도과정, 신선이 된 모습 및 인과응보 등 과정을 그림으로 표현하였고, 이야기 부분은 그림에 대해 이야기로 서술하였다. 이 책의 출판 연대에 대해, 학계에서는 서로 다른 관점을 취하고 있다. 역사학자 및 문물 검증사인 王育成 선생님의 의하면, 이 화책은 永樂十六年에서 正統九年(1418-1444) 사이에 만들어진 것



이라 한다. 더욱 정확하게 추측하자면, 무당산 도관이 건설된 직후에 만들어진 것, 즉 영락제의 통치 후기가 될 것이라 하였다. 필자의 생각으로 왕선생님의 관점은 일리가 있는 것 같다. 이 화책은 그림체가 아주 정교하고, 색감도 매우 풍부하다. 그림 아래의 문자 역시 간결하고 생동하다.

예를 들어 위 그림인 『元君授道』를 보면 책에서는 이 그림에 대해 “玄帝念道專一，遂感玉清聖祖紫元君，傳授無極上道。元君告玄帝曰：子可越海，東遊歷，於翼軫之下，有山自乾兌起跡，盤旋五萬裏，水出震宮。自有太極，便生是山。上應顯定，極風太

安。皇崖二天，有七十二峰，三十六巖也，子可入是山，擇眾峰之中，沖高紫霄者居之。當契太和升舉之後五百歲，當上天。龍漢二劫中，披發跣足，躡坎離之真精，歸根復位。上為三境輔臣，下作十方大聖，方得顯名億劫，與天地日月齊並，是其果滿也，告畢，元君升雲而去”<sup>13</sup>라 묘사 하였다. 해석해 보면: 어느 날 어린이 모양의 淨樂國太子(훗날의 真武)가 禦花園에 왔다. 이 때 숲속에서 자주색 옷을 입은 道人이 나타났다. 그는 태자를 보고 말하기를 “수도를 하여 신선이 되고자 한다면, 먼저 酒色과 재물욕 및 마음속의 욕망을 끊어야 한다. 곧 걸으려는 소박하고 내면은 온화해야 하는 것이니라”고 하였다. 도인은 이어서 태자에게 말하기를 동해를 넘어 계속 동쪽으로 가면서 세속의 세계를 벗어나야 한다. 거기에는 큰 산이 하나 있는데, 이름은 무당이다. 이 산은 현무가 아니면 감당할 수 없으니 수도하기에 좋은 곳이다. 이렇게 말을 마친 후 도인은 사라져 버렸다. 이 자주색 옷을 입은 도인은

13 肖海明著、香港青松觀、佛山市博物館編：『真武圖像研究』，北京：文物出版社2019年版，第197頁。

사실 玉淸聖祖紫元君의 화신으로, 진무를 깨우쳐 동쪽으로 가라고 가르쳐 준 것이다. 그곳에 가면 乾兌方位에 큰 산이 있는데, 입산 수도하면 上為三境輔臣、下作十方大聖이 될 수 있다고 하였다. 이 이야기에 나오는 ‘乾兌’는 후천 팔괘에서 서북방위를 나타내는데, 그 곳에는 紫霄宮이 있다. 이야기는 삽화와 더불어 석굴에 조각을 해 넣었으니, 매우 높은 예술적 참고 가치가 있다.

왕실에서 이렇게 대대적으로 도교를 밀어준 결과, 사천성에서 진무대제에 대한 신앙은 신속하게 퍼져 나갔다. 같은 맥락으로 사람들은 앞다투어 주변의 산을 진무라 명명 하였는데, 예를 들어 新都、宜賓 등 지역에는 모두 真武山이 있다. 사천 도교는 예로부터 “北青城，南真武”라는 설이 있다. 宜賓의 真武山은 또 師來山、仙侶山、三臺山으로도 불리는데, 시가지 북쪽에 위치해 있고, 남으로 金沙江을 내려다 보고, 서쪽으로는 翠屏山과 닿아 있으며, 북쪽은 岷江, 동쪽은 長江을 바라보고 있다. 아울러 宜賓三塔을 서로 마주보고 있다. 사천성에서 진무대제에 대한 신앙은 다양한 문화적 형태로도 표현 되는데, 사천 희곡의 많은 내용은 진무와 관련되어 있다. 예를 들어 『南遊記』, 『北遊記』는 무대에서 공연하는 진무 관련 희곡인데, 이들은 變臉、龜蛇步法 등 형식으로 진무의 형상을 표현하였다. 심지어 음식문화에도 곳곳에 진무와 관련된 요소들이 있다. 예를 들어 “真武大帝豆腐”、“真武大帝雞”、“真武大帝露酒”가 그것이다. 이상 서술한 내용에서 우리는 사천지역에서 진무가 얼마나 중요한 위치에 있는지알아볼 수 있다. 다시 말해서 이러한 사회적 환경은 진무 석굴을 조성하는데 문화적 조건을 형성해 주었다.

### 三. 真武大帝龕의 시각적 효과

전체적인 구조로 볼 때 남산 석굴은 일자로 펼쳐져 있다. 예를 들어 『大足南山摩崖造像平面示意』가 보여주는 것처럼, 5번 감실은 三清殿으로 중앙에 위치해 있고, 1번 真武大帝龕은 전체의 가장 왼쪽에 위치해 있다. 도교의 신선계보에 의하면 삼청은 최고의 신명이다. 그렇기 때문에 남쪽 중앙에 배치한 것이다. 당시 진무대제의 지위는 비교적 낮기에 가자 먼 곳에 배치 되었다.

『抱樸子內篇·雜應』는 太上老君의 真形에 대해 서술하면서 말하기를 “左有十二青龍，右有二十六白虎，前有二十四朱雀，後有七十二玄武”<sup>14</sup>라 하였다. 이렇게 볼 때, 玄武는 青龍、白虎、朱雀과 함께 모두 太上老君의 시종 겸 호위무사였다. 하지만 명나라 시대에 오면서 진무의 신분은 北極을 다스리는 水神으로 상승하게 된다. 그럼에도 불구하고 신격에 있어 여전히 삼청의 아래에 속해 있었다.

산에 올라가 예배를 올리는 백성들에게 있어, 진무의 기능은 매우 다양했다. 그 중에서 아주 중요한 역할을 하는 기능이 있는데 그것은 곧 “비를 내리고, 재난을 해소”하는 것이었다. 과학기술이

14 ( 晉 ) 葛洪 : 『抱樸子內篇』 卷十五, ( 清 ) 嘉靖間蘭陵孫氏刻 『平津館叢書』本.

발전하지 못한 과거에, 비가 내리지 않고 가뭄이 든다는 것은 농민들에게 있어 매우 힘든 일이었다. 단지 하늘의 뜻에 따라 삶을 살아가야 하는 이들에 있어, 진무대제의 水神역할은 당연하면서도 상당히 중요했다.

감실의 형태를 보면, 真武大帝龕은 음각 형식의 독립적인 감실을 형성하였다. 이러한 구조는 비바람을 피할 수 있기에, 오랜 세월을 잘 견딜 수 있는 것이다. 그리고 이렇게 감실을 만들어 놓으면, 다른 석조와 일정한 거리를 유지하게 되는데, 참배객들은 자신만의 신앙에 따라 독립적인 공양을 드릴 수 있다. 이렇게 독립적인 공간이 만들어 졌다는 것은, 신앙인과 신명사이의 거리를 더욱 가깝게 만든다. 즉 신앙인은 자신만의 공간에서 진실한 감정을 잘 표현할 수 있는 것이다.

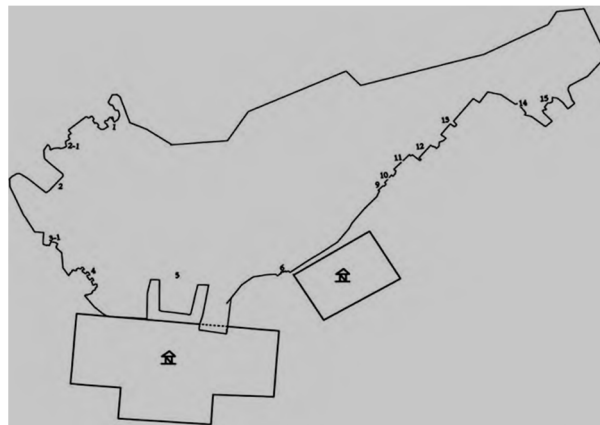


圖1：大足南山摩崖造像平面圖<sup>15</sup>

모든 종교는 의례를 통해 신성성을 표현하고자 한다. 왜냐하면, 종교의 신성한 가치는 의례를 통해 전달되기 때문이다. 이러한 측면에 대해 『中國道教造像研究』는 말하기를 “도교의 神像은 의례를 위해 존재한다. 신앙이 있는 곳이 곧 의례를 진행하는 장소인 것이다”<sup>16</sup>라 하였다. 진무 감실의 머리말을 보면 “舍財信士王伯雷謹立，正德十六年（1521年）夏五月五日焚香建立”라 나와있다. 그 중에서 ‘謹立’라고 하는 단어는 곧 신앙인의 신에 대한 경배를 의미한다. 그리고 ‘焚香’은 하나의 종교 의례를 의미한다. 張澤洪 선생님은 『道教焚香漫談』에서 말하기를: 향을 피우는 것은 신과 통하는 매체를 형성하는 것이다. 향기가 천상에 올라가서 신명을 인간세상에 모셔오는 것이라 하였다. 신앙인들은 다양한 의례를 통해, 특정된 시간, 특정된 공간에서 신명을 마주하고, 자신이 원하는 것을 털어놓고, 신명의 보우를 기원한다. 이러한 실질적인 행위는 신앙인들의 심리에 적극적으로 감성적인 영향을 끼치는데, 이렇게 종교 신성성의 전달이 이루어 지는 것이다.<sup>17</sup> 다시 말해서 이러한 감실의 설계는, 물리적인 측면에서 보면 파손을 최소화 할 수 있고, 정신적인 측면에서 보면 단독적인 의례

15 周潔：『宋代道教龕窟的空間設計與視覺特征研究—以大足南山三青古洞為例』，『貴州大學學報』2022年第3期。

16 汪小洋、李彥、張婷婷著，『中國道教造像研究』，上海：上海大學出版社2010年，第10頁。

17 張澤洪：『道教焚香漫談』，『世界宗教文化』1999年 第1期。

를 통하여 신과 인간이 통하는 매개체를 형성하는 신성한 공간을 제공하는 것이다.

감실의 구조를 본 후, 아래 구체적으로 진무의 형상에 대해 살펴볼 것이다.

석굴을 축조하면, 신앙인은 자신의 마음을 표현하고 예배를 올릴 구체적인 실체가 생기게 된다. 그림의 모습이 조금씩 변함에 따라, 조각상에도 그에 상응하는 상징적 기호가 생겨나기 시작했다. 이러한 기호들은 기본적인 규범을 갖고 있는데, 이에 대해 『洞玄靈寶三洞奉道科戒營始』卷二『造像品』에서는 “凡造像，皆依經具儀相”<sup>18</sup>이라 하였다. 이와 관련하여 필자는 도교 경전에 나와있는 진무의 형상에 대해 찾아 보았다. 구체적인 내용을 간략히 서술해 보면 『元始天尊說北方真武妙經』에서는 “七日之中，天下真武神將，敬奉天尊教劫。乃披發跣足，踏騰蛇八卦神龜。”라 하였고, 『太上說玄天大帝真武本傳神咒妙經』에서는 “或掛甲而衣袍，或穿靴而跣足。常披紺發，每仗神鋒。”이라 하였다. 그리고 『雲麓漫鈔』에서는 “被(披)發黑衣，仗劍踏龜蛇，從者執黑旗”라 하였다. 이상 종합해 볼 때, 진무는 몇 가지 대표적인 특징을 갖고 있는데: (1)披發; (2)穿靴 혹은 跣足; (3)龜蛇相伴이다. 이러한 진무대제의 기본적인 외형 특징을 알아 본 후, 이제 남산의 진무대제와 비교하여 어떠한 공통점과 차이가 있는지 살펴볼 것이다.

남산의 진무대제 감실을 보면, 벽면에 飛天이나 閣樓 등 장식 문양은 없고, 一神二侍者의 모습을 하고 있다. 진무의 형상은 후덕하고, 두 귀는 두툼하고 길며, 두 팔은 손실되었고, 두 다리는 자연스럽고 의자에 앉아 있다. 두 발을 보면, 왼쪽발은 보존이 더 잘 되어있는데, 발 밑에 龜蛇를 밟고 있다. 거북이의 머리와 오른쪽 발은 이미 떨어져 나갔지만, 등껍질의 문양에서 거북이라는 것을 알아볼 수 있다. 뺨은 거북이의 오른쪽에서 나오는데, 바닥에 파리를 틀고 있는 모습이다. 뺨은 머리를 들고 있지 않고, 전체적인 형태는 가늘다. 진무의 오른쪽 발은 파손되어, 돌 위에 놓여 있다. 의자 역시 특별한 장식을 하지 않았다. 옷은 의자 양 옆으로 자연스럽게 내려져 있다. 가슴과 복부 및 무릎은 조각을 맞춘 흔적이 있다. 좌우 양 옆의 시종은 靈官과 玉女이다. 靈官은 또 金童、玉童이라고도 불린다. 靈官의 모습은 눈썹이 위로 치켜져 장엄한 모습을 하고 있고, 두 눈은 힘이 있으며, 입



圖2: 真武大帝龕의 전체 모습(필자 촬영)

꼬리는 아래로 처져 있다. 양 볼에는 수염이 있고, 표정은 엄숙한 것이 마치 이민족의 형상을 하고 있는 것 같다. 두 손에는 책자와 검을 들고 있고, 옷은 긴 두루마기를 입었으며, 머리에는 관을 썼다. 머리 곁은 뒤로 날린다. 玉女는 童女라고도 불리는데, 손에는 인감을 들고, 귀에는 장신구를 달고 있다. 치마를 입었으며, 조각상의 모양은 좌우대칭이다.

『形神俱妙—道教造像藝術探索』에 의하면:

18 (唐) 金明七真: 『洞玄靈寶三洞奉道科戒營始』卷二, 『道藏』第24冊 第748頁.



圖3 : 真武大帝龕의 후광부분 근접모습 ( 필자 촬영 )  
고 길며, 입꼬리는 살짝 위로 올라가 있다. 수염은 없으며 턱은 풍만하고 표정은 온화하다. 머리뒤편에는 둥근 후광이 있고, 양 측면에도 측광이 있다. 확대한 사진을 보면 후광은 약간 검은색을 띤 붉은 색이다(圖3).

현무의 ‘현’을 설문해자에서는 “黑而有赤色者為玄”이라 하였다<sup>19</sup>. 즉 검은색에 붉은 색을 띠고 있다는 것이다. 머리 위쪽의 둥그런 고리 부분은 검은색 안료가 칠해 있는데, 벽이 훼손 되면서 구체적으로 어떤 형태인지 알아보기 힘들다. 하지만 진무가 도교의 신명이라는 것을 감안할 때, 아마도 태극 문양이 아닌지 추측해 볼 수 있다. 후광의 바탕색은 붉은 색이고, 좌우 및 중앙에 일부 검은색이 있다.

기존의 문헌을 보면, 진무의 머리카락 형태는 “풀어 헤친 머리칼(披發)”이라 나와있다. 그리고 大足舒成巖石窟의 明代 ( 1368-1644年 ) 真武大帝像 ( 圖5 ) 을 보면 아래와 같은 모습이다.



圖4 : 真武大帝龕 머리 부분 ( 필자 촬영 )

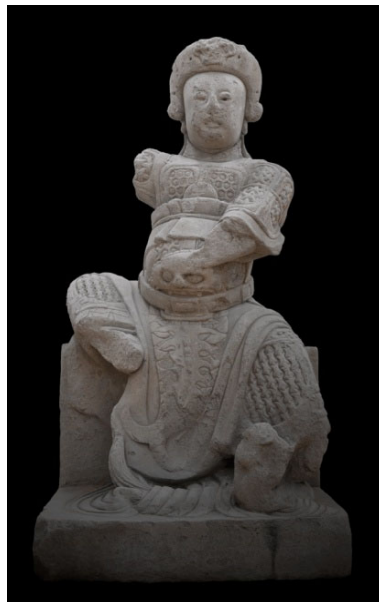


圖5 : 明 ( 1368-1644年 ) 大足舒成巖石窟의 真武大帝像(인터넷 사진)

그림 5의 진무를 보면 머리에는 투구를 쓰고, 몸에는 갑옷을 입었으며, 머리카락은 목뒤로 흘러

<sup>19</sup> ( 汉 ) 许慎 : 『说文解字』卷四下, ( 清 ) 平津馆丛书本.

내려 있다. 하지만 남산의 진무대제를 보면, 머리카락의 형태가 분명하지 않다(圖4). 이 사진속의 진무대제는 이마와 머리 사이에 분명한 경계선은 있으나, 목 뒤로는 머리카락이 보이지 않는다. 그렇기 때문에 풀어헤친 머리라 볼 수 없다. 정수리 부분은 반들반들하여, 머리카락 선이 보이지 않는다. 양쪽 귀에서 나온 물건은 위로 향하고 있는데, 필자가 다른 자료를 찾아 보았지만 지금까지 비슷한 형태를 물건을 발견하지 못했다. 필자의 앞선 추측과 이어서, 만약 머리 위쪽의 둥근 고리가 태극이라고 했을 때, 이 물건은 득도하여 승천하는 모습을 표현한 것이 아닌가 생각된다. 혹은 기의 상승을 의미한 것으로도 생각된다. 공양인은 이렇게 하늘을 향하고 있는 물건을 통하여 천계와 연락을 취하고, 천인합일을 이루고자 했을 것이다.

옷의 장식을 보면, 진무는 몸에 武士의 옷을 입고 있는데, 상반부의 갑옷 모양은 무당산 金殿에 있는 진무상과 일부 비슷하다(圖6).



圖6 : 武當山金殿內에 있는 銅鑄真武大帝像  
(인터넷)



圖7 : 真武大帝 전신상 ( 필자 촬영 )

허리띠는 가슴 쪽에 매듭이 있고, 대칭되게 양 옆으로 이어진다. 팔은 휘손되었기에 손에 무엇을 들고 있었는지는 알 수 없다. 얼굴은 풍만하고, 입꼬리는 살짝 올라가 있으며, 전체적으로 볼 때 온화하고 문인의 기질이 담겨져 있다. 갑옷은 부드럽게 만들었는데, 명나라 이후 진무의 정치적 지위가 상승하면서, 玄天上帝의 신분에 맞춰 일부러 부드럽게 한 것으로 보인다. 이렇게 하면 세속의 백성들 한테도 더욱 친근감을 줄 수 있다. 신명으로부터 세속화한 모습으로 형상이 바뀌는 것은 명청시대 조각의 보편적인 추세였다. 조각상의 ‘仙氣’는 점점 줄어들고, 민간적, 세속적, 대중적 이미지가 강해지는 것이다<sup>20</sup>. 물론 여기서 말하는 세속화는 상대적인 개념으로, 사실 도교는 위진 시대에도 세속적이었으며, 다양한 시대에 다양한 특징을 나타내고 있었다.

<sup>20</sup> 朱盡暉 : 『西部道教造像藝術研究』, 北京 : 中國社會科學出版社2016年版, 第30頁.

## 결론

석굴은 신과 인간을 연결하는 매개체 작용을 하는 것으로, 하나의 신앙적 상징물이라 할 수 있다. 사람들이 자신이 신앙하는 대상을 그림(조각)으로 표현하는 것은, 개인의 감정표현일 뿐만 아니라, 시대에 따른 도교신선들의 형상에 대한 유행을 보여주는 것이기도 하다. ‘像’이 갖고 있는 의미는 교화의 사상을 포함하고 있고, 또 시대에 따른 예술적 표현도 의미하고 있다. 시각적으로 볼 때 석굴의 구조나 문양은 ‘意’와 ‘形’의 조화이고, 오직 의와 형이 정확하게 전달되었을 때 ‘美’를 표현할 수 있다. 조각상이 갖고 있는 심미의 범주는, 인간과 자연의 조화로움을 전제로 하고 있다. 석굴을 만들 때 산세를 정확히 파악해야 하고, 신명의 등급에 따라 합리적으로 구도를 짜야 한다. 그리고 나서는 조각의 형태를 선택해야 하는데, 전통적인 풍격을 따르는 동시에 일정한 창조성과 사회적 배경을 가미해야 한다. 근본적으로 볼 때, 도교의 석굴은 道의 큰 정신을 담고 있으며, 아울러 역사, 예술, 종교의 三重合一이 포함되어 있다. 다시 말해서, 이는 문화전승의 독특한 형식인 것이다. 大足南山에 있는 真武大帝石窟造像은 일반적인 石窟造像의 원칙을 따르는 동시에, 장인의 예술적 감정을 적절하게 잘 표현해 넣었다. 이는 당시 사람들의 정신적 수요를 잘 반영한 것이다.

論文譯者: 金海龍(韓國·大巡宗教文化研究所研究員)



# 大足南山真武大帝龕の視覚造像初考

詹至瑩

四川大学・博士研究生

**内容提要：**真武大帝、古くは玄武とも呼ばれ、道教經典ではしばしば北極真武玄天上帝と記される。一方、民間では黒帝、披髮祖師などとも称される。玄武から真武への変遷は、文字と図像の二つの変化をたどっている。長い歴史の変遷において、真武の形象は徐々に符号化、跣足（はだし）化、披髮（ざんばら髪）化、亀蛇随伴などが、真武符号化の基本的特徴となる。興味深い事に、重慶市大足区南山石刻の調査中、真武大帝龕の石窟芸術にも符号化された造形が見られた。この符号造形型は宋代以降の三教合一という背景の下で次第に形成されていった。亀蛇の形象から人格の形象にいたるまで、外的に見ると芸術的審美価値は上昇しており、内在的には、帝王の政治に民衆信仰の要求が反映されている。人格化された神像には皇権と神権が統合して反映されている。

**キーワード：**真武大帝 視覚造像 石窟

近年、視覚情報の発展に伴い、石窟造像に関する研究は非常に多くの成果をあげるようになり、以前のように一つの文献資料だけでは現在の研究者は満足しなくなっている。テキストから図像、さらにテキストへの回帰と、この過程が示す事は、学術研究では現地調査と文献の相互証明を重視している点であり、研究者たちにますます重視されてきている。石窟は、造像芸術の結晶であり、石窟が有する現地調査の価値と符号象徴の意義に対して、多くの研究者が早くから注目し分析してきた。では、造像芸術に込められた思想的内容は如何に理解するのか。經典文献と合わせて解釈することが不可欠な作業となる。

石窟造像の起源は中国における仏教の発展にある。初期の仏教石窟は、僧侶が雨避けと礼拝をする空間である。道教の石窟は、神仙信仰の伝播のために仏教の様式を取入れた。經典テキストの精神を遵守し、立体的表現による芸術形態によって、石窟造像はその時代の形而上の精神文明の縮影である。さらに時代文化と審美を体現しており、歴史の鏡でもある。

筆者が現地調査を実施した際、大足区南山石刻の真武大帝造像龕に興味を引かれた。南山は、もともと広華山と呼ばれ、南宋の紹興年間（1131-1162年）に開鑿され、明清時期になっても部分的に補修が行われていた。<sup>1</sup>山頂にはもともと玉皇觀と呼ばれる道觀があった。南山は石窟全体が道教神を主としており、中でも三清古洞は神系が豊富で、保存状態も比較的良好であり、宋代以後の道教の流行を題材としていて注目を集める。これに対して、南山の最左端に位置する「真武大帝龕」は研究者の注目をさほど集めていない。この龕は、明正徳十六年（1521）に開鑿され、高さ 233cm、幅

---

<sup>1</sup> 鄭宇「淺議大足石刻中宝頂山、北山、南山石刻的歷史和價值」、『文物鑑定与鑑賞』2023年第7期。

216cm、奥行き179cm、龕の中央に真武大帝が鎮座し、左右に従者をしたがえ、それぞれ手に異なる物を持つ。道教で遵奉される神祇の一人として、真武大帝はしばしば経典にも見られるため、現代の研究者は文献学の視点から研究対象としている。しかし図像と石窟造像面からの研究は少ない。よって筆者は、大足区南山石刻の真武大帝造像龕の分析を試みたい。

## 一、真武大帝の人格化形象の由来と変遷

真武は、もともと玄武とも称され、数多くの道教経典で「北極真武玄天上帝」と記される。また民間では黒帝や披髮祖師などと呼ばれる。文字の記載から見ると、符号的意味を備えた「玄武」という言葉は、『楚辞』「遠遊」が最も古い。「其曠莽兮、召玄武而奔属。」<sup>2</sup>。また『礼記』「曲礼」は玄武の位置を説明している。「行前朱雀而后玄武」<sup>3</sup>。文中の方位は南面について、つまり前が南、後が北である。玄武は北方に位置し、北方は水に属し、水は万物を生じる。故に北方の水行は主神であり、二十八宿では北方七宿の総称でもある。玄武の造像に関して、『中国天文考古学』に言及されている。古代の遺跡において、玄武は北宮の形象であったが、初期は亀と蛇は見られず、神鹿のみであった。しかし『周礼』「梓人」に「亀蛇四旂、以象宫室也」と言う。<sup>4</sup>これは北方七宿の室宿と壁宿をつなげ方形として亀甲と見なしている。仮に北方の螣蛇星を加えて、室宿、壁宿と螣蛇星を一つと見れば、螣蛇に亀の形が加わり亀蛇が作られる。<sup>5</sup>戦国時代、玄武は、朱雀、青龍、白虎と共に四霊の形象で登場し普及しはじめる。前漢末になると亀と蛇が合わさった形状が登場する。後漢になると、玄武は四方を鎮護、驅邪する職能を持つようになり、亀蛇の紋様は一般的な画像石や墓石にもみられるようになる。楊立志教授の指摘では、制度道教の勃興以前、「玄武は北方星神に過ぎなかった」。制度道教の誕生に伴い、玄武は「護法神となった」。つまり老子の侍従であり道士が入山する際の守護神である。<sup>6</sup>魏晋南北朝期でも、玄武は依然として亀と蛇の二つの動物であった。陶弘景（456-536年）が著した神仙の等級『真靈位業图』に玄武の名前は見られず、当時すでに護法神であったが位は高くなかった。唐代になると、北方の真霊を主とする北帝派が形成され、北方玄武崇拜は最高潮を迎える。この時期について、一部の研究者は、唐末五代時期には真武の人格化はすでに完成していたと言う。宋王朝の建国初期、初代皇帝趙匡胤は、火を以て昌運を表し、色は赤とした。また、『説文解字』での「玄」字の意味は黒であるため、宋朝で玄武は重視される事なく、地位の質的上昇はなかった。南宋の真宗は、自身が天から命を受けている事を証明するために、造神運動をおこなった。さらに北方での騒乱は未だに鎮圧されていないため、玄武は北方神として、さらに「武」字を有するために、人々の中に北方を安定させる存在であるとの考えが自然と生まれた。それゆえ、皇権と社会の人々の心理的要求に後押しされ、玄武の地位は上昇していき、信仰は隆盛を迎えることで、亀

<sup>2</sup> 戦国・屈原『楚辞』卷五「遠遊」、明・隆慶五年重雕宋本。

<sup>3</sup> 宋・衛湜『礼記』「曲礼」卷八上、『通志堂経解』本。

<sup>4</sup> 清・孫詒讓『周礼正義』卷五十三、民国二十年湖北邃湖精舍递刻本。

<sup>5</sup> 陳器文『玄武神話、伝説与信仰』、陝西師範大学出版社2018年版、第8頁。

<sup>6</sup> 左攀『真武信仰的淵源与流变研究』、蘭州大学2019年博士研究生學位論文、第15頁。

蛇の形象を基にして人格化された神像が形成されていく。信仰の中心は北宋の開封（現、河南省開封）から南宋の臨安（現、浙江省杭州市）へと移る。『宋史新編』卷三「真宗記」に言う。「冬十月戊午、延恩殿道場、帝瞻九天司命天尊降、是為聖祖（趙玄朗）。令天下避聖祖諱、玄為元、朗為明。凡載籍偏犯者、各缺其点、画尋以玄元声相近。諱玄為真、改玄武為真武。」<sup>7</sup>。「真武」の語はここに由来する。名前を変える際、避諱だけでなく、筆者の考えでは外在的言語情報も関係しており、亀蛇姿の玄武と人格化された真武を区別するためでもあると考える。元代以降、武当山では真武道場の觀念が強くなっていく。『玄天上帝啓聖録』などの文献では、人格化された玄武の誕生に関する状況が詳細に記述されている。「黄帝時、下降符太陽之精、脱胎于浄楽国王善勝皇后、孕秀一十四月、于開皇元年甲辰三月戊辰初三日、甲寅庚午時出生。玄帝産母左脇、生而神靈、長而勇猛、不統王位、惟務修行。年十五、辞父母而尋幽谷、内煉元真。得玉清聖祖紫虚元君伝授無極上道、命其赴太和山修煉、久而得道飛昇、玉帝冊封為玄武。」<sup>8</sup>。明代初期、太祖朱元璋は真武神を「陰佑為多、嘗建廟南京崇祀」<sup>9</sup>とした。明の成祖朱棣は「靖難」の変によって、建文帝から皇位を篡奪した。皇位篡奪を正当化するために、朱棣は「靖難」は真武大帝の助けを得て、「靖難」の役は真武大帝の意思を受けており、「天命」によるものである、と常々述べた。皇帝権力による確かな庇護を受け、真武大帝は明代で最も流行した道教神となり、真武信仰は明代に全国に波及した。民間の伝承では、真武大帝の形象は朱棣を原型にしていると言われる。明の余象斗撰『北遊記』は、玄武信仰の最高峰の文学作品である。

事実、「玄武」から「真武」へは、名称、図像だけでなく、神位の階級にいたるまで全てが変更されている。この中で注意が必要なことは、まず「玄武」は侍従から護法神、さらに大神へと変遷していて、階位が上昇するごとに王朝信仰と政変などの影響を受けている。例えば、宋明の二つの時代には、いずれも皇室による造神により、真武信仰は大いに発展する。次に、真武は道教において勸孝神である。儒道融合による孝道思想の伝達に関して、『玄天上帝啓聖録』は数少ない証拠資料である。つまり真武大帝の芸術面における形象は、宋代以降の三教合一を背景に形成されていった。亀蛇の形象から人格の形象へと、外在的階位の上昇、内在的帝王の政治的加護と民衆信仰の上昇など、人格化された神像には皇権と神権とが一つに反映されている。

## 二、道教信仰の伝播による真武造像の発展

大足南山石刻の開鑿は南宋の紹興年間(1131-1162)に始まった。しかし、真武大帝龕は正徳年間(1506-1521)によりやく掘削が開始される。この数百年の時間を置いて、なにゆえ「真武大帝龕」の開鑿が行われたのか。この問題に関して、筆者は当時の道教思想の文化的背景を整理してみたい。

宋代は道教の発展が最高潮を迎え、中でも徽宗の時代に崇道の風が絶頂を迎える。1127年、北宋

<sup>7</sup> 明・柯維騏『宋史新編』卷三「真宗記」、明・嘉靖四十三年杜晴江刻本。

<sup>8</sup> 無名氏撰『玄天上帝啓聖録』卷一、『道蔵』第19冊第571-575頁、文物出版社、天津古籍出版社、上海書店、1988年影印版。『玄天上帝啓聖録』には「真武大帝」降生故事が幾つか見られる。『明史』はこの故事を統合している。以下『道蔵』の引用は全て同一版本からであるため、出版情報は省略する。

<sup>9</sup> 清・張廷玉編『明史』卷五十「志・礼四」、中華書局1974年版、第5冊第1308頁。

王朝が終わり、南宋が新たに政権を握る。当時は北方の女真族との抗争の最中であり、統治者は政治と社会の双方から圧力を受けており、そうした情勢下で「三教併用」の政治戦略を採用した。民間の人々は、長期間の国家情勢不安にあって、精神的に頼る場所を強く求めていた。このように特殊な社会情勢下において、道教は新たな機会を得たのである。北宋時期に胎動を始めた道教宗派は南宋になると発展し、後の南宋新道派の出現へと繋がる。もともと存在していた神霄派、天心派だけでなく、南宋時期には浄明道なども勃興してくる。また金朝の統治下では、全真道、真大道教、太一道が力をつける。モンゴルは金と宋を滅ぼした後に元朝を建国し、ジンギスハンも多教併存の方針を採用した。皇帝権力の後ろ盾を得て、道教思想の文化的発展は繁忙を迎えることとなる。その代表として『大宋天宮宝蔵』、『政和万寿道蔵』、『玄都宝蔵』の編纂がある。<sup>10</sup>その後、朱元璋によって元朝の支配者は倒され、1368年に明王朝が成立する。明も「三教併用」を採用し国を統治した。南宋から明中葉にかけて、いずれの王朝政権も道教の発展に有利な条件を与え続けた。明代に編纂刊刻された『正統道蔵』は、元以来の道教思想の集大成であり、元代に至るまで参照され続けている。『正統道蔵』には、数多くの真武大帝信仰に関する資料が見られる。上述した『玄天上帝啓示録』八巻以外に、『大明玄天上帝瑞応図録』一巻、『玄天上帝啓聖異録』一巻、『武当福地総真集』三巻、『武当紀勝集』一巻、『太上説玄天大聖真武本伝真呪妙経注』六巻、『元始天尊説北方真武妙経』一巻などがある。これら典籍は大きく二つに分けられ、一つは宣教の経文、一つは靈異故事を記録したものである。そこには碑刻、皇帝の詔書、靈応故事が多く収録されていて、宋元以来の上から下、社会の真武大帝に対する崇拝が反映されている。

例えば『元始天尊説北方真武妙経』に言う。「真武神将、敬奉天尊教劫。乃披髮跣足、踏騰蛇八卦神龜、部領三十万神将、六丁六甲、五雷神兵、巨此獅子、毒龍猛獸、前後道徒、齊到下方。七日之中、天下妖魔一時收断。人鬼分離、冤魂解散。生人安泰、国土清平。真武神将与諸部衆、還帰上元宮中、朝見天尊曰、昨奉教命、往下方收斬妖魔。仗慈尊力、乃于七日之内、天下邪鬼並皆清蕩。」。

<sup>11</sup>この一文は真武大帝の装束、容貌、さらに職掌を述べている。経文に描かれる真武は神将として多くの部将を統率し、妖魔を鎮圧するなど、その神力は比肩するものがない。ここの記載から、社会の人々は平安な生活を渴望しており、人々の心の中で真武信仰は護国平安の役割を果たしていた。ゆえに信仰範囲が拡大していくことは自然な事であったと分かる。



では、さらに『大明玄天上帝瑞応図録』所収の「御製大岳太和山道宮之碑」の一文を見てみよう。ここでも同様に明代皇帝の真武大帝に対する尊崇が見られる。「天啓我国家隆盛之基、朕皇考太祖高皇帝、以一旅定天下、神陰翊顕佑、靈明赫奕。肆朕起義兵、靖内難、神輔相左右、風行霆擊、其迹甚

<sup>10</sup> 卿希泰主編、詹石窓副主編『中国道教思想史』第三巻、人民出版社2009年版、第4頁。

<sup>11</sup> 『道蔵』第1冊第813頁。

著。暨即位之初、茂錫景既、益加炫惧。至若榔梅再実、歳功屡成、嘉生駢臻、灼有異征。朕夙夜祇念、罔以報神之休。仰惟皇考、皇妣、劬勞恩深、昊天罔極、亦罔以尽其報。惟武当神之攸栖、肅命臣工、即五龍之東数十里、得勝地焉、創建玄天玉虚宮。于紫霄南岩五龍、創建太玄紫霄宮、大聖南岩宮、興聖五龍宮。又即天柱之頂、冶銅為殿、飾以黄金、范神之像、享祀無極。神宮仙館、煥然維新。經營之始、至于告成之日、神屢顯像、祥光燭霄、山峰騰輝、草木増色、靈氛聚散、变化万状。」<sup>12</sup>。碑記の落款は永楽十六年（1418）十二月初三日であり、明成祖朱棣の手筆である。碑文は明太祖趙匡胤の立身出世から始まり、続いて朱棣が挙兵した際に如何に真武大帝の加護を受けたかが述べられる。真武の靈験に報いるために、朱棣は武当山に大興宮の建立を命じ、そこで玉虚宮、紫霄宮、五龍宮、さらに天柱峰に通殿を建立したことにも言及されている。朝廷は費用や労力を工面して実に素晴らしい事ではなかろうか。

真武信仰の伝播過程において、もう一つ注意が必要な現象がある。それは真武図像画冊の編纂と刊行である。『大明玄天上帝瑞応図録』には、黄榜榮輝、黒雲買感応、鶯林応祥、榔梅呈瑞、神留巨木、水涌洪鐘などが収録される。これら図像の背景には故事があり、特定背景下の社会において真武大帝に対する尊崇があったことが反映されている。

多くの画冊が存在する中で『真武靈応図冊』は極めて代表的なものである。同図冊は真武大帝の出生、修道、成仙、靈応故事を一冊の紙本として毛筆彩画で書かれている。現物は、八十二幅の単頁毛筆彩画絵図と八十三条の題記頁から成り、前者は伝説中の真武大帝の修道成仙、因果応報事跡の場面、後者は同一故事の題記となる。

『真武靈応図冊』の年代問題に関して、研究者でも意見が分かれる。歴史学者兼文物鑑定専門家の王育成氏は、当該靈応図冊は永楽十六年から正統九年（1418-1444）の間に作成された物で間違い無く、最も可能性が高い点は、武当宮観が完成して間もなくこの絵が描かれ、永楽皇帝後期とほぼ合致する、と指摘する。筆者は、王氏の意見には根拠があると考え。当該図冊は精緻に作られ、絵図は細部まで丁寧で、真武彩画の逸品と言える。図下の文字はいささか簡素であるが、それが生き生きとしている。例えば下図『元君授道』には次のようにある。「玄帝念道専一、遂感玉清聖祖紫元君、伝授無極上道。元君告玄帝曰、子可越海、東游歴、于翼軫之下、有山自乾兑起迹、盤旋五万里、水出震宮。自有太極、便生是山。上応顕定、極風太安。皇崖二天、有七十二峰、三十六岩也、子可入是山、撰衆峰之中、冲高紫霄者居之。当契太和昇举之後五百歳、当上天。龍漢二劫中、披髮跣足、蹶坎離之



<sup>12</sup> 『道蔵』第19冊第632頁。

真精、帰根復位。上為三境輔臣、下作十方大聖、方得顯名億劫、与天地日月齊並、是其果滿也、告畢、元君昇云而去。」<sup>13</sup>。一説によれば、子供のような浄楽国太子（後の真武）が御花園に至ると、にわかには花々の中から紫衣道人が現れ、太子に言った。「修道成仙をするのであれば、酒色・財気を絶ち、心中の欲望を取り除き、外は朴实、内は温和であらねばならぬ」。さらに紫衣道人は太子に対して「大海を越え東に向かい、紅塵世界を避けると、そこには武当と呼ばれる大山がある。つまり「非玄武不足以当」であり、修道には良い場所である」と言い、紫衣道人は立ち去った。もともとこの紫衣道人は玉清聖祖紫元君の化身であり、真武の越海東遊を知り、乾兌の方位の山峰地理や入山修行することで復位し、上は三境輔臣、下は十方大聖のもとを尋ねるよう伝えた。故事での「乾兌」とは後天八卦の西北の方位、つまり紫霄宮の所在地である。故事と挿図を共に用いて石窟を開鑿し、造像していることから、芸術的検討の価値は非常に高い。

朝廷の強い支援による道教の発展という社会背景の下、四川の真武信仰は広まっていった。その中で最も代表的な事として、多くの名山では真武信仰の伝播のために「真武」の名を与えられた。例えば真都、宜賓などの地はいずれも真武山がある。四川の道教では、もともと「北青城、南真武」という言葉がある。宜賓の真武山は師来山、仙侶山、三台山とも呼ばれ、市の西北部、南は金沙江を見下ろし、西は翠屏山に連なり、北は岷江を望み、東は長江を見渡し、宜賓三塔と向かい合う。真武大帝信仰の四川における伝播は、文化生活の様々な面にも見られる。例えば川劇の多くの演目は真武大帝と関係があり、『南遊記』『北遊記』などは川劇で上演されており、また変臉、亀蛇歩法などを用いて真武大帝の姿を造ることもある。さらに飲食の料理にも真武大帝の要素が込められている。「真武大帝豆腐」「真武大帝鶏」「真武大帝露酒」など。つまり真武大帝信仰は四川の人々の心に深く根を張っており、真武石窟造像は生活文化環境に影響をあたえたことは疑いようがない。

### 三、真武大帝龕の視覚造像

全体的に考察を進めると、南山石窟造像は一字型に並んでいることに気づく。例えば『大足南山摩崖造像平面示意』には次のように示される。5号龕は三清殿、南端の中央にあり。1号真武大帝龕は全体の最左端。道教神階規則によると、三清は最高神として信奉される。ゆえに南の中央に居る。真武大帝の位階はやや低い。ゆえに端に位置する。

『抱朴子』内編「雑応」では、太上老君真形を述べる。「左有十二青龍、右有二十六白虎、前有二十四朱雀、後有七十二玄武。」<sup>14</sup>これによると、玄武、青龍、白虎、朱雀はその他諸神と同様に、最初は太上老君に随従する将衛の神であった。明代になり、真武大帝は北極を統べる水神に昇格するが、依然として位は三清の下であった。

山に登り崇拝する人々にとって、真武大帝が有する職掌は多様であった。中でも「降雨消災」は非常に重要である。科学技術が未発達な古代社会において、雨が降らなければ旱魃となり、農作物は

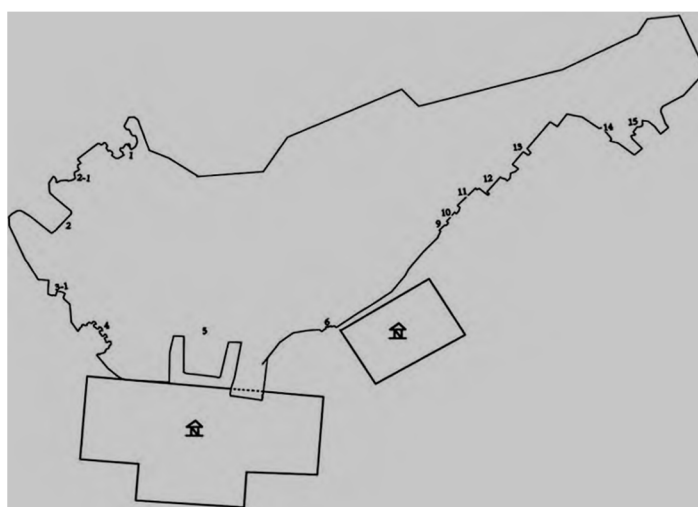
<sup>13</sup> 肖海明著、香港青松觀、佛山市博物館編『真武図像研究』、文物出版社2019年版、第197頁。

<sup>14</sup> 晋・葛洪『抱朴子』内篇卷十五、嘉靖年間蘭陵孫氏刻『平津館叢書』本。

水が無ければ育たず、穀物は収穫できない。天候まかせで食物を得ていた時代、真武大帝は水神として人々の崇拝を集めていたことは当然のなりゆきである。

龕の形状では、真武大帝龕は内嵌式独立方形龕である。この形状の龕は雨による水の浸食を免れ、風化の進行をある程度抑えられる。次に内嵌式设计によって真武大帝をその他の神祇よりやや上に配置することで、数ある民衆の個人的願望を真武単体に願うことができる。独立した空間に祭祀される事で、信仰者と神との距離はさらに縮まる。しかし、この漠然とした距離を現実の情感として体感するには、儀礼という補助が必要になる。宗教の神聖な価値は儀礼の過程において伝達されるため、あらゆる宗教は決まった儀礼によって神聖性を示す。『中国道教造像研究』に言う。「道教の造像は道教儀式のために存在しており、道教の造像が存在する場所は道教儀礼が行われる場所でもある」<sup>15</sup>。真武龕題記には「捨財信士王伯雷謹立、正徳十六年（1521）夏五月五日焚香建立」とある。ここでの「謹立」とは神に対する信仰者の景仰の心を表す。「焚香」とは宗教儀礼の一つである。張沢洪先生は『道教焚香漫談』において次のように述べる。拈香の科儀は、通真達聖するための媒介であり、香気が宮闕に達することで、神仙が下ることを招請するのである。様々な儀礼によって、信仰者は特定の時間、特定の空間の造像の面前で神霊と通じ、自身の訴えを伝え、神霊の加護を願う。こうした行動は、信仰者の心理に積極的、感覚的影響を生じさせることで、宗教の神聖性の伝達が完了するのである。<sup>16</sup>ゆえに独立した龕の設計は、物理面には損壊の防止、精神面では、特定の儀礼によって信奉者と神がよりよく通じ合うことを達成させる神聖な空間を作り出している。

図1：大足南山摩崖造像平面示意图<sup>17</sup>



では、龕の形を簡単に整理した後、真武龕造像を見ていこう。

石窟の開削は信仰者の精神面に空間的寄託から実態の礼拝という変化が起こる。図像は常に変化し続けるため、造像もそれに対応した符号が生じる。この記号には基本的規範が要求される。『洞玄靈宝三洞奉道科戒当始』卷二「造像品」に「凡造像、皆依經具儀相。」<sup>18</sup>と言う。筆者は道教經典に

15 汪小洋、李彥、張婷婷著『中国道教造像研究』、上海大学出版社2010年、第10頁。

16 張沢洪『道教焚香漫談』、『世界宗教文化』1999年第1期。

17 周潔『宋代道教龕窟的空間設計与視覺特徵研究-以大足南山三青古洞為例』、『貴州大学学报』2022年第3期。

18 唐・金明七真『洞玄靈宝三洞奉道科戒当始』卷二、『道藏』第24冊第748頁。

真武の形象に関する基本的描写を見つけた。『元始天尊説北方真武妙経』に言う。「七日之中、天下真武神将、敬奉天尊教劫。乃披髮跣足、踏騰蛇八卦神龜。」<sup>19</sup>。また『太上説玄天大帝真武本伝神呪妙経』に述べる。「或挂甲而衣袍、或穿靴而跣足。常披紺髮、每仗神鋒。」<sup>20</sup>。さらに『雲麓漫鈔』に記す。「被（披）髮黒衣、仗劍踏龜蛇、従者執黒旗。」<sup>21</sup>。これらから真武造像の基本的特徴が分かる。（1）披髮、（2）穿靴あるいは跣足、（3）亀蛇の併存。こうした基本的特徴を確認して、改めて南山の1号真武大帝龕と文献の異同を確認していこう。

現在の保存状況を確認すると、龕の四方の壁に飛天や楼閣などの装飾図は無く、龕全体でも一神二従者のみである。中央の真武はふくよかな顔つきで、両の耳は厚く、両腕は損壊しており、椅子に座り両足を自然に投げ出した姿である。足の形状について、左足の保存状態は比較的良く、亀蛇を踏む。亀の頭部と右足は失われているが、背の紋様から亀であると確認できる。亀の右側に蛇がおり、地面にとぐろを巻き頭も寝かせている。体はやや細い。真武の右足も欠損を免れ、石の上に足を投げ出した姿である。椅子に特別な装飾はなく、衣服の左右の紋様も自然に剥落したようである。胸部と腹部、膝には明らかに接合した痕が見られる。左右の従者は靈官と玉女である。靈官は金童、玉童とも呼ばれる。靈官の眉は上を向き威厳を表し、両目は精巧である。口角は下がり、頬には髭を蓄える。表情は厳粛で、胡人の特徴が見て取れる。両手に捧冊または剣のような物を持ち、前合わせの服を着、頭冠束髪、肩掛けを背に流す。玉女は童女とも呼ばれ、両手に棒印を持ち、耳に玉状の装飾を付け、円領の裙衫を着る。靈官と玉女は対置している。『形神俱妙—道教造像芸術探索』には、二人の従者の形象は神を祀る人々かもしれない、と指摘する。（図2）



図2：真武大帝龕全景（筆者撮影）

真武の顔の輪郭はふくよかで、目は金箔で装飾され、やや引きつる。左右の眉はやや離れ、形は柔和な新月状である。鼻頭は低く、鷲鼻のように左右に広い。耳たぶは厚く長く、口角はやや上がる。髭はなく、顎はふくよか。表情は穏やかで柔和である。頭上の天上は円形の輪郭があり、背面は後光が描かれる。頭上の円は淡い赤に黒を帯びる（図3）。そして玄武の「玄」字は『説文解字』では「黒而有赤色者為玄」<sup>22</sup>とあることから、造像でも黒に赤を帯びている。頭上の円の中心（図3の

<sup>19</sup> 『元始天尊説北方真武妙経』、『道蔵』第1冊第813頁。

<sup>20</sup> 『太上説玄天大帝真武本伝神呪妙経』、『道蔵』第18冊第38頁。

<sup>21</sup> 南宋・趙彥衛『雲麓漫鈔』卷九、中華書局1996年版、第148頁。

<sup>22</sup> 許慎『説文解字』卷四下、清・平津館叢書本。



黄円部分)には黒い顔料が露出している。これは壁面が剥落したためであり、もともとどんな図案であったか現在では確認できない。あるいは、真武は道教神であるので、頭上に対極図が配されていたのかもしれない。後光は赤を基本色として、左右や中間に黒が所々配される。



図3：真武大帝龕上部近影（筆者撮影）

ここまで筆者が整理してきた文献において次の点が指摘される。真武造像はほぼ「披髮」型であり、大足舒成岩石窟の明代（1368-1644）の真武大帝像（図5）は、頭に兜鍪を頂き、甲冑を身につけ、首の周りには頭髪が散らばる。しかし南山真武造像の披髮様式は明確にできない（図4）。真武大帝の額の生え際は明確であるが、首筋は髪が無いため、披髮様式からは除外している。東頂部分はなめらかに整い、頭髪などは見られない。両耳からは縄のようなものが上に向かい伸びている。この形状の真武造像は、筆者の調査では他の例は見られない。筆者のかつての考察では、真武大帝の頭上の図案が太極図であるとすれば、両耳の上に伸びる縄状の者は、得道昇天を表している、または気が上に流れている事を表現していると思われる。信仰者は、上に向かう形状によって天界と通じ合い、天人合一という心理的昇華に達したのではなかろうか。

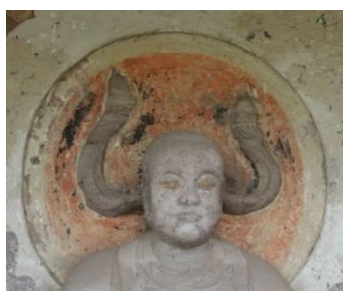


図4：真武大帝龕頭部詳細図（筆者撮影）

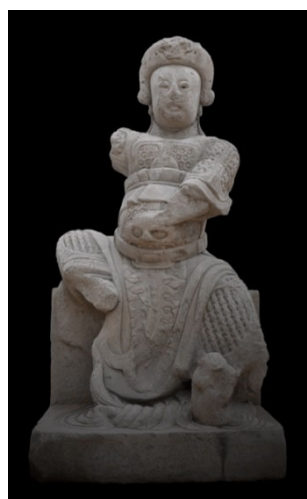


図5：明（1368-1644年）大足舒成岩石窟の真武大帝像（ネットより転載）



図6：武当山金殿の銅鑄真武大帝像  
(ネットより転載)



図7：真武大帝造像（筆者撮影）

服飾に関して、武人の服装をした真武は、上半身に甲冑を身につける型と真武道場武当山金殿の銅鑄真武大帝像（図6）に共通点がある。腰帯を前で結び、衣服は両足の間に自然にたれたがる。腕は欠落しているため、剣を手にしているかは不明である。表情は穏やかで、口角がやや上向いていることから、造像全体からは落ち着き、寛ぎといった文人の雰囲気を感じられる。甲冑部分が少なくなる事は、明代の真武が政治や宗教的地位の上昇に伴い、玄天上帝の分身としての要求が強まり、武神としての性格は弱まっていった現れである。同時に民衆の世俗化の要求にも応えている。こうして神聖性から世俗的へと造像が変化していく事は、明清時代の道教造像の普遍的傾向であり、造像の「仙気」は次第に弱まり、民間化、世俗化、大衆化へと変型していった。<sup>23</sup>当然ながら、ここで言う世俗化とは以前と比べての状況を言っている。魏晋南北朝期の道教も「世俗」的であり、歴代王朝における各側面の発展状況が異なるに過ぎないのである。

## 結語

石窟は神と人をつなぐ媒介であり、信仰の物的象徴でもある。人々が心中の信仰を描き出すとき、個人の心理的表出だけでなく、当時の道教神祇系統の流行も反映されている。「像」の背後には教化の精神が反映され、芸術の時代的趨勢の審美も表される。視覚では、石窟全体の配置や紋様、つまり

<sup>23</sup> 朱尽暉『西部道教造像芸術研究』、中国社会科学出版社2016年版、第30頁。

「意」と「形」が融和した配置である。意と形を正確に伝達しなければ「美」を体現できない。造像の背後に含まれる審美意識と審美範囲は人と自然の和諧の構築を前提としている。石窟の開削は、山の形状に合わせて適切な場所を選ぶ必要があり、神の階級制度に基づき合理的に配列する必要がある。次に、造像の題材と様式を選択とは、伝統的風格を保ち、新規性を創造し、その時代の社会背景を結合する。基本的な事は、道教の石窟造像は深層的な部分に大道精神を含んでおり、この精神が伝承するものは歴史、芸術、宗教の三位一体であり、文化継承のもう一つの方法である。大足南山の真武大帝石窟造像は、一般的造像の原則を守りつつも、工匠の芸術的感情と結びつき、現地の信者の精神的要求を伝えている。

論文翻訳：二ノ宮聡(日本・北陸大学講師)



# 返魂香与日本幽灵形象

向伟

北京大学外国语学院·博士后研究员

【摘要】返魂香是道教方术与艺术作品相结合的重要母题。返魂香故事通过《史记》《汉书》《白氏文集》等中国典籍在日本产生了重要的影响。日本幽灵近似“无足”的形象与返魂香烟雾呈现的“魂将灭去”的顷刻有关，而日本幽灵怨恨的眼神则是对中国返魂香故事悲恋内核的重构。

【关键词】返魂香；幽灵；李夫人；日本

由于古代科学技术和医疗水平不发达，许多国家和地区都流传着不同的返魂方法。在古希腊神话中，医神阿斯克勒庇俄斯曾找到了一种药草可以起死回生。在古埃及，贵族认为只要保持尸体不腐，人的灵魂会再次降临肉体，于是制作了木乃伊。室町时代的注释书《日本书纪闻书》曾举出古印度通过摇铃、中国通过焚香再见到亡人的例子。<sup>1</sup>道教的方士会使用一种秘术，通过焚香，使烟雾中再现亡魂，即返魂香。<sup>2</sup>

安永十年（1781）刊行的日本妖怪画集《今昔百鬼拾遗》（云之卷）收录了一则名为“返魂香”的故事。如图所示，房屋上方悬挂一灯笼，中间置有一大香炉，上面镌龙刻凤，四周的帷帐上题有字画。帐外有几排灯烛，并陈放着供品。这些物件营造出一个宫廷内的作法场景。图右下方的文字如下：

汉武帝宠爱李夫人，夫人逝后，思念不已，乃命方士焚返魂香。夫人身姿于烟中仿佛出现。武帝愈悲乃作诗。是耶非耶立而望之偏何娜娜冉冉其来迟。（《今昔百鬼拾遗》返魂香）

漢武帝李夫人を寵愛し給ひしに、夫人みまがり給ひしかば、思念してやまず、方士に命じて返魂香をたかしむ。夫人のすがた髣髴として烟の中にあらはる。武帝ますますかなしみ詩をつくり給ふ。是耶非耶立而望之偏娜々何冉冉其来遲。（返魂香）<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 伊藤正義 [監修] 『磯馴帖 村雨篇』、和泉書院、2002年、第358頁、『日本書紀聞書』。原文：

「天竺、馱路鈴振、死人再見。唐土、返魂香燒、昔人眼前見也。」訓点略。

<sup>2</sup> 关于返魂香这一灵药的原型这一问题，罗欣、温翠芳、王永平等学者利用《海内十洲记》《博物志》等文献，进行了富有见地的考察。但由于返魂香既无遗存的实物，也无明确的药方记载，学界难以对它进行权威的医药学研究。《本草纲目》虽有收录，但记载内容依然沿袭《博物志》的说法，并且李时珍最后还提到“此说虽涉诡怪，然理外之事，容或有之，未可便指为谬也。”可见，即使是当时最具备科学知识的医药学家，也对返魂香的存在寄予了期望。这其实反映了古代医疗水平的不发达，人们容易对所谓的神药产生迷信。其实无论返魂香原型是苏合香抑或安息香，这些备受争论的香药都具有开窍醒神、行气止痛的功效。或许从文学的角度，我们可以理解为这类香药对中风、暂时性昏厥等有较好的治疗效果，因而容易被古人夸大，命名为“返魂香”。相较于深究返魂香的原型，本文认为更应当关注古人基于这一认识所创造的返魂香相关故事，从而更好地把握当时的人们对生死的认知与想象。

<sup>3</sup> 鳥山石燕[画]田中直日[编]『画図百鬼夜行』、国書刊行会、2010年、第193頁。中文为笔者译“反”与“返”为古今字，《汉语大字典》载：“返：形声。从辵，反声。字本作‘反’。本义：回归，返回

这段叙述的最后一句直接引自《汉书》。图中的灯烛、供品等物件在对应的文字叙述中均未被提及，应该是画家参考了《汉书》“夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉”<sup>4</sup>的记述所作的补充。该图虽设有张开的帷帐且帷帐的花纹繁复，但因图中并无汉武帝身影，且李夫人随烟雾飘出帐外，由此可知此处的帷帐依然没有起到阻隔二人相见的的作用，而只是为了突出宫殿的华丽和人物身份的高贵。从图像的汉画风格、文字叙述的遣词用句等方面，我们可以知道日本画家鸟山石燕（1712—1788）主要借助《汉书》《白氏文集》等中国典籍，试图再现汉武帝见李夫人这一场景。需要注意的是，图中的李夫人形象并不会产生让人毛骨悚然之感，与《今昔百鬼拾遗》其他的异类妖怪形象存在明显不同，因此燃香现亡魂的“返魂香”为何会被收录于妖怪画集之中，它在日本又产生了何种影响，仍有待思考。



图1《今昔百鬼拾遗李夫人》插图 鸟山石燕

## 一、作为文艺母题的返魂香

最完整的返魂香故事见于白居易新乐府诗歌《李夫人——鉴嬖惑也》，陈寅恪在分析此诗时，曾论及“至于此篇前段所用故事，则不过出于史记二八封禅书，汉书九七外戚传上李夫人传，西京杂记二，及穆天子传六诸书，皆世所习知者，无须赘引也。”<sup>5</sup>不过，笔者注意到《穆天子传》的“穆天子哭盛姬”故事、《西京杂记》的“汉武帝搔头用玉”<sup>6</sup>等故事与返魂香故事并无直接联系。这一故事的素材来源与形成过程也并非如此简单，有待于更为细致的考察与分

。”就笔者掌握的资料而言，唐代及以前的中国典籍多记作“反魂”，后世文献多写作“返魂”。日本文献主要使用“反魂”一词。除原文引用外，本文统一为“返魂”。

<sup>4</sup> 班固《汉书》，中华书局，1975年，第3952页。

<sup>5</sup> 陈寅恪《元白诗笺证稿》，生活·读书·新知三联书店，2001年，第270页。

<sup>6</sup> 《西京杂记》卷二载：“武帝过李夫人，就取玉簪搔头。自此后宫人搔头皆用玉，玉价倍贵焉。”

析。日本学者增子和男的《“再生的秘术”考——以返魂香的来源为中心》指出返魂香故事并非一开始就与李夫人联系在一起，而是有一个逐步结合的过程。<sup>7</sup>《史记》《汉书》的两段记载可以视作返魂香故事的滥觞，其中就提到汉武帝通过方士的招魂术得以与恋人一见。

上有所幸王夫人，夫人卒，少翁以方术盖夜致王夫人，及灶鬼之貌云。天子自帷中望见焉。于是乃拜少翁为文成将军，赏赐甚多，以客礼礼之。（《史记》卷二十八封禅书第六）<sup>8</sup>

上思念李夫人不已，方士齐人少翁言能致其神，乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟。”（《汉书》外戚传第六十七）<sup>9</sup>

关于少翁使用招魂术的情形，《汉书》虽然增添了“张灯烛”“陈酒肉”等细节描写，但对“夜”和“帷帐”的强调与《史记》保持了一致。夜晚是亡魂现身的时间条件，而帷帐既是现世与冥界相连通的桥梁，也是相分隔的屏障。此外，相较于《史记》的客观陈述，《汉书》增加了对汉武帝的情感描写。帐内的武帝虽得以见上故人一面，却只能遥望而不能踏入亡魂所在的异界。正因为故人近在眼前却又不得近观，汉武帝反而越加悲伤，这才发出了“是耶非耶”的感叹。可见，《汉书》进一步赋予了帷帐加强悲剧冲突的功能。

白居易的新乐府诗《李夫人》也强调“九华帐”起着划分阴阳两界、加剧矛盾冲突的功能。“九华帐”语出王维《洛阳女儿行》中的“罗帷送上七香车，宝扇迎归九华帐”<sup>10</sup>。该诗旨在描写洛阳贵妇出生娇贵，衣食住行奢侈豪华。白居易借用“九华帐”以言帷帐之精美，与诗句中的“玉釜”“金炉”一样，目的应当在于突出汉武帝的高贵身份与宫殿装饰的豪华。由于帷帐的存在，汉武帝不得近观，因此，“仿佛”与“不似”二词写尽了汉武帝盼望是昔日佳丽却又无法亲眼确认时的悲痛。

九华帐中夜悄悄，反魂香降夫人魂。  
夫人之魂在何许，香烟引到焚香处。  
既来何苦不须臾，缥缈悠扬还灭去。  
去何速兮来何迟，是耶非耶两不知。  
翠蛾仿佛平生貌，不似昭阳寝疾时。  
魂之不来君心苦，魂之来兮君亦悲。  
背灯隔帐不得语，安用暂来还见违。（《李夫人——鉴嬖惑也》）<sup>11</sup>

江户时代的儒学家林罗山二十三岁时曾被德川家康召见时，德川家康想出多个考题，其中之一便是返魂香故事的由来。林罗山回答道：“该故事不见于《史记》《汉书》，而载于《白

7 参考：增子和男『「再生の秘儀」——反魂香の来源をめぐって』（中国古典文学論集編集『中国古典文学論集：松浦友久教授追悼記念』、研文出版社、2006年）第681-695頁。

8 司马迁《史记（四）》，中华书局，2013年，第1660页。

9 班固《汉书》，中华书局，1975年，第3952页。

10 王维[撰]陈铁民[校注]《王维集校注（一）》卷一，中华书局，1997年，第4页。

11 白居易[撰]朱金城[笺校]《白居易集笺校（一）》，上海古籍出版社，1988年，第237页。

氏文集》的“新乐府”及《东坡诗注》。”<sup>12</sup>从德川家康的提问，我们可以看出古代日本人对这一故事的喜爱与好奇，而林罗山的回答也反映出返魂香故事来源的复杂。《东坡诗注》虽载有“李夫人死。汉武帝念之不已，乃令方士作返魂香烧之，夫人乃降”<sup>13</sup>一句，但只是对苏东坡一首题梅诗用典的注解。这一故事主要是经过白居易、苏东坡的加工与创作而成为经典，后传入日本，产生了深远的影响。

就返魂香故事在日本的接受情况，目前还没有系统、详尽的梳理与论述，多是单个文本的接受研究。新闻一美指出《源氏物语》在人物造型和情节设置等方面借鉴了返魂香故事中的李夫人与招魂构思。<sup>14</sup>小林保治《唐物语全释》通过对第十五话“汉武帝追慕李夫人薰返魂香故事”的出典进行研究，指出古代日本人所理解与接受的返魂香故事其实是《汉书》（外戚传第六十七上孝武李夫人）和唐代白居易的新乐府诗《李夫人——鉴嬖惑也》的“集合体”<sup>15</sup>。除物语等日本代表性文学体裁之外，近年来法国学者弗朗索瓦（François LACHAUD）发现返魂香还出现在日本谣曲、净琉璃剧本中，甚至成为一个绘画主题即“画题”，出现在圆山应举等知名画家的画作中。<sup>16</sup>虽然弗朗索瓦没有做进一步的考察，但指出了返魂香故事的研究前景，拓宽了研究对象的范围。中国学者张小钢受此启发，在考察李夫人与返魂香的关系时，也列举了七幅返魂香图像。<sup>17</sup>不过，这些图像的主人公几乎都是身着汉服的李夫人，作者没有注意到对返魂香故事进行再创造的日本化返魂香图像，没有专门考察返魂香故事对日本妖怪文化所产生的影响。

## 二、“无足”的幽灵图？

在中国，返魂香虽然一开始并非与李夫人结合在一起，但却一直与汉武帝紧密相关。中国典籍记载了许多汉武帝与香药相关的轶事，如汉武帝见西王母时烧百和香等。究其原因，很可能是与汉武帝开辟丝绸之路，中外香药交流日渐繁盛的历史背景有关。在中国，汉武帝一直是返魂香故事的主人公，但古代日本人更多地将李夫人看作返魂香故事的主人公。

虽然文字叙述将返魂香中的李夫人描写为“缥缈悠扬、不言不笑”，但画家们如何呈现这一形象，值得我们重点关注。狩野探幽的《返魂香图》画出了浓厚的烟雾，并使烟雾将李夫人的下半身隐去，仅留下上半身与汉武帝对望。《绘本故事谈》对于李夫人形象的文字记载只有

<sup>12</sup> 江戸中期寺島良安編著の大型類書《和漢三才図絵》“林道春”条目載：“（二十三歳）拜謁東照神君于二條城，官儒老禪等侍坐。神君問：「光武於高祖之世系？」對曰：「九世孫也。」又問曰：「漢武返魂香出何書乎。」對曰：「漢史不記之，白氏文集新樂府及東坡詩註有之。」”寺島良安『和漢三才図絵』、中外出版社、1901年、67卷 武蔵 林道春。标点为笔者所加。

<sup>13</sup> 苏轼[撰]王上朋[注]《东坡诗集注（八）》，台北商务印书馆，1969年，卷二十五第23页。引文为《歧亭道上见梅花戏赠季常》中“蕙死兰枯菊亦摧，返魂香入岭头梅”一句的注解。

<sup>14</sup> 参考：新聞一美『源氏物語と白居易の文学』、和泉書院、2003年、第3-28頁、第一部：源氏物語と白居易の「長恨歌」「李夫人」。

<sup>15</sup> 参考：小林保治[編]『唐物語全釈』、笠間書院、1998年、第101-105頁、典拠と評釈。

<sup>16</sup> 参考：françoislachaud「反魂香と李夫人の幻影」（『アジア遊学』特集：共生する神・人・仏、勉誠出版、2005年9月）、第114-137頁。作者中文名为笔者译。

<sup>17</sup> 参考：張小鋼『日本における画題の研究』、勉誠出版、2015年、第75-100頁、第三章：「返魂香」考——「李夫人」との関係をめぐる。文中共收集了九幅图，其中有两幅图像不属于返魂香画题。



“李夫人之容仿佛见于烟中”一句，没有留下其他细节描写以供画家参考。《绘本故事谈》的插图师橘守国也是使李夫人的下半身与烟雾融为一体，好似从香炉中飘出来一般，以展现出“缥缈悠扬”的样态。铃木春信与鸟山石燕的画作虽然保留了李夫人的下摆，但也使其下半身逐渐与烟雾融为一体。



图2 《返魂香之图》圆山应举 绢本墨画淡彩

除上述几幅中国式的返魂香图外，日本画家还开始把返魂香中的李夫人替换为日本人。圆山应举（1733-1795）《返魂香之图》<sup>18</sup>中的披发女子身着日式经帷子<sup>19</sup>，表明该女子其实是穿着白色寿衣的死者。画中女子双目细长清秀、嘴唇微染、乱发的线条也做了浓淡的柔和处理。女子右手插入怀中，从腰往下的部分消失，好似悬浮在空中。整幅画漂浮着一种幽静阴冷的气氛，而唯一的情绪表达在于朝向左下方的眼神，似乎含有一丝恨意。

虽然画中没有出现返魂香这一实物，但圆山应举将其画作命名为《返魂香之图》，可知他应该熟悉中国的返魂香故事。圆山应举的赞助者圆满院佑常门主在《万志》中记录了圆山应举的一席话：

难以见到的事物应依据画本。（中略）我也私藏了几卷有关汉人物、和人物男女鸟兽等小型画本。（《万志》）

見難き生は画本に依るべし。（中略）予も漢人物数卷、和人物男女鳥獸等の形小屋は画本として秘蔵す。（『萬誌』）<sup>20</sup>

圆山应举早年跟随狩野派画家石田幽汀学画，因此他秘藏的数卷汉人物画本之中，很有可能存在李夫人相关的作品，甚至有可能参考了狩野探幽的《返魂香图》。虽然两幅图在画风上一日式一中式，但在将女子下半身隐去这一点上非常相似，只不过圆山应举的女子更显阴冷。后世开始将这种无足的半身女子称为美女幽灵。夏目漱石在《草枕》中就曾提到“应举直至画幽灵时，方知幽灵之美也。”<sup>21</sup>

1870年加藤雀庵在随笔《啜草》提到，日本幽灵的形成表现为“无足”，始自圆山应举。

要说此无足幽灵何时出现，起于近期的圆山应举。（《啜草》）

此足なき幽霊はいつの頃より出来しといへるにこはいと近く丸山应举主水よりおこりし也。（『さへづり草』）<sup>22</sup>

<sup>18</sup> 《返魂香之图》现存三幅，风格略有不同，分别藏于日本的久渡寺、全生庵以及美国加利福尼亚大学伯克利分校美术馆。久渡寺所藏画作年代最早，可信度最高，故本文以此为考察对象。

<sup>19</sup> 经帷子：死者所穿净衣，多由白麻制作而成。衣襟等处常写有名号或真言以求解脱。

<sup>20</sup> 佐々木丞平『应举関係資料「万誌」抜萃』（『美術史』1981年11月）、第53頁。中文为笔者译。

<sup>21</sup> 日语原文为：「应举が幽霊を描くまでは幽霊の美を知らず」。崔万秋《草枕》，上海：真善美书店，1929年，第44页译为“应举直至画幽灵时，方知幽灵之美也。”陈德文《哥儿 草枕》，福建：海峡文艺出版社，1986年，第127页译为“应举绘幽灵时，不知幽灵之美。”笔者认为前者更为准确，故此处采用第一种译文。

<sup>22</sup> 雀庵長房『さへづり草』松の落葉の巻、一致堂、1911年、第119頁。中文为笔者译。圆山应举本名为上田主水。

这种看法在很长一段时间占据主流，但目前已被学界推翻。諏访春雄指出在 1673 年刊的《花山院后之争》（『花山院きさきあらそひ』）的插图、1654 年刊的《插图本源氏物语》“夕颜”卷中都可以发现所画的幽灵没有下半身。<sup>23</sup>



图 3 《花山院后之争》插图



图 4 《插图本源氏物语》夕颜

关于幽灵无足的缘由，諏访春雄给与了两种解释：一、中世以来的绘画中，神、佛、亡灵等超越性存在多驾云而来，如《法然上人绘传》中的善道上人的亡灵、《北野天神缘起》中的日藏上人等都被云遮住了双脚。二、《十王经》中记载了亡者在地狱会被鬼卒斩断双脚。<sup>24</sup>

对于第一点，笔者认为高僧的亡灵能够驾云而来应该也是为了强调佛法，与普通人的亡魂出现在烟雾之中有着明显的区别。对于第二点，《十王经》目前被学界视作伪经，其流传度与可信度还有待商榷。另外，根据《十王经》的记载，被鬼卒斩断的不仅有双足，还包括两只手，而这明显与图像中的幽灵形象不符合。



近年来，加治屋健司提出了“异时同图”的可能并就这一问题提出了假说：“这里所画的怪物，与其说是无足幽灵，不如说是消失过程中的幽灵。消失过程如何用绘画进行表达呢？作为空间艺术的视觉艺术，原则上只会选取特定的一瞬间，如果要表现出一定的时间跨度，就需要使用‘异时同图法’。（中略）我们不难理解：消失过程的图像化是使幽灵失去双足的重要原因。笔者试图提出一假说，即起初是为了表现幽灵出现或消失的过程，但随着出版文化的日益发达，插图等图像日益普及，人们逐渐忘记了当初的时间表达这一作用，于是幽灵无足这种样式固定了下来。<sup>25</sup>

笔者认为，加治屋健司从绘画创作角度出发的观点极富启示意义。用这一观点来审视返魂香故事不仅有助于解释幽灵无足的缘由，也能为加治屋健司的假说提供更多有力的证据。

图 5 狩野探幽的《返魂香图》是第一幅只画出李夫人上半身的

<sup>23</sup> 諏访春雄『日本の幽霊』、岩波書店、1988年、第172-174 頁。

<sup>24</sup> 参考：諏访春雄『日本の幽霊』、岩波書店、1988年、第179-182 頁。

<sup>25</sup> 加治屋健司「日本の中世及び近世における夢と幽霊の視覚表象」（『広島市立大学芸術学部芸術学研

画作，主要目的是为了表现“缥缈悠扬还灭去”的情景。通过将李夫人下半身隐藏在烟雾之中这种处理，画家赋予了静止的画面以时间感，让观者能够自然地想象出李夫人上一秒的出现与下一刻的消失。

虽然这种时间表达的功能后来似乎被世人遗忘，但我们依然可以从返魂香相关图像中找到幽灵并非无足的证据。如近松门左卫门（1652-1724 年）的净琉璃剧本《倾城返魂香》中，男主角狩野元信通过点燃返魂香，发现身边的恋人其实已经死去，成为幽灵。日本近世还流传着幽灵倒着行走<sup>26</sup>的说法。从图6我们也可以发现，倒立着的女子双脚朝天，依靠双手前行。此外，图7铃木春信的《见立返魂香》将男女位置对换，使得烟雾中出现了男子形象，极富趣味。该男子的双脚与布鞋清晰可见。通过与铃木春信的图7中国式《返魂香》对比，我们可以发现以往返魂香烟雾中主要是女子亡魂，



图6《倾城返魂香》插图



图7《见立返魂香》铃木春信 彩色锦绘

所以双脚易被裙摆遮掩而难以看清。

通过对上述图像的分析我们可以得知：画家将反魂香烟雾中的主人公下半身隐去一方面是因为女性的裙摆易与烟雾融合，产生一种缥缈的形象；另一方面是为了强调亡魂与幽灵刚刚出现或即将消失所采用的“异时同图法”。在返魂香相关图像中，这种处理最早可见于狩野探幽的《返魂香图》。毫无疑问的是，圆山应举及其弟子继承了这一画法，并进一步将烟雾中的主人公设定为日本的美女幽灵，对后世产生了深远的影响。如在图8相传为歌川丰春（1735-1814年）的《见立返魂香图》和图9狩野素川（1765-1826年）的《幽灵图》中，我们都可以看到身穿帷子的亡魂或从香炉中飘出的美女幽灵。

究科紀要』16、2011年3月）第39頁。原文「ここに描かれた物の怪は、足のない幽霊というよりも、消えゆく過程の幽霊であったということだ。消えゆく過程を描いた絵とはどういうことだろうか。空間芸術である視覚芸術は、原則的に特定の瞬間を選択して描くものであるため、一定の時間の幅がある出来事を表現する場合は、異時同図法などの工夫が必要とされた。（中略）消える過程の絵画化が、幽霊に足を失わせたきっかけの一つであると想像することはあながち間違いではないように思われる。すなわち、最初は、幽霊が現れたり消えたりする過程を描いていたのだが、印刷文化が発達して版本の挿画の図像が普及するうちに、当初の時間表現は忘れられて、足のない幽霊という様式が定着したという仮説を提出しておきたい。」中文为笔者译。

<sup>26</sup> 目前学界一般认为：幽灵倒着行走是因为幽灵的世界与现世的秩序是相反的。参考：服部幸雄『さかさまの幽霊』、平凡社、1989年、第70-114頁。



图8《见立返魂香图》歌川丰春



图9《幽灵图》狩野素川

综上所述，返魂香烟雾的主人公从异国的李夫人转变为日本女子，人物表情从“不言不笑”到带有“怨恨眼神”，人们的认识也从异国美人变为日本的幽灵。正因如此，鸟山石燕才将图1《返魂香》作为一种幽灵美女，收录于《今昔百鬼拾遗》之中。

值得注意的是，无论是中国式返魂香图像，还是日本化返魂香图像，在将主人公下半身隐去这一点极为相似。究其原因，是为了表达出“缥缈悠扬还灭去”的形象。龙迪勇曾指出：“语言文字是时间性媒介，它不适合表现空间。可人类的创造性冲动之一，即是要突破媒介表达的天然缺陷，用时间性媒介去表现空间，或者用空间性媒介去表现时间。”<sup>27</sup>返魂香烟雾便是用图像去表现时间的一个很好案例。烟雾除了暗示现世与冥界两个空间的存在之外，还通过将主人公的下半身隐去来突出亡魂的“去何速兮来何迟，缥缈悠扬还灭去”这段语言想象。正如赵宪章曾指出：“图像模仿语言，只是选取其间最富于孕育性的那一顷刻”<sup>28</sup>。这种“异时同图法”的处理通过对“燃香现亡魂”这一顷刻的刻画，使得图像这一空间性叙事媒介的时间表达成为了可能。

### 三、从思念到怨念：幽灵的眼神

<sup>27</sup> 龙迪勇《时间性叙事媒介的空间表现》（《江西社会科学》，2007年4月）第18页。

<sup>28</sup> 赵宪章《语图互仿的顺势与逆势——文学与图像关系新论》（《中国社会科学》2011年第3期）第184页。



图10《幽灵图》长泽芦雪  
绢本墨画淡彩

上文提到的圆山应举凭借这种重写生、平淡却又充满趣味的画风开创了新的写实画派“圆山派”，并很受当时町人阶层的欢迎。他创造的美女幽灵形象也为其弟子所继承，对后世产生了深远影响。尤其是，圆山派笔下的幽灵呈现出一种怨恨的眼神和表情。圆山应举的弟子中，最出名的当属长泽芦雪（1754—1799年）。图10长泽芦雪的《幽灵图》对图2《返魂香之图》进行了模仿和借鉴，如：披发、眼神与无足等。画中的题诗“幽魂何所怨，停立将黄昏。试问冥途事，睚眦无月言。”更是直接将画中女子称为睚眦无言的幽灵。

在中国的返魂香故事中，汉武帝因过度思念，这才有了招魂秘术的施展，得以见到亡魂李夫人，二人的深情与悲恋感人肺腑。但在日本，女主人公的怨恨眼神不仅见于圆山派的幽灵图之中，也存在于其他的文艺作品中，反映了对返魂香招魂目的与效果的另一种特别看法。

元禄十一年（1698）信州浅间菩萨举行开帐<sup>29</sup>仪式，歌舞伎《倾城浅间岳》即是在这一背景下创作而成。剧中游女奥州曾向浅间菩萨许愿，希望能找到失散的恋人巴之丞，不料此时的男主巴之丞正与另一位女子在一起，还要烧掉曾跟游女奥州交换过的起请文<sup>30</sup>。游女奥州便心生怨恨，出现在烟雾中，痛诉着巴之丞的薄情寡义。

烟中现出奥州，怀恨而立，巴之丞新欢及侍从见状，

〔众人〕骇煞我也。

〔巴〕却是为何。

向后一瞧，吓得赶紧拔刀，

〔中略〕

〔巴〕实乃面目可憎。（《倾城浅间岳》）

煙の中より奥州が形現はれ、恨めしうにすつくりと立てば、

姫君腰元禿はこれを見て、

〔人々〕なう恐ろしや。

〔巴〕何ぞ言ふぞや。

と後ろ向き、はつと驚き太刀に手をかけ、

〔中略〕

〔巴〕あさましの姿や。（『倾城浅间狱』）<sup>31</sup>



图11 《倾城浅间狱》插图

<sup>29</sup> 开帐：寺院将主佛或秘藏佛像展出，供世人参拜。『詞林采葉抄（五）』載：「富士 抑此富士ノ権現ハ信濃国浅間大神ト、一体兩座ノ垂迹ニテオハシマストカヤ、兩座共ニ浅間大菩薩ト申故也。」神宮司庁古事類苑出版事務所〔編〕『古事類苑』神祇部第四卷、神宮司庁出版、1896年、第372頁。

<sup>30</sup> 起请文：原为向神佛起誓的一种文书，江户时代多载有男女忠贞不渝的誓言，并由恋人交换保管。

<sup>31</sup> 戸板康二〔注解〕『歌舞伎名作集』、筑摩書房、1961年、第28頁。中文为笔者译。

众人见到烟雾中的满脸怨恨的奥州，直呼“可怕”，吓倒在地。纵然是昔日情人，巴之丞也认为烟雾中的奥州形象“可憎”，并吓得赶紧拔出刀来，见图 11。可见，在元禄十一年（1698）就已出现烟中人物为怨灵的认识。圆山应举（1733-1795）所创作《返魂香之图》，虽然只是单独的画作，没有文字叙述可供直接对照参考，但我们或许可以从《倾城浅间岳》这段故事窥探一二。图 11 中的女子与图 9 圆山应举画作中的女子在样貌、服饰、下半身不可见等方面十分相似。或许圆山应举《返魂香图》与长泽芦雪的《幽灵图》中的女子似乎也与《倾城浅间岳》中的游女奥州一样，因恋人的薄情而眼神中带有了一丝恨意。

上文论及的《倾城浅间岳》为中村七三郎（1662-1708 年）于元禄十一年（1698）所作。烟雾中之所以会出现游女奥州，是因为男主人公巴之丞遇到新欢后，将之前恋人奥州送给自己的起请文扔至火炉烧掉。

（巴）奥州给的起请文，我竟还怀揣在身。既要同你结连理，此物不要也罢。这些起请文，在一处都烧掉好了。于是从怀中取出起请文，扔到旁边的火炉。不料奥州出现在燃烧的烟雾之中（后略）（《倾城浅间岳》）

（巴）おれも奥州がくれた起請を持つている。そなたと夫婦になれば、これも要らぬもの。この起請どもと一所に皆焼いて退けう。と懐より取り出し、側なる火鉢へ投げ入れ、焼き棄つる煙の中より奥州が形現はれ（後略）（『傾城浅間嶽』）<sup>32</sup>

正如前文图 11 所示，《倾城浅间岳》插图中即为巨大的圆形火盆，四周是被吓倒在地的众人 and 拔刀的巴之丞。此处作者虽然借鉴了返魂香故事“烟雾中现出故人”的构思，但将返魂香替换为起请文。在笔者看来，烧掉情侣交换过的载有誓言的起请文而非返魂香，反而更能凸显巴之丞不顾旧情的薄情寡义形象。

《倾城浅间岳》之后，出现许多类似的戏剧作品，形成了净琉璃与歌舞伎中的一个重要的类别“浅间物”。高野辰之曾指出“浅间物源于中国的返魂香传说。能乐的兰曲有取材于这一传说的作品，但浅间物与它无直接关系，而是来自于元禄十一年（1698）江户著名演员中村七三郎在京都山下半左卫门座表演的《倾城浅间岳》的上卷‘奥州执念’这场戏。”<sup>33</sup>“浅间物”归根结底还是借鉴了中国返魂香故事“烟中现亡魂”的构思，但所使用的器具较为多样，富有趣味。如宝历元年（1751）《恋樱返魂香》焚烧的是恋人画像，安永八年（1779）的《其倂浅间岳》使用的是誓纸等。

安永六年（1777）的《返魂香名残锦画》，画中女子直接从火炉（而非香炉）中燃烧的誓纸烟雾升起，与旁边的男子相对而视，其下半身与烟雾融为一体。

<sup>32</sup> 戸板康二 [注解]『歌舞伎名作集』、筑摩書房、1961年、第28頁。中文为笔者译。

<sup>33</sup> 高野辰之『歌舞伎音曲考説』、六合館、1915年、第549頁、浅間浄瑠璃考。原文：「浅間物は源を支那の返魂香伝説に発したもので、此の伝説は能の蘭曲にも作られて居るけれど、中幕の浅間ものはこれに直接の関係はなく、元禄十一年正月江戸の名優中村七三郎が京都の山下半左衛門座に於て演じた「けいせい浅間嶽」の上巻奥州執念の場から出たものである。」



图 12 《返魂香名残锦画》早稻田大学藏

以下两幅分别是安永八年（1779）《其梯浅间岳》的宣传单插图与浮世绘。图 14 上方的伴奏人员表明这是一个表演的舞台空间。虽然人物的站位与图 13 相反，但二者的构图相似。一边是手持誓纸的狩野四郎次郎，一边是烟雾或白鸟围绕的游女远山。日本《古事记》中记载了倭建命死后化为白鸟的故事。因此，白鸟应当是死亡的象征，暗示着被白鸟环绕的游女其实是幽灵。虽然这幅图并无火炉、香炉等，但我们依然可以读取出男主手中的白卷与身边的白鸟之间的联系，其构思与返魂香“烟中现亡魂”有异曲同工之妙。



图 13 《其梯浅间岳》宣传单插图



图 14 鸟居清长《其梯浅间岳》

除戏剧外，刊行于元禄十六年（1703）的浮世草子《好色败毒散》记载了一篇题为“返魂香”的故事，作者为夜食时分。下图为该故事的一幅插图。



图 15 《好色败毒散返魂香》插图

如图 15 所示，插图为典型的和式房间。死去的游女小紫出现在茶泡饭的热气之中。壁龕前，一男子手指茶碗，扭头做解释状，为施法的艺人。另一衣着华丽的男子便是思念小紫的游郭客人。该故事虽题为“返魂香”，也并未出现返魂香这一实物，只是由施法艺人提及该返魂秘术曾于甘泉殿上出现过。

此刻，我等可施展安倍晴明传下来的，昔日甘泉殿的返魂香秘术。（中略）取一茶泡饭热后供于桌，热气之中，可清晰见到小紫的模样。

我等安部の晴明よりつたへたる、甘泉殿のむかし、反魂香の秘術、此のときに仕えるべし。（中略）茶漬けを熱うして供へければ、此湯気のうちに、小紫が姿、ありありと見えたりけり。<sup>34</sup>

安倍晴明是平安中期的人物，擅长阴阳道。安倍晴明在日本将返魂术传承下来的说法应该是参考了中国典籍中关于返魂术施法者均为道教方士的记载。

方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛。（《汉书》外戚传第六十七）<sup>35</sup>

又令方士合灵药，玉釜煎炼金炉焚。（《李夫人——鉴嬖惑也》）<sup>36</sup>

公元六世纪，阴阳五行学说混合道教咒术与密教占术，传入日本，对日本阴阳道的形成产生了重要影响。因此安倍晴明继承返魂秘术的说法较为容易被日本大众所接受。

虽然均是返魂情节，但该浮世草子的点睛之笔在于：返魂香不再是实施返魂术的必需品，而是被可升起雾气，具有类似效果的茶泡饭所取代。江户时期，游女不能在客人面前进食，而

<sup>34</sup> 長谷川強[編]『新編日本古典文学全集65・浮世草子集』、小学館、2000年、第40頁。中文为笔者译。  
“安部”与“安倍”二词古代日语发音相同，时常互用。考虑到读者习惯，除日语原文外，本文统一为“安倍晴明”

<sup>35</sup> 班固《汉书》，中华书局，1975年，第3952页。

<sup>36</sup> 白居易[撰]朱金城[笺校]《白居易集笺校（一）》，上海古籍出版社，1988年，第237页。



是暗地里吃茶泡饭。因此，《好色败毒散》的作者借助与游女生活息息相关的茶碗，巧妙地改返魂之香雾为茶泡饭的热气，成功地描绘了日本江户时代游郭里的生活场景和情感故事。

日本近世以前的作品《源氏物语》记载薰君、大女公子渴求返魂香而不得，谣曲《不逢林》中虽使用了返魂香，但也强调这是高僧东渡唐土所获。烟雾呈现出的虚幻，象征着妄想，反映出一种对事物的执着——比如无法放下所爱的人。中国典籍中的返魂香故事，既涉及生死别离，又夹杂着悲恋情绪，焚香的烟雾使得存世之人始终困在过去、陷入妄想之中，给人一种“是耶非耶”的感慨。

进入近世后，江户时代的日本人将稀缺难得的返魂香替换为生活中的誓纸、茶泡饭等，在套用“烟中现亡魂”这一情节的基础上，诞生出许多饶有趣味的新意。返魂香自身在近世解体被寻常事物所替代反映出了“烟中现亡魂”这一构思的“平民化”。近世的日本人在套用返魂情节的同时，不再拘泥于稀缺灵物返魂香，而是通过与逝者息息相关的誓纸、茶泡饭来表现，更能突出人物的形象。由此我们也可以看出，江户时代“戏仿”这一创作手法的本质在于“平民化”，以当时的人和事物对遥远异国的经典故事进行仿套，赋予历史故事一种现实亲近感。当然这种仿套不是随意的，对返魂香替代物的选择，男女的对立性构图，直接而坦露地表现出情感关系的背离与不合，以及山盟海誓的不可靠性，凸显了江户时代民众的智慧与幽默。

#### < 图片来源 >

图 1: 鳥山石燕[画]田中直日[編]『画図百鬼夜行』、国書刊行会、2010 年、第 193 頁

图 2: 安村敏信[監修]『日本の幽霊名画集』、人類文化社、2000 年、第 26 頁

图 3: 辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008 年、第 18 頁

图 4: 清水婦久子[編]『絵入源氏 夕顔巻』、おうふう、1995 年

图 5: 田中直日[編]『美術畫報』二十八編卷四、画報社、1910 年

图 6: 鳥越文蔵[校注]『新編日本古典文学全集 76・近松門左衛門集(三)』、小学館、2000 年、第 235 頁

图 7: 鈴木春信『浮世絵聚花 17 ホーストン美術館:春信』、小学館、1988 年

图 8: 辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008 年、第 56 頁

图 9: 辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008 年、第 25 頁

图 10: 安村敏信[監修]『日本の幽霊名画集』、人類文化社、2000 年、第 30 頁

图 11: 高野辰之『歌舞伎音曲考説』、六合館、1915 年、第 556 頁

图 12: 早稲田大学近世芝居番付データベース

[http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB\\_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp](http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp)[参考日期: 2023-07-06]

图 13: 高野辰之『歌舞演劇講話』、宝文館、1929 年、第 390 頁

图 14: 鈴木春信『浮世絵聚花 17 ホーストン美術館:春信』、小学館、1988 年

图 15: 長谷川強[編]『新編日本古典文学全集 65・浮世草子集』、小学館、2000 年、第 39 頁



# 返魂香과 日本의 幽靈形象

向 偉(상웨이)

北京大學外國語學院 · 博士後研究員

**개요:** 返魂香은 道教方術과 文藝作品이 서로 결합되어 만들어진 매우 중요한 창작 소재이다. 이러한 返魂香 이야기는 『史記』, 『漢書』, 『白氏文集』 등 중국 고전을 통하여 일본에도 큰 영향을 끼치게 되었다. 일본 유령의 ‘발이 없는(無足)’ 모습은, 返魂香 연기속에 나타나는 ‘魂將滅去’와 아주 깊은 관련이 있다. 하지만 일본 유령이 갖고 있는 원한에 찬 눈빛은 중국의 返魂香 이야기를 비극적으로 해석하여 재창작한 일본의 문학작품이라 볼 수 있다.

**키워드:** 返魂香 ; 幽靈 ; 李夫人 ; 日本

고대에는 과학기술과 의료기술이 발달하지 못했기에, 많은 지역이나 국가에는 다양한 返魂(부활) 이야기를 갖고 있었다. 고대 그리스 의학의 신인 아스클레피오스(Asclepius)는 死者가 부활할 수 있는 약을 찾았다고 한다. 또한 고대 이집트 귀족들의 생각에 의하면, 시체를 방부처리 하면 영혼은 다시 육체로 돌아올 수 있다고 믿었다. 그리하여 그들은 미이라를 만들어 보존했다. 무로마치 시대(室町時代)의 주석서인 『日本書紀聞書』에는: 고대 인도에서는 방울을 흔드는 것, 중국에서는 焚香을 통하여 망자와 만나는 사례를 기록해 놓았다<sup>1</sup>. 도교의 方士들은 秘術을 사용할 수 있는데, 이들은 焚香을 통하여, 연기 속에서 亡魂을 만난다고 했다. 이것이 곧 返魂香이다.<sup>2</sup>

安永十年(1781)에 출판된 일본의 妖怪畫集 『今昔百鬼拾遺』(雲之卷)에는 返魂香에 관한 이야기 하나가 실려 있다.

1 伊藤正義 [監修] 『磯馴帖 村雨篇』, 和泉書院、2002年、第358頁、『日本書紀聞書』。原文:「天竺、馭路鈴振、死人再見。唐土、返魂香燒、昔人眼前見也。」訓點略。

2 返魂香과 관련된 이야기에 대해 羅欣、溫翠芳、王永平 등 학자들은 『海內十洲記』, 『博物誌』 등 문헌을 통하여 상당히 많은 연구를 하였다. 하지만 返魂香은 흔적이 남아있는 것이 아니고, 藥方에 대한 기록도 없으니, 學界에서는 권위있는 연구를 진행하기 어려웠다. 『本草綱目』에도 수록되어 있으나, 내용 역시 『博物誌』의 이론을 따른 것이었다. 아울러 李時珍은 마지막에 “此說雖涉詭怪, 然理外之事, 容或有之, 未可便指為謬也”라 표현했다. 다시 말해서 당시 가장 권위있는 의학자 역시 返魂香에 대해 일정한 기대를 했던 것이다. 물론 이러한 상황은 고대의 발달하지 못한 의료수준과 관련이 있다. 당시 사람들은 神藥에 대해 일정한 미신을 갖고 있었다. 그럼에도 불구하고 返魂香의 原型이 蘇合香이든 安息香이든, 이들은 일정한 開竅醒神、行氣止痛의 기능을 갖고 있다. 그리고 문학적인 시각에서 볼 때, 우리는 반혼향이 中風이나 단기성 昏絶에 효과가 있다고 본다. 이러한 부분을 문학적으로 확대하여 返魂香이라 이름을 지었을 수도 있다. 返魂香의 原型에 대해 더욱 깊게 연구하기 위하여, 본고는 返魂香에 관련된 이야기를 여러 개 분석해 보고자 한다. 이렇게 하여 당시 사람들의 생사관에 대해 알아볼 것이다.



圖1 『今昔百鬼拾遺 李夫人』插圖 鳥山石燕

그림을 보면 천정에는 초롱이 걸려있고, 방 가운데는 커다란 향로가 있다. 향로에는 봉황이 그려 있으며, 주변은 글이 쓰여 있는 병풍으로 둘러싸여 있다. 병풍 옆에는 초를 켜 놓았고, 탁자에는 공물을 올려 놓았다. 이러한 배치는 왕궁에서 법회를 열 때 모습을 연상케 한다. 그림 오른쪽에 있는 글자의 내용은 다음과 같다.

漢武帝寵愛李夫人，夫人逝後，思念不已，乃命方士焚返魂香。夫人身姿於煙中仿佛出現。武帝愈悲乃作詩。是耶非耶立而望之偏何娜娜冉冉其來遲。（『今昔百鬼拾遺』返魂香）<sup>3</sup>

이 문장의 마지막 구절은 『漢書』를 그대로 인용하였다. 그림 속에 있는 양초, 공물 등 물건에 대해 오른쪽 문구에서는 별다른 언급이 없는

데, 화가는 『漢書』에 나오는 “夜張燈燭，設帷帳，陳酒肉”<sup>4</sup>이라 하는 문장을 인용해 쓰면서 별다른 보충을 하지 않은 것이다. 그림 속의 병풍은 펼쳐져 있고 문양이 아주 정교하다. 하지만 그림 속에는 한무제가 등장하지 않고, 李夫人만이 연기를 타고 병풍 밖으로 나와 있다. 이렇게 볼 때, 병풍은 두 사람을 갈라놓는 역할을 하고 있지 않다는 것을 알 수 있다. 병풍의 역할은 단지 왕궁의 화려함과 사람들의 고귀함을 표현하기 위한 것이었다. 그림 속에 나오는 한나라 풍의 방 구조, 문자서술 등 측면으로 볼 때, 우리는 일본의 화가인 토리야마 세키엔(鳥山石燕, 1712 - 1788)은 주로 『漢書』, 『白氏文集』 등 중국 서적을 참고한 것으로 보인다. 이러한 서적을 통하여 그는 한무제가 이부인을 만나는 상황을 재현하려 하였던 것이다. 여기서 주목해야 할 점이라면, 그림에 나오는 이부인의 형상은 소름 돋는 모습이 아니라는 것이다. 이는 『今昔百鬼拾遺』에 나오는 요괴의 형상과는 큰 차이가 있다. 그렇기 때문에 향을 피워 망혼을 불러오는 返魂香이 어떻게 요괴화책에 수록되게 되었고, 일본에 어떤 영향을 끼쳤는가에 대해 알아볼 필요가 있다.

<sup>3</sup> 鳥山石燕[畫]田中直日[編] 『畫図百鬼夜行』、國書刊行會、2010年、第193頁。中文為筆者譯“反”與“返”為古今字，『漢語大字典』載：“返：形聲。從辵，反聲。字本作‘反’。本義：回歸，返回。”就筆者掌握的資料而言，唐代及以前的中國典籍多記作“反魂”，後世文獻多寫作“返魂”。日本文獻主要使用“反魂”一詞。除原文引用外，本文統一為“返魂”。

<sup>4</sup> 班固『漢書』，中華書局，1975年，第3952頁。

## 一. 文藝 작품의 주제로서의 返魂香

반혼향의 이야기를 가장 잘 표현한 문학작품은 백거이의 『李夫人——鑿髮惑也』이다. 陳寅恪은 이 시에 대해 분석하면서 말하기를 “앞 부분에 인용한 이야기는 史記 二八封禪書, 漢書 九七外戚傳 上 李夫人傳, 西京雜記二 및 穆天子傳 六諸書에 나오는 내용으로 많은 사람들이 알고 있으니 따로 언급할 필요가 없다”<sup>5</sup>고 하였다. 하지만 필자의 관점에서 볼 때 『穆天子傳』의 “穆天子哭盛姬” 이야기, 『西京雜記』의 “漢武帝搔頭用玉”<sup>6</sup> 등 이야기는 返魂香 이야기와 직접적인 연관이 없는 것으로 보인다. 이 이야기의 소재는 더욱 복잡한 과정을 통해 형성되었으니, 세심한 분석이 필요하다. 일본의 학자 카조 마스코(増子和男)는 『“再生的秘術”考——以返魂香的来源为中心』에서 말하기를 返魂香 이야기는 처음부터 李夫人과 관련이 있는 것이 아니라, 점차적인 형성 과정이 있었다고 한다. 『史記』, 『漢書』의 두 이야기는 返魂香 이야기의 시초가 될 수 있는데, 내용을 보면 漢武帝는 方士의 招魂術을 통하여 고인이 된 戀人을 만나고자 했다.

上有所幸王夫人, 夫人卒, 少翁以方術蓋夜致王夫人, 及竈鬼之貌雲. 天子自帷中望見焉. 於是乃拜少翁為文成將軍, 賞賜甚多, 以客禮禮之. (『史記』卷二十八封禪書第六)<sup>7</sup>

上思念李夫人不已, 方士齊人少翁言能致其神, 乃夜張燈燭, 設帷帳, 陳酒肉, 而令上居他帳, 遙望見好女如李夫人之貌, 還幄坐而步. 又不得就視, 上愈益相思悲感, 為作詩曰: “是邪, 非邪? 立而望之, 偏何姍姍其來遲.” (『漢書』外戚傳 第六十七)<sup>8</sup>

少翁이 招魂術을 사용하는 상황에 대하여, 『漢書』는 “張燈燭”, “陳酒肉” 등 세부적인 묘사를 부여하였다. 하지만 ‘夜’와 ‘帷帳’에 관해서는 『史記』와 일치함을 보이고 있다. 깊은 밤은 亡魂이 나타날 수 있는 시간적 조건을 제공한다. 그리고 帷帳은 현실세계와 冥界를 이어주는 교량 역할을 한다. 아울러 『史記』에 나오는 객관적인 서술과 대비해 볼 때, 『漢書』는 漢武帝의 감정을 더욱 잘 표현해 넣었다. 帷帳 안에 있는 한무제는 비록 고인을 만날 수 있었지만, 단지 멀리서 바라볼 뿐 명계를 건널 수는 없었다. 이렇게 이부인이 바로 앞에 있지만 가까이 다가갈 수 없으니, 한무제는 몹시 비통하여 “是耶非耶”라 탄식한다. 이상 볼 때, 『漢書』는 帷帳에 悲劇沖突의 기능을 부여해 넣은 것이다.

白居易의 新樂府詩 『李夫人』 역시 ‘九華帳’이 음계와 양계를 구분하는 역할을 한다고 하면서, 모순 충돌의 기능을 부여해 넣었다. 九華帳이라는 단어는 『洛陽女兒行』에 나오는데, 구체적으로 “羅

5 陳寅恪 『元白詩箋證稿』, 生活·讀書·新知三聯書店, 2001年, 第270頁.

6 『西京雜記』卷二載: “武帝過李夫人, 就取玉簪搔頭. 自此後宮人搔頭皆用玉, 玉價倍貴焉.”

7 司馬遷 『史記(四)』, 中華書局, 2013年, 第1660頁.

8 班固 『漢書』, 中華書局, 1975年, 第3952頁.

帷送上七香車，寶扇迎歸九華帳”<sup>9</sup>이라 하였다. 왕유가 이 시를 쓴 목적은 낙양에 있는 귀부인의 출신이 고귀하고,衣食住行이 사치하다는 것을 표현하기 위함이었다.白居易는 여기서 ‘九華帳’을 차용하여帷帳의 아름다움을 말하고자 하였다. 이 단어는 시 속의玉釜, 金爐와 마찬가지로漢武帝 신분의 고귀함과 궁전의 화려함을 나타내는 단어이다.帷帳의 존재에 대해,漢武帝는 더욱 가까이 다가갈 수 없으니, 시인은 仿佛, 不似의 두 단어를 사용하여 한무제가 이부인을 바라만 보고 가까이 다가갈 수 없는 비통한 심정을 표현하였다.

九華帳中夜悄悄，反魂香降夫人魂。  
夫人之魂在何許，香煙引到焚香處。  
既來何苦不須與，縹緲悠揚還滅去。  
去何速兮來何遲，是耶非耶兩不知。  
翠蛾仿佛平生貌，不似昭陽寢疾時。  
魂之不來君心苦，魂之來兮君亦悲。  
背燈隔帳不得語，安用暫來還見違（『李夫人一一鑿髮惑也』）<sup>10</sup>

에도시대의 儒學者 하야시 라잔(林羅山)은 23 세가 될 때 도쿠가와 이에야스(德川家康)을 만난 적이 있는데, 이 때 德川家康은 그에게 여러 가지 시험을 치르게 했다. 그 중 하나가 곧 返魂香 이야기의 유래이다. 이에 대해 林羅山은 대답하기를 “이 이야기는 『史記』나 『漢書』에는 보이지 않고, 『白氏文集』의 ‘新樂府’ 및 『東坡詩註』에 실려 있습니다”<sup>11</sup>라 하였다. 德川家康의 질문에서 볼 때, 우리는 고대 일본인들이 이 이야기에 대해 얼마나 흥미를 가졌는지 알 수 있다. 그리고 林羅山의 대답은 返魂香 이야기의 원류가 매우 복잡함을 알려준다. 『東坡詩註』에는 “李夫人死. 漢武帝念之不已, 乃令方士作返魂香燒之, 夫人乃降”<sup>12</sup>이라는 구절이 있다. 하지만 이 구절은 蘇東坡의 시인 ‘梅’에 대한 주석일 뿐이다. 즉 반혼향 이야기는 白居易, 蘇東坡 등 사람들이 문학적으로 창작을 한 후, 일본에 전해져 영향을 끼쳤던 것이다.

반혼향 이야기의 일본에서의 수용에 대하여 아직까지 체계적이고 상세한 조사가 이루어지지 않고, 단지 개개인의 연구에 그치고 있다. 이와 관련하여 신마 카즈요시(新間一美)는 말하기를 『源氏物語』는 인물형상의 창조나 감정 설정 면에서 모두 返魂香 이야기에 나오는 李夫人의 招魂 상황을

<sup>9</sup> 王維[撰]陳鐵民[校註]『王維集校註(一)』卷一, 中華書局, 1997年, 第4頁.

<sup>10</sup> 白居易[撰]朱金城[箋校]『白居易集箋校(一)』, 上海古籍出版社, 1988年, 第237頁.

<sup>11</sup> 江戸中期寺島良安編著의大型類書『和漢三才圖繪』“林道春”條目載：“(二十三歲)拜謁東照神君於二條城, 官儒老禪等侍坐. 神君問:「光武於高祖之世系?」對曰:「九世孫也.」又問曰:「漢武返魂香出何書乎.」對曰:「漢史不記之, 白氏文集新樂府及東坡詩註有之.」寺島良安『和漢三才圖繪』, 中外出版社, 1901年, 67卷 武蔵林道春. 標點為筆者所加.

<sup>12</sup> 蘇軾[撰]王上朋[註]『東坡詩集註(八)』, 臺北商務印書館, 1969年, 卷二十五第23頁. 引文為『歧亭道上見梅花戲贈季常』中“蕙死蘭枯菊亦摧, 返魂香入嶺頭梅”一句的註解.

참고 하였다고 했다.<sup>13</sup> 그리고 코바야시 야스하루(小林保治)는 『唐物語全釋』에서 第十五話 “漢武帝追慕李夫人薰返魂香故事”의 출전에 대해 연구하여 말하기를, 고대 일본인들이 이해하고 받아들인 返魂香 이야기는 사실 『漢書』(外戚傳第六十七上孝武李夫人)와 唐代白居易의 新樂府詩『李夫人一鑿髮惑也』의 集合體라 하였다<sup>14</sup>. 物語 등 일본의 문학작품 외에도, 최근 프랑스의 학자 프랑수아



(François LACHAUD)의 발견에 의하면, 返魂香 이야기는 현재 일본의 謠曲, 淨琉璃劇本, 심지어 회화 작품의 주제로 하여 마루야마 오교(圓山應舉) 등 유명한 화가들의 작품속에 등장한다는 것이다<sup>15</sup>. 비록 프랑수아는 더욱 깊은 연구를 진행하지 않았지만, 그는 반혼향 이야기의 배경 및 연구 대상에 새로운 범위를 발견해 주었다. 중국의 학자 張小鋼은 여기서 힌트를 얻어, 李夫人과 返魂香의 관계를 연구할 때, 일곱폭의 返魂香圖像을 제시하였다<sup>16</sup>. 하지만 이러한 그림 속의 主人公은 모두 漢服을 입은 李夫人으로, 저자는 返魂香 이야기의 일본에서의 그림에 대해서는 참고하지 않았다. 아울러 返魂香 이야기가 일본의 妖怪文化에 가져다 준 영향에 대해서도 별다른 언급이 없었다.

## 二. ‘無足’의 幽靈圖?

중국에서 返魂香은 처음부터 이부인과 관련된 것은 아니지만, 한무제와는 밀접한 관련이 있었다. 중국 고전에는 한무제와 香藥에 관련된 이야기들이 많이 있는데, 예를 들어 漢武帝가 西王母를 만났을 때 百和香을 태웠다는 이야기가 있다. 원인을 찾아보면, 한무제 시기에 실크로드가 개척되기 시작했는데, 이 길을 따라 다양한 향료가 중국에 들어온 것인 아닌지 생각해 볼 수 있다. 중국에서 한무제는 항상 返魂香 이야기의 주인공이었다. 하지만 고대 일본을 보면 많은 경우에는 李夫人이 반혼향 이야기의 주인공이 된다.

문학작품의 묘사에 의하면 이부인은 “縹緲悠揚、不言不笑”라 하였다. 하지만 이러한 표현을 어

圖2 『返魂香之圖』圓山應舉 絹本墨畫淡彩

13 參考：新間一美『源氏物語と白居易の文學』、和泉書院、2003年、第3-28頁、第一部：源氏物語と白居易の「長恨歌」「李夫人」.

14 參考：小林保治[編]『唐物語全釋』、笠間書院、1998年、第101 - 105頁、典拠と評釈.

15 參考：françoislachaud「反魂香と李夫人の幻影」(『アジア遊學』特集：共生する神・人・仏、勉誠出版、2005年9月)、第114 - 137頁。作者中文名為筆者譯.

16 參考：張小鋼『日本における畫題の研究』、勉誠出版、2015年、第75-100頁、第三章：「返魂香」考——「李夫人」との關係をめぐって。文中共收集了九幅圖，其中有兩幅圖像不屬於返魂香畫題.

떻게 그림으로 표현할 지 필자의 관심을 끌었다. 탄유 카노(狩野探幽)의 『返魂香圖』는 짙은 煙霧를 그리고, 그 煙霧는 李夫人의 하반신을 숨겨 버리고, 단지 상반신으로 한무제와 서로 마주보고 있다. 『繪本故事談』은 李夫人의 形象에 대해 단지 문자로만 “李夫人之容仿佛見於煙中”라 표현했을 뿐, 세부적으로 그림을 그리지 않았다. 『繪本故事談』의 삽화를 보면, 李夫人의 하반신은 煙霧와 일체를 이루는데, 마치 향로에서 연기가 피어나오듯 “縹緲悠揚”의 모습을 표현해 넣었다. 하루노부 스즈키 鈴木春信와 토리야마 세키엔 鳥山石燕의 그림을 보면, 이 그림은 단지 李夫人 옷의 가장 아래쪽만 나오는데, 이 부분 역시 煙霧와 일체를 이루고 있다.

이상 서술한 몇 폭의 중국식 返魂香 그림 외에, 일본의 일부 화가들은 이부인을 일본인으로 바꿔 그려 넣었다. 예를 들어 마루야마 오교 圓山應舉 (1733-1795)가 그린 『返魂香之圖』<sup>17</sup>에 나오는 여성을 보면, 그녀는 일본식 經帷子<sup>18</sup>를 하고 있는데, 그것은 이 여성이 흰색 壽衣를 입은 망자라는 것을 나타낸다. 여성의 두 눈은 맑고 가늘다. 입술은 살짝 칠해져 있고, 흐트러진 머리카락은 부드럽게 표현하였다. 여성의 오른손은 가슴에 얹고, 허리 아래로 하여 신체는 부분 소실된다. 마치 공중에 떠 있는 것과 같다. 그림 전체를 보면 약간 음산한 기운이 도는데, 유일한 표정변화는 아래를 향해 바라보는 눈빛으로, 약간의 원망스러운 감정을 품고 있는 것 같다.

비록 그림 속에는 返魂香의 실물이 나타나지는 않았지만, 마루야마 오교(圓山應舉)는 그림의 명칭을 『返魂香之圖』라 달았다. 이렇게 볼 때 그는 중국의 返魂香 이야기에 대해 매우 익숙했음을 알 수 있다. 圓山應舉의 후원인인 圓滿院佑常 門主는 『萬誌』에 圓山應舉가 했던 말을 기록해 놓았는데, 구체적으로 아래와 같다.

難以見到的事物應依據畫本。(中略)我也私藏了幾卷有關漢人物、和人物男女鳥獸等小型畫本。  
(『萬誌』) <sup>19</sup>

마루야마 오교(圓山應舉)는 어린시절에 狩野派 畫家 이시다 유우테이(石田幽汀) 밑에서 그림을 배웠는데, 스승이 소장하고 있던 그림 중에는 아마도 이부인과 관련된 작품이 있었을 것으로 생각된다. 혹자 그는 탄유 카노(狩野探幽)의 『返魂香圖』를 참고했을 수도 있다. 비록 두 폭의 그림은, 풍경 면에서 하나는 중국식 하나는 일본식이지만, 여성의 하반신을 숨겨놓은 면에서는 매우 비슷하다. 단지 圓山應舉 그림에 나오는 여성이 조금 더 차가워 보인다. 후세에서는 이러한 無足の 반신여성을 미녀유령이라 불렀다. 예를 들어 나츠메 소세키(夏目漱石)는 『草枕』에서 말하기를 “應舉直至畫幽靈

<sup>17</sup> 『返魂香之圖』現存三幅，風格略有不同，分別藏於日本的久渡寺、全生庵以及美國加利福尼亞大學伯克利分校美術館。久渡寺所藏畫作年代最早，可信度最高，故本文以此為考察對象。

<sup>18</sup> 經帷子：망자가 입은 淨衣，보통은 白麻로 제작됨. 옷깃 등에는 망자의 이름이나 眞言을 써넣어, 解脫을 기원함.

<sup>19</sup> 佐々木丞平 『応挙関係資料「萬誌」抜萃』(『美術史』1981年11月)、第53頁。中文 부분은 筆者譯。



時，方知幽靈之美也”<sup>20</sup>라 하였다.

1870년 카토 자쿠안(加藤雀庵)은『囀草』에서 말하기를, 일본의 幽靈이 無足으로 표현된 것은 圓山應舉로 부터 시작되었다고 하였다.

要說此無足幽靈何時出現，起於近期的圓山應舉。（『囀草』）<sup>21</sup>



圖3 『花山院後之爭』插圖



圖4 『插圖本源氏物語』夕顔

이러한 관점은 상당히 오랜 기간 학계에서 주도적 위치에 있었지만, 최근 들어 부정되고 있다. 수와 하루오(諏訪春雄)는 1673년에 출간된 『花山院後之爭』(『花山院ささきあらそひ』)의 그림, 1654년 출간된 『插圖本源氏物語』의 “夕顔” 속에서 모두 하반신이 없는 유령을 발견할 수 있다고 하였다.<sup>22</sup>

無足の 유령과 관련하여 수와 하루오(諏訪春雄)는 두 가지 해석을 내 놓았다. 하나는 中世以來 회화에 神、佛、亡靈 등 초월적인 존재들이 많이 등장하는데, 예를 들어 『法然上人繪傳』에 나오는 善道上人の 亡靈, 『北野天神緣起』에 나오는 日藏上人 등 인물들의 발은 모두 구름에 가려 있다. 둘째는 『十王經』에 기록된 亡者は 지옥에서 귀신에 의해 두 발을 잘린다.<sup>23</sup>

첫 번째 관점에 대해, 필자의 생각으로는 高僧의 망령이 구름을 타고 나타난 것은 佛法의 위대함을 강조하기 위한 것이라 생각된다. 이는 일반인의 망혼이 煙霧 속에 나타나는 것과는 분명한 차이가 있다. 두 번째 관점을 보면, 『十王經』은 현재 학계에서는 위서라 보고 있다. 때문에 이 책의 신빙성에 대해서는 아직 의문점이 많이 있는 것이다. 아울러 『十王經』의 기록에 의하면 귀신에 의해 잘려 나간 것은 단지 두 발이 아니라 두 손도 포함되었다. 다시 말해서 우리가 앞서 말한 그림속의 유령과는 부합하지 않는다.

20 日語原文은 : 「應舉が幽靈を描くまでは幽靈の美を知らず」。崔萬秋『草枕』, 上海: 真善美書店, 1929年, 第44頁譯為“應舉直至畫幽靈時, 方知幽靈之美也。”陳德文『哥兒 草枕』, 福建: 海峽文藝出版社, 1986年, 第127頁譯為“應舉繪幽靈時, 不知幽靈之美。”筆者認為前者更為準確, 故此處採用第一種譯文。

21 雀庵長房『さへづり草』松の落葉の巻、一致堂、1911年、第119頁。中文為筆者譯。圓山應舉本名為上田主水。

22 諏訪春雄『日本の幽靈』、巖波書店、1988年、第172-174頁。

23 參考: 諏訪春雄『日本の幽靈』、巖波書店、1988年、第179-182頁。

최근에 카지야 켄지(加治屋健司)는 ‘異時同圖’라 하는 가설을 제시하면서 말하기를 “여기에 그려 있는 괴물은, 無足の 幽靈이라 하기 보다는 오히려 점점 사라져가는 유령이다. 사라져 가는 과정을 어떻게 표현할 것인가? 공간예술인 시각예술은 원칙적으로 하나의 특정된 순간을 선택하게 된다. 그리고 시간을 넘나드는 상황을 표현하기 위해서는 ‘異時同圖法’을 사용하는 것이다(중략). 이런 맥락에서 볼 때 사라져 가는 과정에 있는 유령의 두 발이 없는 것은 이해하기 어렵지 않다. 필자의 가설에 의하면, 최초에는 점차적으로 사라져가는 유령을 그리고자 했다. 하지만 출판문화가 점차 발달하면서, 삽화가 보편적이 되었고, 사람들은 시간이 진행과정이라는 것을 잊게 되었다. 그리하여 발이 없는 유령이라는 고정적인 표현형태가 나타난 것이다.”<sup>24</sup>라 하였다.

필자의 생각으로는 카지야 켄지(加治屋健司)는 회화 창작의 시각에서 아주 중요한 관점을 제시했다고 본다. 이러한 새로운 관점은 무족유령이 발이 없는 것에 대한 아주 훌륭한 해석이 되며, 아울러 加治屋健司의 이론에도 큰 힘을 실어준다.

圖 5 는 탄유 카노(狩野探幽)의 『返魂香圖』로, 첫 폭은 단지 李夫人의 상반신만 그렸다. 이렇게 한 목적은 “縹緲悠揚還滅去”를 표현하기 위함이다. 李夫人의 하반신을 煙霧에 감추는 방식을 통하여 화가는 정지된 그림에 시간개념을 포함해 넣은 것이다. 결과 그림을 보는 사람은 자연스럽게 李



圖5 『返魂香圖』狩野探幽



圖6 《傾城返魂香》插圖



圖7 《見立返魂香》鈴木春信 彩色錦繪

<sup>24</sup>加治屋健司「日本の中世及び近世における夢と幽靈の視覚表象」(『広島市立大學藝術學部藝術學研究科紀要』16、2011年3月) 第39頁。原文「ここに描かれた物の怪は、足のない幽靈というよりも、消えゆく過程の幽靈で、あったということだ。消えゆく過程を描いた絵とはと、ういうことだ。ろうか。空間藝術で、ある視覚藝術は、原則的に特定の瞬間を選択して描くもので、あるため、一定の時間の幅か、ある出来事を表現する場合は、異時同図法など、の工夫か、必要とされた。(中略)消える過程の絵畫化か、幽靈に足を失わせたまっかけの一つで、あると想像することはあなか、ち間違いて、はないように思われる。すなわち、最初は、幽靈か、現れたり消えたりする過程を描いていたのたか、印刷文化か、發達して版本の挿畫の図像か、普及するうちに、當初の時間表現は忘れられて、足のない幽靈という様式か、定著したという仮説を提出しておきたい。」中文為筆者譯。

夫인이 나타남과 더불어, 다음 순간에 사라지는 것을 상상할 수 있다.

비록 이러한 시간개념의 표현방식은 후세에 와서 잊혀지게 되었지만, 우리는 반혼향의 그림을 통하여 유령은 원래 발이 있었다는 증거를 찾을 수 있다. 예를 들어 近松門左衛門(1652-1724年)의 淨琉璃劇本『傾城返魂香』을 보면, 남자 주인공 카노 모토노부(狩野元信)는 返魂香을 피우는 것을 통하여, 옆에 있는 연인이 이미 사망하여 유령이 된 것을 발견하게 된다. 일본의 근대에는 또 유령이 거꾸로 걸어 다닌다는 설도 있다. 圖 6 을 보면, 그림 속에는 두 발을 하늘로 향해 거꾸로 서있는 여성이 있는데, 그녀는 두 손으로 땅을 짚고 있다.

그리고 圖 7 은 스즈키 하루노부(鈴木春信)의『見立返魂香』으로, 여기서 남녀는 위치가 바뀌어 있다. 다시 말해서 煙霧 속에는 남성의 형상을 그려 넣었는데, 매우 큰 흥미를 자아낸다. 이 남성의 두 발은 뚜렷하게 잘 보인다. 스즈키 하루노부(鈴木春信)의 圖 7 에 나오는 中國式『返魂香』과 비교해 보면, 우리는 기존의 返魂香煙霧 속에 나오는 영혼은 보통 여성이고, 그녀의 두 발은 치마 속에 가려져 있기에 잘 보이지 않는다는 점을 알 수 있다.

이상 그림에 대한 분석을 통하여 우리가 알 수 있는 것은:화가가 返魂香煙霧 속 주인공의 하반신을 숨긴 것은 한편으로는 여성이 입은 치마가 煙霧와 어울려 어렴풋한 형상이 생겨난 것이고, 다른 한편으로는 망혼 혹은 유령이 막 나타나기 시작하거나, 사라지기 직전 과정을 ‘異時同圖法’으로 표현한 것이다. 반혼향과 관련된 그림을 보면, 이러한 처리 기법을 가장 먼저 선보인 작품은 탄유 카노(狩野探幽)의『返魂香圖』이다. 그리고 당연히 마루야마 오교(圓山應舉)와 그의 제자들은 이러한 화풍을 계승하였다. 아울러 그림 속의 여성을 일본 여성으로 설정하였는데, 후세에 큰 영향을 끼쳤다. 예를 들어 圖 8 우타가와 토요하루(歌川豊春, 1735-1814)의『見立返魂香圖』 그리고 圖 9 카노 소센(狩野素川, 1765-1826)의『幽靈圖』에서 우리는 經帷子를 입은 망혼 또는 香爐 속에서 날아 나오는 美女幽靈을 볼 수 있다.



圖 8 『見立返魂香圖』歌川豊春



圖 9 『幽靈圖』狩野素川

이상 종합해 볼 때 返魂香煙霧 속의 주인공은 異國의 이부인에서 일본 여성으로 바뀌고, 인물의 표정 또한 ‘不言不笑’에서 ‘怨恨眼神’으로 변화한다. 아울러 사람들의 인식 역시 이국적인 미인에서 일본의 유령으로 바뀌게 된다. 이러한 과정을 거친 결과, 토리야마 세키엔(鳥山石燕)은 圖 1 『返魂香』을 幽靈美女로 하여 『今昔百鬼拾遺』에 수록해 넣었던 것이다.

여기서 주목해야 할 점이라면, 중국식 반혼향 그림이든, 일본식 반혼향 그림이든, 주인공의 하반신을 숨겼다는 사실은 매우 비슷하다. 이유를 찾아보면, 아마도 “縹緲悠揚還滅去”의 형상을 표현하기 위한 것이라 생각된다. 이에 대해 龍迪勇은 말하기를 “언어문자는 시간성 매개체로, 공간을 표현하기에는 적합하지 않다. 하지만 인류의 창작 총동 중 하나가 곧 이러한 단점을 극복하고 방법을 생각해 공간을 표현하고자 하는 것이다. 또는 공간성 매개체를 통해 시간을 표현하고자 한다”<sup>25</sup>고 하였다. 반혼향의 煙霧는 그림의 형식을 통한 시간에 대한 표현 방법이다. 煙霧는 현실세계와 명계라고 하는 두 공간을 암시하기도 하지만, 동시에 주인공의 하반신을 숨기는 기법을 통하여 亡魂이 “去何速兮來何遲, 縹緲悠揚還滅去”하는 의미를 표현하기도 한다. 이에 대해 趙憲章은 말하기를 “그림이 언어를 모방할 때, 그중에서 가장 창조적인 순간을 선택하는 것이다”<sup>26</sup>라 하였다. 이러한 ‘異時同圖法’의 처리 방법은 ‘燃香現亡魂’이라는 이 순간을 통하여, 그림속의 공간성 매개체에 시간의 기능을 부여해 넣은 것이다.

### 三. 思念에서 怨念 : 幽靈의 눈빛

위의 단락에서 볼 때 마루야마 오교(圓山應舉)는 사실적이고 담백하지만 또 흥미로 가득 찬, 자신만의 화풍인 ‘圓山派’를 개척하였고, 많은 町人階層 사람들의 환영을 받았다. 그가 창작한 미녀유령 형상은 훗날 제자들에게 계승되어 후세에 큰 영향을 끼쳤다. 圓山派 그림의 특징을 보면, 그 속의 유령은 원한이 가득 찬 눈빛이나 표정을 하고 있는 것을 발견할 수 있다. 圓山應舉의 제자 중에서 가장 유명한 사람은 나가사와 로세츠(長澤蘆雪, 1754 - 1799)이다. 圖 10 은 長澤蘆雪의 『幽靈圖』로, 이 그림은 圖 2 『返魂香之圖』를 모방 참고 하였다. 예를 들어: 흐트러진 머리, 눈빛 및 無足이 그것이다. 그림 속에 있는 시를 보면 “幽魂何所怨, 停立將黃昏. 試問冥途事, 睚皆無月言”이라 하였는데, 이는 직접적으로 畫中 여성을 睚皆無言의 幽靈이라 칭한 것이다.

<sup>25</sup> 龍迪勇, 『時間性敘事媒介的空間表現』(『江西社會科學』, 2007年4月) 第18頁.

<sup>26</sup> 趙憲章, 『語圖互仿的順勢與逆勢——文學與圖像關係新論』(『中國社會科學』2011年第3期) 第184頁.



圖10 『幽靈圖』長澤  
蘆雪 絹本墨畫淡彩

중국의 返魂香 이야기를 보면, 한무제는 고인을 깊게 그리워 했고, 그리하여 秘術의 도움을 받아 이부인의 망혼을 만난다. 이야기 속 두 사람의 사랑은 보는 사람들의 감정을 울리게 한다. 하지만 일본의 여주인공은 원한이 가득한 눈빛을 하고 있는데, 이러한 현상은 圓山派의 작품 뿐만 아니라, 기타 여러 문예작품에서도 나타난다. 이는 일본의 작품이 반혼향을 통하여 망혼을 불러오는 이유는 또 다른 목적이 있음을 나타내는 것이다 .

1698(元祿 11)年 信州淺間菩薩은 開帳儀式<sup>27</sup>을 열었는데, 歌舞伎 『傾城淺間嶽』은 이 상황을 그림으로 창작하였다. 극중에 나오는 遊女奧州는 淺間菩薩에게 발원하는데, 실종된 연인 하노조(巴之丞)을 찾아달라는 것이었다. 하지만 이 때 남자 주인공 巴之丞는 마침 다른 여성과 같이 있었다. 뿐만 아니라 그는 遊女 오수(奧州)와 교환했던 起請文<sup>28</sup>을 태워버리고자 하였다. 遊女奧州는 이에 한을 품게 되었고, 煙霧 속에 나타나 하노조(巴之丞)의 비정함을 호소한다.

煙中現出奧州，懷恨而立，巴之丞新歡及侍從見狀，

〔眾人〕駭煞我也。

〔巴〕卻是為何。

向後一瞧，嚇得趕緊拔刀，

（中略）

〔巴〕實乃面目可憎。（『傾城淺間嶽』）

煙の中より奥州が形現はれ、恨めしうにすつくりと立てば、姫君腰元禿はこれを見て、

〔人々〕なう恐ろしや。

〔巴〕何ぞ言ふぞや。

と後ろ向き、はつと驚き太刀に手をかけ、

（中略）

〔巴〕あさましの姿や。（『傾城淺間嶽』）<sup>29</sup>



圖11 《傾城淺間嶽》插圖

사람들은 煙霧 속에 나타난 오수(奧州)의 원한이 담기 얼굴을 보고, “무서워” 하면서 땅에 엎

<sup>27</sup> 開帳：사원에서 主佛 혹은 소장하고 있던 불상을 전시하여 신도들이 참배하는 것. 『詞林采葉抄(五)』載：「富士 抑此富士ノ権現ハ信濃國淺間大神ト、一體兩座ノ垂跡ニテオハシマストカヤ、兩座共ニ淺間大菩薩ト申故也。」神宮司庁古事類苑出版事務所[編]『古事類苑』神祇部第四卷、神宮司庁出版、1896年、第372頁.

<sup>28</sup> 起請文：神佛에 맹세하는 일종의 문서. 江戸時代에는 남녀간 사랑의 약속에 관한 내용이 많았는데, 두 연인이 교환하여 보관했다.

<sup>29</sup> 戸板康二 [註解]『歌舞伎名作集』、築摩書房、1961年、第28頁. 中文부분은 필자 번역.

드렸다. 비록 과거에는 연인이었으나, 하노조(巴之丞)가 보기에 오수(奥州)의 形象은 흉스러웠다. 그리하여 그는 급히 검을 뽑아내게 된다(圖 11 참고). 이렇게 볼 때 1689 년에 이미 연기 속 원한을 가진 인물에 대한 인식이 있었다는 것을 알 수 있다. 마루야마 오교(圓山應舉, 1733-1795)가 창작한 『返魂香之圖』는 비록 그림만 있고 문자는 없어, 직접적인 해석을 하기는 어렵다. 하지만 우리는 『傾城淺間嶽』을 통해 이 이야기에 대해 일부 알아 볼 수 있다. 圖 11 속 여성은 圖 9 마루야마 오교(圓山應舉)가 그린 작품 속 여성과 외모, 복장, 숨겨진 하반신 등 면에서 거의 비슷하다. 혹자 圓山應舉의 『返魂香圖』와 나가사와 로세츠(長澤蘆雪)의 『幽靈圖』 속에 나오는 여성들도 『傾城淺間嶽』에 나오는 遊女奥州와 마찬가지로, 연인의 배신 속에서 눈빛에 원한을 담고 있는 것은 아닐까.

위에 언급한 『傾城淺間嶽』은 나카무라 시치사부로(中村七三郎, 1662-1708)가 1698 년에 창작한 작품이다. 煙霧 속에 遊女奥州가 나타난 이유는, 남자 주인공인 하노조(巴之丞)가 새 여성을 얻으면서, 과거의 연인이었던 奥州가 자신에게 써 준 起請文을 불에 태워 버렸기 때문이다.

(巴)奥州給の起請文, 我竟還懷揣在身。既要同你結連理, 此物不要也罷。這些起請文, 在一處都燒掉好了。於是從懷中取出起請文, 扔到旁邊的火爐。不料奥州出現在燃燒的煙霧之中(後略)(『傾城淺間嶽』)<sup>30</sup>



圖12 『返魂香名殘錦畫』  
早稻田大學藏

圖 11 이 보여주듯, 『傾城淺間嶽』에 나오는 방에는 커다란 원형 화로가 있고, 주변에는 놀라서 땅에 엎드린 자들과 검을 뽑아 든 巴之丞가 있다. 이 부분에서 화가는 返魂香 이야기의 “煙霧中現出故人”을 참고하였지만, 이 때 返魂香은 起請文으로 바뀐다. 필자의 관점에서 볼 때, 사랑의 징표인 起請文을 불태워 버리는 것은 返魂香에 비해 남주인공 하노조의 비정함을 더욱 잘 표현할 수 있기 때문이다.

『傾城淺間嶽』에 이어, 매우 많은 비슷한 희곡 작품이 나타났고, 이들은 淨琉璃와 歌舞伎 중에서 아주 중요한 ‘淺間物’을 형성하였다. 이에 대해 타카노 타츠유키(高野辰之)는 말하기를 淺間物은 중국의 返魂香 전설에서 비롯하였다. 能之蘭曲 역시 이러한 고대의 이야기를 소재로 삼았다. 하지만 淺間物은 이와 직접적인 연관은 없다. 淺間物은 1698 년 에도시대의 유명한 배우인 나카무라 시치사부로(中村七三郎)이 교토에서 『傾城淺間嶽』의 上卷‘奥州執念’이라고 하는 연극을 진행한데서 비롯한 것이다<sup>31</sup>라 하였다. 淺間

<sup>30</sup> 戸板康二 [註解]『歌舞伎名作集』, 築摩書房, 1961年、第28頁. 중문 부분은 필자 번역.

<sup>31</sup> 高野辰之『歌舞伎音曲考説』, 六合館, 1915年、第549頁、淺間淨瑠璃考. 原文 : 「淺間物は源を支那の反魂香

물은 근본적으로 볼 때에는 중국의 返魂香 이야기인 ‘煙中現亡魂’을 토대로 삼았지만, 그들이 사용한 도구는 매우 다양하고 흥미롭다. 예를 들어 1751(寶歷 1)년의 『戀櫻返魂香』에서는 戀人の 畫像을 불태우고, 1779(安永 8)년의 『其倂淺間嶽』에서는 摺紙를 사용했다.

1777(安永 6)년의 『返魂香名殘錦畫』를 볼 때, 그림 속의 여성은 곧바로 화로(향로 아님) 속에서 불타는 摺紙煙霧를 타고 솟아오른다. 그녀는 옆에 앉아있는 남성과 서로 바라보고 있는데, 하반신은 煙霧와 하나가 되었다.



圖13 『其倂淺間嶽』宣傳單插圖



圖14 鳥居清長『其倂淺間嶽』

아래 두 폭의 그림은 安永八年(1779)의 『其倂淺間嶽』에 대한 홍보 삽화와 浮世繪이다. 그림 14의 위쪽에 있는 연주가들을 볼 때, 당시는 무대공연이라는 것을 알 수 있다. 비록 인물들의 배치는 그림 13과 반대이지만, 기본적인 구도는 거의 비슷하다. 한 쪽에는 손에 摺紙를 든 狩野四郎次郎이 있고, 다른 한 쪽에는 煙霧 혹은 白鳥로 둘러싸인 遊女 토야마(遠山)가 있다. 일본의 『古事記』에는 倭建命이 사망한 이후에 白鳥로 화한 이야기를 담고 있다. 그렇기 때문에 여기서 백조의 상징으로 보아야 한다. 즉 백조에 둘러싸여 있는 遊女는 사실상 유령인 것이다. 이 그림 속에는 화로나 향로는 없지만, 우리는 남자 주인공의 손에 있는 두루마리 종이나 백조의 상관관계 속에서, 그림의 창작이념은 返魂香의 ‘煙中現亡魂’과 비슷하다는 것을 알 수 있다.

伝説に発したもので、此の伝説は能の蘭曲にも作られて居るけれど、中幕の淺間ものはこれに直接の関係はなく、元祿十一年正月江戸の名優中村七三郎が京都の山下半左衛門座に於て演じた「けいせい淺間嶽」の上巻奥州執念の場から出たものである。」

희곡 외에도 1703(元祿 16)년에 간행된 浮世草子の 『好色敗毒散』에는 제목을 ‘返魂香’이라고 한



圖15『好色敗毒散 返魂香』插圖

이야기를 실었는데, 작가는 야소쿠 지분夜食時分이다. 아래 이 이야기에 실린 삽화를 보기로 하자.

그림 15 에 보면, 이 삽화는 전형적인 일본식 방구조를 하고 있다. 사망한 遊女 소시(小紫)는 茶泡飯의 熱氣속에서 나타난다. 壁龕 앞에는 한 남성이 손에 茶碗을 들고 고개를 돌려 解釋狀을 하고 있다. 또 다른 옷차림을 화려하게 한 남성은 小紫를 그리워하는 유카쿠 마로도(遊郭客人)이다. 이 이야기는 비록 제목을 ‘返魂香’이라 달았지만, 返魂香의 실체는 보이지 않는다. 단지 施法藝人이 甘泉殿에서 返魂秘術을 사용했다고 언급할 뿐이다.

此刻,我等可施展安倍晴明傳下來的,昔日甘泉殿的返魂香秘術。(中略)取一茶泡飯熱後供於桌,熱氣之中,可清晰見到小紫的模樣。<sup>32</sup>

아베노 세이메이(安倍晴明)는 平安 中期의 인물로 陰陽道에 능하다. 그가 일본에서 返魂術을 계승했다고 하는 것은 아마도 중국 고전의 返魂術에 대한 道教方士들의 기록을 참고했을 거라 생각된다.

方士齊人少翁言能致其神。乃夜張燈燭。(『漢書』外戚傳第六十七)<sup>33</sup>

又令方士合靈藥,玉釜煎煉金爐焚。(『李夫人一一鑿髮惑也』)<sup>34</sup>

6 세기경, 음양오행술은 도교의 주술과 함께 일본에 전해져, 일본의 陰陽道 생성에 아주 중요한 영향을 끼쳤다. 그렇기 때문에 아베노 세이메이(安倍晴明)가 返魂香秘術을 사용했다는 학설은 사람들에게 쉽게 받아들여 졌다.

비록 모두 반혼향 이야기를 다루고 있지만, 이 浮世草子の 핵심은: 반혼향은 더 이상 반혼술을 사용하는 필수품이 아니라는 점이다. 이제는 상승하는 연기혹은 비슷한 효과를 내는 茶泡飯에 의해 대체 되었다. 에도시대의 여성들은 손님 앞에서 식사할 수 없었고, 혼자 어두운 구석에서 茶泡飯을 먹었다. 그렇기 때문에 『好色敗毒散』의 저자는 遊女の 생활과 밀접한 찻잔을 빌어, 茶泡飯의 열기로 반혼향의 연기를 대체했던 것이다. 이렇게 그는 에도시대 서민들의 생활과 감정을 그림에 담아냈다.

<sup>32</sup> 長谷川強[編] 『新編日本古典文學全集65・浮世草子集』、小學館、2000年、第40頁。中文為筆者譯。“安部”與“安倍”二詞古代日語發音相同,時常互用。考慮到讀者習慣,除日語原文外,本文統一為“安倍晴明”

<sup>33</sup> 班固 『漢書』,中華書局,1975年,第3952頁。

<sup>34</sup> 白居易[撰]朱金城[箋校] 『白居易集箋校(一)』,上海古籍出版社,1988年,第237頁。



일본의 근대 작품인 『源氏物語』에는 大女公子가 返魂香을 갈망했으나 얻지 못한 이야기를 담았다. 그리고 謡曲 『不逢林』에서는 비록 返魂香을 사용했으나 이 高僧은 당나라에 가서 얻었다고 강조했다. 烟霧 속에 나타난 虚幻은 妄想을 상징하고, 또한 사물에 대한 집착을 의미하는데 - 그것은 사랑하는 사람을 보낼 수 없다는 것을 상징하는 것이다. 중국 고전에 나오는 返魂香 이야기는 생사 이별과 더불어 사랑의 감정이 더해 있다. 솟아 오르는 烟霧는 살아있는 사람으로 하여금 과거에 머물고 망상에 빠지게 한다. 이는 하나의 ‘是耶非耶’의 감정인 것이다.

하지만 에도시대에 오면서, 일본의 작가들은 반혼향 대신에 생활 속에서 쉽게 볼 수 있는 糞紙, 茶泡飯을 창작에 포함 시켰다. 그리고 ‘煙中現亡魂’이라는 이야기와 결부하여, 아주 많은 새롭고 참신한 이야기를 탄생시켰다. 반혼향은 이렇게 일상생활 용품으로 대체되면서, ‘煙中現亡魂’ 이야기는 점차적으로 平民化된다. 근대 일본의 창작인들은 비록 반혼향 이야기에서 소재를 발견 하였지만, 더 이상 반혼향에 머물지 않고 망자의 생활과 밀접한 연관이 있는 糞紙, 茶泡飯을 사용하여 인물의 형상을 부각하였다. 이런 관점에서 볼 때, 에도시대의 ‘2 차 창작은’ 그 본질이 平民化에 있다. 당시 인물들이 갖고있던 생활상을, 머나먼 타국의 이야기에 융합하여 현실적 친근감이 있는 새로운 이야기를 창작해낸 것이다. 이러한 2 차 창작은 임의로 진행한 것이 아니라, 아주 깊은 연구를 통하여 반혼향 이야기를 선택하였다. 남녀 간의 대립적인 구도, 직접적인 감정표현과 不睦, 사랑의 맹약에 대한 불확실성, 이런 요소에는 에도시대 민중들의 지혜와 유머가 깃들어 있다.

<참고그림 출처>

- 圖 1: 鳥山石燕[畫]田中直日[編]『畫図百鬼夜行』、國書刊行會、2010年、第193頁
- 圖 2: 安村敏信[監修]『日本の幽霊名畫集』、人類文化社、2000年、第26頁
- 圖 3: 辻惟雄[監修]『幽霊名畫集』、築摩書房、2008年、第18頁
- 圖 4: 清水婦久子[編]『繪入源氏 夕顔卷』、おうふう、1995年
- 圖 5: 田中直日[編]『美術畫報』二十八編卷四、畫報社、1910年
- 圖 6: 鳥越文蔵[校註]『新編日本古典文學全集 76・近松門左衛門集(三)』、小學館、2000年、第235頁
- 圖 7: 鈴木春信『浮世繪聚花 17 ホ・ストン美術館:春信』、小學館、1988年
- 圖 8: 辻惟雄[監修]『幽霊名畫集』、築摩書房、2008年、第56頁
- 圖 9: 辻惟雄[監修]『幽霊名畫集』、築摩書房、2008年、第25頁
- 圖 10: 安村敏信[監修]『日本の幽霊名畫集』、人類文化社、2000年、第30頁
- 圖 11: 高野辰之『歌舞伎音曲考説』、六合館、1915年、第556頁
- 圖 12: 早稻田大學近世芝居番付テ・ータヘ・ース [http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB\\_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp](http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp)[參考日期: 2023-07-06]
- 圖 13: 高野辰之『歌舞演劇講話』、寶文館、1929年、第390頁
- 圖 14: 鈴木春信『浮世繪聚花 17 ホ・ストン美術館:春信』、小學館、1988年
- 圖 15: 長谷川強[編]『新編日本古典文學全集 65・浮世草子集』、小學館、2000年、第39頁

論文譯者: 金海龍(韓國・大巡宗教文化研究所研究員)

# 反魂香と日本幽霊の形象

向 偉

北京大学外国語学院・博士後

【要旨】反魂香は、道教方術と文芸作品が結びついた主題である。反魂香故事は『史記』『漢書』『白氏文集』といった中国典籍を通じて日本に重要な影響を及ぼした。「足のない」と見える日本幽霊の姿は「魂が消え去る」という瞬間を表す反魂香の煙に関連している。また、幽霊の恨みがましい目つきは、中国からの反魂香故事を翻案、そして再構築している。

【キーワード】反魂香；幽霊；李夫人；日本

古代における医療科学技術がそれほど発達ではないため、返魂の方法が伝えられている。ギリシャ神話によれば、医神アスクレピオスは死者を甦らせる薬草を見つけたそうである。古代エジプトの貴族は魂が再び肉体に戻ると信じ、遺体を腐らせないようにミイラを作っていた。室町時代の注釈書『日本書紀聞書』には、古代インドが鈴を鳴らすことや、中国が香を焚くことによって死者と再会した例が挙げられていた。<sup>1</sup> 秘術を持った方士が反魂香<sup>2</sup>を焚くと、煙の中に亡魂は現れると言われて

いる。安永十年（1781）に刊行された日本妖怪画集『今昔百鬼拾遺』（云之巻）には「反魂香」という話が収録されている。その挿絵に中国風の灯籠、香炉などが描かれている。部屋の中に、蠟燭、供品などがあり、宮廷における儀式と見える。そして、絵の右下に以下の説明が書かれている。

漢武帝李夫人を寵愛し給ひしに、夫人みまがり給ひしかば、思念してやまず、方士に命じて反魂香をたかしむ。夫人のすがた髣髴として烟の中にあらはる。武帝ますますかなしみ詩をつくり給ふ。是耶非耶立而望之偏娜々何冉々其来遲。(反魂香)<sup>3</sup>

その最後の一句は明らかに『漢書』から直接に引用されたものである。また、引用文に言及されない蠟燭、帷帳、供品などの物品も絵師が『漢書』「夜張灯燭、設帷帳、陳酒肉」<sup>4</sup>という叙述を参考

1 伊藤正義 [監修] 『磯馴帖 村雨篇』、和泉書院、2002年、第358頁、『日本書紀聞書』。原文：「天竺、駞路鈴振、死人再見。唐土、返魂香焼、昔人眼前見也。」訓点略。

2 返魂香の原型について、羅欣、温翠芳などの学者は蘇合香または安息香という異なる意見を持つ。実物も処方もないため、反魂香の原型を探ることは困難であろう。しかしながら、李時珍『本草綱目』は「此説雖涉詭怪，然理外之事，容或有之，未可便指為謬也」と述べ、反魂香の存在を信じていたようである。実際に、蘇合香や安息香といった香薬は脳卒中などに対して効果があるため、古代人によって誇張され、返魂香と名付けられたと考える。従って、反魂香の原型を探求するより、本稿では関連の物語に注目し、古代人の生死に対する認識と想像力を把握しようとしている。

3 鳥山石燕[画]田中直日[編]『画図百鬼夜行』、国書刊行会、2010年、第193頁。

4 班固『漢書』、中華書局、1975年、第3952頁。

にして補足したのであろう。絵師鳥山石燕（1712-1788年）が主に『漢書』『白氏文集』などの中国古典を参考にし、漢画の風格で漢武帝が李夫人を見る場面を再現しようとしていることがわかる。ただし、この絵に、漢武帝の姿は見え、李夫人だけは煙の中から帷帳の外に浮かんでいるのである。また、李夫人のイメージは『今昔百鬼拾遺』に収録されたほかの妖怪とは明らかに異なり、怪異や恐怖を感じさせるものではない。したがって、反魂香がなぜ妖怪画集に収まったのか、日本でどのような影響を生み出したのか、まだ検討する必要があると思われる。

## 一、文芸母題としての反魂香



図1 『今昔百鬼拾遺』反魂香鳥山石燕

反魂香に関する最も有名な作品は白居易の新樂府詩『李夫人——鑑嬖惑也』である。陳寅恪は「至于此篇前段所用故事、則不過出于史記二八封禪書、漢書九七外戚傳上李夫人傳、西京雜記二」<sup>5</sup>とその出典を指摘した。ただし、『穆天子伝』の「穆天子哭盛姫」も『西京雜記』の「漢武帝搔頭用玉」<sup>6</sup>も反魂香故事には直接の関連はないようである。増子和男『「再生の秘儀」——反魂香の来源をめぐって』では、反魂香故事は最初から李夫人与結びついていたわけではなく、その生成の過程を詳しく考察した。<sup>7</sup>『史記』と『漢書』は反魂香故事の発端として、漢武帝が方士の招魂術によって恋人と再会したと述べられている。

上有所幸王夫人、夫人卒、少翁以方術蓋夜致王夫人、及竈鬼之貌雲。天子自帷中望見焉。于是乃拜少翁為文成將軍、賞賜甚多、以客礼礼之。（《史記》卷二十八封禪書第六）<sup>8</sup>

上思念李夫人不已、方士齊人少翁言能致其神、乃夜張灯燭、設帷帳、陳酒肉、而令上居他帳、遙望見好女如李夫人之貌、還幄坐而步。又不得就視、上愈益相思悲感、為作詩曰：“是邪、非邪？立而望之、偏何姍姍其來遲。”（《漢書》外戚傳第六十七）<sup>9</sup>

齊人の少翁という方士が招魂術を使う場面について、『史記』も『漢書』も「夜」と「帷帳」を強調している。夜は亡霊が姿を現すための時間的條件であり、帷帳は現世と冥界をつなぐ橋としての役割にとどまらず、二つの世界を隔てる壁としても理解できよう。『史記』に比べ、『漢書』は武帝

<sup>5</sup> 陳寅恪『元白詩箋証稿』、生活・讀書・新知三聯書店、2001年、第270頁。

<sup>6</sup> 『西京雜記』卷二：「武帝過李夫人、就取玉簪搔頭。自此后宮人搔頭皆用玉、玉价倍貴焉。」

<sup>7</sup> 増子和男『「再生の秘儀」——反魂香の来源をめぐって』（中国古典文学論集編集『中国古典文学論集：松浦友久教授追悼記念』、研文出版社、2006年）、第681-695頁を参照。

<sup>8</sup> 司馬遷『史記（四）』、中華書局、2013年、第1660頁。

<sup>9</sup> 班固『漢書』、中華書局、1975年、第3952頁。

の感情に焦点を当てる記述が多い。帷帳の中で武帝は恋人に再会したものの、亡魂のいる異界には足を踏み入れることはできない。故人が目の前にいるのに、接近できないため、漢武帝はより悲しみに満ち、「是耶非耶」とため息をつくのであった。こうしてみれば、『漢書』は帷帳を通じて、二人の悲恋を構築している。

白居易の新樂府詩『李夫人』での「九華帳」は「羅帷送上七香車、宝扇迎帰九華帳」<sup>10</sup>という王維の詩「洛陽女儿行」から転用したものである。「九華帳」は漢武帝の高貴な身分と宮殿の豪華さを表すと同時に、陰陽の両界を区別し働きを持ち、漢武帝は近づくことができない悲しみを強調している。

九華帳中夜悄悄，反魂香降夫人魂。夫人之魂在何許，香煙引到焚香処。既来何苦不須臾，縹緲悠揚還滅去。去何速兮来何遲，是耶非耶兩不知。翠蛾做佻平生貌，不似昭陽寢疾時。魂之不来君心苦，魂之来兮君亦悲。背灯隔帳不得語，安用暫来還見違。（《李夫人——鑑嬖惑也》）<sup>11</sup>

江戸時代の儒学者、林羅山は23歳の時、徳川家康に召し見され、いくつかの質問を出された。反魂香故事の由来も一つの問題である。林羅山は「漢史不記之、白氏文集新樂府及東坡詩註有之。」<sup>12</sup>と答えていた。反魂香故事は日本において主に『白氏文集』と『東坡詩註』を通じて受容されたといえよう。因みに、『東坡詩註』には「李夫人死。漢武帝念之不已、乃令方士作反魂香燒之、夫人乃降」<sup>13</sup>と書いてあるが、実際にこれは反魂香に譬えた「反魂梅」を詠う詩への注釈である。

日本における反魂香故事の受容については、現在は主に単一の文学作品に基づいた出典研究である。新聞一美は『源氏物語』が人物造型や情節設定などで反魂香故事から影響を受けていると考える。<sup>14</sup>小林保治は「漢武帝が李夫人の反魂香故事を追慕する」という『唐物語』第十五話について、古代日本人が理解して受け入れた反魂香故事は実際には『漢書』（外戚伝第六十七上孝武李夫人）と唐代の白居易の新樂府詩「李夫人—鑑嬖惑也」の集合体であると指摘した。<sup>15</sup>近年、フランスの学者フランソワ・ラショー（François LACHAUD）は、「反魂香」が文芸の母題として物語にとどまらず、謡曲にも登場し、さらには「画題」として有名な画家円山応挙などにも描かれていると広がる学際研究の可能性を示している。<sup>16</sup>中国学者張小鋼は示唆を受け、李夫人与反魂香の関係を調査する際に、七枚の反魂香挿絵を挙げた。<sup>17</sup>しかしながら、これらの挿絵の主人公はほぼすべて漢服を着た李夫人であり、翻案された日本風の図像や反魂香故事と日本幽霊の関係については未だ考察されていないようである。

<sup>10</sup> 王維[撰]陳鉄民[校注]『王維集校注（一）』卷一、中華書局、1997年、第4頁。

<sup>11</sup> 白居易[撰]朱金城[箋校]『白居易集箋校（一）』、上海古籍出版社、1988年、第237頁。

<sup>12</sup> 寺島良安『和漢三才図絵』、中外出版社、1901年、67巻 武蔵 林道春。「（二十三歳）拜謁東照神君子二條城、官儒老禪等侍坐。神君問：「光武於高祖之世系？」對曰：「九世孫也。」又問曰：「漢武返魂香出何書乎。」對曰：「漢史不記之、白氏文集新樂府及東坡詩註有之。」

<sup>13</sup> 蘇軾[撰]王上朋[注]『東坡詩集注（八）』、台北商務印書館、1969年、卷二十五第23頁。『歧亭道上見梅花戲贈季常』「蕙死蘭枯菊亦摧、返魂香入嶺頭梅」への注釈。

<sup>14</sup> 新聞一美『源氏物語と白居易の文学』、和泉書院、2003年、第3-28頁、第一部：源氏物語と白居易の「長恨歌」「李夫人」。

<sup>15</sup> 小林保治[編]『唐物語全訳』、笠間書院、1998年、第101-105頁、典拠と評釈。

<sup>16</sup> François Lachaud「反魂香と李夫人の幻影」（『アジア遊学』特集：共生する神・人・仏、勉誠出版、2005年9月）、第114-137頁。

<sup>17</sup> 張小鋼『日本における画題の研究』、勉誠出版、2015年、第75-100頁、第三章：「返魂香」考——「李夫人」との関係めぐって。

## 二、「足のない」幽霊図？

中国において、反魂香故事は漢武帝と密接な関係がある。漢武帝が香草に関連した多くの逸話も残っている。例えば、漢武帝が西王母に会った際に百和香を燃やしたと記されている。漢武帝の時、シルクロードを通じた中外の香薬交流が盛んになったという歴史的背景もある程度に垣間見る。中国では、漢武帝が反魂香故事の主人公である一方、古代日本人は李夫人を反魂香故事の主人公として理解しているようである。

反魂香の中の李夫人について、「縹緲悠揚、不言不笑」と文字で表現されているが、絵画ではどうであろう。狩野探幽『反魂香図』は濃い煙がで李夫人の下半身を隠し、上半身だけを残したまま漢武帝と対面させる。『絵本故事談』では、絵師橋守国も、李夫人の下半身を煙と一体化させ、まるで香炉から漂ってきたかのように「縹緲悠揚」な姿を表現している。鈴木春信や鳥山石燕の作品では、李夫人の裾を残したが、下半身も煙と一体化させる。



図2 『反魂香之図』 円山応挙絹本墨画淡彩

中国風の「反魂香図」を作るにとどまらず、日本の絵師は李夫人を日本の美人に置き換えるようになった。円山応挙の『反魂香之図』<sup>18</sup>では、和風の経帷子という死装束を着た女性が登場する。女性の右手は胸に差し込まれ、腰から下の部分が消え、まるで空中に浮かんでいるようである。『反魂香之図』全体には静かで冷たい雰囲気が漂い、唯一の感情表現は左下を向く目にあり、何か恨みを含んでいるように見える。

絵に香や煙は直接に描かれていないが、円山応挙はこの作品に『反魂香之図』という名前を付けたので、反魂香故事に詳しいと思われる。円山応挙の後援者である円満院佑常門主は、『万志』という文献に円山応挙の言葉を記録している。

見難き生は画本に依るべし。(中略) 予も漢人物数巻、和人物男女鳥獸等の形小屋は画本として秘蔵す。(『萬誌』)<sup>19</sup>

円山応挙は若い頃、狩野派の画家である石田幽汀に師事し、絵を学んだ。彼の画本として、狩野探幽の『反魂香図』といった李夫人に関連する漢人物の巻物が存在する可能性がある。二つの作品は画風が異なっているが、女性の下半身を隠すという点では似ている。さらに、円山応挙が描いた女性はより冷たい印象を与えるので、このような「足のない」上半身の女性を「美女幽霊」と呼ぶようになった。夏目漱石は『草枕』で、「応挙が幽霊を描くまでは幽霊の美を知らず」と述べ、円山応挙の描いた幽霊の美しさを称賛している。

<sup>18</sup> 現存『返魂香之図』は3幅あり、日本の久渡寺、全生庵、そしてアメリカのカリフォルニア大学バークレー校美術館に分蔵されている。そのなか、久渡寺所蔵するものは年代が最も古く、信頼性が最も高いため、本稿は久渡寺蔵本を研究対象とする。

<sup>19</sup> 佐々木丞平『応挙関係資料「万誌」抜萃』（『美術史』1981年11月）、第53頁。

また、1870年加藤雀庵の随筆『轉草』によると、日本の幽霊の形象表現が円山応挙に起因する「無足」である。

扱此足なき幽霊はいつの頃より出来しといへるにこはいと近く丸山応挙主水よりおこりし也。  
(『さへづり草』)<sup>20</sup>

以上の見解は学界においても長い間に主流であったが、近年考え直される傾向にある。例えば、諏訪春雄は、1673年に刊行された『花山院きさきあらそひ』の挿絵や1654年に刊行された『絵入源氏物語』の「夕顔」巻においても、描かれた幽霊が既に下半身を持たないことを指摘している。<sup>21</sup>



図3 『花山院きさきあらそひ』



図4 『絵入源氏物語』の「夕顔」

幽霊が「無足」の理由について、諏訪春雄は二つの理由を説明している。一つ目は、中世以来の絵画では、神々や仏陀、亡霊など超自然的存在が雲に乗って現れることがよく描かれており、例えば『法然上人絵伝』善道上人の亡霊や『北野天神縁起』の日藏上人なども雲に足が隠されていることである。もう一つの理由は、『十王経』によると、地獄にいる亡者は鬼卒によって足を斬られるとされていることである。<sup>22</sup>

一つ目の解釈について、筆者は高僧の亡霊が雲に乗って現れることは仏法を強調するためであり、人々の亡魂が煙の中に現れることとは明らかに異なると考えている。二つ目の解釈については、現在学界では『十王経』は偽経とされており、その信頼性や伝承には疑問が残されています。また、『十王経』によれば、斬られるのは足だけでなく手も含まれるため、これは絵画中の幽霊形像とは明らかに一致していないようである。

近年、加治屋健司はこの問題について「異時同図」という仮説を出している。「ここに描かれた物の怪は、足のない幽霊というよりも、消えゆく過程の幽霊であつたということだ。消えゆく過程を描いた絵とはどういうことだろうか。空間芸術である視覚芸術は、原則的に特定の瞬間を選択

<sup>20</sup> 雀庵長房『さへづり草』松の落葉の巻、一致堂、1911年、第119頁。

<sup>21</sup> 諏訪春雄『日本の幽霊』、岩波書店、1988年、第172-174頁。

<sup>22</sup> 諏訪春雄『日本の幽霊』、岩波書店、1988年、第179-182頁。

して描くものであるため、一定の時間の幅がある出来事を表現する場合は、異時同図法などの工夫が必要とされた。（中略）消える過程の絵画化が、幽霊に足を失わせたきっかけの一つであると想像することはあなから間違っていないように思われる。すなわち、最初は、幽霊が現れたり消えたりする過程を描いていたのだから、印刷文化が発達して版本の挿画の図像が普及するうちに、当初の時間表現は忘れられて、足のない幽霊という様式が定着したという仮説を提出しておきたい。」<sup>23</sup>



図5 狩野探幽  
『反魂香図』

加治屋健司の見解は非常に示唆に富んでいると考えている。以下はこの視点を用いて反魂香故事を見直し、幽霊形象に関するほかの資料も提供しようとしている。

図5 狩野探幽『反魂香図』は、「縹緲悠揚還滅去」の情景を表現するため、李夫人の上半身だけが描かれた。李夫人の下半身を煙に隠すことで、絵師は静止した画面に時間の感覚を与えるのである。すなわち、観者は李夫人が一瞬前に現れたのに、次の瞬間にすぐ消えると想像できよう。

また、「反魂香」図像から、幽霊が「無足」ではないということもわかる。例えば、近松門左衛門（1652-1724年）の浄瑠璃『傾城反魂香』では、男性主人公の狩野元信が反魂香を焼くことで、身近にいる恋人は実はすでに亡くなり、幽霊になっていることを注意した。日本の近世では、幽霊が逆さまに歩く<sup>24</sup>という言い伝えもある。図6からも、逆立ちした女性が足を空に向け、両手を使って前進している様子が見える。さらに、図7の鈴木春信の『見立反魂香』では男女の位置が入れ替わり、煙の中に男性の姿が現れ、非常に興味深い作品である。この男性の両足と靴もはっきりと見える。やはり多くの『反魂香』に関する図像は主に女性の亡魂を描くので、その双足は裾によって隠され、見えにくくなるを考える。



図6 『傾城返魂香』



図7 鈴木春信『見立返魂香』錦絵

即ち、絵師は反魂香の煙で主人公の下半身を隠す理由は二つある。一つ目は女性の裾が煙と一体させ、「縹緲」なイメージを生み出すこと。もう一つは亡魂や幽霊が出現したばかりで、そしてまもな

<sup>23</sup> 加治屋健司「日本の中世及び近世における夢と幽霊の視覚表象」（『広島市立大学芸術学部芸術学研究科紀要』16、2011年3月）第39頁。

<sup>24</sup> 服部幸雄『さかさまの幽霊』、平凡社、1989年、第70—114頁。



く消える状態を強調する「異時同図法」である。「反魂香」に関連する画像において、この手法は最初に狩野探幽の『反魂香図』で見られる。そして円山応挙及びその弟子たちがこの画法を受け継ぎ、さらに煙の中の主人公を日本の美女幽霊として描くようになり、後世に深い影響を与えた。例えば、図8は歌川豊春（1735-1814年）の『見立反魂香図』である。図9は狩野素川（1765-1826年）の『幽霊図』とされる作品である。どちらの作品にも亡魂や香炉から立ち上る経帷子を着た美人幽霊が描かれている。

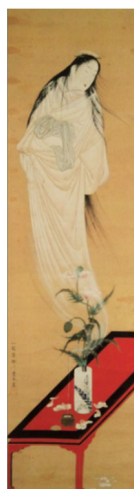


図8 『見立反魂香図』歌川豊春



図9 『幽霊図』狩野素川



図10 『幽霊図』  
長沢芦雪絹本墨画淡彩

### 三、思念から怨念へ：幽霊の眼差し

前述した通り、円山応挙は写生を重視した独自の画風を展開し、数多くの弟子を育て、円山派という一つの流派を確立した。高弟の長沢芦雪（1754-1799年）は円山応挙の『反魂香之図』（図2）を模倣し、『幽霊図』（図10）を創作した。「幽魂何所怨，停立将黄昏。試聞冥途事，睚眦无月言」と書いてあるように、この幽霊の特徴は「睚眦」の眼差しと無言の表情である。

中国の反魂香故事によると、漢武帝は李夫人を非常に懐かしく思っていたため、反魂の秘術を求めたのである。二人の深い愛情と悲恋が心に迫るものである。しかしながら、日本では、女性主人公の怨みを帯びた眼差しは円山派の幽霊図に限らず、他の文芸作品にも存在し、中国と異なる反魂の目的と効果を表している。例えば、元禄11年（1698年）、信州浅間菩薩<sup>25</sup>で開帳儀式が行われた際、歌舞伎『傾城浅間嶽』は創作された。あらすじは以下である。遊女の奥州ははぐれてしまった恋人の巴之丞に会うことを浅間菩薩に願った。けれども、巴之丞は他の女性と結ばれ、奥州と交換した愛の起請文<sup>26</sup>も燃やした。その時、遊女の奥州は怨みを抱き、起請文の煙の中に現れ、巴之丞の無情さを

<sup>25</sup> 『詞林采葉抄（五）』：「富士 抑此富士ノ権現ハ信濃国浅間大神ト、一体両座ノ垂迹ニテオハシマストカヤ、両座共ニ浅間大菩薩ト申故也。」神宮司庁古事類苑出版事務所[編]『古事類苑』神祇部第四卷、神宮司庁出版、1896年、第372頁。

<sup>26</sup> 起請文とは、神仏に誓約する言葉を書き表した文書である。

痛烈に批判するのである。

煙の中より奥州が形現はれ、恨めしそうにすつくりと立てば、姫君腰元禿はこれを見て、

〔人々〕なう恐ろしや。

〔巴〕何ぞ言ふぞや。

と後ろ向き、はつと驚き太刀に手をかけ、

(中略)

〔巴〕あさましの姿や。(『傾城浅間嶽』) 27

煙の中に現れた怨恨に満ちた女性、奥州に対して、周囲の人々は「恐ろしい」と叫び、怯えて地に這いつくばる。恋人としての巴之丞も奥州の姿を「憎らしい」と感じ、すぐに刀を抜いている(図11)。即ち、煙の人物が怨霊として認識されている。



図11 『傾城浅間嶽』

円山応挙(1733-1795)の『反魂香之図』は跋文などの文字資料を残らないが、『傾城浅間嶽』からもある程度にその背景を理解できると思う。図11と図9の女性は服装、下半身などが類似している。恐らく、円山応挙の『反魂香之図』や長沢芦雪の『幽霊図』の女性も『傾城浅間嶽』の遊女奥州のように、恋人の冷酷さにより、眼差しに怨みを帯びているのかもしれない。

前述の『傾城浅間嶽』は、中村七三郎(1662-1708年)によって元禄十一年(1698年)に創作されたものであり。煙の中に遊女奥州が現れたきっかけは、主人公の巴之丞が新しい恋人に出会った後、昔の恋人である奥州から送られた起請文を火鉢に捨ててしまったのである。

〔巴〕おれも奥州がくれた起請を持つている。そなたと夫婦になれば、これも要らぬもの。この起請どもと一所に皆焼いて退けう。と懐より取り出し、側なる火鉢へ投げ入れ、焼き棄つる煙の中より奥州が形現はれ(後略)(『傾城浅間嶽』) 28

作者中村七三郎は「煙の中に故人が現れる」という発想を利用し、反魂香を恋人の起請文に置き換えた。こうすると、巴之丞の無情さがより一層強調されている。

『傾城浅間嶽』の後、多くの類似した演劇作品が登場し、浄琉璃と歌舞伎の重要なジャンルとしての「浅間物」と展開している。高野辰之は、「浅間物は源を中国の反魂香伝説に発したもので、此の伝説は能の蘭曲にも作られて居るけれど、中幕の浅間ものはこれに直接の関係はなく、元禄十一年正月江戸の名優中村七三郎が京都の山下半左衛門座に於て演じた「けいせい浅間嶽」の上巻奥州執念の場から出たものである」<sup>29</sup>と指摘しています。「浅間物」は根本的には中国の反魂香故事「煙の中に故人が現れる」という発想を参考にしてはいるが、使用される道具は多様で面白みに富んでいる。例えば、宝暦元年(1751年)の『恋桜反魂香』では、恋人の肖像画が焚かれたのである。

27 戸板康二 [注解]『歌舞伎名作集』、筑摩書房、1961年、第28頁。

28 戸板康二 [注解]『歌舞伎名作集』、筑摩書房、1961年、第28頁。

29 高野辰之『歌舞伎音曲考説』、六合館、1915年、第549頁。

安永六年（1777年）の『反魂香名残錦画』では、画中の女性が直接火鉢から現れ、誓いの紙を燃やした男性と向き合っている。男も女も恨みの表情をしている。



図12 『反魂香名残錦画』早稲田大学蔵

以下の二枚は、安永8年（1779年）『其佛浅間岳』宣伝用のパンフレットみたいなものと浮世絵である。図14には伴奏者が描かれ、舞台上の演奏を再現している。図14の主人公たちの配置は図13と真っ逆であるが、二つの作品は類似している。図13では、誓紙を手にした狩野四郎次郎と煙の中の遊女遠山が描かれている。注意すべきは、図14の遊女遠山は煙ではなく、白鳥に囲まれたのである。『古事記』には倭建命が死後に白鳥に化けたので、白鳥は死の象徴と考える。即ち、白鳥に囲まれた遊女は実は幽霊である。



図13 『其佛浅間岳』



図14 鳥居清長『其佛浅間岳』

元禄十六年（1703年）に刊行された夜食時分作の浮世草子『好色敗毒散』には、「反魂香」という物語が記載されている。その挿絵は以下である。



図 15 『好色敗毒散反魂香』

図 15 のように、和式の部屋で、亡くなった遊女の小紫が茶漬けの熱気の中に現れる。床の間の茶碗を指差す男性が施法の方士である。彼は頭を振って隣の男性に何かを説明している。『好色敗毒散』によると、華やかな衣装をした男性は小紫が好きな遊郭の客人である。この物語は「反魂香」と題されるが、実際に反魂香そのものは登場せず、方士が甘泉殿で反魂の秘術が使われたことを言及しただけである。

我等安部の清明よりつたへたる、甘泉殿のむかし、反魂香の秘術、此のときに仕えるべし。（中略）茶漬けを熱うして供へければ、此湯気のうちに、小紫が姿、ありありと見えたりけり。<sup>30</sup>

安倍清明は陰陽道の泰山府君祭に長けた人物として知られている。中国の典籍によると、返魂術の施法者が道教の方士である。

方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛。（『汉书』外戚传第六十七）<sup>31</sup>

又令方士合灵药，玉釜煎鍊金炉焚。（『李夫人——鑑嬖惑也』）<sup>32</sup>

六世紀ぐらい、陰陽五行学説は道教及び密教の思想技術と混合し、日本に伝わり、陰陽道に重要な影響を与えたと言われている。安倍清明が齐人の方士の返魂秘術を継承した説も大衆に受け入れられたようである。

<sup>30</sup> 長谷川強[編]『新編日本古典文学全集65・浮世草子集』、小学館、2000年、第40頁。

<sup>31</sup> 班固『漢書』、中華書局、1975年、第3952頁。

<sup>32</sup> 白居易[撰]朱金城[箋校]『白居易集箋校（一）』、上海古籍出版社、1988年、第237頁。

平安時代の『源氏物語』では、薫君や大女公子が反魂香を求めるものの、手に入れることもできない。中世の謡曲『不逢森』では、反魂香は高僧が唐土に渡して得たものと強調される。煙の漂う幻は妄想を象徴し、特定の人を忘れられない執着心を表す。中国の反魂香故事では、現世の人が過去と妄想に陥り、「是耶非耶」と嘆いた次第である。

中国の生離死別の悲恋と異なり、近世の日本人は貴重な反魂香を起請文や茶漬けといった日常のありふれたものに置き換え、「煙の中に故人が現れる」という発想のもとに、興味深い幽霊の形象と話しを創作している。その「パロディ」という創作手法は日本の物事で遠い異国の古典を模倣したうえで、歴史上の故事に現実の親近感を与え、江戸時代の人々の知恵とユーモアを表している。

## 図像出典

図1：鳥山石燕[画]田中直日[編]『画図百鬼夜行』、国書刊行会、2010年、第193頁

図2：安村敏信[監修]『日本の幽霊名画集』、人類文化社、2000年、第26頁

図3：辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008年、第18頁

図4：清水婦久子[編]『絵入源氏 夕顔巻』、おうふう、1995年

図5：田中直日[編]『美術畫報』二十八編卷四、画報社、1910年

図6：鳥越文蔵[校注]『新編日本古典文学全集 76・近松門左衛門集（三）』、小学館、2000年、第235頁

図7：鈴木春信『浮世絵聚花 17 ホーストン美術館:春信』、小学館、1988年

図8：辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008年、第56頁

図9：辻惟雄[監修]『幽霊名画集』、筑摩書房、2008年、第25頁

図10：安村敏信[監修]『日本の幽霊名画集』、人類文化社、2000年、第30頁

図11：高野辰之『歌舞伎音曲考説』、六合館、1915年、第556頁

図12：早稲田大学近世芝居番付データベース

[http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB\\_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp](http://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2279%22,%22id%22:%22398169%22}&lang=jp)[参考日期：2023-07-06]

図13：高野辰之『歌舞演劇講話』、宝文館、1929年、第390頁

図14：鈴木春信『浮世絵聚花 17 ホーストン美術館:春信』、小学館、1988年

図15：長谷川強[編]『新編日本古典文学全集 65・浮世草子集』、小学館、2000年、第39頁

論文翻訳：向 伟，北京大学外国语学院2023级博士后



# 朝鲜王朝《时用舞谱》里的儒家思想考察

曹玟煥

成均馆大学·教授

## 1. 序言

《礼记·乐记》有云“功成作乐”（意思是君王功成业就以后，就要作乐以象征其功绩），其原因与“声音之道，与政通”、“审乐以知政”有着密切的联系，而《礼记·乐记》中的这种思想在以儒家思想为治国理念的朝鲜王朝得到了充分的体现，具体的例子便是世宗时所编的文舞——保太平之舞与武舞——定大业之舞，有时这两种舞蹈也分别称为《时用保太平之舞》（以下简称“保太平”）与《时用定大业之舞》（以下简称“定大业”），后人将这两种舞蹈有关的舞谱搜集整理起来，统称为《时用舞谱》。

朝鲜王朝的开国君主太祖李成桂奉儒教为国是，他希望以“仁治”与“礼乐”为手段，对国家实施“礼治”。<sup>1</sup> 朝鲜王朝文人三峰郑道传曾为太祖撰写《即位教书》，他在堪称朝鲜王朝法典先河的《朝鲜经国典》中指出“守位以仁，不亦宜乎”<sup>2</sup>，具体地体现了朝鲜王朝以儒教为统治理念的特点。他还认为，开国伊始“礼乐之兴，惟其时矣”<sup>3</sup>，还应该谱写乐章称颂君主的文德、武功，赞美建国的合理性。他在《文德曲》中曾称“为政之要在礼乐”，赞扬太祖“功成治定配无极”<sup>4</sup> 就很好地体现了他的想法。世宗时，《龙飞御天歌》、《与民乐》、《致和平》、《醉丰亨》等乐曲在公私的宴享上都通用，之所以会通用的原因如下：

“议政府据礼曹呈启：诗歌之作，皆所以称赞先王盛德神功。要必协之声律，用之上下，使乡党邦国讴吟讽诵，兴起其念慕之心……今降龙飞御天歌，乃为歌咏祖宗盛德神功而作，所宜上下通用，以极称扬之意，不可止为宗庙之用。与民乐、致和平、醉丰亨等乐，于公私燕享，并许通用”<sup>5</sup>

引文具体地体现了在朝鲜王朝“功成治定”以后，世宗时编纂的舞谱被用于典礼活动的情况。其中比较有代表性的就是“保太平”文舞与“定大业”武舞的舞谱。在做定大业与保太平之舞时，还会伴有相应的歌词吟唱，歌词的内容是颂扬君主及其功绩。但是世宗时的定大业与

<sup>1</sup> 朝鲜王朝初期，郑道传编纂《朝鲜经国典》、《经济文鉴》等就与此有关。

<sup>2</sup> 郑道传，《三峰集》卷之七《朝鲜经国典(上)·正宝位》，“易曰，圣人之大宝曰位，天地之大德曰生，何以守位，曰仁……人君以天地生物之心为心，行不忍人之政，使天下四境之人，皆悦而仰之若父母，长享安富尊荣之乐，而无危亡覆坠之患矣。守位以仁，不亦宜乎。”

<sup>3</sup> 郑道传，《三峰集》卷之七《朝鲜经国典(上)·礼典总序》，“恭惟主上殿下，上以应乎天，下以顺乎人。作其即位，稽古经邦，庶事万类，以序以和，礼乐之兴，惟其时矣。”

<sup>4</sup> 郑道传，《三峰集》卷之二《乐章·文德曲》，“为政之要在礼乐，近自闾门达邦国。我后定之垂典则，秩然以序和以悻。定礼乐臣所见，功成治定配无极。”

<sup>5</sup> 《世宗实录》第116卷，世宗二十九年六月五日乙丑。

保太平乐舞歌词太长，在举行宗庙祭祀时难以全部演奏完毕。针对这一问题，到了世祖朝，歌词便被大大简化了，仅继承了世宗时的歌词大意，这就是在宗庙祭礼中所使用的佾舞——《时用保太平之舞》与《时用定大业之舞》。

《时用舞谱》便是用图画、文字的形式对世祖朝的《时用保太平之舞》与《时用定大业之舞》的记载。具体来说，舞谱以图像、记号、文字等形式，记载了基本的舞蹈动作，以及手、脚等各个部位的配合，空间的移动方向，伴奏的音乐等等。因此，通过这本书，今天我们就可以具体了解到如何一如既往地按照曲调舞蹈。从全世界的范围来说，具备上述内容的舞谱现存的也只有《时用舞谱》。<sup>6</sup>

本文的关注点在于在“功成作乐”、“功成治定”的指导思想下编纂而成的《时用舞谱》<sup>7</sup>，及其中所记载的保太平与定大业的舞蹈动作中所蕴含的阴阳论<sup>8</sup>、乐章歌词中所蕴含的儒家天命政治思想、德治主义、爱民思想等。因此，本文拟从儒家思想的角度对朝鲜王朝宗庙祭礼的佾舞——《时用保太平之舞》、《时用定大业之舞》展开分析。

## 2. “功成作乐”的事例：《时用舞谱》的编纂动机

周朝的周公通过“制礼作乐”使得典章、法度具备<sup>9</sup>，与殷商尚鬼神的做法不同，周公通过“礼乐”实现了人文主义。<sup>10</sup> 后来孔子曾根据制礼作乐的主持者来区分当时究竟是“天下有道”或“天下无道”，因为礼乐与政治、伦理之间有着非常密切的关联。<sup>11</sup> 对于礼乐的这些看法集中地体现在了《礼记·乐记》“声音之道，与政通矣”<sup>12</sup>、“审乐以知政”<sup>13</sup>等观点之中。“乐”可谓是诗、歌、舞等艺术的综合体<sup>14</sup>，在举行国家仪式的同时往往也会制乐，特别是在新王朝建立时尤其如此，以歌颂王朝主人的卓然功勋。所以，通过各王朝的制乐，人们就可以了解王朝开创者的伟大功业<sup>15</sup>，同时也可以知道其是否有德。从这一点来说，中国古代各王朝的制乐

6 关于《时用舞谱》的编纂与发行背景有两种说法。一种主张认为，《时用舞谱》是世祖九年（1463年）以祭祀为目的改写成的乐谱，以及与乐谱相匹配的舞佾的校本；另一种说法则认为，《时用舞谱》在英祖时的《大乐后传》之前就编纂完成了。本文遵循世祖时期改写的舞佾校本说。

7 《时用舞谱》与高宗时的《呈才舞图忽记》、近现代的《朝鲜民族舞蹈基本》并称为“韩国三大古典舞谱”

8 《时用舞谱》的舞蹈结构很好地体现了阴阳协调的问题。《保太平之舞》作为“阳事”的文舞，主要使用了阳数“九”，象征了阳的特点；《定大业之舞》作为“阴事”的武舞，则主要使用了阴阳成双的阴数“二”，象征了阴的特点。具体内容参考李宗淑，《〈时用舞谱〉的舞节构造分析与现行宗庙佾舞的比较研究》，龙仁大学博士论文，2003。

9 见《尚书大传·洛诰》第四卷，其中归纳了周公摄政的政治结果。“周公摄政，一年救乱，二年克殷，三年践奄，四年建侯卫，五年营成周，六年制礼作乐，七年致政成王”。

10 《礼记·表記》，“子曰，夏道尊命，事鬼敬神而远之。殷人尊神，率民以事神。周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。”

11 《论语·季氏》，“孔子曰，天下有道，则礼乐征伐自天子出。天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。自诸侯出，盖十世希不失矣；自大夫出，五世希不失矣。”

12 《礼记·乐记》，“治世之音，安以乐，其政和。乱世之音，怨以怒，其政乖。亡国之音，哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”

13 《礼记·乐记》，“审声以知音，审音以知乐，审乐以知政。”

14 《礼记·乐记》，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变。变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”

15 《礼记·乐记》，“王者，功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具。干戚之舞非备乐



所蕴含的意义也是不同的。<sup>16</sup>

周朝的为政者也是通过“乐”来教育子弟，并希望通过这种教育实现政治理念与教育理想。《周礼·春官宗伯·大司乐》中的下面一段话从总体上表现了这一点：

“大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉……以乐德教国子中和祗庸孝友，以乐语教国子兴道讽诵言语，以乐舞教国子舞云门、大卷、大咸、大韶、大夏、大濩、大武。以六律六同五声八音六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。”<sup>17</sup>

《礼记·乐记》指出，在不同的场所下“乐”的教化会有不同的作用：在宗庙之中，可以实现君臣上下和敬；在族长乡里之中，可以实现长幼和顺；在闺门之内，可以实现父子兄弟和亲<sup>18</sup>。其结果是人们只需凭借“乐”的开展情况，就可以了解民心向背，以及为政者是否有德。

19

既然从政治、伦理角度来看，乐的作用都举足轻重<sup>20</sup>，《礼记·乐记》便强调“乐”不是随便哪个人都能制作的。对于作乐者应该是圣人的原因，朱熹指出，“乐”可以培养中和之德、救气质之偏，具体而言，乐的作用有“养性情”、“育人材”、“事神鬼”、“和上下”等。

21

《礼记·乐记》之中“功成作乐”、“声音之道，与政通矣”、“审乐以知政”等理念在以儒教为国是的朝鲜王朝得到了很好的实现。我们可以通过历经英祖、正祖至高宗时期 140 年间弘文馆所制《增补文献备考·乐考》的序文确认这一点。

“一王之兴，必有一王之乐。故听大章大韶之音，则唐虞之政可知也。听大濩大武之音，则殷周之政可知也。故之圣王，功成治定，制为声乐，皆象其德，而一皆本之于律吕……苟观乐知政者听之，不待考论世代，是乐章韶濩武之乐也。”<sup>22</sup>

引文把朝鲜王朝时的制乐视为君主之德的象征，认为朝鲜王朝的乐与“大章、大韶、大濩、大武”等无异，而“大章、大韶、大濩、大武”本是称颂那些符合儒家道统观的圣人（尧、舜、禹、汤、文、武）所用的词语，这就强调了朝鲜王朝建国的正当性，蕴含着一种生活于太平盛

---

也，孰亨而祀非达礼也。五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼。乐极则忧，礼粗则偏矣。及夫敦乐而无忧，礼备而不偏者，其唯大圣乎。”

16 《礼记·乐记》，“大章，章之也。咸池，备矣。韶，继也。夏，大也。殷周之乐，尽矣。”

17 出自《周礼·春官宗伯·大司乐》。

18 《礼记·乐记》，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节；节奏合以成文。所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。”

19 《礼记·乐记》，“是故君子反情以和其志，广乐以成其教，乐行而民乡方，可以观德矣。”

20 《礼记·乐记》，“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。”“故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”

21 《书经·舜典》，“帝曰，夔，命汝，典乐。教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。”朱熹对此注释说，“盖所以荡涤邪秽，斟酌饱满，动荡血脉，流通精神，养其中和之德，而救其气质之偏者也……圣人作乐，以养情性，育人才，事神祇，和上下，其体用功效，广大深切如此。”

22 弘文馆，《增补文献备考》卷之九十，《乐考·序》。

世下的自矜。

世宗时创作了一首《龙飞御天歌》<sup>23</sup>，歌颂的是穆祖至太宗等六代的功绩<sup>24</sup>。在东方文明圈里，“龙”象征着帝王，《龙飞御天歌》的内容主要有两点，其一，虽然朝鲜王朝开国没多久、历史很短暂，但是其建国是合情合理的；其二，祝愿朝鲜王朝繁荣昌盛<sup>25</sup>。它运用了中国殷周革命时期所提出的天命政治思想，指出成帝王者必须历经漫长岁月的呕心沥血、积德累善，才能获得天命<sup>26</sup>。一言以蔽之，《龙飞御天歌》利用天命政治思想点明了朝鲜王朝建国的合理性，同时它还强调，后世的君王不应该让这些历经艰难困苦才积累的功德付诸东流，所以应当实行德治主义，实践爱民精神。

《龙飞御天歌》只是歌曲的歌词，后来又配上曲子与编舞，以《蓬莱仪》为名在宫中表演。在这种情况下，有人又把这支曲子的舞蹈动作做了相应的改编，以颂扬《龙飞御天歌》中有关人物的功绩，并在宗庙祭仪中使用，其最终成果便是在“功成作乐”的指导思想下创作的《时用舞谱》。下面我们就一起来看一下《时用舞谱》的创作过程。

首先，世宗十七年（1435）开始创作定大业<sup>27</sup>、保太平<sup>28</sup>、《发祥》<sup>29</sup>等新乐，以颂扬祖宗功德，称颂来之不易的国家。

“初，上以龙飞御天歌被管弦，调其慢急。作致和平，醉丰亨，与民乐等乐，皆有谱，致和平谱五卷，醉丰亨，与民乐谱各二卷。后又作文武二舞，文曰保太平，武曰定大业，谱各一卷。”<sup>30</sup>

上面引文中说明了文舞保太平与武舞定大业的创作缘由。世宗时保太平与定大业并非宗庙祭乐，而是“会礼乐舞”，因此经常被用于宫中宴会的燕享，并没有完全用于宗庙祭乐。对于保太平、定大业各乐章里颂扬的具体人物及其功绩，礼曹曾经向仁祖启奏了如下内容：

“礼曹启曰，臣等窃查乐章轨范，宗庙用乐则初献，其曰基命，穆祖乐也。曰归仁，翼祖乐也。曰亨嘉，度祖乐也。曰辑宁，桓祖乐也。曰隆化，太祖乐也。曰龙光，太宗乐也。曰贞明，元敬王后乐也。曰大猷，曰绎成，世祖乐也。亚献，终献，其曰笃敬，穆祖乐也。曰濯征，桓祖乐也。曰宣威，曰神定，曰奋雄，曰顺应，曰宠绥，太祖乐也。曰靖世，太宗乐也。

23 这是一首编纂于世宗二十七年（1445），发行于世宗二十九年（1447）的乐章、叙事诗。这是世宗为了测试《训民正音》而命权躔与郑麟趾编纂而成的书籍。

24 《龙飞御天歌》第一章，“海东六龙飞，莫非天所扶，古圣同符。”

25 《龙飞御天歌》第二章，“根深之木风亦不抗有灼其华有蕢其实。源远之水旱亦不竭流斯为川于海必达。”

26 《龙飞御天歌》第三章，“昔周大王于幽斯依于幽斯依肇造丕基。今我始祖庆兴是宅庆兴是宅肇开鸿业。”

27 世宗朝的“定大业之舞”的内容如下：昭武：引入。第一变，一篇[笃庆]。第二变，凡二篇[宣威，濯灵]。第三变，凡三篇[赫整，神定，凯安]。第四变，凡三篇[至德，休命，顺应]。第五变，凡二篇[靖世，和泰]。第六变，凡二篇[震耀，肃制]。永观：引出。

28 “保太平之舞”的内容如下：熙文：引入。第一变，一篇[启宇]。第二变，一篇[依仁]。第三变，一篇[亨光]。第四变，一篇[保义]。第五变，一篇[隆化]。第六变，一篇[承康]。第七变，一篇[昌徽]。第八变，一篇[贞明]。第九变一篇[大同]。绎成：引出。

29 “发祥之舞”的内容如下：熙光：引入。纯佑：第一变，一篇。昌符：第二变，一篇。灵庆：第三变，一篇。神启：第四变，一篇。显休：第五变，一篇。祯禧：第六变，一篇。降宝：第七变，一篇。凝命：第八变，一篇。嘉瑞：第九变，一篇。和成：引出。

30 《世宗实录》第116卷，世宗二十九年六月五日（乙丑）。

曰赫整，世宗乐也。”<sup>31</sup>

上文的内容具体地展示出了朝鲜王朝开国者太祖李成桂的祖先及后代子孙的风貌及其功绩，通过上文可知世祖时宗庙之乐颂扬的具体人物与功绩。

世祖时，人们认为世宗时的定大业与保太平作为宗庙祭礼乐来说，歌词与音乐都太冗长了，针对这一问题，朝廷又修改、改编了个别乐曲的长度与歌词，并把修改后的最终成果用作了宗庙祭礼乐。对于这一情况，《世祖实录》里面有如下的记述：

“上以世宗所制定大业保太平乐舞歌词句数多，凡祭数刻之间，难以尽奏。故师其意而略制之，并定郊天乐舞。既隶舞乐而无进饌彻边豆送神之乐，崔恒等请之，上又制之命恒制其词。”<sup>32</sup>

世祖时重新改编的定大业与保太平便成为了宗庙祭礼乐，直至朝鲜王朝灭亡。

定大业、保太平反映了朝鲜王朝初期“功成治定”的情况，蕴含着儒家阴阳论、天命政治思想、德治主义、爱民思想等，向我们展示出了以礼乐统治的儒家理想的典型。下面我们再来看一下阴阳论是如何被应用到保太平、定大业上的。

### 3. 保太平、定大业里蕴含的阴阳论

《时用舞谱》中所记载的保太平、定大业等两种舞蹈基本上是基于儒家的阴阳论创作而成的，同时其乐律与音调也运用了十二律吕。从全世界范围来看，《时用舞谱》是唯一一本用数百幅画面细细刻画舞蹈的形态、动作的作品，具有独特的意义。

文舞保太平是由九章十一声组成的，是宗庙祭乐初献时所使用的乐章。<sup>33</sup>《时用保太平之舞》的乐章顺序是熙文、基命、归仁、亨嘉、辑宁、隆化、显美、龙光、贞明、大猷、绎成。献艺时，三十六名舞姬左手持钥（一种乐器），右手持翟（雉鸡的尾羽），每六人一排，形成一个正方形，根据奏乐与节拍舞蹈。

武舞定大业共由九章十一声组成，是宗庙祭乐亚献、终献时所使用的乐章。<sup>34</sup>《时用定大业之舞》的乐章顺序是笃庆、濯征、宣威、神定、奋雄、顺应、宠绥、靖世、赫整，献艺时舞姬共计71人，分为外围舞姬35名与内围舞姬36人，其中外围舞姬手持五色旗与螺号，内围舞姬手持剑、枪、弓矢。舞姬身穿五色缎铠衣，头戴蓝绸做成的冑（一种帽子），舞蹈时队形不断发生变化，包括曲阵、直阵、锐阵、圆阵、方阵等。

<sup>31</sup> 《宗庙仪轨·乐章》第3册，仁祖乙丑年(1625，仁祖三年)九月甲戌日(29日)。

<sup>32</sup> 《世祖实录》，1463年(世祖九年)十二月十一日(乙未)。

<sup>33</sup> 《仁祖实录》第13卷，仁祖四年闰六月二十五日乙丑，“宗庙乐章迎神，奠币，进饌，撤笾豆，送神，皆是列圣通用之辞，而初献则以熙文引入，以基命以下八章及大猷，绎成引出，而为一曲舞。”

<sup>34</sup> 《仁祖实录》第13卷，仁祖四年闰六月二十五日乙丑，“亚终献则以昭武引入，以笃庆以下九章及永观引出，而为一曲舞。”

从第一支曲——文舞《熙文》的“合胸”动作开始，到最后一支曲——武舞《赫整》的合胸为止，舞蹈动作共有 49 个。各舞蹈动作分为左、右、上、下、前、后、内、外，它们与表示身体部位的词语结合在一起形成完整的舞蹈动作。所有的动作都是由关节的屈伸组成的，绘画数量达 666 个，其中文舞 306 个，武舞 360 个。<sup>35</sup>

如果从阴阳的角度来定义文与武，那么文就属于阳，武则属于阴。因此，定大业与保太平分别属于阴事与阳事。换言之，“保太平”意思是守护太平，属于阳事，而“定大业”的意思时为了确定大业而拿起武器，因此属于阴事。

对此，李裕元在《林下笔记》里便从阴阳论的角度阐释了定大业与保太平的意义。首先他从阴阳论的角度对保太平作出了阐释：

“保太平，象文德也。以熙文引入，绎成引出。启于一变，依仁为二变，亨光为三变，保义为四变，隆化为五变，永康为六变，昌徽为七变，贞明为八变，大同为九变，盖文阳事。故用太阳之数九，乐用林钟宫大暑之律。”<sup>36</sup>

如果把阴阳论套用在数字上，那么代表阳的数字便是九（从四象来看代表着太阳）。因此，文舞保太平既然是阳事，便使用了代表着太阳的九。

其次他又从阴阳论的角度对定大业作出阐释：

“定大业，象武功也。以昭武引入，永观引出。笃庆为一变，宣威为二变，赫整为三变，至德为四变，靖世为五变，震耀为六变，盖武阴事。故用太阴之数六，乐用南吕宫秋分之律。”<sup>37</sup>

如果把阴阳论套用在数字上，那么代表阴的数字便是六（从四象来看代表着太阴）。因此，武舞定大业既然是阴事，便使用了代表着太阴的六。

---

<sup>35</sup> 除此以外还具体地描绘了当时的舞者跳佾舞时的服饰与舞具。

<sup>36</sup> 李裕元，《林下笔记》卷之十六《文献指掌编·定大业、保太平两乐》。

<sup>37</sup> 李裕元，《林下笔记》卷之十六《文献指掌编·定大业、保太平两乐》。

综上所述，世宗的保太平<sup>38</sup>与定大业<sup>39</sup>在创作时都立足于阴阳论，而世祖时改编的保太平与定大业只有曲目<sup>40</sup>与歌词内容稍有变动，在运用阴阳论的问题上则没有变化。所以，保太平与

38 世宗朝“保太平之舞”的歌词如下：《熙文》（引入），“维天命不易，维德则以兴。于皇我列圣！假哉休命膺。神谟与圣烈，丕显且丕承。应运开太平，至仁抚黎蒸。启佑我后人，万世相绳绳。何以昭盛美？是宜调颂腾。”《启宇》第一变，一篇，“穆祖浮海，徙居翰东，东北民咸归心。天监在上，自我民听。民之攸归，大命以定。于皇圣穆！迢峻厥德。东浮于海，庆兴是宅。人心竞慕，归附日盛。大启厥宇，基我永命。”《依仁》第二变，一篇，“翼祖自赤岛还居德源，从之者如归市。上帝有赫，求民之瘼。维此奥区，乃迁明德。民斯景从，仁不可失。越以畿迈，其从如市。其从如市，天所升矣。启我鸿业，于千万祀。”《亨光》第三变，一篇，“翼祖、度祖继世，忠事丽主，丽主宠嘉之。于皇圣翼，昭哉至德。益恭益虔，以服厥辟。圣度继志，终始无斁。丽主宠嘉，眷倚斯密。有美忠贞，有光前烈。”《保义》第四变，一篇，“双城边远，抚绥宜，民流徙且尽。及桓祖主之，民乃复业。双城澶（浸）（漫），实维天府。吏失抚绥，民未安堵。于皇圣桓，是莅是主。吹煦摩拊，人用宁谧。宠命是荷，封建厥福。”《隆化》第五变，一篇，“太祖威德覃被，遐迩宁谧。山戎岛夷，悉皆来款。于皇圣祖，克明其德。仁绥义服，化暨南北。憬彼岛夷，及其山戎，革面孔淑，莫不率从。梯航献琛，来同绎绎。于赫厥灵，迺安远肃。”《承康》第六变，一篇，“太宗既平郑道传之乱，国人请以为世子，太宗固让于恭靖王。于皇我圣考，大计保社稷。革危以为安，輿情固所属。功烈光赫赫，敦让庆弥笃。帝命不可违，终然膺宝历，受命既不殆，亿载荷百禄。”《昌徽》第七变，一篇，“太宗当危疑之际，入觐敷奏，天子优礼待之。天子方憺，则未可释。于皇圣考，念我宗佑。岂惮我勤！行迈维亟。敷奏既明，忠诚以彰。媚于天子，赫哉龙光。”《贞明》第八变，一篇，“郑道传之乱，元敬王后赞谋勘定。思齐圣母，倪天幽贞。嫔我王家，维德之行。载保宗祧，赞谋允臧。佑我不图，以御邦家。克昌厥后，永保无强。”《大同》第九变，“祖宗世有文德，制作明备，蔚开太平。于皇我祖宗，受命既溥将。继继敷文德，载用绥四方。侧席求贤俊，崇文重儒术。奠丽世陈教，治化宣以洽。礼乐极制作，炳蔚开隆昌。燕翼贻万世，猗歆有烈光。”《绎成》（引出），“天生列圣，宠绥大东。世德作求，率维救功。功成治定，神化弥纶。礼乐明备，焕乎其文。左钥右翟，曰既九变。熙熙雍雍，尽美又善。”

39 世宗朝“定大业之舞”的歌词如下：《昭武》（引入），“皇天眷东方，笃生我列圣。于皇我列圣，诞兴受成命。世哲克肖德，睿武定厥功。肇我不丕基，以保我大东。皇皇无竞烈，垂裕永无极。庶用歌且舞，干戚奕以绎。”《笃庆》第一变，一篇，“穆祖居翰东，长五千户所，王业之兴自此始。于皇圣穆，厥猷允塞。宅彼朔方，肇我王迹。始建牙纛，众乃预附。仁威以溥，畴不畏慕！聿受帝祉，其庆则笃。则笃其庆，命于东国。”《宣威》第二变，凡二篇，“赵小生、卓都卿，据双城以叛，桓王讨平之。维彼顽瞽，阻险以狂。于皇圣桓，受命于襄。难既亟矣，我是用急。戒旅行枚，既臧既律。截彼双城，我师彭彭。绵绵翼翼，我武维皇。”《濯灵》，“武维皇如雷霆，纵貔貅于濯。征威焯赫士气增，群丑熠氛翳。清彼旧强，维我陵功之大垂万龄。”《赫整》第三变，凡三篇，“太祖屡击倭寇歼之，走纳哈出，平红巾贼，取兀刺，拔东宁，逐德兴君，败胡拔都，以定祸乱。丽失其驭，外侮维棘。岛夷维鸷，吞西噬北。暨彼南土，屠烧殆空。纳寇孔炽，采入咸、洪。隳然虔刘，莫之当锋。亦有红巾，百万其兵。长驱狂奔，陷我京城，元余保险，孽僧构难。及彼胡贼，敢逞边患。于皇圣祖，有虔秉钺。桓桓四征，孰我敢遏！我师堂堂，不测不克。”《神定》，“奋厥武气是敌，冒矢石匡邦国。我师齐我旅，士鼓舞阗虎黑。于圣武神之为。衄其锐若枯摧，或负强亢天威，螭之斧旋即糜。于东西暨南北，神戈指势破竹。仁无敌奏肤公，天佑德靖大东。”《凯安》，“挺我神武，业业赫赫。四方于征，用遏凶贼。胡坚不摧，胡险不平。灵旗攸指，妖氛即清。我伐既张，我功既成。我振我旅，言旋我行。三军奋跃，奏凯腾欢。执讯攸馘，连连安安。无悔无拂，庆溢三韩。”《至德》第四变，凡三篇，“辛祸攻辽犯上国，太祖倡大义回军。噫彼丽季！主昏政虐。大运将顷，天夺之魄。六月称兵，敢干上国。既之极谏，听我藐藐。虽则启行，中心是违。徇我人情，回我义旗。”《休命》，“我旗载回，帝命是顺。谁其倡义？神断独运。路载欢声，三军陶陶。既警既戒，孰犯秋毫！沿途搏兽，我舒保作。大顺以正，景命维仆。”《顺应》，“于铄义师，顺焉多助。天休震动，士女悦附。倭我来苏，壶浆以迎。市肆不易，孰扰以惊！涂彼秽德，东海永清。载顺载应，惠我民生。”《靖世》第五变，凡二篇，“郑梦周忌太祖威德谋危之，太宗炳几剪除。丽季昏命有属，彼孤臣不自度。煽祸机在呼吸，我圣考炳其几。决神策剪焉夷，乱既定庆无期。”《和泰》，“维彼不轨，神人所愤。圣谋一决，乱首则殒。龔牙既除，群情载协。无大无小，莫不欢洽。人归天与，于我一德。有命既固，赞树鸿业。”《震耀》第六变，凡二篇，“对马岛倭负恩扰边，太宗命将征之。蠢尔岛夷，恃险负嵎。辜我仁恩，虐我边垂。爰赫斯怒，命将征之。沧海漫漫，颿樯戢戢。匪逝匪游，凶顽是耆。旌旗蔽日，樽桑震迭。”《肃制》，“飭我师师堂堂，鼓万艘武杂扬。捣其穴覆其巢，火烈烈燎鸿毛。鲸鲵戮波不惊，奠我民邦以宁。”永观（引出），“于皇列圣，奄有大东。绥定厥家，世有武功。维功之盛，维德之崇。我舞有奕，聊以形容。敛我干戚，进止有程。委委佗佗，永观厥成”。

40 世祖时“保太平”的引入曲是熙文、基命、归仁、亨嘉、辑宁、隆化、显美、龙光、贞明、大猷，引出曲是绎成。“定大业”的引入曲是韶武、笃庆、濯征、宣威、神定、奋雄、顺应、宠绥、靖世、赫整，引出曲是永观。

定大业都运用儒家的阴阳论展示了其舞蹈的意义，它们的歌词内容都蕴含着儒家思想。

#### 4. 《时用舞谱》歌词内容里所蕴含的儒家思想

朝鲜王朝时的保太平之舞与定大业之舞里蕴含了天命政治思想、德治理主义、爱民精神等儒家理想。

首先我们来看一下世宗创作保太平与定大业的目的是。

保太平：《熙文》：(引入)

“维天命不易，维德则以兴。于皇我列圣！假哉休命膺。神谟与圣烈，丕显且丕承。应运开太平，至仁抚黎蒸。启佑我后人，万世相绳绳。何以昭盛美，是宜调颂腾。”<sup>41</sup>

定大业：《昭武》：(引入)

“皇天眷东方，笃生我列圣。于皇我列圣，诞兴受成命。世哲克肖德，耆武定厥功。肇我不丕基，以保我大东。皇皇无竞烈，垂裕永无极。庶用歌且舞，干戚奕以绎。”<sup>42</sup>

上述内容综合了儒家的天命政治、德治主义、爱民精神等。世宗的保太平和定大业的歌词内容太多，因此世祖时重新修改了歌词，修改后的歌词内容与之前的没有太大差异。首先我们来看一下与保太平有关的乐曲歌词中分别蕴含的意义。

初献，保太平之舞，

《熙文之曲》：列圣开熙运，炳郁文治昌。愿言颂盛美，维以矢歌章。

《基命之曲》：于皇圣穆，浮海徙庆。归附日殷，基我永命。

《归仁之曲》：皇矣上帝，求民之莫。乃眷奥区，乃迁明德。仁不可失，于胥景从。其从如市，匪我之私。匪我之私，惟仁之归。惟仁之归，诞启鸿基。

《亨嘉之曲》：于皇圣翼，祇服厥辟。圣度继志，眷倚斯笃。大亨以嘉，景命惟仆，

《辑宁之曲》：双城澶漫，曰惟天府。吏之不职，民靡按堵。圣桓辑宁，流离卒复。宠命是荷，对建厥福。

《隆化之曲》：于皇圣祖，通骏厥德。仁绥义服，神化隆洽。憬彼岛夷，及其山戎。孔淑以怀，莫不率从。航之梯之，款我绎绎。于赫厥灵，尔妥远肃。

《显美之曲》：于皇我圣考，戡难保宗佑。讴歌輿望隆，敦让显美德。

《龙光之曲》：天子方膺，邦人忧惶。圣考入奏，忠诚以彰。媚于天子，赫哉龙光。

《贞明之曲》：思齐圣母，克配干刚。戡定厥乱，赞谋允藏。猗欤贞明，启佑无强。

《大猷之曲》：列圣宣重光，敷文绥四方。制作既明备，大猷何煌煌？

《绎成之曲》：世德作求，率惟救功。光阐太平，礼乐方隆。左钥右翟，曰既九变。式昭光烈，

<sup>41</sup> 世宗“保太平之舞”。

<sup>42</sup> 世宗“定大业之舞”。

以上乐曲中包含了朝鲜王朝建国的由来，以及世宗以前的历代君王“功成治定”的具体内容，整体上蕴含着儒家的思想理念。篇幅关系下面我只具体地将最后一曲《绎成之曲》的歌词译成白话文：

凭借几代人的德化呕心沥血求索，才有了安抚天下的功绩。光芒照亮太平盛世，礼乐刚开始兴隆。左手持钥，右手持雉鸡翎，已成为“九变”。点亮光芒，尽美尽善。

这里把太平盛世与礼乐的隆盛相联系，并称赞将太平盛世功绩形象化了的舞蹈“尽美尽善”。世宗时的保太平《绎成之曲》里最后也使用了“尽美又善”一词，表现出了同样的理念，尤其强调了“功成治定”、“礼乐明备”，突出朝鲜王朝是通过礼乐来治理国家的。

“天生列圣，宠绥大东。世德作求，率维救功。功成治定，神化弥纶。礼乐明备，焕乎其文。左钥右翟，曰既九变。熙熙雍雍，尽美又善。”<sup>44</sup>

孔子在听完舜帝时的音乐“韶乐”后曾评价称“尽善尽美”<sup>45</sup>“尽善尽美”的评价与季节扎所说的“观止”<sup>46</sup>都是指最完美的乐舞。保太平是用来纪念朝鲜王朝开国君王的功绩的，乐曲的结尾处称保太平“尽美尽善”，不仅是在称赞保太平之舞的盛大，也同时在颂扬朝鲜王朝君王的德行伟大。下面我们来看一下定大业的乐曲歌词里的内容：

亚终献，定大业之舞。

《昭武之曲》：天眷我列圣，继世昭圣武。庶扬无竞烈，是用歌且舞。

《笃庆之曲》：于皇圣穆，建牙于朔。通笃其庆，肇我王迹。

《濯征之曲》：顽之豪，据双城。我圣桓，于濯征。狙犷亡，拓我强。

《宣威之曲》：咨丽失驭，外侮交炽。岛夷纵噬，纳寇恣睢。红巾焮然，元余燹戾。孽僧跋扈，胡魁陆梁。于皇圣祖，神武诞扬。载宣天威，赫赫堂堂。

《神定之曲》：忤我敌，戒虎貔，鼓厥勇，若翰飞。动九天，正又奇，蟾斧亢，旋自靡。竹斯破，孰我支，耆定武，神之为。

《奋雄之曲》：我雄我奋，如雷如霆。胡坚莫摧，胡险莫平。连连安安，奏我讯馘。神戈一挥，妖氛倏廓。无侮无拂，祚我东国。

《顺应之曲》：丽主拒谏，敢行称乱。我运神断，我师我返，天人协赞。

《宠绥之曲》：义旗载回，顺乃多助。天休震动，士女悦豫。徯我宠绥，壶浆用迎。既涤秽德，

43 《世祖实录》第31卷，世祖九年十二月十一日乙未第二条记事。

44 世宗时保太平的《绎成之曲》。

45 《论语·八佾》，“子谓韶，尽美矣，又尽善也。谓武，尽美矣，未尽善也。”对此，朱熹的注释为：“韶，舜乐。武，武王乐。美者，声容之盛。善者，美之实也。舜绍尧致治，武王伐纣救民，其功一也，故其乐皆尽美。然舜之德，性之也，又以揖逊而有天下；武王之德，反之也，又以征诛而得天下，故其实有不同者。”

46 《左传·襄公二十九年》，“吴公子札来聘，请观于周乐……见舞韶箛者，曰，德至矣哉。大矣。如天之无不曁也，如地之无不载也。虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣。若有他乐，吾不敢请已。”

东海永清。

《靖世之曲》：彼孤臣，扇祸机，我皇考，克炳几，神谋定，世以靖。

《赫靖之曲》：岛夷匪茹，虔刘我国。爰赫斯怒，爰整我旅。万艘驾风，飞渡溟渤。乃覆其巢，乃捣其穴。譬彼鸿毛，燎于方烈。鲸波乃息，永奠鯨域。

《永观之曲》：于皇列圣，世有武功。盛德大业，曷可形容。我舞有奕，进止维程。委委佗佗，永观厥成。<sup>47</sup>

定大业的主要内容是通过各种历史事件，证明朝鲜王朝是先祖历经艰难困苦、筚路蓝缕才开创的，下面我们就把最后一曲《永观之曲》的内容译成白话文并展开分析。

列位圣人，世代才建功立业。盛德大业，焉能形容！我的舞蹈井然有序，前进后退，均有法度。

这段话体现出了“功成作乐”的逻辑，并且还告诉我们，在将“功成作乐”以舞蹈的形式形象化时，舞蹈无论进退都是有度的。与之相关的具体舞蹈动作具体地体现了《礼记·乐记》中所说的“中正”与“中和之纪”<sup>48</sup>的理念。也就是说，定大业的舞蹈动作符合“中正”的理念，同时蕴含着无过不及和中和的美学。

综上所述，我们可以看出保太平和定大业的歌词和舞蹈中蕴含着儒家的天命政治思想、德治主义、爱民精神及中正、中和的思想。

## 结论

时至今日，世界各国在举办大型活动时都会专门创作音乐，通过音乐歌词展现该活动的意义。例如，1988年首尔奥运会时，就创作了主题曲《手拉手(hand in hand)》。现在我们可以通过各种大众媒体开展广泛的宣传，但在过去宣传活动在时空上存在许多局限。因此，儒家强调没有什么比“乐”<sup>49</sup>所产生的“移风易俗”的效果更好了<sup>50</sup>，因为“乐”可以让百姓观看、倾听，可以感化百姓，特别是新王朝建立时，统治者更希望通过音乐获得政治教化的作用。这是封建时代的音乐具有的独特时代意义，是今天的音乐所没有的。

对于朝鲜王朝的统治者来说，他们需要向百姓展示太祖李成桂及后来的各位君王是如何历

---

<sup>47</sup> 《世祖实录》第31卷，世祖九年十二月十一日(乙未)。

<sup>48</sup> 《礼记·乐记》“故听其雅颂之声，志意得广焉。执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉。行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。故乐者天地之命，中和之纪，人情之所不能免也。夫乐者，先王之所以饰喜也。军旅鈇钺者，先王之所以饰怒也。故先王之喜怒，皆得其侪焉。喜则天下和之，怒则暴乱者畏之。先王之道，礼乐可谓盛矣。”

<sup>49</sup> 据推测成书于西周末年至东周时期的《诗经》搜集了当时诸侯各国的歌词，儒家对于《诗经》非常重视，这从另一个侧面反映了这一点。

<sup>50</sup> 《孝经·广要道章》，“子曰：‘教民亲爱，莫善于孝，教民礼顺，莫善于悌。移风易俗，莫善于乐，安上治民，莫善于礼。’《礼记·乐记》，‘乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王着其教焉。’‘故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。’”

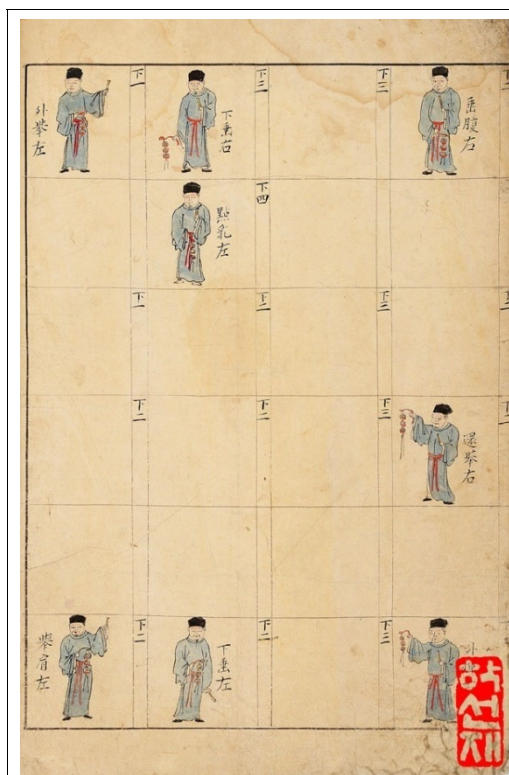


经艰难困苦才开创的这个国家，并证明朝鲜王朝的成立过程是合理的。同时，开创国家这种大业虽然值得称颂，但宣传当下的太平盛世也是很有必要的。于是，他们便希望通过歌乐与舞蹈实现这些诉求，本文中所探讨的《龙飞御天歌》、定大业之舞、保太平之舞等类似的舞蹈产生的原因，以及歌词中所蕴含的意义就很好地体现了这一点。

世宗时的定大业、保太平的舞谱是以儒家阴阳论为基础创作而成的，其具体的乐律与音调运用了十二律吕。到了世祖时，《时用保太平之舞》、《时用定大业之舞》正式开始用作宗庙祭祀乐即“佾舞”，其乐章歌词之中蕴含着儒家政治思想的核心——天命政治思想、德治主义、爱民精神等。同时，歌词中还赞扬了开创朝鲜王朝的功绩，以及后来的各位君王通过制礼作乐实现治定的业绩与德行，并在结尾处将舞蹈动作的隆盛形容为“尽善尽美”。从这些角度考虑，我们也可以看出儒家理想中的舞乐的风貌。

从结果来看，作为朝鲜王朝宗庙祭礼乐的佾舞，《时用定大业之舞》与《时用保太平之舞》的创作的思想依据与歌词内容都象征性地展示出了朝鲜王朝作为儒教国家的风貌。

附录保太平之舞与定大业之舞的舞谱与各自的舞蹈动作



保太平之舞：熙文二



保太平之舞：熙文一



保太平之舞的姿势



定大业之舞的姿势



左：保太平之舞的动作右：定大业之舞的动作

	
<p>在现行的宗庙祭礼仪中，文舞保太平的服饰采用的是红袖衣，而右图展示的是《宗庙仪轨》中记载的蓝袖衣。</p>	<p>在现行的宗庙祭礼仪中，武舞定大业的服饰采用的是红袖衣，而右图展示的是《宗庙仪轨》中记载的蓝袖衣。</p>

论文译者：高文丽，聊城大学外国语学院 讲师

# 朝鮮朝 『時用舞譜』에 대한 儒家思想的 고찰

曹攻煥

成均館大學 · 教授

## 1. 들어가는 말

『禮記』 「樂記」에서는 ‘어떤 인물이 국가를 세우는 것과 같은) 위대한 功을 이루면 (그 功業을 상징하는) 樂을 제작한다[功成作樂]’라는 것을 말한다. ‘功成作樂’의 사유는 ‘聲音의 道는 政治와 통한다[聲音之道, 與政通]’, ‘樂을 살핌으로써 政치를 안다[審樂以知政]’라는 사유와 밀접한 관련이 있는데, 이같은 『禮記』 「樂記」의 명제는 儒敎를 國是로 하는 朝鮮朝에서 적극적으로 실현된 것을 볼 수 있다. 그 구체적인 예의 하나가 조선조 世宗 代에 제작된 文舞인 ‘保太平之舞’와 武舞인 ‘定大業之舞’이다. 이 두가지 춤을 ‘때에 맞게 춤춘다’는 점에서 ‘時用保太平之舞[이하 줄여서 保太平으로 기술함]’와 ‘時用定大業之舞[이하 줄여서 定大業이라 기술함]’라고 하는데, 이후 이 두가지 舞에 관한 舞譜를 모은 것을 이후 『時用舞譜』라고 일컬었다.

조선을 건국한 太祖[李成桂]는 儒敎를 國是로 삼고, 仁治 및 禮樂을 운용한 禮治를 통해 국가를 다스리고자 하였다.<sup>1</sup> 太祖의 ‘即位敎書’를 작성한 三峯 鄭道傳은 조선 法典의 嚆矢를 이룬 『朝鮮經國典』에서 儒敎를 통치이념으로 건국했다는 구체적인 내용으로 ‘仁으로 나라를 다스리고, 자리를 仁으로 지키는 것이 마땅하다’는 논리를 편다.<sup>2</sup> 더불어 조선을 건국한 때가 바로 “禮樂을 興起시키는 適期”<sup>3</sup>라는 것을 강조하면서, 왕의 文德과 武功을 칭송하기 위한 여러 樂章을 지어 조선왕조 건국의 정당성을 노래하였다. 鄭道傳이 「文德曲」에서 “정치하는 要諦가 곧 禮樂에 있다”고 강조하면서 ‘功成과 治定’한 것이 無極하다고 讚頌한 것은<sup>4</sup> 바로 이런 점을 말해준다. 아울러 세종 대에는 ‘龍飛御天歌’, ‘與民樂’, ‘致和平’, ‘醉豐亨’ 등을 공사간의 燕享에 모두 통용하게 하는데, 그 목적을 다음과 같이 밝히고 있다.

1 조선초에 鄭道傳이 『朝鮮經國典』, 『經濟文鑑』 등을 펴낸 것은 이런 점과 관련이 있다.

2 鄭道傳, 『三峯集』 卷之七 「朝鮮經國典(上)·正寶位」, “易曰, 聖人之大寶曰位, 天地之大德曰生, 何以守位, 曰仁...人君以天地生物之心爲心, 行不忍人之政, 使天下四境之人, 皆悅而仰之若父母, 長享安富尊榮之樂, 而無危亡覆墜之患矣. 守位以仁, 不亦宜乎.” 참조.

3 鄭道傳, 『三峯集』 卷之七 「朝鮮經國典(上)·禮典摠序」, “恭惟主上殿下, 上以應乎天, 下以順乎人, 作其即位, 稽古經邦, 庶事萬類, 以序以和, 禮樂之興, 惟其時矣.” 참조.

4 鄭道傳, 『三峯集』 卷之二 「樂章·文德曲」, “爲政之要在禮樂, 近自閭門達邦國. 我后定之垂典則, 秩然以序和以懼. 定禮樂臣所見, 功成治定配無極.” 참조.

議政府에서 禮曹의 공문에 의거하여 아뢰기를, “시나 노래를 제작하는 것은 다 앞선 임금들의 융성한 덕과 신성한 공을 칭송하고 찬양하기 위한 것입니다. 반드시 소리와 가락에 맞추어서 위와 아래에서 써 온 나라의 사람[鄉黨邦國]들로 하여금 노래하고 읊조리고 소리치고 외어서 그립고 사모하는 마음을 일어나게 하여야 합니다... 이제 ‘龍飛御天歌’를 내리신 것은 祖宗의 융성한 덕과 거룩한 공을 노래하고 읊게 하기 위하여 지으신 것이니, 마땅히 上下에 통용하여서 칭송하고 찬양하는 뜻을 극진히 하여야 할 것이고, 종묘에서 쓰는 데만 그치게 함은 불가합니다. 與民樂·致和平·醉豐亨 등의 음악을公私間的 燕享에 모두 통용하도록 허락하시고...”<sup>5</sup>

조선조 건국과 관련된 ‘功成治定’은 이후 세종 대에 제작된 舞譜를 사용해 국가의 典禮行事に 운용한 것에서 구체적으로 드러난다. 그 대표적인 것이 ‘保太平’이란 文舞와 ‘定大業’이란 舞譜다. 定大業과 保太平 각각의 舞를 출 때에는 어떤 왕을 찬송한 것인지와 그들이 어떤 功業을 세웠는지 하는 것과 관련된 歌詞를 함께 읊는다. 그런데 世宗 대에 제작된 定大業과 保太平에 사용된 樂舞의 歌詞에 字句의 숫자가 많아 宗廟에서 祭事を 지내는 데 다 演奏하기가 어렵다는 문제점이 있었다. 이런 문제점 때문에 世祖 대에 이르면 세종 대에 定大業과 保太平을 제작한 뜻을 계승하면서도 가사 등을 간략화하게 된다. 이것이 오늘날까지 宗廟祭禮에 사용되는 佾舞인 時用保太平之舞와 時用定大業之舞이다.

世祖 대에 제작된 時用保太平之舞와 時用定大業之舞는 춤추는 순서와 동작의 술어를 그림과 문자로 기록한 舞譜에 해당한다. 구체적으로 춤사위 및 손과 발 등 각 부위의 움직임, 공간의 이동과 방향, 伴奏음악 등을 문자, 圖像, 記號, 그림을 사용해 표기하고 있다. 따라서 이 책을 보면 오늘날에도 과거와 같이 동일하게 曲調에 맞게 어떻게 춤을 추어야 하는지를 구체적으로 알 수 있다. 이상과 같은 내용을 담고 있는 舞譜는 전세계적으로 『時用舞譜』<sup>6</sup>가 유일하다는 점에서 그 중요성이 있다.

本稿에서 주목하는 것은 ‘功成作樂’과 ‘功成治定’의 이념 하에 제작된 『時用舞譜』<sup>7</sup>에 기재된 保太平과 定大業의 춤동작 및 술어에는 陰陽論이 담겨 있다는<sup>8</sup> 점과 아울러 樂章 歌詞에는 儒家의 天

<sup>5</sup> 『世宗實錄』 116권, 「세종 29년 6월 5일 乙丑」, “議政府據禮曹呈啓: 詩詞之作, 皆所以稱贊先王盛德神功. 要必協之聲律, 用之上下, 使鄉黨邦國謳吟諷誦, 興起其念慕之心...今降龍飛御天歌, 乃爲歌詠祖宗盛德神功而作, 所宜上下通用, 以極稱揚之意, 不可止爲宗廟之用. 與民樂、致和平、醉豐亨等樂, 於公私燕享, 并許通用.”

<sup>6</sup> 『時用舞譜』의 편찬과 발간 경위에 대한 것은 두가지가 있다. 世潮 9년[1463년]에 祭事の 용도에 맞게 개작된 樂譜와 그 악보에 맞도록 개작된 佾舞의 교본이라는 주장과 英祖 代의 『大樂後譜』以前 편찬설이 있다. 본 고에서는 세조 때 개작된 佾舞 교본설을 따른다.

<sup>7</sup> 『時用舞譜』는 高宗 대에 만들어진 『呈才舞圖忽記』, 근현대에 만들어진 『朝鮮民族舞踊基本』과 함께 우리나라 3대 고전 舞譜로 일컬어진다.

<sup>8</sup> 『時用舞譜』의 춤 구조는 양과 음의 조화가 잘 이루어졌다. 陽事에 해당하는 文舞인 保太平之舞는 주로 陽數인 3이란 수를 사용해 陽의 성격을 상징하고, 陰事에 해당하는 武舞인 定大業之舞는 음양이 짝을 이루는 陰

命政治思想, 德治主義, 愛民思想 등이 내재되어 있다는 것이다. 이에 본고에서는 조선조 宗廟祭禮의 佾舞에 해당하는 時用保太平之舞와 時用定大業之舞를 儒家思想 차원에서 규명하고자 한다.

## 2. ‘功成作樂’ 事例 : 『時用舞譜』의 제작 동기

周나라는 周公의 制禮作樂을 통해 典章과 法度を 갖추어<sup>9</sup>, 殷[商]이 鬼神을 섬긴 것과 달리 禮樂을 통한 人文主義를 지향한다.<sup>10</sup> 이후 孔子가 制禮作樂의 주인공이 누구냐에 따라 ‘天下有道’와 ‘天下無道’의 사회로 구분하듯이, 禮樂은 정치 및 윤리적 상황과 매우 밀접한 관련을 갖는다.<sup>11</sup> 禮樂과 관련된 이런 점을 집중적으로 거론하고 있는 것은 『禮記』 「樂記」에서 말하는 “聲音의 道는 政治와 통한다”<sup>12</sup>라는 것과 “樂을 살핌으로써 정치를 안다”<sup>13</sup>라는 것이다. 詩·歌·舞 예술의 總合體에 해당하는 樂<sup>14</sup>은 국가적 행사로서 禮式이 행해질 때 동시에 거행되었는데, 특히 새로운 왕조가 건국되면 制禮와 더불어 그 왕조의 주인공들이 어떤 功業을 이룬 것인지를 상징하는 樂이 제작되었다. 따라서 각 왕조에서 제작된 樂을 보면 한 왕조를 세운 인물의 功業이 얼마나 위대한 것인지를 보여준다.<sup>15</sup> 德의 유무도 알 수 있다. 이런 점에서 중국고대의 경우도 각각 왕조에 따라 제정된 樂에 담긴 의미도 달랐다.<sup>16</sup>

周나라의 爲政者들은 이같은 樂을 통해 자제들을 가르치고, 이런 교육을 통해 자신들이 지향하는 정치 이념과 교육을 완성하고자 하였다. 『周禮』 「春官宗伯·大司樂」에서 다음과 같이 말한 것은 이런 점을 총체적으로 보여준다.

---

數인 2라는 수를 사용해 陰의 성격을 상징한다. 관련된 자세한 것은 李宗淑, 「『時用舞譜』의 舞節 構造分析과 現行 宗廟佾舞의 비교 研究」, 龍仁大 박사논문, 2003. 참조.

<sup>9</sup> 周公이 攝政한 政治의 결과를 정리한 『尚書大傳』 권4 「洛誥」, “周公攝政, 一年救亂, 二年克殷, 三年踐奄, 四年建侯衛, 五年營成周, 六年制禮作樂, 七年致政成王.” 참조.

<sup>10</sup> 『禮記』 「表記」, “子曰, 夏道尊命, 事鬼敬神而遠之. 殷人尊神, 率民以事神. 周人尊禮尚施, 事鬼敬神而遠之.” 참조.

<sup>11</sup> 『論語』 「季氏」, “孔子曰, 天下有道, 則禮樂征伐自天子出. 天下無道, 則禮樂征伐自諸侯出. 自諸侯出, 蓋十世希不失矣; 自大夫出, 五世希不失矣.” 참조.

<sup>12</sup> 『禮記』 「樂記」, “治世之音, 安以樂, 其政和. 亂世之音, 怨以怒, 其政乖. 亡國之音, 哀以思, 其民困. 聲音之道, 與政通矣.” 참조.

<sup>13</sup> 『禮記』 「樂記」, “審聲以知音, 審音以知樂, 審樂以知政.” 참조.

<sup>14</sup> 『禮記』 「樂記」, “凡音之起, 由人心生也. 人心之動, 物使之然也. 感於物而動, 故形於聲. 聲相應, 故生變. 變成方, 謂之音. 比音而樂之, 及干戚羽旄, 謂之樂.” 참조.

<sup>15</sup> 『禮記』 「樂記」, “王者, 功成作樂, 治定制禮. 其功大者其樂備, 其治辯者其禮具. 干戚之舞非備樂也, 執亨而祀非達禮也. 五帝殊時, 不相沿樂, 三王異世, 不相襲禮. 樂極則憂, 禮粗則偏矣. 及夫敦樂而無憂, 禮備而不偏者, 其唯大聖乎.” 참조.

<sup>16</sup> 『禮記』 「樂記」, “大章, 章之也. 咸池, 備矣. 韶, 繼也. 夏, 大也. 殷周之樂, 盡矣.” 참조.

大司樂은 成均의 법을 관장함으로써 나라를 세울 수 있는 학문과 정치를 다스려 나라의 자제들을 합치시킨다...樂德으로 나라의 子弟들을 가르치니 충성스럽고 온화하며 공경하고 떳떳하며 부모에게 효도하고 형제와 우애하도록 한다. 樂語로 자제들을 가르치니 좋은 일을 일으키고, 옛 일로 써 지금을 간절하게 하며, 글을 외우고 큰 소리로 창하며, 질문하고 답한 것을 기술하도록 한다. 樂舞로서 자제들을 가르치니, 雲門, 大卷, 大咸, 大韶, 大夏, 大濩, 大武 등을 춤추게 한다. 六律, 六同과 五聲, 八音, 六舞로 樂과 크게 합치시키고, 天神과 人鬼, 地祇가 이르도록 하며, 여러 나라를 和樂하게 하고, 만민을 어울리게 하며, 賓客을 편안하게 하고, 먼 데 사람들을 달래며, 모든 동물을 부렸다.<sup>17</sup>

樂이 갖는 이상과 같은 教化性和 관련하여 『禮記』 「樂記」에서는 樂이 행하는 장소에 따라 宗廟의 경우에는 君臣 上下 問의 ‘和敬’, 族長과 鄉里的 경우에는 長幼의 ‘和順’, 閨門의 경우에는 父子와 兄弟의 ‘和親’을 이루게 하는 효과가 있다고 보았다.<sup>18</sup> 결과적으로 樂이 행해진 것은 보고 민심의 향방과 위정자의 德의 유무를 판단할 수 있다고 본다.<sup>19</sup>

아울러 樂이 갖는 정치적 차원과 윤리적 차원<sup>20</sup>의 중요함을 勘案하면 樂은 아무나 제작해서는 안되고 聖인이 제작해야 한다는 것을 강조한다. 朱熹는 聖인이 作樂해야 하는 이유로서 中和의 덕을 기르고 氣質의 偏를 구한다는 차원에서 樂을 이해하고, 樂이 갖는 효용성을 구체적으로 ‘養性情’, ‘育人材’, ‘事神鬼’, ‘和上下’하는 것을 든다.<sup>21</sup>

‘功成作樂’의 원리 및 “聲音의 道는 정치와 통한다”, “樂을 살핌으로써 정치를 안다”라는 『禮記』 「樂記」의 명제는 儒教를 國是로 하는 조선조에서 적극적으로 실현된 것을 볼 수 있다. 이런 점은 英·正祖 시대를 거쳐 高宗 대에 이르는 140여 년의 기간에 걸쳐 弘文館에서 제작한 『增補文獻備考』 「樂考」의 서문을 통해 확인할 수 있다.

한 王이 흥기하면 반드시 한 王에 대한 樂이 있다. 그러므로 大章[堯임금 樂], 大韶[舜임금 樂]의 音

17 『周禮』 「春官宗伯·大司樂」, “大司樂掌成均之法, 以治建國之學政, 而合國之子弟焉...以樂德教國子中和祇庸孝友, 以樂語教國子興道諷誦言語, 以樂舞教國子舞雲門·大卷·大咸·大韶·大夏·大濩·大武. 以六律六同五聲八音六舞大合樂, 以致鬼神示, 以和邦國以諧萬民, 以安賓客, 以說遠人, 以作動物.”

18 『禮記』 「樂記」, “是故樂在宗廟之中, 君臣上下同聽之則莫不和敬; 在族長鄉里之中, 長幼同聽之則莫不和順; 在閨門之內, 父子兄弟同聽之則莫不和親. 故樂者審一以定和, 比物以節節; 節奏合以成文. 所以合和父子君臣, 附親萬民也, 是先王立樂之方也.”

19 『禮記』 「樂記」, “是故君子反情以和其志, 廣樂以成其教, 樂行而民鄉方, 可以觀德矣.” 참조.

20 『禮記』 「樂記」, “凡音者, 生於人心者也. 樂者, 通倫理者也. 是故知聲而不知音者, 禽獸是也. 知音而不知樂者, 眾庶是也. 唯君子為能知樂. 是故審聲以知音, 審音以知樂, 審樂以知政, 而治道備矣.” “故樂行而倫清, 耳目聰明, 血氣和平, 移風易俗, 天下皆寧.” 등 참조.

21 『書經』 「舜典」, “帝曰, 夔, 命汝, 典樂. 教胄子, 直而溫, 寬而栗, 剛而無虐, 簡而無傲.”에 대한 주희의 주, “蓋所以蕩滌邪穢, 斟酌飽滿, 動蕩血脈, 流通精神, 養其中和之德, 而救其氣質之偏者也...聖人作樂, 以養性情, 育人材, 事神祇, 和上下, 其體用功效, 廣大深切如此.” 참조.



을 들으면 唐[요임금], 虞[순임금]의 정치를 알 수 있다. 大濩[商的 湯임금 樂], 大武[周的 武임금 樂]을 들으면 殷과 周의 정치를 알 수 있다. 옛날의 聖王은 功成治定 한 후에 聲樂을 지어 모두 그 德을 형상화하였는데, 한결같이 律呂에 근본하였다...만일 樂을 보고 정치를 아는 자가 들으면 世代 따지는 것을 기다리지 않고, 이 樂이 大章, 大韶, 大濩, 大武의 樂이라 할 것이다.<sup>22</sup>

조선조에 이루어진 樂을 君主의 德을 상징하는 것으로 보고, 儒家 ‘道統觀의 맥락[堯-舜-禹-湯-文-武]’에서 聖人으로 일컬어지는 인물들을 찬양한 ‘大章, 大韶, 大濩, 大武’와 동일시한 것에는 조선조의 건국이 합당하다는 것과 더불어 그동안 太平盛世를 이루었다는 자부심이 담겨 있다.

世宗 때에는 穆祖에서 太宗에 이르는 六代의 行적<sup>23</sup>을 노래한 서사시에 해당하는 ‘龍[임금]이 날아올라 하늘을 다스리는 것을 읊은 노래[龍飛御天歌]’가 지어진다.<sup>24</sup> 龍은 동양문명권에서 제왕을 상징하는데, 『龍飛御天歌』에는 우선 건국한 지 얼마 되지 않아 역사가 짧은 조선조 건국의 정당성과 번영을 바라는 내용이 담겨 있다.<sup>25</sup> 중국의 殷周革命期에 제기된 天命政治思想을 운용하여 임금이 된다는 것은 오랜 세월을 걸쳐 피나는 노력을 하고 덕을 쌓았기에 하늘의 명[天命]을 받을 수 있다는<sup>26</sup>, 이른바 천명정치사상을 통해 조선왕조 건국의 정당성을 설파하고 있다. 더불어 후대 임금은 이렇게 어렵게 쌓아 올린 공덕을 헛되이 하지 말아야 할 것을 말해, 이후 왕들의 덕치주의와 애민정신을 실현할 것을 강조하고 있다.

『龍飛御天歌』는 노래 가사로 창작되었기 때문에 ‘蓬萊儀’라는 이름으로 운용되면서 曲과 按舞를 더해 궁중에서 공연되기도 했다. 이런 상황에서 조선조 건국의 정당성과 『龍飛御天歌』에서 찬송한 인물들의 업적을 舞譜를 통해 宗廟祭禮에 사용하고자 하는 춤사위가 제정된다. 그 최종적인 결과물이 功成作樂의 원리 하에서 제작된 『時用舞譜』다. 그 과정을 보자.

먼저 세종 17년(1435)에 祖宗의 공덕을 찬송하고 어렵게 세운 새로운 나라를 찬양하는 뜻에서

22 弘文館, 『增補文獻備考』 卷之九十, 「樂考·序」, “一王之興, 必有一王之樂. 故聽大章大韶之音, 則唐虞之政可知也. 聽大濩大武之音, 則殷周之政可知也. 故之聖王, 功成治定, 制爲聲樂, 皆象其德, 而一皆本之于律呂...苟觀樂知政者聽之, 不待考論世代, 是樂章韶濩武之樂也.”

23 『龍飛御天歌』 1장, “海東六龍飛, 莫非天所扶, 古聖同符.” 참조.

24 世宗 27년(1445) 編纂되어 세종 29년(1447)에 발간된 樂章·紋事詩다. 세종이 『訓民正音』을 시험하기 위해 權踰와 鄭麟趾에게 맡겨 퍼낸 책이다.

25 『龍飛御天歌』 2장, “根深之木 風亦不扞 有灼其華 有蕢其實. 源遠之水 旱亦不竭 流斯爲川 于海必達.” 참조.

26 『龍飛御天歌』 3장, “昔周大王 于豳斯依 于豳斯依 肇造丕基. 今我始祖 慶興是宅 慶興是宅 肇開鴻業.” 참조.

‘定大業’<sup>27</sup>, ‘保太平’<sup>28</sup>, ‘發祥’<sup>29</sup> 등 새로운 樂들을 창작하기 시작한다. 保太平과 定大業의 춤 曲調가 만들어진 전후 사정을 보자.

처음에 임금이 ‘龍飛御天歌’를 管絃에 올려 느리고 빠름을 調節하여 致和平·醉豐亨·與民樂 등의 樂을 제작했는데 모두 樂譜가 있다. 致和平의 악보는 5권이고, 醉豐亨과 與民樂의 악보는 각각 2권씩이었다. 뒤에 또 文과 武 두 가지 춤 곡조를 제작하였는데, 文은 ‘保太平’이라 하고 武는 ‘定大業’이라 하니, 악보가 각각 1권씩이다.<sup>30</sup>

이상이 文舞와 武舞에 해당하는 보태평과 정대업이 제작된 연유에 해당한다. 세종 대의 定大業과 保太平은 宗廟祭禮樂이 아니라 會禮樂舞로 창제한 것이기에 궁중 잔치의 燕享 등에 사용되었지만 전적으로 종묘제례악에 사용된 것은 아니었다. 定大業과 保太平 각각의 樂章이 어떤 인물의 업적을 기린 것인지를 알려주는 것은 仁祖 대에 禮曹에서 아뢴 것을 보면 알 수 있다.

仁祖 乙丑年(1625, 仁祖3) 9월 甲戌日(29일) 禮曹에서 아뢰기를, 신들이 가만히 『樂學軌範』에 수록된 宗廟에 현재 사용하는 악장을 조사해 보았습니다. 初獻의 경우 <基命>은 穆祖의 악장, <歸仁>은 翼祖의 악장, <亨嘉>는 度祖의 악장, <輯寧>은 桓祖의 악장, <隆化>는 太祖의 악장, <龍光>은 太宗의 악장, <貞明>은 元敬王后의 악장, <大猷>와 <繹成>은 世宗의 악장입니다. 亞獻과 終獻의 경우 <篤慶>은 穆祖의 악장, <濯征>은 桓祖의 악장, <宣威>, <神定>, <奮雄>, <順應>, <寵綏>는 태조의 악장, <靖世>는 태종의 악장, <赫整>은 세종의 악장이었습니다.<sup>31</sup>

27 세종대의 ‘定大業之舞’는 다음과 같다. 昭武: 引入. 第一變, 一篇[篤慶]. 第二變, 凡二篇[宣威, 濯靈]. 第三變, 凡三篇[赫整, 神定, 凱安]. 第四變, 凡三篇[至德, 休命, 順應]. 第五變, 凡二篇[靖世, 和泰]. 第六變, 凡二篇[震耀, 肅制]. 永觀: 引出.

28 ‘保太平之舞’는 다음과 같다. 熙文: 引入. 第一變, 一篇[啓宇]. 第二變, 一篇[依仁]. 第三變, 一篇[亨光]. 第四變, 一篇[保乂]. 第五變, 一篇[隆化]. 第六變, 一篇[承康]. 第七變, 一篇[昌徽]. 第八變, 一篇[貞明]. 第九變 一篇[大同]. 繹成: 引出.

29 참고로 ‘發祥之舞’는 다음과 같다. 熙光: 引入. 純佑: 第一變, 一篇. 昌符: 第二變, 一篇. 靈慶: 第三變, 一篇. 神啓: 第四變, 一篇. 顯休: 第五變, 一篇. 禎禧: 第六變, 一篇. 降寶: 第七變, 一篇. 凝命: 第八變, 一篇. 嘉瑞: 第九變, 一篇. 和成: 引出.

30 『世宗實錄』 116권, 「世宗 29年 6月 5日(乙丑)」, “初, 上以龍飛御天歌被管絃, 調其緩急. 作致和平, 醉豐亨, 與民樂等樂, 皆有譜, 致和平譜五卷, 醉豐亨, 與民樂譜各二卷. 後又作文武二舞, 文曰保太平, 武曰定大業, 譜各一卷.”

31 『宗廟儀軌』 제3책 「樂章: 仁祖 乙丑年(1625, 仁祖3) 9月 甲戌日(29日)」, “禮曹啓曰, 臣等竊查樂章軌範, 宗廟用樂則初獻, 其曰基命, 穆祖樂也. 曰歸仁, 翼祖樂也. 曰亨嘉, 度祖樂也. 曰輯寧, 桓祖樂也. 曰隆化, 太祖樂也. 曰龍光, 太宗樂也. 曰貞明, 元敬王后樂也. 曰大猷, 曰繹成, 世祖樂也. 亞獻, 終獻, 其曰篤敬, 穆祖樂也. 曰濯征, 桓祖樂也. 曰宣威, 曰神定, 曰奮雄, 曰順應, 曰寵綏, 太祖樂也. 曰靖世, 太宗樂也. 曰赫整, 世宗樂也.”

이상의 내용은 조선 건국과 관련된 太祖[李成桂] 이전과 이후의 인물 및 그들의 치적을 구체적으로 보여준 것으로, 이상을 통해 세조 때의 宗廟에서 사용한 樂이 어떤 인물의 공덕을 찬양한 것인지 알 수 있다.

世祖 때에는 세종 대의 定大業과 保太平이 종묘제례악으로 使用하기에는 歌詞와 音樂이 너무 길다는 문제점이 있다고 판단하고, 이에 개별 악곡의 길이와 歌詞를 修正하고 改作한 다음 그 최종 결과물을 宗廟祭禮樂으로 사용하였다. 이런 상황에 대해서는 『世祖實錄』에서 다음과 같이 기술하고 있다.

世祖는 世宗이 지은 定大業·保太平 樂舞의 歌詞와 字句 숫자가 많아 제사를 지내는 사이에 모두 다 演奏하기가 어렵다고 여겼다. 이에 그 뜻을 이어받으면서도 간략하게 짓게 하고, 郊天의 樂舞도 아울러 制定하였다. 이미 樂舞가 있었으나, 또한 進饌하거나 邊과 豆를 거두거나 送神하는 樂이 없었다. 崔恒 등이 청하니, 임금이 또 이를 최항에게 명하여 그 가사를 짓게 하였다.<sup>32</sup>

세조 대에 새롭게 바뀐 定大業과 保太平은 이제 宗廟祭禮樂으로 사용되다가 이후 조선왕조가 멸망하기까지 종묘제례악으로 사용된다.

이같은 조선왕조 초기의 ‘功成治定’의 情況을 반영하고 있는 定大業과 保太平은 기본적으로 儒家的 陰陽論, 天命政治思想, 德治主義, 愛民政治 사상 등이 담겨 있다는 점에서 儒家가 지향하는 禮樂을 통한 통치의 전형을 보여준다. 먼저 음양론이 保太平과 定大業에 어떻게 적용되었는지를 보자.

### 3. 保太平과 定大業 제작에 담긴 陰陽論

『時用舞譜』에 실린 保太平과 定大業 두 춤은 기본적으로 유가의 음양론에 입각하여 제작되었고, 아울러 樂律과 音調는 十二律呂를 運用하고 있다. 전세계적으로 舞踊의 형태를 수백여 점의 그림을 통해 동작 하나하나마다 細細하게 표현한 것은 이 책이 유일하다는 점에서 의미가 있다.

9章 11聲으로 이루어진 文舞에 해당하는 保太平은 宗廟祭樂의 初獻 때 사용하는 樂章이다.<sup>33</sup> 時用保太平之舞의 순서는 ‘熙文·基命·歸仁·亨嘉·輯寧·隆化·顯美·龍光·貞明·大猷·

<sup>32</sup> 『世祖實錄』 「1463年(世祖 9) 12月 11日(乙未)」, “上以世宗所制定大業保太平樂舞歌詞句數多, 凡祭數刻之間, 難以盡奏. 故師其意而略制之, 并定郊天樂舞. 既隸舞樂而無進饌徹邊豆送神之樂, 崔恒等請之, 上又制之命恒制其詞.”

<sup>33</sup> 『仁祖實錄』 13권, 「仁祖 4년 閏 6월 25일 乙丑」, “宗廟樂章迎神, 奠幣, 進饌, 撤邊豆, 送神, 皆是列聖通用之辭, 而初獻則以熙文引入, 以基命以下八章及大猷, 繹成引出, 而爲一曲舞.” 참조.

繹成’ 등으로 이루어져 있다. 朶才 때에는 舞妓 36명이 왼손에 籥을, 오른손에 篳을 진 상태에서 6명씩 6줄로 서서 方形 모양을 이루고 奏樂과 拍 소리에 맞추어서 춤을 춘다.

9장 11聲으로 이루어진 武舞에 해당하는 定大業은 宗廟祭樂의 亞獻과 終獻 때 사용하는 樂章이다.<sup>34</sup> 時用定大業之舞의 순서는 ‘篤慶·濯征·宣威·神定·奮雄·順應·寵綏·靖世·赫整’ 등으로 이루어져 있다. 朶才 때에는 五色旗와 소라, 북을 든 外舞 35명과 劍, 槍, 弓矢를 든 內舞 36명, 도합 71명의 舞妓가 춘다. 복식으로는 五色段甲과 푸른 비단으로 된 靑로 치장한 상태에서 曲陣, 直陣, 銳陣, 圓陣, 方陣 등의 형태를 취하되 陣形을 바꾸어 가며 춤을 춘다.

춤 동작 술어는 첫 曲인 文舞인 熙文의 ‘合胸’에서 마지막 곡 武舞인 赫整의 ‘合胸’에 이르기까지 총 49개다. 각 술어가 좌·우, 상·하, 전·후, 내·외를 나타내고 있는데, 이것이 신체 부위를 나타내는 용어들과 조합을 이룬다. 모든 동작은 관절의 구부림[屈]과 펴는[申] 동작으로 구성되었다. 총 그림 수는 666개로, 文舞 306개, 武舞 360개의 동작을 그렸다.<sup>35</sup>

文과 武를 음양론 차원에서 규명하면, 文은 陽이고 武는 陰에 해당한다. 이런 점에서 定大業과 保太平은 각각 陰事와 陽事라고 규정한다. 즉 ‘保太平의 의미’는 太平을 지키는 것이므로 陽事に 속하고, ‘定大業의 의미’는 大業을 정하는 데 무기를 들고서 하는 것이기에 陰事に 속한다고 본다.

이런 점을 李裕元은 『林下筆記』에서 세종 대의 定大業과 保太平을 음양론 차원에서 풀이하고 있다. 먼저 保太平에 관한 음양론 차원의 기술을 보자.

保太平은 文德을 상징하는 것으로 熙文으로引入하고 繹成으로引出하는데, 啓宇를 1變으로 삼고, 依仁을 2變으로 삼고, 亨光을 3變으로 삼고, 保乂를 4變으로 삼고, 隆化를 5變으로 삼고, 永康[일명 承康]을 6變으로 삼고, 昌徽를 7變으로 삼고, 貞明을 8變으로 삼고, 大同을 9變으로 삼는다. 대저 文은 陽事이다. 이 때문에 太陽의 수인 九를 사용하며, 樂律은 林鍾宮인 大暑律을 쓴다.<sup>36</sup>

음양론을 숫자에 적용하면, 양을 대표하는 숫자는 九[四象으로서 太陽을 의미한다]이다. 이런 점에서 陽事に 속하는 文舞인 保太平은 太陽에 해당하는 九를 사용한다는 것이다.

다음 定大業에 관한 음양론 차원의 기술을 보자.

定大業은 武功을 상징한다. 昭武로引入하고 永觀으로引出한다. 篤慶을 1變으로 삼고, 宣威를 2變으로 삼고, 赫整을 3變으로 삼고, 至德을 4變으로 삼고, 靖世를 5變으로 삼고, 震耀를 6變으로 삼는

34 『仁祖實錄』 13권, 「仁祖 4년 閏 6월 25일 乙丑」, “亞終獻則以昭武引入, 以篤慶以下九章及永觀引出, 而爲一曲舞.” 참조.

35 그 외에 당시 무용수들이 사용한 佾舞의 服飾과 舞具도 자세히 그려져 있다.

36 李裕元, 『林下筆記』 卷之十六 「文獻指掌編」[定大業·保太平兩樂], “保太平, 象文德也. 以熙文引入, 繹成引出. 啓于爲一變, 依仁爲二變, 亨光爲三變, 保乂爲四變, 隆化爲五變, 永康爲六變, 昌徽爲七變, 貞明爲八變, 大同爲九變, 蓋文陽事. 故用太陽之數九, 樂用林鍾宮大暑之律.”

다. 대저 武는 陰事이다. 이 때문에 太陰의 수인 六을 사용하며, 樂律은 南呂宮인 秋分律을 쓴다.<sup>37</sup>

음양론을 숫자에 적용하면, 陰을 대표하는 숫자는 六[四象으로서는 太陰을 의미한다]이다. 이런 점에서 陰祀에 속하는 武舞인 定大業은 太陰에 해당하는 6을 사용한다는 것이다.

이상과 같이 세종 대의 保太平<sup>38</sup>과 定大業<sup>39</sup>은 음양론에 입각해 제작되는데, 세조 대에 개작된

37 李裕元, 『林下筆記』卷之十六「文獻指掌編」[定大業·保太平兩樂], “定大業, 象武功也. 以昭武引入, 永觀引出. 篤慶爲一變, 宣威爲二變, 赫整爲三變, 至德爲四變, 靖世爲五變, 震耀爲六變, 盖武陰事. 故用太陰之數六, 樂用南呂宮秋分之律.”

38 세종 대 ‘保太平之舞’의 가사 내용은 다음과 같다. 「熙文」(引入), “維天命不易, 維德則以興. 於皇我列聖! 假哉休命膺. 神謨與聖烈, 丕顯且丕承. 應運開太平, 至仁撫黎蒸. 啓佑我後人, 萬世相繩繩. 何以昭盛美? 是宜詞頌騰.” 「啓宇」第一變, 一篇, “穆祖浮海, 徙居幹東, 東北民咸歸心. 天監在上, 自我民聽. 民之攸歸, 大命以定. 於皇聖穆! 適峻厥德. 東浮于海, 慶興是宅. 人心競慕, 歸附日盛. 大啓厥宇, 基我永命.” 「依仁」第二變, 一篇, “翼祖自赤島還居德源, 從之者如歸市. 上帝有赫, 求民之瘼. 維此輿區, 乃遷明德. 民斯景從, 仁不可失. 越以駸邁, 其從如市. 其從如市, 天所昇矣. 啓我鴻業, 于千萬祀.” 「亨光」第三變, 一篇, “翼祖、度祖繼世, 忠事麗主, 麗主寵嘉之. 於皇聖翼, 昭哉至德. 益恭益虔, 以服厥辟. 聖度繼志, 終始無斁. 麗主寵嘉, 眷倚斯密. 有美忠貞, 有光前烈.” 「保乂」第四變, 一篇, “雙城邊遠, 撫綏失宜, 民流徙且盡. 及桓祖主之, 民乃復業. 雙城澶(浸)(漫), 實維天府. 吏失撫綏, 民未安堵. 於皇聖桓, 是蒞是主. 吹煦摩拊, 人用寧謐. 寵命是荷, 封建厥福.” 「隆化」第五變, 一篇, “太祖威德覃被, 遐邇寧謐. 山戎島夷, 悉皆來款. 於皇聖祖, 克明其德. 仁綏義服, 化暨南北. 憬彼島夷, 及其山戎, 革面孔淑, 莫不率從. 梯航獻琛, 來同繹繹. 於赫厥靈, 邇安遠肅.” 「承康」第六變, 一篇, “太宗既平鄭道傳之亂, 國人請以爲世子, 太宗固讓于恭靖王. 於皇我聖考, 大計保社稷. 革危以爲安, 輿情固所屬. 功烈光赫赫, 敦讓慶彌篤. 帝命不可違, 終然膺寶曆. 受命既不殆, 億載荷百祿.” 「昌徽」第七變, 一篇, “太宗當危疑之際, 入覲敷奏, 天子優禮待之. 天子方憺, 則未可釋. 於皇聖考, 念我宗祏. 豈憚我勛! 行邁維亟. 敷奏既明, 忠誠以彰. 媚于天子, 赫哉龍光.” 「貞明」第八變, 一篇, “鄭道傳之亂, 元敬王后贊謀勘定. 思齊聖母, 倪天幽貞. 孯我王家, 維德之行. 載保宗祏, 贊謀允臧. 佑我不圖, 以御邦家. 克昌厥後, 永保無疆.” 「大同」第九變, “祖宗世有文德, 制作明備, 蔚開太平. 於皇我祖宗, 受命既溥將. 繼繼敷文德, 載用綏四方. 側席求賢俊, 崇文重儒術. 奠麗式陳教, 治化宣以洽. 禮樂極制作, 炳蔚開隆昌. 燕翼貽萬世, 猗歟有烈光.” 「繹成」(引出), “天生列聖, 寵綏大東. 世德作求, 率維枚功. 功成治定, 神化彌綸. 禮樂明備, 煥乎其文. 左籥右翟, 曰既九變. 熙熙雍雍, 盡美又善.”

39 세종 대의 ‘定大業之舞’의 가사 내용은 다음과 같다. : 昭武(引入), “皇天眷東方, 篤生我列聖. 於皇我列聖, 誕興受成命. 世哲克肖德, 耆武定厥功. 肇我不丕基, 以保我大東. 皇皇無競烈, 垂裕永無極. 庶用歌且舞, 干戚奕以繹.” 「篤慶」第一變, 一篇, “穆祖居幹東, 長五千戶所, 王業之興自此始. 於皇聖穆, 厥猷允塞. 宅彼朔方, 肇我王迹. 始建牙纛, 衆乃預附. 仁威以溥, 疇不畏慕! 聿受帝祉, 其慶則篤. 則篤其慶, 命于東國.” 「宣威」第二變, 凡二篇, “趙小生、卓都卿, 據雙城以叛, 桓王討平之. 維彼頑嚚, 阻險以狂. 於皇聖桓, 受命于襄. 難既亟矣, 我是用急. 戒旅行枚, 既臧既律. 截彼雙城, 我師彭彭. 緜緜翼翼, 我武維皇.” 「濯靈」, “武維皇如雷霆, 縱貌猊于濯. 征威輝赫士氣增, 群醜燬氣翳. 清彼舊疆, 維我陵功之大垂萬齡.” 「赫整」第三變, 凡三篇, “太祖屢擊倭寇殲之, 走納哈出, 平紅巾賊, 取兀刺, 拔東寧, 逐德興君, 敗胡拔都, 以定禍亂. 麗失其馭, 外侮維棘. 島夷維驚, 吞西噬北. 暨彼南土, 屠燒殆空. 納寇孔熾, 采入咸、洪. 魚然虔劉, 莫之當鋒. 亦有紅巾, 百萬其兵. 長驅狂奔, 陷我京城, 元餘保嶮, 孽僧構難. 及彼胡賊, 敢逞邊患. 於皇聖祖, 有度秉鉞. 桓桓四征, 孰我敢遏! 我師堂堂, 不測不克.” 「神定」, “奮厥武愾是敵, 冒矢石匡邦國. 我師齊我旅鞠, 士鼓勇關虎鬣. 於聖武神之爲. 勦其銳若枯摧, 或負疆亢天威, 蟻之斧旋即擗. 于東西暨南北, 神戈指勢破竹. 仁無敵奏膚公, 天祐德靖大東.” 「凱安」, “撻我神武, 業業赫赫. 四方于征, 用遏兇賊. 胡堅不摧, 胡險不平. 靈旂攸指, 妖氛即清. 我伐既張, 我功既成. 我振我

保太平과 定大業은 곡목<sup>40</sup>과 가사 내용이 조금 변하지만 음양론이 적용된 점에서는 변화가 없다. 즉 보태평과 정대업은 각각 유가의 음양론을 통해 각각의 춤이 갖는 의미를 규정하고 있음을 알 수 있다. 각각의 가사 내용에는 유가사상이 담겨 있다는 점도 동일하다.

#### 4. 『時用舞譜』의 歌詞 내용에 담긴 儒家思想

조선왕조에서 행해진 保太平之舞와 定大業之舞는 기본적으로 儒家가 지향하는 天命政治思想과 德治主義 및 愛民정신이 담겨 있다.

먼저 세종대에 保太平과 定大業을 지은 목적을 보자.

[保太平] : 保太平 춤곡조는 文德을 밝힌 것[熙文]이니, (인도하여 들어가면서)

“대저 하느님은 명하심이 쉽지 아니하니, 德이 있으면 흥한다. 높으신 우리 여러 聖君님께서 크게 아름다운 명을 받아서 神靈하신 계획과 거룩하신 功業이 크게 나타나고 크게 이었도다. 運數에 응하여 太平을 이루고 지극한 사랑으로 萬百姓을 기르며, 우리의 뒷세대를 열어주고 도와주셨으니 영원토록 이어가고 이어가리라. 이렇듯 장한 일을 무엇으로 나타낼까. 마땅히 노래하여 찬송을 올립니다.”<sup>41</sup>

[定大業] : ‘定大業’ 춤곡조는 昭武이니, (인도하여 들어가면서)

“皇天이 이 나라를 돌보아 우리의 聖君들을 나게 하니, 거룩하다 우리 여러 성군님들이 크게 일어나 天命을 받았도다. 여러 세대 明哲한 덕이 내리 있고 높으신 武德으로 큰 공을 정하시고, 큰 터전을

---

旅, 言旋我行. 三軍奮躍, 奏凱騰懼. 執訊攸馘, 連連安安. 無侮無拂, 慶溢三韓.” 「至德」 第四變, 凡三篇, “辛禍攻遼犯上國, 太祖倡大義回軍. 噫彼麗季! 主昏政虐. 大運將頃, 天奪之魄. 六月稱兵, 敢干上國. 既之極諫, 聽我藐藐. 雖則啓行, 中心是違. 徇我人情, 回我義旂.” 「休命」, “我旂載回, 帝命是順. 誰其倡義? 神斷獨運. 路載權聲, 三軍陶陶. 既警既戒, 孰犯秋毫! 沿途搏獸, 我舒保作. 大順以正, 景命維僕.” 「順應」, “於鑠義師, 順焉多助. 天休震動, 士女悅附. 俟我來蘇, 壺漿以迎. 市肆不易, 孰擾以驚! 滌彼穢德, 東海永清. 載順載應, 惠我民生.” 「靖世」 第五變, 凡二篇, “鄭夢周忌太祖威德謀危之, 太宗炳幾剪除. 麗季昏命有屬, 彼孤臣不自度. 煽禍機在呼吸, 我聖考炳其幾. 決神策剪焉夷, 亂既定慶無期.” 「和泰」, “維彼不軌, 神人所憤. 聖謀一決, 亂首則殞. 藁牙既除, 群情載協. 無大無小, 莫不懼洽. 人歸天與, 于我一德. 有命既固, 贊樹鴻業.” 「震耀」 第六變, 凡二篇, “對馬島 倭負恩擾邊, 太宗命將征之. 蠢爾島夷, 恃險負嶽. 辜我仁恩, 虐我邊垂. 爰赫斯怒, 命將征之. 滄海漫漫, 飄檣戢戢. 匪逝匪遊, 凶頑是讐. 旌旗蔽日, 樽桑震疊.” 「肅制」, “飭我師師堂堂, 鼓萬艘武雜揚. 擣其穴覆其巢, 火烈烈燎鴻毛. 鯨鯢戮波不驚, 奠我民邦以寧.” 永觀(引出.), “於皇列聖, 奄有大東. 綏定厥家, 世有武功. 維功之盛, 維德之崇. 我舞有奕, 聊以形容. 斂我干戚, 進止有程. 委委佗佗, 永觀厥成

<sup>40</sup> 世祖 때의 保太平은 引入曲인 熙文, 基命, 歸仁, 亨嘉, 輯寧, 隆化, 顯美, 龍光, 貞明, 大猷, 引出曲인 釋成으로 이루어진다. 定大業은 引入曲인 韶武, 篤慶, 濯征, 宣威, 神定, 奮雄, 順應, 寵綏, 靖世, 赫整, 引出曲인 永觀으로 이루어진다.

<sup>41</sup> 세종 대의 ‘保太平之舞’, 「熙文」: (引入), “維天命不易, 維德則以興. 於皇我列聖! 假哉休命膺. 神謨與聖烈, 丕顯且丕承. 應運開太平, 至仁撫黎蒸. 啓佑我後人, 萬世相繩繩. 何以昭盛美, 是宜謠頌騰.”

마련하여 우리나라 보전하니, 거룩하신 막대한 업적 길이 드리워 끝이 없으리라. 이에 노래하며 춤을 올리니 干戚이 번득이고 찬란하구나.”<sup>42</sup>

이상과 같은 내용에는 儒家의 天命政治思想과 德治主義, 愛民精神 등이 복합적으로 들어 있음을 알 수 있다. 세종 대의 보태평과 정대업의 가사가 너무 많다는 점에서 세조 때에는 定大業과 保太平을 재정비하는데, 세조 대에 재정비된 가사의 내용을 보면 지향하는 바에서는 큰 차이가 없다. 먼저 保太平과 관련된 악곡 가사에 담긴 각각의 의미를 보자.

初獻, 保太平之舞,

「熙文之曲」: 列聖開熙運, 炳鬱文治昌. 願言頌盛美, 維以矢歌章.

「基命之曲」: 於皇聖穆, 浮海徙慶. 歸附日殷, 基我永命.

「歸仁之曲」: 皇矣上帝, 求民之莫. 迺眷輿區, 迺遷明德. 仁不可失, 于胥景從. 其從如市, 匪我之私. 匪我之私, 惟仁之歸. 惟仁之歸, 誕啓鴻基.

「亨嘉之曲」: 於皇聖翼, 祗服厥辟. 聖度繼志, 眷倚斯篤. 大亨以嘉, 景命惟僕,

「輯寧之曲」: 雙城澶漫, 曰惟天府. 吏之不職, 民靡按堵. 聖桓輯寧, 流離卒復. 寵命是荷, 對建厥福.

「隆化之曲」: 於皇聖祖, 通駿厥德. 仁綏義服, 神化隆洽. 憬彼島夷, 及其山戎. 孔淑以懷, 莫不率從. 航之梯之, 款我繹繹. 於赫厥靈, 爾妥遠肅.

「顯美之曲」: 於皇我聖考, 戡難保宗祐. 謳歌輿望隆, 敦讓顯美德.

「龍光之曲」: 天子方膺, 邦人憂惶. 聖考入奏, 忠誠以彰. 媚于天子, 赫哉龍光.

「貞明之曲」: 思齊聖母, 克配乾剛. 戡定厥亂, 贊謀允臧. 猗歟貞明, 啓佑無疆.

「大猷之曲」: 列聖宣重光, 敷文綏四方. 制作既明備, 大猷何煌煌?

「繹成之曲」: 世德作求, 率惟敷功. 光闡太平, 禮樂方隆. 左籥右翟, 曰既九變. 式昭光烈, 盡美盡善.<sup>43</sup>

이상의 악곡에는 조선 건국의 來歷과 세종 이전의 왕들이 행한 ‘功成治定’과 관련된 구체적인 내용이 담겨 있는데, 전반적으로 儒家가 지향하는 이념이 담겨 있다. 맨 마지막의 ‘繹成의 曲調’에 담긴 내용만을 보자.

“여러 대의 德化로 애써서 구한 것이 어루만진 공을 잇따라 하시니. 빛은 태평 시대를 밝히고, 禮와 樂이 바야흐로 융성하도다. 왼손에는 피리로 하고, 오른손에는 핑 깃으로 하였는데 이미 九變이라 이른다. 光烈을 밝히니, ‘아름다움을 다하고 선함을 다했도다[盡美盡善].’”

<sup>42</sup> 세종 대의 ‘定大業之舞’, 「昭武」: (引入), “皇天眷東方, 篤生我列聖. 於皇我列聖, 誕興受成命. 世哲克肖德, 耆武定厥功. 肇我丕丕基, 以保我大東. 皇皇無競烈, 垂裕永無極. 庶用歌且舞, 干戚奕以繹.”

<sup>43</sup> 『世祖實錄』 31권, 「세조 9년 12월 11일 乙未 2번째 기사」.

태평 盛世를 禮樂의 융성과 연계하여 이해하고, 아울러 태평 성세를 밝힌 공을 舞踊으로 形象화한 것을 ‘盡美盡善’이라고 규정하고 있다. 세종대의 保太平의 「釋成」의 곡조에서도 최종적으로는 ‘盡美又善’이란 표현을 사용하여 동일한 의식을 보이고 있고, 특히 ‘功成治定’, ‘禮樂明備’을 강조하고 있다. 조선조가 예악을 통해 나라를 다스린 것을 강조하고 있다.

“하늘이 여러 聖君을 나아서 이 나라를 사랑하고 안유하셨네. 여러 대의 德化로 애써서 구한 것이 어루만진 공을 있게 하시니, 공이 이룩되고 정치가 안정되고 신령한 교화가 널리 두루 퍼졌다. 예의와 음악이 밝게 갖추자 文德이 이에 찬란하게 빛나도다. 왼편에는 피리이고, 오른편엔 평깃이라. 노래 곡조가 아홉 번 변하나 태평하고 화락한 것이 盡美이고 또 盡善이다.”<sup>44</sup>

孔子는 舜임금의 樂인 韶樂을 듣고 ‘盡善盡美’라고 평가한 적이 있다.<sup>45</sup> ‘盡善盡美’라는 평은 季札이 말한 ‘觀止’<sup>46</sup>라는 말과 더불어 가장 완벽한 樂舞를 指稱한다. 조선조를 건국한 왕들의 업적을 기린 保太平을 최종적으로 ‘盡美盡善’이라고 규정한 것은 보태평을 형용한 춤사위가 성대한 것은 물론 조선조 왕들의 덕이 위대했음을 동시에 찬양한 것에 해당한다. 다음 定大業과 관련된 악곡 가사에 담긴 내용을 보자.

亞終獻, 定大業之舞.

「昭武之曲」: 天眷我列聖, 繼世昭聖武. 庶揚無競烈, 是用歌且舞.

「篤慶之曲」: 於皇聖穆, 建牙于朔. 通篤其慶, 肇我王迹.

「濯征之曲」: 頑之豪, 據雙城. 我聖桓, 于濯征. 狙獷亡, 拓我疆.

「宣威之曲」: 咨麗失馭, 外侮交熾. 島夷縱噬, 納寇恣睢. 紅巾魚然, 元餘嬰屬. 孽僧跋扈, 胡魁陸梁.

於皇聖祖, 神武誕揚. 載宣天威, 赫赫堂堂.

「神定之曲」: 愼我敵, 戒虎貔. 鼓厥勇, 若翰飛. 動九天, 正又奇. 螭斧亢, 旋自縻. 竹斯破, 孰我支. 耆定武, 神之爲.

「奮雄之曲」: 我雄我奮, 如雷如霆. 胡豎莫摧, 胡險莫平. 連連安安, 奏我訊馭. 神戈一揮, 妖氛倏廓. 無侮無拂, 祚我東國.

「順應之曲」: 麗主拒諫, 敢行稱亂. 我運神斷, 我師我返, 天人協贊.

「寵綏之曲」: 義旗載回, 順迺多助. 天休震動, 士女悅豫. 倭我寵綏, 壺漿用迎. 旣滌穢德, 東海永清.

44 世宗 대 保太平의 「釋成」, “天生列聖, 寵綏大東. 世德作求, 率維救功. 功成治定, 神化彌綸. 禮樂明備, 煥乎其文. 左籥右翟, 曰既九變. 熙熙雍雍, 盡美又善.”

45 『論語』 「八佾」, “子謂韶, 盡美矣, 又盡善也. 謂武, 盡美矣, 未盡善也.” 에 대한 朱熹의 주, “韶, 舜樂. 武, 武王樂. 美者, 聲容之盛. 善者, 美之實也. 舜紹堯致治, 武王伐紂救民, 其功一也, 故其樂皆盡美. 然舜之德, 性之也, 又以揖遜而有天下; 武王之德, 反之也, 又以征誅而得天下, 故其實有不同者.” 참조.

46 『左傳』 「襄公二十九年」, “吳公子札來聘, 請觀於周樂...見舞韶箭者, 曰, 德至矣哉. 大矣. 如天之無不備也, 如地之無不載也. 雖甚盛德, 其蔑以加於此矣. 觀止矣. 若有他樂, 吾不敢請已.” 참조



「靖世之曲」：彼孤臣，扇禍機，我皇考，克炳幾，神謀定，世以靖。

「赫靖之曲」：島夷匪茹，虔劉我圉。爰赫斯怒，爰整我旅。萬艘駕風，飛渡溟渤。迺覆其巢，迺擣其穴。譬彼鴻毛，燎于方烈。鯨波迺息，永奠鯨域。

「永觀之曲」：於皇列聖，世有武功。盛德大業，曷可形容。我舞有奕，進止維程。委委佗佗，永觀厥成。<sup>47</sup>

定大業은 기본적으로 조선왕조가 어떤 어려움을 극복하고 건국했는지를 다양한 역사적 사례를 통해 밝혀주고 있는데, 마지막 ‘永觀의 曲調’ 내용을 보자.

“列聖이시여, 대대로 무공을 세웠도다. 성대한 덕과 큰 業蹟을 어찌 다 형용하라! 나의 춤이 차례가 있어 나아가고 그치는 것이 오직 법도가 있도다.”

이것은 功成作樂의 사유와 그 功成作樂을 실제 춤으로 형상화할 때 나아가고 그치는 것에 법도가 있음을 알려주고 있다. 이런 점과 관련된 자세한 춤사위는 『禮記』 「樂記」에서 말하는 中正 및 中和之紀에 맞는 춤사위<sup>48</sup>를 실제로 보여준 것에 해당한다. 즉 定大業의 춤사위가 中正에 맞는 춤사위이면서 동시에 그 춤사위에는 無過不及의 中和미학이 담겨 있음을 보여준다.

이상 본 바와 같이 保太平과 定大業의 가사와 춤사위에는 儒家가 지향하는 천명정치사상, 덕치주의, 애민정신 및 中正·中和를 지향하는 사상이 내재되어 있음을 알 수 있다.

## 5. 나오는 말

오늘날에도 전세계적으로 큰 행사를 하는 경우 音樂이 제정되고, 그 音樂의 가사를 통해 그 행사가 어떤 의미가 있는지를 보여준다. 예를 들면 1988년도 서울올림픽을 개최할 때 ‘손에 손잡고[hand in hand]’라는 것을 주제로 하여 부른 것이 그것이다. 오늘날에는 다양한 대중매체를 통해 이런 점을 널리 선전하는데, 시공간적으로 과거에는 제한점이 있었다. 이에 儒家에서는 백성들에게 보여주고 들려주며 감화를 시켜 ‘移風易俗’의 효과를 얻는데 樂<sup>49</sup>보다 더한 것이 없다<sup>50</sup>는 것을 강조하는

47 『世祖實錄』 31권, 「世祖 9年 12月 11日(乙未)」.

48 『禮記』 「樂記」, “故聽其雅頌之聲, 志意得廣焉. 執其干戚, 習其俯仰詘伸, 容貌得莊焉. 行其綴兆, 要其節奏, 行列得正焉, 進退得齊焉. 故樂者天地之命, 中和之紀, 人情之所不能免也. 夫樂者, 先王之所以飾喜也. 軍旅鉞鉞者, 先王之所以飾怒也. 故先王之喜怒, 皆得其儕焉. 喜則天下和之, 怒則暴亂者畏之. 先王之道, 禮樂可謂盛矣.” 참조.

49 다른 차원이지만 儒家에서 西周 말기로부터 東周에 걸쳐 완성된 것으로 추정되는 당시 諸侯國들의 노래가락을 모은 『詩經』을 중시한 것은 이런 점을 반영한다고 할 수 있다.

50 『孝經』, 「廣要道章」, “子曰: “教民親愛, 莫善於孝, 教民禮順, 莫善於悌. 移風易俗, 莫善於樂, 安上治民, 莫善

데, 특히 새로운 왕조가 건설되었을 때는 樂을 통한 政敎的 效用性을 얻고자 하였다. 오늘날과 차별화된 봉건시대의 樂이 갖는 시대적 의미다.

조선왕조를 건국한 李成桂를 비롯하여 이후 왕들은 조선왕조가 어떤 과정을 거쳐 성립되었고, 그 성립된 과정이 정당하다는 것을 입증할 필요가 있었다. 아울러 나라를 건국한 큰 大業을 이룬 것도 중요하지만 조선왕조가 太平盛世를 누리고 있다는 것을 동시에 선전할 필요가 있었다. 이에 이런 점을 歌樂 및 춤사위를 통해 실현하고자 했는데, 『龍飛御天歌』를 비롯하여 본고에서 논한 定大業之舞와 保太平之舞 및 그같은 춤을 왜 추는지 하는 가사에 담긴 내용을 이런 점을 잘 보여주었다.

세종대에 제작된 定大業이나 保太平의 舞譜는 儒家의 음양론을 기반으로 하여 제작되었고 그 구체적인 樂律 및 音調는 十二律呂를 운용해 실현되었다. 世祖 때 본격적으로 宗廟祭禮樂의 佾舞로 사용된 時用保太平之舞와 時用定大業之舞의 樂章 歌詞에는 儒家政治思想의 핵심인 天命政治思想, 德治主義, 愛民精神 등이 담겨 있었다. 이같은 가사를 통해 조선왕조가 성립되는 과정과 근거 및 정당성을 찬양하고 있다. 더불어 조선조를 건국하는데 공을 세우고 이후 制禮作樂을 통해 治定한 왕들의 업적과 德을 찬송한 가사의 내용과 춤사위의 隆盛함을 결과적으로 ‘盡善盡美’라고 형용한다. 이런 점은 미학 차원에서도 儒家가 지향하는 舞樂이 무엇인지를 단적으로 보여준다.

결과적으로 조선조 宗廟祭禮樂의 佾舞에 해당하는 時用定大業之舞와 時用保太平之舞가 성립된 사상적 근거 및 가사에 담긴 내용에는 조선조가 儒敎 국가임을 상징적으로 보여주고 있다고 할 수 있다.

---

於禮.” 및 『禮記』「樂記」, “樂也者, 聖人之所樂也, 而可以善民心, 其感人深, 其移風易俗, 故先王著其敎焉.”, “故樂行而倫清, 耳目聰明, 血氣和平, 移風易俗, 天下皆寧.” 등 참조.

## 국문요약

『禮記』「樂記」에서는 ‘(어떤 인물이 국가를 세우는 것과 같은) 위대한 功을 이루면 (그 功業을 상징하는) 樂을 제작한다[功成作樂]’라는 것을 말한다. 功成作樂의 사유는 ‘聲音의 道는 政治와 통한다[聲音之道, 與政通]’, ‘樂을 살핌으로써 정치를 안다[審樂以知政]’라는 사유와 밀접한 관련이 있다.

이같은 『禮記』「樂記」의 命題는 儒敎를 國是로 하는 朝鮮朝에서 적극적으로 實現된 것을 볼 수 있다. 그 구체적인 例의 하나가 조선조 世宗 代에 제작된 文舞인 ‘保太平之舞’와 武舞인 ‘定大業之舞’이다. 이 두가지 춤을 ‘때에 맞게 춤춘다’는 점에서 ‘時用保太平之舞’와 ‘時用定大業之舞’라고 하는데, 이후 이 두가지 舞에 관한 舞譜를 모은 것을 이후 『時用舞譜』라고 일컬었다.

定大業과 保太平 각각의 舞를 출 때에는 어떤 왕을 찬송한 것인지와 그들이 어떤 功業을 세웠는지 하는 것과 관련된 歌詞를 함께 읊는다. 그런데 世宗 代에 제작된 定大業과 保太平에 사용된 樂舞의 歌詞에 字句의 숫자가 많아 宗廟에서 祭事를 지내는 데 다 演奏하기가 어렵다는 문제점이 있었다. 이런 문제점 때문에 世祖 代에 이르면 세종 代의 定大業과 保太平을 제작한 뜻을 계승하면서도 가사 등을 간략화하게 된다. 이것이 오늘날까지 宗廟祭禮에 사용되는 佾舞인 時用保太平之舞와 時用定大業之舞이다.

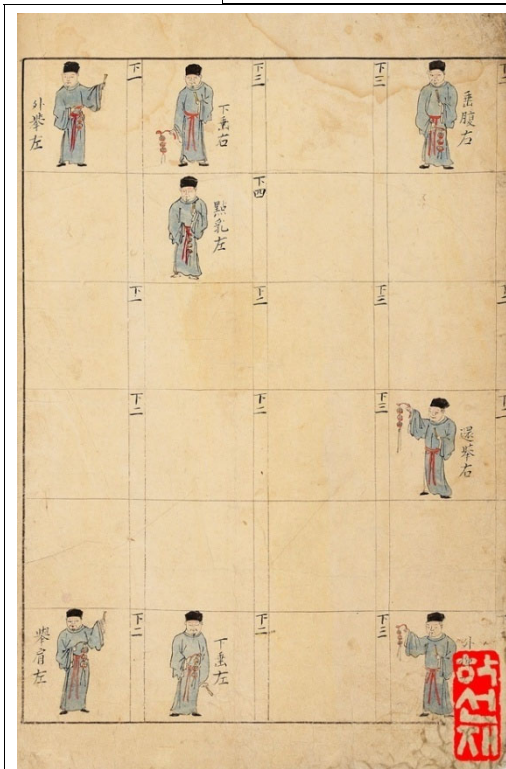
世祖 代에 宗廟祭禮를 거행할 때 사용된 佾舞에 해당하는 時用保太平之舞와 時用定大業之舞는 춤추는 순서와 동작의 술어를 그림과 문자로 기록한 舞譜에 해당한다. 구체적으로 춤사위 및 손과 발 등 각 부위의 움직임, 공간의 이동과 방향, 伴奏음악 등을 문자, 圖像, 記號, 그림을 사용해 표기하고 있다. 따라서 이 책을 보면 오늘날에도 과거와 같이 동일하게 曲調에 맞게 어떻게 춤을 추어야 하는지를 구체적으로 알 수 있다. 이상과 같은 내용을 담고 있는 舞譜는 전세계적으로 『時用舞譜』 유일하다는 점에서 그 중요성이 있다.

이 時用保太平之舞와 時用定大業之舞는 기본적으로 儒家의 陰陽論에 입각하여 제작되었고, 아울러 十二律呂를 사용하고 있다. 9章 11聲으로 이루어진 文舞에 해당하는 保太平은 宗廟祭樂에서 初獻 때 사용하는 樂章이다. 時用保太平之舞는 文舞에 속하는 것이기에 陽事에 속한다. 따라서 太陽의 數인 九를 사용하며, 樂律은 十二律 가운데 林鍾宮인 大暑의 律을 쓴다. 9장 11聲으로 이루어진 武舞에 해당하는 定大業은 宗廟祭樂으로 亞獻과 終獻 때 사용하는 樂章이다. 時用定大業之舞는 武舞에 속하는 것이기에 陰事에 속한다. 따라서 太陰의 數인 六을 사용하며, 樂律은 南呂宮인 秋分의 律을 쓴다.

이상과 같은 時用保太平之舞와 時用定大業之舞의 樂章 歌詞에는 儒家政治思想의 핵심인 天命政治思想, 德治主義, 愛民精神 등이 담겨 있다. 이같은 가사를 통해 조선왕조가 성립되는 과정과 근거 및 정당성을 찬양하고 있다. 더불어 조선조를 건국하는데 공을 세우고 이후 制禮作樂을 통해 治定한 왕들의 업적과 덕을 찬송한 가사의 내용과 춤사위의 隆盛함을 결과적으로 ‘盡善盡美’라고 형용

한다. 이런 점은 미학 차원에서 儒家가 지향하는 舞樂이 무엇인지를 단적으로 보여준다. 결과적으로 조선조 宗廟祭禮樂의 佾舞에 해당하는 時用定大業之舞와 時用保太平之舞는 조선조가 儒敎 국가임을 구체적인 춤사위 및 내용을 통해 보여준다.

\* 부록 : 보태평지무와 정대업지무의 무보 및 각각의 춤사위



保太平之舞: 熙文 2



保太平之舞: 熙文 1



保太平之舞 자세



定大業之舞 자세



왼편 : 保太平之舞 동작 오른쪽 : 定大業之舞 동작



현행 宗廟祭禮樂에서 文舞[保太平] 복식은 붉은 紅紬衣를 착용했지만, 『宗廟儀軌』 기록을 살려 파란 藍紬衣를 선보인 것.



현행 宗廟祭禮樂에서 武舞[정대업] 복식은 붉은 紅紬衣를 착용했지만, 『宗廟儀軌』 기록을 살려 파란 藍紬衣를 선보인 것

# 朝鮮朝の『時用舞譜』に関する儒家思想的考察

曹政煥

成均館大学・教授

『禮記』の「樂記」には、「(ある人が国を建てるなどの)偉大な功を成し遂げると(その功業を象徴する)楽を作る[功成作樂]」という記述がある。この功成作樂の考え方は、「音の道は政治と通じる[聲音之道, 與政通]」、「楽を審めることによって政治を知る[審樂以知政]」という思想と密接に関係している。このような『禮記』「樂記」の命題は、儒教を国是とする朝鮮朝において積極的に実践されたことが見られる。具体的な例として、朝鮮朝の世宗代に制作された文舞「保太平之舞」と武舞「定大業之舞」がある。これらの舞は「時に応じて踊る」という点で、「時用保太平之舞」と「時用定大業之舞」と呼ばれる。その後、これらの二つの舞に関する舞譜をまとめたものが『時用舞譜』と呼ばれるようになる。

大業と保太平のそれぞれの舞を舞う際には、どの王を讃美したものなのか、そして彼らがどのような功業を成し遂げたのかに関連する歌詞が一緒に歌われる。しかしながら、世宗代に作られた定大業と保太平の楽舞の歌詞には、字数が多く、宗廟祭事ですべて演奏するのは難しいという問題点があった。この問題点を解決するため、世祖代になると、世宗代の定大業と保太平の意志を引き継ぎつつも、歌詞などを簡略化するようになる。これが現在でも宗廟祭礼で使用される佾舞「時用保太平之舞」と「時用定大業之舞」となる。

世祖代に宗廟祭礼を行う際使用された佾舞に該当する「時用保太平之舞」と「時用定大業之舞」は、舞の順序と動作の用語を絵と文字で記録した舞譜に当たる。具体的には、舞姿、手や足の動き、空間の移動や方向、伴奏音楽などが文字、図像、記号、絵で表現されている。そのため、この書を見ると、現代でも過去と同じように、どの旋律に合わせてどのように踊るかが具体的に理解できる。このような内容を持つ舞譜は、世界的に見ても『時用舞譜』が唯一であるという点にその重要性がある。

この「時用保太平之舞」と「時用定大業之舞」は、基本的に儒家の陰陽論に基づいて制作され、また十二律呂を使用している。9章11声から成る文舞に該当する保太平は、宗廟祭樂で初献の際に使用される楽章である。「時用保太平之舞」は文舞であるため、陽事に属す。したがって、太陽の数である九を使い、楽律は十二律の中で林鍾宮である大暑の律を使う。9章11声から成る武舞に該当する定大業は、宗廟祭樂で亜献と終献の際に使用される楽章である。「時用定大業之舞」は武舞であるため、陰事に属す。したがって、太陰の数である六を使い、楽律は南呂宮である秋分の律を使う。

以上の「時用保太平之舞」と「時用定大業之舞」の楽章の歌詞には、儒家政治思想の核心である天命政治思想、徳治主義、愛民精神などが込められている。これらの歌詞を通じて、朝鮮王朝成立の過程や根拠、及びその正当性を讃美している。また、朝鮮王朝の建国に功を成し、制禮作樂を通じて治定した王たちの業績と徳を称賛した歌詞の内容と舞踊の壮大さを通じて、「盡善盡美」を表現している。これは美学的な面からも儒家が志向する舞樂が何であるかを端的に示してくれる。結果として、朝鮮王朝宗廟祭樂の佾舞に当る「時用定大業之舞」と「時用保太平之舞」は、朝鮮王朝が儒家国家で

あることを具体的な舞姿と内容を通じて示しているのである。

摘要譯者：金 灵，北京大学外国语学院2022级博士研究生



# 音乐在天理教信仰中的意义

## ——以天理教经典《神乐歌》为例

小野田亮  
延边大学·博士生

### 引言

天理教有四部经书：《御笔先》、《神乐歌》、《古泥话》和《御指图》。针对这些经文，教团的第二代首领中山正善说：“《御笔先》和《神乐歌》是书面的。《古泥话》和《御指图》是口述的。前者是和歌书，教授道理和礼仪歌谣。后者有备忘录和速记文本之别。”换言之，前者是教祖亲笔书写的经文。

天理教仪式的核心是“御勤”。这仪式中使用的主要经文是《神乐歌》。《神乐歌》由“神乐（音乐）”和“手舞（舞蹈）”组成。《神乐歌》为信徒们所接受，因为它鼓励他们意识到自己是天理教的信徒并传播天理教。此外，正如教祖所说的“不是挥舞双手，而是挥舞真理”，神乐歌的音乐和舞蹈都具有宗教意义。

在本文中，笔者希望在先行研究的基础上，以“御勤”中使用的《神乐歌》为例，对天理教的宗教生活和音乐进行整理。

### 一 《神乐歌》的形成

天理教创立于 1838 年，因其创始人中山美纪的言行而受到一些人的不信任。但另一方面，它也被理解作为一种短暂的现象，是生育和治病之神。不过，1864 年成立了第一座教堂，1866 年大力推行救世的信仰生活。通过当时传唱的《神乐歌》阐明教义后，信徒人数迅速增加，外部干扰也很强烈。这最终唤起了信徒的宗教信心和意识，并在社会上促进了天理教的官方承认和教团的建立。以《神乐歌》为中心考察天理教的发展，我们可以清楚地看到天理教信仰的目标。

综上所述，《神乐歌》是天理教信徒最熟悉的经典。晨祷和晚祷时都要吟唱这首歌，并随着歌声挥动双手。每天祈祷时，在四种乐器（拍子木、太鼓、摺钵、铜钹子）的伴奏下吟唱《神乐歌》的前三节。每月一次的“月次祭”使用九种乐器，象征人类的九种工具。这些乐器也被称为“阳气御勤”和“救济御勤”，在修行或修炼教义方面发挥着重要作用。

1938 年，41 岁的教祖成为“神附体”，天理教成立。然而，将大量私人资金捐献给穷人以及教祖以神附体的形象出现，却被说成是受到狐狸的诅咒等等。尽管教祖作为分娩之神和医治之神获得了很高的声誉，并被称为可以提供任何帮助的“活神仙”，但当时大多数人并不相信她。

天理教于 1864 年左右开始获得信徒。教祖鼓励实施世界救亡御勤，并将《神乐歌》传授给信徒。御勤所表达的以夫妻为核心、互相帮助的世界观，以及欢快的音乐和舞蹈代表了天理教的独特性，还有将神与人的关系视为亲子关系的神观，以及教导死亡是新的开始的生死观。

随着《神乐歌》的问世，教义变得更加明确。信徒们能够反复确认所传授的新的世界观和人生观，并对自己的生活方式提出质疑和反思。这不仅是对教义的实践，也是对自我完善和自我解放的鼓励。因此，同情天理教的人越来越多，信徒人数也迅速增加。信徒们在努力过宗教生活的同时，他们不同于一般传统宗教的风格引起了外界的干扰，但也促使信徒们意识到自己的信仰。因此，天理教被组织成一

个宗教团体，目的是获得正式宗教团体的地位。

## 二 《神乐歌》与信仰生活

御勤是天理教神拯救人类的手段，从人类的角度来看，这是一种寻求神灵保护的祈愿方式。因此，御勤是天理教信仰的根本。

信徒们整齐划一，口中歌唱《神乐歌》，手上动作表达歌词含义。教祖说：“这是一首理性之歌。我们为真理而舞。这不仅仅是在跳舞，而是在挥舞真理”。此外他还指导：“如果你在祈祷时手是软的，那是因为你的心是软的。即使是一只手的动作出错也是不好的。通过祈祷，你可以改变自己的生活。这是一个重要的祈祷”。<sup>1</sup>

教祖于 1866 年开始教授《神乐歌》。它是教祖亲手写的。教祖说：“关于这首歌，就算不认识多少字，只要三个人聚在一起，就一定能读懂。即使认为不理解，一个人也会逐渐领悟。每个人都会在不知不觉中顺利地理解它”。

《神乐歌》是在信仰生活中集中使用的歌曲，能让演唱者和听众重新学习和掌握教义。它的歌词是用教祖实际使用的口语写成的，因此具有所谓“大和语”的特点。这使得《神乐歌》不仅具有书面经文的特点，还具有一种仿佛与信徒对话的氛围。而且，由于其和歌风格，它作为一种诗歌写作风格，具有暗示性、多义性和象征性。这种写法给人一种父母对子女说的话的印象。

此外，《神乐歌》这个名字让人联想到神道氛围。和歌体的日本短歌是一种从人到人，从心到心的问话方式。五-七-五-七-七的规则起到了表达微妙情感波澜的作用。只有这种节奏的文字才能照亮内心的真实。如上所述，和歌的表现形式是日本民族的传统节奏，是一种易于聆听的节奏，可以说是和歌和俳句的继承者。<sup>2</sup>神乐歌的这些特点很容易被人们接受。

然而，它也是“御勤”祈祷文的语言、通过唱歌跳舞来实践信仰生活的特点是，信徒将歌曲（教义）的内容内在化，从而直接让自己和他人得到救赎，实现天理教所追求的理想世界。然后，信徒们去发现、体验并体现《神乐歌》中所唱的喜悦和积极的生活方式。

许多人将信仰作为解决个人直接问题（世俗利益）的机会，但随着信仰的进步，通过《神乐歌》的信仰生活让他们反思自己和自己的人生。这是一种重生的体验，换句话说，就是自我解放。这种信仰生活虽然受到当时既有宗教、习俗和官员的干涉，但在教祖坚定的态度支持下，天理教得以扩展，是天理教传播的重要诱因之一。

## 三 《神乐歌》的内容与音乐

《神乐歌》是御勤使用的歌曲，是天理教宗教生活的核心。这些歌曲用九种乐器按照一定的曲调演唱，并伴有手舞（手势和脚部动作），每种手势和脚部动作都有各自的含义。

神乐歌由“三首歌”、“万事八首”和“十二部歌”组成。根据其形成时期和内容，它分为五个部分。

- 第1節：1866年成立。

<sup>1</sup> 《稿本天理教教祖传》，95页

<sup>2</sup> 堀内みどり，「みかぐらうた」の成立と天理教，《天理大学おやさと研究所年報》12号，2005年，25页

➤ 愿将邪恶皆除书 求神拯救我世人 天理欧诺弥格多<sup>3</sup>

● 第2節：1870年成立。

➤ 君且细听神所言 邪恶事情决不谈

➤ 仿照天地造夫妇<sup>4</sup> 此乃人世之开端

● 第3節：1875年成立。

➤ 去恶拯救神急待<sup>5</sup> 澄心共建甘露台<sup>6</sup>

● 第4節：1870年成立。

➤ 遍觀古今全世界 無人辽解神心怀<sup>7</sup>

神意从来未讲解 世人不知本难怪

而今神显人世間 神意详尽讲出來

大和原地<sup>8</sup>是神館 世人不知其根源

如果详听此原因 無人不生坏慕心

若想知悉来问询 详告创世万般情

神显人间讲实情 人心踊跳皆欢欣

神因切望速拯救 使人踊跳去遵行

◇ 这八首歌名为“万事八首”。和1869年创作的“御笔先”第一号的1-8的八首和歌基本相同。

● 第5節：1867年成立。

➤ 一段

◇ 正月开始施神肥<sup>9</sup> 奇哉田间显田惠

领受神肥笑嘻嘻 快哉丰收定无疑

坚定三岁儿童心

五谷丰登幸福年

真实神佑可寻见<sup>10</sup>

作物丰稔无止境

万般庄稼无不收

大和全境是丰年

至此更应随神行

年年收成谷满仓<sup>11</sup>

● 要经常感谢天理王命的守护，以散财心（积极心态）生活的话，就肯定能五谷丰登。

3 天理教的主神。

4 神仿照天地创造了夫妇，表现了以夫妇为中心的家族观、人生观。

5 抓紧救济。

6 在天理王命创造人间世界的圣地“地场”建造的最高的礼拜对象。天理教的教义主张“救济全世界的人，在地场建造甘露台”。

7 神的意思。

8 意思是建筑用地，在天理教中表示位于奈良县天理市本部神殿中心的创造人类世界圣地的意思。

9 与农耕有关的救济，得到救济的人将三合糖、三合灰、三合土做成的肥料置于田中的话，会产生相当于一匹马满载量肥料的效果。

10 凭借天理王命来实现利益。

11 保证每年丰收的意思。

➤ 二段

◇ 咚咚<sup>12</sup>正月开始舞 喜气洋洋多快活  
奇异建设<sup>13</sup>若进行 人众云集盛况兴  
神佑功能及于身<sup>14</sup>  
洗心去恶新世生<sup>15</sup>  
世人如随神意做  
争门战乱根源绝<sup>16</sup>  
困苦互助神亦佑  
万般病源皆可除  
精诚真实心如定<sup>17</sup>  
世界处处生和平

● 康乐生活可以带来健康与和平。信心萌发，普请、信心、救济、心定都会发展，人的内心也可以成长。

➤ 三段

◇ 庄屋铺村在大和<sup>18</sup> 建有世源圣舞堂<sup>19</sup>  
圣舞堂殿真奇异 并非依求人力起  
乃是世人自相聚 舞堂自起可谓奇  
信心坚持到今日 真实拯救<sup>20</sup>自今始  
嘲笑毁谤<sup>21</sup>虽常有 珍奇拯救永不休  
私欲俗愿皆抛去 专心一意<sup>22</sup>随神来  
今后信心唯专诚 万事皆靠元始神  
世上疾病最难熬 我也要去圣劳<sup>23</sup>  
信心持续至如今 不知宇宙元始神<sup>24</sup>  
而今显现人世间 确是万界真实神

● 讲解礼拜场、实际救济、罕见救济、每日的施舍、元神、实神的关系。

➤ 四段

◇ 不管世人讥或笑 元神明鉴心莫焦  
夫妇意合心相连 万般神佑皆可显  
近旁众人<sup>25</sup>皆注视 元神所行奇异事  
书夜奉行康乐舞<sup>26</sup> 邻人不解或嫌恶<sup>27</sup>

12 脚打拍子的声音。

13 表示弘扬教义和建造礼拜场地。

14 神的佑护成为身体的养分，保持身体健康。

15 世间发生变化。指的是“依靠神力改变社会”的观念。

16 指的是根除斗争和战争，实现和平的愿望。

17 坚定决心并信奉。

18 指的是日本。

19 1864年作为信仰生活场地而建造的天理教最初的设施。

20 非表面的根本救济。

21 创教当初，中山美伎的传教活动被周围人视为疯人行为，遭到诽谤中伤，人们认为她一定是被什么东西附体了。

22 天理教的教义尤其强调信徒的主体性信仰。

23 针对天理王命举行的报恩感谢的捐赠活动。天理教认为“圣劳”是信仰生活的基本。

24 将天理王命称为“元之神”、“实之神”。

25 中山美伎身边的人。

26 演奏太鼓和钟等乐器来祈祷。

27 会感觉很烦。

元神急于救俗尘 盼人早生康乐<sup>28</sup>心  
切盼早日救村人 可惜不解元神心<sup>29</sup>  
神望世人要瞭悟 万般事宜须互助  
病根终究会断绝 心情因而愈踊跃  
世上极乐<sup>30</sup>是此地 快来参拜乐无比  
如今扫尽心中污 心里澄清多幸福

● 夫妇二人通过一步步的艰苦努力，相互携手、互帮互助，不畏嘲笑，一直保持康乐生活态度，相信所有人都是兄弟姐妹。这样的话，就可以身体健康，也会得到自信和勇气。这种信仰生活是喜悦的典范。回归此世的极乐、人类发源地—中山家，才能达到无与伦比的境界。

➤ 五段

◇ 广大辽阔世界中 拯救之所处处有<sup>31</sup>  
奇异拯救限此地 安产免痘神诺赐<sup>32</sup>  
水与神明同一理 内心污浊须清洗  
世人无欲<sup>33</sup>本极少 神前祈祷私欲消  
无论信心多久长 明朗康乐不可忘  
从速忘掉刻薄性<sup>34</sup> 立即改换温厚心  
信神来比无困苦 专心拯救是此处  
拯救不限大和地 世界各地无不及<sup>35</sup>  
创世原地是此处 珍奇场所金显出  
既然信心真且诚 多多结构将世拯<sup>36</sup>

● 讲解全世界唯一的人类发源地—中山家发生的匪夷所思的救济例子。得到救济的人们组成团体，在现实生活中实现天理王命的理想—“康乐生活”。

➤ 六段

◇ 所谓世间俗人心 怀疑猜忌无比深  
一切善恶神坚明 奇异拯救必有应  
世人存心虽不言 皆如明镜清可见  
奉行圣舞不怕难 此为拯救之根源  
神乐手舞<sup>37</sup>日日行 珍奇神佑终必临<sup>38</sup>  
祈求既然各有异 元神赐佑亦不一  
信仰无论多长久 违背神意<sup>39</sup>不可有  
信仰之路如走错 立即悔悟重新做<sup>40</sup>

28 陽氣。天理教用康乐生活来表现其描绘的理想世界。

29 不懂神的心。

30 佛教所讲的阿弥陀佛的西方净土，充满幸福和欢喜的理想世界。中山美伎是狂热的净土宗信徒，在创建天理教后，开始主张彻底的现世中心信仰，寻求此世的极乐。

31 表示其他各种宗教。

32 安全分娩和治疗疱疹的救济。创教当初，中山美伎被称为“安产之神”。

33 天理教的教义将错误的不正之心称为“埃”，分为八种，“欲”是其中之一。

34 非常残酷的意思。表现了天理教朴素的人道主义。

35 救济全世界人类的本元。

36 “构”表示在封建社会中比较发达的民间宗教组织，也就是说呼吁信徒组织团结起来。

37 天理教的礼拜活动。

38 保证将来会救济全世界的意思。

39 在根本想法上存在错误。

40 天理教把死称为“出直す”，这里描述为“重新做”。

信心既已修至今 须宣神能去救人  
持扇请示问神意<sup>41</sup> 此次终究见奇迹

● 获得生后的自信却又失去，相信却又时而怀疑，天理王命十分清楚人类这种易变脆弱的心理，本部讲解的是向人们施与万能的救济，坚定人们信念的天理王命。人们人们变脆弱的心理，本部讲解的是向人们施与王能的就变脆弱的心理。

➤ 七段

◇ 宣扬神言<sup>42</sup>即圣劳 随时播香<sup>43</sup>极重要

拯救救人慈意深 谁能阻碍元神心  
世界不问任何人 无一不想获良田<sup>44</sup>  
若有良田给世人 可有谁人不争先  
任何世人皆相同 欲得良田吾亦然  
良田不可无理求 各自详思方可有  
如欲获求上等田 需付高价理当然  
此处<sup>45</sup>既是此世田 我也播种在其间  
如今世人到原地 特来播种真可喜  
真诚实意来播种 不拖肥料亦丰登<sup>46</sup>

● 为了在全国各地传教，将天理王命的救济传达给世界上的人，天理王命的一个个代理人需要理解天理王命的精神，保持坚定的信心。本部讲解的是前世因缘（宿命）在今世的转换方法，善的积累方法，以及信仰代代永传后世的喜悦。

➤ 八段

◇ 广大世界各国中 有无石木可采用<sup>47</sup>

建设奇异理想世 不必依求无心人  
各地用木渐聚集 康乐世界自建立  
去掉一切私欲情 立定拯救真诚心  
奇异建设俟何时 非仅依靠教内人<sup>48</sup>  
事有顺序应依理 先自内省将心洗  
各自心灵澄清时 从速建起理想世  
虽是深山<sup>49</sup>也进入 寻觅用石与用木  
采用此木或彼石 一切皆随神意志  
如今人心皆澄清 元神心中喜无穷

● 讲解为了实现此世的极乐净土、康乐生活，需要聚集并教化亲神的代理人。

➤ 九段

◇ 走遍<sup>50</sup>广大世界中 一洗再洗<sup>51</sup>洗心灵

---

41 中山美伎从1864年开始特别允许一些虔诚信徒从事的礼拜行为，手持扇子在神前祈祷的话，就可以体察神意。

42 关于天理王命的简略的故事。

43 天理教把传教称为“播香”。

44 从这里往下的歌用农民的生活来解释了教义。

45 作为地场的天理教本部神殿。

46 将信仰比作农活，同时保证即使没有肥料也能收获的现世利益。

47 把为天理王命从事活动的人比作建筑材料。天理教把信徒称为“用木”。

48 指的是仅靠现有的信徒无法成就。

49 指的是天理教的教义还未传达到的地方。

50 指的是传教。

51 不断清洗人心，最后去除“埃”。

只要专心依靠神 神佑保证无艰困  
试观世界人心灵 混亲私欲浊不清  
若存私欲应扫净 污浊信心神不领<sup>52</sup>  
任何世人皆相同 立定信心随神行  
真诚信心如未定 信仰之路莫强行  
重要时节是如今 世人详思定信心  
虽是僻地或山间 天理手舞<sup>53</sup>皆可见  
圣舞在此虽展开<sup>54</sup> 无人瞭解神心坏  
欲呼神名在心坏 从速返回原地来

● 相信天理王命无论何时何地都会保护人们，即使没有有形资产，仍旧拥有依靠信仰获得的生活自信这种无形资产，对于向世界中的人们讲解天理王命教诲的传教活动，天理王命会给予祝福、激励和训诫。

➤ 十段

◇ 一般所谓世人心 恣意任性极难测  
进行奇异拯救事 元神显现是初次  
净水之中混污泥<sup>55</sup> 从速澄清乐即随  
此事流传无止息 竟成永世之话题  
神困急欲拯救人 故而出言或严厉  
一切苦痛生自心 反躬自问莫尤人<sup>56</sup>  
疾病痛苦非人愿 世人不如其根源  
人类一直到尽头 竟然不知病根源  
事到如今始发现 疾病根源在心田<sup>57</sup>

● 在全国各地讲解天理王命救济的传教者讲授的教义内容，幸福、不幸的原因以及接受救济所需的条件。

➤ 十一段

◇ 庄屋铺村在大和 立定原地建神馆<sup>58</sup>  
夫妇齐来做圣劳 此乃第一好种苗<sup>59</sup>  
只见来自全世界<sup>60</sup> 治筐圣劳人渐多  
忘却私欲来圣劳 方是第一好养料  
抬土抬土<sup>61</sup>永不惰 尚有尚有我去做  
自愿圣劳怎可遏 只要有心谁皆可  
运土工作亦珍奇 如是圣劳愿效力  
宅院泥土要铲平 建设基础可奠定  
世人一直到今天 不解神意极遗憾

<sup>52</sup> 天理王命对信仰进行嘉奖。

<sup>53</sup> 口唱“南无天理王命”，积极开展信仰活动。

<sup>54</sup> 指的是在地场（原地）以外的地方也可以开展信仰活动。

<sup>55</sup> 把人本来的心比作净水，恶心比作泥水。

<sup>56</sup> 以自身得病为契机，反省内心的错误。

<sup>57</sup> 表达了天理教的病痛观，即病痛由人的内心而生。

<sup>58</sup> 中山美伎在1875年6月19日举行活动，确定了地场的中心地点。

<sup>59</sup> 所有事物发芽的种子。

<sup>60</sup> 所有人类。

<sup>61</sup> 天理教认为传教和建造是无限延续的神圣活动，将其称为“无限的普请”。

今年瞭解不施肥 因有神佑亦丰瑞  
快哉快哉心无忧 幸哉幸哉谢神佑

● 讲解在康乐生活的中心—人类发源地所修建的八町四方神馆，为了在此世创建极乐而努力的信徒，每日施舍。

➤ 十二段

◇ 建设先问神所想 一切细节委木匠<sup>62</sup>

欲行奇异建设事 须遵神意去行施  
来自世界全木匠<sup>63</sup> 要向他们去播香  
如遇良好栋梁<sup>64</sup>在 迅速召到原地来  
未来栋梁要四人<sup>65</sup> 从速请示依神行  
不可强人来原地 终究渐渐会聚集  
此项建设极珍奇 著手进行永无息  
如向山中去进行 要带荒木栋梁人  
架梁刨削与凿钻 建设人员皆齐全<sup>66</sup>  
建设人员既已全 从今立即著手干

● 讲解为创建康乐生活而聚集人才，任务的分担，创建的喜悦以及信仰的喜悦。

如上所述，《神乐歌》总结了天理教的基本教义。所使用的词语简单易记。通过反复吟唱，信徒们可以自然而然地掌握天理教的教义。

这首《神乐歌》的演唱没有确切的乐谱。目前正式的演唱方式是 1974 年由第二任教团代表中山正善（1905-1967）演唱的，其音源由天理教下属的一家出版社发行。<sup>67</sup>



### 律音階



音阶由五个音符组成，即 so la do le mi。它由八小节组成：前四小节和后四小节。它采用慢速 2/4 拍，旋律和节奏都很简单，因此任何人都能唱，而且很多人都能轻松地一起唱。

九种乐器用于表演。这将人的功能定义为九种工具，每种工具都有相应的乐器。男性和女性使用的乐器是这样确定的：男性使用笛子（嘴）、铜钹子（耳朵）、拍板（眼睛）、太鼓（左脚）、摺鉦（左手）和箏（性别）。女性演奏古筝（右脚）、三味线（右手）和胡弓（鼻子）。

<sup>62</sup> 这首歌讲述了普请“建造”时木匠的工作，把心灵的普请比作建筑物。后来的本席饭降伊藏也是木匠出身，因此天理教的很多用语都来自木匠。

<sup>63</sup> 把天理教的主要信徒比作木匠。

<sup>64</sup> 指挥木匠和工人进行建造的人。

<sup>65</sup> 在真正的建造中，需要木匠栋梁、新木栋梁、小工艺栋梁和封顶栋梁四种人。“要带荒木栋梁人”“架梁刨削与凿钻”指的是各种栋梁。

<sup>66</sup> 指的是需要的人才都已齐全，也做好了精神准备，可以开始救济的状态。

<sup>67</sup> 宫崎美智惠、三木贵子，‘みかぐらうたについて——舞踊とてをどりの关连性’，《天理大学学报》32卷5号，1981年，61页



主旋律由笛子和古筝演奏，节奏由拍板控制。在这些乐器的伴奏下，第一节唱跳 21 遍，第二节 1 遍，第三节 21 遍，第四节 8 遍，第五节 1 遍。关于这些节拍的起源有多种说法。

教祖亲自演唱了这首《神乐歌》，并说：“这首歌是一首理性之歌，所以要按照理性跳舞。至于你们应该怎么跳，就按照你们认为正确的方式跳吧。”

于是，每个信徒都在自己的想象中翩翩起舞，但教祖看着他们说：“每个人都跳了舞，但没有人跳得符合真理。你们应该这样跳舞。不要只是跳舞，要跳出真理。”她亲自跳舞，并直接向他的追随者展示和传授。<sup>68</sup>当时的舞蹈成为今天吟唱《神乐歌》时使用的舞蹈<sup>69</sup>。用语言很难解释舞蹈的内容，请参考脚注中的视频。

跳舞时，男女面对祭坛排成一列，随着坐在两侧的乐器演奏者的音乐起舞。在榻榻米大小的范围内前后移动、转身、改变方向和跺脚。

## 四 《神乐歌》与文化活动的

因此，与其他天理教经文不同，《神乐歌》是一种以音乐和舞蹈表达教义的宗教艺术形式。为了研究天理教的这种宗教艺术，于1955年成立了天理教音乐研究会。天理教音乐研究会逐渐扩大，包括“御勤研究会”、“合唱部”、“雅乐部”（1960 年成立）、“管乐部”（1963 年成立）、“弦乐部”（1966 年成立）、“作曲部”（1971 年成立），并且逐渐发展出爵士乐队和管弦乐队等。他们还负责修理“御勤”中使用的乐器，并开办各种音乐课程。此外，特别是天理教的雅乐具备高超的演奏技巧，在1980年东大寺大修竣工仪式上，他们恢复并演奏了751年东大寺建成时的雅乐音乐。<sup>70</sup>

创立天理教音乐研究会的第三任教团代表中山善衛（1932-2014）回忆道：

成立音乐研究会时，我有两个想法。一个是关于信仰活动的研究和完成。当然，关于信仰活动，信徒的内心态度是一个问题，这无须多言。但除此之外，我也希望音乐研究会能在形式上力求完美。

另一个想法是通过音乐深挖信仰的喜悦，并将这种喜悦传递给他人。这就是所谓文化方面的传教工作，我认为文化传教方面有着重要意义。与此同时，教团总部设施的第一期建设也在进行之中，在我父亲（第二任代表）的建议下，我决定在东翼建造一个音乐研究室。

回顾音乐研究小组的 50 年历程，我认为最初的目标，如记谱《神乐歌》的旋律、打击乐研究等，虽然不能说全部完成，但在形式上还是取得了一定成果。此外，在文化传教方面，我们为其他天理教经文配上了音乐，使其更加通俗易懂。还完成了 19 首歌曲，希望这些歌曲能反映我们自己的内心，并向他人传递喜悦，在表现形式上，这些歌曲现在只能由天理教信徒演唱，作为对传教活动的贡献，我们为此感到自豪。

展望未来 50 年，除了对天理教信仰的研究之外，我们希望通过合唱、器乐、雅乐和作曲等各领域活动，进一步充实研究，通过音乐进一步向世界宣传我们的信仰。<sup>71</sup>

音乐研究会不仅涵盖了天理教的信徒，还吸引了知名音乐家进行创作和研究，例如，在《神乐歌》的音乐性上，专门研究世界民间音乐和民歌的东京艺术大学教授小泉文夫对《神乐歌》的节奏进行了研究。他指出“它不仅给人一种触及日本音乐根源的印象，它还类似于遥远的印度和西亚的节拍结构，而不是日本本土的旋律”。他甚至指出：“值得注意的是，其中一些曲目还与东欧有关，因此它同时结合

<sup>68</sup> 宫崎美智惠、三木贵子，‘みかぐらうたについて——舞踊とてをどりの关连性’，《天理大学学报》32卷5号，1981年，65页

<sup>69</sup> <https://wobiya.tokyo/archives/15060>

<sup>70</sup> <https://www.tenri-u.ac.jp/club/gagaku/index.html>

<sup>71</sup> 《天理教音乐研究会史》第1卷

了不仅是日本人，而且是广大人类所熟悉的祈祷音乐的元素。”<sup>72</sup>

此外，毕业于东京艺术大学音乐部并创作了《Mikagura-uta Cantata》的源野道宣，在其论文《关于神乐歌的音乐考察》中提到：“教祖使用了她所居住周围环境中的乐器，精湛地表达了超世界宇宙的节奏和旋律。”关于乐器编成，他有如下看法“教祖敢于使用管乐器和弦乐器。在这里，我们也可以看到教祖的教导。也就是说，教主向我们展示了想要将人类情感极致表达出时，可以通过宏伟的乐器编成和人声，来表达单纯的平均音高所无法表达的界限和音乐性。为此，她必须使用不受平均音轨支配的乐器编排。”他以专业音乐信徒的身份发表了自己的观点。<sup>73</sup>

在考虑《神乐歌》的音乐性时，值得特别注意的是创作了天理教圣歌《Oyasama（教祖）》的山田耕作创作过程的印象。他在首演节目单后记中所写的忏悔文章表述如下。山田说，他是通过阅读有关天理教各个方面的书籍和努力接触天理教的宗教生活而接触到天理教精神的。

在我过去的作品中，有一些黑暗的阴影。然而，这并不是我真实内心的表现，而是一种狭隘的艺术家自命不凡的产物，即真理存在于黑暗之中，而美则生活在黑暗之中。幸运的是，在这部作品《Oyasama（教祖）》中，我终于恢复了与生俱来的光明。我终于摆脱了艺术家的自我陶醉。新的道路已经为我开启。我将和大家一起，光明而坚定地走在教祖赐予我的真理之路上。像月亮一样的音乐是美丽的。但我希望我能像太阳一样谱写音乐...<sup>74</sup>

山田耕作是日本西洋音乐史上最具代表性的作曲家之一。虽然他不是天理教的信徒，但值得注意的是，作为作曲家，他曾接触过天理教的教义和《神乐歌》中描述的音律世界，并对其持有积极的看法。

除了在天理教中部地区开展这些活动外，地方教会也会积极开展以音乐为主的独特文化活动，。其中名古屋天理教爱町分教会的活动尤为著名。创建爱町分教会的关根丰松（1881-1969）在日本舞蹈领域造诣颇深，甚至有一个艺名叫“阪东丰”。<sup>75</sup>他对音乐等艺术领域也有深入的了解也，1962年，他所在的青年俱乐部牵头成立了音乐队。<sup>76</sup>他们屡获殊荣，其中最著名的是在一年一次的日本全国军乐队比赛中与“创价学会”争夺冠军，长达20多年之久。这些通过音乐开展的文化活动不仅提高了该组织的知名度，还有助于通过家庭参与的方式将信仰从父母传给子女。

然而，这些活动并不仅仅是好事。在出生率下降、老龄化严重的日本社会，宗教组织的影响力也在衰弱。上述组织现在也有越来越多的非信徒，其活动与信仰之间不再有关系。这些与音乐有关的活动最初源于天理教信仰与音乐之间的关系。如果信仰不再相关，它也就失去了真正的意义。

## 结语

本文以天理教经书《神乐歌》为中心，整理了音乐与信仰之间的关系。了解天理教早期情况的高野友二在他的书中指出，“天理教因着御勤不断扩大”。例如，“有很多信徒听说有人生病了，就带着御空工具到病人家里，唱《神乐歌》、跳手舞足、向神祈祷，然后奇迹般地缓解了病痛。”的故事，这说明了信徒数量是如何增加的。

---

<sup>72</sup> 井上明夫，「みかぐらうた」释义批判——「味わう」ことの身体性にふれて，《天理大学おやさと研究所年報》16号，2010年，78页

<sup>73</sup> 井上明夫，「みかぐらうた」释义批判——「味わう」ことの身体性にふれて，《天理大学おやさと研究所年報》16号，2010年，79页

<sup>74</sup> CD《交响诗おやさま》，（<https://doyusha.net/SHOP/CD001113.html>）

<sup>75</sup> 熊田一雄：「天理教の男性カリスマ——关根丰松の事例」，《爱知学院大学文学部纪要》第50号，2021年，16页

<sup>76</sup> <https://aimachi.com/>

因此，《神乐歌》的平假名记谱法、和歌风格和其他特点不仅便于当时的人们接受，还使其成为天理教宗教生活的核心，通过唱歌、跳舞和演奏乐器来实现天理教的理想社会。音乐在天理教的信仰生活和文化活动中占据了重要地位，这主要归功于这些《神乐歌》的特点。

## 参考文献

宫崎美智惠、三木贵子，‘みかぐらうたについて——舞踊とてをどりの关联性’，《天理大学学报》32卷5号，1981年

堀内みどり，‘「みかぐらうた」の成立と天理教’，《天理大学おやさと研究所年報》12号，2005年

堀内みどり，‘原典としての「みかぐらうた」’，《宗教研究》82卷，2008年

井上明夫，‘「みかぐらうた」释义批判——「味わう」ことの身体性にふれて’，《天理大学おやさと研究所年報》16号，2010年

熊田一雄，‘天理教の男性カリスマ——关根丰松の事例’，《爱知学院大学文学部纪要》第50号，2021年



东亚艺道起源刍议  
—古代“巫文明”的认识为中心

金 勋  
北京大学·教授



# 鸣 谢

本届论坛论文资料由如下人员承担翻译工作，  
在此表示由衷的谢意！

## 中国学者论文

中译日： 二ノ宫聪（日本・北陆大学讲师）  
小野田亮（延边大学2019级博士研究生）

中译韩： 金海龙（韩国・大巡宗教文化研究所研究员）

## 韩国学者论文

韩译中： 高文丽（聊城大学外国语学院讲师）  
金 灵（北京大学2022外国语学院级博士研究生）

韩译日： 金 灵（北京大学2022外国语学院级博士研究生）

## 日本学者论文

日译中： 葛奇蹊（北京大学外国语学院助理教授）  
向 伟（北京大学外国语学院2023级博士后）

日译韩： 金性秀（韩国・大巡宗教文化研究所研究员）

东亚人文国际论坛 筹委会主任 金 勋

2023年 8月 16日