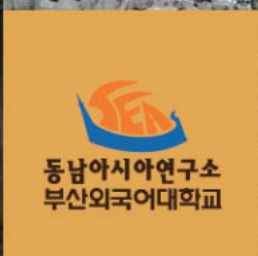
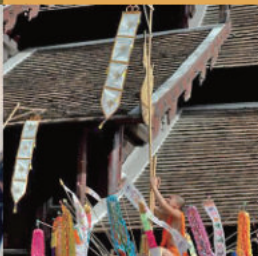


# 수완나부미

제1권 제2호  
2009년 12월



동남아시아연구소  
부산외국어대학교



ISSN 2092-738X



제1권 제2호 (2009년 12월)

Volume 1, Number 2 (December 2009)



동남아시아연구소  
부산외국어대학교

INSTITUTE FOR SOUTHEAST ASIAN STUDIES  
PUSAN UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES



## 목 차 CONTENTS

### ▣ 연구논문 Articles

#### 노장서 Jangsuh NOH

- 태국 불교사찰의 벽화에 관한 연구 ..... 1  
A Study of the Mural Paintings in Thai Temples

#### 고정은 Jeong-Eun KOH

- 인도 굽타시대 사르나트 불전도에 대한 일고찰 ..... 21  
A Study on the Buddha's Life Relief  
in the Gupta Period at Sarnath, India

#### NGUYEN Van Hieu 응웬 반 히에우

#### DO Quang Son 조 꾸앙 선

- Influences of Protestantism on Some Traditional  
Cultural Values of Hmong Ethnic People  
in Lao Cai Province of Vietnam ..... 43  
베트남 라오까이 지역의 흐몽족의  
전통적 문화가치관에 미친 개신교의 영향

#### TRANG Thanh Hien짱 타인 히엔

- The Representation of Vietnamese Guanyin  
in Relation with Asian Arts ..... 73  
아시아 예술적 관점에서 본 베트남 관음상의 재현

## ▣ 줌인 동남아시아 Zoom-in Southeast Asia

### 박장식 Jang Sik PARK

- 잊혀진 여카인 왕국의 왕도 마웃우를 찾아서 ..... 93  
In Search of Mrauk-U,  
the Old Capital of Rakhine Kingdom

### 배양수 Yang Soo BAE

- 베트남 영화와 당낫밍 감독 ..... 105  
Vietnamese Films and  
Director Dang Nhat Minh

### 김동엽 Dong-Yeob KIM

- 필리핀의 종교와 의식 ..... 113  
Filipino Religion and Ritual

### 배수경 Soo Kyung BAE

- 란나왕국의 흔적을 찾아서 I: 뚝(깃발) ..... 119  
Tracing Lanna Kingdom 1: Tung(Flag)

## ▣ 부록 Appendix

- 『수완나부미』 원고집필원칙 ..... 127  
Formats of Articles or Papers to Submit

- 『수완나부미』 연구윤리규정 ..... 135  
Regulations of the Research Ethics



제1권 제2호 (2009년 12월)

발행일 2009년 12월 30일

발행인 박장식

발행처 부산외국어대학교 동남아시아연구소  
(608-738) 부산광역시 남구 석포로 15

전화 051-640-3419, 팩스 051-640-3276

<http://www.iseas.kr>, [iseas@pufs.ac.kr](mailto:iseas@pufs.ac.kr), [editor@iseas.kr](mailto:editor@iseas.kr)

#### 편집위원회

위원장 배양수(부산외대 교수)

위 원 홍석준(국립목포대학교 교수)

이동윤(신라대학교 교수)

김민정(강원대학교 교수)

코윳 품푸엥(태국 까셋삿대학교 교수)

우꼬레(미얀마 양곤대학교 교수)

간 사 배수경(동남아시아연구소 전임연구원)

#### SUVANNABHUMI

Volume 1, Number 2 (December 2009)

Date of Issue December 30, 2009

Publisher Jang Sik Park

Institute for Southeast Asian Studies

Pusan University of Foreign Studies

15 Seokpo-ro, Nam-gu, Busan 608-738, Korea

Tel. +82-51-640-3419, Fax. +82-51-640-3276

<http://iseas.pufs.ac.kr>, [iseas@pufs.ac.kr](mailto:iseas@pufs.ac.kr), [editor@iseas.kr](mailto:editor@iseas.kr)

#### Editorial Committee

Chair Yang Soo Bae(Pusan University of Foreign Studies)

Members Seok Joon Hong(Mokpo National University)

Dong Yoon Lee(Shilla University)

Min Jeong Kim(Kangwon National University)

Kowit Pimpuang(Kasetsart University, Thailand)

U Ko Lay(Yangon University, Myanmar)

Assistant Soo Kyung Bae(Institute of Southeast Asian Studies)

인쇄처 세종문화사

전화 051-253-2213~5, 팩스 051-248-4880

ISSN 2092-738X

## 태국의 불교사찰 벽화에 관한 연구

A Study of the Mural Paintings  
in Thai Temples

노장서\*

Jangsuh NOH

### I. 서론

한국의 불화가 그렇듯, 태국의 불화는 태국 불교미술의 핵심적인 구성요소 중 하나로서 태국의 중요한 전통문화유산일 뿐만 아니라 가치 있는 문화자원이다. 태국의 전통 불화속에서 발견되는 다양한 이미지는 태국의 문화적 정체성을 고양하는데 이용되기도 하고, 문화상품을 만드는데 활용되기도 한다. 태국의 불벽화는 태국의 다양한 불화의 형식 중 가장 풍부한 내용을 저장하고 있으며, 동시에 가장 중요한 위치를 차지한다. 이 같은 태국 불벽화의 중요성에도 불구하고 우리나라에서의 연구성과는 거의 전무한 실정이다.

본 연구는 태국 불교사찰벽화, 즉 불벽화에 대한 기본적인 이해를 시도한다. 태국 불벽화에 대한 다양한 연구주제 중 본고에서는 불벽화의 기본 배치구조와 역사를 검토해 보고자 한다. 태국의 불벽화는 중부지역을 중심으로 하는 주류벽화와 독특한 전통을 지닌 북부지역 즉, 란나지역의 벽화로 구성되는데, 본 연구는 주류벽화만을 연구 대상으로 한다.

한편, 태국의 불화는 불당벽화, 불탑벽화, 암벽화, 필사본불화, 괘불등이 포함되는데, 본 연구에서는 불당벽화와 불탑벽화만을 대상으로

\* 미국 워싱턴주립대학교 방문학자, jangnoh@gmail.com

한다. 본 연구를 위해 태국불화에 관한 직, 간접적인 문헌을 검토하였고, 수코타이, 아유타야, 방콕 등 주요지역에 소재하는 주요 사찰의 벽화에 대한 현지조사를 실시하였다. 연구결과는 현지조사 및 문헌조사에서 발견된 사실을 중심으로 서술하고, 이해를 돕기 위해 현지조사 시 확보한 사진자료를 도설한다.

## II. 태국 사찰 불벽화의 기본 배치구조

태국 사찰벽화의 기본 배치구조를 살펴보기 전에 먼저 태국의 사찰 건물에 대해 간단하게나마 살펴볼 필요가 있다. 먼저 불당 및 불탑 등 태국의 사찰건물은 많은 경우 정문출입구가 동쪽으로 나있으며, 불당 내부에 봉안한 본존불 역시 출입문을 향하여 동향하고 있다. 이 경우의 대표적인 예가 방콕의 왕실전용사원인 왓프라깨오이다. 이 같은 동향 배치 경향은 인도와 크메르의 영향을 받은 것으로 보인다. 하지만, 모든 사찰건물이 동향을 하고 있는 것은 아니며, 강, 운하, 도로 등을 향하고 있는 경우도 많다.

태국의 사원은 기본적으로 붓(Bot)과 위한(Viharn)이라는 두 가지의 형태의 불당을 가지고 있으며, 붓은 수계식 및 참회식 등이 열리는 승려중심의 법당이고, 위한은 일반 신도들을 위한 예배 공간이다 (Sthapitanonda 외 2005, 80-82). 태국 불당의 평면 형태는 대개가 측면이 길고 정면과 뒷면이 짧은 직사각형의 모습을 하고 있다. 건물은 너비에 비해 높이가 강조된 특징을 하고 있으며, 너비가 짧은 정면에서 본 건물의 모습은 꽤 높은 수직감이 전해진다. 건물은 대개 벽돌을 쌓아 건축하며, 높이가 강조되는 건물이다 보니 기둥의 수가 많으며, 기둥 또한 벽돌로 쌓는 경우가 많다. 쌓아올린 벽체와 기둥위에 보를 걸어 지붕을 얹는데, 지붕의 기와와 보, 도리 및 서까래가 드러나게 하거나 반자를 설치한다. 지붕의 무게를 기둥에 전달하기 위해 설치하는 우리나라의 공포와 같은 가구는 설치하지 않는다.

불벽화는 주로 붓의 내부 벽을 장식한다.<sup>1)</sup> 건물의 내부에는 좌우 측벽

<sup>1)</sup> 왓수탓(방콕)의 경우처럼 위한(Viharn)의 내부를 벽화를 장식하는 경우도 있다.

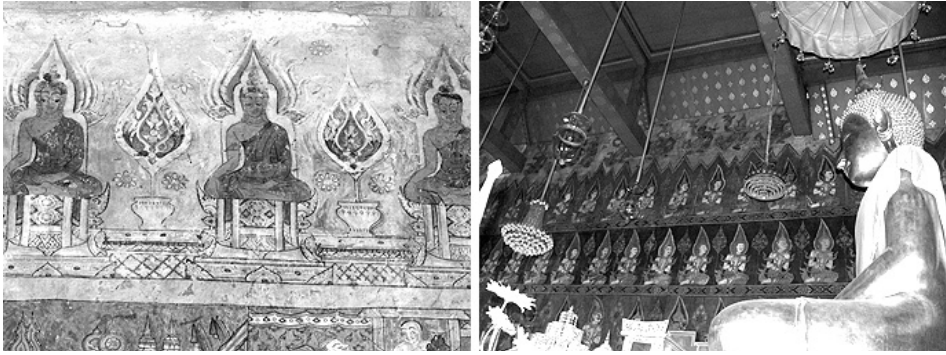
을 포함하여, 본존불이 응시하고 있는 출입구(정면)쪽 벽 및 본존불의 뒷벽 즉 후불벽 등 모두 네 개의 벽이 있는데, 불벽화는 네 벽 모두를 장식한다. 장식범위는 통상 측벽에 설치된 창문을 기준으로 창문틀의 하단부분(바닥으로부터 약 1미터)부터 천정과 벽체가 맞닿는 경계까지의 영역이다. 이 같은 불벽화의 장식영역은 창문틀의 상단부를 기준으로 상부구역과 하부구역으로 구분되는데, 벽의 전후좌우 위치와 상하부 구역에 따라 서로 다른 주제의 불화가 장식된다. 이를 이하에서 좀 더 자세히 살펴본다.



<그림 1> 태국 불당 내부모습과 벽화도채 영역표시. 백색선은 이해를 돕기 위해 필자가 그려 넣은 것임. 가: 측벽 상부. 나: 측벽 하부. 다: 후불벽. 라: 정면벽 상부. 마: 정면벽 하부. 출처: 필자 사진.

위 그림에서 왼쪽 사진은 불단 및 주위모습이며 오른쪽 사진은 불상이 바라보고 있는 정면 출입구 쪽 모습이다. 불당의 내부 벽이 이와 같이 대략 다섯 군데 영역으로 구분되는 이유는 서로 다른 주제의 그림이 묘사되기 때문이다.

가. 먼저 측벽 상부에는 동일한 자세의 과거불(過去佛)이나, 불교의 천인(天人)들이 횡렬로 배치되어 있는 모습으로 채워진다. 불당의 규모가 큰 경우에는 이 영역도 여러 개의 층으로 나뉘어 각 층마다 서로 다른 위계의 천인들이 배치되며 대개 합장한 채 본존불을 바라보는 모습으로 배치된다. 과거불의 경우에는 본존불을 향하지 않고 정면을 바라보고 있는 모습으로 묘사된다. 천인들의 경우 예외적으로 춤을 추는 자세 혹은 무리지어 하늘을 나는 형태의 묘사도 나타난다.



<그림 2> (좌) 측벽 상부 과거불 단열배치. 왓총논시 (우) 천인 다열배치. 왓통탐마차. 출처: 필자 사진.

나. 측벽 하부 영역에는 석가모니부처의 불전담과 본생담(자따까)이 묘사된다. 사원의 규모 등에 따라 본생담과 불전담이 함께 묘사되거나, 본생담과 불전담 하나만이 묘사되기도 한다. 그림은 전승되어 오는 이야기 내용 중 극적인 몇 장면을 묘사함으로써 이야기의 본 내용이 연상될 수 있도록 하는 구조이다. 본생담은 547개 자따까 중 토사 찻(Thosachat)이라고 하는 마지막 10개의 이야기를 묘사하며(Jaiser 2009, 2), 불전담은 우리나라 불화의 팔상도의 주제<sup>2)</sup>와 마찬가지로 석가모니불의 일생 중 주요 사건을 중심으로 다양한 장면을 묘사하여 나레이티브를 전개한다.

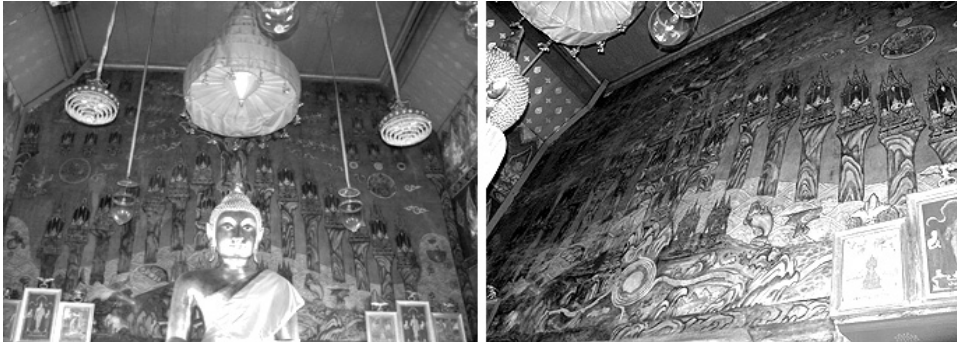


<그림 3> 측벽 모습 및 불전도 중 일부장면. 왓통탐마차. 출처: 필자 사진.

다. 본존불의 뒤에 위치하는 벽인 후불벽에는 일반적으로 불교의 우주론이 묘사된다. 이곳에 묘사되는 우주의 내용은 태국에서 만들어진

<sup>2)</sup> 도솔내의, 비람강생, 사문유관, 유성출가, 설산수도, 수하항마, 초전설법, 쌍림열반.

경전인 ‘트라이퐁 프라루앙(Traiphum Phra Ruang)’에 근거한 3계에 관한 것이며, 실제로 묘사되는 것은 3계인 욕계, 색계, 무색계 중 욕계이다. 무색계는 표현할 수 없다는 의미에서 묘사되지 않으며, 색계는 상징적으로만 묘사된다(Ringis 1990, 122-123).



<그림 4> 후불벽화를 배경으로 한 본존불 모습 및 수미산의 묘사. 왓통탐마차트. 출처: 필자 사진.

라. 정면벽(출입구벽) 상부에는 통상적으로 석가모니불이 보리수나무 밑에 앉아 명상 중 마라의 유혹을 이겨내고 해탈에 이르는 장면인 ‘樹下降魔(태.Manwichai.만위차이)相’이 묘사된다(Matics 1992, 11). 중앙에는 가장 상단에 석가모니가 항마촉지인의 자세로 가부좌한 모습이, 밑에는 地母神 다라니(Dharani)가 석가모니가 쌓은 공덕의 증거인 물을 머리로부터 짜내는 모습과 그 좌우에는 마군이 무너지는 모습이, 가장 하단에는 뱀을 뽑어내는 칼라(Kala)<sup>3)</sup>가 묘사된다.



<그림 5> 정면벽의 상단 벽화 및 세부 장면. 왓통탐마차트. 출처: 필자 사진.

<sup>3)</sup> 동남아의 힌두-불교 사원에서 주로 불당의 출입구 상단을 장식하며, 악을 쫓아내고 신도를 보호하는 의미를 갖는다. (Chaturachinda et al. 2000, 78)

바. 정면벽(출입구벽) 하부에는 통상 불전도와 자따까의 일부가 묘사된다. 측벽 하단의 기능과 거의 유사하다.

### Ⅲ. 태국 불벽화의 역사

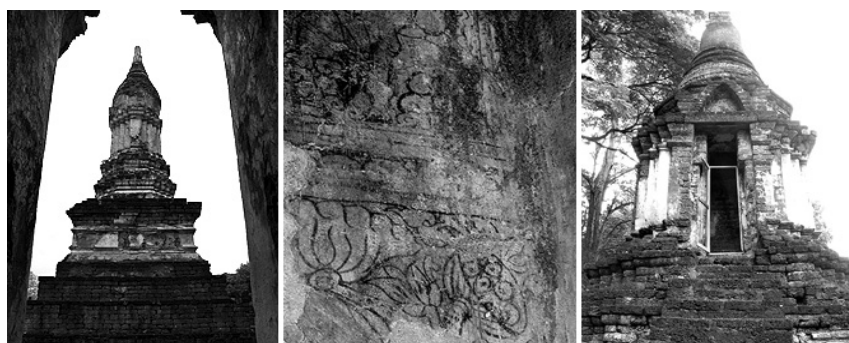
불화의 명확한 기원은 잘 알 수 없으나, ‘근본설일체유부비나야잡사 제 17’ 등에 불교 최초의 사원인 기원정사에 불화를 장식한 사연이 보여, 초기의 불교사원에 불화가 그려졌다는 사실을 알 수 있으며, 지금까지 알려진 최초의 불화는 인도 아잔타 석굴의 벽화들이다(문명대 2007, 148-149). 이 석굴의 벽화들은 기원전 2-3세기에서 기원후 7세기 경에 이르는 오랜 기간 동안 조성된 것으로서, 불전도, 본생도 및 행렬도 등 장식적인 벽화가 남아있다(김정희 2009, 27-30). 현 태국영토에서 불교건축물에 불벽화의 형태가 남아 있는 것 중 가장 오래된 것은 수코타이 시대의 건축물이다(Leksukhum 2000, 7). 몬족 국가 드바라바티(Dvaravati)가 그 이전 시대에 같은 영토에서 찬란한 소승불교문화를 꽃피우고 크메르와 타이 문화에 큰 영향을 주었다(디트리히 제켈 2002, 68). 이를 근거로, 드바라바티의 불당내부에 불벽화가 그려졌을 것이라고 추측할 수는 있으나, 아쉽게도 당시 건축물이 온전히 남아있는 것이 없다. 나컨파툼(Nakhon Pathom) 등 일부지역에 불당 기단 및 스투코 부조 등 건축 잔흔이 남아있기는 하나 벽화의 흔적은 찾아 볼 수 없다.<sup>4)</sup> 따라서, 태국 불벽화의 역사는 수코타이 시대로부터 시작하며, 이하에서 태국 불벽화의 역사를 약술해보고자 한다.

#### 3.1. 수코타이시대

수코타이의 소속도시였던 시삿차날라이(Si Satchanalai)에 소재한 ‘왓쩌디쨌태오(Wat Chedi Chet Taew)’에 있는 한 불탑내부에 벽화의 흔적이 희미하게 남아 있다. 왓쩌디쨌태오는 리타이왕(1347-1368 혹

<sup>4)</sup> 드바라바티 시대의 불상은 상당히 남아 있으며, 드바라바티와 밀접한 관련을 갖는 하리폰차이의 불탑이 람퐁의 왓쿠컷(Wat Kukut)에 남아 있다.

은 1374) 재위 기간 중 건립된 것으로서 왕족의 유골을 봉안하고 있었던 사원으로 추정한다(Rooney 2008, 162). 이 사원에는 연꽃 봉오리 모양의 주불탑을 중심으로 주위에 모두 27개의 작은 불탑이 배치되어 있다. 이곳 불탑 일부에 불화의 흔적이 남아 있는데, 필자가 2007년도에 직접 방문하여 조사한 바에 의하면, 전체적인 형체를 알아볼 수 있을 정도로 온전한 것은 남아 있지 않았으며, 다만 한 불탑 내부 벽에서 머리장식을 한 인물과 동물을 묘사하는 붉은색과 검정색의 외곽선이 부분적으로 남아있는 것을 확인할 수 있었다. 옛 자료에 따르면, 과거불을 중심으로 천인(혹은 보살)들이 시중을 드는 모습이 묘사되어 있었다고 하며, 스리랑카의 영향을 보여준다(Van Beek 2000, 121). 수코타이의 전성기를 이끈 람캉행 대왕(1279-1298)이 남부의 나킨시타마랏(Nakhon Si Thammarat)을 통해 스리랑카의 소승불교를 적극 수입한 것은 잘 알려진 사실이다(Jumsai 2000, 108-109). 따라서 수코타이의 불교예술은 스리랑카의 영향을 크게 받았으며(Wyatt 2003, 46), 이에 따라 왓쩌디젯태오의 불당 벽화에도 그 영향이 반영되어 있는 것으로 보인다.



<그림 6> 왓쩌디젯태오의 주불탑(좌), 벽화흔(중), 벽화봉안 불탑(우). 출처: 필자 사진.

수코타이에 끼친 스리랑카의 영향을 확인해 볼 수 있는 또 다른 증거는 수코타이의 ‘왓시춤(Wat Sichum)’의 몬뎍(Mondop)<sup>5)</sup> 상부에 있는 석판이다. 이 석판은 모두 64개로 구성되어 있으며, 석가모니불의 본생담이 에칭기법으로 선묘되어 있는데, 양식이 스리랑카의 영향을 강하게 암시하고 있다(Leksukhum 2000, 121).

<sup>5)</sup> 태국 사원건축에서 정방형 평면 형태의 건축물을 가리키는 용어. 그 기원은 만다파(Mandapa).



<그림 7> 왓시춤의 문동형 불당 및 석판. 출처: 방콕 국립박물관 소장(28cmX48cm).

### 3.2. 아유타야시대

아유타야 왕조는 1350년경부터 1767까지 약 400년간 존속하면서 이 기간 중 찬란한 문화의 꽃을 피웠는데, 아유타야시대 초기의 불벽화가 ‘왓라차부라나(Wat Ratcha Burana)’의 주불탑 내부에 남아 있다. 왓라차부라나는 ‘보롬라차 2세’(재위 1424-1448)가 선왕의 사후에 서로 왕권다툼을 벌이다 사망한 형들의 유해와 부친의 유해를 화장한 후 그 자리에 지은 사원이다. 이 사원의 중심인 주불탑(Phra Prang, 프라쁘랑)은 아마도 비슷한 종류의 아유타야 뿌랑탑 중 가장 아름다운 형태의 하나일 것이다.

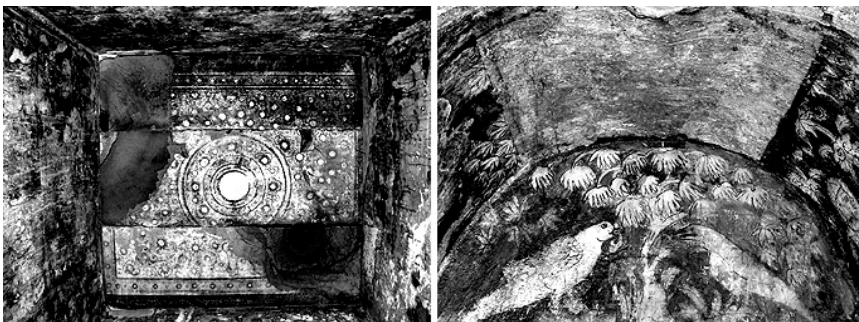
1957년도에 도굴꾼들이 뿌랑탑 내부에 침입하여 상당수의 보물을 탈취하는 사건이 발생했는데, 이때 뿌랑탑 내부의 유골봉안실(루안탓: Ruan That)에서 벽화가 발견되었다. 유골봉안실은 상부와 하부로 나뉘는데, 벽화는 상하부 모두에 그려져 있다. 상부의 경우 전체적인 윤곽은 알아보기 힘든 상태이며, 부분적으로 남아있는 일부 인물상(<그림 8>의 좌)은 수코타이의 왓시춤의 석판에 새겨진 인물상의 모습(묘사양식)과 유사하다. 화려한 장식을 한 채 양손을 모으고 왼쪽 방향을 응시하고 있는 이 인물묘사에는 뚜렷한 검정색 윤곽과 일부 붉은색 채색이 사용되고 있고, 주위에는 연잎과 파련으로 보이는 화문이 장식되고 있다. 또 다른 인물상(<그림 8> 우)의 묘사는 중국식 인물묘사를 나타내 주며, 이는 중국인 화공의 참여를 강하게 암시한다(Van Beek 2000, 159).<sup>6)</sup>

<sup>6)</sup> 왓라차부라나의 주불탑 유골봉안실의 벽화는 태국에서 가장 오래된 프레스코화이며, 이는 벽화제작에 참여한 중국인 장인들에 의해 도입된 것이라는 주장도 제기된 바 있다(Matics 1992, 6).



<그림 8> 유골봉안실 상부 잔존그림. 출처: 필자 사진.

유골봉안실 하부는 아래 그림9에서 보듯 정방형에 가까운 반자(천장)가 설치되어 있으며, 반자에는 붉은색의 윤곽선을 가진 동심원 모양의 문양이 그려져 있고, 수많은 꽃들이 반자 공간을 가득 채우고 있는데, 꽃술부분은 원형으로 금칠이 되어 있다.<sup>7)</sup> 전체적으로 보면 기하학적이고 추상적인 장식으로서 우주(극락)를 묘사한 것으로 해석할 수도 있을 것이다. 이 반자 아래의 벽에 몇 개의 층으로 나뉘어 불화가 묘사되고 있다. 가장 위에는 과거불이 묘사되고 있고, 그 다음칸은 석가모니 부처의 불전도가, 그 아래 칸에는 석가모니 부처의 80제자, 맨 아래 구역에는 본생담이 묘사되고 있다. (Van Beek 외 1999, 159). 아래 <그림 9>의 오른쪽사진에 보이는 것은 붉은 색 바탕에 비둘기와 까마귀가 서로 마주보고 있는 모습을 묘사하고 있는데, 자파까의 하나를 표현한 것으로 본다(Lesukhum 2000, 23).



<그림 9> 왼쪽은 유골 봉안실 하부 반자 장식, 오른쪽은 벽감장식. 출처: 필자 사진.

<sup>7)</sup> 아잔타 석굴에도 유사한 장식이 있어서 아잔타로부터의 영향을 보여준다는 주장도 있다(Matics 1992, 6),

그림의 보존 상황은 상당히 열악한 상태로서, 형체구분이 점점 어려워져 가고 있는 상황이다. 사용되는 색채는 흑색, 적색, 황색, 백색, 금니 등이 사용되고 있으며, 흑색과 적색이 윤곽선의 묘사에서 사용된다. 불탑 내부에 그려진 벽화라는 점에서 시샷차날라이의 왓쩌디꺄태오와 동일한 전통을 공유하며, 상부 인물묘사가 왓시춤의 석판에서 보이는 인물묘사와 유사성이 크다는 점에서 수코타이와의 관련성을 상상해 볼 수 있다.

주불탑 내부에 도채한 아유타야 초기의 불벽화는 왓라차부라나뿐만 아니라 왓마하탓 및 왓프라람에도 그 흔적을 발견할 수 있으며, 비교적 상태가 양호한 라차부리 소재 왓마하탓의 주불탑의 전실에 그려진 불화도 아유타야왕국시대 초기작으로 추정한다. 여기에서도 상부에는 횡대로 벽감에 얹은 과거불들이 묘사되고 있고, 하부벽에는 불전도가 그려져 있다. 색은 황, 녹, 흑, 적색을 사용하고 있으며(Van Beek 외 1999, 159), 초기벽화와 같이 형식화된 모습을 하고 있다(Jaiser 2009, 62). 현존하는 이 시기 불탑내부 불화는 목적상 교화용이라기보다는 장엄용으로 분류할 수 있을 것이다.

아유타야 중기(15세기 후반-17세기 중반)의 사원벽화는 발견되지 않고 있으며, 후기(17세기 후반 이후)에 지어진 사찰에서 일부 벽화가 발견된다. 아유타야의 왓부다이사완 및 왓마이프라춤폰, 꺄차부리의 왓아이수와나람, 왓꼬깨오수타람, 방콕의 왓총논시 등에서 발견되는데, 이들 벽화들은 수코타이 및 아유타야 초기 불벽화들과는 달리 불탑 내부에 그려진 불화가 아니라, 모두 전각 내부에 그려진 것들로서, 왓부다이사완을 제외하고는 대다수 사원이 미얀마의 침공에 의해 철저히 파괴된 수도 아유타야의 외곽에 위치하고 있는 점이 특징이다(Van Beek 외, 1999, 159). 중기의 양상을 보여줄 증거가 없는 점이 아쉽지만, 아유타야 후기의 불벽화는 초기 대비 많은 발전을 보여주고 있다. 정형화된 형식의 단조로운 인물묘사가 주였던 초기전통으로부터, 경관, 건물 등 배경의 묘사가 확대되었다(Leksukhum, 2000, 121). 전술한 불당 내 불벽화의 기본 배치구조가 형태를 갖추게 된 것도 늦어도 이 시기이다.<sup>8)</sup>

<sup>8)</sup> 후불벽의 3계 묘사(아유타야의 왓부다이사완)와 정면벽의 '만차이(Manchai) 묘사(방콕 왓총논시)의 존재.

로서, 특히 장면의 구성이 스토리텔링적인 전개 모습을 점차 보이고 있으며, 다양한 극적 장면의 묘사 속에서 주제를 구분하는 톱니모양의 지그재그선<sup>9)</sup>의 출현도 이 시기의 특징이다. 또한, 태국 특유의 해학적 이고도 익살스러운 평민의 생활묘사가 출현하고 있다. 방콕에 소재한 왓총논시의 경우, 불화는 나라이왕(1654-1688)시대의 건축적 특징을 보여주는 불당(뵓) 내부 벽을 장식하고 있는데 아유타야 후기 불벽화의 일반적 특징들을 잘 반영하고 있다(Ringis 1990, 102).



<그림 10> 왼쪽은 벽화가 장식된 불당(뵓), 오른쪽은 좌우측벽 상부 장식 과거불 대열. 출처: 필자 사진.



<그림 11> 왓총논시 불당내부 벽화의 다양한 장면들. 출처: 필자 사진.

먼저 왓총논시 불당의 좌우측벽 상부에는 과거불이 횡렬로 배치되고 있다(<그림 10>의 우). 이 모습은 마치 우리나라 사찰건물 공포부분에 장식하는 포벽화의 모티브를 연상시키기도 하는데, 왓라차부라나 등

<sup>9)</sup> 신타오(Sin Thao)라고 칭하며(Lesukhum 2000, 23) 중국에서 영향을 받은 것으로 보기도 한다(Jaiser 2009, 62).

아유타야 초기 불탑 내부벽화의 과거불 장식전통을 계승하고 있는 것으로 볼 수 있을 것이다. 한편, 그림 11 모두에서 나타나고 있는 것처럼, 장면을 구분하는 지그재그 선이 그림에 나타나고 있으며, 한 폭의 민화를 연상시키는 중국화의 기법도 보이고 있다(<그림 11>의 좌도). 작품은 매우 동적이며 사실적으로 그려지고 있으며, 자파까의 극적 장면들을 묘사함으로써 해당 본생담의 내용이 자연스럽게 기억날 수 있도록 하는 서술적 묘사를 보이고 있다. 이 같은 서술방식은 현존하는 태국 불벽화 중 가장 앞선 것이다(Jaiser 2009, 62). 이외에도 왓총논시에 서는 해학적인 모습의 평민들의 삶을 볼 수도 있다.

### 3.3. 방콕시대

이 시기는 초기(라마1,2세 재위기간: 1782-1824), 중기(라마3세 재위기간: 1824-1851), 후기(라마4,5세 재위기간: 1851-1910)로 크게 구분할 수 있다(Van Beek 외 1999, 184-185).<sup>10)</sup> 20세기 이후에는 공공교육의 확대로 문맹율이 낮아지면서 교화용으로서의 불벽화의 기능은 현저히 약화되었고, 서양 화법의 무문별한 도입으로 태국 불화의 고유성이 사라져 태국에서의 불벽화는 정체하게 된다(Jaiser 2009, 72). 방콕시대 불벽화의 일반적 특징은 불전담, 본생담, 3계 등 주제의 묘사가 아유타야의 전통을 계승하는 가운데, 전후좌우 및 상하부로 구획되는 불당 벽에서 배치위치의 정형성이 확립되고 있으며, 바위, 산, 나무 등 자연경관의 묘사는 뚜렷한 중국풍을 보여주고 있다. 후기로 가면서 서양의 영향으로 명암법, 원근법이 도입되어 입체적 묘사가 확대되고 있으며, 사용되는 색상은 보다 다채로워지고, 색조의 사용도 강하고 밝아지는 경향을 보이고 있다(Van Beek 외 1999, 184-185).

아유타야를 철저히 파괴했던 버마군을 몰아낸 딱신왕의 톤부리왕조가 붕괴된 후 새 왕조를 창시한 라마 1세는 새 왕조 창시에 따른 모랄의 회복을 위해 많은 사찰을 중창하거나 개창하였으며, 특히 아유타야 문화의 계승에 중점을 둬으로써 이 시기의 건축과 예술은 대부분 아유타

<sup>10)</sup> 톤부리시대를 포함하여 방콕의 라마 3세까지를 1기, 라마 4,5세를 2기로 구분하는 시도(Leksukhum 2000, 54; 100)도 있다.

야의 것을 계승하는 양상을 보여주고 있다. 라마 1세의 동생이 거주했던 전궁(Wang Na: front palace) 소재 부다이사완(Buddhaisawan) 불당에 그려진 벽화는 이 특징을 잘 나타내 주는 대표작으로 평가된다(Van Beek 외 1999, 186). 톤부리 지역에 있는 왓라캉과 왓두싯타람의 불당에도 이 시기에 제작된 벽화가 남아있다. 왕실전용사원인 왓프라깨오의 회랑 벽에 그려진 라마키엔도 이 시기에 그려진 것이나 그 이후 여러 차례의 보수를 거치면서 고유성을 상실했다(Chareonla 1983, 203-205).

아유타야의 예술전통에 기초를 둔 고전주의가 그 극성기를 맞은 것은 라마 3세 때이다(Van Beek 외 1999, 186). 이 시기에는 기존 사원들에 대한 대대적인 보수와 사원 신축이 이루어졌다. 이 시기 벽화들은 방콕의 왓포, 왓수탯 및 톤부리 지역의 왓수완나람, 왓통타마차, 왓방이칸, 왓아룬 등에 남아 있다. 고전주의가 절정에 이르면서 외부문화에 대한 관심도 고조되었는데 특히 중국문화가 이 시기에 적극적으로 수용되었다. 사원 건축분야에서 중국문화의 요소들이 대거 발견되고 있는 시기가 이 때이며, 불화에서도 중국문화의 요소가 더욱 강하게 나타난다. 이 시기에는 특히 크루통유(Khru Thongyu)와 크루콩페(Khru Khongpe)라는 출중한 화사들이 활약을 하던 시기로서 이들이 작업한 왓수완나람의 불당 벽화는 태국 불벽화의 대표작 중 하나로 손꼽힌다(Leksukhum 2000, 61-66).



<그림 12> 왓수완나람 불당의 벽화 일부장면. 출처: 필자 사진.

위 <그림 12>는 왓수완나람의 불화 중 석가모니불의 본생담 중 하나를 묘사하고 있는 장면인데, 마치 중국풍의 산수화를 보는 것 같은 정도로 중국미술의 요소가 강하게 반영되고 있다. 오른쪽 그림 역시 본생담

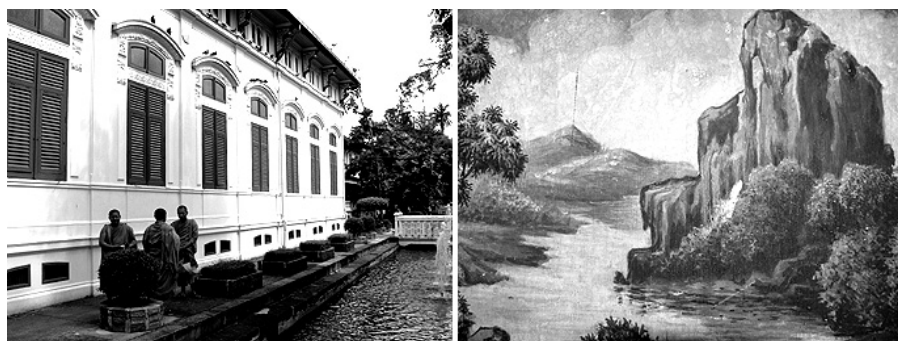
의 한 장면인데 입체적 기법으로 외국인을 묘사하고 있다. 무역이 번성했던 아유타야 시대 이후로 외국인과의 접촉이 활발했던 태국은 불화에서 외국인의 모습이 자주 등장하는데, 석가모니의 해탈을 묘사한 만위차이(Manwichai: 수하항마) 장면에서 마군에 소속한 악인의 모습으로 등장하거나(Matics 1992, 37) 혹은 측벽 상부에서 본존불에 경배하고 있는 천인의 모습으로도 나타난다(Ringis 1990, 99-100). 불화에서 외국인의 등장은 후기 아유타야 불화(왓끄깨오수타람)로부터 시작하여(Ringis 1990, 99-100), 방콕시대에 들어서는 외국인의 묘사가 일반화되었다. 아래 <그림 13>에서는 이 시기에 대 유행했던 건축에서의 중국풍의 반영을 보여 주고 있는데, 왼쪽 그림은 왓수탯에 배치된 중국석상들의 모습이며, 오른쪽 그림은 왓수탯의 위한(Viharn)에 그려진 벽화의 한 장면 중 중국식 건물을 배경으로 하고 있는 모습이다.



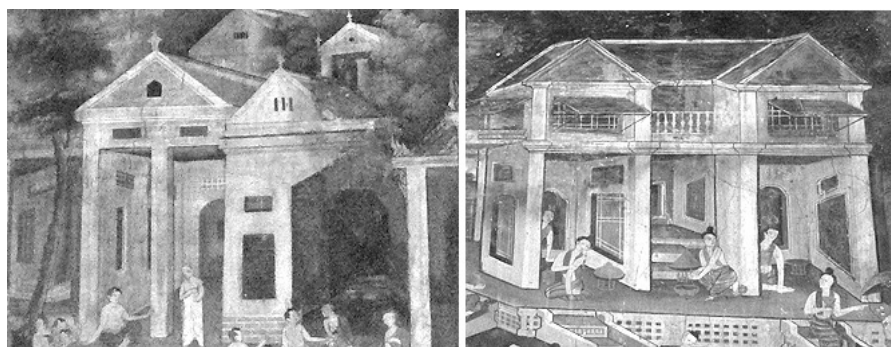
<그림 13> 사원경내에 설치된 중국석상 및 벽화에 묘사된 중국가옥. 왓수탯. 출처: 필자사진.

라마 3세의 동생이었던 라마 4세는 승려출신으로서 태국의 대외 개방정책을 적극 추진하였다. 특히 유럽문화를 적극적으로 수용하였고, 그 아들인 라마 5세도 부친의 개방정책을 이어받아 적극적인 개혁정책을 추진하였다. 따라서 이 시기의 예술은 서양의 예술요소가 태국문화에 적극적으로 유입, 적용되는 시기로 특징지을 수가 있다. 불벽화에서는 서양식 사실주의적 영향이 나타나게 되는데, 벽화의 제작에 있어서 원근법 등 작화기법이 도입된 것(Van Beek 외 1999:189-192)과 벽화에 역사적 사실을 기록하기 시작한 것(Jaiser 2009, 69)이 이 시기의 가장 큰 특징이라고 할 수 있다.

라마4세는 왕으로 즉위하기 이전에 불교승려로서 별도의 종단을 이끌었었는데, 그가 주석하던 왓보워니웻(Wat Bowonivet)의 불당에 당시의 영향을 살필 수 있는 불벽화가 남아있다. 라마 4세의 요청으로 동사찰의 불벽화를 그린 사람은 크루아인콩(Khrua In Khong)이라는 화승이었는데, 서양의 화풍이 그의 손에 의해 크게 진작되었다(Jaiser 2009, 67-68). 그는 이곳뿐 아니라 라마 4세때 건축한 왓차쁘라딧 등 다른 사원의 불벽화도 그렸다고 전해진다. 그는 서양의 회화기법을 직접 배운 적은 없고, 서양의 책들을 보고 그의 작품에 적용한 것이라고 한다(Ringis 1990, 108-109).



<그림 14> 유럽식 건물과 불당에 그려진 벽화 중 일부. 왓보워니웻. 출처: 필자사진.



<그림 15> 불벽화에 투영된 서양식 건축요소. 왓마하푸타람. 출처: 필자 사진.

<그림 14>의 왼쪽 사진은 라마 4세가 승려시절 주지로 주석하던 왓보워니웻(Wat Bowonniwet)의 경내에 소재한 유럽식 건물이다. 이 같은 양풍건물의 존재는 당시 서양문물을 적극적으로 받아들이던 시대적 정신을 상징하는 것 같다. 오른쪽 사진은 화승 크루아인콩의 작품으로

알려져 있는 불당 벽화의 한 장면이다. 입체감과 원근감이 뚜렷하며 서양식 풍경화의 느낌이 완연하다. <그림 15>는 라마 4세의 재위시절인 1854년에 건축된 왓마하푸타람(방콕소재)의 불당 벽화의 일부 장면이다. 왼쪽 그림은 지붕 끝에 십자가 장식을 한 건물을 보여주고 있는데, 서양식 건물의 느낌을 전달하고 있다. 오른쪽 그림도 2층 서양식 건물의 모습을 보여 주고 있다. 건물들은 입체적으로 묘사되고 있으며 상당히 사실적으로 표현되고 있다.

라마 4세와 그의 아들인 라마 5세 때에 나타난 또 하나의 특징은 불벽화가 역사적인 사건이나 이벤트를 기록하는 매체로 활용되었다는 것이다. 라마 4세가 지은 왓라차쁘라딧(방콕소재)의 불당 벽화에는 개기 월식을 관찰하는 모습을 기록하고 있으며, 라마 5세가 지은 왓벤자마보핏(방콕소재)에는 라마 5세가 서양외교관들을 접견하는 모습, 유럽을 순방하는 모습을 벽화에 기록하고 있다. 이외에도 이 시기에는 태국 사회의 다양한 의식, 축제, 생활상 등이 상세하게 벽화에 기록되었다.

#### IV. 결론

이상으로 선행연구와 현지조사를 바탕으로 간략하게나마 태국 불벽화의 배치구조 및 역사에 대한 기본적인 이해를 시도하였다. 연구결과에 따르면, 우선 태국 불벽화의 역사는 수코타이 유적에 불탑벽화의 형태로 남아있는 14세기 후반까지 거슬러 올라감을 알 수 있었고, 스리랑카의 영향을 받은 양식적 요소가 15세기 초반의 아유타야의 불탑에도 발견됨을 확인하였다. 18세기 중반 버마의 침공으로 아유타야의 대다수 사원이 훼손되면서 후기 아유타야 시대 지방에서 제작된 불당벽화를 제외하고는 중기 아유타야의 불벽화는 찾아볼 수 없는 상황이다. 이에 따라, 왓충논시 등 후기아유타야의 불벽화는 초기아유타야 대비 커다란 변화양상을 보여준다. 가장 큰 변화는 불전담과 본생담 등 주제의 묘사방법이 종전의 정적묘사로부터 보다 동적인 서술방식으로 변했다는 점이다. 이후 태국의 불벽화는 계속 발전하여 방콕의 라마 3세 시기에 이르러서는 고전주의의 완성을 본다. 라마 4세 시대에는 서구적 개

혁이 본격적으로 시작되었고, 불벽화의 묘사에서도 서구적 기법이 적극 수용되어 라마 3세에 완성에 달한 고전적 불벽화와는 완전히 다른 서양화적 불벽화가 출현하였다. 묘사주제에 대한 변화도 있었는데, 불벽화가 역사적 사건과 사회적 의례, 풍속 등을 담아내는 도구로도 활용되기 시작한 것이 이 시기이며, 이 경향은 라마 4세의 뒤를 이은 라마 5세 때에도 계속 이어졌다. 라마 5세의 사후에는 서구의 영향의 확대, 문맹율의 감소 등으로 태국 전통 불벽화의 발전이 정체되기에 이르렀다. 현지답사를 통해 확인한 바에 의하면, 라마 5세 이전에 제작되어 현존하고 있는 불벽화들은 점차 그 흔적이 사라져 가고 있는 상황이다. 태국의 고온다습한 기후의 영향도 있겠지만 국민적 관심의 부족 등 문화적 영향도 무시할 수 없는 상황이다. 태국의 불벽화가 가지고 있는 문화자원으로서의 엄청난 가치를 고려할 때 체계적인 보존책 마련이 시급하다 할 것이다.

주제어 : 불화, 벽화, 불벽화, 불교미술, 본생담, 불전담, 태국미술, 수코타이, 아유타야, 방콕

#### 참고문헌

- 김정희. 2009. 『불화, 찬란한 불교미술의 세계』 서울: 돌베개.
- 디트리히 제켈. 2002. 『불교미술』 이주형 옮김. 서울: 도서출판 예경.
- 문명대. 2007. 『한국 불교미술의 형식』 서울: 한인.
- Chareonla, Charuwan. 1983. *Main Aspects of Buddhist Arts of Thailand*. Master Thesis. Magadh University, India.
- Chaturachinda, Gwyneth et al. 2000. *Dictionary of South & Southeast Asian Art*. Bangkok: Silkworm Books.
- Jaiser, Gerhard. 2009. *Thai Mural Painting. I: Iconography, Analysis & Guide*. Bangkok: White Lotus.
- Jumsai, M. L. Manich. 2000. *Popular History of Thailand*. Bangkok: Chalermit.
- Leksukhum, Santi. 2000. *Temples of Gold*. Bangkok: River Books.
- Matics, K. I. 1992. *Introduction to the Thai Mural*. Bangkok: White Lotus.

- Ringis, Rita. 1990. *Thai Temples and Temple Murals*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Rooney, Dawn F. 2008. *Ancient Sukhothai*. Bangkok: River Books.
- Sthapitanonda, Nithi and Brian Mertens. 2005. *Architecture of Thailand*. Bangkok: Asia Books.
- Van Beek, Steve and Luca Invernizzi Tettoni. 2000. *The Arts of Thailand*. Hong Kong: Periplus.
- Wyatt, David K. 2003. *Thailand A Short History*. Bangkok: Silkworm Books.

2009.09.08 투고; 2009.10.16 심사; 2009.11.13 게재확정

<Abstract>

## **An Understanding of the Mural Paintings in Thai Temples**

Jangsuh NOH

Visiting Scholar, The University of Washington, U.S.A.

jangnoh@gmail.com

This research tries to review the history and concepts of Thai temple mural painting. According to the research results, the history of Thai mural painting dates back to the late 14th century when Wat Chedi Chet Tao in Si Satchanalai was built. The Sinhalese elements embedded in the Sukhothai murals are also found in the Ayuthayan stupa murals made in the early 15th century. The mid 18th century's Burmese invasion into Ayuthaya destroyed most of Buddhist temples in the Kingdom of Ayuthaya and as a result, Buddhist murals of the late Ayuthayan age are hardly found except for some temple murals located outside of the capital. The late Ayuthayan murals are much different from the early Ayuthayan murals in that they are narrative in depicting Jataka and the life of Lord Buddha. This classical mural painting culminated in the age of Rama III of Bangkok Dynasty. His successor Rama IV undertook westernized reforms which influenced the area of traditional mural painting. Consequently, new western style Buddhist mural paintings were produced while themes of mural painting were enlarged to the other subjects such as historical recording of royal and social events. This trend continued in the age of Rama V but the development of Thai Buddhist mural painting discontinued after the death of Rama V due to the rapid westernization and decrease of illiteracy. The existing Buddhist murals produced on or before the reign of Rama V are deteriorating and disappearing. The reasons for this are partly because of Thailand's humid climate. However, some social backgrounds such as

the lack of concern for preserving old Buddhist murals can not be disregarded. Considering the substantial value of Thai Buddhist murals as a cultural resource in Thai society, it is very urgent to establish appropriate conservation policy for them.

Key Words : Buddhist Paintings, Murals, Jataka, Thai Arts, Sukhothai, Ayuthaya, Bangkok

## 인도 굽타시대 사르나트 불전도에 대한 일고찰

A Study on the Buddha's Life Relief  
in the Gupta Period at Sarnath, India

고정은\*

Jeong Eun KOH

### I. 머리말

불전미술이란 붓다의 일대기를 주제로 한 것으로, 부처님의 생애를 대상으로 한 불전도와 전생의 이야기(본생담)를 주제로 삼은 본생도로 구성된다. 불전미술은 불전부조도에서 점차 독립된 단독의 불교존상이 전개되었다고 할 정도로 인도불교미술에서 차지하는 위치가 매우 높다고 할 수 있다.

쿠샨시대의 간다라와 마투라 이후 굽타시대로 접어들면서 불교조상의 중심은 중인도의 마투라와 사르나트로 옮겨졌고, 쿠샨시대 간다라에서 활발히 전개된 불전미술의 양상은 쿠샨시대의 마투라를 거치면서 간다라에 비해 작품 수는 급격히 줄어들었지만, 불교성지와 관련된 주제를 선정하여 쿠샨시대 간다라 불전부조도와는 다른 양상을 나타나게 된다.

특히 4세기초 굽타시대로 접어들면서 불교조상의 중심은 서북인도의 간다라에서 중인도의 마투라와 북인도의 사르나트로 옮겨져 힌두교 미술과 더불어 불교미술은 고전양식의 완성이라고 할 정도로 융성

\* (사)한국미술사연구소 수석연구원, artkje@hanmail.net



<그림 1>  
싱게르다르 스투파, 쿠산시대.  
파키스탄 스와트 지역.  
출처: 필자 사진.

한 발전을 보였다. 불전미술 역시 앞 시대의 전통을 이어받으면서도 구성면에서 불교성지와 관련되어 사상도, 팔상도 형식으로 표현됨으로써 작품으로 통한 불교성지 순례라는 시각적인 효과를 극대화하고 있다. 더 나아가 사위성신변도(천불화현도)나 초전법륜도 등 사르나트와 관련이 깊은 주제를 대상으로 한 작품이 단독으로 표현되는 등 매우 독특한 양상을 나타내고 있다. 본 논문에서는 이와 같은 굽타시대 사르나트에서 제작된 불전부조도 중에서 대표적인 작품을 중심으로 그 도상적 특징과 경전상의 기술에 대해 살펴봄으로서 인도불전미술의 전개과정 및 도상특징을 고찰해 보고자 한다.

## II. 인도불전미술의 양상

인도불교미술 속에서 불전미술이 차지하는 위치는 파키스탄 및 인도를 비롯한 해외의 박물관이나 미술관에 전시되어 있는 작품 수를 보더라도 분명히 알 수 있다.<sup>2)</sup> 파키스탄 스와트 지역의 싱게르다르 스투파<그림 1>에서 볼 수 있듯이 현재 원형의 모습을 그대로 간직하고 있는 스투파는 거의 없지만, 다행스럽게도 로리안 탕가이 봉헌소탑<sup>3)</sup>

<sup>2)</sup> 파키스탄의 라호르박물관, 페샤와르박물관, 탁실라박물관, 스와트박물관, 디르박물관, 카라치박물관의 간다라 불교조각에 관해서는 한국미술사연구소의 Gandhara의 불상 조각 특집호 『강좌미술사』 21호(2003), 23호(2004) 및 25호(2005)를 참고할 것.

<sup>3)</sup> 로리안 탕가이 출토 봉헌소탑에 관해서는 杉本卓洲(1933, 285-286) 및 宮治昭(1994, 15-32)를 참고.



<그림 2>

봉헌소탑, 로리안 탕가이 출토,  
쿠산시대. 켈커타인도박물관.  
출처: 필자 사진.



<그림 3> 불전부조도 일부. 쿠산시대.  
나라국립박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 4> 시크리 스투파, 시크리 출토, 라호르  
박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 5> 스투파도. 아마라바티 출토. 사타바하  
나시대. 아마라바티고고박물관. 출처: 필자 사진.

<그림 2>이나 일본 나라국립박물관 불전부조도<sup>4)</sup><그림 3>처럼 이  
른바 봉헌소탑의 형식으로 남아 있는 작품이나, 라호르박물관의 시크  
리 스투파의 13장면의 불전부조도<그림 4>, 그리고 불전부조도 속에  
표현된 스투파의 모습<그림 5> 등을 통해 유추해보면, 불전부조도가  
주로 스투파의 기단부나 드럼부 등에 주로 장엄되어 있었던 것을 알  
수 있다.

<sup>4)</sup> 나라국립박물관에서 전시 중인 불전도에 대해서 오사카인간과학대학의 고에즈카  
타카시교수가 나라국립박물관의 협조를 얻어 2004년 10월 (사)한국미술사연구소  
주관의 간다라미술 국제학술세미나에서 연구 발표한 것이 있고, 필자의 논고에서  
주제 및 크기, 도판 등을 다시 인용하였다. 肥塚隆(2004) 및 고정은(2005, 203-243)을  
참고.



<그림 6> 산치 대스투파 전경. 출처: 오진희.



<그림 7> 아마라바티 불교유적지. 사타바하나시대. 남인도 안드라지방. 출처: 필자 사진.



<그림 8>  
나가르주나콘다 불교유적지.  
익슈바쿠시대. 남인도 안드라지방.  
출처: 필자 사진.

붓다의 생애나 전생에서 일어난 일들을 주제로 삼는 불전미술은 인도고대초기의 산치(Sanci)<그림 6>, 바르후트(Bharhut)를 비롯하여 쿠산시대 간다라에서 크게 유행하여, 100여개가 넘는 주제를 바탕으로 조각이나 회화로 조성되었다.<sup>5)</sup> 불전미술은 쿠산시대의 간다라와 마투라, 남인도 사타바하나시대의 아마라바티<그림 7>나 익슈바쿠시대의 나가르주나콘다<그림 8>, 굽타시대의 마투라와 사르나트, 그리고 팔라시대에 이르기까지 텍스트(불교경전)와 화면구성 및 표현기법 면에서 다양한 양상을 나타내면서 전개해왔다.

쿠산시대 간다라와 거의 동일하게 불교조상의 제작이 이루어진 마투라에서는 간다라에 비해 작품 수는 매우 적지만, 불전장면 중에서 불교성지와 관련된 중요한 몇몇 장면을 중심으로, 四相圖<그림 9>와 五相圖<그림 10>, 八相圖<그림 11>의 형식으로 전개되고 있다.<sup>6)</sup> 다

5) 간다라 불전도상을 상세하게 고찰한 푸웨에 의하면, 불전미술의 주제는 100여개가 넘는다고 알려져 있다. Foucher(1951, 285-599) 및 Lyons(1957)를 참고.

6) 쿠산시대 마투라의 사상도에 표현된 불전주제는 바라보아 왼쪽에서 오른쪽으로 '탄생', '항마성도', '첫 설법', '열반' 장면이 나타나 있고, 오상도는 바라보아 오른쪽에서 왼쪽으로 '탄생'과 목욕, '항마성도', '삼도보계강하', '첫설법', '열반' 장면이 나타나 있다.



<그림 9> 사상도. 람나가르 출토. 쿠산시대 마투라. 마투라박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 10> 오상도. 라지가트 출토. 쿠산시대. 마투라박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 11> 팔상도(원형부분). 마투라 출토. 쿠산시대. 마투라박물관. 출처: 필자 사진.

만, ‘八相’의 경우 사상도의 주제를 제외한 나머지 네 장면들은 굽타시대 사르나트 이후에 유행한 팔상의 주제와는 사뭇 다른 양상을 보이고 있어서 팔상이 정착되기 이전의 과도기적 양상을 보이고 있음을 알 수 있다.<sup>7)</sup>

굽타시대 마투라와 사르나트에서는 이른바 굽타양식이라는 고전 양식이 성립된 시대로 널리 알려져 있지만, 불전미술의 경우 특히 사르나트에서만 제작되어 앞 시대의 쿠산 마투라에서 엿보이기 시작한 八相이 도상적으로 정립된 시대로, 팔라시대에 유행한 팔상도의 모본(모델)을 확립한 점에서 그 의의가 크다. 특히 연속적으로 전개하는 사상도나 팔상도 이외에 ‘초전법륜’<그림 12>, ‘항마성도’<그림 13>, ‘사위성신변’, ‘열반’<sup>8)</sup> 장면이라는 특정주제가 독립된 단독상의 형식으로 다수 제작되고 있다는 점은 불전도에서 단독상으로의 전개과정을 엿

팔상도에는 봉헌소탑 형식으로 사각기단 위의 원형 기반부분에 불전부조가 조성되어 있는데, 시계 반대 방향으로 ‘탄생과 목욕’, ‘항마성도’, ‘첫설법’, ‘열반’, ‘법당 안에 좌성한 붓다(추정)’, ‘삼도보계강하’, ‘사천왕봉발’, ‘제석굴설법’이 표현되어 있다. 肥塚隆・田枝幹雄(1979, 149-169)를 참고.

7) 사르나트의 팔상도는 사상 이외에 ‘사위성신변’, ‘술 취한 코끼리를 조복하는 붓다’, ‘붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이’, ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’의 네 장면이 추가되어 나타나 있고, 이러한 구성은 팔라시대에서도 계승되어 정착화 되었다.

8) 사르나트고고박물관에 전시되어 있는 작품으로 연속하는 불전도의 일부분일 수도 있으나 단독상으로 조성되었을 가능성도 있다.



<그림 12> '초전법륜'도, 사르나트 출토, 굽타시대, 사르나트고고박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 13> '항마성도'도, 사르나트 출토, 굽타시대, 사르나트고고박물관. 출처: 필자 사진.

볼 수 있어서 매우 중요하다고 하겠다.<sup>9)</sup>

굽타시대에 이어 등장한 팔라시대에는 비상형식의 화면에 팔상을 표현한 석가팔상도<sup>10)</sup><그림 14, 15>가 다수 조성되었는데, 굽타시대 사르나트 팔상도와 달리, 각장면의 크기가 동일한 것이 아니라 중앙에 항마성도 장면을 크게 조성하고, 그 주위에 나머지 일곱 장면을 나타내고 있다. 배치순서를 보면, 맨 아래 부분에는 바라보아 왼쪽에 ‘탄생’ 장면을 배치하고, 맨 위쪽에 ‘열반’ 장면을 배치한 것 이외는 정해진 순서 없이 배치되고 있다. 굳이 말한다면, 붓다의 좌세(입상, 좌상, 의좌상)에 따라 좌우 대칭으로 배치되어 있는 정도이다. 또한 석가팔상도 이외에 ‘붓다에게 꿀을 공양하는 원숭이’, ‘술 취한 코끼리를 조복하는 붓다’, ‘열반’ 등의 불전주제도 단독으로 조성한 예도 있다.

이상으로 인도불전미술을 간략히 개관해 보았는데, 쿠샨시대 간다라에서는 100여 장면이 넘는 풍부한 불전주제를 대상으로 화면구성이

9) 불전도에서 단독상으로의 전개과정에 대해서는 秋山光文(1995, 38-45)를 참고.

10) <그림 15>의 석가팔상도는 10cm 남짓한 소형상이지만, 항마촉지인을 결한 불좌상 아래의 대좌 정면에는 명상에 잠긴 붓다를 유혹하려는 마왕 마라의 딸들이 표현되어 있는 점 등 매우 정교하게 조각되어 있다.



<그림 14> 석가팔상도. 파트나 출토. 팔라시대(14세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 15> 석가팔상도. 팔라시대. 뉴델리국립박물관. 출처: 필자 사진.

나 표현기법 등에 있어서 기본적인 틀을 제시했다는 점에서 중요하며, 이후 쿠산시대 마투라와 굽타시대 사르나트에서는 앞 시대의 간다라에 비해 수적인 면에서는 부족하지만, 불전주제의 구성 및 각 장면의 도상 면에서는 각각 다양한 특징을 나타내면서 전개하고 있는 점에서 중요하다고 하겠다. 다음 장에서는 굽타시대 사르나트에서 제작된 불전부조도 중에서 대표적인 작품이라 할 수 있는 사상도와 팔상도를 중심으로 경전에 기술된 불전내용과 함께 도상적 특징을 살펴보겠다.

### Ⅲ. 굽타시대 사르나트 불전부조도의 도상적 특징

쿠산시대 서북인도의 간다라와 중인도의 마투라, 사타바하나 시대의 남인도 안드라지방의 아마라바티와 나가르주나콘다에서 활발히 전개되던 불전미술은 마가다국을 중심으로 굽타왕조가 성립하면서 초기에는 앞 시대에 이어 마투라에서 활발한 조영활동이 전개되다가 점차



<그림 16>  
'사위성신변'도. 사르나트 출토.  
굽타시대(5세기경). 사르나트고고박물관.  
출처: 필자 사진.

북인도의 사르나트로 그 제작지가 옮겨졌다. 특히 불전미술은 사르나트에서만 제작되었는데 주로 사르나트고고박물관, 캘커타인도박물관, 뉴델리국립박물관 등지에 분산되어 소장되어 있다.<sup>11)</sup>

현재 사르나트고고박물관에는 사상도(탄생과 목욕(灌水), 향마성도, 첫 설법, 열반)<그림 24>와 팔상도(탄생과 목욕, 향마성도, 첫 설법, 붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이(獼猴蜂蜜), 삼십삼천에서 내려오는 붓다(三道寶階降下), 술 취한 코끼리(나라기리)를 조복시키는 붓다(醉象調伏), 열반)<그림 23> 외에 단독주제로 '사위성신변(千佛化現)<그림 16>과 '초전법륜'도<그림 12>, '향마성도'도<그림 13>, '열반'도 등의 작품이 전시되어 있다.

캘커타인도박물관에도 다수의 불전도가 소장되어 있는데, 사상도<그림 17>의 형태는 사르나트고고박물관 사상도처럼 윗부분에 봉긋하게 솟아오른 부분이 없는 완전한 직사각형을 이룬다. 四相의 장면도 유사하나, 맨 아랫단에는 탄생과 목욕장면 이외에 '출성', '머리카락을 자르는 싯다르타 태자(刹鉢)' 장면이 추가되어 있다. <그림 18>에는 '탄생'과 '목욕' 장면, '첫 설법', '향마성도', '열반'의 장면을 중심으

11) ■ 사르나트고고박물관을 비롯하여, 캘커타인도박물관, 뉴델리국립박물관에 소장되어 있는 사르나트 불전도의 크기는 대체로 세로 75cm~100cm 정도, 가로 50~60cm 정도(36cm의 것도 있지만), 폭은 10cm 전후이다. 사르나트 불전도에 관해서는 Williams(1975) 및 Sahni and Vogel(1914)을 참고.



<그림 17> 사상도. 사르나트 출토. 굽타시대(5세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 오사카대학 일본동양미술사연구실.



<그림 18> 사상도와 사위성신변도. 사르나트 출토. 굽타시대(5세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 19> 불전의 여러 장면들. 사르나트출토. 굽타시대(5세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 오사카대학 일본동양미술사연구실.



<그림 20> 불전의 여러 장면들. 사르나트출토. 굽타시대(5세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 오사카대학 일본동양미술사연구실.

로 좌우에 ‘사위성신변’이 추가되어 있어 마치 T자형 구도를 보는 듯하다. <그림 19>는 두 번째 불전도와 유사하지만, 중앙에 ‘항마성도’, ‘첫설법’, ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’의 세 장면이 배치되고, 좌우에 역시 ‘사위성신변’이 묘사되어 있다. <그림 20>에는 불전의 여러 장면이 상하 3단에 걸쳐 수평적으로 전개되고 있는데, ‘마야부인의 꿈’, ‘탄생’, ‘목욕’, ‘출성’, ‘삭발’, ‘수자타의 죽 공양’, ‘칼리카 용왕의 찬탄’, ‘항마성도’, ‘첫설법’, ‘사위성신변’, ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’ 등 11장면이 표현되어 있다.

뉴델리국립박물관에는 상하 세단으로 구획된 화면마다 여러 개의 불전장면이 공간의 구애됨 없이 자유롭게 배치되어 있는데, 아랫단에는 ‘마야부인의 꿈’, ‘탄생’, ‘목욕’ 장면이 표현되어 있고, 두 번째 단에는 ‘출성’, ‘삭발’, ‘의복교환’, ‘고행’, ‘수자타의 죽 공양’, ‘칼리카용왕의 찬탄’, ‘항마성도’, ‘첫설법’ 등 캘커타인도박물관의 작품과 마찬가지로 11장면이 조각되어 있다.<sup>12)</sup>

<그림 21> 다만, 두 작품에 표현된 불전주제 중에서 9개는 일치하지만, 캘커타인도박물관 작품은 ‘사위성신변’과 ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’ 장면이, 뉴델리국립박물관 작품은 ‘의복교환’과 ‘고행’ 장면이 표현되어 있다. 특히 팔상도에는 속하지 않는 ‘마야부인의 꿈’ 장면을 살펴보면, 가장 아랫단에는 향해서 왼쪽에 침대에 누워있는 마야부인과 그 위에서 하강하는 흰 코끼리의 모습, 그리고 시녀들의 모습이 표현되어 있다. 특이한 점은 마야부인의 옆구리로 들어오기 위해 하늘에서 내려오는 흰 코끼



<그림 21> 불전의 여러 장면들. 사르나트 출토 5세기. 뉴델리국립박물관. 출처: 필자 사진.



<그림 22> 탄생 간다라출토. 쿠산시대. 라호르박물관. 출처: (사)한국미술사연구소 제공.

<sup>12)</sup> 사르나트 출토 불전도는 '사위성신변'이나 '첫설법', '항마성도' 장면 등 단독의 독립된 주제를 표현한 작품을 제외하면, 현재 10점정도 알려져 있다. Williams(1974)를 참조.



<그림 23> 팔상도. 사르나트 출토. 굽타시대(5세기말 경). 사르나트고고박물관. 출처: 필자 사진.

리의 모습이다. 쿠산시대 간다라에서는 원 안에 흰 코끼리가 표현되는 것이 일반적이었는데<도 22>, 이곳에서는 원의 모습은 사라지고 흰 코끼리만 표현되어 있어서 굽타시대에 들어와서는 ‘탄생’ 장면에 도상적인 변화가 일어났음을 엿볼 수 있다. 또한 위의 두 작품은 맨 윗부분이 파손되어 있지만, 화면 전개로 보아 열반도가 배치되었을 가능성이 크며, 한 단에 좌우 두장면이 배치되는 것으로 보아 열반도와 또 다른 장면이 배치되었을 가능성이 크다.

다음으로 위에 언급한 작품 중에서 사상도와 팔상도를 중심으로 도상적 특징을 고찰한 후, 단독주제로 구성된 불전도의 사례에 대해서도 살펴보도록

하겠다. 사르나트고고박물관에 전시 중인 팔상도<그림 23><sup>13)</sup>는 룸비니의 ‘탄생’ 장면, 보드가야의 ‘항마성도’ 장면, 사르나트의 ‘첫설법’ 장면, 쿠시나가르의 ‘열반’ 장면의 四相의 장면, 쉬라바스티(사위성)에서의 ‘대신변’, 상카샤에서의 ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’ 장면, 라자그리하에서의 ‘술 취한 코끼리(나라기리)를 조복시키는 붓다’ 장면, 바이샬리에서의 ‘붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이’ 장면 등 네 장면이 추가되어 八相의 모습으로 표현된 것이다.<sup>14)</sup> 하나의 단마다 두 장면씩 배치되어 총 4단 8장면으로 구성되어 있는데, 각각의 장면은 사각형으로 구획된 화면 속에 표현되고 있다. 맨 아랫단은 바라보아 왼쪽에 ‘탄생’과 오른쪽에 ‘항마성도’ 장면, 두 번째 단은 ‘붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이’<sup>15)</sup>와 ‘술 취한 코끼리를 조복시키는 붓다’ 장면, 세 번째

13) 팔상도의 제작연도에 관해서는 Huntington(1985, 459)도 참조할 것.

14) 우리나라에도 조선시대에 제작된 팔상도가 존재하지만, 인도의 팔상도와 주제면에서 차이를 보인다. 즉 조선시대의 팔상도는 ‘兜率來義相’, ‘毘藍降生相’, ‘四門遊觀相’, ‘踰城出家相’, ‘雪山修道相’, ‘樹下降魔相’, ‘鹿苑轉法輪相’, ‘雙林涅槃相’의 여덟 장면으로 묘사되었으며, 팔상전이라는 독립된 전각에 봉안되어 있다.

15) ‘붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이’에 관한 경전의 기술은 秋山光文(1999)을 참고.

단은 ‘삼도보계강하’<sup>16)</sup>와 ‘사위성신변’ 장면, 가장 윗단에는 ‘첫설법’과 ‘열반’ 장면이 배치되어 있다. 四相의 장면이 최하단과 최상단에 배치되고, 그 사이에 네 장면이 추가된 것이다.

四相의 장면을 살펴보면, 사르나트 불전도 중에서 이 사상을 주제로 한 불전도가 사르나트고고박물관과 캘커타인도박물관에 각각 소장되어 있다.

먼저 사르나트박물관 소장의 사상도<그림 24>는 ‘탄생’, ‘항마성도’, ‘첫 설법’, ‘열반’의 4장면이 아래에서 위로 순차적으로 전개되어 있어 눈길을 끈다. 왜냐하면 쿠산시대의 간다라와 마투라에서는 화면전개가 오른쪽에서 왼쪽으로, 혹은 왼쪽에서 오른쪽으로 수평적으로 전개되는 것이 일반적이었기 때문이다. 그렇지만, 아래에서 위로 수직으로 전개되는 불전부조도의 표현기법이 굽타시대의 사르나트에서 비롯된 것은 아니다. 이와 같은 수직적인 전개는 이미 남인도 사타바하나시대<sup>17)</sup>의 안드라지방에서 제작된 불전부조도<그림 25>에서 이미 나타나고 있다. 다만 불전주제가 아래에서 위로 ‘출가’, ‘항마성도’, ‘첫 설법’, ‘스투파 공양’ 장면으로 구성되어 있어서 쿠산시대 마투라와 굽타시대 사르나트에서 제작된 사상도의 불전주제와는 차이가 있다. 이러한 상이점이 텍스트인 불교경전의 차이인지 혹은 남인도의 독특한 구성방식인지는 앞으로 고찰할 필요가 있을 것이다.

사상도에 표현된 각각의 도상적 특징을 살펴보면, 먼저 ‘탄생’ 장면에서는 마야부인이 두 손을 위로 올려 나뭇가지를 잡고, 허리를 비틀고 있는데, 이와 같은 자세는 고대인도 산치의 약시상에서 유래하며 간다



<그림 24> 사상도. 사르나트 출토. 굽타시대. 사르나트고고박물관. 출처: 필자 사진.

16) 肥塚隆(1978) 및 임영애(2003)를 참고할 것.

17) 남인도의 불교미술은 아소카왕 시대로 거슬러 올라가지만, 그 이후의 상황은 분명하지 않다. 다만 1세기에서 4세기경에 사타바하나 왕조와 익슈바쿠 왕조에 이르러 안드라 지방에서 불교미술이 번성하기 시작하였고, 특히 아마라바티와 나가라주나콘다 유적에서는 대형의 스투파와 사원지가 발굴되었는데, 스투파를 장식한 불전부조도 역시 다수 출토하여 아마라바티고고박물관과 나가르주나콘다고고박물관에 소장, 전시되어 있다. 여기에 관해서는 미야지 아키라(2006, 73-91)를 참고.



<그림 25> 사상도. 아마라바티 출토. 사타바하나시대. 마드라스박물관. 출처: 『세계미술대전집: 동양편』 제13권. 인도(1) (2003. 소학관의 도111 인용.

라의 탄생도에서도 쉽게 볼 수 있다. 그 외의 등장인물은 대부분 파손이 심해 자세히 알 수 없지만, 뉴델리국립박물관의 불전부조도<그림 21>의 탄생장면을 참고한다면, 마야부인을 바라보아 오른쪽은 시녀가, 왼쪽은 마야부인의 오른쪽 옆구리에서 탄생하는 싯다르타 태자, 그리고 태자를 받아내는 인드라가 배치하고 있음을 짐작할 수 있다. 이처럼 사르나트에서는 간다라처럼 마야부인과 인드라에 관계한 시녀와 시자들이 대거 등장하는 것이 아니라, 시녀는 1~2명, 혹은 인드라 혼자 등장하는 등 매우 간소하게 구성된다. 이와 같은 점은 이미 쿠샨시대의 마투라에서도 볼 수 있어서 서북인도의 간다라와는 등장인물 수에서도 큰 차이를 나타내고 있음을 알 수 있다.

그런데 다른 작품과는 달리 ‘탄생’ 장면 좌우에 직사각형의 감실과 같은 홈을 마련하여 시무외인을 취한 불입상을 1구씩 배치하고 있다. 이와 같은 점은 세 번째 단의 ‘첫설법’ 장면에서도 나타나고 있는데, 아마도 ‘사위성신변’ 장면이 추가된 것이 아닌가 생각된다. 특히 캘커타인도박물관의 불전도<그림 18>에서 알 수 있듯이, 상하수직 구성의 사상의 장면에 좌우로 연꽃대좌 위의 불입상과 불좌상이 배치된 것은 사위성에서 신통력을 부려 천불을 나타나게 한 신변도, 즉 ‘사위성신변’을

표현한 것임을 알 수 있다. 따라서 사르나트고고박물관의 사상도는四相이 중심이 되고는 있지만, ‘사위성신변’도 같이 표현하고자 하는 의도에서 ‘탄생’ 장면과 ‘첫설법’ 장면에 원래의 주제를 방해하지 않는 범위 내에서 ‘사위성신변’이 추가되어 표현된 것이 아닌가 생각된다.

‘항마성도’ 장면<sup>18)</sup>은 항마축지인을 짓고 좌정한 붓다를 중심으로 바라보아 오른쪽에 명상 중인 붓다를 유혹하려는 마왕 마라의 딸들로 여겨지는 두명의 여성이 배치되어 있고, 바라보아 왼쪽에는 활을 든 인물과 그 뒤로 막대기 끝에 마카라의 머리를 꽂은 기(旗)<sup>19)</sup>를 들고

<sup>18)</sup> 인도의 ‘항마성도’ 장면에 관한 논문은 永田郁(2001, 2002), 宮治昭(1994), 中川原育子(1993)을 참고.

<sup>19)</sup> makara-dhvaja라고 하며 사랑의 신 까마(Kama) 혹은 까마데바(Kamadeva)를 상징하

있는 시자가 배치해 있는데, 이와 같은 모습은 쿠산시대 마투라의 사상도<그림 9>에서 이미 나타나고 있다. 그 앞에는 바닥에 주저앉아 풀이 죽은 채 붓다를 바라보는 인물의 모습이 보인다. 그리고 상단 좌우에는 가나형의 인물이 배치되어 있는데, 바라보아 오른쪽의 인물은 손에 곤봉을 들고 지금이라도 붓다를 내리칠 것 같은 자세를 취하고 있다.

‘항마성도’ 장면에는 명상에 잠긴 붓다를 유혹하고 있는 장면 이외에, 중앙에 붓다를 중심으로 마왕 마라와 마군의 군대를 구성하는 魔衆이 다수 표현되어, 붓다를 위협하고 공격하는 장면, 패하여 퇴각하는 장면 등 다양하게 나타나고 있는데<sup>20)</sup>, 굽타시대 사르나트 불전도에서는 마라의 딸들이 유혹하는 장면, 까마데바 및 그 상징인 마카라 머리를 쫓은 기를 들고 있는 시자의 등장, 붓다가 地神을 불러내어 자신이 붓다임을 증명케 함으로서 마왕을 물리치는 장면, 자신의 딸들에 의한 유혹이 실패로 돌아가고, 마군마저 패하는 등 풀이 죽어 바닥에 주저앉아 있는 마왕의 모습을 중심으로 도상화되어 있음을 알 수 있다.

‘첫설법’<sup>21)</sup> 장면과 ‘열반’ 장면도 쿠산시대 간다라와는 달리 불전 내용 중에서 핵심적인 부분만을 부각시켜 간단명료하게 표현하고 있음을 알 수 있다.

사상도의 주제 이외의 ‘붓다에게 꿀 공양을 하는 원숭이’ 장면과 ‘술 취한 코끼리를 조복시키는 붓다’ 장면에 이어 ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’ 장면의 경우는 단독의 불전부조도<그림 26>로도 제작되고 있음을 알 수 있는데, 계단 좌우에 무릎 꿇고 합장한 채 붓다를 바라보는 인물이 각각 배치되어 있다.<sup>22)</sup> ‘삼십삼천에서 내려오는 붓다’ 장



<그림 26> 삼십삼천에서 내려오는 붓다. 사르나트 출토. 굽타시대(5세기경). 캘커타인도박물관. 출처: 필자 사진.

는 것으로 까마데바 뒤에서 시자가 이 깃대(旗)를 들고 있다. 쿠산시대 마투라의 사상도의 ‘항마성도’ 장면에서도 역시 나타나는 것으로 간다라와는 상이한 도상적 양상을 보여준다. 즉, 쿠산시대 간다라 및 안드라 지방의 아마라바티와 나가르주나콘다에서는 이와 같은 도상이 전혀 나타나지 않는 점으로 보아 중인도의 마투라와 이를 계승한 북인도 사르나트만의 도상적 특징이라고 볼 수 있다. 마카라에 관해서는 장석오(2007)를 참고.

<sup>20)</sup> 두 팔을 허리에 대고 위협하거나 무기로 공격하는 장면이 실감나게 표현되어 있는데, 특히 마군이 지니고 있는 무기는 7가지 종류로서, 곤봉(gada), 창(Sula), 삼지창(三叉戟, trisula), 단검(churka), 도끼(kuthara), 돌, 수목이라고 한다. 永田郁(2001, 13-32)을 참고.

<sup>21)</sup> 秋山光文(1995, 38-45)를 참고.



<그림 27> 삼십삼천에서 내려오는 붓다.  
스왓 출토. 쿠산시대. 스왓박물관.  
출처: 필자 사진.



<그림 28> '초전법륜'도. 사르나트출토. 굽타시대(5세기말경). 뉴델리국립박물관. 출처: 필자 사진.

면을 주제로 한 작품 중에서 스왓 지역에서 출토된 쿠산시대 간다라의 작품<그림 27>이 유명하다. 불상이 표현되지 않던 시기의 작품으로 붓다의 모습은 계단 아래 단에 불족적으로 상징적으로 표현되어 있고, 좌우에는 수행자 모습의 브라흐마(범천, 바라보아 왼쪽)와 귀족풍의 인드라(제석천, 바라보아 오른쪽)가 정면을 바라보면서 합장하고 있다. 불족적 근처에는 민머리의 인물이 무릎을 꿇고 두 손으로 붓다의 발을 만지려는 듯이 표현되어 있는데, 불전의 내용으로 보아 이 인물은 바로 가섭존자로 볼 수 있다.

마지막으로 '사위성신변'<sup>23)</sup> 장면은 중앙에 결가부좌하고 전법륜인을 취한 붓다가 배치되고, 그 좌우에 연꽃줄기로 연결된 연화대좌 위에 같은 형식을 취한 붓다가 좌정하고 있다. 중앙의 연화대좌 좌우에는 이와 같은 신통력을 부리는 붓다의 모습에 놀라는 외도의 모습(바라보아 왼쪽)과 무릎을 꿇고 합장예배하는 인물(바라보아 오른쪽)이 배치되어 있다.

초전법륜도<그림 28>도 단독으로 다수 조성되었는데, 굽타시대의 대표적인 제작지가 마투라와 사르나트였고, 특히 불전미술이 활발히 제작된 사르나트에서는 이 지역과 인

연이 있는 불전주제들이 단독으로 제작되고 있음을 알 수 있다.

22) 굽타시대에서는 바라보아 오른쪽의 인물이 산개를 들고 있는데, 팔상도의 경우에서처럼, 맞은 편인 인물이 물병을 쥐고 있는 도상도 있어서 산개를 든 인물이 인드라, 물병을 쥐고 있는 인물이 브라흐마임을 추정할 수 있다.

23) 사르나트에서 가까운 곳에 위치한 쉬라바스티(사위성)에서 붓다가 신통력을 부려 외도들을 귀의시켰다고 하는 불전의 내용을 표현한 것으로 '천불화현'이라고도 한다. 이 불전장면에 관해서는 이주형(1993)을 참고.

#### Ⅳ. 굽타시대 사르나트 불전부조도의 미술사적 의의

굽타시대 사르나트의 불전부조도의 의의는 다음과 같이 정리할 수 있겠다.

도상적인 면에서 굽타시대 사르나트의 불전부조도는 앞 시대의 쿠산 마투라의 불전주제와 표현기법을 기본적으로 계승하면서, ‘마야부인의 꿈’ 장면에서의 하강하는 ‘흰 코끼리의 표현’, ‘목욕’ 장면에서의 용왕의 표현, 고행상을 표현하는데 있어서 쿠산 간다라와 같은 참혹스러울 정도로 수축한 모습이 아닌 일반적인 불좌상의 모습으로 표현한 점, ‘항마성도’ 장면에서의 까마데바와 그 상징인 마카라의 머리를 쫓은 막대기를 잡고 있는 시자의 표현 및 대좌 앞면의 지신(地神)의 표현, 삼보보계강하 장면에서 인드라와 브라흐마만을 대동하고 표현된 점 등 각 장면마다 독특한 도상형식을 보이는 점에서 굽타시대 사르나트 독자의 도상적 특징을 구현하고 있다고 하겠다. 이러한 점은 앞 시대의 쿠산 마투라에서도 이미 엿보이는 시작한 것으로, 불전미술에 있어서 서북인도의 쿠산 간다라의 도상과 중인도 마투라와 북인도의 사르나트에서의 양상이 달랐던 점을 알 수 있다.

특히 사상도의 표현에 있어서 불전의 주제는 쿠산 마투라의 영향을 받았지만, 화면구성 면에서는 남인도 안드라 지방의 아마라바티에서 제작된 상하 수직으로 전개하는 사상도의 형식을 보이고 있는 점도 흥미롭다.

또한 사상도와 팔상도의 각 장면들은 붓다와 관련이 깊은 불교성지에서 일어난 일을 주제로 삼고 있는데, 룸비니에서의 ‘탄생’ 장면, 보드가야에서의 ‘항마성도’ 장면, 사르나트에서의 ‘초전법륜’ 장면, 쿠시나가르에서의 ‘열반’ 장면으로 구성된 四相에, ‘쉬라바스티(사위성)에서의 대신변’, 상카샤에서의 ‘삼도보계강하’, 라자그리하에서의 ‘술 취한 코끼리를 조복시킨 붓다’, 바이샬리에서의 ‘원숭이의 꿀 공양’의 4장면으로 추가되어 팔상의 형식으로 구성되어 있다. 이들은 단순히 불전 속의 중요한 일들을 정리해 놓은 것이 아니라 보는 이들로 하여금 탄생에서 마지막 열반에 이르기까지 순차적으로 추적해 감에 따라서 불교성지를 자연스럽게 탐구해가는 시각적인 효과를 더해주고 있다고 하겠다.<sup>24)</sup>

24) 宮治昭(1994, 26-30)를 참고.

## V. 맺는말

지금까지 인도불전미술 속에서 굽타시대 사르나트 불전부조도의 도상적 특징과 미술사적 의의를 살펴보았다. 쿠샨시대 간다라에서 행한 불전미술은 시대가 내려오면서 점차 그 규모가 축소되었지만, 굽타시대 사르나트에서는 다른 불교조상의 제작과 함께 불전미술이 성지순례라는 의미에서 중요한 역할을 차지하고 있다.

쿠샨시대 중인도의 마투라에서 비롯된 四相에 관계된 불교성지 룸비니(탄생), 보드가야(항마성도), 사르나트(초전법륜), 쿠시나가라(열반)의 4대성지에 바이샬리(미후봉밀), 라자그리하(취상조복), 쉬라바스티(사위성신변), 상카샤(삼도보계강하)에서 일어난 에피소드가 첨가되어 완성된 팔상도는 이후 팔라시대에 계승되어 도상의 정착화에 크게 기여하였다. 또한 붓다의 숨결을 느낄 수 있는 대표적인 불교성지를 부조도의 형식으로 시각화함으로서 마치 불교성지를 순례하고 있는 듯한 효과를 얻어냄과 동시에, 사르나트 지역과 관계가 깊은 불전주제인 ‘초전법륜’과 ‘사위성신변’ 등의 단독 주제가 독립된 불전부조도로 제작되고 있는 점은 불전도에서 단독상으로의 도상확립에 큰 영향을 끼친 점에서 매우 중요하다. 이와 같은 인도불전미술의 양상은 이후 동남아시아에 전파되어 수용, 변용되는 과정을 겪게 되었고, 이는 미얀마의 아난다 사원, 캄보디아의 앙코르와트, 그리고 인도네시아의 보로부두르 등의 사원유적지를 통해 알 수 있다. 앞으로 동남아시아의 불전미술을 중심으로 인도를 비롯한 동아시아 불전미술과의 비교연구를 진행함으로써 불전미술의 전파과정에 대해 폭넓은 이해를 쌓아가고자 한다.

주제어 : 불전미술, 쿠샨시대, 굽타시대, 사르나트, 팔상도

## 참고문헌

- 고정은. 2003. 라호르(Lahore) 박물관의 간다라 불상조각 연구. 『강좌미술사』 21: 203-243.

- \_\_\_\_\_. 2005. 간다라와 마투라의 불전부조도 교류관계 연구. 『강좌미술사』 25: 53-77.
- 미야지 아키라. 2006. 『인도미술사』 김향숙·고정은 역. 서울: 다할미디어.
- 박도화. 2003. 페샤와르(Peshawar) 박물관의 간다라 불상조각 연구. 『강좌미술사』 21: 65-100.
- 유근자. 2003. 디르(Dir) 박물관의 간다라 불상조각 연구. 『강좌 미술사』 21: 167-202.
- 임영애. 2003. 스와트(Swat) 박물관의 간다라 불상조각 연구. 『강좌미술사』 21: 133-165.
- 이주형. 1993. 불전의 「사위성신변」 설화-문헌과 미술자료의 검토. 『진단학보』 76: 143-208.
- \_\_\_\_\_. 2005. 『간다라미술』 서울: 사계절.
- 장석오. 2007. 불교미술에 표현된 마카라의 장식문양의 성립과 전개. 홍익대학교 석사학위논문.
- 肥塚隆. 1975. インドの仏伝美術. 『南都佛教』 35: 87-111.
- \_\_\_\_\_. 1976. インドにおける仏誕生の図像. 『美術史』 90-92: 58-71.
- \_\_\_\_\_. 1978. 『從三十三天降下』図の図像.. 『待兼山論叢』 11: 29-48.
- 肥塚隆・田枝幹雄. 1979. 『美術に見る釈尊の生涯』 東京: 平凡社.
- 高田修. 2004. 『仏教の説話と美術』 東京: 講談社.
- 中川原育子. 1993. 降魔成道図の図像学的考察—インド古代初期からグプタ朝まで. 『密教図像』 6: 51-73.
- 中村元. 1980. インド仏教に於ける聖地・霊場. 『ブッダの世界』 東京: 学習研究社.
- 永田郁. 2001. 南インドにおける「降魔成道」図の魔衆圖上に関する一考察—ガナ型ヤクシャ図像の系譜(上). 『仏教芸術』 260: 13-32.
- \_\_\_\_\_. 2002. 南インドにおける「降魔成道」図の魔衆圖上に関する一考察—ガナ型ヤクシャ図像の系譜(下). 『仏教芸術』 261: 101-116.
- 宮治昭. 1971. 舍衛城の神変. 『東海佛教』 16: 40-60.
- \_\_\_\_\_. 1994. インド古代初期美術の「降魔成道」の諸相. 『名古屋大学文学部研究論集 哲学』 40: 189-212.
- \_\_\_\_\_. 1994. インドの仏教美術の三類型. 『仏教芸術』 217: 15-32.
- 杉本卓洲. 1933. 『印度仏塔の研究』 東京: 平樂時書店.
- 秋山光文. 1995. インドにおける「初転法輪」像の成立と展開. 『仏教美術研究における図像と様式』 第14回国際シンポジウム.
- \_\_\_\_\_. 1999. インド仏伝美術における「彌猴奉蜜」図の成立と展開. 『東洋美術史論叢: 吉村怜博士古稀記念』 東京: 雄山閣出版. 1-24.

Foucher, Alfred. 1951(1922). *L'Art Greco-Bouddhique du Gandhara*. Tome II. Paris : Imprimerie Nationale.

- Huntington, Susan L. 1985. *Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*. New York: Weather Hill.
- Lyons, Islay. 1957. *Gandharan Art in Pakistan*. New York: Pantheon Books.
- Karetzky, P. E. 1987. The Act of Pilgrimage and Guptan Steles with Scenes from the Life of the Buddha. *Oriental Art*. 33(3): 268-274.
- Sahni, D. R. and J. Vogel. 1914. *Catalogue of the Museum of Archaeology at Sarnath*. Calcutta: Superintendent of Govt. Printing.
- Williams, J. Sarnath Gupta Steles of the Buddha's Life. *Ars Orientalis*. 10: 171-192.

2009.11.10 투고; 2009.12.16 심사; 2009.12.23 게재확정

<Abstract>

## **A Study on the Buddha's Life Relief in the Gupta Period at Sarnath, India**

Jeong Eun KOH

The Art History Research Institute of Korea

artkje@hanmail.net

The Art of the Buddha's Life which depicts the life and before-life of Buddha flourished in Sanci and Bharhut in the ancient India and in Gandhara during the Kushan period. More than one hundred scenes from Buddha's life were represented in the form of relief sculpture or wall painting. They are found in Gandhara and Mathura during the Kushan period, Amaravati and Nagarjunakonda during the Satavahana period, in Mathura and Sarnath during the Gupta period, and during the Pala Period. They unfolded in various forms and styles according to the text(Buddhist scripture), layout, and expressive technique.

In Mathura, where the Evolution of the Buddha image was made about the same time as in Gandhara during the Kushan period, the Buddha's life was presented in a number of scenes related to the sacred sites; in four or eight scenes. In the case of the Eight Great Events of the Buddha's Life, the four scenes out of eight were different from those that were represented in Sarnath during the Gupta period, manifesting a transitional period.

The Gupta period is widely known as the time when the classic artistic style was established. The art of Buddha's Life was produced only in Sarnath during this period, and it was the time when the Eight Great Events of the Buddha's Life was established as iconography, providing a model for those of the Pala period. Also, it was the time when the single image of Buddha was produced such as the 'Buddha delivering his first sermon,' 'Buddha's Enlightenment,' and 'Buddha's Death,' thus showing the emergence

of the single Buddha image from the narrative Buddha's life image.

In this paper, a general introduction of the relief sculpture of the Buddha's life from Sarnath during the Gupta period was given. The art of Buddha's life gave great influences on that of China, Korea, Japan and Southeast Asia, and can be emphasized as an important subject in understanding the development of the Buddhist art in East Asia. A further study will be made on the art of Buddha's Life of Southeast Asia in the future, which will enhance the understanding of the art of Buddha's Life in East Asia as a whole.

Key Words : The Art of the Buddha's Life, Kushan period, Gupta period, Sarnath, Eight Great Events of the Buddha's Life



## **Influences of Protestantism on some Traditional Cultural Values of Hmong Ethnic People in Lao Cai Province of Vietnam**

NGUYEN Van Hieu\*

DO Quang Son\*\*

### **I. Introduction**

In the multi-ethnic country of Vietnam, the Hmong ethnic group, or Hmong people for short, is one important member in the ethnic Minorities community. With a population of nearly 800,000, the Hmong people rank eighth in population among Vietnam's ethnic groups. Covering a wide region, they usually reside in areas from 800 to 1,000 metres above sea-level in almost all of the Northern mountainous provinces; alongside the Vietnam-China borderline and the Vietnam-Laos borderline, from Lang Son province to Nghe An province. The Ha Giang, Lao Cai, Lai Chau, Son La, and Nghe An provinces in the Northeast and Northwest regions of Vietnam are home to most of the Hmong people. Mieu (Water Meo) (Tran 1999, 56). Some view Flower Hmong and Red Hmong as one group (Cu 1994, 23)

\* Professor, University of Social Sciences and Humanities, Vietnam National University, nvhieu73@yahoo.com

\*\* Director-general, Department of Culture and Information, Lao Cai Province, dqsonvhlc@yahoo.com

Scientific studies, as well as legends, say that "the ethnic groups using the Miao-Yao languages originated from the old days in China and during a long history, their ancestors from the hilly regions in the Huanan (花南) region of China migrated into Vietnam and some other countries in the Southeast Asian region to create a complicated ethnic map today" (Nguyen 2000, 130). The Hmong people migrated into Vietnam about 300 years ago at the earliest, and 100 years ago at the latest. Hmong is the self-called name of the Hmong people. Other peoples call them Miao, Mieu, Meo, or Mèo. Based on ethnological and linguistic features, the Hmong ethnic group is divided into the following branches: White Hmong (Hmôngz Dour), Flower Hmong (Hmôngz Lênhl), Red Hmong (Hmôngz Siz), Black Hmong (Hmôngz Duz), Green Hmong (Hmôngz Njuôz), and Na Mieu (Water Meo) (Tran 1999, 56). Some view Flower Hmong and Red Hmong as one group (Cu 1994, 23).

Besides Vietnam, Hmong residents live in vast regions of South China, Thailand, Laos, and Myanmar. Notably, a lot of Hmong people, possibly hundreds of thousands, migrated mainly from Laos to the US, France, and Australia after 1975. Based on 1990 statistics, China is home to the biggest Hmong community of over 7 million; residing mainly in the Guizhou, Hunan, Yunnan, Qichuan, Guangxi, Hainan and Hebei provinces. Among China's 56 ethnic groups, the Hmong people are behind the Han (Chinese), Zhuàng, Man, and Hui (Xin 1992, 1-2). The Hmong people in Vietnam retain close contact with people in their same family in other countries, especially in the borderline regions between Vietnam, China, and Laos.

The Lao Cai Province has a 203 kilometre borderline with China. In the past, it was the area that received the first large migrations of Northern ethnic peoples, of which the Hmong was one. Therefore, Lao Cai is considered to be one of the cradles of the Hmong people in Vietnam. In a 1999 total population survey, there were 123,773 Hmong

people in Lao Cai (61,553 male and 62,220 female). They resided in all of the province's 9 districts and cities, in 109 of 164 communes, and in 600 of 2000 hamlets. Of the 600 hamlets with Hmong residents, 433 were completely Hmong and 173 had residents of other ethnic groups.

Though they migrated to Vietnam and underwent a long period of cohabitation with other ethnic groups, the Hmong people still preserved their cultural identities. However, over the past few years, their spiritual and religious life has changed a lot as they accept new religions much different from their traditional beliefs. The most remarkable phenomenon is the promulgation of Protestantism, which directly affects their traditional culture in general and their traditional beliefs in particular.

Many researches of Vietnamese scholars have mentioned this issue (Tran 1996, 2004; Phan 2001; Luong 2001; Vuong 2004; Vu 2005; Nguyen 2006.). Despite approaching the issue from different angles, they have shown a panorama of the promulgation of Protestantism in Vietnam's Hmong community. In this paper, we will survey the influences of Protestantism on the Hmong people's traditional cultural values in a specific location so as to point out hidden contradictions between the traditional culture and the alien religion. Simultaneously, we hope to provide clear proof of the ways Hmong people receive Protestantism and make initial predictions of the status and role of this religion in the future of the Hmong people.

## II. Overview of the History of Promulgation of Catholicism and Protestantism in the Hmong Community in Lao Cai, Vietnam

Reality shows that when migrating to Lao Cai, including those in the last migration about 100 years ago; most of the Hmong people in their

spiritual life worshipped their ancestors and followed totemism, chamanisme, and polytheism. The worshipping of genies has obvious explanations and is usually related to their life. In a broader view, the Hmong people's religions can be placed among the common religions and cults of the Far Eastern region; "The rice-growing Far Eastern region gave birth to the tribute paying regime, leading to the ideas of polytheism and pantheism" (Dang 2001, 119). Facing the globalisation trend, the native cultural values have mixed with alien religions; creating both a natural and compulsory process, which can be seen clearly in the promulgation of Catholicism and Protestantism in the Hmong community in Lao Cai.

The Hmong people in Lao Cai received Catholicism quite early by a natural and intentional penetration by French priests during 1887-1904. Many of these churches are still present today: Ta Phin (1887-1904), Sapa (1905), Nghia Lo (1906). This time can be viewed as the start of Catholicism in the Hmong community in Lao Cai. From 1945 to 1960, the number of Catholicism practicing Hmong was low: "Before the August Revolution (in 1945), Sapa had 33 Hmong families following Catholicism. In the resistance war against the French to the end of the 1960s, the number of followers grew fast, there are only 7 families in Sapa" (Tran 2004, 67) and this situation lasted to until the early 1980s. Many reasons led to a change; such as widespread warfare, the disappearance of Catholic priests in the region, and, particularly, the government having applied tough measures to prevent and exclude religions under the political conditions that time.

From the middle of the 1980s, more and more Catholic followers appeared in Lao Cai. From 1991, some followers contacted priests in Yen Bai to say prayers and find out about Christ. Some submitted applications to become Catholic followers. Yet from 1993, some who listened to the FEBC (Far East Broadcasting Company in Philippines) regularly recognised that their Catholicism had differences in

comparison with the radio broadcasts, so they quit the religion and turned to Protestantism. From this point, Protestantism was promulgated strongly in the Lao Cai's Hmong community, creating a wave of followers. The Protestantism preached in the Hmong community is also called the Vangx Txir religion (the religion of God). According to researches (Phan 2001, Tran , 2004, Vuong 2004), the Vangx Txir religion appeared in 1980 in Colorado, U.S., where about 5,000 Hmong people lived. Soon after, the religion developed in California and other states. In 1984, it spread to Thailand and Laos; and to Vietnam in 1987. Some say Vangx Txir resulted from the meetings of American Protestants with the Hmong people in Southeast Asia (Dinh 2006). At that time, Lao Cai was one of the regions with the most Vangx Txir Hmong followers; up to 18,000 living in 180 hamlets in 37 communes, and 7 of the 10 districts (at that time Lao Cai included the Than Uyen district, which belongs to the Lai Chau Province today). The Bac Ha district had the biggest Vangx Txir group; 3,262 Hmong in 502 households quit worshipping their ancestors to follow Vangx Txir. These days, the number of followers is approximately 10,000; mainly in the Bao Thang, Bac Ha, and Bao Yen districts (Tran 2004, 69). Recent surveys also reveal the development of Protestantism in the Hmong community in Lao Cai (see statistics of Protestantism following households in a hamlet in the Sa Pa district).

According to Tran Huu Son (2004, 70), the issue of the Hmong people following Catholicism and Protestantism in Lao Cai has taken place in three periods:

From 1918 to 1945: Catholicism infiltrated the Hmong society. Due to cultural differences and the hermetic Hmong society, Catholicism entered mainly into two hamlets of the Hang Da in the Hau Thao commune, Sa Pa district. Though a church and a religious mission was built, the number of followers was low (25 households only).

From 1946 to 1986: Consolidation of Catholicism. From 1946 - 1975, the number of Catholicism following households fell in some places, but went up overall, mainly due to population growth. From 1976 to 1986, Catholicism tended to grow in both quantity and organizational scale.

<Table 1> Development of Protestantism in Y Linh Ho Hamlet, Sapa  
(Statistics in 02/2006)

<i>Thời gian</i>	2001	2002	2003	2004	2005	2006	Total
Number of following households	12	11	2	6	11	1	43 /253 households (17%)

From 1987 to date: The number of Protestantism followers rose sharply. From 1987 to 1991, the Hmong people accepted Protestantism and followed Vangx Txir. Since 1992, Protestantism has developed to its heyday.

Currently, Protestantism is developing vigorously in Lao Cai and the route is through natural direct or indirect promulgation measures. This is the leading way of Protestantism. In addition, the forcible way happens within families and family clans where some members are Protestantism followers, especially in families where Protestantism followers play a high family role. They will use their status to spread the religion to other members and this way is force to some extent. For example, in the Chu Lin hamlet, the Trung Chai commune of Sapa which had 31 households, the followers' structure varied; 7 households had only the wife and children being followers, 3 households had the husband being a follower, and the remaining households had all of their members being followers. Some families saw three consecutive generations be followers, such as that of Chau A Re who followed first and then spread the religion to his offspring.

Inspecting the places with Protestant Hmong followers in the Lao Cai province, three key reasons explain why Hmong people accept the religion:

(1) Economic reasons: As far as we know, the Hmong ethnic group has a lot of difficulties in their socio-economic development. Their main economic practice is growing maize and rice in mountainous fields using backward techniques and having low productivity. The burnt-over land economy badly affects the environment, causing exhaustion in land and forest resources and fostering shifting cultivation and migration. In addition, under Program 06 of the Vietnamese Government, opium plants which used to greatly profit the Hmong people have been eliminated, making their life tougher. In this context, the number of Protestantism followers surged. Poor economic conditions lead them to rely on religious beliefs in hope for a better life. Some followed Protestantism in hope to receive specific materials from evangelists. Poverty makes them believe in the supernatural power of Vangx Txir, the incarnation of Christ.

Another economic reason is that the Hmong people have backward and burdensome customs which have ruled their lives for ages, causing ideological rigidity. For instance, they place much importance on funeral activities, weddings, and ceremonial offerings which cause much waste in their spiritual and productive lives. Meanwhile, Protestantism has simple rules and rituals which easily fit the expectations and awareness level of the Hmong people.

(2) Gender inequality: One surprising fact is women overwhelm and pioneer in the Protestantism following communities. For example, in the Chu Lin hamlet (Sapa - Lao Cai), women made up 73 per cent of the followers and they were the first in the family to follow the religion. This phenomenon can be explained as follows:

a. Women are easily approached and persuaded. Of note, most of the Hmong women do not know the popular Vietnamese language and

have limited social connections; so this is very favourable for those who carry on missionary work in the Hmong language.

b. Within Protestantism’s organization, there are groups and boards helping each other; making the women’s work less heavy. Moreover, the religious rulings ban violence, obscenity, and thievery; laws which women really need for their family life, especially in case of small families today.

c. There are also religious rulings to ban drinking wine and to impose the one-wife-one-husband marriage regime, which can help women “manage” their husbands better; and perhaps there is no better management way than that of God. Hmong women have long expected gender equality, so they will easily come to recognise and accept Protestant dogmas.

(3) Educational level and need for information: Hmong people in Vietnam in general, and Lao Cai in particular, have a low educational level. The illiterate rate of the Hmong people ranks second among the 54 ethnic groups in Vietnam. The rate of those graduating from school is low, also.

<Table 2> **Literacy Levels of Hmong people from Five Years Old to Above** (Total Population Survey in 1999)

<i>Level Place</i>	<i>Primary Education</i>	<i>Secondary Education</i>	<i>High Education</i>
<b>Lao Cai</b>	27.41	0.731	0.178
<b>Lai Chau</b>	27.11	0.730	0.113
<b>Son La</b>	27.48	0.724	0.089
<b>Whole Country</b>	27.76	0.760	0.110

Low educational levels, combined with the closeness of the society, limit communication of the Hmong people to within hamlets and family clans. It is difficult to find a Hmong person to interpret conversations in daily life. In addition, it is not easy for those who

can use the popular Vietnamese language to access newspapers daily. These limitations lead to the Hmong people's high demand for information. Most of them get information through families and neighbours in their hamlet and through a few audio-visual products. Community contacts are their most effective tool to communicate, which indirectly brings them to the new religious beliefs via the Hmong-broadcast radio or evangelists in the same family.

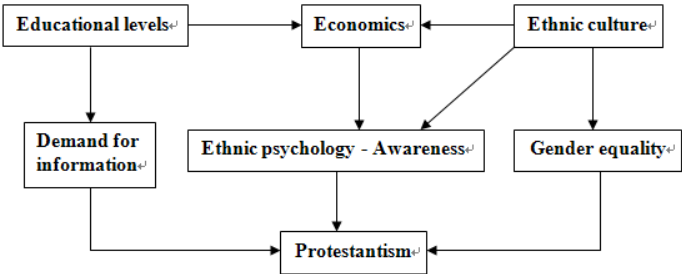
(4) Traditional cultural and ethnic psychological and awareness factors: As stated, the Hmong people have backward and burdensome customs which have ruled their lives for ages, causing ideological rigidity. For instance, they place much importance on funeral activities, weddings, and ceremonial offerings which cause much waste in their spiritual and productive lives. Meanwhile, Protestantism has simple rules and rituals which easily fit the expectations and awareness level of the Hmong people.

Hmong people reside across mainland Southeast Asia and South China, especially in the borderline regions among the five countries of China, Laos, Thai, Myanmar, and Vietnam. This survival space has aroused inside them the awareness of their ethnicity, national borders, and their history; which coincides with evangelists who want to spread their religion beyond national and territorial borders (Vuong 1994). Under the rule of the Han people (Chinese), they had to migrate Southward, becoming a wandering tribe, shifting cultivation, and gradually losing their cultural heritage and economic status. Moreover, as their lives became destitute, they always dreamt of a certain supreme savior who would liberate them out of their economic, cultural, and political miseries. If that savior cannot be found in politics, they will seek him in religious beliefs.

A belief crisis can be seen in most of the Hmong followers. They no longer believe in worshipping their ancestors as they feel the ancestors can not help them get out of poverty and misery. That is why

they wanted to have new beliefs and expected a new religion would improve their lives. At this point, Protestantism appeared and the Hmong people followed it voluntarily.

The above mentioned reasons are closely connected and dialectical. Economic reasons play a leading role, which gives birth to other reasons. In addition, traditional cultural and ethnic awareness are noteworthy. The following model points out how Hmong people in Lao Cai followed Protestantism:



Ⅲ. Influences of Protestantism on Traditional Cultural Values of Hmong Ethnic People

3.1. Influence of Protestantism on Traditional Social Institutions

3.1.1. Influences on Family Relationships:

Family is the smallest institution in the Hmong people’s society. Unlike other Southern Asian ethnic groups in Vietnam’s central highlands, the Hmong family model includes two or three generations, consisting of the parents, unmarried children, and their old parents. Hmong people follow patriarchy, so the husband takes charge of all heavy work such as cultivation, trading, and building a house. In the family,

the wife takes care of family work like getting water, breeding, weaving, or finding firewood. The work of the wife is not as heavy as that of the husband, but often lasts from 10-12 hours per day, sometimes 15-18 hours during harvest time. In the traditional family, Hmong people maintain gender inequality: the husband makes decisions, not the wife. Therefore, the wife's role is opaque and heavily restricted by harsh customs. The women live at the greatest disadvantage in the family. Everyday, they have get up early, do farming work till late in the evening, and return home; where a lot of work such as breeding, cooking, and weaving is waiting for them. In addition, backward customs force them to listen to and serve the husband, no matter if he beats them or insults them. Once married, they must live with the husband till the end of their life, and if they die, they become "the ghosts" serving their husband's family. However, Hmong women play an important role in the spiritual life in the family and society. Women are "the aunts" who are the unique people in charge of funeral or wedding rituals. They are also supervisors that monitor the practice of customs of other members in the family.

In the Protestantism following families, the two-generation model is maintained but the wife and the husband face a big conflict of status. Protestantism rules that the husband does not have the right to get married to another, drink wine, come to blows, or indulge in pleasures. The husband must work hard. These simple rulings are not forcible, but very profitable to women and meet with their expectations for liberation. In these families, the women no longer resign themselves; they stand up to seek equality. That explains why there are conflicts of lifestyle and viewpoints in the family when only the wife follows Protestantism. For example, at the Can Ngai hamlet, Ta Phin commune in Lao Cai, 7 of the 39 households with the wife following Protestantism saw conflicts that led to the wife leaving for her parents' home.

3.1.2. Influences of Protestantism on Family Clan Relationships:

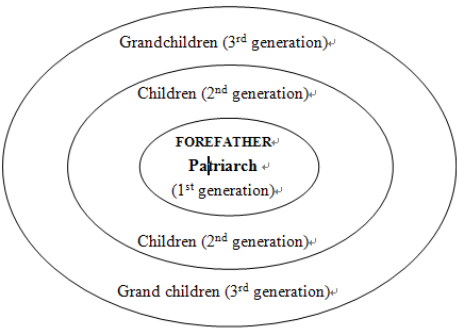
Hmong people have many family clans each of which have different branches. The traditional family clan structure includes two key relationships:

(1) Hmong family clan with the same blood relationship:

This family clan has up to 4 generations with a specific forefather. There are very close family relations under the impact of the family records; sharing the same taboos, rituals, and other customs. Another factor for close relationships is that the family clan often shares the same residential location.

The family clan is headed by a patriarch, who can be elected by family members or takes over the role from the late patriarch. The patriarch usually owns good moral records, prestige, and wide understanding of the family clan's issues (rituals for making ceremonial offerings, taboos, and other customs). He has the highest responsibility and status in the family clan, often representing other members to make decisions for the clan, and addresses social issues.

This model can be simplified by the following diagram:

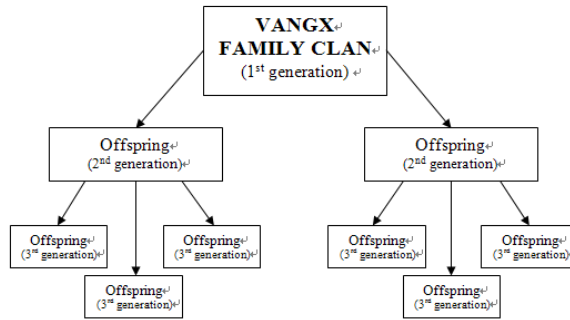


(2) Family clan relationships with the same family name:

Statistics show that in Lao Cai today, there are nearly 30 family names. Those of the same family name like Zangx (楊), Vangx (王),

Vux (吳), Thaox (陶), Hourx (候), Lil (李), Tsangv (張), Shôngx (熊) or Muôl (馬) consider each other to be brothers in the same family clan; despite of the fact that they do not have the same forefather or residential area. They can visit each other and there is no distinction of who is the guest or the host. Despite living far from each other, they are totally banned from marriage with each other. In this social structure, there is no patriarch or a leadership organization like that of the blood relationship structure, but some principles of behavior are maintained.

This structure can be seen in the following example diagram:



The traditional family clans of the Hmong people are usually hermetic and have little contact with each other. Connections usually take place among the members of the same family clan, so their traditional cultural values and customs are not easy to change. They are maintained almost entirely.

### (3) Influences on Hmong family clans:

Those who accept and follow Protestantism the most are the members of the same family name. However, the influences of this religion come mainly from the members sharing the same blood relationship. As a result:

a. When Protestantism enters Hmong people's family clans, the role of the family clan is reduced a lot, particularly concerning the role of the patriarch. In the traditional family hierarchy, the patriarch

usually holds the highest political status as a leader and representative for the whole family clan for any work related to his family clan. When Protestantism appears and overwhelm their spiritual lives, his role fades away and is replaced by the head of the religion. He no longer rules the whole community. Protestantism followers no longer listen to all his guidance and orders related to the observance of conventions or holding death anniversary rituals for their forefathers.

b. The spiritual unity of the family clan relies mostly on the members' memories of the forefather. They are memories and thoughts of the history and the role of the family clan; these memories are maintained by tales transferred from generation to generation. However, when Protestantism is promulgated, the followers will learn by heart the history and the promulgation of the religion of Christ, as well as his dogmas and behavior rulings. Consequently, the memories of the forefather will fade and decrease.

c. The division among the followers and the non-followers in a family clan is deep. Due to the cohesion among the family clan's members, the behavior of family members is highly valued. However, the followers break this behavior mode, leading to conflicts with other members. The awareness of each member about the forefather, origins, and history (as well as customs and beliefs) have long lived and become overwhelming in their material and spiritual life; and once it is broken, the follower will be disdained and separated from the family clan and no longer participate in the traditional cultural practices.

d. The Protestantism following households have been confiscated with the land they had been allocated before and do not have the right to access rice seeds because they no longer worship their ancestors. The land will be given to the non-followers so that they can cultivate there and get products to help with worshipping the ancestors and join traditional practices.

### 3.1.3. Influences on Hmong Hamlet Relations:

A hamlet of Hmong people is a fundamental social institution consisting of a few houses; and the hamlet is called a “jaol.” The most striking feature of a Hmong hamlet is that the Hmong people usually live independently from other ethnic people. It is very rare to see a Hmong family live in a hamlet overwhelmed by people from another ethnic group. Each Hmong hamlet has a god of the soil and holds a festival every year called “naox cxôngx”. Every day of the Dragon, on the first lunar month, heads of the “jaol”s hold a meeting under the chairmanship of the hamlet’s head.

The hamlet head and his assistant are elected on a yearly basis. This meeting is where the Hmong people discuss and come to agreements on some specific regulations concerning breeding, work, protection of crops, public security, fighting, robbery, thievery, and assisting some families. Each family head will drink a bowl of wine to swear to follow these regulations. The hamlet’s head and his assistant are responsible for monitoring the obedience of these regulations in the coming year, and punish the violators. The “naox cxôngx” meeting plays an important role in strengthening hamlet solidarity.

The hamlet’s heads, patriarchs, family clan heads, military heads, and sorcerers keep the roles as leaders of the hamlet. They are highly respected and admired by the residents, but they still join production activities. The hamlet members are managed by not only these leaders, but also the hamlet’s legal practices and regulations via the hamlet’s “public opinion.” The hamlet’s management force manages its members by administrative orders and sometimes by “violence” to ensure that the “laws” are obeyed. Legal customs and regulations affect the hamlet’s members by the public opinion, and punishments in the form of hamlet customs. The relations among households in the hamlet are equal, mutually aided, and closely linked by family clan relations and

the same religious beliefs See Hmong culture more detailed (Tran 1996).

Another noteworthy point in the structure of a Hmong hamlet is that public activities are not frequent, unlike those of the residents in the Red River Delta or in Vietnam's Central Highlands. The biggest gathering is the "naox cxôngx" festival. Collective activities often take place in a wide area near the hamlet, the forbidden forest, and the place worshipping the god of the soil.

When Protestantism penetrates the Hmong community, the hamlet's people are divided into two groups: the non-followers who continue to maintain the traditional customs and relations, and the followers who do not join or obey the hamlet's regulations or the hamlet's festival and worshipping activities for the god of the soil. For the whole year, it seems that the Hmong followers do not organise any public activities outside their religious ones. As a result, the non-followers ostracize them. The biggest conflict usually happens between the hamlet's head, representing the power and interests, spiritually, and materially, and the head of a Protestantism following household. The former is no longer respected by the latter, and by contrast, the Protestantism following household is ostracized by the whole hamlet. They do not have any relations with or assistance from the community concerning such big issues as funerals, weddings, or building a new house. They also lose the public-allocated land and access to new rice seeds.

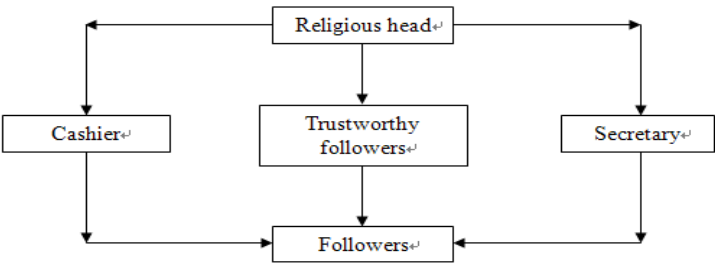
Conflicts in daily activities lead to production and residential relocation. The Protestantism following households manage to move outside of the hamlet or migrate to another place. For example, in the Can Ngai hamlet, Ta Phin commune of the Sapa district, there are more than 40 Protestant households which have moved to live in higher places; separating from the non-followers and causing much hardship for the management of residents. The household of Chang A Cang in Ta Phin is a special case. They have built a house in the

middle of a rice paddy so as to follow Protestantism. In 2006, Lao Cai witnessed 85 Hmong households, with 410 mouths to feed, migrate to other provinces.

As the followers say prayers everyday before having a meal and join a religious meeting every three days, some collective institutions have appeared in the hamlet with a large population following Protestantism. First, they contribute to building a simple chapel at the edge of the hamlet (for example, in Suoi Thau hamlet, Ta Phin commune), and then build a church for the hamlet or hamlets (Lao Chai commune, Sapa). They also set up basic religious associations and ordain Hmong shepherds for hamlets. The system of this grassroots-level religious association in a commune includes the religious head who leads, implements diplomatic work, determines activities, and allocates funding; the secretariat who is responsible for managing the number of followers, accepting new followers, and distributing learning materials; and the cashier who distributes money and bedding. In addition, there are trustworthy assistants who help with propaganda work and contact among followers. This system is a very new feature in the structure of a Hmong hamlet, as seen in the following diagram:

3.2. Influences of Protestantism on Hmong People's Religious Cults and Custom

3.2.1. Changing from Loose Polytheism to Monotheism:



(1) In the family, God plays the top role, forcing the ancestors and ghosts of the house out of the sacred places in spiritual life.

Hmong people like other ethnic groups have polytheism as their primitive cult in which worshipping the ancestors is a leading activity. They also worship the genies believed to keep the fate of the community, the family clan like house ghosts (the ghosts of the main pillar, the door, the room, the kitchen), and the god of the soil. They do not eat animals that are their totems (tiger, deer). But this worshipping is not clear.

Worshipping the ancestors is illustrated by rituals, taboos, legends of them, and the family clan. Hmong people believe their ancestors and the dead members of the same family clan protect the living offspring. The members of the same family clan are linked together by the same family records and forefather. Inside their house, there is a special area for the ancestor altar which looks somewhat simple. The biggest feature of this altar is a rectangular paper, 20x30cm, pasted on the wall and attached with fowl blood and feather. Some family clans set up larger altars where there are three incense burners to worship the ancestors, parents, and brothers. The altar is a holy place where only the head of the family can hold rituals and make offerings. Hmong people only make offerings on the occasion of a new year, a new crop, or when they have a disease. They usually get a sorcerer to determine which ghost caused the disease and then make offerings to that ghost. If this ghost remains unknown, all of the ghosts of the house will be made offerings to, causing a lot of waste. This kind of ritual does not have complicated procedures and sometimes the ancestors are viewed as the ghosts of the house and they all have the same status. The spiritual bonds between Hmong people and their ancestors, as well as the ghosts of the house, are not strong. They are not enhanced by periodical activities or complicated procedures. They make offerings only when there is a disease or when the new year comes. Therefore, these beliefs are easily replaced by new ones.

Due to the Hmong people's loose ties and perceptions about the role and status of ancestors, Protestantism has broken them and replaced the ancestors' monolatry; and this changes the following aspects:

a. The supreme power of Christ gradually overwhelms the spiritual life of the Hmong people. While the ancestors used to take a dim role, sometimes homogeneous with the ghosts of the house, the perception of Christ is clear-cut. Besides collectively reading and saying prayers, Hmong people always mention Christ in daily activities such as having a meal, and expecting something good, or luck. In other words, the connection with Christ is maintained at least three times per day. Protestantism also builds in Hmong people's minds the image of an honourable and friendly Christ, totally different from the image of their ancestors. Christ stands above the ancestors, hence able to suppress all of the ghosts of the house and making them unable to harm the family's owners.

b. Creating belief in the protection and salvation of Christ. This belief is materialised through normal living activities and objects such as money, blankets, mats, and clothes distributed to new followers. It is also close and simplified via the dogmas which tell them to live with good will as Christ expects.

c. Rituals of making offerings have been simplified. None of the Protestantism following households in such communes as Ta Phin, Chung Chai, and San Sa Ho, in Lao Chai, Sapa, have an altar for their ancestors, but they do for Christ. The followers all say that making offerings to their ancestors is costly; they have to slaughter buffaloes, pigs, and chickens, and carry out complicated rituals in hope of protection from their ancestors. This protection is not effective, while Protestantism does not require them to make offerings and brings them protection from diseases. The existence of backward customs benefits only some people, like the family clan's head or sorcerers. Some Hmong people say "anyway we have to worship a ghost and worshipping the "Christ ghost" is much less costly".

(2) In the community, for the first time, the Hmong people have a single god with a supreme power.

Unlike many other ethnic groups, the Hmong people do not have common genies. The worshipping of fate-protecting genies is strong in the Viet or Tay communities, yet absent in that of the Hmong people. Following Protestantism, the Hmong people have a supreme genie and the public rituals take place two or three times a week instead of one time per year. The location for making rituals is clear as well. The church or the house of the religion's head is a fixed place.

### 3.2.2. Public Festivals are Gradually Replaced by Collective Prayers at the Church or the House of the Religion's Head.

One of the Hmong people's most typical festivals is the "Naox cxôngx" of a hamlet-based community. Its main contents include making offerings to the god of the soil, discussion and agreement on community regulations, and electing a new head of the hamlet in the new year. The second festival, which usually starts from the second of the lunar January, is the "Grâul taox" to pray for prosperity and good health. Its main activities are singing and dancing for good luck, singing to express affection, competing in using the cross-bow, and blowing the pan-pine. These occasions usually have large parties that attract the participation of the whole community. For example, to hold a "Grâul taox" festival in a family to pray for having a child, the family has to borrow a lot to buy buffaloes, cows, and wine to entertain others, leading to a big burden on the poor family. Festivals also help consolidate community and family clan solidarity, preserving traditional cultural values.

However, these festivals are a big problem for poor families and they tend to fear these events. This is one of the reasons why they follow Protestantism (See II). Protestantism deals a strong blow to the traditional festivals of the Hmong people, threatening to eliminate them.

Following Protestantism, the Hmong people have to give up their traditional religious rituals, as well as other cultural activities. In a survey conducted at Can Ngai hamlet, Ta Phin commune in 2006, 50 of the 103 households in the hamlet had one or all members following Protestantism. They tend to live in separation from others and do not join publicly held traditional activities. If all of the 103 households were to follow Protestantism, their traditional festivals would end altogether, along with other cultural features.

In the past, community regulations played a crucial role to stabilise the development of the community. These regulations are worked out at the Naox cxôngx meetings, and if these meetings are no longer held, the community stability of the Hmong people will be affected strongly.

3.2.3 Hamlet Regulations are Changed by God’s Religious Rites.

Hamlet regulations have been built and preserved by many generations. Protestantism’s dogmas and rulings are changing them. The following table points out the differences between them:

Hamlet regulations	Protestantism’s regulations
<i>-Using customs to regulate human behavior (including heavenly as well as traditional authority)</i>	<i>-Using the name of God to impose and entice the followers to obey. Being unclear and invisible.</i>
<i>-Shaped by community habits for a long time; used to be implemented voluntarily by community members</i>	<i>-Newly-accepted and erasing traditional customs. However, they do not eliminate the natural and wild aspects in the Hmong people’s life, so they are accepted.</i>
<i>-Familiar, old, stable in spiritual terms, but wasteful in material terms; complicated in procedures</i>	<i>-Creating sudden changes in lifestyles, but bringing immediate profits: Less waste in material life, and simple and stable spiritual life</i>
<i>-Thinking that preserving these regulations will not make their life better or developed</i>	<i>-Thinking that these regulations will lead to a better future, a society they expect</i>
<i>-Punishing violations by material tools, sometimes by genies. The punished come under large pressure of the community</i>	<i>-The highest punishment is expulsion from the religion and the community, as well. Meaning no longer protection by God. The punished come under internal pressure</i>

### 3.2.4. Customs and Ceremonies Linking Life Cycles Change by Taking the Ceremony's Subjects to the Central Stage, instead of the Ceremony's Object.

The Hmong people have many ceremonies related to important milestones in life.

(1)For giving birth and the care of newly-born babies: When a pregnant women finds it difficult to give birth, they do “Qur tu ci” rituals, with a dog being the offering. When the baby is three days old, the “Hu plis” ritual is made to call a soul for it. Offerings include one chicken and two eggs. When the baby is one year old, there is a birthday ceremony, with offerings being chickens and pigs. In case the boy is ill and difficult to rear, the Hmong people have a “Jênhv txir yaz” ceremony to accept a step-father for him.

(2)Wedding and marriage: The wedding of Hmong people in Lao Cai is composed of three ceremonies: proposing the marriage, offering the betrothal gifts, and holding the wedding. The wedding usually takes place after the harvest time. There are many procedures and taboos for a wedding; such as matching ages, seeing chicken legs to guess bad or good luck, choosing a good date, demanding gifts, receiving the bride, and seeing the bride off. To ask for a bride when she is still a little child, the family representatives bring two chickens and one litre of wine to the would-be bride's family and entertain with a meal. When the child is 15-16 years old, the offering is 70 - 120 silver coins, depending on the demand of the bride's family. Other offerings include a pig, weighing by kilogramme in line with the number of the coins, and 20-50 litres of wine. The bride and bridegroom's families slaughter the pigs and have a party for at least one day and one night.

(3)Funeral ceremonies of the Hmong people consist of unique rituals. There are 9 rituals, classified into two main ceremonies: the "fresh ghost" and "dry ghost" ceremonies. The “fresh ghost” ceremony

includes rituals for showing the road, blowing clarinets, chasing away enemies, paying condolences, bringing the dead to the burial ground, lowering the coffin into the grave, making rice offerings after three days, and sending off the soul. In the old days, the dead body was usually buried five to six days after death, and for these days pigs were slaughtered to provide food for meals. Many families must slaughter one or two buffaloes for these meals. Meanwhile, the “dry ghost” ceremony is set by the sorcerer. When the family faces some bad luck like a disease, they will invite a sorcerer home and he will decide whether to hold this ceremony or not. This ceremony is compulsory for a son who has been given land and helped get married by his parents. This ritual requires a buffalo to be slaughtered. Before the ceremony, a pig is killed to make offerings to the ancestors in hope that they will agree to the ceremony.

The “dry ghost” ceremony is important for it strengthens the solidarity among family members. Most of the funeral ceremonies of the Hmong people need offerings, from as small as chickens, to as big as buffaloes and pigs. So, they are really burdensome to poor families. Meanwhile, Protestantism advises its followers to quit these rituals and customs. The religion does not ask for worshipping paintings, images, or relics. Hymns are the leading communication tool and followers confess their sins directly to God. So the followers have all cut back on, or given up, the ceremonies concerning their life cycle.

(1) Protestantism does not require ceremonies for giving birth or taking care of a newly-born as the Hmong people’s customs. So followers stop performing these ceremonies.

(2) Under Protestantism’s rulings, weddings depend on the voluntary agreement of the couple and then they give each other a ring. The wedding is chaired by a shepherd. These rituals are simple and economical, so the Hmong people easily accept them. According to a survey of the Can Ngai hamlet in the Ta Phin commune, in a traditional

wedding, the bride's family usually demands from the bridegroom's family 70 kilogrammes of pig meat, 20 litres of wine, and 4-6 million Vietnamese dong; quite costly for poor Hmong people.

(3) Protestantism requires only praying for the dead and attracting relatives to attend the funeral. These procedures are definitely simple. Meanwhile, to the non-followers in the Ta Phin commune, the funeral costs a buffalo, much wine, and some money. The dead are kept at home for a few days before burial. The "dry ghost" ceremony, one year after the funeral, also costs pigs, a day to organize, the invitation of a sorcerer, each offspring to needs to contribute 30 litres of wine, and 50-60 kilogrammes of rice. By contrast, the followers do not need to have a pig slaughtered and only say prayers. The old dead are buried after two days, and the young dead after only one day.

In short, Protestantism helps to change the customs of the Hmong people and their lifestyle as well. Now, the followers say prayers before having a meal, right after getting up, and before going to bed. They are not allowed to eat the offerings. There are marriages only among the followers and if one gets married to a non-follower, the latter must follow Protestantism. The couple does not need a prestigious person to broker their marriage. At funerals, there are no longer offerings after 13 days (after the burial date) or any need to hold the "dry ghost" ceremony. There is no need to choose a burial date. The dead has one only prestigious person to say prayers.

It is undeniable that Protestantism has a positive impact on eliminating the backward customs and habits which have long affected their lives of the Hmong people. It helps them save money; this is particularly important given a fact that most of Hmong people are low-income earners. On the other hand, Protestantism creates strong divisions among the followers and non-followers. Many Hmong people feel really insulted to see a person give up worshipping their ancestors, joining festivals, or holding traditional ceremonies. These

divisions will, in turn, cause negative impacts on family and community relations. There will be less solidarity among the followers and non-followers and many fair traditions and customs of the Hmong people are threatened to disappear.

#### IV. Conclusion

The Hmong ethnic community in Lao Cai has undergone 100 years' of contact with and acceptance of Catholicism; and the year 1918 can be viewed as the first milestone. Protestantism, however, has penetrated their lives not that long ago, and strongly affects their cultural and spiritual lives. Most of the Hmong followers have come to follow this religion voluntarily, through direct and indirect methods of preaching. In many localities of Lao Cai, some compulsory measures have appeared, especially in the context of a family or a family clan.

There are four key reasons that lead the Hmong people to give up traditional beliefs and accept the new religion: economic reasons, gender inequality, educational level and demand for information, and reasons related to traditional culture and awareness of the ethnic spirit. These reasons are dialectically linked and, in many cases, they are causal. Economics has been found to be the leading reason that changes the religious beliefs of the Hmong people.

Protestantism has dealt a great impact on the traditional social institutions of the Hmong people in various aspects. It arouses conflicts between traditions and new regulations as imposed by the religion, conflicts of roles in families between the wife and husband, cuts down the influence of the family clan on its members, and causes conflicts between followers and non-followers in hamlet relations.

Regarding traditional customs and habits, Protestantism, with its dogmas, shows noteworthy influences. First of all, the role of Christ is

supreme, taking over the power of the worshipping of ancestors and the ghosts of the house. Consequently, the Hmong people's polytheism is changing to monotheism. Second, traditional festivals have gradually been abandoned by the Protestantism followers. In some cases, the followers separate themselves from their cultural environment. Third, Protestantism's rulings change the community regulations of the Hmong people, leading the followers to accept new rulings. Fourth, in customs, habits, and folklore rituals, which are linked with lifecycle changes, the ceremony's subjects are taken to the central stage, instead of the ceremony's object.

The penetration of Protestantism in the Hmong people's community is changing their cultural values, giving birth to conflicts between the new and the old, as stated above. At the same time, Protestantism has also made positive impacts in eliminating the backward customs and habits of the Hmong people.

The trend of the Hmong people's following Protestantism continues in Lao Cai in particular, and in the localities with Hmong residents. What matters the most is harmonizing their traditional culture with a new religion; and this opens up new ideas for more research.

Key Words : Traditional Religion, Protestantism, Cultural Values, Lao Cai Province

#### 참고문헌

- Dang Nghiem Van. 2001. *Ethnicity-Culture-Religion*. Hanoi: Hanoi Social Sciences Publishing House.
- Dinh Thai Binh. *Some Features in the Process of Receiving Good News of Hmong People in Vietnam's Northwest*.  
<http://www.chuacuuthe.com/tailieu/9936hmong.html> (2009.07.08)

- Luong Thi Thoa. 2001. The Import of Vang Chu: Protestantism in the Mong Ethnic Group for the Past Few Years. *Historical Studies Magazine*.2.
- Nguyen Chi Huyen et al. 2000. *Origins of Ethnic Groups in Vietnam's Northern Mountainous Regions*. Hanoi: Ethnic Culture Publishing House.
- Nguyen Van Thang. 2006. Religion and How Hmong Behave to Diseases. *Religious Studies Magazine*. 5.
- Phan Huu Dat et al. 2001. *Urgent Theological and Practical Issues concerning Ethnic Relations Today*. Hanoi: National Politics Publishing House.
- Tran Tri Doi. 1999. *Research of the Languages of Ethnic Groups in Vietnam*. Hanoi: Hanoi National Publishing House.
- Tran Huu Son. 1996. *Hmong Culture*. Hanoi: Ethnic Culture Publishing House.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Building up Cultural Life in Highlands*. Hanoi: Ethnic Culture Publishing House.
- Van, Cu Hoa & Nam Hoang. 1994. *Hmong People in Vietnam*. Hanoi: Ethnic Culture Publishing House.
- Vu Truong Giang. 2005. The Thai People and the Hmong People and Catholicism and Protestantism in Mountainous Regions of Thanh Hoa Province. *Religious Studies Magazine*. 4.
- Vuong Duy Quang. 1994. The Issue of Catholic Mong People Today. *Ethnological Magazine*. 4.
- \_\_\_\_\_. 2004. Hmong People and Religious Phenomena related to Their Reaction in Southeast Asia: Past and Present. *Ethnological Magazine*.6.

<국문초록>

**베트남 라오까이 지역 흐몽족의  
전통적 문화가치관에 미친 개신교의 영향**

응웬 반 히에우  
하노이국립대학교 교수

조 꾸앙 선  
라오까이성 문화정보부 국장

베트남 소수민족 공동체 중 Hmong족은 중요한 구성원이라고 여겨져 왔다. 타지에서 베트남으로 이민 와서 다른 민족들과 함께 오랫동안 살아 왔지만 Hmong족은 자기의 민족문화 특색을 잘 지켜왔다. 그런데 지난 몇 년 동안 전통적인 종교와 달리 새로운 종교를 믿게 되는 방향으로 Hmong족의 심령의 종교는 많이 변하고 있다. 그 중에 특히 주목받은 것은 개신교의 유입이다. 개신교는 직접적, 간접적 선교 방법으로 Lao Cai에 있는 Hmong족 공동체에 자연스럽게 유입되었다. Lao Cai의 많은 지방에서 사람들이 개신교를 믿게 되었고 그 중에는 가족이나 종족 환경에서 강제적 선교도 일어났다. 개신교는 Hmong족의 전통문화뿐만 아니라 Hmong족의 전통 종교, 신앙에도 직접적으로 영향을 주었다.

이 글에서는 Hmong족이 살고 있는 Lao Cai 지방을 선택하여 고찰하며 Hmong족의 전통문화가치에 대한 개신교의 영향 및 원인을 살펴보기로 한다. 먼저 Hmong사람들은 전통신앙을 버리고 개신교를 믿게 되는 원인을 살펴보자. 주 원인은 다음과 같은 네 가지가 있다고 본다.

- 경제와 관련된 원인
- 성별 불평등과 관련된 원인
- 학문 수준과 정보 습득 희망과 관련된 원인
- 전통문화, 심리와 민속의식과 관련된 원인

그리고 다음과 같은 두 가지 각도에서 전통문화 가치에 대한 영향

을 알아보았다. 첫째는 개신교가 Hmong사람의 전통사회체제에 큰 영향을 준 점, 둘째는 개신교가 Hmong사람의 풍속습관 및 전통 신앙에 영향을 준 점이다.

개신교가 Hmong사람의 전통사회체제에 큰 영향을 준 점은 여러 방면에서 보인다. 전통적인 가치와 개신교의 새로운 규정 사이의 충돌도 있고 가족 안에서 부부의 위치상 충돌도 있다. 또한 Hmong사람들에게 전통 종족의 역할, 위치를 약화시키는 영향도 주었고 산골 마을에서 개신교를 믿는 사람들과 믿지 않은 사람들 사이에 일어난 새로운 충돌도 있다

개신교와 개신교의 교리는 역시 풍속습관과 전통신앙에 큰 영향을 주었다. 첫째는 예수의 역할이 가장 중요하고 조상 숭배나 “집에 있는 귀신 숭배”같은 것보다 강력한 것이다. 그래서 Hmong사람의 신앙, 종교는 원시적 다신교부터 일신교로 변한 것으로 보인다. 둘째는 개신교를 믿는 사람들이 Hmong족의 전통 민속축제를 점차 멀리한다. 어떤 경우에는 그 사람들이 자기 민족의 전통문화 환경을 떠나 버리는 일도 있었다. 셋째는 개신교의 교리가 Hmong족의 풍속 규정을 바꾸게 하였고 Hmong사람들이 새로운 종교의 교리를 집행시켰다. 넷째는 인간 인생 주기에 관한 풍속습관 및 민속의례들은 의례 대상보다 의례 주제를 중심으로 삼는 것으로 점차 변화했다.

대체로 개신교가 Hmong족 공동체에 유입하여 이 민족의 전통문화 가치는 변화했다. Hmong족 공동체에 오래 존재해 왔던 낙후한 습관을 개선하는 점에서 개신교는 적극적 역할을 했다. 현재 문제점은 어떻게 전통문화가치를 유지하고 새로운 종교와 같이 존재할 수 있느냐라는 문제이다. 이 문제는 다음 연구 대상이 될 것이다.

주제어 : 전통종교, 개신교, 전통문화가치, 라오까이 성



## **The Representation of the Vietnamese Guanyin in Relation with Asian Arts\***

TRANG Thanh Hien\*\*

### **I. Introduction**

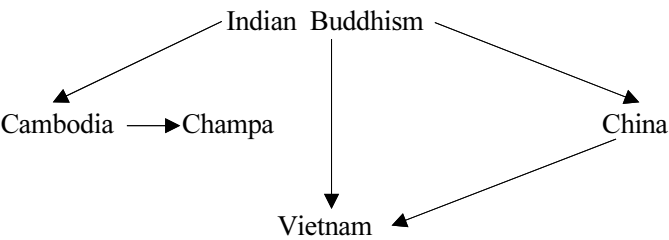
Religious syncretism is a widespread characteristic of Asia in general and Southeast Asia in particular. This feature is clearly reflected not only in the doctrines but also in the plastic arts. The Vietnamese Guanyin, especially Guanyin (Avalokiteshvara) with thousand arms and eyes, can be considered as the evident proof of the amalgamation of different mythological identities and influences from various sources. Representations of deities with many arms, eyes and heads--not only Avalokiteshvara or Lokiteshvara--are relatively familiar in the divine pantheon of countries that have been directly or indirectly influenced by Chinese and Indian arts. However, such representations have something remarkable in Vietnam, since Buddhism and Confucianism were introduced here very early. We can therefore assess that this exotic element has been voluntarily adopted and integrated in Vietnam.

Due to its very special geographical location, Vietnam has since

\* Other possible spelling : Kwan Yin, Kuan Yin

\*\* Lecturer, Vietnam Fine Art University, trangthanhvien@gmail.com

early antiquity been a centre of cultural exchanges between the two great civilizations of China and India. These two mighty streams have combined to nourish the Vietnamese arts. The Buddhist influence flowing down from China brought Mahayana characteristics to Vietnam, whereas that from Champa was mainly tainted with Theravada elements. We can thus draw a diagram to map out the spread of Buddhism and its influence on Vietnamese iconography as below:



The diagram shows that there were five different streams of influence, three direct and two indirect, that, together with historical developments of society and the rise and fall of dynasties, impacted in different ways on the arts in Vietnam. Regarding the representation of Guanyin in particular, the 16th century is regarded as a landmark for the opening to and absorption of both streams of influence from these foreign cultures. Before that period, under the Ly - Tran and Le - Mac dynasties, the influence of the Champa and part of the Indian culture was predominant. The Champa aesthetic standards were clearly reflected in the sculptural representations of Avalokiteshvara with broad shoulders and slender belly, a lotus attached to the brim of his hat, and the miraculous bird Garuda supporting the four angles of the pedestal. After the 16th century, the Vietnamese Avalokiteshvara statues undergo changes that reflect the gradually increasing influence of the Chinese culture. Full-bellied statues are appreciated, the decorated hat brims are replaced by several light glyphs and the

miraculous bird cedes the place in favor of a guardian spirit holding a lotus seat, its sorrowful facial expression symbolizing the sufferings of samsaric beings. The difference appears particularly clearly when we compare the 16th century Avalokiteshvara statue in the Hoi Ha pagoda with the one from the 17th century in the But Thap pagoda.

Such very easily noticeable details aren't of course simply what remain of this influence, but they also reflect certain values and relationships in the transformation and developments of Buddhism in the mainstream of Asian arts.

## II. Thousand-arms thousand-eyes Avalokiteshvara:

Shiva as the origin of the "Thousand arms, thousand eyes" representation of Avalokiteshvara is a thesis that has already been supported by many scholars. In Hinduism, Brahma, Shiva, and Vishnu symbolize the three fundamental powers of nature, namely creation, preservation and destruction of the world. The merge of this triad of gods gave rise to statues with three or four faces and four arms, their hands holding the sacred attributes characteristic of each deity. With the passing of time, the worship of Vishnu and Shiva gradually overshadowed the figure of Brahma, producing new sects and symbols. The legend of Shiva's cosmic dance doubled the number of arms of its representation, whereas the legend of the churning of the milky ocean provided it with more magic attributes symbolizing Shiva's unlimited powers. Wh<sup>1</sup> 연구논문 <sup>2</sup> most common representations of Vishnu are statues with four arms and a male appearance, Shiva has sometimes been sculpted with 28 arms and a female appearance. Later on, Buddhism borrowed such characteristics in order to take advantage of the closeness and familiarity between Shiva and Bodhisattvas to ease the spread of its doctrine in India. Of course,

the very nature of these statues is completely different. With arms radiating in all directions and the supple curve of the body, the Shiva statues clearly express the universal movement of the cosmic dance, whereas the statues of the female Buddha represent the serenity of sitting in meditation to reach absolute liberation, while the many arms with all the palms of the right hands facing towards the palms of the left hands finally combine in the two main central hands resting in the prayer/lotus mudra. This indicates the great difference in nature and conception between the two religions. Buddhism borrowed the image but re-codified it completely in accordance to the Buddhist beliefs.

This representation was not only borrowed but also validated by legends presenting details sometimes quite similar to legends relating to its Indian model. For instance, the legend of the Blue-throat Guanyin, one of the 33 manifestations of Guanyin according to the Chinese system, is related to Shiva and the legend of the “Churning of the Milky Ocean”. Shiva accepted to drink the deadly poison thrown out of the ocean by demons who wanted to destroy all gods and sentient beings, and the burning caused his throat to turn blue. This is why the blue color of Guanyin’s neck symbolizes the readiness to sacrifice one’s life in order to save all sentient beings.

Apart from Shiva, the book “Chinese Buddhist deities and spirits”, compiled by Ma Qiutian, also mentions the figure of the Twin Horse Spirits, belonging to the 'Four Great Heroes' of the Veda. These two inseparable twin brothers were handsome, intelligent, strong and healthy. They had a honey-golden complexion, were fond of sweet fruits, and wore lotus hats. They often drove a golden three-wheeler drawn by horses, birds, swans or buffaloes, which ran faster than thought and appeared with the rising sun, completing a whole revolution in one day. The main merit of the Twin Horse Spirits was to save people from dangers and sufferings, and to cure illnesses. They

would return sight to the blind and health to the handicapped, make barren women fertile, help single older women get married, and rescue sinking ships and drowning people. They would immediately drive their chariot to wherever they heard someone in distress cry for help. People also worshipped them for their capacity to subdue demons and evil spirits. We find them back in Tibetan Buddhism and the Mahayana (or Great Vehicle) absorbed all their virtues and merits into Bodhisattvas in order to express their broad and generous state of mind.

Of course, within Tibetan Buddhism, representations of Buddhist deities with many arms, eyes and heads are not exceptional. Avalokiteshvara with thousand arms and eyes is only one among many others. The particular point worth noticing here is that this particular form absorbed the role and functions of the Twin Horse Spirit, turning it into the form of a bodhisattva who saves sentient beings – a Buddha more popular and closer to the people. This is how this specific representation transcended the boundaries of Indian and Tibetan Buddhism and spread to other regions and countries. It arrived as an almost fully constituted form in Vietnam, but as it wasn't of course completely rigid and fixed, it continued to absorb indigenous elements that gave it its own specific features.

We can find in the Vietnamese Avalokiteshvara statues quite a few tangible evidence that they borrowed from Indian models. Firstly, the bracelets have a definite Hindu connotation as they are used by the God Shiva in his cosmic dance. If Shiva shakes these bangles in various directions and ways to produce the thousands of different sounds that subdue the world, Avalokiteshvara's bracelets were carved by sculptors as habitual ornamental elements with purely decorative value and no practical purpose. In terms of plastic arts, these bracelets underline the bareness and suppleness of the arms, bringing to the fore the feminine beauty of the statue. Of course, this emphasis on

the feminine element only applies to the discussion of the Vietnamese Guanyin. In Japanese statues, such features seem unnecessary because Avalokiteshvara, although wearing various ornaments, is represented with a beard and a very male appearance, sitting square and majestic like a representation of Amitabha that would have many arms.

The Indian origin of the Vietnamese Avalokiteshvara is also evident from the similarities found in comparing the magical implements held by Avalokiteshvara and Hindu deities with many arms, as listed below:

Avalokiteshvara	Indian deities
Long lance	Trident
Precious bows	Bows
Precious arrows	Arrows
Five-colored string	Lasso
White Lotus Green Lotus Purple Lotus Pink Lotus	Lotus
Precious conch	Hom, conch
Staff	Staff
Sun wheel	Sum wheel
Vajra	Vajra
Skull or skull filled with flowers	Skull

The evident parallels in this non exhaustive list seem to confirm the hypothesis put forward at the start. Although the meaning and symbolism of each particular implement is carefully explained in the Buddhist texts and legends, we can nevertheless notice a striking correspondence between the two religions and cultures. Of course, whereas Shiva and Vishnu's attributes, such as the conch, bows, arrows, long spears and lasso's for hunting wild boars and catching

animals refer to a society using hunting-gathering methods as their mode of subsistence, the same utensils have been given new meanings and values in Buddhism.

In the Hindu tradition, Shiva is the God of rivers and water, and fishing is therefore the first skill this God would teach his followers. The trident was also called the hunter's spear of Shakti, symbolizing the villager's source of food after each hunting party. Shakti then gradually gained the meaning of energy, competence and power (Huynh 2001). When becoming Avalokiteshvara's tool, besides preserving its original meaning of energy and power, it acquires the additional function/capacity to destroy enemies and put an end to all calamities.

The second most important Hindu item is the conch typically used by Vishnu to summon a gathering, announce the start of a battle or give the signal of setting off on a divine hunting party. Later on, the mighty sound of the conch became the symbol of the power of Good and the violence of Evil, and finally of the sacredness of the sexual drive, the strength of the vital principle preserving the world. Buddhism then used this symbol as the "precious loudspeaker", and changed its meaning into "the sound of the conch that purifies the heavy sins of those beings who hear it or causes their rebirth in the Pure Land of the West". Buddhism also uses the conch to summon believers to the teachings and prayers, which is why it is also called the "loudspeaker of the Dharma". The conch is blown to produce a powerful sound that urges disciples to make the doctrines and precepts of the Buddha flourish and prosper.

Here, the absorption of the form and meaning of an object from one religion to the other is quite obvious. Nevertheless, they have not been molded exactly from the original model, but their very position in the whole system has been turned upside down and they have been given different values to express the power of the dharma. Sometimes, they even completely detach themselves from their initial

symbolism, such as in the case of bows and arrows. The precious arrows, as mentioned in “Dharma of bodhisattva’s activity”, represent the swiftness of direct perception “as fast as arrows”, or a mean to summon every being, while the precious bow referred to in “Dedications for happiness and longevity” stands for a spirit of endurance and tenacity. In Hinduism, beside the symbolism linked to hunting as seen previously, Vishnu’s bows and arrows represent aspects of destruction and separation, while Shiva’s symbolize purified desire, divine power and military pre-eminence.

In the Vietnamese cultural context, such a problematic simply does not come into the picture in relation with the statue of Avalokiteshvara with thousand arms and eyes. The meaning attached to each particular symbol is highly relative, when these are not simply sculpted out of habit, or with only a few Buddhist monks or nuns knowing what they mean. Some other simple symbols such as prayer beads, lotus flowers, precious vases, precious bowls, branches of willow, Dharma wheels, volumes of sutras, precious clouds and hand postures such as the samadhi mudra (meditation posture) or the mudra of fearlessness, are elements of a completely Buddhist nature, which do not need discussion. However, we also find some Taoist symbols such as the fly brush or the magic stick (the stick of life and death). The Guanyin statues holding various attributes in their hands thus display multiple layers of cultural influences and symbolic meanings. At the same time, they also give evidence of the intertwined relations Buddhism had with other religions during its historical development.

### III. The Vietnamese Guanyin and Influences from the Chinese Culture

The influences of the Chinese culture on the Vietnamese statues

are even clearer than the Indian imprints, due to the fact that they were direct and long-lasting, and extended up to the latest centuries. The cultural similarities have led some critics to consider Vietnamese statues as bad copies of Chinese ones. However, if we analyze them thoroughly, these elements actually contributed to a rich development.

### 3.1. The Female Bodhisattva Guanyin: Differences between Vietnam and China.

First of all, we should notice that the gender change from male to female of Avalokiteshvara in Vietnam is not a unique phenomenon, but that this is not a phenomenon encountered in all the countries where Buddhism has been introduced. In all of Asia, it is only in Vietnam and China that we find the greatest number of representations of the female Bodhisattva. In other countries like Thailand, Cambodia and Japan, Avalokiteshvara is represented with a clearly bearded, male appearance.

Many reasons can explain the gender change of this Bodhisattva when he was introduced in China and Vietnam. Both countries had a civilization based on water and rice. The constraints of rice-growing and irrigation created a system that regulated their own cultures and had a powerful capacity to assimilate foreign cultures. There are two possible interpretations for the occurrence of female representations of Avalokiteshvara in Vietnam: either Avalokiteshvara had already undergone a gender change in China when Buddhism spread from China to Vietnam, or this gender change happened independently in Vietnam after the direct transmission of the original Buddhism from India.

A striking feature in the history of the Chinese arts is the scarcity of the central representation of women (with the exception of the representation of Xi Wang Mu, the Queen Mother of the West, during

a very short period of the Western Han Dynasty). The Chinese culture seems to have been very male-orientated until the introduction of Buddhism. Contrary to the primitive and mysterious nature of an Indian culture tainted with sexual elements, the Chinese culture had rational characteristics right from the start. This civilization was indeed built on the Confucian doctrines and the idea of the supremacy of the Confucian intellectual class, whose role was to 'pacify the world'. Buddhism may have entered China as early as 2 A.D. The rigidly and geometrically carved Bodhisattva statues in the caves of Maichuan (Gansu), Yunkang and Longmen date from the Northern Wei dynasty, at the end of the 5th and the beginning of the 6th century. During this period, sculpture had not yet reached high achievements, but we can already speak of a specific Chinese imprint on those Buddha statues, which create different standards from those inherited from India, their country of origin. It is only during the Sui (581-617) and especially the Tang (618-907) dynasties that we encounter the representation of the Bodhisattva Avalokiteshvara under a female appearance. This is a period when literature, poetry, music and painting reached unprecedented heights, partly thanks to the noteworthy contribution of Buddhism. It produced a blast wave in the Chinese culture. It is also at the same time that Chinese Buddhism witnessed the introduction of the Vajrayana, in which female deities are the main object of worship. It is therefore only from the Tang dynasty onward that women start to appear in an independent position in paintings and plastic arts, in spite of the low social status they still occupied in the Chinese feudal society, in the material as well as the spiritual life. Thus, we can claim that Buddhism changed the face of Chinese traditional arts when it conquered an important role in the spiritual life of the people.

New concepts and approaches were initiated in the Chinese society of that time by the Buddhist devotion of the Tang emperors and the

roles played by Empress Wu Zetian and Imperial Consort Yang Guifei. This major power change contributed a great deal to the transformation of the Buddha statues, which passed from male gender to female, or were carved with androgynous features that blurred gender distinction. This was achieved by removing beards and mustaches, and giving limbs and bodies the predominant soft and supple lines so characteristic of the whole Tang period. Many scholars believe that these not entirely female statues reflect a regret of the previous Han tradition and an effort to conciliate the old and the new.(Maspero 2000) At the same time, these changes also underline the rationality of the Chinese culture. Female representations in Chinese Buddhism do not emphasize the carnal, sexual aspect as in Hinduism, but rather underline a psychological inclination. Chinese Buddhism stressed the suffering and misery of the human condition, and thus echoing the state of mind of the people, it spread rapidly all over China.

Apart from this, the gender change of various Buddha's in China can also be explained from another point of view, namely as a means to lure female disciples" away from Taoist idolatry"(Ma 1995), a religion in which goddesses are given a predominant position. Therefore, the phenomenon of female Buddha's in China can be seen as a strategy of adaptation to local customs in order to grow and expand.

In Vietnam, the female form of Buddhist statues is given a different, more homogeneous meaning. The female Bodhisattva resembles the image of the mother -close and familiar, generous, tolerant, protective - that is so deeply ingrained in the Vietnamese soul. Even at the earliest stage of the gender modification, there is no notion of blurred gender distinction as with the Chinese statues. Moreover, the Vietnamese culture is characterized by a strong Yin element, with an already existing belief in a Holy Mother, a Mother Earth, and the

notion that the activity of giving birth to the world and all its creature pertains to the 'Mothers'. The female form is therefore easy to understand and, in some Buddhist temples, it is not only the Bodhisattva Avalokiteshvara who is represented as a woman, but even the Buddha's of the Three Times are carved with impressive bosoms (Ba Te pagoda in Ha Tay province).

In addition, Vietnam was influenced by India through the Cham culture in the South. The supple and soft features of Cham sculptures, even when they represented male gods, were adopted by the Vietnamese. Thus although the Confucian (rational) thought system constituted the inescapable foundation of the Vietnamese society, suppleness and softness were always harmoniously preserved as an indispensable component in the field of sculpture in particular and plastic arts in general. Without the excessive male character of the Chinese or the passionate and fiery nature of the Indian, the Vietnamese statues display a female character expressed in their faces, arms and hands, and in the peaceful stability of their attitude.

Unlike in feudal China, and in spite of the ruling Confucian ideology, the status of women in Vietnam was quite respectable. If the Communal House in villages was the exclusive domain of the elders, dignitaries and young men, the pagoda's and temples were the gathering place of women, and they accordingly took part of the decisions in the spiritual field. This position was emphasized by the roles played by the Queen Mother Linh Nhan or by Queen Y Lan (Ly dynasty in the 11th century), who were both compared to the Bodhisattva Guanyin. In many temples, statues of queens and other female figures account for the majority. Many queens and princesses took refuge in the Buddha-dharma and were then categorized as manifestations of the Bodhisattva Guanyin.

This female element is also discernable in the legends of the "Southern Sea Guanyin" and "Thi Kinh Guanyin", originally Chinese

stories that were completely transformed by the Vietnamese. The representation of Avalokiteshvara was feminized right from the moment it was introduced in Vietnam. In their previous incarnations, the princess Dieu Thien and her sisters Dieu Thanh and Dieu Am were all boys born in the Thi family. Thi Kinh disguised herself as a man so as to lead a religious life, prior to becoming Guanyin. We thus see both genders overlapping with men reincarnating into women, or women faking to be men before returning to their initial appearance. Therefore, we can consider the fact that Avalokiteshvara took an exclusively female appearance in Vietnamese as quite remarkable. Nevertheless, what matters is not so much the form as the feelings and concepts the Vietnamese attach to this female form of Avalokiteshvara, seeing her as the noblest and most precious manifestation of the Mother, whose thousand arms and eyes enable her to manifest her kind nature and generous activities to the utmost.

### 3.2. Avalokiteshvara in the Mantrayana: Similarities and Differences

The statue of Avalokiteshvara with thousand arms and eyes in the But Thap pagoda is considered as a masterpiece of the sculptural arts in the 17th century and is one of the few statues with a Mantrayana imprint in Vietnam. This mantric nature is expressed by the three layers of heads carved with nine faces. Another element is that the heads are arranged horizontally as in the case of the Guanyin statue in Thuong Trung pagoda. However, the Vietnamese artists have taken some liberty with the exact Mantrayana representation and the Vietnamese statue does not respect to the letter the doctrine it should reflect. According to the detailed description of a giant Chinese statue of Avalokiteshvara with thousand arms and eyes in the Dalai Lama's temple in Tibet that is carved with eleven heads, these heads are divided into five layers as follows:

1. Three faces: the front face painted white represents tolerant loving compassion, the one on the right is deep blue, and the one on the left is red.
2. Three faces expressing sadness: the central face is painted pale yellow, the right one is bright yellow, and the left one is yellowish red
3. Three smiling faces: the central one is pale red, the right one is green, and the left one is purple
4. The green face of wrathful Mahakala
5. On top of Mahakala's head is a small statue of red Amitabaha.

A second style of eleven-headed Guanyin with thousand arms and eyes, which was popular in Japan during the Heian Dynasty (794-893), is a form with heads arranged horizontally. The three heads on the left have a wrathful expression, the three on the right bare their fangs, and three at the back seem to rejoice in a demonic laugh. These nine heads were sculptured independently and placed around a bigger central head, crowned with a last head representing the Buddha (Noritake 1990,83). According to one interpretation, each triad represents the utmost expression of a particular attitude: compassion for those who suffer, anger at those who are cruel and wicked, joy at the sight of good actions. According to another interpretation, the ten heads symbolize the ten bhumis or ten levels of a Bodhisattva's path, the result of which is reaching the state of a Buddha, represented by the last head.

We can therefore conclude that although this Vietnamese Guanyin statue clearly bears the stylistic marks of the Mantrayana, it does not strictly follow the principles to the letter. There is generally a great distance between the sutras and their plastic representation by the Vietnamese artists, because they learned their craft through direct transmission from master craftsmen and therefore principles were only

relative. The majority of the statue's faces in the But Thap pagoda are identical. They express the loving compassion of the female Bodhisattva, without resorting to any joyful or intimidating attitude. Simultaneously, this is an indication of a Vietnamese trait of character: the reluctance to represent feelings and states of mind, despite the fact that portrait sculpture developed significantly in the 17th century, and with the exception of the statues of Arhats in the Tay Phuong pagoda. Their dislike of any exaggerated expression in the representation of Buddha's can also be explained by the Vietnamese conception of the nature of loving compassion, their respect for kindness and goodness. Wrathful expressions or attitudes lacking solemnity like mirthfully laughing Buddha statues were therefore not accepted.

#### IV. The Dragon Supporting the Lotus Seat on Its Head: a Specific feature of Vietnamese statues

The most special detail that we found in the course of our studies and comparisons is the representation of a demon with a dragon head supporting the lotus seat on the base of the statues. Although the legend of the Dragon King helping Guanyin cross the sea came from China, according to our documents on Chinese or Asian typical pedestals for statues, the motif of a dragon supporting a lotus seat on its head is a rare occurrence. The lotus seat is often linked to the base by a gem or a pear symbolizing the axis of the universe. On Chinese statues, this sphere is sometimes carved with wave motives that give a more dynamic character to the pedestal. The representation of two lions holding a pearl and crouching at the base of statues from the Ly dynasty period is also a unique Vietnamese feature. We can therefore suggest that the motif of a dragon holding

a lotus seat, carved on the base of the Vietnamese Thousand arms Avalokiteshvara statues, could be seen as a traditional Vietnamese element. The dragon also appears on Chinese Buddhist statues and paintings during the 19th century, but it is carved as undulating, with Guanyin standing on its head. Pagodas in South of Vietnam were influenced by this style (in some cases, Guanyin is standing on a fish), which was later on imported in the North with statues representing Guanyin standing erect and holding a vase of amrita (divine nectar), facing towards rivers or semicircular lakes in front of the temples. We can find a few other instances of carved pedestals in China in earlier periods. They appeared in Buddhist arts around the Tang period or a little earlier, triggered by the Buddhist faith of the Tang emperors. However, these forms have no traditional relation with the Southern Sea Guanyin statues with a dragon-headed demon holding a lotus seat.

The representation of a demon holding a lotus seat on his head became particularly popular in Vietnam after the 16th century, a period marked by a strong influence of the Chinese culture. However, we may wonder whether this doesn't correspond to a transformation of the motif of the "lion holding a pearl in its mouth" of the Ly period into that of the "dragon-headed devil holding a lotus seat" that we find later. If this is what happened, this metamorphosis indicates many different conceptions. According to Professor Chu Quang Tru, the image of the lions bearing a lotus seat on the statues of the Ly Dynasty represent power and majesty, and the hope of the peasant population for an abundant crop (Chu 2000, 91). Most of the statues dating from the Ly dynasty that have been found represent the Buddha's of the Three Times, and we find no sign of Guanyin statues. After the 16th century, the complex form of this kind of pedestal is no longer to be found with representations of the Buddha's of the Three Times, but they often appear in statues of the Southern Sea Guanyin. As society moved to a new stage, the original prayer for

good harvests may have been hidden under a new one, namely the plea of sailors and merchants to be saved from the dangers of hazardous journeys. The development of trade and exchanges resulted in an ever more popular worship of the Bodhisattva Guanyin endowed with immense magic powers and statues of Avalokiteshvara with thousand arms and eyes were erected everywhere in pagodas built along river banks.

To go back to the Chinese legends of the Southern Sea Guanyin and the story of Guanyin in Fu Da Mountain, they seem not to have been represented in sculptures in China. We do not find representations of the Southern Sea Guanyin in the Mantrayana system of Tibet. Although the legend of the Southern Sea Guanyin is related to the transmission of Buddhism from China to Japan, we cannot find even one statue representing the Southern Sea Guanyin among the 1001 Avalokiteshvaras with a thousand arms and eyes in Sanju Sangedo, the most famous Japanese Buddhist temple worshipping Avalokiteshvara. This temple was built in the 12th century, during the Kamakura period, at a time when Buddhism had already been flourishing in Japan for 6 centuries. We can therefore tentatively put forward the hypothesis that this particular representation has been created by the Vietnamese people in the imaginative process of representing a legend in a concrete, material form.

We can therefore conclude that the Vietnamese Guanyin statues have absorbed several foreign features of a positive nature in the course of the general development of the Asian Guanyin system, but at the same time, developed its own unique characteristics, corresponding to the Vietnamese psychology and behavior, conceptions and indigenous religious beliefs. The Vietnamese imported and transformed legends from neighboring civilizations and imaginatively transformed them into plastic representations that can be considered as unique creations, in spite of the many shortcomings that can still be detected

in their art and techniques of carving sculptures of the Buddha. We don't find large scale giant statues as in China and Vietnamese statues are not as skillfully and finely detailed as the Japanese ones, but although they take a very modest position among the masterpieces of nations with a brilliant cultural background, they managed to integrate many sources of influence into original creations deeply marked by the popular spirit. Their simplicity reflects the soul of the Vietnamese people and expresses how close they feel to Buddhism. With their many facets and little formalism, the Vietnamese statues of Guanyin with thousand arms and eyes have made one more contribution to the infinitely rich variety of Guanyin sculptures in Asia.

Key Words : Guanyin, Avalokiteshvara, Shiva, Buddhist Arts

#### 참고문헌

- Chu Quang Tru. 2000. *Vietnamese Old Statues with Sculpture Tradition*. Ha Noi: Art Publishing House.
- Seckel, Dietrich. 1964. L'Art du Bouddhisme: Devenir, Migration et Transformation. *L'Art dans le Monde, Civilisations Non-Européennes*. Paris: Editions Albin Michel.
- Huynh Thi Duoc. 2001. Shiva: God of Destruction for Creation. *Tourism Magazine*. Da Nang city
- Maspero, Henri. 2000. *Confucian and Other Chinese Religions*. Le Dien, trans. Hanoi: KHXH Publishing house.
- Chevalier, Jean & A. Gheerbant. 1997. *Dictionary on Symbols of the World Culture*. Da Nang: Da Nang Publishing House.
- Ma Thu Dien. 1995. *Gods and Buddhas of Chinese*. The Institute of Arts.
- Tsuda, Noritake. 1990. *The Japanese Art Handbook*. Hanoi: KHXH Publishing House.
- Thich Toan Chau. 1996. *Quan The Am and Luc Quan Am* [베트남어, 관세음과 육관음]. Quan Su Pagoda. Ha Noi.

<국문초록>

**아시아 예술적 관점에서 본 베트남**

짱 타인 히엔

베트남 미술대학교 강사

trangthanhvien@gmail.com

베트남 관음상, 특히 천 개의 팔과 눈이 있는 관음상은 일반적으로는 아시아에서, 구체적으로는 동남아에서 종교 혼합주의의 가장 명백한 증거로 여겨질 수 있다. 그것은 인도와 더불어 특히 중국모델에서 전래된 몇 가지 구체적인 증거를 베트남 관음상에서 발견할 수 있다. 많은 학자들은 시바를 관음상의 천개의 팔과 천개의 눈을 표상한 것의 원천으로 보았다. 베트남 관음상에 대한 중국문화의 영향은 그 영향이 직접적이며 장기간에 걸쳐 최근까지도 이어져져 왔기 때문에, 인도문화가 남긴 흔적들보다 더 분명하게 나타난다. 이러한 문화적 유사성으로 인하여 비평가들은 베트남 관음상을 중국 관음상의 단순한 복제품으로 간주하게 만들었다.

본 논문에서 저자는 베트남 관음상은 여러 외국의 특징들을 흡수해 왔지만, 동시에 베트남의 심리와 행동, 개념, 토착 종교적 믿음에 상응하는 그만의 독특한 특징을 반영했다는 사실을 주장할 것이다. 천개의 팔과 눈을 가진 베트남 관음상은 인도와 중국의 영향을 받았지만, 베트남 특유의 예술적 가치를 지니고 있으며, 아시아 관음상의 무한히 풍부한 다양성에 또 하나의 기여를 해 왔다.

주제어 : 천수관음, 관음상, 관세음보살, 시바, 불교미술





## 잊혀진 여카인 왕국의 왕도 마웃우를 찾아서

In Search of Mrauk-U,  
the Old Capital of Rakhine Kingdom

박장식\*

Jang Sik PARK

15세기 초에 발흥하여 버마족 공바웅(Konbaung) 왕조의 보도퍼야(Bodawpaya) 왕에 의해 1784년 멸망했던 여카인(Rakhine) 왕국의 고도 마웃우(Mrauk-U)<sup>1)</sup>를 찾아가기 위해서는 험난한 여정을 각오해야 한다. 버마족의 고도 버강(Bagan)만큼은 아니지만 그것에 결코 뒤지지 않는 유적을 간직하고 있으면서도 외부에는 그리 잘 알려져 있지 않은 마웃우는 그 명성에 비해서 열악한 교통수단 탓에 일 년에 고작 4천 명 정도만이 방문하는 곳이다. 여카인주의 최대 관광지이니 교통편은 잘 마련되어있을 것이라고 생각한다면 큰 오산이다. 그 동안 문헌이나 사진을 통해서 그 웅장한 모습을 자주 접해온 탓에 유명한 유적지인 만큼 가는 길이야 어렵지 않을 것이라고 여겼던 것이 사실이다. 하지만, 실제로 교통수단을 구하는 것이 쉽지 않아 그에 따른 비용도 상상을 초월한다.

\* 부산외국어대학교 교수, jspark@pufs.ac.kr

1) 영국 식민지배기에는 '옛 고도'라는 의미의 묘하웅(Myohaung)으로 불리기도 했지만, 지금은 옛 지명인 '마웃우'로 다시 환원되었다. '마웃우'의 여카인어 발음은 '므라우우'에 가깝운데, 'y'는 'r'로 발음되기 때문이다. '여카인'도 그들은 '러카인'으로 발음한다.

미얀마 양곤에서 비행기로 한 시간 거리에 있는 여카인주의 주도 싯웨(Sittwe)로 가서 강폭을 어림할 수 없을 정도로 넓은 꺄라당(Kaladan) 강을 거슬러 올라가야 한다. 사전에 마웃우로 가기 위한 선박을 구해두지 않으면, 오전에 싯웨에 도착해도 마웃우로 직행한다는 보장은 없다. 보통 싯웨에서 마웃우까지는 어선을 개조한 유람선이 몇 척 있긴 하지만, 대부분 여행사의 사전 예약에 의해 운행되고 있어 당일 무작정 배편을 구한다는 것은 거의 불가능한 일이다. 개조된 유람선의 경우, 편도로 약 7~8시간이 소요되니 싯웨 도착 즉시 배편을 구하지 못하면 당일 출발은 어렵다. 갑작스런 돌풍으로 인한 사고를 예방하기 위하여 미얀마 정부가 늦은 오후 출항을 금지하고 있기 때문이다. 시간을 절약하려면, 구하기 힘들긴 해도 2시간 정도면 마웃우에 도착할 수 있는 스피드보트가 있다. 최대 3박4일까지 자그마치 300달러를 요구한다. 소형 보트에 아마하 엔진 하나를 장착한 것으로 엄청난 속도로 질주하여 순식간에 목적지에 도착한다. 눈물이 날 만큼 비싸긴 해도, 여러 가지 부수적인 일들을 감안할 때, 스피드보트의 고비용은 나름대로 값어치를 한다. 아무튼 마웃우의 여정은 양곤에서 치밀한 계획을 세워 사전에 준비한 후 출발하는 것이 최선책인 것 같다. 이곳만큼은 타 지역에서 으레 해왔던 도착 이후 알아보기 식의 임기응변적인 일정잡기는 통하지 않는다.



<그림 1>  
여카인주의 주도  
싯웨의 조용하고  
한가로운 포구의 모습.  
출처: 필자 사진  
(이 글의 모든 사진은  
필자가 촬영한 것임).

뱅갈만의 풍부한 수산자원의 집산지로, 최근 뱅갈만에서 엄청난 매  
 장량을 자랑하는 천연가스전의 발견으로 그 어느 때보다 여카인주의  
 최대도시이자 마웃우의 첫 관문인 싯뻬는 활기에 차있을 거라는 짐작  
 은 여지없이 빛나간다. 사실 최종 목적지인 마웃우도 중요하지만, 영국  
 의 식민지배 초기에 중심지로 부상했던 싯뻬를 보는 것도 의미 있는 것  
 이기에 내심 기대가 큰 것도 사실이었다. 미얀마의 핵심지역이 아닌 소  
 수종족 여카인족의 도시라는 시각을 가지고 간다면 그 정도로 실망하  
 지 않겠지만, 오랜 기간 미얀마를 연구해온 입장에서는 한마디로 기대  
 이하의 광경이 눈앞에 펼쳐진다. 저녁식사로 이곳의 명물인 타이거새  
 우 큰 놈을 먹어보겠다던 생각도 접어야했고, 새로운 자원의 발견으로  
 이 도시는 무척 분주할 거라는 예상도 날아가 버렸다. 여전히 식민지풍  
 의 조용한 포구 마을의 정겨운 풍경 그 이상도 그 이하도 아니었다.

우여곡절을 거쳐 급히 개조한 스피드보트를 구해 싯뻬 포구를 떠났  
 다. 그래도 좀 괜찮아 보이는 스피드보트는 모두 무슬림 로힝자족  
 (Rohingya)<sup>2)</sup>의 대규모 난민사태와 관련된 UNHCR(유엔난민고등판무  
 관)에서 사용하는 것이어서 일반인들의 이용은 불가능하였다. 자 이제  
 본격적인 마웃우를 향하여 출발이다. 깔라당강은 상상을 초월할 만큼  
 넓고 넓다. 강폭이 커서 바닷물이 역류해서 올라갈 정도이며, 실제로



<그림 2>  
 우유빛깔의 깔라당강의  
 모습, 강폭이 하도 넓어 바다  
 같은 착각이 들 정도이다.

2) 여카인주에 거주하는 미얀마의 무슬림으로 1990년대부터 미얀마 군사정부가 국  
 적법을 개정하면서 불법이민자로 규정하여 탄압하기 시작하자 박해를 피해 방글  
 라데시 국경지역에 대거 난민촌을 형성하였다. 인권유린 문제가 국제사회에 알려  
 지면서 유엔이 개입하여 중재에 나서고 있다.

강물도 짝맛이 많이 난다. 그래서 상류로 올라갈 때에는 시간도 단축되며, 오히려 하류로 내려올 때에는 해수의 역류 작용으로 상류로 거슬러 올라가는 느낌이다. 깔라당강의 중류쯤에는 우유빛 강물을 만난다. 게다가 파문도 거의 없고 잔잔한 물안개가 피어올라 마치 천국에 와있는 듯 착각이 들 정도이다. 참으로 오랜 만에 느껴보는 정막감이 영혼 깊숙이 침잠되었다.

이윽고 마웃우에 가까워지면 좁은 지류로 들어가 강가의 크고 작은 마을들을 만나고, 조각배를 타고 이동하는 여카인족 사람들과 조우한다. 스피드보트가 뿜어내는 큰 파문이 그들의 조각배를 위협하지만, 보트 운전자가 속도를 늦춰주어 안전 운항을 돕는 배려를 아끼지 않는다. 그런 여유로운 마음과 아늑한 주변 광경이 어우러져 2시간이라는 시간이 전혀 길게 느껴지지 않는다. 넓은 들판에 추수가 끝나 쌓아올린 벼단과 한가롭게 노니는 물소들의 모습을 지켜보고 있으면, 뿔뿔에서 배를 구하기 위해 동분서주했던 급한 맘들이 어느새 다 지워져 버린다. 정주해서 살 순 없겠지만, 때로는 이런 곳에 찾아와 장기간 머물러 보고 싶다는 생각이 간절하게 솟구친다.

이미 연락을 받고 기다리고 있던 가이드가 손짓을 하고 있는 마웃우의 선착장은 이미 예상했던 대로 작은 규모이다. 도저히 시동이 걸리지 않을 것 같은 지프차에 올라타 일단 숙소로 가면서 마웃우의 실체를



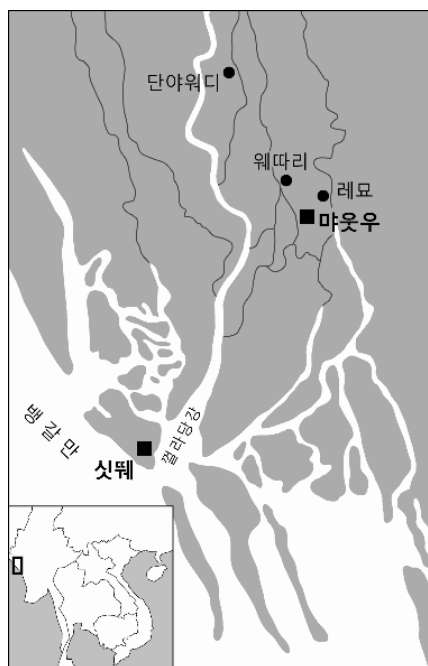
<그림 3>

수확이 끝난 들판의 벼짚 모음, 저녁노을이 들 무렵 멀리서 보면 마치 황금 덩어리로 착각하기 쉽다. 황금의 땅을 일컫는 '수완나부미'는 이것에서 유래된 것은 아닐까?

조금씩 발견한다. 미얀마 여행길에서 항상 느끼는 것이지만, 여기에서도 타자와의 조우에서 발생하는 경외감이 전율처럼 흐르게 된다. 창밖으로 힐끗 보이는 여카인 왕국의 흔적들이 벌써 카메라를 쥔 손을 움직여 뷰파인더로 시선을 옮겨놓게 한다.

언어 분류상 여카인어가 미얀마어와 유사하다고 해서 여카인족을 버마족의 일부로 여기는 것은 큰 오산이다. 언어나 문화 요소의 유사성으로 종족정체성을 결부시키는 것은 미얀마에서는 통하지 않는다. 사실 미얀마어와 유사하다고 여기는 여카인어를 잘 알아들을 수 없을 정도로 이해하기 힘들었다. 따라서 이곳은 미얀마 중심부의 버마족과는 다른 정체성을 지닌 여카인족의 본고장이라 할 수 있고, 그런 측면에서 이질적인 요소들이 눈에 많이 띈다. 결론적으로 여카인족은 버마족과 다른 정체성을 지니고 있고, 결코 동일한 것으로 여겨서는 안 된다는 것이다.

마웃우는 여카인 왕국의 유일한 왕도가 아니다. 4세기 중엽부터 발흥한 여카인 왕국은 18세기에 이르기까지 모두 4개의 왕도가 존재했다. 마웃우는 그 중에서 가장 마지막 왕도였고, 이전에 3개의 왕도가 이 지역 주변에 아직도 그 흔적을 남기고 있다. 마웃우의 북쪽으로 30km



<그림 4> 여카인주 싯웨와 마웃우 주변 지형도

떨어진 곳에 인도화의 흔적이 고스란히 남아있는 단야위디(Dhanyawadi, 4세기 중반에서 6세기 초)가 최초의 왕도로 알려져 있고, 6세기에서 8세기까지는 그 아래쪽에 위치한 웨따리(Wethali)가 두 번째 왕도였다가, 그 이후인 11세기에서 15세기 초까지 레묘(Le-Mro)에 왕도가 자리 잡았다. 그러니까 지금 소개하려는 마웃우는 네 번째이며 마지막 왕도인 셈이다. 지리적으로 보면, 단야위디를 제외하고 나머지 세 왕도는 마웃우 주변에 몰려있는 형세이다. 짧은 체재 기간 동안 나머지 세 곳을 둘러보지 못하는 아쉬움이 남지만, 마웃우의 왕궁터 내에 자리한 박물관의 전시품을 보는 것으로 일단 만족해야 한다.

&lt;그림 5&gt;

남쪽 랫세 호수의 출입구. 그 양측으로 독이 세워져 있는데, 물을 가두어 두는 역할 외에도 외부의 적을 막는 방어체계의 일부이기도 하다.



한마디로 고도(古都) 마웃우는 지형적으로 난공불락의 요새이다. 서쪽과 남쪽은 꺄라당강의 복잡한 지류와 호수로 둘러싸여 있고, 동쪽과 북쪽은 그리 높지 않지만 산이 이어져 있어 쉽게 정복될 수 있는 곳은 아니다.

게다가 동쪽 지역은 벼농사에 유리한 넓은 평지가 있어 많은 인구를 수용하기에도 전혀 문제가 없어 보인다. 이 정도 규모라면 이곳은 단순히 소왕국의 터전이라기보다는 버마족의 버강이나 크메르의 앙코르에 견줄 만한 도시문명이 존재했다고 해도 지나친 과장은 아닐 것 같다. 실제로 마웃우의 전성기였던 16세기 중엽에서 17세기 중엽에는 아시아 및 유럽 각 지역과 활발한 교역을 했던 것으로 알려져 있다. 그 당시에 이곳을 방문했던 홀란드 상인은 마웃우를 런던과 암스테르담과 견줄 만한 아시아의 부자 도시로 부르기도 했다. 마웃우의 포구 건너편 다잉지(Daingri) 호수 주변에는 과거 유럽 상인들의 거주지 흔적이 남아있다.

&lt;그림 6&gt;

마웃우의 동쪽 꼬따웅(Koe-thaung) 사원 주위로 펼쳐진 경작지의 전경. 건기에 농업용수만 제대로 공급된다면 벼농사에 필요한 토지는 얼마든지 널려 있다.

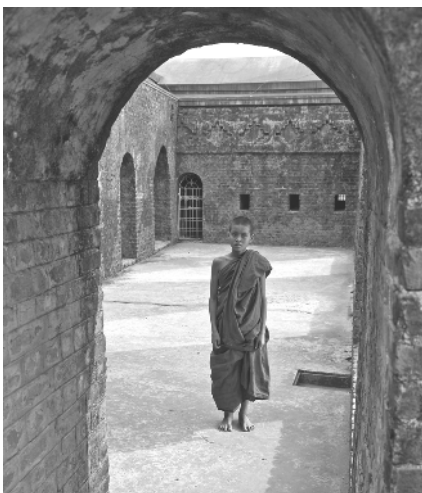




<그림 7> 동근 원통형의 탑으로 둘러싸인 싯따웅 사원. 중앙 불상이 안치되어 있는 지붕은 버마족의 사원 형식과 유사하지만, 화강암으로 만들어진 동근 탑 형식은 마웃우의 고유 양식이다.

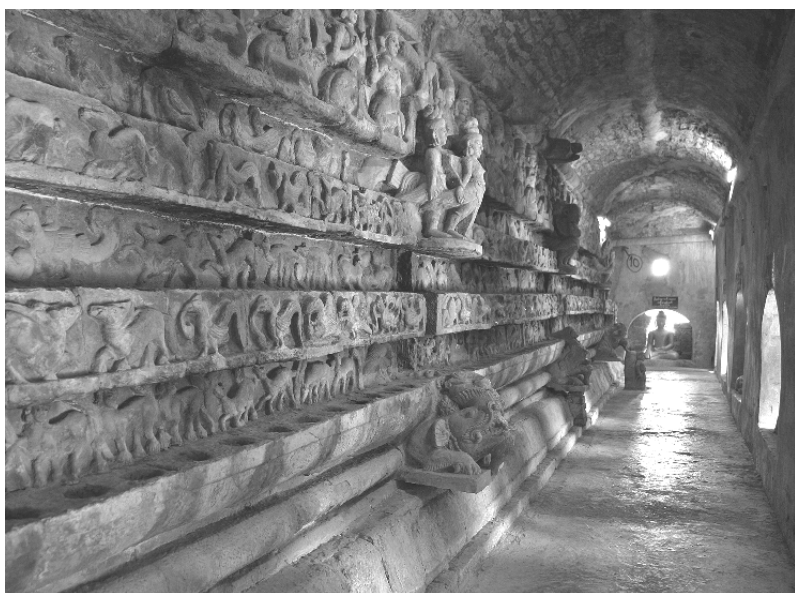
대체적으로 여카인 왕국의 불교 유적은 미얀마의 핵심영역에서 볼 수 있는 몬족(Mon)과 버마족(Burman)의 상좌불교의 것과는 비교해볼 때, 유사점보다는 차이점이 오히려 많은 것 같다. 사원의 외형적 모양과 가람배치 및 내부구조뿐만 아니라, 건축재료에 있어서도 확연한 차이를 보여주고 있다. 버마족이 건축한 불교사원에 익숙한 사람들에게는 더더욱 그 차이는 분명하게 드러난다. 그런 점에서 여기 소개하는 마웃

우의 가장 중심적인 불교사원인 싯따웅(Shite-thaung) 사원을 살펴보기로 한다.



<그림 8> 아치형 출입구는 뱅갈 동부지역에서 흔히 볼 수 있는 이슬람 양식으로 마웃우의 독특한 건축구조로 자주 등장한다.

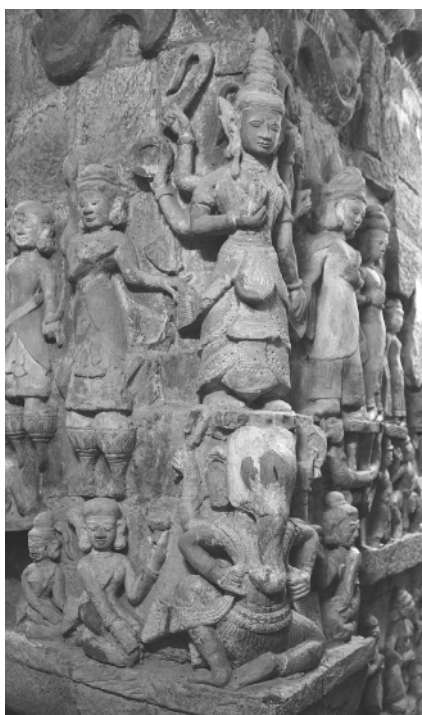
불상 8만개의 의미를 지닌 싯따웅 사원은 마웃우 시대의 전성기였던 밍빙(Min Bin, 여카인어로는 몽봉) 왕이 인도 뱅갈을 점령한 직후인 1536년에 건축한 것으로 알려져 있다. 버마족의 불교사원과 무갈제국 이전의 뱅갈 이슬람 양식이 혼재되어 있다고는 하지만, 독특한 마웃우의 건축양식을 보여준다. 특히, 싯따웅 사원 서편의 아치형의 벽면과 내부 회랑 천정의 돔(dome) 형식은 이슬람 양식으로 여겨진다.



<그림 9> 싯따웅 사원의 내측 회랑. 왼쪽 벽면에 6층 부조가 보인다. 그 부조 표면에는 마우우 특유의 양식인 색상이 덧입혀져 있다.

뽀카웅(Pokhaung) 언덕의 서쪽 경사면을 이용하여 건축된 싯따웅 사원은 우선 벽돌이 아닌 화강암을 주 건축재료로 사용하고 있다. 이는 버마족 사원이 벽돌을 사용하고 있는 것과는 완전히 차이가 난다. 벽돌을 사용하면 치장 부조나 조각을 새길 때에 석회를 발라 응고시켜 이용하는 것(stucco)과는 근본적으로 다르다. 다만, 화강암의 경우 견고하긴 하지만 세밀한 새김이 불가능해 다소 투박한 느낌을 준다. 싯따웅 사원은 중앙 불상보다는 <그림 9>에서 보는 바와 같이, 돔 구조의 천정을 지닌 내부 회랑의 한쪽 벽면에 자리 잡고 있는 6층 부조가 눈길을 끈다. 1층에서 5층까지는 붓다의 전생을 다룬 본생담(jataka)의 내용과 당시 마우우 문화적 면면이 새겨져 있다. 맨 위 6층에는 브라만과 신의 모습이 등장한다.

또한, 뽕갈지방의 무슬림을 정복한 밍빙 왕은 이 사원의 건축에 있어서 자신을 불교도왕의 최고권력자인 전륜성왕(轉輪聖王, cakravartin)으로 표현하고 있다는 점이 감상의 핵심 포인트 중의 하나이다. 그런 모습은 <그림 10>의 내부 회랑의 부조에서 천둥과 비를 주관하는 인드라(Indra)로 나타나고 있다. 이는 인드라의 승용동물인 코끼리로 상징되는 아이라와타(Airavata)에 올라타 있는 형상에서 쉽게 찾을 수 있는



<그림 10> 싯따웅 사원의 건축자 밍빙왕과 그 왕비.



<그림 11> 말이 끄는 전차를 타고 있는 수르야의 모습

며, 그 곁에 왕비와 시녀를 동반하고 있다. 인드라는 불교에서 샤크라(Sakra, 帝釋天)로도 여겨지며, 붓다의 보호자의 역할을 하는 점에서 전륜성왕을 꿈꾸는 불교도왕에게는 최고의 대상이 되었던 것이다.

불교사원이긴 하지만, 인도 영향이 강하여 버마족 불교사원에서 보기 어려운 힌두신의 모습도 발견된다. 인드라 외에도 태양을 상징하는 수르야(Surya)도 눈에 들어온다. 전륜성왕에게는 우주의 중심인 메루산(Mt. Meru, 須彌山)을 움직일 수 있는 수르야의 존재가 필수적이다.

특히, 이곳에서는 내부 회랑의 부조에 있어서는 단조로운 표현을 피하기 위하여 화강암 표면에 색상을 덧입혀 화려함을 나타내고 있다. 다양한 색상이 엿보이는데, 후대에 입혀진 것이 아닌 당시의 색상이 아직 남아있다. 게다가 생물의 눈동자에 검은색을 칠하는 것도 이곳 부조의 특징으로 화강암의 단조로움에 생동감을 표현하기 위한 수단으로 보인다.

싯따웅 사원의 부조나 조각에 있어서 미얀마 타 지역의 불교사원들과 두드러지게 눈에 들어오는 것은 앞에서 언급한 것 외에도 불상의 두상 모양과 성스러운 사원에서 도저히 표현될 수 어렵다고 여겨지는 에로틱한 장면들이다. 관람자의 호기심을 자아내는(?)

이른바 불경스런 표현들이 이곳에서 발견되는 것은 무척 흥미로운 사실이다. 불상의 두상에 있어서 표준적인 인도풍의 곱슬머리 표현은 적어도 마웃우에서는 찾아보기 힘들다. 게다가 불상의 얼굴은 여카인족의 남성들의 모습을 그대로 재현하고 있다는 점도 매우 특이하다.

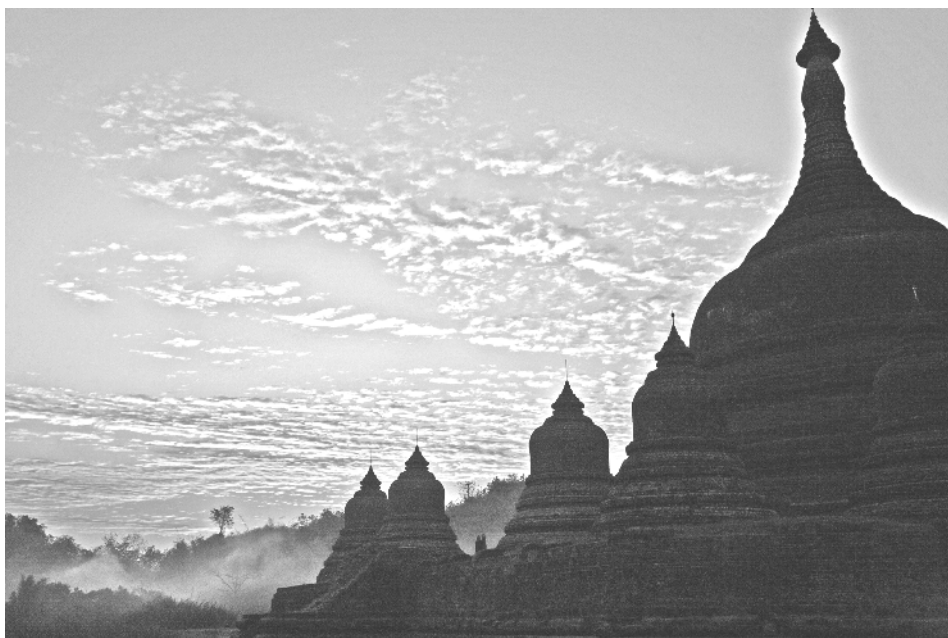


<그림 12> 싯따웅 사원에는 당시의 문화나 생활상을 엿볼 수 있는 장면이 부조에 새겨져 있어 귀중한 사료의 가치를 담고 있다. 인물들의 눈이 검정색이 칠해져 있는 것은 이곳 부조의 특징에 속한다.



<그림 13>  
꼬따웅 사원의 불상의 모습. 두발의 모양  
이나 얼굴의 표현이 타 지역과 확연히  
구별된다. 대체로 볼륨감 있는 손과 팔  
및 다리의 모양도 마웃우 양식이라고 규  
정할 수 있다.

마웃우 주변에는 여전히 800기가 넘는 사원이나 탑이 존재한다고 한다. 물론, 버강의 사원군에 비해서는 그 수가 많지 않지만, 사원의 양식이나 치장 기술에 있어서 미얀마의 몬족, 버마족 스타일로 대표되는 주류적 양식과는 상당한 차이를 보여주고 있다. 그 차이를 발견하는 작업은 미얀마 관광의 또 다른 즐거움에 속한다. 게다가 유적지의 풍경도 다른 곳과 비교하여 손색이 없을 정도로 너무나 아름다워 여정의 고생 길도 어느덧 사라지고 만다.



<그림 14> 이른 아침 동트기 직전 마웃우의 모습은 붉은 색과 물안개의 조화로 형용할 수 없는 볼거리를 제공한다.

강, 호수를 비롯한 풍부한 수자원, 강유역의 기름진 평원 및 낮은 구릉들로 이루어진 지형적 이점은 이 지역에서 강성한 왕국이 터전을 잡기에 손색이 없었고, 인도와 지리적으로 인접한 이유로 인도문명이 쉽게 유입이 될 수 있어, 특히 미얀마 다른 지역에서 볼 수 없는 이슬람 양식의 영향을 고려한다면, 마웃우의 문명세계는 버마족과 뚜렷하게 구별되는 문화적 특색을 품고 있다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 현대 외부세계의 주목을 받지 못하고 있는 것은 순전히 소수종족으로 간주되는 여카인족의 토지에 이 유적이 위치하고 있다는 사실 때문일 것

이다. 서두에서 언급한 바와 같이 외부방문객이 쉽게 접근할 수 없는 교통의 문제가 해결된다면, 가까운 시일 내에 이곳은 또 하나의 숨겨져 있는 신비의 유적지로 많은 사람들이 찾게 될 것이라고 확신한다.

▣ 줌인 동남아시아 ▣  
Zoom-In Southeast Asia



## 베트남 영화와 당넷밍 감독

Vietnamese Films and  
Director Dang Nhat Minh

배양수\*  
Yang Soo BAE

베트남에 최초로 영화가 도입된 것은 프랑스 식민지 시대인 1898년 이후라고 할 수 있는데, 초기에는 베트남에 거주하는 프랑스인과 프랑스 군인들에게만 제한적으로 상영되었다고 한다. 상업 목적의 극장이 설립된 것은 1920년 이후이며, 1930년대 후반에는 베트남인에 의해서 영화가 제작되기도 했다. 1945년 9월 2일 독립을 선언한 북베트남 정부에는 35mm 촬영기가 단 한 대 있었는데, 그 촬영기는 필름 한 통에 7미터밖에 넣을 수 없는 거의 사진기 수준이었다고 한다.

1953년이 되어서 국영영화사가 설립되었고, 1958년 가을에 베트남 최초의 극영화 <우리들의 강> Chung một dòng sông이 홍응이(Hồng Nghi)와 히에우전(Hiếu Dân) 감독에 의해 촬영에 들어가서 1959년 7월 20일 개봉되어 대단한 반응을 불러 일으켰다고 한다. 이후 베트남은 거의 대부분 제국주의를 비판하거나 사회주의의 우월성을 강조하는 선전성이 강한 영화를 만들어 냈다.

베트남이 도이머이 정책을 천명한 이후로 베트남 영화계는 독립채

\* 부산외국어대학교 교수, baeys@pufs.ac.kr

산제라는 새로운 도전에 직면하게 되었다. 이전의 영화는 모두 국가의 지원으로 국영 영화사에 의해서 제작되었지만 이제는 민간 영화사의 활동을 허용하면서 민간 자본에 의한 상업성을 목적으로 한 영화가 제작되고 있다. 물론 매년 몇 편의 영화는 국가의 지원을 받아 제작되고 있다.

지난 반세기 동안의 베트남 영화사에서 나름대로 관객으로부터 큰 호응을 받은 작품과 감독이 나타났다. 그 중에서도 가장 많은 히트작을 내고 외국에도 널리 알려진 영화감독으로 당녓밍(Đặng Nhật Minh)씨가 있다.

그는 2009년 제14회 부산국제영화제에 <전장 속의 일기>라는 작품을 출품하였다. 이 작품의 원제는 <태우지 마라 (Don't burn)>이다. 이 영화는 당투이쩜이라는 북베트남의 여군의관이 1968년부터 1970년 희생되기 전까지 전쟁터에서 쓴 일기를 영화로 만든 것이다. 20대 후반의 젊은 여성이 부상자들을 치료하면서 겪는 아픔과 부모형제에 대한 그리움, 사랑에의 갈망을 진솔하게 일기로 기록한 것이다. 이 일기는 전쟁터에서 미군의 통역을 맡았던 남베트남 군인이 획득하여 미군에게 전달한 것으로, 그 남베트남 통역병이 그 일기를 미군인 프레드릭 화이트 허스트에게 건네주면서 “태우지 마시오. 이미 그 속에는 불이 있습니다”라고 말했다고 한다. 당시 미군의 노획물 처리 원칙은 전쟁과 관련



<그림 1>  
베사모 만찬장의 당녓밍 감독(오른쪽)

이 있는 것들은 회수하고, 나머지는 소각하는 것이었다고 한다. 일기를 건네받은 화이트허스트는 베트남 통역병의 말 때문에 그 일기를 보관해서 미국으로 가지고 갔던 것이다. 그리고 그의 제수씨(베트남인)을 통해 내용을 번역하게 하였고, 감동을 받아 일기를 쓴 당투이쩜의 가족을 찾았고, 2005년 이 일기가 베트남에 소개되었다.

그런 연유로 영화제목을 <태우지 마라>로 정했다고 당녜밍 감독이 말했다. 이 영화는 촬영은 베트남과 미국에서 이루어졌고, 음악은 체코 작곡가가 담당하였고 후반작업은 태국에서 마무리되었다고 한다. 이 일기의 원본은 현재 미국 텍사스텍 대학교 베트남센터 도서관에 보관되어 있다. 이 작품으로 당녜밍 감독은 2009년 베트남 영화제에서 금상을 수상하였다.

그는 1938년 베트남 중부, 당시의 수도였던 후에에서 태어났다. 그의 아버지는 프랑스 식민지 시대인 1936년에 하노이 의과대학을 졸업하고, 1943년 일본으로 유학을 떠났다가 당시 북베트남 정부의 근거지였던 서북 산악지대로 비밀리에 귀국하여 활동하다가 집을 떠난 지 7년 만에 연락이 되어 가족 상봉이 서부 산악지대에서 이루어졌다고 한다. 그는 어머니와 동생과 함께 걸어서 3달 만에 아버지를 재회할 수 있었다. 열세 살 나이에 3개월 동안 걸었던 기억은 그에게 깊은 인상을 남겼던 것으로 보인다. 그는 70이 넘은 지금도 걷는 것은 자신있다고 웃기도 했다. 그의 아버지는 당시 베트남에서 유일한 말라리아 전문가였고, 당시에 말라리아에 걸린 고위층 지도자를 치료해준 인연으로 후에 그의 도움을 받게 된다. 그의 어머니는 서북 산악지대에서 병으로, 아버지는 1967년 중부지역에서 말라리아치료를 연구하다가 미군의 폭격으로 사망했다.

그는 중학생 때 중국 유학생으로 선발되어 중국에서 공부하다가 러시아 통역원 과정으로 선발되어 모스크바에서 18개월 동안 러시아어를 공부하고, 만 19세 때에 귀국하여 문화부에서 통역원으로 근무하게 된다. 그는 다시 중앙 영화 및 배급기관에 배속되어 주로 러시아 영화의 번역을 맡게 되고, 러시아 영화의 번역 활동을 한지 5년 만에 러시아 감독이 실시하는 베트남 최초의 영화인 양성 코스의 영화제작 실습에 러시아 영화감독의 통역을 맡게 되면서 영화와 인연을 맺게 되었다. 이 통

역을 끝내고 그는 영화학교에 부탁하여 영화학교에 남게 된다. 그곳에서도 주로 영화관련 자료를 모으고 번역하는 일을 하면서 영화에 대해 공부하다가 1956년 영화학교 졸업 작품을 만들 때 학생들이 그를 감독으로 추대하여 작품을 만들게 되면서부터 영화인의 길을 가게 된 것이다.

그의 실질적인 극영화 첫 작품은 <바다의 별들>이라는 작품으로 베트남 북부 하이퐁 항구에서 무기를 싣고 남쪽으로 운반하는 선원들의 애환을 그린 작품이었다. 1976년에 불가리아에 파견되어 6개월간 감독 연수를 받고 귀국한 이후로 명실상부한 영화감독으로서 대우를 받게 되었다. 이후 1983년 그는 자신이 직접 쓴 단편 <손 안의 읍내>라는 작품을 영화로 만들어 그해 호찌민시에서 개최된 베트남 영화제에서 최고상인 금연꽃상(Golden lotus prize)을 수상하였다. 이 상을 받고 난 이후로 그는 자신이 직접 시나리오를 써서 영화를 만들겠다는 다짐을 했다고 한다. 앞에 언급한 <전장 속의 일기>도 자신이 직접 시나리오를 썼다.

그의 히트작으로 <시월이 오면>이란 흑백 영화가 있다. 그는 이 영화가 전쟁을 겪은 자신의 가족, 아니 대부분의 베트남 가족의 애환을 그린 영화라고 했다. 그는 강가의 독에 있는 식당에서 차를 마시고 있었다. 비가 오는 가운데 저 멀리 논에서 사람들이 남루한 차림으로 다가오는 것이 보였다. 가까이 다가왔을 때는 그는 장례행렬이라는 것을 알았다. 네 명이 관을 메고 그 뒤에는 흰 수건을 두른 젊은 여성이 7세쯤 되어 보이는 어린 아이 손을 잡고 따르고 있었다고 한다. 식당에 있던 사람들의 얘기는 그녀의 남편은 군인이었고 이미 희생된 지 오래되었지만 이제야 전사 통보를 받게 되어 사체 없이 장례를 치르고 있다고 했다. 이 광경을 보고 만든 영화가 <10월이 오면>이었다.

이 영화의 줄거리는 서남부 전쟁터로 남편을 만나러 갔던 부인이 이미 남편이 죽었다는 것을 알고 낙심하여 집으로 돌아오는 길에 강에 뛰어들어 자살을 하려고 하는데 마침 그것을 지나던 이곳 학교로 새로 부임하던 선생님의 의해 구출되고, 그 부인은 아들을 애타게 기다리는 시아버지를 위해 그 남자 선생님에게 마치 아들인양 가끔 편지를 보내달라고 부탁한다. 아들의 편지를 받았던 시아버지는 편안히 눈을 감는다.

그러나 그 편지가 새로 부임한 선생님이 보낸 편지라는 것이 들통나면서 마을 사람들은 그 부인과 선생님과 부정한 관계로 의심하게 되고, 결국 선생님은 그 학교에서 쫓겨난다. 그러나 후에 마을 사람들은 모든 정황을 알게 되었고, 새 학기가 시작되는 10월에는 그 선생님이 다시 돌아올 수 있는 것이라는 희망을 갖고 기다린다는 내용이다.

이 영화에는 죽은 남편의 영혼과 부인이 만나는 장면이 나온다. 당녓밍 감독에 따르면 이는 베트남 민담에 많이 나오는 얘기라서 삽입을 했으며, 본인 자신은 이 장면을 아주 중요하게 생각했다고 한다. 그런데 영화사 사장은 이 장면을 삭제하라고 요구했다. 이유는 미신이기 때문이라고 했다. 아주 경직된 사회주의체제에서 미신은 없어져야 할 대상이었던 것이다. 감독은 삭제를 반대하고 영화사는 삭제를 요구하고, 합의점을 찾지 못하자 영화사는 개봉 전에 상급기관인 문화부 차관, 장관, 정치국원, 정치국 문화사상 위원장, 결국은 당 총서기 앞에서 까지 상영하게 되었다. 모두 13번의 검열을 통과한 것이다. 감독은 마치 자신이 범죄자로 계속 재판을 받는 느낌이었다고 했다.

그의 술회에 따르면 당시 총서기였던 쯔엥쨍이 관저에서 영화를 보고 난 후 여주인공 배우에게 다가와서 “정말 안타깝구먼!” 이라는 한마디만 했다고 한다. 그 말이 상영해도 된다는 얘기인지 아닌지 판단이 안 섰지만 그 뒤로 영화사 사장은 더 이상 삭제를 요구하지 않아서 일반에게 상영되었고, 아주 큰 호응을 받았다. 그리고 이 영화로 그는 프랑스 정부의 초청으로 1년 동안 파리로 유학을 가게 되었고, 그가 파리에 도착한 지 1달여 후 프랑스 외교부는 프랑스 영화관계자는 물론 외교관들을 초청하여 시사회를 열었다고 한다. 1985년 11월에는 하와이 국제영화제에서 심사위원 특별상을 수상하였다. 또 1999년 제4회 부산 국제영화제에 출품되었다.

베트남이 개방을 천명한 이후로 가장 큰 반향을 일으킨 영화가 1987년에 나온 <강 위의 여자Cô gái trên sông>(1987)이다. 이 영화 역시 부산국제 영화제에서 출품되었었다.

베트남의 고도 후예가 통일되기 전, 후에에서 비밀활동을 하던 북베트남 전사를 응웬이라는 몸을 팔던 창녀가 도와주었고, 둘은 서로 사랑을 약속하게 된다. 후예가 해방되자 응웬은 어렵게 그를 찾았지만 그는

모른 척하며 배신한다. 그는 이미 후에 시의 고위 당간부가 되어 있었다. 이에 삶의 희망을 포기한 응웬은 달리는 차에 뛰어들어 자살을 시도하다가 부상을 입고 병원에 입원한다.

한편 신문사 기자로 일하는 리엔은 응웬에 대해서 이미 취재한 경험이 있었다. 그래서 그녀의 자살 소식을 듣고 병원을 찾았다가 자충지종을 취재하여 기사를 썼지만 압력 때문에 신문에 실리지 못한다. 뒤에 리엔은 신문에 기사가 나가지 못하도록 막은 자가 바로 자신의 남편이었으며, 응웬과 사랑을 했던 사람이라는 것을 알게 된다는 내용이다.

1987년은 베트남이 개방정책을 선언한 직후였기 때문에 시나리오 검열도 어려움 없이 통과되었고, 영화 검열도 쉽게 통과되었다. 그런데 영화가 공개된 후 얼마 되지 않아서 베트남 공산당 고위 간부가 조국전선의 포럼과 제7대 국회에서 이 영화의 문제점에 대해 지적인 이후로 어려움을 겪게 된다. 그해 베트남 영화제가 중부 다낭시에서 개최되었다. 심사위원들의 투표에서 최고 점수를 받았지만 당 고위층에서 싫어한다는 소문이 퍼지면서 합의점으로 금상이 아닌 은상을 주기로 결정한 것이다. 조직위원회의 그러한 결정을 들은 당녜밍 감독은 시상식에 참석하지 않았다고 한다.

공식적으로 상영금지 처분이 내려지지 않았지만 이 영화는 영화제를 끝으로 베트남에서 상영되지 못했지만 독일, 일본, 영국, 미국 등에서 수입해갔다. 그리고 2000년 4월 유럽텔레비전은 베트남 통일 25주년을 기념하여 베트남 영화로는 유일하게 <강 위의 여자>를 방송했다.

그런 가운데서 1994년 영국 4채널 텔레비전의 지원으로 <귀환 Trở về>이란 영화를 제작했고, 이 작품은 시드니에서 개최된 아시아-태평양 영화제에서 특별상을 수상했다. 그러나 이 영화는 베트남 극장에서는 상영되지 못했다. 당시 베트남 극장은 필름영화가 아닌 비디오 영화를 상영하고 있었기 때문이었다. 그러나 후에 베트남 텔레비전을 통해서 방송됨으로써 베트남인들도 볼 수 있었다.

1995년에는 일본 NHK TV의 지원으로 <향수Thương nhớ đồng quê>라는 영화를 제작하였다. NHK의 적극적인 지원으로 이 영화는 후반작업이 일본에서 이루어졌다. 이 영화는 도이머이 이후 가장 두드러진 작품들을 쏟아낸 소설가 응웬후이티엡의 단편을 각색한 것이었다.

줄거리는 베트남 북부 농촌에서 어머니와 형수를 모시고 사는 열일곱 살 난 소년 념이 성장하면서 겪는 사랑과 갈등을 그렸다. 형이 도시로 가서 일하느라 집안일을 돌보며 외롭게 사는 형수 응으, 도시로 갔다가 귀향한 도시화된 처녀 꾸엔과 념이 가까워지면서 시동생을 시동생 이상으로 생각했던 형수가 겪는 아픔을 시동생인 념이 깨닫게 된다는 내용이다.

1996년 베트남 영화제에서 관객을 상대로 한 여론 조사에서, 재미있다, 보통이다, 재미없다의 3가지 중에서 고르도록 했는데, 응답자의 78.6%가 재미있다고 답했다. 그리고 많은 베트남 작가, 평론가들로부터 칭찬을 받았다. 그런데 일부에서 베트남의 변화된 농촌현실을 반영하지 못하고 왜곡했다면 비판을 하기도 했다. 그후 베트남 공산당 문화사상 위원회는 중앙과 하노이시의 신문사 편집장을 들을 불러 이 영화를 보게 했다. 영화가 끝난 후 많은 사람들이 왜 이영화가 비판을 받았는지 이해하지 못했다고 했다. 이 작품은 세계 60개 이상의 영화제에 출품되었다. 당녜밍 감독은 이때가 “마치 자신이 차에 치였지만 아무 말도 못하고 툭툭 털면서 일어나 다시 걸어가는 느낌”이었다고 자신의 억울했던 심정을 토로했다.

1996년에는 <1946년 겨울-하노이>라는 호찌민의 일대기를 담은 영화를 제작하여 토론토에서 개최된 영화제에 출품하였다. 이 작품은 1999년 후에에서 개최된 베트남 영화제에서 은상을 수상하였다. 200년 8월에는 <구아바의 계절>이란 영화를 파리에서 후반작업을 마치고 바로 스위스 로카르노 영화제에 출품하였다. 이 작품으로 2001년 베트남 영화제에서 그에게는 세 번째인 금상을 받았다. 이 작품은 로카르노 영화제에서 국제영화클럽의 돈키호테상, 오슬로 영화제 비평가협회 특별상, 나무르 영화제 특별상 등 여러 상을 수상하였다.

그의 사람들의 삶보다 더 영화적인 것은 없다고 강조한다. 그리고 그 삶은 항상 사회, 국가의 운명과 유리될 수 없기 때문에 그의 영화에서는 개인의 삶을 그린다고 해도 항상 그 사회의 문제와 직결된다고 말한다. 따라서 그의 영화는 전형적인 베트남의 보통 사람들(한 두 작품만을 제외하고)의 삶을 보여주었고, 이는 세계의 다른 사람들에게도 공감을 불러 일으켰던 것으로 보인다. 즉 외국인들이 자기들과는 많이 다



<그림 2>  
영화 <10월이 오면>의 한 장면

를 것이라고 생각했던 베트남인들의 모습에서 비록 문화는 다를지라도 인간이 갖고 있는 기본 심성에 대해서 공감하게 되었다는 것이다.

그는 베트남 영화감독 중에서 가장 널리 알려진 영화감독이기도 하고 가장 많은 상을 수상한 감독이기도 하다. 그는 많은 작품을 만들지는 않았지만 1980년대 이후 제작된 그의 영화는 대부분 국내외에서 큰 반향을 불러 일으켰고, 베트남 영화를 국제 무대에 알리는데 큰 공헌을 했다고 할 수 있다. 부산 국제영화제에만도 그의 작품은 <향수>, <10월이 오면>, <구아바의 계절>, <강 위의 여자>, <전장의 일기> 등 5편이 소개되었다. 또한 그는 한국의 김기덕 감독과 박찬호 감독을 가장 좋아하며, 그들의 작품에 대해서 높이 평가하고 있었다.



## 필리핀의 종교와 의식

Filipino Religion and Ritual

김동엽\*

Dong Yeob KIM

필리핀에서는 해마다 기독교 신앙의 중심적 사건이라고 할 수 있는 예수의 고난과 사망, 그리고 부활의 의미를 되새기는 고난주간 행사가 다양한 의식과 함께 치러진다. 대표적인 것은 고행의식으로서 많은 마을에서 청년들이 얼굴을 가린 채 상체를 드러내고, 등에 상처를 낸 후 그 부위를 채찍으로 치면서 돌아다니는 의식이다. 이들은 고난주간 동안 성당의 벽에 걸려 있는 예수의 수난기(Passion of Christ)를 담은 사진들을 돌며 경배의식을 표하기도 하고, 또한 무리지어 십자가를 지고 가는 행렬과 함께 거리를 돌아다니기도 한다. 일부 지역에서는 마을 단위의 고난주간 행사를 치루기도 하는데, 주로 예수의 십자가 고난 과정을 연극처럼 재현하는 형식을 띠고 있다. 즉 가시관을 만들어 쓰고 커다란 나무십자가를 만들어 지고 거리를 행진하며, 로마병사의 복장을 입은 사람들이 그 주위에서 채찍을 들고 호위하는 모습 등이다. 이들의 행렬 뒤에는 고행의식을 하는 마을청년들과 마을사람들이 길게 뒤따르는 모습을 연출한다. 그러나 이러한 행사가 일부 지역에서는 실제로 사람을 십자가에 못 박는 행위로 이어지기도 한다. 이러한 행위

\* 청주대학교 교수, dongykim@cju.ac.kr



<그림 2>  
고행의식을 하고 있는 청년.  
출처: 필자사진.

에 대해서 필리핀 가톨릭교회에서는 바람직하지 않은 행위들이라고 공식입장을 표명하고 있지만, 주민들 사이에 자발적으로 행해지는 이러한 행사에 대해 대부분 묵인하고 있다.

고난주간에 ‘십자가 행사’(crucifixion)가 치러지는 지역에는 많은 사람들이 이 관경을 목격하기 위해 몰려든다. 이러한 행사는 이미 필리핀 국내뿐만 아니라, 각종 언론매체를 통해 해외에도 많이 알려짐에 따라 많은 외국인들이 찾아오기도 한다. 행사장으로 향하는 길가에는 각종 노점상들이 늘어져 있으며, 가톨릭의 성인들의 형상이 새겨진 사진이나 목걸이(pendent), 그리고 십자가나 채찍 등 기념품을 판매한다. 한편에서는 폭염의 날씨를 피하기 위한 모자나 양산, 물과 음료, 아이스크림, 그리고 심지어는 맥주나 지역의 전통주까지 등장하기도 한다. 어린 자녀들의 손을 잡고 행사장으로 향하는 가족의 모습은 마치 소풍을 가



<그림 3>  
십자가를 지고 가는 모습.  
출처: 필자사진.

는 듯한 느낌을 들게 한다.

십자가 행사가 이루어지는 장소에 도착하면 수많은 사람들이 신앙심과 호기심에 가득한 모습으로 십자가에 못 박힐 사람들의 등장을 기다리고 있다. 거리를 행진해서 도착한 십자가 행렬이 군중들 앞에 등장하고, 행렬과 함께 등장하는 십자가에 못 박힐 사람의 얼굴에는 비장함이 감돈다. 매년 이러한 십자가 행사로 유명한 팜팡가(Pampanga) 지역에서는 여러 사람이 십자가 행사에 참여하는데, 이들 중에는 일본이나 호주에서 온 외국인들도 끼어 있다. 이들이 십자가 행사에 참여하는 데에는 다양한 이유가 있으며, 또한 공통적인 무언가를 발견할 수도 있다. 이들은 자신과 가족의 지은 죄에 대한 용서를 비는 의미로서 십자가의 고통을 체험하고자 하기도 하고, 목숨이 위험한 상황이나 암과 같은 큰 병에서 자신이나 가족을 구해 준 것에 대한 감사의 표현으로써 참여 하기도 한다. 또한 현재 큰 병을 앓고 있는 가족의 치유를 기원하는 의미에서 참여하는 경우도 있다. 이러한 다양한 이유들 속에는 자신의 신앙에 대한 고백적 의미가 배경에 깔려있지만, 필리핀 토속적인 종교관과 연관된 주술적인 의미도 내포되어 있다.

필리핀에 기독교가 전파된 것은 16세기 중엽 마젤란이 필리핀 중부 세부섬에 도착하여 그 곳 추장(Humabon)의 병든 아들을 치료해 주었고, 이를 계기로 부족민 800명에게 집단으로 기독교 세례를 베풀어 줌으로써 시작되었다. 마젤란은 이후 이웃 부족과의 갈등에 연루되어 살해당하지만, 그 후 도착한 스페인 사람들에 의해 필리핀은 남부의 일부 이슬람 지역과 북부의 일부 산악지역을 제외하고 대부분 지역이



<그림 4>  
십자가에 못을 박는 모습.  
출처: 필자사진.

기독교화 되었다. 그 결과 오늘날에도 전체 국민의 85% 가량이 가톨릭 신자로 남아 있다.

필리핀에서 외래 종교인 기독교가 수월하게 토착화되고, 또한 토속적인 신앙관과 접목되어 혼합적인 양상을 보이는 이유에 관해서는 다양한 추론이 존재하다. 우선 스페인 성직자들이 현지인들에게 기독교 사상을 전파하는 행태와 관련이 있다. 필리핀에 기독교를 전파한 스페인 성직자들은 기독교 사상을 전파하는 데에 많은 어려움에 직면했다. 특히 필리핀 군도가 단일한 언어와 전통, 그리고 믿음체계를 가지고 있는 것이 아니라, 200여개가 넘는 개별부족들이 서로 다른 언어와 신앙을 가지고 있는 상황이 기독교 전파에 어려움을 더욱 가중시켰다. 이러한 상황에서 성직자들은 원주민에게 스페인 언어를 보급하기 보다는 스스로 부족의 언어를 습득하여 그들의 언어로 기독교 신앙을 전파했다. 이들은 성경에 나와 있는 사상을 원주민들에게 쉽게 전달하기 위하여 각종 상징이나 연극과 같은 시각적인 기재를 많이 이용하였다. 또한 원주민들의 정서에 쉽게 접근하기 위하여 그들의 토속적인 종교의식과 조화되는 방향으로 성서의 내용을 전달했다. 스페인은 식민지 내 이슬람 세력들에 대해서는 무력적 충돌을 통해 갈등을 표출하기도 했다. 그러나 대부분의 원주민들에게는 외부세력, 특히 이슬람 세력으로부터 부족민들을 보호해 준다는 명목 하에 흡어져 살고 있는 부족민들을 교회를 중심으로 모아 마을(*pueblos*)을 형성함으로써 자연적으로 신앙공동체를 형성했다. 원주민들로부터 경외심을 통한 종교적 신앙심을 유도하기 위해 교회 건물이나 성직자의 의상들에 각종 장식으로 치장하고 화려한 종교의식 등을 행하기도 했다.

외래의 기독교 신앙이 필리핀 원주민들에게 큰 무리 없이 전파되어 오랫동안 지속된 데는 이들의 토속적인 신앙체계와 유사한 측면이 있기 때문으로 보기도 한다. 필리핀의 토속적 신앙은 지역에 따라 다양한 언어와 유형으로 존재하기 때문에 단일한 신앙체계로 설명하기는 힘들다. 그러나 이러한 다양성 속에도 보편적인 특징이 나타나는데, 이는 기독교에서의 유일신과 대비되는 존재로서 창조의 주체인 절대자에 대한 믿음이다. 이 ‘최고의 신’은 그 형상이 알려져 있지 않으며, 또한 구지 형상화하려고도 하지 않는다. 이에 대한 명칭도 지역에 따라 다양하게,

즉 *Bathala*, *Kabunian*, *Mansilatan*, *Makaptan*, *Laon*, *Lumauig*, *Mamarsua*, *Tuhan*, 등으로 불리어진다. 일반적으로 이 최고의 신은 일상적인 숭배나 기도의 대상이 되지 않으며, 아주 특별한 경우나 연례적 행사에 등장한다.

한편 일상적인 숭배와 기도의 대상이 되는 신들은 최고의 신에 의해 만들어진 하위의 신들이다. 이들도 지역에 따라 *Diwa*, *Diwata*, *Tuhan*, *Anito* 등 다양한 명칭으로 불려진다. 이러한 다양한 신앙의 대상들은 필리핀의 토속신앙을 범신론으로 규정하는 근거가 되기도 한다. 하위의 신들 중에는 은혜를 베푸는 ‘선한 신’과 재앙을 가져오는 ‘악의 신’이 존재한다. 사람들은 악의 신도 적으로 보지 않고 기도의 대상으로 여기며, 이들이 세상에 가져오는 재앙도 우주질서의 한 부분으로 간주한다. 인간세계와 지하세계에는 선한 신과 악의 신 사이에 싸움이 존재하며, 인간들은 악의 신이 가져오는 재앙에 대항하기 위해 선한 신에게 도움을 요청하기도 하며, 또한 악의 신을 달래기도 한다. 이와 같은 선한 신과 악의 신 사이의 갈등에서 부족을 보호하는 역할을 담당하는 사람이 곧 부족의 주술사이자 리더이다. 이들의 특별한 지위는 사람들로 부터 초자연적인 능력을 지녔다는 명성에 의해 획득되고 유지된다. 이러한 지위를 획득하기 위해 많은 경쟁자들이 자신의 능력을 보여주는 의식이나 치료행위를 행하였다. 많은 경우 이들은 부적(*ating-ating*)을 만들 수 있고, 이 부적을 지니고 있는 사람은 악의 신의 시야에서 벗어나 해를 당하지 않는다고 믿었다.



<그림 5>  
십자가에 못 박힌 후 모인  
관중들에게 말씀을 전하는  
모습. 출처: 필자사진.

이러한 전통적인 신앙관은 오늘날 고난주간의 행사 속에도 스며들어 나타난다. 십자가에 자신을 못 박는 사람은 그러한 행위를 통하여 특별한 능력을 부여받는다고 믿는다. 따라서 많은 경우 십자가 행사에 참여하는 사람은 전통사회의 주술사들이 가진 명성을 얻는다는 의미에서 해마다 참여하고 있다. 성당주변이나 행사장으로 향하는 길가에서 판매되는 가톨릭 성자(saint)들의 형상이 그려진 사진이나 목걸이 등은 토속신앙에서 악의 신으로부터 자신을 보호해 주는 부적과 같은 의미를 갖는다. 이처럼 필리핀의 기독교 신앙은 전통적인 토속신앙과 어우러져 특이한 형태로 표현되고 있다.

▣ 줌인 동남아시아 ▣  
Zoom-in Southeast Asia



## 란나왕국의 흔적을 찾아서 I : 뚝

Tracing Lanna Kingdom I : Tung(Flag)

배수경\*

Soo Kyung BAE

북부 태국은 ‘란나’라는 명칭으로 중부 태국과는 별개의 정체성을 인정받고 있다. 란나는 팔리어에서 온 말로서 백만 개를 의미하는 ‘란’과 논을 의미하는 ‘나’의 복합어이다. 따라서 란나는 백만 개의 논을 의미한다. 즉 이 단어는 라오스, 루엡프라방의 과거 이름인 백만 마리의 코끼리를 의미하는 ‘란창(란쌍)’과 쌍을 이루는 명칭이 된다.

1967년도부터 란나라는 단어가 공식화 되었다고 하는데 1980년 한스박사가 왓치양짜 사원의 비문연구에서 란나와 란창의 상관관계를 증명해 낸 이후 공식적으로 백만 개의 논을 의미하는 단어인 란나가 되었으며 1987년도 역사학자인 뿌라셋 나 나컨 교수에 의해 오늘날 우리가 알고 있는 ‘란나’로 확실하게 정의되었다.

\* 부산외국어대학교 동남아시아연구소 전임연구원, thai@iseas.kr.



<그림 1> 란나지역 출처:<http://en.wikipedia.org>

<그림1>에서 보듯 ‘란나 왕국’이라 불리는 이 지역에 먼저 거주하고 있던 민족은 몬(Mon)족들이었다. 이들이 태국 땅에 구축한 정치적 연합체를 ‘드와라와디(Dvaravati)’라고 부른다. 약 11세기경부터 크메르족의 지배 확대 및 타이족의 남진으로 태국 땅에서의 이들의 세력은 점차 사라져 갔다. 란나 왕국을 건설한 왕은 망라이(혹은 맹라이, 1239-1317)왕으로써 1287년 수코타이 왕국의 3대왕인 람캄행대왕(1277-1298), 파야오 왕국의 응암 므영왕과 동맹을 맺고 하리퐁차이(현재의 람퐁지역)의 북쪽인 땡강변에 새로운 도읍지를 건설하고 그 이름을 ‘치앙마이’라고 불렀다. 즉, ‘새로운 도시’라는 뜻이다. 이 시점 이후로 치앙마이는 란나 왕국의 수도로써, 란나 왕국은 태국 북부를 통합한 왕국으로써의 기능을 충실하게 수행하게 된다.

이 지역의 민족은 북으로는 치앙룽, 씽썽뽀나(西雙版納), 썬주 일대를 아우르는 지역을 포함한 한 때 태국 땅 전역을 지배했던 민족이다. 현존하는 란나 문화유산 중 초기 문화유산의 상당수가 바로 이들이 직접 남겨 놓거나 이들로부터 영향을 받은 것이다. 또한 초기의 란나는 민족의 영향 이외에도 이웃국가였던 수코타이와 미얀마의 영향을 수용하면서 란나문화는 더욱 독특한 색채를 만들어 낼 수 있었고, 오늘날 북부 태국 문화를 대표하고 있다.

이 글에서는 란나 지역에서만 나타나고 있는 특별한 문화적 요소 중에서 그 첫 번째로 ‘똥’에 대한 소개를 하고자 한다.



<그림 2> 사원의 뚝  
출처: [www.chiangmai-thailand.net](http://www.chiangmai-thailand.net)

뚝은 ‘기’ 혹은 ‘깃발’에 해당하는 란나어이다. 태국어로는 ‘통’이다. 뚝은 란나인의 종교문화 뿐만 아니라 생활문화가 반영되어 오늘날까지 란나인의 각종 행사와 의식 속에 빠지지 않고 다양한 모습으로 사용되고 있다.

뚝이 란나인의 삶속에 본격적으로 들어 온 시기는 1296년경으로 본다. 불교가 들어오기 전부터 이 지역에 널리 퍼져 있던 민간신앙과 불교가 혼재되어 종교의식뿐만 아니라 각종 행사나 전통의식 속에서 중요한 역할을 담당하고 있는데 그 사용처나 재질에 따라 약간씩 그 역할을 달리하여 사용되기도 한다.

뚝은 대표적인 란나문화의 한 형태로서 그 역할은 대략 다음과 같이 요약될 수 있을 것이다.

1. 란나문화의 상징성을 가지는 것으로 집단이나 지방을 구별하는 표식으로 사용되었으며 뚝의 색과 무늬에 그 집단이나 지방의 지향하는 바를 나타내기도 하였다. 이는 마을단위가 될 수도 있고, 직업단위가 될 수도 있으며 성별이나 계급의 구분을 위한 것이 될 수도 있다.

2. 종교 의식에서 빠져서 안되는 주요 도구로서 특히 불교의식에서 꼭 필요한 것이 된다. 이는 특별히 내세의 안녕과 복을 기원하는



<그림 3> 여러가지 색의 뚝1  
출처: Khun NIKOM



<그림 4> 여러가지 색의 뚝2  
출처: Kamin Rider

의미로 뚝의 끝을 잡고 극락에 갈수 있다는 믿음에 기인한 것이다.

3. 신께 제사를 올릴 때 사용되는 제구의 하나로서 인드라신은 초록색의 뚝을 사용하는 등 각각의 신들을 상징하는 그림이나 무늬 혹은 색을 다르게 하여 나타낸다.

뚝은 천, 종이, 나무, 금속 등의 재질로 만들어 지며 통상적으로 폭이 좁고 길이가 긴 형태의 것이 일반적이다. 행사의 목적이나 규모에 따라 크기나 길이가 달라지는데 주로 30센티에서 6미터까지 다양하게 사용되어 진다.

뚝은 크게 결혼식과 같은 길사와 장례식과 같은 흥사에 쓰이는 용도로 나누어지는데 대략 다음과 같이 구분 지을 수 있다.

1. 길사 : 결혼식, 불교의식, 축하 및 축제 등에는 뚝차이(Tung Chai)라고 불리는 뚝을 비롯하여 여러 종류의 뚝이 있어서 각각의 행사나 축제에 어울리는 역할을 하고 있다.

예를 들면, 뚝차이(Tung Chai), 뚝야이(Tung Yai), 뚝끄라당(Tung Kradang), 뚝싸우와(Tung Sauwa), 뚝파야여(Tung Phayayeo)





<그림 6> 동파야여  
출처: Jenaksaraphijarn



<그림 7> 동째디싸이1  
출처: [www.cm108.com](http://www.cm108.com)



<그림 8> 동째디싸이2  
출처: 태국사이버대학교

를 한층 북돋우는 것은 물론이고 축원의 의미까지 더하고 있다.

2. 흥사 : 장례식이 대표적인데 동댕(Tung Daeng)과 동쌈항(Tung Samhang)을 사용한다. 동댕은 횡사를 당하거나 객사를 당한 사람들의 넋을 위로하기위한 용도로 쓰이는데 동댕을 가져다 고인이 사망한 지점에 꽂고 고인의 천도를 빌면 고인의 넋이 동댕의 꼬리를 잡고 극락으로 올라간다는 믿음에 기인한 것이다. 그리고 동쌈항은 장례식을 치르기 위해 시신을 옮겨 갈 때 꼭 필요한 깃발이 된다.



<그림 9> 동삼향  
출처: [www.chiangmai-thailand.net](http://www.chiangmai-thailand.net)



<그림10> 동끼라당  
출처: Jenaksaraphijarn



<그림 10> 동탱  
출처: 태국사이버대학교제공

이상과 같이 살펴 본 란나지역의 동은 그 행사나 의식이 종교적이든 종교적이지 않던 간에 광범위하게 사용되었으며 행사장의 장식물의 역할을 하기도 하였고, 종교적인 축원의 의미를 갖고 있기도 하였다. 또한 개개인은 물론이고 집단 구성원을 하나로 결속시키는

상징물의 역할을 해 냄으로써 집단적 일체감과 정체성에 도움을 주  
었던 것으로 보인다.



## 『수완나부미』 원고집필 원칙

### I. 원고 제출 및 게재

#### 1.1. 제출 원고의 내용 및 성격

『수완나부미』에 제출하는 원고는 동남아시아 지역의 문화와 예술과 관련된 연구로 국한하며, 연구논문, 문화와 예술에 관한 에세이, 서평, 번역 등이어야 한다. 타 지역과 동남아시아 지역 간의 비교연구도 게재 가능하다.

본 학술지의 성격상 사진 자료를 포함하는 것을 권장하나, 사진은 저작권의 저촉을 받지 않는 것이어야 하며, 타인의 소유인 사진은 원고 제출자가 사전 사용허가를 득해야 한다. 사진을 제출할 경우에는 해상도는 반드시 300dpi 이상의 것이어야 한다.

제출 원고는 제출 시점에서 타 학술기관에 제출되거나 출판되지 않아야 하며, 제출 연구자는 본 연구소의 연구윤리규정을 준수해야 한다.

#### 1.2. 학술지의 발간 시기

『수완나부미』는 매년 6월 30일과 12월 30일에 두 차례 발간한다. 원고는 연중 수시로 편집위원회에 제출될 수 있다. 매호의 원고는 출판일로부터 2개월 전에 접수된 것에 한한다. 원고 제출자는 논문게재신청서를 반드시 제출하여야 한다.

#### 1.3. 제출 원고의 언어

『수완나부미』에 게재되는 원고는 원칙적으로 한국어 또는 영어로 작성되어야 하며, 한국어의 경우 영문초록, 영어 논문의 경우 한국어 초록을 첨부한다. 경우에 따라 동남아국가의 언어를 채택할 수 있으나 이 경우 영문초록을 첨부해야 한다.

#### 1.4. 원고의 심사

제출된 원고는 소정의 비공개 심사를 거치며, 심사결과에 따라 게재 가, 수정 후 게재, 수정 후 재심사, 게재 불가로 판정된다.

#### 1.5. 게재 판정의 연구자의 추가 제출사항

- 논문의 한글 및 영문 제목
- 저자의 한글 및 영문 이름
- 3~5 개의 한글 및 영문 주제어(key words)
- 한글 및 영문 저자소개문(소속, 직위, 연구경력, 이메일 주소 포함)

#### 1.6. 원고 작성 원칙

원고는 이하의 원고작성 원칙에 따라 작성하여야 하고, 이 원칙에 따르지 않는 원고는 수정을 위해 저자에게 반환된다.

### Ⅱ. 원고작성의 일반적인 원칙

#### 2.1. 원고 분량

기본적으로 본문, 각주, 참고문헌을 포함하여 200자 원고지 180매 이내로 한다.

#### 2.2. 원고 제출시 준수 사항

심사시 필자의 익명성을 유지하기 위하여 본문과 주석에 필자의 신원을 짐작할 수 있는 여하한 언급도 피한다.

#### 2.3. 원고의 본문 번호

장, 절, 항의 번호는 “I, 1.1., 1.1.1.”의 예에 따라 순차적으로 매긴다. 표와 그림의 번호는 “<표 1>”과 “<그림 1>”과 같은 형식으로 순서를 매겨 삽입한다.

#### 2.4. 각주의 원칙

각주는 부차적인 설명이 꼭 필요한 경우에 한하여 사용하며, 가급적 짧게 한다.

## 2.5. 본문과 각주의 출전 표시

본문과 각주에서 출전을 표시할 때는 괄호를 이용해 약식으로 언급하고, 완전한 문헌정보는 논문 말미의 <참고문헌>에 포함시킨다. 출전표시와 참고문헌에 대한 상세한 사항은 다음 III, IV를 보라.

## 2.6. 감사 및 기타 표시 사항

감사의 말이나 연구비의 출처를 밝힐 필요가 있을 경우에는 출판확정 논문에 한하여 제목 우측 상단에 별도의 각주 표시로 기재할 수 있다.

## 2.7. 저자의 소속 표시

저자의 소속 및 직위는 저자명 우측 상단에 별표(\*) 각주로 기재하되, 공저인 경우에는 대표저자를\*, 제2공저자를 \*\* 순으로 표기한다. 필요한 경우, 대표저자의 이름을 별표 각주에 다시 명기할 수 있다.

# III. 본문 속의 출전표시

## 3.1. 본문 속의 출전표시의 기본

본문 및 각주의 해당 위치에 괄호를 사용하여 그 속에 저자의 성(한글로 표기된 한국인명과 중국인명은 성명), 출판년도, 필요한 경우 면수를 적어서 표시한다. 또한, 본문 속에 출전표시를 한 문헌은 반드시 본문 뒤의 <참고문헌>란에 기재해야 한다.

## 3.2. 구체적인 예

- 저자명이 글(본문과 각주)에 나와 있는 경우는 괄호하고 그 속에 출판년도를 표시한다. 외국어 문헌의 경우는 괄호 속에 외국어로 표기된 성과 출판년도를 함께 표기한다.

홍길동(2008)은..., 테일러(Taylor 2009)에 따르면

- 저자명이 본문의 글에 나와 있지 않은 경우는 성(한국어로 표기된 한국인명과 한자로 표기된 중국인과 일본인 등의 인명은 성명)과 출판년도를 괄호 속에 표기하여, 이것을 구두점 앞에 둔다.

(홍길동 2008), (Moore 2008), (洪吉童 1962)

- 면수는 출판년도 다음에 쉼표를 하고 한 칸을 띄고 숫자만 표기한다.  
(홍길동 2008, 12-14), (Evans 1997, 56)
- 저자가 2명 이상인 경우는 한 저자의 이름만 표기하고 한 칸을 띄운 다음 “외” (영문인 경우 “et al”)라는 말을 붙여 저자가 두 사람 이상임을 나타낸다.  
(홍길동 외 1991, 35-38), (홍길동 · 김기동 1991), (Evans et al 2003)
- 한 번에 여러 문헌을 언급해야 하는 경우에는 한 괄호 안에서 세미콜론으로 나누어 언급한다.  
(홍길동 1990, 18; Cuings 1981, 72; Weiner 1967, 99)
- 신문, 주간지, 월간지 등의 무기명 기사를 언급해야 하는 경우에는 지명, 발행 연연/월월/일일(월간지의 경우 발행 연연/월월), 면수를 괄호 안에 표기한다.  
(중앙일보 08/04/09, 6), 혹은 (신동아 09/05, 297)
- 간행 예정인 원고는 ‘미간’이나 ‘forthcoming’을 사용한다. 미간행 원고는 집필 년도를 표시한다. 연도가 나타나 있지 않을 경우 그 자리에 ‘n.d.’를 쓴다.  
Parker(forthcoming), 홍길동(미간), Taylor(n.d.)
- 기관 저자일 경우 식별이 가능한 정보를 제공한다.  
(동남아시아연구소 2008)

## IV. 참고문헌 작성

### 4.1. 작성 기본원칙

참고문헌은 본문과 각주에서 언급된 모든 문헌의 자세한 문헌정보를 논문 말미의 <참고문헌>에서 밝힌다. 본문과 각주에서 언급되지 않은 문헌은 포함시키지 않는다.

## 4.2. 언어별 배치 순서

각 문헌은 한글, 일본어, 중국어, 로마자로 표기되는 구미어 문헌 순으로 배치한다.

## 4.3. 저자명의 배열 순서

저자명은 한글, 일본어, 중국어는 성을 기준으로 하여 가나다순으로, 로마자 저자명은 성, 이름의 형식으로 적고 성은 알파벳순으로 배열한다.

## 4.4. 항목의 기본적 배치순서

저자명, 출판년도, 논문제목 또는 저서명, 출판지와 출판사의 순서로 기재하며, 각 항목 사이는 마침표로 구분하되, 출판지와 출판사 사이에는 콜론(:)을 사용한다. 단, 한글, 일본어, 중국어에 있어서 저서명에 사용하는 이중꺾쇠(『 』) 뒤에는 마침표를 생략한다.

## 4.5. 동일 저자의 문헌

동일 저자의 여러 문헌은 출판년도순으로 배치하며 같은 해에 발행된 문헌이 둘 이상일 경우에는 글에서 언급된 순서에 따라 발행 연도 뒤에 a, b, c를 첨가하여 구분한다.

홍길동. 1999. 『동남아시아의 소설』 부산: 동남아시아연구소.  
 \_\_\_\_\_. 2001a. 『동남아시아의 예술』 부산: 동남아시아연구소.  
 \_\_\_\_\_. 2001b. 『동남아시아의 문화』 부산: 동남아시아연구소.

## 4.6. 구체적인 실례

### 4.6.1. 공통 원칙

○저서는 한글, 일본어, 중국어, 한문인 경우는 이중꺾쇠(『 』)로, 구미어인 경우는 이탤릭체로 표시한다.

○기타 언어인 경우 반드시 영문자로 표기하고 제목은 중괄호([ ])를 사용하여 [사용언어, 해석]으로 기재해야 한다.

U Kala. 1977. *Mahayazawingyi* [미얀마어, 대왕통사]. Yangon: Sarpay Beikman.

○각 문헌의 나머지 줄은 다섯 칸 들여 쓰며, 같은 저자가 두 번 이상 나올 경우 역시 다섯 칸의 밑줄을 사용한다. (4.5.를 참조)

#### 4.6.2. 저서

##### ○저자 1인의 경우

최병욱. 2008. 『동남아시아사: 전통시대』 서울: 대한교과서주식회사.

Jessup, Helen I. 2004. *Art & Architecture of Cambodia*. London: Thames & Hudson.

○저자 2인 이상인 경우: 본문과 각주에서는 “저자 외”로 표시하지만 참고문헌에 서는 공동저자 모두의 이름을 적어 준다. 단, 처음부터 책 표지나 안장에 “저자 외”라고 되어 있는 경우에는 그대로 표기한다. 영문에서는 “저자명 et al”로 표기한다.

소병국·조흥국. 2004. 『불교 군주와 술탄』 서울: 전통과현대.

박사명 외. 2000. 『동남아의 화인사회: 형성과 변화』 서울: 전통과현대.

Freeman, Michael and Claude Jacques. 1999. *Ancient Angkor*. Bangkok: Asia Books.

#### 4.6.3. 편자인 경우

한글은 “편자명 편” 영문은 “편자명, ed(또는 편자가 2인 이상인 경우 eds)”로 표기한다.

오명석 편. 2004. 『동남아의 지역주의와 종족갈등』 서울: 오름.

Steinberg, David Joel, ed. 1987. *In Search of Southeast Asia: A Modern History*. Honolulu: University of Hawaii Press.

#### 4.6.4. 편저 속의 글

○저자, 출판연도, 편저명, (편저자), 해당하는 페이지, 출판지, 출판사의 순서로 표시한다. 편저자가 없는 경우 생략할 수 있다.

김경학. 1977. 인도 농촌지역 연구의 실제. 『인류학과 지역연구』 최협 편. 161-182. 서울: 나남출판.

King, Victor T. 2006. Southeast Asia: Personal Reflections on a Region. *Southeast Asian Studies: Debates and New Directions*. Cynthia Chou and Vincent Houben, eds. 23-44. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

○같은 편저 내의 많은 글이 언급될 경우: 해당 편저의 완전한 문헌 정보를 제공한 후 저자의 글을 이에 관련지어 간략히 표시할 수 있다.

Chou, Cynthia and Vincent Houben, eds. 2006. *Southeast Asian Studies: Debates and New Directions*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

Hayami, Yoko. 2006. Towards Multi-Laterality in Southeast Asian Studies. Chou and Houben, eds. 65–85.

King, Victor T. 2006. Southeast Asia: Personal Reflections on a Region. Chou and Houben, eds. 23–44.

#### 4.6.5. 역서의 경우

원저자, 번역본 출판연도, 번역서명, 역자, 출판지, 출판사의 순으로 표시한다. 한글이 경우 역자명 역, 영문인 경우 역자명, trans로 표기한다.

크리스티, 클라이브. 2004. 『20세기 동남아시아의 역사』 노영순 역. 서울: 심산.

Coed s, G. 1968. *The Indianized States of Southeast Asia*, Susan B. Cowing, trans. Honolulu: An East–West Center Book, The University Press of Hawaii.

#### 4.6.6. 학위 논문

홍길동. 1992. 『동남아시아 문화의 구조적 분석』 한국대학교 박사학위 청구논문.

Parker, John. 1988. *The Representation of Southeast Asian Art*, PhD Dissertation, Harvard University.

#### 4.6.7. 학술지, 월간지, 계간지 등의 논문

저널의 권, 호는 각각 권(호)의 방식으로 처리하고, 논문이 해당되는 페이지를 반드시 표시해야 한다.

홍석준. 2002. 말레이 민족주의의 형성과 전개과정(1896–1941). 『동남아시아연구』 12(1): 81–108.

Egreteau, Renaud. 2008. India's Ambitions in Burma. *Asian Survey*. 48(6): 936–957.

#### 4.6.8. 일간지, 주간지의 기명 기사와 칼럼

임호성. 1993. 베트남의 경제 개방 정책. 『중앙일보』 4월 8일.

Peterson, Thomas. 1993. The Economic Development of ASEAN. *Far Eastern Economic Review*. April 22: 23.

4.6.8. 인터넷 검색의 경우

○제작자, 제작연도, 주제명, 웹주소 (검색일: 연연연연.월월.일일)의 순으로 한다.

홍길동. 1996. 동남아시아의 현대 예술. <http://taejon.ac.kr/kidong/kk0101.html>. (검색일: 1998.11.20).

○인터넷에서 PDF파일과 같이 원문 그대로 수록된 논문이나 글이 아닌 html의 형식으로 다운로드한 경우에는 해당 페이지를 기재하지 않아도 된다. 다만, 인터넷 검색일은 반드시 표시해야 한다.

Hadar, Leon. 1998. U.S. Sanctions against Burma. *Trade Policy Analysis*. 1. <http://www.cato.org/pubs/trade/tpa-001.html>. (검색일: 2008.05.07).

<별표 1> 『수완나부미』 발간 일정

	게재신청마감	원고제출마감	학술지발간
각권 제1호	3월 20일	4월 20일	6월 30일
각권 제2호	9월 20일	10월 20일	12월 30일

<Table 1> Deadlines of the Journal, Suvannabhumi

	Application	Submission	Publication
Number 1	March 20	April 20	June 30
Number 2	September 20	October 20	December 30



## 동남아시아연구소 연구윤리규정

제정 2009년 02월 27일

### 제1장 총칙

제 1 조 (목적) 본 연구윤리규정(이하 윤리규정이라 칭함)은 동남아시아 연구소(이하 연구소라 칭함) 관련자가 연구 활동과 교육 활동을 통해서 이러한 역할을 수행하는 과정에서 지켜야 할 연구윤리의 원칙과 기준을 규정함을 목적으로 한다.

제 2 조 (적용대상) 이 규정은 연구소가 발행하는 학술지를 포함한 모든 출판물에 기고하거나 연구소 주최의 학술대회에서 발표하는 연구자에게 적용한다.

제 3 조 (윤리규정 서약)

- ① 연구소와 관련된 연구자는 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야한다.
- ② 연구소의 제반 출판물의 원고모집 또는 학술발표대회 기획안을 공고할 때 윤리규정을 함께 공시하여야 하며, 이와 관련된 연구자는 원고를 투고할 시점에 이 규정을 준수하기로 서약한 것으로 본다.

### 제2장 연구관련 윤리규정

제1절 저자가 지켜야할 윤리규정

제 4 조(표절) 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구결과이거나 주장인 것처럼 논문이나 저술에 제시하지 않는다. 타인의 연구결과를 출처를 명시함과 더불어 여러 차례 참조할 수는 있을지라도, 그 일부분을 자

신의 연구결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것은 표절이 된다.

#### 제 5 조(출판업적)

- ① 저자는 자신이 실제로 행하거나 공헌한 연구에 대해서만 저자로서의 책임을 지며, 또한 업적으로 인정받는다.
- ② 논문이나 기타 출판업적의 저자(역자)나 저자의 순서는 상대적 지위에 관계없이 연구에 기여한 정도에 따라 정확하게 반영하여야 한다. 단순히 어떤 직책에 있다고 해서 저자가 되거나 제1저자로서의 업적을 인정받는 것은 정당화될 수 없다. 반면, 연구나 저술(번역)에 기여했음에도 공동저자(역자)나 공동연구자로 기록되지 않는 것 또한 정당화될 수 없다.

제 6 조(연구물의 중복 게재 혹은 이중출판) 저자는 국내외를 막론하고 이전에 출판된 자신의 연구물(게재 예정이거나 심사 중인 연구물 포함)을 새로운 연구물인 것처럼 출판(투고)하거나 출판을 시도하지 않는다.

#### 제 7 조(인용 및 참고표시)

- ① 공개된 학술자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- ② 다른 사람의 글을 인용하거나 아이디어 또는 사진 자료를 차용(참고)할 경우에는 반드시 각주(후주)를 통해 인용 여부 및 참고여부를 밝혀야 하며, 이러한 표기를 통해 어떤 부분이 선행연구의 결과이고 어떤 부분이 본인의 독창적인 생각·주장·해석인지를 독자가 알 수 있도록 해야 한다.

제 8 조(논문의 수정) 저자는 논문의 평가과정에서 제시된 편집위원과 심사위원의 의견을 가능한 한 수용하여 논문에 반영되도록 노력하여야 한다.

#### 제2절 편집위원이 지켜야할 윤리규정

제 9 조(책임) 편집위원은 투고된 논문의 게재 여부를 결정하는 모든 책임을 지며, 저자의 인격과 학자로서의 독립성을 존중해야 한다.

제10조(공정한 취급) 편집위원은 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 저자의 성별, 나이, 소속기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로

지 논문의 질적 수준과 투고 규정에 근거하여 공정하게 취급하여야한다.

제11조(공정한 심사의뢰) 편집위원은 투고된 논문의 평가를 해당분야의 전문적 지식과 공정한 판단능력을 지닌 심사위원에게 의뢰해야한다. 심사의뢰 시에는 저자와 지나치게 친분이 있거나 지나치게 적대적인 심사위원을 피함으로써 가능한 한 객관적인 평가가 이루어질 수 있도록 노력한다.

제12조(비밀유지) 편집위원은 투고된 논문의 게재가 결정될 때까지는 심사자 이외의 사람에게 저자에 대한 사항이나 논문의 내용을 공개하면 안 된다.

### 제3절 심사위원이 지켜야할 윤리규정

제13조(성실한 심사) 심사위원은 학술지의 편집위원(회)이 의뢰하는 논문을 심사규정이 정한 기간 내에 성실하게 평가하고 평가결과를 편집위원(회)에게 통보해주어야 한다. 만약 자신이 논문의 내용을 평가하기에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 편집위원(회)에게 지체 없이 그 사실을 통보한다.

제14조(공정한 심사) 심사위원은 논문을 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분관계를 떠나 객관적 기준에 의해 공정하게 평가하여야한다. 충분한 근거를 명시하지 않은 채 논문을 탈락시키거나, 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 논문을 탈락시켜서는 안 되며, 심사대상 논문을 제대로 읽지 않은 채 평가해서도 안 된다.

제15조(저자에 대한 존중) 심사위원은 전문지식인으로서의 저자의 인격과 독립성을 존중하여야한다. 평가의견서에는 논문에 대한 자신의 판단을 밝히되, 보완이 필요하다고 생각되는 부분에 대해서는 그 이유도 함께 상세하게 설명해야한다.

제16조(비밀유지) 심사위원은 심사대상 논문에 대한 비밀을 지켜야한다.

## 제3장 연구윤리위원회

제17조(연구윤리위원회의 구성과 의결)

- ① 연구윤리에 관한 사항을 심의하기 위하여 연구윤리위원회(이하 윤리위원회라 칭함)를 둔다.
- ② 윤리위원회는 연구소장, 편집위원장, 편집위원을 포함하여 5인 이내의 위원으로 구성한다.
- ③ 윤리위원회의 위원장은 편집위원장이 겸임하거나 윤리위원회에서 호선한다.
- ④ 윤리위원회는 재적위원 2/3의 찬성으로 의결한다.

제18조(윤리위원회의 권한)

- ① 윤리위원회는 윤리규정 위반으로 보고된 사안에 대하여 제보자, 피조사자, 증인, 참고인 및 증거자료 등을 통하여 조사를 실시하고, 그 결과를 연구소 운영위원회에 보고한다.
- ② 제14조 내지 제17조 위반이 사실로 판정된 경우에는 윤리위원장은 운영위원회에 적절한 제재조치를 건의할 수 있다.

제19조(윤리위원회의 조사 및 심의) 윤리규정 위반으로 보고된 관련자 또는 비관련자는 윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야한다. 이 조사에 협조하지 않는 것은 그 자체로 윤리규정 위반이 된다.

제20조(소명기회의 보장) 윤리위원회는 윤리규정 위반으로 보고된 해당 연구자에게 충분한 소명기회를 주어야한다.

제21조(조사 대상자에 대한 비밀보호) 윤리규정 위반에 대해 윤리위원회의 최종적인 결정이 내려질 때까지 윤리위원은 해당 연구자의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제22조(윤리규정 위반에 대한 제재의 절차 및 내용)

- ① 제18조의 규정에 따라 해당 연구자에 대한 윤리위원회의 보고나 제재 건의가 있을 경우, 연구소장은 운영위원회를 소집하여야 하고, 운영위원회는 제재 여부 및 제재의 내용 등 사후조치를 결정한다.
- ② 운영위원회가 제14조 내지 제17조를 위반한 해당 연구자를 제재하기로 결정한 경우에는 위반행위의 경중에 따라서 다음 각 호의 1에 해당하는 제재

를 할 수 있다. 단, 이들 각 호의 제재는 병과할 수 있다.

1. 논문이 학술지에 게재되기 이전인 경우 또는 학술대회 발표 이전인 경우에는 당해 논문의 게재 또는 발표의 불허.
2. 논문이 학술지에 게재되었거나 학술대회에서 발표된 경우에는 당해 논문의 학술지 게재 또는 학술대회 발표의 소급적 무효화.
3. 향후 일정기간 연구소에서 발간하는 학술지 논문게재 또는 학술대회 논문 발표 및 토론금지.
4. 기타의 제재.

③ 운영위원회가 제2항 제2호의 제재를 결정한 경우에는 그 사실을 공식적 연구업적 관리기관에 통보하며, 기타 적절한 방법을 통하여 대외적으로 공표한다.

④ 운영위원회가 제재를 하지 않기로 결정한 경우에는 그 사실을 지체 없이 윤리위원회와 보고자 및 피보고자에게 통지하여야한다.

## 제4장 보칙

### 제23조(윤리규정의 개정)

- ① 윤리규정은 운영위원회의 의결로 개정한다.
- ② 윤리규정이 개정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 관련자는 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 본다.

### 부칙(2009. 02. 27)

이 규정은 공포한 날부터 시행한다.

IN SEARCH OF THE CULTURE AND ART OF SOUTHEAST ASIA



# SUVANNABHUMI

DECEMBER 2009  
VOLUME 1, NUMBER 2



---

## ARTICLES

---

**JANGSUH NOH** A Study of the Mural Paintings in Thai Temples  
**JEONG-EUN KOH** A Study on the Buddha's Life Relief in the Gupta Period  
at Sarnath, India

**NGUYEN VAN HIEU & DO QUANG SON** Influences of Protestantism on Some  
Traditional Cultural Values of Hmong Ethnic People in Lao Cai Province of Vietnam

**TRANG THANH HIEN** The Representation of Vietnamese Guanyin  
in Relation with Asian Arts

---

## ZOOM-IN SOUTHEAST ASIA

---

**JANG SIK PARK** In Search of Mrank-U, the Old Capital of Rakhine Kingdom

**YANG SOO BAE** Vietnamese Films and Director Dang Nhat Minh

**DONG-YEOB KIM** Filipino Religion and Ritual

**SOO KYUNG BAE** Tracing Lanna Kingdom 1: Tung(Flag)



INSTITUTE FOR SOUTHEAST ASIAN STUDIES  
PUSAN UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES