creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

루빈미술관 소장 18세기 작 <치티파티(Chitipati)> 도상 연구

2022년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

장 보 경

루빈미술관 소장 18세기 작 <치티파티(Chitipati)> 도상 연구

지도교수 이 주 형

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 1월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
장 보 경

장보경의 석사 학위논문을 인준함
2022년 1월

위 원 장 박 정 호 (인)

부위원장 이 주 형 (인)

위 원 하 정 민 (인)

국문초록

본 연구는 뉴욕 루빈미술관(Rubin Museum) 소장 18세기 작 <치티파티(Chitipati)>에 나타나는 도상적 변화가 요기니탄트라의 관념 및 티베트의 묘지 수행과 탄트라 의례적인 맥락을 반영하고 있음을 고찰한다. 이 불화에는 티베트에서 화장터의 수호신인 치티파티를 주제로 한 기존 탕카들과 차별화되는 독특한 요소들이 등장한다. 12세기에 사꺄파(sa-skya-pa)의 사첸 뀬가 닝뽀(sa chen kun dga' snying po, 1092-1158)에 의해 쓰인 『두르 퇴 닥뽀 사다나(dur khrod bdag po'i sgrub skor bzhugs so)』의 묘사를 충실하게 반영한 이른 시기의 치티파티 불화에서, 치티파티는 소라고둥을 밟은 채 화장터에 타오르는 지혜의 화염을 배경으로 춤추는 모습으로 그려진다.

그러나 루빈미술관 소장 <치티파티>에서는 소라고둥과 화염 배경 대신 전각 도상이 불화 중앙에 그려진다. 이 전각 상단에는 헤루카[차크라삼바라](Śrī Heruka/Cakrasaṃvara, 'khor lo bde mchog)와 바즈라바라히[바즈라요기니](Vajravārāhī/Vajrayoginī, rdo rje rnal 'byor ma)가 상위 본존으로 배치되며, 그 주위로는 정체가 불분명한 나체의 인간 형상이 그려진다. 본 논문에서는 이와 같은 도상 변화의 배경을 파악하기 위하여 첫째로 요기니탄트라의 '다키니(ḍākinī, mkha' 'gro ma)의 거주지'와 '화장터(śmāśāna, dur khrod, charnel ground)' 관념을, 둘째로 티베트의 대표적인 묘지 수행인 '쬐(gcod)'를, 마지막으로 치티파티의 춤이 실제로 공연되는 불교 의례인 '참('cham)'을 검토하고자 한다.

루빈미술관 소장 <치티파티> 중앙에 그려진 전각은 치티파티가 거주하는 장소, '우디야나(Oḍḍiyāna)'를 상징화한 궁전일 가능성이 높다. 우디야나는 대승 불교와 탄트라 불교의 실재하는 순례지임과 동시에, 요기니탄트라의 발전과 더불어 탄트라의 관념화된 '성지(Pīṭhā)'이자 '다키니의 정토'로 여겨졌다. 특히 파드마삼바바의 정토도 혹은 바즈라요기니의 정토도는 관념적인 성지로서의 우디야나와 관련이 깊으며, 두 정토는 다키니들이 거주한다는 데서 공통점이 있다. 티베트 불교미술에서 정토도는 주존이 다스리는 궁궐을 불화 중앙에 크게 묘사하는 형식을 취한다. 따라서 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각 또한 정토도에 관습적으로 그려지는 궁궐 누각으로 해석될 가능성이 있다.

그런데 요기니탄트라에서 다키니의 거주지는 일반적으로 화장터라고 여겨지며, 이는 화장터의 수호신인 치티파티가 수호하는 공간과 관념적으로 연결된다. 다키니들의 주존인 헤루카와 바즈라요기니의 궁전은 우디야나의 설산에 위치한다고 여겨졌다. 『차크라삼바라탄트라』의 24곳의 성지 가운데 화장터 유형에 거주하는 요기니의 정수들(four essence yoginis)은 이 두 본존을 사각형으로 둘러싼 모습으로 형상화된다. 또한 이 사각형의 바깥쪽으로, '8개의 위대한 화장터(aṣṭamahāśmāśāna, dur khrod chen po brgyad)'를 수호하는 다키니들이 만다라를 그물처럼 에워싸는(saṁvaṛa) 형태를 만들어낸다(ḍākinījāla). 따라서 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각은 화장터를 상징하는 우디야나의 궁궐 누각으로 보이며, 이 탕카의 제작자 및 관람자는 전각 상단에 배치된 두 본존 주위로 수많은 다키니들이 둘러싼 차크라삼바라 만다라를 관상하였을 것이다.

루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 조장(鳥葬)터와 인간의 형상은 묘지 등 공포를 불러일으키는 고립된 장소(dben sa)를 수행처로 활용한 티베트의 묘지 수행인 쬐를 통해 이해할 수 있다. 티베트의 가장 대표적인 묘지는 화장터가 아닌 조장터이므로 치티파티의 역할은 단순히 화장터를 수호하는 데 한정되지 않는다. 치티파티 신앙과 쬐의 전통은 밀접한 연관을 맺고 발전하였다. 예컨대 쬐의 창시자인 마찍 랍된(ma gcig lab sgron, 1055-1149)을 그린 촉싱(tshogs zhing) 하단에는 치티파티가 그려지며, 쬐의 주존은 치티파티의 상위 본존인 바즈라요기니이다. 그뿐만 아니라 루빈미술관 소장 <치티파티>와 비슷한 도상 변화를 보여주는 동시대의 작품의 하단에는 쬐 수행자로 보이는 수행자들이 묘사된다.

특히 쬐의 필수 절차인 '의식의 전이('pho ba)' 관상법은 18세기 치티파티 탕카들에 그려진 인간의 형상들과 직접적으로 관계된다. 티베트의 보편적인 관상법의 틀인 양 차제 가운데 원만차제(圓滿次第, rdzogs rim)에 의거하면, 수행자는 본래의 육체 대신 환신(幻身, sgyu lus)을 얻는다. 쬐에서 이 환신은 정수리로부터 빠져나와 주존 바즈라요기니와 합일하는 의식과 상응한다. 또한 루빈미술관 소장 <치티파티>에서 한 형상이 지붕 위에 떠 있다는 사실은 '하늘을 나는 능력(khecaratva)'을 지녔으며 '공성(空性)' 그 자체로도 여겨진 다키니를 관상하고자 하는 요기니탄트라의 일반적인 인식 체계와도 관련된다. 따라서 루빈미술관

소장 <치티파티>에 그려진 인간의 형상은 육신에서 빠져나온 쬐 수행자의 의식일 가능성이 충분하다.

한편 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 신의 춤은 '조복('dul ba)' 이라는 탄트라 의례적인 관점과 결부하여 해석할 수 있다. 『두르 퇴 닥뽀 사다나』에서는 신의 춤이 악귀를 조복한다고 언급한다. 참 의례에서 관정(灌頂) 의식을 거친 후 실제로 공연되기도 하는 치티파티의 춤은 링가(liṅga)라고 불리는 악한 조형물을 조복하는 역할을 담당한다. 이 링가는 힌두교에서 시바신의 표상이었으나, 티베트 의례에서는 부정적이고 악한 특질을 의미한다. 링가의 '처형'을 통해 '해방'을 바라는 의식은 참의 핵심 절차이다.

처형과 해방은 탄트라 문헌의 중심 서사이다. 8세기 이래 탄트라 불교에서는 바즈라파니가 현현한 헤루카가 시바 혹은 그의 화신을 처형하고 불교의 만다라로 귀속시켰다는 내용이 흔히 등장한다. 17세기에 쓰인 『참의 지침서('chams yig)』에서도 참의 목적에 대하여 헤루카가 루드라(Rudra)를 조복하는 과정이라고 명시한다. 시바의 다른 이름인 루드라는 '단도의 소지자'로서의 헤루카를 뜻하는 '바즈라킬라야(Vajrakilaya)' 의례 전통에서 조형물인 링가로 시각화되어 단도에 의해 처형된다. 등장인물이 거의 호법신으로 구성된 참에서 링가를 조복하는 치티파티의 춤이 헤루카의 역할을 대신한다는 사실은 치티파티가 헤루카의 계보에 속하게 된 배경과 관련된다.

루빈미술관 소장 <치티파티>에서 치티파티의 상위 신으로 차크라삼바라가 배치된 것은 바이라바에서 차크라삼바라[헤루카]로 이어지는 티베트 불교 요기니탄트라의 '화장터의 신' 계보를 암시한다. 헤루카의 기원은 카팔리카(Kāpālika) 전통의 화장터의 신, 즉 바이라바(Bhairava)의 이름과 형태를 빼앗은 것과 관련되는데, 8세기 이후 시바교의 중심을 이룬 바이라바 신앙은 불교 요기니탄트라에 막대한 영향을 끼쳤다. 쬐라는 실제 묘지 수행의 주존이 차크라삼바라의 배우자인 바즈라요기니라는 사실 또한 치티파티의 상위 본존 정립과 큰 관련이 있을 것이다. 『두르 퇴 닥뽀 사다나』를 저술한 사첸 뀐가 닝뽀는 '화장터 신앙'을 강조하는 요기니탄트라의 '화장터의 신' 계보를 염두에 두고 치티파티를 수용하였음에 틀림없다. 이처럼, 루빈미술관 소장 <치티파티>는 상위 탄트라의 관념 및 수행과 의례적인 맥락이 복합적으로 교차할 뿐만 아니라 티베트인들의 묘지에 대한 인식

을 종합적으로 보여주는 중요한 작례이다.

주요어 : 치티파티, 화장터, 두르 퇴 닥뽀 사다나, 차크라삼바라탄트라, 요기니탄트라, 다키니, 쬐, 참
학 번 : 2017-29193

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
Ⅱ. 치티파티 도상과 『사다나』 ····· 11
1. 루빈미술관 소장 <치티파티> ····· 11
2. 치티파티 도상의 변화와 『사다나』 ····· 17
Ⅲ. 전각과 화장터 ····· 24
1. 탄트라의 성지, 우디야나와 정토도 ····· 24
2. 『차크라삼바라탄트라』의 성지와 묘지 ····· 34
Ⅳ. 쬐 수행과 도상적 반영 ····· 43
1. 치티파티 신앙과 묘지 수행 ····· 43
2. 18세기 치티파티 불화의 인간 형상 ····· 51
Ⅴ. 참 의례와 치티파티의 춤 ····· 58
1. 치티파티의 춤 ····· 58
2. 화장터의 신 계보의 전승 ····· 65
Ⅵ. 결론 ····· 74

참고문헌 ····· 77
도판목록 ····· 89
도판 ····· 94
Abstract ····· 123

Ⅰ. 서론

치티파티(Chitipati)는 티베트에서 '화장터의 수호신(Lords of Charnel ground)'으로 잘 알려진, 한 쌍의 춤추는 해골 신이다.[1] 치티파티를 칭하는 산스크리트어 명칭은 '쉬마샤나 아디파티(śmāśāna adhipati)'로, '쉬마샤나(śmāśāna)'는 화장터, '아디파티(adhipati)'는 지배자를 의미한다. 본 논문에서 다룰 뉴욕 루빈미술관(Rubin Museum) 소장 18세기 작 <치티파티>(이후 루빈미술관 소장 <치티파티>)에는 치티파티를 주제로 한 다른 탕카들과 차별화되는 독특한 요소들이 등장한다(도 1). 이 탕카의 주존인 치티파티는 중앙의 전각 배경 속에서 역동적인 동작으로 춤을 추고 있다. 하얀 해골의 신체는 나풀거리는 천을 걸치고 있으며 들어 올린 오른쪽 팔은 해골 막대기를, 내린 왼쪽 팔은 두개골 잔을 들고 있다. 부채꼴 모양의 귀 장식을 달고 두개골이 달린 왕관을 쓴 신은 이빨을 드러내고 웃고 있는 모습이다. 신 뒤편의 2층 전각 상단에는 헤루카(Śrī Heruka)의 현현인 차크라삼바라(Cakrasaṃvara, 'khor lo bde mchog)와 그의 배우자 여신인 바즈라바라히(Vajravārāhī, rdo rje phag mo)(이후 바즈라요기니)의 결합상이 작게 묘사된다(도 1-1).[2] 이들은

---

1) 티베트어 표기법은 와일리(Wyile)를 따른다. 치티파티라는 별칭은 구미권의 학계에서 사용되는 이름으로서 '치티(Chiti)'가 묘지, '파티(pati)'가 지배자를 의미한다. 이 용어는 18세기 말에 청나라 황실에서 활동했던 티베트 승려이자 건륭제의 측근이기도 하였던 뢸빼 도르제(lcang skya rol pa'i rdo rje, 1717-1786)가 티베트의 신 300명을 삽화와 함께 정리하면서 처음 사용했다고 알려져 있다(도 2). 치티파티의 티베트어 명칭은 '두르 퇴 닥뽀(dur khrod bdag po)'인데 '두르 퇴(dur khrod)'가 묘지, '닥뽀(bdag po)'가 지배자를 의미하므로 산스크리트어 명칭와 사전적인 의미가 같다. '두르 퇴 닥뽀'를 줄여서 '두르 닥(dur bdag)' 혹은 '2명의 두르 닥'이라는 의미의 '두르 닥 니(dur bdag gnyis)'라고 하기도 한다. 본 논문에서는 치티파티라는 명칭을 사용하되 치티파티에 관한 티베트어 원전을 인용하는 경우에는 두르 퇴 닥뽀라는 이름을 혼용하도록 하겠다. 한편 치티파티는 중국어로는 '쌍신시타림주(双身尸陀林主)', 몽골어로는 '우케게르 운 에젠(ükeger-ün ejen)', 만주어로는 '어이푸 야판 이 어전 악다춘 투와키양가(eifu yafan-i ejen akdacun tuwakiyangga)'라고 부른다. Lokesh Chandra, *The Tibetan iconography of Buddhas, Bodhisattvas, and other deities: a unique pantheon* (New Delhi: D.K. Printworld, 2002), pp. 682-683.

2) 바즈라바라히는 바즈라요기니(Vajrayoginī, rdo rje rnal 'byor ma)와 동일한 신으로서, 형태에 따라 부르는 명칭이 조금씩 달라지지만 이해를 돕기 위해 아래에서는 바즈라요기니로 지칭하도록 한다. 차크라삼바라와의 결합 도상에서 바즈라요기니는 보통 바즈라바라히라고 불린다. 바즈라바라히와 바즈라요기니라는 두 용어가 동일시된 과정에 관해서는 Elizabeth English, *Vajrayogini: Her Visualization, Rituals and Forms* (Boston: Wisdom Publications, 2002), pp. 103-104.

요기니(母)탄트라의 가장 대표적인 경전인 『차크라삼바라탄트라(Cakrasaṃvaratantra, 'khor lo bde mchog gi rgyud)』의 두 본존이다. 요기니탄트라에서는 만다라의 중심을 둘러싼 존재들로 요기니(yoginī, rnal 'byor ma)와 다키니(ḍākinī, mkha' 'gro ma), 즉 여신들이 강조된다.[3] 또한 전각 지붕 위에는 정체가 불분명한 나체의 인간 형상들이 배치되어 있다. 그러나 이른 시기의 치티파티 불화 및 티베트 불교의 신들을 소개한 모음집 속 치티파티 삽화 등에서는 전각 배경이나 상위 본존, 인간의 형상과 같은 도상이 발견되지 않는다(도 2~6). 루빈미술관 소장 <치티파티>에 나타나는 변화를 검증하기 위해서는 도상의 전거가 되는 문헌을 살펴보고 18세기 이전 작례들과의 비교를 통해 도상을 자세히 해석할 필요가 있다.

치티파티에 대한 수행 문헌은 사첸 뀬가 닝뽀(sa chen kun dga' snying po, 1092–1158)라는 사꺄파(sa-skya-pa)의 고승에 의해 12세기에 『두르 퇴닥뽀 신의 수행에 대한 문헌(dur khrod bdag po'i sgrub skor bzhugs so)』(이후 『사다나』)로 기록되었다.[4] 이후 『사다나』에 묘사된 이미지에 따라 치티파티 도상이 제작되기 시작한다.[5] 치티파티 도상은 현 서장자치구(西藏自治區)뿐만

---

3) 요기니, 즉 여신 숭배는 인도 고대의 모(母, Mātṛ) 여신 신앙에서 기원하였다고 보는 만큼 그 역사가 오래되었으나 시바교와 결합함으로써 요기니 숭배가 크게 성행한다. 시바교의 신앙 체계에서 영향을 받은 탄트라 불교의 요기니 숭배는 7세기 후반에서 8세기 초부터 발전하기 시작해서 9세기에 전성기를 맞고 인도에서 불교가 완전히 사라지는 13세기 무렵까지 유행한다. 요기니탄트라의 만다라는 기존 요가(父)탄트라의 주존인 비로자나불 중심이 아니라 아촉불을 중심으로 한 **씨족(kula, clan)**에 따른 위계로 전환된다. 시바교 문헌들에서 요기니와 다키니에 대한 묘사는 매우 다양하지만, 씨족에 따라 몇 개의 유형으로 구분할 수 있다. 이 씨족 그룹들은 **하늘을 날 수 있는 능력**, 짐승 모습으로 변하거나 형태를 자유자재로 바꾸는 능력, 탄트라의 가르침을 수호하고 전파하는 능력 등 강력한 힘을 가진 각각의 특징들로 대변된다. **요기니탄트라의 다키니는 처음에는 인간과 신 사이의 경계를 허무는 반신(半神)의 존재에 가까웠으나, 신앙의 성행과 함께 수행자를 해방으로 이끄는 강력한 존재로 여겨지게 된다. 불교 요기니탄트라에서 요기니와 다키니는 큰 개념적인 차이 없이 동일시되는 여신들이다.** (굵은 글씨 및 밑줄은 필자). Shaman Hately, "Converting the Ḍākinī: Goddess Cults and Tantras of the Yoginīs Between Buddhism and Śaivism," in *Tantric Traditions in Transmission and Translation*, ed. David Gray and Richard Overbey (New York: Oxford University Press, 2016), p. 40.

4) sa chen kun dga' snying po, *dpal dur khrod bdag po'i sgrub skor bzhugs so*, *sa skya 'bka bum* vol. 2 (sde dge par khang, 1993), pp. 294–303. '사다나(sadhana, sgrub pa'i thabs)'는 성취의 방법, 즉 수행법을 의미한다. 탄트라가 실제적인 수행을 제시하기에는 사용되는 언어가 극도로 모호한 것에 반해 사다나는 수행을 좀 더 용이하게 하는 구체적인 지침서이다.

5) Jeff Watt and Rob Linrothe, *Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond* (New York: Rubin Museum of Art, 2004), p. 126.

아니라 네팔, 부탄, 몽골, 인도 북부와 중국 서부 및 시베리아 일부 공화국의 티베트 불교문화권에 이르기까지 탕카, 사찰 벽화, 조각, 삽화, 장식 부조, 가구 등 다양한 형태로 발견된다(도 7~9). 이 신이 마하칼라(Mahākāla, nak po chen po)나 쉬리 데비(Shri Devi, dpal ldan lha mo)와 같은 티베트의 주요 호법신이 아님에도 불구하고 단독 존상으로 활발히 제작된다는 점은 주목할 만하다.

서장자치구 산남시(山南市)에 위치한 다탕(gra thang) 사원의 12세기 무렵의 벽화는 『사다나』의 묘사를 충실하게 반영한 작례이다. 이 작품에서 치티파티는 화장터를 상징하는 화염이 일렁이는 배경 속에서 소라고둥을 밟은 채 한쪽 다리, 한쪽 팔을 들고 춤을 추고 있다(도 5). 신의 지물이나 웃는 표정, 춤추는 동작 등 치티파티 자체의 외형적 특징은 루빈미술관 소장 <치티파티>와 유사하다. 그러나 12세기의 작례와 달리, 루빈미술관 소장 <치티파티>를 포함한 18세기의 작품들에서는 기존의 화염 배경과 소라고둥이 상위 본존이 배치된 전각 도상으로 대체된다는 사실을 확인할 수 있다(도 1, 11, 17). 18세기의 작례들은 16-17세기에 유행하던 양식을 바탕으로 완숙한 기술력을 보여주기 때문에 더욱 주안점을 둘 필요가 있다.

본 연구는 루빈 미술관 소장 <치티파티>에 나타나는 새로운 도상의 연원을 추적한다. 새롭게 나타나는 변화는 『사다나』에 의거한 수행보다는 상위 탄트라 관념을 반영하기 위해 나타났을 가능성이 크다. 또한 의례 및 수행을 통해 치티파티의 이미지에 대한 지속적인 소비가 일어났다는 점도 도상 변화의 또 다른 원인이라고 여겨진다. 본고에서는 도상 변화의 배경을 총 세 가지로 나누어 살펴볼 것이다. 첫 번째로 요기니탄트라의 '다키니의 정토'와 '화장터' 관념을, 두 번째로 티베트의 대표적인 묘지 수행인 '쬐(gcod)'를, 마지막으로 치티파티의 춤이 실제로 공연되는 불교 의례인 '참('cham)'을 검토하고자 한다.

루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각 배경과 상위 본존의 등장에 관해서는 요기니탄트라에서 언급되는 '다키니의 정토' 관념을 고찰한다. 티베트 불교 신들의 판테온을 정리한 타라나타(Tāranātha, kun dga' snying po, 1575-1634)의 『린중갸짜(rin 'byung brgya rtsa)』에 따르면 치티파티는 차크라삼바라와 바즈라요기니 계보의 하위 호법신이며 '인도 서쪽의 우디야나(Uḍḍiyāna/ Oḍḍiyāna)'에 거주한다.[6] 이때 요기니탄트라에서 우디야나가 다키니의 정토이

6) 타라나타는 17세기 초 활동했던 조낭파(jo-nang-pa)의 위대한 역사학자이다. 『린중

며 헤루카[차크라삼바라]와 바즈라요기니의 거주지로 여겨졌음이 주목된다. 따라서 우디야나를 시각화한 도상적 사례 및 치티파티 신앙의 상위 탄트라인 『차크라삼바라탄트라』에 대한 검토가 요구된다.

티베트 미술에서 우디야나와 관련되는 도상은 18세기에 활발하게 제작된 정토도가 대표적이다. 쥬세페 투치(Giuseppe Tucci), 마릴린 레이(Marylin Rhie), 존 헌팅턴(John Huntington), 글렌 멀린(Glenn Mullin)은 우디야나에 위치한다고 여겨지는 파드마삼바바(Padmasambhāva)의 정토와 바즈라요기니의 정토를 그린 도상에 관하여 논의한 바 있다.[7] 이들의 연구는 대체로 정토도의 배치 구도, 주존과 권속들의 분류, 양식사적 검토에 초점이 맞추어져 있다. 이들 모두 주존이 다스리는 정토의 거주민으로 다키니를 언급함에도 불구하고, 우디야나와 다키니의 정토를 구체적으로 연관시키지는 못하였다. 우디야나를 탄트라 불교의 공상적인 성지로 분석한 연구들은 오히려 문헌학적 연구에서 찾을 수 있다. 로널드 데이비드슨(Ronald Davidson)의 연구는 인도와 티베트 탄트라 불교의 성지 체계를 검토한다.[8] 그의 논의는 우디야나가 대승불교와 탄트라 불교의 성지였을 뿐만 아니라 요기니탄트라의 발전과 함께 다키니의 거주지로 관념화되었음을 명확히 짚어낸다.

요기니탄트라의 발전과정 및 『차크라삼바라탄트라』에 관해서는 여러 문헌학적 연구들이 이루어졌다. 요기니탄트라와 차크라삼바라 전통은 모두 인도의 시바교과 밀접한 관련을 맺고 있다. 『차크라삼바라탄트라』가 파생해 나온 8세기경 인도의 시바교와 탄트라 불교 사이의 관련성에 관해서는 기존 학계에서

갸쨔』의 정식명칭은 『둡탑린중갸쨔(Sgrub thabs rin 'byung brgya rtsa)』로서 직역하면 백 개의 보배로운 사다나 모음집이라는 뜻이다. 본고에 수록한 도판 두 점은 *sgrub thabs rin chen 'byung gnas kyi bris sku* (bkras dgon gsung rab dpar khang), p. 204; *rin 'byung brgya rtsa nas gsungs pa'i bris sku mthong ba don ldan*, p. 277. 후자는 몽골판 『린중갸쨔』에 실린 삽화이다.

7) Giuseppe Tucci, *Tibetan painted scrolls I&II* (Bangkok: SDI Publications, 1999); Marylin M. Rhie and Robert A.F. Thurman, *Wisdom and compassion: the sacred art of Tibet* (New York: Harry N. Abrams, 1996); John Huntington and Dina Bangdel, *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art* (Chicago: Serindia Publications; Columbus: Columbus Museum of Art, 2003); Glenn H. Mullin, *Female Buddhas: women of enlightenment in Tibetan mystical art* (Santa Fe; New Mexico: Clear Light Publishers, 2003).

8) Ronald Davidson, "Hidden Realms and Pure Abodes: Central Asian Buddhism as Frontier Religion in the Literature of India, Nepal, and Tibet," *Pacific World: Journal of the Institute of Buddhist Studies* 3:4 (2002).

여러 차례 논의되었다. 특히 『차크라삼바라탄트라』의 내용과 배열이 시바교의 문헌들에 기대고 있음은 알렉시스 샌더슨(Alexis Sanderson)에 의해 충분히 논증된 바 있다.[9] 샌더슨이 시바 신앙을 기준으로 시바교의 경전들과 불교 요기니탄트라 경전들의 문헌학적인 비교분석에 초점을 맞춘다면, 로널드 데이비드슨은 당시 탄트라 불교의 입장을 더욱 강조하며 이 담론을 '반(反)-시바교'적 대응으로만 읽어낼 수 없다고 주장한다.[10] 이들의 논의 이전에 데이비드 스넬그로브(David Snellgrove) 또한 시바교 문헌과 탄트라 불교 문헌 간의 유비 관계에 관하여 검토한 바 있다.[11] 이러한 기존 연구들을 바탕으로 데이비드 그레이(David Gray)는 『차크라삼바라탄트라』를 번역하고 방대한 주석서들을 함께 정리하였다.[12]

이들의 논의는 시바교와 밀접한 관련을 맺고 발전한 요기니탄트라가 '화장터 신앙(the cult of Charnel ground)'과 불가분의 관계에 있으며 다키니들의 거주지로 화장터가 강조되었다는 점, 또 화장터에서 해골과 재를 이용한 수행이

---

9) 힌두와 불교 탄트라의 공통된 성질에 대하여 데이비드 세이포트 루에그(David Seyfort Ruegg)나 베노이토쉬 밧타차르야(Benoytosh Bhattacharyya), 스테판 베이어(Stephan Beyer) 등 기존의 여러 연구자들은 '종교적인 기층(religious substratum)' 혹은 '공통된 문화적 축적(common cultic stock)'이 전제되어 있다고 주장한 바 있지만, 이는 샌더슨이 시바교의 문헌들과 탄트라 불교 문헌들 간의 유비 관계를 논증하면서 수차례 크게 반박되었다. 특히 『차크라삼바라탄트라』를 탄생시킨 삼바라(saṃvara) 전통은 시바교 가운데서도 바이라바 신앙과 관련된 '바이라바 비드야피타(Bhairava Vidyāpīṭha)' 탄트라인 『자야드라타야말라탄트라(Jayadrathayāmalatantra)』, 『피추마타(Picumata)』, 『탄트라사드바바탄트라(Tantrasadbhāvatantra)』, 『싯다요게슈바리마타(Siddhayogeśvarīmata)』 등에서 큰 영향을 받았음이 입증되었다. Alexis Sanderson, "Vajrayāna: Origin and Function," in *Buddhism into the Year 2000: International Conference Proceedings* (Bangkok and Los Angeles: Dhammakāya Foundation, 1995), p. 94; "History through Textual Criticism in the study of Śaivism, the Pañcarātra and the Buddhist Yoginītantras" in *Les Sources et le Temps. Sources and Time* (Colloquium, Pondicherry 11-13, 2001), pp. 41-47.

10) 현 학계에서 시바교의 문헌들이 요기니탄트라에 절대적인 영향력을 끼쳤음은 정설로 받아들여지지만, 데이비드슨은 샌더슨이 문헌학적인 비교분석에 지나치게 치중한 나머지 탄트라 불교가 '반-시바교'라는 일반적인 기층으로만 구성된 것이 아니라는 사실을 간과할 수 있다고 지적한다. 대신 그는 정통 종교 외적의 수많은 층위들, 지역 토착적, 부족적, 민간 신앙적인 요소들을 함께 고려해야 한다고 주장한다. Davidson, *Indian esoteric Buddhism: a social history of the Tantric movement* (New York: Columbia University Press, 2002), p. 173, p. 386.

11) David Snellgrove, *Indo Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successors* (Boston: Shambala, 2002), pp. 462-463.

12) David Gray, *The Cakrasamvara Tantra (the Discourse of Sri Heruka): A Study and Annotated Translation* (Somerville; MA: Wisdom Publications, 2019[2007]).

성행했다는 점 등을 명확하게 지적한다.[13] 요기니탄트라에서 파생한 치티파티에게 부여된 '화장터의 수호신'이라는 호칭을 제대로 이해하기 위해서는 이러한 문헌학적인 선행 연구들을 살펴보는 일이 필수적이라고 여겨진다. 그러나 이들의 연구는 '화장터'와 '화장터의 신'이라는 명칭 자체에 구체적으로 초점을 맞추지는 않는다. 또한 '다키니의 거주지'라는 공통된 관념적 연결고리 속에서 우디야나와 화장터의 관계를 자세하게 논하지 않았다는 한계가 있다. 따라서 본 연구에서 필자는 요기니탄트라의 화장터 관념을 명확하게 정리하고자 한다. 이를 통해 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각 도상이 치티파티의 거주지이자 다키니의 정토인 우디야나가 치티파티와 다키니가 수호하는 장소인 화장터와 관념적으로 관련되어 상징화된 건축물이라는 결론을 도출할 것이다.

아울러, 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각 앞으로는 조장(鳥葬)터가 그려지므로 치티파티의 역할은 단순히 '화장터의 신'에 한정될 수 없다.[14] 티베트에서 가장 대표적인 묘지는 화장터가 아니라 조장터이기 때문이다. 이에 관해서는 조장터를 중요한 수행처로 활용한 티베트의 대표적인 묘지 수행인 쬐(gcod)를 살펴볼 필요가 있다. 이때 치티파티의 상위 본존인 바즈라요기니가 쬐 수행의 주존이며 쬐의 관상법이 요기니탄트라에서 파생했다는 사실이 주목된다. 그뿐만 아니라 쬐의 창시자 마찍 랍된(ma gcig lab sgron, 1055-1149) 도상에 치티파티

---

13) 데이비드 화이트(David White), 아델하이트 헤르만 판디트(Adelheid Herrmann-Pfandt), 샤먼 헤틀리(Shaman Hately), 주디스 시머 브라운(Judith Simmer-Brown) 등의 연구는 요기니탄트라의 여신들에 좀 더 초점을 맞춘다. 이들의 논의에서는 요기니와 다키니의 기원, 다키니의 특징과 능력들, 수행체계 및 여신들의 역할 등이 검토된다. David White, *Kiss of the yogini: "Tantric sex" in its South Asian contexts* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); Adelheid Herrmann-Pfandt, *Ḍākinīs: Zur Stellung und Symbolik des Weiblichen im Tantrischen Buddhismus* (Bonn: Indica et Tibetica-Verlag, 1992); Judith Simmer-Brown, *Dakini's warm breath: the feminine principle in Tibetan Buddhism* (Boston, Massachusetts, US: Shambhala Publications, 2001); Hately, "From Mātṛ to Yogini: Continuity and Transformation in the South Asian Cults of the Mother Goddesses," in *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, ed. Istvan Keul (Berlin: Walter de Gruyter, 2012).

14) 조장은 풍장(風葬), 천장(天葬)이라고도 부른다. 필자는 독수리 등 들짐승이 시체를 뜯어먹는 모습에 중점을 두었으므로 조장이라고 부르도록 하겠다. 티베트의 장사(葬事) 풍습에 관해서는 롤프 알프레드 스타인, 안성두 역, 『티벳의 문화』(서울: 무우수, 2004), p. 245; 심혁주, 『티베트의 죽음 이해: 하늘의 장례』(서울: 모시는 사람들, 2015); 임재해, 「티베트의 장례풍속과 천장의 문화적 해석」, 『비교민속학회』 15(1998), pp. 51-92; Per Kvaerene, *Tibetan Bon Religion: a death ritual of the Tibetan Bonpos* (Leiden: E.J. Brill, 1985).

가 그려지기도 하는 점, 18세기의 또 다른 치티파티 불화에서 쬐 수행자로 여겨지는 인물들이 발견되는 점도 논의를 필요로 한다(도 10, 11).

이에 따라 18세기 <치티파티> 불화와 쬐와의 연관성을 찾기 위한 방법을 두 가지로 나누어 살펴볼 것이다. 첫째로 쬐의 외적인 수행 요소로 춤 공양이 이루어지고 특정 악기가 사용된다는 점에 주목한다. 이에 의거하여 루빈미술관 소장 <치티파티>와 비슷한 도상 변화를 보여주는 기메박물관 소장 <치티파티> 하단에 그려진 수행자가 쬐 수행자라는 사실을 주장할 것이다. 둘째로 쬐의 내적인 관상법에 초점을 맞춘다. 전각 지붕 위에 떠 있거나 정수리 위에 고리가 형상화된 인간의 형상은 이 내적인 관상법을 참고하여 해석하고자 한다. 수행자의 의식이 정수리로부터 빠져나오는 '의식의 전이'는 쬐 관상의 핵심 절차이다. 따라서 18세기 치티파티 불화들에 그려지는 형상은 이 단계를 거쳐 주존 바즈라요기니와 합일하고자 하는 수행자의 의식이라고 상정할 것이다.

쬐의 의례 절차에 관해서는 여러 선행 연구들이 존재한다. 특히 잠왼 꽁뛸('jam mgon kong sprul, 1813-1899)의 저본, 사라 하딩(Sarah Harding)의 번역본을 토대로 한 다양한 논저들이 심도 있는 해석을 내놓은 바 있다.[15] 그러나 기존 연구들은 수행의 절차 및 이로부터 성취되는 철학적인 의미에 초점을 맞추기 때문에 상위 탄트라의 인식 체계 속에서 쬐의 관상법을 자세히 분석하지는 않는다. 쬐의 관상법을 구체적으로 시각화한 불화의 검토 또한 이루어진 바 없다. 본 논문에서는 '의식의 전이' 절차를 기준으로, 무상유가(無上瑜伽, anuttarayoga)탄트라의 보편적인 관상법의 틀뿐만 아니라 요기니탄트라의 일반적인 인식체계를 종합적으로 고려할 것이다.[16] 이를 토대로 쬐의 관상법이 18세기 치티파티 불화들에 직접적으로 반영되었음을 밝히고자 한다. 본 연구는 마찍 랍된 도상에 관한 단편적인 논의를 제외하면 쬐 수행과 미술을 본격적으로

---

15) 마찍 랍된이 저술했다고 알려졌으며 제 3대 까르마파(karmapa) 랑중돌제(rang 'byung rdo rje, 1284-1339)가 주석을 단 『쬐에 대한 가르침의 묶음(The Great Bundle of Precepts on Severance: Chöd)』 부분을 19세기에 잠왼 꽁뛸이 『지식의 보고(The Treasury of Knowledge)』에서 정리하고 개괄하였다. Jamgon Kongtrul, *Chöd: The Sacred Teachings on Severance* in *The Treasury of Precious Instructions: Essential Teachings on the Elite Practice Lineages of Tibet* 14, trans. Sarah Harding (Boulder: Snow Lion, 2016). 본 연구에서는 쬐의 수많은 절차 가운데서도 루빈미술관 소장 <치티파티>와 직접적인 관련이 있다고 여겨지는 절차에만 초점을 맞출 것이다.

16) 무상유가탄트라는 티베트에서 가장 높은 차원의 탄트라라고 여겨진다. 대표적으로 요가탄트라인 『비밀집회탄트라(Guhyasamājatantra)』, 요기니탄트라인 『차크라삼바라탄트라』와 『헤바즈라탄트라(Hevajratantra)』, 불이(不二)탄트라인 『칼라차크라탄트라(Kālacakratantra)』 등이 있다.

연관시킨 첫 시도라는 점에서 의의를 가진다.

한편 루빈미술관 소장 <치티파티>에서 신은 한 다리와 한 팔을 든 채 춤을 추고 있는 모습으로 표현된다. 『사다나』에서는 치티파티의 춤을 '악한 존재에 대한 조복'이라고 묘사한다.[17] 본고에서는 모든 치티파티 도상에서 중요하게 강조되는 '춤'에 내재한 의미를 해석하기 위하여 티베트의 대표적인 불교 의례인 참을 고찰해 본다. 참에서 실제로 공연되는 치티파티의 춤은 '해방의 춤(Liberation Dance)'이라는 핵심 절차의 서막을 담당한다.[18] 달라이라마 5세(Ngag dbang blo bzang rgya mtsho, 1617-1682) 등에 의해 편찬된 참에 관한 의례집, 『참의 지침서('Chams yig)』에 의하면 참의 목적은 '헤루카의 루드라(Rudra) 조복('dul ba)'이다. 이 목적은 루드라를 대변하는 악한 조형물을 조복하고 처형함으로써 성취되는데, 조복의 역할을 맡은 호법신이 치티파티라는 사실이 눈길을 끈다. 즉 '조복'이라는 관점에서 치티파티 탕카에 그려지는 춤과 참에서 행해지는 춤의 구체적인 의미는 동일하다고 판단된다. 참에 치티파티의 춤이 편입된 시점은 16세기 후반으로서, 이후 참의 대중화와 함께 치티파티 신앙 또한 성행했을 것이라는 사실도 주목을 요한다. 따라서 치티파티의 춤에 내재한 탄트라 의례적 의미를 추론해 볼 필요가 있다.

네베스키 보이코비츠(René de Nebesky-Wojkowitz)와 리차드 콘(Richard Kohn)의 연구는 참의 절차와 의식을 세부적으로 다룬 시도로서 그 가치가 크다. 참 의례에 관한 최초의 서양 연구자이며 『참의 지침서』를 번역하기도 한 네베스키 보이코비츠는 등장인물이 호법 신중 위주로 구성된 참 의례가

---

17) 『사다나』(p. 295) brkyang bskum gar gyis gdug pa 'dul/ (p. 299) zhabs gnyis brkyang bskum gar/ stabs tshul/

18) 참에 등장하는 치티파티를 도상에 그려지는 치티파티와 구분해야 한다는 의견이 거론된 바 있다. 혹은 참의 치티파티를 야마의 권속으로 본 경우도 존재한다. René de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and demons of Tibet: the cult and iconography of the Tibetan protective deities* (New Delhi: Paljor publications, 1996[1959]), p. 86. 그러나 이는 치티파티의 계보가 충분히 검토되지 않은 데서 기인한 오해이다. 치티파티를 언급한 기존의 미술사 연구 및 참 의례에 관한 연구서에서는 참에 등장하는 치티파티와 회화에 그려지는 치티파티를 동일한 존재로 기술한다. 치티파티의 티베트어 명칭인 '두르 퇴 닥뽀' 또한 의례와 회화에서 별다른 구분 없이 쓰인다. 한편 '해방의 춤'은 리차드 콘이 사용한 용어이다. 이를 '해탈의 춤'으로 번역할 수도 있겠으나 이 과정에서 처형되는 조형물의 왕생을 바라는 의례의 목적에 비추어 봤을 때, 필자는 일반적으로 번뇌에서 자유로워짐을 의미하는 '해탈'보다는 '해방'이 더 큰 의례적인 개념을 포괄할 수 있는 용어라고 생각하였다. Richard Kohn, *Lord of the Dance: The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal* (Albany: State University of New York Press, 2001), pp. 204-208.

호법신 신앙과 밀접한 연관이 있음을 제시한 바 있다.[19] 리차드 콘은 '마니림두(Mani Rimdu)'라는 거대한 법회를 중심으로 참의 탄트라 의례적 의미와 상징체계를 자세하게 분석하였다. 그러나 이들의 연구는 참 의례의 절차와 의미를 복원하는 데 목적이 있기 때문에 시바교에 대한 탄트라 불교의 대응 및 문헌 전승을 충분히 고려하여 논의하지 않는다. 또한 동일한 전통을 계승하는 티베트의 다른 의례들 간의 관계에 대하여 상세히 다루지 않는다는 한계가 있다. 탄트라 불교 문헌을 복합적으로 고려하여 티베트의 의례적 맥락을 본격적으로 검토한 연구자들은 로버트 메이어(Robert Mayer)와 캐서린 캔트웰(Catherine Cantwell)이다.[20] 이들은 티베트의 의례에서 '조복'과 '해방(sgrol ba)'의 개념이 불가분의 관계에 있음을 논의하며 '루드라의 조복(Taming of Rudra)'에 관한 의미를 분석한다. 로버트 메이어는 탄트라 불교의 '반-시바교'적 대응을 인식하며 탄트라 문헌에 등장하는 시바교의 악신, 루드라에 대해 논의하고 악신의 명칭이 티베트의 의례에 수용된 과정 및 '마라 조복(bdud 'joms)'의 의미를 서술한다. 캐서린 캔트웰 또한 티베트에서의 루드라에 관한 의례가 시바교 탄트리즘의 불교적 도치라고 지적하며 '해방을 위한 살해(liberating killing)'를 의례적으로 정의한다.

본 논문에서는 이들의 선행 연구를 바탕으로 참 의례의 목적을 탄트라 문헌의 중심 서사인 '처형과 해방'의 관점에서 해석하고자 한다. 이에 의거하여 치티파티가 등장 인물이 거의 호법 신중으로 구성된 참 의례에서 헤루카를 대신하여 루드라를 조복하는 중요한 역할을 부여받을 수 있었던 원인을 추적할 것이다. 또한 시바교에 대한 탄트라 불교의 대응에서 발견할 수 있는 '화장터의 신' 계보를 고려함으로써 치티파티에게 '화장터의 수호신'이라는 호칭이 부여된 배경을 검토

---

19) Nebesky-Wojkowitz, Christoph von Fürer-Haimendorf (ed), *Tibetan religious dances: Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig* (New Delhi: Pilgrims Book Pvt. Ltd., 1997[1976]). 『참의 지침서('chams yig)』는 1712년 완성되었으며 1976년 네베스키 보이코비츠에 의해 번역되었다. 참의 전승을 정리하고 의례 절차를 담고 있는 이 의식집은 오늘날까지도 참의 핵심적인 매뉴얼로 기능하고 있다. 티베트어 '이그(yig)'는 글자 혹은 매뉴얼을 의미하므로 본 논문에서는 '참의 지침서'라는 명칭으로 부르도록 하겠다.

20) Robert Mayer, "The Figure of Maheśvara/Rudra in the rÑiṇ-ma-pa Tantric Tradition," *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 21:2 (1998), pp. 271-310; Catherine Cantwell, "To Meditate upon Consciousness as vajra: Ritual 'Killing and Liberation' in the rNying-ma-pa Tradition," in *Tibetan Studies* I, ed. H. Krasser (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997), pp. 107-118.

해보고자 한다. 이를 통해 18세기 무렵 나타난 치타파티 도상의 변화를 복합적으로 이해할 수 있을 것이라 여겨진다.

치티파티는 티베트 불교문화권에 널리 알려진 신임에도 불구하고 아직까지 도상에 관한 깊이 있는 연구가 진행된 바 없다. 본고는 치티파티 도상을 자세히 분석하고 도상 변화의 연원을 추적한 최초의 연구라는 점에서 중요성을 지닌다. 또한 본 연구는 다양한 주제들을 하나의 도상으로 수렴하여 정리하려는 시도라는 점에서 큰 의의가 있다. 이는 도상 속에 중첩된 여러 층면들을 검토하는 작업을 통해 종교 예술에서 하나의 도상이 성립하기까지 수많은 문화적, 실천적 차원이 반영된다는 사실을 증명하는 과정이기도 하다. 특히 한 화면 안에 수많은 상징체계가 교차하는 탄트라 미술의 연구에는 이와 같은 다층적인 분석이 필수적이다. 다양한 분과에서 이루어진 기존 연구 성과들을 토대로 루빈미술관 소장 <치티파티>에 내재한 여러 맥락을 깊이 있게 다루고자 한다.

다음 장에서는 루빈미술관 소장 <치티파티>와 비슷한 양상을 보여주는 18세기 작품들의 양식적 특징과 더불어, 『사다나』의 반영 여부에 따른 시대적 변화 양상을 검토해보도록 하겠다. 이를 통해 18세기를 기점으로 치티파티 불화의 배경에 전각과 상위 본존, 인간의 형상 도상이 새롭게 등장한다는 사실을 확인할 것이다. 3장에서는 18세기 작품들에서 치티파티 뒤로 등장한 전각 도상의 함의를 고찰해 보기 위해 신의 거주지에 관한 도상적 전통 및 『차크라삼바라탄트라』의 성지와 묘지에 관한 관념을 살펴볼 것이다. 이 과정은 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 전각이 탄트라의 성지이자 화장터, 우디야나를 상징화한 건축물임을 증명하기 위한 시도이다. 그러나 루빈미술관 소장 <치티파티>에는 전각뿐만 아니라 조장터가 그려져 있으므로 치티파티의 역할은 단순히 화장터만 수호하는 데 그치지 않는다. 4장에서는 티베트의 '묘지'의 범위를 전제로, 조장터를 수행처로 적극적으로 활용한 티베트의 묘지 수행인 쬐가 18세기 <치티파티> 불화들과 직접적인 관련성이 있음을 입증한다. 그 이후 쬐의 절차와 내용을 전각 배경 위 인간의 형상을 조명하기 위한 근거로 제시할 것이다. 마지막 장에서는 치티파티의 춤을 의례적인 맥락에서 파악하고 이것이 탄트라 문헌의 중심 서사와 어떠한 관련을 맺고 있는지 고찰해 본다. 이를 통해 요기니탄트라의 '화장터의 신' 계보의 전승 과정을 논의할 것이다.

Ⅱ. 치티파티 도상과 『사다나』

루빈미술관 소장 <치티파티>는 12세기에 쓰인 『사다나』에 근거하지 않은 배경요소들이 등장한다는 점에서 독특하다. 우선 불화 중앙에는 『사다나』에 제시된 소라고둥 대신 전각이 그려지며, 전각 2층 상단에는 차크라삼바라와 바즈라요기니가 치티파티의 상위 신으로 배치된다. 또한 전각 지붕 위에는 정체가 불분명한 인간의 나체 형상들이 그려진다. 이 같은 양상은 17세기에 유행하던 미술 양식을 바탕으로 완숙한 기술력을 보여주는 18세기 무렵의 치티파티 탕카들에서 공통되게 발견된다. 본 장에서는 루빈미술관 소장 <치티파티>가 제작된 시기와 제작지를 추정함으로써 맥락 분석에 앞서 도상에 대한 기초적인 검토를 시도한다. 이를 바탕으로 새로운 도상적 변화가 두드러지는 동시대의 탕카들을 함께 검토한 후, 『사다나』를 충실하게 반영한 이른 시기의 작품과 18세기 이후의 작례들을 비교 분석한다. 결론적으로 18세기를 기점으로 나타난 변화들이 『사다나』에 의거한 수행보다는 상위 탄트라의 관념을 반영하기 위하여, 또한 의례 및 수행을 통해 치티파티의 이미지에 대한 지속적인 소비가 일어나며 생겨났을 가능성이 크다는 사실을 지적하고자 한다.

1. 루빈미술관 소장 <치티파티>

루빈미술관 소장 <치티파티>는 티베트의 미술이 16-17세기의 양식을 토대로 자연주의적인 이상화의 절정기에 다다른 18세기의 작품이다(도 1). 17세기의 여러 양식 가운데서도 '까르마 가디(Karma Gadri)'의 화풍이 두드러진다. 까르마 가디 양식은 까규파(bka'-brgyud-pa)의 한 분파인 까르마파(karmapa)에 의해 16세기 중반 이후 동부 티베트의 캄(Kham)과 암도(Amdo) 지역을 중심으로 유행한 양식으로, 명나라 회화의 영향을 받아 자연스러운 생동감을 강조한다.[21] 흐릿한 윤곽선, 부드러운 녹색, 생기있

21) Rhie and Thurman, 앞의 책, pp. 59-60. 그러나 까르마 가디파의 창시자인 남카 따시(Namkha Tashi)는 중부 티베트 출신이며, 까르마 가디파가 동부 티베트를 중심으로 강세를 떨치게 된 것은 17세기 중반 이후이다.

는 표정 등은 모두 까르마 가디파에서 즐겨 사용했던 표현법이다(도 12).[22] 또한 짙은 적색과 녹색 등의 색조가 두드러지던 이른 시기의 묘사 대신 황토색이 화면 전체를 지배한다는 점 역시 16세기 이후 동부 지방을 중심으로 시작되어 17세기 이후 회화에서 자주 나타나는 경향이다.[23] 이에 근거한다면 이 작품은 서부 티베트보다는 동부 혹은 중부 티베트에서 제작되었을 것으로 생각된다.

불화의 중심을 차지한 왼쪽의 남신과 오른쪽의 여신이 전각을 배경으로 한쪽 다리, 한쪽 팔을 들어 올리는 역동적인 동작으로 춤을 추고 있다. 다만 두 신 사이에 큰 차이가 두드러지지 않아서 신의 성별을 구별해내기는 다소 어렵다. 들어 올린 오른팔은 해골 막대기(mastaka-danda, thod dbyug pa)를, 내린 왼팔은 피가 든 두개골 잔(asṛk-kapala, rakta'i thod pa)을 들고 있다. 해골 신은 몸에는 펄럭이는 여러 가지 색의 비단 천을 걸치고 있으며, 부채꼴 모양의 귀 장식을 달고 두개골이 달린 왕관을 쓴 채 이빨이 드러날 정도로 크게 미소를 짓고 있다.

치티파티가 쓴 5개의 두개골 왕관, 양손에 든 지물인 피가 담긴 두개골 잔과 해골 막대기는 치티파티 신앙의 상위 탄트라 문화에서 자주 발견되는 용구들이다. 두개골 장식은 인도의 시바신을 숭배하는 교파인 '카팔리카(Kāpālika)' 전통에서 기원하여 요기니탄트라의 도상에서 흔하게 등장한다. '해골'이라는 치티파티의 외형 또한 카팔리카와 맞닿아 있다. 카팔리카라는 용어는 두개골을 뜻하는 '카팔라(kapāla)'에서 파생하였는데, 이는 직역하면 '골인(骨人, skull-men)', 즉 두개골을 소지한 자를 의미한다.[24] 이들은 묘지에서 재와 해골 등을 사용하여 의례를 행하였으며 이후 요기니탄트라에 큰 영향을 끼친 것으로 알려져 있다.[25]

---

22) Amy Heller, *Tibetan Art: Tracing the Development of Spiritual Ideals and Art in Tibet 600-2000 A.D.* (Milano: Jaca Book, 1999), p. 188, p. 196.

23) Rhie and Thurman, 앞의 책, p. 60.

24) David Lorenzen, *The Kāpālikas and Kālāmukhas: Two Lost Śaivite Sects* (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 15; 『대당서역기(大唐西域記)』에 따르면 현장(玄奘, 602-664)은 현 파키스탄 북서쪽 지역 카피샤(迦畢試國) 부근에서 뼈 장식 관을 머리에 쓰고 화장터의 재를 뒤집어쓴 벌거벗은 고행자들을 목격했다고 기록하고 있다. 현장이 이 수행자들을 특정한 이름으로 부르고 있지는 않지만, 오늘날 학자들은 이들을 카팔리카 수행자라고 상정한다. "天祠數十所。異道千餘人。或露形。或塗灰。連絡髑髏以爲冠鬘大城東三四里。北山下有大伽藍" 『대당서역기』(T2087. 51:873c21-873c23); "其北印度。風土寒烈短製褊衣。頗同胡服。外道服飾紛雜異製。或衣孔雀羽尾。或飾髑髏瓔珞。或無服露形。或草板掩體。或拔髮斷髭或蓬鬢椎髻。裳衣無定赤白不恒" (T2087. 51:876b15-876b21).

카팔리카 수행자들은 스스로를 브라흐마의 살육자이자 시바의 화신인 바이라바(Bhairava)와 동일시하면서 12년간 사회 밖에서 살며 그들의 신이 지은 죄를 참회하는 고행을 행했다(도 13).[26] 그들은 바이라바의 속죄를 보여주는 6가지 표식(ṣaṇmudrā, six insignia)과 2가지 지물을 항상 몸에 소지하였다.[27] 그 가운데서 항시 몸에 지니고 다니며 스스로를 다른 교파와 구별하는 철칙(mahāvrata)이기도 했던 2가지 지물이 두개골 잔(kapala), 그리고 두개골 장식과 두개골 북인 다마루(ḍamaru)가 달린 막대기, 카트방가(Khaṭvāṅga)이다.[28] 8세기 후반 이후 힌두 탄트라에서 시바 신앙은 카팔리카의 신이자 해골의

---

25) Davidson, 앞의 책, pp. 218-223; 카팔리카는 남부 인도에서 시작된 전통으로 추정되지만, 그 기원은 힌두교의 푸라나(purāṇa)에서 찾을 수 없다. 현전하는 카팔리카에 대한 기록은 7-12세기경에 성립된 것이기 때문이다. 카팔리카에 관한 교리나 수행적 문헌은 허구나 편향된 요소 등이 섞여 있기 때문에 어디까지 진실인지 판단하는 것은 다소 무리가 따른다.

26) Davidson, 앞의 책, p. 178; 창조신 브라흐마가 비슈누의 거처에 갔을 때 비슈누가 그를 맞이하지 않고 누워있는 것에 화난 브라흐마는 둘 중 누가 더 우월한지에 대한 논쟁을 시작했고 이 논쟁은 둘 사이의 전쟁으로 확대되었다. 전쟁이 계속되자 불안해진 신들이 시바에게 도움을 요청하자 시바는 전쟁터로 가서 불기둥으로 변신하였다. 비슈누와 브라흐마는 각각 멧돼지와 백조로 변신하여 불기둥의 시작점을 찾기 시작했는데, 브라흐마가 그곳에 있던 꽃에게 거짓 증언을 하도록 하여 비슈누에 대한 자신의 우월성을 입증하였다. 이에 화난 시바는 바이라바를 만들어내어 그에게 도시 카시(바라나시)의 영원한 지배권을 약속하면서 브라흐마를 처벌하라고 명령했고, 바이라바는 왼손 엄지의 손톱으로 브라흐마의 머리를 자른다(Brahmahatyā). 그러나 이때 브라흐마의 잘린 머리가 시바에게 붙어서 떨어지지 않게 된다. 이 때문에 시바는 바이라바에게 브라흐마의 살해를 속죄하고 거지꼴로 세상을 떠돌아다니라는 명령을 내렸다. 카시에 도달할 때까지 바이라바는 브라흐마의 두개골을 손에 들고 악한 무리와 함께 노래하고 춤을 추며 방랑하였는데, 이 방랑길에서 비슈누에게 죄를 씻어낼 방법을 듣고서야 비로소 속죄할 수 있었다고 한다. 이 신화에 관해서는 Wendy Doniger O'Flaherty. *Siva, the erotic ascetic* (Oxford University Press, 1981), p. 124.

27) 6가지 표식은 목걸이(Kaṇṭhikā), 목 장식(rucaka), 큰 귀걸이(kuṇḍala), 머리의 보석(śikhāmaṇi), 묘지의 재(bhasma), 그리고 신성한 실(yajñopavīta)이다. Davidson, 앞의 책, p. 178.

28) Lorenzen, 앞의 책, pp. 15-16; Davidson, 앞의 책, pp. 177-180. 때때로 카트방가 대신에 삼지창(triśūla)을 가지고 다녔다고도 한다. 해골 막대기와 두개골이라는 지물이 카팔리카의 전유물만은 아니었다. 시바교의 다양한 전통과 다른 교파들에서도 이 관습이 발견될 뿐만 아니라 막대기 자체를 상징으로 삼은 것은 특별히 시바교와만 관계된 것도 아니었다. 또한 묘지의 재를 몸에 바르는 관행 역시 시바교에서 종종 찾아볼 수 있는 관습이었다. 그러나 카팔리카들은 기존 인도 브라만 사회에서 극도로 부도덕한 것으로 여겨졌기 때문에 두개골 잔 및 해골 막대기 등의 지물들은 인도 사회에서 그들의 악명 높은 상징으로 정의되었다. 또한 화장터와 관련된 관행 모두 시바교 계열에서 비롯되었으며, 바이라바 신앙은 카쉬미르와 네팔 등지, 더 나아가 타밀어를 사용하는 남부에서도 만연하였다는 데는 의심의 여지가 없다.

소지자, 즉 바이라바를 중심으로 구축되어 바이라바를 주존으로 하는 탄트라 문헌들이 신앙의 큰 줄기를 이루게 된다. 시바교 가운데서도 바이라바 신앙에 뿌리를 둔 탄트라를 '바이라바 비드야피타(Vidyāpīṭha)' 탄트라 유형으로 지칭한다. 요기니탄트라 불교 역시 바이라바 신앙에서 비롯된 경전들로부터 막대한 영향을 받았다. 요기니탄트라의 의례는 진언(眞言, mantra), 만다라, 예복, 용어, 수인(手印, mudrā), 동작 등 많은 방면에서 시바교의 의례와 공통된 특질을 공유하였다.[29] 도상에 그려지거나 수행에 쓰이는 카팔리카 지물 역시 마찬가지였다. 불교 요기니탄트라의 여신들은 도상에서 힌두 탄트라 미술과 큰 차이 없이 해골 장식들을 걸치고 인간의 가죽을 벗기는 칼이나 두개골 잔 등을 든 모습으로 묘사된다(도 14). 그러나 탄트라 불교에서는 이러한 지물에 불교적인 의미가 함께 부여된다.

치티파티 도상에서 신이 왼손에 들고 있는 피가 담긴 두개골 잔은 지혜를 상징하며 티베트에서는 여신들뿐만 아니라 밀교 본존, 대성취자(Mahāsiddha, grub thob chen po), 호법신의 지물로 흔히 그려진다. 육신의 공양과 관련된 지물은 피와 살의 비유로 인식되기도 하는데, 피는 청정한 의식으로의 이동을 암시하며 살은 신에 의해 완전히 소비되어 정화되는 것으로 여겨졌다.[30] 카트방가와 비슷한 모습이지만 좀 더 낮은 지위의 신에게 쓰이는 두개골 막대기는 적을 정복하는 강력한 지배력을 상징한다.[31]

치티파티가 쓴 5개의 두개골이 붙은 왕관은 티베트에서 분노존의 머리 위에 흔히 그려지는 용구로, 부처의 다섯 가지 지혜를 의미한다.[32] 치티파티의 귀에 붙은 부채꼴 모양의 무지개색 장식은 티베트에서 '묘지의 수호신의 귀 장식(dur bdag gi snyan brgyan)'이라 칭해지는 장엄구로, 몽골 지역에서는 나비라는 뜻의 '에르베케이(erbek'ei)'라 불린다.[33] 5개의 두개골이 달린 왕관과 치티파티의 귀 장식은 티베트 불교에 존재하는 여타 해골 모습의 존재들과 치티파티를

---

29) Sanderson, 앞의 논문(1991), p. 94.

30) James Ian Brousseau, "Charnel Offerings: The Tibetan Practice of Gcod and the Indian Tantric Traditions," (MA diss., University of California, 2018), pp. 6-9.

31) Chandra, 앞의 책, p. 682.

32) 다섯 지혜란 법계체성지(法界體性智), 대원경지(大圓鏡智), 평등성지(平等性智), 묘관찰지(妙觀察智), 성소작지(成所作智)이다. 권도균, 「예술: 연재; 티베트의 불교와 미술-죽음의 정복자(야만따카/바즈라바이라바)」, 『문학/사학/철학』 9(2007), p. 309.

33) Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1997), p. 78.

구별하는 특징이기도 하다. 티베트 불교의 판테온에서는 치티파티 외에도 해골 외형의 존재들을 몇몇 찾아볼 수 있다.[34] 그러나 치티파티는 그 가운데서 가장 지위가 높다고 여겨지며 유일하게 불화의 주존으로 그려진다. 예컨대 티베트 불교의 주요 신들의 유형을 정리한 사다나 모음집에서 해골 모습의 신은 치티파티가 유일하다.[35] 여러 사다나의 삽화에서도 5개의 두개골이 붙은 왕관과 부채꼴 모양의 귀 장식이 강조된 치티파티의 외형적 특징을 확인할 수 있다(도 4).

루빈미술관 소장 <치티파티>에서 신의 외형적 특징이 이와 같다면, 신 뒤편으로 보이는 배경은 치티파티의 계보와 역할을 암시한다. 불화 중앙에 두개골로 층층이 쌓아 올려진 전각은 2층으로 구성되어 있으며, 2층 내부에는 차크라삼바라와 바즈라요기니 한 쌍의 본존이 위치한다. 차크라삼바라와 바즈라요기니 또한 카팔리카 전통과 관련된 지물들을 들고 있다(도 15, 16).[36] 요기니탄트라의 대표적인 두 본존은 호법신인 치티파티의 상위 신이다. 전각 앞으로는 독수리 등 들짐승들이 시체를 파먹고 있는 조장터의 모습이 묘사되어 있다(도 1-2). 티베트에서 승려나 귀족계층에 한정되었던 화장에 비해 조장은 훨씬 대중적인 장사 풍습이다.[37] 화장터의 수호신이라는 인도식 명칭을 부여받았던 치티파티가

---

34) 대중 의례에서 시종이나 보조자의 역할로 종종 등장하지만 도상으로 그려지지는 않는 깅(Ging), 강레(Gangre) 등의 존재가 있다. 깅은 가장 낮은 지위의 존재이고 강레는 중간 지위의 존재이다. Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1996), p. 140.

35) Willson and Brauen, 앞의 책, pp. 31-171; jo nang rje btsun tA ra nA tha, *yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas*, *gsung 'bum/bstan pa'i nyi ma* (bkras lhun chos sde tshogs pa, 1990).

36) 차크라삼바라와 바즈라요기니 결합 도상에서 4개의 얼굴을 가진 차크라삼바라는 총 12개의 팔을 가지고 있다. 바즈라요기니를 포옹하고 있는 두 손을 제외하고 오른손에는 다마루, 도끼, 작두, 삼지창을, 왼손에는 카트방가, 두개골 잔, 금강 올가미, 브라흐마의 머리를 들고 제일 위의 양손으로 코끼리 가죽을 등에 둘러메고 있다. 목에는 50개의 두개골 목걸이를 걸고 카팔리카 수행자의 여섯 개의 표식으로 장식하고 있다. 이마 위에도 다섯 개의 두개골로 된 왕관을 쓰고 있으며 인간의 힘줄로 된 성스러운 끈을 걸고 있다. Sanderson, 앞의 논문(1995), pp. 91-92.

37) 불교 전래 이후 인도에서 기원한 화장이 토장(土葬)을 대신하여 티베트의 중요한 장례방식으로 자리 잡았다. 하지만 나무가 귀한 티베트의 지리 여건상 이 방식은 귀족층과 명망 높은 승려 계층에 한정될 수밖에 없었다. 한편 서민들의 주요 장사 방식인 조장[풍장/천장]은 이란 지역에서 비롯되었을 가능성이 크지만, 티베트에 언제 어떻게 수용되었는지는 정확히 알 수 없다. 티베트에는 화장, 조장뿐만 아니라 토장, 수장(水葬), 탑장(塔葬) 등 다양한 형태의 장사 방식이 존재한다. 토장은 불교 전래 이전의 대표적인 매장방식이었고 수장은 전염병에 걸린 사람이나 큰 죄를 지은 사람에게만 한정되었으며 탑장은 달라이 라마, 판첸 라마와 같은 위대한 지도자들만 누릴 수 있는 특권이었다. 당(唐)의 역사서는 화장, 조장, 수장을 인도에서 유래한 것으로 기술하고 있지만 이는 확언할 수는 없는 문제이다. 이에 관해서는 롤프 알프레드 스타인, 안성두 역, 앞의 책, p. 245.

티베트인들에게 더욱 친숙한 묘지였던 조장터까지 수호하는 신으로 수용되었음을 확인할 수 있다. 이 조장터와 전각 사이에는 신들에게 바치는 공양물인 붉은 삼각형 모양의 또르마(gtor ma)가 타오르고 있다.[38] 또한 전각 처마 끝에는 정체가 불분명한 나체의 인간 형상들이 발을 붙이고 서 있거나 살짝 떠 있는 모습으로 묘사되어 있다(도 1-1).

루빈미술관 소장 <치티파티>는 17-18세기의 몇몇 치티파티 탕카들과 공통된 양상을 보여준다(도 11, 17). 가장 큰 공통점은 배경에 전각이 등장한다는 것이다. 이 경우 전각 상단에 차크라삼바라와 바즈라요기니가 상위 신으로 등장한다. 18세기 후반-19세기 불화에서도 전각이나 상위 신이 그려지는 경우가 존재하므로 이 두 도상 요소는 17-18세기 불화만의 특징은 아니다(도 9, 도 39). 그러나 전각 처마 끝에 나체의 인간 형상들이 함께 묘사되는 경우는 17세기 후반-18세기 무렵의 불화에 한정된다. 지붕 위의 형상들은 티베트의 다른 불화들에서도 찾아볼 수 없는 독특한 특징이다. 이 형상들이 그려진 동시대의 작례 두 점이 눈길을 끈다.

기메박물관 소장의 18세기 작 <치티파티>는 17세기에 유행한 양식을 계승한 중요한 작품이다(도 11). 루빈미술관 소장 <치티파티>과 상이한 양식적 특징을 보여주는 이 작품은 17세기에 중부 티베트에서 겔룩파(dge-lugs-pa)를 중심으로 유행한 '신(新)-멘리(Menri Sarma)' 양식을 계승하고 있다(도 18~20).[39] 섬세한 선묘를 바탕으로 화면을 지배하는 적색 톤에 금색의 하이라이트를 가미하고 백색 붓 터치를 즐겨 사용하는 것은 신-멘리 양식을 대표하는 특징이다.[40] 이 작품을 지배하는 화려하고 풍부한 색조에서 17세기 중부 티베트의 궁정회화 양식으로 자리 잡은 신-멘리의 흔적을 엿볼 수 있다. 여성형 치티파티가 하반신에 걸친 금색 무늬의 붉은 비단 치마는 16세기 이래 중부 티베트를 중심으로 그려지기 시작하여 17세기 신-멘리 양식에서 확립된 전형적인 의복 표현이다(도 18-1). 또한 부드러운 색조로 그려진 중국풍의 구름도 신-멘리 양식의 탕카에서 자주 등장하는 요소이다(도 20). 따라서 이 불화는 겔룩파에 의해 중부 티베트에서 그려졌을 가능성이 높으며,

---

38) 또르마란 야크버터와 보리가루 등으로 만든 공양물이다.

39) 초대 판첸라마(Panchen Lama)인 최잉 갸초(blo bzang chos kyi rgyal mtshan, 1570-1662)가 창립한 화파이다(도 19).

40) Rhie and Thurman, 앞의 책, pp. 61-62, p. 175; Heller, 앞의 책, pp. 189-190.

제작된 시기는 17세기 후반에서 18세기라고 짐작할 수 있다.

개인 소장의 <치티파티> 또한 17세기 후반에서 18세기 초 그려진 것으로 추정된다(도 17). 양식적으로는 기메박물관 소장품에 비해 루빈미술관 소장 <치티파티>와 더욱 유사하다. 이 작품은 티베트에서 17세기에 크게 유행한 기법인 '낙탕(nag thang)'으로 그려졌다. 낙탕이란 흑면이나 남색 면에 백색 안료를 사용하여 반투명한 어둠 속에서 반짝이고 빛나는 형태를 묘사하는 탕카 기법으로서 17세기 후반 중부 티베트에서 완성되었다(도 21~23).[41] 이 기법은 호법신을 그린 도상에 주로 사용되었다.[42] 낙탕은 18세기에 교파를 불문하고 티베트 전역에서 유행하였지만, 이 작품은 늦어도 18세기 전반에 그려졌을 것이기 때문에 중부 티베트에서 제작되었을 가능성이 높다. 이 작품과의 양식적인 공통점에 비추어 봤을 때 루빈미술관 소장 <치티파티>의 제작 연대 역시 18세기 후반으로는 내려가지 않을 가능성이 높다.

이 두 작품은 루빈미술관 소장 18세기 <치티파티>와 마찬가지로 전각 배경에 차크라삼바라와 바즈라요기니의 모습이 그려져 있으며 전각 처마 위에서 인간의 형상들을 볼 수 있다. 또한 당시 유행하던 양식을 기반으로 완숙된 기술력과 자연스러운 생동감을 보여준다는 점이 주목된다. 이 사례들을 통해 18세기를 치티파티 도상의 완숙기라고 보아도 좋을 것 같다. 루빈미술관 <치티파티>는 이러한 경향을 보이는 작품들 가운데서도 전각 앞으로 조장터가 분명하게 묘사된 유일한 작품으로서, 뒷면에는 『사다나』에 언급된 만트라도 쓰여 있는 중요한 작례이다. 다음 절에서는 치티파티의 이미지를 묘사한 『사다나』의 내용을 검토함으로써 치티파티 도상의 변화를 자세히 해석해 보고자 한다.

2. 치티파티 도상의 변화와 『사다나』

18세기 이전에 그려진 치티파티 도상과 비교해 보았을 때 루빈미술관 소장 <치티파티>의 특징이 더욱 두드러진다. 이른 시기의 작례들에서는 신의 배경에 전각이 나타나지 않으며 상위 신이나 인간의 형상 역시 그려지지 않는다. 대신 '화장터의 수호신'이라는 명칭에 걸맞게 화장터를 상징

41) Rhie and Thurman, 앞의 책, p. 61.
42) 위의 책, p. 301; Heller, 앞의 책, p. 197.

하는 지혜의 화염이 배경으로 그려지며, 신은 소라고둥 위에서 춤을 추고 있는 모습으로 묘사된다.

예를 들어 15세기의 작품 <치티파티>에는 타오르는 불길 속에서 남성 신과 여성 신이 소라고둥 위에서 한쪽 다리는 든 채 춤을 추고 있는 모습이 정중앙에 크게 자리한다(도 24). 전각 배경이나 차크라삼바라와 바즈라요기니의 모습, 인간의 형상은 등장하지 않는다. 그러나 지혜를 상징하는 세 번째 눈이 이마에 위치하는 점, 상반신에는 영락 장식을, 하반신에는 비단 치마를 걸친 의습 형태, 이빨이 드러나는 웃음, 손에 든 지물들이나 부채꼴 모양의 귀 장식, 춤을 추고 있는 자세 등의 특징들은 18세기의 치티파티 도상과 상통한다. 조장터의 장면이 등장하기는 하지만 18세기 작품들에 비해 비중이 훨씬 작으며, 전각 배경 대신 뼈로 된 장막이 신 위로 펼쳐져 있다(도 24-1, 24-2).

이른 시기의 도상과 18세기 도상 사이의 차이점은 치티파티 『사다나』의 반영 여부에서 비롯된다. 치티파티에 대한 수행 문헌인 『사다나』의 정식 명칭은 『신 두르 퇴 닥뽀의 수행에 대한 문헌』이다. 티베트의 4대 교파 중 하나인 사꺄파를 창건한 쾬 꾄촉 걜뽀('khon dkon mchog rgyal po, 1034-1102)의 아들이자 사꺄 5조(祖) 중 첫 번째 대스승으로 일컬어지는 사첸 뀐가 닝뽀가 기존에 존재하던 문헌를 토대로 신에 관한 수행법을 최초로 정리한 것이다.[43] 그가 참고하였던 최초의 탄트라는 『쉬리 쉬마샤나 아디파티 비밀심륜 탄트라(shri śmaśāna adhipati guhya chitta chakra tantra)』라는 산스크리트어 문헌이다. 이 탄트라는 인도의 승려 바이로차나 락쉬타(Vairochana Rakshita)가 티베트에 처음 전하였던 것으로 보이지만 원전이 전하지는 않는다.[44] 『사다나』의 대략적인 순서는 다음과 같다. <표 1>

---

43) 사첸 뀐가 닝뽀는 사꺄파의 가장 위대한 학승으로 일컬어지는 사꺄 판디따 뀐가 걜첸(Kun dga' rgyal mtshan, 1181-1251)의 조부이자, 닥빠 걜첸(Grags pa rgyal mtshan, 1147-1216)의 부친이다. 사첸 뀐가 닝뽀의 글들을 모아 정리한 전집(全集)인 '까붐('bka bum)'은 '10만 말씀의 모음집'을 뜻하는데, 『사다나』는 이 전집의 일부이다. 그의 전기에 대해서는 Davidson, *Tibetan renaissance: Tantric Buddhism in the rebirth of Tibetan culture* (New York: Columbia University Press, 2005), pp. 293-314.

44) Watt and Linrothe, 앞의 책, p. 260.

<표 1>『두르 퇴 닥뽀 사다나』

절차	세부절차	동반 의례 및 결과
1	권청	헤루카 신께 예경. 비드야 만트라[45]
	실지를 얻는 공양법	신의 다양한 이적과 효능
2	만다라 작법	근본 만트라[46], 또르마(gtor ma) 공양[47]
	음절을 통한 신의 산출	옴 아 훔(Om A Hum)
3	만다라작법	신구의 의례, 실지를 얻는 공양법
	공양 의식과 관상 이미지	비드야 만트라. 마음작용(心所, chitta)이 신의 배꼽으로 흡수됨
4	만다라 작법	밤중에 연회의 만찬(tshogs)을 행함
	관상 이미지	신의 무수한 이미지 관상. 심장에 빛이 비추고 신의 완벽한 지혜(ye shes pa)가 들어옴
	마라(dbub) 토르마 공양	루트 만트라와 비드야 만트라, 모든 적과 악마가 완전히 패함
5	권고	병든 사람에게 행하는 의식법

이하는 신의 외형을 묘사하는 구절을 요약한 것이다.

> “두르 퇴 닥뽀(dur khrod bdag po) 남녀(yab yum)신의 몸은 하얀 비단을 걸친 것으로 그려진다. 신 두르 퇴 닥뽀의 몸은 두려움을 자아내는 하얀색이다. … 해와 달의 만다라를 열어서 오른손에 타오르는 두개골 장식 막대기, 왼손에 피가 든 두개골 잔을 들고 두 발은 늘어나고 구부러지며 춤의 올바른 자세를 취하신다. 두려운 모습의 남녀 신을 관상하라. … 성소의 토르마 앞 두 개의 소라고둥 (위에) 계신다. 살과 피의 산과 바다를 관상하면 두 소라고둥에 남녀 신이 탄생하

45) OM ghrI rA dza ghrI rA dza ku ma ku ma khuM this swA hA/

46) shrI shma shA na a dhi pa ti ma hA pi shA tsi/ ba liM ta kha kha khA hi khA hi/

47)『사다나』에서는 일상적인 공양물인 ‘귄또르(rgun gtor)’, 신 자체를 나타내는 ‘뗀또르(rten gtor)’, 중요한 목적으로 즉시 바치는 ‘진또르('dzin gtor)’ 등으로 구분된다.

시고 용해되신다. … 두 발은 청정한 의식의 타오르는 화염 중앙에 서서 춤을 추신다. … 하얀색 몸을 한 한 쌍의 신, 빛을 발하는 눈, 꼬여진 혀, 송곳니를 드러내고 웃으신다. 다섯 개의 두개골이 달린 왕관을 쓰고 꼬인 보석 귀걸이를 차고 계신다."[48]

『사다나』에 묘사된 신의 외형은 혀와 송곳니가 보이는 웃음, 소라고둥 위에서 한 다리를 든 채 추는 춤, 세 개의 눈, 하얀 몸에 걸친 비단, 오른손의 두개골 장식 막대기, 왼손의 두개골 잔, 다섯 개의 두개골이 달린 왕관 등이다. 그 가운데서도 시대를 막론하고 신의 상징으로 그려지는 두 가지 중요한 요소는 바로 해골의 미소와 춤이라고 할 수 있다.

12세기 이래 제작된 이른 시기의 도상은 이 『사다나』에 기술된 신의 이미지에 대한 묘사를 충실히 시각화하고 있다. 그러나 18세기의 작품들에서는 신 자체의 중요한 상징물들은 유지되지만, 소라고둥이 사라지고 전각과 인간의 형상이 등장하는 등 그 배경에서 『사다나』에 언급되지 않은 새로운 요소들이 접목되어 있다. 특히 개인 소장의 <치티파티>는 신 뒤편의 전각 내에서 불꽃이 타오르는 모습을 묘사해, 기존의 화염 배경과 전각이 통합된 양상을 보여준다(도 17-1).

이에 반해 19세기의 작례들은 이전 시기의 작품과는 확연히 다른 양상을 보여준다. 19세기에는 치티파티를 주제로 한 다양한 작품들이 제작되지만, 탕카에 비해 단순화된 조각 작품의 수가 압도적으로 많으며 장식성이 더욱 강조된다(도 25~28). 중국이나 몽골 지역에서 발견되는 19세기의 조

48) 『사다나』(pp. 294-302) dpal ldan dur khrod bdag po ni/ zhal gcig phyag gnyis sku mdog dkar/ g.yas na thod dbyug 'bar ba thogs/ g.yon na thod pa khrag bkang gis la/ 'bar ba'i keng rus mche ba gtsigs/ brkyang bskum gar gyis gdug pa 'dul/ 'jigs su rung ba'i yab yum bsgom/… rten gtor steng du dung gnyis bzhag/ sha dang khrag gi ri bo dang rgya mtshor bsam pa'i steng du/ dung gnyis la yab yum bskyed pa dang bstim par bya'o/… de nas stong pa'i nang nyid las/ bdag nyid yi dam lha rub skyed/ dpal ldan dur khrod bdag po ni/ sku mdog dkar po 'jigs pa'i sku/ sbyin gsum nyi zla'i dkyil 'khor bgrad/ phyag g.yas thod dbyug 'bar ba ste/ g.yon pa na ni thod khrag 'dzin/ zhabs gnyis brkyang bskum gar/ stabs tshul/ 번역은 필자가 하였고 그 과정에서 동양사학과의 최소영 선생께 도움을 받았다.

각 작례들은 화염 배경이나 지물을 생략함으로써 18세기 조각에 비해 단순화된 성격이 강하게 드러난다. 여성형 치티파티의 지물은 두개골 잔에서 풍요를 상징하는 꽃병으로 대체되어, 현세 기복적인 작품으로의 변화도 감지된다(도 29~35). 티베트뿐만 아니라 인도 라다크, 네팔, 몽골, 중국 서부의 티베트 불교문화권 등 다양한 지역에서 이러한 양상이 보편적으로 나타난다. '해와 달의 만다라를 열다'라는 『사다나』의 표현을 강조하기 위해 한 쌍의 신이 만다라를 감싸고 있는 모습으로 그려지기도 한다(도 36, 37). 이러한 도상들은 앞으로 살펴볼 의례 및 수행과 밀접한 관계를 맺고 발전한 치티파티 신앙이 성행하며 파생된 예시들로 볼 수 있다.

차크라삼바라와 바즈라요기니라는 상위의 신들이 17-18세기 무렵부터 치티파티 불화에 그려지면서 요기니탄트라의 영향이 강해지는 양상도 암시된다. 차크라삼바라 도상은 요기니탄트라에서 강조되는 방편(方便, upāya)과 반야(般若, Prajñā)의 일치를 드러내기 위해 남녀결합상으로 묘사되는 경우가 일반적이다.[49] 두 본존의 도상적 특징을 반영한 듯 18세기 이후 치티파티 탕카에도 이전 작품들에서처럼 남신과 여신이 나란히 서 있는 모습이 아니라 두 신이 결합한 형식이 새롭게 대두한다(도 11, 26, 29, 31~34).

치티파티는 일반적으로 부모(yab yum), 즉 한 쌍의 남녀 배우자 신으로 잘 알려져 있지만, 종종 남매(lcam dral)라고 칭해지기도 한다.[50] 이른 시기의 작품들에서는 남녀결합 형식이 나타나지 않는 점을 고려한다면 후대로 갈수록 부모 신으로서의 성격이 더욱 강하게 표출된다고 보아도 좋을 것이다. 또한 차크라삼바라-바즈라요기니 도상에서 두 본존이 시바교의 악신 바이라바와 그의 배우자 여신인 칼라라트리(Kalaratri)를 밟고 서 있는 모습으로 나타나는 것처럼, 치티파티 탕카에서도 신이 소라고둥 대신 악귀들을 밟고 있는 모습으로 그려지기도 한다(도 17, 35).

그렇다면 치티파티 탕카는 어떠한 맥락으로 제작되었을까? 티베트 탕카는 본질적으로 관상 수행의 도구이자 결과물이지만, 치티파티 탕카가 사찰 내에 봉안되었던 방식이나 실제로 쓰였던 경위 등에 관해서는 확언하기

---

49) 차크라삼바라가 남녀결합상으로 제시되는 것과 달리 바즈라요기니 도상은 단독 존상으로도 활발히 제작된다.

50) Wilson and Brauen, 앞의 책, p. 373; Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1996), p. 86.

어렵다. 다만 루빈미술관 소장 <치티파티> 뒷면에 기재된 '비드야 만트라(vidyā-mantra)'를 토대로 도상이 기본적으로 공양물로 여겨졌음을 추측해 볼 수는 있다(도 1-3).[51] 작품 뒷면에 적힌 만트라는 '옴 그리 라자 그리 라자 꾸마 꾸마 쿰 티 스와하(OM ghrI rA dza ghrI rA dza ku ma ku ma khuM this swA hA)'이다. 그런데 이 비드야 만트라는 공양만을 위해 쓰이기 때문에, 실제 관상 수행에서 읊어지며 신과 동일시되는 음절인 '근본 만트라(mūla-mantra)'와는 다르다.[52] 치티파티의 근본 만트라는 신의 산스크리트어 명칭이 포함된 '쉬리 쉬마샤나 아디파티 마하피샤치(shrI shma shA na a dhi pa ti ma hA pi shA tsi)'로서, 『사다나』의 전반부에 무한한 공덕을 얻고 치티파티에 대한 사다나가 완전해지는 방법으로 제시된다.[53] 만약 치티파티 도상이 관상 수행과 의례에 직접 사용되었다면 뒷면에 근본 만트라가 적히는 것이 더욱 적절했을 듯하다.

19세기의 작례 중에서도 비드야 만트라가 삽화와 함께 적히는 경우가 확인된다(도 38). 이 삽화는 타라나타의 『린중갸쨔』 삽화를 견본으로 삼은 것처럼 보인다(도 3, 4). 이처럼 도상과 만트라를 한 장면으로 구성하는 경우는 근대기의 대중적인 의식집, 삽화집 등에서 상당히 흔했을 것이다. 하지만 18세기의 치티파티 불화들처럼 단독으로 봉안되었을 가능성이 높은 작품들은 루빈미술관 소장 <치티파티>와 같이 탕카의 뒷면에 만트라를 적어놓는 것이 더 일반적이었을 것이라 짐작된다.

티베트에서는 일반적으로 호법신 탕카를 사원 내의 가장 성스럽고 어두운 지하실인 '괸캉(mgon khang)'에 봉안한다.[54] 호법신에 대한 예배 역시 버터 램프 몇 개만이 불을 밝히고 있는 이 작은 성소에서 이루어진다. 치티파티 탕카는 치티파티에 대한 관상의 결과로 제작되었을 뿐만 아니라

---

51) 비드야란 '성스러운 지식'을 의미하며 '마법의 힘'으로도 해석할 수 있다. David Snellgrove, 앞의 책, p. 135. 이 용어는 만트라와 동일시되기도 하는데 주문(spell)으로 번역할 수도 있다. Gray, 앞의 책, p. 119.

52) Wilson and Brauen, 앞의 책, pp. 372-373.

53) 위의 책; 『사다나』(p. 297) rtsa ba'i gsang sngags nyid lo ni/ shrI shma shA na a dhi pa ti ma hA pi shA tsi/ ba liM ta kha kha khA hi khA hi/ zhes lan bdun brjod pas gsol bar bsam/ shin tu gsang nas bsgrubs na/ gzhan yang yon tan bsam gyis mi khyab/ dpal dur khrod kyi bdag po'i sgrub thabs rdzogs so/

54) Tucci, 앞의 책, pp. 320-323. 탕카뿐만 아니라 각종 의례 용품들 또한 괸캉에 천으로 덮인 채 보관된다.

치티파티, 혹은 그보다 더욱 상위의 본존에게 바치는 공양물로서 괸캉에 안치되었을 가능성 또한 생각해 볼 수 있다.

이와 같이, 치티파티 도상의 시대적 변화는 『사다나』만으로는 이해할 수 없다. 이러한 변화는 『사다나』에 의거한 수행보다는 상위 탄트라의 관념을 반영하기 위하여, 또한 다양한 의례에서 치티파티의 이미지에 대한 지속적인 소비가 일어나며 생겨났을 가능성이 크다. 따라서 상위 탄트라인 『차크라삼바라탄트라』와 함께 요기니탄트라에서 파생한 관념적 전통 및 실천적인 맥락을 함께 살펴야 한다. 우선 다음 장에서는 전각 배경의 등장 원인을 설명하기 위해 치티파티가 거주하는 장소와 화장터에 대한 요기니탄트라의 관념을 검토할 것이다.

Ⅲ. 전각과 화장터

본 장에서는 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 전각 배경이 치티파티의 거주지인 '우디야나'를 상징화한 건축물이라는 점을 밝히고자 한다. 우디야나는 중국과 티베트의 구법승들이 방문한, 스와트(Swat) 부근의 실재하는 순례지였을 뿐만 아니라 수많은 공상적인 이야기들로도 구성된 탄트라의 성지이다. 요기니탄트라의 발전과 함께 '신을 만날 수 있는 장소'이자 '다키니의 정토'로 확립된 관념적인 우디야나를 상징화한 도상으로 파드마삼바바의 정토도 및 바즈라요기니의 정토도를 살펴볼 것이다. 그런데 요기니탄트라에서는 보편적으로 다키니들의 거주지로 '화장터'를 강조한다. 이에 관해서는『차크라삼바라탄트라』의 성지와 화장터 관념을 검토해보고자 한다. 이에 근거하여 18세기 치티파티 탕카들에 그려진 전각이 탄트라의 성지이자 화장터, 우디야나를 정토도 전통의 관습적인 궁전 누각으로 표현한 것이라는 점을 추론해 볼 것이다.

1. 탄트라의 성지, 우디야나와 정토도

루빈미술관 소장 18세기 <치티파티> 중앙에는 치티파티 뒤편으로 전각이 크게 그려져 있다. 전각 상단에는 차크라삼바라와 바즈라요기니가 위치한다. 이 전각이 상징하는 바에 대해서는 명확한 설명이 제시된 적 없다. 이른 시기의 치티파티 도상에서 볼 수 있는 화장터의 타오르는 지혜의 화염 대신에 층층이 쌓인 해골 누각이 신 뒤편으로 등장한 이유는 어떻게 설명할 수 있을까?

티베트의 탕카에서 건축물은 불보살이 거주하고 통솔하는 공간으로서 12세기 이래 주존 뒤편의 배경으로 종종 그려져 온 모티프이다(도 41).[55] 또한 신과 인물들의 구분을 위해서 작게 사원이나 궁전 건축물을 그린 사례들은 15세기 이후의 티베트 탕카에서 어렵지 않게 발견할 수 있다(도

55) Rhie and Thurman, 앞의 책, pp. 50-51. 가령 12세기 후반 무렵의 작품인 <녹색 타라>에서 여신은 인도식 신전처럼 보이는 곳에 앉아 있다. 이 탕카에 그려진 건축물의 세부적인 장식은 동인도의 오릿사(Orissa) 지방 및 남인도의 호이살라(Hoysala) 사원건축 양식에서 영향을 받은 것으로 보인다.

20).[56] 15-16세기를 기점으로 티베트는 2차원적인 평면성을 강조하는 인도-네팔 양식의 답습에서 벗어나 독자적인 예술 양식을 확립하는데, 이 시기부터 배경의 공간을 3차원적인 건축물로 구획하는 경향이 나타나기 때문이다.[57] 이러한 경향 하에서 탕카의 배경에 작게 그려진 건축물은 그 탕카의 주제에 관한 특정한 장면을 상징하기도 한다. 그러나 일반적인 호법신 도상에서는 불화 중앙에 신을 배치한 건축물이 그려지지 않는다. 또한 치티파티가 수호하는 장소는 화장터이기 때문에 불화에 건축물이 등장하는 것은 오히려 부자연스럽다.

18-19세기 치티파티 탕카 중앙에 그려지는 전각은 이른 시기의 불화에 종종 그려지던 힌두 사원보다는 궁궐의 누각처럼 보인다(도 1, 9, 11, 17, 39). 궁궐 건축이 불화의 중앙에 크게 자리하며 그 내부에 주존을 배치하는 탕카는 정토도가 대표적이라는 사실이 주목된다. 중앙의 궁전을 중심으로 만다라가 응집되는 구도는 티베트의 천상과 성지에 대한 관념을 함축하여 주존이 다스리는 정토를 암시한다.[58] 이와 같이 궁전을 통해 정토를 시각화하는 정토도는 18세기에 들어서며 그 제작이 급증한다.[59]

그렇다면 18세기 치티파티 탕카들의 중앙에 그려지는 전각을 정토도의 중앙에 배치된 궁전과 비슷한 맥락에서 이해할 수 있을까? 치티파티의 거주지에 대한 타라나타의 『린중갸짜』에서의 언급을 통해 전각의 의미를 추론할 수 있다. 『린중갸짜』에 따르면 치티파티의 거주처는 '인도 서쪽의 우디야나'이다.[60] 우디야나는 탄트라 불교의 가장 대표적인 성지로서 그 위치는 현 파키스탄의 스와트 부근으로 여겨진다.[61] 『린중갸짜』에 언급된 우디야나와 치티파티 탕카의 누각을 동일시할

---

56) 인도-네팔 양식의 영향력이 지배적이었던 이른 시기의 탕카에서는 다양한 신과 인물이 등장하는 경우가 대부분 집회(集會, Assembly)의 도상으로 한정된다. 이 경우에는 주존을 둘러싼 주변의 하위 신들을 2차원적인 칸으로 나누는 경우가 일반적이기 때문에 건축물이 등장하지 않았다.

57) Rhie and Thurman, pp. 42-65.

58) Tucci, 앞의 책, p. 300. 아미타불의 극락정토도는 티베트에서도 18세기 이후에 크게 유행한 장르였다. 부처나 보살의 정토도 이외에 밀교 본존의 정토도로는 바즈라요기니의 정토도가 잘 알려져 있다(도 47~51). 이에 대해서는 후술하도록 하겠다.

59) Rhie and Thurman, 앞의 책, p. 361.

60) Willson and Brauen, 앞의 책, p. 373.

61) Tucci, 앞의 책, p. 158; Kuwayama Shosin, "L'inscription du Gaṇeśa de Gardez et la chronologie des Turki-Şāhi," *Journal Asiatique* 279 (1991), pp. 269-275; N.N. Bhattacharyya, *The Geographical Dictionary: Ancient and Early Medieval India* (Munshiram Manoharlal Publishers, 1991), p. 236.

수 있을지 확인하기 위해서는 티베트에서 생각하는 '우디야나'가 신들이 사는 장소로도 여겨진 것인지, 또 '우디야나'가 궁전으로 그려진 도상적인 사례가 존재하는지 검토할 필요가 있다.

우선 우디야나에 대한 가장 오래된 기록들은 중국 구법승들의 여정에서 찾을 수 있다. 법현(法顯)이 5세기 초 저술한 『고승법현전(高僧法顯傳)』과 송운(宋雲)의 6세기 초 저작 『송운행기(宋雲行己)』, 7세기 중반 찬술된 현장의 『대당서역기』, 8세기 전반 인도를 방문한 혜초(慧超, 704-787)의 여행기인 『왕오천축국전(往五天竺國傳)』 등에서 우디야나는 '오장국(烏長國/烏場國)' 혹은 '오장나국(烏仗那國)'이라는 이름으로 등장한다.[62]

법현이 여행한 5세기까지만 해도 상좌부 불교를 배우는 곳이었던 오장나국은 현장과 혜초가 각각 7세기 중반과 8세기 전반 무렵 방문했을 때는 대승 불교를 배우는 지역으로 바뀌었다. 특히 『대당서역기』에서는 오장나국이 금주(禁呪), 즉 다라니(dhāraṇī)에 능한 지역이라고 서술된다. 『대당서역기』에서 다라니에 관한 기록은 이곳 이외에는 나타나지 않는다.[63] 물론 다라니 암송은 당시 대승

---

62) (굵은 글씨 및 밑줄은 필자). "度河便到**烏長國**。其烏長國是正北天竺也。盡作中天竺語。中天竺所謂中國。俗人衣服飲食亦與中國同。佛法甚盛。名衆僧止住處爲僧伽藍。凡有五百僧伽藍。皆**小乘**學。若有客比丘到悉供養三日。三日過已乃令自求所安。常傳言。佛至北天竺。卽到此國也。佛遺足跡於此。或長或短在人心念。至今猶爾。及曬衣石度惡龍處悉亦現在。石高丈四尺。闊二丈許。一邊平" 『고승법현전』(T2085. 51:0858a18-0858a26);
"**烏仗那國**。周五千餘里。山谷相屬川澤連原。穀稼雖播地利不滋。多蒲萄。少甘蔗。土産金鐵宜鬱金香。林樹翁鬱花果茂盛。寒暑和暢風雨順序。人性怯懦俗情譎詭。好學而不功。**禁咒**爲藝業。多衣白[疊*毛]少有餘服。語言雖異大同印度。文字禮儀頗相參預。崇重佛法敬信**大乘**。夾蘇婆伐窣堵河。舊有一千四百伽藍。多已荒蕪。昔僧徒一萬八千。今漸減少。並學大乘寂定爲業。**善誦其文未究深義**。戒行淸潔特閑禁咒。律儀傳訓有五部焉。一法密部。二化地部。三飮光部。四說一切有部。五大衆部。天祠十有餘所。異道雜居。堅城四五。其王多治菩揭釐城。城周十六七里"『대당서역기』(T2087. 51:0882b10-0882b23);
"從鉢盧勒國向**烏場國**。銕鎖爲橋。縣虛爲渡。下不見底。旁無挽捉。倏忽之間投軀萬仞。是以行者望風謝路耳。十二月初入烏場國。北接葱嶺。南連天竺" 『낙양가람기(洛陽伽藍記)』(T2092. 51:1019c15-1019c19);
"又從此建馱羅國。正北入山三日程。至**烏長國**。**彼自云欝地引那**。此王大敬三寶。百姓村莊。多分施入寺家供養。少分自留以供養衣食。設齋供養。每日是常。足寺足僧。僧稍多於俗人也。**專行大乘法也**。衣著飮食人風。與建馱羅國相似。言音不同。土地足駝騾羊画像馬布之類。節氣甚冷"『왕오천축국전』에서 '오장국은 스스로를 울지인나(欝地引那)라고 부른다'고 기술된다. 울지인나는 산스크리트어 우디야나를 음사한 것이다. 『왕오천축국전』(T2089. 51:0977c05-0977c11); 우디야나를 순례한 구법승들에 관해서는 이주형 외, 『동아시아 구법승과 인도의 불교 유적: 인도로 떠난 순례자들의 발자취를 따라』(사회평론, 2009), p. 30.

63) 위의 책, p. 94.

교단의 보편적인 수행 내용이었지만, 7세기에 인도에서 본격적으로 유행하기 시작한 탄트라 불교에서도 다라니 암송은 아주 근본적인 수행 방식이었다. 현장이 '오장나국의 수행자들은 주문은 잘 외우지만 그 심오한 뜻을 궁구하지 않는다'고 비판한 것으로 볼 때, 7세기 중반 오장나국 승려들의 송주(誦呪)는 초기 탄트라 불교의 수행 상황을 보여주는 것이라 할 수 있다. 이 사실을 고려한다면 우디야나가 탄트라 불교에서도 중요한 성지로 자리 잡은 것은 크게 놀라운 일이 아니다. 실제로 7세기 이래 스와트 지역에서는 탄트라 불교가 지속적으로 유행하였으며 이를 보여주는 다양한 암벽 부조들이 남아 있다.[64] 8세기 이후 탄트라 불교가 위세를 떨치며, 『비밀집회탄트라』와 같은 중요한 탄트라 불교 경전에서도 우디야나의 명칭이 등장한다.[65]

그러나 실존하는 장소인 우디야나에 접근하는 것이 쉽지 않았던 히말라야의 사람들에게 이 관념적인 성지는 공상적으로 재구성되기도 한다. 로널드 데이비드슨은 '우디야나'가 탄트라 불교의 발전과 궤를 같이 한다고 주장한다. 그는 우디야나는 다음의 세 단계를 거쳐 변화했다고 설명한다. 첫 번째는 우디야나에서 6세기 이후 만트라[다라니]가 성행하는 단계, 두 번째는 8세기 무렵 인드라부티(Indrabhūti)왕의 전설이 발전하는 단계, 세 번째는 9세기 이후 요기니탄트라에서 중요하게 다뤄지는 확장된 신화의 단계이다.[66] 첫 번째 단계는 현장의 『대당서역기』에 언급된 것처럼 우디야나의 불교도들이 다소 무분별하게 다라니를 외우는 초기 밀교의 단계이다. 두 번째 단계는 우디야나의 왕이었던 인드라부티에 대한 신이한 전설이 8세기 무렵부터 다양한 탄트라 문헌에서 발견되는 단계이다.[67] 물론 인드라부티왕의 전설에 허구적인 성격이 어느

---

64) Anna Filigenzi, *Buddhist rock sculpture of Swat/Uddiyana* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015); Luca Olivieri, "Guru Padmasambhava in Context: Archaeological and Historical Evidence from Swat/Uddiyana (c. 8th century CE)," *Journal of Bhutan Studies* 34 (2016), p. 29.

65) Davidson, 앞의 논문(2002), p. 162; 불공(不空, 705-744)이 제15회 『비밀집회유가』로 칭한 『비밀집회탄트라』의 현존하는 티베트역은 11세기의 린첸상뽀(rin chen bzang po, 958-1055)에 의한 것이지만 둔황에서 출토된 토번 시대의 문헌 중에서 늦어도 9세기경의 것으로 인정할 수 있는 문헌도 발견되었다. 동아시아에서는 송(宋)대 시호(施護)가 번역하여 『일체여래금강삼업최상비밀대교왕경(佛說一切如來金剛三業最上祕密大教王經)』(T885)이라는 이름으로 잘 알려져 있다.

66) Davidson, 앞의 논문(2002), pp. 160-161.

67) 인드라부티로 칭해지는 몇몇 인물이 존재하지만, 이들 모두 우디야나의 왕으로 잘 알려져 있으며 인드라부티는 '자왕(rgyal po dza)'이라고도 불린다. 그에 대한 전설은 8세기 중요한 밀교 경전들이 그의 앞에 불현듯 나타났으나 그 심오한 의미를 해

정도 존재하기는 하지만, 앞의 두 단계의 우디야나는 문헌에 기록된 순례지 혹은 왕국으로서, 또 구체적인 인물과 관련된 공간으로서 지도상에 실재하는 지역명에 가깝다.

그러나 9세기 이후, 마지막 단계에서의 우디야나는 추상적인 개념이 확대된다. 이 단계에서 우디야나는 '피타(pīṭhā)' 중 한 장소이자 '다키니들의 거주지'로 정립되어 티베트의 우디야나 관념을 형성하는 토대가 된다. 직역하면 '신이 앉는 자리', 혹은 '왕좌'를 뜻하는 피타는 흔히 탄트라에서의 성지를 일컫는다.[68] 순례자들은 이곳에서 신을 직접 체험하고 신과 대화할 수 있다고 믿었다. 불교 탄트라의 각각의 전통은 고유한 피타 지도를 구축했으며 우디야나는 수많은 지도에서 일관되게 등장하는 피타이다.

우디야나가 신을 만날 수 있는 피타로 중요하게 그려지는 티베트의 도상이 주목되는데, 바로 파드마삼바바(Padmasambhāva)와 바즈라요기니의 정토도(淨土圖)이다. 우선 우디야나는 파드마삼바바의 전설과 매우 관련이 깊은 지역이기도 하다. 티베트에서 '구루 린포체(guru rin po che)', '두 번째 부처(sangs rgyas gnyis pa)'라고 불리며 석가모니 부처만큼 크게 숭앙되는 파드마삼바바의 출신지가 우디야나이며, 파드마삼바바의 마지막 거주지 또한 우디야나와 관련이 있기 때문이다. 이 때문에 티베트의 후대 문헌에서는 파드마삼바바를 '우디야나의 린포체(O rgyan rin po che)', '우디야나의 위대한 자(O rgyan chen po)' 등으로 일컫는다.[69] 파드마삼바바의 도상에서 우디야나는 거대한 궁궐이나 누각의 모습으로 상징적으로 묘사된다.

'동색길상산(銅色吉祥山, zangs mdog dpal ri)'은 파드마삼바바가 노년에 티베트를 떠나 정착했다고 하는 상상의 정토이다. 이 산은 오늘날까지 파드마삼바바가 거주한다고도 여겨지기 때문에 성인을 직접 만날 수 있는 피타로 자리 잡았다. 히말라야의 사람들은 동색길상산이 차말라주(遮末羅洲, Cāmaradvīpa, rnga yab gling) 혹은 랑카(Laṅka)섬에 위치한다고

석할 수 없어 '쿠쿠라자(Kukuraja)'라는, 수많은 개들과 함께 사는 승려를 초청한다는 내용을 담고 있다. 이 전설에서 인드라부티는 '자호르(Zahor)' 지역의 왕이라 불리는데, 이 자호르가 우디야나로 비정된다. 후술하겠으나 인드라부티왕은 티베트에 불법을 전파한 파드마삼바바의 양부로 잘 알려져 있다.

68) 이들 성지와 비슷한 개념의 용어로 피타에 속하는 곳(upapīṭhā), 만남의 장소(melá), 신성한 장소(kṣetra), 화장터(śmaśāna) 등이 함께 거론된다. Snellgrove, 앞의 책, p. 165.

69) 우디야나를 티베트어로 오르갠(U rgyan, O rgyan)이라고 한다. Tucci, 앞의 책, p. 158.

믿지만, 우디야나 또한 파드마삼바바의 정토에 관한 전설을 구성하는 또 하나의 중요한 지역이었다.[70] 하나의 성지가 이렇게 수많은 층위로 구성되는 일은 탄트라에서 상당히 흔한 일이었다.[71] 그러나 우디야나는 파드마삼바바의 전기 문학에서 단편적으로 언급되는 전설 속의 장소인 차말라, 랑카섬과는 달리 티베트의 순례자들이 직접 구법 여정을 떠나는 구체적인 지명이기도 했다는 점에서 중요하다.[72] 우디야나가 중국과 티베트 구법승들의 여행기에 기록되었듯 지리적으로 실재하는 장소이자 탄트라 불교가 흥성한 지역이기도 하였다는 사실은 관념적인 공간으로서의 우디야나의 중요성을 더욱 부각시켰을 것이다.

우디야나와 관련된 상상의 정토인 동색길상산을 그린 불화에서는 중앙에 거대한 궁전이 그려지며 궁전 내부에 파드마삼바바가 배치된다. 17세기 전반에 그려진 <동색길상산의 파드마삼바바>에서는 산 정상의 궁궐에 앉아 있는 파드삼바바가 화면 중앙에 크게 자리한다(도 42). 궁전의 세 층은 가장 위층부터 아래로 법신, 보신, 화신을 상징하는데, 각각 아미타불, 관세음보살, 파드마삼바바의 모습으로 대변된다.[73] 산의 정상에 위치한 이

---

70) Benjamin Bogin, "Locating the Copper-Colored Mountain: Buddhist Cosmology, Himalayan Geography, and Maps of Imagined Worlds," *Himalaya, the Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies* 34:2 (2014), pp. 4-13. 12세기에 냥렐 니마 외세르(Nyangrel Nyima oser, 1124-1192)가 저술한 것으로 추정되는 파드마삼바바에 대한 최초의 전기, 『동색섬 연대기(zangs gling ma)』의 마지막 장에서 동색길상산에 대한 최초의 언급을 찾을 수 있다. 여기서 티베트를 떠난 파드마삼바바의 목적지는 차말라주 또는 랑카섬이라고 정의된다. 차말라주는 세친(世親, 316-396)의 『아비달마구사론(阿毘達磨俱舍論)』 제3품 분별세간품(分別世間品)에 언급된 8개의 중주(中州, antaradvīpa) 가운데 하나로서 인간들이 사는 남섬부주 가장자리에 있는 두 섬 가운데 하나이다. "復有八中洲。是大洲眷屬。謂四大洲側各有二中洲。贍部洲邊二中洲者。一遮末羅洲。二筏羅遮。画像末羅洲。勝身洲邊二中洲者。一提訶洲。二毘提訶洲。牛貨洲邊二中洲者。一舍摭洲。二嗢怛羅漫怛里拏洲。俱盧洲邊二中洲者。一矩拉婆洲。二憍拉婆洲。此一切洲皆人所住。有説。唯一邏刹娑居" 『아비달마구사론』(T1558 29.0058a08-29.0058a15). 랑카섬은 인도 고대의 비유담(Avadāna)에 등장하는 나찰(rākṣasa)의 섬으로서, 현 스리랑카로 상정된다. 차말라주나 랑카섬은 아비달마 우주론의 기세간(器世間)이나 비유담에서는 분명 우디야나와는 관계가 없는 지역이지만, 티베트에서 동색길상산이라는 장소를 거론할 때는 파드마삼바바의 정토를 구성하는 상상의 장소로 함께 언급되고는 한다.

71) Davidson, 앞의 책(2002), p. 210.

72) Davidson, 앞의 논문(2002), p. 163; Giuseppe Tucci, *Travels of Tibetan pilgrims in the Swat Valley* (Calcutta: Greater India Society, 1940) pp. 41-83.

73) Rhie and Thurman, 앞의 책. p. 181

화려한 구리 궁전을 '연광궁(蓮光宮, pho brang padma 'od)'이라고도 부른다.[74] 이 거대한 궁궐이 우디야나라는 관념적인 정토를 형상화한다고 보아도 좋을 것이다. 이처럼 파드마삼바바를 주존으로 하는 정토도는 16세기 이전까지 거의 그려지지 않았지만, 17-18세기부터 닝마파(rnying-ma-pa)를 중심으로 하여 활발하게 제작되기 시작한다(도 42~44).

우디야나를 시작점과 끝점에 두고 순환하는 파드마삼바바의 일생을 그린 <파드마삼바바의 생애>에서도 우디야나는 전형적으로 궁전 누각이라는 형태로 묘사된다(도 45).[75] 이 작품에서 우디야나는 성인의 출생지라는 관점으로 본다면 실재하는 지역인 반면에 노년의 정토에 초점을 맞춘다면 추상화된 공간이라고 할 수 있다. 중앙에 크게 그려진 파드마삼바바 뒤편으로 성인의 생애의 주요 장면들이 묘사되어 있는데, 그 가운데서 우디야나에서의 탄생 장면은 왼쪽 상단에 위치한다. 우디야나에 있는 큰 호수이자 다키니들에 의해 둘러싸여 있다는 '다나코샤(Dhanakośa)' 호수 중앙의 연꽃 위에 어린 파드마삼바바가 앉아 있다. 파드마삼바바는 작품의 맨 왼편 가장자리에 그려진 궁전 안에 앉아 있는 인드라부티왕에게 양자로 입적되며 우디야나 왕국의 왕자가 된다.[76] 이 왼쪽 우디야나 장면에서 아래쪽 시계방향으로 그의 삶을 나타낸 장면들이 묘사된다. 또 하나의 주목할 만한 장면은 가장 오른쪽 상단이다. 티베트인들의 간청을 물리치고 티베트를 떠난 노년의 파드마삼바바가 동색길상산 위 그의 궁전에서 두 협시 나가(Nāga) 사이에 앉아 있는 모습을 표현한 부분이다.[77]

관념상의 우디야나를 논할 때 빼놓을 수 없는 존재들이 다키니이다. 우디야나는 '다키니의 정토'로 잘 알려져 있다.[78] 데이비드슨이 지적한 것처럼 우디야나에 대한 관념을 형성하는 마지막 단계는 요기니탄트라와 함께 발전한 것이다. 다키니에 대한 다양한 사다나 문헌에서도 다키니를 관상하는 만다라 장소는 대개 우디야나라고 언급된다.[79] 즉 요기니탄트라 불교에서 우디야나는 여신들과 불가분의 관계에 있다고 해도 과언이 아니다. 뉴

74) Bogin, 앞의 논문, p. 4.
75) 위의 책, p. 176.
76) 인드라부티왕에 대한 전설은 앞서 데이비드슨이 언급하였던 '우디야나' 관념의 두 번째 단계를 형성한다. 이 두 성인에게 중앙 상단에 자리한 아미타불의 빛이 비추어지고 있는 모습을 볼 수 있다.
77) 나가와 파드마삼바바의 전설에 관해서는 Tucci, 앞의 책, p. 213.
78) Rhie and Thurman, 앞의 책, p. 312.
79) Bogin, 앞의 논문 p. 10.

어크미술관 소장의 <동색길상산의 파드마삼바바>는 18세기 후반-19세기 작품으로서 동색길상산 정토에 대한 티베트인의 관념이 총체적으로 반영된 작품이다.[80] 이 불화에서도 중앙의 거대한 궁궐에 아미타불, 관세음보살, 파드마삼바바가 위층부터 아래로 배치되어 있다. 이때 궁궐 주위를 둘러싼 수많은 다키니들이 공중을 나는 모습으로 그려져 있다는 점이 특기할 만하다(도 43). 후술하겠으나 하늘을 나는 능력은 다키니의 중요한 특징이다. 이처럼 우디야나에 거주하는 다키니에 대한 관념은 동색길상산에 관한 다양한 문헌들에서도 명확하게 드러나는 특징이었으며 도상에도 이러한 생각이 온전히 반영되었음이 증명된다.[81]

그런데 요기니탄트라의 만다라를 구성하는 중요한 여신들인 다키니들의 주존은 바로 18세기 치티파티 탕카들의 전각 도상 내 그려진 상위 본존인 차크라삼바라와 바즈라요기니이다. 따라서 수많은 다키니들을 거느린 두 본존의 거주지 또한 자연스럽게 우디야나라고 여겨진다.[82] 차크라삼바라와 바즈라요기니 결합 도상은 정토도가 아니라 집회도이기 때문에 그들의 거주지를 상징하는 궁전 건축물이 그려지지는 않는다. 그 대신 두 본존은 수많은 다키니들에 둘러싸인 모습으로 그려진다(도 15, 16, 79). 이 사실은 18세기 치티파티 탕카들의 전각 도상을 '다키니의 정토로서의 우디야나' 관념 속에서 고찰해 볼 수 있는 중요한 근거가 된다.

특히 차크라삼바라의 배우자 여신인 바즈라요기니는 '케차라(Khecara)'라는 정토를 다스리는 주인으로서, 이 케차라 정토는 여신의 거주지인 우디야나와 동일시되기도 한다.[83] 바즈라요기니의 정토를 그린 '나로 케차리

---

80) Rhie and Thurman, 앞의 책, pp. 362-363. 작품의 앞쪽에는 나찰들이 그려져 있는데 파드마삼바바는 이들을 교화시키기 위해 끊임없이 노력했다고 전해진다. '악한 존재들이 사는 땅'이라는 개념은 파드마삼바바의 정토에 관한 여러 상상의 장소들을 관통하는 공통점이었다. 예컨대 『아비달마구사론』에서 나찰들이 거주한다고 기술된 차말라섬과 비유담에서 나찰의 섬으로 알려진 랑카섬, 다키니들이 거주하는 우디야나가 관념적으로 동일시된 것으로 보인다. 초기 요기니탄트라에서 다키니는 나찰과 비슷한 악마적인 존재 혹은 반신으로 여겨졌기 때문이다. 즉 거주민의 존재가 공상의 장소를 구성하는 중요한 요소로 인식되었을 가능성이 높다.

81) Bogin, 앞의 논문 p. 10.

82) Toni Huber, *The cult of Pure Crystal Mountain: popular pilgrimage and visionary landscape in southeast Tibet* (Oxford University Press, 1999), p. 53. 토니 휴버는 차크라삼바라와 바즈라요기니의 거주지로서의 우디야나가 티베트에서는 짜리(tsari)산에 대응된다고 주장한다.

83) Rhie and Thurman, 앞의 책, p. 479. 티베트의 차크라삼바라 도상에서 헤루카

(Naro Khecarī)' 도상에서는 케차라에 위치한 3층의 커다란 궁궐이 중앙에 크게 그려진다(도 46~51). '케차리(Khecarī)'는 요기니탄트라에서 다키니의 산스크리트어 명칭이기도 하며, '하늘을 나는 자'라는 뜻을 가지고 있다.[84] 티베트의 도상에서 케차리[바즈라요기니]는 두개골 잔을 든 왼손을 위로 올리고 전사 자세를 취하는 붉은 색의 몸을 가진 여신으로 묘사된다. 이 형태의 여신은 나로빠(Nāropā, 1016-1100) 전통에서 크게 숭배되었기 때문에 흔히 '나로 케차리' 혹은 '나로 다키니'라고 칭해진다.[85]

'나로 6법(ṣaḍdharma, na ro'i chos drug)' 등 요기니탄트라를 중요하게 신앙하는 전통에서는 인간이 죽으면 그 몸이 무지갯빛 정광명의 빛에 용해되어 머리카락과 손톱만 남기고 바즈라요기니가 다스리는 케차라로 떠난다고 가르친다.[86] 수행자들은 수행을 통해 이 죽음의 단계를 미리 성취함으로써 무지갯빛과 함께 직관적인 깨달음을 얻을 수 있다고 믿는다. 이 깨달음의 무지갯빛은 도상에서는 종종 광배의 색깔로 형상화된다. 여기서 여신은 '죽음'에 이른 수행자들의 육신을 완전히 소멸케 하는 능력이 있다. 이를 보여주는 대표적인 작례인 <나로 케차리>에는 1층에 케차라 정토를 주재하는 바즈라요기니 여신이, 2층에는 차크라삼바라와 바즈라요기니의 결합 도상이, 3층에는 집금강(Vajradhāra)으로서의 바즈라요기니가 그려져 있다(도 46). 정토와 궁전 주변에는 바즈라요기니를 따르는 무수한 다

는 보통 그의 배우자 여신과 결합 형태로 그려지며, 정토와 관련된 별개의 도상 형식은 존재하지 않는다. 한편 차크라삼바라 전통에서 헤루카의 배우자는 바즈라요기니 여신이지만, 모든 티베트의 불화에서 두 신이 늘 한 쌍으로 묶이는 것은 아니다. 예컨대 헤루카의 또 다른 현현인 헤바즈라(Hevajra)의 배우자 여신인 나이라트미야(Nairātmyā)가 차크라삼바라와 짝을 이루는 경우도 드물지만 존재한다.

84) Hatley, 앞의 논문(2016), p. 12. 힌두 탄트라에서 모(母)여신(Mahāmātṛs)은 여덟 씨족으로 분류된다. 이때 케차리는 '하늘을 나는' 여신 유형의 총칭이다.

85) 나로빠는 벵갈 혹은 카슈미르 지역의 바라문 가문 출신의 승려로서, 티베트의 4대 교파 중 하나인 까규파의 개조, 마르빠(Marpa, 1012-1097)의 스승이다. 그는 날란다 사원에서 다키니를 체험하고 오늘날 까규파의 영적 조사로 추앙받는 틸로빠(Tilopa, 988-1069)를 소개받았다고 전해진다.

86) 나로빠가 마르빠에게 전수한 나로 6법은 까규파의 핵심 교리이자 관상법으로 확립된다. 6법의 단계는 ①내적인 열과 기의 융해를 느끼는 '뚬모(gtum mo)', ②정광명의 빛을 체험하는 '외셀(od gsal)', ③꿈 상태에서의 수행인 '미람(rmi lam)', ④환신을 관상하는 '규뤼(sgyu lus)', ⑤중음계를 체험하는 '바르도(bar do)', ⑥의식을 전이하는 '포와(pho ba)'로 구성된다. 이에 관해서는 Mullin, *The Six Yogas of Naropa* (Boston: Shambhala, 2006) 참조. 이러한 무상유가탄트라 수준의 관상법은 후술할 쫴 수행과도 밀접한 관련이 있다. 뚬모와 외셀, 규뤼, 포와 등의 개념에 관해서는 4장에서 더욱 자세히 살펴보도록 하겠다.

키니들이 날아다니고 있다. 여신들은 수행자가 무지갯빛 광명의 깨달음을 성취할 때까지 그들을 돕는 역할을 맡는다. 이 케차라 도상 또한 18세기 이후 정토도의 유행과 함께 그 작례가 급증한다.

이때 치티파티가 나로 케차리 도상의 하단에 궁전의 입구를 수호하는 모습으로 배치되는 경우가 많아서 이목을 끈다(도 46~54).[87] 화장터의 수호신 치티파티가 죽음을 통한 깨달음을 성취하기 위한 수행, 그리고 죽음 이후의 세계인 바즈라요기니의 정토와 긴밀한 관련이 있는 존재로 여겨졌던 것이다. 이 때문에 치티파티는 바즈라요기니처럼 나로빠 전통에서 특히 중요한 신으로 신앙되었으며 바즈라요기니를 수호하는 특별한 호법신으로 여겨지기도 한다.[88] 또한 치티파티의 장엄구 중 부채꼴 모양의 무지개색 귀 장식은 바즈라요기니 신앙에서 중시되는 무지갯빛 성취를 상징하는 것이다. 정토의 궁전이 따로 그려지지 않은 나로 케차리 도상의 하단에도 치티파티가 흔하게 등장한다(도 52~54). 이는 치티파티가 상위의 두 본존 가운데서도 바즈라요기니와 더욱 가까운 신이라는 사실을 시사한다.[89]

이처럼 치티파티가 거주하는 '우디야나'는 중국과 티베트의 구법승들이 방문한 실재하는 순례지였을 뿐만 아니라 수많은 공상적인 이야기들로도 구성된 탄트라의 성지, 피타이다. 치티파티의 가장 가까운 상위 본존, 바즈라요기니는 우디야나에 거주하며 케차라 정토를 주재하기도 하는 여신이다. 우디야나에서 탄생한 파드마삼바바는 노년에 티베트를 떠나 동색길상산이라는 정토로 떠난다. 이 전설적인 정토에 관한 전설을 구성하는 곳 역시 우디야나이다. 즉 케차라와 동색길상산은 전혀 다른 정토임에도 불구하고 두 정토 모두 관념상의 성지인 우디야나와 관계가 있으며, 무수한 다키니들이 거주하는 장소로 여겨졌다는 데서 공통점이 존재한다. 이 두 정토는 도상에서는 중앙의 거대한 궁전 건축물로 형상화된다.

이러한 다양한 맥락을 살펴보았을 때, 18세기 치티파티 불화의 중앙에 새롭게 등장한 전각 도상은 우디야나를 정토도 전통의 관습적인 궁전 누각으로 표현한 것일 가능성이 높다. 정토도가 18세기 들어 크게 유행하였다는 사실 또한 전각이 그려진 치티파티 탕카들이 18세기에 집중되어 있

87) Mullin, 앞의 책(2003), p. 170.
88) 위의 책, p. 188.
89) 일반적인 차크라삼바라-바즈라요기니 결합 도상에서 치티파티는 묘사되지 않는다.

다는 점과 관련될 여지가 있다. 이때 인도의 요기니탄트라에서 힌두교와 불교를 막론하고 여신들의 거주지로 화장터를 가장 강조한다는 사실이 주목된다. 여신의 거주지라는 연결고리 때문에, 다키니의 정토 우디야나는 화장터라는 성격까지 획득하게 된 것으로 보인다. 파드마삼바바의 정토도를 가장 적극적으로 제작하였던 닝마파에서도 우디야나를 화장터라고 직접적으로 표현하기도 하였다.[90]

우디야나가 언제부터 화장터라는 관념이 내재한 장소로 정립되었는지는 확실치 않다. 그러나 '성지이자 화장터'로서의 우디야나에 대한 인식은 화장터의 여신들을 숭배하는 요기니탄트라 신앙이 보편적으로 유행하면서 구축된 것임에는 의심의 여지가 없다. 따라서 치티파티 신앙의 상위 탄트라이자 요기니탄트라의 대표적인 경전인 『차크라삼바라탄트라』에 기술된 화장터 관념을 살펴볼 것이다. 이를 통해 치티파티의 거주지 우디야나와 신이 수호하는 장소인 화장터라는 공간이 어떤 맥락에서 연결될 수 있었는지 더욱 구체적으로 파악할 수 있을 것이다.

2. 『차크라삼바라탄트라』의 성지와 묘지

각각 13세기와 17세기에 성지 우디야나로 순례 여정을 떠난 티베트의 승려 둡톱 오르갠빠(grub thob o rgyan pa rin chen dpal, 1230-1309)와 딱창 레빠(stag tshang ras pa ngag dbang rgya mtsho, 1574-1651)는 스와트 부근에서 우디야나 왕국의 흔적을 발견한다.[91] 그들의 기록에 따르면 오르갠[우디야나] 중심부의 서쪽 방면에 '카마도카(Kamadhoka/Kama-'okka)'라는 설산이 있으며, 그 산 뒤로 파드마삼바바가 태어난 장소이자 다키니들이 둘러싸고 있다는 다나코샤 호수가 위치한다.[92] 카마도카 산 정상은 무지갯빛으로 뒤덮여 있다고 묘사되는데, 오

90) Tucci, 앞의 책(1999), p. 606.
91) Tucci, 앞의 책(1940), pp. 41-83.
92) 둡톱 오르갠빠는 이 산을 '카마도카'라고 칭하였으나 딱창 레빠는 '카말라비르(Kamalabir)'라 기술한다. 한편 이 산은 파키스탄에 위치한 약 5600m의 산봉우리인 망캴(Mankial)산이라고 비정된다. Olivieri, "The itinerary of O rgyan pa in Swat/Uddiyana (second half of 13th Century)," *Journal of Asian Civilizations*, 40:1 (2017), p. 90.

르갠빠는 이곳에 요기니의 궁전이, 딱창 레빠는 헤루카가 거주하는 신이한 궁궐이 세워져 있다고 기술하고 있다.[93] 즉 늦어도 13세기 이전에는 헤루카와 바즈라요기니가 거주하는 궁전이 우디야나의 설산에 위치한다는 믿음이 티베트인들에게 보편적으로 퍼져 있었던 것이다.

우디야나에 거주하는 헤루카와 그 배우자 여신을 숭배하는 불교 요기니탄트라는 시바교에서 영향을 받은 인도의 차크라삼바라 전통과 긴밀한 관련을 맺으며 발전하였다. 헤루카[차크라삼바라]를 만다라의 본존으로 두는 가장 대표적인 요기니탄트라가 『차크라삼바라탄트라』이다. 2장에서 살펴보았듯, 8세기 이후 카팔리카 전통과 결합하여 크게 유행한 인도의 '바이라바 비드야피타' 시바 신앙은 『차크라삼바라탄트라』의 형성에 직접적인 영향을 끼쳤다. 특히 바이라바 비드야피타 탄트라군(群)과 『차크라삼바라탄트라』는 문헌적 배열과 내용 면에서 매우 유사하다.[94] 탄트라의 성지, 즉 피타에 관한 관념에서도 시바교의 직접적인 영향을 발견할 수 있다. 『차크라삼바라탄트라』의 성지 체계에서도 드러나듯이 탄트라 불교의 피타는 시바교의 피타와 공통된 지명을 공유하는 경우가 흔하기 때문이다. 탄트라 불교의 성지 체계에 전통적인 불교의 성지들이 포함되어 있지 않다는 사실은 이 성지들이 비(非)불교 전통에서 전래했음을 분명하게 보여준다.[95] 우디야나 역시 힌두 탄트라와 불교 탄트라의 공통된 성지로 여겨졌다.[96]

그런데 『차크라삼바라탄트라』를 탄생시킨 카팔리카 전통의 인도 요기니탄트라에서 다키니들이 거주하는 가장 일반적인 장소는 화장터라고 여겨진

---

93) Tucci, 앞의 책(1940), p. 55, p. 81. 특히 오르갠빠의 기록은 실제와 환상이 뒤섞여 있는 경향을 보이는데, 그의 여정이 지리학적으로는 상당히 정확한 자료로 기능하는 반면에 수많은 다키니들과 조우했다는 서술은 허구적이라고 볼 수 있다. 그는 우디야나의 중심부라 여겨지는 두마탈라(Dhumat'ala)에서 바즈라바라히(바즈라요기니)를 관상하였다고 전해진다.

94) Sanderson, 앞의 논문(1995), pp. 94-97; 앞의 논문(2001), pp. 41-47.

95) 룸비니(Lumbini), 보드가야(Bodh Gaya), 사르나트(Sarnath), 라즈기르(Rajgir), 슈라바스티(Shravasti), 상카샤(Sankassa), 바이샬리(Vaishali), 쿠쉬나가르(Kushinagar) 등 불교 전통의 8대 성지가 하나도 포함되어 있지 않다. Davidson, 앞의 책(2002), p. 207.

96) Sanderson, "The Śaiva Exegesis of Kashmiri," in *Mélanges tantriques à la mémoire d'Hélène Brunner/ Tantric Studies in Memory of Hélène Brunner*, ed. Dominic Goodall and André Padoux (Pondicherry: IFI/EFEO, 2007), pp. 260-269.

다. 이 화장터의 여신들은 인간의 살과 피를 섭취하는 것을 즐기는 악마적인 존재들로 묘사된다. 화장터에 거주하는 식육과 식혈의 여신들에 대한 관념은 카팔리카 전통의 요기니탄트라 문헌을 관통하는 보편적 특징이었다.[97] 요기니탄트라에서 화장터 및 여신들에 대한 인식체계와 이를 기반으로 한 수행이 매우 성행하였기 때문에 이를 '화장터 신앙(the cult of the Charnel ground)'이라고 부르기에 충분하다.[98]

자연스럽게 화장터는 여신들이 만다라의 형태로 둘러싼 거대한 우주, 헤루카의 일부로 여겨졌다.[99] 탄트라에서 만다라의 중심에 위치한 본존의 역할은 일반적인 '신'의 범위에 한정되지 않는다. 본존은 그 자체로 만물을 구성하는 대우주이기 때문에 공간개념까지 모두 포함하는 존재이기도 하다. 힌두 탄트라 문헌에서는 헤루카가 '화장터' 그 자체로 묘사되기까지 한다. 『칼리카 푸라나(Kālikā Purāṇa)』에서는 헤루카라고 불리는 화장터에 대한 설명이 등장한다. 분노한 모습을 하고 붉은색을 띤 식혈(食血, khrag thung)의 존재인 헤루카는 칼과 인간의 가죽을 들고 인간 육신을 먹는다고 묘사된다.[100]

『차크라삼바라탄트라』에서 헤루카와 바즈라요기니가 거느린 화장터의 다키니들은 그물처럼 연결(ḍākinījāla, sdom pa)되어 만다라를 감싼다(saṁvaṛa).[101] 이 다키니들은 차크라삼바라 만다라의 외곽을 둘러싼 8개의 화장터 입구를 지키고 있는 것으로 시각화된다(samayacakra).[102] 요기니탄트라에서 자주 언급되는 8개의 화장터는 초기불교의 우주론에서 언급된 '구산팔해(九山八海)'가 탄트라 불교에서 인도의 실제 지명과도 대응

97) Gray, 앞의 책, pp. 3-11; Hatley, 앞의 논문, pp. 41-43; Simmer-Brown, 앞의 책, p. 67, p. 141.
98) Gray, 위의 책, p. 26.
99) Gray, 위의 책, p. 56.
100) 『칼리카 푸라나』 63.135-137b. Davidson, 앞의 책(2002), p. 213 재인용. 헤루카의 이러한 이름은 도상적으로나 문헌적으로 증명이 되지는 않으며 단지 죽은 자의 피를 흡수하는 화장터라는 직관적 공간에 주안점을 둔 이름이다.
101) '삼바라(saṁvaṛa)'는 일반적으로 '절하다'라는 의미로 알려져 있지만, 'saṁ-√vṛ'의 어간 자체는 '묶다', '둘러싸다'를 의미한다. '삼바람(samvaraṁ)'은 '결합'을 의미하는데, 다키니들이 그물처럼 얽혀 헤루카를 둘러싼다는 의미와 관련이 있으며 '무상복전(無上福田, Supreme bliss)'을 뜻하기도 한다. 삼바라의 의미에 관해서는 Gray, 위의 책, pp. 44-46.
102) 위의 책; Gray, "The Cakrasamvara Tantra: Its History, Interpretation, and Practice in India and Tibet," in *Religion compass* 1:6 (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007), p. 703.

하는 '8개의 위대한 화장터(aṣṭamahāśmāśāna, dur khrod chen po brgyad)'라는 우주론으로 정립된 것이다. 8개의 화장터는 각각 8개의 산, 8개의 호수가 주변을 둘러싸고 있는 모습으로 재구성되었다. 각각의 화장터는 스투파, 수호자, 산, 강, 구름, 그리고 나무 밑에서 수행하는 성취자(Siddha)를 포함하여 하나의 거대한 세계관을 구축한다.[103] 차크라삼바라 만다라 도상에서는 이 8개의 화장터가 함께 그려진다(도 55). 『차크라삼바라탄트라』의 초기 주석가인 자야바드라(Jayabhadra)의 『차크라삼바라탄트라판지카(Śrī-cakrasaṃvara-mūla-tantra-pañjikā)』(이후 『판지카』)에 따르면 이러한 화장터는 호흡이 멈추는 장소, 모든 개념화를 멈추는 공간이자 비관념적인 영적 직관을 위한 곳, 어떤 오염도 존재하지 않으며 팔식(八識)을 얻을 수 있는 장소이다.[104]

『차크라삼바라탄트라』에는 헤루카의 만다라와 상응하는 24곳의 성지가 존재한다.[105] 24곳의 성지는 인도 및 그 근방의 실제 지명과 대응하며 그 유형별로 둘 또는 네 곳의 장소끼리 묶인다. 이 성지들로 순례 여행을 다녀오면 각 유형에 따른 보살십지(菩薩十地)를 얻을 수 있다고 여겨졌다.[106] <표 2>

---

103) Davidson, "Reflections on the Maheśvara Subjugation Myth: Indic Materials, Sa-skya-pa Apologetics, and the Birth of Heruka," *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 14:2 (1991), p. 205; English, 앞의 책, pp. 136-141; Simmer-Brown, 앞의 책, p. 137.

104) Gray, 위의 책, pp. 179-181. 9세기 중순 집필된 『차크라삼바라탄트라판지카』는 현전하는 최초의 『차크라삼바라탄트라』의 주석서로서 산스크리트어로 된 두 개의 사본이 남아 있다. 그의 『판지카』는 후대 『차크라삼바라탄트라』 주석의 토대가 된다. 『판지카』 및 『차크라삼바라탄트라』의 주요 주석서에 관해서는 Gray, 위의 책, pp. 34-37; 방정란, 「차크라삼바라의 성립 연구」, 『경전의 시작에 대한 초기 주석가들의 주해를 중심으로』 65(2020) pp. 36-39 참조.

105) 이 24라는 숫자 역시 시바교의 문헌들에서 기원하였으며 헤루카의 탄생에 관한 신화와 관련된다. 시바교의 신 바이라바가 천상 8개, 지상 8개, 지하 8개의 장소에 거주지를 구축하고 이 24곳에 자신을 포함하여 각각 12쌍씩, 24명의 권속들을 배치한다. 헤루카가 바이라바를 처단하자, 악신의 살점과 신체 부위들이 떨어진 24곳의 장소들은 피타로 확립된다. Chandra, *Sarva-Tathāgata-tattva-saṅgraha* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1987), pp. 59-60; Davidson, 앞의 책(2002), pp. 206-211.

106) Gray, 위의 책, pp. 61-62.

<표 2> 『차크라삼바라탄트라』의 24곳의 순례지[107]

성지 유형	순례지	십지(十地)
신의 자리(피타), seat(piṭha)	Pullīramalaya, Jālandhara, **우디야나(Oḍḍiyāna)**, Arbuda	환희지(歡喜地)
신의 자리에 속한 장소(우파피타), subsidiary seat(upapiṭha)	Godāvarī, Rāmesvarī, Devīkoṭa, Mālava	이구지(離垢地)
Field(kṣetra)	Kāmarupa, Oḍra	발광지(發光地)
subsidiary field	Triśakuni, Kosala	염혜지(燄慧地)
Chandoha	Kalinga, Lampāka	난승지(難勝地)
upachandoha	Kanci, Himālaya	현전지(現前地)
meeting places (melápaka)	Pretapuri, Gṛhadevatā	원행지(遠行地)
subsidiary meeting places (upamelápaka)	Saurāstra, Suvarṇadvīpa	부동지(不動地)
화장터(쉬마샤나), Charnel ground (Śmaśāna)	**나가라(Nagara), 신두(Sindhu)**	선혜지(善慧地)
화장터에 속한 장소(우파쉬마샤나), subsidiary charnel ground (upaśmaśāna)	**마루(Maru), 쿨루타(Kulutā)**	법운지(法雲地)

107) 굵은 글씨는 필자.

이 순례지들 중에서 우디야나는 환희지를 얻을 수 있는 피타 4곳 가운데 하나이다.[108] 화장터, 즉 '쉬마샤나(śmaśāna)'와 화장터에 속한 장소, 즉 '우파쉬마샤나(upaśmaśāna)' 유형은 선혜지와 법운지를 얻을 수 있는 곳이며 각각 2곳씩 모두 4곳이 존재한다. 쉬마샤나에는 신두(Sindhu)와 나가라(Nagara), 우파쉬마샤나에는 마루(Maru)와 쿨루타(Kulutā)가 있다. 쉬마샤나 유형에 속한 신두와 나가라는 각각 파키스탄 남부와 아프가니스탄 북서부 잘랄라바드(Jalalabad) 분지 인근으로, 우파쉬마샤나에 속한 마루는 인도 라자스탄주의 마와르(Marwar) 혹은 인도 히마찰 프라데쉬주의 언덕기슭이라고 상정되며 또 다른 우파쉬마샤나인 쿨루타는 히마찰 프라데쉬주의 베아스(Beas) 강 근처로 여겨진다.[109] 순례가 어디까지 이루어졌는가는 단언하기 힘들지만, 순례지들과 대응하는 내적인 만다라가 순례를 대체할 수 있다고도 여겨진 것으로 볼 때 행해지기 어려웠을 실제 순례 대신 만다라의 관상이 흔히 이루어졌을 것이다.[110]

차크라삼바라 만다라를 구성하는 24곳의 순례지들은 각각 24종류의 다키니들과 대응한다. 그 가운데 화장터 유형에 속하는 신두, 나가라에 대응하는 여신들이 주목된다. 신두에는 '라마(Lāmā)'의 씨족에 속하는 분노한 여신들이, 나가라에는 씨족장(氏族長, clan leaders)에 속하는 '요기니', '다키니', '칸다로하(Khaṇḍarohā)', '루피니(Rūpiṇī)'가 거주한다고 명시된

108) 각각의 피타들에 대응하는 수호신, 종자 음절, 신체의 부위들이 존재한다. 『차크라삼바라탄트라』에서 우디야나와 대응하는 내적인 신체 만다라의 부위는 오른쪽 귀이다. Gray, 위의 책, pp. 55-57, pp. 181-182.

	피타(pīṭhā)	종자 음절	신체	신체 요소
동쪽	Pullīramalaya	pum	머리	이빨, 손톱
남쪽	Jālandhara	jam	보관	머리카락
서쪽	Oḍḍiyāna	om	오른쪽 귀	피부, 오물
북쪽	Arbuda	am	목 뒤	살
북동쪽	Godāvarī	gom	왼쪽 귀	힘줄
북서쪽	Rāmesvarī	ram	눈썹 사이	뼈
남서쪽	Devīkoṭa	dem	눈	신장
남동쪽	Mālava	mam	어깨	심장

109) 위의 책, pp. 426-431.

110) 같은 요기니탄트라인 『헤바즈라탄트라』 혹은 차크라삼바라 전통의 『아비다놋타라탄트라(Abhidhānottaratantra)』에서는 우디야나가 '4개의 위대한 피타(caturmahapitha)'로 설정된다. 이 성지들에 대한 내적 만다라의 관상이 실제 순례를 대체할 수 있다고 여겨졌다. Davidson, 앞의 논문(2002), p. 162.

다.[111] 이 여신들은 바즈라요기니의 씨족에 속한 여신들로서 특히 중요하다.[112] 『판지카』에 따르면 이들은 수많은 여신들 사이에서도 '요기니들의 정수(four essence yoginis)'고 불리는 존재들이다. 이와 동시에 헤루카와 바즈라요기니를 사각형의 형태로 직접적으로 둘러싼 가장 중요한 여신들이기도 하다(도 56, 57).[113] 즉 화장터 유형의 성지의 거주자들로 요기니탄트라에서 가장 핵심적이라 일컬어지는 여신들의 이름이 강조되는 것이다. 이 사실은 『차크라삼바라탄트라』의 24곳의 성지 중에서도 화장터 유형이 특히 중요하게 여겨졌음을 시사한다. 『차크라삼바라탄트라』에서 피타 유형에 거주하는 존재에 대한 언급은 따로 등장하지 않는다. 그러나 '신의 자리'인 피타 유형에 속한 우디야나에 헤루카가 거주한다는 믿음은 보편적으로 퍼져 있었다.

이를 통해 성지 체계 관점에서의 차크라삼바라 만다라는 요기니와 다키니들의 화장터가 본존이 거주하는 우디야나를 감싸는 모양으로 관상었을 것이라는 결론을 내릴 수 있다. 즉 다키니들이 수호하는 8개의 위대한 화장터 안으로 신구의(身口意), 즉 삼밀(三密)을 상징하는 세 개의 수레바퀴가 위치하는데, 각각의 수레바퀴는 24곳의 성지와 상응한다.[114] 이 24곳의 성지 가운데 화장터 유형에 대응하는 요기니의 정수들이 '지혜륜(智慧輪, jñānacakra)'을 구축하는 사각형을 형성한다. 그리고 그 중심부에 우디야나에 거주하는 헤루카와 바즈라요기니가 위치한 거대한 만다라를 떠올릴 수 있다.

이와 같은 『차크라삼바라탄트라』의 성지 체계는 우디야나에 대한 관념

---

111) 나가라에 거주하는 네 종류의 여신이 씨족장이라 묘사된 것은 자야바드라의 『판지카』에 따른 설명이다. 위의 책, pp. 432-436.

112) Hately, 앞의 논문, p. 16.

113) 『차크라삼바라탄트라』의 두 번째 주석가이자, 인도 팔라(Pala) 왕조 시대의 중요한 사원인 비크라마쉴라(Vikramaśilā)의 학승이었던 바바밧타(Bhāvabhaṭṭa)의 9세기 후반-10세기경의 주석에 따른 내용이다. 그의 주석은 『차크라삼바라탄트라비브리티(Cakrasaṃvaravivṛti)』라고 불린다. 바바밧타는 이 네 종류의 여신을 네 개의 꽃잎(four petals)에 비유한다. 후술하겠으나 바바밧타의 주석은 티베트에서 요기니탄트라의 여신들에 대한 가치관을 형성하는 데 큰 영향을 끼쳤다. 위의 책, p. 325, p. 397. 차크라삼바라 만다라 도상에서는 일반적으로 중심의 바즈라요기니를 기준으로 동서남북에 각각 다키니(청색), 칸다로하(적색), 루피니(황색), 라마(녹색)가 둘러싼 모습으로 묘사된다.

114) 세 개의 수레바퀴는 삼계(三界)와 삼신(三身)을 상징하기도 한다. Gray, 앞의 논문(2007), p. 703.

과 결합하여 다른 전통의 지리 체계에까지 영향을 미쳤던 것으로 보인다. 예컨대 1절에서 살펴본 동색길상산의 파드마삼바바에 대한 전설에서도 다키니들과 24곳의 성지가 등장한다. 이 사실은 우디야나가 파드마삼바바의 정토임과 동시에 『차크라삼바라탄트라』의 성지로서 지속적으로 관념화되었음을 보여준다. 그 이야기는 아미타불의 화신인 파드마삼바바가 그의 비밀스러운 힘으로 극락정토인 우디야나로 현현하여 다키니들과 24곳의 성지에 있는 보살들에게 밀법(密法)을 전파하였으며 그 후 분노존의 형태로 티베트에 만연한 악귀들을 조복했다는 내용으로 구성된다.[115] 이 전설이 흥미로운 이유는 차크라삼바라 전통의 헤루카와 24곳의 성지, 다키니들의 이야기가 아미타불의 화신 파드마삼바바와 극락정토, 그리고 24곳의 다키니 및 보살들과 대응되기 때문이다.

이처럼 티베트에서 생각하는 '우디야나'는 각 전통과 문헌마다 차이가 있었던 것으로 보이지만, 우디야나를 관념적으로 상징화한 티베트의 회화에서 그곳의 구체적인 위치는 그리 중요한 문제가 아니었다. 우디야나는 탄트라의 성지인 피타임과 동시에, 다키니들 및 그들의 본존이 거주하는 장소로서 화장터라는 성격까지 가지고 있는 공상화된 장소였다. 다키니들은 피타에도 존재하지만 화장터인 쉬마샤나에도 존재하는 '땅과 땅 사이(yul dang yul du)'의 존재들로서, 또 '모든 곳에 만연한(sarvavyaptam)' 존재들로서 화장터의 신인 치티파티와 전각을 연결짓는 관념적인 고리를 제공하였을 것이다.[116]

따라서 18세기 치티파티 탕카에 그려지는 전각은 탄트라 불교의 '성지이자 화장터'인 우디야나를 상징적으로 보여주는 도상으로 볼 수 있다. 티베트 미술에서는 정토도와 밀접한 관련이 있는 '피타'이기도 하였던 우디야나는 주존이 다스리는 정토를 궁전을 통해 암시하는 정토도의 구성을 빌려 궁전 누각으로 표현되었으리라 짐작된다. 이때 차크라삼바라와 바즈라요기니 두 본존을 위해 건축물이 그려졌을 가능성도 배제할 수 없다. 이들 본존이 등장하는 경우에만 전각이 등장한다는 사실도 이 가설을 뒷받침한다. 치티파티 탕카의 '참여자'들은 불화에 직접 그려져 있지 않더라도 헤루카가 배치된 궁전 주위를 사각형으로 감싼 요기니들과 그 외부로 수많은 다키

115) Tucci, 앞의 책(1999), p. 374.
116) Gray, 위의 책, pp. 426-431.

니들이 에워싸고 있는 만다라를 관상하였을 것이다.[117]

루빈미술관 소장 <치티파티>는 화장터 배경 대신 전각 도상을 사용하고 상단에 차크라삼바라와 바즈라요기니 본존을 배치함으로써 『차크라삼바라 탄트라』의 성지 체계와 화장터의 관념을 적극적으로 반영한 중요한 불화이다. 탄트라 회화에서는 다양한 모티프와 신들을 한 화면 안에 배치함으로써 여러 시스템을 통합하여 수행을 위한 더 큰 이야기를 보여주고자 하는 경우가 적지 않다. 『사다나』에 기술되지 않은 전각 배경과 상위 신격의 등장은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

한편 요기니탄트라의 화장터 관념 정립이 이처럼 탄트라의 성지 체계 및 다키니와 관련된 개념과 함께 발전했다면, 수행자들의 실제 수행처로서의 묘지는 어떻게 인식되었을지 의문이 든다. 다음 장에서는 요기니탄트라에서 파생한 티베트의 실제 묘지 수행을 살펴봄으로써 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각 처마 위에 그려진 인간 형상에 대한 실마리를 풀어보도록 하겠다. 이 형상들은 묘지 수행 도중 육신에서 빠져나온 수행자들의 의식일 가능성이 높다.

117) 관람자뿐만 아니라 탕카의 제작자, 관상 수행자 등을 모두 포함하기 위해 참여자라는 단어를 사용하였다.

Ⅳ. 쬐 수행과 도상적 반영

3장에서는 18세기 치티파티 불화들에 그려지는 전각이 헤루카와 바즈라요기니가 거주하는 성지이자 화장터, 즉 우디야나를 상징화한 건축물이라는 사실을 확인하였다. 본 장에서는 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 조장터 및 인간의 형상에 초점을 맞추어 조장터를 수행처로 활용한 티베트의 묘지 수행인 쬐를 살펴보고자 한다. 쬐는 치티파티의 가장 가까운 상위 여신인 바즈라요기니를 주존으로 신앙하는 요기니탄트라 계열의 실천법이라는 점에서 눈길을 끈다. 쬐의 창시자 마찍 랍된의 도상에 치티파티가 그려지는 점, 수행의 외적 표출인 악기의 사용, 『사다나』에 기술되는 내용 등을 복합적으로 고려하면 치티파티 신앙과 쬐의 관련성이 분명해진다. 18세기 치티파티 탕카에 그려지는 인간의 형상들은 쬐의 내적 관상법 가운데 핵심 절차인 '의식의 전이' 및 '육신 공양'과 '식육하는 신'에 대한 고찰을 통해 그 정체를 추론해 보고자 한다. 결론적으로 18세기 치티파티 탕카에 그려지는 전각 위 인간의 형상이 쬐의 의식의 전이 단계에서 육신으로부터 빠져나온 수행자의 의식임을 주장할 것이다.

1. 치티파티 신앙과 묘지 수행

루빈미술관 소장의 <치티파티>에는 전각 앞으로 조장터가 그려져 있다. 이는 우디야나를 상징하는 화장터뿐만 아니라 티베트식 장사 풍습까지 그려내고자 한 것으로 이해할 수 있다. 조장터는 티베트에서 가장 흔하게 볼 수 있는 묘지이자, 요기니탄트라의 '묘지 신앙'을 중요하게 계승하는 수행자들에게는 실제로 수행을 행하는 장소이다. 따라서 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 치티파티는 화장터의 수호신보다는 '묘지의 수호신'이라는 호칭을 붙이기에 더 적합해 보인다. 티베트에서 묘지라는 명칭이 가지고 있는 함의는 단순히 화장터에만 국한되지 않기 때문이다.

초기불교 이래 화장터는 부패한 시체들과 부정한 것을 관하는 부정관(不淨觀)이나 백골관(白骨觀) 등 관법이 행해지던 대표적인 수행장소로 여겨졌다.[118] 티베트 무상유가탄트라의 경전들에서도 화장터가 만다라 작법의

118) 불교의 중요한 관법인 위빠사나(觀, vipassanā)에서는 몸이나 자아에 대한 집착

장소로 강조된다는 사실이 확인된다. 요기니탄트라보다 먼저 성립한 요가(父)탄트라의 대표적인 경전인 『비밀집회탄트라』에서는 화장터가 빈집, 깊은 산과 강기슭 등과 동일한 기능을 지닌 장소로 거론된다.[119] 『차크라삼바라탄트라』에서도 산, 덤불, 동굴, 숲, 강가, 화장터가 만다라 작법을 행할 고립된 장소들로 꼽힌다.[120] 요기니탄트라의 또 다른 경전인 『헤바즈라탄트라』에도 역시 화장터, 빈 동굴, 인적이 뜸한 장소에서 늦은 밤에 관상수행하는 것을 권고한다는 구절이 등장한다.[121] 이처럼 화장터가 티베트의

을 버리고 무상과 무아를 깨달을 수 있는 부정관을 강조한다. 위빠사나의 명상법을 구체적으로 설명하고 있는 『대념처경(大念處經)에서는 9개의 묘지에 대한 관상 및 부정관, 백골관이 제시된다. 『중부(中部)』에서도 부처가 묘지를 명상 장소로 권고하면서 묘지를 자신의 침대로, 죽은 이의 뼈를 베개로 삼았다는 구절이 등장한다. *The middle length discourses of the Buddha: a new trnslation of the Majjhima Nikaya*, original translation by Bhikkhu Ñanamoli; edited and revised by Bhikkhu Bodhi (Boston: Wisdom Publications, 1995), p. 175; 상좌부 불교의 주요 문헌인 붓다고사의 『청정도론(淸淨道論)』에서도 부정관을 설명하고 백골관의 9단계가 다루어지고 있다. *Visuddhimagga: the path of purification* (Seattle: BPS Pariyatti Edition, 1999), pp. 173-190; 용수의 『대지도론(大智度論)』, 지루가참이 번역한 『반주삼매경(般舟三昧經)』, 5세기에 구마라집이 번역한 『선비요법경(禪秘要法經)』 등에서도 부정관 혹은 백골관의 구상(九想)을 다루고 있어 동아시아 대승불교에 영향을 끼쳤다. "九相爲初學。十想爲成就。復次是十想中。不淨想攝九相。有人言。十想中不淨想食不淨想世間不可樂想。攝九相。復有人言。十想九相同爲離欲俱爲涅槃。所以者何。初死相動轉言語須臾之間忽然已死。身體[月*逢]脹爛壞分散各各變異是則無常。若著此法無常壞時是卽爲苦。若無常苦無得自在者。是則無我。不淨無常苦無我則不可樂。觀身如是" 『대지도론』(T1509, 25:217c24-218a03); "復當易觀教作九想。廣說如九想 觀法" 『선비요법경』(T613, 15:0259a20); "如持珍寶著琉璃上。譬如比丘觀死人骨著前。有觀 青時。有觀白 時。有觀赤時。有觀黑時。其骨無有持來者。亦無有是骨。亦無所從來是意所作想有耳。菩薩如是持佛威神力" 『반주삼매경』(T418, 13:0905c09). 한편 초기불교의 부정관과 수식관(數息觀)에 관해서는 김재성, 「초기불교에서 오정심관(五停心觀)의 위치」, 『불교학연구』(2006), pp. 201-204; 강명희, 「아함에 나타난 부정관과 번뇌의 관계」, 『보조사상』 36(2011), pp. 295-326 참조.

119) "諸有作法者。當於白月八日或十四日。往詣空舍或尸陀林中。用揭致迦。書彼設咄嚕名字。依本儀軌用本部大明加持。或用母訥[言*我]囉作調伏法。行人口誦吽字。卽時出現熾盛大光猛焰可怖。所有一切設咄嚕衆及餘惡者。皆大驚怖而悉調伏; (T885. 18:480b19-480b20) 往詣於山中 或曠野空舍 及兩河岸側 尸陀林等處 當住禪定心 隨所求作法" 『불설일체여래금강삼업최상비밀대교왕경』(T885. 18:494a01-494a06).

120) Gray, 앞의 책, pp. 179-181.

121) 『청사(靑史)』 (The Blue Annals: parts Ⅰ&Ⅱ of 'Gos Lo tsā ba), ed. George Roerich, (Delhi: Motilal Banarsidass, 1949), p. 980. 한편 『헤바즈라탄트라』는 10세기 후반 송나라의 법호(法護)에 의해 『불설대비공지금강대교왕의궤경(佛說大悲空智金剛大敎王儀軌經)』(T892)이라는 이름으로 번역되었으나 중국의 세속 윤리에 반하는 내용들을 의도적으로 생략하거나 고친 흔적들이 나타난다.

탄트라 불교에서 항상 최적의 만다라 관상 수행의 장소로 거론됨에는 의심의 여지가 없다.

그러나 나무가 귀한 환경적인 이유 등으로 인해 명망 높은 승려나 귀족 계층에 한정되었던 화장 대신 조장을 일반적인 장사 풍습으로 택한 티베트에서, 대표적인 묘지는 화장터가 아닌 조장터이다. 티베트의 묘지 수행인 쬐는 조장터를 중요한 수행처로 활용한 독특한 실천법이다. 쬐 수행자들은 무상유가탄트라에서 묘지와 함께 수행의 장소로 강조되는 공포스러운 장소들을 수행처로 삼았다.[122] 예컨대 빈 사원, 사람이 다니지 않는 깊은 숲이나 강, 동굴 등 여타 외진 장소(dben sa)들은 조장터와 비슷한 기능을 지닌 곳들로 여겨졌다.

티베트어로 쬐는 '끊는다(斷)'라는 뜻을 지니고 있으며 공(空)의 깨달음을 통해 마음속에 깃든 부정인 마라(Māra, bdud)를 잘라낸다는 의미를 담고 있다.[123] 특히 쬐는 치티파티의 가장 가까운 상위 신인 바즈라요기니를 주존으로 신앙한다는 점에서 주목된다.[124] 『청사』에서는 쬐의 기원과 관련하여 『헤바즈라탄트라』의 구절을 인용하고 있으므로 쬐 수행이 파생해 나온 상위 문화가 요기니탄트라임은 명백하다.[125] 요기니탄트라의 수행 체계는 쬐의 관상의 방식에 큰 영향을 끼쳤다.

쬐 수행은 11-12세기에 마찍 랍된이라는 여성 라마에 의해 창시된 이래 교파나 승원의 차이를 막론하고 비구 및 재가 신도 모두에게 널리 성행하였다. 수행의 창시자인 마찍 랍된 도상은 14세기 무렵부터 등장하기 시작하여 17세기 이후에 활발하게 제작되는데, 앉아 있는 형태 그리고 서서 춤을 추는 형태라는 두 가지 모습으로 그려진다(도 58~61).[126] 전자가 인간으로서의 성자를 나타낸다면, 서서 춤추는 자세를 취한 마찍 랍된은 다키니 도상과 유사하여 여신으로서의 성격이 강하다. 후자의 마찍 랍된 도상의 수가 압도적이며, 이 유형의 마찍

---

122) 티베트에서 묘지 수행의 체계는 인도 요기니탄트라의 전통을 받아들여 신들을 집회에 봉청하고 공양물을 만찬으로 바치는 '가나차크라(gaṇacakra, tshogs kyi 'khor lo)'의 형태로 전래되었다. 이에 관해서는 후술하겠다.

123) Michelle Janet Sorenson, "Making the Old New Again and Again: Legitimation and Innovation in the Tibetan Buddhist Chöd Tradition," (PhD diss., Columbia University, 2013), p. 210.

124) 검은 형태의 바즈라요기니를 주존으로 하며, 이 형태의 바즈라요기니는 '크로디칼리(KrodhiKali, khros ma nag mo)'라고도 불린다(도 62).

125) 『청사』(ed. George Roerich), p. 980.

126) Mullin, 앞의 책(2003), pp. 216-218.

랍된을 '촉싱(tshogs zhing/tshogs shing)'으로 그리는 작례들이 18세기 이후 적극적으로 제작된다. '복전(福田)' 혹은 '집회수(集會樹)'를 의미하는 촉싱은 한 화면 안에 특정 교파의 중심이 되는 신들 및 그 법맥을 잇는 성인들의 모습을 나무의 형태로 묘사하는 장르이다. 촉싱은 사찰에서 평상시의 공양과 예배의 대상이 된다.

이때 19세기의 마찍 랍된 촉싱 하단에 치티파티가 배치된 사례들이 있어 이목을 끈다(도 10, 61).[127] 쬐의 창시자 마찍 랍된의 계보를 총체적으로 담아낸 촉싱에 치티파티가 그려졌다는 사실은 쬐의 전통과 치티파티 신앙 사이의 긴밀한 관련성을 보여주는 것이다. 즉 늦어도 19세기에는 치티파티가 쬐의 계보에 완전히 소속된 것이다. 물론 치티파티 주제의 불화에 마찍 랍된이 그려지지는 않으므로 치티파티 도상에서 쬐와의 표면적인 관계성을 찾기는 힘들다. 그러나 치티파티 신앙 또한 요기니탄트라에서 파생하였으며, 18세기 치티파티 탕카들에서는 쬐의 주존이기도 한 바즈라요기니가 등장한다. 이 점을 고려하면, 쬐의 특징과 절차에 관한 자세한 분석을 통해 18세기 치티파티 탕카와 쬐의 관련성을 논증할 수 있으리라 생각된다.

우선 쬐가 관상 수행과 동반하여 음악, 춤과 같은 요소들이 결합한 연극과 같은 종합적 수행이라는 사실에 주목할 수 있다.[128] 쬐의 본격적 의례에 앞서, 입회 후 구루(Guru)로부터 특별한 구전의 가르침을 듣고 그에 따라 절차에 맞게 음악 공양을 행해야 하기 때문이다.[129] 쬐의 음악 공양은 두개골 북인 다마루와 대퇴골로 만든 관악기인 깡링(rkang gling)이라는 두 가지 중요한 악기를 사용하여 이루어진다(도 62, 63). 20세기 초, 티베트를 서양인으로서 최초로 탐사한 알렉산드라 다비드 넬은 악령들이 출몰하는 숲속이나 묘지에서 몸으로는 춤을 추며 입으로는 만트라를 암송하고 정신적으로는 명상을 행하는 쬐 수행자의 모습을 관찰하였다.

---

127) 본고에서는 접근할 수 있는 도상의 수에 한계가 있어 다양한 작례를 근거로 제시할 수 없었으나 19세기 무렵 제작된 마찍 랍된 촉싱에 치티파티가 그려지는 경우는 흔했으리라 추정된다.

128) Rinjing Dorje and Ter Ellingson, "Explanation of the Secret Gcod Ḍa ma ru: an Exploration of Musical Instrument Symbolism," *Asian music* 10:2 (1979), p. 66.

129) Carol Diane Savvas, "A study of the profound path of gCod: The Mahayana Buddhist meditation tradition of Tibet's great woman saint Machig Labdron," (PhD Diss, The University of Wisconsin-Madison, 1990), p. 103.

"수행자들은 악령들을 조복하거나 그들에게 몸을 보시하는 관상법을 행한다. 이것은 피의 만찬, 암흑의 만찬이라고 불리는데, 악마들이 날뛰는 연회의 환영이 사라지면 적막감이 감돌고 수행자가 스스로를 악령들에게 제물로 바치게 된다. 이는 육신 공양이 오로지 환영이자 무지하고 근거 없는 자만심의 산물인 무(無)라는 사실을 깨달을 때 비로소 끝이 난다. 도살된 살과 피는 공덕을 얻고 악령을 조복하기 위한 목적으로 묘지에 공양물로 제공된다. …. 쬐 수행자는 마치 배우처럼 자신의 역할을 암기한 후 의례 절차대로 춤을 추기 시작한다. 그들은 의식 절차를 숙지하고 박자를 맞추면서 기하학적인 도형의 형태로 한쪽 발을 회전하고 한쪽 발은 쿵쿵 구르며 의식무를 추어야 한다. 그리고 정해진 방법으로 종과 금강저와 마법의 단검을 다루는 법, 다마루를 치는 법과 깡링을 부는 방법을 배워야 한다."[130]

이 구절에서 드러나듯 쬐 수행자는 외적 차원에서는 춤과 음악 공양을, 내적 차원에서는 육신을 공양으로 바치는 수행을 하였다. 이와 관련하여 쬐 수행과 치티파티 신앙 사이의 긴밀한 관계를 암시하는 18세기의 중요한 작례가 눈길을 끈다. 기메박물관 소장 <치티파티>의 오른쪽 하단에 그려진 두 인물은 묘지 앞에서 다마루와 깡링을 들고 춤을 추고 있어 쬐 수행자임에 틀림 없다(도 11-2, 64, 65). 인간의 뼈로 만든 이 두 악기들은 카팔리카 전통에서 비롯되어 파드마삼바바가 인도에서 최초로 가져와 사용했으며, 마찍 랍된이 소지하였다고 여겨지는 의례용품이다.[131] 이러한 의례용구를 통한 음악 수행은 신들을 관상하는 데

130) Alexandra David-Néel, *Magic and mystery in Tibet* (New York: Dover Publications, 1971[1932]) pp. 148-150. 뒤꿈치에 특정한 박자로 쿵쿵거리는 자극을 주면 신체의 모든 기맥에 전반적으로 영향을 준다고 여겨졌다.

131) Terry Ellingson, "The Mandala of Sound," (PhD Diss., University of Wisconsin-Madison, 1979), pp. 195-196, p. 222; Savvas, 위의 논문, pp. 113-121. 다마루 속의 텅 빈 공간은 공(空)을, 두 부분을 묶는 끈은 도덕을 상징하며 그 안에는 만트라 등이 적힌다. 다마루를 연주할 때는 공에서 나오는 깊은 소리를 상상해야 하고 그 소리로부터 어떤 현상도 실제로 존재하지 않음을 깨달아야 한다. 깡링에 대해서는 마찍 랍된이 쬐 수행에 있어서 올바른 사용에 관해 설명했다는 가르침이 남아 있다. 그 소리는 삼계(三界)에 울려 퍼져 모든 행위를 멈추고 듣

도움을 준다고 여겨졌으며 평화로운 부분에서는 느리고 기쁘게, 공포스러운 부분에서는 빠르고 격렬하게 연주되었다.[132]

이 수행자들은 티베트에서 '낼조르빠(rnal 'byor pa)'라고 불리는 요가 수행자들이기도 하다. 이들은 성취를 뜻하는 '실지(悉地, Siddhi)'를 얻고자 정진하는 탄트라의 주요한 인물 표상이다. 탄트라 문헌들에서 실지의 성취자, 즉 '싯다(Siddha)'는 마법의 힘이 있고 묘지나 황야 같은 장소와 관련이 있는 강력한 존재로 그려진다.[133] 『사다나』 서두에서도 낼조르빠가 스스로와 타인을 지키고 마라로부터 보호하고 공덕을 증진시키며 성취하는 방법으로써 수행해야 한다고 제시된다.[134] 티베트의 수행에서 그들의 성취 과정이 항상 요가 수행과 병행된다는 점을 고려할 때 춤과 음악 공양은 쬐 수행의 필수적인 요소인 것이다.[135]

19세기 이후의 치티파티 탕카들에서도 쬐 수행자가 배경요소로 작게 등장하기도 한다(도 39-1, 40-1). 이러한 근대기의 도상들은 18세기의 도상들에 비해 생동감이 떨어지고 형식주의적인 경향이 드러나지만 조장터의 장면과 악귀가 우글거리는 묘지의 모습은 더 크게 강조되어 그려졌다. 다마루와 깡링을 든 수행자의 모습은 왼쪽 하단의 '쵸르텐(mchod rten)' 앞에 배치된다. 이들의 모습이 쵸르텐과 함께 전형적이고 비슷한 구도로 배치되어 있으며 그 자세 또한 동일한 것으로 보아 일종의 견본이 존재했다고 사료된다. 추정컨대 이와 비슷한 작례들이 근대기에 많이 제작되었을 것이다.

치티파티 신앙이 쬐 수행과 상호 영향 관계에 있었음은 『사다나』에서도 분명하게 드러난다. 사첸 뀐가 닝뽀는 『사다나』에서 신의 수식어로 '식육(食肉, sha za)하는 자', '식육하는 위대한 남녀 신 두르퇴닥뽀(dpal dur khrod bdag po sha za chen po yab yum)'라는 표현을 자주 사용한다. 또한 '살의 산, 피의 바다 위에 신이 계신다'는 언급도 등장하며 살과 피와 술을 공양하면 신을 관상할 수 있다고 설명한다. 그 가운데서도 '시간을 지체하지 않고 끊어내는 것은 죽음이다'라는 명시적인 문장이 나타나기도 한다.[136] 즉 쬐의 정의인 '끊어

게끔 만드는 효과가 있다고 언급된다.

132) Savvas, 위의 논문, p. 117.

133) Davidson 앞의 책(2002), p. 169.

134) 『사다나』(p. 294) gang zag rnal 'byor pa rnams kyis/ rang gzhan bsrung dang bzlog pa dang/ bsod nams spel dang dngos grub ser/ de dag sgrub pa'i thabs bstan pa/

135) 롤프 알프레드 스타인, 안성두 역, 앞의 책, p. 221.

냄'이라는 용어가 등장했을 뿐만 아니라 신의 수식어로 식육하는 존재라는 독특한 표현을 사용하고 있다.

초기불교의 철학을 수행의 근본으로 삼고 있는 쬐에서 끊어내는 대상은 '마음'의 비유이다.[137] 악귀의 형상으로 인식되는 외부의 모든 환상들이 자아에서 비롯됨을 깨닫는 수행인 것이다. 『청사』에서는 마찍 랍된의 전기와 함께 쬐의 정의와 계보가 소개된다. 저자 쇤누뻴(gzhon nu dpal, 1392-1481)에 따르면 쬐의 철학은 반야 사상을 교리적 근본으로 한다.[138] 마음의 뿌리를 끊어낸다는 것은 마음을 현혹시키는 모든 장애물들(Kleśa, nyon mongs)를 잘라낸다는 의미이다.[139] 쬐가 독특하다고 평가받는 이유는 이처럼 그 교리와 철학이 반야 사상 및 초기불교의 문헌들에 근거하고 있고, '마음의 뿌리를 끊어냄'에 대한 오래된 개념을 끌어다 쓰면서도 수행의 이미지와 사용하는 언어는 시바교 전통의 요기니탄트라에서 큰 영향을 받았기 때문이다. 이 때문에 쬐의 관상법은 초기불교 전통의 부정관, 백골관과 같은 관법과는 큰 차이를 보인다.[140]

---

136) 『사다나』(p. 298) sha dang khrag gi ri bo dang rgya mtshor bsam pai steng du/ (p. 302) sha khrag dang/ chang las byas pa'i ba liM ta bsham/ thun rdzas ni zangs sam lcags las byas pa'i phema dang dur sna tshogs bsags la yi dam bsgom/ de'i mdun du skad cig gis dpal dur khrod bdag po yab yum bsgom/ sku mdog dkar po gnyis mche bu gtsigs pa/ g.yas khram shing dang g.yon zhags pa bsnams pa/ (p. 303) **lo ma 'gor bar chad pa'i las kyi 'chi'o/** (굵은 글씨는 필자). 마지막 문장은 '해(年)를 지체하지 않고 끊음으로부터는 죽음이다'라고 직역된다. 즉 끊어냄과 죽음을 관련시키고 있다. 후술하겠으나 쬐는 죽음의 과정을 통해 끊어내는 수행이다. 이때 철학적으로는 마음을, 관상법적으로는 육신을 끊어내게 된다.

137) Jerome Edou, *Machig Labdron and the Foundations of Chod* (Boston: Shambhala 1996), pp. 46-51; Michelle Janet Sorenson, 앞의 논문, p. 192. 쬐의 전거가 된 초기불교의 텍스트들 중에서도 아리야데바(Aryadeva)의 『반야바라밀에 대한 위대한 시(The Great Poem on the Prajñāpāramitā)』는 자주 인용된다. 여기에서도 "잘라내는 것은 마음의 뿌리 그 자체이며 마음의 고통을 주는 5가지 독(五蓋, panca-nvaranni)이기 때문에, 모든 걱정과 욕망과 두려움과 아집이 명상으로써 잘려 나가는 것, 그것이 쬐의 정의이다"라고 제시된다. 청정한 마음을 덮는 다섯 가지 번뇌란 ①탐욕개(貪欲蓋), ②진에개(瞋恚蓋), ③수면개(睡眠蓋), ④도회개(掉悔蓋), ⑤의개(疑蓋)를 일컫는다.

138) 『청사』(ed. Roerich), p. 982.

139) 이에 대해 쇤누뻴은 세친의 『아비달마구사론』을 인용하면서 "끊어내야 할 것은 마음의 고통이다. 만약 이 마음의 고통이 그렇게 만드는 경향과 대상, 미혹에서 생겨난다면 수행자는 그 대상, 행동 경향(Vāsanā, bag chags)과 마주하여 겨루게 된다."고 하였다. 『청사』(ed. Roerich), p. 982, pp. 1140-1141.

140) 이 때문에 쬐는 수트라와 탄트라의 종합이라고도 불린다. 『청사』에서는 쬐 수행법에 대하여 '끊다'라는 의미의 '쬐(gcod)'라는 단어를 사용하여 끊어내야 할 대상, '쬐율(gcod yul)'이라고 부르면서도, '수행하다'라는 뜻을 가진 동음이의어 '쬐(spyod)'를 써서 '쬐율(spyod yul)'이라는 용어 또한 사용될 수 있다고 제시한다.

요기니탄트라에서 영향을 받은 쬐의 관상법은 신들을 탄트라의 집회 만찬, 즉 '가나차크라(gaṇacakra, tshogs kyi 'khor lo)'에 봉청한 후 살을 끊어내고 그 살과 피를 식육하는 신들에게 제물로 바치는 '육신 공양(lus sbyin)'이다. 요기니탄트라인 『헤바즈라탄트라』나 『차크라삼바라탄트라』에서는 살과 피의 섭취에 관한 구절이 흔하게 등장한다. 중국에서도 두 탄트라의 본존인 헤루카의 이름을 '식육', '식혈'이라고 칭한다.[141] 이때 인간의 살은 '으뜸의 밥(kingly rice)'으로, 인간과 동물들의 고기는 '양념된 음식(spiced food)'으로 비유되기도 한다.[142] '일곱 번 환생한 자(saptāvarta, saptajanma)'의 육신을 섭취함으로써 다키니들처럼 날 수 있는 능력을 얻을 수 있다는 개념 또한 잘 알려져 있다.[143] 이 다키니들 또한 화장터에 거주하는 식육과 식혈의 존재들로 여겨졌음은 전술하였다. 실제로 인도에서 카팔리카 전통의 요기니탄트라 수행자들은 살과 피를 뭉쳐 만든 공양물을 신들에게 바쳤다. 기존의 브라만 사회에서 신에게 채식만을 공양하고 술과 고기를 금기시했다면, 바이라바 비드야피타 신앙의 성행과 함께 시바교의 수행자들은 사회적인 금기를 어김으로써 실지를 얻을 수 있다고 믿었다.[144]

따라서 『사다나』에서 치티파티를 식육하는 신이라 명시한다는 사실은 요기니탄트라의 인식 체계 속에서 치티파티 도상과 쬐 사이의 관계를 고찰하는 데 의미 있는 논거로 기능한다. 그러나 쬐는 육신 공양이 실제 수행이 아니라 신에 대한 관상법의 형태로 정착했다고 볼 수 있다. 또한 이러한 관상을 통해 '공성(空性)'을 체득하는 것이 목적이다. 다음 절에서는 쬐에서 식육하는 신에 대한 관상이 어떤 방식으로 이루어졌는지 확인

이때 후자는 반야바라밀 사상에 근거한 쬐 철학의 양상을 좀 더 강조하는 단어이다. 두 용어의 비교에 관한 티베트의 주석들과 선행 연구들에서도 일반적으로 'gcod'와 'spyod'가 각각 탄트라, 수트라에 좀 더 치중한 단어라고 지적하며 쬐의 개념에 좀 더 복잡한 차원이 전제되었음을 이야기하고 있다. Edou, 앞의 책, pp. 51-52; Sorenson, 앞의 논문, pp. 125-131 참고.

141) "若有天龍阿修羅等。及食血肉諸惡鬼類。遊行世間損害有情" 『소파호동자청문경(蘇婆呼童子請問經)』(T895. 18:720a-720a10).

142) 『헤바즈라탄트라』 II. vii 5-13. Snellgrove, 앞의 책, p. 161 재인용; Gray, 앞의 책, pp. 368-369.

143) Gray, 위의 책, p. 243.

144) 이용현, 「불교 딴뜨리즘의 까빨리까 요기니 숭배」, 『인도철학』 22(2007), pp. 6-9. 이에 영향을 받은 티베트의 탄트라 불교에서도 피와 고기, 술, 두개골 등의 공양을 흔히 발견할 수 있다.

하고 이에 근거하여 18세기 치티파티 불화들에 그려진 인간의 형상을 해석할 것이다.

2. 18세기 치티파티 불화의 인간 형상

사원으로 대체된 배경에서 정체가 불분명한 인간의 실루엣들이 지붕 처마 위에 묘사된 점은 18세기 치티파티 탕카에서 특기할 만하다(도 1, 11, 17). 이러한 형상들은 치티파티 탕카 이외의 다른 티베트의 도상들에서는 발견되지 않는다. 또한 치티파티 탕카에서도 보편적으로 나타나는 특징은 아니며 17세기에서 18세기 무렵의, 기술적으로 숙련된 경향을 보이는 불화에서만 나타나는 요소이다.

그런데 쬐 수행에서 '의식의 전이', 즉 '포와('pho ba)'가 필수적인 절차라는 점을 감안할 때 이 형상들은 수행을 통해 육체에서 빠져나온 의식을 나타낸 것일 가능성이 있다.[145] 쬐의 본격적인 의례 절차는 크게 ①보리심의 발현을 통한 일체의 신들에 대한 권청→ ②집회 관상→ ③요가 수행을 동반한 예경과 공양 → ④**몸과 의식의 분리**→ ⑤만다라 공양→ ⑥가피를 받음→ ⑦**육신 공양** → ⑧회향 및 마무리 절차의 여덟 단계로 구성된다.[146] 그 가운데서 의식의 전이 후 대우주의 만다라 및 신체(소우주)의 만다라(lus dkyil)를 공양하고 육신을 바치는 단계(lus sbyin)는 다른 전통의 사다나들과 구별되는 쬐만의 독특한 수행방식이다.[147]

첫 번째 입회 절차인 '의식의 전이'는 하늘의 문을 여는 수행, 즉 '남카고제(nam mkha' sgo byed, sky door practice)'에 포함된 절차로서, 쬐의 모든 의례 가운데 가장 중요한 과정으로 여겨진다.[148] 잠왼 꽁뛸은 티베트에 존재하는

---

145) 의식의 전이 단계는 엄밀하게 도움을 받는 경우, 받지 않는 경우라는 두 가지 상황으로 나뉘지만 여기서는 보편적인 과정과 결과에 대해서만 다루도록 한다.

146) 굵은 글씨는 필자. 물론 각 단계마다 수많은 소규모 의식 절차들이 동반된다. Sarah Harding(ed), *Machik's Complete Explanation: Clarifying the Meaning of Chod* (Boston; London: Snow Lion, 2013), p. 156; Savvas, 앞의 논문, p. 108.

147) Savvas, 위의 논문; Sorenson, 앞의 논문, p. 121.

148) 이 입회의식은 마찍 랍된이 스승 담빠 상계(dam pa sangs rgyas)의 또 다른 제자였던 꾜뙨소남(skyo ston so nam bla ma)으로부터 받아들였다고 전해진다. Savvas, 위의 논문, p. 105; Sorenson, 위의 논문, p. 201.

모든 전이의식 가운데 쬐의 남카고제를 가장 위대한 것으로 평가하였다.[149] 이때 '열다'라는 것은 불교 철학적인 관점에서 세속의 업보로 오염된 세간적 식(識, Vijñāna)이 출세간적 지혜(vidyā, rig pa)로 나아감을 의미한다.[150] 이 과정을 통해 인간의 마음이 불이(不二)한 것, 주체와 대상에 대한 모든 분별이 실제로는 일체라는 경험을 이루는 것이 핵심이다. <표 3>

<표 3> 현상적 의식과 절대적 의식

세간의, 분별의 의식 (Vijñāna, rnam par shes pa, consciousness)	출세간의, 불이(不二)의 의식 (vidyā, rig pa, pure awareness)
아뢰야식/알라야식(阿賴耶識, Alaya-Vijñāna, kun gzhi rnam shes)[151]	아뢰야/알라야 (阿賴耶, Alaya, kun gzhi)
자아와 미혹에 빠져 있는 상태. 마라와 부처를 구별하여 인식	상태 분별이 없으며 모든 것이 일체라는 사실을 깨달음. 끊어낼 대상과 끊는 주체가 동일
현상, 분별, 상대적	절대적, 본질, 법계(dharmadhātu, chos kyi dbyings), 공(空)

즉 여기에서 의식과 마음은 동일시된다. 의식은 두개골 정수리로부터 빠져나와 공중으로 융해된다.[152] 의식은 비록 관상에서는 '육체적인 형태'로 존재하지만 수행자는 법계의 영역 속에서 이를 실체가 없는 공(空)으로 인지해야 해야 하기 때문에, 남카고제는 공성을 직관적으로 이해하기 위한 절차라고 할 수 있다.[153]

그 이후 우주를 만다라로 시각화하는 외적 만다라가 관상된다. 이는 수메루

149) Kongtrul, 앞의 책, p. 195.
150) Sorenson, 위의 논문, p. 205.
151) 인간의 마음이 안식(眼識), 이식(耳識), 비식(鼻識), 설식(舌識), 신식(身識), 의식(意識) 말나식(末那識), 아뢰야식(阿賴耶識)의 8식(八識)으로 분류된다는 대승불교의 유식유가행파(唯識瑜伽行派)적 관점에서 아뢰야식은 인간의 근본 의식(意識)을 뜻한다.
152) *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), pp. 157-161.
153) Sorenson, 앞의 논문, p. 207.

산을 중심으로 한 불교의 우주론이 펼쳐지는 단계이다. 아울러 절대와 합일되기 이전의 선행 단계로서 인간을 소우주로 인식하여 수행자의 몸을 만다라화하는 내적 만다라가 관상된다. 수행자의 몸은 우주를 구성하는 자연물과 대응한다. 가령 피부 가죽은 땅, 피는 바다, 살은 생명체들, 뼈대와 관절은 수메루 산과 산맥들, 사지는 사대주(四大洲), 두 눈은 해와 달, 이빨은 별자리, 머리카락은 전단 나무와 샤프란의 숲과 초원 등으로 치환된다.[154]

신체의 만다라를 시각화한 후 모든 불보살들과 라마들로부터 가피와 축복을 받게 되면 의식과 분리된 육신의 살과 피를 일체의 초청자들에게 음식으로서 바치는 연회('gyed)가 시작된다.[155] 이 연회의 단계는 각각 백의 만찬, 피의 만찬, 암흑의 만찬이라고 불리며 세 가지 색깔로 대변되기도 한다.[156] 연회에 초청된 존재들은 불보살, 악령, 나가, 아귀 및 육도 유정의 모든 존재 등으로 무수하다.[157]

앞서 수행자가 몸과 마음을 분리함으로써 공이 인지되었다. 종자 음절과 함께 마찍 랍된을 부르면 마찍 랍된이 하늘에서 나타나 다키니로 현현한다. 수행자는 빛으로 용해되어 주존 바즈라요기니의 심장과 결합하는데, 그 즉시 수행자는 자신이 검은 여신임을 깨닫게 된다(도 66). 바즈라요기니가 소리를 내어 일체의 신들과 악령들 및 다키니들을 불러 모으면 수행자의 의식이 빠져나온 육체가 분할된다.[158] 이때 시체는 부정(不淨)의 측면에서 고려되는 것이 아닌, 그 시체를

---

154) 위의 논문, p. 120; *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), pp. 161-162.

155) *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), p. 168.

156) 알렉산드라 다비드 넬의 묘사에서는 피의 만찬과 암흑의 만찬만 제시되지만 그 전에 백의 만찬(dkar 'gyed)이 선행된다. 우선 백의 만찬에서 수행자는 다키니가 자신의 두개골 정수리로부터 나오는 것을 관상한다. 다키니는 가죽을 벗기는 칼로 그 즉시 수행자의 목을 자르고 육신을 분해하여 그 잔해를 두개골 잔에 담는다. 그 그릇에 담긴 육신은 영약으로 정화되어 그 자리에 봉청된 모든 불보살들, 호법신들, 다키니들에게 제공된다. 피의 만찬(dmar 'gyed/sha khrag gi 'gyed)에서는 더욱 끔찍한 광경이 관상된다. 수행자의 몸은 식육과 식혈의 무리들에게 흉포하게 살육되고 피와 살과 뼈가 완전히 분할된다. 암흑의 만찬(nag 'gyed)에서는 세속의 때와 업보의 악행들이 검은 점액의 모습으로 그들의 몸을 빠져나가서 지하세계에 있는 죽음의 신의 입속으로 들어가게 된다. Monika Lorås Rønning, "The Path of Machig Labdron: gCod, its history, philosophy and contemporary practice in Central Tibet," (MA diss., University of Oslo, 2005), pp. 54-56.

157) 쬐는 근본 탄트라가 존재하지 않는 대신 바즈라요기니의 사다나에서 많은 영향을 받은 것으로 보인다. Sorenson, 앞의 논문 p. 110.

158) 여신이 다키니들을 초대하였을 때 수행자의 심장으로부터 빛이 현현한다. 다키니들은 각각 흰색, 노란색, 붉은색, 초록색이며 가죽을 벗기는 칼과 두개골 잔을 들고

먹을 신에게 매우 매력적이고 풍성하며 기름진 음식으로 이해된다. 수행자의 피와 살이 시체에 붙은 악귀와 신들에게 먹히면 악귀들이 깊은 만족감을 얻고 정화된다는 것이 이 연회의 기본 서사이다.[159]

쬐에 대한 이해를 기반으로, 티베트의 관상의 원리를 관통하는 생기차제(生起次第, skyed rim, generation stage), 원만/구경차제(圓滿/究竟次第, rdzogs rim, perfection/completion stage)라는 양 차제를 통해 도상에 그려진 인간 형상들의 정체를 풀어낼 수 있을 것이라 사료된다.[160] 생기차제와 원만차제는 티베트 무상유가탄트라의 보편적인 관상법으로서 쬐의 관상 수행에서도 역시 이 양 차제가 전제된다.[161]

우선 생기차제란 공으로부터 현상의 사물을 심리적으로 재산출하는 점진적 과정이다. 이 심리적 창출을 통해 공으로부터 신이 생겨나는데 신은 중생들을 돕기 위한 서원의 형태로서 현상적인 상태로 이행해야만 한다. 현상적인 신의 형태에 대한 관상상의 조립이 끝나면 수행자는 의례를 매개로 신들이 현상적 형태를 버리도록 초청하고, 이를 통해 수행자의 신체 속에서 신이 현현하게 된다. 이것이 신구의 의례 등을 통한 신과의 합일이다. 또한 이를 통해 그림과 같은 용기에 재현된 신들이 걸어 나오거나 그림 안으로 들어갈 수 있는 힘을 가지게 된다.[162]

그런데 쬐 수행에 있어서 생기차제의 단계에서부터 자신의 몸을 끊어내고 육신을 공양하는 것을 관상하게 된다면, 그것은 수행자가 합일하고자 하는 신을 끊게 되는 것이다.[163] 생기차제의 단계에서는 신이 수행자의 내부에 현전할

있다. 분노한 여신들은 살과 피를 잘라내는 무수한 바즈라요기니 여신들의 현현이다.

159) *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), p. 177.

160) 원만(圓滿) 또는 구경(究竟)을 뜻하는 '족(rdzog)'은 '완전하다, 완성, 충족' 등으로 직역된다. 여기에 '커다란'을 의미하는 '첸(chen)'을 붙인 용어인 족첸(rdzog chen)은 '대원만(大圓滿)', '대구경(大究竟)'이라고 한역되며, 지성, 판단, 집착 등이 모두 배제된 가장 자연스럽고 근원적인 상태 또는 그것을 발견해 나가는 '해탈을 향한 길(the path of self-liberation)'을 뜻한다. 닝마파를 중심으로 하여 티베트의 교파를 막론하고 크게 지향되는 실천법이다.

161) Sorenson, 앞의 논문, p. 109.

162) 스타인은 '심리적 생기의 의례(dmigs rim)'를 '자신 내에서의 산출'-'자신의 면전에서의 산출'-'항아리 속에서의 산출'이라는 세 단계로 분류하였다. 첫 번째 단계는 자신을 특정한 신으로 상상하는 단계, 두 번째는 신을 자신의 면전에 투사하여 숭배하는 단계, 마지막이 물질적 용기 속에 신이 들어가 후에 그림과 같은 용기에서도 신의 힘이 현전하게 되는 단계이다. 롤프 알프레드 스타인, 안성두 역, 앞의 책, pp. 215-221.

163) 위의 책, p. 219. 밀라레빠(rje btsun mi la ras pa, 1028/40-1111/23)의 일화

수는 있지만 아직 '나(주체)'와 다른 '타자(대상)'의 존재에 머물러 있기 때문이다. 이 때문에 육신을 공양하는 연회의 만찬 관상에 앞서 원만차제의 상태 속에서 행해지는 의식의 전이 수행이 전제되어야 한다.[164]

원만차제는 요가의 생리학과 관련이 깊은 관상법으로, 불교의 일반적인 교리로는 이해할 수 없는 심오한 부분이 많다.[165] 원만차제에서는 수행자가 요가 행법을 통해 중앙 기맥에서의 기(氣)의 융해와 내적인 열, 즉 '뚬모(gtum mo)'를 느끼고 여기에서 느껴지는 미묘한 의식을 통해 현상적인 자아의식을 극복하면, 내 자신이 생기차제부터 관상해 오던 본존의 모습으로 나타나기 시작한다고 설명한다.[166] 즉 이는 내적인 요가 수행을 동반하여 스스로가 신임을 깨닫는 과정이라고 할 수 있다.

원만차제에 접어들면 인체가 기를 중앙 기맥에 받아들이고 그것을 용해시키는 과정에서 마음속에 '정광명의 빛(od gsal)'이 비치며 에너지체의 몸인 환신(幻身, illusory body), 즉 '규뤼(sgyu lus)'가 탄생한다고 설명된다. 미묘한 기의 흐름으로 이루어져 마치 한마음에서 두 개의 몸이 나온다고 묘사되는 이 환신은 수행자가 아니라면 결코 도달할 수 없는 경지이다.[167] 마음에 비친다는 정광명의 빛은 티베트에서 인간이 죽었을 때 볼 수 있다고 여겨지는 광명의 빛과 본질적으로 동일하다.[168] 이는 원만차제가 인간이 죽은 후에 얻을 수 있는 해탈의 기회를 미리 수행으로 체험한다는 의미가 있는 데에서 기인한다. 그러나 원만차제에서의

에서 밀라레빠가 절망하여 자살하려고 했을 때 라마 옥퇸이 그를 설득했던 방식이다. "우리의 신체는 신과 분리될 수 없는 것이므로 올바른 때가 되기 전에 자살한다면 이는 신을 죽이는 죄를 범하는 것이다."

164) 위의 책.

165) 다나카 기미아키, 유기천 역, 위의 책, p. 242.

166) 고정환,「티벳밀교 수행의 생리적 이론 연구: 육신과 성불의 상관관계를 중심으로」(동국대학교 불교학과 석사학위논문, 2014), pp. 72-74. 원만차제에 대하여 인용하자면 '자신의 제륜혈에 뚬모의 열을 발생시켜 기맥을 느슨히 한 다음 명상의 힘으로 기를 중맥에 유입시켜 융해하여 심장의 불괴명점과 융합한다. 불괴명점에 기를 완전히 융해함으로써 나타나는 "정광명"의 미세하고도 강력한 의식을 이용하여 수행자는 공성을 깨닫게 되고 기의 형태로 이루어진 환신의 본존으로 나타나 수행자는 빠르게 번뇌장과 소지장을 극복하여 불과를 이루게 되는 단계이다'라고 서술된다. 원만차제 수준의 밀교 수행 경전은 무상유가탄트라에 한정된다.

167) Daniel Cozort, *Highest Yoga Tantra* (Snow Lion Publications, 2005), pp. 35-38.

168) 티베트에서 죽음에 관한 대표적인 저서인『사자의 서』에 따르면, 죽었을 때 비치는 광명의 빛은 무엇에도 연연하지 않는 상태, 모든 현상은 덧없는 환영일 뿐이라는 사실을 알게 되었을 때 나타난다. 죽기 전 행하는 모든 제(諸)의식의 목적은 중음계를 여행하는 사자에게 일어나는 현상들이 모두 환각임을 자각시키는 데 있다.

환신은 실제 죽음에 의한 것이 아니라 수행의 결과물로 생겨난 것이다. 따라서 수행자의 환신은 티베트에서 인간이 죽은 후 그 영혼이 가게 된다고 믿어지는 중음계(bar do)와 같은 세계로 갈 필요가 없다. 그 대신에 육체적인 껍데기에서 벗어나 윤회의 지배를 받지 않는, 깨달음을 이룬 환신으로 거듭난다고 하는 것이다.

쬐 수행에서 정수리로부터 육신을 빠져나온 의식 또한 환신이라고 불린다.[169] 이 의식이 본질적으로는 공의 상태지만 표현상으로는 육체의 형태를 갖춘 것으로 묘사되는 것은 원만 차제의 깨달음과 함께 나타나는 환신과 일맥상통하다. 의식이 위로 올라가 쬐의 주존 바즈라요기니로 흡수됨과 동시에 몸과 마음 모두 수행자와 완벽히 일체된 여신은 의식이 빠져나온 수행자의 육신이 시체로서 신들과 악령들, 일체 유정의 존재들에게 보시되는 것을 내려다본다.[170] 비로소 끊어내는 대상과 끊는 주체가 같아져 쬐 수행의 목적이 달성되는 것이다.

이러한 무상유가탄트라의 보편적인 관상법과 쬐의 필수 절차 등에 근거하여 보면 18세기 치티파티 탕카들에 그려진 전각 처마 위 인간의 형상들은 '포와' 절차를 거치며 육신을 빠져나온 의식일 가능성이 높다. 기메박물관 소장의 <치티파티>에 쬐 수행자가 구체적으로 묘사된 것으로 볼 때 수행자의 의식이 시각화되었을 이유 또한 충분하다. 특히 이 의식은 인간의 정수리에서 빠져나온다고 묘사된다는 점이 특기할 만하다. 이때 개인 소장 <치티파티>에 묘사된 형상들의 정수리 위에 원형의 고리가 달려있다는 사실은 이 가설을 뒷받침해주는 근거가 된다(도 17-2).

그뿐만 아니라 육신 섭취와 다키니들의 비행 능력 간에 관계가 있다는 요기니탄트라의 보편적인 믿음은 이 형상들이 지붕 위에 있는 이유에 대한 단서가 될 수 있다.[171] 루빈미술관 소장 <치티파티>에서는 오른쪽 상단의 인간 형상이 전각 처마 끝에 발을 붙이지 않고 살짝 떠 있는 모습을 볼 수 있다(도 1-1). '공중을 날 수 있는 능력(khecaratva)'은 힌두교와 불교를 막론하고 요기니탄트라의 여신들의 능력 가운데서도 가장 중요한 특징이었다. 다키니라는 용어에 '하늘을 걷는 자'라는 뜻이 담겨 있는 것처럼

169) *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), p. 178.
170) 위의 책, p. 177; Brousseau, 앞의 논문, p. 38.
171) Gray, 앞의 책, pp. 368-369.

탄트라의 수행자들은 의례 절차와 동반하여 하늘을 나는 능력을 가진 여신들을 관상할 수 있다고 믿었다.[172] 탄트라 불교에서 다키니는 요기니와 별다른 개념적 구분이 없는 용어이다.[173] 바즈라요기니의 또 다른 이름이 다키니의 산스크리트어 명칭인 '케차리'라는 사실은 3장에서 확인하였다.

『차크라삼바라탄트라』의 초기 주석가인 바바밧타의 『차크라삼바라탄트라비브리티』에서 요기니탄트라에서의 다키니에 대한 인식을 더욱 구체적으로 파악할 수 있다. 불교 요기니탄트라에서 비행 능력을 지닌 존재로서 다키니를 해석하는 방식은 기본적으로 모두 이 바바밧타의 주석에 기반을 둔다. 그의 주석에 따르면 공중에 머물 수 있는 다키니의 능력은 '인식대상을 지니지 않는 지혜'를 획득한 상태와 동일하다. 따라서 다키니는 인식대상이 존재하지 않는 '공성' 그 자체로 여겨졌다.[174]

쬐 수행자의 의식이 하늘로 올라가는 경험을 하게 되는 것도 이러한 다키니에 대한 개념과 관련된다. 이 때문에 공성을 직관적으로 이해하기 위하여 의식을 전이하는 '포와' 절차를 포함한 의례가 '남카고제', 즉 '하늘의 문을 여는 수행'이라고 일컬어지는 것이다. 원만차제에 접어든 후 수행자의 의식이 공성, 즉 바즈라요기니와 합일하면 주체와 인식대상의 구별이 모두 사라지는 경험을 하게 되는 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 따라서 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 인간의 형상들에서 요기니탄트라의 보편적인 인식체계와 티베트의 독자적인 묘지 수행의 관상법이 교차하고 있다는 사실을 확인할 수 있다.[175]

---

172) 다키니(Ḍākinī)는 '날다'라는 뜻의 어간인 '√ḍī'에서 파생한 용어이다. 티베트에서 다키니는 하늘을 걷는 자, 즉 '카도마(mkha' 'gro ma, Khecarī, sky traveller)'라고 불린다.

173) 힌두 탄트라의 여신들과 구별하기 위하여 탄트라 불교에서는 요기니와 다키니 앞에 금강을 뜻하는 '바즈라(金剛, rdo rje)'를 붙이기도 한다. 방정란, 「요기니탄트라의 다키니(ḍākinī)_용례 분석과 주석가들의 해설을 중심으로」, 『인도철학』 57(2019), p. 367.

174) 위의 논문, pp. 364-366.

175) 한편 이 형상들이 수행자의 영혼이 아닌 이미 죽은 인간의 영혼이라는 가능성이 제기될 수도 있을 것이다. 티베트에서 인간이 죽었을 때, 죽은 이의 영혼을 전이시키기 위해 행하는 장례 의식인 포와가 쬐와 수행의 본질을 공유하기 때문이다. 본 장에서 검토하였듯 포와는 의식의 전이 자체를 지칭하는 용어로서 쬐에서 강조되는 개념이며, 2장에서 언급한 까규파의 나로 6법 가운데 최종 단계이기도 하다. 그러나 일반적으로 포와는 장례 의식의 이름으로 더욱 잘 알려져 있다. 이 때문에 장례 의식으로서의 포와와 쬐의 포와 사이의 관련성에 대해서는 기존 연구들에서도 여러 차례 지적된 바 있다. 그러나 티베트에서 죽은 자의 영혼은 시신이 묘지로 가기 전 이미 중음계로 떠나고 있는 상태라고 믿어진다. 즉 묘지

Ⅴ. 참 의례와 치티파티의 춤

본 장에서는 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 신의 가장 중요한 상징물인 춤을 탄트라 의례 및 문헌을 복합적으로 고려하여 해석해 볼 것이다. 『사다나』에서는 치티파티의 춤을 '악한 존재에 대한 조복'이라고 묘사한다. 치티파티의 춤은 티베트의 대표적인 법회인 참 의례에서 실제로 행해지며, '해방의 춤'이라는 중요한 절차의 서막을 담당한다. 이때 악한 조형물을 조복하는 역할을 맡은 치티파티의 춤에 내재한 탄트라 의례적 의미를 추론해 보고자 한다. '조복'이라는 관점에서 치티파티 도상에 그려지는 춤과 참에서 행해지는 춤의 구체적인 의미는 동일하다고 생각된다. 따라서 참 의례의 목적인 '헤루카의 루드라 조복'을 탄트라 문헌의 중심 서사인 '처형과 해방'의 관점에서 살펴본 후 치티파티가 참에서 중요한 역할을 부여받은 배경을 추적할 것이다. 치티파티에게 '화장터의 수호신'이라는 호칭이 부여된 맥락은 탄트라 불교의 '반-시바교'적 대응과 함께 발전한 '화장터의 신' 계보를 고려함으로써 온전히 이해할 수 있다.

1. 치티파티의 춤

루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 신의 춤을 의례적인 맥락 속에서 파악해 볼 때 이에 내재한 의미와 중요성, 그리고 17-18세기 무렵을 기점으로 나타난 치티파티 도상의 변화를 총체적으로 이해할 수 있다. 모든 치티파티 도상에서 신은 한 다리와 한 팔을 든 채 춤을 추고 있는 모습으로 등장한다. 사첸 뀐가 닝뽀의 『사다나』에서는 치티파티의 춤에 대해 '늘어나고 구부러지는 춤은 악한 존재를 조복한다' 혹은 '발 두 개가 늘어나고 구부러지는 춤의 자세의 적절한 방식'이라고 표현한다.[176] 여기서 악한 존재란 묘지에 출몰하는 악귀들로 볼 수 있으나, 더 넓은 관점에서는 수행자 내외부의 마라를 의미하기도 한다.

에 죽은 이의 영혼이 남아 있다고 보기는 어려울뿐더러 그림으로 그려질 이유 또한 없었다고 생각된다. *Machik's Complete Explanation* (ed. Sarah Harding), p. 156.

176) 『사다나』(p. 295) brkyang bskum gar gyis gdug pa 'dul/ (p. 299) zhabs gnyis brkyang bskum gar/ stabs tshul/

즉 치티파티의 춤은 '마라' 및 '조복'이라는 개념과 밀접한 관련이 있다.

치티파티 도상에서 신이 취하고 있는 자세는 '춤추는 반가부좌 자세(Ardhaparyaṅka, skyil krung phye pa, half-lotus dancing posture)'에서 비롯되었다.[177] 한쪽 다리를 들고 춤을 추는 동작은 활과 화살의 모습을 본뜬 것이며 분노라는 성질을 대변한다.[178] 이 자세는 힌두교의 시바신 도상에서 기원하였으나 요기니탄트라에서는 춤추는 요기니와 다키니의 자세로 애용되어 왔다(도 10, 14, 58, 59, 61, 66).[179] 앞서 살펴보았듯, 19세기에 이르면 간소화되고 장식적인 성격의 치티파티 도상이 활발히 제작된다. 이때 지물이 아예 생략되거나 남녀 신이 아닌 한 성별만 묘사된 경우의 작품도 <치티파티>라 칭해지는 이유는 춤이 치티파티의 가장 중요한 상징물이기 때문이다(도 27, 67, 68).

티베트인들에게 치티파티의 춤은 죽음과 무상, 그리고 해방에 대한 일종의 예찬이라고 여겨진다. 현대의 닝마파 라마승인 남카이 노르부(Namkhai Norbu)는 치티파티의 춤에 대하여 이렇게 묘사한다.

> "…일시적인 외적 요소를 초월하는 불변의 내적 본질에 대한 황홀한 춤은 죽음과 무상(無常)에 대한 역동적인 비전을 표현한다. 모든 현상의 무상함에 대한 명상은 착(着)으로부터 환희의 해탈로 이끌고, 이것은 병적인 비관주의가 아니다."[180]

---

177) English, 앞의 책, p. 50.

178) Chandra, 앞의 책, p. 682.

179) Ananda K. Coomaraswamy, *The Dance of Siva: Fourteen Essays* (New York: Sunwise Turn, 1918). 쿠마라스와미에 따르면 시바교에서 신앙되는 시바신의 춤은 매우 다양하지만, 그 기저에는 근원적인 리듬 에너지의 표현이라는 개념이 자리하고 있으며, 춤은 신의 '활동'이라는 분명한 이미지를 제시한다. 끊임없이 춤을 추며 세상을 창조하고 우주의 해체를 동반하는 시바신을 '나타라자(Naṭarāja, Lord of the Dance)'라고 한다(도 69). 남부 인도에서 청동상이나 사원 부조로 흔하게 만들어졌던 나타라자상은 보통 화염의 고리(tiruvāsi)안에서 4개의 팔을 가지고 무지(Apasmāra)를 상징하는 난쟁이(Muyalaka)를 밟은 채 춤을 추고 있는 형상으로 묘사된다. 머리에는 보관을 쓰고 머리카락은 두개골, 뱀, 초승달, 강가(Ganges)여신 등으로 장식되어 있으며 수인을 취한 두 손을 제외한 오른손에는 창조를 가져오는 북인 다마루, 왼손에는 파괴를 부르는 불을 들고 해방을 주기 위하여 왼쪽 다리를 들어 올린 모습이다. 신의 춤은 다섯 가지를 상징한다고 하는데 ①창조(Sṛṣṭi), ②유지(Sthiti), ③파괴(Saṃhāra), ④환상(Tirobhāva). ⑤해방(Anugraha)이 그것이다. 시바신의 춤 가운데서 가장 잘 알려진 탄다바(Tāṇḍava) 춤은 힌두 신들의 신성한 춤을 일컫는 용어로서 아리아족의 반신 신화에서 기원하였으나 **후대에는 화장터에서 추는 춤으로도 알려지게 되었다. 이 춤은 그의 화신 바이라바의 성격을 대변하기도 한다.** (굵은 글씨는 필자).

180) Namkhai Norbu, *The crystal and the way of light: sutra, tantra and*

티베트의 탄트라 불교에서는 음악과 춤이 기본적인 소리 공양을 넘어서 개인의 욕망과 부정적인 업보를 없애고 무아(無我)로 향할 수 있는 길이라 여겨진다.[181] 『참의 지침서』를 집필하기도 한 달라이라마 5세는 시와 음악, 회화 등 예술 전반에 대하여 적절한 동기만 존재한다면 모든 예술의 분야가 일맥상통한다고 이야기한 바 있다. 따라서 불화를 연구함에 있어 굳이 회화 작례들만 살펴볼 필요는 없다고 생각된다. 티베트 불교의 탕카와 의례 음악은 관상을 돕는 종교적 수행의 일환이라는 점에서 본질적인 성격이 동일하기 때문이다.

그런데 텍스트와 도상에서 중요하게 묘사되는 치티파티의 춤을 티베트의 불교 의례에서 승려들이 관정(灌頂) 의식을 거친 후 실제로 공연한다는 점이 눈길을 끈다. 치티파티가 등장하는 대표적인 의례는 매년 모든 티베트 문화권에서 성황리에 개최되는 거대한 종교 법회인 참('cham)이다.[182] 일종의 티베트식 가면극인 참은 티베트의 종교 음악과 공연예술을 대변한다고 해도 과언이 아니다.[183] 며칠 동안 진행되는 참에서는 무수한 신들, 인물들, 동물들이 등장하지만, 수많은 등장인물 가운데서 도상에서도 춤추는 자세로 그려지는 신은 치티파티가 거의 유일하다.[184] 참에 등장하는 신들은 호법 신중들이 대다수인데, 티베트의 미술에서 호법신은 일반적으로 춤추는 모습으로 묘사되지 않기 때문이다.[185]

---

dzogchen, ed. John Shane (New York: Snow Lion Publications, 2000), p. 49.

181) Davidson, 앞의 책(2002), pp. 218-224; 시바신의 춤을 숭배하는 시바교 가운데서도 가장 오래된 교파 중 하나이자 카팔리카의 전신이기도 한 파슈파타(Pāśupata)는 탄트라 불교에서 노래와 춤을 이용한 숭배 신앙의 기원이 되는 교파라고 여겨진다. 그들은 민속적인 형태에 머물러 있던 의례 내 음악적 요소들을 드라마적이고 장엄한 서사로 재구성하여 신상 앞에서 공양의 형태로 바쳤는데 이러한 관습은 샥티즘(Shaktism)과의 관계를 맺고 요기니탄트라 계열에서 특히 발전하였던 것으로 보인다. 8세기경 쓰인 초기 요기니탄트라, 『사르바붓다사마요가(Sarvabuddhasamayoga, sangs rgyas thams cad dang mnyam par sbyor ba)』에서 공양으로 바치는 춤과 노래의 구체적인 형태가 제시된다.

182) 참 의례의 형식은 각 교파, 전통, 사원, 축제마다 다양하다. 현재는 대부분의 사원들에서 그 규모가 축소되었으며 의례 또한 정해진 날짜에 공연되지 않는 일도 많다. 본고에서는 큰 행사를 기준으로 하여 기존 연구자들에 의한 성과를 참고하도록 할 것이다. 참의 기본적인 서사는 처음에 불교를 적대하던 티베트 토착의 신들이 결국 고승에게 교화되어 불교를 수호하기로 약속한다는 내용으로 구성된다.

183) 이미 티송데짼(khri srong lde btsan, 742-797)왕의 시대에 삼예사원에서 불상과 함께 탈도 숭배되었던 것으로 보인다. 롤프 알프레드 스타인, 안성두 역, 앞의 책, p. 226.

184) 물론 도상에서 춤추는 모습으로 그려지는 다키니들이 참 의례에도 때때로 등장하지만, 의례의 서사에서 크게 중요한 역할을 맡는 것은 아니다.

185) 참 의례는 호법신 신앙과 밀접한 관련을 맺으며 발전하였다. 호법신에 대한 신앙은 관상과 의례라는 두 차원으로 전개되었는데 매년 대중 앞에서 성대하게 개최되

참에 등장하는 치티파티의 춤은 참의 종류, 사원, 교파의 차이를 막론하고 공연되며, 흔히 '해방의 춤'의 서두로 불리며 의례의 클라이맥스를 장식한다(도 70, 71). 이 춤을 추는 주체는 2명의 치티파티(dur bdag)와 2명의 주술사(sngags pa) 혹은 4명의 치티파티이다.[186] 이 신을 담당한 승려들은 백색의 해골 탈을 쓰고 뼈가 그려진 옷을 입는데, 해골 탈에 달린 5개의 두개골 왕관, 부채꼴 모양의 귀 장식은 치티파티의 도상적인 특징과 일치한다(도 72, 73). 치티파티의 춤은 치티파티가 막대기 모양의 의례용구를 들고 짤랑거리며 들어와 한 다리와 한 팔을 차례로 올렸다 내리기를 반복하며 시작된다. 느리게 시작해서 점점 빨라지는 이 춤의 동작은 탕카에서 신이 취하는 춤추는 반가부좌 자세와 비슷하여 마치 2차원의 신이 3차원으로 구현된 느낌을 자아낸다. 치티파티의 춤은 매우 중요한 절차 가운데 하나이고 그 동작 또한 어렵기에 경험이 풍부한 승려가 담당한다.[187]

이 춤의 목적은 악귀를 상징하는 조형물인 '링가(liṅga/lingam/lingka)'를 잡아 가두고 굴복시키는 데 있다.[188] 보리 가루와 야크 버터 등을 짓이겨 만든 링가는 인물을 본떴으되 이목구비나 세부표현이 배제되어 완전한 형상을 알아볼 수 없는 추한 몰골로 만들어진다(도 74, 75). 치티파티는 진언 암송과 더불어 의례 절차에 의거하여 링가를 조복하는 동작을 취하면서 광장을 도는 역할을 맡는다(도 76). 그 이후 삼각형의 상자 속에 담긴 링가가 처형자에 의해 마법의 단도(phur pa)로 제거되면 해방의 춤이 절정에 다다른다.[189] 이 절차는 링가가 살해되어야 끝나는 것이지만 치티파티의 춤의 순서에 조형물이 광장 중앙으로 옮겨지면 춤이 거의 끝났다고 봐도 무방하다고 여겨진다.[190]

본래 링가는 산스크리트어로 남근(男根)을 의미하는 단어이자 시바신의 표상으로 잘 알려져 있다. 하지만 티베트 의례에서 이 단어는 우리 내외부의 적, 악, 마귀를 상징하는 개념으로 쓰인다.[191] 링가는 내 안에 숨어든 마라, 마음을

던 참 의례는 호법신 신앙의 유행에 크게 영향을 끼쳤다. Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1996), p. 402.

186) Kohn, 앞의 책, p. 204

187) 이정환, 「삼예사원의 챰(vcham)에 대한 고찰」, 『역사민속학』 33(2010), p. 436

188) Kohn, 위의 책, p. 207; 이정환, 앞의 논문, p. 436.

189) 윤소희, 강대현, 「티베트 참 의례의 상징체계와 의미-북인도 따시종 캄빠갈 사원을 통하여」, 『동아시아불교문화』 37(2019), p. 69.

190) Kohn, 위의 책, p. 207.

191) Kohn, "Mani rimdu. Text and tradition in a Tibetan ritual," (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1988), p. 100; Tucci, 앞의 책(1999), p.

어지럽히고 미혹시키는 자아와 번뇌이기도 한 것이다. 즉 수행의 관점에서 링가의 소멸은 업장과 환영을 끊어내는 것을 의미한다.[192]

이것은 링가가 참에서 '둡쿵('brub khung/hom khung/lcags sgrom)'이라는 삼각형(gru gsum)의 상자 속에 보관된다는 점과 관련된다.[193] 참에서 치티파티가 등장할 때 의례를 관리하는 승려가 검은색의 삼각합인 둡쿵을 들고 들어오는데, 오늘날에는 그 삼면에 해골이 그려지기도 한다(도 76).[194] 줄로 꽁꽁 묶인 링가를 가둔 이 공간은 일종의 마라의 감옥이자 무덤으로 기능한다.[195] 스테판 베이어는 둡쿵이 모든 현상의 근원(dharmodaya, chos 'byung)이면서 죽음과 죽임 모두 존재하지 않는, 이미 해방된 법계의 영역이라고 정의하였다.[196] 즉 둡쿵 안에 링가를 넣는 것은 우리를 고통스럽게 하는 모든 것들이 일체 현상의 근원인 법계의 영역 안에 있기 때문에, 이 사실이 깨닫는 것이야말로 해방의 길이라는 가치관 또한 전제하는 것이다.

그런데 둡쿵 안에 공양물을 넣고 신에게 바치는 행위는 <두르 퇴 닥뽀 사다나>에서 실지를 얻기 위한 수행의 일환으로 등장하기도 한다.

> "1큐빗(15인치) 크기의 둡쿵에 피를 묻혀서 그 삼각형 안에 최상의 세 단검을 넣고 비밀스럽게 두개골을 둔다. 모든 종류의 음식들이 그의 마음에 웃음을 주면 다양한 곡물과 향료(혹은 약용식물), 보물로 나타낼 것이다."[197]

217.

192) 이 문제에 관해서는 R.A. Stein, "Le linga des danses masquées lamaïques et la théorie des âmes," *Sino-Indian Studies* 3-4, ed. Kshitis Roy. Santiniketan (Lieberthal Festschrift, 1957), pp. 200-234를 참조할 수 있겠으나 논문을 구하지 못하여 리차드 콘의 글과 탄트라 문헌들에 대한 선행 연구에 의존하였다. Kohn, 앞의 논문, p. 521.

193) 티베트 불교에서 삼각형은 내리누른다는 의미를 가지고 있기 때문에 폭력과 관계된 의례에서 쓰이는 형태이다. 참 의례에서의 링가 처형은 폭력을 통한 해방의 과정이기 때문에 삼각형의 함이 사용된다. 한편 정화를 상징하는 형태는 원형, 공덕과 번영을 상징하는 형태는 사각형, 매혹을 상징하는 형태는 초승달 모양이다. 이정환, 앞의 논문, p. 436; Cantwell, 앞의 논문, p. 113.

194) 이정환, p. 436,

195) Kohn, 앞의 책, p. 206.

196) Stephan Beyer, *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet* (Berkeley: University of California Press, 1973), p. 312.

197) 『사다나』(p. 294). 'brub khung khru gang khrag gis byugs/ zur gsum nang du mchog phur gsum/ btsugs pa'i kha ru thod pa gzhag/ kha zas sna tshogs mchog gis bkang/ 'bru sna sman sna rtna brdar/

"묘지의 땅으로부터 만다라는 활 길이의 적정한 크기로 한다. 그 위에 1큐빗의 원을 두고 그 위의 삼각형에 술과 피를 바른다. 세 모서리에 최상의 단도 세 개를 두고 그 위에 신성한 두개골을 둔다. 그 안에 최상의 음식을 채우고 방편과 지혜의 보물 (두 신), 성취의 기반으로 잡으신다. 뚜껑을 덮어서 두르퇴 닥뽀 얍윰 이미지 관상의 공양물로 둔다. … 그 후 공 그 자체로부터 위대한 신이 태어나신다."[198]

『사다나』에서는 세 모서리의 둡쿵 안에 단도와 두개골을 공양물로 바치고 이 공양물은 신이 먹는 음식이 된다는 내용이 담겨 있다. 그리고 그 음식을 기쁘게 받아들인 신은 다양한 효험으로 보답한다. 참 의례에서는 삼각형의 둡쿵 안에 링가가 공양물로 넣어지고 이 조형물이 단도로 처형되었을 때, 신의 효험은 링가의 악한 힘이 정화되는 형태로 나타난다. 티베트의 불교 의례에서 단도에 의한 희생은 아주 흔하게 볼 수 있는 핵심 절차이다. 이때 참의 의례집에서 치티파티의 춤을 단도로 찌르는 개념과 연관시킨다는 사실이 상당히 흥미롭다.

17세기에 저술된 참의 의례집, 『참의 지침서』에서는 사꺄파의 악창첸(sngags 'chang chen po kun dga' rin chen, 1517-1584)이 16세기 후반에 새로운 볼거리의 제시를 위해 '화장터의 수호신의 춤(dur khrod bdag po'i 'chams)'을 기존 참에 편입시켰다는 구절이 등장한다.[199] 이 춤은 '단도로 찌르는 춤(phur pa smad las kyi 'chams)'라고 칭해졌는데, 단도로 찌르는 대상이 치티파티가 조복하는 링가임에는 의심의 여지가 없다.[200] 특히 『사다나』에서 치티파티의

198) 『사다나』(p. 299). dur khrod sa las mandala ni/ grub zhi mda' gang tshad du bya/ steng du zlum po khru gang bya/ de ye steng du gru gsum bya/ chang dang khrag gis byug par bya/ zur gsum dgal mchog phur gsum/ steng du mthsan bzang ka pA la/ nang du kha zas mchog gis dgang/ thabs dang shes rab nor bu gnyis/ sgrub ba'i rten du bcad par bya/ khebs bya/ dur khrod bdag po yab yum sku/ dmigs pa'i rten du dgram par bya … de nas stong pa'i nang nyid las/ bdag nyid yi dam lha rub skyed/

199) 이 의식집은 8세기에 파드마삼바바가 삼예사원에서 금강무를 춘 이래 전승되어 온 수많은 춤의 형태와 개념을 종합한 것이다. René de Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1997), p. 33.

200) sa skya nas bdag po sngags 'chang chen pos **phur pa smad las kyi 'chams la dur khrod bdag po'i chams** bcug nas gzigs mo 'bul phyir nged rang gi blo la shar nas byas gsung ba/ (굵은 글씨는 필자). 위의 책, p. 87, pp. 240-241

춤을 '악한 존재의 조복'이라고 표현한다는 점에 근거하면, 참의 춤과 『사다나』의 묘사를 반영한 치티파티 도상의 춤은 '조복'이라는 관점에서 공통된 성질을 지닌다. 16세기 후반 당시, 일부 승려들은 새로 편입된 치티파티의 춤이 참의 심오하고 신비한 의미를 격하시켰다고 비난하였다. 하지만 악창첸은 기존의 춤이 본연의 목적대로 수행되지 못함을 옳지 않게 여겨 치티파티라는 새로운 신을 추가함으로써 참의 변화를 꾀했던 것으로 보인다.[201]

리차드 콘에 따르면 참 의례에서 치티파티가 중요한 역할을 담당하는 해방의 춤은 크게 '마라 조복(Demon Slaying)', '희생 제의(Ritual Sacrifice)'라는 두 층위로 구성된다.[202] 마라 조복이 링가에 대한 처형으로 달성된다면 희생 제의는 링가를 신들에게 희생 제물로 바침으로써 해방(grol)시키는 것과 관련된다.[203] 참뿐만 아니라 모든 탄트라 의례에서는 희생이 이루어질 때 '해방'과 '창조'라는 두 목적을 전제한다.[204] 링가는 신에게 공양된 음식으로 먹힘으로써 해방되고 더 나은 육도 환생의 기회를 가짐으로써 창조된다. 죽음만이 링가에게 해방의 기회를 부여하기 때문에 살해는 창조를 위한 필수 조건이 되는 것이다. 또한 링가의 왕생을 기원하는 제의식이 동반되는 처형은 악한 존재가 정화되기를 원하는 자비심의 발현이기도 하다.[205]

이처럼 참을 통해 살펴본 치티파티의 춤에는 탄트라 불교의 중요한 의례적인 개념들이 내재한다. 치티파티 탕카에 그려지는 신의 춤 또한 같은 맥락에서 해석할 수 있을 것이다. 수행자가 자신 내부의 현상적 분별과 미혹을 끊어낸다는 음악 공양과 수행의 관점에서 본다면 이는 공성을 깨닫고 완전한 의식을 성취하는 춤이라고 볼 수 있다. 참 의례의 목적과 같이 악한 존재가 왕생하기를 염원한다는 차원에서는 자비와 해방의 춤이라 이해할 수 있을 것이다. 그리고 이 해방은 조복과 희생이라는 탄트라 의례적 실천을 통해 실제로 성취된다. 춤이 중요하게

참조.

201) bdag chen pa 'phreng po gter gton pa'i lung bstan slob ba'i ro tsa na'i sprul par bstan yod dug pas dam pa'i gzigs snang la shar ba dag khungs dang 'brel ba'i gnas yin shas che na'ang/ 위의 책, pp. 242-243; Kohn, 앞의 논문, pp. 81-82.

202) Kohn, 앞의 책, p. 204.

203) Kohn, 위의 책, p. 312; 위의 논문, p. 521.

204) Jacob Dalton, *The taming of the demons: violence and liberation in Tibetan Buddhism* (New Haven: Yale University Press, 2011), pp. 91-94; David White, *Tantra in Practice* (Princeton University Press, 2000), p. 9.

205) 이정환, 앞의 논문, p. 24.

그려지는 치티파티 탕카는 탄트라 의례의 재현이자 의례에 영향을 준 매체로 기능하였을 것이다.

다음 절에서는 참 의례에 치티파티 춤이 편입된 경위를 탄트라 불교의 반-시바교적 대응을 고려하여 처형과 해방이라는 서사를 중심으로 고찰해 볼 것이다. 이 과정을 통해 치티파티에게 '화장터의 수호신'이라는 호칭이 부여된 배경을 파악할 수 있을 것이다.

2. 화장터의 신 계보의 전승

처형과 해방이라는 서사는 탄트라 문헌을 관통하는 일반적인 주제이기도 하다. 악신의 조복과 새로운 신으로의 탄생은 수많은 탄트라 불교 문헌에서 흔하게 등장한다. 7-8세기 이후의 탄트라 불교에서는 힌두교에 대한 우위를 보여주기 위하여 불교의 신들이 악의 담지자인 시바신을 처형한다는 내용을 담은 문헌들이 등장하기 시작한다.[206] 특히 불교의 헤루카신이 힌두교의 시바신 혹은 그를 대변하는 화신을 죽이고 불교의 신으로 재탄생시키는 이야기는 매우 유명하다.[207] 물론 그 반대의 경우도 마찬가지였다.[208] 당시 탄트라 문헌들에서 시바신 대신 쓰이는 주요 별칭 혹은 화신의 이름은 마하데바, 마헤슈바라, 루드라, 바이라바이다.[209]

---

206) 잘 알려져 있다시피 시바신의 이름은 마하데바(Mahādeva), 마헤슈바라(Maheśvara), 루드라(Rudra), 바이라바, 닐라칸타(Nilakantha), 나타라자, 샹카라(Shankara), 하라(Hara), 마하칼라(Mahākāla), 링가 등으로 매우 다양하다. 동아시아에서는 자재천(自在天), 대자재천(大自在天), 대암흑천(大暗黑天)이라고도 한다.

207) 이에 관해서는 Snellgrove, 앞의 책. pp. 136-141; Davidson, 앞의 논문(1991), pp. 197-209; Dalton, 앞의 책, pp. 36-41; Mayer, 앞의 논문, pp. 271-276, Gray, "The Purification of Heruka" in *Tantric Traditions in Transmission and Translation*, ed. David Gray and Ryan Richard Overbey (Oxford University Press, 2016), p. 234.

208) 당시의 힌두 탄트라 도상에서는 시바교의 신들이 헤루카를 밟고 있거나 여러 보살들을 거느린 모습으로 그려지기도 하였다.

209) 해골의 소지자, 즉 바이라바에 관해서는 2장에서 살펴보았다. 루드라는 『리그베다』에 등장하는 바람과 폭풍우의 신으로서 시바신의 또 다른 이름이다. '친절한'을 뜻하는 '쉬바(Śiva)'는 원래 루드라의 별칭에서 유래한 것이지만 후대에 루드라보다 더 흔히 쓰이는 이름으로 굳어진 것이다. 시바교 문헌들에서는 루드라와 시바가 동일한 명칭으로 흔하게 사용된다. Cornelia Dimmitt, *Classical Hindu Mythology: A Reader in the Sanskrit Puranas* (Philadelphia: Temple University Press, 1978), p. 149.

이때 시바신을 처단하는 헤루카는 동아시아에서 집금강신으로 알려진 바즈라파니(執金剛/金剛手, Vajrapani)에 대응되기도 한다(도 77, 78). 가령 7세기 후반에서 8세기 초반에 성립된 『금강정경(Sarva tathagata-Tattvasaṃgraha)』에서는 바즈라파니에 의해 마하데바가 정복되는 내용이 등장한다.[210] 바즈라파니는 마하데바가 악한 힘을 버리기를 거부했을 때 그를 무찌른 후 자신의 만트라의 힘으로 소생시켜 '소리 없는 재의 신(Bhasmesvaranirghosa, Lord of the ashes)'이라는 이름의 부처가 되게 한다.[211] 이때 재의 신이라는 명칭은 힌두교 전통에서 '화장터의 신'이기도

---

210) 인도, 티베트뿐만 아니라 동아시아에서도 『대일경』과 함께 굉장히 중요한 밀교 경전으로 인식된 『금강정경』은 10만 송(頌), 18회로 구성된 광본(廣本)과 약본(略本)이 존재하지만 현행하는 것은 약본뿐이다. 『금강정경』이란 이름은 18회의 총명(總名)이므로 금강계의 여러 경전을 가리킬 수 있으며 『진실섭경(Tattvasaṃgraha)』이란 명칭은 18회 전집 중 첫 번째에 해당한다. 특히 다음 3본이 유명하다.

① 753년 불공(不空) 번역 『금강정일체여래진실섭대승현증대교왕경(金剛頂一切如來眞實攝大乘現證大敎王經)』 3권(T865). 18회 중 초회(初會) 4품에서 그 1품인 『금강계품』만을 번역한 것. 『금강정대교왕경』 또는 『초회금강정경』 이라 별칭.

② 10세기 후반-11세기 초 시호(諡號) 번역 『일체여래진실섭대승현증삼매교왕경(一切如來眞實攝大乘現證三昧敎王經)』 30권(T882, K1466). 1회 4품을 전부 완역한 것. 줄여서 『진실섭경』, 『현증삼매대교왕경』 이라고도 한다. 산스크리트어 원전 및 슈라다까라와르만과 린첸상뽀의 두 티베트어 역본이 남아 있는데 시호의 번역은 티베트어본과 거의 일치한다.

③ 723년 금강지(金剛智) 번역 『금강정유가중약출염송경(金剛頂瑜伽中略出念誦經)』 4권(T866). 제 1회 4품 전체 중에서 긴요한 것을 약출한 것으로서 『약출염송경』이라고도 부른다.

이상 3본의 시대 성립 순서는 금강지, 불공, 시호 역 순서이지만 이 중에서 보통 불공 역본을 가리켜 『금강정경』이라 하는 경우가 많다. 본고에서 지칭하는 『금강정경』은 1회 4품이 완역된 시호 역 『진실섭경』을 기준으로 하겠다. 금강정경에 관해서는 장익, 「금강정대교왕경」의 대승사상, 『한국불교학』 47(2007), pp. 99-124; 권도균, 「『진실섭경』에 관한 문헌학적 연구」, 『한국불교학』 48(2007). pp. 341-367.

211) "爾時金剛手大菩薩。告彼衆言。汝諸惡者。於我敎中如敎所行。無令我此大金剛杵發火光明。都爲一聚。廣大熾焰焚燒一切。悉爲灰燼。時彼衆言。汝卽普賢一切如來心所出生。寂靜善調利益一切有情。普施無畏。云何於我不爲饒益" 『일체여래진실섭대승현증삼매대교왕경』(T882. 18:371c06-371c11). 이 부분에 관해서는 Davidson, 앞의 논문(1991), pp. 198-202; Gray, 앞의 책(2016), pp. 234-236; 권도균, 위의 논문, p. 361; English, 앞의 책, p. 139 등을 참조할 수 있다. 한편 『금강정경』에서 대자재천이 조복되어야 할 '악한 유정의 존재(大自在天等諸惡有情)'라고 언급된 구절은 끊임없이 등장한다. 특히 대자재천을 '인육을 먹는 자'로 묘사하며 금강수보살이 그를 교화하기 위해 노력하는 부분이 눈에 띤다. 식육하는 신에 대한 요기니탄트라의 관념이 나타나는 것으로 볼 수 있다. "盡此三界悉使破壞時三界主大自在天。以其三界主宰自智自在故。爲具德金剛手菩薩。現大怖畏極惡忿怒大威猛相。出大熾焰大惡大笑。幷自眷屬同時出現。作如是言。金剛手今我極三界主。授汝敎敕依我所行爾時具德金剛手菩薩摩訶薩。復擲金剛杵熙怡微笑。作如是言。汝是羯吒布單那所生。以人肉屍灰雜惡爲食。床座服飾而悉邪弊。如是所行。云何令我

한 시바신의 특성을 보여주기 때문에 흥미롭다. 헤루카에 관한 초기 문헌이자 근본 신화를 담고 있는 『사르바붓다사마요가(Sarvabuddhasamayoga, sangs rgyas thams cad dang mnyam par sbyor ba)』에서도 헤루카가 바즈라파니와 다름없다는 사실이 명시되어 있다. 헤루카는 우주를 불태우고 정화하는 역할을 맡은 신이자, '화장터'에 나타나는 사나운 악마와 같은 모습으로 묘사된다. 분노존의 모습으로 화장터에 등장하는 이유는 사악한 악귀들을 평화로운 방법으로 굴복시킬 수 없기 때문이다.[212]

앞서 살펴본 참 의례의 목적 역시 이러한 살해의 서사를 그대로 차용한다. 참은 음악과 춤을 매개로 '식혈하는 분노존', 즉 헤루카가 루드라를 조복하여 불교의 승리를 보여주는 과정이다. 『참의 지침서』 서두에서는 식혈의 신 헤루카의 춤과 그 춤의 주요 목적에 관해 이렇게 밝히고 있다.

> "춤의 동작과 음악, 즉 모든 비밀스러운 만트라와 그 명성이 바람처럼 알려진 피를 마시는 분노한 존재의 춤, 이 춤의 한 동작만 하여도 마귀들이 산산 조각나며 … 루드라를 조복하기 위해 헤루카는 6개의 목적으로 가득 찬 6개의 노래를 부르고 6 또는 8개의 손과 발의 움직임을 표현해내야 한다. 업보의 거대한 만다라에 따라 위대한 종교의 지도자 파드마삼바바께서 삼예 사원에서 신과 악귀의 악한 힘을 정화하기 위한 춤을 추셨다."[213]

이러한 서사는 언뜻 보기에 치티파티와 전혀 관계가 없어 보인다. 그런데 수행자가 관정 의식을 받고 직접 신으로 화하여 춤을 추는 참 의례의 성격상 높은 지위의 밀교 본존들은 의례에 거의 등장하지 않는다.[214] 그렇다면 의례

同汝教行" (18:371a15-371a24).

212) Davidson, 앞의 책(2002), p. 214.

213) Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1997), p. 113. gar thig dbyangs zhes gsang sngags 'chang kun la/ rlung ltar grags pa'i khrag 'thung khro bo'i chams/ stang stabs tsam gyis bdud sde tshar gcod pa'i … badzra he ru kas/ ru dra 'dul ba'i ched du/ glu drug blangs pas don drug rdzogs/ stabs drug bskyod pas 'gro 'drug sgrol/ zhes stang stabs drug/ gam brgyad kyi sgo nas mdzad cing/ rigs 'dzin gyi slob dpon chen po padma 'byung gnas kyis/ dpal bsam yas kyi sa 'dul 'phrin las kyi dkyil 'khor chen po 'di nyid la brten nas gar 'chams mdzad pas/ lha srin gyi gdug rtsub zhi ba sogs dgos pa khyab par can byung bas/ (굵은 글씨 및 밑줄은 필자). 『참의 지침서』(f°1a-2b).

가운데 의례의 목적을 실천하는 불교의 신 헤루카와 시바교의 악신 루드라를 대변하는 존재들이 있을 것이다.

루드라는 티베트 불교에서 시바교의 신으로 여겨지기보다는 '마라의 우두머리'라고 불리며 모든 부정적인 특질의 집합을 뜻하는 용어로 굳어진다.[215] 특히 티베트의 '바즈라킬라야(Vajrakīlaya, rdo rje phur pa)' 전통에서 루드라는 수행자의 무지, 집착, 삼독(三毒) 등의 개념들까지 상징하는 개념이다. 실제 의례상에서 루드라는 추한 조형물인 링가로 대변된다. 링가[루드라]를 처형하는 '마라의 조복(bdud 'joms)' 과정은 바즈라킬라야 전통 의례의 핵심이다.

금강을 뜻하는 '바즈라(vajra, rdo rje)', 단도를 뜻하는 '킬라(kila, phur pa)'의 복합어인 '바즈라킬라야'는 '단도의 소지자'로서의 헤루카를 지칭한다. 루드라의 처형과 해방은 단도를 든 헤루카에 의해 달성되므로 헤루카는 '희생을 통한 해방'을 뜻하는 '될와(sgrol ba)' 의례의 주체이다.[216] 될와는 다양한 의례적 맥락 속에서 이루어지지만, 대부분의 경우에 탄트라의 연회 의례인 '가나차크라'에서 관상 절차와 함께 진행된다. 앞서 검토하였듯 쬐의 관상법 역시 신들을 집회에 봉청하여 육신을 공양하는 가나차크라의 전통을 잇는 수행체계이다. 바즈라킬라야 의례에서 단도에 의해 링가가 분할되면 그 시체는 봉청된 신들에게 공양물로 바쳐짐으로써 육신에 내재하였던 부정적인 힘들이 무효화되고 정화된다.[217]

이때 의례의 만다라를 구축하는 관상의 단계에서 규정되는 상징체계가 중요하다. 의례에 동반되는 절차에 따라, 수행자는 해골의 요새(thod pa'i mkhar) 혹은 화장터의 성스러운 궁전(dur khrod kyi gzhal yas khang)을 마음속에 떠올린다. 이 과정에서 수행자는 루드라의 시체가 화장터의 궁전을 장식하고 만다라를 둘러싼 8개의 위대한 화장터의 토대가 되는 것을 관상해야만 한다.[218] 전술하였듯 8개의 위대한 화장터는 요기니탄트라 만다라의 외곽을

---

214) Nebesky-Wojkowitz, 앞의 책(1997), p. 75.

215) Mayer, 앞의 논문, p. 286. 물론 루드라를 반-시바교 담론 속에서만 파악할 수는 없다. 가령 닝마파의 마하요가(Mahāyoga) 전통에서 루드라는 근원적인 순수한 지혜를 뜻하기도 한다. 마라가 없었다면 부처 또한 깨달음을 얻지 못하였을 것이므로 루드라가 해탈과 불가분의 관계에 있다고 여겨지기 때문이다.

216) Cantwell, 앞의 논문, p. 108; Mayer, 위의 논문, p. 298

217) Mayer, 위의 논문.

218) Cantwell, 위의 논문, pp. 108-110.

구축하는 세계이자 다키니들이 수호하는 공간이다.

이를 통해 참에서 치티파티가 링가를 조복하는 중요한 역할을 부여받을 수 있었던 이유를 이해할 수 있다. 헤루카가 루드라를 조복하기 위해 링가를 단도로 처단하는 서사로 구성된 춤 또한 이 바즈라킬라야 전통을 계승하는 의례이기 때문이다. 참에서 이루어지는 링가의 처형에는 치티파티뿐만 아니라 살해를 담당하는 처형자 또한 관여하기 때문에 치티파티가 헤루카를 대변한다고 단언하는 것은 무리이다. 그러나 링가의 조복을 행하는 치티파티의 탈을 쓴 수행자는 루드라의 시체가 8개의 위대한 화장터의 토대 위에서 해골의 궁전으로 건설되는 것을 관상할 것이다. 등장 신들이 거의 호법 신중 위주로 구성된 참에서 이 역할을 담당하는 신으로 헤루카의 하위 신이자 화장터의 수호 호법신 치티파티를 내세운 것은 당연하고 자연스러운 흐름이다. 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 전각이 해골들로 층층이 쌓여 있는 이유는 루드라의 시체가 화장터의 토대가 되고 궁전을 장식하는 것을 관상하는 상징체계와 관련될 가능성도 존재한다.

마지막으로 치티파티가 티베트의 수많은 신앙적 전통 가운데서도 헤루카의 직접적인 하위 계보 속으로 들어갈 수 있었던 이유에 관해 고찰해 볼 필요가 있다. 시바 신앙에서 막대한 영향을 받은 탄트라 불교는 기술적인 방편에 따라 시바신의 이름과 형태를 포섭하되 악한 성질만을 제압함으로써 힌두교에 대한 불교의 우위를 드러냈다.[219] 따라서 불교의 신들이 도상적으로는 기존 악신들과 동일한 모습으로 그려진다.[220]

이러한 맥락에서 헤루카가 그 이름과 형태를 차용했다고 하는 시바교의 악신이 바이라바이다.[221] 바이라바가 카팔리카에 의해 숭배된 시바신의 화신

---

219) Gray, 앞의 논문(2016), p. 245.

220) 악신 조복의 과정은 악신을 정복하고 제압하는 서약(engagement)과 통제(control), 그 형태를 얻는 만족(enjoyment), 자비로운 살해의 과정인 용해(dissolution)의 과정으로 흘러간다. 이때 세 번째 단계인 만족의 과정에서 정복된 신들의 형태를 얻을 수 있다고 한다. 집회 공양인 '촉'에서 제압한 악신들의 살과 피를 섭취하고 그들이 소유한 음식들, 장식들을 압류함으로써 헤루카는 바이라바의 장식들이자 카팔리카의 소지품인 6개의 표식, 인간의 두개골 목걸이, 호랑이 가죽 속옷 등을 취했다고 한다. 이에 관해서는 Davidson, 앞의 논문(1991); Gray, 앞의 책, pp. 54-55 참조.

221) <두르 퇴 닥뽀 사다나>를 저술한 사첸 뀐가 닝뽀의 아들, 닥빠걜첸은『신 헤루카의 기원(dpal he ru ka'i 'byung tshul)』을 집필함으로써 바이라바를 포섭한 헤루카의 기원에 대하여 구체적으로 제시한다. grags pa rgyal mtshan, *dpal he ru ka'i byung tshul*, *sa skya bka' 'bum* vol. 7 (sde dge par khang, 1993), pp.

이자 '화장터의 신'이라는 점, 그리고 『차크라삼바라탄트라』의 성립에 큰 영향을 준 '바이라바 비드야피타' 신앙이 8세기 이후의 시바교에서 중심이 된다는 점은 2장, 3장에서 살펴보았다. 차크라삼바라-바즈라요기니 도상에서는 '바이라바와 같은 형태(bhairavakaram)'를 하고 있다고 묘사되는 차크라삼바라가 바즈라요기니와 함께 바이라바와 칼라라트리를 밟고 서서 불교의 승리를 기념하고 있다(도 15, 16, 79). 두 악신의 외형은 차크라삼바라, 바즈라요기니와 동일하며 두 불교의 신들에게 가지고 있던 장식들을 뺏긴 모습으로 그려진다는 점을 확인할 수 있다. 즉 8세기 이후 시바교의 화장터의 신, 해골의 소지자 바이라바의 성질은 불교 요기니탄트라에서 차크라삼바라에게 완전히 전이되었다고 보아도 무방하다.[222]

자야바드라의 『판지카』를 통해서도 차크라삼바라가 바이라바와 대응된다고 여겨졌다는 사실을 알 수 있다. 『판지카』에 따르면 '위대한 바이라바(MahāBhairava)'는 '바가반(薄伽梵, bhagavan)'이면서 바즈라바라히의 배우자이고, 루드라는 헤루카의 계보이다. 또한 시바신의 배우자, '위대한 칼리(Mahākālī)'는 바즈라바라히에 상응한다고 하였다.[223] 헤루카의 탄생에 대한 전형적인 내용이 서술되고 있으나 이때 바이라바를 바가반이자 바즈라바라히의 배우자라고 한 점이 주목된다. 차크라삼바라를 바이라바와 동일한 존재로 기술하고 있는 것이다. 부뙨(bu ston rin chen grub, 1290-1364)의 14세기 『라구삼바라탄트라(Laghusaṃvaratantra)』에 대한 주석에서도 동일한 내용을 발견할 수 있다.[224] 위대한 바즈라파니는 바이라바의 형태를 한 헤루카로 현현하고 헤루카의 지배에 있는 권속 및 불보살들을 모두 시바교 신들의 모습들로 현현하여 지상으로 내려가 바이라바와 칼라라트리를 정복한 후 수메루와 24곳의 성지를 지배하게 되었다고 전한다.[225]

이러한 주석들의 내용은 치티파티의 전각 배경 도상에 등장하는 상위 신이

559-566. 하지만 이 이야기에 대한 문헌적인 근거를 제시하는 대신, 스승으로부터 구전된 이야기라고 설명하는 것이 아쉬운 부분이다. Davidson, 위의 논문 참조.

222) Gray, 앞의 논문(2007), p. 704.

223) Gray, 앞의 책(2007), pp. 26-27.

224) '라구삼바라(Laghusaṃvara)'란 '삼바라의 빛'을 의미하며 『라구삼바라탄트라』는 『차크라삼바라탄트라』와 동일하다.

225) Bu ston rin chen grub, *bde mchog nyung ngu rgyud kyi spyi rnam don gsal*, pp. 57-58. Gray, 앞의 책(2016), p. 236 재인용.

차크라삼바라로서의 헤루카로 등장하게 된 요인과도 관련되기 때문에 중요하다. '화장터의 신'이라는 명칭은 본래 시바신에게, 8세기 후반 이후에는 시바신의 화신 바이라바에게 붙여진 명칭이었으나 탄트라 불교에서는 바이라바의 이름과 형태를 빼앗은 헤루카로서의 차크라삼바라와 관련되어 그 하위 신인 치티파티에게까지 전승되었던 것으로 보인다. 참 의례에서 헤루카의 루드라 조복이라는 중요한 역할을 상징적으로 대신하는 치티파티는 헤루카의 직접적인 계보에 속하는 하위 신으로서 명분상의 정당성을 부여받았다고 할 수 있을 것이다.

그렇다면 화장터의 수호신으로 왜 굳이 치티파티가 따로 필요했을까? 이에 대한 답변으로 치티파티가 차크라삼바라처럼 높은 지위의 수호존(Yi dam)인 밀교 본존에 비해 수행자들에게 친근하게 떠올려질 수 있는 호법신이라는 사실을 지적할 수 있다.[226] '묘지에 출몰하는 강도와 적들을 패하게 하는' 치티파티의 역할이 언급된 『사다나』의 구절과 『린중갸쨔』의 설명을 고려했을 때 치티파티는 묘지라는 두려운 장소에서 수행해야 하는 수행자들을 보호하는 신으로 수용되었기 때문이다.[227] 익살스러운 치티파티의 미소는 수행자들이 신에게 느끼는 친밀함으로도 이해할 수 있다.

『사다나』를 처음 번역한 사첸 뀐가 닝뽀의 개인적인 신앙은 화장터의 수호신 치티파티가 어떠한 맥락에서 수용되었는지 보여주는 또 하나의 근거이다. 그는 '람데(道果; Lam 'bras)'라는 수행의 법맥을 잇는 사꺄파의 조사들 가운데 첫 번째 대스승으로 꼽힌다(도 80).[228] 이 람데의 뿌리는 또 다른 요기니탄트라 경전인 『헤바즈라탄트라』이지만, 사첸 뀐가 닝뽀는 차크라삼바라 신앙에도 관심이 매우 많았다고 전해진다. 그는 삼바라 전통의 인도 성인들의 계보를 공부하였다고 하며 실제로 『차크라삼바라탄트라』에 대한 주석을 남긴 것으로 알려져 있다.[229] 특히 『차크라삼바라탄트라』의 번역자 가운데 한 사람인 맬교 로도닥(mal lo tsA ba blo gros grags pa)이 네팔에서 티베트로 돌아오던

---

226) 티베트에서 수호존은 비밀스럽게 관상해야 하며 그 가호를 받는 본인만 알고 있어야 하는 존재이다. 적에게 자신의 수호존이 알려지면 해를 입을 수 있다고도 여겨진다.

227) "두르 퇴 닥뽀는 우리의 지인들과 수행자들을 해하고 위협하는 모든 적과 강도들을 완패시킨다." Willson and Brauen, 앞의 책, p. 373.

228) Davidson, 앞의 논문(1991), p. 209. '람(lam)'이 '길', '데('bras)'가 '과일'을 의미하므로 직역하면 '도과(道果)'라고 하는 관상법으로서, 11세기에 사꺄파의 비밀스러운 가르침으로 전승되었고 그 뿌리는 『헤바즈라탄트라』에 둔다. 인도의 승려 비루파(Virupa)와 『헤바즈라탄트라』의 본존 여신 나이라트미야를 신앙한다.

229) Davidson, 앞의 책(2005), p. 300.

도중에 사첸 뀐가 닝뽀를 만난 적이 있음이 주목된다.[230] 맬교로도닥의 탄트라 번역본은 사첸 뀐가 닝뽀가 속한 사꺄파에서 차크라삼바라 전통의 기초로 여겨져 지속적으로 학습되었다고 전해진다. 따라서 사첸 뀐가 닝뽀는 차크라삼바라 시스템 속에서 인도의 전통적인 '화장터의 신' 계보에 대한 맥락을 전제하여 치티파티를 수용했을 것이다. 『사다나』는 치티파티에 대한 수행을 시작하기 이전에 헤루카에게 예경을 올리며, 수행을 끝내기 이전에도 다시 한번 헤루카 신의 이름을 언급한다.[231] 『사다나』에서 예경을 드리는 헤루카는 사첸 뀐가 닝뽀의 마음속에서 차크라삼바라의 모습을 한 헤루카로 연상되었을 것이라 짐작할 수 있다.

19세기의 <치티파티>를 그린 승려는 이러한 헤루카의 기원과 차크라삼바라탄트라의 주석, 그리고 치티파티의 계보에 관한 내용을 숙지하고 있었을 것이다(도 81). 겔룩파에 의해 제작된 이 탕카를 보면 쫑카파(tsong kha pa, 1357-1419)가 정 중앙 상단에, 오른쪽으로 바즈라파니가, 왼쪽에 차크라삼바라와 바즈라요기니가 배치되어 있다(도 81-1). 중앙에 그려진 겔룩파의 개조(開祖)인 쫑카파는 겔룩파의 법맥을 강조하기 위해 보편적으로 그려진 도상이다. 그러나 18세기의 치티파티 불화들에서 찾아볼 수 있는 전각 배경 대신 바즈라파니를 등장시켰다는 사실은 치티파티의 계보를 다른 각도에서 분명히 강조하고 있다. 바즈라파니가 현현하여 화장터에 나타난다는 신 헤루카, 또 차크라삼바라의 모습을 한 헤루카, 더불어 묘지 수행과 긴밀한 관련이 있었던 바즈라요기니의 모습을 통해 화장터의 수호신이라는 명칭과 계보가 치티파티에게 온전히 부여되고 있는 것이다.

이상 치티파티 도상에 내재한 의례적인 맥락 및 '화장터의 신'과 관련된 요기니탄트라의 계보를 살펴보았다. 이에 근거해보면 모든 치티파티 도상에서 역동적으로 강조되는 신의 춤은 탄트라 문헌의 중심 개념을 고려하여 그려진 의례적 재현이자 의례에 영향을 준 매체로 기능하였을 것이다. 16세기 후반 이후 참에 치티파티의 춤이 편입되면서 치티파티 도상과 의례는 더욱 밀접한 관련을 맺고 발전하였을 가능성이 높다. 또한 17세기 후반-18세기 무렵의 치티파티 불화들에 그려지는 상위 신인 차크라삼바라는 화장터 신앙과 함께 발전해 온 요기니탄트라의 화장터의 신 계보를 분명히 보여주는 존재이다.

---

230) 『청사』 (ed. Roerich) p. 382. 맬교로도닥은 사첸 뀐가 닝뽀의 아버지이자 사꺄파를 창건한 쾬 꾄촉 갤뽀의 스승이기도 하다.

231) 『사다나』(p. 294, p. 300) dpal he ru ka la phyag tshal lo/

『참의 지침서』에 기록된 의례의 목적을 고려해 볼 때, 참에서 치티파티가 맡은 역할은 탄트라 문헌들에서 강조되는 헤루카의 역할과 맞닿아 있다. 따라서 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 신의 춤과 상위 신은 탄트라 의례와 문헌 전승을 고려하여 해석할 수 있는 중요한 도상 요소이다. 그뿐만 아니라 바즈라킬라야 전통의 의례에 내재한 상징체계를 통해 루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각이 해골로 층층이 쌓인 모습으로 묘사된 이유를 짐작해 볼 수 있다. 이와 더불어 이 작품에 함축된 요기니탄트라의 화장터 관념, 치티파티 앞으로 그려진 조장터 및 묘지 수행의 주존 바즈라요기니의 모습은 치티파티가 파생해 나온 묘지 신앙을 가감 없이 드러낸다. 이처럼 루빈미술관 소장 <치티파티>는 티베트인들의 묘지에 대한 인식을 종합적으로 보여주는 중요한 작례이다.

Ⅵ. 결론

지금까지 살펴본 것처럼 루빈미술관 소장 <치티파티>는 상위 탄트라의 관념 및 수행과 의례적인 맥락이 복합적으로 교차하는 불화이다. 12세기에 쓰인 『사다나』의 묘사를 충실하게 반영한 이른 시기의 치티파티 도상은 17세기 후반 무렵부터 변화하기 시작한다. 18세기 치티파티 불화들에서 새롭게 나타나는 특징은 세 가지이다. 기존의 소라고둥 대신 전각 도상이 불화 중앙에 그려진다. 전각 상단에는 헤루카[차크라삼바라]와 바즈라요기니가 배치되며, 그 주위로는 나체의 인간 형상이 그려진다.

루빈미술관 소장 <치티파티>의 전각은 치티파티가 거주하는 장소인 '우디야나'를 상징화한 궁전일 가능성이 높다. 우디야나는 지리적으로 실재하는 탄트라 불교의 순례지임과 동시에 요기니탄트라의 발전과 더불어 '다키니의 정토'라는 관념적인 성지로 여겨졌다. 특히 파드마삼바바의 정토도 혹은 바즈라요기니의 정토도는 우디야나와 관련이 깊다. 두 정토는 다키니들이 거주한다는 데서 공통점이 있으며, 정토도 중앙에는 궁궐이 형상화된다. 티베트 불교미술에서 주존이 궁궐 내 배치된 도상 형식은 정토도가 대표적이므로 루빈미술관 소장 <치티파티> 중앙의 전각 또한 우디야나의 궁전 누각일 가능성이 제기된다.

그런데 요기니탄트라에서 다키니의 거주지는 일반적으로 화장터라고 여겨지며, 이는 치티파티가 수호하는 화장터라는 공간과 관념적으로 연결된다. 『차크라삼바라탄트라』의 만다라 외곽은 '8개의 위대한 화장터'를 수호하는 다키니들이 그물처럼 에워싸는 형태로 구축된다. 또한 그 안으로 만다라와 대응하는 24곳의 성지 가운데 화장터 유형에 거주하는 '요기니의 정수'들이 헤루카와 바즈라요기니를 직접적으로 둘러싼 모습으로 형상화된다. 만다라의 중심에 있는 두 본존의 궁전은 우디야나에 있는 설산에 위치한다고 여겨졌다. 따라서 치티파티 불화의 참여자들은 화장터를 상징하는 우디야나의 궁전 누각에 배치된 두 본존 주위로 수많은 다키니들이 둘러싼 만다라를 관상하였을 것이다.

루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려진 조장터와 인간 형상에 대해서는 조장터를 수행처로 적극적으로 활용한 티베트의 묘지 수행인 쬐를 통해

이해할 수 있다. 치티파티 신앙과 쬐의 전통은 밀접한 연관을 맺고 있었다. 예컨대 쬐의 창시자 마찍 랍된을 그린 촉싱 하단에 치티파티가 그려지고, 기메박물관 소장 <치티파티> 하단에는 쬐 수행자로 추정되는 인물들이 묘사된다. 특히 쬐의 필수 절차인 '의식의 전이' 관상법은 18세기 치티파티 탕카들에 그려진 인간 형상과 직접적으로 관계된다. 티베트의 보편적인 관상법의 틀인 양 차제 가운데 원만차제에서는 수행자가 성취를 이루면 본래의 육체 대신 환신을 얻는다고 여겨진다. 쬐 수행에서는 이 환신이 정수리로부터 빠져나와 주존 바즈라요기니와 합일하는 의식과 상응한다. 또한 루빈미술관 소장 <치티파티>에서 인간의 형상이 지붕 위에 떠 있다는 사실은 '공중을 나는 능력'을 지닌 '공성' 그 자체로서의 다키니를 관상하고자 하는 요기니탄트라의 일반적인 인식 체계와 관련될 가능성이 높다.

한편 루빈미술관 소장 <치티파티>에 그려지는 신의 춤은 '조복'이라는 의례적인 관점에서 해석될 수 있다. 『사다나』에서는 신의 춤이 악귀를 조복한다고 언급한다. 참 의례에서 관정 의식을 거친 후 실제로 공연되기도 하는 치티파티의 춤은 '링가'라고 불리는 악한 조형물을 조복하는 역할을 담당한다. 이 링가는 힌두교에서 시바신의 표상이었으나 티베트 의례에서는 내외부의 적, 악하고 부정적인 특질을 의미한다. 링가의 처형을 통해 해방을 바라는 의식은 참의 핵심 절차이다.

처형과 해방은 탄트라 문헌의 중심 서사이다. 8세기 이래 탄트라 불교에서는 바즈라파니가 현현한 헤루카가 시바 혹은 그의 화신을 처형하고 불교의 만다라로 귀속시켰다는 내용이 흔하게 등장한다. 17세기에 쓰인 『참의 지침서』에서도 참 의례의 목적에 대하여 헤루카가 루드라를 조복하는 과정이라고 명시한다. 시바의 다른 이름인 루드라는 바즈라킬라야 의례의 전통에서 조형물인 링가로 시각화되어 단도에 의해 처형된다. 링가를 조복하는 치티파티의 춤이 헤루카의 역할을 대신한다는 사실은 치티파티가 헤루카의 계보에 속하게 된 배경과 관련된다.

루빈미술관 소장 <치티파티>에서 치티파티의 상위 신으로 차크라삼바라가 배치된 것은 바이라바에서 차크라삼바라로 이어지는 티베트 불교 요기니탄트라의 '화장터의 신' 계보를 암시하는 것이다. 헤루카가 8세기 이후 시바 신앙의 중심을 이룬 카팔리카 전통의 화장터의 신, 즉 바이라바의 이름과 형태를 빼앗은 데서 기원하였기 때문이다. 쬐라는 실제 묘지 수행의

주존이 차크라삼바라의 배우자인 바즈라요기니라는 사실 또한 치티파티의 상위 본존 정립과 큰 관련이 있을 것이다. 묘지에서 수행하는 수행자들을 내외부의 악귀나 강도 등으로부터 직접적으로 보호하기 위해 구축된 호법신이 바로 치티파티였다.

이처럼 루빈미술관 소장 <치티파티>는 수많은 상징체계를 내포함과 동시에 복잡하지만 일관된 서사를 지닌 수행 및 의례와의 관련성을 종합적으로 보여준다. 18세기에 치티파티 도상의 변화가 집중된 이유에 관해서는 신앙이 성행한 시점이나 관련 도상들의 유행 기점을 고려해 볼 수 있다. 대중 의례인 참에 치티파티의 춤이 편입된 시기는 16세기 후반이기 때문에 17세기 이후 치티파티 신앙이 크게 성행했을 가능성이 높다. 또한 정토도, 마찍 랍된 촉싱 등이 활발하게 제작된 시기는 17-18세기 무렵부터이다. 18세기 치티파티 탕카들에 나타나는 도상 변화는 이러한 시대적인 흐름을 반영한 것으로 이해할 수 있다.

티베트 불교미술에서는 여전히 수많은 주제들이 앞으로의 연구 과제로 남겨져 있다. 티베트의 탄트라 관념과 의례는 도상과 직접 연관시키기에 추상적이고 심오한 부분이 많아 미술 연구의 자료로서 적극적으로 다루기에 한계가 있음을 부정할 수는 없다. 그러나 문헌적, 실천적인 차원을 배제한다면 종교미술에 대한 깊은 고찰이 불가능할 것이다. 본 연구에서 가능성으로 제기하였던 여러 의문점들에 대해서는 추후 연구를 통해 다루고자 한다. 본 논문이 향후 티베트 불교미술의 보다 심층적인 연구에 기여하기를 희망한다.

참 고 문 헌

Ⅰ. 경전 및 일차사료

『高僧法顯傳』(T2085).
『洛陽伽藍記』(T2092).
『大唐西域記』(T2087).
『大智度論』(T1509).
『般舟三昧經』(T418).
『佛說大悲空智金剛大敎王儀軌經』(T892).
『佛說一切如來金剛三業最上祕密大敎王經』(T885).
『佛說一切如來眞實攝大乘現證三昧大敎王經』(T882).
『禪秘要法經』(T613).
『蘇婆呼童子請問經』(T895).
『阿毘達磨俱舍論』(T1558).
『往五天竺國傳』(T2089).

grags pa rgyal mtshan, *dpal he ru ka'i byung tshul. sa skya bka' 'bum.* vol. 7, sde dge par khang, 1993, pp. 515-522.

jo nang rje btsun tA ra nA tha, *yi dam rgya mtsho'i sgrub thabs rin chen 'byung gnas*, *gsung 'bum/ bstan pa'i nyi ma*, bkras lhun chos sde tshogs pa, 1990.

_____, *sgrub thabs rin chen 'byung gnas kyi bris sku*, bkras dgon gsung rab dpar khang.

_____, *rin 'byung brgya rtsa nas gsungs pa'i bris sku mthong ba don ldan.*

lcang skya rol pa'i rdo rje, *gsung 'bum.* bod ljongs mi dmangs dpe skrun khang, 2015.

sa chen kun dga' snying po, *dpal dur khrod bdag po'i sgrub skor bzhugs so. sa skya 'bka bum,* vol. 2, sde dge par khang,

1993, pp. 294-303.

Ⅱ. 국문논저

강명희,「아함에 나타난 부정관과 번뇌의 관계」,『보조사상』36, 2011, pp. 295-326.

곽만연, 「불교의 죽음관의 전개와 티벳 사자의 서에 나타난 죽음관의 전개」, 『철학논총』48, 2007, pp. 3-34.

고정환,「티벳밀교 수행의 생리적 이론 연구: 육신과 성불의 상관관계를 중심으로」, 동국대학교 불교학과 석사학위논문, 2014.

권도균,「예술: 연재; 티베트의 불교와 미술-죽음의 정복자(야만따카/바즈라바이라바)」,『문학/사학/철학』9, 2007, pp. 304-316.

_____,「『진실섭경』에 관한 문헌학적 연구」,『한국불교학』48, 2007, pp. 341-367.

김재성,「초기불교에서 오정심관(五停心觀)의 위치 불교학연구」14, 2006, pp. 183-224.

김종근,「티벳 밀교에 있어서 꿈 수행: 나로 6법과 아티 요가를 중심으로」, 『보조사상』38, 2012, pp. 415-447.

김혜지,「화정박물관 소장 <적정 분노 100존도>와 바르도 퇴돌의 사후세계관」, 용인대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2017.

김호산,「티베트 탕카 연구」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 2004.

다나카 기미아키(田中公明),『티베트 밀교 개론』, 유기천 역, 서울: 불광출판사, 2010.

라마 카지 다와삼둡, 『밀라레파』, 에반스 웬츠 역, 유기천 옮김, 정신세계사, 2004.

롤프 알프레드 스타인,『티벳의 문화』, 안성두 역, 무우수, 2004.

류경희,『인도 힌두 신화와 문화』, 서울대학교 출판문화원, 2016.

방정란,「차크라삼바라의 성립 연구: 경전의 시작에 대한 초기 주석가들의 주해를 중심으로」,『불교학연구』65, 2020, pp. 29-55.

_____,「요기니탄트라의 다키니(ḍākinī)_용례 분석과 주석가들의 해설을

중심으로」, 『인도철학』 57, 2019, pp. 351-375,
빠드마삼바바, 『티벳 死者의 書』, 라마 카지 다와삼둡 번역, 에반스 웬츠 편집, 류시화 옮김, 정신세계사, 1995.
심혁주, 『티베트의 죽음 이해: 하늘의 장례』, 모시는 사람들, 2015.
양인정, 「티베트 악기재료에 나타난 상징적 의미-티베트의 다마루(Damaru)와 캉링(Kangling)을 중심으로], 『음악논단』 29, 2013.
요리토미 모토히로(賴富本宏), 『밀교의 역사와 문화』, 김무생 역, 민족사, 1989.
윤소희, 「라다크 헤미스 곰파의 '참' 의례와 악가무」, 『한국음악연구』 48, 2020, pp. 313-337.
_____, 「티베트 참무에 대한 미학적 소고」, 『민족무용』 22, 2018, pp. 113-143.
윤소희, 강대현, 「티베트 참 의례의 상징체계와 의미-북인도 따시종 캄빠갈 사원을 통하여」, 『동아시아불교문화』 37, 2019. pp. 55-83.
이용현, 「불교 딴뜨리즘의 카팔리카 요기니 숭배, 『인도철학』 22, 2007, pp. 5-27.
이용현, 「헤바즈라 탄트라의 상징체계에 대한 해석학적 접근」, 『인도연구』 15(1), 2010, pp. 157-183
이정환, 「삼예사원의 챰(vcham)에 대한 고찰」, 『역사민속학회』 33, 2010, pp. 415-448.
이주형 외, 『동아시아 구법승과 인도의 불교 유적: 인도로 떠난 순례자들의 발자취를 따라』, 사회평론, 2009.
이희재, 「티베트 불교와 샤마니즘」, 『불교학보』 43, 2005, pp. 23-42.
임재해, 「티베트의 장례풍속과 천장의 문화적 해석」, 『비교민속학회』 15, 1998, pp. 51-92.
장익, 「『금강정대교왕경』의 대승사상」, 『한국불교학』 47, 2007, pp. 99-124.
최소영, 「15세기 티베트 저작 『漢藏史集(Rgya bod yig tshang)』 譯註와 연구」, 서울대학교 동양사학과 박사학위논문, 2019.

Ⅲ. 영문논저

Bentor, Yael. “Consecration of Images and Stupas in Indo-Tibet Tantric Buddhism.” In *Brill's Indological Library*, edited by Johannes Bronkhorst. Leiden; New York; Köln: E.J. Brill, 1996.

Beyer, Stephan. *The cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet.* Berkeley: University of California Press, 1983.

Bhattacharyya, Benoytosh. *The Indian Buddhist iconography, mainly based on the Sādhanamāla and other cognate tāntric texts of rituals*. London: H. Milford, 1924.

Bhattacharyya, Narendra N. *The Geographical Dictionary: Ancient and Early Medieval India.* New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1991.

Bogin, Benjamin. “Locating the Copper-Colored Mountain: Buddhist Cosmology, Himalayan Geography, and Maps of Imagined Worlds.” *Himalaya, the Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies* 34:2 (2014), pp. 3-17.

Bray, John and Erberto Lo Bue, eds. *Art and Architecture in Ladakh.* Leiden; Netherlands: Brill, 2014.

Brousseau, James Ian. “Charnel Offerings: The Tibetan Practice of Gcod and the Indian Tantric Traditions.” MA diss., University of California, 2018.

Butterfield, Stephen T. *The Double Mirror: a Skeptical Journey into Buddhist Tantra.* Berkekey; California: North Atlantic Books, 1994.

Cantwell, Catherine. “To Meditate upon Consciousness as vajra: Ritual 'Killing and Liberation' in the rNying-ma-pa Tradition.” In *Tibetan Studies: Proceedings of the Seventh Seminar of the International Association for Tibetan Studies* (1995), pp. 107-118.

Chandra, Lokesh. *The Tibetan iconography of Buddhas, Bodhisattvas, and other deities: a unique pantheon*. New Delhi: D.K. Printworld, 2002.

Coomaraswamy, Ananda Kentish. *The Dance of Siva: Fourteen Essays.* New York: Sunwise Turn, 1918.

Cozort, Daniel. *Highest Yoga Tantra.* Snow Lion Publications, 2005.

Crossley-Holland, Peter. "The Ritual Music of Tibet." *The Tibet Journal* 1:3/4 (1976), pp. 45-54.

Cupchik, Jeffrey W. "The Tibetan gCod Ḍamaru—A Reprise: Symbolism, Function, and Difference in a Tibetan Adept's Interpretive Community." *Asian music* 44:1, Ithaca; New York: University of Texas Press, 2013, pp. 113-139.

Dalton, Jacob, *The Taming of Demons: Violence and Liberation in Tibetan Buddhism.* New Heaven: Yale University Press, 2011.

David-Néel, Alexandra, *Magic and mystery in Tibet.* New York: Dover Publications, 1971[1932].

Davidson, Ronald M. "Reflections on the Maheśvara Subjugation Myth: Indic Materials, Sa-skya-pa Apologetics, and the Birth of Heruka." *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 14:2 (1991), pp. 197-235.

_____, *Indian esoteric Buddhism: a social history of the Tantric movement.* New York: Columbia University Press, 2002.

_____, *Tibetan renaissance: Tantric Buddhism in the rebirth of Tibetan culture.* New York: Columbia University Press, 2005.

_____, "Hidden Realms and Pure Abodes: Central Asian Buddhism as Frontier Religion in the Literature of India, Nepal, and Tibet." *Pacific World: Journal of the Institute of Buddhist Studies* 3:4 (2002), pp. 153-181.

De Nebesky-Wojkowitz, René. *Oracles and demons of Tibet: the cult and iconography of the Tibetan protective deities*, New Delhi: Paljor publications, 1998[1956].

_____, *Tibetan religious dances: Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, edited by Christoph von Fürer-Haimendorf. New Delhi: Pilgrims Book Pvt. Ltd.,

1997[1976].

Doniger O'Flaherty, Wendy. *Siva, the erotic ascetic.* New York: Oxford University Press, 1981.

Donnelly, Paul B. "Liberation through Seeing: Screening The Tibetan Book of Dead." *Religions* 9:8 (2018), p. 239.

Dorje, Rinjing and Ter Ellingson. "Explanation of the Secret Gcod Da ma ru: an Exploration of musical instrument symbolism." *Asian music* 10:2 (1979), pp. 63-91.

Edou, Jerome. *Machig Labdron and the Foundations of Chod.* Boston: Shambhala, 1996.

Ellingson, Terry Jay. "The Mandala of Sound." PhD. Diss., University of Wisconsin-Madison, 1979.

English, Elizabeth. *Vajrayogini: Her Visualization, Rituals and Forms.* Boston: Wisdom Publications, 2002.

Filigenzi, Anna. "Reinvented landscapes. Art, faith and trade routes in and around. Uddiyana in the 7th-8th CE." In *Cultural Flows across the Western Himalaya,* edited by P. McAllister, C. Scherrer-Schaub, and H. Krasser, 2015, pp. 105-150.

_____, *Buddhist rock sculpture of Swat/Uddiyana*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015.

Fitzgerald, Kati. "Tibetan Dance, Tibetan Music and Tibetan Masks" In *Routledge Handbook of Asian Theatre*, edited by Siyuan Liu, 2016, pp. 105-157.

Flood, Gavin. "The Purification of the Body" In *Tantra in Practice*. edited by David G. White, Princeton University Press, 2000, pp. 509-520.

Gentry, James D. "Liberation through sensory encounters in Tibetan Buddhist Practice." *Revue d'Etudes Tibetaines* 50 (2019), pp. 73-131.

Gray, David B. "Skull Imagery and Skull magic in the Yoginī Tantras." *Pacific World* 3:8 (2006), pp. 21-39.

_____, "The Cakrasamvara Tantra: Its History, Interpretation,

and Practice in India and Tibet." In *Religion compass* 1:6, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, pp. 695-710.

_____, *The Cakrasamvara Tantra (the Discourse of Sri Heruka): A Study and Annotated Translation.* Somerville; MA: Wisdom Publications, 2019[2007].

Gray, David B and Ryan Richard Overbey, eds, *Tantric Traditions in Transmission and Translation.* New York: Oxford University Press, 2016.

Hately, Shaman. "Converting the Ḍākinī: Goddess Cults and Tantras of the Yoginīs Between Buddhism and Śaivism." In *Tantric Traditions in Transmission and Translation*, edited by David Gray and Richard Overbey, New York: Oxford University Press, 2016, pp. 37-86.

_____, "From Mātṛ to Yogini: Continuity and Transformation in the South Asian Cults of the Mother Goddesses." In *Transformations and Transfer of Tantra in Asia and Beyond*, edited by Istvan Keul. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, pp. 99-129.

Heller, Amy. "The Paintings of Gra thang: History and Iconography of an 11th century Tibetan Temple." *The Tibet Journal* 27:1/2 (2002), pp. 37-70.

_____, *Tibetan art: tracing the development of spiritual ideals and art in Tibet, 600-2000 A.D.* Milano: Jaca Book, 1999.

Henss, Michael. *Buddhist ritual art of Tibet: a handbook on ceremonial objects and ritual furnishings in the Tibetan temple*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2020.

Huber, Toni. *The cult of Pure Crystal Mountain: popular pilgrimage and visionary landscape in southeast Tibet*. New York: Oxford University Press, 1999.

Huntington, John C. "The Technique of Tibetan Paintings." *Studies in Conservation* 15:2 (1970), pp. 122-133.

_____, "The Phur-pa, Tibetan Ritual Daggers." *Artibus Asiae Publishers* 33 (1975), pp. 3-63.

_____, *The circle of bliss: Buddhist meditational art.* Serindia Publications; Columbus Museum of Art, 2003.

Irving, Maxwell. "The Ritual of Chod in Tibetan Religion." MA diss., University of Colorado, Boulder. 2006.

Jerstad, Luther G. *Mani-Rimdu Sherpa Dance-Drama.* Seattle and London: University of Washington Press, 1969.

Klimburg-Salter, Deborah E. "The Tibetan Himalayan style: The Art of the Western Domains, 8th -11th Centuries." In *Cultural Flows across the Western Himalaya*, edited by Patric Mc Allister, Christina Scherrer-Schaub and Helmut Krasser. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 427-475.

Kohn, Richard J. "Mani rimdu. Text and tradition in a Tibetan ritual." PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1988.

_____, *Lord of the Dance: The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal*, Albany: State University of New York Press, 2001.

Kongrtul, Jamgon. *Chod: The Sacred Teachings on Severance* in *The Treasury of Precious Instructions: Essential Teachings on the Elite Practice Lineages of Tibet* Vol. 14, translated by Sarah Harding. Shambala, 2016.

Kvaerene, Per. *Tibetan Bon Religion: a death ritual of the Tibetan Bonpos.* Leiden: E.J. Brill, 1985.

Landaw, Jonathan. *Images of enlightenment: Tibetan art in practice.* Ithaca; New York: Snow Lion Publications, 1993.

Lopez Jr, Donald S. eds. *Religions of Tibet in Practice.* Princeton University Press, 1997.

Lorenzen, David N. *The Kāpālikas and Kālāmukhas: Two Lost Śaivite Sects*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Mayer, Robert. "The Figure of Maheśvara/Rudra in the rÑiṇ-ma-pa Tantric Tradition." *Journal of the International Association of*

Buddhist Studies 21:2 (1998), pp. 271-310.

Mei, Ching Hsuan. "'pho ba liturgy in 14th Century Tibet." *The Tibet Journal* 29:2 (2004), pp. 47-70.

Mullin, Glenn H. *Female Buddhas: women of enlightenment in Tibetan mystical art*. Santa Fe, New Mexico: Clear Light Publishers, 2003.

_____, *The Six Yogas of Naropa*. Boston: Shambhala, 2006.

Norbu, Namkhai. *The crystal and the way of light: sutra, tantra and dzogchen.* edited by John Shane. Ithaca; New York: Snow Lion Publications, 2000.

Olivieri, Luca M. "Guru Padmasambhava in Context: Archaeological and Historical Evidence from Swat/Uddiyana (c. 8th century CE)." *Journal of Bhutan Studies* 34 (2016), pp. 20-42.

_____, "The itinerary of O rgyan pa in Swat/Uddiyana (second half of 13th Century)." *Journal of Asian Civilizations* 40:1 (2017), pp. 87-101.

Orafino, Ciocomella. "The Great Wisdom Mother and the gCod Tradition." In *Tantra in Practice*, edited by David G. White. Princeton: Princeton University Press, 2000. pp. 396-416.

Pal, Pratapaditya. *The arts of Nepal*. Leiden: E. J. Brill, 1974.

_____, *A Buddhist paradise: the murals of Alchi, Western Himalayas.* Vaduz [Liechtenstein]: R. Kumar, 1982.

_____, *Art of Tibet: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1990.

_____, *Himalayas: An Aesthetic Adventure.* Chicago: Art Institute of Chicago, 2003.

Pearlman, Ellen. *Tibetan Sacred Dance: A Journey into the Religious and Folk Traditions.* Rochester, Vt.: Inner Traditions, 2002.

Rhie, Marylin M and Robert A.F. Thurman. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet.* New York: Tibet House, in association with H.N. Abrams, 1996.

_____, *Words of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion.* New York: Tibet House, 1999.

Rønning, Monika Lorås. "The Path of Machig Labdron: gCod, its history, philosophy and contemporary practice in Central Tibet." MA diss., University of Oslo, 2005.

Sanderson, Alexis. "Vajrayāna: Origin and Function." In *Buddhism into the Year 2000: International Conference Proceedings*, Bangkok; Los Angeles: Dhammakāya Foundation, 1991, pp. 87-102.

_____, "History thorough Textual Criticism in the Study of Saivism, the Pancaratra and the Buddhist Yoginitantras." In *Les Sources et le Temps. Sources and Time,* edited by Francois Grimal. Colloquium Pondicherry 11-13, 2001, pp. 1-47.

_____, "The Shaiva Exegesis of Kashmir." In *Mélanges tantriques à la mémoire d'Hélène Brunner/ Tantric Studies in Memory of Hélène Brunner*, edited by Dominic Goodall and André Padoux. Pondicherry: IFI/ EFEO, 2007, pp. 231-442.

_____, "The Saiva Age in Genesis and Development of Tantrism." In *Institute of Oriental Culture Special Studies Series* 23, edited by Shingo Einoo. Tokyo: Institute of Oriental Culture, 2009. pp. 41-350.

_____, "The Impact of Inscriptions on the Interpretation of Early Śaiva Literature." *Indo-Iranian Journal* 56:3-4 (2013), pp. 211-244.

Sarah Harding, eds. *Machik's Complete Explanation: Clarifying the Meaning of Chod.* Boston and London: Snow Lion, 2013.

Savvas, Carol Diane. "A study of the profound path of gCod: The Mahayana Buddhist meditation tradition of Tibet's great woman saint Machig Labdron." PhD Diss., The University of Wisconsin-Madison, 1990.

Schlieter, Jens. “Simulating Liberation: The Tibetan Buddhist Game 'Ascending the [Spiritual] Levels.'” In *Religions in Play, Games, Rituals and Virtual Worlds*. Zuerich: Pano. 2012, pp. 93-116.

Schopen, Gregory. “Archaeology and Protestant Presuppositions in the Study of Indian Buddhism.” In *History of religions* 31:1, Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 1-23.

Schrempf, Mona. “From Devil Dance to World Healing: some representations, perspectives and innovations of contemporary Tibetan ritual dances." In *Tibetan Culture in the Diaspora*, edited by Frank Korom. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. 1997.

Simmer-Brown, Judith. *Dakini's warm breath.* Boston: Shambhala, 2002.

Singer, Jane Casey. *Tibetan art: towards a definition of style.* London: Laurence King: in association with Alan Marcuson, 1997.

Smith, David. *The dance of Śiva: religion, art and poetry in South India.* New York: Cambridge University Press, 1996.

Snellgrove, David. *the Hevajra Tantra: A Critical Study, 2 vols*. London: Oxford University Press, 1959.

_____, *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successor.* Boston: Shambala, 2002.

Sorensen, Michelle Janet. “Making the Old New Again and Again: Legitimation and Innovation in the Tibetan Buddhist Chöd Tradition.” phD diss., Columbia University, 2013.

Stein, R. A. *Rolf Stein's Tibetica antiqua*, translated and edited by Arthur P. McKeown. Leiden; Boston: Brill, 2010.

_____, *Tibetan civilization.* California: Stanford University Press, 1972.

Spagnesi, Piero. “Aspects of the Architecture of the Buddhist Sacred Areas in Swat.” *East and West* 56:1/3 (2006), pp. 151-175.

Roerich, George N, eds. *The blue annals: parts I & II of 'Gos Lo tsā*

ba. Delhi: Motilal Banarsidass, 1949.

Thurman, Robert A.F. *Essential Tibetan Buddhism.* San Francisco: Harper SanFrancisco, 1995.

_____, *The Tibetan Book of the Dead.* New York: Bantam Books, 1994.

Tucci, Giuseppe. *Tibetan painted scrolls I&II.* Bangkok: SDI Publications, 1999.

_____, *Travels of Tibetan pilgrims in the Swat Valley*. Calcutta: Greater India Society, 1940.

Watt, Jeff and Rob Linrothe. *Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond.* New York: Rubin Museum of Art, 2004.

White, David G. *Tantra in Practice.* Princeton, NJ: Princeton University Press. 2000.

_____, *Kiss of the yogini: "Tantric sex" in its South Asian contexts.* Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Wilson, Martin and Martin Brauen, *Deities of Tibetan Buddhism.* Boston: Wisdom Publications, 2000.

Winkler, Jakob. "The rdzogs chen murals of the klu khang in lhasa." In *Religion and Secular Culture in Tibet. Tibetan Studies* II, edited by Henk Blzer. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000, pp. 321-343.

Yonnetti, Eben M. "Like the Roar of a Thousand Thunders: Instrumental Music and Creativity in Tibetan Buddhist Ritual." *SIT Study Abroad* (2011), pp. 1-58.

도판목록

[도 1] <치티파티(Chitipati)>, 18세기, 면본채색, 30.48x22.23cm, 루빈미술관(Rubin Museum)
[도 1-1] 도 1의 부분
[도 1-2] 도 1의 부분
[도 1-3] 도 1의 뒷면
[도 2] <치티파티 삽화>, (출처:『쑹붐(gsung 'bum)』
[도 3] <치티파티 삽화> (출처:『린중갸쨔』)
[도 4] <치티파티 삽화> (출처:『린중갸쨔)』
[도 5] 닝마/사꺄파, <치티파티>, 다탕(gra thang) 사원 벽화, 11-12세기, 산남시(山南市), 티베트 자치구
[도 6] <치티파티>, 치왕(Phyi dbang) 32굴 벽화, 16세기 중반, 아리(Ngari) 지구, 티베트 자치구
[도 7] 사꺄파, <치티파티>, 18세기, 석조, 닝제이 람(Nyingjei Lam) 소장
[도 8] <의례용 의복의 치티파티 장식 부조>, 17세기, 뼈, 10.2x2.9cm, 메트로폴리탄박물관(Metropolitan Museum)
[도 9] <공양함(Offering Cabinet)에 그려진 치티파티>, 16세기 후반, 목조, 45x38x95cm, 로스앤젤러스카운티미술관(Los Angeles County Museum)
[도 10] 시제/쬐파, <마찍 랍된(ma gcig lab sgron)>, 19-20세기, 면본채색, 52.07x77.47cm, 루빈미술관
[도 11] 겔룩파 추정, <치티파티>, 18세기, 면본채색, 기메동양박물관(Guimet Asian Arts Museum)
[도 12] <쿠베라(Kubera)>, 16세기 후반, 면본채색, 121x97cm, 기메동양박물관
[도 13] <바이라바(Bhairava)>, 타밀나두, 인도, 13세기 초, 석조, 78.74x43.82x17.78cm, 로스앤젤러스카운티미술관
[도 14] <바즈라바라히(Vajravarahi)>, 중부 티베트, 13세기, 금동, 22.2x10.8cm, 메트로폴리탄박물관

[도 15] <차크라삼바라와 바즈라바라히(Cakrasamvara and Vajravarahi>, 네팔, 16세기 중반, 면본채색, 144.8x111.8cm, 필라델피아미술관(Philadelphia Museum)

[도 16] 사꺄파, <차크라삼바라와 바즈라바라히>, 중부 티베트, 15세기, 면본채색, 40.6x33.7cm, 시카고미술관(Chicago Museum)

[도 17] 사꺄/조낭파, <치티파티>, 17-18세기, 개인소장

[도 17-1] 도 17의 부분

[도 17-2] 도 17의 부분

[도 18] <초대 판첸라마(the first Panchen Lama)>, 중부 티베트, 17세기 후반-18세기 전반, 면본채색, 69x53cm, 기메동양박물관

[도 18-1] 도 18의 부분

[도 19] <쇠남 갸초(bsod nams rgya mtsho)>, 중부 티베트. 1667년경, 면본채색, 뉴어크미술관(Newark Museum)

[도 20] <뀐가 따시(Kunga Tashi)>, 중부 티베트, 17세기 말, 면본채색, 94x69.2cm, 로스앤젤러스카운티미술관

[도 21] <구루 닥뽀체(Guru Drakpoche)>, 중부/동부 티베트, 17세기 후반-18세기 초반, 면본채색, 78.4x64cm, 뉴어크미술관

[도 22] <뻴덴 라모(dpal ldan lha mo)>, 중부 티베트, 1630년경, 면본채색, 156.5x71.7cm, 존 길모어 포드(John Gilmore Ford) 소장

[도 23] <6비 마하칼라(six-armed Mahākāla)>, 중부 티베트, 17세기 후반, 면본채색, 71x54.6cm, 로버트 해트필드 엘스워즈(Robert Hatfield Ellsworth) 소장

[도 24] 사꺄파, <치티파티>, 15세기, 면본채색, 45.09x36.20cm, 루빈미술관

[도 24-1] 도 24의 부분

[도 24-2] 도 24의 부분

[도 24-3] 도 24의 부분

[도 25] 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 테라코타, 15.88cm, 루빈미술관

[도 26] <치티파티>, 몽골, 19-20세기, 목조, 개인 소장

[도 27] 겔룩파, <치티파티>, 몽골, 19세기, 금속, 자나바자르미술관(The Fine Arts Zanabazar Museum)

[도 28] <치티파티>, 중국, 19세기, 금속, 16cm, 자끄마셰티베트미술관

(Jaque Marchais Museum of Tibetan Art)

[도 29] <치티파티>, 삼땐링(Samtanling) 사원 벽화, 누브라 계곡(Nubra Valley), 라다크, 인도

[도 30] <치티파티>, 몽골, 19세기, 자나바자르미술관

[도 31] <기사 삽화: 두르 퇴 닥뽀 얍윰(dur khrod bdag po yab yum)>, 둥카르(Dungkar) 동굴 벽화, 17세기 추정, 시가체(Shigatse)시, 티베트 자치구

[도 32] 겔룩파, <치티파티>, 18세기, 면본채색, 빅토리아앤알버트미술관(Victoria and Albert Museum)

[도 33] <치티파티>, 몽골, 근대기, 자나바자르미술관

[도 34] <치티파티>, 18세기, 면본채색, 31.12x25.40cm, 루빈미술관

[도 35] 겔룩파, <치티파티>, 몽골, 19세기, 자수, 개인 소장

[도 36] <치티파티>, 몽골, 19세기, 잉아 팬(lnga Pan) 소장

[도 37] <치티파티>, 몽골, 19-20세기, 개인 소장

[도 38] <치티파티 삽화와 만트라>, 몽골, 근대기, 개인 소장

[도 39] 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 면본채색, 개인 소장

[도 39-1] 도 39의 부분

[도 40] 겔룩파, <치티파티>, 근대기, 면본채색, 개인 소장

[도 40-1] 도 40의 부분

[도 41] <녹색 타라(Green Tara)>, 중부 티베트, 12세기 후반-13세기 초, 면본채색, 51x43cm, 클리블랜드미술관(Cleveland Museum)

[도 42] 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바(Padmasambhava in the Glorious Copper Mountain Paradise)>, 중부 티베트, 16세기 후반-17세기 초, 면본채색, 72.4x58.4cm, 짐머만(Zimmerman) 소장

[도 43] 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바>, 동부 티베트 추정, 18세기 후반-19세기 초, 면본채색, 61.6.x41.3cm, 뉴어크미술관

[도 44] 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바>, 19세기, 면본채색, 75.57x58.42cm, 루빈미술관

[도 45] <파드마삼바바의 일생>, 서부 티베트, 16세기 후반-17세기 전반, 면본채색, 142.3x96.5cm, 로버트 해트필드 엘스워즈 콜렉션

[도 46] 사꺄파, <나로 케차리(Naro Khecari)>, 중부 티베트, 19세기, 면본채

색, 90.8x57.8cm, 루빈미술관

[도 47] 사꺄파, <나로 케차리>, 17세기, 면본채색, 개인 소장

[도 48] 사꺄파, <나로 케차리>, 중부 티베트, 19세기, 면본채색, 64.77x43.82cm, 개인 소장

[도 49] 사꺄/겔룩파, <나로 케차리>, 몽골, 19세기, 면본채색, 개인 소장

[도 50] 사꺄파, <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 개인 소장

[도 51] 사꺄파, <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 개인 소장

[도 52] 닝마/사꺄/겔룩파, <나로 케차리>, 19세기, 면본채색, 티베트하우스뮤지엄뉴델리(Tibet House Museum New Delhi)

[도 53] 사꺄파, <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 루빈미술관

[도 54] <나로 케차리>, 중국 또는 티베트, 18-19세기, 면본채색, 56x40.50cm, 대영박물관(British Museum)

[도 55] <차크라삼바라 만다라와 8개의 화장터>, 네팔, 12세기, 면본채색, 67.3x50.2cm, 메트로폴리탄박물관

[도 56] 사꺄파, <차크라삼바라 만다라>, 16세기, 면본채색, 존 길모어 포드 소장

[도 57] 사꺄파, <차크라삼바라 만다라>, 인도, 20세기, 개인 소장

[도 58] 시제/쬐/까르마파, <마찍 랍된>, 19세기, 면본채색, 루빈미술관

[도 59] 까르마파, <마찍 랍된>, 18-19세기, 면본채색, 개인 소장

[도 60] 시제/쬐파, <마찍 랍된>, 18세기, 면본채색, 92.71x60.96cm, 루빈미술관

[도 61] <마찍 랍된>, 19세기, 면본채색, 스피툭(Spituk) 사원, 라다크, 인도

[도 62] <다마루(Damaru)>, 19-20세기, 뼈와 천, 19x13cm, 티베트, 메트로폴리탄박물관

[도 63] <깡링(rkang gling)>, 19세기, 뼈와 동, 39.4cm, 티베트, 메트로폴리탄박물관

[도 64] <쬐 수행자>, 20세기 초, 사우스다코타주립대학교 국립음악박물관(South Dakota State University National Music Museum)

[도 65] <쬐 수행자>

[도 66] 시제파, <검은 바즈라요기니(Krodikali)>, 몽골, 18세기, 38.10x26.67cm, 루빈미술관

[도 67] <치티파티>, 16-17세기, 황동, 프릿즈커(pritzker) 소장

[도 68] 겔룩파, <치티파티>, 틱셰(Thiksey) 사원 벽화, 16세기 이후, 라다크, 인도

[도 69] <나타라자(Nataraja)>, 타밀나두(Tamil Nadu), 11세기, 청동, 89.5cm, 대영박물관

[도 70] <1928년 내셔널 지오그래픽 사진: 치티파티의 춤> (출처: 조셉 록(Joseph Rock) 촬영, 1925년), 초니(Choni) 사원, 감숙성, 중국

[도 71] <치티파티의 춤> (출처: 엘렌 펄만(Ellen Pearlman), 『티베트의 종교무(Tibetan Sacred Dance), p. 159)

[도 72] <치티파티의 탈>, 19세기 후반-20세기 초, 키림체(Kirimtse) 사원, 춤비 계곡(Chumbi Valley), 시가체시, 티베트 자치구

[도 73] <치티파티의 탈>

[도 74] <링가(Linga)>, 라마유르(Lamayuru) 사원, 라다크, 인도

[도 75] <링가>, 세첸(Shechen) 사원, 2020년, 카트만두, 네팔

[도 76] <치티파티의 춤>, 뻴꼬르(Pelkor) 사원, 시가체시, 티베트 자치구

[도 77] <바즈라파니(Vajrapani)>, 19세기, 면본채색, 45.72x31.75cm, 티베트하우스뉴욕(Tibet House New York)

[도 78] <바즈라파니>, 18세기, 면본채색, 69.22x46.36cm, 루빈미술관

[도 79] <차크라삼바라와 바즈라바라히>, 네팔, 15세기, 면본채색, 137.6x114.3cm, 로스앤젤러스카운티미술관

[도 80] <사꺄파 람데(lam 'bras)의 조사들>, 중부 티베트, 16세기, 면본채색, 72.4x68.6cm, 로스앤젤러스카운티미술관

[도 81] 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 면본채색, 33.66x28.58cm, 루빈미술관

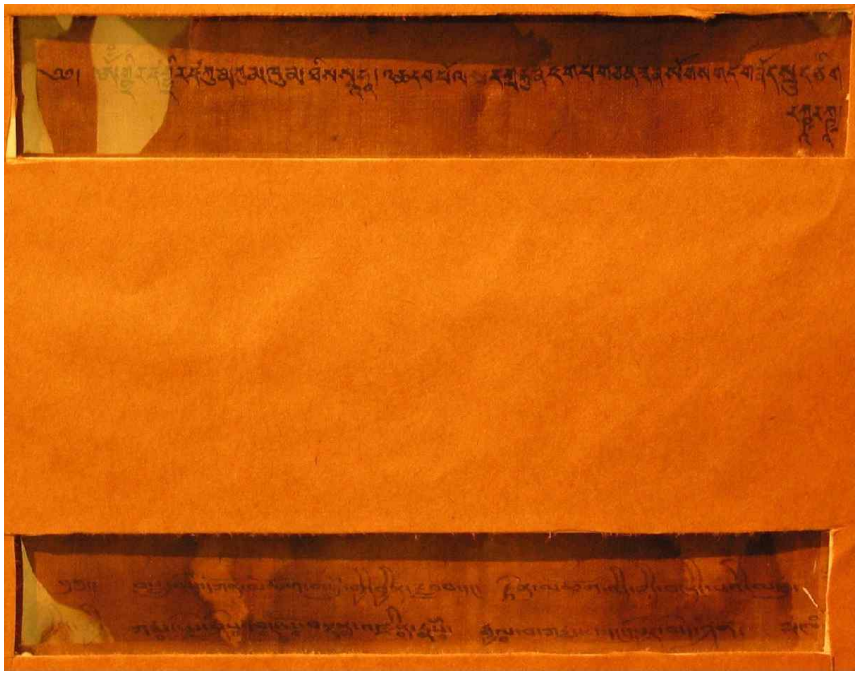
[도 81-1] 도 80의 부분. 왼쪽부터 차크라삼바라와 바즈라요기니, 쫑카파, 바즈라파니

도판

도 1. <치티파티>, 18세기, 면본채색,
30.48x22.23cm, 루빈미술관

도 1-1. 도 1의 부분

도 1-2. 도 1의 부분



도 1-3. 도 1의 뒷면

도 2. <치티파티 삽화>

도 3. <치티파티 삽화>

도 4. <치티파티 삽화>

도 5. 닝마/사꺄파, <치티파티>, 다탕 사원 벽화, 11-12세기, 산남시, 티베트 자치구

도 6. <치티파티>, 치왕 32굴 벽화, 16세기 중반, 아리지구, 티베트 자치구

도 7. 사꺄파, <치티파티>, 18세기, 석조, 닝제이 람 소장

도 8. <의례용 의복의 치티파티 장식 부조>, 17세기, 뼈, 10.2x2.9cm, 메트로폴리탄박물관

도 9. <공양함에 그려진 치티파티>, 18세기, 목조, 45x38x95cm, 로스앤젤러스카운티미술관

도 10. 시제/쬐파, <마찍 랍된>, 19-20세기, 면본채색, 52.07x77.47cm, 루빈미술관

도 11. 겔룩파 추정, <치티파티>, 면본채색, 기메동양박물관

도 11-1. 도 11의 부분

도 11-2. 도 17의 부분

도 12. <쿠베라>, 동부 티베트, 16세기 후반, 면본채색, 121x97cm, 기메동양박물관

도 13. <바이라바>, 타밀나두, 인도, 13세기 초, 석조, 78.74x 43.82x17.78cm, 로스앤젤러스카운티미술관

도 14. <바즈라바라히>, 중부 티베트, 13세기, 금동, 22.2x10.8cm, 메트로폴리탄박물관

도 15. <차크라삼바라와 바즈라바라히>, 네팔, 16세기 중반, 면본채색, 144.8x111.8cm, 필라델피아미술관

도 16. 사꺄파, <차크라삼바라와 바즈라바라히>, 중부 티베트, 15세기, 면본채색, 40.6x33.7cm, 시카고미술관

도 17. 사꺄/조낭파, <치티파티>,
17-18세기, 개인 소장

도 17-1. 도 17의 부분

도 17-2. 도 17의 부분

도 18. <초대 판첸라마>,
17세기 후반-18세기 전반,
면본채색, 69x53cm,
기메동양박물관

도 18-1. 도 18의 부분

도 19. <쇠남 갸초>, 중부
티베트, 1667년경, 면본채색,
뉴어크 미술관

도 20. <뀐가 따시>, 중부
티베트, 17세기 말, 면본채색,
94x69.2cm,
로스앤젤러스카운티미술관

도 21. <구루 닥뽀체>, 중부/동부 티베트, 17세기 후반-18세기 초반, 면본채색, 78.4x64cm, 뉴어크미술관

도 22. <뻴덴 라모>, 중부 티베트, 1630년경, 구아슈, 156.5x71.7cm, 존 길모어 포드 컬렉션

도 23. <6비 마하칼라>, 중부 티베트, 17세기 후반, 면본채색, 71x54.6cm, 로버트해트필드엘스워즈 콜렉션

도 24. 사꺄파, <치티파티>, 15세기,
면본채색, 45.09x36.20cm, 루빈미술관

도 24-1.
도 24의 부분

도 24-2.
도 24의 부분

도 24-3. 도 24의 부분

도 25. 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 테라코타, 15.88cm, 루빈미술관

도 26. <치티파티>, 몽골, 19-20세기, 목조, 개인 소장

도 27. 겔룩파, <치티파티>, 몽골, 19세기, 금속, 자나바자르미술관

도 28. <치티파티>, 19세기, 중국, 금속, 16cm, 자끄마셰 티베트미술관

도 29. <치티파티>, 삼땐링 사원 벽화, 근대기, 누브라 계곡, 라다크, 인도

도 30. <치티파티>, 몽골, 19세기, 자나바자르미술관

도 31. <기사 삽화: 두르 퇴 닥뽀 얍윰>, 둥카르 동굴 벽화, 17세기 추정, 시가체시, 티베트 자치구

도 32. 겔룩파, <치티파티>, 18세기, 면본채색, 티베트, 빅토리아앤알버트미술관

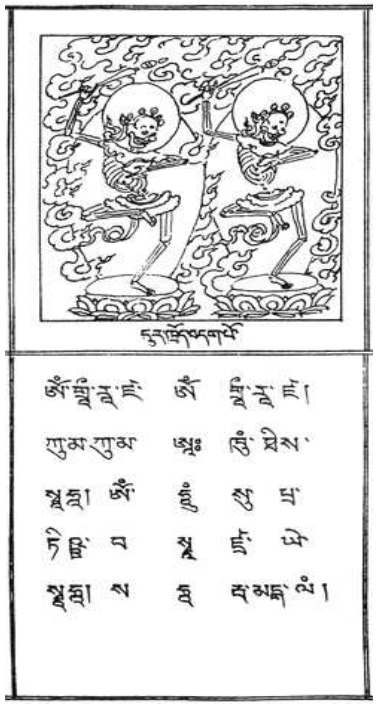
도 33. <치티파티>, 몽골,
근대기, 자나바자르미술관

도 34. <치티파티>, 18세기,
면본채색, 31.12x25.40cm,
루빈미술관

도 35. 겔룩파, <치티파티>,
몽골, 19세기, 자수, 개인 소장

도 36. <치티파티>, 몽골, 19세기,
잉아팬 소장

도 37. <치티파티>,
19-20세기, 몽골, 개인소장



도 38. <치티파티 삽화와
만트라>,
몽골, 근대기, 개인 소장

도 39. 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 면본채색, 개인 소장

도 39-1. 도 39의 부분

도 40. 겔룩파, <치티파티>, 근대기, 면본채색, 개인 소장

도 40-1. 도 41의 부분

도 41. <녹색 타라>, 중부 티베트, 12세기 후반-13세기 초, 면본채색, 51x43cm, 클리블랜드미술관

도 42. 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바>, 중부 티베트, 16세기 후반-17세기 초, 면본채색, 72.4x58.4cm, 짐머만 소장

도 43. 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바>, 동부 티베트 추정, 18세기 후반-19세기 초, 면본채색, 61.6.x41.3 cm, 뉴어크미술관

도 44. 닝마파, <동색길상산의 파드마삼바바>, 19세기, 면본채색, 75.57x58.42cm, 루빈미술관

도 45. <파드마삼바바의 일생>, 서부 티베트, 16세기 후반-17세기 전반, 면본채색, 142.3x96.5cm, 로버트 해트필드 엘스워즈 소장

도 47. 사꺄파, <나로 케차리>, 중부 티베트, 17세기, 면본채색, 개인 소장

도 46. <나로 케차리>, 중부 티베트, 19세기, 면본채색, 90.8x57.8cm, 루빈미술관

도 48. 사꺄파, <나로 케차리>, 중부 티베트, 19세기, 면본채색, 64.77x43.82cm, 루빈미술관

도 49. 사꺄/겔룩파 <나로 케차리>, 몽골, 19세기, 면본채색, 개인 소장

도 50. 사꺄파 <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 개인 소장

도 51. 사꺄파 <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 개인 소장

도 52. 닝마/사꺄/겔룩 추정, <나로 케차리>, 19세기, 면본채색, 티베트하우스뮤지엄 뉴델리

도 53. 사꺄파, <나로 케차리>, 18세기, 면본채색, 루빈미술관

도 54. <나로 케차리>, 중국 또는 티베트, 18-19세기, 면본채색, 56x40.50cm, 대영박물관

도 55. <차크라삼바라 만다라와 8개의 화장터>, 네팔, 12세기, 면본채색, 67.3x50.2cm, 메트로폴리탄박물관

도 56. 사꺄파, <차크라삼바라 만다라>, 16세기, 면본채색,
존 길모어 포드 소장

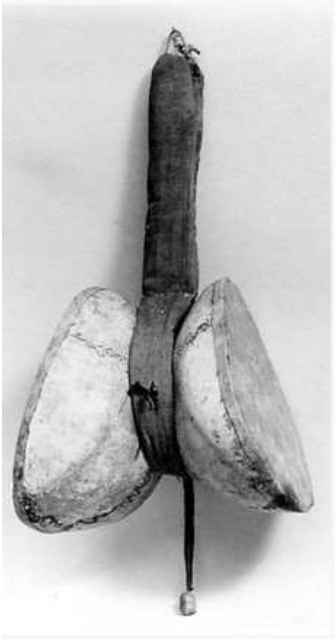
도 57. 사꺄파, <차크라삼바라 만다라>, 인도,
20세기, 개인 소장

도 58. 시제/쬐/까르마파, <마찍 랍된>, 19세기, 면본채색, 루빈미술관

도 59. 까르마파, <마찍 랍된>, 18-19세기, 면본채색, 개인 소장

도 60. 시제/쬐파, <마찍 랍된>, 18세기, 면본채색, 92.71x60.96cm, 루빈미술관

도 61. <마찍 랍된 촉싱>, 19세기, 면본채색, 스피툭 사원, 라다크, 인도



도 62. <다마루>,
19-20세기, 뼈와 천,
19x13cm,
메트로폴리탄박물관

도 63. <깡링>, 19세기, 뼈와
동, 39.4cm, 티베트,
메트로폴리탄박물관

도 64. <쬐 수행자>, 20세기 초,
사우스다코타주립대학교
국립음악박물관

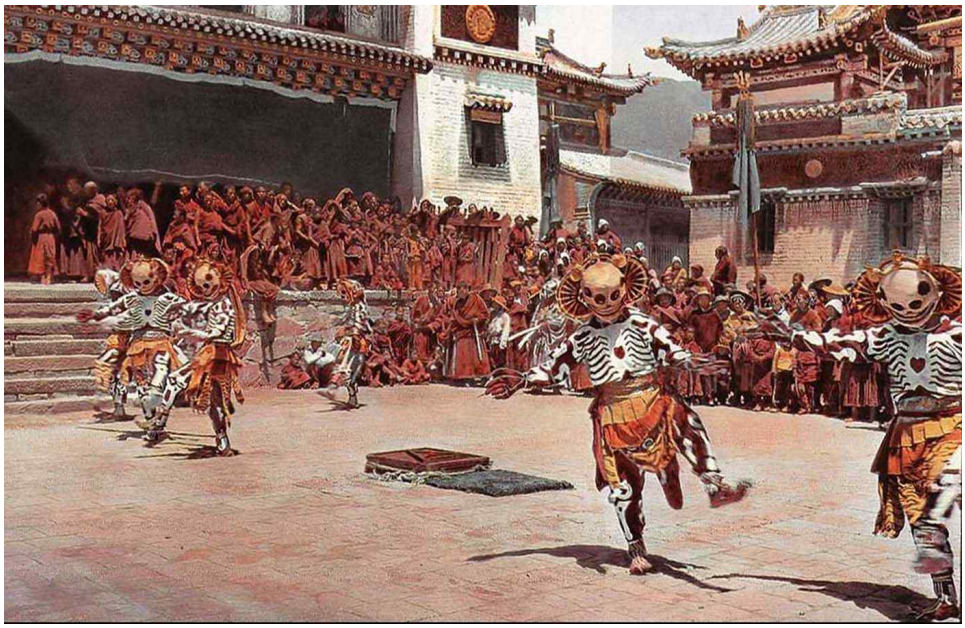
도 65. <쬐 수행자>

도 66. 시제파, <검은 바즈라요기니>, 몽골, 18세기, 38.10x26.67cm, 루빈미술관

도 67. <치티파티>, 16-17세기, 황동, 프릿즈커 소장

도 68. 겔룩파, <치티파티>, 틱셰 사원 벽화, 16세기 이후, 라다크, 인도

도 69. <나타라자>, 타밀나두, 11세기, 청동, 89.5cm, 대영박물관



도 70. <1928년 내셔널 지오그래픽 사진: 치티파티의 춤> (출처: 조셉 록 촬영, 1925년), 초니 사원, 감숙성, 중국

도 71. <치티파티의 춤> (출처: 엘렌 펄만, 『티베트의 종교무, p. 159)

도 72. <치티파티의 탈>, 19-20세기, 키림체 사원, 춤비계곡, 티베트 자치구

도 73. <치티파티의 탈>

도 74. <링가>, 라마유르 사원, 라다크, 인도

도 75. <링가>, 세첸사원, 2020년, 카트만두, 네팔

도 76. <치티파티의 춤>, 뻴꼬르 사원, 시가체, 티베트 자치구

도 77. <바즈라파니>, 19세기,
면본채색, 45.72x31.75cm,
티베트하우스뉴욕

도 78. <바즈라파니>, 18세기,
면본채색, 69.22x46.36cm,
루빈미술관

도 79. <차크라삼바라와
바즈라바라히>, 네팔,
15세기, 137.6x114.3cm,
로스앤젤러스카운티미술관

도 80. 사꺄파, <사꺄파 람데의
조사들>, 중부 티베트, 16세기,
면본채색, 72.4x68.6cm,
로스앤젤러스카운티미술관

도 81. 겔룩파, <치티파티>, 19세기, 면본채색,
33.66x28.58cm, 루빈미술관

도 81-1. 도 80의 부분.
왼쪽부터 차크라삼바라와 바즈라요기니, 쫑카파, 바즈라파니

Abstract

Chitipati of the eighteenth century in Rubin Museum

Jang, Bokyoung
Department of Archaeology and Art History
The Graduate School
Seoul National University

This thesis discusses the ways in which the iconographic changes of *Chitipati* (śmāśāna adhipati, dur khrod bdag po) of the eighteenth century in Rubin Museum reflect the higher concept of Yoginitantras, the practice of the Charnel ground, and the context of Tantric rituals of Tibet.

This Buddhist painting features unique elements that distinguish it from existing Thangkas within the theme of Chitipati—that is, the lords of the Charnel ground in Tibet. In early Chitipati paintings, which faithfully reflected a description of *Dur khrod bdag po Sādhanā (Dur khrod bdag po'i sgrub skor bzhugs so)* written by Sa chen kun dga' snying po (1092-1158) of sa-skya-pa in the twelflth century, Chitipati is portrayed in a dancing posture, stepping on a conch, against the background of a flame of wisdom burning on the Charnel ground. In the *Chitipati* at the Rubin Museum, however, a two-story pavilion appears in the center of the painting, instead of the conch and the flame background. At the top of this building, Śrī Heruka (Cakrasaṃvara, 'khor lo bde mchog) and Vajrayoginī

(Vajravārāhī, rdo rje rnal 'byor ma) are placed as the higher deities, surrounded by naked human figures whose identities are unclear. Cakrasaṃvara and his consort, Vajrayoginī, are among the most important deities of the Yoginitantras, which are designated as the "Mother-Tantra" section of the Anuttarayogatantras. In this paper, I analyze the background of these changes, discussing it in three categories. The first is the concept of the "residence of ḍākinī (mkha' 'gro ma)" and "the Charnel ground" of the Yoginitantras. The second is the Tibetan practice of the cemetery, "gcod." And lastly, I examine the dance of Chitipati in "'cham," a well-known Buddhist ritual of Tibet.

The pavilion in the *Chitipati* at the Rubin Museum is likely a palace, symbolizing the place where Chitipati resides, Oḍḍiyāna. Oḍḍiyāna was regarded as a geographical pilgrimage site for Mahayana and Tantra Buddhism, and along with the development of Yoginitantra, it was also considered a sacred site of Tantra, "Pīṭhā," and "the Pure Land of ḍākinī." The pure land of Padmasambhāva or Vajrayoginī is deeply related to Oḍḍiyāna as a conceptual sacred place, and in both of these pure lands, many ḍākinīs reside. In Tibetan Buddhist art, the pure land is also a representative iconography that describes the palace ruled by the main deity in the center of the thangka. The huge palace of the chief figure, assumed to be located in Oḍḍiyāna, is generally depicted in the center of these two "pure land" images. Therefore, we note the possibility that the central building where Chitipati dances may be the palace of Oḍḍiyāna.

In Yoginitantra, furthermore, the ḍākinī's residence is universally considered the Charnel ground, which is ideally connected to the place protected by the Chitipati, lords of the Charnel ground. It is also believed that the palace of Heruka and Vajrayoginī, lords of ḍākinīs, is located in Oḍḍiyāna.

According to *Cakrasaṃvaratantra*, among the twenty-four sacred sites, the four-essence yoginīs who live in the Charnel ground (śmāśāna) type are embodied as surrounding the highest deities in a square shape. Outside this square, a number of ḍākinīs protecting "the eight great Charnel grounds (aṣṭamahāśmāśāna, dur khrod chen po brgyad)" encircle (saṁvaṛa) mandala like a net (ḍākinījāla). Because of this, we cannot overlook the possibility that the pavilion drawn in the *Chitipati* at the Rubin Museum is a palace for the two upper deities. The producers and viewers of this thangka must have visualized the Cakrasaṃva mandala surrounded by numerous ḍākinīs around the highest deities.

The sky burial ground and human figures painted in the *Chitipati* at the Rubin Museum can be understood through "gcod," the Tibetan cemetery practice, using the sky burial ground or isolated places (dben sa) that evoke fear as the space for the ritual. The most renowned method of Tibetan funeral custom is not cremation but a sky burial, so the role of the Chitipati is not limited to simply protecting the crematorium. The cult of Chitipati and the tradition of gcod are closely related, having developed together. For example, Chitipati is described at the bottom of the "Field of Assembly (tshogs zhing)" as depicting Ma gcig lab sgron (1055-1149) who was the founder of gcod. And the highest goddess of gcod is black Vajrayoginī (Krodikali, khros ma nag mo), the higher deity of Chitipati. In addition, we should note that in a contemporary work that shows similar iconographic changes to the *Chitipati* of the Rubin Museum, the yogis who are viewed as gcod practitioners are depicted at the bottom.

The essential initiation of gcod, "sky opener practice (nam mkha' sgo byed)," which involves the transference of the practitioner's consciousness ('pho ba) to Vajrayoginī, is likely to be directly related to the human figures illustrated in some

Chitipati thangkas of the eighteenth century. According to the completion stage (rdzogs rim), one of the significant visualization methods of Anuttarayogatantra in Tibet, at enlightenment (Siddhi) the practitioner is believed to obtain an illusory body instead of the original body. In gcod, this illusory body (sgyu lus) corresponds to the mind/consciousness separating from the top of the head and uniting with Vajrayoginī. In addition, the fact that one human silhouette floats on the roof in this work might relate to Yoginitantra's general perception system, which seeks to visualize ḍākinīs, generally identified with nothing (Śūnyatā), and who have the ability to fly in the air (khecaratva). Thus, the human figures drawn in the *Chitipati* of the Rubin Museum are likely the consciousness of the practitioners which are separated from the body.

On the other hand, the dance of these lords of the Charnel ground, described in the *Chitipati* of the Rubin Museum, can be interpreted in conjunction with the notion of Tantric ritual, "'dul ba." *Dur khrod bdag po Sādhanā* mentions that the dance of Chitipati conquers evil spirits. Chitipati's dance, performed after "Abhisheka" in the 'cham ritual, a large Buddhist masque ceremony in Tibet, plays a prominent role in taming an evil effigy called "Liṅga." The Liṅga was originally a symbol of Śiva in Hinduism, but in Tibetan rituals it refers to my internal or external enemies, as well as a gathering of all negative characteristics. The ritual of hoping for liberation through Liṅga's execution is the key process of 'cham.

Death and liberation are the central narratives of Tantric literature. In Tantra Buddhism since the eighth century, it is common to see that Heruka, an emanation of Vajrapani, executed Śiva or his incarnations and attributed them to the Mandala of Buddhism. *'Chams yig*, written in the seventeenth

century, also states that 'cham is the process of the taming of Rudra by Heruka. Rudra, another name for Śiva, is represented as an effigy, Liṅga, a symbol of evil, is then finally killed by a dagger (phur pa) for purification and liberation in the tradition of Vajrakilaya, or "Heruka, the owner of the dagger." That Chitipati's dance, which tames Liṅga, replaces Heruka's role in 'cham, which consists almost entirely of protector deity characters (dharmapāla), is related to the background of Chitipati's belonging to Heruka's clan.

The arrangement of Cakrasaṃvara (Heruka) as the upper deity of *Chitipati* at the Rubin Museum suggests the genealogy of "Deity of the Charnel ground" of the Yoginitantras in Tibetan Buddhism, which lead from Bhairava to Cakrasaṃvara. The origin of Heruka is related to the deprivation of the form of Bhairava, a cemetery deity of Kāpālika tradition, and the cult of Bhairava that had been the center of Shaivism since the eighth century exerted an enormous influence on Buddhist Yoginitantra. Focusing on Vajrayoginī, the consort of Cakrasaṃvara and the chief deity of the actual cemetery practice of Tibet, it seems to be related to the establishment of the upper deities of Chitipati. Sa chen kun dga' snying po must have accepted Chitipati, recognizing this genealogy in the Yoginitantra and saṃvara tradition, which emphasizes the cult of the Charnel ground. As such, the *Chitipati* at the Rubin Museum is an important image in which the perception and practice system of the upper tantra and the ritual context intersect.

keywords : Chitipati, Charnel ground, dur khrod bdag po sādhanā, Cakrasaṃvaratantra, Yoginitantra, ḍākinī, gcod, 'cham

Student Number **: 2017-29193**