

博士學位 論文

韓國 佛教舞蹈의 思想的 意味과
文化 藝術的 價値 研究

指導教授：朴 京 俊 教授

東國大學校 大學院 佛教學科

金 鍾 衡 (能華)

2003



博士學位 論文

韓國 佛教舞蹈의 思想的 意味와
文化 藝術的 價値 研究

金 鍾 衡 (能華)

指導教授：朴 京 俊 教授

이 論文을 博士學位 論文으로 提出함.

2003年 12月 日

金鍾衡의 哲學博士學位論文을 認准함.

2003年 12月 日

委員長

委 員

委 員

委 員

委 員

東國大學校 大學院

目 次

I. 緒 言

1. 問題의 提起 및 研究 目的9
2. 研究 範圍와 方法11

II. 佛敎舞踊의 由來와 史的 展開

1. 西歐 舞踊의 發生과 起源12
2. 佛敎舞踊의 由來17
3. 佛敎舞踊의 史的 展開22

III. 佛敎舞踊의 韓國的 受用과 展開

1. 삼국시대의 불교무용34
2. 고려와 조선시대의 불교무용39
3. 근·현대 한국 불교무용의 지역적 특성44

IV. 韓國 佛敎儀式에서 舞踊의 構成과 機能

1. 常住勸供齋60
2. 各拜大禮王供齋66
3. 靈山齋73
4. 預修十王生七齋93
5. 水陸無遮平等齋儀96

V. 韓國 佛敎舞踊의 種類와 思想的 意味

1. 佛敎舞踊의 思想的 意味101
2. 韓國 佛敎舞踊의 種類와 思想的 意味103
 - 1) 바라춤 2) 나비춤 3) 법고춤 4) 타주춤

VI. 韓國 佛教舞踊에 쓰이는 音樂과 樂器

1. 韓國 佛教舞踊에 쓰이는 音樂143
2. 韓國 佛教舞踊에 쓰이는 樂器의 種類176

VII. 韓國 佛教舞踊의 文化 藝術的 價値와 活性化 方案

1. 韓國 佛教舞踊의 文化 藝術的 價値186
2. 佛教舞踊이 韓國 民俗舞踊에 끼친 影響190
3. 佛教舞踊의 現代的 課題와 活性化 方案192

VII. 結 語195

參 考 文 獻197

Abstract205

■ 부 록

1. 천수바라춤의 사진무보211
2. 다게나비춤의 사진무보301
3. 법고춤의 사진무보368
4. 범패승의 계보401
5. 불교무용의 국내외 공연 및 행사내역405

그림목차 및 표목차

▶ 그림목차

〈그림-1〉 272窟에서 볼 수 있는 북위시대(5, 6세기)의 聽法菩薩과 手印	27
〈그림-2~그림10〉 바라춤의 춤사위	113
〈그림-11~그림19〉 나비춤의 춤사위	132
〈그림-20~그림28〉 법고춤의 춤사위	137

▶ 표목차

〈표-1〉 불교의식에서의 불교무용구성(I)	99
〈표-2〉 불교의식에서의 불교무용구성(II)	100
〈표-3〉 韓國 佛敎舞踊 바라춤의 思想的 意味	111
〈표-4〉 주요 춤사위의 명칭에 따른 思想的 意味	117
〈표-5〉 韓國 佛敎舞踊 나비춤의 思想的 意味	130

I. 緒 言

1. 問題의 提起 및 研究 目的

佛敎儀式 가운데 儀禮가 갖는 意味는 매우 크다고 할 수 있다. 儀禮는 禮佛에서부터 佛供施食 그리고 齋儀에 이르기까지 佛敎儀式의 많은 부분을 차지한다. 儀式가운데 讀經儀式과 齋儀式에서 행해지는 것이 梵唄儀式인데, 梵唄儀式은 梵唄와 梵舞로 크게 나뉜다. 梵唄는 홀소리, 짓소리로 구분되며 안채비, 곁채비 등으로 표현하기도 하는데, 儀式을 進行하는 가운데 辭說과 眞言 등의 소리 및 音樂一切를 말한다. 다음으로 梵舞는 일명 作法舞라고도 하는데 辭說과 眞言 등에 맞추어 소품을 들고 혹은 의상을 갖추어 입을 춤을 일컫는다. 舞踊은 허리를 중심으로 상체와 팔을 흔드는 것을 舞라하고, 하체와 발을 움직이는 동작을 일러 踊이라고 한다. 舞와 踊이 하나로 만났을 때를 舞踊이라 한다. 梵舞는 일반적인 舞踊처럼 장단형식의 흥과 멋에 의해 주어지는 춤이 아니고 辭說과 眞言에 의해서 주어지는 儀軌的인 것이 특징이랄 수 있다. 이러한 춤의 형태가 가장 잘 보존되고 전승되는 것이 靈山齋이다.

靈山齋는 梵唄의 진수를 모두 담아내는 불교의식으로, 3日 靈山이라 해서 사흘동안 이루어지는 것이 보통인데 현재에는 시간과 경제적인 부담, 그리고 3일간 靈山齋를 봉행할 수 있는 梵唄와 作法舞에 능한 魚丈스님이 태부족인 이유로 하루 정도로 축소해서 시연하고 있다.

靈山齋는 梵唄와 作法舞 그리고 道場莊嚴 등 종합예술 형식을 갖추어 봉행되는 佛敎 儀禮藝術의 白眉라 할 수 있다. 作法舞는 불교의례 예술의 꽃으로서 視覺的 效果와 더불어 모인 대중의 시선과 마음을 응집시키는 힘을 갖고 있으며 그로 인해 信心을 高趣시키고 적극적인 齋儀式에의 동참을 이끌어내는 역할을 한다. 하지만 作法舞를 추는 승려들의 대다수가 나이가 어린 사미승이나 중진 이하의 스님들로서 思想的 무장이나 춤의 完熟度가 깊지 못하고 定型化된 춤사위가 없어 여러 유형의 변형된 춤사위가 무분별하게 발생하고 있는 것이 현실이다. 이를 바로잡기 위해서는 현대적 기법을 이용한 寫眞舞譜에 의해 作法舞의 각 동작들을 정리하고 體系的으로 保存 傳承할 필요성이 있다. 춤사위의 통일과 정형화 작업은 시간의 흐름에 따른 춤사위의 변형을 막을 수 있다는 점에서 반드시 필요한 작업이라 할 것이다.

이러한 作法舞는 靈山齋에서 가장 많이 행해지는데 그 동안 영산재에 대한 연구는 佛敎儀禮 일반에 대한 연구와 음악적인 측면에서의 梵唄가 주로 研究되었을 뿐, 作法舞 자체에 대한 연구는 거의 없었다고 해도 과언이 아니다.¹⁾ 또한 불교의식 가운데 佛敎舞踊은 영산재가 봉행되는 영산도량에 모인 대중들을 법회에 집중시키는 역할을 하고 견고한 신심을 高趣시키는 등 중요한 의미를 갖는다. 그럼에도 불구하고 이에 대한 문화 예술적 접근이 적었던 점과 思想的 측면에서의 연구가 미흡했던 점은 큰 문제라고 생각된다. 佛敎舞踊의 사상적 의미를 살피는 것은 불교무용이 단순한 여흥이나 감상용으로 전락하는 것을 막고, 춤을 통해 중생들로 하여금 궁극적으로 깨달음의 경지에까지 도달케 하기 위해서다.

따라서 본 논문에서는 불교무용의 사상적 의미와 문화 예술적 가치에 대해 고찰하고, 연구자가 그 동안 직접 익히고 전승해 온 韓國 佛敎舞踊의 전통 춤사위를 사진 舞譜化 하려고 한다. 이러한 작업은 韓國 佛敎舞踊의 전승과 보급을 위한 토대가 될 것이기 때문이다. 또한 이 작업은 무대작품과 공연 작품으로 거듭나 박제화된 무형문화재가 아닌, 대중과 함께 살아 숨쉬는 오늘의 佛敎文化遺産으로 자리 매김하고 포교의 활성화에도 기여할 수 있을 것이다.

1) 그 동안의 佛敎舞踊 관련 연구를 살펴보면 다음과 같다.

鄭炳浩의 『춤사위』(1981)에서는 寺刹舞라 해서 바라춤, 나비춤 등을 정리하였는데 춤사위 명칭을 위주로 한 사진작업으로 作法舞를 올바르게 이해하기란 부족한 점이 있다. 그 이듬해인 1982년 박금슬이 고천월스님과 권수근스님에게 춤사위와 명칭까지 전수 받은 것을 정리한 『춤동작』을 펴내 그 용어와 원리를 밝혔다. 여기서는 춤사위 명칭이 한문용어로 이루어져 실제 춤사위 용어를 이해하고 춤을 배우기에는 부적합한 면이 있다 하겠다. 이와 더불어 정승희의 『불교의식무용을 통해서 본 한국무용의 미적연구』(1981), 李炳玉·林靑和의 「불교의식 무용의 나비춤에 함유된 동작미 분석」(1995), 다음으로 李愛京의 「靈山齋 作法의 舞踊美學的 考察」(1999), 김종형(능화)의 한국불교무용총서무보집1 『천수바라춤』(2001), 法顯스님의 『佛敎舞踊』(2002)은 불교무용의 전반적인 개론서로 佛敎舞踊의 측면에서 연구가 뒤따랐다.

2. 研究 範圍와 方法

먼저 佛敎舞踊 作法舞 즉 梵舞의 思想的 배경을 알아보기 위해서 경전에 나타난 무용에 관한 문헌자료를 살펴보고 불교무용의 위상을 고찰한다. 佛敎舞踊에는 바라춤, 나비춤, 법고춤, 타주춤 등 4종류가 있다. 바라춤 8종류, 나비춤 18종류, 법고춤 1종류, 타주춤 1종류로 도합 28종류가 있는데 가장 기본이 되는 바라춤의 천수바라춤 그리고 나비춤의 다게나비춤 그리고 법고춤과 타주춤을 중심으로 살펴보기로 한다. 이 과정에서는 佛敎舞踊의 정형화를 위해 寫眞舞譜를 정리하여 이해를 돕도록 할 것이다.

다음으로 불교무용에서 쓰이는 音樂과 樂器, 그리고 각 춤마다의 춤사위 명칭을 살펴본다. 그리고 현재 각 지방에서 전승되고 있는 불교무용의 비교 작업도 시도해 보려 한다. 또한 불교무용의 현대적 活性化 方案을 위해 전문 무용인들의 무대화작업 등을 통한 대중예술로서 거듭날 수 있는 기초를 마련하고자 한다.

研究의 진행은 文獻 研究 方法을 중심으로 하기로 한다. 초기 불교에서의 무용의 위치를 가늠하기 위해서 초기 불교 문헌을 중심으로 살펴보고 불교무용의 정리를 위해서는 25년간 실제 齋場에서 齋儀式을 奉行한 경험과 重要無形文化財 第五十號 靈山齋 藝能保有者인 朴松岩스님 및 靈山齋保存會 大德스님들로부터 직접 전수교육을 통해서 체득한 내용을 활용할 것이다. 또한 본인이 직접 시연하여 전문사진가의 도움을 받아 사진촬영을 하고 각 춤사위에 동작설명을 덧붙여 寫眞 舞譜化하여 佛敎舞踊에 대한 이해를 돕고자 한다. 그리고 각 지방의 불교무용을 알아보기 위해서는 國家指定無形文化財와 각 시·도에서 전승되고 있는 내용을 정리할 것이다. 이를 통해 지역적 특색과 보존·전승 상황을 밝혀 보기로 한다.

본 연구를 위해서 불교무용의 1次 文獻資料인 奉元寺 編『儀禮要集』, 安震湖『釋門儀範』(1935), 白坡巨璇『作法龜鑑』(1827), 朴世敏『韓國佛敎儀禮資料叢書』(1993) 등을 비롯한 각종 문헌들을 참고로 한다.

기타 자료로는 ‘중요무형문화재 제50호 영산재’ 예능보유자 박송암스님과 ‘인천광역시 지정 무형문화재 10-가호 범패와 작법무’ 바라춤 예능보유자 김능화의 비디오 및 오디오 자료와 사진자료 등을 활용하기로 한다.

II. 佛敎舞踊의 由來와 史的 展開

1. 西歐舞踊의 發生과 起源

인간이 지구상에서 생존하면서 언어를 사용하기 이전에는 서로간의 의사전달 수단인 대부분은 표정과 몸짓이라고 볼 수 있다. 인간이 자신의 의사를 표현하기 위한 수단으로 사용하던 몸짓은 인류의 진보와 더불어 언어가 발달하게 됨에 따라 차츰 종교적인 목적을 달성하기 위한 무용으로 변천되어 갔다. 무용은 神과 인간과의 대화의 역할, 神을 즐겁게하는 인간 최고의 수단이 되었다.

舞踊의 발생 초기에는 자기의 의사전달을 위한 표현수단으로서 신체 언어였던 것이 차츰 동물의 동작이나 사물의 움직임을 모방하여 동작의 종류와 방법이 발전하게 되었다고 볼 수 있다.¹⁾

1) 이집트

먼저 고대 이집트의 종교적인 무용을 살펴보면, 現在까지 발견된 대부분의 이집트 무용은 분묘의 벽화에서 발견된 종교적인 성격의 것이었다. 이집트의 종교무용은 사원에 고용된 직업적인 무용수에 의하여 종교의식의 일부나, 왕과 같은 귀족들의 장례 절차의 일부분으로서, 농민들의 풍요를 비는 祭式의 한 절차로 사용되었다.²⁾

잘 조직된 종교를 가지고 있었던 이집트인들은 주술적인 단계로 부터 이미 벗어나 있었다.

그들의 종교입문 제도는 비밀을 전제로 하며, 종교적 무용은 입문자들에게만 알려지게 된다. 이 사실로 인하여 많은 무용이 소멸하였는데, 예를 들면 파라오가 혼자 신전에서 춤을 추는 기회가 있었다는 것을 알 수 있지만 그가 정확히 무엇을 했는지 우리로서는 알 수가 없다.

1) 배소심, 김영아, 『세계무용사』 (서울: 금광, 1985), p.9.

2) 上掲書, p.23.

단지 일부 문헌이 그가 태양의 운행을 위하여 신전 벽 둘레에서 춤을 추었다는 것을 알려줄 뿐이다.

일부 종교무용은 Amon-Ra 같은 주신들을 위하여 사제들이 시행했다.

다른 춤들은 신전 밖에서 황소 Apis신을 위한 무용처럼 대중적 성격을 띠기도 하였다.³⁾

이집트 무용은 주로 경작과 추수에 관련된 내용으로서 그 중요한 목적은 대부분이 신에게 풍작을 기원하기 위한 것이었다. 춤을 출 때에는 승려나 무용수의 우두머리가 재현된 전설의 주인공 역할을 하였고 군무가 이를 도와주는 역할을 했다.

장례식에서의 무용은 죽은 자의 모습으로 가장한 사람이 그 장례식을 주도하는데 죽은 사람이 일생동안 행했던 뛰어난 행동을 판토마임으로 연기한다. 무용수들은 죽은 사람을 위해 환송과 기도의 춤을 추었다. 이 밖에 활과 같은 무기를 사용한 무기와 무용과 자식을 많이 연기위한 腹部舞踊이 있었다.

농부들은 귀족과는 달리 스스로 춤을 추어 풍요를 기원했다. 이는 제5왕조 분묘에 부조로 묘사된 收獲祭의 집단무용에서 알 수 있다.⁴⁾

2) 그리스

고대 국가들을 통틀어 그리스는 무용이 가장 중요한 위치를 차지했었다는 점에서 어떤 국가와도 비교할 수가 없다. 그리스인들은 고대뿐 아니라 전시대를 통하여 가장 무용을 즐기던 사람들이었으며, 그들이 개발시킨 춤의 형태는 가장 아름다운 것들로 꼽히고 있다. 그리스시대의 초기, 기원전 1천년 이전부터 이미 상당히 발달된 무용이 사회에서 중요한 위치를 차지하고 있었으며, 무용의 순수한 최후 형태들이 기원 후 5세기경에야 사라진 것으로 추측하여 그리스 무용은 1천 5백년이 넘는 역사를 가지고 있다. 물론 변화가 있었고 그에 따른 다른 유형들이 있으나 장기간의 세월을 통하여 지속된 그리스 무용이라는 하나의 동질성을 찾아볼 수 있다.

3) 제르멘느 프뤼도모, 양선희 譯, 『무용의 역사』 (서울: 삼신각, 1990), p.139.

4) 배소심, 김영아 편저, 前掲書, p.24.

무용은 그리스 사회에서 예외적 위치를 차지하는 것으로 그리스인 전체가 존중하고 즐기면서 참가하였던 예술이었다.⁵⁾

그리스 문명이 일어나기 이전에 크레타(Create)섬과 그리스 본토 및 서아시아의 서해안 일대에 세계 최초의 해양문명인 에게문명이 일어났다. 크레타섬의 크노소스(Knossos) 및 기타의 고적을 발굴한 결과 기원전 3000년부터 기원전 1400년에 이르기까지 이 시기에 크레타인들은 다양한 게임과 스포츠, 무용 그리고 음악적인 활동을 한 것이 입증되었다.

크레타섬의 무용가운데 가장 오래된 것은 큐레타스(Curetes)라는 춤으로 사냥하는 모습을 흉내내면서 광포하게 뛰는 남성무용이었고 이와는 형태가 다른 전쟁무용도 있었다. 또 간단한 원형 형태의 여자들의 춤, 동물의 가면이나 박제를 쓰고 추는 춤, 앞뒤로 공중돌기를 하거나 뛰어 오르며 재빨리하는 춤, 머리 또는 두 팔로 서거나 걷기, 바퀴처럼 뒤로 굽히기 등을 포함한 무용도 있었다. 크레타의 무용수에 대해 Lawler는 “이와같은 행동들이 너무 복잡하기 때문에 크레타의 무희들은 오랫동안 엄한 훈련을 받은 전문적인 연예인이었을 것이며, 왕족이라도 무용을 하였을 것으로 추측하고 있다.”⁶⁾라고 했다.

춤추는 사티로스(Satyros)로 불리우는 헬레니즘 시대의 조각이 있다. 사티로스는 신화 속의 인물로서 산, 강, 임야 등을 관장하는 영물로 반은 사람, 반은 산양인 반수인으로 디오니소스를 추종하고 있다. 사티로스는 산과 들을 춤추면서 돌아다니고 술과 육감적인 무용을 좋아하며 여인을 희롱하기를 즐긴다. 이 조각에는 강한 힘을 과시하는 남성적인 무용미가 잘 표현되어 있다.

이 외에도 에게해의 델로스(Delos) 섬에 있는 델피(Delphi)에서는 아폴로(Apollo)와 누이인 아르테미스(Artemis)를 위한 축제와 무용이 있었다.

5) 제르멘느 프뤼도모, 양선희 譯, 前掲書, p.165.

6) Lillian B, Lawler, *The Dance; Ancient Greece* (Middletown : conniwesleyan University press, 1964), p.38. 배소심, 전영아 편저, 前掲書, p.30. 재인용.

아폴로는 안무의 법칙까지도 명령하였다고 일컬어지고 있다. 이외에도 아테네(Athena), 헤카테(Hecate), 디미터(Demeter), 페르세포네(Persephone) 등과 같은 신들도 각기 다른 축제일에 저마다 다른 특이한 제례식이 있었다.

이상과 같이 그리이스에서도 무용은 제례에서 신을 기쁘게 하기 위한 도구로서 중요한 역할을 갖고 있었다.⁷⁾

누구도 고대 그리이스인들이 몸짓의 천재라는 것을 부정하지 않을 것이다. 그들은 지중해 민족에 속하며 독특한 연극적 능력을 가진 민족이다. 그렇지만 고전시대에는 몸짓의 사용이 눈에 띄게 줄어들어 갔다. 길거리에서 손을 긴 옷옷의 바깥으로 내놓아서 안 된다는 것이 당시의 예절이었다. 알렉산더 시대에 가서야 비로소 몸짓이 훨씬 자유로워졌으며 의미있는 것으로 되었고 오리엔트의 영향을 받아들이는 데 있어서도 활짝 문화를 개방하였다.⁸⁾

알렉산더가 동방을 원정한 후 데리고 돌아 온 포로들에 의해서 그리이스의 무용은 동방의 영향을 받기 시작하였다. 그 이후부터 그리이스의 무용은 점차적으로 발동작과 함께 몸짓을 사용하게 되었다.

헬레니즘시대와 그리이스-로마에 이르는 시기에는 판토미우스(Pantomimus) 또는 무연극의 무희가 대단한 인기를 누리게 되었다. 의상과 마스크를 서로 다르게 입은 獨舞者는 음악으로 이루어진 中間劇의 삽화에서의 각 장면에서 줄거리를 전달하기 위해 야단스런 몸짓과 흥내를 내곤 하였다. 이런 형태의 연희는 로마제국의 세력이 절정에 달했던 시기에 가장 광범위하게 사용된 것으로 보인다.

3) 로마

로마시대는 帝國은 있었으나 로마의 예술이나 무용은 없었다. 로마인들은 정복한 땅인 에투루리아와 그리이스인 포로로 잡혀온 이들의 무용을 즐기기는 하였으나 무용 자체를 예술로 창조하려는 노력은 없었다. 로마의 무용이 어떻게 변했는가에 대해 적절하게 표현한 Shawn의 말을 인용하면 다음과 같다.

7) 上揭書, p.35

8) 쿠르트 작스, 金梅子 譯, 『世界舞踊史』(서울: 풀빛, 1983), p.302.

우리는 로마제국에서 춤이 처음에는 극장에서 상연하는 예술형태이라는 것을 발견하였다. 그리고 점차 상업화가 되었음을 발견한다. 로마의 신앙생활이 점차 부패하고 흥청거리기 시작함에 따라서 종교무용은 무절제한 방황과 선정적인 행사가 되었다.⁹⁾

로마 무용의 역사는 대개 3기로 나눌 수 있다. 제1기는 고대 로마시대 이다.

어떤 한 무리의 남자들이 춤을 추었다. 이것을 살리(Salii)라고 하는데 라틴어로 ‘춤을 추다’, ‘도약하다’라는 뜻의 살티오(Saltio)에서 유래하였다 한다. 살리에서는 발을 가꾸고 씨뿌리는 사제와 전쟁무를 추는 군인과 마르스(Mars)(군신, 전쟁의 신)의 사제들과 젊은이와 노인들로 이루어진 남성 집단이 춤지휘자를 따라 방패를 울동적으로 두드리며 원형으로 행진하였다. 이 춤은 우아하고 장엄하였으나 동작은 별로 없었고 박자는 마치 빨래하는 사람들처럼 세 박자 반복음으로 발을 굴렀던 것으로 추측된다. 이 세박자라는 특징 때문에 이들의 춤을 트리프디움(Tripudium)이라 부르게 되었다.¹⁰⁾

대략 기원전 2백년 경부터 로마춤의 제2기 역사가 시작된다. 에트루스카인(Etruscan)과 그리이스의 무용술이 도입되고, 춤은 지금까지의 그 어느 때보다도 공공생활에서 큰 역할을 차지하게 되었으며 私生活에서도 유행이 되어 심지어 귀족들이 자녀들을 무용학교로 보냈을 정도였다. 아마도 최초로 춤이 ‘사교적인’ 교양으로 인정되었을 것이다. 보수주의자들은 이러한 것을 비난하고 경고하고 스키피오 아밀리아누스 아프리카누스가 기원전 1백 50년쯤 무용학교를 폐쇄시키기도 하였지만 대세를 막을 수 없었다. 로마는 그의 내적 본성과 맞지 않는, 그리고 맞지 않은 채 남아 있게 되는 예술에 의해 사로잡히고 말았다.

제3기는 제국시대이다. 이 시기에 에트루스카와 그리이스, 그리고 오리엔트 등의 춤은 로마 그리이스에서 뿌리내려 무언 극적 행위로 성숙하여 16C경에는 이탈리아의 즉흥 가면극인 희극(Pantomime)의 광대역으로 典型되었다. 성숙된 무언극과 말 없는 극적 행위가 지배적인 것이 되었다는 점에 특징이 있다.

9) 배소심, 김영아 편저, 前掲書, p.42,

10) 쿠르트 작스, 金梅子 譯, 前掲書, pp.303~304.

이 무언 극적 행위는 오리엔트의 모방춤으로 그 내용도 역시 오리엔트에서와 마찬가지로 신화가 춤으로 표현되었다. “춤추는 자의 주요 임무는 옛날 이야기에 관한 정확한 기억을 끊임없이 재현하는 것이다”라고 하였다.¹¹⁾

2. 佛敎舞踊의 由來

인도의 문명은 대략 기원전 2500년부터 1500년에는 이미 인더스강과 라비강 연안에 고도로 발달해 있었다. 그 증거는 고대도시인 Mohenjodaro와 Harappa의 유적에서 발견할 수 있다. 인도인은 금욕주의를 기초로하는 힌두교를 신봉하고 엄격한 사회계층제도인 카스트 제도에 묶여 개인의 능력을 자유롭게 펼치기에는 부적당한 사회였다.

따라서 급격한 사회변혁과 발달은 없었다. 또한 힌두교의 엄격한 교리에 따라 개인의 즐거움을 위한 운동과 유희는 사회적으로 극히 억제되어 있었고 무용도 오락적, 예술적인 면에서보다는 종교적인 목적으로 사용되었다. 佛敎舞踊의 由來는 불교의 발상지인 印度舞踊에서 비롯되었다고 할 수 있는데 그 내용을 살펴보면 다음과 같다.

1) 印度舞踊의 起源과 영향

인도에서 무용은 힌두교의 사상과 생활에 불가분한 관계가 있다. 인도의 3神 가운데 하나인 Shiva神은 춤의 神으로서 옛부터 우주는 Shiva神이 춤으로 움직이게 하였고 별은 춤에 의해서 움직인다고 믿고 있었다. 인도남부의 사원에 있는 조각에서 神을 나타라샤(Nataraja)(춤의 왕)로 나타내고 있는 것도 있고, 보다 동작이 부드러운 여성의 춤을 만든 시바神이 부인 Parvati의 모습을 여러 개의 팔을 가지고 있는 조각상이 Nataraja 춤의 조각상으로 형상하여 현재까지도 전하여지고 있다.

남부 인도 사원의 예배에는 반드시 무용이 수반되었는데, 나티아사스트라에 기록으로는 인도 무용에는 머리 9종류, 눈 8종류, 눈썹은 6종류, 혹은 4종류의 움직이는 방법이

11) 上揭書, p.304.

있고 Mudra라고 하는 손동작에 4천여 종류의 방법이 있다고 한다.¹²⁾ 이러한 손동작은 佛敎舞踊 바라춤과 나비춤 형성에 상당한 영향을 끼친 것을 알 수 있다. 또한 佛敎儀式의 灌浴에서는 Mudra가 각 의식에서 중요하게 행해지고 있다.

2) 印度 供犧 起源說

印度 供犧 起源은 Arian系의 대표로서 페르시아의 祭典에서 살펴볼 수 있는데, 전 구성원이 모두 곡식창고에 집합하면 그 곳에서 한마리의 牧牛가 運搬되어지고 地位가 높은 司祭는 그의 손을 희생동물에 얹어 하나 하나의 神의 이름을 부르면서 全神을 請한다.

참석자는 모두 희생동물을 떠받들어 올려 聖歌가 불리우는 동안 그것을 더욱 높이 쳐들어 올리고, 聖歌가 끝날무렵이면 牧牛는 地上으로 내려진다. 司祭는 사람 사람에게 告하는데, 祖上부터 전하여지는 이 祭典을 嚴肅하게 勤修하여 이 傳承이 子孫에게 傳하여질 것을 권하여진다. 그리고 동물은 도살되어 그 피는 鉢에 받어지며 司祭는 그것을 全會衆에게 뿌리고, 고기는 즉시 婦人의 손에 넘어가서 料理되고 祭典은 밤에 執行되며 희생동물의 고기와 뼈의 나머지는 鳥獸에게 보이지 않게 근처에서 아침까지 묻어버린다고 한다. 또 아리아문화의 정수였던 공양의식인 야즈나(Yajna)는 불의 제사(火祭)로서 제단을 쌓은 다음 불을 피우고, 여기에 제물을 던져 넣는다. 이를 '護摩'라고 하는데, 제물은 연기와 함께 하늘로 올라가서 神들에게 바쳐진다고 생각했다. 제물을 바치고 神들의 은혜를 기원하는 現世求福의인 儀式이 바로 그것이다. 동물을 산제물로 바치는 일도 가끔씩 행해졌다. 야즈나의 발전된 형태로는 五大供犧가 있다. 이것은 주로 정통 바라문들 사이에서 전승되고 있는 것으로서 범(브라흐마), 조령(피트리), 신(데바), 귀신, 그리고 인간의 다섯 대상에 대한 공희를 말한다. 범에 대한 공희는 베나의 학습과 가르침을 말하며, 조령에 대한 공희는 조령제를 말한다. 神에게는 제물을 바치고 歌舞音曲으로 기도를 한다. 귀신에 대한 공희란 갖가지 귀신과 일체의 생물에겐 음식을 공양하고 제물을 바치는 의례를 말한다. 식사 때, 음식의 일부를 새나 소에게 던져 주는 행위도 귀신

12) 배소심·김영아 편저, 前揭書, p.47.

에 대한 공희의 일부인 것이다.

인간에 대한 공희는 가난한 사람에게 먹을 것을 주고 손님을 성심껏 대접하는 일이다. 이러한 五大供犧는 불교도들 사이에서도 자연스럽게 수용되고 전승되어 온 것 같다.¹³⁾

佛敎의 供養과 비교할 때 희생은 人間으로부터 相對되는 神에게 合一하거나 그것으로부터 오는 加護 乃至 加被를 目的하여 犧牲物(특히 동물들)을 죽여 血肉, 骨을 먹어치우며 狂亂하고 조잡한 行爲로서 失神상태에서 自己의 혼과 神의 혼이 合一된다. 그러나 불교 供養은 三寶를 懽모하고, 三寶에 歸依하여 自己해탈을 궁극적 목적으로 한다. 철저한 不殺生의 戒律에 입각하여 供養物은 香·花·燈明·金·銀·技樂 등을 嚴肅하고 정중하게 몸과 마음으로 愛着과 탐욕을 여의어야 한다. 相對的인 觀念없는 無我的 態度로 三寶를 존중전승할 것을 서약하며 自我解脫을 目的으로하는 實踐의 하나이다. 따라서 고대 인도의 희생과는 근본적으로 다르다.

그러나 그 祭物 卽 供養物을 參加者 全員이 均等히 分配함은 社會의 結合, 敎團의 團合을 이룩하여 安樂하고 淨化된 社會를 建設하게 된다는 點은 서로가 同一한 점이라 볼 수 있으며, 더욱이 諸佛諸菩薩에게 供養하는 것은 森羅萬像의 諸法에 欣然一體됨이며 胎·卵·濕·化로 現生한 모든 대중과 함께 供養에 드는 것은 慈悲의 法門에서 빛나는 儀式行爲라 할 수 있다.¹⁴⁾ 앞의 공양물 중의 하나인 技樂은 고대 인도의 공희중에 행하여졌던 공희무용의 영향을 받은 것이라고 볼 수 있을 것이다. 佛塔에 대한 숭배로서 향, 등, 꽃, 음식 등을 차려놓고 예배하고 때에 따라서는 춤과 음악을 공양하는 경우도 있었다. 이것은 힌두교의 일상적인 예배의식인 푸자(Puja)의 영향이라 할 수 있다. 이것이 점점 예술적인 불교무용으로 발전했을 것으로 추측된다. 불교무용 가운데 나비춤이 身業供養이라는 점은 이것을 뒷받침 해 주고 있다. 이것은 부처님께 공양하는데 있어서 몸조차도 공양구로 여겨 정성을 다한다는 것이다.

13) 中村元, 金知見 譯, 『佛陀의 世界』 (서울: 김영사, 1984), p.107.

14) 박경호, 「佛敎儀式」 (서울: 동국대학교 대학원 석사학위 논문, 1963), pp. 71~73.

3) 靈山會相 起源說

靈山은 靈鷲山을 일컫는데, 이는 중인도 마칼타국 왕사성 부근에 위치한 산으로 석존이 得道 후 법화경을 설한 靈鷲山 說法場을 靈山會相이라 한다. 이 영산회상에 운집한 모든 聽聞衆·外護衆과 十方의 제석천왕 및 수많은 菩薩·神衆이 부처님의 설법을 듣고 환희하던 법회 광경을 상징화한 供養儀式이 바로 靈山齋이다.¹⁵⁾ 하늘에는 만다라 꽃이 날리고 妙音菩薩과 天童天女가 내려와 꽃과 향, 기악과 가무로써 공양하였던 당시의 광경을 오늘에 재현한 것이 영산재이다.

4) 印度 五明의 起源說

婆羅門敎의 法典가운데 五明이란 것이 있는데 西域 내외의 배우는 사람들이 반드시 학습하여야 할 학문인데 이를 五明處라 하기도 한다.

하나는 聲明이니 언어문자의 일을 밝힌 것이요,

둘은 工巧明이니 일체의 공예, 기술, 算曆 등의 일을 밝힌 것이요,

셋은 醫方明이니 의술의 일을 밝힌 것이요,

넷은 因明이니 正邪를 考定하여 眞僞를 論考하는 理法을 밝힌 것이니 이른바 論理學인 것이요,

다섯은 內明이니 自家의 宗旨를 밝힌 것이다. 이 가운데에 聲明이라는 것이 주로 설화의 음악을 밝힌 것으로 범패는 바로 이 聲明에서 나왔으며 바로 바라문교의 음악인 것이다.¹⁶⁾

위의 五明중 성명, 인명, 내명은 바라춤의 춤사위 명칭인 성명착, 인명착, 내명착으로 사용되고 있다. 이러한 명칭들이 바라춤 춤사위 명칭으로 사용된 점들은 한국불교무용 바라춤이 五明에 기초했을 가능성을 시사해 주고 있다 하겠다.

15) 文化財研究所, 『佛敎儀式』 (서울: 문화재연구소, 1989), p.336.

16) 김성수 (백성), 『불교작법연구』 (서울: 한림원, 2003), p.40.

5) 密敎 起源說

密敎는 佛敎舞踊의 成立과정에서 특히 밀접한 관계를 갖고 있다고 생각된다. 이것은 다음의 불전에서 잘 나타나 있는데, 살펴보면 『대비로자나성불경소』 권제8 「입만다라구연품」에서는

또 마음을 모으는(攝意) 음악을 연주하였는데, 이 곡은 瑜伽大木 가운데 들어 있는 것으로, 塗香油 올릴 때에는 獻塗香曲을 연주하였고, 꽃·등·음식 등을 공양할 때도 이와 같은 곡을 연주하였는데, 노래 한 곡 한 곡(歌詠)이 다 진언이고 춤 하나 하나가 다 密印 아닌 게 없어, 아무도 아는 이가 없었다. 아사리는 반드시 이것을 스스로 연주해야 하며, 만약 그렇지 못할 때에는 여러 기예를 겸비한 자(綜衆藝)라고 할 수 없다. 마음을 모으는 것은 세상 사람들이 미묘한 모양(色)과 소리(聲)를 듣고 마음속으로 취하게 되면 정이 생겨 다른 일에 마음이 쏠려 되돌리게 할 수 없는 것과 같다. 이제 이러한 金剛伎樂도 그것과 같이 사람의 마음을 감동시킬 수 있는데, 이는 마치 마명보살이 직접 만든 퇴타화라라는 곡을 연주하자 오백의 왕자가 그것을 듣고 일제히 집을 버리고 출가를 한 것과 같으며, 이것이 바로 그런 의미이다. 瞿醯 속에서는 단지 “만약 이를 해내는 사람은 반드시 음악을 지으리라(作音樂)”고 하고, 경에서는 “頌文(吉祥伽他)과 같다”고 하고 있다. …(중략)… 법륜을 굴린다는 것(轉法輪)은 약간의 중생을 위한다는 제한을 두는 것이 아니라, 이는 일체 중생을 깨닫게 하려는 것이다. 그러므로 大法螺를 부는 것이다. 무릇 秘密宗에서는 모두 인연의 현상(事相)을 비유에 의해 그 깊은 뜻을 말한다. 그러므로 이와 같은 것을 지어 전수하는 것이다.¹⁷⁾라고 하였다.

위에서는 불교의식에 관계되는 무용과 음악의 기록으로 먼저, 도향과 꽃과 등과 음식

17) 『대비로자나성불경소』(『大正藏』卷39, p.666.)

并奏攝意音樂 此曲具在瑜伽大木中 若獻塗香時卽有獻塗香曲 花燈飲食等皆亦如是 一歌詠皆是眞言 一舞戲無非密印 乃至無人解者 阿闍梨當自奏之 若不能爾 不名兼綜衆藝也 言攝意者 如世人見美妙色聲心爲之醉 情有所注不復異緣 今此金剛伎樂 能感人心亦復如是 如馬鳴菩薩自奏頹陀和囉曲 五百王子聞之 同時捨家入道 卽其義也 瞿醯中 但云若得辨者應作音樂 經云 吉祥伽他等 …中略…

轉法輪者 非爲若干數量衆生而作限劑 乃當覺悟一切衆生 是故吹大法螺 凡秘密宗中 皆說因緣事相以喻深旨 故作如此傳授也

박범훈, 『한국불교음악사 연구』(서울 : 장경각, 2000), p.101. 재인용.

을 공양할 때는 ‘헌도향곡’을 연주했는데, 노래 한 곡 한 곡이 다 眞言이고, 춤 하나하나가 다 密印이 아닌 것이 없었다고 하였다고, 하였는데 이것은 불교무용에서 眞言인 mantra와 密印인 mudra가 기록된 것으로 眞言과 密印이 하나가 되어 佛敎舞踊이 完成된다는 큰 意味를 지닌다.

3. 佛敎舞踊의 史的 展開

1) 印度

印度에서 佛敎舞踊에 관한 자료가 가장 많이 남아 있는 인도 각지의 사원에 돌조각상인데 이것으로 옛부터 사원과 무용이 밀접한 관계가 있었음을 유추한다.¹⁸⁾ 특히 불탑을 부조 조각으로 장식하였는데, 이는 기원전 2세기의 바르후트 불탑의 탑문과 난간, 또 산치 제2탑의 난간, 서기 1세기 경에 산치 제1탑 탑문 등에서 볼 수 있고 아마라바티의 불탑은 난간뿐만 아니라 탑신 자체에도 여러 가지 부조로 된 석판이 띠모양으로 가득차 있다. 주제는 주로 佛傳이나 자타카 등에서 취한 것이 많고 그 가운데는 자신들이 장식하는 불탑의 모습을 전해 주는 것도 있었다. 이 대탑은 현재 허물어져 겨우 초석만이 남아 있는데 이 석판 하나로 탑 전체의 모습을 추정할 수 있게 되었다.

사람들은 탑에 등불, 꽃, 꽃타래, 향, 음식 등을 차려놓고 예배한 것으로 보여진다. 때에 따라서는 춤과 음악을 연출하는 경우도 있었을 것이다. 이 의식은 힌두교의 일상적인 예배 의식인 푸자(Puja)가 불교에 도입된 것으로 간주할 수 있다.

원래 비구나 비구니는 가무음곡을 보는 것조차 금지되어 있었다. 적어도 팔리올은 것처럼 규정하고 있으나 漢譯으로 전하는 다른 부파의 여러 율전은 어떻게든 수행자가 각종 제사에 참석하면서, 때로는 제사도 상가의 행사로 실행하고 있었음을 보여주고 있다. 따라서 팔리올은 이러한 상황이 고정화되기 이전의 단계를 가리키는 것으로 볼 수 있다.

18) 宮尾慈良, 沈雨晟 譯, 『아시아 舞踊의 人類學』 (서울 : 동문선, 1991), p.246.

제사 참여는 스투파 숭배에 대해서도 말할 수 있다. 불교 상가는 차차 스투파 숭배와 가무음곡과의 연결을 인정하여, 급기야는 그것을 제례화하는 단계로까지 발전시켰다. 이 때, 부자가 가난한 사람들에게 보시를 하는 기회가 마련된 적도 있었다. 스투파 숭배는 불교 상가에 있어서 신자와의 결합을 강화시키고 포교의 중요한 일익을 담당하기도 한다.¹⁹⁾

기원전 2세기의 바르후트 불탑은 음악과 춤으로써 공양하는 모습이 조각되어 있다. 이것은 불교도들이 일찍부터 힌두교의 공양인 푸자(Puja)를 도입한 것이라 생각된다. 1세기경 제작된 산치 제1탑의 북쪽 탑문 기둥부조에는 공양물을 바치고 가무음곡을 연주하는 장면이 있다. 자세히 살펴보면 그림 상단 중앙에 불탑이 모셔져있고, 불탑 주위에는 공양물을 손에 든 半獸半人모습을 한 가롱빈가와 일반 대중이 서서 공양을 올리고 있다. 그 밑에는 합장을 하는 모습과 다음으로 북과 피리를 연주하는 가운데 무용으로 공양을 올리는 모습이 있다. 다음 7세기경 오랑가바드 제7굴에서도 석벽에 가무음곡의 공양상이 있는데, 이것 또한 힌두교의 푸자를 불교에서 흡수하여 승원에서 전문가에 의해 歌舞音曲이 연주된 것이라 볼 수 있을 것이다.²⁰⁾

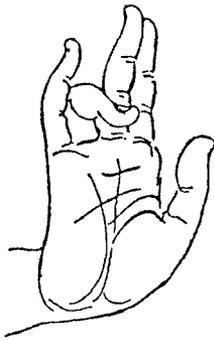
인도 무용에서는 허리 부분의 율동이 중요하다. 여기에 손가락의 무드라 표현을 덧붙임에 따라서 어떤 말과 정서까지도 말해 준다. 이는 우선 신체의 기본형태에 관해 보여 주지만 치담바람의 일백 여덟 가지의 카라나 그림형상을 보면 어깨 · 팔 · 손 · 다리 · 허리 등을 어떻게 움직이면 좋은가 하는 자태를 보여주고 있으며 표현이 상세하게 나타나 있다.

다음은 Kathakali의 몸짓 언어로 불교무용에 영향을 끼친 mudra와 유사한 부분이 있는데 살펴보면 다음과 같다.²¹⁾

19) 中村元, 金知見 譯, 『佛陀의 世界』 (서울 : 김영사, 1984), pp.300.

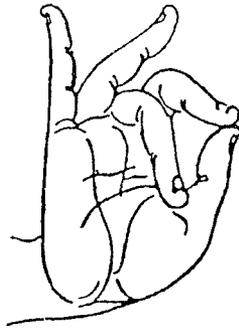
20) 上掲書, p.474.

21) Ragini Devi, *Dance Dialects of India*, Motilal Banarsidass publishers private limited, Delhi, 1972 . pp.215 ~ 218 .



1. Tripataka

왕 관, 나무, 바즈라 (Vajra) 인도의 상징을 나타낸다.

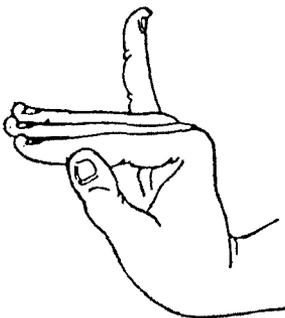


2. Katakamukha : 연결의 시작 꽃격기, 진주나 화환을 드는 것을 나타내고, 향수를 뿌리는 것을 의미한다.



3. Musti

(Musti : 주먹) 싸움, 전쟁, 힘, 결의, 지배를 나타낸다.



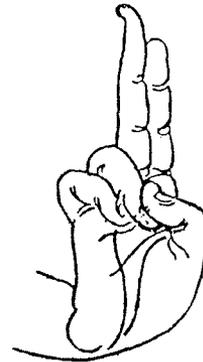
4. Kartarimukha

Hamsa-paksa : 화살대, 분리, 죽음, 화살을 당기는 것. 백조의 날개, 깃을 나타낸다.



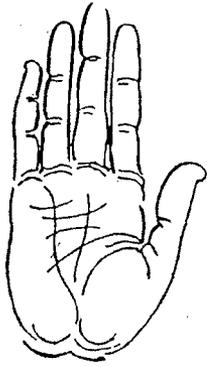
5. Sukatunda

Tamracuda : 화살쏘기, 신비한 것을 밝혀 내는 것.

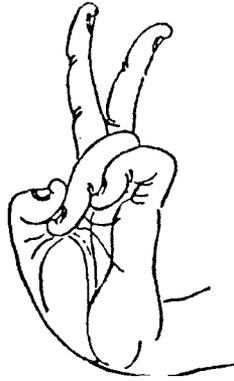


6. Kapitthaka

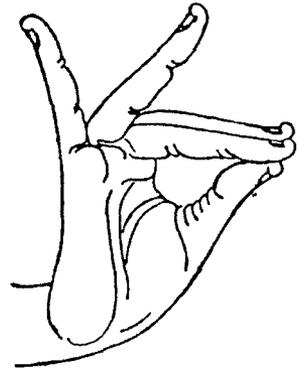
Ardha-Patka : 파타카는 반, 아르다 파타카는 '양쪽'을 의미한다.



7. Hamsapaksha
Ardha-chandra : 반달
을 의미한다.



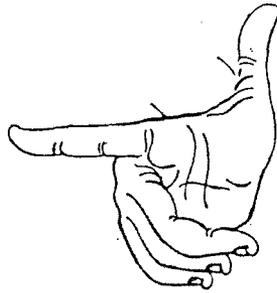
8. Sikhara
Kartari Mukha : 시바
와 사랑을 상징.



9. Hamsasya
(Hamsasya : 백조얼굴)
결혼 신타래 묶기, 강의,
진주, 그림, 선긋기, 화환
전달을 의미한다.



10. Anjali
(Anjali : 인사)
인사할 때의 동작인데
神에게는 이마에서 손
을 모으고, 중요한 사
람에게는 얼굴앞에서
손을 모으고, 동등한
사람에게는 가슴 앞에
서 손을 모은다.



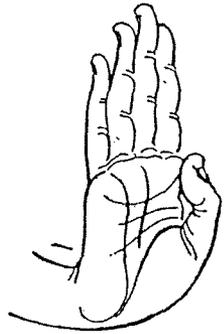
11. Chandra-kala
초승달을 의미한다.



12. Bhramara
벌을 상징한다.



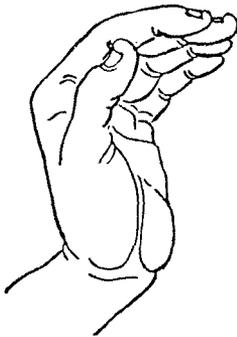
13. Sucimukha
(Suci : 바늘)
'하나'를 의미하며, 설
명, 태양, '들어봐!' 등
을 나타낸다.



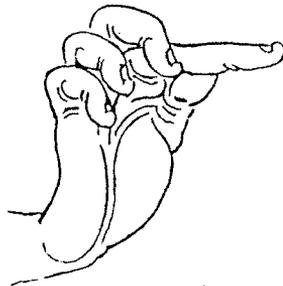
14. Pataka : 깃발, 축복,
이야기하기, 가르치기,
법제정, 금지를 의미한
다.



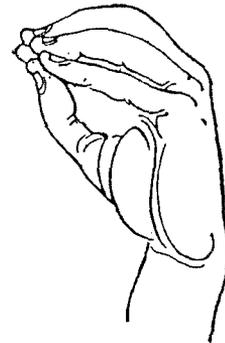
15. Mrigasirsha
(Mrga-sirsa : 사슴머리)
향수, 이마의 백단목
반죽을 의미한다.



16. Sarpashira
(Sarpa-sirsa : 코브
라머리)
코브라를 의미하고 전
지의 시바를 상징한다.



17. Arala
Ardha Suci
과즙이나 독, 또는 물
을 한 모금 마시는 것
을 나타낸다.



18. Mukula
(Mukula : 싹)
꽃의 싹, 식사, 사랑의
신을 의미한다.

2) 中國

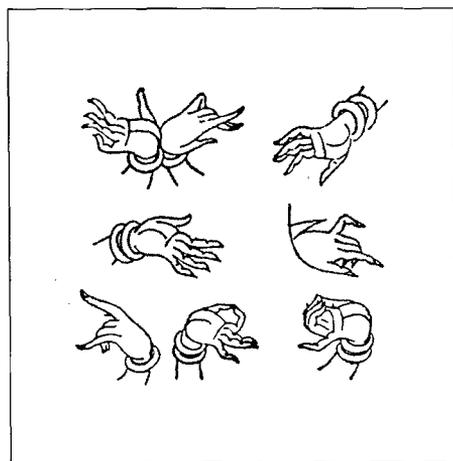
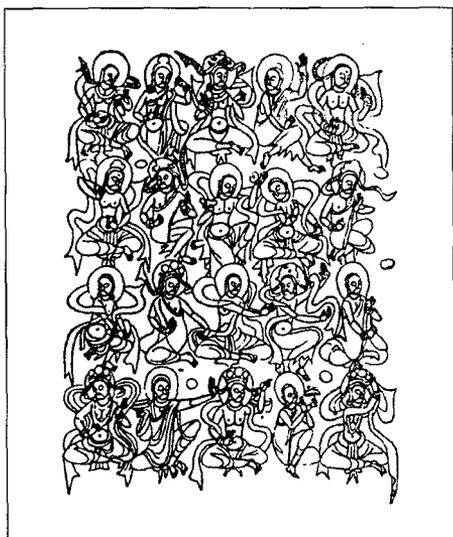
中國에서 佛敎舞踊을 접할 수 있는 곳은 석굴사원이다. 그 중 敦煌石窟은 가히 佛敎舞踊의 寶庫라고 할 수 있다.

돈황석굴은 돈황현의 남동쪽 大泉河에 위치한 석굴사원으로 鳴沙山 千佛洞 莫高窟이라고도 불려지고 있다. 현재 총 숫자를 5백굴 가까이 헤아릴 수 있고 돈황문화 연구소에

의해서 조사와 수리가 진행되고 있다. 돈황석굴의 開創은 366년(4세기 중엽)이라고 전해진다. 막고굴의 窟院은 4세기(북위)부터 14세기에 이르는 동안 잇달아 조성되었다.²²⁾

돈황석굴은 중국 고대 예술의 보고라고 일컬어진다. 이곳에는 불교사상을 포교하는 벽화와 조소 그리고 고대의 사회생활·풍속습관·의관제도 등을 알 수 있는 生活畫史로서도 귀중한 자료도 있다. 이 벽화 자료에는 무용을 나타낸 것이 많으며 이는 문자로 기록된 문헌자료로 입증해 주는 듯 원대·당대의 무용과 아주 비슷하다.

이 돈황 벽화는 불교 故事의 일부 장면을 그리거나 조각해 놓았으며 그곳에 묘사되어 있는 불교 그림을 보면 사람들에게 감화를 준다. 불교 그림은 당대에 유행했던 淨土宗의 신앙세계가 많이 묘사되어 있고, 극락세계를 신도들에게 보여 줌으로써 올바른 삶을 살도록 했다. 이 서방정토를 그린 그림에 무희가 보인다. 이것은 천국 극락세계를 묘사한 仙樂과 백성의 생활을 직접 묘사한 俗樂으로 분류되어 있지만 노래와 춤의 형태는 어느쪽이나 풍부하게 묘사되어 있다.



▲ <그림-1> 272窟에서 볼 수 있는 북위시대(5, 6세기)의 聽法菩薩과 手印

22) 鎌田茂雄, 鄭舜日 譯, 『中國佛敎史』(서울: 경서원, 1985), pp.145~146.

앞의 그림은 272窟에서 볼 수 있는 북위시대(5, 6세기)의 聽法菩薩로, 악기를 연주하며 춤추고 있다. 보살의 손가락 모양은 印度舞踊에서 볼 수 있는 mudra의 형태로 여러가지 행위를 가르쳐 준다. 또한 악기류는 대부분 서역에서 전래된 오현비파, 공후, 갈고 등이고 이것은 당시 서역과 문화교류가 있다는 것을 증명하고 있다. 서역뿐 아니라 인도의 영향은 원대의 密宗이 성행했을 무렵의 동굴벽화에서 볼 수 있다. 상반신은 나체이며 가슴이 풍만하고 가느다란 허리를 비틀며 춤추고 있는 율동은 인도사원의 부조상과 비슷한데 게다가 춤추는 사람이 양팔을 머리 위로 높이 올린다거나 양손을 머리 위에서 잡거나 머리와 허리는 곡선을 그리는 춤사위는 아마 서역이나 인도 무용의 영향을 받았을 것이다.²³⁾

수나라 시대(5~7세기)에 보이는 天宮伎樂圖에서 천궁기악의 보살들은 악기를 연주하는 것도 있고 춤을 추는 것도 있었는데 손에 아무런 도구도 없이 춤을 추기도 하고 악기를 들고 추기도 하였는데 전자의 무용자세와 손동작은 아주 변화가 많았고 건강하고 아름다웠다. 초기의 손동작은 인도와 서역의 영향을 많이 받았는데 손가락을 내미는 동작도 모두 그 뜻이 있었다고 한다.²⁴⁾

춤추는 사람이 왼손을 아래로 내리고 오른손을 올린 동작, 양손을 머리 위로 올려서 맞잡은 동작, 양손을 머리 위로 올려서 손뼉을 치며 환호하는 모습 등은 오늘날의 위구르(Uigur)족의 민간무용과 터키 무용 또는 인도의 북부무용에서도 볼 수 있다. 이와 같은 손의 동태는 인도의 무드라 표현과 달리 언어적인 의미는 없고, 춤추는 사람의 내면에 있는 佛心이 손 모습으로 나타나는 것으로 생각된다. 난해한 불교용어를 몸짓으로 표현할 뿐 아니라 묘사되어 있는 舞人에게 감응된 아름다움은 보고 있는 사람이 심신으로 느껴지게 되면서 이로써 마음을 정화시킬 수 있는 효능을 갖고 있다고 할 수 있다.²⁵⁾

이 밖에도 中國에는 雲岡石窟, 龍門石窟 등 불교미술과 조각장식이 보존된 석굴들이 많이 있다. 이 위대한 불교유산은 앞으로 계속 연구할 과제로 접어둔다.

23) 宮尾慈良, 沈雨晟 譯, 前掲書, pp.250~253.

24) 허영일, 『민족무용』 제3호 (서울 : 세계민족연구소, 2003), 동석주, 『돈황벽화에 있는 무용 예술』, p.129.

25) 宮尾慈良, 沈雨晟 譯, 前掲書, p.253.

3) 티베트

7세기 중엽 唐왕실의 文成공주가 당시의 티베트 국왕 손첸의 부인자격으로 티베트에 오음으로서 티베트 역사상 최초로 티베트와 中國간에 친교가 이루어졌으며, 이로 인하여 당으로부터 많은 문화적 영향을 받았을 것으로 보인다.

문성공주가 티베트에 들어온 시기는 중국측의 자료인 『舊唐書』 및 『新唐書』 등 여러 자료에서는 대체로 서기 641년(貞觀 15년說)에 문성공주가 티베트로 갔다고 기술하고 있다. 또한 티베트측의 자료인 『뎀테르곤뵈』에서도 문성이 入藏한 해를 서기 641년(“太宗의 딸 문성공주는 辛丑년에 손첸에게 시집갔다”)이라고 기술하고 있다.²⁶⁾ 이때 문성공주는 당나라에서 가져온 불상을 라사의 小招寺에 봉안하였다.

당시의 티베트인들의 감정 속에는 중국을 일단은 大國으로 인정하면서도 문화적인 면에서는 중국보다도 인도를 존경하는 풍조가 있었고, 불교를 수용하는 면에서도 이러한 생각이 표출되고 있었던 것을 살필 수가 있다.

이것은 티베트와 중국의 관계는 무력적인데 반해 인도와의 관계는 평화적이고도 종교적인 형태로 맺어졌다고 할 수 있다. 적어도 티송 등은 인도에서 전래된 불교야말로 중요하다고 생각했으며, 중국에서 전래된 불교들은 그다지 중시하지 않았던 것이다.²⁷⁾

티송에 의한 불교 흥륜 운동이 여러가지 형태로 전개되고 있을 무렵, 수도 라사의 마르뵈리를 중심으로 천둥번개가 치고 우박이 내리는 등 불길한 현상이 나타났다. 티송은 이러한 재앙을 밀교의 비밀법으로 물리치고자 파드마 삼바바를 티베트로 초청하게 된다.

8세기 중엽의 티베트 사회는 초기 사회에 비해 불과 200여 년밖에 경과하지 않았다. 이러한 시대에 사람들이 종교에서 얻고자 하는 것이라곤 복을 부르고 재앙을 물리치는 위대한 힘밖에 없었다. 두 종교 중 어느 하나를 선택하라고 한다면, 그러한 힘이 좀더 강한 것을 선택하는 것이 순리일 것이다. 재래 종교의 세력을 억누르며 그 자리에 들어가려면 더욱 강력한 주술성을 과시할 수 밖에 없었을 것이다.

26) 야마구치 즈이호 · 야자키 쇼켄 / 이호근 · 안영길 譯, 『티베트 불교사』 (서울 : 민족사, 1990), p.137.

27) 上掲書, p.144.

당시 티베트인들이 지향한 점이기도 하지만, 본교 자체가 갖고 있는 주술적 요소에도 주목하지 않으면 안 된다. 본교에 관해서는 그 종교적 기원·교의 등 분명치 않은 점이 많지만, 그 근본 취지는 우주공간에 떠다니는 수많은 영혼들의 결합에 의해 인간세상의 길흉화복이 결정된다는 생각이었다. 따라서 이 精靈에게 제사를 지내고 기도함으로써 재앙을 물리치고 福을 부르고자 하는 것이다.

더구나 그 제사의 구체적인 방법으로서의 巫僧에 의한 일종의 심령술 같은 수단이 사용되었다. 이러한 샤머니즘적 종교의례를 根本義로 하는 본교에 대항하기 위해서는 불교 역시 주술적인 측면에서 대항하지 않으면 안 되었다. 다시 말해 공언히 고원한 교의를 설한다든지 혹은 청정한 계율에 따른 생활규제를 강조해서는 당시의 티베트인들에게 아무런 공감도 불러일으키게 할 수 없었을 것이다.

그들이 불러들인 인도불교의 성격이, 다행인지 불행인지 이른바 밀교였다는 것이다. 산타라크시타나 파드마 삼바바 등 당시 티베트에 온 인도 승려 대부분이 인도의 末期불교인 밀교의 교의·儀軌에 익숙한 승려들이었다.²⁸⁾

또 아티샤가 티베트로 들어오기 전후의 상황이 비교적 상세히 『뎀테르곤뵈』²⁹⁾에 기록되어 있으며 살펴보면 다음과 같다.

아티샤의 명성이 내외에 퍼지기 시작했을 무렵, 티베트의 찬츄우 왕자는 거둬 다량의 황금을 보내 그를 티베트로 초빙하고자 했다. 이 왕자는 예세우, 손네, 라테, 우데에 이어 왕위를 계승했으며, 우데 왕의 두 왕자 중 첫째 왕자이다. 동생인 시웨이우는 불교에 조예가 깊고 경전 번역에도 뛰어난 솜씨가 있었다.

그런데 그의 4代 前王 예세우는 국내의 일은 모두 그의 후계자들에게 위임하고 자신은 군대의 통수권만 장악하고 있었다. 그는 티베트 북동부의 산간에 살던 미개 인종인 가르록과의 전쟁에서 패하여 붙잡히게 되었다. 이때 가르록의 사람들은 예세우에게 “그대가 불교신앙을 버리든가 혹은 그대의 체중과 같은 무게의 금괴를

28) 上掲書, pp.152~153.

29) 손누페 Gshon-ny-dpal(1392~1481)가 지었다. 본래의 명칭은 『티벳 땅에 法과 說法者가 어떻게 나타났는가 하는 그 경과인 靑冊』, 약칭하여 『靑冊』이라고도 한다.

우리나라에 바친다면, 그대를 본국으로 귀환시켜 주겠다”고 말했다. 티베트 국내에서는 예세우를 구하기 위해, 우와 짠 지방에 거주하는 승려들에게도 課稅를 하는 비상수단까지 동원하여 황금을 모으고자 했다. 그 결과 황금은 머리 무게만큼만 부족할 정도로 모아지게 되었다.

그때 이 황금수집의 중간보고를 위해 가르 땅으로 간 찬츄우에게 예세우는 “나는 이미 늙었고 살아 남는다 하더라도 아무런 쓸모가 없는 사람이다. 나를 위해 그렇게 많은 양의 황금을 낭비하지 말고 그것을 티베트불교의 발전을 위해, 특히 인도로부터 많은 학생들을 초빙하는데 사용했으면 좋겠다”고 말했다. 이 말을 듣고 찬츄우는 ‘현재 티베트 국내에는 많은 승려들이 있지만, 그들 대부분은 탄트라를 공부한다는 명목 아래 秘密修法이나 供儀 등에만 열중하고 있을 뿐 다른 수행에는 전혀 관심이 없다. 그들은 이러한 유가탄트라의 行法만이 열반에 이르는 유일한 길이라고 생각하고 있는 실정이다³⁰⁾’라고 하였다.

앞의 내용에서 주목해야 할 곳은 秘密修法과 供儀 부분이다.

비밀수법의 경우 密敎的 요소가 강한 것을 알 수 있으며 口密과 身密·意密등이 佛敎儀式에 상당부분 영향을 주었으리라 짐작되는 부분이다. 현재까지 티벳에서 행해지는 佛敎儀式 가운데 歌舞音曲에 해당되는 供儀는 티벳에서 만들어진 Thnagka에서 발견되어 지는데 다음과 같다.

- ① Padma Sambhava in the Palace of the Glorious Copper Mountain Paradise³¹⁾는 16C~17C의 작품으로 綿本彩色으로 되어있다. 크기는 72.4×58.4cm이다. 이 작품의 우측에 가무음곡을 하는 다섯 악사는 바라, 북, 피리, 공후 등의 악기를 연주하는 모습이 있다. 그 위에는 力士들의 춤사위로 공향을 올리는 모습이 있다.

30) 야마구치 즈이호·야자키 쇼켄, 이호초, 안영길 譯, 前掲書, p.160.

31) Marilyn M. Khie, Robert A. F Tharman *The Sacred Art of Tibet*, London Thamas and Hudson, 1991, pp.181~183.

② Offerings to Mahakala³²⁾는 19C의 작품으로 綿本彩色으로 되어 있다. 크기는 100×195cm이다. 여기에는 공양물로 거울, 소라, 바라, 나발, 태평소, 꽃병, 떡, 천개 등이 가운데를 중심으로 양쪽에 진설되어 있다. 여기서 거울은 모든 현상이나 감각들을 반영하는 몸과 시각을 상징한다. 소라와 나발, 태평소는 소리의 상징이다. 꽃병은 향기의 상징이며, 그릇 안에 담긴 떡은 음식의 精氣와 영양분은 맛의 상징이다. 天蓋와 의복과 장식품은 촉각의 상징이며³³⁾ 바라는 청각을 상징한다.

③ 一切智毘盧遮那如來와 懺悔三十五佛은 綿本彩色에 크기는 324.5×242.5cm이다. 중앙에 일체지비로자나여래를 크게 묘사하고, 그 주위에 참회삼십오불을 배치하였다. 참회삼십오불을 묘사한 도상으로서 종카빠의 삼십오불 現觀 및 造像量度에 기초한 것이다. 본 작품은 그 크기로 보아 사원에서 祭禮가 있을 때 거는 대형 탕카였던 것으로 생각된다. 한편 티베트 불교권에서는 각 本山마다 아플리케로 만들어진 대형 탕카를 소장하고 있으며 전람을 위해 특별히 대형벽을 설치하는 사원도 많다. 본 작품은 아플리케로 이루어지지 않은 점과 크기 역시 본산 규모의 사원에 소장된 대형 탕카보다 작은 점으로 보아 중간 규모의 사원에 소장되었던 작품으로 생각된다.³⁴⁾이 작품에도 거울과 바라, 소라, 떡, 천개 등이 공양물로 사용되고 있다.

④ 阿彌陀如來와 極樂淨土³⁵⁾, 綿本彩色, 149×102cm

⑤ 佛頂尊勝母³⁶⁾, 綿本彩色, 95.5×65cm

⑥ 六道輪廻圖³⁷⁾, 綿本彩色, 96×60cm

이상의 그림에서도 거울과, 바라, 소라, 떡, 천개 등이 공양물로 사용되고 있다. 이것들은 供養에 해당되는 것으로 佛前을 장식하고 부처님 주위의 보살들과 天王들이 歌舞音

32) Ibid, p.380.

33) 파드라마삼바바, 류시화 譯, 『티베트 死者의 書』 (서울 : 정신세계사, 2000), p.76.

34) Tanaka Kimiaki, 『탕카의 예술』 (서울 : 도서출판 예경, 1999), pp.86~87.

35) 한빛문화재단, 『티베트의 미술』 (서울 : 도서출판 예경, 1999), p.33.

36) 上揭書, p.54.

37) 上揭書, p.98.

曲으로 공양을 올리는 장면이 있는데 이러한 것들이 불교무용으로 상당부분 발전된 것으로 볼 수 있다.

티베트에서는 승려들 가운데 자질이 있는 사미승을 선발하여 수년간의 수련기간동안 음악과 무용을 연마하게 하는데 상당한 공력이 들어가야 한다고 한다. 이렇게 해서 연마된 藝能으로 그들의 축제때 많은 사람들이 지켜보는 가운데 동물의 탈을 쓰고 의상을 갖춰 입고 권선징악이나 마귀를 내쫓는 의미의 布教舞劇이 이루어지고 있다.

이러한 점은 우리 나라의 의식면에서의 사상적 측면과 매우 흡사하다고 할 수 있다. 하지만 동물의 탈을 쓰고 하는 부분은 서로 다른 점이라고 할 수 있다.

III. 佛敎舞踊의 韓國的 수용과 展開

1. 삼국시대의 불교무용

1) 고구려

고구려시대 장군총, 무용총, 각저총, 수렵총 등의 각 고분에서 발견된 벽화는 그 선의 묘사와 색채의 조화가 생동하는 박력을 느끼게 하고 말을 달리는 무사의 모습은 기마민족답게 웅건한 폐기가 의기충천하여 살아있는 고구려인을 보는 듯하다. 또한 무엇보다 중요한 것은 무용총의 벽화에서 전문 무용가와 음악인이 독립해 있었음을 알 수 있다는 점이다.

고구려의 제천의식 10월제 동맹은 천신에 대한 감사와 부족의 안녕을 기원하고 추수 감사제로서 조상신인 陰神을 함께 모시는 거룩한 년중 행사인데 이 밖에도 星神과 社稷神에게 각각 제사를 지냈다. 동맹을 비롯한 이와 같은 제신에 대한 국가의 장엄한 제천의식에는 존엄한 음악과 신비로운 춤이 그 중추가 되었을 것은 의심할 여지가 없다.¹⁾

그 내용을 살펴보면 고구려의 음악은 通典에 말하기를 “악공인은 자주빛 비단 모자에 새 깃을 장식하고 노란 빛깔의 큰 소매에 자주빛의 비단 띠를 하고 몹시 넓은 바지를 입고 붉은 가죽신에 오색 끈을 매었다. 춤추는 사람은 넷으로 머리를 뒤로 뭉치고 붉은 수건으로 머리를 동이고 금 사슬로 장식한다. 두 사람은 노란 치마 저고리에 붉고 노란 바지를 입고, 다른 두 사람은 붉고 노란 치마 저고리를 착용하는데 그 소매는 몹시 길고 오퍼화를 신으며 짝을 지어 나란히 서서 춤을 춘다고 하였다”²⁾는 歌舞傳來 根源說이 있다.

1949년 安岳郡에서 발굴된 제3호분 冬壽墓 내부의 벽에는 당시의 의식에 관한 그림이 남아 있어 당시의 예술문화를 짐작할 수 있다. 안악 제3호분 발굴에 대한 보고서 중에서 廻廊벽화에 관한 기록을 보면 “擔鼓·擔鍾·貝가 서로 검무를 추는 자와 拂子를 가진 女伶과 말을 탄 관원들이 섰으며”라고 되어 있다.

약 5~6C경 고구려인에 의하여 조성된 통구의 무용총에 대한 보고서 중 내부 벽화에 대하여 고분 발견의 당시에 제작된 粗略한 摸寫圖에 의하면, 左上部의 1인의 舞踊者와

1) 정병호, 『한국의 전통춤』(서울: 집문당, 1999), p.65.

2) 송수남, 『한국무용사』(서울: 통광, 1988), pp.33~34.

마주서서 院威를 연주하고 있는 樂手를 볼 수 있다. 5인의 무용자는 좌상부의 1인을 리더로 삼고 또 1인의 악수가 연주하는 완함의 곡에 의하여 그 技를 시연하고 있는 것이다. 또 5인의 무용자의 下部악기를 도입하여 가무의 규모를 크게 편성하였으며 그들이 가지고 있는 예술적 가치와 창조적 지혜로써 강한 주체성이 바탕을 이루어 고구려 무용을 발전시켰다고 본다.³⁾ 하지만 고구려 시대에서는 불교무용의 구체적인 기록이 보이지 않고 있다.

2) 백제 무용

백제는 삼국 중에서 가장 비옥한 경기도 이남으로부터 충청도, 전라도에 위치하여 농경문화가 높은 수준으로 발달하였다. 또한 백제는 중국 북방문화를 수입한 고구려와는 달리 중국 남도문화를 수용하여 섬세하고 온후하며 이지적인 예술을 만들어냈다. 이 점은 중국의 남쪽이나 백제의 기후가 따뜻하고 온화한 풍토의 영향으로 보인다.⁴⁾

고구려, 신라와 함께 강성했던 백제는 직접 중국과 문화를 교류하였고 水路를 이용하여 멀리 일본에 阿直岐, 왕인 등을 보내 한학을 일깨워 주었으며 악사를 파견하여 문화 예술을 전해 주었다.

또한 남중국과 교류가 잦았던 백제는 침류왕 원년(384)에 폼으로 부터 胡僧인 摩羅難陀에게 불교를 받아들였다. 백제가 불교를 받아들임으로써 정신적으로 풍족해졌으며, 예술에 있어 아름답고 우아한 멋을 더하게 되었던 것이다.

백제는 고구려와는 반대로 중국 남조악인 淸樂系의 영향을 받았다. 시대의 유행기류에 따라 그 당시의 서역악의 저력이 가히 짐작된다.

그런데 백제 무악에 대해 확실하게 부각되는 것은 日本樂書인 『樂家錄』에 백제인이 서기 554년에 백제악을 전하였다고 하였고, 서기 612년인 백제 武王 13년에 백제인 味摩之가 伎樂舞를 일본에 전하였다는 기록이 있다.

3) 송수남, 前揭書, p.35~39.

4) 정병호, 前揭書, p.72.

그 기록을 살펴보면 “백제인 미마지가 귀화하여 말하기를 뽀나라에서 배워 기악무를 얻었다고 한다. 그래서 그를 앵정에 안치하고 소년을 모아 기악무를 익히게 하였다. 이에 眞野의 수제자 新漢, 濟文 두 사람이 이것을 익혀 그 춤을 전하여 알았다.”⁵⁾ 라고 되어 있다.

기악의 내용은 서기 1233년에 만들어진 일본 樂書 『教訓抄』속에 그 演舞의 大略이 전하나 교훈초의 기악은 전래 후 600년이 지난 후에 만들어졌으므로 이미 많은 변화가 있을 것으로 짐작된다. 반면 기악 面은 7~8세기의 假面이 그대로 2, 30與이나 일본내에 현존하여 전래 당시의 모습을 보여 주고 있다. 기가꾸[伎樂], 부가꾸[舞樂], 노오가꾸[能樂]과 같이 고전 악무의 하나로 불리는 기악과 같은 것은 우리 나라나 중국에서는 기록으로도 찾아 볼 수 없고 일본에서도 놀이로서는 현존하지 않는다. 내용은 교훈의 설명이 간단하여 확실하지 않으나 일종의 笑劇(Farce)으로 Minal 등에 比擬될 가면 默戲이다.

伎樂이란 어휘는 佛敎經典에 많이 인용되는 말로서 부처님을 공양하기 위한 가무를 뜻하며 이 기악무는 그 당시 여러 절에서 거행되었고 일본 상류층의 자제들이 많이 배웠다고 하며 불교의 布敎를 목적으로 勸善懲惡의 내용으로 되어 있다. 그리고 일종의 불교 傳敎劇으로 보아서 印度樂과 불교와 더불어 전래된 서남방계 西域樂임이 틀림 없으리라 생각된다.⁶⁾

이상으로 백제 악무는 고구려나 신라악무처럼 기록에 남아 그 종목이 후세에 전하여 지지는 못하였으나 枕流王 원년 384년에 南朝의 동진으로부터 호승인 마라난타에 의해 처음으로 불교를 받아들인 것과 때를 같이하여 중국 남조악인 淸樂系の 영향을 받아 남조 文化를 수용하였으며 섬세하고 온후하며 이지적인 춤 文化를 발전시켰다. 그리하여 불교적 가면무극 기악무와 농악춤으로 보이는 탁무를 탄생시켰다.

5) 張師勛, 『韓國傳統舞蹈研究』(서울: 一志社, 1979), p.23, 재인용. 又百濟人 味摩之歸化曰 學于吳 得伎樂舞 則安置纓井 而集少年 合習伎樂舞 於是眞野首弟子 新漢濟文二人習之 傳其舞 [『日本書記』卷23 推古天皇 20年(612年) 壬申條].

6) 송수남, 前傷書, p.40~42.

3) 신라의 무용

신라는 진한 12국 가운데 하나인 斯盧가 진한을 통일하여 세운 나라이다. B.C 57년 박혁거세가 居西干의 직급에 올라 서라벌을 개국한 이래 서서히 발전하였다.⁷⁾

고대 국가로서 고구려나 백제보다 훨씬 뒤떨어진 보수적이고 배타적이며 외족과의 투쟁경험이 없이 씨족적 유대를 강하게 맺고 있던 신라가 차차 인접한 작은 부족을 차례로 병합하여 중앙집권의 정치체제로 발전한 시기는 麻立干 칭호를 사용하기 시작한 제17대 내물왕 때로 이 때부터 폐쇄적이던 신라가 주위의 새로운 문물들을 접하기 시작하였다.

그 뒤 제 22대 지증왕 4년(503)에 국호를 신라로 정하고 왕호를 왕으로 개칭하여 중앙집권적 귀족 국가로 출발하였고 뒤를 이은 제 23대 법흥왕은 통치체제를 정비하고 법흥왕 7년(520) 율령을 반포 528년에 이차돈의 순교는 불교의 믿음을 공인하기에 이르니 제도적으로 새로운 관료적 불교 국가 체제를 이룩하게 되었다.⁸⁾

특히 불교의 공인은 신라 중기의 문화융성에 커다란 발전을 이루었을 뿐 아니라, 모든 국가체제에 영향을 미쳐 신라가 대내적으로 왕권확립을 기하고 대외적으로 중국과 대등한 국가로서 자주의식을 고취하는데 많은 기여를 하였다.

드디어 신라는 이웃 여러 부족을 병합하고 삼국 중에서 가장 강국으로 군림하여 677년 문무왕 17년 삼국을 통일하기에 이르렀으니 예술에 있어서도 고구려, 백제 문화의 융합과 아울러 당나라와 교류하여 종합적인 조화미의 극치를 이루었다.

특히 중앙 관서에는 예술을 관장하는 기관 音聲署 大樂監을 설치하여 樂·歌·舞를 장려하였다.

그후 935년 신라가 쇠망할 때까지 992년간의 문화예술이 찬란했음은 현존하는 신라의 유물 유적이 그 양과 질로 얼마나 화려하고 풍성한가 미루어 짐작할 수 있다.

통일신라 이전의 무용에 관해 살펴보면 우선 『삼국사기』 제1 儒尼理師令條에 歌舞百戲라는 어구를 통해 당시에 무용이 행해졌음을 짐작할 수 있다. 즉 이 기록은 8월 한가위를 맞아 부녀자들의 길쌈대기의 여흥인 會蘇曲에 흥겹고 즐거운 춤을 곁들였다는

7) 성경린, 『韓國傳統舞踊』 (서울: 일지사, 1979), p.31.

8) 정병호, 前揭書, p.76.

것을 입증하고 있다. 서기 551년 진흥왕 2년에 처음으로 시작된 八關會 때 綵棚을 드리고 歌舞百戲로 복을 빌었다는 기록이 文獻備考에 있는데 여기에서 추었던 춤의 형태와 내용은 확실히 알 수 없지만 노래와 춤이 불교적인 행사에서도 성행하였음을 유추할 수 있다.⁹⁾

신라시대에 주목할 만한 불교와 관련있는 무용에 대한 내용은 다음과 같다.

(1) 도솔가무

유리왕 19년 4월 1일에 해가 둘로 나란히 나타나서 열흘 동안 없어지지 않았다. 이것을 보고 日官은 因緣있는 스님을 청하여 꽃을 뿌리며 정성을 드리면 재앙을 물리칠 수 있다고 하였다. 이에 왕이 친히 나가 스님을 기다렸는데 月明師가 지나가는 것을 보고 그에게 기도문을 짓게하였다. 國仙의 무리에 속한 월명사는 향가로써 도솔가를 지어 바쳤더니 조금 있다가 해의 궤변이 사라졌다고 한다.

이것은 가무악의 형식을 갖춘 神事儀式歌舞로 舞樂으로서의 비중이 컸다.¹⁰⁾

(2) 無碍舞

무애무는 삼국통일기의 고승인 원효대사에 의하여 비롯된 춤으로 일연의 『삼국유사』에서 그 유래를 찾아볼 수 있다.

그때 搖石宮에 홀로 된 공주가 있었는데 관원에게 명하여 원효를 찾아들이라 하니 관원이 명을 받들고 나아가 원효를 이끌어 궁에 들이고 유숙하더니 공주가 잉태하여 설총을 낳았다.

“원효가 戒를 잃고 총을 낳은 뒤로는 法服을 벗고 俗服으로 갈아입은 후 스스로 小姓居士라 이름하고 우연히 한 광대가 가지고 춤추며 희롱하던 큰 박을 얻었는데 그 형상을 본떠서 그와 같은 물건을 만들고 화엄경의 [一切無碍人 一道出生死]

9) 송수남, 前揭書, p.43.

10) 上揭書, p.46.

‘모든 것에서 걸림없는 사람은 단번에 생사를 벗어난다’에서 무애를 따다가 박의 이름을 짓고 무애가라는 노래를 지어 춤추고 노래하며 이 마을 저마을로 돌아다녔다. 이로 인하여 오막살이집 더벅머리 아이들까지도 모두 부처의 법을 알고 염불한 마디는 할 줄 알게 되었다.

원효의 교화가 컸음을 짐작할 수 있다.”¹¹⁾

원효에 의해 이루어진 무애무는 원효가 노래를 만들고 춤을 추면서 千村萬落을 돌아다니며 교화하였다는 것을 보아 무애가무 자체에 불교적인 내용이 담겨 있음이 명확한 사실이다. 또한 현재 지방자치단체에서 행해지는 길거리축제의 효시라고도 할 수 있을 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 무애무는 불교의 교화의 목적으로 발생된 춤이긴 하나 불교 의식무용으로 보기는 어렵다. 하지만 그 춤은 불교무용으로서 중생제도를 위한 진정한 의미의 僧舞라고 할 수 있다.

불교 전래 이후로 불교문화가 가장 꽃을 피웠던 통일신라는 여러 분야에 불교적 성격을 띠고 있으며 특히 불교음악의 기악, 음악, 춤, 연극 등이 대중들의 일상생활과 직접 연결될 만큼 대중화 되었었다. 특히 원효의 무애무는 백성을 감동시키고 감화시켰으며 모든 신라의 衆生들에게 불교 의식을 깨닫게 하였던 것이다.

2. 고려와 조선시대의 불교무용

1) 고려시대의 무용

고려 태조 王建이 918년에 해주지방의 須彌山派인 利嚴의 정치적 지원을 받으면서 정치적 지위를 높여 궁예를 대신하여 고려를 건국하였다.

그러나 초기에는 세력자인 호족들과의 정치적 타협이 어려워 호족 세력과 왕권과의

11) 일연, 『삼국유사』 卷四, 不羈條·曉旣失戒生聰 已後易俗服一偶得優人舞大奈 其狀鬼寄 因其形製爲道 貝以華嚴經一切舞碍人一道出生死 命名舞碍 乃作歌流于世嘗持此 千材萬落且歌且舞 化詠而歸一 曉之化大爲哉

대립이 심하였다. 그리하여 왕건은 호족세력을 억압하고자 중앙집권적인 정치체제를 추구하여 왕권을 강화하고자 하였다. 광종(950~975)은 百官의 公服을 제정하여 왕권확립을 표상하고자 하였으나 역시 지방을 다스리는 실권자들은 호족세력이었으므로 호족들의 세력을 쉽게 잡을 수가 없었다.

고려문화는 불교의 전성기였다. 불교는 왕실과 지배층의 崇佛政策으로 고려적인 특색을 나타내게 되었으며 불교의식에 密敎思想이 상당부분 차지했다. 사찰의 북소리와 독경소리는 들려도 백성들의 흥겨운 분위기는 찾아보기 어려웠다. 다만 국가의 명절행사와 불교행사 때 가무백희 등으로 여러 신들과 천지신명을 위한 불교의식 축제로 국가와 왕실의 태평을 기원하였다.

고려의 국가적 제전으로는 팔관회와 연등회를 들 수 있다.¹²⁾

고려는 유교·불교·풍수사상이 함께 성행하였는데 당시 고려인들에게 유교는 인간의 현세를 그리고 불교는 내세를 구하는 길이며, 풍수사상은 나라의 발전과 왕족의 평안을 위한 수단으로 여겨졌다. 護佛護衛를 國是로 정하여 나라에서 佛寺와 승려들을 보호하였고 음악이나 무용 등도 존중되어 과거의 것을 계승하고 새로운 것을 받아들였다.

文宗에 이르러서는 점차 중앙집권체제가 확립되면서 무용과 음악이 크게 일어났으며,睿宗 때에는 문화적으로 우월한 宋과 친선책을 펴서 선진문화를 받아들이고자 新樂과 大晟雅樂을 들여왔다.

그러나 고려 말기에 유교 철학과 성리학의 전래로 불교가 배척되어 가면서 고려는 멸망되었다. 그렇지만 고려는 후세에 잘 알려져 있듯이 세계 최초의 금속활자의 발명과 고려청자, 歌謠와 漢詩, 음악, 무용, 연극의 독특한 발전으로 화려한 한 세대였다.

또한 고려 시대는 신분 세습제 사회로서 양반계급과 중간계급이 속하는 지배층과 양인, 천인의 피지배층으로 구성되어 있었는데, 禾尺이나 才人 역시 천민과 같은 대우를 받았다.

12) 정병호, 前揭書, p.89~90.

그러나 궁극적으로 고려문화는 혈족적 관념과 종교적 범주에서 벗어나 개인을 중심으로 한 새로운 문화 즉 불교의 영향과 귀족적 특성을 가짐으로써 미술·공예 등에 뛰어난 유산을 남기게 되었다.

고려는 불교가 주도적인 사상적 기반이었지만 후에 불교가 圖讖思想과 결합되면서 차츰 미신적으로 흐르게 되었다.

고려는 신라부터 계속 행하여 온 팔관회¹³⁾를 음력 11월 15일에 행하였는데 이 날 王은 法王寺에 거동하여 拜佛하는 것이 상례였다고 한다. 이러한 팔관회는 開京에서 뿐만 아니라 平壤에서도 열렸는데 평양에서는 한 달 앞당겨 10월에 여는 것이 예로 되어 있었다.

앞에서도 언급하였듯이 팔관회란 원래 불교의식으로서 天靈, 五岳, 그리고 名山, 大川, 龍神께 지내는 제사로서 고대에 巫覡에 따른 의식이었지만 불교에서 유래하여 그 이름을 팔관회라 하였다.¹⁴⁾

또한 『高麗史節要』에서는 팔관회를 신라의 遺制라, 四仙樂部 및 車船 등의 舞踊을 신라의 故事라고 하였는데, 여기에서 고려사절요의 일부를 소개하기로 한다.

태조 원년 11월에 八關齋를 베풀때 有司에서 아뢰기를, “전대의 임금어 해마다 仲冬에 八關齋를 크게 베풀어서 복을 빌었으니 그 제도를 따르기를 원합니다.” 하니 왕이 이르기를 “짐이 덕이 없는 사람으로서 王業을 지키게 되었으니 佛敎에 의지하여 국가를 편안하게 어찌 아니하리오.”¹⁵⁾ 하고 드디어 後庭의 한 곳에 輪燈을 설치하고 香燈을 곁에 벌려 놓으니 밤이 새도록 땅에 가득히 광명을 비쳤다. 또 채색누각을 두 곳에 건립하였는데 높이가 50척이나 되고 모양은 連臺와 같아서 바라보면 아른아른 하였다. 갖가지 유희와 노래와 춤을 그 앞에서 벌렸는데 四仙樂部の 龍, 鳳, 象, 馬, 車, 船은 모두 신라의 古事이었다.

13) 天靈, 五樂, 明山大川, 龍神에 제사지내는 의식

14) 송수남, 前揭書, pp.59~61.

15) 『高麗史節要』 卷1, 太祖 元年 11월 條.

음력 정월 15일에는 불교적 행사인 연등회를 거행하였는데, 이러한 팔관회와 연등회 때에는 歌舞百戲라고 하는 모든 예술이 종합된 행사가 이루어졌다. 이러한 고려의 가무백희는 오늘날에도 널리 알려져 있는 처용무나 장대타기와 같은 행사나 驅儼 등에서 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 구나는 우선적으로는 악귀를 쫓는 종교적 행사인 驅儼部가 행해지고 다음으로 재인들이 실제 가무백희를 추는 儼戲部가 행하여졌다.

또한 우리의 토속신앙인 무속과도 밀접한 연관성을 갖는다. 이 때의 팔관회는 國仙에 의해 거행하였는데 李惠求는 “國仙이 가무백희로 龍天을 歡悅시켜 복을 비는 것이 팔관회의 본질임을 밝히고 있다.”¹⁶⁾ 다시 말해서 이것은 당시에는 천대받던 巫覡이 아닌 國仙으로 하여금 팔관회를 거행하게 하였음을 말해주고 있는 것이다.

2) 朝鮮시대의 佛敎舞踊

조선의 무용은 世宗朝에 확립된 음악을 기초로 하여 成宗과 英祖에서 純祖 임금에 이르는 사이에 많은 활동으로 활발하게 발전하면서 나라의 안정과 발전 그리고 왕실의 번영을 기원하는 儀式이 확대 발전되었던 것이다.

정통계승 발전하여 온 무용은 조선 왕조 500년의 기나긴 시간 동안 더욱 다듬어지고 정리되면서 오늘날의 民俗傳統 춤으로 이어지게 된 것이다.

조선조 오백 년의 排佛政策으로 서민 불교로 변모하는 과정에서 오히려 불교예술이 활기를 띤 것으로도 볼 수 있다. 즉 불교는 유교에 밀려 표면상으로는 지배계층에서 외면받으면서 서민 부녀자 중심의 불교가 되었다. 따라서 승려들은 불교의 포교 방법으로 念佛契를 장려하고 염불을 널리 유행시키고 제식에 예술적 형식을 도입한 것이라 할 수 있다.¹⁷⁾

16) 李惠求, 『韓國音樂序說』 (서울 : 서울대학교 출판부, 1967), p.296.

17) 洪潤植, 『佛敎와 民俗』 (서울 : 現代佛敎 新書, 1980), p.80.

조선조 배불정책으로 인한 寺社革罷로 승려들은 환속하여 민간의 재인 광대와 어울리게 되고 승광대가 되어 이른바 사당패가 성립된다. 그러니까 불교무용의 형성은 이들 승광대들에 의해 창조되고 이것이 사찰의 재식에서 작법으로 추게 된 것이다. 이와 같이 신앙체험으로서의 고백이라기보다는 의식에 예술을 도입한 것은 당시의 불교가 대중불교로 전환함에 따라 어려운 불경보다는 예술적 분위기를 조성하는 것이 포교에 유익하기 때문이었다.¹⁸⁾ 그러나 이러한 밀교적인 성격을 띤 것에 대한 비판이 19세기 말에는 불교 종단에서 일어남으로써 사찰에서 가무하는 것이 오히려 불교의 정법을 파괴할 우려가 있다고 이를 금지한 일이 있었다. 그렇지만 조선후기는 불교가 한층 巫佛의 성격을 띠므로써 불교무용은 더욱더 성행하였다. 이렇게 해서 발달한 재식춤은 靈山齋나 수륙방생재, 예수재 등에서 행하여 짐으로써 조선후기에는 사찰이 서민들의 축제장이 되어 가무하는 것이 통례가 되었다. 여기에 민중이 동참하여 마을 축제의 계기가 되어 생활에 활력을 주는 사회적 의미를 갖게 되었다.

한국의 불교는 이미 삼국시대부터 단조로웠던 의례를 벗어나 가무를 중심으로 한 다양한 巫俗儀禮를 수용하게 된 것이다. 이로써 한국불교는 근원적으로 외래의 종교이면서도 한국민속문화를 형성하는 데 있어서 중요한 역할을 하였다.¹⁹⁾

특히 유교를 숭배하였기 때문에 불교의식인 팔관회나 연등회 등의 의식이 행하지 않았으나 왕실에서 간행한 『진언권공』²⁰⁾에서 보면 불교무용인 명발과 요잡이 3회 이상 발견되었다. 이 책은 연산군 2년(1496) 仁粹大妃가 學祖스님에게 命하여 교정 번역하도록 하여 간행한 목활자 본이다(서울大學校 安秉禧 教授증언). 이 책의 내용은 佛敎에서 舉行하는 권공·시식절차를 서술한 것으로 漢字原文 옆에 한글로 표기를 하였다. 이것은 현존하는 儀式集으로 佛敎舞踊과 관계되는 명발과 요잡이 실제하였음을 밝혀주는 중요한 자료라 할 수 있다.

18) 洪潤植, 上揭書, p.80

19) 金龜山, 「한국의 샤머니즘과 佛敎儀禮」 『(국제심포지엄) 샤먼유산의 발견』 (유네스코 한국위원회, 1998. 9), p.107.

20) 박세민 編, 『한국불교의례 자료총서』 第1輯, (서울 : 보경문화사, 1993), pp.456~466.

한편 1589년(宣祖 22년)에 그려진 樂仙寺藏 탕화 ‘감로왕도’²¹⁾와 1591년(宣祖 24년) 日本 朝田寺藏 ‘감로탱’²²⁾에 바라춤, 법고춤을 추는 모습이 그려져 있다. 이것은 불교무용이 당시 널리 추어지고 있었다는 사실을 考證하는 것으로 불교무용사에서 귀중한 자료로 평가된다.

3. 근·현대 한국 불교무용의 지역적 특성

1) 서울특별시

(1) 서울특별시 봉원사의 연혁과 범패

현재 한국불교의 전통의식 영산재보존 지정도량으로 불교음악 범패와 불교무용 작법을 전승하고 있는 봉원사는 신라 眞聖여왕 3년 己酉년(889)에 道誥국사가 한강서북의 金華山 서쪽에 창건했다고 전해지는 般若寺로부터 비롯된다. 금화산은 지금의 鞍山을 말하며 母岳의 줄기이다. 반야사의 정확한 위치 및 寺勢, 寺況, 존속기간 등을 밝힐 수 있는 문헌자료가 없어 사료적 뒷받침은 약하나 『寺刹全書』의 봉원사의 위치를 “今延禧洞 懿寧園 附近”이라 하였고, 사승들의 전언으로는 衍禧宮(후일 延禧宮이라 했음) 옛터에 있었다고 하니 지금의 서대문구 신촌동 연세대 교정 뒷산으로부터 이화여대 뒷편, 북아현동 중앙여고 뒷편의 금화산 기슭 어디에 있었던 듯하다.²³⁾

또한 고려시대에도 이곳 반야사(봉원사)에 대한 기록을 찾을 수 없고 다만 麗末인 공민왕대에 太古園證국사인 普愚스님이 중건 보수하여 도량을 화려하고 아름답게 꾸미니 “동국의 명찰은 오직 한강 동북에 있을 뿐”이라고 찬탄하였고 반야를 금화로 고쳐 불렀다고 한다.²⁴⁾

조선시대에 들어서면서 초기엔 전체적으로 抑佛狀況에서 傳敎는 물론 그 유지도 힘들었으나 이 절은 계속해 寺勢를 유지할 수 있었는데, 다음의 몇 가지 사실을 통해서 살

21) 강우방, 김승희, 『감로탱』 (서울 : 예경, 1995), p.23.

22) 上掲書, p.30.

23) 김응기(법현), 『불교음악 영산재 연구』 (서울 : 운주사, 1997), p. 151.

24) 사찰문화연구원, 『전통사찰 총서4. 서울』 (서울 : 사찰문화연구원 출판국, 1994), p.222.

피 볼 수 있다.太祖 원년(1392)에 牧隱 李穡이 왕명을 받들어 태고 원중국사의 비문을 지어 올렸는데 태조가 이를 보고 감탄해 그의 문도가 되기를 자청했다는 고사가 사찰에 전해지고 있다. 동5년(1396)에는 圓覺寺에서 三尊佛像을 조성하였으나 그 상호가 뛰어나 ‘萬德의 相’이 됨을 알고 반야사에 옮겨 봉안하니 이것을 보기 위해 사방에서 신도들이 모여 들었고, 이 불상을 봄으로써 반야를 이룰 것 같다고 칭송하였다고 한다.

宣祖 25년 임진란을 맞아 전국의 수많은 사암과 궁궐들이 피해를 입는 와중에 반야사도 왜적의 침입으로 法堂과 암자가 소실되는 비운을 맞게 되었으나 주지 智仁대사에 의해 새롭게 중창 재건되었다.

그러나 孝宗 2년(1651) 봄에 불행하게도 큰 화재가 발생하여 대웅전과 東西翼室이 일시에 소실됨에 寺僧 克齡과 休巖大師 등이 募緣하고, 이에 호응한 많은 신도들이 정성을 모아 다시 수리하고 증진함으로써 전보다 한층 더 화려하고 아름다운 절이 되었다는 記錄이 있다.

봉원사가 지금의 자리로 옮겨 세워진 것은 1748년(英祖 24)이다. 왕이 친히 절 지을 땅을 하사함으로 贊汁大師와 證岩禪師 등이 뜻이 두터운 신도들의 신심을 모아 현재 위치에 도량의 규모를 갖추 절을 세우고 그 이듬해인 1749년에 봉원사라고 한 액을 내려, 비로소 반야사에서 봉원사로 개명되었다.

또한 ‘새로 지은 절’이라는 뜻에서 ‘새절’이라는 이름으로 장안에선 더 보편적으로 통용되었다.

1769년(英祖 34년)에는 예조에서 영을 내려 遂安郡(黃海道) 산간벽지의 작은 마을 화전은 각 宮房에 소속시켰다. 이 영에 따라 懿昭墓 願堂인 봉원사 位田도 모두 本邑(楊洲郡)에 소속케 되었으나 寺位田만은 그대로 남겨 두었다고 한 기사가 실록에 보인다.

조선왕조 1788년(정조 12)에 팔도에 僧風糾正所가 설치되면서 廣州 奉恩寺·楊洲 奉光寺·南漢山 開運寺·北漢山 中興寺·水原 龍珠寺의 다섯 사찰에 규정소를 두어 이를 5규정소라 하고 각기 관할구역을 정하여 전국 사찰을 관장하였다. 승려의 기강을 진작시키고 승풍을 규찰하는 이 제도가 언제부터 있었는지 정확히 알 수 없으나 조선시대 중엽 이후 말기까지 존속하였다.

위의 5규정소 외에도 東郊 水落山 興國寺와 西郊 鞍峴山의 봉원사에도 사무원이 주재, 규정서무를 보는 公務所를 두었다. 이 두 공무소와 5규정소를 합해 7규정소라 하였는데 봉원사는 正祖때 승풍을 규찰하는 7규정소 가운데 하나였던 셈이다.²⁵⁾

이후 純祖, 憲宗 년간에 이르러서는 두드러진 増建 확장없이 전각들의 補修가 계속되며 法燈을 밝혀왔던 것으로 보인다.

哲宗 6년(1885) 을묘 여름에 化主 銀峰의 배려로 退庵화상이 법당을 중건하였고, 哲宗 9년(1858)에 十王殿을 새로 지었다. 또한 高宗 31년(1894) 갑오에는 주지 性谷과 都監 錦溪 등이 藥師殿을 새로이 건립하였다.

崇儒政治理念 속에서도 조선시대의 역대 왕들은 陵 守護와 血孫繁盛을 위해 불당을 마련하여 願刹로 삼았는데, 위에 열거한 서울과 경기지방의 많은 ‘奉’자 붙은 사찰들을 보면, 奉獻寺는 太宗 獻陵의 원찰이고 奉先寺는 1469년(禮宗 1)에 貞熙王后(世祖妃)의 명으로 창건된 世祖光陵의 원찰이다. 또 奉恩寺는 1498년(연산군 4) 貞顯王后(成宗妃)가 成宗의 宣陵을 위해 기존의 작은 절을 중창하여 수호사찰로 하였는데 후일(1562년)에 현재의 자리로 옮겨졌고 奉國寺는 1669년(顯宗 6) 貞陵의 원찰로 정해져 보호받아 왔다. 이러한 원찰들은 조선시대의 崇儒社會에서도 계속 지원을 받으며 발전할 수 있었다.

1870년대 중반에 들어 싹트기 시작한 개화사상의 전개와 보급에 봉원사가 일익을 담당하게 되었으니 이는 승려들이 빈번하게 일본을 왕래한 것을 비롯하여 당시에 개화승 李東仁이 이 절에 5년간 주석하며, 일찍이 개화에 눈뜬 劉大致를 통해 젊은 선각자 김옥균, 서광범, 박영효 들에게 신문물과 서양서적들을 소개하고 계속 교유하여 후일(1884)에 甲申政變을 잉태하게 되었다.

이동인과 개화사상가들의 만남은 줄곧 봉원사에서 이루어졌었고 그 일원으로 참가하였던 서재필이 봉원사를 ‘개화파의 온상’이라고 표현했듯이, 奉元寺는 개화사상의 형성과 발전에 근거지였다.²⁶⁾

1894년 주지 성곡이 약사전을 신축하였으며 1911년에는 다시 李寶潭이 크게 중수하였으나 6.25사변 때 가람의 일부가 소실되었다. 현재의 건물은 1966년 崔映月스님이 복

25) 사찰문화연구원, 前掲書, p.224.

26) 『「奉元寺」實測報告書』(서울특별시, 1990), pp.27-34.

원했다. 현존하는 당우로는 대웅전과 삼천불전·설법전·무량수전·범종각·명부전·납골당·산신각·칠성각·종무소·비각 등이 있다. 중요한 유물로는 도선의 반야암 편액, 李匡師의 대웅전 편액·정도전의 명부전 편액·김정희의 靑蓮詩境·珊瑚碧樓·이완용의 地藏大聖威信力·청나라 翁方綱의 무량수각 편액 등과 장승업의 신선도 십폭명품이 소장되어 있다. 27)

또한 봉원사에는 중요무형문화재 제50호로 지정된(1973. 11. 5.) 범패 예능보유자 박松岩스님(2000년 열반)과 제48호 단청 기능 보유자(1972. 11. 지정) 李萬奉²⁸⁾스님이 주석함으로써 해서 한국불교의 전통양식인 범패와 영산재가 그대로 보존 전승되고 있다.

봉원사에서는 「靈山齋保存會」를 구성하여 범패, 범음의 전수교와 이수자를 배출하고 있으며 현재 불교의식의 교육도량으로서 면모를 갖추고 있고 만봉스님도 술한 후계자를 양성한 바 있다. 봉원사의 대웅전은 1985년 12월에 서울시 유형문화재 제68호로 지정되었으나 1991년 화재로 소실되어 金慧鏡스님과 金大雲스님 등 대중스님의 원력으로 복원하였다. 또한 6.25 전란으로 소실된 통일 삼천불전을 건립하여 우리 나라에서 가장 큰 內佛인 비로자나불상과 과거, 현재, 미래의 삼천불이 모셔져 있다. 또한 불교의 현대화와 생활화를 위한 傳法渡生에 그 사명을 다하고 있음을 표방하여 불교 예술의 꽃이라 할 수 있는 한국불교전통의식인 영산재 시현을 매년 봉행하고 있다. 현재 범음대학(학장: 김구해스님)을 운영하며 졸업생을 배출하고 성적이 우수한 자는 전수생으로 등록하여 연수를 할 수 있도록 하고 있다. 영산재 보존회(회장: 박인공스님)에서 체계적인 영산재 보존과 전승을 위하여 봉원사 50여명의 스님들은 범음과 불교 포교에 앞장서고 있다.

(2) 영산재 전승 계보

무형문화재 제50호로 지정된 영산재는 매년 봉원사에서 봉행하는데, 영산재 시현회를

27) 韓國民族文化大百科辭典 卷10, (서울: 精神文化研究院, 1991), p.122.

28) 李萬奉(致虎)스님, 1909년생-現在 太古宗 新村 奉元寺에 주석, 重要無形文化財 機能保有者 第48號 丹青匠으로 韓國佛敎美術의 큰 위치를 차지하고 있으며 현재도 많은 후학을 지도하고 있음.

통해 사라져 가는 범패의 맥을 다시금 되찾고 이를 전승하는데 그 목적을 두고 있다. 예 전에는 경기, 영남, 호남 지방에서 3일 영산재가 곧잘 봉행하였다 하나 근래에는 봉원사와 백련사 등 몇몇 태고종 사찰에서 재의식의 맥을 이어가고 있다. 1987년 무형문화재 제50호로 영산재가 지정된 것은 많은 어장스님들의 범패 전수 노력의 결과이다. 근래 당대 크나큰 어장이셨던 봉원사 李月河스님은 東明, 大圓 두 스님께 범패를 전수하여 많은 후학을 가르쳐 제자로서 金雲坡,²⁹⁾ 南碧海,³⁰⁾ 曹德山, 曹一坡, 崔映月, 金華潭, 李萬奉, 得成, 朴松庵, 圓明, 慧鏡, 永善, 無染, 碧庵, 鏡海, 萬城, 起月, 錦海, 龍海 등과 그 외 많은 제자들이 있다.³¹⁾ 특히 박송암스님은 범패 중흥조 月河스님 문하의 제3세로서 태고총림 신촌 봉원사에서 후학을 育成하였으며, 백련사 李梵湖스님께 전수한 범패는 金松空,³²⁾ 柳昌烈(범공), 金秋聲(보성), 滿虛, 安德庵,³³⁾ 張碧應(태남), 진관사 김운제, 尹東河(만순)스님등 諸僧에게 傳承되어졌다. 이후 국가의 문화재 보존 시책에 따라 1973년 11월 5일 불교음악 범패가 무대종복으로 박송암, 장벽응, 김운공 세 분이 보유자로 지정되었고, 1984년 12월 1일 박송암스님 제자인 金九海(仁植)스님이 준보유자로 이어지며 그 외 전수교육 조교 馬一雲(明燦), 吳松江(찬영), 李起峰(수길) 스님이 범패의 맥을 이었다. 1987년에는 무대종복에서 마당종복으로 변경되면서 作法保有者로 李一應스님, 도량장엄보유자로 鄭智光 스님이 새로이 지정을 받았다. 1988년 이후 이수자로 金慧鏡,

29) 속명 점석, 스님, 1907년 10월 18일생, 奉元寺스님, 1973년 열반, 깃소리의 옹고 그림을 판단할 정도로 상주권공, 각매, 영산의 깃소리 등 모두 배운 魚丈으로 활약함.

30) 南碧海, 속명 순봉, 스님. 1898년 2월 17일 봉원사 스님, 김운파스님과 더불어 봉원사 최고 魚丈으로 활약함.

31) 爲振梵音 重興梵唄 『月河慧雲大宗師功德碑(文)』, (서울 新村 奉元寺 所在)

李月河스님 法名은 慧雲, 法號는 月河. 朝鮮朝 高宗 二十年 丙子 誕生 86歲에 世俗과 因緣을 마침. 서울 신촌 봉원사에 주석하였고, 禪과 教는 물론 近代 韓國佛敎의 범음의 맥을 전승한 梵唄 및 梵音의 重興祖. 南碧海, 曹一坡, 金雲坡, 朴松庵 외 수많은 제자가 있다.

32) 속명 명호, 스님, 1902년 경기 양주 태생으로 이범호스님에게 훗소리를 배웠고 벽봉스님에게 생전예수, 영산, 깃소리를 배웠다고 함.

33) 속명 흥덕, 스님, (1914~2003)황해도 태생으로 금강산 유점사에서 교리공부를 하였으며 벽봉스님에게 안채비성과 범호스님에게 박갈채비를 배웠다고 함.

金鶴城 스님이 지정되었으며 현재 金能華(중형), 林明元(혜산), 曹東善(동환), 金法起(법기), 朴古山(영대), 崔圓虛(학성), 李雲峰(철호), 金性一(창옥), 曹性吾(석연), 金應起(법현) 스님 등이 전수조교평가 대상자이다. 李三吉, 韓東熙, 李元明(보명), 李大植(호산), 徐眞哲(완석), 李正恬(무진), 權鐘一(진안), 朴致勳(일초) 스님 등은 이수자로 등록되어 영산재 보존에 일익을 담당하고 있다. 또한 재 설비시 도량장엄에 李慶庵(병우), 尹性旼(혜월) 스님 등이 이수자로 지정받는 등³⁴⁾ 현재 한국불교 영산재의 맥을 이어가고 있다. 그리고 봉원사 대웅은 물론 태고종 사찰인 白蓮寺, 安精寺 등 그 외 지방의 각 사찰에서 범음포교에 先導하고 있다. 현재 영산재보존회 부설기관으로 설립된 玉泉梵音大學은 凡國民의으로 범패를 전수하고 있다.³⁵⁾

범패는 口傳心受되어 전승되기 때문에 專修할 때 어려움은 이루 말할 수 없지만 무형 문화재로 지정되고 범패음이 점차 체계적으로 전승되고 있음은 민속적으로나 신앙으로 나 크게 다행스런 일이다.

靈山齋의 構成은 IV장에서 다루므로 생략한다.

2) 인천광역시 범패와 작법무

인천광역시의 범패와 작법무 시연과 역사적 전승을 고찰하면 朝鮮時代 太祖 7년(1398년) 강화 禪源寺로부터 支天寺로 대장경판을 운반할 때 (이를 經函移運³⁶⁾이라 함.) 오교 양종(지금으로 말하면 全宗團의 스님)의 스님들의 독경과 儀式봉행으로 하였는데, 경함이운에는 요잡바라와 명발의 순서가 있었으니 인천에서 처음 바라춤과 나비춤·법고춤 등이 범패와 어우러져 이운의식은 더욱더 장엄하게 시행되었다. 이후 인천

34) 現在 文化財管理局 無形文化財 第50號 靈山齋의 文化財 傳承者現況(2003. 4. 30)에 의거 記載.

35) 김응기(법현), 前掲書, p.152~157.

36) 朴世敏(京烈) 編著『韓國佛教儀禮資料 叢書 第二輯』

智還編, 『天地冥陽水陸齋義梵音冊補集』 卷上, pp. 3-108~110.

安震湖編, 『釋門義範』(서울:法輪社, 1931), 移運篇.

의 각 사찰에서 면면히 이어오다 1928년에 樂師寺를 비롯한 海光寺, 妙香寺 등지에서 바라춤과 나비춤을 儀式이 있을 때마다 봉행하게 되었다. 특히 해광사는 호국영령의 위패를 봉안하고 천도제와 위령제를 봉행하여 많은 표창을 받은 바 있다. 현재 인천광역시 불교 총연합회 회장을 맡고 있는 수도사 주지 金容福스님이 해광사에서 수도할 때 바라춤과 나비춤을 試演한 것을 보았고 직접 齋場에서 作法舞를 봉행한 적도 있다고 증언하였다(2001년 12월 6일).

범패와 작법무(바라춤·나비춤)의 역사성을 더 정확히 밝히기 위하여 문헌을 제시하면 다음과 같다.

(1) 태조강헌대왕실록

태조 7년(1398) 5월 10일 條에³⁷⁾

초 10일(병진) 임금이 용산강에 거둥하였다. 대장경의 목판을 강화 선원사로부터 운반하였다.

11일(정사) 비가 내리었다. …中略…

12일(무오) 비가 내리는 가운데

· 隊長과 隊副 2천명으로 하여금 대장경 판을 支天寺(현재 서울 시청앞 모 호텔)로 운반하게 되었다.

· 검교참찬문하부사 兪光右에게 명하여 향로를 잡고 따라오게 하고 五教 兩宗 전 종단의 승려들에게 불경을 외우게 하며(이 때의 의식을 經函移運이라고 한다.) 의장대가 북을 치고 피리를 불면서 앞에서 인도하게 하였다.³⁸⁾

(2) 인천광역시 지정 무형문화재 제10호 바라춤·나비춤

37) “丙辰 幸龍山江 大藏經板輪自江華 禪源寺·丁巳 雨·戊午 雨 令隊長 隊副 二千人 輪經于支天寺·命檢校參贊門下府事 兪光祐 行香五教兩宗 僧徒誦經義杖鼓吹前導”

38) 동국대학교 불교문화연구원, 『초록역주 조선왕조실록 불교사료집』(서울: 도서출판 제일정신, 1997), p.70.

① 인천에서 바라춤, 나비춤의 연원

바라춤은 바다가 圓形임을 통해서도 알 수 있듯이 우리의 삶을 원만히 살기를 서원한다. 왼손 오른손을 펼쳐내고 오므렸다가 하는 것은 부처님의 眞理를 받아들이고 널리 펼치겠다는 서원의 표현이다.

나비춤은 天上天下의 모든 神과 일체의 만물들 중 소생하지 못한 중생들을 불러들여 罪를 참회시키며 善業을 쌓게 하는 목적으로 추어진다. 따라서 바라춤, 나비춤 등은 그 움직임이 정중하고 엄격하여 一念으로 추며 그 춤사위는 정형화된 禪적 내용을 상징하고 있다. 일례로서 춤사위의 기본은 발을 丁字形으로 딛는 것이며 주動作은 圓滿을 상징하기 위하여 원으로 도는 것과, 慈悲를 상징하기 위하여 손을 모았다 폈다 하며, 歸依를 상징하기 위하여 몸을 굽혔다 폈다 하는 동작을 한다.

우리 나라에서 바라의 처음은 신문왕 2년(689) 감은사 사리기의 바라를 치는 모양의 조각이다. 장고치고 피리를 부는 옆에 제금 형태의 바라를 두 손으로 치는 듯이 들고 있다. 高麗時代에는 연등회와 팔관회 등 불교의식이 성행 하였지만 바라춤 불교무용에 관한 구체적인 내용이 언급되어 있지 않다. 다만 범패를 하는데 불교무용이 함께 했을 것으로 추측된다. 朝鮮時代에는 太祖 이성계 7년(1398) 5월 10일 태조가 龍山江(지금의 한강)으로 친히 행차하여 仁川 江華 禪源寺로부터 支天寺로 대장경관을 운반하는 것을 王이 친히 행차하여 지켜보았으며 그 다음 날에는 비가 오는데 2,000여명의 군사로 하여금 支天寺(현재 서울시청 건너편 모 호텔자리)로 옮길 때 五教兩宗 승려들이 독경을 하고 의식인 經函移運을 봉행하며 향로를 앞세우고 북을 치며 취타를 부는 의장대를 따라서 대장경 이운의식을 봉행하였다. 이 경함이운식에는 요잡바라와 명바라춤, 나비춤 등이 봉행되어졌다. 이것이 인천에서의 바라춤, 나비춤이 처음 봉행되어진 것이라고 말할 수 있다.

이후 각 사찰에서 재의식이 면면히 봉행되어져 내려오면서, 1928년 약사사(한구하 스님)와 1935년 묘향사(홍현록 스님), 해광사(박범운 스님), 용운사(유해운 스님) 등지에서 행사가 있을 때마다 봉행하였다.

이들 사찰에서는 호국 영령의 위패를 봉안하고 천도재와 위령대재를 봉행하여 유주 무주의 무수한 영령들을 천도하고 있다.

② 인천광역시 지정 바라춤의 특색

바라춤의 인천적인 특색은 첫째, 力動性에 있다. 힘을 바탕으로 한 춤사위는 음악의 절

제성과 조화를 이루고있다. 둘째는 곡선이 크고 굽은데 그 바탕을 두고 있음은 인천 바닷가의 힘찬 기상이 바라춤에서 엿볼 수 있다. 셋째로 歷史性을 말할 수 있는데 태조 이성계 대왕 7년에 經函移運式을 들 수 있다. 넷째로 춤사위의 정교한 멋이 다른 지역과 구별 될 수 있다. 다섯째로 地域特性에 맞게 護國英靈의 천도를 위한 慰靈大齋 奉行이라는 것이 또한 다른 지역과 구별된다.

③ 나비춤의 인천적인 특색

나비춤의 우아한 자태와 고운 모습은 대동소이 하지만 인천지역 춤인 나나니 춤에서와 같이 나비춤이 흥이 있고 멋스런 민간의 춤사위와 비슷하나 독특하게 나비춤이 절제된 춤사위로 승화된 점은 타지역과 구분된다.

3) 영남지방

영남지방에서 전승되는 불교무용 또한 작법무란 용어를 사용하고 있다. 1993년 부산시 지정 무형문화재 제9호로 범패, 장엄, 바라춤, 나비춤 등의 예능보유자로 김해강 스님, 문구암 스님, 조혜룡 스님, 신청공 스님 등이 지정되어 전승 보존에 힘쓰고 있다. 여기서는 작법무에 대해 살펴보면 다음과 같다.

작법무는 위로는 부처님을 찬탄하며 아래로는 중생들이 환희심을 내어 불법을 받들어 信心을 振作하는 敎化의 방편이다.

작법무의 종류는 삼귀의례 작법무, 운심계 작법무, 육법공양 작법무, 다게 작법무, 사다라니 작법무, 천수바라 작법무 등 여섯 종류이다.

(1) 삼귀의례 작법무

서울·경기에서는 소리를 위주로 하는 범패를 하고 ‘三覺圓 萬德具’ 삼귀작법에서 나비춤을 춘다.

(2) 운심계 작법무

다음의 운심공양진언에 맞추어 춘다.

願此香供徧法界 원하옵건대 이 향공양 법계에 두루퍼져
 普供無盡三寶海 널리 바다와 같이 끝없는 삼보에 공양해

4. 인다라니 : 일체법의 참 모습을 깨닫고 忍持하여 가지는 것.

그리고 ‘變食眞言’은 작은 음식이 많아지고 많은 것이 작아져서 자기가 먹기 알맞게 음식이 변하도록 하는 것이니, 말하자면 천인은 天人에게 알맞는 음식이 되고, 아귀는 아귀에게 알맞게 변하는 진언이다. ‘甘露水眞言’은 청정한 茶를 의미하고 ‘一字水輪觀眞言’은 물흘러가듯 질서있게 순차적으로 먹으라는 뜻이고 ‘乳海眞言’은 소화가 잘되어 젓국이 되도록 해달라는 진언이다.

(6) 천수바라 작법무는

神妙章句大陀羅尼에 맞추어 바라춤을 춘다. 이때 반주되는 악기는 서울·경기가 태정을 위주로 한다면, 영남지방의 경우 광쇠를 위주를 하는 것이 서로다른 점이다.

이상으로서 6종류의 작법송을 분류하였다.

삼귀의 작법무는 불법승을 찬탄한 것이다. 운심계 작법무는 부처님께 공양을 올릴 때 하는 작법이다. 육법공양 작법무는 부처님께 여섯 가지 공양을 올릴 때 하는 작법이다. 다게 작법무는 부처님께 청정한 감로다를 올릴 때 하는 작법무이다.

이상의 이 작법무는 각각 작법하는 것이 다르지만 계송은 梵音 梵唄로서만 작법을 할 수 있게 되어 있다.

다음은 요잡으로서 일병 애벌레가 온갖 고통을 감수하면서 나비가 되어 많은 꽃들 즉 중생에게 불법을 퍼면서 중생들이 고루고루 환희심을 일으키도록 6바라밀, 8정도 10회 향 하는 것을 7·7, 49도 몸짓으로 인간의 악을 제거하며 또는 극락세계로 향하게 하는 작법무이다.³⁹⁾

39) 김영규·김인택, 『불교 전통 작법무』 (경기: 한국불교 금강선원, 2001), pp.14~19.

일반적으로 요잡은 서울·경기지방에서는 바라춤을 출때를 말하는데, 영남지방에서는 나비춤을 출때에 요잡이라는 명칭을 사용하는 것은 서로 다른점이라 할 수 있다. 또한 나비춤을 출때 袞裳에 領子를 부치는데 서울·경기지방의 경우에는 영자가 앞에 두 가지색 뒤에 삼색으로하여 ×字형으로 가슴에서 고정시킨다. 반면에 영남지방의 경우에는 앞뒤 각각 두곳에 領字를 부치고 좌우 양쪽에 매듭이 있는 것이 특징이다.

불교에서 사용하는 도구를 사물이라 한다.大四物에는 법고, 운판, 범종, 목어가 있고 中四物에는 징, 바라, 북, 종이 있으며 小四物에는 목탁, 요령, 죽비, 경쇠 등이 있다.

북은 축생보를 받고 어리석어 고통하는 중생들에게 智慧明撤하라 치는 것이다.

종은 철위 산간 무간 지옥에 고통받고 있는 중생들에게 離苦得樂하라고 치는 것이다.

목어는 수중 중생들에게 離苦得樂하라 치는 것이다.

운판은 허공 중생들에게 離苦得樂하라 치는 것이다.

이외 징, 바라도 모두 이와 비슷한 뜻이 있는데 특히 요잡시에는 꼭 이 四物을 사용하게 된다. 그러나 여기에 쓰는 四物도 다 각자 박자가 있으며 거기에 맞추어 요잡바라춤을 추게 된다.

六度六行은 지옥, 아귀, 축생, 수라, 인, 천 등에게 보시, 지계, 인욕, 정진, 선정, 지혜의 행을 하는 것이다.

八正道 八功德은 正見, 正思惟, 正語, 正業, 正命, 正精進, 正念, 正定으로서 八功德水와 八味水, 八定水를 마련하며 邪曲을 바로 잡고 목마른 情을 쉬게 하는 것이다.

八味功德水란 澄淨, 清, 甘味, 輕, 潤澤, 安和, 除饑渴, 長養諸根하는 물을 말한다.

十二行, 十二因緣法은 한번 동작을 하여 열두번 몸짓을 하게 되는데 이것은 無明, 行, 識, 名色, 六入, 觸, 愛, 取, 有, 生, 老, 死의 12인연 과정을 역순으로 관찰하는 것이다.

十善, 十願에서 十善은 몸과 입과 뜻으로 不殺生, 不偷盜, 不邪淫, 不妄語, 不綺語, 不兩舌, 不惡口, 不貪, 不瞋, 不痴를 행하는 것이고 十願은 화엄경에 나오는 보현 보살의 열 가지 큰 소원을 실천하는 것이다.⁴⁰⁾

40) 上揭書, p.20.

4) 호남지방

全北地域 佛教儀式 춤사위를 살펴보면, 魚山춤과 바라춤은 춤사위가 다양하고 藝術的인 아름다움을 보이고 있음을 알 수 있다. 法鼓춤의 경우는 발동작을 찾아 볼 수 없는데, 이것은 佛家에서 배꼽 아래의 부위를 부처님 앞에서는 사용을 하지 않는 종교적 규율에 기인된 것이라 유추한다. 全北地域 奉棲寺에서 전승되고 있는 영산재작법은 다음과 같다.⁴¹⁾

전북 익산군 금마에서 탄생한 眞鑑國師가 중국에 건너가 약 30년간 滄洲正寬寺 神監禪師 문하에서 경학과 범패를 배워 신라 흥덕왕때(서기 830년) 귀국하여 지리산에 지금의 쌍계사를 창건하고 많은 學僧들에게 경학과 범패를 가르쳤고 커다란 업적을 남겼다. 연중 1, 2회는 고향인 금마에 오는 길에 전주 봉서사에 들러 범패를 가르치기도 하었다고 전한다.⁴²⁾

전북지역에는 奉棲寺와 그 밖의 사찰에 범패 스님들이 많이 배출되었다고 한다. 봉서사에서 행한 불교춤은 수록방생재를 비롯하여 49재, 백일재, 공일재, 예수재 등에서도 범패와 춤이 공양되는데 특히 영산재의 식당작법에서 주로 거행한다고 한다.

봉서사의 범패, 작법춤의 전승계보는 咸水山계로 德峰, 映峰, 錦峰, 震音 스님 등이 제자를 가르쳤고, 申慧雲계는 雲樞으로 이어졌다. 그리고 지금의 봉서사 범패는 장상철·이석준에게 작법춤은 이강선·김형민 스님에 의해 이어지고 있다.

이곳 봉서사에서 거행된 영산재와 범패를 서울 봉원사의 것과 비교해 보면 규모는 작으나 봉서사의 재식 내용과 범패, 작법춤은 소박하면서도 민속적인 면이 강하게 풍기는 것이 특징이다.

41) 金賢貞, 「全北地方 佛教儀式舞蹈 現場研究」(서울 : 중앙대학교 대학원, 1994), p.56.

42) 「靈山作法의 由來 및 系譜」, 奉棲寺靈山作法保存會, pp.3~4.

예컨대 재식인 ‘관육작법’은 호남지방의 무속의식에서 나온 씻김의식이 보이고, 또한 ‘시왕맞이’에서는 시왕번을 들고 팽과리와 장고를 치며 시계 방향으로 돈다. 이와 같은 춤의 형식에서 무속의식과 습합되어 있음을 짐작할 수 있다. 범패에 있어서도 화청소리는 판소리나 육자배기조로 되어 있으며 춤 또한 민속춤적 요소가 다분하다. 영산재에서 행하는 봉서사의 의식에서 서울 지역과 다른 점은 첫째, 의식에서 불자들이 香, 燈, 茶, 과일, 꽃과 같은 것을 부처님께 공양하는 이른바 五供養이 있다는 것이고 둘째는 춤의 명칭이 서울에서는 나비춤이라 하나 이곳 봉서사에서는 魚山舞, 고기춤 또는 着服이라 불리고 있다는 점이다.⁴³⁾ 실제로 고깔이라고 하는 樂冠 뒷면에 고기그림이 그려져 있다.

魚山춤은 全北地域에서 고기춤이라고도 불리운다. 춤사위는 運心偈作法안에 대부분의 동작이 있고 격식이나 차례가 가장 잘 구성되어 운심계작법만 습득하면 魚山춤은 능히 짐작할 수 있다. 운심계작법은 운심공양진언으로부터 영법주세보불은까지 범패 독소리가 끝난 다음 추는 춤으로 선작법과 후작법으로 나뉘어진다. 마지막 마무리는 모든 작법이 끝난 뒤 추어지는 민바라춤으로 구성되어 선작법에서는 동, 남, 서, 북 사방에서 춤을 추고, 후작법에서는 동, 서, 남, 북의 간방에서 추어지므로 모두 팔방의 춤을 추는 형식이다.

운심계 작법에서의 선작법은 다음과 같은 구성을 지니고 있다.

가. 선작법

(序舞)... 처음은 四方搖身 춤을 추기 위한 序舞가 중앙에서 추어진다.

사방요신춤 중 ‘동쪽춤’이 추어진다.

사방요신춤 중 ‘북쪽춤’이 추어진다.

사방요신춤 중 ‘서쪽춤’이 추어진다.

사방요신춤 중 ‘남쪽춤’이 추어진다.

선작법을 마무리 짓는 (종결무)가 추어진다.

43) 鄭炳浩, 前掲書, p.371.

동쪽춤과 서쪽춤은 방향만 다를 뿐 춤사위는 동일하고, 북쪽춤과 남쪽춤도 방향만 다를 뿐 춤사위는 동일하다.

나. 후작법

춤추는 방향은 간방향(북동→북서→남서→남동)으로서 첫마루는 북동, 둘째 마루는 북서, 세째마루는 남서, 넷째마루는 남동을 향해서 추는데 선작법과 마찬가지로 향하는 방향만 다르고 북동과 남서의 춤사위가 같고 북서와 남동의 춤사위가 같다.

후작법의 춤사위는 선작법과 같고, 단지 장단의 끝소리 덩... 덕에만 후작법의 몇 동작이 추가된다.

박자(덩덩- 덩덩- 덩-덕 덕--)

후작법의 경우는 서울이나 경기지방에서는 하지 않는 춤사위이다.

다. 운심계작법춤의 구성

[춤추는 자리를 잡는 춤]으로 아. 오. 어. 으 등의 소리만으로 나오는 동작을 하는 일종의 서무가 추가된다.

간방요신춤 중 '북동춤'이 추가된다.

간방요신춤 중 '북서춤'이 추가된다.

간방요신춤 중 '남서춤'이 추가된다.

간방요신춤 중 '남동춤'이 추가된다.

후작법의 '종결무'가 추가된다.

작법의 끝은 '민바라춤'이 추가된다.

마지막 마무리는 합장한 손의 연꽃을 오른손으로 모아쥐고 두 손으로 낙관을 공손히 쥐어 오른쪽에 놓고 그 위에 꽃을 살며시 놓는다.

낙관을 벗을 때 다른 스님이 바라를 들고 나와 춤추는 스님의 왼쪽에 가져다 놓는다. 이것으로 후작법이 끝나게 되고 민바라춤으로 마무리한다. 여기서 민바라춤은 서울, 경기에서의 요잡바라와 같다.

라. 어산춤을 출 때 유의해야 할 점으로는

첫째, 양수평행으로 들었을 때는 어깨선과 같아야 하며 손 끝만 어깨선보다 약간 올린다.

둘째, 두손을 모아들면서 在手 食指와 右手 食指를 마주쳐 주는 동작을 할 때 얼굴을 가려서는 안 된다.

셋째, 두 사람이 서로 위치를 바꿀 때는 가운데서 겹치는 식으로 나아가 자리를 바꾼다.

넷째, 손의 모양은 식지를 펴고 長指 끝과 엄지 끝이 서로 마주 닿게 드는데 손 안에 겨란 한 개를 가볍게 쥐 것처럼 둥글게 모아 쥐는다.⁴⁴⁾

44) 金賢貞, 前揭論文, pp.57~59.

IV. 韓國 佛敎儀式에서 舞蹈의 構成과 機能

1. 常住勸供齋

1) 상주권공재의 유래와 구성

상주권공재는 靈魂薦度儀式의 일종으로 亡靈의 極樂往生을 祈願하는 儀式이다. 일반적으로 사람이 임종한 지 四十九日만에 奉行한다 하여 四十九齋라고도 한다. 이 四十九齋는 『地藏經』의 「利益存亡品」을 근거로 하는데 地藏菩薩은 地獄衆生을 모두 救濟하기 前에는 成佛하지 않겠다고 誓願한 菩薩로 다음과 같이 말하고 있다.

지장보살이 말씀하시되, 장자여 내가 지금 미래 현재 일체 중생을 위하여 부처님의 위력을 이어서 간략히 이 일을 설하리다.

장자여 미래 현재 모든 중생들이 命을 마칠 때 다달아서 한 부처님 이름이거나 한 보살의 이름이거나 한 벽지불의 이름을 얻어듣게 되면 죄가 있고 없음을 불문하고 다 해탈함을 얻으리라. 만약 어떤 남자나 여인이 살아 있을 때 착한 因을 닦지 못하고 여러 가지 罪만 많이 짓게 되면 命이 다한 후에 대소 권속이 일체 거룩한 일을 지어서 복되게 하더라도 七分 가운데 이어 一分을 얻고 六分 공덕은 살아있는 사람에게 스스로 이익이 되나니. 이러한 연고로 현재 미래 선남자 선여인들이 잘 듣고 스스로 닦으면 分分을 온전히 다 얻으리라. 무상 대귀가 기약없이 이르면 어둡고 어두운데 노는 神이 죄와 복을 알지 못하여 七·七日 四十九日안에 어리석은 듯하고 귀먹은 듯도 하며 혹은 모든 冥府에 있어 業界를 번론하고 살펴 정한 뒤에는 업을 따라 받아나니 예측치 못할 사이에 천만가지 수심과 괴로움뿐이거든 어찌 하물며 저 모든 악취 등에 떨어짐이오리.

命을 마친 사람이 태어남을 얻지 못하고 七·七日 안에 있을 때 생각생각 사이에 모든 골육권속이 복록을 지어 구원해 주기를 바라다가 이날(四十九日)이 지난 후기는 업을 따라 報를 만나니, 만약 이러한 罪人은 문득 천벽세중을 지날지라도 해탈할 날이 없을 것이요. 만약 그가 오무한 죄로 큰 지옥에 떨어지게 되면 천겁 만겁에 영원히 온갖 고를 받게 되나이다. 그리고 다시 말하기를 이와 같은 죄업 중생이 命을 마친 후에 골육권속이 그를 위하여 齋를 봉행하여 닦아 業道를 도우되 잿밥을 마치지 않았을 때와 재를 지내는 차제에 쌀뜨물과 나물 잎사귀를 땅에 버리지 말며 내지 모든 음식까지도 부처님과 스승님께 올리기 前에는 먼저 먹지 말지니 만약 어귀어 먹는 일이 있거나 精勤치 못하면 이 命마친 사람이 마침내 힘을 얻지 못하리라 만일 능히 정근하고 깨끗이 두호하여 부처님과 스승님께 받들어 올리면 이 사람은 七分에 一分을 얻으리라. 이런 고로 염부중생이 만약 능히 그 부모와

권속을 위하여 목숨을 마친 뒤에 재를 베풀어 공양하되 지극한 마음으로 부지런히 정성껏하면 이와 같은 사람은 산사람과 죽은 사람이 모두 이익을 얻으리라.¹⁾

이상과 같은 根據에 依하여 四十九齋를 올리게 되는데 이는 비단 命을 마친 사람의 극락왕생만을 위한 것이 아니라 살아 있는 권속들까지 공덕을 받게 된다고 믿게 되어 가장 많이 盛行되고 있는 儀式이라고 말할 수 있다.

常住勸供은 靈駕를 맞이하여 佛前에 供養을 올리고 法食을 베풀어 받도록 한 다음 다시 靈駕를 대접하여 極樂往生하도록 하는 內容으로 構成되어 있는데 그 進行節次는 다음과 같다.

(1) 侍輦 : 사찰 일주문 밖에 나가서 靈駕를 맞아 들인다. 여기서는 茶僞나비춤과 요잡바라춤이 추어진다.

이때 引禮法師의 接전에 의해서 나무대성인로왕보살이 靈駕를 引導한다.

(2) 對靈 : 영가를 간단히 대접하여 시장기를 면하게 하는 것으로 일반 私家에서 초저녁 제사에 해당한다.

(3) 灌浴 : 佛菩薩을 친견하기 위하여 靈駕의 탐진치 삼독의 마음의 때를 부처님의 法力을 빌어 청정하게 한다. 이때 證師壇에서는 眞言에 따라 結印을 맺고, 관육쇠 바라춤이 함께 이어진다.

(4) 神衆作法 : 佛道場을 잘 守護하고 오늘 靈駕가 極樂往生할 수 있도록 잡신들이 범접하지 못하도록 諸神衆을 請해 모신다. 이때 요잡바라를 춘다.

(5) 上壇勸供 : 佛前에 供養을 올리며 부처님의 가피와 가지력을 받는다.

(6) 觀音施食 : 靈駕에게 부처님의 法食을 베풀어 받게 한다.

이것은 일반 私家の 本祭祀에 해당한다.

(7) 奉送 : 請해 모셨던 佛菩薩을 먼저 拜送하고, 그 다음 靈駕를 極樂往生하도록 전송한다.

이상 개괄적으로 상주권공재의 진행절차를 살펴 보았다. 다음은 常住勸供의 本儀式에 해당하는 上壇儀式 節次를 살펴보면 다음과 같다.

1) 『地藏菩薩本願經』 卷下, 「利益存亡品」 第七 (『大正藏』 13, p.784b)

2) 상주권공제 上壇儀式 節次

- (1) 喝香 : 上番 소임을 맡은 魚山僧이 佛壇 앞에 나아가 紙花를 들고 고깔을 쓰고 合掌하여 喝香을 梵唄 홀소리를 한다.
- (2) 燈偈 : 梵香을 사루고 그 功德으로 부처님께 發願함.
- (3) 頂禮 : 引導僧의 合唱으로 짓소리를 하면 作法師 二人이 起經作法 나비춤을 먼저하고 그다음 四方搖身을 한다. 그리고 그 끝에 二人의 作法師가 태징, 호적²⁾, 북 등의 법사물 박자에 맞추어 요잡³⁾ 바라춤을 춘다. 하지만 현재에는 춤은 없어지고 소리만 남아있다.
- (4) 合掌偈 : 引導僧 一人이 합장하여 몸을 단정히 한 후 佛壇에 나아가 혼자 독소리를 한다. 합장게는 부처님께 禮敬과 찬탄의 뜻을 表한다.
- (5) 告香偈 : 요령을 흔들면서 홀소리로 同音唱和 한다.
고향게는 香을 사루고 禮敬의 뜻을 表해 부처님의 慈悲가 드리우시길 발원한다.
- (6) 開偈 : 上壇法主가 홀소리로 독창한다. 개게는 상주권공에서는 상부개게라 하며 一般儀式的 開式辭에 해당한다.

2) 胡笛 : 국악기 가운데 관악기의 하나. 쇠납 또는 太平簫라고도 하며, 속칭 날라리라고 한다. 烏梅·대추나무·黃桑·회양목 등 단단한 나무로 약 30cm 가량의 관을 위로부터 아래로 차차 퍼지게 만든다. 구멍은 모두 8개이고 그 중 둘째 구멍은 뒷면에 있다. 아래에는 깔때기 모양의 銅八郎을 달아 확실 구실을 하도록 하였고, 윗부리에는 구리로 만든 吹口에 갈대로 만든 겹혀를 끼워 불도록 하였다. 조선 초기부터 궁중의 제례악에서 사용된 것을 보면 고려말에 중국에서 들어온 듯하다. 이후 軍中吹打와 제례악의 武舞, 농악, 佛家에서의 齋 등에 연주되어 왔으며, 오늘날에도 대취타·정대업·범패 등에 쓰이며, 농악에서 가장 많이 쓰인다. 주장단은 굿거리와 자진모리이며, 가락은 대부분 즉흥적으로 연주된다.

3) 요잡 : 인도에서는 부처님이나 부처님의 舍利를 모신 탑 등에 대해서 우선 한 번 절하고, 다음에 오른쪽 어깨를 所禮 쪽으로 향하게 하여 그 둘레를 도는데 이것을 旋右·시잡·右繞라고 한다. 단지 한 번만 돌기도 하지만, 보통은 세 번을 돌며 이것을 우요삼잡이라 한다. 또 이와 같은 繞佛을 行道라고도 한다.

- (7) 灑水偈 : 引導僧 一人이 술가지로 물을 뿌리면 法主가 요령을 흔들며 홀소리로 독창한다. 쇄수계는 甘露水를 뿌려 모든 魔群의 장애와 煩惱를 제거한다.
- (8) 伏請偈 : 引導僧 一人이 독창을 하면 大衆이 同音唱和로 神妙章句大陀羅尼를 하면 作法師 二人이 바라춤을 춘다. 이때 추는 춤을 천수바라춤이라고 한다. 천수바라춤은 陀羅尼인 口密(mantra)에 身密(mudra)인 몸짓과 정신을 하나로 집중시킨 意密(Yoga-Samati)를 조화시켜 추는 춤이다.
〈신묘장구대다라니 云云〉
- (9) 四方讚 : 引導僧 一人이 홑소리로 독창한다.
사방찬은 儀式道場을 정갈히 하고 삼보님과 천룡님이 강림할 수 있도록 함이다.
- (10) 道場偈 : 大衆이 同音唱和로 소리를 하면서 시계방향으로 圓型으로 精進을 돌면 中央에서 作法師 二人이 나비춤을 춘다.⁴⁾
- (11) 懺悔偈 : 引導僧 一人이 앞구절을 先唱하면 大衆이 습창으로 뒷 구절을 받는다. 참회계는 부처님을 뵈고 法門을 듣기 前에 衆生의 모든 惡業을 참회하고 삼보에 귀의하는 것을 발원한다.
- (12) 擧揚 : 法師스님의 法門에 앞서 上壇法主가 요령을 흔들며 축원을 올린다.
- (13) 受位安座眞言 : 法主가 요령을 흔들면서 진언을 한다. 영가가 법문을 들을 수 있도록 자리를 마련한다.
- (14) 補闕眞言 : 引導僧들이 同音唱和로 3번 和唱한다.
보궐진언은 法門을 들었지만 미비한 부분을 첨가하는 것이다.
- (15) 收經偈 : 法門을 듣고 그를 받아 들여 歡喜心을 일으키고 佛德을 찬탄한다.
- (16) 四無量偈 : 無量한 佛法에 歸依하고 志心으로 拜禮 드린다는 뜻이다.

4) 도량계 나비춤은 나비춤의 기초가 되는 춤이다. 도량계는 도량을 청정하게 하여 삼보님과 천룡님이 강림하심을 발원하고 妙한 진언을 지니고 독송하면서 자비로써 은밀히 가호해 주시길 서원한다. 道場偈가 끝나면 요잡바라춤과 法鼓춤을 춘다.

- (17) 歸命偈 : 부처님께 歸依함을 재삼 다짐하고 極樂에 往生할 것을 發願한다.
- (18) 准提功德偈 : 준제는 淸淨이라 번역하며, 곧 心性의 淸淨함을 찬탄하는 것을 말한다.
- (19) 淨法界眞言 : 법계를 맑히는 진언이다.
- (20) 護身眞言 : 법을 보호하는 眞言이다.
- (21) 觀世音菩薩本心微妙六字大明王眞言 : 옴 마니 반메훔의 眞言으로 관세음보살의 寶號로서 아미타불이 관세음보살을 칭송하는 말이다.⁵⁾
- (22) 准提眞言 : 준제보살의 淸淨한 마음의 功德을 찬탄하는 眞言이다.
 준제진언을 외우고 중생 모두 성불할 것을 發願한다.
- (23) 淨三業眞言 : 口業, 身業, 意業 등 三業을 淸淨하는 진언이다.
- (24) 開壇眞言 : 佛壇을 여는 眞言이다.
- (25) 建壇眞言 : 佛壇을 세우는 진언이다.
- (26) 淨法界眞言 : 法界를 淸淨하게 하는 眞言으로 부처님을 모시기 前에 讀誦한다.
- (27) 舉佛 : 삼보에 歸依하오니 상주권공재 法會에 降臨하시기를 發願한다.
- (28) 普召請眞言 : 三寶를 請하는 眞言이다.
- (29) 由致 : 부처님께 當日의 齋를 봉행하는 취지를 아뢰고 發願한다.
- (30) 請詞 : 由致에서 發願한 佛菩薩을 儀式道場에 降臨하시기를 請하는 것이다.
- (31) 香花請 : 꽃과 향으로 佛菩薩을 請한다.
- (32) 來臨偈 : 佛菩薩께 이 道場에 降臨하여 供養을 받으시도록 發願한다.⁶⁾

5) 이는 一切의 福德智慧와 모든 行의 根本이라고 하며 萬善, 萬行의 勝行이라 믿고 蓮華生上師의 德을 찬탄하고 은혜를 갚는 것이라 한다. 여기서 ‘옴’은 諸天 ‘마’는 아수라 ‘니’는 인간 ‘반’은 축생 ‘메’는 아귀 ‘훔’은 지옥의 문을 닫는다는 뜻으로 이 文字는 六途를 비계 한다고 한다.

6) 여기서 散花落은 꽃을 뿌려 道場을 장엄하는 것을 말하는데 현재에는 소리만을 한다. 대중스님이 散花落을 三唱하고 願降道場受此供養을 和唱으로 3번 한 다음 범사물 반주에 맞추어 내림계 바라춤을 二人이 춘다. 이때 바라춤은 청정한 도량에 오신 佛菩薩을 찬탄하는 의미이다.

- (33) 歌詠 : 부처님의 降臨을 찬탄하는 노래이다.
- (34) 故我偈 : 大衆이 同音唱和한다. 이는 불보살님께 오직 한 마음으로 목숨을 다하여 歸依하고 敬拜 드린다는 뜻이다.
- (35) 獻座偈 : 法主가 先唱하고 바라지와 대중이 後唱으로 소리를 주고 받는다. 이때 부처님께 공양인 마지를 올린다.
헌좌偈는 佛菩薩이 菩提座에 앉으시기를 권한다.
- (36) 欲建曼拏羅先誦 : 曼拏羅는 壇을 意味한다. 즉 壇을 세우고자 하면 먼저 다음의 眞言을 하라는 의미이다. 상주권공에서는 '육건이'라 하여 사구성 소리가 전해지고 있다.
- (37) 淨法界眞言 : '옴남'을 同音으로 和唱하면 作法師가 나비춤을 춘다. 이때 소리만 하고 '茶偈'에서 춤을 시작하는 경우도 있다.
- (38) 茶偈 : 引導僧과 喪主, 재에 참석한 사람은 茶偈소리를 하는 引導僧을 따라서 精進을 돈다.⁷⁾
- (39) 香羞羅列 : 引導僧 一人이 독창으로 소리를 한다.
- (40) 特賜加持 : 大衆이 同音으로 唱和한다. 북은 큰 소리가 나게 시작하여 차차 작아지게 소리를 내며 끝날 때까지 반복하여 북을 친다.
- (41) 四陀羅尼 : 佛菩薩님께 올린 供養이 加變任持되어 그 加被를 입게 되기를 發願하는 眞言으로 바라춤 가운데 음악이 경쾌하며 춤사위도 각 진언마다 잠시 멈추는 특이한 동작으로 구성되어 있다.
- (42) 蓮心供養眞言 : 먼저 운심계 소리에 맞추어 四方搖身을 한 다음 中央에서 두 사람이 나비춤을 춘다.⁸⁾

7) 여기서는 作法師 두 사람은 손에 모란꽃 紙花를 들고 태징, 호적, 북의 박자에 맞추어 나비춤을 춘다. 茶偈 나비춤이 끝날 무렵 法鼓춤을 주고 이 춤이 끝나면 요잡바라춤이 이어진다.

茶偈는 佛菩薩의 降臨을 찬탄하고 정성으로 茶供養을 올리는 순서이다.

8) 여기에서 태징의 박자는 香花偈作法에서와 같이 독특한 태징법으로 한다. 나비춤의 춤사위는 앉았다 일어나는 동작이 있다하여 一名 座立이라고 한다. 蓮心供養眞言은 佛菩薩님께 供養들인 功德이 善根을 낳아 부처님 은혜에 보답한다는 뜻이다.

(43) 加持偈: 첫소리를 引導僧 一人이 先唱하며 大衆이 參회계聲으로 同音唱和한다.

가지게는 十方三寶에 供養드린 功德이 加持되어 衆生을 제도하기를 發願한다.

(44) 普供養眞言 (45) 普廻向眞言 (46) 四大呪 (47) 願成就眞言 (48) 補闕眞言 (49) 地藏菩薩滅定業眞言

(50) 歎白 등을 諷誦조로 독경하듯이 大衆이 함께 和唱한다. (51) 願我偈를 하면서 간략히 축원을 하고

(52) 和請으로 이어진다. 和請은 佛菩薩을 志心으로 請하여 靈駕의 極樂往生을 發願하는 內容의 音樂이다. 梵唄가 佛法의 眞理를 찬탄하고 그 法悅의 境地를 노래한 것이라면 和請은 衆生의 發願이 中心이 된 노래이며 音樂的으로는 大衆音樂의 성격을 띠고 있다. 일반적으로는 梅心曲으로 많이 알려져 있다.

다음 神衆作法과 靈駕에게 法食을 베푸는 施食에는 춤이 없다.

앞에서 살펴본 상주권공재의 상단의식에서 볼 수 있듯이 작법의식 자체가 인욕행이 요구되는 수행이라 할 수 있다.

2. 各拜大禮王供齋

1) 各拜大禮王供齋의 意義

각배대례왕공재는 각배재라 약칭하여 부른다. 冥府十王을 모두 請해 모셔 재를 올리는 데, 十王은 欲界六天和 四禪天의 王으로 冥府世界에 있으면서 罪의 輕重을 맡은 열분의 王이다.

사람이 죽으면 그 날부터 四十九日까지는 매 七日마다, 그 뒤에는 百日, 小喪, 大喪때에 차례로 各王에게 生前에 지은 善業과 惡業의 심판을 받는데 자손들에 의해 또는 권속들에 의해 공덕을 쌓아 惡業을 소멸시키고 地藏菩薩님의 誓願力으로 이들 심판을 받은 衆生이 地獄에 떨어지는 것을 救濟하도록 하는 것이다. 그런데 이 十王은 印度 당시의 佛敎에는 없고 中國에 와서 道敎의 영향을 받아 첨가된 것이라 한다. 여기서 地藏菩薩은 이들 심판을 받은 衆生이 地獄에 떨어지는 것을 救濟하는 大願을 세운 것이 특징이다.

그리고 이 十王에 관계되는 經으로는 『預修十王生七經』⁹⁾, 『佛說地藏菩薩發心因緣十王經』¹⁰⁾이 있다.

2) 各拜大禮王供齋의 進行 節次

(1) 侍輦, (2) 對靈, (3) 灌浴, (4) 神衆作法은 本齋가 있기 前의 의식으로 常住勸供 때와 같다.

다음은 各拜齋 上壇儀式

(1) 喝香: 佛前에 香을 사르겠음을 아뢰는 의식.

(2) 燈偈: 五香을 사르는 의식.

(3) 頂禮: 佛·法·僧 三寶에 禮敬의 뜻을 表하는 의식.

(4) 起經¹¹⁾作法 및 바라춤: 起經作法 나비춤을 추고 그 다음에 이어 요잡바라춤을 춘다.

(5) 合掌偈: 佛德을 찬탄하고 合掌하여 禮敬하는 뜻을 表한다. 常住勸供과 같다.

(6) 告香偈: 常住勸供 때와 같다.

(7) 開啓: 原夫開啓라 말하며 道場이 淨土가 되기를 기원하는 내용으로 開會辭에 해당된다.

(8) 淨土結界眞言: 道場이 淨土가 되기를 기원하는 진언.

9) 중국과 우리나라에만 流行된 經으로 지옥의 苦痛을 면하기 위하여 生前에 齋供할 것을 권한 책.

10) 日本에서만 流行된 經. 本儀式에서 十王을 請하는 것은 靈駕가 生前에 지은 罪業을 佛菩薩에 供養들인 功德을 十王이 증명하고 地獄의 苦痛을 免하게 하려는데 있다.

11) 起經: ‘起’는 명사앞에 붙어 명사에 당하는 것을 제2의 장소로 옮기기 위해 움직이는 것을 말한다. 즉 ‘기경’은 三寶의 하나인 經藏을 모시는 佛事를 말함. 단, 실제로는 「經函移運」에 서와 같은 의식은 거행하지 않는다. 「舉揚」에서 운운되는 바 -我有一卷經 不因紙墨成 展開無一字 常放大光明-와 같이 마음의 經藏을 확인함을 의미하기 때문이다.

- (9) 灑香水眞言：各拜齋에서 독특한 부분으로 일명 乞水라고도 한다.¹²⁾
- (10) 伏請偈：常住勸供齋와 같다.
- (11) 천수바라춤：常住勸供과 같이 作法師가 바라춤을 춘다. 이때 재의 규모에 따라 二人, 四人, 八인으로 바라춤을 춘다. 상주권공재보다는 규모면에서 큰 재라고 말할 수 있다.
- (12) 四方讚 (13) 嚴淨偈(道場偈) (14) 懺悔偈 (15) 請法偈 — 常住勸供齋와 같다.
- (16) 說法偈：說法을 듣는 功德을 찬탄함.
- (17) 開經偈：부처님의 설법을 듣고 그를 受持하고 如來의 참뜻을 알기를 發願함.
- (18) 開法藏眞言：法寶를 여는 眞言.
- (19) 十念：大衆 모두 同音으로 和唱하는 것으로 念佛功德으로 極樂往生을 發願함.
- (20) 舉揚 (21) 會主說法 (22) 補闕眞言 (23) 收經偈 (24) 准堤功德 (25) 淨法界眞言
- (26) 淨三業眞言
- (27) 開壇眞言 (28) 建壇眞言 등은 常住勸供齋와 同一하다.
- (29) 舉佛：法·報·化 三身佛에 歸依하오니 各拜齋 法會에 降臨하시기를 發願한다.
- (30) 上壇疏：疏의 길 봉투를 읽는 皮封의식을 마치고 그 皮封을 어깨에 메고 그 위에는 또 布木三尺(現在는 수건)을 걸친 다음, 娑彌僧 二人이 양쪽에서 疏文을 들고 서면 法主가 혼자 疏聲으로 獨唱한다.¹³⁾

12) 法主가 灑香水眞言 제목을 소리하면 이때 法堂 앞 뜰이나 法堂 내 佛壇앞에 乞水床을 차리고 茶器, 香爐, 촛대를 놓으면 乞水床 앞의 引導僧 一人이 앉아 요령을 흔들며 灑水偈를 先唱하면 다시 乞水床 앞 引導 三人이 요령을 흔들면서 앉아서 合唱으로 소리를 받고 또 이어 魚山床의 大衆스님이 태징, 목탁을 울리며 앞의 引導和請의 소리를 받는다.

이와 같은 소리가 끝나면 乞水床 앞 引導는 일어서서 一人은 요령을 흔들고 二人은 꽃가지를 들고 茶器물을 四方으로 뿌리면서 ‘나무 사만다 못다남’ 소리를 하면서 돌아간다. 이때 乞水床 앞 引導는 한 사람 한 사람이 각각 소리를 하며 돈다. 灑香水眞言은 향수를 뿌려 道場을 淸淨히 한다.

13) 上壇疏의 내용은 經論의 文句를 해석하여 어려운 곳을 알기 쉽도록 그 뜻을 결탁한 글을 말한 것이다. 여기서는 各拜齋의 趣旨를 말한 것이다.

(31) 振鈴偈 (32) 普召請眞言은 常住勸供齋와 同一함.

(33) 上壇由致：法主가 由致聲으로 獨唱한다.

上壇由致는 佛菩薩님께 儀式的 趣旨를 아뢰고 衆生을 애민히 여겨 대자비를 베풀어주시길 것을 발원한다.

(34) 請詞：諸佛菩薩이 道場에 降臨하기를 請한다.

(35) 香花請：꽃과 香으로 降臨을 再請한다.

(36) 歌詠：諸佛菩薩이 道場에 降臨하여 衆生을 利롭게 함을 찬탄한다.

(37) 故我偈：佛菩薩님께 一心으로 목숨을 다하여 歸依하며 禮拜드린다는 뜻이다.

(38) 獻座眞言：法主가 요령을 흔들고 먼저 제목을 염송하고 다시 先唱하면 大衆이 목탁, 태징, 북을 치며 後唱하며 소리를 주고 받는다.¹⁴⁾

(39) 茶偈：佛菩薩을 請해 모셔 자리에 좌정하신 후 茶供養을 올리는 儀式이다.

(40) 普供養眞言：供養을 올리는 儀式으로 供養의 功德을 總持한다.

3) 各拜齋 中壇儀式

各拜齋 中壇儀式은 冥府十王을 모시고 하는 儀式으로 上壇儀式 때의 引導스님은 모두 바뀌고 儀式初에 維那所에서 構成한 中壇引導가 새로 등단한다. 즉 法主와 바라지가 새로 구성되는 것을 말한다.

(1) 十王移運

中壇儀式은 冥府十王을 모시는 뜻에서 다음과 같은 순서의 行렬로 齋場을 精進돈다.

① 引禮스님이 목탁을 치면서 앞장선다.

② 청사초롱에 등을 밝혀서 따라간다. -----侍壘時와 같다.

14) 現좌진언은 부처님이 앉으실 자리를 마련하고 중생이 모두 成佛할 것을 發願하고 眞言을 念誦하면 菩提座의 境地를 얻는다고 한다.

- ③ 南無大聖引路王菩薩幡旗 ----- 侍輦時와 같다.
- ④ 日傘 ----- 引路王旗 곁에 선다.
- ⑤ 輦 ----- 侍輦時와 같다.
- ⑥ 靈駕位牌床을 상주가 들고 따른다.
- ⑦ 引導스님
- ⑧ 태징, 북, 삼현육각¹⁵⁾, 호적
- ⑨ 大衆行列
- ⑩ 香爐
- ⑪ 紙花：冥府殿에 장엄되어 있던 모란·작약 등의 종이꽃
- ⑫ 十王幡：十王幡旗는 冥府殿의 十王像옆에 차례대로 진설한다.

(2) 十王移運精進

十王移運 精進을 하는 동안 十王各請을 모신 다음 來臨偈와 散花를 할 때까지 계속 진행한다.

(3) 舉佛：中央에서 精進을 도는 가운데 地藏菩薩과 中壇聖衆에게 歸依하는 뜻의 舉佛을 모신다. 이때 中壇儀式에서 中心은 地藏菩薩이 된다.

(4) 十王疏：上壇儀式과 同一하게 進行하며 中壇勸供을 드리게 된 취지를 아뢰고 發願한다.

(5) 振鈴偈 (6) 普召請眞言 (7) 由致 (8) 請詞 (9) 香花請 (10) 歌詠 (11) 告我偈 (12) 獻座偈 (13) 獻座眞言 (14) 茶偈 등은 常住勸供의 의식 절차와 同一하다. 다만 地藏菩薩이 주가 되는 것만이 다르다 하겠다.

15) 三絃六角：삼현은 거문고·가야금·당비파, 육각은 북·장구·해금·피리·태평소 한 쌍 등을 통틀어 일컫는 말. 삼현육각 편성에 따른 음악의 종류는 크게 舉床樂, 무용반주음악, 행진음악, 그리고 무당춤과 巫歌의 반주음악의 4가지로 나누어진다. 좁은 뜻의 삼현육각은 舉床樂을 가리키는데, 거상악은 잔치나 큰손님을 접대할 때 큰상을 받기 전에 연주하던 음악으로서 자진한잎과 삼현풍류가 있다. 자진한잎은 삼현육각으로 연주하는 歌曲을 가리키며, 삼현풍류는 삼현육각으로 연주하는 靈山會相을 가리킨다.

(15) 十王請：十王請은 各請으로 할 때와 都請으로 모실 경우가 있는데 이때에는 十王을 한번에 모두 請한다.

請詞는 法主가 독창으로 하고 香花請과 歌詠은 바라지가 받아 소리하고 故我偈는 大衆스님이 함께 한다.

第一秦廣大王

第二初江大王

第三宋帝大王

第四五官大王

第五閻羅大王

第六變成大王

第七泰山大王

第八平等大王

第九都市大王

第十五道轉輪大王으로 十王을 請하면서 그에 따른 竝從卷屬을 함께 請한다. 그밖에 泰山府君, 善惡二十四案列諸位判官, 二九諸王, 四十諸王, 二十諸王, 五道大神, 四直使者등의 순서대로 請한다.

(16) 來臨偈：冥府十王이 佛力을 이어받아 이 道場에 降臨하여 地獄衆生의 苦痛을免하게 하여 줄 것을 發願함.

(17) 散花落：大衆이 同音으로 산화락을 三唱한다. 꽃을 뿌려 찬탄의 의미를 갖는다. 하지만 실제로는 꽃을 뿌리지는 않는다. 日本의 경우에는 散花落을 꽃이 아닌 오색종이를 양쪽에 서서 뿌리는 것으로 대신한다.

(18) 바라춤：이때는 요잡바라춤을 춘다.

(19) 牧丹讚：바라춤에 이어서 引導가 精進되는 大衆을 앞서 右側으로 돌면서 소리를 한다. 이때 나비춤 作法師 二人은 中央에서 모란찬 나비춤을 춘다. 모란찬은 茶偈作法과 상당 부분 同一하다.

(20) 바라춤：모란찬에 이어 요잡바라를 춘다. 바라춤과 함께 나비춤은 四方搖身을 하는 경우도 있다.

- (21) 普禮三寶：大衆은 佛壇을 向하여 제자리에 서있고 法主가 獨唱으로 ‘普禮三寶’ 하면 바라지와 大衆은 깃소리 또는 홀소리로 和唱한다.¹⁶⁾
- (22) 獻座安位：衆生이 三業을 청정히 하고 供養을 올리오니 十王等衆이 자리에 오셔서 좌정하시기를 아뢰다. 헌좌안위가 끝나면 비로소 精進 돌 때 가지고 들던 十王幡旗 等 모든 旗를 中壇 壇上에 다시 세워 모시고 靈駕位牌床은 靈壇에 모신다.
- (23) 法性偈, (24) 掛前偈
- (25) 獻座眞言：十王諸聖衆을 자리에 모시는 진언.
- (26) 茶偈：十王諸聖衆께 茶供養을 올림.

4) 上壇勸供

- (1) 淨法界眞言：欲建曼拏羅 先誦 淨法界眞言이란 唱詞를 大衆이 同音으로 和唱하거나 引導스님 一人이 獨唱으로도 한다. 여기서 曼拏羅는 壇, 道場의 圓滿具足이란 뜻으로 佛壇을 設하고자 하면 먼저 淨法界眞言을 하라는 뜻이다.
- (2) 茶偈：佛菩薩께 茶供養을 올린다. 이때 마지도 함께 올린다.
- (3) 四多羅尼：供養을 올린 후 四多羅尼를 誦하여 공양이 法食으로 변하여 佛果를 얻게 될 것을 소리한다. 이때 法主가 요령을 흔들고 獨唱으로 하는 경우와 大衆이 和唱하는 가운데 바라춤을 추기도 한다.
- (4) 運心偈：信心으로 供養을 올리오니 이를 받으시고 佛功德에 報恩케 해달라는 發願이다.
- (5) 運心供養眞言：앞의 運心偈의 發願이 成就되게 하는 진언임.

16) 普禮三寶는 十王을 請하여 供養을 올리오니 衆生의 간청을 받아 들이도록 三寶前에 禮敬의 뜻을 포함.

(6) 加持偈：三寶前에 供養들인 功德이 加被力으로 衆生에게 信心으로 任持되기를 發願한다.

(7) 普供養眞言, (8) 普廻向眞言：常住勸供齋와 同一하다.

(9) 嚴神呪：供養들인 功德을 부처님이 증명하여 모든 재앙을 물리치고 所願成就를 이루게 하는 眞言이다.

(10) 歎白：부처님의 무량하신 공덕은 可히 언설로써 다할 수 없음을 찬탄드린다.

(11) 祝願和請：和請과 비슷하며 조금 빠른 것이 특징이다.

祝願和請은 諸佛菩薩을 請하여 當日 設한 齋의 功德으로 모든 靈駕가 往生極樂할 것을 祝願하는 것이다.

5) 中壇勸供

中壇勸供은 모셔온 中壇諸聖衆께 供養드리는 儀式이다.

(1) 祈聖加持偈：上壇에 供養올리고 이어서 中壇에 供養드린 功德이 佛法의 加被力을 입게 되었음을 證明해 줄 것을 三寶에 아뢰는 것이다.

(2) 四多羅尼：常住勸供齋와 같이 사다라니에 맞추어 바라춤을 춘다.

(3) 五供養：香, 燈, 茶, 花, 果의 五供養을 올린다는 뜻이다. 米供養은 뒤에 添加된 것이며 上壇供養은 運心供養인데 反하여 中壇에서는 五供養을 한다. 五供養作法에서는 나비춤을 춘다.

3. 靈山齋

1) 靈山齋의 意義

靈山齋에서 靈山은 靈鷲山の 준말로 釋尊께서 法華經을 說하시던 곳을 말한다. 靈山齋는 法華經에 依據하여 靈山 當時의 莊嚴한 說法 光景을 讚嘆하며 靈山集會時의 佛菩薩께 供養올리는 것을 內容으로 하고 있다. 영산재는 영산회상 법회에 동참한 모든 聽聞衆, 外護衆이 환희심을 일으키고 시방의 제석천왕과 수많은 보살, 신중 등이 운집하여 부처

님의 설법을 듣고 환희했으며, 하늘에는 만다라 꽃이 날리고 妙音菩薩과 天童天女가 내려와 꽃과 향, 기악과 가무로써 공양하였던 당시의 광경을 재현한 의식 절차를 말한다.¹⁷⁾ 일반적으로 靈山齋가 죽은 망자를 위해서 봉행하는 것으로 알려져 있지만 국가대사나 국운융창을 위해서도 봉행 되어지고 있다. 그 예로는 88 서울올림픽, 대전 EXPO, 2002 한·일 월드컵축구, 2002 아시안게임, 2003 대구유니버시아드 등에서도 봉행되어진 것을 보면 알 수 있다.

2) 靈山齋 關係 儀式文의 種類

영산재에 관련된 문헌들로는 作法龜鑑, 梵音集, 新刊冊補梵音集 등이 있다.

이 중에 작법구감은 朝鮮 純祖 二六年(1826) 全南 淳昌群 구암사 白波스님이 여러 가지 儀式文을 참고하여 편찬한 우리 나라 佛教 儀式集 가운데에 가장 정밀하게 된 것이라고 한다. 上下 두 권으로 되어 있다.

또 梵音集은 朝鮮 景宗 三年(1723) 智異山의 智還이 小禮, 大禮, 預修, 志般 등 다섯 가지를 절충하여 刪補한 것으로 곡성 道林寺에서 개간하였다. 우리나라 齋儀作法의 大成이라 말할 수 있다. 여기서 영산재는 大禮文에 해당된다.

다음으로 新刊冊補 梵音集은 康熙 五十二年 癸巳(1713) 四月 妙香山 普賢寺에서 出刊된 儀式集이다.

3) 靈山齋의 進行 節次

영산재는 상주권공, 각배재와 같이 侍輦, 對靈, 灌浴, 神衆作法의 節次를 거쳐 本齋에 들어간다.

(1) 掛佛移運

掛佛은 移動佛로서 法堂內에 모셔진 不動佛과는 다르며 靈山齋를 奉行하기 위해 法堂 앞 마당에서 하게 되므로 먼저 佛壇을 設하기 위해 掛佛移運을 先行한다. 掛佛移運의 節

17) 洪潤植, 鄭炳浩, 『靈山齋』(서울: 文化財管理局, 1987), p.9.

次는 먼저 掛佛을 내어 걸어 놓고 다음과 같이 儀式을 進行한다.

- ① 擁護偈：諸神衆에게 道場을 擁護할 것을 請한다.
- ② 讚佛偈：佛功德을 讚歎한다.
- ③ 出山偈：부처님이 靈山에서 나오신 것을 讚歎한다.
- ④ 壼花偈：꽃공양을 올리며 찬탄한다.
- ⑤ 散花偈¹⁸⁾：꽃을 뿌리며 祝意와 歡喜心을 나타내고 靈山會上의 佛菩薩에 歸依한다.
- ⑥ 登床偈：부처님께 法座에 올라 衆生을 濟渡해 주시기를 發願한다.
- ⑦ 四無量偈：부처님의 無量한 功德에 歸依하고 一心으로 頂禮를 드린다.
- ⑧ 獻座偈：부처님께 자리를 마련하고 받들어 모신다.
- ⑨ 茶偈：茶供養을 올린다.
- ⑩ 普供養眞言：供養을 올리는 眞言이다.
- ⑪ 建會疏：靈山齋의 취지를 아뢴다.

(2) 上壇勸供

上壇勸供을 靈山作法이라고도 말하는데 영산재에서 중요한 위치를 차지한다. 進行節次는 다음과 같다.

- ① 喝香：佛前에 香을 사르겠음을 아뢰는 의식이다.
- ② 燃香偈：香을 피운다.
- ③ 喝燈：燈을 올린다.
- ④ 燃燈偈：燈을 밝힌다.
- ⑤ 喝花：꽃을 올림을 나타낸다.
- ⑥ 서찬계：佛功德을 쌓아 善根을 심어 모든 所願이 이루어지기 發願한다.

18) 散花偈에서 散花落은 꽃을 흩뿌려 聖人の 오심을 경하하는 의미를 담고 있다. 우리나라의 경우는 소리만 하지만 印度나 남방불교국가에서는 작은 꽃송이를 흩뿌리는 것이 특징이다.

- ⑦ 佛讚 : 부처님의 六德이 원만하심을 찬탄한다.
다음은 三寶에 歸依하고 頂禮를 갖추는 것을 內容으로 한다.
여기서는 大直讚, 中直讚, 小直讚으로 되어 있다.
- ⑧ 大直讚 : 佛寶에 歸依하고 그 德을 讚歎한다.
- ⑨ 志心信禮 佛陀耶 兩足尊 : '志心' 짓소리가 끝나면 나비춤 作法引導가 着服(나비춤 옷을 입고)을 하고 三歸作法을 하고 大衆들은 우요삼잡한다.
- ⑩ 中直讚 : 法寶에 歸依하고 그 德을 讚歎한다.
- ⑪ 志心信禮 達摩耶 離欲尊
- ⑫ 小直讚 : 僧寶에 歸依하고 그 德을 讚歎한다.
- ⑬ 志心信禮 僧伽耶 衆中尊
- ⑭ 開啓疏, ⑮ 合掌偈, ⑯ 告香偈, ⑰ 靈山大開啓, ⑱ 觀音讚, ⑲ 觀音請,
- ⑳ 香花請 : 願降道場 受此供養 하면서 내림게 바라춤을 춘다.
- ㉑ 乞水偈, ㉒ 灑水偈, ㉓ 伏請偈, ㉔ 四方讚 : 이어서 천수바라춤을 춘다.
- ㉕ 嚴淨偈 : 또는 道場偈라고도 하며 나비춤을 춘다.
나비춤이 끝나면 요잡바라춤을 이어서 춘다.
- ㉖ 大會疏
- ㉗ 靈山六舉佛 : 大衆이 함께 舉佛을 모실 때 다른 때는 三舉佛로 모시는데 靈山齋에서는 六舉佛을 모신다.
- ㉘ 三寶疏, ㉙ 大請佛, ㉚ 三禮請, ㉛ 四府請, ㉜ 單請佛, ㉝ 獻座偈, ㉞ 茶偈, ㉟ 一切恭敬
- ㊱ 香花偈 作法 : '願此香花遍法界' 소리를 引導師가 하면 나비춤 作法師가 四方搖身 나비춤을 추기 시작하여 '一一塵出一切法' 까지 한 다음 座立을 한다.¹⁹⁾

19) 座立은 동서남북으로 두사람이 對舞로 進行된다. 座立에 이어서 '旋轉無碍好莊嚴' 부터는 두름소리로 茶偈作法과 같은 소리가 이어지고 춤사위도 다계작법과 같다. 이로써 향화계 작법은 四方搖身作法과 座立과 茶偈作法의 춤사위가 하나로 되어 있는 나비춤의 종합체라 말할 수 있다.

③⑦ 頂戴偈, ③⑧ 補闕眞言

③⑨ 唱魂 : '久遠劫中' 나비춤을 추면 이어서 요잡바라춤을 춘다. 다음 淨法界眞言에 이어서 四陀羅尼 바라춤을 춘다.

④⑩ 六法供養 : 六法供養은 引導師 一人이 요령을 흔들며 훗소리로 獨唱하며 拜獻香, 燈, 花, 果, 茶, 米에서 대중은 “唯願諸佛哀愍受此供養”을 받아서 태징을 치며 同音唱和한다.

④⑪ 各執偈, ④⑫ 加持偈

④⑬ 歎白 : 부처님의 無量하신 功德은 可히 言說로써 다할 수 없음을 讚歎드린다.

이어서 和請, 祝願和請을 하고 ④⑭ 尊施食, ④⑮ 燒臺儀式을 모시면 끝난다.

4) 食堂作法에서 佛教舞踊의 役割

(1) 食堂作法의 概要

1. 食堂作法의 意義

식당작법은 靈山齋, 水陸孤魂薦度齋, 生前預修齋 등 대규모 특별 법회가 베풀어질 때 거행된다. 승가의 일상적인 예법인 鉢盂供養은 부처님功德과 음식이 여기 오기까지 수고한 모든 사람들의 정성을 생각하고 은혜에 감사하며 고통 받는 중생의 고통을 안타까워하는 마음으로 공양을 해야 한다. 또한 음식과 물을 아끼는 정신과 중생을 제도하겠다는 서원은 공통된 의미를 갖고 있다. 식당작법은 이러한 사상적 의미에 예술적인 작법의식이 더해져 법회와 齋儀式을 더욱 엄정하게 하는 의미를 갖는 것이다.

식당작법의 총진행은 衆首가 맡고 전 대중의 참여로 거행된다. 堂佐와 五觀, 打柱²⁰⁾, 堂鐘, 雲板, 木魚, 堂象, 淨水, 淨山, 左判, 右判을 담당한 승려에 의해 거행된다.

식당작법은 불교무용인 바라춤, 나비춤, 법고춤 등이 범패와 어우러져서 작법의 깊이를 더하고 참석대중으로 하여금 의식을 통해서 받심하는 계기가 되도록한다. 석문의범에

20) 打柱 : 식당작법에서 수행 次第를 작법으로 나타내는 스님으로 바라춤, 나비춤, 타주춤 등을 맡아 대중들로 하여금 八正道의 가르침을 바르게 수행할 것을 경책하는 역할 등을 맡는다. 타주는 나비춤 의상을 입는다.

서는 ‘大鐘請冥府衆 木魚請水府衆 雲板請空界衆 法鼓請世間衆’²¹⁾이라 했듯, 위로는 지방삼세의 제불 보살님과 아래로는 아귀 및 일체 귀신의 무리까지를 그 대상으로 한다. 단, 의식에서 참석하는 대중은 스님들로 구성되며 일반 신도는 동참하지 않는 것을 원칙으로 한다. 다만 공양절차를 법도에 맞도록 엄정하게 시연함으로써 일반 신도로 하여금 신심을 고양하고 불도를 이룰 것을 서원하도록 하는 계기를 마련한다. 식당작법은 공양에 동참한 대중은 물론 온 우주 법계의 중생과 더불어 법공양을 계기로 성불할 기틀을 마련하는 공양의식이다.

2. 食堂榜

‘식당방’은 식당작법에서 거행되는 職責名과 직책에 따른 담당자의 法名를 기록한 榜으로써 현대적 용어로 말하면 연극이나 영화의 시나리오 배역에 해당된다. 직책명과 내용은 아래와 같다.

- ① 衆首 : 식당작법의 최고 어장으로 작법을 총괄하는 스님. 작법의 절차를 잘 알고 학덕을 겸비하여 대중에 귀감이 되며, 대중의 수장이 되는 스님을 말한다. 의식진행상 경쇠를 법사물로 사용한다.
- ② 堂佐 : 本堂을 守護하고 대중을 보호하는 역할을 담당한 스님. 大雄殿 어간문앞에 자리하여 본당과 대중을 동시에 수호한다. 또, 여기서 말하는 본당은 金堂을 가리키는데 이로서 이때의 당좌를 金堂佐라고도 한다. 의식진행상 광쇠를 법사물로 사용한다.
- ③ 雲板 : 법사물 가운데 운판을 담당한 스님. 단 작법에서는 운판의 축소형인 태징으로 거행한다.
- ④ 堂鐘 : 당종은 金堂 혹은 大雄殿 안에 있는 종을 18번 치는 역할을 담당한 스님을 말한다.

21) 安震湖, 『釋門儀範』上卷, (서울 :法輪社, 1931), p.128.

梵鐘은 地獄衆生을, 木魚는 水府衆生을, 雲板은 虛空界衆生을, 法鼓는 世間衆生을 초청하여 식당작법에 함께 할 수 있도록 한다.

- ⑤ 堂象 : 법사물 가운데 法鼓와 法鼓춤을 담당한 스님. 당상은 만세루에 걸려 있는 법고를 가리키는데 작법 시에는 특별히 작법도량에 목어와 나란히 설치하여 작법을 행한다.
- ⑥ 木魚 : 법사물 가운데 목어를 담당한 스님. 목어는 만세루나 大房 마루 천정 등에 걸려 있다. 그러나 식당작법 시에는 특별히 작법이 배풀어지는 도량에 堂象과 나란히 설치하여 작법을 행한다. 또 목어 대신 창호지 두장 정도의 백지에 커다랗게 물고기[잉어] 한 마리를 그려서 사용하는 경우도 있다.
- ⑦ 五觀 : <오관계>를 담당한 스님 5인. 衆首와 마주 보는 곳에 자리하고 있으며 오관계 짓소리와 '하발금 15추'를 태징으로 오관에서 거행한다.
- ⑧ 下鉢 : 下鉢金 15추를 담당한 스님. 五觀 가운데 1인이 담당한다. 하발은 발우를 선반에서 내려놓는다는 뜻으로 法四物은 태징이 사용된다.
- ⑨ 判首 : 禁板으로 대중의 列을 고르게 하고 대중의 인원수를 세는 일을 담당한 스님. 금판으로는 將軍竹毘를 사용한다.
- ⑩ 淨水·淨巾 : 정수와 정건을 담당한 스님. 정수와 정건은 깨끗한 물과 수건으로 공양에 앞서 청정심의 회복을 손 씻는 것에 비유한 작법이다.
- ⑪ 打柱 : 八正道의 가르침과 이에 따른 수행 次第를 작법으로 나타내는 스님. 타주는 着服(나비춤 옷을 입고)을 하고 작법을 행한다.

3. 食堂作법의 節次

다음은 식당작법의 절차에 따른 세부 내용이다.

① 大衆雲集

鐘頭는 운집을 알리는 범종을 울린다. 상단권공을 마치면 종두는 대중을 18번 친다. 대중은 각기 발우를 지니고 식당작법도량으로 모인다.

六鉢袈裟²²⁾와 고깔을 착용한 타주의 안내로 식당작법도량에 좌정한 衆首는 대중의 雲集

22) 심상현(만춘), 『불교의식각론1』(서울 : 한국불교출판부, 2000), p.130. 재인용.

六鉢袈裟 : 着服舞에서 受하는 袈裟와 長衫이 곱고 아름답게 보이는데서 붙여진 이름이다. '鉢'는 1냥의 24분의 1쯤 되는 무게의 단위. 따라서 육수가사란 잠자리 날개와 같이 극히 가벼운 옷을 말한다. 『벽암록』75則에 보인다. 또 『석문의법』의 「受戒篇」에는 有石從廣四萬里 長壽天人過百年 六鉢袈裟磨鍊盡 是則名爲一大劫이라 하여 장수천인이 수하는 가사로 표현되고 있다.

을 확인 한 뒤, '食堂榜'의 총명지에 명시된 대로 담당자를 일괄 발표한다.

大衣를 수한 대중은 발우를 지니고 운집하여 중수가 좌정한 후 정해진 자신의 자리에 조용히 앉는다. 타주는 팔정도기등을 중심으로 서로 등지고 상·하판을 향해 앉는다.

② 雲板三下

중수의 거명에 따라 담당자는 자리에서 일어나 「雲板三下乎」라는 소리와 함께 태징을 三下한다. 운판을 직접 사용하는 경우도 있다.

③ 堂鐘 십팔추

중수의 거명에 따라 담당자는 대웅전 내에서 당종을 18번 울린다.

④ 木魚·堂象 初三通, 後五通

중수의 거명에 따라 담당자 2인은 자리에서 일어나 곧바로 목어와 법고 앞으로 나아가 가서 목어와 법고를 3통을 쳐서 울리고 중수앞에 나아가 아뢰 후 다시 5통을 울린다.

⑤ 五觀偈

오관에서는 태징 3망치를 울리고 이를 신호로 <오관계>를 거행한다. 오관계의 첫 구절과 마지막 구절은 짓소리로, 두 번째부터 세 번째까지는 험다로 쓰는 소리²³⁾로 거행한다.

⑥ 起經요잡

오관에서 요잡쇠²⁴⁾를 울리고 타주 2인은 고깔을 벗어 놓고 법열을 상징하는 요잡바라춤을 거행한다. 요잡바라춤이 끝나면 타주 2인은 다시 고깔을 쓰고 먼저와 같이 자리에 앉는다.

23) 의식 진행상 소리를 길게 하지 않고 짧게 하는 것으로 대개 태징을 3번 치면서 소리를 한다.

24) 요잡쇠 : 요잡시 바라춤을 거행하는데, 이때 그 박자를 맞추기 위해 치는 태징의 소리.

바라는 오발·발자·동발·발이라고도 함. 사찰에서 사용되는 악기로, 구리로 만든 솔뚜껑 모양의 악기. 요즈음 바라는 지름 약 36~42Cm로 심벌즈 형태를 하고 있다. 가운데 움푹 들어간 부분에 구멍을 내어 그곳에 끈을 달아 손목에 감아쥐고 악기인 바라를 서로 맞부딪쳐 소리를 낸다.

이어서 법고춤²⁵⁾이 오관의 태징 박자에 맞추어 당상을 담당한 스님에 의해 거행된다. 법고춤은 느린 박자로 시작하여 점점 빠르게 진행 한다. 이것은 수행자가 수행에 박차를 가하라는 의미가 있다.

목어를 담당한 스님은 법고춤이 거행되는 동안 목어채로 목어를 계속 두드린다.

⑦ 下鉢金

법고춤이 끝나면 오관에서는 몰아치듯 태징을 15번 울린다. 태징은 다음과 같이 친다. [O o O 15회]. 이때 중수를 위시해 대중과 타주는 자리에서 모두 일어선다. 발우를 선반에서 내리는 것을 의미한다.

⑧ 禁板

중수의 거명에 따라 담당자 2인은 금판을 돌리면서 자리 정돈과 인원수를 파악한다.

⑨ 淨水淨巾

당좌의 「정수·정건」 소리에 타주는 서로 오른쪽으로 돌며 작법을 거행 한다¹⁾. 타주가 타주 채를 45° 각도로 세워 들고 右繞하여 한바퀴 돌아 제자리에 도달하여 휘두르듯 추는 세 번의 춤사위와 팔정도기등을 두드리는 것은 수행자로 하여금 한 곳에 오래 머물거나 施主物에 탐착하려는 마음을 경계하는 것이다.

⑩ 展鉢偈

중수의 경쇠소리를 신호로 대중이 함께 <전발계>를 염송하며 발우를 편다. 타주의 앉는 자세는 의식 진행에 따라 변화가 있다. <전발계>로부터 <오관계>까지는 팔정도기등을 등지고 상·하판을 향해 자리 잡고 앉는다. 이는 佛法을 모른다는 뜻이다.

⑪ 般若心經

당좌는 광쇠를 울리며 ‘마하반야바라밀’을 소리로 하고, 대중은 『반야심경』을 염송하고, 타주는 서로 마주보며 선다. 이는 見道位에 접어들어 나타냄으로 불법의 이치를 깨닫기 시작했음을 의미한다. 또는 대중들로 하여금 불법의 이치를 깨달을 것을 의미한다²⁾.

25) 법고춤은 세간의 중생들을 제도하는 의미와 스스로의 마음속에 축생의 마음을 조복받기 위해서 춘다.

당좌의 소리와 광쇠 소리에 맞추어 타주는 작법을 거행 한다.

반야심경이 지송되기 시작하면 사미승들은 일어나 대중스님에게 공양을 올린다. 이러한 과정을 進旨 혹은 行益이라고 한다.

⑫ 處無上道

당좌는 광쇠 세 망치를 울리며 「처무상도」라 소리하고, 타주는 오른쪽으로 돌며 작법을 거행 한다③.

⑬ 十念

염송이 끝나면 당좌는 광쇠 세 망치를 울리며 <십념>의 끝부분인 「마하반야바라밀」을 소리하고 타주는 작법을 거행 한다④.

끝날 때 당좌는 다시 광쇠를 세 망치 울린다. 타주의 춤동작은 前과 동일하다.

⑭ 開供發願 三寶眞言 三學眞言

<若飯食時> <結跏趺坐> <若見空鉢> <佛三身眞言> <法三藏眞言> <僧三乘眞言> <定決道眞言> <慧徹修眞言> 등의 내용을 풍송조로 진행한다.

타주는 고깔을 쓰고 상·하관 쪽에서 팔정도기등을 등지고 앉는다. 이는 般若의 諸法皆空 도리는 알았지만 아직 法華의 諸法實相의 도리를 알지 못함을 뜻한다.

⑮ 食靈山

중수의 선창으로 南無靈山會上佛菩薩을 처음 두 번은 쓰는 소리로 마지막 한 번은 짓소리로 거행한다. 타주는 일어서서 팔정도기등을 치고 난 후 작법을 거행 하고⑤, 앉는 방향을 바꿔 팔정도기등을 향해 서로 마주 보고 앉는다. 즉 諸法實相의 도리를 알게 되었음을 의미한다.

⑯ 臨供發願 乃至 三匙偈

<若見滿鉢> <得香味食> <供佛偈> <施度偈> <先度偈> <斷修偈> <五觀偈> <淨食偈> <三匙偈> 등을 내용으로 하고 있다.

⑰ 三德六味

타주는 오른쪽으로 돌며 작법을 거행 한 다음, 타주는 「공양 소 하십시오」⑥라고 소리하여 공양의 시작을 알린다.

⑱ 念鐘

공양을 올릴 시주의 공덕을 잊지말라고 중수가 경쇠를 세번 친다.

⑲ 熟冷鉢

⑳ 恭白大衆²⁶⁾

대중께 공손히 아뢰오니
무상함을 생각하사
정진에만 힘쓰시길
머리에 불 끄듯 하여 방일함을 거두소서.

위의 계송에 따라 당좌는 광쇠를 울리며 소리하고 타주는 작법을 거행 한다⁷⁾.

이때 加飯동이와 숙냉 哨灌이 여간으로부터 돈다. 작법이 끝나면 타주는 팔정도기둥을 중심으로 마주보고 앉는다.

㉑ 絶水偈

타주는 오른쪽으로 돌며 작법을 거행 한다⁸⁾.

㉒ 收鉢偈 乃至 食後偈

〈收鉢偈〉〈廻向偈〉〈食後偈〉등을 내용으로 하고 있다.

㉓ 稽首偈 祝願 I. 祝願 II. 祝願 III.

〈祝願〉²⁷⁾. - 영가의 왕생을 발원하는 영가축원

[당좌스님이 소리한다.] 오늘 손을 씻고 일편 향 사루 오며

정성껏 재 올리는 ○○가 옆드려

천도코자 하오니 ◇◇영가시여!

[어산스님이 소리한다.] 왕생극락하옵소서.

26) 봉원사, 『要集』 (서울: 봉원사, 1896, 필사본.), p. 58. 恭白大衆 但念無常 當勤精進 如救頭燃 慎勿放逸

27) 安震湖, 『前掲書』, p.131. [堂佐 唱] 今日 灌手焚香 說辦齋者 某人伏爲 所薦 亡某人靈駕
[魚山 唱] 往生往生 願往生

〈祝願〉II²⁸⁾.

[당좌스님이 소리한다.] 다시 바라옵나이다.
 일찍이 작고하신 어지신 부모조상
 한 분 한 분 많으신 영가님!
 [어산스님이 소리한다.] 극락왕생 하옵소서

〈祝願〉III²⁹⁾. - 유가족의 안녕을 발원하는 生祝.

[당좌스님이 소리한다.] 오늘 예경에 동참한 재자 모두는
 [어산스님이 소리한다.] 수명이 길고 길어 지이다.

당좌는 광쇠를 세 망치 울리며 〈축원〉의 내용을 소리한다.
 타주는 축원이 진행되는 동안 계속해서 작법을 거행 한다⁹⁾.

㉔ 都祝《退座發願》解脫呪 退坐偈

都祝, 捨跏趺坐, 下床安足, 堅持應器, 始擧足時, 解脫呪, 退座偈등을 내용으로 하고 있다.

타주는 〈퇴좌계〉끝 부분인 ‘영출삼계’에서 일어나 작법을 거행 한다¹⁰⁾30).

㉕ 歸依偈³¹⁾

스스로 佛寶에 귀의하여 모두 함께 발원하세 크나큰 도 체득하여 위없는 도 펼치기를
 스스로 法寶에 귀의하여 모두 함께 발원하세 진리寶庫 깊이 들어 지혜가 바다 같길
 스스로 僧寶에 귀의하여 모두 함께 발원하세 못 중생을 제도하여 모든 것에 걸림 없길.

28) 『前揭書』, p.131. [堂佐唱] 亦願 上逝 善亡 父母祖上 各各 列名靈駕 [魚山唱] 淨刹淨刹 生淨刹

29) 『上揭書』, p.131. [堂佐唱] 今日 禮敬 同參齋者 [魚山唱] 命長命長 壽命長

30) ①~⑩ : 표시는 타주춤이 거행되는 시점과 횟수를 기록한 것인데 실제로는 4회정도 더 거행된다. 작법에서 타주춤의 춤사위는 동일하다. 다만 작법을 끝내고 마주보고 앉았을 때는 해당되는 이치를 깨달았음을 의미하고 뒤돌아 앉은 것은 아직 모름을 의미한다.

31) 『上揭書』, p.132. 自歸依佛 當願衆生 體解大道 發無上道 自歸依法 當願衆生 深入經藏 智慧如海 自歸依僧 當願衆生 統理大衆 一切無碍

자귀의불 작법이 시작되면 대중은 발우를 정리하고 자리에서 일어나 합장하고 작법도량을 한 줄로 서서 타주를 중심으로 우요한다. 타주는 두루는 소리로 ‘자귀의불’ 작법을 거행한다. 작법이 시작되면 타주는 팔정도기등을 쓰러트린다. 이는 뗏목³²⁾과 같은 교법수행의 단계를 초월해서 正覺에 이름을 나타내는 것으로 空의 가르침을 상징화 한 것이다. 작법이 끝나면 타주는 고깔을 벗어 놓고 오관의 태정에 맞추어 바라춤을 춘다. 이는 정각을 성취함에 따른 法悅을 나타내는 것이다.

㉔ 廻向偈³³⁾

끊임없는 고태에서 고통 받는 못 중생의
모든 열녀 없어지고 청량 연길 원하오니
모두 함께 가장 높은 보리 마음 일으켜서
애욕의 강 함께 뛰어넘어 열반언덕 올라보세

대중은 오른쪽으로 도는 것을 멈추고 자기의 자리에서 서서 팔정도기등을 중심으로 마주 보며 합장하고 회향계송을 ‘쓰는 소리’로 염송한다.

이를 끝으로 대중은 「성불 하십시오」라고 인사하고, 어간에서는 「나무아미타불」로 답례 한다³⁴⁾.

(2) 食堂作法에서 거행되는 佛敎舞踊 作法舞의 種類

불교무용은 진리를 깨닫는 구도자의 모습이 내재되어 있어 오랜 수행의 법과로 추어지는 춤이다. 불교무용의 종류에는 바라춤, 나비춤, 법고춤, 타주춤 등이 있으나 입적하신 중요무형문화재 제50호 영산재 예능보유자 박송암 대종사는 타주춤을 나비춤 범주에 속한다고 한다. 자세히 살펴보면 다음과 같다.

32) 고려대장경 『金剛經』第6 正信希有分. “ 너희들 비구는 내가 말한바 법이 뗏목과 같은 줄을 알라. 하였으니 진리도 오히려 놓아 버려야 하기는 하물며 그릇된 법이라.” 汝等比丘 知我說法 如筏喻者 法尚應捨 何況非法

팔정도 수행을 통해 苦海를 건넜을 때 그 고태를 건넨듯 뗏목, 즉 팔정도 진리에도 집착을 버려야함을 가지적으로 보여주는 의식이다.

33) 봉원사, 『婁集』, p.59. 普願衆生苦輪海 摠令除熱得清涼 皆發無上菩提心 同出愛河登彼岸

34) 심상현(반춘), 『불교의식각론1』(서울 : 한국불교출판부, 2000), p.147.

1) 바라춤

바라춤에는 범패인 다라니와 진언(mantra: 咒)을 구음반주로 하여 추는 것이 일반적인 예이지만 여기서는 오관의 태징 소리와, 북, 호적등의 악기를 사용하여 다라니가 생략된 요잡바라를 추는데 이때 춤추는 사람(여기서는 작법무를 하는 사람을 말함)은 속된 마음과 흥에 겨워 추어서는 안 되며, 부처님의 공덕과 바른 신심으로 중생을 제도 하겠다는 서원의 춤사위를 일으켜야 한다. 바라를 잡은 손이 몸 쪽으로 모아질 때는 정법을 받아들이고 그 손을 밖으로 펼칠 때는 훌륭한 법을 널리 弘布하겠다는 성심의 발원을 담아 추는 춤으로 三寶의 降臨이나 正覺을 성취한 法悅을 나타내는 춤이다.

2) 나비춤

나비춤은 정법을 상징하는 춤으로 일명 해탈무(解脫舞)라 한다. 또한 신업공양의 의미와 신밀(mudra: 身密)의 구체적 표현이라 말할 수 있다. 나비의 전신인 애벌레가 몸을 바꾸어 하늘을 날아 다녔을 때 그 환희 심으로 춤을 추어야 하고 양손에는 종이를 곱게 접은 모란과 작약 꽃이 쥐어지고 선녀가 춤을 추듯이 잔잔하고 정적인 춤사위가 특징이다.

나비춤은 천상천하의 모든 신들과 일체의 생물들 중 소생하지 못한 미물을 소리를 내어 불러들이고 죄를 참회시키며 부처님께 귀의 하도록 하기 위하여 추는 것이다³⁵⁾. 그러므로 나비춤은 속된 감정이나 모든 잡념을 버리고 오직 깨끗한 마음으로 추어야 함은 물론이다. 식당작법에서 나비춤의 일종으로 타주 춤이 2인 대무로 추어지는데 수행의 차례를 보여주고 수행자를 경책하는 의미를 담아 춘다.

3) 법고춤

법고춤은 진리의 북춤으로 대종, 목어, 운관등과 함께 불교 사물(四物) 가운데 하나로 세상의 모든 축생을 구제하기 위해 북을 두드리며 추는 춤으로 해륜, 수륜, 지륜 등 삼계의 중생들이 법회에 동참하라는 신호를 시작으로 동작이 크고 활기차게 춘다. 법고춤은 북을 두드리며 추는데 이는 삼륜계(三輪界) 중생이 북소리를 듣고 지혜를 얻어 따라오게 하기 위해서이다.

35) 정병호, 『韓國춤』(서울: 열화당, 1985), pp.54~55.

(3) 佛敎舞踊의 役割

식당작법에서 바라춤은 요잡바라(Yojab Bara)로 三寶降臨에 대한 찬탄과 불법수호의 의미를 담아 법열을 상징하여 추는 것이 특징이다. 대중들로 하여금 함께 찬탄하고 예경할 것을 의미하며 춘다.

다음으로 법고춤은 수행자의 수행의 정진력을 높이고 중생을 제도하는 마음을 잃지 않도록 하고 중생들 모두의 축생 심을 버리도록 하며, 대중들로 하여금 작법도량에 집중하도록 하는 의미를 담아 춘다.

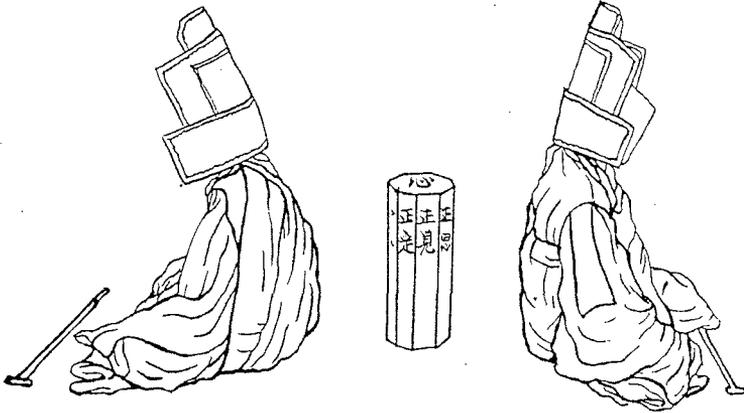
또 타주춤은 식당작법 전반에 걸쳐 의식을 진행해 나가며 불법을 모름과 반야개공, 제법실상의 가르침 등을 팔정도 기등을 사이에 두고 등을 돌리고, 마주보는 형태의 몸동작을 통해서 깨달아 가는 과정과 수행자들을 경책하는 의미를 함께 표현하는 역할을 맡고 있다.

끝으로 자귀의불 작법인 나비춤은 고통의 바다를 건넌을 때 환희 심을 몸으로 담아내는 역할을 한다.

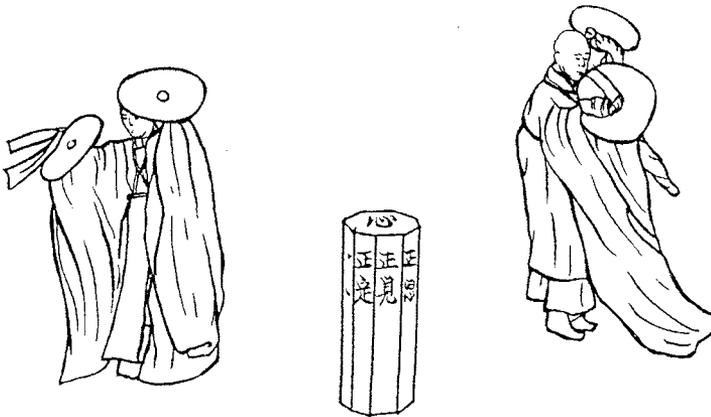
(4) 佛敎舞踊 打柱춤의 그림舞譜

식당작법에서 거행되는 타주춤은 작법진행상 상당히 중요한 역할을 하는데 그림은 한 국민화작가인 남정예가 맡아 정리하였으며 각 동작에 대한 시연은 연구자가 직접하였다. 타주의 몸동작이나 앉는 자세는 見道位로부터 반야의 諸法皆空과 法華의 諸法實相의 도리를 깨닫고 체득하여 정각에 이르는 수행과 그 차제를 형상화한 것이다. 이를 밝힌 이는 만춘(심상현)스님으로 그의 저서 『불교의식각론 I』을 참조했다. 타주의 동작 가운데 상당부분 중복되는 동작은 생략하였으며 핵심이 되는 동작을 위주로 정리하였는데 다음과 같다.

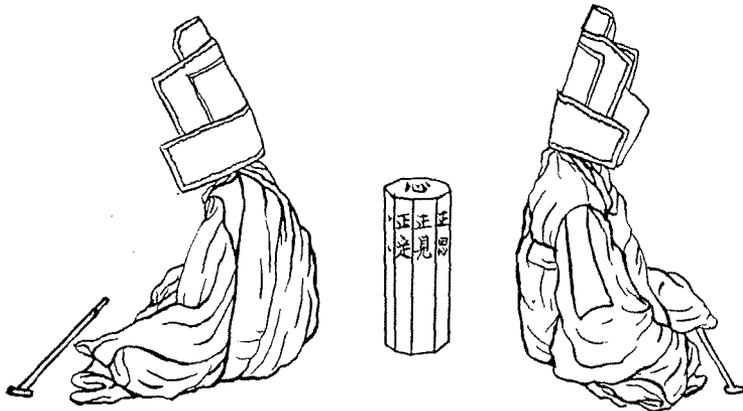
佛敎舞踊 打柱춤의 그림舞譜



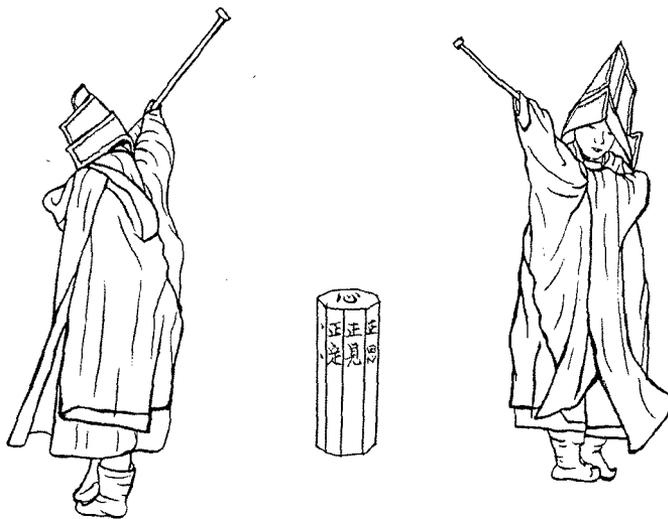
〈그림-1〉 영산재 식당작법 도량에 중수를 인례하여 입장하고 조용히 백추인 팔정도 기둥을 서로 등지고 앉은 모습. 이것은 佛法을 모른다는 의미.



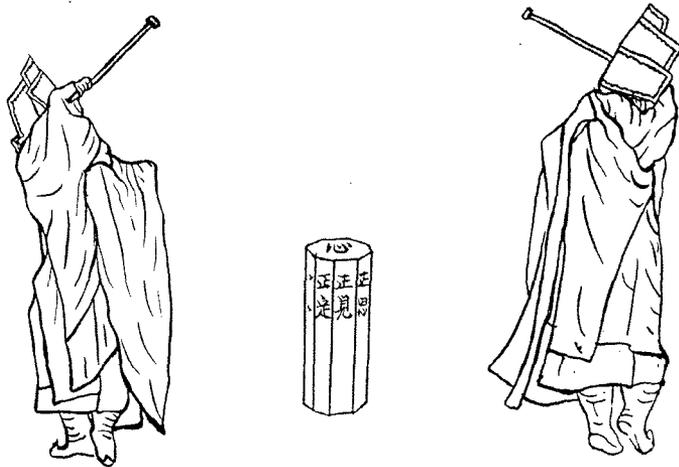
〈그림-2〉 작법도량에서 부처님의 법을 만날 수 있음을 기뻐하며 환희스러운 마음으로 요잡바라를 추는 동작. 起經요잡에 해당됨.



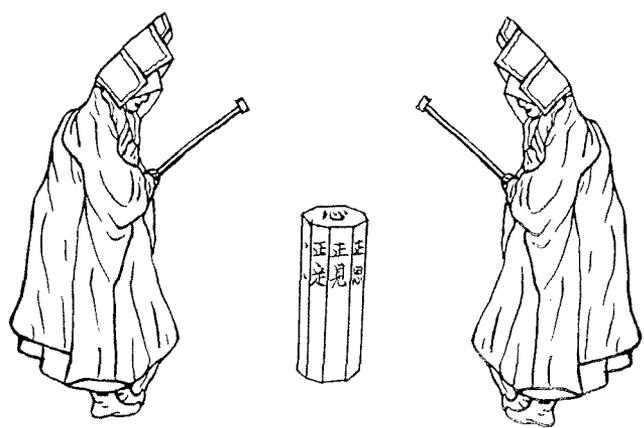
<그림-3> 다시 백추를 등지고 앉아 있는 모습.



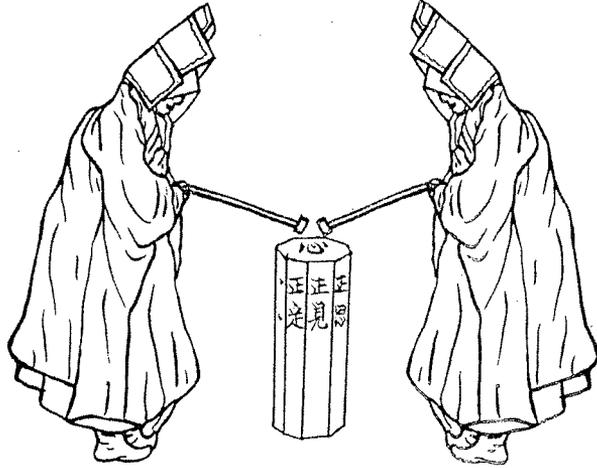
<그림-4> 중수의 경쇠소리와 금당좌의 광쇠소리에 맞추어 서로 등지고 타주채를 좌우로 휘젓듯이 움직이는 동작 I.



<그림-5> 금당좌의 광쇠소리에 맞추어 타주채를 서로 등지고 좌우로 휘젓듯이 움직이는 동작II.



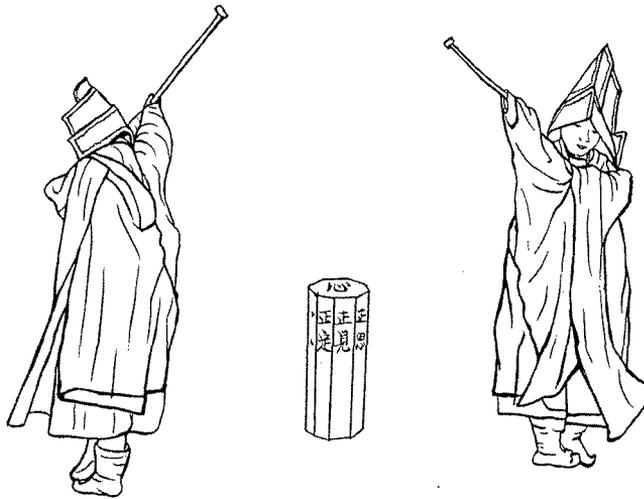
<그림-6> 서로 마주보고 서서 동작을 잠시 멈춤.



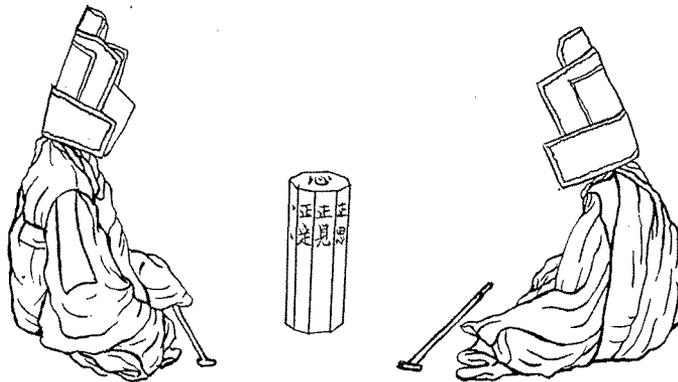
〈그림-7〉 타주채로 백추를 두사람이 동시에 세번 두드리는 동작.
참석대중에게 경책의 의미.



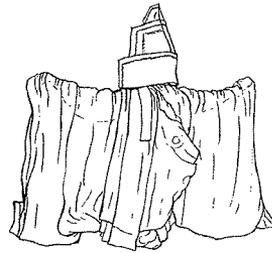
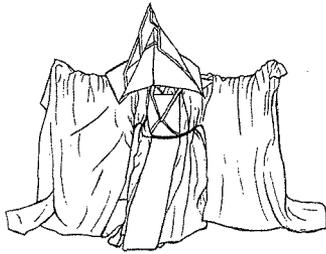
〈그림-8〉 타주채를 오른손으로
고추 세우고 왼손으로
는 오른손 소매자락을
잡고 백추를 등지면서
도는 동작.
백추와의 간격을 잘
조정하여 도는 동작.



<그림-9> 360° 한바퀴 다 돈다음 제자리에 도착하여 타주채를 좌우로 휘젓듯이 하는 동작 1.
다음으로 <그림-5>, <그림-6>과 같은 동작으로 이어짐.



<그림-10> 백추를 사이에 두고 서로 마주보고 앉은 모습.
이것은 반야의 도리를 알았음을 상징하고, <그림-3>과 같이 다시 백추를 등지고 앉아 있는 것은 반야의 개공은 알았지만 법화의 실상은 아직 모를 뜻을 뜻함.



〈그림-11〉
백추(팔정도 기둥)
를 쓰러트린 다음
자귀의불 작법을
하는 동작으로 팔
정도 진리의 맺목
을 이용하여 苦海
를 건넌다면 그 맺
목인 正法조차도
버리라는 空思想을
보여주는 동작.



〈그림-12〉 수행을 통해 정각을 이룸을 기뻐하며 환희스럽게 요잡바라를 추는 동작.
요잡바라후 “성불하십시오”하며 합장의 예로 식당작법을 모두 마침.

4. 預修十王生七齋

1) 預修十王生七齋의 意義

예수시왕생칠재는 생전예수재 또는 예수재라고도 칭한다. 이는 사람이 死後에 行할 佛事를 生前에 미리 닦는 것을 말하며 四部大衆들이 이 몸이 無常한 줄 알고 부지런히 닦아 菩提道를 行하고 죽기 전에 미리 三七日을 닦되 燈을 켜고 幡을 달고 스님들을 청하여 功德을 쌓으면 限量없는 功德을 얻어서 所願대로 果報를 얻는다는 뜻에서 올리는 齋이다.

2) 經典의 根據와 關係 儀式文의 種類

(1) 大藏經見壽生經

唐나라 玄奘法師가 貞觀 十九 印度에 法을 求하러 갔을 때 가져온 것으로 한문으로 번역한 것이다. 주로 十二生相屬에 관한 것인데 出生의 因緣에 따라 冥府에 갓을 빚을 적은 것으로 六十甲子의 生마다 명부흠전이 모두 다르며 金剛經을 看經하는 것도 다르다. 또한 명부흠전을 납부하는 곳과 死後에 재판을 받고 地獄苦를 받는 것도 다르게 정해져 있다.

(2) 預修十王生七齋儀纂要

1656년에 松堂 大愚가 전남 영암군 도감사에서 편찬한 預修齋 儀式文이다.

(3) 預修齋儀

唐나라 末년에 藏川이 편찬한 預修齋儀文의 規定文이다.

3) 預修齋의 準備 및 節次

예수재에서의 준비는 金銀錢을 만드는 절차부터 그에 따른 제진언과 上壇, 中壇, 下壇으로 나누고 각 壇이 또 上, 中, 下壇으로 나누어진다.

다음으로 預修十王生七齋儀 節次를 살펴보면 다음과 같다.

- (1) 神衆作法 : 本 儀式에 앞서 道場을 정비하고 모든 不淨을 淸淨하게 하는 뜻과 佛法의 守護하는 뜻으로 神衆을 請하는 儀式이다. 金銀錢 點眼의식도 本齋에 앞서 奉行한다.

- (2) 通序因由 : 來歷을 아뢰며 設齋의 趣旨를 알리는 儀式으로 一般行事의 開會辭에 해당된다.
- (3) 嚴淨八方 : 道場의 淸淨함을 기하고 佛菩薩을 맞이 할 차비를 차린다.
- (4) 呪香通序 : 香을 三寶前에 올리고 加被力을 發願하는 儀式이다.
- (5) 召請使者 : 冥府의 使者를 請하는 儀式으로 먼저 使者를 請하여 供養드리고 冥府에 當日 設齋의 功德을 冥府十王께 報告하여 十王의 降臨이 있기를 發願한다.³⁶⁾
- (6) 召請聖位 : 諸佛菩薩을 請하여 冥府十王께 값는 빛을 證明토록 하여 그 加護가 있도록 發願하며 供養을 올린다.
- (7) 召請冥府 : 冥府十王 및 其他의 諸等衆을 請하는 儀式으로 이를 中壇儀式이라 하며 預修齋에서 가장 큰 比重을 차지한다. 이를 자세히 살피면 다음과 같다.
- ① 召請疏 및 由致 : 冥府十王을 請하는 理由를 아된다.
- ② 請詞 : 冥府等衆의 擧目을 일일이 모셔 禮를 갖추며 정성껏 道場降臨을 請한다.
- ③ 請赴香浴 : 冥府等衆의 沐浴을 請한다.
- ④ 加持操浴 : 沐浴 하도록 한 功德의 加被力을 發願하며 精進한다.
- ⑤ 諸聖操浴, ⑥ 出浴, ⑦ 參禮聖衆 : 冥府聖衆이 壇上에 오르도록 仰請함. ⑧ 獻座安位.
- (8) 祈聖加持 : 上壇에 供養드리는 功德이 佛菩薩의 加被를 입도록 祈願을 드린다.
- (9) 普仲拜獻 : 香, 燈, 果, 燭, 茶, 花로 供養드리며 그 加被力이 있도록 發願한다.
- (10) 供聖廻向 : 지금까지 諸佛菩薩께 供養드린 功德이 모든 이에게 加被가 돌아가도록 자신의 功德을 他人에게 돌린다.
- (11) 召請庫司判官 : 冥府의 庫司判官을 請하는 儀式이다. 이를 자세히 살피면 다음과 같다.
- ① 擧佛, ② 由致, ③ 請詞
- ④ 普禮三寶 : 上壇, 佛菩薩께 歸依하는 마음으로 禮를 갖추고 다음은 中壇禮를 갖추어 庫司判官을 맞이한다.

36) 使者를 厚히 接待하고 齋者의 請願인 請狀과 設齋物인 物狀을 使者께 보내 十王께 아뢰도록 하여 齋場에 降臨을 發願한다.

⑤ 受位安座

⑥ 諸位陳白：衆生の 請願을 아뢰고 그를 받아주도록 發願한다.

(12) 加持變供(上壇), (13) 加持變供(中壇)：供養을 린 功德이 法으로 化하여 加被力이 있기를 發願하며 精進한다.

(14) 加持變供(下壇)：下壇에 供養드린 功德의 加被力을 發願한다.

(15) 供聖廻向(中壇)

(16) 化財受用：冥府에 바친 金銀錢과 經典이 긴요하게 쓰여지기를 發願한다.³⁷⁾

(17) 奉送, (18) 普伸廻向：佛菩薩과 冥府 권속을 다시 보내고 끝마치는 의식이다. 지금까지의 功德을 모두 他人에게 돌림으로써 끝낸다.

生前預修齋에서는 요잡바라와 천수바라·사다라니 바라춤과 도량계작법과 다계작법의 나비춤이 추어지는데 바라춤의 비중이 훨씬 큰 것을 알 수 있다. 그 예로써 사다라니 바라춤의 경우 각 단에서 빠지지 않고 추어지고 있음을 알 수 있다. 반면에 나비춤은 생략되는 경우가 많다.

5. 水陸無遮平等齋儀

1) 水陸無遮平等齋儀의 意義

수륙무차평등재의는 줄여서 水陸齋라고 하며 水陸會·無遮大會·水陸道場이라고도 한다.

수륙재는 들이나 육지에 사는 고힌과 아귀 등의 혼령들에게 법식을 평등하게 공양하여 구제하는 것을 근본 목적으로 한다.

양나라 무제의 꿈에 어떤 神僧이 나타나 말하기를 “6도 4생의 중생들이 한없는 고통을 받고 있거늘 어찌하여 수륙재를 베풀어 그들을 제도하지 않는가? 이들을 제도하는 것이 모든 공덕중에 으뜸이 되느니라.” 하여 지공선사에게 명하여 수륙의문을 만들게 하여 금산사에서 시행한 것이 始初이다. 수륙재가 우리나라에서 처음 시행된 것은 고려 태조 23년(904) 12월부터이며 광종 22(971)년 수원 갈양사에서 혜거국사가 시행하였다. 朝鮮朝에서는 가장 널리 오래 봉행된 密敎儀式이다.

37) 여기서는 緘合疏를 읽고난 후 冥府庫司壇에 바친 돈에 對한 함합소 반쪽을 잘라 한쪽은 소대에서 불사르고 한쪽은 재의 동참한 사람에게 주어 死後에 亡者가 갖고간 다른 조각과 맞추어 證據로 삼는다.

2) 水陸無遮平等齋儀 節次

- (1) 設會因由篇：水陸齋를 設하게 된 緣由를 아된다.
- (2) 嚴淨八方篇：水陸齋 道場을 淸淨하게 하는 意味에서 法主가 요령을 혼들고 由致聲으로 奉行한다.
- (3) 發菩提心篇：十方三寶께 歸依하여 菩提心을 發하여 法界衆生이 다같이 깨달음을 얻자는 뜻으로 法主가 進行한다.
- (4) 呪香通序篇：香을 올리는 뜻을 아된다.
- (5) 呪香供養篇：十方三寶께 香供養을 올린다.
- (6) 召請使者篇：使者를 請하는 의식이다.
- (7) 安位供養篇：使者를 자리에 편히 모시고 供養을 올리는 뜻으로 法主가 요령을 혼들 후 由致聲으로 한다.
- (8) 奉送使者篇：使者에게 供養이 끝난 後, 奉송하는 의식으로 法主가 由致聲으로 한다.
- (9) 開闢五方篇：五方五帝 五位神衆을 請하는 의식이다.
- (10) 安位供養篇：五方五帝 五位神衆에 供養을 올린다.
이때 천수바라춤을 춘후, 이어서 五供養後에는 요잡바라춤이 이어진다.
- (11) 召請上位篇：上壇으로 三寶通請으로 모신다.
- (12) 獻座安位篇：三寶님께 자리를 勸하여 모셔 드리는 儀式이다.
- (13) 普禮三寶篇：十方三寶께 禮拜하는 儀式이다.
- (14) 召請中位篇：十方三世의 欲界, 色界, 無色界의 諸天王 및 天龍八部 護法善神과 冥府, 水府, 地府의 諸鬼王 및 그 眷屬等을 請해 모시는 儀式이다.
- (15) 天仙禮聖篇：三界四府의 諸天善神衆이 十方三寶께 禮拜를 올리는 뜻의 儀式이다.
- (16) 獻座安位篇：十方三寶께 禮拜를 마친 三界四府의 諸天善神衆에게 자리를 勸하여 드리는 儀式이다.
- (17) 召請下位篇：冥府鬼界 및 四生六途의 一切孤魂等衆을 請하는 것으로서 먼저 極樂教主인 阿彌陀佛께 歸依하는 舉佛로부터 시작된다.
- (18) 引詣香浴篇：香湯水에 沐浴을 시키기 위해 浴室로 引導한다. 여기서 바라춤을 作法師가 춘다.

- (19) 加持掾浴篇 : 沐浴하는 뜻을 아뢰는 것으로 灌浴鐘을 十二번 친 後에 儀式을 進行한다. 여기서 作法師는 沐浴眞言後에 요 잡바라춤을 춘다.
- (20) 加持化衣篇 : 沐浴을 마치고 靈駕에게 옷을 입히는 절차로 化衣財眞言에 맞추어 作法引導는 바라춤을 춘다.
- (21) 授衣服飾, (22) 出浴參聖, (23) 加持禮聖, (24) 受位安座, (25) 加持變供 - 常住勸供과 같다.
- (26) 宣揚聖號篇 : 靈駕에게 五如來聖號 및 五如來神呪를 稱揚하니 모두 듣고 解脫을 얻으라는 뜻으로 하는 儀式이다.
- (27) 說示因緣篇 : 靈駕에게 五如來名號 및 神呪의 功德과 十二因緣法을 說해 주어 그 功德으로 解脫을 얻게 해주는 儀式이다.
- (28) 宣密加持篇 : 靈駕를 위해 多羅尼를 誦하니 잘 듣고 解脫을 얻으라는 儀式이다.
- (29) 呪食現功篇 : 靈駕에게 供養을 베푸는 儀式이다.
- (30) 孤魂受饗篇 : 靈駕에게 베푼어준 供養을 靈駕가 받아 먹는 것을 의미한 儀式이다.
- (31) 懺除業障篇 : 靈駕들이 法音を 듣고 累劫多生에 지은 罪業을 懺悔하고 解脫을 얻으라는 의미의 儀式이다.
- (32) 發弘誓願篇 : 靈駕들이 法門을 듣고 四種의 大願을 發願하라는 의미의 儀式이다.
- (33) 捨邪歸正篇 : 靈駕에게 邪를 버리고 正에 돌아가라는 뜻으로 먼저 三歸依戒를 說한다.
- (34) 釋相護持篇 : 靈駕에게 부처님의 五戒를 說하니 자세히 듣고 能持 하도록 한다.
- (35) 修行六度篇 : 靈駕에게 六波羅密을 行하라고 說하여 주는 儀式이다.
- (36) 觀行偈讚篇 : 靈駕奉送準備를 하고 大衆이 引禮師를 따라 燒臺로 向해서 간다.
- (37) 廻向偈讚篇 : 觀行偈讚에 이어 같은 方法으로 燒臺로 向해서 간다.
- (38) 奉送六途 : 水陸齋에 來臨한 六途四生 및 諸孤魂들에게 供養을 베푼어 마치고 보내면서 좋은 法門을 많이 듣고 供養을 받았으니 속히 苦痛을 여의고 極樂往生하라는 의미의 儀式이다.

이상에서 살펴본 여러 불교의식에서 불교무용 바라춤, 법고춤, 나비춤, 타주춤 등의 구성을 표로 정리하면 다음과 같다.

불교의식에서 불교무용 구성(I)

불교의식 불교무용	상주권 공재	각배재	영산재	생전에수재	수륙재
바라춤	1. 시련-요잡바라(2회) 2. 관육-관육쇠바라 화의재진언바라 3. 신중작법-요잡바라 4. 상단권공-천수바라/사다라니바라/요잡바라(2회)/내림계바라	1. 시련-요잡바라 2. 관육-관육쇠, 화의재진언바라 3. 조전점안-요잡 4. 신중작법-요잡 5. 괘불이운-요잡 6. 상단권공-천수바라, 사다라니바라, 요잡바라, 내림계바라 7. 중단권공-내림계바라, 요잡바라, 사다라니바라	1. 시련-요잡바라 2. 관육-관육쇠, 화의재진언바라 3. 조전점안-요잡 4. 신중작법-요잡 5. 괘불이운-요잡 6. 영산단권공-향화청/산화락후 7. 식당작법-요잡바라 8. 운수상단권공-천수바라, 사다라니바라, 요잡바라 9. 소청중위-내림계, 요잡, 사다라니바라	1. 시련-요잡바라 2. 관육-관육쇠, 화의재진언바라 3. 조전점안-요잡 4. 신중작법-요잡 5. 괘불이운-요잡 6. 운수상단-요잡, 명발, 천수, 내림계 7. 소청사자단-요잡, 내림계, 사다라니바라 8. 소청중위(상단)-내림계, 요잡, 사다라니바라 9. 소청명부-내림계, 요잡, 사다라니 10. 소청중위(고사판관)-요잡, 사다라니바라 11. 소청중위(마고단)-요잡, 사다라니 12. 식당작법-요잡	1. 시련-요잡바라 2. 관육-관육쇠, 화의재진언바라 3. 조전점안-요잡 4. 신중작법-요잡 5. 괘불이운-요잡 6. 설회인유-요잡, 명발, 천수, 내림계 7. 중단(소청사자, 봉송사자편)-요잡, 내림계, 사다라니바라 8. 개벽오방편-내림계, 요잡, 사다라니바라 9. 소청상위-내림계, 요잡, 사다라니 10. 소청중위-내림계, 요잡, 사다라니 11. 소청중위(하단)-관육계, 화의재진언바라 12. 식당작법-요잡
법고춤	기경작법후 정례작법후	기경작법후 정례작법후	기경, 정례작법후 도량계, 오관계후	기경, 정례작법후 오관계후	기경, 정례작법후 오관계후

불교의식에서 불교무용 구성(Ⅱ)

불교의식 불교무용	상주권공제	각배제	영신제	생전에수제	수륙제
나비춤	1. 시련-다계작법, 사방요신, 기경작법 4. 상단권공-도량계작법(또는 창혼작법, 지옥계작법)옴 남작법/다계/정례, 운심계작법 삼남태작법, 사방요신	1. 시련-다계작법, 기경작법, 사방요신작법 5. 괘불이운-다계작법, 사방요신 6. 상단권공-정례작법, 도량계작법(또는 창혼작법, 지옥고작법), 옴남작법, 다계작법, 삼남태작법, 오공양작법, 사방요신작법 7. 중단권공-모란찬작법, 오공양작법, 사방요신작법	1. 시련-다계작법, 사방요신, 기경 5. 괘불이운-다계작법, 사방요신작법 6. 영산단권공-삼귀의작법, 도량계, 다계, 향화계, 삼남태, 사방요신, 구원겁중, 옴남, 운심계, 창혼 7. 식당작법-자귀의불, 사방요신 8. 운수상단권공-정례, 도량계, 다계, 삼남태, 오공양, 사방요신, 지옥고 9. 소청중위-모란찬, 오공양, 사방요신	1. 시련-다계, 기경, 사방요신 5. 괘불이운-다계, 사방요신 6. 운수상단-정례, 도량계, 삼남태, 사방요신 7. 소청사자-다계, 오공양, 사방요신 8. 소청중위-옴남, 다계, 사방요신 9. 소청명부-옴남, 다계, 사방요신 10. 소청고사판관-옴남, 다계, 오공양, 사방요신 11. 소청중위(마고단)-옴남, 다계, 운심계, 사방요신 12. 식당작법-자귀의불, 사방요신	1. 시련-사방요신 5. 괘불이운-다계, 사방요신작법 6. 설화인유편-정례, 도량계, 삼남태, 사방요신작법 7. 중단(소청사자, 봉송사자편)-다계, 오공양, 사방요신 8. 개벽오방편-옴남, 다계, 사방요신작법 9. 소청상위-옴남, 다계, 사방요신작법 10. 소청중위(중단)-옴남, 다계, 사방요신작법 12. 식당작법-자귀의불작법, 사방요신작법
타주춤	없음	없음	식당작법	식당작법	식당작법

V. 韓國 佛教舞踊의 思想的 意味

1. 佛教舞踊의 思想的 意味

불교에서 행하는 재의식의 궁극적 목적은 부처님의 공덕을 찬탄하고 부처님의 가르침인 慈悲, 解脫 등을 마음에 새기면서, 자신의 마음을 다시 한번 돌아보아 공양함에 부끄러움이 없는 마음의 자세를 갖고 중생들을 구제하려고 하는 데 있다. 불교무용인 작법의 목적도 근본적으로 이와 동일하다. 이 작법에는 두 가지 의미가 있다.

하나는 의식과 제식의 진행에 필요한 전반적인 절차와 규범을 뜻하고, 또 하나는 춤을 출때의 규범을 의미한다. 따라서 같은 작법이라고 할지라도 제식절차의 형식인 경우로서의 작법을 하는 승려의 행위나 행동을 말하고 춤으로써의 예술적 행위를 말하는 것이다.

이러한 작법은 작법 그 자체로만 독립적으로 연희되는 것이 아니라 재의식의 사이사이에 각 춤의 성격과 역할에 따라 행해진다. 이것은 작법이 각각의 사상적 의미를 갖고 있기 때문이라고 생각된다. 작법은 불심을 언어나 문장으로 표현하기 어려울 때 이것을 무용적 분위기로 전달할 수 있으며, 무용을 통하여 단조로움을 피하고 법회에 집중하도록 하므로써 불법을 쉽게 전달할 수 있다. 이것은 불교 敎化의 한 방법으로 볼 수 있는데 무용에 의한 敎화는 민중을 감성적으로 인도하는 한 방법으로써 민중교화에 큰 비중을 차지한다.

이러한 불교무용, 즉 작법의 사상적인 의미를 춤별로 살펴보면 다음과 같다.

먼저 바라춤은 불보살의 강림이나 의식도량의 옹호와 같은 내용을 복돋을 필요가 있을 때 추는데, 이 춤을 추고 있을 때는 여러가지 진언을 念誦하게 된다. 化衣財眞言, 神妙章句大陀羅尼, 四陀羅尼 등이 그 대표적인 것이라할 수 있다. 이것은 부처님을 찬탄하고 허공중생을 천도한다는 뜻에서 추어지는데, 잡귀가 의식도량에 침범하지 못하게 하고 善의 뜻을 가진 영혼들에게 지혜를 깨우쳐 주며 또한 제불 보살과 작법도량을 수호해준 사방 금강신을 찬미하는 춤이다.

나비춤은 의상의 모양이 나비의 날개모양과 같다¹⁾고 하여 붙여진 명칭으로 着服舞라고도 하는데, 의상이나 춤사위 등에서 불법을 가장 상징적으로 나타내고 있는 춤이다. 이

1) 김천홍, 홍윤식, 『식당작법』 (무형문화재 조사보고서 제46호 문화재관리국, 1968), p.65.

춤은 공양을 올릴 때와 예불을 할 때 추는데 천상천하의 모든 신들과 일체의 만물들 중 소생하지 못한 미물을 소리를 울려 불러들인 다음 죄를 참회시켜 부처님께 귀의하도록 하기 위하여 추는 춤이며 법열의 세계로 인도하는 춤이다.

법고춤은 불법을 널리 알린다는 뜻으로 추어지는 춤인데, 사찰에서 예불의식을 할 때 사용하는 사물 악기 중의 하나로 세간 중생이 법고 소리를 듣고 해탈하기를 염원하는 뜻에서 법고를 친다. 범종과 함께 소리가 멀리 퍼지는 특징을 가지고 있으며 법고를 치는 것은 모든 대중들이 의식에 동참하라는 신호의 소리이기도 하고 동시에 세간의 모든 중생들까지도 그 소리를 듣고 따라오게 하며 부처님께 제도하고자 하는 뜻이 있다. 모든 부처님과 스님들, 재를 지내준 사람, 일체의 대중들에게도 그 은혜와 공덕을 보답하는 동시에 영가들에게 부처님의 자비와 지혜를 깨우쳐 주기 위한 것이다. 법고춤은 일체의 중생들이 고통으로 부터 해탈하도록 하는 염원을 실어서 북치고 춤추는 것이며 또한 사람의 마음 속에서 축생과 같은 어리석음이 있기 때문에 이러한 마음을 경계하는 뜻으로 북을 치며 춤을 추는 것이다. 또한 축생들에게 직접 어리석음을 버리도록 깨우쳐 주는 기능을 가진 춤이라 하겠다.

타주춤은 불교의 기본 교리 중의 하나인 八正道를 바탕으로 불교의 참 진리를 깨우치기 위하여 추는 춤으로 불교교리를 가장 구체적으로 표현하는 춤이라 할 수 있다. 타주춤은 타주의 몸 동작이나 앉은 자세 등을 통해 알 수 있듯이 見道位로부터 般若의 諸法皆空과 法華의 諸法實相의 도리를 깨닫고 체득하여 정각에 이르는 수행과 그 차제를 형상화한 것으로 大乘의 空의 理念을 상징적으로 表現하고 있다.

그러므로 재의식 중에 행하여지는 작법은 불·법·승 삼보에 귀의하여 자신을 정화하고 올바른 깨달음을 얻어 해탈을 성취하려는 수행방법이다. 또한 부처님의 공덕을 몸의 움직임을 통해 표현한 것으로 불교의 교리가 지니는 무궁무진한 공덕을 강조하려는 뜻에서 만들어진 것이라 하겠다. 따라서 작법은 단아하고 장중하게 추어야 하며 一念으로 추어야 한다. 오락적이거나 기교적인 춤이 아니라 부처님께 올리는 참 공양의 성격을 띠고 있기 때문이다.

2. 韓國 佛教舞踊의 種類와 思想的 意味

1) 바라춤의 종류와 思想的 意味

바라춤의 종류는 8가지로 千手 바라와 四陀羅尼 바라·鳴 바라·來臨偈 바라·灌浴偈 바라·化衣財眞言 바라·廻向偈 바라·요잡 바라(일명 번개바라, 막바라)등이 있다.

천수 바라는 神妙章句大陀羅尼에 맞추어 추는 춤으로 2 인에서 5 인 가량이 추며 5 인 이상이 출 경우에는 일렬 횡대로 서기도 하고 또는 중앙에 한 사람과 사방에 서기도 한다.

사다라니 바라는 4 가지 진언 즉 變食眞言·施甘露水眞言·一字水輪觀眞言·乳海眞言 염불에 맞춰 춤을 추며 일체 중생에게 공양을 베풀기 위한 춤이다.

鳴 바라는 2 인이상 짝을 이루어 추는 춤으로 가사가 없고 태징과 북의 반주로 춤을 추며 야외괘불단 앞에서 두 사람이 서로 비껴가며 바라를 서로 맞부딪쳐서 소리나게 하며 춤을 추어 나를 비롯한 세상의 모든 중생과 영혼들까지도 구제하려는 의미를 지닌다.

내림게 바라는 부처님이 오셔서 강림하심을 환희의 마음으로 찬탄하며 부처님을 모시고 임하는 뜻을 마음으로 표현하는 춤이다.

灌浴偈 바라는 身·口·意 三業에 의해 가려진 마음의 때를 벗어버리기 위하여 행하는 바라춤으로 태징·북·목탁·호적에 맞춰 춘다. 나중에 관육할 때 화의재진언에 맞춰서도 바라춤을 춘다.

회향게 바라는 普廻向眞言에 맞추어 추는데 근래에는 보기 힘든 춤이다.

바라춤을 추는 요령은 부처님 앞에서는 엄숙하고 일념으로 단아하게 추어야 한다. 하지만 104位 神衆壇 앞에서는 웅장하고 힘있는 춤사위가 이루어져야 한다.

이때 두 바라를 머리 위로 올리거나 돌려 올려서 좌우를 반복해서 돌리면서 바라를 머리 위로 넘겨 등에까지 닿도록 하여 추며 몸은 동남서북 또는 반대 방향으로 돈다.

또한 바라를 배꼽 밑으로 하여 쳐지지 않게 유의하고 시선은 바라가 돌아가는 쪽을 향해 부드럽게 두어야 한다.²⁾

2) 범무 예능보유자 무염스님(정동민)의 증언, 서울 자비정사, 1985.

이러한 불교무용은 일반적인 의례와는 다른 儀軌로서 다라니와 진언에 맞추어 행해지므로 많은 시간을 필요로 하며 修行이 더해져야 올바른 춤사위가 이루어진다고 하겠다.

다음은 각각의 바라춤에 내재된 思想的 意味를 살펴보면 다음과 같다.

(1) 천수 바라춤

천수바라춤은 천수천안 관세음보살의 중생구제를 위한 대자대비의 대원을 몸짓으로 보여주는 身密(mudra)과 神妙章句大陀羅尼의 口密(mantra)에 意密(Yoga-Samati)이 하나가 되어 三密加持를 이루는 가운데 추어지는 해탈무, 또는 열반무인 불교무용이라 할 수 있다. 천수바라춤이 언제부터 시작되었는지는 확실치가 않으나 학조스님의 『眞言勸供』, (1496)에 바라춤의 명칭인 명발과 요잡이라는 용어가 3회 이상 보여지는데 이는 바라춤이 그 이전에 실재했음을 보여주는 자료라 하겠다.

천수 바라춤은 신묘장구대다라니의 시작과 더불어 바라를 단전 앞에 짓혀 모은 다음 대개는 ‘옴 살바’에 바라를 조금 들었다 내리면서 바라춤을 시작하는데 때로는 ‘모지사다’에서 시작하는 경우도 있는데 이는 후일에 생겨났다.

천수바라에서는 태징을 놓고(눕히고) 치는 것과 들고(세우고) 치는 것을 구분해서 쳐야 하며 태징의 소리가 정확하고 분명해야 한다. 이 소리에 따라서 각각의 동작이 달라지는데, 그 과정은 다음과 같다.

- 검은색 표시 하나(예 : ●), 태징 1망치에 2박(다라니 2字)이며 바라를 머리위로 올린다.
- 검은색 표시 둘로(예 : ●●), 태징 2망치에 2박(다라니 2字)으로 : 양바라를 모아서 올리거나 내린다.
- 흰색 표시 둘로(예 : ○ ○), 태징 2망치에 3박(다라니 3字)으로 : 앞의 한자에 올리고, 뒤의 두자에 바라를 내린다.
- 검은색 표시 넷으로(예 : ●●●●), 태징 3망치로 3박을 치고 반박은 1망치로 태징을 막는다(다라니 4字) : 두자씩 끊어 오른손 왼손을 번갈아 바라를 돌린다.

- 검은색 표시 다섯으로(예 : ●●●●●), 태징 4망치로 4박을 치고 반막은 1망치로 태징을 막는다(다라니 5字) : 앞의 한 자에서는 바라를 머리위에서 모으는 듯 스치면서 1박을 쉬고, 뒤에 두자씩 끊어 오른손 왼손을 번갈아 바라를 돌린다.³⁾

위의 검은색 표시를 횡선으로 긋는 경우도 있는데 동일하게 보면 된다.

태징 쇠점을 치며 다라니에 맞추어 불교무용을 하는 것이 儀軌的인 부분으로 불교의식을 진행하는 데 있어 한치의 홀으리짐 없이 一念을 다해 부처님을 찬탄하고 의식을 봉행하는데 여법하게 해야한다. 그럼으로써 궁극적으로 영가를 위해 극락왕생을 발원하고 살아 있는 사람들에게 관세음보살의 대자비를 실천 수행하도록 권장하여 필경에는 佛道를 이룰 것을 서원하는 것이다.

(2) 사다라니 바라춤

사다라니란 4가지 진언을 말하는데, 진언이란 참된 말씀으로 “모든 작법에서 부처님의 경지에 들어가는 일체의 儀軌가 곧 비밀의 명구이며 이는 최상으로 最上勝이라 한다.”⁴⁾ 사다라니의 제목의 해석을 살펴보면 ‘무량한 위덕과 자재한 광명, 그리고 빼어나고 묘한 힘으로 佛菩薩께서 공양하실 수 있도록 음식을 변하게 하는 진언’으로 佛菩薩의 지위와 수에 맞게 공양물의 質과 量을 변화시키는 진언이다.

4가지 진언은 다음과 같다.

- 變食眞言 - 무량한 위덕과 자재한 광명, 그리고 수승한 묘력으로 일체의 所供으로 하여금 공양할 수 있도록 음식을 변화하게 하는 진언. 이때 증명법사는 오른손 무명지를 펴서 범어 ‘옴’ 과 ‘만’ 두자를 공양구 위에 쓰되, ‘만’자의 위신력이 능히 한알의 곡식을 무량한 음식으로 변화시키고, 그릇그릇의 음식을 무량한 그릇의 음식으로 변화하게 하여 낱알의 곡식과 그릇마다의 음식이 이와같이 법계에 충만함을 생각하라고⁵⁾하였다. 이는 身, 口, 意 三密을 통해서 부처님께 공양을 올리고 부처님을 직접 뵈고 소원을 빌어 성취하고자 하는 의미가 있는 것이다.

3) 중요무형문화재 제50호 전수교육조교 일운스님의 강의, 1983.

4) 김홍배, 「밀교수행체계상의 진언 위상 연구」(서울 : 동국대학교불교대학원, 1998), p.202.

5) 심상현(만춘), 『불교의식 각론 V』(서울 : 한국불교출판부, 2001), pp.217~218.

〈나무 살바 다타 아다 바로기제 음 삼바라 삼바라훔〉

- 施甘露水眞言 - 所供에게 감로수를 베푸는 진언

〈나무 소로 바야 다타 아다야 다냐타 음 소로 소로 바라 소로 바라소로 사바하〉

- 一字水輪觀眞言 - ‘밤’ 一字로부터 대지를 받치고 있는 물만큼 많은甘露醍醐가 유출됨을 관하는 진언

〈음 밤밤밤밤〉

- 乳海眞言 - 所供에게 감로제호를 베푸는 진언

〈나무 사만다 못다남 음 밤〉⁶⁾

사다라니바라는 민요조의 흥겨운 선율이 처음과 중간중간에 끼어 있는 것이 특징이며, 하는 사람이나 보는 사람이나 흥이 나고 더욱 친근한 느낌을 주어 信心을 갖게 한다.

(3) 鳴 바라춤

명발이라고도 하며 신증작법을 하고서 할향하기 전에 하는 것이다. 명바라는 바라를 올리고 내리거나 휘돌리는 기본동작 외에 가슴 앞에서 정면으로 부딪쳐서 바라가 크게 울리게 하는 동작과 양 바라를 젖혀 모아 ‘정정정정’ 울리게 하는 특징이 있다. 이는 바라춤 가운데 가장 큰 바라 올림 소리를 내는데 부처님의 설법과 같은 사자후의 의미를 갖고 있다.

명 바라춤은 2 인, 4 인, 6 인이 두 사람씩 같이 짝을 맞추어서 추는 춤으로 가사가 없고 태징과 북의 반주에 맞추어서 한다.

이 춤의 동작은 앉아서 요잡을 하거나 서로 마름모꼴로 나가 사선으로 마주 보거나 등지는 등 동작과 동선이 매우 다채로우며, 바라를 부딪쳐내는 방법도 매우 다양하고 바라를 젖혀 ‘정정정정……’ 소리내고 ‘쟁·쟁·쟁’ 크게 세 번 울린 후 바라를 땅에 놓고 삼배의 예를 올리는 동작 등은 다른 바라에서 볼 수 없는 특색이 있는 동작이다.⁷⁾

6) 안진호, 『석문의법』 卷下, (서울:法輪社, 1931), pp. 4~5.

7) 송암스님 강의, 1988.6.14.

(4) 내림계 바라춤

내림계 바라춤은 관음찬·관음청에 이어 향화청에서 행하는 것으로 세 번째 향화청을 하기 전 태징에 맞추어 추는 춤이다. 이때는 관세음보살의 강림을 기원하고 관세음보살님께서 공양을 받고 대자비를 베풀어 주실 것을 발원하며 춘다.

상주권공재나 규모가 작은 시식 때 추는데 현재에는 많이 추지 않는다. 법주의 지시에 따라 바라지가 태징을 치는데 쇠점이 내림계에 따라 달라진다.

태징을 치는 망치 수의 길이는 조정이 가능하며 바라춤은 짧게 춘다.

이후에 세 번째 향화청을 하고 가영으로 이어진다.

(5) 관욕계 바라춤

관욕계 바라춤은 관욕쇠 태징에 맞춰 추는 춤인데, 관욕의 목적은 신·구·의 삼업을 청정하게 하기 위함이며 목욕진언에 의해 비로소 실행에 옮겨지게 된다.

목욕진언에서는 身·口·意 三業 가운데 身業인 살생·투도·음행 등의 업을 청정히 하는 진언이다. 죽은 망령의 身業을 밝혀 정법을 받아 들일 수 있는 법체가 되는 것을 의미한다.

관욕계 바라춤은 태징 치는 법이 특이한데 그 태징 치는 망치소리를 듣고 욱도의 문을 열기도 하고 보살이 되기 위한 욱바라밀 수행을 뜻하기도 한다.

법주의 목욕진언 후에 곧바로 관욕쇠바라로 이어지는데 목욕진언은 ‘옴 바다모 사니 사 아모까 아래 흙’을 3번 소리하고 태징 쇠를 몰아 띈다.

그리고 관욕쇠 태징 6가지를 치고 태징 망치수를 1번에서 10번까지 올려친(늘려 감) 다음 요잡 바라로 넘어가는데, 다른 바라춤보다는 짧게 바라를 춘다. 대략 1분 이내이다.

바라춤을 추고 나면 바라를 놓고 합장하고 마치면 태징을 먼저와는 반대로 10번에서 1번으로 내려치면서(줄여나가면서) 마침쇠를 치고 끝낸다.

『釋門儀範』에는 입실계 바로 후에 관욕쇠를 치는 것으로 되어 있으나 관욕쇠만큼은 목욕진언을 하고 치는 것이 통례인데 일반적인 재에서도 대체로 그렇게 행해지고 있다.

(6) 化衣財眞言 바라춤

화의재진언은 삼보의 가지력으로 영가의 옷을 해탈복으로 변화시키는 진언이다. 화의

재진언에서는 연꽃합장을 하는데 두 손의 손가락을 모두 펴서 합침으로써 마음이 한결 같음을 나타내는 인도의 경례법이다. 법주가 요령을 흔들어 놓고 화의재진언을 선창하면 이때 욕실 안에서는 종이옷을 불사른다. 이는 옛날에 입었던 옷은 다 버리고 해탈복을 입게 하는 의미인데, 이때 반드시 촛불이 대야 속 향탕수 안에 비치야 하며 그래야 모든 고통을 뛰어넘어 해탈을 할 수 있다고 한다.⁸⁾

화의재진언을 법주가 선창하면 바라지의 태징소리에 맞춰 두사람이 化衣財眞言 바라춤을 관욕실 앞에서 춘다.

진언은 '나무 사만다 못다남 음 바자나 비로기제 사바하'로 보통 3편을 하는데 길게 할 때는 5편 또는 7편을 할 수도 있다.⁹⁾

(7) 회향게 바라춤

회향게 바라춤은 보회향진언에 맞추어 추는 바라춤으로 현재는 진언만 남아있다.

회전취향으로 자기가 닦은 善根功德을 다른 중생에게 돌려 주어서 함께 佛道에 이르고자 하는 意味이다.

(8) 요잡 바라춤

요잡 바라는 일명 번개바라·막바라·평바라라고도 하며 바라춤의 기본동작이라 할 수 있다. 두 개의 바를 포개어 올렸다 내리는 동작과 한 팔씩 휘둘리는 동작을 반복한다.

요잡이란 인도에서 부처님이나 부처님의 사리를 모신 탑 등에 절하고 그 둘레를 오른 쪽으로 도는 우요삼잡에서 유래한 말이다. 요잡바라는 시련과 옹호계에서 모시고자 하는 聖衆의 강림이 완료된 것으로 보고 강림에 대해 감사하고 환영하며 그 환희로움을 바를 이용하여 표현하는 춤을 말한다.¹⁰⁾

8) 영산재 전수교육조교, 범음대학교수, 일운스님 강의, 1986. 11. 17

9) 안진호, 『석문의범』 (서울: 법륜사, 1935), p. 61.

10) 심상현 (만춘), 「제9회 영산재 팸플렛」, 봉원사, 1997.



▲ 김도봉 스님

요잡 바라는 보통 태정을 동일한 쇯소리를 울려 이에 맞추어 추는데, 나비춤 등이 끝난 후에는 대개 요잡바라가 추어진다. 이는 어려운 염불과 길게 어우러진 깃소리 가운데 大衆과 佛子의 환희심을 불러일으키는 역할도 갖고 있다. 이처럼 요잡 바라는 가사없이 일정한 박자로 울리는 태정·목탁·북·호적 등의 장단에 맞추어 2인이나 4인 혹은 그 이상으로 구성된 스님들이 춘다.

바라춤의 춤사위는 크게 보아 바라를 손에 들고서 거의 움직이지 않거나 소리를 크게 내지 않으면서 춤을 추는 동작과, 바라를 크게 치고 전진, 후퇴, 회전을 하면서 춤을 추는 동작으로 되

어 있다. 따라서 바라춤은 정적인 요소와 동적인 요소가 잘 결합되어 있어서 전체적인 齋儀式의 진행에 리듬과 활기를 부여하고 그러면서도 또한, 경건하고 엄숙한 분위기를 유지하도록 하는 춤이라고 볼 수 있다. 위의 사진에서 보듯이 단아하면서도 힘이 느껴지는 것이 바라춤의 특징이다. 구희서는 김도봉스님의 바라춤을 “단정한 예배의 몸짓처럼 간추려낸 직선의 조합이다.”¹¹⁾라고 말하고 있다.

번개바라의 동작에서 번뜩이는 율동의 화려함과 신비감은 부처에 대한 귀의와 의식무용의 예술성이 돋보이며 한층 더 승화된 분위기를 만들어내고 스님의 구도적인 열정과 시간의 제약을 받지 않은 움직임인 듯 엄숙한 동작 하나하나가 보는 이로 하여금 마음에 감화를 주는 藝術的 美意識이 돋보인다. 모든 춤이 그러하듯 예술적 시각에서 본 바라춤은 음악과의 절묘한 조화 속에 여유와 엄숙한 종교의식으로써 적절한 춤이 형성된다. 반주는 북·호적·태정으로 하고 다라니를 梵音聲으로 한다.

11) 구희서, 정범태, 『한국의 명무』 (서울 : 한국일보사, 1985), p.227~229.



▲ 박송암 스님¹²⁾



▲ 정무염 스님¹³⁾

위의 박송암 스님과 정무염 스님의 바라춤은 대조를 이루는 것으로 단아하고 간결한 모습과 역동적이고 장엄스런 춤사위를 모두 갖춘 것이 바라춤이라고 할 수 있다.

천수 바라의 경우 가사 한 글자에 태징을 한 박 치는 경우, 세 글자(가사: 나모라)에 태징을 한 박 치는 경우, 네 글자에 세 박반, 다섯 글자에 네 박반을 치는 경우가 있고, 또한 태징 한 망치에 북장단은 두 번씩 치게됨을 알 수 있다. 이는 태징의 수에 따라 변화 있는 장단구성이 이루어지고 음악과의 조화된 춤사위의 단순성과 엄숙미 속에 세련된 의식무용구조를 엿볼 수 있다. 바라는 불법을 수호하는 뜻을 지닌 춤으로 의식도량을 정화하여 성스러운 장소가 되게 하는 춤으로 護法의 의미도 함께 지닌 춤이다.

강렬한 쇳소리를 내는 둥그런 바라의 모양은 음양의 조화를 이루며 불교의 圓融思想을 뒷받침한다. 되도록 움직임의 단순동작 속에 절제된 자유로움을 지니며 보는 이로

12) 上揭書, p.232. 사진참조.

13) 정병호, 『한국의 전통춤』 (서울: 집문당, 1999), p.11. 사진참조.

하여금 경외감과 불심을 돈독하게 한다. 승복 그대로의 바라춤 의상은 단아함 속에 엄중한 종교의식이 표출되고 부처님 앞에서의 단아하고 우아한 동작의 춤사위는 절제의 미의식을 드러낸다.

이상에서 살펴본 韓國 佛敎舞踊 바라춤의 思想的 意味를 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표-3〉 韓國 佛敎舞踊 바라춤의 思想的 意味

	佛敎舞踊	思想的 意味
1	千手 바라춤	천수천안 관세음보살의 大慈大悲 思想이 내재한다.
2	四陀羅尼 바라춤	부처님께 공양을 올리고, 모든 중생들과 영혼들까지도 구제하려는 의미를 지닌다. 부처님의 慈悲思想이 내재한다.
3	鳴 바라춤	바라의 큰 울림소리는 부처님의 설법을 사자후에 비유한 意味이다.
4	내림계 바라춤	관세음보살의 강림을 기원하며 관세음보살님의 大慈大悲를 발원한다.
5	관욕계 바라춤	죽은 망령의 身業을 맑혀 정법을 받아 들일 수 있는 法體가 되는 것을 意味한다.
6	化衣財眞言 바라춤	삼보의 가지력으로 영가의 옷을 해탈복으로 변화시키는 意味이다.
7	회향계 바라춤	廻轉趣向으로 자기가 닦은 善根功德을 다른 중생에게 돌려 주어서 함께 佛道에 향하는 意味이다.
8	요잡 바라춤	우요삼잡을 말하며 부처님과 聖衆의 강림에 대한 감사와 환영을 뜻하며 그 환희로움을 바라로 표현하는 것을 意味한다. 또한 강렬한 쇳소리의 둥그런 바라의 모양은 음양의 조화를 이루며 불교의 圓融思想을 뒷받침 한다.

2) 바라춤 각 춤사위와 그 思想的 意味

바라춤은 양손에 바라를 들고 이것을 치기도 하고, 안쪽 바깥쪽으로 돌리면서 올렸다가 내렸다가 하기도 하면서 추는 춤이다. 이처럼 양손이 서로 교차되면서 몸주위를 빠르게 움직이는 힘있는 동작은 바라춤에서만 볼 수 있다.

반면에 바라춤은 보폭을 내딛으며 크게 이동하는 동작이 없기 때문에 넓은 공간을 필요로 하지 않는다. 또한 다른 불교의식과 마찬가지로 춤사위가 소수이고 반복이 많으면서 엄숙하고 경건한 느낌을 준다. 하지만 반면에 빠른 박자의 바라 소리와 그에 따른 몸 동작으로 경쾌하고 활기찬 느낌까지 들게한다.¹¹⁾

바라춤의 춤사위 명칭은 전통무용가 박금슬¹²⁾이 강원도 백담사의 오세암과 봉정암에 주석했던 고천월 스님과 강릉 관음사 주지 권수근 스님에게 바라춤과 나비춤을 전수할 때 춤사위 명칭까지 전수받은 사실이 있으므로 이것을 일단 표준화했다.

명칭의 종류는 잡상착, 잡시착, 선자선좌, 성지지착, 성두상배, 성두상환제, 우요잡, 좌요잡, 번개요잡, 인명착, 성두성지착, 내명착, 환희상배, 주술착, 성잡시배, 성명착, 평요잡, 두후상환제 등이 있다.¹³⁾ 하지만 중요무형문화재 제50호 영산재 보유자 박송암 스님은 명칭의 전래에 대해서는 분헌을 보거나 들은 바 없다 한다.¹⁴⁾

11) 김현숙, 『불교영향을 받은 한국무용의 흐름』 (서울 : 삼신각, 1991), p.66.

12) 박금슬(본명 : 金吉男), 경기도 이천 출생, 1945년 千月스님에게 梵唄를 배우고, 1953년 창작법무의 명인 권수근 스님에게 바라춤, 나비춤, 법고춤 등을 배웠다. 1982년 一志社에서 『춤동작』이라는 저서를 발간하여 한국춤의 동작용어와 동작원리가 알려지기 시작했다. 춤의 해에는 조직위원회에서 8월의 명인으로 선정하였다. 송수남, 『한국 근대춤 인물사(1)』 (서울 : 현대미술사, 1999), pp.215~218.

13) 정병호, 前掲書, p.39.

14) 박송암 스님(본명 : 박희덕, 중요무형문화재 제50호 영산재 보유자, 범음대학 학장)증언, 1999, 11, 25.



<그림-2> 잡상착

여기서는 우선 표준화하고 차후에 자료를 더 수집하거나 발굴하면 다시 정리하기로 한다.

그러면 바라춤 각각의 춤사위와 그 사상적 의미에 대해 살펴 보기로 한다.

(1) 잡상착

잡상착은 바라춤으로 높은 법을 많은 이들에게 전달할 수 있는 기회가 되도록 한다는 뜻으로 전법의 의미를 담고 있다. 여기서는 바리를 엮어서 앞쪽으로 놓고 왼쪽 바리를 오른쪽에 조금 겹쳐 놓는다.



<그림-3> 잡시착

손잡이는 손이 들어갈 수 있도록 구멍이 나 있는데 무명끈으로 튼튼하게 매무세해서 손을 댈 수 있게 한다. 바리를 잡기 전에 두손을 모아 합장한다.

(2) 잡시착

잡시착이란 높고 좋은 뜻에서 생각을 시작한다는 의미로 많은 사람을 모이게 하는 것이란 뜻으로, 한 무릎은 땅에 대고 한 무릎은 세워서 바라 가까이 두 손을 가져가 바리를 조용히 양손으로 잡는다.



<그림-4> 선자선좌

(3) 宣者宣座

선자선좌란 배풀 수 있는 선량한 사람이 앉은 자리에서 일어난다는 뜻으로, 잡은 바리를 엮어서 들고 일어나서 뒷발을 한대 모은다.

(4) 聲頭聲摯捉

聲頭聲摯捉은 왼쪽에 기울어져 있던 바리를 치면서 머리 위로 올려 바라 바닥이 아래로 향하게 엮어든다.

(5) 因明¹⁵⁾捉

인명착이란 사물의 정체를 논의하는 법이란 뜻으로, 오른쪽 바라는 제치고 왼쪽바라는 엮어서 젖혀진 쪽으로 힘을 주어 올리면서 엮어진 쪽을 비비며 오른쪽 왼쪽으로 몸을 약간씩 돌린다.



<그림-5> 인명착

(6) 聲頭上拜

聲頭上拜란 소리난 바라를 머리 위로 올려 바친다는 뜻이며, 이때 오른손은 젖히고 왼손은 엮는다.

(7) 聲頭上換提

聲頭上換提란 머리 뒤에서 소리를 내며 돌아온다는 뜻으로, 앞동작에서 다시 바라를 비비면서 소리를 내고 허리를 앞으로 굽히고 또 무릎도 굽힌채 중심을 잡고 바라를 머리 위로 올린 다음 바라를 비벼서 배꼽까지 내려 허리를 편다.



<그림-6> 성두상배

(8) 우요잡

우요잡이란 오른쪽으로 돈다는 뜻으로, 오른발에 중심을 두고 왼발을 오른발 앞에 딛고 성두상배와 성두상환제를 한다.

(9) 좌요잡

좌요잡은 왼쪽으로 돈다는 뜻으로, 성두상배와 성두상환제를 해서 완전히 돌아 앞을 향했을 때 양쪽 무릎을 약간 구부린다. 바라는 왼쪽으로 기울인다.

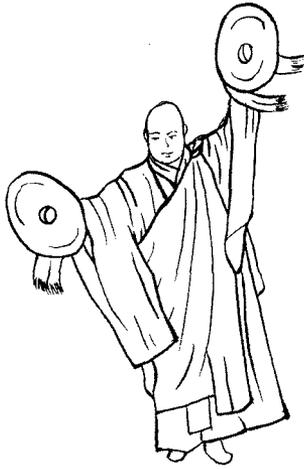
이 동작은 한발을 들거나 돌면서 하는 경우가 있다.

번개바라의 맞부딪치는 소리, 바라를 돌릴 때, 칠 때 바라에서 나는 번쩍번쩍한 광채에서도 강한 힘이 발산된다.¹⁶⁾

15) 운허용하, 『불교사전』 (서울 : 동국역경원, 1993), p.729.

因明 : Hetu-vidyā 인도의 논리학. 인도에서는 正理 또는 正理明, 이에 古因明, 新因明이 있다. 고인명에는 宗, 因, 喻, 合, 結의 5분作法을 쓰고 신인명에는 宗, 인, 류의 3支作法을 쓴다.

16) 김미영, 「불교의 작법춤 특성 연구」 (서울 : 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 1997), p.73.



<그림-7> 내명착

(10) 內明¹⁷⁾捉

內明捉은 오른쪽 바라는 내리고 왼쪽 바라는 올려 뒤로 젖히고 양쪽바라를 서로 마주 향하게 하는 자세를 취한다.

(11) 번개요잡

왼쪽 바라는 머리 위로 돌려 왼쪽 어깨에 올려 메고 오른쪽 바라는 내려 바깥쪽으로 젖혀 붙인다. 이는 다시 반대로 하며 빙글빙글 돌리면서 하는게 특징이다.

(12) 聲攀智捉

聲攀智捉이란 첫소리를 지극히 크게 알리어 모든 사람들에게 깨달음을 일깨운다는 뜻으로, 바라를 한번 크게 쳐서 위로 올리고 나면 팔은 바라를 마주 보이게 벌어진 채 하고 소리에 여운을 남기게 한다.

(13) 歡喜想拜

歡喜想拜란 환희로운 마음으로 부처님께 양손의 바라를 젖혀 뒤쪽으로 향하게 하여 옆으로 모은다.

(14) 주술착

呪術捉이란 참된 말씀을 상징한 것으로 보배보다 더 귀중하다는 뜻, 양손의 바라를 젖혀진 그대로 약간 오므리면서 앞으로 모으고 몸을 이리저리 돌린다.

(15) 聲雜是拜

성잡시배란 염불하듯 잡념을 버린다는 뜻으로, 바라를 젖힌채 약간 붙여서 두드리며 무릎을 굽실거린 다음 바라 소리를 그치고 무릎도 펴면서 바라를 벌려서



<그림-8> 번개요잡

17) 운허용하, 前擧書, p. 122.

內明 : Adhyatma-vidyā 인도에서 학문의 구분인 5명의 하나. 온갖 사물의 원리를 연구한다는 것을 말한다. 불교에서는 인과의 이치 등을 연구토론하는 불법안의 학문.

약간 올렸다 내린다.

(16) 聲明¹⁸⁾捉

성명착이란 찬탄한다, 환호한다는 뜻으로 바라를 치면서 머리 위로 높이 올리는 것이다.

(17) 平요잡

평요잡이란 평범하게 돌린다는 뜻으로 성명착으로 쳐올려 오른쪽 바라는 돌려서 머리 위로 얹고, 왼쪽 바라는 돌려 앞 가슴에 안겨 바깥쪽을 보이게 짓힌다.

(18) 頭後上換捉

두후상환착이란 양쪽 바라를 머리 뒤로 완전히 둘러 메고 발끝을 약간 돌면서 고개와 허리를 뒤로 젖히는 동작이다.



<그림-9> 성명착

이상에서 춤사위에 따른 사상적의미를 살펴보았다. 여기서 주목되는 것은 춤사위 명칭가운데 內明捉, 因明捉, 聲明捉 등으로 印度 五明과 관련된 이론이 있다는 점이다.

형성 과정에서 직·간접적 영향을 끼친 것으로 볼 수 있으나 구체적인 자료는 미흡한 실정이다.

다음은 주요 춤사위에 따른 思想的 意味를 도표로 정리한 것이다.



<그림-10> 두후상환제

18) 上揭書, p.466.

聲明 : S ābda-vidyā. 5명의 하나. 5종의 학술중에 언어·문자의 학문이니, 어법·훈고를 연구하는 것. 범패의 미묘한 음성으로 부처님 덕을 찬탄하는 소리.

〈표-4〉 주요 춤사위의 명칭에 따른 思想的 意味

명 칭	思想的 意義
襍 相 捉	높은 법을 중생에게 전달하는 기회를 뜻함
襍 是 捉	의식 시작을 많은 사람에게 전달하는 것을 뜻함
宣 者 宣 座	부처님의 뜻을 배울 수 있는 사람이 일어남을 뜻함
罄 擊 智 捉	씻소리를 내어 중생에게 깨달음을 일깨우는 의미를 뜻함
內 明 捉	인과의 이치 등을 살피라는 의미를 뜻함
因 明 捉	모든 사물의 정체성과 본연의 의미를 논함을 뜻함
呪 術 捉	참된 말씀을 상징한 것으로 보배보다 더 귀중하다는 것을 뜻함
聲 明 捉	바라를 높이 올려 종교적 의미의 찬탄과 환호를 뜻함
歡 喜 想 拜	환희로운 마음으로 한도 끝도 없이 넓은 부처님의 뜻을 펴는 것을 뜻함

3) 바라춤의 발 딛는 법의 종류와 명칭

바라춤의 발 딛는 법의 종류와 명칭은 다음과 같다.

- ① 丁字로 딛는 법 : 발을 정자 모양으로 딛는 것. 즉, 영어 알파벳의 J자형과 같다. 제자리에서 정해진 틀을 벗어나지 않고 상체의 움직임없이 곱게 내딛는 것.
- ② 廣 半 : 두발의 뒷꿈치가 마주 대이는 것
- ③ 반 신 : 무릎을 구부리는 것
- ④ 완 신 : 무릎을 펴는 것
- ⑤ 廻 轉 : 오른쪽, 왼쪽으로 도는 것으로 왼발을 45° 정도 좌측에 두고 오른쪽 발이 따라가는 모양이 되고, 반대로 해도 된다.

바라춤을 배울 때는 손동작에 이어서 발 딛는 법을 실습한다.¹⁹⁾

4) 廻轉방법

바라춤에서 몸의 회전방법은 다음과 같다.

19) 拙稿, 「불교무용의 청소년복지 활용방안 연구」 (서울 : 동국대학교 불교대학원 석사학위논문, 1999), pp. 52~53.

- ① 완전회전-반 바퀴씩 두 번에 나누어서 좌·우로 한바퀴를 회전 하는 것.
- ② 반회전-처음에 반회전 했던 방향과는 반대편으로 반회전 하는 것.
- ③ 삼각회전-한 바퀴를 세 번으로 나누어서 좌·우 三角으로 회전 하는것.²⁰⁾
- ④ 삼회전-바라를 한 번 돌리는 동작에 몸을 360°회전하여 3번 돈다. 가장 화려한 동작이다.

2. 나비춤

1) 나비춤의 종류와 思想的 意味

나비춤은 18종으로 ① 다게작법 ② 도량계작법 ③ 기경작법 ④ 사방요신작법 ⑤ 정례작법 ⑥ 지옥고작법 ⑦ 구원집중작법 ⑧ 자귀의불작법 ⑨ 모란찬작법 ⑩ 오공양작법 ⑪ 운심계작법 ⑫ 삼남태작법 ⑬ 삼귀의작법 ⑭ 만다라작법 ⑮ 대각석가존작법 ⑯ 음남작법 ⑰ 창혼작법 ⑱ 향화계작법 등이다. 각각의 思想的 意味를 살펴보면 다음과 같다.

(1) 茶偈作法

극락세계에 계신 모든 불보살과 聖衆에게 茶를 올리며 권하는 偈頌과 영산재의 侍輦에서는 擁護偈(聖衆의 강림과 도량의 옹호를 발원하는 偈頌)와 獻座眞言(성중에게 자리를 권하는 계송과 진언)에 이어 행해지는 절차이다.

다게는 도량계와 함께 나비춤의 중요한 기본이 되고 있다. 다게에서의 춤은 처음에 법당 가운데에 서서 서로 반대방향으로 반쯤 앉아 제자리 손 짝어 얹으며 시작하는 부분, 양손 모으고 옆으로 그대로 머물러 있는 부분, 잦은 쇠점수에 따라 2 인이 서로 자리를 바꾸는 부분 등이 도량계와는 다른 특색이다.

시련에서의 다게(今將甘露茶)와 상단에서의 다게에서는 나비춤을 추는데 반해, 관육에서의 다게(百草林中一味新)에서는 춤을 추지 않고 범패로 音聲供養만 한다.

20) 주연희, 「바라춤에 대한 고찰」 (서울: 이화여자대학교, 1976), pp.5~6.

今將甘露茶	제가 이제 감로의 차를
奉獻三寶前	삼보님 전에 받들어 올리오니
監察虔懇心	올리옵는 정성심을 굽어살피사
願垂哀納受	원컨대 자비를 드리워 받아주소서

(어장스님들의 경우 願垂慈悲 哀納受로 소리함)

여기서는 삼보에 대한 예경이 함축되어 있어 齋儀式에서 경건하고 엄숙한 면이 강조되어 있으며 삼보님에 대한 자비를 기원하는 慈悲思想이 내재되어 있다.

(2) 道場偈作法

도량계는 嚴淨偈라고도 하는데²¹⁾ 북청계·천수바라·사방찬에 이어서 하는 절차로 가장 기본적인 나비춤이다. 참석한 대중 모두가 바라지의 태정에 맞추어 함께 우요하며 거행하는데 이는 圓滿을 뜻한다. 이 작법의 진행은 경우에 따라 아주 긴 것(7언 4구를 모두 하되 중간에 3×3=9 용법 포함), 긴 것(7언 4구를 모두 함), 중간 것(7언을 4자, 3자로 나누어 꽃 친 후 빨리 몰아침), 짧은 것(7언 중 앞의 4자는 혈다로 쓸고 뒤의 3자는 꽃 친 후 빨리 몰아침)의 4가지 형태로 출수 있다.

도량계는 춤동작이 모든 나비춤의 기본이 될 정도로 많이 행해지고 있다. 전체 4구 중 앞의 3구는 각각 4자·3자로 나누어 서로 같은 소리를 하는데 비해 마지막 구는 앞의 4자는 짧고 뒤의 3자는 앞부분과 서로 다른 소리로 행해진다. 도량계 나비춤은 2인이 서로 자리를 바꾸어 왼쪽 오른쪽으로 돌아 일어나며 양손을 모아 머물기도 하고, 양손을 모아 제자리에서 손을 짝어 엮기도 하고, 양손 비껴 위로 모아 이리저리 꽃을 치기도 한다.

道場清淨無瑕穢	도량은 청정하여 한 티끌도 없사오니
三寶天龍降此地	삼보님 천룡님도 이 도량에 오십시오

21) 백과, 궁선, 『作法龜鑑』, 大清道光7년.

我今持誦妙眞言

저희가 이제 묘한 진언을 염송하오니

願賜慈悲密加護

원컨대 자비 베푸시어 은밀히 가호하소서

위 작법은 慈悲思想이 내포되어 있다.

(3) 起經作法

侍輦을 끝내고 영축계를 하고 쇠를 몰아띠고 나서 기경작법으로 들어간다. 사방요신 하고 나서 태징소리에 맞춰 꽃치기부터 시작하여 자리 바뀌 돌아 일어나는 동작을 3번 반복한 후, 쇠 몰아띠고 서로 마주보며 사방요신을 하고, 바라를 잡은 이는 요잡바라춤을 춘다. 춤을 추다 태징이 신호를 하면 바라는 멈추고 사방요신도 멈춘다.

다시 기경작법을 꽃치기부터 시작하여 전체를 3회 반복한다.(3공이) 이렇게 3공이를 마친 다음 쇠를 몰아띠²²⁾ 후 거불쇠치듯 마무리하고, 상단을 바라보고 擧佛인 ‘南無極樂導師阿彌陀佛’을 동음창화로 모신다. 기경작법은 가사없이 태징만 친다. 간단히 할 때는 1공이만 하고 부처님께 半拜한 후 나온다. 춤을 안 출 때는 魚丈스님 혼자 태징을 1공이만 친다. 여기서의 작법은 佛學에 뜻을 세우는 것으로 正精進을 서원하는 작법이다.

(4) 四方搖身作法

대부분의 나비춤이 梵唄 偈頌에 의해 추어짐에 반해 사방요신은 起經作法과 같이 범패성이 따로 없고 사설도 없이 태징치는 박에 맞추어 추는 것이 특징이다. 양팔을 좌우로 벌려 天童天女가 내려오듯 나비같이 곱고 부드럽게 추는데, 여덟박에 무릎을 굽혀 앉았다가 여덟박에 다시 일어나는 동작을 사방으로 방향을 바꿔가면서 반복한다.

마치 안개가 내려왔다 사라지듯 살며시 앉았다 일어나면서 어깨만이 아니라 상반신 전체가 하늘하늘 몸을 흔들므로 요신이라 하며 나비춤의 기본동작에 속한다. 이때 요잡바라를 함께하는 경우도 있는데 바라춤을 추는 사람들이 나비춤을 추는 사람 바깥쪽에서 추고 바라춤이 끝나면 나비춤도 함께 끝낸다.

이 작법은 오늘 이곳 영산도량에 강림하신 부처님과 聖賢들에게 찬탄 드리고, 일체 만물들 가운데 아직 소생하지 못한 미물을 불러들여 罪를 참회시키며 부처님에게 歸依하도록 하는 意味에서 춘다.

22) 쇠를 몰아 띠다는 것은 儀式의 일부, 또는 의식 전체가 끝나는 곳에서 태징을 다음과 같이 치는 것을 말한다. (○○○○○○○○. ○○○ ○○○ ○○○ ○○○ ○○○ ○○○ ○○○○○ ○○○)

(5) 頂禮作法

상단권공에서 喝香·燈偈 다음에 행해지는 절차로, 반짚소리로 태징을 치며 대중이 똑같이 하는 것이다. 정례란 이마를 숙여 바닥에 닿을 정도로 머리를 깊이 숙여 예를 올린다는 뜻이다.

정례작법은 1950년대까지는 했으나 그 후로는 계송만으로 전해온다고 한다. 귀명소리(歸命十方 常住佛, 歸命十方 常住法, 歸命十方 常住僧)를 하고 정례작법의 소리가 있는데 시간상 생략하고 종종 읽어나간다.

(6) 地獄苦作法

지옥고 작법은 금일 亡者는 물론 이미 타계하신 선망부모 조상님까지도 극락세계에往生할 것을 발원하는 것으로 상주들의 孝心을 불러일으키는 孝思想이 내재되어 있다. 歸命偈 다음 唱魂²³⁾을 한 후에 진행한다.

지옥고 나비춤은 제의 규모가 클 때 많이 이루어진다.

- 제1지옥고 地獄苦 餓鬼苦 餓鬼苦 放生苦
- 제2지옥고 地獄苦 餓鬼苦 放生苦
- 제3지옥고 地獄苦 餓鬼苦 餓鬼苦 放生苦

지옥고는 쇠점을 잘 알아야 춤을 출 수 있는데, 제1지옥고 태징(쇠점)은 지옥, 아귀, 아귀, 방생고의 순으로 진행되는 4망치(4점)이고, 제2지옥고 태징은 지옥, 아귀, 방생고의 순으로 진행되는데, 句段은 적지만 6망치이며, 제3지옥고 태징은 지옥, 아귀, 아귀, 방생고의 순으로 진행되며 8망치를 친다.

지옥고 나비춤을 마친 후, 쇠를 몰아띠고 요잡바라를 하고, 권륜삼계중, 중생사차신, 원생화장계(원생도술천), 극락정토중 4구를 쓸어 젖ս는다.²⁴⁾ 4구의 뜻은 모든 지옥, 아귀, 방생의 고통을 받고 있는 사람, 짐승 모두 극락세계, 화장세계로 가라는 의미이다. 4구를 하고나서 그 다음 복칭계, 천수바라로 이어진다.

23) 축원의 일종으로 영가와 이미 타계한 그 윗대 조상들의 왕생극락을 축원 올리는 것) 하고, 往生偈를 하고 끝머리에 지옥고를 한다.

24) 쓸어 젖ս는다는 의식의 진행상 빨리 진행하는 것을 말한다.

(7) 久遠劫中作法

지옥과 다음 往生西方安樂刹 소리하고, 至心歸命禮를 반 짓소리로 한 후 이어지는 절차이다. 석가모니 부처님의 가르침에 대한 절대적인 믿음으로 대신심이라 할 수 있다.

久遠劫中 成等正覺
常住靈山 說法華經
我本師 釋迦牟尼佛

아주 오랜 세상에 정각을 모두 이루어서
항상 영축산에 계시면서 법화경을 설하시니
우리의 본래 석가모니불이시다

‘久遠’은 다게작법의 ‘今將’ 소리와 같고 ‘劫中’은 감로다 소리와 같은데, ‘겁’의 경우 헛소리를 한번 더 집어넣는다. ‘성등정각 상주영산’은 ‘구원겁중’과 같은 소리이고, ‘설법화경’은 ‘願垂慈悲’와 같으며, ‘아본사’는 두루는 소리이고, ‘석가모니불’은 글자를 1자씩 더 잡아 반복하는 새로운 소리이다.

(8) 自歸依佛作法

영산재의 식당작법 맨 끝에 하는 절차로, 타주 2 인이 팔정도 기등을 쓰러뜨린 후 모든 대중이 도량을 돌면서 염송하며 추는 춤이다. 자귀의불을 끝으로 식당작법을 마친다.

자귀의불 소리는 향화계의 ‘皆發菩提心’과 비슷하며 3번씩 되풀이하나, 시간에 따라 한 번만 하기도 한다. 여기서 着服하는 이는 사망요신을 한다.

그 다음은 다게의 원수자비(茶偈 願垂慈悲)와 같은 소리에 맞춰 춤을 추는데, 둘째구부터 마지막구까지는 구마다 같은 방식으로 소리한다. 즉 매구절의 8자 소리에 있어 앞의 3자는 충충 읽고 뒤의 5자는 소리로 행한다. 예를 들면 둘째구의 ‘體解大道 發無上意’ 8자 소리중 앞의 3자인 체해대는 충충 읽고, 뒤의 5자인 도 발무상의는 소리로 한다. 여섯째구까지 다 끝나면 쇠물아띠고 요잡바라를 친 후 다시 쇠를 몰아띠고 3망치 치고 난 다음 回向偈를 대중과 함께 소리로 창한다.

自歸依佛 當願衆生
體解大道 發無上意
自歸依法 堂願衆生

스스로 佛寶에 의지하니 중생들은 마땅히
몸으로 큰 도를 체득하고 높은 뜻을 일으킴이다.
스스로 法寶에 의지하니, 중생들은 마땅히

深入經藏 智慧如海
自歸依僧 當願衆生
統理大衆 一切無碍

경전 속으로 깊이 들어가 지혜가 바다와 같아지이다.
스스로 僧寶에 의지하니, 중생들은 마땅히
대중을 통솔하여 일체 걸림이 없어지이다.

자등명 법등명의 열반경 思想과 일치되는 작법이다.

(9) 牧丹讚作法

各拜齋에서 大禮請·香花請에 이어 행해지는 것으로 十王幡과 모란·작약 꽃을 설단에서 전부 뽑아 時會大衆이 손에 들고 재를 봉행하는 영산도량을 돌면 중앙에서 추는 춤이다. 꽃으로 장엄된 세계이며 佛法으로 가득한 세상을 만드는 것이다.

모란찬 작법은 거의 다계성으로 하되 ‘牧丹芍樂’의 ‘芍’에 헛소리가 한번 더 들어가고, ‘九品池中’은 두루는 소리이다. ‘모란작약’의 ‘작약’과 ‘曾與如來’의 ‘여래’ 소리는 같고, ‘구품지중’은 ‘不惜金錢’과 같다.

牧丹芍樂 蓮花爲尊貴
曾與如來 親足眞金體
九品池中 化生菩提子
不惜金錢 買獻龍華會

모란과 작약과 연화꽃은 존귀한 꽃이라
부처님께 올려도 마음은 흠족치 못하다
극락세계 연못중에 성불씨앗을 심었으니
금전에 아낌없이 사서 용화회에 올리세

모란찬을 하고 上壇을 향해 謹白을 하고, 普禮를 모시고, 法性偈를 하면서 十王冥府殿으로 간다.

(10) 五供養作法

上來加持偈 끝에 이어서 행하는 것으로 香·燈·茶·果·米의 다섯 가지 공양물을 정성스럽게 바치는 절차인데, 이는 삼보의 자비에 의해 加持된 공양이라는 뜻이다. 상래가지에서 ‘以此香羞’까지는 五供養하기 전에 혼자하는 소리로 合掌偈聲이 대부분이

며, ‘特伸供養’은 香羞羅列의 特賜加持, 常住勸供 중 欲建而聲으로서 마지막은 허덜품 25)으로 마무리된다.

이어서 오공양 소리가 불리워지는데 날날이 하면 한 시간 이상이 걸릴 수도 있으므로 引導스님의 쇠점에 따라 여러 방식으로 조금씩 다르게 줄여서도 할 수가 있다.

오공양은 일반적으로 다섯 번째 花(향·등·다·과·화·미)에서 소리를 들어주는 것이 상례이지만 상단에 모란 작약꽃이 없으면 네번째 果에서 소리를 들어준다.

대체로 다게성이나 ‘仙花供養’ 중 供에서 헛소리 한번 더 들어간 부분이 다르고, ‘香米供養’ 다음의 ‘不捨慈悲 受此供養’ 중 ‘此’는 향화계의 ‘皆發’ 소리와 같고, ‘唯願神將’(송암스님의 경우 唯願諸佛로도 함)은 두루는 소리이고, ‘哀降道場’에서는 ‘哀·降·道’를 2번씩 쇠점을 쳐가며 반복 소리하는 것이 특이하다.

여기서 香은 解脫, 燈은 般若, 茶는 甘露, 果는 菩提, 花는 萬行, 米는 禪悅을 각각 의미한다. 中本이 하기에 따라 짧게는 30분, 길게 하면 1시간 반이 걸리기도 한다.

上來加持已訖 供養將進	지금까지 가지를 마쳤사옵고 공양을 받들어 올리고자
以此香羞 特伸供養	향기로운 음식이옵기에 각별한 정성으로 준비하였나이다.
香供養 燃香供養	향공양! 향불 켜서 올리는 공양
燈供養 燃燈供養	등공양! 등불 켜서 올리는 공양
茶供養 仙茶供養	다공양! 신선한 차 올리는 차공양
果供養 仙果供養	과공양! 신선한 과일 올리는 과공양
花供養 仙花供養	꽃공양! 신선한 꽃 올리는 화공양
米供養 香米供養	미공양! 향기로운 쌀을 공양하니
唯願神將 哀降道場	오직 신중님께 원하옵건대 도량에 강립하시어
不捨慈悲 受此供養	자비로운 마음 저버리지 마시고 공양을 받아주옵소서

25) 합창으로 된 짓소리를 노래하다가 음악의 서두 또는 중간에 魚丈스님이 하는 일종의 前奏·間奏에 해당하는 독창인데, 영산소리에서 시작·중간 또는 마무리에 허덜품·上四句聲·四句聲으로 지어 잇대는 부분이 많이 있다.)

(11) 運心偈作法

‘欲建而’ 소리를 하고, ‘香羞羅列’ 소리를 한 다음 四陀羅尼 바라춤을 추고 이어지는 절차이다.

願此香供遍法界	원컨대 향을 공양하오니 법계에 두루하여
普供無盡三寶海	넓고 큰 공양 삼보님 바다에 다함 없고
慈悲受供增善根	자비롭게 공양을 받으시고 선근을 더하여
令法住世報佛恩	불법을 내내 지켜 부처님 은혜를 갚으리다

운심계작법은 부처님에 대한 報恩思想이 내재되어 있는 작법이다.

운심계작법은 향화계 작법과 비슷하나 1950년대 이후에는 많이 행해지지 않고 있다.

(12) 三誦誦作法

삼남태는 천수경 가운데 開法藏眞言의 ‘옴 아라남 아라다’를 순 짓소리에 맞추어 진행되는 절차로 짓소리를 한 번 하고 또 한 번 들어가고 또 남은 반은 다계식으로 소리하면서 돌므로 삼남태라 한다.

삼남태 ‘옴 아라남 아라다’의 의미는 ‘이 깊고 깊은 묘한 진리를 기필코 통달하겠습니다.’로 밀교적 다짐의 내용을 담고 있다. 이는 金銀錢 移運할 때 한다.

(13) 三歸依作法

상단권공 가운데 佛讚·大直讚·志心信禮 소리에 행해지는 절차로, 이 가사는 다계성의 긴 것, 년출로 잡는 것, 특히 5자를 년출로 잡는 것만 구별할 수 있으면 쉽게 익힐 수 있는 소리이다. 다만 ‘阿阿흠’ 소리와 ‘能消滅 地獄苦’ 소리는 긴 소리로 예외이다.

즉 ‘三覺圓 萬德具’ 이하 거의가 다계성인데, ‘天人阿 調御師’에서 ‘師’를 ‘師’ 또는 ‘御’로 글자를 두 번 잡아 소리하는 부분, ‘阿阿흠’의 四方搖身하는 긴 소리 부분이 특징적이고 밀교적 요소가 있는 부분이다.

그리고 마지막 부분인 ‘能消滅 地獄苦’에서 ‘滅’은 五供養聲 또는 香花偈 ‘皆發菩提心’ 소리로서 짓소리가 들어가고 지옥을 하는 소리로 ‘地’ 잡는 소리만 다를 뿐 茶偈의 ‘哀納受’ 소리와 같다. 三歸依 작법에서 나비춤을 출 때 대중스님들이 모두 큰 원으로 들게 되는데, 이것은 부처님을 찬탄하고 영가의 공덕을 기리며 부처님의 설법을 찬미하는 의미이다.

三覺圓 萬德具	깨달음이 원만하여 만덕이 갖추었으며
天人阿 調御師	천인이시며, 조복 제어의 스승이시며,
阿阿訶 凡聖大慈父	범부와 성인의 큰 자비의 아버지며,
從眞界 等應持 悲化報	진계에 조차 흘러 慈悲 化現 報身の 모든 몸이여
豎窮阿 三際時	위로 과거 현재 미래시까지
橫徧 十方處	옆으로는十方세계 곳곳까지
震法雷 鳴法鼓	천둥소리같이 법고를 울리며
廣敷阿 權實教 阿阿訶	권하는 교에 설교를 펴서
大開方便路 若歸依	방편의 길 크게 열고 부처님께 귀의하면
能消滅 地獄苦	능히 지옥고 고통이 없게 되느니라

(14) 曼荼羅作法

만다라작법은 만달작법이라고도 하며, 불교의 여러 재의식 가운데 生前預修齋 使者壇 권공에서 행한 것으로 八正道기둥없이 打柱舞와 유사하게 행해졌으나 현재 곡목만 전해지고 범패는 전해지지 않는다. 곡목을 살펴보면 다음과 같다.

因緣自性所出生 所有複微妙香燈果花餅米供養 奉獻使者前 惟願慈悲哀納受

인과 연이 자성으로 출생하는 바이니 있는 바 거듭 미묘한 향, 등, 과일, 꽃, 떡, 쌀을 사자전에 올리오니 오직 원하건대 자비심으로 받아주소서.

(15) 大覺釋迦尊作法

· 拜獻禪悅味

食味酥酪造出天廚供成道當初牧女先來送 老母曾將托在金盤奉獻上如來(大覺釋迦尊)

唯願諸佛哀降道場受此供養

하늘 주방에서 만들어져 나온 맛있는 우유를 공양받아 잡숫고 원기를 회복한 후 성도 하실 당시에, 양을 기르는 여자(목녀) 먼저 보내서 늙은 어머니님 부탁을 받아 금쟁반에 여래 대각 석가세존께 공양 올렸으니, 오직 원하옵건대 모든 부처님께서는 불쌍히 여기시어 이 도량에 오시어 이 선열의 범미 공양을 받으소서.

· 大覺釋迦尊

영산재 상단권공 六法供養 가운데 ‘배헌선열미’ 곡을 처음부터 마지막 부분까지 홀소리로 하다가 ‘대각석가존’ 에서만 나비춤이 이루어진다.

(16) 唵喃作法

欲建曼拏羅 先誦淨法界眞言 唵喃

만다라를 세우기 위하여 먼저 법계를 청정하게 하기 위한 진언 ‘옴남’ 을 세 번 염송한다. 그리고 곧 이어 ‘다게작법’ 이 이어진다.

‘육건만다라 선송 정법계진언’ 홀소리 후 ‘옴남’ ‘옴남’ ‘옴남’ 의 진언에 맞춰 나비춤을 춘다.

‘옴남작법’ 은 密敎的 요소가 함축되어 있는 나비춤이다.

(17) 唱魂作法

願我今日齋者 某人伏爲所薦亡 某人靈駕 當靈伏爲 上逝先亡 師尊父母 列位 ‘靈駕往生西方安樂刹’

재를 지내는 자의 선망부모 및 일체 영혼에게 왕생극락을 발원하는 소리이다. 마지막 가사 ‘영가 왕생 서방 안락찰’ 소리에 작법무가 이루어진다.

상주권공재, 각배재 상단권공시 창혼의 홀소리가 끝나고 간단히 나비춤이 진행된다. 창혼작법이 끝나면 곧 이어 태징을 한 마루 올린 후 지옥고 작법무로 이어진다. 만약 창혼작법과 지옥고작법을 할 경우는 도량계작법은 하지 않는다.

(18) 香華偈作法

‘一切恭敬’ 소리에 이어서 행해지는 절차로 무량한 부처님의 세계와 불전에 올리려는 향과 꽃의 질적, 양적 변화를 염원하면서 다시 자신의 변화까지도 발원하여 마침내

모든 중생을 성불케 하려는 대승적 대원으로 향과 꽃의 의미를 승화시켜 찬탄하였다. 이 작법은 大乘思想을 함축하고 있다.

작법은 매우 길고 어려운 절차로, 동작과 소리가 다양한 것이 특징이다. ‘願此’에서 ‘일체법’까지 소리를 하면서 사방요신을 아주 친철히 한다. 사방요신 때 삼현육각을 연주하고 나비춤을 실제 나비같이 곱게 춘다. 적어도 3공이까지는 하는데, 2 인이 자리 바꾸기도 하고 그 자리에 서서 하기도 한다.

그 후 태징소리에 맞추어 搖身, 四方坐立의 춤을 추는 것이 특징이고 선전무애에서 蒙熏(두루는 소리)까지 다게작법으로 춤을 춘다.

이어 ‘皆發菩提心’ 안에서 3번씩 되풀이 되는 3×3=9 용법(한 소리를 3번씩 하고 또 그 구를 3차례 반복하는 방식으로 길게 3번, 중간으로 3번, 짧게 3번 해서 모두 9번의 반복을 하는 용법)의 까다로운 범패성에 사방요신을 하고 마지막으로 ‘同人無生證佛智’에서 도량계 4째 구의 춤을 추고 마친다.

願此香花遍法界	원컨대 이 향기로운 꽃이 법계에 두루하사
以爲微妙光明臺	미묘한 광명대가 되게 하옵소서
諸天音樂天寶香	모든 하늘 음악 향기로운 하늘 보배되고
諸天肴饌天寶衣	모든 하늘의 좋은 음식과 좋은 옷
不可思議妙法塵	가이 생각할 수 없는 미묘한 법 티끌
一一塵出一切佛	하나하나 티끌에서 벗어나 모두가 부처님이요.
一一塵出一切法	하나하나 티끌에서 벗어나 모두가 진과이고
旅轉無碍好莊嚴	걸림없는 세계를 돌아서니 장엄하도다.
遍至一切佛土中	두루 일체 불국토 가운데에
十方法界三寶前	온 우주법계 삼보전에 이르니
皆有我身修供養	모든 나의 몸 닦아 공양하오니
一一皆悉遍法界	하나하나 모든 법계에 두루 하였으니

彼彼無雜無障礙
盡未來際作佛事
普熏一切諸衆生
蒙熏皆發菩提心
同入無生證佛智
供養已
歸命禮三寶

제각기 잡됨과 걸림이 없으며
미래세가 다 하도록 불사를 지으며
널리 일체 중생 모두를 가르치며
모두 보리심을 발하게 하여
함께 무생에 들어가서 불타의 지혜를 증득하고
공양을 마치고
삼보전에 돌아가 귀명의 예를 올리나이다.

이상에서 살펴본 韓國佛敎舞踊 나비춤의 思想的 意味를 표로 정리하면 다음과 같다.

韓國 佛教舞踊 나비춤의 思想的 意味

	佛敎舞踊	思想的 意味
1	茶偈作法	慈悲思想이 내재한다.
2	道場偈作法	慈悲思想이 내재하며 우요삼잡하는 것은 예경의 의미와 원만을 뜻한다.
3	起經作法	佛學에 뜻을 세우는 것으로 正精進을 의미한다.
4	四方搖身作法	부처님과 聖賢들께 찬탄드리고, 일체 만물들 가운데 아직 소생하지 못한 미물을 불러들여 罪를 참회시키며 부처님에게 歸依하도록 하는 意味에서 춘다.
5	頂禮作法	三寶를 禮敬하는 意味가 있다.
6	地獄苦作法	孝思想과 往生淨土의 意味가 있다.
7	久遠劫中作法	부처님 가르침에 대한 大信心을 意味한다.
8	自歸依佛作法	自燈明, 法燈明과 대등한 涅槃經 思想이다.
9	牧丹讚作法	꽃으로 장엄된 세계로 華嚴思想이 내재한다.
10	五供養作法	香은 解脫, 燈은 般若, 茶는 甘露, 果는 菩提, 花는 萬行, 米는 禪悅을 意味한다.
11	運心偈作法	佛法을 지켜 부처님의 은혜를 갚는다는 意味로 報恩思想이 내재한다.
12	三啼吐作法	이 깊고 깊은 묘한 진리를 결정코 통달하겠습니다 하는 意味이다.
13	三歸依作法	부처님을 찬탄하고 영가의 공덕을 기리며 부처님의 설법을 찬미하는 意味이다.
14	曼荼羅作法	布施와 慈悲思想이 내재한다.
15	大覺釋迦尊作法	禪思想이 내재하며 禪悅의 法味를 意味한다.
16	唵喃作法	法界를 청정히 하는 意味가 있다.
17	唱魂作法	영가의 往生을 기원하는 淨土思想이 담겨있다.
18	香華偈作法	모든 衆生을 성불케 하려는 大乘思想이 있다.

2) 나비춤 춤사위의 思想的 意味

나비춤은 작법 또는 着服舞라고도 하는데 이는 나비춤의 의상이 다른 의식에서 쓰이는 의상과 현저하게 차이가 남을 알 수 있다. 곧 나비춤을 할 수 있는 의상을 입으라는 의미에서 나온 말임을 알 수 있다. 또한 춤동작이 사뿐사뿐 나비처럼 움직인다는 뜻에서 나비춤이란 말이 나왔다. 나비춤은 나비의 전신이 애벌레로 땅을 기어다니다가 날아가는 새를 보고 발원하기를 “나도 만일 날 수만 있다면 가장 아름다운 꽃내음을 부처님께 공양드릴텐데” 하는 바램을 갖고 있다가 그 원이 성취되어 하늘을 날았을 때 그 환희심으로 나비춤을 추어야 한다고 한다. 또한 애벌레가 고치가 되어 그것을 깨고 나오는 것을, 깨달음을 얻는 기쁨을 묘사해서 불교를 상징하는 解脫舞라고도 한다.

이 춤은 모란, 작약꽃을 양손에 들고 흰 장삼에 붉은 가사, 청, 황, 녹색의 대령, 흥띠, 치자색 고깔이 쓰여지는 화려한 의상을 입고 추는 우아하고 엄숙한 춤이다.

나비춤은 마치 나비가 춤을 추듯 손에는 종으로 곱게 접은 모란과 작약꽃이 쥐어지고 선녀가 내려온 듯 잔잔한 춤사위를 보여준다. 나비춤은 대개 일정한 장단이 없는 범패소리과 태징, 목탁, 북, 요령 등의 사물악기와 삼현육각 그리고 호적, 바라, 제금 등 취타악기에 맞추어 춤을 춘다. 부처님께 올리는 作法으로 관중을 의식하지 않고 춘다고 한다. 하지만 연구자는 지금까지 불교무용이 대중을 의식하지 않고 춤추는 것으로 인식되어 온 것에 반론을 제기한다.

왜냐하면 실제로는 춤추는 舞者와 大衆과 부처님이 삼위일체가 되고 신·구·의 삼밀이 합일되는 과정에서 진정한 法悅을 느낄 수 있는 것이 불교무용의 특징이기 때문이다.

그것은 舞者의 修行力과 대중들의 信心을 통해서 부처님의 加被力에 加持하는 것으로 환희의 불국토를 만드는 것이 되기 때문이다.

나비춤의 동작에서 중요한 것은 양팔을 펴들고 하늘거리면서 앉았다 일어서는 요신과 양쪽 발을 정자로 하여 도는 동작이라 할 수 있다.

빠른 동작이 거의 없고 어깨나 고개도 거의 움직이지 않아 조용하고 완만한 것이 특징이며 좁은 공간에서 느린 동작으로 극히 조심스럽고 정중하게 춘다. 대개 2인, 4인이 추는데, 이 춤은 불법을 상징한다는 의미를 지니고 있고 다른 춤에 비하여 의상도 화려한 편이다.

나비춤의 춤사위들을 추출하고 그 명칭을 부여함에 있어 그 동안 학계에는 정병호교수가 한국문화예술진흥원의 도움을 받아 공연예술총서의 하나로 낸 『춤사위』에 수록된 사찰무 용어가 연구자들 사이에 통용되어 왔다. 본 논문에서는 학계의 흐름을 파악하는 의미에서 일단 정병호교수가 제시한 춤사위 명칭을 참고로 해서 나비춤 춤사위를 열거해보면 다음과 같다.

(1) 險尼拜禮 : 엎드려 발끝을 X字로 모아서 부처님께 절한다. 명발 바리춤에서 불전에 절할 때에만 사용된다.

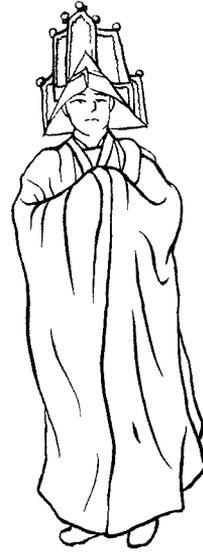
(2) 拜禮捉 : 앞의 자세에서 약간 허리를 펴면서 앞가슴에 한 손을 대고 또 한 손을 마저 내려 땅에 붙이고 몸을 굽혀 엎드리며 절하는 모습이다.

(3) 宣者宣座 : 절을 드리고 일어나는 동작이다. 이는 선량하게 배풀 수 있는 사람이 예를 올리고 일어난다는 뜻이다.

(4) 合掌捉 : 두 손을 모아 앞가슴에 붙여 합장한 다음 마음을 가다듬고 손을 모은 후, 그대로 발 뒤축에 중심을 두고 일념으로 선다.

(5) 險手身拜禮 : 똑바로 일어난 몸을 다시 허리를 굽혀 반절을 하는데 앞가슴에 붙인 합장한 손을 약간 떼어 앞쪽으로 내밀면서 반절을 한다.

(6) 八手捉 : 양팔을 머리위로 올려 약간 벌어진 상태로 팔자를 만든다.



<그림-11> 合掌捉



<그림-12> 八手捉



〈그림-13〉 翁手拜

(7) 翁手拜 : 두 팔을 오므려 들이는 것으로, 올렸던 양팔을 다시 한테 부치고 그대로 끌어 내리면서 허리와 고개도 굽혀 반절을 한 다음 양팔을 내려서 양손이 서로 떨어지게 한다.

(8) 菲나비想 : 양팔을 들어 옆으로 활짝 펴고 고개와 몸을 바로잡아 정중한 자세를 취한다. 나비모양으로 움직인다.

(9) 中東南西北五方神宣 : 동남서북과 중앙을 향해 예를 하는 것이다. 이때 동에는 청색신, 남에는 적색신, 서에는 백색신, 북에는 흑색신, 중앙에는 황색신을 상징하여 꽃향기를 풍긴다.

(10) 座나래상 : 양팔을 옆으로 편 채 서로 잇갈리게 너울거리며 한쪽발로 엉덩이를 받쳐 앉았다가 다시 팔 한쪽씩 번갈아 출렁이면서 서서히 일어난다.

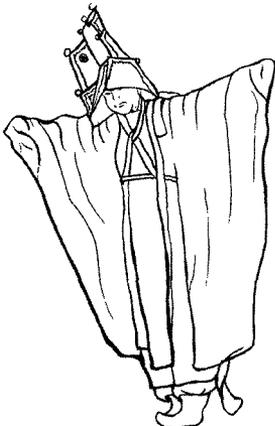
(11) 參傳捉 : 두 사람이 추는 경우(쌍나비) 서로 위치를 바꿀 때 하는 동작으로 상대방 쪽으로 오른발을 뒤축부터 내딛어 모은 다음 왼발을 딛을 때는 고개를 약간 돌리면서 상대방과 등을 향해 오른발이 나갈 때는 위치가 완전히 바뀐다.

(12) 左右宣攀手 : 양팔을 천천히 옆으로 들어올린다. 나비춤에서는 주로 엄수와 힘수로 양손을 모아 아주 조용하게 들어올리는데 이때만은 옆으로 바로 올린다.

(13) 丁足捉 : 발을 고무래 丁字가 되게 한다. 이 동작은 춤이 달라지거나 끝날 때의 준비동작에 많이 쓰인다.

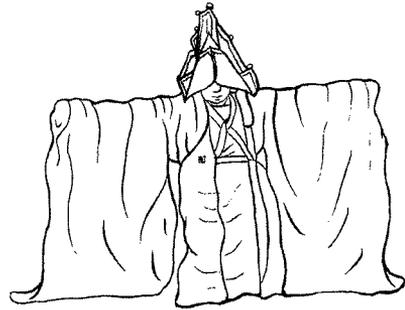
(14) 娑手身捉 : 왼발을 앞으로 딛고 살짝 옆으로 돌아 위치를 바꾼다.

(15) 昂手宣者 : 양팔을 벌린 상태에서 오른쪽 팔을 왼쪽으로 끌어다 모아 쥐어 자비로써 베풀음을 표시한다. 반대쪽으로 하기도 하는데 몸과 고개는 팔의 반대 방향으로 돌린다.



〈그림-14〉 菲나비想

(16) 굽힘깨끼(屈斜) : 왼손을 들면서 팔목을 굽혀 무릎을 구부리고 오른손을 올려 팔목을 굽혀 동시에 왼손을 옆으로 펴서 든다.



<그림-15> 굽힘깨끼

(17) 左手宣擧傳 : 오른팔을 수평으로 들고 왼팔을 내려 앞으로 감고 옆으로 세 번 걸어간다. 이때 왼팔을 들고 오른팔을 내리면 우수선거전이라 한다.

(18) 比呈傳 : 발을 들어 올리면서 옆으로 돌아 들어 딛고 무릎을 굽혀 돌아갈 자세를 한다. 구부린 무릎을 펴면서 180° 돌고 다시 발을 들고 돌려놓으며 반대 방향으로 돈다.



<그림-16> 比呈傳

(19) 八合足捉 : 발을 여덟 八字로 만든다. 이 춤은 동작이 끝나고 다음 동작을 하기 전에 八字를 만들어 다음 동작을 시작한다.

앞에서 춤사위 명칭을 살펴보았다.

그러나 봉원사를 중심으로 현 중요무형문화재 제50호 영산재 보존회의 범패와 작법에서는 그러한 춤사위 명칭이 사용되는 일이 전혀 없었다. 그것은 박금슬씨가 배웠다는 강원도 백담사 작법의 계보와 현재 전승되고 있는 영산재 작법의 주류인 서울 봉원사 작법의 계보가 다르기 때문인 이유도 있겠으나 그렇다 하더라도 난해한 한자조어로 이루어진 춤사위 명칭이 문헌적 근거 없이 口傳으로만 전승될 수 있었겠는가 하는 점은 의문으로 남는다.

뿐만 아니라 위의 춤사위 명칭들은 어떤 단위동작에 대한 명칭이라기보다는 의식 진행과정에서의 동작군의 의미를 설명하는 내용들이 포함되어 있어서 그 안에서 다시 단위동작소로서의 춤사위들을 유출해 내야 하는 번거로움이 있기도 하다.



<그림-17> 八合足捉



<그림-18> 昂手宣者



<그림-19> 左手宣舉傳

또한 춤사위 중 (1), (2), (3)의 명칭에 따른 동작이 실제 작법에 서는 사용되지 않는 점도 유념해야 한다.

이애경²⁶⁾은 영산재 작법에서의 춤사위를 팔, 다리, 온몸의 움직임 자체만으로 분석하여 우리말로 알기 쉽게

명칭을 새로 붙였는데, 이 명칭은 동작의 최소단위를 간략하게 요약, 표기한 것으로 춤의 흐름을 포착하는데는 한계가 있음을 밝히고 있다. 여기서 인용하면 다음과 같다.

① 팔동작(손동작)

- 양손모으기 : 양손을 아랫배 앞에 모은다.
- 양손 모아들기 : 아랫배 앞에 모은 양손을 가슴앞(코앞)까지 들어올린다.
- 양팔 벌리기 : 양손 모아들었다 어깨 높이 양 옆으로 벌린다.
- 한 손 감아펴기 : 한 손 등그렇게 감았다 자연스럽게 퍼준다.
- 제자리 손 짚어엮기 : 아랫배 앞에 모은 양손을 제자리에서 한 손씩 가볍게 짚어 엮는다.
- 앉아 양손 모아벌리기 : 앉아 양손을 모았다 원으로 돌리는데 마치 호랑나비가 날개를 펼치듯 한다.

② 다리동작(발동작)

- 한발 던기 : 한 발을 앞, 옆으로 내딛는다.
- 양발 모으기 : 한 발을 앞, 옆으로 내딛었다 양발 모은다.
- 앞으로 딛으며 나아가기 : 한 발씩 딛으며 앞으로 나아간다.

26) 동덕여대학교수, 박송암 대종사께 작법무 일체를 수업했다.

- 한 발 돌려던기 : 내려앉으며 한 발 뒤꿈치 돌려던는다.
- 한 발 돌려던으며 돌기 : 내려앉으며 한 발 뒤꿈치 돌려던으며 도는데, 다둔 후에는 양 발 모아 솟게 된다(90°, 180°, 270°돌기).
- 90° 돌기 : 2 인이 자리를 바꾼 후 90°돌아 측면이 되는 경우와 마지막 꽃치기할 때 2 인이 마주보기 위해 도는 경우이다.
- 180° 돌기 : 2 인이 서로 안쪽으로 돌며 엇갈린 방향을 취한다.
- 270° 돌기 : 2 인이 처음 자리를 바꿀 때와 사방요신에서 3번째 동작이다.
- 양발 모아 솟기 : 양발 모아 발꿈치 들어 몸 전체를 일으키는 동작이다.
- 양발 모아 내려앉기 : 양발 모아 일으킨 몸 전체를 다시 내려앉는 동작이다.
- 丁字디딤 : 한발던기와 정자던기가 복합된 동작으로 한발 던지면서 솟았다 내려앉으며 한 발꿈치를 반대 발 복숭아뼈에 정자던기 한다. 2 인 대무시 측면으로 돌았을 때는 항상 바깥발이 정자던기가 되고, 정면 마주보고 꽃치기할 때는 안쪽발이 정자던기가 된다. 예를 들면 꽃 오른치기는 왼발 정자던기이고, 꽃왼치기는 오른발 정자던기이다.
- 앉아 솟았다 내려앉기 : 앉아 양 뒤꿈치 들어 솟았다 내려앉기이다.
- 앉아 솟으며 돌아앉기 : 앉아 양 뒤꿈치 들어 솟았다 돌아앉기이다.

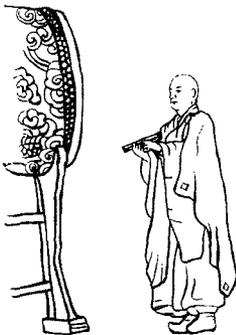
③ 온몸동작

- 搖身 : 양팔 옆으로 펴들고 손을 작고 곱게 흔들며 내려앉았다 부드럽게 일어난다. 몸 전체가 천동천녀가 내려오듯 압전히 앉았다 일어난다.
- 四方搖身 : 동남서북 사방으로 요신을 한다. 2인무일 경우 서로 마주보거나 등을 대고 일어서거나 앉는다.
- 호쾌 : 두 무릎을 붙이고 무릎 꿇고 앉되 발가락을 꺾어 발등을 올려세워서 양발꿈치 위로 엉덩이를 들고 앉는다.
- 꽃오른치기 : 왼 손목 나긋나긋하게 움직여 오른팔을 비껴 위에서 양손모아(오른손 위, 왼손 아래) 쳐준다. 이때 오른발 옆디딤하고 양 뒤꿈치 모아 솟았다 왼발 뒤꿈치를 오른발 복숭아뼈에 대고 정자로 디딘다.
- 꽃왼치기 : 왼쪽 비껴 위에서 양손모아(왼손 위, 오른손 아래) 쳐준다. 왼발 옆디딤하고 양 뒤꿈치를 모아 솟았다 오른발 뒤꿈치를 왼발 복숭아뼈에 대고 정자로 딛는다.
- 꽃가운데치기 : 꽃오른치기와 같으나 오른발을 옆으로 딛지 않고 앞으로 살짝 딛으며 한다.

- 바닥에 완전히 앉기 : 호쾌 다음에 두 무릎을 벌리고 발등을 바닥에 대고 양 발 사이에 엉덩이를 완전히 바닥에 대며 앉는다.
- 앉아 상체젓히기 : 양팔 벌리고 엉덩이를 바닥에 댄 상태에서 상체를 뒤로 약간 젓힌다. 너무 많이 젓히면 고깔이 벗어지므로 자연스레 조금만 젓힌다.
- 앉아 상체엎드리기 : 앉아 양팔 벌린 채 상체를 엎드려 바닥에 댄다.
- 앉아 상체들기 : 엎드렸던 상체를 일으키며 호랑나비 날개퍼듯 양손 모아 벌리는데, 이 때 양발은 호쾌가 된다.
- 좌립 : 제자리에 한 무릎 세워 앉는다.
- 사방좌립 : 사방으로 90° 180° 270° 돌아 東, 南, 西, 北으로 앉는다. 앉아 호랑나비 날개 퍼듯 상체들기를 하면서 사방으로 자리 바꿔 앉는데, 상체들기를 1번씩 하는 경우와 3번씩 하는 경우가 있다.

3. 법고춤

법고춤은 인천광역시 무형문화재 10-가호 범패와 작법무보 존회의 춤사위를 기본으로 하고 춤사위 및 그 사상적 의미는 그 간 원로스님들을 중심으로 口傳되어 왔는데 이를 살펴보면 다음과 같다.



<그림-20> 1)의 동작

1) 법고를 향해 2m 전방에서 합장하고 반 배한다.

중생을 제도하는 뜻으로 자비심을 갖고 춤에 임한다.

변죽을 양손으로 주루룩 크게, 중간, 작게 3번 홀터 내린다.

• 3번 홀터 내리는 것은 삼륜계 중생을 제도하는 서원을 세우는 것이다.

2) 변죽을 좌, 우 북채로 딱, 딱 친다.

• 제도할 중생이 정신을 차리고 번뇌를 끊을 것을 의미한다.

3) 법고 중앙을 뚜당 친다.

• 중앙을 치는 것은 정곡을 찌르는 것으로 바르게 들으라는 의미이다.



<그림-21> 1)의 연속동작

4) 팔을 X字 엮기로 5회씩 한다.

① 법고 정면(북향)을 보면서 무릎을 굽혔다 펴면서 좌우로 방향전환 한다.

② 법고를 중심으로 동향을 보면서 무릎을 굽혔다 펴면서 좌우로 방향전환 한다.

③ 법고를 중심으로 서향을 보면서 무릎을 굽혔다 펴면서 상체를 좌우로 방향전환 한다.

• 일체의 怨結을 풀어 버리라는 의미이다.



<그림-22> 7)의 동작

5) 법고를 향해 팔을 좌, 우로 5회 이르면서 흔든다.(연결동작)

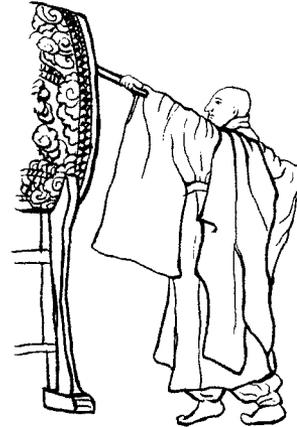
• 일체의 妄想을 떨어버리라는 의미이다.

6) 두 손을 모아 밑에서 위로 쳐 올리기 5회 한다.

• 善業은 모으고 惡業은 멀리하라는 의미이다.

7) ① 왼발, ② 오른발을 들고 두 손을 등글게 좌우로 회전하여 무릎 밑으로 넣기를 한다.

• 삶을 등글고 원만하게 살고 늘 下心하는 자세로 살아가라는 의미이다.



<그림-23> 8)의 동작

8) 팔을 좌, 우로 흔들어 이르기 5회 하고, (연결동작) 좌, 우 손을 번갈아 법고를 위로 치는 듯이 5회 한다.

• 온 힘을 다해 정진하라는 의미이다.

9) 왼손, 오른손을 법고 중앙을 두 땅 치면서, 몸을 서쪽을 향해 선다.

10) 오른손은 법고를 치고 왼손은 목을 감싸듯이 북채를 좌우로 돌린다.

이때 발을 살며시 들면서 교차시킨다.

• 자비심을 발하여 넓은 포용력을 가지라는 의미이다.



<그림-24> 9)의 동작



<그림-25> 10)의 동작



<그림-26> 11)의 동작

11) 법고 중앙을 두 땅 치고 법고의 하단에서부터 허리를 뒤로젓혀 시계방향으로 360° 변죽 치고 돌기를 한다. (왼손은 법고를, 오른손은 변죽을 가볍게 두드린다.)

• 상대방을 이해하고 서로간의 삶의 조화를 이루라는 의미이다.

12) 변죽을 북채로 좌·우·좌 3회 친 후, 법고 중앙을 두 땅 치고 앉았다 일어나면서 회전한 다음,

13) 팔을 좌, 우로 흔들어 어르기 5회 하고, (연결동작) 좌, 우 손을 번갈아 법고를 위로 치는 듯이 5회 한다.

• 일체의 妄想을 떨어버리라는 의미이다.

14) 왼손 오른손을 법고 중앙을 가볍게 12회 정도 두드린 후,

15) 오른손은 법고를 치고 왼손은 목을 감싸듯이 북채를 좌우로 돌린다.

이때 발을 살며시 들면서 교차시킨다.

• 자비심을 발하여 넓은 포용력을 가지라는 의미이다.

16) 법고 중앙을 가볍게 12회 정도 두드린 후 법고의 하단에서부터 허리를 젓혀 시계 반대방향으로 360° 변

죽 치고 돌기한 다음, 오른손 북채로 변죽을 3회 좌우로

흔튼 후에 좌·우·좌 변죽을 3회 북채로 친다.

• 상대방을 이해하고 서로간의 삶의 조화를 강조하는 것을 의미한다.

17) 법고 중앙을 두 땅 치고 270° (동쪽), 돌아앉았다 일어난다.

팔 동작은 X字형으로 좌우 교대

• 탐내는 마음과 일체의 모든 怨恨을 풀어 버리라는 의미이다.

18) 법고 중앙을 두 땅 치고 270° (서쪽), 돌아앉았다 일어난다.

팔동작은 X字형으로 좌우 교대

• 성내는 마음과 일체의 모든 怨結을 풀어 버리라는 의미이다.

- 19) 법고 중앙을 두 땅 치고 360° + 90° (남쪽), 돌아 앉았다 일어난다.

팔동작은 X字형으로 좌우 교대

• 어리석은 마음과 일체의 모든 고통을 여의라는 의미이다.

- 20) 일어나서 양팔을 벌리고 360° 완전히 돈다.(3회)

• 중생 제도의 서원을 성취한 환희심을 뜻한다.

- 21) 왼손 오른손을 번갈아 머리 위로 올리면서 동, 남,

서, 북 또는 반대

방향을 돌아온 후

법고와 객석에 합

장하고 끝마친다.

• 중생 제도의 원

을 성취하게하

여 주신 부처님

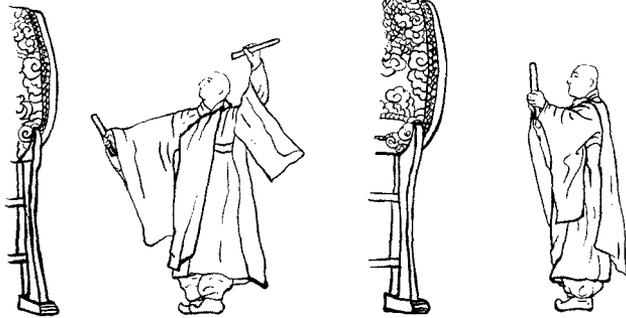
께 찬탄과 예경

을 드리고, 해탈

을 얻은 이에게 올리는 경배의 의미이다.



<그림-27> 16)의 동작



<그림-28> 21)의 연속동작 27)

• 법고춤에서 유의사항

- ① 발바닥이 보이지 않도록 유의한다.
- ② 상체를 너무 숙이지 않도록 유의한다.
- ③ 복채는 중앙을 잡는다.

27) 남정예, (한국민화 작가회 회원, 이사, 2003), 바라춤, 나비춤, 법고춤 그림제작.



▲ 이일웅 스님

님의 법고춤이다.²⁸⁾

④ 너무 빠른 동작은 가볍다는 인상을 주므로 유의한다.

⑤ 시선 처리를 잘 해야 된다.

⑥ 몸 전체 회전을 할 때는 중량감이 느껴지도록 한다.

⑦ 음악하고 조화를 이룰 수 있도록 한다.

⑧ 복채를 떨어뜨리지 않도록 하고 만일 떨어졌을 경우 되도록 빨리 집어 춤을 이어간다.

⑨ 복을 어리석은 중생인양 자비스런 마음을 놓지 말고 법고춤을 춘다.

또한 사람들에게는 다시는 축생의 마음을 내지 않도록 하기 위해서 춘다.

오른쪽 사진은 작법무 예능보유자 이일웅 스

4. 打柱춤

타주춤은 불교의 교법중 팔정도를 바탕으로 불교의 참 진리를 깨우치기 위하여 대중과 자신을 경책하는 춤이다.

타주춤은 식당작법에서 행해지는 의식으로 타주의 춤사위와 그에 따른 의미가 있다. 간단히 정리하면 다음과 같다.

타주의 入場과 퇴장은 衆首를 挾侍하기 때문에 중수와 함께 한다.

타주의 앉는 자세는 의식 진행에 따라 변화가 있다. ‘展鉢偈’로부터 ‘五觀偈’까지는 팔정도 기둥인 白鷄를 등지고 상·하판을 향해 자리잡고 앉는다. 이는 불법을 모른다는 뜻이다. ‘반야심경’이 모셔지기 시작하면 서로 마주 보게 되는데, 이는 온갖 지식으로 잘못이는 소견을 여원자리인 ‘見道位’에 접어둠을 나타냄이니 불법의 이치를 깨닫기 시작했음을 의미한다.

28) 구희서, 정법태, 前掲書, p.235.

타주가 우요하며 작법을 행할 때에도 전반부에는 백추를 등진 채 돌다가, 백추를 두드릴 때만 백추쪽을 향하니, 이는 불법을 모르는 상태에서 조금씩 그 이치를 깨달아 들어감을 동작으로 나타내는 것이며 동시에 대중을 警覺시킴을 의미한다.

‘皆空發願’에서 타주는 고깔을 쓰고 상·하관 쪽에서 다시 한 번 백추를 등지고 앉아 있다. 이는 ‘반야’의 諸法皆空 도리는 알았지만 아직 法華의 諸法實相 도리를 알지 못함을 뜻한다.

‘食靈山’에 이르러서는 백추를 중심으로 타주는 마주보고 앉는데 이는 제법실상의 도리를 짐작했음을 의미한다.

‘勸飯’ 후, 타주는 백추를 등지고 앉는데, 이는 제법실상의 도리는 알았으나 體得하지는 못했음을 뜻한다.

‘自歸依偈’에 이르면 타주는 ‘도량계’나 ‘다계’에서와 같이 ‘착복무’를 거행한다. 이때 타주는 백추를 쓰러트린다. 이는 뗏목과 같은 교법 수행의 단계를 초월해서 正覺에 이름을 나타내는 것이다. 차안에서 피안에 다다르니 팔정도 기둥인 백추는 고해를 건넨 준 뗏목과 같으니 그 뗏목조차도 버려야 함을 상징적으로 암시한다.

착복무가 끝나면 타주는 고깔을 벗어 놓고 오관의 태징에 맞춰 바라무를 거행한다. 이는 정각을 성취함에 따른 法悅을 몸짓으로 나타내는 것이다.

타주가 右繞하며 휘두르듯 추는 세 번의 춤사위와 백추를 두드리는 것은 수행자로 하여금 한 곳에 오래 머물거나 施主物에 탐착하려는 마음 그리고 지나치게 음식을 취하려는 것을 경계하는 것이다.

타주가 백추를 두드리는 시점은 당좌가 소리하며 광쇠를 올릴 때이다. 타주가 우요하며 휘두르는 춤사위의 횟수는 광쇠 올리는 수와 일치한다. 또, 이 춤사위는 한 대목의 의식에서 시작할 때와 끝날 때 거행되는데 이는 시작과 끝이 如一할 것을 요구하는 것이다.

당좌가 하는 소리는 모두 홀소리며 ‘皆打聲’이다.

정리하면, 타주의 몸 동작이나 앉는 자세는 견도위로부터 반야의 諸法皆空과 法華의 諸法實相의 도리를 깨닫고 체득하여 정각에 이르는 수행과 그 차제를 형상화한 것이다.²⁹⁾

29) 심상현(만춘), 『불교의식 각론 I』 (서울: 한국불교출판부, 2000), p.148.

VI. 韓國 佛教舞踊에 쓰이는 音樂과 樂器

1. 韓國 佛教舞踊에 쓰이는 音樂

한국 불교무용에 쓰이는 音樂은 梵唄聲으로 呼聲이 위주가 된다. 여기서는 『천수바라춤』¹⁾의 태징 쇠점과 호적에서 사용되는 선율을 오선보로 정리한 것이다.

천수다라니 태징 및 호적은 김구해 스님(중요무형문화재 제50호 영산재 준보유자, 범음대학 학장)이 했고, 채보는 이거희(대취타 이수자, 김포대학)가 맡았다.

1) 천수 바라춤 음악 호소리(다라니)의 오선보

- 실음과는 차이가 있다.
- 법패와 서양의 평균음 음계는 차이가 있다.

The image shows six lines of musical notation in staff notation, each with Korean lyrics underneath. Below the lyrics are rhythmic markings consisting of solid black circles and lines. The first line starts with a circled solid black circle. The last line ends with two open circles. The lyrics are: 나 모 라 다 나 다 라 야 야, 나 막 알 약 - 바 토 기 제, 새 바 - 라 야, 모 - 지 사 다 - 바 야 마 하, 사 다 바 야 마 하 가 로, 니 가 야 음 - - 살 바 바 예 수.

1) 拙著, 『천수바라춤』 (인천 : 한국불교무용연구소, 2001), pp.143~150.

다 라 나 가 라 야 다 사 - 명 나 막

○ ○ ○ ○ ○ ○ ●

까 리 다 바 이 말 알 야

● ● ● ● ● ● ● ●

바 로 기 제 새 바 라 다 바 -

● ● ● ● ○ ○ ●

나 라 간 타 나 막 하 리

● ● ● ● ● ● ● ●

나 야 마 발 타 이 사 미 살 발 타

● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○

사 다 - 남 수 반 - 아 예 염 살 바

● ● ● ● ● ● ● ●

보 다 남 바 바 말 아 - 미 수 -

○ ○ ● ●—● ●—●

다 감 다 나 타 음 - - 아 로 계

●—● ●—● ●—● ●—● ○ ○

아 로 가 마 지 - 로 가 - 지 가

○ ○ ● ●—● ●—●

란 제 례 례 - 하 례 - 마 하

●—● ●—● ●—● ●—●

모 지 사 다 바 삼 마 - 라 삼

●—● ○ ○ ○ ○ ○

마 라 하 리 - 나 야 구 로 -

○ ● ●—● ●—●

구 로 - 갈 마 사 다 야 사 다 야

도 로 - 도 로 - 미 연 제 마 하

미 연 제 다 라 - 다 라 다 린

나 레 새 바 라 자 라 - 자 라

마 라 미 마 라 아 마 라 물 제

예 헤 헤 로 계 - 새 바 라 라 아


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '미 사 미 나 사 야 나 베 - 사 미'. Fingerings are indicated by circles (open) and dots (closed).

미 사 미 나 사 야 나 베 - 사 미
 ○ ○ ○ ○ ● ●


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '사 미 - 나 사 야 모 하 자 라 -'. Fingerings are indicated by circles and dots.

사 미 - 나 사 야 모 하 자 라 -
 ● ● ○ ○ ● ● ● ●


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '미 사 미 나 사 야 호 료 - 호 료 -'. Fingerings are indicated by circles and dots.

미 사 미 나 사 야 호 료 - 호 료 -
 ○ ○ ○ ○ ● ● ● ●


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '마 라 호 료 - 하 례 - 바 나 마'. Fingerings are indicated by circles and dots.

마 라 호 료 - 하 례 - 바 나 마
 ● ● ● ● ● ● ○ ○


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '나 바 사 라 - 사 라 시 리'. Fingerings are indicated by circles and dots.

나 바 사 라 - 사 라 시 리
 ● ● ● ● ● ● ● ●


 A musical staff in treble clef with a key signature of three flats. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff are the lyrics and fingerings: '시 리 소 료 - 소 료 못 자 -'. Fingerings are indicated by circles and dots.

시 리 소 료 - 소 료 못 자 -
 ● ● ● ● ● ● ● ●

못 자 모 다 야 모 다 야 매 다 -

● ● ○ ○ ○ ○ ●

리 야 - 니 라 간 타 가 마 사

● ● ● ● ● ○ ○

날 사 남 바 라 - 하 리 나 야

○ ○ ● ● ● ● ●

마 낙 사 바 하 싯 다 야 사 바 - 하

● ● ○ ○ ○ ○ ● ● ●

마 하 싯 다 야 사 바 하 싯 다 -

● ● ○ ○ ○ ○ ●

유 예 세 바 - 라 야 사 바 하

● ● ● ● ● ● ●

니 라 간 타 야 사 바 하 바 라 하
 ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○

목 카 - 심 하 - 목 카 야 사 바 하
 ● ● ● ○ ○ ○ ○

바 나 마 하 따 야 사 바 하 자 가 라
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

목 타 야 사 바 - 하 상 카 섭 나 네
 ○ ○ ● ● ● ● ● ○ ○

모 다 - 나 야 - 사 바 하 마 하 라
 ● ● ● ○ ○ ● ● ●

구 타 다 라 야 사 바 - 하 바 마
 ● ● ○ ○ ● ● ● ● ●

사 간 타 니 사 시 체 다 가

릿 나 이 나 야 사 바 - 하 마 가 라

잘 마 - 이 마 사 나 야 사 바 하

나 모 - 라 다 나 다 라 야 야

나 막 - 알 야 바 로 기 제

(점점사라지듯)
Smorzando

새 바 - 라 야 사 바 하

2) 천수 바라춤 음악 호적의 오선보

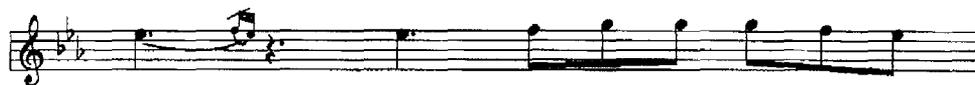
호적 : 김 구 해 스님

채보 : 이 거 희

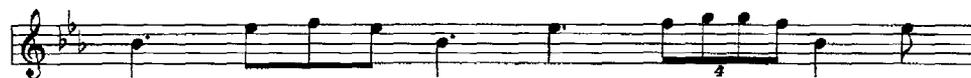
Musical score for '천수 바라춤' in G-flat major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second staff continues with a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The third staff continues with a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fourth staff continues with a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. The fifth staff continues with a quarter note A0, a quarter note G0, a quarter note F0, a quarter note E0, a quarter note D0, a quarter note C0, a quarter note B-1, and a quarter note A-1. The sixth staff continues with a quarter note G-1, a quarter note F-1, a quarter note E-1, a quarter note D-1, a quarter note C-1, a quarter note B-2, a quarter note A-2, and a quarter note G-2. The seventh staff continues with a quarter note F-2, a quarter note E-2, a quarter note D-2, a quarter note C-2, a quarter note B-2, a quarter note A-2, a quarter note G-2, and a quarter note F-2. The eighth staff continues with a quarter note E-2, a quarter note D-2, a quarter note C-2, a quarter note B-2, a quarter note A-2, a quarter note G-2, a quarter note F-2, and a quarter note E-2.

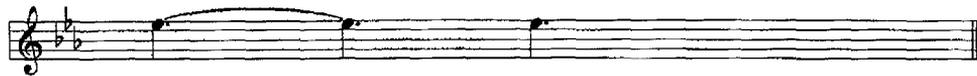


...中略 (반복되는 부분은 생략함.)









3) 茶僞 나비춤

茶僞 나비춤에 사용된 반주음악은 법현스님의 한국의 범패시리즈 1-17집 가운데 한국의 범패시리즈 1집(산사의 향기)-아세아레코드 1999. 4(CD) 6번곡 모란찬. 홀소리 : 동희스님, 호적 : 구혜스님의 악보 가운데 茶僞 홀소리와 同一한 부분을 정리하였다.

악보의 채보는 김혜원, 악보입력은 채혜련이 맡았다.

▶ 악보 기보

가. 음 표기

대부분 실제음에 가까운 기보를 원칙으로 했다.

단, 표기의 편의상 8음정이 되는 음은 올리거나 내렸다.

또한, 실제음과 음이 다를 경우 악보 위쪽에 실제음과의 관계를 표기했다.

나. 박자 표기

박자는(범패는 일정한 박자가 없다고 판단되어) 기본박만 표기했다.

빠르기는 박자기에 표시된 숫자로 악보 위쪽에 표기했다.

다. 태징 표기

태징의 표기중 ‘●’는 징을 그대로 친 것이고 ‘▲’은 징을 막고 친 것이다.

▶ 악보 부호

가. ↑, ↓ : 실제음보다 음이 조금 높거나 낮게 들릴 때.

나. ~~ : 떠는 음 b~~ : 아래로 떠는 음.

다. () f : 음을 끌어 내리거나, 끌어 올리면서 부를 때.

라. f : 음이 일정하지 않을 때²⁾

2) 김응기(법현), 『불교무용』 (서울 : 도서출판 운주사, 2002), pp.189~234.

4) 茶偈 나비춤 반주 오선보

장
소리

♩ = 60

거 이 오오오 아 아 예 으어 _어_어_ 라 아 _
금 장

호취

♩ = 70

3 아 아 으아 으아 으아 으아

7

4 예 아 어_ _어어 _어_어아 _ 에 _어_아 예으으어어 앙

13

5 가 아 _ _아_아 아 어 어_어_ _ 으어 _ _예

감

21

The musical score is written on five-line staves. The vocal line (장 소리) is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 60. The accompaniment (호취) is in the bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a tempo of 70. The score is divided into systems, with measure numbers 3, 4, 7, 13, 5, and 21 indicated. The lyrics are in Korean and consist of a series of syllables and short phrases.

7
 이 아 예 _ _ 오 오 어 _ _ 어 _ _ 어 어 어 _
 28

8
 어 _ _ 오 오 어 어 _ _ 어 _ _ 어 _ _
 35

9
 아 _ _ 어 히 _ _ 어 어 _ _ 어 아
 41

11
 예 어 아 _ 우 어 우 어 우어 _ _ 우우어 _ _ 오 어 어 아 다 아
 다
 48

13

오아 아 아 아 이에 에아 오아아

... 이하 생략

‘금장 감로다’와 ‘봉헌 삼보전’, ‘감찰 건간심’은 소리와 춤사위가 같다.
 다만 ‘원수 자비 애납수’는 약간의 차이가 있다.

5) 범고춤 반주 오선보

범고춤 반주 음악은 한국의 범패시리즈 2집(무지개 소리) 아세아레코드 1994. 4(CD) 8번곡 범고무 반주가락이다. 태징 : 일운스님, 호적 : 구해스님, 북 : 법현스님이 연주했다.³⁾

범고춤의 춤사위와 박자는 느리게 시작해서 점차 빨라지는데, 이는 求道에 박차를 가함을 나타낸다. 끝부분으로 가면 춤사위와 박자가 다시 평온해지는데 이는 원하는 경지에 이르렀음을 의미한다.⁴⁾

3) 上掲書, pp.212~223.

4) 심상현 (만춘), 『영산재』 (서울 : 국립문화재연구소, 2003), p. 63.

13

Musical score for measures 13-18. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets and a fermata. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

19

Musical score for measures 19-24. The top staff continues the melodic line from the previous system. The bottom two staves continue the rhythmic accompaniment.

25

Musical score for measures 25-30. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves continue the rhythmic accompaniment.

31

31

37

37

43

43

49

49

55

55

61

61

67

67

73

더 빠르게

73

79

79

85

89

(정정 불리져서 나중에는 $\text{♩} = 220$ 까지 이른다)

기쁜일이 간직되어 있을 것입니다.

90

... 中略

The image displays three systems of musical notation, each corresponding to a specific measure number: 108, 109, and 111. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a grand staff below it with a piano (P) and bass (B) clef. The piano part is represented by a single line with square notes, and the bass part by a single line with square notes. Measure 108 shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Measure 109 features a melodic line with a fermata over a note and a star symbol above a final note. Measure 111 continues the melodic development with slurs and accents. Vertical dashed lines separate the systems.

Musical score for measures 112-114. The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music.

- System 1 (Measures 112-113):** The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.
- System 2 (Measures 114-115):** The upper staff continues the melody, ending with a whole note chord. The lower staff continues the accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

6) 나비춤 반주 호적 오선보

한국의 범패 시리즈 3집(불교무용음악), 아세아레코드 2003. 3(CD) 1번곡 나비무 반주, 호적 : 구해스님⁵⁾

$\text{♩} = 63$ (연주자임의 속도에 선율 진행됨)

2

3

4

6

5) 김웅기(법현), 前掲書, pp.224~234.







... 中略 (반복 부분 생략)

58

3

59

60

61

62

63





2. 佛教舞踊에 쓰이는 樂器의 種類

불교무용에 쓰이는 악기는 法四物이 주로 사용되고 있다. 하지만 梵鍾이나 탕화를 살펴보면 그보다 훨씬 다양한 악기가 연주되고 있음을 알 수 있는데 정리해 보면 다음과 같다.

1) 鼓

‘고’는 경전에서 총 37회에 걸쳐 그 기록이 보인다. 그리고 전하는 악기중에 종류가 제일 다양하다. 중국에서의 ‘고’에 대한 전래는 다음과 같다.

河南 舞陽賈湖 유적지에서 ‘고’의 일종인 ‘陶鼓’가 발굴됐는데, 이 악기는 기원전 약 6천년 전의 원시사회의 악기로 보고 있다. 중국에서는 이러한 매장 악기의 발굴로 인하여 원시사회 때에 존재했던 여러 종류의 악기를 알 수 있게 되었는데, ‘고’ 역시 이러한 악기 중의 하나이다.

『呂氏春秋』古樂篇의 기록에 의하면, 야수들의 가죽을 솥에 씌워 만든 북과 같은 악기와 돌을 갈아 두드려 소리를 내는磬에 대한 내용이 있다.

그리고 『禮記』明堂位에 의하면, 伊耆씨가 사용하던 악기로서 ‘土鼓’·‘위약’ 등의 타악기와 취악기가 있었던 것으로 전한다. 이러한 ‘고’는 시대에 따라 많은 종류의 타악기로 발전하게 되는데 불전에 기록된 ‘고’(大鼓, 小鼓, 細腰鼓)를 비롯하여 기록에 전하는 중국의 수많은 북의 종류가 모두 여기에 포함된다. 물론 인도나 서역지방의 북이 불교음악에서 연주됐을 것으로 보고 있으나, 현재로서는 어떤 악기였는지 알 수가 없다. 다만 불전에 ‘고’에 관한 기록이 보이기는 하지만, 그 내용이 빈약하여 악기의 제작재료가 소가죽(牛皮)이었다는 것밖에는 알 수가 없다.⁶⁾

2) 笛

불전에 ‘적’에 대한 기록은 총 10회에 걸쳐 나타난다. ‘적’은 중국에서 가장 오래된

6) 承雲의 기록에 의하면 하대(夏代)에 악어 가죽을 씌워 만든 악기인 타고가 있었다고 하는데, 산서성(山西省) 양분도사(襄汾陶寺)의 하(夏) 문화유적에서 통나무로 된 타고의 잔형이 발굴됨으로써 밝혀지게 되었다. 修海林, 『中國音樂史綱要』(北京: 文聯出版公司, 1991), 3項: 李純一, 『先奏音樂史』(北京: 八民音樂出版社, 1994), pp.13~15. 박범훈, 『한국불교 음악사 연구』(서울: 장경각, 2000), p.123.

관악기로서 악기의 전래 연도를 기원전 6천 년으로 보고 있다. ‘적’의 원류는 중국 하남성 舞陽縣에서 발굴된 骨笛으로 보고 있는데, 이 악기는 길이가 22cm에 音孔이 7개이며 옆쪽에 또 작은 음공이 1개 추가되어 있어 당시에 8음 이상의 소리를 연주했던 것으로 보고 있다. 골적으로부터 시작된 ‘적’은 많은 종류의 악기로 발전한다. 악기의 재료도 대나무를 중심으로 하여 다양하게 바뀌고 악기의 크기도 달라진다. 그러나 불전에 전하는 ‘적’의 종류는 알 수가 없다. ‘無孔笛’이라는 ‘적’의 종류가 보이나, 이 악기는 피리에 구멍이 없다고 한 것으로 신묘한 소리가 난다고는 하나 실제의 악기가 아니라 상상과 상징적 표현에서 지어진 악기명으로 보인다.

중국의 음악이론과 악기에 대하여 상세하게 기록하고 있는 진양의 『악서』에 여러 종류의 ‘적’이 전하고 있다.

‘적’이 우리나라에 들어온 시기는 고려 문종 30년으로 보고 있는데, 그 이유는 당시 대악관현방에 편성된 악기 중에 ‘唐笛’에 관한 내용이 전하고 있기 때문이다.⁷⁾

그러나 삼국시대의 불교 도상에 나타나 있는 악기를 살펴보면 ‘橫笛’을 비롯하여 많은 종류의 악기가 연주되고 있었음을 알 수 있다. 그 대표적인 예로 통일신라 초기(673) 백제 유민들에 의하여 건립된 것으로 알려져 있는 비암사 아미타불삼존비상에 조각되어 있는 ‘횡적’을 위시한 8종의 악기를 들 수 있다.⁸⁾

이러한 도상의 악기를 보면, ‘적’이 우리나라에 유입된 시기는 고려 때가 아니라 통일신라 이전으로 보는 것이 타당할 것이다. 이러한 ‘횡적’은 현재 ‘당적’, 또는 ‘소금’ 등의 이름으로 불리고 있으며 전통음악 및 창작음악 연주에 활용되고 있다. 사찰에서는 영산재와 같은 규모가 비교적 큰 재에서 삼현육각을 초청하여 연주되고 있지만 승려들은 ‘적’ 악기를 연주하는 이는 거의 없다.

7) 악기 편성은 당적무(唐笛舞)를 비롯하여 ‘생’·‘비파’·‘장고’·‘향당비파’·‘방향’·‘필률’·‘중금’ 등의 악기가 있었던 것으로 전한다. 張師勳, 『韓國樂器大觀』, pp146~150.

8) 이미타불삼존비상은 1960년 충남 연기에 있는 비암사에서 발견된 3구 중의 하나로, 비상의 앞·뒤·옆면에는 불보살과 주악천·용·불제자 등이 악기를 연주하는 모습이 부조로 새겨져 장엄하고 화려한 극락세계를 표현하고 있다.

3) 鐃

불전에는 ‘요’에 대한 기록이 7회에 걸쳐 보이는데, ‘요’는 ‘鼓’와 함께 불교음악에 자주 쓰인 악기로 보인다.

‘요’에 대한 중국문헌의 기록은 기원전 1700년 전후에 銅製 악기로서 ‘종’과 함께 등장한다. 진양의 『악서』에 ‘요’에 대한 기록이 전하고 있는데, 그 종류를 살펴보면 다음과 같다.

불전에 전하는 ‘요’는 그 종류를 잘 알 수 없으나, 『악서』에 전하는 ‘요’의 일종으로 생각된다. 우리나라에서의 ‘요’의 전래에 관한 기록은 확실하게 밝혀지지 않고 있지만, 악기의 모양새나 쓰임새에서 우리의 전통 타악기 ‘징’(大金)과 동일한 악기로 보인다. ‘대금’에 대해서는 『악학궤범』에 그림과 함께 악기의 용도가 자세히 설명되어 있다.

‘대금’은 불교의식음악에서 중요한 위치를 차지하고 있는데 바라춤과 나비춤, 법고춤 등 반주에 많이 사용되며 범패·어산을 진행할 때도 사용된다. 또한 종묘제례악 중 武功을 찬양하는 武舞·定大業之樂과 大吹打·農樂·巫樂 등 여러 음악 장르에 활용되고 있다.

4) 螺와 貝

‘나’는 소라껍질 끝부분에 구멍을 뚫고 불어서 소리를 내는 관악기의 일종이다. 일명 ‘螺角’이라 부르기도 한다. ‘패’貝는 ‘나’와 비슷한 종류의 악기로서 조개껍질로 만들어진 것으로 보인다.

고대 중국문헌에 ‘나각’에 대한 언급은 없으나 원시사회 시기(기원전 6000~2000년)에 ‘陶鐘’·‘陶鈴’과 함께 ‘陶角’의 기록이 전하고 있어 관심을 끈다.

‘패’에 관한 기록은 기원 384년 前秦 呂光이 龜茲에 쳐들어 갈 때, 전승품으로 20명의 악공과 수공후·비파·오현·생·소 등과 함께 ‘패’를 포함한 15종의 악기를 갖춘 龜茲樂隊를 소유하게 되었는데, 그 악대에 ‘패’가 포함되어 있다는 기록이 보인다. 그리고 ‘나’와 ‘패’가 쓰이는 음악을 보면 대체로 전쟁이나 군대의 행진 또는 사람이 많이 모인 데서 행사음악 등에 연주됐던 것으로 보인다. 경전의 기록에서는 웅장한 장엄의식과 예불의식 등에 ‘나’와 ‘패’가 쓰인 것을 볼 수 있다. 실제 영산재에서는 시련의식 가운데에 취타대에서 사용하고 있다.

진양의 『악서』에는 ‘패’를 ‘梵唄’라고 칭하여 불교음악에 연주된 악기임을 확인시켜 주고 있으며, ‘범패’를 일명 ‘玉螺’라고도 칭하고 있다.

속부 : 梵貝 玉螺⁹⁾ 이상 1종.

이상 불전에 전해지는 악기 가운데 실제 사용되고 있는 악기를 중심으로 정리해 보았다.

다음의 琵琶와 笙은 불교의 탕화나 사천왕상, 범종에 가장 많이 나타나고 있는 악기로써 앞으로 재현하여 의식에 연주되어야 할 악기라고 생각한다. 살펴보면 다음과 같다.

5) 琵琶

琵琶는 꼭지부분이 좀 가름하게 생긴 배[梨]를 반쪽으로 갈라 놓은 것 같은 공명통에 넥줄 또는 다섯줄의 현을 걸어 술대나 작은 나무판으로 현을 튕겨 연주하는 현악기이다.¹⁰⁾

불전에는 ‘비파’에 대한 기록이 총 7회에 걸쳐 보인다. ‘비파’의 개념은 갖가지 비파 형태의 유형에 속하는 모든 악기의 통칭으로 쓰여 왔다. ‘비파’에 관한 문헌적 기록은 魏晉 傅玄의 『비파』 서언에 두 가지 유래설이 전하고 있다. ‘비파’의 모양이 하나는 원형에 목이 곱은 것이고, 다른 하나는 배 모양에 목이 굽은 것이다. 그 중에 목이 곱은 것은 秦漢子라고 부르던 악기로 지금 중국의 阮이라는 악기이며, 목이 굽은 ‘曲頸琵琶’는 서역에서 전입된 악기이다. 東漢 劉熙의 『釋名』이 이미 ‘비파’라는 명칭이 보이는데 구체적인 전입시기는 알 수 없다. 그리고 진한시대부터 당에 이르기까지 많은 撥絃樂器들의 총칭으로 ‘비파’라는 이름이 쓰였는데 송대에 와서 배 모양의 공명통과 악기 머리가 곱어져 있는 것만을 ‘비파’라고 부르게 되었다.¹¹⁾

불전에 전하는 ‘비파’의 기록은 그 종류를 상세하게 밝히지 않고 있다. 『잡아함경』에 ‘琉璃柄琵琶’라는 악기 이름이 전하고 있을 뿐 그 밖의 기록에는 모두 ‘비파’라고 하였다. ‘유리병비파’가 실제 존재했던 악기였는지는 확실히 알 수 없으나, 유리로 만든 ‘비파’를 칭하고 있는 것으로 유추한다. 그리고 인도에서 연주됐던 현악기 등도 경전에 한역되는 과정에서 모두 ‘비파’로 번역된 것이다. 따라서 불전상에서 ‘비파’라고 칭한 악기는 인도의 현악기를 포함하여 여러 종류의 악기를 총칭한 것으로 추측된다.

진양의 『악서』에 전하는 ‘비파’의 종류를 살펴보면 다음과 같다.

9) 陳暘, “樂岡論 : 雅部(鏡),” 『樂書』 卷136.12b1-13a3(HUCC : 한국음악자료총서, 권 10, pp.40-41).

10) 송혜진, 『韓國樂器』 (서울: 열화당, 2001), p.185.

11) 石黑健一 譯(簡其華 外 共著), 『中國の樂器』 (東京: 六藝社, 1993), p.84.

불전에 기록된 ‘비파’는 이상 살펴본 ‘비파’의 종류에 해당할 것으로 생각된다. 우리나라에서의 ‘비파’에 대한 기록은 『삼국사기』 악지에 전하고 있는데 기록을 보면 신라에 ‘唐琵琶’와 대동소이한 ‘鄉琵琶’가 있었던 것으로 전한다.¹²⁾ 누가 만들었는지는 알 수 없으나, 당시에 ‘향비파’의 연주곡이 212곡이나 됐다고 하니, ‘향비파’의 쓰임새를 충분히 짐작할 수 있다. ‘향비파’는 줄이 5현이고, 악기의 목이 직경이기 때문에 일명 ‘五絃’이라고 부른다. 그런데 ‘오현’이란 악기는 이미 중국문헌에 보이고 있어, 이 악기 역시 중국에서 전래된 ‘비파’의 일종으로 생각된다.

‘비파’는 당나라 때에는 ‘胡琴’이라고 했으며, 불교의 東漸으로 중국에 유입된 것으로 보인다. 돈황벽화 중에 ‘淨土變’은 당시의 불교음악(부처님께 공양하는 伎樂)으로, 여기에 사용된 악기와 악대의 형식을 기록하고 있는데 그 중에 비파·오현비파·鳳首空侯·鈴 등의 악기가 보인다.

악대 중에 伎樂天이 가슴에 안고 있는 ‘비파’를 손가락으로 연주하는 것으로 보아, 이 악기는 이미 중국적으로 개량된 ‘비파’임을 알 수 있다.

『고려사』에 “琵琶師가 한 사람 있었다”¹³⁾는 기록이 있는데, 이 기록을 근거로 하여 우리나라에서 ‘비파’가 연주된 시기를 고려 때로 보고 있다.

그러나 앞에서 언급한 바와 같이 삼국시대의 불교 도상에 ‘비파’를 연주하는 모습이 보이고 있으므로 ‘비파’의 초전시기는 삼국시대로 보아야 한다.

‘당비파’는 통일신라시대 전후에 신라에 전해진 것으로 보고 있다. 처음에는 唐樂 연주에만 쓰였으나, 나중에는 鄉樂 연주에도 활용된 것으로 전한다.

『악학궤범』에 의하면, ‘비파’란 명칭은 “밖으로 밀면서 연주하면 ‘비’(琵琶)이고, 안으로 들어서 연주하면 ‘파’(琵琶)라고 하여 ‘비파’라는 이름이 지어졌다”¹⁴⁾고 한다.

‘비파’는 현재 연주에 활용되지 않고 있다. 조선말까지는 연주됐던 것으로 전하고 있으나 지금에 와서는 奏法이 전해지지 않아 연주의 맥이 끊어지고 말았다.

12) 鄉琵琶, 與唐制度大同而少異, 赤始於新羅, 但不知何人所造, 其音有三調, 一宮調, 二七賢調, 三鳳皇調, 共二百一十二曲. 『三國史記』 卷32.9a5-7(HUCC, 권27.p.36).

13) 食貨志 文宗 三十年條. 『高麗史』 卷80.15b1 (p.758). 박범훈 교수는 『高麗史』(서울: 연세대학교 동방학연구소, 1974) 영인본을 참고함. 박범훈, 前揭書, p.135.

14) 釋名曰, 琵琶本胡中馬上所鼓, 推手前曰琵琶, 引手却曰琵琶, 因以爲名. 『樂學軌範』 卷7.6b4(HUCC, 권26.p.177.)

6) 笙

‘笙’은 아악기 팔음중 俗部에 드는 아악기지만 아악 외에 鄉樂에도 편성되었고, 조선 후기에는 風流房에서도 연주된 多管式 관악기이다. 서로 길이가 다른 여러 개의 대나무관이 통에 꽂혀 있는 모습은 마치 햇볕에 모든 생물이 돌아나는 것처럼 빠죽빠죽하다. 그 소리는 대지에 생명을 불어 넣는 生의 뜻을 담고 있어 笙이라는 이름이 생겼다고 한다. 그래서 ‘笙’은 봄의 소리로 인식되었다.¹⁵⁾

불전에 볼 수 있는 ‘笙’에 대한 기록은 총 7회에 해당한다. 중국문헌에서의 ‘笙’에 대한 기록은 기원전 2372~2297년에 ‘九招’·‘六列’·‘六英’ 등 樂歌를 만들고, ‘擊鼓’·‘鐘’·‘磬’·‘지’와 함께 ‘笙’을 제작하게 했다는 내용이 전한다.

불전에 전하는 ‘笙’의 종류는 ‘笙’을 비롯하여 ‘八琅之傲’·‘雲和之笙’ 등이 전한다. 이러한 악기들은 진양의 『악서』에 보면 속부에 속하는 악기로 기록되어 있다. 그러나 불전에 기록되어 있는 ‘笙’은 ‘팔랑지오’·‘운화지생’에 국한된 것이 아니라, 당시에 연주됐던 ‘笙’의 종류를 총칭하고 있는 것으로 보인다.

불전에 기록된 ‘笙’은 이상 살펴본 여러 종류의 ‘笙’ 중에 포함되어 있을 것으로 생각된다. 우리나라에서는 고구려 음악에 ‘笙’이 연주됐다는 기록이 『수서』 音樂志 下에 전하고, 백제시대에 ‘우’ (芋: 笙의 일종)가 쓰인 기록이 『수서』 권15 백제조에 보인다.¹⁶⁾

그리고 신라의 범종에 ‘笙’의 모습이 전하고 있어 ‘笙’을 삼국시대부터 연주됐던 악기로 보고 있다. 그리고 고려 문종 30년에는 대악관현방에 ‘笙業師’가 있었고, 조선시대 세종 때에는 樂器監造色에서 濁聲·中聲·淸聲 각 12월로 된 36簧의 ‘笙’이 제조됐으나 성공하지 못한 사례에 관한 기록이 전하고 있다.¹⁷⁾ 이러한 기록을 보면 조선 초기에 ‘笙’은 중국으로부터 수입된 후 악기개량이 이루어졌던 것으로 보인다. 그러나 임진왜란(1592)과 병자호란(1636) 이후 악기의 제작 및 연주법이 어려워 주기적으로 중국에서 악기를 수입하고 연주법을 새로 배워 온 것으로 전하고 있다.¹⁸⁾

15) 송혜진, 前揭書, p93.

16) 張師勛, 前揭書, p.47.

17) 本朝去甲辰年, 樂器監造色倣古人芋, 制濁聲中聲淸聲, 各十二以具三十六簧, 造芋吹不能聲.

『世宗實錄』 卷50.35a16~35b1(CWS, 권3.80쪽). 『세종장헌대왕실록』 卷7, p.398.

18) 張師勛, 前揭書, p.48.

‘생’은 우리나라에서 조선말까지 연주됐던 것으로 전하는데,¹⁹⁾ 그 연주법이 제대로 전수되지 못하여 현재는 활용이 중단되어 전통음악 합주에서 제외되어 버렸다. 하지만 생소병주라 해서 생황과 단소가 협주하는 것으로 ‘수룡음’이 대표적으로 연주된다. 중국에서는 여러 종류의 ‘생’을 개량하여 민속관현악에 중요하게 활용하고 있으며 일본에서도 아악 연주와 창작곡 연주 등에 ‘생’을 즐겨 쓰고 있다.

현재 불교의식에서 사용되는 악기는 대부분이 타악기로서 생황이나 비파등의 악기는 탕화나 범종등에 많이 나타나 있는 것으로 보아 재현해서 사용해야 할 악기라고 본다.

7) 바라

바라는 동양과 서양에서 두루 쓰였고, 고대와 현대에서도 옛 모습과 크게 다를 것 없이 연주되고 있는 금속타악기이다. 불교 발생지인 인도에서 유래되어 佛國土를 찬미하는 天上樂을 연주했는가 하면, 고대 이집트, 바빌로니아, 유대 등지에서는 기원전 11세기경부터 신성한 종교의식에 사용되었다고 알려져 있다. 바라는 각 문화권이나 용도에 따라 악기의 크기, 소리가 분화되었고 악기의 명칭도 한 두 가지가 아니지만 기본적인 형태는 거의 그대로 유지되고 있다. 한자 문화권에서는 바라를 총칭해 ‘동발’이라 했고, 우리나라에서는 동발 외에 바라, ‘발라’, ‘명발’, ‘부구’, ‘자바라’, ‘향발’이라는 이름으로 불려져 왔다.

바라는 불교음악과 무속음악 대취타의 주요 악기로 편성되며, 宮中巫才 향발무의 舞具로도 쓰였다. 그리고 선달 그림밤에 送舊迎新하는 儺禮儀式을 벌일 때면 시끄러운 소리를 울려 災厄을 물리치려는 듯 處容舞 舞員들이 시끄러운 바라 소리를 울리면서 입장했다고 한다.²⁰⁾

바라가 불교의례와 관련된 악기였다는 사실은 여러 불교 미술품을 통해서도 알 수 있다. 통일신라시대의 사찰 感恩寺 삼층석탑에서 나온 탑 모양 사리함에는 네 모서리에 연주를 하는 정경이 생생한데 그 연주에 맞추어 춤추는 이의 모습이 아주 정교한 조각으로 볼 수 있어서 천 년이 넘는 지금까지도 옛 소리가 들리는 듯한 명품 조각이 네 명의 악

19) 田邊尙雄, 『中國·朝鮮音樂調查紀行』, pp.126~127. 박범훈, 前掲書, p.137. 재인용.

20) 姜漢泳 校註, 『意幽堂日記·華城日記』 (서울: 신구문화사, 1974), pp.83~84.

사가 연주하는 악기 중 바라가 있다.²¹⁾ 바라를 든 이는 손바닥보다 크고 두께가 지금 것보다 더 도톰한 바라를 양손에 펼쳐 들고 다음 박자까지 기다리고 있는 듯한 모습이다. 불교음악을 연주하는 악기 편성에 바라가 포함된 것은 비단 신라의 유물뿐만이 아니다. 아름다운 고려불화는 물론, 돈황벽화, 중국의 불탑, 일본의 금동 조각품에 이르기까지 불교가 전래되어 융성한 문화의 흔적을 남긴 곳에는 바라가 있었다.²²⁾

그리고 고려시대 이후 금속공예품 중에 바라가 더러 전하는데 국립중앙박물관에는 ‘도술’이라는 銘文이 새겨진 13~14세기경의 청동제 바라(직경 42센티미터)가 소장되어 있다.²³⁾

한편 불교 천상악의 상징으로 인식되던 바라가 구체적으로 현실감을 드러내는 것은 조선후기의 甘露王圖에 나타나는 불교의식 장면과 몇 가지 노래 사설에서도 보여진다. 齋를 올리는 장면을 그린 감로왕도에서 바라는 法鼓와 광쇠·나각·요령·목탁 등과 함께 연주되었다.²⁴⁾

8) 法四物

불교무용에서 실제 사용되는 악기는 法四物이다. 법사물은 범종, 목어, 운판, 법고 등을 大四物이라 말하며, 목탁, 요령, 태징, 북 등을 小四物이라 부른다. 대사물, 소사물은 각기 다른 의미와 사상적 배경을 갖고 있다. 목어는 나무로 속이 빈 물고기를 만들어 걸어 두고 배 속 양벽을 나무 막대기로 두드려 소리나게 하여 魚鼓, 木魚鼓, 魚板이라 한다. 이것은 인도에서 流入된 것이 아니고 주로 중국의 선종사찰에서 쓰이던 것이다. 목어가 고기의 모양을 취하게 된 상징적인 해석은 어느 절에 덕 높은 스님이 제자 몇 사람을 가르치며 살고 있었는데, 대부분의 제자들은 스승의 가르침에 따라 힘써 도를 닦았으나

21) 김희경, 손재식, 『사리구』 (서울: 대원사, 1989), p.21.

22) 경상북도 문경군 鳳岩寺 智證大師 寂照湯에 팔각면 중에서 여섯면에 동발 등이 조각되어 있다.

23) 국립중앙박물관 편, 『새천년 유물展』 (서울: 국립중앙박물관, 2000), p.25.

24) 송혜진, 前揭書, p.262.

유독 한 제자만이 스승의 가르침을 어기고 제멋대로 생활할 뿐 아니라 계율에 어긋나는 속된 짓을 저지르고 다니다가 마침내 뭍쓸병에 걸려 일찍 죽어서 그 승려는 곧바로 물고기의 과보를 받아 환생하였다.

그것도 등에 커다란 나무가 솟아난 물고기가 되어 헤엄치기가 여간 힘들지 않았을 뿐 아니라 풍량이 칠 때마다 나무가 흔들려서 피를 흘리는 고통을 감수하여야만 했다. 하루는 그 스승이 배를 타고 강을 건너가는데 등에 커다란 나무가 난 물고기가 뱃전에 머리를 들이대고 슬피우는 것이다. 스승이 깊은 선정에 들어 물고기의 전생을 살펴보니, 그 물고기가 바로 방탕한 생활을 하다가 일찍 병들어 죽은 자신의 제자였다. 가여운 생각이 든 스승은 곧 그 제자를 위하여 수륙재를 베풀어서 물고기의 몸을 벗어나게 해주었다.

그날 밤 스승의 꿈에 물고기의 몸을 벗은 제자가 나타나서 감사하며 서원을 말했다.

“스님, 은혜에 감사드립니다. 다음 생에는 참으로 發心하여 열심히 정진하겠습니다. 바라옵건대 스님, 저의 등에 난 나무를 베어 저와 같이 생긴 물고기를 만들어서 나무막대로 쳐 주십시오. 그리고 저의 이야기를 들려주십시오. 수행하는 사람들에게는 제 이야기가 좋은 교훈이 될 것이요, 강이나 바다에 사는 물고기가 그 소리를 들으면 해탈할 수 있는 좋은 인연이 될 것입니다.” 스승은 그 부탁에 따라 나무를 베어 물고기 모양을 판 목어를 만들어서 모든 사람들의 경각심을 불러일으키도록 하였다.²⁵⁾ 이는 곧 수행자는 잠을 자지 말고 눈을 뜨고 공부하라는 의미를 담고 있기도 하다.

법사물은 사찰에서 아침, 저녁 예불에 사용되어지는데 제일 먼저 목탁은 잠든 자연을 깨우고 승방의 스님들께도 기침을 알린다. 물론 평상시에는 염불이나 독경과 기도에 사용되어지는 중요한 사물로서 목어와 같이 고기의 모습을 하고 있어 물속에 사는 중생들을 제도하는 의미도 갖고 있다.

다음은 梵鐘의 경우로 새벽에는 33번 쳐서 삼십삼천 세계의 문을 열고, 저녁에는 28번을 쳐서 28숙의 우주의 문을 닫는 역할을 하고 또한 시각을 알려 사찰내 하루의 生活指針이 되어주고 대중의 모임을 알리는 역할도 한다. 특히나 범종을 칠 때는 지옥 중생들이 지옥의 고통을 잠시 쉽다고 하며 식당작법을 봉행할 때는 명부중생을 칭해 법석에 참석을 알리기도 한다.²⁶⁾

25) 범무보유자 정동민(무염)스님 증언, 1983.

26) 영산재 예능보유자 박송암 스님 증언, 1983.

세 번째로 雲板은 구름모양의 판으로 두께는 3~5cm 가량이고 크기는 40cm×60cm 정도이며 이보다 크고 작은 것도 있다. 허공을 날아다니는 날짐승을 제도하며, 아직 천도되지 못한 혼백들을 제도하는 역할을 한다. 禪宗에서는 공양시간을 알릴 때도 사용했다 한다. 네 번째로 法鼓는 지름이 90cm~180cm 가량의 대형 북으로 북소리는 세간의 모든 중생에게 지혜를 불러 일으키는 역할을 한다. 또한 이러한 법사물은 부처님을 찬탄하는데 올리기도 한다.

대사물에 비견되는 소사물은 다음과 같다. 범종은 당중·목어는 목탁·운판은 태징·법고는 북인데, 대사물이 사찰 도량에서 많이 쓰인다면 소사물은 법당 내에서 주로 사용되는 법사물이라 한다. 이러한 법사물은 우리의 민속사물에도 많은 영향을 주었는데, 북과 태징, 광쇠(괭과리)는 세계적으로도 유명한 사물놀이의 주된 타악기가 되고 풍물 농악에서도 많이 사용되고 있다.

사물은 사찰에서뿐만 아니라 민간에서도 애용되었던 우리의 악기로서 지난 2002년 월드컵 축구에서도 4강 신화를 낳은 악기라 해도 과언이 아닐 것이다.

Ⅶ. 韓國 佛教舞踊의 文化藝術的 價値와 活性化 方案

1. 韓國 佛教舞踊의 文化藝術的 價値

佛敎는 韓國에 있어서 단순히 하나의 오랜 宗教로서 존속하였던 것이 아니라 일찍부터 나라의 宗·政·敎와 일체가 되어서 국가의 운명에 직결 되었었다. 이는 佛敎의 성쇠는 물질적인 면에서 뿐만아니라 정신적인 면에서도 우리 文化에 차지하는 비중이 컸음을 알려준다. 이같이 외래 文化를 대담하게 받아들여서 그것을 우리의 것으로 승화할 수 있었던 것은 우리 先人들의 슬기와 노력이 있었기 때문이며, 이것은 결국 오늘날 우리가 볼 수 있는 고대 文化유산의 핵심을 이루게 된 것이다.¹⁾

이와같이 우리의 文化전통기반은 불교의 도입과 더불어 그것을 받아들이고 토착시킴으로서 우리 자신의 특색있는 발전을 성취할 수 있었으며, 한국의 불교는 이웃 어느 나라보다도 직접·간접으로 국민의 예술 감정이 진작되어 한국 불교무용은 같은 신심의 뿌리에서 성스러운 작업으로 승화되어 불멸의 위업을 이룩한 것이라 하겠다. 이것은 동양정신의 眞髓는 실로 불교정신이 뿌리이며 무용예술면에서 볼 때 동양 무용의 精華는 佛敎舞踊에서 찾아 볼 수 있다고 하겠다.

佛敎에 있어서 儀式의 意味와 目的은 多樣하다 하겠으나 그 定型性은 인간의 집단적 행동에 체계적 질서를 부여하고, 儀式을 通하여 多數人의 공통적인 감정의 의지를 집단적으로 表現하는데에 큰 뜻이 있다 하겠다.²⁾ 이에 정중하고 신비성을 지니고 있는 불교 무용의 춤동작은 시연자나 동참 관람자에게 마음속 깊이 신앙심을 일으키는 것으로 儀式과 舞踊은 相互不可分의 관계를 갖게 되는 것이다.

佛敎儀式으로서의 舞踊 自體가 갖는 敎化力과 宗教舞踊으로서의 神秘力이 一致되어 굳건한 신심의 要素로 받아들여, 大衆에게 佛心을 불러 일으켜 佛敎의 弘布에 기여하게 되는 것이다.

1) 黃壽永, 『佛敎와 美術』續, (서울: 열화당, 1978), p.21.

2) 洪潤植, 「佛典上으로 본 佛敎音樂」 (서울: 佛敎學報), p.147.

佛敎舞踊은 新羅때 傳入된 梵唄와 함께 유래되었는지는 알 수 없으나, 佛敎儀式에서 梵唄와 佛敎舞踊은 不可分의 관계이고 또 梵唄에 따라 佛敎舞踊이 行하여 진 것으로 보아 佛敎舞踊도 梵唄의 기원과 같다고 볼 수 있다.

佛敎에서 梵唄가 소리로서 佛前에 音聲供養을 드리는 것이라면 佛敎舞踊은 몸짓으로 法을, 즉 동작을 지어 佛前에 供養을 드리는 身業供養이라 한다. 여기서 梵唄가 다분히 中國의인 것이라고 하면 佛敎舞踊은 우리의 先祖師들에 의해서 우리 얼의 文化로 창조된 것으로 文化藝術遺産이라는 측면에서 그 價値는 높게 평가되어야 한다.

佛敎舞踊은 儀式에 있어서 이미 완성된 靜的인 존재가 아니라 動的인 활동성이 내재되어 있어 心을 불러 일으키는 活火山이다. 그리고 儀式舞踊은 단지 身體의 움직임을 남에게 보이기 위한 춤이 아니라 작법하는 사람이나 보는 사람 모두가 종교적 깨달음으로 승화된 藝術의 차원에서 접할 수 있도록 부처의 경지를 상징적으로 표현하여야 한다.

넓은 의미에서 본다면 作法이란 춤만을 뜻하는 것이 아니라 부처님을 모셔놓은 佛堂에서 주변을 莊嚴하게 단장하고 梵唄를 짓고 춤을 추어 禮敬念佛을 하고 절을 하는 모든 동작을 포괄하여 나타내는 말이다. 이러한 작법은 齋를 儀式에서부터 자기 자신의 몸과 마음을 닦고 修道 정진하여 춤의 전 부분이 발전되고 세세하게 信心이 표현되어 저야 한다고 생각한다.

불교무용은 오락적이거나 여흥적인 춤이 아니라 道이며 禮法인 성격을 띠고 있어서 춤추는 목적이 근원적으로는 부처님의 功德을 기리고 그 사상과 정신을 대중과 함께 깨닫고, 또 衆生을 부처님께 歸依하도록 함에 있다. 그러므로 작법은 장중하게 추어야 하며 엄숙하게 추어야 한다.³⁾

작법무는 선의 부드러운 流動的인 흐름으로 일관되며, 흐르는 듯한 춤동작군으로 이어지다가 合掌으로 모아서 맺어지는 조화로운 美로 이루어진다. 作法舞에 나타나는 전반적인 미적 성향은 섬세한 優雅하여야 한다.

이렇듯 작법은 조화로운 곡선의 미로서 우아하고 단아한 모습의 美的 特性을 지닌다.

3) 이애경, 「영산재 작법의 무용미학적 고찰」 (서울: 국민대학교 대학원 박사학위 논문, 1999), p.101.

작법은 한결같이 공경하는 마음, 안정된 마음, 자비스런 마음, 해탈하려는 자세, 정진하는 자세, 진흙 속에 핀 연꽃같은 순결함 등을 표출하고 있다. 作法舞는 그러한 상징성을 품고 있는 의미있는 동작요소들로 결합되어 있다. 이를테면 앞으로 전진하다가 뒤를 돌아보는 동작은 歸依, 원을 그리며 주위를 빙빙도는 동작은 圓滿을 의미한다. 또 손을 모았다가 펴는 동작은 부처님에 대한 慈悲를, 몸을 굽혔다가 펴는 동작은 부처님의 歸依를 상징한다고 볼 수 있다.⁴⁾

뿐만아니라 梵音의 다섯가지 요소인 正直·和雅·清澈·深滿·遠聞은 作法에서도 그대로 적용된다. 正直은 몸을 움직임에 정확하고 바르게 하라는 뜻이며, 和雅는 곱고 부드럽게 춤추라는 뜻이며, 清澈은 군더더기 없이 자기 몸짓 그대로 간결하게 움직이라는 뜻이며, 深滿은 뱃속 깊은 곳에서 우러나오는 호흡을 따르라는 뜻이며, 遠聞은 먼 곳에서도 느끼고 신심이 우러날 수 있도록 하는 몸짓으로 해석된다.⁵⁾

예술미학적 관점에서 볼 때 작법은 제자리에서 거의 이동이 없는 움직임을 하지만, 공간적 사용은 오히려 다양하다. 춤사위에서 보면 외부적 표현 전달이 아닌 內在의 審美性을 갖는, 극도로 莊嚴하고 默禱的인 춤이다. 내재적인 힘을 丹田에 모아 손끝까지 전달되게 하여 무한한 螺線을 그어대는 팔의 움직임은 공간을 효과적으로 사용한 좋은 예이다.

작법은 凡宇宙論의인 작품으로, 인위적으로 조작된 움직임이 아닌 우주 자연의 생성과 변화를 포착하는 무한한 시간과 공간의 미학을 담아 체계적으로 창작되어져 있다.

작법에서는 서로 짝을 지어 위치를 바꾸어가면서 相面하거나 일렬로 서기도 하고 마름모 형식으로 둘러서기도 하는데, 어느 방향에서 바라보더라도 조화가 잘 이루어져 있으며 구성이 아름답고 한 곳도 일그러짐이 없는 緊張感과 完成美를 갖추고 있다.

힘의 요소에서는 나비춤의 경우 단전을 중심으로 모아진 내적인 힘의 발산이 두 팔을 통해 온 우주를 휘어 져는 듯하며, 특히 정면을 향한 움직임은 더욱 강한 힘을 발산하여 儀式에 참여한 모든 衆生의 몸과 마음을 응집하여 장엄하고 엄숙한 힘을 전달해 준다.⁶⁾

4) 洪潤植, 鄭炳浩, 『靈山齋』(서울: 文化會報 文化財官理局, 1987), p.234.

5) 朴松岩 강의, 1990.

6) 李愛敬, 前掲書, pp.109~110.

법고춤의 경우 모든 세간 중생이 듣고 동참할 수 있다는 종교적 상상력에 의한 북소리의 힘의 발산의 時空을 초월한 무한한 것이라 할 수 있다. 바라춤에서도 바라의 저렝저렝 부딪치는 소리, 바라를 돌릴 때와 칠 때 바라에서 나는 번뜩이는 광채에서도 강한 우주적 氣가 발산된다.⁷⁾

作法이 身業供養이라는 말은 一心으로 다라니를 지송하고 작법무를 춤으로써 샅된 알음알이나 번뇌망상이 사라지게 된, 즉 업장소멸이 된 청정한 몸으로 供養을 드린다는 뜻이다.

작법무는 口密과 身密 그리고 意密이 하나되어 춤으로 昇華되고 이로써 解脫舞를 추는 것은 부처와 중생이 하나가 된다 하겠다.

이것은 다시 부처님의 가피가 중생들에게 드리워지고 중생들의 신심이 부처님에게로 攝持되므로 三密加持가 完成되는 것이다. 이것은 衆生과 부처가 하나가 되는 合一의 境地로서 부처와 중생이 一如라고 할 수 있다.

또한 정승희는 다음의 관점에서 佛敎舞踊은 새롭게 재평가되어야 한다고 한다. 첫째, 佛敎舞踊을 통해서 부처님의 공덕을 찬탄하고 自身의 마음을 淨化한다는 점이다. 둘째, 佛敎舞踊의 장엄하고 신비로운 동작을 통하여 보는 이로 하여금 마음속 깊이 종교적 감정을 유발시켜 일반 대중에게 佛法을 쉽게 전달할 수 있게 하며 佛과 人間과의 융합을 일으켜 불교의 증흥에 이바지할 수 있다는 점이다. 셋째, 불교무용은 간결하면서도 세련된 동작과 梵唄의 신축성있는 리듬이 혼연 일치되어 청각적으로나 시각적으로 훨씬 效果的인 조화를 이루고 있으며 그위에 演劇的 要素를 갖추고 있어 종합예술적인 성격을 띠고 있다는 점이다. 넷째, 佛敎舞踊인 바라춤, 나비춤, 법고춤 등은 身體의 움직임을 爲 주로 하였고 그밖의 다른 어떤 가치보다도 舞踊은 本質的 價値를 中心으로 完成된 作品이다. 이것은 佛敎舞踊이 舞踊으로서 보다 純粹한 형태를 갖추고 있다는 점이다. 또한 불교무용에는 優雅美가 담겨 있다. 우아미란 淸楚하고 유연하면서도 靜的인 아름다움을 일컫는 것이다. 불교무용은 육체보다 영적인 면을 강조하여 정신적, 종교적인 측면에서 기도하고 갈구하는 禪의 자세로 內向的 發展을 이루었다. 때문에 완만한 曲線위에 부각되고 압축된 움직임, 즉 靈的 表現이 靜中動으로 나타나 있다는 점이다.

7) 上揭書, p.110.

불교무용이 비록 춤사위의 形態는 간결하고 평易하지만 신체동작이 神秘性을 지니고 있으며 深奧한 감정을 풍기고 있다는 점이다.⁸⁾

이러한 것을 종합해 볼때 우리의 佛敎舞踊이 얼마나 심오한 사상과 洗練된 美意識을 지니고 있었던가를 살필 수 있었으며, 그리고 이 불교무용은 다른 불교 국가에서는 찾아 볼 수 없는 한국적이라는 것에 더 큰 문화예술적 가치가 있다고 본다.

2. 佛敎舞踊이 韓國 民俗舞踊에 끼친 影響

불교가 우리나라에 전래된 이래로 불교와 연관된 춤들이 적지 않게 행하여졌다. 불교의 영향을 크게 받은 우리 춤으로는 우선 佛敎儀式의 作法과 巫俗儀式의 巫舞와 民俗舞로서의 僧舞와 普念舞를 들 수 있다. 그리고 불교의 영향을 간접적으로 받은 민속무로서는 농악·탈춤 등이 있으며, 宮中舞로서는 無碍舞와 處容舞 등이 있다.

춤의 예를 들어보면 동해안 지방 수망오귀곳에서 亡者를 모신 후 바라춤을 추는 것이나 진도 씻김굿에서 고깔을 쓰고 밥주발 뚜껑인 복개를 들고 바라춤 동작으로 제석춤을 추는 것, 그리고 부산지방 오구새남곳에서 바라춤을 추는 것 등은 무속과 불교가 습합되어 있음을 확인시켜 주는 좋은 예이다. 또한 경기무속 중 제석춤에서도 바라와 장삼·가사·고깔의 복색을 하고 장삼을 이용한 춤을 추는데, 제석신에게 정성을 드리는 이 춤에서도 무복·무구가 불교의 색채가 강하게 나타나고 있어 불교계통의 의식무와 서로 연관되고 있음을 알 수 있다. 한편 僧舞는 명칭 자체부터 불교의식무용과 관련이 깊은 대표적인 민속 무용이다.

승무의 특징인 정중동의 움직임이 불교 의식무용에서도 동일하게 나타나고 있으며, 승무를 처음 시작할 때 합장하는 춤사위는 불교 의식무용의 하나인 나비춤의 춤사위에서도 볼 수 있으며, 승무의 학체사위 또한 유사한 동작임을 알 수 있다.

승무에서 법고를 치면서 춤을 추는 부분은 불교 의식무용 중 법고춤의 영향을 받은 것이다. 승무에서의 발디딤은 일반 전통무용에서와 같이 불교 의식무용에서의 比丁比八

6) 鄭承姬, 「佛敎儀式舞踊을 通해서 본 韓國舞踊의 美的研究」(서울: 무용학회 논문집 제9집, 1981), p.397.

디딤 보법과 같다. 승무는 간결하고 단조로운 동작들의 반복으로 서서히 그 주제의 의미가 드러나게 되는 의식의 춤이다. 이것은 불교 의식무용에서 시간의 제약을 넘어 되풀이 되는 반복의 축적, 윤희의 체현이라는 동일한 미적 체험을 낳는다. 반주음악에서 염불과 장, 악기편성의 삼현육각, 무복 등은 승무와 불교 의식무용에서 동일하게 사용하고 있으므로 상호 깊은 연관성을 나타내고 있다.⁷⁾

普念舞는 불교의식무의 춤사위와 조형미를 완전한 예술형식으로 완성시킨 창작춤이다. 普念은 普施念佛의 略語로, 普施는 佛家에서 깨끗한 마음으로 恩惠나 法을 널리 베풀어 축원한다는 뜻이다. 佛家語로 된 普念은 觀念佛 부분이 따로 떨어진 하나의 독립된 곡으로, 계면조로 되어있으면서도 씩씩한 느낌을 준다. 普念舞는 불교적 장중함이 돋보이는 流麗한 춤사위로 시작하여 화려한 복놀음으로 끝나는데, 이 普念舞는 불교의식무인 바라춤·나비춤·법고 등의 춤사위와 가락에 長衫과 袈裟·고깔 등 舞服의 造形美를 가미시켜 하나의 독립된 무대예술로 완성한 창작춤이다.

탈춤에도 불교의 영향을 받은 흔적이 곳곳에 나타난다. 우선 탈춤의 기원에 관한 이론에 있어서 부분적으로 대륙문화의 전파론에서 伎樂起源說이 있는 바 6세기 초 味摩之가 일본에 전했다는 伎樂舞의 절차에 婆羅門이라고 하여 인도 四姓 중에서 가장 신분 높은 種族의 명칭이 나오며, 大孤라는 科場에서 불전에 나가 禮佛을 하는 장면이 나오는 것으로 보아 불교와의 연관이 확인된다. 「日本書記」에 의하면 伎樂은 부처님을 공양하기 위한 歌舞를 뜻하는 것으로 권선징악의 내용을 지니고 있으며, 불교의 포교를 목적으로 하여 당시 일본의 東大寺 등 여러 절에서 연행되었다. 또한 탈춤에서의 등장인물을 보면 상좌·목중·음중·노장 등 佛家의 인물들이 직접 등장하고 있으며, 봉산탈춤에도 사상좌춤이나 북청사자놀음에서의 애원성춤 복색을 보면 장삼·가사를 걸치고 고깔을 쓰고 있어 불교와의 연관이 매우 깊은 것을 알 수 있다.

無碍舞란 원래 신라말기의 高僧 元曉大師에 의해 창시된 춤이다. 원효가 요석공주와의 사이에 설총을 낳고 법복을 벗은 후 스스로 小姓居士라 이름하고 우연히 한 광대가 가지

7) 황경숙·정재만, 「불교 의식무용과 승무와의 연관성」 (서울 : 한국체육학회지 제39권, 제4호, 2000), p.1080.

고 춤추며 희롱하던 큰 박을 하나 얻었는데, 그 형상을 본따 조롱박을 만들고 華嚴經의 [一切無碍人 一道出生死]의 ‘無碍’를 따다가 박의 이름을 짓고 無碍歌라는 노래를 지어 춤추고 노래하며 이마을 저마을로 돌아다녔다고 한다. 그런 후로 누군가가 표주박에 金鈴을 달고 아래에는 彩帛을 늘어뜨려 장식하고 이를 두드리고 진퇴하니 음절에 맞았으며, 이로써 經論偈頌을 노래함에 無碍歌라 불렀다고 전한다. 世宗實錄에 無碍 畧才는 그 가사가 오로지 佛家語를 써서 誕妄하므로 금후로 모든 賜樂에서 無碍 畧才를 없애라고 한 데 대해 임금의 허락이 있었다.⁸⁾ 樂學軌範에 無碍舞가 빠진 것은 그 이후 宴亭에서 無碍舞를 제거했기 때문이다. 이로 보아 無碍舞가 불교와 깊은 관련이 있었음을 분명히 확인할 수 있다.

이처럼 불교무용은 받은 한국 민속 무용과 宮中舞에 두루 퍼져 있으며, 그 중에서도 佛敎舞踊 作法舞는 佛敎儀式 자체와 긴밀히 연관을 갖고 있으며 한국 민속 무용에 상당부분 영향을 미친 것을 알 수 있다. 이러한 것을 종합해 볼 때 불교무용의 문화예술적 가치가 돋보임을 알 수 있다.

3. 佛敎舞踊의 現代的 課題와 活性化 方案

불교무용의 현대적 과제는 첫째, 불교무용 작법무를 올바르게 체득하기 위한 음악적 요소인 범패의 습득이 선행되어야 하는데 범패의 기본을 습득하는 기간이 최소한 3년 이상 걸린다는 점이다. 이것은 그 만큼 끈기와 정진을 요한다는 것이다.

둘째, 이러한 음악적 바탕위에 梵舞의 춤사위를 태징 쇠점 하나하나에 맞추는 일은 많은 열정과 인내를 넘어 인욕 바라밀을 완성하는 것만큼이나 힘든고행을 요한다는 점이다.

셋째, 승려들만의 무용과 음악으로 인식되어 일반인들이 접근을 쉽게 하지 못했던 것 등이 불교무용의 대중화와 일반인들에게 전승 보급하는데 어려웠다고 말할 수 있다.

8) 世宗實錄 卷65, 16年 甲寅 8月 條.

이상의 과제는 불교무용 음악의 작곡이 현대적으로 이루어져야 한다는 것을 의미한다. 암기 위주의 음악이 아닌 몇번 들으면 알수 있는 불교무용 음악은 매우 시급히 해결되어야 한다. 현재 범패와 작법무에서 도량계를 해체하여 '길' 음악을 이용한 창작 작품을 선보이고 있다. 좀더 연구가 더해져야 좋은 평가를 받을 수 있다고 본다. 또한 일반 불자들도 작품에 참여하기 위해서는 흰고깔에 어설픈 의상으로 불교무용 작법을 하는 경우가 있는데, 1589년 제작된 藥仙寺 감로탱화의 두건을 쓴 승복은 의상면에서 안정된 모습을 갖추고 있으며 머리는 삭발을 하지 않아도 된다는 점이 대중화에 기여할 수 있다고 본다.

청소년들을 위한 프로그램을 동아리 활동을 통해 자연스럽게 제시할 수 있다면 바람직하다고 하겠으나, 종교적인 편협된 생각을 갖고 있는 많은 사람들을 이해시켜야 하는 어려움이 따른다 하겠다. 그러나 이것은 각 지역의 무형문화재 전승학교 지정을 통한 불교문화와 불교무용의 보급은 청소년기 학생들에게 매우 특별한 경험과 불교에 대한 바른 인상을 심어 줄 수 있다는 점에서 많은 기획과 심도 깊은 연구가 병행되어야 하겠다.

무대 예술로서의 불교무용 활성화 방안은 역량있는 창작 불교무용 대본 작가의 발굴과 전문 불교무용인의 육성이라고 하겠다. 다음으로 공연지원에 따른 후원의 활성화와 불교인들의 예술무대에 대한 참여도를 높이는 일이다. 기존의 사찰 합창단을 무용을 겸한 문화예술 포교단으로 발전시켜 가야 한다. 불교무용과 문화예술을 통한 포교활성화 방안 마련은 매우 중요하고 그 효과가 매우 크다고 말할 수 있다.⁹⁾

다음 현대화 작업 과제로서는 전통의식의 원형을 최대한으로 살리면서도 다시 현대적이며 창조적인 오늘날의 첨단 안무 방식을 적극적으로 도입하여 불교무용의 현대화와 대중화에 이바지해야 된다. 다만 유의해야 할 점은 그 어떤 현대화 작업을 하더라도 불교의식에 내재한 무용의 미학적 특징과 한국춤이 지니고 있는 고유한 정체성을 훼손하는 일은 삼가야 한다는 점이다.

9) 拙稿, 「범패:화엄의 소리」, 홍영선, 『불교』 (서울 : 월간불교, 2003. 3월호), p.22~25

그리고 각 종단의 차이를 넘어서 불교무용의 현대화 작업에 대응적이고 능동적인 참여가 있어야 한다. 아울러 불교무용 제작자에게 재정적인 지원을 강화해야 할 것이며, 학술 세미나 등을 통해 불교무용 현대화 방식을 학문적으로도 모색해야 한다. 불교 무용의 발전을 위해 무용학, 미학, 철학, 사회학, 종교학 등 다양한 학문 분야에서의 이론적 접근도 필수적이다.¹⁰⁾

10) 이애경, 「불교무용의 현황과 발전방안」 (서울: 한국여성체육학회지, 2002), pp.72~73.

Ⅶ. 結 語

佛敎舞踊은 佛敎儀式 進行全般에 걸쳐 重要한 위치를 차지하며 梵唄와 그 기원을 같이 한다. 佛敎舞踊은 梵唄聲에 맞춰 춤을 추며 宇宙法界의 生命력을 깨닫고, 齋를 올리며 몸과 마음을 수양하는 불교적 춤으로서 作法이라고도 일컬어진다. 그것은 또한 韓國의 情緒가 짙게 깃들어 있는 우리의 춤으로서 높은 文化藝術의 가치를 지니고 있다.

佛敎舞踊 중에는 불교의 思想的 意味가 담겨있는 바, 나비춤은 解脫의 理念을, 바라춤은 佛法 守護와 弘布의 誓願을, 法鼓춤은 衆生 濟渡의 思想을 내포하고 있다. 打柱춤은 그 춤을 출 때 사용되는 八正道 기둥에서 알 수 있듯이 苦痛의 바다를 건너 彼岸의 세계로 이끄는 멧목을 의미하며, 修行者들의 올바른 修行方向을 제시하고 있다. 또한 彼岸의 세계에 다다르면 그 멧목을 버리듯이 八正道 기둥을 쓰러트려 大乘의 空의 理念을 像徵의 表現하고 있다.

이러한 思想的 意味를 갖는 佛敎의 춤사위에 依據하여 研究者가 직접 佛敎舞踊을 示演하여 寫眞 舞譜化를 시도했다. 이것은 佛敎舞踊의 體系를 정립하고 佛敎를 大衆化 하는데 기여하고자 하는 의도에서 이루어진 작업이다.

다음으로 各 地方의 無形文化財로 指定된 佛敎舞踊들을 관련 文獻에 의거하여 비교·정리해 보았는데 地域의 特性과 個別的 性向에 따라 어느 정도 差異는 있지만, 節次나 思想的인 면에서는 매우 흡사한 부분들이 많았음을 살필 수 있었다.

佛敎舞踊 법고춤이 民俗舞의 精髓인 僧舞를 탄생시키는데 주도적인 역할을 한 것을 비롯하여 民俗舞踊 전반에 상당부분 영향을 끼친 것을 알 수 있었다. 또한 佛敎舞踊과 民俗舞踊이 서로 영향을 주고받은 대표적인 예는, 서울·경기지역에서의 나비춤이 전북 지역에서는 고기춤으로 불리우는데, 이는 巫佛의 習俗 과정에서 일어난 것으로 이 춤 속에는 龍王神 思想이 무르녹아 있음을 알 수 있었다.

현대인들에게 불교무용을 어떻게 보급하고 인식시키느냐 하는 문제는 매우 중요한 과제라 생각된다. 이를 위해 초·중·고등학생들을 위한 프로그램 개발과 각 지역 학교에 교육청과 연계하여 전승학교를 지정하고 체계적으로 전승지도를 해야 한다고 본다. 佛敎舞踊을 소재로 한 예술작품을 무대화하는 시도 또한 중요하다고 본다.

佛敎舞踊의 활용 장르로는 演劇, 舞踊作品, 佛敎音樂公演, 길거리 祝祭, 寫眞作品, TV,

映畵 등 실로 다양하다. 불교무용을 대중화하는 작업은 작품의 예술성과 불교적 사상성을 전제로 해야 할 것이다. 이를 위해서는 역량있는 인재들을 양성하고, 그들이 설 수 있는 무대를 마련하여 전문 무용수로서 부처님의 참 진리를 전할 수 있는 전법자의 역할을 할 수 있도록 해야 할 것이다. 이러한 조건들이 體系있게 잘 이루어졌을 때 佛敎舞踊의 文化藝術的 價値는 십분 발휘될 수 있을 것으로 본다.

마지막으로 寺刹에서도 佛敎舞踊과 梵唄를 專門的으로 指導 育成할 수 있는 프로그램을 기획하고 寺刹 내에서도 자연스럽게 접할 수 있는 기회를 부여해야 할 것이다. 더불어 기존의 寺刹 合唱團을 재교육시켜 합창을 겸한 舞踊團으로 발전시켜 간다면 佛敎舞踊의 文化藝術的 價値는 한층 현실화되고, 일반대중과 함께 호흡하는 우리 佛敎文化로 다시 한번 꽃 피울 수 있을 것이다.

參考文獻

• 원전

- 長阿含經(大正藏 1)
- 中阿含經(大正藏 1)
- 增一阿含經(大正藏 2)
- 金光明最勝王經(大正藏 16)
- 陀羅尼集經(大正藏 18)
- 大寶積經(大正藏 11)
- 大日經
- 大智度論(大正藏 25)
- 法華經(大正藏 10)
- 阿彌陀經(大正藏 12)
- 藥師如來本願功德經(大正藏 14)
- 瑜伽師地論(大正藏 25)
- 維摩詰經
- 雜寶藏經(大正藏 4)
- 華嚴經(大正藏 10)
- 梵音宗譜, 佛祖統記, 釋氏要覽, 宋高僧傳
- 法苑珠林
- 儀禮要集 奉元寺所藏
- 高麗史節要
- 三國遺事
- 世宗實錄
- 日本書紀

• 단행본

- 구희서, 정범태, 『한국의 명부』, 한국일보사 출판국, 1985.

- 金岡秀友 著, 元義範 譯, 『密敎의 哲學』, 경서원, 1992.
- 강우방, 김승희, 『甘露幢』, 도서출판 예경, 1995.
- 고영섭, 『원효』, 한길사, 1997.
- 고영섭, 『원효탐색』, 연기사, 2001.
- 고익진, 『현대 한국불교의 방향』, 이바지, 1984.
- 교양교재 편찬위원회, 『불교학 개론』, 동국대 출판부, 2000.
- 권삼윤, 『유네스코지정 세계문화유산』, 청아출판사, 2002.
- 鎌田茂雄, 鄭舜日 譯, 『中國佛敎史』, 경서원, 1985.
- 김매자, 『한국무용사』, 삼신각, 1995.
- 김응기(법현), 『영산재 연구』, 도서출판 운주사, 1997.
- 김응기(법현), 『불교무용』, 운주사, 2002.
- 김영재, 『불교미술을 보는 눈』, 사계절, 2001.
- 金煥泰, 『특강 한국불교사상』, 경서원, 1997.
- 김정묘, 『한동희 스님, 靈山大作法』, 도서출판 새날, 2000.
- 김천홍, 『佛敎儀式』, 문화재연구소, 1989.
- 김천홍, 홍윤식, 『식당작법』 무형문화재 조사보고서 제46호, 문화재관리국.
- 김종형(능화), 『천수바라춤』, 한국불교무용연구소, 2001.
- 김현숙, 『불교영향을 받은 한국무용의 흐름』, 삼신각, 1991.
- 김희경, 『사리구』, 대원사, 1989.
- 동국대학교 불교문화대학 불교교재 편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 불교시대사, 1997.
- 동국대학교 불교문화연구원, 『초록역주 조선왕조실록 불교사료집』, 도서출판 제일정신, 1997.
- 로버드 찰스 제너, 남수영 譯, 『힌두이즘』, 도서출판 여래, 1996.
- 문명대, 『한국불교미술대전』, 한국색채문화사, 1994.
- 문화재연구회, 『중요무형문화재 3』, 대원사, 1999.
- 박금자, 『무용론』, 도서출판 금광, 1995.
- 박범훈, 『한국불교 음악사 연구』, 장경각, 2000.
- 朴世敏, 『韓國佛敎儀禮資料叢書』, 보경문화사, 1993.
- 배소심·김영아, 『세계무용사』, 도서출판 금광, 1985.

- 백파, 공선, 『作法龜鑑』, 大清道光 7년.
- 비로염우, 『삼국유사에 실려 있는 신라밀교』, 하남출판사, 1949.
- 上野菊彌, 『東洋文化史 概說』, 清教社, 1949.
- 서운길, 『高麗密敎思想史研究』, 불광출판사, 1993.
- 석설오역, 『달라이라마의 밀교란 무엇인가』, 도서출판 효림, 2002.
- 石墨健一譯, (簡其華 外 共著), 『中國樂器』, 六藝社, 1993.
- 석인철(선암), 『영산재』, 도서출판 대흥기획, 1989.
- 석인철(선암), 『靈山齋』, 지식서관, 2002.
- 成慶麟, 『韓國傳統舞蹈』, 일지사, 1979.
- 松長有慶 著, 『密敎と 歴史』, 平樂社, 1969.
- 송수남, 『한국근대춤 인물사(I)』, (서울:현대미술사), 1999.
- 송수남, 『韓國舞蹈史』, 도서출판 금광, 1988.
- 송혜진, 『韓國樂器』, 열화당, 2001.
- 심상현, 『불교의식각론 I, II, III, V』, 한국불교출판부, 2000.
- 안진호, 『釋門儀範』,法輪社, 1931.
- 아마구치 즈이호 · 야지키 쇼켄, 이호근 · 안영길 譯, 『티베트 불교사』, 민족사, 1990.
- 吳和眞, 『인물로 본 한국무용사』, 예론사, 1992.
- 오형근, 『유식학 입문』, 불광출판부, 1992.
- 운허 용하, 『佛敎辭典』, 동국역경원, 1999.
- 元義範, 『印度哲學思想』, 集文堂, 1997.
- 윤열수, 『괘불』, 대원사, 1990.
- 李杜鉉, 『韓國演劇史』, 민중서관, 1973.
- 이미영, 『오리엔탈이미지』, 오리엔탈이미지(불교뉴스 잡지사), 1998.
- 이영자, 『천태불교학』, 불지사, 2001.
- 이은주, 『한영숙류 살풀이춤』, 은하출판사, 1992.
- 이종석, 『2001 문화정책백서』, 문화관광부 · 한국문화정책개발원, 2001.
- 이지관, 『불교문화사』, 동대출판부, 1988.
- 李興九 · 孫敬順, 『朝鮮宮中舞蹈』, 열화당, 2000.
- 林順子, 『湖南劍舞』, 태학사, 1998.
- 장사훈, 『우리 옛 악기』, 대원사, 1990.

- 장사훈, 『한국무용개론』, 대광문화사, 1992.
- 장사훈, 『한국전통무용연구』, 일지사, 1977.
- 田靑, 『韓國宗教音樂』, 宗教文化出版社, 1997.
- 정병호, 『춤사위』, (공연예술총서 VII), 한국문화예술진흥원, 1981.
- 정병호, 『韓國의 傳統춤』, 집문당, 1999.
- 정병호, 『韓國 춤』, 열화당, 1985.
- 鄭承碩 譯, 『대승불교개설』, 김영사, 1984.
- 鄭泰嫻, 『正統密敎』, 경서원, 1984
- 정희수, 『화엄종성전』, 우리출판사, 1967.
- 주보연, 『密敎辭典』, 흥법원, 1998.
- 中村元 著, 金知見 譯, 『佛陀의 世界』, 김영사, 1984.
- 志磐, 『法界聖凡水陸勝會修齋儀軌』 卷第一, 1470.
- 智還, 『天地冥陽 水陸齋 梵唄刪補集』 卷上.
- 제니아 자리나, 김인숙 역, 『동양의 전통무용』, 현대미학사, 1997.
- 최영남, 맹청정, 『타악기』, 조선민족악기총서 9, 문예출판사, 1988.
- 파드마삼바바, 류시화 옮김, 『티벳해탈의 서』, 정신세계사, 2000.
- 韓基斗, 『韓國 佛敎思想 研究』, 一志社, 1980.
- 한빛문화재단, 『티벳의 미술』, 도서출판 예경, 1999.
- 한상수, 『繡佛』, 오월문화사, 1983.
- 韓鍾萬, 『韓國 佛敎思想의 展開』, 民族社, 1998.
- 허영일, 『민속무용』, 세계민속연구소, 2003. 동석주, 「돈황벽화에 있는 무용예술」
- 홍윤식, 『만다라』, 대원사, 1992.
- 홍윤식, 『불교와 민속』, 현대불교신서33, 1980.
- 홍윤식, 『불교의식』, 문화재관리국 문화재연구소, 1989.
- 홍윤식, 『불교의식주』, 대원사, 1996.
- 홍윤식, 『佛畵』, 대원사, 1989.
- 홍윤식, 「식당작법」, 중요문화재 조사보고서 제150호 문화재관리국, 1982.
- 홍윤식, 『영산재』, 대원사, 1991.
- 홍윤식, 정병호, 「영산재」, 중요문화재 조사보고서 제50호 문화재관리국, 1987.
- 홍윤식, 『한국불교의 불교미술』, 대원정사, 1986.

- 허균, 『사찰장식, 그 빛나는 상징의 세계』, 돌베개, 2000.
- 황루시, 『범패와 작법』, 월간전통문화사, 1985.
- 황성기, 『한국불교 범패연구』, 보림사, 1989.
- 황수영, 『佛敎와 美術』, 續, 열화당, 1978.
- 히라가와 아키라, 차차석 譯, 『법화사상』, 도서출판 여래, 1996.
- ANNE - MARIE GASTON *BHARATA NATYAM* From Temple Theatre, MANOHAR, 1996.
- Ashoke Chatterjee *DANCEC OF THE GOLDENHALL* Indian Council for Cultural Relations, 1979.
- George Klige *BHARATA NATYAM IN CULTURAL PERSPECTIVE* MANOHAR, 1993.
- Heinz Bechert and Richard Gombrich, *The World of Buddhism* Thames and Hudson Ltd., 1991.
- Kapila Vatsyayan *Indian Classical Dance* Publications division. 1974.
- Lee Byong Won, *Buddhist music of KOREA* JUNGEUMSA, 1987.
- Mark Vernon-Jones, *TIBETAN ART* London : Laurence King Publishing, 1997.
- Marylin M. Rhie, Robert A.F. Thurman, *The Sacred Art of Tibet* London : Thames and Hudson Ltd., 1991.
- RAGINI DEVI, *Dance Dialects of India* Motilal Banarsidass publishers, 1972.
- Tanaka Kimiaki, *ART OF THANGKA* Hahn Foundation for museum 1999.

• 논문

- 金龜山, 「한국의 샤머니즘과 佛敎儀禮」, 국제심포지엄 유네스코 한국위원회, 1998.
- 김명신, 「전북 봉서사 영산작법 연구」, 원광대 대학원, 1995.
- 김명진, 「한국무용에 나타난 불교의식무용에 관한 연구」, 세종대학교 대학원 석사학위 논문, 1990.
- 김미영, 「불교의 작법춤 특성 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 1997.

- 金英烈, 「영산재의 무대화에 관한 研究」, 동국대학교 문화예술 대학원, 2002.
- 김응기(법현), 「작법무 연구」, 『불교대학원 논총』 제5집, 동국대학교 불교대학원, 1998.
- 김응기(법현), 「靈山齋의 構成과 그 信仰的 意義에 관한 研究」, 동국대 대학원, 1994.
- 金在瑬(在覺), 「불교의례에 있어서 범패의 기능, 구성」, 동국대학교 불교대학원, 1993.
- 김종형(능화), 「불교무용의 청소년복지 활용방안 연구」, 동국대학교 불교대학원, 2000.
- 김종형(능화), 「진언과 다라니가 불교무용에 끼친 영향」, 불교평론, 2003.
- 김천홍, 홍운식 「식당작법」, 무형문화재조사보고서 제46호 문화재 관리국, 1968.
- 김현정, 「전북지역 불교의식무 현장 연구」, 이화여자대학교 대학원, 1994.
- 김현주, 「靈山齋 바라춤에 관한 研究」, 淑明女子大學校 大學院, 2000.
- 金洪培, 「밀교수행체계상의 眞言위상 연구」, 동국대학교 불교대학원 석사학위논문, 1998.
- 민연옥, 「한국불교 무용에 관한 연구」, 상명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1982.
- 박경연, 「한국무용의 생성에 관한 연구-동해안곳을 중심으로 한 무속과 불교의식에 관한 연구」, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1986.
- 박경준, 「불교적 관점에서 본 소비대중문화」, 『佛敎學報』, 第36輯, 東國大學校 佛敎文化研究院, 1999.
- 박경호, 「佛敎儀式」, 동국대학교 대학원, 1963.
- 박은재, 「불교의식의 작법에 관한 연구」, 이화여자대학교 체육대학원 석사학위 논문, 1987.
- 박은재, 「佛敎儀式과 巫俗 진오귀 儀式춤 比較 研究」, 이화여대 대학원, 1992.
- 백종길, 「불교사물에 관한 연구」, 영남대학교 교육대학원, 1993.
- 백일형, 「朝鮮後期 탕화에 나타난 樂器」, 韓國音樂史學會, 1998.
- 백일형, 「白坡 『作法龜鑑』에 대한 小考」, 國立國樂院, 1991.
- 백일형, 「新羅眞鑑禪師 梵唄에 관한 小考」, 東洋古典研究所, 2000.
- 백일형, 「한국 범패의 연구성과물 검토」, 세계음악학회, 2000.

- 백재화, 「영산재의 바라춤 연구」, 동덕여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1998.
- 선상균 「다라니의 성립에 대한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1988.
- 成宰亨, 「佛敎儀式舞踊에 關한 研究」, 한양大
- 신강수(圓昭), 「청소년 복지육구와 불교의 서비스 방안에 관한 연구」, 동국대학교 불교대학원 석사학위 논문, 1998.
- 신미경, 「불교 사물에 관한 연구」, 중앙대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1997.
- 신은주, 「불교무용에 관한 연구-법고춤을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원, 1992.
- 유민영, 「불교예술의 현황과 무대화 방안」, 영산재보존회, 2003.
- 이경선, 「불교가 한국무용에 끼친 영향」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995.
- 이관숙, 「영산재에 나타난 불교의식 무용의 정신과 형식연구」, 숙명여자대학교 대학원, 2000.
- 이미아, 「식당작법에 관한 무용학적 고찰」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1988.
- 이미향, 「불교도상에 나타난 악기 연구」, 동국대학교 문화예술대학원, 1997.
- 이민자, 「불교영향을 받은 한국무용의 흐름」, 삼신각, 1991.
- 이병옥, 임청화, 「불교의식무용의 나비춤에 함유된 동작미 분석」, 용인대 논문집, 1995.
- 이애경, 「영산재 작법의 무용미학적 고찰」, 국민대학교 대학원 박사학위 논문, 1999.
- 이애경, 「불교무용의 현황과 발전 방안」, 한국여성체육학회지, 2002.
- 이초연, 「韓國 佛敎 靈山齋 舞服에 關한 研究」, 숙명여대 교육대학원, 1990.
- 이화영, 「佛敎를 통해서 본 作法에 관한 연구」, 이화여대 대학원, 1989.
- 이혜구, 장사훈, 성경린, 한만영, 「범패와 작법」, 무형문화재 조사보고서 8편 62호 문
화재관리국, 1986.
- 임청화, 「佛敎儀式 舞踊의 動作에 나타나는 傷害와 미의식 연구」, 한국안전교육학회지
제3권 제1호.
- 정승희, 「佛敎儀式 舞踊을 통해서 본 韓國舞踊의 美的 研究」, 무용학회논문집 제9집,
1981.
- 주옥녀, 『나비춤에 관한 연구』, 무용한국, 1982.
- 주연희, 「바라춤에 대한 고찰」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1976.

- 최영란, 「한국 불교의식무용의 기원과 정신」, 체육사학회지, 2000.
 崔正如, 「山臺都監成立의 諸問題」, 『韓國學 論文集』, 1980.
 편영순, 『불교 의식을 통한 나비춤에 관한 연구』, 한국여성체육학회지, 1987.
 황경숙·정재만, 「불교의식무용과 승무와의 연관성」, 한국체육학회지, 2000.

• 기타자료

중요형문화재 제50호 범패. 영산재 예능보유자 박송암 스님, 준보유자 김구해 스님, 전수교육보조자 마일운스님의 범패 강의 테이프 및 각종 의식 실황 녹음오디오 테이프 350여개.

1988년 6월 10일 중요무형문화재 제50호 영산재보존회 단체지정 기념대법회 및 서울올림픽 원만성취 기원 비디오 테이프 및 팸플렛.

1996년 5월 20일 제8회 영산재 팸플렛, 봉원사.

심상현(만춘), 제9회 영산재 팸플렛, 봉원사. 1997.

1999년 8월 20일~22일 영산대불공 비디오 테이프, 단양 구인사.

김말애, 『춤과 사람들』, 상록문화사, 2001.09. 잡지.

김유경, Morning Calm, 대한항공, 1999년 5월호 기내잡지

최영한, Welcome to Korea, (사) 웰컴투코리아 시민협의회, 2000. 6월호 잡지.

한국불교무용연구소, 범패와 작법무 실황 DVD 9편.

• 홈페이지

봉원사 - www.bongwontemple.or.kr

일운스님 - www.ilun.net

선암스님 - www.sunamphoto.com

법현스님 - www.pompae.or.kr

능화스님 - www.buddhistdancing.or.kr

- **사진촬영** : 김부연, 석인철(선암), 유재형, 홍창일 사진작가.
- **그림제작** : 남정예 한국민화 작가.
- **의상제작** : 박혜순, 임해인성 전통한복 연구가.

ABSTRACT

A study on Theoretical Meaning and Cultural Artistic Value of Korean Buddhist Dance.

Jong-hyung Kim (Ven. Neung Hwa)

Department of Buddhist Studies

Graduate School Dongguk University.

Buddhist dance puts an important role in Buddhist Ritual generally and has the same origin with Bumpae(梵唄). Buddhist Dance is name of Jackbup(作法) since it has been dancing, accompanied with Bumpaesung(梵唄聲) real vitality of cosmic dharmadhatu purifying mind and body as doing the ritual. It also has been our dance which is represent cultural and artistic value based on Korean feeling. Of the dances, grounding Buddhist thought, Butterfly-Dance stands for thought of Nirvana, Cymbals-Dance for protecting Buddhist Dharma and pious will to for salvation all Sentient beings, Taju-Dance(打柱舞) for the raft as the skillful mean for practicers to reach to the Other world from this suffering mundane World. As you can imagine through the pillar of Eight Right Paths, it was used during performance.

And it also represent the way you discard raft after arriving at that world as blowing down the pillar of Eight Right Paths, representing symbolism of Mahayana thought of Sunya. So basing on the moving line of Buddhist Dances. I, as a dancer, tried to perform Picture-Writing Work. This is works to systematize Buddhist Dances as to spread Buddhism. And through the materials registered as Intangible Cultural Assets. I found out the fact that though they are different from the local and individual levels, those are quite similar with every processes and theoretical grounds.

Dharma Drum-Dance of buddhist Dances played the important role in giving birth to Seungmu which is the core of folk dances as a whole. And good examples to show interactivity of Buddhist Dances and folk dances are the fact that Butterfly-Dance around Seoul and Kyonggi province is called Fish-Dance(魚舞) instead, made during the process off fusing shamanism and Buddhism as representing as thought of Dragon-king God in it.

It is regarded quite important work to spread and let people understand Buddhist Dances today. So it is inevitably needed to develop programs for young generation from primary School students to Senior high school student and to succeed systematical delivering and teaching the trial to make brand new performance for stages.

Artistic adoption of Buddhist Dance covers the various genre like Play. Street festival, Pictures, TV, Movies and so on. Generalizing works of Buddhist Dances need to ground upon artistry itself and

Buddhist thought as the premise. Thus nurturing the talented and preparing the atmosphere for their performing, which means the spreader of Buddhist thought as the specialized dancers.

Last, the programs to inquiry Buddhist Dances and Bumpae systematically and technically in temples are needed to endow the opportunities to understand them much easier at temples. And retraining chorus in temples is needed to make them qualified with dancers to develop the artistic of Buddhist Culture, which satisfies every commoners needs.

공

배

<부 록>

佛敎舞踊의 춤사위 분석

1. 천수 바라춤의 사진 무보
2. 茶偈 나비춤의 사진무보
3. 법고춤의 사진무보
4. 범패승의 계보
5. 불교무용의 국내외 공연 및 행사내역

공

배

▶ 佛敎舞踊의 춤사위 분석

다음의 舞譜는 拙著 『천수바라춤』을 부분적으로 수정 보완하고 저서 속에 천수바라춤 사진을 참조하여 해설하려 한다.

바라춤추기 준비 동작은 태징가락에 어우러 읊어지는 천수다라니를 배경으로 합장하여 서 있다. 바라는 좌우 겹쳐서 앞쪽에 놓는데 잡상착에 해당된다. 잡상착이란 바라춤으로 좋은 法을 중생들에게 전달할 수 있는 기회가 되도록 한다는 뜻이다.

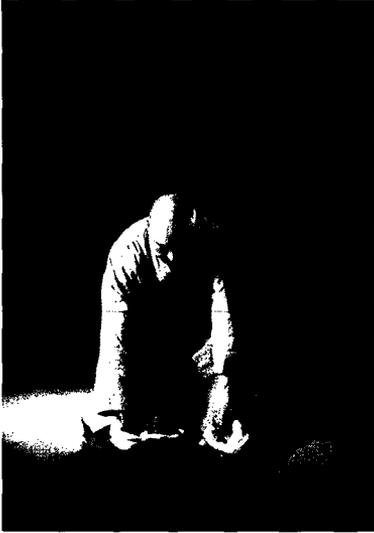
1. 천수 바라춤의 사진 무보

합장한 자세로 단아하게 서 있을 때, 시선은 정면을 바라보며 양팔은 양 겨드랑이가 벌어지지 않게 밀착하여 붙이고 차렷 자세에서 양무릎을 모으고 발뒤꿈치는 서로 맞붙인다.



천수바라

○ ○ ○ ○ ○	나모라	다나	다라	야야	나막	알약	바로
	○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
기제	새바라야	● ● ● ● ●	모지	사다	바야	마하	사다
● ●	● ● ● ● ●		●	● ●	● ●	● ●	● ●
바하	마하가로	니가야					
● ●	● ● ● ● ●	● ●					



- 몸 전체를 앞으로 숙여 전주가 있는 동안 두 손으로 바라곤을 잡고 자연스럽게 허리를 일으키며 무릎을 꿇고 앉은 다음 뒤꿈치를 맞대고 차렷자세로 천천히 정면을 바라보고 일어서는 동작.

(宣者宣座에 해당되며 부처님의 뜻을 배울 수 있는 사람이 일어난다는 뜻.)



• 오른쪽 바라를 뒤집어 왼쪽 바라 위에 놓은 모습.

옴 살바

○ ●●



• 바라를 약간 들었다가 내리면서 반배.

바라끈의 매듭 밑부분을 엄지와 검지 손가락으로 조금 단단하게 쥐고
올렸다 내리며 왼발을 20cm가량 비스듬히 앞으로 내민동작.

바예수

○○



- 바라춤을 시작하여 반배를 올리면서 오른쪽으로 45°로 바라를 올렸다 내리는 동작.

다라나

○○



- 바라를 머리 위로 부드럽게 올렸다가 내릴 때는 되도록이면 몸을 회전하지 않는 것이 좋다. 왼발과 무릎은 약간 구부렸다가 폈다가 하는 가락 동작.

가라야

○○



• 앞과 같은 동작

왼발을 살며시 들었다 내려 놓는 동작.

다사명

○○



• 앞과 같은 동작.

(바라의 끈을 엄지와 검지로 단단히 잡아 절제미가 있어 보이게 하는 모습.)

나막 가리



- 바라를 머리 위로 올릴 때는 몸을 곧게 펴는 느낌으로 하고 바라가 내려 올 때는 배꼽을 중심으로 바라가 처지는 일이 없도록 하며 몸은 되도록 많이 낮추되 팔 모양은 절도있는 춤사위로 왼발부터 회전하는 동작.

다바 이맘



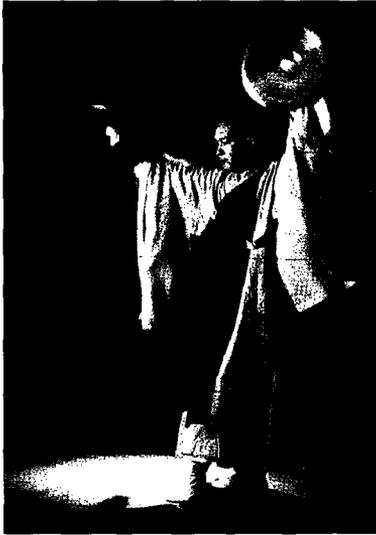
- '나막 가리'와 같은 동작.
(다만 회전을 할 때 자연스럽게 할 수 있도록 많은 연습이 필요.)

알아



- 오른발에 중심을 두고 리듬있게 돌며, 바라가 머리 위로 올려져 돌리기 시작하는 춤사위.

바로기제



- 오른손 바라가 먼저 내려온 다음, 왼손은 머리 뒷쪽으로 갔다가 오른손 바라와 왼손 바라를 반대로 교차시켜 회전하는 동작.

(바라를 돌릴 때 손끝으로 바라를 살짝 쳐 준다.)

새바라

○ ○



- 바라를 돌려 마무리하고 머리 위에서 양쪽 바라를 함께 모아 내리는 춤사위.
(머리 위에서는 오른손 바라가 밑에, 왼손 바라는 그 위에 있게 된다. 다 내려와서는 반대로 하는 동작.)

다바 나라

● ● ●



- 몸은 절도있게 펴며 허리 전체를 내리는 춤사위.
(바라를 올릴 때는 발뒷굽치를 약간 올리고 바라가 머리 중앙에서 멈추도록 하고 바라를 내릴 때는 양발을 균형있게 하고 바라가 배꼽 밑으로 내려가지 않도록 유의.)

간타 나막

● ● ● ●



• 앞의 동작과 같다.

(바라볼 내릴 때 고개를 숙이지 않도록 유의.)

하리나야

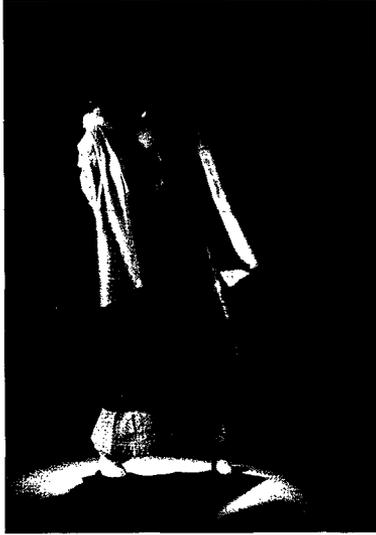
●●●●



• 바라를 돌리는 동작으로 몸과 시선을 같은 방향으로 회전.

마발다

○ ○



- ‘마발다’는 바라를 머리에서 모아 내려오는 동작.
- 오른발을 힘있게 내밀고 왼발은 살짝 들었다 놓으면서 오른발을 따라가는 동작.

이사미

○○



- 바라를 올렸다가 내릴 때, 상체와 머리를 숙이지 않도록 유의하고 무릎과 발은 기마형으로 하여 안정된 동작.
- 바라는 부드럽게 잡아야지 너무 딱 잡으면 경직되어 춤사위가 부자연스럽게 보인다.

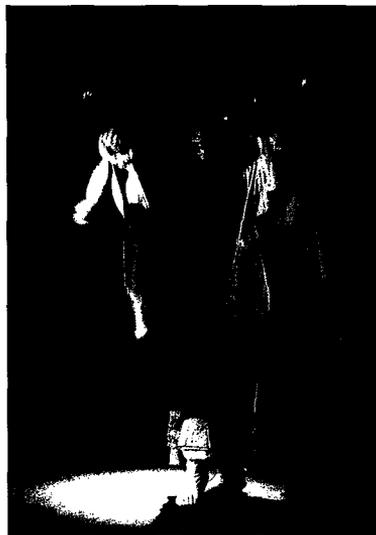
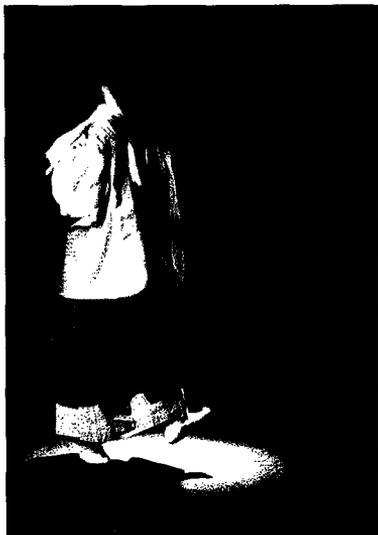
살바타

○○



- 앞의 동작과 같다.
- 몸 전체의 회전방향을 반대로 해도 무방.

사다 남수반



- 네 박자 반으로 바라를 머리까지 들어 한 박자를 쉬고 바라를 돌리기 시작.
- 양팔은 동시에 올린 다음, 오른쪽 바라부터 돌리기 시작한 다음 왼손 바라를 돌릴 때 오른발에 중심을 두고 왼발을 힘있게 내딛는 춤가락.



- 이어지는 동작.
(바라를 돌릴 때 시선은 바라와
같은 방향으로)

아예 염살바



- 앞과 동일하지만 방향을 반대로 하는 동작.



• 연속 동작으로 바라를 돌릴 때, 한 박자씩을 쉬고 돌리는 동작은 많은 주의를 요함.

(세번째와 네번째 그림은 세밀히 나눈 동작.)

보다남

○○



- 바라를 올렸다가 바로 내리기.

(바라를 올릴 때는 몸을 쪽 펴는 느낌으로 양쪽 팔꿈치는 양 어깨와 위치가 같도록 벌리고 내릴 때는 상체 전부를 내리는 기분으로)

바바 말아

● ●



- 바라를 올리는 동작에서는 발은 모으고 바라를 내리는 동작에서 왼발, 또는 오른발을 45° 정도 앞쪽으로 내미는 춤가락.
(‘바바’는 올리는 동작, ‘말아’는 내리는 동작. 몸 전체 회전은 좌측방향)

미수 다감

●●●●



• 바라를 잡은 오른 팔은 쭉 펴고 바라를 곧바로 돌리는 동작.



• 앞과 이어지는 동작인데 이때 원심력을 이용하면 바라의 무게가 가볍게 느껴진다.

다나 타오음



- 태징 네망치 반으로(4박자 반) 바라를 들어 이마 앞에서 양바라를 살짝 부딪쳐서 한 박자를 쉬고 시작한다.

보폭은 대개 어깨 넓이보다 약간 작게하도록 유의.



- 이어지는 동작으로 바라를 돌릴 때는 부드럽고 절도 있게 하는 표현동작.

아로계

○ ○



- 팔은 연꽃이 피었다가 오므라지는 모양으로 하고 무릎은 기마자세로 하여 옆으로 서서 바라를 올렸다 곧바로 내리는 동작.



- 앞 동작을 이어서, 무릎을 반신으로 구부려 기마자세로 하여 옆으로 서서 바라를 내리는 동작.

아로가

○ ○



- ‘아로게’와 같은 동작.
(첫번째와 두번째 그림은 올라가는 동작을 세분화)



- 이어지는 동작이어서, 왼쪽 무릎을 구부리고 오른쪽 다리는 약간 구부린 자세로 바라를 허리 전체로 받쳐 든 자세.

마지 로가



- 바라를 올린다는 성명착과 내리는 동작의 반복은 종교적 찬탄과 환호의 뜻을 상징.

지가 란제



- 앞 동작과 같다. 이 때, 몸의 회전은 삼각회전정도로 한바퀴를 세번에 나누는 회전동작.

헤 헤 하레



- 앞춤가락과 같이 바라를 머리 위에 높이 올렸다 머리 위에서 살짝 엮은 다음 내려오는 동작.

마하모지



- 몸을 낮추었다가 펼치는 형국으로 바라를 돌리는 동작.
(바라를 돌릴 때 바라 끈을 너무 꽉 잡으면 바라가 부드럽게 돌아가지 않고 손목을 다치는 경우도 있으므로 유의.)



- 앞 동작에 이어서 바라를 돌릴 때, 유연하고 쉬운 바라 돌리기는 원심력을 이용한 동작으로 단전에 힘을 모았다 풀면서 바라를 회전하는 동작.

사다바

○ ○



- 바라를 올렸다 내리는 동작이다.
(바라를 올렸을 때, 오른쪽 바라면은 하늘을 향하게 하고 왼쪽 바라면은 1/3가량 덮게 하고 양팔꿈치는 양쪽 귀에서 평행이 되도록 유의.)

삼마라

○ ○



- 바라를 올렸다 내리는 동작.
- 바라를 잡은 손은 달걀을 부드럽게 잡은 모양으로 하고 바라끈을 엄지와 검지로 단단히 잡고서 왼발을 살며시 들어 45° 정도 왼쪽을 향하게 하고 무릎은 약간 구부린 춤동작.

삼마라

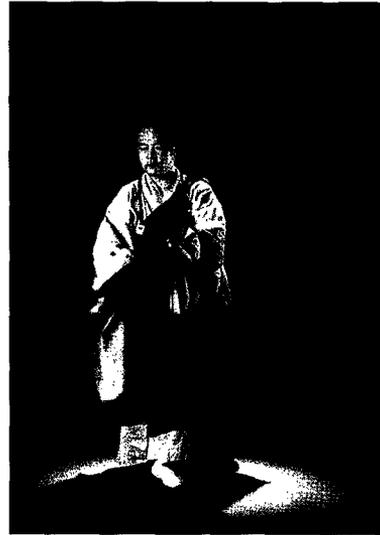
○ ○



- 앞 동작과 같다.
- 바라를 올렸다 내릴 때 일체 무념무상의 자세.

하리 나야

● ● ●



- 왼발이 가고 오른발이 뒤따라 갈 때는 원형을 그리면서 쫓아가고 다시 왼발은 들었다 놓는 동작.

구로

● ●



- 다음 바라를 돌릴 준비를 하면서 바라를 올리는 동작.

구로 갈마

● ● ● ●



- 머리 위에 있던 오른쪽 바라를 펼치며 머리 위에서부터 돌리는 동작.



- 앞 동작을 이어서 왼손 바라를 돌린 다음 머리 위쪽으로 바라를 가져가는 동작.

사다야
○○



- 바라를 머리에서 모아 내려올 때 중간 모습을 좌, 우로 보여주고 있는 춤동작.

사다야

○ ○



· 앞 장면과 같이 머리에서 바라가 빨리 내려오는 동작.

도로 도로

● ● ●



- 경쾌하게 오른손 왼손의 순서로 바라를 돌리는 동작.

미연 제마하



- 바라를 연속으로 돌리는 동작으로 머리 위에서 한 박자를 쉬고 돌릴 때는 바라를 서로 살짝 부딪히는 춤가락.



- 앞 동작에 이어서 오른손 바라를 항상 먼저 돌리고, 왼손 바라를 다음으로 돌리는 춤가락.

미연제

○ ○



- 바라를 돌리는 사위에서 바라가 머리 뒤쪽으로 넘어가지 않게 하고 바라를 내리는 동작에서는 배꼽 밑으로 바라가 내려가지 않도록 유의하여 바라를 든 양팔을 앞으로 당겨서 배꼽쪽으로 바라를 모으는 동작.

다라 다라

● ● ●



- 절도있게 바라를 올렸다 내렸다 하는 동작이 요구되는 춤가락.

다린 나례

● ● ● ●



- 바라를 돌리면서 균형을 잘 잡아 몸을 회전시키는 동작.

새바라

○ ○



- 머리에서 바라를 모아 내릴 때 머리를 숙이지 말고 허리는 곧게 펴는 동작.

자라

●



- 다음에 돌리는 동작을 염두에 두고 왼쪽 발을 힘있게 내딛으면서 바라를 올리는 동작.

자라마라

● ● ● ●



- 위에서부터 바라를 돌려내려 몸을 좌측으로 돌리면서 오른손이 먼저 내려오는 세분화된 동작.



- 앞 동작을 이어서 왼손을 뒤로 한 다음 손을 바꾸어 반대로 올릴 때 되도록 원을 크게 만들어 내는 굽은 동작선으로 표현.

미마라

○ ○



- 바라를 올려 종교적 찬탄과 환호를 상징하고 바로 내리는 동작.

아마라 물제

● ● ● ● ●



- 처음 동작은 머리 위에서 한 박자 쉬고 팔동작을 부드럽게 교차하여 바라를 돌리는 춤동작.



- 바라를 3번 연속 이어서 돌리는 동작이어서 틀리기 쉬운 부분이므로 박자를 놓치지 않도록 유의.

예 해 해 로 계



- 앞과 같은 동작. 숙련이 되면 한 박자 쉬는 동작이 아주 부드럽게 이어져 연출.



- 바람을 돌리면서 회전 방향을 반대로 하여 변화를 줄 수 있는 동작.

새바라 라아

● ● ● ● ●



- 앞의 동작과 같다. 연속적으로 바라는 돌리는 동작으로 천수바라에 있어서 가장 화려한 동작.

미사미

○ ○



- 호흡을 정리하여 바라를 모아서 내리는 동작.
(연속적으로 3번 바라를 돌린 다음 동작으로 호흡이 빨라질 수 있다.)

나사야

○ ○



- 바라를 올렸다가 내리고 다시 올리는 동작.
(바라를 올릴 때 팔은 되도록 펴서 올린다.)

나베



- 바라를 머리 위에 올려서 다음 돌리는 동작의 준비.

사미 사미

● ● ● ●



- 바라가 위에서 밑으로 내려오면서 돌리는 동작.
- 오른쪽 바라를 원을 그리면서 내리고 발동작은 부드럽게 바라를 잡은 손을 따라가는 동작.

나사야
○○



- 돌렸던 바라를 위에서 모아 내릴 때는 수직으로 내리고 몸의 자세는 낮춘 자세.

모하자라

● ●●



- 왼쪽 발끝에 힘을 주면서 오른손 바라를 힘있게 돌리기 시작하여 왼손을 뒤로 한 다음 바꾸는 동작.

미사미

○ ○



- 머리에서 바라를 모은 다음 두 손이 동시에 내려오는 동작.

나사야

○ ○



- 앞 동작과 같다.
(바라가 내려올 때 머리를 숙이지 않도록 유의.)

호로 호로



- 올릴 때와 내릴 때 절도있게 끊는 맛이 느껴지는 동작.
(바라를 올릴 때는 오른손으로 왼손 바라를 밖으로 밀어내는 듯하게 반
원을 그리면서 올리고 내릴 때는 손을 교대로 교차하여 시행.)

마라



- 유연한 춤사위 연출은 동작이 이어질 때 반동을 이용할 것을 유의.

호로 하례



- 바라를 머리 위에서부터 돌릴 때에는 오른손부터 시작하여 왼손으로 마무리.

바나마

○ ○



- 앞 동작을 마무리할 때 머리 위에서 바라를 모아내릴 때에 상체는 숙이지 말고 머리는 끄덕끄덕하지 않도록 유의.

나바 사라

● ● ●



- 바라를 올릴 때는 바라가 머리 위에서 멈춰지도록 하고 바라를 내릴 때는 밑으로 쳐지지 않도록 유의.

사라



- 오른손 바라를 밑으로 왼손바라를 위로 하여 바라가 1/3가량 겹쳐지도록 바라를 올리는 동작.

시리 시리



- 바라를 내릴 때 바라가 배꼽 밑으로 쳐지지 않도록 하고 바라를 올릴 때는 양쪽 팔을 옆으로 크게 벌려 양쪽 귀와 평행이 되도록 유의.

소로 소로



• 앞과 같은 동작

뭇자뭇자



• 머리 위로부터 바라를 돌려서 몸을 좌측으로 돌리면서 오른손이 먼저 내려오고 왼손은 뒤로 한 자세.



• 이어지는 동작으로 왼손이 돌아 내려오고 오른손이 올려지는 동작.

모다야

○ ○



• 앞 동작의 마무리 자세로 머리 위에서 바라를 모아 내리며 왼발을 살며시 들면서 몸을 회전시키는 동작.

모다야

○ ○



• 앞 동작과 같다.

바라를 '모' 에서 올리고 '다야' 에서 바로 내리는 동작.

매다 리야

● ● ●



• 바라를 올릴 때는 상체를 쭉 펴는 느낌으로 하고 바라를 내릴 때는 무릎을 굽히면서 반신 자세로 동작.

니 라간 타

● ● ● ●



- 손끝에 반동으로 바라를 돌리는데 오른손 바라를 먼저 돌리고 왼손 바라는 그 다음 동작.



가마사

○ ○



- 양쪽 바라가 서로 떨어지지 않게 하여서 바라를 머리 위로부터 모아내리는 동작.

날사남

○ ○



- 바라를 올렸다 바로 내릴 때 회전 방향으로 힘을 주면 유연한 회전동작 연출.

바라 하리



- 바라를 올릴 때는 상체와 쪽 펴고 바라를 내릴 때는 몸 전체를 낮추면서 무릎은 굽히는 자세.

나야마낙



- 바라를 돌리는 동작.

오른쪽 바라가 먼저 내려오고
바뀌서 왼쪽 바라를 들어 뒤로
넘길 때 왼바라가 등에 닿도록
유의하여 이어서 교대로 교차
하는 동작.

사바하

○ ○



• 바라를 머리 위에서 모은 다음 내리는 동작.

실다야

○ ○



• 종교적 의미의 찬탄과 환호를 뜻하여 높이 올렸다가 바로 내리는 동작.

사바 하마하

● ● ● ● ●



• 바라를 머리 위에서 한박자 쉬고 돌리는 동작.



• 이어지는 동작으로 오른손 바라를 반원을 그리면서 뒤로 돌려교차하여
왼손 바다가 내려오는 동작.

실 다야

○ ○



- 오른손 바라가 머리 위에 오고 왼손 바라가 뒤따라 오는 동작.



- 앞 동작에 이어서 바라가 내려오는 동작.
원발과 무릎을 45° 정도 옆으로 하여 균형을 잡는 모습.

사바하

○ ○



• 바라를 올렸다 바로 내리는 동작.

실다 유예

● ●



• 바라를 머리 위까지 올렸다 내릴 때 절도가 필요한 동작.

(간혹 바라를 머리 위까지 올리지 않고 중간에서 그냥 내리는 것은 바른 자세가 아님을 유의.)

새 바라야

● ● ● ●



- 바라를 돌리는 동작에서 오른쪽 바라가 너무 옆으로 벌어지지 않도록 유의.



- 앞 동작을 이어서 오른손을 뒤로 하면서 왼손이 내려오는 동작.

사바 하니라



- 한 박자 쉬고 바라를 돌릴 때 머리 위에서 바라가 살짝 맞부딪히는 동작.



- 앞 동작에 이어서 오른손이 내려오고 왼손이 올라가면서 바라를 회전한 다음 이어 역순으로 교대교차 동작.

간타야

○○



· 바람을 돌린 후 바로 내려 마무리하는 동작.

사바하

○○



· 바람을 올렸다 바로 내리는 동작.

바아라

○ ○



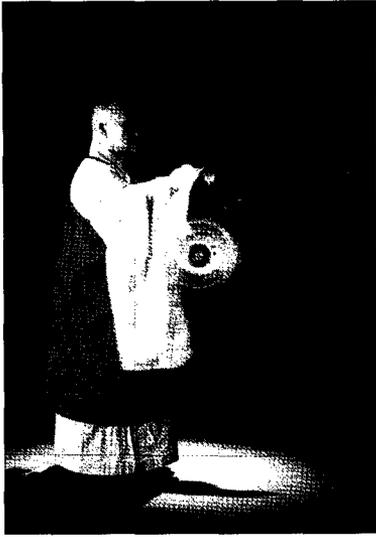
• 앞과 같은 동작. 찬탄과 환호의 뜻이 있는 성명작.

목카싱하

● ● ●



• 바라를 돌리는 동작.
오른손을 내려오면서 회전하는 동작.



- 이어서 왼손 바라를 돌리면서 내려와서 왼손바라는 돌리지 않고 오른손 바라에 곧바로 붙이는 동작.

목카야

○○



- 앞 동작에 비해서 동작이 빠르게 이어지고 회전을 반으로 줄이거나 그냥 제자리에 서서 바라를 올리고 내릴 때 왼쪽 발끝만을 올렸다 내렸다 하면서 리듬을 타는 동작.

사바하

○ ○



· 바라를 올렸다 내리는 동작.

바나마

○ ○



· 앞과 같은 동작.

하 따아

○ ○



• 앞과 같은 동작.

춤사위가 빨라지며 회전을 반으로 줄이거나 제자리에 서서 바람을 올리
고 내리는 동작.

사바하

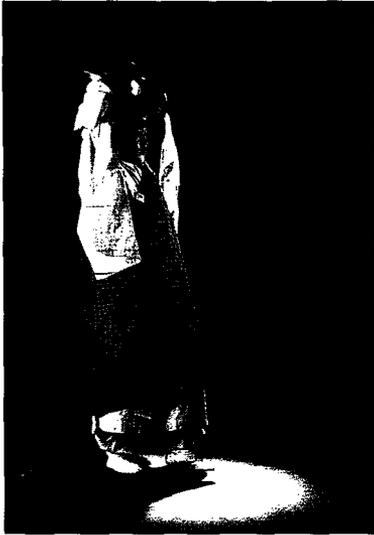
○ ○



• 앞과 같은 동작.

자가라

○ ○

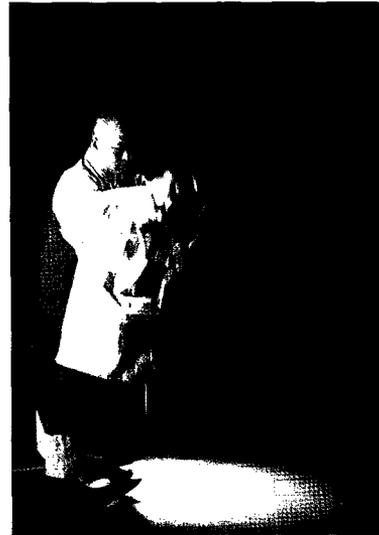


• 앞 동작과 같다.

제자리에서 바라를 오르내리는 삼각회전하는 동작.

욕다야

○ ○

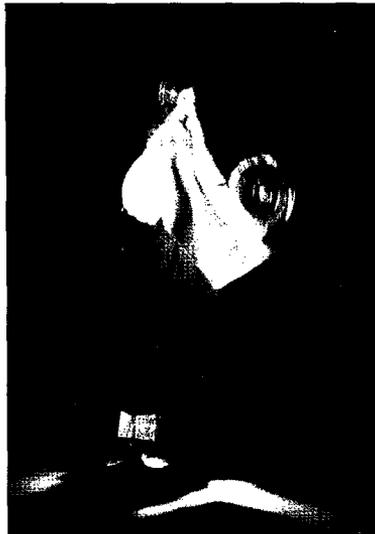


• 앞 동작과 같다.

사바하 상카



- 바라가 위에서 내려올 때, 머리위에서 바라를 살짝 스치듯 하면서 한 박자 쉬고 바라를 돌리는 동작.
(바라가 위에서 모아졌다가 내려오는 동작을 세분화.)



- 이어서 오른손 바라를 내리면서 회전시킨 다음 왼손 바라의 순서로 동작.

섭나네
○○



· 바람을 머리 위에서 모아 내리는 동작.

모다나야

● ● ●



• 바라를 힘차게 돌리면서 회전하는 동작.

사바하

○ ○



- 바람을 모아 내리는 동작.
- 머리 위에서는 오른쪽 바람이 밑에 있고 왼쪽 바람이 위에 있게 하여 바람 끝을 서로 겹쳐서 맞물리는 동작.

마하라구타

● ● ● ● ●



- 한박자 쉬고 바람을 돌리는 동작.



- 이어 오른쪽 바라를 먼저 돌리면서 내리고 그 다음에 왼쪽 바라를 돌리면서 내리는 동작.

다라야

○○



· 바라를 머리 위에서 모은 다음 바로 내리는 동작.

사바하바마

●●●●●



· 머리 위에서, 바라가 모아지며 한박자 쉬고 바라를 돌리는 동작.



- 태극을 좌우로 그리는 것처럼
춤사위를 일으켜 바라가 위
에서 힘있게 내려오는 동작.

사간 타이사

● ● ● ● ●



• 앞 동작과 같다.

시체 다

○ ○



- 바라가 모아져 내려오는 동작.
口密과 身密이 하나되는 느낌으로 진행.

가릿 나

○ ○



- 몸의 회전을 되도록 작게하여 바라를 올리고 내림에 빨라지는 동작.

이나야

○○



• 앞의 동작과 같다.

사바하

○○



• 앞의 동작과 같다.
머리를 숙이지 않도록 유의.

마가라

○ ○



• 앞의 동작과 같다.

허리가 내려가는 느낌으로 바라를 내리는 동작.

잘마이바

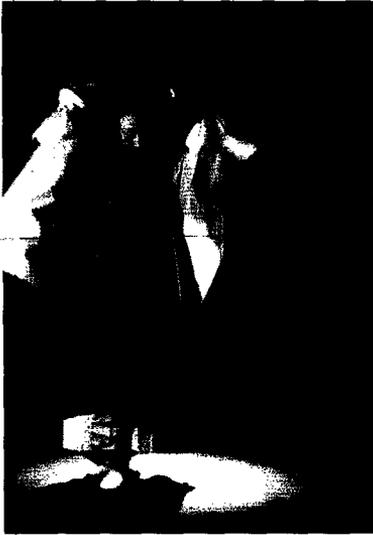
● ● ●



- 오른쪽 바라가 먼저 내로오고
다음은 왼쪽 바라의 순서로 바
라를 돌리는 동작.

사나야

○ ○



• 머리 위에서 양쪽 바라를 모아서 함께 내리는 동작.

사바하

○ ○



• 바라를 올렸다 바로 내리는 동작.

나 모 라

○ ○



• 마무리 동작을 하기 위해 호흡을 고르고 동작이 약간 느려지는 동작.

다 나 다 라

● ● ●



• 여유있게 올리고 내리는 동작.

야야 나막
● ● ● ●

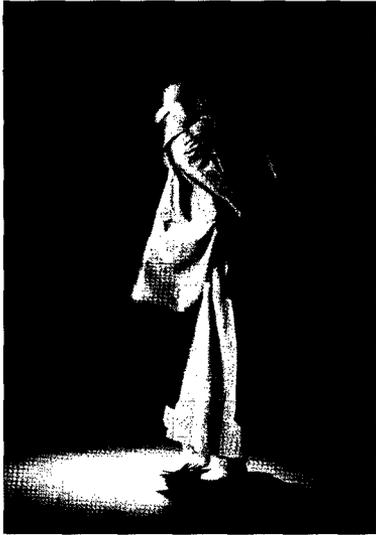


알야 바로
● ● ● ●



• 천천히 여유롭게 바라를 올리고 내리는 동작.

기 제



• 바람을 올리는 동작.

새 바라야

● ● ● ●



- 마무리 동작을 염두에 두고 바라를 돌리는 동작.

사바하



- 마무리 동작에서는 양쪽 바라를 모두 머리 뒤로 넘겨서 마친 다음 동시에 앞으로 내려놓기도 하고 바라를 모아 몸쪽에서 밖으로 펴서 인사를 하고 끝내는 동작.



- 뽕당에서 바라춤 공양을 할 때는 부처님을 향해 경건한 예로 막음을 하고 무대공연에서는 차렷 동작에서 양바라를 뒤집어 받들고 객석을 향해서 자비스런 미소를 띄우면서 마무리 짓는다.

2. 茶傷 나비춤의 사진무보



- 합장하기
- 혼자 나비춤을 출 경우 불단을 향해 합장하고 선다.
- 2인무일 때는 서로 등을 지고 양팔 간격으로 선다.
- 양손에 모란, 작약, 연꽃등의 꽃을 들고 나비춤을 추기도 하고, 꽃을 생략해도 무관하다.

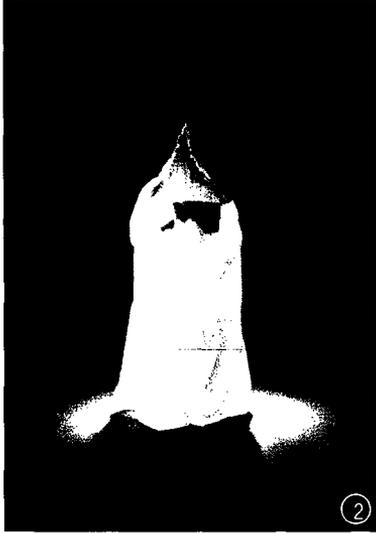
▶일러두기

- ■ : 다게 나비춤을 할 때 춤사위의 명칭.
- ⇨ : 화살표는 몸 전체의 방향.
- ☺ : 우측회전
- ☻ : 좌측회전
- ⬆⬇ : 몸을 올렸다가 바로 내려오는 동작.
- ⬆⬇ : 손을 올렸다가 내리는 동작.
- ● : 태징을 치는 표시로 범패 소리에 맞추어서 치는 표시.
- ▲ : 태징에 망치로 찍듯이 누르는 표시.

금장감로다.

거히~~어어

▲ ▲ ▲



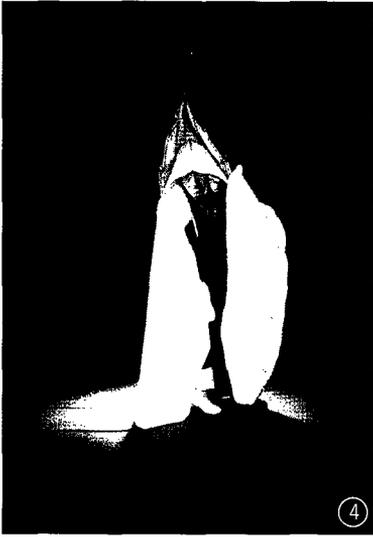
■ 險手身拜禮

- 합장 자세로 몸을 낮추어 똑바로 일어서서 허리를 굽혀 앞가슴에 합장한 손을 양쪽으로 조금 내밀면서 반절을 하고 다시 양손을 앞가슴에 붙이는 동작은 온몸으로 예경함을 상징한다. 합장하고 있는 손의 모양은 연꽃봉오리를 상징한다.

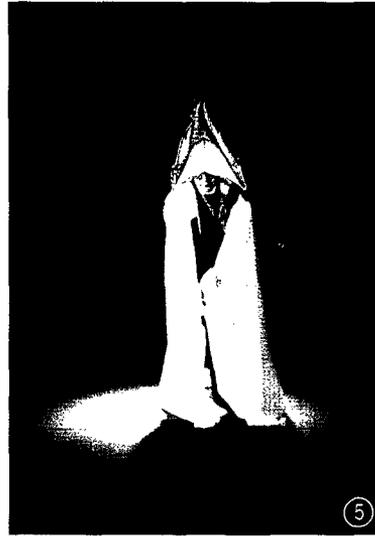
• 양손 모으기

왼손을 아래, 오른손을 위로 하여 무릎을 굽혀 자세를 낮추는 동작.





- 왼손 올리기
왼손을 눈높이 정도로 올렸다 내리는 동작.



- 오른손 올리기
오른손을 눈높이 정도 올리는 동작.



- 오른손 내려오기
오른손이 내려오는 동작.



- 양손 모으기
정면모습으로 양손을 모아 펼칠 준비동작.

오-호 오-아 아예 으으 오-어호오엄



• 양손 모으기의 옆 모습.



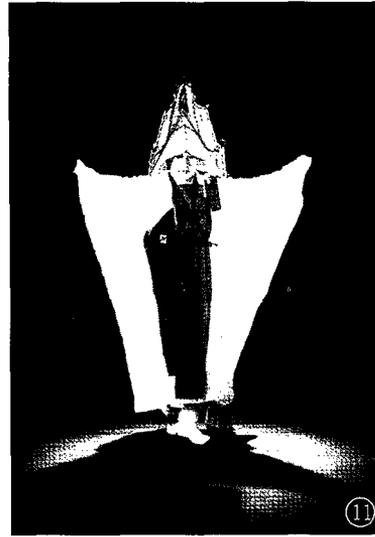
• 두팔 벌리기

왼발을 오른쪽 발끝에 두어 회전하면서 몸을 일으켜 팔을 들어 올려 몸돌릴 준비.





- 우로돌기
시선은 우측 방향으로 두고 양
팔을 수평으로 펴는 동작.



- 시선은 눈높이보다 약간 아래로 하
며 눈동자는 한 곳에 고정하고 팔
을 천천히 들어올려 옆으로 펴는
동작.



- 양쪽을 벌리고 회전.

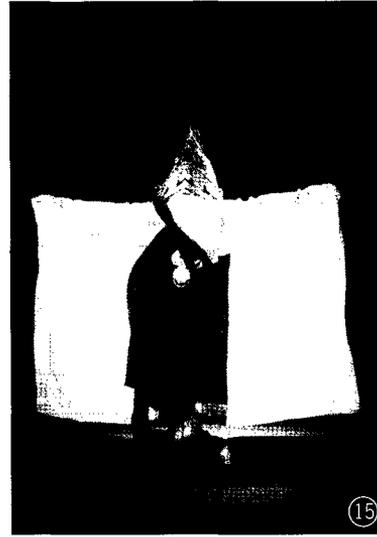


- 팔을 모으면서, 뒤킴치를 들어
몸을 살짝 올리는듯 하여, 몸을
내리기 시작.





- 양손 모으고 앉기
- 시선은 코끝이 닿는 바닥에 두고 양손을 모아 앉는 동작.



- 일어나면서 천천히 돌기 시작.



아아 호 호 호 호 아
아-아 해야- 오 오 호 호 오 예 예 호 호
아- 오 아- 예-영



- 위치를 바꾸기 위해 90° 돌기를 하여 상대방과 치고 나갈 준비.



■ 八手捉

- 두손을 모아 상대와 마주보며, 양팔을 머리 위로 올려 약간 벌려서 하는 여덟팔자 동작.



감 아 아아 오오 오호오 오오 오오오 오 아- 이
 가 하 아- 이
 ●



• 차고 나가기

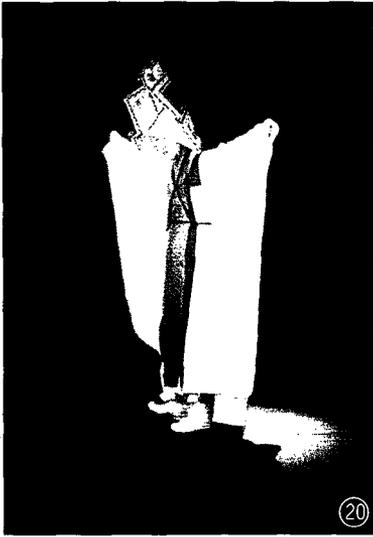
오른발 앞으로 차는 듯 뺄면서 좌우손을 뒤로 하여 학체로 나가는 동작.



■ 參傳捉

• 오른발을 땅에 던고 양팔을 벌려서 상대방과 자리를 바꾸는 동작.





20



21

■ 比身傳

- 3~4보 조용히 걸어서 상대방 자리까지 가서 잠시 멈추는 듯 하다가 회전하는 동작.



- 회전하면서 발뒤꿈치를 들었다가 내려앉는 동작.



22



23

■ 座나래想

- 팔은 그대로 하고, 뒤꿈치를 살짝 들었다가 무릎을 깊게 굽혀 앉는 동작.



- 일어나면서 회전하는 동작.



이 에-으으 아
 이 아



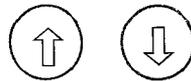
■ 丁足捉

- 180° 뒤로 회전한 후 양손을 모으기 시작.

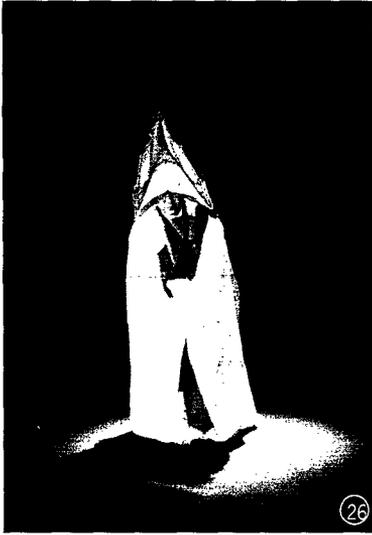


■ 翁手拜

- 양손을 눈높이보다 약간 높이 들었다가 모아 내려 오므리는 동작.



로
 노- 에 이에-으으 어 어어
 어어어어 어-



- 나비가 꽃에 앉는 모습으로 무릎을 굽혀 앉으면서 양팔은 단전위로 천천히 모으는 동작.



- 險舉手拜
- 禮하고 천천히 무릎을 펴면서 일어서는 동작.





■ 菲나비想

- 양팔을 펼치기 시작.



- 양팔을 완전히 펼친후에 왼발을 좌측으로 약간 돌려 회전.



- 왼발앞에 오른발을 놓고 천천히 도는 동작.



- 발뒤꿈치를 들어올리면서 두손을 모아 앞기 위한 준비동작.





• 몸을 내려 두손을 모아 앉는 동작.



• 완전히 앉은 모습.



아 해아-오호-오호오아-에! 오아-

●

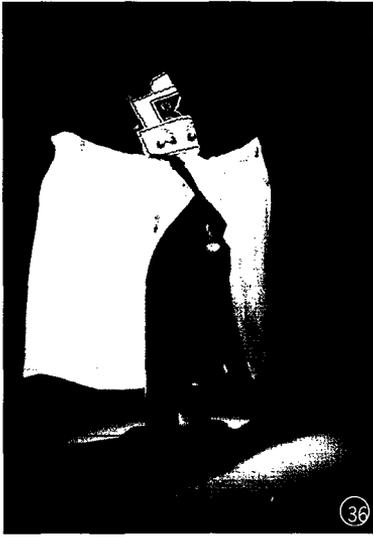


- 연꽃이 피듯이 양팔을 들어올리면서 무릎을 펴기 시작.

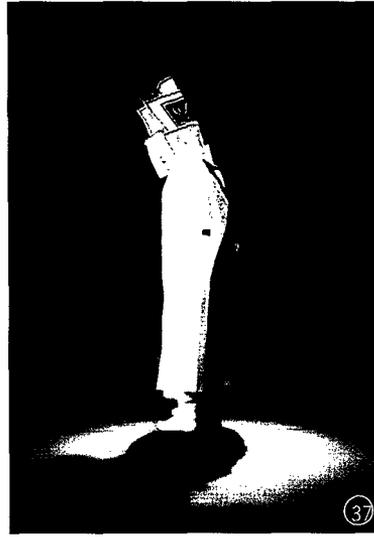


- 시선은 좌측으로 향하면서 양팔을 펼치기 시작.





• 천천히 도는 모습.



• 회전하는 세부동작.

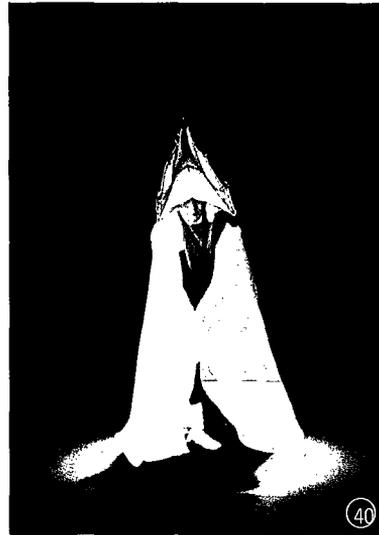
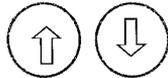


• 회전하는 세부동작.

우 오~오~오~오~우우오- 오 오~오-



- 몸을 들었다 내리는 느낌으로 양손을 들었다 내려앉는 동작.



- 양손을 모아 다소곳이 앉아서 기다리는 동작.



- 기다리는 동작.



- 옆 동작과 같다. 이때 1박자정도 더 기다리는 동작.



다
아 - 아아아아
다아
● ● ● ● ● ●



• 발을 무겁게 떠면서 90°로 돌아치고 나가는 동작.



• 조금 빠르게 움직이는 동작.



• 상대방의 위치까지 가는 동작.



• 몸을 좌측 방향으로 돌릴 준비.



호 아 아
아



• 양팔을 펼치고 앉을 준비.



• 상대방과 자리를 바꿔 양팔을 펴고 앉을 때 고개와 몸 전체를 앞으로 숙이지 않도록 하여 양 무릎을 굽혀 앉는 동작.



에-이 이 호 어 어어
 아 이 어 이 어
 ● ● ●



• 날개를 펼치듯 양손을 펴고 일어나면서



• 오른손으로 좌측을 먼저 칠 동작을 취한 모습.





■ 昂手宣者

- 몸 좌측으로 돌며 오른손을 치는 준비. (시선은 좌측으로)

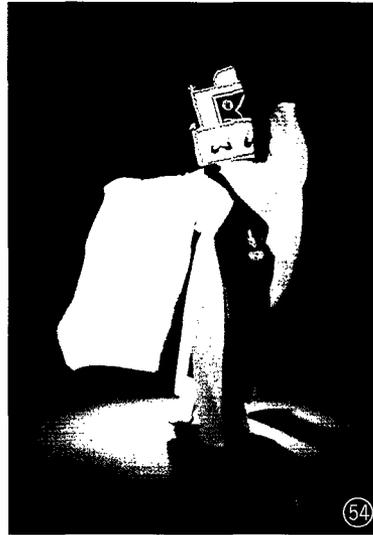


- 좌측 손을 90° 각도로 세우고 우측의 손을 펴는 동작. 오른팔을 왼쪽으로 끌어다 모아쥐고 몸과 고개는 팔의 반대 방향으로 나비가 날개를 접고 펴듯 유연하게 돌리는 동작은 자비로써 베풀음을 상징.

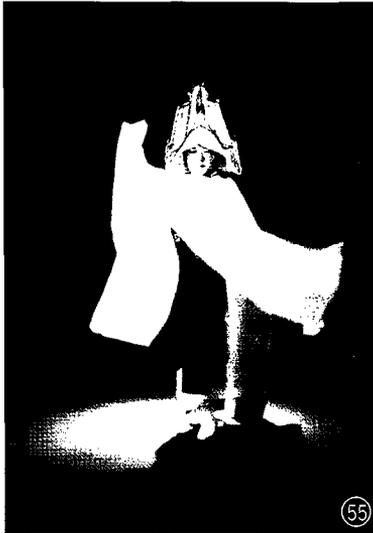




• 이어지는 동작으로 양팔을 펴서 나비 모양 동작.



• 오른손을 90° 각도로 세우고,



• 왼손을 치며 몸 전체를 좌측방향으로 돌아서



• 중앙에 상대를 보면서 두손을 모은 동작.



ㅅ 오 오 오 오 오 오 오
 보 오 오 오 오 오 오 오 오 아-이



• 치고 나가는 동작.



• 팔을 펼치고 도는 옆모습.



※ 봉헌삼보전과 감찰건간심은 춤사위가 동일하다. 다만 범패의 소리 잡는 부분만 다르다.



• 몸을 들어 올렸다가 내려앉기 시작.



• 양팔을 벌리고 앉는 동작.



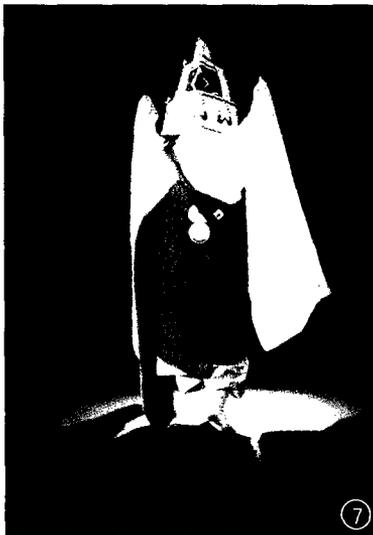
현
 이 에 으으 어 이 ㅇ현-
 어-



• 양팔을 벌리고 일어나서 돌기 시작.



• 뒤로 돌아 팔을 모을 준비.



• 두손을 모으면서 몸을 올린 다음 내려앉기 시작.



• 완전히 앉은 모습.



에 이-에-으으 어 어 어 어 어-
어 어 어 어-



- 몸을 서서히 일으키면서 연꽃이 피듯 펼치기 시작.



- 팔을 펼친 다음 회전.



- 왼발을 학체로 하여 두손을 뒤로하여 치고 나가는 동작.



삼
아 아 아
사 아 -
● 아 -



- 왼발을 딛고 두손을 앞으로 하여 나가는 동작.



- 양팔을 벌리고 상대방 자리까지 가는 동작



- 상대방 자리까지 가서 뒤로 회전.





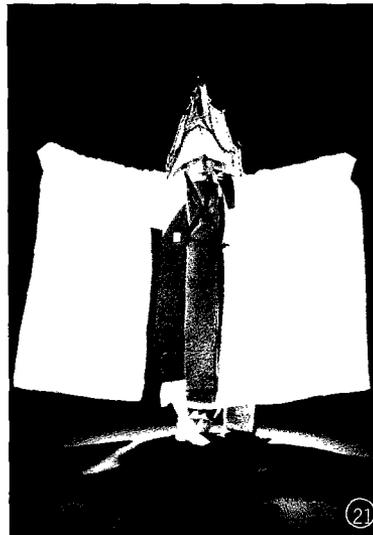
- 완전히 회전한 후 발뒤꿈치를 들고,



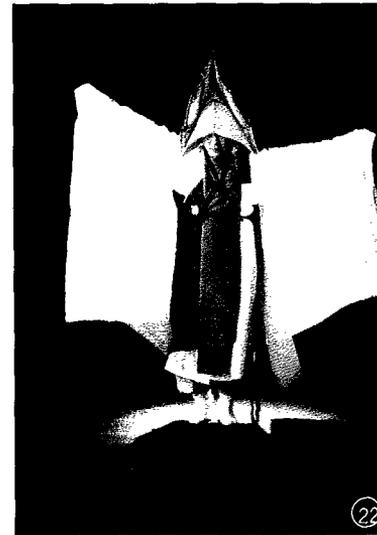
오 오 오 오 오 오 오 아-이



- 양팔을 펼치고 앉는 동작.



- 제자리에서 양팔을 펼치고 일어나는 동작.



- 회전 준비하는 동작.





- 뒤로 회전한 후 앉을 준비를 하는 동작.



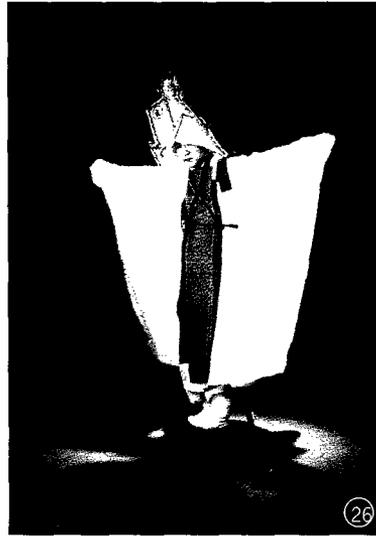
- 양손을 모으고 앉는 동작.



보
 이에 으으 어 어 암보 -
 이 어 - ●



• 양팔을 연꽃이 피어나듯 펼치고 일어나는 동작.



• 양팔을 펼치고 회전하는 동작.



• 뒤로 회전한 후 양손을 모아 살짝 올렸다가,



• 양손을 단전으로 모으며 앉는 동작.



에 에 - 으 으 어 어 어 어 어 어 -



• 양팔을 들어 올리고 일어서기 시작.



• 양팔을 펼쳐서 회전 준비.



• 양팔을 편 채로 회전하여 뒤로 돌기 동작.



• 발뒤꿈치를 들고 일어나서 손을 모으기 시작.





• 양손을 모아 얹기 시작.



아 헤야-오호-오 호오아- 예호오아-

●



• 양손을 단전에 모으고 얹는 동작.



• 몸과 마음가짐을 연꽃이 피는 듯 양손을 펼치면서 일어나는 동작.



• 양손을 펼치면서 회전을 준비.

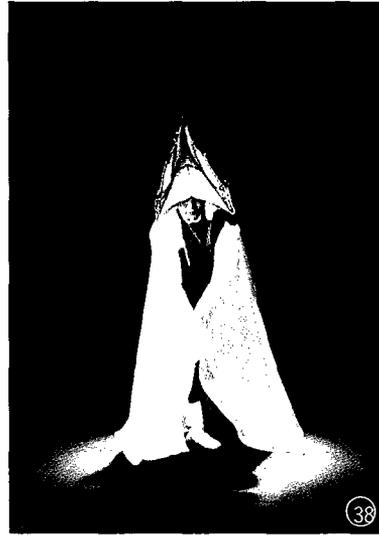




- 뒤로 돌아 회전한 후 두 손을 모으면서 앉기 시작.



우 오~오 오오~우우오-오 오오-



- 두손을 단전에 모으면서 앉는 동작.



- 몸에 약간의 동감을 주며 기다리는 모습.



- 기다리는 모습.



전 어 - 어어어어 흐아 아아
 저어 아
 ● ● ● ● ● ● ▲



• 왼발을 들고, 양팔을 뒤로 하여 치고 나가는 동작.



• 양팔은 앞으로 하고 왼발딛고 상대방과 자리를 바꾸는 동작.



• 상대방과 자리를 바꾸고 있는 모습.



• 양팔을 펼치고 상대방 자리에 와서 회전을 시작하는 동작.

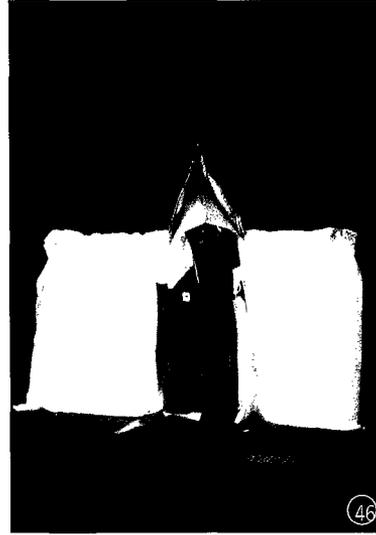




- 양팔을 펼쳐서 회전한 후 발뒤꿈치를 살짝 들어 올린 동작.



에-이이 흐 어 어어
 아 이 어 어 어
 ● ● ●



- 양팔을 펼치고 무릎꿇혀 앉기 시작하는 모습.



- 양팔을 펼치고 일어나는 동작.



- 꽃치기 준비 동작.





- 왼팔을 직각으로 세우고 오른손을 크게 펼치면서 칠 준비하는 모습.



- 오른소매 끝이 땅에 끌리지 않으면서 왼팔에 오른손으로 반원을 그려내는 꽃치기 동작.



- 반대편 꽃치기 준비하는 모습.



- 오른손을 직각으로 세우고 왼손은 반원을 그리면서 꽃치기 하는 동작.





• 오른쪽 꽃치기를 하는 정면 모습.



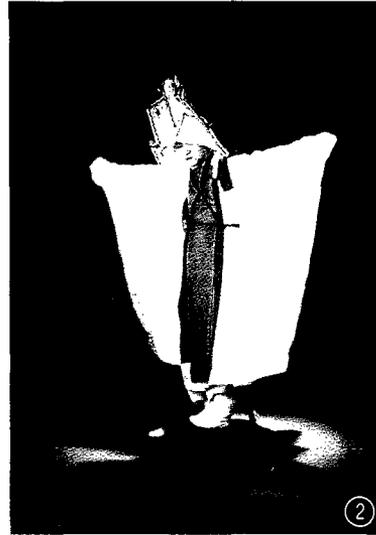
• 상대방과 마주보며 두손을 모으는 동작.



감 오 오 오
 가 오 오 오 아-아 오 오 오-오 오 아-이



• 치고 나가는 동작.



• 팔을 펼치고 도는 옆모습.



• 몸을 들어 올렸다가 내려앉기 시작하는 동작.



• 양팔을 벌리고 앉는 동작.



찰
 이 에 으으 어 어 ○찰-
 어- ●



• 양팔을 벌리고 일어나서 돌기 시작하는 모습.



• 뒤돌아 팔모을 준비하는 모습.



• 두손을 모아 몸을 올린 다음 내려 앉기 시작하는 모습.



• 완전히 앉은 모습.



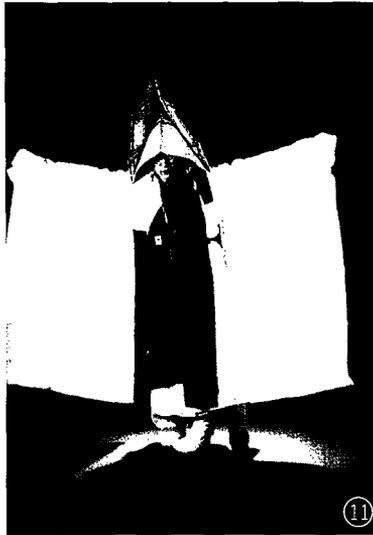
에 이에- 으으 어 어 어 어 어 어-
어 어- 어 어- 어 어- 어 어- 어 어- 어 어-



- 몸을 서서히 일으키며 연꽃이 피는듯이 팔을 펼치기 시작하는 모습.



- 팔을 펼치고나서 회전하는 동작.



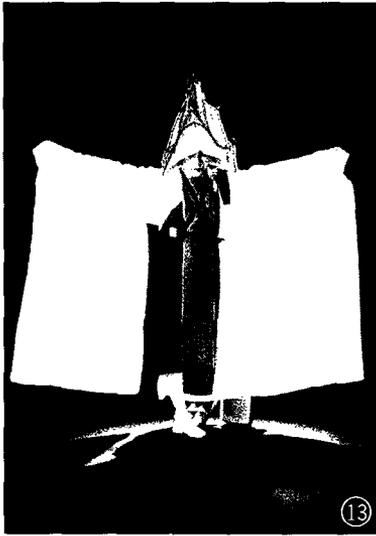
- 완전히 회전한 후 멈춘 모습.



- 양손을 단전에 모아 서서히 앉는 동작.



아 해아- 오 호- 오 호 오 아- 예 아- 아- 예 호 호
 ● ●



• 양팔을 펼치면서 천천히 일어난 다음,

• 90° 정도 회전한 후 상대방과 자리를 맞바꿀 준비를 하는 동작.



• 왼발을 학체로 하고 두 손은 뒤로 하여 치고 나가는 동작.

• 왼발을 딛고 두 손을 앞으로 하여 나가는 동작.



건
 어 어 어
 겨 어 어 어
 ● 어 - 어



• 상대방의 자리까지 팔을 벌리고 나가는 동작.



• 상대방의 자리까지 가서 뒤로 회전하는 동작.



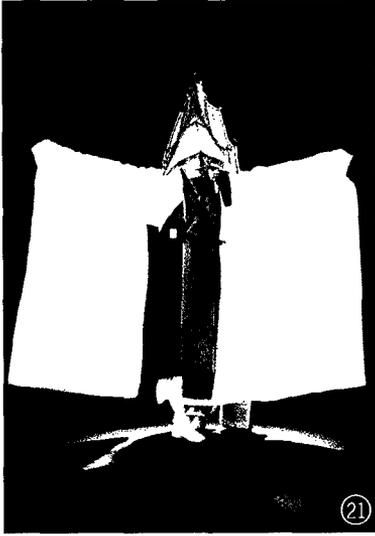
• 완전히 회전한 후 발 뒤꿈치를 들고 일어서는 동작.



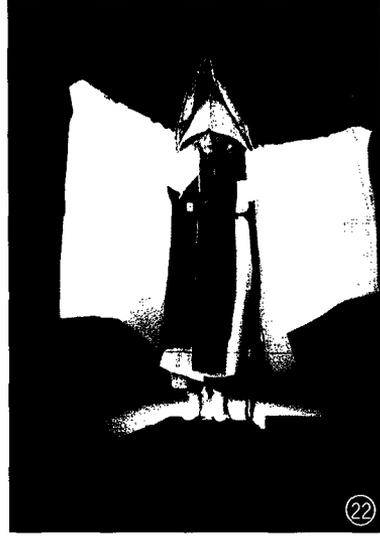
• 양팔을 펼치고 앉는 동작.



오 오 오 오 오 오 오 오 오 오 아-이



• 제자리에서 양팔을 펼치고 일어나는 동작.



• 회전 준비하는 동작.



• 뒤로 회전한 후 앞을 준비.



• 양손을 모으고 앉는 동작.



간
 이 에 으 으 어 어 언 간 -
 이 어 - ●



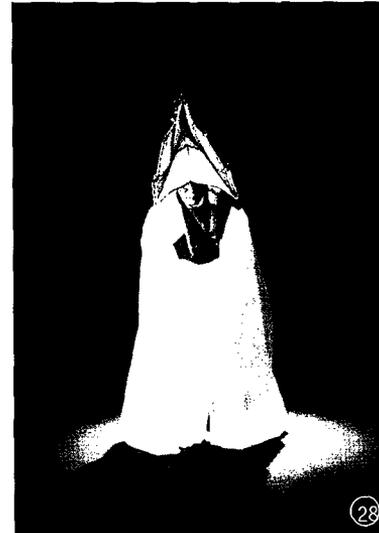
• 양팔을 연꽃이 피어나듯 펼치고 일어나는 동작.



• 양팔을 펼치고 회전하는 동작.



• 회전하여 뒤로 돈 후에 양손을 모아 살짝 올렸다가,



• 양손을 단전으로 모으고 앉는 동작.



에 에 - 으 으 어 어 어 어 어 어 -
어 어 -



• 양팔을 들어 올리고 일어서는 동작.



• 양팔을 펼친 다음 회전 준비동작.

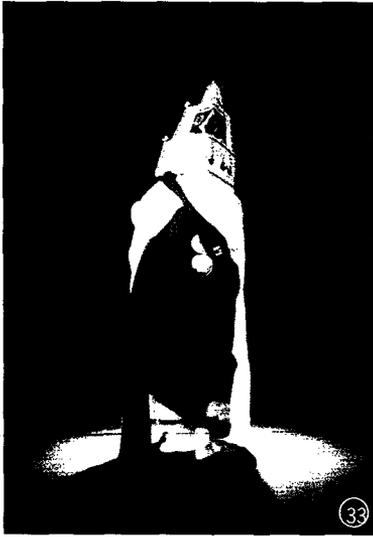


• 양팔을 편채로 회전하여 뒤로 도는 동작.



• 발 뒤꿈치를 들고 일어나서 손을 모으기 시작하는 동작.





- 양손을 모아 얹기 시작하는 동작.



- 양손을 단전에 모으고 몸과 마음가짐을 연꽃이 지는 듯이 얹는 동작.



아 헤아-오호-오호오아-에호오아-



- 양손을 펼치면서 몸과 마음이 짐을 연꽃이 피는듯이 일어서는 동작.



- 양손을 펼치면서 회전 준비동작.



- 뒤로 돌아 회전한 후, 양손을 모으면서 앉기 시작하는 동작.

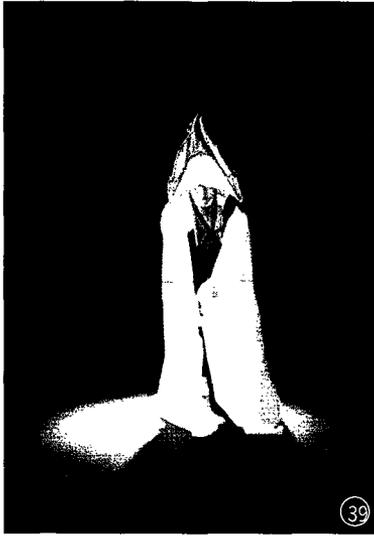


- 양손을 단전에 모으면서 앉는 동작.



우 오 ~ 오 오 ~ 오 ~ 우우오 - 오 오 오 오 -

●



- 기다리는 모습.
(몸에 약간의 동감을 주며 기다리는 모습.)



- 기다리는 모습.
(몸에 약간의 동감을 줄 때 1박자 정도 더 기다리는 모습.)



심 이 - 이이이이 흐 아 아
 심 이 아
 ● ● ● ● ● ▲



• 왼발을 들고 양손은 뒤로하여
 치고 나가는 동작.



• 양손을 앞으로 하고 왼발을 딛
 고 상대방과 자리를 바꾸는 동
 작.



• 상대방과 자리를 바꾸고 있는
 모습.



• 양팔을 펼치고 상대방 자리에
 가서 회전하는 동작.





- 양팔을 펼치고 회전을 한 후 발 뒤꿈치를 살짝 들어 올리는 동작.



- 양팔을 펼치고 무릎을 굽혀 앉기 시작하는 동작.



에-이이 호 어 어어
 아 이 어 어 어
 ● ● ●



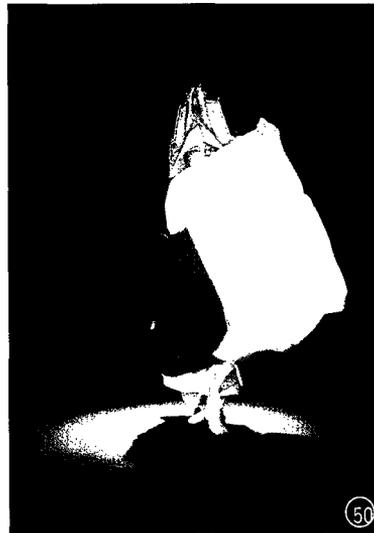
• 양팔을 펼치고 일어나면서



• 꽃치기 준비하는 동작.



• 왼팔을 직각으로 펴고 오른손을 크게 펼치면서 칠 준비동작.



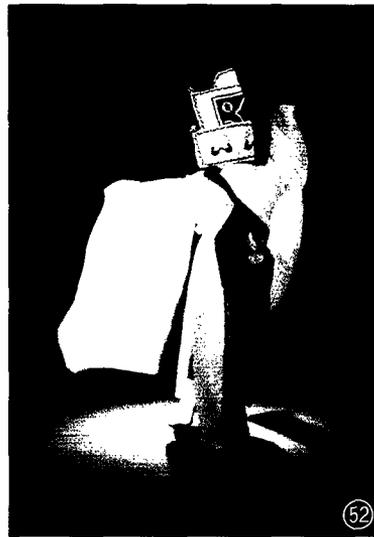
• 왼팔에 오른손으로 반원을 그리면서 꽃치기 동작을 할 때 오른쪽 소매 끝이 땅에 끌리지 않도록 유의하는 동작.





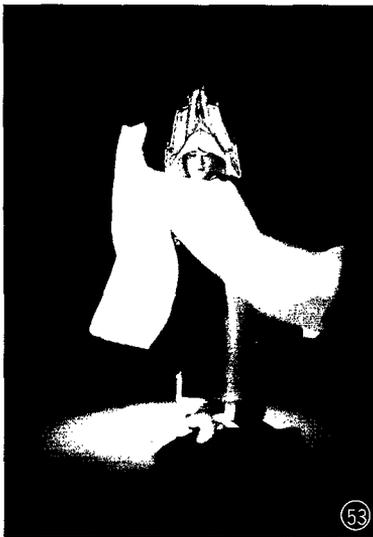
51

• 반대편 꽃치기 준비하는 모습.



52

• 오른손을 직각으로 세우고 왼손을 반원 그리면서 꽃치기 동작.



53

• 오른쪽 꽃치기 정면모습.



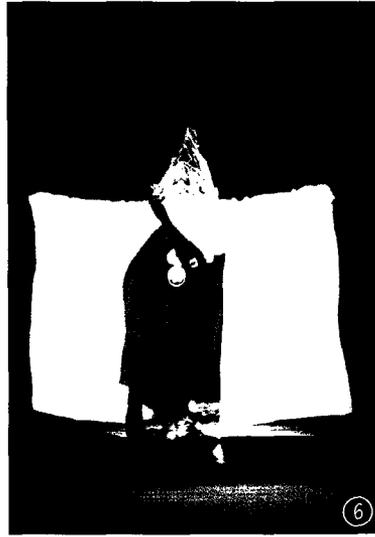
54

• 상대방과 마주보면서 양손을 모으는 동작.





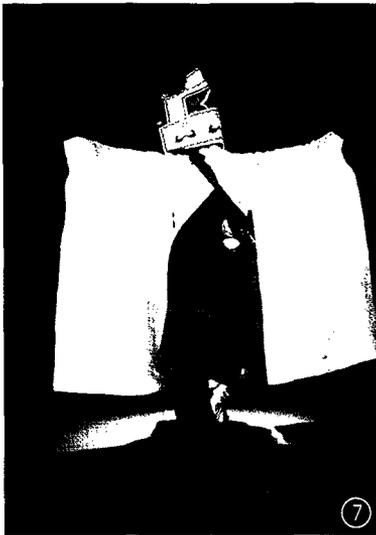
• 팔을 옆으로 올리고 천천히 도는 동작.



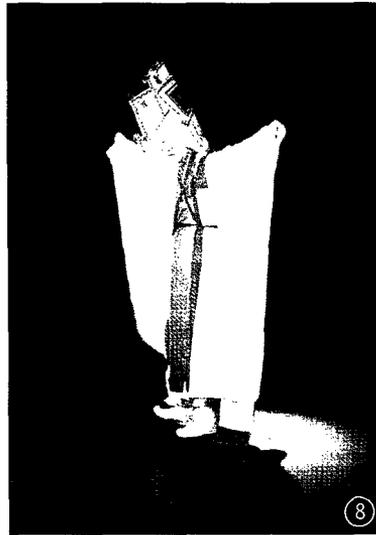
• 양팔을 펴고 무릎을 굽혀 앉는 동작.



이 에-으으 아 수 이 에-으으 어 어
 이 아 수- 에 어어어어 어-

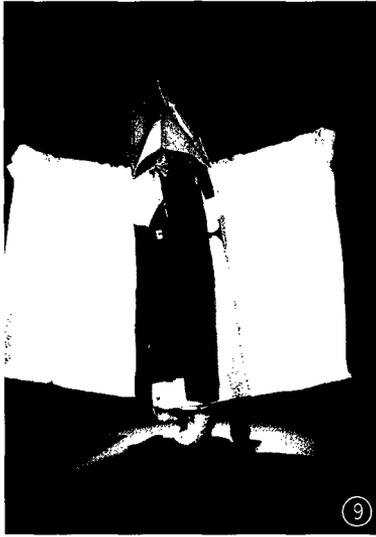


• 천천히 일어나면서 우측으로 도는 동작.



• 우측 회전 중간 모습.





• 제자리에 오면 정지하고 서서 발을 모은 동작.



• 양손을 모아서 앓을 준비.

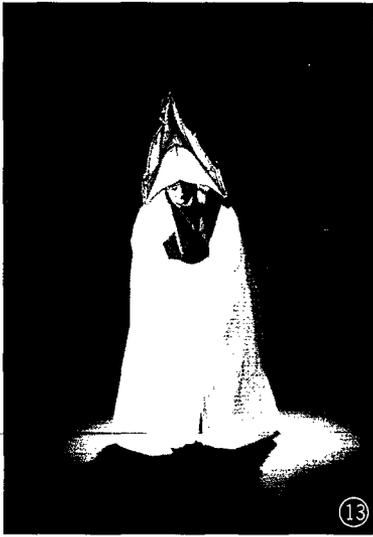


• 양손을 눈높이보다 약간 높게 하고 발 뒤꿈치를 살짝 들어 올린 모습.



• 양손을 단전으로 모으고 무릎을 굽혀 내려앉는 동작.





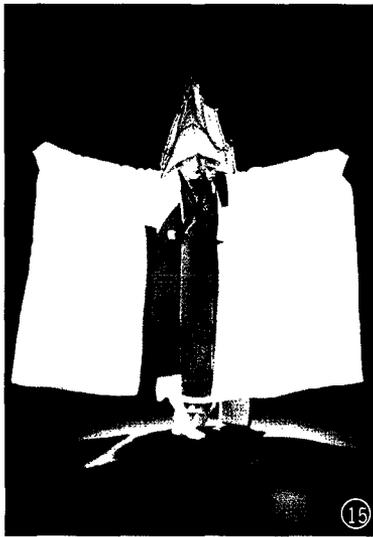
13

• 단전으로 양손을 모은 모습.



14

• 천천히 양손을 벌리기 시작.



15

• 양팔을 들어 옆으로 활짝 펴고 고개와 몸을 바로 잡아 정중한 자세는 나비처럼 움직이는 동작은 아름답고 향기롭게 꽃내음나는 고장에서 천상천하 모든 신들이 모여서 부처님께 법을 배우라는 것을 의미.

• 사진 16번은 옆모습이다.



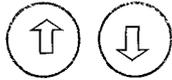
16





17

- 발 뒤꿈치 들고 오른손을 약간 높이 들어서 몸을 천천히 내리는 동작.



자비 호
 자 아- 아
 아아아
 ● ▲▲▲



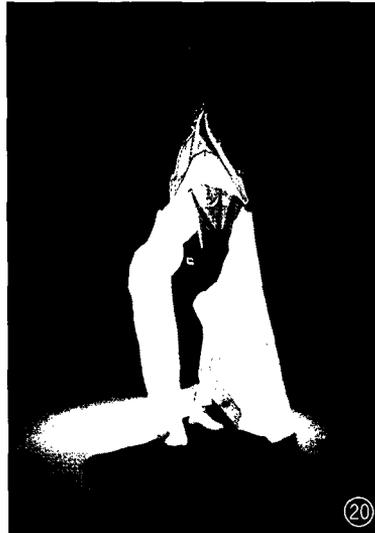
18

- 무릎을 굽혀 내려앉은 모습.



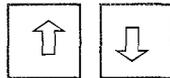
19

- 왼손(또는 오른손)이 위로 오도록 하여 단전위에 두 손을 모으는 동작.



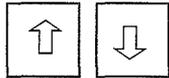
20

- 태징 소리에 맞추어 오른손을 들어 올렸다가 내려 짚는 동작.





• 태징소리에 맞추어 왼손을 들어 올렸다가 내려 짚는 동작.



• 꽃을 피여 내듯이 양손을 펼쳐서 일어나는 동작.



비
이 이 이
● ● ●

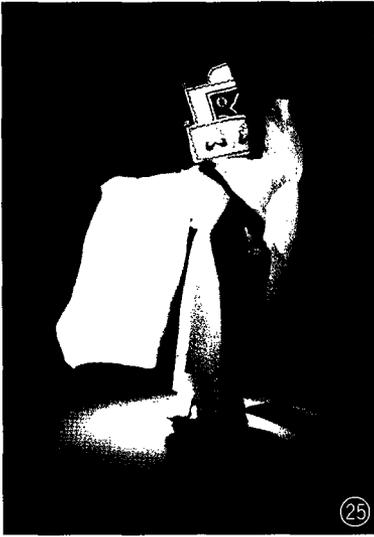


• 양팔을 펼치고 상대방과 마주 보는 동작,



• 왼손 꽃치기
왼팔을 90° 정도로 세우고 오른손으로 천천히 반원을 그리면서 왼손 꽃과 마주치는 동작.





- 오른손 꽃치기
 왼손 꽃치기의 반대방향으로
 오른팔을 90° 각도로 세우고
 왼손으로 천천히 반원을 그리
 면서 오른손 꽃과 마주치는 동
 작.



- 상대방과 마주 보면서 꽃을 마
 주치는 동작.



애 이 이 이
 에 - 이 에

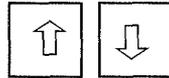
▲ ▲ ▲



- 자비스런 모습으로 단전 위에 두손을 모으는 동작. 꽃을 짚는 동작으로 나비가 꽃에 앉음을 상징.

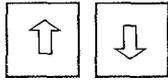


- 꽃을 짚는 동작
 꽃에 나비가 앉았다 날았다 하는 모습.





• 꽃을 짚는 동작



아 호 으 - 으 으 - 에 - 호 어 - 호 어 - 예
 으 - 아 아



• 양팔을 펼치고 일어나서 상대방과 마주보는 모습.



• 왼손을 세우고 오른손으로 반원을 그리면서 치는 동작.



• 오른손을 세우고 왼손으로 반원을 그리면서 치는 동작.





- 상대방을 마주 보면서 양손을 모으며 꽃치기 동작.



남 우 우오-흐 에- 이 이 으- 으 아
 에 에 히 이



- 치고 나가는 동작.



- 왼쪽 한 발 내딛고 두 손을 모아 상대방과 자리를 바꾸는 동작.



- 팔을 펼쳐서 상대방 자리에서 뒤로 도는 동작.

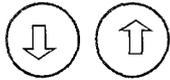


나-아-호-호-호-

●



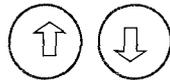
• 앉자마자 일어나는 동작.



• 반대방향으로 180° 회전할 때는 항상 상대방을 보면서 도는 동작.



• 팔을 펼쳐서 발 뒤꿈치를 든 후 내려 앉는 동작.



• 양팔을 펼치고 무릎을 굽혀 앉는 동작.



으으 으으- 히 이
에 에
으아



• 팔을 들고 일어나는 동작.



• 180° 돌아서는 동작.

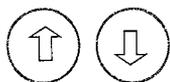


• 양팔을 펼친 정면 모습.





- 발뒤꿈치를 살짝 올렸다가 내리면서 양손을 모아 내릴 준비 동작.



호 호
오 오 오 아- 에- 오
아- 아- 오 아
●



- 양손을 단전에 모으고 무릎을 굽혀 몸을 낮추는 동작.

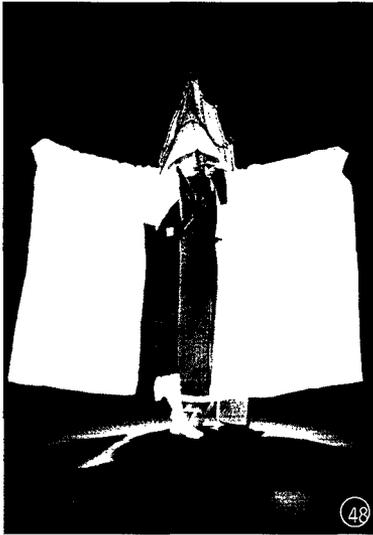


- 양팔 펼치고 일어나는 동작.



- 양팔을 펼치고 회전 준비 동작.





• 양팔을 완전히 펼친다음 회전.



수으 으으업
아아

히 에야-오 호-호오

수으
오아오아



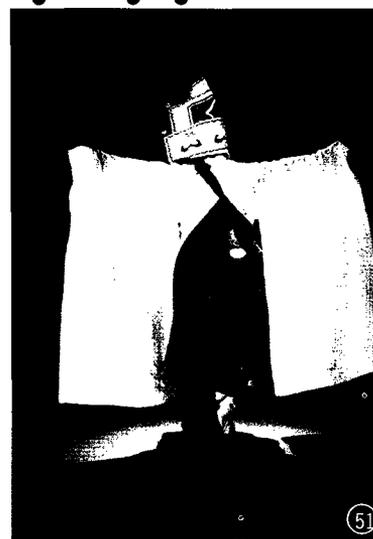
• 회전 중간 모습.



히이-
아에 호-으아아

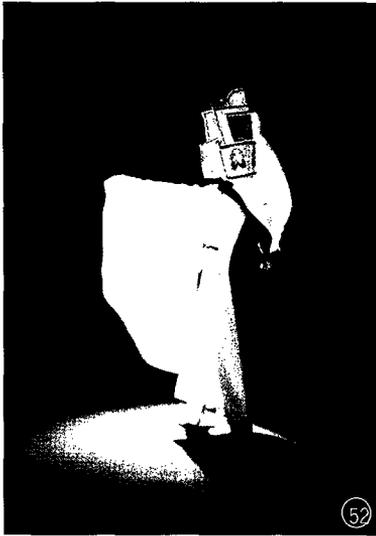


• 양팔을 펼치고 무릎을 굽혀 앉는 동작.

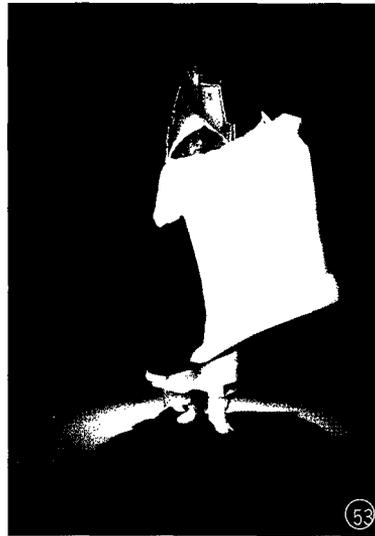


• 일어나면서 상대방과 마주본 모습.





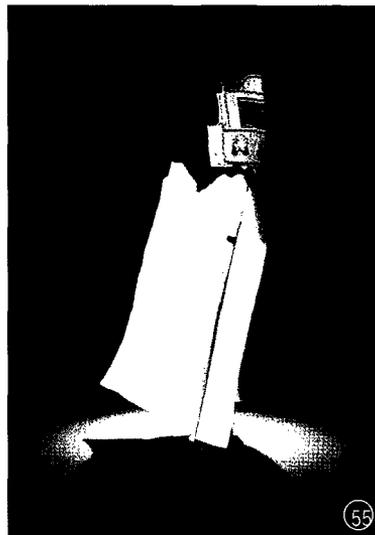
- 왼쪽 꽃치기
오른발에 무게중심을 두고 왼발은 앞부분만 살짝 바닥에 닿게 하여,



- 오른쪽 꽃치기
왼발에 무게중심을 두고 오른발은 앞부분만 살짝 바닥에 닿게 하여,

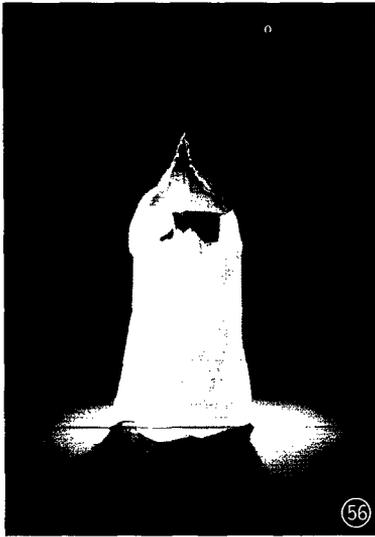


- 상대방과 마주보면서 양손을 모으는 동작.



- 옆모습.





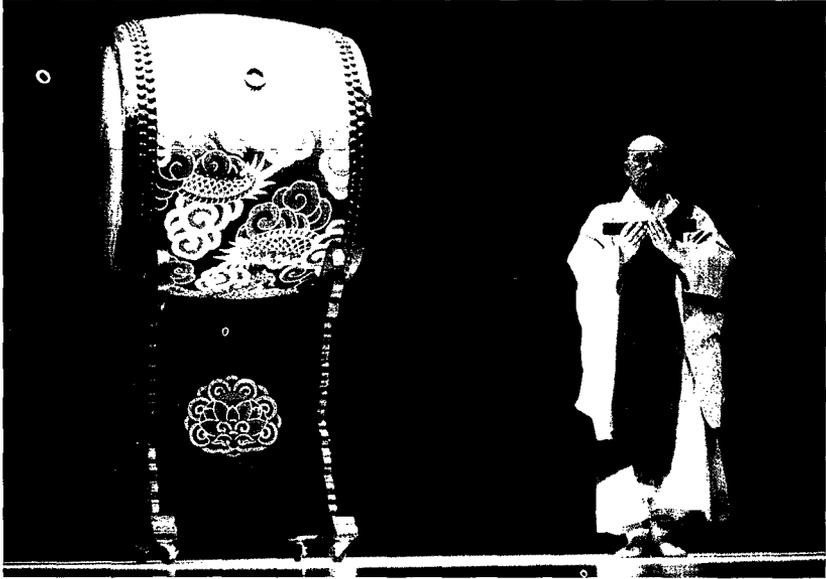
- 합장하고 절하면서 다게 나비 춤을 마치는 동작.



- 마음을 가다듬고 두 손을 합장한 모습.



3. 법고춤의 사진무보



1

- 법고춤을 출때는 먼저 상단 부처님께 예를 갖춤.
- 법고의 위치는 북쪽에 위치, 남향이 되게 하고, 법고춤을 출 때는 법고의 정면 보다는 45° 정도 비스듬히 법고를 놓고 시작.

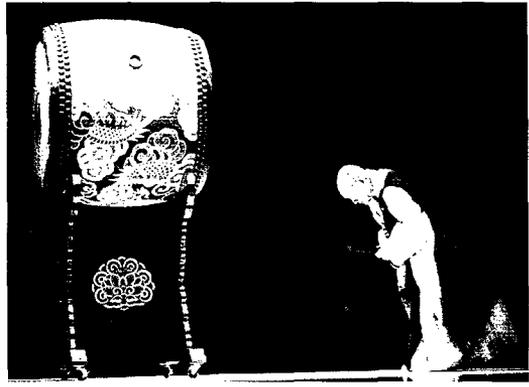
▶ 일러두기

- : 법고춤의 춤사위 명칭
- : 동작설명
- : 동작의 사상적 의미



2

• 법고를 향해 2m 전방에서 서있는 모습.



3

• 정중하게 반배 예를 갖춘 모습.

● 중생을 제도하는 자비심을 일으키는 것을 의미.



4

• 서서히 몸을 세우고 법고를 향해 다가서며 복채의 중앙을 잡음.



5

■ 첫번째 홀터내리기

• 법고 상단부위를 두손의 복채로 대고 천천히 홀터 내리는 동작.



6

- 두번째 홀터내리기
- 양팔을 벌려 내려서 법고의 4/5부분을 대고 북채로 천천히 홀터내리는 동작.



7

- 세번째 홀터내리기
- 양팔을 좀더 내려 2/5부분을 대고 북채로 천천히 홀터내리는 동작.
- 3번 홀터 내리는 것은 삼륜계 중생을 제도할 것을 서원.



8

- 좌우 변죽치기
- 북채로 우측 법고 테두리(변죽)를 딱 치는 동작.
- 제도할 중생이 정신차려서 변뇌에서 벗어나길 서원.



9

- 북채로 좌측 법고 테두리를 딱 치는 동작.



10

- 법고 중앙을 두땅친다. 우측을 먼저,
- 중앙을 치는 것은 정곡을 찌르는 것으로 바르게 들으라는 의미.



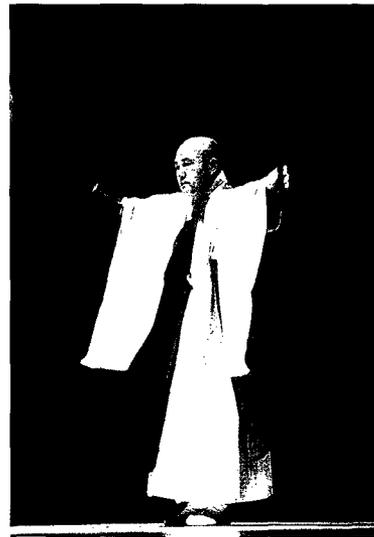
11

- 다음으로 좌측을 치는 동작.



12

- 손을 좌우로 교차하기(北向)
- 양손을 모았다가 좌우로 교차시키고,
- 일체의 怨結을 풀어 버리라는 의미.



13

- ×자형으로 좌우 양팔을 펼치는 동작.



14

- 북채를 잡은 손을 좌우 모아서 X字형으로 교차시키는 동작.



15

- 북채잡은 양손의 교차는 서로 번갈아 안쪽 바깥쪽으로 하는 동작.



16

- 이어지는 동작으로 좌우 교차 하는 횟수는 5회, 또는 7회로 할 수 있으며, 시간에 따라 조절 할 수 있다.
- 여기서는 5회로 하는 모습.



17

- 좌우 교차할 때는 무릎을 약간 굽히는 동작.



18

- X자형으로 손을 교차하는 동작으로 머리위에서부터 시작하는 모습.



19

- 법고 정면에서 몸을 회전시킬 때 법고가北向에 위치한 경우 몸은 동쪽을 향해 회전하는 모습.



20

- 몸을 반쯤 앉은 자세로 회전하기 위한 동작.



21

- 몸 전체를 앉았다가 일어나는 모양으로 양팔을 펼치는 동작.



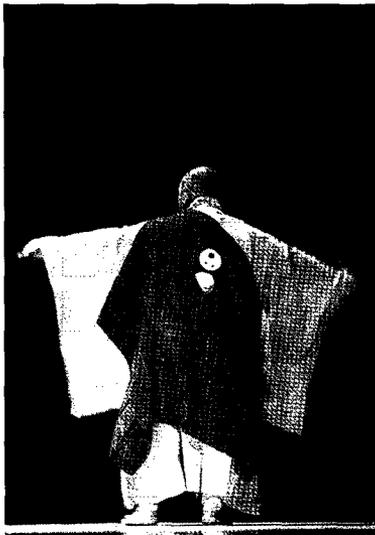
22

- 양손을 좌우로 교차하기(東向)
- 좌우 팔을 크게 위로 펼치고 손을 교차시킬 때 발 뒤꿈치를 들어 올려 동선을 크게하는 모습.



23

- 왼손이 밑으로, 오른손이 위로 하여 교차시킬 때 몸전체는 좌측으로 무게 중심을 갖게 하는 모습.



24

- 양팔을 내리면서 펼칠 때 무릎을 굽혀 주는 동작.



25

- 5회 정도 X자형으로 손을 교차시키는 동작.



26

- 양팔을 크게 벌려 위로 펼치면서 손을 교차시키는 동작.



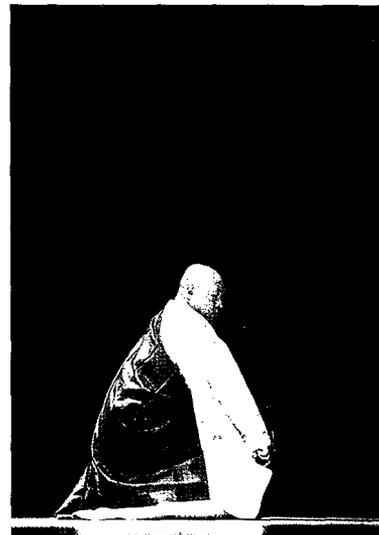
27

- 양손을 얼굴쪽에서 교차시키는 동작.



28

- 몸을 회전시키기 위한 준비 동작.



29

- 몸 전체를 앉았다가 회전하여 방향을 바꾸기 위한 동작.



30

- 양손을 좌우로 교차하기 (西向)
- 일어나면서 팔을 펼쳐 좌우교차하는 동작.



31

- X자형으로 양손을 교차시키는 동작.



32

- 양손을 5회정도 교차시키는 동작.



33

- 교차시킨 다음 펼친 모습.



34

- X자로 교차할 때는 좌우의 손이 번갈아 위아래로 오게 하는 모습.



35

- 북쪽으로 방향을 바꾸기 위한 동작.



36

- 앉았다가 일어나는 동작.



37

- 좌우로 팔을 휘두르며 어르기를 할 준비 모습.



38

- 좌우 팔 어르기
 - 좌우로 팔을 휘두르며 어르기 할 때는 호랑이, 사자가 달려들 기세로 북을 어르는 모습.
- 일체의 妄想을 떨어버리라는 의미.



39

- 오른팔을 곧게 펴고 왼손을 접을 때 눈은 북을 쏘아 보는 모습.



40

- 왼팔과 왼손을 곧게 펴고 오른손을 접는 동작.



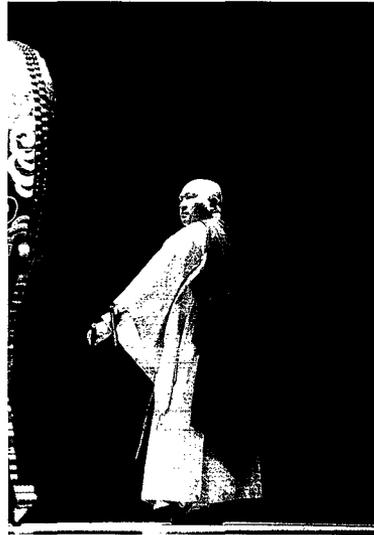
41

- 법고를 정면에 두고 몸이 앞뒤로 왔다갔다 하면서 자연스럽게 이어지는 동작.



42

- 5회~7회정도 어르기를 하는 동작.



43

- 이어지는 동작.



44

- 두 손 모아 위로치기
- 두 손을 모아 밑에서 위로 법고를 치는 동작.
- 善業을 모으고 惡業은 멀리하라는 의미.



45

- 밑에서 위로 친 모양.
- 법고를 5회정도 밑에서 위로 치는 동작.



46

- 두손 다리사이 넣기
- 오른발을 들고 북채를 다리사이에 넣을 준비를 하는 모습.
- 삶을 둥글고 원만하게 살고 늘 下心하는 자세로 살아가라는 의미.



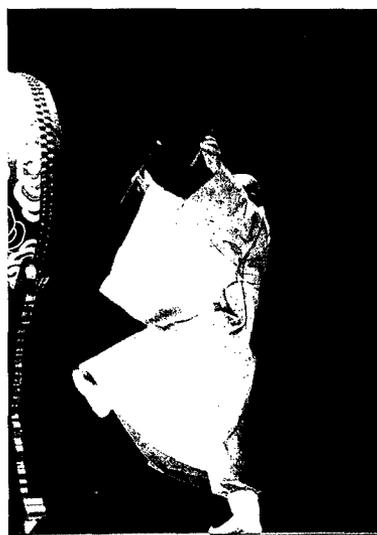
47

- 북채 아래부분을 다리사이에 넣는 기분으로 동작할 때 발바닥이 너무 높이 올라가지 않도록 유의.



48

- 팔을 원형으로 그리면서 발을 바꿀 때는 왼발을 들기 시작하는 모습.



49

- 왼발을 들고 좌우양팔로 원형을 그리면서 내려와서 다리사이로 넣는 동작.



50

- 오른발을 들고 두 손을 내리면 서 다리사이로 양손 북채를 넣는 동작.



51

- 5회를 연속하는 동작.



52

- 좌우 팔 어르기
- 좌우 팔 어르기는 동작과 동작 사이를 이어지는 역할.



53

- 좌우로 팔을 펼치듯 휘두리며 좌우 팔 어르기를 하는 모습.



54

- 좌우 팔 어르기를 5회정도 하는 동작.



55

- 어르던 두 팔을 중앙에서 모아 내려오는 모습.



56

- 좌우 한 손씩 법고치기
- 좌우 한 손씩 법고를 북채로 올려치는 동작.
- 온힘을 다해 정진하라는 의미이다.



57

- 왼손을 쳐 올릴 때 시선은 왼손 북채 끝을 보는 동작.



58

- 오른손 북채로 법고를 쳐 올릴 때 왼손은 몸 뒷쪽으로 향하게 하는 모습.



59

- 왼손 북채로 법고를 5회정도 쳐 올리는 동작.



60

- 법고 중앙을 먼저 5회정도 살짝 두드리듯 치는 모습.



61

- 한 팔은 법고를 치고 한 팔은 목 감싸기(西向)
- 오른손은 법고 중앙을 치고 왼손은 펼치는 동작.
- 자비심을 발하여 넓은 포용력을 가지라는 의미.



62

- 오른손은 법고 중앙을 치고 왼손은 목을 감싸는듯 안쪽으로 가져올 때는 왼발을 살며시 들어주는 동작.



63

- 왼손을 밖으로 하여 뒷목을 감싸듯이 하며, 그다음 동작은 손을 내어밀듯이 하며 오른발을 살며시 들어주는 동작.



64

- 다시 안쪽 목을 감싸는 동작을 할 때는 왼발을 살며시 들어주는 동작.



65

- 왼손을 밖으로 하여 뒷목을 감싸는 듯 하며, 왼쪽발을 살며시 들어 몸중심으로 발이 오게 하는 동작.



66

- 양손으로 법고 중앙을 5회~10회정도 두드리고 너무 빨리 들어가지 않도록 유의.



67

- 몸을 좀더 숙이고 법고의 아랫부분부터 치는 동작.



68

- 허리 짓혀돌기(左側)
 - 법고를 하단에서부터 치면서 허리를 뒤로 젖혀서 돌기 시작하는 모습.
- 상대방을 이해하고 서로간의 삶의 조화를 가지라는 의미.



69

- 왼손은 법고를 오른손은 변죽을 치면서 돌기 시작하는 동작. (허리를 젖히는 동작으로 사전에 충분히 허리 운동을 하는 것이 좋다.)



70

- 천천히 돌기 시작하고 변죽을 치는 오른손이 부드러우면서 절도있게 하는 동작.



71

- 법고의 변죽을 20회정도 나누어 두드리는 듯이 치는 동작.



72

- 변죽을 치며 진행하는 것을 세분화한 것으로 허리는 완전히 법고를 향해 젖힌 동작.



73

- 변죽을 치며 돌아 이어지는 동작. (오른손이 뱍고 상단 중앙에 닿아 있다.)



74

- 변죽을 치며 돌아 이어지는 동작.



75

- 변죽을 3/4정도 돌았으면 변죽 좌우를 오른손 북채로 딱, 딱, 딱 치는 동작.



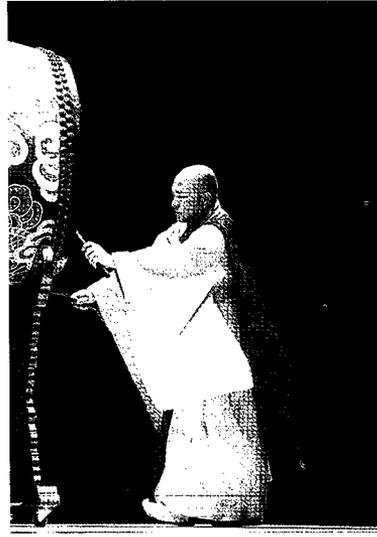
76

- 변죽을 치는 동작.



77

- 변죽치기를 하고난 동작.



78

- 양손으로 법고 중앙을 뚜당 치면서 회전 준비를 하는 동작.



79

- 법고 어르기를 좌우 5회정도 한 다음,
● 일체의 妄想을 떨어버리라는 의미.



80

- 법고 중앙을 5회 정도 살짝 두드리듯 치는 모습.



81

- 왼손은 법고를 치고 오른손은 목감싸기(東向)
- 왼손을 법고 중앙에 오른손은 펼치는 동작.
- 자비심을 발하여 넓은 포용력을 가지라는 의미.



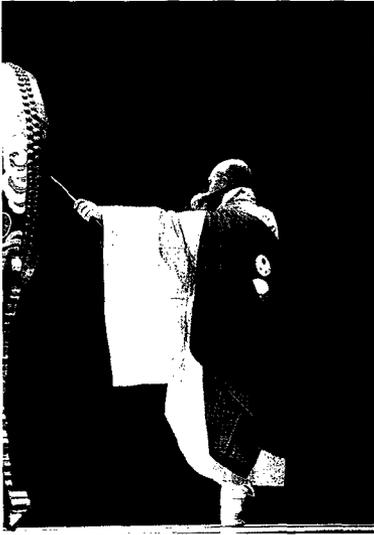
82

- 오른손으로 뒷목을 감싸듯이 하며, 왼발을 살며시 들어주는 동작.



83

- 오른손을 뒷목에서 올리는 동작.



84

- 왼손은 법고를 살살치고 오른손은 앞으로 하여 목을 감싸는 동작.



85

- 오른손을 펼쳐서 뒷목까지 손을 보내는 동작.



86

- 오른손을 앞으로 하여 목을 감싸는 동작. (5회정도 반복)



87

- 양손으로 법고 중앙을 10회정도 두드리는 동작.



88

- 허리 젖혀돌기(右側)
- 법고를 하단에서부터 치면서 허리를 뒤로 젖히며 돌기 시작하는 동작.
- 상대방을 이해하고 서로간의 삶의 조화를 강조하는 의미.



89

- 왼손은 법고를 오른손은 변죽을 치면서 돌기 시작하는 동작.



90

- 법고와 몸의 간격을 잘 조절하고, 양발의 간격을 충분히 하여 치는 동작.



91

- 법고가 크고 높을 때는 복채를 약간 길게 잡는 모습.



92

- 법고를 3/4까지 변죽을 치고 돌고 나면,



93

- 이어서 변죽을 북채로 반원형 그리면서 주루룩 법고 좌측에서 우측, 우측에서 좌측, 좌측에서 우측으로 훑어주는 동작.



94

- 오른손으로 변죽을 딱 치는 모습.



95

• 왼손으로 변죽을 딱 치는 모습.



96

• 오른손으로 변죽을 딱 치는 모습.



97

• 몸을 일으키는 동작.



98

• 법고 중앙을 두땅 치는 모습.



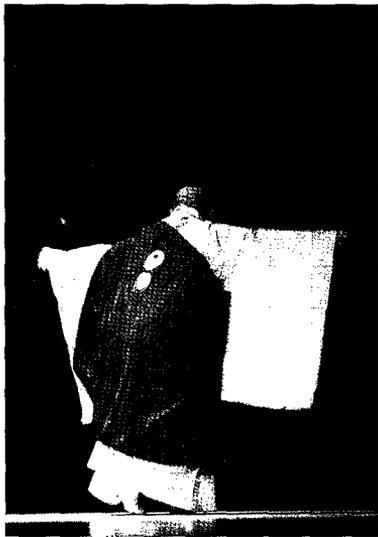
99

- 손을 X자형으로 교차시키고 몸을 270° 회전하면서,



100

- 東쪽을 향해서 앉는 동작.
- 탐내는 마음과 일체의 모든 怨恨을 풀어버리라는 의미.



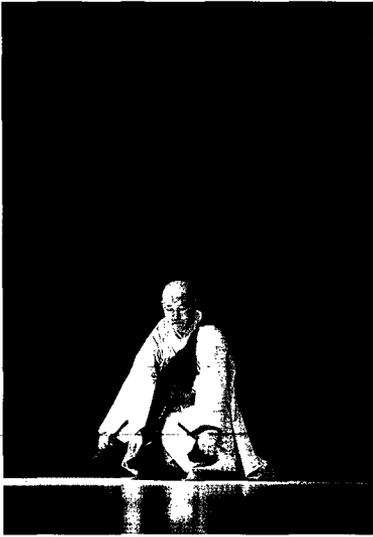
101

- 일어나면서,



102

- 법고 중앙을 두땅 치면서 270° 돌아,



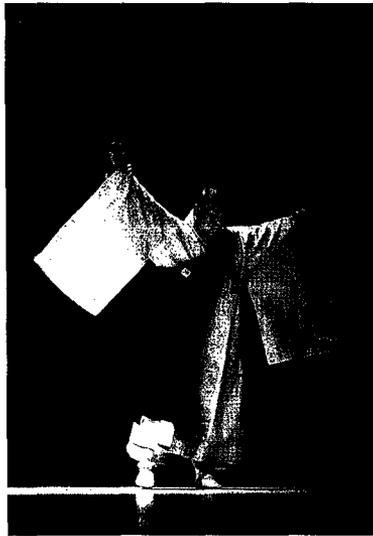
103

- 西쪽을 향해 앉는 동작.
- 성내는 마음과 일체의 모든 怨結을 풀어버리라는 의미.



104

- 좌우팔을 벌린다음 서로 교차하여,



105

- 360° 회전하여 앉는 동작.
- 어리석은 마음과 일체의 모든 고통을 여의라는 의미.



106

- 회전준비를 하는 모습.

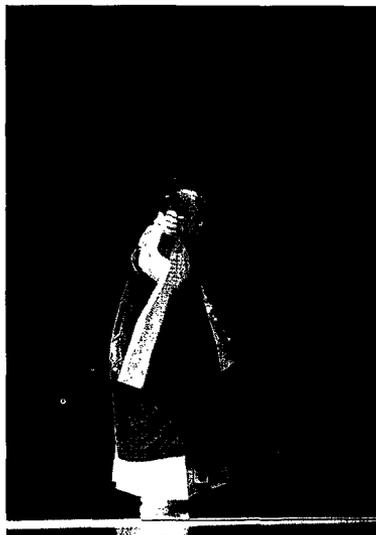


107

■ 양팔 벌리고 회전하기

- 서서 양팔을 벌리고 360° 회전하는 모습.

- 중생제도의 서원을 성취한 환희심을 의미.



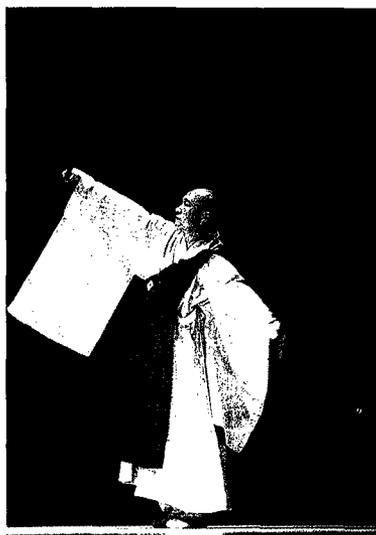
108

- 3회정도 제자리에서 360° 회전을 하는 모습.



109

- 회전하는 모습.

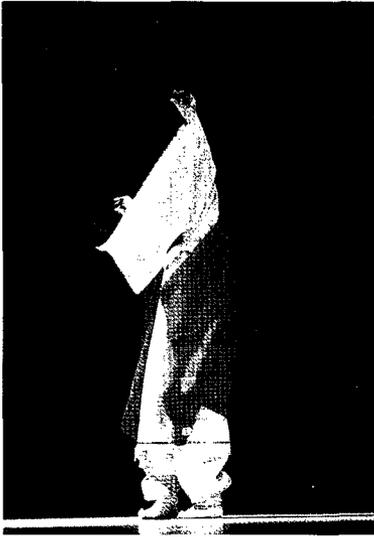


110

■ 좌우손을 위로 올리기

- 법고를 향해 선다음 우측손을 올리는 동작.

- 중생제도의 원을 성취하게 하여 주신 부처님께 찬탄과 예경을 드리며.



111

- 왼손을 올리면서 몸을 회전하는 동작.
- 해탈을 얻은이에게 올리는 경배의 의미.



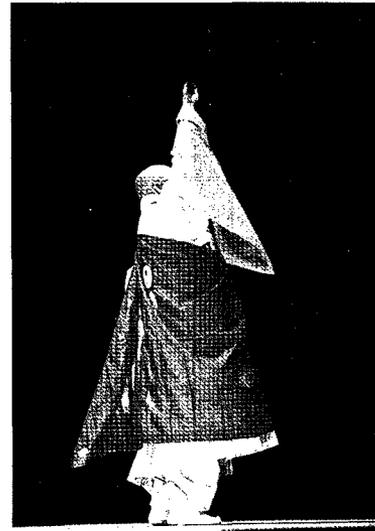
112

- 왼손을 올린 정면 모습. 복채를 올릴때는 세워서 몸 중앙으로 올리고 다 올리면 수평이 되도록하는 동작.



113

- 몸을 회전하면서 좌우손을 하늘을 향해 밀어 올리듯이 하는 동작.



114

- 부드러우면서도 힘있게 손을 위로 올리는 동작.



115

- 왼손을 올릴 때는 우측손을 내리면서 바로 교대하여 올릴 준비를 하는 모습.



116

- 몸 중심으로 손을 교차하여 올리는 모습.



117

- 복채의 끝을 살릴듯이 하는 동작.



118

- 몸에 무게중심을 발뚱꿈치에 두고 시선은 올리고 복채끝을 보는 모습.



119

• 법고 앞으로 몸을 돌린 모습.



120

• 손을 모아 내리는 동작.



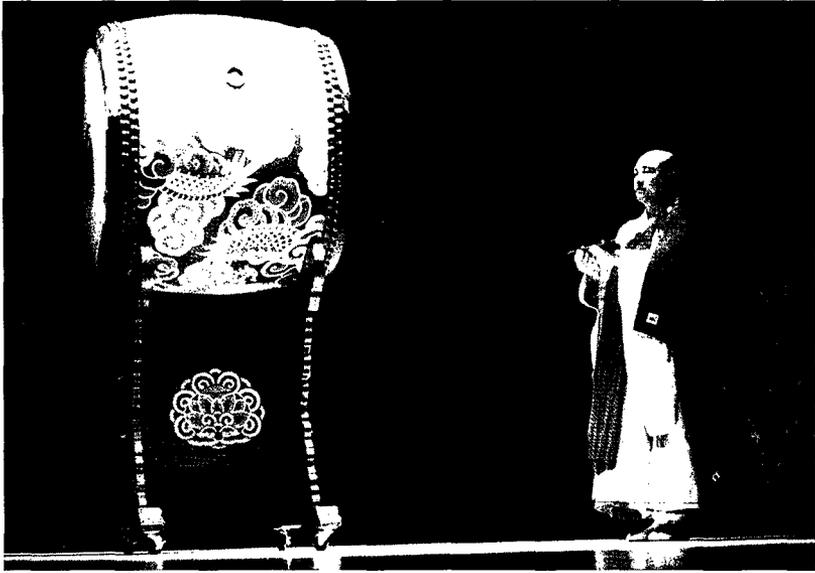
121

• 마무리 동작으로 두 손을 모으
면서 법고를 향해 선 모습.



122

• 법고와 부처님전에 반배를 하
는 모습.
● 중생과 부처가 如一함을 의미.



123

• 법고를 향해서고 마무리 하는 모습.

4. 梵唄僧의 系譜

부처님 당시 妙音菩薩의 찬탄으로 부터 시작되어, 중국의 魏文帝 6년(429년) 陳思王 曹植, 신라의 眞鑑國師(774 ~ 850)-慈行 - 龍淵 - 雲波 - 雲溪 - 法敏 - 慧鑑으로 이어졌다. 고려시대에는 연등회와 팔관회등의 많은 불교행사가 이루어 졌지만 구체적인 범패승의 계보는 나타나 있지 않다. 조선시대에는 송유역불정책 가운데에서도 많은 의식이 봉행되었고 자료도 많이 남겼다. 이들 자료 가운데 영조 4년 1748년 대회화상이 작성한 『梵音宗譜』¹⁾에 의하면

제 1세 國融 스님은 세종朝 (1418~1450)에 활약하였고

제 2세 應俊, 제 3세 惠雲, 제 4세 天輝, 제 5세 續淸, 제 6세 常還스님으로 1592년 임진왜란 이후 활약하였으며, 제 7세 雪湖, 제 8세 雲溪堂 法敏스님은 효종朝 (1650~1659)에 활약하였다.

제 9세는 慧鑑으로 그에 法弟子 絢暎에 전수하여 제10세가 되며

- 봉암사 (채청)
- 불회사 (찬오)
- 개천사 (성각)
- 대흥사 (축찰)
- 보림사 (대회) - 개천사, 유마사, 수인사, 법천사, 천관사,
만연사, 미황사, 쌍계사, 봉림사
- 징광사 (대진) - 징광사, 개흥사
(풍식) - 쌍봉사, 개천사, 봉암사
- 미황사 (시명) - 상화사, 송광사
- 흥국사 (체운)
- 선암사 (용학, 재방)
- 금탑사 (연기) - 금탑사, 피근사, 대흥사, 송광사,
성불사 태인사

1) 대회화상, 1748년 영조 4년에 범패를 전승한 범패승의 系脈을 기록한 책, 1권 1책, 목판본, 전라남도 장흥군 迦智山 寶林寺에서 개판하였다.

화엄사 (각선) - 화엄사, 태인사, 선암사, 청암사,
개홍사, 인관사, 관음사, 홍국사,
백천사

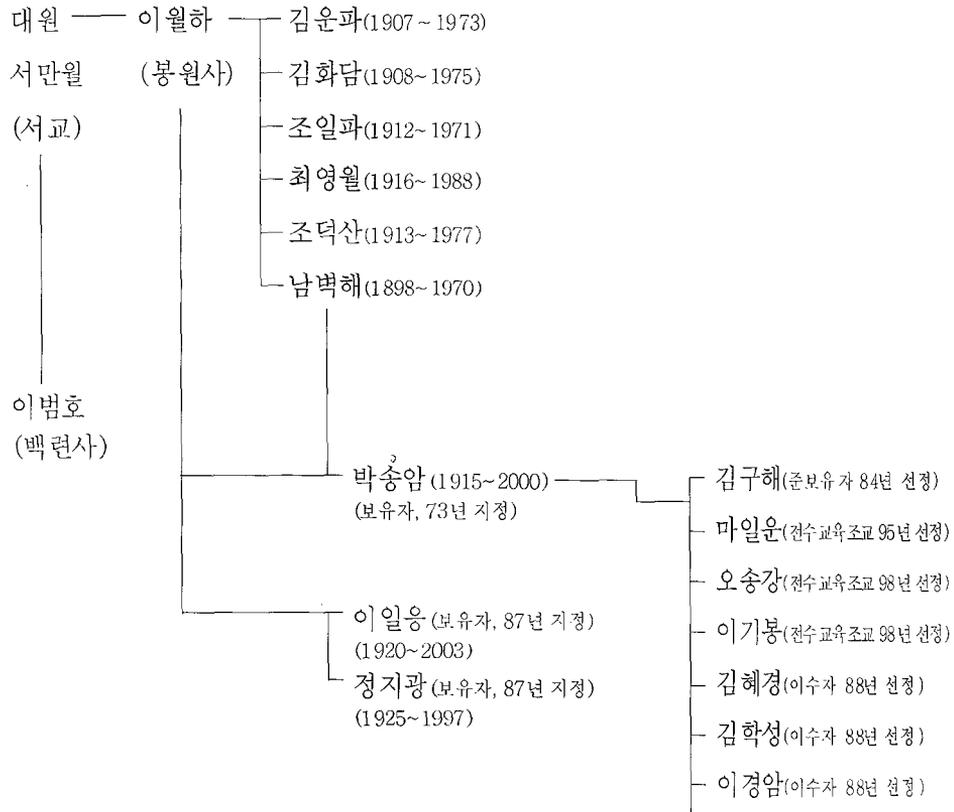
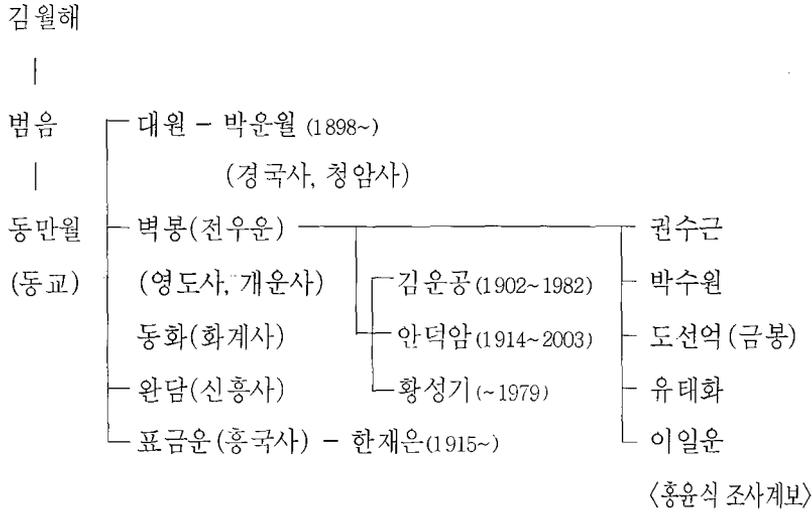
대광사 (도인) - 불탑사, 중홍사, 대홍사, 태인사,
실상사, 선암사, 화엄사, 송천사
능가사(익순) - 능가사
송광사
쌍계사
봉암사
화엄사
홍국사
선암사

제 11세는 화엄사 - (계환)

제 12세는 선국사 - (홍해), 감로사, 도립사, 송천사, 화엄사
옥천사, 지국사, 대홍사, 송광사, 오탑사에서 지도하
면서 각종의식을 봉행하였다.

■ 1900년대 이후 범패승 계보도

다음은 1911년 6월 사찰령 반포이후 홍윤식 조사계보²⁾를 정리한 것이다.



2) 홍윤식, 『이조불교의 신앙의례』, 원광대학교출판부, 1984.



3) 문화관광부 문화재관리국에 이수자 이상 등록되어 있는 영산재보존회 회원을 중심으로 정리한 것임.(2003년 4월 30일) 연구자를 비롯해서 이수자 가운데는 박송암 스님께 지도를 받고, 또 구해, 일운 스님께도 같이 지도를 받은 경우가 있다.

불교무용의 국내외 공연 및 행사내역

장 르	공연명 · 행사명	일 시	장 소
① 연극	1. 노미오와 주리에(Romeo & Juliet)	1996. 12. 7~12. 24	인천 종합문화예술회관 소극장
	2. 等身佛	1999. 4. 16~4. 23	인천 종합문화예술회관 소극장
	3. 데이신따이 (부제 : 정신대 위 안부 할머니)	1998. 10. 7~10. 8	인천 종합문화예술회관 소극장
	4. 데이신따이 (부제 : 정신대 위 안부 할머니)	1998. 11. 1	순천 문예회관
	5. 노마 로마 노마 (부제 : 단장의 미아리 고개)	1997. 11. 8~11. 9	인천서구문화회관
	6. 노마 로마 노마 (부제 : 단장의 미아리 고개)	1997. 12. 25~ 12. 28	인천 종합문화예술회관 소극장
	7. 노마 로마 노마 (부제 : 단장의 미아리 고개)	1998. 1. 23~ 1. 25	인천계양문화회관
	8. 연꽃의 노래	2001. 5. 8~5. 10	인천 종합문화예술회관 소극장
② 방송출연	9. TV 문학관 '꿈'	1987. 5. 23	전북 부안 내소사
	10. TV 문학관 '저승새'	1990. 5. 10	전남 구례 화엄사
	11. '마음으로 부르는 노래'	1994. 4. 8	KBS 공개홀
	12. 한국의 美 범패	1994. 6. 8	하동 쌍계사
	13. btn 불교TV '항화계' 작법 시연	1998. 6. 22	btn 녹화 스튜디오
	14. KBS TV 국악한마당 '석 탄일 특집'	2002. 5. 19	KBS TV 국악한마당 스튜디오
	15. KBS TV 국악한마당 대 구참사 희생 자 합동천도제	2003. 3. 2	KBS TV 국악한마당 스튜디오
③ 해외공연	16. 제 1회 아시아 민속축제 태국국왕 초청 공연	1988. 2. 9	태국 중앙문화회관
	17. 제 1회 아시아 민속축제 태국국왕 초청 공연	1988. 2. 7~2. 14	태국 중앙문화회관 야외 공연장
	18. 제 1회 아시아 민속축제 태국국왕 초청 공연	1988. 2. 7	길거리 축제(퍼레이드)
	19. 일제 강제 징용 한인 희생자 위령제	1994. 3. 6	러시아 사할린 한인 희생자 위령탑
	20. 세계로 도약하는 한국문화예술 5000년(Presenting 5000Years of Korea culture wind of History)	2000. 6. 30	미국 뉴욕 카네기 메인홀
	21. 범패와 민속무	2001. 7. 2	오스트리아 국립방송국 스튜디오 대극장
	22. 제 4회 세계 민속 페스티벌 범패와 민속무	2001. 7. 5~7. 8	벨기에 ZWEVEGE M
	23. 범패와 민속무 양노원 위문공연	2001. 7. 7	벨기에 Maria Love의료 양노원
	24. 범패와 민속무 양노원 위문공연	2001. 7. 9	벨기에 Rusthuis St Amard 양노원
	25. 한국의 梵唄와 日本의 聲明	2001. 7. 28	일본 국립극장 대극장
	26. 도쿠시마현 향토문화회관 개관 30주년 기념 공연 한국 전통무용	2001. 8. 16	일본 도쿠시마현 향토문화회관
	27. 한국의 전통무용	2001. 8. 17	일본 海南文化院
	28. 2002RFA 한일월드컵 홍보문화예술 공연	2002. 5. 27	러시아 국립 카림라 극장
29. 한국의 범패	2003. 4. 23~4. 25	미국 뉴욕 제팰소서라이어티 극장	

장 르	공연명 · 행사명	일 시	장 소
④ 무대공연	30. 한국의 소리와 몸짓 V 영산재 食堂作法	1996. 6. 15	예술의 전당 한국정원
	31. 세계 평화기원 영산대법회	1996. 9. 11	동국대학교 문화관 예술극장
	32. '97 고양 세계 꽃박람회 영산대제	1997. 5. 12	박람회장 매 인스타디움
	33. 운현궁 일요일예술 무대	1999. 6. 13	운현궁 특설무대
	34. 찾아 가는 문화활동 2000열린고궁 봄꽃축제	2000. 5. 6	덕수궁 중화전
	35. 오페라 直指	2000. 9. 22~9. 24	세종문화회관 대극장
	36. Rite of Passage Festival 2001 (세계통과의례 페스티벌 영산재)	2000. 9. 30~10. 3	남산골 한옥마을
	37. 第22회 人名舞展	2000. 12. 25	부산문예회관 중극장
	38. 국립국악원 50주년 기념 영산재	2001. 4. 26~4. 27	국립국악원 예악당
	39. 第24회 名舞名人展	2001. 6. 13	울산문화회관 대극장
	40. 박승암 대종사 추모 이어경의 영산재	2001. 10. 9	국립국악원 우면당
	41. 2002 한·중 국가대표 A매치 게임 식전문화행사(영화의대아리)	2002. 4. 27	인천문학경기장
	42. 2002 인천 세계법선축제	2002. 5. 23	인천 연안부두 특설무대
	43. 2002 인천 세계법선축제 길거리 축제(퍼레이드)	2002. 5. 25	인천 문화거리
	44. 종교 화합을 위한 문화예술	2002. 5. 26	카톨릭의대 부천성심병원
	45. 2002 FIFA 한일 월드컵 축구 성공기원 영산재 상설공연	2002. 5. 30~6. 28	서울 봉선사
	46. 2002 FIFA 한일 월드컵 플라자 초청 공연	2002. 6. 14	인천문학월드컵 월드컵 플라자
	47. 심청 축제	2002. 6. 6	인천 월미도 앞바다 특설무대
	48. 시립 무용단 불교 무용 지도	2002. 8. 26~8. 28	울산시립 무용단 연습실
	49. 2002 부산 아시안게임 성공기원 영산재 상설공연	2002. 10. 4~10. 13	부산 내원정사
	50. 華嚴의 소리(중앙대학교 국악대학 정기공연)	2002. 11. 18	서울특별시 교원연수원 대강당
	51. 경기도 손동공 진혼 바라춤(769주기)	2002. 11. 24	경기도 김포시 대명리 손들목
	52. 시립 무용단 불교 무용지도	2003. 1. 21~2. 28	인천시립 무용단 연습실
	53. 제18회 수록고훈전도 및 생명존중 실천대회	2003. 2. 18	인천월미도 코스모스 유람선
	54. 인천의 춤 한국의 춤	2003. 4. 1	인천종합문화예술회관 대극장
	55. 불교음악 순	2003. 4. 16	국립극장 대극장
	56. 제31회 名舞名人展	2003. 5. 21	부산문예회관 대극장
	57. 인천 남구孝축제	2003. 5. 8	인천문학경기장앞 광장
	58. 三生 因緣(서도소리 영인)	2003. 6. 1	인천종합문화예술회관 대극장
	59. 제15회 영산재	2003. 6. 4	서울 봉선사 영산재도량
60. 현충일 호국영령 위령제	2003. 6. 6	인천수봉공원 현충탑광장	

장 르	공연명 · 행사명	일 시	장 소
④ 무대 공연	61. 남구 노인 경로잔치	2003. 6. 13	남구청 대회의실 강당
	62. 불교학연구회 여름 워크숍 초청 범패와 작법무	2003. 7. 22	김포 중앙승가대학
	63. 어울림과 나눔의 세상	2003. 8. 19	강원도 백담사 만해회관
	64. 2003대 구유니버시아드 영산제	2003. 8. 24	대구 팔공산 특설무대
	65. 인천의 춤 한국의 춤	2003. 8. 26	국립국악원 예악당
	66. Rang Rang Festival	2003. 9. 7	인천서구청 관내 일원
	67. 한일 청소년 문화체험의 장	2003. 9. 27	대한불교 조계종 전등사
	68. 종교 화합을 위한 범패와 작법무	2003. 10. 26	간석2동 카톨릭 성당
	69. 종교 음악페스티벌 영산제	2003. 12. 12	독일세 계문화의 집