

제3회 국립중앙박물관 한국미술 심포지엄 자료집

# 동아시아 불교회화와 고려불화

National Museum of Korea presents International Symposium on

**GORYEO BUDDHIST PAINTINGS**  
in the Context of EAST ASIA



국립중앙박물관  
NATIONAL MUSEUM OF KOREA

목차

06	심포지엄 일정	
09	인사말	최광식   국립중앙박물관 관장
10	기조강연   세계 속의 고려불화: 네 개의 관점	로타 레더로제   독일 하이델베르크대학 교수
16	하라호토(Khara-khoto) 출토 아미타불화와 관음보살도	키라 사모숙   러시아 에르미타주박물관 수석 큐레이터
28	宋·元代 불화의 특색 -禮拜像의 視覺表象-	井手誠之輔   일본 九州大學 교수
56	고려불화의 독자성	정우택   동국대학교 교수
70	고려불화의 발원 시주자	김정희   원광대학교 교수
94	고려불화의 변죽 -本地, 畫幅 그리고 奉安에 대한 시론-	박은경   동아대학교 교수
112	‘일반회화적’ 관점에서 본 고려불화	이수미   국립중앙박물관 학예연구관
124	고려불화와 同時期の 일본불화 -고려불화와 공통된 圖像을 중심으로-	北澤菜月   일본 奈良國立博物館 연구원
142	질의	김혜원   국립중앙박물관 학예연구사 김승희   국립경주박물관 학예연구실장 민병찬   국립중앙박물관 전시팀장 정명희   국립중앙박물관 학예연구사 홍선표   이화여자대학교 교수 정병모   경주대학교 교수 谷口耕生   일본 奈良國立博物館 연구원

일러두기

이 책은 제3회 국립중앙박물관 국제 학술 심포지엄 “동아시아 불교회화와 고려불화”에서 발표된 글과 질의문을 수록한 자료집이다.

주최 국립중앙박물관

협찬 아시아나 항공

진행 국립중앙박물관 미술부

일시 2010년 10월 28일 (목) 10:00-18:00

장소 국립중앙박물관 대강당

Contents

06	<b>Program</b>	
09	<b>Greetings</b>	Choe Kwang-shik   Director-General, National Museum of Korea
10	<b>Keynote Speech   Goryeo Buddhist Painting and World Art: Four Perspectives</b>	Lothar Ledderose   Professor, Heidelberg University
16	<b>The Amitabha and Guanyin Paintings from Khara-khoto</b>	Kira Samosyuk   Curator, The State Hermitage Museum
28	<b>The Buddhist Paintings from the Song and Yuan Dynasties: The Visual Representations of Buddhist Deities</b>	Ide Seinosuke   Professor, Kyushu University
56	<b>Distinctive Characteristics of Goryeo Buddhist Paintings</b>	Chung Woothak   Professor, Dongguk University
70	<b>Patrons of Goryeo Buddhist Paintings</b>	Kim Junghee   Professor, Wonkwang University
94	<b>Some Issues in Goryeo Buddhist Paintings: Material, Width of the Silk and Enshrinement</b>	Park Eunkyung   Professor, Dong-A University
112	<b>Goryeo Buddhist Paintings from a Non-religious Perspective</b>	Lee Soomi   Curator, National Museum of Korea
124	<b>Buddhist Paintings of Japan Contemporary with the Goryeo Period: The Iconographical Similarities</b>	Kitazawa Natsuki   Curator, Nara National Museum
142	<b>Questions</b>	Kim Haewon   Associate Curator, National Museum of Korea Kim Seunghee   Chief Curator, Gyeongju National Museum Min Byoungchan   Chief of the Special Exhibition Team, National Museum of Korea Jeong Myounghee   Associate Curator, National Museum of Korea Hong Sunpyo   Professor, Ewha Womans University Chung Byung-mo   Professor, Gyeongju University Taniguchi Kosei   Curator, Nara National Museum

Notes to the Reader

This publication brings together papers presented in “International Symposium on Goryeo Buddhist Paintings in the Context of East Asia,” organized by the National Museum of Korea.

Thursday, October 28, 2010, 10:00-18:00

Main Auditorium, National Museum of Korea

심포지엄 일정

사회: 광동석   국립중앙박물관 미술부장		
10:00-10:10	개회사	최광식   국립중앙박물관 관장
10:10-10:40	기조강연   세계 속의 고려불화: 네 개의 관점	로타 레더로제   독일 하이델베르크대학 교수
10:40-10:50	휴식	
10:50-11:20	하라호토(Khara-khoto) 출토 아미타불화와 관음보살도	키라 사모숙   러시아 에르미타주박물관 수석 큐레이터
11:20-11:50	宋·元代 불화의 특색 -禮拜像의 視覺表象- 井手誠之輔	일본 九州大學 교수
11:50-12:20	고려불화의 독자성	정우택   동국대학교 교수
12:20-13:40	점심	
사회: 최선주   국립중앙박물관 어린이박물관팀장		
13:40-14:10	고려불화의 발원 시주자	김정희   원광대학교 교수
14:10-14:40	고려불화의 변죽 -本地, 畫幅 그리고 奉安에 대한 시론-	박은경   동아대학교 교수
14:40-15:10	‘일반회화적’ 관점에서 본 고려불화	이수미   국립중앙박물관 학예연구관
15:10-15:40	고려불화와 同時期の 일본불화 -고려불화와 공통된 圖像을 중심으로-	北澤菜月   일본 奈良國立博物館 연구원
15:40-16:00	휴식	
16:00-18:00	종합토론	좌장 김리나   홍익대학교 명예교수
토론자		
김혜원   국립중앙박물관 학예연구사		
김승희   국립경주박물관 학예연구실장		
민병찬   국립중앙박물관 전시팀장		
정명희   국립중앙박물관 학예연구사		
홍선표   이화여자대학교 교수		
정병모   경주대학교 교수		
谷口耕生   일본 奈良國立博物館 연구원		

Program

10:00-10:10	Welcoming Remarks	Choe Kwang-shik   Director-General, National Museum of Korea
10:10-10:40	Keynote Speech   Goryeo Buddhist Painting and World Art: Four Perspectives	Lothar Ledderose   Professor, Heidelberg University
10:40-10:50	Break	
10:50-11:20	The Amitabha and Guanyin Paintings from Khara-khoto	Kira Samosyuk   Curator, The State Hermitage Museum
11:20-11:50	The Buddhist Paintings from the Song and Yuan Dynasties: The Visual Representations of Buddhist Deities	Ide Seinosuke   Professor, Kyushu University
11:50-12:20	Distinctive Characteristics of Goryeo Buddhist Paintings	Chung Woothak   Professor, Dongguk University
12:20-13:40	Lunch	
13:40-14:10	Patrons of Goryeo Buddhist Paintings	Kim Junghee   Professor, Wonkwang University
14:10-14:40	Some Issues in Goryeo Buddhist Paintings: Material, Width of the Silk and Enshrinement	Park Eunkyung   Professor, Dong-A University
14:40-15:10	Goryeo Buddhist Paintings from a Non-religious Perspective	Lee Soomi   Curator, National Museum of Korea
15:10-15:40	Buddhist Paintings of Japan Contemporary with the Goryeo Period: The Iconographical Similarities	Kitazawa Natsuki   Curator, Nara National Museum
15:40-16:00	Break	
16:00-18:00	Round Table	CHAIR Kim Lena   Professor Emerita, Hongik University
DISCUSSANTS		
Kim Haewon   Associate Curator, National Museum of Korea		
Kim Seunghee   Chief Curator, Gyeongju National Museum		
Min Byoungchan   Chief of the Special Exhibition Team, National Museum of Korea		
Jeong Myounghee   Associate Curator, National Museum of Korea		
Hong Sunpyo   Professor, Ewha Womans University		
Chung Byung-mo   Professor, Gyeongju University		
Taniguchi Kosei   Curator, Nara National Museum		



## 인사말

국립중앙박물관이 용산으로 이전 개관한 5주년이 되는 2010년 10월 28일, 우리 박물관은 세계 여러 나라에 흩어져 있는 고려불화 명품들을 한자리에 모은 〈고려불화대전(10.12~11.21)〉 특별전과 연계하여 “동아시아 불교회화와 고려불화” 국제 학술 심포지엄을 마련하였습니다.

이번 심포지엄에서는 국내 학자 4분과 국외 학자 4분이 초청되어 모두 8편의 논문이 발표됩니다. 먼저 기조연설을 맡아 주신 로타 레더로제(Lothar Ledderose) 독일 하이델베르크대학교 교수님께 감사드립니다. 발표를 위하여 특별히 방한해 주신 러시아 에르미타주박물관 키라 사모슈(Kira Samosyuk) 박사, 일본의 규슈대학의 이데 세이노스케(井手誠之輔) 교수, 나라국립박물관의 기타자와 나츠키(北澤菜月) 연구원, 바쁘신 가운데서도 발표를 맡아주신 정우택 동국대학교 교수, 김정희 원광대학교 교수, 박은경 동아대학교 교수께 감사드립니다. 아울러 종합토론 좌장을 맡아 주신 김리나 교수를 비롯 지정 토론자 여러 선생님들께도 심심한 감사의 말씀을 드립니다.

이 심포지엄을 계기로 그간 평소에 접하기 힘들고 그 중요성에 비해 상대적으로 심도있게 연구되지 못한 고려불화 연구의 또 다른 지평이 열리는 계기가 되기를 기원합니다. 또한 발표자, 토론자, 청중 모두에게 고려불화의 연구 성과를 공유하는 귀한 시간이 되기를 바랍니다.

국립박물관은 대중과 소통하는 친근한 박물관이 되고자 노력할 뿐만 아니라, 최고의 학술적 성과를 국내외 학계에 알리는 역할 또한 소홀히 하지 않을 것입니다. 2006년 처음 시작한 이래 세 번째를 맞이하는 국립중앙박물관의 한국미술 국제학술 심포지엄은 앞으로도 한국미술 각 분야별로 이슈가 되는 학술적인 주제를 중점적으로 다룰 것을 약속드립니다. 고맙습니다.

2010년 10월

최광식

국립중앙박물관장

LOTHAR LEDDEROSE

로타 레더로제

## 세계 속의 고려불화: 네 개의 관점

### 로타 레더로제

독일 하이델베르크대학 교수

한국 미술의 역사를 최초로 저술한 사람은 독일인이었다. 그의 이름은 안드레아스 에카르트로, 그의 책 「조선미술사」는 1929년 라이프치히에서 출간되었다. 에카르트는 베네딕트 수도원에서 파견된 신부로 한국에서 일생을 보냈으며, 한국미술사에 관한 그의 폭넓은 지식과 통찰력은 개인적 체험에 기반을 둔 것이었다. 이 책에서 에카르트는 건축에서 조각, 회화, 응용미술까지 시각예술의 모든 분야를 총망라했을 뿐만 아니라 각 분야의 개별적인 역사를 그 시작부터 그가 저술한 시점까지 500점 이상의 삽화를 예시로 들어 개괄하였다.<sup>1)</sup>

그러나 모든 분야 개척자들의 성과가 그러하듯이 에카르트의 책에도 한계가 있었다. 그 중 가장 큰 허점은 오늘날 우리가 한국 미술 나아가 세계 미술의 가장 위대한 성취 중의 하나로 칭송하는 고려시대의 불교회화가 누락되어 있다는 점이다. 에카르트의 책에는 오직 한 점의 고려불화 만을 언급하고 있다. 이는 에카르트 개인의 한계라기보다는 당시 한반도에 극소수의 고려불화 만이 남아있었던 시대적인 상황 때문이었을 것이다. 근래에 새롭게 발견되거나 고국으로 돌아온 주요한 걸작들 덕분에 이제 상황이 호전되긴 하였으나 아직도 대다수의 고려불화는 국외 컬렉션에 소장되어 있는 실정이다.

오늘 우리는 국립중앙박물관에 일시적으로나마 다시 모인 가장 중요한 고려불화 걸작들을 볼 수 있는 행운을 누리게 되었다. 우리는 마땅히 국립중앙박물관이 이룩한 성취에 대해 박수를 보내야 할 것이다. 예전에는 이처럼 높은 수준과 많은 수량의 고려불화를 한 자리에서 볼 수 있는 기회가 거의 없었다. 고려불화는 다양한 관점에서 연구, 인식, 감상될 수 있다. 필자는 이 중 네 가지의 관점에 집중할 것이며, 그 첫 번째로 불교 신격들이 앉는 대좌로 이 발표를 시작하고자 한다.

### 1. 대좌

대좌는 관람자에게 대상 신격이 속한 개별적 위계 속에서 그가 차지하는 사회적 위치를 머리에 착용하는 보관 다음으로 즉각적으로 알려준다. 한국 불화에서 여러 불보살들의 대좌는 이러한 기능을 강력하고 장엄하게 수행하고 있다. 대좌는 보통 우주적인 수미산과 연관되는 친숙한 모래시계 형태를 취하거나 원형, 팔각형, 정방형 혹은 장방형의 평면을 취하기도 한다. 대좌는 상감으로 장식된 목재, 옷칠, 다양한 종류와 형태의 보석들로 아낌없이 장엄되었다.

이러한 장엄은 대좌를 중국, 중앙아시아, 그리고 일본과 같은 다른 아시아 문화권과 연결할 수 있게 해준다. 어떤 모티프들은 유럽의 고대 로마와 고대 근동의 문화에서 그 기원을 소급해볼 수 있다.

### 2. 순차적 제작

전시에 선보이는 여러 점의 수월관음도에 보이는 인물들의 형태는 서로 상당히 유사하다. 이러한 그림들을 제작하는 데에는 초본이 사용되었을 것이며, 어떤 경우에는 동일한 초본이 이용되었을 수도 있다. 그러나 화가의 기술이나 구매자가 요구한 완성도에 따라 세부의 표현은 매우 다를 수 있다. 초본의 사용은 중국에서 한국, 또 한국에서 일본으로 인물의 유형이 전래되는 것을 용이하게 하였다.

아미타불의 다양한 예를 병치해보면 유사한 초본이 사용되었다는 것을 다시 한 번 확인할 수 있다. 특정한 작품의 의도된 가치에 부합하도록 더 많은 초본을 사용함에 따라 2명 혹은 8명의 인물들이 첨가될 수 있었을 것이다.

### 3. 정토 장면

아미타불의 서방정토의 묘사는 동아시아에서 긴 역사를 지니고 있는 것으로, 다양한 유형으로 나타난다. 전시에 출품된 작품 중에는 정토의 아홉 부분이 상세하게 묘사된 것이 있어 주목된다. 이러한 도상은 중국이나 일본에서 제작된 작품에서는 찾아보기 어려운 것이다.

오히려 연관성은 고대 로마시대 지중해 지역에서 찾을 수 있다. 상상 속에 존재하는 정교한 궁전 건축 앞에 수행 인물들과 함께 앉아있는 중심 인물의 구성은 초기 기독교 모자이크에도 존재했다. 배경에 그려진 원형의 전각 또한 초기 기독교 모자이크에서도 나타난다. 이것은 동아시아의 목조 건축을 대표하는 모티프가 아님에도 불구하고 서방정토의 회화적 재현에 나타난 것이다.

### 4. 판테온

전시된 상당수의 그림들은 다수의 신들로 조직된 회중을 뜻하는 판테온이라고 부를 수 있을 것이다. 이들의 구성은 축성, 대청과 위계라는 원칙에 의해 구축되었다. 중국의 불교 판테온과 비교하면 한국의 판테온은 인물들을 보다 밀집된 그룹으로 배열하는 경향이 있다.

고대 그리스와 로마에는 판테온의 개념이 있었으나 흥미롭게도 그에 해당하는 도상적인 유형들은 존재하지 않았다. 이것은 중세에 이르러서야 비로소 발전되었다. 주된 예로는 반 아이크와 뒤러의 작품들을 들 수 있다. 유럽과 아시아를 통틀어 이와 같은 그림들은 구조화되고 최적화된 상태의 인류 비전을 제시한다. 마찬가지로 질서정연한 조화를 보여주는 한국불화의 구성들은 이와 같은 인류의 보편적인 이상을 구현하는 것이다.

번역\_ 이승혜(미국 시카고대학 박사과정)

1) P. Andreas Eckardt O.S.B., *Geschichte der Koreanischen Kunst*. Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann, 1929.

## Keynote Speech

# Goreyo Buddhist Painting and World Art: Four Perspectives

## Lothar Ledderose

Professor, Heidelberg University

The first person ever to write a history of Korean art was a German. His name was Andreas Eckardt, and his book “Geschichte der Koreanischen Kunst” (History of Korean art) appeared in Leipzig in 1929. Eckardt spent a life time in Korea as a missionary of the Benedictine order and his wide knowledge of and penetrating insights into Korean art history grounded in personal experience. In his book he covers all areas of the visual arts from architecture through sculpture and painting to the applied arts, and he traces their respective histories from the beginnings to his own day, lavishly exemplified by more than 500 illustrations.<sup>1)</sup>

Yet like the work of every pioneer Eckardt’s, too, had its limitations. One of its most glaring lacunae was the Buddhist painting of the Goreyo period, which today we admire as one of the greatest achievements of Korean art and, indeed, world art. Eckardt mentions but one example, yet he should not be blamed, because already in his days only few Buddhist paintings of the Goreyo period were left in Korea. The situation has improved now after major masterpieces have been rediscovered or returned to their home land, but the majority of these paintings is still kept in collections abroad.

Today we are fortunate to see many of the most important works reassembled temporarily in this museum. The museum has to be congratulated on this achievement. Probably never before has it been possible to see so many high class works of Goreyo Buddhist painting together. They can be studied, appreciated, and enjoyed from many perspectives. I will concentrate on four aspects, and I will begin with the thrones, on which the deities sit.

## 1. Thrones

Next to a headgear it is the throne which immediately indicates to the viewer the social position of a figure in its respective hierarchy. The thrones of Buddhist deities in Korean paintings do this powerfully and splendidly. They mostly have the familiar hour glass shape in reference to the cosmic mountain Sumeru, they can have round, octagonal, square and rectangular ground plans, they are lavishly executed, depicting exquisite material such as inlaid wood, lacquer, as well as magnificent jewelry of various kinds and shapes. Their ornamentation connects these thrones to other Asian cultures, notably China, Central Asia, and Japan. Some motifs can even be traced all the way back to the ancient Near East and to late antiquity in Europe.

## 2. Serial production

The shapes of figures of the Water Moon Avalokite vara in several paintings in the exhibition are quite similar to each other. The production of such paintings certainly involved the use of stencils, in some cases perhaps even the same ones. The execution in detail, however, can be very different, obviously depending on the skills of the painters and the degree of elaboration which the customer required. The stencils also facilitated the transfer of figure types from China to Korea, and from there to Japan.

Juxtaposing various examples of the Buddha Amitabha one again detects similar stencils. With the help of further stencils two or eight attending figures could be added, again depending on the intended value of the particular work.

## 3. Paradise scenes

Depictions of the Western paradise of the Buddha Amitabha have a long tradition in East Asia and they come in various types. In one remarkable example in the exhibition the nine sections of the paradise are prominently depicted. This iconography is less conspicuous in specimens from China and Japan. Connections can again be traced to late antiquity in the Mediterranean. Compositions with a central figure sitting with his entourage in front of an elaborate imaginary palatial architecture exist in early Christian mosaics. Round pavilions in the background are equally found there. They are untypical of East Asian wooden architecture, but they occur in painted scenes of Western paradises.

## 4. Pantheons

Several paintings in the exhibition can be called pantheons, which means structured assemblies of many deities. Their compositions are built according to the principles of axiality, symmetry, and hierarchy. Compared to Buddhist pantheons in China, pantheons in Korea tend to arrange figures in tighter groups.

In Greek and Roman antiquity the concept of a pantheon existed, but, interestingly, not the corresponding iconographic type. This was only developed in the middle ages. Prime examples are works by van Eyck and Dürer. Throughout Europe and Asia these tableaux present visions of a structured and felicitous state of mankind. The Korean compositions with their ordered harmony equally embody this universal ideal of humanity.

1) P. Andreas Eckardt O.S.B., *Geschichte der Koreanischen Kunst*. Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann, 1929.

KIRA SAMOSYUK

키라 사모슈

# 하라호토(Khara-khoto) 출토 아미타불화와 관음보살도

## 키라 사모슈

러시아 에르미타주박물관 수석 큐레이터

중국, 한국, 일본, 티베트(吐藩)와 중앙아시아를 포괄하는 보다 넓은 문화사적 맥락에서 바라본 탕구트(서하, 西夏)미술은 이 분야의 불교미술에서처럼 탕구트미술이 서하의 영역 밖에서 전래된 범본과 그 영역 안에서 제작된 작품 사이의 관계로 특징지어 진다는 것을 잘 보여준다.

본 발표는 〈아미타불도〉, 〈아미타내영도〉, 〈수월관음도〉와 〈아미타정토도〉와 같이 하라호토에서 발견된 내영도 형식 불화의 구성에 주목하고자 한다.

우선 작품의 양식적 특징에 근거하여 이 유형에 속하는 작품들을 선별한 후 전체 그룹의 대략적 연대를 추정해보았다. 〈내영도〉(X 2415; 도 1), 〈관음과 탕구트 황제의 장례〉(X 2439; 도 2)와 같은 작품들은 遼代에 해당하는 11세기 말에서 12세기 초의 작품으로 편년할 수 있으며, X 2410, 2411, 2412, 2419, 2438 (도 3, 4, 5, 6, 7)과 같은 작품들은 13세기, 늦어도 14세기에 제작된 작품으로 추정할 수 있다. 이 그룹에 속한 작품 중 오직 두 점 즉 〈아미타 내영도〉(도 1)와 〈관음과 탕구트 황제의 장례〉(도 2) 만이 遼 치하의 북중국에서 제작된 작품으로 간주할 수 있다. 비록 12세기 탕구트 현지에서 그려진 작품이긴 하나 〈출현〉(도 8)만이 탕구트 치하에서 제작된 중국-티베트 양식의 ‘내영’ 유형의 범본으로 사용되었을 가능성이 있다. 다만 고궁박물관의 큐레이터 리위민(李玉珉)은 작품들 간의 양식적 차이에도 불구하고 이 모든 작품들의 연대를 북송대로 추정한 바 있다.

## 1. ‘역사적’ 범본들

탕구트 민족과 인접지역에 거주했던 다른 민족들은 여러 가지 유형의 범본들을 사용했다. 그 중 첫 번째로 ‘역사적’ 유형은 불교의 발상지인 인도의 성지들과 특히 신성하다고 여겨진 유적들을 상기시켰을 것이다. 본고에서는 이 유형을 자세히 다루진 않겠으나 돈황 막고굴 제17굴에서 발견된 〈서상도권〉은 언급할 가치가 있다. 이 화권은 인도에서 전래된 유명한 작품들이 지역 장인들에 의해 범본으로 사용되었다는 것을 부인할 수 없는 증거이다. 다만 9~10세기 돈황에서 제작된 이 그림은 강한 중국적 영향에서 간취되듯 인도의 원형과는 거리가 있다.

성지와의 관련성은 하라호토 출토의 다른 불화 화권들에서도 전형적으로 발견되는 특징이다. 예를 들어 〈부처와 팔대성지〉는 석가모니불의 생애와 관련된 장소를 표시하는 팔대성지와 관련이 있다. 이러한 유형의 도상은 불교수행자들에게 불교 교리와 석가모니불의 삶에서 중요한 사건들을 기념하기 위해 건립된 탑들을 상기시키는 데 사용되었다.

## 2. ‘언어적’ 범본들

전승된 모델 중 일부는 언어적이거나 회화적인 형태의 도상적 밑그림으로 인식되었을 수 있다.

중국적 양식의 도상을 위한 범본들. 언어적인 밑그림은 어떻게 석가모니불이 열반을 증득한 후에 그의 고국으로 돌아가 숫도다나왕과 만났는지를 서술한 현장의 이야기처럼 단순한 서술적인 묘사였을 것이다. 불교미술의 회화적 체계의 초기 형성 단계에서 부처의 표식(략샤나)이 묘사되었고, 대승불교의 보살신앙의 흥기와 함께 보살들의 도상적인 특징들이 최종적으로 확립되었다. 탕구트 문서인 “Rites of the Magic Circle to Honour the Holy Mother of the Planets(별들의 성스러운 어머니를 기리기 위한 마법의 원 의례)”는 대단히 귀중한 언어적 범본이다.<sup>1)</sup> 이 문서는 의식 자체와 관련된 만다라를 채색으로 재현하거나, (에르미타주 박물관 소장의 작품 참조) ‘흙’으로 만들기 위한 상세한 지시를 담고 있다.

‘언어적 범본’ 뿐만 아니라 텍스트와 이미지 사이의 연관성을 보여주는 가장 생생한 예는 경전 자체와 變相 - 變文과 경전을 대중화시킨 해설자들의 구술에 기반을 둔 변형된 그림들이다.<sup>2)</sup> 이 글에서 다루기에는 너무나 방대한 문제이나 아미타불을 나타낸 도상에 대해 논할 때 다루도록 하겠다.

## 3. ‘회화적’ 범본들

회화적 범본들은 중국의 구법승들과 외국의 전법승들에 의해 전래되었다. 현장이 인도에서 경전 뿐만 아니라 도상집도 함께 가져왔다는 사실은 잘 알려져 있다. 현존하는 돈황에서 발견된 몇 점의 소형 도상들은<sup>3)</sup> 서로 다른 인종적 특징을 가진 구법승의 이미지를 보여준다. 이 구법승은 등에 한 짐의 범본들, 즉 경전들을 짊어지고 있다. 왕현책은 열 권의 두루마리와 세 권의 화권을 인도에서 가지고 돌아왔다.<sup>4)</sup> 현존하는 모델 중 가장 흥미로운 예는 앞서 언급한 도상초이다. 돈황에서 발견된 이 도상은 9-10세기 경 제작된 것으로 우리가 러시아의 이콘 회화 연구에 사용되는 용어를 빌린다면 ‘도상적 원본’으로 분류할 수 있다. 이는 한 장의 비단 위에 상이한 도상적 주제들이 한꺼번에 배열된 유일한 이유일 것이다. 전체적으로 볼 때 이것은 독립적인 예술 작품으로 기능하였을 리는 없다.

당·송시대의 화론에는 다음과 같은 구절이 종종 발견된다. “화가는 그림을 그렸고, 그림은 세세로 전승되는 범본이 되었다.” 이 구절은 스승의 작품을 모사함으로써 한 세대에서 다음 세대로 전통이 계승되어 연속된다는 것을 의미한다. 또한 이 구절은 역대의 명화가들이 창조한 모델들을 반복해야 한다는 것을 암시한다. “화가는 그림을 그렸고, 그림은 세세로 전승되는 범본이 되었다”라는 구절에서는 “그림을 그렸다”라는 뜻으로 ‘畫’라는 글자가 사용되었지만, 화론가들이 唐 周昉 작의 水月觀音에 관해 논할 때는 “창조했다”라는 뜻의 ‘撰’자를 사용했다는 것은 주목할 만하다. 주방이 창조한 모델은 송대에 이르기까지 이어졌다.

## 4. 아미타불신앙

〈아미타내영도〉와 같은 내영도 형식의 구성은 『관무량수경』에서 문헌적 전거를 찾을 수 있다.



『관무량수경』은 아미타불의 정토에 왕생하기 위해서는 수행자가 16관을 거쳐야 한다고 설한다. 5세기부터 동아시아에 널리 퍼졌던 이 경전은 많은 학자들에 의하면, 그 시기 중앙아시아에서 편찬된 위경으로 추측된다. 『관무량수경』과 그에 관한 논소들은 16관 중 수행자가 아홉 단계의 왕생을 관하는 마지막 세 단계에 관한 기술을 담고 있다. 이 기술들이야말로 바로 언어적 범본에 해당한다. 바로 이들이야말로 후대 중국회화에서 내영도 구성의 등장으로 귀결되었던 정토사상 수행의 요체였던 것이다. 하라호토 컬렉션 중 산스크리트어, 중국어, 탕구트어로 기술된 13본의 텍스트가 아미타불 신앙에 관한 것이다. ‘아미타삼존불’ 구성 중 아마도 402년이라는 연기를 가진 작품이 가장 이른 시기의 예일 것이다.

하라호토 발견 일련의 도상들을 양식적 특징에 의거하여 연대순으로 배열해보면 도 1(11세기 후반-12세기 초반)이 가장 연대가 올라가는 작품이며, 도 8, 3, 4의 순으로 제작된 것으로 보인다.

〈아미타내영도〉의 구성에서는 관음보살과 세지보살이 부처를 협시하고 있다. 『관무량수경』은 아미타불과 그의 두 협시보살이 上品上生の 왕생자들을 맞이할 것이라고 설한다. 이 도상의 아미타불이 취한 여원인과 안위인의 수인은 정토에 왕생한 독실한 수행자는 그의 행실과 미덕에 걸맞은 品, 즉 上品中生을 취한다는 것을 뜻한다. 다만 고궁박물관의 큐레이터인 리위민은 중국, 한국, 일본에서 유행한 구성과는 상이한 이 도상의 한 가지 특징에 주목한 바 있다. 바로 아이의 몸으로 화생한 왕생자가 부처의 백호에서 나오는 빛줄기에 의해 감싸여 있는 모습으로 재현되어 있다는 점이다. 탕구트 영역 밖에서 이와 같은 예를 찾을 수 없다는 점에서는 리위민의 지적이 옳으나 필자는 이것이 탕구트인의 도상적 혁신이라는 주장에는 동의할 수 없다. 내영도 구성에서 아이의 존재는 예를 들어 중앙아시아에 널리 퍼졌던 네스토리아교나 정토 장면에 등장하는 아동의 재현과 같은 다른 영향으로 기인한 것으로 간주할 수 있다.

하라호토 발견의 불화, 돈황과 유림굴의 벽화, 그리고 돈황에서 발견된 번을 포함한 도합 네 점의 수월관음도는 모두 3/4면관의 관음이 바위 위에 앉아있는 비대칭적인 구도를 보여준다. 관음의 자세, 손에 든 지물, 바위와 대나무를 비롯한 주요 요소들은 모든 그림에서 공통적으로 확인할 수 있다. 그러나 버드나무 가지가 꽃혀 있는 정병이 관음의 왼쪽 혹은 오른쪽에 배치된다거나 바위나 연지가 다른 모티프로 대체되는 등 약간의 변주도 발견된다. 이는 도상초가 임의로 변형되었을 가능성이 있음을 시사한다. 네 점의 수월관음도는 서로 다른 양식적 특징을 보여준다. 이는 작품이 제작되고 유통되었던 지역, 새로운 취향과 미학, 작품에 사용된 재료와 기술에 부합하기 위한 결과였던 것으로 보인다. 그러므로 표준과 규제, 외국에서 전래된 모델, 혹은 경전에서 설한 신격과 그 주치의 묘사와 규범(특히 관경 계통의 경전)에 의거한 예술은 예술적 요소와 충돌하지 않았으며 오히려 새로운 양식과 조화를 이루는 결과를 낳았다고 하겠다. 〈내영도〉나 〈아미타불의 출현〉같은 작품에서 보이는 내영도 구성의 양식적 다양성은 중앙아시아에서 향후 중국과 티베트의 영향력이 교차하는 지역인 동투르키스탄과 중국에 거주했던 탕구트인과 티베트인 사이에서 새로운 중국-티베트 양식이 형성되었다는 것을 입증한다. 본래 중국에서 제작된 범본에서 찾아볼 수 있던 이 양식은 향후 산서성 開化寺의 벽화와 탕구트의 경변상화에서 반복되었다. 예를 들어 ‘내영’이라는 주제는 1096년 제작된 산서성 개화사의 벽화에 채용되었다.<sup>5)</sup>

필자가 아는 한 경전과 다른 장르의 불교문헌을 묘사한 모든 판화 중에서 오직 세 가지의 예만이 회화와 직접 비교할 만하다. L. N. Menshikov가 12세기 후반으로 연대를 비정한 『고왕관세음

경』의 삽화인 〈수월관음과 공양자〉(보살 앞에서 향을 바치는 부부, 도 9)와 12세기 중반 혹은 3-4분기 작으로 비정할 수 있는 『아미타경』(X 2478, 도 10)의 삽화인 〈왕생자의 영혼을 내영함〉이 바로 그것이다.<sup>6)</sup>

인도 전래의 범본 ‘모음집,’ 현존하지 않는 캔버스(파트나) 위에 그려진 인도회화들, 중국의 화권들과 경변상화 이 모두가 운반이 손쉬운 모델들이었기에 화가들이 새로운 작품을 제작하는 데 쉽게 이용되었을 것이다. 탕구트가 송 황실에 한 차례 이상 대장경을 요청했다는 것은 잘 알려진 사실이며, 아마도 요와 금에게도 동일한 요청을 했을 가능성이 있다. 탕구트인은 텍스트와 이미지를 받을 수 있었던 오대산의 사찰들을 방문했다. 한국 역시 동일한 판본의 경전과 삽화를 그들로부터 받았을 것이다. 이는 왜 중국의 돈황석굴과 유림굴의 도상, 화권, 벽화들이 도상과 구성 면에서 탕구트, 고려의 작품들과 비슷한지 설명해준다.

이 발표의 주제에서 벗어나 티베트 원본에 기반을 둔 유림굴의 벽화에 대해 잠시 논하겠다. 유림굴 제3굴에는 화려한 채색과 풍부한 세부를 보여주는 티베트 탕카가 남아있다. 이 탕카들은 상부에 비단으로 만들어진 보호덮개를 고정하기 위한 섬유로 만들어진 장황과 리본, 목재 롤러와 이를 지탱하기 위한 고리까지 함께 그려져 있다. 이 석굴의 벽화가 어떤 특정한 도상적 프로그램 없이 서로 연관되지 않는 일련의 탕카의 재현들로만 이루어져 있다는 것은 매우 흥미롭다. 이러한 유형의 모델들은 정교한 多人 구성의 정착에 기여했을 뿐만 아니라 화가들에게 범본으로 사용되었을 것이다. 이 벽화는 일부러 유명한 사찰들을 방문하는 순례자들을 위해 범본을 모사하고 퍼뜨리기 용이하도록 범본을 영구화시키기 위한 목적으로 제작되었다. 그러므로 목판인쇄술의 도래와 함께 범본들을 전파하는 것이 훨씬 용이해졌을 것이다. 범본으로 기능했던 도상과 탕구트의 거장들이 제작한 복사본 사이에는 상당한 시간적 거리와 본질적인 양식적 차이가 있었을 것이다. 이제 도상이나 조각을 확고하게 비정하는 일은 불가능해졌다고 해도 과언이 아니다. 많은 작품들이 1993년 개최된 ‘실크로드의 잃어버린 왕국’ 전시 이후 탕구트 작으로 비정되었다. 이 전시는 티베트 연구자들에게 큰 호응을 받았으나 중국학연구자 사이에서는 외면 받았고, 오로지 다만 고궁박물관의 리위민 만이 흥미를 보였다고 해도 과언이 아니다. 필자는 이번 〈고려불화대전〉을 통해 한국의 국립중앙박물관에서 중국의 예술적 전통에 속하는 하라호토 출토의 작품들을 전시할 수 있는 훌륭한 기회를 갖게 된 것에 무한한 기쁨을 느낀다.

번역\_ 이승혜(미국 시카고대학 박사과정)

1) N. A. Nevsky 역, Pantheon, Planets 참조.

2) ‘변문’과 ‘변상’이라는 용어에 관해서는 L. Menshikov, 『The Bianwen of the Lotus Sutra』, M.:Nauka, 1984, p. 30 참조.

3) 예르미타주 박물관 컬렉션 역시 유사한 이미지를 소장하고 있다.

4) 장언원(Zhang Yanyuan), 『역대명화기(Lidai minghua ji)』, Shanghai, 1964, p. 82.

5) 사진은 『중국미술전집』 회화편 13, 사관벽화 35(북경: 문물출판사, 1988) 참조.

6) TK117, TK244. 미발표된 원고 “하라호토 발견의 중국어본 서적의 판화”를 인용할 수 있도록 허락해준 Mr. Menshikov에게 이 자리를 빌려 감사를 표한다.

# The Amitabha and Guanyin Paintings from Khara-khoto

**Kira Samosyuk**

Curator, The State Hermitage Museum

The study of the Tangut art in the broader context of cultural history of China, Korea, Japan, Tibet and Central Asia, as well as of Buddhist art in these territories, showed that in many cases the Tangut art may be characterized only by the relation between the sample of foreign origin and the work created in situ.

My report is devoted to compositions of the lai ying type, such as “The Appearance of Buddha Amitabha”, “Welcoming the Righteous Man on His Way to the Pure Land of Amitabha”, as well as “The Water-Moon Guanyin” and “Pure Land of Amitabha” from Khara Khoto.

Having selected a group of works of this type on the basis of their stylistic characteristics I suggested the broader range of dates for the whole group: from the end of the 11th – beginning of the 12th century, that is from the reign of the Liao dynasty (for such works as “Welcoming the Soul” X 2415 and “Guanyin and the Funeral of the Tangut Emperor” X 2439 fig. 1, 2), to the 13th and even 14th century (for X 2410, 2411, 2412, 2419, 2438 fig. 3, 4, 5, 6, 7). The only two works from this group – “Welcoming of the Soul” (fig.1 and “Guanyin and the Funeral of the Tangut Emperor” fig.2 – may be viewed as samples made in Northern China during the reign of the Liao dynasty. “The Appearance” (fig 8), though painted in situ in the 12th century, might have served as a sample for “Welcoming” in Sino-Tibetan style, also executed in the Tangut state. Li Yumin, Curator for the Taipei Gugong Museum, suggests only one date – the Northern Song – for all the icons, however different in style they may be.

## 1. “Historical” samples

The Tanguts, as well as other peoples inhabiting the adjacent territories, had in their disposal and used samples of several types. The first one, let us tentatively call it a “historical” type, should have reminded of the sacred places in the motherland of Buddhism and of the monuments of special sanctity. I will not dwell on them in the present report, albeit the “iconographical scroll with a representation of the famous Buddha images” from the 17th Cave of Mogao is worth mentioning.

The scroll is an indisputable evidence of the fact that the famous works brought from India had been used as models by local artists. It is obvious, though, that the style of the 9th to 10th century sample from Dunhuang is but distantly related with the Indian original, as it bears strong Chinese influence.

Similarly, associations with the holy places are typical of some other scrolls from Khara Khoto. For example, “The Buddha and the Eight Great Chaityas”, is associated with the eight chaityas marking the places connected with the life of Shakyamuni Buddha. This type of icons serves to recall the adepts of Buddhism the history of the Teaching as well as the stupas erected to commemorate events of the Teacher’s life.

## 2. “Verbal” Samples

Some of the models could be perceived as iconographical schemes, and they could be both verbal and pictorial.

Samples for the icons in Chinese style. The verbal schemes might have been just narratives, similar to Xuanzang’s story of how Buddha Shakyamuni, after he had attained the Enlightenment, returned to his native parts and met with Shuddodana. At the earlier formative stages of pictorial system of Buddhist art the signs of a Buddha (lakshana) were described, and, with the further formation of the Mahayanic Bodhisattva cult, their iconographic features had been finally articulated. The Tangut text “Rites of the Magic Circle to Honour the Holy Mother of the Planets”<sup>1)</sup> is a priceless verbal sample. This text is a genuine evidence as it contains the detailed description of the ritual itself as well as of the related mandala for its further representation in colours (as the one from our collection), or for its construction from “earth”, as it is specified in the text.

The most vivid instance of the “verbal sample” as well as of the correlation of text and image are, of course, the sutras themselves and the bianxiang, i.e. the transformed, or changed, pictures based on the bianwen texts and the oral tradition of the narrators who popularized the sutras.<sup>2)</sup> The problem is too vast to be fully presented in this report and is touched upon here but partly, when we address to the icons devoted to Buddha Amitabha.

## 3. “Pictorial” Samples

Pictorial samples were brought from India by Chinese pilgrims and foreign Buddhist missionaries. It is well known that Xuanzang brought from India not only sutras but also albums of samples. Extant are a few copies of the miniature icons from Dunhuang<sup>3)</sup> showing a pilgrim, whose anthropological features vary in different icons. He carries on his back a load of samples – the sutras. Wang Xuance brought ten book scrolls and three painted scrolls.<sup>4)</sup> The most interesting model that survives till our days is the iconographical scheme mentioned before. This 9th- to 10th-century icon from Dunhuang



may be classified as “iconographical original” if we use the terminology current in Russian icon-painting. And it is obviously only for this reason that different iconographical subjects are placed on one piece of silk. As a whole it could not have functioned as an independent work of art.

In treatises on the painting of the Tang and Song Dynasties we often find a phrase: “the artist painted his picture, and it has become a sample for generations to come”. This phrase encompasses the meaning of continuity of the tradition from generation to generation by copying one’s teacher’s works. And it also implies the idea of repeating the models created by famous predecessors. It is interesting to note that in the phrase “the artist painted his picture, and it has become a sample” character hua (“painted”) was used, but when they speak about the creation by the Tang Zhou Fang of the iconographical image of Guanyin – Moon-Water (Shuiyue Guanyin) – they used character zhuan (“create”). The model created by Zhou Fang was followed over the Song Dynasty period.

#### 4. Buddha Amitabha cult

The literary source for compositions of the lai ying type, such as “Welcoming the Righteous Man on His Way to the Pure Land of Amitabha”, was the “Sutra of the Contemplation of Amitabha” (Guan Wu-liang-shou jing). This sutra teaches that for the attainment of the Pure Land of Buddha Amitabha one should pass sixteen stages of contemplation. This text was wide spread in Eastern Asia beginning from the 5th century and, according to many scholars, is an apocryphal work composed in those times in Central Asia. The sutra and its commentary contain the descriptions of the last three contemplations, doing which the practitioner visualizes nine reincarnation stages. And these descriptions are exactly the verbal samples. It was in them that the practice of the Pure Land teaching was focused which later resulted in the appearance of the lai ying compositions in the Chinese painting.

Thirteen texts in Sanskrit, Chinese and Tangut from the Khara Khoto collection are devoted to Amitabha. The earliest evidence of the triad of “Amitabha and two Bodhisattvas” may be most probably dated to 402 CE.

A series of icons from Khara Khoto, if chronologically arranged, shows that judging from many of its characteristic features the icon(fig.1) is the earliest one (late 11th – early 12th century), followed by fig.8, 3, 4).

In the compositions “Welcoming the Righteous Man on His Way to the Pure Land of Amitabha” Buddha is accompanied by Bodhisattvas Guanyin and Dashizhi. The sutra says that the one who is going to be born on the three upper grounds should be welcomed by Amitabha and his two attendant Bodhisattvas. Varada- and vitarka-mudras, or anweiyi, with the position of fingers as in our icons, mean that the righteous man reborn in the Pure Land should take a certain place appropriate to his merits and virtues, that is “The highest category, the middle rebirth” – shang pin zhong sheng.

Li Yumin, Curator for the Taipei Gugong Museum, paid attention to one peculiar feature of this icon unusual for Chinese, Japanese, and Korean compositions: a representation of the rebirth body (huasheng) in the form of an infant embraced by a ray of light coming from Buddha’s urna. She is right in that we cannot find analogous works beyond the boundaries of the Tangut state, but I cannot share her apprehension of this feature as an iconographical innovation of the Tanguts. I would rather explain the presence of the infant in the lai ying compositions by some other influences, in particular by Nestorian influence that spread from Central Asia, as well as by representations of infants that occur in the Pure Lands’ scenes.

The four icons of Shuiyue Guanyin from Khara Khoto, the murals from Dunhuang and Yulinku, and “banners” from Dunhuang all have an identical asymmetrical composition: Guanyin is shown seated on the rock in a three-quarter turn. The Bodhisattva’s posture, the objects he holds in his hands, the rock and bamboo, i.e. the main attributes, are invariable in all works. However, some minor deviations may also occur in the composition: the vase with a willow twig stands either to the right or to the left of the Bodhisattva, while the rock or the pond with lotuses may be replaced with some other motif. It means that iconographical schemes might have been changeable. As for the style, it differs in all works of the “Shuiyue Guanyin” type to cater for new tastes, to conform to new aesthetics, new materials and techniques used in painting, or to other geographical region. Thus art based on norms and regulations, on foreign models, on canons and descriptions of the deity and its abode formulated in the sutras(Especially in the “Contemplation...”, or guan type sutras) did not come into contradiction with the artistic aspect but harmonized with the new style. The stylistic diversity of the lai ying compositions, such as “Welcoming the Soul” and “Appearances of Amitabha”, witness to the formation, at the cross-roads of Chinese and Tibetan influences in Central Asia, of the new Sino-Tibetan style that later spread in China, among the Tanguts and the Tibetans as well as in East Turkestan. Painted to initial Chinese samples they were repeated in the murals of the Jing complex and in the Tangut illustrations to sutras. For example, the subject “Welcoming the Soul” was used in the murals of the Kaihua Si in Shanxi Province, dated to 1096.<sup>5)</sup>

From all the prints I know, illustrating the sutras and Buddhist texts of other genres, only three have direct analogies in painting. Among them are “The Moon-Water Guanyin with Donors (the spouses burning incense in front of the Bodhisattva fig. 9)” which is an illustration to the “Gao wang Guanshiyin jing” dated by L.N. Menshikov to the second half of the 12th century and “Welcoming the Soul of the Righteous Man” illustrating the “Amitabha Sutra” (X 2478, fig.10) dated as well to the middle or the third quarter of the 12th century.<sup>6)</sup>

“Albums” of samples brought from India, Indian paintings on canvas (patna) that have not survived to our days, Chinese scrolls and illustrations to sutras – all were portable models and might have been used by the artists for creating new works. It is a well-known fact that the Tanguts applied

to the Song Empire for the Tripitaka more than once, and, possibly, made the same request to the Khitan state of Liao and the Jurchen state of Jin. They also visited the famous monastery complex of the Wutaishan where they could have received texts and images. Korea also might have got the same editions of sutras and illustrations to them, which is why Chinese icons, scrolls and murals from the Mogao and Yulinku Caves are so close to the Tangut and Korean works in their iconography and composition.

Digressing from the main subject of my report, I will cite an example of the most striking model of Tibetan origin, perpetuated in a mural of the Yulinku Grotto Complex, where in Cave No 3 we find representations of thangkas in full colour, with all details, and moreover, with their textile mountings and ribbons attached to their upper parts to fix the protective silk covers, loops holding the wooden rollers and the rollers themselves. It is an interesting feature of the mural in the cave that it lacks any particular composition, just consisting of a series of thangka representations not associated with each other to form any iconographical programme. Models of this kind served for fixation of elaborate multi-figure compositions and were as well used by painters as samples. The mural was created with the intent of perpetuating the samples, for pilgrims, who would purposefully visit the famous monasteries, to be able to copy and spread the samples about. Subsequently, with the advent of xylography, disseminating samples had become a much simpler task. Between the sample icon and its replicas by the Tangut masters there might have been a considerable span of time and essential stylistic difference. Now, every time an icon or a sculpture cannot be surely attributed, they are ascribed to the Tanguts, especially after the exhibition “Lost Empire of the Silk Road” held in 1993. The exhibition evoked a strong resonance among Tibetan scholars, but as for Sinologists, only Li Yumin from the Taipei Gugong Museum would seem to show her interest to it, and I am glad I have this excellent opportunity to present a few works from Khara Khoto belonging to Chinese artistic tradition in the National Museum of Korea.

1) Tanslated by N.A. Nevsky, see the section *Pantheon, Planets*

2) More about the terms ‘bianwen’ and ‘bianxiang’ see in: L. Menshikov, *The Bianwen of the Lotus Sutra*, M.:Nauka, 1984, p. 30

3) The Hermitage collection also possesses an analogous image.

4) Zhang Yanyuan, *Lidai minghua ji*, Shanghai, 1964, p. 82.

5) Zhongguo meishu quanji. Huihua bian 13, si guan bihua, 35. *The Complete Collection of Works of Chinese Art*. Vol. 13. “Temple Murals”, Beijing: Wenwu, 1988.

6) TK 117, TK 244. I am obliged to Mr. Menshikov for his kind permission to cite his unpublished manuscript “Book Prints in Chinese Editions from Khara Khoto.”

IDE SEINOSUKE

—

井手誠之輔

# 宋·元代 불화의 특색

## -禮拜像의 視覺表象-

井手誠之輔

일본 九州大學 교수

### 머리말

2009년 여름(7월 18일~8월 30일), 나라국립박물관에서 개최되었던 특별전 ‘聖地 寧波展: 일본 불교 1300년의 원류’는 동아시아 해양 교류권에서 항만도시로 변영했으며 불교문화의 성지였던 영파의 唐代부터 明代에 이르는 오랜 역사적, 문화적 역할을 불교미술을 주요한 소재로 삼아 밝히고자 한 전시로, 국내외의 높은 관심과 더불어 다양한 학문 분야에서 큰 의의와 수확이 있었다고 생각한다.<sup>1)</sup>

宋代 불화 연구라는 점에서는 이제까지 부분적인 전시에 그쳤었던 남송 불화의 주요 작품이 한 자리에 모인 것은 획기적이었다. 물론 기획자 측의 의향이 명품전의 개최나 불화중심의 전시에 있었던 것은 아니다. 따라서 영파와 직접적인 관계가 없는 북송시대의 孔雀明王像(京都, 仁和寺)과 杻然(杻然) 전래의 전승을 가진 十六羅漢圖(京都, 清涼寺), 남송불화의 대표작으로 들 수 있는 千手觀音像(岐阜, 永保寺)은 출품 리스트에 포함되지 않았다. 그러나 실질적으로 첫 공개된 다이토쿠지(大徳寺) 전래의 오백나한도를 비롯해 다수의 신자료를 포함한 망라적인 전시는 남송 불화의 전체상을 부감하는 절호의 기회가 되었다.

‘성지 영파전’은 주요 작품의 전시에 그치지 않고, 그 구성에 사회사적, 지역사적 관점이 반영되었다는 점에서도 인상 깊었다. 물건과 장소, 사람이 엮어 내는 맥락과 네트워크화 된 교류 속에서 개개의 작품이 가진 의미와 기능을 해석하고자 한 관점은 1990년대 이후 일본 미술사 연구의 새로운 실천을 반영하며, 서구의 Social Art History와 Interregional Study의 동향과도 궤를 같이 하고 있다. 이러한 연구동향에 입각한 전시는 개개의 불화를 단순히 미술사연구의 토대에 가두지 않고, 널리 역사학과 관련 多領域의 연구분야로 확장하는 것에 이어진다. 자주 접해온 영파 불화 조차 지역사회의 계층이나 종교 의례, 사회 활동과 연관 짓는 가운데 일괄할 수 없는 다양성을 내포하고 있음을 확인할 수 있다.

그러나 본 발표에서는 ‘성지 영파전’의 의의를 바탕으로 하되 오히려 사회사적, 지역사적 관점과는 별개의 관점에서 송원 불화 전반에 관해 고찰하고자 한다. 개별적이며 구체적인 사례를 조명하는 일은 전반적인 회화사 동향에 새로운 시점을 제공할 가능성이 있으나, 한편으로 전반적 통찰 없이 개별 작품에 관한 이해가 깊어 지지도 않는다. 이러한 의미에서 불화의 개별적인 모습과 함께 송원 불화 전반을 부감하는 관점에 대해서도 고찰할 필요가 있을 것이다. 이하 ‘성지 영파전’에서

의 지견을 바탕으로 송원 불화의 예배상에 관해 그 시각표상의 특색을 살펴 보고자 한다.

### 1. 문제의 소재

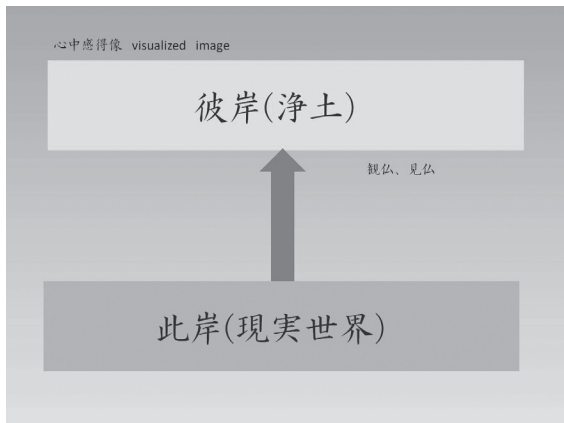
최근 나가오카 류사쿠(長岡龍作)씨는 콰브리치의 “놀이 목마에 관한 명상(Meditation on a hobby horse)”을 원용하며 불상이 부처의 대체물(표상: representation)로 기능하고 있음을 확인하고, 일본의 고대 조각을 불상의 표상기능을 중시하는 관점에서 재검토 하고 있다.<sup>2)</sup> 불상과 마찬가지로 부처의 모습을 나타내는 회화 역시 부처를 대체하는 기능을 가진다는 점에서 동일하다. 그렇다면 불화를 시각표상에 있어 불상과 같이 볼 수 있는가? 이를 생각하는 단서로서 지금은 나가오카(長岡)씨가 논의에서 불상이 종교적인 의미에서의 현실세계, 즉 此岸에 놓여있음을 전제로 한 점에 유의하고자 한다.

불상이 차안에 있는 것에 비해 불화의 경우 부처는 어디에 있는가? 불화는 부처와 이를 둘러싼 공간과의 쌍방을 화면이라는 작품 내부에 나타낸다는 점에서 불상과 큰 차이가 있다. 부처가 표상되는 장소를 작품의 물리적인 신체 외부에서 획득해야 하는 조각과 부처를 둘러싼 공간을 작품 내부에 표현하는 회화와는 차이는 당연히 그 표상하는 내용과 기능에도 드러나 있는 것이다. 예를 들어 불화에는 阿彌陀來迎圖처럼 부처가 공간을 이동하고 있는 모습을 그린 사례가 다수 있다. 이 같은 사례는 불화에는 불상과는 다른 표상이 있음을 단적으로 보여준다. 불화는 단순히 부처의 대체물일 뿐만 아니라 부처와 부처를 둘러싼 공간을 그려 넣음으로써 종교상의 異界인 彼岸과 현실 세계인 차안의 관계성까지도 표상한다.

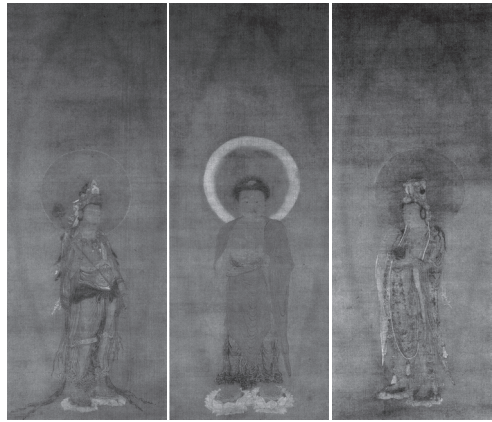
남송 불화의 시각표상은 양식과 도상의 차이를 감안하지 않더라도 일괄할 수 없는 다양성을 내포하고 있다. 이러한 다양성과 차이는 당연히 피안과 차안의 어떠한 관계성의 차이가 표면화 되었기 때문임이 틀림없다. 불교경전의 기술을 중시하는 교리적인 입장에서 보면 피안과 차안의 관계성에 관한 입장의 차이는 통상적으로 경전해석이 선행하고 여기에 유래한다는 견해가 예상된다. 그러나 본 발표에서는 먼저 불화의 시각표상으로서의 내용 분석에 주안점을 두고자 한다. 이는 문자에 의해 기술된 다양한 해석상의 차이가 전부 그대로 불화에 반영되어 있다고는 볼 수 없기 때문이다. 문자 세계와 시각 세계는 당연히 영역을 달리 해 가며 쌍방의 영역에서 회화에 앞서 이미지 형성에 간섭하고, 이를 회화로 가시화한다. 이런 의미에서 먼저 불화의 시각표상에 대한 비교검토와 내용의 분석부터 설명해야 할 것이다.

종교화란 종교상의 異界인 피안과 현실세계인 차안과의 관계성을 표상한다라는 관점에서 그려져 있는 내용을 검토할 때, 필자가 연구대상으로 삼아 온 남송불화의 대부분은 ①심중감득상(心中感得像) ②시현상(示現像) ③권청상(勸請像)의 세가지 타입으로 분류된다. 이러한 분류는 서양의 다양한 종교화와의 비교 검토를 통해 종교화의 보다 더 보편적인 원리를 해명하는데 있어 흥미로우나 이는 장래적인 과제로 삼기로 하고, 여기서는 남송 불화에 보이는 세가지 타입을 제시하고 시각표상으로서의 특색을 확인하고자 한다. 그리고 원대 불화에 보이는 시각표상의 변질에 관해서도 다루고자 한다.<sup>3)</sup> 또한 필자가 시도하는 분류는 일반론에서 보면 ①심중 감득상과 ③권청상의 주





도 1. 심중 감득상 visualized image



도 2. 普悅筆, 〈阿彌陀三尊像〉, 12세기 후반, 京都・清淨華院

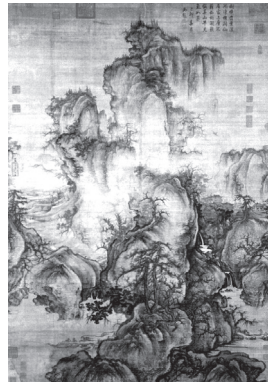
체는 차안 쪽에 ②시현상의 주체는 피안 쪽에 있으나, 시점을 일률적으로 차안 쪽에만 두면 삼자의 구별이 명확하지 않으므로 피안과 차안의 관계성을 나타내는 시각표상의 특색을 가리키는 호칭으로 이해해 주기 바란다.

## 2. 심중 감득상

먼저 심중 감득상(visualized image)(도 1)이란 관불에 도달하는 경지로서, 마음 속에 맺어지는 부처의 형상을 회화로 가시화한 작품을 말한다. 영어권에서 말하는 visualizing 또는 visualization에 해당된다. 종교상의 피안과 차안의 사이에는 상당한 거리감이 상정된다. 그러한 거리감이 있기 때문에 심중 감득상이란 차안에 있는 우리가 단련을 통해 심신을 정화시켜 聖性を 높임으로서 피안의 세계에 접근, 상승하여 거기서 부처를 본 것에 대한 시각적인 내용을 가진다. 이 경우 우리들이 차안에 있다고 해서 세속의 일반인이 이를 경험하는 것은 아니다. 심중 감득상은 출가해서 엄격한 수행에 힘쓴 행자가 내적으로 체험한 세계에서 유래하며, 時系列的으로 보면 작품에 先驗하는 형태로 상이 성립하는 것을 전제로 한다.

심중 감득상으로는 普悅이 그린 〈阿彌陀三尊像〉(京都, 清淨華院)(도 2)이 가장 그 전형에 해당된다. 송대의 思想界에 唯心적인 입장이 강하게 주장되자 회화에서도 이러한 內省적인 사상을 반영한 작품이 나타난다. 불화는 아니지만 북송 후기에 대두한 문인 사대부들이 회화 제작 과정에서 중시한 胸中 丘壑(胸中丘壑)과 胸中 成竹(胸中成竹)의 작품에 보이는 선협한 상의 완성은 바로 이러한 사상계의 흐름과 궤를 같이 한다. 불화 이외의 예로는 熙寧 5년(1072)에 제작된 송대 산수화를 대표하는 郭熙筆 〈早春圖〉(臺北故宮博物院)(도 3)를 들 수 있다. 이러한 유심적 입장 표명은 불교에서도 예외는 아니다. 마음 속에서 부처의 모습을 觀想하는 것을 중시한 천태종에서는 오히려 유심적 입장이 오랜 전통을 형성하였고, 普悅에 의해 심중감득상을 대표하는 아미타상이 탄생하게 된다.

현재의 영파가 明州라고 불렸던 북송 초기, 천태교학의 부흥을 이룩한 知禮(960~1028)는 영파



도 3. 郭熙筆, 〈早春圖〉, 1072년, 台北故宮博物院



도 4. 張思恭筆, 〈阿彌陀三尊像〉, 13세기, 京都・廬山寺



도 5. 〈觀經十六觀變相圖〉, 13세기, 奈良・阿彌陀寺

의 延慶寺를 무대로 唯心彌陀(本生彌陀), 唯心淨土설을 주창한다. 知禮의 저서로는 『觀無量壽佛經疏妙宗鈔』가 있으며, 『觀無量壽經』에 의거하여 관상을 통한 念佛三昧를 천태교학에서 중시한 관상에 의한 觀佛三昧와 동등한 엄격한 수행으로 생각했다. 마음 속에 감득된 부처의 모습은 궁극의 깨달음의 증표이기도 했다고 할 수 있다. 보열 필의 〈아미타삼존상〉은 이러한 지례의 사상에 유래하고 있다.<sup>4)</sup>

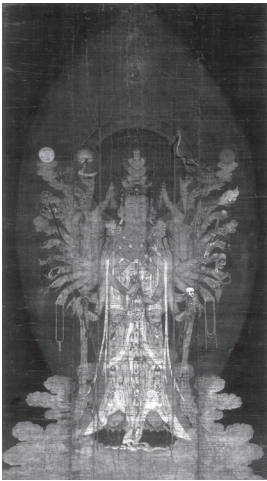
부드러운 자태와 옅은 채색, 열은 먹색의 선을 통해 그려진 보열의 아미타삼존상은 담묵의 미묘한 농담변화에 의해 암시되는 주형 광배에서 발하는 빛을 받아 어렴풋이 빛나고 있는 듯 하다. 빛에 대한 섬세한 감각은 남송의 江南系 수묵산수화와도 관련이 있는 것으로 보이나, 본 불화의 몽환적이라고 할 수 있는 靜謐한 종교감정은 외적인 세계를 그려내는 것을 목적으로 한 산수표현과는 근본적으로 성격을 달리한다. 보열은 순수하게 내적인 정신세계를 지향하며, 일종의 백묘체에 가까운 미묘한 억양을 가진 묘선과 담채를 통해 심중에 감득된 상을 정성스럽게 그려내고 있다. 俗姓을 쓴 적이 없는 보열 자신이 지례 사상의 신봉자이며, 천태정토교의 수행자였을 가능성이 높다고 생각되는 까닭이기도 하다.

또 다른 한 점, 남송 불화 중에서 張思恭이 그린 〈아미타삼존상〉(京都, 廬山寺)(도 4)을 살펴보고자 한다. 장사공이 과연 영파의 화승이었는지 아닌지 최종적인 확증을 얻지는 못하였으나, 상식적으로 보아 천태정토교의 중심지 영파와 깊은 관련을 가지고 있었을 가능성은 충분히 짐작된다.<sup>5)</sup> 특히 작년 2009년 가을 교토 국립박물관에서 개최된 특별전 ‘日蓮과 法華의 名寶’에 출품된 신출 작품 〈天台大師像〉(京都, 本圀寺)에는 “大宋張思恭筆”이란 묵서명 뿐만 아니라 눈을 아래로 내려뜨는 용모를 비롯해 다소 경질의 가는 묘선이 로잔지(廬山寺)본과 매우 유사하며, 명문의 서체 역시 로잔지본과 거의 일치하고 있어 새로운 장사공의 작품으로 보아도 좋을 것이다. 혼고구지(本圀寺)본은 천태대사라는 천태종의 開祖인 智顗를 그렸다는 점에서도 흥미로우나, 장사공이 영파와 깊은 관련을 가진 인물이며 시가(滋賀)현 사이쿄지(西教寺)본 〈천태대사상〉을 그린 張思訓과는 성과 ‘思’라는 係字를 공유하는 가까운 관계성을 가진 화승이었다는 증거가 된다.<sup>6)</sup>

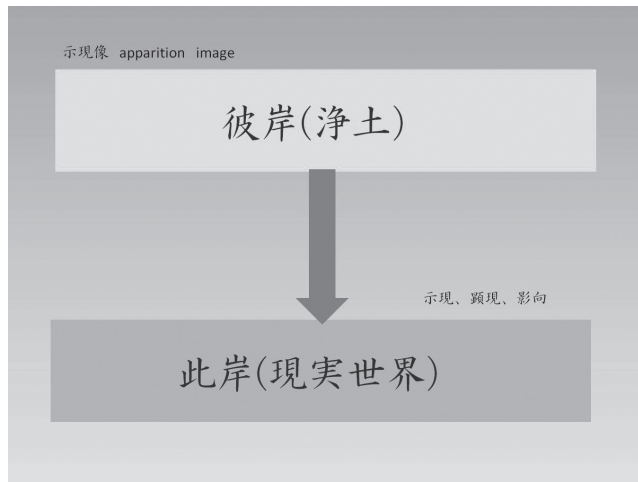
앞서 살펴본 출가자 보열이든 속성을 쓰던 장사공이든 그들이 제작한 심중감득상에 분류될 만한 아미타불도는 모두 송대 『관무량수경』의 새로운 해석을 따르고 있다. 이를 증명하기 위해 『관무량수경』에 설명된 16관상을 간략하게 그린 〈觀經十六觀變相圖〉(나라, 阿彌陀寺)(도 5)와 도상상의 관련성을 확인하고자 한다.

아미다지(阿彌陀寺)본 〈관경십육관변상도〉는 세 번에 걸쳐 入宋했다고 자칭하는 俊重(後兼 房重源)이 중국에서 가지고 돌아온 화상을 본으로 일본에서 가마쿠라(鎌倉)시대에 제작되었다. 하마다 다카시(濱田隆)씨와 야마카와 사토루(山川曉)씨의 연구에 의해 북송 말에 항주에서 활약했던 元照(1048~1116)의 『觀無量壽經義疏』를 반영한 도상 구성임이 밝혀졌다.<sup>7)</sup> 중앙 상부에 16관의 최초 관상에 해당하는 日想觀을 배치하고, 향우측에는 2번째부터 7번째까지의 관상이





도 6. <千手千眼觀音像>, 12세기 후반, 岐阜·永保寺本



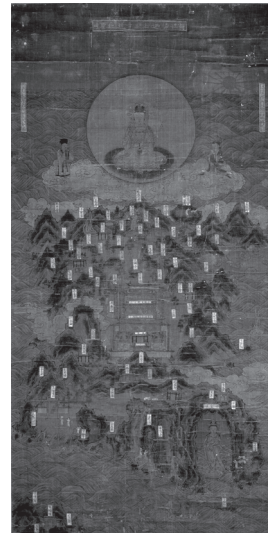
도 7. 시현상 apparition image

이어지고 있으며, 향좌측에는 8번째에서 13번째까지의 관상을 배치하고 있다. 중앙에는 화면 아래에서 위를 향해 上輩, 中輩, 下輩의 九品往生の 장면이 경전의 내용에 입각해 그려져 있다. 이러한 <관경십육관변상도> 중에 보열 필 <아미타삼존상>은 제13관에 해당하는 雜想觀의 도상을 기본으로 하고 있으며, 장사공 필 <아미타삼존상>의 특히 설법하는 아미타여래의 도상은 제9관의 眞身觀 도상에 해당하는 것으로 판명된다. 이는 송대 아미타도상에서 심중 감득상으로 분류되는 존격의 도상이 모두 천태정토교의 관상과 깊이 연관되어 있었다는 단적인 증거이기도 하다.

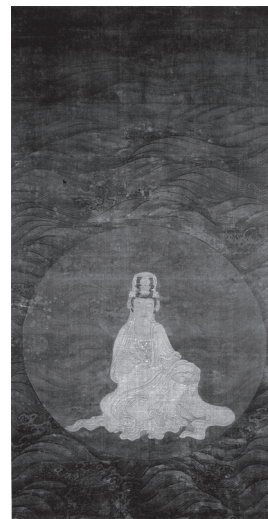
또한 교토 로잔지본 장사공 필 <아미타삼존상>에 보이는 것처럼 심중 감득상에는 湧出하는 구름을 그리는 예가 적지 않다. 이러한 용출 구름은 피안과 차안의 경계를 나타내며, 후술하는 시현상과 권청상에서도 다용되고 있다. 예를 들어 남송의 심중 감득상의 한 예로 들 수 있는 기후(岐阜)현 에이호우지(永保寺)본 <千手千眼觀音像>(도 6)에는 용출 구름을 동반한 존격의 배경이 같고 닳은 마음의 경지를 나타내는 허공으로 처리되어 있는 점에 주의하고자 한다. 용출구름의 유무 이상으로 존격이 등장하는 장소가 피안이나 차안이나 그것이 심중감득상과 시현상을 구별하는 명료한 시각표상의 분기점이 된다. 또한 교토 로잔지본과 마찬가지로 장사공이 그린 <아미타삼존상>(京都, 禪林寺)에는 정면에서 내영하는 아미타삼존의 전방에 오색 구름이 피어 오르고 있는데, 이 오색 구름은 공중의 이동이라는 내영시의 신속감을 강화하는 것으로 화면에서 그 기능을 달리 하고 있음을 알 수 있다. 이러한 시각 표상을 통해 판단하면 남송 불화의 대표작으로 들 수 있는 <비로자나삼존상>(神奈川, 建長寺)과 <석가여래상>(靜嘉堂文庫美術館) 등도 심중 감득상으로서의 특색을 구비하고 있다고 보아도 좋을 것이다.<sup>8)</sup>

### 3. 시현상

시현상(apparition image)(도 7)이란 심중 감득상과는 반대의 경우에 해당한다. 종종 顯現으로



도 8. <普陀山聖境圖>, 13~14세기, 長野·定勝寺



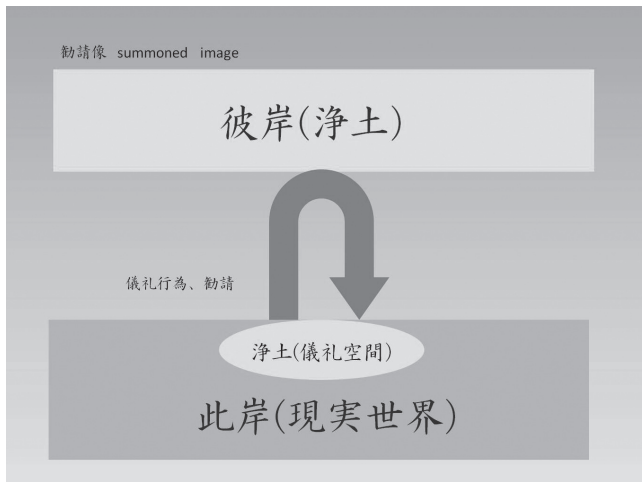
도 9. <白衣觀音像>, 13세기 후반, 香川·極樂寺

번역되는 영어권의 apparition에 대응한다. 피안에 있어야 할 부처와 존격이 그 超常의인 業력을 발휘하여 현실세계에 모습을 드러내는 경우로, 불교 용어에서는 시현이라 일반적으로 일컫고 있다. 시현상의 경우에도 본래 보는 자가 관상, 見佛 하는데 적합한 단련, 수행을 쌓는 것이 바람직하나, 가령 그러한 조건이 충분하지 않더라도 존격이 적극적으로 차안에 있는 현실의 사람들에게 모습을 나타내는 경우가 그려진다.

시현상으로는 관음 도량으로 유명한 普陀山에서 관음이 시현하는 모습을 그린 <普陀山聖境圖>(長野, 定勝寺)(도 8)를 그 전형으로 들 수 있다. 조쇼지(定勝寺)본은 직접적으로는 원나라 초 大德 연간(1297~1307)에 편찬된 지방지『大德昌國州國志』(1298년 馮福京序)에 게재되었던 그림에서 유래한다. 그런데 다만 중국 名所畫 특유의 가공된 시점에서 파악한 보타산의 광경은 남송 咸淳 년간(1265~1274)에 편찬된 지방지『咸淳臨安志』에 첨부된 西湖圖와 거의 유사하다. 하나의 그림에 담긴 80곳에 이르는 순례지의 랜드마크 대부분은 남송 嘉定 8년(1215)경에 천하의 관음 도량으로서 중심 사원이 된 普濟寺의 寺觀이 정비되어 문수신앙의 오대산, 보현신앙의 아미산과 더불어 천하 삼대 도량으로 알려지게 된 시기까지 거슬러 올라간다. 따라서 조쇼지본에 그려진 보타산의 경관은 남송에서 형성된 이미지를 기본으로, 조쇼지본이 제작된 원대 순례지에 없어서는 안될 랜드마크를 첨가해서 성립된 것으로 보인다.<sup>9)</sup>

조쇼지본에는 화면 최상부에「補恒洛迦山觀音現□聖境」이라는 금니로 쓰여진 題記가 있다. 안타깝게도 바탕 전의 박리로 인해 한 글자의 판독이 아직 남겨진 상태이기는 하나, “現”이라는 글자에는 상식적으로 시현의 의미가 의식되어 있다고 생각한다. 실제 그려진 장면은 제기의 내용에 부합하며, 보타산이라는 차안의 경관 상공에서 큰 원안에 폴방석에 앉은 관음은 선재동자와 사대부로 그려진 月蓋長者를 동반하는 모습을 시현하고 있다. 조쇼지본에 잘 드러나 있듯이 시현상에서도 용출 구름은 다용된다. 그러나 이 경우에는 존격이 차안의 현실세계에 구름을 동반하고 그려진 점이 허공에 존격을 그린 심중 감득상과는 크게 다르다. 용출 구름의 유무보다 존격이 그려진 장소가 피안이나 차안이나 이 부분이 심중 감득상과 시현상의 시각표상을 구분하는 잣대가 되는 것은 이미 확인한 바와 같다.

시현상으로 분류할 수 있는 예로 카가와(香川)현 고쿠락쿠지(極樂寺)본 <白衣觀音像>(도 9)을 들 수 있다.<sup>10)</sup> 고쿠락쿠지본에는 큰 원 안에 가부좌를 틀고 양손으로 무릎을 감싸 쥐고 있는 백의관음이 그려져 있다. 남송의 畫史書인 鄧椿의『畫繼』권3에 따르면, 북송 후기 사대부로 저명한 李公麟(?~1106)은 일찍이 결가부좌에 합장한 모습의 自在觀音을 그리는데 있어 “세간에서는 破坐의 모습을 가지고 자재관음이라고 하나 자재로운 정신의 경지는 그 모습에 좌우되지 않는다”라고 하였다. 고쿠락쿠지(極樂寺)본의 도상은 이공린의 일화에서 정형이라 불린 북송 이래의 파좌 백의관음을 채용하고 있으나, 배채색을 사용한 정확한 채색법



도 10. 권청상 summoned image

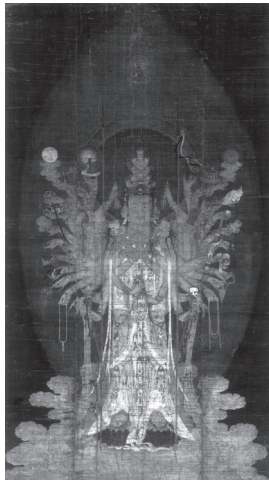
에 이공린의 백묘체를 의식적으로 병행하고 있는 점은 흥미롭다. 제작 연대는 사대부의 관음신앙이 성행했던 원대를 하한으로 하나, 13세기 남송까지 거슬러 올라갈 가능성이 있다. 고쿠락쿠지본에 용출 구름은 보이지 않으나 배경에는 허공이 아닌 넘실거리는 현실세계인 차안의 바다가 그려져 있으며, 화면 전방의 소용돌이 치는 파도가 관음 시현의 神變을 상징하고 있다.

그리고 아미타불이 往生者를 맞이하는 모습을 그린 내영도는 종종 부처와 존격의 시현적 특색으로 판단되어 왔으나, 공중을 움직이며 이동하는 내영도는 그 시각표상을 통해 판단하는 한 별도 타입의 권청상으로 포괄하는 편이 좋다.

## 4. 권청상

권청상(summoned image)(도 10)이란 차안의 청원, 소환에 따라 피안의 존격이 출현하는 경우로, 영어권에서는 summon 또는 summoning에 해당한다. 권청상의 경우에는 차안에 있는 우리들의 요청에 응하는 형태로 피안의 존격이 차안에 미리 준비된 淨域에 출현한다. 따라서 차안 쪽에서 보면 피안의 존격이 영험을 보이며 나타나는 시현상과 구별하기 어려운 것처럼 보일 수 있다. 그러나 시각표상에 입각해서 살펴보면, 권청상의 경우는 존격이 공중을 이동하는 모습을 그리고 있다는 점을 특색으로 하며, 명확히 시현상과 구별된다. 송대가 되면 다양한 불교 의례가 널리 행해지게 되고 경전과 별개의 의례 텍스트가 성립하게 된다. 실제 종교의례에서는 결계에 따라 일시적인 정역으로 마련된 도량에 그림들을 나열하고 수많은 존격을 奉請, 소환한다. 이처럼 법회에서 봉청, 소환되는 존격을 나타낸 사례가 권청상으로 분류되는 일군에 적합하다. 또한 권청상의 경우에도 자주 구름이 그려진다. 그러나 이 경우에 구름의 형태는 이미 보아온 심중 감득상이나 시현상의 용출 구름과는 성격을 달리하고 권청에 따라서 운동과 방향성을 나타내게 된다.

일반적인 권청상의 예로는 최근 주목 받고 있는 일련의 수록도가 해당된다. 남송의 수록도로 알



도 11. 〈諸尊降臨圖〉, 13세기 초, 미국 개인소장



도 12. 傳星宿圖, 13세기, 愛知·瑞泉寺

려진 〈諸尊降臨圖〉(미국, 개인소장)(도 11)를 살펴 보고자 한다. 〈제존강림도〉에는 구름 속을 누비듯이 5위의 여래와 7위의 행각승, 40위의 여래를 사선으로 배치하고, 잇달아 구름에서 강림하는 모습을 그리고 있다. 〈제존강림도〉는 남송 1200년 전후 시기에 제작된 것으로 생각되는데 현존하는 다수의 수록도 중에서도 가장 선행한다. 수록도의 텍스트로는 남송 말, 영파 동부에 있는 東錢湖의 북서쪽에 위치하는 月波寺에 기거했던 天台學僧 志磐이 월과사에 인근한 尊敎院의 의뢰에 의해 저술된 『法界聖凡水陸勝會修齋儀軌』가 널리 알려져 있다. 〈제존강림도〉에 그려진 존격은 지반이 저술한 텍스트와의 관련을 통해 비로자나불, 노사나불, 석가모니불, 아미타불, 미륵불의 다섯 여래와 뒤이어 천태, 선, 정토, 화엄, 慈恩, 밀교, 律의 七宗에 대응하는 7위의 求法僧과 譯經僧, 그리고 과거 현재 미래의 삼세 제불, 시방법계의 제불, 과거 현재 미래의 삼천불에 대응하는 40위의 여래형으로 볼 수 있다. 구법승과 역경승이 인도, 서역에서 중국으로 전한 다수의 경전에 설명된 무한의 부처들이 차안의 수록 도량으로 권청되어 이동하고 있는 모습을 그린 것이 〈제존강림도〉이다.<sup>11)</sup>

권청되는 존격이 동반하는 구름은 여기서는 차안과 피안과의 경계를 나타내내는 한편 이동의 방향성과 신속감을 드러내기 위해 매우 유효하게 기능하고 있다. 또한 ‘성지 영파전’에서는 본 작품과 함께 교토 지온인(知恩院) 소장 五百羅漢圖(羅漢集會圖) 2폭이 전시 되었는데 전시장에서의 세부 관찰을 통해 이들 두 폭이 본래 〈제존강림도〉와 한 세트였음을 확인할 수 있었다.<sup>12)</sup>

남송의 수록도로는 이외에 시가(滋賀)현 신지온인(新知恩院) 소장의 〈六道圖〉와 아이치(愛知)현 즈이센지(瑞泉寺)소장의 〈傳星宿圖〉가 있다. 이들 8폭의 작품에 대해 다가스 준(鷹巢純)씨는 모두 10위의 존격이 구름 속을 강림하는 모습을 그리고 있는 점과 화풍의 유사성을 들어 다수의 폭으로 구성된 하나의 수록도였을 가능성을 지적하고 있다.<sup>13)</sup> 이 점과 관련해 ‘성지 영파전’에서는 두 점을 나란히 전시해 본래 한 세트였다는 견해와 일치하고 있다. 지반의 『法界聖凡水陸勝會修齋儀軌』에 따르면 남송 말 당시의 수록법회에서는 도량의 內壇을 上堂과 下堂으로 나누어 각각 10위의 제중을 권청한다고 되어 있어 전술한 〈제존강림도〉에 비해 즈이센지(瑞泉寺)본과 신지온인(新知恩院)본의 존격 구성이 보다 더 지반의 텍스트에 부합된다고 하겠다.

아이치(愛知)현 즈이센지(瑞泉寺)본(도 12)의 각 존격이 화면 향우에서 향좌로 이동하는 제1폭에는 청년층으로 보이는 왕관을 착용한 3명을 선두로 봉황과 용으로 장식된 龍鳳珠翠冠을 착용한 황후, 十二旒冕冠을 쓴 황제, 그리고 마지막 말미에는 허리에 검을 차고 공수하는 공자와 큰 귀와 민머리의 노자를 그리고 있다. 이들은 지반의 텍스트에서 下位 두번째로 권청되는 「帝王后妃, 文武官僚, 儒宗賢哲, 仙道隱逸, 并諸眷屬」에 해당한다. 또한 존격이 화면 향좌에서 향우로 이동하는 제2폭에는 용봉주취관을 쓴 황후를 선두로 십이류면관을 쓴 황제 등을 그리고





도 13. 釋迦如來立像, 舊廚子扉繪, 13세기, 京都・清凉寺



도 14. <阿彌陀三尊 來迎圖>, 12세기, 보스턴미술관

있는데, 그 가운데 7번째로 木槌를 가진 異形과 9번째 鷄冠을 쓰고 표주박을 가진 이형에 관해서는 역병을 감독하는 五瘟使者 가운데 2명일 가능성을 다가스(鷹巢)씨가 지적하고 있다. 역병신의 존재에 주목하면 지반의 텍스트에서 하위 두번째로 권칭되는 「五嶽四瀆, 地載遊空福德諸神, 係祀靈廟, 并諸眷屬」에 해당하며, 그 가운데 ‘行瘟行病’과 관련된 神衆이 그려져 있을 가능성이 크다. 이 화폭에는 대체적으로 도교에서 신앙되는 천지산천의 제신이 황제와 황후, 제왕의 모습으로 그려져 있다. 그럴 경우 중앙의 제왕형에는 大中祥 4년(1011)에 제위에 봉해졌던 東嶽大帝의 泰山君이, 황후형은 남송 시기에서 황후의 지위에 봉해졌던 존격으로 玉皇大帝의 부인에 해당하는 서왕모일 가능성이 있다. 선두에서 두번째로 고개를 숙인 채 如意冠을 쓴 인물은 福神에 해당한다.<sup>14)</sup>

시가(滋賀)현 신지온인(新知恩院)본의 경우 이제까지 人道幅으로 알려진 화폭은 오히려 上堂의 제10위에 권칭되는 水陸儀를 책정했던 사람들에, 그리고 지옥도로 알려진 화폭은 下堂 제7위에 권칭되는 “閻摩羅王, 十王王妹, 十八小王, 諸司主吏, 并諸眷屬”에 해당하는 것으로 생각하는 것이 보다 더 지반의 텍스트에 가깝다. 지반 텍스트에 따르면 전체가 20폭으로 구성되어 있었을 가능성 역시 생각할 수 있으나, 텍스트와 화상에 그려진 존격이 근본적으로 일치한다고는 할 수 없고, 그 원리 원칙의 타당성에 대해서는 좀더 진중해야 할 것이다. 아무튼 즈이센지(瑞泉寺)본과 신지온인(新知恩院)본은 남송시기 영파지역에서 사용되었던 수륙도의 형태를 전하는 아주 드문 예가 된다.

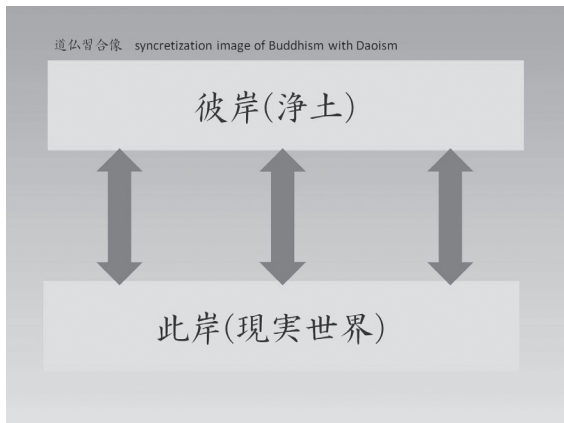
송대의 권청상으로는 義淨 역 『金光明最勝王經』에 근거한 금광명참법에서 사용했던 화폭이 존재한다. ‘정지 영파전’에는 齋然이 중국에서 가져온 優填王造立說話에 입각한 교토 세이료지(清凉寺)의 석가여래상이 진열되었는데, 별도의 전시설에 가마쿠라 시대에 제작된 이 석가상의 舊 감실의 토비라에(扉絵: 문짝에 그려진 그림)(도 13)가 신출 자료로서 처음으로 공개되었다. 다니구치 고세이(谷口耕生)씨는 이 감실 扉絵에 그려진 12위의 존격이 송대의 금광명참법에서 권칭되던 天部形임을 지적하고, 수륙법회에서 행해졌던 의례가 송대 금광명참법에서 발전해 왔다는 탁월한 견해를 필두로 지금도 교토 센뉴지(泉涌寺)에서는 정월에 거행하는 修正會에 송대 금광명참법의 전통이 계승되고 있음을 환기시키고 있다.<sup>15)</sup>

금광명참법은 義淨이 번역한 『金光明最勝王經』의 교설에 따라 천지의 이변이나 병의 채유, 국가의 안태 등 사람의 지혜가 미치지 못하는 자연이나 사회현상을 회복하기 위한 의례로서, 석가를 본존으로 하는 도량에서 천부의 여러 신을 권청하고 참회하며 부처를 예배한다. 앞서 언급한 영파 연경사의 지례와 함께 송대 천태교학의 부흥에 주요한 역할을 담당했던 북송의 遵式(960~1032)에 의해 그 식순이 정리되어, 항주의 下天쓰를 중심 도량으로 각지에서 성행하였다. 최근 하야시 나루지(林鳴字)씨의 연구에 따르면 송대 천태종에서는 금광명참법의 도량에서 권청해야 할 제천의 서열에 관해서 君臣·主客·男女·本迹·顯晦의 四義에 따른 다수의 논의가 있었으며, 남송 초기 神煥의 『諸天傳』과 行霆의 『重編諸天傳』에 의해 거의 20존의 제천의 배열이 결정되었다고 한다. 종파상의 계보와 입장에 따라 여러 가지 설들이 병행되고 있었으나 제천을 20존으로 하는 의견이 거의 12세기에 이르러 규범화 된다.<sup>16)</sup>

금광명참법에서 본존을 석가로 하는 도량에 권칭되는 제천의 화상으로는 원대로 시대가 떨어지는 하나 <道佛諸尊集會圖>라는 명칭으로 중요문화재로 지정되어 있는 아이치현 묘코지(妙興寺) 소장 4폭이 있다. 각 폭에 5위의 제천을 나타내고 모두 20존으로 하나의 세계를 구성하고 있다. 금광명참법에서 사용되는 권청상의 현존 예로는 이외에 시가현 신코지(眞光寺)에 전래된 15세기 명대의 작품과 교토 센뉴지(泉涌寺)의 금광명참법(修正會)에 사용되고 있는 에도시대의 그림이 남아 있으며, 이 외에 아이치현 쇼카쿠지(正覺寺)에 전래하는 3폭의 수륙도로 알려진 작품 역시 금광명참법의 그림으로 보아도 좋을 것이다.<sup>17)</sup> 또한 권청상으로는 분류할 수 없으나, 남송시대 영파 불화의 일례로서 趙璠이 그린 <三佛諸尊集會圖>(京都, 滿願寺)에도 아이치현 묘코지(妙興寺)본과 공통된 18위의 제천을 그리고 있는 점을 환기해 두고 싶다.<sup>18)</sup>

이제까지 새롭게 확인된 작품을 포함하여 다수의 권청상의 예를 열거해 왔는데, 그 시각표상은 전적으로 공중을 이동하는 특색을 가진다. 이 경우 남송불화의 권청상에서는 구름이 중요한 역할을 담당하며, 이동하는 운동성과 방향성을 나타내고 있음은 확인해 온 바와 같다. 흥미롭게도 이러한 권청상에 보이는 구름의 역할에 주목하면 소수의 북송불화의 違例로 알려진 <孔雀明王像>(京都, 仁和寺) 역시 의례와의 관계가 상기된다. 공작명왕이 구름을 동반하고 있는 모습을 정면에서 그린 이 작품은 일견 심중 감득상의 사례로 판단될 지 모르겠다. 그러나 존격이 동반한 구름은 굴곡되면서도 끝 쪽의 꼬리로 연속되어 명확한 구름의 모습으로 변하고 있어, 이 구름이 심중 감득상에 보이는 용출 구름과 성격을 달리하고 있음을 알 수 있다. 이 경우 압도적인 스피드를 동반한 채 피안에서 차안을 향해 정면에서 존격이 강림해 오는 모습이 감지될 것이다. 구름을 타고 현세로 이동해 오는 님나지의 공작명왕상은 孔雀經法 등의 법회 도량에 권칭되는 불화로 제작되었을 가능성이 크다.<sup>19)</sup> 구름을 동반한 채 공중을 이동하는 특색에 주목한다면 동아시아 여러 지역에서 제작되어 온 아마타여래도 역시 권청상으로 이해해도 좋지 않을까. 여기서는 미국 보스턴미술관이 소장하고 있는 <아미타삼존내영도>(도 14)를 남송 초기 경에 제작된 내영도로 제시하는 것으로 그치고자 한다.<sup>20)</sup>





도 15. 도불습합상, syncretization image of Buddhism with Daoism

## 5. 남송불화에서 원대 불화로

송대 불화에는 피안과 차안의 관계성에 세 개 타입의 시각표상이 존재하고 있음을 염두에 두었다. 이러한 약속은 곧 元이라는 새로운 시대를 맞아 부득이하게 커다란 변화를 겪게 된다. 원대 불화는 남송의 심중감득상에 보였던 강한 觀想性이 사라지고 보다 直裁한 존상으로서 현실적인 장엄이 부가되어 가는 경향을 보이게 되는데, 때로는 교토 로쿠오인(鹿王院)본의 〈석가삼존상〉처럼 道佛習合像이라 부를 만한 異形의 석가를 그리는 예가 나타나기도 한다. 이 경우 남송불화에서 피안과 차안의 경계, 그리고 피안에서 차안으로의 이동을 나타내는 기능을 수행해 온 용출 구름이 그려지지 않게 되는 점에도 주의하고자 한다. 이미 줄져 『일본의 송원불화』에서 지적했듯이 원대 불화에 보이는 강한 현실적 경향은 在俗結社를 중심으로 한 아미타 정토신앙의 유포로 대표되는 불교의 세속화와 이에 동반되는 현세 이익을 중시하는 도교적, 민속적인 신앙과의 습합을 배경으로 하고 있다.<sup>21)</sup>

도교에서는 죽음과 再生을 不老不死의 논리로 연속시켜 파악하는 것을 특색으로 한다. 따라서 도불습합상의 경우에 피안과 차안 사이의 간격은 애매하고 희박하므로 쌍방을 쉽게 왕래할 수 있는 회로를 상정하게 된다.(도 15) 이렇게 하여 현세구복을 강하게 바라면 차안의 현실세계에서 멀리 떨어져 있는 피안의 존격이 언제나 현실세계의 눈 앞에 나타나 계속해서 존재하게 된다. 現前하고 있다는 의미에서는 이제까지 살펴본 시현상과 동일한 성격을 지니나, 차안에 있는 존격과 피안에 현현하는 존격과는 자연히 성격을 달리한다.

원대 불화의 예배상 중에는 석가여래를 주제로 하는 작품으로 앞서 언급한 교토 로쿠오우인(鹿王院)본(도 16)과 “進士王鏐妻孫百三娘合家眷發心綵繪”라는 朱印의 명문이 적힌 교토 니손인(二尊院)의 〈석가삼존상〉, “陀市林子明畫”의 묵서 낙관을 가진 나가노(長野) 죠쇼지(定勝寺)본의 〈석가삼존상〉, 그리고 일찍이 도후쿠지(東福寺)에 전래했다가 현재 클리블랜드 미술관과 세이카도(靜嘉堂)문고미술관에 분리 소장되어 있는 〈석가삼존상〉 등이 있으며, 아미타여래를 주제로 한 작품으로는 묵서명을 통해 至大 2년(1309), 壽壺堂 徐氏 일족이 家財를 희사하여 제작한 야마가타(山形)현 우에스기(上杉)신사의 〈아미타삼존상〉을 들 수 있는데, 이들 불화에는 모두 구름이 등장하



도 16. 〈釋迦三尊像〉, 14세기, 京都・鹿王院

도 17. 〈阿彌陀來迎圖〉, 14세기, 메트로폴리탄미술관

지 않는다.<sup>22)</sup> 남송에서 원대로 이행하는 시기에 예배상에서 구름이 점차 국소화되어 가는 모습은 교토 도후쿠지(東福寺) 소장의 〈석가삼존상〉과 오카자키시(岡崎市)미술박물관 소장의 〈釋迦三尊十八羅漢像〉에서 잘 관찰되는 부분으로 이들 불화의 제작 연대는 13세기 후반에서 말 경으로 생각된다.<sup>23)</sup> 원래 공중에서의 이동이라는 권청상으로서의 시각표상을 특색으로 한 작품에서도, 예를 들어 메트로폴리탄미술관 소장의 〈아미타내영도〉(도 17)와 금광명참법과의 관계가 추정되는 아이치현 쇼가쿠지(正覺寺)본 〈제천상〉처럼 원대 작품에는 이미 구름은 사라지고 없다.<sup>24)</sup> 이러한 여러 작품의 예를 통해 살펴보면 남송에서 원대에 걸쳐 용출 구름의 묘사가 점차 국소에 한정되다가 결국은 화면에서 사라져 가는 과정과 병행하여 인간적인 용모에 손톱을 기른 도교적, 토속적인 모습을 비롯하여 금니를 사용하여 장엄을 加飾하거나 농채에 의해 보다 더 현실미를 강조하는 등 개개의 작품에 따른 차이는 인정된다 하더라도 일반적으로 존격이 현실세계에 있는 것으로 이해할 수 있다.

앞서 나가오카 류사쿠(長岡龍作)씨의 불상조각의 표상에 관한 논의를 소개하며 불상이 차안에 놓여 있는 것을 전제로 하는 것을 불화와의 차이로 보았으나, 원대 불화에 보이는 시각표상은 부처가 차안에 있다라는 의미에서 불상의 표상과 공통된다고 할 수 있다. 도교적, 토속적인 치장이든 금니와 정밀한 문양에 의한 장식이든 모두 차안에 있는 부처에 대한 현실의 기대와 욕망이 눈 앞의 존격에 직접적으로 작용하여 불화 전체의 시각표상을 규정하고 있는 것이다.

## 맺음말

본 발표에서는 ‘성지 영과전’의 개최를 통해 숙고의 기회를 얻은 것을 계기로 남송불화의 예배상을 중심으로 그 시각표상에 심중 감득상, 시현상, 권청상이라는 세 가지의 특색이 있음을 지적했다. 그리고 뒤이은 원대 불화에서는 새롭게 도불습합상이라 할만 한 시각표상이 등장해 남송적인 불화의 시각표상이 크게 변질되어 가는 양상에 대해서도 언급했다.

물건과 장소, 사람이 엮어 내는 맥락과 네트워크화 된 교류 가운데 개개 작품의 의미와 기능을





# 宋・元仏画の特色

## -礼拝像における視覚表象-

井手誠之輔

日本 九州大学 教授

### はじめに

二〇〇九年夏(七月一八日～八月三〇日)、奈良国立博物館で開催された特別展「聖地寧波展—日本仏教一三〇〇年の源流」は、東アジアの海域交流圏における港湾都市として栄え、また仏教文化の聖地でもあった寧波について、唐時代から明時代にいたる長期にわたる歴史的・文化的役割を、仏教美術を主な素材として明らかにするもので、国内外の関心も高く、さまざまな学問分野において大きな意義と収穫があったものと思う。<sup>1)</sup>

宋時代の仏画研究という点では、これまで部分的な展観に留まっていた南宋仏画の主要な作例が一堂に会したことは画期的であった。もちろん企画者側の意向は、名品展の開催でもなければ仏画だけの陳列でもない。したがって、寧波と直接関係のない北宋時代の孔雀明王像(京都・仁和寺)や裔然将来の伝承をもつ十六羅漢図(京都・清凉寺)、南宋仏画の代表作に挙げられる千手観音像(岐阜・永保寺)は、出陳リストに含まれてない。しかし、実質的に初公開となった大徳寺伝来の五百羅漢図をはじめ、数多くの新資料をふくめた網羅的な展観は、南宋仏画の全体像を俯瞰する上で絶好の機会となった。

聖地寧波展は、主な作例の展観にとどまらず、その構成に社会史的・地域史的観点が反映されていた点でも忘れがたい。モノと場と人々が織りなすコンテキストやそのネットワーク化された交流の中で、個々の作品の意味や機能を解釈しようとする観点は、一九九〇年代以降の日本における美術史研究の新しい実践を反映し、また欧米におけるSocial Art HistoryやInterregional Studyの動向とも期を一つにしている。こうした研究動向を踏まえた展観は、個々の仏画をたんに美術史研究のみの土俵に囲いこむことなく、広く歴史学や関連する多領域の研究分野に開いていくことにつながる。よく親しまれてきた寧波仏画でさえ、地域社会の階層や宗教儀礼・社会活動とむすびつくなかで、一括りにできない多様性をはらんでいることが確認されることになった。

この小論ではしかし、聖地寧波展の意義を踏まえつつも、むしろ社会史的・地域史的観点とは別の観点から、宋元仏画全般について考えてみたい。個別かつ具体的な事象に照明をあてることは、全般的な絵画史の動向に新視点をもたらす可能性をもつが、一方で、全般的な見通しなくして個別の解明が深まることもない。その意味で、仏画の個別な姿とあわせて宋元仏画全般を俯瞰する観点についても考察を深める必要がある。以下、聖地寧波展での知見を交えながら、宋元仏画の礼拝像について、その視覚表象の特色を考えていくことにする。

### 一、問題の所在

近年、長岡龍作氏は、ゴンブリッジによる棒馬考の議論を援用されながら、仏像が仏の代替物(表象：representation)として機能していることを確認された上で、仏像のもつ表象機能を重視する観点から日本の古代彫刻について再検証を行われている。<sup>2)</sup> 仏像とおなじく、仏の姿をあらわした絵画も、仏を代替する機能を有する点では変わらない。それでは、仏画は、その視覚表象において仏像と等価といえるだろうか。そのことを考える端緒として、今は、長岡氏の議論において、仏像が宗教的な意味における現実世界、つまり此岸に置かれることが前提とされている点に留意したい。

仏像が此岸に置かれるのに対して、仏画の場合、仏は奈辺に居ますのか。仏画は、仏とそれを取りまく空間との双方を、画面という作品の内部にあらわす点で仏像と大きな違いがある。仏が表象される場を作品の物理的な身体の外部に獲得せねばならない彫刻と仏を取りまく空間を作品の内部に有する絵画との違いは、おのずとその表象する内容や機能にも顕在化しているのではないだろうか。たとえば仏画には、阿弥陀来迎図のように、仏が空間を移動しているようすをあらわした事例も数多い。こうした事例は、仏画には仏像とは異なる表象があることを端的にしめている。仏画は、たんに仏の代替であるばかりでなく、仏とともに仏を取りまく空間を描きこむことで、宗教上の異界である彼岸と現実世界である此岸との関係性をも表象する。

南宋仏画の視覚表象は、様式や図像の違いを勘案しない場合でも、一括りにできない多様性をはらんでいる。こうした多様性や違いは、当然ながら、何らかの彼岸と此岸との関係性の違いが顕在化されたからにほかならない。仏教經典の記述を重視する教理的な立場からすれば、彼岸と此岸との関係性にかんする立場の違いは、本来的に經典解釈が先行し、そこに由来するという見解が予想される。しかし、この小論では、まずは仏画の視覚表象としての内容を分析することに主眼をおきたい。その理由は、文字によって記述されるさまざまな解釈上の差異が、全て逐一、仏画に反映されているわけではないからである。文字世界と視覚世界とは自ずと領分を異にしつつ、双方の領分から絵画に先だつイメージの形成に干渉し、それを絵画へ可視化する。その意味で、まずは仏画における視覚表象の比較検討と内容の分析から説き起こすべきであろう。

宗教画は宗教上の異界である彼岸と現実世界である此岸との関係性を表象するという観点から描かれている内容を検討するとき、筆者が主たる研究対象としてきたと南宋仏画は、ほとんどの作例が、①心中感得像、②示現像、③勧請像の三つの類型に分けられる。こうした分類は、西洋のさまざまな宗教画の事例とも比較検討し、宗教画におけるより普遍的な原理を解明する上で興味深いが、それを将来的な課題としつつも、以下、南宋仏画における三つの類型をしめし、その視覚表象としての特色を確認し、さらに元時代の仏画における視覚表象の変質についても触れていくことにしたい。<sup>3)</sup> なお、筆者が試みる分類は、一般論として、①心中感得像と③勧請像の主体は此岸の側、②示現像の主体は彼岸の側にあるが、視点を一律に此岸の側のみにおくと、三者の区別が明確にできないため、彼岸と此岸との関係性をしめす視覚表象の特色をしめす呼称と理解していただければ幸いである。

### 二、心中感得像

まず心中感得像(visualized image)(図 1)とは、観仏の到達する境地として心中に結ばれる仏の形姿を絵画に可視化した作例のことである。英語圏でいうところのvisualizing あるいはvisualizationに対応する。宗教上の

彼岸と此岸との間には大きな距たりが想定される。その距たりにあって、心中感得像とは、此岸にいる私たちが鍛錬によって心身を浄化させ聖性を高めていくことで彼岸の世界へと接近・上昇し、そこで仏を見たことにもとづく視覚的な内容をもつ。この場合、私たちとは、此岸にいるとはいえ、在俗の一般人が担い手とされているわけではない。心中感得像は、出家して厳しい修行につとめる行者が内的に体験する世界に由来し、時系列的にみれば、作品に先験するかたちで像が成立していることを前提とする。

心中感得像としては、普悦筆《阿弥陀三尊像》(京都・清浄華院)(図 2)がその典型にふさわしい。宋代の思想界で唯心的な立場がつよく主張されるようになると、絵画世界にも、そうした内省的な思想を反映する作例があらわれる。仏画ではないが、北宋後期に台頭する文人士大夫たちが絵画制作の過程で重視した胸中の丘壑、胸中の成竹という作品に先験する像の完成は、まさしくこのような思想界の流れと期を一にしている。仏画以外の作例として、熙寧五年(一〇七二)に制作された宋代山水画を代表する郭熙筆《早春図》(台北故宮博物院)(図 3)をあげることに異論はないだろう。こうした唯心的立場の表明は、仏教においても例外ではない。心中に仏の姿を観想することを重視する天台宗では、むしろ、唯心的立場が長い伝統を形成し、普悦によって心中感得像の典型となる阿弥陀画像がうみだされることになった。

現在の寧波が明州と呼ばれていた北宋の初め、天台教学の復興をなしとげた四明尊者知礼(九六〇～一〇二八)は、寧波の延慶寺を舞台として、唯心弥陀(本性弥陀)、唯心浄土の説を唱えている。知礼には、『観無量寿仏経疏妙宗鈔』の著作があり、『観無量寿経』にしたがった観想による念仏三昧を、天台教学で重視される観想による観仏三昧と同等の厳しい修行と考えていた。心中に感得される仏の姿は、究極の悟りの証でもあったことができる。普悦筆《阿弥陀三尊像》は、こうした知礼の思想に由来している。<sup>4)</sup>

柔らかな姿態とともに淡い彩色や墨色をひかえた線をととして描きだされる普悦の阿弥陀三尊像は、淡墨の微妙な濃淡変化によって暗示される舟形光背から発する光をうけて、仄かに輝いているかのようである。光に対する繊細な感覚は、南宋の江南系の水墨山水画とも通じているようにもみえるが、この仏画における夢幻的ともいえる静謐な宗教感情は、外的な世界を描きだすことを目的とする山水表現とは本来的に性格を異にしている。普悦は、純粹に内側の精神世界に向かいながら、一種、白描体とも近い、微妙な抑揚をもった線描と淡彩をととして、心中に感得された像を丹念に描き出している。俗姓を名乗ることのない普悦は、彼自身が知礼の思想の信奉者であり、天台浄土教の修行者であった可能性が高いと考えられる所以である。

もう一点、南宋仏画から、張思恭筆《阿弥陀三尊像》(京都・廬山寺)(図 4)をとりあげたい。張思恭は、はたして寧波の仏画師であるか否か最終的な確証が得られていなかったが、常識的にみて、天台浄土教の中心地であった寧波と深いかかわりをもつ可能性が考えられてよい。<sup>5)</sup> とくに昨年の二〇〇九年秋、京都国立博物館で開催された特別展「日蓮と法華の名宝」に出陳された新出の《天台大師像》(京都・本圀寺)は、「大宋張思恭筆」の墨書銘があるばかりでなく、その伏し目がちの面貌をはじめ、やや硬質の細い線描が廬山寺本とよく共通し、さらに銘文の書体も廬山寺本とほとんど一致することから、新たに張思恭の作例と認められてよい。本圀寺本は、天台大師という天台宗の開祖・智顗を描いている点でも興味ぶかく、張思恭が寧波と深い結びつきをもち、また滋賀・西教寺本の《天台大師像》を描いた張思訓とも、姓と「思」の係字を共有する近い関係性をもつ仏画師であったことの明証となる。<sup>6)</sup>

先にみた出家者の普悦であれ、俗姓を名乗る張思恭であれ、彼らが手がけた心中感得像に分類しうる阿弥陀画像は、いずれも宋代における『観無量寿経』の新たな解釈にしたがっている。そのことを裏付けるために、『観無量寿経』に説かれる十六の観想について、その見取り図をあらわした《観経十六観変相図》(奈良・阿弥陀寺)(図 5)との図像上の結びつきを確認しておく。

奈良・阿弥陀寺本は、三度にわたって入宋したと自称する俊乗房重源が、中国から持ち帰った画像をもとに日本で鎌倉時代に制作されている。濱田隆氏や山川曉氏の研究によって、北宋末に杭州で活躍した元照

(一〇四八～一一一六)の『観無量寿経義疏』を反映する図像構成であることが明らかにされている。<sup>7)</sup> 中央上方に

十六観の最初の観想にあたる日想観が配され、向かって右側に二番目から七番目までの観想が続き、向かって左側には、八番目から十三番目までの観想が配され、中央には、画面下から上に向かって、上輩、中輩、下輩の九品往生の場面が、經典の内容にしたがってあらわされている。この観経十六観変相図のなかで、普悦筆《阿弥陀三尊像》は、第十三観にあたる雑想観の図像を基本とし、また張思恭筆《阿弥陀三尊像》は、とりわけ説法する阿弥陀如来の図像が第九観にあたる真身観の図像に該当することが判明する。宋代の阿弥陀画像における心中感得像としての尊格の図像が、いずれも天台浄土教における観想と深く結びついていたことの端的な証左でもある。

なお、京都・廬山寺本の張思恭筆《阿弥陀三尊像》に見られるように、心中感得像では、涌出する雲を描く作例が少なくない。この涌出雲は、彼岸と此岸との境界をあらわし、後述する示現像や勸請像においても多用されている。たとえば、南宋の心中感得像の作例にあげられる例としてあげうる岐阜・永保寺本の《千手千眼観音像》(図 6)では、湧出雲をともなう尊格の背景が研ぎすまされた心の境地をしめす虚空となっている点に注意したい。涌出雲の有無以上に、尊格があらされている場が彼岸か此岸か、そこが心中感得像と示現像の間を区別する明瞭な視覚表象の分岐点となる。また京都・廬山寺本とおなじく張思恭が描いた《阿弥陀三尊像》(京都・禪林寺)では、正面から来迎する阿弥陀三尊の前方に五色雲が涌きあがっているが、この五色雲が、空中の移動という来迎時の迅速感をつよめていて、画面における機能を大きく異にしていることが察知される。このような視覚表象から判断すると、南宋仏画の代表的な作例にあげられる《毘盧舎那三尊像》(神奈川・建長寺)や《釈迦如来像》(静嘉堂文庫美術館)なども、心中感得像としての特色を具えているとみてよい。<sup>8)</sup>

### 三、示現像

示現像(apparition image)(図 7)とは、心中感得像とは逆の場合にあたる。しばしば、顕現と訳される英語圏のapparitionに対応する。彼岸にあるべき仏や尊格が、その超常的な靈力を働かせて、現実世界に姿をあらわす場合で、仏教の語彙では示現と呼びならわされている。示現像の場合でも、本来、見る者が観想・見仏するにふさわしい鍛練・修行を積んでいるのが望ましいが、たとえそうした条件が十分でなくとも、尊格の方から積極的に此岸における現実の人々に働きかけて姿を現すようすが描かれる。

示現像としては、観音靈場として著名な普陀山に観音が示現するようすを描いた《普陀山聖境図》(長野・定勝寺)(図 8)がその典型にあげられてよい。定勝寺本は、直接的には、元初の大徳年間(一二九七～一三〇七)に編纂された地方誌『大徳昌国州図志』(一二九八年馮福京序)に掲載されていた絵図に由来している。ただし、中国の名所図特有の架空の視点からとらえられた普陀山の景観は、南宋の咸淳年間(一二六五～一二七四)に編纂された地方誌『咸淳臨安志』に附された西湖図と同巧で、一図に盛りこまれた八十箇所にもおよぶ巡礼地のランドマークの多くが、南宋の嘉定八年(一二一五)頃、天下の観音靈場として中心寺院となる普済寺の寺観が整備され、文殊信仰の五台山、普賢信仰の峨眉山と並んで、天下三代道場として知られるようになった時代にまでさかのぼる。定勝寺本に描かれる普陀山の景観は、南宋から形成されてきたイメージを基本としながら、さらに定勝寺本が制作された元の巡礼地に不可欠なランドマークを付加して成立したものとみてよい。<sup>9)</sup>

定勝寺本では、画面最上部に「補恒洛迦山觀音現□聖境」という金泥で書された題記がある。残念ながら絹の剥離のために一字の判読が遺されたままであるが、「現」の文字には、常識的にみて示現の意味が意識されていると考えられる。じっさい描かれた内容は題記に対応し、普陀山という此岸の景観の上空で、大円相内で草



床に坐す観音が善財童子と士大夫姿の月蓋長者をともなって姿を示現させている。定勝寺本に顕著のように、示現像においても湧出雲が多用される。しかしこの場合、尊格が此岸の現実世界に雲をともなって描かれる点が、虚空に尊格を描く心中感得像との大きな違いとなる。涌出雲の有無ではなく、尊格が描かれている場が彼岸か此岸か、そこが心中感得像と示現像との視覚表象の違いとなることは、すでに確認したとおりである。

示現像に分類しうる作例には、さらに香川・極楽寺本の《白衣観音像》(図 9)をあげることができる。<sup>10)</sup> 極楽寺本では、大円相内に趺坐をくずして両手で膝をかかえる白衣観音が描かれている。南宋の画史書である鄧椿『画繼』卷三によれば、北宋後期の士大夫として著名な李公麟(?～一一〇六)は、かつて爪を合わせて趺坐する自在観音を描くにあたり、「世間では破坐の姿をもって自在観音としているが、自在な精神の境地は、その姿に左右されない」と語ったことを伝えている。極楽寺本の図像は、李公麟の逸話で定型とされた北宋以来の破坐の白衣観音を採用しているが、裏彩色を用いた適確な彩色法に李公麟の白描体を意識的に併用している点は興味深く、その制作年代は、士大夫による観音信仰が盛んであった元時代を下限としながらも、さらに一三世紀の南宋までさかのぼる可能性がある。極楽寺本では涌出雲を描いてないが、背景は、虚空ではなく、たゆたゆとうごめく現実世界の此岸における海が描かれており、画面前方の渦巻く波濤が観音示現の神変を象徴している。

なお、阿弥陀如来が往生者を迎えとるようすを描く来迎図について、しばしば仏や尊格が示現する特色が認められてきた。しかし、空中を運動しながら移動する来迎図は、その視覚表象から判断するかぎりにおいて、別タイプの勧請像として包括した方がよい。

## 四、勧請像

図 9

勧請像(summoned image)(図 10)とは、此岸からの請願・召喚によって彼岸の尊格が出現する場合で、英語圏では、summon あるいはsummoningに対応する。勧請像の場合では、此岸にいる私たちの働きかけに対して、それに応じるかたちで、彼岸の尊格が、此岸に予め用意された浄域に出現する。したがって、此岸の側からすれば、彼岸の尊格が霊験をしめして此岸にあらわれる示現像と区別がつけにくいように思われるかもしれない。しかし、視覚表象にしたがう限りにおいて、勧請像の場合は、尊格が空中を移動するようすに描かれている点を特色とし、明確に示現像と区別される。宋代になると、さまざまな仏教儀礼が広く行われ、経典とは別にさらに儀礼のテキストが成立し、じっさいの宗教儀礼では、結界によって一時的に浄域に仕立てられた道場に、画像が掛けわたされて数多くの尊格が奉請・召喚されるようになる。こうした法会に奉請・召喚される尊格をあらわした事例が、勧請像として分類される一群にふさわしい。なお勧請像の場合でもしばしば雲が描かれる。しかし、この場合、雲のかたちは、すでに見てきた心中感得像や示現像における湧出雲と性格を異にし、勧請にしたがう運動と方向性が示されることになる。

一般的な勧請像の作例には、近年、注目をあつめている一連の水陸画が該当する。南宋の水陸画として知られる《諸尊降臨図》(アメリカ個人蔵)(図 11)をとりあげてみたい。諸尊降臨図では、雲の中をぬうようにして五体の如来と七体の行脚僧、四十体の如来が斜めからとらえられ、つぎつぎと空から降臨するようすが描かれている。諸尊降臨図は、南宋の一二〇〇年を前後する時期の制作と考えられ、現存する数多くの水陸画の中でもっとも先行する。水陸画のテキストとしては、南宋末、寧波東の東銭湖北西畔に位置した月波寺に居寓した天台学僧の志磐が、月波寺に近隣する尊教院の依頼によって著した『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』が広くしられている。諸尊降臨図に描かれた尊格は、志磐のテキストとの関連から、毘盧遮那仏、盧舎那仏、釈迦牟尼仏、阿弥陀仏、弥勒仏の五如来、ついで、天台、禪、浄土、華嚴、慈恩、密教、律の七宗に対応す

る七人の求法僧や訳経僧、さらに過去現在未来の三世の諸仏、十方法界の諸仏、過去現在未来の三千仏に対応する四十体の如来形があてられる。求法僧や訳経僧の活動をとおして、インド・西域から中国にもたらされた数々の経典に説かれる無限の仏たちが、此岸の水陸道場へと勧請されて移動しているようすを描いたのが、諸尊降臨図となる。<sup>11)</sup>

勧請される尊格がともなう雲は、ここでも此岸と彼岸との境界をしめす一方で、移動の方向性と迅速感をあらわすために、きわめて有効に機能している。なお、聖地寧波展では、本図とともに京都・知恩院所蔵の五百羅漢図(羅漢集会図)二幅が展示されたが、会場における細部の観察から、この双幅が本来、諸尊降臨図と一具であったことが確認された。<sup>12)</sup>

南宋の水陸画としては、ほかに滋賀・新知恩院所蔵の六道図や愛知・瑞泉寺所蔵の伝星宿図がある。これら八幅の作例については、いずれも十体の尊格が雲の中を降臨するようすや画風が共通することから、鷹巢純氏によって、本来、一具として水陸画の多数幅を構成していた可能性が指摘されてきた。<sup>13)</sup> この当否についても、聖地寧波展で両者が並べて展示され、本来、一具であったとみなす見解で衆目が一致している。志磐『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』にしたがえば、南宋末当時の水陸法会では、道場の内壇において、上堂と下堂にわけてそれぞれ十位の諸衆を勧請するとするが、先に述べた諸尊降臨図に比して、瑞泉寺本と新知恩院本の尊格構成は、志磐のテキストによく対応する。

愛知・瑞泉寺本(図 12)で、各尊格が画面向かって右から左へ移動する第一幅では、青年層の王冠をつける三人を先頭に、鳳凰と龍をあらしった龍鳳珠翠冠をつける皇后、十二旒冕冠をつける皇帝をはじめ最後尾には腰に剣を差して拱手する孔子と大耳で禿髪老子を描いているが、これらは志磐のテキストで下位第二番に勧請される「帝王后妃、文武官僚、儒宗賢哲、仙道隱逸、并諸眷屬」に対応する。また、尊格が画面向かって左から右へと移動する第二幅では、龍鳳珠翠冠つける皇后を先頭に十二旒冕冠をつける皇帝などを描いているが、その中で、七人目の木槌をもつ異形と九人目の鶏冠をつけ瓢箪をもつ異形について、疫病を司る五瘟使者の中の二人が描かれている可能性を鷹巢氏が指摘されている。疫病神の存在に注目すれば、志磐のテキストで下位二番目に勧請される「五嶽四瀆、地載遊空福德諸神、係祀靈廟、并諸眷屬」に対応し、その中の「行瘟行病」にかかわる神衆が描かれている可能性が高い。この画幅には、総じて、道教で信仰される天地山川の諸神が皇帝や皇后、諸王の姿として描かれているとみてよい。その場合、中央の帝王形には大中祥四年(一一一一)に帝位に封じられた東嶽大帝の泰山君を、皇后形については南宋の段階で皇后の位に封じられていた尊格として玉皇大帝の妻にあたる西王母の可能性がある。先頭から二番目のややかしづいて如意冠をつける人物は福神にあたるとみてよい。<sup>14)</sup>

滋賀・新知恩院本では、これまで人道幅とされてきた画幅は、むしろ上堂の第十位に勧請される水陸儀を策定した人々に、また地獄道とされてきた画幅については、下堂の第七位に勧請される「閻摩羅王、十王王妹、十八小王、諸司主吏、并諸眷屬」に対応すると考える方がより志磐のテキストに近くなる。志磐のテキストと対応するとすれば、全体は二〇幅で構成されていた可能性も考えられようが、テキストと画像に描かれている尊格とが一義的に対応するわけでもなく、その原理原則の妥当性については、すこし慎重でありたい。いずれにしても、愛知・瑞泉寺本と滋賀・新知恩院本は、南宋の寧波地域で使われていた水陸画のようすを伝える稀有な一例となる。

宋代の勧請像としては、義浄訳『金光明最勝王経』にもとづく金光明懺法で掛けわたされる画幅も存在する。聖地寧波展では、裔然が中国から将来した優填王造立説話にもとづく京都・清涼寺の《釈迦如来像》が陳列されていたが、別室に、鎌倉時代に制作されたこの釈迦像の旧厨子扉絵(図 13)が、新出資料としてはじめて公にされていた。谷口耕生氏は、この厨子扉絵に描かれた一二体の尊格が、宋代の金光明懺法で勧請される天部形であることを指摘されるとともに、水陸法会で行われる儀礼が、宋代の金光明懺法から発展してきたという卓越

した見解をはじめ、京都・泉涌寺で今も正月に行われている修正会に宋代の金光明懺法の伝統が受けつがれていることを喚起されている。<sup>15)</sup>

金光明懺法は、義浄訳『金光明最勝王経』の教説にしたがって、天地の異変や病気の快癒、国家の安泰など人智の及ばない自然や社会現象を快復するための儀礼で、釈迦を本尊とする道場に天部の諸神を勧請し、懺悔し仏を礼拝する。先に述べた寧波・延慶寺の知礼とともに宋代天台教学の復興に主要な役割を果たした北宋の遵式(九六〇～一〇三二)によってその次第が整備され、杭州の下天竺寺を中心道場とし、各地で盛んに行われた。近年の林鳴字氏の研究によれば、宋代の天台宗では、金光明懺法の道場に勧請すべき諸天の位置づけについて、君臣・主客・男女・本迹・顕晦の四義にしたがって多くの議論があり、南宋初めの神煥『諸天伝』、さらに行霆『重編諸天伝』によって、ほぼ二十尊の諸天の配列が定められているという。宗派上の系譜や立場によってさらに諸説が平行しているが、やがて諸天を二十尊とする考えがほぼ十二世紀に規範となっていった。<sup>16)</sup>

金光明懺法において本尊を釈迦とする道場に勧請される諸天の画像には、元時代に降るが、《道仏諸尊集会図》という名称で重要文化財に指定されている愛知・妙興寺所蔵の四幅が見出され、各幅に五体の諸天をあらわし、全二十尊で一つの世界を構成している。金光明懺法で使用される勧請像の現存作例には、ほかに滋賀・真光寺に伝来した一五世紀明時代の作例や京都・泉涌寺の金光明懺法(修正会)で掛けられる江戸時代の画幅があるほか、愛知・正覚寺に伝来する三幅の水陸画とされてきた作例も、金光明懺法の画像とみなしてよい。<sup>17)</sup> なお、勧請像には分類できないが、南宋の寧波仏画の一例で趙璠筆《三仏諸尊集会図》(京都・満願寺)にも愛知・妙興寺本と共通する十八体の諸天が描かれていることを喚起しておきたい。<sup>18)</sup>

新たに確認された作例をふくめ勧請像の事例を列挙してきたが、その視覚表象は、ひとえに空中を移動するという特色をもつ。その場合、南宋仏画における勧請像では、雲が重要な役割を担い、移動における運動と方向性が示されていることは確認してきたとおりでる。興味深いことにこうした勧請像における雲の役割に注目すれば、数少ない北宋仏画の違例としてしられる《孔雀明王像》(京都仁和寺)についても儀礼との関係が想起されてよい。孔雀明王が雲をともなって真正面に描かれているようすは、一見すると心中感得像と判断されるかもしれない。しかし、尊格がともなう雲は、屈曲しながら最後尾へと連続して明確な雲足へと変じており、この雲が心中感得像の湧出雲とは性格を異にしていることがわかる。この場合、圧倒的な迅速感をともなって彼岸から此岸へと真正面から尊格が降臨してくるようすが感知されよう。雲に乗って現世へと移動してくる仁和寺の孔雀明王像は、孔雀経法などの法会の道場に勧請される仏画として制作された可能性が高い。<sup>19)</sup> 雲をともないながら空中を移動するという特色に注目すれば、東アジアの諸地域で制作されてきた阿弥陀来迎図も、勧請像として理解してよいかもしれない。ここではボストン美術館が所蔵する《阿弥陀三尊来迎図》(図 14)を、南宋初期頃に制作された来迎図として挙げるにとどめたい。<sup>20)</sup>

## 五、南宋仏画から元仏画へ

宋代仏画には、彼岸と此岸との関係性において三つのタイプの視覚表象が存在することを念頭においてきた。こうした約束事は、やがて元時代を向かえると大きな変化を余儀なくされていく。元時代の仏画では、南宋の心中感得像に見られた強い観想性が失われ、より直裁な尊像として現実的な荘厳が付加されてく傾向がみられ、ときとして、京都・鹿王院本の《釈迦三尊像》のような道仏習合像とでもいうべき異様な姿で釈迦を描く作例もうみだされる。この場合、南宋仏画で彼岸と此岸との境界や彼岸から此岸への移動をあらわす機能を果たしてきた涌出雲も描かれなくなってしまう点にも注意したい。すでに拙著『日本の宋元仏画』で指摘したが、

元仏画における強い現実性への傾きは、在俗結社を中心とする阿弥陀浄土信仰の流布に代表される仏教の世俗化と、それにとみなう現世利益を重視する道教的・民俗的な信仰との習合を背景としている。<sup>21)</sup>

道教では、死と再生とを不老不死の論理で連続させてとらえることを特色とする。したがって、道仏習合像の場合では、彼岸と此岸との間の距たりは曖昧かつ希薄で、双方を容易に往還できるような回路が想定されることになる(図 15)。その場合、現世における獲福が強く期待されれば、此岸の現実世界から隔絶している彼岸の尊格が、常に現実世界の目前に引き寄せられるかたちでありつづけることになる。現前しているという意味では、これまで見てきた示現像と同じ性格をもつが、此岸に居ます尊格と此岸に顕現する尊格とではおのずと性格を異にする。

元仏画の礼拝像としては、釈迦如来を主題とする作例に、先の京都・鹿王院本(図 16)、「進士王鏐妻孫百三娘合家眷發心綵絵」という朱印の銘文が捺された京都・二尊院本の《釈迦三尊像》、「陀市林子明畫」の墨書落款をもつ長野・定勝寺本の《釈迦三尊像》、かつて東福寺に伝来し、現在、クリーブランド美術館と静嘉堂文庫美術館が分蔵する《釈迦三尊像》などがあり、阿弥陀如来を主題とする作例には、墨書銘から至大二年(一三〇九)、寿壺堂徐氏一族が家財を喜捨して制作させた山形・上杉神社本の《阿弥陀三尊像》があげられるが、これらの仏画では等しく雲をあらわしていない。<sup>22)</sup> 南宋から元時代への移行期にあって、礼拝像から雲がしだいに局所化していくようすは、京都・東福寺所蔵の《釈迦三尊像》や岡崎市美術博物館所蔵の《釈迦三尊十八羅漢像》によく観察されるところで、これらの仏画の制作年代は、一三世紀後半から末頃と考えられる。<sup>23)</sup> 本来、空中における移動をしめす勧請像としての視覚表象を特色としていた作例においても、メトロポリタン美術館本の《阿弥陀来迎図》(図 17)や金光明懺法との関係が考えられる愛知・正覚寺本の《諸天像》のように元時代の作例では、雲が消えてしまっている。<sup>24)</sup> こうした諸作例からみると、南宋から元時代にかけて、涌出雲の描写がしだいに局所に限られるようになり、やがて画面から失われていく過程とあわせて、人間臭い相貌や爪を伸ばした道教的・土俗的なものをはじめとし、金泥をつかって荘厳を加飾するもの、濃彩によってより現実味を強調するものなど、個々の作例による違いは認められるものの、おしなべて尊格の所在が、現実世界に置かれていることが理解できるのではないだろうか。

先に長岡龍作氏の彫刻としての仏像の表象にかんする議論を紹介しつつ、仏像が此岸に置かれることが前提とされていることを仏画との違いとしてとりあげたが、元時代の仏画における視覚表象は、仏が此岸に居ますという意味において仏像における表象と通じているといつてよい。道教的・土俗的な粧いであれ、金泥や精緻な文様による装飾であれ、いずれも此岸に居ます仏に対する現実の期待や欲望が、目前の尊格に直接的に作用し、仏画全体の視覚表象を規定しているのである。

## むすび

本稿では、聖地寧波展の開催によって考えを深める機会をいただいたことを機縁として、南宋仏画の礼拝像の作例を中心に、その視覚表象について、心中感得像、示現像、勧請像という三つの特色があることを指摘するとともに、やがて元時代の仏画では、新たに道仏習合像とでもいうべき視覚表象がうまれ、南宋的な仏画の視覚表象が、おおきく変質を余儀なくされてきたことにも言及してきた。

モノと場と人とは織りなすコンテキストやそのネットワーク化された交流の中で、個々の作品の意味や機能を解釈しようとする聖地寧波展の今日的な意義は、より領域横断的な学問の土俵において、さらに高められていくと確信するが、一方で、広く見方や見え方のシステム全般にかかわるビジュアルリティについて議論を深めること



は、そのことを専門領域とする美術史学に課せられた責任でもあろう。この試論で確認しうることが、同時代の東アジア世界やさらに広い時空における宗教美術全般の中で、どのような共有と違いとなって顕在化しているのか考えることも、今後に残された課題である。諸賢の忌憚のないご意見をいただければ幸いに思う。

#### 附記

本稿で利用した図版資料のうち、挿図2、4、5、8、9、11、12、13は、聖地寧波展の展覧会図録(奈良国立博物館)から、挿図3は、『世界美術大全集東洋編 四 五代・北宋・遼・西夏』から、挿図6、14は、小学館『世界美術大全集東洋編五 南宋・金』(小学館)から、挿図16、17は、拙著『日本の宋元仏画』(至文堂)から、それぞれ転載した。

- 展覧会に先だって寧波仏画の研究史とその近年の傾向について紹介されたユキオ・リビット氏の一文に、欧米圏における高い関心をうかがうことができる。Yukio Lippit, “Ningbo Buddhist Painting: A Reassessment,” *ORIENTATION* 40-5, (June 2009), pp. 54-62. なお、本展は、奈良国立博物館学芸員の谷口耕生氏が担当されたが、筆者が研究代表者をつとめ、同氏が研究分担者として参加された文部科学省特定領域研究「東アジアの海域交流と日本伝統文化の形成―寧波を焦点とする学際的創生」による計画研究「寧波の絵画と人的ネットワーク」による研究成果の一端でもある。会期中、特定領域研究総括班と奈良国立博物館との共催で、八月八日と九日の二日間にわたって、国際シンポジウム「舍利と羅漢」(http://www.let.osaka-u.ac.jp/arthistory/tobi/09sympo/0909toppage.html)(会場、: 奈良国立博物館講堂)が開催された。二〇〇名におよぶ参加者に七〇名近い海外の研究者(アメリカ、韓国、台湾、中国)が含まれていたことを附記しておく。国際シンポジウムの報告書は、二〇一一年度に汲古書院から東アジア海域叢書の一冊として出版される予定である。日本における請来仏画研究全般の問題については、井手誠之輔「『境界・美術のアイデンティティ―請来美術研究の立場から』『語る現在、語られる過去―日本の美術史学―〇〇年―』(東京: 平凡社 一九九九年五月)を参照。なお、海外における寧波地域の仏画にかんする主な研究には、次のものがある。Ernest F. Fenollosa, *A Special Exhibition of Ancient Chinese Buddhist Paintings, Lent by the Temple Daitokuji of Kyoto, Japan*, (Boston: Museum of Fine Arts Boston 1894). Wen Fong, *Five Hundred Lohans at the Daitokuji*, Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1956. Fong, Wen, “The Lohans and a Bridge to Heaven,” *Freer Gallery of Art Occasional Paper*, vol. 3, no. 1, Smithsonian Institution, 1958; Lothar Ledderose, “The Ten Kings and the Bureaucracy of Hell” (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art 1981). 石守謙『關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題』『中央研究院歷史語言研究所集』56-3 (1985); Wu, Tung, *Tales from the Land of Dragons: 1,000 Years of Chinese Painting, Museum of Fine Arts*, (Boston: Museum of Fine Arts Boston 1997). 吳同編著(湊信幸翻訳監修)『ボストン美術館蔵 唐宋元絵画名品集』(東京: 大塚工藝社 二〇〇〇年三月)。Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, (Princeton: University Press 2000).
- E. H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, (London: Phaidon Press, 1963). 長岡氏の議論については、次の文献を参照されたい。長岡龍作「彼岸・因果・表象―仏教美術への開かれたアプローチとして」『日本仏教総合研究』六(二〇〇八年五月)。同「日本の仏像―飛鳥・白鳳・天平の祈りと美―」(中公新書(東京: 中央公論新社 二〇〇九年三月)。
- 南宋仏画の視覚表象を心中感得像、示現像、勧請像という三つの類型に分類するという考えは、拙著『日本の宋元仏画』四一八号(東京: 至文堂 二〇〇一年三月)において、その概略を部分的に述べたのが最初である。なお、二〇〇九年、台湾国立中央研究院(九月一日)で開催されたワークショップ「東亞文化意象形塑―第十一至十七世紀間中日韓三地的藝文互動國際討論學術會議」(代表者: 石守謙)において、「東アジア地域における阿弥陀画像の諸相」と題して同題の内容を東アジア地域の阿弥陀画像に焦点をしばって発表を行った。この報告書は、台北石頭出版から二〇一〇年一二月に出版される予定である。
- 普悦筆《阿弥陀三尊像》と明州の延慶寺については次を参照。拙著『日本の宋元仏画』(前出)、拙稿「寧波をめぐる場と美術」東アジア美術文化交流研究会編『寧波の美術と海域交流』(福岡: 中国書店 二〇〇九年九月)所収。四明尊者知礼については、池田魯参『四明知禮の生涯と著述』「東洋文化研究所紀要」一〇〇号(一九八六年三月)を参照。なお、中国宋代における阿弥陀浄土信仰については、高雄義堅『宋代仏教史の研究』(京都: 百華苑 一九七五年? 月)、福島光哉『宋代天台浄土教の研究』(京都: 文永堂書店 一九九五年一月)、黄啓江『北宋時期两浙弥陀信仰』「故宫学術季刊」一四一(台北: 国立故宫博物院 一九九六年? 月)、同氏『北宋仏教史論稿』(台北: 臺灣商務印書館一九九七年四月)所収を参照。
- 張思恭筆《阿弥陀三尊像》については、拙稿「作品のアイデンティティと画家の実存―西金居士筆、張思恭筆とされる仏画の場合―」『うごくモノ―美術品の価値形成とは何か―』(東京: 平凡社 二〇〇四年五月) 所収、拙稿「寧波をめぐる場と美術」(前出)を参照。

- 京都国立博物館の特別展「日蓮と法華の名宝」カタログ(京都: 京都国立博物館 二〇〇九年九月)では、新出の《天台大師像》(京都・本圀寺)について、墨書銘を「大宋張思本筆」と判読するが、その筆画は明らかに「大宋張思恭筆」となっている。なお、張思恭筆の可能性が高い阿弥陀画像に埼玉・法光寺本(未見)がある。
- 浜田隆「南都阿弥陀寺藏“観經十六観変相図”について」『大和文化研究』四一四号(一九五七年三月)、山川暁「『長香寺本観無量寿經十六観変相図』について―宋代浄土経絵画の受容と展開―」『美術史』一四二号(一九九七年三月)を参照。
- 近年、泉武夫氏は、新出の南宋仏画として京都・常照皇寺に伝来する常印観音像を紹介されている。「常印観音の一遺例―常照皇寺本の紹介―」『國華』一三七五号(二〇一〇年五月)。泉氏は、この左手を上にして常印を結ぶ観音像が涌出雲をともなっていることを指摘された上で、常印観音の図像が、教理上は「請観音經」にもとづき、修行者が観音の示現にまみえるために観音の姿を観想する行法の印契を反映していることを明らかにされている。最終的に常照皇寺本の視覚表象を示現像と判断されているが、観音の示現そのものではなく、彼岸の観音の姿を観想するための心中感得像とすべきではないだろうか。
- 拙稿「図版解説 長野・定勝寺所蔵 補陀落山聖境図」『美術研究』三六五号(一九九六年一〇月)。
- 香川・極楽寺本は、武田和昭『讃岐の仏教絵画』(香川: 本田書林 一九八四年一一月)、及び拙著『日本の宋元仏画』(前出)において紹介されているが、展覧会に出陳されたのは聖地寧波展が最初である。
- 拙稿「図版解説 諸尊降臨図」『國華』一二五三号(二〇〇八年七月)。
- 知恩院所蔵の《五百羅漢図》二幅は、京都国立博物館で開催された「知恩院の仏教美術―養鶴微定上人没後100年記念」(京都: 京都国立博物館 一九九〇年四月)で明時代の仏画として初公開され、同展の展覧会図録に掲載されている。また拙著『日本の宋元仏画』(前出)でも水陸画の一例としてとりあげている。
- 鷹巣純「新知恩院本六道絵の主題について―水陸画としての可能性―」『密教図像』一八号(一九九九年一二月)、同氏「愛知県下の水陸画関連作例について」『愛知県史研究』四号(二〇〇〇年三月)参照。
- 明時代の水陸画の作例としてペリオが北京故宮から入手した景泰五年銘(一四五四)の作例があり、現在、パリのギメ美術館のほかクリーブランド美術館等に分蔵されている。このなかで、「福祿寿星君衆」の題記をもつ画幅(ギメ美術館、登録番号EO689)は、三星像がいずれも如意冠をつけている。Stephan Little with Shawn Eichman, *Taoizm and the Arts of China*, The Art Institute of Chicago, (Berkeley: University of California Press 2000), pl. 91. 及び*La Voie du Tao, un Autre Chemin de l'Etre*, Edition de la Reunion des Musee Nationaux, (Paris: Edition de la Reunion des Musee Nationaux 2010), pl. 51-1.
- 谷口耕生「総説 聖地寧波をめぐる信仰と美術」『聖地寧波―日本仏教一三〇〇年の源流』(展覧会カタログ)(奈良:奈良国立博物館 二〇〇九年七月)。なお、谷口氏が指摘した京都・泉涌寺における修正会で使用される江戸時代の二二点の画幅については、泉涌寺心照殿で開催された展観「法会と荘厳(Ⅰ)―修正会―」(二〇一〇年一〇月)のために作成されたパンフレットに掲載されている。東京国立博物館が所蔵する狩野家模本にこれらの画幅の粉本があることを附記しておく。
- 林鳴宇「宋代天台教学の研究―「金光明經」の研究史を中心として」(東京: 山喜房佛書林 二〇〇五年九月)を参照。
- 鷹巣純「愛知県下の水陸画関連作例について」(前出)及び山本泰一「伊勢湾沿岸地域請来仏画調査報告三“水陸画”中国道釈画の一遺例―熱田・正覚寺蔵「玉女・月宮天子・毘沙門天像」三幅本―」『金毓叢書―史学美術史論文集』二一号(一九九四年六月)を参照。
- 京都・万願寺本《三仏諸尊集会図》については、文化庁文化財保護部「新指定の文化財」『月刊文化財』二九七号(一九八八年六月)を参照。釈迦を中心とする三仏は、現在・過去・未来の三世仏に対応すると考えられる。京都・万願寺本を最初に展観した奈良国立博物館の特別展カタログ「ブツダ釈尊―その生涯と造形―」(奈良: 奈良国立博物館 一九八四年四月)において、名称を「釈迦三尊法華経宝幢曼陀羅」としているように画面中央前方に経幢が置かれ、幢身に「法」とも読める文字を残した金泥銘があるが剥落で確認できない。金光明懺法で勧請される天部が描かれているが、幢身の銘文を「金光明最勝王経」と判読するのはむずかしい。
- 仁和寺本については、泉武夫「孔雀明王像」『研究発表と座談会 仁和寺の仏教美術』仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第一八册(一九八九年三月)、増記隆介「孔雀明王像」『國華』一三二九号(二〇〇八年七月)を参照。ただし、仁和寺本の雲の描写に注目した論述はない。
- 中国における阿弥陀来迎図としては、一二世紀に溯る事例として、ロシアのコズロフが西夏のアラホトで発見した作例(エルミタージュ美術館)があるが、漢民族の文化圏の作例としては、ボストン美術館本がもっとも古様を示している。西夏の作例については、Mikhail Piotrovsky, ed., *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-X III th century)*, (Milano: Thyssen-Bornemisza Foundation & Electa 1993) 及び『絲路上消失的王国―西夏黒水城의佛教芸術』(台北: 国立歴史博物館 一九九六年)、拙稿「シルクロードの失われた王国―カラホト請来の仏教美術―」展をみて、『デ・アルテ』一〇号(一九九四年三月)、李玉琨「黒水城出土西夏彌陀畫初探」『故宮学術季刊』(一九九六年夏)、拙稿「西夏の絵画」小川裕充他編『世界美術大全集東洋編五 五代・北宋・遼・西夏』(東京: 小学館 一九九八年一二月)所収を参照されたい。ボストン美術館本については、拙稿「南宋の道釈絵画」嶋田英誠他編『世界美術大全集東洋編六 南宋・金』(東京: 小学館 二〇〇〇年四月)所収のほか、拙著『日本の宋元仏画』「来迎図の諸相」(前出)項目を参照。
- 京都・鹿王院本は、戸田禎佑「鹿王院釈迦三尊図について」『美術研究』二七六号(一九七一年一二月)で紹介され、海老根聰郎「元代道釈人物画」(前出)にも解説がある。拙稿『日本の宋元仏画』では、鹿王院本と山形・上杉神社本《阿弥陀三尊像》の頭円光や細部の意匠や文様が近似していることを指摘し、ながらく高麗仏画の基準作とされてきた上杉神社本の制作が中国の元時代であることを明らかにした。
- 山形・上杉神社本と東福寺旧蔵本(クリーブランド美術館と静嘉堂文庫美術館で分蔵)にかんする近代以降の日本における美術史研究の評価や造形上の特色については、拙稿「元時代の釈迦三尊像・雑感―東福寺旧蔵本をめぐる―」『仏教の美術(みほとけのおすがた)』(静嘉堂文庫美術館特別展カタログ(東京: 静嘉堂文庫美術館 一九九九年一〇月)を参照。
- 東福寺現有本については、拙著『日本の宋元仏画』挿図九三を参照。岡崎市美術博物館本は、かつて三河武士のやかた家康館に所蔵されていたもので、新編岡崎市史編纂委員会「新編岡崎市史一七 美術工芸」(一九八四年)に解説がある。
- メトロポリタン美術館本(登録番号:)は、かつて朝鮮王朝の仏画とされていたが、筆者は、来迎図でありながら雲のない空間表現、濃彩の現実味を増した表現から、一四世紀の元時代の作例と判断し、拙著『日本の宋元仏画』に掲載している。

**Abstract**

# Buddhist Paintings from the Song and Yuan Dynasties: The Visual Representations of Buddhist Deities

**Ide Seinosuke**

Professor, Kyushu University

Recent studies on Buddhist paintings of the Song and Yuan Dynasties have focused on the meaning and function of individual works rather than the contexts which were created by the interrelations among paintings, place, and human actors as well as the networks of exchanges that once existed. This scholarly approach is contributing to the shift toward a synchronic perspective in the academia. And yet, art historians are responsible for contemplating upon the visuality related to the overall system of ways of seeing in broader perspective. In this presentation, I would like to examine the visual representations of the Buddhist icons in an attempt to identify general characteristics of the Song and Yuan Buddhist paintings.

Considering representational functions of Buddhist paintings, the Southern Song Buddhist paintings may be classified into three categories: visualized images (心中感得像), apparition images (示現像), and summoned images (勸請像). Visualized images refer to paintings that represent the image of Buddha as perceived in one's mind, corresponding to the practice of visualizing the Buddha (観仏). Apparition images, contrary to the visualized images, refer to paintings depicting Buddha and Buddhist deities who appear in this world, otherwise reside in their heavenly abodes, by means of their supernal powers. Finally, summoned images are paintings representing Buddha who, invoked and summoned by the faithful, emerges from the ideal world of light into the physical world of vicissitudes. The third type of images is characterized by Buddha who is portrayed moving in the air on his way to this world.

The Yuan dynasty in China witnessed the emergence of a new type of visual representation of Buddha, which can be described as syncretized images of Buddhism with Daoism. It brought major changes to the visual representation of Buddhist paintings, hitherto followed the style of Southern Song period. In these syncretized images, the distance between this world and the ideal world becomes further blurred, ultimately bringing Buddha, whom Southern Song Buddhist paintings depicted as residing in the ideal world and removed from this world, to the real world, in front of the eyes of the faithful.

What aspects of the visual representations of the Song and Yuan Buddhist paintings, listed above, were shared by contemporary East Asian countries? What are the aspects those were not shared? I hope to gain more insights into this topic through discussions in this symposium.



CHUNG WOOTHAK

정우택

# 고려불화의 독자성

정우택  
동국대학교 교수

고려(918~1392)는 불교를 국교로 삼았던 유일한 국가로, 전국 각지에 수많은 절이 세워졌으며, 당연히 이 시기는 불교미술의 전성기라 할 수 있을 만큼 불화, 불상 등 신앙 대상물이 대량 제작되었다. 현존 고려불화는 대부분이 고려시대 말기인 14세기에 제작된 것이지만 완성도와 미감에서는 한국을 대표 할 수 있는 불교미술품이라 해도 과언이 아니다. 여기에서는 표현 기법을 통하여 고려불화의 특징 나아가 독자성에 관하여 간략하게 살펴보겠다.

## I. 고려불화의 공개

고려불화는 1978년 가을 奈良의 大和文華館에서 열린 <고려불화특별전>을 통해서 본격 공개되었다. 이 전시는 고려불화의 미술사·불교사적 가치를 확인 시켜주었고 동시에 고려불화가 ‘고려’라는 국적을 취득하는 결정적인 계기가 되었다. 그 이후 고려불화 특별전이 1993년과 1995년에 서울에서 열렸고, 연구자들은 물론 일반인들도 고려불화 존재의 중요성을 명료히 인식하는 계기가 되었다. 고려불화를 주제로 한 본격적인 출판물은 1981년에 『高麗佛畫』(朝日新聞社)를 비롯하여 “한국의 미” 시리즈 가운데 하나로 『高麗佛畫』가 출간되었다. 1997년 간행된 『高麗時代의 佛畫』(시공사)는 당시까지 알려져 있던 133점의 작품을 수록하여 실질적으로 고려불화를 집대성 한 최초의 성과물이라는 평가를 받았다.

## II. 圖像·圖像學

고려불화는 현재 한국 국내에 15점과 일본에 전하는 120여점을 포함하여 150여점이 알려져 있다. 고려불화 가운데 가장 많이 남아있는 그림은 극락정토세계를 주관하는 아미타여래 관련 불화로, 극락에서 설법하는 모습인 說法圖像(도 1)과 극락에 다시 태어나는 왕생자를 맞이하는 장면을 그린 來迎圖像(도 2)이 있다. 이 두 도상에는 각각 독존만을 그린 阿彌陀如來圖, 관음과 세지보살



도 1. <아미타삼존도>, 고려 14세기, 根津美術館



도 2. <아미타삼존내영도>, 고려 14세기, MOA미술관

(또는 지장보살)을 협시로 하는 阿彌陀三尊圖 그리고 阿彌陀八大菩薩圖가 있다. 이외에도 經變相圖가 수집 전한다. 고려 아미타 관련 불화의 도상학적 근거는 淨土三部經 가운데 하나인 『觀無量壽經』으로, 중생이 아미타부처의 인도를 받아 극락에 다시 태어날 수 있는 연유와 방법, 과정을 자세하게 서술하고 있는 정토왕생 신앙의 대표적인 경전이다. 『觀無量壽經』은 序分과 本分으로 구성되어 있는데, 서분은 경전의 머리말에 해당하는 부분으로, 인도 마가다국의 왕과 왕비 그리고 태자 세 사람에게 얽힌 비극적인 사건을 설정하여, 죽음의 공포에서 두려워하는 왕비에게 석가모니 부처가 16가지의 극락 관상법을 설하게 되는 동기가 주된 내용이다.

『관무량수경』의 본분은 극락세계를 관상하는 13가지의 방편과 셋으로 나누어 서술한 극락왕생의 인연과 과정, 방법을 합하여 모두 16관법으로 구성되어 있다. 일본 사이후쿠지(西福寺) 舊藏의 14세기 초 <觀經序分變相圖>는 『관무량수경』의 본분을, 1323년의 지온인과 14세기 초의 사이후쿠지 <관경16관변상도>는 본분의 내용을 충실하게 시각화한 대표적인 작품이다. 그리고 아미타내영도상의 도상학적 근거 역시 『관무량수경』 14관·16관에 있으며,<sup>1)</sup> 삼성미술관 리움의 <아미타삼존내영도>는 경전의 내용을 가장 충실하게 표현한 그림이다. 아미타여래의 대표적인 협시보살은 관음과 세지보살로 본존인 아미타여래와 더불어 ‘아미타삼존’이라 하는데 이 역시 『관무량수경』에 근거하고 있다. 즉, 『관무량수경』의 13관은 잡상관으로 관음, 세지보살이 아미타여래의 대표적 권속 보살임을 밝히고 있고, 14관 등의 내영 장면의 서술에서도 아미타의 협시가 관음과 세지보살이며 각각이 좌우에 위치하고 있음도 밝히고 있다. 이외에도 고려불화에는 숫자가 많지는 않지만 藥師如來圖가 세 점 전하고 있다. 약사여래는 東方淨琉璃世界의 교주이며, 이에 관한 대표적인 경전인 『藥師琉璃光如來本願功德經』(약칭 藥師本願經)에 의하면 현세의 病苦에서 벗어나게 해주고 복을 가져다준다는 현세이익적(現世利益的)성격을 띠고 있다. 일광·월광보살을 협시로하고 8구의 보살과 12神將을 구성된 지사쿠인(智積院)의 <약사설법도>의 도상학적 근거는 『약사유리광여래본원공덕경』에 둘 수 있을 것 같다.

화엄경 관련 도상의 불화는 역시 현존 유례가 아주 적어, 독일 쾰른 동양미술관의 <비로자나삼존도> 정도이며, 보스턴 미술관의 소위 <원각경변상도>의 도상학적 근거는 화엄경과 밀접한 관계가 있는 『大方廣圓覺修多羅了義經』에 두고 있다. 한편, 후도인(不動院)의 ‘萬五千佛圖’는 화면 전체를 아주 작은 불·보살로 가득 채우고 있어, 이를 “노사나부처가 정각을 이룰 때 대 광명을 발하여 시방을 비추고 모든 털구멍에서 화신의 구름이 나온다” 또는 “모든 털구멍에서 화불이 구름처럼 나와 모든 시방세계를 가득 채운다”라는 화엄경 내용의 시각화라는 견해가 있다. 즉, 이 그림은 비로자나 法界人中像의 한 유형으로 짐작하기도 한다.

彌勒은 보살의 모습으로 도솔천에 있으면서 석가모니가 열반에 든 이후 말법의



시기에 이 땅에 내려와 부처의 모습으로 용화수 아래에서 세 번의 설법을 통하여 그 동안 구제받지 못한 중생들을 제도한다는 미래부처이다. 彌勒 관련 고려불화는 『불설미륵하생성불경佛說彌勒下生成佛經』(下生經)에 의거한 묘만지(妙滿寺), 지온인(知恩院), 신오인(親王院)의 〈미륵하생경변상도〉 세 점과 호케지(寶鏡寺)의 〈미륵삼존도〉가 알려진 정도이다. 그러나 최근 공개된 묘만지의 〈미륵하생경변상도〉는 화기에 의하면 1294년에 제작된 그림으로 경전의 시각화의 다양성을 보여줄 뿐 만 아니라 여전히 공백 상태인 13세기 고려불화 화풍을 짐작하는 데 아주 중요한 그림이다.

이 밖에도 熾盛光如來는 북극성을 의인화한 여래로, 이를 본존으로 하여 도교적 성격의 다양한 권속들로 구성된 〈치성광여래도〉는 천재지변을 관장하고 재앙을 물리친다는 성격을 지니고 있다. 이와 관련된 고려불화 도상으로는 보스턴 미술관의 〈치성광여래강림도〉 한 점만이 전하고 있으며, 협시보살을 비롯하여 삼대육성(三臺六星)과 이십팔수(二十八宿) 등이 표현되어있다. 이 그림은 현재 교토 고려미술관에 소장되어있는 조선전기 불화 유일의 1569년 〈치성광여래강림도〉의 도상적 근거가 된다는 점에서, 또한 조선후기 치성광여래의 협시보살은 日光·月光보살이나 고려시대는 消災·息災보살이었음을 알 수 있게 해 주는 중요한 그림이다.

고려 불화 가운데 가장 잘 알려진 관음보살도는 아미타여래 관련 불화에 이어 가장 많은 40여 점이 전하고 있다. 관음보살은 지혜를 상징하는 보살로 여러 가지 모습으로 나타나 중생들을 고난에서 구제하여 주며 극락세계로 이끌어 주는, 즉 現世利益과 來世救濟의 양면성을 지니고 있다. 따라서 관음보살의 성격과 공덕, 이익에 관하여 언급하고 있는 경전은 『관무량수경』, 『법화경』 등 적지 않으나 그 가운데서도 『法華經』의 觀世音菩薩普門品은 ‘관음경’이라 불릴 만큼 대표적이다.

대부분의 고려 관음보살도상(도 5, 6)은 기본적으로 관음이 바위 위에 염주를 들고 반가한 자세로 앉아있고, 등 뒤에는 대나무가 표현되며, 앞에는 정병에 꽂힌 버드나무 가지가 있다. 관음의 시선이 향하는 화면 좌우 아래 부분에는 善財童子가 표현되어 있다. 이러한 관음보살도의 도상학적 근거는 『화엄경』 入法界品으로, 관음보살이 머물고 있는 곳이 바다에 접해 있는 「보타락산」이며, 善知識을 만나기 위하여 求法 수행하는 선재동자를 맞이하였다는 내용을 충실하게 표현하였다.

한편 반가좌, 선재동자, 정병 등으로 구성된 고려 관음보살도를 ‘수월관음도’라 부르는데, 그 이유는 이미 9세기 돈황의 불화 가운데 ‘水月觀音’이란 방기가 보이며, 대각국사문집의 “新畫成水月觀音” 이규보가 지은 「落山觀音腹藏修補文」의 ‘水月曄相’ 등의 사례에서 비롯된 것으로 보인다.

대표적인 수월관음도는 1323년 센오쿠하고칸(泉屋博古館)본, 다이도쿠지(大德寺)본이 있으며, 관음의 향하는 방향이 통례와 반대인 1310년 가가미진자(鏡神社)본, 정면을 향하고 있는 야마토분카칸(大和文華館)본, 그리고 입상인 센소지



도 5. <수월관음도>, 고려 14세기, 談山神社



도 6. <수월관음도>, 고려 14세기, 靜嘉堂文庫美術館

(淺草寺)본 등 자세와 화면 구성이 비교적 다양하다.

명부세계를 주관한다는 地藏菩薩 관련 불화는 독존도, 地藏三尊圖, 地藏十王圖로 수월관음도와 마찬가지로 적지 않게 남아 있다. 고려의 지장보살 도상은 머리가 승려와 같은 聲聞形(도 7)이거나 두건을 두른 被巾形으로 대별된다. 전자의 도상학적 근거는 『지장십륜경』이나 『地藏菩薩儀軌』 등에 둘 수 있으나<sup>2)</sup>, 후자의 경우는 경전적 배경은 찾을 수가 없다. 다만 피건상의 지장보살상은 돈황 지역 지장도상에서 적지 않게 보이며 『還魂記』, 『地藏菩薩靈驗記』와 같은 문서 및 영험전의 기록에 보이는 것으로 미루어 보아 적어도 9세기 이전에 성립된 도상임을 알 수 있다.

地藏三尊圖像은 본존인 지장보살 좌우의 高僧形의 道明尊者와 王形의 無毒鬼王으로 구성되어 있는데, 도상학적인 근거는 각각 『還魂記』와 『地藏菩薩本願經』에서 찾을 수 있다. 또한 비교적 현존 작품이 많은 지장시왕도상은 지장보살에 『佛說閻羅王授記四衆逆修生七往生淨土經』(略稱: 豫修十王生七經, 十王生七經, 十王經)에 의거한 시왕이 결합하여 구성되었는데, 『地藏菩薩靈驗記』에는 시왕들의 배치 위치까지 규정해 놓았다.

독존의 지장보살도는 성문형의 禪道지(善導寺)본과 피건형의 네즈(根津)미술관본(도 7), 좌상으로는 요주지(養壽寺)본, 지장삼존도는 한국 개인소장본, 지장시왕도는 1320년 지온인본, 세카도분코(靜嘉堂文庫)미술관본 등이 잘 알려져 있다.

이 밖에 정토·명부와 관련을 갖고 있는 관음과 지장보살만을 그린 〈觀音·地藏菩薩竝立圖〉가 있는데, 사이후쿠지(西福寺)본은 한 폭에 두 보살을, 미나미호케지(南法華寺)본은 한 폭에 한 보살, 즉 두 폭으로 이루어졌다. 또한 정토신앙을 더욱 심화시킨 듯한 〈아미타여래·지장보살병립도〉라는 고려 독자적인 불화도 메트로폴리탄 미술관에 전하고 있다. 이들 그림의 도상학적 근거에 관하여는 여러 가지 견해가 있으나 경전적 해석과 도상 성립 과정을 명확하게 밝혀내었다고 볼 수는 없어 앞으로 규명해야 할 과제이다.

이외에도, 수행자의 모습을 그린 羅漢圖로, 〈釋迦十六羅漢圖〉(삼성미술관리움, 네즈미술관), 오백나한도(지온인)가 전하며, 국립중앙박물관 등 10여 곳에 분산 소장되어 있는 1235·6년의 일련의 오백나한도는 국난극복의 염원도 담고 있다.<sup>3)</sup> 또한 수미산 善見城에 머물며 불법을 수호한다는 帝釋天圖(聖澤院, 靜嘉堂文庫美術館)와 護法·護國을 목적으로 수없이 열렸던 摩利支天 법회를 연상시키는 〈마리지천도〉(일본 개인)가 1점 전하고 있다.

한편, 지금까지 살펴 본 바와 같이 현존 고려불화는 도상적으로 비교적 단순하지만, 기록에 의하면 ‘석가삼존도’ 등 법화경관련 불화, ‘비로자나삼존도’, ‘普賢菩薩圖’, ‘童子普賢六牙白象圖’ 등 화엄 관련 불화 등 현교계의 다양한 불화가 제작되었음을 알 수 있다.<sup>4)</sup>

한편, 고려불화의 화면 구성은 존상화의 경우 본존 등 중심주제만을 극대화시키는 경향이 매우 강하다. 예를 들어 아미타내영도상의 경우 중국, 일본과는 달리 구름을 표현하지 않으며 아미타설법도상도 독존 아니면 삼존으로 구성하는 정도이다. 이상과 같은 현존 고려불화의 도상적 특징은 화면구성요소가 유기적인 관계를 가지며 설명적으로 화면을 구성하고자 하였던 중국불화와는 다르다. 그리고 일본 불화는 현존하는 작품을 통하여 볼 때 밀교적 요소가 강한 불화가 많기 때문인지 고려와 중국에서는 볼 수 없는 특이한 도상이 매우 많으며, 나아가 일본불화는 경전과 관계없이 自國의 신앙 형태에 의거한 도상도 적지 않다. 이처럼 한·중·일 불화의 도상 및 표현의 차이는 제



작시거나 조형 감각과 연관이 있겠지만, 오히려 발원자 계층 그리고 제작 목적과 불화의 용도와 밀접한 관련이 있을 것으로 짐작된다. 이에 관하여는 뒤에서 다시 언급하겠다.

### III. 고려불화의 채색 기법

채색 기법은 도상과 달리 고려불화의 특징 또는 독자성을 규명하는 중요한 단서이다. 불교미술에서 도상은 시간과 공간, 국가와 지역을 넘나들며 공유 할 수는 있지만 표현기법 만은 명확히 달리 하기 때문이다.

일본 네즈(根津)미술관에 소장되어 있는 고려 14세기 전반의 〈아미타삼존도〉(도 1)는 비록 700여 년이 지난 그림임에도 색상이 명료하다. 이 그림은 고려불화의 채색기법을 잘 보여주는 사례로 이를 통하여 좀 더 구체적으로 살펴보고자 한다. 우선, 여래의 오른쪽 팔뚝 부분의 가사는 붉은색이고 그 이외에 녹색과 군청 그리고 황토계 색을 약간 사용하였으며, 시각적으로 명료하게 보이는 문양은 모두 금니로 그렸다. 세지보살이 들고 있는 화염보주의 주변은 아주 작은 부분으로, 상당히 화려하고 많은 색을 사용한 것 같지만 여기에도 역시 앞의 경우와 마찬가지로 붉은색, 녹색, 군청색이 대부분임을 알 수 있다. 이러한 채색방법은 1294년 妙滿寺의 〈미륵하생경변상도〉, 14세기 초반의 西福寺의 〈관경서분변상도〉 등에서도 확인 가능한 것처럼 이러한 경향은 거의 모든 고려 불화에 공통적이다.

그런데 더 주목해야 할 점은 앞서 언급한 그림들에서 볼 수 있듯이 고려불화의 기본색인 붉은색, 녹색, 군청색은 물론, 모든 안료는 극히 일부를 제외하고는 원색을 그대로 사용하며, 가사, 대의, 치마 등 동일 부분에서는 색상의 변화를 시도하지 않고 동일한 색감의 안료로 전면을 칠한 다는 점이다.

원색을 고집한 이유는 우선, 안료는 섞으면 채도와 명도가 떨어져 선명함을 잃기 때문에 이를 피하기 위해서 였다고 짐작한다. 물론 중간색 또는 입체감은 호도지(法道寺)의 〈아미타삼존도〉, 고후쿠고고쿠젠지(廣福護國禪寺)의 〈아미타팔대보살도〉 등에서 볼 수 있듯이 안료를 혼합하지 않고 바탕색 위에 흰색을 이중으로 채색하여 표현하였으며, 가가미진자(鏡神社)의 〈수월관음도〉에서 볼 수 있듯이 수많은 선을 중복하여 그어서 원하는 효과를 거두고자 노력하였다.

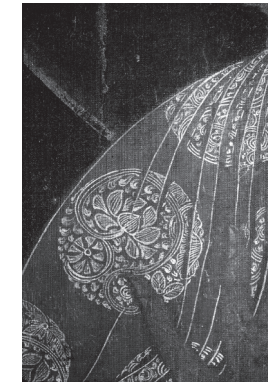
안료를 섞어 사용하면, 특히 흰색의 경우 얼마나 색감이 달라지는지 극명하게 보여주는 좋은 사례는 1310년에 그려진 가가미진자(鏡神社)의 〈수월관음도〉와 1989년 이를 모사한 레프리카이다. 두 그림은 형상이 일치 하지만, 연꽃의 색감을 보면 원본이 최근에 그린 레프리카보다 명도, 채도가 높아 선명한 느낌이다. 즉 레프리카를 만든 작가는 원본의 이중 채색기법을 잘 몰랐기 때문에 연꽃의 분홍색을 표현하기 위하여 붉은색과 흰색을 섞은 결과 이처럼 투명성을 잃고 만 것이다.

이처럼 채색의 종류를 적게 하고 원색을 고집하고자 했던 궁극적인 이유는 과연 무엇일까. 이는 결론부터 말하자면 고려불화는 문양은 물론 묘선들이 대부분 금으로 그렸으며, 이 금선의 효과를 극대화시키기 위해서였다고 생각한다.

고려불화에 금을 얼마나 효과적으로 사용하였는지는 그림을 어느 정도 관심있게 살펴보면 충분



도 3. 〈수월관음도(부분)〉, 고려 14세기, 藤井齊成會有鄰館



도 4. 〈아미타팔대보살도(부분)〉, 고려 1320년, 松尾寺

히 가능한데, 쇼보지(正法寺)의 〈아미타여래도〉와 마츠오데라(松尾寺)의 〈아미타삼존도〉의 대의와 가사 표현이 좋은 사례이다. 전면에 녹색색과 붉은색을 칠하고 금으로 문양과 옷주름을 그렸는데, 단순하지만 조형적으로 부족함이 없어 두 화면에 더 이상의 채색, 묘선은 필요하지 않은 듯하다. 물론 바탕의 붉은색, 녹색색 모두 원색이다. 또한 후지이사이세이카이유린칸(藤井齊成會有鄰館)의 〈수월관음도〉(도 3)는 金泥의 효과적 활용을 통한 수려함을 보여주는 대표적 사례이기도 하다. 뿐만 아니라 고려불화의 화가들은 계조인(華藏院) 〈지장시왕도〉, 가가미진자 〈수월관음도〉와 같이 금으로 문양, 묘선만이 아니라 용, 봉황 등 각종의 형상을 매우 능숙하게 그려내었다. 이러한 사례를 통하여 볼 때 고려불화의 화가들은 효과적인 금의 사용법을 알고 있었고 그들에게 있어 금은 궁극적으로 그림에 생명력을 불어 넣는 도구였다고 생각한다.

한편, 원색을 사용한 또 다른 이유는 고려불화는 모든 부분을 문양으로 가득 채워 공간을 남기지 않으려는 경향이 강하였기 때문이다. 예를 들자면, 1323년에 제작된 泉屋博古館 〈수월관음도〉의 경우, 전체 그림에서는 물론 비교적 좋은 사진을 통하여도 정병에는 아무런 무늬가 보이지 않으나, 사실은 금으로 그린 문양이 전면을 가득 채우고 있다. 이처럼 공간을 남기지 않으려는 사례는 고려불화 전반의 경향으로, 廣島 不動院의 소위 〈만오천불도〉를 통하여 볼 때 13세기부터 지속해 온 고려불화의 전통으로 짐작된다. ‘萬’이란 글씨에 여래의 머리가 금으로 가득 그려져 있고, 光背의 윤곽선과 바탕 뿐만 아니라 옷에도 여래와 보살의 머리가 그려져 있으며, 족자 아래 변상도의 여래의 크기는 1센티 남짓한 정도이다.

고려불화의 문양은 국화문, 봉황문, 당초문 등 다양한데 그 가운데에서도 가장 주목되는 문양이 ‘唐草圓文’이다. 이 당초원문은 고려 14세기 불화의 대표적 문양으로, 주로 연꽃과 결합한 ‘蓮華唐草圓文’(도 4)의 형상으로 그려졌으며, 그 형상의 변화 추이만으로도 제작시기 추정이 어느 정도 가능할 정도여서 고려불화의 편년 설정에 중요한 단서가 된다. 뿐만 아니라 이 ‘당초원문’은 현존 사례로 볼 때, 중국은 물론 일본의 어느 시기 어느 도상의 불화에서도 사용한 적이 없는 고려불화만의 독자적인 문양이다. 따라서 현재로서는 이 문양이 사용된 불화라면 고려시대 14세기에 속하는 그림이라고 보아도 틀림이 없어 국적 판별의 중요한 단서가 된다.

표현기법의 정확한 파악은 앞서 이미 언급하였듯이 고려불화의 특징 나아가 독자성을 밝히는 중



요한 단서를 제공하여 중국, 일본 불화는 물론 다음시기인 조선불화와의 차이 및 구분에 결정적 역할을 한다는 점에서 매우 중요하다. 예를 들어 한국 개인소장의 중국宋代와 쇼보지(正法寺)의 고려〈아미타여래도〉를 비교하여 보면 비록 제작시기가 약간 다르고, 인상적 판단 일수도 있지만, 고려불화의 화풍은, 색상의 변화 그리고 주로 먹선으로 윤곽을 명확하게 하는 중국불화와는 확연히 다르다. 또한 역시 제작시기와 도상이 다르기는 하지만 교쿠린인(玉林院)의 고려〈아미타여래도〉는 나라국립박물관의 平安時代 불화처럼 다양한 채색과 음영기법을 활용하여 실재감을 우선으로 하는 일본 불화에도 취향을 달리한다. 또한 일본불화에서 흔히 볼 수 있는 금박을 線처럼 가늘게 잘라 문양, 묘선으로 사용하는 절금(切金, 截金)기법이 고려불화에서는 사용된 적이 없다는 점도 기법상의 큰 차이이다.

고려불화는 朱, 綠靑, 群靑, 그리고 金泥로 대표되는 채색법, 전면을 가득 메우는 각종 각양의 문양, 그리고 장신구 등 화면구성 요소 하나하나를 보면 자기주장이 강하여 전혀 서로 조화를 이룰 것 같지 않다. 그러나 색채의 단순성을 완화시키기 위하여 얇은 묘선으로 면을 작게 구분하였고, 그 위에 다시 문양을 그려 넣음으로서 화면에서 깊이를 느낄 수 있게 하였던 것이다. 즉 復層的 묘사를 통하여 ‘마이크로 세계’를 형성하여 심오한 정신세계와 신비한 美의 세계를 창출해낼 수 있었다. 이러한 섬세한 표현기법은 이미 앞서 언급하였듯이 주제를 극대화시키려는 성향과 호응하여 가까운 거리에서의 対面性 또는 顯現性이 강한 고려불화를 창출해 내었다고 생각한다.

#### IV. 도상의 유사성과 제작목적

고려불화의 또 하나의 특성은 도상이 거의 같고 채색 역시 유사한 작품이 많다는 점이다. 예를 들어 수월관음도는, 예외가 있기는 하지만 약간 오른쪽을 향하여 바위 위에 半跏坐한 관음보살, 버드나무 가지가 꽃혀 있는 정병, 선재동자, 雙竹 등 기본적인 도상구성이 거의 같다(도 5, 6). 즉 고려의 수월관음도는 상대적으로 앞선 작품을 참고로 하여 제작되었을 가능성이 많다.<sup>5)</sup> 이와 같은 앞선 시기 도상의 수용 또는 계승은 〈미륵하생경변상도〉(知恩院과 親王院), 〈지장보살도〉(根津美術館; 도 7과 徳川美術館; 도 8), 〈아미타삼존내영도〉(MOA미술관과 松尾寺) 등에서도 확인이 가능하다.<sup>6)</sup> 이들은 도상 뿐 아니라 세부의 형상마저 아주 유사하여 同異를 구별하기가 쉽지 않을 정도이다. 물론 고려불화는 이와는 달리 묘사를 하면서도 변형을 통하여 새로운 도상을 창출하고자 하였던 경향도 지니고 있다. 그 대표적인 사례는 東京國立博物館과 하기와라테라(萩原寺)의 아미타내영도로, 두 여래의 자세가 거의 일치하고 도상의 의미 역시 같다. 그러나 萩原寺本은 가사와 일부 모티프의 형상을 달리하여 모본과 차별화된 도상을 만들어 내고자 하



도 7. 〈지장보살도〉, 고려 14세기, 根津美術館



도 8. 〈지장보살도〉, 고려 14세기, 徳川美術館

였음을 엿볼 수 있다.<sup>7)</sup> 이처럼 고려불화는 제작시기의 차이에도 불구하고 기법은 물론 도상에서도 끈질기게 동질성을 고수하는 경향이 강하다. 또한 화면의 크기도 현존 고려불화는 몇 점을 제외하고 1미터 남짓이라는 공통점을 지니고 있어 사찰의 봉안 예배용으로는 적합했다고 보기가 어렵다. 당시 사찰 봉안 예배용 불화의 주류는 많은 관련 기록 그리고 부석사, 봉정사, 무위사 등 고려 및 조선 초의 현존 사례를 통하여 볼 때 거의 그림이 아니라 벽화였기 때문이다.

이러한 경향의 원인은 교리에서 찾을 수도 있고, 전통을 고수하려는 한국미술의 보편적 보수성과도 관련지어 생각해 볼 수 있겠지만 그 보다는 앞서 잠시 언급하였듯이 당시의 신앙 형태를 반영한 발원목적, 봉안처, 용도와 밀접한 관련성에서 비롯되었다고 생각한다. 이와 관련하여 주목되는 것이 고려 불교계의 동향과 신앙 형태이다. 고려는 개국 초부터 불교를 국교로 삼았을 만큼 다양한 교리에 의한 종파가 성립되어있었으며 이들의 성격과 형태는 매우 복잡적이며 상호 교차적이어서 그 실체의 명확한 규명과 파악이 녹녹하지는 않은 듯하다. 어찌되었든 고려불교는 12세기에 들어 중앙 집권층과 밀착되어 사회성과 본연의 성격을 잃어가던 불교계에 대한 반성으로 지눌과 요세로 대표되는 정혜결사와 백련결사 등 신앙 결사 운동이 각 지역에서 대두되어 새로운 사상체계와 신앙 형태를 구축하려는 시도가 있었다. 그러나 13세기 중반이후 다시 중앙의 특정 지배계층과 결탁하면서 보수화되고 사회적 기반을 잃게 되었으며, 특히 원의 간섭기에 들어서서는 특정 종파나 교리에 관계없이 현실적 필요성, 즉 궁덕 신앙에 몰두하여 祈福佛教의 성격이 강해진 것으로 알려져 있다. 기복불교는 신앙의 개별화를 가져와 왕실과 권문세가들은 원찰 또는 원당을 경쟁적으로 마련하는 단조를 제공하였고, 금과 은으로 궁덕용의 수많은 사경을 발원, 제작하였다. 현존 고려불화의 도상이 아미타여래계도상, 수월관음도상, 지장보살도상 등 현세구복·내세구제 즉 기복적 성격의 불화가 대부분인 이유는 바로 이러한 당시의 신앙 경향을 반영하였다고 생각한다.<sup>9)</sup>

즉, “王의 나이대로 觀音菩薩畫像 40폭을 그려 석탄일에 別院에서 등불을 켜놓고 복을 빌었는데, 왕이 밤에 미행하여 이를 보았다,” 관세음보살 畫像 十二軀를 그려 宮中에서 법회를 열고… “왕이 宮中에 모셨던 관세음보살 화상을 특별히 내려주시고….(이상 『高麗史』)라는 내용으로 미루어 볼 때 특정 도상의 불화가 동시에 대량으로 더욱이 도상 본래의 의미와 다른 목적으로 제작되었음을 알 수 있다. 그리고 “한 칸은 佛堂을 꾸며 마음을 닦는 장소로 만들었으며 불교 의식까지 갖추지 않은 것이 없었으니….”(『동국이상국집』) 라는 기록 역시 개인적 원당의 존재를 단적으로 입증해 준다. 또한 꿈에 나타난 지옥의 亡夫가 일러준 대로 서쪽 벽에 아미타여래도를 걸어놓고 禮念하여 명부로 끌려가지 않았을 뿐만 아니라 목숨을 연명하였다는 『王郎反魂傳』의 내용은 규모가 작은 현존 고려 아미타여래계 불화의 용도를 짐작하는 중요한 단서라 할 수 있다. 그리고 ‘아미타내영도’나 ‘관경16관변상도’를 예념하며 임종 또는 열반을 맞이하는 광경을 묘사하고 있는 일본 불화 역시 고려 불화의 용도를 짐작하는 단서가 될 듯하다.

고려불화의 기법과 도상의 유사성은 발원자 계층의 편협성과 제작 목적, 봉안장소의 동질성에서 비롯되었다고 생각한다. 이미 앞서 고려불화의 화면구성은 존상화의 경우 본존 등 중심주제만을 극대화시키는 경향이 매우 강하다고 언급하였는데, 그 이유의 하나는 발원자, 향유 계층이 왕실과 귀족의 지식층으로 굳이 설명적일 필요가 없었기 때문으로 보인다. 이것이 곧 고려불화가 관념적 성격을 강하게 내포하는 이유이기도 하다.

고려불화의 교리, 사상, 신앙적 배경에 관하여 여러 견해가 발표되었다. 본인은 이에 대하여, 종파보다는 법화, 선, 밀교적 성격이 시기에 따라 형태는 달리하나 정토사상과 결합된 교리나 신앙을 반영하였다고 보아왔다. 그러나 이는 당시 불교 경향의 본질을 제대로 파악하지 못하고 또는 교리(사상)와 신앙의 개념을 혼동한 채, 더구나 자료의 편협적 취사선택으로 인하여 적지 않은 오류가 있었음을 인정하지 않을 수 없다.

우선, 고려불화의 제작배경을 밝히기 위하여는 도상학, 교리(사상), 신앙, 종파의 개념을 명확하게 할 필요가 있다. 즉, 현존 고려 불화는 이미 언급하였듯이 대부분이 사찰 봉안·예배용이 아니어서, 당시 종파의 교리(사상)적 배경 규명의 단서로 삼기에는 부적절하다. 종파의 사상, 철학적 배경은 문헌 및 해당 사찰의 主佛殿과 主尊像의 도상 분석으로 규명하여야 한다. 나아가 적어도 고려시대 종파미술이 과연 성립될 수 있는 토양이었는가 하는 문제도 고민해 보아야 한다.

신앙은 가변적이어서 종파나 교리와 일치하지 않고 특히 사회의 변동에 민감하게 변화한다. 정토왕생은, 천책이 “穢土를 버리고 樂土에 가고자 하는 자가 어찌 彌陀教觀을 硯窺하지 않으리요”라 하였듯이 종파, 교리(사상), 시대, 僧·俗을 떠나 최고의 흠이며 목표였다. 더구나 元 지배기의, 참담한 현실 또는 향유의 永續을 느끼고 추구하는 상황에서 고려 불교는 자정능력과 순기능을 상실하고 공덕 신앙만을 강조하는 기복적 성격을 지녀, 종파, 교리를 떠나 이에 가장 부응되는 정토와 미특신앙이 성행하였음에 유념할 필요가 있다.

또 하나 유의해야 할 점은, 과연 고려불화는 제작지에서의 도상의 본래성을 명확하게 이해하고 수용하였는가, 계승 과정에서의 본질성의 변화는 없었는가, 라는 의문에 대한 해결이다. 불교 도상은 전래, 수용, 이해, 정착되는 과정에서 종종 본래의 의미와 용도가 변질되기도 하기 때문이다. 관용구도 마찬가지여서 1283년 염승익 발원 법화경 사경의 발원문에 처음 보이는 “나의 목숨이 다할 때 모든 장애를 없애고 더불어 고난에서 벗어나 아미타부처님을 만나 지체 없이 극락세계에 왕생하기를 바라 읍니다(願我臨欲命終時 盡除一切諸障礙 兼及己身不逢桎難 面見彼佛阿彌陀 卽得往生安樂刹)”라는 문구는 화엄경의 계문(偈文)에 보이는데, 도쿄국립박물관 기탁의 1286년 〈아미타여래도〉와 린쇼지(隣松寺)의 1323년 〈관경십육관변상도〉에도 사용되었다. 또한, 같은 시기이며 도상학적 근거가 같은 지온인의 1323년 〈관경십육관변상도〉에는 “이러한 공덕으로 나와 여러 중생들이 극락국에 태어나기를(願以此功德 普及於一切 我等與衆生 盡生極樂國)”이라는 문구가 보인다. 이 문구는 법화경의 한 구절로 13세기 초반, 고려 속장경에 삽입된 『예념미타도량참법(禮念彌陀道場懺法)』은 물론 많은 위경에 인용되었다. 또한 이 문구는, 이후 조선조 말까지 불화주제에 관계없이 나아가 불교 금속구의 명문에도 관용적으로 사용되었다.<sup>10)</sup> 따라서 문구 하나로 서로 다른 교리(사상)의 교합이 가능한 것인지, 단지 당시의 기복적 불교 성향을 반영한, 불교 금석문에 왕왕 존재하는 적합한 불경 문구의 전용에 지나지 않은 것인지에 관하여도 신중히 생각해 보아야 할 것이다. 즉, 문구 인용의 원래적 의미가 무엇이었는지의 파악이 선결되어야 한다.

불교미술은 도상과 도상학 그리고 형식의 규명만으로 국가간, 지역간, 시대간 차별성을 제대로 규명해 낼 수가 없다. 작품이 갖는 객관적 사실인 표현과 기법이 역사성과 독자성 규명의 단서가 된다고 확신한다.

고려불화는 색, 선, 문양의 자기주장과 억제 특히 치밀한 표현의지의 산물이다. 즉, 고려불화는

구성요소들의 調和와 MICRO 세계의 구현을 통하여 단순한 아름다움을 넘어 숭고한 부처의 세계를 표현하고자 한 고려인들의 미적, 정신적 창조물이라 할 수 있다.

현존 고려불화는 대부분이 고려시대의 말기에 해당하는 14세기에 제작된 것이어서 이들 만으로 고려 全時期의 불화의 상황을 말할 수는 없다. 그러나 현존 고려불화는 어느 시기, 어느 국가의 불화와 마찬가지로 고유한 아이덴티티를 가지고 있고, 한국불화의 古典임에 틀림이 없다.

1) 『佛說觀無量壽經』, (前略)阿彌陀如來 與觀世音大勢至無數化佛百千比丘聲聞大衆無量諸天七寶宮殿 觀世音菩薩執金剛臺與大勢至菩薩至行者前 阿彌陀佛放大光明照行者身 與諸菩薩授手迎接(後略)

2) 『地藏菩薩儀軌』“次說畫像法 作聲聞形像 著袈裟 端覆左肩”, 및 『地藏儀軌』“不空軌云 秘菩薩行 現比丘相 左手持寶珠 右手執錫杖 安住千葉青蓮華”

3) 이 오백나한도의 제작시기 및 제작목적에 관하여는 拙稿, 「高麗時代羅漢畫像」, 『大和文華』 92(1994), pp. 35-49 참조.

4) 菊竹淳一・鄭于澤, 「고려불화 문헌자료」, 『고려시대의 불화』(1997) 참조.

5) 고려 수월관음도상의 유사성에 관하여는 拙稿, 「李壑所藏 水月觀音圖의 表現과 技法」, 『丹豪文化研究』1(龍仁大學校 伝統文化研究所, 1996), pp. 19-47 참조.

6) 拙稿, 「고려불화에 있어서 도상의 전승」, 『美術史學研究』192(1991), pp. 2-25 참조.

7) 두 작품에 관하여는 菊竹淳一, 「高麗時代來迎美術の一遺例-香川・萩原寺の阿彌陀如來立像」, 『大和文華』72(1984), pp. 15-24 참조.

8) 박은경, 『조선 전기 불화 연구』(시공사, 2008), pp. 142-148에서도 동일한 견해를 밝히고 있다.

9) 이러한 경향은 조선조 전기 불화에서도 유사하게 나타난다. 조선조 전기 불화의 현황과 도상, 발원자 등에 관하여는, 박은경, 전게서(주 8)를 참조 바람.

10) 조선 후기 불화 畵記는 홍윤식, 『한국불화 화기집』(가람사연구소, 1995)을 참조하였음.



# Distinctive Characteristics of Goryeo Buddhist Paintings

**Chung Woothak**

Professor, Dongguk University

Close to 150 Buddhist paintings from the Goryeo period have been identified thus far, including around 130 located in Japan. In iconographic content, most of them are related to Amitabha Buddha, Bhaisajyaguru Buddha, Maitreya Buddha, Avalokiteśvara Bodhisattva, Ksitigarbha Bodhisattva and Arhats. In terms of composition, the extant Buddhist paintings of Goryeo show a strong tendency to emphasize their main subject, for example, by magnifying the size of the main Buddha. Many of them also share similar iconographies and coloring styles. There is, in other words, a marked traditionalist tendency among Goryeo Buddhist paintings, concerning both iconography and technique.

Coloring techniques, meanwhile, constitute important clues for understanding the characteristics of Goryeo Buddhist paintings, as well as what sets them apart from other Buddhist painting traditions. Basic colors used in Goryeo Buddhist paintings are three: red, verdigris and cobalt blue. These colors were used unmixed, in primary shades. Goryeo painters refrained from mixing pigments to avoid colors becoming opaque and dull. They also used generous amounts of gold powder. Gold powder was used for line drawing as well as in patterns and motifs. It is hardly an exaggeration to say that gold powder gives Goryeo Buddhist paintings their famous brilliance and magnificence.

Patterns and motifs used in Goryeo Buddhist paintings are highly varied, ranging from flowers and plants to animals. Arabesque medallions, in particular, are defining features of Goryeo Buddhist paintings, seen in no other country's Buddhist paintings, including those of neighboring China and Japan, from any period of time. Therefore an arabesque medallion is the significant evidence which can identify where and when the paintings were depicted.

Buddhist paintings of Goryeo were largely determined, both in its content and style, by specific goals that their patrons had in mind when they commissioned to paint, which in turn reflects the religious trend of this period, as well as where they were intended to be placed and how they were intended to be used. The vast majority of the surviving Goryeo Buddhist paintings portray Amitabha Buddha, Avalokiteśvara Bodhisattva and Ksitigarbha Bodhisattva, and they are mostly aimed at imploring Buddha to bestow upon the faithful good fortunes in this world and the salvation in afterlife. This is largely

due to the so-called 'Buddhism for good fortune,' a reward-seeking trend among believers, that became increasingly popular since the mid-13th century, across all denominations and doctrinal persuasions.

The beauty of Goryeo Buddhist paintings resides in the harmony between visual elements such as shapes, colors, lines and patterns and their exquisitely meticulous details. These aspects are reflections of the aesthetic and spiritual temperament of Goryeo people. Most extant Buddhist paintings of Goryeo were produced during the 14th century, in other words, in the later part of this dynasty. For this reason, the style of Buddhist paintings in entire Goryeo is nearly unknown. Nevertheless, those surviving Buddhist paintings of Goryeo have their own unique identity, as do other painting traditions from other countries or other periods. At any rate, there is no doubt that these paintings are classics of Korean Buddhist paintings.

KIM JUNGHEE

—

김정희



## 고려불화의 발원 시주자

## 고려불화의 발원 시주자

김정희

원광대학교 고고미술사학과 교수

## 고려불화의 발원 시주자

### I. 머리말

고려시대에는 불교가 국교의 위치에 있었던 만큼 개국 초기부터 고려말까지 王室과 귀족 및 武臣·文臣·地方郷吏·僧侶·일반 신도들에 의해 사찰 및 願堂의 창건, 佛教美術品の 제작 등 다양한 佛事가 이루어졌다.<sup>1)</sup> 그중에서도 都城과 전국의 사찰, 귀족의 願堂에 봉안하거나 法會와 道場 등 불교의식에 사용하기 위한, 또는 亡者의 追善供養을 위한 불화의 제작이 매우 성행하였다. 그러나

현존하는 고려불화는 160여 점에 불과하며, 그 가운데 명문이 남아있는 작품은 30여 점, 施主者와 發願者, 畫家 등을 알 수 있는 작품은 20점 정도이다.

고려불화의 화기를 처음 소개한 쿠마가이 노부오(熊谷宣夫)는 「朝鮮佛畫徴」에서 19점의 명문작

품을 수록하였다. 그 중에는 일본 知恩院所장 아미타정토도(1183), 일본 東大寺소장 香象大師像

(1184)처럼 중국이나 일본불화도 있고, 유점사 懶翁戒牒(1327), 延安夫人李氏書寫法華經(1350),

일본 教王護國寺소장 法華經書寫寶塔圖(1369), 마곡사소장 법화경변상도(1388), 부석사 벽화

(1377)처럼 사경과 판경 변상도 또는 벽화도 있으며, 일본 小倉氏소장 아미타삼존도처럼 조선후기

불화를 고려불화로 오인한 것 등이 포함되어 있어, 실제 쿠마가이가 소개한 기년명 고려불화는 10

건 11점이다.<sup>2)</sup> 이후 요시다 히로시(吉田宏志)는 「高麗佛畫の紀年作品」에서 고려불화의 기년작품

11건 21점을 소개하였으며,<sup>3)</sup> 1997년에 발간된 『高麗時代の 佛畫』에는 일본 鏡神社所藏 水月觀音

圖(1310년), 일본 隣松寺所藏 觀經16觀變相圖(1323년), 일본 知恩院所藏 地藏十王圖(1320년)를 더

하여 모두 24건의 紀年銘 작품이 수록되었다.<sup>4)</sup> 이외에도 紀年은 밝혀져 있지 않으나 간단한 화기

가 적혀있는 것까지 합하면 고려시대의 명문작품은 30여 점에 이른다.

紀年銘 작품에는 조성연대 뿐 아니라 당해 불화의 후원자와 발원자, 시주, 화가 등이 기록되어 있

어 불화의 조성을 둘러싼 여러 가지 사정을 이해하는데 많은 도움을 준다. 고려불화에 나타난 발원

시주자의 다양성은 고려시대 사회 및 불교의 성격, 불교 신앙과도 밀접한 관련을 갖고 있어서, 고

려불교를 이해하는 한 축이 되기도 한다. 본고에서는 먼저 고려불화에 나타난 발원 시주자의 성격

을 밝혀보고, 이를 통해 고려불교의 특징과 신앙적 경향을 고찰해 보고자 한다.<sup>5)</sup>

### II. 고려불화의 발원 시주자

고려불화 가운데 발원 시주자가 알려져 있는 작품은 모두 20점이다표 1]. 이 작품들은 원 간섭기

인 고종대(r.1213~1259)에서 충정왕대(r.1349~1351)에 걸쳐 제작된 것으로, 王室·武臣 등 당시 권

력의 중심에 있었던 인물을 비롯하여 승려, 향도, 개인에 이르기까지 다양한 인물들이 발원자와 시

주자로 참여하고 있다. 불화는 대부분 國泰民安과 禳兵 혹은 壽命長壽, 淨土往生 등을 기원하며 조

표 1. 고려불화의 발원 시주자 목록

	작품명	화기	소장처
1	오백나한도	(1235년,제234존자도) 國土大平 聖壽天長 令壽萬年 之願 洪茂下隊 李註 乙未七月[日] 棟梁隊[正] 金義仁	일본 出光美術館
2		(1235년, 제379존자도) 伏惟 隣兵速滅 中外咸□ 聖壽等[南] 令壽齊北□ 已身延壽□ 室内得椿齡 之願都兵馬 錄事李奕聽 乙未十月日棟[梁] 隊正金義仁	일본 大和文華館
3		(1235년, 제23존자도) 國土大[平] 聖壽[天][長] 令壽[萬][年] 之願 有輝[下]□□ 正羅□□ 乙未十[月][日] 棟梁[隊][正] 金義[仁]	일본 東京國立博物館
4		(1235년, 제125존자도) 國土[大][平] 聖壽[天][長] 太子□□ 令壽[萬][年] 之願 將軍□□ 垡下□□ 高[士]□□ 乙未□□ 棟梁[隊][正] 金[義][仁]	國立中央博物館
5		(1236년,제170존자도) 國土[大]□ 聖壽[天][長] 令壽[萬][年] 之願 校尉□□ 丙申□□ 棟梁[隊][正] 金[義][仁]	國立中央博物館
6		(1236년, 제427존자도) 國土[大][平] 聖壽[天][長] 太子[千]□ 令壽[萬][年]之願 金□ 智□ 丙申七月[日] 棟梁隊[正] 金義仁	國立中央博物館
7		(제464존자도) 國土[大][平] 聖壽[天][長] 令壽[萬][年] 願□ 鄺□□□ 棟梁[隊][正] 金[義][仁]	미국 클리브랜드박물관
8	아미타여래도 (1286년)	(항우) 特爲國王宮主福壽無彊 願我臨欲命終時盡除一切諸障礙 奉翊大夫左常侍廉□□兼及己身不逢 難 面見彼佛阿彌陀 卽得往生安樂刹 (항좌) 至元二十三年丙戌五月日 禪師 自回 筆	일본 島津家舊藏
9	미륵하생경변상도 (1294년)	龍華會圖 施主比丘 慈舩同願比丘 希忍 畫文翰待詔李晟 至元三十一年甲午	일본 妙滿寺
10	아미타여래도 (1306년)	(항우) 伏爲 皇帝萬年 三殿行李速還本國之願新畫成彌陀一幀 (항좌) 施主權 福壽 法界生生兼及己身超生安養 同願道人戒文同願朴孝眞 大德十年	일본 根津美術館
11	아미타삼존도 (1309년)	(아미타여래도) 壽臺堂徐子冬子[冬]維申季良 以家財命工綵繪 西方四聖寶像 永鎮家庭供養所[冀] 現存獲福 過往超生 法界有情 同懺利樂者 時至大己酉冬佛誕日 焚香謹書/(관음, 세지보살도)壽臺堂徐氏供養	일본 上杉神社
12	수월관음도 (1310년)	畫成至大三年五月日 願主王叔妃畫師內班從事金祐文翰畫直待詔 李桂同林順同宋連色員外中郎崔昇等四人	일본 鏡神社
13	아미타팔대보살도 (1320년)	延祐七年五月日安養寺主持大師□□ 山人雲友	일본 松尾寺
14	지장시왕도 (1320년)	延祐七年正月日畫 □□□保□□兼 繕工寺丞金□□ 完山郡夫人李□	일본 知恩院
15	관경16관변상도 (1323년)	龍朔□治三年癸亥四月 日 同願內侍徐 智滿畫 幹善道人 心幻 同願道人 智鐸 同願林 性圓 同願李氏 洛山下人 僧英訓 尼僧某伊 古火三伊男 祿豆女 善財女 福莊女 山柱女 故明伊女 古火伊女 秀英伊女 楊州接 延達伊男 仇之伊女 今昔實女 無將伊男 中道接 戶長朴永堅 鄭奇 僧石 前 縛猊伊女 加左只伊女 五味伊女 防守男 燕芝女 十方施主楊州女香徒等	일본 隣松寺
16	관경16관변상도 (1323년)	至治三年十月日誌 幹善道人 日□ 同願道人 眞□ 同願道人 志□ 同願道人 戒□ 同願別將 朴英□ 同願夫人 金氏 同願隊正 金仁 同願大禪師承□ 同願淨業院住持僧統祖□ 畫工薛冲 畫工李□	일본 知恩院
17	아미타삼존도 (1330년)	香徒等 金恩達 松連 草兼 古火□ 金□ 松柏□ 閑守 助達 金呂 所閑 金三□ 金甫 仁界 水□ 尹白 戒明 萬眞 戒山 正延 大□于斤伊 孝□ 英宜 三月 幹善禪□ 天曆三年庚午五月□	일본 法恩寺
18	미륵하생경변상도 (1350년)	至正十年庚寅四月 日貧道玄哲謹發禮 誠同願法界檀那同 龍華三會恒聞說 法廣度群生耳 同願施主冬排 萬加裴丁一玄泉 賢熙戒如 黃甫 叔白金守尹子金子 全旦李松李守孫□ 裴仲襄同叔守洪文 尹仲任桂叔桂戒洪 畫手梅前	일본 親王院
19	관음지장보살병림도	□□眞郡夫人 李□ 鄺□	일본 南法華寺
20	아미타팔대보살도	淸訓願成	일본 大念佛寺

\* 화기는 「고려시대의 불화」(시공사, 1997), pp. 114-117을 참고하였다(11의 縱申은 維申, 16의 薛庶는 薛冲으로 수정).

성되었으며, 개인 또는 여러 명이 함께 발원 조성하였다.

불화나 불상 등을 조성하는 佛事는, 불사를 발원한 발원자와 재물을 보시하는 시주자, 불사를 충지휘하는 化主[棟梁]에 의해 이루어진다. 발원자와 시주자는 같은 경우도 있으며, 다른 경우도 있다. 고려불화에는 발원자와 시주자, 화주를 모두 기록한 것도 있고, 발원자 또는 시주자만 적은 것, 화주만 적은 것, 발원자와 시주자를 구별하지 않고 적은 것 등 여러 경우가 있다. 여기에서는 고려불화의 발원 시주자를 왕실, 관인, 승려, 향도 및 개인으로 나누어 살펴보도록 한다.

## 1. 王室

고려불화 가운데 왕실발원 불화는 王叔妃가 발원한 수월관음도(도 1, 일본 鏡神社 소장) 1점이 남아있다. 이 불화는 현재 화기가 남아있지 않지만, 1812년 9월 7일 카가미진사(鏡神社)를 방문한 과학자 伊能忠敬(1745~1818)이 남긴 寄進銘(표 1-12)에 의하면<sup>6)</sup> 1310년 5월 王叔妃를 발원주로 하여 金祐·李桂同·林順同·崔昇 등 네 명의 화가가 제작했다고 한다.<sup>7)</sup> 왕숙비는 尉衛尹으로 致仕한 良鑑의 딸이자 彦陽君 金文衍의 여동생으로, 후에 淑昌院妃로 봉해진 淑妃 金氏이다. 그는 일찍이 과부가 되었으나 1297년 충렬왕비인 제국대장공주(1259~1297)가 죽고 총애하던 궁인 無比마저 죽임을 당하자 충선왕이 충렬왕을 위로하고자 김씨를 맞아들임에 淑昌院妃로 봉해졌다.<sup>8)</sup> 충렬왕은 1307년 원나라에 체류 중 충선왕이 자신의 측근인 瑞興侯 典과 王維紹 일당을 처형하자 그해 5월 귀국하였는데,<sup>9)</sup> 귀국 당일에도 숙창원비의 집으로 향할 만큼 그녀를 총애했다.<sup>10)</sup> 1308년 충렬왕 서거 후, 김씨는 오빠 文衍을 찾아온 충선왕과 관계를 맺고 얼마 후 淑妃로 진봉되었다.<sup>11)</sup> 숙비는 ‘왕을 미혹하여 정사를 문란하게 하였으며, 행실에 절도가 없고 사치를 좋아하여 모친상을 당해서도 향연을 베풀고 옷차림은 마치 공주와 같았다’고 한다. 그러나 한편, 불심이 깊어 1305년 중국승려 紹瓊이 왔을 때 충렬왕과 함께 菩薩戒를 받았고, 銀字院에 가서 재상들과 함께 불공을 드리고 흥천사에서 飯僧을 하기도 했다. 그녀의 권세는 1311년에 충선왕이 원의 황태후에게 청하여 황태후가 숙비에게 姑姑를 하사하니 숙비가 고고를 쓰고 원 사신에게 연회를 베풀어 주었으며 재상 이하는 예물을 드려 비를 축하했다는 사실이나,<sup>12)</sup> 1325년 충선왕이 돌아가시자 숙비의 궁에 빈소를 차렸던 것을 보아도 잘 알 수 있다.<sup>13)</sup>

숙비가 수월관음도를 발원 조성한 해는 1310년 5월이었다. 화기에는 발원 내용이 자세히 밝혀져 있지 않으나 이 해는 세자가 죽는 등 나라에 큰 우환이 있던 해였다. 충선왕은 1308년 7월 충렬왕 서거 후 다시 왕위에 올랐으나 오랫동안 원나라 생활에 젖어 있던 관계로 곧 정치에 싫증을 느껴 복위한 지 두 달 만인 11월 齊安大君 淑에게 왕권을 대행케 하고 원으로 가서 傳旨를 통해 국정을 행하였다. 1310년 1월 충선왕은 몽고여인 也速眞의 소생이었던 세자 鑑에게 傳位하려고 은



도 1. 수월관음도, 1310년,  
419.5×2543.2cm,  
일본 鏡神社 소장



도 2. 아미타여래도, 1286년,  
견본채색, 203.5×105.1cm,  
일본 島津家舊藏



도 3. 아미타여래도, 1306년,  
견본채색, 162.5×91.7cm,  
일본 根津美術館 소장

밀히 사람을 시켜서 表文을 짓게 하였으나 從臣에게 저지를 당했고, 결국 그해 5월 鑑과 수행자였던 金重義 등을 처형하였다.<sup>14)</sup> 숙비가 수월관음도를 발원했던 때가 바로 이해 5월로서, 숙비의 불화 발원은 세자의 죽음과 관련이 있지 않을까 생각된다. 당시 충선왕과 세자는 연경에 머물러 있었기 때문에, 세자의 사망 소식을 들은 숙비가 왕을 위로하고 죽은 세자의 명복을 비는 의미에서 수월관음도를 발원 조성했을 것으로 생각된다. 따라서 이 불화의 조성은 숙비 개인이 아니라 왕실의 안녕과 세자의 추선공양을 위해 추진되었으며, 이에 왕의 紙筆墨의 수납을 수행하던 掖庭局의 종9품 관리인 內班從事 김우 등 4인이 불화를 그렸을 것이다. 높이 5m나 넘는 불화의 규모로 보건대<sup>15)</sup> 왕실의 원당 또는 원찰에 수월관음도를 걸어놓고 국태민안과 세자의 추선공양 등을 기원하는 의식을 행했을 것으로 추정된다.<sup>16)</sup>

## 2. 官人

고려불화의 발원 시주자 가운데에는 文臣, 內僚, 武臣 등 관인들이 상당수 포함되어 있다. 이 중에서 충렬왕(1275~1308)의 최측근인 廉承益과 繕工寺丞 金□, 內侍 徐智滿, 都兵馬錄事 李奕聽 등 武臣, 權卍(1228~1311) 또는 權溥(1262~1346)로 추정되는 權福壽 등을 중요한 발원 시주자로 꼽을 수 있다.

관인 발원자 가운데 가장 주목되는 인물은 1286년 阿彌陀如來圖(도 2)를 발원한 廉承益이다.<sup>17)</sup> 그는 지원 23년(1286년) 國王과 宮主의 福壽無疆을 기원하고 임종 시 아미타불을 만나 왕생하기를 바라며 아미타여래도를 발원 조성하였다. 염승익은 宰相을 지낸 廉顯, 政堂文學禮部尙書(종2품)를 지낸 廉信若(1118~1192)의 후손이자 小府丞(종6품)을 역임하였던 廉純彦의 아들이다.<sup>18)</sup> 그는 ‘일찍이 惡疾을 얻었으나 浮屠와 神祝을 誦讀하며 손바닥을 뚫어서 줄을 꿰는 등의 고행으로 병이 나았으며, 사람의 질병을 치료하는 기도를 일삼으면서’ 점술과 기도 등으로 사람들을 치료하던 衛士로 이름을 날리다가, 충렬왕의 측근세력인 內僚 李之氏의 추천으로 出仕하였다. 1277년 충렬왕이 병이 나 天孝寺로 移御할 즈음 正郎(정5품)으로서 왕을 호종하며 간호하였으며, 왕의 신임을 바탕으로 判禮賓事(정3품)를 거쳐 1278년 비척치[必閣赤]가 되었다.<sup>19)</sup> 1280년 2월에는 玄化寺 佛殿 짓는 일을 맡았으며, 1283년에는 玄化寺를 수리하고 南溪院과 王輪寺塔을 수리하는 등 大役事를 맡기도 했다. 이후 副知密直司事·奉翊大夫左常侍·僉議評理·知都僉議使司事를 역임하였고, 1289년과 1293년 왕과 공주 등이 원에 갈 때 趙仁規, 印侯 등과 함께 호종하였다. 1295년 병으로 사직하고 1302년 興法佐理功臣 都僉議中贊으로 致仕한 후에는 ‘공주가 병이 들자 宮中에 들어가서 法席을 차려놓고 손바닥에 구멍을 뚫어 기도하는’ 등 衛士로 생활하다가 出家하여 승려가 되었고, 그 해에 사망한 것으로 추정된다.

『고려사』를 비롯한 문헌에 전하는 몇 가지 일화는 당시 염승익의 권세가 “한 나라를 기울일 정도[權傾一國]”<sup>20)</sup>였음을 말해준다. 일찍이 사사로이 50인을 使役하여 집을 지었다가 공주의 꾸지람이 두려워 그 집의 일부를 회사하여 金字大藏寫經所로 삼았다고 한다. 또, 사람들을 벼슬에 천거하기도 하고 도망한 백성을 모아 사사로이 취하거나 평민을 유인하여 佃戶(소작인)를 삼고 民田에 대해 세금을 거두는 등 횡포를 일삼았으나, 그때마다 왕이 염승익의 편에 서서 보호해주곤 하였다.

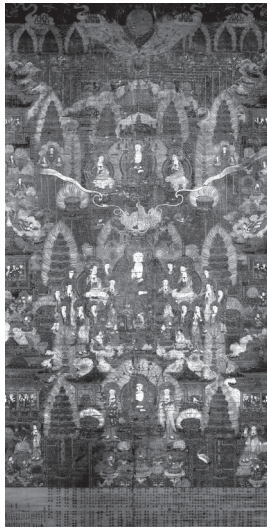


그는 항상 왕과 공주의 총애를 얻어 禁中에 머무르며 都堂에도 나가지 않았으며, “洪子藩이 首相이 되고 趙仁規가 亞相이 되고 廉承益이 다음이라”,<sup>21)</sup> “許侍中[許琮], 趙侍中[조인규]과 더불어 서로 차례로 정권을 잡으니 감히 抗禮하는 자가 없었다.”<sup>22)</sup>는 기록에서 보듯이 당대 최고의 권세를 누렸다.

다음으로 살펴볼 인물은 1306년에 아미타여래도(도 3)를 시주한 權福壽이다.<sup>23)</sup> 권복수는 大德 10年(1306년) 元 成宗(r.1265~1307)의 萬壽無疆과 원 大都에 체류 중인 충렬왕과 충선왕 및 충선왕비가 속히 본국으로 돌아오기를 바라고, 法界衆生들과 자신의 몸이 함께 극락에 태어나기를 기원하며 道人 戒文, 朴孝眞과 함께 아미타불화 1점을 시주하였다. 1306년(충렬왕 32년)은 충렬왕과 충선왕 사이의 갈등이 증폭되어 충렬왕이 충선왕의 폐의를 건의하러 원나라에 가 있을 때로서, ‘三殿下가 속히 본국에 돌아오기를 바란다’는 화기의 내용은 당시의 혼란했던 정국을 그대로 말해준다.

화기 향좌측의 첫 줄에는 ‘施主 權 福壽’, 그 다음 줄에는 ‘法界生生兼及已身超生安養(法界의 모든 衆生 및 내 몸이 安養(極樂)에 태어나기를 바란다)’이라는 내용과 道人 戒文과 朴孝眞이 함께 발원한다는 내용이 적혀 있으며, 이어서 大德 10年(1306년)이라고 적혀있다. 여기에서 주목되는 부분이 바로 시주 權福壽이다. 권복수는 『高麗史』를 비롯한 고려시대 문헌기록에서는 전혀 나타나지 않지만, 이 불화의 격조라든가 불화의 명문내용으로 보건대 당시 국내 정세를 잘 파악하고 있던 고위관료일 것으로 생각한다. 이데 세이노스케(井手誠之輔) 교수는 권복수를 13세기말~14세기 초기에 고려 조정에서 활동한 權씨 성을 가진 고위관료 중, 안동 권씨의 시조 權幸의 12대손인 權坦(1228~1311)으로 추정하였다.<sup>24)</sup> 權坦은 추밀원부사 權守平의 손자이자 한림학사 臈의 아들로,<sup>25)</sup> 門下錄事로 출사한 후 문과에 급제하여 閤門祗候로 전임된 뒤 내외 여러 벼슬을 거쳐 충렬왕 때 典理摠郎을 지내고, 승지·밀직학사를 거쳐 僉議贊成事로 치사하였다. 그는 성질이 청렴결백하고 검소하였으며, 불교를 독실하게 믿어 스스로를 夢巖居士라 불렀고, 1304년 중국 강남의 승려 紹瓊이 고려에 왔을 때 禪興寺에 들어가 승려가 되었다.

고위관료로서 40여 년간 육식을 하지 않고 승려와 같은 생활을 하다가 출사한 후 승려가 된 권단이 중국에 가 있는 충렬왕과 충선왕 및 왕비가 빨리 한국하기를 바라는 마음에서 아미타여래도를 시주했을 가능성은 충분하다. 그렇지만, 『고려사』 및 『고려사절요』의 1287년 이후 기록에는 1311년 12월에 ‘침의찬성사로 치사한 권단이 후하였다’는 기사 외에 권단에 관한 내용이 전혀 보이지 않는다. 그것은 권단이 1287년(60세) 이후 1311년(84세) 사이에 언제인가 침의찬성사로 치사하며 정계에서 은퇴하였기 때문이다. 또 권단은 1304년 소경이 고려에 왔을 때 그를 따라 禪興寺로 출가하여 금강산 등에 머물다가 1311년 사망하였다. 이렇게 볼 때 출가한 몸으로 소경과 함께 금강산 등지를 여행하던 권단이 과연 속세의 일에 깊은 관심을 갖고 불화를 시주하였을까 하는 의문이 생긴다.



도 4. 관경16관변상도, 1323년, 견본채색, 214.0×112.5cm, 일본 隣松寺 소장

만약 권단이 아니라면, 충렬왕대에 고위신료로서 조정의 사정에 대해 잘 알고 있었던 권단의 아들 權溥(1262~1346)를 주목할 필요가 있다. 권부는 권단이 福靈寺 水月觀音像에게 기도하여 낳은 아들로써,<sup>26)</sup> 15세 때(1276년) 進士試에 합격하고 64세에 은퇴하기까지 근 50여 년간을 관직에 머물면서 활동했던 인물이다. 그는 관직생활 가운데 13년간 政房을 맡았고 22년을 재상의 자리에 있으면서 충렬왕·충선왕·충숙왕대에 걸쳐 오랫동안 정계에서 활동하였다. 그는 충선왕의 측근세력으로서 충선왕의 개혁정치를 주관했던 詞林院의 學士를 역임했고, 충선왕이 西藩으로 귀양간 후 權溥에게 자신의 규명을 위하여 노력해 달라는 당부의 편지를 보내는 등<sup>27)</sup> 충선왕과의 관계가 각별하였다. 충선왕의 권부에 대한 신임은 첫째아들 準에게 安珦의 저택을 사주고<sup>28)</sup> 넷째 아들인 載에게는 王煦라는 성명을 하사하여 자신의 양자로 삼았으며<sup>29)</sup> 1314년 權溥의 사위인 李齊賢을 원으로 불러 萬卷堂에서 원나라의 유명한 학자인 趙孟頫·閻復·虞集·姚燁 등과 교유하면서 중국의 고전과 性理學을 연구하게 한 사실에서도 알 수 있다.<sup>30)</sup> 안동 권씨 가문은 이러한 과정을 통하여 權溥와 아들, 사위 등 9인이 ‘一家九封君’<sup>31)</sup>하면서 고려후기의 대표적인 권문세족으로 발전하였다.

권부는 아미타여래도가 조성된 1306년을 즈음한 시기, 40세 전반의 나이로 知密直司事(1302년)·密直司使(1304년)·判密直司事(1305년)·知都僉議司事(1305년)·都僉議參理(1305년) 등 요직에 임용되었으므로, 당시 충렬왕과 충선왕을 둘러싼 복잡한 정치적 상황에 대하여 누구보다도 잘 알고 있었음이 분명하다. 또한 그는 1305년 7월 都僉議參理를 제수받은 이후 1308년(충선왕 원년) 4월 評理에 임명되기까지의 행적이 알려져 있지 않은데, 이 시기에 권부는 충선왕과 함께 원에 있었던 것으로 추정된다. 권단이 중국승려 소경이 고려에 오자(1304년 7월) ‘출가를 하려고 하였으나 아들이 집에 없어 하지 못하고’ 그가 돌아온 후에 출가했던 사실<sup>32)</sup> 또한 당시 권부가 국내에 없었던 사실을 말해준다. 1306년을 전후한 시기는 충렬왕과 충선왕의 不和가 극에 달하였던 시기로 忠宣王妃를 改嫁시키려던 음모가 진행되었던 때이므로, 원에 가서 이와 같은 복잡한 상황을 직접 목도한 권부가 세 전하가 무사히 귀국하기를 바라며 아미타여래도를 시주한 것이 아닌가 생각된다. 그는 아버지가 복령사 수월관음상에게 기도하여 얻은 아들이고, 아들인 宗頂 또한 출가하여 兩街都摠攝이 되었던 사실을 보더라도,<sup>33)</sup> 독실한 불교신자였던 아버지 권단 영향 하에 그의 가문은 불교와 깊은 인연이 있었음이 분명하다. 하지만, 젊었을 때 安珦의 문하에서 白頤正 등과 함께 성리학을 수학하였고,<sup>34)</sup> 백이정이 귀국한 후 『四書集註』의 간행을 건의하는 등 일찍이 성리학에 관심이 많았던 점에서, 직접 자신의 이름을 직접 밝히고 불화를 시주하기는 어려웠을 것이다. 그래서 權氏라는 성만 밝히고 이름은 福壽로 대신하였을 것으로 추정된다.

다음으로, 1323년 관경16관변상도(도 4, 일본 隣松寺소장)는 幹線道人 心幻의 주관 하에 內侍 徐智滿과 승려[道人], 일반신자, 女香徒 등이 함께 발원하였다. 이 불화의 주요발원자인 서지만은 內侍로, 불화를 발원했을 뿐 아니라 직접 그리기도 했다. 고려시대의 내시는 成衆愛馬(成衆愛幕)라는 신분계층을 구성하는 宮官의 일원이자 궁궐을 宿衛하고 국왕을 시종하는 직무에 종사하던 宮內職의 하나였다.<sup>35)</sup> 초기에는 문무관 출신의 朝官內侍들이 奉命使臣·奏事·使行 및 執禮와 같이 비중 있는 업무에 종사하면서 일반직무까지 수행하였다. 목종대(997~1009) 이후 왕과 조정관서를 중간에서 매개하며 왕 및 왕실에 관한 업무를 신속하고 원활하게 처리할 수 있도록 조정의 문무관 출신을 대거 내시로 임명하였고,<sup>36)</sup> 의종대(1146~1170)에는 귀족자제의 내시 진출이 활발해지면서 왕의



중요한 측근 세력이 되었다.<sup>37)</sup> 내시는 보통 3품 이하의 官品에 해당되지만, 왕을 직접 알현하여 일을 보고하고[奏事] 국왕의 명령을 관청의 관료들에게 하달하는 왕명출납까지 담당했기 때문에 권세가 막강하였다.

이러한 내시의 신분 상, 불화를 발원하는 것은 충분히 가능하지만 그는 화가도 아니면서 어떻게 불화를 그렸을까. 내시는 문종(1046~1083) 이전에는 掖庭局(院)에 소속되어 있다가 그 기능이 점차 증대하면서 문종 연간에 이르러 內侍省이라는 독자적인 기구에 소속된 것으로 보기도 한다.<sup>38)</sup> 내시가 掖庭局에 소속되었을 것이라는 견해는 내시를 內謁者로 불렀던 사실과 掖庭院의 內謁者監(정6품)을 같은 것으로 보는 데서 나온 것으로, 일부 학자는 반론을 제기하기도 하지만, 내시와 액정원이 유사한 명칭을 공유하고 있었다는 점은 주목해볼 만하다.<sup>39)</sup> 왜냐하면 1310년작 수월관음도를 그린 내반종사 김우와 1323년작 수월관음도를 그린 내반종사 서구방도 시대에 따라 掖庭院, 掖庭局 등으로 이름을 바꾼 內謁司의 종9품 관리로서 불화를 그렸기 때문이다. 따라서 서지만 역시 김우, 서구방처럼 화업을 담당했던 인물이었던 같다. 내알사의 관원들은 대부분 정3품 이하로 비록 직책은 낮았어도 국왕의 측근에서 왕을 보필하던 자리였기 때문에 그들의 실권은 대단했다. 서지만이 어떤 연유로 관경변상도를 그리고 발원하였는지는 알 수 없지만, 洛山下人 10명, 楊州接의 남녀신도 4명, 中道接의 戶長 등 남녀신도 8명, 그리고 楊州女香徒와 함께 불화를 발원하고 직접 그림을 그린 것을 보면, 불심이 매우 깊었던 인물이었던 것은 분명하다.

1320년에 조성된 지장시왕도(도 5, 일본 知恩院소장)는 繕工寺丞 金□□과 完山郡夫人 李□가 발원하였다. 선공시란 토목공사와 궁궐 및 관청의 營繕을 담당한 관청이며,<sup>40)</sup> 丞은 종6품에 해당하는 관직이다. 그러므로 金□□는 고위관료가 아닌, 중위관료라고 할 수 있다. 그와 함께 불화를 발원한 完山郡夫人 李□은 아마 고위관료의 처였던 것으로 보인다. 郡夫人이란 당나라 외명부제도에서 문무관 3품 이상의 母와 妻를 칭하였던 데서 비롯되었는데, 우리나라에서는 조선시대 세종 때 종실 종1품의 嫡妻와 공신 정·종1품의 적처를 某郡夫人이라 하여 군부인 앞에 邑號를 붙이도록 규정하였다. 그러나 고려시대에도 이미 군부인이라는 작호가 사용되고 있었다. 성종 7년(988) 문무 常參官 이상의 부·모·처에게 작위를 봉한 이래, 공양왕 3년(1391)에는 문무 1품관의 정처에게 小國夫人, 2품관의 정처에게 大郡夫人, 3품관의 정처에게 中郡夫人을 봉한 것을 보면 군부인은 대개 고위관료의 처에게 내렸던 작위였던 것 같다.<sup>41)</sup> 화기에서 선공시승에 이어 완산군부인 이씨를 기록한 것을 볼 때 두 사람은 부부일 가능성도 있지만, 대개 군부인이라는 작호가 고위관료의 처에게 주어졌던 점에서 종6품 丞의 처에게 군부인의 작호가 사용되었다고 보기는 곤란하다.

그렇다면 완산군부인 이씨는 누구일까. 여기에서 주목되는 인물은 檢校監門衛大護軍 趙奕의 처이자 圓明大師 海圓(1262~1330)의 모친인 完山郡夫人 李氏



도 5. 지장시왕도, 1320년, 견본채색, 156.1×85.1cm, 일본 知恩院 소장



도 6. 오백나한도(제170존자도), 1236년, 견본수묵담채, 54.0×37.2cm, 국립중앙박물관 소장



도 7. 관경16관변상도, 1323년, 견본채색, 224.2×139.1cm, 일본 知恩院 소장

이다. 원명대사는 전북 함열 출신의 瑜伽學僧으로, 고려 말 원나라에서 활동하던 승려였다. 그는 12세에 금산사 釋宏法師을 은사로 출가하여 1294년 五敎大選에 합격하고 불주사에 머물렀는데, 1305년 원나라 安西王이 그의 戒行이 매우 높다는 말을 듣고 사자를 보내 초빙하여 1311년 崇恩福元寺의 1대 주지가 되었고, 1330년 2월 28일 원나라의 崇恩福元寺에서 입적하였다.<sup>42)</sup> 원명대사의 아버지 趙奕은 고려전기의 중앙군인 2군 6위 중 監門衛의 대호군으로 종3품의 고위문관이었다. 그는 전북 함열 출신이었으므로 부인 이씨도 인근의 완산(전주) 출신이었을 가능성이 높으며, 따라서 조혁의 부인 이씨가 완산군부인이라는 작호를 받았을 것으로 본다. 이 불화가 조성된 1320년은 원명대사가 원 승은복원사 주지로 있던 시기이다. 이런 정황으로 보건대, 1320년 원명대사의 어머니 완산군부인 이씨가 원나라에 있는 아들의 안녕을 기원하며 繕工寺丞 金□□과 함께 불화를 조성한 것으로 추정된다. 이 외에, 일본 南法華寺에 소장된 관음·지장병립도는 □□眞郡夫人 李□, 鄭□가 발원한 것으로, 이 역시 고관급 관인의 처로 생각되나 누구인지는 알 수 없다.

다음으로 주목할 발원자는 武人들이다. 고려불화 중 가장 이른 시기의 작품인 오백나한도(도 6, 1235~1236년)와 일본 知恩院소장의 관경변상도(도 7, 1323년)를 발원한 인물은 모두 武班의 하급 지휘관들이다. 먼저 오백나한도는 隊正 金義仁의 주관 하에 將軍, 校尉, 都兵馬錄事 등 무신들이 중심이 되어 1235년과 1236년에 걸쳐 집중적으로 제작되었다.<sup>43)</sup> 제234존자도는 1235년 7월 洪武下隊 李𡇗이 발원 시주하였는데, 여기에서 홍무하대가 정확히 무엇을 의미하는지는 알 수 없으나, 隊는 군인 25명으로 이루어진 최하위 군사조직으로 그 책임자를 隊正이라 했던 것을 볼 때 李𡇗은 하급 지휘관이었던 것 같다. 같은 해 10월 제379존자도를 발원 시주한 인물은 都兵馬錄事 李奕聽이다. 都兵馬錄事는 국가의 軍機 및 국방상 중요한 일을 議政하던 都兵馬使에 속한 직급인데, 甲科로 급제한 사람이 임시직으로 임명되던 관직이었다. 9품보다 상위직에 임명되고 參下職에 비견되는 대우와 녹봉도 지급받았지만 정식 품관은 아니었다.<sup>44)</sup> 이와는 달리 제125존자도는 1,000명으로 구성된 領의 지휘관이자 정4품인 將軍이 발원 조성하였다. 이 불화들을 조성한 지 1년 후인 1236년에도 隊正 金義仁의 주관 하에 오백나한도가 계속 조성되었는데, 제170존자도를 발원한 인물 역시 2개의 隊로 편성되는 伍를 통솔하던 정9품의 하위무관인 校尉였다. 1323년 관경변상도(도 7, 일본 知恩院소장)에도 발원자 중 別將 朴英□과 隊正 金仁이라는 인물이 보인다. 별장은 領 아래에 있는 부대의 지휘관이라는 점에서 이 역시 하위무관이었다.

이처럼 오백나한도와 관경변상도의 발원자는 정4품인 장군을 제외하고는 대부분 하위 무관들이었다. 그렇다면 하급무관들이 어떻게 불화를 발원 시주할만한 경제적인 여유가 있었을까 궁금하다. 교위, 별장, 대정에 이르는 각급 지휘관은 武班으로, 양반 자체 가운데 무반 관직자의 아들이나 특별히 무인에 적합한 성격과 체구를 가진 자가 희망에 따라 蔭補되기도 하였지만, 일반적으로는 가문과 신분이 낮은 軍卒 출신이 등용되었다.<sup>45)</sup> 때로 李義旼처럼 行伍 출신자도 있었지만 대개 무반과 토호신분 자체들이 임용되었다.<sup>46)</sup> 이들은 2군 6위의 중앙군[京軍]으로서 신분과 군역 의무를 세습하는 軍班氏族 출신의 전문적 군인으로 구성되었고, 軍人田을 지급받았다. 그 중에서 대정과 교위는 蔭敍, 군인에서 진입, 戰功 등으로 충원되었지만 소규모 단위부대의 지휘관으로서 휘하 군인의 결원이 있으면 그 직무를 대행하는 등 어려운 일이 많았다. 그래서 경제적 보수인 田柴와 녹봉 역시 같은 품계의 문반에 비해 불리한 대우를 받지 않았으며, 오히려 문반보다 1~2科等 정도 우



대를 받았다.<sup>47)</sup> 따라서 이들은 비록 관인으로서의 주요한 특권은 갖지 못하고 苦役으로 신분은 낮았지만, 음서의 경우 대개 5품 이상의 관리의 자제였고 祿官이라고 불리는 등 경제적으로 우대를 받았으며 군인전이 지급되었기 때문에,<sup>48)</sup> 그것이 바로 불화를 발원할 수 있는 경제적 바탕이 되었다고 생각된다.

### 3. 僧侶

고려시대에는 승려도 불화의 주요한 발원 시주자였다. 승려들은 미륵하생경변상도(1294년)에서 보듯이 개인적으로 불화를 시주하거나 발원하기도 하고, 때로는 관경16관변상도(1323년), 미륵하생경변상도(1350년)에서처럼 다수의 신도들과 함께 불사에 참여하기도 했다. 일반 승려의 경우 그냥 범명만을 쓰거나 道人+범명, 貧道+범명(1350년 미륵하생경변상도)으로 표시하였으며, 주지의 소임을 맡거나 승직을 갖고 있는 경우 소임+승직+범명<sup>49)</sup> 순으로 기록하였다.

승려 가운데 가장 고위직은 1323년 관경변상도(도 7, 일본 知恩院所장)를 발원한 大禪師 承□와 淨業院住持僧統 租□이다. 대선사와 승통은 각각 선종과 교종의 최고위 승직으로, 958년(광종 9) 처음으로 승과가 실시된 이래 宣宗 때부터 3년마다 정기적으로 시행된 시험을 통해 발탁되었다. 승과는 禪宗選과 敎宗選으로 나누어 실시되었으며, 선종선은 선종의 都會所인 廣明寺(開京)에서, 교종선은 교종의 도회소인 三輪寺(開京)에서 각각 시행되었다. 합격자는 大選에서 시작하여 大德→大師→重大師→三重大師로 승진하였으며 그 이상에서는 선종은 禪師·大禪師, 교종은 首座·僧統의 법계를 주었는데, 대선사나 승통은 國師·王師로 추대되어 국왕·국가의 자문역을 맡기도 했다.<sup>50)</sup>

발원자인 大禪師 承□은 누구일까. 고려시대에 大禪師로 承□라는 이름을 가진 승려로는 보경사 주지를 역임한 大禪師 圓眞國師 承迥(1187~1221)이 있다.<sup>51)</sup> 승형은 1221년에 입적했으므로 1323년에 불화를 발원한 大禪師 承□와 동일인물은 아니지만, 적어도 선종의 최고 고위직 승려였던 것만은 확실하다. 함께 발원한 淨業院住持僧統租□은 정업원주지를 지낸 승통 租□이다. 승통은 선종의 최고직 위에 해당하는데, 14세기 租□라는 이름의 승려로는 王師를 지낸 祖衡을 들 수 있다. 그에 대해서는 충숙왕12년(1325) 9월 ‘祖衡을 王師로 임명하였다’는 기록 뿐이어서 자세한 내용은 알 수 없으나,<sup>52)</sup> 승통은 국사 또는 왕사로 추대될 수 있는 자리라는 점에서 1323년 관경변상도를 발원한 淨業院住持僧統租□은 祖衡일 가능성이 크다. 조형은 1323년을 전후하여 정업원 주지를 역임했고, 1325년 왕사로 책봉되었다.

조형이 주지를 지낸 정업원은 의종18년(1164)때 ‘왕이 정업원에 移御했다<sup>53)</sup>’는 기록에서 처음 나타난다. 이후 고종38년(1251) 朴暄의 집을 정업원으로 만들어 성 안의 尼僧들을 살게 하고 바깥담을 쌓아 출입을 금했다는 기록과<sup>54)</sup> 충숙왕 3



도 8. 아미타팔대보살도, 1320년, 견본채색, 177.3×91.2cm, 일본 松尾寺 소장



도 9. 미륵하생경변상도, 1350년, 견본채색, 178.0×90.3cm, 일본 親王院所장

년(1316년) 황주목사 李緝의 처 潘씨가 남편을 죽이고 풀려나온 후 비구니가 되어 정업원에 보내졌던 사실<sup>55)</sup>로 볼 때, 정업원은 건립 초기부터 비구니사찰이었던 것 같다. 懶翁의 문도로서 고려말 정업원주지를 지낸 妙峰비구니, 妙藏비구니 이래<sup>56)</sup> 조선조에 이르기까지 정업원의 주지는 비구니가 맡았던 사실로도 정업원이 비구니 사찰이었던 것은 확실하다.<sup>57)</sup> 그렇다면 1323년 관경변상도의 발원자인 승통 祖衡도 비구니였을까. 고려시대에는 비구니에 대해서 僧科가 행해진 기록을 찾을 수 없고 僧錄司의 관직에 올랐거나 承繼를 받은 인물도 찾아볼 수 없었던 것으로 볼 때 조형은 비구였음이 분명하다. 이에 대해 김영미 교수는, 당시에는 비구가 비구니사찰을 통괄했으며, 이 불화가 조성된 1323년까지는 정업원 주지로 비구승이 임명되었을 것이라고 추정하였다.<sup>58)</sup>

1320년 아미타팔대보살도(도 8)는 安養寺主持大師□과 山人 雲友가 발원하였다. 안양사 주지는 이름이 남아있지 않아서 누구였는지는 알 수 없으나 지위가 大師였음을 알 수 있다. 대사란 선종과 교종 모두에서 사용하던 것으로, 승과에 합격한 후 大選을 거쳐 대사로 임명되었다. 이 불화는 발원주가 안양사 주지인 것으로 보아 안양사가 위치한 곳에서 조성되었을 것이 분명하다. 고려시대에 안양사는 금주(현 시흥) 안양사,<sup>59)</sup> 해주 안양사,<sup>60)</sup> 지리산 안양사,<sup>61)</sup> 경기도 이천 오음산 안양사,<sup>62)</sup> 철원 보개산 안양사,<sup>63)</sup> 경기 교동현 안양사, 충북 옥천 안양사, 진주 옥천사, 함경도 덕원 안양사, 평안도 중화 안양사, 한양 홍제동 안양사<sup>64)</sup> 등 전국적으로 분포되어 있었기 때문에, 여기에서 말하는 안양사가 어느 곳을 지칭하는지는 알 수 없다. 그렇지만 이 불화의 양식이 당시 전형적인 왕실불화 양식을 보이고 있는 것을 볼 때 왕실과 관련이 있거나 왕도 인근의 안양사였을 것이다. 이런 점에서 본다면, 안양사는 태조 왕건이 창건하고 7층 전탑이 있었던 衿州 安養寺일 가능성이 높다.<sup>65)</sup> 따라서 이 불화는 금주 안양사의 주지가 雲友와 함께 발원 조성하여 안양사에 봉안했던 것으로 추정된다.

미륵하생경변상도(도 9, 일본 親王院所장)는 1350년 貧道 玄哲이 20여 명의 신도들과 함께 발원하였다. 빈도란 출가하여 수행하는 사람이라는 의미의 범어 śramaṇa를 번역한 것으로 보통 승려를 가리키는 말로서 사용되기 때문에 玄哲은 승려임이 분명하다. 화기의 내용 만으로는 현철의 소속 사찰이라든가 지위 등을 알 수 없으나, 미륵부처의 龍華三會에서 법문듣기를 기원한다는 내용으로 볼 때 미륵부처를 신앙하는 신도들을 모아 함께 발원 조성한 것으로 보인다. 현철은 이보다 앞서 1332년 묘법연화경(8권본, 일본 滋賀博物館소장)의 棟梁道人으로도 등장하는데, 이 사경이 원 中璫司 承(정4품)으로 당시 막강한 위치에 있었던 吳季儒가 황제와 국왕, 궁주 등의 수명장수와 국태민안을 기원하며 발원한 것임을 볼 때,<sup>66)</sup> 현철은 왕도 인근의 사찰에 주석하면서 불화와 경전 조성 등 활발한 불사를 행했던 승려였던 것으로 짐작된다.

### 4. 香徒 및 個人

고려불화는 금니를 사용한 화려한 채색, 정교하고 치밀한 양식 등으로 대부분 왕실 및 귀족들이 발원 시주한 것으로 알려져 있다. 그러나 고려불화 중에는 개인 또는 소규모의 신도들에 의해, 때로는 향도조직에 의해 조성된 것도 있다. 1323년 관경변상도(도 4, 일본 隣松寺소장), 1330년 아미타삼존도(일본 法恩寺소장), 1350년 미륵하생경변상도(도 9, 일본 親王院所장)는 여러 신도들이





도 10. 아미타삼존도, 1309년, 견본채색, 각 147.0×61.5cm, 일본 上衫神社 소장

함께 모여 발원 시주한 것이다. 1323년 관경변상도(일본 隣松寺소장)는, 앞서 살펴본 것처럼, 내시 서지만이 그림을 그리고 승려들과 일반인, 洛山下人 10명, 楊州接 4인, 戶長 朴永堅을 비롯한 中道接 8인, 楊州 女香徒 등의 시주로 조성되었다. 여기에서 발원자 또는 시주로 참여한 사람들은, 이름으로 보건대, 戶長 朴永堅을 제외하고는 모두 평민이었던 것 같다. 발원 시주자 중에는 비구, 비구니를 비롯하여 성도 없는 일반인들이 다수 포함되어 있는데, 이름 앞에 낙산하인, 양주접, 중도접, 양주여향도라고 한 것을 보면 뜻을 같이한 여러 지역의 사람들이 모여서 불화를 조성했음을 알 수 있다. 여기서 洛山下人은 ‘낙산 아래 사는 사람’, 또는 ‘낙산사 아래 사는 사람’으로 생각되는데, 비구, 비구니와 뜻을 함께 한 것으로 보아 낙산사 아래 사는 사람으로 보는 것이 맞을 것 같다. 당시에 낙산사는 양양 낙산사와 경기도 장단 낙산사, 개경 북산 낙산사 등이 있었지만, 이데 세이노스케 교수는 화기에 기록된 낙산은 경기도 장단 낙산사일 가능성이 크다고 보았다.<sup>67)</sup> 장단 낙산사는 용암산 기슭에 있던 사찰로서 수도인 개경에서도 가까워 충렬왕이 제국대장공주와 함께 거동한 것을 비롯하여<sup>68)</sup> 공민왕 때에는 辛旽의 願刹로 공민왕이 부처에게 예배하였으며<sup>69)</sup> 의상대사가 만들었다고 전하는 觀音塑像이 있어 영험한 기도처로서 都城의 남녀들의香火가 끊이지 않았다고 한다.<sup>70)</sup> 이 불화를 발원하고 그린 인물이 개경에 위치한 내시부의 서지만이라는 사실을 생각해보면, 왕도와 가까운 장단 낙산사의 비구와 비구니 및 신도들이 함께 발원자로 참여했다고 보는 것이 순리일 듯 하다. 또 楊州接과 中道接의 신도들도 다수 참여하고 있다.<sup>71)</sup> 양주는 고려시대에 경기 남부·강원 일부·충청의 대부분을 차지하던 楊廣道の 중심인 南京으로, 界首官의 지위에 있었던 중심지였다.<sup>72)</sup> 중도는 楊廣道を 지칭하는 것으로 보기도 하지만<sup>73)</sup> 보통 대전지역을 중도라고 하므로, 양광도 중에서도 대전을 중심으로 한 지역을 말하는 것으로 생각된다. 이런 점에서, 이 불화는 개경의 내시 서지만이 경기, 충청지역의 향도들과 함께 발원 조성한 것이라 할 수 있다.

개인적으로 불화를 조성한 대표적인 인물로는 1309년 아미타삼존도(도 10, 일본 上衫神社 소장, 3폭)를 발원한 壽壺堂 徐氏 일가가 있다. 3폭의 불화 중 아미타여래도의 하단에는 ‘壽壺堂徐子冬子滿 維申<sup>74)</sup> 季良이 살아서는 복을 받고 죽어서는 극락세계에 태어나기를 기원하면서 家財를 들어

화가를 구하여 西方四聖圖를 제작하였다’는 내용이 적혀있으며, 관음보살도와 대세지보살도 하단에는 각각 ‘壽壺堂徐氏供養’이라고 적혀있다. 이 불화에 대해서는 수호당 서씨라는 母夫人을 위하여 자제 등이 家財를 들여 제작한 불화,<sup>75)</sup> 수호당 일족의 안녕을 위해 공양한 불화,<sup>76)</sup> 수호당 서씨가 일족의 현세 및 미래의 복덕을 바라며 제작한 불화,<sup>77)</sup> 수호당 서씨와 아들 冬, 아들 滿, 維申, 季良 등 5인이 서씨 일가의 안녕과 내세의 극락왕생을 기원하며 발원한 불화<sup>78)</sup> 등 다양한 견해가 있다. 그런데, 화기에 壽壺堂徐는 크게 쓰고 子冬 子滿 維申 季良는 작게 쓴 것으로 보아, 수호당 서씨 집안의 아들 冬과 滿, 그리고 維申, 季良 등 4명의 인물이 발원한 것으로 볼 수 있을 것이다.

발원주인 壽壺堂 徐氏 일가는 고려시대 전기에 문신이자 외교가인 徐熙(942~998)를 배출한 대표적인 문벌귀족이었던 利川 徐氏 집안일 것으로 추정된다. 이천 서씨는 고려후기에도 권문세족으로 그 盛世가 지속되었는데,<sup>79)</sup> 수호당이라는 당호가 있었던 것이나 화가에게 명하여 그림을 그렸을 정도로 상당한 지위와 경제력을 가진 가문이었던 것 같다. 이에 대해 안재홍씨는 이천 서씨 양경공파 8세손으로 사헌부 執義(종3품)를 지낸 徐諲(1277~ ) 집안을 주목하였다. 그러면서 한편으로, 고려시대 화기 중에 남성의 경우 성만 기재하는 경우가 없기 때문에 서인 집안의 여성 혹은 유력가문의 정부인이었던 서씨가 자식들과 함께 불화를 시주하고 발원했을 가능성이 높다고 보았다. 그는 서씨를 여성으로 보는 근거로, 14세기로 추정되는 일본 교토국립박물관소장 원대 아미타여래도에 “佛信女 徐氏 慶願□□□□永充資福寺長生供養者”라고 여성이면서 성씨만 기록한 사실을 들고, 이 인물이 수호당 서씨와 동일인물 혹은 동일가문의 발원일 가능성을 제시하였으며, 아울러 원대 불화로 추정되는 아미타여래도의 국적문제도 재고할 필요가 있다고 주장하였다.<sup>80)</sup> 그렇지만, 아직까지 고려시대에 여성에게 당호를 사용한 예는 알려져 있지 않으며,<sup>81)</sup> 또 서씨가 권문세가의 여성이었다면 당호보다는 郡夫人 등의 작호를 사용하지 않았을까 하는 생각이 든다.

### Ⅲ. 발원 시주자를 통해 본 고려시대의 불교와 사회상

이상에서 고려불화를 발원하고 시주한 사람들은 누구이며, 그들은 왜, 무엇 때문에 불화를 발원했는가를 살펴보았다. 이 장에서는 고려불화 발원 시주자를 통해 본 당시 불교의 특징과 사회상을 祈福佛教의 확산에 따른 佛事の 성행, 고려후기 權門勢族의 대두, 地方香徒集團의 성장 등 세 가지 관점에서 고찰해 보고자 한다.

#### 1. 祈福佛教의 擴散과 佛事の 盛行

현존하는 고려불화는 고려후기인 13세기 후반 이후에 집중되어 있다. 고려후기 이전의 불화가 많지 않은 것은 빈번했던 외적의 침입과 몽고와의 긴 전쟁으로 인한 불화의 소실이 가장 큰 이유겠지만, 후기에 들어 불교가 祈福佛教化하면서 祈願用, 법회 및 각종 의식용 불화의 조성이 성행한 것과도 깊은 관련이 있다.

태조 王建이 불교를 숭상하여 국가적으로 크게 보호, 장려함에 따라 고려시대에는 국초부터 불



교가 성행하였다. 태조의 崇佛護法 정신은 이후 왕들에게 면면히 계승되어, 광종은 958년 僧科를 실시하여 선종과 교종의 법계를 만들었으며, 역대 왕들은 菩薩戒를 받거나 왕자 넷이 있으면 그 중 하나를 출가시키는 등 더욱 불교를 숭상하였다. 고려전기의 불교는 義天(1055~1101)이 송나라에서 천태와 화엄학 등을 공부하고 1086년에 귀국하여 천태종을 개창하면서 교학적인 발전을 이루었다. 그러나, 廣明寺의 僧 光器는 陰陽書를 위조하였다가 형벌에 처하여지고, 남녀 승려가 한데 어울려 萬佛會라는 놀이를 즐기는 등 일부 승려들이 민심을 현혹하는 미신적 경향이 증대되고 있었다. 飯僧을 비롯한 술한 기복불교적인 행사도 끊이지 않았다. 12세기에는 學一·坦然 등이 고려불교를 순수하게 이끌어 갔지만, 의종대(r.1146~1176)에 內侍 榮儀는 국가기업의 흥망과 임금의 수명은 오직 기도를 부지런히 하는 데 달려 있다고 하여 왕을 미혹시켰으며, 오랫동안 생명을 유지하려면 제석천과 관음보살을 섬겨야 한다고 해서 두 보살상을 그려 중앙과 지방의 사원에 널리 나누어 보내는 祝聖法會를 열었다.<sup>82)</sup> 또 內侍 白善淵은 1166년 4월 초파일에 관음보살도 40여 점을 그려 봉안하고 燃燈會를 개최하였다.<sup>83)</sup> 봉은사에서 열린 연등행사에는 무려 1,500인이 넘는 대규모 衛仗이 행해지는 등 불사의 규모 또한 거대해져 갔다.<sup>84)</sup> 왕이 주술적인 불사를 좋아하였으므로 궁중은 승려들로 가득하였고, 사찰에서 빈번하게 연회를 베풀었으며, 대신들은 물론 일반 백성들에 이르기까지 다투어 절과 탑을 지었다. 이러한 것을 쇄신하고자 고려 중기에 知訥(1158~1210)은 송광산 修禪社를 중심으로 定慧結社를 결성하여 새로운 선종을 크게 떨쳤으나, 고종대(r.1213~1259)에 이르러 거란과 몽고의 침략이 이어지자 호국적인 기복불사는 더욱 성행하였다.

13세기에 이르러 불교계에는 새로운 경향이 대두되기 시작하였다. 12세기에 주도적인 위치에 있었던 教宗勢가 크게 위축되고, 이에 대신하여 曹溪宗과 天台宗이 새로운 주도세력으로 등장하였다. 13세기 초반의 信仰結社를 중심으로 한 새로운 경향의 불교계는 대내외적으로 대몽항전을 거치고 원 간섭기로 접어들게 됨에 따라 대대적인 개편이 이루어졌다. 불교계에는 원의 영향에 의해 신비적이고 말세적 성격이 대두되었으며, 신앙형태도 차츰 신비적인 영험과 공덕 만을 강조하는 방향으로 전개되었다. 개국 초기부터 道宣(596~667)의 풍수지리설을 이용한다든가 불교를 이용하여 민중과의 결합을 시도하는 등, 교리의 합리적인 면보다는 불교의 의식적 측면, 주술적이고 신이적인 면을 강조하였지만, 고려후기에 이르러 귀족불교에서 민중불교로 전환하면서 13세기 전 반경에는 토착적인 신비사조가 크게 부활되었다. 즉 민중불교로 전환하면서 민중들의 종교적 취향은 교리보다 신비적인 행위에 더 큰 관심을 갖게 되었고, 이러한 신비적인 요소가 결합됨으로써 불교교단은 민중을 더욱 포용할 수 있게 되었다.<sup>85)</sup> 이와 같은 神異적인 민중불교의 경향은 차츰 지식층으로도 확대되었는데, 13세기 天台宗 승려인 天□□(1206~1283?)의 『海東法華靈驗傳』은 이러한 시대의 성향을 나타내는 대표적인 저술이라 할 수 있다.<sup>86)</sup> 또한 같은 시기에 저술된 一然의 『三國遺事』역시 神異한 異蹟을 강조하여 서술한 것을 보면 당시의 불교신앙이 얼마나 신이적이고 기복적이었나를 알 수 있다.

한편, 13세기에는 神印宗과 持念業, 律宗(南山宗), 芬煌宗(海東宗), 小乘宗 등 새로운 종파가 형성되었다. 이 중에서 특히 주목되는 것은 密敎系의 神印宗과 持念業이다. 신인종은 신라의 明朗에 의해 시작된 文頭婁秘法에 의해 국가의 재난을 극복할 수 있다는 불교신앙으로 호국적 요소가 강했으며, 지념업은 신라의 밀교승인 惠通을 이어<sup>87)</sup> 개인의 질병에 대한 구원을 기원하는 개인적 차

원의 밀교로서 眞言(다라니, 주문)을 持誦함으로써 전염병을 예방하는 주술적 요소가 강한 종파였다. 『고려사』의 기록 중 당시 왕과 귀족들이 병이 났을 때 사원으로 移御하거나 사원에서 命을 마쳤다는 내용이 자주 등장하는 것은 당시 사원이 병을 요양하는 곳이었으며, 佛經의 신비스러운 힘을 이용하거나 신통력에 의하여 병을 치료하는 醫僧들이 존재했다는 것을 말해준다.<sup>88)</sup>

14세기에 불교신앙은 더욱더 신비적인 영험과 공덕을 강조하는 방향으로 전개되었다. 1331년 화엄종 승려인 體元이 간행을 주선하면서 스스로 발문을 지은 『三十八分功德疏經』을 비롯하여 천태종의 了圓이 찬술한 『法華靈驗傳』, 왕실과 권문귀족에 의해 제작된 많은 수의 사경·불화류, 미륵하생신앙에 바탕한 埋香信仰이 해안이나 도서 지역에서 유행한 것에서도 당시 불교신앙의 성격을 엿볼 수 있다. 이러한 현상은 밀교 계통으로서 신비적인 성격이 강한 원대 라마불교의 영향임을 배제할 수는 없으나, 한편으로는 불교의 사회적 기능이 축소되고 있던 단면을 말해주는 것임이 분명하다.

바로 이와 같은 고려후기의 기복불교적 성격, 공덕과 영험을 강조하는 불교신앙이 개인 또는 집단적으로 불화를 발원 시주하여 복을 빌고 극락왕생을 기원하는 풍조를 낳았다고 생각된다.

## 2. 權門勢族의 擡頭

고려불화의 발원자 중에는 고려후기에 새롭게 등장한 권문세족이 다수 보인다. 權門勢族[權門勢家]은 고려시대의 문벌 귀족가문과 무신 정권기에 새로 등장한 가문, 元과의 관계를 통하여 성장한 가문 등을 일컫는 말로, 귀족중심의 고려전기를 이어 고려후기를 이끌어간 정치적 세력이었다.<sup>89)</sup> 이들은 무신 집권기에 형성되기 시작하여 충렬왕대(1275~1308)에 지배세력으로 성장하였는데, 몽고 침략에 협력하였거나 왕이 원나라에 있을 때 함께 있었던 측근세력 또는 이전부터 권세를 누려왔던 문무 관리 집안과 혼인을 맺음으로써 새로운 세력으로 등장하였다.

권문세족 중 비록 왕실과 혼인할 수 있는 ‘宰相之宗’<sup>90)</sup> 15개 가문에는 들지 못했지만 당대의 명문가로 알려진 집안이 바로 瑞原 廉氏와 安東 權氏였다.<sup>91)</sup> 1286년 아미타내영도(도2)를 발원한 염승익의 집안은 염승익과 그의 손자인 염제신 대에 친원세력 및 당대 세력가와의 혼인관계를 통하여 권문세가로 발전하였다. 염승익의 두 딸은 元 조정에서 平章事를 역임한 蒙古人 末吉, 염승익·조인규(1227~1308)와 더불어 3대 재상이라고 일컬어졌던 許瑬(1233~1291)의 아들 許評에게 각각 출가하였으며,<sup>92)</sup> 아들 世忠은 조인규의 딸과 혼인하였다. 세충의 아들 廉悌臣(1304~1382)은 일찍이 入元하여 고모부 末吉의 집에서 자라 元 泰定帝 및 順帝의 도움으로 원의 관직을 역임하였고, 고려에 와서도 충숙왕대 이후 우왕 때까지 중요한 자리를 차지하며 29년 동안 수상직에 머물기도 했다. 또한 염제신의 딸은 공민왕의 妃(愼妃)가 되었고 아들 3형제는 모두 과거에 합격하여 國寶는 藝文館大提學, 興邦은 三司左使, 廷秀는 同知密直司事·大提學 등을 역임하였다.

1306년 아미타여래도(도 3)의 시주자 권복수는, 앞에서도 언급하였듯이, 안동 권씨 가문이었다는 것으로 추정된다. 권씨의 본관은 安東·醴泉 등 두 개가 현존하는데 그 중 안동이 大本이며, 모두 고려 때 賜姓된 것이다. 안동 권씨의 시조 幸은 원래 신라의 宗姓인 김씨로 이름이 幸이었는데, 930년 안동지역에서 후백제왕 견훤과 대치 중이던 고려태조 왕건에게 金宣平·張貞弼 등과 함

께 歸附하자, 태조는 이들에게 三韓壁上功臣三重大匡太師라는 작위를 내리고, 김행에게는 ‘□□能炳幾達權’하다는 뜻으로 권씨 성을 하사하였다.<sup>93)</sup> 안동 권씨는 권행 이후 안동의 토호로서 굳은 기반을 구축하였으나 고려전기까지는 중앙으로 진출하지 않고 대대로 안동의 戶長職을 역임하다가 권행의 9대손인 權仲時 때부터 중앙으로 진출하기 시작하여 그의 아들 權守平(? ~1250)과 權守洪 때부터 크게 세력을 떨쳤다. 권수평은 隊正으로 무반직에 나아갔다가 樞密院副使라는 고위직에 오름으로써 가문이 흥기하는 단서를 열었으며, 이어 아들 權題는 翰林學士, 權題의 아들 權珥(1228~1311)은 贊成事로 致仕하였다. 안동 권씨는 權珥의 아들인 權溥(1262~1346)에 이르러 고려 후기의 대표적인 권문세족으로 성장하였으며, 溥와 다섯 아들, 그리고 세 사위 등 9명이 封君되어 ‘一家九封君□□’<sup>94)</sup>으로 이름을 떨치면서 고려 후기 최대의 권문세족으로 번성하였다.<sup>95)</sup>

1310년 수월관음도(도 1)를 발원한 淑妃는 무신정권시대에 무신으로 득세한 대표적인 권문세족인 彦陽 金氏 가문이었다. 언양 김씨는 문하시중을 지낸 威烈公 金就礪(?~1234)로부터 5대에 걸쳐 수상 내지 재상에 오른 이가 12명이나 된다. 숙비는 김취려의 증손녀이자 金文衍(?~1314)의 여동생이었는데, 김문연은 숙비가 충렬왕, 충선왕의 총애를 받는 것을 기회로 30세에 左右衛散員이 되었고, 그 후 僉議侍郎贊成事에 이르렀다. 그는 1307년에 충선왕의 명으로 고려에 돌아와 국정쇄신에 대한 선언문을 발표하고 새로이 80여 인의 관리를 임명하여 실권이 충선왕에게 돌아가게 하는 등 큰 공을 세우기도 했다. 1297년 제국대장공주가 사망한 후 충선왕이 부왕에게 숙비 김씨를 천거한 것도 숙비의 집안이 당시 권문세족 중 하나였기 때문에 가능했을 것이다. 이후 언양 김씨는 충선왕이 즉위한 후 15개 宰相之宗의 하나가 되면서 크게 성장하였다.

### 3. 地方香徒集團의 成長

1323년 관경16관변상도(도 4, 일본 隣松寺소장)와 1330년 아미타삼존도(일본 法恩寺소장)는 香徒와 신도들이 함께 발원시주하여 조성한 것이다. 여기에서 주목되는 것은 시주자로 참여한 ‘香徒’이다. 향도는 여러 가지 공동목적 달성을 위한 조직체로, 보통 불교신앙 활동을 목적으로 조직된 신도들의 結社를 일컫는다. 우리나라에서는 삼국시대부터 향도가 조직되었으며, 그들의 활동은 주로 불상·종·석탑·사찰의 조성 또는 법회·보시·埋香 등에 대규모적인 노동력과 경제력 등의 제공을 매개로 한 불교신앙 활동이 주류를 이루었다. 향도는 대부분 승려와 일반신도들로 이루어졌는데, 982년 현풍현에서 결성된 향도처럼 20명으로 구성된 소규모 향도가 있는가 하면 경주 회진사 범종(1011년경)을 조성한 3000여명의 향도처럼 대규모 향도도 있었다.<sup>96)</sup> 고려전기에는, 향리집단이 이끄는 가운데 彌勒香徒와 椎香徒의 두 조직이 중심이 되어 건립한 개심사 석탑(1011년)처럼 戶長 등이 주축이 된 것도 있었으나,<sup>97)</sup> 12세기 이후 향도의 조직과 성격이 다양화되면서 향도 조직에 변화가 나타났다. 일반적으로 향도는 개경과 향촌에서 불사를 수행하기 위해 결성된 자율적 신앙단체였지만, 향도의 활동 가운데에는 풍속을 해치는 경우도 많았으며, 심지어는 많은 남녀 승니가 萬佛會를 결성하여 사원에 집을 회사하는 행위가 사회적으로 널리 성행하면서 국가에서 이를 금지하기도 했다.<sup>98)</sup> 대장군 申甫純(?~1187)이 조직한 念佛作法香徒 같이 중앙의 고관들로 이루어진 향도,<sup>99)</sup> 1342년 충혜왕이 신희사에 갔을 때 수행한 燈燭輩들이 결성한 향도<sup>100)</sup>에서부터 여성

들만의 향도, 향촌 小民들의 향도 등도 나타났으며, 그들의 활동 또한 대규모 불사보다는 齋會·燒香·매향·염불 등이 주류를 이루었고, 소규모로 구성되는 것이 일반적이었다.

이러한 변화는 水利사업의 발전, 종자개량, 施肥術의 발전 등 농업 기술의 발전이 이루어지면서<sup>101)</sup> 농민층의 분화가 심화되고 농민층 분화의 과정에서 몰락농민이 발생하는 한편, 상대적으로 자립성을 확보한 소농민들이 자기들의 자립성을 보장할 수 있도록 향촌공동체를 재구성하는 과정에서 나타났다며, 이것이 곧 농촌을 기반으로 한 향도조직이 탄생하는 기반이 되었다. 1330년 아미타삼존도를 발원한 20여 명의 이름이 성씨가 거의 없는 토속적인 이름이라는 점도 이들이 중앙의 지배층이 아닌 지방의 소규모 향도 조직이었음을 보여준다.<sup>102)</sup> 또, 1323년 관경16관변상도(도4) 역시 주요 발원자는 王都의 내시 서지만과 승려, 일반신도였지만 낙산하인 10명, 양주접 4인, 戶長 朴永堅을 비롯한 중도접 8인, 楊州女香徒 등이 함께 했다는 점에서 이 불화가 경기도 장단 낙산사 및 양주지역, 중도지역 등 지방의 향도조직에 의해 조성되었음을 알 수 있다. 이밖에 1350년 미륵하생경변상도(도9)는 승려 현철을 중심으로 20여 인이 발원한 것으로 화기에 향도라는 명칭이 보이지 않지만, 龍華三會의 설법을 듣기를 바라며 시주했다는 점에서 이 불화의 발원 시주자는 미륵을 신앙하는 향도집단일 가능성이 높다.

## IV. 맺음말

發願은 ‘誓願을 일으키는 것’ 또는 ‘부처나 보살에게 소원을 비는 것’이며, 시주는 ‘절이나 승려에게 물건을 베풀어 주는 일[布施, dāna]’ 또는 그런 일을 하는 사람을 말한다. 따라서 발원 시주는 ‘誓願을 일으켜 財物을 회사하여 佛事를 하는 일 또는 사람’이라고 할 수 있다. 불교에서는 일찍이 대승불교도의 실천덕목인 6바라밀의 하나로 布施를 들고 있다. 『金剛經』에서는 “마음이 법에 머물러 보시를 행하면 마치 어떤 사람이 어두운데 들어가서 아무 것도 보지 못하는 것과 같다. 마음이 법에 머물지 않고 보시[無住相布施行]를 행하면 마치 어떤 사람이 눈도 있고 햇빛도 밝게 비쳐서 가지가지 사물들을 볼 수 있는 것과 같다.”<sup>103)</sup>하여, 하찮은 물질적 보시라 하더라도 생색을 내거나 대가를 바라고, 또는 보시를 하는데 있어서 자신이 정한 어떤 기준이나 자격이나 조건을 설정하여 그것에 맞추어 베풀게 되면 그것은 매우 잘못된 보시라 하였다. 또 값 비싼 재물보다는 존재의 참이치인 진리의 가르침을 베풀어야만 보시를 하는 사람도 공덕이 많을뿐더러 받는 사람도 그 이익이 대단하다고 하였다.

고려불화의 화기를 중심으로 불화의 발원 시주자에 대해 살펴본 결과, 고려시대에는 왕실과 관인(문신·무신·내료 등), 승려, 향도 및 개인 등 다양한 계층에서 불화조성에 참여했음을 볼 수 있었다. 이것은 고려후기에 기복불교가 성행하면서 절과 탑을 세우고, 경전을 베껴 쓰며, 불상을 모시는 행위가 모두 공덕을 쌓는 것이라는 믿음이 확산됨에 따라 경전을 書寫하거나 불상, 불화 등을 조성하여 복을 빌고 현세이익을 추구하는 경향이 활발하게 이루어졌으며, 이러한 불교의 성격이 곧 불화의 발원 시주로 이어졌음을 말해준다. 발원자 계층 가운데에는 고려전기의 문벌귀족을 대신하여 새로운 정치세력으로 등장한 권문세족과 지방의 향도조직이 불화조성에 적극적으로 참여



하고 있음도 주목할 만하다.

20건에 불과한 화기를 통해 고려시대 불화의 발원 시주자를 논하는 것은 물론 많은 한계가 있다.

하지만 왕실에서 개인에 이르기까지 다양한 계층에서 불화를 조성했던 사실은, 고려시대에 불교가 상하계층을 막론하고 생활 속의 종교로서 자리잡고 있었다는 것을 다시금 확인시켜 주는 것이라 할 수 있다.

- 1) 고려시대 불교미술의 후원자에 대해서는 정운우, 「고려후기 불교미술의 후원자」, 『미술사연구』 16(미술사연구회, 2002); 金廷禧, 「高麗王室의 佛畫製作에 王室發願佛畫의 研究」, 『講座美術史』 17(韓國佛教美術史學會, 2001) 등의 논고가 있다.
- 2) 熊谷宣夫, 「朝鮮佛畫硏」, 『朝鮮學報』 44(朝鮮學會, 1967), pp. 1-40.
- 3) 吉田宏志, 「高麗佛畫의 紀年作品」, 『高麗佛畫』(朝日新聞社, 1981), p. 24.
- 4) 「高麗時代の 佛畫」 해설편(사공사, 1997), pp. 114-117.
- 5) 본고에서는 사경변상도는 제외한 일반 불화의 발원시주자에 한정하여 다루었다.
- 6) 이 寄達銘은 伊能忠敬의 「測量日記」에 기록되어 있었으며, 1979년 7월 강진시도서관장 富岡行昌의 제보에 의해 알려졌다고 한다. 전후의 사정에 대해서는 平田 冠, 「鏡神社所藏楊柳觀音畫像再考」, 『大和文庫』 72(大華文藝館, 1983. 12), pp. 1-18에 자세히 적혀있다.
- 7) 강희정, 「高麗 水月觀音圖의 淵源에 대한 再檢討」, 『미술사연구』 8(미술사연구회, 1994), pp. 3-32.
- 8) 「高麗史節要」 第21卷 忠烈王23年(1297) 8月條.
- 9) 「高麗史」 第32卷 世家 第32 忠烈王33年(1307) 3月 辛卯條 및 4月 甲辰條, 5月 丁丑條.
- 10) 「高麗史」 第32卷 世家 第32 忠烈王33年(1307) 5月 丁丑條.
- 11) 「高麗史節要」 第23卷 忠烈王34年(1308) 10月 癸巳條 및 己酉條.
- 12) 「高麗史」 卷89 列傳二 后妃2 淑昌院妃 金氏條.
- 13) 「東史綱目」 第13下 乙丑年 忠肅王2年(1325) 9月條.
- 14) 「高麗史」 第33卷 世家 第33 忠宣王2年(1310) 5月 乙巳條.
- 15) 현재 이 불화의 높이는 419.5cm이지만, 1812년의 「測量日記」에 의하면 1장 8척이라고 적고 있어 원래 높이는 5m가 넘었음을 알 수 있다.
- 16) 문명대교수는 이 불화가 고려시대의 괘불화일 가능성이 있으며, 이 불화를 조성할 즈음하여 1311년 숙비가 흥천사에 행차했던 사실로 보아 1310년에 불화가 완성하여 1311년 민천사에 가서 모후를 축복할 때 봉안했을 가능성이 있다고 보았다. 또 이 불화가 후에 왜구에 의해 일본으로 전해졌던 것을 볼 때 바다와 연결된 개경 인근의 왕실사원, 특히 왕숙비와 관련있는 사원에 봉안되었을 것으로 추정하였다. 문명대, 「한국 掛佛畫의 기원문제와 鏡神社藏 金祐文筆 水月觀音圖」, 『講座美術史』 33(韓國佛教美術史學會, 2009. 12), pp. 35-56.
- 17) 영승익에 대해서는 吉田宏志, 「至元二十三年銘高麗阿彌陀如來像をめぐって」, 『月刊文化財』 86(第一法規出版, 1979. 3); 鄭于澤, 「日本銀行藏(東京國立博物館寄託)의阿彌陀如來圖」, 『MUSEUM』 453(東京國立博物館, 1988. 12); 井手誠之輔, 「高麗의阿彌陀畫像と普賢行願品」, 『美術研究』 362(東京國立文化財研究所, 1995. 3); 金廷禧, 「高麗佛畫의 發願者 康承益考」, 『美術史學報』 20(美術史學研究會, 2003. 8) 등의 논고가 있다.
- 18) 康承益의 가계에 대해서는 李禧, 「牧隱文叢」 卷15 “高麗國忠誠守義同德論道輔理功臣壁上三韓三大匡曲城府院君贈諡忠敬公廉公神道碑”(『東文選』 第119 재수록) 참조. 영승익의 생년에 대해서는 알 수 없으나 아들 世忠이 일찍 죽고 손자 悌臣이 1304년생인 것을 볼 때 대략 1240-1250년경에 출생한 것으로 추정된다.
- 19) 비척치(必閼赤)는 왕에 의해 발탁된 몇 사람이 궁중에 모여 정책을 결정하는 일종의 內宰樞制이다. 비척치는 원래 위구르어에서 기원한 것으로 몽고어로 文士를 뜻하는 말이다.
- 20) 「高麗史」 列傳36 裴幸1 康承益傳.
- 21) 「高麗史」 列傳36 裴幸1 康承益傳.
- 22) 李禧, 「牧隱文叢」 卷15 “高麗國忠誠守義同德論道輔理功臣壁上三韓三大匡曲城府院君贈諡忠敬公廉公神道碑”(『國策 東文選』 IX, p. 190).
- 23) 권복수에 대해서는 金廷禧, 「1306년 阿彌陀如來圖의 施主 “權福壽”考」, 『講座美術史』 22(韓國美術史研究所, 2004. 6) 참조.
- 24) 井手誠之輔, 「高麗佛畫の世界-宮中周邊における願主と信仰」, 『日本の美術』 3 No. 418(至文堂, 2001. 3), pp. 92-94.
- 25) 權祖에 대해서는 「高麗史」 107 列傳 20 權祖傳을 비롯하여 權祖墓誌(『韓國金石全文』, p. 1111), 「高麗史」, 「高麗史節要」 등에 내용이 전하고 있다.
- 26) 李齊賢, 「益齋亂藁」 第7卷 碑銘, (推誠翊贊同德輔理功臣三重大匡修文殿大提學領都僉議使司事永嘉府院君贈諡文正公權公墓誌銘)
- 27) 「高麗史節要」 第24卷 忠肅王8年(1321) 7月條 및 11月條.

- 28) 『高麗史』107 列傳20 權俔傳 附 權準傳. 1991년 도굴로 인하여 묘 내부에서 벽화가 발견되어 문화재연구소에서 발굴, 조사한 경기도 파주시 진동면 서곡리의 벽화무덤이 바로 1352년에 사망한 權準의 무덤으로 추정되고 있다. 文化財研究所, 『坡州 瑞谷里 高麗壁畫墓 發掘調査報告書』(1993), p. 83.
- 29) 『高麗史』110 列傳23 王煦傳.
- 30) 李齊賢, 『益齋集』附錄 益齋先生年譜 延祐元年(1314)條.
- 31) 權俔과 아들 權準, 權臯, 權熙, 權謙과 사위 李齊賢 및 宗室 王璠, 王珣이 모두 君으로 책봉되었고 또 아들 宗頂은 출가하였으나 역시 廣福君으로 책봉되었으므로 1家9君이라 일컫는다. 『高麗史』107 列傳20 權俔傳 附 權準傳.
- 32) 『高麗史』107 列傳20 權俔傳 附 權準傳.
- 33) 李齊賢, 〈推誠翊祚同德輔理功臣三重大匡修文殿大提學領都議使司事永嘉府院君贈諡文正公權公墓誌銘〉.
- 34) 尹永珠, 『高麗後期 權準의 政治의 役割-安東權氏家門의 번성과 관련하여-, 全北大學校 碩士學位論文』(1990), pp. 11-12.
- 35) 金昌洙, 『麗代 內侍의 身分』, 『東國史學』11(東國大學校史學會, 1969) 및 金昌洙, 『成衆愛馬考』, 『東國史學』9·10(1966) 참고.
- 36) 김재명, 『高麗 內侍制의 成立』, 『정신문화연구』103(한국정신문화연구원, 2006), pp. 151-173 및 김재명, 『高麗時代 朝官內侍』, 『정신문화연구』88(2002), pp. 61-87.
- 37) 金載名, 『高麗 毅宗代의 王權과 內侍』, 『史學研究』95(韓國史學會, 2009), pp. 41-71.
- 38) 내시들의 기구는 처음 내시성으로 불리다가 인종대에 내시성과 내시원이 병칭되고 의종대를 기점으로 완전히 내시원으로 바뀌어 고려 말까지 지속되었다고 한다. 이정훈, 『고려 전기 내시와 국정운영』, 『韓國史研究』139(韓國史研究會, 2007), p. 51.
- 39) 김재명, 『고려시대의 내시 - 그 별칭과 구성을 중심으로-』, 『歷史教育』81(歷史教育研究會, 2002), p. 104.
- 40) 『高麗史』第76卷 志 第30 百官 1 繕工寺. 처음에는 將作監이라 하였으나 1298년 繕工監으로 개칭하였으며, 1308년 繕工司로 고치면서 內府監 宮闕都監 倉庫都監 燃燈都監 國體都監 등을 병합하고 그 후에 繕工寺로 개칭하였다. 1356년에 다시 將作監으로 개칭하고 1362년에 다시 선공시로 명칭을 고치고 1369년에는 다시 장작감으로 개칭하고 1372년에는 선공시로 복구하였다.
- 41) 『高麗史』第75卷 志 第29 選舉3 銓注 封贈之制
- 42) 李穡, 大崇恩福元寺高麗第一代師圓公碑, 稼亭先生文集卷之六 碑
- 43) 鄭于澤, 『高麗時代의 羅漢畫像』, 『大和文華』75(大和文華館, 1985), pp. 35-49.
- 44) 『高麗史』권제77, 14장 뒤쪽, 지 31 백관 2 오부 문종.
- 45) 邊太望, 『高麗朝의 文班과 武官』, 『高麗政治制度史研究』(一朝閣, 1971), pp. 314-316.
- 46) 朴龍雲, 『高麗前期 文班과 武官의 問題-高麗貴族家門研究(3)』, 『韓國史研究』21·22(韓國史研究會, 1978), pp. 63-64.
- 47) 李鎮漢, 『高麗時代 武班職의 地位와 構成』, 『軍史』37(國防軍史研究所, 1998), pp. 33, 46.
- 48) 『高麗史』81 兵志 1 兵制 定宗11年 5月條.
- 49) 道人은 출가자를 지칭하는 용어로서 삼국시대 및 통일신라시대에는 승려를 지칭하는 말이었으며(신종원, 『6世紀 新羅佛敎의 南朝의 性格』, 『新羅初期佛敎史研究』(民族社, pp. 190-195), 고려시대에는 道人, 道者 모두 승려를 지칭하였다.
- 50) 許興植, 『高麗時代의 僧科制度와 그 機能』, 『歷史教育』19(歷史教育研究會, 1976), pp. 103-138.
- 51) 『東國李相國全集』卷第三十四 敎書·麻制·官詔 《故實鏡寺住持大禪師贈諡圓眞國師敎書官詔》
- 52) 『高麗史』第35卷 世家 第35 忠肅王12年(1325).
- 53) 『高麗史』世家 毅宗18年(1164)閏11月條.
- 54) 『高麗史』제사 第24卷 高宗38年(1251)6月條.
- 55) 『高麗史』列傳 第18卷 趙仁規 趙연수조.
- 56) 李穡, 〈神勒寺普濟韓者舍利石鐘記〉(『東文選』, 卷119 碑銘)
- 57) 황인규, 『조선시대 정언원과 비구니주지』, 『韓國佛敎學』51(韓國佛敎學會, 2008. 8), pp. 103-129; 김영미, 『高麗時代 比丘尼들의 활동과 사회적 지위』, 『한국문화연구』1(이화여자 한국문화연구원, 2001, 가을), pp. 80-81.
- 58) 김영미, 『高麗時代 比丘尼들의 활동과 사회적 지위』, pp. 84-85.
- 59) 李崇仁, 〈衿州安養寺塔重新記〉(『東文選』, 卷76) 및 『新增東國輿地勝覽』卷10 衿川縣 佛宇 安養寺條.
- 60) 『新增東國輿地勝覽』, 卷42 黃海道 文化縣 佛宇條.
- 61) 옥천사 반자는 연면에는 4행(行) 186자의 글씨가 새겨져 있는데 『高麗二十三王還甲之年壬子』라는 銘文에 의해 반자를 제작한 연대가 고려시대인 1252년임을 알 수 있다. 이 반자는 본래 智異山 安養寺에서 사용한 것으로 사찰이廢寺되면서 옥천사에 소장된 것으로 추정된다.
- 62) 『新增東國輿地勝覽』卷10 京畿 利川郡 佛宇條.
- 63) 『順庵先生文集』, 卷之七 書 與李廷藻 家煥 書 乙酉.
- 64) 『新增東國輿地勝覽』卷13 京畿 喬桐縣 佛宇條; 卷15 忠清道 沃川郡 佛宇條; 卷30 慶尚道 晉州 佛宇條; 卷49 함경도 덕원 佛宇條; 卷52 平安島 中和郡 佛宇條.
- 65) 안양사 칠층전탑에 대해서는 박경식, 『安養 安養寺의 七層塔과 龜趺』, 『文化史學』11·12·13(文化史學會, 1999); 金志錫, 『安養寺七層塔에 대한 고찰』, 『文化史學』27(2007)의 논고가 있다.
- 66) 장충식, 『한국사경연구』(동국대학교출판부, 2007), pp. 159-160.
- 67) 『고려시대의 불화』(시공사, 1997), p. 81, 도 55 해설
- 68) 『高麗史節要』第19卷 忠烈王元年(1275).
- 69) 『高麗史』第132卷 列傳 第45 反逆6 辛悽條.
- 70) 『新增東國輿地勝覽』第12卷 長湍郡 佛宇條.
- 71) 接은 신앙공동체를 가리키는 말로써 그 지역의 향도조직이라는 의미로 사용된 것으로 보인다.
- 72) 『高麗史』第56卷 地理1 南京유수관楊州. 계수관은 중앙집권이 강력하지 못한 상황에서 존재한 삼급 지방행정 기구를 말한다.
- 73) 蔡雄錫, 『高麗時代 香徒의 社會의 性格과 變化』, 『國史館論叢』2(國史館編纂委員會, 1989), pp. 315-316.



- 74) 이 글자는 縦이라고 읽기도 하지만 維에 가까운 것으로 생각되어 維로 판독하였다. 有賀神隆, 「阿彌陀三尊像(三幅)上杉神社藏」, 『佛教藝術』91(毎日新聞社, 1974), pp. 42-45에서도 維로 읽었다.
- 75) 李東洲, 「고려불화」, 『韓國繪畫史論』(悅話堂, 1987), p. 167.
- 76) 文明大 監修, 『高麗佛畫』(中央日報社, 1981), p. 239.
- 77) 鄭于澤, 「山形上杉神社の阿彌陀三尊圖」, 『佛教藝術』173(毎日新聞社, 1987), p. 74.
- 78) 安宰弘, 「上杉神社藏 高麗 阿彌陀三尊圖의 연구」, 『講座美術史』30(2008), p. 14.
- 79) 이수건, 『한국의 성씨와 족보』(서울대학교 출판부, 2008), pp. 271-273.
- 80) 安宰弘, 「上杉神社藏 高麗 阿彌陀三尊圖의 연구」, pp. 11-22. 정우택교수 역시 아마타여래도의 시주가 우에스기진자와 같은 서씨인 것이 흥미롭다고 밝힌 바 있다(鄭于澤, 「山形上杉神社の阿彌陀三尊圖」, 『佛教藝術』173, 毎日新聞社, 1987. p.80).
- 81) 김용선, 『高麗墓誌銘集成』(한림대학교, 1993)에 수록된 고려시대 여성들의 묘지명에서 당호를 가진 여성들은 찾아볼 수 없다.
- 82) 『高麗史』第123卷 列傳 第36 嬖幸1 榮儀條.
- 83) 『高麗史』第122卷 列傳 第35 白善淵條.
- 84) 『高麗史』第72卷 志 第26 輿服 儀衛條.
- 85) 許興植, 『佛教界의 새로운 傾向』, 『高麗佛教史研究』(一潮閣, 1986), pp. 441-442, 456.
- 86) 天□□과 그의 저서 『海東法華靈驗傳』에 대해서는 許興植, 『眞靜國師의 生涯와 時代認識』, 앞의 책, pp. 832-906 참조.
- 87) 徐閔吉, 「新羅의 密敎思想」, 『韓國密敎思想史研究』(佛光出版部, 1994), pp. 71-72.
- 88) 金斗鍾, 『韓國醫學史』(探究堂, 1966), pp. 74-77.
- 89) 閔賢九, 「高麗後期の 權門勢族의 成立」, 『湖南文化研究』6(全南大學校 湖南文化研究所, 1974), p. 35.
- 90) 『高麗史』第33卷 世家 忠宣王即位年 11月 辛未條.
- 91) 閔賢九, 앞의 글, pp. 38-39.
- 92) 許珙墓誌(『韓國金石全文』, 亞細亞文化社, 1984, p. 1066), “次子朝縣大夫將軍監察侍□評 娶贊成事上將軍廉公承益之女.”
- 93) 徐巨正, 「安東權氏家譜書」, 『成化安東權氏世譜』 및 『安東權氏世譜』
- 94) 『高麗史』第107卷 列傳20 權咀傳 附 權溥傳.
- 95) 이상 安東權氏에 대한 내용은 閔賢九, 「高麗後期 安東權氏 家門의 展開-元 干涉記의 政治的 位相을 中心으로-」, 『道山學報』第5集(道山學術研究院, 1996) 및 李樹健, 「麗末鮮初 土姓吏族의 성장과 분화-安東權氏를 중심으로」, 『李基白先生古稀紀念 韓國史學論叢(上)-古代篇・高麗時代篇』(一潮閣, 1994)을 참고하였다.
- 96) 김필동, 「삼국-고려시대의 香徒와 契의 기원」, 『한국전통사회의 구조와 변동』(문학과 지성사, 1986), pp. 65-104.
- 97) 李泰鎮, 「醴泉 開心寺石塔記의 分析-고려시대 香徒의 一例」, 『歷史學報』53-54(歷史學會, 1972), pp. 39-54.
- 98) 『高麗史』第85卷 刑法2 禁令 肅宗6年(1101) 6月條.
- 99) 〈申甫純墓誌銘〉, 『高麗墓誌銘集成』, p. 262.
- 100) 『高麗史』第36卷 忠惠王後3年(1334) 6月 甲寅條.
- 101) 위은숙, 「12세기 농업기술의 발전」, 『釜大史學』12(釜山大學校 史學科, 1988), pp. 83-108.
- 102) 채웅석, 「고려사회 향도의 사회적 성격과 변화」, pp. 119-120.
- 103) 『金剛經』第14分 離相寂滅分 “心住於法 而行布施 如人入暗 即無所見 心不住法 而行布施 如人有目 日光明照 見種種色”

# Patrons of Goryeo Buddhist Paintings

**Kim Junghee**

Professor, Wonkwang University

During the Goryeo period, when Buddhism was the official state religion, both the royal house and aristocrats frequently sponsored colossal projects for constructing lavish temples throughout the existence of this dynasty. Royal officials, both civil and military, local administrators and monks were also active patrons of Buddhist architecture and art, even if on a more modest scale. Currently, some 160 Buddhist paintings dated to the Goryeo period have survived. In thirty of these paintings, there are dated inscriptions, and the patron is known for twenty of these thirty paintings. All of them were produced during a period of Goryeo’s history when its king and ruling class deferred to the Mongol dynasty of Yuan; namely, during the reigns of King Gojong (r.1213-1259) and King Chungjeong (r.1349-1351). Interestingly, the paintings were commissioned by people of various walks of classes, from the royal house and the powers that be like influential military leaders to Buddhist monks, groups of faithful and individuals. Buddhist paintings were commissioned mostly to pray for the prosperity of the country and the welfare of its people, an end to a war, or as vehicles of more personal prayers for longevity and rebirth in paradise. Their commissioners can be a single person as well as a group of people.

In this paper, I look at patrons of Buddhist paintings of Goryeo by dividing them into four large categories: the royal house and royal government officials (civil, military officials and palace staff), monks, Buddhist groups and individuals. Royal Concubine Kim Sukbi, who commissioned the creation of *Suwolgwaneumdo* (Water-Moon Avalokitesvara) in 1310, for example, is among the best known of royal house patrons of Buddhist paintings. Among government officials, Yeom Seung-ik, a member of the close entourage of King Chungnyeol (1275-1308), the court eunuch Seo Ji-man, Yi Hyeok-cheong, a senior military official, and a certain Gwon Bok-su, who was actually either Gwon Dan (1228-1311) or Gwon Bu (1262-1346), stand out for their patronage activities. Among monk patrons, those who held the highest clerical positions include Seung□, who commissioned *Gwangyeongbyeonsangdo* (Illustration of Amityur-dyana Sutra; in Chion-in in Japan), in 1323 and 租□(Chohyeong), who was the head abbot of Jeongeobwon. Hyeoncheol, who commissioned *Mireukhasaeng byeonsangdo* (Illustration of Maitreya-vyakarana Sutra; 1350) and the head monk of Anyangsa Temple, the patron of the *Amitapaldaebosaldo* (Amitabha and Eight Great Bodhisattvas; 1320) are also worth a mention. Goryeo Buddhist paintings, as they are brilliantly-colored paintings using profuse amounts of gold powder, with meticulously

depicted details, are generally believed to have been works commissioned by the royal house or aristocrats. This, however, was not always the case. Buddhist paintings were sometimes commissioned by individuals or small groups of faithful or more organized groups known as “hyangdo.” Examples of such paintings sponsored by groups of faithful include *Gwangyeongbyeonsangdo* (1323; in Rinsho-ji in Japan), *Amitasamjondo* (Amitabha Triad; 1330; in Ho-onji in Japan), *Mireukhasaengbyeonsangdo* (1350; in Shinnoin in Japan). Another painting of Amitabha Triad (in Uesugi Shrine in Japan), dated to 1309, was, meanwhile, created under the patronage of a certain Seo family (Suhodang). This family is believed to be of the Seo clan of Icheon, a noble lineage whose most famous scion was Seo Hui (942-998), a scholar-official and diplomat of early Goryeo.

The examination of literature providing circumstantial information on Goryeo Buddhist paintings revealed that people of various social classes participated in their patronage, ranging from the royal house, government officials (civil and military officials, palace staff) to monks, *hyangdo* groups and individuals. This may be a result of the growing popularity of *gibokbulgyo* or ‘Buddhism for good fortune’ in late Goryeo, spreading the belief that constructing a temple, erecting a pagoda, hand-copying a Buddhist scripture or worshipping a Buddha statue contribute to ensuring good fortunes for oneself and one’s family. The trend toward seeking rewards in this world by transcribing sutras or commissioning Buddhist statues or paintings is, therefore, likely to explain the widespread patronage activities for Buddhist paintings in this period. Patrons of Buddhist paintings also included a new type of influential political families known as “gwonmunsejok” or “gwonmunsega” which emerged in late Goryeo, replacing traditional old families that made up the ruling class in early Goryeo. The most active patrons of Buddhist paintings from this period, however, remain members of the Yeom clan of Seowon, best known for Yeom Seung-ik, and the Kim clan of Eonyang whose most famous member is Royal Concubine Kim (Sukbi). The fact that Buddhist paintings were commissioned by people of widely-varying walks of classes from the royal house to ordinary individuals and religious groups, meanwhile, attests to a deep and far-reaching penetration of Buddhism in Goryeo society, across social classes.

PARK EUNKYUNG

—

박은경



# 고려불화의 변죽

## -本地, 畫幅, 그리고 奉安에 대한 試論-

박은경  
동아대학교 고고미술사학과 교수

### 1. 제목에 대한 辨

고려불화에 대한 기억은 미려한 색채와 섬세한 금니 문양, 일정한 도상의 유행과 지속 그리고 과격, 고풍격 작품 등을 떠올릴 수 있다. 사실 이같은 화풍과 도상에 대한 이미지와, 왕실을 비롯한 고위직 관료층의 발원·시주는 고려불화의 핵심 내용이라 할 수 있다. 바로 이번 국제심포지움에서 정우택·김정희선생이 언급하는 내용이기도 하다.

그러나 발표자는 고려불화의 핵심을 둘러싼 여러 가지 주변 내용 가운데 평소 궁금하게 생각했던 몇 가지 의문점을 이 場에서 試論으로 제시하고자 한다. 즉, 지금까지 파악된 고려불화 160여 점 모두 비단 바탕에 그려진 것으로 확인되고 있다. 그런데 이들 비단의 직조방식은 어떠하였으며, 화풍에 어떤 역할을 하였을까? 화폭은 대부분 1매의 비단으로만 이루어졌는데, 이 화폭의 크기를 통해 시사하는 바는 무엇이며, 불화 구도에 끼친 영향은 없었는지 궁금하다.

또한 고려불화를 둘러싼 봉안 시스템은 어떠하였는지 흥미를 갖지 않을 수 없다. 동시기 불보살 조각상에서 확인되는 복장물 납입이 불화에는 과연 없었는지, 그리고 고려불화는 왕실발원 이외에 귀족들의 원당에 걸렸을 것으로 언급하고 있으나, 봉안처의 실체는 어떠한지 등 지금까지 주류에서 빗겨난 그러나 주류와 밀접하게 연관되어 있는 주변 이야기를 화제로 삼고자 한다.

따라서 본 발표는 위에 제기한 궁금점에 대한 실마리를 제공하기 위해 시론적 차원에서 접근해 보고자 한다. 고려불화를 둘러싼 주변 이야기 즉, 변죽을 울리다 보면 언젠가는 핵심을 향해 울림이 전달되어 고려불화에 대한 관심의 증폭과 더불어 차세대 젊은 연구자들로 부터 다양한 성과들이 나오지 않을까 기대한다.

### 2. 고려불화의 本地 - 絹織物の 조직

160여 점으로 집계되고 있는 고려불화 本地의 재질은 모두 견섬유로 확인되고 있다. 견직물의 바탕 조직을 마이크로 50배 줌zoom으로 촬영한 샘플을 바탕으로 경사[날섷]와 위사[씨섷]의 교차하는 조직도를 통해<sup>1)</sup> 다음과 같은 사실을 알 수 있었다. 즉, 견직물 조직은 대부분 ‘변화평직’으로,

표 1. 고려불화의 本地-직물의 직조 방식

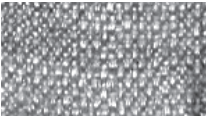
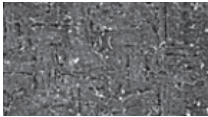


type		견조직 sample <sup>6)</sup>	
A type (平織)			
		수월관음도(나라국박, 明代)	제석신중도(범어사, 1817년)
B type (變化平織)	B-a		
	B-b		
		아미타팔대보살도(廣福護國禪寺, 고려 13세기후반)	

표 2. 고려불화의 絹目-1센티당 경위사 승수<sup>7)</sup>

	(현)소장처	명칭	본지크기cm		1.0cm當 絹目 數			
			세로	가로	經絲		緯絲	
1	廣福護國禪寺	아미타팔대보살도	153.5	86.5	2올1本組	26本	1올	27本
2	鏡神社	수월관음도	419.5	254.2	〃	26本	1올	36本

경사와 위사 각각 한 올씩 위아래로 정연하게 교차된 형태를 보여주는 ‘평직’에 변화를 가미한 것이다.<sup>2)</sup> 여기서 평직(A type)과 변화평직(B type)을 구분하여 살펴보면 다음과 같다(표 1, 2 참조).

첫째, A type의 평직은 전통직물에서 가장 보편적으로 사용된 기본 유형으로, 면직물과 마직물이 여기에 속하는데<sup>3)</sup>, 지금까지 조사된 고려불화에서는 보이지 않는다. 다만 조선시대 견본불화나 명대의 견본불화에는 드물지 않게 확인된다.

둘째, B type은 A type에 변화를 줘서 제작한 변화평직이다. 변화평직은 직물 표면에 경 또는 위 방향에 이랑의 줄무늬를 가진 직물로, 이같은 줄무늬를 두둑직(또는 畝織)이라고 한다.<sup>4)</sup> 고려불화의 경우 대부분 위두둑직에 해당하는 것으로 파악되며, 이 안에도 크게 2가지로 세분할 수 있다.

먼저, B-a type은 경사 2올, 위사 1올을 사용하되, 올의 굵기는 거의 동일한 경우이다. 鏤阿寺 〈아미타팔대보살도〉(14세기), 根津美術館 〈아미타삼존도〉Ⅰ(14세기), 根津美術館 〈아미타삼존도〉Ⅲ(14세기), 奈良國立博物館 〈수월관음도〉(14세기), 談山神社 〈수월관음도〉(14세기), 聖衆來迎寺 〈수월관음도〉(14세기), 長樂寺 〈수월관음도〉(14세기), 寶島寺 〈지장시왕도〉(14세기), 善導寺 〈지장보살도〉(14세기), 東京國立博物館 〈나한도〉(1235년) 등을 예로 들 수 있다.

그 중 鏤阿寺本은 견목의 짜임새가 정교하고 치밀한 반면, 根津美術館本 (Ⅰ)과 奈良國立博物館

본은 경·위사의 1올이 가늘고 위사 간의 간격이 다소 넓은 편이라 할 수 있다. 根津美術館 〈아미타삼존도〉(Ⅲ)와 善導寺 〈지장보살도〉는 경·위사가 호트러짐 없이 정교하게 직조되었는데, 경사 2올組 간의 간격이 위사 간의 간격에 비해 넓어 차이를 보인다. 이 조직은 특히, 남송-원대에 寧波에서 職業畫家로 활약하였던 陸信忠<sup>5)</sup>이 제작한 나라국립박물관 소장 〈불가열반도〉의 올의 굵기와 짜임새가 흡사하다.

다음, B-b type은 경사 2올을 기본으로 하되 경사 2올과 맞먹는 굵은 위사 1올을 투입한 조직이다. 鏡神社〈수월관음도〉(1310년), 京都・淨教寺〈아미타팔대보살도〉(14세기), 不動院〈만오천불회도〉(13세기), 徳川美術館〈아미타팔대보살도〉(14세기), 廣福護國禪寺 〈아미타팔대보살도〉(13세기) 등을 들 수 있다.

이상과 같이 고려불화의 비단 직조는 대부분 경사 2올에 위사 1올로 구성된 변화평직의 직조가 대체를 이룬다. 변화평직이기는 하나 평직 범주에 들어가고 수자직이나 익조직의 견직물에 비해 견고하고 내구성이 있다. 물론 수자직에 비해 광택은 덜하나, 일반 평직물보다는 매끄럽고 광택이 있다고 할 수 있다. 또한 평직에 비해 복채 혹은 배채법을 실시할 경우 표면의 양감 표현이나 깊이감 연출에는 훨씬 유리한 직조라 할 수 있다.

그리고 경사와 위사 올의 굵기가 일정한 경우(1:1)와 경사 1올에 비해 위사 1올의 굵기가 굵은 것(1:1.5-2.0)이 각각 확인되고, 경·위사가 비교적 촘촘하게 직조되어 2올1組 간에 좁은 이랑이 보이는 경우가 있는 반면, 느슨하게 직조되어 넓은 이랑이 보이는 경우도 있다. 특히, 경위사 올의 굵기가 균일하고 정연하게 직조된 비단은 바탕 결이 일정하게 고를 뿐만 아니라 매끄럽고 안료의 착색도 비교적 안정적이며, 필선 역시 보다 섬세하게 그을 수 있는 장점이 있다고 여겨진다.

### 3. 고려불화의 畫幅 -시사하는 몇가지 요소들

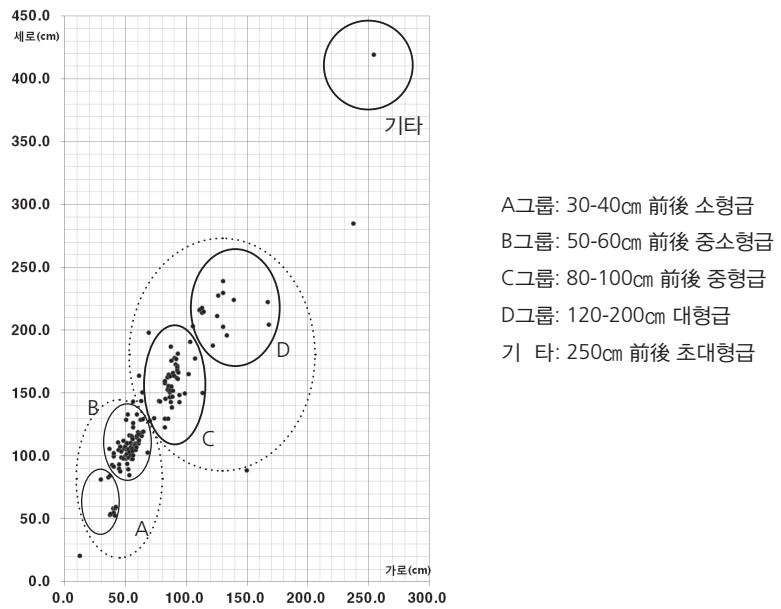
160여 점의 고려불화 개별 작품 대부분이 본지 자체가 여러 매의 비단을 엮지 않고, 1매의 비단으로 되어 있다. 물론 法恩寺소장 〈아미타오존도〉(1330년)를 비롯해서 일본 不動院소장 〈만오천불회도〉(13세기), 大倉集古館소장 〈아미타삼존도〉(14세기) 등의 사례처럼 1매 이상의 비단을 엮어 화폭을 형성한 경우도 드물게 확인되나, 극소수의 사례에 지나지 않는다. 대개 화면의 폭이 40cm 전후 小幅에서 250cm 초대형 廣幅에 이르기 까지 다양하게 나타나고 있다.

지금부터 고려시대 전본불화 160여 점의 화폭의 크기를 수치화한 분포도(표 3)를 통해 몇가지 흥미로운 사실을 발견할 수 있다.

먼저, 화폭의 너비를 통해서 다섯 그룹으로 대별할 수 있다. A그룹은 비단 너비가 30~40cm 전후의 소형급으로 30여 점에 이른다. 여기에는 1235-1236년간에 500폭을 제작했던 〈오백나한도〉와 〈지장독존도〉가 다수를 차지해 주목된다.

B그룹은 50-60cm 전후 너비의 중소형급 화폭으로 60여 점이 분포하는데, 고려불화의 1/3 이상을 차지할 정도로 많은 숫자이다. 여기에는 아미타도상 가운데 내형형식의 〈독존도〉와〈삼존도〉, 그리고〈지장시왕도〉가 주류를 이루며, 〈수월관음도〉 50여 점 중 약 1/2 수량이 해당될 정도로 두

표 3. 고려불화 화폭 크기 분포도



드러지는 현상을 보인다.

C그룹은 80-100cm 전후 너비의 작품으로 고려불화 중에서는 비교적 큰 중형급에 속하며 40점 이상이다. 이 그룹에는 아미타도상 가운데 내형형식 및 설법형식의 〈아미타구존도〉가 단연 주류를 이루고, 고려 수월관음도 중 결과좌 도상을 포함하여 중형급의 작품들이 여기에 포함된다. 또한 (舊)島津家 〈아미타독존도〉(1286년), 泉屋博古館 〈수월관음도〉(1323년) 등과 같은 기년작들이 이 범주에 속한다는 사실을 주목할 수 있다.

D그룹은 화폭이 120~200cm에 속하는 대형급의 거폭으로 15점 정도 된다. 여기에는 아미타구존, 관경변상, 미륵하생경변상, 수월관음 등 각 도상별 수작들이 이 그룹의 이 범주에 들어간다.

마지막으로 기타는 화폭이 250cm 전후 너비의 초대형급의 광폭에 해당한다. 대표적 사례로 왕실발원의 鏡神社 〈수월관음도〉(1310년)로, 발원주가 金良鑑의 女息 淑昌院妃 金氏이다.<sup>8)</sup> 이 경우에는 해당하는 작품이 1점<sup>9)</sup> 밖에 없는 특수사례라 할 수 있다.

이상, 고려불화의 본지 화폭의 너비에 따라 도상구성에 차이가 보인다는 사실을 알 수 있다. 그런데 이같은 바탕 비단의 크기는 당시 유통되던 布帛尺과 무관하지 않다. 포백척은 포목에 사용되는 척으로, 의복을 재단하거나 각종 포백을 측량할 때 사용하는 자(尺)를 말한다. 시간 추이에 따른 포백척의 변화에 대한 연구 성과는 기존에 많이 이루어졌다.<sup>10)</sup> 실제 포백척에 관한 기록은 조선 세종 13년에 校正 新制되었으며, 포백척의 1자 길이에 대해 五禮儀(1430년)에는 44.75cm, 田制詳定所 遵守冊(1431년)에는 46.73cm, 경국대전(1485년)에는 46.80cm로 기록되어 있다.<sup>11)</sup> 실제 포백은 중요한 조세수단이였으므로 그 시기에 도량형 통일이 필요한 부분이었을 것이다. 그러나 布帛尺에 비해 布帛幅에 대한 너비를 통일하거나 엄격히 하였다는 기록은 보이지 않는다. 이 점은 반대로 해석하면 전국적 조세 수단으로 수급되는 포백의 배틀 직기에는 일정한 폭이 적용되었을 것이라는 점이다. 물론 지역별로 생산된 포백의 너비에 차이는 있다하더라도 문제시 될 정도로 편차가 드러



나지는 않았을 것이다.<sup>12)</sup>

고려시대는 통일신라의 전통을 이어 대외 교류관계로 새로운 제작기술을 도입하여 우수한 직물을 많이 제작하였고, 각종 고급직물을 생산하여 왕궁 귀족의 의료로 충당하였으며, 외국과의 교역품으로 사용하였다.<sup>13)</sup> 실제 불복장 유물을 통해 당시 견, 사, 라, 능, 단, 금 등의 각종 견직물의 종류와 상태를 확인할 수 있어,<sup>14)</sup> 고려시대의 우수한 직조기술을 가늠할 수 있다.

고려시대의 직물은 관영수공업과 그외 사영수공업, 사원수공업 등의 형식으로 각 처에서 직물이 제작되었다. 특히 관영수공업은 중앙과 지방에 전문 製織 기관을 두어 주로 工匠 체제하에서 전문 匠人에 의해 생산되었는데, 수도 개경에 집합되어 노동하는 京工匠과 지방의 관영 수공업장에서 연속적으로 사역되는 外工匠이 있었다.<sup>15)</sup>

중앙의 직물제조 관련 기관은 시대에 따라 제작기관 명칭이나 소속관리의 직책에 다소 변화가 있었으나,<sup>16)</sup> 대개 御衣를 만들어 공급하는 곳인 尙衣局, 금·라·릉 등의 특수직물 제작을 관할하는 掖庭局(충렬왕34년, 內謁司)에는 녹봉이 많고 직급이 높은 관리가 배치되었다. 문종대를 기준으로 상의국 소속 장인은 繡匠·幞頭匠·靴匠·帶匠·鞞鞋匠·笏袋大匠 등이 있었으며, 이들은 궁중용 직물 및 의복 제조에 종사하였다. 액정국 소속 장인은 錦匠·羅匠·綾匠이 연속되었으며, 궁정에서 특수 직물의 제작을 담당하는 기관으로 주로 고급직물의 제조를 담당하였다. 그리고 麗, 繡를 제작하는 雜織署와 염색을 맡은 都染署가 있었으며, 잡직서에는 麤匠, 繡匠의 장인이 소속되었다.<sup>17)</sup> 지방 제작기관으로는 각 도에 錦綺坊, 雜織坊, 甲坊의 수공업장을 두어 제작에 관여하는 장인이 많았다.<sup>18)</sup> 관영수공업 외에 사원수공업으로 고려시대의 제작에 중요한 역할을 한 匠人으로는 寺院에서 제작에 종사한 여승과 노비 등도 들 수 있다.<sup>19)</sup>

이처럼 제작기관에서 國膳物로 외국에 보내는 각종 고급 견직물과 왕실 및 귀족들을 위한 다양한 직물류가 제작되었으며, 사원내에서도 우수한 직물 제작이 가능하였고, 사원 내의 승복이나 때로는 왕실에 헌납 또는 조공품에 기여하여 사원경제에 보탬이 되었다.<sup>20)</sup>

이상과 같이 고려불화의 화폭의 데이터와 포백폭의 일정기준, 직물 제작 관련 수공업 체제 등을 고려하면<sup>21)</sup> 다양한 너비의 화폭의 존재는 다음과 같이 추론해 볼 수 있다.

① A그룹의 30-40cm전후의 소형폭은 당시 보편적으로 유통되던 비단 폭과 동일한 것으로 보인다. 실제 복장유물에서 확인되는 의복 및 견본의 폭과도 거의 일치한다. 조선시대 김홍도 풍속화첩을 참조하면 직조기에 작업을 하고 있는 여성의 어깨폭 너비가 당시 보편적으로 사용되던 비단 폭의 너비일 가능성이 크다. 이는 사영수공업이나 가내수공업에서도 능히 직조 가능하며 전국적으로 시중에 쉽게 유통 가능한 폭이었을 것이다.

② B그룹의 50-60cm 전후의 중소형폭은 관영수공업 체제에서 중앙이나 지방 등 대량 제작하여 유통된 비단일 가능성이 있다. A그룹의 40cm전후 소폭의 경우 여성의 어깨폭 너비가 비단 폭의 너비가 되나, 남성 의복의 넓은 폭은 B그룹처럼 50-60cm 크기에 해당한다고 본다. 따라서 A그룹과 B그룹의 폭은 일반적으로 유통 가능한 크기로 볼 수 있다.

③ C그룹의 80-100cm 전후 화폭은 A/B그룹의 약 2배에 해당하며, 고려불화 가운데 중형급에 속하는 고급 화견이다. 화폭 전용 즉, 회화용 전문 비단일 가능성도 있으나 아직까지 정확하게 단정 지을 수 없다. 물론 중국에서 화견용으로 제작된 것을 수입하여 사용하였을 가능성도 있다. 남송-

원대 寧波에 활약한 職業畫家 陸信忠이 그린 〈불열반도〉(157.1×82.9cm)를 통해 당시 중형급 불화에 유통되던 크기를 가늠할 수 있기 때문이다. 그러나 이 크기는 실제 궁중용 복식 가운데 의례용에 사용하는 폭 넓은 착의 등을 통해 이 C그룹 크기의 직조기가 존재하였음을 알 수 있다. 따라서 이 화폭 크기는 왕실 사용의 지필묵과, 궁중의 고급 견직물 제작을 관할하였던 掖庭局에서 관여하였을 가능성이 크다. C그룹에 속하는 작품중 실제 액정국의 內班從事였던 화사 西九方이 泉屋博古館 〈수월관음도〉(1323년, 165.5×101.5cm) 제작을 담당했던 사실은 이를 대변해 준다고 볼 수 있다. 실제 충혜왕(1330-32)때에 神宮에 비단창고가 있었고 비단을 짜는 女工까지 두었다는 기록은 궁중에서 C급 이상의 화폭의 불화제작과도 깊은 관련이 예상된다.<sup>22)</sup> 게다가 權福壽 발원의 根津美術館 〈아미타독존도〉(1306년, 162.5×91.7cm)의 사례를 통해서도 알 수 있듯이 문벌세족을 비롯한 문무관료층 발원의 불화제작에서 선호하였던 화폭이었을 것이다. 이후 조선초 15세기 왕실화풍의 불화중 本岳寺 〈석가탄생도〉(145.0×109.5cm), 쥘른 동아시아박물관〈석가출가도〉(148.0×105.0cm)를 비롯해 조선 후기 사대부 공신상의 〈초상화〉 등에 1매의 비단 만으로 완성된 화폭 역시 90센티 전후 너비의 중형급 화폭이 많은 것도 동일 맥락이라고 볼 수 있다.<sup>23)</sup>

④ D그룹은 120-180센티에 이르는 대형 화폭으로, B·C그룹을 합한 크기이다. 이 역시 C그룹과 연장선상에서 掖庭局에서 관여하였을 가능성이 있다. 이 D그룹은 C그룹과 마찬가지로 화풍이 뛰어난 수작도 포함되며, 大高寺 〈관경십육관변상도〉(183.0×121.0cm), 知恩院 〈관경십육관변상도〉(1323년, 224.2×139.1cm), 妙滿寺 〈미륵대성불경변상도〉(1294년, 230.0×130.0cm)와 같은 기년작과 변상도가 속한다. 특히 知恩院 작품의 발원자는 고위층 승려 大禪師 및 僧統을 포함한 승려 6명과 정7품과 종2품 하급장교를 포함한 在俗信者 3명 등 총 9명으로, 당시 문무관료층 이상의 권력을 지닌 승려들이 대형 화폭 불화를 제작하는 데 원동력이 된 주체였을지도 모른다.

⑤ 마지막 기타의 250cm 前後 초대형급 광폭은 중국산인지 고려산인지 확실하지 않으나,<sup>24)</sup> 왕실발원 鏡神社 〈수월관음도〉제작을 위해 ‘寫經院’, ‘鈿函造成都監’ 설치처럼 掖庭局 내에 바탕직물 제작을 위한 특별 기구를 설치하여 제작하였을 가능성이 있다.<sup>25)</sup> 이 시기 고려는 견직물의 발달로 중국과의 교역이 활발하였고, 그 제작 기술은 상당수준에 이르렀던 것으로 보여,<sup>26)</sup> 더욱 그러하다. 특히, 14세기에 이르러 1308년부터 1351년까지 內班從事라는 관직이 掖庭局에 신설되는 등 제도적 변화가 일어나고 고급직물을 제작하고 감독하는 일이 강화된 것으로 보인다.<sup>27)</sup> 鏡神社 〈수월관음도〉에 관여한 畫師 內班從事 金祐<sup>28)</sup> 역시 액정국에 소속된 화가로 특수 제작된 최고급 견직물을 사용하여 초대형 광폭의 왕실불화를 그려낼 수 있었을 것이다. 단지 그 제작에 있어서는 일반 베틀처럼 바디와 북을 사용하는 대형 직기가 아니라, 특수 수직기로 여러 명의 匠人(혹은 女工)이 공동 직조하였을 것으로 짐작된다. 아울러 흥미로운 점은 특수제작 사례에 해당하는 鏡神社 〈수월관음도〉의 발원주 淑昌院妃 金氏의 부친은 尉衛尹으로 致仕한 金良鑑인데, 그가 儀物과 器械를 담당했던 尉衛寺<sup>29)</sup>의 종3품 벼슬에 해당하는 尉衛尹을 수행했던 것은 우연이었을까?

이상, 고려불화 화폭의 크기와 그 경향은 조선초 15세기에 제작된 견본불화에도 지속된다. 물론 대형의 광폭은 없지만. 40cm, 60cm, 90cm 전후의 폭이 각각 존재한다. 이어 16세기로 접어들면 견본불화는 20-350cm에 이르기까지 골고루 분포한다. 단지 王室發源의 知恩院소장 〈지장보살본원경변상도〉(1575-77년, 209.5×227.3cm)(도 1)처럼, 1매의 비단폭이 약 230cm에 이르는 대형급



광폭의 사례도 존재한다. 그러나 이를 제외하고는 대개 40cm와 60cm 전후의 폭을 여러 매 엮어서 화폭을 형성한 점이 고려불화와 큰 차이점을 보인다. 한편 16세기 중반부터 본격적으로 등장하는 민중발원의 삼배불화의 경우, 35-38cm 전후의 삼배를 여러 매 엮어서 화폭을 형성한 사례가 40점 이상이나 제작되는 등 두드러지는 경향을 보인다.

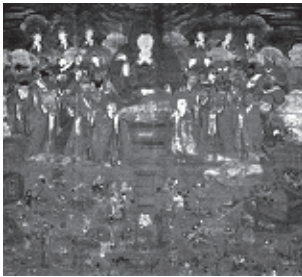
마지막으로 이 3장에서 부언하고 싶은 것은 고려불화의 화폭의 너비는 도상구성의 제약, 화면 구도에도 간섭을 받는다는 것이다. 지금까지 고려불화의 엄격한 上下二段 구도<sup>30)</sup>는 고려사회의 엄격한 상하신분의 차이에서 비롯된 것이라기 보다는 오히려 비단 화폭 여러 매를 잇대어 바탕 화면을 마련하지 않는 고려불화의 화폭 크기의 제약에서 비롯된 것으로 해석해 볼 수도 있지 않을까 싶다. 관경이나 미륵, 화엄경변상 불화의 경우는 상하이단 구도를 피하여 중심의 주존을 에워싸는 형태<sup>31)</sup>를 나타내고 있어 그 차이점을 나타낸다. 구도문제에 대해서는 심포지움 당일(2010. 10. 28) 몇 가지 사례를 제시하면서 재차 언급하기로 한다.

#### 4. 고려불화의 봉안 1 - 腹藏物 納入 가능성과 納入方式 문제

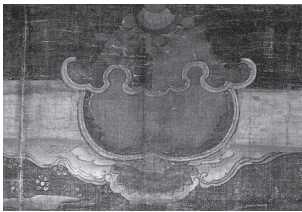
조선시대 불상과 불화에서는 납입 당시의 복장유물 일괄품을 육안으로 확인하기는 어렵지 않다. 전대의 고려 불보살상에서도 출토된 복장물 사례가 적지않다. 그런데 고려불화의 경우, 복장물과 관련지어 생각하는 것은 전혀 낯설어 하고 있다. 그 이유는 고려 불화 대다수가 국외에 유출되어 있는데다가 고려불화 160여 점 가운데 복장물이 발견된 사례도 대부분 없기 때문이다.

과연 고려불화에는 복장물이 존재하지 않았을까? 만약 존재하였다면 과연 납입 방식은 어떠하였을까?

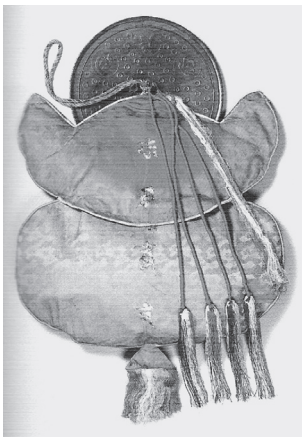
고려불화의 복장물 존재 가능성을 열어준 결정적인 사례로 京都 正法寺소장 〈아미타독존도〉(184.0×86.5cm, 14세기)를 들 수 있다. 正法寺本은 아미타 내영형식의 단독상 가운데 큰 작품에 속한다. 1999년 당시 수리보고서에 의하면 화면 이면에 부착된 배접지를 제거하자 여래상의 흉부 역근字 부근에 부착된 紙片이 발견되었다.<sup>32)</sup> 이 紙片은 직경 10.6cm 크기의 원형 다라니가 중앙에 범자가 삽입된 원형을 중심으로 그 외곽에 범자의 〈보협인다라니〉가 그려져 있다. 고려시대 불상에 보협인다라니가 납입된 대표적 사례로 온양민속박물관 소장 〈금동아미타여래상〉(1302년), 文殊寺 〈금동아미타여래상〉(1346년), 日樂寺 〈철조여래좌상〉(고려후기) 등을 들 수 있다.<sup>33)</sup> 그 중 文殊寺 〈금동아미타여래상〉에는 조성 당시 납입한 것으로 보는 〈梵字圓圖陀羅尼〉(37.6×33.3cm), 〈佛頂放無垢光明陀羅尼〉(52.4×29.8cm)가 있으며, 日樂寺 복장물 가운데 고려후기에 간행·납입된 것으로 추정하는 금강계(44×32.5cm)와 태장계(30×32.5cm) 양부만다라가 확인되었다.<sup>34)</sup> 正法寺本의 다라니



도 1. 〈지장보살본원경변상도〉, 조선 1575-7년, 견본채색, 209.5×227.3cm



도 2. 〈감로도〉(부분), 조선 1589년, 마본채색, 150.2×169.3cm, 일본 藥仙寺



도 3. 복장낭과 거울, 조선 1788년, 비단주머니, 80.5×63.2cm, 상주 남장사

복장물은 日樂寺의 금강계만다라와 유사하다. 특히, 文殊寺 아미타상에 납입된 〈佛頂放無垢光明陀羅尼〉의 상단에 찍힌 보협인다라니와 흡사하다.

따라서 正法寺本의 〈보협인다라니〉는 고려불화 가운데 제작 당시 납입된 복장물로서 유일한 사례에 지나지 않지만, 매우 귀중한 자료임에 틀림없다. 이처럼 正法寺本을 통해 고려불화 복장물의 납입방식에 대한 일부를 엿볼 수 있다.

이외에 복장물을 현패하였거나, 상축 내에 납입하였을 가능성도 배제할 수 없다. 먼저, 현패 가능성은 조선 16세기 불화를 통해 유추해 볼 수 있다. 실제 16세기 불화 중 복장물이 유존하지는 않으나, 화면에 현패된 복장 주머니[腹藏囊]를 묘사한 것으로 일본 國分寺소장 〈지장시왕도〉(1586년)와 藥仙寺 소장 〈감로도〉(1589년)(도 2)를 들 수 있다. 두 점 모두 개부 형태가 삼산형인 복장낭으로 國分寺本보다 藥仙寺本이 공예적 장식성이 두드러진다.

더욱이 조선 16세기 불화의 화기 중 복장물 관련 시주품목은 일본 千光寺소장 〈석가열반도〉(1569년)와 誕生寺소장 〈지장시왕도〉(1582년)에서 거울[明鏡], [眞鏡]과 비단주머니[錦囊] 명칭을 확인할 수 있어<sup>35)</sup>, 조선 16세기 복장낭 현패는 더욱 그 가능성을 뒷받침한다고 할 수 있다.

또한 이 2점에 그려진 모티프와 흡사한 형태의 복장낭이 조선후기 경북 의성 지장사 청동복장낭(1722년)<sup>36)</sup>, 상주 남장사 복장낭(1788년)과 圓鏡<sup>37)</sup>(도 3)이 남아 전하고 있다. 이를 통해 16세기 복장낭이 200여 년이 지난 18세기에 그 형태의 보수성을 지속적으로 보여준다고 하겠다. 역으로 말하면 16세기에 복장낭이 갑자기 출현한 것이 아니고, 그 이전에 입체적인 복장낭의 존재가 있었기에 16세기 불화의 畵中에 그려지게 된 것이며,<sup>38)</sup> 이는 고려시대로 소급해서 복장낭 현패를 생각해 볼 수 있는 여지를 제공한다.

이같은 생각을 더욱 뒷받침해주는 것은 고려시대에 제작된 일군의 圓鏡 및 方鏡 등의 유물이다. 이같은 거울은 고분, 석탑, 산성, 신안해저 출토지 및 그 외 출토지 미상까지 합쳐 수십여 점이 이상이 알려져 있다.<sup>39)</sup> 출토지 미상 가운데도 有紐系와 無紐系의 거울이 있는데, 有紐系 중에서도 鏡상단부, 혹은 鏡 중앙부에 有孔紐의 거울이 있다. 끈을 끼워 사용한 10-20cm 전후 크기의 有孔紐鏡 중에 복장경 용도로 불화에 懸垂用으로 사용되었을 가능성을 배제할 수 없다. 앞서 언급한 남장사 사례처럼 복장낭(1788년)에 圓鏡이 珞璫으로 묶인 채 발견된 경우를 참조할 수도 있다. 또한 일본 清涼寺 釋迦像(宋 985년)의 복장물 중에 수월관음경상(지름 11.4cm)이 납입되었던 예를 통해서도 짐작할 수 있다. 불상의 경우는 불화와 달리 無紐의 圓鏡을 납입한 好例이다.

향후 고려시대 有紐系의 불교도상이 그려진 圓鏡이나 方鏡과 같은 鏡像의 용도에 대해 막연하게 의식용으로 볼 것이 아니라<sup>40)</sup> 적어도 고려시대 불화에 현패된 복장경일 가능성을 염두해 두고 재검토해 볼 필요가 있다.

다음, 납입방식의 다른 하나는 불화 상축 내에 납입하였을 경우이다. 사실 이 경우는 가능성이 매우 희박하지만 다음 특수 사례를 참조할 필요는 있다. 조선후기 1798년에 조성된 국립중앙박물관 소장 성불사의 〈현왕도〉(98.0×85.0cm)의 상축 내 곳에 패여진 방형의 홈에서 다라니와 색실과 색지, 곡물과 금속 등의 복장물이 발견되었다.<sup>41)</sup> 상축 홈에 복장물의 납입은 극히 드문 사례이자 불화 복장납입의 새로운 방식으로 매우 주목된다.<sup>42)</sup> 그러나 현왕사본은 조선후기에 해당하며, 심지어 고려불화 가운데 조성 당시의 (原) 상축을 갖춘 예가 없을 뿐만 아니라 발견된 유물 사례가 없어 검증하기가 쉽지 않다.

## 5. 고려불화의 봉안 2 - 原(original) 奉安處 문제

고려불화의 화풍과 발원·시주계층에 대해서는 이번 국제심포지움에서 정우택·김정희선생이 구체적으로 언급하겠지만,<sup>43)</sup> 고려불화의 화기를 소지한 작품은 30여 점으로 발원 및 시주자 계층은 왕실층, 권문세족을 비롯한 문무관료층, 승려층, 향도 등으로 분류할 수 있다. 고려후기의 공동체 집단인 향도는 지방 재지세력인 향리를 포함한 일반서민층이라는 점을 염두에 둔다면, 화기 미기재 불화 작품의 발원 및 시주층에 대해 보다 신분의 폭을 확산해서 고려해야하지 않을까 싶다.

이같이 각 계층에서 관련한 고려불화 가운데 봉안처에 대해 鏡神社本처럼 특정 사찰이 거론된 경우도 있고,<sup>44)</sup> 기록을 통해 開京의 사찰에 벽화 및 불화의 봉안 장소에 대해 언급한 논고도 있다.<sup>45)</sup> 그리고 귀족 관인들의 願堂이나 願刹에도 봉안되었을 것이라고 추정해 왔다.<sup>46)</sup>

지금부터 고려불화의 봉안처에 대해 13~14세기에 해당하는 문헌자료를 통해 보다 구체적으로 접근해 보도록 하겠다.

㉔ 궁중 내 佛席, 왕실의 願堂[願刹]에 불화를 봉안하여 國利民福, 왕실일족의 명복과 수명장수를 기원하였고, 원간섭기의 충렬왕대(1275~1308)와 충선왕대(1309~1313)에는 개경과 그 인근에 원 황실의 원당이 된 고려사원이 집중적으로 출현하여 불사가 빈번히 행해진 것으로 보아,<sup>47)</sup> 당시 수준있는 C·D그룹에 속하는 불화가 제작·봉안되었을 것으로 본다.

- 궁중 내 法席에 觀世音菩薩像圖 12구를 봉안(충렬왕 1년(1275))<sup>48)</sup>

「을해에 浮屠觀世音菩薩像 12구를 그리고 宮中에서 法席을 열어 황제를 위하여 축복하였다.」

- 궁중에서 畫佛 點眼 (충렬왕 30년(1304))<sup>49)</sup>

「왕이 승 紹瓊을 궁중에 불러 畫佛에 점안하고 華嚴經을 전독하게 하고 왕과 더불어 淑昌院妃가 보살계를 받으니...」

● 충렬왕, 충선왕대의 賢聖寺, 普濟寺, 妙蓮寺, 神效寺, 旻天寺, 興泉寺 등의 원 황실 願堂<sup>50)</sup>의 불사를 통해 불화가 봉안되었을 가능성이 있음.

- 王煦 墓誌銘(忠定王 元年(1349))<sup>51)</sup>

「을축년(1325) 5월에 忠宣王이 (원에서) 돌아가시자, 상복을 입고 상여를 모시고 우리 나라로 돌아왔다. 장례가 끝난 뒤에도 매월 초하루와 보름에 사사로이 陵 아래에서 제사를 지냈는데...또 그 옆의 海安寺<sup>52)</sup>를 수리하여 명복을 빌었다. 임금의 일찍이 금가루와 은가루를 이겨서 『六百般若經』을 쓰다가 반도 다 끝내지 못하였다. 다른 佛經 또한 많이 남아 있었는데, 공은 자신의 돈으로 그 일을 마치게 하였다...」

㉕ 세족을 비롯한 문무관료층 先塋들의 묘소 근처 혹은 집 근처에 대/소규모의 명복을 비는 追薦場 내지는 자복사 성격의 願刹을 지어 A·B·C그룹에 해당하는 극락왕생 관련 정토 도상의 불화 혹은 현세구복적인 용도의 불화를 봉안하였을 가능성이 있다. 특히 개인의 원당 건립은 법제적으로 규제하였으나 고려후기에는 군신 승려들의 원당이 계속 세워져, 忠宣王이 卽位下敎에서 사원의 폐풍을 근절시키겠다는 뜻을 표명하기도 하였다.<sup>53)</sup>

- 趙仁規(1227-1308)의 願刹 淸溪寺(忠烈王代(1275-1308))<sup>54)</sup>

「임금을 위하여 축원할 때 妙典을 금으로 쓰고, 海藏을 먹으로 찍고, 불상[梵像]을 그리는 일이 이루어야할 수 없었다...」

- 金賸 妻 許氏 墓誌銘(忠肅王 11年(1324))<sup>55)</sup>

「大德山の 남쪽 언덕에 묘소를 마련하였다. 장례가 끝나자 이에 이 묘지에서 서로 바라볼 수 있는 서남쪽에 집을 짓고, 또 이 곳에서 1리도 떨어지지 않은 곳에 절을 지어 명복을 비는 곳으로 삼아 感應寺라고 이름지었다. 집안의 재화와 보물을 모두 털어서 승려를 청하여 『圓頓經』을 사경했는데 금과 은을 섞어 글씨를 썼다. 그 밖

- 李德孫 妻 庾氏 墓誌銘(忠肅王 13年(1326))<sup>56)</sup>

「大德山 동쪽 기슭의 先塋 곁에 禪寂寺라는 願刹 하나를 짓고, 명복과 복을 비는 제사를 지낸 지 이미 몇 년이 지났다. 부인은 나이 80세인 태정 3년 병인년(충숙 13, 1326) 9월에 병이 들었다.... 중을 불러 머리를 깎고 目眞이라고 이름을 지었다...」

㉖ 사찰 내 전각에 불화가 봉안된 경우이다. 고려시대 사원은 기본적으로 벽화가 주류를 이루었으나,<sup>57)</sup> 그 외 사원의 부수 전각이나 암자 등에 B·C·D그룹에 해당하는 불화가 걸렸을 것이다. 일례로 아래 기록에 보이는 수정암 법당에는 아미타팔대보살도, 국청사에는 백의관음도가 봉안되었고, 寶岩寺에는 아미타도상의 불화가 걸렸던 것을 예상할 수 있다.

- 國淸寺의 관음보살도(1313년)<sup>58)</sup>

「서남쪽 기슭에 정하여 절을 짓고 역시 國淸이라 이름하였으니....皇慶 2년 계축년 여름에...높고 큰 金像이 땅 속에서 솟아나온 것 같아서 보는 자가 탄복하지 않은 이가 없었다...항상 벽에 걸어 놓고 있는 白衣의 畫像 앞에 한 자쯤 되는 검은 비단을 펴게 하고 향을 피우며 세 번 예를 하고 머리를 들어 보니...」

- 五臺山 西臺 水精庵의 아미타팔대보살도<sup>59)</sup>

「懶庵이 또 柳公과 더불어 彌陀八大菩薩을 새로 그려서 당 복판에 드리우고 옛날 香爐와 淨瓶 什器를 모두 갖추었다...庵子로서의 할 일은 마쳤다...」

- 『法華靈驗傳』(高麗 忠惠王時(1339-1344) 僧·了圓)<sup>60)</sup>

「松京의 덕산 서북쪽 귀퉁이에 寶岩寺라는 절이 있었다...나이 많아 벼슬에서 물러난 사람들과 한가한 사람들 40여 명과 함께 法華社를 조직하여...15일이 되면 음식을 정성껏 마련하여 아미타여래의 院에 맞춰 공양하고 齋를 베풀어 밤을 세워 정진하며 정토에 가기를 빌었고, 죽음에 이르러서 뜻과 같이自在하게 되는 사람이 끊이지 않았다.」

- 白善淵의 觀音畫像 40(毅宗20年(1166))<sup>61)</sup>

「백선연이 일찍이 왕의 나이에 맞추어 銅佛 40개를 만들고 觀音 40개를 그려 부처님의 생일에 別院에서 點燈하고 복을 빌었는데 왕이 밤을 타서 미행하다가 이를 구경하였다.」

㉗ 관료들의 거소에 마음을 닦는 장소로 ‘佛室’을 짓고 불교 의례를 갖추어 불화를 걸었거나,<sup>62)</sup> 지방의 경제력있는 유력자의 거소에 아미타정토 불화를 걸어놓고 기원하였을 경우이다. 이때 기본적으로 A·B그룹에 해당하는 아미타도상을 비롯한 고려불화가 축리용 혹은 소원용으로 사용되었을 가능성이 크다.

- 「王郎傳」(1304年刊 『佛說阿彌陀經』)<sup>63)</sup>

「길주 사람 왕랑은 57세에 아내 송씨가 먼저 죽었는데 죽은 지 열한 해 밤중에 나타나 내일 아침 차사 다섯 귀신이 그대를 잡으러 올 것이니 그대는 집 가운데 미타탱을 서벽에 높이 걸고 그대 동으로 앉고 서를 향하여 아미타



불을 염하라....우리 집 북녘 이웃에 사는 안노숙이 매일 이른 새벽에 서쪽을 향하여 쉰 번 절하고 매월 보름에 미타불 염하기를 일만 번으로 업을 삼거늘...」

• 『朴樞府有嘉堂記』(이규보, 1168-1241)<sup>[64]</sup>

「과연 사대부가 많이 와서 집을 짓고 살며...무릇 집은 세 칸으로 되어 있다. 두 칸은 마루로 되어... 따로 된 한 칸은 부처를 위해 둔 방으로 삼아 마음을 제계하는 곳으로 만들었는데 부처를 위한 의식설비가 모두 갖추어져 있으니 여기 들어가면 마음이 맑아진다. 따라서 이름을 靜慮室이라 하였으니...」

㉔ 마지막으로 특정 공간에 봉안되었을 가능성을 지닌 특수사례이다. 먼저, 왕실발원 鏡神社〈수월 관음도〉의 봉안처에 관해서이다. 현재 전존하는 鏡神社本은 원래 크기보다 축소된 세로 419.5cm, 가로 254.2cm 크기이지만, 고려불화 중에서는 현재 규모가 제1의 초대형 광폭이다.<sup>[65]</sup> 그럼에도 불구하고 조선시대 주불전의 후불화의 크기를 참조하면, 鏡神社本만이 고려불화 가운데 대규모 사찰의 주불전 전각에 봉안될 수 있는 유일한 사례라 할 수 있다.<sup>[66]</sup> 이같은 鏡神社本의 봉안처에 대해 王京 開城府 소속 민천사 내지는 흥천사 등이 언급된 바 있다.<sup>[67]</sup>

또 다른 특수 사례로 충선왕이 燕邸(대도)에 지은 萬卷堂에 C그룹의 고려불화가 봉안되었을 가능성이다. 萬卷堂은 瀋王[충선왕]이 충숙왕 원년(1314)에 燕邸에 지은 건물로 중국의 大儒들과 어울리며 학문을 즐겼다고 한다.<sup>[68]</sup> 이처럼 만권당은 기존에 유교 지식인들의 모임 장소로 익히 알려져 왔으나, 오히려 불교적인 색채가 강한 장소로 밝혀지고 있다. 만권당의 명칭에 관해 김광철·김상기 선생 모두 ‘濟美基德’이라는 堂號의 속칭일 가능성을 제기하였는데,<sup>[69]</sup> 실제 李齊賢의 『益齊亂藁』에는 만권당이라는 이름은 보이지 않고 ‘濟美基德 痛掃漑’로 언급되고 있다.<sup>[70]</sup> 게다가 이개석 선생은 만권당과 같은 의미일 것으로 보는 ‘濟美基德痛掃漑’는 몽고어를 한자의 발음을 빌려 적은 것으로 보고, 이를 현대 몽골어(라틴전사)로 옮기면 jimyigtei(濟美基德 ᠵᠢᠮᠢᠵᠢᠭᠲᠡᠢ 묵인) tun(痛 ᠲᠤᠨ 명상하며) suugai(掃漑 ᠰᠤᠭᠠᠢ 앓아있다)로 ‘입을 다물고 명상에 잠겨 앓아 있다’라고 밝히고 있다. 또한 이제현의 『益齊亂藁』에서 밝힌 ‘濟美基德痛掃漑’에 이어 기술된 ‘閉戶焚香, 竟日跪坐’와 맥락이 통한다고 지적하며, 萬卷堂은 소위 ‘默言參禪하는 방’이라는 뜻이 잘못 옮겨진 것으로 지적하고 있다. 또한 충선왕의 燕邸에 초대된 적이 있는 程文海(1249-1318)의 글에 따르면 皇慶元年(1312)에도 이미 뜰에 梵唄之聲이 가득하였다고 전한다.<sup>[71]</sup>

따라서 萬卷堂은 ‘濟美基德痛掃漑’와 동일 개념인지 아니면 ‘濟美基德痛掃漑’를 포함한 넓은 공간의 의미인지 확실하지 않으나, 적어도 고려불화를 걸어놓고 향을 피우는 등 불구류를 갖추서 예배를 올리거나 참선하는 공간이었을 가능성이 크며, 여기에 충선왕의 고려 侍從臣들도 기원의 안식처로 위무받을 수 있었을 것이다. 이미 충선왕의 불교신심<sup>[72]</sup>에 대해서는 익히 알려진 바이므로 만권당의 불교적 공간은 극히 자연스러운 현상이었을 것으로 판단된다.

## 6. 맺으면서

이상과 같이 고려 불화 160여 점에 대한 바탕재질인 견직물의 조직과 화폭의 크기를 살펴보았다. 이어 봉안 문제에 있어서는 복장물 납입 가능성과 납입방식을 추정하였고, 고려불화의 原 봉안

처 등에 대해서도 기록을 통해 개괄적으로 살펴보았다. 지금까지 고려불화의 핵심인 도상과 화풍을 벗어나 그 주변을 둘러싼 여러 가지 의문점에 대해 시론적 차원에서 접근해 보았다. 앞으로 보다 구체화된 내용으로 보완하고자 한다.

- 고려불화 本地의 조직 데이터는 정우택, 「高麗佛畫의 光學的 調査」, 『고려시대의 불화』 해설편(시공사, 1995)의 내용과 본인이 직접 조사한 자료에 의거한 것이다.
- 평조직은 전통직물제직에 가장 보편적으로 사용된 기본조직이다. 전통면직물과 마직물은 대부분 경사와 위사가 균형있게 드러나는 평조직으로 제작되며, 견직물과 모직물은 경두두직, 위두독직, 바스켓직 등 변화평조직으로 다양하게 제작되었다. 심연옥, 『한국직물오천년』(고대직물연구소출판부, 2002), p. 69.
- 심연옥, 앞의 책, p. 69.
- 경두독직은 경사의 조직점을 경사방향에 대하여 확대한 것으로, 한 개구에 2 또는 그 이상의 위사를 나란히 투입한다. 이에 따라 위사방향의 경사의 이량이 나타나다. 위두독직은 경사의 조직점을 위사 방향으로 확대한 것으로, 경사 2을 이상을 나란히 함께 업·다운으로 개구를 만들고 위사는 1울씩 투입하여 경방향의 위사가 뜬 이량이 나타난다. 김성련, 『피복재료학』(교문사, 2005), pp. 297-298 참조.
- 井手誠之輔, 「高麗佛畫の世界-宮廷周邊における願主と信仰」, 『日本の美術-日本の宋元佛畫』 418(至文堂, 2001), pp. 37-38 참조.
- 견 샘플 촬영에 대해서는 나라국립박물관과 사가현립미술관 관계자, 정재문화재연구소 관계자 여러분께 감사드린다.
- 「佐賀縣立博物館 美術館報」 64(佐賀縣立博物館, 昭和 59年 3月 1日), p. 2에 제시된 데이터를 정리하여 표로 재작성한 것임을 밝혀둔다.
- 鏡神社 소장 <수월관음도>(1310년)의 발원주에 대해서는 平田寛, 「鏡神社所藏楊柳觀音畫像」, 『奈良國立文化財研究所年報』(奈良國立文化財研究所, 1968); 平田寛, 「鏡神社所藏楊柳觀音畫像再考」, 『大和文華』 72(大和文華館, 1984); 강희정, 「고려 수월관음도상의 원원에 대한 재검토」, 『미술사연구』 5(미술사연구회, 1994); 井手誠之輔, 앞의 글(2001); 김정희, 「高麗王室의 佛畫製作과 王室發願佛畫의 연구」, 『강좌미술사』 17(한국불교미술사학회, 2001); 정우택, 「唐津 鏡神社 水月觀音圖의 歷程」, 『불교미술사학』 8(불교미술사학회, 2009) 참조.
- 기타 그룹에는 鏡神社 <수월관음도>(1310년) 이외에도 일본· 最教寺 소장 <열반도>(285.0×237.5cm)는 작품의 국적에 대해서도 이견이 있을 뿐만 아니라, 8매의 비단을 엮어 화폭을 형성하였으므로 제외한다.
- 포백척에 대한 대표적 연구는 박홍수, 「박홍수박사논문집 도량형과 국악논총」(박홍수선생화갑기념논문집간행회, 1980); 이은경, 「조선시대의 布帛尺에 관한 연구」, 『服飾』16(한국복식학회, 1991); 한은희·유송옥, 「韓服에 사용되는 布帛尺에 관한 연구」, 『服飾』 51(한국복식학회, 2001); 이종봉, 『한국중세도량형제연구』 민족문화학술총서 23(혜안, 2001) 등을 들 수 있다.
- 한은희·유송옥, 앞의 글, pp. 140-142.
- 본고에서는 구체적으로 언급하기 어려우나 앞으로 재검토해 볼 필요가 있다.
- 조효숙, 「고려시대의 견직물과 그 제직에 관한 연구」, 『服飾』 15(한국복식학회, 1990), pp. 95-96; 조효숙, 「한국 견직물 연구-고려시대를 중심으로」(세종대학교 대학원 박사학위논문, 1993), p. 8; 심연옥, 앞의 책(2002), p. 16.
- 고려시대 불복장물 출토 직물에 관한 글과 도판은 조효숙, 「고려시대 견직물의 실증적 연구」, 『服飾』 20(한국복식학회, 1993), pp. 105-124; 수덕사근역성보관, 『지심귀명례-한국의 불복장』(2004); 이선용, 「불복장물 구성과 직물에 관한 연구」(동국대학교 대학원 석사학위논문, 2005) 참조.
- 조효숙, 앞의 글, 1993, p. 8.
- 장경희, 「고려 수월관음도의 白衣에 대한 고찰」, 『미술사연구』 8(1994), p. 38; 고려 건국초부터 충렬왕, 충선왕, 공민왕대에 이르기까지 제직기관의 명칭 변화에 대해서는 아래 표 참조.

시대	製織機關의 명칭				
建國初		掖庭院			
成宗		掖庭局			
穆宗	尙衣局				
文宗	尙衣局	掖庭局	雜織署	都染署	掌冶署
仁宗	尙衣局	掖庭局	雜織署	都染署	掌冶署
忠烈王 34년		內謁司(소속 관리 직급 높임)	織染局으로 통합(관리 증원)		
忠宣王	掌服署	掖庭局→巷庭局→掖庭局	雜織署	都染署	
恭愍王	尙衣局→掌服→署尙衣局→掌服署				
恭讓王 工曹에 병합					

17) 조효숙, 앞의 글(1993), pp. 11-12.



18) 錦綺坊은 신라시대의 錦典과 綺典이 합쳐진 것으로 錦과 綺와 같은 건직물을 제직한 것으로 추정, 雜織坊은 중앙의 雜織署에서와 같은 종류의 직물을 생산, 甲坊은 각종 가죽 갑옷이나 가죽 제품을 생산하였다고 한다. 특히, 지방의 수공업자들 가운데 所가 일정한 비중을 차지, 사회계급이 노비에 가까운 천인으로 해당 군현에 소속되어 공물생산을 담당, 명주를 짜고 명주실을 생산해내는 絲所와 紬所 등이 있었다고 언급하고 있다. 絲所, 紬所에 관한 구체적인 자료는 많지 않으나, 대체로 수도 개경에 인접한 지역이거나 綾羅店이 설치되었던 西京(평양)을 비롯하여 綾羅의 건직물을 제작하였던 경주, 안동, 성주 등지에 설치되었던 것으로 추정하고 있다. 조효숙, 앞의 글( 1993), p. 15; 『新增東國輿地勝覽』 卷第7 驪州牧條.

19) 충렬왕 2년에 여승이 원성공주에게 한남한 백저포가 섬세하며 화문까지 섞여 있어서, 그 직조기술에 놀라워 공주는 그 女婢를 자기에게 보내게 하였다고 한다. 조효숙, 앞의 글(1993), p. 15; 『高麗史』 卷第89, 列傳, 后妃 二.

20) 조효숙, 앞의 글(1993), pp. 11-12.

21) 실제 중국 복위와 수당대 비단의 포백척의 변화와 더불어 포백폭에도 변화가 있어, 시대에 따라 견포 제도에 일정부분 동일이 필요하였을 것이다. 그러나 전면적으로 포백에 관한 도량형제가 일괄적으로 시행된 것인지에 대해서는 의문이다. 북위시대의 견포폭은 61.72cm, 수 · 당대 포백폭은 53.4cm 이라고 전한다. 한은희 · 유승옥, 앞의 글, p.137; 포백척에 관해서도 다양한 의견이 있으나, 조선시대 문헌 및 유물에 나타난 포백척 길이에 대한 것도 세종 12년(1430) 오래적도, 성종 16년(1485) 경국대전, 영조 26년(1750) 개척도, 광무 6년(1902) 도량형법 개정에 이르기까지 길이가 차이가 있다. 한은희 · 유승옥, 앞의 글, p. 142; 이은경, 앞의 글, p. 121.

22) 장경희, 앞의 글, p. 40.

23) 『조선시대 초상화』 I · II · III(국립중앙박물관, 2000-2010) 도판 참조.

24) 平田寛, 앞의 논문(1984), p. 6. 그러나 김정희씨는 직조 가능성을 언급하고 있다. 김정희, 앞의 논문(2001), p. 141(주 61).

25) 장경희, 앞의 글, p. 40.

26) 조효숙, 앞의 글(1990), pp. 95-97; 조효숙, 앞의 글(1993), pp. 16-27.

27) 장경희, 앞의 글, p. 56.

28) ‘畫師內班從事 金祐 文翰畫直待詔…’ 혹은 ‘畫師內班從事 金祐文 翰畫直待詔…’로 구분하여 읽는 경우가 있다. 菊竹淳一 · 吉田宏志, 『高麗佛畫』(朝日新聞社, 1981), p. 28; 平田寛, 앞의 글, p. 5; 문명대, 「고려불화의 조성배경과 내용」, 『고려불화』(중앙일보, 1981 초판), p. 248; 강희정, 「高麗 水月觀音圖像의 淵源에 대한 재검토」, 『미술사연구』8(미술사연구회, 1994), pp. 15-16; 정우택, 앞의 글(2009), p. 140.

29) 『高麗史』 志 30, 百官, 尉衛寺

30) 문명대씨는 2단구도의 특징을 지적하면서 이같은 배경에는 귀족 내지 관문세가들과 민중들과의 신분차이, 문신과 무신들과의 격차 등으로 언급한 바 있다. 문명대, 앞의 글, p. 213.

31) 문명대, 「고려불화」(열화당, 1991), p. 59; 안휘준, 『한국회화사연구』(시공사, 2000), p. 269.

32) 平成11년(1999) 4월부터 그 해 11월까지 수리가 실시되었다. 당시 발견된 紙片은 수리시 일시적으로 제거하였으나, 수리후 다시 原 위치에 부착하였다고 한다. 『保存修理報告書 正法寺藏 如來像』(坂田黒珠堂, 平成11.11.)

33) 수덕사근역성보관, 『至心歸命禮 韓國의 佛腹藏』(2004), pp. 13-139 참조.

34) 수덕사근역성보관, 앞의 책, 도 98-99 참조.

35) 박은경, 『조선 전기 불화 연구』(시공아트, 2008), p. 463. 표 인용.

사찰	명칭	크기(세로x가로cm)	시기	鏡시주	囊시주
千光寺	석가열반도	215.8x128.4	1569	員鏡	
誕生寺	지장시왕도	114.0x103.5	1582	明鏡	錦囊

36) 이충수, 「청동복장낭의 신례-복장문 내용을 중심으로-」, 『미술자료』 69(2003), pp. 133-142.

37) 『영혼의 여정-조선시대 불교화와와의 만남』(국립중앙박물관, 2003), 도 45 참조.

38) 박은경, 「조선 16세기 수륙회 불화, 감로탱」, 『甘露』下(통도사성보박물관, 2005), pp. 257-258. 불화에 있어서 腹藏囊 출현이 언제부터었는지 아직까지 명백하게 밝혀지지 않았다.

39) 고려시대 경상을 비롯한 동경자료는 아래 글을 참조. 광동석, 「高麗 鏡像의 圖像의 考察」, 『미술자료』 44(국립중앙박물관, 1989); 이난영, 「고려경 연구」(도서출판 신유, 2003); 정지희, 「고려 水月觀音鏡像과 서울역사박물관 鏡像의 研究」, 『강좌미술사』 24(한국불교미술사학회, 2005).

40) 일반 동경과 불교도상이 그려진 경상은 구별되어야 한다고 다음 글에서 각각 언급하고 있다. 광동석, 「准提觀音 · 白衣觀音 線刻方形鏡像의 圖像解釋-中國 准提觀音圖像의 新解釋-」, 『미술자료』 48( 국립중앙박물관, 1991), pp. 75-76; 정지희, 앞의 글, p. 12. 그러나 정지희씨는 구멍이 있는 경상의 용도를 懸垂用 경상이라 언급하면서 그 용도에 대해서는 밀고 법구로서 의식진행시의 의식용, 개인 발원용이나 호자용에 이어 후에 무덤의 부장품이었을 것이라 폭넓게 추정하고 있다. 정지희, 앞의 글, pp. 32-33.

41) 정명희, 「봉안공간과 의례의 관점에서 본 조선시대 현왕도 연구-국립중앙박물관 소장 <成佛寺 現王圖>를 중심으로」, 『미술자료』 78(국립중앙박물관, 2009), p. 107.

42) 불화 뒷면의 나무틀에 복장물을 납입하는 방식도 드물게 확인된다고 한다. 정명희, 앞의 글, 주 14 참조.

43) 고려후기 불화의 화풍에 대해 정우택 선생은 자연주의적인 화풍과 형식주의적인 화풍으로 언급한 바 있다. 菊竹淳一 선생은 궁정양식, 사원양식, 민중양식 등으로 구분하여 언급한 바 있다. 정우택, 「高麗時代阿彌陀畫像の研究」(永田文昌堂, 1990) pp. 24-28; 菊竹淳一, 「高麗時代の 佛教繪畫」, 『世界美術大全集-東洋編』, 10(小學館, 1998), pp. 275-279. 그리고 왕실발원 불화에 대해 김정희, 「高麗王室의 佛畫製作과 王室發願佛畫의 연구」, 『강좌미술사』 17(한국불교미술사학회, 2001), pp. 128-151 참조.

44) 주 61 참조.

45) 김정희, 앞의 글, pp. 128-133.

46) 김정희, 앞의 글, p. 134.

47) 윤기업, 「元干涉期 元皇室의 願堂이 된 高麗寺院」, 『대동문화연구』 46(성균관대학교 대동문화연구원, 2004), pp. 166-168; 고려왕실의 불사에 대해서는 정은우, 『고려후기 불교조각 연구』(문예출판사, 2007), pp. 16-25 참조.

48) 『高麗史』 卷第28 世家 第28 忠烈王1年 11年條「乙亥, 晝浮屠觀世音菩薩像十二軀, 設法席于宮中, 爲帝祝釐」

49) 『高麗史』 卷第104 列傳 第17 韓希愈條「王召僧紹瓊于宮中, 點眼佛, 讀華嚴經, 王與淑昌院妃, 受菩薩戒, 希愈與承旨崔崇言…」

50) 윤기업, 앞의 글, p. 167. 충렬왕, 충선왕대의 원찰에서 행해진 불상 및 사경제작 등의 불사를 통해 불화가 봉안되었을 가능성을 엿볼 수 있다. 『高麗史』 卷第33 世家 第33 忠烈王34年 10월 庚子日條; 『高麗史』 卷第34 世家 第34 忠宣王4年 8月 甲戌日條; 『高麗史』 卷第34 世家 第34 忠宣王5年 正月 己未日條.

51) 김용선(편자), 『고려묘지명집성』(한림대학교 아시아문화연구소, 2001 제3판), pp. 545-546.

52) 海安寺는 開城 鳳鳴山에 세워진 願刹로 고려 조정의 영정을 안치한 곳이며, 毅宗 및 重房의 원당이기도 하였다. 진성규, 「高麗後期 願刹에 對하여」, 『역사교육』 36(역사교육연구회, 1984), p. 112.

53) 『高麗史』 卷第129 列傳42 崔忠獻條「…後代, 將相群臣, 無僧尼等, 無問山川吉凶, 營立佛宇, 名爲願堂, 損傷地脉, 災變屢作…」; 『高麗史』 卷第84 志38 刑法 職制條「…太祖, 創立禪敎寺社, 皆以地鉗, 相應置之, 今兩班, 私立願堂, 虧損地德, 又共議寺社住持, 率以貨賂蓋得, 並令禁斷…」; 김윤근, 「麗代의 寺院田과 그 경장농민-雲門寺와 通度寺를 중심으로-」, 『민족문화논총』 2 · 3집(영남대학교민족문화연구소, 1982), pp. 163-164.

54) 진성규, 앞의 글, pp. 125-126. 『稼亭集』 卷3, 記, 「趙貞肅公祠堂記」; 『東文選』 卷70, 記, 「趙貞肅公祠堂記」

55) 김용선(편자), 앞의 책, pp. 445-446.

56) 김용선(편자), 앞의 책, pp. 457-458.

57) 정우택, 「불교회화」, 『강좌미술사』1(1988), p. 116; 박은경, 앞의 책(2008), p. 146.

58) 『東文選』 卷第68, 記, 國淸寺金堂主佛釋迦如來舍利靈異記.

59) 문명대, 앞의 글, p. 216; 『東文選』 卷第80, 記, 五臺山西臺水精菴重創記

60) 이 『법화영험전』의 기록은 이승희씨가 언급한 내용을 참조하였고, 『法華靈驗傳』에 수록된 내용을 재확인하였음을 밝혀둔다.(金行山 譯, 『法華靈驗傳』(영산 법화사출판부, 1982), pp. 281-282.) 그러나 번역된 일부 내용은 발표자가 달리 해석하였음을 밝혀둔다. 현재 전해지는 『법화영험전』의 판본은 2가지인데, 하나는 ‘皇明嘉靖十三年 甲午六月日 全羅道高敞 文殊寺重鋟 本(근續藏經 134)이며, 또 하나는 ‘順治九年 壬辰二月日 全羅道 寶城郡 五峯山 開興寺 重刊’本(韓佛全 6)이다. 즉, 전자는 조선 중종대(1534)이며, 후자는 효종 3년(1625) 간행본으로 100여 년을 전후로 간행되었다 (오지연, 『『법화영험전』의 신앙 유형 고찰』, 『천태학연구』 11, p. 5의 주 6 재인용; 吳亨根, 「了圓撰 法華靈驗傳의 史的 意義」, 『韓國天台思想研究』(동국대학교 출판부, 1983).

61) 『高麗史』 卷第122, 列傳 第35, 白善淵條「善淵, 當准王行年, 鑄銅佛四十, 畫觀音四十, 以佛生日, 點燈祝釐於別院, 王, 乘夜微行, 觀之」

62) 홍선표, 『한국의 전통회화』(이화여자대학출판부, 2009), p. 39.

63) 高翊晉 主編, 『韓國佛教全書』 第7冊(동국대학교출판부, 1986), p. 611; 홍선표, 앞의 책, p. 39; 정우택은 ‘唐津 鏡神社 水月觀音圖의 歷程’ 강연시(통도사 성보박물관, 2009. 5) 불화의 용도와 관련하여 「王郎返魂傳」을 간략하게 언급한 바 있다. 특히 ‘王郎返魂傳’은 국문소설 분야에서 불교계 소설로서 논의가 활발히 진행되었으며, 그 異本은 화엄사刊 『勸念要錄』(1637), 동화사刊 『阿彌陀經諺解』(1753), 해인사刊 『蓮宗寶鑑』(1776), 선운사刊 『普勸文』(1787) 등의 판본에 한문과 국문 대역의 본문을 권말에 부록하고 있다. 史在東의 『佛教係 國文小說의 研究』(중앙문화사, 1994), pp. 74-90, 331-358 참조.

64) 『東國李相國後集』 卷第11, 「朴樞府有嘉堂記」

65) 『測量日記』(伊能忠敬, 1812년)에는 ‘長一丈八尺橫九尺 一枚畫絹’이라 적혀 있어 원 규모는 더 컸다고 본다. 平田寛, 「鏡神社所藏楊柳觀音畫像再考」, 『大和文華』 72(大和文華館, 1984), pp. 5-6; 井手誠之輔, 앞의 글, p. 96; 정우택, 앞의 글, p. 139.

66) 조선전기 대규모 사찰 주불전에 봉안된 불화의 규모에 대해서는 박은경, 『조선 전기 불화 연구』(시공아트, 2008), pp. 143-148 참조.

67) 鏡神社 수월관음도의 봉안 장소에 대해 개경의 민천사, 흥천사 등이 거론된 바 있다. 정우택, 앞의 글(2009), p. 142; 이영, 「가라쓰(唐津) 카가미 신사(鏡神社) 소재 고려수월관음도의 유래」(한국중세사학회 72회 연구발표회, 2008. 9. 26.)

68) 『高麗史』 卷第34 世家 第34 忠宣王 5年 3月

69) 김광철, 「14세기 초 원의 정국동향과 충선왕의 土蕃流配」, 『한국중세사연구』 3(한국중세사연구회, 1996), pp. 320-321; 김상기, 「李益齊의 在元 生涯에 對하여-忠宣王의 侍從의 厓으로서-」, 『동방사논총』(서울대학교출판부, 1974), p. 230 재인용.

70) 김광철, 앞의 글, p. 320. 『益齊亂藁』 卷第9 上 世家 「…皇慶癸丑…王既謝兩王位, 留京師邸, 稱病不朝, 請所居堂名, 濟美基德痛掃溉, 閉戶焚香, 竟日跪坐……唯醅嗜浮圖法, 捨本國舊宮爲旻天寺…」

71) 이개석, 「『高麗史』 元宗 · 忠烈王 · 忠宣王世家 중 元朝關係記事의 註釋研究」, 『동양사학연구』 88(동양사학회, 2004), pp. 125-126; 程鋸夫, 『楚國文憲公雪樓程先生文集』(元代珍本文集叢刊) 卷18/14上, 「大慶壽寺大藏經碑」 재인용.

72) 충선왕이 불교에 독실하여 불경을 좋아하고, 모후의 명복을 위해 공을 희사하여 旻天寺를 만들고, 승려 3천명을 공양한 일 등등 많은 사례가 기록을 통해 확인된다. 윤기업, 앞의 글, p. 165. 『高麗史』 卷第33 世家 第33 忠宣王 元年 9月 甲辰日條; 『高麗史』 卷第34 世家 第34 忠宣王 3年 正月 丁丑日條; 『益齊亂藁』 卷第9 上 忠憲王世家.

# Some Issues in Goryeo Buddhist Paintings: Material, Width of the Silk and Enshrinement

**Park Eunkyung**

Professor, Dong-A University

Discussions on Goryeo Buddhist paintings are often, understandably, centered around painting styles, iconographic content and patronage. In this presentation, however, I would like to address some of the more circumstantial and less essential aspects of Goryeo Buddhist paintings that have long intrigued me.

Some 160 Buddhist paintings from the Goryeo period, thus far identified, are works on silk. How were these silk fabrics woven? And how did they influence the style of Goryeo Buddhist paintings? Most Goryeo Buddhist paintings were executed on one sheet of silk. Does the size of the silk sheet signify something? If so, what? Did the dimension of the silk sheet affect in any way the composition of a painting? These are the questions upon which I have been long musing. Another question I have long had concerns enshrinement customs. Buddhist statues of Goryeo, for instance, have relics placed inside. Was there also a similar custom for Buddhist paintings? Goryeo Buddhist paintings, mostly commissioned by the royal house, are said to have been also frequently housed in the private memorial temples of aristocratic families. Where else were they housed? And what were the procedures? This presentation will explore these seemingly tangential questions related to Goryeo Buddhist paintings.

I delve into the above questions from an explorative approach. Kindling interest in these circumstantial details related to Goryeo Buddhist paintings can help awaken interest in more essential aspects of them, possibly encouraging future scholars to more actively and productively explore this chapter of Korean art history.

LEE SOOMI

—

이수미



# ‘일반회화적’ 관점에서 본 고려불화

이수미

국립중앙박물관 학예연구관

## I. 머리말

종래 회화사 서술에서 ‘일반 회화’라는 용어는 불교회화와 같은 ‘종교 회화’와 대칭되는 개념으로 쓰였다. 그 내용을 보면 산수화, 인물화, 동·식물화 등 非神的이며 현실적 성격을 지닌 대상들이다.

좀더 원론적으로 접근하자면 여기에서 논할 종교회화 곧 불화는 인간의 유한성을 인지하고 사후 세계를 염두에 둔 내세관에 바탕한 미술이다. 반면 ‘일반 회화’는 내세에 대한 고려보다는 현실적인 관점을 견지한다. 따라서 동일한 사물이 그려졌더라도 고려불화에 그려진 것과 ‘일반 회화’에 그려진 것은 그 의미를 달리할 수 밖에 없는 것이다. 더구나 종교미술로서 불교회화는 명확하게 인식할 수 없는 비가시적인 佛性を 현실적인 물질로 시각화해야 하기 때문에 특정한 시각적 방식을 개발하여 화면을 특수하게 조성해야 하는 전제가 있다고 볼 수 있다.

본 발표는 위의 관점에서 종교적 도상이나 내용, 의미 등을 분석하기 보다는 고려불화에 사용된 시각적 방식들을 교리적 맥락은 일단 접어둔 채 고찰해 보고자 한다. 종교적 효과를 내고자 화면에 어떠한 시각적 방식들을 사용하였는가? 종교적 성스러움을 부여하는 것 외에 다른 요구는 보이지 않는가? 라는 질문을 던져본다.

두 번째로는 고려불화 속에서 ‘일반회화적’ 요소를 추출해 보고자 한다. 고려시대의 일반 회화가 거의 남아 있지 않은 상태에서 고려불화는 당시의 회화경향을 엿볼 수 있는 자료라는 점에서 그 중요성이 일찍부터 강조되었다.<sup>1)</sup> 한편 조선시대 회화의 선행 양식으로 고려불화를 설정하고 조선시대 회화사와의 연계성도 분석해 보겠다.

## II. 종교적 효과를 조성하는 시각적 방식

### 1. 금니의 적극적인 사용

고려불화를 시각적으로 특징하는 것으로 먼저 ‘금니의 적극적인 사용’을 들 수 있다. 채색과 금니

가 형성하는 효과를 ‘장식화 경향’으로 파악하는 경우도 있는데<sup>2)</sup> 이에 대해 정우택 교수는 “고려불화의 바탕색은 주, 녹청, 군청의 삼색이 주류를 이루고 있을 만큼 종류가 적다. 바탕색들은 농담의 차이는 물론 명도의 변화도 시도하지 않았으며(중략) 이러한 색채의 단순성을 완화시키기 위하여 얇은 묘선을 중복하여 그음으로써 층을 만들어 가며 면을 작게 구분하였고, 그 위에 다시 문양을 그려 넣음으로 해서 화면에서 깊이를 느낄 수 있게 ‘복층적 묘사’를 하였던 것이다.”라고 하여 장식성, 평판화는 외견상의 직관에서 비롯된 오해이며 “고려불화의 아름다움은 집요하게 면을 분할하여 마이크로의 세계를 형성한 것으로부터 창출되며, 金泥에 의한 생명력과 화면구성 요소들의 절묘한 상호조화에서 비롯된 것이다.”라고 하였다.<sup>3)</sup>

이러한 정우택 교수의 분석처럼 고려불화를 볼 때 우선 금니의 화려함과 금니와 조화를 이루는 채색의 시각적 효과를 느낄 수 있다. 이렇게 광물성 안료를 재료로 해서 그린 고려불화는 빛과의 관계에서 분석해야만 그 효과를 추정해 볼 수 있다. 즉 석청, 석록 등을 잘게 부수어 아교와 섞어 비단에 올리는 石彩는 비정형으로 분쇄되어 생긴 면들 때문에 빛을 접했을 때 난반사를 일으킨다. 어두운 사찰이나 원당의 공간에 촛불이 켜졌을 때 고려불화의 석채는 은은히 난반사를 일으키고, 그 위에 그은 금니는 좀더 강한 반사 효과를 냈을 것이다.

이러한 효과를 보다 강화시키는 장치는 고려불화의 어두운 바탕이라고 생각된다. 현재 육안으로 볼 때 오랜 시간이 흘러 바탕이 변색된 면도 있겠지만, 바탕에 안료를 칠하였다는 분석이 있어 주목된다. 확대해 보면 고려불화의 바탕에 안료를 아교 등의 접착제와 섞어 칠한 것으로 관찰되는데, 안료로 황토와 군청을 주로 사용하고 바탕칠에 안료를 섞지 않은 경우도 있다고 한다.<sup>4)</sup>

### 2. 광배의 역할

중국 郭若虛의 『圖畫見聞誌』에 고려 그림은 기교가 정밀하다고 하고, 원나라 湯垕의 『畫鑑』에 “고려의 觀音像은 심히 교묘하고 纖麗하다”고 평하고 있는 것에서 알 수 있듯이 섬세하고 정밀한 정도에서 중국의 것과 차별되는 특징으로 인식하고 있었다는 것을 알 수 있다.

고려불화 속 대좌는 많은 보석들이 일정한 대좌의 형태를 벗어나 밖으로 돌출될 정도로 치장되었고 본존과 보살은 다양한 문양들이 화려하게 시문된 여러 겹의 옷을 복잡하게 입고 있다.

이처럼 고려불화에 그려진 사물들은 복잡하고 그것을 묘사하는 선묘가 매우 가늘면서도 자세하여 자칫 보는 자의 시선이 분산될 수 있다. 그런데 여러 인물들 사이에 광배를 적절히 포치하여 인물들 간의 관계를 연계하고 구성을 정리하는 역할을 하도록 하였다. 곳곳에 광배가 놓임으로써 전체적으로 안정감 있는 구도가 조성된 것이다.

광배는 불투명한 것과 투명한 것으로 크게 구분해 볼 수 있는데 여래를 그릴 때는 대부분 불투명한 광배를 배치하였다.

여러 인물들이 배열될 때 광배를 겹치는 방식도 다양하다. 이러한 광배의 점증적인 배치는 불화 속 인물을 성스럽게 보이도록 하여 보는 자들에게 외경심을 느끼도록 하는 효과를 주었을 것이다. 한편 〈관경변상도〉의 광배는 모두 불투명한데 여러 가지의 도상이 복잡하게 그려져야 하는 것을 고려해서 각 존상의 뒤에 단순한 광배를 배치하여 불·보살, 각종 존상들의 모습을 부각시키려 한

듯하다.

또한 頭光과 舉身光을 함께 배치하는 경우, 다양한 조합의 시도가 보인다. 〈담무갈, 지장보살 현신도〉(흑칠소병, 1307년, 국립중앙박물관)의 지장보살의 거신광과 같이 두광보다 아래에 배치한 경우와, 일련의 수월관음도들처럼 두광과 거신광이 균형감을 이룬 예들이 있다.

광배 미학의 절정은 센소지의 〈수월관음보살도〉가 아닌가 생각된다. 물방울 속에 들어간 관음보살 입상의 모습은 이미 〈佛國禪師文殊指南圖讚〉삽화(南宋)에 등장하나<sup>5)</sup> 두광을 생략하고 물방울 형태 자체가 광배 역할을 하도록 하였다. 물방울의 형태는 좌우 대칭을 이루지 않고 약간 좌하부가 불룩하여 보살의 자세와 절묘한 조화를 이룬다. 이는 ‘우주가 거자씨에 들어간다’는 ‘一則多, 多則一’의 화엄적 세계관이 반영되어 대립하는 사물들 사이의 무차별성을 상징하는 교리를 그림으로 상징하는 듯하다.

### III. 고려불화에 반영된 시각적 요구

#### 1. 부수적, 설명적 요소 첨가

기본적인 도상이 갖춰진 상태에서 일정 유형의 불화가 제작되는 가운데 필수적이지 않은 요소들이 첨가되는 양상이 보인다. 그러한 예로서 〈아미타삼존상〉(일본 大倉集古館)에 天蓋, 光焰이 표현되고 〈아미타팔대보살도〉(일본 淨教寺, 도 1)의 상부에 천개가 그려지는 것, 〈아미타팔대보살도〉(일본 根津미술관)에는 구름과 寶樹, 화면 아래에 蓮池가 첨가되는 것을 볼 수 있다. 또한 〈석가삼존·십육나한도〉(삼성미술관 리움, 도 2)에는 천개 외에 하부에 인물 2명이 추가되었다.

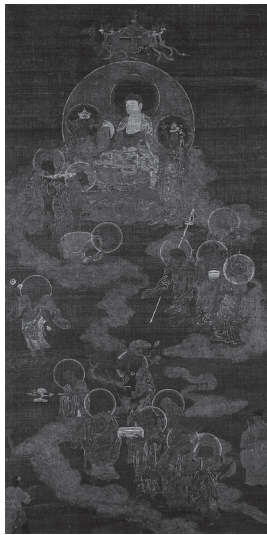
〈수월관음도〉(일본 養壽寺, 도 3)의 상부에 작은 원을 그려 달을 묘사한 것을 볼 수 있다. 그런데 둔황의 〈수월관음도〉(943년) 등을 보면 둥근 거신광 자체가 달을 상징하는 것으로 보인다.<sup>6)</sup> 그런데 〈수월관음도〉(일본 廬山寺)를 보면 달을 그리고 그 안에 토끼와 계수나무까지 묘사하여 달에 대한 설화적 의미를 추가로 강조했다는 것을 알 수 있다.<sup>7)</sup>

#### 2. 세속인 등장

또한 〈담무갈, 지장보살 현신도〉(국립중앙박물관)에 태조, 화가인 魯莢, 합장하는 승려와 엮드려 절하는 인물이 그려져 있는 것은 매우 특이한 예이다. 과문일지 모르겠으나 한국미술사에서 화가가 화면에 직접 등장하는 제일 빠른 예가 아닐까 한다.



도 1. 〈아미타팔대보살도〉, 견본채색, 173.1×91.1cm, 일본 淨教寺



도 2. 〈석가삼존·십육나한도〉, 견본채색, 93.5×44.5cm, 삼성미술관 리움



도 3. 〈수월관음도〉, 견본채색, 101.1×56.0cm, 일본 養壽寺



도 4. 〈미륵하생경변상도〉, 견본채색, 171.8×92.1cm, 일본 知恩院

이밖에 〈관경십육관변상도〉(일본 知恩院)에는 네 명의 여성이 등장하고 〈미륵하생경변상도〉(일본 知恩院, 도 4)에는 왕족이 출가하기 위해 삭발하는 모습이 그려져 있는 등 다른 유형화된 인물들과 차별화된 세속인의 개성이 드러나 있다.

위의 예들은 기본적으로는 종교적인 의도 위에서 고려불화가 제작되었지만 발원자나 그것을 신앙하는 이들의 다양한 요구에 응하여 새로운 시각적 요소를 추가하는 현상을 보여 준다. 성스러움을 부여받은 고려불화는 불성과 종교성을 전달하는 매개체일 뿐이나 신도들은 이러한 종교미술을 실제로 숭배하며 영험을 발휘할 수 있는 대상으로 여겼기에 고려불화 안에 새로운 요구들을 담으려 한 것이 아닐까 한다.

### IV. 고려불화 속 ‘일반회화적’ 요소

고려 시대 일반 회화의 양상을 보여 주는 유존작이 거의 없기 때문에 이에 대한 연구는 주로 『高麗史』, 『東文選』, 『東國李相國集』 등 문헌을 중심으로 복원되었다.<sup>8)</sup>

그 결과 유교적 문치주의를 지향하는 고려 왕실과 문신귀족들은 송대의 선진 문물을 수입하여 시서화를 즐기는 문인여기문화를 형성하였던 것을 알 수 있었다. 그림의 소재에 있어서도 소상팔경도, 사시팔경도 등의 산수화가 대두되고 대나무, 소나무, 전나무 등 문인취향의 화목이 유행하였으며 安置民, 李仁老(1152-1220) 등 문인화가들의 활동이 활발하였음이 밝혀졌다. 이밖에 직업화가의 대표적인 인물인 李寧의 활동과 초상화와 실경산수화의 제작 등의 기록으로 보아 공식적으로 화가들이 활발하게 활동하였음을 알 수 있다. 고려시대에 圖畫院 설치에 대해서 『고려사』를 근거로 해서 西京(평양)의 관직은 조정(개성)의 관직과 마찬가지로이므로 마땅히 서경과 조정에 도화원이 있었을 것이라는 의견이다.<sup>9)</sup>

고려시대 유존작을 중심으로 한 일반회화에 대한 연구는 고분벽화에 대한 연구와 일반 회화에 대한 것으로 구분할 수 있다.<sup>10)</sup> 한편 고려시대 회화사를 논함에 있어 종교 회화인 불교 회화와 비 종교 회화인 일반 회화를 분리해서 고찰하는 방법론에서 벗어나 상호 유기적인 관련 하에서 고찰할 필요가 있다고 본다. 이러한 문제의식의 근거에는 고려시대에 활약한 전문적인 화가들이 불교회화와 일반회화를 구분하지 않고 제작하였을 가능성이 높다는 점에 있다.

이러한 측면에서 고려 왕실에서 직접 제작하거나 발원한 것이나 왕실을 위하여 발원, 제작한 것 및 왕실소속 화원에 의하여 제작된 불화를 ‘왕실불화’라 정의하고 그 특징을 논한 연구들을 주목해 볼 수 있다.<sup>11)</sup> 또한 고려시대의 관습이 남아 있었을 조선 전기에 있어 불화제작을 담당했던 제작계층이 왕실 제반 회화를 담당하고 왕실발원 불화를 제작하였던 도화서 화원이었다는 연구는<sup>12)</sup> 이러한 고려시대 불교 회화와 일반 회화 담당자층의 괴리가 그렇게 크지 않았다는 개연성을 더욱



높인다. 단 조선 중기 이후로 궁중의 각종 회화에 성리학적 이념이 점차 강하게 반영되면서 불교회화와 일반회화의 제작층과 표현양식이 확연히 분리된다고 생각한다.

한편 고려불화는 전술한 것처럼 고려시대 일반회화의 양상을 복원하는 데 큰 의미가 있을 뿐만 아니라 조선시대의 일반회화를 이해하는 데에도 중요하다.

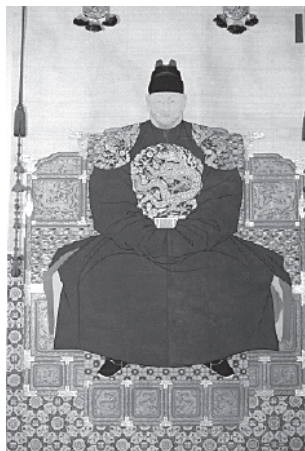
먼저 조선왕실의 개창자 이성계의 초상화 〈태조 어진〉(도 5)의 문제를 살펴보는 데 유용하다. 경기전의 태조 어진은 1408년(태종8) 태조가 승하한 다음 해에 전주부의 요청으로 1410년(태종10)에 봉안한 것에서 그 전통이 시작된다. 이후 1872년에 한양 남별전본을 다시 모사하면서 전주 경기전에 봉안할 태조 어진을 1본 더 제작하여 경기전에 이안하여 현재까지 전해지는 것이다. 그러나 현존하는 경기전의 태조 어진은 1872년에 이모된 것이지만 그 양식을 살펴보면 동시기 초상화의 시대양식을 따르기 보다는, 이모의 범본이 되는 이전 시기의 양식을 유지하려는 의식이 강한 점을 볼 수 있다.<sup>13)</sup>

전주 경기전의 〈태조 어진〉은 특히 정면관인 점이 주목을 끌었다. 중국 어용의 경우, 송대와 명대 초기까지 칠분면상(七分面像)이 유행하다가 명대 중기부터 정면상으로 정착되었기 때문에 경기전 태조 어진은 현존하는 중국 제왕 초상보다 앞서 나타나는 정면관의 군주초상의 예이기 때문이다.<sup>14)</sup> 그러나 그간 어진의 자세가 정면관으로 후대에 수정되었을 가능성 때문에 비교적 일찍 등장하는 정면관의 의미에 대해서 적극적으로 해석하지 못한 측면이 있다.

그런데 1872년 경기전 태조 어진을 새로 그릴 때 경기전 구본을 봉심한 후 보고하는 「전라감사보장(全羅監司報狀)」에서 어용의 훼손 상태를 묘사하며 “御容左右彩眉”, “右眼”, “左眼”, “右耳”, “左耳”의 용어를 사용하고 있다.<sup>15)</sup> 초상화에서 양쪽 귀와 눈이 표현되기 위해서는 정면관으로 그려질 수 밖에 없다는 점을 생각하면 경기전 태조 어진의 구본은 처음부터 정면관으로 그려져 있었다는 것을 알 수 있다.<sup>16)</sup>

현재 고려시대의 어진이 유존하지 않아 그 양상을 구체적으로 추정할 수 없지만 태조 어진을 처음 제작할 때에는 고려시대의 양식이 일정하게 영향을 미쳤음도 고려할 수 있다. 조선의 개국 이전에 이미 고려 공양왕은 이성계의 공적을 높이 치하하며 그의 초상을 그리게 하였다. 이때 그의 초상화는 벽화로 그려지게 된다.<sup>17)</sup> 또한 고려 공민왕릉에는 정면상 십이지상 벽화가 남아 있어서 이 시기에 정면상 인물화를 충분히 묘사할 수 있는 표현력이 있었다고 할 수 있다.<sup>18)</sup>

이런 점에서 〈태조 어진〉의 정면관을 고려불화 속 본존의 정면관과 비교해 볼 수 있다고 생각한다.<sup>19)</sup> 특히 곤룡포의 외곽선과 주름을 그릴 때 검정과 빨간 색을 동시에 쓰고 있는 것을 특히 주목할 수 있다. 금색과 맞닿는 먼, 즉 가슴과 양 어깨의 금색 용보 문양에서 검정색 대신 빨간색으로 윤곽선을 그은 것을 확인할 수 있다. 墨線보다는 朱線이 금색과 잘 어울린다는 점을 배려한 것으로 추정된다. 인물



도 5. 〈太祖 御眞〉, 조종묵, 박기준, 백은배, 유숙, 이창옥, 박용기, 박용훈, 안건영, 조재홍, 서두표, 조선 1872년, 絹本彩色, 220×151cm, 전주 慶基殿

의 윤곽이나 주름을 그릴 때 이처럼 주선을 사용하는 것은 조선시대 초상화에서는 매우 특이한 예이기 때문에 고려불화에서 금색 피부에 주선을 사용한 전통과 영향이 있는 것은 아닌지 조심스럽게 추정해 본다.

두 번째는 산수표현의 문제이다. 특히 〈수월관음도〉에 나타난 청록산수 표현을 주목해 보고자 한다.

조선시대의 청록산수화는 金泥 사용의 유무, 청색과 녹색의 채색 정도, 皴法과 苔點의 유무라는 조건을 기준으로 그 유형을 구분해 볼 수 있다.<sup>20)</sup> 고려불화의 〈수월관음도〉에 그려진 바위는 기본적으로 산의 외곽을 설정한 후에 그 안에 청록의 안료를 칠하였으며 윤곽선에 잇대어 금색 선을 그은 것을 볼 수 있다.

이러한 전통과 연관을 지을 수 있는 조선시대의 작품으로 숙종 23년(1697년)에 제작된 전 진재해 필 〈蠶織圖〉를 들 수 있다. 산의 외곽을 설정한 후에 그 안에 청록의 안료를 진하게 칠하였으며 산 부분에 전혀 皴法을 사용하지 않았으며, 태점을 찍었다. 특히 산기슭의 윤곽에 잇대어 금색 선을 그은 것을 주목해 볼 수 있는데 이 선의 성분을 안료 분석한 결과, 실제로 금을 사용하여 선을 그었다는 것을 알 수 있었다.<sup>21)</sup>

이 유형의 청록산수는 본격적으로 궁중회화의 전통으로 연결되며 이후 각종 궁중장식화에 그려진 청록산수와 양식상의 연관성을 갖는다. 이러한 청록산수의 양식은 五峯屏으로 이어져 단순화, 장식화되는 전개과정을 보인다. 이 유형은 청록산수에 금색 안료가 더해진 金碧山水의 요소를 보이며 이후 궁중회화의 산수전통으로 이어진 본격적인 大靑綠山水라고 할 수 있다.<sup>22)</sup>

이를 고려불화와 비교하면 고려불화의 바위 윤곽에 훨씬 굴곡이 많고 태점은 없으며 금색을 넓게 칠하는 경우에서 윤곽선 위에 금선을 긋는 등 다양한 기법을 보인다. 또한 청록의 안료를 일률적으로 진하게 칠하는 조선시대 청록산수와는 달리 청록의 사용량이 비교적 적다.

## V. 맺음말: ‘일반회화’로서 고려불화의 중요성

고려불화 연구의 한계로 현재 연구의 대상으로 삼을 수 있는 작품의 시대 폭이 제한되어 있다는 점은 이미 선행들이 지적하였다. 이는 요, 금의 침입으로 고려의 절과 불상, 불경 등이 파괴되었고 이어 40년간의 고려와 몽고의 전쟁 동안 전국적인 문화재 파괴로 고려 전반부의 작품이 전무하다는 점에 기인한다. 따라서 남아 있는 약 160여 점의 고려불화는 고려 후기 약 150여 년간의 시기에 집중되어 제작된 것이다.

첨가할 것은 현재 유존하는 고려불화의 대부분은 일본에 전하고 있으며 이들 불화를 빠르게는 고려시대 말엽인 14세기에 이미 선호하여 수용하고 있었다는 점이다.<sup>23)</sup> 이런 점에서 유존하는 고려불화들은 일본의 필요성과 취향에 의해서 선택된 작품들이기에 고려불화의 전체상을 현존작으로 개관할 때 신중을 기할 필요가 있는 것이다.

이와 더불어 고려시대 회화사에 있어서 종교 회화 즉 불교 회화가 주류를 차지하고 일반 회화가



비주류적인 위치를 점하고 있었으며, 고려불화의 제작자나 후원자들은 대개 상층 귀족과 권력층인 반면 일반 회화의 제작자들은 대개 당시 부상하고 있는 신진 유학자층이었다는 점을 고려해야 한다.

이러한 점에서 고려불화사는 곧 고려 회화사라고 해도 무방할 만큼 고려시대 회화사의 역량이 집중된 분야로 볼 수 있다. 이에 고려시대 회화사 복원을 위해 ‘일반회화적’ 관점에서 보다 적극적으로 고려불화를 조사, 연구하여 해석할 필요가 있다.

하위 분류인 '소청록'과 '청록'의 관계로 해석된다. 이수미, 앞의 글, pp. 184-187.

23) 정우택, 『日本에 있어서 高麗佛畵 受容의 일단면』, 『미술사논단』 3(1996). “현재 고려불화는 140여 점이 알려져 있는데 이 가운데 110여 점은 일본에 전하고 있고 미국과 유럽은 물론 한국에 있는 것도 몇 점을 제외하고는 모두가 일본을 경유하여 어느 때인가 입수된 것들이다.” 이후 고려불화에 계속 공개, 조사되면서 현재 약 160점에 달한다.

- 이러한 문제의식은 일찍이 권영필, 안휘준 교수에 의하여 제기되었으며 고려불화 속에 표현된 일반회화적 요소를 추출하여 그 의미를 고찰한 성과가 있었다. 권영필, 「한국불화에 나타난 산수요소의 원류와 그 발달」, 『미술자료』 35・36(국립중앙박물관, 1984-1985); 안휘준, 「고려불화의 회화사적 의의」, 『高麗, 영원한 美: 高麗佛畵特別展』(호암갤러리, 1993), pp. 182-189.
- 菊竹淳一, 「고려불화의 특성」, 『고려시대의 불화』 해설편(시공사, 1997), pp. 13-14.
- 정우택, 「고려불화의 도상과 아름다움 - 그 표현과 기법」, 『고려시대의 불화』 해설편(시공사, 1997), p. 30.
- 위의 글, p. 28.
- 〈佛國禪師文殊指南圖讚〉 삽화(남송), 일본 동경예술대학 소장. 이동주, 「고려불화, 탕화를 중심으로」, 『고려불화』 한국의 미(중앙일보사, 1981), p. 199.
- 도판은 이동주, 「고려불화, 탕화를 중심으로」, 『고려불화』 한국의 미(중앙일보사, 1981), p. 198, 삽도 1.
- 고려불화의 설화적 요소에 대해서는 박은경, 「조선 전기 불화의 서사적 표현, 불교설화도」, 『조선 전기 불화 연구』(시공아트, 2008), pp. 385-391.
- 홍선표, 「이규보의 회화관」, 『미술자료』 39(1987).  
홍선표, 「고려시대의 회화이론」, 『미술사학연구』 187(1990).  
홍선표, 「고려시대 일반회화의 발전」, 『조선시대 회화사론』(문예출판사, 1999).  
정병모, 「동문선과 고려시대의 미술, 일반회화」 『강좌 미술사』 1(1988).
- 안휘준, 『한국회화사』(임지사, 1980), p. 86. 〈高麗史, 卷77, 志 卷31, 百官2, 西京留守條〉
- 安輝濬, 「高麗時代の 人物畵」, 『考古美術』 180(1988. 12).  
정병모, 「공민왕릉의 벽화에 대한 고찰」, 『강좌 미술사』 17(2001).  
이성미, 「고려 초조대장경의 〈어제비장전〉판화: 고려초기 산수화의 一研究」, 『고고미술』 169・170(1986. 12).  
한정희, 「고려 및 조선초기 고분벽화」, 『미술사학연구』 246・247(2005).
- 김정희, 「고려왕실의 불화제작과 왕실발원불화의 연구」, 『강좌미술사』 17(2001).
- 柳京熙, 「王室 發願 佛畵와 宮中 畵員」, 『강좌 미술사』 26(2006).
- 이에 대한 양식적 분석은 이수미, 「경기전 태조 어진의 조형적 특징과 봉안의 의미」, 『미술사학보』 26(2006), pp. 5-15.
- 조인수, 「경기전 태조 어진과 진전의 성격: 중국과의 비교적 관점을 중심으로」, 『왕의 초상, 慶基殿과 太祖 李成桂』(국립전주박물관, 2005), pp. 276-277.
- “所 御容左右彩眉上各一處 右彩眉下一處 左眼上一處 左眼下一處 右腮下一處 右耳朵一處 左耳輪二處 左鬢邊一處俱有離淨痕 (중략) 御容左右眼上 彩眉右邊 左右腮上又有玷痕云” 『御眞移模都監儀軌』(1872), 來牒 壬申 正月 十四日.
- 이수미, 「경기전 태조어진의 원본적 성격 재검토」, 『조선왕실과 전주』(국립전주박물관, 2010), pp. 237-238.
- 『태조실록』 권1, 總序 106번째 기사.
- 한정희, 「고려 및 조선초기 고분벽화」, 『미술사학연구』 246・247(2005), pp. 171-180. 한편 통일신라 말 고려 초의 경순왕 영정을 계승한 것으로 추정되는 경주 숭례전 소장 17세기 이후 영정들이 모두 정면상인 점도 참고가 된다. 정병모, 「신라 경순왕 영정의 제작과 회화사적 의의」, “최초의 어진과 최고의 진영” 제20회 한국미술사연구소학술세미나 자료집(2010. 6. 12). pp. 7-26.
- Wen C. Fong은 중국 어용의 정면관을 티벳불교상과의 관련성으로 해석하기도 하였다. Wen C. Fong and James C. Y. Watte, *Possessing the past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (New York: the Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 328-331.
- 이수미, 「조선시대 청록산수화의 개념과 유형」, 『국립중앙박물관한국서화유물도록』 14(국립중앙박물관, 2006), pp. 184-192.
- 유혜선, 「국립중앙박물관 소장 청록산수화의 안료 분석」, 『국립중앙박물관한국서화유물도록』 14(국립중앙박물관, 2006), pp. 205-215.
- 중국의 張同標는 청록산수를 색을 칠한 경중에 따라 대청록, 소청록으로 구분하였다. 대청록은 준법을 거의 사용하지 않고 윤곽을 그어 형태를 그리고 색을 두껍게 칠한 것으로 장식적인 미감과 기하학적인 조형이 특징이며, ‘小青綠’은 水墨皴法淡彩의 기초 위에 청록을 얹게 바른 것이라고 정의하였다.  
張同標, 『中國青綠山水史略』, 『中國青綠山水』(河南美術出版社, 1999), pp. 1-5.  
그러나 조선시대 문헌에서는 채색의 종류와 경중에 따라 “淡彩”, “薄采(采)·半眞采(彩)”, “眞彩”로 구분하였는데 “薄采·半眞彩”와 “眞彩”는 채색화의

Abstract

Goryeo Buddhist Paintings  
from a Non-religious Perspective

Lee Soomi

Curator, National Museum of Korea

In this presentation, I propose to examine Goryeo Buddhist paintings purely as paintings and not as religious paintings. Rather than focusing on iconographic or symbolical aspects of these paintings, I would like to explore the various expressive techniques employed from an aesthetical perspective.

I. Techniques Used to Produce Religious Effects

1. Harmony between Color Pigments and Gold

One of the most striking visual effects of a Goryeo Buddhist painting is the brilliant contrast between vivid colors and gold. The visual effects of Goryeo Buddhist paintings, created using mineral pigments, may be best understood through their relationship with light. The luminous effect of Goryeo Buddhist paintings appears to owe also to their usually dark background tones.

2. The Role of the Halo

Goryeo Buddhist paintings are often visually complex, depicting minute details with multiple fine lines. One possible consequence is that the image can lack a focal point, as the viewer’s attention gets distracted by excessive details. However, such is not the case with Goryeo Buddhist paintings, thanks mainly to the skillful use of the halo. The halos are positioned artfully between deities and human subjects portrayed, in such a manner to link them or create a sense of order, contributing to the overall harmony of the composition.

II. New Visual Demands Reflected in Goryeo Buddhist Paintings

1. Addition of Explanatory Elements

2. Inclusion of Secular Characters

Goryeo Buddhist paintings often add extra-elements over and above the basic iconography. This means that even as these paintings were produced with a religious intent, they incorporate new visual elements desired by patrons who commissioned them or by the community of faithful among the public.

III. Visual Elements of ‘Secular Paintings’ in Goryeo Buddhist Paintings

Goryeo Buddhist paintings are important for understanding the aspects of secular paintings of Goryeo, as well as secular paintings of the Joseon period.

1. The portrait of Taejo Eojin, Yi Seong-gye, the founder of the Joseon Dynasty, reveals the influence of Goryeo Buddhist paintings, for example, in the use of front view and red lines along the gold-painted areas.

2. It can also be interesting to compare green landscapes appearing in Goryeo Buddhist paintings with those in Joseon-period paintings.

IV. Conclusion: The Importance of Goryeo Buddhist Paintings as ‘Secular Paintings’

Buddhist paintings are the apogee of Goryeo painting, occupying a prominent as well as a dominant place in its history. Therefore, in order to understand the history of Goryeo painting, it is important that Goryeo Buddhist paintings be more actively examined and interpreted as secular paintings, and not just as religious paintings.

KITAZAWA NATSUKI

北澤菜月



# 고려불화와 同時期の 일본불화

## -고려불화와 공통되는 圖像을 중심으로-

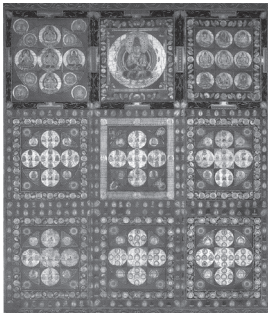
北澤菜月  
일본 奈良国立博物館 연구원

### I. 머리말

고려시대 후기에 해당하는 일본의 가마쿠라(鎌倉)시대에 제작된 불화 중, 현존하는 고려시대의 불화와 도상이 공통하는 작례가 있다. 이번의 「고려불화대전」에서 전시되는 일본의 불화 몇 점은 현존하는 고려불화와 거의 동시기에 제작된 작품이다. 이 전시에서는 고려 불화와 동시대에 제작된 중국과 일본 등의 실제 작품을 보면서 도상과 표현의 일치와 함께 차이를 생각할 수 있는 절호의 기회이고, 먼저 우리들에게 이러한 기회를 준 국립중앙박물관에게 마음으로부터 감사를 올리고 싶다. 본 발표는 일본의 불교 회화를 전공으로 하는 입장에서, 본 전시에 출품되는 일본 불화의 설명과 함께 고려와의 도상적으로 공통되는 작품의 소개와, 간단히 그 성립 배경을 설명하는 것을 주안으로 하지만, 이를 통해 동아시아에서의 일본 불화의 위치를 생각할 수 있는 기회가 될 것으로 믿는다.

### II. 동아시아에서의 불교 도상의 공유

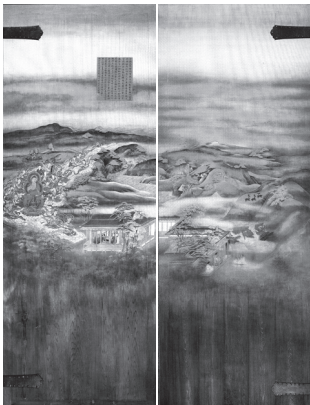
일본에서 불교는 6세기에 백제에서 불상과 경전 등이 공식적으로 전래된 것으로 시작해, 그 후는 한국만이 아니라 중국에서 불교의 적극적인 도입이 거듭되고, 불교는 늘 그 시대의 정치 권력과도 연결되는 중요한 종교였다. 일본 국내에서 제작된 불교 미술도, 원래는 외국에서 가져온 도상을 「모사하는」 것에 의해 성립되었기에, 원류를 같이하는 동아시아의 다른 나라와 같은 도상을 공유하는 것 자체는 당연한 것이라고 할 수 있을 것이다. 동아시아의 불교계에서는 강국이었던 당의 도상이, 정치적으로도 강하게 연결되었던 통일신라와 나라시대의 일본에 전해져, 비교적 도상의 동일성이 확고했다는 점은 인상 깊다. 통일신라와 같이 7~8세기의 일본은 당에서 불교를 수용했다. 그러나 각각의 동향에 의해 불교 미술에서도 지역적인 차이가 나타난다.



도 1. 〈兩界曼荼羅〉, 京都·東寺, 平安時代 9世紀



도 2. 〈十六羅漢圖〉중 第十二尊者, 東京國立博物館, 平安時代 11世紀



도 3. 〈九品來迎圖壁畫〉중 中品中生 (복원도), 京都·平等院鳳凰堂, 平安時代 1053年

#### 1. 고려와 동시기의 일본 불화 I -10~12세기-

고려 전기에 해당되는 10~12세기는 일본에서는 8세기 말에서 12세기 말까지 이어지는 헤이안(平安)시대의 중~후기에 해당된다. 이 시기는 일본에서는 천황과 정치적 권력을 가진 귀족들에 의해 美麗한 불교 회화가 새롭게 나타나고, 일본의 불교 회화사상 가장 화려한 시대이다. 헤이안(平安) 불화에 있어서 중요한 위치를 차지하는 것은 8세기 말에 당에 건너 간 쿠카이(空海)와 사이쵸(最澄)가 전래하여, 9세기 이후 일본에서 성행하게 된 밀교 도상이다. 당에서 성립되고, 일본에 전해진 양계만다라 등이 가장 상징적인 예이다(도 1). 그 뿐만이 아니라 10세기~11세기 경이 되면, 9세기에는 보기 어려운 도상이 나타나게 된다. 이 시기는 일본의 불화사상 하나의 획기라고도 할 수 있을 것이다. 그 예를 들면, 나한도(도쿄국립박물관 소장 〈십육나한도〉, 도 2)와 아미타내영도(보도인 호도〈平等院 鳳凰堂〉벽화의 구품내영도, 도 3)가 있고, 이것들은 주로 일본 천태를 배경으로 그려진 불화라고 생각된다. 寬仁 3년(1019)에 일본에서 처음으로 나한도를 공양한 것은 권력자인 후지와라노 미치나가(藤原道長: 966~1027)이고,<sup>1)</sup> 아미타내영도의 최초의 예는 미치나가(道長)가 寬仁 4년(1020)에 세운 호조지(法成寺) 무료주인(無量壽院) 아미다도(阿彌陀堂)의 도비라에(扉繪: 문짝에 그려진 그림)이다. 이 도비라에는 지금은 없지만, 미치나가(道長)의 아들, 요리미치(頼通)가 永承 7년(1052)에 건립한 교토(京都) 우지(宇治)의 보도인 호도(平等院 鳳凰堂) 벽화에 그려진 구품내영도가 그 모습을 연상케 한다. 미치나가(道長)는 동시대의 송대 천태에 강한 관심을 가진 것으로 알려져,<sup>2)</sup> 일본에서 이 시기에 새로운 도상이 성립했던 배경은 송대 천태에서의 도상과 사상의 유입이었다고 생각된다.<sup>3)</sup>

이전에는 일본의 헤이안시대 대외교류가 공적으로는 견당사가 중지된 894년에 단절되고, 그 이후의 문화는 당문화가 일본화 되어 나타난 것이라는 견해가 일반적이었지만, 근년에는 10~11세기에는 천태를 중시했던 오월과 북송과의 교류<sup>4)</sup>가 사적으로 행해져 권력자도 이를 적극적으로 권했던 점이 지적되었다. 일본으로의 천태종의 전래는 일본 천태를 열은 사이쵸(最澄)에 의해 이미 행해졌지만, 10~11세기 경에 밀교도상에 전거를 구할 수 없는 도상의 명품이 나타나게 된 배경에는 동시기의 동아시아의 동향과 강한 연관성이 있다고 생각된다.

고려는 熙寧 4년(1071) 신종의 적극적인 외교로 북송에 조공하고, 이후 대량의 문물을 북송에서 받아들이게 된다. 불교 회화에서도 고려 문종의 명에 의해 북송 측의 허가를 얻어 북송의 국가적 사원인 相國寺의 벽화를 모사하여 그것이 고려의 수도·개경(개성) 興王寺의 벽화로써 모사되는 등 정치적인 의의를 지닌 국가 차원에서의 도상 전수가 이루어졌다.<sup>5)</sup> 이러한 기운 속에서 불교에서는 왕자 의천(1055~1101년)이 선종 2년(1085)에 북송에 건너가 여러 스승을 방문하고, 화엄과 천태의 많은 章疏를 가지고 고려에 돌아왔다. 고려는 이 시기 북송과의 밀접한 관





도 4. <傳法正宗定祖圖>(卷頭部分), 静岡・MOA美術館, 平安時代 1154年

계를 바탕으로 확실히 북송의 문화를 수용했다고 보여진다.

한편, 일본의 북송에 대한 접근은 그렇게 강력하지 않고, 북송 문화의 수용은 고려에 비교하면 단편적으로 보인다. 그렇지만 10세기 말에 북송으로 간 조넨(尙然)(983년에 渡宋, 세료지<淸涼寺>의 석가여래상 등을 전래)과 11세기 후반에 북송으로 가서, 신종도 알현했던 조진(成尋)(1072년에 渡宋, 원래 후지와라노 요리미치(藤原頼通)의 護持僧에 의해 북송의 불교 도상이 일본으로 들어왔던 것도 사실이다(도 4)).<sup>6)</sup>

또 12세기에 이르면 일본은 일본과 같이 밀교가 잘 남아 있었던 요(遼)의 불교 도상을 이용했을 가능성이 근년에 제기되었고,<sup>7)</sup> 나라(奈良) 주변의 도다이지(東大寺)와 고후쿠지(興福寺), 眞言系の 고야산(高野山)(와카야마(和歌山))과 닌나지(仁和寺)(교토(京都))에는 송의 상인을 통해서 고려에서 가져 온 義天版이 전해졌다.<sup>8)</sup> 일본이 최신의 동아시아의 불교 동향에 계속 눈을 돌리고 있었던 것임이 틀림없다.

그러한 상황을 거쳐 12세기에 일본에서 정리된 불교도상집은 당시 일본인의 이해에서 편찬됨과 동시에 이 시기의 동아시아 불교 도상을 알 수 있는 매우 중요한 자료이지만, 여기서는 고려 불화와 공통하는 전래 도상도 확인된다(아미타팔대보살과 백의관음, 도 5, 6).<sup>9)</sup> 지금은 고려와 조선시대의 작품밖에 볼 수 없는 이러한 도상이 12세기에 이미 존재하고, 게다가 일본에 건너왔던 것을 나타내는 자료로서 이것들은 매우 흥미롭고 중요하다. 단 이러한 도상들은 고려의 불교 도상의 연원이라고도 생각되는 북송 또는 요의 도상이었을 가능성이 상정된다. 도상의 유입 루트에 대해서 모두 밝히는 것은 어렵지만, 이러한 상황이 이 시대의 동아시아에 있어서 도상의 유통이 성행했던 것을 나타내고 있는 것도 사실이다.

이상과 같이 고려 불화와 도상의 공통성이 확인되는 일본 불화의 성립을 생각할 경우, 그 전제로서 고려 불화의 원류가 되는 도상과 일본과의 관계성을 생각해야 한다.



도 5. <阿彌陀八大菩薩圖像>(覺禪鈔 중), 平安時代 12世紀



도 6. <白衣觀音像>(別尊雜記 중), 平安時代 12世紀



도 7. <十王圖> 중 秦廣王, 福岡・誓願寺, 鎌倉時代 13~14世紀

## 2. 고려와 동시기의 일본 불화 II -13~14세기-

12세기 말, 일본은 헤이안(平安)시대에서 가마쿠라시대로 전개된다. 이 시기에는 헤이안시대까지 배양된 전통에 더해져, 새로운 요소로서 남송과 원에서 적극적으로 불화가 수용되었다. 예를 들면 시왕도(나라국립박물관, 후쿠오카(福岡) 세간지(誓願寺), 도 7)와 십육나한도에서 볼 수 있듯이 중국 절강성의 영파 지역에서 제작된 불화가 가마쿠라시대에 극명히 모사되고, 더욱이 단계의 전개로서 독자적인 형태로 변용되어 수용되었다.<sup>10)</sup> 가마쿠라시대의 작례인 석가삼존상(나라국립박물관)과 보현보살상(나라국립박물관)도 일본에 전해진 송원대의 불화를 모사한 예로 들 수 있을 것이다. 이렇게 모사된 송원의 불화는 가마쿠라시대 전후로 주로 영파를 창구로 하여 중국으로 건너간 승려와 이 시기에 왕래했던 무역선에 의해 일본 국내로 들어왔다고 생각된다. 또 중국의 선승이 다수 일본으로 도래했던 것도 송원화의 유입을 가속시켰다. 이러한 송원화의 직접적 모사가 행해지고, 그것이 넓게 퍼져, 고려와의 긴밀한 문화 교류관계가 나타나지 않고, 고려 불화와 직접적으로 더 긴밀한 관계를 찾아내기 어렵게 된 것이 실상이지만, 일본의 가마쿠라시대의 불화 중에는 앞의 헤이안시대 이상으로 고려 불화와 공통된 도상을 가진 작품을 찾아 볼 수 있다.

그 이유로 몇 가지를 상정해볼 수 있다. 먼저, 이 시기 일본이 모본으로 한 송원 불화의 도상은 북송시대에 이미 성립되었고, 이것이 빠른 시기에 고려 불화의 도상으로 정착했을 가능성. 또, 고려 불화와 영파 불화의 표현상의 유사에서 지적되는 것처럼 고려가 일본과 같이 남송~원의 불화의 표현형식을 수용했을 가능성.<sup>11)</sup> 그리고, 적을지 모르나 북송과 동시대에 일본에 전해진 도상이 가마쿠라시대가 되어 새롭게 주목받아 제작됐을 가능성도 있다. 결과적으로 고려와 일본에 공통하는 것은 송을 큰 원류로서 성립하고 있다는 사실이다. 일본에서 직접 고려 불화가 모사되었을 가능성을 말해주는 작품도 존재하지만(후술), 많은 고려 불화와 일본의 가마쿠라시대의 불화에서는 동 시기의 같은 도상이더라도 표현 상의 차이와 도상의 어긋남이 명확하게 확인되는 것은 그러한 거리가 양자 사이에 있기 때문이 아닐까.

### (1) 도상이 잘 일치하는 작품

먼저, 충실하게 중국의 도상을 모사했다고 추정되는 작례부터 살펴보자. 나라(奈良) 아미다지(阿彌陀寺)의 <관경십육관변상도>는 가마쿠라시대 13세기 전반의 제작으로 추정되지만, 북송 말에 성립했던 도상을 베꼈다고 간주되는 작품이다. 관경십육관변상도는 정도경전인 『관무량수경』 중, 극락을 관상하기 위해서 16개의 단계를 설하는 16관을 그림으로 설명한 회화이지만, 그 중에서도 본



그림은 그 도상에서 북송 말기에 항주를 중심으로 강남에서 활약했던 元照(1048~1116)의 관무량수경 해석을 반영했던 것으로 밝혀졌다.<sup>12)</sup> 이 도상과 기본적인 부분에서 같은 도상인 십육관변상도가 고려시대에 다수 제작된 것은 주지의 사실일 것이다.<sup>13)</sup> 그러나 일본에서는 거의 같은 도상을 가진 가마쿠라 시대의 십육관변상도로서 교토(京都)·조코지(長香寺)본만이 남아 있고,<sup>14)</sup> 그 후 널리 유행하지 않았다. 북송으로 간 의천은 元照와도 교류했던 것이 알려져 있고,<sup>15)</sup> 그러한 흐름 속에서 십육관변상이라는 도상이 고려에 전해졌을 가능성은 높았을 것이다.

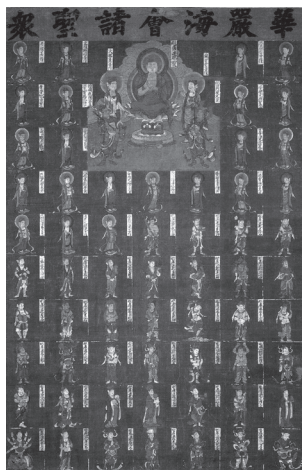
또 이번 전시에 출품작은 아니지만, 고려 불화와 공통하는 도상이 있는 일본의 작품으로서 메트로폴리탄미술관(미국)의 〈觀音經繪〉도 들 수 있다. 이 일본의 두루마리 그림은 두루마리 말미에 일본의 正嘉 元年(1257)에 송 판본의 그림이 있는 『관음경(법화경보문품)』을 베낀 작품이라 쓰여 있다. 판본의 발문이 그대로 베껴져 있고, 이것에 의하면 이 판본은 남송·嘉定 元年(1208)에 錢仲虎라는 사람이 만들게 했다고 한다.<sup>16)</sup> 이 회화의 도상은 일부 일본에서 고쳐진 것도 인정되며, 관음의 33응현신을 설하는 중 범천 부분(도 8)에서는 고려 또는 조선시대 불화에 摩利支天 또는 제석천 등으로 종종 그려진 도상이 있고,<sup>17)</sup> 이에 앞서 관음의 응현신의 천부의 모습으로서 중국에서 이 도상이 이용되었을 가능성이 있다.

다음으로 나라(奈良) 노만인(能滿院)의 〈지장시왕도〉도 고려 불화와 매우 가까운 도상을 가진 작품이다. 그러나 십육관변상도와 같이, 일본에서는 그다지 유행하지 않았던 도상이라 할 수 있다. 이 그림은 가마쿠라시대 후반, 13세기 후반~14세기 초에 해당되는 작품이지만, 지장과 시왕을 하나의 그림으로 그리는 것은 말할 것도 없이 고려 불화의 일반적인 구성이다.<sup>18)</sup> 중국에서는 돈황의 지장시왕도가 있고, 十王經圖卷에 지장이 그려진 예가 있으며, 송대에서도 지장과 시왕은 세트이지만, 한 쪽에 지장과 시왕이 같이 그려진 것은 송대 불화에는 볼 수 없고, 일본에서도 드물다. 따라서 고려 불화를 원형으로 했을 가능성도 생각할 수 있는 흥미로운 작품이다. 하지만 동 시기에 제작되었던 고려의 지장시왕도와 제존의 구성과 신체, 표정이 다르므로, 고려 불화를 베꼈다고 한다면 일본적인 표현으로 변형된 것이 분명하다.<sup>19)</sup> 혹은 십육관변상도와 같이 고려와 송이 공유했던 도상으로서 송에서 가져 온 도상이 일본에서 베껴진 것으로도 생각할 수 있다.

또, 직접적으로 고려의 도상을 참조했을 가능성이 제기된 작품으로서 화엄의 회화인 교토(京都) 고우잔지(高山寺)의 華嚴海會諸聖衆曼荼羅도 언급하고자 한다(도 9).<sup>20)</sup> 화엄의 도상에 대해서도 송대 판본이 고려경의 원본이 된 예가 있는 것 등을 생각하면, 그 루트가 고려에서 거꾸로 북송에서 구해야 하지만, 이미 언급한 것처럼 일본에서 고려 문물을 접속했던 것은 사실이고, 그 결



도 8. 〈觀音經繪〉중 梵天부분,  
메트로폴리탄미술관,  
鎌倉時代 1257年



도 9. 〈華嚴海會諸聖衆曼荼羅〉,  
京都·高山寺, 鎌倉時代 13世紀



도 10. 〈阿彌陀聖衆來迎圖〉,  
京都·知恩院,  
鎌倉時代 13~14世紀

과로서 가마쿠라시대의 일본에서 고려의 도상을 참조했던 불화가 나타났을 가능성은 충분히 짐작할 수 있다.

## (2) 고려와 일본, 각각의 전개

이상과 같이 일본 불화에는 고려 불화와 통하는 도상을 가진 작품이 있고, 그 이유는 모두 중국, 특히 송의 도상을 큰 원류로 한 점에서 구할 수 있다. 단 같은 종류의 도상을 원류로 하고 있더라도 일본의 가마쿠라시대의 불화는 다른 나라에서 가져온 도상을 변용시켰고, 그러한 예로서 補陀落觀音과 아미타내영의 회화를 소개하고자 한다.

보타락관음은 관음이 그 주처인 補陀落山の 바위에 앉은 모습을 그린 도상으로, 고려에서 다수 그려졌다. 고려에서는 선재동자가 그려진 것이 많고, 화엄계 도상으로서의 성격이 강하다. 그 원류로는 몇 가지가 상정되는데 그 중, 중국의 唐末에 성립했다고 생각되는 수월관음이 있다. 일본에서는 보타락산에 앉은 관음의 모습은 예부터 존재하고 있지만, 헤이안(平安) 말부터 가마쿠라시대(12세기 말에서 14세기)에 걸쳐, 주로 남송·원에서 유입된 도상이 일본의 관음상에 영향을 미쳤다. 예를 들면 나라국립박물관 소장의 여의륜관음상은 가마쿠라시대의 일본적인 보타락관음의 작례라 할 수 있다. 관음은 수월관음과 같이 2臂의 모습이 아니라 밀교 존격인 여의륜관음의 모습으로 그려졌다. 묘사에는 송대 불화의 영향이 보이지만 일본풍으로 변용된 흔적을 확인할 수 있다.

또 아미타내영도는 고려에서도 자주 그려진 도상으로 알려져 있다. 일본에서는 이미 말한 것과 같이 11세기 경부터 나타나지만, 헤이안시대인 12세기 경에는 허공에 나타나는 아미타삼존과 성중의 내영이 그려진다. 그러나 가마쿠라시대가 되면 25보살이 아미타삼존과 함께 내영하는 도상이 일반화가 되는 등, 동아시아의 다른 나라에서는 보기 어려운 도상이 나타난다.<sup>21)</sup> 더욱이, 구체적인 경관이 있는 장소로 그러한 군중이 지금 곧 내영하는 장면이 그려지게 된다(예를 들면, 도쿄국립박물관 소장 아미타내영도, 지온인(知恩院) 아미타내영도, 도 10). 이 점도 다른 나라의 아미타내영도와는 확실히 구분된다. 일본은 중국의 도상과 회화를 수용하면서, 또 고려의 도상을 어느 정도 알면서도, 독자적인 도상을 전개해 갔다.

고려 불화의 표현 기법에서 영파 불화와 같은 절강 지역에서 그려졌던 남송·원의 불화와 공통점이 보이는 것은 지적했던 대로이고, 일본에 전해진 것과 같은 종류의 불화가 건너왔던 것으로도 추정된다. 그러나 그것을 받아들이는 태도는 각각 달랐고, 13~14세기에 나타난 양국의 불화로는 한눈으로 봐도 상당히 다르다.

가마쿠라시대에는 많은 남송화와 원화가 일본에 들어왔다. 특히 원에 이르러서는 중국 루트에서 고려 불화가 들어 왔을 가능성도 충분히 있다. 그것들은 일괄해서 「가라모노(唐物)」; 중국 및 외국에서 가져온 물품」라고 불리지고 존중되었지만, 일본의 불교계는 개성적인 宗祖의 주도에 의해 독자의 종파가 생겨난 시기이고, 그러한 종파는 전래된 도상을 그대로 이용하지 않고, 자기들에게 맞게 또는 자기들의 취향으로 바꿔 만들었던 시기였다. 이러한 경우, 일본은 해외에서 가져온 도상을 그대로 수용했다고는 할 수 없다. 새로운 종파가 새로운 도상을 만들어 내는 재료의 하나로서 이용되었고, 그것은 「唐風(중국풍)」의 모드를 나타내더라도 일본제의 도상이 되었다고 할 수 있다.



## III. 맺음말

몹시 잡박한 논술이 되었지만, 고려와 동시기의 일본 불화의 동향을, 고려 불화와 관계 있는 작례를 소개하면서 살펴보았다. 고려와 동시기의 일본에서는 직접적인 영향 관계 이전에, 모두 송원을 큰 원류로 하였고, 간접적인 관계성이 확인되었다. 전시된 13~14세기 불화에는 그러한 공통과 차이가 나타나고, 실제 작품에 의해 이것을 다시 확인한다면 다행이라 생각한다.

번역\_ 지강이(신라대학교 강사, 일본 東北大學 박사)

- 『小右記』 寛仁 3년(1019) 6월 9일조에 후지와라노 미치나가(藤原道長)가 나한 공양을 했던 것이 기록되어져 있다. 중국에서 16나한의 성립, 또 그 일본의로의 유입에 대해서는 宮崎法子, 『傳裔然將來十六羅漢圖考』, 『鈴木敬教授還暦記念中國繪畫史論集』(吉川弘文館, 1981)이 상세하다.
- 후지와라노 미치나가(藤原道長)가 송대 천태에 관심을 가진 것은 上川通夫, 「中世佛教と『日本國』」, 『日本中世佛教形成史論』 제2부 제3장(2007) 등.
- 16나한은 당말오대에 중국에서 성립했던 것으로 추정되고, 일본으로의 본격적인 전래는 미치나가(道長) 주변과 초넨(裔然)의 전래로 생각되는 16나한이고, 초넨(裔然) 전래의 16나한도는 늦어도 長元 4년(1031)에는 세이료지(清凉寺)에 존재하였다.(『左經記』 長元 4년 9월 18일조) 주1 미야자키(宮崎)씨 참조. 아미타내영도의 중국 및 일본에서의 성립에 대해서는 불명료한 점이 많고, 이것에 대해서는 시안에 불과하지만, 일본의 아미타내영도를 창시했다고 하는 예신소우즈(恵心僧都) 겐신(源信)도 북송 천태와 교류를 가졌고, 그러한 교류를 배경으로 겐신(源信)이 관련하여 성립했던 내영도일 것이라는 점도 근년에 논해졌다. 吉村稔子, 「三千院藏阿彌陀聖衆來迎圖考-來迎圖の成立に關する一考察」, 『美術史』 56-1(2006)
- 오월에서는 불교 중심책이 행해져 회장의 폐불을 거쳐 잃어버린 천태전적을 요·고려·일본 등에서 구했다고 한다.
- 『圖書見聞誌』 권6, 「宣和奉使高麗圖經」 권17. 이러한 움직임 중, 북송 고려 간의 국가 차원에서의 문물 교환에 대해서는 塚本唐充, 『崇高なる山水・郭熙山水の成立とその意義-北宋三館秘閣の文化的機能を中心として-』, 特別展圖錄『崇高なる山水・中國・朝鮮―李郭派山水畫の系譜-』(大和文華館, 2008). 또 安輝濤, 「高麗及び李朝初期における中國畫の流入」, 『大和文華』 62(1977); 菊竹淳一, 「高麗佛畫にみる中國と日本」, 『高麗佛畫』(朝日新聞社, 1981).
- 북송기의 도상이 헤이안(平安)시대에 일본 국내에서 베껴진 것을 알려주는 백요 도상으로서 MOA미술관의 傳法正宗定祖圖 등을 들 수 있다. 定祖圖에 대해서는 渡邊一, 「傳法正宗定祖圖卷」, 『美術研究』 33; 椎名宏雄 「宋元版禪籍研究 (2) -正宗記・定祖圖・正宗論」, 『印度學佛教學研究』 52(1978)을 참조.
- 일본의 불교에 요 불교가 영향을 끼쳤을 가능성에 대해서는 카미카와 미치오(上川通夫)씨의 일련의 논고가 있다. 예를 들면 上川通夫, 「東密六字經法の成立」, 『日本中世佛教史料論』(吉川弘文館, 2008), 『『覺禪鈔』, 「六字經法』について』, 『愛知縣立大學文學部論集』 54(2006 初掲)에서는 11세기의 일본 밀교가 요 불교를 참조했을 가능성을 지적했다.
- 도다이지(東大寺)의 가쿠슈(覺樹)는 保安 원년(1120) 7월 5일, 후쿠오카(福岡)의 다자이후(太宰府)에서 「天慶 5년(1115)〈요의 연호〉에 고려에서 彫造・개판된 당・慧祥撰『弘贊法華傳』 10권을 베꼈다. 이것은 카쿠슈(覺樹)의 권유에 의해 송나라 사람이 고려에서 가져온 것으로 이때 의천판을 포함한 「聖敎百余卷」이 전해졌다. 또 東大寺 소장의 『華嚴經隨疏演義抄』(40권)는 의천판으로 刊記에서 선종 大安 10년(1094)에서 숙종 壽昌 2년(1096)에 걸쳐 大興王寺에서 彫造된 것으로 판명됐지만, 그 전래는 간행 직후의 10년간으로 좁혀지고, 여기에는 念念지오무로(仁和寺御室; 念念지의 이칭)가 관련된 것 등이 지적되었다. 즉, 12세기 초기의 일본에서는 의천판이 많은 관심을 받았고, 그 전래가 계획되었다. 堀池春峰, 「高麗版輸入の一樣相と觀世音寺」, 『南都佛教史の研究』 上(法藏館, 1970; 『古代學』612, 1957년 初掲) 또 横内裕人, 「高麗續藏經と中世日本-院政期の東アジア世界觀」, 『日本中世の佛教と東アジア』(塙書房, 2008); 『佛教史學研究』 45-1(2002 初掲). 한편, 일본 불교와 요·고려 불교와의 교류에 관한 연구사는 横内裕人, 「遼・高麗と日本佛教-研究史をめぐって-」, 『東アジアの古代文化』 136(大和書房, 2008)에 정리되어 있다.
- 단 이것이 현존하는 고려의 팔대보살과 완전히 일치하지 않는 것은 고려 불화 연구에서 지적되고 있다. 예를 들면 鄭于澤, 「阿彌陀八大菩薩」, 『高麗時代阿彌陀畫像の研究』 V장(永田文昌堂, 1990) 등.
- 梶谷亮治, 「日本における十王圖の成立と展開」, 『佛教藝術』 97(1974).
- 安輝濤, 「高麗及び李朝初期における中國畫の流入」, 『大和文華』 62(1977)에서는 문헌자료에서 그 가능성을 확인하고 있는데 예를 들면 鄭于澤, 「阿彌陀三尊來迎圖」, 『高麗時代阿彌陀畫像の研究』 Ⅲ 장(永田文昌堂, 1990) 등은 고려 불화와 송원 불화의 표현상의 일치에서 이를 확인하는 태도를 취했다.

- 濱田隆, 「南都阿彌陀寺藏觀經十六觀相圖について」, 『大和文化研究』 4(1957).
- 고려의 심육관변상도에서도 특히 현재 행방불명의 사이후쿠지(西福寺)본에는 元照의 해석을 전제로 했던 것이 지적되고 있다. 井手誠之輔, 『觀經十六觀變相圖 (作品解説 54~56)』, 『高麗時代の佛畫』(時空社, 2000).
- 교토(京都)·조코지(長香寺) 소장: 중요문화재. 아미다지(阿彌陀寺)본과 같은 가마쿠라시대의 제작으로 추정되지만, 제작 시기는 조코지(長香寺)본이 뒤가 아닐까라고 생각된다. 山川暁, 「長香寺本願觀無量壽經十六觀變相圖について-宋代淨土教繪圖の受容と展開」, 『美術史』 142(1997) 또, 고려 및 조선시대의 심육관변상도에 대해서는 山川暁, 「13~15世紀における觀無量壽經變相圖の研究」, 『鹿島美術財團年報』 13별책(1996)에 정리되어 있다.
- 북송의 元豊 8년(1085) 12월 28일, 승에 건너간 의천은 그 수행원이었던 楊傑과 함께 錢塘(항주)에서 元照의 강의를 들었다. 「爲義天僧統開講要義」, 『芝苑遺編』 卷下; 『續藏經』 2-10-3・280左). 이 강의는 계율의 강의였지만, 元照는 율을 기초로 한 정토신앙을 가진 승려였고, 북송 말의 이러한 풍조를 의천도 체험했을 것이다.
- 觀音經繪에 대해서는 줄리아·미치페카릭크(米倉迪夫 譯), 「メトロポリタン美術館觀音經繪卷」, 『新修繪卷全集』 25(角川書店, 1979); 『觀音經繪卷』(角川書店, 1984) 등을 참조. 또 거기에 그려진 도상의 일부가 일본에서 고쳐졌을 가능성이 높은 것은 梶谷亮治, 『觀音經繪(作品解説)』, 『佛教說話の美術』(思文閣出版, 1996)에서 지적하고 있다.
- 모두 고려의 작품인 교토(京都)·쇼타쿠인(聖澤院) 소장, 靜嘉堂文庫美術館 소장의 摩利支天像에 도상적으로 통한다. 이들에 대해서는 고려시대에 摩利支天法이 다수 행해졌던 사실 등과 함께 설명되는 경우가 많았지만(예를 들면 『高麗時代の佛畫』(時空社, 2000)의 두 작품의 해설), 근년은 조선시대의 같은 도상의 회화에 남아 있는 명문 등에서 재석천으로 보는 견해가 있다. 井手誠之輔, 「帝釋天像」, 『國華』 1313(2005).
- 고려의 지장시왕도에 대해서는 鄭于澤, 「日本における高麗佛畫受容の一斷面」, 『美術史論壇』 3(韓國美術研究所, 1996); 朴銀卿, 「尾道市光明寺所藏 地藏十王圖」, 『デアルテ』 8(1992) 등을 참조.
- 이 종류의 고려 불화를 직접 참조했을 가능성이 있는 작품으로서 나라(奈良)·카이류오우지(海龍王寺)의 보살상(가마쿠라시대)과 오사카(大阪)·에바라지(家原寺)의 석가삼존십육나한상(가마쿠라시대)을 들 수 있다. 또 교토(京都)·만수인(曼殊院)에 고려의 摩利支天像의 모사라고 생각되는 작품이 있다. 직접 모사가 가마쿠라시대에 행해졌다하더라도 이것들이 가마쿠라시대에 베껴졌을 때, 고려 불화라는 인식이 일본에 있었는지 여면지는 수용의 문제를 생각할 때 중요한 사항이다. 고려 불화의 유입은 중국(송원, 특히 원) 경유였을 가능성이 상정되고, 일본은 중국화의 테두리 안에서 이를 취했을 가능성이 있다. 이러한 문제에 대해서는 井手誠之輔, 「高麗佛畫の世界-東アジア美術における領分とその諸相-」, 『國華』 1313(2005)을 참조. 일본에서의 모사의 실체와 그 의의에 대해서는 신중하게 검토해야 하는 금후의 과제이다.
- 森實久美子, 「華嚴海會諸聖衆曼荼羅についての一考察-圖様の源泉と思想背景を中心に-」, 『國華』 1362(2009)에서 13세기에 고잔지(高山寺) 묘에(明恵) 주변에서 제작되었다고 추정되는 같은 작품이, 고려경을 참조했을 가능성을 지적하고 있다.
- 아미타신앙자를 옹호하는 25보살의 전거는 『十往生經』(失譯, 당대에는 성립)에서 구해지지만, 내영 시의 권속으로서 이를 널리 알린 것은 가마쿠라시대의 일본의 정토종의一派인 세이잔하(西山派)가 아닐까라는 설이 있다. 伊藤信二, 「阿彌陀二十五菩薩來迎圖の成立」, 『美術史』 43-1(1994). 다수의 성증을 거느리고 내영하는 것은 송대의 강남 지역에서 제작된 版經에도 보이고, 이것이 일본에서는 「二十五菩薩」로 정리되었을 가능성이 있다. 절강성 麗水市 碧湖宋塔에서 발견된 紹興 22년(1152)에 제작된 印造의 『관무량수경』(절강성박물관 소장)에는 다수의 성증을 거느리고 있는 아미타 상품상생 내영이 그려져 있다. 특별전 『聖地寧波』 도록(나라국립박물관, 2009), 도판 55 및 작품해설을 참조.

# 高麗と同時期の日本仏画について

## -高麗仏画と共通する図像をもつ作品を中心に-

北澤菜月

奈良国立博物館 研究員

## I. はじめに

高麗時代の後期にあたる日本の鎌倉時代に製作された仏画の一部には、現存する高麗時代の仏画と図像の共通する作例を認めることができる。今回の「高麗仏画大展」で展示される日本の仏画のいくつかは、現存する高麗仏画とほぼ同時期に製作された、そうした作品である。本展では高麗仏画と、同時代に制作された中国や日本などの実際の作品をみながら、図像や表現の一致と、その一方で認められる差異を考えることができる絶好の機会であり、まずは私たちにこうした機会を与えてくださった国立中央博物館に心より感謝申し上げたい。本発表は、日本の仏教絵画を専門とする立場から、本展出陳の日本仏画の説明を兼ねて、高麗との図像的共通を認められる作品の紹介と、簡単にその成立の背景を説明することを主眼とするが、これを通じて東アジアのなかでの日本仏画の位置を考えるきっかけともできればと思う。

## II. 東アジアにおける仏教図像の共有

日本への仏教の公式な伝来は、6世紀に百済から仏像や経典などがもたらされたことに始まり、その後は朝鮮半島だけでなく中国から仏教の積極的な導入を重ね、仏教は常にその時代の政治権力とも結びつく重要な宗教であり続けた。日本国内で製作された仏教の美術も、そもそもは外国からもたらされた図像を「写す」ことによって成立していったのであり、源流を同じくする東アジアの他国と同じ図像を共有すること自体は、当然のことともいえるだろう。東アジアの仏教界では、強国であった唐の図像が、政治的にも強い結びつきを持った統一新羅や奈良時代の日本にもたらされ、そこに比較的確固な、図像の同一性があったことが印象深い。統一新羅同様、7~8世紀の日本は唐から仏教を受容した。しかし、各々の動向によって仏教美術にも地域による違いが認められる。

### 1. 高麗と同時期の日本仏画ー10~12世紀ー

高麗前期に当たる10~12世紀は、日本では8世紀末から12世紀末まで続く平安時代の中~後期にあたる。この時期の日本では、天皇や政治的権力を持った貴族らによって美しい仏教絵画が生み出され、日本の仏教絵画史上最も華やかな時代である。平安仏画において重要な位置を占めるのは、8世紀末に唐に渡った空海や最澄が請来し、9世紀以降日本で盛んとなった密教の図像である。唐で大成され、日本にもたらされた両界曼荼

羅などがその最も象徴的な例である(図 1)。ただしそれだけでなく、10世紀~11世紀頃になると、9世紀にはみつけにくい図像が見られるようになる。この時期は日本の仏画史上の一つの画期ともいうことができるだろう。その例を挙げると、羅漢図(例えば東京国立博物館所蔵十六羅漢図, 図 2)や、阿弥陀来迎図(例えば平等院鳳凰堂壁画の九品来迎図, 図 3)があり、これらは主に日本天台を背景に描かれた仏画と考えられる。寛仁三年(1019)に日本で初めて羅漢図を供養したのは、権力者であった藤原道長(966~1027)であり、<sup>1)</sup> 阿弥陀来迎図の初例は、道長が寛仁四年(1020)に建てた、法成寺無量寿院阿弥陀堂の扉絵である。この扉絵は今は残らないが、道長の子、頼通が永承7年(1052)に建立した京都・宇治の平等院鳳凰堂壁画に描かれる九品来迎図がその様を彷彿させる。道長は同時代の宋代天台に強い関心を寄せていたことが知られ、<sup>2)</sup> 日本でこの時期に新たな図像が成立した背景に、宋代天台からの図像や思想の流入が考えられる。<sup>3)</sup>

以前は日本の平安時代の対外交流について、公的には遣唐使が停止された894年で断絶し、それ以降の文化は唐文化が日本風に醸成されて生み出されたものであるという考え方が一般的であったが、近年、10~11世紀には天台を重視した呉越や北宋との交流 が私的に行われ、<sup>4)</sup> 権力者もそれを積極的に進めたことが指摘されている。日本への天台宗の請来は、日本天台を開いた最澄によってすでに行われていたが、10~11世紀頃に密教図像に典拠を求めることのできない図像をもつ名品が生み出されている背景には、同時期の東アジアの動向が強く関係すると考えられる。

高麗は、熙寧4年(1071)神宗の積極外交のもと北宋に朝貢し、以後大量の文物を北宋から受け容れることになる。仏教絵画でも、高麗文宗の指示により、北宋側の許可を得て、北宋の国家的寺院である相国寺の壁画を模写することが許され、それが高麗の都・開京（開城）興王寺の壁画として描き写されるなど、政治的意義を持つ国家レベルでの図像伝授が行われている。<sup>5)</sup> こうした気運のなか、仏教では王子義天(1055~1101)が宣宗二年(1085)北宋に渡って諸師を歴訪し、華嚴や天台の章疏を多数高麗に持ち帰ることになる。高麗はこの時期の密接な関係を背景に、かなり確実に北宋の文化を受容したとみられる。

一方で日本による北宋へのアクセスはそこまで強力なものではなく、その受容は高麗に比較すれば断片的に見える。とはいえ10世紀末の北宋へ渡った裔然(983年に渡宋。清涼寺の釈迦如来像などを請来。)や、11世紀後半の北宋へ渡り、神宗にも謁見した成尋(1072年に渡宋。もと藤原頼通の護持僧。)らによって、北宋の仏教図像が日本へ持ち込まれていることも事実である(図 4)。<sup>6)</sup>

また12世紀にいたると、日本は、日本同様密教がよく残っていた遼の仏教図像を利用した可能性が近年指摘されており、<sup>7)</sup> 奈良周辺の東大寺や興福寺、真言系の高野山(和歌山)や仁和寺(京都)には、宋商を通じるなどして高麗から運ばれた義天版がもたらされている。<sup>8)</sup> 日本が最新の東アジアの仏教の動向に目を向け続けていたことは間違いない。

こうした状況を経て、12世紀に日本でまとめられた仏教図像集は、当時の日本人の理解で編集されているにせよ、この時期の東アジアの仏教図像を知る非常に重要な資料であるが、ここには高麗仏画と共通するような請来図像も少しだが認められる（阿弥陀八大菩薩や白衣観音, 図5、6）。<sup>9)</sup> いまは高麗や朝鮮時代の作品にしか見られないこうした図像が十二世紀にすでに存在し、しかも日本に渡っていたことを示す資料として、これらはとても興味深く重要である。ただし、これらは高麗の仏教図像の淵源とも捉えられる北宋あるいは遼の図像であった可能性が考えられる。図像の流入ルートについてはすべてを明かにすることは難しいが、こうした状況が、この時代の東アジアにおける図像の流通が盛んであったことを示しているのも事実である。

以上のように高麗仏画と図像の共通が認められる日本の仏画の成立を考える場合には、その前提として、高麗仏画の源流となりえる図像と日本との関係性を考えなくてはならないことを述べておきたい。



## 2. 高麗と同時期の日本仏画Ⅱ　ー13~14世紀ー

12世紀の終わり、日本は平安時代から鎌倉時代へと展開する。この時期には平安時代までに培われた伝統に加えて、さらに新しい要素として、南宋や元から積極的にもたらされた仏画が摂取された。それは例えば十王図(奈良国立博物館、福岡・誓願寺、図 7)や十六羅漢図に見られるように、中国浙江省の寧波地域で製作された仏画が鎌倉時代に克明に模写され、さらに次の展開として、独自の形に変容し摂取されていることなどから明らかである。<sup>10)</sup> 鎌倉時代の作例である釈迦三尊像(奈良国立博物館)や、普賢菩薩像(奈良国立博物館)も、日本にもたらされた宋元代の仏画を写した例として挙げることができるだろう。こうして写された宋元の仏画は、鎌倉時代前後に、主に寧波を窓口に中国へ渡った僧や、この時期に往来していた貿易船によって、日本国内に持ち込まれたと考えられる。また中国の禅僧が多数日本へ渡来したことも、宋元画の流入を加速させた。こうした宋元画の直接的模写が行われ、それが広がりをもった一方で、高麗とは緊密な文化の交流関係が生まれることはなく、高麗仏画と直接的かつ密接な関係を見出しにくいのが実状であるが、日本の鎌倉時代の仏画のなかには、前の平安時代以上に高麗仏画と共通する図像をもつ作品を見出すことができる。

その理由はいくつか想定することができる。まず、この時期日本が手本とした宋元仏画の図像は、北宋時代に既に成立しており、これが早い時期に高麗仏画の図像として定着していた可能性。また、高麗仏画と寧波仏画の表現上の類似から指摘されるように、高麗が日本と同じく南宋～元の仏画の表現形式を摂取していた可能性。<sup>11)</sup> それから、少ないかもしれないが、北宋と同時代に日本にもたらされた図像が、鎌倉時代になって改めて注目され制作された可能性もあり得る。結果的に高麗と日本の両者に共通するのは、宋を大きな源流として成立しているという事実である。日本で直接高麗仏画が写された可能性を物語る作品も存在するが(後述)、多くの高麗仏画と日本の鎌倉時代の仏画では、同時期の同図像であっても、表現上の差異や図像のずれが明確に認められるのは、そうした距離が両者の間にあるがゆえではないだろうか。

### (1) 図像がよく一致する作品

まず、忠実に中国の図像を写すと見られる作例からみていくことにしよう。奈良・阿弥陀寺の観経十六観変相図は、鎌倉時代13世紀前半の製作とみられるが、北宋末に成立した図像を写したと見做される作品である。観経十六観変相図は浄土經典である『観無量寿経』のうち、極楽を観想するための十六の段階を説く十六観を絵解きする絵画であるが、なかでも本図はその図像から、北宋末期に杭州を中心に江南で活躍した元照(1048~1116)の観無量寿経解釈を反映していることが明らかとなっている。<sup>12)</sup> この図像と基本的な部分で同図像である、十六観変相図が高麗時代に多数製作されていることは周知であろう。<sup>13)</sup> しかし日本では、ほぼ同図像をもつ鎌倉時代の十六観変相図として京都・長香寺本が残るのみで、<sup>14)</sup> その後大きな広がりを見ることはなかった。北宋に渡った義天は元照とも交流したことが知られているが、<sup>15)</sup> そうした流れのなかで十六観変相という図像が高麗に伝えられた可能性も考えられるだろう。

また出陳品ではないが、高麗仏画と共通する図像を残している日本製の作品としてメトロポリタン美術館(アメリカ)の観音経絵も挙げられる。この日本製の絵巻は、奥書から、日本の正嘉元年(1257)に、宋の版本の絵入り観音経(法華経普門品)を写した作品とわかる。版本の跋文がそのまま写されており、それによればこの版本は南宋・嘉定元年(1208)に銭仲虎という人物が作らせたものという。<sup>16)</sup> この絵画の図像には一部日本での改変も認められるものの、観音の三十三応現身を説くうちの梵天の部分(図 8)では、高麗あるいは朝鮮時代の仏画に摩利支天、あるいは帝釈天などとしてしばしば描かれる図像が写されており、<sup>17)</sup> これに先行して、観音の応現身の天部の姿として中国でこの図像が用いられていたことを語っている可能性があるだろう。

次に奈良・能満院の地藏十王図も高麗仏画とたいへん近い図像をもつ作品である。しかし十六観変相図同様、日本ではあまり広まらなかった図像といえる。本図は鎌倉時代後半、13世紀後半~14世紀はじめ頃に位置付けられる作品だが、地藏と十王を一図として描くのは、いうまでもなく高麗仏画に一般的な構成である。中国では敦煌の地藏十王図があって、十王経図巻に地藏が描かれている例があり、宋代でも地藏と十王はセットであるが、一図の掛幅に地藏十王がまとめて描かれることは宋代仏画には見出しにくく日本でも稀少である。ゆえに高麗仏画を原型とした可能性も考えられる興味深い作品である。とはいえ同時期に製作されていた高麗の地藏十王図とは、諸尊の構成や、体つきや表情が異なっており、高麗仏画を写したとすれば日本的な表現への改変が明らかである。<sup>18)</sup> 或いは十六観変相図同様に高麗と宋とが共有した図像で、宋からもたらされた図像が日本で写されたことも考えられる。

また、直接的に高麗の図像を参照した可能性が指摘されている作品として華嚴の絵画である京都・高山寺の華嚴海会諸聖衆曼荼羅にも触れておきたい(図 9)。<sup>19)</sup> 華嚴の図像についても、宋代版本が高麗経の原本となった例があることなどを考えれば、そのルーツが高麗からさらに遡った北宋に求め得ることも忘れ難いが、すでに若干触れたように日本から高麗文物への接触が可能であったのは事実であり、その結果として鎌倉時代の日本で高麗の図像を参照した仏画が生まれた可能性は十分に考えられてよい。

### (2) 高麗と日本、それぞれの展開

以上のように、日本仏画には高麗仏画と通じる図像をもつ作品があり、その理由は直接的な受容にも求め得るが、どちらも中国、特に宋の図像を大きな源流としている点に求めることができる。ただし同種の図像を源流にしても、日本の鎌倉時代の仏画は他国からもたらされた図像を変容させているようであり、そうした例として補陀落観音と阿弥陀来迎の絵画を紹介したい。

補陀落観音は、観音がその住处である補陀落山の岩場に坐す様子を描く図像で、高麗で多数描かれたことはいうまでもない。その源流は、幾つかのルートが想定できるものの、中国で唐末に成立したと考えられる水月観音にある。日本では補陀落山に座る観音の姿は古くから存在しているが、平安末から鎌倉時代(12世紀末から14世紀)にかけて、主に南宋・元から流入した図像が日本の観音像に影響を与えている。例えば奈良国立博物館所蔵の如意輪観音像は、鎌倉時代の日本的な補陀落観音の作例と捉えることができる。観音是水月観音のような二臂の姿ではなく、密教尊格である如意輪観音の姿で描かれる。描写には宋代仏画の影響が見られるが、日本風に変容した跡を確認することができる。

また阿弥陀来迎図は高麗でもよく描かれる図像として知られる。日本ではすでに触れたように11世紀頃からあらわれるが、平安時代12世紀頃には、虚空に浮かぶ阿弥陀三尊や聖衆の来迎が描かれる。しかし鎌倉時代になると二十五菩薩が阿弥陀三尊とともに来迎するという図像が一般化するという、東アジアの他国に見出しにくい、図像が流布する。<sup>20)</sup> さらにそうした群衆が、具体的な景観のある場所へと今まさに来迎する場面が描かれるようになる（例えば、東京国立博物館所蔵阿弥陀来迎図、知恩院阿弥陀来迎図、図10）。この点も他国の阿弥陀来迎図とは一線を画する。日本は中国の図像や絵画を摂取しつつ、また高麗の図像をおそらくある程度知りつつも、独自の図像を展開させていった。

高麗仏画の表現技法に、寧波仏画のような浙江地域で描かれた南宋～元の仏画との共通があることは指摘されている通りであり、日本にもたらされたのと同種の仏画が渡っていたことも想像される。しかしながらそれを受け容れる態度は各々異なっており、13~14世紀に生み出された両国の仏画の表現には一見してかなりの相違がある。

鎌倉時代には多くの南宋画や元画が日本にもたらされた。特に元に至ってからは、中国ルートで高麗仏画



がもたらされた可能性も十分にある。それらは一括して「唐物」と呼ばれ尊ばれたが、日本の仏教界は個性的な宗祖の主導による独自の宗派が生まれた時期にあり、そうした宗派は将来された図像をそのままに用いることなく、自分たちに都合のよいように、あるいは自分たちの好みに、作りかえていった節がある。このような場合、日本は海外からもたらされた図像をそのまま受け容れたとはいえない。新宗派が新図像を作り出す材料の一つで用いられたのであり、それは「唐風(中国風)」のモードを漂わせていても日本製の図像となったといえる。

## Ⅲ. まとめ

　　はなはだ雑駁な論述となったが、高麗と同時期の日本の仏画の動向を、高麗仏画と関わりのある作例を紹介しながら、みてきた。高麗と同時期の日本の間では直接的な影響関係以前に、どちらも宋元を大きな源流の一つとしているという、間接的な関係性が認められる。展示される13~14世紀の仏画には、そうした共通と差異が表れているのであり、実作品によってこれをあらためて確認して頂ければ幸いである。

- 「小右記」寛仁三年(1019) 6月9日条に、藤原道長が羅漢供を行ったことが記録されている。中国における十六羅漢の成立、またその日本への流入については、宮崎法子「伝然将来十六羅漢図考」(『鈴木敬教授還暦記念中国絵画史論集』吉川弘文館、1981年)に詳しい。
- 藤原道長が宋代天台に関心を寄せたことは、上川通夫「中世仏教と「日本国」」(同「日本中世仏教形成史論」第二部第三章、2007年)など。
- 十六羅漢は唐末五代に中国で成立したと見られ、日本への本格的将来は道長周辺や、裔然将来とされる十六羅漢であり、裔然将来の十六羅漢も、遅くとも長元4年(1031)には清凉寺に存在している。(『左経記』長元四年九月十八日条)註1宮崎氏参照。阿弥陀来迎図の中国および日本での成立については不明瞭な点が多く、これについては試案に過ぎないが、日本の阿弥陀来迎図を創始したとされる恵心僧都源信も、北宋天台と交流を持っており、そうした交流を背景に源信がかかわって成立した来迎図があるであろうことも近年論じられている。吉村稔子「三千院蔵阿弥陀聖衆来迎図考-来迎図の成立に関する一考察」(『美術史』161、2006年)
- 呉越では仏教重視策がとられ、会昌の廃仏を経て失われた天台典籍を遼・高麗・日本などに求めたことが知られる。
- 『図画見聞誌』巻6、「宣和泰使高麗図経」巻17。こうした動きのうち、北宋高麗間の国家レベルでの文物授受については、塚本麿充「崇高なる山水・郭熙山水の成立とその意義―北宋三館秘閣の文化的機能を中心として―」(特別展図録『崇高なる山水―中国・朝鮮―李郭派山水画の系譜―』2008年、大和文華館)、また、安輝濬「高麗及び李朝初期における中国画の流入」(『大和文華』62、1977年。)、菊竹淳一「高麗仏画にみる中国と日本」(『高麗仏画』朝日新聞社、1981年)。
- 北宋期の図像が平安時代に日本国内で写されたことを物語る白描図像としてＭＯＡ美術館の伝法正宗定祖図などを挙げるができる。定祖図については、渡邊「伝法正宗定祖図巻」(『美術研究』33号)、椎名宏雄「宋元版禅籍研究(二)―正宗記・定祖図・正宗論」(『印度学仏教学研究』52、1978年)を参照。この図像は、北宋・治平元年（１０６４）に開板されたが、仁平四年（１１５４）に日本国内で写されていることが奥書から明らかである。

- 日本の仏教に遼仏教が影響を与えた可能性については上川通夫氏の一連の論考がある。例えば上川通夫「東密六字経法の成立」(『日本中世仏教史料論』吉川弘文館、2008年。「『覚禅鈔』「六字経法」について」として『愛知県立大学文学部論集』第54号、206年に初掲。)では、11世紀の日本密教が遼仏教を参照した可能性を指摘する。
- 東大寺の覚樹は保安元年(1120)七月五日、福岡の太宰府で、「天慶5年(1115)」(遼の年号)に高麗で彫造・開版された唐・慧祥撰『弘贊法華伝』十巻を書写した。これは覚樹の勤めによって宋人が高麗から運んだもので、この時義天版を含む「聖教百余巻」がもたらされた。また東大寺所蔵の『華嚴経随疏演義抄』(40巻)は義天版で、刊記から宣宗の大安10年(1094)から肅宗の寿昌2年(1096)にかけて大興王寺で彫造されたことが判明するが、その将来は刊行直後の10年間に絞られ、これには仁和寺御室が関わることなどが指摘されている。すなわち、12世紀初めの日本では、義天版が多いに関心を集め、その将来が計られた。堀池春峰「高麗版輸入の一樣相と観世音寺」(『南都仏教史の研究』上、法蔵館、1970年。『古代学』612、1957年初掲。)また、横内裕人「高麗統蔵經と中世日本―院政期の東アジア世界観」(『日本中世の仏教と東アジア』塙書房、2008年。『仏教史学研究』第45巻第1号、2002年初掲。)。なお、日本仏教と遼・高麗仏教との交流に関する研究史は、横内裕人「遼・高麗と日本仏教―研究史をめぐって―」(『東アジアの古代文化』136号、大和書房、2008年)にまとめられている。
- ただしこれが現存の高麗の八大菩薩と完全に一致しないことは、高麗仏画研究において指摘されている。例えば、鄭于澤「阿弥陀八大菩薩」(『高麗時代阿弥陀画像の研究』第Ⅴ章、永田文昌堂、1990年)など。
- 梶谷亮治「日本における十王図の成立と展開」(『仏教芸術』97、1974年)
- 安輝濬「高麗及び李朝初期における中国画の流入」(『大和文華』62、1977年。)では文献史料からその可能性を確認しており、例えば、鄭于澤「阿弥陀三尊来迎図」(『高麗時代阿弥陀画像の研究』Ⅲ章、永田文昌堂、1990年)などは高麗仏画と宋元仏画の表現上的一致からこれを認める態度をとる。
- 濱田隆「南都阿弥陀寺蔵観經十六観相図について」(『大和文化研究』4、1957年)
- 高麗の十六観変相図でも、特に現在行方不明の西福寺本には、元照の解釈が前提としていることが指摘されている。井手誠之輔「観經十六観変相図(作品解説54~56)」(『高麗時代の仏画』時空社、２０００年。)
- 京都・長香寺所蔵。阿弥陀寺本と同じ鎌倉時代の製作と考えられるが、製作の時期は、長香寺本が後ではないかと考えられている。山川暁「長香寺本願観無量寿經十六観変相図」について―宋代浄土教絵図の受容と展開」(『美術史』142、1997年)また、高麗および朝鮮時代の十六観変相図については、山川暁「十三~十五世紀における観無量寿経変相図の研究」(『鹿島美術財団年報』13別冊、1996年)にまとめられている。
- 北宋の元豊八年(1085)十二月二十八日、宋に渡っていた義天は、その随行役を任せられていた楊傑とともに銭塘(杭州)で元照の講義を受けている。「為義天僧統開講要義」(『芝苑遺編』巻下。『統蔵經』2―10―3・280左)。この講義は戒律の講義であったが、元照は律を基礎とした浄土信仰を持った僧であり、北宋末のこうした風潮を義天も体験したはずである。
- 観音経絵については、ジュリア・ミーチーベカリック(米倉迪夫訳)「メトロポリタン美術館観音経絵巻」(『新修絵巻全集28』角川書店、1979年)、『観音経絵巻』(角川書店、1984年)などを参照。またそこに描かれる図像の一部が日本で改変されている可能性が高いことは梶谷亮治「観音経絵(作品解説)」(『仏教説話の美術』思文閣出版、1996年)に指摘がある。
- いずれも高麗の作品である京都・聖沢院所蔵、静嘉堂文庫美術館所蔵の摩利支天像に図像的に通じる。これらについては高麗時代に摩利支天法が多数行われている史実などとあわせて説明されることが多かったが(例えば「高麗時代の仏画」(時空社、2000年)の両作品解説)、近年は朝鮮時代の同図像の絵画に残る銘文などから帝釈天とする見方がある。井手誠之輔「帝釈天像」(『国華』1313号、2005年)。
- この種の、高麗仏画を直接参照した可能性のある作品として、奈良・海龍王寺の菩薩像(鎌倉時代)や、大阪・家原寺の釈迦三尊十六羅漢像(鎌倉時代)が挙げられるように思う。また、京都曼殊院に高麗の摩利支天像の写しとみられる作品がある。その他、日本での高麗仏画模写作品については、鄭于澤「日本における高麗仏画受容の一断面」(『美術史論壇』第3号、韓国美術研究所、1996年)、朴銀卿「尾道市光明寺所蔵 地藏十王図」(『デアルテ』第8号、1992年)などを参照。直接の模写が鎌倉時代に行われたとしても、これらが鎌倉時代に写された時、高麗仏画であるとの認識が日本側にあったかどうか、受容の問題を考える上で重要である。高麗仏画の流入は中国(宋元、特に元)経由であった可能性が考えられ、日本は中国画の枠のなかでこれを捉えていた可能性がある。こうした問題については井手誠之輔「高麗仏画の世界―東アジア美術における領分とその諸相―」(『国華』1313号、2005年)を参照。日本での写しの実際とその意義については慎重に検討すべき今後の課題である。
- 森實久美子「華嚴海会諸聖衆曼荼羅についての一考察―図様の源泉と思想背景を中心に―」(『国華』1362号、2009年)で、13世紀に高山寺明恵周辺で製作されたとみられる同作品が、高麗経を参照した可能性が指摘されている。
- 阿弥陀信仰者を擁護する二十五菩薩の典拠は「十往生經」(失譯、唐代には成立)に求められるが、来迎時の眷属としてこれを広めたのは鎌倉時代の日本の浄土宗の一派・西山派ではないかとする説がある。伊藤信二「阿弥陀二十五菩薩来迎図の成立」(『美術史』43(1)、1994年)。多数の聖衆を従えての来迎は宋代の江南地域で製作された版経の見返にも見られており、これが日本では「二十五菩薩」に整えられた可能性がある。浙江省麗水市碧湖宋塔から発見された紹興22年(1152)印造の『観無量寿経』(浙江省博物館所蔵)の見返には、多数の聖衆をしたがえた阿弥陀の上品上生来迎が描かれている。特別展「聖地寧波」図録(奈良国立博物館、2009年)、図版55及び作品解説を参照。

**Abstract**

**Buddhist Paintings of Japan Contemporary  
with the Goryeo Period: The Iconographical Similarities**

**Kitazawa Natsuki**

Curator, Nara National Museum

In this presentation, I will discuss Japanese Buddhist paintings that were produced contemporary to some of the well-known Buddhist paintings of Goryeo. Compared to their Goryeo counterparts, Japanese Buddhist paintings are more varied in iconography. But, in this presentation, I would like to focus on those Japanese Buddhist paintings having at least something in common iconographically with their Goryeo counterparts to highlight their similarities and how they differ from each other.

There is clearly a substantial degree of similarity between Goryeo Buddhist paintings and Japanese ones that are contemporary to them, particularly in the 13th-14th century. But, the degree of similarity, however, is not to the extent that they would seem mirror images of each other; there are unmistakable differences between them. To understand how Buddhist paintings of the two countries, produced during this period, came to resemble each other iconographically, I propose to turn to the art scene of Japan during the mid- to late Heian period (11th-12th century).

During the Heian period, although there was no state-level trade between Japan and neighboring countries, trade, nevertheless, took place at private initiatives, allowing continental culture and technology to reach the Japanese archipelago. Japanese monks, meanwhile, traveled to Wu-yue and the Northern Song in China to further their knowledge of Buddhism and tour sacred Buddhist sites, during this period. Chinese Buddhist iconography was transmitted to Japan also at this time. Goryeo, meanwhile, strengthened its ties with the Northern Song starting from the late 11th century. The murals of Xiangguo-si, a state temple of the Northern Song, were reproduced, around this time, in murals of Heungwangsa Temple in Gaeseong, Goryeo's capital city, and many other state-level initiatives were made to embrace the iconography and style of Northern Song Buddhist paintings. Goryeo prince Uicheon, for example, traveled to the Northern Song, also around this time, and brought back home the knowledge of new schools of Buddhism like the Huayan and Tiantai schools. It is, therefore, likely that the iconography of the Northern Song served as a model for Goryeo Buddhist paintings of this time. In Japan, even if there were exchanges with Goryeo during the 12th century, it is not clearly established whether these exchanges had an influence on the iconographic content of Japanese Buddhist paintings. Therefore, although some of the Buddhist paintings from the Heian period show similarities in terms of iconography, to Goryeo Buddhist paintings,

this could have been a direct influence of Northern Song iconography, rather than the influence of Goryeo.

Toward the late 12th century, in the early Kamakura period, Japan started to actively embrace the culture and technology of the Southern Song. Quite a few reproductions of Buddhist paintings brought from the Southern Song, dating from this period, have survived in Japan. Some of these reproductions are very similar to Goryeo Buddhist paintings in iconographic content. The Ten Kings of Hell (地藏十王圖) is a case in point. Several of them could have been directly copied from Goryeo Buddhist paintings, but they are only a minority, and whether they were indeed directly based on Goryeo paintings is yet to be confirmed. For now, the main reason why Goryeo and Japanese Buddhist paintings are similar in iconographic content appears to be that Buddhist paintings in both countries were largely influenced by the Northern and Southern Song.

Further, iconographic elements imported from the Chinese dynasties during the Kamakura period, were used more selectively or re-adapted in subsequent eras, and some of the surviving works attest to this creative re-adaptation of foreign influence. Imported foreign iconographic elements were far from a norm that had to be strictly followed at that time. Works like the Ten Kings of Hell (十王圖), Potalaka Guanyin Bodhisattva (普陀落觀音) and Amitabha Buddha Guiding Those Reborn to the Western Paradise (阿彌陀來迎) are some of the examples.

# QUESTIONS

—

질의



## 하라호토 출토 아미타불화와 관음보살도

### 김혜원

국립중앙박물관 학예연구사

하라호토 출토품은 표트르 코즐로프의 1907~1908년 탐험 당시 발견된 것으로, 현재 3,500여 점은 에르미타주박물관에, 8,000여 점은 러시아학술원 동방학연구소에 소장되어 있습니다. 오늘 에르미타주박물관에 소장되어 있는 서하(西夏, 982-1227)시대의 하라호토 불화를 비롯한 중앙아시아 유물에 대해 수십 년간 활발히 연구해온 키라 사모숙 박사의 발표를 듣고 이에 대해 토론을 맡게 된 점을 영광으로 생각합니다. 국립중앙박물관의 〈高麗佛畫大展〉을 계기로 마련된 오늘 사모숙 박사의 발표에 대해서 발표 요지와 고려불화와와의 관련성에 대한 질문을 하도록 하겠습니다.

본 발표는 ‘아미타불화와 관음보살도’라는 제목을 지니고 있습니다. 발표 중에는 〈내영도〉를 설명하면서 『관무량수경』이 언급되었는데, 이외에도 하라호토에서 발견된 문서 중에 아미타신앙과 관련된 자료로는 어떤 것이 있는지, 그리고 서하시대의 아미타불화와 관음보살도의 특징에 대해 짧게 정리해 주셨으면 합니다.

두 번째 질문은 서하 불화와 고려 불화의 관련성에 대한 것입니다. 이번 〈고려불화대전〉전시에 출품된 하라호토 불화인 에르미타주박물관 소장 X-2410 〈아미타삼존내영도〉는 우리나라에서는 일찍이 고려 불화 중 삼성미술관 Leeum 소장인 〈아미타삼존도〉와 유사하다는 점에서 주목을 받은 작품입니다. 우리나라 학자들은 양자의 유사성을 띠게 된 배경 요인에 대해 많은 관심을 가져왔으며, 박도화 박사와 같은 연구자는 서하 왕국이 멸망한 이후에 유지된 요소가 元을 통해 고려로 전달되었을 가능성도 제기한 바 있습니다.

이러한 두 작품에서 보이는 서하와 고려 불화의 유사성에 대해서 하라호토 불화의 전문가인 사모숙 박사의 의견을 들었으면 합니다. 오늘 발표문에서 이에 대한 사모숙 박사의 입장을 엿볼 수 있는 구절이 두 군데 있었습니다. 첫 번째는 〈내영도〉유형의 그림에 대해 언급하면서, 여기에 등장하는 ‘빛줄기 속의 왕생자’ 표현에 대해 이를 탕구트의 ‘도상적인 혁신’으로 볼 수 없다고 밝힌 부분입니다. 이는 서하 불화의 도상에 대해서 탕구트적인 특징보다는 중국과 티베트적인 요소에 보다 주목한 사모숙 박사의 기존 연구와 일맥상통하는 것으로 이해됩니다. 그리고 발표문의 마지막 부분에 탕구트가 송 황실에 한 차례 이상 대장경을 요청했고, 불교 경전과 이미지를 얻기 위해 오대산의 사찰을 방문했다는 점을 언급하고 있습니다. 이어 ‘고려 역시 이들로부터 동일한 판본의 경전과 삽화를 받았을 것’이고, 이것이 중국의 돈황석굴, 유럽굴, 서하, 고려의 작품이 유사한 점을 지니는 이유로 설명하고 있습니다. 그렇다면 고려와 서하 불화의 유사성은 양자 모두 중국의 범본에 의거하고 있기 때문으로 이해해야 하는지, 혹은 서하 불화가 고려에 유입되었을 가능성은 없는지에 대해서 박사님의 설명을 부탁드립니다.

## 宋·元代 불화의 특색 -禮拜像의 視覺表象-

### 김승희

국립경주박물관 학예연구실장

먼저 송원 불화에 대한 많은 저술과 오랜 기간 연구 활동을 해오신 井手誠之輔 교수의 발표에 대해 이 방면의 천착이 부족한 제가 토론을 맡게 된 것을 영광으로 생각합니다. 오늘 이테 세이노스케 교수의 발표는 송원 불화를 이해하는 매우 중요한 관점을 제시하였습니다. 그것은 송원 불화 가운데에서도 주로 남송대 예배상을 대상으로 하는 것입니다만, 세 가지의 특징적인 시각 표상에 관한 것입니다. 즉 “心中感得像, 示現像, 勸請像”이라는 용어를 사용하여 주로 남송대 불화의 특징을 분류·설명하였습니다. 그리고 원대 불화에서는 새로운 시각 표상이 등장해 남송적인 불화의 시각표상이 크게 변질되었다고 하였습니다. 세 가지 구분은 彼岸과 此岸의 관계성을 나타내는 시각 표상의 특색이라고도 하였습니다. 오늘 발표를 들으면서 흥미로운 사실들을 많이 알게 되었습니다만, 몇 가지 점에 대해 질문을 하도록 하겠습니다.

첫 번째, 우선 ‘예배상의 시각 표상’이라는 제목이 의미하는 바가 송원대 불화에 국한된 것인지-물론 이번 발표에서는 송원대 불화에 한정하였습시다만- 아니면 향후에라도 동아시아 전반에 걸쳐 통시대적으로 적용할 수 있는 일반화한 분류 개념인지를 말씀해주시기 바랍니다.

두 번째, 주제나 표현 등에서 다양하게 전개된 송원 불화를 시각적 표상이라는 세 가지 틀로 실제 작품을 적용시켜가며 설득력 있게 정리, 설명해 주었습니다. 그러나 간혹 세 가지 시각 표상이 명확하게 적용되지 않는, 또는 異見이 도출될 수 있는 여지가 있는 작품도 있다고 생각합니다. 가령, 교토 常照皇寺에 전하는 남송대 〈常印觀音像〉은 발표자는 心中感得像으로 이해하셨지만, 泉武夫氏は 示現像으로 이해하고 있습니다. 〈阿彌陀三尊像〉(禪林寺) 역시 心中感得像으로 분류하고 있지만, 저는 來迎하는 모습의 勸請像으로도 볼 수 있지 않을까 합니다. 이런 혼선을 방지하기 위하여, 좀더 명확히 구분할 수 있는 기준이 필요하다고 생각합니다. 그러나 한편, 세 타입의 분류가 도식적 해석으로 빠질 경우에는 개개 작품이 보유한 고유한 이야기가 묻힐 수 있고, 또 불화의 다양성을 획일화시킬 수 있는 위험성도 있다고 생각합니다. 여기에 대해서 말씀해주시기 바랍니다.

세 번째, 첫째, 둘째 질문과 연관되는 것입니다만, 본 발표에서 제시한 세 가지 프레임에 들지 못하는, 즉 예외적인 작품들에 관한 것입니다. 가령 延慶寺의 本堂에 懸掛되었으리라고 여겨지는 〈觀經十六觀變相圖〉, 예배화로서의 기능을 갖고 있는 〈涅槃圖〉나 〈羅漢圖〉등은 어떤 시각적 표상이나 관점으로 분류되어야 할지 궁금합니다. 이와 관련하여 세 가지 시각 표상은 발표자께서 또한 주장하신 바 있는 延慶寺를 중심으로 한 寧波지역에서 내부, 외부, 중간 지점으로 설정한 세 단계의 ‘네트워크 개념’과 어떻게 照應되는지도 간단하게 설명해주시면 고맙겠습니다.

네 번째, 세 가지 시각 표상 중에 “心中感得像”에 관한 질문입니다. 심중 감득상이란 “마음속에 맺어지는 부처의 형상을 회화로 가시화한 작품”이라고 하였습니다. 心中感得은 주로 송대 天台淨土敎의 수행 방식인 觀想法과 상통한다고 보입니다만, 觀想 수행으로 체득되는 尊格의 형상은 대단히 주관적인 이미지로 나타날 수 있다고 생각됩니다. 보편적인 형상을 지향하는 예배상에 발표자가 정의하신 것처럼 마음속에서 형상화된 것이 순수하게 예배의 대상이 되는 尊像의 형태로 발현될 수 있을지 의문이 듭니다.

또 심중 감득상으로 예를 든 普悅과 張思恭이 각각 그린 〈阿彌陀三尊像〉은 阿彌陀寺의 〈觀經十六觀變相圖〉에 보이는 것처럼 제13관인 雜想觀과 제9관인 眞身觀의 도상에 해당합니다. 그렇다면, 존상의 제작에는 일정한 형식이나 模本에 의거했다고 여겨지며, 예를 든 〈千手千眼觀音像〉(永保寺), 〈阿彌陀三尊像〉(禪林寺), 〈釋迦如來像〉(靜嘉堂文庫美術館) 등에 보이는 작품은 더욱 절제되고 규범성이 강한 모습을 보입니다. 그러므로 심중 감득상으로 제시된 작품은 觀想과도 같은 수행으로 얻어진 결과물일 수도 있겠지만, 그 보다는 마음속에 부처의 형상을 담는, 이른바 관상 수행을 돕기 위해 특별히 제작, 제시된 것일 수도 있다고 생각합니다. 심중 감득상의 배경이 허공이거나 용출구름으로 제한된 것도 그러한 이유 때문이라고 생각합니다. 물론 普悅처럼 스스로 관상을 실천하면서 제작에 임했던 화승도 있겠습니다만, 張思恭처럼 승려가 아닌 화가들까지도 觀想을 수행하면서 제작에 임하지는 않았으리라고 생각됩니다. 여기에 대한 의견을 듣고 싶습니다.

다섯 번째, 용어상의 문제이기는 합니다만, 송대 불화를 기준으로 삼아서인지 원대 불화에 대해 ‘크게 變質’되었다라고 언급하였습니다. 그러나 발표자께서도 此岸에 있는 부처에 대한 현실의 기대가 직접적으로 작용하여 원대 불화의 시각 표상을 규정하고 있다고 하였습니다. 그러한 특징적인 요소, 즉 현실에 대한 기대와 욕망이 원대 불화의 시각 표상의 형성에 작용한 것이고, 결과적으로 그것은 그 시대의 美感을 반영한 것이라고 생각합니다.

그러한 맥락에서 고려불화에 드러나는 시각적 표상을 찾고자 한다면, 그 시대의 미감과 여러 가지 시각적 요소와 특징 등을 새롭게 읽어내야 할 것이라고 생각합니다. 저는 고려불화에 ‘現身’의 메커니즘이 작용한다는, 즉 “現身이라는 구조 속에서 불보살의 세계와 현실이 조화를 이룬다.”라고 1999년에 글을 쓴 적이 있으나 그 뒤에 내용을 진전시키지는 못했습니다. 지금 생각해보면, 이데 교수께서 제시하신 세 가지 시각 표상을 ‘현신의 메커니즘’에 적용해 볼 수도 있겠다고 생각합니다. 그러나 여기서 그것을 장황스럽게 설명하고자 하는 것은 아닙니다. 정리해서 말씀드리자면, 첫 번째 질문과 다소 중복되는 부분이 있습니다만, 발표자께서는 남송대 예배상에 적용시킨 세 가지 시각 표상이 고려불화의 특징을 설명하는데 적용시킬 수 있는 유용한 도구가 될 수 있다고 보시는지요. 혹 다른 시각 표상이나 관점에 대해 생각하고 있는지요. 말씀해주시면 감사하겠습니다.

## 질의

## 고려불화의 독자성

### 민병찬

국립중앙박물관 전시팀장

이번에 전시를 개최하게 된 중요한 목적 중 하나가 고려불화의 독자성을 밝히는 것인데, 그 발표를 기꺼이 수락해 주신 정우택 교수님께 감사의 말씀을 드리며, 그 토론을 맡게 되어 영광입니다.

발표자께서는 고려불화의 독자성을 도상의 유사성과 채색기법 등에서 찾았습니다. 고려불화의 도상이 일본에 비하여 다양하지는 않지만 대부분 경전에 근거하여 만들어졌으며, 『觀無量壽經』에 의거한 아미타여래 관련 불화가 가장 많이 그려졌다고 했습니다. 관음보살도상은 기본적으로 관음이 바위 위에서 반가한 자세로 앉아있고, 등 뒤에는 대나무가, 앞에는 버드나무 가지가 꽃혀있는 정병이, 그리고 관음의 시선이 향하는 화면의 좌우 아래 부분에 선재동자가 표현되어 있으며, 이를 수월관음도로 명명 하였습니다. 이 수월관음도의 도상학적 근거 경전으로 『화엄경』 ‘入法界品’을 들었고, 수월관음이란 명칭에 대해선 9세기경의 돈황 불화에 ‘수월관음’이라고 적혀있고, 대각국사문집 등 고려시대 기록에 보이는 ‘수월’에서 유래를 찾았습니다. 또한 고려 불화의 화면 구성이 본존 등 중심주제만을 극대화시키는 경향이 강하며, 이는 화면 구성요소가 서로 유기적 관계를 가지고 설명적으로 화면을 구성하고자 하였던 중국불화와는 다른 고려불화만의 도상적 특징이라고 하였습니다.

채색기법에 있어서는 기본색인 붉은색, 녹색, 군청색뿐 아니라 미량으로 사용된 안료까지도 색을 혼합하지 않고 원색만을 그대로 사용하여 높은 명도와 채도를 유지하였으며, 여기에 문양과 묘선들을 금으로 그려 넣어 금선의 효과를 극대화시켰다고 하였습니다.

문양에 있어서도 ‘唐草圖文’이 고려 14세기 불화의 대표적 문양으로 중국, 일본에서는 사용된 적이 없는 고려불화만의 독자적인 문양이라고 하였습니다.

이외에도 도상이 거의 같은 도상의 유사성, 내세구제의 기복적 성격의 불화가 대부분인 점 등을 특징으로 들고 이는 발원자 계층의 편협성과 제작 목적, 봉안장소의 동질성에서 비롯되었다고 하였습니다.

이와 관련하여 몇 가지 질문을 드리도록 하겠습니다. 먼저 수월관음도의 도상과 명칭에 관한 질문입니다.

고려 수월관음도의 도상의 근원으로 파리 기메박물관에 소장되어 있는 9, 10세기경에 돈황지역에서 그려진 수월관음도를 들고 있습니다. 바위에 반가한 자세로 앉아있고, 등 뒤로 대나무가 그려져 있는 등 고려 수월관음도의 시원적인 모습을 하고 있는 것은 사실입니다. 그러나 결정적으로 선재동자가 등장하고 있지 않아서, 『화엄경』 ‘입법계품’에 의거해 그려졌다고 보긴 어렵습니다. 그런데 이렇게 소의경전이 서로 다른 돈황의 ‘수월관음’을 고려 수월관음의 원형으로 볼 수 있는지요? 그리고 고려 수월관음도의 규정을 좀 더 명확히 할 필요가 있다고 봅니다. 즉, 반가좌한 보살, 버드나무가지가 꽃혀 있는 정병, 선재동자로 이루어진 형태의 그림을 수월관음도로 보는 것인지, 아니면 『화엄경』 ‘입법계품’의 경전에 의거해 선재동자가 관음보살을 만나는 장면을 그린 그림을 수월관음으로 규정하는 것인지. 전자의 규정에 의한다면 헤쳐될 관음도는 수월관음도에서 빠져야 할 것이며, 후자로 한다면 『화엄경』 ‘入法界品’에서 선재동자가 만난 관음보살을 ‘觀自在菩薩’로 표기하고 있어, 어떤 연유로 ‘수월관음’이란 명칭으로 바뀌게 되었는지에 대한 설명이 필요할 것으로 보입니다.

둘째로 고려불화의 채색이 원색을 혼합하지 않고 그대로 사용하였으며 이로 인해 명도와 채도가 매우 높은



특징을 가지고 있다고 하였습니다. 그런데, 이번에 전시된 일본 니손인(二尊院)소장의 중국 元代의 〈석가삼존도〉를 보면 육안으로도 고려불화보다 붉은색의 명도와 채도가 훨씬 높은 것을 알 수 있습니다. 700년 이상 세월이 흐른 그림이라 지금 보이는 명도와 채도에는 상당한 차이가 있었겠지만, 고려불화의 경우, 안료 등의 이유로 중국에서 그려진 불화에 비해 명도나 채도가 상대적으로 낮았으며, 그 위에 금니로 문양을 넣어 逆으로 더욱 화려하게 금선들이 드러나 보인 것은 아닌지요?

마지막 질문입니다. 이번 질문은 발표자의 발표내용과는 관계없이 제가 이번 전시를 준비하면서 생긴 궁금증에 대한 것이며, 이번에 고려불화전을 개최하게 된 여러 목적 중 하나이기도 합니다. 발표자께서 고려불화를 가장 많이 보셨고, 또 연구를 하셨기에 드리는 질문입니다. 비록 발표논지와는 맞지 않지만 널리 양해바랍니다.

미국 클리블랜드박물관소장 〈석가여래도〉, 일본 조고손시지(朝護孫子寺) 소장 〈지장보살도〉, 일본 게조인(華藏院) 소장 〈지장시왕도〉의 제작 국가에 대한 질문입니다. 먼저 클리블랜드의 〈석가여래도〉를 보면, 일반적으로 알고 있는 고려불화와 많은 차이점을 보이고 있습니다. 두광을 굵은 금선으로 그리고 그 안쪽에 다시 5cm가량의 두께로 금테를 두르고 있는 점이나 여래와 나한이 착용한 옷의 끝단을 흰색으로 강하게 칠하고 있는 점 등은 일반적인 고려불화에서는 좀처럼 찾아볼 수 없는 모습입니다. 또한 여래의 붉은 가사에 금니로 그린 둥근 형태의 문양도 통상의 고려불화에는 연화당초문, 혹은 국화당초문 등 식물계 문양으로 되어 있는데 반하여 용과 구름문양으로 되어 있으면서 테두리도 일정한 원이 아닙니다. 본존의 얼굴 형태도 직사각형을 하고 있는 대부분의 고려불화와는 달리 턱이 뾰족한 역삼각형을 이루고 있습니다. 전체적으로 일본 니손인 소장 중국 원대의 석가여래삼존도 중 본존과 많은 유사성을 보여주고 있습니다.

다음은 조고손시지 소장 〈지장보살도〉와 게조인 소장 〈지장시왕도〉입니다. 두 점 모두 지장보살 관련 불화로 돈황과 고려에서만 보이는 피모지장의 모습을 하고 있습니다. 그래서 고려불화로 판명된 것으로 생각됩니다. 그런데 고려의 피모지장의 두건 착용법을 보면, 머리에 쓴 두건이 어깨까지 자연스럽게 내려오는 것이 일반적이거나, 조고손시지의 지장보살은 두건은 머리에만 쓰고 어깨엔 별개의 술을 걸친 듯 그렸으며, 길이도 매우 길게 내려와 어색합니다. 또 머리 부분과 어깨 부분의 끝단엔 문양을 넣지 않고, 어깨를 감싸고 있는 부분에만 작은 원형문양을 가득 그려 넣는 등, 통상의 피모지장이 착용하고 있는 두건과 많은 차이점을 보이고 있습니다. 마치 피모지장에 대한 이해가 부족한 상태에서 그린 듯 합니다. 반면 같은 피모지장이면서도 게조인의 것은 두건을 착용하는 방식은 물론 각 시왕도의 도상이 매우 또렷하고 착용한 옷의 표현도 사실적이며 세부까지 세밀하게 그렸습니다. 옷주름을 둥글고 완만한 곡선으로 표현하지 않고, 선을 꺾어 강렬한 인상을 주고 있습니다. 무엇보다도 지장의 착의방식에서 큰 차이점을 보이는데, 우임(右衽)으로 가슴 대부분을 가리고 있는 흰옷을 가장 안쪽에 착용하고 있는 점입니다. 이것은 고려불화에 표현된 대부분의 보살들이 가슴을 열고 중앙에 큰 장식이 달린 목걸이를 착용하고 있는 모습과는 현저하게 다릅니다. 또한 흰색과 옅은 청색과 녹색을 많이 사용하고 있는 점도 고려불화에서는 일반적으로 보이지 않는 모습입니다. 지금까지 피모지장은 돈황과 고려불화에서만 보이는 지역성이 강한 보살의 모습으로 알려져 왔습니다. 그러나 돈황과 고려지역만의 수행자가 두건을 착용해야만 하는 특별한 사유, 혹은 불교 교리에서의 독특한 규정이 있었음을 밝혀내지 못하는 한, 당시 13, 4세기의 활발한 국제교류의 흐름을 보건데, 중국이나 일본에 피모지장의 도상이 없었다고 혹은 알려지지 않았다고 단정하기는 매우 어렵다고 생각합니다.

불화를 잘 알지 못하면서 너무나 당연한 질문으로 큰 실례를 범한 건 아닌지 걱정이 앞섭니다만, 관심 있는 사람의 참을 수 없는 궁금증이라 생각하시고 널리 양해해 주셨으면 합니다. 감사합니다.

## 질의

## 고려불화의 발원 시주자

### 정명희

국립중앙박물관 학예연구사

고려 후기에 조성된 160여 점의 불화 중에서 20여 점의 기년명 불화를 중심으로 ‘고려불화의 발원 시주자’를 다룬 김정희 선생님의 발표를 통해 개별 작품에 대한 방대한 정보와 조성 배경을 파악할 수 있었습다. 대상이 된 불화는 고려불화의 기준작이자 논쟁이 되어왔던 작품을 포함하기에, 본 발표는 각별한 의미를 지닌다고 생각합니다. 현존하는 고려불화의 발원, 시주 계층을 파악함으로써 佛事の 경제적, 신앙적 토대를 이해할 수 있었습니다. 발표에 대한 몇 가지 의문점과 평소에 궁금했던 사안을 질문 드리고자 합니다.

선생님께서서는 발원 시주자의 신분을 왕실, 관인, 승려, 향도 및 개인, 네 그룹으로 구분하여 개별 작품의 제작 배경과 발원자에 관해 상세하게 설명해주셨습니다. 첫 번째 질문은 왕실이나 고위 관료의 발원에 의해 조성된 불화의 제작 주체에 관한 것입니다. 이미 선생님께서는 2001년 발표하신 논문에서 왕실 및 개경 근교 사찰의 불화 조성과 궁정 내 화원 조직에 대한 추정을 해주셨습니다. 일반회화를 담당하던 화원이 불화를 그리면서 이른바 화원의 종교화 조성 시 나타나는 특징들이 형성되었을 것으로 생각합니다. 이것은 고려불화의 궁정양식에 대한 이해와도 직결됩니다.

본 발표에서는 발원 시주자의 신분을 기준으로 다루셨기에 1310년 王叔妃의 발원에 의한 鏡神社 소장 〈수월관음보살도〉만을 명확한 왕실 발원의 불화로 보셨습니다. 왕실 발원 불화의 제작을 담당한 화승에 대해서는 文翰待詔, 內班從事라는 掖庭局 소속의 직함 등에 대한 정보가 알려졌으나, 고려 왕실의 불화제작 기관에 대한 명확한 규명은 아직 이뤄지지 않은 것으로 알고 있습니다. 왕실 주변의 불사를 담당한 왕실 내 화원이나 제작 주체에 관해서 어떤 견해를 갖고 계신지 설명 부탁드립니다.

두 번째 질문은 승려 주도로 그려진 불화의 그룹에서 어떤 공통 요소를 발견할 수 있는지, 고려시대 畫僧의 존재에 관해 여쭙고 싶습니다. 1286년 〈아미타내영도〉를 그린 自回, 淺草寺 소장 〈수월관음보살도〉의 慧虛, 1307년 흑칠금니소병에 〈아미타구존도〉를 그린 魯莢, 1350년 〈미륵하생경변상도〉를 그린 梅前 등이 있으며 이외에도 승려 장인, 화승에 관한 기록이 전하는 것으로 알고 있습니다. 불화를 제작한 전문 집단으로서의 화승이 존재했다고 보시는 지, 고려 불화에 기록된 제작자 승려에 대한 선생님의 의견을 듣고 싶습니다.

세 번째 질문은 1294년 妙滿寺 소장 〈彌勒下生經變想圖〉에 관한 것입니다. 이 도상으로는 知恩院 소장 본과 1350년의 기년을 지닌 親王院 소장본이 알려져 왔습니다. 근래 들어 至元31년의 기년을 지닌 묘만지본이 보고됨으로써, 13세기 후반의 새로운 작례가 추가되었습니다. 선생님께서는 발원자의 관점에서 본 불화를 승려 발원작의 범주에 포함시키셨습니다. 그런데 〈미륵하생경변상도〉를 그린 제작자 ‘李晟’은 1310년 鏡神社 소장 〈수월관음보살도〉, 1323년 泉屋博古館소장 〈수월관음보살도〉를 그린 화원과 동일한 文翰待詔 직함으로 되어 있어, 왕실 화원의 작례 중 가장 시기가 앞서는 예로 의미를 지닌다고 생각합니다. 저는



개인적으로 다소 낯설게 느껴지는 안면의 음영법이나 금니 육신의 강조를 통한 입체적 효과 창출은 궁정 양식의 불화가 보여주는 새로운 측면으로 인식했습니다. 본 불화의 발원 시주자인 승려에 관해서는 아직까지 밝혀지지 않았습시다만, 왕실 불화의 범주에서 거론할 수는 없을 지 이에 대한 의견 부탁드립니다.

마지막으로 리움 미술관 소장의 〈아미타삼존도〉에서처럼 일종의 ‘레디-메이드’적 불화에 대해서 어떤 견해를 가지고 계신지 설명 부탁드립니다. 발원자의 사회적 신분을 확인할 수 없는 빈 방제를 지닌 불화의 존재는 발원자의 주문에 의해 불화가 제작되는 방식과는 달리, 익명의 수요자를 상정하고 제작되거나 제작 후 수요자를 찾는 방식으로의 전환을 암시하고 있습니다. 발원자와 불화의 제작자 문제는 단순한 대입으로 이해하기는 어렵겠지만, 제작자의 선택과 불가분의 관계에 있고, 그것이 결과적으로 개별 작품의 양식으로 연결된다고 생각합니다. 이런 측면에서 발원자의 관점에서 고려불화를 논의할 때 거론해야 할 상황의 하나가 아닌가 싶은데요. 화기나 기년명이 없는 현존하는 고려불화에서 이와 같은 방식이 어느 정도 비중을 차지하고 있다고 이해해야 할지 선생님의 견해를 부탁드립니다. 감사합니다.

질의

고려불화의 변죽 -本地, 畫幅, 그리고 奉安에 대한 試論-

홍선표  
이화여자대학교 교수

박은정선생의 발표는, 기법과 도상에 의존해 온 기존의 고려 불화 연구모델에서 벗어나 지금까지 심도 있게 다루지 않았던 고려불화의 ‘本地와 畫幅, 奉安’ 등의 물질성과 기능성, 장소성과 같은 ‘작품’이 아닌 ‘불화’로서의 객관적 조건에 관한 문제점을 새로운 시각으로 재발견하려 했다는 점에서 의의가 있다고 하겠습니다. 더욱이 발표자가 문제로 의식한 주변을 두드리는 ‘변죽’의 울림을 통해 고려불화 연구를 풍부하게 한 것은 다른 분야에서도 경청을 요하는 의미 있는 일이라 할 수 있습니다.

이번 국제학술 심포지엄 발표일 이전에 검토한 원고 내용을 토대로 세 가지 측면에서 궁금한 점을 질의로 대신하고자 합니다.

첫째, 고려불화의 화폭의 크기에 대해 A그룹에서 D그룹, 기타 등 5가지로 구분하여 언급하였습니다. 그리고 고려불화 160여 점이 모두 비단 바탕에 그려졌고, 그 가운데 극소수 몇 점을 제외하고 1매의 비단으로 화폭을 형성한 점은 보편적으로 알고 있는 내용이지만 깊이 있게 생각지 않았던 것은 사실입니다. 그렇다면 화폭의 크기에 맞춰 불화 도상의 구성과 구도가 결정되는 것인지, 아니면 도상에 따라 화폭 크기가 결정되는 것인지에 대해 말씀해 주시기 바랍니다. 그리고 고려불화 가운데 상시용과 임시용으로 사용한 경우가 있는지 궁금하며, 고려불화와 조선전기 불화의 화폭과의 차이점, 고려불화의 조직이나 본지의 크기가 일반 회화와도 관련성이 있는지 궁금합니다.

둘째, 봉안 문제 중 복장물 납입과 관련한 것입니다. 고려불화의 복장물 존재 가능성을 열어준 결정적인 사례로 正法寺 소장 〈아미타독존도〉를 예시하였고, 그외 복장물을 현패하였을 가능성도 제시하였습니다. 그 중 불교도상이 그려진 有紐系 鏡像의 용도에 대해 현패용 복장에 사용되었던 거울일 가능성이 있다고 제시하였는데, 대부분 거울의 한 면에 관음보살상을 새긴 것으로 알고 있습니다. 왜 경상이 관음도상 위주로 새겨졌는지, 혹시 이것이 고려불화의 특정 도상과의 관계유무에 대해 말씀해 주시기 바랍니다.

셋째, 고려불화의 原(original) 봉안처 가운데 특정 봉안처 사례로 ‘萬卷堂’을 언급하였습니다. 忠宣王이 연경에 지은 萬卷堂은 기존에 유교 지식인들의 모임 장소로 인식되어 왔으나, 최근 사학계의 연구성과를 토대로 萬卷堂을 ‘默言參禪하는 곳’이라는 의미를 부각하였습니다. 이 점은 질의자도 고려시대 관료들의居所에 마음을 닦는 장소로 ‘佛室’을 지어 祝釐用的 불화를 봉안하였을 가능성을 언급한 바 있습니다만, 만권당을 불교색채가 강한 사원과 같은 건물로 보는 것을 의미하는 것인지 어떤지 궁금합니다.

## ‘일반회화적’ 관점에서 본 고려불화

### 정병모

경주대학교 교수

고려시대 불화와 일반회화의 관계는 고려시대 회화 연구에서 중요한 주제다. 불화는 비교적 작품이 많이 남아 있으나 일반회화는 전하는 작품과 자료가 태부족하기 때문에, 불화에 기대어 일반회화를 연구하는 것이 하나의 유용한 방법이기 때문이다. 고려불화를 통해 일반회화의 이슈를 찾아내고 일반회화의 특색을 불화를 통해 검증하는 작업이 필요하다. 그러한 점에서 이 논문은 고려시대 일반회화 연구에서 새로운 영역을 개척한다는 데 그 의의를 찾을 수 있다.

이 논문의 필자는 고려불화에서 일반회화적인 특색을 찾아내기 위해 ① 종교적 효과를 조성하는 시각적 방식 ② 고려불화에 반영된 시각적 요구 ③ 고려불화 속 ‘일반회화적’ 요소의 세 가지 관점에서 분석했다.

‘종교적 효과를 조성하는 시각적 방식’에서는 석채가 일으키는 난반사 현상이 고려불화를 돋보이게 하는 효과를 자아내고, 그것은 비교적 어두운 바탕 덕분에 더욱 강조된다고 보았다. 또한 광배가 인물들 간의 관계를 연계시키고 안정감 있는 구도를 조성하는 역할을 하는 것으로 해석했다. 그런데 이러한 견해에 대해서는 다음과 같은 두 가지 의문이 든다. 첫째, 바탕이 어두운 것은 원래 상태인지 아니면 변색된 상태인지를 분명하게 가려야 될 것이다. 당시 불화의 원래 상태는 황토와 군청을 섞어 칠해서 바탕이 어두웠을 가능성을 제시했는데, 비교적 보존상태가 좋은 고려시대 초상화인 염제신초상이나 남송 때 스님진영을 보면 원래 바탕이 밝았을 가능성도 적지 않다. 둘째, 광배는 구성상의 역할을 하는 것으로 보았다. 필자가 예를 든 군상(群像)에서는 광배가 구성적인 역할을 하는 것이 틀림없지만, 이것 못지않게 단순하게 묘사한 광배가 섬세하고 장식적으로 표현한 상과 대비를 이룸으로써 상의 위엄을 드높이려고 한 조형적인 고려에도 주목해야 할 것이다.

‘고려불화에 반영된 시각적 요구’는 ‘종교적 성스러움을 부여하는 것 외에 다른 요구’가 어떤 것들이 있는지를 검토한 내용이다. 여기에서 거론한 특징 가운데 화가와 승녀, 여성, 왕족과 같은 ‘세속인 등장’과 귀자모나 중규와 같은 ‘새로운 도상의 첨가’ 부분은 수궁이 가지만, 첫 번째로 든 천개, 광염, 보수, 연지 등 ‘부수적, 설명적 요소 첨가’가 ‘종교적 성스러움을 부여하는 것 외의 다른 요구’인지 의문이 든다. 후자는 일반적인 종교적인 성스러움을 돋보이게 하기 위해 그려 넣은 것으로 일반회화적인 요소라기보다는 불교적 성격의 장식일 가능성이 높다고 여겨진다.

‘고려불화 속 ‘일반회화적’ 요소’에서는 고려불화와 관련이 있는 조선시대 일반회화와 비교하여 그 특색을 밝혀보려고 시도했다. 그 논증의 근거로 고려시대 활약한 전문적인 화가가 불화와 일반회화를 구분하지 않고 제작에 참여했다는 점을 들었다. 이에 따라 조선 초기인 1410년에 제작되었고 1872년에 임모한 〈태조어진〉의 묘사하는 방식과 고려불화의 묘사방식을 비교했고, 고려시대 수월관음도에 나타난 청록산수 표현을

1697년에 제작된 진재해필 〈잠직도〉와 제작기법을 비교하여 고려불화를 제작기법의 오랜 전통성에 대해 설명했다. 첫째, 이 주장의 문제는 고려시대 작품이 아니라 조선시대의 작품과 비교한 데 있다. 조선초기의 양식을 간직하고 있는 〈태조어진〉보다는 〈염제신초상〉, 〈안향초상〉 등 고려시대에 제작된 것으로 추정되거나 조선 초기에 임모한 고려시대 초상화와 비교했다라면 더욱 설득력이 있었을 것이다. 둘째, 기법 위주로 분석하고 양식적 특색에 대해서는 소홀한 점이 아쉽다. 양식의 표현에도 주목했다라면, 또 다른 특색을 도출했을 가능성이 있다고 생각한다. 예를 들어 고려시대 아미타불의 어깨가 보름달처럼 둥글게 묘사되었는데 이러한 표현은 〈염제신초상〉에서도 찾아볼 수 있는 양식적 특색이다. 산수표현도 마찬가지다. 고려불화를 17세기 청록산수로 그린 인물화와 비교하기 보다는 고려불화에 나타난 산수표현의 양식에 주목할 필요가 있다. 고려불화의 배경에 그려진 산수표현은 대부분 이곽파(李郭派) 화풍으로 그려졌는데, 이를 원나라 이곽파와 비교함으로써 고려시대 이곽파 화풍의 특색이 무엇인지 밝히고 그것이 〈몽유도원도〉와 같이 조선 초기에 어떻게 계승되었는지를 규명하는 작업이 17세기 〈잠직도〉와 비교하는 것보다 중요하다고 판단한다.

고려시대는 남아 있는 작품이 부족함에도 불구하고 회화가 본격적으로 다양하게 발달했다는 점에서 한국회화사적으로 중요한 시기다. 고구려, 발해의 전통을 이어 고분벽화가 제작되고, 실경산수화를 비롯하여 본격적으로 산수화가 등장하며, 불화·초상화·고사인물화 등 인물화가 유행하고, 묵죽과 세한삼우를 비롯한 화훼도와 영모화가 발달했다. 고려시대 일반회화의 열악한 상황을 극복하기 위해서는, 이 논문처럼 불화를 통해 일반회화적 요소를 추출하는 작업을 비롯하여 당대 중국회화와 적극 비교하고, 동경이나 금속궁예처럼 회화표현을 총합하며, 새로운 회화의 이슈를 찾아내는 등 연구영역을 확장하는 노력이 필요하다고 생각한다.

## 질의

## 고려불화와 同時期の 일본불화 -고려불화와 공통되는 圖像을 중심으로-

谷口耕生

일본 奈良國立博物館 연구원

① 일본 불화 중에 비록 그 숫자는 적지만 고려에서 유포된 도상과 불전을 직접 참조하여 제작되었을 가능성이 높은 작품사례가 있다는 것은 중요합니다. 북송의 楊傑이 고려의 의천을 위해 제작한 「大方廣佛華嚴經入法界品贊」을 화찬(畫贊)으로 한 도다이지(東大寺) 소장의 〈화엄해회제성중만다라〉는 그 대표적인 작례라 할 수 있습니다. 이들의 전거가 된 고려의 도상과 불전은 고려에서 직접 일본에 전해졌을 가능성이 있고, 중국을 경유하여 전해졌던 것도 적지 않았습니다. 예를 들면, 고려의 의천이 한역 불전의 총집을 목표로 간행한 고려속장경이 간행된 직후 11세기 말에서 12세기 초두에 걸쳐 고려에서 일본으로 많이 유입된 것은 잘 알려져 있지만, 고려와의 직접적인 왕래가 단절되는 12세기 중반 이후도 남송의 고려 화엄의 거점이었던 항주·惠恩院(高麗敎寺) 등에서 송으로 간 일본 승려들이 고려관의 경전류를 베끼고, 일본에 가져 온 사례가 알려졌습니다. 이렇게 중국을 경유하여 고려 불전이 많이 일본에 전해진 사실을 살펴볼 때, 일본이 수용했던 송원 불화 속에 이미 고려 불교의 정보가 포함되어 있을 가능성이 있다고 생각합니다. 여기서 다시 한번 고려 불화와 일본 불화의 공통의 규범으로서 기타자와씨가 상정하는 「송원 불화」의 구체적인 윤곽에 대해서 여쭙고 싶습니다.

② 가마쿠라(鎌倉)시대인 13세기가 되면, 일본 불화의 불·보살 묘사에서 육신 전부를 금니로 발라서 금색 육신을 나타내는 이전까지 없었던 표현이 유행하게 되지만, 이처럼 육식이 전부 금색인 것은 13세기에 서 14세기의 고려 불화에도 현저하게 나타납니다. 이런 표현은 중국에서는 12세기 말의 남송시대의 작례에서 볼 수 있고, 남송 불화와 고려 불화·일본 불화에서도 육신에 금니를 바를 때 그 바탕본에 만드는 방법이 다릅니다. 원래 송원 불화의 금색 육신의 묘사에서, 금니를 바르는 바탕본에는 백색 안료를 사용하거나 견지에 직접 금니를 바르는 경우가 대부분입니다. 그러나 고려 불화의 대표작인 1310년 제작의 사가(佐賀)현 가가미진자(鏡神社) 소장의 수월관음도에서는 육신에 발라진 금니가 잘 발색될 것을 의도하여 붉은색과 백색 안료를 섞은 핑크계 안료를 뒤쪽에서 채색하였고, 이러한 기법은 동시대의 일본 불화에도 많이 사용되었습니다. 이렇게 고려 불화와 일본 불화의 동시대 작품에서 공통적으로 이용된 특색 있는 표현 기법이 다른 것에도 있는지 어떠한지를 기타자와씨에게 묻고 싶습니다. 그리고, 이러한 양자의 표현기법의 비슷함도 역시 둘 다 송원 불화를 본보기로 했던 것에 기인한 것인가 아니면 무엇인가의 서로의 영향 관계에 의한 것인가에 대해서도 의견을 듣고 싶습니다.

③ 일본에 전해진 고려 불화 중에는 전래 과정에서 제작자의 이름이 중국의 화가들에 가탁(假託)되어 온 것이 보관 상자의 표기 등에 의해 판명되는 예도 적지 않습니다. 기타자와씨가 말한 것처럼 가마쿠라시대 후기 이후에 유행했던 가라모노(唐物: 외국 물건) 취미 중에서 이러한 고려 불화를 송원 불화와 함께 일괄

해서 가라모노(唐物)로 취급된 결과로 봐도 좋을 것입니다. 그러나 그 배경에는 중세의 일본 불교를 석권한 「三國世界觀」이라는 독자의 불교 사상이 존재했기 때문이라고 생각됩니다. 예를 들면, 일본 화엄종의 총본산인 도다이지(東大寺)의 화엄 교학은 나라(奈良)시대의 신라 유학승 審詳이 도다이지의 전신 사원인 곤슈지(金鐘寺)에서 화엄경 강설을 시작한 것에서도 알 수 있듯이 그 역사는 본래 신라·고려의 화엄 교학의 영향을 무시하고는 말할 수 없습니다. 그런데 도다이지의 입장에서 저술된 불교사 책인 『三國佛法傳通緣起』(1311년 성립)는 도다이지 화엄이 중국 당대의 법장계 화엄을 이어가는 것을 강조하는 한편, 전혀 신라·고려 것에 대한 언급은 없습니다. 같은 책에 전형적으로 인도에서 탄생한 불교가 중국을 경유하여 일본으로 전래된 것을 찬양하는 「三國世界觀」나타나고, 본래 일본에 지대한 영향을 끼쳤던 신라·고려를 경유한 불법 전래의 궤적은 반쯤은 의도적으로 없앴거나 혹은 중국의 유래로 바꿔졌습니다. 이러한 중세 일본 불교가 나타내는 굴절된 고려에 대한 인식이 고려 불화를 중국 불화로 바꿔서 수용했던 것과도 밀접한 관련이 있다고 생각합니다. 일본에서의 고려 불화의 「국적」 문제에 대해서 기타자와씨의 의견을 듣고 싶습니다.

번역\_ 지강이(신라대학교 강사, 일본 東北大學 박사)



## 質疑

## 高麗と同時期の日本仏画について

### -高麗仏画と共通する図像をもつ作品を中心に-

谷口耕生

奈良国立博物館 研究員

① 日本仏画の中に、数は少ないながらも、高麗で流布した図像や仏典を直接参照して制作された可能性の高い作例が存在することは重要である。北宋の楊傑が高麗僧義天のために製作した「大方公仏華嚴經入法界品贊」を画賛として伴う東大寺所蔵の華嚴五十五所絵巻や、北沢氏も取り上げた高山寺所蔵の華嚴海会諸聖衆曼荼羅は、その代表的作例といえよう。これらの典拠となった高麗の図像や仏典は、高麗から直接日本にもたらされた可能性に加え、中国を経由してもたらされたものも少なくなかった。例えば、高麗僧義天が漢訳仏典の総集を目ざして刊行した高麗統蔵経が、刊行直後の11世紀末から12世紀初頭にかけて高麗から日本に数多く輸入されたことはよく知られているが、高麗との直接的な往来が途絶える12世紀半ば以降も、南宋における高麗華嚴の拠点だった杭州・恵恩院（高麗教寺）などで日本からの入宋僧が高麗版の聖經類を書写し、日本にもたらすという事例が知られるようになるのである。このように中国を経由して高麗仏典が少なからず日本にもたらされていたという事実を踏まえるとき、日本が受容した宋元仏画の中にすでに高麗仏教の情報が含まれている可能性を示唆するように思われる。ここで改めて、高麗仏画と日本仏画の共通の規範として北沢氏が想定する「宋元仏画」の具体的な輪郭についてお尋ねしたい。

② 鎌倉時代13世紀になると、日本仏画の仏・菩薩描写において、肉身全て金泥で塗り込めて金色身を表すというそれまでにない表現が盛んに行われるようになるが、こうした悉皆金色身は同じ13から14世紀の高麗仏画にも顕著に認められるものである。同様の表現は、中国では12世紀末の南宋時代の作例から散見されるようになるものの、南宋仏画と高麗仏画・日本仏画では肉身に金泥を塗るに際して下地の作り方に違いが認められる。そもそも宋元仏画の悉皆金色身の描写において、金泥塗りの下地には白色顔料を用いるか、あるいは絹地に直接金泥を塗る場合がほとんどである。しかし高麗仏画の代表作である1310年制作の佐賀・鏡神社所蔵水月観音図では、肉身に施された金泥の発色を良くすることを意図して朱と鉛白を混ぜたピンク系顔料による裏彩色が施されており、こうした技法は同時代の日本仏画にも多く用いられているのである。このように高麗仏画と日本仏画の同時代作品において共通して用いられる特色ある表現技法が、他にも指摘できるかどうかを北沢氏にお尋ねしたい。そして、こうした両者の表現技法の近似も、やはりともに宋元仏画を共通の手本としたことに起因するのか、あるいは何らかのお互いの影響関係を認めるべきであるかどうかについてもご教示願いたい。

③ 日本に伝わった高麗仏画の中には、伝来の過程で制作者の名前が中国の画家たちに仮託されて

きたことが箱書などによって判明する例も少なくない。北沢氏が言うように、鎌倉時代後期以降に流行した唐物趣味の中で、こうした高麗仏画を宋元仏画とともに一括して唐物と捉えられた結果と見なすこともできよう。しかしその背景には、中世の日本仏教を席卷した「三国世界観」という独自の仏教思想が存在するように思われる。例えば、日本華嚴宗の総本山である東大寺の華嚴教学は、奈良時代の新羅留学僧審詳が東大寺の前身寺院である金鐘寺で行った華嚴経講説に始まることから明らかなように、その歴史は本来、新羅・高麗の華嚴教学からの影響を無視しては語り得ない。ところが、その東大寺の立場から著された仏教史書である『三国仏法伝通縁起』(1311年成立)は、東大寺華嚴が中国唐代の法蔵系華嚴を相承することを強調する一方、新羅・高麗のことが全くといっていいほど触れられていないのである。同書に典型的に示される、インドで誕生した仏教が中国を経由して日本へと伝来したことを称揚する「三国世界観」の中で、本来、日本に多大な影響を与えたはずの新羅・高麗を経由した仏法伝来の軌跡は、半ば意図的に削除されるか、あるいは中国由来として読み替えられていったのだ。こうした中世日本仏教が示す屈折した高麗に対する認識が、高麗仏画を中国仏画と読み替えて受容したことも密接に関わっているように思われるのだが、この日本における高麗仏画の「国籍」の問題について北澤氏のご意見をうかがいたい。



2010 제3회 국립중앙박물관 한국미술 심포지엄 자료집

## 동아시아 불교회화와 고려불화

발행 국립중앙박물관

편집 국립중앙박물관 미술부

주소 140-026 서울시 용산구 서빙고로 135 국립중앙박물관

전화 02-2077-9492

팩스 02-2077-9519

웹사이트 [www.museum.go.kr](http://www.museum.go.kr)

제작 비에이디자인

주소 서울 서초구 서초1동 1445-15 더샵서초 103동 806호

전화 02-522-4680

팩스 02-588-6680

© 2010 국립중앙박물관

ISBN 978-89-816407-7-4 93650

비매품

National Museum of Korea presents International Symposium on

## Goryeo Buddhist Paintings in the Context of East Asia

Published by National Museum of Korea

National Museum of Korea, Seobinggo-ro 135, Yongsan-gu, Seoul 140-026, Korea

Tel. 82-2-2077-9492

Fax. 82-2-2077-9519

[www.museum.go.kr](http://www.museum.go.kr)

Produced by bA Design

103-806, The sharp Seocho, Seocho 1-dong, Seocho-gu, Seoul, Korea

Tel. 82-2-522-4680

Fax. 82-2-588-6680

© 2010 National Museum of Korea

ISBN 978-89-816407-7-4 93650

Not for sale