

寶勝如來, 行道僧, 구름 － 敦煌 將來 行脚僧圖 다시 읽기

김혜원(金惠媛)

- I. 머리말
- II. 도상에 대한 기존 해석
- III. 보승여래의 문제
- IV. 行僧, 行道僧의 전통
- V. 구름의 역할
- VI. 맺음말

국립중앙박물관 아시아부 학예연구관

주요 논저:

「중국 초기 淨土 표현에 대한 고찰－四川省 成都 발견 造像을 중심으로－」, 『미술사연구』17(2003); 「此岸과 彼岸의 만남: 敦煌 莫高窟의 〈西方淨土變〉에 보이는 건축 표현에 대한 一考」, 『미술사연구』22(2008); 「New Research on Central Asian Paintings in the National Museum of Korea」, 『Achives of Asian Art』63(2014); 「국립중앙박물관 소장 로프느로 · 누란 출토품과 오타니 탐험대의 조사」, 『중앙아시아연구』22(2017) 등

본고는 국립중앙박물관이 소장하고 있는 둔황 장래 〈행각승도〉의 유형에 해당하는 12점의 佛畫가 지닌 도상적 특징을 논한다. 개개 그림이 지닌 세부적 표현과 구성에 주목하여 기존 해석을 재검토하는 한편, 이제까지 비중 있게 다루어지지 않은 ‘움직이는 모습의 아이콘(icon)’으로서 〈행각승도〉가 지닌 의미를 밀도 있게 논한다. 필자는 〈행각승도〉에서 가장 주목되는 요소 중 하나를 ‘움직이는 모습’을 표현한 것으로 파악한다. 이야기를 시각적으로 풀어낸 그림에서는 신적인 존재들이 다양한 자세를 취하지만, 이처럼 하나의 존재가 한 화면에 단독으로 표현될 경우 서 있거나 앉아 있는 정적인 모습을 보이는 것이 일반적이다. 이러한 맥락에서 볼 때, 〈행각승도〉에 표현된 움직이는 모습의 존상은 특이한 사례이며, 이러한 측면에 대한 고찰은 그림이 전달하고자 하는 메시지를 이해하는 데 중요하다.

본문에서는 우선 기존의 도상 해석을 재검토한다. 〈행각승도〉의 주인공에 대해서는 이제까지 여러 의견이 제시되었다. 역사적으로 가장 유명한 중국의 求法僧인 玄奘(602?-664)과의 연관성이 지적되었고, 티베트 18나한 중 한 명인 達磨多羅, 變文을 공연하러 이곳저곳을 遊行하는 인물, 李通玄과 같은 역사적 인물로 보는 견해가 있었다. 이러한 도상 해석은 〈행각승도〉와 일부 유사점을 지니면서 문헌 자료가 상대적으로 풍부하게 남아 있는 다른 시각적 전통과 동일시하거나 그 연관성을 지적하는 것으로, 〈행각승도〉의 다양한 요소를 완벽하게 설명하지 못한다. 이는 직접적 문헌적 근거가 존재하지 않는 〈행각승도〉와 같은 시각 자료의 한계라고 할 수 있지만, 역으로 생각하면 ‘행각승’을 시각화하는 전통의 기반은 현존 문헌 자료로 판단할 수 있는 것보다 넓었고, 그것이 이통현, 현장, 달마다라 등을 형상화한 그림에 다양하게 활용되었다는 추정이 가능하다. 둔황 〈행각승도〉에 적힌 ‘보승여래’라는 佛名에 대해서는 관련 경전, 역사 기록, 둔황 그림에 적힌 방제 내용, 방제 구획의 수, 念佛하는 모습의 승려들 등을 검토한다. 결론적으로는 애초에 그림 한편에 작게 표현된 부처를 가리키는 것이었으나, 후에 보승여래를 숭배하는 행각승이 그 명칭으로 불리게 되었다고 생각된다.

이어 〈행각승도〉가 움직이는 모습의 아이콘으로서 지닌 의미를 ‘걸어가는 모습’과 ‘구름’의 문제로 나누어 논한다. 우선 ‘걸어가는 모습’에 대해서는 唐代 ‘行道僧’, ‘行僧’ 전통과의 연관 속에서 살펴본다. 『歷代名畫記』, 『唐朝名畫錄』, 『益州名畫錄』에 전하는 唐代 長安, 洛陽, 浙西, 成都 지역 사찰의 행승, 행도승 벽화 기록을 龍門石窟 祖師像, 正倉院 佛龕扉의 玄奘像과 같은 시각 자료, 『高僧傳』, 『續高僧傳』에 등장하는 ‘行道’라는 표현과의 연관 속에서 검토한다. 또한 승려들의 전기에 언급된 책을 멘 승려, 호랑이와 관련된 승려에 대한 기록도 살펴본다. 이러한 자료들을 종합적으로 고려할 때, ‘행도승’의 ‘행도’는 ‘右繞’의 의미보다는 “佛道を 행한다.”는 뜻을 담고 있으며 이러한 모습을 전달하기 위해 ‘걷는 모습’으로 표현한 것으로 판단된다. 또한 唐代 행승, 행도승 벽화 중에 둔황 〈행각승도〉와 유사한 요소, 즉 책을 메고 호랑이를 함께 하고 있는 승려도 표현되어 있었을 가능성이 크다.

〈행각승도〉에서 구름을 타고 이동하는 행각승의 모습은 9-10세기 둔황에 새롭게 등장한

‘구름을 탄 독립된 아이콘’의 유행과의 연관 속에서 살펴본다. 이와 유사한 사례로 둔황 9-10세기로 추정되는 〈引路菩薩圖〉, 〈觀音菩薩圖〉, 〈行道天王圖〉 등이 있다. 신앙의 비중이나 관련 문헌으로 볼 때, 〈행각승도〉에서 구름이 등장한 것은 신앙이 보다 확고하게 형성되어 있었던 〈인로보살도〉, 〈관음보살도〉, 〈행도천왕도〉의 영향을 받은 결과로 보인다. 또한 〈행각승도〉에 표현된 구름은 아이콘의 이동 방식과 觀者와의 관계라는 측면에서 보면 〈행도천왕도〉와 가장 가까운데, 여기에서 구름은 행도승과 행도천왕 모두 중생을 구제하기 위해 이곳저곳을 돌아다니는 모습을 효과적으로 전달하기 위해 채용된 것이다.

주제어: 행각승, 둔황, 보승여래, 行道, 구름

寶勝如來, 行道僧, 구름

— 敦煌 將來 行脚僧圖 다시 읽기

김혜원(金惠瑗)

국립중앙박물관 아시아부 학예연구관

I. 머리말

국립중앙박물관이 소장하고 있는 敦煌(둔황) 將來 불화 한 점에는 경전을 짊어지고 여행하는 인물이 표현되어 있다(도 1).¹ 그림 속 인물은 一見 동아시아와 인도 사이를 오간 求法僧을 연상시킨다. 발아래는 붉은빛을 띠는 구름이 있고, 바로 옆에는 호랑이가, 머리 위로는 작은 부처가 마치 그를 수호하는 듯 보조를 맞추며 같은 방향으로 나아가고 있다.

이와 유사한 둔황 장래 그림은 모두 12점이 현존한다. 국립중앙박물관 소장품과 더불어 大谷探險隊(오타니 탐험대)가 수집한 또 다른 한 점이 현재 일본 天理圖書館(텐리도서관)에 소장되어 있다.² 이외에 프랑스 기메박물관과 국립도서관에 각각 3점과 4점, 영국박물관에 2점, 러시아



도 1. 〈행각승도〉, 둔황, 10세기, 종이에 채색, 49.8x28.6cm, 국립중앙박물관(본관4018)

1 이 그림은 20세기 전반부터 국립중앙박물관의 주요 중앙아시아 컬렉션으로 소개되어왔다. 朝鮮總督府博物館 編, 『博物館陳列品圖鑑』 第6集(朝鮮總督府博物館, 1934); 국립중앙박물관, 『中央아시아 美術』(국립중앙박물관, 1986), 도22; 국립중앙박물관, 『西域美術』(국립중앙박물관, 2003), 도18, p.287; 김혜원 편, 『국립중앙박물관 소장 중앙아시아 종교 회화』(국립중앙박물관, 2013), pp.148-151.

2 秋山光和, 「敦煌畫「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察—ペリオ將來絹繪二遺例の紹介を中心に—」, 『美術研究』238(1965), pp.11-12; 臺信祐爾, 『大谷光瑞と西域美術』, 日本美術 No. 434(東京: 至文堂, 2002), 第34圖.



도 2. 〈행각승도〉, 둔황, 9세기, 비단에 채색, 79.0x53.0cm, 기메박물관(E0.1138)

18나한 가운데 한 명인 達磨多羅로 해석되거나 방제에 적힌 대로 보승여래나 그 化身으로 설명되기도 했다. 또는 變文을 공연하러 이곳저곳을 다니는 승려, 李通玄과 같은 역사적 인물로 보는 견해도 있었다. 이러한 도상 해석을 보면 〈행각승도〉와 일부 유사점을 지니면서 문헌 자료가 상대적으로 풍부하게 남아 있는 다른 시각적 전통과 동일시하거나 그 연관성을 지적하는 내용으로 이루어져 있는데, 이는 직접적인 문헌 근거가 남아 있지 않은 〈행각승도〉와 같은 시각 자료의 한계라고 할 수 있다.

에르미타시박물관에 1점이 소장되어 있다.³ 재질과 표현상 특징으로 보면, 기메박물관 소장품 2점은 비단에 그렸고 길이와 폭이 각각 80cm, 50cm 내외로 상대적으로 크고 표현도 섬세하다(도 2). 국립중앙박물관 소장품을 포함한 나머지 10점은 모두 종이에 그린 그림으로, 화면은 길이와 폭이 각각 50cm, 25cm 내외로 상대적으로 작으며 표현도 다소 거칠고 단순하다. 전체 중 절반에 해당하는 6점에는 ‘寶勝如來’의 명호가 적혀 있다. 비단, 종이에 그린 그림 이외에 동일한 도상이 둔황 莫高窟 제45굴의 五代(907-960), 제306, 308, 363굴의 西夏(1032-1227) 벽화로도 전한다.⁴

흔히 ‘行脚僧圖’라는 명칭으로 불리는 이 그림의 도상에 대해서는 여러 의견이 제기되어왔다. 처음에는 역사적으로 가장 유명한 중국의 구법승인 玄奘(602?-664)과의 연관성이 지적되었고, 티베트

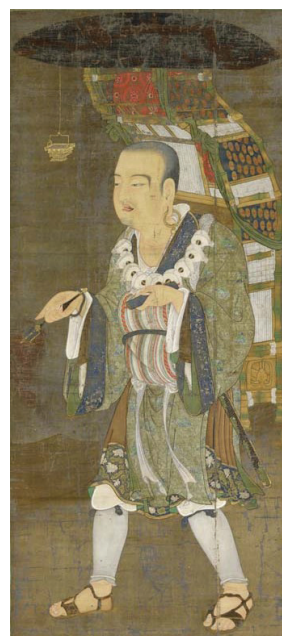
3 ウィットフィールド 解説, 上野アキ 譯, 『西域美術, 大英博物館スタインコレクション』第2巻(東京: 講談社, 1984), pl.59, fig.105, pp.341-342; Jacques Giès, Michel Soymié, Jean-Pierre Drège, Danielle Eliasberg, Richard Schneider, *Les arts de l'Asie centrale. La collection Paul Pelliot du musée nationaux des arts asiatiques-Guimet*, Vol. 2(Paris: Réunion des musées nationaux, 1995-1996), pls.87-89, 96, pp.316-318, 321; 俄羅斯國立艾爾米塔什博物館, 『俄藏敦煌藝術品』第2巻(上海: 上海古籍出版社, 2000), 圖219, p.198.

4 劉玉權, 「沙洲回鶻的石窟藝術」, 『中國石窟: 安西榆林窟』(東京: 平凡社, 1990), pp.243-244; 劉玉權, 「民族藝術的奇葩—論敦煌西夏元時期的壁畫」, 『中國敦煌壁畫全集』第10巻 敦煌西夏元(天津: 人民美術出版社, 1996), p.4.

본고는 기존 연구를 참고하는 한편, ‘행각승도’라는 유형에 속하는 개별 그림의 시각적 언어, 말하자면 표현, 구성상의 특징에 주목하면서 도상 문제를 재검토하고자 한다. 또한 이제까지 비중 있게 다루어지지 않은 측면, 즉 ‘움직이는 모습의 아이콘(icon)’으로서의 〈행각승도〉가 지닌 특징을 좀 더 밀도 있게 논하고자 한다. 이야기를 시각적으로 풀어낸 그림에서는 신적인 존재들이 다양한 자세를 취하지만, 이처럼 주어진 화면에 한 존재가 단독으로 표현될 경우 고정된 자세로 서 있거나 앉아 있는 모습을 보이는 것이 일반적이기에 이처럼 움직이는 모습의 尊像은 매우 독특한 사례라고 할 수 있다. 이 문제는 두 가지 이슈로 나뉘어 논의될 것이다. 하나는 ‘걸어가는 모습’에 대한 것으로, 그것이 지닌 의미를 唐代 ‘行道僧’, ‘行僧’ 그림 전통과의 연관 속에서 살펴보고자 한다. 다른 하나는 행각승이 타고 있는 구름이다. 唐代(618-907) 불교 회화 속 구름이 조형상의 요구에 의해 활용된 모티프라는 〈행각승도〉 속 구름의 역할과 의미를 그림이 전하는 메시지와 연관 속에서 논하고자 한다.

II. 도상에 대한 기존 해석

20세기 초 둔황에서 〈행각승도〉가 발견되었을 때 일본학자들이 먼저 가장 큰 관심을 보였다. 그들은 〈행각승도〉의 주인공이 일본에 전하는 〈玄奘三藏行脚圖〉와 〈釋迦十六善神圖〉에 등장하는 현장의 모습과 유사하다는 점에 주목했다.⁵ 일본에 전하는 〈현장삼장행각도〉로 가장 유명한 작품은 도쿄국립박물관 소장품으로, 가마쿠라 시대(鎌倉時代, 1185-1333) 후기 중국 將來品이거나 그 모사본으로 추정한다(도 3).⁶ 손에 拂子를 들고 등에 경전이 담긴 經篋을 멘 채 걸어 나아가는 모습은 〈행각승도〉의 인물과 매우 닮았다. 현장이 등장하는 또 다른 사례인 〈석가십육선신도〉는 『大般若經』의 轉讀 시 현괘했던 本尊畫像으로 석가 좌우에 『대반야경』을 수호하는 夜叉善神 16명이 서 있는 구성을 보여준다(도 4). 그 유래에 대해서는 唐 玄宗(재위 712-756)이 金剛智(669-741)에게 『반야심경』을 수호하는 16善神



도 3. 〈현장삼장행각도〉, 가마쿠라시대
14세기, 비단에 채색, 135.3x90cm,
도쿄국립박물관 Image: TNM Image
Archives

5 松本榮一, 『敦煌畫の研究』(東京: 東方文化學院東京研究所, 1937), pp.517-518; 松本榮一, 『玄奘三藏行脚圖考』(上), 『國華』 590(1940), pp.12-19; 松本榮一, 『玄奘三藏行脚圖考』(下), 『國華』 591(1940), pp.37-39; 熊谷宣夫, 『大谷ミシヨ 將來の玄奘三藏畫像二圖』, 『美術史』 14(1955), pp.60-63.

6 도쿄국립박물관 소장품과 거의 비슷한 도상 구성이지만 시기적으로 약간 후대일 것으로 추정되는 개인 소장품 1점도 전한다. 松本榮一, 앞의 논문(1940a), pp.12-19; 松本榮一, 앞의 논문(1940b), pp.37-39; 奈良國立博物館, 『天竺-三藏法師3萬キロの旅』(奈良: 奈良國立博物館, 2011), 圖15, p.224.



도 4. <석가십육선신도>, 가마쿠라시대, 비단에 채색, 139.7x66.0 cm, 메트로폴리탄박물관(2012.18.)



도 5. <달마다라>, 티베트, 17세기, 면에 채색, 86.36x55.88cm, 루빈미술관, 웰리 & 도널드 루빈 재단 기증, F1997.18.3(HAR287)

을 그려달라고 요청했고 空海(774-835)가 일본에 전했다고 알려져 있으나, 이와 직접 관련된 유물은 남아 있지 않다. 일본 현존 最古 사례는 헤이안시대(平安時代, 794-1185) 말기의 것이며, 가마쿠라시대부터 현장과 深沙大神(또는 深沙大將)이 하단에 대칭으로 배치된 구성이 보이기 시작했다. 현장은 가사를 걸치고 손에 경전을 든 學僧인 경우도 있지만, 등에 책상자를 맨 行각승의 모습인 경우가 많다.⁷

일찍이 松本榮一(마쓰모토 에이이치)가 지적했듯이, <행각승도>와 일본에 전하는 불화 속 현장 이미지 사이에는 유사점만큼이나 차이점도 존재한다. 일본 불화의 현장 이미지에서는 <행각승도>에 보이는 승려가 구름을 탄 모습, 호랑이, 작은 부처를 찾아볼 수 없다. 또한 일본 불화에 등장하는 현장의 일부 이미지에서는 여러 개의 해골을 이어 만든 목걸이와 큰 귀걸이를 하고 있으며, 이는 밀교적 요소로 해석된다.⁸

7 原瑛莉子, 「釋迦十六善神にみる玄奘像の變遷」, 『天竺-三藏法師3萬キロの旅』(2011), pp. 216-219; サンダーズレイチェル, 「玄奘三藏像研究: 中世釋迦十六善神圖を中心に」, 『鹿島美術研究』年報 31號 (2014), pp.226-238.

8 李翎, 「“玄奘畫像”解讀-特別關注其密教圖像元素」, 『故宮博物院院刊』2012年 第4期(總第162期), pp.40-53.

〈행각승도〉 주인공에 대해서는 티베트 18羅漢 가운데 제17존자인 達磨多羅(C'os-skyob, Dharmatrāta)로 보는 견해도 있다(도 5). 마쓰모토 에이이치는 일본 전래 불화 속 현장 이미지에는 없는 요소들, 즉 호랑이와 작은 부처를 달마다라 그림에서 찾아볼 수 있는 점, 그리고 둔황과 西藏 간의 밀접한 관계를 고려하여 〈행각승도〉가 달마다라를 표현했을 가능성을 제기했다.⁹ 이러한 주장에 대해 秋山光和(아키야마 테루카즈)는 달마다라가 관련 문헌에 觀音의 化身으로 언급되며, 머리 위에 등장하는 작은 부처는 阿彌陀佛인 점을 들어 '보승여래'의 명문을 지닌 〈행각승도〉와 다르다고 보았다.¹⁰ 이외에도 달마다라는 앉아 있거나 여성적인 모습으로 띠는 경우가 있으며, 구름을 탄 모습은 찾아볼 수 없다는 점에서도 차이를 보인다.

둔황 變文 연구자인 빅터 메어(Victor Mair)는 그림의 주인공을 이곳저곳을 遊行하며 변문 공연을 하는 중앙아시아 계통 인물이라고 주장했다. 그는 인도에서 경전을 가지고 돌아오는 중국 구법승을 연상시킨다는 기존 인식에 몇 가지 반론을 제기했다. 우선 이들의 외모를 봤을 때 중국인이 아니며, 행각승의 짐 속에 들어있는 경전이 인도에서 가져온 梵夾 형식이 아닌 점에 의문을 표했다. 그는 행각승이 지니고 있는 두루마리가 불교 경전이 아니라 변문 공연을 할 때 사용한 이야기를 도해한 畫卷이라고 주장했다.¹¹ 더불어 옆에 등장하는 작은 부처와 행각승이 타고 있는 구름은 이들이 지닌 환영을 만들어내는 위력을 상징한다고 설명했다.¹² 메어의 주장에 幸嶋靜志(카라시마 세이시) 등의 일부 문헌사, 역사 전공자들은 동조하는 입장을 보였다.¹³ 그렇지만 메어의 주장을 그대로 받아들이기 어려운데, 무엇보다도 변문 공연자가 독립된 畫題로 선택될 수

9 松本榮一, 앞의 책(1937), pp.516-526; 松本榮一, 앞의 논문(1940a), pp.12-19; 松本榮一, 앞의 논문(1940b), pp.37-39. 마쓰모토에 앞서 오렐 스타인도 자신이 수집한 둔황의 행각승도에 등장하는 인물이 달마다라를 표현했을 가능성을 언급했으며, 여기에서 달마다라는 『우다나바르가(Udānavagar)』의 저자로 설명했다. Aurel Stein, *Serindia: Detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China carried out and described under the orders of H. M. Indian government by Aurel Stein*, Vol. 2(Oxford: Clarendon Press, 1921), p.994. '달마다라'의 이름을 지닌 佛教史上的 여러 인물에 대해서는 다음 참고. Paul Demiéville, "Appendice sur 《Damouduoluo (Dharmatrāta)》," *Peintures monochromes de Dunhuang*, Fascicule I(Paris: École Française d'Extrême-Orient, 1978), pp.43-49.

10 秋山光和, 앞의 논문(1965), p.14.

11 이러한 화권의 대표 사례는 프랑스 국립서관에 소장되어 있는 P. 4524로, 앞쪽에는 〈降魔變相〉이 그려져 있고, 뒷면에는 각 장면이 시작하는 곳마다 그림과 같은 주제를 다룬 『降魔變文』의 해당 내용이 적혀 있다. 이에 대해서는 다음 글 참고. 秋山光和, 「敦煌本降魔變(勞度差闍聖變)畫卷について」, 『美術研究』 187(1956), pp.43-77; Victor Mair, "Śāriputra Defeats the Six Heterodox Masters: Oral-Visual Aspects of an Illustrated Transformation Scroll (P4524)," *Asia Major*, 3rd series, Vol. 8, No. 2(1995), pp.1-52.

12 Victor Mair, "The Origins of an Iconographical Form of the Pilgrim Hsüan-tsang," *Tang Studies* 4(1986), pp.30-31.

13 Susan Whitfield, *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith*(London: Serindia Publications, 2004), p.128; Seishi Karashima, "Meaning of bian 變, bianxiang 變相 and bianwen 變文," *Annual Report of the International Research Institute for Advanced Boddhology* 19(2016), pp.274-275.

있는지에 대해서는 의문이 든다. 그리고 구름을 탄 모습은 일반적으로 인간보다 한층 초월적 존재를 암시하기에 그의 구름에 대한 설명도 모호하다. 또한 그림에 따라 주인공은 중국이나 중앙아시아 인물과 가까워 보여 일괄적으로 중앙아시아 인물로 볼 수 없다. 그리고 메어의 논리로는 승려의 옆에 등장하는 호랑이도 잘 설명되지 않는다.

王惠民(왕후이민)은 또 다른 해석을 제시했다. 그는 〈행각승도〉과 달마다라像이 『新華嚴經論』의 저자인 李通玄(635~730)을 표현했을 가능성을 제시했다. 이통현은 당 황실의 혈통으로 알려져 있으며, 동시대 불교사상가들과는 달리 재가거사로서 『華嚴經』 사상을 연구하고 『老子』, 『周易』 등 중국 전통사상과의 연관 속에서 화엄사상을 설명한 독특한 이력을 지닌 인물이다.¹⁴ 9세기 후반 『釋大方廣佛新華嚴經論主李長者事迹』에 전하는 그의 모습에 대한 다음과 같은 묘사, 즉 “뒤의 주머니에 經書를 가지고 가며(後復囊挈經書)”, “머리에는 벗나무 껍질로 만든 모자를 쓰고, 몸에는 긴 치마와 좁은 소매로 이루어진 마의를 걸쳤다(首冠樺皮之冠身披麻衣長裙博袖)”를 찾아볼 수 있으며, 이는 〈행각승도〉의 주인공을 연상시키는 부분이 적지 않다. 또한 호랑이를 굴복시킨 일화를 포함한 여러 神異가 전하며, 五代와 宋代(960-1279) 자료에서 그의 모습과 이야기를 시각화한 〈李長者眞儀〉, 〈李通玄長者寫眞〉, 李公麟(1049-1106) 作 〈李元通隨虎圖〉 등이 언급된 점도 주목된다. 이러한 자료를 근거로 왕후이민은 이통현像이 유행하는 과정에서 보승여래 신앙, ‘達摩多羅’로도 불렸던 華嚴3祖 法藏 등의 요소를 흡수하면서 그림 내용에 많은 변화가 있었으며, 다만 호랑이를 동반하고 경전을 메고 먼 길을 떠나는 모습은 유지되었다고 주장했다.¹⁵

이통현에 대한 여러 기록이 〈행각승도〉의 도상적 특징과 많은 부분 겹치기는 하지만, 이로써 설명되지 않는 부분도 있다. 제목으로 보아 〈행각승도〉와 유사한 구성으로 추정되는 〈이통현수호도〉와 같은 사적화와 비견할 만한 사례를 굳이 찾는다면 기메박물관 소장 〈행각승도〉(EO.1138)를 들 수 있기는 하다(도 2). 이는 현존 〈행각승도〉 중 가장 精緻하고 인물과 배경의 세부 묘사가 풍부한 모습을 보여주기 때문이다. 그런데 여기에서 승려가 지고 있는 경첩은 앞으로 쏟아질 것처럼 높고 크며, 그 전면에 ‘大藏’이라는 글씨로 내용물을 명확히 밝히고 있다. 이러한 요소는 傳法僧이나 구법승을 연상시키는 측면이 강하며, 이통현과 연관 짓기는 어렵다.

14 林祥姬, 「李通玄과 中國 傳統사상」, 『韓國佛敎學』 50(2008), pp.455-480.

15 王惠民, 「行脚僧圖」, 『敦煌佛敎圖像研究』(杭州: 浙江大學出版社, 2016), pp.105-115[본 논문은 원래 「敦煌畫中的行脚僧圖新探」, 『九州學刊』 6卷 4期(1995)에 수록].

III. 보승여래의 문제

앞 장에서 다루지 않은 〈행각승도〉 도상 문제에서의 중요한 논점이 하나 더 있다. 이는 다름 아닌 ‘보승여래’의 방제로, 비단과 종이에 그린 12점 가운데 6점에 이러한 명호가 적혀 있고, 벽화 자료까지 포함하면 2점이 추가된다(도 6). 그림 한편에 크게 쓴 이러한 글씨는 통상 그림의 주인공을 가리키기에, 이러한 관습을 그대로 수용한다면 행각승의 정체는 이미 밝혀져 있다고 할 수 있다. 그러나 승려를 여래로 칭하는 것은 일반적이지 않기에 학자들은 대체로 ‘보승여래’가 행각승이 아닌 그림 상단에 작게 표현된 부처를 가리키는 것으로 본다.¹⁶

보승여래는 여러 경전에 등장한다. 南北朝時代(420-589)에 한역된 『金光明經』, 『華嚴經』, 『佛名經』, 『地藏菩薩本願經』과 8세기 이래 한역된 밀교 경전인 『施諸餓鬼飲食及水法并手印』, 『佛說救拔焰口餓鬼陀羅尼經』, 『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀經』, 『如意寶珠轉輪秘密現身成佛金輪咒王經』 등이 이에 해당하는

다. 언급된 맥락을 보면, 『금광명경』, 『지장보살본원경』 등에는 보승불의 명호를 들으면 죽은 후 33천에 태어나거나 천상에서 妙樂을 누린다고 설하며, 밀교 경전에서는 餓鬼道の 고통에서 구제해주거나 餓鬼의 해를 면하게 해주는 부처로 등장한다.¹⁷

조상 활동과 신앙에 대한 보다 더 구체적인 기록도 전한다. 우선 梁代(502-557) 寶唱의 『名僧傳』에 于闐의 寶勝像에 대한 서술을 찾아볼 수 있다. 涼州 출신의 승려 僧表가 우전의 사찰인 讚摩伽羅에 있는 寶勝像 模本을 위해 우전상이 金薄像을 만들 것을 명했다고 전한다.¹⁸ 이 상에 대해서는 정수리에 眞舍利가 있다고 언급된 것으로 보아 ‘보승상’은 여래상이었을 것이다. 8세기에 활동한 신라 승 無漏(758년 또는 762년 입적)의 보승불 稱念 이야기도 잘 알려져 있다. 『宋高僧傳』(988), 『佛祖統紀』(1269), 『佛祖歷代通載』(1333)에 의하면, 신라 왕자였던 무루는 중국으로 건너가 우전, 葱嶺을 거쳐 天竺으로 들어가고자 했으나, 총령에서 승려들의 권유로 그곳에 머무르며



도 6. 〈행각승도〉, 둔황, 10세기, 종이에 채색, 52.0x30.0cm, 에르미타시박물관(Inv. no. Dh-320), The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Photograph © The State Museum Hermitage Museum, Photo by Leonard Kheifets

16 ‘보승여래’의 명칭이 가리키는 바에 대한 異見에 대해서는 다음 참고. ウィットフィールド, 앞의 책(1984), pp.341-342; Giès, 앞의 책(1995-1996), p.317.

17 秋山光和, 앞의 논문(1965), pp.174-175; 王惠民, 앞의 논문(2016), pp.98-101; 여성구, 「入唐求法僧 無漏의生涯와思想」, 『선사와 고대』 10(1998), pp.171-177. 보승여래는 『금광명경』의 여러 부분에 언급되는데, 가장 잘 알려진 부분은 「流水長者子品」의 내용이다. T663, 15: 352b16-363c12.

18 秋山光和, 앞의 논문(1965), pp.175; 王惠民, 앞의 논문(2016), pp.101-103.



도 7. 〈행각승도〉, 둔황, 9-10세기, 비단에 채색, 79.8x54.0cm, 기메박물관(EO.1141)

경전에 의거했을 것으로 추정했다.²¹ 현재로서 확실한 것은 보승여래 造像과 신앙 활동이 우전과 하란산을 포함한西域과 중국 서북 지역에 일찍부터 보승불 신앙이 형성되어 있었다는 점, 그리고 무루가 황실과 맺은 인연은 보승불 신앙이 주요한 신앙을 인식되고 확산되는 데 중요한 역할을 했을 것이라는 점이다.

둔황 지역 보승불 신앙에 대한 보다 더 직접적인 자료는 일부 〈행각승도〉에 전하는 방제에서 찾아볼 수 있다. 기메박물관 소장 〈행각승도〉(EO.1141)에는 “보승여래 1구를 죽은 동생 지구의 37齋를 위해 만들어 기리며 공양한다(寶勝如來一軀意爲亡弟知球三七齋盡造慶贊供養)”는 發願文이 적혀 있다(도 7). 이와 유사한 내용은 둔황 遺書 津4532號에서도 찾아볼 수 있어 주목된다. 顯德5년(958) 翟奉達이 죽은 처를 위해 만든 寫經 4種 중 하나인 『無常經』에 처가 죽은 지 7일이

毒龍에서 三歸依戒를 주어 六道의 고통을 벗어나게 하고 觀音의 應驗을 얻었다. 이후 당으로 돌아오는 길에 賀蘭[현재의 Ningxia回族自治区] 白草谷으로 들어가 수행을 했다.¹⁹ 肅宗(재위 756-762)이 安史의 난(755)을 피해 寧武[현재의 산시성(山西省)]에서 군대를 주둔하며 사문 100인을 불러 行宮에서 朝夕으로 諷唄하고 있었다. 그러던 어느 날 꿈에 금색의 몸을 지닌 승려가 보승불을 稱念하고 있는 모습을 보았고, 좌우에 물어 賀蘭山 무루가 항상 이 佛號를 念하고 있음을 알게 되었다. 이에 숙종은 무루를 행궁에 불러 이미 와있는 不空(705-774)과 함께 머무르게 하고 기복을 청했다고 한다.²⁰ 무루의 보승불 신앙이 어떤 경전에 근거한 것인지는 불분명한데, 기존 연구에서는 무루가 불공과 함께 한 경력과 백초곡이 밀교 도량으로 알려진 점을 고려하여 무루의 보승불 신앙이 밀교

19 무루에 대해서는 성덕왕의 아들, 또는 신문왕의 다섯째 아들 김근(흙)질이라는 설이 있다. 여성구, 앞의 논문(1998), pp. 166-171; 서정목, 『입당 구법승 교각[地藏], 무상, 무루의 정체와 출가계기』, 『서강인문논총』 47(2016), pp. 361-392.

20 T2061, 50: 846a25-c12; T2035, 49: 375c18-376a22; T2036, 49: 598b1-c8.

21 『송고승전』의 增忍(813-871), 道舟(864-941)에 대한 기록은 무루 이후 백초곡이 중요한 밀교 도량으로 인식되었음을 보여준다. 王惠民, 앞의 논문(2016), pp.102-105. 여성구, 앞의 논문(1998), pp.172-175; T2061, 50: 877a24-b25, 859a20-b12.

지나 齋를 열며 이 경전을 사경하고 寶髻如來佛 1鋪를 그렸다는 題가 적혀 있다.²² 또 다른 자료는 막고굴 제45굴 〈행각승도〉 벽화에 남아 있는 방제다. 오대에 중수된 서쪽 문 위의 毘沙門天 양측에 행각승이 표현되어 있고, 남측과 북측에 각각 “호랑이를 복속시키고 여러 곳을 두루 다니며 중생을 구도하는 보승여래(南無寶勝如來伏虎遊歷求度衆生)”, “....승여래...세계를 두루 다닌다(....勝如來...遊歷世界)”는 내용이 전한다.²³ 이러한 방제의 내용은 앞서 살펴본 경전과 사적에서 찾아볼 수 없지만, 여행하는 모습의 행각승 형상에 가장 잘 부합한다는 점이 흥미롭다.

기메박물관 소장품(EO.1141)과 둔황 제45굴 벽화는 행각승과 보승여래의 관계를 이해하는 데에도 중요하다. 기메박물관 소장품(EO.1141)의 경우, 둔황 장래의 다른 〈행각승도〉와는 달리 작은 부처가 표현되어 있지 않아 발원문에서 언급한 보승여래를 그림에 표현된 승려로 볼 수밖에 없다.²⁴ 더욱이 승려의 머리에 광배가 표현한 사례도 현존 〈행각승도〉 가운데 유일한데, 이처럼 신적인 존재로서의 측면을 한층 강조하고 있는 점은 ‘보승여래’로 인식한 방제 내용과 잘 맞아떨어진다. 제45굴 벽화의 경우에도 보승여래가 호랑이를 복속시키고 여러 곳을 두루 다닌다는 방제의 내용이 행각승 모습에 완벽하게 부합하기 때문에 행각승을 보승여래로 여긴 점에는 의문의 여지가 없다.

그렇다면 애초의 질문으로 돌아가, 〈행각승도〉에 표현된 행각승이 보승여래일까? 어쩌면 행각승과 보승여래를 이분법적으로 생각하기보다는 작은 부처와 행각승의 관계를 이해하는 것이 문제의 핵심일지도 모른다. 일찍이 아키야마 테루카즈는 행각승이 부처의 化身일 가능성을 언급한 바 있다.²⁵ 보다 최근에는 謝繼勝(세지성)이 중원과 티베트의 伏虎羅漢과 달마다라像의 형성 과정에 대해 고찰하면서 둔황 장래 〈행각승도〉에 대해 의견을 제시했다. 그는 乾元元年(758)의 年紀가 있는 자료에 서역을 오간 法師로 義淨, 善無畏, 流支와 더불어 ‘寶勝’이라는 인물이 등장한다는 점, 그리고 『佛說稱讚如來功德神呪經』에 언급된 ‘보승여래’가 西方과 연관된 점 등을 근거로 행각승이 그가 숭배하는 보승여래, 즉 서방을 지키는 부처와 함께 묘사되었고, 이후 晚唐, 五代, 宋에 행각승 자신을 ‘보승여래’라고 칭하는 방식으로 변모되어 서방을 상징하는 白虎를 동반하게 되었다고 설명했다.²⁶

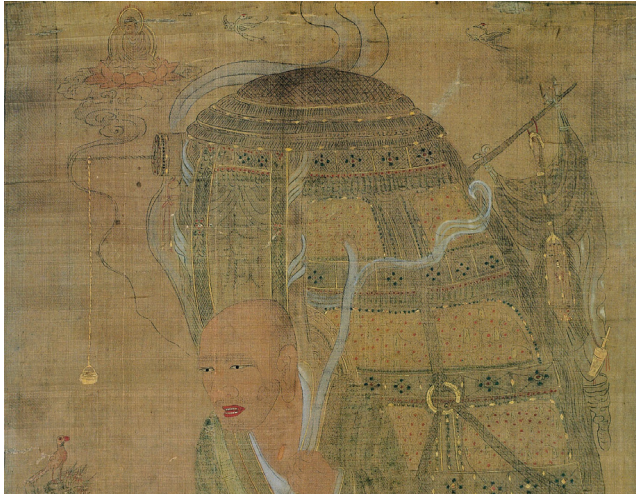
22 왕후이민은 『금광명경』이 중국 황실을 비롯하여 널리 유행했으며, 둔황에도 隋代(589-618) 개작된 제417굴에 『금광명경』의 내용을 묘사한 經變이 있고, 788년 金光明寺라는 사찰이 존재했다는 점을 근거로 〈행각승도〉(EO.1141)의 발원문이 『금광명경』을 근거로 했을 가능성을 제시했다. 王惠民, 앞의 논문(2016), pp.100-102.

23 王惠民, 앞의 논문(2016), p.97.

24 방제의 첫 글자인 ‘寶’의 위쪽이 잘려있어 후대 보수가 확인되며, 일부 학자들은 그 위에 작은 부처가 있었을 가능성을 제시하기도 했다. 그러나 그림의 구성으로 보아 잘린 윗부분에 부처가 표현되어 있었을 가능성은 크지 않다.

25 秋山光和, 앞의 논문(1965), p.180.

26 謝繼勝, 「伏虎羅漢, 行脚僧, 寶勝如來與達摩多羅-11至13世紀中國多民族美術關係史個案分析」, 『故宮博物院院刊』 2009年 第1期(總第141期), pp. 76-96. 진법승 보승에 대한 기록은 다음에 수록되어 있다. 『代宗朝贈司空代辦正廣智三藏和上表制集』 卷第1 T2120, 52: 828a26-29. 영국박물관 소장품의 경우에는 호랑이가 백호로 보이는 경우도 있으나, 의도된 것인지 아니면 채색이 덜 더해진 것인지에 대해서는 확실하지 않다. 대부분의 경우 호랑이는 갈색의 털을 지니고 있어 서방을 상징하는 백호를 표현했다고 보기는 어렵다.



도 8. <행각승도>(세부), 둔황, 9세기, 비단에 채색, 79.0x 53.0cm, 기메박물관(EO.1138)



도 9. <행각승도>, 둔황, 10세기, 종이에 채색, 41.0x29.8cm, 영국박물관(1919.0101.0.168) © Trustees of the British Museum

필자도 보승여래는 원래 작은 부처를 가리켰는데, 후에 행각승을 보승여래로 보는 경향이 나타났다고 생각한다. 일부 <행각승도>에는 방제 공간이 두 군데 마련되어 있어 작은 부처와 행각승에 각각의 명칭을 부여했음을 확인할 수 있다. 예를 들어 기메박물관이 소장 <행각승도>(EO.1138)에는 그림 상단의 왼쪽과 오른쪽에 각각 하나씩 방제를 적는 직사각형 구획이 배치되어 있다(도 8). 앞서 언급한 바와 같이 이 그림의 조형적 수준과 사적화적 성격을 고려할 때 이러한 방제 구획은 즉흥적으로 그려 넣은 것이 아니며, 내용에 대한 충분한 이해를 바탕으로 의도된 것으로 판단된다. 현재 글씨는 남아 있지 않지만, 좌측 구획에는 바로 옆에 그려진 작은 부처의 명호를, 우측 구획은 그림 중앙에 표현된 승려의 이름을 적어 넣으려고 했을 것이다. 또 다른 사례는 영국박물관 소장 <행각승도>로, 여기에는 왼쪽 위와 중간에 방제를 위한 직사각형의 구획이 있다(도 9). 기메박물관 소장품(EO.1183)와 비교할 때 상당히 서툴고 거칠게 그려져 있어 방제를 위한 구획이 면밀한 계획하에 마련된 것인지에 대해서 전자만큼의 확신은 없으나, 구획이 배치된 모습을 볼 때 위의 구획은 바로 옆에 표현된 부처를, 그 아래의 구획은 승려와 관련된 내용을 적으려 했을 것으로 추정된다.

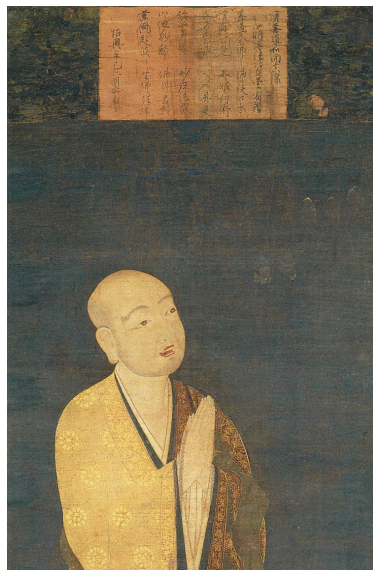
기메박물관의 <행각승도>(EO.1138)에는 주목되는 점이 하나 더 있다. 그림의 왼쪽 위에 마치 허공에 浮游하는 모습의 작은 부처가 탄 구름을 보면, 끝부분이 승려 얼굴 쪽으로 길게 이어져 있어 승려의 어떤 행동과의 연관성을 암시하는 듯하다. 승려의 얼굴을 자세히 보면, 입을 약간 벌려 무언가를 말하고 있는 모습이다. 실제로 12점의 <행각승도>에서 승려들은 모두 이처럼 입을 약간 벌리고 무언가를 말하고 있는 모습임을 알 수 있다. 또한 프랑스 국립도서관 소장 <행각승도>와 같은 경우, 작은 부처, 이를 향해 입을 벌리고 있는 행각승, 그리고 ‘南無寶勝如來佛’이라는 글씨를 직사각형 구획 없이 부처와 행각승 사이에 적어 넣은 구성을 보면, 행각승의 입에서

‘나무보승여래불’이라는 말이 나오는 순간을 포착하여 이때 언급한 부처의 이름이 글씨 바로 위에 있는 작은 부처로 이해하도록 고안했다는 생각이 든다(도 10). 일본에 전하는 14세기 〈현장삼장행각도〉에서의 현장도 입을 벌린 모습으로, 이는 『般若心經』을 암송하는 것으로 이해된다(도 3).²⁷ 그런데 〈현장삼장행각도〉에는 작은 부처가 등장하지 않기 때문에, 〈행각승도〉와 같이 작은 부처가 함께 그려진 사례로는 후대의 자료인 〈善導大師像〉가 참고가 된다(도 11).²⁸ 화면 중앙에 善導大師가 입을 약간 벌린 채 하늘을 보고 있으며, 그가念佛하는 阿彌陀佛은 그의 입에서 나온 化佛로 형상화되어 있다. 선도대사는 후대에 아미타불의 化身으로 인식되었던 사실을 고려할 때, 행각승이 숭배하던 보승여래의 화신으로 여겨졌을 가능성이 있다.²⁹

영국박물관 소장품과 프랑스 국립도서관 소장품과 같이 동일한 시기의 그림에 방제를 쓴 방식이 다르기 때문에, 보승여래와 행각승을 별개의 존재로 인식되는 경향과 둘을 동일시하는 경향이 어느 시점을 경계로 뚜렷이 구분된다고 생각되지는 않는다(도 9, 10). 다만 시기적으로 이른 기메박물관 소장품(EO.1138)은 이른 시기에 보승여래와 행각승을 별개의 존재로 인식했음을 보여주는



도 10. 〈행각승도〉(세부), 둔황, 10세기, 종이에 채색, 55.0x32.0cm, 프랑스 국립도서관[Pelliot chinois 4518(39)]



도 11. 〈선도대사상〉(세부), 가마쿠라시대, 14세기, 비단에 채색, 142.8x55.0cm, 知恩寺

27 현장은 蜀에서 한 노인에게 『반야심경』을 얻었고 위기에 처할 때마다 이를 독송했다는 이야기가 『慈恩傳』 등에 전하며, 현장은 당에 귀국한 후 16冊 600卷 『대반야경』을 번역한 인연이 있다. 松本榮一, 앞의 논문(1940a), pp.12-19.

28 이 그림에 대해서는 다음 참고. 奈良國立博物館, 『聖地寧波』(奈良: 奈良國立博物館, 2009), pp.60, 293.

29 행각승의 이러한 변모는 10세기에 僧伽, 劉薩河와 같은 승려들이 신격화되고 숭배 대상으로 시각화되는 경향과 유사점을 보이는데, 이러한 경향은 당시의 역사, 종교적 맥락에서 별도로 고찰되어야 할 것이다. 승가, 류살하에 대해서는 다음 참고. 이승혜, 「도상, 기능, 맥락: 중국 승가(僧伽) 이미지를 보는 또 하나의 시각」, 『미술사와 시각문화』 12(2013), pp.228-259; 김혜원, 「涼州 番禾縣 瑞像의 圖像에 대한 再考」, 『한국미술사교육학회지』 25(2011), pp.99-126.

사례이며(도 2), 표현상 가장 조야하며 방제에 ‘南無’가 없는 덴리박물관과 에르미타시박물관 소장품은 행각승을 보승여래로 인식된 사례라는 점은 분명해 보인다(도 6).³⁰ 막고굴 제45굴 벽화의 사례를 감안할 때 10세기에는 행각승을 보승여래와 동일시하는 인식이 통용되었던 것으로 추정된다.

IV. 行僧, 行道僧의 전통

앞장에서 살펴봤듯이 둔황에서 발견된 〈행각승도〉에 표현된 행각승은 처음부터 보승여래로 숭배된 것은 아니며, 원래는 그림에 표현된 그대로 ‘행각승’으로 인식되었을 것이다. 그렇다면 여기에서 행각승, 또는 이곳저곳을 돌아다니며 수행하고 佛法을 전하는 승려를 소재로 한 시각 전통이 존재했다는 추정이 가능하다. 이와 관련하여 唐代 유행한 行僧, 行道僧 벽화에 대한 기록이 주목된다. 세지성과 같은 학자는 둔황의 〈행각승도〉와 당대의 ‘행승’ 벽화가 밀접하게 연관되어 있다고 보는 입장에서, 현장의 활동에 영향을 받아 貞觀年間(627-649) 이후 取經高僧 도상이 유행했고, 그것이 변화, 발전한 그림을 唐代에 ‘행승’, ‘행각승’으로 칭했다고 설명했다. 또한 둔황 막고굴 제45, 306, 308, 363굴의 〈행각승도〉 벽화가 모두 석굴 통로 양측 벽에 그려진 점이 당대 사찰의 행승 벽화가 주로 回廊에 배치된 점과 상통하며 행승은 수호신과 같은 역할을 했다고 주장했다.³¹

이러한 주장을 검토하기에 앞서 우선 행승, 행도승에 대한 기록을 좀 더 자세히 살펴보도록 하자. 張彥遠의 『역대명화기』(847), 朱景玄의 『唐朝名畫錄』(9세기 중엽), 黃休復(10세기 말-11세기 초)의 『益州名畫錄』에 唐代 長安, 洛陽, 浙西, 成都 지역 사찰의 행승, 행도승 벽화에 대한 내용이 전한다. 이를 정리하면 〈표1〉과 같다.³²

30 둔황 장례 〈행각승도〉의 구체적 연대를 확정할 수 있는 근거는 남아 있지 않아, 양식적 특징에 의존할 수밖에 없다. 일부 도록에서는 뚜렷한 근거 없이 〈행각승도〉의 연대를 9세기 말로 제시하기도 했다. 이 문제를 가장 면밀히 검토한 이는 아키야마 테루카즈로, 그는 기메박물관 소장품 EO.1138이 가장 오래된 사례로, 848년 시작된 歸義軍 초기, 또는 吐蕃期(781-848)까지 올라갈 수 있다고 보았다. EO.1141의 경우, 뒷면에서 발견된 문서는 귀의군 초기인 9세기 중엽이나 9세기 3/4분기로 추정했지만, 막고굴 벽화에 등장하는 羅漢 표현과의 유사성 등을 근거로 9세기 말에서 10세기 초로 판단했다. 종이에 그린 〈행각승도〉에 대해서는 국립중앙박물관 소장품이 9세기까지 올라갈 수 있으며, 덴리도서관, 영국박물관, 기메박물관(MG. 17683) 소장품은 10세기 전반에서 후반이라는 의견을 제시했다. 秋山光和, 앞의 논문(1965), pp.177-180. 기메박물관 펠리오컬렉션 도록에는 EO.1138을 9세기, EO.1141을 9세기 후반, 종이에 그린 사례를 10세기로 비정하고 있어 상대적 편년은 아키야마와 유사하다. Giès, 앞의 책(1995-1996), pp.316-318.

31 수호신 역할을 했는지에 대해서는 좀 더 검토가 필요하다. 예를 들어 제308굴의 행각승 도상은 걸어가는 방향이 석굴 안쪽을 향하고 있어, 주로 외부에서 들어가는 이를 쳐다보는 수호자의 역할과는 잘 맞지 않는다. 謝繼勝, 앞의 논문, p.83; 中國壁畫全集編纂委員會, 『中國敦煌壁畫全集』(天津: 人民美術出版社, 1996), 圖4의 圖版說明(p.2).

32 中國書畫研究資料社 編, 『畫史叢書』(臺北: 文史哲, 1983), 第1卷, pp.42, 43, 46, 50, 54, 55, 57, 第3卷, pp. 1383, 1386, 1405; 長廣敏雄 譯注, 『歷代名畫記』第1卷(東京: 平凡社, 1977), pp.186-186, 188-190, 201-202, 220-221, 239-240, 244-249, 256.

표 1. 唐代 사찰의 행승과 행도승 벽화 기록

연번	사찰	행승, 행도승에 대한 기록	출처
1	長安 薦福寺	西南院 佛殿 내 東壁과 회랑 아래 <u>행승</u> 은 모두 吳道子가 그렸으나 미완성이다.	『역대명화기』
2	長安 慈恩寺	兩廊의 中間과 서쪽 회랑에 李果奴가 <u>행승</u> 을 그렸다.	『역대명화기』
3	長安 景公寺	동쪽 회랑 南間과 동문 남벽에 그려진 <u>행승</u> 은 눈을 돌리며 사람을 쳐다본다.	『역대명화기』
4	長安 勝光寺	西北院 小殿 남면 偏門 위에 王定이 <u>행승</u> 과 門間 보살 圓光을 그렸다.	『역대명화기』
5	洛陽 長壽寺	문 안쪽 동서 양벽의 귀신을 오도자가 그렸고, 佛殿 兩軒의 <u>행승</u> 역시 오도자가 그렸다.	『역대명화기』
6	洛陽 敬愛寺 西禪院	禪院門外 서쪽 통로에 <u>행도승</u> [모두 神龍年間(705-707) 이후 王韶應이 描하고 董忠이 완성]...大院 紗廊 벽의 <u>행승</u> 은 중문 안쪽에서 서쪽(모두 趙武壇이 描했으나, 유일하게 唐三藏은 劉行臣이 描하고 완성), 中門 안쪽 동쪽의 5명 승려(師奴가 描), 6번째 승려는 그 동쪽에 위치...	『역대명화기』
7	浙西 甘露寺	文殊堂 안쪽 네 벽에는 韓幹이 그린 <u>행도승</u> , 문수당 안쪽 前面의 네 벽에는 陸曜가 그린 <u>행도승</u> 이 있다.	『역대명화기』
8	大雲佛寺	大雲佛寺 殿前에 周昉이 그린 <u>행도승</u> 과 廣福寺 불전 전면의 두 神 모두 당대 수작이었다.	『당조명화록』
9	成都 大聖 慈寺	廬楞伽가 乾元(758-759) 초 전각 동서 회랑 아래 <u>行道高僧</u> 을 여러 벽(堵)에 걸쳐 그렸고, 서쪽 회랑 아래 첫 번째 벽에는 馬鳴과 提婆像 2구가 있다....左全은 寶曆年間(825-826) 대성자사에 그림을 그렸고 여기에는 남쪽 회랑 아래의 <u>行道</u> 28祖, 북쪽 회랑 아래의 <u>行道羅漢</u> 60軀이 포함되어 있다.	『익주명화록』
10	寶曆寺	杜宏義는 西廊 아래 普賢과 <u>行道高僧</u> 10여 개 벽에 걸쳐 그렸다고 전한다.	『익주명화록』

위의 기록에서 우선 주목되는 점은 이러한 벽화가 그려진 시기이다. 가장 이른 사례는 <표1>의 연번 4번 기록에 등장하는 왕정이다. 정관연간에 활동한 왕정의 그림에 대해서는 후대 자료이지만 徐松(1781-1848)의 『唐兩京城坊考』에는 정관 初年(627년경) 왕정이 中書丞으로 있을 때 완성한 것이며 높은 평가를 받았다는 기록이 전한다.³³ 이러한 자료에 의거하면, ‘행승’ 그림은 현장이 귀국한 645년 이전부터 존재했던 것이 된다. 왕정 이외의 나머지 화가들, 즉 오도자, 주방, 한간, 조무단, 유행신, 육요, 여능가, 좌전, 이과노, 왕소응, 동충은 모두 盛唐(713-765)과 中唐(766-820) 시기에 활동했다.³⁴ 장언원 기록을 조심스럽게 활용할 필요가 있기는 하지만, 관련 기록이

33 長廣敏雄, 앞의 책(1977), p.221.

34 于向東, 「唐代“行道僧”圖像考」, 『藝術考古』 2011年 第3期, p.103; Osvald Sirén, “Annotated Lists of Paintings and Reproductions of Paintings by Chinese Artists,” *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Part I, Vol. 2(New York: The Ronald Press Company, 1956), p.14-23.

적지 않고 한간, 주방과 같은 유명 화가의 作이 언급된 것으로 보아, 행승, 행도승 그림은 현장 귀국 이전부터 존재했고, 성당과 중당 시기에 상당히 유행한 것으로 판단된다.



도 12. 龍門石窟 看經寺洞 남벽 祖師像, 唐代[龍門文物保管所 外(1988), 圖203]

무엇보다도 가장 궁금한 점은 행승, 행도승 그림의 내용이다. 기존 연구에서도 행승은 ‘행도승’의 약칭으로 간주하면서 그 의미를 구분하지 않았다. <표1>에서와 같이 기록을 정리, 비교해 보아도 행승과 행도승의 용례상 차이가 명확히 드러나지는 않으나, 9, 10번과 같이 여러 명의 승려가 표현된

경우와 7번과 같이 건물 네 벽에 걸쳐 승려가 배치된 경우, ‘행도승’이라는 용어가 사용되고 있는 점은 흥미롭다. 나아가 9번에 해당하는 성도 대성자사의 기록에는 여러 祖師像을 그린 것이 분명한데, 인도 승려 馬鳴(Aśvaghosa)과 提婆(Āryadeva)를 포함한 ‘행도고승’을, 9세기 벽화에는 ‘행도28祖’를 소재로 하고 있기 때문이다. 이러한 사례는 龍門石窟 唐代 석굴의 조사상을 연상시킨다(도 12). 武則天 시기(690-705) 개착된 雷鼓臺 中洞 25祖師像은 각 상 앞에 석가가 법을 전수한 迦葉을 포함한 인도 승려 23명의 史蹟을 담은 『付法藏因緣傳』의 내용이 새겨져 있고, 看經寺洞에도 29명의 조사상이 조각되어 있다.³⁵ 이에 于向東(우상동)은 唐代 기록에 등장하는 행승, 행도승 벽화의 대다수가 祖師, 高僧과 같은 승려를 표현한 것이라고 주장했다.³⁶ 카릴 쿠체라(Karil Kucera)는 역시 간경사동 조사상에 대한 고찰에서 『역대명화기』의 기록에 주목하며, ‘행승’, ‘행도승’은 右繞(circumambulation)하는 승려를 가리키는 것이며, 간경사동과 뇌고대 중동의 조사상이 이에 해당한다고 설명했다.³⁷

『불교대사전』, 『불교어대사전』을 보면, ‘행도’의 사전적 의미는 1) 佛道を 수행하는 것, 2) 經行하는

35 水野清一, 『龍門石窟の研究』 本文篇(京都: 同朋舍, 1980), 第1卷, pp.115-123, 2卷, pp.335-342; 溫玉成, 「龍門唐代窟龕의 編年」, 『中國石窟-龍門石窟』 2卷(東京: 平凡社, 1988), pp.208-210, 215; 강희정, 「龍門 東山 看經寺 祖師像의 造成年代 再考」, 『美術史學研究』 213(1997), pp.59-83.

36 于向東, 「行道僧圖像衰微考」, 『敦煌學輯刊』 2016年 第2期, pp.90-99; 于向東, 「唐代“行道僧”圖像考」, 『藝術考古』 2011年 第3期, pp.103-108.

37 Karil Kucera, “Recontextualizing Kanjingsi: Finding Meaning in the Emptiness at Longmen,” *Archives of Asian Art* 56(2006), pp.72-74.

것, 3) 부처를 예배 공양하기 위해 그 주위를 右繞하는 것이다.³⁸ 뇌고대 중동과 간경사동의 조사상은 석굴 후벽과 좌우벽 하단에 일정 간격을 두고 규칙적으로 배치되어 있으며 대부분 오른쪽을 향해 발걸음을 내디디고 있어 여러 조사들이 우요를 하고 있는 것처럼 보인다. 그렇다면 ‘행도승’을 ‘우요하는 승려’를 가리키는 것일까? 사실 『역대명화기』에서 ‘우요’하는 조사상 표현에 가장 잘 부합하는 내용은 <표1>에 언급되지 않은 장안 千福寺 西塔院 벽화 부분에서 찾아볼 수 있다. 이에 의하면, 탑을 둘러싼 벽에는 傳法 24제자가 그려져 있었다고 하며, 이러한 구성은 뇌고대 중동과 간경사동 석굴 후벽과 좌우벽에 조사를 새겨 넣은 구성과 동일하다.³⁹ 그런데 여기에서는 ‘행도승’이라는 표현이 등장하지 않기에, 이 대목에서 ‘행도’라는 용어가 과연 ‘우요’를 가리키는 의미로 엄격하게 사용되고 있었는지에 대해 의문을 품게 된다. 더불어 앞서 언급한 마명과 제바를 포함한 ‘행도고승’, ‘행도28조’, 뇌고대 조사상에 묘사된 승려들을 생각해보면, 이들은 각기 다른 시대와 지역에 살았던 인물들로, 이들이 한 자리에 모여 ‘우요’하는 것은 엄밀히 말해 불가능한 일이다. 때문에 ‘행도승’이란 佛道を 실천했던 승려들을 가리키며, 이들이 경우에 따라 시공을 초월하여 함께 우요하는 모습으로 연출되었다고 보는 편이 타당할 것이다.

이러한 조사상을 표현할 때, 뇌고대 중동에 조각된 조사상에서 보듯이, ‘걷는 모습’으로 표현된 점이 흥미롭다. 용문석굴의 사례 이외에 참고할 수 있는 시각 자료로는 8세기 후반으로 추정되는 正倉院 소장 佛龕扉에 그려진 현장 이미지가 있다. 경애사 大院 紗廊에 그린 행승 벽화에 대해 “唐三藏의 像만은 劉行臣이 描하고 완성(채색)했다.”는 기록이 전해 현장도 ‘행승’ 벽화에 그려졌음을 알 수 있는데, 그 모습은 정창원 불감비 그림과 유사하지 않을까 생각된다. 여기에서 현장은 발을 내디디며 걸어가고 있는 모습으로 표현되어 있어 주목된다.⁴⁰

『高僧傳』, 『續高僧傳』과 같은 문헌에는 산야를 두루 돌아다니며 중생을 제도하는 승려들이 빈번히 등장한다.⁴¹ 이러한 문헌에는 ‘행도’라는 표현도 자주 등장하는데, ‘우요’의례를 가리키는 경우도 있지만, ‘도를 행한다’라는 의미로 사용된 경우도 적지 않다.⁴² 이러한 맥락에서 보면, 행도승, ‘행승’ 도상 형성에는 불교 전래 이래 중국 전역을 다니며 수행하고 佛法을 전했으며 종종

38 中村元, 『佛教語大辭典』(東京: 東京書籍, 1975), pp.244-245; 望月信亨 編, 『佛教大辭典』1, 増訂版(佛光出版社, 2000), pp.611-612.

39 해당 기록은 다음과 같다. “北廊堂內南嶽智顗思大禪師法華七祖及弟子影弟子壽王主簿韓幹敬貌遺法弟子沙門飛錫撰頌并書邊塔板上傳法二十四弟子廬楞伽韓幹畫裏面吳生畫時菩薩現吳生貌.” 中國書畫研究資料社, 앞의 책(1983), 卷3, p.48. 미즈노 세이치도 간경사동의 조사상을 설명하며 이 기록을 언급했다. 水野清一, 앞의 책(1980), 1卷, p.120.

40 原瑛莉子, 앞의 논문(2011), p.217; 三宅久雄, 「正倉院寶物漆金銀繪佛龕扉の復元的考察」, 『正倉院紀要』20(1998), pp.59-93. 세지성의 의견을 따르면 여기 언급된 현장은 행각승으로 표현되었을 수 있으나, 현재로서의 통설로는 둔황 장례의 <행각승도>와 같은 이미지가 먼저 등장했고, 후에 현장을 표현할 때 이를 채용했다는 것으로 보기 때문에 행각승의 모습이 아닐 가능성이 크다. Dorothy Wong, “Images of Xuanzang in East Asia,” *Early Medieval China* 8(2002), pp.43-81.

41 中村興二, 「羅漢圖と高僧圖—說話畫としての—」, 『MUSEUM』No. 401(1984), p.17.

42 몇 사례를 들면, 도를 행한다는 의미의 ‘행도’는 권13 당 釋曇藏傳, 권15 당 釋靈潤傳, 권18 수 釋法純傳, 권20 당 釋道綽傳, 우요의식을 하는 의미의 ‘행도’는 제16권 後涼 釋法京傳, 수 釋慧意傳, 권24 당 釋慧乘傳에서 찾아볼 수 있다.

특별한 능력을 지녔던 승려들과 이들에 대한 전승, 기록이 중요하게 작용했을 것으로 추정된다.⁴³ 그리고 현존 시각 자료에서 확인할 수 있는 승려들의 ‘걷는 모습’은 이들의 역할과 활동을 설득력 있게 전달하기 위한 표현상의 선택으로 판단된다.

또한 승려들의 전기에는 〈행각승도〉에 보이는 요소들, 즉 경험을 지니고 다니는 모습과 호랑이를 만나는 것이 일상적인 일로 묘사되어 있다. 몇 가지 예를 보면, 우선 경험을 멘 모습에 대한 기록으로는 『속고승전』 권6 梁 餘杭 西寺 釋法開傳에는 “책갑을 짊어지고 서쪽 지방으로 유각했다(法開怏然遂負帙西遊)”, 권9 隋 東都 慧日道場 釋法澄傳에는 법징이 開善寺에 講院을 세워 항상 2백여 명의 승려가 聽講하고 그 명성이 淮海 지방으로 전해져 “책갑을 지고 찾아오는 이로 날마다 자리가 늘어났다(負帙相趨日增位席)”고 전하며, 권12 隋 終南山 悟眞寺 釋淨業傳에는 스승 慧遠이 나라의 부름을 받아 關中으로 들어가게 되자 정업도 “책갑을 지고 따라가 처음부터 끝까지 그 숨은 진리를 다 취하고 이어받았다(業亦負帙陪從首尾餐承盡其幽理).”고 하며, 권14 唐 益州 福成寺 釋道基傳에는 도기는 14살에 “책갑을 메고 팽성을 돌아다니며(負帙遊于彭城)” 여러 스님들의 강의를 널리 들었고, 권26 隋 釋僧世傳에는 “그는 책갑을 등에 지고 도를 물음에 평탄하고 험한 길을 가리지 않았다(負帙問道無擇夷險).”는 기록이 있다.⁴⁴

호랑이와 관련된 일화는 유난히 많은데, 산속에서 호랑이를 굴복시키거나, 호랑이에게 설법을 하거나, 또는 사람들이 호랑이로 인해 받는 피해를 해결해준 이야기 등이 다양하게 전한다.⁴⁵ 마쓰모토 에이이치는 〈행각승도〉에 등장하는 호랑이와 관련하여 천축 승려 耆域, 罽賓國의 求那跋摩, 齊 나라 僧稠, 唐代의 豐干 등을 언급했으며, 서역인의 용모를 지니고, 신이한 용모를 지닌 기억의 이야기를 자세히 인용했다.⁴⁶ 이외에도 흥미로운 사례를 들자면, 『속고승전』 권15 唐 蒲州 仁壽寺 釋志寬傳에는 어느 마을에 호랑이가 사람과 가축에서 손상을 입히자 마을의 都督이 지관을 모셔와 齋를 세우고 行道를 하고 각기 八戒를 받게 했더니 그날부터 虎災가 사라졌고 하며, 권20 唐 攝山 栖霞寺 釋智聰傳에는 네 마리의 호랑이를 거느리고 함께 서하사 舍利塔 서쪽에서 經行하고 坐禪하고자 했다고 전한다.⁴⁷

이렇듯 책갑, 호랑이와 같은 요소가 특별한 능력을 지닌 승려들에 대한 전기에 자주 언급되었고, 9-10세기 둔황 〈행각승도〉와 같은 이미지의 전통이 이전부터 존재했으며, 이 그림이 ‘걷는 모습의 아이콘’이라는 특징을 지니고 있다는 점을 고려할 때, 둔황 〈행각승도〉와 유사한 도상이 唐代

43 수도 이외의 지역을 다니며 다양한 활동에 참여한 승려들에 대해서는 다음 참조. Liu Shufen, “Art, Ritual, Society: Buddhist Practice in Rural China during the Northern Dynasties,” *Asia Major, Third Series*, Vol. 8, No. 1(1995), pp.19-47.

44 T2060, 50: 474a8-9, 499c6-8, 517b22-23, 532b16-17, 671a6.

45 中村興一은 고승과 호랑이, 山神과의 갈등에 대한 이야기를 외래 종교인 불교가 중국에 토착화하는 과정의 맥락에서 설명했다. 中村興二, 앞의 논문(1984), pp.20-22.

46 松本榮一, 앞의 책(1937), pp.519-520; T2059, 50: 388a17-24.

47 T2060, 50: 543c10-15, 595a28-b9.

행승과 행도승 벽화에 포함되어 있을 가능성이 크다고 생각된다.

V. 구름의 역할

기존 연구에서 비중 있게 논의되지 않은 〈행각승도〉의 요소가 있으며, 이는 다른 아닌 구름이다. 기메박물관 소장 〈행각승도〉(EO.1138, EO.1141)을 제외한 나머지 10점의 〈행각승도〉에서 주인공은 모두 구름을 타고 있다. 말하자면 전자는 우리와 같은 공간에 존재하는 반면, 대다수에 해당하는 후자는 우리가 있는 세계에서 멀리 떨어진 곳에서 구름을 타고 와 우리의 눈앞에 나타난 모습이다.

구름은 상서로움을 상징하고 인간이 일상적으로 경험하는 현실과는 다른 세계를 암시하는 모티프로, 중국 미술에서 漢代(기원전 206-기원후 220)에 이미 널리 활용되었다. 肥田路美(히다로미)의 연구에 의하면, 불교미술에서는 5세기 후반 구름 모티프가 보이기 시작하며, 처음에는 비상하는 존재 주위를 감싸는 대기 파동과 같은 형태로 표현되었고, 北齊 시기(550-577)에 구름을 탄 모습의 天人이 등장했다. 唐代에는 불상의 양식 변화에 발맞춰 구름 역시 보다 더 입체적이고 구체적으로 표현되었다. 더불어 주목되는 점은, 唐代 불교회화 속 구름은 문헌에 근거하여 시각화된 것이 아니며 2차원 화면 속에서 공간적 이동과 시간 흐름을 표현하려는 造形上의 要求에 따른 것이다. 이러한 측면은 唐代 變相과 變文의 비교에서 잘 드러난다. 7세기 중반 〈維摩詰經變〉, 〈阿彌陀經變〉 속 구름에 대응하는 텍스트는 관련 경전에 부재하며, 9세기 「維摩經講經文」, 「佛說阿彌陀經講經文」에서 관련 내용을 찾아볼 수 있다.⁴⁸ 변문과 변상의 관계에서 종종 찾아볼 수 있듯이, 구름이라는 시각적 언어가 변문이라는 텍스트 형성에 영향을 준 것이다.⁴⁹ 이러한 점은 〈행각승도〉의 경우에도 동일한데, 직접적 문헌 근거가 없는 〈행각승도〉에서 구름은 텍스트에 근거한 표현이 아니며, 당시 시각적 언어의 하나로 유통되던 ‘구름’이라는 요소를 그림의 메시지를 효과적으로 전달하기 위해 채용한 것이다.

〈행각승도〉 속 구름에 대한 이해에 도움을 주는 또 다른 논의는 필립 블룸(Phillip Bloom)의 연구에서 찾아볼 수 있다. 그는 송대 水陸畫에 편재하는 구름 표현의 연원을 추적하면서, 송대 이전 불교회화에 등장하는 구름을 여러 측면에서 검토했다. 그는 구름을 탄 모습의 독립된

48 肥田路美, 「變と雲一大構圖變相における意味と機能めぐって」, 『早稻田大學大學院文學研究科紀要』 3(1999), pp.123-137; 肥田路美, 『初唐佛教美術の研究』(東京: 中央公論美術出版社, 2011), pp.349-369.

49 이와 관련된 내용은 다음 참고. 秋山光和, 앞의 논문(1956), pp.43-77; 藤枝晃, 「維摩變の一場面-變相と變文の關係」, 『佛教藝術』 34(1958), pp.87-95; Wu Hung, “What is *Bianxiang*?—On The Relationship Between Dunhuang Art and Dunhuang Literature,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 52, No. 1(1992), pp.111-192.



도 13. 〈인로보살도〉, 둔황, 9세기, 비단에 채색, 80.5x53.8cm, 영국박물관(1919.0101.0.47) © Trustees of the British Museum



도 14. 〈관음보살과 두 발원자〉, 둔황, 9-10세기, 95.3x61.8cm, 하버드미술관(Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Second Fogg Expedition to China Fund, 1925.12. Photo: Imaging Department) © President and Fellows of Harvard College

아이콘이 9-10세기에 새롭게 등장한 점을 지적하며, 둔황 幡畫 가운데 영국박물관 소장의 〈毘沙門天圖〉과 〈引路菩薩圖〉, 하버드미술관 소장의 〈觀音菩薩과 두 발원자〉, 기메박물관 소장의 〈행각승도〉(‘異僧’, ‘聖僧’으로 칭함, MG, 17683)을 해당 사례로 들었다(도 13, 14, 15). 나아가 이러한 그림의등장이 水陸齋의 초기 형성 단계와 연관되었을 가능성을 제시했다. 관련하여 몇 가지 근거를 제시했는데, 9세기에 많은 신들을 한정된 공간으로 勸請하는 의식이 활발해지고 이를 체계화하는 작업(codification)이 이루어졌으며, 둔황에서는 10세기로 추정되는 水陸齋 매뉴얼 축약본이 발견되었고, 10세기 둔황 지배층의 주문으로 관음, 文殊, 비사문천 판화(여기에는 신에 대한 공양과 그 효능에 대한 텍스트를 포함)가 대량생산되었다는 것이다.⁵⁰

50 Phillip Emmanuel Bloom, “Descent of the Deities: The Water-Land Retreat and the Transformation of the Visual Culture of Song-Dynasty(960-1279) Buddhism,” Ph.D. Dissertation(Harvard University, 2013), pp.310-317, 328-331. 블룸은 하버드미술관의 〈관음보살〉과 10세기 둔황에서 생산된 판화에 대해 ‘자기 지시적 의식용 이미지(self-referentially liturgical image)’로 설명했다. 판화의 도상과 문구는 다음 참고. Katherine R. Tsiang, “Printed Images and Texts,” *Esoteric Buddhism at Dunhuang: Rites and Teachings for This Life and Beyond*, edited by Matthew T. Kapstein and Sam Can Schaik(Leiden, Boston: Brill, 2010), pp.214-218; “Sonya S. Lee, “Repository of Ingenuity: Cave 61 and Artistic Appropriation in Tenth-Century Dunhuang,” *The Art Bulletin* 94, no. 2(2012), pp.119-225; 임영애, 「둔황 석굴의 후원자 호탄국[于闐國]왕, 그의 다양한 시각화」, 『中央아시아 研究』 21-2(2016), pp.57-61.



도 15. <비사문천도>, 둔황, 9세기, 비단에 채색,
37.6x26.6cm, 영국박물관(1919.0101.0.45)
© Trustees of the British Museum

불륨이 주목한 그림들이 사용된 의식과 맥락에 대해서는 좀 더 면밀한 검토가 필요하지만, 구름을 탄 행각승을 표현한 그림이 9-10세기에 나타난 새로운 흐름 속에 위치한다는 것은 중요한 지적이다. 구름의 표현을 보면, 불륨이 사례로 든 그림에서 아이콘은 모두 짙은 붉은빛을 띠는 雲頭 위에 올라타고 있으며, 구름은 화면 가장자리를 따라 옆에서 위로 길고 가늘게 이어진 모습이다. 그런데 이러한 그림 속 구름이 형식적으로는 유사하지만, 아이콘의 이동이라는 측면에서 볼 때 동일한 맥락을 지닌 것은 아니다.⁵¹ <인로보살도>의 경우 관음보살이 뒤에 따라오는 죽은 이(여인)를 돌아보며 그를 極樂으로 인도하고 있고, <관음보살과 두 발원자>에서는 보살이 앞쪽을 향하고 있어 예배자(또는 그림을 보는 이)가 있는 쪽으로 이동하여 그를 정면으로 맞닥뜨리고 있다. 한편, <비사문천도>에서 비사문천은 그와 특별히 관계를 맺는 인물이 그림 안에 표현되거나 그림 밖에 암시되어 있지 않으며, 그림을 보는 이의 관점에서 보면 먼 곳에서 가까이 와 바로 앞을 지나 다시

오른쪽으로 나아가고 있다. 이와 같은 아이콘의 이동 경로와 보는 이와의 관계는 <행각승도>의 경우에도 유사하여, <행각승도>는 여러 그림 중에서 <비사문천도>와 가장 유사하다고 할 수 있다.

마쓰모토 에이이치는 <비사문천>을 비롯하여 유사한 도상을 지닌 3점의 둔황 불화를 <行道天王圖>로 설명한 바 있다. 唐, 오대, 송대 기록에 의하면, '행도천왕'을 주제로 한 그림은 梁代(502~557)로 거슬러 올라가 『貞觀公私畫史』에 張僧繇의 '行道天王像'에 대한 기록이 전하며, 그 전통은 唐代의 閻立德, 范瓊, 孫位, 오대 李昇와 北宋의 孫知微로 이어졌다. 둔황 불화에 보이는 <행도천왕도>는 공통적으로 물 위를 지나고 있는 모습으로, 오대와 송대에 '遊行天王', '過海天王', '渡海天王'로 알려진 주제를 다룬 그림들도 이와 유사했을 것으로 추정된다. 더욱이 영국박물관 소장 불화에는 '수로천왕이 행도할 때(水路天王行道時)'라는 방제가 남아 있어, 문헌에 언급된

51 구름을 붉은색으로 표현한 이유는 상서로움을 상징하는 '紫色'을 나타내기 위한 것으로 생각된다. 자색 구름에 대한 논의는 다음 참고, 永田眞隆, 『往生傳における紫雲と夢』, 『印度學佛敎學研究』 57, 2(2009), pp.740-743; 永田眞隆, 『紫雲に關する一考察』, 『印度學佛敎學研究』 58, 2(2010), pp.833-836.

행도천왕과의 연관성을 명확히 보여준다.⁵²

마쓰모토는 ‘행도천왕도’의 도상적 근거를 『長阿含, 起世經』 『四天王品』, 『大樓炭經』 『사천왕품』, 『起世經』 『사천왕품』, 『起世因本經』 『사천왕품』 등에서 찾았다. 여기에는 수미산 중턱의 북쪽에 머무르는 비사문천이 ‘三大城郭’이 있고, 성곽들 사이에 ‘동산(苑)’과 ‘연못(池)’이 있으며 비사문천이 5大夜叉를 포함한 天神을 거느리고 이 동산을 遊行했음이 서술되어 있다. 이를 근거로 마쓰모토는 이 그림이 비사문천과 그의 권속이 수미산 북쪽에 있는 성을 나와 연못(경전에 따라 那雅尼池, 那隣尼, 那利 등의 명칭을 지남)을 건너 동산(경전에 따라 迦毘延多, 迦毘延頭, 迦比延 등의 명칭을 지남)에서 遊行하는 모습을 담은 것으로 해석했다.⁵³ 그림에서 寶塔을 든 비사문천은 실로 여러 天神을 거느리고 있는데, 꽃을 담은 그릇을 들고 그의 앞에 서 있는 여인은 吉祥天, 바로 뒤에 서 있는 고행자는 婆薐仙, 그리고 권속 무리에서 가장 앞줄과 뒷줄에 서 있는 불꽃 모양의 머리카락을 지닌 이들은 夜叉들이다.

마쓰모토의 해석에 의하면 비사문천과 그의 권속이 건너는 드넓게 펼쳐진 물은 ‘나치니지’ 등으로 불리는 연못에 해당한다. 관련 경전에서 연못의 크기를 매우 큰 규모(縱橫 40由旬)로 언급되어 있기는 하지만, 淨土의 연못처럼 화려한 난간으로 둘러싸여 있고 優鉢羅花, 鉢頭摩華 등의 갖가지 꽃이 피어 있다고 묘사되어 있어 그림 속 ‘연못’에 부합한다고 보기 어렵다.⁵⁴ 말하자면 그림에 표현된 드넓은 물 주위에는 난간도 꽃도 없으며, 규칙적으로 파도가 일며 멀리 수평선 너머로는 산들이 길게 이어진 모습이다. 이는 성곽들 사이에 위치한 연못보다는 수미산 주위를 둘러싸고 있는 바다를 연상시킨다.

더욱이 영국박물관 소장 그림의 방제에 천왕이 행하고 있는 바를 ‘遊行’이 아닌 ‘行道’로 표현한 점에도 주목할 필요가 있다. 여기에서도 앞장에서 언급한 ‘행도승’의 ‘행도’와 유사한 의미를 적용할 수 있다. 즉, 비사문천은 부처님의 가르침을 전하고 중생을 구제하는 활동을 하는 것이며, 그림에 추가된 구름은 비사문천이 중생을 만나기 위해 넓은 세상의 이곳저곳을 만나기 위해 이동하는 느낌을 한층 효과적으로 전달한다.

52 『貞觀公私畫史』에는 張僧繇가 그린 ‘行道天王像’, 『宣和畫譜』에는 李昇의 〈행도천왕도〉, 燕筠의 ‘행도천왕상’, 『익주명화록』에 孫位, ‘행도천왕’, 范瓊의 ‘行道北方天王像’, 『圖畫見聞志』에 高麗國에 있는 ‘行道天王’의 그림, 閻立德的 〈遊行天王圖〉, 趙德齊의 〈渡海天王像〉, 李昇의 〈渡海天王圖〉, 孫知微, 〈過海天王圖〉, 〈行道天王圖〉, 〈遊行天王圖〉, 武宗元の 〈渡海天王像〉, 石恪의 〈遊行天王像〉에 대한 기록이 전한다. 松本榮一, 앞의 책(1937), pp.463-463, 기메박물관 그림은 다음 참고. Louis Hambis, Bannières et peintures de touen-houang conservées au musée guimet (Paris, 1976), pl.192.

53 松本榮一, 앞의 책(1937), pp.465-469.

54 T24, 1: 339c15-341a5.

〈행각승도〉에 등장하는 구름도 〈행도천왕도〉의 경우와 마찬가지로 이곳저곳을 다니며 중생을 구제하는 모습을 연출하기 위해 추가된 요소다. 〈행각승도〉의 주인공에 이러한 역할이 갑자기 부여된 것은 아니며, 앞 장에서 언급한 唐代의 행승, 행도승 그림의 전통이 중요한 바탕이 되었을 것이다. 10세기 둔황 그림에 등장하는 행각승 모습 보승여래의 역할은 막고굴 제45굴에 전하는 명문의 내용, 즉 ‘호랑이를 복속시키고 여러 곳을 두루 다니며 중생을 구도하는 보승여래’에 명료하게 설명되어 있다. 다만 〈행각승도〉에 구름이 추가되게 된 배경에는 독자적 신앙이 상대적으로 보다 더 확고하게 형성되어 있던 신들을 표현한 〈인로보살도〉, 〈행도천왕도〉, 〈관음보살도〉의 영향으로 생각된다. 현존 〈행각승도〉 중에는 행각승이 타고 있는 구름 아래로 파도가 일렁이는 넓은 바다가 표현된 사례가 있어 주목된다(도 16). 이는 〈행도천왕도〉에서 채용한 요소로, 〈행각승도〉와 〈행각천왕도〉가 공유하는 메시지와 양자의 조형적 영향 관계를 잘 보여준다.⁵⁵



도 16. 〈행각승도〉, 둔황, 10세기. 종이에 채색, 71.0x 29.0cm, 프랑스 국립도서관(Pelliot chinois 4074)

VI. 맺음말

이상에서 둔황에서 발견된 〈행각승도〉의 도상 문제를 기존 논의에 대한 검토와 더불어 ‘움직이는 모습의 아이콘’이라는 측면을 중점적으로 살펴보았다. 〈행각승도〉가 기존 해석에서 제시된 문헌이나 시각 자료에 완벽하게 부합하지 않는 점을 지적하고, ‘행각승’을 시각화한 전통이 그 이전부터 존재했고, 달마다라, 현장, 이통현 등을 표현한 그림에 다양하게 활용된 것으로 이해했다. 둔황 〈행각승도〉에 적힌 ‘보승여래’라는 佛名에 대해서는 애초에는 작은 부처를 가리키는 것이었으나, 후에 행각승을 가리키는 사례가 등장한 것으로 보았다. 또한 ‘행각승’을 시각화하는 전통의 연원을 추적하는 과정에서 唐代 사찰의 ‘행도승’, ‘행승’ 벽화 기록을 관련 시각, 문헌 자료와의 관계 속에서 논했다. 여기에서 ‘행도’는 右繞의 의미보다는 ‘佛道를 행한다’라는 뜻을 담고 있으며, 이를 효과적으로 전달하기 위해 ‘걷는 모습’으로 표현한 것으로 파악했다. 마지막 부분에서는 〈행각승도〉 속 구름 표현을 9-10세기 둔황에 새롭게 등장한 구름을 탄 독립된 아이콘이라는 맥락에서 살펴보았다. 〈행각승도〉 속 구름은 동시기에 유행한 〈인로보살도〉, 〈관음보살도〉, 〈행도천왕도〉의

55 이 그림의 오른쪽 하단에는 작은 승려가 앉아 있는 모습이 묘사되어 있으며, 영국박물관 소장 〈행각승도〉에도 그림의 왼쪽 하단에 승려의 머리 부분이 표현되어 있다. 현재로서는 그 의미는 명확하지 않으며, 추후 검토가 필요하다.

구름 표현을 채용한 것이다. 구름이 표현된 맥락은 〈행도천왕도〉와 가장 유사하며, 중생을 구제하기 위해 이곳저곳을 돌아다니는 모습을 속도감 있게 전달하기 위한 것으로 설명했다.

이상의 논의에서 일부 〈행각승도〉는 보승여래를 표현한 그림으로 판단했지만, 이에 해당하지 않는 사례도 있기에 〈寶勝如來圖〉라는 제목을 모든 〈행각승도〉에 일률적으로 적용하기는 어렵다. ‘행도승/행승’의 전통은 〈행각승도〉와 유사한 도상을 포함하지만 이보다 넓은 개념으로 이해되며, 그렇기에 이 역시 그림의 새로운 제목/주제에 채용할 수 없다. 본고에서 충분히 다루지 못한 논점에 대해서는 향후 보다 더 심도 있게 논의될 수 있는 기회가 있기를 기대해본다.

투고일 2018. 9. 14. | 심사개시일 2018. 11. 2. | 게재 확정일 2018. 11. 26.

* 이 글의 초고를 읽고 귀중한 조언을 해준 이승혜 박사와 익명의 심사위원들에게 깊은 감사를 표한다.

원전

『高僧傳』

『金光明經』

『代宗朝贈司空代辨正廣智三藏和上表制集』

『佛祖歷代通載』

『佛祖統紀』

『續高僧傳』

『宋高僧傳』

『起世經』

한국어

강희정, 「龍門 東山 看經寺 祖師像의 造成年代 再考」, 『美術史學研究』 213, 1997.

국립중앙박물관, 『中央아시아 美術』, 국립중앙박물관, 1986.

『西域美術』, 국립중앙박물관, 2003.

김혜원, 「涼州 番禾縣 瑞像의 圖像에 대한 再考」, 『한국미술사교육학회지』 25, 2011.

김혜원 편, 『국립중앙박물관 소장 중앙아시아 종교 회화』, 국립중앙박물관, 2013.

서정목, 「입당 구법승 교각[地藏], 무상, 무루의 정체와 출가계기」, 『서강인문논총』 47, 2016.

신소연, 「<玄奘取經圖>의 研究 現況」, 『中國史研究』 34, 2005.

「圓覺寺址 十層石塔의 西遊記 浮彫 研究」, 『미술사학연구』 249, 2006.

여성구, 「入唐求法僧 無漏의 生涯와 思想」, 『선사와 고대』 10, 1998.

이승혜, 「도상, 기능, 맥락: 중국 승가(僧伽) 이미지를 보는 또 하나의 시각」, 『미술사와 시각문화』 12, 2013.

林祥姬, 「李通玄과 中國 傳統사상」, 『韓國佛敎學』 50, 2008.

임영애, 「둔황 석굴의 후원자 호탄국[于闐國]왕, 그의 다양한 시각화」, 『中央아시아 研究』 21-2, 2016.

동양어

奈良國立博物館, 『聖地寧波-日本佛敎1300年の源流』, 奈良: 奈良國立博物館, 2009.

『天竺-三藏法師3萬キロの旅』, 奈良: 奈良國立博物館, 2011.

臺信祐爾, 『大谷光瑞と西域美術』, 日本の美術 No. 434, 東京: 至文堂, 2002.

藤枝晃, 「維摩變の一場面-變相と變文の關係」, 『佛敎藝術』 34, 1958.

劉玉權, 「民族藝術的奇葩-論敦煌西夏元時期的壁畫」, 『中國敦煌壁畫全集』 제10권, 天津: 人民美術出版社, 1996.

「沙洲回鶻の石窟藝術」, 『中國石窟: 安西榆林窟』, 東京: 平凡社, 1990.

李翎, 「“玄奘畫像”解讀-特別關注其密敎圖像元素」, 『故宮博物院院刊』 2012年 第4期(總第162期).

望月信亨 編, 『佛敎大辭典』 1, 增訂版, 佛光出版社, 2000.

肥田路美,「變と雲一大構圖變相における意味と機能めぐって」,『早稲田大學大學院文學研究科紀要』3, 1999.

『初唐佛教美術の研究』,東京:中央公論美術出版社, 2011.

謝繼勝,「伏虎羅漢,行脚僧,寶勝如來與達摩多羅-11至13世紀中國多民族美術關係史個案分析」,『故宮博物院院刊』2009年第1期(總第141期).

サンダーズレイチェル,「玄奘三藏像研究:中世釋迦十六善神圖を中心に」,『鹿島美術研究』年報31號, 2014.

三宅久雄,「正倉院寶物漆金銀繪佛龕扉の復元的考察」,『正倉院紀要』20, 1998.

松本榮一,『敦煌畫の研究』,東京:東方文化學院東京研究所, 1937.

「玄奘三藏行脚圖考」(上),『國華』590, 1940.

「玄奘三藏行脚圖考」(下),『國華』591, 1940.

水野清一,『龍門石窟の研究』第1, 2卷, 京都:同朋舎, 1980.

俄羅斯國立艾爾米塔什博物館,『俄藏敦煌藝術品』第2卷, 上海:上海古籍出版社, 2000.

永田眞隆,「往生傳における紫雲と夢」,『印度學佛教學研究』57, 2, 2009.

「紫雲に関する一考察」,『印度學佛教學研究』58, 2, 2010.

王惠民,「行脚僧圖」,『敦煌佛教圖像研究』,杭州:浙江大學出版社, 2016[원래「敦煌畫中的行脚僧圖新探」,『九州學刊』6卷4期(1995)에 수록].

溫玉成,「龍門唐代窟龕の編年」,『中國石窟-龍門石窟』2卷, 東京:平凡社, 1988.

龍門文物保管所, 北京大學考古系 編,『中國石窟-龍門石窟』2卷, 東京:平凡社, 1988.

于向東,「唐代“行道僧”圖像考」,『藝術考古』2011年 第3期.

「行道僧圖像衰微考」,『敦煌學輯刊』2016年 第2期.

熊谷宣夫,「大谷ミション將來の玄奘三藏畫像二圖」,『美術史』14, 1955.

原瑛莉子,「釋迦十六善神にみる玄奘像の變遷」,『天竺-三藏法師3萬キロの旅』,奈良:奈良國立博物館, 2011.

ウィットフィールド 解説, 上野アキ 譯,『西域美術, 大英博物館スタインコレクション』第2卷, 東京:講談社, 1984.

長廣敏雄 譯注,『歷代名畫記』第1卷, 東京:平凡社, 1977.

井手誠之輔,「諸尊降臨圖」,『國華』353號, 2008.

朝鮮總督府博物館 編,『博物館陳列品圖鑑』第6集, 朝鮮總督府博物館, 1934.

中國壁畫全集編纂委員會 編,『中國敦煌壁畫全集』,敦煌西夏元, 天津:人民美術出版社, 1996.

中國書畫研究資料社 編,『畫史叢書』,臺北:文史哲, 1983.

中村元,『佛教語大辭典』,東京:東京書籍, 1975.

中村興二,「羅漢圖と高僧圖-說話畫としての-」,『MUSEUM』401, 1984.

秋山光和,「敦煌本降魔變(勞度差鬪聖變)畫卷について」,『美術研究』187, 1956.

「敦煌畫「虎をつれた行脚僧」をめぐる考察-ペリオ將來絹繪二遺例の紹介を中心に-」,『美術研究』238, 1965.

서양어

- Bloom, Phillip Emmanuel. "Descent of the Deities: The Water-Land Retreat and the Transformation of the Visual Culture of Song-Dynasty (960-1279) Buddhism." Ph.D. Dissertation, Harvard University, 2013.
- Demiéville, Paul. "Appendice sur 《Damouduoluo (Dharmatrāta)》." *Peintures monochromes de Dunhuang*, Fascicule I. Paris: École Française d'Extrême-Orient, 1978.
- Felthan, Heleanor. "Encounter with a Tiger Traveling West." *Sino-Platonic Papers* 231, 2012.
- Giès, Jacques and Michel Soymié, Jean-Pierre Drège, Danielle Eliasberg, Richard Schneider. *Les arts de l'Asie centrale: La collection Paul Pelliot du musée nationaux des arts asiatiques-Guimet*, Vol. 2. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995-1996.
- Hambis, Louis. *Bannières et peintures de touen-houang conservées au musée guimet*. Paris, 1976.
- Karashima, Seishi. "Meaning of bian 變, bianxiang 變相 and bianwen 變文." *Annual Report of the International Research Institute for Advanced Boddhology* 19, 2016.
- Kucera, Karil. "Recontextualizing Kanjingsi: Finding Meaning in the Emptiness at Longmen." *Archives of Asian Art* 56, 2006.
- Lee, Sonya S. "Repository of Ingenuity: Cave 61 and Artistic Appropriation in Tenth-Century Dunhuang." *The Art Bulletin*, Vol. 94, No. 2, 2012.
- Liu Shufen. "Art, Ritual, Society: Buddhist Practice in Rural China during the Northern Dynasties." *Asia Major*, 3rd series, Vol. 8, No. 1, 1995.
- Mair, Victor. "The Origins of an Iconographical Form of the Pilgrim Hsüan-tsang." *Tang Studies* 4, 1986.
- "Śariputra Defeats the Six Heterodox Masters: Oral-Visual Aspects of an Illustrated Transformation Scroll (P4524)." *Asia Major*, 3rd series, Vol. 8. No. 2, 1995.
- Sirén, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Part I, Vol. 2. New York: The Ronald Press Company, 1956.
- Stein, Aurel. *Serindia: Detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China carried out and described under the orders of H. M. Indian government by Aurel Stein*, Vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1921,
- Tsiang, Katherine R. "Printed Images and Texts." *Esoteric Buddhism at Dunhuang: Rites and Teachings for This Life and Beyond*, edit. Matthew T. Kapstein and Sam Can Schaik. Leiden, Boston: Brill, 2010.
- Whitfield, Susan. *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith*. London: Serindia Publications, 2004.
- Wong, Dorothy. "Images of Xuanzang in East Asia." *Early Medieval China* 8, 2002.
- Wu, Hung. "What is *Bianxiang*?-On The Relationship Between Dunhuang Art and Dunhuang Literature." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 52, No. 1, 1992.

Baosheng Buddha, *Xingdaoseng*, and Clouds : Rereading the *Itinerant Monk* from Dunhuang

Haewon Kim*

This article discusses iconographical characteristics of the twelve Buddhist paintings that pertain to the *Itinerant Monk* type from Dunhuang, including a painting housed in the National Museum of Korea. It not only reexamines previous interpretations of the twelve paintings by focusing on their configurations and depictions of details, but also scrutinizes the under-examined meaning of the image of an itinerant monk as an “icon in motion.” I believe the most distinctive feature of *Itinerant Monk* is its depiction of a figure in the process of moving. In Buddhist narrative paintings, deities are portrayed in diverse poses, but paintings of a single deity commonly present a figure either standing or seated. In this sense, *Itinerant Monk* depicting a figure in motion are unusual. A consideration of this aspect of movement is significant for understanding the meanings underlying the image.

The article begins with a reassessment of iconographic interpretations of the *Itinerant Monk* in previous scholarship. There is a divergence of opinion regarding the identity of the figure in *Itinerant Monk*. It has been identified as Xuanzang (玄奘, 602?–664), the renowned Chinese monk and pilgrim; Dharmatrāta (達磨多羅), one of the eighteen arhats from Tibet; an itinerant storyteller who performed transformation texts (變文); or the historical figure Li Tongxuan (李通玄). These interpretations all draw on other visual traditions that bear some similarity with the *Itinerant Monk* image and have relatively abundant related materials. However, they fail to thoroughly explicate diverse elements of *Itinerant Monk* paintings. This reveals the limitations of images, including *Itinerant Monk*, with no immediate textual sources. To put it another way, it is possible that the painting tradition of an itinerant monk was more prevalent than we can decode from surviving literature, and it was utilized for a variety of imageries that depict Li Tongxuan, Xuanzang, or Dharmatrāta. The article also analyzes the inscription that reads ‘Baosheng Buddha (Ratnasambhava)’ on the paintings of *Itinerant Monk* by examining related sutras, historical records, inscriptions on

* Curator, National Museum of Korea(Asian Arts Division)

Dunhuang murals, and images of monks reciting Buddha's name. I conclude that Baosheng Buddha originally refers to a small Buddha figure in the painting, but the itinerant monk worshipping Baosheng Buddha is presumed to have eventually been referred to as such.

The article further examines the meaning of the *Itinerant Monk* image as an icon in motion by focusing on the figure's pose of walking and riding on a cloud. First, the figure depicted walking is correlated with the tradition of a 'xingdaoseng' (行道僧), or 'xingseng' (行僧) from the Tang Dynasty. *Lidai minghua ji* (歷代名畫記, Records of Famous Paintings Through the Ages), *Tangchao minghua lu* (唐朝名畫錄, Records of Famous Paintings of the Tang Dynasty), and *Yizhou minghua lu* (益州名畫錄, Records of Famous Paintings of Yizhou) document Tang murals of 'xingdaoseng' or 'xingseng' inside temples in Changan, Luoyang, West Zhejiang, and Chengdu. I scrutinize these records in association with visual materials such as relief sculpture of monks in Longmen Grottoes and the image of Xuanzang on a portable Buddhist shrine at Shōsōin, as well as the connotation of the word 'xingdao' (行道) that often appeared in *Gaoseng zhuan* (高僧傳, Biographies of Eminent Monks) and *Xu gaoseng zhuan* (續高僧傳, Continued Biographies of Eminent Monks). Moreover, I investigate the records of monks carrying books or monks related to tigers through the biographies of monks. A comprehensive analysis of all these materials indicates that the 'xingdao' in 'xingdaoseng' refers to practicing Buddhist teachings (佛道) rather than circumambulating in a clockwise direction (右繞), and it is why the monk in the painting is depicted walking. It is also possible that the Tang murals mentioned above may have included images of monks carrying books and accompanied by a tiger, as seen in the Dunhuang paintings of *Itinerant Monk*.

The monk riding on the cloud in *Itinerant Monk* is discussed in connection with the popularity of a single, independent icon on a cloud that newly emerged in the ninth and tenth centuries in Dunhuang. For example, there are Dunhuang paintings of Bodhisattva Guiding Souls, Avalokiteśvara, and Vaiśravaṇa produced in the ninth and tenth centuries. The inclusion of the cloud in the *Itinerant Monk* appears to have been influenced by these paintings of Bodhisattva Guiding Souls, Avalokiteśvara, and Vaiśravaṇa, whose worship was firmly established. The cloud in the *Itinerant Monk* is most similar to that in paintings of Vaiśravaṇa, which is regarded to be the depictions of Xingdao Tianwang (行道天王), in terms of the means of moving of the deities and their relation to the viewer. In both paintings, clouds were employed as a means to effectively illustrate that a monk practicing Buddhist doctrines and the Heavenly King travel around to save all sentient beings.

Keywords : *Itinerant monk*, Dunhuang, Baosheng Buddha, *Xingdao*, Cloud