

李晟 畫 <미륵하생변상도>에 대한 불교행례적 해석*

류상수**

- I. 머리말
- II. 李晟 畫 <미륵하생변상도>의 도상 구성
- III. 불교행례의 시각적 구현과 상징성
- IV. 승가리 봉헌의 의미
- V. 맺음말

I. 머리말

현존하는 190여 점의 고려불화¹ 중 미륵하생신앙을 시각화한 미륵하생변상도는 총 3점으로, 일본 묘만지[妙滿寺], 지온인[知恩院], 고보자구요인[五坊寂靜院]²에 각각 소장되어 있다. 이들은 고려 13-14세기에 유행하던 미륵정도 신앙과 내세에 대한 염원을 시각적으로 顯現한 귀중한 자료이다. 그중 일본 묘만지 소장 <미륵하생변상도>(이하, 묘만지본)³는 고려 1294

* 본 논문은 2025 (사)한국미술사학회 춘계학술대회에서 발표한 논문(2025.3.29.)과 필자의 박사학위 논문(「고려 후기 변상도에 보이는 불교행례와 시각적 표상 연구」) 중 V장의 내용을 수정·보완한 것이다.

** 국가유산청 비상근 문화유산감정위원·동아대학교 강사.

1 菊竹淳一·鄭于澤 編著, 『고려시대의 불화』(시공사, 1997), 도 1-133; 류상수, 「고려 후기 변상도에 보이는 불교행례와 시각적 표상 연구」(동아대학교 대학원 박사학위논문, 2024), pp. 15-16 참조.

2 본래 와카야마켄[和歌山縣] 신노인[親王院] 소장으로 알려져 왔으나, 어느 시점에 고보자구요인으로 이관된 것으로 보인다.

3 일본 묘만지[妙滿寺]는 교토에 소재한 顯本法華宗의 총본산이다. 본 작품의 전래 경위는 불분명하나 불화의 목재보관함 덮개 상면에 “龍華會之圖 李晟筆”, 뒷면에 古筆鑑定家인 오쿠라 코사이[大倉好齋](1795-1862)가 쓴 목서가 있다. 따라서 묘만지본은 최소한 19세기 전반 이전에 이미 국내에서 일본으로 건너간 것으로 추정된다. 2018년 10월에 일본 중요문화재로 지정되었으며, 교토국립박물관에 기탁 보관 중이다. 泉屋博古館, 根津美術館 編, 『高麗仏画—香りたつ装飾美—』(京都: 東京: 泉屋博古館, 根津美術館, 2016), p. 159.

년에 비구 慈船과 希忍이 발원하고 궁중 소속 文翰待詔 李晟이 그린 작품이다. 이는 화기를 통해 제작 시기와 주체를 명확히 알 수 있을 뿐만 아니라, 당시 왕실과 법상종단의 긴밀한 유대 및 궁중 화풍의 실체를 실증하는 귀중한 사례이다.⁴ 또한 묘만지본은 기존의 두 작품에 비해 거대한 화폭을 갖추었음은 물론, 화면 곳곳에 도상 명칭을 적시한 방제가 존재하고 특유의 음영법을 구사하는 등 풍부한 정보를 제공한다는 점에서 고려불화 중에서도 독보적인 위상을 점한다.⁵

고려 미륵하생변상도에 관한 학술적 논의는 1980년 도노하시 아키오[百橋明穗]가 지온인본과 고보자구조인본을 대상으로 『彌勒下生成佛經』이 소의경전임을 밝히면서 본격화되었다.⁶ 이후 손영문은 제반 미륵경전과의 비교를 통해 『彌勒下生經』, 『彌勒大成佛經』도 도상의 토대가 되었음을 확인하는 등 고려 미륵하생변상도의 도상 체계를 정립하는 성과를 거두었다.⁷ 한편, 본고의 핵심 대상인 묘만지본은 2009년 일본 교토국립박물관에서 개최한 특별전에서 공개된 이후,⁸ 2015년 강인선에 의해 고려불화로서의 존재와 도상적 특징이 처음으로 고찰되면서 학계의 주목을 받기 시작하였다.⁹ 이와 같은 선행 연구들은 고려 미륵하생변상도의 도상적 특징 및 제작 배경에 관한 미시적 분석에서부터, 동아시아 미륵하생 도상의 형성과 전과 과정을 조망하는 거시적 고찰에 이르기까지 폭넓은 성과를 축적해 왔다.¹⁰ 특히 묘만지본의 般若龍船 도상은 의식용 불화로써 미륵정토 왕생신앙을 투영한 상징물이자 고려불화 중 가장 이른 시기의 사례라는 사실이 규명된 바 있다.¹¹ 그러나 묘만지본에는 화면 하단 중앙에

4 강인선, 「일본 妙滿寺 소장 1294년명 彌勒下生變相圖」, 『불교미술사학』 19 (2015), pp. 129-133.
 5 최근에 묘만지본에 3매의 지본다라니가 복장물로서 화면 뒷면에 안립된 것이 확인되었으며, 2025년 9월에 일본 교토국립박물관에서 개최된 《宋元仏画》展에서 공개되었다. 京都國立博物館 編, 『宋元仏画: 蒼海を越えたほとけたち』 (京都: 京都國立博物館, 2025), pp. 154-157. 일본 쇼보지[正法寺] 소장 〈아미타독존도〉 이후 고려불화에 복장다라니가 발견된 두 번째 사례이며, 묘만지본에 의해 고려불화 복장물의 존재뿐만 아니라 납입방식에 대한 실상이 보다 선명해진 것이다. 쇼보지본은 1매의 복장다라니가 여래의 흉부 왼쪽 心臟이 위치한 곳에 봉납함으로써 부처의 생명력을 부여하고자 한 의도가 충분히 추정된다. 박은경, 「高麗佛畫의 변죽: 本地, 畫幅, 奉安에 대한 問題」, 『미술사논단』 34 (2012), pp. 50-54. 반면에 묘만지본은 복장다라니가 미륵여래의 광배 안쪽과 발밑 그리고 제작상 두부 주변에 각각 1매씩 봉납되어 있어, 본래의 납입처에서 이동되었을 가능성이 의심된다.
 6 3점의 고려 미륵하생변상도 중 지온인본과 고보자구조인본이 먼저 공개되며 납송대 혹은 원대에 제작된 화엄경변상도로 인식되어 왔으나, 도노하시 아키오[百橋明穗]의 연구 성과를 통해 고려불화임이 밝혀졌다. 百橋明穗, 「高麗の彌勒下生徑變相圖について」, 『大和文華』 66 (1980).
 7 손영문, 「高麗時代 彌勒下生經變相圖 研究」, 『강좌미술사』 30 (2008).
 8 〈日蓮と法華の名宝〉 (京都國立博物館, 2009. 10. 10-11. 23).
 9 강인선, 앞의 논문, pp. 101-141.
 10 공식 논문이 아니지만 묘만지본이 게재된 도록들의 작품설명이 자세히 기술되어 있기에 작품 이해에 있어 기초자료로 의미가 있다. 京都國立博物館 編, 『日蓮と法華の名宝』 (京都: 京都國立博物館, 2009), pp. 242-243; 泉屋博古館, 根津美術館 編, 앞의 책, pp. 158-159.

서 미륵까지 이어지는 수직축에 배치된 공양대와 공양인물군상, 황금보탑과 승가리 등 또 다른 도상들이 주목된다. 이들은 화면의 유기적인 구성을 이루는 주요소로서 묘만지본만의 특징으로 인지되었음에도 불구하고, 경전 및 문헌적 근거가 미비하여 도상학적 해석과 상징적 의미에 대해 심층적인 고찰이 이뤄지지 못했다.

따라서 본고는 해당 도상들에 대한 면밀한 검토를 통해 묘만지본만의 독자성과 함의를 새롭게 도출하고자 한다. 본 작품을 경전 내용의 단순한 도해로 간주한 시각에서 벗어나, 당시 고려 사회에서 거행된 실제 佛敎行禮의 시각적 투영이자 신앙적 실천의 매개체임을 밝혀보고자 한다.¹² 이는 변상도가 경전의 시각화인 이미지 텍스트라는 관념적 틀을 넘어, 고려 불교의 행례 양상을 도상화한 불교행례적 변상도이자 당대의 시대상이 반영된 불교설화도로서의 성격을 지님을 입증하는 핵심 근거이다. 나아가 이 도상들이 고려 왕권의 신성성을 부각시키는 정치 이데올로기로서 기능했음을 분석하여, 묘만지본의 미술사적 가치와 위상을 재평가하고자 한다.

II. 李晟 畵 <미륵하생변상도>의 도상 구성

1294년 문한대조 이성이 조성한 <미륵하생변상도>는 비단 바탕에 채색을 베푼 작품으로 전체 세로 227.2cm, 가로 129.0cm으로 짜여진 한 폭의 화면에 그려진 불화이다¹³(fig. 1). 지은인본(고려 14세기 초반)과 고보자구조인본(고려 1350년)이 화풍상의 차이에도 불구하고 구도와 도상 체계에서 궤를 같이하는 것과¹⁴ 달리, 묘만지본은 압도적인 화폭 규모를 바탕으로 기존 도상에 다채로운 모티프를 가미하였다. 특히 화면 도처에 배치된 방제는 불화의 전체적인 윤곽과 세부 내용을 파악하는 데 결정적인 단초를 제공한다.

11 강인선, 앞의 논문, pp. 110-112, 127-129.

12 행례는 사전적 의미로 예식을 행하는 것 또는 그런 일로 정의할 수 있다. 본 논문에서는 불교 교리에 대한 실천과 행동양식에 있어 개인이 일상생활에서 시공간에 구애받지 않고 자유롭게 수행할 수 있는 개인적인 수행과 소수 혹은 다수가 참여한 공간에서 일정한 규범과 양식에 수반된 절차에 따라 진행되는 종교적인 의식과 예식으로 정의되는 의례를 모두 포괄한 의미로 佛敎行禮를 사용한다. 류상수, 앞의 논문, p. 1 각주 2 참조.

13 고려불화 중에서도 대형급에서 속하며, 지은인본(171.8×92.1cm)과 고보자구조인본(178.0×90.3cm) 보다 세로 50cm, 가로 38cm 정도 크다. 고려불화의 화폭크기는 A그룹(30-40cm 전후 소형급), B그룹(50-60cm 전후 중소형급), C그룹(80-100cm 전후 중형급), D그룹(120-200cm 대형급), 기타(250cm 전후 초대형급분류)으로 분류된다. 박은경, 앞의 논문, pp. 39-47.

14 정우택, 「고려불화에 있어서 도상의 전승」, 『미술사학연구』 192 (1991), pp. 6-9.



Fig. 1. 李晟 <미륵하생변상도> | Sōng, *Illustration of Maitreya's Descent*, 1294, Koryō, Hanging Scroll, Ink and color on silk, 227.2×129.0cm, Myōman-ji, Japan (Kyoto National Museum, *Nichiren to Hokke no Meihō*, p. 42)

고려 미륵하생변상도의 소의경전은 『미륵하생경』과 『미륵하생성불경』 및 『미륵대성불경』이며, 그중에서도 『미륵대성불경』이 주요 텍스트로 참조되었다. 이들 경전은 공통적으로 진륜성왕 穰佉가 통치하는 翹頭末城을 무대로 미륵의 하생과 성도, 그리고 용화수 아래에서의 설법(龍華三會)을 골자로 한다.¹⁵ 묘만지본의 천개 위 방제에 적합한 “彌勒如來下生之圖”(fig. 2)와 하단 화기의 “龍華會圖”(fig. 3)라는 문구는 본 작품이 특정 경전의 단편적 묘사를 넘어, 미륵정도의 도래와 구원의 찰나를 총체적으로 시각화한 결과물임을 방증한다. 3점의 미륵하생변상도 중 가장 많은 도상이 등장하는 묘만지본의 구성을 살펴보면, 총 24가지 정도로 요약할 수 있다¹⁶ (table 1). 화면 구성은 아래로부터 위로 향하는 수직 상승 구도를 취하며,¹⁷ 크게 상·중·하 3단으로 구획된다. 상·중단은 미륵이 하생한 시두말성의 신성 공간을, 하단은 閻浮提의 세속 공간을 배경으로 한다. 각 단은 철저한 좌우 대칭의 위계 속에 도상들이 치밀하게 배치되어 있다.

15 손영문, 앞의 논문, p. 50.

16 강인선은 이같이 묘만지본이 단일 경전이 아닌 두 종류 이상의 경전 내용이 참조되었음을 참작하여 불화의 명칭을 ‘미륵하생경변상도’가 아닌 ‘미륵하생변상도’로 지칭할 것을 제안하며, 기존의 두 작품도 적용되어야 함을 주장하고 있다. 강인선, 앞의 논문, p. 101, 각주 1. 필자도 역시 이러한 견해에 동의한다. 후술하겠지만, 작품에는 경전상의 서사 이외에도 당대 시대상을 반영하는 다양한 모티프들이 함께 표현되어 있다. 따라서 이는 단순한 ‘경전의 도해(경변상)’를 넘어 ‘미륵하생의 서사’에 시대적 맥락이 투영된 도상을 삽입하여 화면을 풍부하게 구축한 변상 즉, ‘불교설화도’로서의 성격이 강하다고 볼 수 있다. 불교설화도의 개념에 대한 상세한 설명은 박은경, 『조선전기불화연구』(시공아트, 2008), pp. 384-391 참조.

17 불교설화도의 서사적 표현 방식 중 하나로 장면을 아래부터 위까지 병렬식으로 배치한 단락식 연속배치법이라고도 한다. 이 방식은 시간의 연속적인 흐름을 바탕으로 주요 장면들이 나열된 형태이다. 박은경, 앞의 책, pp. 405-407. 3점의 미륵하생변상도 모두 이 같은 설화적 요소를 담고 있으며, 화면 중앙의 미륵삼존상이 비중 있게 표현되어 일순 시선이 집중되거나 전체 흐름상 화면 하단의 공양대부터 미륵하생의 설화는 시작되는 것이다.

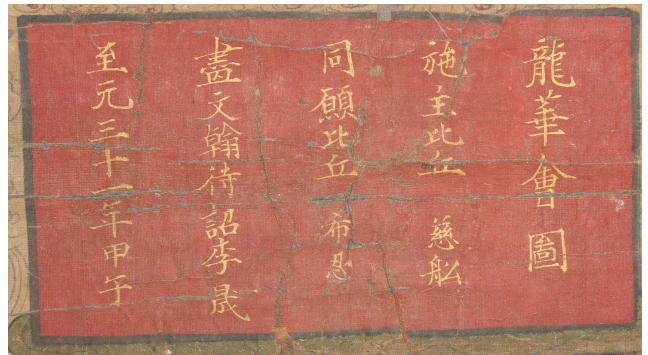


Fig. 2. <미륵하생변상도> (彌勒如來下生之圖) Detail of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji: Mirūk yōrae hasaeng chi to, 1294, Koryō, Hanging Scroll, Ink and color on silk, 227.2×129.0cm, Myōman-ji, Japan (Photographed by the author)

Fig. 3. <미륵하생변상도> (畫記) Detail of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji: Hwagi (Painter's inscription), 1294, Koryō, Hanging Scroll, Ink and color on silk, 227.2×129.0cm, Myōman-ji, Japan (Photographed by the author)

Table 1. <妙滿寺본의 도상 구성> Iconographic Composition of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji

	<ol style="list-style-type: none"> ① Nāgapuṣpa Tree 龍華樹 ② Hwarimwon Garden 華林園 ③ Canopy 天蓋 ④ Buddhas of the Ten Directions 十方諸佛 ⑤ Music-playing Heavenly Maidens 奏樂天女 ⑥ Maitreya Triad 彌勒三尊 <ol style="list-style-type: none"> a Maitreya 彌勒 b Attendant Bodhisattvas 脇侍菩薩 ⑦ Group of Offering Bodhisattvas 供養菩薩群 ⑧ Brahmā and Śakra 梵天·帝釋天 ⑨ Ten Major Disciples 十大弟子 ⑩ Four Heavenly Kings 四天王 ⑪ Eight Classes of Supernatural Beings 八部衆 ⑫ Golden Pagoda and Saṃghāṭī 黃金寶塔·僧伽梨 ⑬ Dragon King and Dragon Queen 龍王·龍王婦人 ⑭ Maitreya's Parents (Tonsured) and Attendants 彌勒 父母(削髮)·眷屬 ⑮ Jeweled Palanquin, White Elephant, White Horse, and Attendants 寶輦·白象·白馬·眷屬 ⑯ City of Ketumatī 翹頭末城 ⑰ Jambudvīpa 閻浮提 ⑱ Group of Figures Harvesting 秋收人物群 ⑲ Elder of the Dark Cave 暗窟長者 ⑳ Group of Figures Sweeping Treasures 掃寶人物群 ㉑ Group of Ministers Carrying a Palanquin 荷輦群臣群 ㉒ Offering Altar 供養臺 ㉓ Group of Offering Figures 供養人物群 ㉔ Dragon Boat of Wisdom 般若龍船
--	---

상단에는 붉은 바탕에 금으로 장엄한 기둥과 창살이 마련된 화려한 건물 앞에 한 쌍의 용화수가 우뚝 솟아 있으며, 그 주변으로 十方諸佛과 奏樂天女가 구름을 타고 하강하며 설법의 순간을 찬탄하고 있다. 주존인 미륵여래는 원형의 두광과 신광을 갖추고 倚坐한 상태로 두 발은 각각 연화좌를 딛고 있다. 오른손은 가슴 높이에서 一指와 四指를 결하고, 왼손은 단전 부근에서 一指와 三指를 결한 수인을 취하고 있다. 복식은 승기지와 부견의를 걸치고 대의를 착의하여 여래의 존엄을 드러낸다. 좌우에는 화려한 보관을 쓴 협시보살이 측면향으로 의좌하고 있으며, 특히 좌협시는 법륜을 지물로 쥐고 있다. 이들 삼존을 중심으로 십대제자, 팔부중, 범천과 제석천, 사천왕 등이 유기적으로 결합하여 거대한 법회의 장을 형성한다.

미륵삼존상의 전방부터 해당하는 중단에는 제석천을 비롯한 諸施主와 龍男女가 미륵에게 봉헌하는 붉은 승가리가 담긴 금제함과 瑞雲으로 둘러싸인 황금오층보탑이 차례로 배치되어 있다. 그 좌우에는 笏을 쥐 용왕과 합장한 용부인(龍女)이 跪坐한 채 설법주에 시선을 두고 있으며, 뒤편으로는 미륵의 부모가 冕冠을 벗어놓고 삭발하는 출가의 모습과 그 뒤로 도열한 인물들이 무릎을 꿇고 공양물을 들거나 합장하고 있다. 미륵삼존을 비롯한 권속과 용왕 부부, 미륵의 부모가 자리한 누각 하단부에는 白馬와 白象이 끄는 寶輦과 이를 엄호하는 호위군상들이 장엄한 행렬을 형성하고 있다. 하단은 시두말성 외곽의 평화로운 염부제의 정경을 묘사하고 있다. 성문 정면에는 용출하는 구름 속에 삼족향로가 놓인 공양대와 이를 중심으로 좌우에 공양자들이 배치되어 있다. 성벽 주변의 寶樹와 明珠柱, 농경과 보배를 싣고 있는 서민들의 모습은 이상 국가의 안락함을 보여준다. 이 생활 장면 앞에는 높고 거센 파도가 일렁이는 海水 위로 반야용선에 승선하여 미륵정토에 향하는 인물들이 화면 좌우에 묘사되어 있다. 향우측 배는 속인이 뱃머리 위에서 선도하고 있으며, 비구 5명, 금모를 쓴 인물 1명, 복두를 쓴 인물 3명 등 총 9명의 남성이 탑선 중이다. 향좌측 배는 승려가 뱃머리 위에서 선도하며, 비구니 4명, 귀부인 4명 등 총 8명의 여성이 승선 중이다. 이들 중앙에는 연육이 높게 솟은 연화대 위로 붉은 바탕의 碑形 화기란이 마련되어 있으며, 본 작품의 주제와 시주자와 발원자, 화원, 제작시기에 관한 내용이 금서로 적혀 있다.¹⁸

이같이 묘만지본은 미륵하생 경전의 내용을 충실히 따르면서도(table 2), 경전에서 언급되지 않는 ⑦ 공양보살군, ⑫ 황금보탑·승가리, ⑫ 공양대, ⑬ 공양인물군, ⑭ 반야용선을 비중 있게 삽입하였다.¹⁹ 특히 공양대와 공양인물군을 제외한 나머지 도상은 묘만지본에만 확인된

18 “龍華會圖」施主比丘 慈愍」同願比丘 希忍」畫文翰待詔李晟」至元三十一年甲午”

다는 점이 흥미롭다. 이들 중 ⑦ 공양보살군과 ⑭ 반야용선에 대해서는 의식용 불화의 상징, 미륵정토 왕생신앙을 내포한 도상으로 밝혀진 바 있으나,²⁰ 공양대와 공양인물군상에서 시작하여 황금보탑과 승가리를 거쳐 미륵여래에게 이르는 수직적 일직선상의 도상 배치는 단순한 구도적 설정을 넘어선다. 이는 경전상의 근거를 상회하는 독자적인 변용으로서, 당시 고려 사회의 신앙적 요구와 실제적인 의례 행위가 불화의 화면 속에 투영된 결과가 아닌가 사료된다. 따라서 이 독자적 도상들이 지닌 상징성과 이면에 내재된 행례적 의미를 고찰하기 위해, ⑫ 황금보탑·승가리, ⑯ 공양대, ⑰ 공양인물군을 중심으로 심층 분석을 진행하고자 한다.

Table 2. <妙滿寺본의 도상과 미륵하생 경전 내용 비교> Comparison of the Iconography of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji and the Content of the Sutra on Maitreya's Descent

Icono- graphy No.	Sutra	Mirūk raesi-gyōng 彌勒來時經 (ca. 4th C.)	Mirūk hasaeng-gyōng 彌勒下生經 (ca. 303)	Mirūk hasaeng sōngbul-gyōng 彌勒下生成佛經 (ca. 402)	Mirūk taesōngbul-gyōng 彌勒大成佛經 (ca. 402)	Mirūk hasaengbul-gyōng 彌勒下生佛經 (ca. 701)
①		○	○	○	○	○
②				○	○	
③						
④						
⑤				○	○	
⑥	a	○	○	○	○	○
	b					
⑦						
⑧			○	○	○	○
⑨			○	○	○	
⑩					○	
⑪					○	○
⑫						
⑬			○		○	
⑭		○	○	○	○	○
⑮					○	
⑯		○	○	○	○	○
⑰		○	○	○	○	○
⑱			○		○	
⑲			○		○	
⑳			○		○	
㉑						
㉒						
㉓						
㉔						

19 이 밖에도 경전에 언급되지 않은 도상이 있다. ③ 천개, ④ 시방제불은 통상적 불화에서 여래의 설법공간에 등장하는 모티프이다. ⑥-b 좌우협시보살은 대묘상보살, 범음료보살, 범립보살로 추정된다. 손영문, 앞의 논문, pp. 85-59; 정명희, 「조선후기 괘불탱화의 연구」(홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2000), p. 93; 문화재청·성보문화재연구원 편, 『대형불화 정밀조사 보고서51-국보 장곡사 미륵불 괘불탱』(문화재청·성보문화재연구원, 2023), pp. 12-13. ⑭ 가마를 들고 가는 군신은 미륵여래의 설법을 듣고자 미륵의 처소인 華林園으로 향하는 전문성왕인 양거의 모습을 상징적으로 보여주는 것으로 추정된다. 이들은 묘만지본의 불교행례적 특색을 이해함에 있어 비중있는 모티프들이 아니므로 본고에서 구체적인 검토는 생략한다.

20 각주 11 참조.

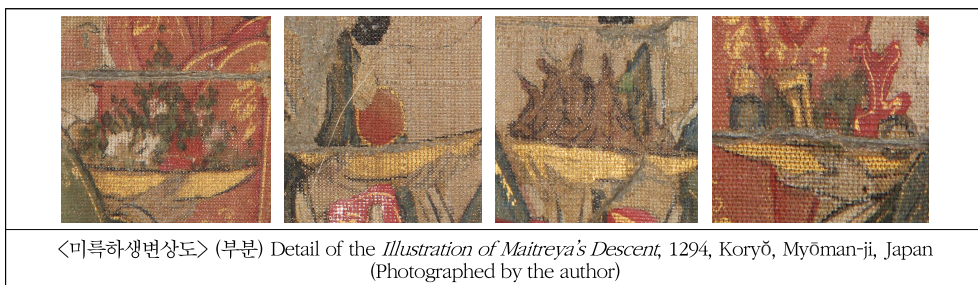
Ⅲ. 불교행례의 시각적 구현과 상징성

1. 공양대와 공양보살군상

앞서 고찰한 바와 같이, 묘만지본의 화면에 등장하는 공양대와 공양인물군상, 그리고 황금 보탑과 승가리 도상은 미륵하생 관련 경전 어디에서도 그 근거가 확인되지 않는다. 필자는 이들 도상을 불교행례가 시각적으로 투영된 결과물로 추정한다. 여기서 ‘불교행례’라는 용어는 일상적으로 행해지는 예불, 염송, 염불, 관상 등의 개별 수행은 물론, 일정한 규모와 형식을 갖춘 제반 의례를 총괄하는 개념을 지칭한다.²¹

불교행례에 있어 그 토대가 되는 것은 공양대의 설치이다. 묘만지본의 경우, 화면 최하단 중앙의 융출하는 구름에 둘러싸인 독립된 공간에 공양대가 마련되어 있다. 이는 미륵하생 변상 서사의 시작이자 실제적인 행례가 개시되는 지점임을 암시하는 시각적 장치이다. 구름 내부 공간에는 오색의 광채를 발산하는 금제삼족향로가 놓인 공양대가 있으며, 이를 중심으로 남성 1인과 여성 2인이 1조를 이루어 서로 마주 보며 시립한 형태의 공양인물군상을 구성하고 있다. 향좌측 중앙의 남성은 머리에 원류관을 쓰고 화려한 장식의 冕服을 착용하고 있으며, 양손으로 홀을 수지하고 있는 것으로 보아 왕족의 존용을 표현한 것으로 추정된다. 그의 좌우에는 양손으로 盤을 받쳐 든 시녀들이 배치되어 있는데, 각 반 위에는 보주와 백색 및 주색의 꽃이 담겨 있다. 향우측의 구성 역시 이와 대동소이하며, 공양물로서 불규칙한 형태의 갈색 물체와 함께 화려한 산호를 받들고 있는 점이 특징적이다(table 3).

Table 3. <妙滿寺본의 공양물> Offerings of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji



21 본 논문에서 ‘의례’ 대신 ‘불교행례’를 사용하는 것은, 제도적 형식의 의미가 강한 의례의 한계를 극복하고, 개인이 일상에서 행하는 주체적 수행부터 집단적인 의식에 이르기까지 불교적 가르침을 행위로 구현하는 모든 실천 양상을 포괄하기 위함이다. 이는 불교 변상도로서의 묘만지본에 내포된 의례적 실천성을 규명하기 위한 학술적 시도이다.

이 중 불규칙적 형태의 갈색 공양물이 주목된다. 세부적으로 살펴보면, 해당 공양물은 울퉁불퉁한 외형에 끝부분이 날카롭게 돌출되어 있어 마치 험준한 산맥과 같은 형상을 띠고 있다. 표면은 갈색조이며 고유의 무게감이 느껴지는 점으로 미루어 볼 때, 이는 불교의 대표적인 공양물 중 하나인 沈香木으로 비정된다. 침향 또는 丁香 등의 향나무 공양물은 불상 복장물의 일부로 납입된 사례가 다수 확인되며,²² 고려 의종이 침향목으로 관음상의 조성을 명하였다는 기록 또한 전한다.²³ 미륵하생신앙과 밀접하게 연관된 매향의식은²⁴ 고려 14세기부터 조선 15세기 전반에 걸쳐 집중적으로 성행하였으며, 주로 해안지역을 중심으로 매향비가 분포하고 있다.²⁵ 침향목이 불화에 등장하는 사례는 여타 작품에서도 확인된다. 일본 다이도쿠지[大德寺] 소장 <수월관음도>(고려 14세기 전반)와 일본 개인 소장 <수월관음도>(고려 14세기 전반)의 화면 하단에는 관음보살에게 공양하기 위해 해수면 위로 등장한 공양인물군상 중 獸頭半身像이 용이가 선명한 고목 형태의 침향목을 어깨에 짊어지고 있다.²⁶ 이와 같은 침향목 도상은 고려불화 뿐만 아니라 남송 1178-1188년에 제작된 일본 다이도쿠지 소장 <오백나한도>(총 100폭)에서도 그 유례를 찾아볼 수 있다.²⁷ 이처럼 침향목 도상은 작품마다 그 형태와 크기를 달리하지만, 미륵하생변상도, 수월관음도, 나한도 등 장르를 불문하고 공통적으로 등장하고 있다. 이러한 양상은 동아시아 불교미술에 있어 침향목이 단순한 공양물을 넘어, 미륵하생신앙을 비롯한 불교 신앙 전반에서 불·보살과 중생을 연결하는 핵심적인 의례적 매개체로 기능하였음을 방증한다.

본 작품에서 미륵이 하생하여 설법하는 공간의 하단에 배치된 공양대와 공양인물군상은

22 온양민속박물관 편, 『1302년 阿彌陀佛腹藏物과 調査研究』(온양민속박물관, 1991), p. 291, 329; 수덕사근역성보관 편, 『至心歸命禮: 한국의 불복장』(수덕사근역성보관, 2004), p. 17; 윤종균, 「법주사 대웅전 삼신불 복장조사」, 『동원학술논문집』 5 (2002), p. 131, 136, 152.

23 『高麗史』 卷17, 世家, 毅宗 5年 4月. “己酉 王以沈香木, 命工刻成觀音像, 置內殿, 仍飯僧.”

24 매향의식은 향나무를 海水와 山谷水가 만나는 지점인 浦口에 땅을 파고 묻어, 훗날 용화회에서 미륵여래에게 공양할 침향을 준비하는 의식으로 매향비와 매향암각을 통해 그 양상이 확인된다. 관련 유물로는 보물로 지정된 <사천 홍사리매향비>(1387)가 전해진다. 채웅석, 「어말선초 泗川지방의 埋香活動과 地域社會」, 『한국중세사연구』 20 (2006), p. 231; 채웅석, 「내포지역 미륵신앙과 매향암각」, 『康津 安國寺止—정밀지표조사보고서』(당진군·충남발전연구원, 2001), p. 163; 박은경, 앞의 책, p. 245.

25 채웅석, 「어말선초 향촌사회의 변화와 매향활동」, 『역사학보』 173 (2002), p. 96.

26 박은경, 「일본 다이도쿠지(大德寺) 소장 <수월관음도>에 표현된 공양인물군상의 신해석」, 『항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집-미술사의 정립과 확산 2』(사회평론, 2006), pp. 200-225; 三井記念美術館 編, 『東山御物の美—足利將軍家の至宝』(東京: 三井記念美術館, 2014), p. 74.

27 奈良國立博物館·東京文化財研究所 編, 『大德寺傳來五百羅漢圖』(奈良: 東京: 奈良國立博物館·東京文化財研究所, 2014), pp. 10-109.

행례의 필수적인 과정인 공양대 설치와 공양물 봉헌의 찰나를 시각적으로 현현한 것으로 볼 수 있다. 현재 미륵신앙과 직접적으로 연결된 의례서는 확인되지 않으나, 화면에 묘사된 일련의 구성은 당시 불교계에서 설행되었던 의례와 연관성이 깊은 것으로 사료된다. 일반적으로 불교 의례는 본격적인 설행에 앞서 도량을 선정하여 장엄하고 주존의 전면에서 공양대를 설치하며 향을 피우는 嚴淨道場의 단계를 거치게 된다. 이러한 의례적 맥락에 비추어 볼 때, 묘만지본의 ‘향이 놓인 공양대’는 바로 이러한 도량의 제단 준비의 과정을 시각적으로 표상한 것이라 할 수 있다. 이어 염송을 통해 불·보살을 소청하고 관상으로 도량에 강림한 불·보살을 인지하여 이들을 위해 향과 꽃 등의 공양물을 봉헌하는 단계이다. 이를 참조할 때, 묘만지본이 도량 내에 공양대와 향로를 설치하고 그 주변으로 가용 공간을 확보한 도상적 장치는 시녀들이 지물을 공양대 위로 올리려는 공양물 봉헌의 순간을 포착하여 형상화한 것으로 해석된다. 특히 공양물 봉헌뿐만 아니라 관상의 행위가 수반되고 있음은 왕족의 시선을 통해 확인된다. 공양인 물근상은 주존인 미륵 쪽을 바라보는 것이 아니라, 향로에 시선을 고정하고 있는 점은 매우 주목할 만한 대목이다(fig. 4). 이는 향로에서 분출되는 오색서기를 매개로 미륵의 하생을 관상하려는 의례적 태도를 투영한 것으로 사료된다.²⁸ 이와 유사한 시각적 연출은 남송 <오백나한도> 중 「나한회」에서도 확인된다(fig. 5). 작품의 중단에는 벽에 설치된 나한도 앞에 제단을 설치하고 공양물을 올리고 있으며, 그 하단에는 사자형 향로가 놓인 단 앞에서 행례를 집도하는 승려와 참여자들이 의례를 설행하는 모습이 표현되어 있다. 여기서 주목되는 점은 사자형 향로와 승려가 든 병향로에서 피어오르는 香煙이 합치되어 구름을 형성하고 그 구름을 타고 나한들이 강림하고 있다는 사실이다.²⁹ 이때 나한을 직접 관상한 승려는 강림하는 존상을 응시하고 있는 반면에, 후방의 참여자들은 모두 향로를 주시하며 관상하고 있다(fig. 6).³⁰

28 觀想이란 하나의 대상에 마음을 집중하여 깊이 고찰하는 것으로, 이를 통해 삼매의 경지에 이르게 되면 불·보살을 친견할 수 있게 된다는 것이다. 또한 이러한 관상을 실천하는 자는 罪障을 소멸하고 정도에 왕생할 수 있다. 천태 신앙에서는 『관무량수경』의 16관상 등 관상염불을 비롯한 의례를 중시하지만, 관상은 다른 교학에서도 깨달음을 얻기 위해 행해지는 중요한 수행법 중 하나이다. (中村元 編, 『佛敎語大辭典』上 (東京: 東京書籍, 1975) p. 197).

29 <오백나한도>의 나한회에 표현된 향연과 구름이 의례의 시각적 표상이라는 해석은 필립·블룸은 『雲集—聖なる降臨と羅漢會—』, 井手誠之輔 編, 『徹底討論 大徳寺伝来五百羅漢図の作品誌: 地域社会からグローバル世界へ』(福岡: 九州大学大学院人文科学研究院, 2019), pp. 183-200 참조.

30 필립 블룸은 승려와 참여자들의 각기 다른 시선 처리가 모든 관상의 다른 표현이라는 점을 밝히고 있다. 위의 논문, p. 187 재인용. 이와 같은 표현은 동일한 <오백나한도> 중 다른 소주제의 그림에서도 확인된다. 즉, 4명의 나한들이 다른 한 명의 나한을 권청하기 위해 피운 향의 연기가 구름으로 변하여 존상이 등장하거나, 불반에서 피어오른 붉은 향연이 구름을 형성하고 그 위에 나한이 현신하는 사례 등이 그러하다.

Fig. 4. <미륵하생변상도> (공양인물군상의 시선) Detail of the *Illustration of Maitreya's Descent at Myōman-ji: the Gazes of Group of Offering Figures*, 1294, Koryō, Hanging Scroll, Ink and color on silk, 227.2×129.0cm, Myōman-ji, Japan (Photographed and edited by the author)



Fig. 5. <오백나한도(羅漢會)> *Five Hundred Arhats: Lohan Assembly*, 1178-1188, Southern Song, Hanging Scroll, Ink and Color on Silk, 111.5×53.1cm, Daitoku-ji, Japan (Nara National Museum, *Daitoku-ji denrai gohyaku rakan-zu*, p. 10)

Fig. 6. <오백나한도(羅漢會)> (香煙과 의례 참여자들의 시선) Detail of *Five Hundred Arhats: Lohan Assembly*: Incense Smoke and the Gazes of Ritual Participants, 1178-1188, Southern Song, Hanging Scroll, Ink and Color on Silk, 111.5×53.1cm, Daitoku-ji, Japan (Edited by the author; Nara National Museum, *Daitoku-ji denrai gohyaku rakan-zu*, p. 10)

이와 같은 사례로 비추어 볼 때, 묘만지본의 화면 하단을 점유하는 공양대와 공양인물군상은 불교행례의 시각적 표상이라 할 수 있다. 공양대 위 향로 주변으로 확보된 의도적인 여백의

공간은 행례의 실천적 단계를 반영한 것으로, 보주·산호·화훼를 비롯하여 특히 당대 매향 신앙과 궤를 같이하는 침향목 등의 공양물을 안치하기 직전의 동적인 봉헌 절차를 상징적으로 암시한다. 아울러 면복을 갖춘 왕실 공양자들이 향로와 그곳에서 분출되는 오색서기에 시신을 응축시키고 그 위에 펼쳐지는 미륵하생의 장면을 배치한 이 조형적 연출은, 관상의 단계를 형상화한 것이다. 이는 此岸의 행례 공간에서 향연이라는 성스러운 매개체를 통해 미륵이 하생한 彼岸의 세계를 능동적으로 感得하고자 했던 당시 고려인의 실천적 행례의 지향점을 시각화한 것으로 사료된다.

2. 황금보탑

현존하는 3점의 고려 미륵하생변상도 중 묘만지본만의 독자성을 여실히 드러내는 도상은 미륵여래의 전면에 배치된 황금보탑과 승가리 공양물이다. 황금보탑은 수미좌 형식을 차용한 이중기단 위에 탑신과 상륜부를 갖춘 오층탑이다. 기단부의 조형은 남북국 신라 석탑의 전형을 계승하고 있으며, 그 위의 탑신부는 목탑을 방불케 하는 문, 창살, 기둥, 다포, 지붕, 풍탁에 이르기까지 정교하게 구현되었다. 탑의 상륜부는 양련, 사중보륜, 보주, 찰주가 순차적으로 결합되어 있다. 아울러 기단부 중앙과 좌우의 주색 방제란에는 금서로 보탑과 관련된 내용이 기술되어 있다.³¹ 결국, 황금보탑은 실존했던 고려 금속탑의 형상을 2차원 평면으로 전이시킨 결과로 이해된다. 현존하는 고려 금속탑³² 중 리움미술관 소장 <금동탑>이 묘만지본의 황금보탑과 가장 높은 친연성을 보여준다(table 4).

금속탑에 대해서는 興王寺와 國淸寺에 안치되었던 금탑에 관한 기록,³³ 궁궐 전각 내 봉안 기록³⁴ 등은 당시 금속탑이 주요 사찰과 왕실 공간 내에서 핵심적인 예배 대상이었음을 뒷받침한다. 이러한 고려시대의 금속탑과 문헌사료는 미륵하생변상에 황금보탑이 등장하게 된 역사

31 도판은 table 4 참조. (향우측부터) “行道之庭”, “黃金寶塔高至忉利天光明無幽不觸”, “樂音東西俱作.”

32 김윤정, 「高麗時代 金屬塔 研究」(홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2007); 박보근, 「高麗時代 金屬製 塔 研究」(동국대학교 대학원 석사학위논문, 2014).

33 강인선, 앞의 논문, pp. 119-120, 각주 33-35 재인용.

34 위의 논문, p. 120, 각주 36 재인용.

Table 4. <妙滿寺本の 황금보탑과 금동탑 비교> Comparison of the Golden Pagoda in the *Illustration of Maitreya's Descent at Myōman-ji* and Gilt-bronze Pagodas

	
<p><미륵하생변상도> (부분) Detail of <i>Illustration of Maitreya's Descent</i>, 1294, Koryō, Myōman-ji, Japan (Photographed by the author)</p>	<p><금동탑> <i>Gilt-bronze Miniature Pagoda</i>, Koryō, National Treasure, Leeum Museum of Art, Korea (Korea Heritage Service, https://www.heritage.go.kr/heri)</p>

적·종교적 배경을 인지하게 한다. 나아가 묘만지본에 잔존하는 방제명은 보탑이 화면 내에 배치된 이유와 그 기능을 심도 있게 고찰할 수 있는 결정적 단초를 제공한다. 방제의 내용은 “행도의 정원, 황금보탑의 높이가 도리천에 이르며, 광명이 닿지 않는 깊은 곳은 없다. 음악이 동서로 함께 일어난다.”이다.³⁵ 방제에는 미륵하생 공간에 대한 예찬과 더불어 보탑의 신성한 기능을 적시하고 있는데, 특히 보탑의 높이가 도리천에 이른다는 대목이 주목된다.

도리천은 화엄연화장세계에서 중생들이 사는 四洲의 중앙에 솟은 수미산 정상에 위치한 제석천의 천계이다.³⁶ 도리천 위에는 夜摩天, 兜率天, 化樂天, 他化自在天이 위치하며, 사천

35 각주 31 참조.

왕천을 포함하여 欲界라 한다.³⁷ 육계 중 수미산 중턱의 사천왕천과 수미산 정상에 도리천은 땅과 연속되는 하늘로 地居天에 속하나, 아마천과 도솔천은 空居天에 해당한다.³⁸ 즉, 도리천은 지상의 중생이 가장 높이 도달할 수 있는 천상이며, 여기에 이르면 곧 도솔천의 미륵을 친견할 수 있다는 것을 답으로 시각화한 것이다. 다시 말해, 수행자가 도량에서 황금보탑을 관조하며 염원할 때, 보탑은 수미산과 같이 고향되어 도리천에 닿게 되며, 곧 미륵과 조우하여 성불하게 될 것을 상징적으로 나타낸 것이다. 답을 수미산과 동일시하는 관념은 고려대장경에도 수록된 『大寶積經』, 『大乘寶要義論』, 『大莊嚴論經』에서 확인된다.

대보적경 : 가섭아, 만일 어떤 선남자나 선여인 칠보를 사용하여 여래의 탑을 세우고, 그것을 장엄하게 완성하여, 각각의 보탑이 수미산처럼 높고 넓고 아름다워 향하 모래알만큼 수많은 부처님세계에 두루 가득 차게 함이 비유하면 사당수수대나무갈대와 같다고 하자.³⁹ (밀줄 필자)

대승보요의론 : 만약三界 안에 일체의 유정들을 가득 채우고 이 모든 유정들마다 각기 여래의 사리탑을 만들어 세워서 이와 같이 눈에 보이는 모습이 하나하나 우뚝 드러나기가 마치 수미산왕과 같다.⁴⁰ (밀줄 필자)

대장엄론경 : 그때 부모 형제와 여러 친척들이 함께 침상을 들고 불탑에 도착하였는데, 저 사람은 가섭 여래 삼막삼보리를 오로지 염하며 눈에 눈물이 가득한 채 자기가 가지고 있던 전단향을 받들어 슬프게 탑으로 향하면서 계승을 읊었소. (중략) 불탑이야말로 수미산 같거늘,⁴¹ (밀줄 필자)

이상의 보탑에 대한 사상적 근거를 통해 묘만지본에 묘사된 황금보탑은 차안에서 도리천에 이르는 수미산의 영성적 위용을 시각적으로 표상화한 것이라 판단된다. 주목되는 점은 본 작

36 배진달, 『연화장세계의 도상학』 (일지사, 2009), pp. 21-22.

37 박은경, 「안성 칠장사 法洞 作<오불회괘불>의 재검토」, 『불교미술사학』 13 (2012), p. 72.

38 위의 논문, p. 72 재인용; ひろさちや, 『佛教の世界觀 地獄と極樂』 (東京: すずき出版, 1995), pp. 213-214.

39 『大寶積經』卷第八十九, “迦葉, 若有善男子善女人以七寶造如來塔, 莊嚴成就, 一一寶塔高廣嚴好如須彌山, 遍滿恒沙諸佛世界, 譬如甘蔗竹葦. 迦葉, 於汝意云何, 彼善男子善女人得福多不.”

40 『大乘寶要義論』“如寶積經云, 假使滿三界中一切有情, 是諸有情各各造立如來塔廟, 如是色相一一高顯猶如須彌山王.”

41 『大莊嚴論經』“爾時, 父母兄弟諸親學牀到已, 彼人專念迦葉如來三藐三菩提, 涕泣盈目, 以己所持栴檀之香, 悲哀向塔, 而說偈言. (中略) 塔如須彌山, 我癡故毀犯, 現得惡名稱, 後生墮惡道.”

Table 5. <妙滿寺本과 칠장사 괘불의 구도 비교> Comparison of the Composition between the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji and the *Hanging Painting of Chiljangsa Temple*

<p><미륵하생변상도> <i>Illustration of Maitreya's Descent</i>, 1294, Koryŏ, Myōman-ji, Japan (Edited by the author; Kyoto National Museum, <i>Nichiren to Hokke no Meihō</i>, p.42)</p>	<p><칠장사 오불회 괘불> <i>Hanging Painting of Five Buddhas at Chiljangsa Temple</i>, 1628, Chosŏn, Chiljangsa Temple, Anseong, Korea (Edited by the author; Korea Heritage Service, https://www.heritage.go.kr/heri)</p>

품이 미륵하생을 주제로 함에도 불구하고, 천상으로의 상승을 상징하는 황금보탑을 미륵여래의 근접 공간이 아닌, 염부제의 최상위 계층의 중생들이 도열한 체발장면과 동일 선상에 배치했다는 사실이다. 이는 지상의 중생이 도달할 수 있는 최고 지점인 도리천의 상징성을 빌려, 역설적으로 이미 이 땅에 강림한 미륵의 성소인 시두말성의 화림원으로의 진입을 형상화한 것으로 사료된다. 비록 조선 후기의 사례이나, 수미산을 중심축으로 설정하여 도솔천의 미륵을 통해 법계에 도달하는 불교세계관을 구현한 1628년 法潤작 <칠장사 오불회 괘불>은 묘만지본과의 비교 고찰에 있어 유의미한 시사점을 제공한다(table 5). 두 작품의 조형 체계를 대비해 볼 때, 예토의 중생이 수미산을 거쳐 선견성이 위치한 도리천에 도달하고, 최종적으로 五佛의 정토에 진입하기까지 미륵이 일종의 안내자 역할을 수행하고 있음을 확인할 수 있다.⁴²

이 같은 구조적 해석은 선행 연구에 통해 이미 규명된 바 있으며, 묘만지본의 경우 미륵여래

이후의 오불 혹은 연화장세계의 직접적인 묘사는 부재하나, 미륵의 공간에 이르는 수직 상승적 구도만큼은 칠장사 패불의 구성 원리와 궤를 같이한다.⁴³ 특히 황금보탑을 용왕 부부의 사이에 배치한 수법은 수미산과 이를 보호하는 용의 관념을 투영한 의도적인 설계로 판단된다. 즉, 수미산과 이를 외호하는 용, 그리고 도리천에서 도솔천으로 이어지는 위계적 경로를 일직선상의 수직축으로 구현한 것이다. 용이 수미산을 외호하고 있는 형상은 코리아나화장박물관 소장 <화엄경권15사경변상도>(고려 1334년), 리움미술관 소장 <화엄경권31사경변상도>(고려 1337년) 등 고려 사경변상도에서도 확인된다(fig. 7). 다시 말해, 묘만지본은 미륵하생을 그림의 주된 제재로 삼으면서도, 중생이 미륵하생의 성소로 이행하는 서사적 구조를 불교 세계관에 기반한 수직 상승 구도로 체계화한 것이다. 천상의 위계를 경유하여 피안에 도달하는 과정을 상승 구도로 구축한 사례는 묘만지본 외에 미국 보스턴미술관 소장 <원각경변상도>(고려 14세기 초)에서도 명확히 관찰된다(fig. 8). 화면 최하단 중앙에 천계를 구성하는 육계·색계·무색계의 28천을 관장하는 제왕들을 배치한 의도는, 화면 중앙의 청문자가 28천의 천계를 지나 원각정도에 도달하여 노사나불에게 청법하는 영적 상승의 과정을 상징적으로 구현하기 위함으로 이해된다.⁴⁴ 이러한 맥락에서 묘만지본, 보스턴미술관본, 그리고 칠장사 패불은 모두 불교신자가 득도하여 여래의 세계에 이르고자 하는 신앙적 염원이 불교행례를 매개로 성취되는 과정을 시각화한 실천적 성격의 불화로 해석될 수 있다.

한편, 황금보탑의 방제에 명시된 “행도지원”이라는 문구 역시 불교행례적 관점에서 주목된다. 행도는 불도를 닦는 실천적 수행을 포괄하는 개념이나, 보탑 명문에 이를 적시한 것은 탑의 주위를 도는 예법인 遶塔(탑돌이)을 상징하는 것으로 이해된다.⁴⁵ 이는 부처 주위를 도는 繞佛 의식과도 동일한 맥락이다. 즉, 묘만지본의 황금보탑은 행례자가 요탑 의식을 실행하고,⁴⁶

42 박은경, 앞의 논문(2012), pp. 72-73.

43 화면 내 비중은 다르지만 화면의 2/3 정도를 차지하는 여래의 실행공간과 화면 하단 지상계의 중생들을 연결하는 중심축으로써 이 두 공간 사이에 위치하고 있는 것이다. 묘만지본은 보탑의 도움으로 도리천에 이르러 미륵이 하생한 화림원으로 편력하며 마무리되었지만, 칠장사는 그 넘어 있는 화엄정토까지 관자를 인도하고 있다.

44 柳尙秀, 「ボストン美術館藏「圓覺經變相圖」に関する再解釋-盧舍那佛圖像の受容と儀禮の視覚化を中心に-, 『デアールテ』 40 (2024), pp. 68-72.

45 불교에서의 行道에 대한 사전적 의미는 다음과 같다. ① 불도(佛道)를 닦는 일, ② 遶佛 또는 遶堂이라고도 한다. 줄을 지어 길을 걸어가는데, 여러 스님이 경을 읽으면서 부처님의 주위를 도는 것이다. 탑돌이 등의 민속놀이를 전개·발전시켰는데 이 역시 요불의 한 형태이다. (동국역경원 불교사전, 2026년 2월 11일 검색, <https://open-pro.dict.naver.com>)

46 고려시대 요탑과 요불에 대한 명시적 기록은 부재하다. 다만, 『三國遺事』 卷4, 義解5「義湘傳教」와 「賢瑜伽海華嚴條」를 비롯하여, 흥왕사국경사 등 궁궐 전각 내 금탑 안치에 관한 「고려사」 기록을 종합해 볼 때, 요탑과 요불의 관습이 고려시대에도 지속적으로 실행되었을 개연성은 충분하다.

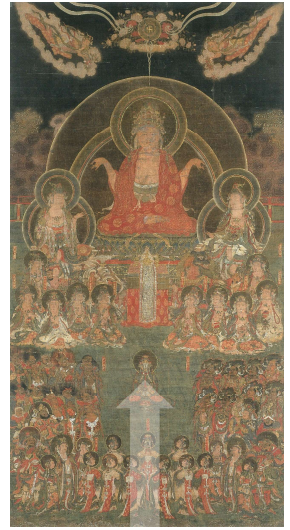
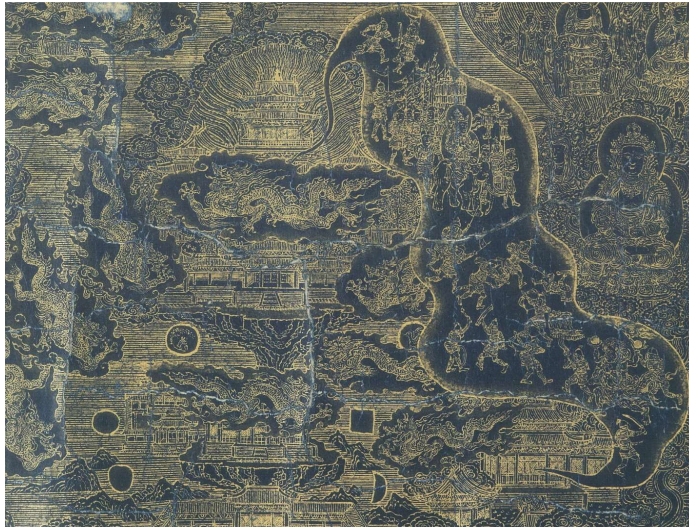


Fig. 7. <화엄경권31사경변상도> (부분) Detail of *Transformation Tableau of the Avatamsaka Sutra*, Vol. 31, 1337, Koryŏ, Sutra Scroll, Gold on Indigo-dyed Paper, 22.5×56.2cm, Coreana Cosmetics Museum, Korea (National Museum of Korea, *The World of Sutra Transformation Tableaus: Buddha and the Mind*, p. 79)
 Fig. 8. <원각경변상도> *Illustration of Perfect Enlightenment Sutra*, Early 14th Century, Koryŏ, Framed Painting, Ink and Color on Silk, 165.5×85.5cm, Museum of Fine Arts, Boston, USA (Goryeo Buddhist Painting: A Closer Look, <https://publications.asia.si.edu/goryeo/en>)

수미산으로 현현하는 보탑을 매개로 도리천을 거쳐 미륵하생 정토에 도달하는 종교적 서사를 중의적으로 내포하고 있는 것이다.

결과적으로 화원 이성은 미륵경전의 내용을 집약한 이미지 텍스트 위에 불교행례의 모습을 도상화함으로써 새로운 층위의 미륵하생변상도를 탄생시켰다. 이러한 변상도의 제작은 觀者에게 미륵정토의 영적체험을 제공하고 성불에 대한 신앙적 확신을 극대화하기 위한 의도에서 비롯된 것으로 판단된다. 이와 관련하여 고려 후기에 활약한 문신 元天錫이 단가들과 함께 발원한 서방구품도의 제작 사례는 변상도의 실제적 운용 양상을 시사한다. 원천석은 서방정토에 도달하기 위한 관상에 앞서 눈으로 먼저 그림을 보게 함(繪成先使眼中看)으로써 수행의 효용을 도모하고자 하였는데,⁴⁷ 이는 변상도가 행례 참여자들을 위한 의례적 시각 매체로 기능하였음을 방증한다.⁴⁸ 비록 묘만지본보다 약 200년 정도의 시기적 차이는 존재하나, 미륵 관련

47 元天錫, 『松谷行錄』卷3, 詩「願成西方九品圖詩」, “欲畫西方九品圖, 壽君福國濟迷徒. 檀家各發同生願, 毋惜毫毛計有無. 又, 西方淨土妙莊嚴, 次第相分十六觀. 願共人人登彼岸, 繪成先使眼中看.”

법연, 예참, 재 등의 의례에서 자씨 탕화가 조성되었다는 기록에서도 유추할 수 있듯이,⁴⁹ 미륵 하생변상도가 미륵 관련 행례를 목적으로, 의례 공간에 현패되어 기능하는 이른바 ‘懸掛幀像’⁵⁰으로서 제작 혹은 사용되었을 개연성이 매우 높다고 하겠다.

묘만지본이 제작된 1294년을 전후한 역사적 배경은 이러한 추론을 뒷받침한다. 고려 후기 법상종은 무신정권기를 지나 원 간섭기에 접어들며 惠永(1228-1294)과 彌授(1240-1327)가 국존으로 책봉되고,⁵¹ 혜영을 중심으로 한 법상종이 원과의 사경사업과 교류에서 주도적 역할을 담당하며 왕실의 전폭적인 후원과 긴밀한 결속이 형성되며 부흥기를 맞이하였다.⁵² 이를 토대로 14세기 초 법상종이 僧政의 실권을 장악하며 핵심 교단으로 자리매김하였는데,⁵³ 충렬왕이 廣明寺에서 용화회를 개설하거나,⁵⁴ 매향의식이 해안지역을 중심으로 성행한 것⁵⁵ 역시 이러한 종단의 위상과 맥락을 같이한다. 이는 당시 기록되지 않은 미륵 관련 법회와 의례가 상당했음을 추정케 한다. 묘만지본의 주제를 고려할 때, 시주·발원자인 비구 자선과 회인 역시 당시 법상종단 소속의 승려였을 가능성이 크며, 왕실화원인 문한대조 이성이 제작에 참여한 사실은 당시 종단의 위세와 왕실과의 긴밀한 유대관계를 실증한다. 이러한 배경하에 제작된 묘만지본이 충렬왕 주관의 용화회나 매향의식 등의 의례에 직접 사용되었는지는 단정할 수 없으나, 혜덕왕사 소현과 원천석의 사례를 감안할 때, 적어도 자선과 회인이 주석하던 사찰

48 고려 관무량수불경심육관변상도를 관상이라는 행례를 통해 극락정토의 감득을 극대화시키기 위한 시각매체라는 관점에서 해석한 연구는 다음과 같다. 이승희, 「1323년 知恩院 소장 관경16관변상도와 친태관상수행」, 『불교미술사학』 20 (2015); 류상수, 「고려 관무량수불경심육관변상도의 도상과 불교행례의 시각적 구현」, 『한국중세사연구』 80 (2025). 한편 고려불화와 신앙의례의 연관성을 시론적 측면에서 종합 검토한 연구가 있다. 정명희, 「고려시대 신앙의례와 불교회화 試論」, 『美術史學研究』 302 (2019).

49 「金堤金山寺慧德王師塔碑」, “畫成慈氏尊像, 每歲取七月十四日開法筵. 集徒侶禮懺故依, 及明設齋施臘, 以罷席自. 太康元年乙卯至壽昌二年丙子首尾, 凡二十有二稔而止. 大康末癸亥, 宣宗聞其事. 特賜諸般彩畫并御書一通.” 혜덕왕사 소현이 미륵 관련 불교행례의 현패태상으로 사용한 자씨탱화가 존상화 뿐 아니라, 용화회도라 일컫는 미륵하생변상도일 가능성 또한 배제할 수 없다. 정명희 역시 이 불화에 대해 ‘용화회’라는 의례에서의 역할이라는 기능적 관점에서 심도 있는 연구가 필요하다고 주장하고 있다. (위의 논문, pp. 48-49).

50 현패태상은 불교행례 시 참여자와 존상을 연결하는 핵심 매체이다. 『陀羅尼集經』의 「畫作像法」이나 고려대장경 내 의식 관련 문헌에서 불화를 제작(當作幀像)하고 가는 행위(懸掛幀)가 명시된 것에서 연유한다. 이는 북송대 이후 체계화된 의례 규범에 따라 족자형 불화를 의식단에 걸어 예배와 관상의 대상으로 삼은 실천적 기제이다. (정명희, 『조선의 불교회화』 (사회평론이카데미, 2024), pp. 68-70.) 즉, 행례의 목적과 규모에 맞게 도량을 장엄하고 존상을 설치하는 필수적 관계를 시각적으로 구체화한 도상적 실체라 할 수 있다. (류상수, 앞의 논문(2024), pp. 23-27).

51 박윤진, 『고려시대 왕사·국사 연구』 (경인문화사, 2006), p. 104.

52 강인선, 앞의 논문, p. 132; 김종민, 「에일(YALE)대학교 소장 감지은자『미륵하생경』과 고려후기 미륵신앙」, 『불교미술사학』 32 (2021), p. 117.

53 변동명, 「高麗後期の法相宗」, 『한국중세사연구』 12 (2002), pp. 205-215.

54 손영문, 앞의 논문, p. 48.

55 각주 24 참조.

의 용화회 거행 시 혹은 개별 수행 시에 현래되었을 개연성은 충분하다고 사료된다.⁵⁶

IV. 승가리 봉헌의 의미

묘만지본에서 불교행례의 시각적 표상인 공양대, 공양인물군상, 황금보탑과 함께 세 개의 승가리 공양물은 본 작품의 의례적 성격을 심화시키는 핵심적인 도상이다. 미륵여래의 앞에 주색 바탕에 화려한 금장식이 가미된 사족탁자가 배치되어 있으며, 그 위에 호화로운 금제함 안에 붉은 승가리가 봉안되어 있다. 각 공양물에 부수된 금서의 방제명은 승가리 봉헌의 주체와 목적을 명확히 규명하고 있는데, 중앙에는 “帝釋奉獻僧伽梨衣”, 향우측에는 “諸施主所獻僧伽梨衣”, 향좌측에는 “龍男女所獻僧伽梨衣”라 적혀 있다(fig. 9).

앞서 고찰한 바와 같이, 불교세계관에서 수미산 정상의 도리천은 제석천이 다스리는 영역이자 미륵의 공간으로 가기 위한 관문이다. 흥미로운 점은 묘만지본에서 수미산의 위용을 황금보탑으로 도상적 변주를 시도한 데 이어, 그 정점에 위치해야 할 도리천의 표상을 제석천 승가리 봉헌의 내용이 담긴 승가리함으로 형상화되었다는 사실이다. 여기서 ‘제시주’는 화기에 명기된 시주 비구 자선과 발원 비구 회인, 그리고 화원 이성을 지칭하는 것으로 사료된다. 또한 ‘용남녀’는 황금보탑 좌우에 위치한 용왕과 용부인을 가리키는 것으로 짐작되는데, 『미륵대성불경』에서 야간에 사람으로 화현하여 시두말성을 정화하고 인민을 수호하는 대용왕 多羅尸棄⁵⁷와 그의 부인이 미륵에게 승가리를 봉헌하는 것으로 풀이된다. 미륵여래에게 승가리 봉헌하는 연출은 미륵하생변상도의 원류로 상정되는 당대와 오대에 조성된 돈황 막고굴과 유림굴 변상도에서도 발견되지 않는 독창적인 요소이다. 특히 제석천이 승가리를 봉헌하는 것은 동아시아 미륵 도상학의 흐름 속에서도 유래를 찾아볼 수 없는 사례로, 현재까지 이성화 <미륵하생변상도>에서만 확인된다.

미륵여래를 향한 제석천의 승가리 봉헌은 고려시대의 사회적 관습과 왕권 이데올로기의

56 강인선은 묘만지본의 제작시기가 혜영의 입적 시점과 일치함에 주목하여, 자선과 회인이 혜영의 추복을 위해 이 작품을 발원했을 가능성을 제기하였다. (강인선, 앞의 논문, p. 133.)

57 『佛說彌勒大成佛經』 “有大龍王，名多羅尸棄，福德威力皆悉具足。其池近城，龍王宮殿，如七寶樓，顯現于外，常於夜半化作人像，以吉祥瓶盛香色水，灑灑塵土，其地潤澤，譬如油漆，行人往來無有塵土，是時世人福德所致。”

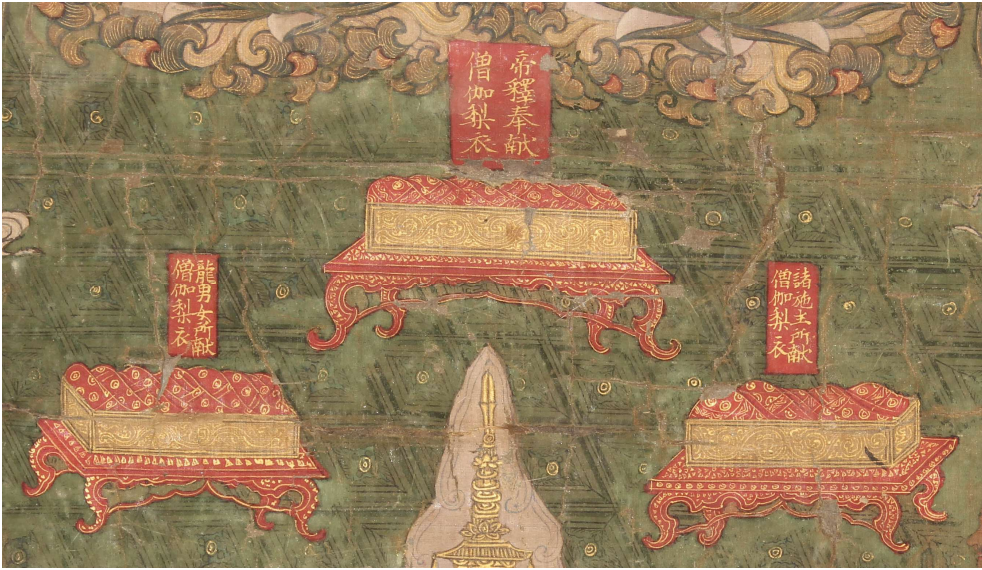


Fig. 9. <미륵하생변상도> (승가리 봉헌) Detail of the *Illustration of Maitreya's Descent* at Myōman-ji: Offering of the Saṃghāṭi, 1294, Koryō, Hanging Scroll, Ink and Color on Silk, 227.2×129.0cm, Myōman-ji, Japan (Photographed by the author)

관점에서 심층적으로 해석될 필요가 있다. 본래 승가리 봉헌은 고려의 王師, 國師, 國尊 및 그에 준하는 고승에게 국왕이 闕錦袈裟, 金襴袈裟, 磨衲袈裟 등을 送贈하던 행례의 일환이었으며, 이러한 사실은 당대의 수많은 금석문을 통해 실증된다.⁵⁸ 묘만지본에 묘사된 승가리 봉헌 도상 역시 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 즉, 국왕이 여래격으로 추앙받는 조사에게 가사를 하사하여 예를 표하고 공덕을 쌓았던 현실의 행위가, 불화의 화면 속에서는 제석천이 미륵에게 승가리를 봉헌하는 신성한 장면으로 전이된 것이다. 이 같은 관점에서 볼 때, 승가리를 수여받는 주체는 고승에서 미륵으로 격상되었으며, 봉헌의 주체인 제석천은 무량한 공덕을 쌓는 수행자의 전형을 보여준다. 여기서 흥미로운 지점은 제석천이 지닌 고대 천신 관념과의 밀접한 상관관계이다. 『三國遺事』를 비롯한 건국 신화에서 지고의 천신은 桓因, 帝釋, 天帝, 天, 皇天上帝, 上帝 등으로 혼용되어 지칭되고 있는데, 특히 「古朝鮮」기사의 환인과⁵⁹ 제석은

58 『金堤金山寺慧德王師塔碑』, 『永同寧國寺圓覺國師碑』, 『聞慶鳳巖寺靜真大師塔碑』, 『瑞山普願寺址法印國師塔』, 『原州法泉寺址智光國師塔』 등 다수.

59 『三國遺事』卷1, 紀異2「古朝鮮」, “桓因謂帝釋也.”

불교의 釋迦提桓因陀羅, 즉 제석천에 기반한 명칭이다.⁶⁰

고대 천신 관념 속에서 수용된 도리천의 제석천은 곧 천신과 동일시되었으며, 국왕을 천신의 자손인 천손으로 상정하는 고대 지배 이데올로기는 제석신앙과 유기적으로 결합하였다. 『삼국유사』에서 단군을 제석의 손자로 기술한 것은 이러한 인식을 방증하는 결정적인 대목이다. 『삼국유사』는 비록 고려 후기에 저술된 것이지만, 제석신앙이 신라 진평왕대부터 왕권의 권위를 상징하고 신성화하는 지배 이데올로기로 작동했다는 점을 상기할 필요가 있다.⁶¹ 이러한 ‘왕=천신=제석’이라는 관념적 토대는 고려시대에도 계승되어 왕권의 신성함과 통치의 당위성을 확보하는 근거가 되었다. 『고려대장경교정별록』에서 제석천을 석제환인으로 인식하고 있음이 확인되는 점도 이와 궤를 같이한다.⁶² 주목되는 점은 태조 7년(924)에 창건된 제석천의 사찰인 外帝釋院에 역대 고려 국왕들이 유독 즉위년과 정월에 행차하였다는 점이며, 궁궐 내에서는 제석도량을 빈번히 개설한 목적 역시 즉위 의례로서 왕권의 신성화를 보증받고 국가의 안녕을 염하는 일종의 神宮祭祀적 성격을 띠고 있다는 점이다.⁶³ 따라서 묘만지본의 제석천이 행하는 승가리 봉헌은 고려 국왕(왕족)이 미륵의 하생을 찬탄하며 자신의 권위를 신성화하고 국가적 정통성을 재확인하려 했던 고도의 행례적 표상으로 해석할 수 있다.

이러한 인식을 투영하듯, 단독 존상으로 제작된 고려 제석천도를 살펴보면 제석천은 소매가 넓고 화려하게 장식된 포를 입고 용과 봉황이 금으로 장식된 보좌에 앉아 있는데, 이는 왕족 특유의 위엄을 방불케 한다(fig. 10). 고려 제석천도의 형상은 송대의 황족이 용왕좌에 앉아 있는 모습과도 높은 친연성을 보여준다(fig. 11). 이렇듯 제석천에 왕족의 이미지를 투사하여 권위를 표상하는 전통은 조선에도 계승되었다. 조선 1483년에 성종대 왕대비가 발원·제작된 일본 에이헤이지[永平寺] 소장 <삼제석천도>의 경우, 화기와 도상 분석을 통해 3위의 제석천이 당시 성종대 왕족을 형상화한 것으로 추정되는 점이 이를 뒷받침한다.⁶⁴

지금까지 고찰한 천신과 제석의 동일시 관념, 즉위년 및 정월에 집중된 제석도량 선행의 정치적 함의, 그리고 국왕의 존용을 취한 제석천도의 사례들을 종합할 때, 고려 사회는 국왕을

60 안지원, 『(개정판)고려의 불교의례와 문화-연등·팔관회와 제석도량을 중심으로-』(서울대학교출판문화원, 2011), p. 268.

61 위의 책, pp. 242-254.

62 『高麗國新雕大藏經校正別錄』, 『別譯雜阿含經』, “釋提桓因復說偈言, 諸行無常, 是生滅法, 生滅滅已乃名涅槃.”

63 안지원, 앞의 책, pp. 266-272.

64 박은경, 앞의 책, pp. 294-300; 李智英, 「朝鮮王朝成宗代における王室周辺仏事の一側面—〈三帝釋像〉(福井·水平寺所藏)を中心に—」, 『デアアルテ』 30 (2014), pp. 34-42; 김정희, 「조선왕실의 불교미술」(세창출판사, 2020), pp. 75-76.

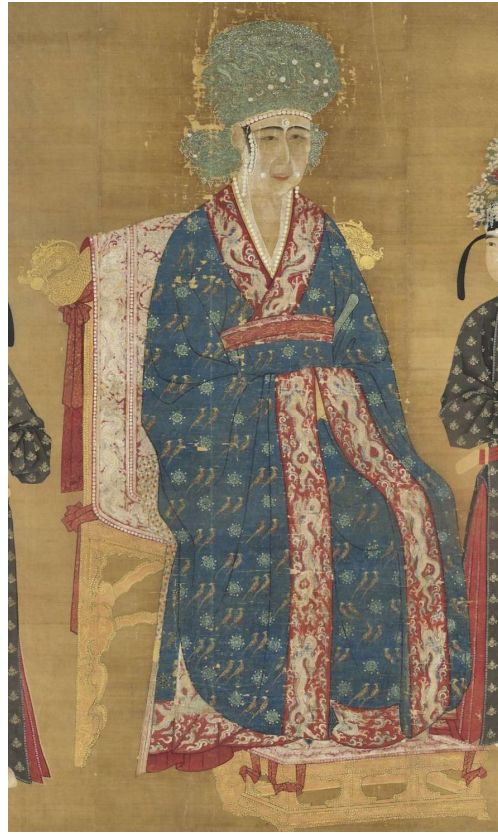


Fig. 10. <제석천도> *Painting of Śakra*, 14th Century, Koryŏ, Hanging Scroll, Ink and Color on Silk, 97.9×54.5cm, Shōtaku-in, Japan (Sigongsa, *Koryŏ sidae ūi pulhwa*, p. 258)

Fig. 11. <인종황후좌상> (부분) Detail of *Seated Portrait of the Empress of Emperor Renzong*, Northern Song, Hanging Scroll, Ink and Color on Silk, 172.1×165.3cm, National Palace Museum, Taiwan (National Palace Museum, <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection>)

제석천의 후손을 넘어 제석천 그 자체로 인식했을 개연성이 매우 높다. 따라서 묘만지본의 ‘제석봉헌 승가리’ 도상은 이러한 ‘제석=국왕(왕족)’이라는 관념 하에, 미륵 행례에 참여한 고려 왕족이 황금보탑을 매개로 도리천의 제석천으로 화현하여 미륵여래에게 승가리를 봉헌하는 서사를 상징화함과 동시에 왕권의 정통성과 신성성을 투영한 것으로 풀이된다. 이는 계율을 중시하는 법상종의 종파적 특성에 의지하여 이를 후원함으로써 왕권 강화를 도모했던 충렬왕의 정치적 의도와도 부합한다.⁶⁵ 이러한 정치·종교적 맥락을 당시 법상종단과 왕실이 긴밀하게 공유했던 것으로 판단된다. 이와 같은 배경 하에 법상종 소속의 자선과 희인, 그리고 왕실화

원 이성은 공양인물군상에 왕족의 형상을 배치하고 승가리 도상을 삽입함으로써, 당시의 상황과 이념이 반영된 미륵하생변상도를 구현해 낸 것으로 사료된다. 결국 묘만지본에서 확인되는 승가리 봉헌 도상은 고려 국왕(왕족)이 미륵의 치세를 예찬하는 공양물의 표상이자, 동시에 왕족의 통치를 신성화하며 국가의 영원한 안녕을 보증받으려는 정치 이데올로기의 시각적 발현이라 할 수 있다.

V. 맺음말

본 연구는 고려 1294년 문한대조 이성이 제작한 <미륵하생변상도>를 대상으로, 당대 고려 사회의 불교행례와 시각적 표상의 상관관계를 규명하고자 하였다. 고찰한 바와 같이, 묘만지본은 미륵경전의 내용을 충실히 도해하는 동시에 화면 중앙 수직축에 공양대와 공양인물군상, 황금보탑, 승가리 봉헌 도상을 배치함으로써 실제 수행과 의례의 양상을 투영한 불교행례적 변상도로서의 정체성과 불교설화도적 성격을 보여준다. 특히 미륵여래 좌우의 10위 공양보살군상은 『화엄경』의 도솔천 장엄과 수록재의 五供養 체계를 반영한 것으로, 본 작품이 고려 특유의 화엄 신앙과 실천적 의례가 융합된 고도의 시각 매체였음을 방증한다.⁶⁵ 아울러 제석천의 승가리 봉헌 도상은 고려 국왕의 기사 송증 관습을 투영하여 ‘국왕=제석’이라는 왕권 신성화 이데올로기를 범상중단과의 긴밀한 유대관계를 바탕으로 정당화한 핵심 장치라 할 수 있다.

묘만지본의 사료적 가치를 더욱 공고히 하는 것은 최근 화면 후면에서 확인된 복장다라니이다. 이는 일본 쇼보지 소장 <아미타독존도>에 이어 고려불화에서 복장물이 발견된 두 번째 사례로 학술적 의미가 매우 깊다. 여래의 심장 부근에 봉납하여 생명력 부여를 의도한 쇼보지본과 달리, 묘만지본은 미륵의 광배와 발밑, 제자상의 두부 주변 등에서 다라니가 확인되었으나, 당시 고려불화 복장물의 실상을 규명할 중요한 근거를 제공한다. 이는 본 불화가 의례 공간에 걸리는 현대탱상으로서의 외적 기능뿐만 아니라, 내적인 복장 의례를 통해 성스러운 존상으로서의 생명력까지 갖추었음을 시사한다.

결론적으로 이성 화 <미륵하생변상도>는 경전의 텍스트 위에 당대의 신앙과 정치, 그리고

65 변동명, 앞의 논문, pp. 184-199.

66 류상수, 앞의 논문(2024), pp. 156-159.

내·외적인 행례의 요소를 창의적으로 융합해낸 고려불화이자, 정교한 서사 체계를 보여주는 불교설화도의 정수이다. 본고에서 미처 다하지 못한 공양보살군상의 화엄·수륙재적 맥락에 대한 심층 분석과 더불어, 화면에 구현된 행례적 도상들과 복장다라니 사이의 유기적 상관관계를 규명하는 것에 대해서는 차후의 연구 과제로 삼고자 한다. 이러한 다각적인 행례적 접근이 고려불화의 제작 배경과 다층적인 용도 및 기능성을 이해하는 새로운 학술적 지평을 여는데 기여할 수 있기를 희망한다.

* 주제어(keywords)_미륵하생변상도(Mirŭk hasaeng pyŏnsangdo, Illustration of Maitreya's Descent (Bianxiang)), 불교행례(Pulgyo haengnye, Buddhist Rituals), 황금보탑(Hwangggŭm pot'ap, Golden Precious Pagoda), 승가리 봉헌(Sŭnggari ponghŏn, Offering of the Saṃghāṭī), 현괘탱상(Hyŏngwae t'aengsang, Hanging Ritual Painting), 불교설화도(Pulgyo sŏrhwado, Buddhist narrative painting)

■ 투고일 2026년 1월 19일 | 심사개시일 2026년 1월 26일 | 심사완료일 2026년 2월 17일 ■

* 본 논문의 연구 대상 작품인 미륵하생변상도를 실견할 수 있도록 배려해 주시고, 논지의 전개에 있어 아낌없는 조언을 주신 동아대학교 박은경 명예교수님께 깊이 감사드립니다. 아울러 작품 조사에 흔쾌히 협조해 주신 妙滿寺와 京都國立博物館 관계자분들께도 지면을 빌려 감사의 인사를 전합니다. 마지막으로 본 연구의 논지 보완을 위해 귀중한 비평과 제언을 해주신 김미경 선생님과 심사위원분들께도 감사의 말씀을 드립니다.

참고문헌

1. 사료

『高麗國新雕大藏經校正別錄』
『高麗史』
「金堤金山寺慧德王師塔碑」
『大寶積經卷第八十九』
『大乘寶要義論』
『大莊嚴論經』
『彌勒大成佛經』
『彌勒來時經』
『彌勒下生經』
『彌勒下生佛經』
『彌勒下生成佛經』
『三國遺事』
『耘谷行錄』

2. 한국어 문헌

강인선, 「일본 妙滿寺 소장 1294년명 彌勒下生變相圖」, 『불교미술사학』 19, 2015.
당진군, 충남발전연구원 편, 『康津 安國寺止一정밀지표조사보고서』, 당진군, 충남발전연구원, 2001.
국립중앙박물관 편, 『사경변상도의 세계-부처 그리고 마음』, 국립중앙박물관, 2007.
국순죽일(菊竹淳一) · 정우택, 『고려시대의 불화』, 시공사, 1997.
김윤정, 「高麗時代 金屬塔 研究」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
김정희, 『조선왕실의 불교미술』, 세창출판사, 2020.
김종민, 「예일(YALE)대학교 소장 감지은자『미륵하생경』과 고려후기 미륵신앙」, 『불교미술사학』 32, 2021.
류상수, 「고려후기 변상도에 보이는 불교행례와 시각적 표상 연구」, 동아대학교 대학원 박사학위논문, 2024.
_____, 「고려 관무량수불경십육관변상도의 도상과 불교행례의 시각적 구현」, 『한국중세사연구』 80, 2025.
문화재청 · 성보문화재연구원 편, 『대형불화 정밀조사 보고서51-국보 장곡사 미륵불 괘불탱』, 문화재청 · 성보문화재연구원, 2023.
박보균, 「高麗時代 金屬製 塔 研究」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
박운진, 『고려시대 왕사 · 국사 연구』, 경인문화사, 2006.
박은경, 「일본 다이토쿠지(大德寺) 소장 <수월관음도>에 표현된 공양인물군상의 신해석」, 『항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집-미술사의 정립과 확산 2』, 사회평론, 2006.
_____, 『조선전기불화연구』, 시공아트, 2008.

- _____, 「高麗佛畫の變遷：本地，畫幅，奉安에 대한 問題」, 『미술사논단』 34, 2012.
- _____, 「안성 칠장사 法洞 作<오불회괘불>의 재검토」, 『불교미술사학』 13, 2012.
- 배진달, 『연화장세계의 도상학』, 일지사, 2009.
- 변동명, 「高麗後期の 法相宗」, 『한국중세사연구』 12, 2002.
- 손영문, 「高麗時代 彌勒下生經變相圖 研究」, 『강좌미술사』 30, 2008.
- 수덕사근역성보관 편, 『至心歸命禮: 한국의 불복장』, 수덕사근역성보관, 2004.
- 안지원, 『(개정판)고려의 불교의례와 문화-연등·팔관회와 제석도량을 중심으로-』, 서울대학교출판문화원, 2011.
- 온양민속박물관 편, 『1302년 阿彌陀佛腹藏物과 調査研究』, 온양민속박물관, 1991.
- 윤준근, 「법주사 대웅전 삼신불 복장조사」, 『동원학술논문집』 5, 2002.
- 이승희, 「1323년 知恩院 소장 관경16관변상도와 천태관상수행」, 『불교미술사학』 20, 2015.
- 정명희, 「조선후기 괘불탱화의 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2000.
- _____, 「고려시대 신앙의례와 불교회화 試論」, 『美術史學研究』 302, 한국미술사학회, 2019.
- _____, 『조선의 불교회화』, 사회평론아카데미, 2024.
- 정우택, 「고려불화에 있어서 도상의 진승」, 『미술사학연구』 192, 1991.
- 채웅석, 「여말선초 泗川지방의 埋香活動과 地域社會」, 『한국중세사연구』 20, 2006.
- _____, 「여말선초 향촌사회의 변화와 매향활동」, 『역사학보』 173, 2002.
- 호암미술관 편, 『진흙에 물들지 않는 연꽃처럼』, 호암미술관, 2024.

3. 동양어 문헌

- 京都國立博物館 編, 『日蓮と法華の名宝』, 京都: 京都國立博物館, 2009.
- 京都國立博物館 編, 『宋元仏画: 蒼海を越えたほとけたち』, 京都: 京都國立博物館, 2025.
- 吉田剛, 「宋代における華嚴禮懺儀軌の成立」, 『印度學佛教學研究』 52-1, 2003.
- 奈良國立博物館·東京文化財研究所 編, 『大徳寺傳來五百羅漢圖』, 奈良; 東京: 奈良國立博物館·東京文化財研究所, 2014.
- 柳尙秀, 「ボストン美術館藏「圓覺經變相圖」に関する再解釋—盧舍那佛圖像の受容と儀禮の視覚化を中心に—」, 『デアアルテ』 40, 2024.
- 百橋明徳, 「高麗の彌勒下生經變相圖について」, 『大和文華』 66, 1980.
- 三井記念美術館 編, 『東山御物の美—足利將軍家の至宝』, 東京: 三井記念美術館, 2014.
- 中村元 編, 『佛教語大辭典』 上, 東京: 東京書籍, 1975.
- 李智英, 「朝鮮王朝成宗代における王室周辺仏事の一側面—〈三帝釋像〉(福井·水平寺所藏)を中心に—」, 『デアアルテ』 30, 2014.
- 池田魯參, 「宗密『円覚経道場修証儀』の礼懺法(覚書)」, 『印度學佛教學研究』 35-1, 1986.
- 泉屋博古館, 根津美術館 編, 『高麗仏画—香りたつ裝飾美—』, 京都; 東京: 泉屋博古館, 根津美術館, 2016.
- フィリップ・ブルーム, 「雲集—聖なる降臨と羅漢會—」, 井手誠之輔 編, 『徹底討論 大徳寺傳來五百羅漢圖の作品誌: 地域社会からグローバル世界へ』, 福岡: 九州大学大学院人文科学研究院, 2019.

ひろさちや, 『佛教の世界観 地獄と極樂』, 東京: すずき出版, 1995.

4. 데이터베이스

국가유산 국가유산포털, <https://www.heritage.go.kr/heri>

국가유산 지식이음, <https://portal.nrich.go.kr>

동국대학교 불교학술원 아카이브, kabc.dongguk.edu

동국역경원 불교사전, <https://open-pro.dict.naver.com>

한국고전종합DB, <https://db.itkc.or.kr>

한국사데이터베이스, <https://db.history.go.kr>

CBETA Online, <https://cbetaonline.dila.edu.tw/zh>

Goryeo Buddhist Painting: A Closer Look, <https://publications.asia.si.edu/goryeo/en>

National Palace Museum, <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection>

References

1. Primary Sources

Kimje Kūmsan-sa Hyedōk wangsa t'ap bi

Koryō-guk sinjo taejanggyōng kyojōng pyōllok

Koryōsa

Mirūk hasaeng kyōng, T. 453

Mirūk hasaeng sōngbul kyōng, T. 454

Mirūk hasaengbul kyōng, T. 455

Mirūk raesi kyōng, T. 457

Mirūk taesōngbul kyōng, T. 456

Samgukyusa

Taebojōkkkyōng, T. 310

Taejangōmnonkyōng, T. 201

Taesūngboyouiron, T. 1635

Un-gok haengnok

2. Secondary Sources in Korean

An, Chi-wōn. (*Kaejōngp'an*) *Koryō ūi pulgyo ūiryē wa munhwa: Yōndūng, P'algwanhoe wa Chesōk*

- doryang ūl chungsim ūro*. Sōul: Sōul Taehakkyo Ch'ulp'an Munhwa-wŏn (Seoul National University Press), 2011.
- Ch'ae, Ung-sŏk. "Yŏmal sŏnch'o hyangch'on sahoe ūi pyŏnhwa wa maehyang hwaldong." *Yŏksa hakpo* 173 (2002): 95-125.
- _____. "Yŏmal sŏnch'o Sach'on chibang ūi maehyang hwaldong kwa chiyŏk sahoe." *Han'guk chungsesa yŏngu* 20 (2006): 231-261.
- Hoam misulgwān (Hoam Museum of Art). *Chin hŭk e mul dŭl ji an nŭn yŏn kkot ch'ŏrŏm*. Yongin: Hoam Misulgwān (Hoam Museum of Art), 2024.
- Chŏng, Myŏng-hŭi. "Chosŏn hugi kwaebul t'aenghwa ūi yŏn gu." MA thesis, Hongik Taehakkyo (Hongik University), 2000.
- _____. *Chosŏn ūi pulgyo hoehwa*. Sōul: Sahoe P'yŏngnon Akademi, 2024.
- _____. "Koryŏ sidae sinang ūirye wa pulgyo hoehwa siron." *Misulsahak yŏn'gu* 302 (2019): 37-66.
- Chŏng, Ut'aek. "Koryŏ pulhwa e issŏsŏ dosang ūi chŏnsŭng." *Misulsahak yŏngu* 192 (1991): 5-25.
- I, Sŭng-hŭi. "1323-nyŏn Chion-in sojang Kwan-gyŏng simnyuk-kwan pyŏnsang do wa Ch'ŏnt'ae kwan sang suhaeng." *Pulgyo misulsahak* 20 (2015): 39-73.
- Kang, Insŏn. "Ilbon Myŏman-ji sojang 1294-nyŏn myŏng Mirŭk hasaeng pyŏnsang do." *Pulgyo misulsahak* 19 (2015): 101-141.
- Kikutake, Jun'ichi, and Chŏng Ut'aek. *Koryŏ sidae ūi pulhwa*. Sōul: Sigongsa, 1997.
- Kim, Chong-min. "Yale University's Kamji ūnja Mirŭk hasaenggyŏng (Maitreya Sutra) and Late Koryŏ Maitreya Faith." *Pulgyo misulsahak* 32 (2021): 115-141.
- Kim, Chŏng-hŭi. *Chosŏn wangsil ūi pulgyo misul*. Sōul: Sechang Ch'ulp'ansa, 2020.
- Kim, Yun-jŏng. "Koryŏ sidae kŭmsok t'ap yŏn gu." MA thesis, Hongik Taehakkyo (Hongik University), 2007.
- Kuknip Chungang Pangmulgwān (National Museum of Korea). *Sagyŏng pyŏnsang do ūi segye: Puch'ŏ kŭrigo maŭm*. Sōul: Kuknip Chungang Pangmulgwān (National Museum of Korea), 2007.
- Munhwajae-ch'ŏng (Cultural Heritage Administration) and Sŏngbo Munhwajae Yŏnguwŏn. *Taehyŏng pulhwa chŏngmil chosa pogosŏ 51: Kukpo Changgok-sa Mirŭk-bul kwaebul'aeng*. Taejŏn: Munhwajae-ch'ŏng (Cultural Heritage Administration) and Sōul: Sŏngbo Munhwajae Yŏnguwŏn, 2023.
- Onyang Minsok Pangmulgwān (Onyang Folk Museum). *1302-nyŏn Amita-bul pokchangmul kwa chosa yŏn gu*. Asan: Onyang Minsok Pangmulgwān (Onyang Folk Museum), 1991.
- Pae, Chindal. *Yŏnhwajang segye ūi dosanghak*. Sōul: Iljisa, 2009.
- Pak, Pogun. "Koryŏ sidae kŭmsok che t'ap yŏn gu." MA thesis, Tongguk Taehakkyo (Dongguk University), 2014.
- Pak, Ŭn'gyŏng. *Chosŏn chŏngi pulhwa yŏn gu*. Sōul: Sigong At'ŭ (Sigongart), 2008.
- Pak, Ŭn'gyŏng. "Ansŏng Ch'iljang-sa Pŏphyŏng chak <Obulhoe kwaebul> ūi chaegŏmto." *Pulgyo misulsahak* 13 (2012): 65-105.

- Pak, Ŭn-kyōng. "Ilbon Taitok'uji sojang Suwōl kwanūmdo e p'yohyōnt'oen kongyang inmul kunsang ũi sin haesōk." In *Hangsan An Hwi-jun kyosu chōngnyōn t'ōim kinyōm nonmunjip: Misulsa ũi chōngnip kwa hwaksan 2*, Seoul: Sahoe p'yōngnon (2006): 200-225.
- _____. "Koryō pulhwa ũi pyōnjuk: Ponji, hwapok, pongan e taehan munje." *Misulsa nondan* 34 (2012): 35-65.
- Pak, Yun-jin. *Koryō sidae wangsa kuksa yōn'gu*. Seoul: Kyōngin munhwasa, 2006.
- Pyōn, Tong-myōng. "Koryō hugi ũi Pōpsangjong." *Han'guk chungsesa yōn'gu* 12 (2002): 181-224.
- Ryu, Sangsu (Yoo, Sang-soo). "Koryō hugi pyōnsang do e boinūn pulgyo haengnye wa sigak chōk p'yosang yōngu." PhD diss., Tonga Taehakkyo (Dong-A University), 2024.
- _____. "Koryō Kwanmuryangsubul-gyōng simnyuk-kwan pyōnsang do ũi dosang kwa pulgyo haengnye ũi sigak chōk kuhyōn." *Han'guk chungsesa yōngu* 80 (2025): 225-265.
- Son, Yōng-mun. "Koryō sidae Mirūk hasaeng-gyōng pyōnsang do yōn gu." *Kangjwa misulsa* 30 (2008): 45-74.
- Sudōk-sa Kūnyōk Sōngbogwan ed. *Chisim gwimyoŋg rye: Han'guk ũi pulpokchang*. Yesan: Sudōk-sa Kūnyōk Sōngbogwan, 2004.
- Tangjin-gun and Ch'unghnam Palchōn Yōn guwōn ed. *Kangjin An'guk-sa-ji: Chōngmil chip'yo chosa pogosō*. Ch'unghnam: Tangjin-gun and Ch'unghnam Palchōn Yōn guwōn (Chungnam Institute), 2001.
- Yun, Chong-gyun. "Pōpchu-sa Taeung-jōn Samsin-bul pokchang chosa." *Tongwōn haksul nonmunjip* 5 (2002): 127-153.

3. Secondary Sources in East Asian

- Bloom, Phillip. "Unshū': Seinaru kōrin to rakan-e." In *Tettei tōron Daitoku-ji denrai gohyaku rakan zu no sakuhinshi: Chiiki shakai kara gurōbaru sekai e*, edited by Seinosuke Ide. 183-200. Fukuoka: Kyūshū Daigaku (Kyushu University), 2019.
- Hiro, Sachiya. *Bukkyō no sekaikan: Jigoku to gokuraku*. Suzuki Shuppan, 1995.
- Ikeda, Rosan. "Shūmitsu 'Engakukyō dōjō sujōgi' no reizan hō (obegaki)." *Indogaku Bukkyōgaku kenkyū* 35, no. 1 (1986): 118-121.
- I, Chi-yōng (Lee, Ji-young). "Chosōn wangjo Sōngjong-dae ni okeru ōshitsu shūhen butsuji no ichisokumen: 'Sam-je-sōk-sang' (Fukui Eihei-ji shozō) o chūshin ni." *De arte* 30 (2014): 27-50.
- Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (Kyoto National Museum) ed. *Nichiren to hokke no meihō*. Kyōto: Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (Kyoto National Museum), 2009.
- Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (Kyoto National Museum) ed. *Sōgen butsu-ga: Sōkai o koeta hotoketachi*. Kyōto: Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (Kyoto National Museum), 2025.
- Mitsui Memorial Museum ed. *Higashiyama gyomon no bi: Ashikaga Shōgun-ke no shihō*. Tokyo: Mitsui Memorial Museum, 2014.

- Momohashi, Akiho. "Kōryō no Mirūk hasaeng kyōng pyōnsang do ni tsuite." *Yamato bunka* 66 (1980): 1-12.
- Nara Kokuritsu Hakubutsukan (Nara National Museum) and Tōkyō Bunkazai Kenkyūjo (Tokyo Research Institute for Cultural Properties) ed. *Daitokuji denrai Gohyaku Rakan-zu*, Nara: Nara Kokuritsu Hakubutsukan (Nara National Museum) and Tōkyō: Tōkyō Bunkazai Kenkyūjo (Tokyo Research Institute for Cultural Properties), 2014.
- Ryu, Sangsu (Yoo, Sang-soo). "Bosuton Bijutsukan zō 'Wōngakkyōng pyōnsang do' ni kansuru saikaishaku: Roshana-butsu zuzō no juyō to girye no shikakuka o chūshin ni." *De arte* 40 (2024): 53-82.
- Sen-oku Hakukokan and Nezu Bijutsukan (Nezu Museum) ed. *Kōryō butsuga: Kaoritatsu sōshokubi*, Kyōto: Sen-oku Hakukokan and Tōkyō: Nezu Bijutsukan (Nezu Museum), 2016.
- Nakamura Hajime ed. *Bukkyōgo daijiten, jō*. Tokyo: Tōkyō Shoseki, 1975.
- Yoshida, Takeshi. "Sōdai ni okeru Kegon reizan gikidō no seiritsu." *Indogaku Bukkyōgaku kenkyū* 52, no. 1 (2003): 171-176.

4. Database

- CBETA Online, <https://cbetaonline.dila.edu.tw/zh>.
- Goryeo Buddhist Painting: A Closer Look, <https://publications.asia.si.edu/goryeo/en>.
- Gùgōng diǎncáng zīliào jiǎnsuǒ, <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection>.
- Gukga yusan chisik iūm, <https://portal.nrich.go.kr>.
- Gukga yusan p'ot'ŏl (Korea Heritage Service), <https://www.heritage.go.kr/heri>.
- Han'guk kojŏn chonghap DB, <https://db.itkc.or.kr>.
- Han'guk sa deit'ŏbeisu, <https://db.history.go.kr>.
- Pulgyo kirok munhwa yusan ak'aibū (The Archive of the Cultural Heritage of Buddhist Records), <https://kabc.dongguk.edu>.
- Tongguk yŏkkyōngwŏn pulgyo sajŏn, <https://open-pro.dict.naver.com>.

국문초록

본 연구는 고려 1294년 文翰待詔 李晟이 조성한 <미륵하생변상도>에 보이는 불교행례의 시각적 표상과 상징성을 고찰하였다. 이 작품은 경전 내용의 단순 도해를 넘어 화면 중앙에 공양대, 공양인물군상, 황금보탑, 승가리 봉헌 도상을 수직 배치함으로써 풍부한 서사적 전개를 구축한 불교설화도이자 실제 수행과 의례의 양상을 구현한 불교행례적 변상도이다.

화면 하단의 공양대와 공양인물군은 의례의 개시를 시각화하며, 중단의 황금보탑은 도리천에 닿는 수미산으로 설정되어 미륵정토로 향하는 중생의 영성적 상승을 매개한다. 특히 제석천의 승가리 봉헌은 고려 국왕의 가사 송중 관습과 제석신앙이 결합한 도상으로, 당대 법상종의 부흥과 결부된 왕권 신성화의 핵심적 표상으로 해석된다. 이상의 논의를 통해 이성 畵의 <미륵하생변상도>가 불교행례를 위한 실천적 현태상임을 규명하고, 고려 불교행례의 실체와 왕권의 정통성을 시각적으로 입증하여 고려불화의 제작 배경과 다층적인 용도 및 기능성을 이해하고자 하였다.

Abstract

Interpreting the Illustration of Maitreya's Descent by I Söng from a Buddhist Ritual Perspective

Yoo, Sang-soo*

This study examines the visual representation and symbolism of Buddhist rituals in the Illustration of Maitreya's Descent (Bianxiang 變相圖), painted in 1294 by I Söng, a court scribe (Munhan-taejo, 文翰待詔) of the Koryö dynasty. Moving beyond a mere illustration of scriptural content, this paper argues, the *Illustration of Maitreya's Descent* constitutes a Buddhist narrative painting (Pulgyo sörhwado 佛教說話圖) characterized by a complex narrative structure. By vertically aligning an offering altar, groups of offering figures, the Golden Precious Pagoda (Hwanggüm-pot'ap), and the scene of Śakra (Che-sök-ch'ön) offering the saṃghāṭī (monastic robe) to Maitreya, the painting's central axis represents the pinnacle of the ritualistic Pyönsang genre that embodies the actual progression of Buddhist spiritual practices and ceremonies.

The offering altar and figures at the bottom of the painting visualize the commencement of the ritual, while the Golden Precious Pagoda in the middle serves as Mount Sumeru (Sumi-san) reaching the Trāyastriṃśa Heaven (Tori-ch'ön), mediating the spiritual ascent of sentient beings toward the Maitreya Pure Land. In particular, the scene of Śakra offering the saṃghāṭī to Maitreya can interpret as a pivotal representation of royal sacralization, fusing the Koryö custom of kings presenting monastic robes to eminent monks with Śakra worship, within the contemporary revival of the Pöpsang School.

This study further identifies I Söng's painting as a practical "Hanging Ritual Painting" (Hyön'gwae-t'aengsang 懸掛幀像) for Buddhist rituals. Ultimately, it seeks to provide a comprehensive understanding of the production background and multifaceted functions of Koryö Buddhist paintings by visually substantiating the connection between Buddhist rituals and the legitimation of royal authority.

* Cultural Heritage Appraiser, Korea Heritage Service & Lecturer, Dept. of Archaeology and Art History, Dong-A Univ.