

統一新羅時代 前期의

佛像彫刻 樣式

— 七世紀後半에서 八世紀中葉의

佛・菩薩像을 中心으로 —

金 理 那

一、序 論

佛敎彫刻 양식의 발전 단계를 연구하기 위하여서 흔히 시대적인 區分을 하게 되며, 그 기준을 삼는 데에는 歷史, 信仰 혹은 彫刻樣式 등 여러 가지 측면에서 고찰될 수 있겠다. 이 論文에서는 우리나라의 七世紀 후반에서 八세기 중엽까지의 佛像樣式의 발전과정을 살펴보고자 하는 바 이 시기를 대체로 統一新羅時代의 前期로 보는 데는 별다른 異議가 없을 것으로 생각된다.

新羅가 三國을 통일하기 이전부터 唐과의 밀접한 관계를 유지하기 시작한 이후 약 일세기간의 기간은 新羅佛敎文化의 全盛期였을 뿐만 아니라, 우리나라의 佛敎彫刻史 연구에도 매우 중요한 시기이다.

統一新羅時代의 佛敎는 三國時代부터 융성되어 오던 전통을 이어서 王室과 貴族층의 적극적인 후원을 받으며 持續적인 발전을 보였으며, 여기에 護國佛敎의 인성적 의미가 부여되어 統一의 遺業을 다지는 데도 적지 않은 역할을 하였다. 그리고 많은 留學僧들이 中國이나 印度에까지 가서 經典을 연구하고 譯經사업에도 참여하고 經文의 論疏를 쓰는 등 다양한

에서 활약을 하였으며, 당시의 新羅佛敎가 몇 개의 宗派로 성립될 수 있을만큼 敎理的인 바탕을 크게 다져 놓았다. ①

대체로 당시 佛敎信仰의 傳播 및 敎理研究에 크게 공헌을 했던 많은 新羅의 승려들은, 대부분 귀족계급 출신이었다. 慈藏法師나 明朗大德 같은 본들은, 이미 統一以前에 唐나라 유학을 마치고 귀국하였으며, 慈藏은 律宗을 세우고, 주변국가의 침략을 제어하기 위하여, 皇龍寺 九層塔의 창건을 發願하였으며 ②, 明朗은 統一후에도 韓半島에 남아있을 야심을 품었던 唐軍을 물리치기 위하여, 神印宗의 文豆婁秘法의 佛敎儀式을 행하고, 四天王寺를 세우는 등 후국 불교적인 문화활동에도 적극적인 참여를 하였다. ③

統一전후에 中國에 갔던 圓測(六二九年 入唐, 六九六年 唐에서 入寂) 神昉 등은 印度에서의 求法의 여행을 마치고 돌아온 玄奘法師門下에서, 唯識論을 연구하였고, 勝莊과 道證(六九二年 귀국)은 圓測門下에서 佛法을 배우고 譯經에도 참여하였다. 그중에서 神昉은 玄奘의 많은 제자 중 上足四人중의 하나이었으며, 圓測같은 본은 玄奘의 수제자 窺基와 겨루는 훌륭한 學僧으로 道證, 太賢으로 이어지는 신라 瑜伽唯識學派의 시조가 되었다. ④ 西安 興敎寺에 있는 玄奘의 墓塔 양 옆에 각기 窺基와 圓測의 肖像이 모셔있는 조그만 墓塔이 있는 점으로 보아도, 당시 中國의 佛敎 사회에서의 圓測의 위치가 매우 중요하였다는 것을 알 수 있다. ⑤ 한편 義湘法師(六六一~六七一 在唐)는 華嚴宗의 大家인 智儼門下에서 修學하였으며 勝詮(六九二年 귀국)은 義湘과 同門生인 賢首(六四三~七一) 밑에서 華嚴宗을 연구하였다.

이밖에도 宗派를 초월하여 여러 經典의 論疏를 저술하고 淨土信仰의 大衆化에도 크게 공헌한 바 있는 元曉大師의 활약을 들 수 있겠다. ⑥ 수 많은 승려들의 활약은 이루어 열거할 수 없거니와, 新羅의 佛敎가 이미 統一을 전후해서 그 꽃을 피울 수 있는 정신적인 기틀이 이루어졌음을 알려주는 것이다. 이러한 留學僧들을 통하여 새로 이전래되는 經典과 佛像是 또한 前代의 전통과는 다른 새로운 佛像形式이 출현하는 계기가 되

있을 것이며 統一新羅시대의 다양한 彫刻樣式 형성에 많은 영향을 주었을 것이다.

이렇듯 王室이나 貴族層에서 많은 승려가 나와 佛家에 歸依하는 풍토라던가, 이들이 사회적으로도 영향력 있는 지위에 있었던 점, 국가의 存亡과 모는 隆盛이 佛法의 보호나 깊은 信仰心과 밀접한 관련이 있음을 믿었던 당시의 종교적인 분위기는 대규모의 佛寺나 佛塔의 건립, 또 佛像의 造成 등이 국가적인 차원에서 이루어질 수 있었던 배경을 잘 말해주는 것이다. 이는 곧 新羅 佛教美術의 內容이나 규모 및 그 성격 등을 이해하는 데에도 매우 중요한 사실이라 하겠다.

이와 같이 統一新羅시대의 佛教敎理의 內容이나 佛像樣式的 발전은, 唐 佛敎文化의 변천과 밀접한 관계를 유지하였으며 또한 이를 거슬러 올라가면, 佛敎의 始源地인 印度와 그 東傳루트인 西域여러곳의 佛敎美術의 변천과도 깊은 관련이 있다고 본다.

또한 이 당시 唐의 수도 長安에는 佛敎文化뿐 아니라 西域을 통하여 이루어졌던 페르시아, 인도 서역등의 西方 여러나라와의 교역을 통하여, 그곳의 異國의인 文物이 많이 전하여졌다. 여러가지 服飾형태나 장식적인 문양 및 토착신앙적인 要素까지도 佛敎美術에 흡수되어 中國에 전래되었다. 당시의 長安은 佛敎를 비롯하여 국제적인 文化가 混合되고 발달하는데 그야말로 中樞的인 역할을 담당하였고, 新羅역시 양국간의 긴밀한 관계를 통해서 이에 민감한 반응을 보여주었던 것이다.

사실상 唐 太宗의 영토 확장과 더불어, 西域은 中國의 정치 세력권내에 들어가게 되었으며, 당시 西域여행의 길을 더욱 안전하게 만들어 주었다. 六四五년에 歸唐한 玄奘法師나, ⑦ 그 진후하여 四번이나 印度에 왕복한 勅使 王玄策 등의 활약을 비롯하여 印度로 가는 求法僧들의 대열이 끊이지 않았던 사실도 이러한 양상을 말해주는 좋은 예라 하겠다. ⑧ 한편 新羅의 경우, 義淨이 쓴 「大唐西域求法高僧傳」에 기록되어 있는 五〇여명의 印度行 승려중에, 高句麗僧 한명과 더불어 新羅僧이 七명이나 포함되어 있어서, 당시 新羅인들의 佛敎信仰에 대한 열성을 잘

말해주고 있다. ⑨ 이들 중 몇명이 이미 唐의 貞觀年中(六二九—六四九)에 中國에서 西方으로 떠났었던 사실은, 이들이 統一新羅時代 이전에 이미 中國에 건너가 있었음을 알려주는 것이다. 이들 求法僧들이나 八세기 초에 印度여행을 한 慧超(七〇四—七八〇?)나, 元表(七四三—七五六入唐) 등 印度에 여행을 한 승려들중에, 中國에는 돌아왔으나 新羅로 왔다는 확실한 기록이 없는 것이 유감스러우나, 당시 이들과 唐의 유학승들간에는 서로 깊은 유대관계를 가지고 있었을 것으로 추측되며, 신라 미술에 보이는 다양한 外來要素의 유입에도 저지 않은 영향을 주었을 것으로 믿어진다. ⑩ 圓測같은 승려도 귀국은 하지 않았으나, 中國 唐에서 譯經에 참여하였을 때, 印度僧 地婆訶羅(Dharmakīrti)나 于闐國의 實叉難陀(Sikshanda 652—710) 같은 승려와 같이 활약하였다는 기록으로 보아도, 이들 서방 승려와의 교섭은 쉽게 추측해 볼 수 있다. ⑪

이렇듯 佛陀의 行跡을 순례하며 佛法의 근본원리 및 새로운 經典을 연구하기 위하여, 佛敎의 발생지인 印度를 찾은 것은 당시 佛敎人들의 더 없는 바람이었을 것이며, 깊은 신앙심에 의한 용기를 반영하는 것이다. 당시의 교통수단이라야 말이나 조그만 배였을 것이나, 우리나라에서 中國으로 건너가, 다시 험준한 산과 사막의 西域을 지나거나, 저친 과도의 東南亞海를 건너 印度에까지 갔던 新羅人들의 열성에서 불교신앙에 대한 적극적인 태도를 느끼게 하여준다.

당시 신라사회의 이러한 宗教的인 분위기는 佛像이라는 造形을 통하여, 부처의 무한한 자비와 그 가르침의 實相을 形象化 할려는 新羅人들의 노력에, 하나의 정신적인 기틀이 되었다고 본다. 이는 또한 오랜 기간 닦아온 彫刻技術의 熟達과 조각가의 예술성이 결합되어 崇高한 宗教彫刻으로서 昇化될 수 있는 예술적 풍토를 마련하여 주는 것으로, 우수한 조각작품이 統一新羅時代에 이르러 특히 많이 제작되는 배경이 되기도 한다.

이와같이 歷史的 社會的 또는 宗教的으로 서로 복잡한 환경에서 키워지고 발전된 統一新羅時代의 佛敎美術은, 근본적으로는 唐의 미술양식

과 밀접한 관계를 유지하면서 西域이나 印度와의 직접, 혹은 간접적인 접촉을 통해 西方的인 요소를 受容하였던 것이다.

한편 三國時代부터 統一新羅時代 前半期에 걸쳐 밀접한 관계를 유지하던 日本의 奈良時代의 佛教 조각에서도, 唐의 樣式이 기본이면서도 新羅의 인 조각양식과 깊은 관련이 있음을 알 수 있다. 이렇듯 대체로 七세기 후반에서 八세기 중엽경은 中國 韓國 日本 三國의 佛教美術에서 國際의 성격이 가장 두드러졌던 때이기도 한 것이다.

이 論文에서는 新羅의 佛教美術의 발전에 공헌한 다양한 요소들을 참고하면서, 七세기 후반에서 八세기 중엽까지 統一新羅時代의 前期에 이르는 기간에 만들어진 代表的인 佛像들 및 이와 관련되는 예들을 고찰해 보고자 한다.

여기에서 다루게 될 대부분의 像들은 이미 여러 학자들의 저서나 論文에 소개되어 잘 알려진 예들이고 筆者의 새로운 意見이 항상 가해지는 것은 아니나, 이들 像들을 총괄하여 좀 더 폭넓은 관점에서 분석하여 보고자 하였다.

統一新羅時代 前期에 全般的으로 흐르는 조각양식의 특징과 개개 작품의 상호관련성을 살펴보고, 이들에 반영되는 外來要素들과 傳統樣式과의 관계, 혹은 中國 및 日本像과의 비교 고찰을 통하여 그 대체적인 체계를 세우고 統一新羅의 佛教彫刻의 위치를 규명하여 보는 데에 그 意義를 두고자 한다.

二 傳統樣式的 계승과 外來要素의 流入

統一新羅時代의 前半期에 속하는 佛教彫刻들 가운데에서 연대를 알 수 있는 예는 매우 드문 편이다. 그러나 歷史의 기록과 연결되거나 像 자체에 銘文이 쓰여져 있는 예를 뽑아서 관찰해 보면 이 시기 조각 양식의 대체적인 변천과정을 어느 정도 파악해 볼 수는 있다. 또한 연대를 알 수 있는 中國의 佛像중에서 보이는 비슷한 類型이나 日本의 像들과

도 서로 비교하여 보면, 新羅彫刻의 연대 추정이나 양식적 계보가 대략 세워질 수 있을 뿐 아니라, 당시에 유행하였던 佛像의 형식이나 표현상의 특징까지도 抽出해 낼 수 있게 된다.

통일초기에 이루어진 佛像들 중에는 三國時代 末에서 보이지 않던 몇 가지 새로운 요소가 발견되지만 아직은 소화되지 않은 상태이거나 生硬한 느낌을 주는 경우가 많다. 이는 통일신라시대에 들어와서도 佛像의 造成에는 그때까지 百濟나 古新羅시대부터 활약해오던 造佛工들이 계속 참여하여 그들 나름대로 익혀온 鑄造 기술이나 彫刻기법 및 表現樣式에 더욱 익숙해 있기 때문이며 새로운 변화에 대한 소극적인 태도에 기인하거나 혹은 아직 잘 이해를 하지 못하였던 데에 이유가 있을 것이다. 물론 이 시기에도 얼마간 唐初의 佛像樣式이나 西方的인 요소를 알아 볼 수는 있으나 그다지 두드러지지 않는 이유 때문에, 아직은 그 受容에 있어서 적극적인 자세를 드러내지는 않았다고 말할 수 있겠다.

위와 같은 관점에서 統一初期에 제작된 몇몇의 代表的인 佛, 菩薩像을 중심으로 이들이 보여주는 三國의 인 전통과 새로운 要素에 대한 반응을 살펴보기로 하겠다.

(一) 燕岐郡 出土 佛碑像群

統一新羅期에 들어서서 계속 활약한 造佛工들 가운데 우선 百濟系의 工匠들이 주목된다. 이들은 백제가 망한 후에도 계속 故土에서의 地域의 인 특징을 이어가면서 佛像을 제작했던 것으로 보인다. 百濟人들의 뛰어난 기술은 이미 新羅시대부터 인정되었던 사실로서, 가령 皇龍寺의 九層塔을 건립할 때에 백제의 阿非知를 초청했던 일이 그 좋은 예이다. 이러한 사실은 政治的인 차원을 넘어서서 양국간의 佛教文化의 교류가 매우 활발했음을 말해주는 것이다.

忠淸南道 燕岐郡 出土의 佛碑像들은 백제의 조각 전통을 보여주는 귀중한 예로서, 지금까지 燕岐郡 碑巖寺에서 셋, 蓮花寺의 둘, 그리고 鳥致院 瑞光庵의 하나 등 모두 七個의 石佛碑像이 알려져 있다. ⑭ 이 碑像

들은 出土地가 모두 옛 百濟의 땅 일뿐 아니라 재료도 모두 蠟石이며 表現수법 또한 서로 유사성을 보여주고 있기 때문에, 同一 지역에서 제작되었을 가능성이 크다. 그리고 銘文에 드러난 供養者의 姓氏에 全, 眞, 牟, 木氏 같은 百濟의 姓氏가 많은 점도, 이러한 추측을 뒷받침해 준다. 그런데 이 銘文에는 達率과 같은 百濟의 官等과 더불어 乃末大舍, 小舍 등의 新羅 官等이 混在해 나타나고 있는데, 이는 三國史記에 보이듯이 文武王 一三年에, 新羅가 百濟遺民들에게 그들의 本國에서의 官職에 따라, 內外官職을 주었다는 기록과 관련이 깊다고 볼 수 있다.¹³⁾ 따라서 銘文에 보이는 發西, 武寅, 己丑年은 자기統一 이후의 六七三, 六七八, 六八九년에 해당하는 것으로 추정되고 있다.

碑像을 만들어 佛·菩薩像을 표현하는 것은 일찌기 中國의 北魏時代부터 유행하여 왔으나 그 초기에는 正面이나 背面을 중심으로 造像이 이루어졌고, 점차 側面에도 관심을 보여 四方佛 표현으로 발전되기도 하였다. 물론 우리나라에도 石造碑像이 많이 만들어졌을 것으로 추측되나 現存하는 예가 매우 드문 실정이기 때문에, 이들 燕岐郡派의 碑像은 신라 조각사 연구에 있어 대단히 중요한 의의를 지닌다고 하겠다.

이들 碑像의 正面에는 대부분 佛像을 중심으로 菩薩·羅漢像들이 부잡하게 배치되었거나, 아니면 佛坐像 및 半跏思惟菩薩像이 獨尊像으로 표현되어 있는데, 현재 너무 심하게 마멸되어 자세한 세부 관찰은 거의 불가능한 형편이다. 그러나 예를 들어 碑巖寺의 癸酉銘碑石像(圖 一)의 側面에 보이는 奏樂天이나 供養像의 경우, 매우 율동적인 형태를 간직하고 있을뿐 아니라 부드러운 곡선과 面으로 이어져 있어, 원래는 매우 섬세한 조각양식을 보여 주었던 것으로 추측된다.

이들 佛碑像에 보이는 佛·菩薩, 羅漢, 仁王像들의 衣裳의 표현이라든가, 天衣의 늘어진 모습 및 瓔珞장식 등은 대체로 中國에는 北周末 및 隋代의 彫像樣式을 반영하고 있는 것으로 보인다. 특히 이 碑巖寺傳來의 己丑銘 碑像本尊이나 半跏思惟像이 표현되어 있는 碑像前面에 莊嚴효과를 높이는 세갈래의 술이 달린 장식은 隋代의 佛·菩薩像의 장식

및 浮彫에서 흔히 볼 수 있는 특징있는 요소인 것이다.¹⁴⁾ 대체로 이들 碑像들의 표현은 銘文에서 추정할 바와 같이 七세기 후반 統一新羅時代의 양식이라고 보기에 는 약간 古式으로서 약 반세기 정도 앞서면 좋을 것 같이 보인다. 그러나 이는 앞서서도 언급했듯이 百濟의 옛 땅에서 활약하던 造佛石工들이 통일된 후에도 그들에게 익숙하였던 材料와 模型을 그대로 답습하여 제작하였을 것으로 해석되며, 統一新羅 初期의 彫刻에 보이는 地域性과 保守性의 한斷面을 보여준다 하겠다.

한편 이들 碑像중 碑巖寺 癸酉銘 全氏碑像 혹은 己丑銘碑像이나 蓮花寺 七尊碑像에 보이는 羅漢像이 菩薩像의 뒤에서 삐죽이 머리만을 내민 듯이 표현된 점이라든가, 像들의 배치가 복잡하고 자세가 자유스럽고 부드러운 선으로 표현된 것도 매우 특징적인 요소로 지적될 수 있다. 이와 비슷한 中國의 예를 찾아본다면, 北朝의 碑像이나 石窟內의 佛龕의 조상들이 대개 正面性을 강조하며 일렬로 딱딱한 자세로 표현되어 지는 데 비하여, 南朝系의 佛像에서는 이와 비슷한 복잡한 像의 배치와 부드러운 造形性을 발견할 수 있다. 즉 예를 들어 四川省 成都 萬佛寺 遺址에서 발견된 石造 碑像가운데에 梁 普通四年銘(五三三) 釋迦佛碑像이나 中大同三銘(五四八)의 觀音菩薩碑像을 보면 이와 一脈相通함을 엿볼 수 있다.¹⁵⁾

이 成都에서 출토된 南朝의 여러 像들에서 보이는 樣式的 특징은 대체로 당시 北朝에서 유행하는 佛像樣式에 先行하는 요소를 갖추고 있으며, 특히 印度나 東南亞지역의 佛像에서 보이는 異國的인 要素가 강하게 반영된 예들도 포함되어 있어, 일찍부터 여러 학자들의 관심의 대상이 되어 왔던 것이다.¹⁶⁾ 우리나라 百濟系의 佛像에도 이러한 南朝의 人彫刻樣式과 관련이 있다는 것은 百濟文化가 中國南朝 특히 梁나라와 밀접한 관계를 가졌던 사실과도 연관되기 때문에 매우 중요한 현상으로 받아들여진다.

이밖에도 이 碑巖寺의 銘文에서 확인된 佛名들이 전부 阿彌陀佛像으로 되어 있는 것도 중국 隋代 이후에 阿彌陀佛의 信仰이 유행한 것과 연

관이 있다고 생각된다.¹⁷⁾

또 한편 燕岐郡 月河里의 蓮花寺에 있는 碑像중에 戊寅年銘像의 背面에 獨尊佛坐像이 浮彫되어 있는데 黃壽永선생의 논문에는 觸地印相으로 보고되었고, 筆者도 현지 답사한바 지금의 보존 상태에서는 觸地印相에 가장 가깝게 보여진다. (圖二) 이 새로운 佛坐像의 獨尊像形式이 中國에 傳來되기는 七세기중엽경, 新羅에는 아무래도 統一이된 후에야 傳來되었을 것으로 추측됨으로, 燕岐郡의 碑像에서 이러한 형식이 발견되는 것은, 이 佛碑像群이 지니는 傳統性에 새로운 요소의 混入이라는 중요한 사실을 보여준다고 하겠다.

이상으로 살펴본바와 같이 이 碑像들은 百濟계의 조각 전통이 統一新羅시대까지 이어지는 중요한 자료로 생각되며, 몇년전 慶北 善山에서 발견된 金銅佛, 菩薩像, 三軀중에 寶珠를 든 菩薩像이 百濟의 窺岩里出土의 보살상과 비슷한 제동을 이어주는 예로 보아서도, 百濟계 불상이 新羅말에서 統一新羅期 초기에 이룩했던 불교 조각 양식의 형성에, 중요한 몫을 담당하였다고 말할 수 있겠다.¹⁸⁾

(二) 軍威 阿彌陀三尊佛像

慶尙北道 軍威郡 八公山에 있는 한 石窟에서 발견된 三尊佛像도 統一新羅期에 造成된 불상중에서 그 초기에 해당되는 중요한 예이다. 이상들의 연대 추정에는 七세기 중엽에서부터 말엽에 이르기까지 몇가지 설이 있으나, 대체로 新羅統一 초기의 佛像群으로 古新羅時代 조각의 전통을 계승하면서, 부분적으로는 새로이 唐에서 전래되는 요소를 가미하고 있는 것으로 볼 수 있다.²⁰⁾

이 三尊佛중 本尊佛의 조각양식을 살펴보면 頭部는 體軀에 비하여 비교적 큰편이고, 身體上部가 넓고 당당한 姿勢이나, 結跏趺坐된 다리의 구조가 별로 강조되지 않은채, 法衣의 주름으로 덮혀있다. (圖三) 그러나 주름이 간략화되어, 비교적 단순성을 유지하는 것은 像의 목직한 造形감각을 강조하여 준다. 이러한 塊量感 및 安定感은 이미 三國時代 말

기의 대표적 像인 拜里의 三體石佛이나 南山 三花嶺의 彌勒三尊佛像에서도 보이던 특징이며, 頭部나 身體上部 표현에 더 정성을 쏟는 彫刻手法도 三國의 인 전통으로 統一新羅時代에 들어와서도 그러한 보수적인 요소가 당분간 이어지고 있음을 보여주는 중요한 像이라 하겠다.

그러나 넓고 딱 벌어진 어깨에 친근미를 주는 웃음이 사라지는 것은 統一期 佛像樣式에서 보이는 새로운 경향이라 할 수 있다. 佛像이 종래의 人間的인 佛顔에서 점차로 위엄이 서러지는 것은 佛敎의 敎理內容研究가 더욱 具體化되고 체계를 이루어감에 따라 禮佛中心의 신앙형태보다는 좀더 객관성을 띤 佛法의 形而上學的인 象徵으로서 변모하여 가는 것이며, 이러한 과정에서 자연히 나타나는 造形的인 특징으로 생각된다.

양측의 脇侍菩薩의 표현에 있어서도 전통적인 조각수법의 테두리 안에서 새로운 조형상의 변화가 일어나고 있음을 알 수 있다. 즉 三面寶冠이나 목걸이 장식, 그리고 寶珠形 頭光은 中國의 隋代樣式을 반영하는 三國時代 末期의 인 양식을 그대로 이어주면서, 길쭉한 몸매에 알맞게 균형잡힌 신체비례에 한쪽 다리에는 힘을 뻗 三屈의 자세는 훨씬 발전된 양태라 할 수 있다. 이는 六四四년경의 三花嶺 三尊佛像의 脇侍菩薩像에서 보이는 直立的의 약간 주저하는 듯한 자세에서 한쪽 무릎만 앞으로 튀어나오게 조각한 것 보다는 훨씬 자연스러움고 율동적인 느낌을 준다. (圖四) 三國時代 末期의 石彫像에서 보이던 땅딸막한 신체구조에 어색하게 큰 頭部의 비례에서 완전 탈피한 것을 알 수 있고, 이러한 변화의 초기적인 양상은 三國末期의 조각에서부터 보이기 시작한 하나, 石造像에서 보다는 金銅像에서 더욱 민감하게 受容되어 나타나는 것 같다. 이 軍威菩薩像과 가장 비슷한 金銅菩薩像 중에는 國立中央博物館에 있는 한 예와 비교가 잘 된다고 본다. (圖五)

이 軍威三尊像은 그 양식의 체보에 있어서 뿐 아니라 우리나라 石窟寺院의 연구에도 매우 중요한 의의를 지닌다. 원래 우리나라에는 印度의 아산타 石窟이나 中國의 敦煌, 雲岡, 龍門과 같은 대규모의 石窟寺院과 견줄만한 사원은 全無한 형편이다. 대부분의 예는 山의 岩壁에 磨

崖線刻이나 浮彫로서 불상을 조각하고 그 위에 木造架構를 세워서 소규모의 석굴사원을 모방한 것에 불과하다. 그러나 이 軍威의 三尊像은 비록 像이 외부의 石材를 들여와서 조각이 되었다 하더라도, 自然石을 掘鑿한 점에서는 石窟이라 불려도 좋을 것이다. 慶州의 石窟庵은 人工的으로 築造된 石窟이란 의미에서는 또 다른 중요성이 있는 것이다. 또한 이 三尊佛像은 丸彫로서 側面이나 後面묘사에도 관심을 보인 것은 종래 三國時代의 佛像이 正面觀 위주였던 것에 비하여는 一步前進된 양상이라 하겠다.

이 軍威의 本尊像이 보여주는 중요한 圖像學的 특징의 하나는 그 手印이 降魔觸地印으로 생각되는 점이다. 그러나 오른손이 무릎밑에까지 내려오지는 않았고 왼손 역시 結跏趺坐의 다리의 中央部에까지 오지는 않았으나, 觸地印에 가장 가까운 印相으로 보이며 이러한 불분명한 손의 위치는 정확한 圖像學的 規範을 따르지 않았거나 혹은 規範이 상정하는 그 의미를 잘 이해하지 못한 것이 아닌가 추측된다. 즉 새로운 模型이 전래는 되었으나 그 수용과정에서 완전히 소화를 못본 것으로 이해될 수 있겠다.

觸地印을 한 佛坐像은 원래 佛陀의 成道の 순간을 상징하며, 부처의 一生을 圖解하는 八相圖 혹은 四相圖의 하나로써 일찍이 印度의 쿠산朝 미술에서부터 나타났다. 그러나 독립된 禮拜像으로 浮刻되기 시작하는 것은 굽타기 이후부터이다. 釋尊이 解脫을 하였다는 부다가야의 菩提樹가 있는 곳에 마하보리사(大覺寺)라는 절이 있고 그곳에는 金剛座에 앉어 있는 降魔觸地印을 한 佛坐像이 모셔져서 모든 求道僧들의 欽慕의 대상이었던 것은 玄奘이나 勅使 王玄策의 여행기록에서도 자세히 알 수 있다. ② 王玄策이 이 菩提樹下成道坐像을 模寫하여 長安에 가져오는데, 道俗들이 다투어 橫造하였다는 기록은 이 像이 中國에서 독립된 坐像으로 유행하게 되는 계기가 되었을 것이다. 또한 이렇게 새로이 전래되는 圖像이 時代的인 격차가 없이 中國에서 곧 受容되는 것을 알 수 있다.

우리나라에서도 이 觸地印 佛坐像이 統一新羅時代 이후부터 유행하는

것은 잘 알려진 사실이고, 이 軍威石窟의 本尊이나, 앞에서 고찰한 蓮花寺佛像에서 보이는 觸地印像은 그중에서도 初期단계에 속하는 예인 셈이다. (圖二) 그러나 좀더 典型的이면서 전통적인 圖像을 따른 예로는 뒤에 고찰할 慶州 南山 七佛庵의 三尊佛像의 本尊을 들 수 있겠다. (圖二〇)

이 軍威窟의 佛像이 圖像學的으로 중요한 또 다른 이유는 佛像의 脇侍 菩薩像의 寶冠에는 化佛과 寶瓶이 있으므로, 觀音 및 勢至菩薩로서 추정될 수 있으며, 따라서 本尊은 阿彌陀佛로 확인되는 셈이다. 원래 觸地印의 佛坐像이 阿彌陀佛이 될 수 있는 敎理的인 뒷바침은 매우 약하나 한국에서는 阿彌陀佛의 표현에도 이 觸地印의 佛像 형식이 적용되었던 것으로 볼 수 있겠다. 이러한 해석은 榮州 浮石寺 無量壽殿의 本尊 阿彌陀佛像이 觸地印을 하고 있는 예에서도 적용이 되고 있다. 이 塑造像은 高麗 초기에 만들었거나 대폭 補修를 한 것으로 생각되며, 원래 義湘法師가 이 절을 六七六년에 창건할 때에 모셨던 佛像 형식도 이러한 坐像이었을 것으로, 그 형식을 후대에도 그대로 따랐을 것이라는 黃壽永先生의 추측은, 이 觸地印 佛坐像 형식이 新羅에 수용되는 과정을 연구하는데 중요성을 던져주고 있다. ②

이 軍威石窟이 있는 慶尙北道 지역, 즉 榮州, 安東, 善山 등지는 일찍이 新羅의 佛敎傳來의 經路와도 관계가 깊으며, 佛敎信仰이 특히 성하였던 곳으로, 학자들의 관심을 끌고 있다. ③ 奉化 出土의 半跏思惟石像可興里 및 北支里等址의 磨崖佛 또 몇 년 전에 善山에서 出土된 金銅佛菩薩像 등 통일 전후기에 속하는 중요한 佛像들이 이 지역에서 발견되었으며 또한 統一初期의 새로운 佛敎文化의 受容에도 앞서는 지역이 아니었나 생각된다. 특히 이 지역에 많이 흠어져 발견되는 塼塔의 유행도 이러한 배경과 어떤 관련성이 있지 않나 하는 생각이 들게 한다.

(三) 九黃洞 三層石塔出土 純金佛立像

統一新羅時代에 들어와서 제작된 佛像중 독립된 像으로 대표적인 예는 아무래도 慶州 九黃洞에 있는 三層石塔내의 舍利函에서 발견된 二驅



圖 1 碑巖寺癸酉銘 阿弥陀三尊石碑像, 統一新羅時代, 673年, 國立中央博物館 所藏



圖 2 蓮花寺七尊石碑像 後面坐像, 統一新羅時代 7세기 後半, 忠南燕岐郡燕花寺 所在



圖 3 軍威阿弥陀三尊仏像, 統一新羅時代 7세기 後半, 慶北軍威郡 八公山



圖 4 三花嶺 彌勒三尊, 脇侍菩薩像, 新羅時代 644년경, 慶州博物館 소장

의 純金製 佛像을 들 수 있겠다.(圖六, 一八) 이 절터는 흔히 皇福寺址로 전해지고도 있으나, 확실한 단정을 내리기에 는 근거가 약한 편이다. 이들 像이 들어있던 舍利函의 뚜껑에는 金銘文이 쓰여있는데, 그에 의하면 塔은 神文王이 즉자 神睦太后와 그 아들 孝昭王의 發願으로 六九二년에 건립하였고 七〇六년에 다시 聖德王이 이 두 사람을 위하여 佛舍利와 陀羅尼經과 함께 阿彌陀佛像一軀를 넣었다는 內容이다.²⁴⁾

그러나 실제 발견시에는 坐像과 立像의 二軀의 불상이 있었으며 그 조각수법 및 표현양식이 약간씩 다름으로 인하여 일찌기 金元龍先生은 立像이 坐像에 先行하는 양식으로, 神文王을 위하여 塔이 건립될 때에 넣어진 像이고, 坐像은 七〇六년에 舍利函 奉安時에 넣었다는 阿彌陀像으로 추정할 바 있다.²⁵⁾ 筆者도 역시 이 佛立像에서 古式요소가 보임으로 먼저 立像에 대하여 고찰하여 보고자 한다.

이 立像은 정교한 透刻의 火焰文 장식에 있는 寶珠形 頭光을 가졌고 通肩의 法衣를 입었는데 그 주름이 여러겹의 연속된 半圓形을 형성하면서 늘어져 있다. 주름의 흐름은 약간 딱딱하며 法衣나 裙衣의 양 끝이 뾰족하게 뾰뚱하게 처리된 점으로 보아, 아직 이 像이 三國時代의 인 양식을 완전히 벗어나지 못한 것을 알 수 있다. 그러나 한편 胴體가 길쭉하게 균형이 잡힌 점이라든가 주름이 여러층으로 늘어난 모습은, 七세기 前半의 三體石佛의 本尊像같은 데에서 보이던 佛立像 形式과는 다른 새로운 模型에 의거한 것임을 알 수 있다. 또한 도드라진 옷주름의 立體感을 강조하고 늘어진 부분의 量感을 표시하기 위하여 二重의 윤곽선을 사용하고, 그 밑에 굵고 넓은 주름을 늘어 뜨린 것은 역시 새로이 시도되는 表現技法이라 하겠다. 얼굴의 표정에서는 三國의 佛像에서 보이던 인간적인 미소는 사라지고 있으나, 아직 唐의 인 위엄이나 理想化된 佛顔에까지는 이르지 못하고 있다.

현존하는 七세기 후반의 新羅의 佛像중에서 年代推定에 기준이 되는 예는 거의 없는 편이며 四天王寺址에서 발견된 六七九년경의 綠袖四天王像(圖一三)이나, 六八二년으로 추정되는 感恩寺의 塔出土 靑銅製 四

天王像(圖一四) 등에서 당시 양식의 특징을 살펴볼 수 있겠다. 그러나 이들 四天王像들은 후에도 서술하였듯이, 이와 비슷한 年代를 가진 唐彫刻과 樣式上 큰 차이가 없는 것을 알 수 있다. 따라서 九黃里 佛立像을 六九二년의 塔 건립시에 만들어 넣었다면, 당시의 조각 양식의 흐름에 비하여 매우 保守性이 강한 古樣式을 보여 준다고 하겠다. 이러한 관점에서 이 佛立像의 실제 제작연대는 塔이 세워진 六九二년 보다도 더 올라가는 것으로 추정하여, 아마도 神文王 자신이 (在位 六八一—六九二) 供養하였던 念持佛이었을 것으로 본 金元龍先生의 說이 卓見으로 받아들여진다.²⁶⁾

이 九黃洞 佛立像의 양식적 系譜에 관하여서는 筆者가 이미 論議한 바도 있어 간단히 요점만 적어 보고자 한다.²⁷⁾

이 佛像형식의 根源은 인도의 마투라像까지 거슬러 올라갈 수 있겠다. 法衣의 처리방식이나 彫刻手法 등에서 비교되는 직접적인 模本은 唐代의 像에서 찾을 수 있을 것이며 敦煌出土의 圖像片 같은 데서 보이는 像을 근거로 만들어졌을 佛像돌과 비교될 것이다.(圖七) 唐高宗年間(六七二—六七五)에 造成된 龍門 奉先寺洞 龕佛龕에 있는 비슷한 계통의 浮彫佛像 같은 예를 보면 그러한 佛像形式이 완전히 中國化로 移行되었음을 알 수 있다.(圖八) 端正하고 均衡잡히고 다듬어진 조각 기술은 成熟하여가는 唐 조각 樣式을 豫示하여 주고 있다.

이 九黃里 佛立像의 表現에서 왼손에 法衣자락을 움켜잡고 있는 모습은 印度 佛像에서 흔히 볼 수 있는 外來요소인 殘影이라 하겠다. 이러한 圖像은 韓國이나 中國의 佛像에서는 매우 드문 예이나 印度의 佛立像에서는 거의 例外없이 나타나는 特徵으로 마투라博物館에 있는 한 예(圖九)는 時代적으로는 많은 차이가 있으나 圖像面에서 가장 비교가 잘 되는 像이다. 이러한 印度의 인 外來요소가 中國을 거쳐거나 혹은 직접적인 經路로 新羅에 傳來되어 新羅化의 과정을 밟으면서도 여전히 남아 있는 圖像의 인 殘滓要素로 볼 수 있다.



圖 5 金銅觀音菩薩立像
三國時代末期 7 世紀
기전반 國立中央
博物館 소장



圖 6 純金如來立像,
九黃里三層石塔內發
見, 統一新羅時代, 7
세기後半 (692年以前)
國立中央博物館 所藏



圖 7 敦煌將來絹本
佛菩薩圖片 (部分),
唐 7 세기 후반,
印度 뉴델리 國立
博物館 소장



圖 8 浮彫如來立像, 中國
龍門石窟奉先寺洞 後
壁 佛龕, 唐 672~675



圖 9 石造如來立像, 인도
쿠산왕조 2~3세기, 마투
라 박물관



圖 10 石佛立像, 傳 金光寺址出
土, 統一新羅時代 7 세기 後半,
國立慶州 博物館 所藏

이 九黃里佛像과 비슷한 系列인 傳金光寺址出土의 石造如來立像에서도 새로히 傳來된 模型을 造成하였으나 아직은 완전히 消化되지 못한 느낌을 주고 있다. ②(圖一〇) 특히 여러개의 半圓形의 주름이 불규칙하게 表現된 것 등은 새로운 圖像이 立體造形으로 옮겨졌을 때에 보여 주는 기술의 미숙함을 반영하는 것이 아닌가 한다. 주름의 묘사에 있어서도 階段式 技法으로 表現된 것은 三國時代부터 익숙해진 傳統的인 彫刻手法이 그대로 반영된 것으로 新羅의인 독특한 技法의 하나로 볼 수 있겠다.

이 九黃里像이나 傳金光寺址石像과 같은 類型的인 佛立像이 발전하여서 현재는 國立博物館에 소장으로 된 東垣美術館 舊藏의 金銅佛立像(圖一)과 같은 양식을 보여 주며 더 한 단계 進展을 이루게 된 양식으로는 역시 國立博物館 소장의 浮石寺出土 金銅佛立像(圖一二)에서 볼 수 있을 것이다. 이 두像에서 보이는 彫刻技術의 洗鍊性과 자연스럽게 늘어진 法衣의 주름, 佛身의 輪廓이 보여주는 統一感과 調和는 統一新羅時代의 典型的인 한 佛立像형식의 양식적 특징을 잘 보여주고 있다.

三、唐樣式의 受容과 統一新羅彫刻의 國際性

우리나라의 佛敎彫刻양식의 변천과정을 정확한 年代로 끊어서 단계적으로 구분한다는 것은 다분히 人爲의인 면이 없지 않다. 특히 年代를 알 수 있는 例가 적고 제작한 사람의 이름이나 활동시기를 알 수 있는 경우가 거의 없기 때문에 그 樣式區分設定에 더욱 어려움을 이따르게 마련이다. 대체로 先進의 文化를 받아들이는 입장에 있는 경우 보수성을 띤 古樣式이 새로이 傳來되는 진취적인 요소와 동시에 混在하는 경향이 많은 것은 文化移傳현상의 하나의 특징이며 中國의 佛敎文化를 받아들이는 우리나라나 다시 이 혼합된 文化를 전해받은 日本의 佛敎美術의 발달과정에서도 나타나는 공통된 현상이라 하겠다.

七세기 후반의 新羅佛像樣式의 形成에는 三國時代부터 내려오는 彫刻

의 전통과 土着的인 造形간각 위에 唐 또는 西域、印度 등지에서 전래되어 오는 외래요소가 첨가됨으로써 새로운 통일신라기의 불상 양식을 형성하게 된다. 그러나 이들 새로운 요소가 등장하는 연대를 정확히 규명한다는 것은 매우 어려운 일이다. 물론 당시 使臣의 往來나 留學僧들의 귀국과 관련되어 전해지는 佛敎美術의 내용이나 經典의 종류에 관한 기록이 남아 있는 경우에는 어느정도 추정 가능성이 하나 대부분의 경우에는 추측과 假定の 한계를 벗어나지 못하는 경우가 많다.

대체로 唐의 佛像양식의 특징이 통일 신라시대의 조각에 뚜렷이 나타나기 시작하는 시기는 統一이 完成된 이후 정치사회적으로 안정이 되고 唐에 갔던 留學僧들이 귀국하여 활동하는 시기로 유물상으로는 六七〇년도 후반경부터 보인다고 생각된다. 그러나 이 시대에 속하는 신라의 조각중에서 연대를 확실하게 알 수 있는 독립된 佛·菩薩像은 거의 없는 편이며 다만 이미 앞장에서 언급하였던 四天王寺址출토 天王像(圖一三)과 感恩寺址塔出土 靑銅四天王像(圖一四) 정도이다. 이들 상들이 출토된 두 절은 자기 六七九년과 六八二년에 護國佛敎의 성격을 띠고 完成된 것은 잘 알려진 사실이며 ② 따라서 이 四天王像들은 신라의 도읍지 慶州를 중심으로 六八〇년경 전후에 제작된 조각양식을 반영하는 중요한 예로 볼 수 있는 것이다.

이들 天王像에서 보이는 균형잡힌 몸매에 적당한 身體 비례나, 甲衣의 복잡한 세부장식이 구체적으로 묘사된 점, 그리고 邪鬼들의 고통스런 얼굴 표정이나 뼈대가 튀어나오게 보이는 다리 근육의 사실적인 表現 그리고像 전체가 주는 生動感은 이미 三國의인 표현수법이나 造形感을 벗어난 것을 알려준다.

복잡한 감옥을 입은 四天王像들의 圖像的인 完成은 唐代에 와서 이루어진 것 같으며 특히 感恩寺像과 類似한 龍門石窟의 奉先寺洞(六七二~六七五 造成)(圖一五)이나 萬佛洞(六八〇年경) 內前壁의 天王像 등과 비교하여 보면 두 나라의 상이 비록 材質이나 크기가 다르긴 하나 그 서 있는 자세나 감옥의 형태 및 조각·표현 양식에서 별로 큰 時代的인 차



圖 11 金銅如來立像，統一新羅時代，8세기初 國立中央博物館 所藏(舊東垣콜렉션)



圖 12 金銅如來立像浮石寺出土，統一新羅時代 8세기 중엽, 國立中央博物館所藏



圖 13 四天王寺址出土 塑造四天王像，統一新羅時代，679年，國立中央博物館 所藏



圖 14 國立中央博物館 所藏 感恩寺舍利器金銅四天王像，統一新羅時代 682年



圖 15 四天王像 中國龍門石窟奉先寺洞窟 672~675

이가 없는 것을 느낄 수 있다.^⑩

佛像表現에 있어서도 대략 七세기 말에서 八세기 초반에 걸쳐 제작되었다고 생각되는 新羅의 像들을 관찰하여 보면 당시에 유행하던 唐樣式이 크게 반영되고 있음을 알 수 있다. 진장한 체구에 알맞는 비례감을 보여주고 佛身の 부드러운 윤곽선과 均齊된 面에 밀착되게 입은 法衣의 주름은 緊張感和 弛緩感의 균형을 이루고 律動的인 느낌을 전달한다. 한편 팽팽한 佛身の 탄력감에서 內面的인 힘이 함축되어 있는 듯싶다. 佛身の 구조나 法衣의 주름의 묘사가 寫實的인 듯 하면서도 실제의 형상과는 다른 理想化된 佛像의 형태가 이루어진다. 佛顔은 둥글고 통통해 지면서 종교적인 위엄과 慈悲를 갖추고 인간적인 세계에서 超脫한 듯 理想的인 면서도 崇高한 아름다움에 그 造形원칙을 두고 있음을 알 수 있다.

그런데 이러한 佛像樣式의 특징을 서술함에 있어 理想主義, 寫實主義 혹은 自然主義 또는 그 반대의미로 抽象主義라는 용어를 사용하는 경우에는 실제 像자체의 구체적인 분석을 통한 표현의 특징을 이해하기 이전에 일정한 고정관념에 사로잡히게 될 위험성을 내포하고 있다. 또한 아직은 우리나라 예술사 전반에 걸친 공통되는 概念과악이 뚜렷이 형성되어 있지 않으며 각 시대에 예술표현의 理念的 토대도 약한편이다. 이러한 의미에서도 佛像樣式의 특징을 묘사하는 데에는 理想的이나 理想化되었다거나, 혹은 寫實的이나 自然스럽다거나 또는 抽象的이라는 용어를 사용하는 것이 옳지 않을까 한다.

新羅의 佛像樣式의 형성과정에서 唐 彫刻이 중요한 原動力이 되었음은 再論할 필요도 없거니와 대체로 七세기 말엽에 가까워지면 新羅의 人傳統性과 고유한 조형감각이 唐樣式에 同化하려는 경향이 뚜렷하며 이러한 변천과정에서 대표되는 몇가지 彫像을 관찰하여 보고자 한다.

(一) 雁鴨池出土三尊佛像

一九七五年 慶州 雁鴨池에서 발견된 여러 점의 불상중에는 透刻의 光背를 가진 二軀의 三尊佛과 八軀의 合掌印을 한 菩薩坐像의 板佛이 포함되어 있다. 아마도 이 상들은 연못 주변에 세워졌던 宮의 건물 일부에 內佛堂같은 곳이 있었고 그곳에 모셔졌던 佛龕같은 예배상의 일부가 아니었나 추측된다. 이들 個個의 像에 대한 고찰은 이미 자세한 보고서가 나와 있으므로 생략하거나와 本稿에서는 그중 많이 알려진 三尊佛을 예로 들어 보고자 한다.^⑪

이 三尊佛像중 우선 本尊을 살펴보면 통통한 얼굴에 약간의 위엄이 결들인 인상을 주고 있다.(圖 一六) 양 어깨를 덮은 通肩의 가사는 목둘레에서 약간 접혀져서 그 끝이 뒤로 젖혀졌다. 法衣는 佛身の 起伏에 따라 주름이 조화있게 처리되었고 특히 量感을 강조하고자 하는 부분에는 주름이 성글어지거나 생략되어 팽팽한 긴장감마저 풍기고 있다.

양 협시 보살상은 허리부분에서 많이 휘어져서 본존을 중심으로 대칭의 구조를 형성하고 넓은 가슴과 가늘어진 허리에서 唐 보살상에서도 보이는 官能的인 묘사가 나타나긴하나 아직은 節制되어 있는 형태이다. 투각의 唐草文과 花文으로 장식된 광배와 연화대좌의 浮彫된 섬세한 장식문양은 당시의 뛰어난 표현기법과 주조기술을 보여주고 있다.

本尊의 手印은 轉法輪印으로 원래는 釋迦牟尼佛이 成道後 鹿野園에서 五比丘에게 처음으로 說法을 할 때에 취한 相으로 後代에는 좀 더 보편적인 의미의 說法印으로 표현된다. 특히 이 三尊佛과 양식적인 면에서도 비교되는 日本 法隆寺의 金堂壁畫의 第六號壁의 阿彌陀淨土變의 本尊像(圖 一七)과 역시 法隆寺 소장되었으나 지금은 東京 國立博物館으로 옮겨진 押出 金銅阿彌陀三尊佛像(圖 一八)에서 主佛이 같은 手印을 보여주고 있음을 알 수 있다. 雁鴨池상에 표현된 像 자체로는 主尊名을 확인할 수 없으나 이들 日本의 例들은 觀音勢至菩薩의 협시를 두었음으로 阿彌陀像으로 확인될 수 있으며 雁鴨池像의 本尊의 명칭에도 참고가 될



圖16 金銅三尊板仏坐像，雁鴨池出土，統一新羅時代，7世紀末
國立慶州博物館所藏



圖17 阿彌陀淨土圖，日本奈良時代，8世紀初 日本
法隆寺 金堂壁畫



圖18 金銅阿彌陀三尊仏像，日本 奈良時
代 8世紀初，法隆寺所藏



圖19 純金阿彌陀如來坐像，九黃里 三
層石塔內 發見，統一新羅時代
706年，國立中央博物館所藏

수 있겠다.³⁶⁾

雁鴨池 三尊佛像의 年代를 八世紀로 보는 견해도 있으나 약간 시대를 올려보는 것이 타당하다고 생각된다. 특히 이 佛像의 蓮花座의 장식적 인 문양은 雁鴨池에서 같이 출토된 수많은 寶相花紋樣博과 그 표현 수법이 비슷하며 이 博중에 六八〇年(調露二年)에 해당되는 銘文이 포함되어 있다는 것은 이 佛像의 年代를 七世紀 말로 추정할 수 있는 중요한 단서가 된다.³⁷⁾ 이 雁鴨池의 못을 파기 시작한 것이 六七四년이고, 六七九년에는 이 못 서편에 東宮이 세워졌다는 기록이 있으며, 발견된 것과 파편중에도 六七九년(儀鳳四年)에 해당되는 銘文이 발견된 것으로 보아서도³⁸⁾ 이 三尊佛像 및 菩薩像 板佛들도 이러한 연대와 크게 멀어지지 않을 것으로 아무리 늦어도 七〇〇년 이후로는 내려가지 않을 것이다.

특히 앞서 언급한 日本 法隆寺의 金堂 壁畫와 押出佛像은 七세기 말 혹은 八세기 초로 추정되고 있으며 雁鴨池像의 출현은 이보다 先行하였을 新羅의 例가 발견된 셈이다. 따라서 당시 日本과 우리나라뿐 아니라 中國에서도 유행하였을 한 佛坐像 樣式의 흐름을 비교 고찰하는데에 중요한 例라 하겠다.³⁹⁾

(二) 九黃洞塔出土 純金阿彌陀佛坐像

慶州 九黃洞의 三層石塔에서 나온 두 軀의 金製佛像 가운데 立像에 대하여는 이미 앞서 考察한 바 있으며 이번에는 坐像을 살펴보고자 한다.

이 佛坐像은 像이 들어있던 舍利盒의 뚜껑에 쓰여진 銘文속의 阿彌陀坐像으로 推定되고 있다는 것은 이미 언급한 바 있다.³⁶⁾(圖 一九)

이 佛坐像은 넓은 어깨에 通肩의 法衣를 입었으며, 가슴에는 대각선으로 입은 內衣를 보이고 있다. 얼굴은 둥그랗고 통통하며 耳目口鼻가 뚜렷하고 잔잔한 미소가 보이거나 전체로 보아서는 당당한 자세에 위엄이 풍기고 있다.

法衣의 부드러운 주름을 통하여 보여 주는 숙달된 조각기법, 팽팽하

게 묘사된 양 무릎의 긴장감과 움직이는 듯이 표현된 양 손의 입체적인 조형감, 그리고 左右대칭성을 유지하는 옷주름의 배치 등에서 八세기 초에 이미 성숙하여 가는 統一新羅時代 조각의 양식적 특징을 보여주고 있다.

光背의 火焰文과 唐草文의 透彫法은 앞서 관찰한 雁鴨池 三尊佛像의 光背의 것과 서로 비슷하나 문양 형태가 더 간략화되고 立體的이다. 이 九黃洞塔출토 佛像이나 雁鴨池板佛들은 그 만들어진 유래로 보아서도 모두 王室의 후원을 받으며 七〇〇년 전후에 慶州에서 활약하던 造佛所의 우수한 工匠들에 의하여 제작되었다고 보겠다.

이들 金銅像에서 본 바와 같이 佛身의 윤곽선과 조화되어 法衣의 주름이 流動性있게 흐르면서 身體구조의 특징을 寫實感나게 표현하는 것은 統一新羅時代 彫刻중에서도 七세기 말경부터 뚜렷이 보이기 시작한다 그러나 아직 均齊性과 긴장감을 잃지 않았고 과장됨이 없으며 佛顏의 表現에도 觀念적으로 理想化된 神의 얼굴로서의 偉容을 갖추면서도 온화하고 자비스러운 佛性을 형상화 하려는 듯한 노력을 엿볼 수 있다.

이 九黃洞佛像과 같이 오른손은 施無畏印을 하고 왼손의 손바닥을 무릎위에 놓는 手印은 中國에서는 唐初인 七세기 중엽경부터 유행하였던 것으로 七세기 후반의 연대를 알 수 있는 例중에는 龍門石窟의 六八〇年경의 萬佛洞本尊이나, (圖 二〇) 日本 京都博物館 소장의 六八九年銘이 있는 如來坐像과 비교해 볼 수 있겠다.³⁷⁾(圖 二一)

(三) 南山 七佛庵의 三尊佛像

통일신라시대의 불상이 圖像的으로나 그 表現양식에서 中國의 唐조상과 밀접한 관계를 유지하고 있음은 이미 여러 像의 비교에서 알 수 있었다. 적절한 신체비례 理想化 된 부처의 얼굴들의 唐的인 새로운 造形 요소들은 七〇〇년대 전후에서 뚜렷이 나타나며 대체로 金銅佛에 더욱 민감하게 반영되고 石造佛에는 그 수용속도가 좀 느린 것을 느낄 수 있다. 慶州 南山의 七佛庵 彫像群은 南山에 흩어져 있는 여러 磨崖佛像들 중에서는 우수한 例에 속하며 특히 三尊佛像은 八세기에 들어서서부터

유행하는 降魔觸地印의 佛坐像의 그 초기적인 樣式을 대표하는 중요한
예라고 생각한다.⁹⁶⁾

이 三尊佛의 本尊像이 취하고 있는 降魔觸地印의 手印은 앞서 軍威石
窟의 本尊像에서 보여주던 불분명한 위치에서 완전히 탈피, 正統性을 띠
고 있다. (圖二二) 또한 軍威佛에서 보여주던 鈍重한 造形感이나 신체
이색한 비례에서도 벗어나서 균형을 이루고 있다. 약간 모가 지면서 넓
직하게 딱 벌어진 어깨와 잘룩하게 들어간 허리에서 긴장한 체구의 佛
身を 느낄 수 있으며 結跏趺坐로 틀은 두 다리 또한 안정감있게 자리 잡
고 있다.

像의 얼굴은 네모나고 넓적하며 위엄을 갖추었고 약간 異國風이 감도
는 印象을 준다. 身體구조의 특징이나 立體感이 어느 정도는 표현되었고,
주름도 부드럽고 자연스럽게 늘어진 듯이 보여주려고 하였으나, 細部의
彫刻手法이 아직 세련되지는 않았고 高浮彫의 인 立體感도 적은 편이다.
그러나 대체적으로 이 七佛庵佛像에서는 偏袒右肩의 法衣를 입고 觸地
印을 한 수많은 新羅의 佛坐像들 중에서 그 표현상 어딘지 새롭고 新鮮
한 느낌이 드는 조형요소를 가지고 있다.

이 觸地印의 佛像이 佛傳圖의 일부로 일찍부터 中國에 전래되어 敦煌
壁畫나 雲岡石窟의 浮彫로서 나타나나,⁹⁷⁾ 독립된 尊像으로 유행을 보게
되는 때는 唐代에도 七세기 후반부터이며 그 배경에는 玄奘같은 求法
僧이나 王玄策같은 使臣의 印度往來와 관련이 있으며 특히 義淨이 六九
五年 歸唐時 가져온 金剛座眞容像이란 것도 바로 菩提樹 밑에서 成道한
부처의 像을 묘사한 것이었다.⁹⁸⁾ 우리 나라에서도 軍威佛이나 蓮花寺
戊寅年銘碑像에서 보듯이 七세기 후반에야 그 초기적인 형상이 등장
하게 되는데 그 배경에도 역시 唐代의 印度往來의 僧들이나 新羅留學
僧들의 활약과 깊은 관련이 있다고 본다.

三尊佛의 兩脇侍菩薩의 얼굴 표정에서도 약간 異國의 인 분위기를 느
낄 수 있으며, 그 正面觀을 볼 때에 한쪽이 약간 올라간 넓은 어깨와 그
반대편 다리에 힘을 뻗듯이 서 있는 三屈의 자세에서 새로운 圖형을 충

실히 따라서 표현하려는 듯한 생생한 느낌을 준다. (圖二二, 二四) 그러
나 발 뒤꿈치가 서로 일직선상에 놓여 표현된 점이나 浮彫라는 조각형태
의 한계에서 아직은 부자연스럽고 딱딱한 造形性이 느껴진다. 이와 같
이 아직은 덜 세련된 조각기법상의 요소는 天衣나 袈衣의 주름이나 접
쳐진 부분의 처리 및 연화대좌의 표현에서도 보이는 데 이는 造佛師의 석
조 조각 기술이 아직 未熟하여 완전히 발휘를 하지 못하였거나 아니면 새
로이 전해진 圖形이나 模本에 충실하려는 노력에서 彫刻으로서의 丸味
感에 소홀해진 결과로 해석해 볼 수도 있겠다.

한편 이 七佛庵의 脇侍 菩薩像의 표현에서 統一新羅時代에 유행하는
새로운 특징이 보이는데 그것은 天衣가 가슴위에 매각선으로 걸쳐지고
그 끝이 뒤로 돌려졌다가 다시 앞으로 늘어진 형태이다. 이러한 모습은
앞서 본 雁鴨池 菩薩像에서는 아직 보이지 않았으나, 다음에 論議할 甘
山寺 菩薩像에서는 보이는 데 대부분의 八세기 전반경으로 추정되는 菩
薩像에 많이 나타나는 圖像의 특징이라 보겠다.

이 七佛庵 三尊佛像과 같은 형식의 中國의 예는 七세기 후반에서 부
터 나타나는데 玄奘 귀국후 건립된 長安의 大雁塔부근에서 出土된 博佛
像을 들 수 있겠다. (圖二五) 이 泥佛들은 印度의 像을 直模한 듯 인도
굽타후기의 양식을 반영하고 있다.⁹⁹⁾ 예를 들어 사르나트 박물관에 있
는 五세기의 像인 菩提樹下坐像에서 보다는 좀더 발전된 형태로서, (圖
二六) 그 후 팔라시대의 불상으로 (圖二七) 이어지는 시기의 인도 조각 양
식을 반영한다고 보겠다.

樣式的으로나 年代상으로 新羅의 七佛庵 三尊佛像과 가장 가까이 비
교되는 中國의 예로는 長安의 光宅寺 七寶臺 內部壁에 장식되어 있다가
후에 寶慶寺(舊 花塔寺)로 옮겨진 三尊浮彫像들을 들 수 있다. 이들 佛
像群은 여러가지 手印의 坐像과 倚像의 다양한 자세를 취한 主尊을 중
심으로 하는 三尊像만 二〇여상이 알려져 있는데 그중에는 七〇三, 七〇
四, 그리고 七二四년에 해당되는 銘文이 있으며, 八세기초의 唐彫刻樣
式의 대표적인 그룹의 하나이다.¹⁰⁰⁾



圖20 石造如來坐像 龍門石窟
萬仙洞本尊 唐 680,년경

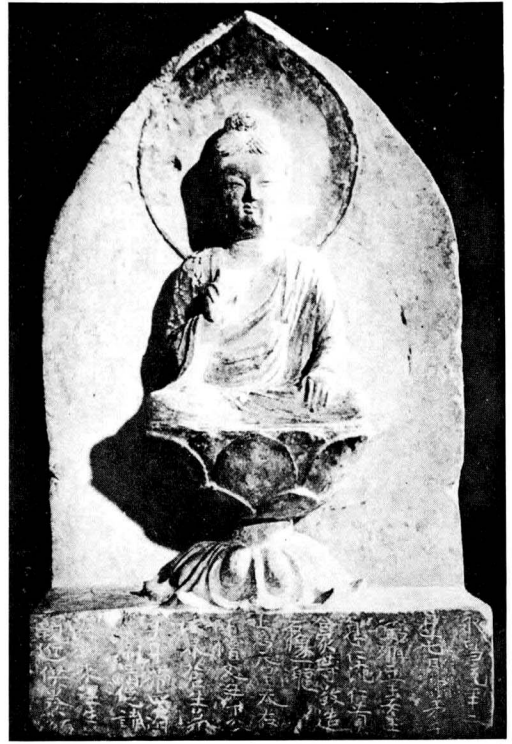


圖21 石造如來坐像, 唐,
689年, 日本 京都國
立博物館 소장

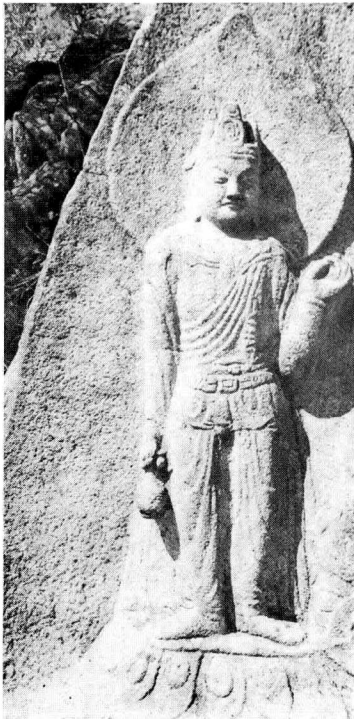


圖22 七仏庵磨崖三尊仏 右脇侍菩
薩立像, 統一新羅時代, 8
세기 前半, 慶州南山



圖23 七仏庵磨崖 三尊仏本尊, 統
一新羅時代, 8세기前半慶州南山

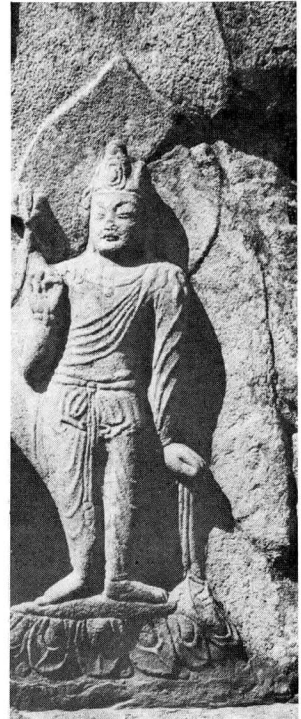


圖24 七仏庵磨崖三尊仏左脇侍
菩薩立像, 統一新羅時代,
8세기 前半, 慶州南山

이중에서 觸地印을 本尊의 手印으로 하는 像과 비교하여 보면 대체로 寶珠形 光背나 佛・菩薩像의 자세 등이 매우 비슷한 것이 근본적으로는 신라의 七佛庵像과 서로 相通하는 계통의 圖像에서 유래된 것임을 짐작케 한다. (圖二八) 그러나 新羅의 像에서는 좀더 진장하고 자이진 체구나, 넓직한 얼굴형에 부드럽고 인간적인 표정, 묵직하면서도 약간 경직된 자세에서 韓國的인 조각 전통의 한 단면이 반영되었다 하겠다.

이 結跏趺坐한 本尊像이 보여주는 또다른 흥미있는 요소는 양다리 사이로 구불 구불하게 빠져나온 法衣 주름의 형태이다. 左右對稱의 부채꼴 모양으로 양쪽으로 퍼져서 굴곡진 주름은 新羅의 다른 觸地印의 佛坐像에서도 많이 보이고, 이러한 형식의 대표적인 예인 石窟庵 本尊像에서도 나타나 있을 뿐 아니라 新羅末 高麗時代로 이어지는 이 계통의 佛坐像에서도 그 殘影을 찾아 볼 수 있다.

이러한 法衣의 특징있는 묘사는 印度의 像에서는 흔히 볼 수 있는 樣相으로서 특히 앞서 언급한 굽타의 像이나 팔라시대의 觸地印坐像에서도 거의 예외없이 나타나고 있다. (圖二五、二六) 또한 蓮花臺座의 蓮瓣이 二重으로 맞붙여져 있는 형식도 그 源流는 중국의 경우보다는 印度의 例들과 더욱 비교가 잘 되는 요소인 것이다. 이와같이 七佛庵三尊像은 印度의 영향을 받은 唐 彫像과 직접적인 樣式的 비교가 이루어지면서 圖像으로 보아서 몇가지 印度的인 異國風의 요소가 계속 잔존하고 있음을 알았다. 이러한 현상은 新羅의 僧과 印度의 佛教社會와의 직접적인 접촉을 상기시켜 줄 뿐 아니라 新羅 佛教美術의 受容루트가 多樣하였음을 제시하여 주기도 한다.

(四) 甘山寺 阿彌陀佛 및 彌勒菩薩立像

慶州의 甘山寺址에서 발견된 石造阿彌陀佛 및 彌勒菩薩立像은 자기 光背 뒷면에 거의 같은 內容의 긴 명문이 있는데 金志城이라는 관리가 七一九년 그의 부모와 부인을 위하여 甘山寺라는 절을 짓고 阿彌陀佛과 彌勒菩薩像을 세우기를 發願하였다는 기록이 있어 오래전부터 이 像의 銘

文 내용에 의한 新羅人의 佛教思想면이나 또한 彫刻樣式 연구에 중요성이 인정되어 왔다.⁴³⁾

一見이 두佛 菩薩像에서 느낄 수 있는 印象은 이 像들이 어떤 새로운 模型에 매우 충실히 따라서 조각되었으며 그 당당한 자세와 넓은 어깨, 약간 육감적인 표현, 그리고 넓직한 한국적인 얼굴에 명상에 잠긴 듯한 표정에서 八세기에 들어와 만들어진 統一新羅의 彫刻중 연대를 동반한 대표적인 例로서 外來樣式의 新羅化의 과정을 보여주는 매우 우수한 작품이라는 것이다.

우선 佛像부터 살펴 보면 이 佛像이 입은 法衣의 衣褶처리에서 새로운 특징이 보이고 있다. (圖二九) 양 어깨를 걸친 通肩의 佛衣가 가슴 위로 여러개의 U형의 주름을 이루면서 내려오다가 넓적다리 부분에서 양쪽으로 갈라진다. 이어서 각기 두다리 위에서 서너개의 곧은 주름선을 형성하고 다시 연속적인 U형 주름이 좌우대칭을 이루는 것이 이 佛像의 衣紋 형식의 새로운 특징이다. 이러한 표현은 앞서 관찰한 九黃洞塔의 純金佛立像이나 (圖六) 國立中央博物館(舊 東垣美術館) 소장 金銅佛立像(圖一一、一二)에서 보여주던 계통과는 다른 形式의 模型에 따라서 제작된 것을 알 수 있다.

이 甘山寺像과 같은 계열의 新羅의 佛像중 비슷한 石像의 例로는 慶州博物館에 있는 砂岩製佛立像을 들 수 있을 것이다. (圖三一) 이 砂岩製佛像에서 보이는 특이한 外來的인 요소는 이미 학자들의 관심을 끌은 바도 있고 이 甘山寺像 못지 않게 같은 계통의 중요한 像임에는 틀림이 없다.⁴⁴⁾ 단지 그 출토지역이 불분명하고 銘文을 동반하지 않는 것이 유감이라 하겠다.

이러한 佛像形式은 金銅佛에도 많이 보이고 있으며, 대체로 그 衣紋은 간략화되어 가는 경향이 있다. 그중 초기적인 例로 善山에서出土된 金銅佛立像이나, (圖三二) 國立中央博物館에 있는 金銅佛立像(圖三二)을 들 수 있으며, 두像 다 甘山寺像과 전후하는 비슷한 연대로 볼 수 있을 듯싶다.



圖25 三尊及七仏泥像(拓本)
唐, 7세기 中葉, 長安
大雁塔 부근 出土

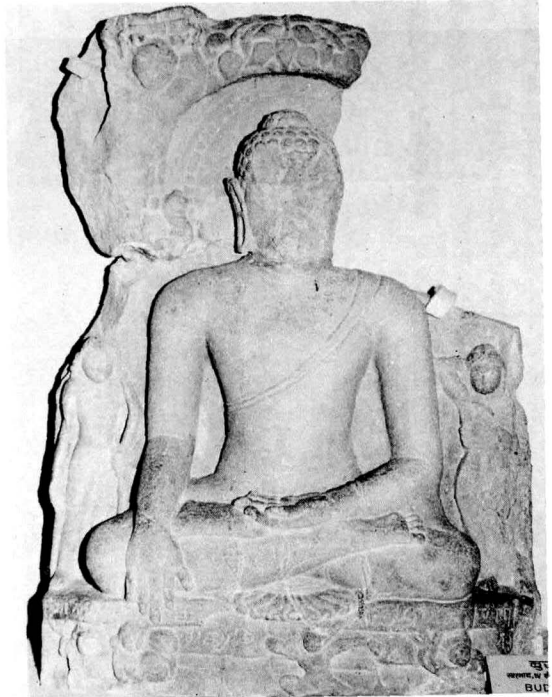


圖26 石造如來三尊像, 印度
굽타時代 사르나트, 5
세기, 사르나트 박물관
所藏



圖27 石造如來三尊像, 印度
팔라朝 9~10세기 켈커
타 아슈투쉬 박물관 所藏



圖28 石造如來三尊像, 唐.
8世紀初. 西安
寶慶寺傳來

이 佛像形式은 후에 논의할 慶州 掘佛寺址의 南面에 보이는 佛立像이나(圖四二) 그와 비슷한 양식의 金銅佛立像에서 보이듯(圖四三) 또한 그의 전형적인 新羅佛像形式으로 발전되어 나갔다. 그리고 다시 그衣紋의 처리 방법에 몇가지 變形을 가하면서 여러 類型을 형성하여 統一新羅時代의 彫刻樣式에 변화와 다양성을 제공하여 주었다.④

이 甘寺像과 같은 계통의 佛像形式의 유래는 佛典에 보이는 優填王思慕像이라고 불리우는 전설적인 印度의 최초의 佛像에 대한 기록과 관련되고 있다.⑤ 이 佛像樣式의 始源과 그 표현의 특징의 기준을 中國에서 九八五年 日本에 가져간 淸涼寺木造如來立像의 腹藏記에서 나온 내용과 관련하여 이와같은 형식의 불상을 優填王式 佛像이라고 불리우게 된 것은 널리 通用되는 用語이다.⑥

中國에서는 이러한 佛像形式이 五세기 초의 炳靈寺石窟이나 五세기 후반의 雲崗石窟에서도 나타났으나, 六세기경에는 별로 유행을 보지 못하였다. 그러나 다시 七세기 중엽부터 나타나기 시작하였는데 이는 玄奘이 歸唐時 가져온 印度의 佛像중 傳優填王佛像模刻像이 보이듯이⑦ 唐初에서부터 활발히 전개되는 求法僧들의 활약과 더불어 다시 유행을 보게되는 形式이라 생각된다. 필자가 조사한 唐의 彫像중 그 초기적인 例로는 七세기 중엽에 속하는 龍門 賓陽南洞(제四龕)의 한 佛龕에 보이는 浮彫像으로 아직은 西域의 인 요소가 강하게 반영되고 있는 것을 알 수 있다.(圖三三)

이러한 특이한 佛像形式이 우리나라에 전래되는 것도 七세기 후반 이후 唐과의 교섭이 빈번해지고 佛法研究 및 조상활동에 새로운 활기가 일어나는 시기일 것이다. 그리고 七一九年 銘의 甘山寺像보다 先行하는 例도 많은 것이나 年代를 확실�히 알 수 있는 像은 아직 알려지지 않았다.

현존하는 中國의 佛像중 이 甘山寺像과 가장 잘 비교가 되는 例는 英國의 「빅토리아와 알버트」 미술관에 있는 河北省 曲陽에서 가져왔다는 大理石佛像을 들 수 있다.(圖三四) 두 像을 비교하여 보면 圖像으로는 대

우 類似하면서도 中國의 像은 유별나게 가슴, 허리, 양 다리의 묘사에 관능적인 표현을 하고 있으며 衣褶의 처리도 매우 복잡하게 처리되어 약간 혼란을 가져온 듯하다.

이에 비하여 甘山寺의 像은 衣紋이 좀더 정리가 되었으며 身體묘사에 과장이 적어지고 넉넉한 얼굴형이나 思索的인 印象에서 한국적인 용모의 특징이 보인다 하겠다. 이렇듯 토착화되는 과정에서 그 衣紋의 묘사에는 전래된 模本에의 강한 執着에서 벗어나지 못한 듯하며 도드라지게 튀어나온 옷주름 묘사는 統一新羅時代에 새로이 유행을 보게되는 彫刻技法으로 볼 수 있다 하겠다.

甘山寺 彌勒菩薩像 역시 八세기의 新羅時代에 유행하는 菩薩像형식의 중요한 예이다. 이 像은 앞서 고찰한 七佛庵三尊佛의 菩薩像과도 같은 계통이나 좀더 발전된 표현양식이라 하겠다.(圖三五) 명상에 잠긴 듯한 얼굴 표정에 어깨, 가슴, 팔 등이 통통하고 量感이 풍부하게 묘사되어 약간 官能的인 느낌을 풍긴다. 조각기술 역시 많이 진전되어서 寶冠이나 璎珞장식의 세부까지 섬세하게 묘사되었고 天衣나 裳衣의 표현도 그線과 면이 뚜렷하고 구체적으로 드러나 있다.

동굴고 네모난 구슬장식이 들어진 二重의 목걸이나 가슴에서 대각선으로 걸쳐진 天衣가 다시 양 팔쪽에 감기었다가 밑으로 늘어진 모습, 그리고 허리에서 접혀져서 구슬머리를 맨 袈衣의 표현은 바로 八세기의 唐菩薩像에서도 유행하는 특징이다. 이와 비교되는 中國의 菩薩像은 앞서 언급한 八세기 초의 寶慶寺 將來의 三尊佛의 脇侍菩薩像이나, (圖二八) 十一面觀音浮彫像에서 보인다.(圖三六)

唐 佛教彫刻의 全盛期 樣式의 대표적인 例의 하나로 볼 수 있는 河北省 保定의 靈巖寺에서 出土된 大理石 菩薩立像도 바로 같은 계통의 菩薩形으로 생각된다.(圖三七)⑧ 특히 이 靈巖寺의 菩薩像에서 보이는 오른팔을 뒤로 돌리면서 취한 三屈의 자세와, 균형잡힌 조형성, 거의 완벽에 가까운 정확한 조각기술, 그리고 誇張과 世俗的인 요소가 완전히 배제되고 崇高한 精神性이 온몸에 깃들어진 듯 바로 唐時代의 理想的인



圖29 所藏
甘山寺 石造 阿彌陀如來立像、統一新羅時代 719年、國立中央博物館



圖30 石造如來立像、統一新羅時代、700年前後 國立中央博物館



圖31 善山 出土 金銅如來立像 統一新羅時代 8世紀初 國立中央博物館所藏



圖32 金銅如來立像、統一新羅時代，8世紀初，國立中央博物館所藏



圖33 石造如來立像，(唐 650年頃) 龍門 寶陽南洞(第四窟)北壁浮彫

菩薩形의 대표작이라고 할만한 古典的인 아름다운 것을 보여주고 있다.

이러한 古典的인 형태의 아름다운 菩薩形은 당시 日本의 미술에도 보이고 있다. 예를들어 法隆寺의 金堂壁畫에 그려진 菩薩像이나(圖 一七) ⑤, 역시 法隆寺 소장의 橘夫人厨子の 扉門에 그려진 密陀繪의 菩薩像에서도 같은 특징이 보인다. (圖 三八) 이 중 法隆寺의 壁畫는 대개 七一〇年경으로 추정되며, 橘夫人厨子の 경우는 그 속에 安置된 金銅阿彌陀三尊像이 七세기말 白鳳時代로 추정되는데 비해 扉門에 그려진 회화의 연대는 天平期의 七三〇년경으로 내려보는 학자도 있다. ⑥

아몽는 이들 日本像의 源流도 결국은 唐의 佛教彫像을 중심으로 하는 공통적인 국제적 양식의 제요소를 보여주는 좋은 본보기라 하겠으며, 당시 新羅의 佛畫도 역시 같은 양식을 보여주는 優秀한 작품이었을 것임에 의심이 없다 하겠다. 한편 甘山寺 菩薩像에서 보이는 부은 듯한 눈썹적인 얼굴, 약간 角이 진듯한 어깨와 긴장한 體軀, 三屈의 자세이면서도 약간 硬直되어 不自然스러우며 鈍重한 느낌이 드는 것은 무언가 地域的인 아 니면 新羅 특유의 조각 기풍을 보여주고 있다 하겠다. 또한 양다리위의 불분명하게 이어지거나 도식적으로 처리된 옷주름의 선은 이像의 模本이 원래는 회화적인 圖像이었을 가능성이 짙으며 이를 立體的으로 造型화하는 데에 일어나는 기술적인 어려움 때문이 아니었나 생각된다.

한편 이 甘山寺 彌勒菩薩像을 圖像學的으로 볼 때에 寶冠위에 化佛이 모셔져 있는 것이 특이하다. 원래 觀音菩薩의 冠에 阿彌陀化佛이 보이는 것은 흔하나 彌勒菩薩의 경우에는 寶冠에 塔形을 표현하는 것이 常例이다. 아像의 銘文이 틀림없이 彌勒菩薩로 판독되었다면 이 化佛은 釋尊의 佛處를 補한다는 의미로 해석될 수 있을 것인지는 아직 필자는 圖像學的인 근거는 발견하지 못하였다.

이 甘山寺의 菩薩像과 관련되어 그 표현 형식이 약간 다르지만 연대가 비슷하거나 혹은 약간 앞서서 만들어졌다고 생각되는 故車明浩氏 소장의 金銅觀音菩薩立像을 살펴보고자 한다. (圖 三九) 이 金銅像에서 보이는 약간 도드라진 가슴과 가는 허리에 배꼽까지 보여주는 官能的인 표

현에서 唐樣式의 영향을 느낄 수 있으며 그 예로 미국 하버드 대학교 박물관에 있는 唐의 金銅觀音菩薩立像과 비교될 수 있겠다. (圖 四〇) 두像은 圖像的으로는 거의 同一系이면서도 표현상으로는 몇 가지 차이점이 발견된다. 新羅의 다른 菩薩像들에 비해서는 비교적 唐的인 요소가 강한 편이고 곡선적인 조형성을 보여주나 실제 唐의 像과 비교하여 보면 역시 어딘가 딱딱한 감이 있다. 중국의 像에 비하여 얼굴이 진편이고 耳目口鼻의 표현이 직선적이며 身體細部의 표현이나 장식의 묘사는 단순화되고 덜 구체적이고 전체적인 조형감각으로는 조각적인 기제가 강할뿐 아니라 各部分의 有機的인 연관성이 잘 이루어져 통일감을 느낄 수 있다. 조각기법면에서는 中國의 像이 좀더 세련되었고 섬세한 반면 신라의 像에서는 기술적인 마무리가 덜 된 듯 하나 오히려 생동감이 강하게 느껴진다고 하겠다.

四、統一新羅彫刻樣式的完成

佛像彫刻의 理想的인 像은 崇高한 宗教性과 深奧한 佛法의 本質이 구체적으로 形象化 될 때이며, 완벽한 기술로 造形的인 균형과 조화가 이루어진 形態로 표현될 때, 비로소 成就된다고 볼 수 있다. 또한 그 시대의 예술사상과 조각가의 정성어린 佛心이 混入되어 그의 才能이 마음껏 발휘될 수 있을 때에 비로소 神聖한 禮拜對象으로서의 佛像形이 창조된다고 볼 수 있다. 이 佛像形은 理想的인 人體에 가까우게 佛身을 표현하면서도 非世俗的이고 法悅의 경지에 들은 佛陀의 내면적인 精神性과 무한한 慈悲의 佛性이 抽象化화 된 것이다. 이러한 像을 예배하는 供養者는 마음이 淸淨해지고 佛法의 깊은 가르침에 歸依하고자하는 佛心이 우러나오게 되는 것이다.

印度의 佛教彫刻의 발달 과정에서 굽타기의 양식을 古典期로 본다면 中國 및 우리나라 佛教彫刻의 古典期는 唐代와 統一新羅期라 할 수 있다. 특히 八세기 전반에서 중엽에 이르는 시기가 그 絶頂期라 할 것이



圖34 大理石佛立像，河北省 曲陽縣 修德寺 傳來，7세기 후반，英國 빅토리아 앤드 앨버트 미술관 所藏



圖 35 甘山寺 石造 弥勒菩薩立像、統一新羅時代、719年 國立博物館 所藏



圖36 石造十一面觀音菩薩立像，唐 8세기 初葉，中國陝西省 西安 寶慶寺 傳來



圖37 石造菩薩立像，河北省 保定 出土唐，8세기 前半，美國 뉴욕 록펠러家 所藏



圖38 橘夫人厨子門扉 菩薩畫，日本 天平時代 730年頃，日本 法隆寺 所藏



圖39 金銅觀音菩薩立像，統一新羅時代，8세기 初 서울 車明浩 舊藏

며, 그 代表的인 彫刻이 바로 石窟庵 佛像群으로 볼 수 있겠다.

이러한 藝術的인 結晶體를 창조해 내기 까지는, 이제까지 고찰한 여러 불상 조각에서 보여진 양식적인 발전과 기술적인 숙련을 통해서 가능하였고, 또한 그 시대에 팽배해 있던 佛教中心의 사상적 배경과 국가적인 후원 등 여러가지 요인들이 작용하였을 것이다.

石窟庵佛像들을 論하기 이전에 그러한 爛熟한 佛像樣式으로 이끌어주는 단계에서 또 하나의 우수한 彫刻樣式을 보여주는 慶州의 掘佛寺址의 四面石佛의 像들을 우선 고찰하여 보고자 한다.

(一) 掘佛寺址의 四面石佛像

이 慶州 掘佛寺址의 浮彫像들에 대하여서는 필자가 이미 구체적으로 논의한 바도 있으므로 여기에서는 대체적인 개략만을 소개하고 그중 중요한 면만에 언급하여 보겠다.⁵²⁾

「三國遺事」에 보이는 이 四面石佛에 관한 기록에 의하면 이 石柱가 발견되었을 때에 이미 각 四面에 彫像이 새겨져 있었다고 한다.⁵³⁾ 현재의 各面의 像들을 관찰하여 보면, 비록 그 보존상태가 좋지는 않으나 표현양식이나 기법에서 優劣이 있음을 알 수 있다. 이러한 현상은 조각가가 여럿이서 제작하였거나 아니면 그 造成기간이 오래 걸려서 完成되었을 것이라는 몇가지 해석을 내려 볼 수 있겠다. 그러나 이 像들의 대체적인 양식적 특징으로 보아서는, 그 造成期가 이 像을 발굴하여 掘佛寺를 세웠다는 景德王代(七四二—七六五 在位)와 크게 다르지는 않을 것이다. 아마도 王의 在位年間 중에서도 前期이거나 아니면 약간 그 이전의 시기로 볼 수 있다고 생각된다.

四面의 像중에서는 西面의 阿彌陀 三尊佛이 가장 크고 또 중심이 두어졌던 것 같다. 그러나 그 本尊의 表現手법에는 당시의 조각양식의 흐름에 비하여 약간 古式인 것을 알 수 있다.(圖 四一) 正面性을 지닌 딱딱한 本尊의 자세나 낮은 浮彫의 계단식 주름의 표현에서 기술의 미숙함을 느낄 수 있으며 傳金光寺址出土如來立像(圖 一〇)에서 보이는 衣紋 표현과

같은 新羅적인 조각기법이 남아 있는 것을 알 수 있다.

이 西面像의 本尊에 비해 兩脇侍 菩薩像은 비록 파손이 심하나 天衣와 裳衣의 늘어지고 접쳐진 주름이 매우 부드럽고 精巧하게 묘사되어 훨씬 세련된 조각기술을 보여준다. 대체로 이 菩薩의 형상은 甘山寺의 彌勒 菩薩像과 비슷한 類型으로 보이나 完形이 아니며서 자세한 비교는 불가능하다.

東面의 藥師如來坐像은 石面의 傾斜로 인하여 그 조각표현이 별로 우수하지는 못한 편이나 圖像의 四方佛思想에 의하여 東方 瑠璃光淨土에 군림하는 藥師佛이 등장한 것을 알 수 있다. 원래 東方에는 阿闍佛이 오는 것이 常例이나 우리나라에는 藥師佛로 代置되는 경향이 있음을 증명하는 중요한 예라 하겠다.⁵⁴⁾

이 四面石佛像중에서는 南面의 佛菩薩像의 보존상태가 비교적 나은 편이나 두 像다 頭部가 파손되었다. 그중 佛像의 표현은 起伏있는 佛身의 곡선적 형태에 밀착되게 입혀진 佛衣는 생략과 단순화라는 표현 처리를 통하여 각 부분이 유기적인 연관성을 유지하면서 律動的으로 연결되어 있다. 이미 고찰한 바 있는 甘山寺의 阿彌陀佛像系의 彫像이 더욱 발전한 단계에 이르렀다고 볼 수 있는 양식적 특징을 보여 주고 있다.(圖 四二) 따라서 佛身에서 느끼는 官能的인 美는 現實的인 世俗性을 떠나 佛性的인 정신력이 팽팽한 표현으로 表出되어 나오는 듯한 긴장감을 주는 반면 造形的으로는 전체적인 統一感을 보여준다.

이러한 조형적 특징을 반영하는 같은 계통의 佛立像중 國立中央博物館 소장의 한 金銅佛의 예를 들 수 있겠다.(圖 四三) 이 像에서 보이듯이 內面的으로 思索하는 듯한 謹嚴한 표정은 石窟庵 本尊을 비롯하여 八세기 중엽경의 新羅 佛像에서 보이는 佛顏의 한 공통된 특징이라 생각된다. 이러한 표정은 앞서 甘山寺佛像과 비교하였던 金銅佛立像(圖 三二)의 온화하고 미소면 표정과 비교하여 보아도 시대적인 차이를 느낄 수 있다. 이렇게 발전된 양상은 또한 단순해지고 긴장감이 도는 佛衣의 표현뿐 아니라 장식적인 蓮花臺座形式에서도 보인다 하겠다.



圖40 金銅觀音菩薩立像, 唐8세기 前半 美國 하버드대 포그미술관 所藏

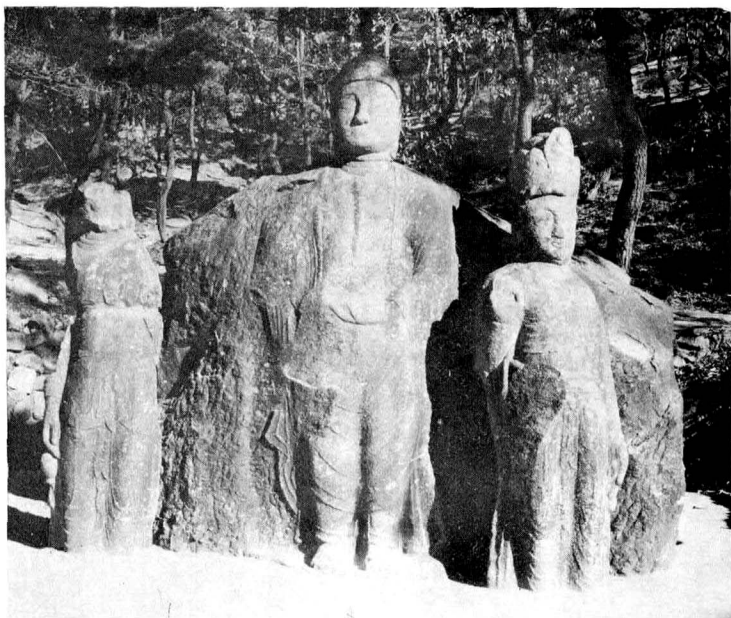


圖41 掘仏寺址四面石仏, 統一新羅時代, 730-760年頃, 慶州 所在



圖42 掘仏寺址四面石仏 南面仏立像, 統一新羅時代 730-760年頃, 慶州 所在



圖43 金銅如來立像 統一新羅時代, 8世紀 中葉, 國立中央博物館 所藏



圖44 石造如來立像, 陝西省西安 出土, 唐, 8세기, 陝西省博物館 所藏

이 南面의 佛像과 앞서 金銅佛像이 보여주는 樣式과 비교되는 中國의 예로는 西安의 陝西省博物館에 있는 大理石佛立像을 들 수 있겠다. (圖四四) 節制와 균형과 조화로 특징지워지는 古典期的의 唐 조각양식이 이像에 集約된듯이 靜的이면서도 動的인 요소가 融和되어 理想化된 佛身의 형태를 보는 듯하다.

南面과 北面의 浮彫菩薩立像은 圖像적으로 서로 비슷한 형식이며 天衣가 가슴과 허리 및 무릎에까지 세번 가로 질러 걸쳐진 모습에서 甘山寺의 菩薩像과는 약간 다른 공통인 것을 알 수 있다. (圖四五) 이와 비교되는 類型이 唐代에도 있을 것이나 우선 쉽게 찾아 볼 수 있는 것은 일본의 像으로서 奈良의 唐招提寺 講堂에 있는 木造菩薩像群이다. (圖四六) 특히 이 木造像들은 일본의 天平期의 古典的 佛像樣式에서 八세기말 「反古典的 양식」이라는 표현으로 설명되는 平安期의 樣式으로 이어주는 그 과도기의 天平末期인 彫像이다. ⑤ 이들 像에 나타나는 天平前期와 다른 새로운 양식의 出現에 대하여서는 唐招提寺에서 활약한 唐僧 鑑眞과 그 일행의 활동과 연관되는 것이 일반적인 견해이다. 그러나 당시의 日本과 新羅의 佛敎社會와는 빈번한 접촉이 계속되었으며 많은 歸化僧 및 佛工들의 역할이 컸던 점으로 보아 八세기 중엽의 新羅의 彫刻에서 보이는 특징이 天平後期의 日本彫像에서 보이는 것은 당연한 현상이라 하겠다. ⑥

이 四面石像에 表現된 圖像중 가장 흥미있고 重要な 像은 北面에 線刻으로 묘사된 十一面六臂의 觀音菩薩立像이다. (圖四七) 이 多面多臂의 十一面 觀音菩薩像은 新羅時代부터 전래하는 거의 유일한 예이며 두 손은 갖춘 十一面 觀音菩薩像으로는 石窟庵에 있는 浮彫像과 현재 慶州博物館에 진열된 石造立像정도일 뿐이다. ⑦

이들 현존하는 十一面觀音菩薩像들이나 芬皇寺에 千手觀音菩薩像이 그려져 있었다는 「三國遺事」의 기록을 참작해 본다면 統一新羅期의 八세기 전반기에는 이미 密敎의 성격을 띤 變化觀音像이 만들어졌음을 추측할 수 있다. ⑧ 또한 日本에서도 天平期에 이미 여러 종류의 多面多臂觀音

像이 많이 제작된 것을 고려해 본다면 正統密敎가 受容되기 이전의 新羅의 佛敎社會에서도 밀교적 성격을 띤 彫像들이 만들어졌음을 알 수 있다.

(二) 石窟庵의 本尊佛像과 十一面觀音菩薩像

統一新羅時代의 佛敎彫刻의 精髓는 石窟庵 彫像들의 표현에서 볼 수 있다. 佛像을 비롯한 菩薩·羅漢·天部像 등 부처의 주요 眷屬들이 石窟內에 다 모여서 소규모의 理想的인 佛國土를 이루고 있다. 彫像들은 자기 圖像의 으로 갖추어야 할 규범을 따르면서 個性있는 動作을 취하고 身體의 인 특징과 精巧한 장식들이 石造라는 재료에 구애받지 않은 듯이 熟練된 기술로 조각되어 있다. 여기에 조각가의 天賦的인 재능과 理想化된 佛像形의 여러 특징들이 서로 융합되어 統一新羅時代의 가장 代表的인 彫刻작품이 형성된 것이다.

石窟庵 造成에 대한 「三國遺事」의 기록에 의하면 宰相 金大城이 七五一年에 發願하여 現世와 前世의 父母를 위하여 佛國寺와 石窟寺(庵)을 시작하였다 한다. ⑨ 그러나 그가 七七四年 죽을 때까지 끝나지 않음을 國家에서 이를 完成시켰다고 하는데, 이는 石窟庵 造成이 단지 個人的인 供養에 그친 것이 아니고 國家的인 차원에서 이루어졌음을 제시하여 준다고 하겠다. 이 기록에 따르면 石窟庵의 造成은 八세기 중엽에서 한 二〇년간의 기간 동안에 완성된 셈이다. 그러나 石窟庵이 시작되면 八세기 중엽에는 이미 統一新羅時代의 彫刻은 그 완숙기에 이르렀으며 彫刻樣式의 전통이 확립되었다고 볼 수 있다. 따라서 이 論文의 마지막 예로서 新羅 佛敎美術의 절정기에 이른 石窟庵 彫像을 代表的인 예로 들어 고찰하고자 한다.

石窟庵 彫像의 연구에는 佛敎敎理의 思想的인 측면뿐 아니라 당시의 政治社會的인 배경과도 연관지어서 고찰되어야 할 것이다. 또 個像의 圖像學的 혹은 樣式的 측면뿐 아니라 石窟建築의 構造的인 면 등에서 종합적으로 논의가 이루어져야 할 것이나, 이 論文에서는 우선 이 石窟彫



圖45 掘仏寺址四面石
仏南面菩薩立像、
統一新羅時代、
730-760年頃、
慶州 所在



圖46 唐超提寺 講堂内 所藏
木造菩薩立像、日本 天平時代、
8세기 후반、日本



圖47 掘仏寺址四面石仏北面線刻 11面 6臂觀
音像(拓本)、統一新羅時代 730-760年
頃、慶州所在

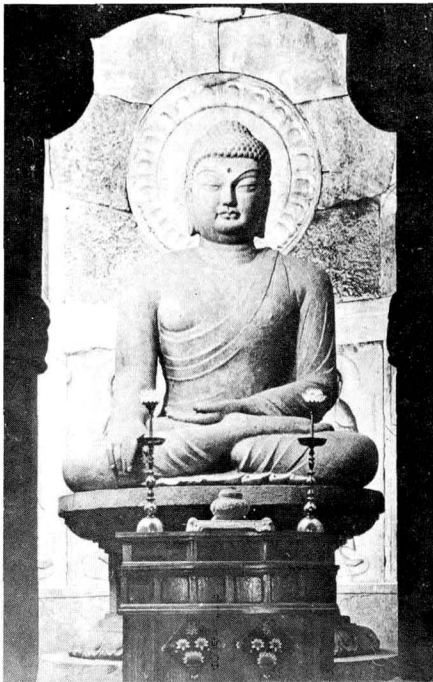


圖48 石窟庵本尊像、統一新羅時代、
8세기 中葉、慶州 吐含山

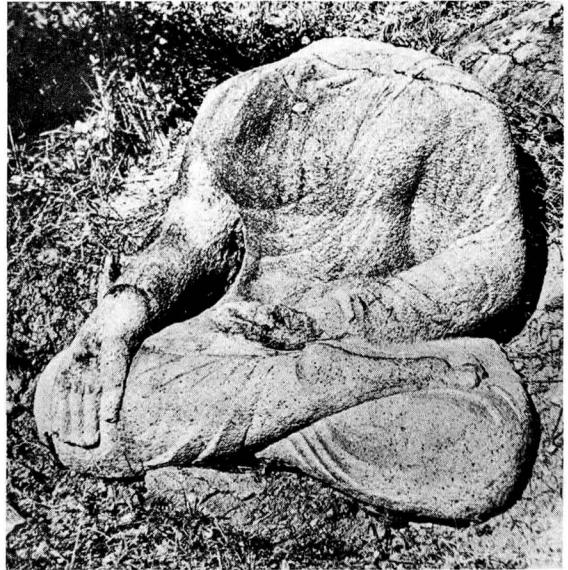


圖49 石造如來坐像、慶州 南山
藥水溪、統一新羅時代、8
세기 중엽

像의 代表적인 本尊像과 그 뒷벽에 浮彫되어 있는 十一面 觀音菩薩立像을 중심으로 樣式 및 圖像의 인 특징을 살펴보기로 하겠다.

本尊佛坐像은 높은 蓮花臺座 위에 結跏趺坐하여 있는데 커다란 體軀에 넓은 어깨와 딱 벌어진 가슴, 그리고 약간 들어간 허리의 알맞는 비례로 彫刻되었으며, 당당하고 確固不動한 자세로 앉아서 마치 佛法의 永遠性を 과시하는 듯하다. (圖 四八) 모든 煩惱를 끊고 解脫의 경지에 들은 듯한 崇高한 얼굴 표정에서 尊嚴性과 慈悲心이 가득한 神聖함을 느끼게 하며 예배자의 마음을 純化시키고 平安하게 이끌어준다.

右肩偏袒으로 걸쳐진 法衣는 몸에 밀착되지 입혀졌고 몇 개의 주름은 胴體의 구조의 특징과 量感을 강조하듯 최대한으로 要約되어 간략하게 표시되었다. 花剛岩의 石材이면서도 딱딱한 느낌을 주지 않고 마치 像 자체에 生命力이 부여되어 숨을 쉬는 듯이 具現되었다. 오랜 경험으로 研磨된 세련된 조각 기술과 깊은 信仰心에서 우러나는 정성어린 노력에 탁월한 예술성이 모두 혼합 조화되어 이루어진 종교예술의 眞髓를 보는 듯하다.

이 石窟庵 本尊은 統一新羅時代에 유행한 觸地印相을 취한 佛坐像 形式의 가장 우수한 例로서 앞서 論議된 軍威石窟의 本尊에 비해서는 여러모로 비약적인 발전을 보여준다. 또한 南山 七佛庵 三尊佛의 本尊에 비해서도 彫刻技術上의 洗練味를 보여주며 佛像으로서의 강한 精神性이 表出되고 造形的으로는 均衡과 調和를 이루어 統一新羅時代의 理想的인 佛像形의 가장 典形的이며 古典的인 例라 불려도 좋을 듯싶다. 現存하는 新羅의 石造佛중에서는 慶州 南山 藥水溪 산중턱에 있는 佛坐像이 石窟庵 本尊과는 양식적으로 가장 가까운 例가 아닌가 한다. (圖 四九) ㉑

이 本尊像과 비교되는 中國 佛像의 類形으로 가장 비슷한 例는 山西省 太原의 天龍山 石窟에서 찾아 볼 수 있겠다. 특히 제 一八窟의 東壁 佛龕에 표현된 五尊佛像중 本尊像은 그 手印뿐 아니라 偏袒右肩으로 걸친 法衣의 표현이나 身體的인 특징이 매우 類似하고 또 두 다리 사이로 보이는 부채꼴 모양의 주름의 형태까지도 매우 비슷한 것을 알 수 있다. (圖 五〇) 이 특이한 형태는 앞서 七佛庵 佛像에서도 언급하였고 그 源流를

印度의 像에서 구한 바 있다. 다만 結跏趺坐의 다리에서 石窟庵像은 오른발이 올라온 吉祥坐인데 비하여 天龍山의 像은 왼발이 올라온 降魔坐인 것이 다르다.

두 像은 아마도 同一系의 模型을 따른 듯 서로 비슷한 형식이나, 그 表現手法에 있어서는 다른 점을 느낄 수 있다. 즉 中國의 像은 얼굴이 좀 더 둥글고 여성적이며 佛身의 묘사에는 허리가 더 가늘어지고 곡선적인 형태가 강조되어 매우 육감적인 표현을 하였다. 오주름의 선도 石窟庵보다 많은 것이 긴장감이 약간 풀어지는 듯하다. 이에 반하여 石窟庵 本尊像은 긴장한 체구에 신체 각 부분의 묘사에 과장이 없이 직선적이며 얼굴의 표정도 超脫한 느낌이 다. 이러한 표현의 차이는 대체로 두 나라의 다른 佛像 彫刻을 비교하여 볼 때에도 느낄 수 있는 造形的인 특색이라 하겠으며, 이는 두 나라의 佛教 信仰形態의 차이에서나 예배대상의 理想形에 대한 기준의 차이에서 나타나는 현상이 아닌가 생각된다.

이 天龍山 石窟의 像群은 현재 원래의 위치에는 거의 남아 있지 않고 部分的으로 세계 각국에 흩어져 있으며 일찌기 復元고찰되어 編年이 세워진 바도 있는데 그에 따르면 제 一八窟의 像은 七三五년 경으로 추정되고 있다. ㉒

石窟庵 本尊像은 八세기 후반 統一新羅後期부터 유행하는 많은 觸地印을 한 佛坐像 형식의 模本이 되면서 후대 佛像 양식 발달에 지대한 영향을 주었다. 또한 양 다리사이의 부채꼴 모습의 주름 형식까지도 답습되어 高麗時代에 까지 그대로 이어지는 것을 알 수 있다. 물론 시대적인 변화와 지역적인 차이에 따라 변화가 있고 한국적인 토착성이 첨가되었으며 오늘날의 佛坐像 形式에서도 이 식골암 본존의 형태가 답습되어 이어지는 것을 볼 수 있다.

石窟庵 本尊像의 뒷벽에 浮彫로 表現된 十一面 觀音菩薩立像 역시 이 石窟內의 彫像中의 가장 우수한 例의 하나로 統一新羅時代로 부터 전해 오는 十一面 觀音菩薩像으로는 거의 유일한 代表的인 例이다. (圖 五一) 복잡한 瓔珞장식이 몸에 두 번 가로질러 걸쳐진 天衣자락 및 蓑衣의 주

몸과 서로 겹쳐져서 精巧하게 묘사되었고 부드럽고 얇은 옷과 딱딱한 장식과의 대조적인 質感을 느낄 수 있을 만큼 조각기술이 완벽하고 세부 묘사가 섬세하여 마치 佛像의 회화적 표현을 보는 것과 같다. 네모나면 서도 통통한 얼굴에 입가에는 은은한 미소를 머금은 표정에 비해 양 옆으로 약간 치켜올려진 눈의 모습에서는 엄숙한 분위기가 느껴진다.

이 十一面觀音菩薩像과 같이 화려한 장식은 한 新羅의 菩薩立像은 매우 드문편으로 아마도 慶北 善山에서出土된 복잡한 璽珞을 걸친 菩薩立像이 가까울게 비교되는 先例가 되고 있다. (圖五二) 그러나 두像을 비교하기에는 시대적인 차이도 크고, 그 표현에 있어서도 石窟庵 菩薩像이 더욱 복잡한 형태의 영락 장식으로 표현되었기 때문에 小金銅像과等身大의 石像을 비교하는 데에는 기술상의 어려움이 따른다.

이 石窟庵 菩薩像과 좀더 가까운 類型으로는 中國의 例에서 찾아볼 수 있는데 그중에 현재 日本 法隆寺에 있는 檀木 九面觀音菩薩立像을 들 수 있겠다. 이像은 七一九년에 이미 唐에서 日本에 傳來되어 法隆寺 소장품 목록에 기록되어 있었으므로 八세기 초기의 唐像으로 볼 수 있다. (圖五三) 두像이 다 왼손으로 淨瓶을 잡았고, 오른손으로는 璽珞을 살짝 짚고 있음이 거의 동일하며, 몸 앞을 장식한 璽珞의 구조도 매우 類似하다. 그러나 石窟庵 菩薩像에서 보이는 몸 앞에 둘러진 天衣가 檀木像에는 보이지 않는다. 또한 얼굴 표정도 좀더 심각한 印象을 주고 조각기법도 아마 材料上에서 오는 차이인지도 모르나 좀 투박한 느낌이 든다. 그래도 두像의 원류를 거슬러 올라가면 결국은 비슷한 圖像에서 由來하는 것이 아닌가 생각된다.

이와 같은 장식적인 보살상의 표현은 중국에서는 대체로 北周에서 隋代에 걸쳐서 유행하였으며, 특히 長安을 중심으로 많이 만들어진 것 같다. 현재 미국 보스턴 박물관에 있는 大理石 觀音菩薩立像도 바로 그러한 長安派 菩薩像의 대표적인 例로서 隋代 초의 제작으로 추정되고 있으며 (圖五七) 앞서 언급한 善山出土의 金銅菩薩立像과도 비교가 될 수 있는 像이다. ㉞

또한 이 石窟庵의 十一面菩薩像에서는 그 표현에 어딘가 保守의 인요소가 보인다. 특히 上衣가 왼쪽 어깨에 끈으로 걸쳐져서 입혀진 것이나, 天衣가 몸에 두번 걸쳐져서 늘어진 형식은 앞서 中國의 長安派 菩薩像에서도 보이지 않고 오히려 敦煌의 壁畫중에서 발견된다. (圖五五) 특히 隋代와 唐初에 걸쳐서 造成된 제 二四四, 二七六, 三二二, 三九〇洞들의 菩薩像 묘사에서는 흔히 나타나는 특징이다. ㉟ 이러한 관점에서 보더라도 이 十一面觀音菩薩像은 아마도 繪畫의인 圖型을 토대로 하여 模造된 것이 아닌가 생각된다. 石窟庵의 浮彫像에서 느껴지는 이러한 繪畫성이 짙은 표현은 十大弟子像들의 多樣한 자세와 그들의 변화있는 동작에서도 보이며 兩脇侍菩薩像이 本尊을 향해서 몸을 약간 틀으면 서 그 동작에 따른 얼굴 목걸이 옷의 표현에서 보이는 원근감과 그 효과 높이기 위하여 斜面觀으로 묘사한 점 등에서 느낄 수 있다. 이러한 변화를 주의 깊게 관찰하고 사실감이 풍부하게 조형적으로 再現할 수 있었던 조각가의 탁월한 조각기술을 높이 평가하고자 한다.

圖像學的으로 볼 때에 觀音菩薩은 慈悲의 菩薩이며, 十一面觀音菩薩은 千手觀音, 馬頭觀音, 不空羂索觀音과 같이 變化觀音의 한 형태이다. 觀音菩薩像이 多面으로 나타나는 것은 여러가지 相으로서 적극적으로 諸衆生을 教化하기 위한 것이며, 十一面의 各階位는 教化하는 慈悲의 段階를 나타내는 것이라 볼 수 있고 그 궁극적으로 도달하는 것이 頭部가 장 위쪽에 표현되는 佛面으로 상징된다 하겠다. ㊱

우리나라에서 十一面觀音菩薩像이 언제부터 나타났는지 확실치는 않으나 그 所依經典으로 보면 中國에서는 玄奘이나 不空의 譯이 나타나는 唐代 이후로 생각되며 우리나라에서도 統一新羅時代 이후 八세기가 되어야 유행한 것이 아닌가 한다. 앞서 掘佛寺址의 北面에 있는 十一面六臂의 觀音像에서도 언급했듯이 현존하는 몇 안되는 十一面觀音像 중에서도 石窟庵의 例가 가장 우수한 것임은 再論할 필요도 없겠다. 한편 이 十一面觀音菩薩像이 石窟庵內의 가장 뒷면 中央에 表現되어 있는 敎理的인 배경 및 그의미를 究明하는 것도 매우 重要한 과제로 생각된다. ㊲



圖 50 太原 天龍山石窟 第十八洞東壁
石造如來五尊像、唐、8세기前半 中國 山西省



圖 51 慶州 吐含山 石窟庵十一面觀音菩薩立像、統一新羅時代、8세기 중엽



圖 52 國立中央博物館 所藏
金銅觀音菩薩立像、慶北善山出土、統一新羅時代、7세기 中葉



圖 53 木造九面觀音菩薩立像、唐(719年 以前)、日本 法隆寺 所藏



圖 54 石造觀音菩薩立像、北周末 隋初、長安。美國 보스턴 박물관 소장

五、結 語

이제까지 統一新羅時代前期의 佛教彫刻樣式의 발전을 몇가지 단계로 나누어서 고찰하여 보았다. 대체로 이 시대의 조각全般에 흐르는 특징은 中國 唐의 佛教彫刻의 변천양상과, 근본적으로 그脈을 같이 나누고 있음을 알 수 있었다. 그리고 이 커다란 흐름속에는 무릇 대부분의 佛教彫刻의 源流가 되는 印度 및 西域彫刻의 여러 요소들이 受容되고融合되어 中國化의 과정을 거친 것이다. 한편 이 外來要素의 受容에는 中國의 仲介를 통하지 않고, 新羅人들이 직접 陸路나 海路를 통하여 佛教文化의 根源地와 접촉을 함으로서, 新羅의 外來文化流入의 길이 다양하고 受容의 폭이 넓었음을 알 수 있다.

그러나 新羅彫刻樣式의 形成과정에는 위에서 언급한 唐이나 西方지역의 外來요소뿐 아니라 몇가지 在來요소의 특수성이 포함되어 있다. 즉 新羅統一初期에까지 이어져오는 三國時代末期의 彫刻傳統이다. 三國의 統一이 이루어진 후에도 百濟의 故土에서는 燕岐郡의 碑像에서 보여 주듯이 百濟의 인양식을 이은 造像活動이 계속되었다. 부드러움과 섬세한 表現性을 지닌 百濟양식에는, 中國의 南朝의 인 조각 요소들이 반영되고 있으며 이러한 특징들이 新羅樣式에 混入되어 統一新羅彫刻樣式의 形成에 한 몫을 담당하였을 것이다. 한편 高句麗의 遺民들도 故土에 남아 있거나 渤海지역에서나 혹은 日本으로 건너가서 造像活動을 계속하였을 것이나 구체적인 기록이나 遺物이 적음으로 더 이상의 추측을 不許한다. 또 한가지 중요한 傳統의 要素는 바로 古新羅時代 彫刻樣式의 계승이다. 軍威石佛에서 보이던 鈍重한 표현, 身體구조의 특징이나 正화한 비례에 대한 무관심한 태도, 그리고 硬直된 姿勢 등 여러갈래의 三國의 人彫刻傳統 위에서 統一期の 彫刻樣式이 형성되어지는 것이다.

이렇게 이미 익숙해져 있는 技法이나 양식을 持續할려는 保守的인 경향과 多方面을 통하여 新羅에 傳來되는 새로운 요소를 적극적으로 받아

들일려는 태세의 比重에 따라, 새로운 요소와 융합하거나 혹은 한쪽에 치우쳐서 발전함으로써 그 시대양식의 대체적인 특징이 형성된다 하겠다. 그리고 新羅人의 意識속에 內在하여 있는 理想的인 佛像形이, 時代에 따라 변하고, 또한 隱然中에 나타나나 韓國的인 일괄 형이나 표정이 佛顔에 반영됨으로써 多樣하고 特色있는 韓國的인 佛像樣式으로 발전시켜 나간 것이다. 이러한 韓國的인 요소중에는 細部를 생략하려는 경향이 짙고, 때로는 기술적인 完璧性이 약간 희생이 되더라도 全體的인 統一性과 生動感에 重點을 두려는 듯한 表現은 바로 韓國人特有的인 美意識의 반영이 아닌가 생각한다. 이러한 특징은 彫刻뿐 아니라 繪畫나 陶磁 미술 등 다른 分野의 한국미술에도 보이고 있으므로 일반적으로 한국미술의 根底를 흐르는 諸要素중에 포함된다고 보겠다. 66

新羅佛像樣式의 발달은 八세기에 들어서서 그 成熟期에 이른다. 節制와 調和와 均衡을 이루는 造形이 完璧에 가까운 조각기법 및 鑄造기술의 活用으로 급기야는 理想的인 佛像의 形象이 創造되는 것이다.

소위 古典期라고 부를 수 있는 이 시대의 佛像樣式은 물론 八세기 唐의 彫刻樣式과도 共通되는 造形要素를 포함하고 있으며 日本의 白鳳末 및 天平時代의 彫刻에서도 보이는 특징이다. 이 시대는 唐의 長安을 中心으로 펼쳐지는 東北亞지역의 佛教文化가 가장 隆盛한 時期라 하겠다. 이렇게 唐·統一新羅 및 日本의 天平美術로 이어지는 佛教美術의 國際性의 形成에는 新羅가 이바지한 役割이 매우 컸다고 본다.

이러한 意味에서 당시의 佛教彫刻연구 뿐 아니라 新羅의 佛教繪畫연구에도 중요한 例가 되고 있는 湖巖美術館所藏의 絹本 華嚴經 變相圖片의 菩薩像에 보이는 國際的 樣式에 대하여도 言及하여 보고자 한다.

이 變相圖는 七五六年에 緣起法師가 發願한 寫經의 圖解로 八세기 중엽의 佛畫로는 매우 중요하고 거의 유일한 例이다. (圖 五六) 67 부드럽고 流麗한 線으로 菩薩像의 구불거리는 머리결이나 多樣한 姿態가 묘사되었고 強弱의 변화와 律動的인 筆線에서 生動感을 느낄 수 있다.

淸淨한 佛國土의 法會에서 부처의 說法에 感應되어 解脫의 境地에 이



圖55 塑造 菩薩立像，敦煌244窟，
西壁 龕室）隋末唐初

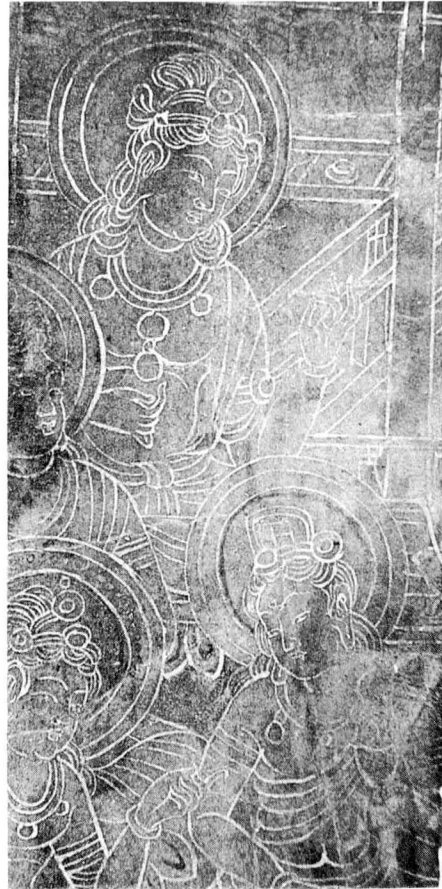


圖56 湖巖美術館所藏
華嚴經變相圖部分 統一新羅時代、
754~755年、



圖57 東大寺大仏 蓮花台座線
刻菩薩像，日本 奈良 東
大寺 大仏殿

은듯한理想化된菩薩像의表情이衆生濟道の慈悲心を 보여 주듯 바로全盛期の佛像表現에서도 보이는共通되는 특징이 발견된다.

이新羅의華嚴經變相圖와 매우類似한例로日本奈良의東大寺의大佛殿의大佛의銅造蓮花臺座의蓮瓣에線刻된菩薩像을 들수있다.(圖五七) 각蓮瓣마다 묘사된蓮華藏世界の菩薩像과 거의 비슷한圖形으로서細部묘사를 비교하여 보면 물론絹本과銅造라는材料上の 차이도있긴하지만日本の例에서는新羅의 것보다線이 좀 딱딱하고 장식적인 요소가 더 강한 것을 발견할 수 있다.⑥

이大佛은七四九年에完成되어七五二年의開眼法會가 있었으며,八세기중엽의國家的인大事業으로造成된天平期の代表的인佛像이었으며당시東大寺造佛所에서는우리나라에서건너간百濟系佛工國中連公麻呂의活躍이 컸었던 것은 잘 알려진 사실이다.

이상으로이論文은統一新羅時代前期의彫刻中에서代表的인例를선정하여그들이포현하는특징을고찰하였고樣式的인體系를세워보았다. 또한當時新羅의彫刻美術이七내지八세기에걸친東北亞細亞佛敎美術의發展에찾이하는확고하고重要な 위치를규명하여新羅人 특유의表現力과獨創的인藝術性의一面을살펴봄으로써新羅佛敎文化의성격을理解하고자하는데에이拙論의意義를두고자한다.

〈註〉

- ① 新羅의佛敎史에관하여다음과같은참고자료가있다.
李箕永『韓國佛敎研究』韓國佛敎研究院 一九八二:同著『한국문화』(고양국서총서四) 세종대왕기념사업회, 一九七四:金東華『韓國歷代高僧傳』(三星文化文庫二八) 二九八四:禹貞相, 金煥泰 共著『韓國佛敎史』 信興出版社 一九六八 등.
- ② 『三國遺事』卷三 興法第三, 「皇龍寺 九層塔」條
- ③ 文明大『新羅神印宗의研究』『震檀學報』第四一號(一九七六) pp. 187—213.
- ④ 趙明基『圖測의思想』『震檀學報』제一六호(一九四九) pp. 137—145
吳享根, 「圓測法師의心識說에대하여」『佛敎學報』제一三집(一九七六)。

pp. 133—152: 申賢淑『唐窺基와新羅圓測의相違說研究』 I. 『韓國佛敎學』

제四집 II 『佛敎學報』제一七집(一九八〇) pp. 113—128

⑤ 圓測의墓塔이있는것은오래전부터알려졌으며최근에는그사건의原色版으로소개되었다. 中國佛敎協會 및 日中友好佛敎協會編 『中國佛敎の旅』第一集 東京, 美術出版 美乃美, 一九八〇, p. 156, 160

⑥ 李箕永, 「元曉의佛敎思想」 『韓國佛敎研究』 pp. 303—450

⑦ 玄奘의著書『大唐西域記』는그의여행기록으로잘알려져있다. 『新修大藏經』제五一권(T, 二〇八七) 八六七—九四七 所收.

⑧ 최근그의일생에관한저서인『大慈恩寺三藏法師傳』이한글로번역되었기에좋은참고자료가되고있다. 慧立/彦棕著, 金知見譯『玄奘三藏』佛敎新書 六, 同和文化社, 一九八一.

⑨ 王玄策에대한기록은佛典여러곳에散在하여있으며筆者의論文에도자세히언급되어있으므로참고바람. 金理那『印度佛敎의中國傳來考』『韓沽勛博士 停年記念史學論叢』知識產業社, 一九八一, pp. 737—752

⑩ 上同: 『三國遺事』卷四, 歸此諸師條: 覺訓『海東高僧傳』『新修大藏經』제五〇권(T, 二〇六五) 一〇二二. 義淨『大唐西域求法高僧傳』『新脩大藏經』제五一권(T, 二〇六六) 一一二. 이책의일부가최근한국어로번역되었음 李龍範譯『大唐西域求法高僧傳』現代佛敎新書 二五 東國大學校附設譯經院 一九八〇

⑪ 慧超에대하여는많은연구가되어있다. 李錫浩譯, 『往五天竺國傳(外)』乙西文化社, 一九七〇: 高柄翹『慧超往五天竺國傳研究史略』『白性郁博士頌壽記念佛敎學論文集』一九五八, pp. 301—316: W. Fuchs, *Huei-ch'ao's Pilgrimage durch Nordwest Indien und Zentral-Asien* no. 726, Berlin, 1926: Jan Yun hua의해초에대한번역의부분이있다. "Hui Ch'ao and His Works: A Reassessment." *Indo-Asian Culture*, Vol. 12, No. 3 (1963—64) New Delhi 177—190.; "The Korean Record on Varanasi and Sarnath" *Vishveshvaranand Indological Journal*, Vol. V, pt. ii (September, 1966) pp. 264—272
嚴耕望『新羅留唐學生與僧徒』『歷史語言研究所集刊』特別號第四 一九六一, pp. 643—679

僧元表에 대하여는宋高僧傳에 기록이 있다. 『宋高僧傳』『新脩大藏經』(一、二〇六一) 제四九권

⑩ 註④ 趙明基씨 논문 참조.

⑪ 黃壽永 「忠南燕岐石像調査」 『藝術院論文集』第三輯(一九六四) 및 『韓國佛像의 研究』三和出版社 一九七三, pp. 135-174 所收; 秦弘燮 「癸酉銘三尊千佛佛像의 大하와」 『歷史學報』一七·一八號(一九六二, 六)

⑫ 이란 해석은 上揭 黃壽永論文에서 이미 밝혀 놓았다. 『韓國佛像의 研究』 p. 167: 『三國史記』卷四〇 雜志 第九, 職官下

⑬ 黃壽永 前揭論文 碑像 圖面 二〇, 二二를 참조.

⑭ 劉志遠·劉延壁編 『成都萬佛寺石刻藝術』北京 一九五八, 도판 一, 六; 松原三郎 「中國南朝佛像資料考」 『佛教藝術』一三〇호(一九八〇, 五) pp. 64-76.

⑮ Alexander Soper "South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period," *The Bulletin of the Museum for Far Eastern Antiquities*, No.32 (1960) pp. 47-112.

⑯ 龍門石窟의 銘文의 나타나는 예배대상을 참고로 살펴보면 阿彌陀佛, 唐初에 많이 보이기 시작하다가 七세기 후반에 절정을 이룬다. 塚本善隆 『支那佛教史研究』一九四二, 弘文堂書房, pp. 371-384, 564-594; 같은 내용 이 水野清一·長廣敏雄 『龍門石窟の研究』東方文化研究所, 一九四三, pp. 143-155 pp. 232-236 所收. 同書는 수록된 龍門石刻錄錄文 및 造像編分圖表를 참조한 것.

⑰ 金理那 前揭論文 참조

⑱ 姜仁求 「善山鳳漢二洞出土金銅如來菩薩立像發見始末」 『考古美術』一二九 一三〇合併號(一九七六, 六) pp. 87-99.

⑲ 이 佛像群의 최초의 보고는 黃壽永 「軍威三尊石窟」 『美術資料』第六號(一九六二), 一一-一四, 同著 『韓國佛像의 研究』 pp. 269-275 所收. 黃先生은 이 軍威佛像을 七〇〇년경까지 내려서 추정하는 것으로 알고 있다. 松原三郎 「新羅石佛의 系譜」 一特に 新發見의 軍威石窟三尊佛を中心とし 『美術研究』No.250(一九六七, 一) pp. 173-193. 氏는 六五〇년을 下限年代로 잡고 있다. 大西修也 「軍威石窟三尊佛考」 『佛教藝術』一二九號

(一九七三, 三) pp. 37-54. 이 論文에서 約 六八〇년경으로 보고 있다.

⑳ 金理那 前揭論文 참조.

㉑ 黃壽永 「浮石寺 塑造阿彌陀如來像」 『佛教美術』三 浮石寺創建 一三〇〇 周年特輯(一九七七) pp. 6-9

㉒ 秦弘燮 「古新羅時代 佛像樣式北方傳來の問題」 田村圓澄·秦弘燮, 『新羅と日本古代文化』吉川弘文館, 一九八一, pp. 53-100

㉓ 梅原末治 「韓國 慶州 皇福寺 塔發見의 舍利容器」 『美術研究』一五六號(一九五〇) pp. 31-47; 李弘植 「慶州狼山東麓三層石塔內發見品」 同著 『韓國古文化論攷』一九五四, 乙酉文化社, pp. 37-59

㉔ 金元龍 「한국 미술사 연구의 二, 三분제」 『亞細亞研究』七권 三호(一九六四, 九) pp. 56-67

㉕ 上同

㉖ 金理那 「皇龍寺 丈六尊像」 『震檀學報』제 四六, 四七호(一九七九, 六) 一 pp. 195-215

㉗ 이 傳金光寺址像의 양식적 특징에 대하여서는 上記論文에 구체적으로論하였다. 文明大氏는 이 像이 전래된 위치가 金光寺址가 아니라 四祭寺址라고 추정하고 있다. 文明大 前揭論文 「新羅神印宗의 研究」 p. 191.

㉘ 四天王寺의 건립년대가 文武王 一九年(六七九)임은 『三國史記』新羅本紀 第七 文武王下에 기록되어 있다. 『三國遺事』에도 四天王寺에 대한 기록이 여러곳에 보이며 다음을 참조하기 바란다. 姜友邦 「四天王寺址出土 彩釉 四天王浮彫像의 復元的 考察」 『美術資料』第二六號(一九七九, 一一) pp. 1-46. 文明大 「良志와 그의 作品論」 『佛教美術』(一九七三)氏는 이 神將像을 八部衆으로 보고 있다. 『感恩寺의 創建은 神文王 二년, 六八二년이고 『三國遺事』卷二 萬波息笛 條에 있다. 出土遺物 및 舍利盒에 대하여는 다음을 참조한 것. 金載元·尹武炳 『感恩寺址發掘調査報告書』國立博物館 特別調査報告 第二册 乙酉文化社, 一九六一

㉙ 水野清一·長廣敏雄 前揭書, 도판 二四, 六一, 六三.

㉚ 『雁鴨池發掘調査報告書』, 文化財管理局(一九七八) pp. 259-281 佛像類 (姜友邦筆); 『雁鴨池』雁鴨池出土遺物特別展, 國立中央博物館 一九八〇

㉛ 久野健 「押出佛と 版佛」 日本の美術 一一八, 一九七六 至文堂; 東京國立

博物館『法隆寺獻納寶物圖錄』一九五九。도판 143—153

③3 上記報告書 佛像면에 도 비슷한 의견이 쓰여 있으며 本論文이 실리는 『考古美術』의 秦弘燮先生의 「雁鴨池出土金銅板佛」에도 같은 意見을 주장하시는 것으로 알고 있다. 참고로 『韓國美術五千年展』一九七六년 二月, 二四日—七月, 二五日 日本 순회전시도록에는 八세기 前半으로 되었고(도판 1-011), 『5000 Years of Korean Art』一九七九 五月, 一日—一九八一 六月, 一四日 미국 순회전시도록에는 8세기로 되어 있다(原色 도판Ⅱ, 도판 八五—一八六)。

③4 上同 도판 二〇五

③5 龍門石窟塔에서는 則天武后期(六八二—七〇四)에 造成된 看經寺洞 本尊에서 비슷한 양식이 보인다. 水野清一·長廣敏雄 前掲書 道판 八一。

③6 註 ②⑤ 참조.

③7 松原三郎 『增訂 中國佛教彫刻史研究』 吉川弘文館 一九六六 道판 二三八(六三九—九) 二四二—二四九, 二六五—二六七, 二七一—二七三, 二七五 등에 많이 보인다.

③8 文明大 「新羅四方佛의 展開와 七佛庵佛像彫刻의 研究」 『美術叢刊』 第二七호(一九八〇, 一一) pp. 1—23. 이 논문에서는 이 七佛庵像의 年대를 甘山寺와 掘佛寺址像보다 뒤로 놓은 점은 筆者와는 다른 견해라 하겠다.

③9 松本榮一 『燧煌畫の研究』 東方文化學院東京研究所, 一九三七, 第二章 佛傳圖及本生圖 pp. 212—252. 雲岡石窟에 관해 二·六·八·一〇·一一·一二·九·三五·三八 洞에 降魔成道の 像의 佛傳圖가 보인다고 한다. 長廣敏雄 『雲岡と龍門』 中央公論美術出版 一九七三, pp. 91—100. 좀더 구체적으로 道판을 찾아려면 水野清一 長廣敏雄 『雲岡石窟』 全一六卷 京都大學人文學研究所 一九五一—一九五六을 참조할 것.

④0 義淨傳 「宋高僧傳」 卷第一 『新脩大藏經』 T, 二〇六一 卷四九卷 七一〇中國書刊行會 一九七三, 道판 八二四, 八二六—八二七, 八二九

④2 谷信一 「寶慶寺 石佛に就いて」 『國華』 四九九호(一九三三, 六), 五〇—一호(一九三三, 八) ; 福山 敏男 「寶慶寺派石佛の分類」 『佛教藝術』 九호(一九五〇, 一〇) pp. 31—43. 이 외에 여러 論文에서 언급되고 있으며 圖版

참조는 松原三郎, 前掲書, 道판 二五六—二五九, 大村西崖 前掲書, 道판 七八—一七八六, 七九〇—七九二, 八〇一—一八〇八。

④3 『三國遺事』 卷第三 「塔像第四 南月山」條. 이 甘山寺像에 대하여는 그 銘文의 내용이나 思想的 배경 및 양식 고찰면에서 다음과 같은 논문이 있다. 末松保和 「甘山寺 彌勒菩薩造像記及び阿彌陀佛火光後記」 『新羅史의 諸問題』 東洋文庫論叢 卷三六, 一九五四, pp. 450—460

中吉功 「新羅甘山寺石造彌勒·阿彌陀像について」 『朝鮮學報』 二九(一九五六, 三) pp. 275—288; 文明大 「新羅 法相宗(瑜伽宗)의 成立問題와 그 美術—甘山寺彌勒菩薩 및 阿彌陀 佛像과 그 銘文을 中心으로」 『歷史學報』 卷六二(一九七四, 六) pp. 75—105 卷六三(一九七四, 九) pp. 133—162; 金理那 「新羅甘山寺如來式佛像衣文と 日本佛像との 關係」 『佛教藝術』 一一〇(一九七六, 一一) pp. 1—24; 齊藤忠 新羅葬制が 見に甘山寺跡石造阿彌陀如來像 彌勒菩薩像銘文一解釋 『朝鮮學報』 卷九九—一〇〇 輯합 卷(一九八一, 七) pp. 131—141.

④4 文明大 「慶州博物館 砂岩製如來立像考」 『考古美術』 一一三·一二四號(一九七六, 一一) pp. 41—43.

④5 이 甘山寺佛像의 몇가지 變型에 관하여는 註 ③에 있는 筆者의 논문을 참조할 것.

④6 Alexander Soper "The Sandalwood First Image," *Literary Evidence in Chinese Art* (Artibus Asiae Supplement XX) Ascona, 1959, pp. 259—265.

④7 Gregory Henderson and Leon Hurvitz "The Buddha of Seiryōji" *Artibus Asiae* vol. XIX.1 1956. pp. 5—55; 源豊宗 「清涼寺釋迦像」 『佛教藝術』 創刊號(一九二四, 一一) pp. 23—35.

④8 「大唐西域記」 卷二 『新脩大藏經』 卷五一 권 p. 946.

④9 이 보살상은 현재 미국 뉴욕 Reckefeller 家の 소장이 되고 있다. 矢代 幸雄 「唐代彫刻三種」 『美術研究』 卷二九호(一九三三) pp. 210—213.

⑤0 法隆寺 金堂壁畫에 대한 책은 부수히 많으나 참고로 하나만 적는다. 柳澤 孝 「法隆寺 金堂壁畫」 奈良の寺 八 岩波書店 一九七五

⑤1 秩光光和·辻木米三郎 『法隆寺 玉虫厨子と橋夫人厨子』 奈良の寺 六, 岩波

書店 一九七五, pp. 19—31.

52 金理那「慶州 掘佛寺址의 四面石佛에 대하여」『震檀學報』제三九號, (一九七五), pp. 43—68.

53 『三國遺事』卷第三塔像제四「四佛山 掘佛山 萬佛山」條

54 李箕永「象徴的 表現을 통해서 본 七—八世紀 新羅 및 日本의 佛國土思想」『宗教史研究』第二輯(一九七三) pp. 1—36. 同著『韓國佛教研究』韓國佛教研究院 一九八二, pp. 507—534 所收

55 西川新次·米田太郎「唐招提寺 鑑眞像と 木彫群」奈良の寺 二〇, 岩波書店, 一九七五

56 町田甲一「日本古代彫刻史概説」中央公論美術出版 一九七三 pp. 103f. 氏는 日本의 조각史에서 天平期를 古典期에 비하고 平安前期인 貞觀時代로 古來 反古典的 양식이라 評한 학자로 매우 의미있는 해석이다.

57 拙稿「慶州 掘佛寺址의 四面石佛에 대하여」p. 62에서 이 문제를 다루고 있다.

58 上掲論文 삼도 一一:『朝鮮古蹟圖譜』제五冊 도판 五八五(No. 1926)

59 『三國遺事』卷第三 塔像第四「芬皇寺千手大悲盲兒得眼」條

60 『三國遺事』卷第五, 神呪第六「大城孝二世父母 神文王代」條

61 『慶州 南山의 佛蹟』朝鮮總督府, 一九四〇, 도판 五四, 五五.

62 Harry Vanderstappen, Marilyn Riie, "The Sculpture of T'ien-tung-Shan: Reconstruction and Dating" *Artibus Asiae* vol XXVII, 3 (1965) pp. 189—238. 그러나 이 논문은 각 학자들간의 약간의 異見이 있음을 지적하고자 한다.

63 이 像은 여러가지 考證을 통하여 中國 長安의 古石佛寺 즉 唐代의 靑龍寺에서 가져온 것으로 推定되었다. Jan Fontein and Tung wu. *Unearthing China's Past* Museum of Fine Arts, Boston 1973, pp. 152—154

64 『中國美術』II 世界美術大系, 講談社 一九六四, 도판 三, 四, 四一, 四六 등. 敦煌文物研究所編, 『中國石窟 敦煌莫高窟』平凡社 一九八〇—八一, 二 道판 七〇—七一, 一一七—一一八, 一二二—一二五, 一五四—一五五 등 唐代의 수많은 佛의 고, 三, 道판 四〇, 七〇 등 唐代에도 약간 발견된다.

65 佐和隆研「觀世音菩薩像の研究」『密教美術論』, 便利堂 一九六九, pp. 140

—204

66 이 石窟庵의 十一面觀音像의 표현에 대한 解釋을 참고하기 바란다. 鄭柄朝「十一面觀音의 研究」『哲學會誌』제四집, pp. 43—54

67 渤海지역에서 출토된 像에 대하여 다음의 논문이 있다. 三上次男「半拉 城出土의 二佛併坐像とその 歷史的意義—高句麗と 渤海を結ぶもの—」『朝鮮學報』제四九집 pp. 333—348. 日本의 高松塚의 壁畫도 이러한 觀點에서 해석하여야 할 것이다.

68 이 문제에 대하여는 다음을 참고할 것. 金元龍「韓國古美術의 理解」과 학교양용서 七 서울大學校出版部 一九八〇, pp. 10—20; Dietrich Seckel "Some Characteristics of Korean Art" I, *Oriental Art*, Vol. XXIII, No. 1 (Spring 1977) pp. 52—61, II Vol. XXV, No. 1 (Spring, 1979) pp. 62—80.

69 文明大, 「新羅華嚴經寫經과 그 變相圖의 研究」『韓國學報』제一四집(一九七九 봄) pp. 27—64.

70 前田泰次·渡邊義雄·入江泰吉·蘭部澄 『東大寺 大佛と 大佛殿』奈良の寺 一四 岩波書店, 一九七四.