

高麗時代 末期 金銅佛龕의 研究

文 賢 順

(상명여대강사)

目 次

- I. 머릿 말
- II. 殿閣形 佛龕의 始源과 흐름
- III. 高麗末 金銅佛龕의 內容과 樣式
 - 1. 泉隱寺 金銅佛龕
 - 2. 國立中央博物館 金銅佛龕
 - 3. 포그미술관 金銅佛龕
- IV. 高麗末 金銅佛龕의 특징 및 意義
- V. 맺 음 말

I. 머릿 말

佛龕은 佛像을 봉안하는 龕室을 말한다. 이러한 佛龕은 石窟寺院이나 磨崖佛의 壁龕으로부터 殿閣 內의 壁면에 부속架構로 제작된 龕室, 작은 휴대용 佛龕에 이르기까지 크든 작든 佛像을 보호하고 장엄하는 역할을 하는 구조물들 모두를 일컫는 말이기 때문에 佛龕이란 용어 자체의 적용 범위는 매우 넓고, 그 종류도 다양한 편이다.

그러나 佛像의 봉안이라는 본래의 수납적 성격으로 말미암아 일반적으로 축소된 寺院의 의미를 지니고 있어 불감의 형태도 자연히 건축구조를 그대로 반영하는 경우가 많다. 이러한 구조적 특징에서 볼 때, 佛龕은 예배대상으로서의 佛像彫刻뿐만아니라 건축意匠이나 工藝기법 등 佛敎美術의 제반 분야를 종합적으로 반영하고 있는 훌륭한 연구 대상이라 하겠다. 특히 그 중에서도 독립된 형태의 小形 佛龕은 殿閣의 부속架構로 제작된 龕室에 비해 佛龕 고유의 성격은 다소 약하지만, 표현 양상이 보다 풍부해져서 作品이나 資料로서의 가치는 오히려 더 높다고 할 수 있다.

이 논문에서는 이와같은 우리나라의 小形 독립 佛龕을 高麗末期 제작으로 추정되는 智異山 泉隱寺, 國立中央博物館, 하바드대학 포그미술관소장의 金銅佛龕들을 통하여 그 특징과 성격을 살펴보고자 한다. 이 세점의 佛龕들은 모두 金銅製이며 木造殿閣을 축소한 형태인 殿閣形 佛龕이라는 점에서 우선 공통된 특색이 발견된다. 殿閣의 형태는 銅版을 조립하여 만들었으며, 그 내부에는 따로 만든 佛像을 봉안하였고 壁面에 後佛壁畫를 대신한 群像이 打出法으로 浮彫되어 있다. 또한 龕의 안팎으로는 천정에 까지 건축의 장을 모방한 문양이 장식되어 있다. 이와같이 제작법이

나 장엄 형식이 매우 독특할 뿐만 아니라 도상이나 문양의 배치 형식까지 서로 닮아 있는 등 一群을 형성하고 있다. 그리고 이들의 내부에서는 현존하는 彫刻이나 佛畫에서 볼 수 없는 여러 圖像이 발견되고 있어서 高麗末·朝鮮初期 佛教美術의 實相을 파악하는 데에 귀중한 자료가 될 것으로 생각한다.

지금까지 이 佛龕에 대해서는 막연히 高麗時代에 제작된 것으로 소개되어 왔고, 양식적인 고찰이 이루어진 경우에도 佛龕의 구조상 거의 감추어지다시피한 내부의 圖像들에 대해 구체적인 파악이 이루어지지 못했던 사실 등 미진한 점이 많았다.¹⁾ 그러므로 이 글에서는 우선 이 佛龕들에 표현된 여러 圖像의 양식을 비교 고찰하여 제작연대를 추정하고 각 圖像의 특징과 의미를 보다 구체적으로 파악해 보고자 한다. 그리고 이 金銅佛龕들을 통하여 이러한 유형의 佛龕이 거의 同時代에 집중적으로 제작되어 유행된 것을 짐작할 수 있는데 이러한 현상이 高麗시대 佛教史에서 어떠한 意義를 갖는 지에 대해서도 생각해 보고자 한다.²⁾

II. 殿閣形 佛龕의 始源과 흐름

이 글에서 다루어질 高麗末 金銅佛龕들은 前述한 바와 같이 木造殿閣을 축소한 小建物形의 龕室 내부에 佛像을 안치한 殿閣形(또는 佛殿形) 佛龕들이다. 이들에 대한 구체적인 논의에 앞서 주변국가들과 前後시기의 殿閣形 佛龕에 대한 상황을 간략하게 정리해 봄으로써 이들의 미술사적 위치를 밝혀두려고 한다.

우리나라에 이러한 형식의 佛龕으로 알려진 가장 빠른 예는 고려시대 이후의 것이나, 일본의 경우 7세기경의 제작으로 추정되는 法隆寺소장의 木造佛龕인 玉虫厨子(圖 1)가 독립된 형태의 殿閣形 佛龕으로는 가장 빠른 예이다.

그리고 중국에서는 唐代 石窟寺院 내부에서 유사한 형식의 石造佛龕으로 생각되는 예를 발견할 수 있으나, 그밖의 예를 알 수 없어 큰 흐름을 파악하는 데는 어려움이 있고,³⁾ 일본에는 平安시대의 제작으로 추정되는 小形 木造佛龕의 예가 한 점 알려져 있다.⁴⁾(圖 2)

- 1) 鄭永鎬, 「智異山 泉隱寺의 金銅佛龕」, 『考古美術』 1卷 4号, 通卷 4号(1960.11), 1~100号合輯 上卷, pp. 41~42; 鄭明鎬, 「泉隱寺 金銅龕의 金銅佛坐像」, 『考古美術』 5卷 2号, 通卷 43号(1964.2), 1~100号 合輯, 上卷, pp. 497~498; 中吉功, 「高麗の一銅製佛龕について」 『新羅·高麗の佛像』 二玄社, 1971, pp. 379~388.
- 2) 그러나 이 작품들 중 확실한 제작연대를 알 수 있는 기록을 가진 것이 한 점도 없어 編年 설정에 있어서도 관련자료와 비교하는 양식적인 考察에 의존할 수 밖에 없었고, 佛龕에 관한 文獻기록도 드물어 그 흐름을 파악하는데 있어 많은 어려움이 있었음을 밝혀두고자 한다.
- 3) 中國石窟 『炳靈寺石窟』 平凡社, 1986年, 圖168(제3窟 중앙에 있는 이 龕은 方形기단부에 올려진 단층의 殿閣形이다. 그러나, 지붕 위에는 塔의 상륜부 장식이 일부 남아있어 唐代 石塔 이라 소개되었는데, 본래 佛像을 봉안했던 것이 아닌가 생각되고 있고 기와지붕과 斗拱의 세부까지 표현되어 있어 참고할 만 하다.)
- 4) 일본 平安시대 木造佛龕은 높이 12cm 크기이며 한 조각의 나무로 龕과 佛像을 조각하여 作法이 특이하다(渡邊一, 「智滿寺藏刻出小佛龕に就いて」 『美術研究』 50号(1936), pp. 45~54).

반면 우리나라에는 高麗前期의 澗松美術館 金銅佛龕(圖 3)을 필두로 모두 6점 정도가 알려져 있는데,⁵⁾ 이 중 朝鮮初期 15세기경의 제작으로 추정된 水鍾寺塔龕 金銅佛龕⁶⁾의 예를 제외하면 모두 고려시대 작품으로 소개되고 있다. 따라서 殿閣形 佛龕은 고려시대 佛龕 형식을 대표하는 것으로 볼 수도 있다. 또한 이들이 중국이나 일본의 예와 다른 점은 모두 金銅製品이라는 것이며, 그중에서도 高麗前期의 澗松美術館 佛龕과 같이 銅으로 주조된 것도 있고, 高麗末의 佛龕과 같이 모두 銅版을 못으로 박아 조립한 것도 있어서 제작기법 면에서 시대적인 차이를 엿볼 수 있다.

이러한 殿閣形 佛龕의 源流는 佛教文化圈 안에서도 우리나라와 동일한 木造建築의 전통을 갖고 있는 중국에 있다고 본다. 그러나, 독립된 형태의 佛龕으로는 日本에 있는 玉虫厨子 보다 빠른 예를 찾을 수 없고, 다만 燧皇·雲岡·龍門 등 石窟寺院의 壁龕에서 그 자취를 찾을 수 있을 뿐이다. 5세기 후반에 造營이 시작된 雲岡石窟의 예를 보면 초기에는 西域이나 인도의 요소가 강한 壁龕이 제작되다가⁷⁾ 5세기 末頃の 제9·제10洞에서부터 중국식 木造殿閣 형태의 壁龕(圖 4)이 등장하기 시작한다. 그것은 기와지붕과 鷗尾, 拱包에 이르기까지 건축물의 세부를 충실하게 옮겨 놓은 모습을 보여준다.

따라서 殿閣形 佛龕의 源流는 역시 중국에서 찾을 수 있다고 보며, 독립된 형태로 제작된 것은 구조로 보아 본래부터 실내 봉안용으로 만들어진 것이라 생각된다.

다음으로 우리나라의 高麗時代 이전 상황을 생각해 볼 때 고려시대 殿閣形 佛龕의 祖型이 되었을 佛龕의 제작을 추측할 수 있는데, 그 형식은 玉虫厨子와 같은 유물을 통해 짐작할 수 있다고 본다. 玉虫厨子(圖 1)는 그 높이가 2m 이상이 되며 지붕이나 料拱의 세부까지 실제 건축을 모방하여 정교하게 제작되었고 龕의 곳곳에 다양한 내용의 本生譚과 尊像畫가 그려져 있어 7세기경의 繪畫나 建築연구에 귀중한 자료가 되는 이미 잘 알려진 사실이다.⁸⁾ 이것은 높이 30~40cm 정도의 高麗時代 金銅佛龕과는 규모나 재료면에서 큰 차이가 있지만 실내에 봉안된 殿閣形 佛龕의 이른 예로서 같은 전통 안에서 비교될 수 있을 것이라 생각된다. 이점은 특히 高麗前期 제작으로 추정되는 澗松美術館 金銅佛龕과 같은 예를 볼 때 잘 드러난다. 이 佛龕은 拱包와 鷗尾, 기둥 부분 등 목조건축의 구조적인 세부가 충실하게 표현된 점이 고려말 불감들과 크게 다르며, 규모의 차이는 있으나 오히려 玉虫厨子에서 그 밀접한 전통의 맥을 찾을 수 있기 때문이다.

현존하는 우리나라의 기록 중에서도 殿閣形 佛龕 제작을 傍證할 만한 자료를 찾아보면 『三國遺事』 卷第三 「四佛山 掘佛山 萬佛山」條이다. 즉, 신라 景德王(742~764)이 工匠에게 命하여 萬佛

5) 澗松美術館 佛龕과 本 論文에서 다루어질 3점의 金銅佛龕, 그리고 水鍾寺塔龕 金銅佛龕 외에 국립중앙박물관舊藏으로 사진만 전하는 金銅佛龕이 한점 있는데 현재 소장처는 알 수 없다(中吉功, 『新羅·高麗の佛像』 二玄社, 1971, p.387의 도판참조).

6) 尹武炳, 「水鍾寺八角五層石塔內發見遺物」 『金載元博士回甲紀念論叢』 1969, 乙酉文化社, pp.946~952; 柳麻理, 「水鍾寺金銅佛龕 佛畫의 考察」 『美術資料』 30號, pp.37~55.

7) 長廣敏雄, 『雲岡石窟』 解説篇, 世界文化社, 1976, pp.34~41.

8) 南都十大寺大鏡, 第三輯, 『法隆寺大鏡』 第三冊, 1932, pp.1~5; 上原和, 「玉虫厨子問題の再檢討 — 建築的 造形に見られる二つの特徴について — 」 『佛教藝術』 84号(1972), pp.15~27.

산을 만들도록 하고 그것을 唐 代宗에게 보냈다는 기록이 있다. 그 내용은 오색비단에 沈檀木을 조각하여 만든 假山을 올려놓고 그 가운데에 萬佛을 안치했으며 樓閣과 움직이는 比丘像을 만들었다는 것이다.⁹⁾ 이것은 현존하는 佛龕들과는 다른 일종의 彫刻群이겠으나 唐 代宗이 이를 보고 탄복했다는 내용을 보아 木彫刻의 기술이 상당한 수준에 이르렀음을 알 수 있다. 또한 樓閣과 佛像, 比丘像을 만들었다는 내용으로 미루어 玉虫厨子와 같은 殿閣形 木造佛龕이 제작되었을 가능성이나 이를 뒷받침할 만한 기술적 배경을 엿볼 수 있다.

Ⅲ. 高麗末 金銅佛龕의 內容과 樣式

1. 泉隱寺 金銅佛龕

全羅南道 求禮邑 光義面 泉隱寺에 소장된 이 佛龕(圖 5)은 높이 43.3cm, 幅 38cm, 側幅 21cm의 크기로, 구조나 圖像배치는 뒤에 소개할 국립중앙박물관 佛龕과 거의 비슷하며, 현존하는 고려시대 佛龕 중에서 가장 크고 우수한 작품이다.¹⁰⁾

龕의 구조를 보면 우진각지붕을 얹은 佛殿의 모형이 얇은 方形 基壇 위에 올려져 있고, 佛殿의 正面에는 두 짝의 門扉를 여닫을 수 있게 달아 놓았다. 佛殿의 세 벽과 두 門扉는 모두 두 매씩의 銅板을 맞붙이고 못으로 박아 조립시켰다. 지붕에는 기와골이 표시되었고, 용마루 양 끝에는 鷓尾를 달았던 흔적이 남아있다. 경첩으로 연결된 두 門扉는 木造殿閣의 분합문을 모방하여 각각 세로의 2부분으로 구획되었고 그 표면에는 斜格子門을 모방한 連菱文¹¹⁾·雲文·蓮唐草文이 線刻되었다. 기단부에는 唐草文이 선각된 중간대를 사이로 하여 아래 위에 仰·伏蓮이 부조되어 있다(圖 5-1).

두 門扉의 裏面에는 仁王像이 1軀씩 打出 기법으로 陽刻되었으며, 龕 내부에는 佛坐像 2軀가 봉안되었다. 正面壁에는 佛菩薩三尊과 十大弟子·四天王 등으로 이루어진 群像이, 그리고 양쪽 側面壁에는 佛·菩薩三尊이 각각 부조되었다. 또한 천정에는 菱花形 안에 구름과 鳳凰을 부조하였으며, 菱花形 밖에는 蓮唐草文을 線刻하여 龕 전체가 실제 殿閣을 연상케 하는 화려한 모습이다(圖 5~5-8). 그러면 佛龕내부의 佛坐像과 각 면에 부조된 圖像의 내용 및 양식을 차례로 살펴 보기로 하겠다.

9) “王又聞唐代宗皇帝優崇釋氏，命工作五色毘龕 又彫沈檀木與明珠美玉。爲假山。高丈餘…(中略)…百步樓閣。臺殿堂榭。都大雖微。勢皆活動。前有旋遶比丘千餘軀。…”

10) 이 佛龕에 대하여 소개된 글은 鄭永鎬, 前揭論文; 鄭明鎬, 前揭論文; 『文化財圖錄』全羅南道, 1986, p. 360.

11) 이 문양의 명칭은 林永周, 「高麗佛畫의 文樣」韓國의 美⑦ 『高麗佛畫』季刊美術, 1981, pp. 217~231의 내용을 참조했음.

(佛坐像 2軀)

현재 龕 안에는 2軀의 佛坐像이 안치되었으나 본래 佛三尊이 있었다고 전한다(圖 5-2). 두 像(全高 16.5cm)은 손의 모습만 서로 左右대칭을 이루고 있을 뿐 相好와 佛衣표현 및 臺座의 형태가 거의 같은 점으로 미루어 本尊佛 左右에 봉안되었던 것으로 추측된다.

두 佛像의 전체모습은 체구에 비해 頭部가 비교적 크며, 무릎폭이 좁아 안정감이 적은 편이다. 이목구비가 얼굴 중심부로 몰려있는 얼굴은 童顔에 가깝고, 螺髮의 머리에는 높은 肉髻와 中央髻珠가 표시되었다. 通肩의 佛衣 사이로는 가슴을 수평으로 가로지르는 띠모양의 裙衣上段이 보인다. 그리고 오른쪽 어깨에 덮힌 반달모양의 大衣자락이나 무릎을 덮으면서 오른쪽 밑으로 빠져나온 옷자락은 右側像에만 보여 左側像의 표현이 좀더 간략해진 것을 알 수 있다.

이 두 像의 着衣法은 대체로 고려후기 佛像의 주된 경향을 반영하는 것으로 생각된다. 고려후기 佛像의 기준작으로 볼 수 있는 靑陽 長谷寺 金銅藥師佛坐像(1346年作)¹²⁾이나 瑞山 文殊寺 金銅佛坐像(1346年作, 圖 6)과 비교해 보면 대의자락이 어깨에 걸쳐져 등뒤로 길게 늘어진 모습(圖 5-4)이나 오른쪽 어깨를 덮는 반달모양의 옷자락까지 거의 같은 형식을 계승하고 있는 것을 알 수 있다. 그러나 14세기 중엽의 像들과 다른 점은 가슴에 비스듬히 나타나는 승각기 치레장식이 없어지고 裙衣上段이 수평의 띠모양으로 변화된 점이다. 특히 얼굴 모습이 윗 像들의 부드럽고 균형잡힌 모습과는 차이가 있고, 上體가 앞으로 조금 숙여져 있어 어느 정도 시대적인 차이를 느낄 수 있다.

이러한 자세나 얼굴모습, 佛衣표현은 文殊寺나 長谷寺 像보다 약간 늦은 1362년의 제작으로 추정된 京畿道 華城郡 鳳林寺 木造阿彌陀佛坐像¹³⁾(全高88cm, 圖 7)에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 그에 비해 佛龕의 像들(全高16.5cm)은 신체 비례면에서 안정감이 줄어들었을 뿐 아니라 조각수법도 간략화되었으며, 특히 배 앞부분에 계단처럼 두텁게 표현된 옷주름을 도식화된 경향을 보여 준다. 그런데, 이러한 차이는 像의 크기에서 오는 제작상의 문제라고 생각된다. 예를 들면 높이 10cm미만의 像으로서 금강산 내강리에서 출토되었다는 金銅佛坐像¹⁴⁾(1344年作, 력사박물관소장)(圖 8)에서도 그러한 현상을 찾아볼 수 있다. 즉, 같은 시기에 제작된 文殊寺 佛坐像 등 충청도 지역의 像에 비해 표현이 거칠고 약화된 일면을 볼 수 있고, 그러한 像에 흔히 나타나는 승각기 치레장식도 없다. 특히 무릎폭이 좁아져 안정감이 감소된 신체비례, 佛衣가 무릎에 밀착된 것이 泉隱寺 佛龕의 像과 유사하다. 따라서 금강산 출토의 佛坐像은 像의 크기나 지역에 따라 나타날 수 있는 표현의 격차를 한 눈에 볼 수 있는 資料로서 泉隱寺 佛龕 佛坐像의 연대추정에 좋은

12) 고려후기 佛像에 대해서는 文明大, 「고려후기 端雅樣式 佛像의 성립과 전개」 『古文化』 22輯(1983), pp. 33~71; 崔聖銀, 「14세기의 紀年銘菩薩像에 대하여」 『美術資料』 32号(1983), pp. 19~36.; 鄭恩雨, 「고려後期の 佛像彫刻연구」 『美術資料』 33号(1983), pp. 38~58 參照.

13) 이 佛像은 造成改金記가 발견되어 至正22(1362)年이 제작 下限연대로 알려졌으나, 대체로 1362년의 제작으로 추정되고 있다(文明大, 「高麗 塑·木佛像의 研究」 『考古美術』 166·167號(1985), pp. 82~95; 註 12)의 論文參照.

14) 金理那교수 사진 제공

參考資料가 된다.

다음 이 像들의 특징으로 눈에 띄는 것은 手印과 臺座의 형식이다. 手印은 14세기 중엽의 佛坐像에 거의 공통되는 下品中生印의 阿彌陀九品印이 아니라 약지와 검지를 맞댄 下品下生印이다. 이러한 手印은 국립중앙박물관 佛坐像(圖 9)이나 뒤에 소개될 포그미술관 金銅佛龕의 佛坐像(圖 34) 등 대체로 얼굴표정이 경직되고 上體가 앞으로 숙여지기 시작하며 조각기술도 쇠퇴하여 전체적으로 도식화 된 경향을 보이는 佛像들에서 주로 볼 수 있는 특징이다. 따라서 이 手印이 한 시기의 특징이 될만한 것인가는 계속 관찰해 보아야 할 것이다.

臺座는 모서리를 둥글린 三角形의 平面을 지니면서 옆면에는 仰·伏蓮이 상하대칭으로 배열되었고 蓮瓣의 끝을 따라 연주문이 장식되었다. 그런데 이러한 형식은 元代 라마교 佛像의 영향을 반영하는 요소로 밝혀져 있다.¹⁵⁾ 臺座 뿐만 아니라 像 전체에서 元代 라마교 佛像의 영향을 반영하는 국립중앙박물관 金銅菩薩坐像(舊 東垣미술관藏, 13세기말~14세기초作)(圖 10)과 비교할 때 臺座의 형식은 전체적으로 같지만 이 佛坐像들의 대좌는 蓮瓣의 끝이 양쪽으로 갈라지고 더 평면적인 모습으로 바뀌어 시대적인 차이를 느끼게 한다. 이러한 표현상태를 보아 같은 형식의 臺座가 고려시대 14세기 이후에 많이 사용되었으리라 생각되나 분포지역은 넓지 않을 것으로 짐작되며¹⁶⁾ 현존하는 大形 佛坐像중에는 臺座를 갖춘 예가 드물어 확인할 길이 없다. 그런데 앞에서 본 금강산 내강리출토 佛坐像(圖 8)의 대좌는 같은 형식이면서 더 단순화된 것이어서 本 佛龕 佛坐像들의 제작시기나 제작지역의 추정에도 좋은 자료가 된다.

이상 泉隱寺 佛龕 佛坐像들의 여러 요소를 검토해 본 결과, 이 佛坐像들은 대체로 14세기 중엽의 전형적인 佛像형식을 계승하는 것으로 이 像들과 비교된 鳳林寺 木佛坐像의 추정연대인 1362년에서 멀지않은 14세기 후반의 제작으로 볼 수 있을 것이다.

(正面壁의 群像 浮彫)

龕 내부의 正面壁에 부조된 群像은 角形 三段臺座에 앉아있는 佛菩薩三尊과 그 주위에 둘러선 10軀의 나한상, 四天王 등으로 구성되었다(圖 5-5). 전체적으로 반원형을 이루는 이 群像의 上部에는 구름 사이로 얼굴을 드러낸 四天王과 구름을 타고 내려온 他方佛, 本尊의 머리 위에서 피어오른 瑞光과 그 위에 있는 天宮의 모습까지 마치 한 폭의 佛畫를 그대로 옮겨놓은 듯한 섬세한 묘사와 치밀한 구성을 보여준다. 打出法에 의한 묘사는 面을 위주로 하면서 부분적인 線刻기법을 사용하여 정교하게 마무리 되어 있다. 특히 三尊佛의 세부를 살펴보면 三段 臺座의 모서리마다 蓮珠文을 돌리고 각 面에는 唐草文을 선각하여 佛畫의 내용을 세부까지 옮겨놓았음을 알 수 있다.

15) 秦弘燮, 「高麗後期 金銅佛像에 나타나는 라마佛像樣式」 『考古美術』 166·167号(1985.9), p.7; 鄭恩雨, 前揭論文, p.49.

16) 鄭恩雨, 前揭論文에서는 고려 후기 불교 조각 전개에 새로운 元的인 요소들이 크게 유행을 보지 못했음을 지적하고, 그러한 점은 새로운 요소를 수용하는 층이 당시의 왕실이나 귀족층에 한정되어 저변으로 확산되지 못했던 데에서 기인한 것으로 보았다.

本尊의 手印은 왼쪽 검지를 올려꼬부린 채 오른손을 감싸쥔 모습의 金剛卷印¹⁷⁾으로, 고려 후기 華嚴經變相圖·華嚴版畫의 主尊佛이나 조선시대 毘盧舍那佛會圖나 毘盧舍那佛像의 手印으로 흔히 표현되는 것이다. 따라서 이 群像은 毘盧舍那佛三尊과 十大弟子, 四天王, 他方佛까지 표현된 毘盧舍那佛會圖로 추측된다.

華嚴經의 각 卷의 내용을 圖解한 고려시대 版畫나 變相圖에서는 화면 왼쪽에 主尊인 毘盧舍那佛을 위시한 群像이 자리잡고 오른쪽에는 經의 설명그림이 있으며, 그 사이에 說法主를 배치하는 것이 通例이다.¹⁸⁾ 그러나 이 群像의 부조는 그러한 내용을 대표하는 主尊佛 위주의 群像만을 배치한 축약된 도상으로서 예배용 尊像畫의 성격이 강하며, 조선시대 毘盧舍那佛會圖로 이어지는 초기 형태로 보여진다.¹⁹⁾ 단 이 圖像에서는 本尊이 釋迦佛이 아닌데도 十大弟子像이 배치되어 혼돈을 가져온다. 하지만, 이러한 예는 조선시대 佛畫나 木刻佛幀 등의 群像에서도 종종 보이는 것으로 이유는 확실치 않으나 十大弟子가 무수한 聖聞衆을 대신하는 것으로 해석되기도 한다.²⁰⁾

다음, 正面壁 부조의 밑부분에는 나뭇가지나 둥근바퀴, 구슬모양 등의 물체가 바닥에 흩어진 모습으로 표현되어 있다. 이것은 특별한 장면을 장엄하기 위해 經典에 자주 등장하는 七寶를 나타낸 것으로 보인다. 七寶는 經典마다 조금씩 다르게 설명되고 있는데²¹⁾ 華嚴經에는 七寶의 종류는 명시되어 있지 않다. 다만 第一會 첫장면인 〈世主妙嚴品〉에 석가모니가 마가다국의 보리수 아래에서 正覺을 이룬 장면을 설명하면서 그 장소에 대한 무수한 장엄을 묘사하는 부분이 있다. 즉, 그 땅은 金剛으로 되었는데 가장 묘한 보배바퀴와 여러가지 보배꽃과 摩尼보배 등이 장엄하게 꾸며져 있으므로 온갖 빛깔이 그지없이 나타난다는 내용이다.²²⁾

따라서 이 浮彫도 그러한 장면의 묘사가 부분적으로 옮겨진 것이 아닌가 생각된다.²³⁾ 또한 그러한 장면을 華嚴經의 첫장면으로서 이 經의 전체내용을 대표하는 것으로 본다면, 毘盧舍那佛會圖가 이러한 장면에서 비롯되는 것이 아닌가 생각되기도 한다.

한편 七寶文은 高麗佛畫의 觀經變相圖 등에서 테두리를 장식하는 文樣 정도로 쓰였음에 비해 이렇게 한 장면의 구성요소로 부각된 것은 드문 예이다. 그러한 예로 筆者가 찾아볼 수 있었던 것

17) 文明大, 「新羅下代毘盧舍那佛像彫刻의 研究(續)」 『美術資料』 22号, pp. 28~37, 註 64 參照; 種知院大學密教學會編, 『密教大辭典』 Vol. 6, 密教印圖集, 圖205.

18) 張忠植, 『高麗華嚴版畫의 세계』 亞細亞文化社, 1982, 圖版 參照.

19) 조선시대 비로자나불회도 중에서 잘 알려진 것으로 가장 연대가 이른 것은 1840年作 高敞 禪雲寺에 있는 것인데 시대차이는 크지만 각 尊像의 배치면에서 연결될 수 있다(文明大監修, 韓國의 美⑩ 『朝鮮佛畫』 中央日報·季刊美術, 1984, 圖83, 84).

20) 洪潤植, 「조선후기 木刻佛幀의 세계」 『季刊美術』 20号(1981, 겨울), pp. 103~110.

21) 七寶는 無量壽經에서는 金, 銀, 琉璃, 珊瑚, 琥珀, 車渠, 瑪瑙로 표현되거나 琥珀 대신 頗梨로 나타나기도 하며(『大正新修大藏經』 No. 360, 無量壽經, 卷上(Vo. 12), p. 270.), 法華經의 〈授記品〉이나 〈見寶塔品〉에서는 金, 銀, 瑠璃, 碼瑙, 砗磲, 眞珠, 玫瑰로 나타난다.

22) “...其地堅固, 金剛所成, 上妙寶輪, 及衆寶華, 清淨摩尼, 以爲嚴飾, 諸色相海...” (『大正新修大藏經』 No. 379, 大方廣佛華嚴經, 卷第一, 〈世主妙嚴品〉第一之一)

23) 이러한 장면을 나타낸 고려시대 화엄관화(圖11)에서는 형체를 알 수 없는 것들이 바닥에 뒤엉켜있는 모습으로 묘사되어 있다(張忠植, 前掲書, p. 24 圖1 참조).

은 중국 金代 제작으로 소개된 木版畫²⁴⁾(圖 12)가 있다. 釋迦佛을 중심으로 十大弟子, 仁王像들이 群像을 이루고 있는데, 그 밑바닥에 흩어진 七寶의 형태가 本佛龕 浮彫의 것과 일치되는 것도 있다. 따라서 일반적인 장엄의 의미를 지닌 것으로 해석될 수도 있겠다.

이 正面壁의 群像과 양식적으로 비교될 수 있는 高麗시대 毘盧舍那佛會圖는 남아있지 않다. 하지만, 正面像을 위주로 한 群像의 배치는 「觀經變相圖」나 「彌勒下生經變相圖」 등에서 설법장면을 나타낸 群像과 비교되며, 더 깊이 관찰해 보면 세부 표현도 연관이 있음을 알 수 있다. 예를 들면 日本 知恩院所장의 고려불화 「觀經變相圖」(1323년)(圖 13)와는 角形臺座의 형태, 本尊을 향해 비껴앉은 菩薩像의 자세가 비슷하며 菩薩像의 着衣法도 배에서 시작된 긴 끈이 대좌까지 흘러내려온 모습까지 거의 유사하여 같은 전통을 따르고 있음을 알 수 있다.²⁵⁾ 또한 日本 親王院藏의 고려불화 「彌勒下生經變相圖」(1350년)(圖 14)와는 群像의 윗부분에 本尊의 머리에서 피어오른 瑞光과 天宮을 나타내고 그 아래쪽 左右에 구름을 탄 他方佛을 배치한 점 등 구성 면에서 통하는 점이 있다. 그리고 本尊의 둥근 얼굴형과 着衣法, 둥글게 쳐진 어깨선, 菩薩像의 着衣法이나 寶冠의 형태도 유사하여 세부표현이나 구성면에서 14세기 전반의 佛畫 전통을 이어가는 것임을 알 수 있다. 그러나 本尊佛의 왼쪽 팔에 나타난 도식화된 Ω형의 옷단선이나 三尊의 무릎을 덮어싼 옷주름 선이 형식화된 점 등은 후대의 요소로 보여, 재료나 제작기법의 차이를 감안할 때 14세기 중엽은 지난 시기의 제작으로 볼 수 있겠다.²⁶⁾

(左側壁面 浮彫)

龕 내부의 왼쪽 壁面에는 佛菩薩三尊이 부조되었으며 아래위의 여백에 구름 모양이 배치되었다(圖 5-7). 本尊은 오른손을 가슴 앞에 들고 왼손은 배 앞에서 藥盒을 받쳐들고 있어 藥師如來像임을 알 수 있고, 좌우 菩薩은 합장하고 있으며 그밖의 세부는 正面壁과 거의 같은 모습이다.

이러한 浮彫에서 編年에 자료가 되는 것은 壁面의 아래 윗 부분에 표현된 구름문양이다. 구름의 한쪽 끝에는 긴 꼬리가 연결되어 있고 구름 내부에 꽃술과 같은 장식이 2, 3개씩 표시되어 있다. 이러한 구름문양은 高麗末 1352년에서 1374년 사이에 축조된 恭愍王陵의 護石(圖 15)에 부조된 구름의 형태와 가장 가까우며 銅版에 부조된 佛龕의 문양이 좀더 섬세하고 장식적일 뿐이다.

(右側壁面 浮彫와 圖像의 명칭)

佛龕 내부의 오른쪽 벽면에도 三尊佛과 구름문양이 부조되었는데 佛菩薩의 세부묘사나 구름의 형태가 왼쪽 벽면과 거의 같고 本尊의 手印만 다르다(圖 5-6). 本尊像은 오른손을 가슴 앞에 들어 손가락을 구부리고 있으며 왼손은 펴서 바닥을 위로 한 채 무릎 위에 올려놓고 있다. 이런 손모습

24) 張三三, 「記趙城藏零本」 『文物』第12期, 第331号, 1983年, pp. 88~89 참조.

25) 李東洲監修, 韓國의 美⑦ 『高麗佛畫』, 中央日報·季刊美術, 1981, 圖3의 세부 참조.

26) 이 벽면부조는 위에서 비교된 고려불화들과 비교할 때 구도면에서 차이를 발견할 수 있는데, 이는 좌우 菩薩像을 本尊과 비슷한 높이에 거의 같은 크기로 표현한 점이다. 그런데 14세기 후반에 제작된 寫經畫에서는 佛像과 菩薩像의 크기나 위치에서 그다지 엄격한 구분이 이루어지지 않고 있어 이러한 구도 자체는 연대추정이 문제가 안될 것으로 본다.

을 앞에서 비교된 親王院所藏「彌勒下生經變相圖」등의 群像畫에서 볼 수 있는 本尊佛의 說法手印과도 유사하며, 阿彌陀九品印이 浮彫로 표현되어 조금 달라진 것으로도 생각된다. 그런데 佛龕 안에 봉안된 佛坐像이 阿彌陀九品印을 한 점과 관련시켜, 이것을 阿彌陀手印으로 본다면 이 佛龕 안에는 毘盧舍那·藥師·阿彌陀 三尊의 후불벽화를 표현한 셈이 된다. 그렇다면 안에 봉안되었던 3軀의 佛像 중 流失된 像이 中央의 像일 것이며, 毘盧舍那佛일 것이라는 추측도 가능해진다.²⁷⁾ 그러나 두 像 중 어떤 像에서도 손에 藥盒을 들었던 흔적이 확인되지 않아 佛像과 벽면부조와의 관계는 쉽게 해결되지 않는다.

또한 세 벽면의 부조를 毘盧舍那·藥師·阿彌陀佛의 구성으로 본다면 毘盧舍那佛을 主尊으로 하면서 左右에 盧舍那佛과 釋迦佛을 봉안하는 三身佛²⁸⁾의 구성과도 다르고, 조선초에 유행되어 寺刹의 大雄殿에 모셔지던 釋迦·阿彌陀·藥師의 三佛²⁹⁾과도 다른 것이다. 따라서 이 佛龕에서는 毘盧舍那佛을 主尊으로 하여 左右壁面에는 당시에 가장 인기있었던 예배대상으로서 아미타와 약사불을 표현하게 된 것이 아닐까 추측되지만³⁰⁾ 佛坐像의 명칭과 함께 더 연구할 과제로 남겨두어야 할 것이다. 그러나 한 殿閣모형 안에 三佛의 後佛壁畫가 표현된 점은 三佛신앙의 흐름 안에서 보아야 할 것이며, 이러한 信仰이 보편화 되는 조선시대 보다 더 이른 시기의 예를 이 佛龕에서 찾아 볼 수 있다고 생각한다.

(천정의 浮彫)

천정의 중심부에는 2점의 菱花形 테두리 속을 오목한 면으로 만들고, 구름에 싸여 마주보고 있는 한 쌍의 鳳凰을 打出하였으며 菱花形 밖에는 蓮唐草文을 線刻하였다(圖 5-8). 蓮唐草文은 점과 短線으로 이어진 것임에도 그 線이 매우 유려하며 형태나 배치가 자유스러워 회화적인 면을 보여 준다. 鳳凰은 꼬리모양을 달리하여 雌雄을 나타냈으며 주둥이는 모두 중앙의 火焰寶珠를 향하고 있다. 鳳凰의 몸과 날개에는 가는 線을 촘촘하게 陰刻하여 깃털을 묘사했고, 구불구불한 꼬리털이 菱花形 테두리를 따라 물결치듯 부드럽게 흐르고 남은 여백은 꼬리달린 구름문양이 빈틈없이 메우고 있다.

菱花形 자체는 高麗시대 상감청자의 문양 등으로 자주 등장하나, 이전에 비해 좀더 복잡해진 菱花形과 그 안에 鳳凰·공작 등 雙鳥를 배치한 문양이 元代 미술품에 자주 표현되어 1315년의 연

27) 鄭明鎬, 前揭論文, p. 498.

28) 毘盧舍那, 盧舍那, 釋迦의 三身佛은 1343년에 중수된 금강산 長安寺에 모셔졌던 기록이 전한다(李 毅, 「金剛山長安寺重興碑」 『東之選』 118卷, “...像設則有毘盧舍那左右盧舍那釋迦文, 巍然當中...”). 三身佛에 대하여는 文明大, 『韓國의 佛畫』 悅話堂, 1981, pp. 54~56; 李箕永, 「佛身に 관한 연구」 『佛敎學報』 3·4 合輯(1966), pp. 205~267 참조.

29) 文明大, 「朝鮮朝 釋迦佛畫의 研究」 『朝鮮朝 佛畫의 研究-三佛會圖-』 한국정신문화연구원 연구논총 85-2, pp. 3~21.

30) 全北 高敞 禪雲寺 大雄殿에 비로자나, 약사, 아미타의 後佛壁畫(1840年作)가 모셔진 예가 있다(文明大 監修, 韓國의 美⑩ 『朝鮮佛畫』 中央日報, 季刊美術, 1984, 圖82~84 參照).

대가 있는 經箱³¹⁾(圖 16)이나 14세기의 靑華白磁(圖 17) 등을 예로 들 수 있다. 이 중에서 靑華白磁의 鳳凰문양은 佛龕의 천정 부조의 것과 꼬리의 형태나 세부묘사가 가장 가깝다. 따라서 이러한 문양패턴이나 세부묘사는 元代 미술과의 교류를 반영하는 것이 아닌가 생각되기도 하는데,³²⁾ 圖像의 규범을 따라야 하는 佛龕 안의 다른 벽면 浮彫들 보다 자유로운 표현이 가능한 이 천정 부조에서 그러한 요소를 찾을 수 있는 점도 흥미롭다.

(門扉 裏面の 仁王像)

佛龕의 門扉 안쪽 면에 한 軀씩 打出기법으로 陽刻된 仁王像(圖 5)들은 절 입구에 세워진 仁王像과 마찬가지로 좁은 의미에서는 부처의 집을, 크게는 佛國土 내지 佛法을 수호하는 神像이다.³³⁾ 두 像 모두 왼손에 金剛杵를 쥐고 나머지 손을 가슴 앞이나 머리옆에 들어 拳法의 자세를 취하고 있으며, 머리에는 花冠을 쓰고 下體에는 무릎까지 오는 裙衣를 입고 있다. 그리고 天衣를 몸 전체에 휘감고 있으며 양쪽 발은 연꽃을 밟고 서 있는 모습이 두 門扉에 거의 좌우 대칭으로 표현되었다. 신체 근육이나 장신구 등 세부묘사가 매우 사실적이며 분노하는 표정과 입을 다물거나 벌리고 있는 두 像의 얼굴모습 등 圖像의인 특징도 잘 나타나 있다.

이러한 仁王像의 모습은 고려시대 寫經畫 중 1275年作 不空絹索神變眞言經의 神將像(圖 18)이나 敬天寺十層石塔(1348년)의 神將像³⁴⁾(圖 19)과 전체 자세에서 세부에 이르기까지 거의 같은 모습이다. 따라서 이러한 도상이 오랜 기간 큰 차이없이 반복되었음을 알 수 있으며, 이 중에서 같은 浮彫像인 敬天寺塔의 像과 비교해 보면, 塔浮彫像은 上體가 깨져서 전체를 알 수 없지만 高浮彫로서 자연스러운 신체와 탄력있는 자세로 표현되었음에 비해 佛龕의 仁王像은 좀더 과장되고 경직된 자세와 함께 날리는 天衣자락의 곡선도 장식적으로 변모되어 힘이 표현이 약해져 있다.

(제작연대와 배경)

이상과 같이 佛龕의 佛坐像이나 각 부분의 浮彫는 대체로 14세기 중엽을 전후한 시기의 작품들과 비교되었다. 그 중에서 龕 내부의 佛坐像이 다른 浮彫들 보다 더 후대 요소를 지니므로 이 佛龕의 제작은 佛坐像과 비교된 鳳林寺木佛坐像의 추정연대를 기준으로 하여 1362년 보다 조금 늦은 14세기 후반으로 볼 수 있겠다. 그러나 각 面의 浮彫가 打出法에 의한 것이며, 佛坐像도 小形

31) 元代 經箱이나 靑華白磁의 예는 『世界陶磁全集』 13, 僚·金·元, 小學館, 1981, 圖52, 199, Fig227 등을 參照.

32) 특히 고려가 元 勢力의 영향을 받는 13세기 後半부터는 元을 통하여 西域이나 西方세계 文物의 영향이 고려에 과급되어 고려미술에 새로운 변화가 일어나는 시기로 생각되는데(鄭良謀, 「高麗陶磁의 窯址의 出土品」 『世界陶磁全集』 18 高麗, 小學館, 1981, p. 225), 이러한 장식적인 형태의 菱花形도 그러한 요소의 하나가 아닌가 추측되나 그 源流에 관한 문제는 연구과제로 남겨두어야 할 것이다.

33) 仁王像에 대한 내용은 張忠植, 「統一新羅石塔浮彫像의 研究」 『考古美術』 154·155号(1982), pp. 96~116; 文明大, 「한국 塔浮彫像의 연구(Ⅰ) — 新羅仁王像 —」 『佛教美術』 4(1978), pp. 37~103(이 논문에서는 고려시대 佛龕에 표현된 仁王像을 『大日經』의 不可越과 相向의 두 수호신으로 본다) 참조.

34) 이 神將像은 忠肅王의 발원에 의해 제작된 銀字大藏經의 卷頭に 金泥로 그려진 것이다(黃壽永, 「高麗國王發願의 金銀字大藏」 『考古美術』 125号(1975.3), pp. 2~7).

임을 생각할 때 표현이 약화되었을 가능성을 감안하면 1362년에서 그다지 멀지않은 시기로 생각된다.

이 佛龕의 뒷벽에는 造像信勝, 造藏全致, 造手朴於山, 施主朴氏兩主, 緣化信音重寶, 信禪海玉이라는 銘文이 새겨져 있어³⁵⁾ 제작에 참여한 인물을 알 수 있다. 佛像을 제작한 사람은 信勝이라는 法名의 승려로 생각되며³⁶⁾ 龕을 제작한 사람은 全致라는 인물이고 造手라는 표현으로 보아 朴於山은 文樣이나 부분적인 장식 등 기술적인 일을 맡아했으리라 생각된다. 따라서 이러한 명문은 龕과 像의 제작자가 다른 것을 알 수 있는 자료가 된다.

또한 이 佛龕은 高麗末의 유명한 禪僧 懶翁和尚(1320~76)의 願佛이라는 說이 전한다.³⁷⁾ 懶翁和尚의 生崖에 대하여는 이미 잘 알려져 있어 詳述할 필요는 없겠으며,³⁸⁾ 그가 元나라에서 젊은 시절 10여년을 보내다가 귀국한 때로부터 당시 佛敎系의 信望있는 지도자로서 이름을 떨치다가 入寂할 때까지의 시기(1358~1376)는 이 佛龕의 양식으로 추정된 제작연대와도 부합된다. 특히 화려한 제작과 기술적 수준에서도 그의 명성과 부합되는 점을 볼 수 있고, 이 佛龕에서 부분적으로 드러나는 元나라 미술과의 관련성을 보아도 당시 중앙지역의 文化的 분위기를 반영하는 면이 있어 나옹화상의 願佛일 가능성은 적지 않다. 그러나 그에 관한 기록 어디에서도 이를 증명할 만한 資料는 찾을 수 없었으므로 가능한 일로 참고가 될 뿐이다.

2. 國立中央博物館 金銅佛龕

현재 國立中央博物館에 전시되어 있는 이 佛龕은 원래 李王家博物館 소장품이었으며 출처는 開城부근이라 전한다.³⁹⁾ 높이 26cm, 幅 25.2cm, 側幅 12.5cm이며 안에 봉안되었던 모두 流失되었다(圖 20).

이 佛龕은 銅板을 못으로 박아 조립한 전체 형식이나 구조가 앞에서 관찰한 泉隱寺 佛龕과 흡사하나, 그보다 規模가 조금 작고 제작기술 면에서도 다소 뒤떨어지는 감이 있다. 그러나 안팎의 벽면에 빈틈없이 표현된 다양한 圖像들이 이 佛龕의 특색이다.

전체 모습은 泉隱寺 佛龕에서와 같은 基壇部의 중간대가 생략되었으며, 질은 녹색으로 채색된 우진각지붕의 용마루 양끝에 작은 鷓尾가 있고 그 사이에 둥근 고리가 달려있다. 두 門扉 下段에 음각된 꽃가지들, 門扉의 나머지 면을 가득 채운 連菱文 등으로 매우 장식적인 인상을 준다(圖 20-1). 門扉 裏面에는 역시 仁王像이 부조되었고, 龕 내부의 正面壁 가득히 三尊佛과 十大弟子가 구름에 둘러싸인 모습으로 부조되었다. 양 측면벽에도 왼쪽(尙右)에는 코끼리를 탄 普賢菩薩이,

35) 黃壽永編著, 『增補韓國金石遺文』一志社, 1976, p. 261.

36) 崔聖銀, 「14世紀의 紀年銘菩薩像에 대하여」 『美術資料』 32号(1983. 6), pp. 19~36.

37) 泉隱寺측의 이야기와 『文化財圖錄』(全羅南道, 1981, p. 360)을 참조했음.

38) 韓國佛敎研究院, 「韓國의 寺刹」16 『神勒寺』, 1978, pp. 31~41; 佛敎學研究會編, 『韓國高僧集』高麗時代 3卷, 景仁文化社, 1974, pp. 229~466; 『東文選』參照.

39) 中吉功, 「高麗の一銅製佛龕について」 『新羅·高麗の佛像』二玄社, 1971, pp. 379~388; 국립중앙박물관 유물카드 참조.

오른쪽(向右)에는 사자를 탄 文殊菩薩이 구름을 배경으로 하여 모두 打出기법으로 양각되어 있다. 龕의 천정에는 蓮唐草文과 菱花形 테두리 안에 구름에 싸인 龍 한마리가 부조되어 있고, 龕의 바깥쪽 벽면에도 양 側面에 각 2軀씩 四天王像을, 뒷벽에 8軀의 神將像과 蓮唐草文을 線刻하였다(20~20-7). 각 面의 도상 내용과 양식을 살펴 보기로 하겠다.

(正面壁의 浮彫)

龕 내부의 正面壁에 浮彫된 圖像은 피어오르는 雲계구름 속에 佛菩薩三尊과 10軀의 나한상을 배치한 群像이다(圖 20). 本尊佛과 두 손을 합장한 本尊을 향해 비스듬히 앉아있는 두 菩薩像은 모두 菱線의 테두리를 지닌 三段 臺座 위에 비슷한 높이로 표현되었다. 本尊佛은 오른손을 어깨 앞에 들어 엄지와 中指를 맞대고 왼손은 배앞에서 손바닥을 위로 한 채 들고 있다. 가슴을 많이 드러낸 通肩의 大衣를 입었으며 裙衣上段이 가슴 높이까지 올라와 수평의 띠모양으로 나타나 있고, 佛衣가 무릎을 완전히 덮어싸고 있는 下體에는 양 무릎 사이에 3가닥의 가로선만 陰刻되어 표현이 매우 단순화되었음을 알 수 있다. 三尊像 사이에 늘어선 나한상들도 거의 같은 모습으로 개별적인 표현이 되어있지 않으나 중앙의 맨 앞줄에 있는 두 像 중에서 왼쪽 像의 이마에만 주름을 나타내어 十大弟子 중에서 上首제자인 아난과 가섭을 구분하여 나타냈음을 알 수 있다.

이러한 群像은 모두 打出法으로 처리되었으나 泉隱寺 佛龕에 비해 정교하지 못하며, 일정한 굵기의 음각선으로 옷주름과 외곽선을 처리하는 거친 표현으로 이루어 졌다.

이 群像 중 本尊의 手印은 高麗佛畫의 群像 중에서 說法의 자세로 흔히 표현되는 것이나, 전체 구도나 本尊의 모습 등이 가장 유사한 예는 日本 瑞光寺舊藏의 「妙法蓮華經卷第5變相圖」⁴⁰⁾(圖 21)이다. 이 변상도와 佛龕의 正面壁 群像을 비교하면 佛菩薩의 자세와 세부표현도 흡사하며 그 사이에 배치된 나한상 2軀의 얼굴 방향을 달리하여 변화를 준 점까지 같아서 마치 변상도의 일부분을 취한 듯 하다. 그러나 臺座의 형태나 光背의 방사선 무늬, 그리고 三尊像의 얼굴형 등이 약간씩 다르다.

그런데 일본에 있는 이 法華經變상도는 연대를 알 수 없으므로 유사한 작품을 찾아 좀더 추적해 볼 필요가 있겠다. 그러한 예로 우선 조선초에 刊行된 法華經 중에서 그 跋文을 쓴 사람의 이름과 제작된 해의 刊記가 있어 1422년의 제작으로 밝혀진 것이 있는데⁴¹⁾ 그 經에 딸린 卷第2變相圖(圖 22)가 부분이지만 瑞光寺舊藏의 변상도와 거의 같은 표현을 보인다. 이어서 조선시대 제작이라 전하는 개인소장의 木版畫(圖 23)가 이 변상도들을 그대로 옮긴듯이 흡사하여 주목된다. 다만 本尊像 등 각 像의 얼굴이 좀더 넓고 각진 형태로 변하고, 本尊 臺座 앞에 塔形이 첨가되어 있다. 따라서 瑞光寺舊藏의 범화경변상도, 1422년의 범화경변상도, 조선시대 木版畫는 어느 시기 동안 같은 소재가 반복 제작된 것으로서 세부표현에만 시대감각이 반영되어 변화를 보이는 일련

40) 이 변상도에 대해서는 秀氏祐祥, 「高麗時代寫經に就いて」 『寶雲』 第25冊(1939), pp.1~19; 權喜耕, 「日本에 現存하는 高麗寫經」 『考古美術』 132号(1976), pp.14~30에 소개되어 있음.

41) 張忠植, 「景泰七年銘 佛像腹藏品에 대하여」 『考古美術』 138·139 合輯(1978.9), pp.42~50.

의 작품으로 이해된다.

또한 이들은 고려시대 寫經의 卷頭에 각각 그 卷의 내용을 압축시킨 변상도가 그려지는 것과 달리 모두 正面像을 위주로 한 群像으로서 똑같은 장면이 그려져 범화경변상도가 양식화되어가는 과정을 보여주는 자료가 되기도 하며, 그 내용은 범화경의 모든 설법내용을 한 장면에 압축시킨 靈山會相圖에 가까운 것이다.⁴²⁾ 그리고 조선시대에는 같은 소재가 木版畫로 이어지는 것을 알 수 있다.

따라서 佛龕의 벽면에 표현된 群像은 釋迦佛의 설법장면을 묘사한 靈山會相圖를 간략하게 표현한 것이라 할 수 있다.

이러한 정면벽 부조의 구성과 의미는 위 변상도들과 비교되지만 세부표현에 있어서는 차이를 보이므로 그런 부분을 다른 작품들과 비교, 고찰해 보기로 하겠다. 우선 가장 두드러진 차이를 보이는 것은 菱線의 테두리를 지닌 三段臺座인데 1307年作 魯英의 「阿彌陀九尊圖」⁴³⁾의 本尊 臺座가 이와같은 형식이며, 고려시대 14세기 후반의 寫經畫⁴⁴⁾에서도 같은 형식의 대좌를 흔히 대할 수 있다. 다음 보살상의 花冠이나 天衣를 걸친 모습, 두가닥의 긴 띠를 무릎아래로 늘어뜨린 모습은 14세기 전반의 佛畫(圖 13,14)에서 계속되는 요소이다. 그러나 本尊의 가름한 얼굴형, 낮은 肉髻, 등글게 처진 어깨선, 身光에만 방사선무늬가 線刻된 本尊 光背의 표현은 東國大博物館所藏 紺紙銀泥 「妙法蓮華經第四卷變相」⁴⁵⁾(圖24)이나 1373年作 국립중앙박물관 「妙法蓮華經第五卷變相」(圖 25)과 가장 가깝게 비교된다. 따라서 佛菩薩의 세부표현은 대체로 14세기 전반의 작품을 따른 것을 알 수 있으나 양식적으로는 고려말 寫經畫와 가장 가까운 것으로 생각된다.

또한 이 벽면부조를 泉隱寺 佛龕의 正面壁 浮彫와 비교하면, 佛菩薩의 着衣法이 거의 같고, 本尊佛의 오른쪽 팔뚝에 大衣段이 몰려 생긴 Ω형의 刻線무늬 역시 비슷하게 圖式化된 단계를 보이나, 세부묘사에서 좀더 단순화된 경향을 보여 시간적인 차이나 기술적 차이 등 여러 요소를 생각해 볼 수 있다. 특히 面을 위주로 하면서 線刻기법을 부분적으로 사용한 泉隱寺 佛龕의 부조가 채색 佛畫를 모본으로 했다면, 굵은 윤곽선 위주로 표현된 國立中央博物館 佛龕의 부조는 필선에 의한 寫經畫를 모본으로 했을 가능성도 생각해 볼 수 있겠다.

(內部的 左右則面壁 文殊·普賢菩薩像)

龕 안의 左側壁에 打出法으로 양각된 普賢菩薩은 거의 정면상으로 코끼리 등에 結跏趺坐하고 있으며 두 손을 가슴앞에 모아 經冊으로 보이는 持物을 들고 있다(圖 20-3). 右側壁의 사자를 탄

42) 法華經은 모두 王舍城의 靈鷲山 한 장소에서 설법했기 때문에 한 장면의 설법도로 대변될 수 있다고 한다(文明大, 前掲 註29)의 論文).

43) 李東洲監修, 前掲書, 圖91.

44) 上掲書, 圖60, 61, 63 참조.

45) 이 변상도는 14세기 후반(1350년경)의 작품으로 추정되고 있으며(文明大, 圖版說明, 李東洲監修 前掲書, 圖63), 본래 충남 천원군 廣德寺에 소장되었던 것이다(文明大, 「妙法蓮華經 寫經變相圖의 한 考察」 『韓國佛教學』 3輯(1977), pp.125~151).

文殊菩薩은 왼손을 어깨까지 들어 긴 如意를 받쳐들고 있으며 오른손으로는 배앞에서 그 끝을 잡고 있다(圖 20-2). 두 像 중 左側壁의 코끼리는 움직임이 없는 옆모습이나 右側의 사자상은 정면에서 약간 비껴 선 모습으로 머리를 옆으로 돌린 모습과 공중으로 뻗친 꼬리털, 힘있게 내딛은 뒷다리의 모습이 어울려 매우 動的이다. 특히 뒷다리의 움직임을 시사하는 曲線의 반복은 설명적인 표현으로서 재미있는 요소로 생각된다.

普賢菩薩이 코끼리를 탄 圖像이나 사자를 탄 文殊菩薩은 여러 經典에 의거하여 복잡한 圖像으로 표현되어 단독으로 예배되기도 하나,⁴⁶⁾ 무엇보다 이 두 보살상은 함께 毘盧舍那佛이나 釋迦佛의 협시로 자주 표현된다. 우리나라에도 그러한 조성 예가 實物로 남아있으나 대부분 통일신라시대에 毘盧舍那佛의 협시로 표현된 것이며,⁴⁷⁾ 이 佛龕의 像들은 正面壁의 群像이 釋迦佛의 說法을 나타낸 圖像이라 생각되므로 이 역시 석가불의 협시로 표현된 드문 예가 될 수 있다.

한편 중국에서는 五代·北宋代 이후 天台宗의 부흥⁴⁸⁾에 따라 法華經이 성행되어 이러한 두 菩薩像을 협시로 한 釋迦三尊佛畫가 많이 제작되었고 그와 유사한 元代의 佛畫들도 다수 전하는데(圖 26)⁴⁹⁾ 佛龕의 浮彫像과는 세부묘사가 크게 다르다. 그리고 이 佛龕 안의 두 菩薩像 중 普賢菩薩이 두 손을 모아 經冊을 든 모습이나 文殊菩薩이 가지가 휘어진 如意를 두 손으로 받쳐든 모습은 고려시대 阿彌陀九尊圖⁵⁰⁾(1320年作, 日本 松尾寺藏)에 나타난 菩薩立像의 모습과 가깝다. 즉, 이 佛畫의 八大菩薩 중에서 맨 앞줄의 양 끝에 각각 經冊과 如意를 든 보살상이 서 있는데 佛龕의 像들을 무엇보다 그런 표현을 따른 것임을 알 수 있다. 그리고 조선초의 圓覺寺塔(1467년)에서도 西쪽 一層面에 부조된 靈山會相圖(圖 27)에서 석가불의 협시로 표현된 두 菩薩像을 볼 수 있으나 佛龕의 像들과는 세부묘사나 배치면에서 차이를 보이며 오히려 앞에서 언급한 元代 釋迦三尊佛畫(圖 26)와 비교된다.

이상으로 側面壁의 두 菩薩像의 표현에 대해 고찰해 보았으며, 釋迦佛의 협시로는 圓覺寺塔의 부조상과 함께 매우 귀한 예가 됨을 알 수 있었는데, 그 배경으로는 고려말에 귀족들 사이에 세력을 확장한 天台·法華신앙을 생각지 않을 수 없다.⁵¹⁾ 高麗말에 제작된 釋迦佛像이나 佛畫로서

46) 두 菩薩像의 圖像의 종류에 대하여는 山本興一, 「智勝院の文殊·普賢像」 『佛教藝術』104號(1975. 11), pp. 17~30.

47) 통일신라시대의 예는 伽倻山 法水寺와 佛國寺의 石造像이 있고(文明大, 「法水寺의 마하비로자나三尊佛」 『古文化』5·6輯(1969. 5), pp. 38~44; 文明大, 「佛國寺 石造三尊像臺座」 『考古美術』109號(1971. 3), pp. 12~16), 光州 元曉寺에서는 코끼리상의 일부로 보이는 塑造과편이 고려말·조선초의 佛像들과 함께 출토되었다(文明大, 「高麗 塑·木佛像의 研究」 『考古美術』166·167號(1985), pp. 82~95; 國立光州博物館·元曉寺, 『元曉寺』1983, 圖版28).

48) 道端良秀, 『中國佛教史』1969, 法藏館, p. 166, pp. 170~171.

49) Lee S. E. and Wai Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols; The Yuan dynasty(1279~1368)*, Cleveland Museum of Art, 1968, 圖 194; 奈良國立博物館編, 『日本佛教美術源流』Ⅱ, 繪畫·工藝·書蹟編, 1984, 圖 13·14.

50) 李東洲監修, 前掲書, 圖 21.

51) 天台宗은 고려초에 종파로서 성립되었고, 무신정권시대에는 白蓮社를 비롯한 결사조직을 통해 확산 정착되었으며, 그 신앙내용은 法華經을 宗典으로 하면서 아미타 염불신앙을 바탕에 깔고 있는 것이었다.

확실한 유품은 남아있지 않지만⁵²⁾ 현존하는 다수의 法華經 寫經과 함께 佛龕도 그러한 신앙의 所産이 아닐까 추측된다.

(外部 左右側面壁의 四天王像)

龕의 바깥쪽 좌우 측면벽에는 각 2軀씩 구름을 배경으로 하여 四天王像을 線刻하였다. 四天王의 圖像은 일정치 않지만 통일신라시대의 像들은 대개 왼손에 창이나 칼을 잡고 있는 경우가 많고, 오른손에는 廣目天이 붓 또는 책, 增長天이 寶珠를, 多聞天이 塔을 지니는 것이 보통이다.⁵³⁾ 그런데 이 佛龕의 像들은 왼쪽벽의 두 像이 龕의 正面에 가까운 상부부터 각각 塔과 琵琶를 들고 있으며(圖 20-5) 오른쪽 벽에는 劍을 든 像과 합장을 한 像으로 표현되었다(圖 20-4). 이들 중 琵琶를 든 像은 고려시대에도 前期에 속하는 四天王像에서 볼 수 없는 圖像이어서 주목된다.

이러한 圖像은 티벳계 佛教인 喇嘛敎美術에서 연유한 것으로 중국에서는 몽고족의 티벳 정복 이후 元代 미술에 나타나기 시작했으며,⁵⁴⁾ 우리나라에서는 高麗末 元의 침입 이후에 유입된 것이라 추정되어 왔다.⁵⁵⁾ 그러나 조선시대 後期の 作品 외에 이런 유물이 확실하게 알려져 있지 않으므로 佛龕에 나타난 圖像이 매우 중요하게 생각되는 것이다.

중국 元代 라마교 미술의 귀한 유품으로 꼽히는 河北省 居庸關(1345년)에 부조된 四天王像 중 東·持國天像(圖 28)은 그 眷屬들과 함께 등장하여 圖像자체가 복잡하며, 부리부리한 눈에 메부리코를 한 西域人의 인상을 하고 있다. 이러한 인상은 佛龕의 像에서도 어느 정도 반영되고 있다. 持物은 持國天이 琵琶를, 多聞天은 傘을, 廣目天은 蛇와 鼠를 든 것으로 밝혀져 있다.⁵⁶⁾ 또 1307년 作 元代 華嚴經版畫(圖 29)에서는 화면 下段 좌우에 두 軀씩 표현된 四天王 중 左側의 像들은 琵琶와 傘을, 右側의 像들은 劍과 絹索을 들어 元代 유물 중에서도 四天王像의 持物이나 배치가 다른 것을 알 수 있다. 이러한 圖像이 우리나라에 전해져 국립박물관 金銅佛龕 뿐아니라 조선초의 圓覺寺塔(1467년) 부조에도 그 흔적을 남기고 있는데, 앞에서도 비교된 西一層의 靈山會相圖(圖 27)중 좌우에 조그맣게 표현된 四天王들이 대부분 劍을 들고 있으며 琵琶를 든 像이 한 軀 있다. 그리고 朝鮮朝 후기 佛畫에서 다시 라마교 계통의 四天王 圖像이 일반화되는데 그 표현이나 명칭

그러나 고려말 元지배 이후에는 그 성격이 변하여 순수 범화신앙을 중심으로 하는 妙蓮寺系 天台宗이 귀족들 사이에 세력을 확장하는 것으로 이해된다(許興植, 「고려前期의 佛教系와 天台宗의 形成過程」 『韓國學報』 11, 一志社, 1978, pp. 77~110; 蔡尙植, 「고려後期 天台宗의 白蓮社 結社」 『韓國史論』 5, 서울大國史學科, 1979, pp. 107~196; 韓基斗, 「麗末鮮初의 天台·法華思想」 『韓國天台思想研究』 佛敎文化研究所, 1983, pp. 333~374.)

52) 釋迦佛像이나 佛畫가 제작된 기록은 남아있다(文明大, 「고려後期 端雅樣式佛像의 成立과 展開」 『古文化』 22輯(1983), p. 37; 文明大, 「高麗佛畫의 造成背景과 內容」 李東洲監修, 前掲書, p. 212 참조).

53) 文明大, 「浮石寺 祖師堂 壁畫試論」 『佛敎美術』 3号(1977), pp. 10.

54) 逸見梅榮, 『新裝中國喇嘛敎美術大觀』 <<圖版編>>, 東京美術, 1981, pp. 487~492; 이밖에 라마교의 四天王에 대한 내용은 賴富本宏, 「라마敎における四天王の圖像學的 考察」 『宗教研究』 242号, pp. 247~248; 同著, 「라마敎圖像に關する若干の問題點(中)」 『佛敎藝術』 133号(1980), pp. 111~120 참조.

55) 文明大, 前掲 註 52)의 論文.

56) 常盤大定·關野貞, 『支那佛敎史蹟』 1925, 圖 132, 133; 京都大學工學部發行調査報告書, 『居庸關』 1975. 3, pp. 55~70 참조.

은 일정하지 않고 대체로 元 沙囉巴 譯 『藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法』에 의거한 것으로 추정되고 있다.⁵⁷⁾ 이 經典에서는 지국천은 琵琶를, 증장천은 寶劍을, 광목천은 絹索을, 다문천은 寶叉를 드는 것으로 나타난다.⁵⁸⁾ 따라서 本 佛龕의 四天王像도 위의 경전내용을 따라 琵琶를 든 像은 東·持国天, 劍을 든 像은 南·增長天으로 볼 수 있고, 나머지 두 像 중 塔을 든 像은 전통적인 표현을 따라 北·多聞天으로 보고 합장한 像은 西·廣目天으로 볼 수 있겠다. 따라서 좌우에 각각 北東과 西南의 四天王이 배치된 셈이다.⁵⁹⁾

이 像들의 표현을 전체적으로 비교할 예는 없지만, 고려말 寫經畫인 東國大博物館藏 「妙法蓮華經第四卷變相」(圖 24)이나 1373年作 국립중앙박물관 「妙法蓮華經第五卷變相」(圖25)의 群像 중에서 옆얼굴을 보이며 어깨까지 모습을 드러내고 있는 四天王像들과 비교하면, 윤곽 만을 線描한 얼굴 모습과 스카프를 날리고 서 있는 上體의 모습이 거의 유사하여 당시의 寫經畫에 많이 표현된 유형인 듯하다. 그리고 1350년경 이전의 寫經畫에 표현된 四天王은 대부분 긴 劍을 들고 있으며 冠이나 얼굴모습 등 세부표현에 차이가 있어 1350년 이후의 표현으로 보는 것이 순리라 생각된다.⁶⁰⁾

(外部 뒷벽의 浮彫)

龕의 뒷벽에는 全面의 1/3정도 下段에 蓮唐草文이 선각되어 있고, 上段에는 8軀의 神將像이 線刻되었다(圖 20-6). 蓮唐草文은 꽃의 형태도 다양하고 잎의 크기도 변화스러우며 굽직한 줄기가 큼직하게 ㄴ자를 그리며 이어져 활달하고 자유스러운 느낌을 준다. 이러한 蓮唐草文 중에서 연밥이 맺힌 꽃의 형태라든가 문양의 배치 상태가 앞에서 관찰한 泉隱寺 佛龕의 천정 부조(圖 5-8)와 가장 유사하다.

上段에 線刻된 神將像은 거의 좌우 대칭으로 4軀씩 8軀가 표현되었는데, 龕의 正面과 옆면에 배치된 仁王像과 四天王像을 보아 八部衆으로 표현된 것이 아닌가 추측되나 八部衆의 고유한 圖像的 특징이 나타나 있지는 않다. 이 像들을 모두 무릎까지 오는 下衣를 입고 天衣를 걸친 着衣法을 보아 仁王像에 가깝게 보이기도 하고, 또 보통 四天王의 持物로 표현되는 塔을 받쳐 든 像도 있고, 합장하거나 긴 봉을 든 像도 있으며, 金剛杵를 든 像도 있다.

고려시대 八部衆像은 初期의 塔부조상에서 통일신라의 圖像的 전통이 어느 정도 이어지고 있었으나 그 이후로는 八部衆像의 遺例를 보기가 어렵다.⁶¹⁾ 그리고 조선초기 것으로 추정되는 경기도 양주군 檜巖寺址 無名舍利塔⁶²⁾(圖 30, 30-1)에서 八部衆에 가까운 부조상을 발견할 수 있다. 이 탑에는 거의 같은 모습으로 긴 劍을 들고 있는 8軀의 像이 8角의 상층 기단부에 한 軀씩 부조되어

57) 崔完秀, 「釋迦佛幀圖說」 『文化財』 8号(1974. 12), p. 36; 文明大, 前掲論文, p. 24.

58) 大正新修大藏經, No. 926, Vol. 19, 密教部二卷, p. 47.

59) 이들 四天王의 명칭이나 배치의 문제는 시대가 가깝고 표현이 유사한 예가 더 발견되면 더 구체적으로 논의될 수 있으며 현재로는 추정에 불과한 것이다.

60) 菊竹淳一·吉田宏志, 『高麗佛畫』 朝日新聞社, 1981, 圖67~70참조.

61) 崔聖銀, 「고려시대 癸酉銘青銅八部衆立像」 『考古美術』, 161号(1984), pp. 23~31.

62) 崔成鳳, 「檜巖寺의 沿革과 그 寺址調査」 『佛教學報』 9輯(1972), p. 185.

있어 八部衆 圖像이 퇴화되는 과정을 보이는 것이 아닌가 생각되기도 한다. 따라서 本 佛龕의 像들도 그와 같은 경향을 반영하는 한 예가 아닌가 생각되나 4軀씩 거의 좌우대칭으로 표현된 상태를 보아 쉽게 단언할 수는 없겠다.

(내부 천정의 浮彫)

천정에는 泉隱寺 佛龕에서와 같이 菱花形과 蓮唐草文을 배치하고 菱花形 안에는 鳳凰 대신 龍을 한마리 打出·陽刻 하였다(圖 20-7). 蓮唐草文의 표현은 泉隱寺 佛龕에 비해 거친 편이나, 菱花形 안에서 구름 사이로 몸을 사리고 중앙의 火焰寶珠를 바라보는 龍은 몸체의 비늘, 갈퀴처럼 표현된 발톱, 갈기의 모습 등이 매우 세밀하게 묘사되었다. 이러한 龍의 모습 중 正面을 보이고 있는 점이 매우 특이한데, 유사한 표현을 조선초기의 경기도 양주군 檜巖寺 남단부도⁶³⁾(1407년경)에서도 찾아 볼 수 있어(圖 31) 고려말 조선초기 龍표현의 한가지 특징으로도 볼 수 있을 듯하다.

또한 佛龕의 천정에 표현된 菱花形과 龍문양은 실제 殿閣의 천정 寶蓋의 표현을 따른 것으로 보이며,⁶⁴⁾ 그러한 단집안에는 대개 雙龍이 그려지나 이 佛龕에서는 한 마리의 龍만 그려진 점이 다를 뿐이다. 그러나 그 의미는 모두 佛法의 道場을 수호하는 護法の 龍인 점에서 차이가 없을 것이다.

(門扉 裏面の 仁王像과 기단부의 蓮瓣)

仁王像(圖 20)은 그 자세나 화염광배의 형태, 天衣가 날리는 모습까지 모두 泉隱寺 佛龕의 像(圖 5)과 흡사하나 신체와 天衣가 연결되는 부분, 또는 얼굴표정이나 손의 모습 등 표현하기 어려운 부분에서는 미숙한 처리가 엿보이며 전체적으로 좀더 단순하게 처리되어 있다. 그러나 打出된 각 부분이 전체적으로 날카로운 각을 이루며 돌출되어 근육에서 발산되는 힘이 더 강하게 달되고 있다.

불교미술에 흔히 등장하여 장식적인 효과를 높이는 蓮瓣은 비교적 시대감각을 잘 반영하면서 변화되는 것이라 생각된다. 이 佛龕의 기단부에 표현된 蓮瓣의 특징을 살펴보면 그 잎끝이 양쪽으로 갈라져 있어 外形은 複瓣의 형태와 같지만, 윤곽을 따라 내부에 陰刻된 線이 잎끝에서 동그랗게 양쪽으로 말려 들어가 있고 그 사이를 연결하는 짧은 곡선이 그어져 있어 잎끝이 도톰하게 입체적인 모습을 이루며 매우 장식적인 일면을 보인다. 이러한 표현은 전체적인 형태는 다르지만 敬天寺十層石塔(1348년) 기단부에 부조된 연판(圖 33)과 장식적인 경향이 거의 일치되고 있다.

(제작연대)

국립중앙박물관 金銅佛龕은 앞에서 관찰한 바와 같이 泉隱寺 佛龕과 구조가 같고 圖像과 문양

63) 上揭論文, pp.197~200.

64) 조선시대 寺刹의 殿閣에는 佛壇의 윗부분에 方形의 嵌入天障을 두어 단집으로 삼은 것이 많은데, 조선 중기에 중건된 것으로 추정되며 고려시대에 寺勢가 크게 번창했던 江原道 春城郡 淸平寺 極樂殿(현재 불타 없어진 건물임)의 천정 寶蓋는 능화형을 따라 多角形으로 嵌入되어 있고 그 안에 雙龍이 배치되어 이 佛龕의 천정모습과 비교된다(『朝鮮古蹟圖譜』12卷, 圖 5397)(圖32).

의 배치형식도 같아 기본적으로 동일한 구상을 보이지만, 그 안에 표현된 圖像의 내용만 다르다. 제작기법도 같은 打出法이지만 표현이 좀더 약화되고 섬세하지 못한데 이러한 현상은 역시 시대적인 차이와 기술적인 차이를 의미하는 것이라 생각된다.

그리고 壁面에 부조된 佛菩薩의 세부 표현은 14세기 전반 고려불화에서 이어지는 것이지만 正面壁의 浮彫나 四天王像과 양식적으로 가장 가깝게 비교된 것은 1373년의 국립중앙박물관 寫經畫와 東國大博物館의 寫經畫였다. 따라서 이 佛龕의 제작연대는 泉隱寺 佛龕이나 위의 사경화들과 비교하여 14세기 후반 중에서도 늦은 시기에 해당하는 것으로 볼 수 있겠다.

3. 포그미술관 金銅佛龕

미국 하바드대학 포그미술관에 소장된 이 佛龕은 높이 24cm, 幅 22.2cm, 側幅 11.2cm 크기이며, 국립중앙박물관이나 泉隱寺 佛龕과 비교하면 지붕과 기단부가 없어 外形이 단순해졌고 정상부에 손잡이가 부착되어 있다(圖 34). 그러나 正面에 門을 달아 여닫을 수 있게하고 내부에 佛像을 따로 봉안한 형식이나 壁面에 群像을 부조한 방식은 위의 두 작품과 거의 같아 그 형식을 모방하면서 단순화된 것으로 보인다.

제작수법도 앞의 두 佛龕과 같으나, 걸부분의 장식도 좀더 간소해져서 門扉 表面에만 施文되어 넓은 윗부분에는 連菱文을 아랫단에는 蓮唐草文을 線刻하였다(圖34-1). 현재 龕 안에는 좌우 菩薩立像 2軀만 남아있으나 오래된 사진⁶⁵⁾에 의해 원래 중앙에 봉안했던 佛坐像의 모습을 알 수 있다. 내부에는 正面壁에만 群像이 부조되었고 門扉 裏面의 仁王像 위에는 식물문양이 첨가되었다.

(내부의 三尊佛)

三尊佛은 모두 仰·伏蓮이 上下 대칭으로 배열된 臺座 위에 앉거나 서 있다. 대좌의 蓮瓣은 국립중앙박물관 佛龕의 기단부 蓮瓣과 비슷한 장식적인 것이다(圖 34).

本尊 佛坐像은 높이가 龕 전체의 3/4가량 되어 龕 내부를 가득 채우고 있는 듯한 인상이다. 手印은 泉隱寺 佛龕의 佛坐像과 같은 下品下生印을 결하고 있으며 고개를 앞으로 내밀어 얼굴을 조금 숙이고 있다. 螺髮의 머리에는 높은 肉髻와 中央髻珠가 나타나 있고, 이마에는 눈섭을 따라 음각된 선이 보이는데 좌우 菩薩과 벽면 浮彫像에서도 같은 현상을 볼 수 있다. 가늘고 긴 흠처럼 옆으로 곧게 파인 눈이나 모서리가 날카롭게 각진 코와 인중선을 보면 조각기술이 극도로 퇴보한 상태로 보이며, 얼굴전체에서 별다른 표정을 읽을 수 없다. 通肩의 佛衣는 매우 간략하게 표현되어 오른쪽 어깨를 덮는 반달모양의 옷자락이나, 깃이 접혀진 장식적 요소도 없�지고 다만 두꺼운 앞단이 목에서부터 길게 내려와 있다. 배부분에서 반복된 V자형 옷주름과 어깨에서 거드랑으로 접혀들어간 주름선들도 날카롭게 각진 계단처럼 彫刻되었다. 또한 무릎목이 좁고 上體가 긴 신체 비례나 무릎이 높게 각진 상태로 표현된 점, 수평의 裙衣上段이 가슴 높이까지 올라와 있는 점도 두드러진 특징이다.

65) 金理那 교수 사진 제공.

좌우의 菩薩立像은 花文이 陰刻된 높은 冠을 쓰고 있으며, 施無畏·與願印에 가까운 손모양이 두 像에 좌우대칭으로 표현되었다. 양 어깨에서 U자형으로 길게 늘어진 天衣는 그 주름이 V자형으로 변화되면서 정강이까지 무겁게 늘어지며 그 밑으로 세로 주름이 잡힌 裙衣가 발밑까지 넓게 퍼져있다. 얼굴은 本尊像과 같이 조금 숙인 상태이며 이목구비의 표현은 더욱 약화되었고, 목에는 세줄의 장식이 달린 단순한 형태의 목걸이가 陽刻되었다. 이러한 표현 중 앞으로 늘어진 天衣자락의 형태는 중국 宋代作으로 추정되는 菩薩立像⁶⁶⁾(圖 35)의 모습과 유사하며 우리나라의 像 중에서는 고려시대 像으로 알려진 국립중앙박물관 金銅菩薩立像(圖 36)에서 비슷한 표현을 찾을 수 있다.⁶⁷⁾ 따라서 착의법이나 의습표현에서는 시대적인 특징을 찾아보기 어려우나, 목걸이 장식은 고려 후기 菩薩像⁶⁸⁾들에 비해 단순해진 상태로 생각된다.

(正面壁 浮彫)

正面壁에는 높은 角形 臺座에 앉아있는 佛坐像과 그 주위를 둘러싸고 허공중에 옷자락을 날리며 서있는 8軀의 菩薩立像이 부조되었다(圖 34-2). 이들의 아래위로는 멩게구름이 일고 있으며, 本尊의 머리 위에서 瑞光이 피어올라 장식적인 곡선을 그리며 양쪽으로 갈라진다. 그 사이로 天宮이, 그 아래쪽 좌우에는 연꽃가지를 든 飛天이 中央을 향해 마주보며 날아가는 모습으로 표현되었다. 전체 부조상의 묘사는 정교하지 못하고 구성도 매우 엉성한 편이다.

本尊像의 手印은 국립중앙박물관 佛龕 正面壁부조의 本尊像과 같은 說法의 手印이며 머리나 얼굴모습은 대충 윤곽만을 나타냈다. 어깨선도 목에서 무릎까지 가파른 경사를 이루며 이어져 있고, 형식적인 佛衣주름이나 귀가 맞지 않아 일그러진 모양으로 표현된 臺座의 모습 등 전체적으로 매우 치졸한 솜씨를 보인다.

이러한 도상의 내용은 菩薩像의 持物을 통해 알 수 있다. 本尊의 左側에 있는 2軀의 菩薩이 긴 막대와 같은 持物을 합장한 채 들고 있는데, 고려시대 「阿彌陀九尊圖」 중 日本 松尾寺에 있는 佛畫(1320年作)⁶⁹⁾에서 8大菩薩 중 2軀의 菩薩이 각각 金剛杵와 짧은 劍을 합장한 채 들고 있어 비교된다. 즉, 正面壁의 부조는 阿彌陀九尊圖로서 8大菩薩의 표현이 많이 생략되어 특징적인 두 菩薩像의 持物만 간략하게 나타난 것으로 해석된다.

이 群像의 양식을 고찰해 볼 때, 本尊의 二重圓의 頭·身光 형태나 대좌 옆으로 大衣자락이 늘어진 모습, 角形 臺座의 기본적인 구조가 日本 玉林院藏 阿彌陀如來像⁷⁰⁾과 같은 高麗시대 佛畫에서 이어지는 것임을 알 수 있으나 세부묘사가 극히 약화된 상태이며, 이러한 표현이 조선초기 佛畫에 이어진다.⁷¹⁾ 菩薩像의 표현도 매우 형식화되어 冠의 형태를 비롯하여 전체모습을 비교할

66) 松原三郎, 『增訂中國佛教彫刻史研究』 1966, 吉川弘文館, 圖301-c 참조.

67) 崔聖銀, 「高麗時代 癸酉銘青銅八部衆立像」 『考古美術』 161号(1984.3), p.14.

68) 崔聖銀, 註 12)의 論文, 圖5 參照.

69) 李東洲監修, 韓國의 美⑦, 『高麗佛畫』 中央日報·季刊美術, 1981, 圖21.

70) 上掲書, 圖11(p.238의 圖版說明에서 이 佛畫는 14세기 前半의 作品으로 추정되고 있다).

71) 예를 들면 日本 知恩院 소장 「觀經變相圖」(1465年作)과 水鍾寺 金銅佛龕 佛畫(1459~1493年作)에 이어진다(文明大監修 韓國의 美⑩, 『朝鮮佛畫』, 中央日報·季刊美術, 1984, 圖24, 30).

대상을 찾을 수 없는데 이는 조각기술이 퇴보했을 뿐아니라 고려불화나 사경화의 도상적인 전통에서도 벗어난 상태로 이해된다.

이 壁面부조의 群像이 고려불화의 엄격한 2段구도를 벗어나 반원형의 구조를 보이는 점은 앞에서 본 두 佛龕에서도 나타나는 공통된 요소이며, 이러한 구도자체가 고려시대 經變相圖와 같은 群像畫에서 유래하는 것임은 이미 앞에서 언급했지만 壁面의 형태에서 자연스럽게 규정되는 요소로도 생각되며, 이러한 구도가 이어져서 조선초기 佛畫의 특징을 이루게 된다.⁷²⁾ 그러나 菩薩像의 위치나 크기를 本尊像과 크게 구별하지 않는 점도 고려말·조선초기의 공통된 경향으로 여겨진다.

(仁王像)

門扉裏面の 仁王像의 기본 형태는 앞의 두 佛龕의 仁王像과 같으나 전체적인 자세가 거북스럽게 과장되어 있고, 팔다리에도 짧게 내려 그은 형식적인 陰刻線으로 근육을 묘사하고 있는 등 조각수법은 매우 치졸한 편이다(圖 34). 仁王像의 머리 위에 打出된 특이한 식물 모양은 선인장과 같이 넓은 줄기에 활짝 핀 꽃과 둥글게 꼬부라진 가지들이 뒤엉켜 있는 모습이다. 이것은 대부분의 고려시대 水月觀音圖의 화면 밑부분에 그려진 산호와 기화요소를 연상시키며, 밑부분에 구불구불한 곡선을 한두번씩 그어 水面을 표현한 듯하다.

(제작연대)

龕의 外形이 國立中央博物館이나 泉隱寺 佛龕을 답습하면서 단순화 됐을 뿐아니라 내부의 佛像이나 壁面부조도 14세기 중엽경의 佛像과 佛畫에 비해 현저하게 圖式化된 경향을 보이고 있어, 고려 최말기나 조선초기의 제작으로 볼 수 있겠다.

IV. 高麗末 金銅佛龕의 특징 및 意義

지금까지 살펴 본 3점의 金銅佛龕은 木造殿閣의 형태를 모방한 殿閣形 佛龕이지만 구조적인 면보다는 장엄형식에 있어 실제 殿閣을 방불케하는 표현을 지닌 점이 특징이며 이는 銅版을 조립하여 만든 제작법과도 유관한 것이라 생각된다. 또한 圖像의 배치형식에서 기본적으로 동일한 구상을 보여, 안에 봉안된 佛像을 설명하는 後佛壁畫가 壁면에 부조된 점이나 門扉 表面에 斜格子門을 모방한 文樣과 花文을 배치한 점, 그 裏面에는 仁王像을 배치한 점 등 공통점을 지니고 있다. 따라서, 양식적인 비교가 용이했으며 모두 고려말에서 조선초기에 걸친 14세기 후반의 제작으로 추정되었다.

세 佛龕에 표현된 圖像내용과 특징을 요약해 보면 泉隱寺 佛龕은 毘盧舍那佛會圖와 藥師佛三尊, 그리고 阿彌陀三尊으로 보이는 圖像이 부조되어 三佛信仰이 반영된 이른 예가 됨을 알 수 있

72) 文明大, 「朝鮮朝 佛畫의 양식적 특징과 변천」 上揭書, pp.174~175.

었다. 또한, 正面壁의 群像에는 七寶文이 화면을 구성하는 요소로 부각되었는데, 이는 벽면의 群像이 毘盧舍那佛會圖라는 점과 함께 매우 특이한 표현 예가 되며 이를 華經經의 첫 장면인 〈世主妙嚴品〉의 내용과 관련시켜 보았다. 龕 자체가 현존하는 고려시대 불감 중 가장 큰 편이며 打出法에 의한 모든 표현이 정교하고, 특히 천정의 鳳凰과 菱花形, 蓮唐草文의 浮彫는 섬세하고도 화려한 아름다움을 지녀 고려시대 공예품을 대표할 만한 것으로 생각된다.

國立中央博物館 佛龕은 泉隱寺 佛龕에 비해 규모가 작고 조각수법도 간략해 졌지만, 龕의 뒷벽에까지 文樣이나 부처의 眷屬들을 부조한 점이 특징이며, 釋迦佛의 靈山會相圖를 비롯하여 코끼리를 탄 普賢菩薩, 사자를 탄 文殊菩薩이 부조되어 高麗末에 귀족들 사이에 세력을 떨쳤던 法華信仰이 반영된 것으로 보았다. 천정의 龍이나 菱花形의 배치는 실제 殿閣의 寶蓋형식과 비교되었으며, 바깥쪽 측면벽에 線刻된 四天王像에 琵琶를 든 像이 있어 元代라마교의 도상이 유입된 최초의 遺例로 보았다.

위의 두 作品을 이어 고려말·조선초기 작품으로 보이는 포그미술관 불감은 外形도 단순해졌을 뿐 아니라 기술적으로도 가장 뒤떨어지는 작품이며 阿彌陀佛三尊과 阿彌陀九尊圖가 표현되었다.

이러한 세 작품의 전통을 이어 그 여맥을 보여주는 것으로서 15세기 후반의 제작으로 추정된 바 있는 水鍾寺塔龕도 金銅佛龕⁷³⁾은 王室妃嬪의 發願에 의한 제작으로 추정되는 것임에도 기술이나 제작수준에서 큰 차이를 보이며, 後佛壁畫를 浮彫 대신 彩色佛畫로 나타낸 점이나 우진각지붕 대신 팔각지붕을 한 점 등 위의 세 佛龕들과는 표현상의 차이도 드러내어 시간적인 격차를 느낄 수 있다.

다음으로 세 점의 佛龕들이 지닌 意義를 종합해 보기로 한다.

첫째, 이들은 圖像배치 형식이나 제작법은 유사하지만, 내부에 부조된 圖像의 내용은 모두 달라서 상당히 개별적인 신앙내용을 담고 있다.

둘째, 벽면의 浮彫들은 세부묘사에 있어 高麗後期 佛畫를 계승하며 구성이나 구도면에서는 高麗末이나 朝鮮初 寫經畫에 가까와 양식적으로 高麗後期 佛畫와 朝鮮時代 佛畫를 이어주는 예로서 그 의의를 찾을 수 있다.

셋째, 안에 봉안된 佛像들 역시 高麗後期 佛像의 表現을 따르면서 앞으로 숙여지기 시작하는 자세나 下品下生印의 手印, 수평으로 변한 內衣 上段의 모습, 무릎폭이 좁아진 신체비례 등에서 고려말기 佛像彫刻의 樣式的 특징을 잘 보여주는 것이다.

넷째, 佛龕의 장식면에서는 斜格子門의 유행을 비롯한 殿閣 천정의 寶蓋형식 등 寺院建築의 내부意匠을 잘 보여주며, 菱花形 文樣자체나 蓮瓣의 장식적인 형태, 구름문양들이 어울려 전체적으로 고려말기 불교공예의 화려하고 섬세한 면을 잘 보여준다.

다섯째, 이 佛龕들의 내부에서는 同時代의 독립된 像이나 佛畫로 남아있지 않는 귀한 圖像들을 발견할 수 있었는데 이러한 圖像은 당시에도 드물게 제작된 예가 될 수도 있겠고, 또 어느정도 제

73) 柳麻理, 前揭論文; 尹武炳, 前揭論文.

작된 상태에서 이 佛龕들에만 자취가 남겨진 것으로 볼 수도 있겠다. 즉, 장엄형식에 있어서 실제 殿閣을 모방한 이들 高麗末 金銅佛龕에서나 이러한 도상들이 동시에 보존될 수 있었다고 생각되므로 이들의 美術史的인 가치도 크다고 본다.

그리고 이 佛龕들은 재료나 표현상의 특징 및 제작연대로 보아 용도와 제작배경에서 다음과 같은 사실을 추측하게 한다.

첫째, 金銅이라는 재료로 보아 서민층보다는 귀족층의 發願에 의해 제작된 것이 분명한데, 그 표현에 있어서 고려불화나 불상의 전통을 따르면서도 佛像 臺座의 형식이나 四天王像의 표현 등 부분적으로 元代 美術의 영향을 곧바로 반영하고 있으며 당시의 중앙지역의 美術品들과 비교되는 화려한 장식문양들의 형태를 보아도 고려후기에 元과의 교섭이 활발했던 중앙지역의 귀족에 의한 발원으로 좁혀볼 수 있지 않을까 생각된다.

둘째, 추정된 연대로 보아 14세기 후반에 제작이 집중된 점을 지적할 수 있다. 물론 고려초기 제작으로 추정되는 澗松美術館 佛龕과 같은 이른 예도 있으나 이들이 형식상 서로 유사하고 시기적으로 편중된 것을 보아 어느 시기 동안 같은 형식의 佛龕이 유행되었을 것을 짐작할 수 있다. 그런데 고려말기에는 寺院경제의 팽창과 더불어 佛教내부의 타락상이 극심해지며, 이미 朱子學이 유입되어 斥佛論이 본격적으로 擡頭되기 시작한 시기이다.⁷⁴⁾ 따라서 정책적으로 僧侶의 身分上의 制限 뿐 아니라 一般人的 佛事에 대한 규제도 가해지게 된다. 즉, 국가에서 행하는 佛事 외에 一般人的 佛事에 대한 禁制가 내려져 父母忌齋 外에는 寺院往來를 금하였으며⁷⁵⁾ 身分의 上下를 막론하고 婦女子의 設齋·點燈을 위한 寺院출입에 禁令이 내려진다.⁷⁶⁾ 그 중에서도 특히 부녀자의 寺院往來는 거듭 禁하여진 바 있다.⁷⁷⁾ 그러한 규제조항이 기록에 거듭 나타나는 것을 보아 계속 잘 지켜지지 않았음을 짐작할 수 있으나 규제가 새롭게 가해질 때마다 寺院往來의 발길이 줄어들었을 것이며, 그러한 상황에서 個人이나 家門 중심의 신앙형태가 출현했을 것이라 생각된다. 특히 불교가 뿌리를 깊이 내려 대중에게 확산된 고려시대에는 개인의 護持佛이나 護身牌가 유행되는 것도 한 특징이 되는데, 寺院往來나 佛事に 규제가 가해지는 고려말에 휴대하기도 쉽지않은 이러한 佛龕들이 귀족의 집안에서 가문의 예배대상으로 봉안되었을 가능성도 생각해 볼 수 있겠다. 현재 남아있는 숫자로 보아도 당시에 佛龕이 유행되었으리라 짐작되며 佛教가 탄압을 받던 조선시대에도 궁중여인들의 佛事가 계속되었고 佛龕도 제작된 사실은 水鍾寺塔出土 金銅佛龕의 예를 보아 알 수 있다.

따라서 이들 고려말이나 조선초의 佛龕들은 儒佛이 交替되는 시기의 信仰형태를 일부분이라도

74) 韓佑欣, 「麗末鮮初의 佛教정책」 『서울大論文集』(인문사회과학 6), 1957, pp. 3~80; 金益洙, 「儒家의 排佛思想」 『韓國思想』 제19집(1982. 5), pp. 189~221; 李載昌, 「寺院의 致富와 病弊」 『高麗寺院經濟의 研究』 亞細亞文化社, 1976, pp. 94~106.

75) 『高麗史』 卷85, 刑法志, 禁令, 忠宣王 元(1309)年 六月條, “非父母忌齋, 禁往寺社”

76) 『高麗史』 卷85, 忠肅王後8(1339)年 5月條, “城中婦女, 無尊卑老少, 結爲香徒, 設齋點燈, 群往山寺, 私於僧人者間或有之其齋, 民罪坐其子, 兩班之家罪坐其夫”

77) 『高麗史』 卷85, 恭愍王3(1353)年 7月條, “復禁婦女往來佛宇”

반영하는 것이 아닐까 생각된다. 그러나 현재까지 이 불감들이 家內에 봉안되었던 확실한 증거는 찾을 수 없었으므로 하나의 추론으로 제시해 보고자 한다.

V. 맺음말

지금까지 고려시대에 제작된 것으로 알려지고 소재가 확실한 4점의 殿閣形 金銅佛龕 중에서 제작시기나 제작법에서 큰 차이가 있다고 생각되는 潤松美術館 金銅佛龕을 제외한 나머지 3점에 대하여 그 내용과 양식을 함께 고찰해 보았다. 그리고 이들의 미술사적 위치를 밝혀보기 위하여 殿閣形 佛龕의 始源이나 주변지역의 상황에 대하여도 간단히 살펴보았다. 그 결과 이 세 점의 金銅佛龕들은 중국 石窟寺院의 壁龕에서 그 源流를 찾을 수 있고, 일본 法隆寺所藏의 玉虫厨子나 潤松美術館 金銅佛龕과도 동일한 전통 안에서 비교될 수 있는 殿閣形 佛龕이지만 그 作法이 독특하고 형식상 유사성을 지닌 一群의 작품들임을 알 수 있었다. 그리고 양식고찰을 통하여 모두 14세기 후반에 제작된 것으로 추정해 보았다.

이 세 佛龕들에 나타난 형식상의 특징을 열거해 보면, 첫째, 銅版을 조립하여 만든 殿閣形 佛龕으로서 안에 佛菩薩像을 따로 만들어 안치하고, 正面에 두 門扉를 달아 여닫을 수 있게 하였다. 그리고 門扉 表面에는 목조건물의 斜格子門을 모방한 문양과 蓮唐草文을 배치하였다. 둘째, 지붕이나 기단부가 생략된 포그미술관 佛龕의 예도 있으나 대개 기와골을 나타낸 우진각 지붕을 표현하고, 기단부를 두어 蓮瓣으로 장식했다. 셋째, 佛殿의 後佛壁畫격인 群像의 부조로 내부 벽면을 장엄했으며, 門扉 表面에는 仁王像을 한 軀씩 배치하였다. 또한 천정에는 寺院建築의 내부의장을 모방한 것으로 보이는 입체적인 菱花形과 龍·鳳凰文을 장식한 것도 있다.

이상과 같이 실제 殿閣을 그대로 축소해 놓은 모습의 佛龕들이 내부에 지니고 있는 圖像이나 장식문양은 그 종류도 풍부하고, 현존하는 佛教美術品에서 遺例를 볼 수 없는 귀중한 요소를 지닌 것이 많아서 그 자료적 가치가 크다고 하겠다. 즉, 泉隱寺 佛龕의 正面壁 毘盧舍那佛會圖라든가 그 속에 표현된 七寶文, 국립중앙박물관 佛龕의 벽면에 부조된 코끼리를 탄 普賢菩薩과 사자를 탄 文殊菩薩像, 그리고 라마교 圖像에서 유래하는 琵琶를 든 四天王像 등이 있다. 이러한 圖像들은 고려말·조선초의 佛教圖像 연구에 귀중한 자료가 될 것으로 생각된다. 또한 龕의 안팎에 표현된 장식문양을 통해서도 당시의 佛教건축의 意匠을 엿볼 수 있었고, 後佛壁畫격인 벽면의 浮彫나 佛像은 佛畫나 佛像연구에 있어서 고려시대와 조선초기 작품을 연결시켜 주는 중요한 자료가 되며, 佛龕 자체는 殿閣에 佛像을 봉안하던 방식을 알려주는 자료가 되는 것이다.

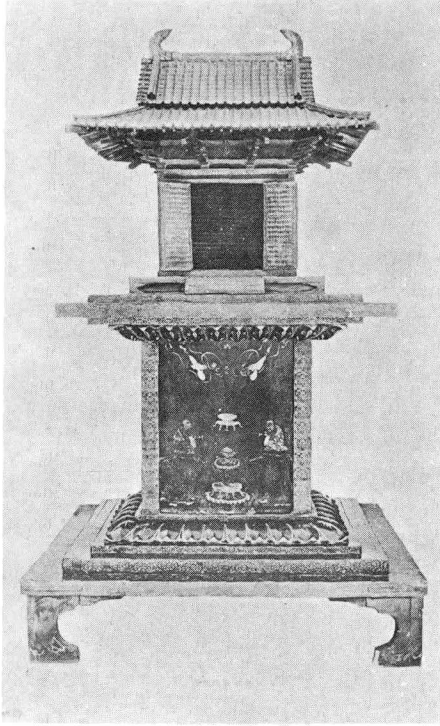
다음 이 佛龕들이 지닌 주된 信仰내용을 보면, 泉隱寺 佛龕이 毘盧舍那佛을 비롯한 三佛信仰을 담고 있으며, 국립중앙박물관 佛龕이 靈山會相圖를 통한 法華信仰을, 포그미술과 佛龕이 阿彌陀信仰을 반영하고 있어 각각 개별적인 信仰내용을 담고 있음을 알 수 있었고, 이를 통하여 고려말 佛教信仰의 一端을 파악해 볼 수 있었다.

또한 이 佛龕들은 재료나 표현상의 특징으로 미루어 開京을 중심으로 한 중앙지역의 귀족에 의

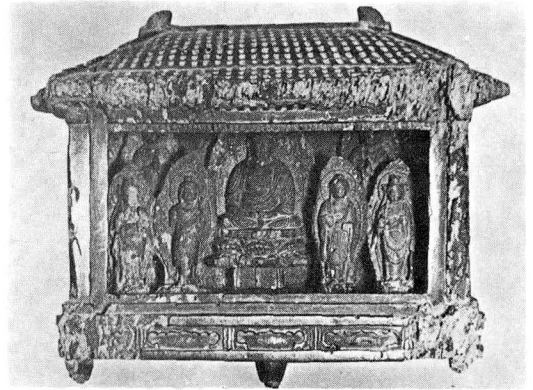
한 발원·제작으로 좁혀볼 수 있었다. 이는 곳곳에서 看取되는 라마교미술의 영향과 당시 중앙지역의 미술품과 비교되는 장식문양들 때문이었으며, 전체적으로 화려하고 장식적인 경향을 띤 이 佛龕들은 고려말 佛敎工藝의 특징을 잘 보여주는 예가 된다.

마지막으로 이처럼 축소된 佛殿으로서 손색이 없는 모습의 金銅佛龕들이 고려말 조선초에 집중되어 전하는 점에 대하여는 단순한 유행경향이라기 보다 斥佛論이 본격적으로 대두되기 시작하는 당시의 사회배경에서 연유하는 것으로 생각해 보았다. 즉, 정책적으로 一般人의 佛事를 규제하고 婦女子의 寺院往來를 거둬 禁하는 상황 속에서 자연스럽게 개인이나 家門 중심의 신앙형태가 등장하게 될 것이며, 그러한 배경에서 재력있는 귀족들에 의해 金銅佛龕이 많이 제작되어 家內에 봉안되었을 가능성도 있다고 보아, 이 佛龕들의 용도에 관한 하나의 추론으로 제시해 보았다.

이상으로 고려말 金銅佛龕들에 표현된 圖像을 여러 분야의 작품과 비교하면서 그 의미를 찾고 양식을 고찰하는 과정에서 가능한 폭넓은 비교를 시도하고자 했고 이를 통해 同時代의 佛敎美術 諸分野의 특징도 나름대로 정리해 볼 수 있었다. 그러나 앞으로 재료나 제작기법 등에 대한 보다 깊이있는 연구가 뒷받침 되어야 할 것으로 생각한다.



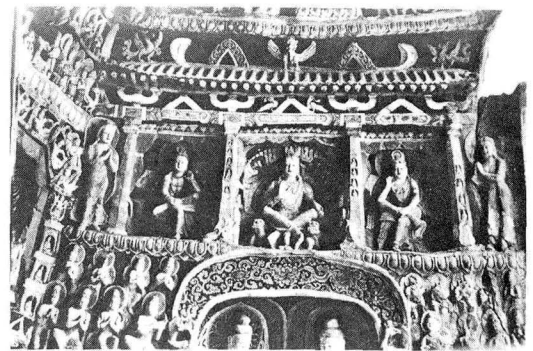
〈圖 1〉 玉虫厨子, 高266.6cm, 7세기중엽,
日本 法隆寺



〈圖 2〉 木造佛龕, 高12.5cm, 平安시대, 11세기,
日本 静岡 智満寺



〈圖 3〉 金銅佛龕, 高18cm, 高麗前期, 澗松美術館



〈圖 4〉 雲岡石窟 第9洞 佛殿形 壁龕, 5세기



〈圖 5〉 金銅佛龕，高43.3cm，高麗 14세기 후반，智異山 泉隱寺



〈圖 5-1〉 泉隱寺 金銅佛龕 前面



〈圖 5-2〉 佛龕內 金銅佛坐像, 高16cm



〈圖 5-3〉 佛坐像의 옆모습



〈圖 5-4〉 佛坐像의 뒷모습



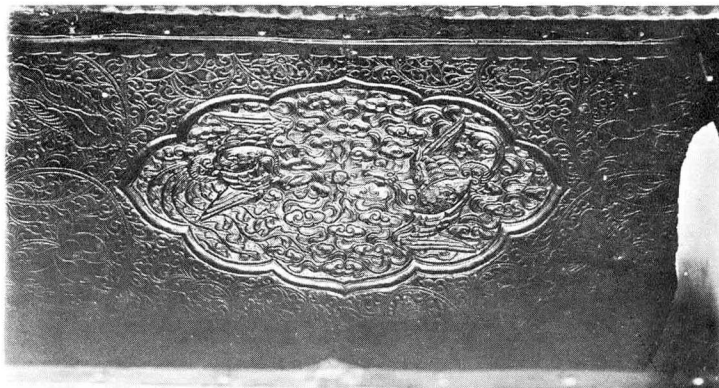
〈圖 5-5〉 泉隱寺 佛龕內部 正面壁 浮彫



〈圖 5-6〉 佛龕내부 右側壁面 浮彫



〈圖 5-7〉 佛龕내부 左側壁面 浮彫



〈圖 5-8〉 佛龕 천정면 浮彫



〈圖 6〉 金銅佛坐像, 高71cm, 1346年,
忠南 瑞山郡 文殊寺



〈圖 7〉 木造佛坐像, 高88.5cm, 1362年 추정,
京畿道 華城郡 鳳林寺



〈圖 8〉 金銅阿彌陀佛坐像, 강원도 금강군
내강리출토, 高7.9cm, 고려 1344年,
력사박물관.



〈圖 9〉 金銅佛坐像, 高34.8cm, 高麗,
국립중앙박물관.



〈圖 10〉 金銅菩薩坐像, 고려 13세기말~14세기초,
국립중앙박물관(舊 東垣美術館)



〈圖 11〉 大方廣佛華嚴經第一卷變相(부분), 木版畫, 高麗, 海印寺



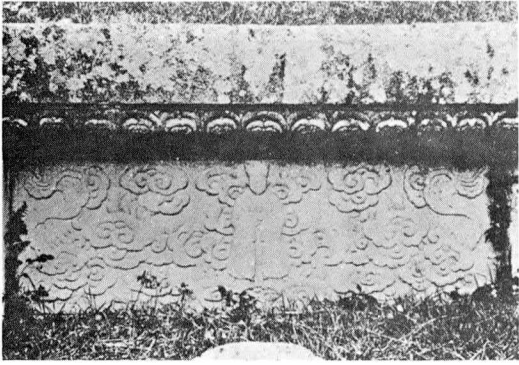
〈圖 12〉 大寶積經釋迦牟尼佛像木版畫，金，山西 趙城藏



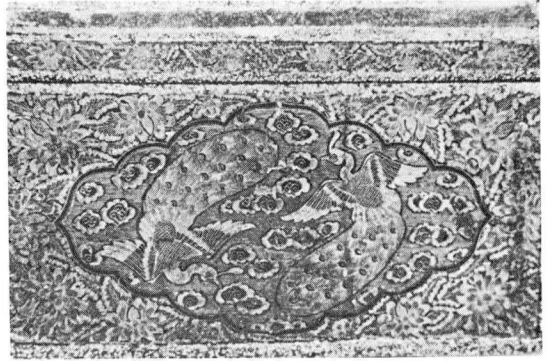
〈圖 13〉 觀經變相圖，고려 1323年，日本 智恩院



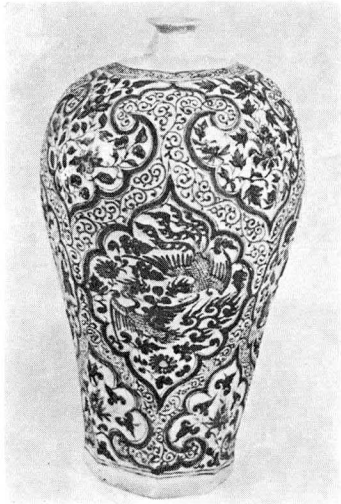
〈圖 14〉 彌勒下生經變相圖，고려 1350年，日本 親王院



〈圖 15〉 恭愍王玄陵 護石浮彫.
고려 1352~1374年, 開城



〈圖 16〉 鎗金經箱, 高25.3cm, 元 1315年,
日本 廣島 光明坊



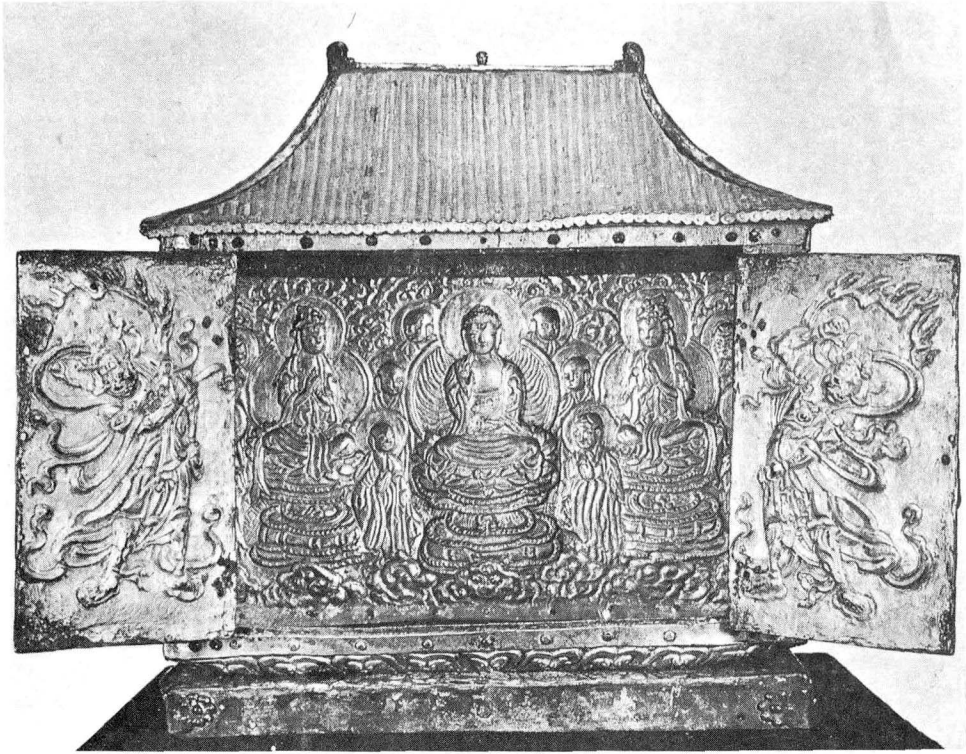
〈圖 17〉 双鳳草虫文八角瓶,
元 14세기, 高44.5cm



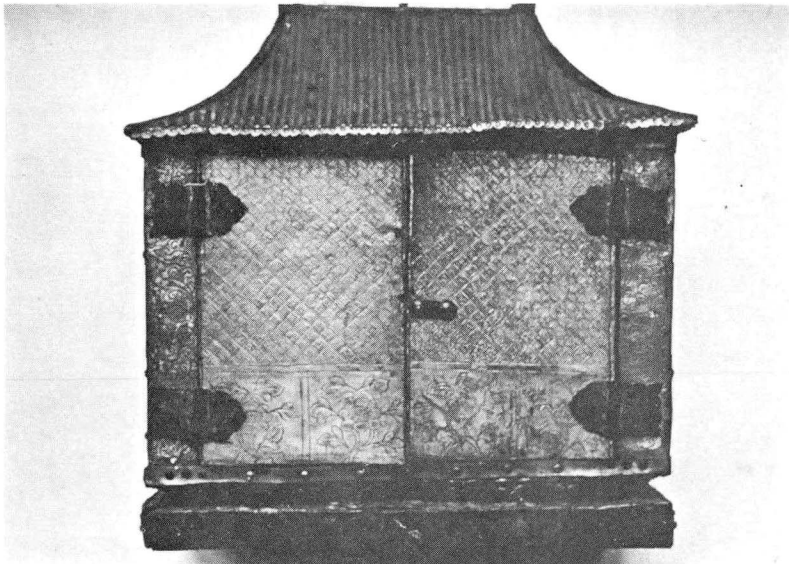
〈圖 19〉 敬天寺十層石塔 神將像,
고려 1348年



〈圖 18〉 不空羂索神變真言經 神將像, 紺紙金泥,
고려 1275年, 개인소장



〈圖 20〉 金銅佛龕，開城부근出土，高26cm，고려 14세기 후반，국립중앙박물관



〈圖 20-1〉 國立中央博物館 金銅佛龕의 前面



〈圖 20-2〉 佛龕내부 右側벽면 浮彫, 文殊菩薩像



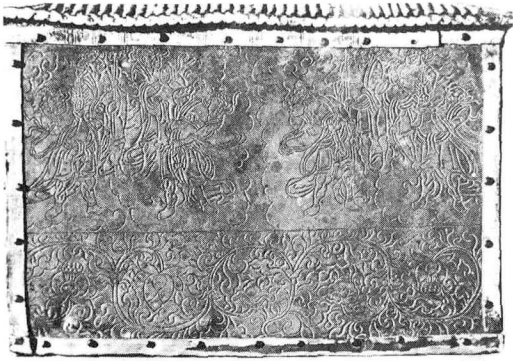
〈圖 20-3〉 佛龕내부 左側壁面 浮彫, 普賢菩薩像



〈圖 20-4〉 佛龕외부 右側壁面 四天王像



〈圖 20-5〉 佛龕외부 左側壁面 四天王像



〈圖 20-6〉 國立中央博物館 金銅佛龕 뒷벽



〈圖 20-7〉 國立中央博物館 金銅佛龕 前정



〈圖 21〉 妙法蓮華經卷第五變相圖，
白紙銀泥，日本 瑞光寺舊藏



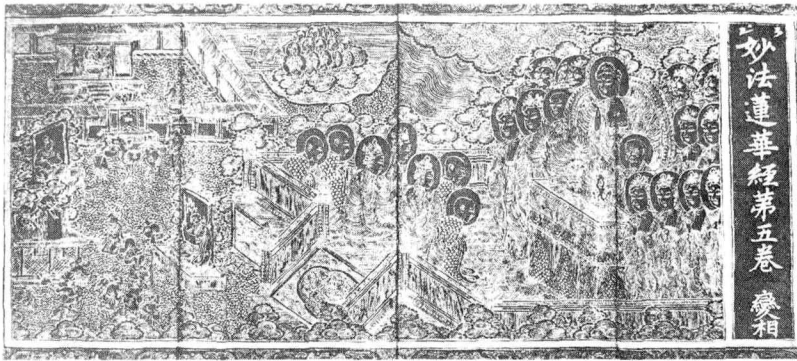
〈圖 22〉 妙法蓮華經卷第二變相圖，朝鮮 1422年



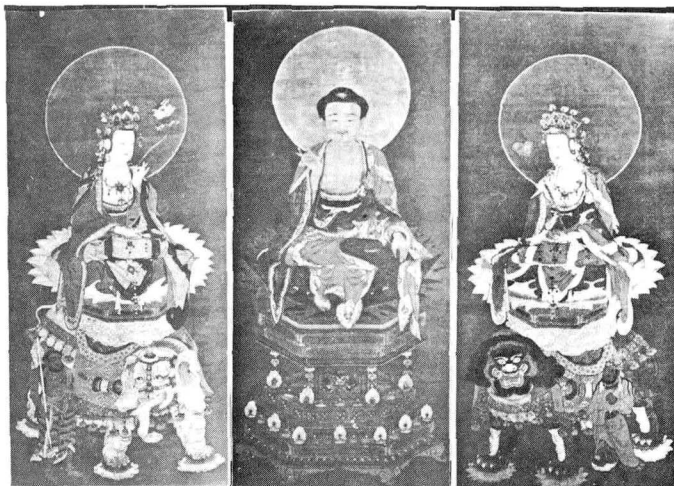
〈圖 23〉 木版畫，朝鮮



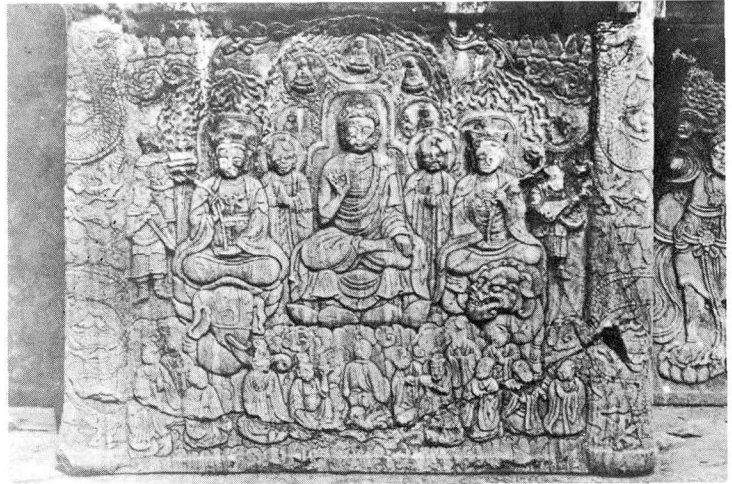
〈圖 24〉 紺紙金泥妙法蓮華經第四卷變相圖, 고려 14세기 후반, 東國大學校博物館



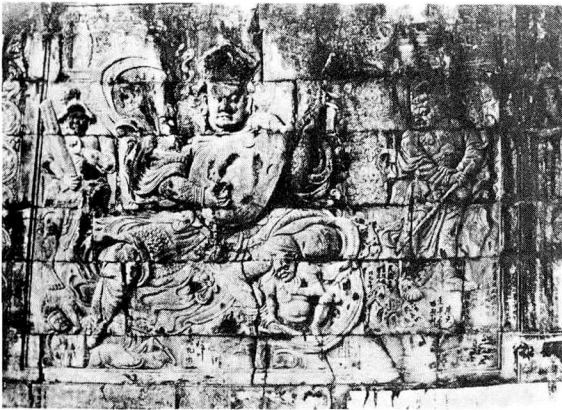
〈圖 25〉 紺紙金泥妙法蓮華經第五卷變相, 고려 1373年, 國立中央博物館



〈圖 26〉 釋迦三尊佛畫, 元 14세기, 日本 二尊院



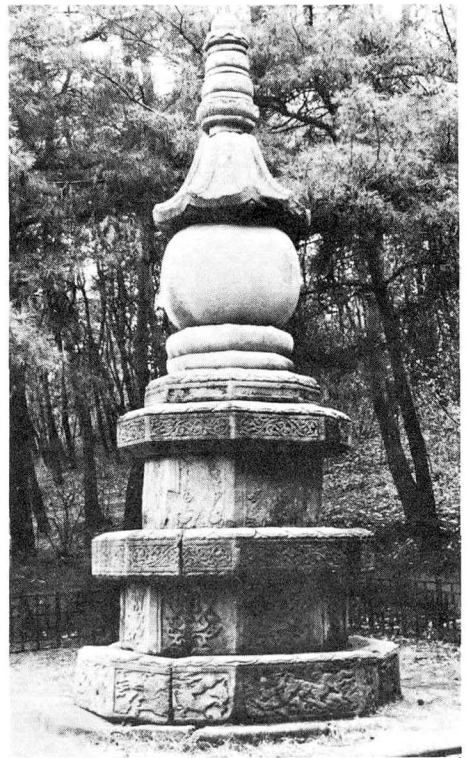
〈圖 27〉 圓覺寺塔 西一層浮彫, 靈山會相圖, 조선 1467年



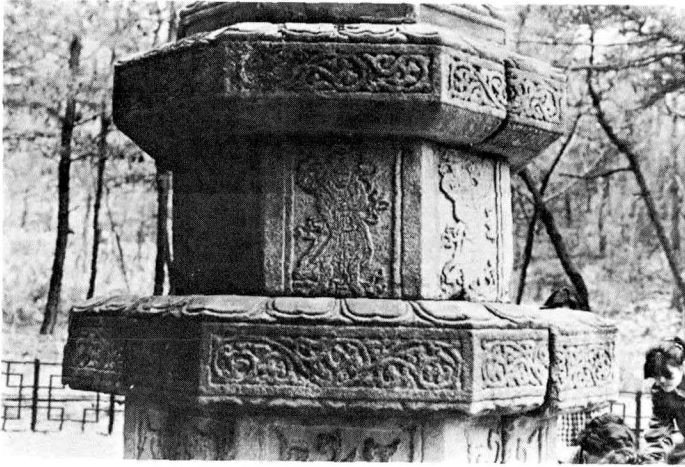
〈圖 28〉 河北省 居庸關 壁面浮彫, 四天王像중 持國天像, 元 1346년



〈圖 29〉 華嚴經 木版畫, 元 1307年,
The Gest Oriental Library, Princeton University



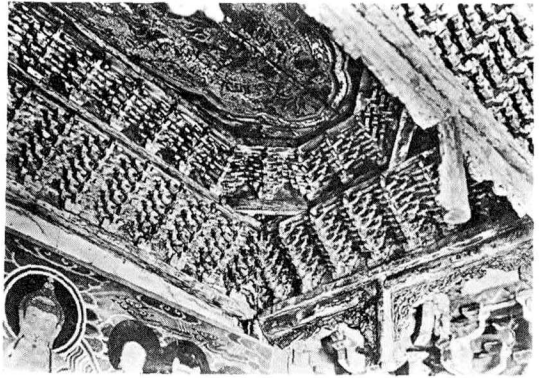
〈圖 30〉 檜巖寺 舍利塔, 조선초기,
경기도 양주군



〈圖 30-1〉 圖 30의 세부



〈圖 31〉 檜巖寺 南端浮屠(부분),
조선 1407년경, 경기도
양주군



〈圖 32〉 淸平寺 極樂殿 천정寶蓋, 조선중기重建,
강원도 春城郡.

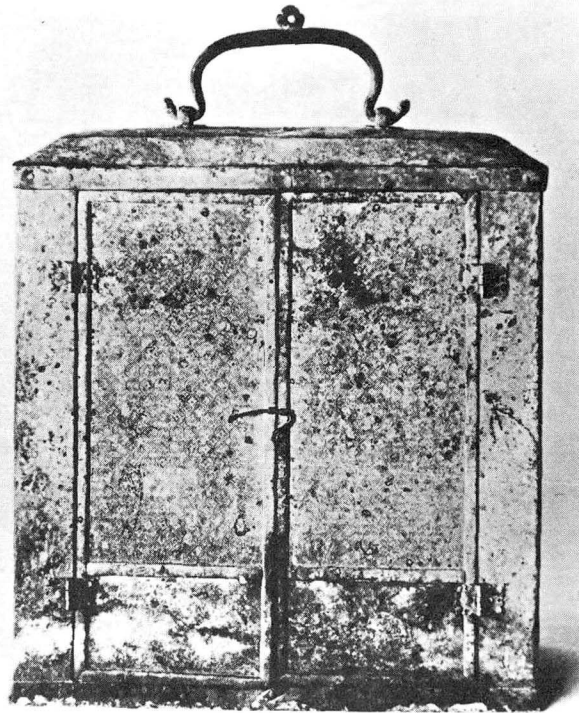


〈圖 33〉 敬天寺十層石塔 基壇部 浮彫,
고려 1348年



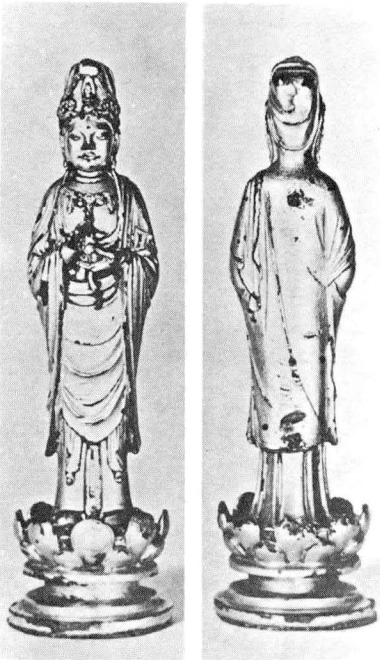
〈圖 34〉 金銅佛龕, 高24cm, 고려말, 미국 하버드대학 포그미술관.

〈圖 34-1〉 포그미술관
金銅佛龕의
前面





〈圖 34-2〉 포그미술관 金銅佛龕 正面壁부조



〈圖 35〉 金銅菩薩立像, 宋.



〈圖 36〉 金銅菩薩立像, 고려, 國立中央博物館.