

高麗初雕大藏經의 〈御製秘藏詮〉 版畫

—高麗初期 山水畫의 一研究

李 成 美

I、序

韓國繪畫史 연구의 가장 큰 難點으로 지적되는 것은 初期 회화 유적의 零細함이다. 특히 高麗時代 山水畫는 現存 회화작품이 극소수이며 그것도 一四세기 이전의 것은 全無한 상태이다. 이러한 상황에서 十一세기 후반기에 板刻된 것으로 보이는 高麗初雕大藏經中 〈御製秘藏詮〉에 여러 폭의 山水畫가 삽입된 것이 발견된 것은 고려시대 산수화 연구에 있어서 획기적인 사건이라고 할 수 있다.

〈御製秘藏詮〉은 北宋 太宗(재위 九七六~九九七) 撰으로 佛 秘法藏의 深義를 詩賦形式으로 詮釋해 놓은 것이다. 모두 三十卷으로 되어 있으며 一卷부터 二十卷까지는 一千偈頌의 五言四句이며 二十一卷부터 三十卷까지는 부록이다. ①

산수화 판화가 포함되어 있는 初雕大藏經의 版本은 지금 日本 京都의 南禪寺(난젠지)에 보관되어 있는 一切經의 일부를 이루고 있는 〈御製秘藏詮〉 卷一、六、七、十三、그리고 二十一과 ② 서울의 誠庵古書博物館 소장의 〈御製秘藏詮〉 卷六이다. 南禪寺 판화의 수는 卷一의 六幅、卷六의 五幅、卷七의 五幅、卷十三의 四幅、그리고 卷二一(御製詮源歌)의 三幅으로 모두 二三幅이며 誠庵古書博物館의 卷六은 開卷版畫를

있으므로 四幅만이 전한다.

南禪寺 版本(圖一)은 모두가 折帖本으로 되어 있고 보존 상태도 매우 良好한 편임에 비하여 誠庵 소장本(圖二) 第六卷은 붉은색 나무로 된 가느다란 軸이 달린 橫卷本이며 第一幅인 開卷版畫를 비롯하여 二、三幅과 四幅의 반쯤을 잃은 상태로 심하게 얼룩지고 군데군데가 縱으로 갈라져 있다.

南禪寺 一切經은 日本의 重要文化財로 지정되어 우리나라 학자들이 쉽게 가서 보고 사진 촬영도 할 수 없는 형편이며 誠庵本 역시 보존 상태가 너무 나쁘기 때문에 실물을 보는 것이 쉽지는 않다. 다행히 筆者는 一九八四年 여름에 京都博物館의 알선으로 南禪寺의 櫻井景雄(사쿠라이 케이유) 高僧을 찾아가 初雕大藏經의 秘藏詮 版畫를 볼 기회를 가졌었다. ③ 귀국후 文化公報部에 비치되어 있는 南禪寺 소장本(卷一、六、七、十三)의 사진本中 판화 부분의 사본을 입수하여 다시 면밀히 조사하고 최근에는 誠庵古書博物館의 趙炳舜선생님과 한자리에서 誠庵本과 그에 해당하는 南禪寺本을 비교할 기회를 가졌다. 그 결과 南禪寺 소장本과 誠庵 소장本의 〈秘藏詮〉이 같은 板에서 찍힌 것이 아닐 것이라는 몇가지 端緒를 얻게 되었다. 高麗初雕大藏經에는 刊記가 없으므로 확실한 印出年代를 알 수 없고 따라서 이들이 만일 各各 다른 시기에 만들어진 것이라면 과연 어느 때의 것인지 분별하는 것은 큰 문제이다.

한편 미국 하바드대의 佛宗미술관에는 北宋 大觀二年, 즉 西紀 一一〇八年에 해당하는 刊記가 첨부된 〈御製秘藏詮〉 卷第十三이 소장되어 있고(圖四三) 同大學의 Max Loehr 교수는 그 속에 삽입된 판화를 상세하게 분석한 결과 佛宗本은 北宋 최초의 官版大藏經인 開寶勅版(九八四~九九二)의 木版으로부터 一一〇八年에 인쇄된 것이라는 결론을 내렸다. ④ 그런데 北宋本의 판화와 南禪寺本의 판화는 삽입 위치도 다르고 같은 위치에 삽입된 판화도 그 構圖나 內容이 전혀 다르기 때문에(表一 참조) 이로써 高麗 初雕大藏經이 北宋의 開寶勅版을 그대로 復刻했다는 종래의 막연한 추측은 잘못임이 판명되었다. ⑤ 따라서 高麗

(表一)

〈御製秘藏詮〉 卷第十三 삼화위치도	
삼화위치도 Fogg Museum 소장본	幅數
소장본 I	一
II	二
III	三
IV	四
南禪寺 소장본	I
II	II
III	III
IV	IV

初藏經의 판화는 北宋 開寶勅版에 실린 山水畫의 어느 點을 닮기는 했지만 신제로는 그들이 板刻된 十一세기 후반기의 高麗時代 山水畫의 모습을 더욱 충실히 반영한 것으로 추측된다. 이들이 紙筆墨에 의한 본격적인 산수화가 아니고 線描에 전적으로 의존해야 하는 木版畫라는 점을 勘案한다고 하더라도 이와 같은 多數의 山水畫版畫를 통하여 우리는 당연히 高麗 初期의 山水畫의 모습을 추측할 수 있다고 본다.

本論文에서는 우선 이들 山水畫의 연대와 밀접한 관계가 있는 高麗 初藏大藏經의 開刻時期를 종래에 발표된 논문들을 토대로 다시 고찰하고 南禪寺 소장본과 誠庵 소장본의 第六卷 중에 보이는 차이점들이 示唆하는 바를 살펴 보겠다. 그 다음에 이들 판화를 통하여 여지껏 전혀 짐작치 못했던 高麗時代 山水畫의 特性을 中國 北宋時代 山水畫의 관계에서 살펴보고자 한다. 끝으로 Fogg 미술관 소장 〈秘藏詮〉 판화들과 구도상 직접적인 연관성을 보이는 南禪寺 판화들을 골라 비교 검토하여 그들의 상호 관계를 규명하고자 한다.

II, 高麗初藏大藏經의 雕造 年代

一、文獻記錄 考察

앞서 언급한 바와 같이 高麗初藏大藏經은 그 開版 규모가 세계 출판 역사상 획기적인 것이었음에도 불구하고 그에 관한 정확한 年代, 契機,

그리고 目錄 등에 대한 기록이 자세히 남아 있지 않다. ⑥ 初藏經雕造의 年代上 限으로는 宋의 開寶勅版이 高麗로 도입된 시기를 들 수 있으며 그 시기에 관한 몇가지 歷史의 사실을 들 수 있다. ⑦

① 宋의 開寶勅版이 完成된 이후, 즉 開寶勅版은 宋太祖 開寶四年(九七一年)에 시작되어 太宗 太平興國 八年(九八三年)에 걸쳐 雕造되었다.

② 高麗史 列傳 韓彥恭條에는 彥恭이 宋帝에게 大藏經을 請하여 모두 二千五百卷, 四百八十一函의 藏經과 御製秘藏詮, 道遙, 蓮華心輪을 받아왔다고 기록되어 있다. ⑧

③ 《宋史》〈高麗傳〉에는 淳化二年(九九二)에 使臣 韓彥恭이 宋에 印出된 佛經을 求할 뜻을 表하여 皇帝의 命으로 藏經과 〈御製秘藏詮〉, 〈道遙詠〉, 〈蓮華心輪〉을 그에게 주었다는 기록이 있다. ⑨

④ 《高麗史》〈成宗世家〉 十年 四月條에는 同年(九九二)에 韓彥恭이 宋으로부터 돌아와 大藏經을 임금에게 바치니 王은 內殿으로 받아들여 승려들을 맞이하여 讀經하였다고 기록되어 있다. ⑩

즉 첫째는 高麗에 대장경 印出本이 들어올 수 있었던 것은 宋의 開寶勅版이 완성된 九八三年 이후여야 하며 그다음으로는 高麗와 宋의 歷史 기록이 서로 일치되는 두가지 記事에 의한 高麗 成宗 十年과 宋 淳化二年, 즉 九九一年을 大藏經의 導入시기로 보아야 할 것이다. ⑪ 여기서 한가지 문제점은 《高麗史》 기록의 「二千五百卷」과 開寶勅版이 기초로 한 唐代 智昇(六六八~七四〇)이 開元十八年(七三〇)에 편찬한 佛經目錄인 〈開元釋教錄〉의 五〇四八卷과 큰 차이를 보이며 또한 開寶勅版의 五〇四八卷이 天字文順으로 이름붙인 四八〇개의 函에 차례로 수장되어 있었다고 하는 점과 《高麗史》 기록의 四百八十一函과의 차이점이다. ⑫ 그러나 千惠鳳 教授가 지적했듯이 成宗 十年(九九二)에 開寶勅版이 高麗에 도입되었다는 사실은 틀림없다고 볼 수 있다.

다음으로 이 開寶勅版을 기초로 한 高麗初藏大藏經이 실제로 언제부터 雕造되었나 하는 문제를 살펴 보겠다.

初藏經의 開刻 시기에 관해서는 다음의 두가지 記錄이 있다.

① 高宗 二十年(一一三七)에 지금 海印寺에 보관되어 있는 八萬大藏經을 江華島에서 雕造할 때 李奎報가 쓴 《大藏刻板君臣祈告文》中 「顯宗二年(一〇一一)에 거란 王의 來征으로 兪宗이 남쪽으로 피란하고 거란 兵이 松岳에 주둔하여 물러가지 않음에 顯宗이 群臣과 더불어 크게 發願하여 大藏經을 板刻한 後에 그들이 스스로 물러갔다」는 구절이 있다. ⑬

② 顯宗 十三年(一一〇二)에 蔡忠順이 엮은 「高麗國靈鷲山大慈恩玄化寺碑陰記」에는 顯宗의 特명으로 玄化寺에서 大般若經 등의 佛經 印板을 雕造하기 시작하였다고 적혀있다. ⑭ 玄化寺는 顯宗 九年(一一〇一)에 그가 돌아가신 모친인 貞獻王后 皇甫氏의 명복을 빌기 위해 창건한 절이며 그는 一一〇二年(顯宗 十一年) 九月에 同寺의 새로 주조된 종을 치기 위하여 갔다고 하므로 藏經 雕造를 命한 때는 그 해부터 위의 「碑陰記」가 씌어진 사이 즉 一一〇二年에서 一一〇二二年의 사이일 것이다.

위의 두 年代를 돌이켜 보면 李奎報의 「祈告文」의 年代인 一一三七年은 그에 앞서 一一三二年 蒙古 兵火에 타서 없어진 八公山 符仁寺에 보관되었던 初雕經板을 대신하여 다시 대장경을 開雕한 연대이다. 池內宏(이케우찌) 교수는 高麗初에 契丹 침공이 여러 차례 있었고(顯宗 元年, 顯宗 五年부터 十年 사이에 또 네 차례) 契丹의 聖宗이 직접 압록강內에 침입한 것은 顯宗 二年이 아니고 元年(一一〇一)이라는 사실을 지적하고 一一二六年 前의 일을 상기하며 지은 李奎報의 글에 나오는 年代는 史料의 성질상 신용하기 어렵다고 하였다. ⑮ 그러므로 그는 「祈告文」쪽의 年代보다 「碑陰記」쪽의 年代, 즉 顯宗 十一~十二年 사이를 初雕經의 시작으로 보고 이 때에는 大藏經의 一部만이 雕造되었을 것이라는 견해를 표명하였다. ⑯ 반면에 千惠鳳, 金斗鍾, 그리고 李箕永 諸教授는 上記 論著에서 顯宗 二年 開板說을 받아들이고 있다. 그러나 양쪽 史料의 신빙도가 비슷하므로 이케우찌教授의 顯宗 十一~十二(一一〇二)~一一〇二(一一〇二)年說도 마찬가지로 가능성이 있다고 볼 수 있다.

다음으로는 初藏經의 雕造 진행, 그完了 시기, 그리고 그 量에 대하여

여 살펴 보겠다. 이에 관한 기록으로는 다음의 네 가지를 열거할 수 있다.

① 《高麗史》顯宗 二十年(一一〇二)九條에 「會慶殿에 藏經道場을 罷罷고 毬庭에서 만여명의 승려들이 회식했다」는 기록이 있다. ⑰

② 《高麗史》靖宗 七年(辛巳) 四月條에는 藏經道場을 會慶殿에 설치하고 春秋二季에 例設하되 그 회를 春六日, 秋七日間 하도록 하였다고 기록되어 있다. ⑱

③ 《高麗史》宣宗 四年條의 「二月 甲午 幸開國寺 慶成大藏經」, 「三月 己未 王如興王寺 慶成大藏經」, 그리고 「四月 庚子 幸歸法寺 慶成大藏經」이라고 하였다. ⑲ 즉 宣宗 四年(一一〇八)에는 藏經 완성에 관한 慶祝행사가 開國寺, 興王寺, 歸法寺 등에서 연달아 열렸었다고 기록되어 있다.

④ 文宗의 넷째 아들 大覺國師 義天(一一〇五~一一〇一)이 지은 《代宣王諸宗教藏雕印疏》에 「할아버지 顯宗은 五千軸의 秘藏을 雕造하였고 아버지인 文宗은 千萬頌의 契經을 새겼다고 하였다. ⑳
以上の 네가지 기록을 종합해 보면 다음과 같은 사실, 또는 문제점을 발견할 수 있다.

첫째, 顯宗 二十年(一一〇二)九條에 藏經 彫造사업의 一部 또는 全部가 완성되어 이를 기념하는 행사가 있었다는 것.

둘째, 顯宗 때에 雕造된 大藏經의 軸數가 五千에 달한다고 한 것은 宋 開寶勅版의 五千四十八卷을 뜻할 것이며 文宗 때 雕造된 經의 수가 꼭 千萬은 아니더라도 상당수에 달한다는 것. 그러므로 顯宗 때 開寶勅版의 五千四十八卷이 일단 雕造되었고 文宗 때 다시 한번 어떤 규모로든 大藏經이 雕造되었을 가능성이 있다는 점.

셋째, 顯宗 다음인 德宗(一一〇三~一一〇四 재위) 때는 藏經에 관한 아무런 언급이 없었으나 그 다음인 靖宗(一一〇三~一一〇四 재위) 七年以後에는 會慶殿에 藏經道場을 年二回 拂, 가을로 늘 설치하였다는 것.

넷째, 靖宗 다음인 文宗(一一〇四~一一〇八 재위) 때 많은 藏經이

雕造되었고 그 다음 宣宗(一〇八四?九四 재위) 四年에는 세 차례에 걸쳐 藏經雕造 완성을 경축하는 행사가 있었다는 것.

다음에는 宋의 開寶勅版 以外에 高麗初藏經 雕造에 참가가 되었으며 진행과정, 또는 그 연대와 밀접한 관계가 있는 다른 經의 導入에 관하여 살펴 보겠다.

《高麗史》 文宗 十七年 三月條에는 契丹에서 大藏經을 보내오니 王은 法駕를 갖추어 타고 西郊에서 이를 맞이하였다고 하였다. ② 이에 앞서 遼側의 기록을 보면 《遼史》〈高麗傳〉에 淸寧八年(一〇六三)에 高麗에서 來貢하였을 때 十二月에 文宗에게 佛經 一藏을 賜하였다는 기록이 있다. ③ 그 이후에도 肅宗 四年(一〇九九)과 睿宗 二年(一一〇七)에 들어온 기록이 있으나 初藏經 年代보다 뒤의 일이므로 여기서 제외하였다. ④

또한 宋에서 開寶勅版이 完成된 九八三年 이후에 번역, 발간된 經들이 도입되어 初藏經의 底本이 되었을 것이다. ⑤ 義天撰의 〈寄日本國諸法師求集教藏疏〉에는 智昇이 撰한 〈開元釋教錄〉과 圓照가 撰한 〈貞元續開元釋教錄〉에 收錄된 經, 律, 論 등과 大宋新翻經論合六千來卷의 雕造를 이미 모두 끝냈다고 하였고 ⑥ 文宗 三十七年(一〇八三)에 「太子에게 命하여 宋朝의 大藏經을 받아들여 開國寺에 안치하고 道場을 설치하게 하였다」고 하여 ⑦ 이 때에 위의 義天이 말한 宋의 新譯經이 들어왔음을 알 수 있다. 그러므로 앞서 언급한 一〇八七年 宣宗 때의 慶祝행사가 전인 一〇八三年에 宋의 新譯經이 들어와 계속 고려에서 간행되었을 가능성이 제시해 준다. ⑧

二. 小野玄妙의 二回雕造說

앞서 열거한 대부분의 論著들은 初藏經의 開版이 顯宗 二年(一〇一一)에 시작되어 德宗과 靖宗 때는 별로 활발치 않았으나 文宗 때 와서 계속되면서 契丹經과 宋新譯經의 수입으로 補完되었고 宣宗 四年(一〇八七)에 드디어 完成을 보았다고 결론짓고 있다. 단지 小野玄妙는 顯宗과 文宗 때 各各一回씩 大藏經이 雕造되었다고 주장하였다. 그리하여 그는

海印寺 大藏經을 新雕本이라 부르고 符印寺에 보관 되었다가 壬辰年(一三三二)에 불타 없어진 것들을 再雕本이라 부르고 顯宗 때 版刻된 것만을 初版本이라고 불렀다. 그는 위에 열거한 史料에 제시된 二回雕造가 ① 능성 이외에 다음 두가지 증거를 들고 있다. ②

① 高麗再造 大藏經 雕造時에 그 편찬 책임을 맡았던 開泰寺의 僧統 守其는 그 당시에 참고할 수 있었던 北宋官版, 契丹經, 그리고 高麗의 初藏經을 참작하여 서로를 대조하는 작업을 하고 그 결과를 자세히 기록한 〈校正別錄三十卷〉을 편찬하였다. ③ 여기서 守其는 〈根本說一切有部毗奈耶破僧事〉卷第十三 下的 校正記에 이 國前本 및 宋本中の 脫文을 國後本과 丹本에 准하여 보충해 놓았다고 기록하고 있는 사실. ④

② 南禪寺 所藏 初雕本을 자세히 살펴본 결과 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 그중의 「佛名經」과 「大唐西域記」의 一部를 비교해 보면 文字의 筆勢나 氣韻에서 큰 차이를 느낄 수 있다. ⑤ 둘째, 初雕本은 再雕本에 비해서 雕版의 精巧함이나 그 用刀에 있어서 훨씬 우수함. ⑥ 셋째, 文字의 사용법에서 보이는 차이, 즉 宋諱를 피함에 있어서 初雕本은 「竟」 「敬」의 최후 一劃을 빠뜨리고 있음에 반해 再造本에는 이와 같은 避諱를 볼 수 없음. ⑦ 넷째, 頁數表記의 차이점. 高麗 新雕大藏經을 포함하여 高麗 大藏經에는 모두 세가지, 즉 幅·丈 그리고 張의 頁數表記가 보이는데 이는 各各 初雕, 再造 그리고 新雕本의 頁표시에 해당하므로 통틀어 三回 雕造說을 뒷받침할 유력한 증거가 된다는 점. ⑧ 다섯째, 各 大藏經 編成과 函次에 보이는 차이점, 즉 守其의 〈校正別錄〉에 기록된 것과 같이 符仁寺本中에서 削除된 부분, 그 대신 새로 들어간 부분 등을 볼 수 있다. 예를 들면 三〇卷本의 〈佛名經〉을 削除하고 그 대신 十卷本의 〈釋摩訶衍論〉과 二十卷本의 〈大宗地玄文本論〉을 집어 넣은 것 등이다. 그런데 여기서 문제가 되는 것은 〈御製綠識〉 또는 〈御製佛賦〉와 같이 函次 번호가 新雕本(즉 高宗 때의 것)과 符仁寺本과 다른 것이 初雕本중에 混在해 있다는 사실이다. 즉 이는 初雕本과 符仁寺本과는 그

編成에 차이가 있다는 점이다.³⁵⁾

現 海印寺 大藏經의 目次를 보면 〈御製秘藏詮〉(三十卷)의 卷一부터 卷十까지는 車(五一七)函에 속해 있고 卷十一부터 十九까지는 駕(五一八)函에, 그리고 卷二十부터 三十까지는 肥(五一九)函에 속해 있다. 그러나 南禪寺 소장의 〈秘藏詮〉 卷一 第十四幅에는 〈實〉(五二七)字가 보이고 卷二十一(御製佛賦) 第十四幅에는 〈勒〉(五二五)字가 보인다(圖二五). 또한 〈御製緣識〉 序에는 〈刻〉(五二七)字가 보이는 것을 보므로 古고 〈伊〉字를 썼다. 이는 南禪寺 一切經의 函次를 宋藏과 一致시키기 위하여 고쳐 쓴 것으로 〈秘藏詮〉 卷一부터 十까지의 〈車〉를 〈尹〉로, 十一부터 十九까지의 〈駕〉를 〈佐〉로 해 놓은 것이나 모두 墨書임으로 板刻한 것과는 쉽게 구별된다.³⁶⁾

또한 〈秘藏詮〉 卷第二一人 〈御製佛賦〉는 판화 부분에 다른 〈秘藏詮〉과 판연히 다른 上下 板匡을 보여준다(圖二五). 즉 〈秘藏詮〉 卷一, 六, 七, 十三은 모두 上下에 두 줄의 평행선 板匡을 하고 있는데 板하여 前者는 板은 板경에 板색으로 三鈷金剛杵와 그 가운데 부분에 해당하는 것과 같은 板형 板양이 板각 하나씩 서로 板엇갈리며 板무게있고도 板아름다운 板匡을 이루고 있다.

위에 열거한 函次의 차이점에 대하여 千惠鳳 教授는 다음과 같은 해석을 제공하였다. 즉 御製는 高麗 成宗 十年(九九一)에 印成藏經과 함께 導入된 것으로서 帝撰인 까닭으로 대접상 初期에 開板하고 正藏의 뒤인 茂(?) (五二三), 實(五二四), 勒(五二五), 碑(五二六), 刻(五二七)의 函次에 대충 板대당하였던 것이다. 그 후에 宋 至道二年(九九六) 箋注의 板新本이 再輸됨에 따라 그 編次의 一部와 卷, 函次를 다시 調整・重刊하고 富(五一六), 車(五一七), 駕(五一八), 胞(五一九), 輕(五二〇)으로 再配한 듯 하다.³⁷⁾

이에 따르면 결국 高麗初雕經中 御製類만 두번 雕造되었다는 결론을 내리게 되는 것이다. 千교수는 지금 南禪寺 소장의 御製類는 모두 두번 板雕造된 것이며 다른 函數가 板혹간 섞여있는 이유는 첫번째의 函次를

근데 근데 실수로 그대로 새겼기 때문일 것이라고 추측하고 있다.³⁸⁾ 그러나 이와 같은 단편적인 증거로는 御製類만 두번 板刻되었을 것이며 그 첫번째 版은 전혀 남아 있지 않고 두번째로 雕造된 것들만 現存한다고 결론 짓기는 힘들다고 생각된다. 그러므로 函次의 다름, 또는 『丈』이나 『幅』字의 混用등의 문제는 좀 더 시일을 두고 고려함이 좋을 것 같다.

千惠鳳, 金斗鍾, 그리고 앞서서 小野玄妙교수들에 의해 검토된 南禪寺 〈御製秘藏詮〉 中 同一한 卷에 해당하는 卷六이 國內의 誠庵古書博物館에서 발견된 사실은 板위의 여러가지 문제점에 또다른 侧面을 제기해주고 있다. 다음에는 우선 南禪寺 소장의 〈御製秘藏詮〉 卷六과 誠庵 소장의 卷六과의 차이점을 구체적으로 열거하고 그 의미를 생각해 보기로 하겠다.

三、南禪寺本 卷六과 誠庵本 卷六과의 비교

① 現在の 모습과 치수·南禪寺의 것은 아코디언식의 折帖本으로 되어 있고 처음부터 끝까지 온전하며 길에는 南禪寺 一切經內의 板교유 函次인 『尹』字가 墨書로 板되어 있다. 그러나 經 內部에는 第二幅과 三幅의 板연결 지점에서처럼 「御製秘藏詮 卷第六 第三幅 車」와 같이 板車의 函次가 새겨져 있다. 이와 같은 經名, 卷, 頁, 그리고 函次의 표시는 每幅에 마다 보이지 않고 종이를 연결한 부분이 겹쳐진 상태에 따라 다 보이기도 하고 전혀 보이지 않기도 하고 혹은 半정도만 보이기도 한다(圖一, 九 참조)

現상대로 전체의 높이는 二七·九cm이며 開卷版畫의 경우 板匡의 높이는 二二·五cm, 폭은 五三·七cm이다. 各幅의 板匡內의 치수는 板판화의 경우 세로가 二二·五?二三·五cm로 약간씩의 板변화를 보이고 가로는 대개 종이의 연결로 인하여 板板匡이 제대로 보이지 않아 더욱 一定치 板않다. 대강 五四cm(第四圖의 경우) 정도이나 이보다 짧은 경우가 보통이다. 詩와 詮譯부분은 板판화부분에 비해 세로가 약간 짧은 것이 보통이다.

한편 誠庵本은 붉은 색칠을 한 가느다란 軸을 가진 卷字本으로 開卷 觀화를 비롯하여 二、三、그리고 四幅의 半쯤을 잃은 상태이다. 치수를 보면 전체 세로가 二九·五cm로 좀 큰 종이를 사용한 것이 틀리나 第二圖의 板匡을 비교해 보면 南禪寺本은 二三·二~二三·三cm, 誠庵本은 二二·八cm로 세월의 흐름에 따른 종이의 수축을 감안하면 큰 차이가 난다고는 볼 수 없다. 그러므로 앞으로의 검토에서는 특별한 경우를 제외하고는 치수를 문제삼을 것이 없다고 본다.

② 글씨체의 비교 南禪寺本과 誠庵本 모두가 歐陽詢體로 비교적 획이 가늘고 군살이 없는 정연된 글씨체이다. 그러나 두 본의 글씨들을 하나하나 비교해 보면 미묘한 차이점이 발견된다. 이와 같은 비교는 原本을 둘 다 앞에 놓고 직접 대조해 보며 틀린 점을 구체적으로 지적해서 확실한 증거를 제시하는 것이 바람직스러운 일이다. 그러나 주지하듯이 비교의 대상인 두 본을 한 자리에 놓는다는 것은 현 시점에서 불가능한 일일 뿐더러 그들을 자세히 관찰하는 것조차 힘든 일이다. 이런 역경 속에서 筆者가 할 수 있는 최선의 방법은 그들의 寫本을 놓고 대조하는 것이었다. 그런데 의외로 많은 차이점이 눈에 띄어 이 비교가 뜻이 있는 비교라고 생각되었다. 이들을 관찰, 비교하는 과정에서 筆者는 木板印刷의 寫本이란 점을 감안하여 筆劃의 모양, 방향, 두께, 연결 여부 등에 초점을 맞추어 보았다. 以下에서는 讀者들에게 수공이 갈만한 뚜렷한 차이점을 열거하겠다.

第四幅, 즉 第二圖의 바로 前에 나타나는 폭에서 굵은 글씨의 五言詩句인 「惠施如法雨」의 글씨를 비교해 보기로 하겠다. 南禪寺本(圖三)의 「惠」字의 첫 획, 즉 가로지른 획(橫劃)의 시작부분은 약간 위로 ㄴ와 같이 시작되었으나 誠庵本의 첫 획(圖四)은 획의 아랫부분이 강조되어 ㄴ와 같이 되어 있다. 수직劃의 첫 머리 시작 부분도 역시 좀 다른 형태를 보인다. 즉 南禪寺本의 획은 붓을 비스듬히 내려 시작하고 한번 살짝 돌려 ㄴ와 같이 획의 모서리가 잘려나간 형태임에 반하여 誠庵本의 획은 비스듬히 내려 시작한 것은 같으나 곧 수직으로 내려 ㄴ와 같은

형태가 되어 있다. 같은 글씨의 아랫부분인 「心」字도 상당한 차이를 보인다. 즉 南禪寺本의 첫째 획은 ㄴ와 같이 획의 윤곽선이 거의 직선에 가까움에 비하여 誠庵本의 같은 획은 ㄴ와 같이 삼각형의 두 변이 약간씩 外反된 상태이다. 또한 둘째 획의 빠져 올라간 부분도 南禪寺本은 글씨의 윗부분에 완전히 연결되게 올라 붙는데 반하여 誠庵本의 같은 획은 중간에서 끊어져 독립된 「心」字를 형성하고 있다.

같은 幅의 다음 詩句인 「迷情舍拈根」에서도 비슷한 차이점들이 발견된다. 즉 「迷」字의 撇 받침 부분에서 보면 南禪寺本(圖五)의 획은 비교적 곧고 굵은데 반하여 誠庵本(圖六)은 가로劃의 ㄴ 부분이 역시 가벼운 外反을 보이며 그다음 ㄴ획도 前者에 비하여 가늘고 가볍고 마지막 劃 또한 誠庵本이 ㄴ와 같이 비교적 뚜렷한 肥瘦의 변화를 보인다. 「米」字 부분에도 약간의 차이가 보이는데 가운데 수평劃의 모양이 역시 앞에서 설명한 것과 같은 차이점을 보이며 아랫부분의 두 획이 가운데 수직 획과 연결된 부분에서는 더욱 두드러진 차이를 볼 수 있다. 즉 南禪寺本의 「米」字는 제일 마지막 획이 수평劃과 수직劃의 교차 지점에서 시작되는데 반하여 誠庵本은 같은 획이 그보다 조금 아래 지점에서 가느다란 획으로 시작된다.

第十幅, 즉 第三圖 다음으로 나타나는 글씨부분에도 비슷한 차이점이 발견된다(圖七、八) 이 부분의 첫째 줄 五言詩句 「言用精窮當」의 마지막 글자인 「當」字에서는 갖머리의 첫째 획 ㄴ부분, 「口」字의 左上 모서리 연결부분이 두 版本에서 약간의 다른점이 발견된다. 그 아래의 발 「田」字는 南禪寺本(圖七)에서는 안의 수직劃이 아주 가늘게 시작하여 가로지른 획의 밑부분에 가서야 뚜렷해 지는 것을 볼 수 있다. 반면에 誠庵本(圖八)에서는 이 가느다란 획이 완전히 무시되어 田 같은 모습을 하고 있다. 이와 같은 현상은 板刻工이 글씨를 모를 때 가느다랗게 그려진 획을 못 알아보고 확실한 획만을 짚은 것이라고 추측된다. 이는 또한 南禪寺本이 誠庵本보다 먼저 板刻된 것이라는 증거로도 볼 수 있다. 以上에서는 筆者가 접할 수 있는 범위 내에서 南禪寺本과 誠庵本의 글

자板刻上 확실히 보이는 구체적인 차이점 몇가지를 열거하였다. 이 밖에도 불火字의 ㄴ상대, 즉 無字 또는 照字와 같은 예에서 네 점의 방향이 약간씩 틀린다는지 수직획의 끝부분 형태가 조금씩 다른 예를 찾을 수 있다. 이런 모든 차이는 결국 기본적으로 같은 原本을 가지고 다른 사람들이 板을 짰을 때 생기는 필연적인 차이점이라고 생각된다. 그러므로 南禪寺本과 誠庵本은 같은 字體의 같은 글이지만 다른 板에서 찍은 것들이라는 가능성을 示唆해 준다. 그러면 그림 부분에서는 어떤 차이점이 발견되나 다음에서 살펴 보겠다.

③ 版畫의 비교: 誠庵本은 開卷版畫가 없어진 상태이므로 두 본에 다 있는 第一圖로부터 비교하겠다. 現상대로 보면 南禪寺本(圖一)은 판화 전체가 左右上下에 모두 잘림이 없이 板匡을 표시한 線들이 보인다. 그러나 誠庵本(圖二)은 왼쪽에서 약 1cm 정도를 잃고 있는데 이는 各幅을 연결할 때 부주의로 생긴 결과이고 그전의 원래 모습의 차이는 아닐 것이다. 판화의 내용 자체나 세부의 형태에 있어서도 눈에 띄일만한 차이점은 발견되지 않는다. 그러나 자세히 살펴보면 卷雲 윤곽선의 肥瘦 변화, 그리고 산이나 바위의 절을 나타내는 點막한 線들의 형태에서 약간씩 다른 점이 발견된다. 이들 차이점은 그 성격상 앞서 지적한 글씨劃의 차이점과 비슷한 것이다. 또한 上下 板匡을 표시한 平行線들과 물결을 나타낸 약간 불규칙적인 水平線들에서도 그 굵고 가는 정도가 조금씩 틀려 끊어졌다가 연결되었다가 하는 모습을 볼 수 있다. 이는 印刷時에 墨을 묻히는 정도라든지 몇번 짰 거들된 版本인가에 따라 생긴 약간의 차이를 감안 하더라도 線의 기본 형태가 조금씩 다른 것을 알 수 있다.

第三圖에서는 二圖에서 볼 수 있는 세세한 차이점 이외에 두가지 뚜렷이 다른 점이 눈에 띈다. 첫째는 화면의 오른쪽 아랫부분 물 위에 떠 있는 오리들의 숫자이다. 現상 상태에서 南禪寺本(圖九)에는 모두 일곱마리가 보이는데 誠庵本(圖一〇)에는 네마리 밖에 보이지 않는다. 誠庵本은 南禪寺本에 비하여 오른쪽 版匡을 약 1.1cm를 잃고 있다. 그

러므로 南禪寺本에 誠庵本 시작 부분과 일치하도록 수직선을 내려 그어 두 그림의 오른쪽 한계를 맞추어 놓고 보았다. 그 결과 南禪寺本(圖一)의 제일 오른쪽에 있는 오리의 머리 부분까지가 잘려나가 여섯마리의 온전한 모습과 점으로만 나타나는 일곱개의 머리 모습을 볼 수 있게 되었다. 이것을 誠庵本과 비교해 보면(圖一二) 위의 네마리는 같고 일곱개의 머리는 동그런 점으로 나타난다고 해도 또 다른 두마리는 誠庵本에는 전혀 보이지 않는 것들이다. 날개를 들어 막 날으려는 모습의 이들 두마리 오리가 있어야 할 장소에 誠庵本에는 곧은 수평선과 약간 구불거리는 선으로 표시된 물결만 보인다. 또한 첫번째 오리의 형태도 조금 차이가 나는 것이 눈에 띈다. 南禪寺本의 것은 몸통과 날개가 誠庵本의 것보다 좀 굵고 발이라고 생각되는 부분이 묘사되어 있는 것을 볼 수 있다.

둘째로는 畫面의 중심부에서 약간 오른쪽에 위치한 草亭 안에 高僧 앞에 合掌한채 무릎을 꿇고 앉아있는 중의 얼굴 묘사에서 두 본의 차이점이 발견된다. 즉 南禪寺本에는(圖一三) 중의 옆얼굴에 눈썹, 눈, 그리고 귀가 뚜렷이 묘사되어 있는 것에 반하여 誠庵本(圖一四)에는 눈과 눈썹이 생략되고 귀의 윤곽선만이 가늘게 나타나 있다.

以上에서 지적한 확실한 차이점 이외의 것으로는 바위의 質感을 표현하기 위해 적은 무수한 點들을 들 수 있다. 이들의 個數에는 차이가 눈에 띄지 않으나 점의 크기, 형태, 산의 윤곽선과의 상대적 거리 등에서 약간씩의 차이를 볼 수 있다. 예를 들면 點의 모양이 삼각형인 경우 그 방향이 조금씩 틀린 것이 발견된다. 또한 점이 여러개 뭉쳐있을 경우 두개가 연결되어 나타나기도 하는데 이는 그 점들의 크기가 약간씩 다를 때 印刷 과정에서 먹의 분량에 따라 조금 가까이 있는 점들이 연결된 경우라고 생각된다. 또한 卷雲을 묘사한 윤곽선의 두께, 肥瘦의 변화등에도 조금씩의 차이가 나타난다.

以上 第三圖內에서 보이는 두 본의 차이점은 모두 一貫性있게 南禪寺本이 더 자세하게 되어있다는 것을 나타낸다. 나뭇잎이나 꽃잎묘사를

하나 하나 비교해 보아도 같은 결론을 얻었으나 第三圖의 비교는 이 정도로 충분할 것 같다.

第四圖의 現상태를 비교해 보면 南禪寺本(圖 一五)은 右側 板匡의 두 수직선 중 안쪽 것부터가 보임에 반하여 誠庵本(圖 一六)은 두 평행선의 수직 版匡을 갖춘 온전한 그림으로 시작된다. 左側 끝은 南禪寺本이 誠庵本보다 약 一·八~二cm 가량 더 긴 상태이다. 그러므로 南禪寺本에다가 誠庵本의 左側 끝에 해당하는 지점에 수직선을 긋고 그 右側부터 비교하였다.

가장 뚜렷하게 눈에 띄는 차이점은 南禪寺本에서 畫面의 左側 아래 구석에 물 표면을 알게 나르는 두마리 오리들의 모습이다(圖 一七)。 마치 바로 근처에 보이는 뱃사공의 노를 피하여 달아나듯 짙막한 날개를 펴고 배의 방향과 반대로 막 날아가는 모습으로 묘사된 이들 두마리의 모습은 誠庵本의 같은 위치에서는 전혀 보이지 않는다(圖 一八)。 第三圖에서와 같은 현상이 이곳에서도 보이는 사실은 우연이 아닐 것이다。 ⑳ 그 밖의 세세한 차이는 筆者가 가진 두 寫本에서 실느러미가 지적하기 힘든 것들이므로 생략하기로 한다。

第五圖에서는 三、四圖와 같이 뚜렷한 차이는 보이지 않으나 이들 역시 매우 흐린 寫本으로는 자세한 비교가 불가능할 뿐더러 자칫하면 틀린 결론을 내릴 우려가 있으므로 더 이상의 비교를 試圖하지 않겠다。

④ 南禪寺本과 誠庵本에 나타난 차이점의 意味·이상에서 살펴본 바와 같이 비록 단편적인 비교에서 그칠 수 밖에 없었으나 두 本에서의 차이점이 글씨 부분과 삽화 부분에서 확실하다. 이들 차이점은 그 정도로 보아 北宋版과 高麗版에서와 같이 근본적으로 다른 글씨와 圖案은 아니고 같은 板을 復刻하였을 때 생길 수 있는 성질의 것이다. 이렇게 보았을 때 南禪寺本은 글씨와 삽화 두 부분에 있어 모두 誠庵本보다 優位에 있다고 볼 수 있다. 즉 南禪寺本에 나타난 글씨획이 誠庵本에는 생략된 경우가 발견되었고 삽화의 경우 前者에 보이는 요소들이 後者에서 역시 생략된 경우도 있었다. 이와 같이 두 本에서의 차이점이 글씨

와 그림 부분에서 一貫性을 보이는 것도 결코 우연은 아닐 것이다.

이상에서 지적한대로 근데 근데 보이는 차이점에 비해서는 類似點이 압도적으로 많은 것도 사실이다. 결국 南禪寺本과 誠庵本은 같은 原本을 기초로 하여 각기 다른 刻工에 의해 板刻된 두개의 다른 板으로부터 印出되었을 가능성이 농후하다. 그렇다면 印章에서 검토한 高麗初雕大藏經의 二回雕造說을 再考할 필요가 있지 않을까 생각한다. 小野玄妙의 二回雕造說은 그 후 많은 학자들의 공격의 대상이 되어 왔다. 그가 장 큰 이유는 大藏經 雕造와 같은 방대한 사업이 그렇게 짧은 기간에 행하여 졌다는 사실이 좀처럼 납득이 가지 않는다는 것이다. 그러나 印章에서 살펴본 바와 같이 여러가지 이유로 그 가능성을 완전히 배제할 수 없고 또 두가지의 조금씩 다른 同一經의 版本이 있다는 사실은 종래의 一回說의 기반이 흔들림을 말해 준다.

한편 千惠鳳교수의 御製類만의 二回 雕造說을 따른다면 南禪寺와 誠庵의 두 本이 각각 처음의 二十卷本과 두번째의 三十卷本이 될 가능성도 있겠으나 이렇게 되면 이 두 本이 모두 「車」(五一七)의 函次번호를 보이므로 맞지 않는다. 또한 小野玄妙의 筆體 검토에는 御製類 이외의 經도 포함되어 있었음을 보아 現存하는 初雕經에는 확실하게 筆者가 지적한 바와 같이 글씨의 筆劃이나 板刻時 用刀의 차이가 있음을 알 수 있다. 다만 《御製秘藏詮》 卷六의 경우와 같이 同一經 중에서 그와 같은 차이가 더 발견된다면 二回說을 확실하게 주장할 수 있을 것이다.

現단계에서는 여지껏의 二回說 가능성 추측에 한가지의 좀 더 구체적인 증거를 제시하는 것으로 그쳐야지 그 이상의 速斷은 삼가야 할 것이다.

Ⅲ、御製秘藏詮 版畫를 통해 본 高麗時代의 山水畫

一、〈秘藏詮〉版畫와 北宋 山水畫 樣式의 관계

① Fogge 本 版畫의 年代 검토: 앞서 언급한 바와 같이 南禪寺 소장의

〈御製秘藏詮〉中 挿畫가 포함된 것들은 卷一(六幅)、卷六(五幅)、卷七(五幅)、卷十三(四幅)、卷二十一(三幅)이며 判畵의 수는 모두二十三幅이다. 이들中 〈御製佛賦〉의 第一圖는 Kapilavasta宮과 佛誕生 장면을 묘사한 것이고④① 나머지 二十二幅은 山水畫 배경에 修道者들이 간간히 보이는 山水人物圖 형식의 그림들이다. 山水背景에 비한 人物의 크기는 各幅마다 조금씩의 차이는 있으나 어떤 경우이든지 山水가 主이고 人物은 종속적인 위치에 놓여 있음은 분명하다. 또한 어느 그림이든 그 양쪽에 있는 幅들에 씌어진 特定詩의 內容과는 직접적인 연관이 없고 佛法을 찬미하는 詩에 잘 어울리게 自然의 神秘를 체험할 수 있는 深山 계곡의 아름다운 정경을 담은 山水畫들이다.

Max Loehr 교수에 의해 연구 발표된 Fogg 미술관 소장 大觀二年(一一〇八)의 印記가 있는 〈御製秘藏詮〉第十三卷의 四幅 版畫 역시 山水 畵의 그림이다. 그런데 表一에서 이미 지적했듯이 南禪寺 〈秘藏詮〉第十三卷과 Fogg 미술관의 것을 비교해 보면 判畵의 삽입 위치나 判畵 자체도 많은 차이가 있음을 알 수 있다. 南禪寺本의 第三圖(圖四〇)와 Fogg本의 第四圖(圖四一)만이 비슷한 構圖와 山勢를 보이지만 이들도 똑같은 것은 아니다. 물론 그 各各의 위치로 보아 判畵 양 옆의 詩文의 內容과는 전혀 상관관계가 없음을 알 수 있다.④② 그러므로 이미 언급한대로 南禪寺本의 Fogg本을 그대로 復刻한 것이 아니라 是는 是를 實心하다.

이들 두 版本은 그림 내용 뿐만 아니라 전체적인 느낌에 있어서도 다르다. 즉 Fogg本은 南禪寺本에 비하여 線이 굵고 圖案도 간단하다. 바위의 質感表現이나 물결의 묘사등도 南禪寺本과 같이 섬세하지 못하고 비교적 간단하게 되어 있다. 그러나 山水畫의 모티프, 나뭇잎의 표현방식, 대부분의 장면들이 나타난 공간감등 그 類似點도 또한看過할 수 없을 정도이다. Loehr 교수는 차이점 보다는 유사점에 더 집착하여 南禪寺 初雕大藏經과 Fogg本의 상호관계를 설명하고 Fogg本의 北宋開寶勅版으로 부서의 重刊이 亦 亦기의 重刊時의 印出記를 덧붙여 놓은 것이라고 결론 내렸다. Loehr 교수나 또 이들 版畫는 〈御製秘藏詮〉

의 삽화이니만큼 이들을 圖案했을 畫家들은 當時 一流들이었음에 틀림없을 것으로 보았다.④③ 그러나 그는 이들 삽화가 判畵이니만큼 北宋初의 水墨山水畫의 大家들인 董源(九六二年卒)、郭忠恕(九七七年卒)、그리고 九七五年에 開封으로 간 巨然 等の 첨단 양식보다 좀더 보수적인 唐宋 五代初期의 山水畫에서 그 양식적 근원을 찾는 것이 타당하다고 가정하였다.④④ Loehr 교수는 Fogg本 判畵에서 十六가지의 모티프(motif)를 推出하여 그들을 現存하는 唐代 또는 五代의 傳稱作이나 그들의 模本으로 그 制作年代가 北宋時代의 것으로 추측되는 山水畫들과 荆浩에서 郭熙에 이르기까지의 山水畫들에서 그들의 出現與否를 검토하였다.④⑤ 그 결과 그는 十六개의 모티프들이 十世紀 三/四分期까지에 해당하는 작품들에서 비교적 많이 발견되고 郭熙의 그림(一〇七二)에 이르면 한가지 정도만 나타난다는 것을 발견하였다. 그는 이 表를 가지고 검토대상 山水畫들의 年代를 다시 一) 唐(九〇〇以前)、二) 五代(九〇〇~약 九八〇)、三) 北宋(一〇〇〇~一〇七〇)까지의 세 時期로 구분하여 十六가지의 모티프들이 第一時期에 十二번, 第二時期에 十三번, 第三時期에 五번 出現하였음을 지적하였다.④⑥ 그는 더 나아가서 이 表에서 第三時期에 나타나지 않는 모티프들은 대부분이 地形構成을 표현한 요소들로 山水畫 樣式을 결정하는 것들이며 이로써 Fogg 〈秘藏詮〉 判畵가 范寬以前, 즉 九〇〇年代 末期의 山水畫 특징을 잘 나타낸다고 결론지었다.

Max Loehr 교수의 이상과 같은 分析은 다음의 두가지 이유로 다른學者들에 의해 비판되었다. 첫째, 그가 分析의 대상으로 삼은 山水畫中 많은 수가 확실한 年代推定이 불가능한 것들이므로 이들을 기준으로 다른 山水畫의 年代를 측정한다는 것은 끊임없는 惡循環을 면치 못할 것이라는 점이다. 둘째, 그가 소위 모티프라고 推出해낸 十六가지 要素④⑥는 그들 형태의 개별적인 出現으로 繪畫의 時代的 變遷을 判단하기는 어려운 것들이라는 이유이다. 즉 繪畫의 구성요소만 한시대에 있어서 다음시대대로 특히 模本에서는 그대로 전달될 수 있는 것들이라는 이야기이다.④⑦

方聞교수는 中國 山水畫의 時代的 特性을 결정지을 수 있는 要因은 山水畫를 구성하는 個別的인 모티프의 出現與否가 아니고 한 특정 시대에 그들의 상호간에 어떠한 構造的 연관성, 또는 형태적 변천(morphological change)을 보이느냐하는 문제라는 점을 강조하였다. ④ 이와 같은 理論的 근거를 갖고 그는 七世紀(唐以前)부터 十三世紀(元代 初期)에 걸친 中國 山水畫의 發達단계를 漢文字의 巖山字(巖)와 같은 關連적인 형태묘사로 부터 寫實的인 空間感의 再現, 즉 통일된 공간 속에서 서로 자연스러운 관계를 나타내는 山水의 묘사라고 보았다. ④ 方聞 교수의 理論을 略述하면 다음과 같다.

山水畫 構圖 발달에서 첫번째의 획기적 발전은 산봉우리의 평면적 나열(㉞)에서 공간감 표현 방법인 겹쳐지는 모습(㉟)으로의 변화이며 七~八世紀 경에는 後에 郭熙(一〇六〇~七五)의 說에 의해 설명된 中國 山水畫의 세가지 기본적 構圖형식인 平遠, 高遠, 深遠이 모두 出現되었고 그 예는 正倉院 所藏 비파 위에 그려진 山水畫들이나 ④ 九世紀 敦煌 壁畫에서 찾아볼 수 있다. 이들 세가지 형식은 그 이후 中國 山水畫 구도의 기본이 되었다. 唐~宋代 初期 산수화에서는 공간이 통일되지 못하고 몇개의 區劃으로 나뉘어지며 그 各各의 地面(Ground plane)이 다른 각도로 기울어진듯, 즉 前景부터 遠景까지 점진적인 後進이 재대로 표현되지 못하였다. 이런 예는 一〇三一年 頃의 遼代 聖宗(九八二~一〇三一 재위) 墳墓인 慶陵의 壁畫에서까지도 어느 정도 볼 수 있으며 이 그림에서는 소위 平遠 山水이지만 전체 山水는 부분 부분을 各各 다 른 視點에서 보고 묘사한 것을 합쳐놓은듯 統一된 공간감이 조성되지 못하였다. 그러나 中央아시아의 카라코토(Khara-khoto) 유적에서 발견된 약 十二世紀末~十三世紀初로 추정되는 비단 조각에 그려진 山水畫 ④에서는 산봉우리의 모양이 산 등성을 중심으로 여러개의 짧은 선으로 더듬듯이 묘사되어 입체감이 두드러지면서 실제 공간 수으로 멀어지는 느낌이 성공적으로 표현되었다. 이 그림에서는 산봉우리 윗부분이 입체감과 공간감에도 불구하고 산 밑부분은 물과 안개 속에 떠있듯이 모호

하게 표현되어 地面의 漸進的 後進을 표현하는 문제를 회피해 버렸다. 그러므로 물체와 공간의 실제적一體感이 결여된 상태이다. 이와 같은 느낌이 드디어 성공적으로 표현된 山水畫가 中國 山西省 大同의 馮道眞(一一六五年卒) 墳墓 壁畫이다. ④ 이 그림에서는 畫面의 下端은 前線과 병행하는 地面이 점진적으로 후퇴할 뿐더러 산봉우리의 前面縮畫法的 묘사와 명암변화의 적절한 조절로 산의 형태, 나무들, 그리고 공간이 실제와 하나의 유기적 연관성과 통일성을 이룬 것을 볼 수 있다. ④

그러면 이와 같은 中國 山水畫 발달 단계에서 볼 때 과연 Fogel 미술관 소장 《御製秘藏詮》판화는 어디에 속하는 것일까? Barnhart 교수는 Loehr 교수가 분석한 唐~宋代 初期 繪畫의 後代 묘사본 대신 좀 더 정확한 年 代 추정이 가능한 다음의 여러 그림들을 Fogel 본 판화와 비교해 볼 것을 제안했다. 一) 趙幹의 《江行初雪圖》(약 九七〇년) 二) 약 九七五年 頃에 해당하는 《棲霞寺舍利塔基壇浮彫》(三) 九八〇~一〇〇一年에 해당 하는 《五臺山圖》(敦煌, Pelliot 第一一七窟) (四) 九八四年 頃의 淸涼寺 판화 (五) 약 一〇二五年 頃에 해당하는 范寬의 《溪山行旅圖》(圖 一九) (六) 앞서 언급한 慶陵 벽화(一〇三一年). 그는 이들 그림은 모두 Fogel 본 《秘藏詮》의 第一圖(圖 三九)를 제외한 二, 三, 四圖에서 볼 수 있듯이 山의 形體가 正面위주로 묘사되고 산 밑은 화면의 底邊線과 일치하며 공간으로의 後進도 단순히 形體의 面들을 雁行으로 겹쳐 놓음(㉞)으로 표현되었고 점진적으로 後進하는 地面의 表現이 미흡함을 지적하였다. 그러나 第一圖에서는 산 윗부분을 연결되는 形體로 묘사함으로써 산이 공간 속으로 멀어지며 입체감이 표현되어 二, 三, 四圖에서 보다 확실히 後代에 속하는 양식, 즉 方聞교수의 분석에 의하면 十二世紀에 들어간 후에야 가능한 형태 묘사라고 주장하고 그 제작연대는 大觀二年(一一〇八)의 印記와 無關하지 않을 것이라는 주장을 내세웠다. ④ 결국 Fogel 본 版畫들은 中國 山水畫의 보수적인 면과 새로운 양식적 특징을 동시에 보이는 재미있는 그림들이라고 생각되며 이들의 母體가 되는 年代가 좀 더 이른 그림들이 있을 것이라는 결론을 내릴 수 있다. 이들과

初雕經 版畫들의 상호관계를 검토하기에 앞서 後者의 樣式分析을 통한 年代考察이 先行되어야 할 줄로 믿는다.

② 初雕經 版畫의 樣式과 年代: Fogg 본과 南禪寺本의 또 한가지 뚜렷한 차이점은 後者에는 글씨부분과 그림부분 모두에 板匡을 표시하는 線이 확실히 보이는데 반해 前者의 경우 그림 부분에는 板匡이 보이고 글씨 부분에는 보이지 않는 것이다. ⑥ 물론 南禪寺本에서도 글씨와 그림부분이 직선으로 연결될만큼 그 높이가 똑같은 것은 아니며 그림부분이 조금 더 높거나 위 한쪽은 그림과 글씨부분의 높이를 맞추려고 노력한 흔적이 보이므로 그들이 같은 시기에 서로가 배합되도록 만들었다고 보는데 무리가 없을 것이다. 또한 南禪寺本은 北宋 開寶勅版의 復刊은 아니더라도 당시 상황으로 보아 그 영향을 어느 정도 받았으리라고 생각된다. 그러므로 高麗初雕經 版畫의 山水畫 양식을 살펴보는 데 있어서 開寶勅版의 上限年代인 九七一年을 上限으로 잡고 第一章에서 살펴본 高麗初雕經 造成의 年代 下限인 一〇八七年을 下限으로 하여 九七一~一〇八七年間的 中國山水畫에 보이는 양식적 특징과 비교 검토하는 것이 필요하다고 본다.

이 시기들 前後한 宋과 高麗와의 繪畫交流 가능성에 관해서는 이미 여러 論文이 발표된 바 있다. ⑦ 兩國간의 文化交流와 繪畫交涉이 가장 활발하던 두 시기는 一) 高麗 文宗(재위 一〇四七~一〇八二)과 北宋의 神宗(재위 一〇六七~一〇八五) 때, 그리고 二) 高麗 睿宗(재위 一一〇六~一一二二)과 北宋 徽宗(재위 一一〇〇~一一二五) 때인데 그중 前者가 시기적으로 보아 初雕經의 造成 시기와 관련이 깊다.

高麗 文宗때의 가장 중요한 繪畫交流 기록으로는 一〇七〇年代에 편찬된 北宋 郭若虛의 《圖畫見聞誌》의 두가지 사실을 들 수 있다. 즉 熙寧 甲寅年(一〇七四)에 高麗의 使臣 金良鑑이 中國 그림을 많은 돈을 들여 열심히 사들였다는 것과 ⑧ 그 다음에는 丙辰年(一〇七六) 겨울에 다시 使臣 崔思訓과 더불어 여러명의 畫工을 보내 相國寺의 壁畫를 模寫한

것을 請하여 허락을 맡아 모두 모사해 가지고 와서 ⑨ 開京의 東南에 위치했던 興王寺 벽에 옮겨 그려던 사실이다. ⑩

高麗의 그림도 中國으로 많이 流出되었을 것으로 추측되며 역시 《圖畫見聞誌》의 기록에서 高麗 使臣들이 摺疊扇을 가지고 가서 선물로 주었으며 이들 김푸른색 종이 부채에는 山水, 人物, 花鳥 등 여러가지 주제를 다룬 그림이 담겨 있었음을 알 수 있다. 특히 金, 銀泥를 사용해 서 물가의 모래, 구름, 달빛 등의 효과를 아름답게 묘사했다고 기록되어 있어 十一世紀의 高麗 山水畫에 안개어린 大氣의 느낌이 상당히 성공적으로 묘사되었음을 알 수 있다. ⑪ 十一世紀 後半期 宋代 水墨山水畫에서는 안개의 효과가 성공적으로 다루어졌음은 周知의 사실이다. 그러나 初雕經의 삽화가 목판화이니만큼 이와같은 효과는 나타낼 수 없었으며 雲氣의 형상은 모두 線描로 표현하여 古拙한 느낌이 든다. 당시의 기록으로는 더 이상 山水畫의 양식을 구체적으로 記述한 것이 없으므로 《秘藏詮》판화와 宋代 山水畫와의 관계를 살펴 보기 위하여 十世紀末~十一世紀 後半에 속하는 비교적 年代가 확실한 宋代 山水畫를 택하여 비교 검토하는 것이 바람직스럽다.

우선 위에 열거한 Barhart 교수가 Fogg 본 판화와 비교의 대상으로 제시한 그림들을 좀 더 자세히 검토할 필요가 있다. 첫째, 약 九七〇年頃の 作品으로 생각되는 趙幹의 《江行初雪圖》⑫는 水面을 많이 다룬 橫卷형식이며 山水와 人物의 비중이 비교적 《秘藏詮》판화와 비슷한 그림이란 점에서 좋은 비교라고 생각된다. 그러나 《秘藏詮》판화들은 어느 것이나 모두 《江行初雪圖》보다는 전체 景物을 멀리서 보고 그런 것이며 遠山, 水平線, 하늘, 구름등을 완전히 갖춘 산수화이다. 반면에 後者は 障面으로 畫面의 높이가 다 채워져 遠景이나 水平線 표현 문제가 생략된 것이다. 類似點이 있다면 두 그림이 모두 어느정도 俯瞰的 視點에서 그린 것임에도 불구하고 水面이 위로 물러갈수록 약간 앞으로 기울어진 듯한 느낌이 드는 것과 人物들은 전혀 俯瞰視點에서 본 것으로 표현되지 않았다는 점이다. 또한 趙幹의 그림은 線이 부드러워 대부분의 경

우에는 두드러지게 나타나지 않지만 물결을 일일이 線描로 나타낸 것도 주목할 만하다. 그러나 물결 묘사는 〈秘藏詮〉 觀化원이 훨씬 섬세하다. 趙幹 그림에서는 魚網과 같이 반복되는 삼각형을 엮이듯하게 해놓은 반면 〈秘藏詮〉 觀化에서는 직선과 구불구불한 線이 교차되며 반복되던지 또는 직선만의 반복으로 () () 등의 형태로 이루어졌다. 나뭇잎 묘사 중에는 ()와 같이 위는 半圓形이고 아래는 세 갈래로 갈라진 형태가 趙幹의 그림에 나타나는 유일하게 윤곽선으로 묘사된 나뭇잎인데 이와 同一한 형태는 〈秘藏詮〉 觀化의 거의 모든 장면에서 나타난다. 이와 같은 형태가 언제부터 나타났는지는 알 수 없으나 나뭇잎 형태로는 가장 보편적인 것으로 傳李昭道 〈春山行旅圖〉⁶⁰, 盧鴻의 〈草堂十志圖〉⁶¹ 등 비록 실제로는 後代의 작품이지만 唐代 그림으로 전해오는 그림에 나타난다.

以上の 비교에서 본 바와 같이 〈秘藏詮〉 觀化들은 〈江行初雪圖〉와 공통점도 있으나 그보다는 좀 더 산수화의 모든 요소를 갖춘 宋代山水畫와 비교하는 것이 타당하다고 생각된다. Barnhart 교수가 제시한 그림 중 다음으로 范寬의 〈溪山行旅圖〉(圖一九)를 살펴보겠다.

范寬의 〈溪山行旅圖〉⁶²는 약 一〇〇〇~一〇二五年頃の 작품으로 추정되며 현재 그의 그림중 眞作으로 널리 받아들여지는 것이다. 典型的인 高遠山水로 前景, 中景 그리고 遠景이지만 전혀같이 다가오는 큰 산 봉우리로 구성되어 있다. 水墨山水畫로서는 비교적 강한 윤곽선을 보이며 큰 봉우리는 반복되는 산의 윤곽선에 의해 묘사되었다. 이는 前面의 주의 묘사로 前面縮畫法이 전혀 적용되지 않은 상태이며 앞서 지적한 대로 十一世紀 後半期~十二世紀 初가 되면 극복되는 중요한 양식적인 요소이다. 이와 같이 뚜렷하게 前面의 주의 高遠山水의 모습인 〈秘藏詮〉 觀化 중에는 찾아볼 수 없다. 가장 비슷한 것으로는 卷一의 第一圖(圖三〇), 第五圖(圖三三)의 가운데 부분, 그리고 卷六의 第二圖(圖一)와 第三圖(圖九)의 가운데 부분이다. 卷一 第一圖의 가운데 산은 頂上으로부터 오른쪽으로 내려오는 경사진 면이 뚜렷하게 보이며 같은 형태의

산봉우리의 윤곽이 크기만 다르게 자꾸 반복된 대신에 큰 산 덩어리를 형태가 약간씩 다른 작은 여러개의 덩어리로 분산되게 표현하였다. 즉 산 밑에서는 기본적으로 하나의 통일된 덩어리라는 느낌을 갖게 하지만 복잡한 산의 피라미드가 좀 더 실감나게 표현되었다. 第五圖의 경우 도 약간 간략하지만 마찬가지로 山頂으로부터 보는 사람을 향해서 등성이가 느껴지도록 산의 内部 윤곽선이 끊어져 있다. 卷六의 第二圖(圖一) 왼쪽의 山도 마찬가지로 前面縮畫法의 적용이 시도되고 있는 것을 볼 수 있다.

나뭇잎 묘사 중 〈溪山行旅圖〉의 오른쪽 中景에 보이는 葉脈 묘사가 뚜렷한 나뭇잎은 Max Loehr 교수의 十六가지 『모티프』 중 열 번째 것으로 南禪寺 및 誠庵本 〈秘藏詮〉 觀化에 보인다. 이 나뭇잎 모양은 또한 Loehr 교수가 지적했듯이 〈明皇幸蜀圖〉⁶³, 傳孫位 〈四皓圖卷〉⁶⁴, 〈丹楓呦鹿圖〉⁶⁵ 등 唐~五代의 그림으로 傳稱되어 오는 그림들과 一〇二五年의年紀가 있는 高克明의 〈溪山雪意圖卷〉⁶⁶ 등에 나타난다.

范寬의 山水畫에서 가장 새로운 요소로 등장하는 것은 아마도 『雨點皴』이라고 불리는 비교적 일정한 크기의 바위 표면 질감을 나타내는 점들일 것이다(圖二〇). 이와 같은 점은 唐代나 五代의 山水畫에서는 물론 안보이는 技法이며 北宋 初期의 水墨山水畫 발달의 一面이라고 생각된다. 한편 이 점들은 Max Loehr 교수의 十六가지 『모티프』 중 여덟 번째에 해당하는 『점으로 표시된 바위 표면』과 밀접한 관계가 있다고 보인다. 그는 Fogg 본 觀化의 一, 二, 三圖에 나타난 점들을 지적하면서 그와 유사한 예로 敦煌에서 발견되었고 九世紀로 추정되는 〈西方諸佛像圖像圖〉(An Iconographic Study of Buddha Images in Western Countries)를 唯一한 예로 들고 있다.⁶⁷ 南禪寺와 誠庵本 〈秘藏詮〉 觀化의 많은 장면에서 나타나는 바위 표면의 점들은 范寬의 〈溪山行旅圖〉에서 보이는 雨點皴 보다는 單純化된 것이 확실하지만 바위 표면의 質感 表現 방법임에는 틀림없다. 특히 卷六 第三圖(圖九)의 경우에는 거의 모든 바위 표

면에 무수한 점들이 덮여있는 것을 볼 수 있고 四、五圖에도 역시 前景 바위에 같은 점들을 볼 수 있다. 그러므로 이 點描法을 雨點皴의 版刻 時 변형으로 보는데 무리가 없을 것 같다.

以上에서 살펴본 바와 같이 范寬의 《溪山行旅圖》와 《秘藏詮》 판화는 나뭇잎 묘사나 바위 표면 질감묘사에서 공통점이 보이기는 하지만 산봉우리의 구조묘사나 立體感의 표현에 있어서 各各 좀 다른 山水畫 발전 단계를 보인다. 즉 《秘藏詮》 판화쪽이 좀 더 진전된 상태를 알 수 있다.

그러면 初雕經의 下限年代인 一〇八七년에 가장 가까운 北宋山水畫로 그 제작년대 및 眞僞與否가 확실한 郭熙의 一〇七二年作 《早春圖》(圖二一)를 한번 검토해 볼 필요가 있다. 이 그림은 畫面의 왼쪽 가장자리에 작은 글씨로 「早春壬子年郭熙畫」라고 쓰여있고 이어서 「郭熙筆」이란 朱字方長印이 흐리게 보이고 收藏印으로는 제일 年代가 이른 것이 金章宗의 「明昌」(一一九〇~一一九五)이다. ㉞ 이 《早春圖》는 郭熙의 가르침에 의해 그의 아들 郭思가 撰했다는 《林泉高致》에 나타난 山水畫의 理念과 實際가 그대로 표현된 北宋山水畫의 걸작품으로 널리 인정된 작품이다. ㉟

《早春圖》는 상당히 큰(一五八·三×一〇八·一cm)軸畫이고 《秘藏詮》 판화는 작은 橫卷 형식이지만 산과 바위, 그리고 空間觀念에 있어서 어느 정도의 共通性을 보인다. 즉 《秘藏詮》 판화의 卷六 第三圖의 중간 부분을 보면(圖二二) 前景의 바위와 그 위에 서있는 큰 나무들, 그리고 그 바로 뒤에 서있는 높은 산 덩어리의 모습에서 공간 속으로 멀어지는 立體感이 약간 모호하게 표현되었다. 《早春圖》의 경우 큰 산의 중간이 안개에 가려서 형태가 잘 연결되지 않게 표현되었는데 이는 안개에 가려서 잘 안 보이는 것이라기보다 산 덩어리의 입체감과 공간감을 條理 있게 표현하지 못해서 온 결과이다. 《秘藏詮》 卷六, 圖二의 경우 화면의 왼쪽을 보면 큰 나무 뒤에 雲烟이 내기 피어오르면서 前景과 그 뒤 산봉우리와 공간관계를 不條理스럽게 만들어 버렸다. 第三圖(圖

一〇)에서는 主峯의 오른쪽으로 상당히 큰 草亭을 배치함으로써 상대적으로 主峯의 크기를 작게 만들었을 뿐더러 그 주위景物 상호간의 공간관계를 모호하게 만들어 버렸다. 《早春圖》는 또한 同一畫面에 《林泉高致》에 나오는 高遠(가운데), 平遠(왼쪽), 深遠(오른쪽)의 三遠을 ㉟ 모두 驅使한 北宋山水畫의 대표적인 例로 看做되는 그림이다. 三遠은 앞서 언급한대로 《林泉高致》가 쓰여지기 이전부터 이미 中國山水畫에 나타나 空間感表現 또는 構成方法이지만 《早春圖》에서는 마치 三遠의 概念을 총정리하듯 한꺼번에 보여주고 있어서 主目된다. 한편 《秘藏詮》 판화들에서는 《早春圖》와 같이 體系的으로는 表現되지 못하였으나 역시 한 畫面에 三遠의 모습을 다 찾아볼 수 있다. 다시 卷六 第三圖(圖九)의 例를 들면 가운데 부분의 비스듬히 걸쳐지며 멀어져가는 主峯의 高遠, 畫面의 제일 오른쪽 水面과 그 끝에 보이는 낮은 산들의 平遠的 表現, 그리고 主峯의 왼쪽으로 복잡하게 서로 겹쳐져 보이는 산들과 그 사이의 골짜기의 모습이 그것이다. 卷六의 圖二(圖一)에서도 역시 같은 현상을 발견할 수 있다. 즉 화면의 오른쪽에는 水面과 낮은 산들, 그리고 전체 景物에 비해서 좀 큰 草亭과 人物이 平遠으로 펼쳐지고 가운데에는 前景의 큰 나무로 시작되어 비교적 높은 봉우리가 있는 高遠, 그 왼쪽으로는 나뭇잎과 雲烟으로 범벅이된 深遠의 모습을 볼 수 있다. 이와 같이 잘 구별되는 三遠이 畫面마다 나타나지는 것은 아니고 대개의 경우는 前景에서 遠景으로의 비약이 심한 不條理的 空間 表現방법이 많이 눈에 띄는 것은 역시 이 판화들이 《早春圖》의 年代보다 훨씬 이른 그림들의 구도에 기초한 것임을 示唆해 준다.

以上에서는 《秘藏詮》 판화를 주로 北宋의 山水畫와 비교하였는데 이들이 佛敎版畫이니만큼 中國 佛敎版畫와 비교하는 것도 바람직스럽다고 생각된다. 다만 《秘藏詮》 판화처럼 山水가 큰 부분을 차지하는 佛敎版畫는 또 없으므로 개별적 『모티프』 비교에 그치게 될 것이다.

敦煌에서 발견된 《金剛般若波羅蜜經》의 開卷版畫(圖二三)는 中國佛經 판화중 가장 年代가 이른 것으로 咸通九年(八六八)의 年記가 있다. ㉟

석가모니가 大比丘衆에게 둘러싸여 앉아있는 모습을 묘사한 이 그림은 비교적 능숙한 人物 묘사에서 吳道子의 활달한 筆致를 연상할 수 있다. 석가모니 머리 위 주변의 雲烟의 모습은 〈秘藏詮〉에 나오는 것들과 어느 정도 비슷하기는 하지만 〈秘藏詮〉편이 훨씬 더 섬세하게 되어있고 특징이 강하다. 그러나 그 형태의 유사성은 〈秘藏詮〉판화가 山水畫에 나타나는 구름 묘사에만 의존하지 않고 九世紀 후반기의 佛敎版畫에서 이미 형식화된 구름 모양을 차용했음을 보여주는 좋은 예이다.

〈秘藏詮〉판화의 제작연대와 가장 가까운 예로는 역시 Stein이 敦煌에서 발견한 太平興國五年(九八〇)의 年記가 있는 〈大隨求陀羅尼輪曼荼羅〉판화(圖二四)를 들 수 있다. 이 판화는 직사각형 테두리 안에 十九줄의 同心圓을 형성하고 있는 凡語 가운데에 안치된 十臂보살상을 主尊으로 한 것이다. 이 바퀴형의 윗 부분에 보이는 雲烟의 묘사법은 특히 〈秘藏詮〉판화의 그것과 유사하여 흥미롭다. ㉑ 또한 하늘 위의 구름을 비교적 간격이 촘촘한 약간 불규칙한 平行線들의 반복으로 표현하고 가끔 그線들이 끊기며 고불고불한 雲烟으로 변하는 描法은 南禪寺 〈秘藏詮〉卷六의 第一圖(圖三六)、第五圖(圖二九)의 하늘 묘사에서 도 볼 수 있다. Fogg本 〈秘藏詮〉卷十三의 第二圖(圖三七)에서도 비슷한 양상은 보이지만 훨씬 단순화되어 있다.

또한 〈大隨求陀羅尼輪曼荼羅〉의 외곽을 형성하는 세개의 帶文樣중 가운데 부분은 五鈇金剛杵가 座像 또는 연꽃과 種字(Ṇṁ)를 포함한 圓과 하나씩 엮바꾸는 연속紋으로 이루어져 있다. 그런데 南禪寺 〈秘藏詮〉第二十一卷의 판화들은 검은 바탕에 흰색으로 된 끝이 세갈래로 갈라진 三鈇金剛杵와 圓形의 나열로 이루어진 帶紋의 특이한 板匡을 보인다(圖二五)。 이들 두 文樣帶는 細部에 있어서는 다르지만 그 모티프가 비슷하다는 점에서 역시 연관성을 갖는다. 지금 알 수 있는 것은 〈秘藏詮〉卷第二十一의 판화에만 구한되었으나 앞으로 이와 같은 文樣帶를 가진 판화가 더 발견될 가능성도 있다.

이와 비슷한 형태의 文樣帶는 또한 〈大理國梵像卷〉의 上部에도 나타

난다. ㉒ 이 그림은 上部와 下部가 다른 모티프로 된 文樣帶로 이루어졌는데 上部는 三鈇金剛杵와 三鈇鈴이 엮바꾸어 있고 下部는 金剛杵에 해당하는 부분에는 구름문양, 金剛鈴에 해당하는 부분에는 꽃문양이 한 줄로 늘어져 있다. 이 그림은 版畫가 아니라 종이에 먹으로 그린 것이며 「盛德五年庚子」의 年記가 있는 釋妙光의 跋文에 의하면 張勝溫의 作品이라고 한다. ㉓ 大理國은 中國의 西南雲南地方에 위치했던 나라로 九三七年부터 一二五二年까지 있었고 盛德五年은 南宋의 淳熙七年, 즉 一一八〇년에 해당한다. 이렇게 본다면 〈大理國梵像卷〉의 年代下限이 一一八〇년이 되며 그 上限은 卷初에 보이는 〈利貞皇帝信畫〉로 인하여 利貞元年, 즉 一一七二年(南宋 乾道八年)으로 볼 수 있다. ㉔ 그러므로 〈大理國梵像卷〉은 高麗初雕經 〈秘藏詮〉판화의 年代下限보다 약 一世紀 뒤에 그려진 셈이다. 이와같이 많이 차이 나는 하지만 이 두 작품에는 또한가지 공통점이 보인다. 즉 前者의 〈西天東土傳法祖師〉부분에 보면 물결문양이 아주 고불고불한 수평선과 거의 직선에 가까운 수평선의 촘촘한 배합으로 이루어졌는데 이 점은 後者에서 볼 수 있는 가장 보편적인 水面표현 技法이다. 단지 〈大理國梵像卷〉에서는 〈秘藏詮〉에서와 같이 규칙적이고 딱딱한 線의 반복이 아니라 점과 各장면의 水面묘사가 各樣各色이라는 점이다. 이는 또한 木版畫와 肉筆畫의 중요한 차이점이 라고도 볼 수 있다. 以上에서 살펴본 바와같이 〈秘藏詮〉판화의 어느 요소들이 그 이후에 그려진 佛敎繪畫에서 引用되고 있다는 사실은 〈秘藏詮〉판화들이 널리 보급되어 다른 佛敎제작에 영향을 끼쳤음을 示唆해 준다.

二、〈御製秘藏詮〉版畫의 樣式的 特徵

以上에서는 高麗初雕經의 〈御製秘藏詮〉版畫들이 첫째는 北宋 開寶勅版의 復刻이 아니라는 점과 둘째는 北宋과 高麗와의 밀접한 繪畫교류로 보아 北宋 山水畫양식을 상당히 반영한 것이라는 두가지 前提下에서 그 들을 年代推定이 가능한 몇개의 北宋山水畫와 비교하여 보았다. 그 결

과 空間感, 또는 立體感 표현에 있어서 그들은 대개 郭熙의 〈早春圖〉(一〇七二)보다는 좀 年代가 이른 北宋의 佛敎版畫와도 비교하여 이들 사이에 몇몇 모티프가 공통으로 나타나 있는 것을 보았다. 즉 初雕經의 판화양식은 開寶勅版의 下限年代인 九八三年과 高麗初雕經의 下限年代인 一〇八七年 사이의 山水畫 발달단계 중 後者에 좀더 가까운 쪽에 속한다고 생각된다. 이와같이 中國山水畫와의 비교는 高麗初期에 해당하는 山水畫가 전혀 없는 현시점에서 볼 때 과한 것이었다. 그러면 위에서 살펴본 것과 Max Loehr 교수의 Foggs 本 〈秘藏詮〉 판화의 모티프 분석을 토대로 初雕經 〈御製秘藏詮〉 山水畫 판화의 특징을 요약해 보겠다.

① 筆者가 接할 수 있었던 二十三幅의 初雕經 판화들은 그 정도의 차이는 있으나 모두 상당히 높은 地平線을 보인다. 〈秘藏詮〉 卷一의 第六圖와 卷七의 第四, 五圖는 비교적 낮은 地平線을 보이지만 나머지는 地平線이 있을 경우 윗쪽 板匡에 거의 近接할 만큼 높다. 山이나 바다, 또는 구름 위로 보이는 산봉우리도 遠景이 이루어진 경우 역시 上板匡에 가까이 接하게 되어 있으며 아주 심한 경우는 卷一의 第三, 四圖, 卷六의 第一, 五圖에서처럼 완전히 接하여 있다. 그러므로 전체적으로 탁 트인 공간감보다는 막힌 답답한 느낌을 준다.

② 前景으로부터 遠景으로의 漸次的인 後進은 畫面의 많은 부분이 水面으로 되어 있는 경우에는 그렇지 않은 경우보다는 훨씬 잘 된 느낌이다. 다만 역시 보는 사람들을 향해 상당히 가파른 경사를 형성하고 있다. 또한 中景에서 遠景으로의 심한 飛躍을 감추기 위해서는 큰 나무나 바위의 뒤로부터 몽게몽게 피어오르는 雲烟을 많이 사용하여 그 뒤가 보이지 않게 하였다(卷六의 一, 二, 三, 四, 五 모든 幅에서 한결같이 쓰인 수법이다).

③ 畫面内の 공간은 바위, 언덕, 또는 큰 나무 등을 뺀 돌과 바위만이 형성되었고 人物들이 대개 그 안에 비교적 近景에 잘 보이도록 배치되어 있다.

④ 산봉우리의 立體感 표현 방식은 앞서 論한 것과 같이 前面爲主, 윤곽선의 附加的, 反復的 묘사에서 어느 정도 탈피하여 前面縮畫法의 試圖에 의해 산등성이의 공간 속으로의 진입이 부분적으로 이루어졌다. 그러나 이와같은 描法이 一貫性있게 적용되지는 못하였고 또한 卷六의 第五圖(圖二九)에서와 같이 遠山의 頂上에 다 작은 나무들을 윤곽선을 따라서 一列로 배치함으로써 공간 속으로 자연스럽게 사라져가는 立體感을 否定하고 있다.

⑤ 物體 상호간의 比例 역시 一貫性이 없이 심한 변화를 보인다. 人物의 크기는 다른 景物에 비해 비교적 큰셈이고 草亭은 모두 各各 空間에서의 위치에 상관없이 거의 一定한 크기를 보이므로 거리감이나 공간감을 심하게 歪曲시키는 결과를 가져온다. 그 가장 좋은 예는 卷六의 第一圖(圖三六)로 비교적 遠景에 배치된 草亭이나 人物이 前景에 배치된 거대한 나무와 같은 크기를 보인다. 산, 바위, 그리고 언덕들의 크기도 그들의 공간에서의 상대적 위치를 감안하지 않고 크게 또는 작게 표현되어 卷六의 圖二, 三에서와 같이 바위인지 산인지 구분이 잘 안 되는 경우가 많다.

다음에서는 細部 묘사의 특수한 점들을 살펴 보겠다. 앞서 언급한 대로 Max Loehr 교수와 Foggs 本 〈秘藏詮〉 판화들의 양식을 분석하는데 一六가지의 『모티프』를 지적하였다. 그중 一~八번은 地形이나 山의 생김새(terrain formation)의 표현이고 九~十三번은 植物들의 특징을 표현한 것이고 나머지 十四~十六번은 雲烟, 草亭, 架構型 산길이다. ④ 여기에서 Foggs 本 卷十三의 나타나는 열여섯개의 모티프를 참고로 나타내면 一) 밑베친 圓錐形의 모티프 山과 山峯(Mountains and cliffs in the shape of boxed cones) (Foggs 本 Ⅳ 第四圖: 圖四一) 二) 끝이 예리한 바위(Sharp edged rocks) (Foggs 本 Ⅳ 第二圖: 圖三七) 三) 급류 노련한急傾斜地(Undercut escarpment) (同七) 四) 단계적이거나 後進하고 급경사지(Escarpment receding in steps) (Foggs 本 Ⅳ 第一圖: 圖三九 中央 왼쪽) 五) 雁行이러 後進하고 岩壁(Rocky walls receding in echelons)

(Fogg 本 Ⅻ 第四圖 : 圖 四一) ' 六) 횃바닥 모양의雁行하고高原(Echeloned, tongue-shaped plateaus) (Fogg 本 Ⅻ 第一圖 : 圖 三九 중앙 원 쪽) ' 七) 들이굴 언덕(Crevice slopes) (Fogg 本 Ⅻ 第一圖 : 圖 三九 오 밑쪽) ' 八) 잔잔한 바위 표면(Rock surface marked by dots) (Fogg 本 Ⅻ 第二圖 : 圖 三三) ' 九) 잎의 文樣化된 정려가지 나무잎(Trees of mixed kind of distinct pattern) (머리 밑쪽) ' 一〇) 참나무 열매같은 모양의 나무잎(Foliage pattern resembling an oak leaf) (Fogg 本 Ⅻ 第二圖 : 圖 三三) ' 一一) 반(簾)처럼 휘어진 버드나무가지(Weeping willow branches hanging like curtains) (Fogg 本 Ⅻ 第四圖 : 圖 四〇) ' 一二) 기울어진 가지나무(The slanting tree) (Fogg 本 Ⅻ 第二圖 : 前景) ' 一三) 물이 흐르는 나무(Drooping ferns) (Fogg 本 第一圖 : 圖 三九) ' 一四) 卷雲(卷烟) (Curling vapors and clouds) (머리 밑쪽) ' 一六) 활착지붕구조의 물가草亭(The water pavilion with hipped roof) (Fogg 本 Ⅻ 第三圖 : 圖 四〇) ' 一六) 架構形 판자데크의 받판과 판자길(The cantilevered plank road) (Fogg 本 Ⅻ 第二圖 : 圖 三三)。

Loehr 교수나 또한 南禪寺 卷十三의 판화에서 Fogg 本의 보이지 않는 세로와 모티프十五개를 推出하였는데 이를 한국(Korea)라는 K 표시를 하여 K 一 ~ K 一五까지의 번호를 주었다. 그중 K 一 ~ K 八까지는 역시 또 지형표현 방식이고 K 九 ~ K 一〇은 植物 묘사, K 一十一 ~ K 一三은 水波 또는 瀑布의 묘사, 그리고 K 一四 ~ K 一五는 建物の 형태이다. ⑧ 열다섯개의 모티프는 다음과 같다. K 一) 둥그렇게 생긴 산봉우리(The rounded ridge) (南禪寺 本 Ⅻ 一 中央 : 圖 二六) ' K 二) 斜方形의 절벽 꼭대기(Rhombic cliff tops) (Ⅻ 一 一 오른쪽 : 圖 二七) ' K 三) 층층이로 된 바위와 절벽(Layered rocks and cliffs) (Ⅻ 一 一 중앙 왼쪽 : 圖 二六) ' K 四) 절벽에 따라 달려오다가 이(齒) 모양의 突出部(Tooth-like projections along cliff contours) (Ⅻ K 一 一 오른쪽 : 圖 二七) ' K 五) 기울어진 露頭(The slanting outcrop) (Ⅻ 一 一 왼쪽 끝 : 圖 二七) ' K 六) 아치가 있는 洞窟과 弓狀溝, 바위(The arched grotto and rock arches) (Ⅻ 一 四 : 圖 二

八) ' K 七) 구멍 뚫린 玲瓏바위(Rocks with holes) (Ⅻ 一 : 圖 二六) ' K 八) 멀리 보이는 뾰족한 절벽(The distant slender cliff) (Ⅻ 一 一 중앙 : 圖 二七) ' K 九) 작은 마름모꼴 형태가 모여서 관을 이루는 나뭇잎 묘사(Foliage in the form of sheets of small rhombi) (Ⅻ 一 四 왼쪽) ' 층층이 (圖 二八) ' K 一〇) 활과 뾰족뾰족한 방사형 대나무잎(Bamboo with short, spiky radiate leaves) (Ⅻ 一 一 왼쪽 : 圖 二六) ' K 一一) 조그만 물결을 형성하고 활판한 물결(Chopp water forming wavelets) (Ⅻ 一 一 왼쪽 : 圖 二六) ' K 一二) 폭포(The waterfall) (Ⅻ 一 四 왼쪽 : 圖 二八) ' K 一三) 좌우 폭포처럼 층층이 흘러내리는 물(Cascading streams) (Ⅻ 一 四 : 圖 二八) ' K 一四) 절벽 꼭대기 너머로 보이는 寺院의 지붕(Temple roofs beyond cliff tops) (Ⅻ 一 一 오른쪽 끝 : 圖 二七) ' K 一五) 간단한 茅屋이나 農家(Simple huts or farm houses) (Ⅻ 一 : 圖 二六)。

다음에는 南禪寺 本 卷十三이나 Fogg 本 판화를 제외한 南禪寺 本 卷一六, 七에 나타난 새로운 모티프를 위와서와 같이 지형, 식물, 水紋이나 건물형태 등의 순서로 열거하겠다. 위의 번호와 구별하기 위하여 앞의 南禪寺(Nanzenji)의 첫자 N을 붙이기로 한다. N 一) 산봉우리 斜線을 따라 직사각형의 귀모양 突出(卷 I 一 : 圖 三〇 오른쪽) ' N 二) 벼들 같이 반듯반듯한 바위(卷 I 一 四 : 圖 三二 중앙) ' N 三) 비누거품같이 피어오르는 큰 바위(卷 VI 一 : 圖 三六) ' N 四) 雁行으로 겹쳐지는 등그런 부드러운 형태의 산봉우리들(卷 VI 一 三 : 圖 九) ' N 五) 멀리 구름 위로 나타난 斜方, 또는 삼각형 바위(卷 VI 一 四 : 圖 一五) ' N 六) 작은 점이 가득 적힌 바위(卷 VI 一 三 전체 : 圖 九) ' N 七) 작은 나무로 줄지어진 둥그런 山頂(卷 VII 一 五 : 圖 二九) ' N 八) 『工字』形 皴(卷 VIII 一 : 圖 三四) ' N 九) 보통보다 큰 점이 적힌 바위(卷 XII 一 二 오른쪽) 下部 : 圖 三五) ' N 一〇) 雁行으로 겹쳐진 『L』字 또는 그 변형으로 된 바위 묘사(卷 VII 一 五 草亭 아래 : 圖) ' N 一一) 角이 진 波狀紋과 같이 묘사된 나뭇잎(卷 I 一 三 : 圖 三三) ' N 一二) 芭蕉와 같은 식물(卷 VI 一 一 왼쪽 草亭 옆 : 圖 三六) ' N 一三) 관음사와 같은 식물(卷 VII 一

(一), N一四) 검은 바탕에 흰 줄로 갈래지어 흐르는 작은 폭포(卷一—五 왼쪽: 圖三三), N一五) 同心圓形 波狀紋(卷VI—三 왼쪽: 圖九, N一六) 기와지붕 二層樓閣(卷一—三: 圖三三)。

以上과 같은 여러가지 모티프를 모두 합쳐보면 〈御製秘藏詮〉 판화의 표현기법이 얼마나 다양한가를 짐작할 수 있다. 더우기 이들 『모티프』가 지금 우리가 살펴본 제한된 幅數의 판화에서 推出된 것임을 勘案한다면 그 표현 가능성의 무한함을 상상하게 된다. 따라서 이와같은 판화의 제작을 가능케한 그 당시 山水畫의 풍부한 描寫力과 表現力에 감탄치 않을 수 없다. 위의 여러가지 『모티프』가 唐~北宋의 山水畫의 어떤 점을 표현한 것인가에 관해서는 Max Loehr 교수가 비교적 상세히 分析하였으므로 南禪寺 소장의 판화들에서 推出된 모티프들을 하나하나 다시 분석하는 번거로움은 피하겠따. Loehr 교수의 분석의도는 〈秘藏詮〉 판화의 年代測定이었는데 本論文에서는 그 방법에 의한 연대측정이 별로 큰 의미를 갖고 있지 않았다는 前題下에서 다른 방법으로 연대측정을 시도하였기 때문에 단순히 그 描寫法의 多樣性을 강조하는 것으로 그치겠다. 그러나 筆者는 高麗初雕經의 〈秘藏詮〉 판화들이 北宋 開寶勅版의 판화들에 기초를 두었으리라는 추측을 다시 한번 否定하고 이들 판화가 당시의 高麗山水畫와 밀접한 관계가 있음을 강조하고 싶었다. 이렇게 하기 위해서는 단편적이긴 하지만 現存하는 유일한 北宋本인 Fogel 미술관 소장 〈秘藏詮〉 판화와 高麗初雕經의 〈秘藏詮〉 판화와의 관계를 糾明하여야 한다.

三、北宋本 〈秘藏詮〉 版畫와 高麗初雕經 〈秘藏詮〉 版畫와의關係

筆者가 검토한 二三幅의 初雕經 〈秘藏詮〉 版畫中 세 폭은 그 構圖와 表現技法上 北宋本 〈秘藏詮〉 版畫中의 세 폭과 직접적인 연관성이 있다고 볼 수 있다. 이들은 雙지으면 다음과 같다.

① 初雕經 卷六 第一圖(圖三二)와 北宋本 第四圖(圖三七)

② 初雕經 卷七 第四圖(圖三八)와 北宋本 第一圖(圖三九)
 ③ 初雕經 卷十三 第三圖(圖四〇)와 北宋本 第四圖(圖四一) ㉞

첫 번째 쌍은 世象中 유사점이 가장 뚜렷하지 못한 것이다. 그러나 충분히 검토하면 北宋本의 뒤에는 初雕經이 있음을 알 수 있다. 우선 北宋本(圖三七)에서 가장 뚜렷하게 나타나는 構圖的 특징으로는 대문같이 양쪽으로 우뚝 솟은 두개의 바위와 왼쪽 끝으로 좀 낮게 비스듬히 기울어진 또 하나의 바위를 들 수 있다. 즉 전체 畫面이 세계의 큰 바위로 나뉘어 지고 그 사이사이에 나무, 草亭, 人物等 여러가지 要素가 끼어있고 양쪽 끝으로 水面이 보인다. 하늘은 근대근대 낮고 부드럽게 돌출된 부분이 가끔씩 있는 고르고불한 線으로 表現된 구름으로 가득 채워졌다. 구름위로 솟아오르는 遠山의 윤곽선을 따라 짧은 나무들이 앞서서로 연결된 모습으로 묘사된 것이 독특하다.

한편 初雕經 〈秘藏詮〉 卷六의 第一圖(圖三六)를 보면 역시 畫面 전체가 세계의 큰 바위 덩어리에 의해서 나뉘어졌고 그 사이사이와 양 옆으로 여러가지 要素들이 보인다. 그리고 하늘을 채운 구름 묘사방법, 遠山 표현방법 등이 모두 北宋本의 그것과 一致한다. ㉞ 두 그림에 모두 보이는 지붕구조가 비교적 복잡한 茅屋들은 그 위치가 약간씩 다르지만 역시 기본구조가 같고 그 뒤로 대나무가 자라는 것도 비슷하다.

두 그림의 차이점 역시 類似點만큼 뚜렷하다. 첫째, 初雕經 판화에서는 세계의 바위가 아래부분에서는 모두 연결되어 있고 전체 畫面이 이에 의해 不均等한 비례로 나뉘어 졌다. 가장 오른쪽 바위의 더 오른쪽으로는 水面이 낮은 둔덕에 의해 들로 갈라진 복잡한 구조를 보인다. 畫面의 왼쪽 끝에도 가느다란 폭포가 있고 앞에는 玲瓏바위가 있는 등 꽤 복잡하다.

그러나 北宋本에서는 세계의 바위가 畫面을 거의 三等分하고 있으며 바위형태는 뚜렷한 윤곽선 안에 비교적 뚜렷하고 단순한 面구분을 보인다. 그리고 초가집은 두 바위 사이의 왼쪽 공간에 前景과 中景에 무리 없이 들어앉아 있다. 가운데와 오른쪽 바위 사이는 좀 더 넓직한 공간

에 초가집이 없이나 무덤에 高僧과 修道僧들이 앉아 있는 모습이 보인다. 初雕經에 보이는 中景과 遠景의 애매모호한 空間변화는 거의 볼 수 없고 비교적 단순하지만 條理있게 空間感이 表現되었다. 물론 細部를 보면 人物 배치 등 좀더 많은 차이점이 발견되지만 가장 중요한 점은 복잡하고 空間感이 不條理한 원래의 構圖를 再 정리하여 좀더 단순하고 條理있는 畫面을 構成하였다는 점이며 이와 같은 현상은 두번째 雙에서 도역시 나타난다.

初雕經(秘藏詮)의 卷七 第四圖(圖三八)는 비교적 트인 넓은 공간으로 보이는 구도로 前景의 대부분과 畫面의 오른쪽 많은 부분이 水面으로 이루어지고 나머지는 오른쪽에서 왼쪽으로 완만한 경사를 보이는 구름으로 채워졌다. 산 뒤로 피어오르는 구름의 형태는 여러 갈래가 한데 붙어 넓은 面을 이루며 아래 위 또는 옆으로 靈芝바섯 모양의 끝을 보인다. 畫面의 양쪽 아랫부분에는 낮은 土地가 있고 비교적 큰 나무들이 잘 어울려 있으며 왼쪽의 경우 꽃나무들의 윗부분이 물 건너편 바위에 닿아 前景과 中景이 무리없이 연결되었다. 水面에는 나룻배 두척이 各各들, 셋의 사람을 싣고 양쪽 土坡 위의 길손을 향해 가고 있다. 水面의 경사도 비교적 완만하여 前景으로부터 遠景으로의 後進이 다른 幅에 비해 훨씬 자연스럽게 느껴진다. 그러나 양쪽 끝의 윗부분은 역시 급작스러운 경사를 보인다.

한편 北宋本의 卷十三 第一圖(圖三九)는 위 그림과 거의 비슷한 구도를 보이면서도 미묘한 차이점을 보인다. 첫째, 下板匡과 接하는 모든 부분이 水面으로 시작되므로 오른쪽 土坡는 섬이 되었고 왼쪽 土坡는 강 건너편의 산 등성이와 연결되게 만들어졌다. 따라서 前景의 나무들던 나룻배나 前景에 보이는 모든 人物들, 또는 畫面 中心部 江岸에서 풀을 뜯는 수마리의 사슴들은 北宋本에서는 모두 사라졌다. 왼쪽 끝까지의 草亭과 人物대신에 그보다 좀더 높은 부분 산 기슭에 에스키모 얼음집모양의 草家가 아늑하게 자리잡고 있다.

또한 北宋本에서는 山 뒤의 구름이 가운데 산 등성이에는 보이지 않고 그 오른쪽부터 끝까지만 덮여 있다. 山 형태도 南禪寺本에서는 비스듬히 올라가는 高原形의 主峯뒤에 또 삼각형 봉우리가 여러 겹으로 겹쳐 있고 그 뒤로 나무들과 구름이 복잡하게 얽혀 있다. 北宋本에서는 이 복잡한 산 봉우리들이 主峯의 오른쪽에 잘 정돈되어 나타나고 南禪寺本에 서와 같은 형태의 구름이 그 뒤로 펼쳐져 있다. 따라서 北宋本에서는 水面과 그 너머 遠山이 거의 다 없어지고 오른쪽 끝으로 아주 조금 남게 되었다. 결과적으로는 高原과 구름들이 좀더 가까이 보이며 모든 景物이 전체 畫面에 균형있게 잘 배치되어 南禪寺本보다 안정감 있고 條理 있는 공간감이 형성되었다. 셋째 번 상에도 또한 같은 종류의 유사점과 차이점이 발견된다.

初雕經 卷十三의 第三圖(圖四〇)와 北宋本(秘藏詮)의 第四圖(圖四一)는 전체가 圖錐形의 여러가지 변형이라고 할 수 있는 특수한 모양을 한 바위로 이루어져 한눈으로 보아 두 판화가 같은 地形의 山을 묘사한 것임을 알 수 있다. 構圖를 보면 둘다 커다란 岩山줄기가 畫面의 거의 中央에 자리잡고 그 양쪽으로 江岸이 「V」字를 형성하고 있다. 또한 두 그림 모두가 水平線이 없이 遠景에 이르러 많은 돌산이 一列로 연결되어 병풍같이 畫面 전체 幅을 가로 지르고 있다. 그 뒤로는 도릭(Doric)양식의 柱頭를 연상케 하는 상당히 형식화된 卷雲이 산봉우리 사이사이를 골고루 채우고 있다.

그러나 자세히 보면 南禪寺本이 훨씬 더 복잡한 구조를 하고 있다. 가운데의 가장 지배적인 岩山의 아랫부분은 바위를 편편하게 깎아 山 밑을 동그렇게 둘러싸는 길이 있으며 그 아래 물과 接하는 바위면은 짧고 예리한 수직선으로 묘사되었다. 반면에 北宋本에서는 이와 같은 복잡한 형태는 보이지 않고 같은 岩山이 물가의 土坡로부터 차츰 솟아오르는 단 순화된 형태를 취하고 있다. 이 土坡는 畫面 오른쪽의 土坡와 다르지 않게 되어 있고 그 위에는 두 인물이 서로 마주 대하고 있다. 高麗本에서는 岩山을 둘러싼 좁은 길이 끝나고는 직접 水面으로부터 솟아오르는 바

위들이 급한 경사로 雁行하며 江岸을 형성하고 있으나 北宋本에서는 前景에서와 같이 낮고 부드러운 土坡와 바위들이 솟아오르며 이들이 비교적 무리없이 遠景으로 後進한다. 여기에는 물론 지배적인 岩石의 各幅에서의 위치가 약간 다른 것도 크게 작용한다. 高麗本에서는 中央에서 약간 오른쪽으로 치우쳐 있음에 반하여 北宋本에서는 오히려 왼쪽으로 치우쳐 있으므로 岩石의 오른쪽 江岸이 차지하는 면적이 넓고 따라서 遠景으로의 漸進的 後進이 可能케 된 것이다.

以上과 같은 構圖上的 基本的 차이점이 역시 畫面의 왼쪽에도 영향을 미친다. 高麗本 왼쪽부분의 물가에 있는 亭子, 다리, 그 너머 큰 나무와 卷雲뒤로 보이는 초가집 等等的 많은 要素들이 北宋本에서는 상대적으로 작은 부분에 무척 단순화되어 질서정연한 공간감을 형성하며 배치되어 있다. 北宋本은 高麗本보다 景物을 가까이서 본 것이며 모든 물체가 상대적으로 크고 뚜렷하게 묘사되었다. 高麗本의 岩石 오른쪽 위 기슭에 위치한 등근 초정과 그 안의 人物 대신에 北宋本에는 岩盤위에 草亭없이 藤의 자에 앉아있는 高僧에게 경의를 표하는 젊은층의 모습을 볼 수 있다. 이들 人物의 크기도 高麗本의 人物크기에 비해 훨씬 크다.

以上에서 지적한대로 세 雙의 觀化에서 여러가지 유사점과 차이점을 볼 수 있으며 차이점이 그 性格上 모두 같은 것은 우연이 아닐 것이다. 端的으로 말한다면 그 현상은 范寬의 〈溪山行旅圖〉(圖一九)와 王時敏(二五九二~六八〇)의 作品으로 추정되는 〈中小中現大〉 畫帖의 〈做 范寬 溪山行旅圖〉(圖四二)와의 비교에 나타나는 차이점과 유사한 것이다. 물론 이 경우 北宋代와 明末淸初라는 큰 시대적 차이가 있으므로 空間 感覺과 立體感 표현에 좀 더 현격한 차이를 볼 수 있다. 그러나 畫面의 構圖 하나의 構圖를 다른 사람이 옮겨 그럴 때 현저하게 나타나는 현상인 構成要素들의 좀 더 질서있는 배치와 그에 따른 단순화, 景物들의 一般的인 近景化 등의 몇가지 특징은 위에서 살펴본 〈秘藏詮〉 觀化의 雙 들과 〈溪山行旅圖〉의 두 본에서 보이는 뚜렷한 공통점들이다. 이와 같은 理論을 좀 더 추구한다면 결국 北宋本 觀化는 高麗本 觀化를 보고 간추

려 그런 것일 가능성도 있다고까지 추측하게 된다. 앞서 Barnhart 교수 가 관찰한대로 北宋本은 觀化와 글씨부분을 연결짓는 공통 板匡이 없다는 사실로 보아 이들 觀化는 같은 卷은 글씨幅들과는 전혀 다른 시기에 만들어졌을 가능성이 있다. 또한 그 山水畫 양식상 初雕大藏經(秘藏詮) 觀化보다 年代가 약간 뒤일 것이라고 생각된다. 따라서 實說히 十世紀末이라고 할 수 있는 開寶勅版의 〈秘藏詮〉 版畫가 어디서 발견될 때까지는 Fogg 미술관 소장 北宋本에 대한 高麗初雕經 觀化들의 優位를 주장하지 않을 수 없다.

IV. 結 論

本 論文에서는 高麗初雕大藏經의 〈御製秘藏詮〉 中 日本 京都 南禪寺 에 소장되어있는 卷一, 六, 七, 十三, 그리고 二十一에 삽입된 모두 二 三幅의 觀化, 서울의 誠庵古書博物館에 소장된 卷六中 四幅의 觀化, 그리고 美國 하바드대학 Fogg Art Museum에 소장된 大觀二年(一一〇八)의 印記가 있는 宋本 〈御製秘藏詮〉 卷十三의 네폭 觀化를 검토하여 다음과 같은 세가지 『提議』를 하게 되었다. 여기서 『結論』이란 말을 피하고 『題議』란 말을 택한것은 좀 더 신중을 기하기 위함임은 말할 것도 없다.

첫째, 南禪寺와 誠庵古書博物館이 각각 소장하고 있는 卷六의 글씨와 그림을 비교하여 본 결과 이들 두벌의 〈秘藏詮〉 卷六은 결코 同一한 木板으로 부터 찍은 것이 아니라 點이다. 글씨의 기본적 형태는 같으나 실제로 板刻時에 칼을 어떻게 썼느냐에 따라 나타날 수 있는 사소한 차이는 분명한 차이가 여러 군데에서 발견되었다. 그림에서도 기본적인 같은 圖案이지만 板刻者의 장난스러움에 가까운 변형이 몇군데에서 발견되었다. 따라서 現在 많은 佛敎學者나 書志學者들에 의해 거의 무시되어 온 日人學者 小野玄妙가 제시한 高麗初雕經의 二回雕造說을 다시 한번 검토하여 그 가능성을 再考할 것을 提議하고 싶다. 本 論文에서 제

시한 증거가 확정적일만큼 충분치 못한 것은 研究과정에서 實物을 직접 검토하지 못한다는 실질적 제한이 따랐기 때문이다.

둘째, 南禪寺 소장의 高麗初雕大藏經의 판화는 中國山水畫와 밀접한 관계를 갖고 발달해온 高麗初期 山水畫 양식, 즉 시기적으로는 十一世紀初期~中期 양식을 잘 반영하는 것으로 高麗時代 山水畫의 발달단계 또는 그 表現技法의 多樣性을 대변하기에 충분한 귀중한 資料라는 점이 다. 이들 판화는 現存하는 高麗初期의 山水畫가 全無한 상태에서는 실로 막중한 가치를 지닌 것이다.

셋째, Max Loehr 교수와 Fogg 미술관 소장 北宋本 〈秘藏詮〉 판화가 開寶勅版과 같은 原板으로부터 一一〇八年에 찍은 것이라고 결론지었으나 筆者는 이들 판화의 樣式的 특징과 南禪寺 판화들과의 비교를 통하여 그들이 高麗初雕經의 판화를 기초로 하여 十二世紀 初期에 板刻되어 開寶勅版의 原板으로부터 찍은 글씨부분과 합쳐져서 한 卷을 이루었을 가능성이 있다고 생각한다. 北宋本의 現狀態를 직접 관찰하지 못한 筆者로서는 이 점에 관해서 좀더 확정적인 결론을 내리기 힘들지만 네 幅중 세 幅이 그 樣式과 構圖, 表現技法 등으로 보아 다른 세 幅의 南禪寺 판화들과 직접적인 연관성이 있고 그 연관성을 美術史 研究方法論에 立脚해서 검토했을 때 위와 같은 결론은 不可避한 것이라고 생각된다. 그러나 앞으로 좀더 많은 北宋 開寶勅版의 版畫나 高麗初雕經 판화가 발견될 가능성이 있고 그에 따라 어떠한 다른 새로운 사실들이 알려질지도 모르므로 以上에서 提示한 本論文의 세 가지 觀點이 어떻게 挑戰될지는 알 수 없다.

[註]

- ① 《高麗大藏經》, 卷四八(解題), 東國大學校出版部, 一九七六, pp. 303~4. 〈秘藏詮〉의 全文은 前掲書 第三十五卷 pp. 821~966, K, 一一五九 참조.
- ② 南禪寺 一切經은 모두 五八二二帖으로 이루어져 있으며 그 내용은 다음과 같다. 宋版 三七〇帖, 元版 二二〇五帖, 高麗版 一七四八帖(再造經 포함), 和版 三二〇帖, 寫本 一〇八六帖. 《解說版新指定重要文化財》

卷八, 毎日新聞社, 昭和五八(一九八三年), p. 149. 이들 一切經은 南禪寺의 기록에 依하면 一四〇〇年(應永七年)에 兵庫의 禪昌寺로부터 南禪寺로 옮겨졌다.

③ 筆者보다 훨씬 앞서서 金斗鍾, 千惠鳳 兩教授가 南禪寺 一切經을 조사하고 高麗初雕大藏經의 現存版에 관한 다음의 論文들을 발표하였다. 金斗鍾 〈現存하는 高麗大藏經版에 對하여〉, 學術院 創立二十周年紀念論文(一九七四), 千惠鳳 〈初雕大藏經의 現存本과 그 特性〉, 《大東文化研究》第十一輯(一九七二), pp. 167~220.

千惠鳳 〈韓國의 古代版面: 初藏 御製秘藏詮의 木版面〉, 《季刊美術》, 第三號(一九七七 五月), pp. 133~39.

④ Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcut*, (Cambridge, 1968), p. 70. Loehr 교수는 論證 과정이나 그 타당성을 대하는 뒤에서 다시 언급하였다.

⑤ 千惠鳳, 〈韓國의 古代版畫……〉, pp. 133~34.

⑥ 高麗初雕大藏經에 관해서는 다음의 主要 論著를 들 수 있다.

吳聖植, 千惠鳳等, 《韓國古印刷史》, 韓國圖書館學研究會(一九七六), pp. 54~67.

千惠鳳, 《羅麗印刷術의 研究》, 景印文化史(一九七八), pp. 57~110.

李箕永, 〈高麗大藏經 그 歷史와 意義〉, 《高麗大藏經》, 影印本(東國大出版部, 一九七六), 卷四八, pp. 3~17.

金斗鍾, 前掲論文.

千惠鳳, 前掲論文.

一一〇年代의 日本 論文으로는 池內宏(이제우씨 히로시), 〈高麗朝의 大藏經〉, 上, 下《東洋學報》Ⅺ(三)(一九三二), 十二月, pp. 302~362. 同Ⅺ(一)(一九二四), 七月, pp. 91~130.

池內宏, 〈高麗朝의 大藏經〉에 關する「二」의 補正, 《東洋學報》Ⅺ(四)(一九二四), 十二月, pp. 546~558.

小野玄妙(오노 겐요), 〈高麗大藏經雕印考〉, 《佛典研究》, 第一卷, 第四號(昭和四年:一九二九).

그 以前의 日人 學者들의 論著는 千惠鳳, 前掲論文(一九七六), p. 168, 註三 참조.

⑦ 기본史料는 위에 열거한 모든 논문들에 이미 나와 있는 것이지만 번거로움을 피하여 再引用 표시는 생략한다.

⑧ 「彥恭奏請大藏經 帝賜藏經 四百八十一函 凡二千五百卷 又賜御製秘藏詮 遺遙 蓮華心輪」《高麗史》卷九三, 列傳 卷 第六.

⑨ 「淳化二年 遣使韓彥恭來貢 彥恭表述治意, 求印佛經 詔以藏經並御製秘藏詮, 遺遙詠 蓮華心輪賜之」《宋史》卷四八七, 《高麗傳》淳化二年.

⑩ 「韓彥恭還自宋 獻大藏經 王迎入內殿邀僧開讀」《高麗史》卷三〈世家〉卷第

- 三 成宗 辛卯年 夏四月。
- ⑪ 이들보다 二年 앞선 中國側의 史料인 《文獻通考》의 기록이 있으나 高麗側의 史料에 의해 확인되지 않음으로 택할 수 없다. 千惠鳳, 前掲論文, (一九七六) p. 109 註六 참조.
- ⑫ 이 해서에 대해서는 前掲論文 p. 169 참조.
- ⑬ 「昔顯宗二年」(一〇一一) 契丹主大舉來征 顯祖南行避難 丹兵猶乎松岳城不退 於是乃與群臣 發無上大願 誓刻成大藏經板 然後丹兵自退」李奎報 《東國李相國全集》卷第二五, 李箕永, 前掲論文, pp. 9~10에서 이 祈告文 全文이 기재되고 韓譯되어 있다.
- ⑭ 「……加又特命人工 雕造大般若經八百卷 並三本華嚴經 金光明經 妙法蓮華經等印板 着於此寺……」千惠鳳, 前掲論文 p. 171, 註② 再引用.
- ⑮ 池內宏, 前掲論文, 上 pp. 322~334, 그리고 金斗鍾, 前掲論文, p. 15.
- ⑯ 池內宏, 前掲論文, p. 325.
- ⑰ 「設藏經道場於會慶殿 飯僧一萬于毬庭」《高麗史》卷五《世家》卷第五顯宗己巳二十一年夏四月.
- ⑱ 「設藏經道場于會經殿 春秋二季例設 此會春六日秋七日」《高麗史》《世家》卷第六 靖宗 辛巳七年 四月.
- ⑲ 《麗高史》卷十《世家》卷第十 宣宗 丁卯四年 二月, 三月, 四月條.
- ⑳ 「顯祖則彫五千軸之藏 文考乃鏤千萬頌之契經」千惠鳳, 前掲論文 p. 171에서 再引用.
- ㉑ 「契丹送大藏經 王備法駕 迎于西郊」《高麗史》卷八《世家》卷第八 文宗 癸卯十七年 三月.
- ㉒ 「清寧八年 來貢十二月以佛經藏賜徵(文宗諱)」《遼史》卷一五一《高麗傳》清寧八年十二月. 千惠鳳, 前掲論文, p. 172 再引用.
- ㉓ 이에 관한 자세한 기록은 前掲論文 p. 173 참조.
- ㉔ 宋의 譯經 사업에 관해서도 Max Loehr, 前掲書, pp. 14~5 참조.
- ㉕ 金斗鍾, 前掲論文, p. 16.
- ㉖ 「命太子 迎宋朝大藏經 置于開國寺 仍設道場」《高麗史》卷九《世家》卷第九 文宗 癸亥 三十七年 三月.
- ㉗ 義天의 續藏經은 그가 一〇八五年에 入案하여 수집한經들과 기타 國內, 遼, 日本에까지 조사하여 一〇一〇部 四七四〇餘卷을 모아 《新編諸宗教藏總錄》을 내고 一〇九一年부터 開刻한 것으로 알려졌다. 千惠鳳, 《羅麗印刷術……》 pp. 88~93 참조.
- ㉘ 小野玄妙, 前掲論文, p. 2.
- ㉙ 《高麗大藏經》卷三八. 이에 관한 자세한 解題는 同書 卷四八, p. 94 참조.
- ㉚ 全文은 《高麗大藏經》第三十八卷, p. 721 上段 참조.
- ㉛ 前掲論文, p. 3.

- ㉜ 前掲論文, p. 3. 筆劃 하나하나의 돌아가는 모습. 끝마무리 등 지적.
- ㉝ 宋太祖 祖父의 諱(敬)를 피함.
- ㉞ 前掲論文 p. 3.
- ㉟ 同上, p. 11~9.
- ㊱ 同上, p. 3~4의 表 그리고 p. 5, 6에 있는 도판 참조.
- ㊲ 千惠鳳, 《初雕大藏經……》 p. 10.
- ㊳ 同上, p. 16.
- ㊴ 南禪寺本의 오리들은 후에 누가 따로 찍어낸 것인지 아닐까 하는 추측도 할 수 있으나 역시 뒷받침할 근거가 약하다.
- ㊵ Max Loehr, 前掲書, 圖版 39 B.
- ㊶ 이와 같은 사실은 Loehr 교수 자신보다 그의 著書인 書本을 쓴 Richard Barnhart 교수에 의해서 지적되었다. Barnhart 교수의 書本인 *Arribus Asiae* Vol. XXXI, 2/3(1969) pp. 210~216 참조.
- ㊷ Loehr, p. 41
- ㊸ 同上.
- ㊹ Max Loehr, p. 50 表 참조.
- ㊺ Loehr p. 51 表 참조.
- ㊻ 本文 pp. 65~66 참조.
- ㊼ Wen C. Fong(方聞) "Towards a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal*, 1969, p. 4ff. 그리고 Richard Barnhart, 前掲書評.
- ㊽ 方聞교수의 이같은 理論은 H. Wolfelin, Meyer Schapiro, 그리고 George Kubler 등의 미술사학자들의 의해서 오랫동안의 지적 聲譽를 얻어 온 것이 아니라 그의 타당성이 인정되었기 때문이다. 이들 西洋 美術史家들의 論著에 Wen C. Fong, 前掲論文 註六, 七 그리고 八 참조.
- ㊾ 原文의 "……form ideographic motifs to the creation of illusionistic space. 그리고 方聞교수의 筆者在 方聞의 考證하였다. Fong, 前掲論文 p. 5.
- ㊿ Oswald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Vol. III, pl. 49.
- ① Wen C. Fong, et. al. *Images of the Mind* (Princeton: 1984), Fig. 24. 方聞교수의 山水畫 발판 단계 설명은 同書 pp. 27~73 에 자세히 있다.
- ② 同上, Fig. 55. Khara-khoto 方聞의 年代의 上限은 一〇三三年이고 下限은 一三三六年이다. M.A. Stein, *Innermost Asia*(Oxford, 1928, Vol. I, pp. 435 ff. 450~51 参照).
- ③ Fong, *Images of the Mind*, Fig. 56.
- ④ Wen C. Fong, 前掲論文, p. 6~7, 方聞교수는 나아가서 이와같은 산수화 발달 단계는 黃公望의 《富春山居圖》: 一三五〇와 같은 元代 山水畫에도 잘

표현되어 있음을 지적하고 元代까지 이르는 동안 발달된寫實的 묘사의 결과 그 이후의 중국 산수화는 寫意를 강조하는 방향으로 나아갔음을 지적하였다. (同上).

- ⑤ 《故宮名畫三百種》 II. 50.
- ⑥ Wen C. Fong, 前掲書, Fig. 26.
- ⑦ Anil de Silva, *The Art of Chinese Landscape Painting* (Art of the World Series: New York, 1967), p. 195.
- ⑧ 《文物》一九六三: 十一, pp. 37~40.
- ⑨ Barnhart, 前掲書評, p. 215.
- ⑩ 點의 Barnhart 교수가 먼저 지적하였다. 同上, pp. 211. 그 一例로 圖 39 참조.
- ⑪ 高裕燮, 〈高麗時代의 繪畫의 外國과의 交流〉, 《韓國美術史及美學論叢》(通文館, 一九六三) pp. 69~81. 安輝潛, 〈高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中繪畫交涉〉, 《亞細亞學報》第十三輯(一九七九: 十一), pp. 141~70. 高麗와 北宋과의 一般文化交流을 가늠케한 外交關係에 關係서는 金庠基, 《高麗時代史》(東國文化社: 一九六一), pp. 16~64 참조.
- ⑫ 熙寧申寅歲 遣使金良鑑入貢 訪求中國圖書 銳意購求 稍精者十無一二, 然猶三百餘緡, 《圖書見聞誌》卷六, 高麗國條, 《書史叢書》本의 句讀點을 따름. 이에 의하면 金良鑑은 三百이 넘는 緡子錢을 贈 돈주라미, 을 소비했으니, 然 稍精者 十無一二, 然猶 三百餘緡, 十이 넘는 것이 없는 低質의 그림을 찬求 求왔음은 분명하다.
- ⑬ 丙辰冬 復遣使崔思訓入貢 因將帶畫工數人奏請模寫相國寺壁畫歸國, 詔許之 於最盡模之持歸. 其模畫人頗有精於工法者, (同上).
- ⑭ 이 기록은 徐兢의 〈高麗圖經〉卷十七에 있다. 高裕燮 前掲論文 p. 76. 註二 참조.
- ⑮ 〈其扇用鴉青紙爲之, 上畫本國豪華雜以婦人鞍馬, 或臨水爲金破灘, 暨蓮荷花 木水禽之類, 點綴精巧, 又以銀泥爲雲氣月色之狀, 極可愛, 謂之倭扇, 本出於 倭國也.〉《圖書見聞誌》卷六, 高麗國條, 《書史叢書》卷一, p. 239.
- ⑯ 趙幹은 南唐 李後主(李煜: 재위 九六一~九七五) 때의 畫院畫家였으므로 그의 활동은 대개는 10世紀의 3/4분기이다. 《江行初雪圖》에는 그 자신이 쓴 것으로 보이는 「江行初雪畫院學生趙幹狀」이란 글이 있고 많은 收藏印은 年代가 가장 이른 것으로는 金章宗(재위 一一九〇~一二〇八)의 「明昌」, 「明昌御覽」, 그리고 「君玉中秘」의 圖書가 있다. 《故宮書畫錄》卷四, p. 17 참조. 金章宗의 圖書을 關係서로 Max Loehr, "Chinese Paintings with Sung Dated Inscriptions", *Ars Orientalis*, N (1961), p. 222.
- ⑰ 《故宮名畫三百種》圖四
- ⑱ 同上, 七, 十二, 十四 참조.
- ⑲ 〈溪山行旅圖〉에는 沈沈 落款이 없으나 沈沈의 오른쪽 구석 나무 그늘에 「范

寬」란 款書가 숨어있다. 《故宮書畫錄》卷五, p. 40.

- ⑳ Loehr, 前掲書 p. 47.
- ㉑ Stren, 前掲書 Ⅲ, p. 83.
- ㉒ 同上, pl. 124~125.
- ㉓ 同上, pl. 142.
- ㉔ *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.*, No. 5, pl. 2.
- ㉕ Loehr, 前掲書, pp. 45~46, pl. 39A
- ㉖ 다음이므로 明太祖의 司印(一一三三四~一一三八四)이 있고 그 밖에는 耿昭忠(一一六四〇~一一八二)의 도장이 여러 개 있다. Loehr, ".....Sung Dated Inscription", p. 232. 그리고 《故宮書畫錄》卷五, p. 47 참조.
- ㉗ 《林泉高致》에 대하여 趙希真의 早春圖(1975), chapter II, 그리고 鈴木敏, 《中國繪畫史》上, 吉川弘文館(一九八二), pp. 235~240. 참조.
- ㉘ 《林泉高致》, 俞昆撰, 《中國書論類編》, 華正書局(一九七九), pp. 639.
- ㉙ 이 〈金剛般若波羅蜜經〉판과 Sir Aurel Stein 에 의해 발견된 것이므로 지금 大英博物館에 소장되어 있다. Stein의 經은 四川에서 인쇄된 것이므로 보고 있는 판권처가 옳다. Denis Twitchett, *Printing and Publishing in Medieval China*, (Frederic C. Bell, Publisher, New York; 1983), pp. 20~22. 참조.
- ㉚ 〈大隨求陀羅尼經〉판화에 관한 자세한 설명은 Loehr, *Chinese Landscape Woodcut*, pp. 10~11. 筆者의 圖版은 《唐宋元版畫集》이로부터 복사했다.
- ㉛ 鈴木敏, 前掲書(中之二), 圖一七〇~一七五.
- ㉜ 〈大理國梵像卷〉에 關係서는 同上, 本文 pp. 229~235 참조. 妙光의 跋文은 圖一六九.
- ㉝ 同上, p. 231.
- ㉞ Loehr, 前掲書, pp. 42~50.
- ㉟ 同上, pp. 63~69.
- ㊱ 이 두쪽의 유사점이 Barnhart 교수에 의해 이미 지적되었다. Barnhart, 前掲書評, p. 24.
- ㊲ 하늘 묘사 방법은 一三幅 판화중 卷六의 圖一과 圖五 두쪽만이 이와같이 두 수한 양상을 보이고 또 이 두쪽이 양간의 構圖上의 유사점도 발견된다.

이 論文은 一九八三年度 峨山財團 學術研究費의 지원으로 作成된 것이다.

공 백



圖 1. 高麗初雕經〈御製秘藏詮〉卷六 第二圖 京都 南禪寺

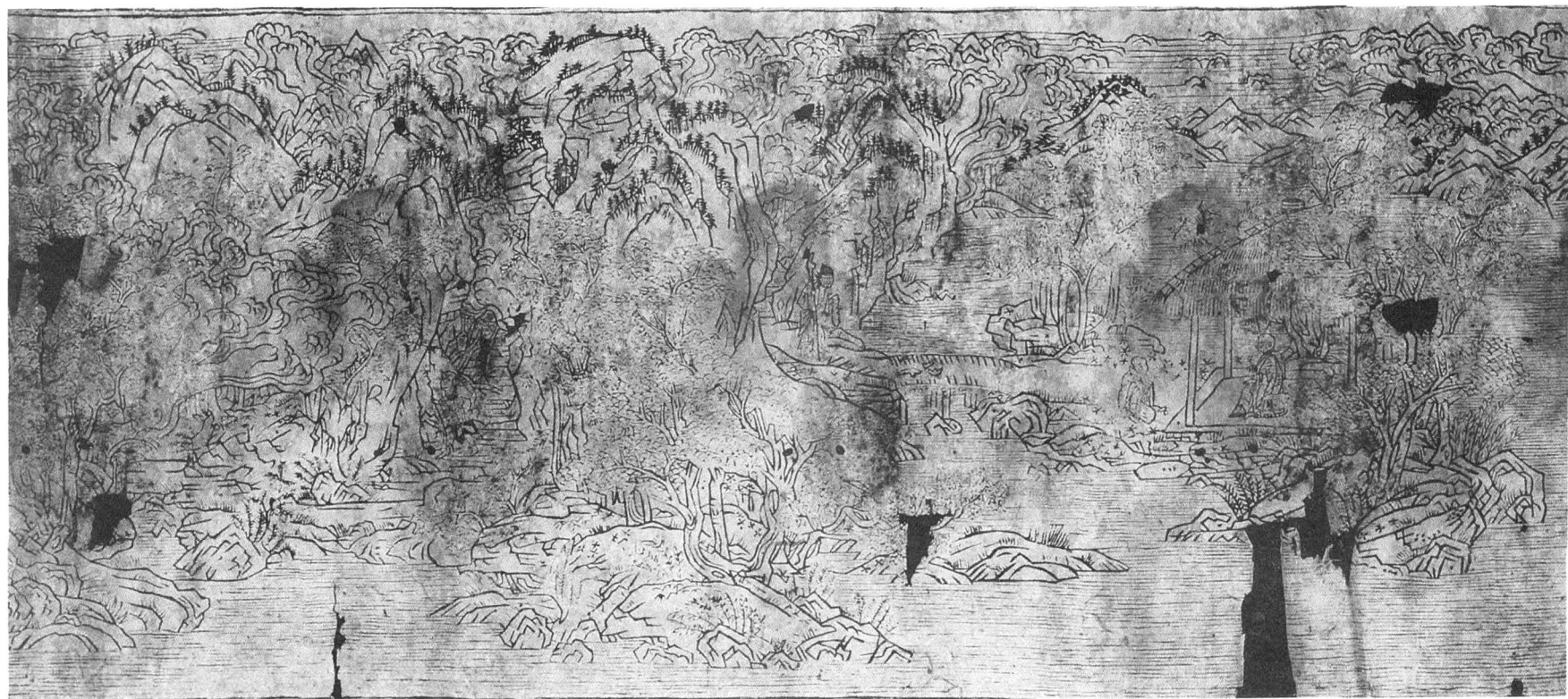


圖 2. 高麗初雕經〈御製秘藏詮〉卷六 第二圖 서울 誠庵古書博物館

공 백

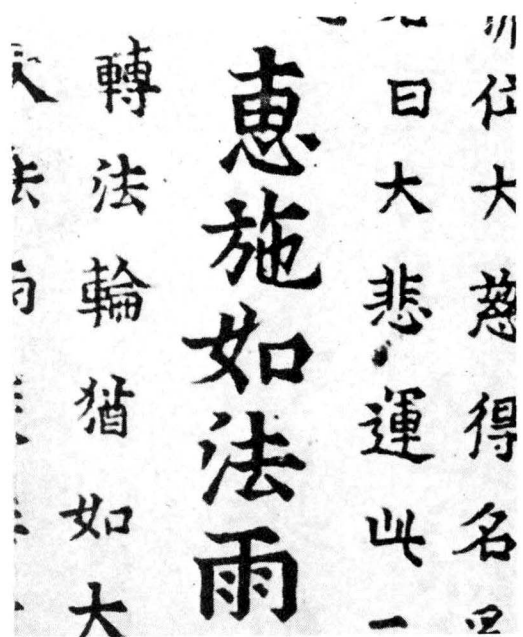


圖3. 高麗初雕經《秘藏詮》卷六 第四幅(局部)
南禪寺

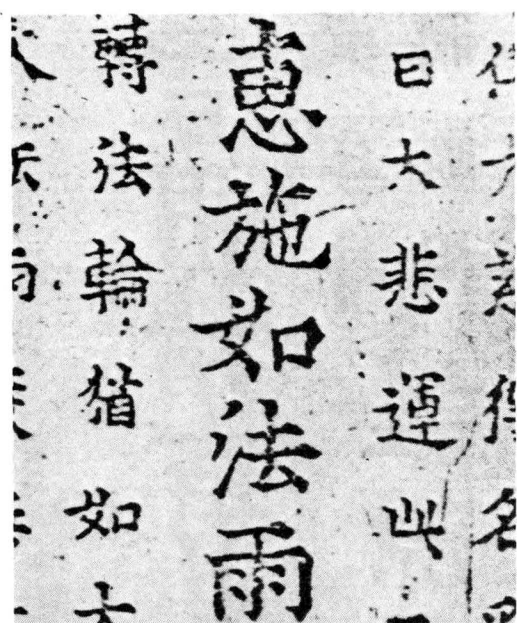


圖4. 高麗初雕經《秘藏詮》卷六 第四幅(局部)
誠庵古書博物館

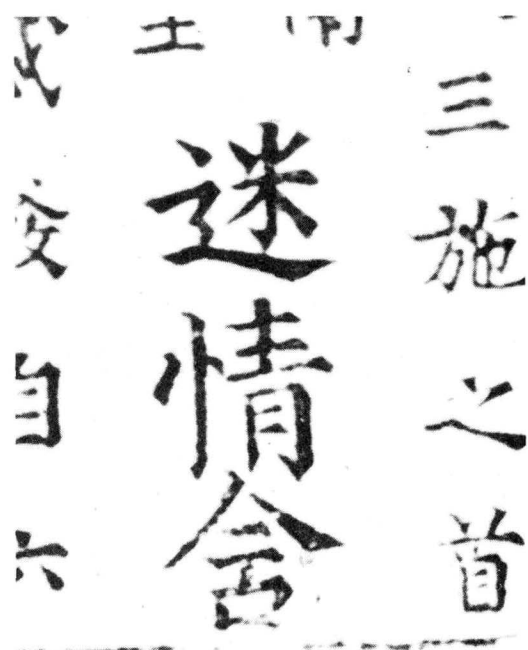


圖5. 高麗初雕經《秘藏詮》卷六 第四幅(局部)
南禪寺

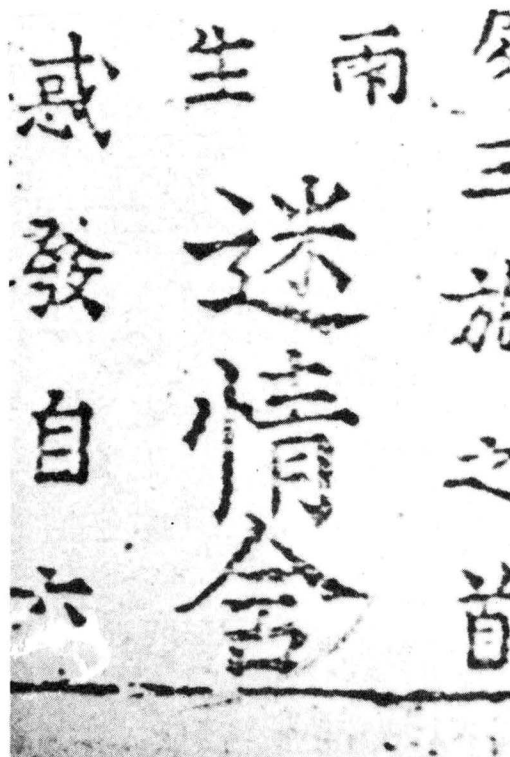


圖6. 高麗初雕經《秘藏詮》卷六 第四幅(局部)
誠庵古書博物館

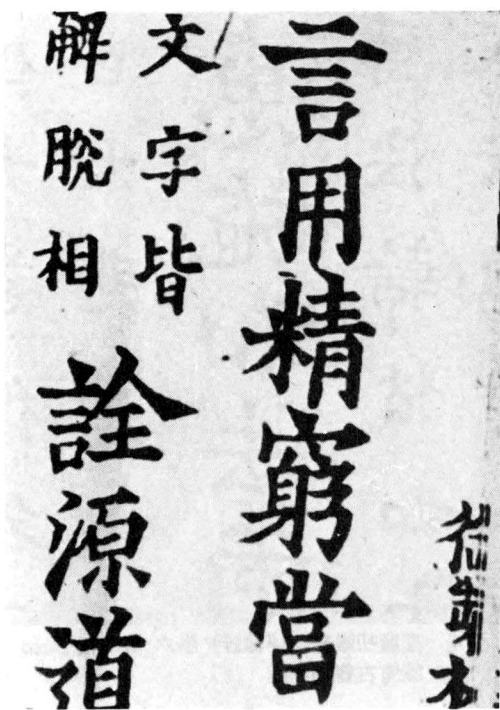


圖7. 高麗初麗經〈秘藏詮〉卷六 第十幅(局部)
南禪寺

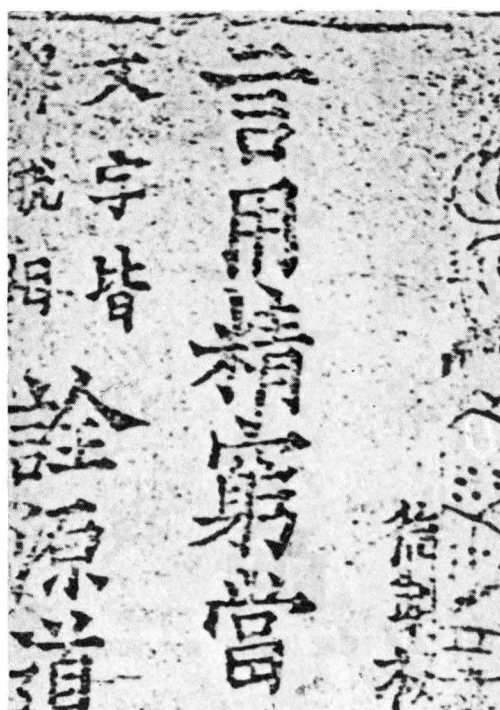


圖8. 高麗初麗經〈秘藏詮〉卷六 第十幅(局部)
誠庵古書博物館



圖11. 圖9의 오른쪽 局部

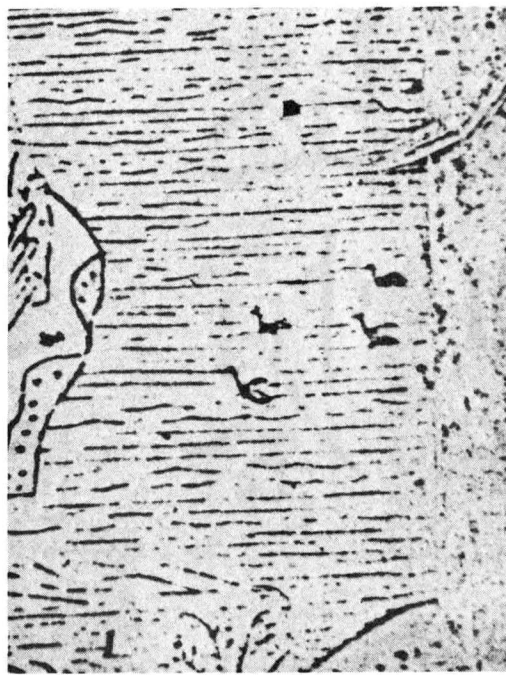


圖12. 圖10의 오른쪽 局部



圖9. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第三圖 南禪寺

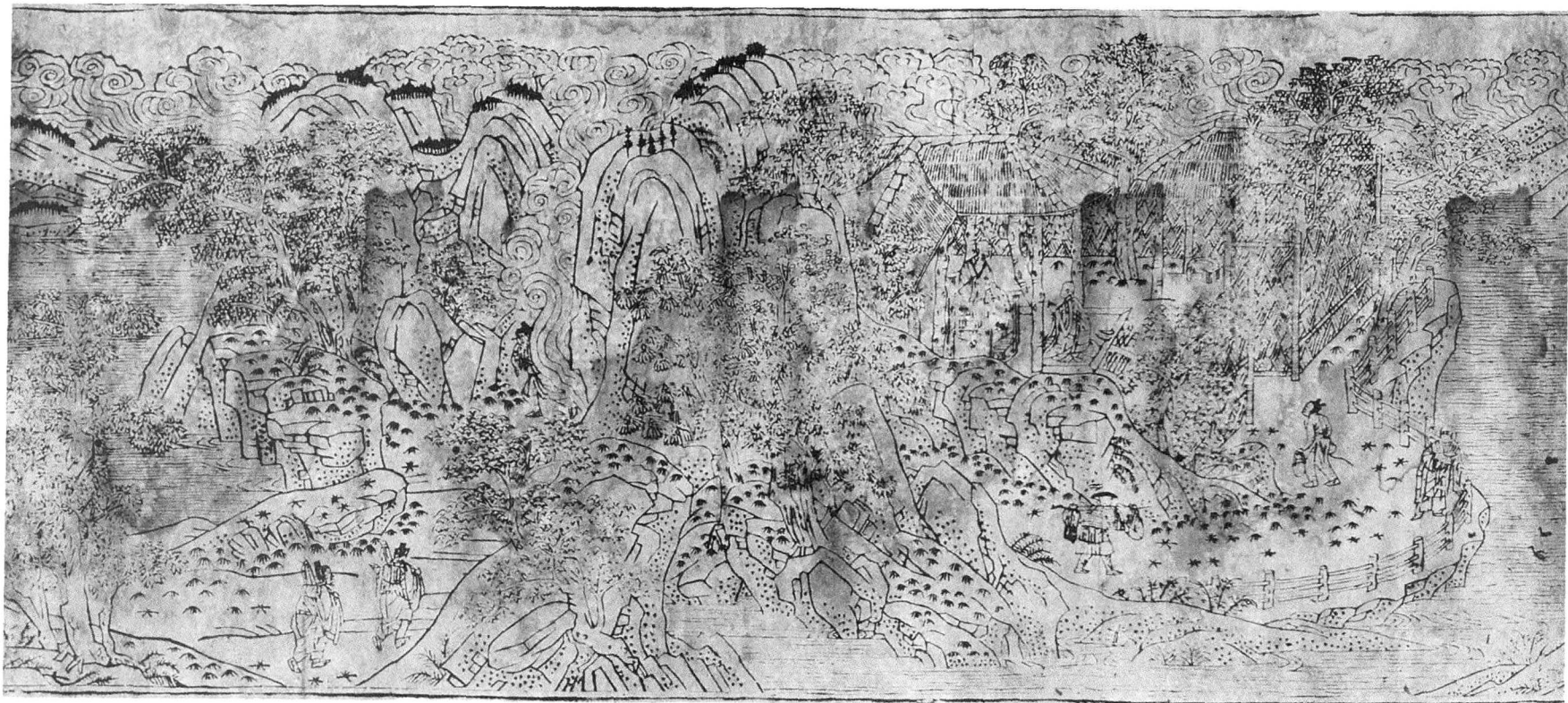


圖10. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第三圖 誠庵古書博物館

공 백



圖13. 圖9의 局部 草亭 안의 人物



圖14. 圖10의 局部 草亭 안의 人物

공 백



圖15. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第四圖 南禪寺

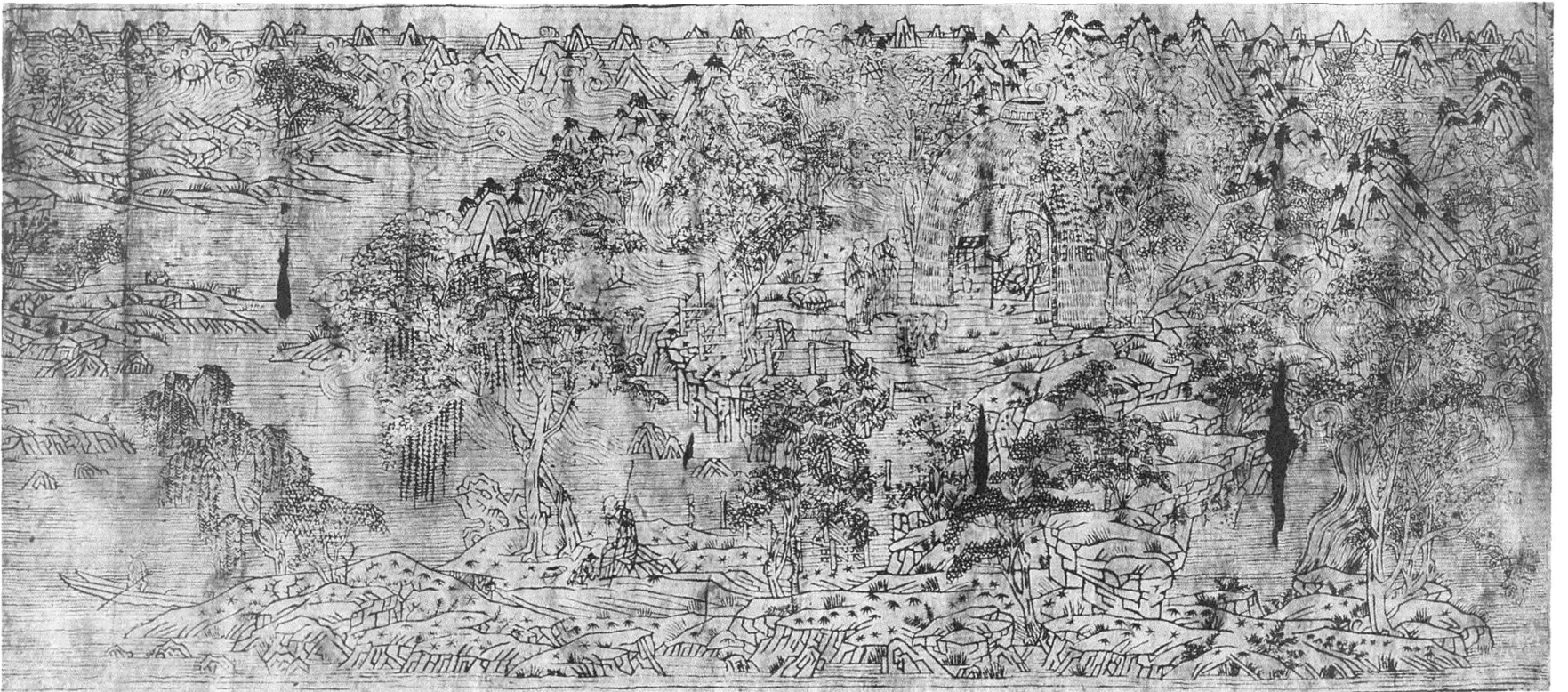


圖16. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第四圖 誠庵古書博物館

공 백



圖17. 圖15의 局部(왼쪽 끝)

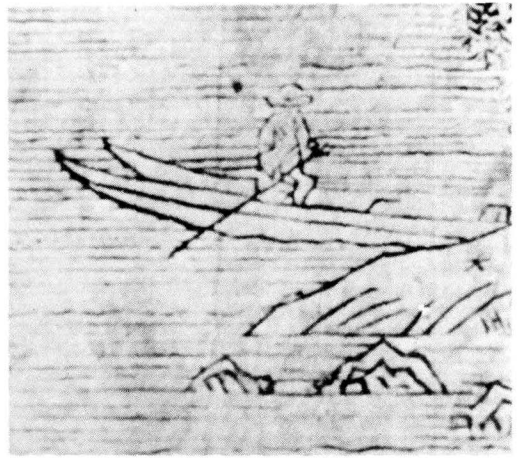


圖18. 圖16의 局部(왼쪽 끝)

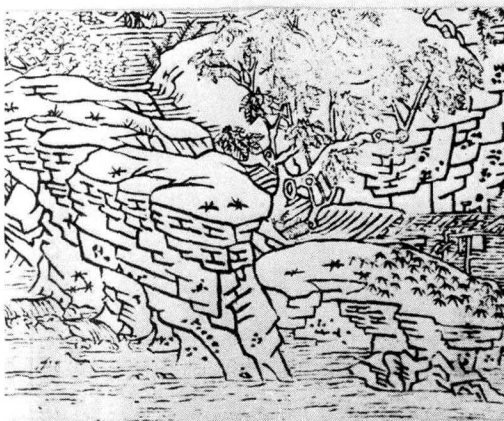


圖34. 高麗初雕經(秘藏詮) 卷七 第一圖 局部
南禪寺



圖35. 高麗初雕經(秘藏詮) 卷七 第二圖 局部
南禪寺

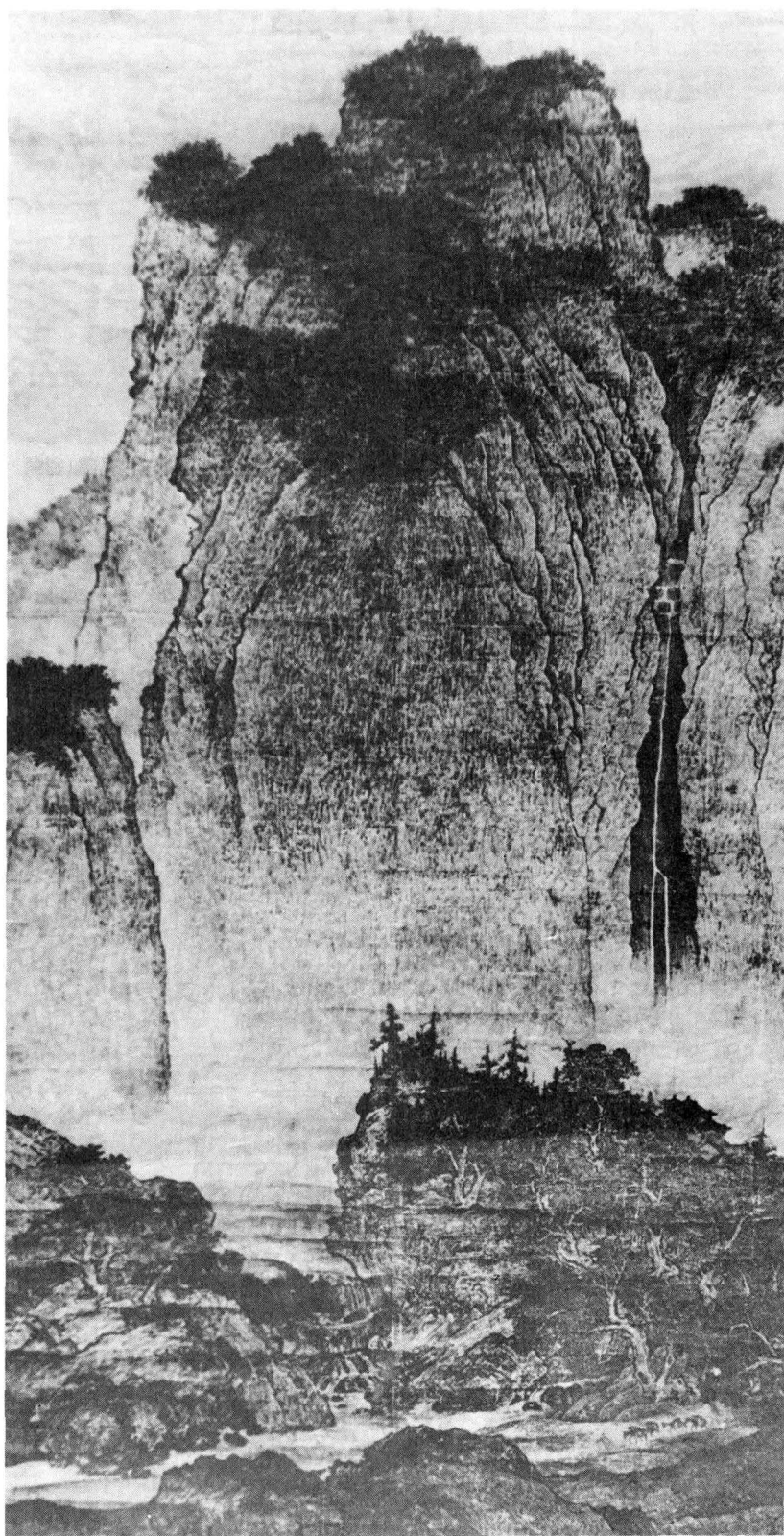


圖19. 范寬〈溪山行旅圖〉台北 故宮博物院

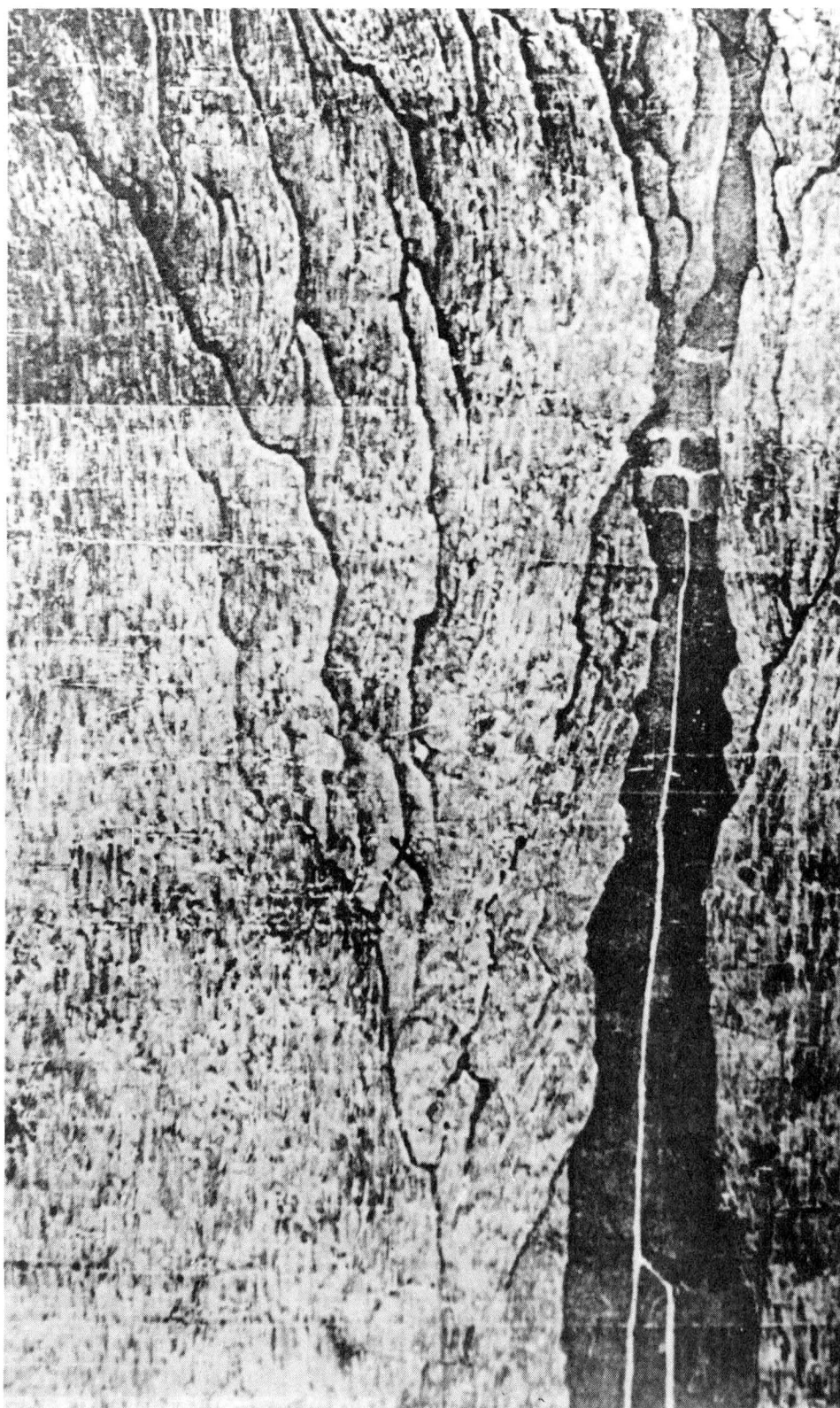


圖20. 圖19의 局部(왼쪽 위)

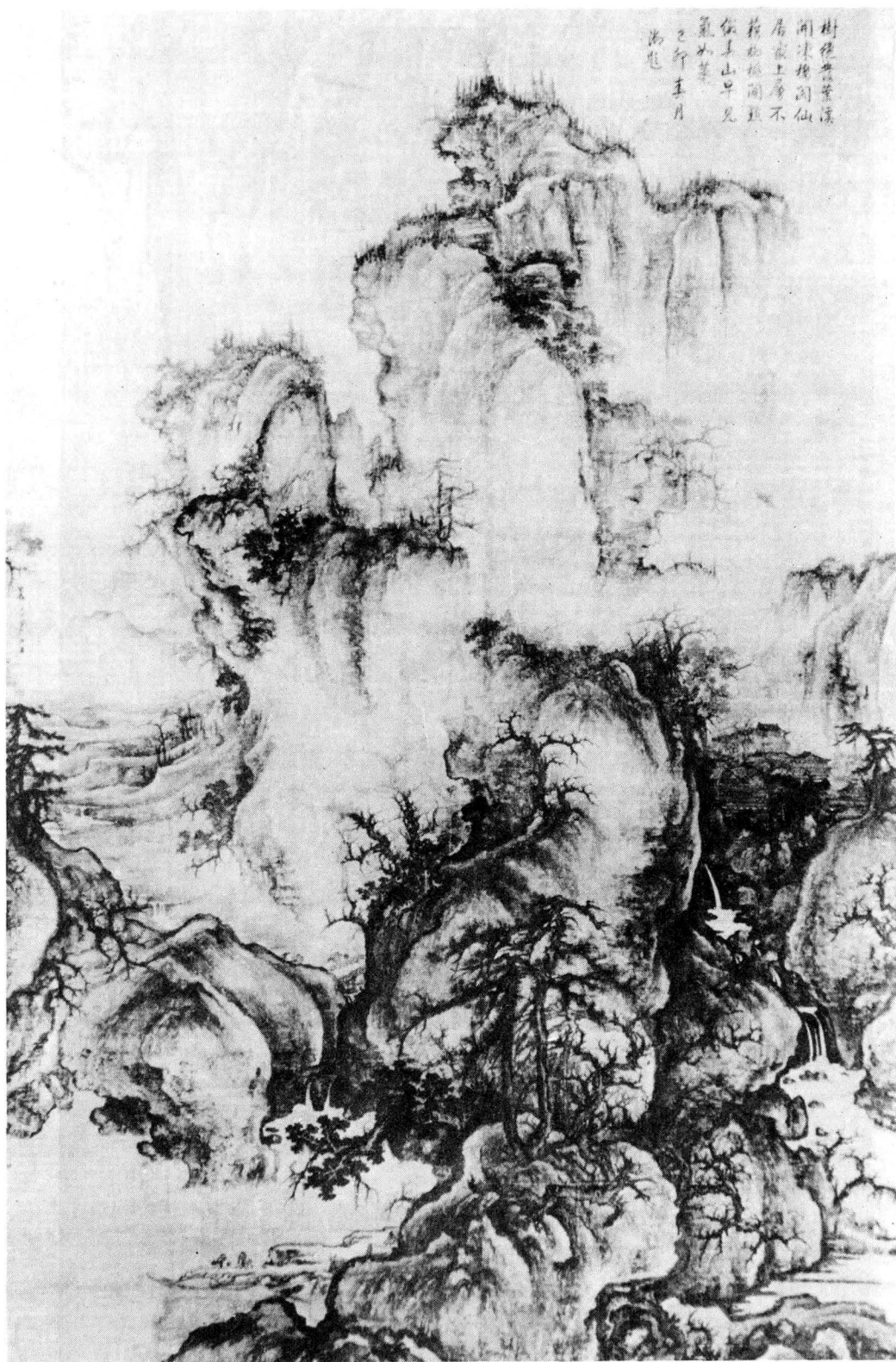


圖21. 郭熙〈早春圖〉1072 台北 故宮博物院



圖22. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第三圖 局部(中央) 誠庵古書博物館



圖23. 《金剛般若波羅密經》開卷版畫 唐 咸通九年(868) British Museum

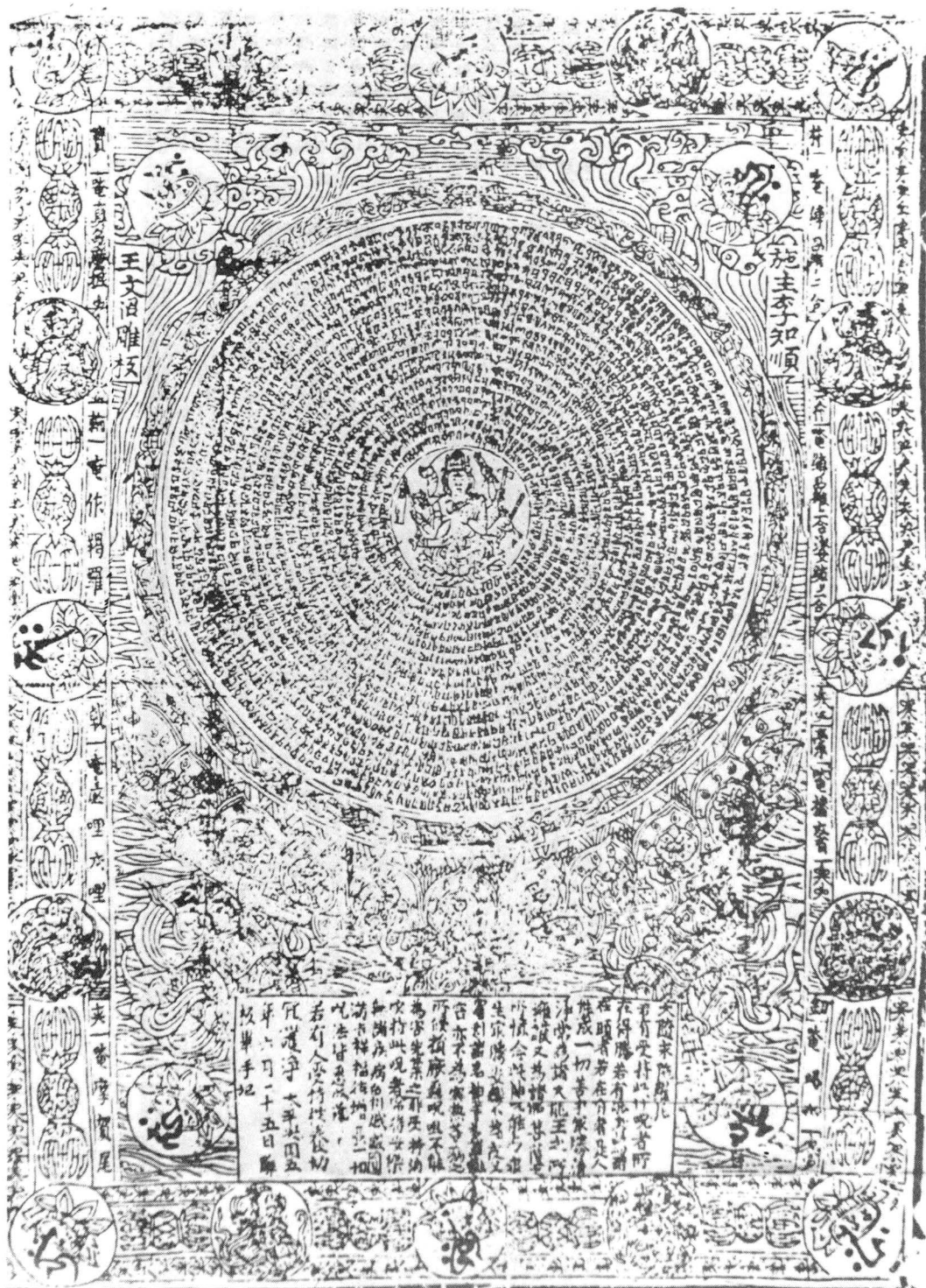


圖24. 〈大隨求陀羅尼輪曼荼羅〉北宋 太平興國五年(980) British Museum

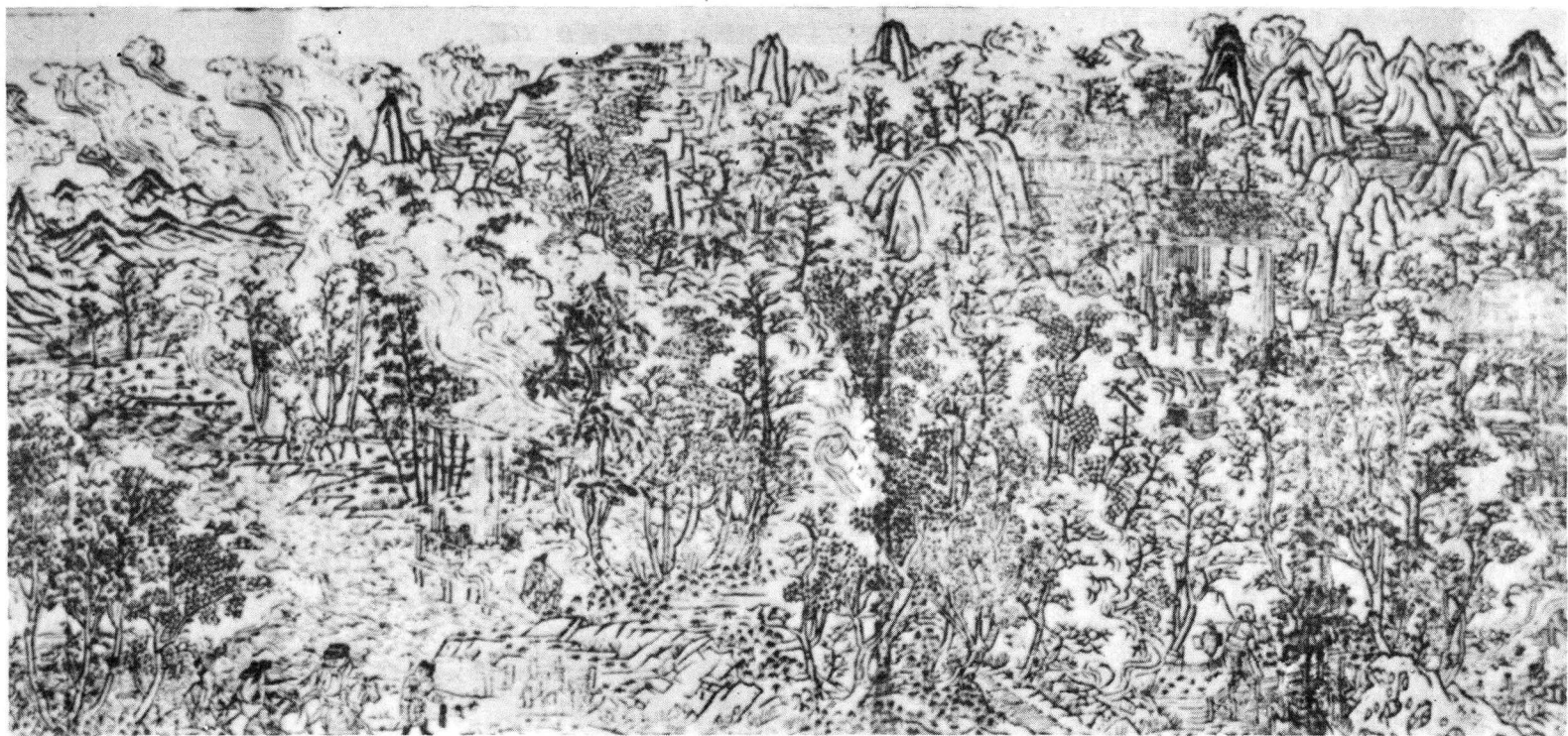


圖26. 高麗初雕經《秘藏詮》卷十三 第一圖 南禪寺

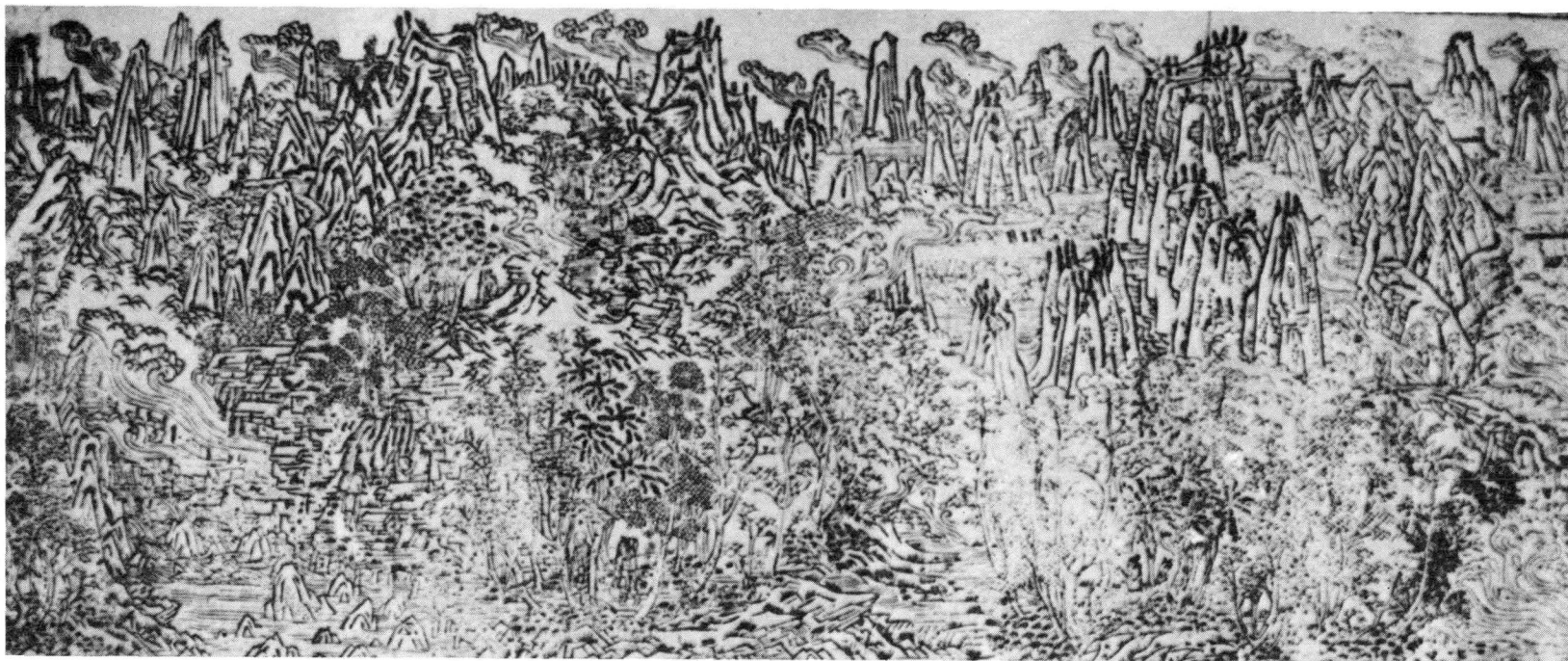


圖27. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷十三 第二圖 南禪寺



圖28. 高麗初雕經《秘藏詮》卷十三 第四圖 南禪寺

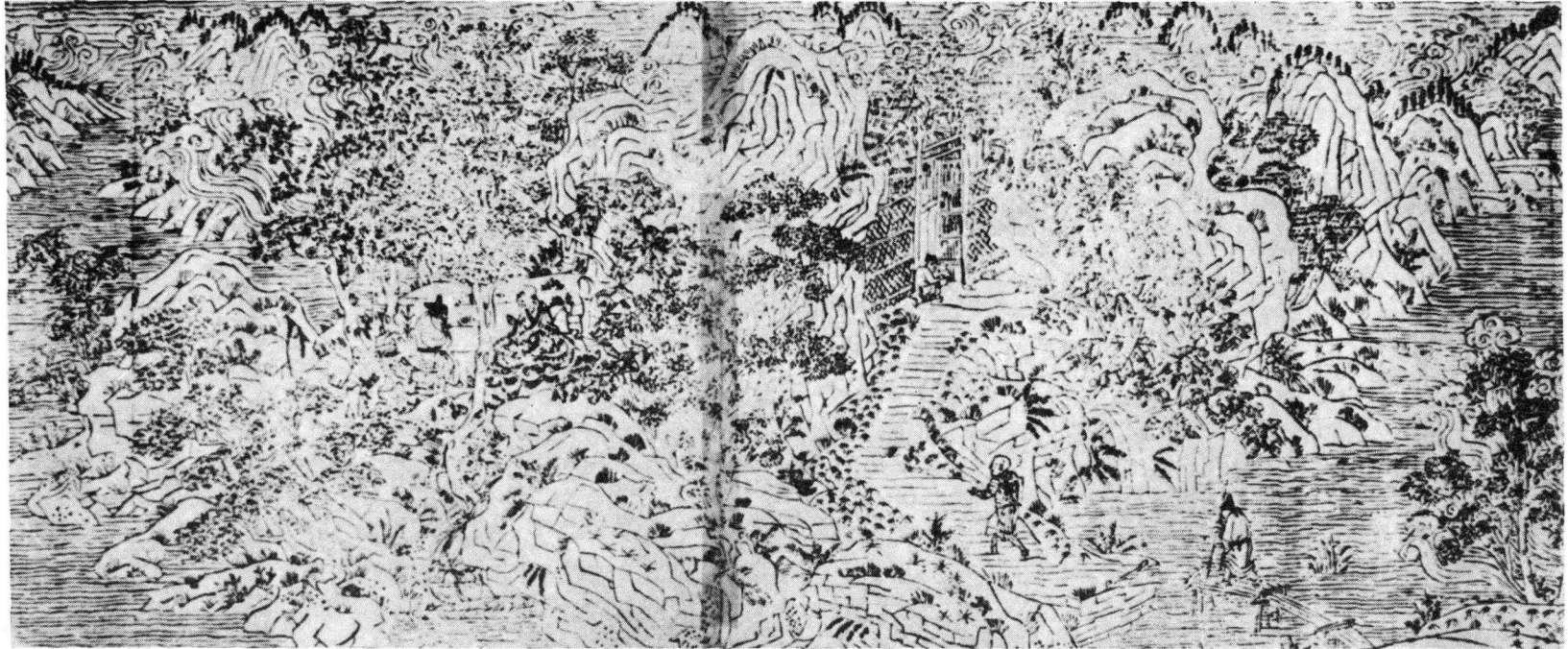


圖29. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第五圖 南禪寺

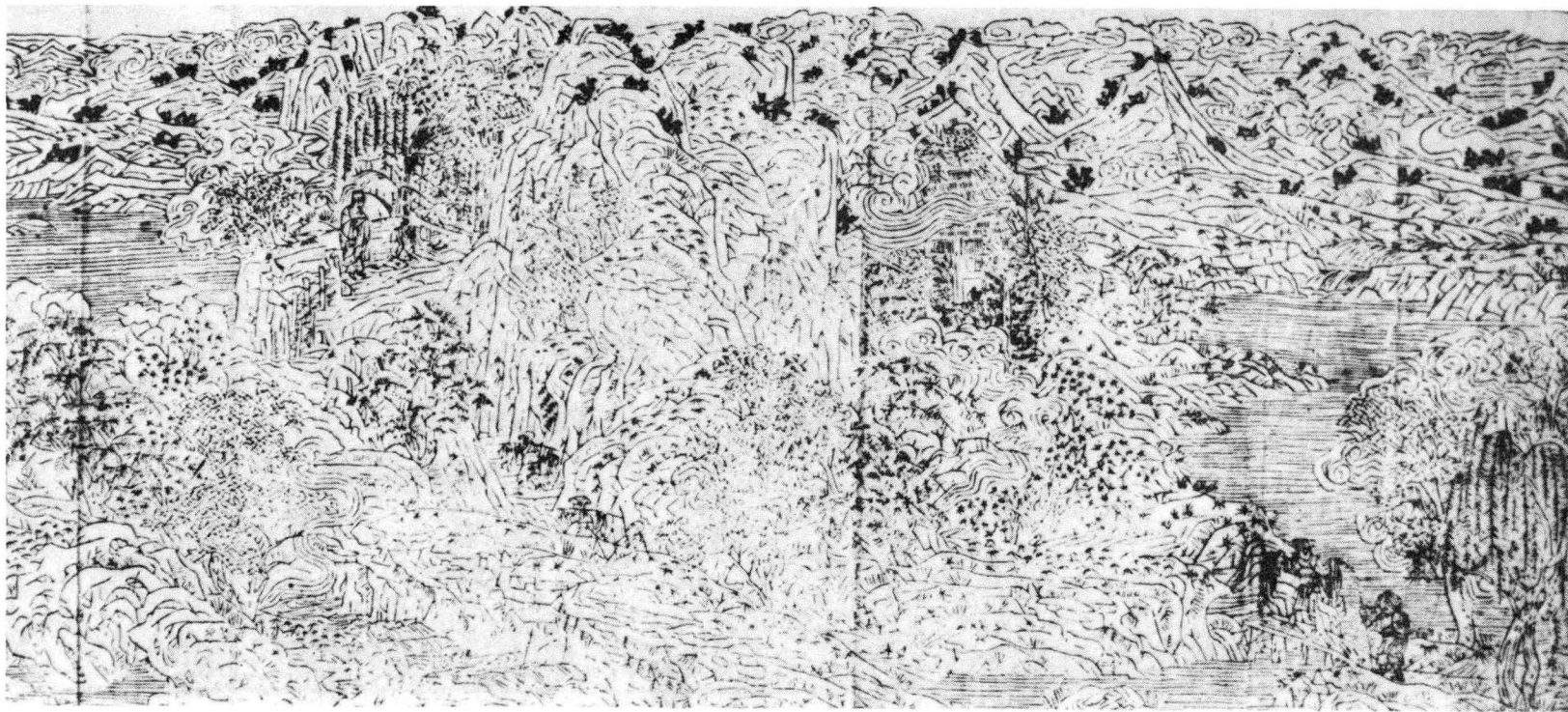


圖30. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷一 第一圖 南禪寺



圖31. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷一 第三圖 南禪寺



圖32. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷一 第四圖 南禪寺



圖33. 高麗初雕經《秘藏詮》卷一 第五圖 南禪寺

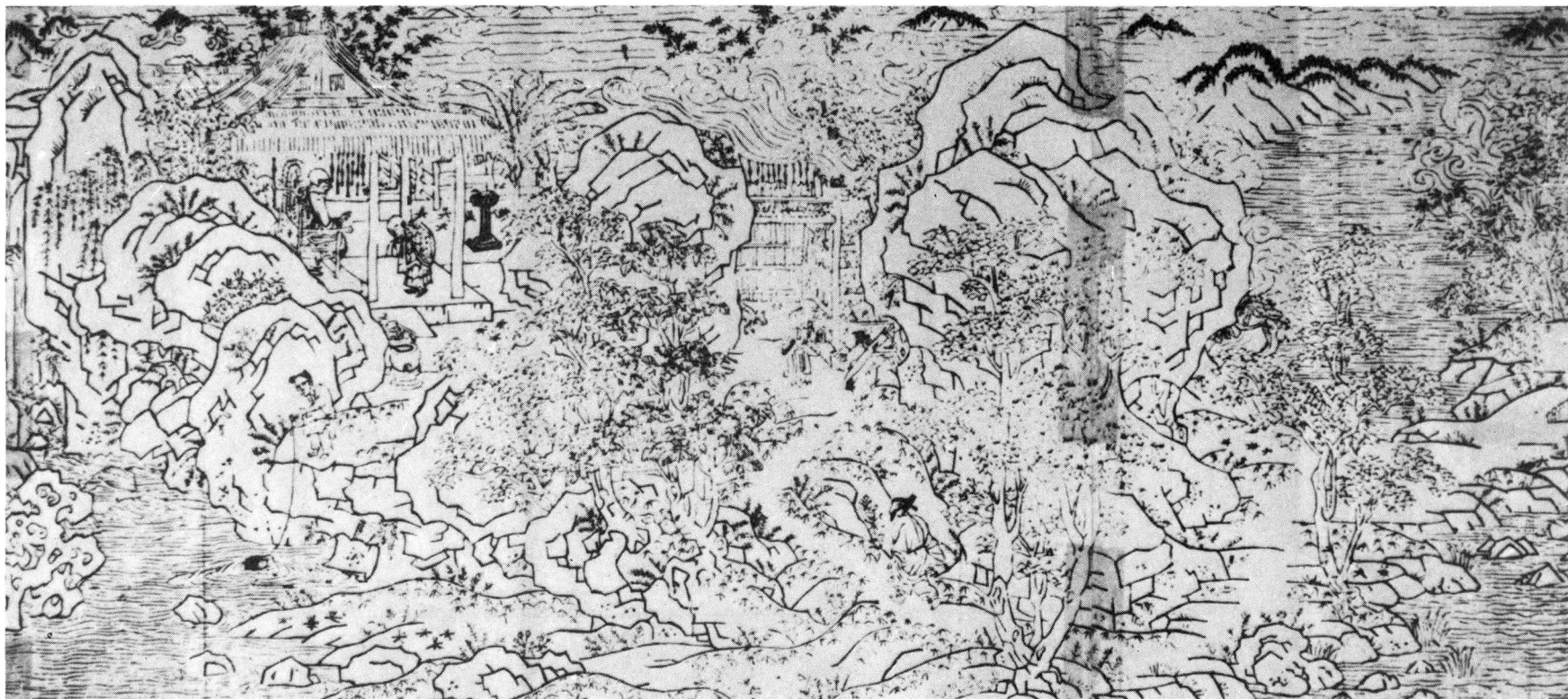


圖36. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷六 第一圖 南禪寺



圖37. 北宋〈秘藏詮〉卷十三 第二圖 Fogg Art Museum Harvard大學校

공 백



圖38. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷七 第四圖 南禪寺



圖39. 北宋〈秘藏詮〉卷十三 第一圖 Fogg Art Museum

공 백

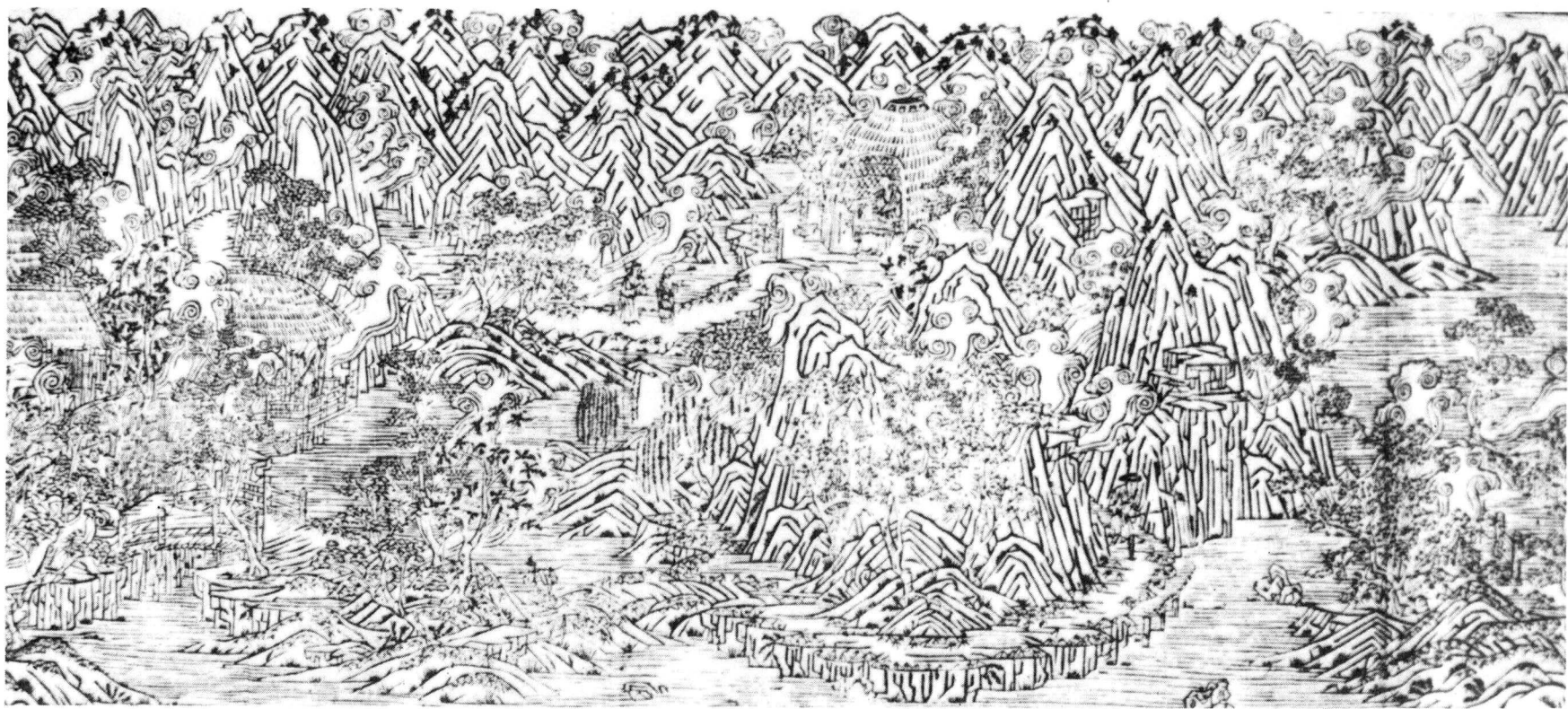


圖40. 高麗初雕經〈秘藏詮〉卷十三 第三圖 南禪寺

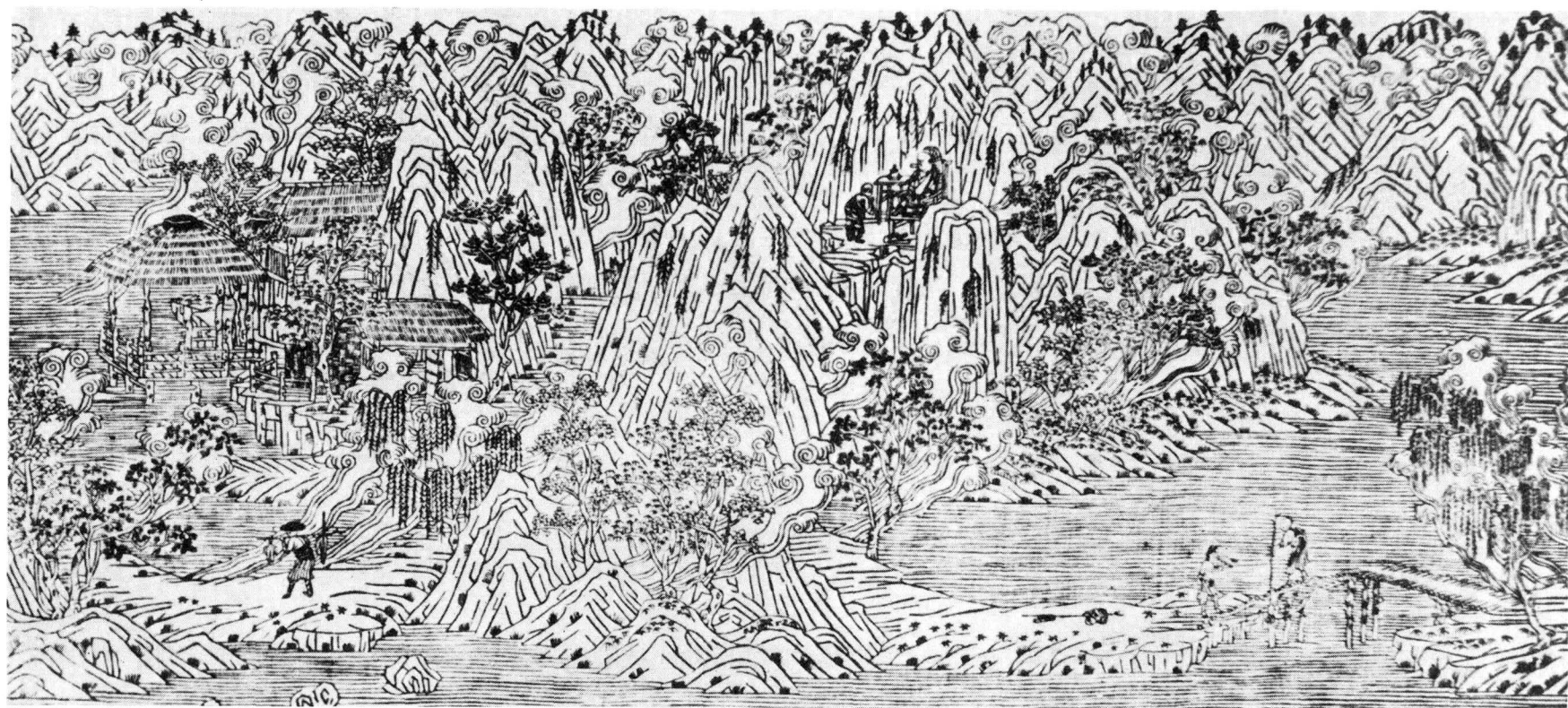


圖41. 北宋〈秘藏詮〉卷十三 第四圖 Fogg Art Museum

공 백



圖42. 王時敏(?)〈倣范寬 溪山行旅圖〉
〈小中現大〉畫帖中
台北 故宮博物院

緣之理恒時自在故是坦然密嚴經云出世
 而安住其
運轉暫無時
 心轉清淨
 悲及含誨極妙
 無時暫息密嚴經云雖於一切象現
 四生運用方
 為明智者而在密嚴中寂然無動轉

御製秘藏詮卷第十三

邵明印

蓋聞施經妙善獲三乘之惠因讚誦真詮超五趣之業果然願普窮法界廣
 及無邊水陸群生同登覺岸時皇宋大觀二年歲次戊子十月 日畢
 庄主僧 福滋 管居養院僧 福海 庫頭僧 福深
 供養主僧 福住 都化緣報願住持沙門 鑒靈

圖43. 北宋《秘藏詮》卷十三 印記
 大觀二年(1108)