

高麗佛畫의 樣式變遷에 대한 고찰

文 明 大
(東國大學校)

〈目 次〉

- I. 머 리 말
- II. 高麗佛畫의 時期區分問題
- III. 高麗 前期의 佛畫樣式變遷
- IV. 高麗 後期의 佛畫樣式變遷
- V. 맺 음 말

I. 머 리 말

잘 알려져 있다시피 高麗佛畫는 당대 최고수준의 그림이었다고 알려져 있다. 짜임새있는 구도, 단아한 형태, 찬란한 채색, 능숙한 필치, 호화로운 무늬 등 독보적인 아름다움을 보여주는 걸작들이기 때문이다. 이처럼 뛰어난 고려불화는 작품 수 또한 많이 남아있는 편이다. 현재 국내·외에 걸쳐 약 100여 점의 족자그림과 벽화들이 남아있는데 우리나라나 일본에서 더 발견될 가능성이 있기 때문에 앞으로 뛰어난 작품을 훨씬 볼 수 있을 것 같다.

이 고려불화는 시대에 따라 다른 특징을 나타내고 있는데 현재 이를 시대별로 정밀하게 분석·논의한 글은 거의 없는 편이다. 시대에 따라 양식은 끊임없이 변모되기 때문에 이를 시대별로 상세히 분석하여 그 특징을 분명히 밝히는 것은 무엇보다도 필수적인 일이 아닐 수 없다. 고려불화는 단순히 고려 불화로 그치지 않고 다른 나라, 특히 중국불화 작품들을 복원해 볼 수 있는 근거가 되며, 고려시대 문화를 가늠해 볼 수 있는 잣대로서의 구실을 잘 보여주고 있는 것이다.

이처럼 중요한 고려불화를 여기서는 양식변천의 관점에서 살펴보고자 한다. 첫째, 時期區分問題를 간략히 논의하고 둘째, 高麗 前期의 불화양식변천을 살펴본 후 셋째, 高麗 後期의 불화양식변천을 논의하고자 하는 일이다. 양식변화는 지면 관계상 편년을 알 수 있는 기년명작만 대상으로 삼았음을 밝혀두며, 전체 불화의 변천은 다른 기회로 미루고자 한다.

II. 高麗佛畫의 時期區分問題

高麗時代 美術史의 時期區分은 관점에 따라서 다양할 수 있고, 분야에 따라서도 다를 수 있다.

그러나 지금 남아 있는 작품들을 기준해서 살펴본다면 대체적으로 4시기로 나누어 볼 수 있지 않을까 한다. 4시기 구분법을 여러 요인에 의해서 확인할 수 있지만 일반사에서도 적용되고 있다. 물론 보는 관점에 따라 前·後期로 나누고 전기에서 다시 1기·2기로, 후기에서도 1기·2기로 나누는 방법도 무난하지만 어쨌든 4시기 구분법이라는 점에서는 마찬가지이다.

고려시대의 불교회화사도 4시기 구분법을 적용할 수 있다. 그러나 현존하는 작품이 거의 4기에 몰려있어서 현재로서는 4시기로 일정하게 나누기보다는 전·후기로 나누고, 전기를 1·2기, 후기도 1·2기로 구분하는 것이 보다 타당하리라 본다. 전기는 고려의 건국(918)에서 부터 무신의 난(武臣亂 : 1170)까지이며, 후기는 무신의난부터 고려의 멸망 때(1392) 까지인데, 전기는 1046년 경을 전후로 1기(918~1046년경)와 2기(1046년경~1170년경)로 나눌 수 있으며, 후기 역시 1기(1170년경~1270년)와 2기(1270년 경~1392년)로 구분할 수 있는 것이다.¹⁾

이러한 시기 구분의 기준은 여러 가지가 있을 수 있다. 첫째, 고려 사회의 변화를 하나의 기준으로 삼는 방법이다. 고려 사회는 貴族社會로 평가되고 있는데 한편으로는 官僚制社會로 보는 경향도 있어서 일면 官僚的 貴族社會로 볼 수도 있는 것이다. 이런 귀족사회가 성립된 시기는 成宗代로 볼 수 있지만 현종(1009~1030)을 지나 문종(1043~1082)이전까지 일단 완성되었다고 볼 수 있다. 문종 때 부터는 귀족사회가 크게 발전되었다고 볼 수 있는데, 이 시기는 귀족사회의 절정기라 할 수 있다. 이른바 문종 이전을 고려 귀족사회의 형성기라 한다면 문종 이후 무신의 난(1083~1170)까지는 발전기라 할 수 있다는 것이다. 그러나 무신난은 이러한 문신 중심의 귀족사회를 일거에 무너뜨리고 무신정권시대를 탄생시켰다. 무신들이 정치·경제 등 전사회를 주도하여 명실상부한 무신시대가 도래했다는 말이다. 이 무신집권시대도 元과의 오랜 투쟁으로 약화되어 다시 왕을 중심으로 한 권문세족이 사회를 이끌어 갔으며, 이 당시 성리학자인 선비들이 태동하여 새로운 시대를 개척하고 있었다. 따라서 무신집권시대를 후기의 제 1기, 권문세족지배시대를 제 2기로 분류할 수 있는 것이다. 이러한 시기 구분의 기준을 미술사 시기구분의 한 요인으로 적용할 수 있다는 것이다.²⁾

둘째, 사상적인 변화 요인을 들 수 있다. 전기의 제 1기는 교종(敎宗)과 선종(禪宗)의 균형시기이며, 여기에 유교가 현실정치이념으로 제도화되기 시작하고 있었다. 제 2기는 교종인 천태종(天太宗)을 중심으로 선·교통합을 활발히 추진하여 강력한 중앙집권적 교단을 형성하려던 통합 불교시기라 할 수 있으며, 유학의 발전기로 國·私學이 크게 융성하였던 것이다. 후기의 제 1기는 불교의 교종을 누르고 선종이 고려사회를 이끌어 간 시기이며 제 2기는 선종(禪宗)을 중심으로 선·교 양종을 통합하려던 시기이고, 새로운 유학[性理學]이 대두되어 일세를 풍미하고 새로운 사회계층을 형성하여 새 왕조를 건립하는 구실을 담당하였던 것이다.

1) 고려시대를 대개 무신란을 전후하여 크게 2기로 나누고 있는 것이 통설이다.

2) 文明大, 「高麗佛畫의 背景과 內容」, 『高麗佛畫』, 中央日報社, 1982.

셋째, 전체 미술계의 변화를 들 수 있다. 전기의 제 1기는 새로운 고려미술을 창조하던 시기로 신라적인 사실주의와 신왕조의 웅건하고 자연스러운 사실양식, 그리고 개성미 넘치는 지방양식이 혼합되었던 시기이며, 제 2기는 이러한 여러 요소가 고려적인 신이상주의로 정착된 시기라고 할 수 있을 것이다. 후기의 제 1기는 난숙한 고려미술이 화려하고 찬란하게 다듬어져 귀족취향이 고조되었던 시기이며, 2기는 이러한 미술이 전 사회의 저변까지 확대되었으나 하나의 기틀에 정착되어 단아한 양식으로 정형화되었던 시기라고 할 수 있다.

이러한 여러 변화요인이 종합되어 불화의 변화에 결정적으로 영향을 미쳤고 특히 미술의 변화와 불화의 변화는 직접적으로 관련되고 있었다고 하겠다. 불교회화의 시기 구분에 대해서는 체계적이고 구체적인 양식변천을 살펴보아야 그 전모가 파악될 수 있으므로 다음 장에서 양식변화와 관련하여 시기 구분을 시도하겠다.

Ⅲ. 高麗前期(918~1170)의 佛畫樣式變遷

고려 태조(太祖: 918~943)는 건국 때 부터 불교를 최우선으로 우대하여 불교국가를 창시하였지만 후삼국(後三國)을 통일한 이후부터 더욱 적극적으로 불교를 외호(外護)하여 신라 경주에 있던 모든 수사찰(首寺刹)을 개경으로 옮기는 등 서울에서 부터 지방에 이르기 까지 수많은 불사(佛事)를 일으키게 된다. 이 불사에는 불화(佛畫)의 제작이 반드시 이루어야 하기 때문에 당대의 걸작들이 허다히 만들어졌을 것이다. 이후 역대에 걸쳐 수많은 불화들이 제작되어 각 사원에 봉안되었을 것은 당연한 이치이다. 특히 고려의 불교는 태조(太祖)의 교시에 따라 명실공히 국교(國敎)의 지위를 누렸으므로 불화의 제작은 공전의 성황을 이루었을 것이다. 그러나 당시의 작품들이 한 점도 남아있지 않아서 그 실상을 정확히 알 수 없다. 다만 보적경(大寶積經 卷32) 사경화, 보협인다라니경(寶篋印陀羅尼經) 판화(板畫變相圖), 어제비장전판화변상도(御製秘藏詮板畫變相圖) 등 몇 점의 경변상도(經變相圖)들이 남아있어서 당시의 불화경향은 어느 정도 알 수 있다. 물론 경화(經畫)들은 일반 불화(佛畫)와는 다르기 때문에 일률적으로 논의할 수 없지만, 다만 고려전기 불화의 양식변천을 이해하는 데 하나의 준거를 삼을 수는 있어서 이를 잘 분석한다면 당대의 양식경향은 상당히 복원해 볼 수 있을 것이다.

1006년에 제작된 대보적경(大寶積經)의 사경변상도는 가로로 긴 사각형태두리 안에 삼존형식의 천인상(天人像)을 배치한 그림이다. 테두리무늬도 가테두리에 선무늬를 촘촘하게 그렸고, 연속곡선(ㄱ)식 무늬의 반복으로 정교함을 자랑하고 있다. 중심부에는 정면한 입상과 그 좌우에는 본존입상을 향하여 몸을 틀고 있는 3/4 측면상을 떨어져 배치시키고 있다. 이들 주위에는 기화요초가 만발한 광경을 그렸지만 일정하게 배치하여 질서정연하게 보이고 있으며, 발목부분에 땅을, 허리와 머리부분에 구름무늬[雲起文]를 삼단으로 배치하고 있다. 따라서 허리 이하는 땅을, 허리 이상은 하늘을 상징하고 있는데, 이에 따라 땅에는 기화요초가 뿌리내린 모양으로 그려져 있고, 하늘에서는 꽃비가 내리는 형상을 보여주고 있는 것이다.

중앙 본존상은 얼굴이 둥글고 풍만하며 이목구비가 작은데 머리에는 큼직한 화관(花冠)을 화려하게 쓰고 있다. 체구 역시 풍만하고 당당한 모습인데 허리를 살짝 비튼 자세여서 엄격함만 강조되지는 않은 것 같다. 천의(天衣)는 사리모양인데 두 팔을 감아내린 자락이나 허리와 두 다리로 늘어진 주름들은 모두 선묘로 이루어져 번잡스럽고 화려하게 보이고 있다. 오른손은 화반(花盤)을 받쳐들고 있으며, 왼손은 밖으로 들어 꽃가지를 잡고 있다. 왼쪽 상[向右像] 역시 본존상과 흡사한 자세이지만 본존을 향한 측면관 때문에 날씬하게 보이는데, 왼손은 밖으로 내렸고 오른손은 가슴까지 들고 있다. 오른쪽 상[向左像]은 왼쪽상과 마찬가지로 측면관(側面觀)을 한 날씬한 상인데, 왼손으로 화반을 받쳐들었고, 오른손은 배에 대고 있다. 이 상의 천의 자락이 좌우로 날카롭게 뻗치고 있는 점은 다른 상의 천의 자락과 함께 특징적인 것이다. 이처럼 화려하고 풍성한 필치로 그렸지만 꽤 번잡스러울 뿐더러 옷자락 등에 다소 경직된 느낌도 표현되고 있는 것은 시대적인 특징으로 생각된다.

이 사경변상도 보다 1년 후인 1007년(穆宗 10)에 개경(開京)의 총지사(總持寺)에서 간행한 보협인다라니경(寶篋印陀羅尼經) 목판화변상도(木版畫變相圖)는 고려 전기 판화연구에 절대적인 자료를 제공해 준다.³⁾ 옆으로 펼쳐진 이 그림은 너비가 10cm, 높이 5.4cm의 작은 화면(畫面)이지만 경의 내용을 세 장면으로 압축·묘사하고 있다. 왼쪽 아랫부분[向右下端]에 부처님과 제자 일행이 오른쪽[向左便]의 무구정광(無垢淨光) 바라문의 집으로 걸어가고 있는데 앞에는 바라문 등 두 사람이 환대하고 있는 모습이다. 중앙에는 장면이 바뀌어 부처님 일행이 좀 더 걸어가서 옛 탑 앞에 당당한 모습을 표현했고, 오른쪽[向左便]에는 바라문의 집 앞에 도착한 부처님 일행을 묘사하고 있다. 즉 바라문의 집을 방문하는 모습을 세 장면으로 나누어 묘사함으로써 시작과 본론과 마지막 등 始·本·終을 극적으로 생동감있게 구성한 것이다. 이 그림의 초점은 중앙 화면에 있는데, 중심 화면에 묘사된 탑(塔)과 부처님의 일행인 것이다. 탑 주위로 꽃비가 날리고, 오른쪽으로 상서로운 구름이 묘사되고 있어서 보적경판화의 분위기와 상통하고 있는데, 이것은 부처님이 무구정광이라는 바라문의 초대를 받아 그의 집으로 가는 도중에 옛탑[古塔]을 보고 “그 탑은 본래 7보(七寶)로 된 대보탑(大寶塔)이라는 것과 탑을 만들어 보협인다라니경을 써서 넣으면 모든 부처님의神通력을 얻을 수 있다”는 이 경의 핵심내용을 표현한 것이다. 따라서 탑은 보협인다라니경을 안장한 보협인탑이 분명하므로 우리나라 보협인탑의 연구에는 귀중한 사료가 될 것이다.

이처럼 이 그림은 구도에서 부터 경의 내용을 생생하게 묘사하였으니 부처님 일행이 걸어가는 동감있는 모습과 산과 구름, 집과 인물, 그리고 이 그림의 핵심인 탑과 꽃비를 작은 화면에다 조화로우면서도 극적으로 묘사한 것이다. 이 그림에 표현된 인물의 형태 또한 비교적 풍만하고 근엄한 특징을 보여주고 있으며 탑이나 꽃, 건물 등이 치밀하고 정성들인 모습일 뿐만 아니라, 필

3) 千惠鳳, 「高麗初期刊行의 一切如來心秘密全身舍利寶篋印陀羅尼經」, 『圖書館學報』 제 2 집, 1973. 6 참조 및 文明大, 『韓國의 佛畫』, 悅話堂, 1977, p.142.

치도 능숙하고 세련된 면을 나타내고 있는 것이다.

이러한 특징은 첫째판 대장경(初彫大藏經) 판화에서 보다 잘 표현되고 있다. 이 판화는 일본 경도 남선사(南禪寺)에 전하는 비장전 권 1(6폭), 6(5폭), 7(5폭), 13(4폭), 21(3폭)의 23폭 그림과 서울 성암고서박물관(誠庵古書博物館) 소장 권 6의 4폭그림 등 모두 27폭의 그림이 전해지고 있다. 이 그림들은 포그박물관의 북송본 판화(1108년) 보다 이른 시기의 작품으로 불교미술 연구는 물론 고려산수화연구에 필수적인 자료로 평가되고 있다.

어제비장전(御製秘藏詮)은 북송 태종(太宗: 976~997)의 어찬으로 佛敎秘法의 심오한 이치(深義)를 詩賦형식으로 詮釋해 놓은 것인데 총 30권으로 구성된 이 책은 20권까지는 천 개의 揭頌을 五言四句형식으로 구성한 것이며, 21권부터 30권까지는 부록이다. 이런 내용을 압축묘사한 것이 바로 어제비장전 판화인데 북송본[Fogg미술관장] 보다 오래된 고려 초조대장경 판화에서 당대 불화양식의 일면을 알 수 있다는 것이다. 고려의 어제비장전은 두 종류로 판별되고 있다. 옛부터 알려진 일본 남선사장 비장전과 성암 박물관장 비장전인데 두 본은 극히 작은 부분에서 차이는 있으나⁴⁾ 전체화면에서는 큰 차이가 없고, 다만 각선(刻線)이나 형태의 굵고 가는 데서 어느 정도 차이가 날 뿐이다.

그러므로 여기서는 성암장본 제 2도를 중심으로 양식특징을 간략히 살펴보기로 하겠다. 화면의 크기는 52.6×22.7cm인데 전면을 꽉 차게 그리고 있지만 테두리에 근접해서 수평선을 겨우 묘사하고 있다. 비경의 산중에서 불교의 비법을 전수하는 장면들이므로 모두 산수 속의 인물화가 위주이다. 따라서 강과 산과 구름이 前·中·遠景을 이루면서 장관의 산수화를 전개시키고 있는데 이 산수 속에는 禪師들이 3장면 크게 강조되고 있다. 그림의 前景에는 강물이 있고 강물이 둘러싼 낮은 언덕에 커다란 나무가 솟아 있다. 강 기슭의 들쭉날쭉한 굴곡있는 처리, 가느다랗게 중첩된 물결선, 풀과 바위의 배치, 이들을 하나로 묶는 거대한 고목의 강조점에서 전경(前景)의 산수표현법을 상당히 터득하고 있는 것 같다. 이 뒤 중경(中景)으로 가면 나무나 구름이 가리면서 갑자기 산들이 돌출하고 있다. 이 산들은 산덩어리를 반복되게 그리면서 뒤로 물러나게 하여 첩첩한 산을 형성하는데 5개의 산괴(山塊)를 구름으로 분산시켰고, 산정의 능선에는 나무를 배치하여 완전한 원근법을 방해하고 있다. 이들 구름과 먼 산은 원경을 이루어 화면을 마무리 짓고 있다. 이 산은 郭熙의 早春圖(1072년작)와 유사하게 전경이 평원(平遠)이 되고 산괴가 고원(高遠), 왼쪽의 구름과 원산이 심원(深遠)이 되는 3원법의 원근법이 구사되어 초춘도와 유사한 면도 많지만, 높은 암산은 오히려 范寬의 溪山行旅圖(1000~1025)와 상당히 유사한 것이다. 물론 前面

4) 南禪寺藏 御製秘藏詮과 誠庵古書展示館藏 秘藏詮은 다른 판본이라는 사실을 千惠鳳교수는 일찍이 주장한바 있으나(『初彫大藏經의 現存本과 그 特性』, 『大東文化研究』 11, 1976, pp.167~220) 李成美교수는 版畫에서도 오리의 마리수나 인물의 유무등으로 보아 두본이 구별되는데 남선사본 판화가 약간 앞선다고 보았다. (『高麗初雕大藏經의 「御製秘藏詮」 版畫』 『考古美術』 169·170, pp.14~79).

그러나 初雕大藏經이 이 예만 가지고는 두본 조판되었는지 구별한다는 것은 극히 위험한 일이며 오히려 일부 제관했다는 사실을 보다 잘 알려주는 자료가 될 수도 있다. 뿐만 아니라 앞으로 두 판화를 보다 면밀히 검토해서 이 방면 연구에 기여해야 할 것으로 생각된다.
및 Max Lochr, 「Chinese Landscape Woodcuts」 참조.

縮畫法이 계산행려도에서는 적용되지 않고 있지만 나무잎이나 우점준(雨點皴) 등과 함께 산괴의 형태는 계산행려도에 보다 근접되고 있는 것이다.

산수 속에 자리잡고 있는 주인공인 승려[승려가 거주하는 집 등도 포함]들은 산수의 비례보다 훨씬 크게 강조되어 멀리 있어도 근경처럼 보이는 것이 특징이다. 이것은 예배 대상을 원근법에 관계없이 클로즈 옅하는 불화형식을 그대로 적용했다는 것을 뜻한다. 그림의 오른쪽 넓은 골짜기가 전개되고 있는 중경에 추가정자가 있고 정자에는 고승이 정좌하고 있는데 정자 밖에는 수좌한 분이 정자 위의 고승을 올려다보면서 대화하고 있다. 골짜기 중경에 흐르고 있는 냇물에는 나무다리가 있고, 노승 한 분이 석장을 짊고 다리를 막 건너려는 장면이 있으며, 화면 왼쪽 골짜기 다리에도 석장짊은 노승 한 분이 돌층계다리를 내려오고 있다. 곧 만행과 전법(轉法)을 상징적으로 나타내고 있는 것이다. 이들 승려들은 중국적인 모습이 짙게 남아 있지만 탈속한 경지를 보여주는 얼굴이나 건장한 신체 등에서 당시 고려 선사들의 풍모를 엿 볼 수도 있다.

IV. 高麗後期(1170년경~1392년)의 佛畫樣式變遷

지나친 문신(文臣) 위주의 귀족관료사회는 무신들의 혁명(1170년)으로 일거에 붕괴되고 무신들의 집권시기로 변모하게 된다. 이와 아울러 교종 위주의 불교는 선종(禪宗)의 비중이 높아지는 시대로 접어들게 되어 사상적으로도 변하게 된다. 이에 따라 미술도 화려하고 귀족적인 풍조가 한층 짙게 나타나게 된다.

1. 제1기(1170년경~1270년경)

무신들이 주도하던 이 시기는 내란[지방민란과 노예반란]과 외환[몽고의 침입]이 끊이지 않던 격동기였다. 이 시기에는 새로운 수도 강화도와 몽고의 피해가 비교적 적었던 남쪽 지방에서 주로 불사(佛事)가 이루어졌으므로 불화는 이러한 지역의 것이 가장 많고 대표적이었을 것이다. 그러나 불행하게도 몽고난과 왜구의 침탈로 거의 남아 있지 못하다. 다만 국립박물관 등에 남아있는 5백나한도(五百羅漢圖)가 분명한 이 시기의 작품으로 간주되며, 아미타극락회상도(阿彌陀極樂會上圖: 知恩院藏)나 수월관음도(水月觀音圖: 大和文華館) 등도 고려시대 작품일 가능성도 있어서 앞으로 좀 더 분석해야 할 것이다.

앞의 오백나한도는 황해도 신광사에 봉안되었던 것으로 추정되는 5백나한도 가운데 일부인데 모두 9점이 알려져 있다.⁵⁾ 이 그림은 황해도 지방의 무반 호족들에 의하여 몽고 침입과 관련되어 조성되었다고 생각되는 것으로 화기에 의해서 1235년 내지 1236년경에 그려졌다고 하겠다. 이 오백나한도들은 대각선 구도의 특징을 보여주고 있는데 혜군고존자(慧軍高尊者)의 예에서 보듯이 피 화면의 향우상(向右上) 귀통이에서 향좌하(向左下) 귀통이로 향하고 있는 것이다. 이와 더불어

5) 柳麻里, 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』 民族社, 1987, pp. 249~288.

옆으로 시선을 돌리게 하는 평행점을 두는 것이 특징인데 향로나 병, 인물이나 용 등이 배치되고 있다.

나한상의 형상은 3/4 측면관인데 해군고존자나 상음수존자처럼 비교적 풍만한 모습이 주류를 이루고 있지만 수척한 형태도 더러 표현된다. 이러한 인물은 수목적인 인물화이기 때문에 거침없는 필치를 구사하고 있으면서도 옷주름 등에는 날카로운 철선묘를 사용하고 있으며, 한편 명암법도 나타내고 있는데 어쨌든 간결한 특징을 잘 살리고 있는 것이 눈에 띈다.

이러한 특징을 어느 정도 보여주는 작품이 불설예수시왕칠생경(1246) 판화변상도이다. 판화이어서 회화성에서는 다소 떨어지지만 나한상과 비슷하게 비교적 자연스럽고 풍만한 형태미 등에서 시대적인 특징을 가늠해 볼 수 있을 것 같다.

이외에 지은원의 아미타극락도는 송나라작품으로 보는 경향도 강하기 때문에 여기서 언급한다는 것은 무리한 일일 수도 있지만 그러나 비록 중국작품으로 가정한다 하더라도 당시의 고려불화 양식과 비슷한 경향을 보여준다고 보는 것이 순리가 아닐까 한다. 이 그림은 근경(近景)과 중경(中景)과 원경(遠景) 등 3단구도법을 보여주고 있다. 근경은 극락의 연못에 환생한 중생들의 모습이며, 중경은 아미타삼존불이 중앙본존을 중심으로 본존을 향하고 있는 모습이고 원경은 타방 세계의 불·보살 무리인데 이 가운데 중경의 아미타삼존불이 전 화면을 압도하는 불화 일반의 원근법을 그대로 보여주고 있다. 또한 불·보살상의 형태는 수척하고 고고한 모습이 역력하게 나타나고 있어서 후기의 풍만한 모습과는 다른 특징이다.

이러한 형태는 녹색과 붉은 색을 주조로 흰색과 청색을 조화시켰으며 여기에 금색을 배색하여 은은하고 환상적인 분위기를 보여주고 있는 것이다.

이러한 특징은 大和文和館 수월관음도에서도 그대로 나타나고 있다. 이 보살은 수척하고 단엄하며 가냘픈 형태인데도 채색 역시 아미타극락도와 비슷한 것이다.

2. 제 2기(1270년경~1392년)

몽고와의 기나긴 전쟁에 싫증을 느낀 국민들의 염전사상(厭戰思想)의 파급과 더불어 오랜 무신 집권시대가 붕괴되고 권문세가들이 주도하는 시대로 접어들게 되었다. 이들 권문세족들은 대사찰들과 더불어 광대한 장원을 소유하여 부강하게 되었으므로 호화로운 불사(佛事)들이 크게 이루어지게 되었다. 뿐만아니라 개인적인 원찰(願刹) 외의 많은 불사에는 귀족에서 천민에 이르기까지 수 백, 수 천의 불교도들이 동참하여 적극적으로 희사하고있다. 따라서 미술들은 보다 열렬한 신앙심과 풍부한 경제력, 그리고 화려한 귀족불교의 속성으로 인하여 보다 화려하고 아름다운 작품들이 주류를 형성하게 되었던 것이다.

불화 역시 상감청자 등 다른 미술작품들과 더불어 화려해지고 호화로워지고 있는데, 이 당시의 불화는 왜구들의 약탈에 의해서 일본으로 건너가 상당수가 남게 되었다. 현재 국내·외에 전하는

6) 文明大, 「고려시대회화: 불교회화」, 『韓國美術史』, 藝術院, p. 290.

작품은 100여점 정도로 알려져 있지만 아직도 계속 발견되고 있어서 앞으로 더 많은 작품이 찾아질 것으로 생각된다.

이 시기는 고려와 원(元)이 화친관계를 유지하게 되어 원 나라의 영향이 어느 정도 작용하게 되었으며, 원과 원만한 관계를 맺고 있던 신흥권문세족들이 충렬왕에서부터 공민왕 때 까지 고려 사회를 주도하였으므로 이들이 불화 제작에 크게 영향을 미치게 되었다.

남아있는 불화는 아미타불, 관음보살, 지장보살, 미륵보살 관계 불화들이 주류를 이루고 있는데 기록상으로는 모든 불화들이 골고루 조성되었지만 이들만 전하고 있는 이유는 왜구들의 신앙 경향과도 크게 상관있을 것 같고, 이 관계 불화들이 전국적으로 가장 많이 제작되었던 까닭도 있었을 것이다.⁷⁾

이 시기의 불화로 년대가 확실한 것은 1286년작 아미타래영도(阿彌陀來迎圖：日本個人藏)이다. 화면 가득히 아미타불입상이 서있는데 발은 왼쪽[向右]으로 향하나 상체는 오른쪽으로 돌려 비튼자세를 보이며, 오른손은 아래로 내려 뻗어 극락왕생자를 맞이하는[來迎] 자세이고, 오른손은 어깨까지들어 하품중생인(下品中生印)을 나타내었다. 이러한 두 손의 방향은 대각선적이고 왼발의 향방과 왼발 옆에 놓인 연꽃 한 송이나 머리의 향과 머리를 둘러싼 두광(頭光)이 역시 대각선적인 구도라는 점을 관자들로 하여금 인식하게 하는 동적인 구성을 나타내었다. 이러한 동감은 오른쪽으로 돌리고 있는 풍만한 얼굴, 비튼 자세의 불륜있는 신체, 오른쪽 어깨를 살짝 덮은 대의(大衣), 활달한 의문선과 시원시원하고 큼직한 보상화, 옷무늬 등에서도 잘 나타나고 있다. 이 시기에도 많은 그림이 그려졌을 것이지만 지금은 몇 점 남아있지 못한 것 같다.

14세기초(1300~1310)가 되면 제작년대가 분명한 그림들이 여러 점 남아 있어서 이 시기 불화 양식 연구에 이바지하고 있다. 이들은 1306년작 아미타불화(阿彌陀佛畫：根律美術館), 1307년작 아미타 9 존도(阿彌陀九尊圖：國立博物館), 1309년작 아미타삼존도(阿彌陀三尊圖：上杉神社藏) 등이다. 모두 아미타불화들이어서 아미타신앙의 인기를 짐작하고도 남음이 있고 당시 아미타불화의 경향을 분명히 이해하게 한다.

아미타불화[근진미술관]는 둥근 두광과 전신광(全身光)을 배경으로 화려한 대좌 위에 걸가부좌한 아미타상을 나타낸 그림이다. 대좌와 불상은 화면의 상하를 반분하고 있는데, 대좌는 화려하고 정교하기 짝이 없는데 비해서 신체는 단정 엄숙하고 얼굴 역시 근엄한 모습을 보여주고 있다. 그러나 옷[佛衣]은 대좌만큼 화려한 채색과 금선의 무늬로 수놓은 것이어서 고려불화의 고상함을 잘 나타내 주고 있는 것이다.

이렇게 화려하고 근엄한 불화 양식은 이 그림이 왕실과의 밀접한 관련하에서 조성된 궁정화인 이유도 있을 것이다.

「伏爲皇帝萬年 三殿行李速還本國之願新畫成彌陀一幀」施主權福壽」… 大德十年」

7) 李東洲, 「高麗佛畫—幀畫를 중심으로」, 『高麗佛畫』, 中央日報社, 1981.
文明大, 「高麗佛畫의 背景과 內容」, 『高麗佛畫』, 中央日報社, 1982.

이라는 화기에서 이 그림이 忠烈·忠宣·忠宣王妃[元公主] 등 고려국왕 일행 3인이 원나라에서 속히 귀국하기를 간절히 소원하여 조성되었다는 사실을 알 수 있다. 충렬왕에게 선양받아 개혁정치를 단행하던 충선왕이 원의 의혹을 사, 원에 억류당한지(1298) 8년째였는데 충렬왕도 이 문제로 원에 가 있던 때여서 이 그림은 당시의 고려의 실정, 국제관계의 미묘성을 그대로 보여주는 생생한 증거이며, 당시 고려불화의 수준을 가늠해 볼 수 있는 귀중한 불화인 셈이다.

이 그림과는 좀 다른 금선묘로 그린 그림이 1307년에 제작된 노영필 아미타9존도(魯英筆阿彌陀九尊圖)이다. 나무판[22.4×13cm]에 옷칠을 한 후 금선으로 표면과 뒷면에 사경화스타일로 그린 그림인데 표면은 아미타9존을, 뒷면은 태조의 담무갈보살에배도와 지장보살에배도가 그려져 있다. 앞면의 아미타9존도는 화면을 상하 2단으로 나눈, 당시 예배도의 보편적 구도법에 따르고 있지만 상단의 아미타불이 하단의 보살들에 비해서 1/3정도 밖에 차지하지 못했기 때문에 8대보살이 아미타불을 완전히 떠받들고 있는 구성미를 보여준다. 본존불은 단아한 신체형태를 나타내었지만 비교적 장대한 신체, 둥글면서도 팽팽한 어깨, 넓고 당당한 가슴 등에서 보다 귀족적인 분위기를 보여주고 있다. 이런 특징은 가름한 얼굴에 세련미있게 처리한 이목구비에서도 마찬가지로 느낄 수 있어서 귀족적인 우아함이 물씬 풍기고 있는 것이다. 본존불을 감싸고 있는 광배는 원형인데 2조선의 내외 테두리 안에 도안화된 연꽃무늬가 있고 바깥으로 불꽃무늬, 신체 주위에는 빛무늬를 묘사하였는데 머리광배도 비슷한 모양의 화려한 광배이다. 뿐만 아니라 주위로 구름과 꽃비가 묘사되어 극락세계의 장엄함을 보여주는 것이라 하겠다. 하단의 8대보살은 관음과 대세지, 문수와 보현, 금강장과 제장애, 미륵과 지장을 대칭적으로 배치하였는데 역시 본존불과 마찬가지로 장대한 신체, 우아한 얼굴을 묘사하고 있다.

뒷면 그림은 설화적인 변상도인데 상하단의 내용이 다르다. 윗그림은 금강산에 오른 고려 태조[高麗太祖 王建]가 금강산의 담무갈보살에게 엎드려 예배드리는 장면이며, 아랫그림은 지장보살에게 예배드리는 장면인데, 이 그림의 화사(畫師) 노영(魯英)과 일단의 예배자들을 그린 내용이다. 상하 그림은 운해(雲海)로써 구획하였는데, 이 운해는 구비지며 위로 올라가면서 좌우를 가르고 있다. 화면의 오른쪽은 광선에 휩싸인 담무갈보살들이 서 있으며, 왼쪽은 커다랗고 괴이한 바위 위에 태조(太祖)라 쓴 인물이 이들 보살일행을 건너다보면서 엎드려 절하고 있는데 이 위로 날카롭게 높이 솟은 뾰족뾰족한 바위산[岩山]들이 계속 이어지고 있다. 태조가 엎드린 괴이한 바위는 배첩(拜帖)이라는 금강산 입구의 절고개이며, 이 위로 뻗친 날카로운 암산들은 금강산 1만 2천봉우리들이고, 보살들은 1만 2천 담무갈보살이라 생각된다. 이른바 고려 태조가 금강산 배첩에 올라 방광(放光)하는 1만 2천 담무갈보살에게 절했다는 사실을 도상화했다고 추정되는 그림이다.

아래 장면은 중앙 지장보살이 바위 위에 걸터앉아 있고, 오른쪽 모서리에 스님과 속인 등 2명이 예배하고 있으며, 오른쪽 바위 위에 魯英이라 쓴 인물이 역시 지장보살에게 예배하는 장면이 보인다. 시주자나 발원자 그리고 화사(畫師)가 지장보살에게 예배하는 특별한 그림이고 특히 화사 자신이 화면에 등장하는 독특한 그림이어서 우리의 주목을 집중하고 있다. 이처럼 상부에 태조의

예배, 하부에 화사 노영일행의 예배 등 기록적인 내용을 변상적인 수법으로 그린 이 그림이야말로 당대의 시대상을 잘 반영하고 있는 것으로 생각된다.

어쨌든 앞·뒷면의 화면을 통해서 그림의 양식적 특징을 살펴보면 가장 눈에 띄는 사실은 상하 2단구도가 엄격히 지켜지고 있다는 것이다. 아미타 9존도는 물론 뒷면의 운해로 가른 상하구분, 그리고 예배대상이 클로즈업된 모습에 비해서 상대적으로 작아진 예배자와의 현격한 대조는 부처님과 예배자인 왕과 신하, 귀족과 서민의 지나친 신분 구분이 그림에 까지 반영된 면이라 하지 않을 수 없다. 이러한 상하구도를 효과적으로 살리기 위해서 예배자와 예배대상 사이를 대각선으로 처리했는데 이러한 배치는 공간활용을 적절하게 살리는 것이다. 또한 이 그림에서 더욱 놀라운 사실은 암산의 준법이다. 붓을 꼭 찍어 그려내리는 이른바 물줄기가 아래로 내려 뺨치는 듯한 수직 암준(岩絨)이 사용되고 있다. 이 암준은 당시 금강산도에 쓰인 일반적 형식일런지 모르겠지만 이후 겸재(謙齋)의 금강산도에 까지 나타내고 있는 것이다. 이러한 형태나 구도의 특징은 색채에서도 잘 나타나고 있다. 당대의 호화찬란한 채색을 쓰지 않았지만 검은 옷칠 바탕에 감청색을 칠한 후 찬란한 금선으로 물흐르듯이 유려하게 선묘하고, 이목구비 등 피부 머리칼 등에 약간의 채색을 가하므로써 고귀하고 우아한 분위기를 더욱 살려주고 있다. 더구나 앞면의 불·보살들과 함께 뒷면 보살들에 보이듯이 다소 번잡스러운 구불구불한 선묘의 표현은 송 나한도에서도 일부 나타나지만 고려의 마애불에도 표현된 새로운 고려적 수법이라 하겠다.

이처럼 이 그림은 여러 면에서 중요한 의미를 지니고 있는데 특히 축이 달린 밑부분에

「大德十一年丁未八月日謹畫魯英同願福得付金漆書」

라 쓴 화기(畫記)는 이 그림의 화사가 강화도 선원사(禪源寺)의 단청벽화를 그린 반두 노영이라는 사실과 1307년 忠烈王 33년 8월에 그렸다는 사실을 분명히 알려주고 있다. 이해 3월에는 충선왕(忠宣王)이 10년만에 귀국하여 실제적으로 왕위에 다시 오른 후였으니 원과의 미묘한 국제관계가 이 그림의 출현에 어떤 구실을 했다고 보여질 수도 있겠다.

특히 구도의 엄격성, 얼굴이나 신체의 우아한 형태성, 찬란하고 물흐르는 듯한 유려한 금선 등 고귀하고 우아한 귀족적 분위기를 관자로 하여금 스스로 느끼게 해 준다.⁸⁾

그런데 상하의 엄격한 2단구도의 현격한 차별성은 1309년작 아미타삼존도[3幅]에 보다 극명하게 표현되고 있다. 모두 3폭의 이 그림은 아미타불 3존도 1폭, 관음보살도 1폭, 대세지보살도 1폭인데 모두 삼존씩 배치되었고 협시들은 대좌의 반높이 밖에 되지 않아 협시라기 보다 시주자 또는 시자적인 위치로 놓여있다. 이 불화의 불보살상 형태는 이마가 넓고 턱이 좁아 삼각형의 근엄성이 강조되었고, 상체가 무릎너비보다 길어 두 무릎과 턱을 이으면 정삼각형을 이루게 되는 점, 손과 손톱이 유난히 뾰족한 점, 6각형대좌와 도식적 무늬, 불의에 흰색과 주황색이 다른 예보다 현저히 많은 점 등은 이 불화의 근엄하고 화려한 면을 강조하는 특징이며, 더구나 당대 회화 가운데 독특한 면을 잘 보여주고 있다. 이 그림은 壽壺堂徐氏一族의 안녕을 위해서 공양한 불화

8) 文明大, 「魯英의 阿彌陀, 地藏佛畫에 대한 考察」, 『美術資料』 25號, 1979 및 「魯英筆阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫의 再檢討」 『古文化』 18, 1980, 참조.

라는 점에서 고려불화 조성의 배경을 이해하는 데 중요한 자료가 되고 있다.

이러한 그림과 비교되면서 당대 최고수준의 작품이 金祐文筆 水月觀音圖[鏡神社藏]이다. 이 그림은 높이 419cm나 되는 거대한 그림으로 단독상이기 때문에 훨씬 크게 느껴진다. 비록 손상은 다소 있지만 제작년대, 화사(畫師), 봉안 연기들을 알 수 있는 고려최대의 거작이기도 하거나 뛰어난 기량때문에 고려불화의 최고명작이라 할 수 있을 것이다.

이 그림은 구름형태의 괴이한 바위 절벽에 雙竹을 배경으로 암반 위에 좌정한 거대한 관음보살의 모습은 위엄과 자비가 넘치고 있다. 특히 비튼자세로 대안(對岸)의 선재동자와의 대각선 구도를 보여주는 것은 고려불화, 특히 수월관음도의 일반적 경향이라 할 수 있을 것이다. 그러나 이 보살상은 서구방필 관음도 등의 형태 보다는 훨씬 풍만하고 덕성스러운 편인데 풍성한 얼굴, 시원한 눈매, 작은 입, 매력적인 코 등은 물론 풍만한 상체, 넓고 당당한 가슴, 둥글고 부드러운 어깨의 모습에서 매력과 자비가 충만한 관음보살의 세계로 우리를 끌어들이고 있다. 또한 사라친의 의 깨끗한 흰색, 귀감무늬로 새겨진 상의(裳衣)의 밝고 선명한 붉은색, 장신구나 선묘의 찬란한 금색은 서로 조화되어 전화면의 분위기를 밝고 찬란하게 느끼게 한다. 이 그림은 왜구의 침탈사실을 단적으로 알려주는 옛 화기가 일인들에 의해서 다시 쓰여진 것이 있는데, 충선왕 復位 2년째인 1310년에 王叔妃가 발원하고 金祐文·李桂·林順 등의 畫師에 의해 그려졌다는 것이 알려졌다.⁹⁾

1310년대의 확실한 명문불화는 한점 밖에 전하지 않고 있다. 覺光筆 淨光茶院觀經變相圖序品(大恩寺藏)인데 바로 1312년 작이다.¹⁰⁾ 이 그림은 관무량수경(觀無量壽經) 51품의 내용을 도상화한 서품변상인데 관경을 설하게 된 인연을 3장면으로 묘사한 내용이다. 화면의 아래단에는 아사세태자가 굶어죽어가는 빈비사라왕에게 음식을 나르는 모후(母后)를 칼로 위협하고 월광(月光)과 기과 등등 대신이 이를 적극 만류하는 장면, 왕사성 궁전 2층에 빈비사라왕과 부루나존자가 비스듬히 마주 바라보면서 대화하고 있는 모습, 건물의 오른쪽에 구름을 타고 오는 목건련존자와 수계식장면, 3층누각에는 구름을 타고 기자굴산에서 내려오는 석가불 일행에게 합장배례하는 위대회왕비와 5백시녀들을 묘사하고 있다.

이처럼 화면은 3단으로 구성되고 아래서 위로 전개되는데 오른쪽에 지상의 궁전인 현실세계와 왼쪽 불(佛)세계를 대각선으로 구획해서 그린 것으로 작가가 그림 내용을 잘 알고 그린 것이 분명하다. 인물은 원근법을 쓰지 않고 佛이나 왕 등의 주인공은 크게 그렸지만 구름이나 건물은 뒤로 물러날수록 작게 그리는 2중원근법을 구사하고 있다. 이와 더불어 전 화면을 은은한 갈색으로 처리하고 간간히 빨간색으로 시선을 집중토록 한점도 이 불화의 수준을 알게해 준다. 단아한 불상이나 화려한 왕과 왕비의 모습은 1307년의 아미타상과 비슷한 면을 보이고 있는데 이러한 형태는 구도나 색과 함께 세련된 것이다.¹¹⁾

9) 平田寬, 「鏡神社所藏 楊柳觀音像」, 『奈良文化財研究所年報』1968 참조.

10) 文明大, 「高麗觀經變相圖의 研究」, 『佛教美術』6, 東國大博物館, 1981.

11) 文明大, 「앞글」, 1981 참조.

1320년대 불화는 1320년작 아미타 9 존도, 1323년작 薛冲筆觀經變相圖(知恩院藏), 1323년작 徐九方筆 水月觀音圖등이 있다.

1320년작 아미타 9 존도(松尾寺藏)는 채색 아미타 9 존도 이른바 아미타 8 대보살도 가운데 대표적이고 뛰어난 작품이다. 노영필금선묘아미타 9 존도와 구도나 형태면에서 친근한 그림이지만 보다 근엄해진 것이 특징이다. 상하단의 2단구도, 상단의 아미타불과 이를 둘러싼 커다란 등근광배, 대원광선을 따라 대보살이 배치되고 한단 외원광선을 따라 4대보살이 배치되므로써 원과 원이 이어지고 합쳐지며 겹치고 조화되는 원들의 합창이 전화면을 아름답게 구성하고 있다. 이와함께 본존에는 시선이 집중되게 하는 8대보살의 배치구도야말로 절묘한 작가의 의도가 극명하게 드러나고 있는 것이다.

본존 아미타불은 넓은 이마를 가진 등근 얼굴, 작은 이목구비와 근엄한 표정등은 1306년 아미타불화의 불상을 계승한 것이지만 다소 부드러워진 면도 보인다. 또한 이 불화의 선묘는 불보살 상 옷주름들이 구불구불하면서도 유려한 것으로 화려하고 찬란한 옷무늬와 함께 이 불상의 격을 웅변하고 있는 것이다. 색채 역시 흰색과 붉은 색, 여기에 금색이 묘사되고 있어서 고귀하고 우아한 특징을 잘 나타내고 있다.¹²⁾

이 그림 왼쪽모서리에

「延祐七年五月日安養寺住持○」

이라 쓰고 있는데 안양사는 경기도 안양사일 가능성이 짙어서 안양사전탑벽화양식을 짐작할 수도 있을 것이다.

이 불화의 특징을 어느 정도 보여주는 작품이 1323년작 薛冲筆 觀經變相圖[知恩院藏]이다. 관경서품에 나타난 인연에 이어 석가부처님이 16가지의 극락세계의 모습을 관상하게 하여 위대휘왕비 일행을 구제하는 내용을 도해한 것이다. 西福寺藏 관경변상도등과 더불어 화려하고 장려한 정토(淨土)세계를 정연하고 치밀한 구도법으로 묘사하고 있다. 즉 전화면을 3단으로 크게 구분하였는데 상단 윗부분은 일상관(日想觀)을 중심으로 화려한 장엄을 옆으로 펼친 것이며, 하단의 아랫부분은 붉은 바탕에 가로로 전면에 걸쳐 金泥畫記를 적었는데 화면 중심부에는 이 그림의 중심을 이루는 3관이 3단으로 묘사되었다. 건물속에 있는 3존불과 협시들은 西福寺藏 관경변상도와 마찬가지로 上·中·下品の 三品觀을 묘사하고 있는 것 같다. 그러나 이 그림에서는 중앙의 관이 화면을 압도하게 처리하여 시선을 집중시키고 있는데, 이러한 여러가지 구도적 특징은 지은원장 조선조 관경 9 품변상도와 비슷하며 서복사 변상도보다는 다소 간략화되었다고 하겠다.

화면 상단 최상부 중심에는 붉은 해를 배치하여 日沒觀[日想觀]이라 했으며 이 좌우로 2군의 화불이 구름을 타고 운집하고 있다. 바로 아래쪽에 물결을 길게 배치하였고 잇따라 격자무늬를

12) 柳麻里, 「高麗 阿彌陀佛畫의 研究」, 『佛敎美術 6』, 1981 참조.

鄭于澤 『高麗時代 阿彌陀畫像의 研究』永田文昌當, 1990, 2, pp.131-156

여기에 논의된 佛畫는 개별적으로 인용하지 않고자 한다.

그렸는데 이 부분에 중앙의 나무를 중심으로 대소나무 32그루씩 대칭적으로 배치하고 있다.

중단은 앞에서도 말했다시피 중앙은 협시를 거느린 삼존불이 좌우 각각 보살과 나한에 둘러싸여 설법하고 있는 모습을 묘사하고 있는데 상하에는 건물을 배경으로 역시 삼존불이 배치되었고, 하단에는 연못이 있다. 이처럼 건물과 연못의 배치는 중단 좌우 관에도 동일한 구도인데 건물안에는 많은 대중이 있고 연못의 연꽃위에는 불·보살·나한이 蓮化生하고 있는 광경이 보인다. 이런 특징적인 광경은 삼품관의 일종으로 보여지는데 서복사삼품관의 좌우가 생략된 형태이다.

채색은 녹색과 붉은 색이 주조를 이루고 있는데 여기에 金泥등이 섞여 전체적으로 은은하고 고상한 분위기를 자아내지만 明도가 낮아 서복사변상도보다는 상대적으로 덜 호화스럽게 보인다. 더구나 불·보살상의 신체나 얼굴은 다소 근엄하며, 필선은 때로 경직된 면도 있어서 14세기 2/4분기 작품경향이 대두되고 있다.

하단의 화기에는 제작년대가 있는데 1323년 충숙왕(忠肅王) 10년에 淨業院에서 僧[6人]·俗[3人] 9인에 의해서 발원 조성된 것으로 속인은 주로 지방호족인 점이 특히 주목된다.

이 그림은 앞에서 여러번 예로 들었다시피 서복사에 전하는 관경변상도와 여러모로 비교되는데 서복사변상도가 보다 앞선 양식이며 한결 풍부한 내용을 담고 있다고 하겠다.

앞그림과 같은 해이지만 그보다 4개월 앞선 1323년 6월에 조성된 서구방필 수월관음도(徐九方筆 水月觀音圖)가 있다. 바닷가 기암위에 비스듬히 걸터 앉은 관음보살인데 전 화면을 관음상이 가득 매운 일반적인 수월관음도이며 대덕사장(大德寺藏) 수월관음상과 유사한 것이다. 관음상의 어깨뒤로는 괴이한 절벽이 위태롭게 솟아 있고 여기에 대나무 한쌍[雙竹]이 서있으며, 발밑으로는 바다와 연결되었을 것으로 생각되는 연못도 있다. 이 대안에는 관음을 대각선으로 올려다 보면서 꿰어 앉아 있는 선재동자까지 표현되어 있다.

이처럼 화면의 중심에 관음보살이 측면으로 앉아 있고 왼쪽하단 모서리에 선재동자가 근경(近景)을, 오른쪽 상단 모서리에 대나무가 遠景을 이루면서 대나무와 절벽이 화면 오른쪽을 무겁게 차지하게 되자 전화면이 오른쪽으로 치우친 대각선 구도를 이루고 있다. 공허하게 된 왼쪽에는 둥근 두광과 전신광을 그리고 바위 오른쪽 벼랑위에는 버들가지를 꽃은 수병(水瓶)을 배치하고 그 옆에 다시 화기를 써서 균형을 이루고자 했다. 관음의 머리에는 화려한 화관을 씌웠는데 화불이 있어서 관음보살의 형식을 반영하고 있다. 얼굴은 단정하고 근엄한 표정이어서 김우문필관음도의 관음상에 비해서 다소 딱딱한 느낌을 주고 있다. 이런 특징은 앞서 말한 관경변상도의 불보살상과 비슷한 것으로 시대양식을 잘 보여주고 있다. 이러한 수월관음도는 20여점 이상 전해지고 있는데 구도·형태 등이 모두 비슷하며, 앞서 지적했다시피 대덕사장 수월관음도와 흡사하지만 대덕사장그림이 보다 훌륭한 것으로 생각된다.

1330년대에서 1350년대 까지 이른바 14세기 2/4분기에도 고려시대 불화들은 많이 제작되었을 것이지만 현재 남아있는 확실한 예는 1330년작 아미타 3존도[협시제자상포함]와 1350년작 海前筆 미륵하생경변상도이다.

1330년 아미타삼존도(法恩寺藏)는 불상무릎 밑으로 관음과 세지보살을 배치했고 불상좌우로 두 제자[아난·가섭?]를 둔 5존 형식이다. 두 제자는 물론 불상 허리정도까지 배치했으므로 다른 예처럼 2단구도에 가깝지만 엄격한 2단구도라기 보다 사경변상도에 가까운 것으로 예배용 불화의 구도에 변화가 일기 시작하였을 가능성이 짙다.

그림 상부는 손상이 심한 편인데 불상의 머리도 탈락때문에 쉽게 판별할 수 없지만 1320년작 아미타불화 불상 얼굴과 유사하게 둥글면서도 단정한 이목구비로 근엄한 인상을 나타내고 있다. 신체 역시 단정한 모습이어서 앞불상의 형태미를 따르고 있지만 좀더 안정된 감을 주고 있다. 그러나 불의(佛衣)는 구불구불한 선묘가 사라지고 정연한 특징을 나타내고 있다. 그런데 1320년작 9존도의 보살상에만 표현되었던 옷깃에 굵은 선묘의 특징적 꽃무늬장식이 여기서는 불상에까지 묘사되고 있는데 이것 역시 새로운 변모라 하지 않을 수 없다. 보살상들은 徐九方筆 관음상(1323년작)보다 통통한 모습이고 신체도 풍성한 편인데 얼굴이 짧아서 남성적인 얼굴이다. 그러나 이 보살들은 가슴과 배에 둘둘감은 천의 자락이나 구불구불한 옷주름이나 옷깃에 표현된 둥근꽃무늬가 구불구불한 옷주름선에 의해서 구획되어진 점 등은 1320년 아미타도 보살의 특징을 따르고 있는 것이다.

어쨌든 앞서대의 특징도 상당히 남아 있지만 변상도적인 구도, 도식적이고 과장된 불의무늬 등 새로운 변모가 눈에 띄게 나타나고 있어서 불화양식의 변천을 실감할 수 있게 한 중요한 작품이라 하겠다. 이 경향과 궤를 같이 하는 작품으로 아미타 9존도[미국 샌프란시스코 동양미술관] 등이 있다.

이러한 새로운 변모가 더욱 굳어지고 보다 정제된 작품이 1350년작 海前筆 彌勒下生經變相圖(178×90, 3cm, 親王院藏)이다.¹³⁾

화면의 중앙에 의자에 앉은 미륵불이 좌정해 있고 좌우로 본존을 향한 두 보살이 꿇어 앉아 있으며, 본존과 두 보살사이로 원근법을 적용해서 그린 작은 보살이 그려져 있어 삼각형으로 배치된 구도를 보여주고 있다. 1330년작 5존구도 보다 두 보살이 더 상부로 배치되었는데 많은 대중이 무리지어 좌우에 배치된 변상도구도에서 이들을 눈에 띄게 표현하여 예배상적인 표현을 시도하고 있어서 1330년 아미타삼존도 보다 진전된 형식으로 생각할 수 있다. 불상이나 보살상 역시 당당한 모습이지만 얼굴에서 보이듯이 훨씬 경직되고 도식적이며, 본존의 옷깃이나 이음띠에 굵은 선묘무늬가 있는 것 등은 1330년작에서 부터의 변모를 그대로 따르고 있으면서 좀더 단순화되어 역시 시대적인 변모를 느낄 수 있다. 색채는 물론 찬란한 금니와 금색피부, 호화로운 장신구와 무늬 등으로 고려불화의 예를 따르고 있지만 녹색이 많아져 밝고 화려한 면은 다소 줄어들고 있는데 이 역시 새로운 변화로 인식된다.

이 그림은 玄哲法師의 발원과 畫手 海前에 의해서 1350년(至正 10년)에 그려진 작품인데 특히 발원자 현철스님은 1332년 법화경사경 조성을 주도한 분이어서 불사에 대한 남다른 열의를 가지고 있던 분으로 생각된다.

13) 百矯明穂, 「高麗의彌勒下生經變相圖について」, 『大和文華』 66, 1980.

V. 맺음 말

지금까지 고려불화의 양식변천을 전기와 후기로 나누어 간략히 살펴 보았다. 물론 전기도 1·2기 후기도 1·2기로 구분하여 살펴보았지만 고려후기 제2기를 제외하고는 모두 영세한 자료밖에 남아 있지 못하여 양식변천을 분명히 밝혀내었다고는 할 수 없다. 즉 고려전기와 후기 1기는 편년설정의 근거가 불충분하여 양식변천을 분명히 내세우기에는 불편한 점이 많았다.

그러나 고려후기 제 2 기는 꽤 많은 편년자료가 남아 있어서 14세기 전반기도 1/4분기와 2/4분기 등 두 시기로 나누어 살펴볼 수 있었다. 1/4분기 양식은 근엄한 형태이지만 유려한 필선과 밝고 선명한 색채등이 눈에 띄며, 2/4분기 양식은 근엄한 형태이면서도 도덕적인 면모를 나타내고 있고 불의(佛衣)의 단절무늬나 옷깃에 표현된 굵은 선묘무늬등 새로운 형식화가 진전되었던 것이다. 이러한 양식변화는 여러가지 요인에 의해서 이루어지지만 당시의 사상변화에 따른 미의식의 변모가 변화의 근본요인으로 생각된다.