

高麗佛畫에 있어서 圖像의 傳承

鄭 于 澤

(韓國觀光大)

目 次

| | |
|----------------|------------------|
| 머리말 | Ⅱ. 圖像의 變容에 의한 그림 |
| I. 同一圖像에 의한 그림 | 1. 阿彌陀如來立像 |
| 1. 彌勒下生經變相圖 | 2. 阿彌陀三尊來迎圖 |
| 2. 地藏菩薩圖 | 맺음말 |

머리말

근년에 들어 고려불화에 대한 관심이 높아짐에 따라 그에 대한 연구도 활발하게 진행되어 왔다. 그러나 현재 알려져 있는 100여점을 헤아리는 고려불화 대부분이 일본 등 해외에 전하고 있다는 연구환경의 열악성으로 인하여 충분한 작품분석에 의한 고찰까지는 아직 이루어지지 않고 있는 실정이다. 물론 기존의 연구성과들 가운데에는 도상의 성립과정이나 제작기법, 제작배경 그리고 그 결과를 기반으로 하여 고려불화 전반의 양상을 밝혀내고자 했던 시도가 없었던 것은 아니다. 그러나 그러한 노력에도 불구하고 고려불화의 쏠림은 밝혀지지 않고 있으며 미해결의 문제점 역시 적지않게 남아있다고 보아진다.

미해결의 문제점 즉 해결하여야 할 과제중의 하나가 바로 고려불화의 특성 가운데 하나로 지적되어온 圖像의 類似性, 圖像의 共通性, 즉 圖像의 傳承에 관한 것이다.

고려불화는 아미타사상에 기반을 두고 만들어진 작품이 중심을 이루고 있다. 그 가운데에서도 阿彌陀三尊圖, 阿彌陀八大菩薩圖, 또는 水月觀音圖가 상당 부분을 차지하고 있다. 그리고 그 각각의 작품들은 圖像이 매우 유사하여, 특히 수월관음도와 같은 경우는 전체적인 윤곽만으로는 서로의 차이점을 지적하기조차 어려울 만큼 매우 닮아있다. 그리고 彌勒下生經變相圖, 地藏菩薩圖, 十六羅漢圖 등에도 역시 同異를 구별하기 어려울 만큼 圖像뿐 아니라 세부의 形狀마저 거의 같은 작품들도 존재하고 있다. 그런가하면 제작시기는 다르나 도상이 유사하다든지 모티브에서 공통점이 많다든지 하는, 일종의 圖像의 傳用 또는 變容을 짐작하게 하는 작품들 또한 적지않다.

이 논문은 1990년도 문교부지원 한국학술진흥재단의 자유공모과제 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

이러한 圖像의 類似性을 日本의 연구성과에서는 圖像의 踏襲, 反復, 심지어는 圖像의 狹窄性이라 고까지 말하였으며 나아가 이러한 것이 곧 고려불화의 두드러진 특징이라고 지적하기도 하였다.¹⁾ 그러나 그 원인은 어디에 있으며 그것이 암시하는 것은 무엇인가. 즉 도상의 유사성에 관한 본질적인 의문에 대하여는 명쾌한 답을 구하고 있는 것 같지는 않다.

이 글에서는 고려불화 가운데 도상이 같거나 아주 유사한 작품들을 비교, 분석하여 서로의 同異는 물론, 표현기법, 그리고 제작시기의 先·後관계를 밝혀내고, 그 결과를 토대로 하여 圖像의 類似性의 의미, 그리고 圖像의 傳承過程에서 나타나는 여러가지 현상들에 관하여도 살펴보고자 한다.

I. 同一圖像에 의한 그림

1. 彌勒下生經變相圖

현재 미륵하생경변상도는 至正10年(1350) 銘의 和歌山·親王院本(圖 1)과 제작연대를 알 수 없는 京都·知恩院本(圖 2) 두 점이 알려져 있다. 이 그림은 阿彌陀信仰에 근거를 두고 그려진 대부분의 고려불화와는 달리 彌勒下生經을 圖說하였다든 점, 그리고 드라마틱한 내용, 짜임새있는 구성, 치밀한 표현 등으로 일찍부터 주목을 받아왔으며, 도상의 유사성을 지적할때 제일먼저 언급되어온 대표적인 작품이기도 하다.²⁾

화면구성은 의도적이라 할 만큼 左右대칭이며 정연하고 치밀하다. 화면 가운데에는 미륵불과 협시보살 즉 미륵삼존이 연화대를 밟고 倚坐하고 있으며, 그 3존의 주위에는 제석·범천·十大弟子·十二神將이 左·右 同數로 나누어 배치되어 있다. 윗부분에는 가운데의 天蓋를 중심으로 寶樹, 구름에 탄 五軀의 부처와 五軀의 奏樂天女가 역시 左右 同數로 표현되어 있다.

미륵삼존의 아래에는 두 龍王이 무릎을 꿇고 앉은 모습과 王族이 出家削髮하는 장면이, 그리고 다시 그 아래에는 미륵불이 下生했다고 하는 翅頭末城과 樓閣, 말과 코끼리가 끄는 寶輦과 轉輪聖王 및 여러 大臣의 모습이 표현되어 있다.

화면의 제일 아래부분에는 중앙에 향로가 놓인 탁자를 중심으로 貴人과 侍女가 둘러서 있고, 화면을 향하여 오른쪽에 추수, 청소하는 장면 및 彌勒의 父母로 짐작되는 長者가 바위 굴속에 앉아 있는 모습이 보이며, 왼쪽에는 두마리의 소를 몰고가는 장면과 寶輦을 메고가는 모습이 표현되어

1) 百橋明穂, 「高麗의 彌勒下生經變相圖について」 『大和文華』 第66號(大和文華館, 1979年3月), pp. 1~12.

菊竹淳一, 「高麗時代來迎美術の一遺例—香川·萩原寺의 阿彌陀如來立像」 『大和文華』 第72號, 1984年2月, pp. 15~24.

菊竹淳一, 「高麗時代觀音畫像의 表現」 『東アジア의 考古學と歴史』 上卷, 1987年11月, pp. 572~616.

2) 百橋明穂, 前掲論文(註 1)

있다.

채색은 두 그림 모두 朱, 綠靑, 群靑을 主調色으로 하면서 黃土도 적지않게 사용하였으며 문양을 비롯한 細部の 묘사에 공통적으로 金泥를 사용하고 있다.

지금까지 살펴본 바와 같은 구성과 색채로 이루어진 두 그림은 화면의 크기³⁾는 물론 심지어 각 모티브의 形狀마저도 거의 같아서 색채감을 무시한다면 별개의 것이 아니라 같은 그림이라고 착각할 수 있을 만큼 닮아있다. 그러나 두 그림이 비록 同一視될 만큼 외견상 유사하기는 하지만 좀더 자세히 살펴보면 두 그림 사이의 차이점 역시 적지않게 발견할 수 있으며 그것이 곧 각각이 내포하고 있는 미술사적 요소들이기도 하다.

두 그림의 차이점 가운데 제일 먼저 지적할 수 있는 것은 색채이다. 두 그림의 主調色은 앞서도 언급했듯이 朱, 綠靑, 群靑 그리고 金泥이다. 그림에도 불구하고, 물론 보존상태에 따른 색감의 변화를 고려한다 해도 전체에서 받는 느낌은 知恩院本이 부드럽고 안정되어 있는 반면에 親王院本은 불안정하며 조화의 면에서 뒤떨어지고 있는 것 같다. 이러한 차이는 전체적인 색채조화의 균형, 불균형에 가장 큰 원인이 있을 것이나 그에 못지않게 달리하고 있는 표현방법도 크게 작용하고 있는 것 같다. 우선 두 그림이 표현을 달리하고 있는 부분을 보면, 本尊 및 脇侍, 그리고 左右의 보살과 十方佛의 肉身部는 知恩院本이 黃土, 朱를 사용하여 실제의 살색에 가깝게, 더욱이 伏彩法에 의하여 부드럽게 표현하고 있는데 반하여 親王院本은 金泥로 전면을 두껍게 칠하여 나타냈을 뿐이다. 그리고 輪郭線도 知恩院本은 밑선인 먹선위에 얇은 朱線을 그어 표현하여 肉身部の 색채와 조화를 이루고 있으나 親王院本의 경우는 진한 朱線만으로 표현하고 있어서 좋은 대조를 이루고 있다.(圖 3·4)

한편 두 그림의 차이점은 색채에서 뿐 아니라 細部の 묘사에서도 적지않게 지적할 수 있다. 그 가운데 몇가지 예를 들자면, 王族이 출가삭발하는 장면을 보면 知恩院本에 비하여 親王院本이 人物, 衣의 윤곽선을 강조하고 있고, 신하의 얼굴표정 역시 과장되어 본래의 의미를 상실한 듯 보이며, 그런가하면 문양과 옷구름은 많이 생략되어 단순화 되어있다. 그리고 翹頭末城의 표현을 보면 두 그림의 차이를 뚜렷이 알 수 있는데, 知恩院本의 경우는 포짜임, 문살 등 목조건축의 구성요소가 정확하게 묘사되어 있는데 반하여 親王院本은 건축구조가 무시된 채 아주 형식적임을 알 수 있다. 이와같은 형식적, 생략의 경향은 宮城 左·右의 寶輦에서도 지적될 수 있는데, 여기에서는 그것에 덧붙여 面을 線으로 다시 구분하는 복잡성도 엿보인다. 형식적 표현의 또다른 예로는 추수와 청소하는 장면에서 뚜렷이 볼 수 있는데, 知恩院本은 신체묘사가 자연스럽게 운동감을 느낄 수 있는 반면에 親王院本에서는 그 묘사가 형식적이어서 운동감을 느끼기에는 다소 거리가 있는 것 같다. 이 이외에도 미륵삼존을 둘러싸고 있는 여러 인물들의 얼굴표현(圖 5·6), 굴속에 앉아 있는 長者의 표현(圖 7·8) 등을 비교하여 보면 親王院本이 知恩院本에 비하여 어느만큼 형식적

3) 知恩院本이 171.8×92.1cm, 親王院本이 178.0×90.3cm로 修理 등을 고려한다면 거의 같은 크기이다.

이며 평판화 되었는데를 충분히 알 수 있을 것이다. 특히 윤곽의 강조, 面的表現의 상실, 형식적 경향을 다시 확인할 수 있는 부분은, 비교적 작가의 기량과 표현의지가 자유롭게 반영되는 자연물 즉, 동굴주변의 바위와 소나무라 할 수 있다.(圖 7·8) 知恩院本에서 볼 수 있는 바위의 입체적 묘사, 소나무의 사실적, 즉 卽物的 표현의 충실함이 親王院本의 경우는 특히 윤곽이 강조되어 各面이 생략되어 하나의 괴량체를 이루고 있고, 소나무 역시 관념적, 형식적인 모습으로 변형되어 나타나 있다.

지금까지 살펴본 두 그림의 차이점을 종합하여 보면 知恩院本이 사실적 묘사에 충실하고, 부드러운 畫趣를 지니고 있는 반면에 親王院本은 생략과 과장 즉 형식적 경향이 뚜렷이 엿보인다고 하는 것을 알 수 있다. 다시 말하자면 親王院本은 知恩院本과 비교했을 때 對象의 形狀을 印象的으로 파악은 하고 있으나 구체적이고 치밀하지 못하다는 것이다. 즉 親王院本은 각 모티브의 形狀을 설득력 있고 알기 쉽게 나타내기 위하여 그것을 확인, 강조, 과장, 또는 생략이라는 여러 기법을 적용하고 있으나 이로 인하여 화면이 평면화되고 각 모티브의 유기적 관계를, 즉 조화를 깨트리는 결과를 초래하고 말았던 것으로 보아진다.

이와같은 결과를 염두에 두고 생각해 볼 때 知恩院本은 1350년에 제작된 親王院本보다 畫風에서나 質的인 면에서 뛰어나며 제작시기도 앞서 있다고 생각된다. 이러한 추측은 우선 시대가 내려갈수록 입술이 작아진다고 하는 일반적 경향을 두 작품 사이에서도 확인할 수 있기 때문이다. 그리고 知恩院本의 本尊의 얼굴모습은 1306년 제작된 根津美術館 阿彌陀如來圖(圖 19)와 전체적인 윤곽, 이마의 선, 그리고 입술의 형상이 매우 닮아있으며 특히 고려불화의 시기적 특징을 잘 보여주는 蓮華唐草圓文 역시 유사하다는 점으로 미루어 볼 때⁴⁾, 知恩院本은 親王院本보다 根津美術館 阿彌陀如來圖에 훨씬 가깝게 접근하고 있다고 생각되기 때문이다.

그러하다면 두 그림은 어떠한 관계를 맺고 있었던 것인가. 아마도 親王院本은 知恩院本을 직접 模寫하였던가 아니면 밑그림을 옮긴 것, 두 가지의 가능성은 모두 있다고 보아진다. 그러나 두 그림을 앞서 살펴본 바에 의하면 밑그림에 의존했다고 하기보다는 知恩院本을 직접 模寫했을 가능성이 많다고 생각된다. 이러한 짐작을 가능하게 하는 것은 앞서 살펴본 形狀의 유사성에 덧붙여 색감에서 공통점이 많다는 것이다. 물론 主調色인 朱, 綠靑, 群靑은 고려불화에 일반적으로 쓰인 것이어서 별도로 하더라도 작은 부분에 쓰인 중간색조가 아주 유사하며, 간혹 다른 부분이 없는 것은 아니나 그것은 의도적으로 달리 표현하려 했던 것으로 보이며 그로 인하여 결국은 色彩調和에서 原畫에 미치지 못하는 결과를 가져왔다고 보아진다. 그리고 親王院本이 知恩院本을 모사했을 가능성은, 本尊 왼쪽의 外護衆이 들고 있는 빨간색과 흰색의 寶珠가 左·右 바뀌어 있다는 점(圖 5·6), 굴속 長者의 다리 모습이 知恩院本이 뒤꿈치를 맞대고 있는 반면 親王院本은 X字形으로 교차시키고 있는 점(圖 7·8), 그리고 三尊주위의 마루문양이 親王院本의 경우 左右, 中央이 일정

4) 고려불화의 중심문양인 蓮華唐草圓文의 形狀이 제작시기에 따라 변화한다고 보는 견해로는, 拙稿, 「高麗時代の阿彌陀八大菩薩圖—廣福護國禪寺所藏 阿彌陀八大菩薩圖を中心として—」 『大和文華』 第75號, 1985年3月, pp. 17~28.가 있다.

하지 않고 지극히 형식적이란 점, 즉 의도적 변형이 엿보인다는 사실로 미루어 보아 충분히 있다고 생각된다.

이상과 같은 몇가지 사실들을 통하여 볼때 親王院本은 知恩院本을 옮긴 것으로 보아도 좋을 것이며 설령 밑그림이 있었다 하더라도 윤곽만을 옮겼을 것이고 이런 경우에도 知恩院本의 존재를 알고 있었을 것이며 강하게 의식하고 있었을 것으로 생각된다.

2. 地藏菩薩圖

고려불화에 있어서 도상의 유사성을 이야기 할 때 앞서의 미륵하생경변상도 못지않게 거론되는 것이 지장보살도, 구체적으로 말하자면 東京·根津美術館本(圖 9)과 名古屋·徳川美術館本(圖 10)이다. 두 그림은 모두 제작에 관한 어떠한 기록도 남아있지 않아 정확한 제작연대는 알 수 없지만 지금까지의 연구성과를 종합하여 보면 根津美術館本이 14세기초반, 그리고 徳川美術館本은 그보다 조금 늦은 중엽에 속하는 것으로 알려져 있다.⁵⁾

두 그림은 정면을 향하고 있는 단독의 지장보살을 그린 것으로 오른손은 어깨높이 만큼 들어 손바닥위에 寶珠를 올려놓고 있으며, 왼손으로 긴 석장을 잡고, 왼발은 거의 정면을 향하고 오른 발은 발끝이 오른쪽을 향하게 하고 연화좌위에 서있는 자세를 취하고 있다. 着衣法도 두 그림 똑 같아서 頭巾, 大衣, 袈裟, 裳衣 등 종류·형상에 차이가 없다. 더우기 크기 역시 根津美術館本이 107.6×45.3, 徳川美術館本이 105.1×43.9cm로 그간의 수리 등을 생각해 볼 때 거의 같은 크기라고 보아도 좋을 것이다.

색채는 朱, 綠靑, 群靑을 主調色으로 하면서 褐色系統의 색도 적지않게 사용하였고, 문양, 法衣의 주름, 윤곽선 등은 金泥로 묘사하고 있어 고려불화의 일반적인 表現技法과 상통하고 있음을 알 수 있다.

두 그림은 살펴본 바와 같이 像의 자세, 모티브의 形狀이 거의 같아 윤곽만을 놓고 비교하여 보면 구별하기 어려울 정도로 닮아있다. 그러나 이 그림 사이에서도 앞서의 미륵하생경변상도에서와 마찬가지로 부분의 형상과 표현에서 적지않은 차이점을 지니고 있는 듯 하며, 이러한 차이점은 곧 제작시기의 先·後, 바꾸어 말하면 原本과 模寫本의 관계를 암시해 주는 요소라고 생각된다.

우선 머리 및 얼굴을 보면, 頭巾의 形狀, 이마의 선, 그리고 귀거리, 즉 모티브의 形狀, 그리고 表現意志가 공통적이라 할 수 있다. 그러나 신체부분을 보면 두 그림의 차이점을 뚜렷이 알 수 있다. 根津美術館本은 白色顔料를 전면에 칠하고 그 위에 朱具를 얇게 칠하여 연한 분홍색의 실제 살색에 가까운 분위기를 연출하고 있는 반면에, 徳川美術館本은 金泥로 전면을 두껍게 칠하고 있을 뿐이다. 그리고 윤곽과 이목구비도 前者는 밑선인 먹선위에 가는 먹선을 다시 긋고 그 위에 얇게 朱를 칠하여 표현하였으나 後者는 굵고 진한 朱線만으로 나타내고 있다. 이와같은 肉身部에 있

5) 金廷禧, 「高麗末·朝鮮前期 地藏菩薩畫의 考察」 『考古美術』 157號, 1983年3月, pp. 32~47. 및 拙稿, 「筑前善導寺の地藏菩薩圖」 『美術史』 122號(日本美術史學會, 1987年3月), pp. 110~125.

어서의 表現의 차이로 인하여 두 그림은 얼굴의 左·右 幅이 11.6cm로 똑같으면서도 시각적으로 차이를 보이고, 생동감이란 면에서는 더욱 현격하게 느낌을 달리하고 있음을 알 수 있다. 거기에 덧붙태어 德川美術館本의 입술은 작고 지극히 소극적 표현에 그치고 있어서 전체적인 인상은 매우 형식적임을 알 수 있다. 한편, 두 그림에 있어서 얼굴묘사 또는 인상의 차이는 앞서의 미륵화생경 변상도에서도 뚜렷이 나타났고, 이미 지적했던 부분이라는 것도 염두에 둘 필요가 있을 것이다.

색채감각과 관련하여 두 그림은 육신부 이외에도 많은 부분에서 차이점을 지적할 수 있다. 裳衣는 두 그림 모두 朱를 사용한 것 같으나 根津美術館本은 맑고 채도가 높으나 德川美術館本은 약간 암울하게 보이며, 腹帶(圖 11·12)의 색채감각에서도 역시 마찬가지로 지적이 가능하고, 오른팔에 걸친 大衣와 裳衣의 가장자리 文樣帶 역시 서로 감각을 달리하고 있는 부분이다. 그러나 색채감각에 있어서 두 그림의 차이를 가장 잘 나타내보이는 부분은 가사의 表現技法이라 할 수 있다. 즉 根津美術館本은 우선 바탕색으로 群靑을 全面에 칠하고 紵部에만 褐色系의 안료를 얇게 덧칠한 뒤 그 위에 金泥로 蓮華唐草圓文을 그리고 있고, 田相部는 群靑地 위에 金泥로 물결무늬를 그리고 있다. 이에 반하여 德川美術館本은 거꾸로 褐色系의 안료로 全面을 칠하고 紵部에는 그 위에 金泥로 蓮華唐草圓文을 그리고, 田相部에는 群靑을 덧칠한 뒤 唐草文을 표현하였다. 이것은 두 그림의 채색기법이 다르다는 것을 암시하는 것이며, 이로 인하여 사용된 색은 거의 같으면서도 前者에 비하여 後者가 침울한 느낌, 즉 생동감이 결여된 것처럼 보이는 요소로 작용하고 있다. 이는 아마도 德川美術館本이 模寫의 대상이었던 根津美術館本의 분위기를 그대로 再現하기 위하여 시도했던 채색기법이었을 것으로 짐작된다. 그러나 효과의 면에서는 전혀 성질을 달리하고 있고, 이는 역시 模寫對象의 本質을 충분히 이해하지 못한 때문으로 보이며 이것이 곧 表面的인 현상만을 옮길 수밖에 없는 模寫作品의 한계이며 동시에 단계적 변화를 상실할 수밖에 없는 模寫本의 특성을 잘 보여주는 예라고 생각한다.

한편 이 두 그림의 관계 즉 原本과 模寫本의 성격을 암시하여 주는 부분은 색채감각 이외에도 몇가지 더 지적할 수 있다. 우선 腹帶(圖 11·12)는, 물론 色의 剝落에도 원인이 있겠지만 색감도 그렇거니와 문양 등 細部表現에 있어서 根津美術館本의 정교성, 즉 적극성과 德川美術館本의 애매함, 즉 소극성이 확연하여 제작시기의 先·後관계를 짐작하게 한다. 그리고 윤곽선은 두 그림의 관계를 아주 잘 설명하고 있는데, 裳衣의 윤곽선이 根津美術館本의 경우는 金泥의 二重線으로 주위의 색감과 조화를 이루어 경쾌한 느낌을 주는 반면에 德川美術館本은 金泥의 굵은 單線이며 주변의 색감과도 그다지 조화를 이루고 있다고는 할 수 없을 만큼 지나치게 강조되고 울동감에서 뒤떨어지는, 형식적 표현에 그치고 있다. 이러한 경향은 오른팔에 걸쳐 아래로 늘어뜨린 大衣의 윤곽선에서도 볼 수 있는데, 여기서는 前者에 비하여 後者는 울동성의 결여 뿐 아니라 과장되어 있고, 模寫作品의 두드러진 특성이라 할 수 있는 原本의 有機的인 描線이 機械的인 描線으로 변질되어 있음을 알 수 있다.

이 두 작품은 윤곽선의 강조, 울동성의 결여, 그리고 表面現象만의 再現, 그로 인한 깊이있는 색채감각의 상실 등, 原本과 模寫本의 숙명적 관계를 지극히 잘 보여주고 있다고 생각된다.

지금까지 살펴본 것을 종합하여 보면, 德川美術館本은 根津美術館本을 原本으로 하여 제작되었을 가능성이 많으며, 또한 전통도상의 전승이라는 기본적인 제작태도에서 벗어나지 않으려는 의도 역시 확실하게 엿볼 수 있었다. 그러나 그러한 제작의지 속에서도 부분적이기는 하지만 頭巾, 架裳의 일부 문양을 달리하여 전통도상과 다른 분위기를 연출하려 했던 작가의 표현의지가 엿보이고, 다른 한편으로는 육신부를 金泥로 칠한다든지 입이 작아졌다든지, 또는 文樣이 복잡해진다든지 하는 時期的 특징도 역시 충실하게 반영하고 있음도 주목할 필요가 있다고 생각된다.

지금까지 같은 도상을 전승하고 있는 彌勒下生經變相圖와 地藏菩薩圖 각각 두 그림을 살펴보았다. 같은 도상에 있어서의 두 그림은 겉모습만을 비교할 때 同異의 구별이 쉽지 않았지만 자세히 살펴보면 적지않은 부분에서 차이가 있음을 알았고 그 차이점이 시사하는 바도 결코 가볍게 생각할 수 없는 것임을 알 수 있었다. 그 차이점, 그리고 시사하는 점을 종합하여 정리하여 보면 다음 몇가지를 지적할 수 있을 것이다.

첫째, 原本과 模寫本의 차이 또는 模寫本의 한계, 즉 形狀의 確認, 強調, 誇張, 省略 그리고 그에따른 단계적 변화와 事實性的의 喪失, 윤곽선의 강조가 두드러짐을 알 수 있었다.

둘째, 傳統的 圖像의 틀은 지키면서 부분적으로 작가의 취향에 따른 表現意志가 작용하고 있었다. 물론 그 表現意志에 의한 그림의 優劣은 순전히 작가의 기량에 따라 결정된다는 것이다.

셋째, 傳統的 圖像을 傳承하면서도 肉身部를 金泥로 칠한다든지 입이 작아진다든지 또는 文樣이 小形化, 形式化된다든지 하는 時期的 繪畫傾向을 충실히 반영하고 있었다. 즉 고려불화에 있어서 水月觀音圖를 제외하고 肉身部에 金泥를 칠한 그림은 模寫本이든지 아니면 14세기중엽 이후에 제작된 것으로 생각된다.

넷째, 이러한 결과들은 고려불화의 시기적 특징 또는 그림의 제작연대 추정에 중요한 요소가 된다는 것이다.

II. 圖像의 變容에 의한 그림

고려불화에 있어서 圖像學的으로 같은 그림이라면 역시 水月觀音圖가 제일 많고 또한 잘 알려져 있다. 그러나 水月觀音圖는 圖像은 물론 모티브의 形狀과 表現方法에 공통되는 점이 상당히 많을 뿐만 아니라 形式化의 경향 또한 뚜렷이 나타나고 있다. 따라서 여기에서는 水月觀音圖는 일단 제외하고 圖像의 變容을 살피는데 적합하다고 생각되는 阿彌陀如來立像과 阿彌陀三尊來迎圖만을 대상으로 하였다.

1. 阿彌陀如來立像

고려시대의 阿彌陀如來立像은 4점정도가 알려져 있다. 그 가운데 至元23年(1286)銘 日本銀行

(東京國立博物館寄託)本⁶⁾(圖 13)과 14世紀前半으로 짐작되는 香川·萩原寺本⁷⁾(圖 14)은 圖像學的 면에서나 화면의 구성과 모티브 등 유사한 점이 많아 圖像의 變容을 살피는데 가장 적합한 그림이라 할 수 있다.

日本銀行本과 萩原寺本の 크기는 각각 203.5×105.1과 110.8×50.4cm로 前者가 거의 두배 가깝게 커서 앞서 살펴본 同一圖像에 의한 그림들의 관계와는 다른 의미를 지니고 있다고 보여진다. 그러나 두 그림은 圖像上 아주 유사하여, 오른손은 아래로 내려 손가락을 펴고 있고, 왼손은 어깨 높이까지 들어 第一指와 三指를 맞대고 있으며, 몸은 오른쪽에서 왼쪽을 향하여 이동하는 듯이 표현하면서 얼굴은 오히려 오른쪽을 향하고 있어 마치 몸을 틀어 뒤를 돌아보는 듯한 자세로 연잎 위에 서 있는 모습이다.

한편, 두 그림은 像의 기본적인 자세는 거의 같으나, 畫面의 크기를 비롯하여 차이점이 적지않음을 알 수 있다. 우선 着衣法을 보면, 日本銀行本은 袈裟를 몸에 두르듯이 걸치고 있고 그 이외에는 裳衣만을 입고 있는듯이 표현되어 있다. 그 반면에 萩原寺本(圖 14·16)은 大衣와 裳衣를 입고 그 위에 袈裟를 걸치고 있으며 왼쪽가슴에 삼각형의 장식이 보이는 것으로 미루어보아 僧衾支도 입고 있는 것 같다. 뿐만 아니라 가사를 묶은 장신구와 끈, 腹帶 등이 표현되어 있어 日本銀行本에 비하여 매우 복잡한 구성이라 할 수 있다. 두 그림은 문양도 매우 달라서 日本銀行本은 가사에 직경 17cm 정도의 커다란 寶相華唐草文(圖 15)과, 裳衣에 구름무늬(圖 17)만 표현하고 있으나, 萩原寺本은 袈裟를 구분하여 田相部와 緣部에 牡丹唐草文, 袷部에 직경 3.4cm 정도의 蓮華圓文을 그려 넣었고, 裳衣에는 唐草蓮華文을, 大衣에는 雲鳳文을, 그 緣部에 唐草文을 표현하였다. 문양의 경우도 着衣法과 마찬가지로 後者가 前者에 비하여 매우 복잡하다는 것을 알 수 있다.

두 그림의 차이점은 채색 등 表現技法에서도 적지않게 지적할 수 있다. 우선 채색은 두 그림 모두 朱, 綠靑, 群靑을 主調色으로 하고 있으나 日本銀行本은 밝고 명랑하며, 특히 거의 전면에 伏彩法을 사용하고 있어 색감에 깊이가 느껴지는 반면, 萩原寺本은 中間色을 많이 사용하여 약간 어두운, 즉 침울한 느낌을 주고있다. 描線도 前者는 肉身部(圖 18)에는 가는 먹선과 朱線을 효과적으로 사용하여 입체감을 살린 긴장감 있는 線을, 法衣(圖 17)에는 힘찬 그러나 각 부분과 조화를 이루는 굵은 먹선을 사용하여 像에 어울리는 분위기 연출에 적극적인 반면에, 後者는 肉身部의 기본적 描法은 前者와 같으나 탄력성에서 뒤떨어지며, 특히 옷주름선은 굴곡이 많아 경직되고 진부한 느낌을 준다.

지금까지 살펴본 것을 정리하여 보면 전체적으로 日本銀行本이 강직하고 단순 명쾌한 畫風을 지녔다고 한다면 萩原寺本은 阿彌陀如來의 자세는 상대적으로 유연하나 번잡한 문양, 面의 細分化 그리고 중간색조의 多用으로 인하여 약간 침울하고 무거운 느낌을 주고 있다. 이것은 곧 제작시기

6) 吉田宏志, 「至元23年銘高麗阿彌陀如來像をめぐって」『月刊文化財』第186號, 1979年3月, pp. 22~28. 拙稿, 「日本銀行藏(東京國立博物館寄託)の阿彌陀如來圖」『MUSEUM』452號(東京國立博物館, 1988年12月), pp. 17~34.

7) 菊竹淳一, 前掲論文(註 1)『大和文華』第72號.

의 先後를 암시하는 것과 동시에 두 그림의 관계를 시사하는 것으로, 즉 萩原寺本은 日本銀行本 또는 그 밑그림을 기초로 하여 제작되었다는 것을 의미하는 것이라고 할 수 있다.

한편, 萩原寺本은 비록 앞선 도상을 전승하고는 있지만 특히 주목해야 할 점은 模寫를 하면서 傳統的인 도상을 기초로 하였지만 앞서 살펴본 미륵하생경변상도나 지장보살도와는 달리 原本과는 다른 圖像의 創出까지도 시도했다고 하는 것이다. 그리고 또하나 기억해야 할 것은 도상의 변용 역시 시기적 회화경향의 틀 속에서 이루어졌다는, 즉 당시의 화풍을 충실하게 반영하고 있다는 점이다. 예를 들자면 袈裟의 구조가 細分化되는 것은 現存例로 볼 때 根津美術館의 大德10年(1306) 銘 阿彌陀如來圖(圖 19)를 비롯하여 대체로 14世紀 初半부터이며, 특히 色彩感이나 法衣의 形狀, 즉 袈裟, 裳衣, 특히 오른쪽에 걸쳐 아래로 흘러내린 大衣의 形狀이 14世紀 前半으로 짐작되는 京都・東海庵의 阿彌陀如來圖(圖 20)와 아주 유사하다는 것을 고려할 때 萩原寺本 역시 이러한 14세기 전반의 시기성을 반영한 것이라고 생각된다. 그뿐만 아니라 육계가 낮아졌다고 하는 점, 육신부의 윤곽선 표현이 소극적이라는 점, 또는 문양이 소형화, 다양화 하였다는 점 등 화면구성요소의 변잡성 역시 시기적 특성이라고 볼 수 있는 것들이다.

지금까지 日本銀行本과 萩原寺本의 비교를 통하여 圖像의 變容에 관하여 살펴 보았고, 그 결과는 다음과 같이 요약할 수 있을 것이다. 우선 萩原寺本은 日本銀行本과 같은 阿彌陀如來圖像을 모사하였지만 圖像의 본질성에 변화가 없는 범위에서 변용을 시도하였으며 변용의 과정에서도 시기적 회화경향을 충실히 반영하였다. 그러나 시기적 회화경향의 구속을 비교적 적게 받는 부분, 즉 자세의 유연성이 상대적으로 돋보이는 것은 작가의 뛰어난 기량을 짐작케 하는 것이며, 이는 先行 圖像에 강한 구속을 받는 모사과정에 있어서도 단순한 모사가 아니라 模寫性을 의식한 새로운 圖像創出이라는 작가의 의지가 짙게 깔려 있었기 때문이라 생각된다.

2. 阿彌陀三尊來迎圖

고려시대 아미타삼존래영도는 현재 10여점이 알려져 있다. 그 가운데 大阪・法道寺本을 비롯하여 京都・泉屋博古館本, Brooklyn博物館本, 그리고 京都・個人所藏本 등 4점은 圖像學的으로는 동일하면서 크기나 세부의 묘사가 달라 圖像變容의 과정을 살피는데 좋은 자료가 되고 있다. 여기에서는 네 그림의 특징을 살펴보고, 그 특징들이 암시하는 것이 무엇이며, 어떠한 모습으로 變容되었는가에 대하여 알아보려고 한다.

法道寺本(圖 21)은 크기가 166.4×88.8cm로 1300년을 前後한 시기에 제작된 그림으로 짐작된다.⁸⁾ 화면구성은 阿彌陀如來를 중심으로 왼쪽에 관음보살, 오른쪽에 세지보살이 있고, 약간 우측을 향하여 걷는 모습으로 모두 한발을 내딛고 있다. 세지보살만 상체를 틀어 정면을 향하고 있다. 자세는 아미타여래는 왼손을 가슴앞까지 들고, 오른손을 밑으로 내려뺀고 있으며 두 손 모두 첫번째와 세번째 손가락을 맞대고 있다. 着衣法은 僧祇支와 裳衣를 입고 大衣를 걸치고 그 위에 袈裟

8) 拙稿, 『高麗時代の阿彌陀三尊圖』『泉屋博古館紀要』第五卷(京都・泉屋博古館, 1988年9月), pp. 50~70.

를 두르고 있다. 관음보살은 오른손을 아래로 뻗어 淨瓶을 들고있고, 왼손은 가슴까지 들어 버들 가지를 잡고 있다. 着衣法은 裳衣를 입고 天衣를 걸치고 있다. 세지보살은 오른발을 앞으로 내딛고 있으면서 상반신을 틀어 정면을 향하고 있고 經帙을 올려놓은 긴 蓮枝를 양손에 잡고 있다. 着衣法은 관음보살과 거의 같다.

색채는 朱, 群青, 白色顏料를 많이 사용하였고, 濃淡에 의하여 天衣나 裳衣를 구별시켰다든가 (세지보살), 분홍계통의 색조위에 群青의 장식을 배치하는(관음, 세지의 裳衣)등 색채의 대비가 교묘하다. 그리고 金泥 사용을 억제하여 옷주름에는 일체 사용하지 않고있어 경쾌한 느낌마저 들게한다.

法道寺本이 지닌 특징을 지적하면, 이 그림은 유려한 선과 다채로운 색을 교묘하게 조화시켜 抑制的이고 조용한, 세련된 畫趣를 만들어 내었고, 또한 부드러움과 동시에 울동감도 느낄 수 있는 우수성을 지니고 있다.

法道寺本을 계승, 變容시킨 그림가운데 우선 언급할 수 있는 그림은 泉屋博古館本(圖 22)⁹⁾이다. 이 그림은 法道寺本과 形式뿐 아니라 자세, 着衣法, 持物, 印相, 나아가 장식 등 모티브의 形狀마저도 거의 같다. 그러나 앞서 살펴본 日本銀行本과 萩原寺本의 관계와 마찬가지로 화면의 크기(130.0×83.0)가 다르며, 이는 곧 같은 粉本 또는 模寫의 對象이 되었던 그림을 그대로 옮긴 것이 아니라는 것을 암시하여 주는 것이라고 생각된다. 크기 뿐만 아니라 이 그림은 본존의 육계가 높고, 三尊 모두 얼굴이 거의 正方形이며(圖 23·24), 신체가 약간 옆으로 퍼져있고 관음보살의 광배가 약간 작게 표현된 것 등 法道寺本과 다른 점이 많다. 색채에 있어서 차이점은 육신부에 金泥를 칠하고 있다는 것이 무엇보다 두드러지며, 明도와 濃淡을 고려한 색채조화, 즉 섬세한 技巧에서 훨씬 뒤떨어지고 있다(圖 25·26). 문양 역시 蓮華唐草圓文, 蓮唐草文 등 번잡스럽고, 描線은 모든 부분을 金泥線으로 마무리를 하였으며 특히 각 모티브의 윤곽선은 눈에 두드러질 만큼 강조되고 있다.

Brooklyn博物館本(圖 27)은 泉屋博古館本과 마찬가지로 法道寺本과 아주 유사하다.¹⁰⁾ 그러나 역시 크기(143.2×95.1)가 다르며, 육계가 높고, 얼굴이 直方形이며 세지보살의 얼굴이 正方形에 가깝다는 것, 그리고 본존이 긴장감을 잃고 있는 듯이 표현된 것이 다르다. 문양도 연화문 이외에 圓文(관음보살)을 사용하였고, 두 보살의 문양 역시 눈에 거슬릴 만큼 두드러져 보여 像容에서 울동감보다는 정지된, 무거움이 느껴진다. 그리고 泉屋博古館本과 비교하여 보아도 관음보살의 광배가 작아졌다는 점 등 극히 일부에서 共通點을 찾을 수 있으나 세지보살의 가슴에 표현된 띠가 직선적이라든지, 袈裟 윤곽선이 形式的이라든지, 차이점 역시 적지않다. 특히 울동감을 상실하고 있다는 점에서 두 그림은 인상을 달리하고 있는 것 같다.

9) 拙稿, 前掲論文(註 8).

10) Young-Sook pak, Amitābha Triad: A Koryŏ painting in the Brooklyn Museum, 『三佛金元龍教授停年退任記念論叢』II, 1987年8月, pp.513~536. 및 拙稿, 前掲論文(註 8). 한편, 이 그림의 제작연대에 대하여 朴英淑氏는 13世紀初로 本人은 14世紀 中葉으로 추정하였다.

法道寺本の 계승과 變容이라는 점에서 마지막으로 언급할 수 있는 그림은 京都·個人所藏本(圖 28)이다. 이 그림은 앞서의 두 그림에 비하여 화면이 98.6×54.5cm로 작은 편이나, 각 부분의 表現은 오히려 法道寺本을 가장 충실히 따르고 있는 듯 하다. 우선 三尊의 얼굴은 약간 둥글기는 하지만 앞서의 두 그림보다는 法道寺本에 가까우며, 옷주름등 윤곽선에 金泥를 전혀 사용하고 있지 않은 것도 역시 法道寺本과 相通하는 表現技法이다. 색채는 朱, 綠青, 群青에 덧붙여 주황색 계통의 안료를 많이 사용하여 역시 法道寺本과 가장 가깝고, 문양도 기본적으로는 같다고 할 수 있다. 그러나 역시 이 그림에서도 法道寺本과 적지않은 차이점이 있음을 알 수 있다. 大衣의 문양은 雲鳳文대신 칠보문이고, 裳衣역시 蓮唐草文으로 가득 메우고 있다. 그리고 채색은 기본적으로 유사하나 두 보살의 天衣의 색이 진한 주황색 계통이어서 法道寺本の 은은한 색조와는 거리가 있으며, 특히 관음보살의 허리를 묶고 아래로 흘러내리게 한 群青의 장식표현은 지나친 색감의 대비로 인하여 무거운 느낌을 주고있다. 묘선은 文樣이외는 먹선만을 사용하고 있으나 굵고 진하며, 특히 大衣의 윤곽선의 강조가 두드러진다.

이 그림은 비록 法道寺本이 지닌 표현상의 특징을 파악하여 분위기 연출을 시도하고는 있으나, 각 모티프의 자기주장이 강하고 그로 인하여 모티프 상호간의, 나아가 전체적인 조화에서 法道寺本에 미치지 못하고 있다고 보아진다. 어찌되었든 이 그림은 模寫의 대상이 되었던 그림의 특징을 파악하여 작가 나름대로 해석, 변용을 시도하여 상당히 성공한 한 예로 손꼽을 수 있을 것이다.

지금까지 살펴 본 세점의 그림은 法道寺本の 기본적인 圖像의 틀은 유지하면서 화면의 크기와 부분적인 형상, 그리고 문양과 색감 등 세부표현의 변용을 통하여 원본과는 다른 분위기를 연출하려 했음을 알 수 있다. 그러나 이 세 그림은 각자의 表現意志는 모두 달라 보이지만 공통적으로 모사본의 숙명이라 할 수 있는 윤곽선의 강조와 점진적변화의 상실, 그에따른 화면의 평면화와 율동성의 결여 또한 두드러짐을 알 수 있다. 그리고 앞서 지적한 것처럼 변용을 통하여 도상을 진승할 때도 역시 당시의 회화경향을 충실하게 따르고 있으며, 세 그림은 제작시기가 14세기 중엽으로 거의 큰 차이가 없음에도 畫質에서 차이를 보이는 것은 역시 작가의 기량에 따라 그 品格이 좌우되고 있음을 다시 한번 확인시켜주는 것이라 할 수 있다.

지금까지, 같은 圖像에 의한, 또는 圖像의 變容에 의하여 제작된 그림들을 통하여 고려불화에 있어서 圖像의 傳承과정을 살펴보았다. 그 과정 속에는 많은 상황들이 내재하여 있었지만 대체로 다음 몇 가지로 정리할 수 있지 않을까 한다.

첫째, 模寫의 경우, 밑그림(粉本)을 옮겼다가보다는 實在하는 그림을 對象으로 하였다고 생각된다.

둘째, 實在하는 그림들은 모두 당시를 대표할 만한 뛰어난 品格을 지닌 것들이다.

셋째, 圖像의 傳承은 對象作品의 그대로의 模寫에 의해서가 아니라, 圖像의 變容에 의하려는 의지가 뚜렷했고, 이것은 새로운 도상 창출의 원동력이 되었던 것 같으며, 역시 작가의 기량에 의하여 成敗가 결정되었다.

넷째, 模寫의 경우에도 당시의 회화경향을 충실히 따르고 있었으며, 變容에 의한 그림이 시기성

을 더욱 강하게 반영하고 있었다.

다섯째, 모사작품의 특성을 알 수 있었다. 즉, 모사작품은 對象作品을 인상적으로 파악하기 때문에 설명적이고 구체적인 명쾌함을 요구하게 되고, 따라서 점진적 변화를 상실함과 동시에 윤곽선이 강조된다. 그 결과 描線은 有機的인 것에서 機械的, 觀念的인 것으로 변질되며, 각 모티프는 과장, 강조, 생략되어, 畫面 전체상태에 대한 관심은 2차적인 것이 된다는 것이다.¹¹⁾

맺음말

道釋畫 또는 鑑戒畫의 模寫本 제작은 古代繪畫의 중요한 과제중의 하나였고 模寫作品에 時代性이 반영되는 것도 그다지 새로운 사실은 아니다. 비록 고려불화의 도상이 현존하는 것으로 미루어 볼 때 그다지 다양하게 보이지 않을지 모르지만 기록을 살펴보면 꼭 그렇지만은 않다. 기존의 연구과정에서 말하는 고려불화 도상의 빈곤, 또는 협착성은 顯敎系統의 圖像이 主流를 이루고 있는 고려불화를 密敎系統의 佛畫와 직접 비교하였을 때 생길 수 있는 상대적 빈곤에서 비롯된 의견이라고 생각된다. 물론 이 글이 도상의 빈곤 내지는 협착성이라는 의견을 막연하게 부정하기 위한 목적에서 쓰여진 것은 아니다. 그 주된 목적은 머리말에서도 언급하였듯이 고려불화에 있어서 도상의 성립, 전개 그리고 시대적 특징을 圖像의 傳承이라는 관점에서 이해하고 해결하기 위한 것이었으며, 傳承의 과정과 구도가 구체화될 때 비로소 고려불화의 다양성도 확연해질 것이며 도상의 빈곤, 협착성이라는 견해도 달라지리라 믿고 있다. 단지 아쉬움이라면 전통적 도상을 전승하고자 했던 高麗人들의 정신구조, 그리고 모사작품에 대한 그들의 평가, 또는 高麗人들의 佛教繪畫에 대한 繪畫觀을 함께 언급하지 못했다는 것이다. 앞으로의 과제로 남겨두고 많은 분들의 조언을 부탁 드린다.

<附記>

이 글은 1991年11月美術史學會 74回 月例研究發表會에서 口頭發表한 내용을 加筆訂正한 것이다. 작품조사 및 자료제공에 협력하여 주신 知恩院, 東京國立博物館, 奈良國立博物館, 徳川美術館, 泉屋博物館, 京都의 소장가 등 관계자 여러분께 감사를 드린다.

그리고 한국학술진흥재단의 관계자들에게도 자리를 빌어 감사드린다.

11) 模寫作品에 있어서 이러한 경향은 비단 佛教繪畫 즉 채색화에서만 발생하는 현상은 아니라고 보아진다. 일반회화의 경우도 거의 대동소이할 것이며 특히 水墨畫에 있어서 原本과 模寫本을 구별할 때 각별히 유의해야 할 요소들이라고 생각한다. 일반회화에 있어서 原本과 模寫本의 관계, 또는 模寫本의 특징에 관하여 언급한 글은, 戶田禎佑, 「中國繪畫における形態の傳承—模寫の特殊性について—」 『東洋文化研究所紀要』 第57冊(東京大學, 1972年3月), pp. 1~30. 및 「戶田禎佑, 模寫性について—宋元畫を中心に—」 『MUSEUM』 380號(東京國立博物館, 1982年12月), pp. 23~30. 등이 있다.



圖 1. 彌勒下生經變相圖 (1350年) 和歌山・親王院.



圖 2. 彌勒下生經變相圖 京都・知恩院.



圖 3. 彌勒下生經變相圖 親王院.



圖 4. 彌勒下生經變相圖 (赤外線寫真) 知恩院.



圖 5. 彌勒下生經變相圖 親王院.



圖 6. 彌勒下生經變相圖 知恩院.



圖 7. 彌勒下生經變相圖 親王院.



圖 8. 彌勒下生經變相圖 知恩院.



圖 11. 地藏菩薩圖 根津美術館.

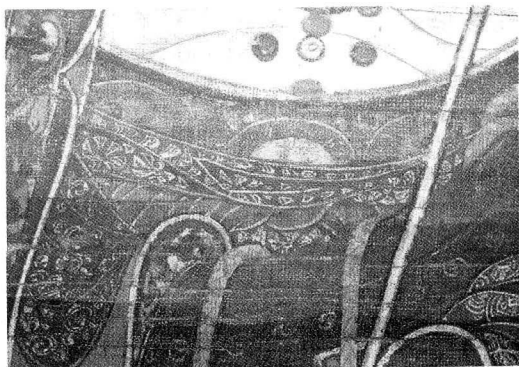


圖 12. 地藏菩薩圖 徳川美術館.



圖 9. 地藏菩薩圖 東京・根津美術館



圖 10. 地藏菩薩圖 名古屋・徳川美術館



圖 13. 阿彌陀如來圖 (1286年) 東京・日本銀行



圖 14. 阿彌陀如來圖 香川・萩原寺

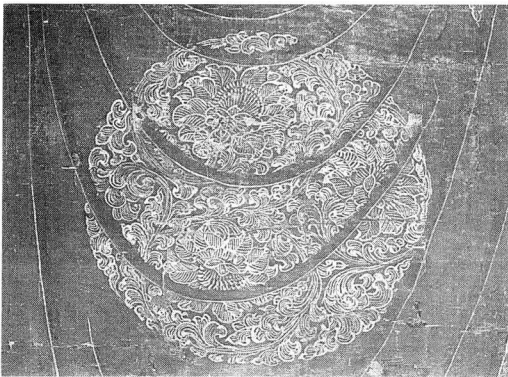


圖 15. 阿彌陀如來圖 (寶相華唐草文) 日本銀行

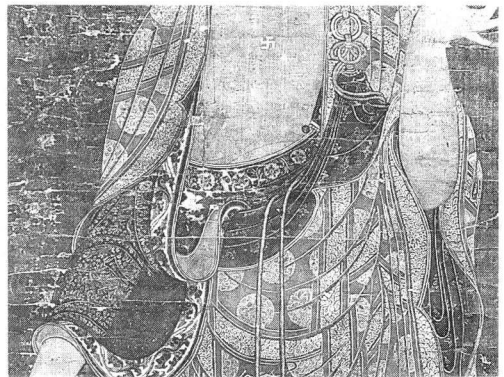


圖 16. 阿彌陀如來圖 萩原寺

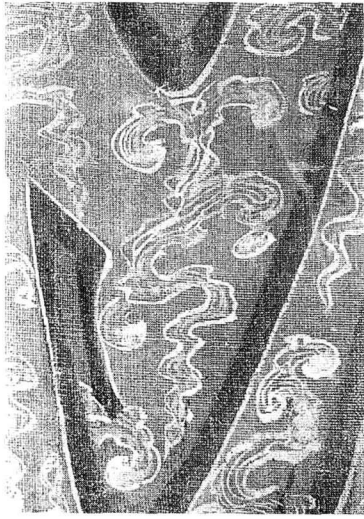


圖 17. 阿彌陀如來圖(雲文) 日本銀行



圖 18. 阿彌陀如來圖(顔) 日本銀行



圖 19. 阿彌陀如來圖 (1306年) 東京・根津美術館



圖 20. 阿彌陀如來圖 京都・東海菴



圖 21. 阿彌陀三尊圖 大阪・法道寺



圖 22. 阿彌陀三尊圖 京都・泉屋博古館



圖 23. 阿彌陀三尊圖（阿彌陀如來）法道寺



圖 24. 阿彌陀三尊圖（阿彌陀如來）泉屋博古館



圖 25. 阿彌陀三尊圖（觀音菩薩）法道寺



圖 26. 阿彌陀三尊圖（觀音菩薩）泉屋博古館



圖 27. 阿彌陀三尊圖 美國·Brooklyn Museum



圖 28. 阿彌陀三尊圖 京都·個人

Transmission of the Iconography in Buddhist Paintings of the Koryŏ Period

Chung, Woo-thak

Studies on Koryŏ period Buddhist paintings, thus far, seem to have focused on the understanding : the formation, execution techniques, and production processes of their iconography. Based on the findings in this area, scholars have tried to elucidate the overall aspects of the Koryŏ period Buddhist paintings as a whole. Despite of such endeavors, however, the overall shape of the Koryŏ Buddhist paintings has not been clearly understood yet, and many problems still remain unresolved. One of such problems is concerned with the similarity and commonness in the iconography, which have been already pointed out as a distinctive character of Koryŏ period Buddhist paintings. This paper examines and compares certain phenomena involved in the process of transmitting the iconography from the perspective view in art history.

Transmission of the iconography can be divided into two subcategories. The first is the transmission of the same iconography. Included in this group are the illustration of Maitreya-Vyakarana-Sutra(彌勒下生經變相圖) in the collection of Shino-in, Wakayama, (和歌山・親王院) and in the collection of Chion-in(知恩院), Kyoto; and paintings of Ksitigarbha(地藏菩薩圖) in the collection of the Nezu Institute of Fine Arts(根津美術館), Tokyo, and in the collection of the Tokugawa Art Museum(徳川美術館), Nagoya. A careful comparison of the iconography expressed in these works reveals remarkable similarities in the size and composition of the pictures as well as in their motifs and shades of color. However, some differences are also discerned, especially in the execution of the details. In any case, replicas Faithfully reproduced the contours of the original work, though their overall quality falls somewhat short of the original work.

The second category is characterized by the transmission through creating the variations of the iconography. Typical examples of this category examined in this paper are : paintings of Amitabha(阿彌陀如來圖) contained in the collection of the Bank of Japan(日本銀行), Tokyo and in the collection of Hagiwara-Ji, Kagawa(香川・萩原寺); paintings of Amitabha Triad(阿彌陀三尊圖) that appear in the collection of Hodo-Ji(法道寺), Osaka, and in the collection of the Sen-oku Hakkokan(泉屋博古館), Kyoto; a version exhibited in Brooklyn Museum, U.S.A.; and one privately owned by a Kyoto resident. Works dealing with each of the iconography are varied in terms of their siz

es, motifs, and in their expressive techniques. Nevertheless, the essence of the iconography remains constant, and the expression faithfully reflects the stylistic trend of the period.

Some major findings in this paper can be summarized as follows :First, reproduced versions do not seem to have been duplicated directly from the underdrawing. Rather, they appear to have been redrawn, based on the original work.

Second, the model paintings that served as objects to be reproduced were all distinguished works of a top quality, representative of the period.

Third, the process of transmitting of the iconography clearly reveals artists' intention to add variations to the original works instead of merely duplicating them. Such a move apparently served as the momentum to invent a new iconography, and the success or failure of the creation was dependent upon the capacity of the individual artist.

Fourth, the reproduced versions were very much in line with the artistic trend of the period, and such tendency was even stronger in the case of the modified versions.

Finally, this study also reveals certain characteristics of replicas in general. The replicas approach their objects(i. e., the works to be reproduced) impressionistically, with a result that explanatory concreteness and clarity are required. Consequently, gradual shifts are lost, and emphasis is placed upon the contours of the painting. As a result, the originaly organic lines are rendered mechanical and ideal, and each motif is either exaggerated, emphasized, or altogether eliminated, so that the overall composition of the painting is reduced to a matter of secondary importance.