

조선왕조시대 釋迦誕生圖像 연구*

鄭于澤**

- I. 머리말
- II. 화면구성과 도상학
- III. 표현과 기법-제작시기
- IV. 도상의 계승과 수용
- V. 일본의 탄생도상의 수용과 확산
- VI. 맺음말

I. 머리말

우리나라 불교회화 연구는 우선 임진왜란 이후, 즉 17세기부터인 조선조 후기의 작품을 대상으로 이루어졌다. 고려시대의 불교회화는 비록 대부분이 일본 등 해외에 전하고 있어 연구 환경이 좋은 것은 아니었으나 꾸준한 연구 결과 그 모습이 상당 부분 밝혀졌다. 따라서 한국불화 연구는 고려에서부터 조선조 말에 걸쳐 그 흐름이 정리된 듯 보이나, 실제로 가장 중요한 시기인 조선조 전기, 즉 임진왜란 이전까지의 불화 양상은 어느 정도의 연구 성과가

* 이 논문은 2004년도 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF:2004-041-G00027)

** 동국대학교대학원 미술사학과 교수.

있기는 하지만 아직도 밝혀지지 않은 부분이 적지 않아 이 시기는 한국불교회화사에서 공백의 상태로 남아 있다 해도 과언이 아니다.¹

조선조 전기 불화는 고려시대와 조선조 후기를 연결해주는 단순한 시기성뿐만 아니라 우리나라 불화의 화풍 등 양식 변화의 양상을 밝혀낼 수 있는 중요한 작품군이다. 특히 조선조 후기 불화의 양식과 도상은, 말할 것도 없이 조선조 전기 불화에서 계승된 것으로 이 시기 불화 연구는 필수적일 수밖에 없다.

석가여래의 출처소생을 여덟 장면으로 압축 묘사한 釋迦八相圖는 유일 교주라는 성격 때문인지 시기, 국가, 민족 그리고 종파에 관계없이 신봉된 유일의 불교도상이다. 따라서 우리나라의 경우도 석가팔상도가 상당히 제작되었을 것으로 짐작하지만 현재 남아 있는 작품은 그다지 많지 않으며, 더욱이 조선조 전기의 작품은 『釋譜祥節』 또는 동일 유형의 관화가 유일한 정도였다. 이러한 상황에서 근년 일본에서 조선조 초기로 짐작되는 本岳寺 소장의 〈석가탄생도〉가 공개되어 적지 않은 관심을 끌었다.²

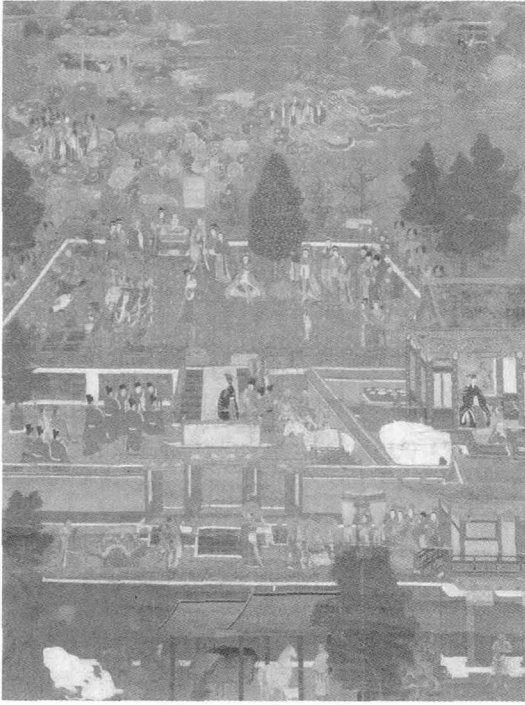
여기에서는 새로운 자료라고 할 수 있는 일본 本岳寺 소장 〈석가탄생도〉의 제작시기, 도상학 등을 밝혀보고 이를 토대로 조선조 후기 탄생도상에 미친 영향을 도상의 계승과 수용이라는 관점에서 살펴보고자 한다. 또한 本岳寺의 〈석가탄생도〉가 일본에 전래된 이후 많은 동일 도상이 제작, 유포되는 정황에 관하여도 밝혀보고자 한다.

석가팔상도에 관한 연구 성과는 남아 있는 작품이 그리 많지 않아서인지 이에 관한 연구도 다른 도상의 불화에 비하여 적은 편이나, 석가팔상의 경전상의 도상학적 근거와 조선조

¹ 조선조 전기, 즉 15, 16세기 불화에 관한 중요 연구 성과는 다음과 같다.

洪潤植, 「朝鮮 明宗朝의 佛畫製作을 통해서 본 佛教信仰」, 『佛教學報』 19(1982. 9); 朴銀卿, 「麻本佛畫의 出現—日本 周昉 國分寺의 〈地藏十王圖〉를 중심으로」, 『美術史學研究』, 199·200(1993. 12); 同著, 「日本 梅林寺소장의 조선 초기〈수월관음보살도〉」, 『美術史論壇』 2(1995. 6); 同著, 「朝鮮前期 線描佛畫—純金畫」, 『美術史學研究』 206(1996. 6); 拙稿, 「來迎寺 阿彌陀淨土圖」, 『佛教美術』 12(1995. 12); 同著, 「朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究」, 『美術史學』 13(1999. 12); 金廷禧, 「文定王后의 中興佛事와 16세기의 王室發願 佛畫」, 『美術史學研究』 231(2001. 9); 유경희, 「道岬寺 觀世音菩薩32應眞의 圖像 研究」, 『美術史學研究』 240(2003. 12); 盧世珍, 「16세기 王室發願 佛畫의 一考察」, 『東岳美術史學』 5(2004. 12).

² 本岳寺 석가탄생도는 이미 1970년대 일본의 연구자들에 의해 검토된 작품이나, 1997년 10월 16일부터 11월 16일에 걸쳐 山口縣立美術館에서 열린 「高麗·李朝의 佛教美術展」에 처음으로 일반 공개되었다(『高麗·李朝의 佛教美術展』圖28). 이후 본인이 1998년 4월, 제107회 미술사학회월례발표회에서 “조선초기의 석가탄생도”라는 주제로 本岳寺 작품을 국내에 처음 소개하였다. 本岳寺 석가탄생도를 제일 먼저 소개한 글은, 中野照男·松本誠一, 「連池本岳寺佛傳圖(釋迦誕生繪)」, 『MUSEUM』 317(東京國立博物館, 1977. 8), pp.13-21로 본 글을 작성하는데 많은 도움이 되었다.



도 1 〈釋迦誕生圖〉, 비단에 채색,
145.0×109.5cm, 福岡 本岳寺

후기 석가팔상도의 변화 양상은 대체로 밝혀진 것으로 보인다. 따라서 이곳에서는 서술의 중복을 피하기 위하여 석가팔상의 연원 및 경전상의 근거 등에 관하여는 언급하지 않겠다.³

II. 화면구성과 도상학

本岳寺 〈釋迦誕生圖〉도1는 크기가 세로 145.0, 가로 109.5cm로 비단바탕에 채색한 그림으로, 화면은 세로로 길게 두 줄의 접힘 자국이 있을 뿐 외견상으로는 손상된 부분이 별로 눈에 띄지 않을 만큼 보존상태가 아주 양호하다. 다만 화면을 향하여 왼쪽 아래의 바위와 코

³ 연구 논문으로는 이영중, 「조선시대 팔상도 도상의 연원과 전개」, 『미술사학연구』 215(한국미술사학회, 1997. 9), pp.27-54가 유일하며 세 편의 석사학위 논문이 있다.

채태순, 「조선조후기 팔상도 연구」(홍익대학교 석사학위논문, 1984); 서태현, 「조선 후기 팔상탱화의 핵심부분에 대한 연구」(동국대학교 석사학위논문, 1993); 이영중, 「조선시대 팔상도의 도상적 연원과 전개」(서울대학교 석사학위논문, 1995).

끼리, 양들은 補絹후 새로 그렸으며 소의 머리 부분도 補彩하였다.

화면은 俯瞰視의 입체적 공간을 연출하려 하였다. 그림의 내용을 세로로 크게 다섯 면으로 구획하여 표현하였는데, 각 장면마다 金泥로 쓴 畫記가 있어 그를 통하여 그림의 내용과 도상학을 규명해 볼 수 있다².

이 그림은 어느 정도 불화도상에 익숙하다면 몇 장면만, 또는 '마야부인', '무우수', '九龍下香水' 등의 주제명만으로도 석가탄생도임을 알 수 있을 것이다. 그렇다면 과연 이 그림은 어느 경전을 기본 텍스트로 하였을까.

석가탄생을 포함하여 석가여래의 일생과 관련된 경전은 잘 알려진 『普曜經』, 『方等大莊嚴經』, 『佛本行集經』, 『釋迦譜』 그리고 『過去現在因果經』과 『釋迦如來成道記註』, 『釋氏源流應化事蹟』을 비롯하여 한글 경전인 『釋譜祥節』과 『月印千江之曲』 등 적지 않게 알려져 있다.

이처럼 많은 경전을 바탕으로 한 佛傳의 圖像은 내용의 해석과 편자의 성향 그리고 제작자의 표현 역량, 국가와 시대적 감성 등에 따라 다를 수밖에 없어 매우 다양했던 것으로 짐작된다.⁴

本岳寺의 〈석가탄생도〉는 비록 석가의 일생을 여덟 장면으로 압축 묘사한 팔상도는 아니지만 불전의 한 유형인 것에는 틀림이 없으며 따라서 이 그림 역시 불전 관련 경전에 의거하여 제작되었다는 것은 의심할 여지가 없다.

한편, 本岳寺本의 중심 내용이 묘사된 "탄생단" 도³은 『釋譜祥節』과 『月印釋譜』에 실린 석가팔상판화의 하나이며, 석가탄생을 묘사한 〈비람강생상〉도⁴와 도상이 거의 같다.⁵ 물론 本岳寺本과 판화를 자세히 비교하여 보면 등장인물의 多少, 모티프의 배치에서 약간의 차이는 있지만 도상의 기본 구성과 본질은 똑같다고 하여도 과언이 아니다. 이러한 동일성에 착안하여 『月印釋譜』의 본문 내용과 비교해 본 결과 本岳寺의 석가탄생도의 도상학적 근거는 석가여래의 일생을 노래한 『月印千江之曲』에 두고 있다는 것을 알 수 있었다.

金泥로 쓴 화기를 『月印千江之曲』의 내용과 비교하여 보면 다음과 같다.

1. 「其十八」 "...하늘의 神靈이 七寶로 꾸민 수레를 이끌어 오며(D-④ 天人), 땅에서 보배가 저질

⁴ 佛傳八相의 소의경전과 도상의 성립 등에 관하여는 註3의 연구논문과 학위논문에서 구체적으로 언급하였으므로 이곳에서는 생략하고자 한다.

⁵ 『釋譜祥節』과 『月印釋譜』의 석가팔상판화의 판각 시기와 의의에 대하여는, 이영중, 「조선시대 팔상도 도상의 연원과 전개」, p.39를 참조 바람.

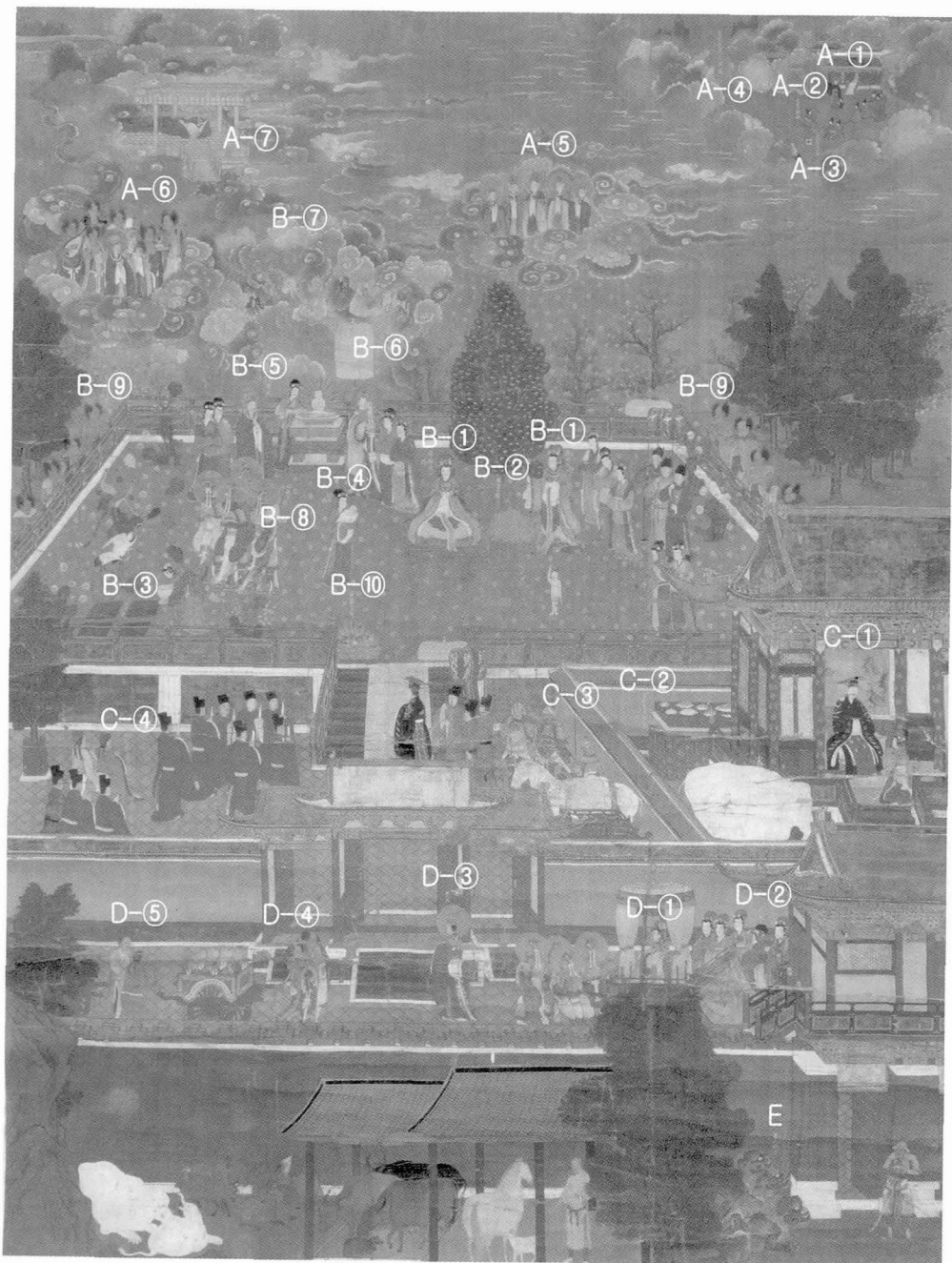
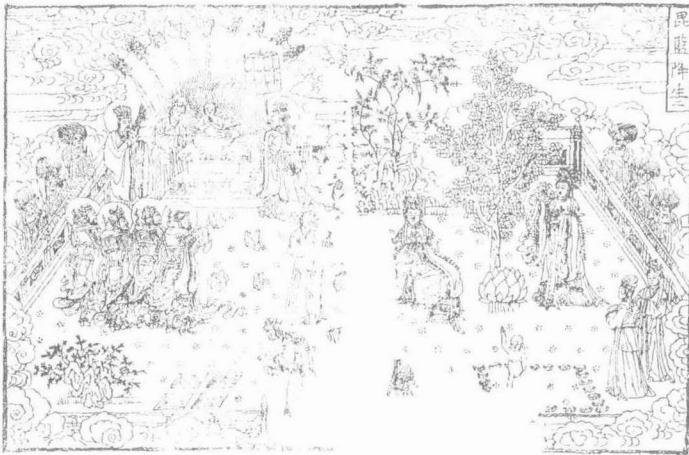


图2 《釋迦誕生圖》，福岡 本岳寺

- A. ① 周昭王, ② 太史蘇由, ③ 泉井泛溢, ④ 五色光貫太微宮, ⑤ 諸天, ⑥ 八部, ⑦ 魔王不安本座
- B. ① 摩耶夫人, ② 無憂樹, ③ 四井, ④ 姝女, ⑤ 梵王, ⑥ 帝釋, ⑦ 九龍下香水, ⑧ 四天王, ⑨ 夜叉, ⑩ 寶藏自出
- C. ① 淨飯王, ② 自然百味飯食, ③ 四兵, ④ 梵志相士普稱萬歲
- D. ① 摩耶, ② 姝女, ③ 梵王, ④ 天人, ⑤ 市人
- E. 雪山獅子



도 3 <釋迦誕生圖>(부분),
福岡 本岳寺
도 4 『釋譜祥節』,
<비람강생상> 목판화

로 나며(B-⑩ 寶藏自出), 좋은 향내가 두루 퍼지며, 雪山의 五百獅子가 門에 와서 벌려 서 있으며 (E 雪山獅子), 白象이 뜰에 와서 벌려 서 있으며, 하늘에서 가는 향비가 오며, 궁중에 자연히 여러 가지 음식이 굶주린 사람을 구제하며(C-② 自然百味飯食)…”

2. 「其二十一」 “…摩耶夫人이 雲母寶車 타시고(D-① 摩耶), 東山 구경 가실 때에, 三千國土가 六種震動하므로 四天王이 수레를 끌고 梵天이 길 잡아(D-③ 梵王), 無憂樹 밑으로 가시니 諸天이 꽃을 뿌리었는데 무우수 가지가 저절로 구부러져 오므로 夫人이 오른손으로 가지를 잡고 꽃을 꺾으려고 하셨는데(B-② 무우수), 菩薩이 오른쪽 옆구리로부터 나서어(B-① 摩耶夫人), 큰 智慧의 光明을 펴시어 十方世界를 비치시니 그때에 일곱 줄기의 七寶蓮花가 수레바퀴 같은 것이 나와 菩薩을 받았다. (중략) 그때에 四天王(B-⑧ 사천왕), 이 하늘의 비단으로 안아 金几위에 앉고, 帝釋

은 蓋를 받히고(B-⑥ 제석), 梵王은 白拂을 잡고(B-⑤ 범왕), 양 옆에 서며, 帝釋 梵王이 여러 가지 향을 뿌리며, 아홉 龍이 향물을 내려와 菩薩을 씻기니(B-⑦ 九龍下香水), 왼쪽 물은 덥고, 오른쪽 물은 차다. 씻긴 다음 帝釋과 梵王이 天衣로 둘러싸다.”

3. 「其二十二」 “…大千世界에 放光하시니 天龍八部가 空中에서 풍류하며(A-⑥ 八部), 부처의 德을 노래 부르며, 香 피우며 瓔珞과 옷과 꽃비가 섞여 떨어지더니, 그때에 夫人이 나무 아래에 있으셨는데(B-① 摩耶夫人), 네 개의 우물이 나니(B-③ 四井), 八功德水가 갖추어지거늘 그 물로 차례로 씻으시었다. 그때에 夜叉王들이 둘러싸며(B-⑨ 夜叉), 일체의 天人들이 다 모이며(A-⑤ 諸天), 찬탄하여 말하기를 ‘부처가 어서 되시어 중생을 제도하십시오’라고 하는데, 오직 魔王만이 제자리에 편하게 앉아 있지 못하고 근심 걱정하였다(A-⑦ 魔王不安本座).”

4. 「其二十三」 “…姝女가 하늘 비단으로 太子를 싸안아(B-④ 「女」, 夫人에게 되셔 오니, 스물여덟 명의 大神이 네 모퉁이에서 侍衛하였다. 青衣가 돌아와 왕에게 기벌을 여쭙니(C-① 淨飯王), 왕이 四兵을(C-③ 四兵) 데리시고 釋氏들을 모으시어 東山에 들어가시어…”

5. 「其二十四」 “…코끼리와 소와 양과 마굿간의 말이 새끼를 낳았으며, 건특이도 또 낳았습니다.”

6. 「其二十六」 “…바닷속 오백 명의 장사치가 보배를 얻어와 바치며(D-⑤ 市人), 범지며 상사 모두가 ‘만세하소서’ 부르며(C-④ 梵志相士普稱萬歲)…”

7. 「其二十九」 “…그때에 中國에 周昭王(A-① 周昭王)이 있었는데 四月八日에 강과 우물이 다 넘치고(A-③ 泉井泛溢), 산이며 궁전이며 다 진동하고 늘상의 별이 돋지 않고, 五色光이 太微宮을 꿰고(A-④ 五色光貫太微宮), 西方이 고운 靑紅色이므로 昭王이 君臣들에게 물으니, 太史 蘇由(A-② 太史蘇由)가 여쭙기를 西方에 聖인이 나시었으니 이 후로 천년이면 그 법이 이 땅에도 전해올 것입니다…”

이상의 비교를 통하여 볼 때 글의 내용과 화기 그리고 도상이 놀라울 만큼 일치하고 있음을 알 수 있으며, ‘궁중에 모인 흰 코끼리(其十八), ‘일곱 줄기의 七寶蓮花(其二十一) 그리고 ‘동물들의 출산(其二十四) 등 비록 화기가 없는 부분도 조금도 다름이 없음을 알 수 있다.

따라서 本岳寺의 <석가탄생도>는 『月印千江之曲』의 내용을 취사선택하고, 앞서 언급한

탄생관화를 기본으로 하여 “석가탄생”이라는 역사적 사건의 상황을 쁘스럽게, 나아가 이해하기 쉽게 繪畫化를 시도한 그림으로 판단된다.

한편, 『月印千江之曲』은 1447-1448년경 世宗이 지었다는 악장체의 讚佛歌로, 1447년 역시 세종이 지은 『釋譜祥節』과 합본하여 1459년 세조가 만든 『月印釋譜』의 본문에 해당하는 우리나라 最古의 한글 위주 문헌이다. 그런데 『月印千江之曲』은 세종이 지었다고 하지만 실제로는 기존의 불전 관련 경전의 내용을 참고하여 재구성한 한글 경전이라 해도 과언이 아니다.

『月印千江之曲』의 내용은 여러 佛傳 경전 가운데 특히 『過去現在因果經』과 거의 일치하고 있음이 흥미롭다. 즉, 本岳寺 <석가탄생도>의 도상학적 근거로 앞서 제시한 내용의 대부분이 『過去現在因果經』과 일치하고 있다.⁶ 다만, 『過去現在因果經』에서는 ‘雲母寶車’(『普曜經』, 『方廣大莊嚴經』), ‘梵志相師普稱萬歲’(『修行本起經』, 『瑞應本起』) 그리고 ‘九龍下香水’(『普曜經』)와 ‘周昭王과 蘇由’(『佛祖統紀』, 『釋迦如來成道記註』) 등은 보이지 않는 문구이다. 이로 미루어 볼 때 『月印千江之曲』은 몇몇 부분을 『過去現在因果經』 이외의 다른 경전에서 빌어 왔고, 특히 『釋迦譜』, 『釋迦氏譜』의 내용과도 상당 부분 일치하는 것도 사실이어서 특정 경전을 바탕으로 두고 엮어진 것이 아니라고 볼 수도 있다. 그러나 앞서 지적한 것처럼 여타 경전들은 『月印千江之曲』 내용의 극히 일부분에 인용되었고 더욱이 『釋迦譜』나 『釋迦氏譜』 그리고 『釋迦如來成道記註』의 경우는 앞서의 여러 관련 경전들의 내용을 적절히 재구성, 편찬한 정도여서 그 역할에 관하여 다시 살펴볼 필요가 있을 것 같다.⁷

이러한 추측을 가능하게 하는 단서가 ‘魔王不安本座’(A-⑦)라는 문구가 아닐까 생각한다. 이 문구는 『過去現在因果經』 이외의 다른 경전에서는 볼 수 없고 이것이 『月印千江之曲』

6 대표적인 몇 가지 사례를 들면 다음과 같다.

「有魔王獨懷愁惱 不安本座」(A-⑦ 魔王不安本座), 「前後自然忽生四井」(B-③ 四井), 「時四天王 卽以天繪接太子身置寶机上」(B-⑧ 四天王), 「地中伏藏 忽自發出」(B-⑩ 寶藏自出), 「天百味食自然在前」(C-② 自然百味飯食), 「爾時白淨王卽嚴四兵眷屬圍繞」(C-③ 四兵), 「諸天妙車載寶而至」(D-④ 天人).

이 밖에도, 「五百師子王 從雪山出 息其惡情 心懷歡喜 羅住城門」, 「亦生七寶七莖蓮花 大如車輪」, 「爾時有一青衣聰慧明了 從藍尼園 還入宮中 到白淨王所而白王言 … 摩耶夫人已生」, 「時王庭中 象生白子 馬生白駒 牛羊亦生五色羔犢」 등과 같이 『月印千江之曲』의 내용과 대부분이 일치하고 있다. (『過去現在因果經』(고려대장경 권20, pp.850-854.))

7 『月印釋譜』 서문에는 『釋譜祥節』은 『釋迦譜』와 『釋迦氏譜』를 바탕으로 편찬하였다고 하나 『釋譜祥節』에는 두 경전에 들어 있지 않은 내용도 적지 않아 다양한 경전들을 참고하였을 것으로 짐작하며, 그 가운데에서도 『過去現在因果經』의 역할이 컸다고 생각한다.

에서 볼 수 있다는 것은 곧 두 경의 밀접한 관련성을 의미한다고 보아도 좋을 것이다.

그렇다면 本岳寺 〈석가탄생도〉는 과연 어느 경전을 근거로 하여 제작되었다고 보아야 할 것인가. 이와 관련하여서는 이미 앞서 지적하였듯이 本岳寺本의 화기는 물론 모든 도상은 『月印千江之曲』의 내용과 일치한다는 점에 주목하지 않을 수 없다. 즉, 『釋譜祥節』의 판화를 기본으로 하여 “석가탄생”의 일대 서사적 정경을 표현하고자 했던 本岳寺本은 『月印釋譜』의 본문에 해당하는 『月印千江之曲』을 도상학적 근거로 삼는다는 것은 지극히 당연하고 자연스러운 일이었다고 생각한다.

한편, 本岳寺의 〈석가탄생도〉는 도상의 내용이 상당부분 일치하고 있다는 점에 주목하여 『過去現在因果經』을 소의경전으로 하여 제작되었다는 견해가 이미 발표되었다. 그러나 이는 『月印千江之曲』의 존재 또는 그 내용을 알지 못하였기 때문에 생긴 어쩔 수 없는 착오였다고 생각한다.⁸

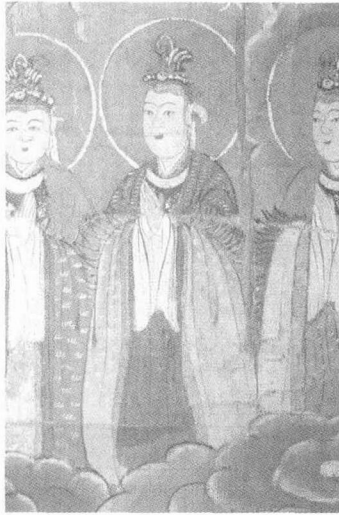
III. 표현기법-제작시기

本岳寺의 〈석가탄생도〉는 화면의 아래에 일부 補緝은 하였지만 바탕이 갈라지거나 안료가 떨어져 보채한 부분이 없이 상태가 아주 양호하여 안정되어 있다. 채색은 朱, 綠靑 그리고 群靑을 주색으로 하였는데, 그 가운데에서도 朱를 사용한 부분이 많아 전체적으로는 붉은 채색감이 느껴진다. 그리고 天空을 제외하고 수목부분에는 녹청으로, 그 밖의 부분은 백색안료로 伏彩를 하였다.

세부적인 표현기법은 채색법, 구름의 표현 등 몇 가지의 예를 들어 제작시기의 추정과 더불어 살펴보고자 한다.

이 그림의 표현상의 특징 가운데 우선 언급할 수 있는 것이 의복에 사용된 이중채색법이다. 이중채색법은 바탕 전면에 칠을 한 다음에 부분적으로 그와 유사한 또는 백색 안료로 덧칠을 하여 입체감을 살리려고 하는 기법이다. 정좌한 마야부인과 제천도5의 경우는 朱를 전면에 칠하고 백색 안료로 다시 덧칠하고 있는데, 그 반대의 경우도 볼 수 있다. 이중채색법은 이미 고려불화에서부터 일반적으로 사용되어 온 채색법으로 그 전통을 조선조 초기의

⁸ 中野照男·松本誠一, 앞의 논문. 이 글을 작성할 때는 연구 환경과 언어 등 『月印千江之曲』의 존재를 인식할 수 있는 상황이 아니었던 것으로 짐작한다.



도 5 <釋迦誕生圖>(부분),
福岡 本岳寺
도 6 <三帝釋圖>(부분),
1483년, 일본 永平寺

불화에 적극 수용하였던 것 같다. 즉, 1465년의 知恩院 <관경변상도>⁹, 1483년의 福井 永平寺 <三帝釋圖>도 6 그리고 1490년경으로 짐작되는 兵庫 十輪寺의 <五佛尊圖>도 7 등에서 同趣의 채색법을 볼 수 있다. 반면에 1546년 彌谷寺¹⁰와 1562년 光明寺 <地藏十王圖>¹¹ 등 16세기 불화에서는 거의 사용하지 않으며 때로는 아주 소극적이어서 그 효과를 상실하고 있다.

또 하나의 표현상의 특징은 정좌한 마야부인을 비롯하여 시녀들의 얼굴 가운데, 이마 콧잔등 그리고 턱에 백색 안료를 얇게 칠하고 있다는 점이다^{도 8}. 이러한 묘법은 이미 고려불화의 안면 표현에서도 확인된 것으로,¹² 그 전통을 이어온 것으로 짐작한다. 그러나 '하이라이트' 기법 또는 '삼백법'이라고도 불리는 이와 같은 백색 안료에 의한 특정 부분의 강조가 무엇을 의미하는지는 정확하게 알 수 없다. 다만 백색으로 채색된 부분이 얼굴에서 비교적 튀어나온 곳이어서 상대적으로 밝게 보인다는 것을 의미한, 즉 즉물적인 표현법이라는 것, 또는 화장법에서 기인했을 것이라는 정도로만 짐작할 뿐이다.

소위 '하이라이트' 기법이라는 이 같은 채색법은 조선조 초기 불화에서는 더 이상 사례

⁹ 호암미술관 편, 『고려, 영원한 미-고려불화특별전』(1993. 12), 圖5. 한편 이 그림의 이중채색과 효과에 관하여는, 拙稿, 『朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究』, pp.131-133을 참조 바람.

¹⁰ 武田和昭, 『讃岐の佛教繪畫』(1984. 12), 圖89.

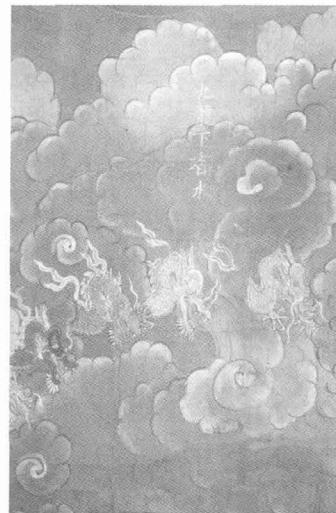
¹¹ 山口縣立博物館編, 『高麗·李朝の佛教美術展』(1997. 10), 圖34.

¹² 拙稿, 『朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究』, p.135 및 菊竹淳一·鄭于澤, 『高麗時代의 佛畫』(시공사, 1997), 圖82 참조.



도 7 <五佛尊圖>(부분), 1490년경, 일본 十輪寺(좌)

도 8 <釋迦誕生圖>(부분), 福岡 本岳寺(우)

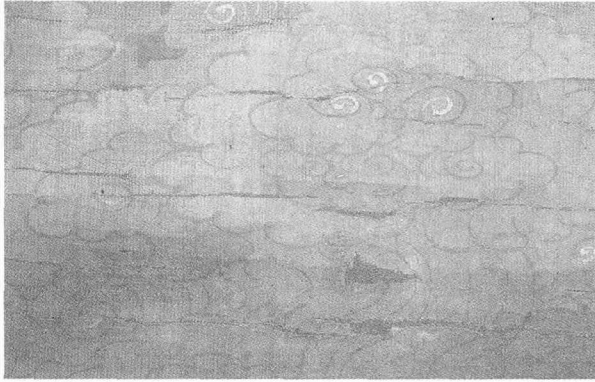


도 9 <地藏十王圖>(부분), 1562년, 일본 光明寺

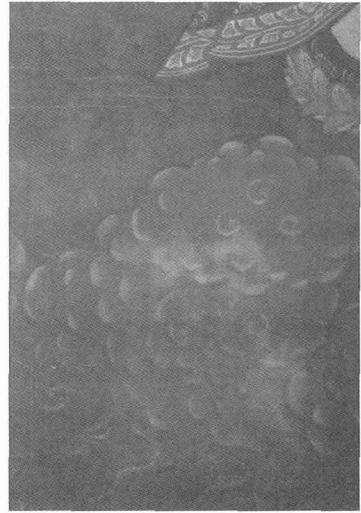
도 10 <釋迦誕生圖>(부분), 福岡 本岳寺

를 볼 수 없어 과연 시기적인 특징이라고 할 수 있을지 모르지만, 앞 시기의 전통을 잇고 있다는 점에서 주목되는 부분이다. 이 기법은 光明寺의 1562년 <지장시왕도>도9, 靑山文庫의 1576년 <안락국태자경변상도> 그리고 知恩院의 1575-1577년 <지장보살본원경변상도> 등 16세기 불화로 계승되고 있다.¹³

本岳寺 <석가탄생도>의 표현상 특징과 시기성을 고찰할 때 주목되는 또 다른 요소는 구름의 표현법이다. 이 그림은 윗부분이 많은 구름들로 채워져 있어 화면 구성의 중요 요소라



도 11 <阿彌陀三尊來迎圖>(부분), 고려시대 14세기, 東京國立博物館



도 12 <藥師12神將圖>(부분), 1477년, 일본 개인

할 수 있는데, 구름의 형상에는 차이가 있으나 기본적인 묘법은 같다고 할 수 있다. 즉, '九龍下香水'의 부분을 예로 들어 보자면 도10 朱, 靑, 綠, 黃土 등으로 바탕을 칠하고 윤곽을 백색 안료로 바림을 하듯 그린 위에, 朱와 黃土의 구름에는 붉은색의, 靑과 綠의 구름에는 각각 같은 색감의 윤곽선을 그어 마감을 하였다. 구름의 표현은 채색과 형상이 반복적이기는 하지만 선명한 다채로움 때문인지 울동감과 화사함이 느껴진다.

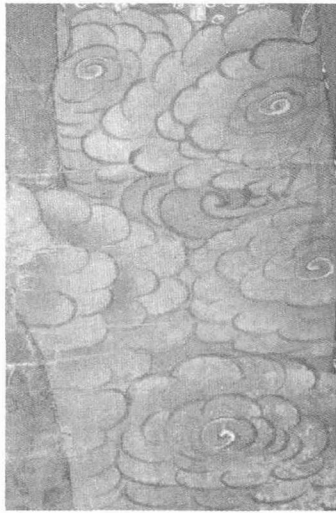
그러나 구름의 표현에서 특징적이고 관심을 끄는 부분은, 구름의 제일 안쪽 나선형 윤곽선의 묘사법으로, 백색 안료의 약간 굵은 선으로 그린 다음에, 강조하려는 듯 다시 금니로 중복하여 그어 나타내었다.

이러한 묘사법은 이중채색법과 마찬가지로 東京國立博物館 <아미타삼존내영도>도11, 徳川美術館 <아미타팔대보살내영도>¹⁴ 등 이미 14세기 고려불화에서부터 보이는 구름의 표현 방법이다. 조선조 초기의 예로는, 이미 앞서 언급한 1465년의 知恩院 <관경변상도>, 일본 개인의 1477년 <약사12신장도>도12¹⁵ 그리고 1490년경으로 짐작되는 兵庫十輪寺의 <五佛尊圖>도13에서 同類의 구름 표현을 볼 수 있다. 물론 이러한 구름 표현은 역시 앞서 언급한 光

¹³ 이들 작품의 표현기법에 관하여는, 拙稿, 「朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究」, pp.134-145를 참조바람.

¹⁴ 菊竹淳一·鄭于澤, 앞의 책, 圖48. 이 밖의 고려불화 구름의 표현에 관한 구체적인 사례는, 同書, 「高麗佛畫의 圖像과 素材」, pp.332-333 참조.

¹⁵ 이 불화는 2006년 5월 2일부터 6월 9일까지 열린 '건학100주년기념 동국대학교 國寶展'에 처음으로 공개된 조선조 초기의 귀중한 작품이다. 全圖는 『건학100주년기념 동국대학교 國寶展』(2006. 5), 圖9 참조.



도 13 〈五佛尊圖〉(부분),
1490년경,
일본 十輪寺

도 14 〈釋迦誕生圖〉(부분),
福岡 本岳寺



도 15 傳 安堅, 〈春景山水圖〉, 비단에 수묵,
15세기, 35.8×28.5cm,
國立中央博物館

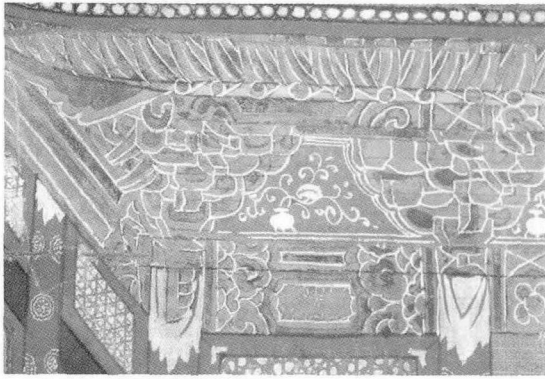
明寺의 1562년 〈지장보살도〉 등 적지 않은 16세기 불화에서도 볼 수 있으나 고려 및 15세기 불화에 비하여 소극적이어서 형상이 애매하고 형식화되었다.

지금까지 本岳寺 〈석가탄생도〉의 표현상의 특징을 시기성을 염두에 두고 살펴본 결과, 묘법에서 15세기의 불화들과 상통하였으며, 16세기 불화들과는 색채감을 비롯하여 많은 부분에서 차이가 있음을 알 수 있었다.

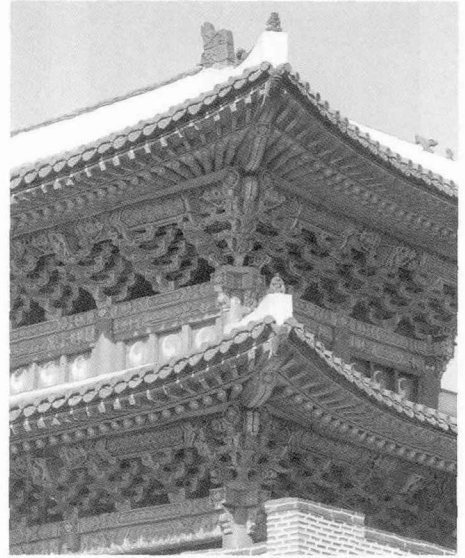
이 그림이 15세기에 속할 것이라는 가능성은 이외에도 몇 가지 점에서 확인이 가능한데 그 가운데 하나가 '정반왕'의 배경 산수화이다. 이 산수화 도 14는 실제 크기가 세로 7.5cm로 아주 작은 화면임에도 불구하고 소홀함이 없어 제대로 된 한 폭의 산수화를 보는 듯하다. 화면의 구성은 主山을 한쪽

에 두고 반대쪽은 공간으로 처리한 소위 '편파구도'로, 안견파의 古式 작품인 15세기의 〈春景山水圖〉도 15와 아주 유사하다.¹⁶ 또한 토파와 수목의 형상과 필법에서도 거의 같아 제작시기도 근접해 있을 것으로 생각한다.

15세기 제작 가능성의 또 하나는 건물의 공포에서 엿볼 수 있는데, 제공도 16이 아래로



도 16 <釋迦誕生圖>(부분), 福岡 本岳寺



도 17 서울 남대문, 1398년 初創

향하면서 끝단이 잘려 있는 듯한 형상이다. 이와 같은 형상은 비교적 고식으로 1396년 初創이며 1448년 중창한 남대문의 제공도¹⁷과 아주 유사하다.

本岳寺의 <석가탄생도>는 이상의 몇 가지 요소를 통하여 볼 때 15세기를 넘어가지는 않을 것으로 짐작되며, 따라서 조선조 초기 불화의 양상을 살피는 데 귀중한 자료로 평가해도 좋을 것 같다. 그렇다면 제작 시기는 과연 15세기의 어느 시점에 해당하는 것일까. 이와 관련하여 주목되는 것이 이 그림의 화려한 색채감이다.

本岳寺 <석가탄생도>는 이미 앞서 언급하였듯이 한눈에 보아도 색채감에 있어서는 조선조 전반기의 불화에서 볼 수 없는 화사함과 명랑함을 지니고 있다. 朱를 중심으로 한 선명함과 투명한 듯한 맑은 색채는 異質의이라고까지 말할 수 있으며, 구성요소가 많음에도 불구하고 유기적이어서 주제 또한 명료하다.

이와 같은 특별한 단독의 탄생도를 제작한 목적은 단순히 '석가탄생'을 칭송하고 예경하기 위함이라고 보기는 어려울 것 같고, 다른 무엇인가의 목적이 있었던 것으로 보인다. 그 목적은 순전히 추측에 지나지 않지만, 王世子の 탄생과 관련이 있지 않을까 생각한다.

조선조 8대 예종은 세조의 둘째아들로 왕위에 오른 지 불과 1년 남짓에 병사하고 이어

¹⁶ 이 그림에 대하여는, 안휘준, 『山水畫』(上), 한국의 미 11(중앙일보사, 1980), 圖9 도판해설 참조.

서 成宗이 12세의 어린나이에 왕위를 계승한다. 따라서 어머니인 昭惠王后(仁粹大妃)가 수렴청정을 하게 되며 본인의 의사와 관계없이 왕비의 간택과 폐비라는 소용돌이 속에 휘말리게 된다. 그러한 와중에 成宗은 재위 7년이 되던 해인 1476년 세자를 얻었는데 이가 곧 연산군이다. 이는 조선조에 들어 재위 중에 세자를 얻는 초유의 일이었고 더구나 예종과 아버지인 德宗(追贈)이 모두 短命에 그친 왕실의 내력을 고려한다면 분명 왕실만이 아니라 나라의 경사가 아닐 수 없었을 것이다.

이 그림은 아마도 이와 같은 왕세자의 탄생을 축하하기 위하여 제작된 것은 아닐까. 더욱이 어머니인 소혜왕후는 물론 世祖妃이며 祖母인 貞熹王后 그리고 왕비인 貞顯王后 모두가 불교에 심취해 있었으며 각종 佛事의 적극적인 후원자였다는 것을 염두에 둔다면 이러한 추측도 충분히 가능하리라 생각한다.

本岳寺의 〈석가탄생도〉는 세자의 탄생을 축하하기 위한 왕실발원의 기념비적인 작품이라고 추측해 보았는데, 그러한 가능성을 뒷받침해 줄 수 있는 단서 역시 그림 속에서 찾을 수 있다.

우선, '정반왕'은 앞면과 뒷면의 모습이 별도로 묘사되어 있는데 자세히 보면, 면류관을 쓰고 12章의 冕服을 착용하였다. 이는 당시의 왕의 실제 복식을 옮긴 것으로 보이며, 이처럼 12장을 아주 작게나마 생략하지 않고 묘사하였다는 것은 절대권력을 모호하게 표현한다는 것이 용납되지 않는 제작 상황이었음을 의미하는 것으로 생각된다.

지금까지 검토해 본 본악사 〈석가탄생도〉의 화풍과 구성요소의 시기성 그리고 역사적 정황을 고려하여 볼 때 이 그림은 조선조 초기, 좀더 구체적으로 말하자면 성종대 초반인 15세기 후반에 제작된 것으로 볼 수 있을 것 같다. 따라서 본악사의 〈석가탄생도〉는 아주 귀한 조선조 초기 불화의 하나로 당시의 불화 양상을 짐작하는 데, 나아가 궁정화풍 불화의 일면을 고찰하는 데 더 없이 귀중한 자료로 생각한다.¹⁷

IV. 도상의 계승과 수용

석가여래의 일생을 묘사한 그림은 현재 일본 高野山 金剛峯寺와 京都 大德寺에 분산 소

¹⁷ 조선시대 궁정화풍 불화에 관하여는, 拙稿, 「朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究」, pp.129-166 참조.



도 18 <쌍림열반상>, 비단에 채색, 1569년.
215.8×128.4cm, 일본 千光寺

장되어 있는 두 폭과 日本 四國의 千光寺 <雙林涅槃相>(1592)도¹⁸ 등이 조선조 전기에 속하는 작품이다. 그리고 日本 壹岐의 華光寺 <毘藍降生相>(1692)과 龍門寺 <釋迦八相圖>(1709)는 조선조 후기 釋迦八相圖의 선두에 서는 작품이며, 通度寺 <釋迦八相圖>(1775) 역시 당대를 대표할 만한 작품으로 이들 이외에도 송광사(1725), 쌍계사(1728) 그림이 잘 알려져 있다.

釋迦八相圖는 제작시기와 제작자에 따라 구성이 다르고, 내용의 표현방법 역시 다양한 것이 특징이다. 따라서 17세기 이후의 팔상도 가운데 석가 탄생 전후의 사정을 묘사한 “비람강생상”도 역시 일정한 화면구성의 틀을 가지고 있었던 것은 아니어서 도상이 매우 다양한 편이다. 그 가운데에서도 적어도 本岳寺本처럼 “탄생단”이 별도로 마련된다든지 또는 화면구성 요소가 거의 같아

탄생도상의 계승과 수용이라는 점에서 주목되는 작품들이 있다. 물론 本岳寺本 도상만이 이들 17세기 이후의 탄생도상에 영향을 준 것이라고는 볼 수 없고 오히려 도상적으로는 『釋譜詳節』의 <석가팔상판화>와 친연성이 강하다고 할 수 있다. 따라서 이곳에서는 本岳寺本과 『釋譜詳節』 판본 어느 것이든 적어도 양 본의 “탄생단” 도상이 이후의 작품에 어떠한 모습으로 계승, 수용되었는가에 대하여 간략하게 살펴보고자 한다.

우선, 석가탄생도상의 계승과 관련하여 주목되는 작품은 大德寺의 <석가팔상도>도¹⁹이다. 이 그림은 비록 화기 등 제작연대를 확정지을 수 있는 기록을 가지고 있지는 않지만, 화풍상 16세기 중반경으로 짐작되는, 즉 석가팔상도뿐만 아니라 조선조 불화의 양식을 규명하는 데도 중요한 단서가 될 수 있는 귀중한 자료이다.

大德寺 <석가팔상도>는 크기가 세로 348.0, 가로 162.5cm로 비단에 채색한 그림이다. 대형 화면에 受胎에서 出家까지의 四相을 한 폭에 그린 특이한 구성으로, 원래는 두 폭으로 이루어진 석가팔상도였을 것으로 보이나 현재는 후반부의 한 폭을 잃고 있다.

석가탄생의 장면은 화면의 중앙에서 약간 위쪽에 묘사되어 있는데, 좌우 폭이 약간 좁아졌고 각 인물의 형상에서 긴장감이 완화되기는 하였으나 『釋譜詳節』의 탄생판화와 화면구

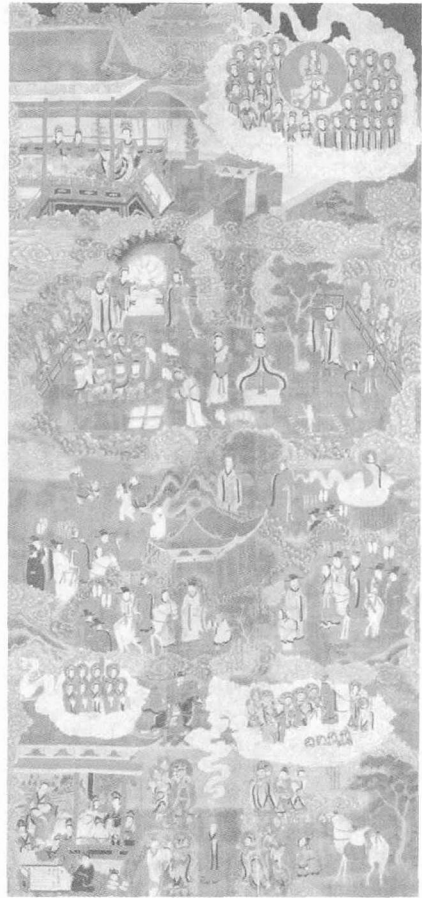
성은 물론 구성요소와 그 세부적인 형상마저도 정확하게 일치한다. 즉, “탄생단”의 앞부분을 구름으로 처리한 점은 물론, 梵王이 들고 있는 拂子の 형상 그리고 마야부인 위쪽에 있는 괴석과 나무 그리고 瑞鳥의 숫자와 배치마저도 양자는 일치하고 있다. 반면에 本岳寺本과는 기본 구성은 같지만 등장인물의 수와 구성요소의 배치에서 약간의 차이가 있음을 알 수 있다.

大德寺本の “탄생단”과 『釋譜詳節』 판화의 밀접한 관련성은 다른 부분에서도 확인이 가능하다. 즉, ‘도솔래희상’, ‘사문유관상’ 그리고 ‘유성출가상’은 “탄생단”의 경우처럼 모두 『釋譜詳節』 판화와 도상의 내용과 배치 그리고 모티프의 기본적인 형상이 같다.

大德寺의 그림은 『釋譜詳節』 판화와 동류의 도상을 모본으로 하여 繪畫化를 시도한 중요한 작품이라 할 수 있으며, 특히 “탄생단”만의 수용이 아니라 석가팔상 전체를 거의 직모한 유일한 사례로서 더욱 그 존재 가치가 높은 것 같다. 따라서 이 한 점만으로 당시의 석가팔상도 제작 상황을 단정할 수는 없겠지만 적어도 조선조 전기, 즉 16세기까지는 이러한 도상의 석가팔상도가 주류를 이루었을 것으로 짐작된다.

한편, 高野山 金剛峯寺에는 또 다른 석가팔상도가 소장되어 있다. 이 〈석가팔상도〉^{도 20}는 크기가 세로 372.8, 가로 175.7cm로 비단에 채색한 대형의 그림으로, 화면을 향하여 우측 끝단의 화기에 의하면 팔상의 후반부에 해당하는 ‘설산수도상’, ‘수하항마상’, ‘녹원전법상’ 그리고 ‘쌍림열반상’을 묘사한 것임을 알 수 있다. 즉, 이 그림은 修道에서 涅槃까지의 四相을 한 폭에 그린 특이한 구성으로, 원래는 두 폭으로 이루어진 석가팔상도의 후반부로 보인다.

이 그림의 밑에는 다행히 畫記가 있는데, 그에 의하면 嘉靖十四年, 즉 1535년에 金某씨



도 19 〈석가팔상도〉, 비단에 채색, 16세기, 348.0×162.5cm, 일본 大德寺



도 20 <석가팔상도>, 비단에 채색, 1535년.
372.8×175.7, 일본 金剛峯寺

등 다수의 사람들의 시주로 제작되었다 한다. 그렇다면 이 그림은 절대연대를 지닌 현존 최고의 <석가팔상도>라 할 수 있고 따라서 이 분야 연구의 귀중한 자료임에 의심할 여지가 없다.

그러나 여기에서 특히 관심을 두고자 하는 부분은 이 그림 역시 앞서의 大德寺本과 마찬가지로 한 쪽을 잃고 있다는 점이며, 더욱 흥미로운 사실은 공교롭게도 양 본을 합하면 완전한 석가팔상도가 된다는 것이다. 그렇다면 과연 양 본은 한 세트의 가능성은 없는 것일까, 아니면 별도로 제작되어 우연히 한 쪽씩을 잃은 것에 지나지 않는 것일까. 이와 관련하여 몇 가지 사실에 주목할 필요가 있을 것 같다.

우선 두 그림은 크기가 아주 비슷하다. 물론 金剛峯寺本이 현재의 수치상 약간 크기는 하지만 재표구 등을 고려하면 충분히 가능한 오차라고 생각한다. 그리고 화기가 金剛峯寺本에만 있다는 점이다. 이는 복수 이상을 한 세트로 불화를 그릴 경우 한 쪽에만 제작시기, 發願者 그리고 畫師 등을 기록하는 지극히 일반적인 경향과 일치한다. 그러나 무엇보다도 주목하고 싶은 점은 金剛峯寺本은 大德寺本과 마찬가지로 『釋譜詳節』 판화 또

는 동류의 도상을 직모하였다 할 수 있을 만큼 거의 같은 구성과 형상이다. 비록 “쌍립열반상”에서 飛上和 炎上の 寶棺이 추가되기는 하였지만 인물들의 배치와 숫자는 물론, 하늘을 나는 작은 새, 쓰러져 허우적거리는 魔王 파순의 말과 코끼리 그리고 태자의 말인 건척의 장신구 등의 형상마저도 일치한다. 또한 양 본은 보존 환경의 원인인지 전체적인 색감에서 약간의 차이는 있지만 공통적으로 붉은 옷의 것에는 군청을 사용하며, 무엇보다 구름의 묘법이 거의 동일하다. 그러나 바위 등 세부적인 표현이 약간 다른데 이는 分作에서 오는 차이라고 볼 수도 있을 것이다.

이러한 사실들을 염두에 두고 볼 때 양 본은 한 세트일 가능성이 매우 높다고 할 수 있



도 21 <석가팔상도-비람강생상>.
비단에 채색, 1692년,
89.5×186.9cm, 일본 華光寺

다. 물론 『釋譜詳節』 판화를 기본으로 한 석가팔상도상이 이미 만들어졌고 그 밑그림이 유포되면서 유사한 그림들이 그려졌다고도 생각할 수 있지만, 국내도 아닌 일본에 한 폭씩을 잃은 그림이 별도의 장소에 전래되었다고 보기에는 자연스럽지 못한 것 같다. 특히 金剛峯寺本은 화면의 묵서명에 의하면,¹⁸ 元和 7年, 즉 1621년에 절에 들어온 것임을 알 수 있다. 이를 통하여 볼 때 양 본은 아마도 임진왜란 당시 불법적인 방법으로 반출되어, 원인이야 알 수 없지만 어느 시기엔가 나뉘어 지금의 장소에 분산 소장된 것으로 짐작한다.

이러한 가정을 전제로 한다면 大德寺와 金剛峯寺의 <석가팔상도>는 『釋譜詳節』 판화를 비롯하여 이제까지 알려진 것처럼 8폭으로 구성되는 일반적 경향과는 달리 두 폭으로 구성되어 있어, 조선조 전기에는 두 폭이 한 조를 이루는 석가팔상도가 적극적으로 제작되었을 가능성을 암시하고 있다.

“탄생단”의 도상적 계승을 살펴볼 때 빼놓을 수 없는 또 다른 작품이 日本 壹岐 華光寺의 <毘藍降生相>도²¹이다. 이 그림은 뒷면의 묵서명에 의하면 1692년에 그려진 석가팔상도 중의 한 폭인데¹⁹ 크기는 세로 89.5, 가로 186.9cm로 특이하게도 가로가 긴 횡적 화면이다.

¹⁸ 「奉寄進釋迦如來誕生圖秀 元和七年貳月十五日敬白」

¹⁹ 묵서는 별지에 써 뒷면에 붙여놓았는데, 내용이 시사하는 바가 적지 않아 재표장에 관한 부분을 제외하고 그림의 유래에 관한 내용 전문을 소개한다.

「爲武明院修禪良道居士菩提 施主 武生水町片原
維時昭和十一歲四月八日佛誕生之日 山田貞吉郎
誕生畫之由來

此ノ誕生畫ハ朝鮮全羅南道麗水郡三日面名刹興國寺大雄寶殿東側八相殿內ニ安ナシアリタル聖佛八相ノ一ニシテ大正五年八月同寺ニ於テ新ニ八相ヲ畫キ古損シタル古畫ヲ大雄寶殿前庭ニ於テ道內諸寺院ノ衆僧數百名列席燒却供養ノ祭余佛具一基ヲ奉納シ此ノ誕生畫及涅槃像ノ燒却ヲ惜ミ當時ノ麗水郡守金氏ヲ介シテ分興ヲ乞ヒ之ヲ入手シテ涅槃像ハ麗水郡麗水港高野山布教所



도 22 <석가팔상도-비람강생상>(부분),
일본 華光寺

있다. 이 그림에서는 등장인물의 수가 적어졌고 四井이 二井으로 바뀌었으며, 瑞鳥 등 작은 모티프가 생략되기는 하였지만 앞서의 도상을 충실하게 반영하려는 의지가 강하게 엿보인다. 다만 시기적인 차이 때문이기도 하지만 조선조 초기 “탄생단” 도상과 비교하여, 우선 구성이 산만하고 밀도가 떨어져 ‘석가 탄생’이라는 극적 상황이 감소되었으며, 화질의 면에서도 차이가 많다. 따라서 華光寺 <비람강생상>은 17세기 말까지도 조선조 초기의 “탄생단” 도상이 적극 수용되었음을 알려주는 동시에 도상이 해체되는 과정 또한 잘 보여주는 귀중한 그림이다.

華光寺의 <비람강생상>은 『釋譜祥節』과 本岳寺本과 같은 조선조 초기의 탄생도상의 수용 상황을 알려줄 뿐만 아니라 전혀 알 수 없었던 17세기 석가팔상도의 일면을 짐작하게 해 준다는 점에서 매우 중요한 작품이다. 이에 덧붙여 앞서 언급한 묵서의 내용 또한 시사하는 바가 적지 않은 것 같다.

화면은 안료가 많이 떨어져나갔고 변색도 심한데 더욱이 화학물감으로 보채를 하여 원상을 많이 잃었으나 형상을 구분하는 데는 큰 지장이 없다.

이 그림은 화면의 오른쪽 위에 붉은 칠을 한 사각의 구획 안에 백색 안료로 “비람강생상”이라 적고 있고, 화면을 향하여 오른쪽부터, ‘摩耶右脇生’ ‘八金剛’ ‘指天指地’ ‘摩耶夫人座’ ‘帝釋’ ‘灌水金身’ ‘手巾’ ‘八金剛’ ‘天人散花’ ‘仙人’ ‘姨母養育’ ‘射鐵鼓’ ‘射鐵□’ ‘象墮大□’ 등 방제가 쓰여 있는 것으로 보아 탄생과 이모에 의한 양육, 文武諸藝 등을 배웠다는 설화를 묘사한 전형의 “비람강생상”임을 알 수 있다.

이를 통하여 볼 때 화면을 향하여 오른쪽 부분이 석가 탄생 장면이며 도 22, 도상적으로 이미 살펴본 조선조 초기 “탄생단”과 同類임을 알 수

ニ奉納シ誕生畫ハ如意山二十九世覺法海音方丈代ココニ檀堂華光寺ニ奉納スルモノナリコノ畫ハ
康熙三十一年月日不詳朝鮮全羅道全州ノ人朴氏十一名ノ合筆ニナレルモノ十一月此聖畫ヲ表
裝ノ爲武生水町龜川ノ住表具師森安壽石氏ニ依頼シタルニ同氏表裝ノ折該銘書ヲ紛失セリ」

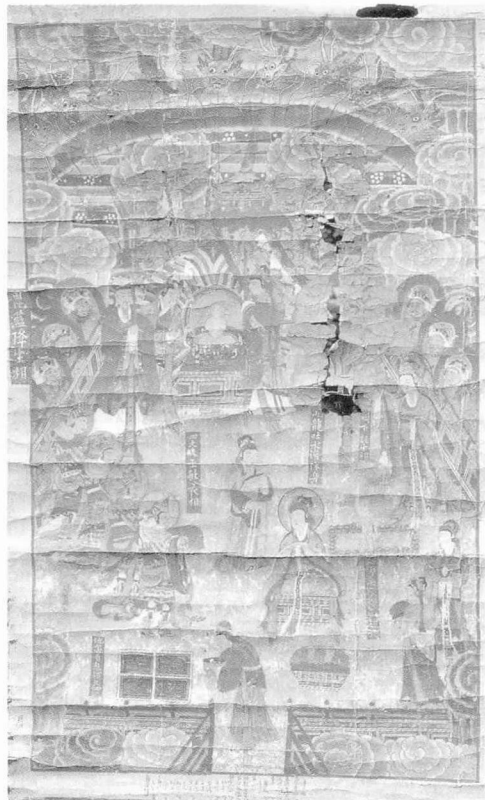
이 묵서는 1936년에 쓴 것으로 이 그림이 1692년에 그려졌다는 중요한 정보를 전하고 있으며 여수 興國寺 八相殿에 봉안되었던 것으로 1916년 낚아서 소각하려 하였다는 사실, 그리고 涅槃圖와 함께 이 그림을 얻었다는 흥미로운 내용을 전하고 있다. 또한 이 그림의 畫師는 朴氏 등 11명이었으며, 구체적 내용을 담은 화기가 재표구할 때 잘려나갔다는 안타까운 상황도 전하고 있다.

한편, 팔상도 여덟 폭 가운데 탄생도와 더불어 열반도도 얻어내었다 하였는데 이는 아마도 두 도상이 일본인들에게 특히 관심의 대상이었기 때문에 짐작된다. 또한, 이 그림은 뒷면의 또 다른 별지의 묵서에 의하면, 1987년 7월에 표구를 다시 하였다 하는데 화학 물감에 의한 보채는 아마도 이 시기에 이루어진 것으로 보인다.

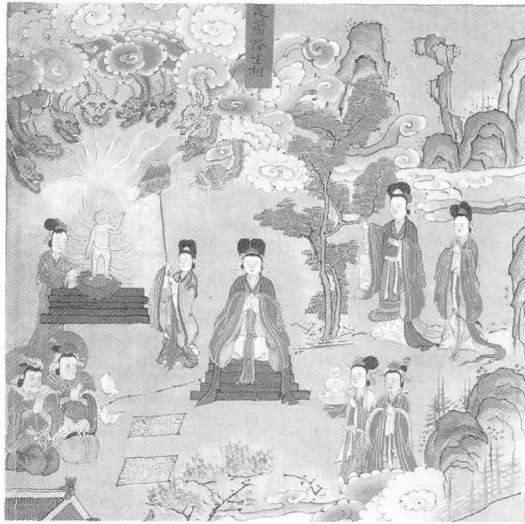
조선조 초기 “탄생단” 도상의 계승과 관련하여 주목되는 또 하나의 작품은 1709년 그려진 예천 龍門寺의 <석가팔상도>도 23이다. 이 작품은 국내 현존하는 석가팔상도 가운데 제일 오래된 것으로, 지금까지는 가장 古式을 보여주는 도상이라는 점에서 이 분야 연구의 중요 대상이었다.

이 그림은 비단바탕에 채색을 한 두루마리 형상으로, 한 폭에 팔상의 두 장면씩 그려 모두 네 폭으로 구성되어 있는데, 각 화면의 크기는 세로 223.0, 가로 98.0cm이다.

석가탄생을 묘사한 <비람강생상>은 “탄생단”만을 묘사하였는데, 화면을 세로로 길게 재구성하였을 뿐 ‘아홉 마리의 용’, ‘수하탄생’, ‘마야부인’, ‘사천왕’ 그리고 ‘四井’과 ‘야차’ 등 『釋譜祥節』 판화 도상과 거의 같다. 특히 화면 아래 부분을 구름으로 채우고 있는 점 그리고 ‘寶藏自出’의 장면이 마야부인의 아래 부분에 묘사된 점 역시 상통하는 점이다. 이 그림의 모본은 本岳寺本이 아니라 『釋譜祥節』의 판화 도상일 것이라고 짐작하는 이유는 도상의 유사성 뿐만 아니라, 뒤에서 자세히 언급하겠지만, 이때는 이미 本岳寺의 석가탄생도가 일본으로 반



도 23 <석가팔상도-비람강생상>, 비단에 채색, 1709년, 223.0×98.0cm, 예천 용문사



도 24 <석가팔상도-비람강생상>(부분, 비단에 채색, 합천 해인사)

이나, 18, 19세기의 석가팔상도에서도 도상 자체를 그대로 수용하지는 않았지만 구성요소를 계승한 경우도 적지 않다. 예를 들어 송광사(1725)를 비롯하여 쌍계사(1728), 통도사(1775) 그리고 해인사(1892)의 <비람강생상> 가운데 태자의 탄생을 지켜보는 야차와 九龍 도상의 원류는 『釋譜祥節』의 판화로 짐작된다.²⁰ 그리고 정좌한 태자 양 옆에 拂子와 傘蓋를 든 梵王과 帝釋의 도상 역시 송광사, 쌍계사 그리고 해인사(1892) 본으로 변형, 계승되었으며, 태어나는 태자를 받았다고 하는 七莖蓮花(쌍계사) 역시 조선조 초기의 구성요소를 수용한 예이다.

이러한 도상의 계승은 해인사의 병풍식 <석가팔상도>도²⁴를 통하여 볼 때 20세기 초까지 이어졌는데, 출산 후의 정좌한 마야부인과 태자의 곁에서 대좌를 어루만지는 듯한 여인의 도상은 역시 『釋譜祥節』의 판화에서 비롯된 것이다.

물론 이러한 도상들은 『釋譜祥節』의 판화를 직접 참고하였다기보다는, 先行의 도상을 취사선택하였을 것이라고 보는 것이 자연스러운 것이다. 어찌되었든 조선조 초기의 “탄생단” 도상은 조선조 18세기 이후 四井이 二井으로 바뀌듯이 도상의 본질을 이해하지 못한 채

출되어, 제작에 영향을 주었을 가능성이 전혀 없었을 것이라는 생각 때문이다. 다만 華光寺本에서도 보았듯이 각 장면마다 설명적인 회기를 기록하는 전통은 아마도 本岳寺本에서 비롯된 것으로 생각한다.

이 그림은 비록 구성과 화풍상 모사본의 한계를 어쩔 수 없이 드러내고 있지만 『釋譜祥節』의 판화 도상을 가장 충실하게 계승, 수용한 조선조 후기의 마지막 작품이라는 점에서 시사하는 바가 적지 않다.

지금까지 살펴본 작품이 조선조 초기의 “탄생단” 도상을 적극 수용한 경우

²⁰ 성보문화재연구원 편, 『한국의 불화』 7(송광사본말사편:下), 圖25; 『한국의 불화』 27(쌍계사본말사편:下), 圖7; 『한국의 불화』 2(통도사본사편:中), 圖4; 『한국의 불화』 5(해인사본말사편:下), 圖7.

새롭게 수용된 각종의 팔상도상과 섞이면서 조선조 말기까지 지속적으로 계승, 수용되었다는 것만은 부정할 수 없을 듯하다.

V. 일본의 탄생도상의 수용과 확산

이 석가탄생도가 소장되어 있는 本岳寺는 『筑前國續風土記拾遺』에 의하면²¹ 京都 本法寺의 末寺로 元和(1615-1623) 또는 寛永(1624-1643) 年間に 지금의 장소로 옮겨 세웠다 한다. 그리고 기록에 보이는 〈唐筆 釋迦誕生繪畫 一軸〉은 아마도 지금의 석가탄생도를 일컫는 것으로 보아도 좋을 것이다.

그러나 이 기록만으로는 이 그림이 언제부터 本岳寺에 있었는지는 알 수 없는데 다행히 그림 뒷면의 두 건의 수리 기록을 통하여 보면 대체적인 전래 시기를 짐작해 볼 수 있을 것 같다.²² 이 그림은 裱背 墨書銘에 의하면 元祿 16年, 즉 1703년에 표구를 다시 하였고, 또 하나의 수리명에 의하면 天保 10年, 즉 1839년에 세 번째 수리를 하였다. 특히 1839년에는 어떠한 연유인지는 알 수 없으나 “대파한 것을 고쳤다”라고 한 것으로 미루어 보아 앞서와 같이 표구를 다시 하는 정도가 아니고 전면적인 수리였음을 짐작해 볼 수 있다. 이들 수리명을 통하여 볼 때 〈석가탄생도〉는 적어도 1703년 이전부터 本岳寺에 있었음을 알 수 있다. 그런데 이 그림은 『石城志』 권5에 의하면 원래부터 本岳寺에 있었던 것이 아니라 福岡 聖福寺에 있었다 한다.²³ 따라서 이 그림은 최초 수리시기보다 훨씬 이전에 이미 일본에 있었다는 것

²¹ 『筑前國續風土記拾遺』 제1권 5. “西昌山と號す院號なし日蓮宗本法寺に屬せり。此寺昔は矢倉門に在、慶長中今の所に移す。中興開基を日因と云。一説に初禪宗正覺寺とて辻堂町在、西昌と云僧住持す、法華宗日因と云僧と賭の碁を囲み、西昌輪て日因に寺を與えぬ。依て今の宗を改め、先住の名を用て山號とす。日因は永平十一年寂せり。元和或云寛永の頃今の地に遷れり。其時佛堂は澁谷良忠と云者建立すと云。寺内に七面堂有、唐筆の釋迦誕生會畫一軸有什寶とす。”

²² 《本岳寺釋迦誕生繪「背墨書銘」》

「誕生繪 寄進主 妙智院日隆」表具主 詮良院日休聖人」再興主 本岳寺十四世 正法院日泳」

「元祿十六癸未歲素秋良日」筑前國博多西昌山本岳寺常住」本岳寺二十七世」日達」(手決)

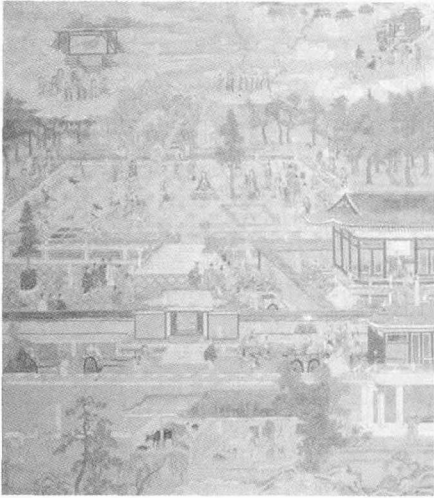
《誕生繪三度目再興主》

「天保十丙亥正月大損候故福岡」

「中ノ番表具師利右エ門ニテ大破ナラシ」

「本岳寺三十一世心正院日修字隨啓」(이하 생략)

²³ 中野照男・松本誠一, 앞의 논문, p.13.



도 25 左近貞綱 筆, 〈釋迦誕生圖〉,
목판 종이에 채색, 83.9×74.8cm,
일본 小松寺

은 짐작하기 어렵지 않을 것 같다. 이러한 추측을 뒷받침하는 것이 뒤에서 구체적으로 언급하겠지만 滋賀縣 小松寺의 〈석가탄생도〉도²⁵이다. 小松寺本은 本岳寺本과 거의 같은 도상의 木版彩色畵로 늦어도 1640년대에 제작된 것으로 짐작한다. 따라서 本岳寺의 〈석가탄생도〉는 아무리 늦어도 17세기 중엽 이전에는 이미 일본에 존재하였음을 알 수 있다.

그렇다면 과연 이 그림이 일본에 어떠한 경로로 전래되었을까. 이에 관하여는 아무런 관련 자료가 없어 단정할 수는 없지만, 현재 석가탄생도의 화면은 앞서 언급하였듯이 세로로 길게 두 곳에 접힌 자국이 남아 있다. 즉 이는 어느 시기엔가 그림을 접었다는 것을 의미하는데, 이

는 왜구 등에 의하여 침탈, 전래되었을 것으로 보이는 일본에 전하는 많은 조선시대 전기 불화에서 공통적으로 볼 수 있는 현상이다. 즉, 이 그림은 이러한 화면 상태를 염두에 두고, 나아가 임진왜란 이후 통교가 불가능한 양국의 불편한 관계를 고려한다면, 추측에 지나지 않지만 아마도 임진왜란 때에 비정상적인 방법으로 일본에 전래된 것으로 볼 수 있을 것이다.

어찌되었든 本岳寺의 〈석가탄생도〉는 한반도는 물론 중국을 포함한 동아시아에서 전래된 불교도상 가운데 이 그림만큼 일본에 많이 유포된 도상은 없을 것이다. 따라서 이 그림은 일본에 미친 우리나라 불화도상의 영향이라는 관점에서 보아도 매우 중요한 자료이다.²⁴

현재 本岳寺本과 같은 도상의 그림은 6점이 알려져 있는데, 세 점은 肉筆畵이며 두 점은 木版彩色畵이고, 나머지 한 점은 木版本이다.

1. 小松寺本 도 25

이 그림은 목판을 탐본한 종이에 채색을 한, 소위 목판 채색화로 크기는 세로 83.9, 가로

²⁴ 고려불화의 일본 수용과 영향에 대하여는 拙稿, 「일본에 있어서 高麗佛畵 受容의 일단면」, 『미술사논단』 3(1996, 9), pp.215-251을 참조 바람.

74.8cm이다. 이 그림의 밑바탕이 되는 목판은 언제 만들어졌는지는 알 수 없으나 그림을 향하여 왼쪽 아래 구석에 “繪所左近貞綱筆”이라는 묵서명을 통하여 볼 때 左近貞綱(사촌사타 츠나)가 채색하였음을 알 수 있다. 左近貞綱의 이력에 대하여는 그다지 알려진 것은 없으나 寛文 10年(1633)에 宇治 平等院의 문짝 그림을 보수한 화가이며, 禪僧 등의 초상화를 많이 남기고 있다 한다.²⁵

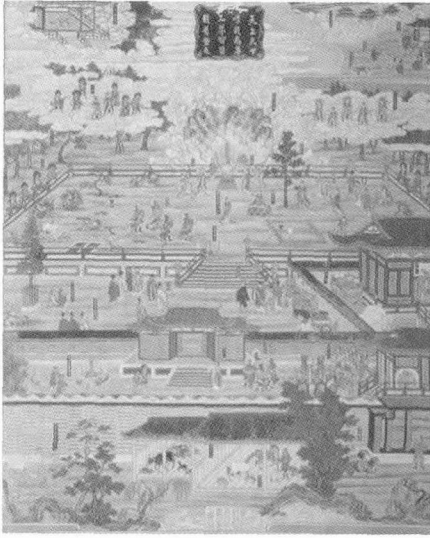
이 그림은 비록 색채감에서는 많은 차이가 있으나 화면구성은 물론 구성요소의 배치와 형상이 거의 같아 적어도 도상의 면에서는 한눈에 보아도 本岳寺의 〈석가탄생도〉를 모사했다는 것을 알 수 있다. 그러나 세부적인 표현에 있어서는 양자 간에 다른 부분이 또한 적지 않다.

우선, 小松寺本은 本岳寺本에 비하여 화면의 크기가 작음에도 불구하고, 그림의 중심이 되는 석가탄생의 장면이 그려진 “탄생단”에 오르는 계단의 앞을 넓게 하고 그에 걸맞게 “탄생단”을 보다 입체적으로 표현하고 있어 공간이 확대된 듯한 인상을 준다. 두 번째는 전자의 경우는 “탄생단”과 하늘 부분을 후자에 비하여 상대적으로 많은 나무와 구름으로 구분하고 있으며, 셋째는 화면 제일 아래에도 후자와 달리 土坡와 나무들을 적절하게 배치, 표현하였다. 물론 세부적으로 보면, ‘정반왕’과 ‘미야부인’의 복식이 일본식인 점, 네 우물이 인공구조물로 만들어졌고, 물을 깃는 여인이 들고 있는 용기가 주전자처럼 표현된 점 그리고 화면 하단 동물들의 표현 등 양자 간에 다른 부분은 적지 않다.

비록 두 그림 사이에는 적지 않은 차이가 있기는 하지만 小松寺本은 本岳寺의 도상을 옮긴 것임에는 틀림이 없으며, 양자 간의 차이는 小松寺本의 밑그림이 목판본으로, 목판을 제작할 당시 구성과 요소, 즉 도상의 본질에 변화가 없는 범위 내에서 작가의 표현의지가 다른 한편에 작용하였기 때문으로 보인다. 거기에 작가인 左近貞綱의 채색 감각이 덧붙여졌기 때문에 더욱더 이질감을 가져왔는지도 모른다.

小松寺本은 얼핏 보아도 목판본에 채색을 하였다는 것을 알 수 있는데, 이는 비교적 담채라는 기법상의 특징 때문이기도 하지만, 곳곳에 榻本線인 먹선의 효과를 살리려 하였음인지 가릴하지 않고 그대로 사용한 경우도 적지 않기 때문으로 보인다. 채색은 朱와 더불어 황토와 갈색 그리고 백색계의 안료를 많이 사용하였고 세부 문양 등에는 金泥도 적지 않게 보이나 두드러지지 않아 전체적으로는 중간색계의 안정된 화취를 느끼게 한다.

²⁵ 秋山光和, 『平等院大觀』 권3, 회화(岩波書店, 1992), 圖73 解説.



도 26 <釋迦誕生圖>, 목판 종이에 채색, 1837년.
89.8×73.2cm, 일본 法然寺

이다. 그리고 小松寺本の '諸天衆來至', '商人各貢珍奇'는 本岳寺本の '諸天', '市人'과 대응하는 문구로 사용하고 있다.

어찌되었든 小松寺本은 本岳寺 <석가탄생도>의 일본 유포의 가장 빠른 예이며, 각 장면마다 원본과 거의 같은 화기가 있는 것으로 보아 목판의 밑그림을 그린 작가는 원본인 本岳寺本을 직접 보았거나 또는 직접 보고 모사한 또 다른 판본을 밑그림으로 사용했을 가능성은 충분히 있다고 생각한다.

2. 法然寺本 도 26

이 그림은 앞서의 小松寺本과 마찬가지로 목판을 榻本한 종이에 채색을 한, 소위 목판 채색화로 크기는 세로 89.8, 가로 73.2cm이다.

이 그림 역시 비록 색채감에서는 많은 차이가 있으나 화면구성과 요소들의 배치와 형상이 本岳寺의 <석가탄생도>와 거의 같다는 것을 알 수 있다. 그러나 세부적인 표현에서는 양자 간에 다른 부분도 적지 않고, 오히려 小松寺本과 더욱 유사함을 알 수 있다.

즉, 法然寺本은 小松寺本과 화면의 크기가 거의 비슷하며, "탄생단"에 오르는 계단의 앞쪽이 넓고, 그에 걸맞게 "탄생단"을 입체적으로 표현하고 있어 공간이 확대된 듯한 인상을

한편, 이 그림에는 방책형의 화기가 있는데 이는 채색하면서 쓴 것이 아니라 목판을 만들 때 새겨놓은 것으로, 本岳寺本에는 보이지 않는 문구가 등장하며 일부가 달리 쓰이기도 하였다. 예를 들자면, '摩訶波闍波提'(태자를 안고 있는 여인), '天繒'(하늘에서 내려 바닥에 흐트러져 있는 천들), '青衣還宮說奇瑞相'(정반왕에게 태자의 탄생을 알리는 青衣) 그리고 '億釋'(정반왕과 함께 동산으로 나가는 釋氏들) 등을 들 수 있다. 또한 瑞祥을 의미한 동물들의 출생 부분에도 '犍陟駒', '鹿馬生駒' 그리고 '牛羊各生五色羔犢'라 쓴 화기가 보이는데, 물론 本岳寺本이 이 부분의 일부가 補絹이어서 없어졌을 수도 있겠지만 원래의 바탕을 유지하는 곳에서도 볼 수 없는 문구

주고 있는 점도 같다. 두 번째는 화면 제일 아래에 土坡와 나무들, 뿐만 아니라 동물들의 숫자는 물론 형상도 양자가 동일하여 마치 같은 그림을 보는 듯한 착각을 일으킨다. 세부적으로도, '정반왕'과 '마야부인'의 복식이 日本式인 점, 네 우물이 인공구조물로 만들어진 점 역시 양자의 공통점이라 할 수 있다.

그러나 法然寺本은 小松寺本과 다른 점 또한 적지 않음을 알 수 있다. 예를 들자면, 우선 "탄생단"이 橫的으로 확대되어 있어 상대적으로 공간감이 더 느껴지나, 이와 더불어 사천왕, 마야부인 뒤쪽의 侍者들의 배치에서 볼 수 있듯이 각 像들 간에 간격이 벌어진 듯이 표현하여 群像으로서의 밀도가 상대적으로 떨어지고 있다. 두 번째는, 태자의 灌佛 장면이 화면의 중앙에 묘사되어 있으며, 그 좌우 天空의 구름이 樹木을 가리고 있어 마치 좌우 대칭성을 의도한 듯이 보인다.

양자의 세부 표현을 비교하여 보면, 우물물을 갖는 여인이 들고 있는 그릇, "탄생단"을 포함한 바닥 면의 묘사, 구름의 형상 등 적지 않은 면에서 다르다는 것을 알 수 있다. 그러나 무엇보다도 양자는 색감을 포함한 표현 방법에서 가장 큰 차이를 보이고 있다. 法然寺本은 면밀하게 살피기 전에는 판본에 채색이라는 사실을 알 수 없을 만큼 먹선이 보이지 않을 정도의 眞彩色이며 치밀하고, 색감 역시 本然寺本이 朱, 綠靑, 群靑을 주조색으로 하여 선명한 느낌을 주는 점도 小松寺本과 다르다.

法然寺本과 小松寺本은 도상의 본질에는 변화가 없으면서도 화면구성과 세부 표현 방법에서 다르다는 것을 알 수 있으며, 이는 곧 또 다른 판본의 존재를 시사한다는 점에서 매우 흥미롭다. 이와 관련하여 法然寺本의 보관 상자에 쓰여 있는 묵서명은 작품의 제작과 관련된 많은 정보를 제공하고 있다.

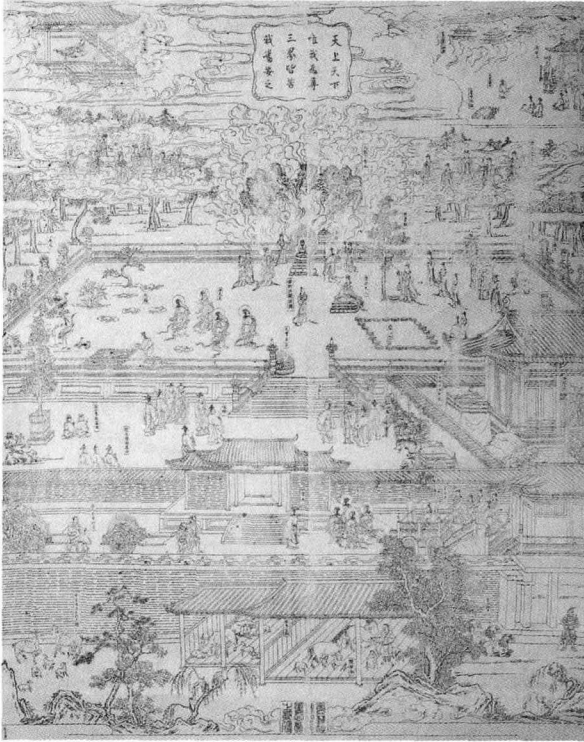
묵서명은 法然寺 18대주지인 倬譽梁山이 쓴 것으로, 이 그림은 天保 八年(1837)에 先代의 先譽學天이 十二代將軍 德川家慶의 취임을 축하하기 위하여 江戶(東京)에 가서 壽龜山에 있을 때 模刻하여 만든 金碧彩色畫에 해당하는 작품으로 짐작된다. 그리고 채색화 이외에도 榻本 세 점을 만들어 淨願寺, 傳修寺 그리고 西方寺에 각각 1점씩 봉안하였다 한다.²⁶

이를 통하여 볼 때 法然寺의 〈석가탄생도〉는 1837년 목판채색으로 제작된 그림으로 채

²⁶ 「去歲天保八年丁酉秋八月佛生山主 善譽大和尚特彥 府奉賀

大尉源家慶公新排征夷大將軍 宣下庵留綠山者日久 前綠山功譽大僧正管住總之飯沼壽龜山白僕 釋迦降誕曼多羅之圖命工模刻之是時方玉成焉乃金碧彩飾者一/張墨搨者三張併以贈師曰以驢回駕也排受而歸國也 裱裝盛筐永鎮山門焉其墨搨者三張頒賜淨願傳修西方三寺(이하 생략)

天保九年戊戌孟夏佛生日」



도 27 笑月 原 畫, 〈釋迦誕生圖〉,
목판 종이, 92.8×75.0cm,
일본 實相寺

색하지 않은 목판본도 다수 있었음을 알 수 있다. 이처럼 석가탄생도의 대량 제작을 짐작하게 해주는 근거는 그림 자체의 화기에서도 찾아볼 수 있다. 이 그림의 화면 위에는 검은 바탕에 금니로 쓴 '天上天下 唯我爲尊 三界皆苦 我當安之'라는 명문이 있고, 아래 중앙에는 '員蓮社□□成惠心堂之藏版'이라는 篆書體의 朱文이 있다. 금니의 명문은 관용구로 제작과 관련된 내용이 아니나 화면 아래의 주문에 의하면 法然寺本의 밑그림인 목판은 "員蓮社□□成惠心堂"에서 만든 것이라는 의미로 보아도 좋을 것 같다. 즉, 목판에 상호가 등장하고 있는 것으로 미루어 보아 어느 정도의 규모와 조직을 갖춘 목판 전문 제작소에서 주문에 따라 제작 공급하였음을 짐작할 수 있다.

한편 法然寺本은 도상이 동일한 다수의 판본 가운데 하나라는 것은 이미 목서명을 통하여 밝혀졌는데, 그 다수의 목판 가운데 한 점이 愛知縣 實相寺에 전하고 있어 흥미를 끈다.

實相寺本도 27은 本岳寺本과 같은 석가탄생도상으로는 현존 유일의 목판본으로, 크기는 세로가 92.8이고 가로가 75.0cm이다. 이 판본은 法然寺本과 크기에서 약간의 차이는 있으나 표장 상태를 고려한다면 그 정도의 오차는 무시하여도 무방할 것 같다. 두 그림은 크기 뿐만

아니라 “탄생단”이 가로로 길게 묘사된 점, 灌佛의 장면이 중앙에 배치된 점, 그리고 담장의 표현과 구름, 樹木 등 화면의 구성과 구성요소의 형상에서 거의 똑같다. 뿐만 아니라 두 그림에는 원본이라 할 수 있는 本岳寺本에서처럼 각 장면마다 내용을 알려주는 방책형의 화기가 있는데, 이들 내용이 서로 일치하며, 특히 화면의 위와 아래의 관공구와 제작소를 기록한 문안 역시 동일하다.

이 실상사의 목판본은 화면을 향하여 왼쪽 아래 끝단에 ‘笑月謹寫(圓印)’라는 낙관과 인장이 찍혀 있는 것으로 미루어 보아 原畫를 “笑月”이라는 화가가 그렸음을 알 수 있으며, 이를 바탕으로 전문 제작소에서 판각하여 수요에 대응하였던 것으로 짐작한다. 그러나 애석하게도 현재 화가 “笑月”의 약력은 알려진 것이 없고 따라서 판본의 제작연대 역시 알 수가 없다.

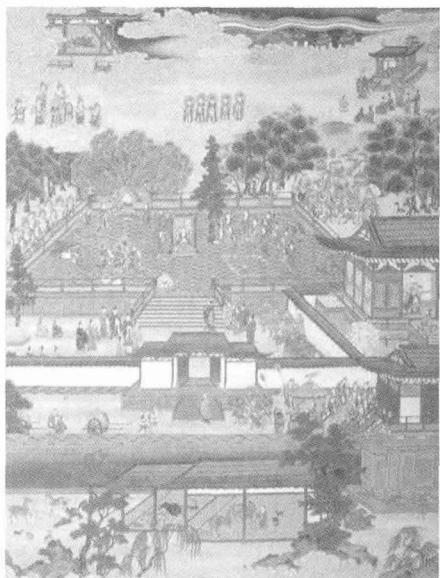
한편, 法然寺本의 방책형에 쓰인 화기는 ‘摩訶波闍波提’, ‘青衣還宮說奇瑞相’ 등과 같이 일부가 本岳寺本과 다르나, 앞서의 小松寺本의 내용과는 거의 일치하고 있다. 그러나 ‘寶藏自出’이 ‘光寶自出’로 바뀌었고, ‘梵志相土普稱萬歲’가 ‘梵志普稱萬歲’ ‘相土普稱萬歲’로 나뉘어 쓰여 있는 점은 小松寺本과 또 다르다.

法然寺本과 實相寺本은 채색화와 판본이란 차이만 있을 뿐 同一本으로 석가탄생도가 다수의 판본으로 제작되어 다양한 용도로 재생산되었음을 시사한다는 점에서 매우 중요한 자료이다. 또한 法然寺本은 방책형의 화기의 유사함을 통하여 보았을 때, 제작시기가 앞서는 小松寺本 또는 동류의 판본을 인식하였음에도 불구하고 도상에서 변화를 추구하였고, 채색 또한 전혀 달리하여 나름대로의 아이덴티티를 극대화시키고자 노력한 한 예로 보인다.

3. 海岸寺本 도 28

海岸寺의 〈석가팔상도〉는 도상적으로는 앞서의 小松寺, 法然寺 그리고 實相寺와 마찬가지로 本岳寺 〈석가탄생도〉의 모사본 가운데 하나이지만, 완전한 채색 肉筆畫로, 크기는 세로 136.5, 가로 106.4cm이며 한 장의 비단에 그렸다.

이 그림은 원본인 本岳寺本과는 화면구성과 구성요소들의 형상이 거의 같으나 세부적으로 다른 점 또한 적지 않다. 우선, “탄생단” 좌우의 야차의 수가 유달리 많으며, 동산으로 나서는 마야부인의 寶車 좌우에도 두 시녀가 표현되는 등, 등장인물이 추가되었다. 그러나 무엇보다 두드러진 차이는 출산 후 定坐한 마야부인의 배경에 가리개를 표현하였다는 점으로, 이러한 도상은 유일한 것이다. 따라서 이 그림은 구름, 수목의 형상과 표현 그리고 각 인물들 간의 간격 등이 本岳寺本과는 상당한 차이가 있고, 반면에 앞서 살펴본 판본 또는 판본



도 28 <釋迦誕生圖>, 비단에 채색, 1733년.
136.5×106.4cm, 일본 海岸寺

채색화들과 공통점이 많은 것으로 미루어보아, 원본을 직접 모사하였다기보다는 기존의 판본류를 참고하여 제작된 듯하다.

그 대표적인 예가 그림의 화면 아래 부분의 구성과 모티프의 형상들로, 우선 수목과 토파의 배치와 형상이 本岳寺本과는 상이하나 판본류들과는 공통적이며, “탄생단”에 오르는 계단과 건조물의 처마 및 包짜임 형상, 네 우물 옆에 鴛鴦과 같은 鳥類가 표현되는 것 등도 역시 양자의 유사성을 잘 보여주는 부분이다.

반면에 海岸寺의 <석가탄생도>는 애초부터 肉筆畵를 의도하였기 때문인지 앞서의 그림들과 다른 부분 또한 적지 않다. 즉, 앞서 本岳寺本과의 상이점이었던 정좌한 마야부인의 다리 개, 寶車 좌우의 시녀 그리고 야차의 숫자는 말

할 것도 없고 城門과 정반왕이 있는 건물 그리고 “탄생단” 등의 벽화는 판본류에서는 볼 수 없는 표현들이다.

이상을 종합하여 보면 海岸寺本은 기본적으로는 당시 유포되었던 판본류의 석가탄생도상을 바탕으로 하면서, 육필화 특유의 회화성을 효과적으로 활용하여, 거기에 화가의 상상력과 역량을 최대한 발휘한 또 다른 석가탄생도상의 변용이라고 생각한다.

海岸寺本은 황토계, 녹색, 군청과 주 그리고 백색 안료와 연두색계를 적절히 사용하였는데 마치 수채화를 보는 듯 맑고 투명하여 화사한 인상을 강하게 느끼게 하며, 마치 근년에 그려진 것이 아닐까 할 정도로 생생하다. 그러나 이 그림은 화면 뒤에 있는 묵서명에 의하면 享保 18年, 즉 1733년 다섯 곳의 사찰이 관여하여 제작한 것이라 한다.²⁷

이 그림은 本岳寺本을 모본으로 한 석가탄생도 가운데 현재로서는 비교적 이른 시기의 작품으로 이미 이 시기에 多種의 판본이 제작되었고 심지어는 肉筆畵로도 제작될 만큼 탄생도는 주목받는 도상이었으며, 또한 봉안의 필요성이 절실하였음을 입증하여주는 귀중한 사

²⁷ 「源左衛門夫婦/久左衛門夫婦/權八夫婦/甚左衛門夫婦/甚助夫婦」

「享保十八年癸丑/四月八有日/長尾山/上生寺亮盛/醫王院良賢/海岸寺寂鳳/佛母院玉英/寶光院秀嚴」

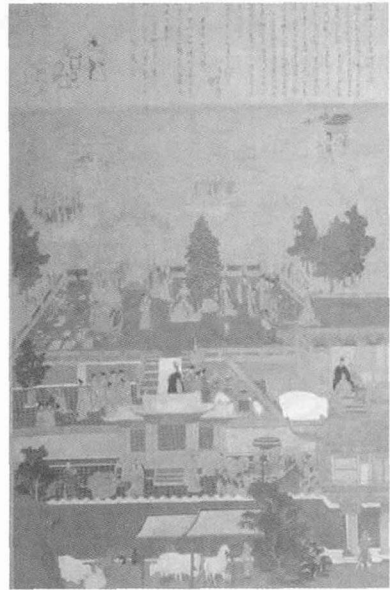
레라고 할 수 있을 것이다.

4. 奥村玉蘭筆本 도 29

奥村玉蘭筆 〈석가탄생도〉는 本岳寺本の 일본 유포에 관하여 살펴볼 때 빼어놓을 수 없는 중요한 작품이다. 이 그림은 小松寺本이나 法然寺本처럼 판본 채화가 아니라 앞서의 海岸寺本과 같은 肉筆의 석가탄생도인데, 그와 다른 점은 판본을 밑그림으로 하여 제작한 것이 아니고, 원본을 직접 보고 그린 유일한 예이다.

福岡市博物館 소장인 이 그림은 앞서의 일본 제작 탄생도들과는 달리 本岳寺本과 채색을 제외하고는 도상과 구성요소의 형상이 일치한다고 할 수 있다. 우선 이 그림은 세로가 145.8이고 가로가 115.1cm로 (本岳寺本은 세로 145.0, 가로 109.5cm) 크기가 거의 일치하며, 심지어는 작가의 자의적 표현이 비교적 자유스러운 그림과 나무의 형상마저도 원본과 일치한다. 또한 이 그림은 앞서의 그림들이 복식과 건물 세부구조 그리고 문양에서 일본적인 변용을 시도하였던 것에 비하여 여기에서는 전혀 시도하지 않고 오직 원본 그대로를 옮기려는 의지가 엿보인다.

이처럼 이 그림이 本岳寺本과 도상은 물론 세부 표현에서도 일치하는 이유는 화면의 윗부분에 쓰여 있는 畫讚을 통하여 짐작이 가능하다.²⁸ 찬문은 당대 유명한 禪僧이면서 특히 禪畫에 능했던 仙厓(1750-1837)²⁹가 쓴 것으로, 작가인 奥村玉蘭은 博多(福岡의 古地名)의 本岳寺 〈석가탄생도〉를 보고 직접 그려보고 싶었으나 절 측에서 거절하였고 재차 성심을 다하



도 29 奥村玉蘭筆, 〈釋迦誕生圖〉,
비단에 채색, 1828년,
145.8×115.1cm, 福岡市立博物館

²⁸ 「書奥玉蘭手寫佛誕生圖/釋迦如來誕生之圖博多本覺寺所藏/奥玉蘭拜而有感心誓手寫而願寺主不許/蘭之至誠言中而觀爲主不敢拒蘭歡喜/(중략)/不待人老而且病既而逝矣其嗣子問余/日會庸工續之可乎余日其筆可續而其心不可續不如存而還之以待後世有玉蘭/者出而續之已矣/文政戊子六月 前扶桑最初禪窟/梵仙厓謹誌/仙厓(達磨形朱文印)

(이하 생략)

²⁹ 仙厓의 생애와 작품세계에 대하여는, 『仙厓-ユーモアにつつまれた禪のこころ』展(福岡市美術館, 1986) 참조.

여 부탁한 결과 모사를 허락 받았다는 것이다. 또한 奥村玉蘭은 몸을 깨끗이 하고 쉼을 사르면서 열심히 모사작업을 하였는데 안타깝게도 완성을 보지 못하고 병으로 유명을 달리하였다는 내용이다.

奥村玉蘭(1761-1828)은 지금의 福岡 출신으로 학자와 문인들의 후원자였으며 京都에서 직접 그림을 배워 초상화 등을 주로 그렸는데, 개성적인 풍모를 상당히 잘 표현하였다 한다. 그는 또한 당시로서는 드물게 성당 건립을 추진하였으며, 찬문을 쓴 仙厓와는 그에게 玉蘭堂의 편액을 써줄 만큼 가까운 사이였다 한다.³⁰

이 그림은 비록 미완성에 그치고 말았지만 本岳寺의 〈석가탄생도〉를 모사한 그림 가운데 도상적으로 원본과 거의 같은 유일본이다. 그 이유는 이미 앞서 언급하였듯이 작가인 奥村玉蘭은 소장처인 本岳寺와 같은 지역에서 활동하였고, 더구나 직접보고 그렸기 때문이라 생각한다.

어찌되었든 이 그림은 奥村玉蘭이 그림의 국적을 인식하였는지는 알 수 없으나, 사찰 측을 설득하여 심신을 갖고 그렸다는 점으로 미루어 볼 때 특이한 도상에 강한 인상을 받았다는 것은 짐작하기 어렵지 않을 것 같다.

本岳寺 〈석가탄생도〉의 일본 유포와 관련하여 살펴볼 마지막 작품은 愛知縣의 光明寺에 소장되어 있는 종이에 채색한 肉筆畵인데, 크기가 세로 228.6이고 가로 180.8cm(本岳寺 본은 세로 145.0, 가로 109.5cm)로 지금까지 알려진 석가탄생도 가운데 가장 크다.³¹ 이 작품은 본인이 직접 실시하지 않아 정확한 도상과 표현에 관하여는 언급하지 않겠지만, 사진자료에 의하면, 화면 밑 동물들의 출생 장면이 간략하게 정리되어 마야부인의 雲母寶車 장면 뒤쪽, 즉 화면의 왼쪽 끝으로 옮겨 묘사되는 등 기본 구성에 많은 변화를 주었다. 세부 묘사에서는 무우수 아래 태자 탄생 장면도³⁰에서 볼 수 있듯이 원본과는 더욱 크게 달라져 있음을 알 수 있다.

이 그림은 江戸時代 말기인 19세기 전반경에 제작된 것으로 짐작하는데, 本岳寺 〈석가탄생도〉의 또 다른 변용이라는 점, 이 시기 灌佛會에 탄생도를 사용하였다는 추정을 가능하게 하여준다는 점, 그리고 열반도만이 아니라 탄생도에 관한 관심과 신앙이 지속되었음을 알려준다는 점에서 귀중한 자료이다.

³⁰ 奥村玉蘭의 이력 및 仙厓와의 관계에 대하여는 『筑前四大畫家の時代—齋藤秋圃と筑前繪師たち』展(福岡縣立美術館, 2002) 참조.

³¹ 愛知縣西尾市教育委員會 編, 『社寺文化財(彫刻・繪畫)報告書』西尾市悉皆調査報告 1(1995), 圖191.



도 30 <釋迦誕生圖>(부분), 종이에 채색, 228.6×180.8cm, 일본 光明寺



도 31 <釋迦誕生圖>(부분), 비단에 채색, 鎌倉時代, 일본 金剛峯寺

한편, 위의 경우와는 다르지만 高野山 金剛峯寺의 <석가탄생도>도31는 또 다른 本岳寺 本の 일본 수용이라는 점에서 주목되는 작품이다. 이 그림은 “천상천하유아독존상”과 탄생을 찬탄하는 聖俗의 인물과 灌佛 장면을 화면 중앙에 크게 묘사하고, 하반부에는 사자, 코끼리 등 瑞祥의 장면을 배치한 일본 鎌倉時代 12세기 말경 宋代 불화를 모본으로 하여 제작된 것이라 한다. 이 그림에서 주목되는 부분은 화면의 윗부분으로, 오른쪽에는 건물 안에 어느 인물이 비스듬히 누워 있는 모습이 보이며, 그 반대쪽에는 구름에 휩싸인 3채의 건물이 표현되어 있다. 두 장면에는 내용을 알 수 있을 만한 화기는 없지만 지금까지 살펴본 本岳寺本 도상과 비교하여 보면, 전자는 “魔王不安本座” 도상이며 후자는 “周昭王”의 궁전을 의미하는 것이다.

이처럼 宋代 佛畫의 영향을 받은 석가탄생도상에 두 장면이 등장한다고 하여 本岳寺의 석가탄생도의 도상적 원류를 宋代에 두고자 하는 의견도 있지만, 이는 두 장면이 江戸時代 후기에 수리를 하면서 그려넣은 부분이라는 점을 간과하였기 때문에 생긴 오해라고 생각한다. 따라서 이 두 장면은 本岳寺本 이외에서는 볼 수 없는 도상이란 점을 염두에 둔다면 金剛峯寺의 <석가탄생도>는 오히려 本岳寺本の 화면 구성요소를 차용한 것임을 알 수 있다.

本岳寺 〈석가탄생도〉는 지금까지 살펴본 바와 같이 版本이나 版本彩色 또는 肉筆畵로 재생산되어 상당기간 넓은 지역에 유포, 신앙의 대상이 되었다. 특정 주제의 불화도상을 목판으로 만든다는 것은 그만큼 수요가 있었다는 것을 의미하며 이는 곧 그에 相應하는 신앙이 존재하였음을 시사하는 것이라고 생각한다. 이는 아마도 本岳寺本과 같은 석가탄생도상을 처음으로 접한 江戸時代의 사람들은, 平安時代 이래 열렬한 涅槃信仰을 바탕으로 수없이 제작된 『釋迦涅槃圖』와 對應하는 도상으로 받아들였던 것과 이것이 灌佛會 儀式의 필수품으로 여겨지면서 그 수요가 많아졌던 것으로 짐작한다.

VI. 맺음말

本岳寺 〈석가탄생도〉의 중심 내용인 “탄생단”은 『釋譜祥節』 석가팔상판화의 하나인 〈비람강생상〉과 등장인물의 多少, 모티프의 배치에서 약간의 차이는 있지만 도상의 기본 구성과 본질은 같다고 하여도 과언이 아니다. 이러한 동일성에 착안하여 살펴본 결과 本岳寺의 〈석가탄생도〉는 『月印千江之曲』을 근거로 하여 그려졌다는 것을 알 수 있었다. 따라서 本岳寺 〈석가탄생도〉의 도상학을 규명할 수 있었고 나아가 경전의 繪畵化 경향을 살필 수도 있었다.

本岳寺 〈석가탄생도〉는 화풍과 구성요소의 시기성 그리고 역사적 정황을 고려하여 볼 때 조선조 초기, 늦어도 15세기 후반에 제작된 것으로 보았다. 따라서 이 그림은 아주 귀한 조선조 초기 불화의 하나로 당시의 불화 양상을 짐작하는 데 중요한 단서를 제공하고 있으며, 나아가 발원 주체가 왕실 관련 인물로 짐작되어, 궁정화풍 불화의 일면을 고찰하는 데도 더없이 귀중한 자료이다.

『釋譜祥節』 판화의 석가탄생 도상은 本岳寺本과 같은 채색 불화에 계승된 이래 초기부터 말기까지 끈질기게 계승되어 온 유일한 도상이었다. 물론, 조선조 후기의 불화들은 『석보상절』의 판화를 직접 참고하였다기보다는, 先行의 도상을 취사선택하였을 것으로 짐작하였는데, 이들을 통하여 계승과 수용 과정에서 동일 도상이 어떻게 변용되는가를 확실하게 파악할 수 있었다.

마지막으로, 本岳寺 〈석가탄생도〉는 일본에 수용된 이후 版本이나 版本彩色 또는 肉筆畵로 재생산되어 상당기간 넓은 지역에 유포, 신앙의 대상이 되었다. 특정 주제의 불화도상을 목판으로 만든다는 것은 그만큼 수요가 있었다는 것을 의미하며 이는 곧 그에 부합하는

신앙이 존재하였음을 시사하는 것이라고 생각하였다.

本岳寺의 <석가탄생도>는 한반도는 물론 중국을 포함한 동아시아에서 일본에 전래된 불교도상 가운데 모사본이 가장 많이 제작되고 넓게 유포된 특이한 그림이다. 따라서 한국 불화가 일본 불화 및 불교의식에 미친 영향을 실물로 입증한 자료라는 점에서도 주목할만한 가치가 충분한 그림이다.

[附記]

본 논문을 작성하는 데 많은 분들의 도움을 받았다. 우선 작품조사에 京都 花園大學 福島恒徳교수, 山口縣立美術館 岩井共二씨, 福岡市立博物館 田邊隆男씨 그리고 香川 圓妙院 武田和昭 住持스님과 九州國立博物館 藤田勵夫씨, 京都國立博物館 國寶修理所의 光影堂의 배려와 도움이 아주 컸으며, 소장처인 本岳寺, 小松寺, 法然寺와 海岸寺의 관계자 분들의 후의도 잊을 수 없다. 또한 논문 작성에서는 九州大學 井手誠之輔교수, 九州國立博物館 楠井隆志씨 그리고 東亞大學校 朴銀卿교수와 東京國立文化財研究所의 城野誠治씨의 敎示가 큰 도움이 되었고, 東國大學校博物館 신광희연구원의 조언도 많은 힘이 되었다. 그리고 본 연구를 시작할 수 있게 지원을 하여 준 한국학술진흥재단 관계자에게도 고마움을 전하고 싶다.

* 주제어(key words) __ 釋迦誕生圖(Image of Buddha at birth), 釋迦八相圖(Image of the Eight Scenes from Buddha's Life), 月印千江之曲(Wolincheongangjigok), 釋譜祥節(Seokbosangjeol), 本岳寺(Hongakuji), 小松寺(Komatzutera)

석가여래의 출처소생을 여덟 장면으로 압축 묘사한 釋迦八相圖는 유일 교주라는 성격 때문인지 시기, 국가, 민족 그리고 종파에 관계없이 신봉된 유일의 불교도상이다. 따라서 우리나라의 경우도 석가팔상도가 고려시대에도 제작되었을 것으로 짐작하지만 현재 남아 있는 작품으로 볼 때, 조선조 전기의 『釋譜祥節』 판화가 가장 오래된 것이다. 이러한 상황에서 근년 일본에서 조선조 초기로 짐작되는 〈석가탄생도〉가 공개되어 적지 않은 관심을 끌었다.

本岳寺의 〈석가탄생도〉는 등장인물의 수, 모티프의 배치에서 약간의 차이는 있지만 도상의 기본 구성과 본질은 『釋譜祥節』 석가팔상판화의 하나로, 석가탄생을 묘사한 〈비람강생상〉과 같다. 이러한 동일성에 착안하여 살펴본 결과 本岳寺 〈석가탄생도〉는 『釋譜祥節』을 底本으로 하여 지었다는 『月印千江之曲』에 도상학적 근거를 두고 있음을 알 수 있다. 따라서 本岳寺 〈석가탄생도〉는 우선, 경전의 繪畫化 탐구에 더할 나위 없이 중요한 자료이다.

本岳寺 〈석가탄생도〉의 제작시기는 이중채색법, 구름의 묘사법 등 표현기법과 산수화를 비롯한 구성요소의 시기성 그리고 왕세자의 탄생과 같은 역사적 정황을 고려하여 볼 때 조선조 초기, 좀 더 구체적으로 말하자면 成宗代 초반인 15세기 후반으로 볼 수 있을 것 같다. 따라서 이 그림은 아주 귀한 조선조 초기 불화의 하나로 당시의 불화 양상을 짐작하는 데, 나아가 궁정화풍 불화의 일면을 고찰하는 데 더없이 귀중한 자료로 생각한다.

『석보상절』 판화의 석가탄생도상은 약간의 변용은 있었지만 本岳寺本과 같은 채색 불화에 계승된 이래 16세기의 大德寺本을 거쳐 華光寺(1692), 龍門寺(1709) 등 조선조 후기의 불화에 계승되었다. 또한 이 탄생도상은 18세기 이후 석가팔상도가 적극적으로 그려질 때 송광사, 통도사 그리고 해인사 본에서 볼 수 있듯이 “비람강생상”의 구성요소의 일부로 수용되기도 하였다. 물론, 조선조 후기의 불화들은 『석보상절』의 판화를 직접 참고하였다기보다는, 先行의 도상을 취사선택하였을 것으로 짐작하는데, 이들을 통하여 계승과 수용 과정에서 동일 도상이 어떻게 변용되는가를 확실하게 파악할 수 있었다.

마지막으로, 本岳寺 〈석가탄생도〉는 일본에 수용된 이후 小松寺本, 法然寺本 그리고 海岸寺本 등을 통하여 알 수 있듯이, 版本이나 版本彩色 또는 肉筆畵로 재생산되어 상당 기간 넓은 지역에 유포, 신앙의 대상이 되었다. 특정 주제의 불화도상을 목판으로 만든다는 것은 그만큼 수요가 있었다는 것을 의미하며 이는 곧 그에 부합하는 신앙이 존재하였음을 시사하는 것이라고 생각하였다.

本岳寺의 〈석가탄생도〉는 한반도는 물론 중국을 포함한 동아시아에서 일본에 전래된 불교도상 가운데 이 그림만큼 모사본이 많이 제작되고 넓게 유포된 도상은 없을 것이다. 따라서 한국불화가 일본 불화 및 불교의식에 미친 영향을 실물로 입증한 자료라는 점에서도 매우 중요한 그림이다.

ABSTRACT

A Study on the Iconography of Buddha at Birth in the Joseon Dynasty

Chung Woothak

Seokgapalsangdo (釋迦八相圖), the condensed description of Buddha's life into eight scenes is the sole Buddhist iconography that has been cherished regardless of time, religion, nation and people, seemingly due to the monotheistic character of Buddhism. Therefore, it is presumed that Seokgapalsangdo was produced during the Goryeo dynasty in Korea but the oldest one remained is the *Seokbosangjeol* (『釋譜祥節』) print in metal type in the early Joseon dynasty. Under this circumstance, one painting of Buddha at Birth possibly dated to the early Joseon period has been recently open to the public and drawn a great attention.

The painting of *Buddha at Birth* in Hongakuji (本岳寺) shows a little difference in the number of persons and the display of motifs. But, the basic composition and essence of its iconography are the same as one of the *Seokbosangjeol* prints of the eight scenes from Buddha's life, which describes the birth of Buddha called Biramgangsangsang (毘藍降生相). With these identical aspects it is safe to say that the Hongakuji's painting is based on the iconography of *Wolincheongangjigok* (『月印千江之曲』) which took the *Seokbosangjeol* print as the original text. Therefore, the painting in Hongakuji is the most important material to research how a sutra was pictorially reproduced at that time.

The dating of the Hongakuji's painting can be assumed to the early Joseon dynasty, more specifically, the latter part of the 15th century, the early period of the King Seongjong (成宗)

because it shows the pictorial characteristics of the time such as double coloring, the delineation of clouds, and the constituent elements of landscape as well as a historical event of the birth of the Crown Prince. Accordingly, the Hongakuji's *Buddha at Birth* is a very unique and rare Buddhist painting of the early Joseon dynasty providing a model of Palace Style Buddhist paintings at that time.

There were some modifications on the iconography of Buddha's birth from the *Seokbosangjeol* print. However, it was succeeded to the Buddhist paintings in colors like the Hongakuji's painting and to the 16th century Daitokuji's (大徳寺) painting. Later the iconography continued to the one in Kekouji (華光寺) dated to 1692, Yongmunsa (龍門寺) dated to 1709 and many other Buddhist paintings in the late Joseon dynasty. In addition, the Buddha's birth iconography was partly used in the paintings of Biramgangaesang (毘藍降生相) such as the Songgwangsa (松廣寺), Tongdosa (通度寺), Haeinsa (海印寺) when the eight scenes of Buddha's life were actively painted after the 18th century. Needless to say, the Buddhist paintings of the late Joseon period must have chosen their iconography from the earlier paintings rather than referring to the *Seokbosangjeol* print directly. Through examining the process of iconographical succession and accommodation on these paintings the modifications of an identical iconography have been firmly grasped.

After the Hongakuji's *Buddha at Birth* was known to Japan, reproductions such as one in Komatzutera (小松寺), Honenji (法然寺), and Kaiganji (海岸寺) were profusely made in prints, prints in colors, or hand paintings they were spread in many regions for a considerably long period and cherished as a religious object of Buddhism. Making a woodblock print with a specific theme from the iconography of Buddhist paintings explicates that a correspondent religious demand was extant.

There has been no other Buddhist iconography imported from Korea or China than the painting of Buddha's birth in Hongakuji, which was reproduced many times over broad areas in Japan. Therefore, it is the most valuable painting that proves the influence of Korean Buddhist paintings on Japanese Buddhist paintings and rituals.