

조선전기 線描佛畫 — 純金畫

朴 銀 卿*

차 례

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. 머리말 | 4. 역사적 배경 |
| 2. 선묘불화의 성립 | 5. 맺음말 |
| 3. 화법상의 특징 | |

1. 머리말

물체의 형태를 화면에 나타내는 중요한 요소로서 線과 色面을 들 수 있다. 그러나 선이나 색면이 라 하더라도 거기에는 여러 종류가 있고, 민족이나 시대의 추이에 따라서 또 화가의 개성에 따라서 다르다고 할 수 있어, 繪畫를 구성하는 線이나 色面에는 그 나라 그 시대 고유의 예술성이 나타나 있다고 말할 수 있다.

현존하는 고려시대 불교회화 작품은 130점 이상을 헤아리고 있고, 이들 작품은 다양한 색채로써 화려한 미를 나타낸 불화라고도 할 수 있다. 그런데 조선시대 15·16세기가 되면, 종래의 착색불화와는 취향이 다른 단일색 바탕에 단일색 線描만으로서 형태를 나타내는 이색적이고 화려한 화취를 지닌 일명 線描의 불화라고 부를 수 있는 작품이 상당수 제작된다.¹⁾ 그 수는 <표>에 제시한 바와 같이 20여점이나 알려져 있으며, 이같은 계열의 작품은 조선 후기에 이르기까지 지속적으로 제작되기도 하였다.

불화하면 채색적 불화라고 하는 고정적인 이미지로부터 변화를 초래한 이 새로운 선묘적 화풍을 지닌 작품은 현재까지 고려시대의 유품을 찾아 볼 수 없어 조선시대 불교회화에 있어서 새로운 계열을 형성한 작품이었음을 상상할 수 있다. 본 글은 이같은 금니에 의한 선묘적 화법을 지닌 일련의 작품들을 종래의 착색불화와 구별하는 의미에서 선묘불화라고 일컫기로 한다. 이하 조선전기 불화의 특질을 보다 명확히 하기 위해 조선전기 15·16세기에 출현한 선묘불화의 독특한 화법은 어떻게

** 이 논문은 동아대학교 기초연구자료 조성비에 의한 것임.

* 동아대학교 고고미술사학과 전임강사.

1) 조선전기 선묘불화에 대해서 아래 논문에서 간략하게 다룬 바 있다.

武田和昭, 「本島・來迎寺の阿彌陀淨土變相圖について-李朝佛畫・純金畫の製作背景について-」, 『文化財保護協會報 特別號』(香川縣文化財保護協會, 1987), pp.19~20.

성립되었고 어떠한 전개를 보였으며, 화법상의 특징과 그리고 역사적 배경에 대한 문제도 살펴보고자 한다.

1. 선묘불화의 성립

일본 키후켄(岐阜縣) 아묘인(阿名院)소장의 <觀音·地藏菩薩並立圖>(15세기)(도1)는 가로 45.2cm, 세로 90cm 크기의 작품으로 紺色 바탕의 비단에 금니선을 사용해서 도상을 나타내고 있다.²⁾ 그리고 관음과 지장의 육신부에 금니를 바르고 육신선은 먹선 위에 주선을 겹쳐 그렸는데, 단지 채색으로는 두발, 눈썹, 코, 턱의 수염부분에 녹청을 바르고 입술에 朱를 약간 사용하였을 뿐이다. 그외 대부분의 모티브나 형태의 윤곽선은 다소 굵은 금니선을 사용하고 있고, 세부묘사는 주로 굵기가 균일한 가는 금니선으로 실로 세밀하게 그리고 있다. 이같은 금니선을 사용하는 화법이 조선전기에 阿名院本을 포함하여 20여 작품이나 보여 선묘불화는 당시 불교회화중에서 중요한 하나의 분야였던 것을 알 수 있다.

그러면 지금부터 선묘불화의 독특한 화법의 성립과 전개, 그리고 화법상에 있어서 채색위주의 불화와의 상이점에 대해서 살펴보기로 하자.

먼저 紺, 朱로써 염색한 비단 바탕에 금니만으로 형태를 묘사한 조선시대 선묘불화의 독특한 화법의 유래를 생각해 볼 때 고려시대 금은니 사경에 묘사된 화려한 사경화(도2, 도3)를 상기할 수 있다. 짙은 감색으로 염색한 닥종이 위에 강한 대비를 이루는 금채선으로 그린 사경화 화법은 선묘불화와 공통적이며, 또 화상의 육신부에만 금니를 바르고, 두발이나 입술에 약간의 채색을 사용한 점에 있어서도 유사하다.³⁾

이같은 고려후기의 금은니 사경화는 크게 두가지 화풍으로 나눌 수 있는데, 하나는 회화성이 짙은 작품으로 서울 개인장·不空羅素神變眞言經第13卷사경화(1275년), 일본 東京文化廳·文殊師利問菩提經사경화(1276년)(도2) 등을 들 수 있다.⁴⁾ 2조의 금니선으로 둘러진 테두리내에 금강저를

2) 일본 岐阜縣 阿名院 소장의 관음·지장병립도는 1994~95년에 걸쳐 수리를 행한 뒤 현재 岐阜縣 白鳥町 長龍 歴史民族史料館에 기탁되어 있다. 이에 관한 논고로 다음과 같은 것이 있다.

武田和昭, 「岐阜阿名院の觀音·地藏併立圖」, 『Museum』 12月號(477), (東京博物館美術誌, 1990. 12).

3) 도상의 육신부에 채색을 약간 베푼 예로서는 다음과 같은 작품들이 있다.

① 일본 金澤市 大乘寺 妙法蓮華經變相圖(14세기)(『高麗佛畫』朝日新聞社, 1981. 2, 도판 67)

② 일본 松江市 大倫寺 妙法蓮華經變相圖(14세기)(위의 책, 도판 68)

③ 일본 福井縣 羽賀寺 妙法蓮華經卷第7變相圖(1325년)(위의 책, 도판 69)

④ 동국대학교 박물관·賓國三藏般若譯經變相圖(1309년)(한국의 미⑦『高麗佛畫』, 도판 68)

⑤ 두암컬렉션·陳賢描사경화(14세기)(『金龍斗翁蒐集文化財 歸鄉特別展』국립중앙박물관, 1994. 6, 도판 28)

4) ① 서울 개인장·不空羅素神變眞言經第13卷변상도(1275년)(한국의 미⑦『高麗佛畫』중앙일보사, 1981. 6, 도판 58)

②일본 문화청·文殊師利問菩提經변상도(1276년)(위의 책, 도판 69)

취고 연화좌를 밟고 선 神將像 一軀를 肥廩의인 금니선을 사용하여 날카로운 필치로써 묘사하고 있다. 여백으로 처리된 공간 속에 한쪽 방향으로 나부끼는 두부의 화염문, 오대당풍을 연상케 하는 의습자락의 훔날림은 화면에 공기가 흐르는 듯 생동감을 주고 있다. 이같은 공간 처리의 화풍은 15세기의 선묘불화의 경향과 유사하다고 할 수 있다. 다른 하나는 공예성이 짙은 작품으로 鍋島報効會·묘법연화경변상도(1340년), 네즈(根津)미술관·묘법연화경변상도(도3)를 비롯해 다수의 작품에서 볼 수 있다.⁵⁾ 이들 작품은 근직하고 힘센 필치의 금니선을 사용하여 세밀하게 묘사하였는데, 친공에는 횡선으로 공간을 메운 위에 다시 화문을 일정하게 흘트려 장식하고, 지면에는 魚子文으로 촘촘하게 짝 메운 수법은 상당히 工藝的이라고 할 수 있다. 또한 화면의 가장자리에 欄郭으로 테두리를 두르고, 거기에 三鈷杵, 寶輪 등을 촘촘히 그려넣고 있다. 이처럼 여백을 남기지 않고 충실히 채우듯이 그리는 수법은 14세기 사경 변상도의 지배적인 경향으로, 16세기 선묘불화(도4)에도 공통적으로 보인다. 특히 공중에 베풀어진 인화문과 같은 散花의 모티브를 비롯해 여러 모티브로 공간을 充鑣하는 수법은 유사하다.

이상과 같이 화면전체를 일정한 명암을 가진 단색으로 처리하고 그 단색상에 독자적인 색채를 지닌 금니선만으로 화면을 구성하는 독특한 묘법이나 화면 활용법에 있어서 선묘불화와 금은니사경변상도 양자간에는 강한 동질성을 느낄 수 있다. 그러나 선묘불화와 금은니사경화 양자간에 형태묘사 방법에 있어서 강한 공통점이 있다고 해서 사경화의 화법이 바로 그대로 조선전기 선묘불화로 전환되었다고는 단순히 말할 수는 없다. 그것은 선묘불화와 사경화 양자간에는 작품의 형식에 있어서 커다란 상이점이 있기 때문이다. 지금부터 이 점에 대해서 살펴보고자 한다.

먼저 금은니사경화의 묘법과 궤를 같이하는 회화 작품이 사경 고유의 영역 이외에 다른 분야의 회화형식에도 보이는가 하는 점이다. 이미 고려시대에 출현한 작품으로 국립중앙박물관의 黑漆金泥木板小屏(1307년)(도5), 楡岾寺의 懶翁戒牒(1327년) 등의 소화면의 金泥線描 그림을 들 수 있다.⁶⁾ 특히 국립중앙박물관본은 금니선의 묘법뿐만 아니라 광배의 표현을 보더라도 사경화 기법의 영향을 받은 것이 분명하고, 화면의 테두리에 三鈷杵를 배치한 점, 화면 중에 短冊形의 명문란을 설치한 점등 사경화와 공통되는 요소들을 지니고 있다. 그리고 像의 육신부는 금니를 바르고 두발이나 입술에 채색을 다소 베푼 점에 있어서도 조선전기 선묘불화의 先蹤을 이루고 있다.

따라서 국립중앙박물관 黑漆金泥木板小屏과 楡岾寺 懶翁戒牒 등의 작품은 회화의 형식에 있어서 사경화 그 자체와는 이질적이지만, 화법상 금은니사경화의 연장선상에 있음을 알 수 있다. 이 점은 바로 금은니 사경화가 지닌 화법이 고려시대에 이미 다른 형식의 회화에도 파급되었음을 뜻하는 것이다.

5) 鍋島報効會·묘법연화경변상도(1340년) (위의 책, 도판 65)

6) ① 서울 국립중앙박물관·흑칠금니목판소병(1307년), 가로 13.0cm, 세로 22.4cm(위의 책, 도판 19·20)

② 楡岾寺·懶翁戒牒(1327년), (약)가로 12cm, 세로 9cm(『朝鮮古蹟圖譜』7, 조선총독부장관, 大正9년, p. 912)

그런데 화면의 크기에 있어서 금은니사경 그림은 거의 가로 20cm, 세로 30cm 전후로 손에 쥐고 바라 볼 수 있는 작은 크기의 小畫面이라는 점이다.⁷⁾ 또한 국립중앙박물관본도 세로 22.4cm, 가로 13.0cm, 楡岾寺本도 가로 약 12cm, 세로 9cm 정도 크기의 역시 소화면이다.

이에 비해 15·6세기 조선전기 선묘불화는 대체로 가로 50~100cm, 세로 100cm 전후 이내의 크기로 벽에 건 상태에서 바라보는 大畫面이라는 점을 유의하지 않으면 안된다.⁸⁾ 이같은 사실을 염두에 둘 때 선묘적 묘법의 소화면에서 대화면의 선묘불화로 직접 확대 묘사되었다고는 볼 수 없다. 따라서 지금부터 소화면의 묘법이 대화면의 불화로 어떻게 수용되어 갔는지 그 과정을 살펴볼 필요가 있다.

이같은 문제를 생각할 때, 현존하는 130여점의 고려불화중 奈良 단잔진자(談山神社)소장의 <水月觀音菩薩圖>(도6) 작품의 존재는 대단히 흥미 깊다. 이 작품은 비단에 채색으로, 크기는 가로 57.8cm, 세로 109.5cm 크기의 작품으로 관음보살이 화면전체를 차지하고, 관음의 왼쪽 아래 岸邊에 法華經普門品變상의 일부 장면이 가는 금니선으로 묘사되어 있다.⁹⁾ 이 금니선묘의 변상은 화면의 왼쪽부터 雷神의 난, 猛獸毒蛇의 난, 火宅의 난, 毒藥의 난, 怨賊의 난, 枷鎖의 난, 그리고 航海의 난 등을 묘사한 장면으로, 비록 화면 전체중 침경에 지나지 않지만,¹⁰⁾ 대화면 채색불화에 선묘적 묘사를 끌어넣은 작품으로 주목된다. 현재 확실히 알려진 고려시대 선묘불화 작품은 없지만, 이러한 談山神社本 존재에 의해 고려 14세기말 경에는 대화면의 선묘불화가 등장하였을 가능성은 배제할 수 없으며, 이를 기저로 福井縣 사이후쿠지(西福寺) 소장의 선묘불화(도7)와 같은 작품이 조선 15세기에 제작될 수 있었던 것으로 여겨진다. 또한 談山神社本을 포함한 그 외 많은 고려시대의 수월관음도나, 아미타제보살도에 보이는 관음상이 착용한 투명한 베일 표현에는 선묘적 요소를 내포하고 있다. 이점에 대해서는 다음 장에서 구체적으로 살펴보기로 하겠다.

7) 사경의 界高는 대개 20cm 전후이다. 두루마리 사경의 종이 폭은 대개 29~31cm 정도이고, 책자형의 경우 크기는 세로 30~31cm, 가로 11cm 전후이다.

林進, 『高麗時代の裝飾經』, 『高麗佛畫』(朝日新聞社, 1981. 2).

權喜耕, 『高麗寫經의 研究』(미진사, 1986. 6.)

8) 선묘불화의 크기에 대해서는 본문 뒤의 <표>참조.

9) 고려시대 수월관음보살도에 범화경보문품 변상이 첨가된 작례로서는 談山神社本 이외에도 다음과 같은 작품들이 있다.

① 東京 靜嘉堂 소장 수월관음보살도(건본채색, 110. 0×59. 2cm)

정우택, 『日本에서 발견된 高麗佛畫』, 『美術史論壇』 창간호(시공사, 1995. 12), p.266 도판 참조.

② 서울 국립중앙박물관 소장 長方形水月觀音鏡像(金銅製鍍錫, 9.7×4.5cm).

③ 서울 국립중앙박물관 소장 鐘形水月觀音鏡像(金銅製鍍錫, 12.1×7.6cm).

10) 談山神社本의 범화경보문품 변상중, 한 사람의 인물이 탁자 위에 드러누워 있는 독약의 난을 표현한 장면은 범화경 보문품에 입각한 도상이 아니고 『請觀世音菩薩消伏毒害陀羅尼經』에 기술된 내용이 혼입되었다고 함.

林進, 『高麗時代の水月觀音圖について』, 『美術史』102(1977. 3), p.110.

2. 화법상의 특징

앞에서 밝힌 바와 같이 조선전기 대화면 선묘불화의 직접적인 祖形을 고려시대에서 찾는 것은 무리는 아니라고 생각한다. 그럼에도 불구하고 선묘불화는 조선전기에 고유한 양상을 다양하게 나타내고 있다. 즉 15세기 선묘불화(도1, 도8)는 고려시대 금니사경화 같이 紺色 바탕에 강한 대비를 이루는 金泥描 작품이 자아내는 佛의 세계는 화면에 중후하면서 장엄한 분위기를 만드는데 효과적이다. 16세기(도4, 도9)에는 거의 朱 혹은 紫色으로 염색한 비단 바탕에 금니묘 작품이 많아 紺色 바탕의 화면과는 취향이 다른 화려함을 자아내고 있다. 비일상적이고 종교적인 의미를 띠기에 가장 적절한 색채였던 붉은 주색의 대화면상에 금색선이 만들어 내는 형태는 더욱 강렬한 인상을 주며, 이 금니 한가지 色線에 의한 표현이 오히려 환상적인 인상을 주어 宗教畫로서의 극적인 분위기를 돋우는데 성공하고 있는 것이다.

또 16세기 후반이 되면, 비단바탕의 선묘불화는 일반 민중 발원의 麻本佛畫에도 영향을 끼쳐, 朱 혹은 紫色으로 염색한 麻布에 金泥描의 작품도 나타나게 된다.¹¹⁾ 아울러 善光寺의 〈地藏十王圖〉처럼 삼베에 朱를 바르고, 金泥線 대신에 白線을 사용한 특이한 화취를 보이는 마본선묘불화(도10)도 등장하게 된다.¹²⁾ 조선전기 선묘불화는 소재에 있어서 絹 대신에 麻布, 묘선에 있어서는 金色線 대신에 白線이라는 새로운 소재의 전개가 엿보인다. 이 백색안료는 미세한 석영입자가 다수 포함되어 있는지 금속적인 광택을 보이는데, 마치 금은니에 준하는 가치로서 마본불화에 사용되었지 않았나 생각된다. 이 백선묘는 16세기에 한정해서 사용된 선묘로 현재 조선후기의 작품에서는 찾아볼 수 없다.

그런데 선묘불화의 바탕색으로 주로 사용된 朱같은 紅色, 紺系の 靑色은 함께 陽色을 나타내고 거기에는 蒼生과 成長이라고 하는 의미를 내포하고 있다. 15·16세기의 선묘불화에 바탕색이 紺色, 朱色이 많이 보이는 것은 금채와의 대비로 인한 장엄화하는 시각적 효과뿐만 아니라 그러한 의미도 내재되어 있는지도 모른다.

다음은 선묘불화와 채색불화와의 묘법상의 상이점을 服飾에 나타난 문양과 의습선을 중심으로 구체적으로 검토해 보기로 하자.

조선시대 채색불화(도11)의 경우는 색면상에 의습선을 그은 뒤 그 위에 主文을 그렸는데, 문양은

11) 조선전기 불화에 보이는 두 계열 즉, 왕실발원 건본불화와 일반 민중발원 마본불화에 대해서 이미 언급한 바가 있다.

朴銀卿, 「麻本佛畫의 出現-周防 國分寺의 〈地藏十王圖〉를 중심으로」, 『美術史學研究』 199·200(1993. 12), pp.79~85.

12) 조선 16세기 후기에 삼베 바탕에 주색을 바르고 백색안료의 묘선으로 도상을 형성한 작례로서는 일본 山梨縣 善光寺의 〈地藏十王圖〉, 新瀉縣 長安寺의 〈阿彌陀五尊圖〉가 있다(표 참조). 그런데 長安寺本의 경우는 화면 중앙에 비단을 대고 그 좌우로 삼베를 덧붙여서 한 화폭을 이루고 있다.

의습선을 다소 의식해서 묘사하고 있다. 그리고 이들 문양 가운데 당초원문이나 연화원문은 모티브 자체가 원형을 이루고 있을 뿐 테두리에 윤곽선은 돌리지 않고 있다.¹³⁾ 이것은 고려시대의 채색불화(도12)의 경우에도 마찬가지로이나 특히 고려시대 彩色衣를 보면 의습선이 지나가는 부분에는 문양을 피해 그려넣고 게다가 의습선에 따라 담묵으로 음영을 곁들여(이후 의습선에 따라 금니선을 첨가) 옷주름이 겹치는 부분은 물론이고 문양과 의습선과의 유기적 관계를 의식하고 있음을 역력히 알 수 있다.

이에 비해서 조선시대 선묘불화(도13, 도14)의 경우는 가는 선으로 바탕문을 그리고 다시 主文을 나타내고 있는데, 主文은 대부분 둥근 문양으로 이 둥근 모티브의 외측에 윤곽 테두리를 형성하거나 다소 굵은 선으로 윤곽선을 확실하게 돌리고 있다. 그리고 문양 위로 의습선이 겹쳐 달리고 있어, 의습선과 문양과의 유기적인 관계는 전혀 고려하지 않고 있지만, 오히려 이같은 표현은 윤곽을 뚜렷이 표현하고자 하는 선묘화의 특징을 잘 나타낸 것이라고 할 수 있다.

그런데 이같은 선묘불화의 묘법은 이미 고려시대 수월관음도에서 공통점을 찾을 수 있다. 고려시대 채색불화중 수월관음보살도(도6)나 아미타팔대보살도에 보이는 관음상이 걸치고 있는 투명한 베일은 채색된 복식의 선묘 처리와는 서로 상이한 묘법을 보여주고 있다.¹⁴⁾

베일 문양(도15, 도16)을 보면 아주 가는 백선으로써 바탕문인 格子罔文 혹은 麻葉연결문을 규칙적으로 섬세하게 묘사하고, 둥근 主文을 일정한 간격으로 균일하게 흐트린 뒤 그 위에 의습선을 긋고 있으나, 의습선이 문양 위를 겹쳐 달리고 있는 것을 알 수 있다. 이는 옷주름으로 인해 생기는 둥근 문양의 겹침, 일그러진 형상은 전혀 고려하지 않고, 단지 평면상에 문양을 스탬프 식으로 찍은 듯한 인상을 주고 있다.¹⁵⁾ 또한 둥근 모티브의 외곽에 윤곽선을 돌리는 경우도 많이 보인다. 이처럼 동일 화면내 일지라도 채색의와 투명한 질감의 베일양자간에 묘법상의 상이함을 엿볼 수 있다.

이상과 같이 조선시대 선묘불화의 복식에 나타난 문양의 표현방법이나 의습선 처리는 고려시대의 수월관음도에 보이는 베일의 선묘적 표현 수법과 강한 동질성을 보이고 있음을 알 수 있다. 따라서 고려시대 대화면의 채색불화에 보이는 베일을 바탕문·주문으로 여백을 채우는 기법, 문양위로 달리는 뚜렷한 의습문 처리 등은 형태의 윤곽을 뚜렷이 나타내고자 하는 선묘화의 본질적 특징이 잘 드러난 것이라고 할 수 있다.

13) 朴銀卿, 앞의 논문, 『美術史學研究』 199·200, pp.80~81에서 조선 15·16세기 채색불화 중 건본불화에 비해 마본불화가 선묘적인 경향이 엿보인다고 언급한 바 있다.

14) 장경희씨는 종래에 紗羅라고 불리었던 이 투명한 베일은 사라가 아니고 花紋紵布라고 밝히고 있다. 張慶姬, 「高麗水月觀音圖의 白衣에 대한 고찰」, 『미술사연구』 제8호 (1994. 12), pp.46~52.

15) 張慶姬, 위의 논문, p.57에서 원형무늬가 주름에 따라 이지러지거나 변형되지 않고 도식적으로 둥근 이유는 바로 의복의 재질이 羅보다는 덜 부드러운 모시였기 때문에 의도적으로 그렇게 표현했을 것으로 추정하고 있다. 그러나 이는 투명한 베일 뿐만 아니라 여러 문양이 시문된 선묘불화 전반에 보이는 특징으로 볼 수 있다.

3. 역사적 배경

마지막으로 대화면의 금니선묘불화가 제작된 역사적 배경을 살펴보기로 하자. 고려시대는 국가적 차원의 행사로서 사경원, 금자원, 은자원과 같은 사경전문 제작소 설치로 인해 장식적인 사경이 더욱 성행이 제작되었고,¹⁶⁾ 왕실과 귀족들은 금은니로 장엄화한 소위 장식경으로써 공덕을 쌓았다. ¹⁷⁾ 그러나 고려말 공양왕3년(1391) 7월에 이르러 金銀字寫經을 금하는 법령이 발하여졌으나,¹⁸⁾ 실상은 금은니사경 제작은 조선시대에 들어와서도 불교 억압정책 속에서도 왕실과 개인 발원의 작품이 연연히 행하여졌고, 그 결과 세종 11년(1429)과 23년(1441) 2회에 걸쳐 금은니사경 제작 금지령이 내려졌다.¹⁹⁾ 이러한 상황 속에서도 사경 제작은 이루어졌으나 성종2년에 刊經都監의 폐지와 배불정책으로 점차 줄어들게 되었다. 이러한 추이 속에서 조선 15·16세기에 금은니사경 이외에 왕실관계자가 발원한 대화면 금니선묘불화 제작이 두드러지게 된다. 명문을 지닌 금니선묘불화 중에서 그 願意가 명확한 작품으로는 다음과 같은 다섯 작례를 들 수 있다.²⁰⁾

- 圓通寺 藥師會相圖(1561) : 明宗의 장수와 선정, 國家·百姓의 安寧.
- 德川美術館 藥師三尊圖(1565) : 明宗의 장수와 선정, 王妃의 世嗣誕生.
- 서울 국립중앙박물관 藥師三尊圖(1565) : 明宗의 장수와 선정, 王妃의 世嗣誕生.
- 地藏寺 龍華會圖(1568) : 明宗大王仙駕의 왕생극락.
- 來迎寺 阿彌陀淨土變相圖(1582) : 惠嬪鄭氏의 장수, 仁宗大王·仁聖王后仙駕의 왕생극락.

-
- 16) 禿氏祐祥, 「高麗時代の寫經について」, 『寶雲』 25, pp.1~19.
權熹耕, 『高麗寫經의 研究』(미진사, 1986. 6), pp.248~250.
林進, 「高麗時代の裝飾經」, 『高麗佛畫』, p.34~35.
朴桃花, 「高麗金銀泥寫經畫(變相圖)의 樣式考察」, 『考古美術』 184(1989. 12), p.21.
- 17) 경북 金泉市 直指寺의 明宗15년(1185) <大藏殿碑>는 국가가 많은 어려움에 처해 있어서 복을 위해 금자 대장경의 사성을 발원했다는 기록이 보여,金字로써 대장경을 필사하는 공덕의 지대함을 언급한 대표적인 예이기도 하다.
『朝鮮金石總覽』上 (경인문화사, 1974. 4), pp.567~568.
林進, 「高麗時代の裝飾經」, 『高麗佛畫』, p.34.
- 18) 『高麗史』 권85, 刑法志2(1391), 「(상략) 新羅之季 經像 皆用金銀 奢侈過度 終底滅亡 使商賈 竊壞佛像 轉相賣買 以營生產 近代 餘風未殄 願嚴加禁斷 以革其弊(하략)」
- 19) 『世宗實錄』 권43, 11년(1429) 2월 辛巳條, 「司憲府啓 大小人員 或未知各年受教 犯法者頗多 請略節禁令條畫 爲文板掛光化門外及都城各門鐘樓等處 令其悉知(중략) 中外金銀寫經塗佛禁止(중략) 從終止(하략)」
『世宗實錄』 권94, 23년(1441) 12월 甲午條, 「(상략) 今之新造佛像經卷者 日滋不已 而至有用銀爲 塑而塗金者 用銀而背畫金銀者 若不通禁 則金必將盡歸於 僧而無遺矣(중략) 仍令嚴禁新造經像(하략)」
- 20) 표 참조.
- ① 和歌山縣 圓通寺 藥師會相圖(1561년)의 명문, 「嘉靖四十年三月日 / 聖烈仁明大王大妃殿下 / 謹竭悰別爲 / 主上殿下聖躬萬歲仁 / 踰解網治鍾結繩年 / 月厄之哉消陰陽罔 / 之頓克□天麻 / 聖子神孫之不盡益承 / 佛眷珠基寶曆之無 / 窮乾文恒正而雨陽 / 特狼煙永息而兵革 / 絕堯風永扇佛日 / 長明敬捨儲帑之財 / 純金畫成 / 東方滿月世界藥師琉 / 璃光如來會圖五幀 / 眞彩畫成二幀并 / 七幀掛安金殿永奉香 / 火我(하략)」

이같은 사례로부터 추측 가능한 것은 지금 명문을 걸한 15·16세기 금니선묘불화의 대다수가 왕실관계의 발원에 의한 제작으로 볼 수 있다는 것이다. 금니선묘불화의 명문을 보면(표 비고란 참조), 엔츠지(圓通寺)본은 「純金畫」, 토쿠카와(德川)미술관본과 서울 국립중앙박물관본은 「金畫」, 노이린지(如意輪寺)본은 「純金龍華會圖」, 라이고지(來迎寺)본은 「純金西方九品龍船接引會圖」라고 각각 기재되어 있어 당시 이같은 금니선묘불화를 「彩畫」라고 일컫은 채색불화에 대응해서 「純金畫」 혹은 「金畫」라고 불리었던 사실을 알 수 있다.²¹⁾

이처럼 純金畫 혹은 金畫라고 일컫은 대화면의 선묘불화는 금, 은으로 장식된 사경 이상으로 王室佛畫로서의 독자적인 전개를 보여준 작품이었으며, 왕실관계의 사람들은 가장 장식성이 강하고 어떤 색보다도 독자적인 색채 가치를 지닌 금으로 장식된 純金畫로써 공덕을 쌓아 大願의 의의로 삼고자 하였던 것으로 생각된다. 엄숙한 신앙세계의 공간에서 신비적인 빛을 발하는 장엄한 모습의 순금화는 단순한 예배용 불화 이상의 모뉴멘탈한 작품이었으며, 배불정책의 흐름 속에서 왕실관계자들의 신앙생활의 상징으로서 공덕신앙이 보여준 하나의 극점으로 볼 수 있지 않을까.

한편 왕실관계의 순금불화에 대해서, 종교의 세속화와 더불어 일반 민중발원의 마본불화의 형성은 건본, 순금의 제약을 가져왔고, 이로써 앞서 언급한 麻布에 朱를 바르고, 金泥線 대신에 白線을 사용한 마본선묘불화가 등장하게 된 것이라고 볼 수 있다. 분명히 이 백선묘는 금니, 은니에 준하는 효용가치를 가졌을 것이다.

그러면 지금부터 이러한 선묘불화의 제작에 관여한 화가에 대해서 살펴보기로 하자. 선묘불화의 명문에 화가명을 기술한 작례는 다음 여덟 작품을 들 수 있다(표 참조).

- 東京個人 水月觀音菩薩圖(15세기) : 畫師濟閑
- 德川美術館 藥師三尊圖(1565) : 良工
- 서울 국립중앙박물관 藥師三尊圖(1565) : 良工
- 如意輪寺 龍華會圖(1568) : 良工
- 觀知院 熾盛光佛降臨圖(1569) : 畫士
- 持福寺 釋迦八大菩薩圖(1563) : 畫員性全

② 名古屋市 德川美術館 藥師三尊圖(1565년)의 명문, 「嘉靖乙丑正月 / 日惟我 / 聖烈仁明大王 / 大妃殿下爲 / 主上殿下聖躬萬 / 歲仁踰解網 / 治踵結繩蠹羽 / 蟄 / 麟趾振 / 王妃殿下頂娠生 / 知脇誕天縱恭損 / 帑寶爰 / 命良工釋迦彌勒藥 / 師彌陀皆補處俱各 / 金畫五十彩畫五十 / 并四百幀莊 / 畢修 / 謹當檜岩重修慶 / 席依法點眼 / 領諸道人使之禮敬 / 於朝夕常以華封之 / 祝 / 堯爲山家務免墮 / 不忠之抗其 / 聖德化海可 / 朦蠶測於 / 戲至歎 / 清平山人懶 / 庵謹跋」

③ 德川미술관본과 서울 국립중앙박물관본의 명문 내용은 거의 동일함.

④ 來迎寺 阿彌陀淨土變相圖(1582년)의 명문, 「萬曆十年壬午秋 / 九月日比丘尼學明 / 特發願主敬爲 / 惠嬪鄭氏寶體無 / 災無障壽命無盡 / (중략) 成純 / 金西方九品龍船接引 / 會圖一幀金帛粧黃 / 繼以落之後敬安于清 / 淨道場永春香火因 / (하략)」 (鄭) 澤 「來迎寺 阿彌陀淨土圖」, 『佛教美術』 12호, 東國大學校博物館, 1994, pp. 51~71 참조)

21) 註 20에 밝힌 명문 내용을 참조.

- 長安寺 阿彌陀五尊圖(1586) : 畫員秀曇 · 學進
- 善光寺 地藏十王圖(1589) : 畫員靈□比丘

이들 작품중 초안지(長安寺)본, 젠코지(善光寺)본의 마본선묘불화의 화가에 대해서는 여기서는 다루지 않기로 한다.²²⁾ 그런데 토쿠카와(德川)미술관본, 국립중앙박물관본의 명문 내용 중에 良工에게 명해서 金畫, 眞彩畫를 합쳐 四百幀을 제작하였다고 하는 사실을 엿볼 수 있다.²³⁾ 이는 당시 선묘불화나 채색불화의 제작에 있어서 다수의 화공이 참가한 사정을 엿볼 수 있는데, 細密畫와 같은 선묘불화의 화법으로부터 추측하면 사경화를 그린 경험있는 화가가 선묘불화의 제작에 관여하였으리라고 생각해 볼 수 있다.

이 추측을 뒷받침하는 작품으로 15세기 西福寺〈水月觀音菩薩圖〉(도7)를 들 수 있다. 이 작품은 화면의 왼쪽 모서리에 紺地에 금은니 선묘에 의해 범화경보문품 변상의 일부인 火宅의 난, 雷神의 난, 盜賊의 난, 毒藥의 난, 毒蛇의 난, 猛獸의 난, 枷鎖의 난 등이 그려져 있고,²⁴⁾ 또 변상 장면 중에 설치된 短冊形의 명문란으로부터 본 작품 제작에 참여한 화공은 사경 변상을 그린 경험있는 화가일 가능성을 시사해 주고 있다.²⁵⁾ 이같은 가능성은 이미 고려시대부터 인정된다. 정우택선생은 일본 시마즈케(島津家)舊藏 〈阿彌陀獨尊圖〉(1286년)과 동경 文化廳의 文殊舍利門菩提經變相(1276년)의 양자에 보이는 표현상의 공통성과 연대의 동시성으로부터 사경화와 불화가 交錯해 있음을 지적하였고,²⁶⁾ 또한 島津家舊藏의 〈아미타독존도〉의 발원자인 廉承益은 妙法蓮華經(1283년 추정)의 발원자로서 自家에 寫經所를 설치해 둔 사실로 보아 불화 제작과 사경과의 연관성을 밝히고 있다.²⁷⁾ 그리고 앞장에서 언급한 국립중앙박물관의 목판흑칠금니소병 선묘화의 제작자 魯英이 불화를 그린 경험있는 자라는 사실은²⁸⁾ 寫經所와 畫師工房과의 관련이 고려시대에 존재하였음을 엿볼 수 있다. 이 같은 몇 가지 사실로 보아 고려시대 채색불화인 談山神社〈수월관음보살도〉(도5, 도6)와 根津미술관〈수월관음보살도〉에 보이는 침경의 선묘화, 국립중앙박물관 장방형수월관음鏡像의 변상에 보이는 선각화 등은 사경제작 경험자들과의 관련성을 뒷받침 해주고,²⁹⁾ 조선 15세기에도 그 가능성의 연장을 엿볼

22) 朴銀卿, 앞의 논문, 『美術史學研究』 199·200, pp.82~85.

23) 註 20의 ② 名古屋市 德川美術館 藥師三尊圖(1565년)의 명문 참조

24) 西福寺本의 범화경보문품 변상중 독사맹수의 난을 표현한 장면은 범화경 普門品에 기술된 것이 아니고 범화경 譬喩品에 언급된 장면이 혼입되어 있다고 함. 林進, 「高麗時代の水月觀音圖について」, 『美術史』 102(1977. 3), p.110.

25) 林進, 위의 논문, p. 110.

26) 鄭于澤, 「日本銀行藏(東京國立博物館寄託)의阿彌陀如來圖」, 『Museum』 12月號(453), (東京博物館美術誌, 1988. 12), pp.30~31.

27) 鄭于澤, 위의 논문, pp.30~31.

28) 文明大, 「魯英의 阿彌陀·地藏佛畫에 대한 考察」 『美術資料』 25號, (1979. 12.), pp.55-56.

鄭于澤, 「山形·上杉神社의阿彌陀三尊圖」, 『佛教藝術』 173號(1987. 7), pp.76.

29) 註 9에 제시한 작품.

수 있는 것이다.

나아가 『世宗實錄』에는 조선초기 산수인물화나 흙에 뛰어난 명화가 姜希顔(1419~1464)이 세종 28년(1446) 3월, 5월에 集賢殿修撰 李永瑞와 함께 誠寧大君의 집에서 金書寫經을 제작하고, 같은 해 10월에도 금은니사경을 제작하고 經袋에 금선묘의 龍을 그렸다는 사실,³⁰⁾ 또 세종32년(1450) 1월에 金書阿彌陀觀音經을 제작하였다는 기사가 보이는 것은 당시의 書法과 畫法의 깊은 관련을 나타내는 사례로서 중요하다.³¹⁾ 당시 산수인물을 그린 작자가 장식경 제작에 관여하였다는 사실로부터 사경화의 화공이 불화제작, 특히 정교하고 치밀한 선묘불화에 관여하였음을 가능케 하며,²³⁾ 고귀한 금은으로 장식한 사경화를 흉내내는 것이 아니라 장식경 그림을 건본으로 하여 조선전기 고유 대화면의 순금장식 선묘불화를 창출하였음을 짐작케 한다.

4. 맺음말

빛나는 금체에 의한 독특한 묘법을 지닌 대화면 선묘불화는 고려시대 소화면의 사경 변상도를 出所로 하였으나, 소화면 장식경으로부터 대화면 선묘불화로 수용 과정에 있어서 談山神社本과 같은 작품을 고려할 때, 대화면의 선묘불화 역시 이미 고려시대 말기에 싹트기 시작하였을 가능성을 엿볼 수 있었다.

그리고 조선전기 선묘불화의 전개과정의 고유한 양상에 대해서 비단바탕의 금니선묘불화는 純金 畫로서 왕실관계자를 후원으로 상당히 제작되었고, 왕실관계자들은 순금화로 불린 선묘불화로써 그 바라는 취의를 크게 하고자 하였음을 알 수 있었다. 이같은 금니선묘 불화의 형성은 드디어 민중 발원의 마본불화에도 영향을 끼쳐 금니선묘가 아닌 백색 선묘를 사용한 불화가 등장하는 등 조선불

30) 『世宗實錄』 卷111, 28年(1446), 3月 乙未條, 「(상략) 命集賢殿修撰李永瑞 敦寧府注簿姜希顔等 金書佛經于誠寧大君第 又命仁順府少尹鄭孝康 主其事 (하략)」

『世宗實錄』 卷112, 28年(1446), 5月 甲午條, 「(상략) 大會僧徒 轉經于大慈菴 初命集賢殿修撰李永瑞 敦寧府注簿姜希顔等 泥金寫經于誠寧大君第 首陽安平兩大君 來往監督 越數旬而成 至是 大設法席 大君諸君皆與焉 (하략)」

秦弘燮, 『韓國美術史史料集成(3)』 (一志社, 1991. 9.), p.328, 331 참조.

31) 『世宗實錄』 卷114, 28年(1446), 10月 己酉條, 「(상략) 大會僧徒于大慈菴 設轉經會 七日罷 僧凡千餘人 掌設管吏 奔走供辦 晝夜不息餅餌果食 積如山丘 初上爲王妃 命注簿姜希顔 修撰李永瑞 以金銀寫經 經衣皆用黃金畫龍 又以珠玉爲燈籠 極其精巧 (하략)」

『世宗實錄』 卷127, 32年(1450), 1月 庚子條, 「(상략) 遣少尹鄭孝康于龍山上元寺 設救病水陸齋 上欲令寫佛頂心陀難 使僧徒讀誦 右副承旨金元之啓 臣有家藏板本 卽命印之 又命副知敦寧姜希顔 成均注簿成任 金書彌陀觀音經等 令都承旨李思哲 跋其尾 披覽七日 闕內皆用素膳 (하략)」

秦弘燮, 위의 책, p.329 참조.

32) 조선 15세기 강희안의 회화작품으로 현재 국립중앙박물관소장의 〈고사관수도〉, 〈누각산수도〉, 〈도교도〉 등이 알려져 있는데, 그가 금니사경 제작과 사경 표지의 장식문양 제작에 관여하였다는 사실은 물론이고, 東京 淺草 寺 소장 北極紫微宮圖(傳강희안, 15세기)의 존재 등은 산수화와 불화와의 交錯을 시사하는 흥미있는 요소이다.

화의 새로운 전개를 재촉하였던 것이다.

그러나 이번에 언급하지 않았지만 티벳불교 미술품과의 관련성도 이후 고려하지 않으면 안된다고 생각한다.³³⁾ 그리고 조선전기 회화사 동향과 불화 동향과의 관련 등이 새로운 문제점으로 남는다.³⁴⁾ 이러한 문제점들은 선묘불화를 새롭게 인식함으로 인해 생긴 과제라고 여기며, 드러난 문제점을 통해 드러워진 조선전기 불교회화의 특질을 보다 밝혀야 하는 것이 아닐까.

33) 현재 중세 티벳 불교 작품의 전모가 드러나 있지 않지만, 17·18세기 경에 해당하는 작품 중 붉은색 바탕에 금색선의 선묘적 불화가 유존한다고 함. 또 덧붙여 일본 카마쿠라(鎌倉)시대 13세기 이후 淨土教畫의 아미타내영도에 육신은 금니를 바르고, 착의는 황토를 바른뒤 切金文樣으로 메운 소위 ‘悉皆金色身’의 불보살 화상이 다수 출현하는 현상 또한 흥미로운 점이기도 하다.

34) 조선전기에 자연경관을 배경으로 佛의 세계를 표현한 작품이 현저하게 보여, 이 시기의 불화 제작에 일반 산수화가의 참여를 생각해 볼 수 있다. 또한 조선시대 금니산수화의 출현에는 대화면의 금니 선묘불화의 파급관계도 검토해 볼 필요성이 있다.

〈표〉 조선시대 15·16세기 線描佛畫 작품 목록

※ 화가·비고란의 내용은 명문에 기재된 것임.

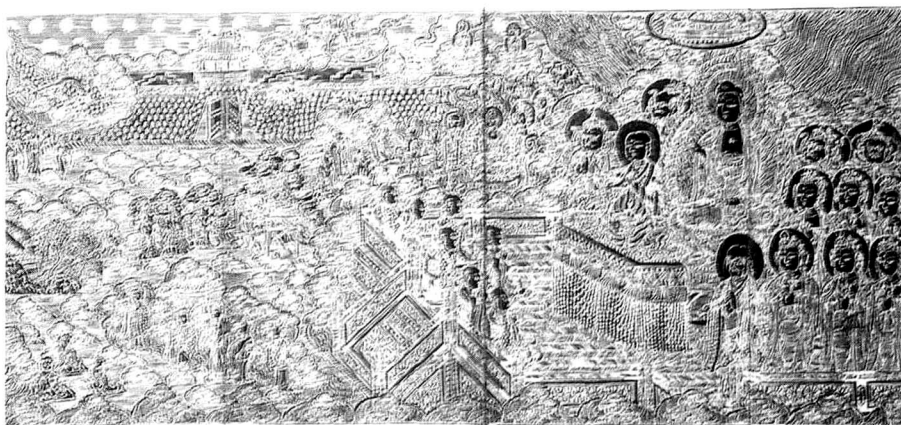
번호	소 장 처·작 품 명	재 질	세로×가로(cm)	화가(名)	연 대	비 고
1	서울 호암미술관·오백나한도	紺紙金泥線	172.8× 77.7		15세기	
2	福井縣 西福寺·수월관음보살도	絹本紺地金泥線	170.9× 90.9		15세기	
3	岐阜縣阿名院·관음지장보살병립도	絹本紺地金泥線	90.0× 45.2		15세기	
4	山梨市 尊體寺·아미타삼존도	絹本紺地金泥線	164.9× 85.6		15세기	
5	福井縣 善妙寺·아미타팔대보살도	絹本紺地金泥線	155.5×145.5		15세기	
6	東京 梨洞氏·수월관음보살도	絹本紺地金泥線	86.5× 97.5	畫師濟閑	15세기	
7	和歌山縣 圓通寺·약사회상도	絹本朱地金泥線	87.0× 59.0		1561년	純金畫
8	德島縣 持福寺·석가팔대보살도	麻本朱地金泥線	95.5× 96.4	畫員性全	1563년	
9	京都市 常照寺·석가설법도	麻本線描(?)	207.0×188.3		1565년	
10	名古屋市 徳川美術館·약사삼존도	絹本朱地金泥線	58.7× 30.8	良工	1565년	金畫
11	서울 국립중앙박물관·약사삼존도	紺紙金泥線	54.2× 29.7	良工	1565년	金畫
12	和歌山縣 如意輪寺·龍華會圖	絹本朱地金泥線	126.0×107.2	良工	1568년	純金圖
13	京都市 舊觀知院·熾盛光佛降臨圖	絹本朱地金泥線		畫士	1569년	
14	京都市 清涼寺·석가설법도	絹本□地金泥線	112.0×110.0		1581년	
15	香川縣 來迎寺·아미타정도변상도	絹本朱地金泥線	115.1× 87.8		1582년	純金圖
16	新瀉縣 長安寺·아미타오존도	麻絹本朱地金泥線	114.2× 71.5	畫員秀曇, 學進	1586년	
17	山梨市 善光寺·지장시왕도	麻本朱地白線	128.8× 98.3	畫員靈□比丘	1589년	
18	東京國立博物館·아미타삼존도	絹本朱地金泥線	64.8× 42.2		16세기	
19	京都市 正法寺·수월관음보살도	絹本□地金泥線	92.0× 46.8		16세기	
20	奈良市 大和文華館·아미타팔대보살도	麻本紫地金泥線(?)	162.8× 76.5		16세기	
21	東京 小倉콜렉션·수월관음보살도	絹本金泥線	55.7× 37.8		16세기	
22	奈良市 弘仁寺·석가설법도	絹本朱地金泥線	78.5× 56.0		16세기	



〈五 1〉 觀音・地藏菩薩並立圖, 90.0×45.2cm, 絹本紺地金泥, 日本 岐阜縣 阿名院.



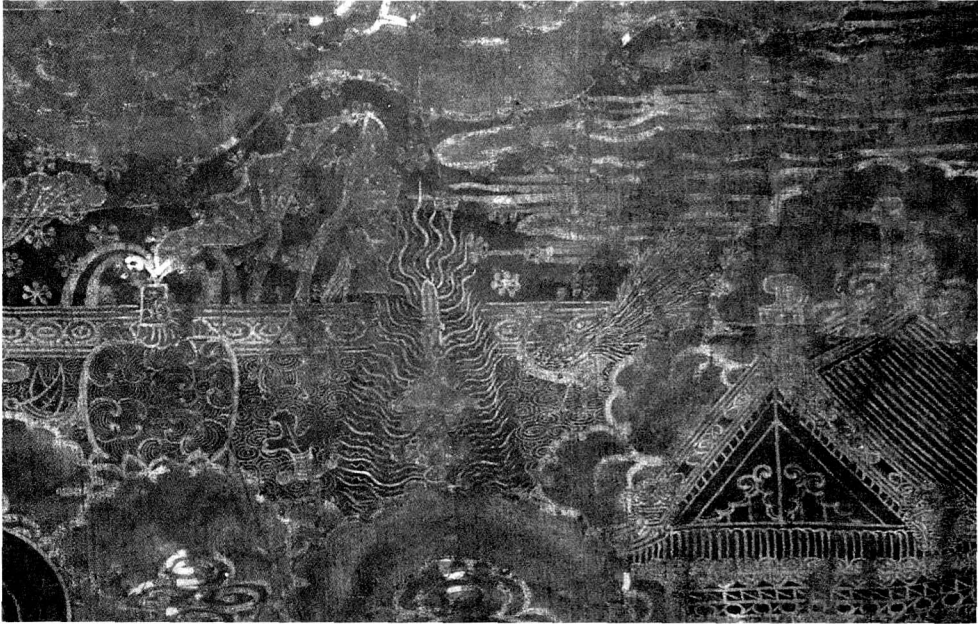
〈図 2〉 文殊師利問菩提經, 紺紙金泥, 日本 文化庁.



〈図 3〉 妙法蓮華經 卷第3 變相圖, 紺紙金泥, 日本 根津美術館.



〈図 4-1〉阿彌陀淨土變相圖, 115.1×86.8cm, 絹本朱地金泥, 日本 香川縣 來迎寺.



〈도 4-2〉 阿彌陀淨土變相圖(부분).



〈도 5-1〉 阿彌陀八大菩薩圖(小屏), 22.4×13cm
黑漆金泥, 국립중앙박물관.



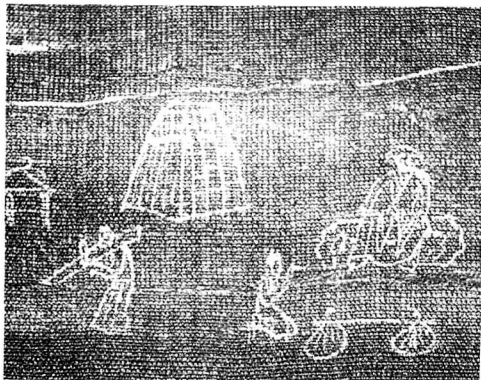
〈도 5-2〉 地藏菩薩圖(小屏).



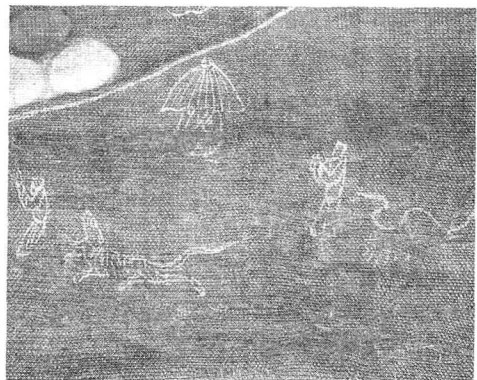
〈도 6-1〉 水月觀音圖, 109.5×57.8cm 絹本彩色,
日本 奈良 談山神社.



〈도 6-2〉 수월관음도(부분).



〈도 6-3〉 수월관음도(부분).



〈도 6-4〉 수월관음도(부분).



〈도 7-1〉 水月觀音圖, 170.0×90.9cm, 絹本紺地金泥, 日本 福井縣 西福寺.



〈도 7-2〉 수월관음도(부분).



〈图 8〉阿彌陀三尊圖, 164.9×85.6cm, 絹本紺地金泥, 日本山梨縣尊林寺.



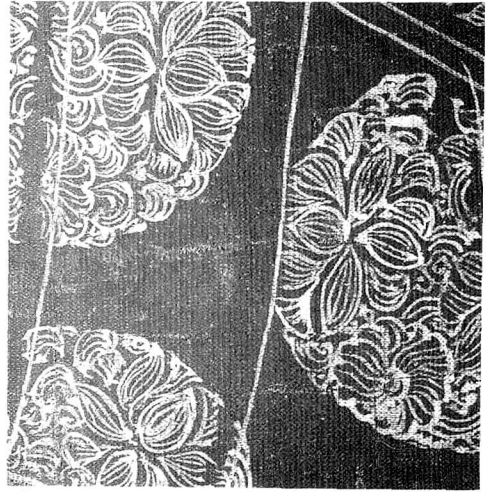
〈図 9〉 釋迦十大弟子像, 79.2×56.3cm 絹本紺地金泥, 日本 奈良 弘仁寺.



〈도 10〉地藏十王圖, 128.8×98.3cm 麻布朱地白線, 日本 山梨縣 善光寺.



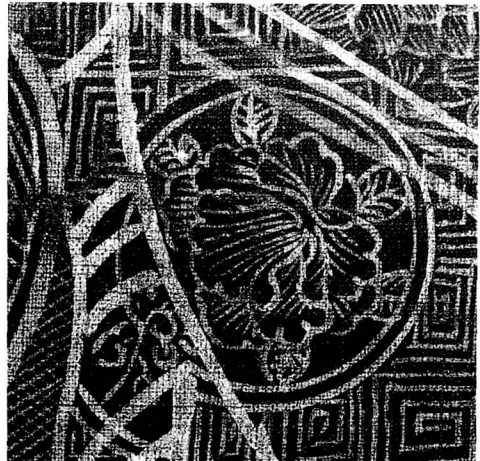
〈도 11〉 觀音三十二應身圖 (부분)
201.6×151.8cm 絹本彩色, 日本 京都 知恩院.



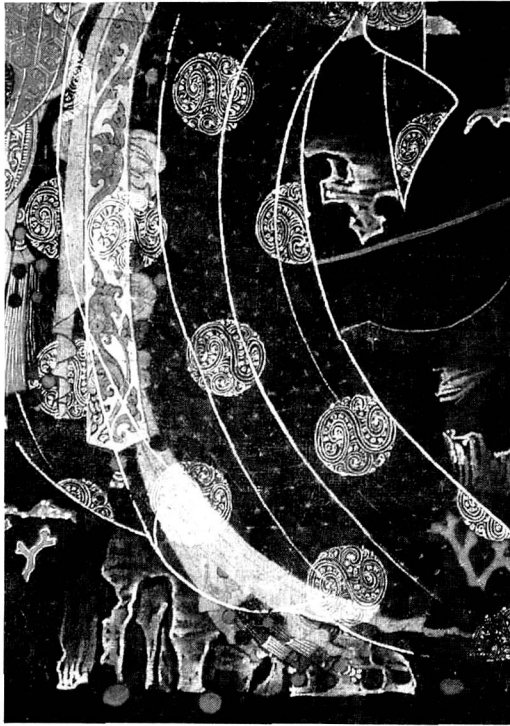
〈도 12〉 阿彌陀三尊圖 (부분), 167.1×93.6cm
絹本彩色, 日本 富山 大泉寺.



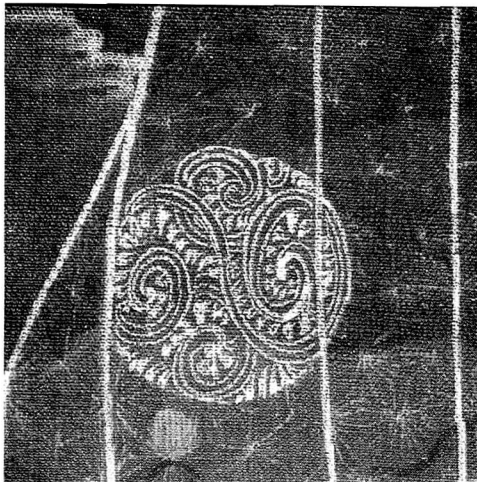
〈도 13〉 阿彌陀三尊圖 (부분),
日本 山梨縣 尊躰寺.



〈도 14〉 阿彌陀五尊圖 (부분), 114.2×71.5cm
麻絹本朱地白線, 日本 新潟 長安寺.



〈도 15-1〉 水月觀音圖(부분),
日本 奈良 談山神社.



〈도 15-2〉 水月觀音圖(부분),
日本 奈良 談山神社.



〈도 16〉 水月觀音圖(부분), 227.9×125.8cm
絹本彩色, 日本 京都 大德寺.