

麗末鮮初 觀經十六觀變相圖

- 觀經變相圖의 研究 IV -

柳 麻 理*

차 례

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| I. 머리말 | IV. 麗末鮮初 觀經十六觀變相圖의 比較 |
| II. 한국 觀經十六觀變相圖의 研究史 | 1. 圖像形式 |
| III. 麗末鮮初 觀經十六觀變相圖의 內容 | 2. 樣式 |
| 1. 麗末의 觀經十六觀變相圖 | V. 書記에 보이는 造成 意義 |
| 2. 鮮初의 觀經十六觀變相圖 | VI. 맺음말 |

I. 머리말

麗末鮮初인 14, 15세기는 觀經十六觀變相圖¹⁾의 절정기로서, 觀經서분의 내용인 왕조시대의 왕권쟁탈과 같은 다툼이 없어야 되겠다는 교훈적인 뜻과 觀經十六觀의 내용인 “염불극락왕생(亡者遷都)”의 복합적인 의미가 함축되었기 때문에, 극락왕생하고자 하는 원인이 그려진 觀經서분變相圖와 함께 제작되지 않아도 그 뜻을 충분히 전달할 수 있는 觀經十六觀變相圖가 觀經圖를 대표하여 독자적으로도 조성될 수 있었다고 하겠다.

이 글에서는 14세기에서 조선조후기까지 이어지는 형식이라고 할 수 있는 1323년 4월作 觀經十六觀變相圖(隣松寺藏)를 중심으로 年代가 뚜렷한 1323년 10월作 觀經十六觀變相圖(知恩院藏)와 1435년作 觀經十六觀變相圖(知恩寺藏) 및 1465년作 觀經十六觀變相圖(知恩院藏)에 관해 논의하고자 한다. 觀經十六觀變相圖에 대한 아미타신앙 및 관무량수경 등 그 조성배경에

* 國立文化財研究所 學藝研究官

이 글은 필자의 박사학위청구논문 중 일부를 발췌하여 보완한 것이다(柳麻理, 「韓國 觀經變相圖와 中國 觀經變相圖의 比較 研究」, 東國大學院博士學位論文, 1992).

1) 孤魂이 아미타극락에 환생하는 방법을 언급한 觀經을 圖解한 觀經十六觀變相圖는 父王을 살해한 아들(觀經序分)때문에 고뇌하는 왕비에게 석가불이 아미타극락을 볼 수 있도록 16觀을 설교하며(觀經本分), 왕비는 명상(1관-13관)과 염불(14관-16관)을 행함으로써 진실한 세계인 極樂을 본 후, 극락에 왕생할 수 있었다는 것을 도상화한 淨土그림이다. 觀經十六觀變相圖에는 극락의 구품연못이 있어 아미타게불화와 구별된다.

관해서는 제2장 한국 관경16관변상도의 研究史의 논고들에서 자세하게 언급하고 있으므로 생략하고 研究史를 통해 본 문제점을 중심으로 圖像의 비교 및 양식적인 특징, 제작동기에 관해 살펴보고자 한다.

II. 한국 관경16관변상도의 研究史

한국 관경16관변상도에 관한 지금까지의 연구 동향을 살펴보면 먼저, 고려 관경변상도에 관한 단독논문²⁾에서, 1300년경 作으로 추정된 일본 西福寺藏 관경16관변상도(圖5) 중 하연 좌우 장면을 上品과 中品人의 摩頂授記장면으로 해석하여³⁾ 고려불화 가운데 獨尊이든, 群集이든 측면향의 아미타여래입상은 來迎圖가 아니라 授記圖라고 주장하고 있다. 이에 대해 관경변상도에 표현된 아미타여래상과 독립된 화면의 측면향 아미타여래상의 역할, 그 제작동기가 같다고 볼 수 있을 것인가, 그리고 西福寺藏 관경변상도가 측면향의 여러 아미타여래보다 제작시기에서 앞서고 있다고 볼 수 있을 것인가에 대하여는 거의 설명하고 있지 않음으로써 설득력이 결여되었다고 했다⁴⁾. 한편 글쓴이는 15관과 16관의 측면 아미타불입상 및 측면 관음보살입상이 왕생자를 구품연못(圖1, 圖2)이나 테라스(圖3, 圖4)에서 맞이하는 것으로 미루어, 이러한 측면 아미타불입상이 모두 授記자세라기보다는 아미타불이 극락에서 왕생자를 맞는 “阿彌陀歡迎”장면으로 생각한다.

둘째, 1323년 10월 作 관경16관변상도(圖2-2)의 “身觀”은 1323년 4월의 도상(圖1-3)을 참조한다면 아미타극락회의 아미타삼존불로서, 이와는 계열을 달리하는 西福寺藏 관경16관변상도의 阿彌陀極樂會의 배치와 비교된다⁵⁾. 그리고 왕생인의 구품연못과 한 組를 이룬 아미타전각의 聖衆은 舞樂衆이며, “他方菩薩化生池”의 왕생자는 다른 佛土의 보살들이 화생하는 연못으로서 阿彌陀佛, 菩薩衆이 일반 왕생자를 맞는 구품연못(14관-16관)에 속하지 않는다.

셋째, 조선조 관경16관변상도에 관해서⁶⁾, 극락연못인 七寶池八功德水⁷⁾의 내용대로 총 8개의 연못이 화면에 배치된 것 같다고 했으나 개심사 관경16관변상도(1767)의 9장면으로

2) 文明大, 「高麗 觀經變相圖의 研究」, 『佛敎美術』 6 (東國大博物館, 1981), pp.3-25.

3) 洪潤植, 『高麗佛畫의 研究』 (동화출판공사, 1984), pp.78-167.

4) 鄭于澤, 「韓國繪畫史研究30年:佛敎繪畫」, 『美術史學研究』 88호 (1990, 12), p.51.

5) 柳麻理, 「中國 敦煌 莫高窟(17窟)發見의 觀經變相圖[파리 기네(Guimet) 東洋博物館藏]와 韓國 觀經變相圖(日本 西福寺藏)의 比較 考察- 觀經變相圖의 研究(I)-」, 『講座 美術史』 4호 (韓國美術史研究所, 1992,

6) pp.41-78, 柳麻理, 「1323년 4월 作 觀經十六觀變相圖(일본 隣松寺藏)- 觀經圖의 研究(III)」, 『文化財』 第28號 (文化財管理局 國立文化財研究所, 1995), pp.33-56.

6) 洪潤植, 「朝鮮後期 高陽興國寺 등의 極樂九品圖」, 『蕉雨黃壽永博士 古稀記念美術史學論叢』 (通文館, 1988), pp.773-785.

7) 池觀(五觀)은 극락세계의 연못을 생각하는 관법으로, 여덟가지 공덕을 갖춘 연못(七寶池八功德水)을 의미한다. 칠보로 된 연못의 “황금의 개울 바닥에는 금강석”이 깔리고 물위에는 60억의 “연화”가 피어 있다.(金鎔貞, 「觀無量壽經의 十六觀法」, 『韓國佛敎學』 제3집 (韓國佛敎學會, 1977), pp.351-364 참조).

세분된 구품연못이나⁸⁾ 총 6개의 연못이 등장한 1435년 관경16관변상도(도면2)로 미루어 볼때, 八功德水와 8장면의 연못과는 관계가 없으며 八功德水(池觀)와 九品연못은 분명하게 구별된다. 또한 1582년 阿彌陀淨土變相圖에 관해⁹⁾ “龍船接引圖像은 法輪寺本을 통해 짐작해보면 知恩院本과 隣松寺本의 도상에서 조선조의 知恩寺本과 知恩院本과 같은 西方世界가 확장된 도상으로 바뀐 관경16관변상도의 한 부분으로 등장한 이래 적어도 16세기에는 本圖와 같은 유형의 圖像으로 변화한 것 같으며...” 라고 설명하고, 觀經圖의 序分을 序品¹⁰⁾으로 적고 있다. 관경16관변상도란 서방세계(1관-16관)그림으로, 鮮初에 이르면 (1435, 1465) 서방세계중 아미타극락회(9관-11관)와 九品(14관-16관)장면이 麗末의 것보다 강조된다. 이러한 관경16관변상도 도상(아미타극락회, 구품)을 따른 1582년 作은 畫記에서 “西方九品龍船接引會圖” 라고 밝혔사피, 명칭의 뜻 그대로 阿彌陀極樂會와 한 組를 이룬 구품연못의 왕생자아래, 아미타불입상일행이 인도하는 용선의 왕생자가 극락 구품연못에 도착하는 그림(龍船接引)이다. 이 서방구품용선접인회도의 “會”는 佛會를 의미하는 것으로, 아미타부처님의 설법을 듣기 위해 모인 聖衆(集會)인 阿彌陀極樂會를 일컫는다¹¹⁾.

앞서와 같은 도상의 논란은 아미타극락회를 중심으로 1관-16관이 배치되는 관경16관변상도의 복잡하게 전개되는 듯한 도상의 다양한 변화 때문이며 이는 결국 가장 중요한 요소인 아미타극락회와 구품에 관한 도상의 문제로 압축된다. 이를 명쾌하게 분석하기 위한 명문(1관-16관)의 도면(圖1-3, 圖2-2, 圖3-1) 및 구품연못(14관-16관)과 극락의 연못(5관), 他方菩薩化生池의 연못을 구분하기 위한 본문의 도면1과 도면2(각 연못의 위치는 ①-⑥으로 표기된다)는 아미타극락회와 구품의 이해에 큰 도움을 줄 것이다. 4점의 麗末鮮初 관경16관변상도 중 鮮初의 두 작품(1435, 1465)을 제외하고는 여러 학자들에 의해 대부분 논의되었으므로, 그 문제점을 중심으로 세부도상형식을 좀 더 자세하게 살펴보고자 한다.

8) 柳麻理, 「朝鮮後期 觀經十六觀變相圖-觀經變相圖의 研究(II)」, 『佛教美術』 12 (東國大博物館, 1994), pp.73-140.

9) 鄭于澤, 「來迎寺 阿彌陀淨土圖」, 『佛教美術』 12 (東國大博物館, 1994), pp.51-72.

10) 經典을 序分, 正宗分, 流通分の 三分科로 나누어 보는 방법은 道安(314-385)에서부터 시작되었으며(吉藏, 仁王經疏 上: 大正藏33, p.315c), 서분이란 모든 경의 三分의 一로, 경문 가운데 본론에 들어가기 전에 말한 서론이다. 序品이란 범화경28품 가운데 제1품을 서품이라한다(全觀應 監修, 『佛敎學大辭典』, 弘法院, 1992, p.808, 811 참조).

11) 柳麻理, 「韓國 觀經變相圖와 中國 觀經變相圖의 比較 研究」(東國大學院博士學位論文, 1992), pp.132-136.

III. 麗末鮮初 관경16관변상도의 내용

관경16관변상도의 내용¹²⁾을 (1)아미타삼존불에 관한 8관-13관[阿彌陀極樂會(9觀, 10觀, 11觀) 8觀, 12觀, 13觀], (2)14관-16관(구품연못의 아미타삼존불, 왕생자, 아미타전각의 舞樂衆) (3)1관-7관(1-4관, 5-7관)의 도상위주로 설명하고 구도, 형태, 채색, 筆線 등에 관해서는 간략하게 언급하고자 한다. 1관-16관의 배치구도가 유사하기 때문에 같은 계열로 묶은 麗末鮮初의 네 작품은 이와는 다른 계열인 1300년경 作 관경16관변상도(圖5)의 배치구도와 비교한다면 그 차이점은 더욱 분명해질 것이다.

1. 麗末의 관경16관변상도

고려시대의 중심적 淨土觀을 세운 知訥(1158-1210), 普愚(1301-1382), 懶翁화상(1320-1376)의 생존년대가 고려후기에 속하는 것과 이때 관경도가 포함된 100여점의 아미타계불화가 집중된 것과는¹³⁾ 우연의 일치가 아니듯, 고려후기에는 淨土宗이 귀족과 호족들 사이에서 크게 신봉되었음을 알 수 있다. 이러한 당시의 불교문화와 관련한 사회상으로서, 忠烈·忠宣王 사이의 왕권쟁탈전은 1295-1307년까지 10년에서 12년 동안이지만 그 후유증은 忠肅王代(1314-1329)까지는 연장되었을 것이고¹⁴⁾ 이와같은 분위기에서 관경16관변상도가 1323년 4월(圖1)과 10월(圖2)에 극락왕생을 목적으로 각기 제작된 것은 의미심장하다.

1) 1323년 4월 作 관경16관변상도(日本 愛知縣 隣松寺藏, 圖1, 圖1-3, 도면1)

이 불화에 관해서는 이미 소개가 되었으므로¹⁵⁾ 개략적으로 언급하고자 한다. 內侍, 戶長과 함께 양주의 香徒들이 조성한 이 관경16관변상도는 1관-16관이 모두 묘사되었기 때문에 이러한 계열에서 파생된 조선조 관경16관변상도의 도상을 확실하게 알려주는 중요한 자료라는데 큰 의미가 있다.

화면 중심축에 세번 나타난 아미타삼존불 중 [(1)第8像觀 (2)第9佛色身觀과 第10觀世音觀, 第11大勢至觀 (3)第13雜想觀], 第9佛色身觀과 第10觀世音觀, 第11大勢至觀이 阿彌陀極樂會의 설법하는 아미타삼존불좌상임을 알려주고 있다. 14관의 왕생자를 맞는 역할의 13관의 아미타불좌상의 협시보살은 선 자세로, 15관, 16관의 아미타불, 관음보살입상과 비교된다. 즉 14관-16관(구품)은 아미타불일행과 왕생자로 귀결된다.

12) 관경16관변상도의 재료나 크기, 연대, 작가 등이 부록에 상세하게 적혀 있으므로 그 내용설명에서는 대부분 생략했음을 밝혀둔다.

13) 文明大, 「高麗佛畫의 造成背景과 內容」, 『高麗佛畫』(중앙일보사, 1991), p.213.

14) 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), pp.22-25.

15) 柳麻理, 「1323년 4월 作 觀經十六觀變相圖(일본 隣松寺藏)-觀經圖의 研究(III)」, 『文化財』第28號(文化財管理局 國立文化財研究所, 1995), pp.33-56.

아미타극락회의 아미타불좌상을 중심으로, 머리, 손, 法衣 등을 살펴본다면 첫째, 머리의 중앙계주는 적당한 크기로, 鮮初(1435, 1465)의 강조된 중앙계주와는 구별된다. 엄지와 중지를 맞댄 왼손의 위치는 매우 암시적인데, 시대가 내려올수록 가슴에서 腹部를 향해 점차 아래로 내려오는 경향이 있으며 승각기를 묶는 장식¹⁶⁾ 등 안정감있는 아미타불의 형태 묘사는 14세기 전반기 불상의 특징을 잘 나타내고 있다. 화려한 채색 위로 덧그려진 金線은 섬세, 단정, 유려하여, 마치 金線描와 채색화를 함께 보는 듯한데, 붉은색과 부드러운 녹색, 청색계 감색, 갈색, 옥색에 가까운 흰색 등, 밝은 색조가 엷은 녹색을 배경으로 전면에 깔린 것은 1300년 경¹⁷⁾에 가깝다. 각 형태는 문양으로 채워지고 장식적인 요소인 1관-7관이 부각되었다. 즉, 금선묘로 전각과 삼죽오가 함께 묘사된 붉은 해는 화면 중앙의 꼭대기를 장엄하여 마치 극락을 비추는 듯하며(日沒觀)이

1觀 2觀 3觀 4觀		
⑤	5觀 ⑥	⑤
	6觀 7觀 8觀	
④	11觀9觀10觀 12觀 13觀	④
③ 16觀	① 14觀	② 15觀
畫記		

도면1:1관-16관 중 연못(①-⑥)의 위치 三地觀), 일렬로 늘어선 寶樹(第四樹觀), 학, 공작, 앵무새, 가릉빈가 등 極樂鳥로 채워진 극락의 연못(第五池觀)과 아미타전각의 화려함(第六擲觀), 寶蓋를 갖춘 臺座(第七華座觀), 외연대를 장식하는 寶樹와 幢도 섬세하다.

관경16관변상도의 조성배경을 알려주는 畫記는 정토16관의 내용(淨土十六觀依經各頌:붉은바탕에 銀글씨)과 사홍서원, 그리고 “임종시 아미타불을 만나뵈어 극락왕생하기를 원하며”, “이 공덕이 누구에게나 두루 미쳐 모든 衆生이 다 함께 佛道를 이루기를 기원한다” 라고 맺음하고 있다. 이어서 1323년 4월에, 內侍 徐智滿 등 5명이 發願하고 落山(강원도 襄陽都護府에서 동북쪽 15리)의 比丘와 比丘尼 등 10명(2男8女), 楊州(京畿)의 4명(2男2女), 中道の 朴永堅 戶長 등 8명(4男4女)이 참가했으며 끝으로 楊州의 香徒가 施主했다.

2) 薛冲, 李口 筆 觀經16觀變相圖(1323년 10월작, 日本 京都 知恩院藏, 圖2, 圖2-2, 도면1) 이 觀經16觀變相圖¹⁷⁾를 1323년 4월작 관경16관변상도(圖1)와 비교한다면 1관-16관의 도상은 있으나 第七華座觀, 第八像觀, 第十二普觀의 명문을 써넣지 않았다.¹⁸⁾ 「日沒觀」 「水

16) 文明大, 「高麗後期 端雅樣式佛像의 成立과 展開」, 『古文化』 22輯 (1983, 5), pp.33-72.

17) 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, 9), pp.13-15. 河原由雄, 「西域, 中國の淨土教繪畫」, 『佛教美術研究上野紀念財團造成研究報告書』 1卷 (京都, 1974), pp.1-3, 河原由雄, 『淨土圖』, 日本の美術 No.272 (東京, 1981, 1).

18) 이러한 점은 조선시대 作인 新興寺(1885)와 興國寺의 觀經圖에서도 같은데, 양식에서는 앞서지만 年代는 없는 洪國사 관경도에는 “須摩提” 등의 명문이 삽입되어 있으나 신흥사의 것은 화면 중에 명문이

觀」 「地觀」 「樹觀」 「池觀」 「摠觀」 「身觀」 「雜觀」 「上品池上生」 「上品中生」 「上品下生」 「中品池上生」 「中品中生」 「中品下生」 「下品池上生」 「下品中生」 「下品下生」 「他方菩薩化生池」의 명문중 15관, 16관이 1323년 4월 作보다 세밀하게 구분되어 九品이 모두 표기된 점은 1435년 作 觀經16관변상도(圖3-1)로 이어져 九品の 중요성을 강조하고 있다.

(1) 아미타삼존불에 관한 8관-13관

9觀, 10觀, 11觀은 “眞身”인 阿彌陀佛坐像주위로 관음과 대세지보살, 10보살입상과 32비구가 아미타불의 설법을 청해 듣는 阿彌陀極樂會장면이다. 구름을 배경으로 테라스에서 설법하는 아미타불의 머리에는 반달모양의 중앙계주가 장식되었으며 가슴에 內衣를 묶는 장식이 엮보인다. 신체에 비해 얼굴이 큰 편인데 눈·코에 비해 입이 매우 작게 묘사되었다. 특히 왼손을 가슴위치에 둔 것은, 왼손이 腹部에 위치한 1435년 觀經16관변상도의 아미타불좌상(圖3)이나 왼손이 발부근으로 내려 온 1476년 무위사벽화의 아미타불좌상(圖10)과 구별된다. 대좌 모서리의 상다리모양의 조각과 괴수문은 1300년경의 觀經16觀變相圖(圖5)와 유사하며 염주를 든 좌·우협시보살좌상은 本尊을 향한 측면자세로, 한발은 안쪽으로 접고 한발은 약간 편 유희좌이다¹⁹⁾. 불단에 놓여진 꽃병 옆의 小屏은 魯英筆 阿彌陀, 地藏圖(高麗太祖曇無竭菩薩禮拜圖:1307, 木漆金泥小屏, 國博藏)의 용도를 알려준다²⁰⁾.

8觀(像觀)인 阿彌陀三尊佛坐像의 본존은 阿彌陀極樂會의 불상과 같은 모습이며, 8각대좌(華座觀)는 수종사 금동불감불화(1459-1493)의 본존불상대좌를 생각나게 한다²¹⁾. 합장한 협시보살좌상은 하체가 빈약한데, 上體에 걸친 스카프안으로 천의자락을 돌려 묶은 내의가 보인다. 阿彌陀三尊佛坐像은 蓮臺가 놓여진 테라스에 위치하였으며 멀리 물러나 보이는 여러층의 극락보전(摠觀)에는 舞樂像이 나타나 있다.

12觀(普觀, 圖2-1)은 아미타극락회의 아래에 위치했기 때문에 아미타극락회의 아미타삼존불좌상 역시 보관의 왕생자를 맞는 것임을 西福寺藏 觀經16觀變相圖(圖5-2)의 예로 미루어 짐작할 수 있다. 왕생자로, 두 비구스님과 두 여인상이 등장한 바, 이 여인형왕생자의 출현은 극락에 태어날 때 남자로 환생한다는 唐代 觀經圖²²⁾와는 대조적이다. 이 보관은 원래 위대희왕비 자신이 “극락에 태어남”을 바라보는 것으로, 1人(圖5-2)의 왕생자가 표현되나 다수(4人)가 묘사된 것은 보관이 생략된 1465년의 觀經16관변상도(圖4)를 제외하고는 공통된다. 13觀(雜觀)의 테라스에는 阿彌陀佛坐像과 두 보살입상 옆에 왕생자를 맞는 九品蓮花臺座가 놓여져 있다. 2층 아미타전각의 舞踊像은 오른 다리를 들어 뒤로 돌려, 선

없다. 따라서 신흥사의 것은 홍국사의 명문으로 미루어 그 場面 추정이 가능한 것은 1323년 作인 두 觀經16관변상도의 경우에서와 같다.

- 19) 文明大, 「韓國佛像의 佛身姿勢에 對한 試論」, 『文化財』 12號 (文化財管理國, 1979, 10), p.125.
 20) 文明大, 「魯英의 阿彌陀, 地藏佛畫에 대한 考察」, 『美術資料』 25호 (1979, 12), pp.47-57, 및 「魯英筆 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫의 再檢討」, 『古文化』 18 (1980, 6), pp.2-12.
 21) 柳麻理, 「水鍾寺 金銅佛龕佛畫의 考察」, 『美術資料』 30호 (1982, 6), pp.37-55.
 22) 柳麻理, 「동국대학원박사학위논문」 (1992), 참조.

모양인데 왼손은 들어 옷자락을 잡았다. 奏樂天은 장고, 비파, 피리, 생황 등을 연주하고 있다.

(2) 14관-16관

구품연못의 불, 보살상 中, 14관의 왕생자는 앞서 언급한 13관의 아미타삼존불이 맞이하며, 15관 구품연못은 관음보살과 대세지보살입상이, 16관은 연못에 선 관음보살이 왕생자를 맞는다.

14관-16관의 구품연못에는 菩薩형, 比丘형, 俗人형왕생자들이 섞여 있으며 “他方菩薩化生池”④에는 보살형과 비구형왕생자, “他方菩薩化生池”⑤에는 보살형왕생자만 있다.

한편 他方菩薩化生池는 타방의 보살이 화생하는 연못으로서, 왕생자를 맞는 불, 보살상이 보이지 않는다. 이들은 구품연못(14관-16관)에 속하지 않지만 화면에서 구품연못과 같은 외연대에 묘사되기 때문에 편의상 같이 언급하고자 한다.

아미타전각의 舞樂衆은 8관과 13관의 정면 아미타전각, 15관, 16관의 측면 아미타전각, 他方菩薩化生池(④⑤)의 측면 아미타전각에서 볼 수 있다.

(3) 1관-7관

日沒觀은 지는 해를 상징하는 붉은 圓안에 三足鳥, 水觀은 양쪽으로 흩어지는 빛사이로 파도문의 물을 표현했다. 地觀은 금선이 교차된 마름모꼴무늬의 녹색의 극락땅이다. 이 상단부 외연 아래, 극락의 연못은(池觀:5관⑤) 극락의 새들(백학, 공작 등)만이 있어, 왕생자를 맞는 아미타불, 보살상의 구품연못과는 구별된다.

사각형의 연속구도에, 녹색과 홍색, 金彩가 主調色인데, 밝은 홍색계열의 1323년 4월작보다 녹색계열의 선명한 색조를 나타내고 있다. 각 채색마다 동색계의 열고 진함의 여러 단계를 두어 보색대비의 강렬함을 한층 부드럽게 했다. 가령, 흰색은 옥색에 가깝게 처리했으며 녹색은 연두색과 올리브색 사이에 여러 단계를 두어 단색을 변화있게 사용하여 단조로움을 피하고 있다. 따라서 화려하고 부드러운 채색과 佛, 菩薩 신체의 金彩, 각 상을 금선으로 장엄하여 마치 채색화와 金線描가 합쳐진 듯한 환상적인 분위기를 자아낸다. 여기 드러난 筆線은 섬세하고 단정한 일률적인 선으로, 각 형태를 완벽하게 마무리했다. 畫記는 淨土十六觀依經各頌과 “이 공덕이 누구에게나 두루 미쳐 다 함께 極樂國에 태어나기를 원하며,” 1323년 10월, 別將, 隊正²³⁾, 大禪師, 淨業院住持²⁴⁾ 등이 發願하고 두 畫工이 그렸다. 1323년 4월작(圖1)의 시주자인 戶長 朴永堅과 이 불화의 別將이 동일인이라면²⁵⁾ 이

23) 隊正은 25명으로 편성된 隊라는 단위부대의 長이다. 李基白, 『高麗兵制史研究』(一朝閣, 1983), p.74.

24) 淨業院은 고려와 조선시대 도성내에 있었던 여승방으로 住持는 주로 왕족이었다(玄昌浩, 「淨業院의 置廢와 位置에 對하여」, 『鄉土서술』 11호 (1961), pp.3-33). 1469년에 粹嬪韓氏(仁粹大妃)와 더불어 경기도 水鍾寺銅鍾 佛事에 施主者로 참여한 정업원주지 李氏의 예로 미루어(柳旼理, 『박물관신문』(국립중앙박물관, 1993, 10, 1), 참조), 정업원 주지가 畫記에 등장했다해서 정업원에서 조성된 불화로 볼 수는 없지만 왕실부인에 해당되는 정업원주지와 高僧들이 武人들과 함께 개경 정업원에서 발원, 조성했을 가능성도 배제할 수 없다고 하겠다.

25) 戶長은 鄉職의 우두머리로, 顯宗22(1031)년에 만들어진 淨兜寺五層石塔造成形止記에는 戶長 柳瓊이 동시

들은 같은 지역, 즉 개경부근에서 제작되었을 것이다.

2. 鮮初의 觀經16觀變상도

조선초, 觀經16觀變상도가 그려진 1465년(世祖11)을 중심으로 흥불정책을 폈던 世祖때를 前後한 社會적인 배경을 살펴볼 필요가 있다. 世祖가 卽位하기 이전인 鮮初의 불교정책²⁶⁾은 高麗末의 극심한 불교의 폐단으로 말미암아 朝鮮時代의 國是가 抑佛崇儒政策으로 바뀌어졌다. 그럼에도 불구하고 지배계층인 왕실, 귀족층은 물론 피지배계층인 서민들에 이르기까지 壽命長壽와 極樂往生한다는 阿彌陀信仰은 가장 인기있던 불교신앙이었고, 이러한 신앙의 표현인 阿彌陀佛畫가 15세기에 성행한 것은 여러 불화조성 기록²⁷⁾을 통해 알 수 있다. 현존하는 15세기 佛畫로서 年代와 畫記가 뚜렷한 것은 1435년의 觀經16觀變상도(圖3)와 1465년 觀經16觀變상도(圖4), 1476년의 전남 無爲寺 極樂殿 阿彌陀後佛壁畫(圖10)²⁸⁾와 측면壁畫들²⁹⁾, 1459년-1493년작인 경기도 水鍾寺 金銅佛龕佛畫(阿彌陀極樂會圖, 現:國博藏)³⁰⁾, 15세기말 咸安郡夫人尹氏發願의 水月觀音圖(일본 西福寺藏)³¹⁾등 주로 아미타계불화가 남아 있다.

麗末에 이어 鮮初 역시 太祖(1392-1398)와 太宗(1401-1418) 父子, 世祖(1455-1468)의 왕권쟁탈전이 계속된 시기로, 1435년작 觀經16觀變상도 및 1465년작 觀經16觀變상도가 亡者 遷都(極樂往生)를 위해 조성되었다 할지라도 이러한 社會적인 배경과 무관하지는 않다고 하겠다.

1) 1435년작 觀經16觀變相圖(日本 京都 知恩寺藏, 圖3, 圖3-1)

15세기작³²⁾으로 알려진 이 불화에 관해서는 筆者의 박사학위논문(1992)을 제외하고는 논고가 없으므로, 그 내용을 보다 상세하게 언급하고자 한다. 畫記를 자세히 판독한 결과

에 別將職도 갖고 있는데 이는 鄉吏가 一品軍將校직을 兼帶하는 제도에 의한 것이다(邊太燮, 『高麗政治制度史研究』(一朝閣, 1985), pp.387-395). 別將은 고려시대 중앙군의 하급장교로서 1076년(文宗30) 전시과에 의하면 정7품관에 해당한다(李基白, 『高麗兵制史研究』(一朝閣, 1983), pp.73-74). 따라서 1323년 4월(圖1)의 戶長 朴永堅은 1323년 10월작인 觀經16觀變相圖(圖2)의 別將 朴永口과 동일인물일 수도 있다.

26) 韓祐旻, 「麗末鮮初의 佛敎政策」, 『서울대논문집』 인문사회과학 6 (1957, 12), p.80 및 李載昌, 「高麗寺院經濟의 研究」, 『동국대박사학위논문집』 (1979, 2), p.522 및 安啓賢, 「佛敎抑制策과 佛敎界의 動向」, 『韓國史』 11, pp.151-152.

27) 문명대, 『세종시대의 미술』, (세종대왕기념사업회, 1986, 12), pp.49-78. 金廷禧, 「東國輿地勝覽과 朝鮮前期까지의 佛畫」, 『講座 美術史』 2號 (한국미술사연구소, 1989, 12), pp.5-22.

28) 文明大, 「無爲寺極樂殿阿彌陀後佛壁畫試考」, 『考古美術』129·130호 (1976), pp.122-125.

29) 文明大, 「첫 공개하는 鮮初의 無爲寺 壁畫」, 『季刊美術』 14 (中央日報社, 1980), pp.82-95.

30) 柳麻理, 「水鍾寺 金銅佛龕佛畫의 考察」, 『美術資料』 30호 (국립중앙박물관), pp.37-55.

31) 李東洲, 「高麗佛畫-幀畫를 중심으로-」, 『高麗佛畫』(中央日報社, 1981), 6, pp.202-203 및 「麗末·鮮初佛畫의 특성 -晝夜神圖의 製作年代에 대하여-」, 『季刊美術』16號 (中央日報社, 1980), pp.173-186.

32) 『淨土曼荼羅』(奈良國立博物館, 1983), 圖70참조.

1435년(世宗17) 作임이 밝혀지게 되었기때문에 이 불화는 지금까지 발견된 조선조불화 중에서 가장 연대가 올라가는 셈이다. 前□天台宗事와 益□郡夫人□氏가 발원한 이 불화는 1관-13관의 명문도 없고 도상의 과감한 생략이 시도된 반면 觀經16관변상도의 주제인 아미타극락회와 14관-16관(「上品上生」 「上品中生」 「上品下生」 「中品上生」 「中品中生」 「中品下生」 「下品上生」 「下品中生」 「下品下生」)이 강조되었다. 즉, 아미타극락회의 아미타삼존상(9관-11관)과 구품이 크게 부각된 반면 8관과 13관의 아미타삼존상이 사라졌다. 일반적으로 8관은 6관(總觀)과 7관(華座觀)을 포함하기 때문에(圖1) 6관, 7관도 생략된 듯하나 본존불좌상(9관)의 臺座가 寶蓋로 장식된 것으로 미루어, 이 대좌는 華座觀(7관)일 가능성도 있다. 상단의 좌우 외연帶④의 삼존불좌상은 化佛로 추정되는 두 1323년작의 삼존불좌상과 비교되는 바, 이들이 마치 왕생자를 맞는 것처럼 왕생자의 연못가에 표현된 것은 주목할만하다. 어쨌든 이 불화는 1323년작과 비교한다면 6관, 8관, 13관과 他方菩薩化生池④ 중 한 연못이 생략되었기 때문에 1관-16관 중 주된 내용은 강조하고 중첩되는 부분은 과감하게 삭제하여 그 주제[아미타극락회, 구품(14관-16관)]를 한층 분명하게 표현한 觀經16관변상도이다.

(1) 아미타삼존불에 관한 觀

1관-4관		
④	⑤ 5관:극락연못	④
아미타극락회		
③ 16관 畫記	① 14관	② 15관

3번 반복되는 아미타삼존불상(8관, 9관, 13관)을 한 번으로 줄여, 阿彌陀極樂會의 아미타불좌상(9관)이 설법도 하고 普觀(12관)과 14관의 왕생자도 맞는 13관의 역할도 겸한 것 같다. 阿彌陀極樂會(9觀, 10觀, 11觀)의 아미타불좌상의 손모양은 엄지와 중지를 맞대고 왼손은 腹部에 위치하며 발목에 레이스같은 장식이 달린 裙衣를 입었다. 그리고 보살상의 구불구불한 치마단추름이나 특징적인 구름모양 등은 1476년작 無爲寺後佛壁畫(圖10)로 이어진다. 이 아래, 12觀(普觀)에는 6인물상이 합장한 자세로 테라스에 앉아 있다.

(2) 14관-16관①②③

구품연못의 왕생자를 맞는 아미타불과 보살상으로서, 아미타극락회의 아미타불좌상(9관)이 설법도 하고 普觀(12관)과 14관의 왕생자도 맞는다면 15관, 16관은 측면 관음보살입상이 테라스에서 구품연못의 왕생자를 맞이한다.

他方菩薩化生池④에는 측면 아미타전각의 舞樂像이 생략된 반면 이 연못가에는 삼존불좌상이 출현했으나, 원래 타방보살화생지에는 왕생자를 맞는 불, 보살상이 등장하지 않으므로, 이 장면에서의 그 역할은 잘 알 수 없다.

왕생자(圖3-1)는 14관연못에 등을 보이고 앉은 보살형 왕생자를 중심으로 비구, 속인들이 배치되고, 15관, 16관은 比丘형과 俗人형왕생자가 모두 등장하나 16관에는 1465년 作처럼 연봉오리안에 머리만 내민 왕생자가 있다. 他方菩薩化生池④에는 보살형 왕생자만 있

고 아미타전각의 舞樂像은 15관, 16관에만 보인다.

(3) 1관-7관

상단부에는 化佛이 강조되었고 5관⑤에는 극락새, 연못둘레는 겹원문이 연속되었다. 정면 아미타전각(6관)이 생략되었으며 본존불좌상(9관)의 臺座가 寶蓋로 장식된 화려한 것으로 미루어 華座觀(7관)으로 추정된다.

채색은 후대에 새로 배접할 당시, 뒷면의 배접지를 너무 떼어낸 듯 흐려졌다. 그래서 세부 문양이라든가 금채는 잘 알 수 없지만 밝고 화사한 색조, 활달한 필선이 돋보인다.

書記³³⁾에 의하면 1435년 6월, 前□天台宗事와 益□郡夫人□氏 등이 발원했다. 郡夫人³⁴⁾이란 15세기작인 수월관음도(西福寺藏)의 功德主 威安郡夫人尹氏로 미루어본다면 왕실부인이며, 前□天台宗事란 천태종³⁵⁾을 지칭하는 것으로, 1435년 당시에는 이미 禪宗으로 통합되었기 때문에 前□天台宗事란 직함이 쓰여진 것 같다. 따라서 왕실부인과 前천태종사가 참여한 관경16관변상도는 천태종의 정토사상을 입증한다.

2) 李孟根 筆 觀經16觀變相圖(1465년작, 日本 京都 知恩院藏, 圖4)

孝寧大君 등 왕실후원과 일류 화가(司直 李孟根)의 합작품인 이 불화는 수묵화가 발전하는 鮮初 중앙화단에서의 일반회화와 불화와의 밀접한 관계를 암시하고 있다. 특히 史料에 이름을 남긴 李孟根³⁶⁾의 유일한 작품으로 그 중요성이 높이 평가된다.

이 불화는 명문(1관-16관)이 없으며 12관의 도상도 생략되었고 각 형태라든가 필선 등이 보다 차분해지고 장식 등이 단순화된 면을 보인다. 그러나 밝고 아름다운 채색은 금으로 치장된 고려불화의 장식성을 압도할만큼 화사하다.

33) 「宣德拾十年乙卯六月日」 「前□天台宗事」 「益□郡夫人□氏」 「子...」 「前...全」 「前...」

34) 郡夫人이란 조선시대 외명부의 하나로, 世宗때는 종실 중1품의 적처와 공신 정, 종1품의 적처를 某君夫人이라 칭하여 군부인의 앞에 읍호를 붙이도록 규정하였다. 군부인에 관한 좀 더 자세한 내용은 李東洲, 「麗末, 鮮初 佛畫의 特性-主夜神圖의 製作年代에 대하여-」, 『季刊美術』 No. 6 (中央日報社, 1980, 겨울), pp.173-186.

35) 五敎와 九山이 서로 대립하여 있던 불교 교단은 고려 肅宗2년(1097년)에 이르러 大覺國師의 천태종이 첨가됨에 따라 오교구산에서 五敎兩宗이 되었다. 즉, 九山禪宗은 총칭하여 曹溪宗이라 하고 새로 첨가된 천태종을 합하여 兩宗이라 부르게 되었다. 천태종의 開宗祖인 대각국사는 화엄종출신이고 그 門徒들은 達摩九山派의 승려중에서 應募되어 들어온 관계로 천태종의 근본경전인 법화경과 그 학설이외에 다시 화엄사상과 달마교리를 가미, 혼합하여 일종의 宗旨를 이루게 되었다(金暎遂, 「五敎兩宗에 대하여」, 『震檀學報』 8집 (1938), p.99). 이것이 圓妙國師 당시에 이르러 白蓮結社가 성립된 이후로 淨土思想까지 혼합하게 된 것으로 천태종은 실로 천태, 조계, 화엄, 정토의 四家思想을 혼합한 불교이다(高翊晉, 「白蓮寺의 思想傳統과 天頤의 著述問題」, 『佛敎學報』 16집 (東國大佛敎文化研究院, 1979), pp.119-125). 고려말에 이르러 천태종은 天台法事宗과 天台疏字宗으로 갈라졌으나 1407년(太宗7)에 다시 천태종, 1424년(世宗6)에 선종으로 통합되었다.

36) 正五品の 무관직인 司直 李孟根은 正四品の 遞兒職 護軍에 올랐던 安堅과 더불어 15세기에 활약했던 대표적인 화원이다(安禪澤, 「朝鮮王朝時代의 畫員」, 『韓國文化』 9 (서울大韓國文化研究所, 1988), pp.147-178).

(1) 아미타삼존불에 관한 8관-13관

阿彌陀極樂會(9觀, 10觀, 11觀)의 불상은 형태는 상체가 다소 길어지고 하체가 빈약한데, 손·발의 모양이나 드러난 가슴옆으로 14세기 불상에 유행한 內衣를 묶는 장식이 엮보인다. 불상의 머리의 반달형 중앙계주는 커졌으며 袈衣의 허리띠가 대좌앞으로 대칭된 것은 佛衣와 유사한 옷을 입은 보살상의 치마를 묶은 띠가 늘어진 것과 같다. 佛·菩薩像의 침잠한 표정, 신체에 비해 작은 손과 사각형의 큰 얼굴, 좁은 무릎폭, 장식이 많아진 육중한 寶冠 등은 1467년(世祖13)에 세조 자신이 건립한 원각사탑 부조불상(13번의 법회장면)³⁷⁾에서도 공통적으로 나타나는 특징들이다. 1323년의 관경16관변상도와 비교하여 普觀이 생략된 반면 阿彌陀極樂會가 강조되었다. 8觀의 阿彌陀三尊佛坐像 중 본존의 寶蓋가 특히 화려한 것은 華座觀을 의미하며 13觀의 아미타삼존불좌상은 아미타극락회처럼 구름에 둘러싸이고 아미타전각이 묘사되지 않았다.

(2) 14관-16관

연꽃과 극락새로 환상적인 14관 연못에는 3보살형왕생자만 보인다. 테라스의 측면아미타삼존입상중 阿彌陀佛立像은 왼손을 내려 15관 왕생자(비구, 속인)를 맞는 모습이고 오른손은 가슴 앞으로 들었으며 관음과 대세지보살은 합장한 자세이다. 이 15관의 “阿彌陀佛歡迎” 자세는 일련의 高麗 阿彌陀佛立像圖와 유사하기 때문에 왕생자를 맞는 이들의 역할은 일치한다고 하겠다. 16관은 테라스의 3보살입상이 왕생자(비구, 속인)를 맞는데, 다소 큰 가운데보살이 관음보살인 것 같다. 菩薩衆이 16관의 왕생자를 맞는 광경은 1300년경作 觀經16觀變相圖(圖5) 중 16관의 아미타전각에 관음보살 등의 菩薩衆이 왕생자를 맞는 것과 비교된다. 15관, 16관의 아미타불, 보살상 역시 사각형으로 구획된 공간에 나타나 있다. 14관은 3보살형왕생자, 15관, 16관은 比丘형과 俗人형왕생자 등 5인이 있는데, 16관에는 연봉오리에서 머리만 내민 두 왕생자가 있다. 이는 아직 연봉오리가 열리지 않아 환생하는데 시간이 걸리는 下品下生으로 해석된다. 또한 他方菩薩化生池에는 3보살형왕생자만 보인다. 8관(像觀)의 아미타전각은 구름에 가렸으며 13관의 아미타전각은 생략되었던 반면 15관, 16관과 他方菩薩化生池의 측면 아미타전각의 舞樂衆의 머리모양은 15세기에 효령대군 등이 발원한 부모은중경변상도(國博藏)의 奏樂天人像과 비슷하다.

(3) 1관-7관

1관-4관(지는 해, 물, 땅, 나무)의 묘사는 상징적이며, 극락의 연못5관에는 왕생자가 없기 때문에 구품연못과는 구별된다. 6관인 摠觀과 7관인 華座觀은 화려한데, 이는 9관, 13관에 아미타전각과 寶蓋가 없는 간소한 佛臺座와 비교된다.

연두색의 엷은 바탕색위로 紅과 綠色, 감청, 갈색, 金彩 등이 첨가되었다. 밝은 화면을 연출하는 오색구름과 함께 각 장면을 구분하는 사각형의 帶에는 14세기의 보상화문이나 능형문, 寶樹紋에서 15세기의 겹원문, 파도문 등으로 채워지는 반면 寶樹는 줄어들고 寶幢

37) 柳麻理, 「朝鮮時代 彫刻」, 『韓國美術史』(대한민국예술원, 1985), pp.448-459.

은 여전히 남아있다. 갈색바탕에 먹으로 쓴 書記는 安平大君(1418-1453)의 글씨체에 기본을 두고 있는듯 몽유도원도의 송설체를 생각나게 하며 이와 비슷한 書體가 당시 유행했다³⁸⁾. 淨土十六觀依經各頌이 사라진 書記에는 孝寧大君(1396-1486), 永膺大君(1430-1467)夫人宋氏, 月山大君(1455-1474), 金提郡夫人趙氏, 大丘郡夫人秦氏, 仁川許氏, 陳氏小非, 姜哲丁의 두 비구스님이 施主하고 司直 李孟根이 그렸다고 적고 있다.

IV. 麗末鮮初 관경16관변상도의 비교

1323년 4월作 관경16관변상도는 1관-16관의 도상과 명문이 분명한 것으로 미루어 당시 관경16관변상도는 觀經에 충실하게 제작된 것같으나 1323년 10월作부터 1관-16관의 명문과 함께 각 도상도 점차 생략되며, 15세기에는 書記에서도 淨土十六觀依經各頌이 사라진다. 따라서 1323년 4월作을 중심으로 1관-16관의 명문과 도상을 분석한다면 14, 15세기 관경16관변상도의 각 도상은 더욱 뚜렷해질 것이다.

관경16관변상도의 각 도상을 1)아미타삼존불에 관한 8관-13관[阿彌陀極樂會(9觀, 10觀, 11觀), 8觀, 12觀, 13觀] 2)14관-16관(구품연못의 아미타삼존불, 왕생자, 아미타전각의 舞樂衆) 3)1관-7관(1-4관, 5-7관)의 순서로 알아본 후 양식도 고찰하고자 한다.

1. 圖像形式

1) 아미타삼존불에 관한 8관-13관

4장면(9관-11관, 8관, 12관, 13관)으로 구분되는 아미타삼존불상은 아미타불좌상이 설법을 하거나 왕생자를 맞이하는 역할에 따라 그 자세와 손모양이 달라진다. 먼저, 구름을 배경으로한 阿彌陀極樂會(9觀-11觀)는 사방이 연못(①-⑥)으로 에워싸인 것처럼 보인다. 설법하는 아미타불좌상 주위로 관음과 대세지보살의 아미타삼존불좌상(9觀, 10觀, 11觀)을 중심한 아미타극락회는 화면에서 중심축을 형성한다. 즉, 1323년 10월作(圖2)은 청중수가 많아지고 장식 등이 화려하며 1435년 관경16관변상도(圖3)의 아미타극락회는 강조되어 화면의 대부분을 차지한다. 아미타극락회의 아미타삼존불좌상의 명칭(1323년 4월)은 본존불에만 보이고(1323년 10월) 鮮初(1435, 1465)에는 사라졌는데, 그 자세는 정면좌상이며, 엄지와 중지를 맞댄 손모양이다. 이 아미타삼존불좌상이 8관이나 13관보다 크게 강조되어 그 중요성을 암시하고있다. 따라서 청중이 등장한 아미타극락회의 아미타삼존불좌상은 8관의 아미타삼존불좌상이나 보살입상이 협시한 13관의 아미타삼존불과 구별된다. 설법하는 아미타불좌상(9관)은 이 아래 위치한 보관(圖1-3)의 왕생자나 14관의 왕생자를 맞는 13관의 아미타불이 생략된 1435년 作(圖3)으로 미루어, 왕생자를 맞는 12觀(普觀), 13觀의 아

38) 문명대, 「세종시대의 미술」 (세종대왕기념사업회, 1986, 12), pp.31, 32, 48.

미타삼존불의 역할을 대행하기도 한다.

第十二普觀은 4인의 왕생자(圖1)가 구품연못이 아니라 테라스의 아미타불좌상(아미타극락회)앞에 앉아 있다. 이는 위데위왕비가 자신이 극락왕생하는 것을 관찰하는 본래의 의미와는 많이 변질된 것으로, 마치 설법을 청해 듣는 청중으로서의 施主者나 왕생자처럼 다수가 묘사되고 있다. 비구스님의 모습으로 극락왕생하는 위데회부인을 아미타삼존불좌상이 극락에서 맞이하는 1300년경作 보관장면(圖5-2)으로 미루어 이 역시 아미타삼존불에 관한 觀이라고 하겠다. 이 보관은 1323년 4월作(圖1), 1323년 10월(圖2), 1435년(圖3)의 장면과 공통된다. 이후 普觀은 관경16관변상도에서 점차 사라진다.

第十三雜想觀의 아미타삼존불상(圖1)은 제14관 구품연못의 테라스에 등장하기 때문에 14관의 상품왕생자를 맞는 역할의 아미타삼존불임을 알 수 있다. 1323년(圖1, 圖2)과 1465년(圖3)의 13관의 아미타삼존불 중 아미타불좌상과 좌우 협시보살입상은 8관 및 9관의 아미타삼존불좌상, 또는 15관이나 16관의 중품과 하품왕생인을 맞는 입상의 아미타삼존불, 또는 西福寺藏(圖5)의 “雜觀”인 16尺의 아미타삼존불입상과 비교된다. 즉 잡관의 정면 아미타불좌상은 禪定印(圖1), 혹은 엄지와 중지를 맞댄 손모양이며(圖2, 圖4) 이 좌우에 九品蓮臺가 놓여 있다. 1435년 作(圖3)은 9관-11관(아미타극락회)이 강조된 대신 8관(상관)과 13관(잡관)이 생략되었다.

第八像觀인 아미타삼존불좌상(圖1)은 寶蓋를 갖춘 臺座가 화려하고 아미타전각은 단혀 있다. 정면 좌상의 아미타불은 선정인을 하거나 엄지와 중지를 맞댄 손모양이다(圖2, 圖4). 1465년 作(圖4) 8관의 두 협시보살좌상은 본존과 거의 같은 크기로, 주위에 蓮臺는 없고 아미타전각은 구름에 가려져 있다.

2) 14관-16관

九品은 관경16관변상도에서만 볼 수 있는 도상으로, 아미타계불화와 구분되는 가장 중요한 장면이다. 14관 왕생자를 맞는 아미타삼존불(13관)은 앞서 언급했으므로, 15관, 16관의 왕생자를 맞는 아미타삼존입상의 역할과 자세에 관해 말한다면 15관은 관음보살과 대세지보살입상(1323년 4월과 10월作)이 연못에서 왕생자를 맞거나 테라스에서 관음보살입상이 왕생자를 맞으며(1435), 아미타불과 관음, 대세지보살의 아미타삼존입상(1465년)이 왕생자를 맞는다. 16관은 관음보살입상이 연못(1323년 4월과 10월作)이나 테라스(1435년)에서 왕생자를 맞고, 3보살입상(1465년)이 테라스에 등장하기 때문에 왕생자의 등급(9품)에 따라 이를 맞는 아미타불, 보살상의 자세와 손모양도 다르다. 이 15, 16관의 아미타불, 보살입상은 8관-13관의 아미타삼존불보다 작게 묘사되었고, 모두 측면 입상으로, 아미타불입상은 오른손은 올리고 왼손은 내려, 마치 왕생자를 맞는 손모양을 하고 있다. 따라서 왕생자를 맞는 역할을 겸한 설법인의 아미타불좌상(9관)이나 13관의 아미타불좌상을 제외하면 15, 16관의 아미타불, 보살상은 선 자세이기때문에 단독으로 묘사되는 아미타삼존불입상일

경우는 왕생자를 맞는 구품의 아미타불, 보살상의 자세 및 손모양과 연결된다. 한편 측면 아미타삼존불좌상이 왕생자를 맞는 1294년 아미타경변상도(圖6)와 대조적으로 菩薩衆이 왕생자를 맞는 1341년의 아미타경변상도(圖7)는 비교할만한데, 1294년작이 아미타불의 자세나 동자형왕생자의 표현에서 중국 관경도(唐)에 가깝다면 아미타극락회의 정면 아미타삼존불좌상을 중심축으로 하여 한 구석에 묘사된 관음보살일행이 테라스에서 구품연못의 왕생자를 맞는 장면은 鮮初로 진행되는 도상의 발전을 보여준다.

왕생자도 등급에 따라서 상품14관은 보살형(圖1, 圖4), 중품15관은 비구형, 하품16관은 속인형 왕생자로 표현되나 일정하지 않다. 그러나 14관은 보살형왕생자만 태어나는 경우도 있으며(圖1, 圖4) 이 연못에는 반드시 무릎꿇고 등을 보인 보살형왕생자(上品上生)가 계단과 연결된 테라스의 阿彌陀佛坐像과 마주보는 자세로 등장한다. 이외는 아미타불상과 가장 가까운 순서대로 보살, 비구, 속인형왕생자가 배치된다. 15관은 비구형과 보살형왕생자(圖1), 보살, 비구, 속인형왕생자(圖2), 비구형과 속인형왕생자(圖3, 圖4)등 섞여 있지만 比丘衆이 항상 출현한다. 16관은 대부분 15관과 같은 내용의 왕생자가 묘사되지만 연봉오리안에서 머리만 내민 왕생자(圖3), 또는 투명한 연봉오리안에 앉아 있는 왕생자(圖4)도 있다. 이는 주로 下品下生으로서 연봉오리가 열리는데 상품상생보다 많은 시간이 걸리는 것을 상징한다³⁹⁾.

이외, 같은 외연대인 15관, 16관위의 “菩薩聲門化生池④”와 “他方菩薩化生池⑤”는 앞서 언급한 일반인이 왕생하는 구품연못①②③이 아니다(1323년 4월). 왜냐하면 그 명칭의 뜻 그대로 他方菩薩이 化生하는 연못이기 때문에 왕생자를 맞는 阿彌陀佛, 菩薩衆이 묘사되지 않은 것 같다. 이 연못에는 보살형(1435, 1465), 또는 보살과 비구형왕생자가 보인다(1323). 모두 4장면의 他方菩薩化生池④⑤는 강조되었으며(圖1, 圖2, 圖4) 1435년 관경16관 변상도는 2장면의 “他方菩薩化生池④”로 축약되었다.

아미타전각의 舞樂衆은 15관, 16관의 아미타불상일행과 구품연못의 왕생자와 한조를 형성한다(1323 4월과 10월 作, 1465년). 그러나 1323년 10월작에는 8관과 13관의 아미타전각에도 등장하며, 전각이 묘사되지 않은 1435년 作을 제외한 “他方菩薩化生池”의 아미타전각에도 舞樂衆이 있다(圖1, 圖2, 圖4). 한편 13관의 아미타전각에는 九品蓮臺(圖1)가 나타나기도 한다. 이 13관의 테라스에도 구품연대가 항상 등장하여 13관이 왕생자와 연결된 도상이라는 것을 암시하고 있다. 따라서 14관-16관은 구품의 아미타삼존불과 왕생자로 요약된다.

이상과 같이 14, 15세기 관경16관변상도의 필수적인 도상은 아미타극락회와 구품연못(14

39) 왕생자는 무량수경에는 상, 중, 하로 구분하지만 관무량수경에서는 구품으로 세분된다. 무량수경에서는 五逆罪를 저지른 하품하생인은 구원받지 못하지만(無量壽經 上, 大正藏12, NO.360, p.268a) 관무량수경에서는 염불만 하면 누구나 극락왕생할 수 있다. 따라서 연봉오리만 묘사된다거나 투명한 연봉오리에 갇힌 왕생자, 연봉오리로 머리만 내민 왕생자의 표현은 대부분 下品下生을 의미한다.

관-16관)이라고 하겠다.

3) 1관-7관

1관(日沒觀)은 서쪽으로 지는 ‘태양’을 전심하여 상념함으로서 마음을 통일하는 것이다. 붉은 해 안에는 金線描로 화려한 重層殿閣(圖5), 또는 殿閣과 함께 한 三足烏(圖1), 三足烏(圖2)만이 그려져 있는데, 鮮初(圖3, 圖4)는 지워졌는지는 모르지만 전각이나 삼족오의 문양이 없다. 2관(水觀)은 ‘물’을 상념함으로서 一如平等의 세계에 이르려는 것으로, 이 水觀을 분명하게 觀하면 三昧를 얻어 비로소 佛土를 보게 된다⁴⁰⁾. 즉 1관, 2관은 지구상의 것이고 3관-16관은 극락의 모습이다. 第三地觀은 녹색의 극락땅 위로 마름모꼴무늬가 금선으로 연속되며 第四樹觀은 寶樹로 현실의 나무와는 차이가 난다. 학, 공작, 앵무새, 가롱빈가 등의 극락새로 장엄된 연못(第五池觀)은 왕생자를 맞는 아미타불, 보살상의 구품연못(14관-16관)과 구분된다. 이는 아미타삼존불상의 8관-13관이나 구품연못(14관-16관)과 비교한다면 阿彌陀殿閣(第六揔觀)과 蓮花臺座(第七華座觀)등의 1관-7관은 배경적인 요소로 표현되어 있다.

2. 樣式

1) 구도

관경16관변상도는 수많은 직사각형과 정사각형의 결합으로 연속되는 구성의 오묘함을 나타내고 있다. 위(1관-4관), 아래(14관-16관①②③) 외연대와 좌우 외연대③④⑤는 사각형으로 분할되며, 사각형의 극락연못⑥, 8관, 9관-11관, 13관도 사각형안에 있다. 1435년의 아미타극락회장면은 엄격한 사각형의 구도안에 있지 않으며 조선조 후기 구품도⁴¹⁾에 이르면 연못은 더이상 사각형이 아니다.

2) 형태

아미타삼존불좌상(9관-11관)을 중심으로, 머리, 손, 法衣 등을 살펴본다면 첫째, 머리의 중앙계주(1323)는 적당한 크기로, 鮮初(1435, 1465)의 강조된 중앙계주와는 구별된다. 엄지와 중지를 맞댄 아미타불의 왼손의 위치는 매우 암시적인데, 시대가 내려갈수록 가슴에서 腹部를 향해 아래로 내려오다가 1476년의 무위사 아미타후불벽화(圖10)에 이르면 결가부좌한 발위에 놓여져 있으며 이후 이러한 왼손의 위치는 조선조 아미타불상의 특징으로 대두된다. 가슴이 넓게 드러난 佛衣안으로 裙衣가 가슴으로 점차 올라오며 鮮初에는 裙衣를 묶은 허리띠 띠가 좌우 대칭을 이루면서 대좌 앞으로 늘어지고 14세기 불상에 유행하는

40) 金鎔貞, 「觀無量壽經의 十六觀法」, 『韓國佛敎學』 제3집 (1977), pp.351-364.

41) 柳麻理, 앞 논문, 『佛敎美術』 12 (동국대박물관, 1994), pp.72-140.

승각기를 묶는 장식(1323년4월)도 鮮初로 연결된다. 또한 1435년의 특징적인 불상표현으로서 중앙계주와 부은 눈의 표현, 裙衣의 발목주위 레이스장식, 대좌의 앞과 좌우로 늘어진 법의자락과 허리띠, 보살상의 무릎의 영락장식, 구불구불하게 처리된 치마의 끝단, 어깨에서 겨드랑이를 지나 가슴앞으로 접어 내려뜨린 띠모양의 天衣, 꼬리달린 구름의 묘사 등은 무위사 측면벽화의 수법과 유사하다. 따라서 무위사 측면벽화는 보다 정교하고 차분하게 그려진 정면벽화의 아미타불상과 비교해볼 때, 적어도 작자가 다르거나 시대적인 차이가 엿보인다고 하겠다.

관음과 대세지보살의 간결한 寶冠 및 영락장식은 점차 번잡해지며 옷주름은 구불구불해지는 경향이 있다. 寶蓋, 光背, 臺座는 화려한데 대좌는 낮아지며 문양은 단순화로 진행된다. 寶冠에는 이들의 상징인 化佛과 淨瓶이 묘사되며 손에는 염주를 든 경우(1323년 10월)도 있다.

3) 筆線

1323년(圖3, 圖4)의 화려한 채색위로 덧그려진 섬세하고 단정, 유려한 金線描는 1435년(圖3)의 墨線과 15세기작인 金線描의 水月觀音圖(西福寺藏)의 활달함과는 대조적이다. 특히 1307년 魯英 筆 불화(國博藏)의 구불구불한 필선이 애용되어 1465년(15관의 아미타삼존 불입상)과 무위사 측면벽화로 이어진다. 이 활달하며 구불구불한 필선 등이 1435년 作(圖3)과 무위사 측면벽화(1476년 作 추정)와 매우 유사한 점은 그 형태묘사와 함께 주목할만하다.

4) 彩色과 장식문양

1323년의 두 작품은 보존상태가 매우 양호하여 채색위의 金線描나, 덧칠해진 문양 등이 대부분 남아 있는데 비하여 1435년 作은 전면적으로 탈색된 듯한 동시에 채색위로 가해진 金線描라든가 문양이 희미해진 반면 밀바탕의 筆線이 선명하게 드러나 있다. 이는 아마도 후대에 새로 배접할 당시 뒷면의 배접지를 너무 떼어냈기 때문인 듯하다. 1465년 作도 마치 표면을 마른 붓으로 털어낸듯, 덧그려진 金線描와 문양이 대부분 사라진 것처럼 보인다. 특히 마름모꼴의 금선으로 장엄된 극락의 땅은 녹색의 밀바탕색만 남아 있으며 이는 테라스와 전각의 지붕, 옷문양 등에도 해당된다. 또한 각 장면을 구분하는 사각형의 帶에는 14세기의 寶相華文이나 능형문에서 15세기의 겹원문, 파도문 등으로 채워지는 반면 寶樹는 줄어들고 寶幢은 여전히 남아 있다. 이와 같은 채색의 박락이 있다해도 鮮初불화는 麗末의 불화보다 전면적으로 대범한 표현이 엿보이나 붉은색, 녹색, 하늘색 등의 빛을 발하는듯한 눈부신 채색은 金彩色과 문양 등의 장식을 대신할만큼 화사하다. 1323년 4월 作은 불, 보살의 신체에 金彩와 金線描 등 金이 많이 사용된 고귀한 분위기로, 붉은색과 부드러운 녹색, 청색에 가까운 감색, 갈색, 옥색에 가까운 흰색 등, 고운 색조가 엷은 녹색의

극락의 땅을 배경으로 전면에 깔렸다. 이러한 홍색계열의 밝은 색조는 1300년경作 관경16관변상도(圖5)에 가깝지만 1323년 10월 作은 녹색계열의 채색이 선명하다.

V. 書記에 보이는 造成 意義

麗末鮮初 관경16관변상도의 1관-16관의 명문과 書記(부록참조)를 비교, 분석한 결과는 다음과 같다.

첫째, 1관-16관의 명칭과 그 도상은 1300년경作(圖5)이나 1323년 4월作(圖1-3)에는 모두 나타나 있으나 이후의 作부터는 1관-13관의 명칭은 점차 사라지며 도상도 과감한 생략이 시도되는 반면 14관-16관(구품)은 더욱 세밀하게 기록되는 바, 이는 관경16관변상도에서의 구품의 중요성을 의미한다.

둘째, 書記 첫머리에는 淨土十六觀依經各頌에 이어서, 이 공덕이 누구에게나 두루 미쳐다 함께 佛道를 이루며 극락국에 태어나기를 원하고 있다. 이어서 제작년대, 발원자 등이 끝부분에 나타난다(1323). 이 1323년의 두 불화가 정토경전의 내용에 충실하게 묘사하려고 했다면 조선조에 이르러 구도, 형태, 필선, 문양 등이 단순, 간략화로 진행되면서 1관-16관의 명문과 書記의 내용 역시 점차 생략된 것을 알 수 있다. 또한 1323년 4월 作의 淨土十六觀依經各頌을 붉은 바탕에 銀泥로 썼다면 1323년 10월 作의 書記는 붉은 바탕에 金泥, 1435와 1465년 作은 墨書의 뛰어난 글씨체로서 麗末鮮初의 寫經 書體와 비교된다.

셋째, 書記에서의 관경16관변상도에 관한 명칭은 1465년의 '九品(造)書'를 제외하곤 기록되지 않았으나 1300년경 作인 安樂世界佛會圖(圖5)와 비교한다면 구품화는 명칭의 뜻 그대로 14관-16관의 염불왕생이 강조된 것이고 安樂世界佛會圖는 아미타불이 西方(극락)에서 대중을 위해 설법하는 아미타극락회장면을 연상하게 한다. 또한 1323년의 두 관경16관변상도의 淨土十六觀依經各頌은 '淨土16觀變相圖'라고 명명할 수 있게 한다. 이러한 명칭들에서, 麗末의 作들은 정토16관의 극락세계가 강조되었다면 1465년에는 極樂九品연못이 부각된다고 하겠다.

넷째, 1323년 10월 作(圖2)의 발원자 중의 한 분인 淨業院住持에서, 정업원은 이 불화의 봉안장소를 의미한다고 할 수 있으나 경기도 水鍾寺 銅鍾 佛事(1469)에도 粹嬪韓氏(仁粹大妃)가 淨業院住持 李氏와 함께 施主한 것으로 미루어 정업원에서 제작되었는지는 알 수 없다. 역시 이 불화의 발원자인 別將 朴永□이 1323년 4월 作(圖1)의 中道接戶長 朴永堅과 동일인물이라고 가정할 수 있다면 都城內 정업원의 명칭과 함께 개경에서 조성되었을 가능성도 있다.

다섯째, 발원 및 시주자계급으로 1323년의 두 관경16관변상도는 武人 등의 豪族이 주관했다면 鮮初는 왕실에서 대거 참여하는 바 왕실부인(郡夫人 등)의 참여가 빈번해진다. 즉 1323년 4월 作 관경16관변상도의 중요한 참가자로서 內侍 徐智滿이 발원하고 中道接의 戶

長 朴永堅 등과 스님, 楊州의 香徒가 施主했다. 이와 같이 戶長이 포함된 香徒가 참가한 예로서 997년의 竹州 長命寺 5층석탑, 1011년 예천 개심사 5층석탑의 건립에 이어서 1323년 4월 作 관경16관변상도(圖1)에서 그 전통이 발견된다. 한편 香徒가 등장한 또 하나의 예로서 1330년 아미타삼존불화(日本 法恩寺藏)를 들 수 있다⁴²⁾. 內侍 徐智滿의 경우는 1323년을 전후로 귀족화한 환관세력을 입증하고 있으며 戶長, 比丘와 比丘尼, 일반 남녀 신도와 香徒 등 개경지역내 유력민들이 주도하는 공동체적 유대관계가 실현된 것으로, 정토신앙을 적극적으로 수용한 결과라고 하겠다. 1323년 10월 作의 발원자는 道人, 別將 朴永□, 隊正 金仁□, 大禪師, 정업원 住持 및 僧統 등인데, 別將과 隊正의 두 하급장교가 佛事に 참여한 것은 역시 武官들에 의해 조성된 1235-1236년의 오백나한도⁴³⁾나 개심사 석탑기(1010-1011作)⁴⁴⁾와 연결된다. 1435년 作(圖3)의 前天台宗事와 郡夫人의 등장은 천태종의 정토사상을 입증하고 있으며, 益□郡夫人□氏는 1323년 10월 作의 발원자인 淨業院 住持(비구니)와 더불어 麗末鮮初 불화의 발원 및 施主者로 왕실부인의 대두를 알려주고 있다. 특히 1465년 作(圖4)은 孝寧大君(1396-1486), 永膺大君(1430-1467)夫人宋氏, 月山大君(1455-1474), 金提郡夫人趙氏, 大丘郡夫人秦氏 등 왕실의 적극적인 후원으로 제작된 것으로, 15세기말 수월관음도(西福寺藏)의 功德主人 咸安郡夫人尹氏 등 왕실부인의 대거 佛事 참여는 당시의 사회상을 말해준다.

여섯째, 麗末鮮初 관경16관변상도의 작자로, 그 직급과 함께 3분이 기록된바 畫工 薛沖, 李□은 고려시대 作家 연구에 큰 도움을 줄 것이다. 또한 司直 李孟根은 安堅 등과 함께 당대를 대표하는 작가로, 1465년의 관경16관변상도는 그의 유일하게 남아 있는 작품이다. 이와 같이 일반회화와 밀접한 관계에서 본다면 일반회화사에서는 다루지 않는 채색화 분야에서의 麗末鮮初 불화를 새롭게 파악할 수있으며 더 나아가 조선전기불화의 대다수를 차지하고 있는 왕실발원의 畫員그림들은 기법면에서 고려불화보다 더 뛰어난 불화가 발견되기도 한다.

일곱째, 1465년 作은 司直 李孟根이 9월에 착수하여 12월에 완성한 것으로 3개월간의 제작기간이 명시되었고, 1323년 10월의 두 畫工(薛沖, 李□)은 불화에서의 합작을 의미한다. 이는 麗末鮮初의 4작품이 모두 大作으로서 流布本으로 애용된 듯한 작은 크기의 탕화와 비교된다.

여덟째, 발원문에 보이는 관경16관변상도의 제작동기는 그 조성 공덕으로 극락국에 태어나기를 원하며, 佛道를 이루기를 바란다(1323년)에서 1465년에는 孤魂이 極樂에 上品으로 태어나기를 원한다는 적극적인 의지를 나타내고 있다. 따라서 명상(1관-13관), 또는 명

42) 吉田宏志, 「高麗佛畫の紀年作品」 『高麗佛畫』 (朝日新聞社, 1981), pp.24-25.

43) 柳麻理, 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』 (民族史, 1987), pp.249-287.

44) 李基白, 『高麗兵制史研究』 (一朝閣, 1983), pp.163-167.

상보다는 쉬운 방법인 염불(14관-16관)을 통하여 극락왕생하고자하는 관경의 목적이나 고려 후기 아미타불화의 畵記내용⁴⁵⁾과도 일치한다.

VI. 맺음말

1관-16관의 명문이 뚜렷한 1323년 4월작 관경16관변상도를 중심으로 麗末鮮初 관경16관변상도의 도상의 비교 및 양식적인 특징, 그 제작 동기를 살펴본 결과 다음과 같은 사실을 밝힐 수 있었다.

첫째, 제2장의 한국 관경변상도의 연구사를 통한 도상의 문제점은 경전을 바탕으로 한 작품의 세밀한 도상의 비교와 그 분석을 요구한다. 즉 관경16관변상도의 가장 중요한 장면인 阿彌陀極樂會와 九品에 관한 도상문제는 아미타불의 역할에 따른 자세와 손모양으로 확인할 수 있었다. 즉 관경16관변상도의 아미타불은 많은 청중을 거느린 정면 좌상의 설법하는 아미타불(阿彌陀極樂會)과 극락에서 왕생자를 맞이하는 측면 입상의 아미타불(阿彌陀佛歡迎장면)로 크게 구분되나 아미타불좌상은 경우에 따라 왕생자를 맞는 역할을 겸하기도 한다. 이와 같이 관경16관변상도에 묘사된 수많은 아미타불, 관음보살상 등의 다양한 역할과 자세는 아미타설법도나 아미타래영도와 같은 독립된 화면의 아미타불상의 역할에 따른 자세와 손모양과도 관계가 깊다.

둘째, 麗末鮮初의 4점의 관경16관변상도는 같은 밑그림을 사용한 것 같으나 1관-16관의 도상이나 畵記의 내용이 점차 간략화되는 경향은 각 상의 형태, 필선, 문양 등에서도 대범해지는 것과 같다. 따라서 1300년경 作(圖5)에 접근하는 관경16관변상도들이 觀經에 가깝게 묘사된 것을 알 수 있다. 한편 鮮初 왕실발원의 불화는 麗末의 불화와 마찬가지로 화려하고 정교한 불화가 제작되나 억불책의 시행으로 요란한 금치장 등이 다소 억제된 느낌이 있다. 특히 鮮初에 성행하는 왕실 및 왕실부인의 佛事와 15세기의 대표 작가인 司直 李孟根 筆 관경16관변상도(1465, 圖4)는 鮮初 중앙화단에서의 불화의 위치를 단적으로 알려주고 있다고 하겠다. 또한 1323년의 두 작품이 戶長과 別將을 겸했던 朴永堅의 發願이

45) 시주자들의 대부분은 귀족들인데 그 첫머리에는 보통 國王, 宮主의 福壽無疆을 빌고 있으며, 자신(施主者)이 臨終을 맞는다면 阿彌陀佛을 만나뵈어 즉시 極樂往生하기를 원한다(1286년 단독 아미타불입상도, 동경국립박물관보관). 1306년의 단독 아미타불좌상도(東京 根津美術館藏)에는 당시 開京을 비우고 元都(北京)에 가 있던 忠烈王, 忠宣王, 忠宣王妃 등의 三殿下가 속히 본국(高麗)으로 돌아오기를 기원하면서 자신(시주자)의 극락왕생을 함께 빌고 있다든가 혹은, 가문의 번영 내지는 一族의 안녕을 發願하는 동시에 來世에도 영화가 계속되기를 바라는 간절한 소망에서 1309년에 아미타삼존도를 그려 모시고 있다.

라고 추정할 수 있다면 朴永堅은 1323년 10월 作의 畵工 薛沖, 李□의 작가명과 함께 주목된다.

셋째, 시주자 자신이 極樂國에 태어나기를 바라며(1323), 亡者가 極樂에 上品으로 왕생하기를 위해 九品畵를 조성한다(1465)는 觀經16觀變상도의 제작동기는 觀經의 목적, 또는 아미타불화의 畵記 내용과도 일치한다. 따라서 觀經16觀變상도는 극락에 가고자 하는 원인이 그려진 觀經서분變상도와 함께 제작되지 않아도 그 의미를 충분히 전달할 수 있기 때문에 觀經16觀變상도가 주로 그려진 것 같다.

〈부 록〉 麗末鮮初 觀經十六觀變相圖

명칭과 재료 및 크기	年 代	봉안장소 및 畫記에서의 명칭	施主者(發願者)	발원내용	作 者
1) 관경16관변상도 재료:비단에 채색 크기:214×112.5cm	1323년(忠肅王1)4월		內侍 徐智滿과 戶長 朴永堅의 楊州의 香徒	임종시 아미타불을 뵈고 극락왕생하기를 원하며, 이 공덕이 누구에게나 두루 미쳐 모든 衆生이 다함께 佛道를 이루기를 기원	
2) 관경16관변상도 재료:비단에 채색 크기:224.2×139.1cm	1323년(忠肅王1)10월	淨業院?	幹善道人日精, 「道人」眞□, 志堅, 戒澄, 別將朴永□, 夫人金氏, 隊正金仁□, 大禪師承□, 淨業院住持, 僧統租□ 發願	이 공덕이 누구에게나 두루 미쳐 다함께 極樂國에 태어나기를 원함	「畫工」薛冲, 李□
3) 관경16관변상도 재료:비단에 채색 크기:221.8×150.4cm	1435년(世宗17)6월		前□天台宗事, 益□郡夫人□氏...		
4) 관경16관변상도 재료:비단에 채색 크기:269×182.1cm	1465년(世祖11)9월-12월	九品畫	孝寧大君, 永膺大君夫人宋氏, 月山大君, 金提郡夫人趙氏, 大丘郡夫人秦氏, 仁川許氏, 陳氏小非, 姜哲丁, 比丘「慧心, 性訥, 施主	孤魂이 三途를 벗어나 극락에 上品으로 接引하기를 원함	「司直」李孟根

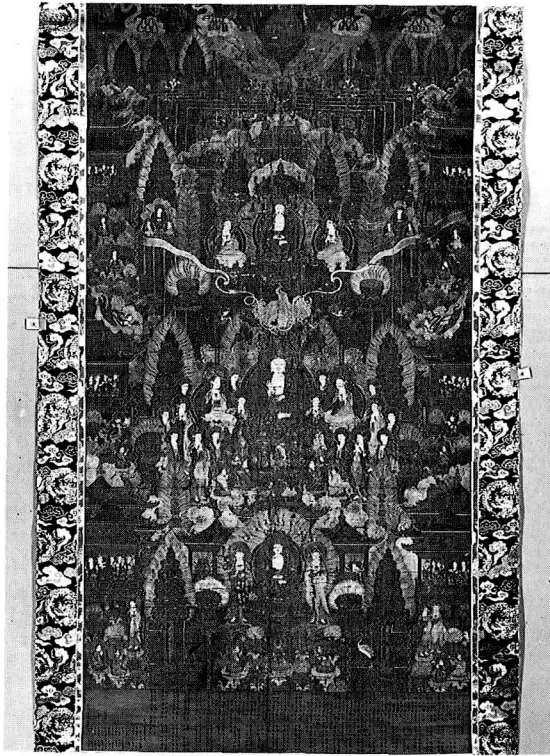


圖 1. 1323년 4월작 관경16관변상도,
日本 愛知縣 隣松寺藏.

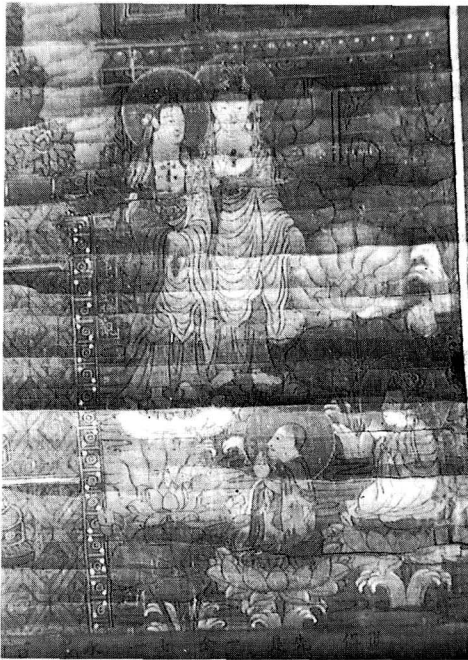


圖 1-1. 第十五中品生想觀.

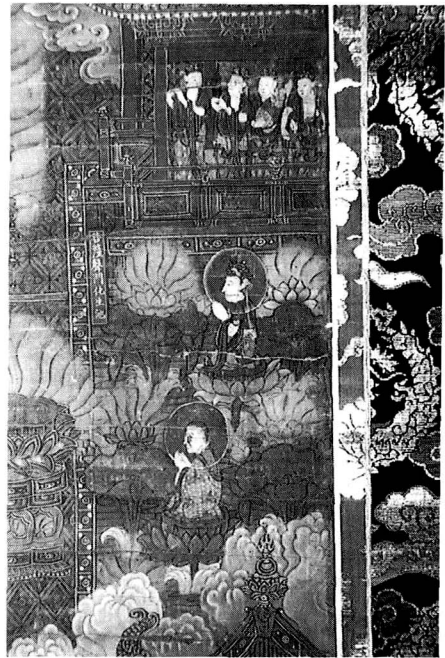


圖 1-2. 菩薩聲門化生池.

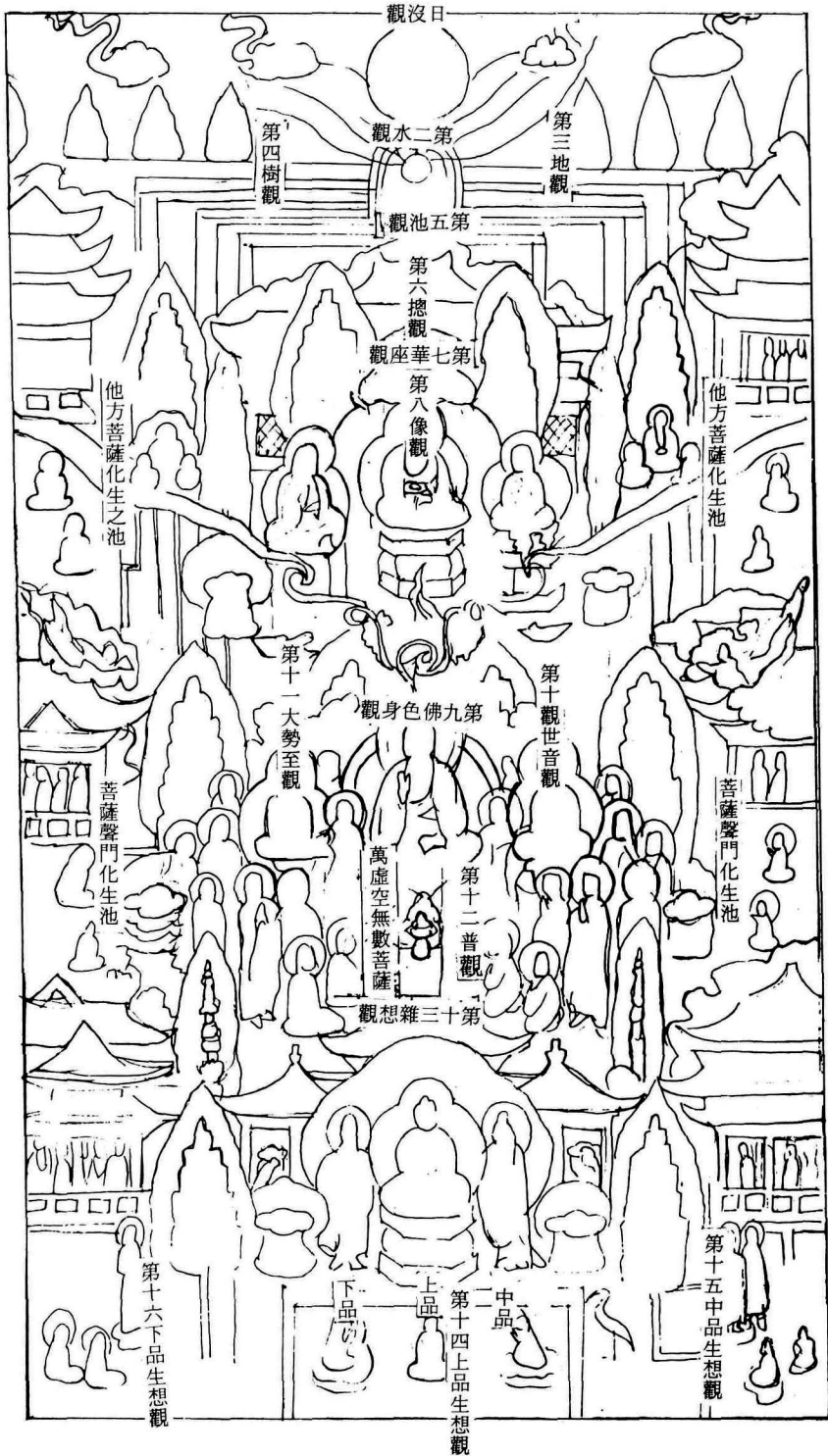


圖 1-3. 1관-16관의 명문, 1323년 4월 관경16관변상도.



圖 2. 薛冲, 李□筆 觀景16관변상도, 1323년 10월, 日本 京都 知恩院藏.

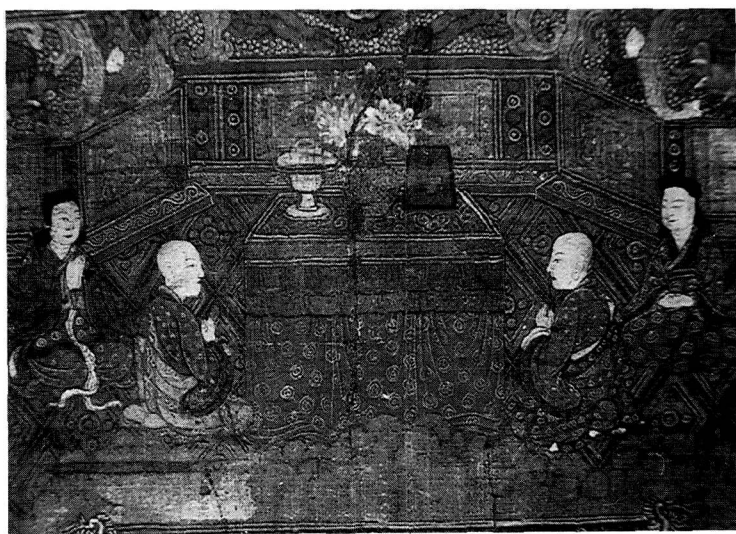


圖 2-1. 第十二普觀.



圖 2-2. 1관-16관의 명문, 1323년 10월 관경16관변상도.

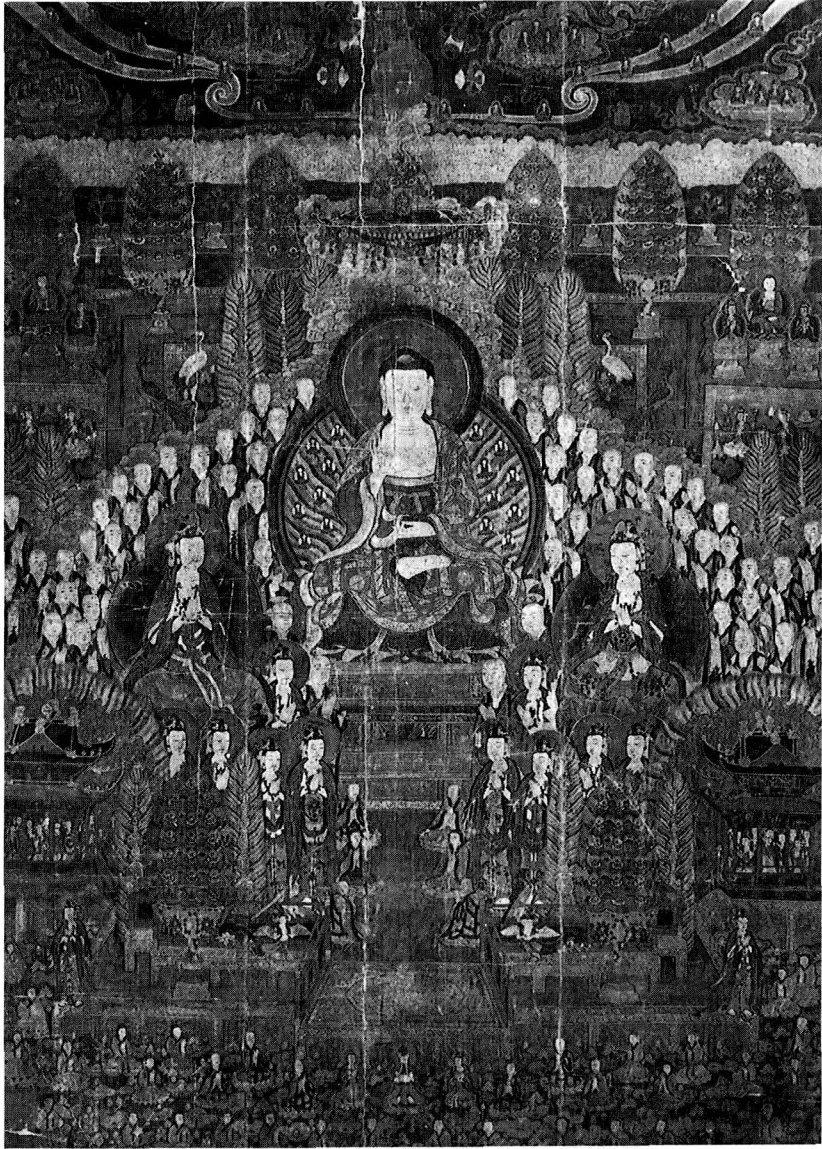


圖 3. 1435년작 관경16관변상도, 日本 京都 知恩寺藏.

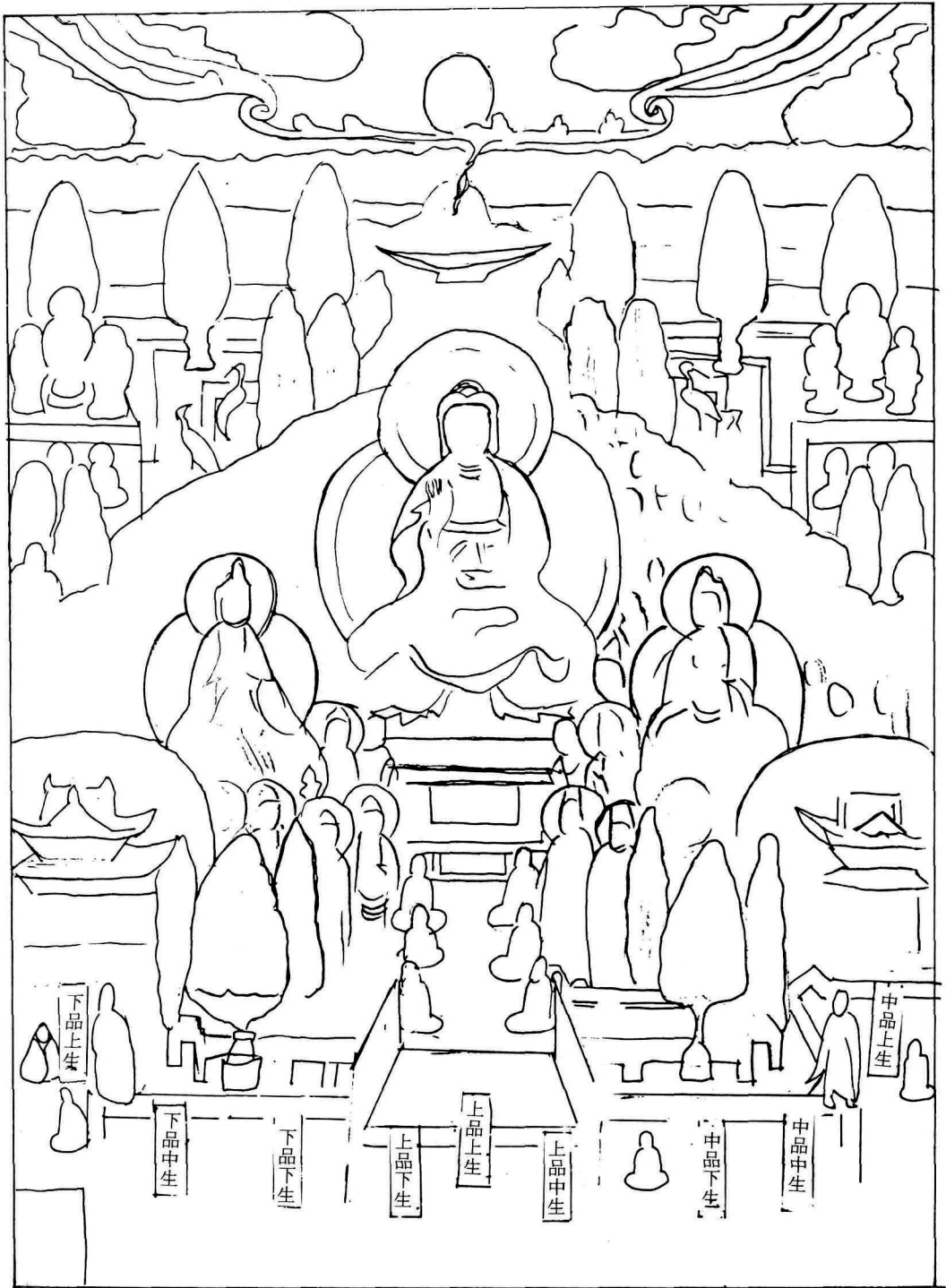


圖 3-1. 14관-16관의 명문, 1435년 관경16관변상도.

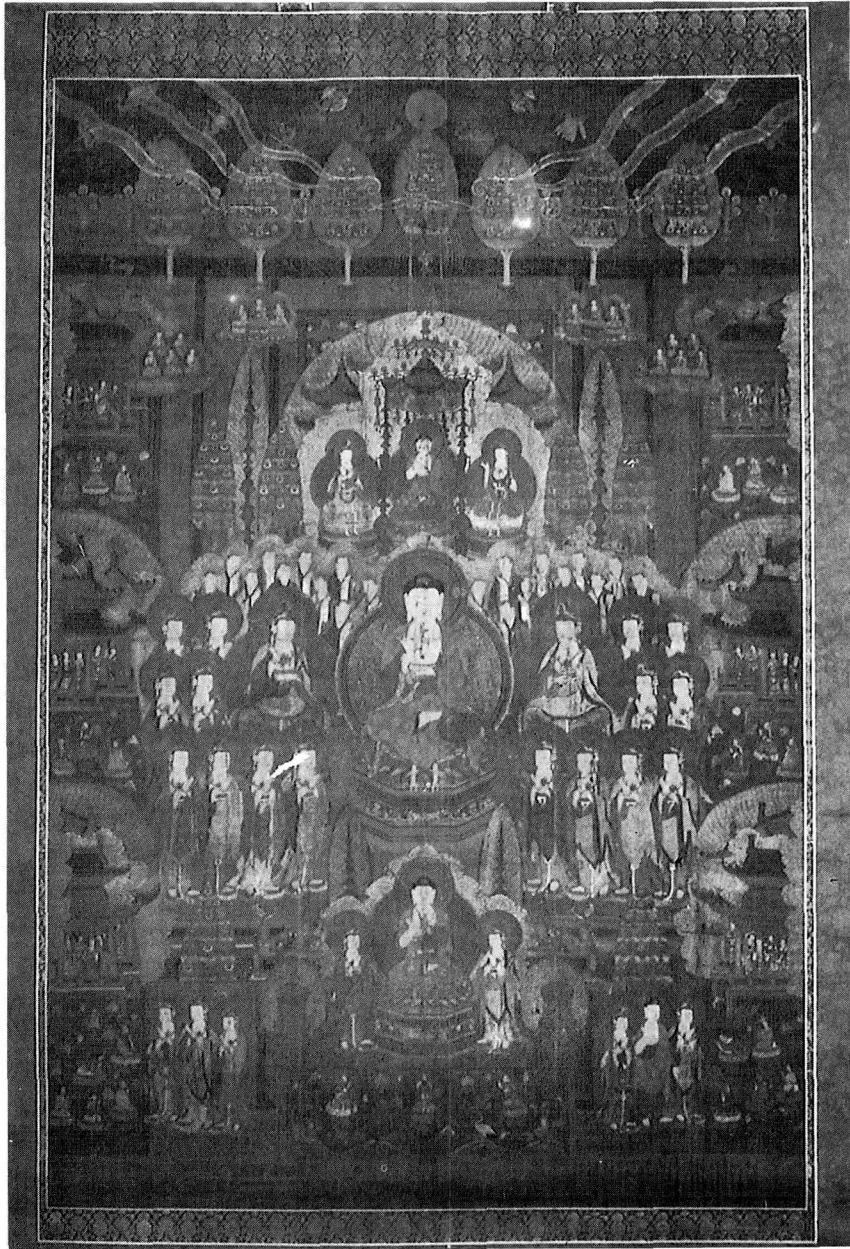


圖 4. 李孟根 筆 觀經16觀變상도, 1465年, 日本 京都 知恩院藏.

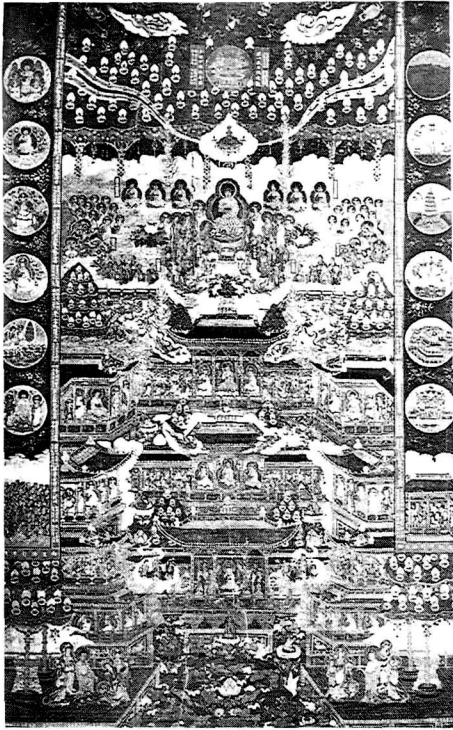


圖 5. 1300년경작 관경16관변상도, 日本 西福寺藏.



圖 5-1. 舞樂衆.

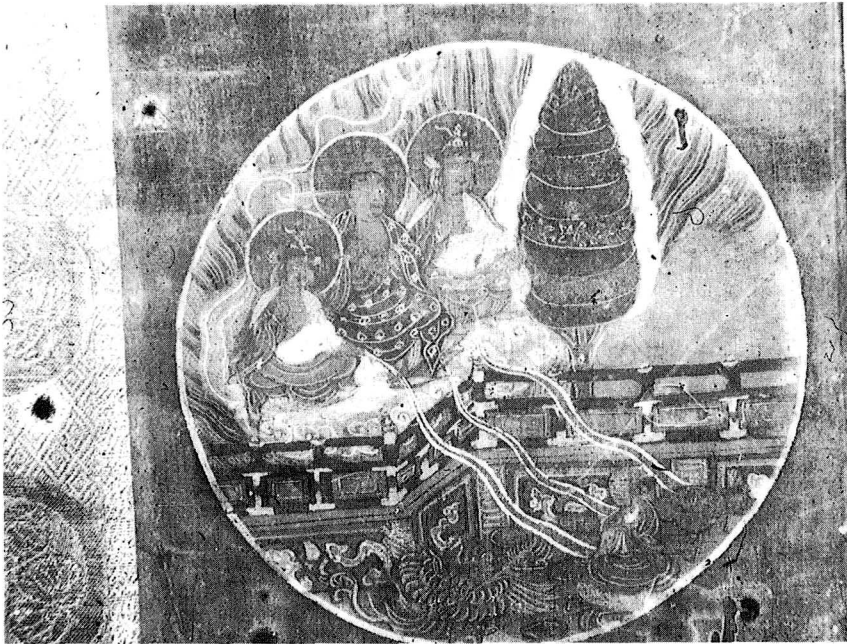


圖 5-2. 阿彌陀三尊歡迎장면, 第十二普觀.



圖 6. 1294년 阿彌陀經變相圖, 일본 寶積寺藏,
紺紙金泥寫經畫.

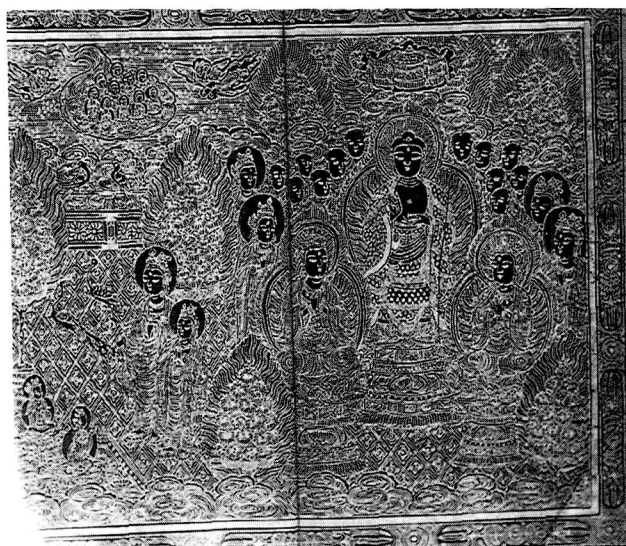


圖 7. 1341년 阿彌陀經變相圖, 런던 大英박물관藏,
紺紙金泥寫經畫.



圖 8. 阿彌陀三尊圖, 14세기,
호암미술관藏.

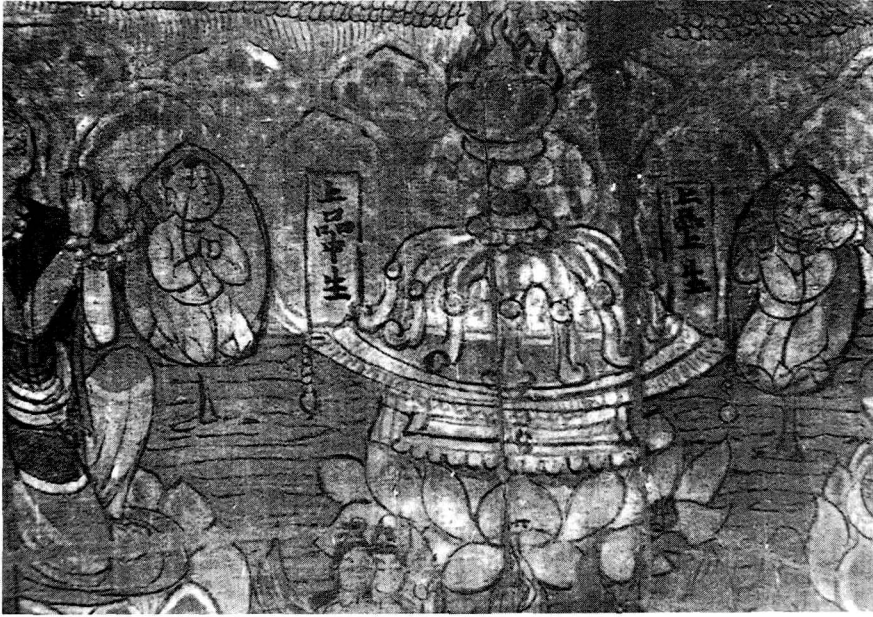


圖 9. 極樂九品연못(14觀)의 왕생자(700년경작, 極樂九品圖의 세부, 原:敦煌17窟발견, 現:뉴델리 (New Delhi) 박물관藏).



圖 10. 전남 무위사 극락전 아미타후불벽화의 아미타불좌상, 1476.

[ABSTRACT]

A Study on the Korean Buddhist Paintings of the Paradise of Amitâbha in the 14th-15th Century.

Lyu Ma-ri

The Buddhist paintings of the paradise of Amitâbha (觀經十六觀變相圖) are illustrations of the Kuan-muryangsubul-gyông (觀無量壽佛經), which represent the reincarnation of the soul into the paradise of Amitâbha. By representing these ideas pictorially, Śâkyamuni preaches sixteen meditations to a distressed queen, whose son has murdered his father, the king. These meditations show her paradise and address meditation (the 1st-13th views) and praying (the 14th-16th views) can bring her the reincarnation in the true paradise. This painting is an extreme reflection of the Amitâbha sect and by drawing the Nine Sacred Ponds of Paradise (極樂九品연못) the differences can be clearly noted from the other two types of paintings.

By concentrating on a work dated April 1323, where the sixteen meditations of the queen are masterfully represented, this essay has been able to explore and compare its work with the Buddhist paintings of the paradise of Amitâbha dated to the 14th and 15th centuries (October 1323, 1435 and 1465), in terms of composition, character and purpose.

First, the most important part, and where the iconographical problem has been raised, of the Amitâbha preaching in the Western Paradise and the Sansôngwan (散善觀: the 14th-16th views) has been settled to be a position referred to his given role. That is, the Amitâbha is drawn seated in a facade and surrounded by his followers is clearly different from the standing Amitâbha portrayed from the side view in its standing posture, where he is receiving the soul from the Paradise. The point to be noted here is that the seated posture can also work as the receiver of soul to the Paradise. As seen, the different postures and various roles portrayed in this painting are inevitably linked to the various

roles also described in the two other types, from the paintings receiving the soul (阿彌陀來迎圖) and the other preaching the *dharma* (阿彌陀說法圖).

Second, all of the 14th and 15th century paintings did use the same preliminary drawings as its base, however, the tendency towards gradual simplification matches its gradual boldness in its figures and style. Therefore, we can see that the paintings of the 14th century are closer to the *sūtra*, Kwan-muryangsubul-gyōng, than the ones painted during the 15th century. The 15th century works, sponsored by the royal court do have the splendid skill of the 14th century but due to restrictions in Buddhism, extravagant gold decoration seems to have been restrained. As Buddhism was popular during the 15th century among the members of the royal family, the prominent artists Yi Maeng-kūn's (李孟根) work shows no difference in its quality from the work dated year 1323 which were sponsored by the upper class including the military.

Third, this painting, produced in the hope for its soul to be reincarnated in the Paradise of Amitâbha shares the same aim as the Kwan-muryangsubul-gyōng, and the inscriptions inscribed on the Buddhist painting of the Amitâbha. Therefore we can see that although this painting is not produced accordingly and accompanied by the Ajâtasatru's legend in itself, it can no doubt reflect the messages and its true meanings throughout the whole work.