

에르미따쉬 미술관 소장 吐魯番 出土 〈千手千眼觀世音菩薩圖〉

조성금*

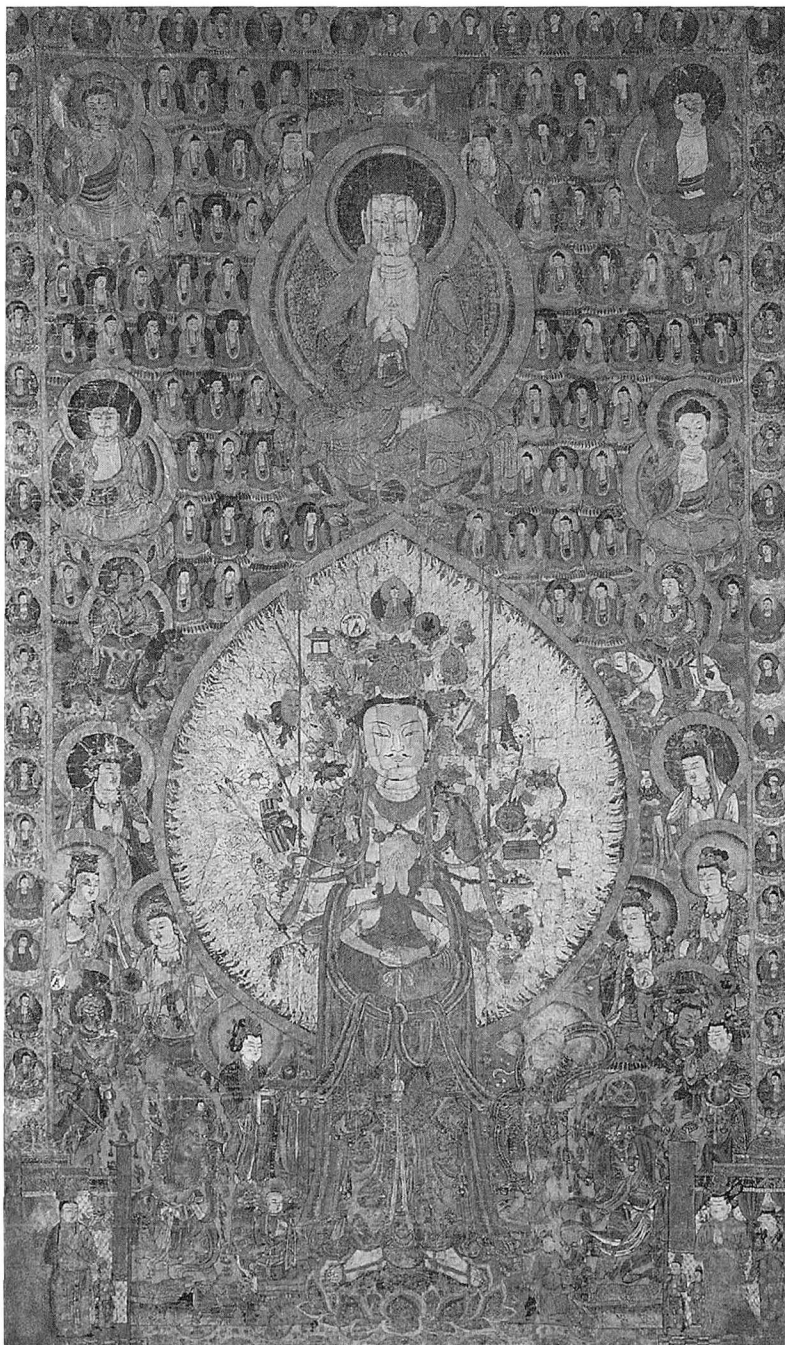
- I. 머리말
- II. 千手觀音의 系列
- III. 吐魯番 出土 〈千手千眼觀世音菩薩圖〉의 분석
- IV. 曼荼羅系列 千手觀音圖의 전개
- V. 맺음말

I. 머리말

중앙아시아 지역의 불교회화 연구는 석굴사원의 벽화를 주 대상으로 하여 진행되었으며, 이러한 선행 연구에 의하여 당시의 종교·사상·사회 현상과 더불어 이 지역 불교미술의 특수한 성격 등 일정부분을 밝혀내었지만, 여전히 해결해야할 과제가 적지 않다고 생각한다.

吐魯番(Turfan)을 포함한 중앙아시아 지역의 석굴벽화는 19세기 후반부터 20세기 초반 서구 열강들의 탐험을 구실로 한 경쟁적 발굴 및 조사로 인하여 일부를 제외하고 그 원형을 상당 부분 잃었으며, 다수가 세계 각국으로 반출되어 현재의 상황만으로는 본래의 의미를 파악하

* 동국대학교 미술사학과 박사과정생



도 1 <千手千眼觀世音菩薩圖>, 투르판 위구르시기, 絹本彩色, 215,0×125,0cm, 에르미타주 미술관 소장

기란 매우 어려운 실정이다. 더구나 조각상과 畫卷類들은 이 지역의 불교미술을 이해하는데 중요한 단서를 제공하는 자료이지만, 이동과 반출이 수월하였기 때문에 현지에는 극소수만이 남아있는 상황이며 원 출토지가 불명확하여 연구에 어려움을 주는 사례도 여럿 있다.

이 글에서 살펴보고자하는 <千手千眼觀世音菩薩圖>(도 1)(이하 '천수관음'으로 약칭하고자 한다)는 中國 新疆 위구르자치구 천산산맥 동부 분지에 위치한 투르판 高昌古城 E건축군 β 사원지에서 20세기 초 러시아의 코즐로프 탐험대에 의해 발견 수집되어,¹ 현재 러시아 상트페테르부르크 에르미타주 미술관에 보관되어 있다. 이 그림은 세로 215.0cm, 가로 125.0cm의 크기로 비단바탕에 안료로 그렸으며, 안료의 박락과 화면의 꺾임이 거의 없어 보존상태가 매우 양호하다.² 이 작품은 원 출토지가 명확한 그림으로서 훼손된 석굴사원 벽화의 공백을 채워 투르판 지역 불교회화의 성격을 짐작하는데 시사하는 점이 많은 중요한 작품이라 생각한다. 더욱이 이 작품은 천수관음 및 주변 권속들의 도상이 기존에 알려진 천수관음의 계열과는 달리 태장계 만다라 諸尊의 모습과 유사하여 주목되며, 이후 천수관음은 물론 밀교계 도상 연구의 폭을 넓혀줄 것으로 기대된다.³

본문에서는 본 그림의 도상과 도상학적인 근거를 살피고, 나아가 주변지역 유사 도상 작품들과의 비교를 통하여 새로운 방향을 제시해보고자 한다.

* 'Эрмитаж Музей'의 /ж/는 단어의 끝에서 /ш/로 발음되므로, 현지의 발음과 가장 가까운 '에르미타쉬'로 표기한다.

¹ 코즐로프(Kozlov, Pyotr Kuzimich, 1863~1935)는 러시아의 탐험가로 1909-1910년 사이에 고비 사막·티베트 등 중앙아시아의 각 지역을 조사하였으며, 이를 바탕으로 올텐부르크가 정리한 투르판 지역에 관한 조사 보고서로 С. Ф. Ольденбург, Русская Туркестанская Экспедиция 1909-1910 года(Санктпетербург, 1914)가 있다. 이외에 투르판 지역에 관한 보고서와 연구서에 관해서는 다음을 참조하기 바란다. 임영애, 「서역불교 조각사」(일지사, 1996), pp. 344-349; 安秉燦, 「베제클리(Bezeklik)石窟 壁畫의 研究: 第四號窟 誓願畫의 復元을 中心으로」(東國大學校大學院 美術史學科 석사학위논문, 1988), pp. 4-8; 김남운, 「베제클리(Bezeklik) 38굴 壁畫 研究: 摩尼教 벽화를 중심으로」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003), pp. 1-5; 조성금, 「吐魯番 出土 <佛說預修十王生七經變相圖>」, 『동양미술사학』 11(동양미술사학회, 2010), p. 237; 承哉熹, 「柏孜克里克石窟誓願畫研究」(中國社會科學院 考古系 博士學位論文, 2010), pp. 1-5.

² 이 그림(소장 번호 Inv. No Ty-777)은 2009년 1월 에르미타주 미술관 특별전에 전시되었으며, 관련 도록으로는 The State Hermitage Museum, ПЕЩЕРЫ ТЫСЯЧИБУДА(The State Hermitage Publishers, St. Petersburg, 2008)이 있다. 본인은 에르미타주 미술관 연구원 키라샤무슈(Кира Шомусу)의 도움으로 2009년 1월과 2010년 8월 두 차례에 걸쳐 사진촬영과 작품조사를 하였다. 지면으로나마 키라샤무슈에게 고마움을 전한다.

³ 이 작품에 관해서는 에르미타주 미술관 연구원인 Дьяконова(드야코노바)가 Дьяконова Н. В./张惠明 譯, 「科洛特阔夫, Н. Н. 收集的千手观音像绢画—兼谈公元9-11世纪吐鲁番高昌回鹘宗教的混杂问题」, 『敦煌研究』(1994年 04期), pp. 64-69에서 천수관음과 주위의 권속에 관해 해석 한 바 있으며, 이후 Рудова(루더바)가 주2)에서 언급한 도록 p. 224에서 그림 상부의 五佛을 金剛界 曼荼羅의 五佛로 보았으나 그 근거에 대한 설명은 없다.

II. 千手觀音의 系列

千手觀音은 천개의 손과 천개의 눈을 가진 관음으로 大慈大悲한 성격을 가장 극대화시킨 보살이다.

천수관음 도상의 기원에 관해서는 기존의 두 가지 설이 존재한다. 첫째, 인드라 신이나 비슈누, 쉬바 같은 힌두의 신들이 불교적으로 변용된 도상으로 굽타왕조 이후 당시의 힌두교도가 신봉하던 여러 신들이 대량으로 불교에 유입되면서 7세기 이후 밀교에서 완성된 것으로 보는 견해이다.⁴ 둘째, 천수관음관련 경전들이 대개 중앙아시아 지역에서 성립된 것이므로 천수관음의 도상 역시 중앙아시아에서 성립되었다고 보는 견해이다.⁵

한편 천수관음이 가장 성행했던 중국의 경우는 四川省 清涼山の 천수관음이 약 6세기 北周時代에 조성된 것이라 알려져 있고,⁶ 인도승 瞿多提婆가 唐 武德年間(618~626)에 그림과 경전을 진상하였다는 기록이 남아있다.⁷ 물론 당시의 조각이나 그림이 남아있지 않아 형상을 짐작할 수는 없지만 이상의 기록으로 볼 때 적어도 6~7세기 무렵에는 중국에 천수관음의 도상이 유입되어 있었을 것으로 짐작된다. 중국에서 현존하는 가장 이른 천수관음으로는 8세기 전반에서 중엽 경에 조성된 四川省 臥佛溝의 천수관음이 알려져 있다.⁸

천수관음에 관해 언급한 경전으로는 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』(653年, 智通譯), 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』(655年, 伽梵達摩譯, 이하 ‘千手經’이라 칭함), 『千眼千臂觀世音菩薩姥陀羅尼身經』(709年, 菩提流志譯), 그리고 『千手觀音造次第法儀軌』(8세기 전반, 善無畏譯)를 비롯하여 다수가 전해진다.⁹ 이에 따르면 천수관음은 총 천개의 손 중에서 8~46개의 大手를 지니며, 25~40개의 지물을 가지고 있다고 서술되어 있다. 이를 토대로 기존의 연구는 천수관음의 신체적 특징 및 持物, 眷屬을 중심으로 이루어져 왔으

4 宮治 昭, 「インドの觀音像の展開-密教系觀音・變化觀音の成立を中心に」, 『佛教藝術』 262号(毎日新聞社, 2002), pp. 13-28; 中村元, 金知見譯, 『佛陀の世界』(김영사, 1999), p. 497.

5 강희정, 『관음과 미륵의 도상학: 한국과 중국의 보살상을 중심으로』(학연문화사, 2006), p. 156.

6 『日本の美術』, 311号(至文堂, 1992), pp. 51-52.

7 K0292V11P0941 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』, 卷上(智通譯)序, “…自唐武德之歲, 中天竺婆羅門僧瞿多提婆, 於細氈上, 圖畫形質, 及結壇手印經本, 至京進上, …”

8 주 6) p. 52 圖 99 참조.

9 그 외에 『金剛頂瑜伽千手千眼觀自在菩薩修行儀軌經』(746~774, 不空譯), 『千眼千臂觀世音菩薩大悲心陀羅尼經』(770년경, 不空譯), 『攝無礙大悲心陀羅尼經』(8세기 중반~8세기 후반, 不空譯), 『佛說大乘莊嚴寶王經』(天息災譯), 『千光眼觀自在菩薩秘密法經』(三昧蘇嚩羅譯), 『楞嚴經』(般刺蜜帝譯) 등이 있다.

며, 한국 역시 이와 같은 방향의 연구가 이루어져 왔으나 현존 작품이 거의 없기 때문인지 관음의 한 종류인 變化觀音으로서 관음연구의 작은 부분을 차지해 왔다.¹⁰

그러나 기존의 연구성과로는 에르미다쉬 미술관 소장 투르판 출토 <천수관음도> 및 주변 지역의 유사도상 천수관음에 대해서 해결할 수 없는 부분이 많아 새로운 방향을 모색해 보고자 한다. 기존에 천수관음에 관해서는 막연하게 밀교계 관음에 속한다고 언급되어 왔지만, 본인은 천수관음을 도상학과 도상에 근거하여 다음과 같이 다섯 가지 계열로 나누어 구체적으로 분석해 보고자 한다.¹¹

첫째, 『千手經』(伽梵達摩 譯)을 도상학적 근거로 하는 천수관음이다. 『천수경』에는 다라니를 설하는 목적과 40手の 지물이 구체적으로 서술되어 있어 기존의 연구에서 천수관음의 도상과 가장 밀접한 경전으로 언급되어 왔다. 대표적인 사례로는 宋代에 그려진 敦煌 莫高窟 76窟의 <十一面八臂觀音圖>를 꼽을 수 있다. 물론 이 작품의 경우 천수가 모두 표현되거나 40手の 지물이 모두 그려져 있지는 않지만, 화면 중앙 십일면팔비관음의 좌우로 천수경에 언급된 十五種惡死 중에서 ‘一. 不令其飢餓困苦死’, ‘四. 不爲軍陣相殺死’, ‘八. 不爲毒藥所中死’, ‘十四. 不爲惡病纏身死’, 그리고 ‘十五. 不爲非分自害死’의 장면과 旁題가 남아있어 천수경에 근거하여 그려진 것임을 알 수 있다.¹²

10 강희정, 『중국 관음보살상 연구』(일지사, 2004); 송은석, 「고려 천수관음도 도상에 대하여」, 『호암미술관 연구논문집』(1999년 4호); 이숙희, 「통일신라시대의 변화관음보살상: 11면관음상과 천수관음상을 중심으로」, 『미술사의 정립과 확산』(사회평론, 2006); 逸見梅榮, 『觀音像講話』(有光社, 1966); 後藤大用, 『觀世音菩薩の研究』(山喜房仏書林, 1979); 佐和隆研, 『密教美術を讀む』(法藏選書, 1985); 小林太市郎, 「唐代の大悲觀音」, 『佛教藝術』20・21・22号(毎日新聞社, 1953~1954); 稻本泰生, 「東大寺二月堂本尊光背圖像考—大佛蓮弁線刻圖を参照して」, 『鹿園雜集』6(奈良国立博物館, 2004); 姜忠信 繪/著, 『觀音尊像圖譜』(宗教文化出版社, 2006); 陳鈺 何家蓉 編著, 『敦煌壁畫故事大觀』(甘肅人民美術出版社, 2007); Chun-fang Yu, Kuan-yin(Columbia University Press, 2001).

11 小林太市郎(앞의 논문, 20号, p. 3)은 관음을 세 종류로 나누었다. 첫째, 六朝이래의 전통이 관음신앙에 결합된 간소한 형상의 관음, 둘째, 唐代에 가장 성행한 복잡한 형태의 밀교관음, 셋째, 중국의 諸神崇拜에 의해 탄생된 관음이다. 그러나 小林太市郎의 위와 같은 분류는 천수관음에 관한 연구에는 적합하지 않은 것으로 판단하여 필자가 천수관음의 도상과 소의경전에 근거하여 새로이 분류를 시도하였다.

12 K0294V11P0965 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』, 卷第一(伽梵達摩 譯), “…不受十五種惡死也. 其惡死者一者, 不令其飢餓困苦死. 二者, 不爲枷禁杖楚死. 三者, 不爲怨家讎對死. 四者, 不爲軍陣相殺死. 五者, 不爲豺狼惡獸殘害死. 六者, 不爲毒蛇蝮蠍所中死. 七者, 不爲水火焚漂死. 八者, 不爲毒藥所中死. 九者, 不爲蠱毒害死. 十者, 不爲狂亂失念死. 十一者, 不爲山樹崖岸墜落死. 十二者, 不爲惡人厭魅死. 十三者, 不爲邪神惡鬼得便死. 十四者, 不爲惡病纏身死. 十五者, 不爲非分自害死.” 이 작품에 관해서는 『中國石窟 敦煌莫高窟』5(文物出版社, 1999), 圖 105 참조.

둘째, 8세기 전반에 한역된 『千手觀音造次第法儀軌』(善無畏 譯)에 근거한 천수관음 관련 도상으로 이를 보면 천수관음은 물론 第一, 密跡金剛을 비롯한 28부 권속까지 상세히 서술되어 있어 주목된다.¹³ 중앙의 천수관음을 중심으로 28부 권속이 배치된 대표적 사례로는 四川省 丹稜 鄭山 64호 <천수관음>(9세기)과 『大正新修大藏經 圖像部』三, 『別尊雜記』에 수록된 천수관음이 있다.¹⁴

셋째, 『妙法蓮華經』卷七『觀世音菩薩普門品』(鳩摩羅什 譯)을 들 수 있다. 이 경전에서는 천수관음이 중생들이 겪는 고통 및 온갖 재난과 환난의 구원자로 大悲心을 극대화한 존상으로 서술되어 있다. 이를 근거로 한 대표적인 작품으로는 앞서 언급한 四川省 臥佛溝의 천수관음상(8세기)이 있는데, 이 작품의 경우 천수관음의 좌우에 천수관음이 내려주는 감로를 받는 아귀와 금전을 받는 가난한 노인인 궁수가 조각되어 있어, 중생들의 고통을 구원해 주는 천수관음의 성격을 구체적으로 시각화한 것으로 보인다.¹⁵

넷째, 『華嚴經』『入法界品』(佛陀跋陀羅 譯)에서는 관음이 善財童子의 求法 여행에 등장하는 五十五善知識 중 스물여덟 번째 선지식으로 등장한다. 그런데 삼성미술관 리움 소장 고려 14세기 <천수관음도>를 보면 선재동자가 바라보고 있는 관음이 천수관음으로 표현되어 있어 천수관음이 『千手經』에만 국한된 도상이 아님을 짐작하게 한다.¹⁶

다섯째, 『大日經』에 근거한 胎藏界 曼荼羅 虛空藏院의 천수관음을 근원으로 하는 도상이다. 이 천수관음 도상의 경우 婆藪仙과 功德天을 좌우 협시로 하고 있으며 그 외의 다수의 권속들 역시 胎藏界 曼荼羅와 밀접한 연관을 지니고 있다. 본고에서 다룬 에르미타췌 미술관 소

¹³ T1068_20,0138a16-25 『千手觀音造次第法儀軌』(善無畏 譯), “上首正體身大黃色。結跏趺座大寶蓮華臺上。其華三十二葉。其一一間有諸小葉。以無量百千大摩尼寶爲莊嚴也。其尊之正面天冠上有三重。諸頭面之數有五百。當面之左右造兩面。右名蓮華面。左名金剛面也。右者青碧貌。左紺白色也。正面者表佛部。是大士有大身故。三部海會備具也。八大菩薩以爲眷屬。大士前有童目天女持可愛華。乃童子并持經僧座。其形七歲童子貌。第三重有二十八部衆。有各各本形…”

¹⁴ 四川省 丹稜 鄭山 64호 <천수관음> 관련 도판은 주 6) p. 52 圖 100 참조. 『別尊雜記』에 수록된 천수관음에 관해서는 『大正新修大藏經 圖像部』三, 『別尊雜記』卷第十七 圖像 56 참조.

¹⁵ 관련도판 및 세부내용은 강희정, 『관음과 미륵의 도상학-한국과 중국의 보살상을 중심으로』(학연문화사, 2006), pp. 143-144. 참조; 천수관음의 좌우에 아귀와 궁인이 등장하는 도상의 경전적 근거가 다수의 밀교계 관음류의 경전들이라 밝힌 연구도 있다. 王惠民, 『甘露施餓鬼, 七寶施貧爾』圖像考釋, 『敦煌研究』(2011年 01期), p. 20.

¹⁶ 삼성미술관 리움 소장 고려 14세기 <천수관음도>의 도판은 『고려시대의 불화』(시공사, 1997), 도 100 참조. 또한 東大寺 二月堂 본존광배에도 이 계열의 천수관음이 그려져 있는데, 이에 관해서는 稻本泰生, 『東大寺二月堂本尊光背圖像考-大佛蓮弁線刻圖を参照して』, 『鹿園雜集』6(奈良國立博物館, 2004); 奈良國立博物館, 『日本上代における佛像の莊嚴』(奈良國立博物館, 2003) 별지1 참조.

장 〈천수관음도〉는 물론 돈황 막고굴 148굴의 〈천수관음도〉(8세기) 및 元代 敦煌 莫高窟 3굴의 〈천수관음도〉 등이 이 계열에 해당한다. 이에 관해서는 다음 장에서 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

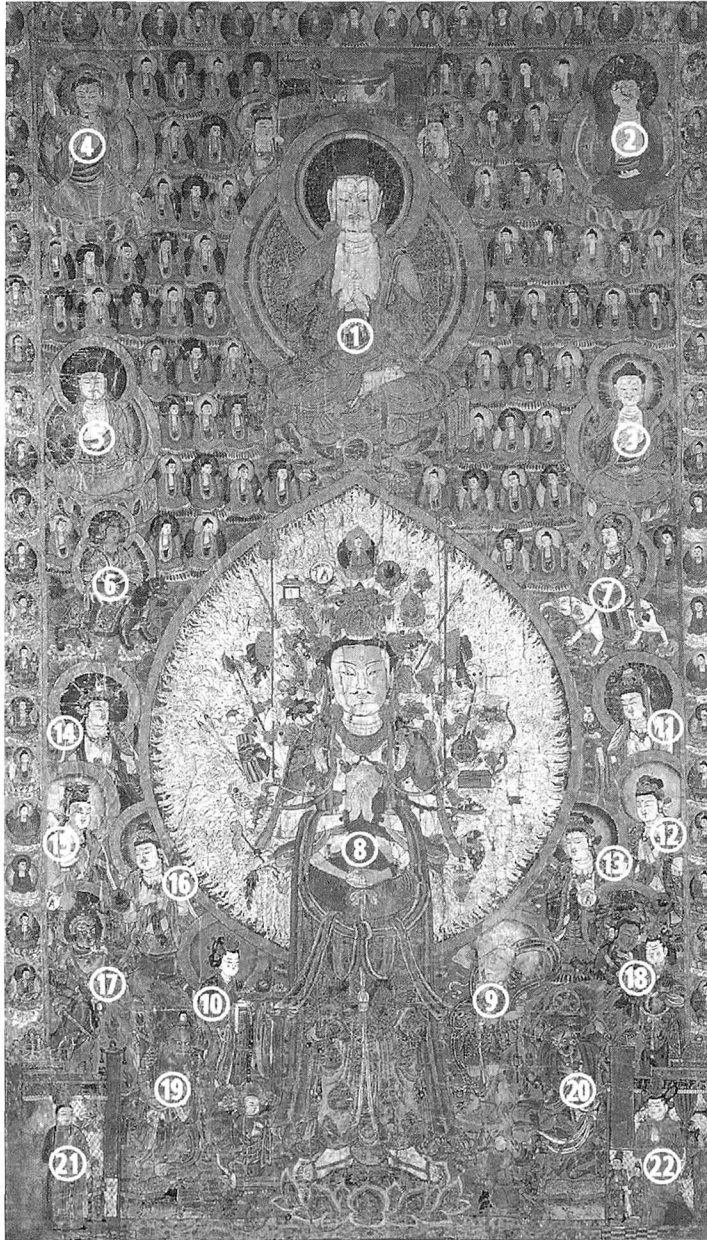
천수관음의 도상은 천수관음에 대한 신앙의 발전과 도상이 다양화 되면서 필요에 따라 차용되거나 혹은 중국의 전통적인 설화와 결합한 중국적인 천수관음이 출현하는 등 다양한 형태로 변화, 발전해 온 것이 사실이다. 하지만 기본적으로는 앞서 언급한 다섯 가지 계열을 바탕으로 그 범주 안에서 전개되어 온 것으로 판단된다.

III. 吐魯番 出土 〈千手千眼觀世音菩薩圖〉의 분석

1. 화면구성

에르미타주 미술관 소장 투르판 출토 〈천수관음도〉는 크게 상부의 五佛과 하부의 천수관음으로 나누어 볼 수 있다. 본 그림의 主尊으로 짐작되는 천수관음은 화면 중앙에서 아래에 蓮花形 身光을 갖춘 立像의 자세로 전체 화면의 반 이상을 차지하고 있으며, 천수관음의 좌우에는 眷屬과 俗人들을 배치하였다. 천수관음의 권속으로 좌우에 각 세 구의 보살이 있고 그 아래 좌우에 日輪과 月輪을 지닌 天部衆이 자리하고 있으며, 다음으로 분노에 찬 明王이 羅刹을 밟거나 위협하고 있다. 또한 천수관음의 가장 가까이에는 脇侍로 보이는 男女 天人이 위치하고 있으며, 천수관음의 발 앞에는 꽃을 공양하는 승려가 묘사되어 있다. 화면의 윗부분에는 상하좌우에 四位의 如來가 배치되어 있고, 이들보다 상대적으로 크게 중앙에 배치된 좌상의 지권인 여래를 포함해 모두 五位의 여래가 표현되어 있다. 천수관음과 권속 그리고 오위의 여래 이외의 부분은 비교적 작은 좌상의 여래로 가득 채웠으며, 화면의 좌우와 상부의 테두리 역시 좌상의 여래를 일렬로 배치하였다.

화면 하단 좌우에는 帳幕이 묘사되어 있고, 그 안에 합장한 자세의 俗人 남녀의 모습이 표현되어 있다. 향좌측의 남성은 위구르인의 복식인 長袍를 입고, 머리에는 관을 쓰고 손에는 꽃을 들고 본존을 향해 합장하고 있으며, 그 앞에 역시 합장한 자세의 남성이 작게 묘사되어 있다. 향우측에는 위구르 복식을 착용한 여성과 보다 작게 표현된 두 인물이 역시 합장한 자세로 천수관음을 바라보고 있다.



도 2 도 1의 존명(순서는 상부에서 하부의 순서임) ①毘盧舍那 ②~⑤東西南北의 宝幢
 如來, 無量壽如來, 開敷華王如來, 天鼓雷音如來 ⑥文殊菩薩 ⑦普賢菩薩 ⑧千手
 觀音 ⑨婆數仙 ⑩功德天 ⑪白衣觀音 ⑫~⑬菩薩 ⑭馬頭觀音 ⑮~⑯菩薩 ⑰阿修
 羅 ⑱大自在天과 妃 ⑲明王과 毘那夜迦 ⑳明王과 毘那夜迦 ㉑위구르 왕과 왕자
 ㉒위구르 왕비

이를 통하여 볼 때 이 작품은 기본적으로 천수관음을 주존으로 하여 지권인을 취한 여래의 세계를 함께 표현한 도상임을 알 수 있다. 또한 화면구성은 좌우대칭을 의도하여 여래와 권속을 배치하였기 때문인지 상당히 안정된 인상을 준다.

2. 도상과 도상학

이 그림(도 1, 2)의 도상과 도상학의 근원을 밝히는데 있어서 우선 주목할 부분이 본존인 천수관음과 주위의 권속이다. 천수관음(도 2-⑧)은 연화대 좌 위에 입상의 자세로 신체 定印手¹⁷를 포함한 마흔 여섯 개의 大수에 마흔 개의 지물을 지니고 있으며, 광배에도 千수가 가득 표현되어 있다.¹⁸

천수관음의 권속들 가운데 연화형 신광 아래 향우측에 지팡이를 짚고 있는 선인과 향좌측에 꽃이 담긴 소반을 들고 있는 천인이 주목되는데(도 3), 이들은 각각 婆藪仙¹⁹(도 2-⑨)과 功

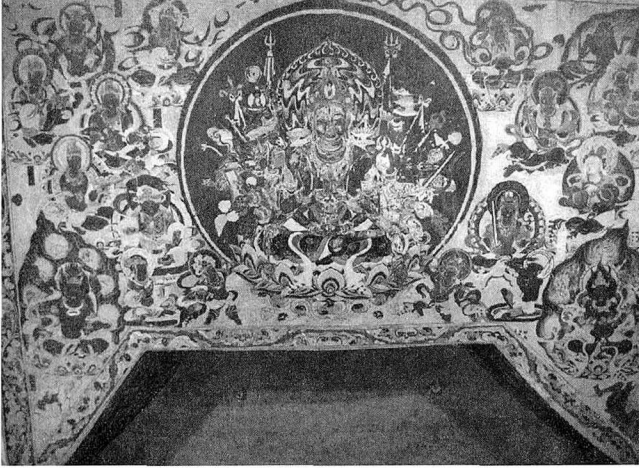


도 3 (도 1)의 부분

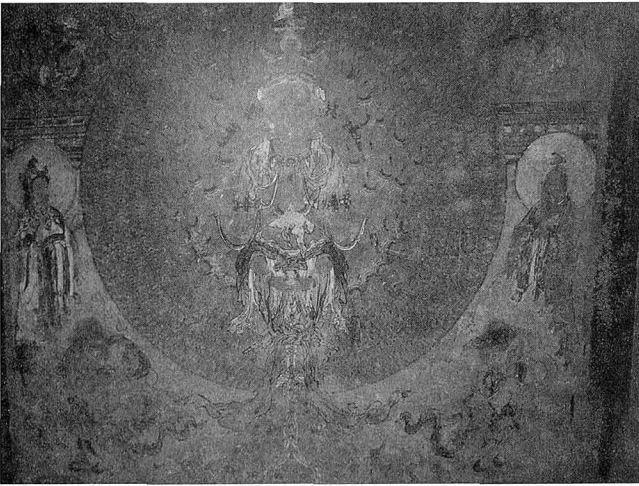
¹⁷ 禪定에 들을 나타내는 손 모양이다.

¹⁸ 천수관음의 지물에 대해 언급하고 있는 대표적인 경전은 709년 菩提流志 譯, 『千手千眼觀世音菩薩陀姥羅尼身經』과 655년 伽梵達摩 譯, 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』으로 전자는 관세음보살이 모다라니를 설하여 모든 魔를 항복시키는 내용과 25인에 관한 내용으로 구성되어 있고, 후자는 다라니를 설하는 목적과 40인에 대하여 구체적으로 설명하고 있다(宮治昭, 앞의 논문, pp. 24-25). 본 그림 천수관음의 마흔 여섯 大수 중에서 신체 정인수 여섯을 제외한 마흔 개의 대수는 모두 지물을 지니고 있는데, 각 지물들은 일, 월, 정병, 버드나무가지, 불자, 저, 활, 법륜, 석장, 궤 등으로 40수의 지물을 구체적으로 언급한 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』의 내용과 정확하게 일치하고 있다.

¹⁹ 산스크리트어로 Vasu이며, 婆藪라고도 한다. 인도 굽타시대의 선인으로 『梨俱吠陀』제7권 찬가의 작자이다. 中國社會科學出版社, 『密教曼荼羅圖典』二(2003), pp. 202-203; 바수선은 경전에 언급되지 않으나, 돈황석굴의 北魏時代부터 석가의 좌우에 표현되기 시작하여 단독으로 혹은 권속으로 등장하며 형상이 시기에 따라 늙은 선인 또는 장년의 남자모습 등으로 묘사된다.



도 4 <천수관음도>, 盛唐代, 敦煌 莫高窟 148굴

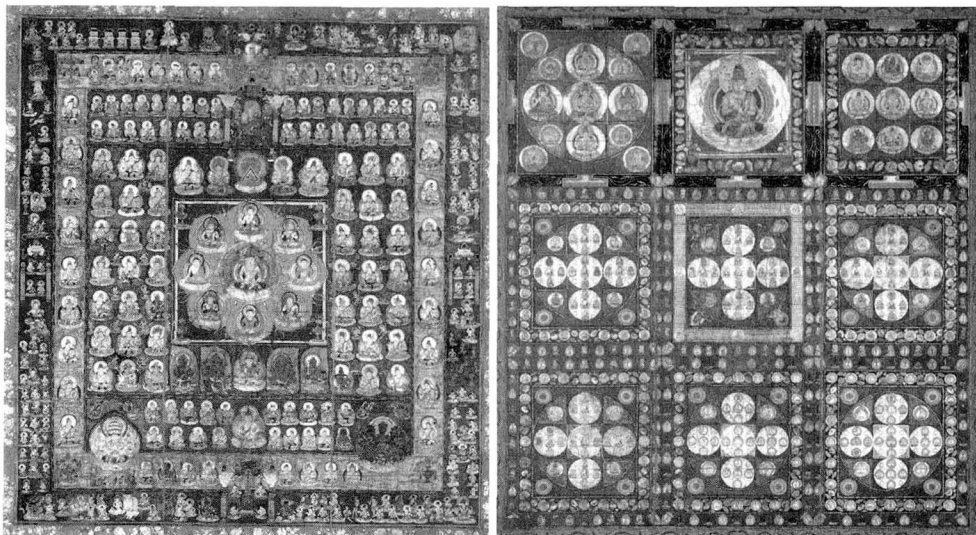


도 5 <천수관음도>, 元代, 敦煌 莫高窟 3굴

德天²⁰(도 2-⑩)으로 짐작된다. 이렇게 바수선과 공덕천이 천수관음의 협시로 등장하고 있는 도상은 盛唐代 敦煌 莫高窟 148굴의 <천수관음도>(도 4)부터 元代的 敦煌 莫高窟 3굴의 <천수관음도>(도 5)와 日本 平安時代 말기까지도 지속적으로 유지되어 왔다. 천수관음 및 권속의 도상학적 근거가 되는 대표적 경전인 『千手觀音造次第法儀軌』에 의하면, 바수선은 第五 婆樓那로 백홍색 피부에 왼손에는 동아줄을 들고 오른손을 허리에 올리고 있으며, 공덕천은 第十四 代辯功德天으로 오른손에 금강검을 왼손에 여의주를 든 모습으로 기록되어 있다.²¹ 그러나 본 작품에 표현된 바수선과 공덕천의 형상 및 지물은 『천수관음조차

²⁰ 산스크리트어로 Śrī-mahādevī이며, 摩訶室利·室唎天女·吉祥天女·吉祥功德天이라 한다. 본래 인도 신화에 나오는 낙걸사명(洛乞史茗, Lakmi)의 다른 이름으로 비슈노의 아내이며 愛慾神 Kāma의 어머니이다. 일찍부터 帝釋·摩醯首羅·毘濕奴와 함께 불교에 들어가서 북쪽 毘沙門天을 住處로 하고, 미래에 성불하여 吉祥摩尼寶生如來라 불리어진다고 한다. 밀교에서는 태양계 大日의 변신이라 하며, 또한 금강계 대일의 변신인 비사문천왕의 아내라 한다. 앞의 책, pp. 203-204.

²¹ T1068_20,0138b07-25 『千手觀音造次第法儀軌』(善無畏 譯), “…五. 婆駟婆樓那, 白紅色, 左手索, 右手安腰. …



도 6 <胎藏界·金剛界 兩界曼荼羅圖>, 9세기, 絹本彩色, 183,6×163,0cm/185,5×164,2cm, 日本東寺(『東寺國寶展』)

제법의의례에 언급된 도상과는 차이가 있다.

그런데 에르미타주 미술관 소장 <천수관음도>에 표현된 바수선과 공덕천의 도상은 물론 배치까지 동일한 사례를 胎藏界 曼荼羅 虛空藏院에서 찾을 수 있어 주목된다. 현재 日本 京都 東寺에 소장되어 있는 胎藏界·金剛界로 일컬어지는 兩界 曼荼羅(도 6)는 806년 일본의 승려 空海(774~835)가 唐에서 가져온 그림을 바탕으로 9세기 말에 새로이 그린 가장 오래된 양계 만다라이다.²² 그 중에 태장계 만다라의 허공장원에는 천수관음이 있고 그 좌우에 바수선과 공덕

十四. 大辨功德婆怛那. 帝釋天王主之女子大德天女也. 多聞天之大妃也. 左手把如意珠紫紺色也. 右手金剛劍. …” 『천수관음초차제법의례』 이외에 천수관음의 권속에 관하여 언급하고 있는 경전으로 8세기 중후반 『金剛頂瑜伽千手千眼觀自在菩薩修行儀軌經』이 있는데, 경전에 의하면 十波羅蜜菩薩과 八供養菩薩, 白衣·大白·多羅·毘俱胝의 네 보살, 天龍八部를 천수관음의 권속으로 언급하고 있을뿐 바수선과 공덕천에 관해서는 기록되어 있지 않다. K1311V36P0995 『金剛頂瑜伽千手千眼觀自在菩薩修行儀軌經』, 卷上(不空譯), “…於此大光明中, 踊出千手千眼觀自在菩薩, 具無量相好熾盛威德, 十波羅蜜菩薩周匝圍遶, 八供養菩薩各住本位. 於寶樓閣四隅, 有白衣, 大白, 多羅, 毘俱胝等四大菩薩, 各與無量蓮華部衆, 前後圍遶, 諸天八部以爲眷屬…”

²² 태장계만다라는 크게 두 종류로 나눌 수 있다. 하나는 본문에서 언급하는 現圖曼荼羅(현재 즉, '唐代에 유포되어 있는 그림 만다라'라는 뜻이다)로 空海가 806년 唐에서 가지고 온 것이며, 또 하나는 『大日經』과 해설서인 『大日經疏』에 근거하여 그린 만다라이다. 李重碩, 『密教毘盧遮那佛의 研究』(동국대학교 불교학과 석사학위논문, 2002), p. 181; 『大日經』과 現圖曼荼羅는 院의 위치와 존상에서 약간의 차이가 있는데, 이러한 차이의 원인은 善無畏가 『密印品』을 중심으로 만다라를 해석했기 때문이라는 의견도 있다. 八田幸雄, 『曼荼羅の世界』, 『現代密教講座』第5卷(大東出版社, 1981), pp. 121 - 135, 23 單國強 편저, 유미경 외 옮김, 『中國美術史』(서울: 다산생각, 2011), p. 294.



도 7 (도6) 胎藏界曼荼羅의 부분.

천이 협시를 의미하듯 배치되어 있는데(도 7), 본 작품에 나타난 바수선·공덕천과 동일하게 지팡이 및 꽃이 담긴 소반을 지물로 지니고 있음을 확인할 수 있다.²³ 또한 태장계 만다라에 표현되어 있는 천수관음과 에르미따쉬 미술관의 천수관음을 비교해 보면 입상과 좌상의 차이는 있지만, 기본적인 도상구성 방법이 같다는 것을 알 수 있다. 따라서 이를 통하여 볼 때 이 그림의 천수관음 도상은 『천수관음조차제법의궤』가 아니라 태장계 만다라와의 영향 아래에서 성립되었을 것으로 판단된다.

한편, 태장계 만다라의 경전적 근거가 되는 『大毘盧遮那成佛神變加持經』(이하 『대일경』으로 칭함)은 현재 전해지지 않는 산스크리트 원전의 축약본으로 원래의 내용을 어느 정도 취사선택하였는지 알 수 없으나, 현전하는 이 경전에서는 천수관음의 협시가 바수선·공덕천이라는 내용을 찾을 수 없다. 그런

데 이러한 상황에서 일본 승려 空海가 그의 스승 惠果(746~805)에게서 배운 『大日經』과 『金剛頂經』²⁴에 대해 口述한 것을 空海의 제자들이 엮은 『秘藏記』²⁵에서 천수관음의 좌우협시에 대

²³ 이상 본문에서 언급한 바수선과 공덕천의 지물을 표로 정리하면 다음과 같다.

	千手觀音造次第儀軌	에르미따쉬〈천수관음도〉	胎藏界 曼荼羅 虛空藏院 천수관음
婆數仙	安腰, 索	仙杖	仙杖
功德天	金剛劍, 如意珠	華	華

²⁴ ‘金剛頂...’으로 시작되는 경전들을 모두 묶어서 ‘金剛頂經’이라 하며, 『大日經』보다 늦은 8세기 이후에 완성되었을 것으로 보는 것이 일반적인 견해이다. 李重碩, 앞의 책, p. 158; 『金剛頂經』에 속하는 경전으로는 『金剛頂經觀自在王如來修行法』(不空 譯), 『金剛頂經金剛界大道場毘盧遮那如來自受用身內證智眷屬法身異名佛最上乘秘密三摩地禮懺文』(不空 譯), 『金剛頂經瑜伽文殊師利菩薩法一品』(不空 譯), 『金剛頂經瑜伽修習毘盧遮那三摩地法』(金剛智 譯), 『金剛頂經瑜伽十八會指歸』(不空 譯), 『金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經』(不空 譯), 『瑜伽金剛頂經釋字母品』(不空 譯), 『金剛頂瑜伽中略出念誦經』 등이 있다.

²⁵ 『秘藏記』의 성립시기에 관해서는 8세기 중후반 사이에 성립되었을 것으로 추정하고 있다. 大沢聖寬, 『秘藏記の成立年代再考』, 『印度學佛敎學研究』94号(日本印度學佛敎學會, 1999), pp. 623 - 627.



도 9 <金剛界五佛曼荼羅圖>, 10세기, 絹本彩色, 103,0×62,0cm, 기메박물관(『シルクロード大美術展』)

선과 공덕천을 좌우협시로 하는 천수관음에 대한 내용이 『대일경』 원전에는 존재하고 있었음을 추정할 수 있어 본 작품의 바수선과 공덕천을 좌우협시로 하는 천수관음 도상이 『대일경』 원전과 이를 도해한 태장계 만다라에서 기원하였을 가능성이 충분하다.

천수관음의 협시인 바수선과 공덕천 이외에 이 작품의 도상적 근원이 태장계 만다라에 있다는 근거를 몇 가지 더 확인할 수 있다. 먼저 화면 윗부분에 毘盧舍那(Mahāvairocana, 도 2-①)를 중심으로 사위의 여래(도 2-②~⑤)가 표현되어 있는 것은 『대일경』을 도해한 胎藏界 曼荼羅(도 8)의 中臺八葉院에서 네 보살을 제외한 중앙의 비로자나를 중심으로 동서남북의 寶幢如來(Ratnaketu), 無量壽如來(Amitayus), 開敷華王如來(Samkusmitaraja), 天鼓雷音如來(Divyadundubhimeghanirghosa)의 오불의 구성과 같음을 확인할 수 있다.²⁷ 일반적으로

태장계만다라의 비로자나는 禪定印을, 금강계 만다라의 비로자나는 智拳印을 하고 있다는 도상적 특징에 의하면 금강계 만다라의 비로자나로 보아야 할 것이다.²⁸ 하지만 프랑스 기메 박물관 소장 <金剛界五佛曼荼羅圖>(도 9)의 경우 사방불의 존명과 위치 그리고 대좌의 종류가

²⁷ K0427V13P0905 『大日經』, 卷第五, 「入秘密曼荼羅位品第十三(善無畏 譯)에 의하면 “...그 동방에 寶幢如來, 남방에 開敷華王如來, 북방에 鼓音如來, 서방에 無量壽如來가 계시고, 동남방에 普賢보살, 동북방에 觀自在보살, 서남방에 妙吉祥 동자(문수보살), 서북방에 慈氏(미륵)보살이 있느니라. 모든 꽃술 가운데에는 佛菩薩母와 六波羅蜜三昧의 권속이 있어서 스스로 장엄하고 있으며, 그 아래에 持明의 모든 분노의 대중들을 열거하느니라. 持金剛主보살을 그 줄기로 하여 다함없는 큰 바다에 머무느니라. 모든 地居天들은 그 수가 헤아릴 수 없이 많으며, 그 주변에 빙 둘러싸고 있느니라.”

²⁸ K1358V37P0226 『金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念通成佛儀軌』(不空 譯), “...遍照如來身, 形服如素月, 以一切相好用莊嚴法身, 戴金剛寶冠, 輪鬘爲首飾, 衆寶莊嚴具, 種種拔飾身, 持智拳大印, 處於師子座...”에서 비로자나의

지 『金剛頂瑜伽中略出念誦經』의 내용과 동일하게 그려져 있지만,²⁹ 본존인 비로자나가 지권인이 아닌 선정인을 취하고 있어 비로자나 수인에 대해서는 확실히 구분되어 있지 않았던 것으로 보인다.³⁰ 따라서 본 그림의 비로자나를 금강계 만다라에 근거한 비로자나로만 국한할 수는 없으며, 앞서 언급한 바수선과 공덕천 그리고 천수관음 등의 도상적인 유사성까지 염두에 둘 때 태장계에 근거를 둔 비로자나일 가능성도 충분하다고 생각한다.

이처럼 천수관음과 권속 그리고 오불로 구성된 이 그림의 도상 근원을 태장계 만다라에 둘 수 있다고 하는 또 다른 근거는 천수관음의 다른 권속들에서도 찾을 수 있다. 오불의 아래 좌우에 사자를 타고 있는 보살과 흰 코끼리를 타고 있는 보살은 중대팔엽원의 서남방과 동남방에 위치하는 文殊菩薩(도 2-⑥)과 普賢菩薩(도 2-⑦)이며, 천수관음의 좌우에 보이는 보관에 말머리가 표현된 馬頭觀音(도 2-⑭)과 백색의 천의를 입은 모습의 白衣觀音(도 2-⑪)은 蓮華部院의 마두명왕과 성관자재와 상응한다. 마두관음과 백의관음 아래의 네 보살(도 2-⑫⑬, ⑮⑯)은 아마도 胎藏界 曼荼羅 蓮華部院과 金剛手院에 등장하는 諸보살들을 의미하는 것으로 짐작된다.

이밖에도 바수선과 공덕천의 뒤 쪽에 각각 해와 달이 그려진 보주를 들고 있는 권속은 阿修羅(도 2-⑰)와 大自在天(도 2-⑱)으로 이 역시 태장계 만다라 最外院 南方과 西方에 배치되어 있는 호법신중과 일치한다.

또한 화면아래 좌우의 화염광배에 분노형으로 표현된 권속은 각각 코끼리와 돼지머리의 관을 쓴 羅刹을 밝거나 그와 유사한 형상으로 묘사되어 있다(도 2-⑲⑳). 이와 같은 나찰형은 도상적 특징으로 볼 때 『大日經』 「入漫荼羅具緣眞言品」에서 언급하고 있는 毘那夜迦로 짐작되며,³¹

수인을 지권인으로 언급하고 있어, 금강정경계 비로자나의 도상적 특징을 지권인으로 보는 것이 일반적이다. 그러나 이외의 금강정경계 경전들에서는 비로자나가 金剛印을 짓고 있다고 언급하고 있어, 비로자나의 수인에 대해서는 단정 지을 수가 없다고 생각한다.

²⁹ K0429V13P0952 『金剛頂瑜伽中略出念誦經』(金剛智 譯), “...비로자나불을 관해야 한다. 모든 여래의 眞實所持의 몸으로써 위에서 설한 바와 같이 일체여래의 사자좌에 앉는다. 그 동방에 위에서 설한 바와 같은 象座가 있다. 阿闍鞞佛이 그 위에 앉는다고 관해야 한다. 그 남방에는 위에서 설한 바와 같은 馬座가 있다. 寶生佛이 그 위에 앉는다고 관해야 한다. 그 서방에는 위에서 설한 바와 같은 孔雀座가 있다. 阿彌陀佛이 그 위에 앉는다고 관상해야 한다. 그 북방에는 위에서 설한 바와 같은 迦樓羅座가 있다. 不空成就佛이 그 위에 앉는다고 관해야 한다. ...”

³⁰ 『金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念通成佛儀軌』가 비로자나의 수인을 명확히 언급한 유일한 경전으로서, 비로자나의 수인에 대해서는 차후에 연구를 더하여 보충하고자 한다.

³¹ K0427V13P863 『大日經』 「入漫荼羅具緣眞言品」, “...그 護心에 말미암아 머문다면 온갖 장애를 주는 자인 毘那夜迦 등과 악한 형상을 가진 모든 나찰들이 모두 다 흩어져 물러가리니 진언을 염송하는 힘 때문입니다. ...”; 毘那夜迦는 산스크리트어로 vināyaka로 毘那耶迦 · 毘那也迦 · 頻那夜迦라고도 하며, 常隨魔 · 象鼻라고 번역한다. 경의 내용에 의하면 그의 형상은 코끼리 머리에 사람 몸을 가졌으며, 항상 수행하는 사람을 따라다니면서 틈을 타서 착한 일을 방해하는 악한 귀신이다. 김영덕 역주, 앞의 책, p. 122, 주)130인용.



도 10 <毘奈耶藥事變相圖>, 10세기 말~11세기 초, 벽화, 베제클릭석굴 20굴(『中國新疆壁畫全集』6)

이들을 성난 모습으로 제압하는 명왕은 태장계 만다라 持明院의 大威德明王을 비롯한 네 명왕들에서 찾을 수 있다. 그리고 비나야가는 태장계 만다라 最外院 北方에 위치하는 구성요소임을 확인 할 수 있다.

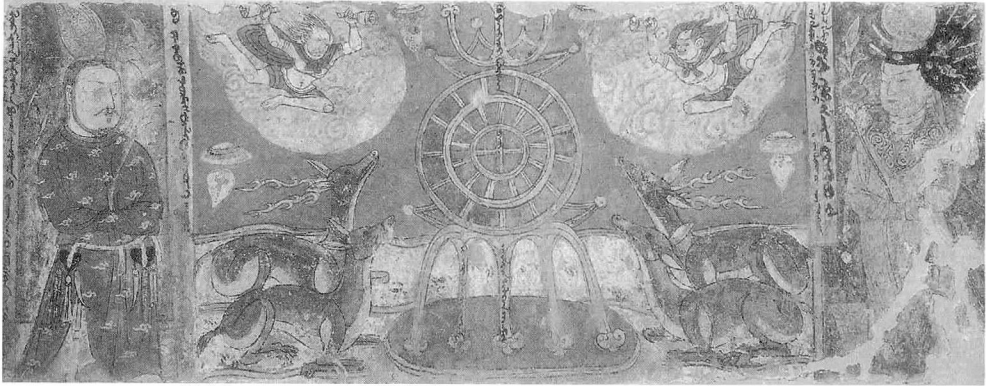
위와 같이 바수선과 공덕천을 협시로 하고 있는 천수관음도상과 권속들, 비로자나를 중심으로 한 오불과 많은 화면 구성요소들을 통해서 보았을 때, 이 그림의 도상적 근원은 태장계 만다라도상에 있다고 생각한다.

다음으로 발원자로 보이는 좌우 하단 인물들의 형상을 좀 더 구체적으로 살펴보면 좌측 인물(도 2-㉑)은 위구르왕 또는 왕자가 착용하는 원형의 황금관을 쓰고 있으며, 작게 묘사된 남성도 위구르 복식에서 흔히 보이는 연주문 장포와 원형의 황금관을 착용하고 있고, 우측의 여성(도 2-㉒) 역시 황금색 장포에 황금관을 쓰고 있다. 복식을 통하여 볼 때

좌우의 인물은 위구르의 왕과 왕비 또는 왕자와 공주로 보인다.³² 이처럼 불화에 속인이 등장하는 사례는 상당수 알려져 있는데 그 중 하나는 過去佛에게 전생의 석가가 미래에 부처가 된다는 授記를 받는 <毘奈耶藥事變相圖>(도 10)의 한 쪽으로 위구르 왕이 미래불의 모습으로 묘사되어 있으며, 또 다른 사례로는 <鹿野苑初轉法輪圖>(도 11)의 한 부분으로 위구르 공주부부가 발원자로 등장한다. 이렇듯 부처의 세계에 발원자가 등장하는 경우는 위구르시기 불교회화에서 매우 유행하였으며, 지역적 특성으로 지적되어 왔다.³³ 이와 같은 사례를 통하여 볼 때 이들 역시 불화제작을 후원한 발원자로 볼 수 있을 것이다. 그림을 자세히 살펴보면, 이들 발원자들이 서있는 바닥에는 엽전이 묘사되어 있는데 즉, 발원자들이 돈을 밟고 있다는 의미로 이

32 위구르인의 신분과 복식과의 상관성에 관해서는 권현주, 「西域壁畫를 통해 본 위구르 服飾에 관한 연구」, 『中央아시아研究』 3號(중앙아시아학회, 1998) 참조.

33 柳洪亮, 「絢麗多彩的的回鶻佛教藝術」, 『中國新疆壁畫全集』6(遼寧美術出版社·新疆美術攝影出版社, 1995), p. 18.



도 11 〈鹿野苑初轉法輪圖〉, 9세기 중~12세기 초, 베제클릭석굴 24굴 벽화(『中國新疆壁畫全集』6)

는 곧 이들이 높은 신분임과 동시에 경제적으로 풍부하다는 것을 시사하는 표현 방법이라 보여진다.

이상과 같이 살펴본 결과 본 작품의 도상과 도상학의 근원은 태장계 만다라와 『대일경』에 있음을 알 수 있었고, 투르판 위구르시기의 특징인 발원자의 모습이 구체적으로 그려져 있다는 것도 확인할 수 있었다.

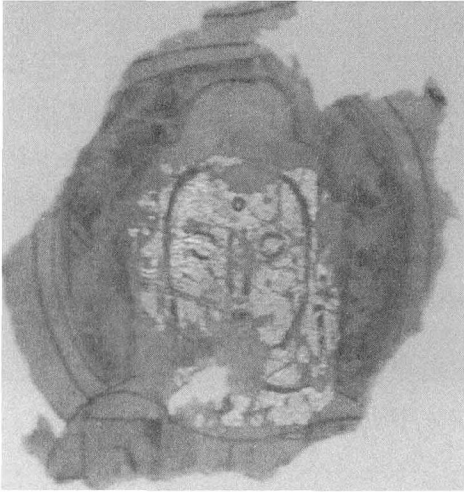
3. 제작시기 및 제작배경

에르미타췌 미술관 소장 〈천수관음도〉는 구체적인 제작시기가 기록되어 있지 않다. 선행연구에서 Дьяконова(드야코노바)는 밀교계관음의 유행시기와 공양인의 복식을 근거로 11~12세기로, Рудова(루더바)는 10~11세기로 추측하는 등 제작시기에 관한 의견이 분분하며 구체적인 설명도 결여되어 있다.³⁴

이 지역 불화 연구가 아직 미비하고 심층적인 분석을 통한 양식 편년이 성립되지 않은 상황에서 제작시기 추정에 여러 가지 어려움이 있기는 하지만, 나름대로 몇 가지 근거를 통해 제작시기를 좀 더 구체적으로 추정해 보고자 한다.

이 그림은 朱와 綠青·黃土 계열의 난색계 안료를 많이 사용하고 있는데, 이러한 채색은

³⁴ 에르미타췌 미술관 소장 〈천수관음도〉에 관한 선행연구는 Дьяконова와 Рудова의 연구만이 존재하는 상황에서, 제작시기에 관한 좀 더 심도 있는 연구는 앞으로의 과제로 삼겠다.



도 12 <여래상>, 11세기, 紙本彩色, 6.0×5.5cm, 에르미타주 미술관.

투르판 위구르 전기인 9세기 말에서 12세기 초기의 특징으로 지적되어 왔다.³⁵ 또한 기법상의 두드러진 특징으로서 한 눈에 보아도 이 그림의 광배의 윤곽과 여래·보살의 복식을 비롯하여 공양자의 복식 등에 금을 상당히 많이 사용하고 있음을 알 수 있다. 천수관을 주변 좌상의 여래를 살펴보면 법의에 금박을 상당히 적극적으로 사용하였는데 이와 유사한 사례를 에르미타주 미술관 중앙아시아 투르판실에 전시되어 있는 11세기 추정 여래상(도 12)에서 찾을 수 있다. 이 작품은 여래의 형상을 전부 확인할 수는 없지만 현재 남아있는 안면부 전체에 금박이 사용되어 있다. 이처럼 금을

적극적으로 사용하는 기법은 투르판 위구르 왕국의 최고 전성기인 10세기 중반에서 11세기 전반기의 사회적 배경과 상통하는 특징으로 판단된다. 왜냐하면 투르판 위구르 왕국은 12세기에 이르면 西遼의 속국으로 전락하고 13세기에는 몽골의 신하가 되어 강역이 투르판분지로 축소되었으므로 금박의 사용이 전성기에 비해 여의치 않았을 것으로 짐작되기 때문이다.³⁶



도 13 <喜悅공주부부상>, 9세기 중~12세기 초, 베제클리석굴 20굴 벽화(中國新疆壁畫全集)6)

시기 추정의 단서가 되는 또 하나는 복식에 관한 것으로, 투르판 위구르 시기의 공양자 그림을 살펴보면 베제클리석굴 20굴 <喜悅공주부부상>(도 13)에서 볼 수 있는 것처럼 12세기 전반기까지는 옷에 襟이 표현되지 않으며 신체표현이 풍만하게 묘사되지만, 이에 비하여 12

³⁵ 孟凡人, 『高昌壁畫述略』, 『高昌壁畫輯佚』(新疆人民出版社, 1995), pp. 3-5.

³⁶ 柳洪亮, 앞의 논문, p. 4.

세기 후반기부터는 옷에 선을 표현하는 경향이 보일 뿐만 아니라, 신체도 세장해진다. 그런데 이 그림의 공양자상은 신체가 당당하고 풍만하며 옷에 선이 표현되어 있지 않아 12세기 전반 혹은 그 이전 작품에 표현된 신체 표현이나 복식과 유사하다.³⁷

따라서 지금까지 살펴본 것을 종합하여 제작시기를 추정해 볼 때 이 그림은 10세기 중반에서 늦어도 11세기 전반 사이에 제작되었을 가능성이 크다고 생각된다.

다음으로는, 앞서 살펴본 제작시기를 염두에 두고 투르판 지역에서 이러한 천수관음을 중심으로 한 밀교계 도상이 그려질 수 있었던 배경에 관하여 살펴보고자 한다. 이와 관련하여 주목되는 점은 앞서 언급했던 『千手經』이 10세기경에 위구르어로 번역되었다는 사실이다. 이 경전은 돈황에서 발견되기는 하였으나 투르판 위구르왕국의 夏期수도였던 北庭의 유명한 학자이자 번역가인 勝光法師(Singqu Säli Tutung)가 10세기에 위구르어로 번역한 것이다.³⁸ 이를 통하여 보면 천수경이 10세기에 위구르어로 번역, 유포될 만큼 당시에 투르판 지역에 천수관음 신앙이 성행하였음을 짐작하게 한다.³⁹

위와 같이 투르판 지역에서 천수관음이 신앙의 대상이 되어 천수경과 같은 밀교계경전이 위구르어로 번역될 수 있었던 배경으로 716년 唐 玄宗부터 845년 會昌廢佛 때까지 당 황제들이 밀교를 중시하여 많은 밀교경전들이 번역되었음을 들 수 있다. 또한 일반 민중들에게는 천수관음의 강력한 주술성이 인간사의 모든 고통을 해결해주는 大悲의 성격으로 받아들여져 신앙의 대상이 되었을 것이다.

³⁷ 위구르 공양자의 복식은 12세기를 중심으로 전기복식과 후기복식으로 나누어진다. 전기복식(9세기 중엽~12세기 초)으로 왕족 또는 귀족 남자는 끝이 뾰족한 葉形高冠에 圓領窄袖長袍로, 단색이며 전체적으로 문양이 놓여 있다. 관을 매는 紅色의 비단 끈은 높은 신분을 표시하는 것이며, 머리모양은 여러 가닥으로 땡은 변발을 허리까지 늘어뜨린다. 왕이나 왕자의 특징으로는 변발에 고관을 쓰고 圓領窄袖長袍를 입는 것은 기본적으로 같으나 袍의 문양이 크고 둥글며, 머리 뒤로 비단 땡기를 길게 드리운다. 왕비나 공주는 양옆으로 부풀린 머리 위에 挑形高冠이나 搏鬚冠을 쓰고, 신분이 높을수록 비녀와 보요를 꽂고 봉황새나 구름문양 장식 등을 많이 붙인다. 깃과 소매 입구에 자수가 장식된 翻領窄袖長袍를 입고 머리 뒤로 紅色의 비단 땡기를 길게 늘어뜨린다. 후기복식은(12세기 초~14세기)은 남자는 여러 가닥의 긴 변발에 高冠과 圓領窄袖長袍를 착용하며, 여자 역시 머리를 부풀리고 고관을 쓰는 등 기본양식은 변함이 없으나, 주변국가의 영향으로 남녀 모두 圓領窄袖長袍에 소매 입구, 臂, 襟, 裾등에 襴장식이 되어 있으며, 길이가 짧은 窄袖袍나 袍 위에 短袖外衣를 걸치는 등 복식의 형식이 다양해졌다. 후기여성 복식의 특징으로 전기의 翻領窄袖長袍 대신 圓領窄袖長袍에 선장식이 주를 이루는 점을 들 수 있다. 권현주, 앞의 논문, pp. 73-74.

³⁸ 楊富學, 『回鶻文獻與回鶻文化』(民族出版社, 2003), p. 38.

³⁹ 당시에 『千手經』이외에 위구르어로 번역된 천수관음 관련 경전에는 『千手千眼觀世音菩薩姥陀羅尼身經』, 『千手千眼觀世音菩薩大悲心陀羅尼』, 『觀世音菩薩祕密藏如意輪陀羅尼神咒經』이 있다. 鄧浩, 楊富學, 『西域敦煌回鶻文獻語言研究』(甘肅文化出版社, 2002), p. 45.

한편 『금강정경』이 서역남로를 통해 중국에 전래된 것에 반해서 『대일경』의 경우 善無畏(637~735)가 인도에서부터 투르판을 통과하는 天山北路의 여러 지역에서 『대일경』을 직접 강의 하면서 장안에 전래하였다.⁴⁰ 따라서 이 지역에서 일찍부터 『대일경』을 근원으로 하는 태장계만다라의 도상을 인식하였을 가능성이 있으며, 이와 더불어 당시 이 지역에서 성행하고 있던 천수관음신앙과 결합하여 에르미따쉬본과 같은 바수선과 공덕천을 협시로 하는 천수관음이 부각된 작품이 그려지게 된 것으로 짐작된다.

IV. 曼荼羅系列 千手觀音圖의 전개

투르판을 중심으로 한 중앙아시아지역의 천수관음도 중에서 태장계 만다라의 허공장원을 도상적 근원으로 하여 제작되었을 것으로 짐작되는 천수관음도에 대해 살펴보겠다. 태장계 만다라계 도상으로 짐작되는 작품은 본 작품과 같이 오불을 비롯한 태장계 만다라의 구성요소를 충실하게 표현한 작품과 천수관음을 주존으로 하여 태장계 만다라의 구성요소 가운데 극히 일부만을 차용하여 표현한 작품으로 나눌 수 있다.



도 14 <천수관음도>, 8~9세기, 麻本彩色, 101.0×102.5cm, 대영박물관, (www.britishmuseum.org)

태장계 만다라의 일부만을 차용한 천수관음도로 제일 먼저 언급할 수 있는 사례는 석굴중수기에 의해 大曆 11年 776년 제작되었다고 짐작하는 돈황 막고굴 148굴의 <천수관음도>(도 4)이다.⁴¹ 좌상의 천수관음을 중심으로 바수선과 공덕천이 좌우에 위치하고 있으며, 이사나신·화천·여러보살·금강·비나야가·용왕이 묘사되어 있다. 그 중 이사나신·화천·비나야가는 천수관음관계 경전에서는 찾아볼 수 없고, 태장계 만다라에서만 등장한다. 다음 唐代 8~9세기 제작으로 짐작되는 대영박물관 소장 <천수관음도>(도 14)는 중앙에 연화좌에 앉은 천수관음이 있고, 그

⁴⁰ 鎌田茂雄 외, 정순일 역, 『중국불교의 사상』(민족사, 2006), p. 276.

⁴¹ 148굴 '大曆碑' 원문은 馬德, 『敦煌莫高窟史研究』(甘肅教育出版社, 1996), pp. 282 - 286 참조.



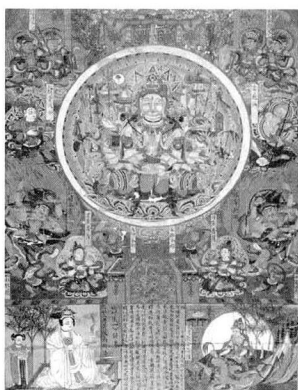
도 15 <천수관음도>, 9세기, 絹本彩色, 165.0×125.3cm, 뉴텔리 국립박물관(『西域美術』I)



도 16 <천수관음도>, 9세기, 絹本彩色, 226.0×167.0cm, 대영박물관(www.britishmuseum.org)



도 18 <천수관음도>, 981년, 絹本彩色, 189.4×124.0cm, 기메박물관(『西域美術』I)



도 17 <천수관음도>, 943년, 絹本彩色, 123.5×84.3cm, 기메박물관(『西域美術』I)

위 좌우에 日天과 月天이 그려져 있다. 그리고 천수관음의 좌우에 바수선과 공덕천, 그 아래에 화염에 싸인 명왕이 분노의 모습을 취하고 있다. 바수선과 공덕천이 천수의 협시로 나타나는 모습은 태장계 만다라에서만 보이는 것임은 앞서 확인하였으며, 일천과 월천 그리고 명왕 역시 태장계 만다라에서 도상적 근거를 찾을 수가 있다. 이와 유사한 도상은 출토지는 명확하지 않지만 뉴텔리 국립박물관에 소장되어 있는 9세기의 <천수관음도>(도 15)와 돈황 藏經洞에서 수습된 9세기 초의 <천수관음도>(도 16)에서도 확인 할 수 있다. 역시 이 두 그림에서도 일천과 월천 그리고 바수선과 공덕천·두 명왕이 공통적으로 표현되어 있다.

한편 돈황 출토 943년 <천수관음도>(도 17)는 앞서 언급한 9세기의 도상과 큰 차이는 없으나, 日天과 月天을 대신하여 사천왕이 묘사되었으며, 돈황 출토 981년 <천수관음도>(도 18)에서는 앞선 작품들과는 달리 천수관음의 자세가 좌상에서 입상으로 변화하였음을 알 수 있다. 그러나 두 그림 모두 공통적으로 천수관음의 협시로 바수선과 공덕천이 묘사되어 있다.

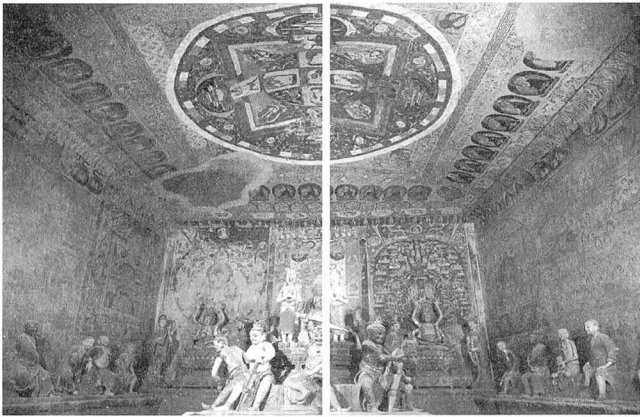
또한, 10~11세기 沙州 위구르 시기의 유럽 39굴의 <천수관음도>(도 19)는 앞서 살펴본 입상의 981년 <천수관음도>에 비해서 권속의 수가 약간 줄어들었으나, 기본적인 구성에서는



도 19 <천수관음도>, 10~11세기, 榆林窟 39굴 벽화(『中國石窟 安西榆林窟』)



도 20 <천수관음도>, 13세기, 베제클릭석굴 41굴 벽화(『中國新疆壁畫全集』6)



도 21 <천수관음과 일백팔비금강장왕>, 西夏(1038~1227), 榆林窟 3굴 동벽 벽화(『中國石窟 安西榆林窟』)

큰 차이가 없음을 알 수 있다. 그러나 앞 시기 작품들은 모두 원형의 거신광임에 비해 이 작품은 입상이며 두광과 신광을 분리 표현하고 있어 주목된다. 이처럼 거신광이 두광과 신광으로 분리되는 경향이 투르판 위구르 시기 말기에 해당하는 13세기 전후의 베제클릭 41굴 <천수관음도>(도 20)로 계승되고 있으며, 이후 거신광에서 연화형으로 정착된 입상의 천수관음은 이전의 천수관음에 비해서 독립된 천수관음에 가까워지고 있음을 알 수 있다.

지금까지 태장계 만다라의 구성요소 중 일부만을 차용하여 천수관음을 표현한 작품들을 살펴보았다. 위 작품들은 13세기 베제클릭 41굴을 제외하고는 모두 돈

황 지역이라는 공통점을 가지고 있으며, 시기도 한 두 작품을 제외하고는 10세기 이전에 해당이 된다.

다음은 본 작품과 같이 오불 및 만다라의 구성요소를 적극적으로 표현하고 있는 경우에 관하여 살펴보겠다.

이와 관련하여 주목되는 작품이 西夏시기(1038~1227) 榆林窟 3굴의 동벽 벽화(도 21)로서, 이 그림을 살펴보면 천정에는 중앙의 비로자나를 중심으로 한 中臺八葉院이 묘사되어 있고, 그 아래 벽의 좌우에는 태장계 만다라 허공장원의 북방에 위치하는 천수관음과 남방에 위



도 22 <千手千眼觀音菩薩曼荼羅>, 五代(907~960), 45.6×31.8cm (『中國古代佛教版畫集』一)



도 23 <공작명왕상>, 11세기 후반, 絹本彩色, 167.1×102.6cm, 仁和寺(『世界美術全集』)

치하는 一百八臂金剛藏王이 나란히 배치되어 있다.⁴² 이는 한 눈에 보아도 태장계 만다라 도상을 충실하게 표현한 것임을 확인할 수 있으며, 이 논문의 주제인 에르미타주 미술관의 <천수관음도>의 화면구성과 표현 방법에서 약간의 차이는 있으나 도상의 본질에서는 다르지 않다고 생각한다. 유림3굴 동벽 벽화와 에르미타주 미술관 <천수관음도> 상부의 비로자나 수인을 해석하는 견해에 따라서 금강계만다라 또는 태장계만다라로 해석할 수 있으나, 분명한 것은 천수관음을 비롯한 그 외의 권속들이 태장계만다라를 근거로 하고 있다는 사실이다. 본 그림과 제작시기가 비슷한 五代時期的 版畫 <千手千眼觀音菩薩曼荼羅>(도 22)와 北宋 11세기 후반의 <孔雀明王像>(도 23) 등 여러 사례를 통해서 볼 때, 이 시기에 중앙아시아 지역뿐만 아니라 중국내에서도 태장계 만다라의 도상들이 불화에 적극 차용되었음을 알 수 있다.

⁴² 榆林窟 3굴의 벽화 배치 및 주제에 관해서는 劉玉權, 「榆林窟第3窟 <千手經變> 研究」, 『敦煌研究』(1987-4), pp. 15-18 참조.

앞서 살펴본 내용을 정리해 보면 태장계 만다라의 일부만을 차용한 작품들은 유립굴 39굴과 베제클릭석굴 41굴을 제외하면 돈황 지역을 중심으로 10세기 이전에 제작되었으며, 반면에 태장계 만다라의 구성요소를 충실히 옮긴 에르미따쉬 미술관의 <천수관음도>와 유립굴 3굴 동벽 벽화는 10세기 이후에 제작되어진 작품이다. 그러나 두 경우 모두 바수선과 공덕천을 좌우협시로 하는 천수관음을 표현하고 있어 도상적 근원은 역시 태장계 만다라에 두고 있다고 생각한다.

V. 맺음말

10세기 중반에서 11세기 전반에 제작 되었을 것으로 보이는 에르미따쉬 미술관 소장 <천수천안관세음보살도>는 천수관음을 중심으로 하여 태장계 만다라의 세계를 재구성한 작품임을 알 수 있었다. 즉 이 작품은 천수관음의 신앙만이 아니라, 비로자나를 중심으로 한 五佛과 당시 지역에서 유행하던 천수관음을 강조하였고 더불어 대승불교의 千佛 그리고 투르판 지역 불화의 특색인 발원자를 등장시키는 등 투르판 위구르 왕국의 불교회화의 경향을 짐작하게 하는 대표적인 작품이라고 생각한다. 또한 이 그림의 도상학적 근거는 『大日經』이며, 도상적 근거는 胎藏界 曼荼羅에 의거하는 것으로 보인다. 따라서 바수선과 공덕천을 협시로 하는 <천수관음도>의 소의경전이 『천수관음조차제법의계』라는 기존의 견해는 재고의 필요성이 있다고 여겨진다. 근대까지도 韓·中·日 불교회화에서 바수선과 공덕천을 협시로 하는 천수관음도가 제작되어 전해지고 있는데, 이 작품들의 도상학적 근원 역시 새로이 바뀌어야 할 것이라 판단한다.

*주제어(key words) _ 千手千眼觀世音菩薩(Thousand-armed Avalokitesvara), 『大日經』(Mahāvairocanaśambodhi-vikrīṭadhīsthaṇa-vaipulya-sūtreṇḍra-rajā-namadharmā-pāryaya), 吐魯番(Turpan), 위구르(Uyghur), 胎藏界 曼荼羅(Garbhadhātu Mandala), 兩界 曼荼羅(Dual Mandalas), 婆藪仙(Vasū), 功德天(Śrī-mahādevī)

■ 투고일 2011년 5월 22일 | 심사개시일 2011년 5월 28일 | 심사완료일 2011년 8월 13일 ■

참고문헌

1. 문헌

- K427 『大日經』
K429 『金剛頂真瑜伽中略出念誦經』
K0292 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』
K1311 『金剛頂真瑜伽千手千眼觀自在菩薩修行儀軌經』
T957 『金剛頂一字頂輪王瑜伽一切時處念通成佛儀軌』
T1058 『千手千眼觀世音菩薩陀姥羅尼身經』
T1060 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』
T1068 『千手觀音造次第法儀軌』
『弘法大師全集』第二輯, 密教文化研究所, 大正十二年.

2. 도록 및 보고서

- 『中國新疆壁畫全集』6, 遼寧美術出版社·新疆美術攝影出版社, 1995.
吐魯番地區文物中心 主編, 『高昌壁畫輯佚』, 新疆人民出版社, 1995.
奈良國立博物館, 『日本上代における佛像の莊嚴』, 平成十五年三月.
『西域美術 大英博物館 스타인·컬렉션』, 講談社, 1984.
『西域美術展』, 朝日新聞社, 1991.
『西域美術: ギメ美術館ベリオ·컬렉션』, 講談社, 1995.
『シルクロード大美術展』, 東京國立博物館, 1996.
Chhaya Bhattacharya-Haeaner, Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2003.
Susan Whitfield, AUREL STEIN ON THE SILK ROAD, THE BRITISH MUSEUM PRESS, 2004.
The State Hermitage Museum, ПЕЩЕРЫ ТЫСЯЧИ БУДД, The State Hermitage Publishers, St. Petersburg, 2008.
Albert Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan. Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qarašahr und in der Oase Turfan von Albert Grünwedel, 1912, Berlin.
С. Ф. Ольденбург, 『Русская Туркестанская Экспедиция 1909-1910 года』, Санктпетербург, 1914.

3. 단행본

- 강희정, 『중국 관음보살상 연구』, 일지사, 2004.
- _____, 『관음과 미륵의 도상학—한국과 중국의 보살상을 중심으로』, 학연문화사, 2006.
- 김영덕 역주, 『대일경』, 동국역경원, 2007.
- 임영애, 『서역불교 조각사』, 일지사, 1996.
- 鎌田茂雄 外, 정순일 역, 『중국불교의 사상』, 민족사, 2006.
- 松長有慶, 허일범 역, 『밀교역사』, 경서원, 1990.
- 中村元, 金知見 譯, 『佛陀의 세계』, 김영사, 1999.
- 姜忠信 繪/著, 『觀音尊像圖譜』, 宗教文化出版社, 2006.
- 馬德, 『敦煌莫高窟史研究』, 甘肅教育出版社, 1996.
- 中國社會科學出版社, 『密教曼荼羅圖典』二, 2003.
- 陳鈺 何家蓉 編著, 『敦煌 壁畫故事大觀』, 甘肅人民美術出版社, 2007.
- 韓小忙·孫昌盛·陳悅新 著, 『西夏美術史』, 文物出版社, 2001.
- 吳天墀, 『西夏史稿』, 廣西師範大學出版社, 2006.
- 王啓濤, 『吐魯番 出土文書研究』, 四川出版集團巴蜀書社, 2005.
- 『日本の美術』, 311号, 至文堂, 1992.
- 佐和隆研, 『密教美術を讀む』, 法藏選書, 1985.
- 逸見梅榮, 『觀音像講話』, 有光社, 1966.
- 後藤大用, 『觀世音菩薩の研究』, 山喜房仏書林, 1979.

4. 논문

- 김용문, 「투르판의 出土服飾에 관한 研究」, 『中央아시아研究』, 사계절, 1996.
- 김남윤, 「베제클리크(Bezeklik) 38굴 壁畫 研究—摩尼教 벽화를 중심으로—」, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003.
- 권현주, 「西域 壁畫를 통해 본 위구르 服飾에 관한 연구」, 『中央아시아研究』3號, 1998.
- 민병훈, 「천산 위구르 왕국과 베제클리크 석굴」, 『유역』, 술, 2007년 봄·여름호.
- 밸러리 헨슨(Valerie Hansen), 「실크로드 무역이 한 지역사회에 미친 영향 : 500~800년 투르판 오아시스」, 『실크로드의 삶과 종교』, 중앙아시아학회, 사계절, 2006.
- 송은석, 「고려 천수관음도 도상에 대하여」, 『호암미술관 연구논문집』, 1999년 4호.
- 安秉燦, 「베제크릭(Bezeklik)石窟 壁畫의 研究—第四號窟 誓願畫의 復元을 中心으로—」, 東國大學校大學院 美術史學科 석사학위논문, 1988.

- 이숙희, 「통일신라시대의 변화관음보살상-11면관음상과 천수관음상을 중심으로」, 『미술사의 정립과 확산』, 사회평론, 2006.
- 李重碩, 『密敎毘盧遮那佛의 研究』, 동국대학교 불교학과 석사학위논문, 2002.
- 조성금, 「吐魯番 出土 〈佛說預修十王生七經變相圖〉」, 『동악미술사학』 11, 동악미술사학회, 2010.
- 賈應逸, 「柏孜克里克石窟初探」, 『新疆石窟土魯番柏孜克里克石窟』, 上海人民出版社, 1989.
- 宮治昭, 「インドの觀音像の展開-密敎系觀音・變化觀音の成立を中心に」, 『佛敎藝術』, 262号.
- 稲本泰生, 「東大寺二月堂本尊光背圖像考-大佛蓮弁線刻圖を参照して」, 『鹿園雜集』6, 2004.
- 大沢聖寛, 「秘藏記の成立年代再考」, 『印度學佛敎學研究』94号, 日本印度學佛敎學會, 平成11年.
- 小林太市郎, 「唐代の大悲觀音」, 『佛敎藝術』20・21・22号.
- 承哉熹, 「柏孜克里克石窟誓畫研究」, 中國社會科學院 考古系 博士學位論文, 2010.
- 八田幸雄, 「曼荼羅の世界」, 『現代密敎講座』第5卷, 大東出版社, 1981.
- Дъяконова Н. В./张惠明 譯, 「科洛特阔夫, Н. Н. 收集的千手观音像绢画-兼谈公元9-11世纪吐鲁番高昌回鹘宗教的混杂问题」, 『敦煌研究』, 1994年04期.
- Chun-fang Yu, *Kuan-yin*, Columbia University Press, 2001.

국문초록

본 논문은 密敎界 관음으로 알려진 千手千眼觀世音菩薩과 주위 眷屬들의 도상학적 근원에 대한 의문점에서 시작 되었다. 일반적으로 천수관음과 28部 권속의 도상학적 근거가 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』, 『千手觀音造次第法儀軌』 등 천수관음 관련 경전들이라고 알려져 왔으나, 천수관음 관련 경전들에서는 에르미타쉬 미술관 소장 투르판 출토 〈千手千眼觀世音菩薩圖〉의 도상학과 도상적 근원을 찾을 수 없었다.

본 그림은 五佛과 주존인 천수관음 및 권속 그리고 위구르 발원자로 구성된 그림으로 천수관음의 脇侍인 婆藪仙과 功德天 이외에 여러 도상들이 천수관음의 권속으로 구성되어 있어 이들 도상들의 근원을 살펴보고자 하였다. 그런데 『大日經』을 도해한 胎藏界 曼荼羅의 中臺八葉院·虛空藏院·蓮華部院·持明院에서 五佛·바수선과 공덕천을 협시로 하는 천수관음·諸보살들·명왕의 근거를 찾을 수 있었다. 따라서 에르미타쉬 미술관 소장 〈천수관음도〉의 도상학적 근거는 『大日經』이며, 도상적 근원은 胎藏界 曼荼羅에 있음을 확인할 수 있었다. 제작시기 설정은 투르판 베제클리석굴 사원의 채색 및 벽화에 묘사된 공양자의 복식 그리고 투르판 출토 여래상과의 비교를 통하여 투르판 위구르 왕국의 최고 전성기인 10세기 중반에서 11세기 전반기에 제작되었을 것으로 추정하였다.

천수관음을 중심으로 한 이와 같은 그림이 그려질 수 있었던 배경으로 『千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』이 위구르어로 번역·유포될 만큼 당시의 투르판 지역에 천수관음 신앙이 성행하였을 뿐만 아니라, 당 황제들의 밀교 신봉과 천수관음의 大悲의 성격 그리고 『大日經』의 天山北路를 통한 전래를 언급하였다.

중앙아시아지역 천수관음도 중에서 본 그림과 같이 태장계 만다라의 허공장원을 도상적 근원으로 하여 제작되었을 것으로 짐작되는 천수관음도를 오불을 비롯한 태장계 만다라의 구성요소를 충실하게 표현한 작품과 천수관음을 주존으로 하여 태장계 만다라의 구성요소 가운데 극히 일부만을 차용하여 표현한 작품으로 나누어 살펴보았다. 그 결과 태장계 만다라의 일부만을 차용한 작품들은 유림굴 39굴과 베제클리석굴 41굴을 제외하면 돈황 지역을 중심으로 10세기 이전에 제작되었으며, 반면에 태장계 만다라의 구성요소를 충실히 옮긴 에르미타쉬 미술관의 〈천수관음도〉와 유림굴3굴 동벽 벽화는 10세기 이후에 제작되었던 작품이었다. 그러나 두 경우 모두 바수선과 공덕천을 좌우협시로 하는 천수관음을 표현하고 있어 도상적 근원은 역시 태장계 만다라에 두고 있다고 보았다.

에르미타췌 미술관 소장 <천수관음도>는 천수관음을 중심으로 하여 태장계 만다라의 세계를 재 구성하였을 뿐만 아니라, 대승불교의 千佛 그리고 투르판 지역 불화의 특색인 발원자를 등장시키는 등 투르판 위구르 왕국의 불교회화의 경향을 짐작하게 하는 대표적인 사례라고 생각한다.

Abstract

Thousand-Armed Avalokitesvara of Turfan in the Collection of the State Hermitage Museum of St. Petersburg

Cho Sungkum *

This study stemmed from the curiosity I felt about the iconographic origin of the representation of the Thousand-armed Avalokitesvara, an esoteric Avalokitesvara, and her attendants and other figures surrounding her.

The iconographic source of the Thousand-armed Avalokitesvara and her retinue of twenty-eight is generally believed to be Thousand-armed Avalokitesvara-related sutras, such as the *Thousand-Hand, Thousand-Eye Guan Yin Great Compassion Dhāranī Sūtra* (千手觀音造次第法儀軌). But, none of these sutras actually contains information related to the iconography or iconographic origin of the Thousand-armed Avalokitesvara of Turfan in the collection of the Hermitage Museum of St. Petersburg.

This painting features, alongside the Thousand-armed Avalokitesvara and her attendants, the Five Buddhas and the Uyghur man who commissioned the painting. The retinue includes several figures, apart from known attendant Buddhas of the Thousand-armed Avalokitesvara such as Vasu and Śrī-mahādevī, and the purpose of this study is to trace them back to their iconographic sources. I was able to identify the iconographic sources of the Thousand-armed Avalokitesvara having the Five Buddhas, Vasu and Śrī-mahādevī, and other Bodhisattvas and kings in the Eight Petaled Hall, Hall of Space, Lotus

* Ph. D. Candidate, Dongguk University

Hall and the Simyeong Hall in the Garbhadhātu Mandala, based on the Mahavairocana Sutra (Mahavairocanabhisambodhi-vikrvtadhithana-vaipulya-sutrendra-raja-namadharma-paryaya). Hence, the iconographic origin of the Thousand-armed Avalokitesvara of the Hermitage Museum proved to be the Mahavairocana Sutra, and its exact iconographic source was the Garbhadhātu Mandala.

As for the time of its creation, based on the colors of the Bezeklik Caves of Turfan and clothes worn by the faithful depicted on the murals in the Caves, and through comparison with the Buddhist sculptures discovered in Turfan, I have dated the Thousand-armed Avalokitesvara to the mid-10th century to the early 11th century.

As the background to the creation of this Buddhist painting centered on the Thousand-armed Avalokitesvara, I have discussed how there was a popular cult of the Thousand-armed Avalokitesvara across the Turfan region, as attested to by the translation of the Thousand-Hand, Thousand-Eye Guan Yin Great Compassion Dhāranī Sūtra into Uyghur and the wide circulation of this translated version. I have also mentioned of the strong support for esoteric Buddhism from Tang emperors, the fact that the Thousand-armed Avalokitesvara is a Bodhisattva symbolizing mercy and benevolence, and the fact that the Mahavairocana Sutra was brought in the region through the north piedmont of Tianshan.

I have examined two different types of paintings of the Thousand-armed Avalokitesvara from the Central Asian region: paintings, ostensibly based on the Hall of Space in the Garbhadhātu Mandala, which incorporate most of its elements including the Five Buddhas, and those others borrowing only a few of its elements. The results of this examination indicate that those paintings borrowing only some of the elements of the Garbhadhātu Mandala were created before the 10th century, mainly in the Dunhuang region - except Mogao Cave 39 and Bezeklik Cave 41. Meanwhile, those incorporating most of the elements of the Garbhadhātu Mandala such as the Thousand-armed Avalokitesvara of the Hermitage Museum and murals in Mogao Cave 3 were created after the 10th century. The two types appear, however, to be clearly based on the Garbhadhātu Mandala, as they both feature Vasu and Śrī-mahādevī as the left and right attendants of the Thousand-armed Avalokitesvara.

The Thousand-armed Avalokitesvara of the Hermitage Museum is significant in that

it not only re-arranges the universe of the Garbhadhātu Mandala, centering it around the Thousand-armed Avalokitesvara, but it is also richly informative of Buddhist paintings of the Uyghur kingdom of Turfan, in the inclusion of the Thousand Buddhas of Mahayana Buddhism as well as in the featuring of the painting's commissioner; a characteristic aspect of Turfan Buddhist paintings.