

# 降下에서 來迎으로 -내영도상의 기원과 전개-

주수완\*

- I. 머리말
- II. 도리천강하(勿利天降下)와 아미타래영(阿彌陀來迎)의 연관성
- III. 도리천강하 도상의 중국적 변용(變容)
- IV. 도리천강하 도상의 확산(擴散)
- V. 도상변용의 도상학적 의미
- VI. 맺음말

## I. 머리말

현장(玄奘, 602~664)은 17년간의 인도 유학을 마치고 645년 당의 수도 장안으로 돌아오면서 7개의 불상을 가지고 왔다. 그 작품들의 목록은 다음과 같이 전해지고 있다

1. 마가다국 전정각산 용굴 유영 금불상(摩揭陀國前正覺山龍窟留影像)
2. 바라나시국 녹야원 초전법륜상 각단불상(婆羅尼斯國鹿野苑初轉法輪像)
3. 코살라국 출애왕 사모여래각단사진상(橋賞彌國出愛王思慕如來刻檀寫眞像)
4. 카피타국 여래 자천궁하강보계상 은불상(劫此他國如來自天宮下降寶階像)
5. 마가다국 축봉산 설법화등경상 금불상(摩揭陀國鷲峰山說法花等經像)
6. 나가라하라국 복독룡소유영상 각단불상(那揭羅曷國伏毒龍所留影像)
7. 바이샬리국 순성행화각단상(吠舍釐國巡城行化刻檀像)

\* 고려대학교 고고미술사학과 조교수

1 이러한 내용은 『大慈恩寺三藏法師傳』 및 『大唐西域記』에 대동소이하게 기록되어 있다.

이들 작품은 인도의 도상이 직접적으로 중국에 전해졌다는 점에서 매우 중요한 의미를 지니고 있으며, 이들 작품들이 현장의 귀국을 기념하여 장안에서 대대적으로 전시되었다는 사실을 통해 그 파급력 역시 상당히 컸을 것으로 생각된다.

이러한 7구의 작품과 도상은 그가 여행했던 인도의 불교성지와 불교도상을 대표할 수 있는 작품들로 선정된 것으로 추정해볼 수 있다. 따라서 인도나 간다라의 유물에서 많이 찾아볼 수 있고, 또 중국에서도 그 영향을 받아 많은 상이 만들어졌을 것으로 기대되지만, 그 당시 유물들의 양상을 검토해보면 그렇지 않다는 사실을 발견하게 된다. 예를 들어 마가다국과 나가라하라국의 유영상, 바이샬리국의 순행상 등은 이들이 과연 인도의 어떤 상들이었는지 확실하지 않고, 코삼비국의 도리천강하상 등은 분명히 어떤 도상인지 알 수는 있지만 동아시아에서 유행하지 않았던 도상이다. 반면에 마가다국 축봉산에서 법화경 등을 설하는 상은 ‘영산회상도’로서 동아시아에서는 잘 알려져 있는 도상이지만, 인도에서는 무엇이 축봉산 법화경 설법상인지 전혀 알려져 있지 않다. 출애왕 사모여래각단상도 마찬가지로 북송대에 제작된 일본 세료지(清凉寺) 석가불입상과 같이 동아시아에서는 일부 만들어진 사례가 확인되지만,<sup>2</sup> 인도에서는 어떤 것을 출애왕상이라고 인식했는지 아직까지 명확하지 않다. 오로지 초전법륜상만이 인도나 동아시아에서 공통적으로 알려져 있고 또 유행한 도상인데, 그마저도 일치하지 않는 요소가 많다.<sup>3</sup> 때문에 불교도상을 연구하는 학자들에게 이 7구의 불상은 풀어야 할 과제로 남아있다.<sup>4</sup>

결국 인도와 중국에서 공통적이면서 동일한 의미로 확인되는 도상은 찾아보기 어렵다. 그렇다면 이러한 현상은 과연 어떻게 해석되어야 할 것인가. 이전의 연구에서 필자는 현장이 마가다국 축봉산의 법화경 설법도상이라고 인식한 도상이 무엇이었는지에 대하여 나름대로의 견해를 피력한 바 있고<sup>5</sup>, 출애왕 사모여래전단상, 혹은 중국에서는 주로 우전왕상(優填王像)이라고 불리는

<sup>2</sup> 優填王像은 龍門石窟 등에 보이는 倚坐形의 優填王像과 일본 清凉寺의 北宋代 梅檀像과 같은 立像의 두 형식이 알려져 있다. 倚坐形 우전왕상에 대해서는 肥田路美, 『初唐時代における優填王像』, 『美術史』120, 美術史學會, 1986; 岡田健, 『長安初唐造像の展開』, 『佛教藝術』177, 毎日新聞社, 1988.3; 이귀정, 『초당기 의좌형 우전왕상 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2010. 立像形 優填王像에 대해서는 김리나, 『신라 감산사여래식 불상의 衣文과 일본 불상과의 관계』, 『한국고대불교조각사연구』, 일조각, 1989; 임영애, 『우전왕식 불입상의 형성·복제 그리고 확산』, 『미술사논단』34, 2012.6 등의 논고 참조.

<sup>3</sup> 이에 대해서는 최선아, 『7~8세기 轉法輪印 佛坐像과 阿彌陀佛五十菩薩像 圖像』, 서울대학교 석사학위논문, 2003 및 김현정, 『석가여래설법도상의 연원과 전개』, 상명대학교 박사학위 논문, 2004 등 참조.

<sup>4</sup> 이에 대한 근래의 종합적 연구로는 히다 로미(肥田路美), 『현장이 가져온 7구의 불상에 관하여』, 『시각문화의 전통과 해석—정재 김리나 교수 정년퇴임기념 미술사논문집』, 예경, 2007; 『佛讀仰慕と玄奘三藏の將來佛像—七軀の釋迦像の意味をめぐって』, 『早稲田大學大學院文學研究科紀要 第3分冊』, 日本文學演劇美術史日本語日本文化』48, 早稲田大學大學院文學研究科, 2003.

<sup>5</sup> 주수완, 『대승설법도상의 연구—관경변상과 영산불회 도상의 기원과 전개』, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2010.

상과 인도 도상과의 관계에 대하여 고찰을 시도한 바 있었다.<sup>6</sup> 그리고 이번에는 그 세 번째 주제로서 인도나 간다라 지역에서 비교적 많이 제작되었던 도리천강하도상이 현장에 의해 중국에 전파되었음에도 불구하고 유행하거나 계승되지 않았던 이유가 무엇인지에 대하여 살펴보고자 한다.

## Ⅱ. ‘도리천강하(勿利天降下)’와 ‘아미타래영(阿彌陀來迎)’의 연관성

‘도리천강하’<sup>7</sup>를 다룬 『증일아함경』, 『관불삼매해경』, 『불설조상경』 등에 의하면 석가모니는 사위성에서 외도들과 신통력을 겨뤄 이긴 다음 자신의 돌아가신 어머니인 마야부인에게 설법하기 위해 도리천에 올라가게 되었다.<sup>8</sup> 이때 석가모니는 비록 잠시 도리천에 머물 생각이었지만, 인간세계에서는 석 달에 해당하는 긴 시간이었다. 그러자 석가모니를 그리워한 우다야나왕은 존자 목건련을 도리천에 올려보내 석가모니에게 가급적 빨리 인간세계로 돌아와주십사 간청하게 하였고, 이에 석가모니는 모월모시에 상카시아라는 곳으로 내려가겠다고 약속을 하였다.<sup>9</sup> 이 이야기를 전해들은 왕과 중생들은 약속한 일시에 상카시아에 모여 석가모니를 기다렸고, 이어 약속한대로 도리천에서 삼보로 이루어진 계단이 내려왔으며, 이 계단을 타고 석가모니가 범천과 제석천의 호위를 받으며 지상



도1 佛傳五相 중의 도리천강하(가운데). 쿠산시대. 인도 마투라 박물관. 高65cm(『世界美術大全集』東洋編13:インド(1), 小學館, 삽도77).

6 주수완, 「미륵의좌상의 도상적 기원에 대한 연구」, 『진단학보』 111, 진단학회, 2011.4.

7 ‘도리천강하’는 ‘중삼십삼천강하’ 혹은 ‘삼도보계강하’ 등의 명칭으로도 불리고 있다.

8 이외에 佛傳故事 중에서 ‘도리천강하’가 등장하는 문헌으로는 『根本說一切有部毘奈耶雜事』, 『佛所行讚』 등을 들 수 있다. 『근본설일체유부비나야잡사』 제29권에서는 보배로 이루어진 세 개의 계단 중에서 붓다는 중앙의 유리계단, 범천은 황금, 제석천은 소파티카(頻氐迦, 수정) 계단으로 내려왔다고 하였는데, 이는 잠시 뒤에 살펴볼 『大唐西域記』에서 金階가 중앙에 있었다는 내용과 차이가 있다(T.1451, Vol.24, p. 346) 이는 아마도 유리가 금보다 더 귀했던 고대사회에서의 기록을 후대에 각색하면서 金階가 중앙으로 온 것이 아닌가 생각된다. 『불소행찬』에서는 사위성의 신변을 마치고 도리천에 올라갔다가 하강하는 설화를 간략하게 묘사하고 있는데, 동행한 천신을 범천·제석천으로 제한하지 않고 다수의 천중으로 묘사하고 있다는 점과 삼도보계 대신 칠보계단으로 묘사했다는 차이점이 있다. T.192, Vol.4, 第二十 佛所行讚 受祇桓精舍品(“諸天眾羽從, 乘於七寶階, 下至閻浮提, 諸佛常下處”).

9 상카시아 지역의 유적에 대해서는 하정민, 「중인도의 불교성지」, 동아시아 구법승과 인도의 불교유적』, 사회평론, 2009 참조.

으로 내려왔다는 것이다. 그리고 이렇게 삼보의 계단을 밟으며 범천·제석천과 함께 지상으로 하강하는 장면을 묘사한 것이 바로 ‘도리천강하’ 도상이다(도 1). 이 장소는 이후 성역화되어 많은 구법승들의 순례지가 되었다. 예를 들어 현장은 이곳을 다음과 같이 언급하고 있다.

가람 경내에 세 개의 보계가 남북으로 벌려져 동쪽으로 내려가고 있다. 여래가 33천에서 내려오신 곳이다. 옛날 여래가 勝林에서 천궁으로 올라 善法堂에서 어머니를 위하여 설법했다. 3개월이 지나 내려오려고 했을 때 天帝釋은 신통력을 발휘하여 보계를 건립했다. 한가운데의 계단이 황금, 왼쪽이 수정, 오른쪽이 백은이었다. 여래는 선법당에서 일어나 여러 천중을 거느리고 가운데 계단을 밟고 내려왔다. 大梵王은 하얀 拂子를 손에 들고 은계를 밟고 오른쪽에 섰다. 천제석은 寶蓋를 들고 수정계를 밟고 왼쪽에 가서 섰다. (중략) 수백 년 전까지만 해도 계단이 있었다는 것인데 부서져 없어졌다. 그래서 제국의 왕들은 스스로 보계를 볼 수 없음을 슬퍼하여 벽돌이나 돌로 쌓고 珍寶로 장식하여 본래의 곳에 옛날의 보계를 재현시켰다(於其故基, 擬昔寶階). 그 높이는 70여척인데 그 위에 정사를 세웠다. 그 안에는 석조의 불상이 있고 좌우의 계단에는 제석·범천의 상이 있으며 형태는 처음의 것을 본떠 역시 내려오는 자세이다(形擬厥初 猶爲下勢).<sup>10</sup>



도 2 도리천강하. 파키스탄 스와트 박물관 소장.

이곳을 현장보다 앞서 방문한 바 있는 법현(法顯, 337~422)은 아쇼카왕이 그 자리에 세운 불상을 보았다고 하였다.<sup>11</sup> 현장 역시 위의 글에서 후대에 묘사한 불상과 범·제석천을 세워둔 것을 목격하였음을 기술하고 있다. 이 두 상이 같은 상이었는지는 모르지만, 인도에서의 소위 아육왕상이 어떤 것인지 불확실한 상황 속에서 이 기사에서와 같이 아육왕상과 도리천강하상이 연관될 수 있다는 실마리는 주목을 요한다.<sup>12</sup>

‘도리천강하’를 도해한 작품은 인도와 간다라 불교미술에서 다수의 예를 확인할 수 있다. 그 중의 일부는 소위 무불상시대의 전통에 따라 부처는 표현되지 않

<sup>10</sup> 『大唐西域記』, T.2087, Vol.51, p. 893. 번역은 권덕주역, 『대당서역기』, 우리출판사, 1994(3판), pp. 131-132 인용.

<sup>11</sup> 『高僧法顯傳』, T.2085, Vol.51, p. 858.

<sup>12</sup> 아울러 이 상은 소위 우전왕상하고도 연관될 수 있는데, 왜냐하면 도리천강하 장면과 우전왕이 처음으로 불상을 만들어 하강한 부처에게 보인 설화는 긴밀한 연관을 지니고 있기 때문이다. 이에 대해서는 본 논문의 후반부에서 보다 상세히 다루어보고자 한다.

고 삼도보계 위에 부처의 발자국만 표현되어 있는 경우도 있지만(도 2), 대부분은 부처가 표현되고 있다. 대표적인 사례는 빅토리아 앤 알버트 미술관 소장의 간다라 불전부조인데 이 작품에서는 통견의 가사를 입고 한 손으로는 시무외인을, 한 손은 아래로 내려 옷자락을 잡은 채 중앙의 황금계단을 밟고 내려오고 있는 붓다가 세 번 반복되어 묘사되었다(도 3). 그리고 그 옆으로는 각각 은과 수정 계단을 밟고 내려오는 범천과 제석천이 묘사되어 있다. 또한 계단 주변으로 수많은 천신과 왕족, 그리고 증생들이 모여 내려오는 붓다를 맞이하고 있다.

특히 대부분의 작품에서는 석가모니가 내려오는 계단 아래로 무릎을 꿇은 승려의 모습이 보이는데, 이는 경전 상에 등장하는 우팔라완나(Uppalavannā, 蓮華色)라는 비구니를 묘사한 것으로 추정된다(도 2). 오랜만에 세상에 모습을 드러내는 석가모니를 누가 가장 먼저 맞이할 것인가 하는 것이 사람들 사이에서 은근히 경쟁적으로 논의되고 있었는데, 우팔라완나 비구니가 강력한 제왕의 모습으로 둔갑해서 다른 왕들을 제치고 가장 먼저 석가모니를 맞이했다는 것이다.<sup>13</sup> 이러한 붓다와 그 앞의 공양자의 모델은 “연등불수기”와 같은 도상에서도 찾아볼 수 있는데, 이를 통해 “연등불수기”와 “도리천강하” 도상의 모티프가 상호간에 직·간접적인 영향관계에 있었음을 짐작해 볼 수 있다(도 4).

이 설화는 다른 버전에서 석가모니가 우팔라완나의 이러한 정성을 칭찬하면서도, 그러나 사실상 자신을 가장 먼저 맞이한 것은 그 장소와 멀리 떨어진 곳에 있었던 수부티(Subhūti, 須菩提)임을 밝히고 자신의 육체에 대한 예불보다 자신의 정신에 대한 예불을 더 높이 평가함으로써 붓다의 상주무변(常主無變)하는 ‘공(空)’의 개념을 강조한 설화로 변화하기도 했다. 또 다른 버전에서



도 3 도리천강하. 쿠산시대, Victoria & Albert Museum 소장(Ackermann, Hans Christoph, *Narrative Stone Reliefs from Gandhāra in Victoria and Albert Museum in London*, IsMEO, Rome, 1975).



도 4 연등불수기 본생부조. 쿠산시대, 파키스탄 페샤와르 박물관.

<sup>13</sup> 우팔리 비구니 설화 모티프는 『高僧法顯傳』(이재창 등 역, 한글대장경 『高僧傳外』, 동국역경원, 2004, ©1998, p. 509 참조, 이외 『근본설일체유부비나야잡사』 및 『불설조상경』 등에도 등장한다.

는 신통력을 부러 붓다의 육신에 참배하려는 우팔라완나를 심하게 꾸짖고 있다.<sup>14</sup>

결국 “도리천강하” 도상을 규정하는 특징은 세 열의 계단, 계단을 내려오는 삼존도상, 계단 아래의 무릎을 꿇은 승려상 등으로 요약될 수 있는데, 여기서 본존불, 혹은 삼존불만 독립적으로 묘사해도 인도에서는 특정 맥락(context)상에 상을 봉안하여 그 의미가 전달될 수 있었겠지만, 동아시아에서는 단독의 상만으로 “도리천강하”라는 것을 분명하게 인식하기는 어려웠을 것이다. 실제 마투라와 간다라 불상 중에는 마치 도리천강하에 등장하는 본존불처럼 보이는 불입상이 있지만, 이 상에 도리천강하의 의미가 있었다고 속단할 수는 없다. 따라서 현장이 맥락에서 벗어나 (decontextualized) 상만 들고 왔다면 그 상이 “도리천강하상”이라고 분명히 인식되기는 어려웠을 것이다. 아마도 현장은 인도를 직접 다녀왔기 때문에 이러한 상이 “도리천강하상”이라는 개념을 가지고 있었겠지만, 동아시아 사람들에게는 실감하기 어려운 관념적인 개념에 불과했을 수도 있다는 것이다. 이러한 원인이 “도리천강하상”이 아닌 그와 유사한 의미를 지닌 다른 도상으로 차용될 수 있었던 배경이 되었던 것으로 보인다.

결론부터 이야기하자면 이 글에서는 ‘도리천강하’ 도상이 동아시아에서 사라진 것이 아니라 ‘아미타래영도’라는 새로운 의미로서 살아남아 분명히 후세에 전래되었다는 것을 밝혀보고자 한다. 아미타래영도상이란 아미타불의 주처인 서방극락세계에 태어난 왕생자를 아미타불이 영접하러 나온다는 『관무량수불경』의 내용을 도해한 것이다. 이러한 도상은 동아시아에서 크게 유행했던 도상이다. 그런데 인도불교미술에서 이러한 아미타래영도를 찾아 기원을 밝힌다는 것은 매우 어렵다. 그러므로 본고에서는 동아시아에서는 비록 내영도상으로 인식되고 있었다고 하더라도 인도에서는 전혀 다른 도상으로 만들어졌을 가능성이 있다는 전제하에 우리나라와 인도의 도상을 직접 대응하는 것이 아니라, 그것이 원래는 다른 의미였다가 어떤 변화과정을 거쳐 동아시아에서 새롭게 이해되는 과정으로서 고찰해보고자 한다.

실제로 아미타래영도의 기원이 되는 『관무량수불경』은 인도에는 없었던 위경으로 추정되고 있다.<sup>15</sup> 따라서 ‘아미타래영’ 장면은 인도에서 도해된 적이 없었을 가능성이 높다. 그렇다면 인도에는 보이지 않는 새로운 내용을 동아시아인들이 창안해낼 때 과연 어떤 시각적 매커니즘을 가지고 이를 만들어내었을까 하는 문제는 도상의 발생과 관련하여 매우 중요한 문제로 다루어져야 할 것이다.

이러한 “도리천강하” 도상에서 “아미타래영” 도상으로의 전이는 임의적으로 이루어진 것이 아니라, 강한 내용적 공통성을 지니고 있기 때문에 가능한 것이었다. 실제 석가모니의 평가가 어

<sup>14</sup> 경전연구모임 편, 『조상공덕경』, 불교시대사, 1995(©1991), pp. 36-37.

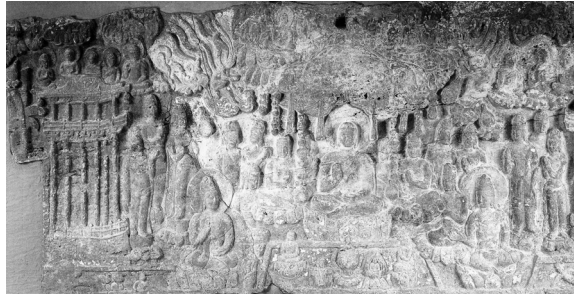
<sup>15</sup> 『관무량수불경』의 위경설에 대해서는 望月信亨(金鎮烈 역), 『佛敎經典成立의 研究』, 불교시대사, 1995. 제4장 참조.

편 것이었던 우팔라완나 비구니와 같이 열렬히 붓다를 친견하고자 했던 예불자 혹은 공양자의 모티프는 아미타래영도의 왕생자 모티프와도 상당히 닮아있다. 어쩌면 중생들이 간절히 염원하자 붓다가 하강하여 그 모습을 드러낸다는 개념은 마찬가지로 중생들이 죽음에 임하여 간절히 극락 왕생을 염원하자 아미타불이 마중을 나온다는 개념과 상통한다는 사실에 주목해야 할 것이다.

### Ⅲ. 도리천강하 도상의 중국적 변용(變容)

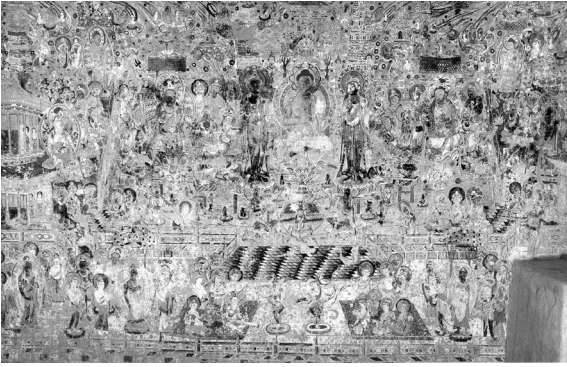
그렇다면 현장에 의해 전래된 도리천강하상은 어떻게 아미타래영도에 반영되었으며, 어떻게 그러한 사실을 확인할 수 있을까. 우선 현장에 의해 도리천강하상이 전래되기 이전 남북조 시대의 정토변상도, 그 중에서도 가장 오래된 작품으로서 사천성 출토의 양대(梁代) 이보살병립(二菩薩竝立) 불비상(佛碑像) 뒷면에 묘사된 극락정토는 화면 좌우에 전각을 배치하고, 그 사이에 불 설법 장면을 묘사한 매우 간단한 구성이었다. 그러나 북제(北齊) 시기의 남향당산 석굴 제2동 상인방 부재에 묘사된 극락정토변은 이러한 기본구도 위에 양측 전각 상단에 구름을 타고 날아오는 내영장면의 초기적 형태가 첨가되어 보다 복잡한 구성을 이루게 된다. 그러나 이때까지 내영 모티프는 좌상의 삼존불이 주류였던 것으로 생각된다(도 5).

도리천강하 도상에서와 같은 입상으로서 삼존을 이룬 내영 모티프는 초당기 돈황 막고굴 220굴의 매우 복잡하고 장쾌한 극락정토변상도에서 보이기 시작한다(도 6)<sup>16</sup> 아마도 이러한 복잡한 구성은 독립적으로 전해진 다양한 도상을 한 화면



도 5 남향당산석굴 제2동 상인방 극락정토변 부조. 北齊. Freer Gallery of Art 소장(『世界美術大全集』東洋編3:三國·南北朝)

<sup>16</sup> 일반적으로 막고굴 220굴은 주실 동벽 입구 상단의 발원문 및 북벽 藥師經變 하단의 공양인 제기에 기록된 貞觀6년 명문을 통해 전체가 642년으로 편년되고 있어서, 현장이 귀국한 645년보다 3년 앞선 것으로 인식되고 있지만, 이 명문이 약사경변에 해당하는 것인지는 확실치 않으며, 본 논문에서 다루고 있는 맞은편 서방정토변상도에도 해당되는 지에 대해서는 더욱 불확실하다. 왜냐하면 220굴에는 이 명문 이외에도 연대가 다른 많은 명문이 남아있으며, 특히 통로 남벽의 “龍朔二年壬戌歲年刻此窟也”의 명문을 통해 이 굴이 용삭 2년, 즉 662년에 완성되었음을 알 수 있기 때문이다. 따라서 남·북벽의 정토변상도 역시 보다 면밀한 연대판정이 필요하며, 이후에도 220굴은 지속적으로 중수되어 중당, 만당, 오대 시기의 명문도 기재되어 있음을 참고해야 한다. 敦煌研究院編, 『敦煌莫高窟供養人題記』, 文物出版社, 1986, pp. 101-102의 명문 및 pp. 200-201의 220굴 명문 해제 참조.



도6 돈황 막고굴 제220굴 남벽 서방정도변상도, 初唐(敦煌文物研究所, 『中國石窟 敦煌莫高窟』3, 平凡社·文物出版社, 1987).



도7 도6의 세부(우측 상단)

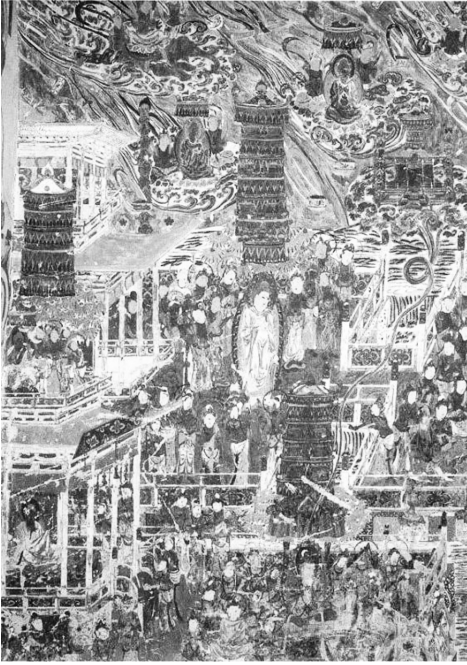


도8 도리천강하, 아잔타 제17굴(高田修 監修, 大村次郷 寫眞, 『アジャンタ壁畫』Vol.Ⅲ, 日本放送出版協會, 2000, 東京)

에 재구성하여 결합한 결과였을 것이다. 여기에 등장하는 내영도는 화면 하단의 좌우에서는 두 발로 걸어 나오는 장면으로, 상단 좌우에서는 구름을 타고 하강하는 장면으로 묘사되고 있다(도7). 아마도 여기서의 내영 장면과 가장 유사한 사례는 아잔타 17굴에 그려진 ‘도리천강하’ 벽화의 삼도보계 모티프를 들 수 있다(도8). 중심에 붓다가 큰 키로 묘사되어 있고, 주변에 보살들이 보다 작은 크기로 둘러서서 이동하고 있는 모습은 분명히 시각적으로 연관성이 있는 도상임을 짐작케 한다.

특히 본존불의 자세에 주목해볼 필요가 있다. 막고굴 220굴의 내영장면에 등장하는 부처는 한손은 가슴 부근으로 올리고, 다른 한손은 아래로 내려뜨리고 있다. 역시 초당 시기에 그려진 341호굴이나 321호굴 정토변상도의 아미타래영 모티프에서도 불입상은 한

손은 가슴 높이로 들거나 옷자락을 잡고, 다른 손은 아래로 늘어뜨리고 있다(도9, 10). 이러한 모습은 남북조 시대 불입상의 경우처럼 양팔을 바깥 구부러 배 언저리에서 손바닥을 바깥으로 보이고 있는 전형적인 시무의·여원인하고는 다른 모습이다. 하지만 인도의 불입상에서는 오히려 전형



도9 돈황 막고굴 제341굴 남벽 서방정토변상도 세부, 初唐(敦煌研究院主編, 『敦煌石窟全集』21: 建築畫卷, 商務印書館, 2001, p. 77 圖60).



도10 돈황 막고굴 제321굴 북벽 서방정토변상도 세부, 初唐(敦煌研究院主編, 『敦煌石窟全集』21: 建築畫卷, 商務印書館, 2001, p. 88 圖74).



도11 용문석굴 봉선사동 북벽동측 석조삼존불입상 (龍門文物保管所·北京大學考古系, 『中國石窟 龍門石窟』2, 平凡社·文物出版社, 1987, 도134)

적인 시무의·여원인 도상은 찾아보기 어렵고, 이렇게 왼손을 아래로 늘어뜨리거나 허리높이로 올려서 옷자락을 쥐고 있는 것이 일반적이다. 이러한 변화는 비단 정토변상도에서만 변화가 아니라 중국 7세기 후반 불입상 수인의 일반적인 변화인데, 초당시기를 대표하는 용문석굴 봉선사동 감실 불입상들(도 11), 그리고 성당기에 조성된 것으로 보이는 소위 장안파 백대리석 불상 그룹에서 내영도와 더 유사한 자세를 확인할 수 있다.

이러한 변화는 틀림없이 앞서 살펴보았던 인도의 불상 양식을 좀 더 닮게 모방하려는 의도에서 비롯된 것으로 보인다. 초당 시기의 화가와 조각가들은 이러한 인도식 불입상의 이미지를 어떻게 만들어냈던 것일까? 이러한 현상을 단순한 우연의 일치로 치부하지 않는다면, 어떤 모델이 있어서 그로부터 영향을 받았을 것이라는 미술사적 가정을 해볼 수 있을 것이다. 그런 경우, 현상이 인도에서 가져온 상들이 중요한 모델이 되었다고 보는 것은 그리 무리한 추정은 아닐 것이다. 특히

그 일곱 구의 상 중에서도 불입상이 모델이 되었을 것이므로, 바이살리성 유행상, 도리천강하상, 우전왕전단상이 그 모델의 가능성으로 압축된다.<sup>17</sup>

그런데 여기서 특히 도리천강하상을 주목하는 이유는 이 도상이 단순히 시각적으로 유사하기 때문만은 아니다. 첫째, “도리천강하”의 개념과 “아미타내영”은 비록 각각 석가모니와 아미타불의 도상이지만, 두 도상은 긴밀한 내용적 연관성을 지니고 있다. 아미타불의 내용을 언급하고 있는 『관무량수불경』에 의하면 ‘내영’의 개념도 중요하지만<sup>18</sup> 궁극적으로는 관법을 수행하는 사람이 극락세계를 관하기 위해 정신을 집중하여 아미타불과 그 협시보살을 떠올려야 한다고 언급하고 있다는 점에 주목해야 한다.

저 부처님을 생각하고자 하는 사람은 먼저 부처님 상을 생각해야 한다... (중략) 그러므로 지혜로운 사람은 마음을 붙잡아 무량수불을 관해야 한다. 무량수불을 관하는 사람은 하나의 상호로부터 살펴 들어가야 한다... (중략) 무량수불을 보는 사람은 시방세계의 헤아릴 수 없이 많은 부처님을 보게 된다. 헤아릴 수 없이 많은 부처님을 볼 수 있으므로 여러 부처님들이 앞에 나타나 수기를 받게 된다... (중략) 다음으로 관세음보살을 관해야 한다... (중략) 다음으로 대세지보살을 관해야 한다... (중략) 이와 같은 수행을 하는 사람이 목숨이 다하려 할 때에 아미타불은 관세음보살과 대세지보살, 헤아릴 수 없이 많은 대중과 함께 권속에게 둘러싸여 자금대를 가지고 그 수행자 앞에 나타나서 ‘진리를 따르는 제자여, 그대는 대승법을 행하고 그 근본진리를 알았다. 그 때문에 내가 그대를 맞이하는 것이다’라고 찬탄하고 1천의 화신불과 함께 동시에 손을 내민다.<sup>19</sup>

이렇게 아미타불과 협시를 열렬히 보고자(觀想)하면 임종 시에 실제로 이들을 만날 수 있다

<sup>17</sup> 玄奘이 가져온 優曇王像이 입상인가 의좌상인가의 문제는 아직 확정하기 어렵다. 따라서 여기서는 일단 입상이었을 가능성이 있다는 가정하에 기술하였다. 倚坐像이 아닌 입상이었다고 보는 견해를 지닌 연구자들은 淸涼寺 釋迦像을 대안으로 제시하고 있다.(예를 들어 임영애, 앞의 글, p. 19 등) 특히 玄奘이 코삼비국에서 호탄으로 날아온 우전왕상이 입상이었다고 지적한 부분은 근거로 삼았다. 필자는 이러한 가능성을 충분히 염두에 두면서도 일찍부터 상카시아의 삼도보계 위에 재현된 도리천강하 불입상이 때로는 아육왕이 만든 상으로, 또는 우전왕조상실화와 관련하여 우전왕상으로 각각 이해되었을 가능성이 충분히 있다는 점을 본고의 5장에서 제시했다. 아울러 후대에 쓰여진 경전이긴 하지만 『대승불설조상경』 등에서 우전왕이 상을 만들 때 입상으로 할 것인지 좌상으로 할 것인지 고민하다 신하들의 의견으로 좌상으로 만든 점, 용문석굴의 우전왕상이 다분히 인도 굽타기 불상양식을 따르고 있고 현장과의 관계를 부정하기 위해 지적된 몇몇 사항들(대표적으로는 岡田健, 앞의 논문)은 충분히 설명이 가능한 현상(좋은, 「미륵의좌상의 도상적 기원에 대한 연구」, 『진단학보』 111, 진단학회, 2001.4에서 이 문제를 다룬 바 있다)이라고 판단되어 玄奘이 전래한 優曇王像은 倚坐像이었을 것으로 추정해 본 바 있다.

<sup>18</sup> 來迎이라는 단어는 『觀無量壽佛經』에서 迎接 등의 개념과 함께 阿彌陀佛과 그 眷屬이 上品上生~下品下生の 往生者들을 ‘맞이하러 나감’의 의미로 사용되고 있다.

<sup>19</sup> 원문 전문은 『觀無量壽經』 T0365, Vol.12, pp. 343a18-345a04. 번역본은 김영미 옮김, 『아미타경·무량수경·관무량수경』, 시공사, 2000, pp. 172-183.

는 것은 마치 『조상공덕경』에서 석가모니가 상카시아로 내려갈 것을 약속하면서 “일체중생이 부처를 보고자 하거든 모두 상카시아로 모이라, 7일 후에 부처를 보게 될 것이다”<sup>20</sup>라고 지시한 것과 같은 맥락이다. 즉, 부처를 생각하고 떠올리는 일체중생 앞에 모습을 드러내는 도리천강하의 석가모니와 관불수행을 했을 때 영상을 나타내는 아미타불은 결국 서로 같은 관불(觀佛) 수행의 연장선상에 있음을 알 수 있다.

물론 초당 이후의 모든 인도식 수인의 불입상이 도리천강하나 아미타내영을 의미한다고는 볼 수 없으며, 다양한 맥락에서 사용되고 있음을 볼 수 있다. 그러나 남북조시대에 비해 입상 형식의 불상이 좌상보다 현격이 줄어들고 있다는 점은 시사하는 바가 크다.<sup>21</sup> 더구나 불입상이면서 삼존불을 구성하고 있는 경우는 남북조시대에는 일광삼존불로서 많이 유행했지만,<sup>22</sup> 초당 이후의 작품에서는 극히 드물다. 이것이 의미하는 것은 무엇인가. 그것은 혹시 불입상이나 삼존불입상 도상이 남북조시대에는 보편적으로 사용된 도상이었다가,<sup>23</sup> 현장이 활동하던 무렵에 이르러서는 점차 도상이 지닌 원래의 의미를 이해하게 되면서 그 원래의 의미에 부합하는 곳에만 선택적으로 사용되기 시작했음을 의미하는 것은 아닐까. 어쩌면 현장이 했던 일은 단순히 ‘도리천강하가 새겨진 작품을 처음으로 중국에 소개했다는 것이 아니라, 중국에서 당시까지 특정한 의미 구분 없이 사용되던 도상들이 본래 인도에서는 어떤 의미로 사용되고 있었던가를 분명하게 밝혔는데 더 큰 의의를 두어야 할 것이다.’<sup>24</sup> 그리고 그 분명한 의미란 “내영이나 강하를 통한 부처의 현현”을 뜻한다.

그런데 이러한 인도식 자세의 불입상은 오히려 북위 불교미술의 초기 사례, 예를 들어 운강 20굴의 불입상 등에 이미 나타나고 있으므로 이러한 인도식 자세가 일단 전형적인 중국적 시무외·여원인으로 변화되었다가, 다시금 초당시기에 인도식 모델을 지향하게 되었음을 알 수 있다. 이러한 회귀적 성향의 원인을 제공한 것이 단지 현장 한 사람의 영향이었다고만 볼 수는 없겠지

<sup>20</sup> 원문은 “一切眾生憶念我者，咸應集會僧伽尸國。却後七日，皆當見我。” 『佛說大乘造像功德經』, T.694, Vol.16, p. 792.

<sup>21</sup> 초당시기의 기준작은 많지 않지만, 현존하는 작품들, 예를 들어 貞觀13년명 불좌상, 서안 대안탑 永徽4(653)년명 〈大唐三藏聖教序碑〉의 칠존상, 서안 寶慶寺 전래의 불상 등이 모두 좌상, 혹은 의좌상이라는 점은 시사하는 바가 크다.

<sup>22</sup> 우리나라의 경우는 삼국시대 금동일광삼존불상의 도상이 이에 해당하고, 유사한 경우로는 산동성 지역을 중심으로 유행한 금동일광삼존불상의 도상이 있는데, 이에 대해서는 문명대 외, 『고구려 불상과 중국 산동 불상』, 동북아역사재단, 2009 : 양은경, 『중국 산동성 불상』, 주류성, 2010 : 양수미, 『중국 산동 청주지역 일광삼존불 연구』, 이화여대 석사학위논문, 2006 등 참조.

<sup>23</sup> 다시 말해 남북조시대에 제작된 일광삼존불상들은 그 형식을 보면 도리천강하와 유사한 1불2보살의 입상으로 구성되어 있지만, 몇몇 광배의 명문을 통해서 보더라도 이러한 삼존불 구성이 도리천강하나 아미타내영의 의미와는 무관함을 알 수 있다. 예를 들어 北魏 太和 23년명(499) 比丘僧欣造 三尊立像이나 普泰 2년명(532) 孔雀造 三尊立像의 경우는 유사한 1불2보살의 삼존불입상 도상이지만 미륵불의 명문을 가지고 있다.

<sup>24</sup> 이러한 점은 이미 肥田路美(1986), 앞의 글, p. 93에서도 지적된 바 있다.



도 12 일본 西福寺 소장 관경변상도 세부, 202.8×129.8 cm(『高麗, 영원한 미: 高麗佛畫特別展』, 삼성미술 문화재단).

훨씬 이후인 고려시대 관경변상도에까지 계승된 왕생자 모티프는 남북조시대 이전에서는 등장하지 않았던 것이었다(도 12와 2 비교).<sup>25</sup> 이와 함께 막고굴 220 굴 정도변상도 상단 좌우의 내영 장면은 구름을 타고 날아오는 효과가 분명하게 드러나고 있다.(도 7) 이를 통해 하늘에서 지상으로 내려온다는 강하의 모티프가 이 장면에 내재되어 있음을 확인할 수 있다.<sup>27</sup> 이러한 천상으로부터의 하강 개념은 일본 동경국립박물관 소장의 가마쿠라 시대 내영도에 이르기까지 지속적으로 계승되고 있는데, 비록 삼도보계가 구름으로 바뀌기는 했지만, 강하와 내영이 얼마나 밀접한 구조적 연관성을 지니고 있는지를 보여주는 사례라 할 것이다.

#### IV. 도리천강하 도상의 확산(擴散)

앞서 도리천강하 도상이 정도변상도에 차용되어 들어간 현상을 살펴보았다. 그런데 이러한

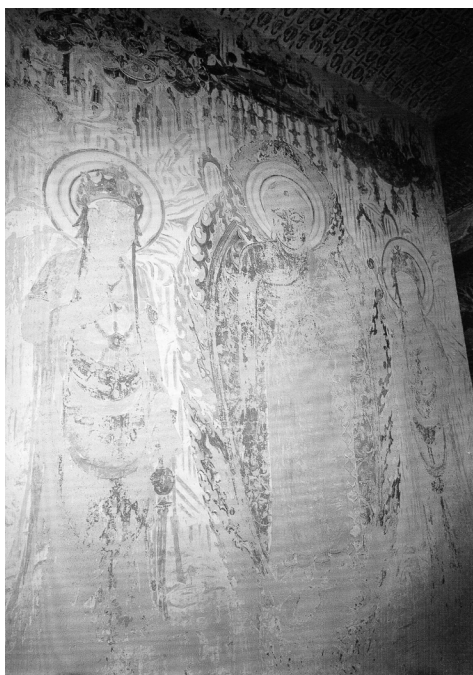
<sup>25</sup> 여기서 初唐시기의 인도식 자세를 취한 불입상의 연원을 雲岡 20 굴과 같은 북위불상에서 찾아볼 수도 있겠지만, 두 시기의 불입상은 착의법 및 양식적 특징에서 차이점이 많다. 初唐시기의 변화는 북위시대 불교로의 회귀가 아니라 새로운 인도불교를 지향하였기 때문일 것이다.

<sup>26</sup> 돈황 막고굴의 관경변상도에 등장하는 왕생자 모티프에 대해서는 유마리, 「한국 관경변상도와 중국 관경변상도의 비교연구」, 동국대학교 박사학위 논문, 1993. 한편 본고에서 내영도 모티프라고 명명한 도상형식에 대하여 고려불화의 경우는 이를 授記圖로 보아야 한다는 주장도 있다. 홍윤식, 「고려불화에 있어서 내영도와 수기도」, 『素軒南都泳博士華甲紀念史學論叢』, 태학사, 1984.

<sup>27</sup> 한편 阿彌陀來迎과 往生者의 구도는 간다라의 練燈佛授記本生圖에서 기원하여 베제클릭 석굴의 誓願圖를 거쳐 형성된 도상이라고 하는 해석도 있다. 文明大, 「高麗佛畫의 國際性과 對外交流關係」, 『高麗美術의 對外交涉』, 2004.10, pp. 93-96. 필자는 앞서 언급한 바와 같이 練燈佛授記圖가 卍利天降下 圖像에 영향을 주었을 것으로 생각하기 때문에 기본적으로 練燈佛授記와 阿彌陀來迎 도상이 서로 연장선상에 있다는 이러한 견해에 찬성한다.

도리천강하 도상은 아미타래영도 외에 다른 의미로도 변용될 수 있는 가능성을 내포하고 있었다. 예를 들어 돈황 막고굴 332호굴의 영산설법도가 그 대표적인 사례이다(도 13). 이 도상은 언뜻 보기에 도리천강하, 혹은 아미타래영도와 유사하지만, 배경에 산이 묘사되어 있어서 영산설법도로 추정되고 있다. 이 도상과 관련하여 현장이 가져온 7구의 인도 불상 중에 포함된 영축산 설법상이 있다. 그러나 구체적으로 인도의 어떤 불상을 영산설법도로 규정했는지는 명확하지 않다. 아울러 332호굴의 벽화는 영산설법도로 추정되고 있지만, 일반적으로 중국이나 우리나라에서 유행한 영산회상도에 등장하는 좌상의 설법자세와는 확연히 다른 도상이다. 굳이 연관을 짓자면 조선시대 괘불 도상으로서의 영산회상도와 유사한 구도이다(도 14). 만약 이 도상을 정말로 영산회상도로 규정한다면, 과연 왜 이러한 도상이 영축산에서의 석가모니 설법을 상징하는 도상으로 등장하게 되었던 것일까?

332호굴의 도상배치를 보면 동쪽의 입구 좌우에는 석가설법도와 아미타설법도가 배치되었다. 그리고 굴 내부는 전실과 후실로 나뉘는데, 후실은 중심주굴(中心柱窟) 형식이다. 이 중심주의 정면 벽과 석굴 전실의 남북면, 즉 좌우 벽면에 대형의 삼존불입상을 배치하였다(도 15). 중심



도 13 영축산설법도, 돈황 막고굴 제332굴 중심주, 初唐(敦煌文物研究所, 『中國石窟 敦煌莫高窟』3, 平凡社·文物出版社, 1987, 도88).



도 14 의겸 필, 영산회괘불도, 한국 고성 운흥사, 1730년.



도 15 돈황 막고굴 제332굴 전실 삼존불입상, 初唐(중국석굴조소전집편집위원회, 『中國石窟彫塑全集』1: 敦煌, 1999, p. 120, 圖117).

주의 남북 벽면에는 노사나불과 약사불의 설법좌상 벽화를 배치하고, 문제의 영산회상도는 가장 깊은 곳, 중심주의 뒤쪽에 봉안했다. 여기에 그려진 많은 존상들은 결국 대부분 좌상의 설법도는 벽화로, 입상의 삼존불은 조각상으로 묘사된 것이다. 이 굴에 들어서게 되었을 때 받는 인상은 거대한 삼존불 입상이 사방을 빙 둘러서 있게 함으로써 보는 이로 하여금 경외심을 느끼게 하는 것이다. 그리고 이 석굴에는 대형존상 외에도 법화경, 유마경, 열반경 등의 도상적 요소가 혼재된 변상도가 그려져 있다.

그렇다면 이러한 문맥 상에서 과연 중심주 깊은 곳에 그려진 삼존불입상은 무엇을 의미하는 것일까. 흔히 영산회상도는 영축산에서 법화경을 설하는 석가모니를 묘사한 것으로

알려져 있지만, 석가모니가 영축산에서 법화경만 설한 것은 아니었다. 영축산은 몇몇 기록을 통해 대부분의 대승경전이 설해진 곳으로서 의미를 지니고 있었다.<sup>28</sup> 이와 관련하여 332호굴은 대승불교적 다불, 즉 아미타, 약사와 같이 공간적으로 두루 편재한 붓다, 또는 노사나불 같은 보편적 존재로서의 불성을 인격화한 붓다를 집결시켜 놓은 것처럼 보인다. 결국 332호굴의 조형의도는 석가모니불의 입멸 후에도 중생이 의지할 수 있는 수많은 부처가 이 우주에 두루 편재하고 있기 때문에 이 부처들이 중생의 열렬한 염원에 따라 이 세상에 현현할 수 있다는 대승불교적 설법의 이념을 입체적으로 구현한 것이라 볼 수 있다.

이 영축산 설법도와 유사한 도상이 브리티시 박물관 소장의 <자수여래입상(刺繡如來立像)인데, 이 자수본의 도상에도 불입상의 뒤편으로 바위산이 묘사되어 있어서 한 때 영축산설법도로 인식되기도 하였다(도 16) 그러나 근래에는 양주 변화현(番禾縣)의 유살하(劉薩訶) 서상(瑞像)을 도해한 것이라는 견해가 더욱 설득력있게 받아들여지고 있다.<sup>29</sup> 그렇지

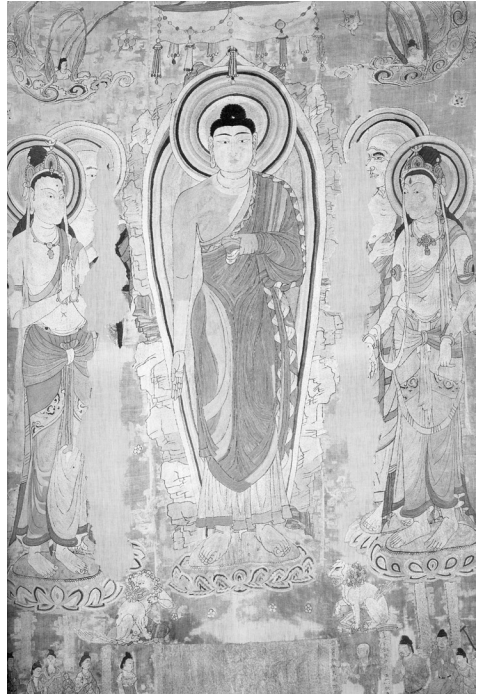
<sup>28</sup> 『大智度論』, T.1509, Vol.25, p. 79. “復次諸摩訶衍經 多在著山中說…故佛說諸摩訶衍經 多在著山 諸摩訶衍經般若最大 今欲說故云何不住著山 略說住著山因緣竟”

<sup>29</sup> 이에 대해서는 肥田路美, 『京州番禾縣瑞像の說話と造形』, 『佛教藝術』217, 毎日新聞社, 1994.11 및 김혜원, 『양주 변화현 서상에 대한 재고』, 『미술사학』25, 한국미술사교육학회, 2011.8 참조.

만 막고굴 332호굴의 도상 역시 이 서상을 도해한 것이라고 볼 수는 없을 것 같다. 전체적인 문맥에서 불설법 장면을 도해한 가운데 불교적 이적(異蹟)을 다룬 서상 도상이 삽입된다는 것이 다소 어색해보이기 때문이다. 아마도 두 도상이 닮아있는 것 역시 ‘현현’이라는 공통된 모티프, 즉, 과거에 영축산에서 설법한 붓다가 현재에 현현하는 것이나, 바위 틈에서 기적을 보이는 붓다가 현현하는 것이나 모두 중생의 갈구에 의해 모습을 드러내는 붓다로서의 공통된 이미지를 배경에 둔 것이기 때문에 나타난 현상이었을 것이다.

이렇게 332호굴에서 영축산설법으로 차용된 도리천강하 도상은 먼저 아미타래영도를 거쳐서 진화한 것으로 생각된다. 그 이유는 양협시보살이 관음과 세지보살로서의 보관을 착용하고 있기 때문이다. 우협시는 현재 정병이 있는 보관을 착용하고, 좌협시는 화불이 있는 보관을 착용하고 있다.<sup>30</sup> 정토변상도에서 반측면관의 아미타래영이라는 부분적인 모티프로 사용되던 도리천강하 모티프를 추출하여 이렇게 거대한 정면관의 도상으로 확대할 수 있었던 것은 아마도 도리천강하 도상의 원래의 의미를 분명히 인식하고 있었기 때문에 가능한 일이었을 것이다.

도리천강하 도상의 또 다른 변용은 미륵하생 모티프에서 찾아볼 수 있다. 예를 들어 미륵불의 도솔천 하강을 묘사한 것으로 해석되었던 아프가니스탄의 지금은 사라진 바미얀 마애대불도 도리천강하 도상의 연속선상에서 고찰해볼 수 있다.<sup>31</sup> 이 역시 미륵의 하생을 열렬히 기원하는 중생들 앞에 실제 미륵이 하늘에서 내려오는 것 같은 모습을 보여 주려고 했던 것으로 추정된다. 미약하지만 그 가능성에 무게를 실어주는 간다라의 불전



도 16 자수여래입상, 돈황 막고굴 332호, The British Museum, 初唐(『西域美術: 大英博物館スタン・コレクション』3: 染織・彫塑・壁畫)

<sup>30</sup> 『관무량수불경』에 의하면 세지보살은 보관에 연꽃이 있고, 상투 위에 정병이 있다고 되어 있으나, 일반적으로는 보관에 정병이 묘사되어 있어도 세지보살로 받아들이고 있다.

<sup>31</sup> 이러한 견해는 宮治昭, 『涅槃と彌勒の圖像學』(吉川弘文館, 1992, 東京), p. 392 참조.



도17 도리천강하와 보살의 도솔천 설법, 17×54cm, 일본개인소장(栗田 功 編著, 『ガンダーラ美術=Gandharan art』1: 佛傳, 二玄社, 1988, p. 207, 圖423)

도가 전한다.<sup>32</sup> 불전도의 왼쪽에는 도리천강하 장면이 묘사되어 있고, 그 옆 오른쪽에는 보살의 도솔천 설법 장면이 묘사되어 있다(도 17). 그런데 도솔천설법과 도리천 강하가 연속된 장면으로 묘사되어 있는 것은 다소 의아하다. 일반적으로 오른쪽에서 왼쪽으로

이야기가 전개된다고 할 경우, 석가모니의 도솔천설법 다음에는 석가탄생 설화와 관련된 불전도가 오는 것이 자연스럽다. 그럼에도 항마성도 이후, 혹은 사위성신변 다음에 등장해야 할 도리천강하가 갑작스럽게 등장한 것은 이야기 전개상 연결이 되지 않기 때문이다. 그렇다면 이것은 어쩌면 도솔천에서 기다리던 미륵보살이 드디어 미륵불로서 지상에 하생하는 장면을 묘사한 것은 아니었을까. 그리고 이러한 장면을 확대하여 마치 눈앞에 정말로 미륵불이 현현하고 있는 분위기를 연출하려고 한 것이 바미얀 대불의 조형의도가 아닐까 하는 것이다. 그렇게 본다면 조선시대의 대부분의 법당 안에 불좌상이 봉안되는 가운데 특이하게 거대한 불입상이 봉안된 금산사 미륵전 미륵삼존대불의 조형의도 역시 보다 분명히 읽어낼 수 있다.

## V. 도상 변용의 도상학적 의미

이렇듯 하나의 도상이 도리천강하, 아미타래영, 영축산설법 등으로 해석될 수 있지만, 그러한 도상의 차용은 결코 아무렇게나 일어나는 것이 아니라 분명한 원칙을 지니고 있는 것이었다. 때문에 이러한 원칙을 가지고 보다 명확히 불교도상이 지니는 의미를 이해할 수 있다.

우선 조선시대 18세기에 유행한 영산회상괘불도의 도상이다. 부안 내소사의 괘불도(1700년 제작)를 시작으로 제작된 일련의 삼존불 입상 중심의 괘불도는 영산재의 구심점을 이루는 괘불화의 도상으로서 특히 의겸(義謙)에 계승되어 영산회상도로서 확고하게 자리잡게 되었다(도

<sup>32</sup> 이 불전부조는 일본 개인소장으로 전하고 있어서 출처가 불분명하므로 위작의 시비가 있을 수도 있지만, 이러한 유형의 조합에 대한 차후의 연구를 위해 여기에 소개한다.

14)<sup>33</sup>. 그러나 이 도상에서는 막고굴 332 호굴에서와 같은 영축산의 표지도 없고, 법화경의 내용을 도해한 부분도 보이지 않는다. 그럼에도 불구하고 이러한 도상이 영산재에 사용되는 이유는 무엇인가? 그 원인은 영산재라는 불교의례가 지니는 의미 자체에서 찾아야 할 것이다. 즉, 지금은 열반에 들어 이 세상에 존재하지 않지만, 과거 영축산에서 했던 설법을 지금에 와서 재현하기 위해 석가모니를 초청한다고 하는 영산재의 의도를 보여주고자 했다는 것이다. 따라서 앞서 지적한 바와 같이 중생이 염원하면 모습을 드러내는 붓다의 이미지를 영산재에 적용하여 석가모니의 강림을 열렬히 염원하며 영산재를 거행하는 중생들 앞에 다시금 현현하는 석가모니 붓다의 모습을 나타내고자 의도했던 것으로 해석할 수 있다. 이를 통해 왜 이 도상이 영산재를 상징하는 도상 중의 하나가 되었는지 이해할 수 있다. 물론 이러한 도상을 확립한 조선후기 화가들이 막고굴이나 인도의 도리천강하 도상을 직접 보고 이를 변용했다고 보기는 어렵다. 아마도 고려시대에 그려진 일본 센슈지(專修寺) 소장 아미타삼존도(도 18) 사례와 같은 아미타래영도 유형의 도상에서 직접적인 영향을 받았을 것이다. 이 센슈지 내영도의 뒷면에는 元和 5년(1619)에 쓰여진 ‘아미타삼존의 범자목서명이 있어서 17세기에 이르기까지 그 시대를 살았던 사람들이 이를 분명히 아미타래영도상으로 인식하고 있었음을 알 수 있다.<sup>34</sup> 그러나 의견을 비롯한 조선시대 화승들은 영산회괘불도를 제작하면서 기존에 이미 확립되어 있었던 설법 장면을 재현한 후불탱화로서의 영산회상도상이 아니라, 시공을 초월하여 내영하는 석가의 모습을 구현함으로써 분명하게 영산재 의식에 보다 적합한 도상을 창안해내고자 했고, 그런 개념을 아미타래영도의 내영 모티프에서 차용하여 이미 사람들에게 익숙한 도상을 새롭게 해석함으로써 그 의도를 달성할 수 있었던 것이다. 따라서 당시 사람들은 도상을 인식함에 있어서 지금 우리가 접근하는



도 18 아미타 삼존도, 일본 專修寺, 고려후기(奈良國立博物館, 『東アジアの佛たち』, 1996)

<sup>33</sup> 이 도상이 조선후기의 불교의식집인 『五種梵音集』에 의거한 것이라는 해석은 정명희, 「의식집을 통해 본 괘불의 도상적 변용」, 『불교미술사학』2, 2004 참조. 여기서는 괘불에 명기된 불상의 존명이 『오종범음집』의 ‘法華學佛’에 해당하는 것이어서 이 도상이 법화경을 설하는 영축산에서의 석가모니로서 성격을 지니고 있다고 설명하였다. 그러나 필자가 더 관심을 가지고 있는 것은 쓰여진 명문의 내용이 아니라, 시각적으로 드러난 형식에 있어서는 영축산, 혹은 법화경의 내용이 전혀 도해되어 있지 않다는 점이다.

<sup>34</sup> 이러한 삼존도상은 동국대 중앙도서관 소장 1853년본 <내원암 관경도>에서 “제13 집관”의 도상으로 사용되고 있어서 같은 도상이 영산회상도와 관경변상도로 공유되고 있음을 알 수 있다.



도19 운홍사 영산재(2002년).

기서 ‘의(擬)’는 본뜨다, 흉내내다 등의 의미를 지니고 있으며, 이 문장은 번역본에서 ‘재현하다’로 해석되고 있다. 즉, 석가모니가 도리천에서 지금 내려오는 것처럼 꾸며두었다는 뜻이다. 이러한 재현의 시도는 다른 석가모니 성지에서는 찾아보기 어렵다. 보드가야에서 석가모니의 정각 장면을 그대로 상으로 만들어 둔 사례는 있지만, 상카시아의 재현은 보다 적극적이다. 이러한 재현은 단

순한 조형물의 재현에만 그친 것이 아니라, 사당을 만들고 아마도 그러한 강하를 재현하는 불교의식을 거행했을 것임은 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 어쩌면 영산재에서의 영축산 설법 재현은 상카시아에서의 도리천강하 재현의 동아시아적 버전에 다름 아닌 것이다(도19)

또 다른 사례는 985년 북송대에 제작된 일본 세료지(清凉寺) 소장의 석가여래입상이다(도20). 이 전단나무로 만들어진 입상은 복장물을 통해 우다야나왕이 조성한 석가상을 묘사한 상이라는 것이 밝혀졌다. 때문에 이 불상의 옷주름과 같이 두 다리에 대칭적으로 흐르는 옷주름은 우다야나왕식, 혹은 우전왕상식 옷주름이라고 일찍이 규정되기도 하였다.<sup>35</sup> 왜 이러한 유형의 상은 우전왕상으로 불리게 되었을까. 우전왕상이란 우전왕이 도리천에 올라간 부처를 사모하여 그의 부재를 대신해 전단나무로 만든 석가모니의 초상 조각



도20 석가여래입상, 北宋 雍熙 2年(985년), 교토 清凉寺(『世界美術大全集』 東洋編 5: 五代·北宋·遼·西夏, 小學館, 2002, p. 146, 도84).

<sup>35</sup> 김리나, 앞의 논문(1989) 참조.

상을 의미한다. 아울러 이 불상은 불교미술사상 최초의 불상으로서 전설처럼 전해져 왔다. 그런데 용문석굴에 보이는 우전왕상의 명문을 가진 불상은 모두 편단우견의 의좌형 불상이다. 그렇다면 의좌형이 아닌 세이료지의 불입상이 우전왕상으로서의 의미를 지니게 된 것은 의문이 아닐 수 없다.

그러나 이러한 문제점 역시 도리천강하 도상과 연관지어 해석해볼 수 있다. 세료지 석가상의 도상적 의미는 원래 도리천강하상에 기원을 두고 있다. 그러나 잘 알려진 바와 같이 도리천강하와 우전왕이 최초에 만든 불상은 상호 연관된 설화 속에 존재한다. 우전왕은 최초의 불상을 만들었고, 도리천에서 석가모니가 내려오자마자 그 불상을 석가모니에게 보였다. 어떤 설화에서는 석가모니가 우전왕의 이러한 행위를 칭찬하는 정도에서 끝나지만, 어떤 설화에서는 이 전단나무 불상이 살아 움직이면서 석가모니의 부촉을 받기도 한다.<sup>36</sup> 다시 시선을 아잔타 17굴의 도리천강하 도상으로 옮겨보면 가운데 위치한 도리천강하 장면이 사실상 세료지 석가상의 도상이고, 위·아래에 위치한 의좌상(도 8)은 어쩌면 각각 도리천에서 설법하는 석가모니와 지상에서 석가모니를 대신하고 있는 우전왕이 만든 전단상을 상징하는 것일 수 있다.<sup>37</sup> 그런데 어떤 이유에서인지 아잔타 17굴과 같이 도리천강하와 우전왕전단상 설화가 결합된 도상이 극히 간략해지면서 도리천강하 도상만 남았음에도 한편에서는 이를 도리천강하로, 한편에서는 이를 우전왕전단상 설화로 인식하게 되었을 가능성이 있다.

세료지 석가상은 시무외·여원인을 하고 있던 하지만, 남북조시대의 예에서처럼 왼손을 허리 높이로 들어올린 것이 아니라, 아래로 내려뜨리고 있는데, 이는 인도식 불입상 수인에서 많이 볼 수 있고, 이러한 유형이 초당시기부터 등장하고 있는 점은 앞서 지적한 바와 같다. 어쩌면 이 세료지 석가상이야말로 현장이 가져온 도리천강하상의 흔적을 가장 많이 반영하고 있는 불상일 수도 있다. 반면에 실제 문헌상에 나오는 현장이 가져온 우전왕상은 의좌상이었을 가능성이 높다고 생각된다.<sup>38</sup>

이와 같은 두 불상, 즉, 도리천강하상과 우전왕상의 혼동은 문헌상에서도 실마리를 찾을 수 있다. 앞서와 같이 상카시아에는 법현이 보았던 야쇼카왕이 세운 소위 아육왕상도 있었고, 현장이 현지에서 목격한 석가모니를 재현한 상도 있었다. 그런데 야쇼카왕이 불상을 만들었다는 개념

<sup>36</sup> 『관불삼매해경』, T.643, Vol.15, p. 678. “爾時世尊而語像言 汝於來世大作佛事 我滅度後 我諸弟子以付囑汝 空中化佛 異口同音咸作是言 若有眾生於佛滅後造立形像 幡花眾香持用供養 是人來世必得念佛清淨三昧”

<sup>37</sup> 倚坐像을 우전왕상과 연관지어 보는 견해에 대해서는 肥田路美, 『勸修寺繡佛再考』, 『佛教藝術』212, 1994.1 참조. 한편 이 勸修寺繡佛의 의좌상 도상을 아잔타 17굴의 도리천강하 도상과 연관하여 도솔천에서의 설법 장면으로 해석한 견해에 대해서는 稻本泰生, 『優填王像東傳考—中國初唐期を中心に』, 『東方學報』69, 1997.3, pp. 409-413 참조.

<sup>38</sup> 당대에 용문석굴 등에서 유행한 우전왕상이 현장이 전래한 상들과 연관이 있다는 견해에 대해서는 曾布川寛, 『龍門石窟における唐代造像の研究』(『東方學報』60, 京都大, 1988) 참조.

이 인도에서는 희박했을 것임에도 법현이 상카시아의 상을 아쇼카왕상으로 보았던 것은 혹시 우전왕이 만든 상에 대한 착오였을 가능성이 있고, 현장이 옛 모습을 재현했다고 한 불상 역시 사실상 우전왕상 계열의 ‘사진상(寫眞像)’ 개념을 은연중에 표현한 것일 가능성이 있다. 정말 그렇다면 아육왕상, 우전왕상, 도리천강하상이라 부르는 상들은 별개의 것이 아니라 서로 의미를 교환하며 깊은 연관성 속에서 전개되었다고 보아야 할 것이다. 어쩌면 이러한 상황이 고대 불교도상을 현재의 우리가 읽어내기 어려운 이유인 동시에 그 시대 작가들이 손쉽게 도상을 창안해낼 수 있었던 이유일 것이다.

## VI. 맺음말

현장이 인도에서 귀국하면서 가져온 7구의 불상 중에는 도리천강하상이 포함되어 있었지만, 이후 동아시아 미술에서는 도리천강하상을 찾아볼 수 없다. 그러나 이 도상은 후대에 계승되지 않은 것이 아니라, 아미타내영 도상이라는 새로운 의미로서 이후 지속적으로 계승되고 있음을 밝혀보고자 했다. 특히 돈황 막고굴의 초당시기 벽화에 등장한 정토변상도상에는 이전 시기와 달리 아미타불의 내영장면이 삼존불입상 형식으로 정형화되어 등장하기 시작했는데, 여기 등장하는 아미타불의 수인이 인도·간다라의 도리천강하 도상에 등장하는 석가모니의 자세와 유사하게 변화되었다는 것이 주목된다. 아마도 이러한 변화에는 현장이 가져온 인도 불상의 직·간접적인 영향이 있었을 것으로 추정된다. 특히 아미타내영 모티프에 왕생자의 모습이 결합되어 나타나는 것과 도리천강하 도상에 우팔라완나 비구니의 도상이 결합되어 있는 것이 유사하다는 점은 정토변상도에 새롭게 등장한 아미타내영 모티프가 도리천강하 도상을 모델로 하여 재창조된 것임을 반증하고 있다 하겠다.

또한 도리천강하상과 아미타내영도상은 시각적으로만 유사한 것이 아니라, 내재된 의미에 있어서도 상통하는 부분이 있다. 즉, 도리천에 올라간 석가모니를 그리워하며 중생들이 모여 석가모니의 귀환을 열렬히 염원하자 석가모니가 그 장소에 강림한다는 개념은 죽음에 임박한 사람이 아미타불이 마중 나와 줄 것을 간절히 염원하자 실제 아미타불이 현현한다는 개념과 유사한 것이다. 이것은 “관불”이라는 개념으로 집약될 수 있다.

도상의 의미를 석가모니, 아미타, 미륵 등을 의미하는 것에 국한하지 않고, 그 내재적 의미로서 해석한다면 불교미술의 조형원리를 보다 근원적으로 이해할 수 있다. 예를 들어 돈황 막고굴 332호굴에서 아미타내영 장면으로 보이는 삼존불입상이 산악 배경과 결부되어 영축산 설법상으

로 등장하고 있는 것이나, 혹은 이와 거의 유사한 모습을 지니면서 변화현 서상 도상으로 재해석된 것은 특정한 맥락 속에서 중생들이 염원하는 가운데 붓다가 현현하는 모습을 상징적으로 나타내기 위한 것이었다. 이들 도상은 사실상 별개의 도상이 아니라 하나의 기원을 가지고 있으면서 파생된 친족관계의 도상인 것이다. 그리고 그 하나의 기원이 바로 도리천강하 도상으로 추정된다. 막고굴 332호굴 영축산설법도의 본존불이 석가모니불을 의미하는 것임에도 불구하고 좌우협시의 보관이 관음·세지보살의 도상특징을 지니고 있는 것은 이 도상이 아미타래영도에서 파생한 흔적일 것이다.

이렇게 의미를 확장해 나가다 보면 아프가니스탄 바미얀의 마애대불로부터 금산사 미륵전의 미륵삼존대불에 내재된 미륵하생도상, 18세기 조선시대 의겸 등에 의해 제작된 일련의 영산회괘불도의 도상을 이해할 수 있다. 이러한 도상은 불교의식에서 가장 기본이 되는 절차, 즉 부처를 그 의식의 현장에 초대한다는 개념과 결부되어 있다. 초대와 그 초대에 의한 부처의 강림을 시각적으로 묘사한 것이 바로 이들 도상에 내재적으로 흐르는 공통된 개념인 것이다.

나아가 일본 세료지 소장 의 북송대 목조석가불입상 도상과 우전왕상의 관계도 간략히 살펴 보았다. 세료지 석가불입상의 도상은 어쩌면 도리천강하 도상 속의 석가모니불을 닮아있는데, 도리천강하 설화와 우전왕 불상조성 설화는 사실상 인과관계에 있음을 생각해 보면 왜 도리천강하 도상이 우전왕상 도상으로 전해지게 되었는지 짐작할 수 있다. 즉, 굽타시대의 아진타 석굴 17굴 벽화에서와 같이 전체 설화가 한 화면 속에 상·중·하단으로 나뉘어 각각 상단에 도리천 설법, 중앙에 삼도보계강하, 하단에 우전왕 조상설화가 배치되었던 것이 점차 중앙의 도리천강하 장면으로 축약되면서 상단과 하단의 의미까지 포괄하게 된 것으로 해석해 볼 수 있다.

결국 불교도상학을 단순히 존명을 밝히는 작업에서 더 나아가, 이러한 불입상이 궁극적으로 지니고 있었던 의미를 파악하는 작업으로 확대함으로써 현장이 전래한 도리천강하 도상이 동아시아에서 사라지거나 유행하지 않았던 것이 아니라 아미타래영도나 영축산설법도로 계승되어 활발히 조성되었음을 알 수 있게 되었다. 또한 새로운 도상이 만들어질 때 그것은 아무렇게나 만들어지는 것이 아니라 내재적인 원칙을 가지고 이루어지는 것임을 확인할 수 있었다.

\*주제어(Key Words)\_도리천강하(Descent from Tushita Heaven), 아미타내영(Amitabha's Reception), 현장(Xuan Zang), 도상학(iconography), 우전왕(King Udayana), 영산회상(the Mt. Gridhrakuta congregate), 괘불(field thangka)

■ 투고일 2013년 5월 21일 | 심사개시일 2013년 7월 8일 | 심사완료일 2013년 8월 22일 ■

## 참고문헌

### 1. 경 전

- 『高僧法顯傳』  
『觀無量壽經』  
『觀佛三昧海經』  
『根本說一切有部毘奈耶雜事』  
『大唐西域記』  
『大慈恩寺三藏法師傳』  
『大智度論』  
『佛說大乘造像功德經』  
『佛所行讚』

### 2. 단행본

- 望月信亨(金鎮烈 역), 『佛敎經典成立의 研究』 불교시대사, 1995.  
문명대 외, 『고구려 불상과 중국 산동 불상』, 동북아역사재단, 2009.  
양은경, 『중국 산동성 불상』, 주류성, 2010.  
敦煌研究院編, 『敦煌莫高窟供養人題記』, 文物出版社, 1986.  
宮治昭, 『涅槃と彌勒の圖像學』, 吉川弘文館, 1992, 東京.

### 3. 논문

- 김리나, 「신라 감산사여래석 불상의 衣文과 일본 불상과의 관계」, 『한국고대불교조각사연구』, 일조각, 1989.  
김현정, 「석가여래설법도상의 연원과 전개」, 상명대학교 박사학위 논문, 2004.  
김혜원, 「양주 변화현 서상에 대한 재고」, 『미술사학』25, 한국미술사교육학회, 2011.8.  
문명대, 「高麗佛畫의 國際性과 對外交流關係」, 『高麗美術의 對外交渉』, 2004.10.  
양수미, 「중국 산동 청주지역 일광삼존불 연구」, 이화여대 석사학위논문, 2006.  
유마리, 「한국 관경변상도와 중국 관경변상도의 비교연구」, 동국대학교 박사학위 논문, 1993.  
이귀정, 「초당기 의좌형 우전왕상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2010.  
임영애, 「우전왕식 불입상의 형성·복제 그리고 확산」, 『미술사논단』34, 2012.6.  
정명희, 「의식집을 통해본 괘불의 도상적 변용」, 『불교미술사학』2, 2004.  
주수완, 「미륵의좌상의 도상적 기원에 대한 연구」, 『진단학보』111, 진단학회, 2001.4.

- \_\_\_\_\_, 「미륵의좌상의 도상적 기원에 대한 연구」, 『진단학보』 111, 진단학회, 2011.4.
- \_\_\_\_\_, 「대승설법도상의 연구-환경변상과 영산불회 도상의 기원과 전파」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2010.
- 최선아, 「7~8세기 轉法輪印 佛坐像과 阿彌陀佛五十菩薩像 圖像」, 서울대학교 석사학위논문, 2003.
- 하정민, 「중인도의 불교성지」, 동아시아 구법승과 인도의 불교유적, 사회평론, 2009.
- 홍윤식, 「고려불화에 있어서 내영도와 수기도」, 『素軒南都泳博士華甲紀念史學論叢』, 태학사, 1984.
- 히다로미(肥田路美), 「현장이 가져온 7구의 불상에 관하여」, 『시각문화의 전통과 해석-정재 김리나 교수 정년 퇴임기념 미술사논문집』, 예경, 2007.
- 岡田健, 「長安初唐造像の展開」, 『佛教藝術』 177, 毎日新聞社, 1988.3.
- 稻本泰生, 「優填王像東傳考-中國初唐期を中心に」, 『東方學報』 69, 1997.3.
- \_\_\_\_\_, 「勸修寺繡佛再考」, 『佛教藝術』 212, 1994.1.
- \_\_\_\_\_, 「涼州番禾縣瑞像の説話と造形」, 『佛教藝術』 217, 毎日新聞社, 1994.11.
- \_\_\_\_\_, 「佛蹟仰慕と玄奘三藏の將來佛像-七軀の釋迦像の意味をめぐって」, 『早稻田大學大學院文學研究科紀要 第3分冊, 日本文學演劇美術史日本語日本文化』 48, 早稻田大學大學院文學研究科, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「初唐時代における優填王像」, 『美術史』 120, 美術史學會, 1986.
- 曾布川寛, 「龍門石窟における唐代造像の研究」, 『東方學報』 60, 京都大, 1988. 2.

## 국문초록

“도리천강하”란 석가모니 붓다가 “사위성의 신변”을 보인 이후에 도리천에 올라 돌아가신 자신의 어머니 마야부인을 위해 설법한 후, 다시 상키샤라는 도시로 내려오는 장면을 묘사한 도상이다. 이때 석가모니는 수많은 군중들이 환영하는 가운데 보계(寶階)로 이루어진 세 개의 계단 중 가운데 계단을 통해 내려오고, 그 좌우에서는 브라만과 인드라가 협시하고 있는 모습으로 묘사되었다. 이러한 사례는 쿠산시대의 마투라와 간다라 미술에서도 보이고, 굽타 미술에서도 그 사례가 확인된다.

한편 현장법사는 17년간의 인도 유학을 마치고 645년 중국으로 돌아오면서 7개의 불상을 가지고 돌아왔는데, 그중에 도리천강하상이 포함되어 있었다. 여기서 주목해야 할 것은 간다라를 포함한 인도불교도상에 있어서 도리천강하상은 분명히 확인되는 도상이지만, 중국불교미술에서 도리천강하상은 정확히 알려지지 않았다는 것이다. 그렇다면 인도에서 유행했었고, 분명히 현장이 중국에 전래한 도리천강하도상이 중국에서 유행하지 않은 이유는 무엇이었을까? 이에 대해 본 논문에서 추정하는 것은 그러한 도상은 사라진 것이 아니라, 다른 의미를 지닌 채 동아시아 불교미술에서 지속적으로 재생산되었다는 것이다. 바로 서방극락정토변상도의 아미타내영 모티프가 그것이다.

우선 쿠산시대의 도리천강하 장면은 주로 정면관으로 묘사되었지만, 아잔타 석굴 제17굴의 굽타시대 벽화에 등장하는 도리천강하 장면은 반측면관으로 묘사되고 있다. 이러한 전통은 아마도 남인도 아마라바티 미술에 기원을 둔 것으로 추정된다. 이들 도상은 시각적으로도 동아시아의 아미타내영도와 매우 유사한 양상을 보이고 있다. 이와 유사한 모티프는 초당시기의 둔황 막고굴 정토변상도에서 이미 등장하고 있다. 341굴, 321굴 등이 대표적인 사례인데, 특히 321굴의 내영 모티프에서는 붓다가 왼손으로 가사 자락을 붙잡고 있고, 그 아래로는 물결치듯이 내려오는 옷자락이 보이며, 오른손을 아래로 늘어뜨리고 있다. 이러한 자세는 인도의 불입상에서 자주 볼 수 있는 모티프인데, 도리천강하 도상에도 적용된 바 있다. 이는 이러한 모티프가 상당히 인도적 성격을 지닌 어떤 도상에서 유래된 것임을 암시한다고도 볼 수 있을 것이다.

이러한 도상의 전용은 임의적으로 이루어진 것이 아니라, 분명한 의도를 지니고 사용되었다. 도리천강하와 아미타내영은 별개의 의미처럼 보이지만, 그 내면에는 공통의 개념을 지니고 있다. 즉, 중생들이 간절히 원하면 다른 공간에 있던 붓다가 눈앞에 현현한다는 메시지를 전달하고 있는 것이다. 결국 불교도상은 특정한 의미로만 전래되는 것이 아니라, 그 도상의 내재적 의미만 통한다면 다양한 형태로 전용될 수 있으며, 나아가 그러한 전용이 다양한 환경적 변화 속에서도 전통적 도상이 생명력있게 계승될 수 있었던 원인임을 알 수 있다.

**Abstract**

**From “Descent” to “Reception”**  
- A Study on the Iconographic Origin of Amitabha’s Reception -

**Joo, Soowan \***

The scene of “Descent from Tushita Heaven” describes the story that Sakyamuni after conducting the Sravasti Miracle, went to heaven to preach to his mother and came down back to the city of Sankishya. Sakyamuni came down the precious stairs flanked by Brahma and Indra, while numerous people surrounded him and adored him. Such a scene can be found in the art of Gupta period as well as in the art of Mathura and Gandhara of the Kushan period.

Meanwhile, Xien Zhang, the Buddhist priest from Tang, China, returned to his homeland in 645 after 17 years of study in India. He brought 7 Buddhist statues with him and among them was the statue of the scene, “the Descent from Tushita Heaven.” What is noteworthy is the fact that while the scene of the ‘Descent from Tushita Heaven’ can be identified clearly in the Buddhist art of India, it is rather vague in that of China. Then, what is the reason the iconography which was widely popular in India, was rarely put to work in China? This paper was prepared to suggest that the iconography did not disappear but was consistently reproduced in the Buddhist art of East Asia in a different context: ‘Amitabha’s Reception of the Dead Soul to the Western Paradise.’

While the “Descent from Tushita Heaven” was rendered in the frontal view in most of the Buddhist art of the Kushan Period, it was expressed in the semi side view in the wall paintings in the Ajanta Cave No. 17 from the Gupta period. It is presumed to have originated from the Amaravati art from southern India. The iconography of the ‘Descent from Tushita Heaven’ is much similar to that of ‘Amitabha’s Reception’ in East Asia. A similar motif

---

\* Assistant Professor, Korea Univ. Dept. Archaeology and Art History

already appeared in the wall paintings depicting the Sukhavati in Dunhuang Mogao caves from the early Tang dynasty. The wall paintings in the caves No.341 and No. 321 are the representative examples. Especially in that of Cave No. 321, Buddha clasps his garment with his left hand and hangs his right arm down. Such a pose can often be seen in the Buddha images in India, and it was also applied in the 'Descent from Tushita Heaven.' This means that the motif was derived from a certain iconography of which is a typically Indian origin.

It can be presumed that such a conversion did not accidentally take place but was done with a clear objective. The 'Descent from Tushita Heaven' and the 'Amitabha's Reception' may seem irrelevant, but in fact, they carry the common characteristics. It delivers the message that Buddha whatever world he may reside in, will appear in front of the people if they aspire him earnestly. Also, such a conversion enabled an iconography to be passed down tenaciously over time despite a variety of environmental changes.