

〈大理國梵像卷〉과 眞身觀音

최선아*

I. 서론
II. 〈南詔圖傳〉을 통해 본 眞身觀音의 유래
III. 〈대리국범상권〉: 새로운 맥락, 새로운 의미
IV. 결론

I. 서론

대만고궁박물관 소장 〈大理國梵像卷〉(이하 〈범상권〉)은 大理國(937-1254)의 利貞 황제 段智興(재위 1172-1200) 시기 張勝溫이라는 화공이 제작한 것으로 알려져 있다.¹ 화권 내에 “利貞皇帝 標信畫”라는 명문이 있으며, 妙光의 盛德(1180)년 제발에 대리국의 描工 장승온이 글을 받으러 왔다는 내용이 있기 때문이다.² 〈범상권〉은 총 길이가 19미터에 달하는 긴 화권으로, 대리국

* 명지대학교 미술사학과 조교수

** 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2014S1A5A8019184)

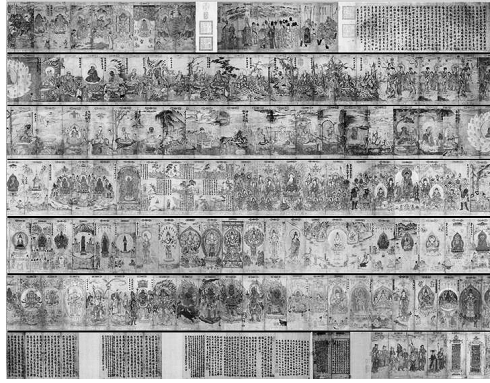
¹ “利貞”은 後理(1096-1253)의 네 번째 황제인 段智興이 1173-1176년까지 사용한 연호이다. 후리는 大理(945-1094)를 계승한 나라로, 1094-1096년 사이 단절이 있었으나 대리국의 정치, 문화 등 거의 모든 체계를 그대로 유지한 것으로 알려져 있다. 엄밀히 말하면 〈범상권〉은 후리국에서 제작된 것이나, 화권 위 화기와 제발에 대리국이라는 명칭이 사용되었고, 〈범상권〉 자체도 대리국의 소산으로 여겨지기 때문에 본 논문에서도 후리 대신 대리라는 명칭을 사용하도록 하겠다.

² 묘광의 제발을 비롯한 〈범상권〉 내 문자 기록은 李霖燦, 『南詔大理國新資料의 綜合研究』(臺北: 中央研究院民族學研究所, 1967), pp. 27-48 참조. 그 중 해당 원문은 “大理國描工張勝溫...求我記之.” 張勝溫이라는 화공에 대해서

에서 숭상한 것으로 추정되는 불교신상의 이미지들이 그려져 있다(도 1).³ 그림은 상을 경배하러 나아가는 황제와 권속의 모습으로 시작하며, 그 뒤를 이어 불, 보살, 나한과 禪師, 그리고 다양한 형태의 관음보살과 여러 밀교 존상이 각각 독립된 구획(프레임) 안에 그려져 있다. 총 136개에 달하는 프레임 내에는 傍題가 있어 그 안에 그려진 존상의 명칭을 알 수 있다.⁴

이 화권의 미술사적 연구는 1930년대 북경에서 그림을 직접 보고 기본적인 소개

와 기초적인 자료 조사를 한 헬렌 샤프(Helen C. Chapin)의 글로부터 시작된다.⁵ 이후 알렉산더 소퍼(Alexander C. Soper)는 *Artibus Asiae*에 샤프의 글을 다시 실으며 자신의 견해를 더했다.⁶ 이와 더불어 리린찬(李霖燦), 세키구치 마사유키(關口正之), 마츠모토 모리타카(Matsumoto Moritaka)



도 1 <대리국범상권>(이하 <범상권>), 12세기, 지본채색, 30.4×1900cm, 대만 고궁박물관 (張輝·齊林 編, 『張勝溫畫梵像卷』)

는 <범상권> 외에 거의 알려진 바가 없으며, 묘광이라는 승려도 마찬가지다. 마츠모토 모리타카는 묘광을 曹洞宗 靈隱東谷妙光으로 추정했지만 그와 관련된 다른 문헌에도 <범상권>에 대한 언급은 없다. Moritaka Matsumoto, "Chang Sheng-wen's Long Roll of Buddhist Images: A Reconstruction and Iconology," Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1976, pp. 9-15. 그림의 제작 연대와 제작 주체에 대해서는 대체로 이정연간 장승운의 제작으로 보지만, 이정황제의 참여도나 세부적인 연대 추정에 있어서는 약간의 이견이 있다. 이에 대해서는李玉珉, 『梵像卷作者與年代考』, 『故宮學術季刊』23, no. 1(2005), pp. 334-338 참조.

3 그림과 화기 모두를 포함한 화권의 총 길이는 19m이며, 높이는 30.4cm이다. 그림은 紙本彩色畫로, 그림 뒤 총 여섯 개의 제발이 있다(1) 釋妙光, 1180, 2) 宋濂, 1377, 3) 釋宗泐, 1378, 4) 釋豫章來復, 1379, 5) 曾英, 1413, 6) 미상, 1459년. 이 중 묘광과 송림의 제발만 그림과 동일한 종이 위에 쓰였고, 나머지 네 개의 제발은 그 뒤로 덧댄 종이 위에 쓰였다. 한편 화권의 초두에는 淸乾隆帝(재위 1735-1795)의 글이 덧대어 있다. 그림 위에는 많은 印章이 있으나, 거의 건륭제의 印이다.

4 전체 도판은 다음을 참조. 李霖燦, 앞의 책, pp. 74-127; 張輝·齊林 編, 『張勝溫畫梵像卷』(天津: 人民美術出版社, 2001); 國立故宮博物院 編, 『精彩一百 國寶總動員』(臺北: 國立故宮博物院, 2011), pp. 288-296. 그림 위 방제의 대부분은 묘광이 쓴 것으로 파악된다. 제발 내 '글을 받으러 왔다'는 구절이 있을 뿐 아니라(각주 2참조), 제발에 나타난 서체와 방제의 서체가 동일하기 때문이다. 단 16나한을 비롯한 몇 부분의 서체는 달라, 추가로 여겨진다. Matsumoto, 앞의 논문, p. 84.

5 Helen B. Chapin, "A Long Roll of Buddhist Images," *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (June, 1936), pp. 1-24; (December, 1936), pp. 1-10; (June, 1938), pp. 26-67.

6 Helen B. Chapin and Revised by Alexander C. Soper, "A Long Roll of Buddhist Images I-IV," *Artibus Asiae* vol.32, no. 1 (1970), pp. 5-41; nos. 2-3 (1970), pp. 157-199; no.4 (1970), pp. 259-306; vol.33, nos. 1-2 (1971), pp. 75-142. 이 네 편의 글은 다시 *A Long Roll of Buddhist Images* (Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1972)로 출판되었다.

는 화권의 제작연도를 비롯해 화권 내에 그려진 도상에 대한 보다 더 종합적인 연구를 행했다.⁷ 근래에 들어 대만 고궁박물관의 리위민(李玉珉)은 화권 내의 다양한 이미지들을 도상별로 나누어 미시적인 연구를 진행했다.⁸ 그 중 〈범상권〉에 그려진 관음에 대한 집중적인 조사와 연구는 〈범상권〉을 통해 알 수 있는 12세기 대리국 불교문화에 대한 이해를 심화시켰다. 본 논문 역시 이러한 미시적인 연구의 일환이다. 특히 필자는 불교조상에 있어 ‘眞’이라는 개념이 어떻게 사용되었으며, 그것이 의미하는 바는 구체적으로 무엇인지를 연구하는 과정에서 본 화권에 등장하는 ‘眞身觀世音菩薩’이라는 방제를 가진 관음상의 특수성에 주목하게 되었다.⁹

해당 관음은 99번째 프레임에 등장한다(도 2). 방형 프레임 내에 그려진 관음은 높게 틀어 올린 머리 위에 보관을 쓰고, 나신의 상체에는 둥근 목걸이와 팔찌, 허리 장식을 걸치고 있다. 하체에는 도티(dhoti) 형식의 裙衣를 입어 허리에서 끈으로 매듭지었고, 오른손은 위로 들어 엄지와 검지를 맞대고, 왼손은 자연스럽게 아래로 내리고 있다. 흥미로운 점은 같은 형식의 상이 조각으로도 만들어져 현재 30여 점에 달하는 금동상이 구미를 비롯한 여러 박물관에 소장되어 있다는 것



도 2 〈범상권〉 중 일부(프레임 99)
(상동)

7 李霖燦, 앞의 책; 關口正之, 「大理國張勝溫畫梵像について」上, 『國華』vol. 75, no. 895(1966), pp. 9-21; 同著, 「大理國張勝溫畫梵像について」下, 『國華』vol. 76, no. 898(1967), pp. 7-27; Matsumoto, 앞의 논문.

8 李玉珉, 「張勝溫梵像卷之觀音研究」, 『東吳大學中國藝術史集刊』15(1986), pp. 227-264 (臺灣故宮博物院, 『觀音特展』, 臺北: 故宮博物院, 2000, pp. 228-241 재수록); 「梵像卷釋迦佛會, 羅漢及祖師像之研究」, 『中華民國建國八十年 中國藝術文物討論會 論文集』, 書畫(上) (臺北: 國立故宮博物院, 1991), pp. 195-219; 「易長觀世音像考」, 『國立臺灣大學美術史研究集刊』2(2006), pp. 67-88; 「阿嵯耶觀音菩薩考」, 『故宮學術季刊』27, no. 1(2009), pp. 1-72. 한편 〈범상권〉에 대한 초기 연구사 정리는 屈涛, 「二十世紀台灣《張勝溫梵像卷》研究之貢獻」, 『敦煌研究』2003, no. 2, pp. 29-41.

9 최선아, 「진용(眞容): 인도 보드가야 향마촉지인 불좌상에 대한 중국 당대(唐代) 불교도들의 인식과 수용」, 『미술사와 시각문화』8(2009), pp. 8-39; 「돈황(敦煌) 막고굴(莫高窟) 제61굴과 오대산(五臺山) 문수진용(文殊眞容)」, 『民族文化研究』제64호(2014), pp. 135-175; Sun-ah Choi, "Quest for the True Visage: Sacred Images in Medieval Chinese Buddhist Art and the Concept of Zhen," Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 2012. 본 논문은 필자의 박사논문 제4장 "Image over Vision"에서 비롯되었음을 밝힌다.



도 3 금동관음입상, 12세기(?), 60cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 (최선아)

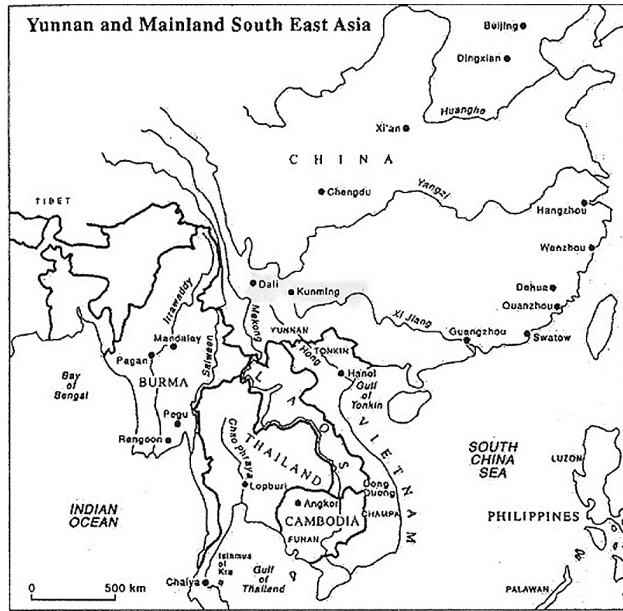
이다(도 3). 대리국의 수도였던 현 雲南省 大理에서 출토된 불교 유물 가운데에도 금, 금동, 목재 등 다양한 재료로 만들어진 동일한 형식의 관음상이 있어 이러한 형식의 관음 이미지에 대한 관심과 신앙의 비중이 매우 높았음을 알 수 있다.¹⁰ 이 글은 이러한 형식의 관음보살이 〈범상권〉 내에서 왜 眞身이라 불렸는지에 대한 질문으로 시작한다. 〈범상권〉 내에는 이 외에도 20여개의 프레임에 걸쳐 각기 다른 형태의 관음이 그려져 있다. 하지만 이들의 명칭은 주로 상의 형태(十一面觀音)나 기능(구제), 혹은 지리적 연관성(보타산)을 드러내는 표현으로 구성되어 있다. 반면 해당 관음만 그러한 표현 없이 “진신”이라 명명되었다. 어떠한 이유로 이 상은 진신관음이라 불렸는가. 이 질문에 대한 고찰을 통해 본 논문에서는 〈범상권〉에 투영된 대리국의 불교 역사관과 상 숭배의 일면을 살펴보고자 한다. 〈범상권〉을 구상하고 제작한 이들이 前代의 文化를 계승하는 동시에 불교 국가로서의 대리국의 위상을 높이기 위해 어떻게 진신이라는 개념과 그렇게 명명된 상을 이용했는지를 논함으로써, 고대 불교도들의 상에 대한 인식의 한 측면을 밝히는 것이 본 논문의 목적이다.

II. 〈南詔圖傳〉을 통해 본 眞身觀音의 유래

대리국은 937년부터 1253년까지 대리에 수도를 두고 현 운남성 일대를 다스린 白族 중심의 독립왕조다(지도 1). 대리국 이전의 운남은 南詔(653-902)의 통치 하에 있었으며, 남조를 계승한 대리국은 1254년 몽골에 의해 元(1271-1368)으로 병합되기 전까지 남조와 동일한 지역과 민족을 다스리며 유사한 제도와 文化를 유지한 것으로 알려져 있다.¹¹ 〈범상권〉을 비롯해 대리 崇聖寺

¹⁰ 본 논문 Ⅲ장 참조.

¹¹ 남조와 대리국의 역사에 대해서는 다음의 책을 참조. 李昆聲·祁慶富, 『南詔史話』(北京: 文物出版社, 1985); Charles Backus, *The Nan-Chao Kingdom and Tang China's Southwestern Frontier* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).



지도 1 운남과 주위 동남아국가들 (Guy, "The Avalokiteśvara of Yunnan," p. 65)

친순탑에서 출토된 방대한 양의 불교유물을 볼 때 대리국의 불교문화는 어느 왕조 못지않게 찬란했던 것으로 보인다.¹² 하지만 대리국의 불교문화를 역사적으로 살피는 데에는 큰 제약이 있다. 대리국의 역사를 기록한 문헌기록이 부족하기 때문이다. 동시대 중국을 다스린 宋(960-1279)은 대리국에 대한 기록을 거의 남기지 않았으며, 『白國因由』, 『記古滇說』과 같은 16세기 이후 저술된 문헌은 대체로 역사성이 부족한 설화들로 가득하다.¹³ 신빙성 있는 문자기록이 부족한 상황에서 대리국의 역사를 연구하는 이들은 오히려 〈범상권〉을 중요한 일차자료로 여기기도 한다. 이러

¹² 대리국 불교사는 다음을 참조. 王海濤, 『雲南佛教史』(昆明: 雲南人民出版社, 2001). 불교유물들은 다음을 참조. Li Kunsheng, and Qiu Xuanchong, "Nanzhao and Dali Buddhist Sculpture in Yunnan," *Oriental Art* (February, 1992), pp. 51-60; Angela F. Howard, "Buddhist Monuments of Yunnan: Eclectic Art of a Frontier Kingdom," in Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith eds., *Arts of the Sung and Yuan* (New York: The Metropolitan Museum, 1996), pp. 231-245; idem, "The Development of Buddhist Sculpture in Yunnan: Syncretic Art of a Frontier Kingdom," in Janet Baker ed., *The Flowering of a Foreign Faith: New Studies in Chinese Buddhist Art* (Mumbai: Marg Publications, 1998), pp. 134-145; 李昆聲 編, 『南詔大理國彫刻繪畫藝術』(昆明: 雲南人民出版社; 雲南美術出版社, 1999); 姜懷英·邱宜充, 『大理崇聖寺三塔』(北京: 文物出版社, 1998).

¹³ 『白國因由』나 『記古滇說』 등과 같은 운남 관련 사료는 다음을 참조. 方國瑜 編, 『雲南史料叢刊』2卷(昆明: 雲南大學出版社, 1998); 大理州文聯 編, 『大理古佚書鈔』(昆明: 雲南人民出版社, 2002).

한 상황에서 <범상권> 내에 투영된 대리국의 불교문화나 진신관음의 의미를 사료를 바탕으로 논하는 것은 한계가 있다.

하지만 <범상권> 99번 프레임의 관음상이 진신이라 명명된 일차적인 이유는 비교적 쉽게 알 수 있다. 유관한 내용이 일본 京都 藤井有隣館에 소장된 <南詔圖傳>에 등장하기 때문이다.¹⁴ <남조도전>은 畫卷과 文字卷, 두 개의 권으로 구성되어 있다. 문자권에 따르면 화권은 남조 舜化 貞(재위 897-902)의 명에 의해 中興2(899)년 제작되었다고 한다. 그러나 현전하는 화권과 문자권의 제작 연대에 대해서는 학자들 사이에 이견이 있다. 9세기의 원본을 후대에 모사한 것으로 보는 견해가 지배적이나, 원본 자체를 대리국에서 제작했을 것으로 보는 견해도 있다.¹⁵ 그러나 고식적인 산수와 인물 표현 및 전체적인 내용을 볼 때 <남조도전> 원본은 12세기에 제작된 <범상권> 보다 앞서 제작되었음은 분명하다. 8.8m에 달하는 화권에는 梵僧이 여러 神異를 보이며 남조인



도 4 <남조도전> 화권 중 일부(제 1, 2화), 899년(?), 지본채색, 31.5×884cm, 일본 후지이유린칸 (李昆聲 編, 『南詔大理 國圖刻繪畫藝術』, pp. 182-193)

¹⁴ 이 화권 역시 사핀이 소개한 바 있다. Helen B. Chapin, "Yunnanese Images of Avalokiteśvara," *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 8, no. 2 (1944), pp. 159-171. 문자권과 화권의 명문 초록 및 세부적인 연구는 李霖燦, 앞의 책, pp. 48-56. 후속 연구로는 다음 참조. Angela F. Howard, "A Gilt Bronze Guanyin from the Nanzhao Kingdom of Yunnan: Hybrid Art from the South-western Frontier," *The Journal of the Walters Art Gallery* 47(1990), pp. 1-12; 侯冲, 「佛教史料南詔圖傳初探」, 『大理文化』 vol. 71, no. 5(1991), pp. 53-56; 羅焯, 「大理崇聖寺千尋塔與建極大鐘之密教圖像—兼談〈南詔圖傳〉對歷史的篡改」, 『藝術史研究』 5(2003), pp. 277-294; 同著, 「隋唐“神僧”與〈南詔圖傳〉的梵僧一再談〈南詔圖傳〉對歷史的偽造與篡改」, 『藝術史研究』 7(2005), pp. 387-402; Seunghye Lee, "Representation and Re-presentation: A Study of the *Illuminated History of Nanzhao Kingdom*" (Unpublished M.A. Paper, University of Chicago, 2006); 李玉珉, 앞의 논문(2009).

¹⁵ 화권의 경우는 899년 원작을 대리국 초기인 947년 모사한 것으로 보는 설(Howard, 앞의 논문(1990), p. 4), 12-13세기 대리국 작으로 보는 설(Chapin, 앞의 논문(1944), p. 160) 등이 있으며, 李玉珉은 화권은 明代, 문자권은 清代 모사본으로 보았다(李玉珉, 앞의 논문(2009), pp. 19-20). 이 외 여러 학설 정리는 李玉珉, 앞의 논문(2009), pp. 5-6 참조.



도 5 <남조도전> 문자권 일부, 899년(?), 일본 후지이유린칸 (李霖燦, 『南詔大理國新資料의 綜合研究』, Pl. 130)

들을 불교로 교화시키는 내용이 그려져 있다(도 4).¹⁶ 문자권 역시 8m에 달하며, 般若真源이라는 제목이 있는 周德釗의 1899년 화기로 시작하나 이는 화권이 내용과는 무관한 후대의 追記다(도 5).¹⁷ 그 뒤로 “鐵柱記云”으로 시작하는 긴 글이 이어지는데, 이는 내용상 네 부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 부분은 범승이 보인 7개의 化에 대한 소개이며, 두 번째는 중흥2(899)년 내려진 순화정의 勅令이다. 세 번째는 阿嵯耶觀音의 妙用에 대한 讚이며, 마지막은 王奉宗, 張順 등이 『巍山起因』, 『鐵柱記』, 『西耳河記』 등을 토대로 중흥2년 이 글을 짓게 된 배경 설명이다.

화권에는 범승이 보인 7개의 化(화현)가 차례로 도해되어 있는데, 그 내용은 문자권의 내용과 거의 일치한다.¹⁸ 문자권에 의하면 제1화는 奇王 細奴羅(재위 653년-674년)의 집에서 벌어진 여러 초자연적인 현상들과 이 지역을 방문한 범승이 蒙氏 일가를 만나는 이야기다. 이러한 내용이 화권의 초두에 부분적으로 그려져 있다(도 4). 이어 몽씨 여인들은 범승에게 보시를 하게 되고(제 2화), 범승은 이들을 위해 여러 화현을 보이며 授記를 주었다(제3화). 이후 범승은 興宗(재위 674-712) 연간에 다시 남조 땅을 찾아와 사람들을 불교로 교화시키려 했으나 곧 살해당하고 말았다. 하지만 범승은 곧 되살아났다(제4화). 되살아난 범승은 外道들에게 추격을 당하나, 너무 빨라 잡히지 않았다(제5화). 李忙靈의 영토에 도달한 범승은 그곳에서 마침내 자신의 진짜 정체를 드러냈다(제6화). 바로 이 제6화에 <범상권>의 진신관음과 관련된 내용이 등장한다. 이에 해당하는 문자권의 내용은 다음과 같다.

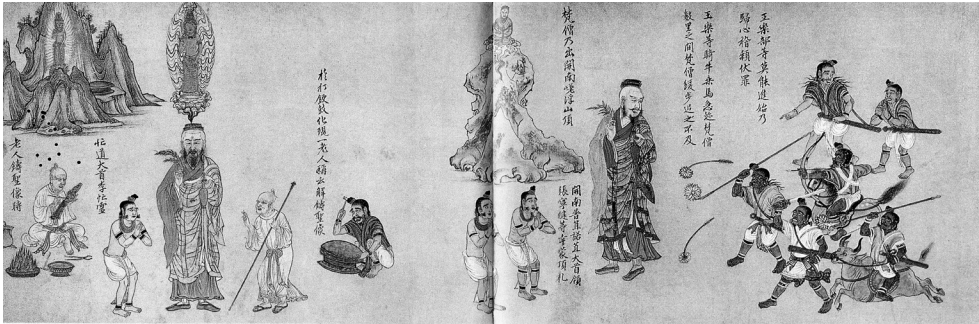
¹⁶ 화권의 총 길이 884cm, 높이는 31.5cm이다. 화권 앞에는 淸 張照의 序(1727년)가 붙어있다. 전체 도판은 李霖燦, 앞의 책, pp. 128-171; 李昆聲 編, 앞의 책, pp. 182-193 참조.

¹⁷ 문자권 전문은 李霖燦, 앞의 책, pp. 48-56 참조. 李霖燦은 문자권에 인용된 “철주기”의 내용이 완전하지 않다고 보았다.

¹⁸ 전체적인 내용은 일치하지만 화권의 圖解는 회화적인 축약과 재구성으로 이루어져 있다. 이러한 글과 그림의 차이에 대해서는 Choi, 앞의 논문, pp. 222-226 참조.

범승은 行化에 힘쓰다 忙道 대수령 李忙靈의 영토에 도달했다. 이 때 사람들은 근기가 낮아 범승의 성스러움을 알아보지 못했다. 비록 오래된 인연이 있었으나, 아직 [사람들을] 교화시키지 못했다. 이에 [범승은] 공중에 올라 구름을 타고, 자신의 몸을 '阿嵯耶像'으로 변화시켰다. 망령은 깜짝 놀라 [金+更]鼓를 치며 마을 사람들을 불러 모았다. 사람들이 모였고, 그들은 聖像이 빛을 내는 것을 보는 듯 했다. 그러자 [金+更]鼓가 울리는 곳에서 한 노인이 나타나 말하길, “나는 상을 주조할 줄 아오. 이 성용이 보인 형상을 한 치도 다르지 않게 만들겠소”라고 했다. 망령이 말하길, “저 상을 만들길 바라나, 銅[金+更]이 충분치 않을까 걱정이오.”했다. 노인이 말했다. “[나를] 따라 銅[金+更]이 있는 곳으로 가면, 충분한 것을 알 수 있을 것이오.” 망령 등이 기뻐하며 그를 따라 갔고, 성상을 주조했다. 그리고 모인 마을사람들은 [金+更]鼓[와 함께 상을] 산 위에 두었다.¹⁹

이 내용에 해당하는 화권 부분에는 <범상권>의 진신관음과 동일한 형태의 상이 등장한다(도 6). 화면의 중앙에서 있는 범승의 머리 위에는 화현으로 나타난 아차야상이 있으며, 범승의 오른쪽에는 그 짧은 환영을 조각으로 옮기는 노인의 모습이 있다. 그리고 노인의 뒤편으로 산에 봉안된 상이 있다.²⁰ 여기 세 차례 등장하는 관음상의 모습은 <범상권>의 진신관음과 동일하다.



도 6 <남조도전> 화권 중 일부 (제5, 6화)

¹⁹ 聖僧行化至忙道大首領李忙靈之界焉。其時人機闇昧，未識聖人。雖有宿緣，未可教化。遂即騰空乘雲，化爲阿嵯耶像。忙靈驚駭，打[金+更]鼓，集村人。人既集之，髣髴猶見聖像，放大光明。乃於打[金+更]鼓之處，化一老人云：乃吾解鑄鑄，作此聖容所見之形，毫釐不異。忙靈云：欲鑄此像，恐銅[金+更]未足。老人云：但隨銅[金+更]所在，不限多少。忙靈等驚喜從之，鑄作聖像，及集村人[金+更]鼓，置於山上焉。 원문은 李霖燦, 앞의 책, p. 50을 따랐다. 번역 및 밑줄 강조는 필자.

²⁰ 이 장면의 도해에 대해서는 다음 장에서 더 자세히 다룬다.

이상의 내용은 <범상권>의 진신관음이 진신이라 명명된 일차적인 이유를 제시한다. 진신이라는 용어의 기본적인 의미는 문자 그대로 신의 ‘참모습’이다. 여러 불교문헌에서의 용례도 그러한 뜻으로 사용된 경우가 많다.²¹ 하지만 法門寺의 眞身舍利처럼 부처의 사리를 지칭하는 경우도 있고, 간혹 특정 존상을 지칭하는 경우도 있는데, 존상의 경우에는 신의 참모습을 그대로 묘사한 상이라고 하는 믿음이 전제가 된다.²² 즉 진신이라는 표현은 상과 신 사이의 ‘닮음’(likeness)을 표상하는 것이다. 이러한 경우 진신 외에도 眞容, 眞形 등, 眞을 수식어로 활용한 단어들도 상호 교환적으로 사용되기도 한다.²³ 해당 관음상 역시 <남조도전>의 내용을 볼 때, 범승이 보인 화현과 “한 치도 다르지 않은 모습을 한 상”이라는 의미에서 진신이라 불렸음을 알 수 있다. 문자권에서도 이 상을 ‘관음의 眞形’이라 지칭하는 대목이 있어 이를 더욱 뒷받침한다.²⁴

사실 神 스스로 화현을 통해 자신의 참모습을 드러내며, 그 참모습을 그대로 묘사한 상을 ‘진용’ 혹은 ‘진신’으로 불렀다는 이야기는 중국 불교 조상 설화에 종종 등장하는 내용이다.²⁵ 그러나 이 남조 상의 경우는 몇 가지 면에서 특이하다. 우선 화현을 보인 주체와 화현으로 나타난 이미지 사이의 간극이다. 화현을 보인 이는 범승이지만, 화현으로 나타난 환영은 관음의 이미지다. 하지만 이러한 간극은 범승이 관음의 화신이었다고 하는 것으로 설명된다. 이는 문자권의 전반적인 내용 뿐 아니라 화권의 도해에서도 드러난다. 제5, 6화 장면에서의 범승은 왼손에는 淨瓶을, 오른손에는 楊柳가지를 들고 있는데, 이들은 바로 관음보살의 일반적 持物이다. 승려를 비롯해 여러 형태로 몸을 바꾸어 중생에게 다가가는 관음의 능력은 『法華經』이나 여러 靈驗記를 통해 이미 널리 알려진 바다.²⁶ 대신 <남조도전>에서의 관음은 범승의 몸에서 다시 한 번 “아차야상”으

21 이 경우 단순한 묘사 외에도 佛身論 중 法身に 상응하는 표현으로 사용되기도 했다. 이에 대한 치밀한 조사와 분석은 李柱亨, 『眞身に 관하여』, 『人文論叢』 45 (서울대학교 인문대학 인문과학연구소, 2001), pp. 227-261 참조.

22 진신사리에 대해서는 다음 참조. 주경미, 『中國 古代 皇室發願 佛舍利莊嚴의 정치적 성격—易姓革命의 선전물로서의 眞身舍利供養』, 『東洋學』 33(2003. 2), pp. 363-382; Eugene Y. Wang, “Of the True Body: the Famen Monastery Relics and Corporeal Transformation in Tang Imperial Culture,” in Wu Hung and Katherine T. Mino eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2005), pp. 79-118; 주경미, 『고대 국왕의 진신 사리 공양과 정치적 함의』, 『인문사회과학연구』 (부경대학교 인문사회과학연구소) 제10권 제2호(2009), pp. 17-50.

23 造像과 眞의 관계에 대해서는 Choi, 앞의 논문, pp. 29-89 참조.

24 “至武宣皇帝摩訶羅嵯, 欽崇像教, 大啓眞宗, 自獲觀音之眞形…” 李霖燦, 앞의 책, p. 51.

25 대표적인 예는 五臺山 文殊眞容 설화가 있다. 이에 대해서는 최선아, 앞의 논문(2014) 참조.

26 관음의 화신이라 여겨진 승려의 이야기는 특히 당대부터 중국에 널리 유행하기 시작했다. 대표적인 인물이 寶誌(425-514)와 僧伽(627-710)다. Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 195-222. 이 외에 영험기 속에 그려진 관음의 화현에 대해서는 Choi, 앞의 논문, pp. 237-248 참조.

로 몸을 변화시킨다. 즉 관음→범승→아차야상의 순서로 化가 중첩된다. 이에 더해 이 이야기는 造像의 대상이 된 최종적인 화현이 참모습을 드러낸 신, 즉 관음이 아니라, 그 모습을 구현한 '像'이라는 데에서 다시 한 번 더 특수성을 가진다.²⁷ 노인의 모사에 의해 생겨난 상은 신의 현현을 모사한 것이 아니라 화현으로 등장한 '상'을 다시 모사한 것이라는 데에서 기존 조상 설화와 차이를 보인다. 다음 장에서 자세히 논하겠지만 이러한 복잡한 내러티브로 인해 <범상권>의 진신관음은 단순히 신의 참모습을 그대로 옮긴 상 이상의 의미를 갖게 된다.

또 한 가지 주목할 것은 <남조도전> 내에서 이 상은 '阿嵯耶像'이라 불렸다는 점이다.²⁸ 아차야라는 명칭의 뜻과 기원에 대해서는 여러 학설이 있다. 예를 들어 소피는 승리를 뜻하는 산스크리트어 Ajaya에서 비롯된 표현으로 보았고, 몇몇 중국학자는 밀교의 Ācārya(阿吒力)와 관련 있을 것으로 보았다.²⁹ 반면 후충(侯冲)은 운남 사료 내에서 阿吒力이라는 용어는 명 이후의 문헌에서만 확인된다는 이유로 밀교와의 관련성을 부정했다.³⁰ 리위민 역시 밀교 관련성을 부인하며 아차야라는 표현은 산스크리트어 Ārya에서 비롯되었으며, 이에 따라 아차야관음은 Āryāvalokiteśvara, 즉 聖觀音을 뜻하는 것이라 주장했다.³¹ 하지만 흥미로운 것은 <범상권>에는 이 아차야라는 명칭이 일절 등장하지 않으며, 오히려 진신이라는 표현만 사용되었다는 점이다. '진신'이라는 표현을 통해 대리인들이 부각시키려 한 것은 무엇일까. 이에 대해서도 다음 장에서 더 자세히 논하겠다.

<남조도전>에 묘사된 이 상의 역사는 여기에서 끝나지 않는다. 문자권 제7화에 따르면 산위에 둔 상은 곧 잊혔고, 9세기가 되어서야 두 명의 승려에 의해 존재가 다시 알려지게 되었다고 한다. 그 중 한 명은 益州의 金和尚으로, 819년 남조에서 온 사신에게 200여 년 전 남조에서 교화에 힘쓴 범승에 대한 이야기를 들려줬다. 다른 승려는 825년에 남조를 방문한 菩提詭訶로, 그는 "西域蓮花部尊阿差耶觀音이 大封民國(남조)에 교화하려 왔었는데 지금은 어디 있는가"라고 물

²⁷ 遂即騰空乘雲, 化爲阿嵯耶像.

²⁸ 아차야라는 표현은 문자권 내에서 여러 차례 등장한다. "此亦阿嵯耶之化也"(李霖燦, 앞의 책, p. 49); "乃得阿嵯耶觀音聖像矣," (p. 51); "號曰建國聖源阿嵯耶觀音"(p. 51).

²⁹ Chapin revised by Soper, 앞의 논문(1970), p. 19; 李昆聲·祁慶富, 『南詔史話』(北京: 文物出版社, 1985), pp. 110-112; Howard, 앞의 논문(1990), p. 9; 藍吉富, 『南詔時期佛教源流的認識與探討』, 『雲南大理佛教論文集』(臺北: 佛光出版社, 1991), pp. 150; 呂建福, 『中國密教史』(北京: 中國社會科學出版社, 1995), p. 19; 王海濤, 앞의 책(2001), p. 109 등.

³⁰ 侯冲, 『雲南阿吒力教綜論』, 『雲南宗教研究』(1999-2000), pp. 102-108.

³¹ 李玉珉, 앞의 논문(2005), p. 28. 이는 張錫綠의 연구(『大理白族佛教密宗』(昆明: 雲南人民出版社, 1999), p. 139)를 참조한 것이다.



도 7 <남조도전> 화권 중 일부 (제7화)

었다. 문자권의 저자는 이를 계기로 왕실에서는 상을 찾기 시작했으며, 897년이 되어서야 이망구라는 촌민이 자신의 마을 산 위에 상이 있음을 알려 이망령의 복과 함께 상이 왕실로 전해졌다고 한다. 상을 전해 받은 남조의 왕 摩訶羅嗟(재위 878-897)는 순금을 녹여 다시 상을 만들었고(도 7), 2년 뒤인 899년 순화정은 “마하라자가 像敎를 숭상하여 관음의 眞形을 얻게 된” 이야기를 그림과 글로 남기게 했다는 내용이 문자권의 마지막에 나온다.³²

<남조도전>의 내용에 따르면 상 자체의 성립 시기는 범승이 화현을 보인 흥종 연간, 즉 7세기 후반에서 8세기 전반이다. 하지만 학자들은 허구성이 짙은 제6화의 내용보다는 역사적인 근거가 있어 보이는 제7화의 내용을 바탕으로 상의 성립 연대를 추정했다. 예를 들어 소씨는 마하라자, 즉 隆舜(재위 877-97) 연관을 제시했고, 뤼자오(羅炤)는 世隆(재위 856-877) 연관을, 리위민은 豐祐(재위 823-859) 연관을 제시했다.³³ 이처럼 학자들이 9세기를 주목하는 이유는 당시 남조의 역사적, 정치적 상황이 특별했기 때문이다. 7세기 중엽 대리의 耳海湖를 중심으로 응집하기 시작한 남조는 주변의 5조를 병합하여 세력을 키워나갔다.³⁴ 649년 唐으로부터 독립된 왕조의 지위를 인가받으며 급속도로 세력을 확장해 나간 남조는 9세기에 이르러서는 주변의 동남아 왕조

³² <남조도전>에서 말하는 상은 현존하지 않는다. 사핀은 대리 승성사에 있던 兩銅觀音을 범승이 가져온 상을 모델로 하여 만든 것으로 추정했다. Chapin, 앞의 논문(1944), p. 159. 이 상은 19세기 후반에 화재로 소실되었는데, 현전하는 사진 자료상으로는 아차야관음과 형상이 다르다. Howard, 앞의 논문(1990), pp. 6-7. 우동관을 사진은 李昆聲·祁慶富, 앞의 책, p. 119 참조.

³³ Chapin revised by Soper, 앞의 논문(1970), pp. 38-39; 羅炤, 앞의 논문(2003), p. 286; 李玉珉, 앞의 논문(2009), p. 26.

³⁴ Michael Blackmore, “The Rise of Nan-chao in Yunnan,” *Journal of South-east Asian History* vol. 1(1960), pp. 47-61; Backus, 앞의 책, pp. 46-68. 남조는 초기에 吐蕃과 연합하였기 때문에 왕조의 성립이나 발전 과정에 당과 토번의 역학 관계에 놓이기도 했다. 이에 대해서는 Backus의 책 pp. 69-100.



뿐만 아니라 인접한 당의 영토를 위협할 정도로 강성해졌다. 실제로 남조의 군대는 829에서 830년 사이 익주(현 四川省 成都)에 침투하여 당과의 관계가 악화되기도 했으며, 832년에는 미얀마의 퓨(Pyu) 왕조를 격파하여 4천 여 명의 인질을 대리로 데려오기도 했다. 몇 차례 安南(베트남)의 수도를 장악하고, 858-59년에는 미얀마에 군사를 보내 실론의 공격 막기도 했다.³⁵ 학자들은 이처럼 남조의 세력이 가장 강성했던 9세기경에 <남조도전>에 묘사된 관음상의 도상이 성립되었을 것이라 추정했다.

9세기 내에서 학자들의 의견은 조금씩 차이가 있지만, 두 가지 면에서 그들은 동일한 관점을 공유한다. 첫째, 상의 제작 장소를 운남으로 보는 것이다. 사실 이 상은 형식적, 양식적인 면에서 기존 중국 보살상과는 확연한 차이를 보인다. 오히려 높게 뿔아 올린 머리나 독특한 형태의 보관, 나신의 긴 상체, 허리 장식과 허리에 끈을 묶어 입은 긴 군의 등은 대리와 인접한 동남아시아 지역에서 제작된 보살상과 유사하다. 팔뚝 위에 찬 팔찌와 둥근 형태의 목걸이, 고리로 늘어진 귀걸이 역시 전형적인 동남아 보살상에서 볼 수 있는 특징으로, 특히 9세기 참(Cham)의 조상과 상통하는 면이 많다(도 8).³⁶ 하지만 현존하는 동남아 관음상 중에는 이와 동일한 형식을 모두 갖춘 상이 없다.³⁷ 즉 이 상은 동남아시아 보살상의 특징을 지니고 있지만 실제로 그곳에서 제작되었다기보다는 동남아 상을 모델로 하여 운남에서 제작되었을 가능성이 높은 것이다. 이러한 결론 하에

도 8 보살입상, 베트남 중부, 9세기 말, 동 (Chutiwongs, *The Iconography of Avalokiteśvara*, Pl. 165)

³⁵ Backus, 앞의 책, pp. 101-158.

³⁶ 소퍼는 스리비자야 보살상 양식이라 보았으며(Chapin revised by Soper, 앞의 논문(1970), p. 39), 존 가이는 몬 드바 라바티(자세), 참파(머리모양), 남인도의 팔라바 전통(장신구와 복식) 등 세부별로 다양한 소스를 제시했다. John Guy, "The Avalokiteśvara of Yunnan and Some South East Asian Connections," *Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 17(1994), pp. 76-83. 동남아시아 불교조각 전문가인 Chutiwongs과李玉珉은 참파 상과의 유사성을 강조했다. Nalanda Chutiwongs, *The Iconography of Avalokiteśvara in Mainland South East Asia* (New Delhi: Aryan Books International, 2002), p. 325;李玉珉, 앞의 논문(2009), pp. 33-35.

³⁷ Chutiwongs, 앞의 책, p. 325.

학자들은 그 모델이 되었음직한 동남아시아의 상이 무엇인지 추정하기도 했다. 예를 들어 소퍼는 『南詔野史』에 실린 “崑崙에서 온 미인” 이야기를 근거로 885년 룡순의 愛妃가 된 곤륜 출신의 여인이 아마도 상을 가져왔을 것이며, 그가 가져온 상은 당시 神像을 원했던 남조 왕조에 가장 이상적인 모델이었을 것이라고 했다.³⁸ 이에 더해 츄티왕스(Chutiwongs)은 룡순 연간은 관음을 수호신으로 삼았던 참파(Champa)의 인드라바르만 2세(Jaya Indravarman II, r. 875-889)가 재위했던 시기로, 곤륜에서 온 미인은 이 인드라바르만 2세의 공주이며 그가 관음상을 가져왔을 가능성이 있다고 했다.³⁹

둘째, 상의 탄생을 비롯하여 <남조도전>에 실린 여러 이야기는 9세기경 특정한 메시지를 전달하기 위해 남조 왕실에서 만든 것으로 보는 것이다. <남조도전>의 주된 내용은 범승이 보인 여러 화현이지만, 이는 남조의 건국 및 불교의 유입과 관련이 있다. 예를 들어 제1-3화의 내용은 남조의 성립 과정에 범승(혹은 아차야관음)의 예언과 가호가 있었음을 말하는 것이며, 제4-6화의 내용은 교화에 힘쓴 범승의 이야기로 범승의 노력에 의해 남조에 불교가 시작되었음을 말한다. 여기에는 동시기 중국, 즉 당과 관련된 내용이 없다. 하지만 남조의 왕조 수립이나 불교의 유입, 발전에 있어 당이 미친 영향은 기록이나 유물을 통해 잘 알려져 있다. 예를 들어 5조를 통합하여 왕조를 세우는 과정에는 高宗(재위 649-683)을 비롯한 당 황제의 후원이 있었으며, 불교의 경우도 정확한 유입 시기는 알려진 바 없으나 北魏나 初唐 양식이 강한 불상 파편들이 대리 주변 여러 지역에서 출토되는 것으로 보아 이른 시기부터 중국의 영향이 있었던 것으로 보인다.⁴⁰ 뿐만 아니라 盛羅皮(재위 712-28) 연간에는 사신을 보내 당 玄宗(재위 712-756)으로부터 불상을 얻어왔는데, 이를 남조 불교의 시작으로 여기는 학자도 있다.⁴¹ 이 외에도 당 불교문화의 적극적인 유입을 시사하는 기사들이 있다. 9세기 전반 풍우 연간에는 당의 위지공도를 초청해 운남에 탐을 세웠다고 하며, 829/30년 남조가 익주를 장악했을 때에는 장인과 승려 수백 명을 대리로 데리고 왔다고 한다. 그러나 이러한 정황은 <남조도전>에 전혀 반영되어 있지 않다. 뤼자오의 지적대로 남조의 건국이나 불교 유입에 중국적인 요소는 배제된 채 神異를 보이는 범승과 전설적인 기원을 지닌

³⁸ Chapin revised by Soper, 앞의 논문(1970), p. 39.

³⁹ Chutiwongs, 앞의 책, pp. 325-326.

⁴⁰ 藤澤義美, 「南詔國の佛教に就いて」, 『東洋史學論集』1(1953), pp. 131-54; 藍吉富, 「南詔時期佛教源流的認識與探討」, 『雲南大理佛教論文集』(臺北: 佛光出版社, 1991), pp. 150-170; 鎌田茂雄, 「南詔國の佛教—中印佛教文化的融合」, 張岱年·湯一介等編, 『文化的衝突與融合』(北京: 北京大學出版社, 1997), pp. 385-400. 초기 불교 유물은 李昆聲編, 앞의 책, pp. 34-47 참조.

⁴¹ Howard, 앞의 논문(1990), p. 9.

관음상이 주인공으로 등장한다. 따라서 학자들은 왕조의 수립 및 불교의 수용에 있어 당의 역할을 축소하려는 의도가 <남조도전>에 투영되어 있다고 본다.⁴² 실제로 <남조도전>이 성립된(혹은 성립 배경으로 삼고 있는) 9세기 경 남조와 당의 관계는 불미스러운 일을 계기로 급속도로 악화되었다. 당 황실과의 혼사를 끊임없이 요구하며 장안으로 보낸 룡순의 사신이 결국 살해되는 일이 발생했기 때문이다. 이는 중국 측 사서에 기록된 남조에 대한 마지막 기사다.⁴³ 이러한 역사적 배경을 고려할 때 <남조도전>의 이야기는 당의 정치적, 문화적 헤게모니에 거리를 두려는 남조의 입장이 투영된 것으로 읽힐 수 있다.

이와 같이 <남조도전>은 <범상권>에 등장하는 진신관음의 연원 뿐 아니라 그것을 둘러싼 정치적, 문화적 맥락을 제시한다. 하지만 이는 객관적인 역사적 사실이라기보다는 허구성이 강한 설화의 형태를 띠기 때문에 상의 성립연도나 제작과정을 추정하는 데에는 한계가 있다. 대신 이러한 설화는 하나의 문화적 산물로서, 그 안에 내재된 당시 사람들의 상에 대한 생각을 읽을 수 있는 창구의 역할을 한다. 여러 학자들이 추정한 대로 <남조도전>에는 9세기 후반 룡순 연간을 중심으로 왕조의 역사를 재정립하고자 한 남조인들의 강한 자의식이 반영되어 있다. 특히 미술사적으로 흥미로운 점은 그러한 과정 속에서 특정한 “상”의 역할이 크게 부각되었다는 점이다. 불교로의 교화나 새로 알게 된 왕조의 과거와 같은 이야기의 중심에는 화현으로 등장한 상이 존재한다. 또 한 가지 주목해야 할 점은 바로 그러한 상의 외형이다. 앞서 살펴보았듯 이 상은 동시기 중국에서 유행하던 관음상과는 확연히 다른, 동남아적인 외형을 지니고 있다. 非漢族적인 형식과 양식을 취함으로써 시각적으로 당과 거리를 두고 있는 것이다. 이러한 외형은 왕조의 정체성과 불교의 유입을 상징하는 상의 연원을 당 문화권 외부에 두기 위해 특별히 “선택”된 것으로, 전

⁴² Chapin revised by Soper, 앞의 논문(1970), pp. 34-39; 羅炤, 앞의 논문(2003, 2005); 李玉珉, 앞의 논문(2009), p. 26. 이는 문자권 내 金和尚의 말에서도 엿볼 수 있다. 그는 범승이 운남에 도착한 사실을 알리며 말하길, “우리 唐 사람들은 玄奘을 그 범승이라고 말하지만, 이는 잘못되었다. 현장의 루트는 운남을 지나지 않았다”고 했다. 이는 김 화상의 입을 빌어 남조에 대한 당의 인식을 정면으로 반박하는 것으로 해석될 수 있다.

⁴³ Backus, 앞의 책, p. 160. 룡순 통치 기간의 역사적 배경에 대해서는 李霖燦, 「南詔的隆舜皇帝與〈摩訶羅嗟〉名號考」, 『慶祝李濟先生七十歲論文集』1(臺北: 清華學報社, 1965), pp. 149-68; 『中國名畫研究』(臺北: 藝文出版社, 1973), pp. 153-170 재수록 참조. 룡순은 889년 상을 발견한 후 연호를 嵯耶(889-897)로 바꿨다.

⁴⁴ 미술사에서의 양식 변화는 한동안 생물학적인 단선적 발전론이나 수동적인 전파론으로 이해되었으나, 특정한 양식의 출현과 전개에는 역사적, 문화적 맥락이 고려되어야 하며 제작자나 주문자의 의도와 선택이 반영되어 있음을 인식할 필요성이 제기되었다. 이와 같은 양식의 단선적 이해에 대한 재고는 다음의 글에 잘 정리되어 있다. Jas Elsner, “Style,” in Nelson, Robert S. and Richard Shiff ed., *Critical Terms for Art History* (Second Edition)(Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 98-109; 한글 번역으로는 로버트 S. 넬슨·리처드 시프 편저, 정연심 외 번역, 『꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선』(미진사, 2015), pp. 123-138.

설의 내러티브 내에서 특정한 의미를 형성하는 중요한 구성요소가 된다.⁴⁴ 이에 더해 〈남조도전〉 문자권의 저자는 이러한 특정한 형태의 상을 바로 관음의 “진형”이라 부름으로써 상의 외형에 정당성과 권위를 부여했다. 〈남조도전〉에 투영된 이러한 자의식은 이후 〈범상권〉에서 같은 형식의 관음을 진신이라 명명하며 그 의미를 더욱 확장하는 데에 발판이 된다.

Ⅲ. 〈대리국범상권〉: 새로운 맥락, 새로운 의미

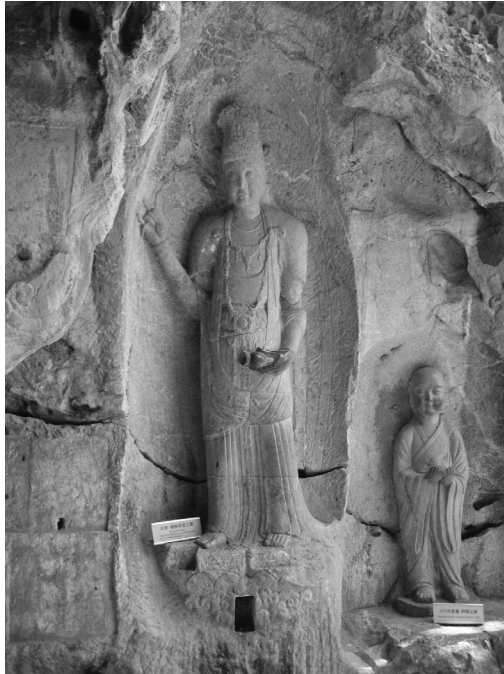
〈남조도전〉 화권의 제6, 7화에 등장하는 관음상의 형상은 〈범상권〉에 그대로 이어진다. 하지만 〈범상권〉을 제작한 이는 몇 가지 중요한 변화를 통해 상에 새로운 의미와 역할을 부여했다. 우선 화면 구성 방식에 있어 과감한 변화를 꾀했다. 〈범상권〉의 화공은 상을 큰 원광 안에 배치하고, 주위로는 찰랑이는 물결을 두어 마치 상이 공중에 떠 있는 것 같은 효과를 냈다(도 2). 대신 그 아래에 북을 치는 이망령과 상을 만드는 노인을 배치했다. 이처럼 〈범상권〉을 그린 이는 전체적인 구성을 바꿈으로써 미묘하지만 중요한 의미의 변화를 만들어냈다. 〈남조도전〉에서는 “범승이 하늘로 날아 구름을 타고 자신을 ‘아차야상’으로 변화시키는” 장면을 범승의 머리 위로 아차야상의 화현이 등장하는 형태(도 6)로 표현했다면, 〈범상권〉에서는 범승의 몸이 이미 아차야상으로 변하여 상만 눈에 보이는 형태로 표현했다. 즉 〈남조도전〉은 눈앞에 범승과 아차야상이 공존하는 화현의 ‘과정’을 묘사했다면, 〈범상권〉은 공중에 떠 있는 아차야상만 보이는 화현의 ‘결과’를 묘사한 것이다.⁴⁵ 이와 같은 표현상의 변화는 화권 전체의 내용 및 구성 방식 차이에 기인하는 것일 수 있다. 〈남조도전〉은 시간의 흐름에 따라 전개되는 이야기를 오른쪽에서 왼쪽으로 도해한 것이라면, 〈범상권〉은 화권 내의 공간을 동일한 간격의 프레임으로 나누어 독립된 존상 이미지를 연이어 나간 것이기 때문이다.⁴⁶ 따라서 진신관음 자체에 주어진 공간이 축소되고, 그에 따라 상과 관련된 내용은 축약해 표현할 수밖에 없었을 것이다.

⁴⁵ 〈남조도전〉 화권의 제6화와 같이 화현을 표현하는 방식은 다른 장면에서도 확인된다. 제3화에서 범승은 구름을 탄 채 몸을 공중에 띄워 정지한 상태로 사람들의 눈에 보이게 하는 또 다른 화현을 보였는데, 화권에서의 이 장면은 범승의 머리 위로 구름을 탄 또 다른 범승이 등장하는 것처럼 표현했다. 한편 제3화와 제6화에 해당하는 화권 모두 다른 등장인물과 함께 범승을 삼존의 형태로 배치함으로써 아이코닉한 화면 구성을 의도했다. 〈범상권〉에서는 범승의 모습을 제58, 86 프레임에 독립적으로 표현했는데, 특히 86번 프레임의 범승은 머리 위로 아차야상의 화현을 보이고 있어 〈남조도전〉의 표현 방식을 계승하고 있음을 알 수 있다.

⁴⁶ 현재 〈범상권〉은 두루마리 형식으로 표구되어 있으나, 이러한 구성상의 이유로 본래는 절첩이었을 것으로 추정하는 이도 있다. 李靄燦, 앞의 책, pp. 28-29; Matsumoto, 앞의 논문, pp. 16-23. 화권 앞에 부기된 건륭제의 제발에 의



도 9 <범상권> 중 일부(프레임 98)



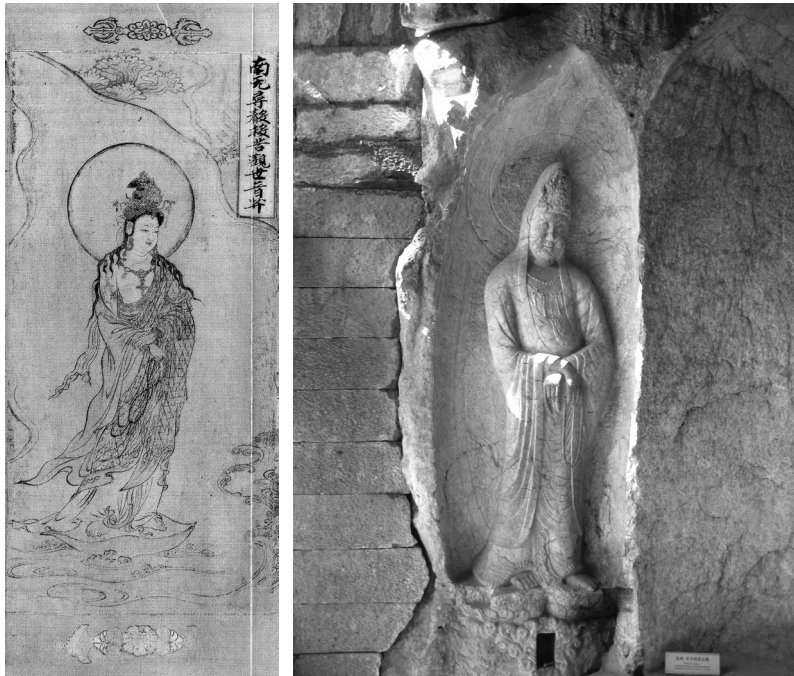
도 10 항주 연화동 관음입상, 10세기 (최선아)

하지만 표현 방식의 변화는 반드시 물리적인 공간 차이에 기인하는 것은 아니다. 앞서 밝혔 듯 <범상권> 내에는 진신관음 외에도 다양한 존상들이 묘사되어 있으며, 여기에는 20여 구의 관음도 포함된다. 방제를 통해 명칭을 알 수 있는 관음은 梵僧觀世音菩薩(58번째 프레임), 建國觀世音菩薩(86), 普門品觀世音菩薩(87), 南無尋聲救苦觀音菩薩(91), 南無白水精觀音(92), 濟諸疾病觀音(96), 普陀落山觀世音(97), 南無孤絕海岸觀世音菩薩(98), 眞身觀世音菩薩(99), 易長觀世音菩薩(100), 救苦觀世音菩薩(101), 大悲觀世音菩薩(102), 十一面觀世音菩薩(103) 등이며, 이 외 몇몇은 방제가 없거나 마모가 심해 정확한 명칭을 알 수 없지만 도상의 특징이나 배경의 정황상

하면 이 화권은 명 洪武연간(1368-1398)에 長卷으로 표구되어 天界寺에 보관되었으며, 正統연간(1436-1449) 물에 젖어 冊으로 장황되었다고 한다. 그리고 언제 다시 卷軸의 舊觀으로 돌아왔는지 모른다고 했다. 이 제발은 李霖燦, 앞의 책, p. 29 참조.

⁴⁷ '진신관음을 비롯해 관음 관련 방제는 서체의 특징상 모두 묘광이 쓴 것으로 추정된다. 자세한 내용은 주 4 참조.

⁴⁸ 李玉珉, 앞의 논문(1986), pp. 231-243. 李玉珉의 분류는 다음과 같다. 顯教觀音: 88-90, 91, 98, 101; 密教觀音: 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 105, 112, 113; 具大理地方色彩的觀音像: 58, 86, 99, 100.



도 11 <범상권> 중 일부(프레임 91)
 도 12 향주 연화동 관음입상, 10세기 (최선아)

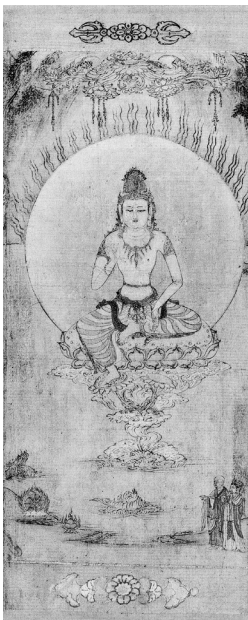
관음으로 추정된다.⁴⁷ 리위민의 분류대로 여기에는 顯敎관음과 密敎관음이 공존하며, 진신관음과 같이 대리 고유의 관음도 있다.⁴⁸ 특히 현교관음 중에는 당이나 송대 중국 본토에서 크게 유행한 관음의 모습이 포함되어 있어 주목된다. 예를 들어 98번 프레임(도 9)에는 오른손에 양류가지를 들고, 왼손에는 정병을 든 관음이 있는데, 이는 남북조시대 이래 중국에서 꾸준히 만들어 온 소위 楊柳觀音의 형태다(도 10). 91번 프레임의 보살(도 11)은 긴 염주를 든 오른손 손목을 왼손으로 잡고 있는데 이렇게 염주를 들고 손목을 교차하는 형식의 보살상은 10세기 이후 중국에서 새로이 유행하게 되는 소위 白衣觀音의 도상이다(도 12).⁴⁹ 이들은 모두 진신관음처럼 하나의 독립된

⁴⁹ 杭州 蓮花洞 입구에 이 두 형식의 관음이 마주보며 조각되어 있어 흥미롭다. 연화동 조상의 정확한 연대는 알 수 없으나 동 내 계기에 기반 해 북송 초 10세기경으로 추정한다. 이에 대해서는 中國石窟雕塑全集編輯委員會, 『中國石窟雕塑全集』 10 (南方八省) (重慶: 重慶出版社, 2000), p. 6; 浙江省文物考古研究所, 『西湖石窟』 (杭州: 浙江人民出版社, 1986), p. 2. 양류관음에 대해서는 강희정, 『중국 관음보살상 연구: 남북조시대에서 당까지』 (일지사, 2004), pp. 156-204, 233-257 참조. 백의관음 형식의 상은 蘇州 瑞光寺 탑(1013년)에서 출토된 소조상과 四川省 大足 北山石窟 125호굴, 13-14세기 경 제작된 것으로 여겨진 <普陀山聖境圖> 등을 통해 송대 이후 크게 유행했음을

프레임을 차지하고 있다. 즉 99번 프레임의 진신관음은 독립된 화면 구성방식을 공유하며 나란히 배열된 여러 관음 사이에 그 중 하나로 포함되고 배치된 것이다.⁵⁰

이처럼 동일한 방식으로 병렬된 관음들 사이 진신관음을 배치한 것이 두 번째 변화라면, 세 번째 변화는 다른 프레임에서 찾을 수 있다. 사실 〈범상권〉에는 진신관음의 모습이 한 번 더 등장한다. 비록 자세는 다르지만 89번 프레임의 관음이 그것이다(도 13).⁵¹ 입상이 아니라 오른발을 아래로 내리고 큰 연화 대좌 위에 앉은 좌상의 모습이지만, 보관을 비롯한 머리의 형태나 몸에 걸치고 있는 장신구의 종류, 도티 형식의 균의, 그리고 손의 자세 및 독특한 형태의 상체 윤곽은 모두 진신관음과 동일하여 같은 도상을 자세와 배경을 다르게 하여 표현한 것임을 알 수 있다.⁵² 이 프레임 자체에는 방제가 없다. 대신 양 옆의 88, 90번째 프레임과 이어져 특정한 서사구도를 이룬다(도 14). 둥근 원광을 뒤로 하고 중앙에 앉아있는 89번 프레임의 관음 아래에는 긴 물줄기가 흐르며 그 뒤편에는 높은 산이 놓여있고 앞쪽으로는 육지가 이어진다. 이러한 산수배경의 곳곳에는 여러 장면들이 작은 크기로 삽입되어 있는데, “除水難觀世音,” “除蛇難觀世音,” “除火難觀世音” 등의 방제가 있어 『法華經』 「普門品」에 근거한 관음보살의 諸難救濟 장면임을 알 수 있다.⁵³

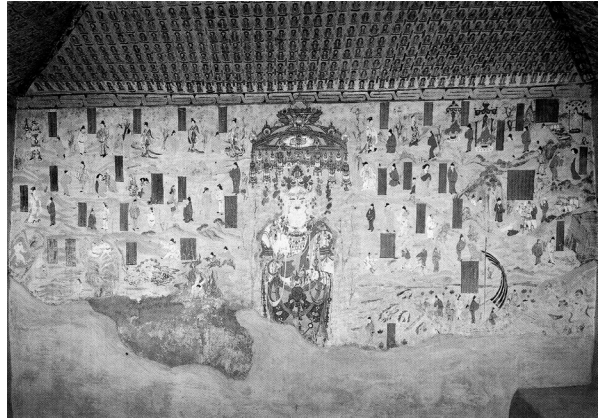
관음의 제난구제는 인도 뿐 아니라 중국에서도 남북조시대 이래로 자주 묘사된 주제다.⁵⁴



도 13 〈범상권〉 중 일부(프레임 89)

도 14 〈범상권〉 중 일부(프레임 88-90)

그 중 돈황 막고굴 제45굴을 비롯하여 중국에서 제작된 <제난구제>를 살펴보면 거의 동일한 구도가 사용되었음을 알 수 있다(도 15). 대체로 각종 구제의 장면은 산수 배경 속에 작게 묘사된 반면, 화면의 중앙에는 큰 크기의 관음을 두어 보살의 초월적인 본성과 존재감을 극대화시켰다. <범상권>에서의 제난구제 역시 같은 구도를 차용한 것으로, 중앙에 있는 관음의



도 15 <제난구제>, 돈황 막고굴 제45굴, 8세기 (敦煌文物研究所 編, 『中國石窟 敦煌莫高窟』3권, 도131)

알 수 있다. 이에 대해서는 Choi, 앞의 논문, pp. 249-250 참조. 한편 마즈모토는 “孤絶海岸”과 “尋聲救苦”라는 표현을 통해 두 관음상이 당시 寧波지방을 중심으로 형성된 보타산 신앙과 관련 있을 것으로 추정했다. Matsumoto, 앞의 논문, pp. 290-291, 294-298.

- ⁵⁰ 이처럼 형태가 다른 관음을 종합적으로 표현하는 것은 당시 중국 불교조상에서도 살펴볼 수 있다. 예를 들어 12세기경에 조성된 四川省 大足 北山石窟에는 형태와 존명이 다른 관음 13구가 함께 배치된 굴이 있다. 이는 북산석굴 제180호 감으로, 굴의 조성 연도는 굴 내 계기에 의해 1116-1122년 사이로 추정된다. 주벽의 좌상을 포함 총 13구의 관음이 조영되어 있다. 이 상 및 형태가 다른 관음상의 종합적 재현에 대해서는 Yü, 앞의 책, pp. 229-231; Choi, 앞의 논문, pp. 252-254 참조. <범상권> 내에 형태와 존명이 다른 관음이 함께 배열되어 있는 것은 이처럼 관음 신앙의 확장과 분화가 일어난 동시기 불교미술의 흐름과 관련이 있을 것이다.
- ⁵¹ 이 외에도 진신관음의 모습은 86번 프레임에서도 보인다. ‘건국관세음보살’이라는 방제가 있는 이 프레임에는 범상이 광배를 뒤로 하고 암좌에 앉아 있다. 그리고 진신관음은 범승의 두광 위에 마치 화불처럼 작게 표현되어 있다. 이 프레임의 성격에 대해서는 별도의 논의가 필요하나, 지면관계상 짧게 밝힌다면 범승 머리 위 진신관음은 <남조도전>에서 범승이 아차야상으로 화하는 모습을 표현한 것과 동일한 방식인 것으로 보아 ‘건국관세음’으로 재인식된 범승의 속성을 드러내기 위한 하나의 모티프라 생각한다. 마찬가지로 범승 주위에 배치된 산과 동물, 남조 왕 역시 모두 <남조도전>에 그려진 도상으로, 범승의 의미를 재구축하기 위해 <남조도전>에서 빌어 온 모티프로 볼 수 있다.
- ⁵²李玉珉 역시 이 관음과 진신관음의 형태적 유사성을 지적했다. 하지만 옆 프레임과 이어져 보문품을 표현하기 때문에 현교관음의 카테고리 안에 포함시켰으며, 이 상과 99번 프레임의 진신관음과의 관계에 대해서는 더 이상의 고찰을 하지 않았다.李玉珉, 앞의 논문(1986), pp. 234-236.
- ⁵³ 방제는 다음과 같다. 88번 프레임 위에서 아래로 “除怨報觀世音,” “除水難觀世音,” “除象難觀世音,” “除蛇難觀世音”이 있으며, 90번 프레임에는 “除賊難觀世音”(추정), “除獸難觀世音,” “除獄難觀世音”(추정), “除火難觀世音”이 있다.
- ⁵⁴ 중국의 <제난구제>에 대해서는 다음 참조. Miyeko Murase, “Kuan-yin as Savior of Men: Illustration of the Twenty-fifth Chapter of the Lotus Sūtra in Chinese Painting,” *Artibus Asiae* 33, no. 1/2(1971), pp. 39-74; Eugene Y. Wang, “Sound Observer and Ways of Representing Presences,” in Robert Maniura and Rupert Shepherd eds., *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects* (Ashgate: Ashgate Publishing Limited), pp. 259-278. 한편 인도 굽타시기 석굴사원에도 <제난구제>가 조각된 것을 찾아볼 수 있다.

모습은 주변에 흩어져 있는 구제 장면에 비해 크고 초월적으로 그려져 있다. 하지만 두 가지 면에서 〈범상권〉의 제난구제는 중국의 것과 차이가 있다. 첫째, 일반적이고 전형적인 산수 배경 대신 매우 구체적인 대리국의 지형이 배경으로 사용되었다. 〈범상권〉에 펼쳐진 특이한 윤곽의 호수는 대리의 耳海湖를 표현한 것이며, 그 뒤로 펼쳐진 높은 산은 이해호 뒤편의 蒼山을 묘사한 것이다.⁵⁵ 즉 제난구제라는 보편적 주제를 대리라는 특정한 장소로 옮겨 구체화하였음을 알 수 있다.⁵⁶ 둘째, 구제의 장면에 등장하는 관음과 중앙에 놓인 관음을 서로 다른 형태로 표현했다. 구제의 장면에서 화현으로서 등장하는 관음의 모습은 98, 91번 프레임에 그려진 소위 양류관음과 백의관음으로, 중국 본토에서 유행한 관음의 형상이다. 반면 그들을 아우르는 초월적인 존재의 관음으로는 바로 대리 고유의 진신관음을 선택했다. 즉 형태적 대비를 통해 진신관음의 개념적 우월성을 드러내고 있음을 알 수 있다.

이처럼 〈범상권〉 내의 진신관음은 새로운 맥락에 다시 한 번 등장함으로써 또 다른 의미를 갖게 되었다. 하지만 이와 관련해 한 가지 간과해서는 안 될 점은 99번과 89번 프레임에 그려진 관음의 본질적 의미의 차이이다. 두 상은 자세를 제외한 형식이 거의 동일하여 같은 도상을 표현했음은 분명하나, 표현 기법 면에서 차이가 있다. 89번 프레임의 관음은 자세가 자연스러울 뿐 아니라 신체의 표현도 살의 색을 그대로 살려 마치 살아있는 육신을 표현한 것처럼 보인다(도 13). 반면 99번 프레임의 관음은 둥근 원광의 빛바람을 통해 환영을 보는 것 같은 시각효과를 냈으나, 관음 이미지 자체는 경직된 자세로 정면을 바라보고 있으며, 얼굴과 몸은 금색으로 표현되어 物性이 강한 느낌을 낸다(도 2). 옷 주름이나 몸의 윤곽을 표현하는 데 있어서도 전자는 가늘고 유려한 선을 사용하여 자연스러움을 더한 반면, 후자는 두껍고 비수의 강약이 거의 없는 투박한 선을 사용해 추상적인 느낌을 더했다. 이러한 표현 방식의 차이를 기준으로 〈범상권〉 내에 그려진 20여구의 관음을 살펴보면 적어도 두 가지 다른 양식이 적용되었음을 알 수 있다. 그 중 가장 두드러지는 한 양식은 99번 프레임과 인접한 100-103 프레임의 관음에서 찾아볼 수 있다(도 16). 이들은 모두 얼굴과 몸에 금색의 사용이 두드러지고 신체 윤곽 표현에는 딱딱하고 굵은 먹선이 사용되는 등 동일한 표현 양식을 공유하고 있다. 이러한 특징은 89번 프레임의 관음상과 유사하게 자연스러운 자세를 취하고 살아 움직이는 듯이 표현된 98, 91번 프레임의 관음상(도 9, 11)과 비교해보면 더 명

⁵⁵ 李玉珉, 앞의 논문(1986), p. 235. 이해호는 윤곽 뿐 아니라 그 안에 표현된 두 마리의 용이나 소라를 통해서도 확인된다. 유사한 형상은 〈남조도전〉 화권의 마지막에도 나오며, 문자권에서 인용한 『西洱河記』나 『白古通記』에도 같은 묘사가 있다. 이에 대해서는 李玉珉, 앞의 논문(2000), p. 227 참조.

⁵⁶ 李玉珉은 88번 프레임의 “除象難觀世音”은 중국의 〈제난구제〉에서 찾아보기 힘든 주제로, 윤남 특수성을 보여준다고 했다. 李玉珉, 앞의 논문(2000), p. 228.



도 16 <범상권> 중 일부(프레임 99-103)

확히 드러난다. 색조나 자세, 선묘를 통한 신체의 표현 뿐 아니라 화면 내 존상의 크기 등에 있어 두 그룹의 관음 이미지들은 확연한 차이를 보인다.⁵⁷ 이러한 양식상의 차이는 무엇을 의미할까?

일반적으로 한 화권 내에 두 가지 다른 양식이 공존하는 것은 그림을 그린 화공의 기량 혹은 기법의 차이로 설명된다. 즉 서로 다른 양식을 구사한 두 명의 화공이 화권 제작에 참여했거나, 한 화공이 다른 양식을 사용해 그림을 그렸다고 볼 수 있다. 실제로 이 화권에는 산수나 인물 표현에 있어 몇 가지 다른 양식이 엮보여 그러한 가능성을 상정해 볼 수 있다. 하지만 관음이라는 동일한 주제를 그리면서 이와 같이 현격한 양식적 차이를 둔 이유는 무엇일까. 필자는 이러한 양식 차이에는 특별한 의도가 있다고 생각한다. 무엇보다 99-103 프레임 내의 관음 이미지는 특정한 '상'을 모사한 것이기 때문에 여타 관음들과 다른 방식으로 그려진 것이라 생각한다. 얼굴과 몸체에 사용된 풍부한 금색 뿐 아니라 경직된 정면관의 자세, 그리고 반복적인 선으로 구성된 도식적인 옷 주름의 표현은 마치 실재하는 상을 그림으로 옮겨 놓은 것 같은 인상을 준다⁵⁸(도 16). 배경

⁵⁷ 마츠모토 역시 이러한 양식적 차이를 언급했다. 그는 현 <범상도>의 배접이 잘못되었음을 지적하며, 테두리 장식의 상, 하 패턴에 따라 총 4개의 그룹으로 상이 나뉜다고 보았다. 그 중 99-103 프레임의 관음은 87 프레임과 이어지는 두 번째 그룹(그룹 B로 명명함)에 속하며, 88-91 프레임은 세 번째 그룹(그룹 C)에 속한다고 했다. 이러한 구분은 두 그룹 사이 양식 차이에서도 확인된다고 주장했다. Matsumoto, 앞의 논문, p. 224.

⁵⁸ 이처럼 경직된 정면관이나 도식적인 선을 통한 옷 주름의 표현은 실제 상을 모사한 중당 시기 돈황 막고굴 제231굴이나 237굴의 瑞像圖에서도 보인다. 敦煌研究員主編, 『敦煌石窟全集』12 (佛教東傳故事畫卷)(上海: 上海人民出版社, 2000), pp. 46-66.

과의 관계 역시 그러한 효과를 높인다. 산수 배경 속에 자연스럽게 자리 잡고 있는 89, 91, 98번 프레임의 관음들과는 달리 99-103 프레임의 관음들은 배경과 분리되어 마치 독립된 단상 위에 놓인 것 같아 보인다. 즉 이들은 살아 움직이는 육신의 표현이라기보다는 어느 한 곳에 놓여 고정된, 특정한 상을 묘사한 것처럼 보인다.

이러한 추정과 관련하여 주목되는 것은 첫 번째 그룹의 관음상 중 몇몇은 전승을 통해 실제로 남조에 존재했었던(혹은 존재했다고 여겨진) 상임을 알 수 있다는 것이다. 앞서 살펴보았듯 99번의 진신관음은 본래 남조 왕실에서 숭상하던(것으로 여겨진) 신비로운 상이다. 그러한 상의 모습을 <범상권>의 제작자는 환영으로 나타난 모습으로 다시 표현한 것이다. 한편 100번 프레임의 역장관세음보살 역시 남조에 존재했던 특정한 상이었다고 전한다(도 16). 이 상에 대한 이야기는 현재는 유실된 대리국의 『梵古通』을 바탕으로 명말 청초 시기 간행된 운남 지방지인 『梵古通記淺述』에서 찾아볼 수 있다.⁵⁹ 이에 따르면 역장관세음보살상은 남조 세륙 연간, 즉 9세기 중엽 남조가 익주를 원정했을 당시 전리품으로 가져 온 여러 물건 중 하나였다고 한다. <범상권> 내 이 상은 큰 원형 장식판을 가운데에 둔 긴 영락을 몸에 걸치고 있으며, 작은 불좌상이 두 다리 사이에 장식되어 있는 것이 특징인데, 최근 리위민의 조사에 의해 유사한 형식의 상이 사천성 夾江千佛岩에 있다는 사실이 밝혀졌다.⁶⁰ 101-103 프레임의 관음에 대해서는 더 이상 알려진 바가 없으나 화면 내에 표현된 여러 요소들을 통해 99, 100 프레임의 관음처럼 남조와 강한 연관이 있는 상임을 추정해 볼 수 있다. 예를 들어 101번 프레임에는 상의 뒤편으로는 높은 산이, 앞으로는 특이한 형태의 호수가 있는데, 이는 대리의 특징적인 지형의 모습이다(도 16). 즉 높게 솟아 오른 산은 창산을, 交龍을 비롯해 고동과 물고기가 있는 호수는 이해호를 표현한 것이다. 뿐만 아니라 이 상은 미국 보스턴 박물관(Museum of Fine Arts, Boston)에 소장된 한 구의 금동관불을 통해 <남조도전>의 범승과 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다(도 17).⁶¹ 한편 102번 프레임에는 <남조도전>에 등장한 노인의 모습이 표현되어 있어 역시 남조와의 관련성을 알 수 있다. 그리고 103번 프레임의 경우는 더욱 명확히 남조와의 관련성을 드러낸다. 상 아래에는 원주민의 복장을 하거나 특이한 형태의 관을 쓴 이들이 중앙을 향해 합장을 하고 있는데, 방제를 통해 이들은 기왕 세노라를 비

⁵⁹ 尤中校注, 『梵古通記淺述校注』(昆明: 雲南人民出版社, 1988), p. 79; 李玉珉, 앞의 논문(2006), p. 74 재인용.

⁶⁰ 夾江千佛岩 제90호감의 상이다. 도판은 李玉珉, 앞의 논문(2006), 도 15 A, B 참조.

⁶¹ 여기에는 가운데 있는 범승 양 옆으로 같은 형식의 보살상이 서 있는데, 이들은 구관세음보살과 동일하게 왼손에는 정병을, 오른손에는 양류가지를 들고 있다. 특히 영락이 천의 사이에 접혀져 들어간 모습이 동일하다. 이 상에 대해서는 Howard, 앞의 논문(1990), p. 4 참조.



도 17 금동관불(범승과 두 보살), 9세기(?), 높이 21cm, 보스턴박물관 (Howard, "A Gilt Bronze Guanyin from the Nanzhao Kingdom of Yunnan," Fig. 7)

롯한 남조의 역대 왕과 몽씨 가문의 사람들을 표현한 것임을 알 수 있다(도 16).⁶² 이처럼 101-103 프레임의 관음은 내용이나 표현 기법 면에서 99, 100 프레임과 동질성을 유지한다. 따라서 비록 더 이상의 정보는 알 수 없으나, 마찬가지로 남조에서 숭상하던 특정한 상을 묘사한 것일 가능성이 높다.

대리국에서 제작한 <범상권> 내에 이렇게 남조와 관련된 상을 포함시킨 이유는 무엇일까. 비록 진신관음을 비롯해 이 상들의 모델이 되었을 原像(original image)의 행방은 현재 알 수 없지만, 이들과 동일한 형식을 갖고 있는 금동상들이 있어 주목된다. 예를 들어 구미의 여러 박물관

⁶² 확인되는 방제와 재위 시기는 다음과 같다. 상단: 孝桓王異(779-808), 武聖(712-728), 威成王閣(712-728), 興宗王羅晟(674-217), 靜王晟勸(816-823), 景莊皇帝世隆(859-877), 孝哀中興皇帝(897-902); 하단: 夢諱, 溥彌脚, 武宣皇帝, 昭成皇帝(823-859), 豐佑(823-859), 奇王細奴羅(653-674), 太宗武王晟(712-728), 神武王鳳(748-779), 武子谷(?). 명문은 李霖燦, 앞의 책, p. 43.



도 18-1 금동관음입상, 12세기,
48.9cm, 샌디에고 박물관
소장 (최선아)



도 18-2 18-1의 뒷면 (최선아)

과 대만 고궁박물관 등에는 진신관음과 동일한 형상의 금동상이 30여 구 가량 소장되어 있다(도 3).⁶³ 그 중 샌디에고 박물관(San Diego Museum of Art)에 소장된 금동상 뒷면에는 다음과 같은 명문이 있다(도18-1, 2): “皇帝崇信段政興資爲太子/段易長生段易長興等造/記願祿筭塵沙爲喻保慶千/春孫嗣天地標機相承万世.”⁶⁴ 즉 이 상은 대리국의 황제 段政興(재위 1147-72)이 발원한 것인

⁶³ 미국 뉴욕 Metropolitan Museum of Art을 비롯해 시카고 Art Institute, 워싱턴 Freer Gallery 등에 같은 형상의 금동상이 소장되어 있으며, 雲南 劍川 石鐘山 석굴에도 조각으로 표현되어 있다. 이들에 대해서는 Guy, 앞의 논문; 傅雲仙, 『阿嵯耶觀音研究』(南京藝術學院 博士學位論文, 2005); 李雲晉, 『雲南大理的阿嵯耶觀音造像』, 『文博』 2005, no. 1, pp. 32-35; 李玉珉, 앞의 논문(2009), pp. 31-39 참조.

⁶⁴ 명문은 李霖燦, 앞의 책, p. 26을 따랐으며, 이는 Chapin의 초록과 약간 차이를 보인다. Chapin, 앞의 논문(1944), p. 146.

데, 단정홍은 〈범상권〉에 등장하는 이정황 제 단지홍의 아버지다. 이를 통해 〈범상권〉 제작 이전에도 대리 왕실에서는 이 상을 숭배하고 있었음을 알 수 있다. 이 외에도 대리 승성사 천순탑 내에서는 금동 뿐 아니라 목재, 그리고 순금으로 제작된 같은 형식의 상이 나와 상에 지대한 관심을 알 수 있다.⁶⁵ 한편 100, 101번 관음상 역시 같은 형식의 금동상이 존재한다(도 19, 20).⁶⁶ 비록 명문이 없어 정확한 연대는 알 수 없지만, 상의 양식상 대리에서 제작한 것으로 추정되며, 크기도 40-50cm 내외로 크기도 거의 비슷하다.⁶⁷ 이러한 예들을 통해 대리국에서는 진신관음을 비롯해 남조에 연원을 두고 있는(있다고 여겨지는) 상들을 끊임없이 모사하며 지속적으로 숭배했음을 알 수 있다.

자료의 부족으로 더 구체적인 사항은 알 수 없지만, 〈범상권〉에 그려진 남조 관련 관음상들과 그와 동일한 형식



도 19 금동관음입상, 11-12세기, 46.7cm,

대만 고궁박물관(李玉珉, 「易長觀世音像考」, 도 1A)

도 20 금동관음입상, 9세기(?), 43cm, 발티모어 월터스 미술관 (Howard, "A Gilt Bronze Guanyin from the Nanzhao Kingdom of Yunnan," Fig. 1a)

⁶⁵ 천순탑 유물에 대해서는 姜懷英·邱宣充, 앞의 책, pp. 71-80, 도 105-108. 이 외에도 劍川 石鐘山石窟에도 동일한 상이 조각되어 있다. 검천 석굴에 대해서는 李昆聲, 앞의 책, pp. 116-117 참조. 이 중 목조상 앞면에는 주석 목서로 '眞身'이라는 글자가 쓰여 있어 주목된다. 이 상에 대해서는 李昆聲, 앞의 책, p. 74, 도109 참조.

⁶⁶ 역장관음(100)과 동일한 형상의 금동상은 미국 Virginia Museum of Fine Arts, 대만 고궁박물관, 일본 오사카 시립미술관 등에 소장되어 있다. 이 상들은 세부적인 표현도 동일하다. 예를 들어 영락으로 이어진 큰 원판 내에는 불열반의 장면이 표현되어 있으며, 다리 부분에는 두 명의 공양자와 불좌상이 새겨져 있다. 이 상에 대해서는 Howard, 앞의 논문(1985), pp. 1-4; 李玉珉, 앞의 논문(2006), pp. 67-71, 도1-3 참조. 구고관세음보살(101)의 경우도 미국 발티모어 Walters Art Gallery를 비롯해 독일 쾰른 Museum für Ostasiatische Kunst 등에 금동상이 소장되어 있다. 이들 역시 세부 표현이 동일한데, 특히 천의 속에 접혀 들어갔다가 다시 나온 영락표현이 특징적이다. 이 상에 대해서는 Howard, 앞의 논문(1990) 참조. Howard는 발티모어 상은 9세기로, 쾰른의 상은 13-14세기 경 제작으로 보았다.

⁶⁷ 예를 들어 역장관음의 경우 Virginia 소장 상은 45.8cm, 오사카 상은 45.6cm, 대만 상은 46.7cm이며, 구고관세음보살 역시 모두 43cm 내외이다.

의 수많은 금동상들은 대리 왕실에 있어 前代의 불교문화 유산이 얼마나 큰 의미를 갖고 있었는지를 시사한다. 특히 남조 왕조와 관련 있는 관음상들을 끊임없이 복제하고 모사함으로써 대리국은 남조의 불교문화를 적극적으로 계승하며, 동시기 중국(송)과는 구별되는 독자적인 불교 역사 체계를 써 가고 있었음을 알 수 있다.⁶⁸ 이러한 정체성의 확립은 진신관음을 통해 더욱 극대화되었다. 〈범상권〉 제작자는 남조에 연원이 있다고 여겨지는 진신관음을 상(화현으로 등장한 상)의 모습(99번 프레임)으로 표현했을 뿐 아니라, 그 형상에 다시 생명을 불어 넣어 살아있는 육신의 모습(89번 프레임)으로 부활시켰다. 즉 ‘진형’이라 여겨진 관음상을 관음으로 변안함으로써, 상을 통해 진의 모습을 역으로 규정한 것이다. 이러한 재해석이 가능했던 것은 이미 그러한 형상이 관음의 참모습(진신 혹은 진형)이라고 하는 인식이었기 때문이다. 다시 말해 〈범상권〉을 제작한 이는 신, 화현, 상의 존재론적 차이를 자유롭게 넘나들며 이 모두를 한 화권 내에 시각적으로 표현해 냈는데, 이는 진신이라는 개념의 이중성(신의 참모습이자 그러한 참모습을 구현한 상)을 효과적으로 이용했기 때문이다. 그리고 결국 신의 모습으로 재현된 89번 프레임의 진신관음(혹은 관음의 진신)을 통해 남조에 기원을 둔 이 특정한 형상의 관음이 다른 어떤 형상의 관음보다 더 개념적으로 우월함을 주장했다. 즉 〈남조도전〉의 관음을 ‘진신’이라 명명하고 이에 새로운 의미를 부여함으로써 〈범상권〉의 제작자가 최종적으로 드러내고자 한 것은 남조를 계승한 대리국 불교문화의 정체성과 우월성일 것이다.⁶⁹

⁶⁸ 진신관음을 비롯하여 남조와 관련된 여러 관음상을 〈범상권〉에 재현한 이유는 바로 불교국가로서의 남조의 명성과 권위를 지속한다는 의미가 있을 것이다. 이와 관련해 주목할 것은 바로 〈범상권〉 내에 진신관음을 주었다고 여겨지는 범승의 모습이 독립적으로 그려졌는데(86번 프레임), 방계를 통해 그를 “建國觀世音菩薩”이라고 명명하고 있다는 점이다. 즉 진신관음의 위상은 단순히 화현을 통해 얻어진 관음의 참모습인데서 그치는 것이 아니라 대리의 전신인 남조의 건국과의 관련성 속에서 더욱 더 의미가 있음을 알 수 있다.

⁶⁹ 〈범상권〉에 표출된 ‘진신관음에 대한 인식’이 얼마나 대리 사회에 보편적으로 퍼졌는지에 대해서는 자료의 부족으로 더 이상 알기 힘들다. 단 주 65에서 밝혔듯 ‘진신’의 명문이 있는 목조상이 있으나, 이 상 역시 왕실 발원으로 여겨지기에 보편성을 논하기에는 한계가 있다. ‘아차야상’이라는 표현의 부재에 대해서도 자료가 없는 관계로 깊이 논할 수 없다. 하지만 본 논문은 그러한 인식이 동시기 왕실 외부에서, 혹은 이후에 어떻게 진행됐는 지와는 별개로 〈범상권〉을 제작할 당시 제작한 이들의 진신관음에 대한 인식을 다른 글로, 그들이 ‘진신관음에 대한 특별한 인식이 있었음’은 글을 통해 충분히 설명되었다고 생각한다.

IV. 결론

이상과 같이 본 논문에서는 <범상권> 99번 프레임에 그려진 '진신관음'의 연원을 <남조도전>을 통해 살피고, 그것이 12세기 <범상권>에서 어떻게 재해석되고 이용되었는지에 대해 논했다.⁷⁰ <남조도전>에서의 진신관음(아차야관음)에는 여러 의미가 중첩되어 있다. 불교를 전하기 위해 남조를 방문한 범승이 전해준 상이라는 의미 뿐 아니라, 관음의 화신인 범승이 자신의 몸을 변화시켜 드러내 보인 관음의 참모습이라는 의미가 공존하며, 남조의 건국과 연관된 범승의 역할과 <남조도전>의 성립 시기인 9세기 남조와 당의 관계를 고려하면 이 상에는 정치적, 문화적 함의가 더해진다. 동시기 중국 본토에서 제작되던 관음의 형상이 아니라 남조와 인접한 동남아시아 지역 관음상의 형상을 따랐다는 것 역시 이 상의 특수성을 더욱 부각시킨다. 이처럼 다방면으로 중첩된 의미가 있는 관음상은 12세기 대리국에서 제작된 <범상권> 내에서 다시금 새로운 의미를 부여받았다. <범상권>의 제작자는 이 상의 존재론적 이중성(상이자 화현)을 효과적으로 시각화했을 뿐 아니라, 다른 표현 양식을 통해 상을 다시 신의 모습으로 변안했다. 특정한 외형을 지닌 상과 그 상에 부기된 전설을 역으로 이용하여 신(관음)의 모습을 규정하고, 그렇게 재창조된 신을 대리 고유의 배경 속에 상주하며 여타 형상의 관음을 초월하는 최상의 존재로 배치함으로써 동시기 중국(송)과는 구별되는 대리국의 독자적인 불교문화를 천명했다.

이처럼 진신이라는 개념이 불교조상에 어떻게 사용되었는지를 살피는 것은 고대 불교도들이 상에 대해 어떠한 생각을 했으며 그들에게 있어 상은 어떤 의미였는지를 살피는 데에 도움이 된다. 그리고 이와 같이 상에 대한 인식을 다루는 것은 이 글에서도 드러나듯 제작 연대나 지역을 밝히고, 양식적, 도상적 특징을 탐구하는 미술사의 전통적인 방법론과 분리되어 있는 것은 아니다. 오히려 전통적인 방법론을 통해 도출된 여러 객관적인 정보를 바탕으로, 상을 제작하고 숭배했던 이들이 어떻게 상을 생각하고 이용했는지를 살피는 것으로 한 걸음 더 나아가는 것이다. 이처럼 종교적인 상의 본질적인 의미와 맥락을 탐구하려는 움직임은 이미 국, 내외 학계의 보편적인 현상이다.⁷¹ 이를 위해 학자들은 복잡한 교리나 의식 절차를 살피기도 하고, 상을 둘러싼 역사적,

⁷⁰ 앞서도 밝혔듯 현 상태의 <범상권>은 침수로 인한 훼손과 여러 차례의 재표구로 인해 제작 당시의 모습과 차이가 있음을 인식할 필요가 있다. 따라서 몇몇 관음의 배치도 지금의 화권과는 다를 가능성이 있다. 본 논문에서는 지면이 부족하고 논지 전개상 큰 관련이 없어 <범상권> 전체의 구성과 복원안을 설명하지 않았다. 대신 이에 대해서는 Choi, 앞의 논문, pp. 227-230을 참조하길 바란다.

⁷¹ 이에 대한 정리는 Choi, 앞의 논문, pp. 10-24; 최선아, 「한국 불교조각 연구의 현주소와 미래」, 『인문과학연구논총』 36(3) (2015), pp. 65-93.

정치적 맥락을 살피기도 한다. 본 논문에서 다룬 진신과 같은 용어는 실제로 상을 제작하고 숭배했던 사람들이 사용했던 표현으로, 〈범상도〉 및 중국 불교미술 외에도 한국 고대 불교미술 관련 문헌자료에서도 종종 등장한다.⁷² 이러한 용어에 대한 관심은 상의 의미를 탐구하는 데 있어 중요한 출발점이 된다.

*주제어(key words) 진신(眞身, true body), 관음(觀音, Avalokiteśvara), 대리(大理, Dali), 장승온(張勝溫, Zhang Shengwen), 범상권(梵像卷, Long Roll of Buddhist Images), 남조(南詔, Nanzhao), 동남아시아(Southeast Asia), 화현(化現, manifestation)

■ 투고일 2016년 2월 29일 | 심사개시일 2016년 3월 22일 | 심사완료일 2016년 4월 14일 ■

⁷² 이에 대해서는 별도의 논고를 준비 중이다.

참고문헌

1. 국문

- 강희정, 『중국 관음보살상 연구: 남북조시대에서 당까지』, 일지사, 2004.
- 로버트 S. 넬슨·리처드 시프 편저, 정연심 외 번역, 『꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선』, 미진사, 2015.
- 이주형, 「眞身に 관하여」, 『人文論叢』 45 (서울대학교 인문대학 인문과학연구소, 2001), pp. 227-261.
- 주경미, 「中國 古代 皇室發願 佛舍利莊嚴의 정치적 성격—易姓革命의 선전물로서의 眞身舍利供養」, 『東洋學』 33, 2003, 2, pp. 363-382.
- _____, 「고대 국왕의 진신사리 공양과 정치적 함의」, 『인문사회과학연구』 (부경대학교 인문사회과학연구소) 제10권 제2호, 2009, pp. 17-50.
- 최선아, 「진용(眞容): 인도 보드가야 향마축지인 불좌상에 대한 중국 당대(唐代) 불교도들의 인식과 수용」, 『미술사와 시각문화』 8, 2009, pp. 8-39.
- _____, 「돈황(敦煌) 막고굴(莫高窟) 제61굴과 오대산(五臺山) 문수진용(文殊眞容)」, 『민족문화연구』 제64호, 2014, pp. 135-175.
- _____, 「한국 불교조각 연구의 현주소와 미래」, 『인문과학연구논총』 36(3) (명지대학교 인문과학연구소), 2015, pp. 65-93.

2. 일문·중문

- 姜懷英(장화이영)·邱宣充(치우웬충), 『大理崇聖寺三塔』, 北京: 文物出版社, 1998.
- 鎌田茂雄(가미타 시게오), 1997, 「南詔國的佛教—中印佛教文化的融合」, 張岱年·湯一介 등 편, 『文化的衝突與融合』(張申府, 梁漱溟, 湯用彤先生百年誕辰紀念論文集), 北京: 北京大學出版社, 1997, pp. 385-400.
- 古正美(구정메이), 「南詔, 大理的佛教建國信仰」, 『從天王傳統到佛王傳統: 中國中世佛教治國意識型態研究』, 臺北: 商周出版, 2003, pp. 425-456.
- 關口正之(세키구치 마사유키), 「大理國張勝溫畫梵像について」上, 『國華』 75, no. 895, 1966, pp. 9-21.
- _____, 「大理國張勝溫畫梵像について」下, 『國華』 vol. 76, no. 898, 1967, pp. 7-27.
- 國立故宮博物院編, 『精彩一百 國寶總動員』, 臺北: 國立故宮博物院, 2011, pp. 288-296.
- 屈綏(취타오), 「二十世紀台灣《張勝溫梵像卷》研究之貢獻」, 『敦煌研究』 2003, no. 2, pp. 29-41.
- 奈良國立博物館, 『聖地寧波: 日本佛教1300年の源流』, 奈良: 奈良國立博物館, 2009.
- 藍吉富(란지푸), 「南詔時期佛教源流的認識與探討」, 『雲南大理佛教論文集』, 臺北: 佛光出版社, 1991, pp. 150-170.

- 大理州文聯編,『大理古佚書鈔』,昆明:雲南人民出版社,2002.
- 敦煌文物研究所編,『中國石窟 敦煌莫高窟』全5卷,東京:平凡社,1980-1982.
- 敦煌研究員主編,『敦煌石窟全集』12(佛教東傳故事畫卷),上海:上海人民出版社,2000.
- 藤澤義美(후지사와 요시미),「南詔国の佛教に就いて」,『東洋史學論集』1,1953,pp.131-54.
- 羅焯(루자오),「大理崇聖寺千尋塔與建極大鐘之密教圖像一兼談〈南詔圖傳〉對歷史的篡改」,『藝術史研究』5, 003, pp.277-294.
- _____,「隋唐“神僧”與〈南詔圖傳〉的梵僧一再談〈南詔圖傳〉對歷史的偽造與篡改」,『藝術史研究』7, 2005, pp.387-402.
- 呂建福,『中國密教史』北京:中國社會科學出版社,1995.
- 方國瑜(방귀위)編,『雲南史料叢刊』2卷,昆明:雲南大學出版社,1998.
- 傅雲仙(푸인선),「阿嵯耶觀音研究」,南京藝術學院博士學位論文,2005.
- 王海濤(왕하이타오),『雲南佛教史』,昆明:雲南人民出版社,2001.
- 李昆聲(리쿤성)·祁慶富(치칭푸),『南詔史話』,北京:文物出版社,1985.
- 李昆聲(리쿤성)編,『南詔大理國彫刻繪畫藝術』,昆明:雲南人民出版社;雲南美術出版社,1999.
- 李霖燦(리린찬),「南詔的隆舜皇帝與〈摩訶羅嗟〉名號考」,『慶祝李濟先生七十歲論文集』1,(臺北:清華學報社) 1965, pp.149-68;『中國名畫研究』臺北:藝文出版社,1973, pp.153-170 재수록.
- _____,「南詔大理國新資料的綜合研究」,臺北:中央研究院民族學研究所,1967.
- 李玉珉(리위민),「張勝溫梵像卷之觀音研究」,『東吳大學中國藝術史集刊』15,1986, pp.227-264;臺灣故宮博物院,『觀音特展』,臺北:故宮博物院,2000, pp.228-241 재수록.
- _____,「梵像卷釋迦佛會、羅漢及祖師像之研究」,『中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集』,書畫(上),臺北:國立故宮博物院,1991, pp.195-219.
- _____,「梵像卷作者與年代考」,『故宮學術季刊』23, no.1, 2005, pp.333-366.
- _____,「易長觀世音像考」,『國立臺灣大學美術史研究集刊』2, 2006, pp.67-88.
- _____,「阿嵯耶觀音菩薩考」,『故宮學術季刊』27, no.1, 2009, pp.1-72.
- 李雲晉(리운진),「雲南大理的阿嵯耶觀音造像」,『文博』2005, no.1, pp.32-5.
- 張輝(장휘)·齊林(지린)編,『張勝溫畫梵像卷』,天津:人民美術出版社,2001.
- 重慶大足石刻藝術博物館,『大足石刻雕塑全集』4卷,重慶:重慶出版社,1999.
- 侯冲(후충),「佛教史料南詔圖傳初探」,『大理文化』vol.71, no.5, 1991, pp.53-56.
- _____,「雲南阿吒力教綜論」,『雲南宗教研究』1999-2000, pp.102-108.

3. 영문

- Backus, Charles. *The Nan-Chao Kingdom and T'ang China's Southwestern Frontier*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- Blackmore, Michael. "The Rise of Nan-chao in Yunnan." *Journal of South-east Asian History*, vol. 1, 1960, pp. 47-61.
- Chapin, Helen B. "Yunnanese Images of Avalokiteśvara." *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 8, no. 2, 1944, pp. 131-186.
- _____. "A Long Roll of Buddhist Images." *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (June, 1936), pp. 1-24; (December, 1936), pp. 1-10; (June, 1938), pp. 26-67.
- _____. and revised by Alexander C. Soper, "A Long Roll of Buddhist Images I-IV." *Artibus Asiae* vol. 32, no. 1, 1970, pp. 5-41; nos. 2-3, 1970, pp. 157-199; no. 4, 1970, pp. 259-306; vol. 33, nos. 1-2, 1971, pp. 75-142.
- _____. and revised by Alexander C. Soper, *A Long Roll of Buddhist Images*, Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1972.
- Choi, Sun-ah. "Quest for the True Visage: Sacred Images in Medieval Chinese Buddhist Art and the Concept of Zhen." Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 2012.
- Chutiwongs, Nalanda. *The Iconography of Avalokiteśvara in Mainland South East Asia*, New Delhi: Aryan Books International, 2002.
- Gjertson, Donald E. "The Early Chinese Buddhist Miracle Tale: A Preliminary Survey." *Journal of the American Oriental Society* 101, no. 3, 1981, pp. 287-301.
- Guy, John. "The Avalokiteśvara of Yunnan and Some South East Asian Connections." *Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 17, 1994, pp. 64-83.
- Howard, Angela F. "Royal Patronage of Buddhist Art in Tenth Century Wu Yueh: The Bronze Kuan-yin in the Virginia Museum of Fine Arts, Richmond." *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 57, 1985, pp. 1-60.
- _____. "A Gilt Bronze Guanyin from the Nanzhao Kingdom of Yunnan: Hybrid Art from the South-western Frontier." *The Journal of the Walters Art Gallery* 47, 1990, pp. 1-12.
- _____. "Buddhist Monuments of Yunnan: Eclectic Art of a Frontier Kingdom." In Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith eds. *Arts of the Sung and Yüan*, New York: The Metropolitan Museum, 1996, pp. 231-245.
- _____. "The Development of Buddhist Sculpture in Yunnan: Syncretic Art of a Frontier Kingdom." In Janet Baker ed. *The Flowering of a Foreign Faith: New Studies in Chinese Buddhist Art*, Mumbai: Marg Publications, 1998, pp. 134-145.
- Howard, Angela, Li Kunsheng, and Qiu Xuanchong. "Nanzhao and Dali Buddhist Sculpture in Yunnan." *Orientalism* vol. 23, no. 2 (February), 1992, pp. 51-60.
- Lee, Seunghye. "Representation and Re-presentation: A Study of the Illuminated History of Nanzhao Kingdom." Unpublished M.A. Paper, University of Chicago, 2006.
- Lutz, Albert. *Der temple der drei pagoden von Dali: zur buddhistischen kunst des Nanzhao- und Dali-*

- Königreichs in Yunnan, China*, Zurich: Museum Rietberg, 1991.
- _____. "Buddhist Art in Yunnan." *Oriental Art* vol.23, no. 2(February), 1992, pp. 46-50.
- Matsumoto, Moritaka. "Chang Sheng-wen's Long Roll of Buddhist Images: A Reconstruction and iconology." Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1976.
- Murase, Miyeko. "Kuan-yin as Savior of Men: Illustration of the Twenty-fifth Chapter of the Lotus Sūtra in Chinese Painting." *Artibus Asiae* vol.33, no. 1/2, 1971, pp. 39-74.
- Nelson, Robert S. and Richard Shiff ed. *Critical Terms for Art History*(Second Edition), Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Yü, Chün-fang. "P'u-t'uo Shan: Pilgrimage and the Creation of the Chinese Potalaka." In Susan Naquin and Yü Chün-fang eds., *Pilgrimage and Sacred Places in China*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 190-245.
- _____. *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*, New York: Columbia University Press, 2001.
- Wang, Eugene Y. "Of the True Body: the Famen Monastery Relics and Corporeal Transformation in Tang Imperial Culture." In Wu Hung and Katherine T. Mino eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 2005, pp. 79-118.
- _____. "Sound Observer and Ways of Representing Presences." In Robert Maniura and Rupert Shepherd eds., *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Ashgate: Ashgate Publishing Limited, 2006, pp. 259-278.

국문초록

이 글은 <大理國梵像卷>(이하 <범상권>)에 그려진 특정한 형식의 관음보살상이 '眞身'으로 명명된 종교적, 문화적, 정치적 배경을 살핌으로써 <범상권>에 투영된 大理國(937-1254)의 불교역사관과 상 숭배의 일면을 밝힌다. 12세기 후반 <범상권>을 구상하고 제작한 이들이 前代, 즉 南詔(653-902)의 문화를 계승하는 동시에 불교 국가로서의 대리국의 위상을 높이기 위해 어떻게 진신이라는 개념과 그렇게 명명된 상을 이용했는지를 논하여 고대 불교도들의 상에 대한 인식의 한 측면을 조망하고자 한다.

현재 대만 고궁박물관에 소장되어 있는 <범상권>은 총 길이가 19미터에 달하는 긴 화권으로, 대리국의 利貞 황제 段智興(재위 1172-1200) 시기 張勝溫이라는 화공이 제작한 것으로 알려져 있다. 대리국에서 숭상한 것으로 추정되는 불교 신상들의 이미지가 총 136개에 달하는 프레임에 그려져 있는데, 그 중 99번째 프레임에는 '眞身觀世音菩薩'이라는 방제를 가진 상이 있다. 높게 틀어 올린 머리와 보관, 나신의 상체와 도티(dhoti) 형식의 裙衣, 특이한 모양의 영락 장식 등 상의 전체적인 형식은 참(Cham)을 비롯한 동남아시아 지역 보살상과 유사하다. 같은 형식의 상이 조각으로도 만들어져 30여점에 달하는 금동상이 전하고 있으며, 대리국의 수도였던 현 雲南省 大理에서 출토된 유물 중에도 금, 금동, 목재 등 다양한 재료로 만들어진 동일 형식의 상이 있어 이러한 관음 이미지에 대한 관심과 신앙의 비중이 매우 높았음을 알 수 있다. 본 논문은 이러한 형태의 상이 왜 <범상권> 내에서 '진신'이라 불렸는지에 대한 질문으로 시작한다. 이에 대한 답을 찾기 위해 필자는 같은 형식의 상이 등장하는 일본 교토 후지이유린칸 소장 <南詔圖傳>(899년 제작 추정)을 면밀히 살펴 상에 부기된 전설을 소개하고, 전설에 따라 관음의 화신인 범승이 화현을 통해 상으로 드러난 관음의 참모습을 그대로 모사했다는 의미에서 상은 '진신'이라 불릴 수 있었음을 밝힌다. 그리고 <남조도전>에 투영된 남조의 정치적 입장과 불교역사관을 도출하여 상이 특별히 동남아시아 양식을 취한 배경과 의미를 제시한다. 이어 <남조도전>에서의 도해가 <범상권>에서 어떻게 재구성되고 개편되었는지를 살펴, <남조도전>에 이미 제시된 상의 존재론적 이중성(상이자 화현)이 <범상권>에서는 보다 더 효과적으로 시각화되었을 뿐 아니라, 별도의 프레임을 마련해 상이 아닌 신, 즉 관음의 모습으로 재창출되어 대리 고유의 배경 속에 상주하며 여타 형상의 관음을 초월하는 최상의 존재로 표현되었음을 밝힌다. 이를 통해 <범상권>의 제작자는 '진신'의 개념을 통해 남조에 기원을 둔 특정한 형상의 관음이 개념적으로 우월할 뿐 아니라 동시기 중국(송)과는 구별되는 대리국의 독자적인 불교문화를 천명했음을 주장한다.

A Long Roll of Buddhist Images of the Dali Kingdom and the True Body of the Bodhisattva Avalokiteśvara

Sun-ah Choi *

This paper discusses the religious, cultural, and political backgrounds in which a particular form of a bodhisattva image in the *Long Roll of Buddhist Images of the Dali Kingdom* (大理國梵像卷, hereafter *Long Roll*) was called *zhenshen* (眞身, true body). Focusing on the ways in which the *Long Roll* employed the notion of *zhenshen* in order to reshape the prestige of the Dali kingdom (937-1254), it aims to illuminate one of the aspects of medieval Buddhists' reception of their sacred images.

Currently in the collection of the Palace Museum in Taipei, the *Long Roll*, measuring approximately nineteen meters long, is a handscroll painting attributed to an otherwise unknown artisan Zhang Shengwen (張勝溫) during the reign of emperor Lizhen (r. 1172-1200) of the Dali. Composed of one hundred thirty six frames, this painting is an extensive collection of the divinities in the Buddhist pantheons which seem to have been worshiped in the twelfth-century local kingdom located in the southwestern part of China. The particular focus of this paper is an Avalokiteśvara image in the scroll, which is labeled as the *zhenshen Guanshiyin pusa* (眞身觀世音菩薩, The True Body of the Bodhisattva Avalokiteśvara). From

* Myongji University

** This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2014S1A5A8019184).

the distinctive hair style with a crown to the lower garment tied in the manner of an Indian *dhoti*, the formal characteristics of the image are those of the Southeast Asian sculptural traditions. Besides the pictorial representation, a number of gilt bronze statues of the same form survive, attesting to the popularity of the image during the medieval period. In order to answer why the particular form of Avalokiteśvara image was referred to as *zhenshen*, this paper first examines the *Illustrated History of Nanzhao* (南詔圖傳, hereafter *Illustrated History*), which relates the legend of the icon's birth. It also discusses the Nanzhao's political and religious stance against Tang China couched in the *Illustrated History*, and connects it with the reason why the statue displays Southeast Asian style. Then, this paper moves on to the examination of how the pictorial representations of the image shifted in the *Long Roll*. By reading closely the ways in which the image is illustrated in the new context, I suggest that the double nature of the image (statue cum manifestation of Avalokiteśvara) enabled those who designed the *Long Roll* to represent it both as the representations of a preexisting statue and a deity with flesh body. With these observations, I finally argue that the notion of *zhenshen* was employed in the *Long Roll* in order to elevate the ontological status of the particular form of the image, and through this, the prestige of the Dali's Buddhist visual culture.