美術史學硏究 第294號 2017.06 pp. 101-129

백옥상에 보이는 雙樹表現에 대한 재검토
- 가지가 꼬인 형태를 중심으로 -

서 남 영*

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 6세기 가지가 꼬인 雙樹表現의 현황
Ⅲ. 가지가 꼬인 樹木表現의 기원과 의미
Ⅳ. 白玉像에 보이는 가지가 꼬인 雙樹表現의 制作背景
Ⅴ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

6세기경 중국 하북지방에서는 백옥상[1]의 제작이 성행하였다. 曲陽 修德寺址 출토상이나 근래 출토된 鄴城遺址 불상을 통하여 북위시대부터 당대에 이르는 다양한 백옥상의 실례를 확인할 수 있다. 조상기에 의하면 백옥상은 민간이 주로 발원한 造像으로 황실이 주도한 운강이나

* 계명대학교

1 백옥상은 현재 학계에서「白玉像」을 비롯하여「白大理石像」,「白石像」,「玉石像」등 여러 용어로 불리고 있으나, 본고에서는 曲陽출토상을 비롯한 다수의 백옥상의 명문에「玉像」,「白玉像」으로 기재된 점에 주목해 白玉像이라고 명명했다. 松原三郎에 따르면, 曲陽出土를 포함한 河北의 白大理石像 중에는 존상명과「白玉」, 혹은「玉」이 함께 기재된 작례가 있어 白大理石像과 玉과의 밀접한 관련성을 나타내고 있으며, 이러한 관습은 山東無棣縣出土의 天保 9年(558)銘白玉像에도 보여 河北地方뿐만 아니라 山東地域에까지 미쳤음을 지적하고 있다. 또한 당시의 玉과 石(白玉)을 동일시한 관념은 河北地方에서 玉을 대용하는 石(白玉)의 발견에 의해 서민과 귀족을 막론하고 石佛造像이 성행하게 된 계기가 되었다고 유추하고 있다. 그 외 백옥상의 정의에 관해서는 松原三郎,「玉石像考 –中国仏教彫刻の系譜として」,『佛教藝術』230 (每日新聞社, 1997), pp. 18-22; 楊伯達著·松原三郎 譯·解題,『埋もれた中国石仏の研究』(東京美術, 1985); 拙稿,「北朝期 交通路를 통한 河北地方 白玉像의 地域性 考察」,『中國史學會』37 (2011), pp. 45-46을 참조.

용문석굴에서는 볼 수 없는 하북지방 특유의 지방색이 반영되어 있다. 그 중에서도 명문상 "雙像"[2]이라고 표현된 좌우대칭의 조상배치와 대좌에 서역풍의 神王像[3]을 8구 배치하는 것은 하북 특유의 독자적인 형식이라고 할 수 있다. 그 외에도 백옥상에는 존상들 위로 광배가 있어야 할 자리에 이례적으로 반원형을 이루고 있는 쌍수의 수목표현이 확인된다. 쌍수는 가지와 줄기가 위로 향하면서 잎이 무성하게 표현되어 있는데 가지와 잎 사이를 透彫기법을 사용해서 한층 장식적으로 표현한 것이 특징이다. 또한 좌우 수목의 기둥에는 龍이 휘감고 있는가 하면 상부의 꼬인 가지 위에 寶塔이나 龍, 飛天, 過去七佛像 등이 같이 표현되어 있는 예도 있다.

도 1 〈彌勒倚坐像(정면)〉, 北齊天保3年(552), 높이 72.5cm, 大原美術館所藏 (大原美術館 編, 『大原美術館所蔵品目録』, 圖 Ⅶ-104)

그런데 오하라 미술관 소장의 天保 3년명 〈彌勒倚坐像〉(도 1)과 臨漳縣出土의 〈如來七尊像〉(도 8) 등 일부 북제시대에 제작된 백옥상 중에는 쌍수의 가지가 무성하게 표현된 것에 그치지 않고, 의도적으로 쌍수의 가지를 서로 교차시켜 꼬이게 표현한 것을 확인할 수 있다.

중국 미술에서 수목이 시대와 장소에 따라 매우 다양하게 표현된 것은 잘 알려져 있는데, 불전의 경우 석가모니가 성도할 때의 보리수[4]와 열반 장면에서 등장하는 사라쌍수[5]가 대표적이다. 그런데 특이한 것은 6세기가 되면서 가지가 꼬인 수목 표현이 새롭게 불교 도상에 등장하고 있다는 점이다. 더욱이 이와 같은 현상이 하북지역에서 제작된 백옥상에 집중적으로 확인되는 경

2 석가다보의 이불병좌상은 물론 미륵상과 관음상으로도 제작되었다. 미륵상으로는 유희좌를 취한 河北 藁城출토의 河淸元年(562)銘 〈白玉二佛坐像〉(도 4)이 있으며, 唐縣출토 天統 3年(567)銘 邸道洛造雙觀音菩薩立像(河北省博物院所藏)의 경우 좌우대칭형의 보살입상이다. 그 외 다수의 쌍사유상을 들 수 있다.

3 백옥상에 보이는 神王像에 대해서는 拙稿, 「中國 北齊 神王像에 관한 硏究」, 『불교미술사학』 19(2015)를 참조.

4 과거칠불의 경우에도 각각의 보리수 밑에서 成道한다는 경전의 기술이 있다. 後秦 佛陀耶舍·竺佛念 共譯, 『佛說長阿含經』 (T.1, No.1, p.2) 「毘婆尸佛坐波波羅樹下成最正覺. 尸棄佛坐分陀利樹下成最正覺. 毘舍婆佛坐娑羅樹下成最正覺. 拘樓孫佛坐尸利沙樹下成最正覺. 拘那含佛坐烏暫婆羅門樹下成最正覺. 迦葉佛坐尼拘律樹下成最正覺. 我今如來. 至真. 坐鉢多樹下成最正覺」

5 그 외에 쌍수는 太平真君5年(444) 石造朱業微如來坐像(河北省蔚縣博物館所藏)후면에 처음으로 확인되며, 돈황 막고굴 제275굴의 남북벽 상층 반가사유상의 소감 좌우에도 쌍수를 확인할 수 있다. 이와 같이 쌍수를 배치하는 표현법은 북위시대부터 보이기 시작해서 당대까지도 계속 확인되지만, 본고에서 언급하는 바와 같이 가지가 꼬인 쌍수형태를 보이는 것은 6세기 하북을 중심으로 하는 일부 지역권에만 한정적으로 확인되는 현상이다.

향은 적어도 가지가 꼬인 쌍수 표현이 백옥상의 제작과 깊은 관련성이 있었다는 것을 시사한다.

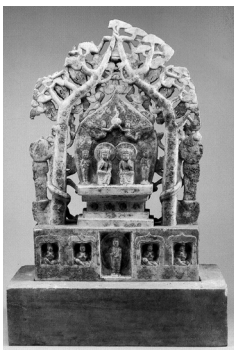
이에 본고는 가지가 꼬인 쌍수표현의 도상적인 고찰을 통해 이러한 표현의 원류와 의미에 관해 고찰하고자 한다. 또한 가지가 꼬인 쌍수 표현의 지역적인 범위를 살펴 6세기에 제작된 백옥상에 주로 이러한 수목표현이 표현된 제작배경에 대해 다각적으로 검토하고자 한다. 이와 같은 고찰을 통해 6세기 하북지방 백옥상이 가지가 꼬인 쌍수 표현을 통해 보여주고자 했던 信仰과 造像活動의 실태를 밝히고자 하는 것이 궁극적인 목적이다.

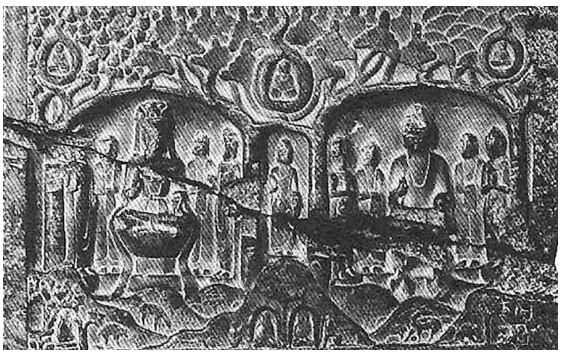
Ⅱ. 6세기 가지가 꼬인 雙樹表現의 현황

먼저 쌍수표현에 있어서 가지가 꼬인 표현을 확인할 수 있는 실례는 대표적으로 이하 12건 등을 들 수 있다.

① 〈彌勒倚坐像(정면)〉, 北齊天保3年(552), 높이 72.5cm, 오하라미술관(大原美術館), (도 1)
② 〈四面造像碑(후면)〉, 北齊天保7年(557), 높이 175cm, 山西省藝術博物館, (도 2-1)
③ 〈佛坐七尊碑像(측면)〉, 北齊天保7年(557), 높이150cm, 리트베르크 미술관, (도 3)
④ 〈白玉二佛坐像(후면)〉, 北齊河清元年(562), 높이 93cm, 河北省正定縣文物保管所, (도 4)
⑤ 〈佛碑像(정면부분)〉, 北齊武平6年(575), 높이 120cm, 펜실베니아대학박물관, (도 5)
⑥ 〈如來五尊像(후면)〉, 無紀年, 높이46.3cm, 네즈미술관(根津美術館), (도 6)
⑦ 〈半跏思惟像(후면)〉, 無紀年, 높이 33cm, 프리어 미술관, (도 7)
⑧ 〈如來七尊像(후면)〉, 無紀年, 높이 73cm, 河北省博物院, (도 8)
⑨ 〈如來五尊像(정면)〉, 無紀年, 残高 65cm, 臨漳縣文物保管所, (도 9)
⑩ 〈四面像(정면)〉, 無紀年, 높이 82cm, 프리어 미술관, (도 10)
⑪ 〈嘉禾屯造像碑(정면)〉, 無紀年, 높이 127cm, 河南省焦作市博物館, (도 11)
⑫ 南響堂山石窟 第5洞 內部前壁上部 〈涅槃像〉(도 12), 後壁上部左右 〈如來坐像〉(도 13), 〈半跏思惟像〉(도 14), 北齊期, 河北省 邯鄲市所在.

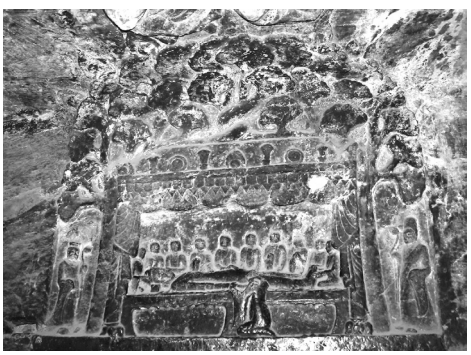
이 중에서 조상기가 있는 경우는 5건으로, 석굴의 예도 1건 포함되어 있다. 가지가 꼬인 쌍수표현은 단독상의 존상들 위로 龍形을 이루는 것이 일반적인데, 〈四面造像碑〉(도 2-1)와 같이 불비상의 후면에서 작은 소감이나 〈佛坐七尊碑像〉(도 3)과 같이 측면의 소감에 일부 표현된 것도 있다.





도 4 〈白玉二佛坐像(후면)〉, 北齊河清元年(562), 높이 93cm, 河北省正定縣文物保管所所藏 (NHK·NHK プロモーション 編, 「世界四大文明 中国文明展」, p. 154)

도 5 〈佛碑像(정면 부분)〉, 北齊武平6年(575), 높이 120cm, 펜실베니아대학박물관소장(松原三郎, 『中国仏教彫刻史論』, 圖 471)



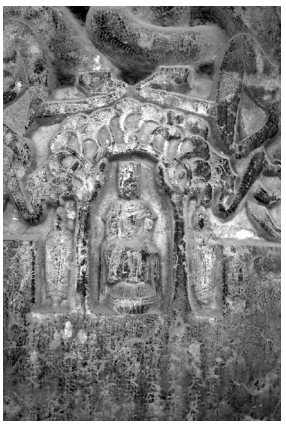
도 6 〈如來五尊像(후면)〉, 無紀年, 높이46.3cm, 네즈미술관(根津美術館)소장(根津美術館 編, 『中国の石仏』, p. 23)

도 8 〈如來七尊像(후면)〉, 無紀年, 높이 73cm, 河北省博物院所藏(東京国立博物館·朝日新聞社編集, 『中国国宝展』, p. 209)

도 12 〈涅槃像〉, 南響堂山石窟 第5洞 內部前壁上部, 北齊期, 河北省 邯鄲市所在(필자촬영)

도 13 〈如來坐像(스케치)〉, 南響堂山石窟 第5洞 後壁上部左側, 北齊期, 河北省 邯鄲市所在(필자작성)

도 14 〈半跏思惟像(스케치)〉, 響堂山石窟 第5洞 後壁上部右側, 北齊期, 河北省 邯鄲市所在(필자작성)



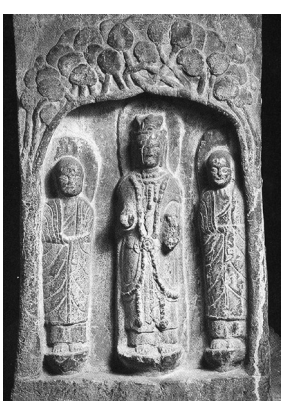
도 2-1 〈四面造像碑(후면 부분)〉, 北齊天保7年(557), 높이 175cm, 山西省藝術博物館所藏(필자촬영)

도 2-2 〈四面造像碑(후면 부분 스케치)〉, 北齊天保7年(557), 높이 175cm, 山西省藝術博物館所藏(필자작성)

도 3 〈佛坐七尊碑像 (측면스케치)〉, 北齊天保7年(557), 높이 150cm, 리트베르크미술관소장(필자작성)

백옥상의 경우, 주로 정면에서 가지가 꼬인 쌍수위에는 寶塔이나 飛天과 같은 다양한 모티프가 첨가되어 있는데, 山西에서 출토된 〈四面造像碑〉(도 2-1)(도 2-2)의 경우에는 가지가 꼬인 수목만이 간략하게 표현되어 있다. 조상기가 있는 ①~⑤를 참조하면, 이들 불상의 제작시기는 北齊代(550~557년)로 그 중에서도 북제 최초의 황제인 文宣帝(高洋)의 재위연호였던 天保연간(550~559년)에 집중되어 있는 것을 알 수 있다.

도 9 〈如來五尊像(정면)〉, 無紀年, 높이 65cm, 臨漳縣文物保管所所藏(邯鄲市文物研究所 編, 『邯鄲古代雕塑精粹』, p. 49)



도 10 〈四面像(정면)〉, 無紀年, 높이 82cm, 프리어 미술관 소장(松原三郎, 『中国仏教彫刻史論』, 圖 464b)

도 11 〈嘉禾屯造像碑(정면)〉, 無紀年, 높이 127cm, 河南省焦作市博物館所藏(王景荃主 編·河南博物院 編, 『河南仏教石刻造像』, 圖 37)

이 중 백옥상은 ①, ④, ⑥, ⑦, ⑧, ⑨로, ④〈白玉二佛坐像〉(도 4)은 河北省 藁城 출토이고, ⑧〈如來七尊像〉(도 8)과 ⑨〈如來五尊像〉(도 9)은 臨漳 출토로 알려져 있다. 그 외 ⑫南響堂山石窟 第5洞 內部後壁의 경우는, 河北省 邯鄲市 소재로 제작지가 분명한 예라고 할 수 있다.

한편 ②〈四面造像碑〉(도 2-1)는 山西省 黎城에서 출토되었으며, ⑪〈嘉禾屯造像碑〉(도 11)는 河南省 焦作市 출토로 알려져 있다. 그 밖의 ①, ③등 출토지 불명의 예들은 석질이나 양식으로 보아 ①〈彌勒倚坐像〉(도 1)은 하북지방으로, ③〈佛坐七尊碑像〉(도 3)은 河南지역에서 제작된 것으로 추정된다. 이와 같이 12건의 작례들을 종합해보면 가지가 꼬인 쌍수 표현은 주로 河北 남부를 중심으로 河南 북부와 山西 동남부 지역권에서 확인된다.

백옥상에 보이는 가지가 꼬인 쌍수의 수목 표현에 관해서는 옌쥔잉(顔娟英)이 "double tree motif"[6]로 언급한 이래로 "雙樹扭形光背"[7] 혹은 "樹葉龕"[8], "雙樹龕"[9] 등으로 부르고 있다.[10] 이러한 명칭은 수목의 가지가 꼬인 특징에 관해 특별히 주목한 것이 아니라 주존의 좌우에서 쌍수가 뻗어 나와 가지와 잎이 무성하게 표현된 수목의 형태에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.

한편 이러한 수목은 의미상 龍華樹로 해석하기도 한다.[11] 주지하는 바와 같이『彌勒下生經』

---

6 Yen, Chüan-ying. "The Double Tree Motif in Chinese Buddhist Iconography." Parts 1 and 2, *National Palace Museum Bulletin* 14, nos. 5 and 6 (1980). 顔娟英은 이 논문에서 처음으로 쌍수에 관해 언급하고 있는데, 가지가 꼬인 유무에 관계없이 쌍수 표현 자체의 의미를 중심으로 고찰하고 있다. 결론적으로 쌍수는 한대에는 효나 덕치 등 길상의 상징이었지만, 남조에서는 초기 불교도의 이미지를 현인과 동일시하기 위해 중국인들이 신성시했던 쌍수와 결합한 것으로 추정하고 있다.

7 八木春生,「北斉時代の首都鄴における仏教寺院造像に関する一考察」,『藝術研究報二五』(筑波大學藝術學系研究報告 45, 2004), p. 67.

8 水野清一,『中国仏教美術』(平凡社, 1986), p. 173.

9 소현숙,「東魏 武定年間 白石製 半跏思惟像 研究 –鄴城 北吳莊 新出 '武定 2년상'을 통한 地域性 탐색 및 메트로폴리탄 뮤지엄 소장 半跏像의 제작지 추정」,『동악미술사학』17(2015).

10 그 외 강우방은 이러한 수목을 "雙樹를 엮어서 형성한 특이한 光背形式"이라고 일컫고 있다. 강우방,『원융과 조화 –한국고대조각사의 원리 I』(열화당, 1990), p. 135. 한편 中村元·久野健監修,『仏教美術事典』(東京書籍, 2002), p. 297에 의하면, 光背는 佛菩薩에서 나오는 光明을 상징하는 것으로 불상의 배후에 나타난 것을 지칭하고 있다. 중국에서는 頭光, 身光에 蓮華唐草文이나 雲氣文으로 둘러싸서 부처가 발하는 氣를 표현하고, 그 주위에는 火焰을 배치하고 있는데 윤곽을 寶珠形으로 완성하는 것이 일반적인 형태이다. 이와 같은 광배의 의미를 참조한다면, 6세기 가지가 꼬인 수목표현을 광배라고 하는 것은 본래 광배의 의미와도 부합하지 않는다고 생각해 본고에서는 형태상의 특징을 고려해서 가지가 꼬인 쌍수표현이라고 부르고자 한다.

11 東山健吾,「敦煌莫高窟北朝期尊像の図像的考察」,『東洋學術研究』24. 1 (1985), pp. 85-86; 田村圓澄·黃壽永編,『半跏思惟像の研究』(吉川弘文館, 1985), p. 54; 文明大,「半跏思惟像의 圖像特徵과 名稱問題」,『韓國佛教文化思想史』下 (1992), p. 178에서는 일부 하북 출토 백옥상의 명문에서 확인되는「龍樹」를「龍華樹」와 동일시하고 있다. 이러한 견해는 이후 이 수목을 용화수로 해석하는데 크게 기여하고 있다. 최근 출판된 국립중앙박물관 도록에서도 "미륵이 설법할 때 배경이 되는 용화수를 연상시킨다" (국립중앙박물관,『고대불교조각대전』(국립중앙박물관,

등 미륵관련경전에서는 미륵보살이 龍華樹아래에서 도를 깨치고 삼회설법을 통해 중생을 구제하는 내용이 기술되어 있다.[12] 앞서 언급한 실례들 중 〈佛坐七尊碑像〉(도 3)의 경우 당시 미륵보살로 여겼던 交脚菩薩像이며, 〈彌勒倚坐像〉(도 1)의 경우, 명문상 "彌勒" 으로 확인되기 때문에 의좌상 위에 표현된 수목은 龍華樹로 볼 수 있을 것이다.

그렇지만 〈四面像〉(도 10)의 경우, 수목 밑에 표현된 삼존불 중 중존은 관음보살 추정되는 보살입상이고, 그 외에도 結跏趺坐像과 思惟像이 가지가 꼬인 쌍수 밑에 표현되어 있다. 이들 도상의 존격은 미륵으로만 한정할 수 없다. 이 문제는 본고의 범위를 넘어서기 때문에 자세히 다룰 수 없지만,[13] 가지가 꼬인 쌍수표현이 미륵에 한정되지 않고 다양한 존상들과 결합된 점은 이 수목의 성격을 가장 정확히 암시하는 것이라고 할 수 있다.

또한 가지가 꼬인 쌍수 표현을 형태상 連理木과 동일시하는 견해에 대해서도, 連理木(혹은 木連理)이 뿌리가 다른 두 그루의 수목이 상부에서 서로 맞닿아 하나의 줄기로 접붙은 수목을 가르킨다는 문헌상의 기록과 중국에서 확인되는 연리목의 도상도 이와 일치한다는 점에서 재고할 필요성이 있다.[14]

이와 같이 가지가 꼬인 쌍수표현이 주로 河北출토의 백옥상에 나타나는 현상과 관련하여, 이 수목 도상의 의미와 형태에 관하여 이하 검토하고자 한다.

Ⅲ. 가지가 꼬인 樹木表現의 기원과 의미

1. 後漢代 畫像石의 수목과의 비교 검토

가지가 꼬인 수목표현은 인도나 중앙아시아에서는 아직까지 확인된 바가 없다. 따라서 이러

2015), p. 258)라고 기술하고 있는데, 미륵관련 경전에서 용화수는「龍花(菩提)樹」혹은「龍華(菩提)樹」로 기재되어 있기 때문에,「龍樹」를「龍華樹」와 동일시하는 관점에 관해서는 추후 검토가 필요하다.

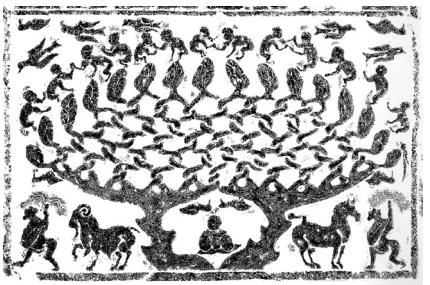
12 鳩摩羅什 譯,「彌勒下生成佛經」(T.14, No.454)참조.

13 北朝 미륵도상에 관해서는 최근 발표된 石松日奈子 著·서남영 역,「中国北朝期弥勒像の再検討ー下生弥勒と聖王像」,『東洋美術史學』4(2016), pp. 5-100가 참조된다.

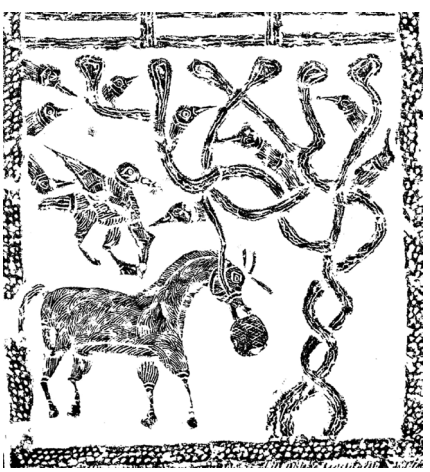
14 강희정은 "연리목 혹은 연리수는 각기 독립된 두 그루의 나뭇가지가 서로 얽힌 것을 말한다"라고 언급하면서, 가지가 꼬인 수목을 연리목 광배라고 칭하고, 의미상 황권의 옹호를 위한 모티프로 보고 당시 동위, 북제 불교가 왕권에 의지한 것과 결부시켜 해석하고 있다. 강희정,「南北朝時代 佛教美術의 漢族 傳統」,『美術史學研究』237·238(2003), pp. 49-50과 同著,「용수(龍樹), 용화수(龍華樹), 연리목(連理木)」,『中國史研究』35(2005), p. 11참조.

한 표현이 중국내에서 자생적으로 생겨난 표현인지 아닌지 살펴볼 필요가 있을 것이다.

고대 중국에서는 銅神樹[15]나 搖錢樹[16]와 같이 수목을 조형화해서 숭배의 대상으로 삼는 전통이 있었다. 화상석은 西漢 중기에 출현하여 14~15세기 까지 유행한 중국의 묘실을 구성하는 건축석재에 그림을 조각한 것을 말하는데, 그 중 후한 시대에 제작된 화상석에는 6세기에 보이는 가지가 꼬인 수목의 표현과 유사한 표현이 확인된다. 예를 들어, 두 그루의 수목의 가지가 맞닿은 중앙에서만 서로 꼬여있는 것이 아니라 모든 가지가 서로 그물처럼 얽혀있는 山東省 微山 兩城鎭 출토의 〈수목화상석〉(도 15)에 보이는 쌍수표현은 비록 주존과 그 위의 쌍수표현만 남아있기는 하지만 〈如來五尊像〉(도 9)의 수목 표현과 공통점을 찾을 수 있다. 또한 江蘇省 睢寧縣 출토의 〈수목화상석〉(도 16)에는 화면 왼쪽에는 말이 한 마리 서 있고 그 오른편에는 두 그루의 수목의 밑줄기가 위로 꼬이면서 뻗어나가는 듯이 표현되어 있는데, 이러한 수목 표현은 프리어 갤러리 소장의 〈半跏思惟像〉 후면(도 7)의 수목과도 매우 유사하다.



도 15 〈수목화상석〉, 山東省微山両城鎭出土, 曲阜縣文物管理委員会所藏(中国画像石全集編輯委員会 編, 『中国画像石全集 第二巻山東漢画像石』, 圖 42)



도 16 〈수목화상석〉 江蘇省睢寧縣出土, 睢寧縣博物館所藏(中国画像石全集編輯委員会 編·湯池主 編, 『中国画像石全集 第四巻江蘇, 安徽, 浙江漢画像石』, 圖 136)

화상석 중에서 가지가 꼬여 있는 수목의 제작 연대를 확실히 알 수 있는 예는 永初 7年(113)의 명문이 있는 滕縣출토 〈戴氏祠堂화상석〉(도 17)으로, 화면 왼쪽하단에 표현된 한 그루의 수목은

15 銅神樹는 四川省 成都市 三省堆유적에서 출토된 銅製로 된 대형 神樹를 말한다. 銅神樹에 관해서는 曾布川寬, 「三星堆祭祀坑大型銅神樹の圖像學的考察」, 『泉屋博古館紀要』 27 (2011)를 참조.

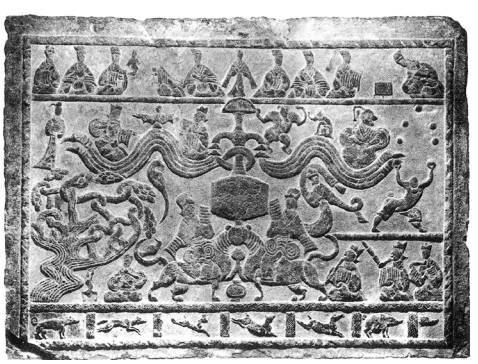
16 搖錢樹는 四川省을 중심으로 重慶市, 陝西, 甘肅, 青海, 雲南, 貴州省의 분묘에서 출토되는 부장품으로, 청동제 수목의 가지위에 구멍이 있는 五銖錢를 매달고 있다. 搖錢樹에 관해서는 金子典正, 「中国仏教初伝期に於ける仏像受容の実態に関する一考察—仏像付搖錢樹の視座から」, 『美術史』 160 (日本美術史學會, 2006)를 참조.

상부의 가지가 서로 얽혀 꼬여 있는 상태로 표현되어 있다. 또한 永和 2年(137)의 명문이 있는 微山縣 兩城鎭 출토의 〈수목화상석〉(도 18)에도 화면 중간에 자리한 한 그루의 수목은 상부의 가지가 서로 얽혀 꼬여 있는 상태임을 확인할 수 있다.

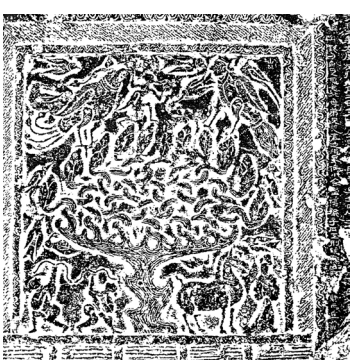
이와 같이 중국 고대 화상석 중에서 가지가 꼬인 수목은 두 그루의 수목 뿐 만 아니라, 한 뿌리에서 자라난 수목의 가지도 서로 얽혀 마치 그물망처럼 교차된 표현이 다수 확인 되고 있으며, 지역적으로는 山東省의 서쪽과 江蘇省의 북부지역 출토 화상석에만 한정적으로 보이는 것이 특징이다. 이러한 지역권에 집중적으로 보이는 현상에 대해서 의문을 문제제기를 하는 논고는 아직 없지만 본고에서는 이러한 배경을 後漢代 이전부터 이 지역에 내려온 수목에 대한 숭배의식 및 수목도상과 관련 깊다고 추정하고 있다.

도 7 〈半跏思惟像(후면)〉, 無紀年, 높이 33cm, 프리어 미술관 소장 (金申 編著, 『海外及港台藏历代佛像—珍品紀年图鉴』, p. 127)

세끼노 다케시(関野雄)에 의하면, 고대 중국인들에게 가장 보편적인 신앙으로는 森林나 老樹, 그리고 大樹에 대한 숭배를 포함하는 '社', 즉 수목숭배를 들 수 있는데, 이때 '社'는 齊(기원전 146~379년)나라의 대표적인 祭祀로 중시되었다고 한다.[17] 그리고 齊나라에서 유행했던 半瓦當의 문양을 살펴보면, 그물처



도 17 〈戴氏祠堂화상석〉, 永初七年(113), 리트베르크미술관소장(Osvald Sirén, *Chinesische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt*, Abb.2)



도 18 〈수목화상석〉, 永和二年(137), 微山縣兩城鎭出土, 山東省微山縣文化館所藏(馬漢国主 編, 『微山漢画像石選集』, p. 39)

17 関野雄, 『半瓦當の研究』(岩波書店, 1952), pp. 86-89.

럼 얽힌 무성한 가지를 좌우로 뻗치고 있는 도식화된 수목이 한그루 혹은 두 그루로 표현되어 있고, 그 수목을 중심으로 좌우에 말, 인물, 새 등이 같이 표현되어 있는 것을 볼 수 있다.[18] 이와 같이 산동지방에서 출토된 半瓦當에 수목 문양이 많이 보이는 이유는 齊나라 때부터 내려온 수목에 대한 신앙이 이 지역에 뿌리깊게 자리잡고 있었기 때문으로 추정된다.

다시 말해 後漢代 화상석에서 확인되는 가지가 꼬인 수목표현은 이미 전국시대부터 신봉되어 온 수목에 대한 신앙과 수목표현이 바탕이 되어 탄생한 것으로, 늦어도 113년 이전에 가지를 꼬이게 표현한 수목이 한 그루 혹은 쌍수도상으로 정립되었던 것으로 보인다. 그 중심지 역할을 했던 곳은 山東지방이였으며, 이 지역에서는 가지가 꼬인 수목에 특별한 의미를 부여하고 숭배한 것을 알 수 있다.

2. 연리목과의 비교 검토

앞서 살펴본 바와 같이 가지가 꼬인 쌍수 표현은 산동지방을 중심으로 출토된 화상석의 수목과 공통점을 보이고 있다. 그러나 일부 선행연구에서는 6세기에 보이는 가지가 꼬인 수목을 형태상 연리목과 동일시하고 있다. 이에 본고에서는 연리목에 관한 도상의 정의와 형태에 관한 검토를 통해 이러한 연관성에 대해 재고해 보고자 한다.[19]

도 19 〈武氏祠堂화상석(탁본)〉, 東漢桓帝 元嘉元年(151), 山東省嘉祥縣武氏祠保管所所藏(Edouard Chavannes, *Six monuments de la sculpture chinoise*, pl 48. No.91)

연리목의 도상 가운데 현존하는 最古의 예로는 山東省 嘉祥縣 출토 後漢桓帝 元嘉 元年(151)에 제작된 武氏祠堂의 화상석(도 19)을 들 수 있다. 武氏祠堂의 천정부에는 연리목을 포함한 白魚, 玉馬, 比翼鳥 등 13 종류의 길상도가 확인된다.[20] 그 중 連理木에는 木連理, 즉

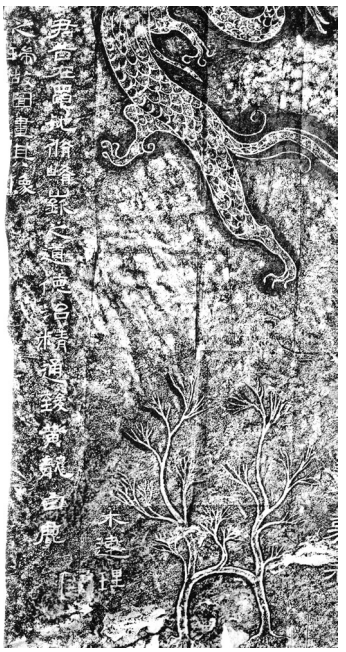
18 関野雄, 앞의 책, pl. ⅩⅧ-ⅩⅩ참조. 특히 pl. ⅩⅩ58은 雙樹 문양이다.

19 주 14번 참조.

20 武氏祠堂의 화상석에 관해서는, Wilma Fairbank, "The Offering Shrines of "WU LIANG Tz'U" *Harvard Journal of Asiatic Studies* 6, 1941; Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989); 曾布川寬, 「漢代画像石における昇仙圖の系譜」, 『東方學報』 65 (京都大學人文科學研究所, 1993); 同著, 『中国美術の圖像と様式』(中央公論美術出版, 2006)에 재수록 등이 참조된다.

"王者의 德스런 정치가 두루 미치고 八方一家을 이룬다면 곧 連理가 생겨난다"[21]는 傍題가 붙어있는데, 이것은 지상의 위정자가 덕치로 천하를 다스린다면, 天이 이에 부응해서 동식물 혹은 품물 등을 지상에 내려 준다고 믿었던 것을 표현한 것이다.

이 외에도 甘肅省 남부의 成縣에는 後漢 建寧 4年(171)에 제작된 것으로 알려진 李翕碑(도 20)가 있다. 이 碑像에는 黃龍을 비롯하여 白鹿, 嘉禾, 承露人, 甘露, 木連理의 다섯 吉祥圖가 새겨져 있는데, 그 옆에는 "내가 예전에 黽池[22]에 있던 시절, 崤嶔[23]의 도로를 수복하자 그 德治가 하늘을 감응시켜 黃龍나 白鹿의 祥瑞가 나타남에 이 도상을 그렸다"[24] 라는 傍題가 새겨져 있다.



도 20 〈李翕碑(탁본)〉, 後漢建寧四年(171), 甘肅省南部成縣所在(Edouard Chavannes, *Six monuments de la sculpture chinoise*, pl 89. No. 167)

이와 같이 연리목은 의미상 덕치의 징표로서 나타난 길상의 한 종류로 수용되고 있었지만,[25] 형태상 연리를 설명하는 기술이 남아있는 것은 아니다. 다만 武氏祠堂의 화상석(도 19)이나 李翕碑(도 20)에서 확인되는 바와 같이, 연리목은 각각 다른 뿌리에서 자란 수목의 가지가 중간에서 만나 하나로 접붙은 상태로 표현되어 있는 것을 알 수 있다. 이러한 연리목의 형태상 특징은 6세기 백옥상에 보이는 가지가 꼬여 있는 수목과는 확연히 다른 점에서 흥미롭다.

문헌에서는 武氏祠堂의 연리목(도 19)과 李翕碑의 연리목(도 20)의 제작시기 보다 백여 년 앞선 永平 17年(74) 『後漢書』 明帝紀의 기사에서 甘露 혹은 芝草 등과 더불어 "樹枝內附"[26]가 상서

---

21 淸 王昶, 『金石萃編』 卷 21, p. 339; 「木連理: 王者德純洽, 八方為一家, 則連理生」 또한 이 기사는 『瑞應圖』에 보인다. 『藝文類聚』 卷 98, p. 1699.

22 혹은 澠池라고 함, 현재 河南省 西部에 해당함.

23 河南省 洛寧縣 北部에 있는 崤山을 가르킴, 매우 높고 험준하다고 알려져 있다.

24 淸 王昶, 앞의 책, 卷 14, p. 212, 「君昔在黽池, 脩崤嶔之道, 德治精通, 致黃龍白鹿之瑞, 故圖畫其像」

25 澤田瑞穗, 「連理樹」, 『中国文學研究』 6 (早稲田大學中国文學會, 1980)에서 연리목에 관한 문헌을 검토하여 연리목이 후한말까지 길상도로서 정착되었다고 밝히고 있다.

26 『東觀漢紀』·『太平御覽』 (中華書局景印本, 1998, 435b) 卷 91 皇王部·後漢顯宗孝明皇帝. 이 기사는 『後漢書』의 明帝本紀에 載録되어, 「(十七年)是歲, 甘露仍降, 樹枝內附, 芝草生殿前, 神雀五色翔集京師」라고 하는데, 唐李賢의 注에는 「內附, 謂木連理也」 (『後漢書』 孝明帝紀, p. 121)과 같이, 「樹枝內附」를 「木連理」라고 주석을 달고 있다.

의 징후로서 같이 기재되어 있다. 여기에서 "樹枝內附"란 수목의 가지가 서로 달라붙은 혹은 딱 붙은 현상으로 해석할 수 있는데, 이때 이 수목을 후대에 일반화 된 "連理木" 혹은 "木連理" 라는 용어로 기재한 것은 아니지만, 형태상 連理木으로 추정할 수 있다. 왜냐하면 문헌상 "木連理" 로 初出하는 시기가 "樹枝內附"의 기록으로부터 바로 10년 뒤인 後漢 章帝 元和 2年(84)으로 확인되기 때문에,[27] 당시에는 수목의 가지가 달라붙은(혹은 딱붙은) 수목과 연리목이 同形으로 인식되었고, 이러한 형태의 수목이 점차 연리목이라는 용어로 정립되어 가던 과정이였음을 확인할 수 있다.

또한『後漢書』安帝紀의 延光 3年(124)에 목연리와 관련해 "馮翊에서 아뢰길 甘露가 頻陽[28]과 衙[29]에 내렸다고 하고, 潁川에서는 목연리가 나타났다고 아뢰었고, 陽翟[30]에서는 白鹿과 麒麟이 나타났다고 한다"[31]는 기사로 보아, 木連理가 甘露, 白鹿, 麒麟와 더불어 여전히 길상도의 한 종류로 변함없이 인식되고 있었음을 알 수 있다.[32]

이상과 같이 연리목에 관한 도상과 문헌상의 기술을 종합해 보면, 연리목은 각각의 수목에서 뻗어나온 가지가 달라붙은 형태를 가르키는 것이였는데, 의미상 늦어도 後漢代 말에는 爲政者가 德治를 베풀거나 혹은 인간의 정성이 지극하면 하늘이 이에 응답해서 내려주는 吉祥의 상징으로 수용되고 있었음을 알 수 있다.

한편 연리목 도상이 확인되는 武氏祠堂(도 19)과 李翕碑(도 20)는 그 소재지가 각각 甘肅省 成縣과 山東省 嘉祥縣이다. 이 두 지역은 지리적으로는 멀리 떨어져 있는 곳이지만, 연리목을 가지가 접붙은 것으로 동일하게 표현하고 있다. 따라서 연리목 도상자체는 각 지역의 수목에 대한 독자적인 사상이나 지역성이 반영되어 만들어진 것이 아니라 문헌상 "樹枝內附"라는 기술을 충실하게 표현한 것으로 추정되며, 도상적으로는 後漢代 정형화된 수목표현이 중국 전역에 널리 전파되어 제작되었던 것으로 이해된다.

이와 같이 각기 다른 수목에서 자라난 가지가 하나로 접붙은 불가사의한 현상에서 비롯된 연리목의 형태와 문헌 검토를 종합해보면, 본고에서 제시하는 가지가 꼬인 쌍수표현과의 상이점

---

27 『藝文類聚』卷 98「祥瑞」所引『東觀漢記』, p. 1694 참조.

28 현재 陝西省 富平 동북지역.

29 白水의 동북지역.

30 현재 河南城 禹縣에 해당함.

31 『後漢書』(孝安帝紀, p. 239)「馮翊言甘露降頻陽, 衙. 潁川上言木連理. 白鹿, 麒麟見陽翟」

32 德治를 상징하는 것 이외에도 漢代 木連理는『後漢書』列傳第五十下의 蔡邕(132/133-192년) 傳에서는 孝行을 나타내고 있으며, 後漢末의 建安年間 (196-220년) 孔雀東南飛의 故事를 노래한 長編敘事詩「古詩為焦仲卿妻作并序」(徐陵『玉臺新咏』卷二)에서는 남녀간의 사랑을 상징하고 있다.

은 보다 분명해진다. 그러므로 6세기 백옥상에 주로 보이는 가지가 꼬인 쌍수 표현은 종래 지적한 연리목이 아니라 山東省 서쪽과 江蘇省 북부지역출토 화상석에서 확인되는 가지가 꼬인 수목표현과 관련 깊은 것으로 봐야 할 것이다. 후한대 화상석에서 보이는 이들 수목이 구체적으로 어떤 명칭으로 불렸는지 확인할 수 있는 직접적인 자료는 없지만, 선행연구에 의하면 가지가 꼬인 수목은 지상세계와 지하세계를 연결하는 특별한 聖樹(혹은 神樹)를 의미하고 있었으며, 일부 그 수목을 扶桑으로 비정하고 있다.[33]

고대 중국에 있어서 扶桑을 비롯한 聖樹 숭배가 山東省 서쪽과 江蘇省 북부지역에만 있었다고 단정지을 수는 없다. 그렇지만 화상석에서 가지가 꼬인 수목표현은 이 지역권을 제외한 陝西, 山西, 河南 등 타지역에서는 확인되지 않기 때문에, 聖樹를 적어도 가지가 꼬인 형태로 일관성 있게 제작했다는 점은 부정할 수 없을 것이다. 이에 반해 의미상 동일하게 聖樹를 상징하고 있는 四川출토의 銅神樹와 搖錢樹의 경우, 가지가 꼬인 표현은 전혀 나타나지 않는다. 따라서 가지를 몇 번이고 꼬이게 표현한 쌍수표현은 주로 산동 및 강소지역에서 유행한 수목의 독자적인 표현으로 볼 수 있다.

그렇다면 한대에 있어서 聖樹을 표현했던 이러한 수목이 이후 어떠한 변화를 거쳐 6세기 불교도상에 수용되었는지에 대해서도 검토가 필요할 것이다.

3. 南北朝 시대의 현황

後漢代 화상석에서 다수 확인되었던 가지가 꼬인 쌍수표현과는 대조적으로 4세기에 들어서면서 이러한 수목 표현은 현재 확인된 바가 없다. 그 원인은 五胡의 환란이 시작되면서 華北 각지가 혼란에 빠진 시대적 상황과 무관하지 않은 것으로 보이는데, 특히 太行山脈 東麓에서는 王浚(252~314년)과 石勒(274~333년)이 패권을 다툰 지역으로[34] 유물의 출토도 극히 드물다. 한편 남조

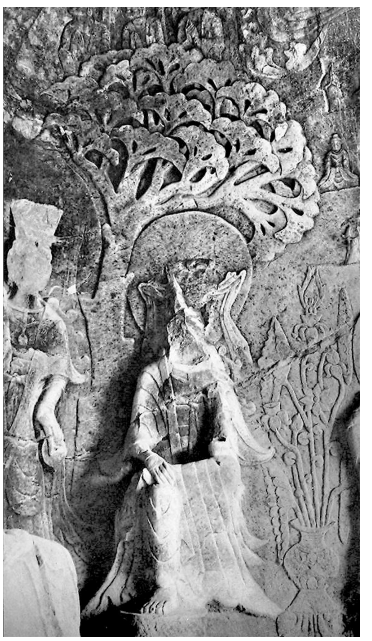
33 漢代의 화상석에 표현된 수목에 관해서는 土居淑子, 「古代中国における樹木と人物圖」, 『成城短期大學紀要』 19 (成城短期大學, 1987); 林巳奈夫, 「漢代画像石の神話的樹木について」, 『泉屋博古館紀要』 15 (泉屋博古館, 1998) 등이 참조된다. 扶桑의 해석에 관해서는 杉本直治郎·御手洗勝, 「古代中国における太陽説話—特に扶桑伝説について」, 『民族學研究』 15 (日本民族學協會編, 1951); 宇野瑞木, 「後漢墓の祠堂における孝の表象—扶桑樹と雲·風のモチィーフをめぐって」, 『表象文化論研究』 8 (東京大學大學院総合文化研究科超域文化科學表象文化論コース, 2009) 참조.

34 前田正名, 「三—五世紀における太行山脈東麓の地域構造に関する論考—住民構造を通じて」, 『立正大學教養部紀要』 10 (立正大學教養部, 1976), p. 5.

의 유물 가운데에서 이러한 수목 표현은 아직까지 확인된 바 없다.[35]

5세기 후반 山西 大同에 개착된 雲岡石窟을 살펴보면, 제6굴 방주와 제7굴 명창의 동측 및 서측에는 수목과 식물의 모티프가 풍부하게 표현되어 있다.[36] 수목은 전부 큰 줄기에서 뻗어나온 가지가 좌우로 펼쳐져 끝에는 둥근 잎이 달린 것으로 묘사될 뿐 가지가 꼬인 수목표현은 확인되지 않는다.

한편 494년 북위의 낙양천도 무렵부터 개착된 龍門石窟 중 賓陽中洞의 전벽북측에서 수목 표현을 확인할 수 있다. 賓陽中洞의 경우, 山水의 風景이 묘사되어 있는데 몇 그루의 나무의 줄기가 일렬로 기둥을 이루며 서있고 그 위에는 각 줄기의 잎이 각각 표현된 것이 아니라 하나의 덩어리로 표현된 이른바 '遠望의 樹木'[37]이 확인된다. 그리고 魏字洞 북벽불감 兩龕楣에는 반가사유상의 후면에 수목이 각각 표현되어 있다. 양쪽 龕楣의 수목은 마치 반달모양(弧狀)을 연결한 것과 같은 윤곽선으로 표현되었다. 그리고 皇甫公窟 正壁의 南·北隅에서도, 반가사유상(도 21)의 후면에서 뻗어나온 수목이 두광을 둘러싼 것과 같이 무성하게 표현된 것이 확인된다. 특히 좌우로 펼친 가지와 弧狀을 연결한 것과 같은 윤곽선은 마치 은행잎의 형태와도 유사한데 겹쳐진 부분에서 조각에 高低를 주어 입체감이 느껴진다.



도 21 〈수하반가사유상〉, 龍門石窟皇甫公窟正壁西北隅(水沢嘉圃ほか 編, 『世界美術大系 第二巻中国美術』, 圖 5)

35 南京 西善橋宮山墓에서 출토된 竹林七賢 榮啓期圖는 5~6세기 南朝에서 제작된 것으로 알려져 있다. 좌우벽에는 8인의 인물과 5종류의 수목(銀杏, 松, 柳, 桐, 槐) 10그루가 표현되어 있다. 그 중 松는 나무 기둥에 마치 물고기의 비늘과 같은 문양이 표현되어 있고, 잎은 가늘고 긴 선이 마치 빗살을 연상시키는 듯이 표현되어 있는 것이 특징이다. 그리고 銀杏은 잎이 부채꼴 모양으로 겹쳐지게 표현하고 있는데, 본고에서 언급한 백옥상의 쌍수의 잎 표현과 유사하다. 하지만 竹林七賢 榮啓期圖에는 가지가 꼬인 수목은 보이지 않는다. 그리고 梁中大通 2年(520) 釈迦如來諸尊立像(成都市博物館所藏)과 二菩薩立像(成都萬佛寺遺址出土, 四川省博物館所藏)등 南朝의 불상에서 수목은 주로 광배의 후면에서 좌우대칭으로 나란히 뻗어 있는 것으로 묘사되고 있다.

36 水野清一·長廣敏雄, 『雲岡石窟—西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告—』 四 (京都大學人文科學研究所, 1952), p. 11 참조.

37 "遠望의 樹木", 즉 멀리서 바라본 수목이라는 용어는 小杉一雄가 『中国文様史の研究—殷周時代爬虫文様展開の系譜』 (新樹社, 1959), p. 100에서 언급하고 있다.

특히 龍門石窟에 보이는 수목의 입체적인 표현은 洛陽 부근의 義馬市에 개착된 鴻慶寺石窟에서도 확인된다. 鴻慶寺石窟 右壁에는 유명한 愛馬別離의 장면이 묘사되어 있는데, 태자의 뒤에 표현된 수목은 弧狀을 연결한 것과 같은 윤곽선으로 묘사되었으며 고부조로 표현된 점등이 앞의 龍門石窟 皇甫公窟의 수목과도 상당히 유사하다. 그런데 義馬市에서 멀지 않은 鞏義市에 개착된 鞏縣石窟의 경우, 第4窟 南壁西側의 禮拜圖(도 22) 왼쪽에 표현된 한 그루의 수목의 가지가 두 갈레로 나뉘어 위로 올라가면서 서로 꼬여 있는 것으로 표현되어 있다.

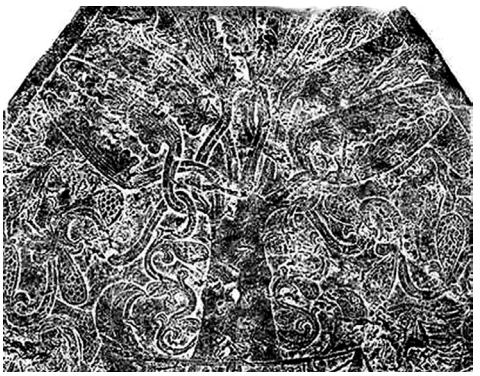
이와 같이 龍門石窟을 포함한 洛陽 부근의 석굴에 보이는 수목은 弧狀을 연결한 윤곽선으로 표현된 잎이 중첩되어 무성하게 우거진 모습으로 표현되었지만,[38] 가지가 꼬인 쌍수의 표현은 확인되지 않는다. 하지만 雲岡石窟의 수목과 비교해보면, 가지와 잎 사이를 깊게 파서 입체적인 형태로 변하고 있는 것을 볼 수 있다. 특히 鞏縣石窟에서는 가지를 꼬이게 표현한 수목 표현이 등장하고 있기 때문에, 이러한 표현은 6세기에 유행하는 가지가 꼬인 수목표현의 先例로 들 수 있을 것이다.

洛陽 주변의 석굴 이외에도 河南북부에서 출토된 6세기 불상 가운데에는 光背 후면의 상단에 大樹가 표현된 예가 있다. 예를 들어 北魏 正光 3年(552)의 尙氏一族造像(미국 신시네티 미술관 소장)[39]과 王顥宗等造像(오사카 시립 미술관 소장)의 후면(도 23)에는 交脚菩薩像과 脇侍菩

도 22 〈禮拜圖〉, 鞏縣石窟 第四窟 南壁西側下層部分 (河南省文化局文物工作隊 編, 『鞏県石窟寺』, 圖 216)

38 이러한 표현은 洛陽市 邙山出土 寧懋石室(보스턴미술관 소장)에 보이는 樹木表現과도 유사하기 때문에 6세기 전반기 중국에 있어서 수목의 일반적인 표현법이였음을 알 수 있다.

39 Ellen B. Avril, *Chinese art in the Cincinnati Art Museum* (Ohio: Cincinnati Art Museum, 1997), p. 42.



도 23 〈王顯宗等造像〉, 無紀年, 大阪市立美術館所蔵, 背面部分(中国画像石全集編輯委員会 編, 『中国画像石全集第八巻石刻綫画』, 圖 18)

薩像이 배치된 楣拱龕이 공통적으로 표현되었다. 그 위에는 향좌측에 日이 있으며 우측에는 月이 보인다. 중앙에는 大樹가 표현되어 있으며 꼭대기에는 뱀을 물고 있는 새가 표현되어 있다. 이 중에서 尙氏一族造像의 大樹는 가지가 갈라져 복잡하게 서로 꼬여있으며, 王顯宗等造像의 경우에는 큰 잎이 붙어있는 가지가 교차하면서 뻗어나가고 있고 그 좌우에는 과일로 보이는 열매가 달려있다. 이들 大樹는 전부 선각이나 얕은 부조로 표현되었다.

선행연구에 의하면, 이들 광배 후면은 불교적인 공간에 日月이나 大樹, 鳥 등 중국의 神話世界의 도상이 混入한 것으로, 이들 모티프는 현세에서 볼 수 있는 수목이나 새가 아니라, 사후의 세계를 나타내는 것으로 보고 있다. 그리고 가지를 몇 번이나 꼬이게 표현한 大樹의 형태가 화상석에 표현된 宇宙樹과 매우 유사하다고 언급하고 있어[40] 흥미롭다. 이와 같이 지역적으로 河南북부 출토상 중에는 불교와 민간신앙의 융합에 의해 제작된 예가 다수 보이기 때문에, 이러한 도상은 불교적으로 해석하기 보다는 토속적인 성격이 반영된 것으로 이해해야 할 것이다.

이상의 검토를 통해 백옥상에서 확인되는 가지가 꼬인 쌍수표현의 원형은 후한대 산동지방 출토 화상석에 보이는 가지가 꼬인 수목으로 정형화된 聖樹로 거슬러 올라간다. 특히 화상석에 있어서 한 그루, 혹은 쌍수의 가지가 꼬인 수목 표현이 백옥상에서 쌍수로 정형화되는 것은 6세기 하북출토 조상에서 많이 보이는 좌우대칭성이 반영된 것으로 추정된다.[41]

그 외 洛陽 부근에 개착된 鞏縣石窟의 가지가 꼬인 수목표현과 河南北部 출토상 후면에 표

40 石松日奈子, 「北魏河南の一光三尊像」, 『東方學報』 69 (京都大學人文科學研究所, 1997), p. 267 (同著, 『北魏佛教造像史の 研究』, ブリュッケ, 2005에 재수록). 또한, 八木春生는 河南造像을 중심으로 한 상기의 선행연구에 덧붙여 陝西, 山西, 山東地域 출토상에 표현된 大樹 및 뱀을 물고 있는 새, 日月圖와 그 외 交龍圖, 出行圖, 雜技圖 등의 전통적인 도상에 관해서도 언급하고 있다. 특히 大樹 표현의 경우, 河南 이외의 지역에서는 거의 보이지 않는 점을 지적하면서, 그 배경으로 한민족의 전통도상이 다수 확인되는 동일 지역권에 있어서도 광배에 표현된 전통도상의 경우 그 표현이나 종류에 따라 차이를 보이기 때문이라고 언급하고 있다. 八木春生, 「北魏時代後期の仏(道)教造像に見られる漢民族の伝統図像について」, 『佛教藝術』 245 (毎日新聞社, 1999), p. 15참조.

41 하북지방 조상에 보이는 좌우대칭성의 경향에 관해서는 拙稿, 「河北藁城出土の北斉河清元年銘白玉二仏坐像について」, 『美術史』 170 (日本美術史學會, 2011), pp. 325-326과 주2 참조.

현된 가지가 꼬인 大樹도 비록 쌍수로 구성된 것은 아니지만, 이 지역에서 가지가 꼬인 수목표현에 특별한 의미를 부여하고 유행했던 도상임을 확인할 수 있다.

Ⅳ. 백옥상에 보이는 가지가 꼬인 雙樹表現의 制作背景

1. 지역성

다음으로는 가지가 꼬인 쌍수 표현이 산동지방에서 그 원류가 확인됨에도 불구하고 실제 상의 제작에 있어서는 6세기 하북지방의 백옥상에서 확인되는 배경에 대해 생각해 보고자 한다.

山東省의 青州(龍興寺址)나 博興(龍華寺址), 臨朐의 窖藏에서 출토된 북조시기 造像은 대부분 石灰巖[42]으로 제작된 것으로, 一佛二菩薩의 三尊像이 주를 이룬다.[43] 한편 광배는 赤와 緑色 등으로 화려하게 채색한 舟形光背에 龍을 광배의 중앙 혹은 좌우 하부에 배치한 경우가 다수 확인되며, 가지가 서로 꼬인 쌍수표현은 보이지 않는다.

그런데 근래 山東에서는 安丘市 紅沙河鎮吳城 遺跡에서 출토된 수목단편(도 24)에서, 일부이기는 하지만 가지가 꼬인 쌍수표현이 확인된다.[44] (도 24)는 石質이 石灰巖으로 아마도 중존이나 보살의 위에 있었던 좌우대칭형의 쌍

도 24 〈수목단편〉, 安丘市 紅沙河鎮吳城 遺跡 出土(劉冠軍, 「安丘市博物館藏北朝仏教石造像」, 『文物』, 圖 2)

---

42 山東地域에서는 石灰岩製가 주류이지만, 1982년 無棣県 出土의 天保9年(558)銘 佛三尊像(濱州市文物管理所所藏)과 같이 白玉像도 출토되고 있다. MIHO MUSEUM 編, 『中国·山東省の仏像—飛鳥仏の面影』(MIHO MUSEUM, 2007), 圖 49참조.

43 산동지역 조상에 관해서는 劉鳳君, 「山東地區北朝佛教造像藝術」, 『考古學報』(1993. 3); 同著, 「青州地區北朝晚期石佛像與"青州風格"」, 『考古學報』(2002. 1); 김춘실, 「中國山東省佛像과 三國時代佛像」, 『미술사논단』 19(2004), 양은경, 『중국 산동성 불상』(주류성, 2010) 등을 참조하였다.

44 安丘市(紅沙河鎮吳城遺跡) 出土例에 관해서는 劉冠軍, 「安丘市博物館藏北朝仏教石造像」, 『文物』(2008. 10)를 참조할 수 있는데, MIHO MUSEUM 編, 앞의 책, 圖57~58에 협시보살상이라고 생각되는 두 구의 보살입상의 사진이 실려 있다.

수표현 중 왼쪽부분이였던 것으로 추정된다. 현재 남아있는 것은 가지가 꼬인 수목위에 三軀의 飛天像과 그 밑에 서로 손을 잡고 있는 二軀의 人物坐像, 그리고 施無畏印과 與願印을 결한 菩薩像 정도이다.

이 수목단편(도 24)은 두께가 얇고 수목이 투조로 정교하게 표현된 점 등 하북출토 백옥상과 상당히 유사하다. 필자가 확인한 바로는 산동지방에서 투조로 수목을 표현한 것은 (도 24)가 유일한데, 출토지인 安丘市가 青州와 諸城의 사이에 위치하고 하북과도 비교적 가까운 위치인 점을 감안하면 이 상은 하북의 영향하에서 제작된 것으로 추정된다.

이와 같이 6세기 가지가 꼬인 수목표현은 河北남부를 중심으로, 洛陽 부근의 하남북부와 安丘市 등 산동 북부지방에서도 제작된 것으로 볼 수 있다. 이러한 지역은 지리적으로 볼 때 太行山脈의 동쪽과 黃河를 경계로 하는 동일 문화권으로 古來로부터 한문화의 전통이 농후한 지역으로 알려져 있다. 따라서 安丘市를 비롯한 산동북서부 지역에서는 가지가 꼬인 쌍수표현은 한대 이후에도 잔존하고 있었다고 추정되며, 〈彌勒倚坐像〉(도 1)을 비롯한 하북출토의 백옥상과 하남제작으로 추정되는 〈佛坐七尊碑像〉(도 3)의 제작과도 관련성이 있다고 생각된다.

그렇다면 하북출토의 백옥상이 아닌 〈四面造像碑〉(도 2-1)와 〈嘉禾屯造像碑〉(도 11)에서 가지가 꼬인 쌍수표현이 보이는 현상에 대해서는 어떻게 이해할 수 있을까. 먼저 〈嘉禾屯造像碑〉(도 11)의 경우, 출토지가 하남북부에 위치한 焦作市로 알려져 있다. 거리상 焦作市는 낙양에서도 북쪽으로 얼마 떨어지지 않은 곳으로 5~6세기에 번영했던 鄴城(現臨漳)에서 洛陽에 이르는 교통로 부근에 위치하고 있다. 따라서 하북남부 지방에서 유행했던 가지가 꼬인 쌍수표현이 교통로를 따라 焦作市에도 전파되었고, 그 결과 〈嘉禾屯造像碑〉(도 11) 의 제작에도 반영된 것으로 이해할 수 있다.

지도 1 가지가 꼬인 수목표현의 출토지와 濁漳水路(점선) (필자작성)

한편 〈四面造像碑〉(도 2-1)가 출토된 山西의 黎城에 있어서도 수목이 꼬인 표현이 어떠한 경로로 이 지역에서 확인되는지에 관해서도 검토할 필요가 있을 것이다. 〈四面造像碑〉(도 2)가 출토된 黎城은 山西 동남부에 위치하고 있다. 黎城 부근은 南北朝 시기에 정치 군사적인 수도였던 太原과 河北지역을 연결하는 주요 교통로가 지나는 곳이다. '濁漳水路'로 불리는 이 교통로는 太原盆地와 鄴城(現臨漳)

사이에 흐르는 濁漳水를 따라 발달한 교통로로서, 특히 4~6세기까지 太原盆地에서 太行山脈을 동서로 횡단해서 鄴城으로 갈 경우 가장 경제적인 루트로 번영했다(지도 1). 즉 濁漳西源를 따라 동남쪽으로 나아가, 襄垣, 潞川, 滏口를 거치면 바로 하북 남부에 위치한 鄴城에 도착하게 된다.[45] 그 중에서도 濁漳水路의 요충지였던 潞川는 〈四面造像碑〉(도 2)가 출토된 黎城과 지리적으로 매우 가까운 장소에 위치해 있다.

따라서 명문상, 北齊天保 7年(557)의 제작시기로 볼 때 黎城출토의 〈四面造像碑〉(도 2-1)에 가지가 꼬인 쌍수표현이 확인되는 것은 6세기에 河北 鄴城부근에서 성행했던 도상이 濁漳水路를 거쳐 山西東南部 지역에도 전파되었기 때문이다. 이를 뒷받침하는 것은 濁漳水路 중 太原으로 향하는 도중에 위치하는 沁縣출토의 南涅水石刻[46]에서도 가지가 꼬인 수목 표현이 확인된다는 점이다. 즉 山西 東南部 지역에서 보이는 가지가 꼬인 쌍수표현은 河北 鄴城(臨漳)과 山西地域을 연결하는 교통로를 따라 河北남부에서 성행했던 가지가 꼬인 쌍수표현이 이 지역의 조상에도 다수 전파되어 수용된 결과로 볼 수 있다.

2. 石質과 技法

지금까지 가지가 꼬인 쌍수 도상의 지역성 및 전파경로에 관해 살펴보았다. 하지만 하북출토 백옥상에 가지가 꼬인 쌍수가 집중적으로 보이는 현상 자체를 놓고 본다면 백옥상과 도상간의 관련성이 좀 더 명확히 규명되어야 할 것이다.

앞서 살펴본 尙氏一族造像(미국 신시네티 미술관 소장)[47]과 같이 石灰巖에서는 백옥상에 보이는 것처럼 투조 기법은 보이지 않고 대부분 선각이나 저부조로 가지가 꼬인 수목을 표현하고 있다. 그리고 雲岡石窟 제6굴 南壁 尖拱額[48]에도 보이는 것처럼 砂岩에도 투조 기법을 사용해 조각을 하려고 했던 정황이 엿보인다. 그러나 단단한 재질의 石灰巖과 입자가 거친 사암은 세밀한

45 前田正名, 「四—六世紀における太原盆地より河北平野に出る交通路—井陘関と濁漳水路」, 『駒澤史學』 26 (駒澤大學, 1979), p.21; 同著, 『平城の歷史地理學的研究』 (風間書房, 1979)에 재수록.

46 南涅水石刻에 관해서는 1953년 출토된 이후 현재까지 정리된 도록이 없는 실정이지만, 이하 자료가 참조된다. 郭勇, 「山西沁県発現了一批石刻造象」, 『文物』 (1959.3); 郭同德, 「山西沁県南涅水的北魏石刻造像」, 『文物』(1979.3); 山西省考古研究所編, 『山西考古四十年』 (太原山西人民出版社, 1994), pp.313-318; 張明遠 編, 『山西石刻造像芸術集萃』 (山西科学技術, 2005).

47 Ellen B.Avril, 앞의 책 참조.

48 雲岡石窟文物保管所編, 『雲岡石窟』 1 (平凡社, 1989), 圖 114참조.

투조기법을 적용시키기에는 石質과 맞지 않아서인지 더 이상 발전하지 못했다. 이에 반하여 가지가 꼬인 쌍수표현에 보이는 투조 기법은 6세기경 백옥이라고 하는 새로운 석재와 결합하여 한층 장식적이고 입체적인 표현으로 전개되기 시작했다. 일찍이 마쯔바라 사부로(松原三郎)도 백옥상에 투조의 기법이 많이 보이는 것은 백대리석(백옥)의 석질이 투조의 기법에 적당했기 때문으로 추정했다.[49]

백옥상의 재료인 '白玉'이라고 하는 석재는 5세기 중엽부터 曲陽을 중심으로 조각의 재료로 사용되기 시작했다. 당시는 석재의 한 종류라고 하기 보다는 명문에 기재된 것과 같이 '白玉' 혹은 '玉'으로써, 玉과 동류로 인식했던 것을 엿볼 수 있다.[50]

중국에서는 이미 殷(기원전 16세기경)부터 玉을 귀한 것으로 여겼는데, 중국에서 산출되는 玉 가운데에서도 특별히 新疆의 호탄옥(和田玉)은 유명했으며, 이와 비슷한 河南의 獨山玉이나 遼寧의 岫岩玉 등도 널리 알려져 있었다. 또한 玉은 그 석질에 따라 硬玉과 軟玉으로 구분되며,[51] 軟玉은 정밀한 표현에 적합한 석질로 漢代부터 사용된 것으로 보인다. 그 중에서도 軟玉을 대표하는 新疆의 和田玉[52]은 타클라마칸 사막 남쪽의 이른바 '昆山玉路'(玉의 길)[53]를 통하여 중원에 전래되었다.

한편 玉器에 사용된 조각 기법으로는 鏤空技法과 透彫가 있다. 그 중 鏤空技法은 구멍을 뚫어 조각하는 것으로, 良渚文化이나 商時代부터 이미 보이기 시작한다. 투조 기법은 이미 春秋戰國時代부터 사용하기 시작했는데 특히 입체적인 형태의 龍鳳紋佩를 제작할 때 효과적이였다. 이후 漢代에 이르러서는 정교하게 조각한 장식품을 붙인 璧이나 玉衣등이 제작되었다.[54] 그 외 玉器는 權力者가 몸에 붙이고 다니는 裝身具로서 佩玉이나, 葬具로서 쓰인 玉衣등 葬玉가 있으며, 투조를 이용하여 인물상도 조각했다. 이와 같이 양질의 옥을 생산한 산지는 호탄이였지만, 옥을

---

49 松原三郎, 「玉石像考—中国仏教彫刻の系譜として」, 『佛教藝術』 230 (毎日新聞社, 1997), p. 17.

50 楊伯達著·松原三郎 譯·解題, 앞의 책 참조.

51 硬玉은 sodium와 알루미늄 珪酸塩으로 되어 있는데, 硬度 6·79~7·0, 比重 3·33에 각종 색을 띠는 광물로서, 연마하면 유리 광택을 발한다. 軟玉은 칼슘과 마그네슘의 珪酸塩으로 되어 있는데 硬度 6·5, 比重3·0전후의 광물로 白, 緑, 褐, 黒등의 다양한 색상을 띠며, 연마하면 지방과 같은 광택이 난다고 한다. 大阪市立美術館編, 『漢代の美術』 (平凡社, 1975), p. 255 참조.

52 鷹村権, 「和田玉」, 『地學研究』 40.1 (日本地學研究會, 1991).

53 楊伯達, 『巫玉之光—中国史前玉文化論考』 (上海古籍出版社, 2005), p. 199; 同著, 『楊伯達論玉—八秩文選』 (紫禁城出版社, 2006), p. 113; 玉井建三, 「中国ホータンの玉河と玉の道」, 『聖カタリナ女子大學研究紀要』 12 (聖カタリナ女子大學社會福祉學部, 2000) 참조.

54 Hansford, S. Howard, *Chinese Carved Jades* (London: Frontispiece, 1968), Chap. 2 참조.

귀중하게 여기고 가공해서 생활전반에 침투시킨 것은 중원의 전통에서 비롯된 것이다.[55]

이러한 전통은 後漢末부터 이어진 中原의 환란으로 인해 일변하는데, 내륙의 혼란과 더불어 서역의 지배력도 약화되어 갔다. 그 결과 내륙에서 옥을 들여오는 루트가 이전과 같이 번영하지 못했기 때문인지 남북조시기에 玉器의 제작은 급감하게 되었다. 그리고 이 시기부터 불교가 유포되어 유교적인 제도나 의례에서 중요한 역할을 담당했던 玉製品은 이전 시대와는 달리 급속하게 쇠퇴한 것으로 추정된다.

이러한 상황가운데 5세기말 하북지방에서는 玉과 거의 비슷한 석질의 백옥을 조각의 재료로 이용하기 시작했고, 6세기에 이르면 섬세한 투조 기법을 백옥상에도 적용시켜 제작에 이르렀다고 생각된다. 이와 같이 백옥상은 옥과의 친연성으로 인해 가지가 꼬인 쌍수라는 도상을 투조 기법으로 세밀하게 표현할 수 있게 되었고 하북지방을 중심으로 널리 유행한 것으로 추정된다.

Ⅴ. 맺음말

가지가 꼬인 쌍수표현은 하북출토 백옥상에 보이는 하나의 특징으로 언급되어 왔는데, 본고에서는 이 수목도상의 원류와 지역성, 기법상의 특징에 관해 살펴 보았다.

가지가 꼬인 수목표현은 중국의 북제시기에 다수 확인되며, 지역적으로는 河北 남부를 중심으로 河南 북부와 山西 동남부, 산동 북부지역에서 확인되었다. 또한 형태상 산동지방 출토 後漢代 화상석에서 확인되는 가지가 꼬인 수목표현과 가장 유사한데, 山東지방은 齊나라 때부터 수목에 대한 특별한 숭배와 도상이 전해지던 곳으로 후한대에는 특별히 가지가 꼬인 수목을 聖樹로서 숭배한 것을 알 수 있었다.

그리고 선행연구에서 지적하고 있는 연리목과의 관련성에 대해, 연리목이 문헌상 "樹枝內附"에 근거해서 지역에 관계없이 동일하게 가지가 붙은 형태로 조형화되었으며 의미상 吉祥을 나타내는 것에 반해, 聖樹를 의미하는 산동지방의 가지가 꼬인 쌍수표현이 다른 지역에서는 확인되지 않는 점 등에서 이 수목 표현에 지역성이 강하게 반영되어 있는 점을 밝혔다.

산동지방에서 탄생한 가지가 꼬인 聖樹에 대한 신앙이나 조형적인 전통은 한대 이후 嶧縣石窟과 河南北部 출토 6세기 불상 후면에 표현된 가지가 꼬인 大樹에서 확인되는데, 북제시대 하북

55 林巳奈夫, 『中国古玉の研究』(吉川弘文館, 1991).

남부 지방에서 유행했던 가지가 꼬인 쌍수표현이 교통로를 따라 당시 수도였던 鄴城(現臨漳)에서 洛陽와 太原으로 전파되는 과정에서 하남북부와 산서동남부지역에도 전파된 것으로 추론했다. 그 실례로는 山西省 黎城출토의 〈四面造像碑〉(도 2-1)과 河南省 焦作출토의 〈嘉禾屯造像碑〉(도 11)를 들 수 있다.

그리고 〈彌勒倚坐像〉(도 1)과 같이 대부분 하북지방의 백옥상에서 확인되는 가지가 꼬인 쌍수표현의 유행에는, 백옥이라고 하는 석재가 透彫라는 기법과 결합되면서 비약적으로 발전하게 되었다고 추정했다. 백옥은 옥과의 친연성으로 인해 透彫에 적합한 석질로 수용되었고, 옥을 조각하고 가공하는 기술을 가지가 꼬인 쌍수표현의 섬세한 표현에도 적용시켰다고 생각한다.

이와 같이 가지가 꼬인 수목표현은 6세기 하북지방 백옥상의 조성과 밀접하게 관련되어 있다. 즉 가지가 꼬인 수목도상의 원류는 산동지역으로 볼 수 있지만, 이 도상을 6세기에 불상에 새롭게 표현한 것은 하북지방에서 제작한 백옥상이였다. 백옥상이 민간의 발원에 의한 조상이였다는 점을 상기한다면, 친숙한 수목 이미지를 불교 도상과 결부시키는 것은 극히 자연스러운 현상으로써 이해된다. 또한 山東省 微山 兩城鎭 출토의 화상석(도 15)과 같이 수목 밑에 인물상을 배치하는 구도는 불교도상과도 매우 유사하다. 따라서 한대 화상석에 표현된 성수에 대한 관념과 불교에 종종 등장하는 성스러운 나무에 대한 이미지가 겹쳐진다는 점에서, 이러한 표현이 좀 더 쉽게 수용되는 결과로 이어진 것으로 생각할 수 있다.

특히 화상석에 있어서 한 그루, 혹은 쌍수의 가지가 꼬인 수목 표현이 백옥상에서 쌍수로 정형화되는 것은 6세기 하북출토 조상에서 많이 보이는 좌우대칭성이 반영된 것으로 볼 수 있다. 이와 같은 표현으로 인해 원래 광배가 있어야할 위치에 자리한 가지가 꼬인 쌍수표현은 백옥상의 장식성을 한층 강조하고 있다.

＊주제어(key words)_**白玉像**(Buddhist statues made of white marble), **가지가 꼬인 雙樹表現**(images of a couple of trees with intertwined branches), **聖樹**(sacred trees), **地域性**(regionalism), **玉**(jade)

▌투고일 2017년 2월 27일 | 심사개시일 2017년 3월 20일 | 심사완료일 2017년 5월 24일 ▌

참고문헌

1. 사료

『金石萃編』
『東觀漢紀』
「彌勒下生成佛經」
『藝文類聚』
『太平御覽』
『後漢書』

2. 한국어 문헌

강우방, 『원융과 조화—한국고대조각사의 원리 I』, 열화당, 1990.
강희정, 「용수(龍樹), 용화수(龍華樹), 연리목(連理木)」, 『中國史硏究』 35, 2005.
_____, 「南北朝時代 佛敎美術의 漢族 傳統」, 『美術史學硏究』 237·238, 2003.
김춘실, 「中國山東省佛像과 三國時代佛像」, 『미술사논단』 19, 2004.
문명대, 「半跏思惟像의 圖像特徵과 名稱問題」, 『韓國佛敎文化思想史』 下, 1992.
소현숙, 「東魏 武定年間 白石製 半跏思惟像 硏究—업성 북오장 신출 무정 2년상을 통한 지역성 탐색 및 메트로폴리탄 뮤지엄 소장 반가상의 제작지 추정」, 『동악미술사학』 17, 2015.
서남영, 「北朝期 交通路를 통한 河北地方 白玉像의 地域性 考察」, 『中國史硏究』 73, 2011.
_____, 「中國 北齊 神王像에 관한 硏究」, 『불교미술사학』 19, 2015.
양은경, 『중국 산동성 불상』, 주류성, 2010.

3. 동양어 문헌

MIHO MUSEUM 編, 『中国 · 山東省の仏像—飛鳥仏の面影』, MIHO MUSEUM, 2007.
郭同德, 「山西沁県南涅水的北魏石刻造像」, 『文物』, 1979.3.
郭勇, 「山西沁県発現了一批石刻造象」, 『文物』, 1959.3.
関野雄, 『半瓦當の硏究』, 岩波書店, 1952.
菅野恵美, 「墓葬装飾における祥瑞図の展開」, 『東洋文化硏究』 10, 2008.
邯鄲市文物硏究所編, 『邯鄲古代雕塑精粹』, 文物出版社, 2007.
金申 編著, 『海外及港台藏历代佛像—珍品紀年图鉴』, 山西人民出版社, 2007.

金子典正,「中国仏教初伝期に於ける仏像受容の実態に関する一考察—仏像付揺銭樹の視座から」,『美術史』160, 2006.
根津美術館編,『中国の石仏』, 根津美術館, 2009.
東京国立博物館·朝日新聞社編集,『中国国宝展』朝日新聞社, 2000.
大原美術館編,『大原美術館所蔵品目録』, 大原美術館, 1991.
大阪市立美術館 編,『漢代の美術』, 平凡社, 1975.
東山健吾,「敦煌莫高窟北朝期尊像の図像的考察」,『東洋學術研究』24.1, 1985.
劉冠軍,「安丘市博物館藏北朝仏教石造像」,『文物』, 2008. 10.
劉鳳君,「山東地區北朝佛教造像藝術」,『考古學報』, 1993. 3.
_____,「青州地區北朝晚期石佛像與"青州風格"」,『考古學報』, 2002. 1.
李発林,『山東漢画像石研究』, 斉魯書社, 1982.
林巳奈夫,『漢代の神神』, 臨川書店, 1987.
_____,『中国古玉の研究』, 吉川弘文館, 1991.
_____,「漢代画像石の神話的樹木について」,『泉屋博古館紀要』15, 1998.
馬漢国主編,『微山漢画像石選集』, 文物出版社, 2003.
米沢嘉圃ほか編,『世界美術大系　第二巻中国美術』, 講談社, 1964.
博興県文物管理所 編,「山東博興県出土北朝造像等仏教遺物」,『考古』, 1997.7.
山西省考古研究所 編,『山西考古四十年』, 太原山西人民出版社, 1994.
杉本直治郎 ·御手洗勝,「古代中国における太陽説話—特に扶桑伝説について」,『民族學研究』15, 1951.
石松日奈子,「北魏河南の一光三尊像」,『東方學報』69, 1997(이후『北魏佛教造像史の研究』ブリュッケ, 2005에 재수록)
松原三郎,『中国仏教彫刻史論』, 吉川弘文館, 1995.
_____,「玉石像考—中国仏教彫刻の系譜として」,『佛教藝術』230, 1997.
水上静夫,『中国古代の植物学の研究』, 角川書店, 1977.
水野清一,『中国仏教美術』, 平凡社, 1986.
水野清一·長廣敏雄,『雲岡石窟—西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告—』四, 京都大學人文科學研究所, 1952.
信立祥,『中国漢代画像石の研究』, 同成社, 1996.
王景荃主編· 河南博物院編,『河南仏教石刻造像』, 大象出版社, 2009.
楊伯達,『巫玉之光—中国史前玉文化論考』, 上海古籍出版社, 2005.
_____,『楊伯達論玉—八秩文選』, 紫禁城出版社, 2006.
楊伯達著·松原三郎 譯·解題,『埋もれた中国石仏の研究』, 東京美術, 1985.
徐男英,「河北藁城出土の北斉河清元年銘白玉二仏坐像について」,『美術史』170, 2011.

玉井建三,「中国ホータンの玉河と玉の道」,『聖カタリナ女子大學研究紀要』12, 聖カタリナ女子大學社會福祉學部, 2000.
宇野瑞木,「後漢墓の祠堂における孝の表象—扶桑樹と雲·風のモチィーフをめぐって」,『表象文化論研究』8, 2009.
鷹村権,「和田玉」,『地學研究』40.1, 1991.
長廣敏雄,「武氏祠左石室第九石の画像について」,『東方學報』31, 1961.
_____,『漢代画像の研究』, 中央公論美術出版, 1965.
_____,『六朝時代美術の研究』, 美術出版, 1969.
張明遠 編,『山西石刻造像芸術集萃』, 山西科学技術, 2005.
田瑞穗,「連理樹」,『中国文學研究』6, 1980.
前田正名,「三—五世紀における太行山脈東麓の地域構造に関する論考—住民構造を通じて」,『立正大學教養部紀要』10, 1976.
_____,「四—六世紀における太原盆地より河北平野に出る交通路—井陘関と濁漳水路」,『駒澤史學』26, 1979(이후『平城の歷史地理學的研究』, 風間書房, 1979에 재수록)
田村圓澄·黃壽永編,『半跏思惟像の研究』, 吉川弘文館, 1985.
朱錫禄,『武氏祠漢画像石』, 山東美術出版社, 1986.
中國畫像石全集編輯委員會編,『中國美術分類全集 中国画像石全集1~8』, 河南美術出版社·山東美術出版社, 2000.
曾布川寬,「漢代画像石における昇仙圖の系譜」,『東方學報』65, 1993(이후『中国美術の圖像と様式』中央公論美術出版, 2006에 재수록)
_____,「三星堆祭祀坑大型銅神樹の圖像學的考察」,『泉屋博古館紀要』27, 2011.
土居淑子,『古代中国の画像石』, 同朋舍, 1986.
_____,「古代中国における樹木と人物圖」,『成城短期大學紀要』19, 成城短期大學, 1987.
八木春生,「北魏時代後期の仏(道)教造像に見られる漢民族の伝統図像について」,『佛教藝術』245, 1999.
_____,「北斉時代の首都鄴における仏教寺院造像に関する一考察」,『藝術研究報二五』, 筑波大學藝術學系研究報告 45, 2004.
河南省文化局文物工作隊 編,『鞏県石窟寺』, 文物出版社, 1963.
咸陽市博物館編,「咸陽市近年発現的一批秦漢遺物」,『考古』, 1973. 3.
NHK· NHK プロモーション編,「世界四大文明 中国文明展」, NHKプロモーション, 2000.

4. 서양어 문헌

Avril, Ellen B. *Chinese Art in the Cincinnati Art Museum*, Ohio: Cincinnati Art Museum, 1997.
Édouard, Chavannes. *Six monuments de la sculpture chinoise (Ars Asiatica)*, Paris: Van Oest, 1914.

Fairbank, Wilma. "The Offering Shrines of "WU LIANG Tz'U." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 6, 1941.

Sirén, Osvald. *Chinese sculpture from the fifth to the fourteenth century: over 900 specimens in stone, bronze, lacquer and wood, principally from northern China*, London: Ernest Benn, 1925.

_____. *Chinesische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt*, Museum Rietberg Zürich, 1959.

Royal Academy of Arts, *The Chinese exhibition: A commemorative catalogue of the International exhibition of Chinese art, Royal academy of arts, November 1935-March 1936*, London: Faber and Faber, 1936.

Howard, Hansford. s. *Chinese Carved Jades*, London: Frontispiece, 1968.

Wu, Hung. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford: Stanford University Press, 1989.

Yen, Chüan-ying. "The Double Tree Motif in Chinese Buddhist Iconography." Parts 1 and 2, *The National Palace Museum Bulletin* 14, nos. 5 and 6, 1980.

국문초록

6세기경 중국 하북지방에서 출토된 백옥상에는 존상들 위로 광배가 있어야 할 자리에 가지와 잎이 무성하게 반원형을 이루고 있는 쌍수표현이 다수 확인된다. 그 중 오하라 미술관 소장의 天保 3년명 〈彌勒倚坐像〉과 臨漳縣出土의 〈如來七尊像〉 등 일부 북제시대에 제작된 백옥상 중에는 쌍수의 가지가 무성하게 표현된 것에 그치지 않고, 의도적으로 쌍수의 가지를 서로 교차시켜 꼬이게 표현한 것을 확인할 수 있다.

이에 본고는 가지가 꼬인 쌍수표현의 도상적인 고찰을 통해 이러한 표현의 원류와 의미에 관해 고찰하고자 하였다. 그 결과 가지가 꼬인 수목표현은 북제시기에 河北 남부을 중심으로 河南 북부와 山西 동남부, 山東 북부 지역에서 제작된 것으로 확인된다. 그리고 산동지방 출토 後漢代 화상석에서 확인되는 가지가 꼬인 수목표현과 유사한데, 山東지방은 齊나라 때부터 수목에 대한 특별한 숭배와 도상이 전해지던 곳으로 後漢代에는 특별히 가지가 꼬인 수목을 聖樹로서 숭배한 것을 알 수 있었다.

그리고 선행연구에서 지적하고 있는 연리목과의 관련성에 대해, 연리목이 문헌상 "樹枝內附"에 근거해서 지역에 관계없이 동일하게 가지가 붙은 형태로 조형화되었으며 의미상 길상을 나타내는 것에 반해, 성수를 의미하는 산동지방의 가지가 꼬인 쌍수표현이 다른 지역에서는 확인되지 않는 점 등에서 이 수목 표현에 지역성이 강하게 반영되어 있는 점을 밝혔다.

산동지방에서 탄생한 가지가 꼬인 聖樹에 대한 신앙이나 조형적인 전통은 한대 이후 肇縣石窟과 河南北部 출토 6세기 불상 후면에 표현된 가지가 꼬인 大樹에서 확인되는데, 북제시대 하북남부 지방에서 유행했던 가지가 꼬인 쌍수표현이 교통로를 따라 당시 수도였던 鄴城(現臨漳)에서 洛陽과 太原으로 전파되는 과정에서 하남북부와 산서동남부지역에도 전파된 것으로 추론했다.

그리고 〈彌勒倚坐像〉과 같이 대부분 하북지방의 백옥상에서 확인되는 가지가 꼬인 쌍수표현의 유행에는, 백옥이라고 하는 석재가 透彫라는 기법과 결합되면서 비약적으로 발전하게 되었다고 추정했다. 백옥은 옥과의 친연성으로 인해 투조에 적합한 석질로 수용되었고, 옥을 조각하고 가공하는 기술을 가지가 꼬인 쌍수표현의 섬세한 표현에도 적용시켰다고 생각한다.

이와 같이 가지가 꼬인 수목표현은 6세기 하북지방 백옥상의 조성과 밀접하게 관련되어 있다. 즉 가지가 꼬인 수목도상의 원류는 산동지역으로 볼 수 있지만, 이 도상을 6세기에 불상에 새롭게 표현한 것은 하북지방에서 제작한 백옥상이였다. 백옥상이 민간의 발원에 의한 조상이였다는 점을 상기한다면, 친숙한 수목 이미지를 불교 도상과 결부시키는 것은 극히 자연스러운 현상으로써 이해된다. 따라서 한대 화상석에 표현된 성수에 대한 관념과 불교에 종종 등장하는 성스러운 나무에 대한 이미지가 겹쳐진다는 점에서, 이러한 표현이 좀 더 쉽게 수용되는 결과로 이어진 것으로 생각할 수 있다.

Abstract

Reconsideration of the Images of the Double-tree Motifs on Buddhist Statues Made of White Marble: With Focus on the Images of Intertwined Branches

Seo Nam Young*

A Double trees with thick branches and leaves in a semicircular formation often replaced haloes of Buddhist statues made of white marble in Hebei during the sixth century. Some of Buddhist statues made of white marble during the Northern Qi dynasty not only present thick branches and leaves of a double trees but also have those branches intertwined as shown in *Reclining Seated Maitreya* from the third year of the *tianbao* period in Ohara Museum of Art and *Seven Tathāgata Buddhas* excavated in Linzhang County.

This paper is an iconographic research about the images of a double trees whose branches are intertwined. This kind of images was created mainly in the southern Hebei, southeastern Shanxi, and northern Shandong during the Northern Qi. Similar images of tree branches are found in the Eastern Han pictorial carvings excavated in Shandong, where trees were worshiped as sacred beings from the period of the State of Qi. In Shandong, iconographic images of trees had been created from that time, and trees with intertwined branches came to be especially worshiped during the Eastern Han dynasty.

In previous studies, these double-tree motifs were related to the images of a couple of trees whose branches were grafted. However, the former has a strong regional character unlike the

* Keimyung University

latter. The images of intertwined branches have been found only in Shandong, while those of grafted branches are not confined to a specific region and carry auspicious meanings.

The religious worship and the images of sacred trees with intertwined branches originated in Shandong. But they have been also found in the Gong County Grottoes and on the backside of a sixth-century Buddhist statue excavated in northern Hebei. This is probably because the double-tree motifs popular in the southern Hebei during the Northern Qi were introduced to northern Hebei and southeastern Shanxi in the process of its spread from the capital Yecheng (current Lizhang) to Luoyang and Taiyuan along transportation routes.

The double-tree motifs found in statues made of white marble in Hebei such as *Reclining Seated Maitreya* were carved as openwork. The method of openwork carving is typically applied to jade. Because of the material affinity of white marble with jade in general, this particular jade carving technique was employed in statues made of white marble, especially the detailed expression of intertwined branches.

Images of trees with intertwined branches are closely related to the production of white-marble statues in Hebei during the sixth century. Though the images originated in Shandong, it was in Hebei that they were adopted for Buddhist statues in the sixth century. As white-marble Buddhist statues were mostly produced for private patrons, it is natural to incorporate images of trees, which were familiar to them, into Buddhist iconography. The images of sacred trees found in pictorial carvings of Han dynasty and Buddhist iconography made the double-tree motifs more easily and widely accepted.