

碩士學位 請求論文

高麗 佛畵의 山水表現에 대한 研究

慶州大學校 大學院

文化財學科

金 貞 姬

指導教授 鄭 炳 模

2003년 2월

高麗 佛畵의 山水表現에 대한 研究

慶州大學校 大學院

文化財學科

金 貞 姬

이 論文을 碩士學位 論文으로 提出함

指導教授 鄭 炳 模

2003년 2월

金貞姬의 碩士學位 論文을 認准함

審 査 委 員 인

審 査 委 員 인

審 査 委 員 인

慶州大學校 大學院

2003年 2月

目 次

도판차례	iii
Abstract	vi
I. 머리말	1
II. 高麗佛畵의 특징	
1. 高麗佛畵의 일반적 특징	4
2. 羅漢圖의 특징	7
3. 水月觀音圖의 특징	11
III. 高麗佛畵의 山水表現	
1. 水墨淡彩畵風의 山水表現	28
1) 13세기	30
2) 14세기	32
2. 彩色畵風의 山水表現	32
1) 13세기	34
2) 14세기	35
IV. 高麗佛畵와 宋・元代 繪畵의 關係	
1. 高麗繪畵와 宋・元代繪畵의 교류	42
2. 李郭派 畵風의 특징	45

1) 北宋代 李郭派 畫風	45
2) 元代 李郭派畫風	50
3. 高麗 佛畫에 나타난 山水表現과 宋・元代 繪畫	53
1) 水墨淡彩畫風の 山水表現과 李郭派 畫風	53
2) 彩色畫風の 山水表現과 宋・元代 繪畫	54
4. 時期별 中國繪畫와의 關係	62
 V. 高麗佛畫의 山水表現이 後代에 미친 影響	64
1. 朝鮮初期 山水畫에 미친 影響	65
2. 朝鮮初期 佛畫에 미친 影響	68
 VI. 맺음말	71
참고문헌	
도 판	

도 판 차 례

- 圖1. <오백나한도>중 상음수존자. 1235년. 견본수묵담채. 55.1×38.1cm,
대화문화관소장
- 圖2. <오백나한도>중 혜군고존자. 1236년. 견본수묵담채. 54.0×37.2cm,
중앙박물관소장
- 圖3. <오백나한도>중 원원만존자. 1236년. 견본수묵담채. 58.6×40.7cm,
중앙박물관소장
- 圖4. <오백나한도>중 전성주존자. 1235년. 견본수묵담채. 53.3×36.7cm.
개인소장.
- 圖5. <오백나한도>중 원상주존자. 1235년. 견본수묵담채. 59.0×41.3cm.
출광미술관소장.
- 圖6. <오백나한도>중 천성존자. 1235년. 견본수묵담채. 59.7×37.2cm,
동경국립박물관소장
- 圖7. <오백나한도>중 진보장존자. 1235년. 견본수묵담채. 55.2×38.8cm,
중앙박물관소장
- 圖8. <오백나한도>. 견본채색. 188.0×121.4cm. 지은원소장.
- 圖9. <수월관음도>. 견본채색. 99.0×52.0cm. 장곡사소장
- 圖10. <수월관음도>. 1310년. 견본채색. 419.5×254.2cm. 경신사소장.
- 圖11. <수월관음도(I)>. 견본채색. 119.0×63.5cm. 장락사소장.
- 圖12. <수월관음도>. 견본채색. 143.8×77.2cm. 개인소장.
- 圖13. <수월관음도>. 견본채색. 109.5×57.8cm. 담산신사소장.
- 圖14. <수월관음도>. 견본채색. 145.5×82.7cm. 성중래영사소장.
- 圖15. <수월관음도(I)>. 1323년. 견본채색. 165.5×101.5cm.
천옥박고관소장.
- 圖16. <수월관음도(I)>. 견본채색. 154.3×84.7cm. 대덕사소장.
- 圖17. <수월관음도>. 견본채색. 105.5×54.3cm. 등정제성회유린관소장.

- 圖18. <수월관음도(Ⅱ)>. 견본채색. 227.9×125.8cm. 대덕사소장.
- 圖19. <수월관음도>. 견본채색. 110.0×59.2cm. 정가당미술문고소장.
- 圖20. <수월관음도(Ⅱ)>. 견본채색. 119.0×62.5cm. 장락사소장.
- 圖21. <수월관음도(Ⅰ)>. 견본채색. 119.2×59.8cm. 호암미술관소장.
- 圖22. <수월관음도(Ⅱ)>. 견본채색. 83.4×35.7cm. 호암미술관소장.
- 圖23. <수월관음도>. 견본채색. 106.0×51.3cm. 노산사소장.
- 圖24. <수월관음도(Ⅱ)>. 견본채색. 115.2×54.9cm. 천옥박고관소장.
- 圖25. <수월관음도>. 견본채색. 99.0×46.2cm. MOA미술관소장.
- 圖26. <수월관음도>. 견본채색. 159.6×82.3cm. 하버드대미술관소장.
- 圖27. <수월관음도>. 견본채색. 113.7×55.3cm. 메트로폴리탄박물관소장.
- 圖28. <수월관음도>. 견본채색. 98.0×55.0cm. Ostasiatische 박물관소장.
- 圖29. <수월관음도>. 견본채색. 105.0×58.0cm. 기메미술관소장.
- 圖30. <수월관음도>. 견본채색. 166.4×88.8cm. 보수원소장.
- 圖31. <수월관음도>. 견본채색. 98.4×47.8cm. 스미소니언박물관소장.
- 圖32. <수월관음도>. 견본채색. 101.0×56.0cm. 양수사소장.
- 圖33. <수월관음도>. 견본채색. 108.5×57.1cm. 승천사소장.
- 圖34. <수월관음도>. 견본채색. 100.4×49.6cm. 대화문화관소장.
- 圖35. <수월관음도>. 견본채색. 146.9×85.9cm. 공산사소장.
- 圖36. <匡廬圖>. 荆浩. 오대(약900년). 견본담채. 185.8×106.8cm.
대북고궁박물관소장.
- 圖37. <寒林重汀圖>. 董源. 오대(약950년). 견본채색. 181.5×116.5cm.
후천고문화연구소소장.
- 圖38. <溪山蘭若圖>. 巨然. 오대(약980년). 견본담채. 185.4×57.5cm.
대북고궁박물관소장.
- 圖39. <晴巒蕭寺圖>. 李成. 송(약960년). 견본담채. 111.4×56cm.
넬슨아트킨스미술관소장.
- 圖40. <溪山行旅圖>. 范貫. 송(약1000년). 견본담채. 206.3×103.3cm.
대북고궁박물관소장.

- 圖41. <秋山琳宇圖> . 燕文貴
- 圖42. <溪山魚操圖>부분. 許道寧. 송(약1050년). 비단담채. 48.9×209.6cm,
넬슨아트킨스미술관소장.
- 圖43. <鵲華秋色圖>부분. 趙盟頰. 원(1295년). 지본채색. 28.4×93.2cm. 대
북고궁박물관소장.
- 圖44. <寒林群雅圖>. 羅稚川. 원. 견본채색. 131.5×80cm. 메트로폴리탄미술관.
- 圖45. <松蔭聚飲圖>. 唐棣. 원(1334년). 견본채색. 141.1×97.1cm. 상해박물관
관소장.
- 圖46. <渾淪圖>. 朱德潤. 원(1349년). 지본수묵. 29.7×86.2cm. 상해박물관소장.
- 圖47. <疎松幽岫圖>. 曹知白. 원(1351년). 지본수묵. 74.5×27.8cm. 대북고궁
박물관소장
- 圖48. <早春圖>. 郭熙. 송(1072년). 견본채색. 158.3×108.1cm. 대북고궁박
물관소장
- 圖49. <夢遊桃源圖> 부분. 安堅. 1447년. 견본담채. 38.7×106.5cm. 천리대학
소장.
- 圖50. <觀音三十二應身圖>. 李自實. 1550년. 견본채색. 235×135cm. 지은원소장.
- 圖51. <地藏菩薩圖>. 1307년. 목제묵담지금니. 21.0×12.0cm. 중앙박물관소장.
- 圖52. <제존집회도>. 송대, 만원사소장.
- 圖53. <十六羅漢圖>중 <제1尊者>.북송시대, 견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼
寺소장
- 圖54. <십육나한도>중 <제4尊者>.북송시대, 견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼
寺소장
- 圖55. <십육나한도>중 <제11尊者>.북송시대, 견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼
寺소장
- 圖56. <십육나한도>중 <尊者大加葉>, 북송시대, 견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼
寺소장
- 圖57. <釋迦三尊圖>. 원시대, 견본채색, 144.8×74.2cm. 東福寺소장.

A Study on Landscape Expressions in Buddhist Paintings of The Late Koryo Dynasty.

Kim, Jeong-hee

Department of Cultural Assets
Graduate School, Kyongju University

(Supervised by Professor Chong, Pyong-mo)

(Abstract)

The purpose of this thesis is to observe the landscape expression manifested in a Buddhist painting of the late Koryo dynasty, and to show that the pictorial style in it was under the influence of Lee - Guo school of the Song and Yüan period in China and a Buddhist painting.

To show the evidences, this thesis is organized as follows. First, the Buddhist paintings of the late Koryo dynasty were examined closely. Second, the characteristics of this pictorial style were examined by the distinction between a painting in Indian ink and a colored picture. Third, the relationships among the landscape expression manifested in a Buddhist painting of the late Koryo dynasty, Lee - Guo school and Chinese Buddhist paintings were examined. Fourth, it was considered how the landscape expression manifested in a Buddhist

painting of the late Koryo dynasty gives an influence to the landscape painting of the early Koryo dynasty and on the Buddhist painting.

Based on these examinations, the following facts were found in the landscape expression manifested in a Buddhist painting of the late Koryo dynasty. "Oh-back-na-han-do(Arhan)" in 13C and the latter part of 14C, which was drawn in Indian ink, had rocks and mountains which was found in Guo-Xi style.

"Su-Weol-Gwan-Eum-Do(Avalokitesvara)" in late 13C and the early part of 14C, which was drawn a colored picture, has various expressions such as the mountains of a Guo-Xi style, mountains and rocks of a Lee-Sung style, the connected lines without disconnection, and the expression to making bright of the bottom of the mountains. In addition, there is a expression of the rock with a hole and cutting down horizontally, which got an influence from the landscape expression of the Buddhist paintings in Song and Won periods.

The style approach of the works of the early Chosun dynasty shows that these kinds of Lee-Guo school and Buddhist paintings of China had an influence on the landscape painting of the early Chosun dynasty and Buddhist paintings.

I. 머 리 말

高麗時代의 繪畫는 남아 있는 작품들의 대부분이 佛畫인 까닭에 주로 佛畫에 대하여 많은 연구들이 진행되어 왔다.¹⁾ 감상용 山水畫로서 남아 있는 작품은 아주 미미하나 역사적 자료에는 고려시대의 산수화가 아주 뛰어난 기량을 가진 화가들에 의해 그려졌고 왕실과 문인들로부터 사랑을 받았다는 기록을 볼 수 있다.²⁾ 이에 고려시대의 산수화는 어떤 경향을 가지고 있었는지 의문을 가지게 되었다. 그러나 산수화가 남아 있는 작품이 적고 美學的으로도 그리 뛰어나지 않은 까닭에 그것만으로는 고려시대 繪畫 경향을 파악하는데는 무리가 있다고 생각하였다. 또한 고려가 중국의 宋·元代와 정치·문화적으로 밀접한 관계에 있었다는 사실은 사적 자료를 통해 이미 확인되었다. 이것은 회화에 있어서도 마찬가지일 것이다. 그 당시 宋·元代에 성행하던 李郭派 畫風이나 宋·元代 불화가 고려에 영향을 미치지 않았을까 하는 의구심을 가졌다.

그리하여 고려시대 文化的 主流를 이루고 있던 佛教의 宗教畫인 불화에서 회화 경향을 찾아보고자 하였다. 불화가 종교화이기 때문에 圖像學的 틀을 지켜야 했으나 副次的 요소라 할 수 있는 산수의 표현에서는 시대의 경향과 화가의 個性이 담기지 않았을까 여겼기 때문이다.

그러나 고려시대라 하여도 고려시대 전기는 불화마저도 남아 있는 작품이 많지 않아 부득이, 보다 정확한 고찰을 위해 高麗後期로 시대를 제한하게 되었다.

1) 文明大. 『高麗佛畫』, 『韓國의 佛畫』, 「魯英筆 阿彌陀九尊圖」 뒷면 佛畫의 再檢討. 鄭于澤. 「高麗佛畫의 圖像과 아름다움」, 「高麗時代 阿彌陀佛畫의 研究」, 柳麻里. 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」. 菊竹淳一. 「高麗佛畫의 特性」 등 다수의 저서와 논문이 있다.

2) 『圖畫見聞誌』, 李仁老의 『破閑集』, 『고려사』, 李齊賢의 『益齋亂藁』 등에서 기록을 볼 수 있다.

본 논문의 목적은 첫째 고려 후기 불화 중 산수표현이 있는 五百羅漢圖 8점과 水月觀音圖 27점을 대상으로 형식적인 특징과 양식적인 특징을 규명하고, 둘째 오백나한도와 수월관음도에 나타난 산수표현의 양식적 특징에 대해 13세기와 14세기의 시대적 변천에 따라 고찰하고자 한다. 마지막으로 산수표현에 나타난 회화적 경향이 중국의 宋・元代 李郭派 畫風과 佛畫에서 영향을 받았다는 것을 회화적 경향과 시대적 변천을 통하여 밝히고자 한다.

본 논문의 연구 구성 및 방법은 아래와 같다.

첫째, 고려 후기 불화에 대하여 고찰하고자 한다. 고려불화의 일반적 특징을 정리하고 후기에 그려졌던 불화 중 산수표현이 나타나는 오백나한도와 수월관음도에 대하여 形式的, 洋式的 접근을 하고자한다.

둘째, 고려 후기 불화 속에 나타나는 산수표현에 대한 고찰을 水墨畫風 산수표현과 彩色畫風 산수표현으로 구분하여 양식적 특징을 알아 고자 한다.

셋째, 고려 후기의 불화와 중국의 회화의 관계에 대하여 규명하고자 한다. 우선 역사적 자료를 통해 고려와 송・원대 사이의 교류가 빈번했음을 밝히고, 중국의 宋・元代에 성행한 李郭派 畫風에 대하여 그 특징을 알아 볼 것이다. 그리고 고려 후기 불화에 나타난 산수표현과 李郭派 畫風 및 중국의 불화와의 영향 관계를 고찰하고자 한다.

넷째, 고려 후기 불화 속에 나타난 산수표현이 조선 초기 산수화와 불화에 미친 영향에 대하여 규명하고자 한다.

이런 방법들을 토대로 연구해본 결과 고려 후기의 불화에 나타난 산수표현은 다음과 같다.

13세기와 14세기 후반, 水墨화법으로 그려진 오백나한도에서는 郭熙의 그림에서 볼 수 있는 산과 바위의 표현법을 발견할 수 있으며 13세기 후반

과 14세기 전반에 걸쳐 彩色화법으로 그려진 수월관음도에서는 좀더 다양한 표현법이 나타난다. 郭熙식의 산의 표현, 李成식의 좀 더 날카로운 산과 바위의 표현, 끊어짐이 없이 이어지는 필선, 산의 밑등을 밝게 하는 표현법을 응용한 표현법 등이다. 宋·元代 불화의 산수표현에서 영향 받은 구멍 뚫린 바위, 수평으로 깎은 바위도 보인다.

이와 같은 중국의 李郭派 畫風과 佛畵는 조선초기 산수화와 불화에도 그 영향을 미쳤다는 것을 조선 초기 작품의 양식적 접근을 통하여 확인할 수 있다.

이 논문을 통하여 일천하나마 불화 속 산수표현 속에서 고려시대의 산수화의 특징과 고려시대 회화의 경향을 짐작할 수 있다. 또한 조선초기 안견과 안견과 화풍에서 이곽파의 영향을 볼 수 있는 가에 대한 의문도 풀리리라 여겨진다.

II. 高麗 佛畫의 특징

이 장에서는 고려시대에 발달한 불교회화의 일반적인 특징에 대하여 정리하고, 고려후기 불화 중 산수표현이 나타나는 五百羅漢圖와 水月觀音圖에 대하여 形式적, 樣式적 특징을 고찰하고자 한다.

1. 고려불화의 일반적인 특징

오늘날 남아 있는 대부분의 고려불화들은 고려후기에 해당하는 13세기 후반부터 14세기에 제작된 것이다.³⁾ 약400년 동안 계속된 고려의 불화 문화를 후기 100여년 동안에 만들어진 제한된 작품으로 내용이나 특징을 추론한다는 것은 위험한 일이다. 그러나 다른 시기의 작품들이 소수나마 남아 있기에 후기의 작품들과 비교하여 어느 정도 특징을 간추릴 수 있을 것이다.

내용별로 종류를 나누자면 觀經變相圖, 阿彌陀佛尊像圖, 阿彌陀佛來迎圖, 彌勒下生經變相圖, 水月觀音圖, 地藏菩薩圖, 羅漢圖, 사경변상도로 구분된다.

살아서 병들지 않고 죽어서는 아미타여래가 있는 서방정토로 극락왕생하고자 하는 아미타 신앙 중 가장 발달한 淨土三部經이 觀無量壽經이다. 觀經變相圖는 두 가지 내용으로 그려진다. 하나는 이경이 설해지는 배경이 되는 위데휘부인과 빈비사라대왕과 아사세왕자의 관계를 그린 觀經序品變相이고 다른 하나는 구원을 청하는 왕비에게 부처님이 보여주는 극락정토의 열 여섯 가지 장면을 그린 본 변상이다.⁴⁾

3) 林 進, 「新出의 高麗水月觀音圖에 について」, 『佛教藝術』, 123 東京 佛教藝術學會, 1979, p.46.

4) 柳麻里, 「麗末鮮初 觀經十六觀變相圖-觀經變相圖의 研究(IV)」, 『미술사학연구』 208,

阿彌陀佛尊像圖는 관경변상도와 더불어 아미타불사상을 도상화한 그림으로 예배를 위한 尊像圖를 의미한다. 아미타불에 대한 것은 정토삼부경인 無量壽經, 阿彌陀經, 觀無量壽經에 잘 묘사되어 있다. 아미타불존상도는 獨尊圖, 좌우 협시가 있는 三尊圖, 보살까지 포함한 五尊圖, 대보살도 그리는 九尊圖 그리고 보살, 제자, 화불, 사천왕, 팔부중까지 그리는 阿彌陀群圖가 있다.

阿彌陀佛來迎圖는 아미타불에게 귀의하여 지극 정성으로 아미타불을 염불하면 극락정토에 갈 수 있다는 염불왕생신앙에 근거하여 아미타여래가 염불중생을 서방정토로 맞이해 가는 장면을 그린 그림이다. 래영도도 독존래영, 삼존래영, 구존래영도등이 있다.⁵⁾

彌勒下生經變相圖는 彌勒上生經에 의한 도솔천 왕생사상과 彌勒下生經에 의한 龍華樹下成佛思想 중 고려시대는 下生思想이 더 많이 믿어 졌다.⁶⁾

水月觀音圖는 관세음보살을 그린 그림으로 관세음보살은 중생들의 고난과 어려움을 직접 구제하는 자비의 보살로서 上求菩提 下化衆生이라는 대승불교의 진리 중 下化衆生을 직접 실천하는 보살이다. 수월관음도는 보타락산산에 거주하면서 구도여행을 하는 선재동자에게 대자비의 가르침을 내린다는 도상에 의하여 그려진 그림이다.⁷⁾

地藏菩薩圖는 죽은 뒤 지옥에 떨어져 고통을 당하는 중생을 인도하여 해탈의 길로 이끌어 주는 지장보살을 그린 그림으로 수월관음도와 함께 많이 그려진 그림이다. 지장의 특징은 두건을 쓴 경우와 승형의 머리인 경우가 있고, 지물로 석장과 보주를 가진 경우가 있다.⁸⁾

1995. 참조.

5) 유마리, 「高麗 阿彌陀佛畫의 研究-坐像을 中心으로」, 『불교미술』 6, 동국대학교 박물관, 1981, 참조.

6) 文明大, 『고려불화』, p.33 - 35, 열화당, 1994.

7) 林 進, 「高麗時代の水月觀音圖について」, 『美術史』, 東京 美術史學會, 1977, 참조.

8) 문명대, 위의 글, p.45, 열화당, 1994.

羅漢圖는 부처님의 제자이거나 깨달은 고승들을 그린 그림으로 오백나한도나 십육나한도가 있다.

사경변상도는 목판인쇄술이 발달하기 이전 경전을 서사한 것을 사경이라 하는데 글자는 금이나 은으로 그림은 금니를 사용하여 호화롭게 만들었다. 사경의 앞부분에 금니로 경의 내용을 압축하여 묘사한 것이 사경변상도이다.

이처럼 지금까지 남아 있는 고려불화들을 분석하면 몇 가지 특징으로 정리할 수 있다.

첫째, 阿彌陀如來 信仰이 유행했다는 것이다. 아미타불화나 관음·지장보살시왕도같은 불화들이 왕실과 귀족들의 시주에 의해 많이 그려졌는데 極樂往生의 기원이 강하게 담긴 기복신앙이 현저함에 따라 중생을 西方淨土로 인도하는 아미타여래와 觀音菩薩에 대한 염원이 회화로 표현된 것이 많이 전해진다.

둘째, 정교하고 숙달된 솜씨와 화려함을 자랑한다. 이것은 14세기 후반으로 가면서 도식화되는 경향이 짙어지지만 赤, 靑, 綠, 金泥의 다양한 색깔과 색채들을 그림의 뒷면에서 칠하여 앞면에 배어 나오게 하는 伏彩法으로 박락의 피해를 덜 받고 화려함을 유지하였다. 또한 蓮花文, 龜甲文, 麻葉文등 문양은 고려불화에서만 볼 수 있는 독특한 것들이다.

셋째, 구도와 구성의 특징으로 조선시대와는 달리 상·하단이 엄격하게 구별되는 上下二段法의 구도를 채택하고 있다. 협시들은 본존의 무릎 위로는 절대로 상승하지 못할 뿐 아니라, 본존으로 모든 시선이 집중되도록 사다리꼴로 배치하거나 협시의 등근 頭光들이 본존을 떠받치게 처리하고 있다.⁹⁾ 이와 같은 주존중심의 엄격한 차등은 계급적 차이를 나타내는 것으로 해석한다. 또한 觀經變相圖나 彌勒下生經變相圖와 같이 불경의 내용을 표

9) 문명대, 앞의 글, p.59, 열화당, 1994.

현하는 불화의 경우는 주존의 크기를 크게 하고 중심에 놓는 중심구도법을 선택하고 있다. 수월관음상의 경우는 대부분 측면을 향하는 반가좌의 자세를 하고 있어 약간은 자유로워 보인다.

지금까지 전하는 고려불화는 대부분 13세기와 14세기의 것으로 알려져 있다. 그런 까닭에 13세기와 14세기 고려불화의 시대적 변천을 살펴보면 13세기는 남아 있는 불화의 대부분이 1235년과 1236년 조성된 오백나한도이다.¹⁰⁾ 13세기 고려불화의 전반적인 특징은 수묵담채화풍으로 그려져 묵의 농담으로 명암을 표현하였고 간결하고 절제된 느낌을 준다. 산수표현은 최소화되어 있으며 화가의 개성이 자유롭게 표현되어 있다. 14세기는 가장 많은 불화가 전해오고 있는데 아미타불, 수월관음, 지장, 미륵보살도가 많이 남아 있는 걸로 보아 그려진 것도 이들 불화들이 더 많이 그려졌으리라 짐작된다.¹¹⁾ 14세기는 불화가 금니를 많이 사용하여 화려해진다. 채색도 적, 청, 녹색을 사용하여 다양한 색상을 가진 채색화가 주로 발달하게 된다. 또한 그림에서 많은 장식들이 사용되어 복잡하고 호화로운 보인다.

2. 羅漢圖의 특징

羅漢은 Arhat, Arhan의 음역인 阿羅漢의 준말이다. 阿羅漢이란 석가여래 부처님의 제자로서 未來佛인 彌勒부처가 나타날 때까지 세상을 수호하는 덕 높은 고승을 가리키는 말이다.¹²⁾

특히 고려시대는 불교가 융성하여 덕 높은 승려에 대한 경배심이 높았고 화엄종이나 선종에서는 역대 조사스님을 숭앙해서 많은 진영을 조성하게

10) 유마리, 「高麗時代五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』, pp. 249 -288, 민족사, 1987.

11) 李東州, 「高麗佛畫-幀畫를 중심으로」, 『高麗佛畫』, 중앙일보사, 1982.

12) 유마리, 위의 글, 『韓國佛教 美術史論』, p.250, 민족사, 1987.

되었으며 그 존경심이 나한신앙을 크게 성행하게 만든다.¹³⁾

나한도는 16나한도, 오백나한도와 석가와 나한을 함께 그린 그림 등이 있는데 현재 남아 있는 고려의 나한도는 10여점이 된다. 나한도는 전통적인 예배용 그림처럼 도상의 틀이 정해진 것이 아니라 나한의 모습을 개성적으로 자유롭게 표현하고 있다. 또 채색화가 아니라 주로 수묵화이거나 담채화이다.

나한도는 대부분 좌상형태로 그려져 있는데, 跏趺坐像, 椅子像, 의자 위에서 가부좌한 상과 두 무릎을 바위 위에 세운 상도 보인다.¹⁴⁾

여기에서는 암좌의 형태가 있는 나한도만을 대상으로 분석을 하였기에 <표1>과 같이 존자가 암좌에 앉아 있는 모양에 따라 세 가지 형태로 분류하였다.

첫째, 바위에 가부좌한 자세로 앉아 있는 존자를 그린 그림,

둘째, 암좌 위에서 두 다리를 아래로 내리고 있는 그림,

셋째, 석가삼존상과 함께 그려진 그림으로 분류하여 형식적, 양식적 설명을 하도록 하겠다.

<표1> 羅漢圖의 분류

바위 위 가부좌상	바위 위에서 두 다리를 내린 상	석가삼존상과 함께 그려진 상
第234 上音手尊者 第170 慧軍高尊者 第427 願圓滿尊者	第413 傳聖住尊者 第379 圓上周尊者 第23 天聖尊者 第125 辰寶藏尊者	釋迦三尊五百羅漢圖

13) 문명대, 「고려시대의 불교양식」, 『한국의 불화』, p.141, 열화당, 1981.

14) 유마리, 위의 글, 「한국불교 미술사론」, p.253 - 254, 민족사, 1987.

(1) 바위 위 가부좌상

(㉠) 五百羅漢圖

(第234 上音手尊者. 1235년. 大和文華館소장. 日本 奈良市. 圖1)

이 그림에서 존자는 오른쪽을 향하여 앉아 가슴에 두 손을 모으고 있는 자세이다. 그 옆에는 탁자 위에 향로와 향상자가 놓여 있으며 향로에서는 향이 피어오르고 있는 것처럼 표현되어있다.

존자의 눈썹은 S자 곡선을 이루어 꿈틀거리는 것처럼 보이며 광대뼈가 튀어나온 마른 얼굴이다. 내의는 희게 표현되어 있고 겉옷의 윤곽선은 굵은 먹선을 사용하였고 얇은 채색을 하였다.

(㉡) 五百羅漢圖

(第170 慧軍高尊者. 1236년. 國立中央博物館. 韓國 서울. 圖2)

이 존자는 제234 上音手尊者와 마찬가지로 몸을 오른쪽으로 약간 틀어 가부좌한 자세로 표현되어 있다. 옆에 놓여 있는 향로도 탁자가 아닌 바위라는 차이뿐 圖1과 유사하다.

존자의 얼굴은 신체보다 약간 크게 그려져 있고, 표정이 아주 온화하여 자비스런 고승을 잘 나타내고 있다. 옷의 윤곽선은 굵게 표현했고, 간결한 필선은 묵의 농담을 자유롭게 사용하여 다양하게 표현하였다. 채색은 갈색으로 채색되어 전체적으로 어둡게 보인다.

(㉢) 五百羅漢圖

(第427 願圓滿尊者. 1236년. 國立中央博物館. 韓國 서울. 圖3)

이 그림의 존자는 오른쪽으로 몸을 돌려 손에 손잡이가 달린 향로와 뚜껑을 들고 있다. 필선은 약간 굵은 선을 사용하였으며 먹의 농담으로 옷

의 부분을 표현하였다. 옷과 입술에는 옅은 채색을 사용하였다. 배경을 단순하게 처리하여 그림이 약간 왼쪽으로 치우친 느낌이 들지만 그림 전체가 약간 삼각형 구도를 이루어 그러한 불균형을 막아 주고 있고, 오히려 시선이 향하는 곳을 비워 둠으로써 그림에 긴장감을 주고 있다.¹⁵⁾

(2) 바위 위에서 두 다리를 내린 상

(ㄱ) 五百羅漢圖

(第413 傳聖住尊者. 1235년 - 1236년경. 개인소장. 日本 東京都. 圖4)

여기에서 존자의 몸은 약간 오른쪽으로 비껴진 모습으로 앉아 있고 얼굴은 옆모습만 보인다. 단아하고 인자한 모습을 하고 있으며 필선이 아주 부드럽게 느껴진다. 옷은 옅게 붉은 색으로 채색을 하였고, 덧입은 가사 부분만 짙고 옅은 먹을 사용하였다. 윤곽선을 이루는 먹선은 비습의 맛을 잘 살려 입체감을 주고 있다. 단순하고 간결한 구도가 오히려 품격을 느끼게 하는 수작이다.

(ㄴ) 五百羅漢圖

(第379 圓上周尊者. 1235년. 出光미술관. 日本 東京都. 圖5)

여기에서는 그림의 한가운데 존자가 앉아서 상체를 기울이고 얼굴은 오른쪽을 돌려 瑞鳥를 바라보고 있는 그림이다. 존자의 신체는 건장하고 팽팽하며 근육이 강조되었다. 눈은 부릅뜨고 있고, 입을 꼭 다물고 있어 온화한 인상이라기보다는 힘찬 느낌을 준다. 아주 사실적이고 역동적인 작품이다. 필선은 굵고 힘찬 먹선으로 가사의 윤곽선을 표현했고, 주름이나 신체의 세세한 부분은 가는 먹선을 사용하여 필선의 변화를 주었다.

이 그림은 화기가 있어 을미년 10월, 즉 1235년에 그려졌고 김의인이

15) 松本榮一, 「高麗時代の 五百羅漢圖」, 『美術研究』, 제175호, 1954, 참조.

주관했다는 내용이 나와 시기와 조성 배경을 짐작할 수 있다.¹⁶⁾

(ㄷ) 五百羅漢圖

(第23 天聖尊者. 1235년. 東京國立博物館. 日本 東京都. 圖6)

이 그림에서는 천성존자가 바위 위에 무릎을 세우고 앉아 있고 맞은편에 합장한 승려가 보인다. 두 승려의 모습이 아주 정감 어려 보인다. 신체의 선은 가늘고 날렵하며 의상의 선은 먹의 농담으로 입체감을 표현했다.

(ㄷ) 五百羅漢圖

(第125 辰寶藏尊者. 1235년. 國立中央博物館. 韓國 서울. 圖7)

여기에서 존자는 왼쪽으로 몸을 돌려 앉아 오른손에는 물이 흐르는 정병을 들고 몸을 약간 앞으로 구부리고 있다. 눈을 크게 뜨고 정병을 주시하고 있는 모습이나 굳게 다문 입술 등에서 긴장감이 느껴진다.

얼굴에는 가늘고 섬세한 필선을, 옷의 표현에는 굵고 짙은 먹선으로 표현하고 얹게 채색하였다.

(3) 석가삼존상과 함께 그려진 상

(ㄱ) 五百羅漢圖

(釋迦三尊五百羅漢圖. 14세기후반. 知恩院 日本 京都市. 圖8)

이 그림은 한 가운데의 동굴 안에 釋迦三尊坐像이 있고 그 주위에 神將像, 十六弟子像, 그리고 聲聞像을 배치하였다. 석가삼존상은 붉은색, 녹색과 금니를 사용하였으며, 나한상을 비롯한 산수의 표현은 수묵담채이다.

아주 작게 그려지기는 했으나 나한의 표정은 가늘고 세세한 먹선으로

16) 鄭于澤・朴銀卿, 『고려시대의 불화』, p.109, 시공사, 1997.

개성적으로 표현하였다.

이와 같이 한 폭에 석가삼존과 오백나한을 함께 그린 그림은 고려시대, 조선시대는 물론 중국, 일본, 즉 동아시아 불교도상에서는 현존하는 예를 찾아 볼 수 없다. 그러나 이와 같은 도상이 북송 대에는 존재하였다는 기록이 전하고 있다. 문신이면서 문인이었던 泰觀의 저작집인 『淮海集』에 1079년에 쓴 <五白羅漢圖記>가 있는데 그 기록에 의하면 태관이 보았던 오백나한도는 이 그림과 마찬가지로 한 폭에 그려져 있으며 나한의 배치도 역시 마찬가지로 주제별 군집식으로 되어 있었던 것 같다.¹⁷⁾

3. 水月觀音圖의 특징

觀世音菩薩은 산스크리트어로 ‘Avalokitesvara’를 번역한 것으로 보통 觀音菩薩, 觀音이라 부른다. 관음보살은 阿彌陀經, 法華經, 楞嚴經에 주로 나타난다.

특히 화엄경에서는 선재동자가 문수보살의 명으로 53 선지식에게 법을 묻는 구도여행을 하게 되는데 선지식중의 한 분인 관음보살에게 법을 묻는 장면이 나온다. 관세음보살은 보타락산의 금강보좌에 앉아 설법하며 중생을 고뇌와 고통에서 벗어나도록 제도하고 계신다. 고려의 수월관음도는 대부분 이 경전의 내용을 근간으로 한다.

水月觀音圖¹⁸⁾라는 말은 돈황벽화의 관세음보살도에서 유래되었고, 大覺國師 義天의 『大覺國師文集』 卷18의 ‘和國原公讚新畫成水月觀音’, 그리고 李奎報가 지은 『落山觀音腹藏修補文』에도 ‘水月睞相’이라는 어귀가 사용된 것으로 미루어 보아 늦어도 고려 11세기 말부터는 그 명칭을 사용했었

17) 鄭于澤·朴銀卿, 앞의 책, p.111, 시공사, 1997.

18) 姜煥靜, 「高麗 水月觀音圖의 연원에 대한 재검토」, 『미술사연구』, p4, 및 주2) 참조. 1994.

던 것 같다.¹⁹⁾ 수월관음이란 말은 보타락산에 계시는 풍성한 과일이 열리고 맑은 물이 솟는 연못 위에 비치는 달과 같이 아름다운 모습의 보살이라는 뜻을 나타낸다.

수월관음도에 대한 기록은 張彦遠의 『歷代名畫記』에 당나라 周昉으로부터 시작되었고²⁰⁾ 우리나라에서는 신라인들이 주방의 작품을 다량 구입해 간 사실을 적고 있어 신라시대에 이미 수월관음도가 전해지고 있었음을 알 수 있다.²¹⁾

수월관음도의 도상적 틀은 연못 한가운데 바위 위에 반가좌로 앉아 한쪽 발을 연꽃 위에 올려놓고, 한 손에는 버드나무 가지를, 다른 한 손에는 淨瓶을 들고 있거나, 오른쪽 바위 위에 버드나무 가지를 쫓은 淨瓶을 얹어 두고 있으며 관음의 머리에는 化佛이 들어 있는 보관을 쓰고 있다. 손에 정병을 들고 있는 도상은 돈황 지역에서 볼 수 있는 수월관음도이고, 고려의 수월관음도는 바위 위에 정병을 올려 두고 있는 모습이다.

또한 고려의 수월관음도에는 관음보살 뒤로 쌍죽이 묘사되어 있다. 이것은 의상대사의 설화와 관계가 있다고 할 수 있다. 의상대사가 당나라에서 화엄종을 배우고 귀국해 관음보살의 진신이 동해 해변의 동굴에 있다는 소리를 듣고 그곳을 보타락산의 이름을 따서 낙산이라 칭하였다. 이곳에서 의상은 관음보살의 진신을 만나게 되는데 관음보살은 의상에게 ‘산꼭대기에 한쌍의 대가 솟는 곳에 불전을 짓는 것이 마땅하겠다’라고 하였는데 그곳에 정말 쌍죽이 솟아 있었다는 설에서 유래되었다.²²⁾

이제 수월관음도를 작품별로 분석해 보기로 한다. 비교적 산수표현이 잘 나타나고 박락이 덜 심한 작품 27점을 대상으로 형식적, 양식적 고찰을

19) 鄭于澤, 「高麗佛畫의 圖像과 아름다움」, 『고려시대의 불화』, p.25, 1999.

20) 松本榮一, 『敦煌畫の研究』, 東方文化研究所, 東京, 1937, pp.344~345.

21) 김영주, 『한국 불교 미술사』, p.151, 솔출판사, 1996.

22) 『三國遺事』 卷39, 塔像 제4.

해보겠다. 현재 남아 있는 고려 후기의 수월관음도상은 대체적으로 오른쪽을 향하여 앉아 있는 관음상이 대부분을 차지한다. 그러나 몇몇은 왼쪽을 향하여 앉아 있거나 드물게는 정면을 향하여 앉아 있는 관음상도 있다.

그래서 여기에서는 <표2>와 같이 관음상이 앉아 있는 자세별로 분류하였는데 왼쪽을 향한 관음상과 오른쪽을 향한 관음상으로 분류하고, 다시 시기별로 13세기, 14세기전반, 14세기 중반, 14세기 후반으로 나누었다.²³⁾

<표 2> 水月觀音圖의 분류

왼쪽을 향한 관음상	13세기후반	①長谷寺
	14세기전반	①鏡神社 ②長樂寺 ③개인소장
오른쪽을 향한 관음상	14세기전반	①談山神社 ②聖中來迎寺 ③泉屋博古館 ④大德寺I. ⑤藤井齊成會有鄰館 ⑥大德寺II ⑦靜嘉堂文庫美術館
	14세기중반	①長樂寺 ②湖巖美術館I ③湖巖美術館II ④廬山寺 ⑤泉屋博古館 ⑥MOA美術館 ⑦Harvard University. 美術館 ⑧The Metropolitan Museum 美術館 ⑨Ostasiatische博物館 ⑩Guimet 美術館 ⑪寶壽院
	14세기후반	①Smithsonin 博物館 ②養壽寺 ③承天寺
정면을 향한 관음상	14세기전반	①大和文華館
	14세기후반	①功山寺

(1) 왼쪽을 향한 관음상

가. 13세기 후반

㉠ 水月觀音圖(13세기후반. 長谷寺소장. 日本 奈良縣. 圖9)

이 수월관음도는 관음이 암좌 위에서 양손으로 왼쪽 무릎을 감싸고 앉아 왼쪽을 바라보는 자세이다. 관음에게 가르침을 구하는 선재동자가 나타

23) 鄭于澤·朴銀卿, 『고려시대의 불화』(시공사. 1997)에서 분류한 시대구분을 참조.

나 있지 않아 전형에서는 벗어난 독특한 도상이다.

관음의 몸은 가는 먹선으로 그리고 그 위로 붉은 색으로 바림을 하고 있으며 녹색과 붉은 색을 주로 사용하였다. 문양은 연화당초문과 雲紋만 보일 뿐이고 금니의 사용도 아주 절제되어 있다.

나. 14세기전반

㉠ 水月觀音圖(1310년. 鏡神社. 日本 佐賀縣. 圖10)

여기에서 관음은 암좌 위에 풀방석을 깔고 왼쪽을 향하여 반가좌의 자세로 앉아 있다. 한손은 바위 위에 얹어 놓고, 다른 한 손은 반가좌한 무릎 위에 올려놓고 있다. 전체적으로 편안한 자세로 발 아래의 선재동자를 내려다보는 모습이다. 구성요소는 전형적인 고려의 수월관음이지만 향하고 있는 방향은 정반대이다.

관음의 몸은 금니를 사용하였고, 베일²⁴⁾의 끝 부분과 치마의 윤곽선에는 흰색을 사용하였다. 치마는 붉은색으로 칠하고 치마 단은 복숭아색이다. 내의는 녹색을 사용하였다.

가슴 띠는 흰색 바탕에 당초문을 넣었다. 치마의 문양은 귀갑문을 전체에 그려 넣었고, 치마 단에는 봉황구름문을 그렸다. 투명하고 하늘거리는 베일은 역시 봉황구름문을 금니로 그려 넣었다.

측량 화기에 의하면 지대 3년 즉 충선왕 2년인 1310년에 제작되어 1329년에 경신사에 들어왔다. 현존하는 기년명 수월관음도 가운데 가장 오래 되었을 뿐 아니라 제작 경위, 화가, 그리고 일본에의 전래 과정까지도 밝혀진 매우 중요한 그림이다.²⁵⁾

24) 林 溫, 「建長寺藏水月觀音圖像をめぐって」, “고려불화는 거의 예외 없이 보관 위로부터 투명한 천(베일)을 덮고 있다고 하였다.” 『佛教藝術』 210호, p.81, 張慶姬, 「高麗水月觀音圖의 白衣에 대한 考察」, 『미술사연구』 8호, 1994.에서 재인용.

25) 平田寬, 「鏡神社所藏 楊柳觀音畫像再考」, 『大和文華』 72호, p.9, 1984. 이동주, 『韓國繪畫史論』 p.167, 열화당, 1987.

㉞ 水月觀音圖(14세기전반. 長樂寺 日本 岡山縣. 圖11)

이 관음은 암좌 위에 결가부좌로 앉아 왼쪽을 향하고 있는 그림이다. 관음의 오른손에는 줄기가 긴 연꽃을 들고 있고, 왼손에는 염주를 잡고 있는 그림으로써 이러한 도상은 흔하지 않다.

관음의 몸체는 붉은 색으로 채색하였고, 치마도 붉은 색으로 칠하였다. 베일의 주름과 윤곽선은 먹선으로 긋고 금니로 다시 덧칠을 하였고, 베일의 주름은 다시 그 위에 백색 선으로 바림을 하였다.

베일의 문양은 마엽문을 바탕에 그리고 그 위에 금니로 연화당초원문을 그려 넣었다. 치마는 금니로 귀갑문을 하고 그 위에 연화원문을 그려 넣었다. 대단히 치밀하고 뚜렷하게 묘사되어 있다.

㉟ 水月觀音圖(14세기전반. 개인소장 日本 大阪市. 圖12)

이것은 전체적으로 앞의 장락사본과 형태와 그림의 구성요소가 거의 같은 그림이다. 두 그림은 같은 밑그림을 사용했거나 모본과 모사본의 관계일 것이라 짐작된다. 이 그림이 장락사본 보다 앞선 것으로 생각된다.²⁶⁾

관음의 몸은 황토색으로 칠하였고, 치마는 붉은 색으로 나타내었다. 베일의 주름은 흰색을 사용하여 하이라이트 효과를 주고 있다.

베일의 문양은 장락사본과 같이 마엽문을 바탕으로 하고 그 위에 연화당초원문을 그려 넣었다. 치마도 또한 귀갑문으로 바탕을 채우고 그 위에 연화문을 그려 넣었다.

(2) 오른쪽을 향한 관음상

가. 14세기전반

26) 鄭于澤・朴銀卿, 앞의 책, p. 97 - 98, 시공사, 1997.

㉠ 水月觀音圖(14세기전반. 談山神社 日本 奈良縣. 圖13)

여기에서 관음은 오른쪽을 향하여 암좌 위에 반가좌한 전형적인 고려의 수월관음상을 하고 있다.

금니를 사용하여 관음의 몸을 표현하고, 붉은색의 굵고 가늠이 없는 선으로 윤곽을 그렸다. 입술은 붉은 색으로 칠해져 있고, 치마는 붉은 색으로 치하였고 내의의 색조는 갈색 빛이 돈다. 베일은 얇은 윤곽선으로 투명하게만 표현하였다.

베일의 문양은 마엽문을 바탕으로 하여 그 위에 당초연화원문을 그려 넣었다. 치마는 귀갑문을 전체에 그려 넣었고, 치마 단에는 당초연화문을 표현하였다.

㉡ 水月觀音圖(14세기전반. 聖中來迎寺. 日本 滋賀縣. 圖14)

이것은 관음보살의 자세, 정병, 대나무 등 그림의 구성요소와 배치가 전형적인 고려의 수월관음도의 도상이다. 그러나 선재동자는 오른쪽 무릎을 세우고 안쪽 무릎을 땅에 닿고 있어 다른 수월관음도와 약간 다르다.

관음의 몸은 향토색으로 표현하였고 치마는 붉은색을 띠고 있다. 베일은 투명하게 표현하였으나 치마단과 함께 주름진 부분에 흰색을 엷게 칠해 양감을 주었다.

특이하게도 치마의 바탕에는 아무런 문양이 보이지 않는다. 그러나 치마의 단에는 연화당초문을 갈색과 흰색을 사용하여 그려 넣었고, 베일에는 연잎이 세개가 뭉쳐 있는 모양의 문양을 사용했다.

㉢ 水月觀音圖(1323년. 泉屋博古館. 日本 京都市. 圖15)

이것은 그림의 오른쪽에 "至治三年癸亥 六月日 內班從事 徐九方畫 棟梁道人六精"이란 화기가 있어 忠肅王 10년인 1323년, 徐九方이라는 화가에

의해 그려졌음을 알 수 있다.²⁷⁾ 전형적인 고려 수월관음도로써 오른손 앞에는 버드나무가 꽃힌 정병이 있고, 화면의 아래 구석에는 무릎을 꿇은 선재동자가 합장을 하고 있고, 관음의 등뒤에는 쌍죽이 나타나 있다.

채색은 몸체 부분에 금니를 칠하였고, 치마에는 붉은 색으로 채색하였다. 베일은 흰색의 주름선을 그려 넣어 입체감을 나타내었다.

베일에는 투명하게 표현하여 그 위에 연화당초문을 그려 넣었다. 치마는 귀갑문과 상하대칭의 연화문을 그려 넣었다.

㉔ 水月觀音圖I(14세기전반. 大德寺. 日本 京都市. 圖16)

이 관음상은 고려의 전형적인 수월관음도이나 선재동자가 관음의 왼쪽 아래에서 연잎을 타고 있다든가, 원래 선재동자가 있어야 하는 자리에는 관음에게 공양을 하러 가는 사람들이 묘사되어 있는 점, 동굴의 앞쪽에 꽃을 물고 가는 새를 그려 넣은 것은 잘 볼 수 없는 독특한 도상이다. 이 도상의 근거는 『三國遺事』卷3 「洛山二大聖, 觀音, 情趣, 調信」條에 나오는 “洛山聖窟”의 설화에 근거하여 그려진 고려만의 독특한 도상으로 생각되는 작품이다.²⁸⁾

대나무, 바위 그리고 관음이 앉은 풀방석, 물결 등은 녹색과 군청으로 채색하고 먹으로 윤곽선을 하고 금니와 먹으로 세부 묘사를 하였다. 관음의 몸체는 복숭아색을 띠고 있고, 베일은 흰색으로 얹게 칠해 투명함을 강조하였고²⁹⁾ 흰색 주름 위에 다시 금니로 바림을 하였다.

치마는 붉은 색을 띠고 있으나 귀갑문을 흰색으로 치마 전체에 그려 넣

27) 李東洲, 「高麗繪畫」, 『韓國繪畫史論』, p.185, 열화당, 1987.

28) 李瓊嬉, 「高麗後期 水月觀音圖 研究」, pp.50-54, 홍익대학교 대학원, 1987.

29) 李東洲, “고려사람은 수월관음에 희고 투명한 무늬 있는 紗羅를 걸치게 함으로써 白衣 觀音으로 보려는 경향이 있었으며 그것은 좌상에만 국한하지 않고 慧虛의 觀音처럼 立像에 있어서도 마찬가지였던 것으로 여겨진다.” 앞의 글, 『韓國繪畫史論』, pp.194, 1987.

었다. 치마단에는 연화문이 그려져 있으며 베일은 바탕에 마엽문을 넣고 그 위에 금니로 연화당초원문을 그려 넣었다.

㉔ 水月觀音圖(14세기전반. 藤井齊成會有鄰館. 日本 京都市. 圖17)

이 그림도 역시 오른쪽을 향하여 바위 위에 반가좌하고 있으며, 서있는 선재동자가 보이는 전형적인 고려 수월관음도이다.

관음의 몸체는 황토로 칠을 하고 윤곽선은 가는 먹선을 긋고 그 위에 다시 붉은 선을 그었다. 베일은 금니로 주름선을 넣고 흰색으로 바림을 하였다. 치마는 붉은 색을 칠하였다.

베일의 문양은 흰색의 마엽문 위에 금니로 구름문을 그려 넣었으며, 치마는 금니로 귀갑문을 그려 넣었고, 그 위에 타원형의 연화문을 묘사하였다. 내의는 금니로 당초문을 사용하였다.

색이 비교적 선명하게 남아 있고, 금니를 많이 사용하여 아주 화려해 보인다.

㉕ 水月觀音圖II(14세기전반. 大德寺. 日本 京都市. 圖18)

이 그림은 버드나무가 정병에 꽂혀 있는 전형적인 고려 수월관음과는 다르게 오른손 두 손가락으로 버드나무 가지를 살짝 쥐고 있다. 이와 같이 버드나무를 손에 쥔 관음보살은 아미타내영도나 입상 관음보살에서 볼 수 있으나 좌상의 관음에서는 잘 볼 수 없고 承天寺本, 泉屋博古館本, Köln美術館本에서만 볼 수 있다.³⁰⁾

30) 鄭于澤·朴銀卿, “이 작품과 동일한 도상은 돈황출토 대영박물관 소장의 오대<수월관음도>, 기메미술관 소장의 천복8년명<수월관음도>, 북경 고궁박물관 소장의 오대 <백의관음도>, 사천성박물관의 송대<유지관음도>에서 찾아 볼 수 있다. 이 작품과 같은 도상의 원류는 돈황 지역에서 찾아 볼 수 있고, 이러한 도상은 중국내륙 지역에서도 제작되어 고려에까지 파급되었음을 추찰할 수 있다”, 앞의 책, p.89, 시공사, 1997.

관음의 몸체는 붉은 색으로 칠하였고, 베일에는 흰색으로 주름선을 넣고 바림을 하여 질감을 표현하였다. 치마는 붉은 색으로 칠하고 치마단은 갈색으로 칠하고 흰색으로 윤곽선을 하였다.

베일의 문양은 마엽문 바탕 위에 특이하게 국화원문을 흰색으로 선명하게 그려 넣었다. 치마의 문양은 귀갑문에 연화문을 그려 넣었다.

㉞ 水月觀音圖(14세기전반. 靜嘉堂文庫美術館. 日本 東京都. 圖19)

여기에서 관음보살은 바위를 배경으로 암좌에 편안하게 앉아 자비로운 표정으로 발 아래 선재동자를 내려다보고 있는 전형적인 수월관음도이다.

관음의 몸체는 복숭아색이 주류를 이루고 있다. 치마도 전형적인 붉은 색이 아니라 다소 옅은 색이며, 베일은 주름선과 윤곽을 흰색으로 칠하고 바림을 하였다.

다른 관음도에 비해 베일의 문양인 마엽문이 좀더 두드러지게 표현되어 있으며 그 위에 연화당초원문을 흰색으로 그려 넣었다. 치마의 귀갑문은 금니로 그려 넣었으며 상하대칭의 약간 타원체의 연화문을 그 위에 다시 그려 넣었다. 치마단은 갈색바탕에 연화당초문을 금니로 그려 넣었다. 전체적으로 아주 세밀하고 화려하다.

나. 14세기중반

㉟ 水月觀音圖(14세기중반. 長樂寺 日本 德島縣. 圖20)

이 그림은 약간 오른쪽으로 앉아서 그 옆에는 정병이 놓여 있고, 등 뒤에 대나무가 있는 고려 전형의 수월관음도이다.

관음의 몸체는 금니로 칠을 하였고, 윤곽선은 먹선 위에 붉은 선으로 그렸다. 그리고 다시 붉은 색으로 바림을 하였다. 치마도 붉은색으로 칠하였고, 베일의 주름선과 윤곽선은 금니로 그려 넣었다.

베일은 마엽문 바탕 위에 운봉문을 금니로 채워 넣었고, 치마는 금니로 귀갑문을 바탕에 그리고 그 위에 상하대칭의 연화문을 그렸다. 치마의 단은 모란당초문을 금니로 그렸다.

㉠ 水月觀音圖I(14세기중반. 湖巖美術館. 韓國 龍仁. 圖20)

이것은 오른쪽으로 반가좌하여 앉아 있는 관음보살, 그림 하단 오른쪽의 선재동자, 버드나무가 꽃힌 정병, 관음 등 뒤의 대나무 등 전형적인 고려 수월관음도이다.

관음의 몸체는 붉은 색으로 칠해져 있고, 윤곽선과 세부선은 먹선을 긋고 그 위에 붉은 선으로 다시 그렸다. 베일의 주름선과 윤곽선은 먹선을 밑에 그리고 백색과 금니로 다시 칠했다. 치마는 붉은 색으로 채색하였고 치마단은 옅은 붉은 색이지만 금니로 그린 문양이 촘촘하게 배치되어 마치 금색으로 보인다.

베일의 바탕에는 마엽문을 채워 넣었으며, 그 위에 연화당초원문을 금니로 그려 넣었다. 치마는 흰색으로 귀갑문을 바탕에 그려 넣고, 그 위에 타원형의 연화문을 묘사하였다.

㉡ 水月觀音圖II(14세기중후반. 湖巖美術館. 韓國 龍仁. 圖22)

이 그림은 오른쪽을 향하여 반가좌로 앉아 있는 전형적인 수월관음도이나 그림의 좌우가 잘려나가 선재동자와 대나무가 보이지 않는다.

몸에는 금니로 채색하였고, 치마는 붉은 색으로 칠하였다. 베일의 주름선은 금니로 그었고 넓게 바림을 하였다.

문양도 고려 수월관음도에서 흔히 볼 수 있는 베일의 마엽문과 연화당초원문, 치마의 바탕에는 귀갑문을 그리고 그 위에 연화문을 그려 넣는 방식을 택하고 있다. 전체적으로 색감이 어둡고 문양도 도식적인 느낌을 준

다.

㉔ 水月觀音圖(14세기중반. 廬山寺. 日本 京都市. 圖23)

여기에서는 오른쪽을 향하고 있는 관음상이나 버드나무를 꽃은 정병, 합장한 선재동자 등이 전형적인 고려 수월관음도상이나 특이한 것은 그림의 상단에 토끼와 계수나무가 표현된 달이 그려져 있다는 것이다. 이와 같이 달이 표현된 그림은 長樂寺本과 Metropolitan美術館本에서 볼 수 있다.

군데군데 박락의 피해가 있으나 다른 수월관음도와 같이 몸체에는 황토색으로 칠하였고, 치마는 붉은 색으로 채색하였으며 베일의 주름 선은 금니로 칠하였다. 치마단과 천의 늘어진 자락에는 옅은 갈색을 바탕으로 금니로 윤곽선을 그려주고 있다.

베일의 문양은 마엽문에 연화당초원문을 그렸고, 치마는 귀갑문을 표현하고 그 안에 흰색으로 꽃무늬를 그려 넣었으며 그 위에 다시 연화문을 표현하였다. 가슴 띠는 붉은 색과 금니로 윤곽선을 하고 그 안에 구름문을 금니로 그렸다.

㉕ 水月觀音圖Ⅱ(14세기중반. 泉屋博古館 日本 京都市. 圖24)

여기에서는 버드나무를 손에 들고 수월관음도이며, 선명한 색채와 치밀한 묘사가 수준 높은 고려불화의 한 면을 느끼게 한다.

관음의 몸은 금니로 채색되어 있고, 붉은 선으로 윤곽선을 그렸다. 치마는 붉은색으로 칠하고 금니로 윤곽선을 그렸다. 가슴 띠는 흰색으로 채색되어 있다. 옷의 윤곽선은 굵고 가는 먹선과 금니 선으로 그렸으며 금니로 바림을 하였다.

치마는 귀갑문으로 바탕을 채우고, 타원형의 연화문을 그 위에 그려 넣었다. 베일은 흰색 선으로 마엽문을 바탕에 그리고 당초원문을 금니로 그

위에 그려 넣고 있다.

㊸ 水月觀音圖(14세기중반. MOA美術館. 日本 靜岡縣. 圖25)

이 도상은 관음보살, 버드나무가 꽃힌 정병, 등 뒤의 대나무 등은 고려 수월관음의 도상을 따르고 있지만 몇 가지는 다른 그림과 다른 특색을 볼 수 있다. 첫째, 관음보살이 양손으로 염주를 잡고 있으며, 둘째, 선재동자가 옆드려 절하고 있는 모습이다. 마지막으로 그림의 상단 가운데에 초승달이 표현되어 있는 것이다.

관음의 몸체는 흰색을 사용하여 표현하였고, 윤곽선은 먹선으로 그리고 그 위에 옅은 붉은 선으로 다시 그었다. 베일은 주름선과 윤곽선을 흰색으로 그리고 금니 선으로 다시 덧대어 그리고 흰색으로 바림을 하였다. 치마는 붉은 색으로 칠하고 주름선을 금니로 그려 넣었다.

전체적으로 흰색을 많이 사용하고 있으며 베일의 마엽문도 흰색으로 그리고 있으며 그 위의 연화당초원문도 테두리는 흰색으로 그 안을 금니로 채워 넣었다. 치마는 금니로 花圓文을 그려 넣었고, 치마의 단과 천의 자락에는 붉은 색 바탕에 먹선으로 草花唐草文의 윤곽을 그리고 내부는 금니로 나타내었다.

㊹ 水月觀音圖(14세기중반.Harvard University. 美術館. U.S.A. 圖26)

이것은 관음보살, 선재동자, 버드나무가 꽃힌 정병, 등뒤의 대나무가 그려진 전형적인 고려 수월관음도이다.

관음의 몸체는 분홍색으로 채색되어 있으며 윤곽선은 먹선으로 긋고 다시 그 위에 붉은 선을 그었다. 치마는 선홍색으로 칠하였으며 치마의 단은 황토색으로 칠하고 윤곽선은 먹선으로 긋고 흰색으로 다시 칠하였다. 베일은 주름선과 윤곽선에 흰색으로 그리고 흰색으로 바림을 하여 양감을 나타

내었다.

치마에는 금니로 귀갑문을 하고 먹선으로 상하대칭의 연화문을 그려 넣었으며 치마의 단과 양편으로 흘러내린 천의자락에는 황토색으로 당초문을 넣었다. 베일은 흰색으로 마엽문을 바탕에 하고 그 위에 다시 금니로 연화당초원문을 그려 넣었다.

㉞ 水月觀音圖(14세기중반. The Metropolitan美術館. U.S.A. 圖27)

여기에서도 그림의 상단부에서 달이 표현되어 있는 것을 볼 수 있다. 또한 大德寺本과 같이 관음의 왼쪽 아래에 인물들이 배치되어 있다. 이러한 인물들이 표현되어 있는 수월관음도는 이 그림과 大德寺本 뿐이다. 다른 부분은 전형적인 고려 수월관음도와 같다.

몸에 금니로 채색을 하고 있고, 베일의 주름선과 윤곽선에도 금니로 칠하고 있다. 치마는 붉은 색으로 칠하였고, 치마 단은 내의와 마찬가지로 갈색 빛을 띠고 있다.

치마의 문양은 금니로 귀갑문을 약간 크게 그렸고, 상하대칭의 연화문을 다시 그렸다. 베일도 마엽문에 연화당초원문을 금니로 다시 그려 넣고 있다.

㉟ 水月觀音圖(14세기중반. Ostasiatische박물관. 독일 Köln. 圖28)

이 그림은 大德寺本과 泉玉博古館本에서 보는 것과 같이 버드나무를 정병에 꽂지 않고 손에 들고 있다.

관음의 몸은 황토로 채색되어 있고, 치마는 붉은 색으로 되어 있으나 퇴색되어 선명하게 보이지 않는다. 베일의 윤곽선과 주름은 금니로 그어졌으나 너무 도식적이다.

베일에는 바탕에 문양이 없고 접힌 부분을 나타내는 흰선이 보인다.

치마는 금니로 귀갑문을 그리고 그 위에 연화문을 다시 그렸다. 치마의 단과 천의 자락은 옅은 갈색에 금니로 구름문을 그려 넣고 있다.

㉔ 水月觀音圖(14세기중반. Guimet 美術館. 프랑스. 圖29)

이것은 오른쪽으로 향하여 앉은 관음과 버드나무가 꽃힌 정병, 등 뒤의 대나무가 그려진 고려 수월관음도의 전형이다.

색채는 주, 녹색, 군청을 주로 쓰고 몸체에는 황토색을 사용하였고 몸체 선은 얇은 먹선 위에 붉은 선을 긋는 전통적인 표현법을 쓰고 있다.

치마에는 금니로 귀갑문을 그리고 연화문을 다시 그려 넣었다. 치마단은 여느 관음도보다 넓게 그려졌으며 금니로 구름문을 표현하였다.

㉕ 水月觀音圖(14세기중반. 寶壽院. 日本 和歌山縣. 圖30)

이 그림은 전형적인 고려수월관음도이다. 수월관음도의 등 뒤에는 두 그루의 靑竹이 보이는데 대나무의 출현은 돈황화를 비롯해 송대의 관음화에서 찾아볼 수 있고, 『高王觀世音經』(北魏 孫敬德述)에 ‘... 海中湧出普陀山 觀音菩薩在其 間三根紫竹...’이라고 기술되어 있어 이 경전의 내용이 관음도상에 영향을 끼친 것을 알 수 있다. 그리고 唐代의 周昉이 長安 勝光寺塔 東南院의 벽화에 원광과 대나무가 표현된 水月觀自在菩薩을 그렸다는 기록이 보이고(『歷代名畫記』 권 제3 西京寺觀等畫壁條), 또한 고려 『東國李相國後集』에 화가 韓生이 그린 白衣觀音像 곁에 쌍죽이 뻗어 있었다는 내용도 보인다.(『東國李相國後集』 권 제11 「幻上人竹齊記」.³¹⁾

관음의 신체는 옅은 붉은색으로 채색하여 혈색 좋은 피부처럼 보인다. 치마는 붉은색 바탕 위에 백색의 국화문을 안에 채운 귀갑문을 굵은 흰선으로 뚜렷하게 나타내고 있다. 그 위에 다른 관음과 동일한 타원형의 연엽

31) 鄭于澤·朴銀卿, 앞의 책, p.91 - 92, 시공사, 1997.

화문을 배치하였다. 베일은 백색의 마엽문을 그린 위에 금니로 원형 문양을 묘사하고 있다.

다. 14세기 후반

㉠ 水月觀音圖(14세기후반. Smithsonian 博物館. U.S.A. 圖31)

이 그림은 비교적 보관상태가 좋아 색상이 선명하게 남아 있다. 몸체는 금니로 칠하였고 윤곽선은 약간 붉은 붉은 선을 사용하였다. 치마는 아주 선명한 붉은 색을 칠하였고, 치마의 단은 황토색을 사용하였다. 베일의 윤곽선과 주름선은 묵선을 따라 흰선을 긋고 다시 그위에 금니선으로 덧칠하였다.

베일은 마엽문이며 그 위에 화원문을 그려 넣었으며 치마는 귀갑문을, 그 위에 원형에 가까운 상하 대칭형의 연화문을 그려 넣었다. 치마의 단은 모란당초문을 먹선과 금니 선으로 묘사하였다.

㉡ 水月觀音圖(14세기후반. 養壽寺 日本 愛知縣. 圖32)

이 그림의 도상은 고려 수월관음도의 전형적인 모습을 하고 있다. 오른쪽으로 향한 관음, 버드나무가 꽃힌 정병, 동굴이 표현된 점 등이 여타의 수월관음도와 유사하나 다소 세부묘사가 처지고 형식적이다. 특이한 것은 화면의 왼쪽 위에 달을 표현한 점이다.

관음의 몸은 금니를 사용하여 칠하였고 치마는 붉은 색, 치마 단에는 황토로 채색하였다. 베일의 주름선과 윤곽선은 아주 가는 흰선과 금니로 칠하였다.

문양도 치마의 귀갑문, 연화문, 베일의 연화당초원문, 치마단의 구름문이 다른 고려수월관음도와 유사하다

㉔ 水月觀音圖(14세기 후반. 承天寺. 日本 福岡縣. 圖33)

여기에서는 관음의 발아래 선재동자의 모습이 약간 잘려진 형태이다. 다른 부분은 전형적인 관음도상이나 大德寺本과 泉屋博古館本, Köln美術館 본과 같이 버드나무가지를 손에 들고 있는 도상이다. 전체적으로 표정이 굳어 있고 입술이 너무 작아 균형을 이루지 못하고 있다. 베일의 주름이나 치마의 접히는 부분이 자연스럽지 못하고 평면적이다.

관음의 몸은 금니를 칠하고 붉은 색으로 윤곽선을 하였다. 치마는 톤이 낮은 붉은 색을 사용하였다. 베일의 주름과 윤곽선은 금니로 그었다.

베일의 문양은 마엽문에 연화당초원문을 금니로 덧칠하였고 치마는 아주 얇은 귀갑문에 연화문을 그려 넣었다. 가슴띠 부분은 구름문을 갈색의 선묘로 그리고 금니로 다시 덧칠을 하였다.

(3) 정면을 향한 관음상

가. 14세기전반

㉕ 水月觀音圖(14세기전반. 大和文華館. 日本 奈良市. 圖34)

그림 중앙의 암좌에 관음이 오른손은 바닥을 짚고 왼손은 무릎 위에 살짝 얹은 반가좌의 자세로 상반신은 정면을 하반신을 반측면을 향하고 있다. 이 관음상의 자세는 오른쪽이나 왼쪽 방향의 반가좌 관음상과는 달리 보다 자유로운 포즈를 취하고 있다.

관음의 몸통은 복숭아색으로 칠해 불그스레한 살갓을 나타내고, 윤곽선은 朱墨線을 사용한 칠선묘에 가깝다. 신체의 윤곽선을 따라 얇은 붉은 색으로 그라데이션을 하여 양감을 표현하려 하였다.

치마는 금니의 국화원문이 일정한 간격을 유지하며 배치되어 있다. 베일에는 문양이 나타나지 않고 흰선으로 주름선을 표현하였다.

나. 14세기 후반

㉠ 水月觀音圖(14세기후반. 功山寺 日本 山口縣. 圖35)

결가좌식으로 암좌에 앉아 정면을 향하고 있는 이 도상은 14세기 전형적인 고려 수월관음상과는 많이 다르다. 화면 구성은 전체적으로 좌우대칭이며 질서정연하다. 관음의 오른손은 가슴 앞에서 연화가지를 쥐고 있고 왼손은 복부 앞에서 가지의 끝 부분을 받혀주고 있다. 이 같은 도상은 고려시대에는 드문 예로서 당대의 관음도에서 몇몇을 볼 수 있다. 이는 조선 초기 西福寺 소장 <관음도>에서 볼 수 있다. 도상학적 근거는 『觀世音菩薩設燒華應現得願陀羅尼』의 “... 觀世音象 身着白衣 坐蓮華上 一手捉蓮華 一手捉澡瓶 使髮高髻...”의 내용과 관계가 있다고 여겨진다.³²⁾

거의 둥글게 묘사된 관음의 얼굴은 금니를 바르고 윤곽선을 짙은 붉은 선으로 뚜렷하게 묘사하고 있으나 경직되어 보이고 굳은 인상을 주고 있다. 치마는 붉은 색으로 칠해져 있으나 흰색의 귀갑문이 뚜꺼운 선으로 그려져 있어 붉은 색의 치마가 두드러 보이지는 않는다. 베일에는 문양이 없이 흰색으로 윤곽선과 주름선을 표현하였다.

32) 鄭于澤·朴銀卿, 앞의 책, p.99, 시공사, 1999.

Ⅲ. 고려 불화에 나타난 산수표현에 대한 고찰

앞장에서 오백나한도와 수월관음도의 형식과 양식을 알아보았다. 여기에서는 오백나한도와 수월관음도의 산수표현에 나타나는 양식적 특징을 살펴보고자 한다. 오백나한도와 수월관음도는 수묵담채화와 채색화로 그려졌다. 수묵담채화풍과 채색화에 나타나는 산수표현의 양식적 특징이 차이나기 때문에 水墨淡彩畫風の 산수표현과 彩色畫風の 산수표현으로 구분하여 분석해보겠다.

1. 水墨淡彩畫風の 산수표현에 대한 고찰

水墨淡彩畫風이란 채색의 표현에 있어 묵법과 옅은 채색을 사용하여 그림을 그리는 것을 의미한다. 고려 후기 불화 중 수묵담채화풍으로 그려진 불화는 주로 오백나한도이다.

오백나한도의 산수표현은 아주 절제되어 있다. 몇 개의 나한도에서는 배경이 나타나 있기도 하지만 대부분이 존자가 앉아 있는 암좌를 제외하고는 별다른 산수표현이 나타나지 않는다. 존자가 앉아 있는 바위는 큰 굴곡진 것이 없이 둥글고 부드럽게 표현되기도 하고, 구불구불하고 둥글둥글하게 표현되어 입체감을 느끼게 한다. 수묵으로 윤곽선을 그리고 묵이나 담채로 채색하여 양감을 표현하고 있다. 전체적으로 단순하면서도 입체감이 뛰어나다.

13세기 전반과 14세기 후반에 그려진 산수표현이 있는 오백나한도 8점을 대상으로 각각의 작품에 대하여 주로 산과 바위의 표현을 중점적으로 분석하고자 한다.

가. 13세기

㉠ 五百羅漢圖

(第413 傳聖住尊者.1235년 - 1236년경. 개인소장. 日本 東京都)

나한이 앉아 있는 바위는 전혀 존재감을 드러내지 않으면서도 나한을 안정되게 받쳐주고 있는 역할을 한다. 나한의 흘러내리는 옷자락과 균형을 적절히 이루고 있으면서 몇 개의 먹선으로 입체감을 표현하였다. 바위는 큰 굴곡 없이도 둥글고 힘준한 느낌을 나타내고 있으며 열은 먹으로 바림을 하였다. 간결하면서도 섬세하고 단순하면서도 입체감이 느껴지는 그림이다.

㉡ 五百羅漢圖

(第379 圓上周尊者.1235년. 出光미술관. 日本 東京都)

이 그림의 바위표현은 먹선으로 그린 윤곽선이 구불구불하여 밖으로 볼록한 모양으로 보이며, 간략하고 단순하게 표현되어 있어 절제된 느낌을 준다. 또 淡彩로 음영을 주었으나 명암의 대비는 그렇게 뚜렷하지 않다. 바위 위에 앉아 있는 나한이 바위를 내리 누르는 듯이 힘이 넘치며 나한상과 마찬가지로 바위 또한 아주 역동적으로 표현되어 있다.

㉢ 五百羅漢圖

(第234 上音手尊者.1235년. 大和文華館소장. 日本 奈良市)

여기에서 존자가 앉아 있는 巖座는 묵선의 농담으로 입체감을 표현하였다. 존자가 앉은 바위의 윗면은 열은 묵을 사용하여 밝게 표현하고 수직으로 내려오는 바위의 옆면은 짙은 먹과 열은 먹을 사용하여 구불구불하게 표현하였다. 짙은 먹을 사용한 바위 옆면의 위 부분은 위의 수평면과 명암 대비가 뚜렷하다. 부드러운 필선으로 힘준하고 날카로운 바위라기보다는

편안하고 따뜻한 느낌이 든다.

㊤ 五百羅漢圖

(第427 願圓滿尊者.1236년. 國立中央博物館. 韓國 서울)

이 그림에서는 과장되게 구불거리는 바위가 광희파의 영향을 나타낸다. 바위의 구불거림은 날카로운 표정을 짓고 있는 존자의 긴장감을 다소 누그러뜨린다. 묵선 만으로 암좌의 위 부분과 옆면의 명암을 나타내었다. 바위의 윤곽선은 일정한 필선으로 그려져 있다.

㊥ 五百羅漢圖

(第170 慧軍高尊者.1236년. 國立中央博物館. 韓國 서울)

이 그림의 존자는 제 125 상음수존자와 유사하나 암좌의 표현은 약간 다르다. 바위는 부드러운 필선으로 구불구불하게 그렸고 짙고 옅은 먹으로 밝고 어두움을 조절하여 입체감을 표현했다. 제125 상음수존자의 암좌보다 더 자연스럽고 부드러워 보인다.

㊦ 五百羅漢圖

(第125 辰寶藏尊者. 1235년. 國立中央博物館. 韓國 서울)

이 그림은 박락이 심하여 존자의 상과 바위가 잘 구분되지 않으나 약간 굵은 먹선으로 바위의 윤곽선을 표현하고 먹의 농담으로 바위의 명암을 구분했다. 바위의 선은 역시 구불구불하여 둥글고 부드러운 바위형태를 하고 있다.

㊧ 五百羅漢圖

(第23 天聖尊者. 1235년. 東京國立博物館. 日本 東京都)

여기에서 바위는 다른 나한도와 같이 구불구불한 윤곽선을 따라 먹선으로 윤곽선을 그리고 먹의 농담으로 명암을 주었다. 바위는 부드럽고 편안해 보인다.

나. 14세기

㉠ 五百羅漢圖

(釋迦三尊五百羅漢圖.14세기후반. 知恩院 日本 京都市)

산과 바위는 구불구불하게 여러 겹으로 표현하였고, 산의 밑 부분은 운무로 가려 원근감을 나타내려 했다. 윤곽선을 따라 먹선으로 그리고 연한 錄으로 채색을 하였다. 산 위의 나무는 米點으로 표현하였다. 그림 전체에 산과 바위들을 가득 채워 아주 깊은 산 속이란 느낌이 나도록 하였으나 그림의 가운데 주존은 크게 그려 중요한 인물을 크게 그렸던 고려 불화의 도상학적 방법에 충실하였다.

2. 彩色畫風の 산수표현에 대한 고찰

彩色畫風이란 靑, 綠, 朱를 비롯하여 金泥, 黃土 등을 사용하여 그림을 표현하는 방법이다. 채색화법으로 그려진 고려 후기 불화가운데 산수표현이 나타나는 13세기, 14세기 수월관음도를 대상으로 수월관음도 속에 나타나는 산수표현을 분석하였다.

여기에서 주로 분석대상이 된 산수표현은 바위로서 도상적으로 이 바위는 보타락산을 의미한다. 관음보살이 앉아 있는 암좌의 역할을 하는 바위, 동굴처럼 화면의 상단에 배치되어 있는 바위, 그리고 그림의 하단에 흐르는 물과 함께 그려진 것, 선재동자가 합장하고 있는 곳의 바위로 구성되어 있다. 이러한 바위들은 배치와 구성에 있어서는 대부분의 수월관음도에서

유사하나 바위의 형태는 그림들에 따라 차이가 나는 것을 발견할 수 있다. 바위의 윤곽선이 밖으로 구불구불하여 볼록볼록한 형태를 하고 있는 것, 안으로 오목하게 꺼진 듯한 윤곽선의 형태를 가진 바위와 기타 다른 형태를 하고 있는 바위 표현으로 구분할 수 있다.

13세기 후반의 것으로서 밖으로 볼록하게 구불구불한 형태를 가진 바위 표현이 나타나는 수월관음도는 長谷寺소장 수월관음도, 14세기전반의 것으로서 밖으로 볼록하게 구불구불한 형태를 가진 바위 표현이 나타나는 수월관음도는 談山神社소장 수월관음도, 鏡神社소장 수월관음도, 聖中來迎寺소장 수월관음도, 泉屋博古館소장 수월관음도 I, 大德寺소장 수월관음도 I 와 藤井齊成會有鄰館소장 수월관음도, 안으로 오목하게 구불구불한 형태의 바위표현은 개인소장 수월관음도, 長樂寺소장 수월관음도 I 와 大德寺소장 수월관음도 II, 기타 다른 형태의 바위표현에는 大和文華館소장 수월관음도, 靜嘉堂文庫美術館소장 수월관음도가 있고 14세기 중반의 것으로서 밖으로 볼록하게 구불구불한 형태를 가진 바위 표현이 나타나는 수월관음도는 長樂寺소장 수월관음도 II, 湖巖美術館소장 수월관음도 I, 廬山寺소장 수월관음도, 泉屋博古館소장 수월관음도 II, MOA美術館소장 수월관음도, Harvard University美術館소장 수월관음도, The Metropolitan美術館소장 수월관음도, Ostasiatische 박물관소장 수월관음도와 Guimet미술관소장 수월관음도, 안으로 오목하게 구불구불한 형태의 바위표현은 湖巖美術館소장 수월관음도 II, 기타 다른 형태의 바위표현에는 寶壽院소장 수월관음도가 있다. 14세기 후반의 것으로서 밖으로 볼록하게 구불구불한 형태를 가진 바위 표현이 나타나는 수월관음도는 功山寺소장 수월관음도, 안으로 오목하게 구불구불한 형태의 바위표현은 Smithsonian소장 수월관음도, 기타 다른 형태의 바위표현에는 養壽寺소장 수월관음도와 承天寺소장 수월관음도로 분류하였다.

수월관음도에 나타나는 바위는 구불구불한 것이 좀더 날카롭고 각이 져 있는 것과 표면이 부드럽고 구불거리는 것으로 표현되고 어떤 작품들은 수정의 결정체 모양으로 길쭉한 바위들이 연결됨이 없이 배치되어 있는 경우도 있다. 바위의 하단 부분은 금니로 밝게 칠하여 照光效果를 내고 있다. 이것은 연못에 비친 달빛의 반사를 표현하려 한 것 같다. 결과적으로 이런 금니로 바위의 하단 부를 칠한 것이 그림 전체를 밝고 화려하게 보이게 한다. 바위는 끊어짐이 없는 필선으로 서로 잇대어 그려져 있다. 이것은 관음 보살이 앉아 있는 바위산을 한층 더 험준해 보이게 하는 표현으로 보인다.

이제 각 작품별로 수월관음도에 나타난 산수표현을, 바위의 표현을 중심으로 규명해 보고자 한다.

1) 13세기 후반

가. 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선

㉠ 水月觀音圖(13세기 후반. 長谷寺. 日本 奈良縣)

뭉게뭉게 피어오르는 듯한 바위 표현이 특이하여 관음이 바위에 앉아 있다기 보다는 구름 위에 앉아 있는 듯한 느낌을 준다. 구불구불하며 밖으로 볼록한 윤곽선을 따라 먹선으로 굵고 얇은 금니로 윤곽선을 칠하였고 윤곽선 안쪽은 옅은 朱로 채색되어 복숭아색을 띠고 있다.

2) 14세기

(1) 14세기 전반

가. 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선

㉠ 水月觀音圖(14세기 전반. 談山神社 日本 奈良縣)

여기에서 바위의 윤곽선은 13세기 후반 장곡사 수월관음도에 비해 구불구불한 것이 좀더 날카로와 지고, 바위의 겉은 금니를 사용하여 피마준으

<표 3> 수월관음도에 나타난 산수표현의 분류

13세기		밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선	長谷寺소장 수월관음도
14 세기	전반	밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선	談山神社소장 수월관음도. 鏡神社소장 수월관음도. 聖中來迎寺소장 수월관음도. 泉屋博古館소장 수월관음도Ⅰ. 大德寺소장 수월관음도Ⅰ. 藤井齊成會有鄰館소장 수월관음도.
		안으로 오목하게 구불구불한 바위선	개인소장 수월관음도. 長樂寺소장 수월관음도Ⅰ. 大德寺소장 수월관음도Ⅱ
		기 타	大和文華館소장 수월관음도. 靜嘉堂文庫美術館소장 수월관음도.
	중반	밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선	長樂寺소장 수월관음도Ⅱ . 湖巖美術館소장 수월관음도Ⅰ . 廬山寺소장 수월관음도. 泉屋博古館소장 수월관음도Ⅱ. MOA美術館소장 수월관음도. Harvard University. 美術館소장 수월관음도. The Metropolitan Museum美術館장수월관음도. Ostasiatische博物館소장수월관음도. Guimet 美術館소장 수월관음도.
		안으로 오목하게 구불구불한 바위선	湖巖美術館소장 수월관음도Ⅱ
		기 타	寶壽院소장 수월관음도.
	후반	밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선	功山寺소장 수월관음도.
		안으로 오목하게 구불구불한 바위선	Smithsonin 博物館소장 수월관음도
		기 타	養壽寺소장 수월관음도. 承天寺소장 수월관음도.

로 표현되어 있다. 彩法은 먹선으로 윤곽선을 긋고 금니로 바림을 하였다. 겹겹이 둘러싼 바위들은 금니와 짙은 먹으로 강한 명암 대비를 이루게 하여 입체감을 두드러지게 하였다.

㉠ 水月觀音圖(1310년. 鏡神社. 日本 佐賀縣)

이 그림의 바위표현은 아주 심하게 밖으로 불록하게 구불구불한 윤곽선을 따라 먹선을 긋고 그 위에 다시 금니로 칠하였고, 짙은 먹으로 명암 대비를 강하게 하여 양감의 표현이 두드러져 보인다. 황토를 바위 면에 칠하고 빛을 받지 않은 어두운 부분은 먹으로 검게 표현하였다. 겹겹이 둘러싼 수많은 바위들로 뒤덮인 산이란 느낌이 강하게 전해져 온다.

㉡ 水月觀音圖(14세기전반. 聖中來迎寺. 日本 滋賀縣)

여기에서는 바위의 표현도 다른 고려 수월관음도와 약간 다르게 표현되어 있다. 서로 얹혀 있어 하나의 거대한 바위산을 연상시키는 다른 수월관음도에 비해 독립적으로 배치되어 있다. 바위의 윤곽선도 금니 사용을 절제하고 먹선으로 표현되어 있으며 바위의 면은 황토로 칠하였다. 먹선만으로 표현한 까닭에 양감도 두드러지지 않고 다른 작품들에 비해 바위의 존재감이 약해 보인다.

㉢ 水月觀音圖(1323년. 泉屋博古館. 日本 京都市)

바위표현은 전체적으로 모양이 구불구불한 가운데도 날카로움이 느껴지고 바위 표현이 강하게 나타나 있어 관음상 뒤의 대나무가 상대적으로 약해 보인다. 바위의 색채는 윤곽선을 따라 먹선으로 칠하고 이에 금니로 바림을 하여 양감을 나타내었고 윤곽선이 선명하고 세심하게 표현되어 있다.

㊤ 水月觀音圖(14세기전반. 大德寺I. 日本 京都市)

관음이 앉아 있는 보타락산 바위의 윤곽선은 전체적으로 구불구불하게 연결되어 있고, 둥글다기보다는 약간의 날카로움을 표현하려 하였다. 구도가 안정감 있어 보이며 짙은 먹선으로 그어진 윤곽선 위에 옅은 금니로 다시 칠을 하였다. 윤곽선 안쪽 바위 면은 부분적으로 청색으로 채색하였다.

㊥ 水月觀音圖(14세기전반. 藤井齊成會有鄰館. 日本 京都市)

바위들이 그림의 상단, 중반부, 오른쪽 면에 둘러싸여 있어 마치 관음상이 동굴에 앉아 있는 듯한 모습을 하고 있다. 그림의 하단에는 바위가 약하게 표현되어 있어 수직감을 느끼게 한다. 윤곽선은 날카로우며 입체감을 표현하기 위해 여러번 그려져 있다. 채색은 먹선 위에 부분적으로 금니로 바림을 하였고, 녹청과 군청으로 채색을 하였다. 금니의 바림이 부분적이어서 평면적으로 보인다.

나. 안으로 오목하게 구불구불한 바위선

㊦ 水月觀音圖(14세기전반. 개인소장 日本 大阪市)

이 그림에서 바위의 윤곽선은, 구불구불한 곡선 모양이 안쪽으로 들어간 오목한 모양이어서 좀더 날카로와 보인다. 윤곽선의 채색은 먹선으로 그리고 금니로 다시 덧칠을 하여 평면적으로 보인다. 그림의 하단까지 바위가 그려져 있어 공간이 꽉 찬 느낌이 든다. 그림의 상단에도 전체적으로 바위가 표현이 되어있다.

㊧ 水月觀音圖(14세기전반. 長樂寺 日本 岡山縣)

여기에서는 대나무 대신에 관음상의 뒤쪽으로 바위가 표현되어 있다. 바위들은 대부분 작은 공간으로 나누어져 겹쳐 보이게 표현되어 있으며 그

윤곽선에는 깊이감을 주기 위해 크기에 상관없이 금니로 그어졌고 바림이 되어 있다. 관음상의 밝고 화려한 분위기와 합쳐져 그림 전체가 화려함 느낌을 준다. 바위의 면은 군청으로 칠해져 있어 금니의 바림과 명암대비가 강렬하다.

㉔ 水月觀音圖(14세기전반, 大德寺 II, 日本 京都市)

바위는 격랑을 일으키는 바다와 잘 어우러져 균형을 이루고 있다. 바위의 윤곽선은 안쪽으로 오목하게 구불구불하여 더 험준한 느낌을 준다. 윤곽선은 먹선으로 굵고 부분적으로 금니로 다시 칠하였으며 관음상이 앉아 있는 평면 부분은 금니로 바림을 하였다. 바위 면은 녹색과 녹색으로 칠해져 있고, 부분적으로 칠해진 금니는 하이라이트 효과를 주고 있다.

다. 기타

㉕ 水月觀音圖(14세기전반, 大和文華館, 日本 奈良市)

바위가 서로 연결되어 입체감과 공간감을 느끼게 하는 다른 수월관음도와 달리 한 무더기의 바위들이 마치 수정 결정체 모양으로 군데군데 표현되어 있다. 바위선이 직선적이고 날카롭게 표현되어 있다. 관음이 가좌하고 있는 암좌도 역시 안정감보다는 긴장감을 느끼게 한다. 바위의 윤곽선은 먹선으로 칠하고 금니로 얹게 바림을 하였다.

㉖ 水月觀音圖(14세기전반, 靜嘉堂文庫美術館, 日本 東京都)

구불하게 표현되는 여타 수월관음도의 바위표현과는 달리 직선적이며 날카롭게 그어진 바위의 윤곽선을 따라 먹선으로 그어져 있고 금니로 열게 바림이 되어 있다. 바위 공간이 큼직하게 분할되어 있어 입체감은 덜하나 더 험준하고 크기가 거대하다는 느낌을 받는다.

(2) 14세기중반

가. 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선

㉠ 水月觀音圖(14세기중반. 長樂寺 日本 德島縣)

다른 수월관음도와 비교하여 관음상과 바위와의 비례보다는 바위의 비중이 더 크게 느껴진다. 먹선과 금니로 칠해진 바위의 윤곽이 뚜렷하게 두드러져 보여 바위의 존재감이 강하며 명암 대비가 뚜렷하다. 청죽은 바위 뒤에 숨어 미약하게 표현되어 있다. 관음의 뒤와 암좌에만 바위가 그려져 있다.

㉡ 水月觀音圖 (14세기중반. 湖巖美術館 I. 韓國 龍仁)

이 그림에서는 모나지 않게 둥글둥글하게 표현된 바위, 가늘게 표현된 대나무의 형상이 어울려 부드러운 느낌을 주고 있다. 가는 먹선으로 윤곽을 칠하고 관음이 앉아 있는 암좌와 정병이 놓여 있는 바위 주변에만 금니로 바림을 하여 하이라이트 효과를 주었다. 바위가 그림 중간에 분포되어 있고 험준하다기 보다는 부드러운 느낌을 준다.

㉢ 水月觀音圖(14세기중반. 廬山寺. 日本 京都市)

이 그림의 바위 부분은 많이 퇴락하여 윤곽을 알아보기 힘들나 금니로 가늘게 표현된 윤곽선은 구불구불하고 모나지 않게 보여 웅장함보다는 부드러움이 느껴진다. 녹청과 황토를 써서 채색을 하였고, 관음상이 앉아 있는 바위 윗 부분의 평평한 곳과 바위 아래쪽과의 경계가 뚜렷하지 않아 평면적으로 보인다.

㉔ 水月觀音圖(14세기중반. 泉屋博古館 日本 京都市)

바위는 직선적이고 날카로운 선으로 표현되어 있고, 층층이 겹쳐진 표현이 많이 줄어든 대신 크고 무게감을 주는 바위들로 배치되었다. 채색은 군청과 녹청으로 칠하고 윤곽선은 비수의 먹선 이외에도 금니선을 더했으며 바림을 하여 양감을 나타내었다.

㉕ 水月觀音圖(14세기중반. MOA美術館. 日本 靜岡縣)

바위의 전면을 밝게 표현하여 명암 대비가 약하며 바위들이 전체적으로 떠있는 듯한 느낌을 주고 입체감이 덜해 보인다. 채법은 먹선으로 윤곽을 그리고 황토계와 군청으로 바위 면을 칠하였다.

㉖ 水月觀音圖(14세기중반. Harvard University. 美術館. U.S.A.)

짧고 안으로 오목하게 구불구불한 선으로 바위의 윤곽선을 표현하였고 바위 면을 여러겹의 선으로 그려 지형을 비교적 섬세하게 나타내었다. 바위와 대나무의 색채는 주로 녹청과 군청으로 칠하였고 윤곽선에는 진한 먹선으로 그은 뒤 금니로 바림을 하여 하이라이트의 효과를 주고 있다.

㉗ 水月觀音圖(14세기중반. The Metropolitan Museum美術館. U.S.A.)

바위의 윤곽선은 구불구불하고 밖으로 볼록한 모양을 하고 있고 바위의 공간을 겹겹이 묘사하여 험준한 산을 표현하였다. 채색은 윤곽선을 따라 먹선으로 굵고 금니로 얇게 바림을 하였으며, 바위 면은 군청으로 칠하였다. 바위의 표현에 있어서도 대덕사본보다 양감이나 색감이 떨어지고 있다.

◎ 水月觀音圖(14세기중반. Ostasiatische 박물관. 독일 Köln)

치마는 전면에 朱를 칠하였으나 성종래영사본, MOA미술관본처럼 지문은 표현하지 않았고 일반적인 타원형의 상하대칭형 대신에 큼직한 연화 원문을 그려 넣었다. 관음이 앉아 있는 암좌 주변 바위에만 금니로 윤곽선을 그려 주었고 나머지는 먹선으로 윤곽을 하고 녹청으로 명암을 주었다. 윤곽선이 치밀하지 못하고 입체감이 떨어진다.

② 水月觀音圖(14세기중반. Guimet 美術館. 프랑스)

뭉게뭉게 피어오르는 구름 모양으로 바위를 표현하여 험준하다기보다는 부드러운 느낌이 든다. 윤곽선을 그은 금니선이 어색하고 명암 대비도 형식적이다. 그리하여 전체적으로 바위가 평면적으로 보인다.

나. 안으로 오목하게 구불구불한 바위선

㉠ 水月觀音圖(14세기중반. 호암미술관II. 韓國 龍仁)

바위의 윤곽선이 뾰족하니 오목하게 파여진 모양을 하고 있어 더 험준한 느낌을 준다. 그림 하단 오른쪽에서부터 솟아오르는 듯한 바위가 관음을 감싸고 그림 상단에까지 뻗쳐 있어 동굴처럼 보인다. 바위의 색채는 붉은 색으로 채색하고 윤곽선은 먹선 위에 얇은 금니로 덧칠하였다

다. 기타

㉡ 水月觀音圖(14세기중반. 寶壽院. 日本 和歌山縣)

바위의 윤곽선이 구불구불하다기보다 직선적으로 그려져 있고 도끼 날처럼 길쭉길쭉하게 표현되어 있으나 명암의 대비가 약하여 평면적으로 보인다. 윤곽선은 먹선 위에 금니를 긋고 바림을 하였고 바위 면은 군청으로 채색되어 있다. 바림의 강약이 군데군데 달라서 하이라이트 효과도 가져오

고 있다.

(3) 14세기후반

가. 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위선

㉠ 水月觀音圖(14세기후반. 功山寺. 日本 山口縣)

관음상의 좌대를 중심으로 그림의 상하좌우에 모두 바위가 그려져 있다. 상부와 좌우의 바위들은 석회암 동굴의 종유석처럼 늘어져 있으며 직선으로 표현되어 있다. 좌대 밑의 바위들은 구불구불하고 볼록한 곡선으로 그려져 있고 정면에는 큰 연꽃이 두 개 바위 사이에 그려져 있다. 녹색으로 채색되어 있으며 먹선으로 윤곽을 하고 금니로 열개 바림을 하였다. 관음의 뒤 왼쪽에 정병이 놓인 바위가 있고 오른쪽에는 비슷한 바위가 정병없이 묘사되어 있다. 바위 전체가 입체감있고 정확하게 그려져 있으나 도식적인 느낌을 준다.

나. 안으로 오목하게 구불구불한 바위

㉡ 水月觀音圖(14세기후반. Smithsonian 博物館. U.S.A.)

이 그림에서는 바위 아래쪽을 중심으로 좌우 대칭이며, 안으로 오목하게 들어가게 윤곽선을 그렸다. 날카롭고 험준해 보이는 하나 경직되어 보인다. 짙은 먹선으로 윤곽을 칠하였고 금니로 바림을 하였으나 부분적이고 형식적이어서 입체감을 살리지 못하고 있다.

다. 기타

㉢ 水月觀音圖(14세기후반. 養壽寺 日本 愛知縣)

바위는 그렇게 구불거리지는 않으나 바위 면을 여러 겹 분할하여 표현하였으며 짙은 먹선으로 윤곽을 하고 금니로 다시 칠을 하였다. 또 부분적

으로 금니로 바림을 하였으나 형식적이고 명암 대비가 명확하지 않다. 윤곽선의 곡선 표현도 경직되어 있고 직선으로 표현한 바위와 곡선으로 표현한 바위가 조화를 이루고 있지 못하다.

㉔ 水月觀音圖(14세기후반. 承天寺. 日本 福岡縣)

여기에서는 그림의 상부와 하부 그리고 관음의 뒤로 바위가 표현되어 있다. 오목하게 윤곽선을 표시한 것과 도끼 모양의 길쭉한 바위들이 혼재되어 있으나 명암의 구별은 뚜렷하지 않고 하이라이트를 준 바위의 상부도 아래 부분과의 대비가 너무 강하여 조화를 이루지 못하고 있다. 채색은 균청으로 칠하고 먹선으로 윤곽을 한 다음 금니로 바림을 하였다.

IV. 高麗佛畵와 宋・元代 繪畵의 관계

이제까지 고려 후기 불화 중에서 산수표현이 나타나는 오백나한도 8점과 수월관음도 27점을 대상으로 도상의 형식적, 양식적 특징과 그림 속 산수표현의 양식적 특징에 대하여 알아보았다.

이 장에서는 앞서 알아본 고려 후기 불화의 산수표현에 나타난 특징들이 고려와 밀접한 외교관계를 유지했던 中國의 宋・元대의 회화경향과 무관하지 않으리라 여기고 그에 대한 사실들을 밝혀 보고자 한다. 우선 고려와 宋・元대가 정치・문화적으로 활발하게 교류했던 사실들을 역사적 기록들을 통하여 밝히고자 한다. 다음은 중국의 宋・元대에 성행했던 화풍 중에서도 고려 불화에 크게 영향을 미쳤다고 생각한 이곽파 화풍의 특징 및 그 시대에 활동했던 화가들을 작품별로 그 특색을 분석하고자 한다. 마지막으로 앞에서 분석했던 고려 후기 불화에 나타난 수묵화풍 산수표현과 채색화풍 산수표현을 토대로 이러한 양식적 특징들이 宋・元대의 이곽파 화풍과 불화로부터 영향을 받았다는 것을 규명해보고자 한다.

1. 고려회화와 송・원대회화의 교류

高麗와 宋・元은 우리나라의 對 中國 交涉史에서 가장 친밀한 관계를 유지한 편이었다고 말할 수 있다. 특히 11세기 후반인 고려 文宗(1046 - 1083)과 북송의 신종(1068 - 1085) 때부터 12세기 초반인 고려 睿宗(1105 - 1122)과 북송의 휘종(1101 - 1125)조는 아주 각별한 관계였다. 이때는 고려에 있어서는 미술을 비롯한 다양한 문화들이 번영을 하려 할 때이고 북송은 療와 金으로부터 정치적 위협을 견제하려 할 때였다.³³⁾

33) 安輝濬교수는 '11세기후반과 12세기 초반에 걸쳐 양국은 각별한 관계에 있었다고

미술부분에 있어서도 여러 사료에서 활발하게 교류한 기록이 발견된다. 郭若虛가 쓴 『圖畫見聞誌』에는 북송의 熙寧, 甲寅歲에는 고려의 문종이 金良鑑을 사신으로 보내어 중국의 圖畫를 열심히 사들였으며, 2년 뒤인 丙辰歲의 겨울에는 사신 崔思訓에게 화공 여러 명을 팔려 보내 相國寺 벽화를 모사하여 귀국토록 하였던 것이다 라는 기록이 있다. 또한 이 때에는 적지 않은 수의 고려회화가 중국으로 흘러 들어가 일부 중국 소장가들 수중에 모여 졌던 모양이다. 『圖畫見聞誌』 권6 高麗國條에 의하면 錢忠懿 집안에는 착색의 산수도가 4권, 그리고 長安의 臨潼 李虞曹 집안에는 『本國八老圖』가 2권 있었다고 하며, 또 楊褒虞曹 집안에서는 곱고 가늘게 짠 삼베에 그려진 <行道天王圖>를 본 일이 있다고 한다. 광약허는 이들 고려 회화들이 모두 품격을 지니고 있었다고 전하고 있다.³⁴⁾

고려사 권 122 「방기」 李寧편에는 「이녕은 전주 사람으로 젊어서 그림으로 이름이 알려졌다. 仁宗조에 樞密使 李資德을 따라 송나라에 들어갔는데 徽宗이 한림대조인 王可訓, 陳德之, 田宗仁, 趙守宗 등에게 명하여 이녕을 좇아 그림을 배우게 하였다. 또한 이녕에게 본국(고려)의 <禮成江圖>를 그리게 했는데 곧 마치니 휘종이 감탄하여 말하기를 ‘근래에 고려의 화공으로 사신을 따라 온자가 많았으나 오직 이녕만이 묘수다’라고 하고, 술과 음식과 각종 비단을 하사하였다. 또한 송나라 상인이 그림을 바쳤는데 인종은 이를 중국의 기이한 작품이라고 여겨 기뻐하였다. 이녕을 불러 자랑하며 보이니 ‘이 작품은 신이 그린 것이 옅니다.’라고 하였다. 인종이 믿지 않으므로 이녕이 그림을 취하여 표구된 뒷면을 절개하니 과연 이름이

볼 수 있다. 이시기는 바로 고려의 문화나 미술이 변성을 꾀하고 北宋이 遼와 金으로부터 부단한 위협을 받고 있었던 때였다. 다시 말하면 고려의 중국 문화수입의 욕과 북송의 요 및 금의 침공에 대비한 親 고려적 외교정책이(즉 양국의 실리가) 부합했던 시기였다.’라고 서술하고 있다. 안휘준, 「고려 및 조선초기의 대중 회화 교섭」, 『한국회화사 연구』, p.287, 시공사, 2000.

34) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』, 安輝濬, 위의 논문에서 재인용, 『한국회화사 연구』, p.287, 시공사, 2000.

있었다. 이에 왕이 더욱 총애하였다. 毅宗 때에 이르러서는 내각의 繪事를 모두 주관하였다.」³⁵⁾ 라고 하여 이녕이라는 화가의 작품을 북송의 휘종이 극찬한 구절이 나온다. 휘종의 재위시 양국의 관계는 외교면에서 뿐만 아니라 특히 문화면에서 더욱 가까워졌던 듯하다. 또한 이 때에는 중국화의 우리나라 유입이 그전 이상으로 성했으리라 믿어진다. 당시 고려의 예종은 북송과 좋은 관계를 유지하였기 때문에 휘종은 후하게 포상하고 또 별도로 해아릴 수 없을 정도의 많은 法書, 名畫, 珍奇異物을 선사했다고 한다.³⁶⁾ 이런 사실로 미루어 보아도 많은 수의 중국 서화가 유입되었으리라 짐작된다. 그렇게 유입된 중국의 서화들은 궁중뿐 아니라 사대부들에게도 전해져 고려의 화풍을 형성하는데 영향을 끼쳤을 것이다. 이때 북송에서 유행하던 화풍은 淸微를 중심으로 한 이과파 화풍이 주류를 이루고 있었다.

高麗史 권34 「世家」 忠宣王二條에는 ‘충숙왕 원년에 황제가 왕을 원나라 서울에 체류할 것을 승인하였으므로 왕이 연경에 있는 사택 안에 萬卷堂을 신축하고 당시의 저명한 선비들인 閻復, 姚燧, 趙盟頰, 虜集 등을 초청하여 교유하며 학문을 연구하면서 자기 생활을 즐기었다.’³⁷⁾ 하는 기록도 보인다. 高麗史 권 110 「列傳」 권23 李齊賢條에는 ‘충선왕이 연경에 만권당(을 짓고)… 이제현이 원나라 서울에 도착했을 때 姚燧 · 閻復 · 元明善 · 趙孟頰등이 모두 왕 주위에 모여 있었다. 이제현은 그들과 상종하는 동안 학문

35) 高麗史 권 122 「방기」 李寧편 “全州人 少以畫知名 仁宗朝隨樞 密使李資德入宋 徽宗命翰林得詔王可訓 陳德之 田宗仁 趙守宗等 從寧學畫 且勅畫本國禮成江圖 既進 徽宗嗟賞曰 比來高麗畫工 隨使 至者多矣 唯寧爲妙手 賜酒錦綺綾絹 … 又宋商獻圖畫 仁宗以爲中華奇品悅之 召寧誇示 寧曰是臣筆也 仁宗不信 寧取圖折牀背 果有姓名 王益愛幸 內閣繪事主之”

36) 李仁老 『破閑集』 卷 中 「鳳城北洞安和寺」 (『破閑集 · 補閑集』 (아세아문화사, 1972). p28소장)에 “…蓋睿王以神聖至德 事大宋無違禮 顯孝皇帝優加褒賞 別賜法書 · 明畫 · 珍奇異物 不可勝計…”라고 기록되어 있다. 安輝潛, 앞의 책, p289 및 주14에서 재인용.

37) 高麗史 권34 「世家」 忠宣王二條에 “ … 王嘗封瀋王 故時攄瀋王 … 王構萬卷堂于燕邸 招致大儒 閻復 姚燧 · 趙盟頰 · 虜集等 與之從遊 以考究自娛 …”

이 더욱 발전하였으며 姚燧 등은 그를 못내 칭찬하였다.’³⁸⁾라고 한 기록이 있다.

원나라에서 많은 시간을 보냈던 충선왕은 원의 수도인 북경에 개인 서재를 만들어 이제현 등과 함께 북경에서 주로 활동하던 많은 중국의 화가들을 접했던 것으로 알려져 있다. 충선왕과 이제현이 접했던 화가들 중에는 이과파의 화풍을 따랐던 많은 화가들이 있었다. 그 중에는 조맹부와 주덕윤 같은 유명한 화가들도 있었다. 조맹부의 경우 원대 초기 문인화의 대표화가로서 ‘古意’를 중요시하였으며 남아 있는 그의 작품을 통하여 한편으로 이과파의 화풍의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 또한 조맹부의 측근으로 이과파 화풍의 영향을 받았던 주덕윤은 그의 나이 25세 되던 해인 1319년에 충선왕을 만났다는 기록이 남아 있다.³⁹⁾ 이제현은 주덕윤과 함께 회화를 감상하면서 鐵關의 산수에는 僧氣가 있고, 王公儼의 草花圖에는 士風이 없으며, 月山(임인발)의 畫馬圖는 骨을 그리지 않고 息齋(李衍), 宋雪(조맹부)만이 단청의 습속을 없이하여 좋으며, 張道士(彦輔)는 精工을 과장하는 경향이 있다는 평을 적었던 것이다.⁴⁰⁾

2. 이과파 화풍의 특징

1) 북송대 이과파

이과파 산수화라 함은 오대와 북송 초기의 李成이 완성시킨 북방계 산

38) 高麗史 권 110 「列傳」 “ 권23 李齊賢條에는 “ … (王) 留燕邸 構萬卷堂 … 召齊賢至都 時姚燧 · 閻復 · 元明善 · 趙孟頫等 咸遊王門 齊鉉相從學益進 燧等 桴嘆…” 이라고 기록되어 있다.

39) 安輝濬, 앞의 책, p.294 및 朱德潤, 『存復齋集』 권1 p.1.

40) 李齊賢, 『益齋亂藁』 권4 p.17 「和鄭愚谷題張彦甫雲山圖」에 “昔與姑蘇朱德潤 每觀屏障燕市東 鐵關山水有僧氣 公儼草花無士風 月山畫馬不畫骨 喜作霧鬣黃金瞳 獨愛息齋與松雪 丹青習俗一洗空 白雲青山張道士 晚出便欲誇精工 萬壑千峰在咫尺 難將眼力子細窮 忽驚森羅移我側…”

수화 양식과, 그것에 다른 양식을 포함시킨 郭熙의 산수화 양식을 계승하는 화가들의 화풍을 총칭하는 말이다. 이곽파를 이루는 화가들로는 이성과 곽희를 비롯하여 북송 말기와 남송 초기에 활약한 信, 楊士賢, 顧亮, 朱銳, 胡舜臣, 張著 등 10여 명을 일컫는다.

이곽파 산수화의 사상적 배경을 들자면 郭熙·郭思 부자가 쓴 『林泉高致』의 「山水訓」에 나타나 있듯이 자연 세계의 형상과 기세 즉 ‘林泉至知’를 진실되게 재현하고 現世에 재현된 우주 질서인 제국(宋)의 질서를 찬미하는데 있음을 알 수 있다.

君子가 山水를 사랑하는 까닭은 그 뜻이 어디에 있는가. 전원에 거처하면서 자신의 천품을 수양하는 것은 누구나 하고자 하는 바요, 泉石이 좋은 곳에서 노래하며 자유로이 거니는 것은 누구나 즐기고 싶은 바이다. (세상을 피해) 고기잡고 뭍나무하며 한가하게 사는 것도 누구든지 취미에 맞는 바이고 원숭이와 두루미가 울고 나는 모습은 누구나 그것들과 가까이 하고 싶어하는 바이다. 또 俗世의 번거로운 일에 구속받는 것은 人情이지만 누구나 싫어하는 바이고, 안개가 피어오르고 구름이 감도는 絶景 속에서의 神仙이나 聖人은 人情으로서 누구나 바라는 바이지만 그들을 만나볼 수는 없는 일이다.

그러나 태평성대에 임금과 부모의 은덕을 두텁게 입는 처지이면서도 오로지 자기 한 몸만 깨끗이 하고자 한다면 거기에는 사람의 행동과 진퇴에 대한 절개와 도의가 관계되어 마음대로 할 수 없는 것인데, 이 어찌 어진 사람으로서 世俗의 범속함과 사귀지 않고 떠남으로써 亂世絶俗하는 행동이라 하겠으며, 옛날 箕穎과 근본된 성품을 같이 하면서 夏黃公·綺里季 같은 명성을 가지려 하겠는가. 白駒의 詩와 紫芝의 詠은 모두 당시의 불안한 세상에서 어쩔 수 없이 멀리 떠나가 은둔한 사람들의 모습이다. 그러므로 林泉을 사랑하고 구름과 안개를 벗삼으려는 뜻은 꿈속에서도 그리는 바이지만, 실제로는 눈과 귀로보고 듣고 싶은 것은 단절되어 있다. 이럴 때 훌륭한 숨씨를 얻어서 山水를 생생하게 그려낸다면 대청이나 방안에서 나

오지 않고서도 泉石과 계곡을 즐길 수 있고, 원숭이소리와 새 울음소리가 마치 귀에 들리는 듯할 것이며, 산빛과 물빛이 어른거려서 視野를 황홀하게 빼앗을 것이나. 이 어찌 남의 마음을 유쾌하게 하고 나의 마음을 사로잡게 함이 아니겠는가. 이것이야말로 세상사람들이 山水 그리는 것을 귀하게 여기는 근본 뜻이다. 만약 이 같은 것을 주로 하지 않고서 가벼운 마음으로 山水를 그리는데 임한다면 어찌 神觀을 난잡하게 하며 맑은 풍취를 흐리게 하는 것이 아니겠는가.⁴¹⁾

이괄과 산수화의 일반적인 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 개별적인 요소들로 이루어진 앞 시대인 당나라의 산수화에 대하여 질서와 통일감을 형성했다는 것이다. 중국의 회화는 크게 두 가지로 나눌 수 있는데 중원 지방을 중심으로 발달한 북방산수와 금릉을 중심으로 발전한 강남산수로 구분할 수 있다.

북방산수의 대표적인 화가로는 荊浩(약855 ~915)가 있는데 그의 작품으로 전칭되는 <匡廬圖>(圖36)를 보면 날카롭게 각인 바위가 주변에 있는 강과 거의 수직으로 솟아 오른 험준한 산봉우리들과 봉우리들 사이로 위태롭게 나있는 좁은 길에서 웅장하고 기세 등등한 산수를 볼 수 있다. 그런 험준함 속에서도 봉우리들 사이로 나무와 폭포가 생동감을 나타내고 있다.

또 강남산수를 대표하는 화가로는 董源(? ~ 962) 과 巨然(약 960 ~ 985활동)을 들 수 있다. 동원의 <夏山圖>, <寒林重汀圖>(圖37)와 거연의 <層岩叢樹圖>, <溪山蘭若圖>(圖38) 같은 작품은 부드럽고 나지막한 남쪽

41) 郭熙, 『林泉高致』, 「山水訓」, “君子之所以愛夫山水者 基旨安在 丘園養素 所常處也 泉石嘯傲 所常樂也 漁樵隱逸 所常適也 猿鶴飛鳴 所常親也 塵囂韁鎖 此人情所常厭也 煙霞仙聖 此人情所常願 而不得見也. 直離太平盛日 君親之心兩隆苟潔一身出處節義基係 豈仁人高蹈遠引 爲離世絕俗行 而必與箕穎掇素 黃綺同芳哉 白駒之詩 紫芝之詠 皆不得已而長往者也 然則林泉之志 煙霞之侶 夢寐在焉 耳目斷絕 今得妙手鬱然出之 不下堂筵 坐窮泉壑 猿聲鳥啼 依約在耳 山光水色 滉漾奪目 此豈不快人意實獲我心哉 此世之所以貴夫畫山之本意也 不此之主 而輕心臨之 豈不蕪雜神觀溷濁清風也哉”.

지방의 산과 잔잔한 호수와 안개 낀 강들은 부드러운 필선으로 나타내었다.

이러한 북방산수와 강남산수의 특징을 李成(919 ~ 967)은 <청만소사도>(圖39)와 같은 작품에서 이를 잘 융합하여 부드러운 평원과 기세 등등하고 험준한 산이 서로 균형감 있게 배치되어 있다.

둘째, 고풍감이 느껴지는 대관 산수를 특징으로 들 수 있다. 이곽파의 산수는 대개 근경, 중경, 후경이 점차 상승하면서 유기적으로 연결되는 경향을 보이며 산수는 거대하고 웅장하게 표현하고 사람이나 동물은 작게 묘사하고 있다. 이성은 고향인 산동성의 낮으막하고 침식된 황토 언덕을 즐겨 그려 平遠山水의 창안자로 여겨지고 있으나 그는 고원산수도 많이 그렸다. 이곽파의 화풍은 황토산을 많이 그리되 산등성이는 둥글고 완만하게 필선이 구분되지 않도록 붓을 잇대어 썼다. 산체는 기둥처럼 높이 서 있어 마치 구름기둥 [雲柱] 처럼 보이고 산의 좌우 허리에는 여러 가지 불규칙한 浸飾空이 나타나 있다.

셋째, 이곽파 화풍은 산의 밑등을 밝게 표현하며 山頂은 비교적 진하게 그리고 산 자체는 연하게 먹칠하여 표현한다. 또한 자연의 모습은 계절이나 시간의 변화를 화폭에 담으려는 경향을 질게 띠었다. 곽희는 『林泉高致』의 「山水訓」에서 주장했듯이 거리와 시간의 변화에 따라 산수의 모습이 각기 달리 보인다고 믿었다. 이 점은 물론 이곽파 화풍에 국한된 것은 아니고 그 밖의 화파들에게서도 나타난 경향이지만 북송 대에는 특히 이곽파 화가들과 米法산수화가들 사이에서 더욱 두드러지게 구사되었다.

넷째, 三遠法の 발달을 들 수 있다. 산에는 三遠이 있다. 산 아래에서 산마루를 쳐다보는 것을 高遠 이라 하고, 산 앞에서 산 뒤를 굽어보는 것을 深遠이라 하며, 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 것을 平遠이라 한다.⁴²⁾

42) 郭熙, 『林泉高致』, 「山水訓」, “山有三遠 自山下而仰山顚謂之高遠 自山前而窺

고 하였듯이 광희 때에 이르러 산수화의 입체감 표현을 위해 삼원법이 널리 사용되었다. 郭熙의 三遠을 정리하면 다음과 같다.

① 魏晉玄學에서부터 나타나게 된 玄學과 명합된 遠의 개념을 자각한 三遠임을 알 수 있고,

② 山水自然을 관조하는 데 있어, 보는 각도와 거리의 문제에서 科學的이고 合理的인 山水畫 表現의 形式法則을 제시한 것이며,

③ 인물이 近景과 中景에 배치됨으로 해서 人間과 山水自然과의 거리를 현실적으로 친숙하게 하였고,

④ 三遠을 한 畫面에 그려 넣음으로써 空間의 처리를 時間的 空間的 연속성을 가지는 無限의 「遠」을 표현한 데 意味가 있다.⁴³⁾

마지막으로 색채를 배제하여 墨法의 묘미를 살렸으며 암벽의 표현은 斧劈皴과 胡椒點을 사용하여 괴량감을 나타내려 하였다. 또한 암면의 표현을 위해 雨點皴가 사용되고, 나뭇가지들을 표현하는데는 주로 蟹爪描가 주를 이루었다. 특히 소나무의 잔가지들은 해조묘법이 거의 예외없이 응용되었고, 針葉은 송충이의 털처럼 묘사된다.

광희과 이외에도 오대와 북송대에 활약한 화가로는 范貫(약 1023년 - 1031년), 燕文貴(980년 - 1010년), 李公麟(1049?년 - 1106년)과 許道寧(약 970년 - 1051년)이 있다.

도교의 산인이었던 범관은 자유롭고 거칠고 투박한 옷과 솔직담백한 성품을 가진 사람이었다. 범관의 작품으로 유일하게 현존하는 것은 <溪山行旅圖>이다. 이 작품은 거대한 산봉우리가 그림 전면을 차지하며 보는 사람을 압박해 온다. 사람의 접근을 막는 듯이 웅장하게 버티고 먼 산 밑으로

山後謂之深遠 自近山而至遠山謂之平遠”.

43) 智順任, 「郭熙의 山水畫論 研究」, p.107, 홍익대학교 대학원 미학미술사학과, 1985.

노새를 몰고 가는 사람들이 있다. 이들은 범관 자신과 마찬가지로 강하고 거친 산사람일 것이다.

연문귀는 원래 무관이었다. 그의 그림 <秋山琳宇圖>』(圖41)는 정교하고 세련된 기법을 보여준다.

허도녕은 천부적인 기질을 타고났으며 자유롭고 호방한 기질을 지녔다고 알려졌다. 11세기 중엽에 그린 <溪山魚操圖>(圖42)는 황량하고 험벗은 북방의 산들을 그린 그림인데 황폐한 산들을 부드러운 수묵으로 리듬감 있게 표현하였다.

2) 원대 이괄파

몽고족이 중국 대륙을 지배하게 된 원나라 시대에는 중국의 많은 학자들이 관직에 나아갈 길이 막히기도 하고, 송에 대한 깊은 충절로 인하여 스스로 관직에서 물러나 은둔자의 길을 걷는 사람들이 많아졌다.

은둔자들은 일종의 ‘선비사회’를 구성하여 책을 읽고, 시를 짓고, 그림을 그리면서 서로 교류하였다. 그들은 중국 전통문화의 메카였던 杭州로 모여 들었다. 1341년과 1342년의 큰 화재로 인하여 항주가 쇠퇴하자 그보다 북쪽인 蘇州와 無錫에 정착하게 되었다. 이 두 도시는 호수와 강, 시내, 부유한 농경지로 이루어진 중국 변영의 중심지였다. 그러나 학자들은 피폐해 있었고 미래는 희망이 전혀 없는 까닭에 옛날의 자유롭고 화려했던 시절에 대한 향수를 본능적으로 느끼게 되었다. 여기서 옛날이란 쇠잔해 가던 남송 시대가 아니라 시대를 더 거슬러 올라가 北宋과 五代, 심지어 唐까지 말한다. 고대의 덕을 재발견하고 발전시키는 것이 자신들의 의무로 여기게 되었다. “復古”야말로 암울한 현실에 대한 유일한 희망이라고 여기게 된 것이다.

원대의 화가들은 그림과 시가 당과 북송 시대에서 영감을 받아야 한다

고 확신하고 있었다. 즉 그림을 그리는데는 古意가 있는 것을 귀히 여긴다. 만약 고의가 없다면 비록 工巧하다 해도 쓸데가 없다. 요즈음 사람들은 단지 용필이 섬세하고 채색이 농염한 것만 알아 곧 스스로 능수라 이르는데, 이는 고의가 이미 이지러지면 온갖 병(잘못)이 넘쳐 나오게 되는 것을 특히 모르는 것이니 어찌 (그러한 그림을) 볼 만하다 하겠는가? 내가 그린 그림은 簡率한 듯 하지만 그러나 識者는 그것이 옛 그림에 가깝다는 것을 알기 때문에 좋다고 생각할 것이다. 이는 아는 사람에게나 말 할 수 있는 것이지 모르는 사람에게는 말할 바가 못된다.⁴⁴⁾ 고하는 조맹부의 글을 보면 가장 잘 알 수 있다. 이러한 경향은 錢選과 그의 제자인 趙孟頫에게서 가장 먼저 시작되었다.

전선은 몽고족을 섬기기를 거부하고 은둔하여 화조, 인물, 산수화 등을 그려서 생계를 꾸려가게 되었다. 그의 화풍은 당대 거장들인 李思訓과 李昭道의 영향을 받아 靑綠山水畫를 부활시켰다.

조맹부는 송의 종실 출신이지만 원의 제의를 받아 출사하게 되었다. 그는 朝隱의 입장을 취했으며 그것을 시와 그림으로 표현했다. 그는 자연주의와 남송의 이상주의를 배격하고 북송과 당의 화풍을 받아 들여 재해석하였다. 그가 1295년에 그린 <鵲華秋色圖>(圖43)는 좀더 선도적이고 야심에 찬 작품이며, 그 때문에 중국회화에서 가장 많은 논란을 일으키기도 한 후대의 화단에 지대한 영향을 끼쳐온 작품이다.⁴⁵⁾ 鵲山の 둥그스름한 모양이 언덕처럼 떠있는 평원의 구도는 동원의 화풍과 유사하고, 공간을 치밀하게 구성하여 원근감을 표현하였다. 물론 <작화추색도>는 고식에만 의존

44) Sullivan, Michael 지음 김기주 옮김, 『중국의 산수화』, p.140 - 141, 1994, 문예출판사. trans, O, Siren, 《 Chinese Painting: Leading Masters and Principles 》 (London, 1958), Vol.4, p.19.

45) 양신 외, 앞의 책, p.144, Chu-tsing Li, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu*, Artibus Asiae Supplementum 21 (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1965)

한 작품은 아니다. 鈎勒法이나 鈎填法 대신에 披麻皴을 써서 입체감을 표현하고 渴筆淡墨과 點描를 통해 과도한 표현을 배제한 점은 새로운 표현 기법으로서 후대의 많은 산수화가들이 따르게 되었다. 그가 따른 동원의 방식과 이과파의 전통과 새로운 표현 방식들은 원대 말기까지 계속되었다. 이러한 산수화 양식은 사대부가 아니라 직업화가들에 의해 받아들여 졌다.

조맹부와 함께 이과파 화풍에 활기를 불어넣은 사람으로 羅稚川(약 1300 - 1330 활동)이 있다. 그의 작품인 <寒林群雅圖>(圖44)는 이성의 작품으로 전칭될 정도로 이과파 화풍에 충실하다. <한림군아도>는 겨울의 강 풍경을 그린 그림으로 근경 중앙에 위치한 험벗은 나무들 사이로 원경의 야트막한 산들이 눈에 덮혀 있다. 전체적으로 그림은 쓸쓸하고 추운 느낌을 주며 원경에서 날아오는 갈가마귀들의 모습은 쓸쓸함을 더해준다. 나치천에 관해서는 알려진 것이 거의 없으나 강서 임천 출신인지라 13세기 후반에 조맹부가 북쪽에서 들여온 이과파의 영향을 받지 않았나 추측해 본다.

이과파 화풍의 변형에는 조맹부의 제자였던 唐棣(1296 - 1364)가 있다. 그도 스승과 같이 원의 조정에서 일했고 궁정화가로서 仁宗의 총애를 받았다. 당체의 그림은 강한 생동감과 활력이 넘쳐흐른다. 당체의 그림은 해조묘를 쓴 나뭇가지들과 송충이같은 잔가지 등 형체의 왜곡을 통하여 표현의 극대화를 꾀했다. 1334년의 작품인 <松蔭聚飲圖>(圖45)에서는 몇 명의 관직에서 은퇴한 선비들이 하인들과 모여 앉아 있다. 자연을 관찰하고 인간적 가치를 부여한 당체의 사상이 잘 나타나 있는 그림이다.

또 다른 조맹부의 제자로서 이과파 산수화를 그린 사람으로 朱德潤(1294 - 1365)이 있다. <渾淪圖>(圖46)에서 혼륜이란 태초의 분화되지 않은 거대한 물질을 의미하며 도교에서는 이것에서 세상이 생겨났다고 한다. 이 작품에서 주덕윤은 회화적 의미를 추구하기보다는 지적이고 철학적인

내용을 담고 있다.

원대 말기에는 조맹부의 추종자들과는 완전히 다른 이곽파 화법을 보여주는 曹知白(1271 - 1355)이 있다. 공학에 재능이 있어 그로 인하여 큰 부자가 된 그는 자신의 집으로 당대의 유명한 화가였던 黃公望(1269 - 1354)이나 倪瓚(1301 - 1374)등을 초대하곤 했다. 1351년작인<疎松幽岫圖>(圖47)에서 동원과 거연의 방식을 본받아 그림 전면에 솟아 있는 산봉우리들 일부는 편평하고 일부는 우둘투둘하게 갈필과 담묵으로 표현하였다. 이는 원대 이곽파 화풍에서 볼 수 없는 거대한 느낌을 가져다준다.

원대 말의 이곽파 화풍은 독립된 화풍으로서보다는 다양한 옛 산수화 전통에서 나온 요소들을 어느 정도 절충하여 혼합하면서 구성 요소로 썼다. 황공망은 「寫山水訣」의 서설에서 다음과 같이 말한 바 있다. ‘요즈음 그림을 그리는 사람들은 동원과 이성을 많이 따르는데 이 두 화가의 필법과 나무와 바위를 그리는 기법이 같지 않음을 유의하여야 한다.’⁴⁶⁾ 원대의 화가들은 동원과 이성의 양식을 종합하여 새로운 양식을 이루었다고 할 수 있다. 물론 황공망과 같은 화가들은 기존의 방식에 얽매이지 않고 새로운 화풍을 세웠으나 대부분의 원대 화가들은 기존의 이곽파 양식을 절충하여 구성상 보기 좋은 작품들을 내놓았다.

3. 高麗佛畫에 나타난 산수표현과 宋・元代 繪畫

1) 水墨淡彩畫風の 山水表現과 李郭派畫風

13세기에 그려진 오백나한도는 주로 수묵이나 담채화풍으로 그려졌다. 앞에서 살펴본 각 오백나한도의 특징을 종합적으로 설명하자면, 존자들의 몸체는 살찌고 굴곡이 없는 먹선으로 윤곽선을 표현하고 묵법의 농담으로

46) 양신 외, 앞의 책, p163.

명암과 입체감을 나타내었다. 존자들이 입은 가사는 굴곡이 없는 먹선으로 주름선과 윤곽선을 표현하였다. 채색은 약간 붉은 색으로 피부를 표현하고 암좌는 연한 녹색색으로 칠하였다. 그리고 14세기 불화와 비교하여 금니의 사용을 아주 절제하여 화려하다기보다는 소박하고 단순미를 느끼게 한다.

산수의 표현은 존자가 앉아 있는 바위가 주가 되는데 天聖尊者는 나무를 배경으로 표현하기도 하였다. 바위는 담묵과 농묵을 다양하게 사용하여 입체감을 표현하였고, 수평으로 깎은 좌대 부분은 밝게, 바위의 측면 부분은 어둡게 표현하여 명암대비를 뚜렷하게 하였다. 이와 같은 흑백의 대비가 뚜렷한 표현법은 이곽과 화풍의 그림에서 흔히 볼 수 있는 표현법이다.

바위의 모양은 밖으로 볼록하게 구불구불하게 묘사하여 마치 구름과 같은 느낌이 나게 표현하였는데, 이러한 표현법 또한 이곽과 화풍의 전형적인 특징이다. 특히 곽희의 <조춘도>(圖48)에서 보는 둥글둥글하다 못해 몽실거리기까지 할 것 같은 산과 바위의 형태와 아주 유사하다.

2) 彩色畫風 산수표현과 宋・元代 회화

고려의 후기의 불화는 중국 영파 불화의 영향을 많이 받았다고 알려져 왔다. 영파불화란 남송시대 중국 절강성 동부 영파 지방에서 제작된 불화를 총칭하는 말이다.⁴⁷⁾ 여러 곳에서 유사한 점을 발견할 수 있다. 그러나 무조건적인 수용이라기 보다는 재해석하여 고려적인 불화를 조성했다고 할 수 있다.

고려불화의 양식적 특징을 크게 나누면 첫째, 위계성의 강조, 둘째, 스포트라이트 효과, 셋째, 환상적인 장엄으로 나눌 수 있다.⁴⁸⁾ 이와 같은 고

47) 鄭炳模 “영파불화란 영파에서 제작된 불화를 일컫는다. … 남송부터 원대까지 羅漢圖, 十王圖, 涅槃圖, 阿彌陀佛圖 등 사찰의 의식용 불화를 제작하는 일군의 화공들이 활약하였다.” 『寧波佛畫와 高麗佛畫의 비교연구』, p.106, 『講座 美術史』 9호, 1997.

48) 鄭炳模, 위의 논문, p.116, 『講座 美術史』 9호, 1997.

려 불화의 양식적 특징과 영파불화인 滿願寺 소장의 趙璘筆『諸尊集會圖』를 비교하여 고려 불화와 중국 불화 사이의 관계를 알아보고자 한다.

첫째, 위계성을 강조한 부분에서는 고려불화나 영파불화 모두 본존의 무릎 아래 보살을 배치하는 엄격한 상하 2단 구도이다.

그런데 滿願寺 소장 趙璘필 <諸尊集會圖>(圖57)와 고려불화인 松尾寺 소장 <阿彌陀八大菩薩圖>를 비교하여 보면 <諸尊集會圖>는 석가삼존과 21명의 보살 천부들을 모두 한 화면에 배치하였는데도 복잡해 보이지 않는데 반해 <阿彌陀八大菩薩圖>는 아미타 보살과 8명의 보살들이 화면 안에 콕 찬 느낌으로 배치되어 있다. 그 이유는 그림의 시점과 공간 활용의 차이 그리고 본존의 크기 차이에서 온다. <諸尊集會圖>는 모든 상을 수평시점에서 그려졌으나 배치는 높은 시점으로 배치되었다. 이렇게 하여 상을 표현하는데 시점이 높은데서 오는 왜곡도 피하고 공간의 깊이도 확보하였다. 또한 본존과 보살들의 크기에 차이를 두지 않았다.

그에 반해 고려불화인 松尾寺 소장 <阿彌陀八大菩薩圖>를 보면 본존과 보살들이 같은 높이 서 있지 않고 본존이 더 높은 위치에 서 있는 것처럼 보인다. 또한 본존과 보살의 크기 차이가 많이 난다.

이와 같이 주존의 크기를 확연하게 다르게 표현하는 방식은 고려불화에서 표현되는 공간상의 특징으로 위계성을 강조한 것이라고 볼 수 있다. 즉 영파불화에서 깊이감있는 공간을 더 많이 사용하였다면 고려불화는 위계성을 더 중요시 하였다.⁴⁹⁾

둘째, 趙璘필 <諸尊集會圖>와 고려불화를 살펴보면 배경은 어둡게 되어 있고 본존과 보살들은 밝게 표현되어 있는 것을 볼 수 있다. 정병모 교수

49) 鄭炳模 “이러한 위계성의 강조는 예배불화에 두드러진 특징이고, 설화도의 경우에는 판연히 다르다. 고려불화 중에서도 설화를 내용으로 하는 불화의 경우는 깊이 있는 공간감을 선호하였다. 西福寺 소장 觀經序品變相圖, 大恩寺 소장 觀經序品變相圖 등이 그러한 예이다.”, 앞의 논문, p.117, 『講座 美術史』 9호, 1997.

는 이것을 ‘스포츠라이트 효과’라 부른다.⁵⁰⁾ 趙璘 <諸尊集會圖>에서는 본존의 광배가 흰색을 띠고 있으며 옷, 띠 등에 흰색을 사용하여 눈에 띄게 하였다. 흰색 뿐 아니라 다른 채색들도 명도 높은 색을 쓰고 있다. 그러나 고려불화에서는 이와 같이 선명하게 도드라지는 역할을 하는 것은 金泥이다. 대부분의 고려불화에서는 불화의 장엄함과 화려함을 나타내기 위해 선명한 채색과 금니를 사용한다. 금니는 중국 불화에서는 그렇게 보편적으로 쓰이는 것은 아니다. 금니를 사용한 불화가 더러 있기는 하나 고려불화처럼 화려하거나 세밀한 바림을 하지는 않고 윤곽선을 그리는 정도이다.

마지막으로 비교하여야 할 것은 치밀한 장식성이다. 영과불화와 고려불화는 둘다 치밀하고도 세심한 장식을 특징으로 하지만 약간의 차이가 있다. 영과불화는 장식적이기도 하지만 입체적이고, 고려불화는 장엄 자체에 중심을 두었다고 보아야 할 것이다.

趙璘 <諸尊集會圖>를 보면 본존과 각 보살들의 윤곽선이 아주 세밀하게 묘사되어 있으며 아주 정교한 음영을 주어 상의 얼굴이 입체적으로 보인다. 반면에 고려불화는 환상적인 문양과 선명한 채색, 금니를 사용하여 옷, 상의 얼굴, 바위의 표현에 이르기까지 치밀하고 정교하여 보는 이로 하여금 경탄을 자아낸다.

이와 같이 고려불화와 중국의 불화 사이에는 유사점과 차이점이 공존한다. 이것은 비단 고려불화의 도상적 특징에만 국한되는 것이 아니라 산수의 표현에서도 송·원대의 이곽과 화풍의 영향과 더불어 중국의 불화와 관계가 있을 것이다.

북송대의 것으로 전해지는 <十六羅漢圖>(北宋時代. 淸涼寺 日本 京都) 중 <제1尊者>(圖52), <제4尊者>(圖53), <제11尊者>(圖54), <尊者大迦葉>(圖55) 네 폭의 불화를 살펴보기로 하자. 각 그림의 인물들은 얼굴 윤곽이

50) 鄭炳模, 앞의 논문, p.117, 『講座 美術史』 9호, 1997.

나 표정에서 기괴하고 과장스런 분위기가 풍기며 여러 형태의 자세로 앉아 있다. 신체는 <제1尊者>, <제4尊者>, <尊者大迦葉>의 경우는 붉은색 계열로 채색되어 있으나, <제11尊者>의 경우는 백색으로 칠해져 있다. 의상은 주로 녹청과 주를 사용하여 채색하였고, 목선과 열은 금니로 윤곽선을 표시하였다. <제11尊者>의 경우 옷의 테두리 부분에 당초문양을 금니로 묘사해 네 분 중 가장 호화로운 의상을 착용하고 있다. <제11尊者>와 <尊者大迦葉>의 경우 화려하고 정교한 신을 화면 중앙 하단에 배치하고 있는데 이는 고려불화에서는 잘 볼 수 없는 경물이다.

산수표현을 분석해 보면 <제1尊者>의 뒤로 표현된 바위는 넓적하고 각이 저서 층층이 쌓아 올려진 벽돌 같은 형태를 취하고 있다. 험준한 산세를 표현하려 했지만 원근감이 부족하여 계단에 앉아 있는 모습으로 보인다. 그러나 그림 하단의 동자승 옆의 바위는 둥글게 표현되어 이과파적 표현을 볼 수 있다. <제4尊者>의 경우 바위의 표현은 훨씬 더 부드럽고 둥글둥글하게 표현되어 있다. <제11尊者>의 그림에서는 尊者의 뒷면은 목선으로 윤곽선을 표시해 산이 뒤에 있다는 것을 나타내었다.

가장 눈길을 끄는 것은 <尊者大迦葉>의 바위 표현인데 마치 동굴 속에 앉아 있는 듯한 느낌을 표현하기 위해 그림의 사면에 구멍이 뚫린 기괴한 모양의 바위를 묘사하였다. 굵은 윤곽선을 긋고 목으로 짙게 음영을 주어 입체감을 표현하려 하였다. 이와 같은 기괴한 바위는 고려 불화에서도 볼 수 있는 표현으로서 북송불화와 고려불화 사이에 영향을 주고받았음을 알 수 있게 해준다. 또 尊者가 앉아 있는 풀방석의 형태도 고려불화의 수월관음도에서 대부분 볼 수 있다.

<釋迦三尊像> (元時代, 東福寺, 日本 京都, 圖56)은 원대의 불화로서 도상학적으로 독특한 형식을 취하고 있다. 釋迦는 바위 위의 풀방석에 앉아 있고 독특한 장신구를 한 팔을 옷으로 가리고 있다. 文殊와 普賢은 제

각기 웅크린 사자와 코끼리의 등위에 다리를 꼬지 않고 한쪽 다리를 밟아 내린 편안한 자세로 앉아 있다. 문수는 如意와 經卷을 잡고, 보현은 經傳을 열어 보고 있다.

크고 대담한 구도를 이루고 있으며 윤곽선을 이루는 묵선도 굵고 강하여 선의 맛이 살아 있다. 朱와 綠靑으로 채색되었고 옷의 문양도 크고 대담한 것이 성기게 표현되어 있다. 석가가 앉은 바위는 녹색 계열로 넓게 채색되어 있고 묵법으로 음영을 주었다. 수평으로 깎여 있는 바위의 모양은 고려 불화의 그것처럼 심하게 굴곡이 저 있지는 않다. 바위 아래로는 뭉글뭉글 피어오르는 구름을 표현하고 있는데 이괄파적 표현법이라 할 수 있다.

고려 후기 불화에는 완전한 산수가 표현된 경우는 아주 드물다. 그러나 불화의 배경으로서 암산, 물결 등 산수화적인 요소들은 많이 발견할 수 있다. 이러한 불화 속의 산수화적인 표현들에는 당대의 청록·금벽산수화풍, 북송대의 이괄파 혹은 원대 이괄파화풍, 남송대의 마하파 화풍들이 고려시대에 수용되어 독특하게 발전해 왔다는 것을 확인할 수 있다.

그 중에서도 이괄파의 영향은 불화의 여러 곳에서 발견된다. 이괄파 화풍에서 흔히 볼 수 있는 산의 아래쪽을 밝게 하는 표현법을 응용하여 바위의 아래 부분에 금니를 칠하여 물에 반사된 달빛을 표현한 것으로, 일본 泉屋博古館소장의 서구방필 수월관음도를 비롯하여 14세기 전반의 작품으로 大德寺소장의 수월관음도 2점, 長樂寺소장의 수월관음도, 大和文華館소장 수월관음도, 14세기 중반의 것으로 여겨지는 泉屋博古館 소장의 또 다른 수월관음도, 하버드대 美術館 소장의 수월관음도와 14세기 후반의 미국 스미소니언 美術館 소장의 수월관음도, 일본 承天寺소장의 수월관음도 등에서 볼 수 있다.

이괄파 화풍에서도 이성과 광희는 또 약간씩 차이를 보인다. 이성의 작

품에서는 필법이 날카롭고 각이 진 형태로 표현되고, 광희는 부드럽고 몽글몽글 한 형태로 표현된 것이 특징이다.

광희의 작품인 <조준도>와 같은 그림에서 볼 수 있는 밖으로 구불구불한 모양의 바위표현들이 보이는 작품으로는 13세기 후반의 작품인 長谷寺 소장 수월관음도, 14세기 전반의 작품으로 談山神社 소장 수월관음도, 鏡神社 소장 수월관음도, 聖中來迎寺 소장 수월관음도, 泉屋博古館 소장 수월관음도 I, 大德寺 소장 수월관음도 I, 藤井齊成會有鄰館 소장 수월관음도가 있고, 14세기 중반의 작품에는 長樂寺 소장 수월관음도 II, 湖巖美術館 소장 수월관음도 I, 廬山寺 소장 수월관음도, 泉屋博古館 소장 수월관음도 II, MOA 美術館 소장 수월관음도, 하버드대미술관 소장 수월관음도, 메트로폴리탄미술관 소장 수월관음도, Ostasiatische 박물관 소장 수월관음도, 기메미술관 소장 수월관음도가 있고, 14세기 후반의 작품에는 功山寺 소장 수월관음도가 있다.

이성의 작품에서 볼 수 있는 각이 지고 안으로 오목하게 구불거리는 바위의 표현법은 14세기 전반의 작품으로 개인 소장 수월관음도, 長樂寺 소장 수월관음도 I, 大德寺 소장 수월관음도 II에서 보이고, 14세기 중반의 작품으로는 湖巖美術館 소장 수월관음도 II가 있으며, 14세기 후반에는 스미소니언미술관 소장 수월관음도에서 볼 수 있다.

또 이광파의 다른 특징인 끊어지지 않고 필선이 이어지듯이 묘사되는 것은 대부분의 불화 속 바위표현에서 나타나는 특징이다.

또 여기서는 다루지 않았지만 魯英筆의 <地藏菩薩圖>에서 산의 구도는 그림의 하단부에는 동글동글하고 부드러운 암산들을 배치하고 상단부에는 날카롭고 험준한 봉우리를 배치하였다. 그림 전체에서 암산은 지장보살을 비껴가며 S자 곡선으로 분포되어 그려져 있다. 지장보살이 앉아 있는 암산은 고려불화 전체에서 볼 수 있는 것으로 위가 수평으로 깎여 지그재그로

표현된 전형적인 암반이다. 이와 같은 암반의 표현은 오대 이후 중국 산수화에서 볼 수 있다.⁵¹⁾ <지장보살도>에서 보이는 날카롭고 뾰족한 산의 구도는 문명대 교수의 언급처럼 북송때의 화가인 허도녕의 작품으로 알려진 <계산어조도>의 산의 모양에서 영향받은 것이라 할 수 있다.⁵²⁾

위에서 열거한 몇몇의 예들을 통하여 고려 후기의 불화에서 수묵화풍 불화는 산수표현이 이곽과 화풍의 영향을 많이 받았다는 것을 알 수 있고, 채색화풍 불화의 산수표현은 이곽과 화풍의 영향 뿐 아니라 송·원대의 불화속 산수표현에서도 영향을 받았다는 것을 알 수 있었다.

3) 時期別 中國繪畫와의 關係

고려불화의 산수표현은 중국회화와 밀접한 관계를 맺고 있다는 것을 앞에서 살펴보았다. 이를 다시 시기별로 정리하면 13세기의 그림이 절제되고 단순하다면 14세기는 복잡하고 다양하며 화려하다고 할 수 있다.

13세기는 五百羅漢圖와 水月觀音圖에서 볼 수 있는 것처럼 水墨이나 淡彩畫風의 불화가 많이 그려졌다는 것을 알 수 있다. 山水表現은 간결하고 절제되어 있으며 부드러운 필선을 사용하고 있다. 이는 北宋代 郭熙의 필선과 유사하다는 것을 알 수 있다. 郭熙의 <早春圖>에서 보이는 몽실몽실

51) 巨然 『秋山河道圖』, 郭思恕 『明皇避暑宮圖』, 許道寧 『溪山魚操圖』 등에서 볼 수 있는 표현법이다.

52) 文明大 “사실 상하로 대비되는 산의 형태는 실로 본 그림의 중요한 특징이다. 상단의 날카롭고 뾰족한 산 모양은 매우 특징적인 것인데, 그 연원은 당대 산수화 가령 송대에 다시 모사했으리라 생각되는 『明皇幸蜀圖』의 명료하고 날카로운 산에서 출발하고 있는 것 같다. 더구나 구름이 산을 감돌아 흐르는 수법은 당대 산수도의 전통이 강하게 남아 있는 점이고, 이것은 11세기의 고려초장목판본 어제비장전의 變相圖에도 보이고 있는데 이 그림의 구름은 飛雲이어서 당대산수화와 비슷한데 비해서 명황행축도의 산이 변형된 것으로 보이는 傳 허도녕필 溪山魚釣圖는 앞 그림보다 훨씬 본 그림의 산에 접근되어 있다. 특히 針峰모양의 산은 두 그림이 흡사한 것이다. 아마 도 본 그림은 계산조어도의 산 수법을 크게 모방했음이 분명하다.” 「魯英筆 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫의 再檢討」, p.7, 『古文化』, 韓國大學博物館協會, 1980.

하게 표현된 산과 끊어짐이 없이 이어지는 필선들이 오백나한도와 수월관음도의 도상이 얹은 바위에서도 볼 수 있다. 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위의 선과 묵법으로 명암처리를 한 것 등이 북송대의 영향을 엿보게 한다.

이에 비해 14세기는 좀 더 다양한 필법과 표현들이 등장한다. 13세기에 이미 표현되고 있던 광회 식의 밖으로 볼록하게 구불구불한 바위 선이 계속 사용되고, 그보다 더 날카롭고 안으로 오목하게 구불구불하게 표현된 바위선도 눈에 띄는데 이는 북송대 이곽파중에서도 李成의 그림에서 볼 수 있는 필법이다. 元代 이곽파에서 볼 수 있는 산 위의 나무를 표현하는 방식도 사용되었는데 이는 시기적으로 원나라와 활발한 교역의 결과 일 것이다. 그리고 중국의 산수화뿐만 아니라 송·원대 불화에서도 많은 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 송대 불화에서 사용되었던 동굴의 표현이나 기암괴석을 나타내는 표현법, 원대 불화에서 볼 수 있는 풀방석 등에서 알 수 있다. 또한 14세기는 13세기에 비해 그림이 더 복잡하고 바위, 폭포, 나무등 다양한 산수표현을 사용하고 있다. 채색도 수묵담채화 보다는 赤, 靑, 綠과 金泥를 적절히 사용한 彩色畵가 더 많이 발달하였다. 이 또한 원대 초기 채색화풍에서 영향을 받았으리라 여겨진다.

V. 高麗佛畵의 山水表現이 後代에 미친 影響

고려시대와 조선시대 사이에는 정치 철학과 사상, 종교 등 여러 가지 면에서 많은 차이가 난다. 물론 문화적 차이도 배제할 수 없다. 회화에 있어서도 마찬가지로 일 것이다. 그러나 두 왕조 사이에는 공통점도 많다. 이와 같은 점은 고려와 조선 초기의 회화 부분에도 존재한다.

회화에 있어서 중국의 이곽과 화풍은 11세기에 수용되어 고려시대 회화 전반에 많은 영향을 미쳤다는 것을 앞서 살펴보았다. 이것은 조선시대에도 그 영향력이 미쳤을 것이라는 데 의심의 여지가 없다. 그러나 이런 관계를 구체적으로 조명할 작품이 많이 남아 있지 않아 단정을 내릴 수는 없다.

조선 초기의 회화는 중국이나 일본과는 다른 독특한 양식을 형성하고 있음은 여러 작품을 통해 쉽게 발견할 수 있다. 조선 초기의 화풍 형성에는 고려시대로부터 이어받은 회화 전통과 중국으로부터 받아들인 화풍이 토대가 되었을 것이다. 중국으로부터 화풍을 받아들였다는 흔적은 여러 곳에서 발견되나 고려시대의 전통을 이어받았다는 사실은 남아 전하는 작품이 많이 없어 구체적으로 입증하기가 매우 어려운 실정이다.

조선 초기의 회화가 고려시대의 전통을 계승하였다는 사실을 정리하면 다음과 같다.

- ① 고려시대의 도화원이라는 기구가 그대로 조선초기에 계승된 사실.
- ② 고려시대에 전해져 자리잡은 북송대 文同과 蘇軾등의 湖州竹派 묵죽화의 화풍과 화론이 조선초기에 이어진 사실
- ③ 고려시대에 수용되어 고려불화 등에 구현된 북송대 郭熙派 화풍의 전통이 조선초기에 安堅派 화풍형성에 토대가 된 사실
- ④ 고려시대에 수용되어 유행한 瀟湘八景圖가 조선시대로 이어져 초기부터 크게 풍미한 사실

⑤ 고려시대에 유행한 文人契會와 契會圖의 전통이 조선초기로 계승된 사실

⑥ 고려시대에 수용되어 자리잡은 趙孟頫의 松雪體 서예가 조선초기에 이어져 安平大君의 독자적 서체를 형성하게 한 사실

⑦ 고려후기 불교회화의 전통이 조선초기로 계승된 사실

등에서 분명하게 확인된다.⁵³⁾ 고려시대에는 중국 송대와 원대의 화풍을 받아들여 자체적으로 발전시켰으며 이것이 조선초기의 화단으로 계승되어 독특한 화풍을 이루는 근간이 되었을 것이다.

조선시대는 우리의 역사상 회화가 가장 발달한 시대이다. 이 시대의 회화양식의 변천을 알기 위해서는 고려시대와의 관계를 가장 먼저 살펴보아야 할 것이다.

이 장에서는 고려시대와 조선시대의 문화적 관계를 알아보고, 앞서 살펴보듯이 11세기에 수용된 중국의 이곽파 화풍이 고려의 회화 양식에 많은 영향을 미쳤고 그 영향이 조선초기의 화풍에는 어떻게 남아 있으며 또 어떤 식으로 변화되었는지 살펴보고자 한다.

1. 조선초기 산수화에 미친 영향

조선시대 초기 회화를 살펴보고자 할 때 염두에 두어야 할 것은 화원과 사대부 화가들이다. 고려시대부터 있었던 도화원이 조선초기에 오면서 더욱 정비, 체계화되어 조정의 각종 행사에 화원들이 기록을 하고 그것을 그림으로 표현하였다. 이들을 감독하고 인재를 발탁하여 쓰는 일을 하는 사람들은 사대부로서 ‘知書格者’ 또는 ‘知書品者’라 하였다. 이들 사대부화가들은 고려시대에 이미 전해진 소식과 문동 등 문인화가들의 시화일률을 믿었

53) 安輝濬, 「조선초기 회화의 제 경향」, 『韓國繪畫史 研究』, p312, 시공사, 200.

고, 중국으로부터 새로운 화풍을 받아들이는데 선구적인 역할을 하였다. 이러한 사대부 화가들의 철학과 회화의 방향을 더욱 발전시키고 내실을 기한 것은 화원 출신의 화가들이었다. 그러므로 조선시대의 회화의 발전은 그림을 전문으로 하는 화원들과 이들을 지도하는 역할을 한 사대부 화가, 이 두 계층이 이끌어 갔다고 하여야 할 것이다.

이러한 관점에서 조선초기의 회화를 논할 때 주목해야 하는 것은 안견과 안평대군이다. 조선시대를 통틀어 최고의 산수화가로 꼽히는 안견은 세종조부터 성종조까지 활약한 화원 출신의 화가이다. 안견이 화가로서 대성하게 된 데에는 그의 재능뿐 아니라 안평대군의 지원과 그가 소장하고 있던 수준 높은 중국 회화들을 접촉할 수 있었기 때문이다. 안평대군과 집현전을 중심으로 한 신진 사대부들과의 잦은 접촉은 화원이었던 그에게 새로운 사상과 문물을 접할 수 있는 기회가 되었을 것이다. 그의 진작인 <夢遊桃源圖>와 전칭작으로 알려진 <四時八景圖>는 중국의 여러 화풍을 토대로 하여 자신만의 독특한 화풍을 형성시키고 있다. 여기에서는 <몽유도원도>(圖49)에 나타난 이곽과 화풍의 영향을 살펴봄으로써 고려시대에 전해진 이곽과 화풍이 어떻게 조선초기로 계승되었는가를 알아보고자 한다.

<夢遊桃源圖>는 왼쪽에서 시작하여 오른쪽으로 그림이 전개되어 나가는 독특한 구성을 보이고 있다.⁵⁴⁾

그림의 표현법 또한 현실 세계는 야트막하고 부드러운 야산으로 표현하고, 이상향인 도원의 세계는 비현실적이고 기괴한 암석으로 배치하였다.⁵⁵⁾

54) 정병모, “왼쪽의 현실세계에서 출발하여 두루마리를 따라 오른쪽으로 道家의 理想 景인 도원에 이르는 과정까지의 긴 여정을 묘사하고 있는 것이라 할 수 있다.” 『Korean Art Book 회화Ⅱ』, p.16, 예경, 2001.

55) 정병모, “이 그림에서 도원은 난공불락의 요새처럼 현실세계와 분리되어 있다. 현실의 세계와 도원사이에는 기암절벽이 이중으로 가로막고 있다. 그렇게 막막하게만 보이던 두 세계 사이에도 이들을 연결하는 길이 암시적으로 묘사되어 있으니 그만큼 도원으로 가는 길이 험난하다는 것을 강조하고 있는 것이다.” 위의 책, p.16 - 22, 예경, 2001.

이 부드럽고 원만한 현실의 산들은 몽글몽글하면서도 필선들이 끊어지지 않고 이어져 있어 광희파 화풍의 필선과 유사함을 알 수 있다.⁵⁶⁾

<몽유도원도>에 보이는 바위들은 도원을 둘러싸고 있어 외부 세계를 분리시키고 있으며 험준하고 기이한 모습을 하고 불안스럽게 배치되어 있어 조용하고 평화로와 보이는 도원의 세계와 이질적인 모습을 보인다. 위가 다소 무겁고 자유롭게 구비진 산의 형세를 구불구불하고 살지고 마른 변화가 많은 윤곽선과 실핏줄 같이 가늘고 구불기가 있는 주름을 사용하여 괴량감을 나타내었고, 무릉도원을 묘사한 장면에서는 매우 섬세한 필치에 적색이 명료하게 빛나고 있어 고려시대의 섬세하고 화려한 화풍이 15세기까지 계승되었다는 것을 알 수 있다.⁵⁷⁾

안견은 중국의 고화들로부터 여러 가지 기법을 받아 들여 자신의 작품에 구현했다고 기록에 남아 있다. 대표적인 예로 모옥들 뒤로 늘어진 휘장처럼 표현된 산들은 허도녕의 작품으로 일컬어지는 <계산어조도>에서 보이는 산들과 흡사하다. 이 모티프는 노영필의 <지장보살도>에서도 나타나는 것처럼 일반 산수화보다는 도석화나 불교회화에서 취했을 가능성이 있다.⁵⁸⁾

마치 종유석처럼 매달려 있는 바위산의 모티프는 고려시대 수월관음도에서 많이 나타나는 모티프이다. 이와 같은 것은 중국 작품에서는 잘 볼 수 없는 것이다. 이것으로 미루어 중국에서 영향을 받았다고보다는 고려의 불화에서 전해졌을 것이다.

<몽유도원도>와 구도상 유사한 것으로 원의 화가 李升(약 14세기 중

56) 안휘준, “온화하고 부드러우면서도 개별적인 필획의 구분이 어려운 필치로 처리되어 있어서 소위 광희파 화풍의 영향을 나타내 주고 있다.” 앞논문, p.366 - 368, 『한국 회화사 연구』, 시공사, 1999.

57) 정병모, 앞의 책, p.20, 예경, 2001.

58) 文明大, “거꾸로 매단듯한 倒懸岩山이나 고드름처럼 매달린 돌기, 울퉁불퉁한 표면 처리, 괴이쩍은 바위등은 아마도 魯英같은 당대 불화의 거장들이 즐겨 사용한 수법인 것이다.” 앞논문, p.8, 『古文化』, 1980.6.

업에 활동) 이 그린 <佛教五比丘圖>가 있다. 물론 이 그림보다는 <몽유도원도>가 더 작품성도 뛰어나고 복잡하며 환상적이지만 두 작품엔 유사점도 꽤 있다.

또한 <몽유도원도>에는 뾰족하게 표현한 산의 윗 부분에 작은 점들이 찍혀 있는 것을 자주 볼 수 있는데 이는 원대 이곽과 화풍에서 볼 수 있는 표현법이다.⁵⁹⁾

2. 조선초기 불화에 미친 영향

고려시대의 회화 전통이 조선초기 불화에 미친 영향을 살펴보기 위해 기준이 되는 작품으로 조선 전기의 대표적인 불화 작품이라 할 수 있는 李自實⁶⁰⁾의 <道岬寺觀世音菩薩 三十二應身圖>(圖51)를 들 수 있다. <道岬寺觀世音菩薩 三十二應身圖>는 1550년(明宗5년) 선왕 仁宗의 명복을 빌기 위해 恭懿王大妃가 발원하여 화원 李自實로 하여금 그리게 한 것으로 全羅道 靈巖의 道岬寺 金堂⁶¹⁾에 봉안했던 불화이다. 이 불화는 제작 연대, 봉안된

59) 安輝濬 · 이병한, “<몽유도원도>의 산들에 齒形突起들이 자주 보이는데 이 돌기들 안에는 주근깨 같은 점들이 찍혀 있는 경우가 많다. 이러한 것은 北宋代의 李郭派 화풍보다는 金元代의 이곽과 화풍에서 자주 볼 수 있다. 이와 같은 몇 가지 요소들은 안견이 북송대의 광희 화풍만이 아니라 금원대 이곽과 화풍의 일부 경향도 수용하여 소화했음을 말해준다.” 『安堅과 <夢遊桃源圖>』, p135, 1993, 예경.

60) 張忠植, “관음삼십이응신도의 화기에는 문정왕후 시기의 현존 불화 중에는 유일하게 ‘이자실’이라는 화가의 이름이 언급되어 있다. 이자실의 가계에 관하여서는 여러 가지 흥미로운 주장들이 있다.” 『16세기 王室 發願 佛畵의 研究』, 동국대학교 석사학위 논문, 2001, pp.48, 와 주111) 참조.

61) 이 불화의 봉안처인 靈巖 道岬寺는 月出山 기슭에 자리잡고 있다. 월출산은 小金剛이라 일컬을 정도로, 기암괴석과 절벽이 영암군 남부를 병풍처럼 둘러싸고 있는 천연의 勝景을 자랑하는 명산이다. 도갑사의 三十二應身의 배경을 이루는 굽이굽이 펼쳐진 산들은 실제의 월출산은 아니지만, 이의 등장 배경과 전혀 무관하지 않은 것 같다. 왜냐하면 李自實이 쓴 화기를 토대로 분석하여 보면, 이 불화는 도갑사 현지에서 그려진 것이 아니라 도갑사에 봉안하기 위하여 타지에서 그려져 보내어진 것이므로 산의 명성에 걸맞게 관념적으로 그려졌을 가능성이 크기 때문이다. 또한 응신의 배경에 맞게 실화적으로 변용 되었을 가능성도 있다.(장충식, 「16세기 王

사찰, 화가의 이름이 명기되어 있어 조선초기 불화의 양식적 특징을 연구하는데 아주 귀중한 자료이다.

<道岬寺觀世音菩薩 三十二應身圖>의 양식적 특징을 살펴보면 그림의 윗 부분에는 두 분의 如來를 중심으로 좌우 十方如來가 묘사되어 있고 그 아래 그림의 중심부에는 觀音菩薩이 크게 자리하고 있다. 중앙의 관음보살을 중심으로 그림의 좌우 아래 부분에 『妙法蓮華經』 「觀世音菩薩普門品」에 근거한 여러 모습의 관음보살이 어려운 중생을 구제하는 장면이 묘사되어 있다.⁶²⁾ 이러한 관음의 應身 장면과 諸難救濟 장면은 모두 41장면이다. 또한 화면 전체에 산, 나무, 바위, 구름 등의 산수요소가 묘사되어 있다. 41장면을 이러한 산수 요소들로 구획하였다. 이러한 산수요소는 조선초기 불화 속의 산수적인 표현에 관해 연구할 수 있는 좋은 자료라고 할 수 있다.

이 그림의 산수요소를 살펴보자면 우선 원경으로 보이는 산은 綠靑으로 채색하고 아래로 내려올수록 옅어진다. 약간 아래쪽 좌우의 산은 마치 병풍처럼 펼쳐져 있다. 산등성이들은 회계 칠하여 하이라이트 효과를 내고 폭포를 표현하여 입체감을 내었다. 산의 선은 구불구불하고 볼륨감이 느껴지나 고려시대 불화의 산수요소 속에서 보는 것처럼 극대화되어 있지는 않다.

室 發願 佛畫의 研究」, 동국대학교 석사학위 논문, 2001, pp.55.주133). 참조)

62) 유경희, “『法華經』 「普門品」의 구성은 크게 長行과 偈頌으로 구성된다. 長行은 無盡意菩薩의 질문과 석가세존의 설법으로 구성된다. 첫번째로 관세음보살의 이름의 유래를 묻자 석가세존은 觀音稱名の 福德을 13종류로 설하고 관세음보살을 공양하는 복덕과 같다고 설한다. 둘째는 無盡意菩薩이 세존께 관세음보살의 方便力を 묻자, 세존은 관세음보살이 중생의 근기에 따라 불신을 비롯한 32 응신으로 변하여 중생을 제도한다고 답한다. 마지막으로 관세음보살의 무궁한 영험에 감복한 무진의 보살이 관음보살에게 공양하기 위해 자신의 보주영락 목걸이를 관음에게 바치자 관음이 이를 나누어 석가세존과 多寶佛에게 공양한다는 내용이다. 「보문품」에는 장행에서 13항목의 재난구제 모습과 32응신, 계송에 16항목의 재난구제 장면이 있다.” 「道岬寺觀音菩薩三十二應身幀 研究」, 동국대학교 석사학위논문, 2001, pp.22 - 23.

산과 같이 장면을 구획하는 나무는 해조묘로 표현하고 있어 이괄파적인 요소를 발견할 수 있으나 이것도 이괄파 원래의 표현법에서 많이 변화되었다. 이는 고려불화의 산수요소에서 직접적인 영향을 받았다고 보다는 조선 전기 안견과 화풍의 영향이라 여겨진다.⁶³⁾

중앙의 관음보살은 녹색의 옷을 어깨에 걸치고 붉은 치마를 입고 있다. 치마의 무늬는 큰 동심원 문양으로 16세기 불화에서 자주 보는 문양이다. 관음보살의 裳衣에 나타나는 唐草文은 일본 談山神社 소장 수월관음의 투명사라에 표현된 당초문과 유사한 문양이다. 또한 일본 大德寺 소장 수월관음도의 투명사라에 나타난 당초문과도 비슷하여 고려불화에 나타나는 문양이 조선 불화에도 나타나고 있음을 알 수 있다. 또한 이러한 당초문양이 원형을 이루는데 테두리에 윤곽선을 돌리지 않고 있는 점 역시 고려불화와 유기적 관계를 보여주고 있음을 알 수 있다.⁶⁴⁾

관음이 앉아 있는 암반을 살펴보면 보타락산을 표시한 이 바위는 거의 모든 고려불화의 수월관음도에서 볼 수 있는 것처럼 위를 깎아 낸 듯이 수평적인 바위의 형상을 하고 있다. 깎아 낸 듯한 바위의 윗 부분을 밝게 채색하고 아래 부분은 녹색으로 어둡게 묘사한 것도 고려불화의 특징과 유사하나 차이점은 고려불화에서는 금니로 바림을 하여 화려하고 세심하게 표현했다면 이 그림에서는 조선시대 위축된 불교문화의 영향으로 황토로 채색하여 화려하다기 보다는 소박해 보인다.

63) “ 안견은 조선초기에 곽희파 화풍을 수용하여 독자적인 화풍을 형성하고 후대의 화가들에게 많은 영향을 끼쳤다” 安輝濬, 「韓國山水畫의 發達」, 『韓國繪畫의 傳統』, p.125 - 131, 문예출판사, 1988.

64) 朴銀卿, 「朝鮮前期 線描佛畫 - 純金畫」, 『美術史學研究』 206, (한국 미술 사학회, 1995) p.10.

VI. 맺 음 말

이상에서 고려불화의 산수표현에 대하여 오백나한도와 수월관음도를 중심으로 양식적 특징을 알아보고 시대별 변천과정을 고찰하였다. 또한 이러한 산수표현이 중국회화와 밀접한 관계에 있었다는 것을 밝혀 보았다.

오백나한도에 나타나는 산수표현은 존자가 앉아 있는 巖座를 들 수 있는데 묵선의 농담으로 입체감을 표현하였다. 바위의 윗면은 옅은 묵을 사용하여 밝게 표현하고 수직으로 내려오는 바위의 옆면은 짙은 먹과 옅은 먹을 사용하여 구불구불하게 표현하였다. 짙은 먹을 사용한 바위 옆면의 위 부분은 바위 위의 수평면과 명암대비가 뚜렷하다. 대체적으로 바위가 험준하다기 보다는 편안하고 부드러운 느낌을 준다.

수월관음도에 나타난 산수표현은 바위가 주가 되는데 바위의 윤곽선이 밖으로 구불구불하여 불록불록한 형태를 하고 있는 것, 안으로 오목하게 꺼진 듯한 윤곽선의 형태를 가진 바위와 기타 다른 형태를 하고 있는 바위 표현으로 구분하였다. 수월관음도에 나타난 산수표현은 불화 속 도상과 마찬가지로 화려하고 치밀한 기법으로 섬세하게 표현되어 있다. 녹색과 황토로 채색된 것이 대다수이며 굵거나 옅은 묵선으로 윤곽선을 하고 다시 금니로 칠하여 화려함을 더하였다.

고려 후기 불화의 산수표현에 나타난 여러 특징들은 고려와 밀접한 외교관계를 유지했던 中國의 宋·元代에 성행했던 화풍 중에서도 이곽파의 영향을 많이 받았다는 것을 알 수 있었다.

13세기에는 水墨이나 淡彩畫風의 불화가 많이 그려졌고, 山水表現은 간결하고 절제되어 있으며 부드러운 필선을 사용하고 있다. 수묵화풍 산수표현은 담묵과 농묵을 다양하게 사용하여 입체감을 표현하였고, 수평으로 깎은 좌대 부분은 밝게, 바위의 측면 부분은 어둡게 표현하여 명암대비를 뚜

렷하게 하였다. 이와 같은 흑백의 대비가 뚜렷한 표현법은 이곽과 화풍의 그림에서 흔히 볼 수 있는 표현법이였다. 바위의 모양도 밖으로 볼록하게 구불구불하게 묘사하여 마치 구름과 같은 느낌이 나게 표현하였는데, 이러한 표현법 또한 이곽과 화풍의 전형적인 특징이다. 특히 곽희의 <조춘도>에서 보는 둥글둥글하다 못해 몽실거리기까지 할 것 같은 산과 바위의 형태와 아주 유사하였다.

14세기는 다양한 표현법이 사용되었는데 中國의 宋・元대의 불화와 이곽과 산수화에서 영향을 받았다는 것을 발견할 수 있었다. 13세기에 이미 표현되고 있던 곽희 식의 바위 선이 계속 사용되고, 그보다 더 날카롭고 안으로 오목하게 구불구불하게 표현된 북송대 李成식의 바위선, 元代 이곽파에서 볼 수 있는 산 위의 나무를 표현하는 방식, 宋代 불화인 16羅漢圖의 『尊者大迦葉』에서 볼 수 있는 구멍이 뚫린 바위, 元代 불화인 『釋迦三尊圖』에서는 풀방석을 깔고 있는 석가를 볼 수 있는데 고려 수월관음도에서 볼 수 있는 풀방석과 유사한 경우였다. 또한 석가가 앉은 암좌의 위 부분도 수평으로 깎인 모양이 수월관음도의 암좌와 비슷했다. 또한 14세기는 13세기에 비해 그림이 더 복잡하고 바위, 폭포, 나무등 다양한 산수표현을 사용하고 있다. 채색도 수묵담채화 보다는 赤, 靑, 綠과 金을 적절히 사용한 彩色畵가 더 많이 발달하였다.

이러한 고려 후기 불화에 나타난 산수표현의 특징은 조선초기 산수화와 불화에도 영향을 미쳤다는 것을 조선초기 산수화와 불화에서 발견할 수 있었다.

앞으로 이 분야에서 더 깊이 있게 연구되어야 할 것은 고려불화의 뛰어난 예술성으로 미루어 볼 때 중국에서의 일방적인 유입이 아니라 상호 교류였다는 것을 밝히는 일일 것이다.

참 고 문 헌

1. 사료

- 郭熙지음·許英植譯註, 『林泉高致』, 열화당.
金安老, 『龍泉談寂記』, 서울대학교출판부, 1968.
李仁老, 『破閑集』, 민우당, 1994.
李齊賢, 『益齋亂藁』, 亞細亞文化史, 1979.
朱德潤, 『存復齊文集』.
『高麗史』, 학원사.
『三國遺事』, 학원사.

2. 도록

- 『고려시대의 회화』, 시공사, 1997.
『월드아트컬렉션: 동양』, 삼성출판사.
『中國山水畫』
『海外中國名精選』
『Buddhist Image of East Asia』, Nara Nationl Museum.

3. 단행본

- 文明大, 『고려불화』, 열화당, 1991.
——, 『한국불교미술의 형식』, 한언, 1999.
——, 『한국의 불화』, 열화당, 1977.
박종기, 『5백년 고려사』, 푸른역사, 1999.
안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980.
——, 『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1988.
——, 『한국회화사 연구』, 시공사, 2000.
안휘준·이병한, 『安堅과 夢遊桃源圖』, 예경, 1993.

- 양 신·정형민역, 『중국회화사 삼천년』, 학고재, 1999.
- 이동주, 『우리 옛 그림의 아름다움』, 시공사, 1996.
- , 『한국회화사론』, 열화당, 1987.
- 정병삼, 『불교이야기』, 풀빛, 2001.
- 정병모, 『KOREAN Art Book』 회화Ⅱ, 예경, 2001.
- 지순임, 『山水畵의 이해』, 일지사, 1991.
- 진홍섭, 『韓國美術史 資料 集成』, 일지사, 1987.
- 한정희, 『중국화 감상법』, 대원사, 1994.
- , 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999
- 홍윤식, 『불화』, 대원사, 1989.
- 황호근, 『한국문양사』, 열화당, 1978.
- J. Cahill지음·조선미 옮김, 『中國繪畵史』, 열화당, 1978.
- Edward. R·한정희역, 『중국산수화의 세계』, 예경, 1992.
- Sullivan. M·김기주역, 『중국의 산수화』, 문예출판사, 1992.
- Sullivan. M·김경자·김기주역, 『중국미술사』, 지식산업사, 1978.

4. 논저

- 강희정, 「고려 수월관음도상의 연원에 대한 검토」, 『미술사연구』, 1994.
- 高裕燮, 「高麗時代 繪畵의 外國과의 交流」, 『韓國美術史乃美學論叢』, 통문관, 1972.
- , 「僧鐵關과 釋中庵」, 『韓國美術史乃美學論叢』, 통문관, 1972.
- 權寧弼, 「韓國佛畵에 나타난 山水要素의 原流와 그 發達」(上)(下) 『미술자료』, 국립중앙박물관, 1984.
- 김상기, 「李益濟의 在元 生涯에 대하여」, 『동방사논총』, 서울대출판부.

1974.

김종태, 「高麗五百羅漢像考」, 『공간』, 1984.

문명대, 「魯英의 阿彌陀・地藏菩薩에 대한 考察」, 『미술자료』, 국립중앙박물관, 1979.

——, 「魯英筆 阿彌陀九尊圖의 뒷면 佛畫의 再檢討- 高麗太祖의 金剛山拜帖 無竭菩薩禮拜圖」, 『고문화』, 한국대학박물관협회, 1980.

——, 「高麗時代의 佛教樣式」, 『韓國의 佛畫』, 열화당, 1981.

——, 「高麗佛畫의 造成 背景과 內容」, 『高麗佛畫』, 한국의 미7, 중앙일보사, 1981.

——, 「在日 韓國佛畫 調査研究」, 『講座 美術史』, 1992.

——, 「高麗佛畫의 樣式變遷에 대한 考察」, 『한국사연구』, 한국사연구회, 1976.

박도화, 「在日 韓國佛畫의 現況과 研究課題」, 『講座 美術史』, 1992.

朴銀卿, 「朝鮮初期 線描佛畫-純金畫」, 『미술사학연구』, 한국미술사학회, 1995

박은순, 「고려시대 회화의 대외 교섭 양상」, 한국미술사학회, 2002.

朴恩和, 「元代 實地名山水畫 研究」, 『미술사학연구』, 1999.

안휘준, 「高麗佛畫의 繪畫史的 意義」, 『高麗・영원한 美 - 高麗佛畫特別展』, 호암갤러리, 1993.

——, 「朝鮮初期 安堅波 山水畫 構圖와 系譜」, 『초우황수영박사고회 기념미술사학논총』, 통문관, 1988.

——, 「朝鮮初期의 繪畫」, 『한국회화사 연구』, 시공사, 1993.

——, 「16세기 안견과 회화와 短線點皴」, 『한국회화사연구』, 시공사, 1993.

- , 「高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中 繪畫交涉」, 『한국회화사 연구』, 시공사, 1993.
- , 「安堅과 그의 畫風-〈夢遊桃源圖〉를 중심으로-」, 『진단학보』, 1974.
- , 「李寧과 高麗의 繪畫」, 『미술사학연구』, 1999.
- , 「고려시대의 인물화」, 『한국회화사 연구』, 시공사, 1993.
- , 「朝鮮初期 繪畫의 제경향」, 『한국회화사 연구』, 시공사, 1993.
- 유마리, 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』, 민족사, 1987.
- , 「麗末鮮初 觀經十六觀變相圖-觀經變相圖의 研究(IV)」, 『미술사학연구』 208, 1995.
- , 「高麗 阿彌陀佛畫의 研究-坐像을 中心으로」, 『불교미술』 6, 동국대학교 박물관, 1981.
- 이동주, 「麗末鮮初佛畫의 特徵」, 『季刊美術』, 1980.
- , 「아름답다 高麗佛」, 『日本 속의 韓畫』, 瑞文堂, 1974.
- 이성미, 「高麗初調大藏經의 <御製秘藏詮> 版畫 - 高麗初期 山水畫의 研究」, 『고고미술』, 1986.
- 장경희, 「고려 수월관음도의 백의 대한 고찰」, 『미술사 연구』, 1994.
- 정병모, 「寧派佛畫와 高麗佛畫의 比較 研究」, 『강좌미술사』, 한국불교미술사학회, 1977.
- 鄭于澤, 「高麗불화의 圖像과 아름다움」, 『고려시대의 회화』, 시공사, 1999.
- , 「일본에서 발견된 高麗佛畫」, 『美術史論壇』, 韓國美術研究所, 1995.
- , 「高麗佛畫에 있어서 圖像의 傳承」, 『미술사학연구』, 1991.

- , 「高麗佛畫 研究의 새자료」, 『월간미술』, 1995.
- 최성은, 「旻天寺 금동아미타불좌상과 고려 후기 불교조각」, 『高麗美術의 對外交渉』, 한국불교미술사학회. 2001.
- 홍선표, 「高麗時代의 繪畫理論」, 『고고미술』, 1990.
- , 「高麗時代의 人物畫」, 『고고미술』, 1988.
- , 「조선초기의 회화관」, 『정신문화연구원』, 1984.
- 홍윤식, 「고려불화의 특징과 그 이해를 위하여」, 『高麗·영원한 美 - 高麗佛畫特別展』, 호암갤러리, 1993.

5. 학위논문

- 김성삼, 「안견과 곽희의 회화 양식 비교 연구」, 홍익대학교 석사논문, 1992
- 노세진, 「16세기 왕실 발원 불화의 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- 박목남, 「곽희의 산수화에 대한 연구」, 경성대학교 교육대학원 석사논문, 2000.
- 안정자, 「고려시대 수월관음도 연구」, 동아대학교 대학원 석사논문.
- 유경희, 「道岬寺 觀世音菩薩三十二應身幀 研究」, 동국대대학원 미술사학과 석사학위논문, 2000.
- 李瓊嬉, 「高麗後期 水月觀音圖 研究」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1987.
- 지순임, 「郭熙의 山水畫論 研究」, 홍익대학교 대학원 미학미술사학과. 1985.
- 황보지영, 「圖像과 象徴을 통한 高麗 水月觀音圖의 造形性 研究」, 한양대학교대학원 박사학위논문. 2001.

6. 국외논저

1) 日文

- 菊竹 停一, 「高麗佛畫의 特性」, 『고려시대의 불화』, 시공사, 1999.
- , 「高麗佛畫にみる 中國と 日本」, 『高麗佛畫』, 東京, 1981.
- , 「高麗時代觀音畫像の 表現」, 『東アジアの 考古と 歴史』 上, 岡崎敬先生退官記念事業會, 1987.
- 盧 載 玉, 「安堅<夢遊桃源圖>についての考察」, 『美學』, 1997.
- 松本榮一, 『敦煌畫の研究』, 東方文化研究所, 東京, 1937.
- 松本榮一, 「高麗時代の 五百羅漢圖」, 『美術研究』 第175號, 1954.
- 永木 敬, 『中國繪畫史』 上, 吉川弘文館, 1961.
- , 『中國繪畫史』 中, 吉川弘文館, 1988.
- , 『中國繪畫史』 下, 吉川弘文館, 1993.
- , 「元代李郭派山水畫についての二三の考察」, 『東洋文化研究所記要』, 東京大 出版部, 1966.
- , 「『林泉高致集』の「畫記」と郭熙について」, 『美術史』, 106號.
- , 「李成に浙派」 『李唐馬遠夏珪』, 水墨美術大系V, 講談社, 1976.
- 永木 治, 「安堅<夢遊桃源圖>について(1), (2)」, 『ビブリア』 65號, 67號, 天理大, 1977.
- 秋山光和, 「唐代 敦煌 壁畫にあらわれた 山水表現」, 『敦煌莫高窟』, 凡友社, 1982.
- 鄭于澤, 「奈良 長谷寺の 楊柳觀音圖」, 『日韓兩國に 所在する 韓國佛教美術の 共同調査研究 成果報告書』, 奈良國立博物館, 1993.
- 平田寬, 「敬神寺所藏楊柳觀音畫像再考」, 『大和文化』 72호, 奈良 大和文華館, 1984.

林 進, 「新出の 高麗水月觀音圖についで」, 『佛教藝術』, 1979.
——, 「高麗時代の水月觀音圖について」, 『美術史』, 東京 美術史
學會, 1977.

2) 英文

Hrist. R, 『Painting and Private Life in Eleventh-Century China』
Princeton U. Press, 1988.

Cahll.J, 『The Lyric Journey :Poetic Painting in China and Lyric
Jouney: Pooetic Painting in China and Japan』 The
Reischauer Lectures, Cambridge, Harvard. U. Press, 1996.

——, 『Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yün
Dynasty 1279 ~ 1368』 New York, John Wetherhill, 1976.

Barhart, R, 『Marriage of the Lord of the River: a Lost Landscape by
Tung Yuan』 Ascona, Switzzerland Artibus.Asiae, 1970.

Shemn, Lee & Wi-Kam Ho, 『Chinese Art under the Mongol: The
Yüan Dynesty』 The Cieveland museum of Art, 1968.

Wen. Fong, 「Imperil Partraitre in The Song, Yuan, and Ming
Periods」, 『Art Orientalis X X V』, 1995.



圖 1. <오백나한도>중 상음수존자. 1235년. 건본 수묵담채. 55.1×38.1cm, 대화문화관소장



圖2. <오백나한도>중 혜군고존자. 1236년. 건본 수묵담채. 54.0×37.2cm, 중앙박물관소장



圖3. <오백나한도>중 원원만존자. 1236년. 건본 수묵담채. 58.6×40.7cm, 중앙박물관소장



圖4. <오백나한도>중 전성주존자. 1235년. 건본 수묵담채. 53.3×36.7cm. 개인소장.



圖5. <오백나한도>중 원상주존자. 1235년. 견본 수묵담채. 59.0×41.3cm. 출광미술관소장.



圖6. <오백나한도>중 친성존자. 1235년. 견본 수묵담채. 59.7×37.2cm, 동경국립박물관소장



圖 7. <오백나한도>중 진보장존자. 1235년. 견본수묵담채. 55.2×38.8cm, 중앙박물관소장



圖 8. <오백나한도> 견본채색. 188.0×121.4cm. 지은원소장



圖 9. <수월관음도> 견본채색. 99.0×52.0cm.
장곡사소장



圖 10. <수월관음도> 1310년. 견본채색.
419.5×254.2cm. 경신사소장



圖 11. <수월관음도(Ⅰ)> 견본채색.
119.0×63.5cm. 장락사소장



圖 12. <수월관음도> 견본채색.
143.8×77.2cm. 개인소장



圖 13. <수월관음도> 견본채색. 109.5×57.8cm.
담산신사소장



圖 14. <수월관음도> 견본채색.
145.5×82.7cm. 성중래영사소장



圖 15. <수월관음도(Ⅰ)> 1323년. 견본채색.
165.5×101.5cm. 천옥박고관소장 Ⅰ



圖 16. <수월관음도(Ⅰ)> 견본채색.
154.3×84.7cm. 대덕사소장



圖 17. <수월관음도> 건본채색. 105.5×54.3cm.
등정제성회유린관소장



圖 18. <수월관음도(Ⅱ)> 건본채색.
227.9×125.8cm. 대덕사소장



圖 19. <수월관음도> 건본채색. 110.0×59.2cm.
정가당미술문고소장



圖 20. <수월관음도(Ⅱ)> 건본채색.
119.0×62.5cm. 장락사소장



圖 21. <수월관음도(Ⅰ)> 견본채색.
119.2×59.8cm. 호암미술관소장



圖 22. <수월관음도(Ⅱ)> 견본채색.
83.4×35.7cm. 호암미술관소장



圖 23. <수월관음도> 견본채색. 106.0×51.3cm.
노산사소장



圖 24. <수월관음도(Ⅱ)> 견본채색.
115.2×54.9cm. 천옥박고관소장



圖 25. <수월관음도> 건본채색. 99.0×46.2cm.
MOA미술관소장



圖 26. <수월관음도> 건본채색. 159.6×82.3cm. 하버드대미술관소장



圖 27. <수월관음도> 건본채색. 113.7×55.3cm.
메트로폴리탄박물관소장



圖 28. <수월관음도> 건본채색. 98.0×55.0cm.
Ostasiatische 박물관소장



圖 29. <수월관음도> 건본채색. 105.0×58.0cm.
프랑스 기메미술관소장

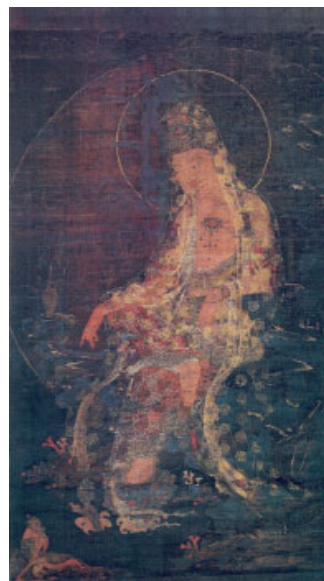


圖 30. <수월관음도> 건본채색. 166.4×88.8cm. 보수원소장



圖 31. <수월관음도> 건본채색. 98.4×47.8cm.
스미소니언박물관소장



圖 32. <수월관음도> 건본채색. 101.0×56.0cm. 양수사소장



圖 33. <수월관음도> 건본채색. 108.5×57.1cm.
승천사소장



圖 34. <수월관음도> 건본채색. 100.4×49.6cm. 대화문화관소장



圖 35. <수월관음도> 건본채색. 146.9×85.9cm.
공산사소장



圖 36. <광려도> 형호. 오대(약900년). 건본담
채. 185.8×106.8cm. 대북고궁박물관소장



圖 37. <한림중정도> 동원. 오대(약950년). 견본채색. 181.5×116.5cm. 일본훙천고문화연구소 소장



圖 38. <계산난약도> 거연. 오대(약980년). 견본담채. 185.4×57.5cm. 대북고궁박물관 소장



圖 39. <청만소사도> 이성. 송(약960년). 견본담채. 111.4×56cm. 뮌헨아트킨스미술관 소장



圖 40. <계산행려도> 범관. 송(약1000년). 견본담채. 206.3×103.3cm. 대북고궁박물관 소장



圖 41. <추산임자도> 연문귀

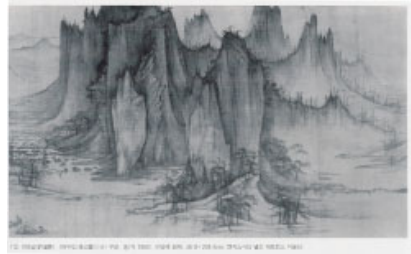


圖 42. <어부도> 허도녕. 북송(약1050년).비단 담채.48.9×209.6cm, 넬슨아트킨스미술관 소장.



圖 43. <작화추석도> 부분. 조맹부. 원(1295년). 지본채색. 28.4×93.2cm. 대북고궁박물관 소장



圖 44. <한림군아도> 나지천. 원. 견본채색. 131.5×80cm. 메트로폴리탄미술관



圖 45. <송음취음도> 당채. 원(1334년).
견본채색. 141.1×97.1cm. 상해박물관소장



圖 46. <혼륜도> 주덕윤. 원(1349년).
지본수묵. 29.7×86.2cm. 상해박물관소장



圖 47. <소송유수도> 조지백. 원(1351년).
지본수묵. 74.5×27.8cm. 대북고궁박물관소장



圖 48. <조춘도> 광희. 송(1072년). 견본채색.
158.3×108.1cm. 대북고궁박물관소장

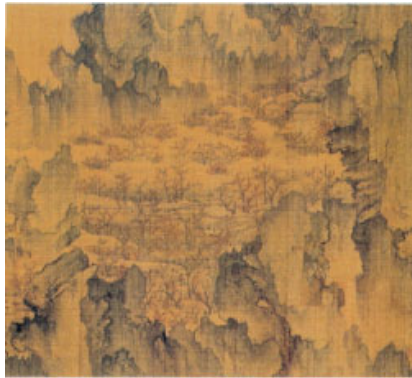


圖 49. <몽유도원도> 부분. 안견. 1447년.
건본담채. 38.7×106.5cm. 천리대학소장



圖 50. <관음32응신도> 이자실. 1550년.
건본채색. 235×135cm. 지은원소장



圖 51. <지장보살도> 노영. 1307년.
목제묵담지금니. 21.0×12.0cm. 중앙박물관소장



圖 52. <제존집회도>송대, 만원사소장



圖 53. <十六羅漢圖>중 <제1尊者>.북송시대,
견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼 寺소장



圖 54. <십육나한도>중 <제4尊者>.북송시대,
견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼 寺소장



圖 55. <십육나한도>중 <제11尊者>.북송시대,
견본채색, 82.1×36.4cm. 淸寺소장

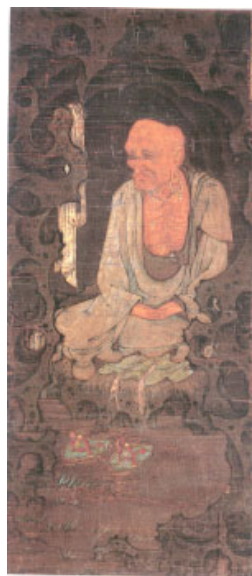


圖 56. <십육나한도>중 <尊者大加葉>, 북송
시대, 견본채색, 82.1×36.4cm. 淸涼寺소장



圖 57. <釋迦三尊圖>. 원시대, 건본채색,
144.8×74.2cm. 東福寺소장.