

魯英筆 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫의 再檢討

—高麗 太祖의 金剛山拜帖 曇無竭(法起)菩薩 禮拜圖—

文 明 大

차 례

1. 머리말
2. 高麗 太祖와 拜帖의 傳說
3. 魯英筆 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫와 太祖拜帖 傳說과의 관계
4. 樣式的 特徵과 繪畫史上的 意義
5. 맺는 말

1. 머 리 말

魯英이 그린 阿彌陀·地藏佛畫에 대해서는 얼마전 美術資料 25號에 글쓴이의 의견을 이미 발표하였다. 이 글 가운데 뒷면의 그림들에 대해서 논의하면서 上·下의 두 그림 가운데 윗그림을 高麗太祖가 地藏菩薩에게 예배하는 장면이라고 추정한 적이 있다. 즉,

「이 그림은 太祖가 金剛山 같은 深山의 어느 岩石上에서 간절하게 기도할 때의 地藏現身을 魯英스님이 자기의 기도 장면을 돋보이게 하거나 또 다른 어떤 목적 때문에 圖解한 그림으로 볼 가능성이 있을 것이다.」¹⁾

라는 대답한 추정을 내린 것이다. 그러나 이런 추정은 전적으로 올바른 견해는 결코 아닐 것이라는 생각을 인쇄된 후에야 깨닫게 되었다. 결론적으로 말해서 放光하고 있는 보살무리는 지장보살무리가 아니고 曇無竭(法起)菩薩무리로 볼 수 있다는 점이다. 이것은 東國輿地勝覽 淮陽·正陽寺條의 기록²⁾과 이 畫面의 내용이 거의 일치하는 것으로 생각되기 때문이다. 즉, 東國輿地勝覽 淮陽 金剛山 正陽寺條를 보면 고려 태조가 금강산의 正陽寺 뒷산인 拜帖에서 放光臺의 曇無竭(法起菩薩)에게 예배하였다는 기록이 있는데 그림의 내용이 바로 이 장면과 거의 같은 것으로 생각된다는 것이다. 이 점에 대해서는 일찌기 高裕燮先生께서 高麗佛畫 가운데 魯英筆의 曇無竭現身圖를 거론하고 있어서

1) 文明大「魯英의 阿彌陀·地藏佛畫에 對한 考察」美術資料 第25號, 1979. 12. p. 53.

2) 글쓴이는 앞 논문을 쓸 당시 高麗時代의 모든 기록과 東國輿地勝覽 등도 찾아 본다고 하였지만 太祖와 관계되는 것은 결국 찾지 못하고 미흡한대로 그림의 상단 山들이 금강산일 것이라는 추정만 내리고 말았다. 동국여지승람도 拜帖條만 유의하였고, 東文選에서도 李穀의 東遊記 金剛山拜帖 만을 유의하였을 뿐 正陽寺條는 지나친 때문인 것 같다.

또한 高裕燮先生이 高麗繪畫를 총망라했을때 魯英筆의 曇無竭現身圖(今在 國博)를 예로 들었던 사실도 필자는 지나쳐 버렸다. (高裕燮「高麗畫跡에 對하여」韓國美術文化史論叢) 아마도 그는 본 그림을 太祖의 金剛山 拜帖傳說圖로 보았던 것 같다.

아마도 그는 이 그림을 金剛山 拜帖傳說로 본것 같지만 구체적인 언급이 없다.

여기서 글쓴이가 논의하고자 하는 주목적은 바로 기록과 화면 내용과의 관계를 밝히는 것이며, 아울러 앞의 논문에서 소략하게 취급한 樣式的 特徵도 좀 더 밝혀 보고 또한 이 그림이 가지는 繪畫 史上的 意義, 가령 高麗時代 金剛山圖의 유일한 遺品, 당대 山水畫의 중요한 資料, 佛教肖像畫의 새로운 수법의 등장이라는 것 등도 추구해 보았으면 하는 것이다.

2. 高麗 太祖와 拜帖의 傳說

東國輿地勝覽 淮陽·正陽寺條에 다음과 같은 전설이 기록되어 있다.

「正陽寺：表訓寺의 북쪽에 있다. 즉 이 산의 정맥이다. 그런 까닭으로 正陽寺라고 이름 한 것이다. 지대가 높고 전망이 트여서 산의 안팎 여러 봉우리들이 하나하나 다 보인다. 세상에서 말하기를 ‘고려 태조가 금강산에 올랐을 때 「曇無竭」이 돌 위에 몸을 나타내어 광채를 비추거늘(放光) 태조가 신하들을 거느리고 頂禮한 뒤에 이어 정양사를 창건했다. 그러므로 절 뒤 언덕을 「放光台」라 하고, 절 앞 고개를 “拜帖”이라 하며 또한 眞歇臺도 있다.’³⁾

이 기록이 사실인지 아닌지는 잘 알 수 없는 일이다. 어쩌면 이것은 단지 俗傳에 불과할는지 모른다.

그러나 언덕 이름을 拜帖이라 한 것은 어떤 뚜렷한 내력이 있었다고 봄이 옳을 것이다. 다시 말하면 「절하는 언덕」이란 이름을 막연히 붙였을리는 만무하기 때문이다. 이 拜帖에 대해서는 같은 淮陽拜帖條에도 간략한 언급이 있는데

「금강산 서쪽에 있는 산으로 府에서 64리 떨어져 있다.」

고 하면서 李穀의 東遊記를 인용하고 있다. 이곡의 동유기는 다 아다시피 東文選 第69卷에 실려 있는데 그 내용부터 우선 적어 보자.

「至正 己丑年 가을에 장차 금강산을 유람하고자 天碧嶺을 넘어서 산 아래의 長陽縣에서 자고 아침 일찍 잠자리에서 식사한 뒤 산에 오르니 구름과 안개가 자욱하여 어두컴컴하다. 사람들이 말하기를 ‘楓嶽을 유람하는 이가 구름과 안개 때문에 보지 못하고 돌아가는 길이 험다하다.’하니 같이 유람하는 자들이 다 근심하는 빛으로 묵묵히 기도하고 있었다. 산에서 5리쯤 떨어진 곳에 이르니 짙은 구름이 차츰 얽어지면서 햇빛이 새어 나오더니 拜帖에 올랐을 때는 하늘이 개이고 공기가 산뜻해져 산의 밝기가 다듬은 듯 했다. 이른바 1만2천봉을 날날이 헤아릴 수 있을 것 같았다. 이 산에 들어오는 모든 사람은 반드시 이 고개를 경유한다. 고개에 오르면 산을 보게 되고 산을 보면 자신도 깨닫지 못하는 사이에 이마를 초아리게 된다고 한다. 그런 까닭으로 절하는 고개 즉 拜帖이라 한다. 옛날에는 집이 없이 돌을 포개어 틀 만들어 휴식하도록 했지만 至正 丁亥年에 지금의 資正院使 姜公 金剛이 天子의 명령을 받아 와서 鐘을 주조하여 고개 위에 鐘閣을

3) 原文：在表訓寺北即山之正脉故名地界高迥山之内外諸峯一一盡觀諺云高麗太祖登此山曇無竭現身石上放光……放光臺前嶺曰拜帖.

지어 걸어 놓고 그 곁에 상전을 지어 주고 종치는 일을 주관하게 했다.]

위의 방점친 내용을 보면 拜帖에 오르면 금강산을 한 눈에 볼 수 있어서 자신도 모르게 경건한 마음이 생겨 산을 바라보면서 절하기 때문에 절하는 고개, 즉 拜帖이라 했다고 한다. 사실 拜帖은 결코 고려 태조 때문에 생겨난 이름은 아니고, 누구나 이 고개에 오르면 금강산을 바라보면서 절하게 된 데서 유래한 이름임에는 틀림 없을 것 같다. 그러나 이 고개가 고려 태조와 깊은 관계가 있었다는 것은 인정해야 되지 않을까. 그것은 「放光台」가 앞에서 인용한 전설에서 크게 부각되는데 放光台에 「曇無竭」 즉 法起菩薩이 太祖 앞에 現身하여 방광했기 때문에 그 언덕을 放光台라 했다는 말은 어느 정도 그럴듯한 전설이기 때문이다. 물론 이 담무갈과 그 권속은 華嚴經⁴⁾에도 있다시피 금강산과 1만2천봉우리를 상징한 말이긴 하지만 만약 고려 태조가 금강산에 올랐다면 이 拜帖에 쉬면서 금강산의 全景을 조망했을 것이고, 그러한 광경을 보다 신비화시키기 위해서 담무갈의 現身을 전설화시켰을 것이다. 고려 태조가 실제로 금강산을 유람했는지는 확실히 알 수 없지만 그의 근거지가 개성 지방이고 강원도와 경기도를 근거해서 활약하다가 마침내 고려를 건국하였기 때문에 적어도 왕이 되기 이전 젊은 시절이거나 泰封의 장군으로 있으면서 한 번 정도는 금강산을 올랐을 가능성이 있을 법하다. 만약 太祖가 금강산에 올랐다면 고려의 건국과 깊은 관련이 있었을 것임이 분명하지 않을까.

실제로 고려 태조가 금강산에 오른 적이 전혀 없었다면 어느 맨가 앞과 같은 전설이 꾸며졌을 것이고, 그것이 점차 태조의 건국설화와 관련되면서 실제로 그러했던 것 처럼 믿어졌을 것이다.

따라서 적어도 魯英이 阿彌陀九尊圖를 그릴 때는 이런 전설이 실제로 전해지고 있었을 것으로 보아 좋지 않을까. 魯英은 어쩌면 金剛山에서 이 阿彌陀九尊圖를 그렸을지도 모른다. 9존도 뒷면의 下段그림도 어쩌면 魯英 일행이 금강산에 올라 예배한 기념으로 그렸을지도 모른다. 그것은 畫面 오른쪽 모서리의 스님과 한 사람이 예배하고 있는 바위가 上段의 태조가 예배하는 장면의 바위와 유사하고 구름의 처리 같은 것 등도 유사하기 때문에 일단 이런 관점에서 생각해 볼지 하지 않을까. 하여튼 고려 태조가 金剛山拜帖에서 담무갈에게 예배한 사실은 실제든 전설이든 고려나 조선조를 통해서 믿어지고 있었던 것은 틀림 없는 일이다.

3. 魯英의 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫와 太祖拜帖傳說과의 關係

앞장에서 언급한 太祖의 金剛山拜帖 전설이 과연 阿彌陀九尊圖 뒷면 上段그림과 일치하는지를 알아보기 위해서는 우선 그림의 내용부터 살펴보아야 할 것이다. 물론 이 내용은 이미 발표한 논문에서 언급하였지만 전설과의 관계를 밝히기 위해서 좀 더 상세히 살펴 보겠다.

이 그림은 우선 아랫 그림과 구별하기 위해서 雲海를 배치하고 있는 것이 눈길을 끄는데 이 雲海

4) “東北 海中에 金剛山이 있어 曇無竭菩薩이 一萬二千眷屬을 거느리고 常住한다. 曇無竭은 法起菩薩이라고도 하여 衆香城의 주재자로 항상 般若波羅密多를 說한다.”라는 말이 있는데 금강산은 바로 이 화엄경의 내용과 일치하기 때문에 불인 이름임이 분명하다. 따라서 담무갈은 금강산이고 그 권속 1만 2천은 금강산 1만2천봉우리를 상징한다.

는 약간 굽어지면서 위로 연장되고 있다. 이 구름을 중심으로 해서 좌우로 각각 다른 장면이 펼쳐 지는데 화면 왼쪽의 밑부분은 3개의 바위 언덕이 있고, 이들 사이는 구름이 떠돌고 있다. 3개의 바위언덕은 날카로운 봉우리가 아니고 둥게구름이 피어나는 듯한 괴이한 바위들인 것이 특징이다. 가장 위가 되고 보다 큼직한 바위 위에는 보살 한 분이 정면으로 향하여 서 있는데 무릎까지는 구름이 감싸고 그 위로는 몸에서 주위로 광채가 뻗치고 있다. 이 보살은 얼굴에 비해서 신체가 장대한 편이다. 기름한 얼굴, 짙은 눈썹, 치켜진 눈 등 개성있는 얼굴이며, 머리칼은 짙은 스님머리카락인데 뒷쪽으로 두건 같은 것을 뒤집어 쓰고 있다. 가슴에 들어 올린 두 손에는 如意같은 것을 잡고 있으며, 옷은 처렁처렁 늘어진 것으로 구불구불한 주름을 보여 주고 있다. 머리 주위에는 커다란 圓形 頭光을 표현하고 빛은 표현하지 않았는데 이렇게 빛을 발하고 있는 放光菩薩은 매우 특징적인 형태로서 반드시 무슨 까닭이 있는 것 같다.

이 보살의 오른쪽으로 보살 여덟 분이 반달모양으로 배치되어 있는데, 오른쪽으로 몸을 튼 자세로 오른쪽 모서리를 향해 내려다 보고 있다. 아마도 禮拜者를 내려다 보고 있는 것임이 분명하다. 보살들은 모두 합장하고 花冠을 썼으며 둥근머리광배를 갖춘 여성형 보살들인데, 정면향한 放光菩薩의 권속임이 분명하다. 이들을 감싸면서 구름이 흐르고 있어서 물이 화면의 중앙을 굽이쳐 흐르는 듯한 인상을 풍기고 있다.

화면의 오른쪽(向左)은 왼쪽 보다 약간 작은 공간을 차지하고 있지만 왼쪽의 放光하고 있는 보살 무리(菩薩群)의 인물 위주식 화면 구성과는 달리 山水위주의 화면 처리를 한 것이 특징이다. 이들 산들도 상·하의 두 무리(群)로 대조를 이루고 있는데, 아랫쪽은 비교적 둥글면서도 괴이적인 岩山들로 구성되었으며 이에 비해서 윗쪽의 산들은 날카롭게 높이 솟은 岬岬한 험산들이어서 분명히 대비를 이루고 있다.

이 岩山에는 내리 뻗친듯한 垂直皴를 표현하여 험준한 암산의 형태미를 적절하게 묘사하고 있는데, 이런 암산의 형태는 謙齋의 金剛山圖, 가령 金剛山全圖나 金剛山正陽寺圖 등과 시대적인 차이를 제외한다면 유사한 점이 많은 것에 특히 유의해야 될 것이다.

아랫쪽 암산 중앙의 평퍼짐한 곳에는 어떤 사람이 왼쪽의 放光菩薩무리를 향해서 엎드려 合掌禮拜, 이른바 頂禮하고 있는 모습이 보이고, 옆에는 「太祖」라는 글씨가 적혀 있다. 이 인물은 太(大)祖라는 사람이 放光菩薩에게 합장하고 있는 모습이 역연하다.

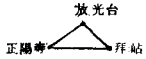
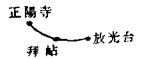
그러면 지금까지 살펴 본 그림의 내용과 앞 장에서 언급한 太祖의 金剛山拜帖 傳說이 과연 일치될 수 있을까.

글쓴이는 몇 가지 점으로 관찰해 보고자 한다.

첫째로 그림이 과연 太祖가 曇無竭에게 頂禮한 金剛山拜帖일까 하는 점이다. 이를 밝히기 위해서는 謙齋의 金剛山圖들과 비교해보는 것이 좋지 않을까 한다. 우선 본 그림의 산모양이 謙齋의 金剛山圖들과 너무나 닮고 있는 점을 유의해야 할 것이다. 즉, 金剛全圖의 산형태와 이 그림의 산형태를 비교해 보면 둥글면서 괴이적인 아랫쪽 암산들은 全圖의 長安寺나 正陽寺가 있는 土山들과 비교되며 윗쪽의 岬岬한 험산들은 正陽寺 뒷쪽을 돌아 毘盧峰으로 감돌아가다 金剛山 正脉 봉우리들

을 표현한 것과 흡사하다. 全圖에서 가장 윗쪽이고 그림의 중심 上端을 형성하는 뾰족한 산이 바로 비로봉인데 본 그림은 全圖의 비로봉 보다는 날카롭게 묘사한 것이 다를 뿐 全圖의 비로봉과 흡사한 것 같다.

이렇게 보면 全圖의 산형태나 수직岩皴 뿐 아니라 구도에서도 비슷한 것으로 생각되는 것이다. 다시 말하면 全圖의 아랫쪽을 절단하고 正陽寺 밑에서 그 위를 그렸다면 바로 본 그림과 같게 될 것이다. 물론 오른쪽은 放光하는 보살무리들 때문에 內山의 왼쪽은 모두 가려져 버린 상태이지만 正陽寺 뒷산에서 主脉을 따라 휘어져 올라가는 구도와 본 그림의 왼쪽 구도와 흡사하다는 말이다.

正陽寺圖의 구도는 全圖와는 약간 달리 正陽寺와 앞 언덕인 拜帖과 절 뒤 바위인 放光台의 배치는 삼각형  을 이루고 있는데 全圖는  정양사·배침·방광대가 약간 휘어진 일직선상에 놓여 있다. 본 그림에서 태조가 엮드린 암산의 台와 放光하는 보살이 서 있는 바위가 거의 동일선상에 위치하고 있다. 본 그림에서 太祖라는 사람이 엮드린 암산을 拜帖으로 본다면 태조 왼쪽에 있는 낮은 산은 아마도 정양사 뒷산이 될 것이며, 방광하는 보살이 서 있는 바위는 放光台일 것이다. 따라서 본 그림을 그린 위치나 구도는 金剛全圖와 비슷하다고 보아 좋을 것이다. 만약 이것이 사실이라면 謙齋의 金剛全圖는 形態나 皴法, 構圖에 이르기 까지 본 그림과 같은 풍의 金剛山圖에서 영향 받았다고 추정할 수 있지 않을까.

둘째로 太祖拜帖 傳說과 본 그림이 일치하는 점이다. 앞 장에서 보았다시피 高麗 太祖가 拜帖에 올라 放光하는 曇無竭(法起菩薩)과 그 권속에게 頂禮한 사실을 염두에 두고 본 그림을 살펴 보자. 岩山의 언덕 위에 엮드려 절하는 人物이 보이고 여기에는 太祖라는 이름까지 밝히고 있으며, 이와 대각선으로 올라다 보이는 곳에 放光하는 보살이 있고 그 옆에 여덟 분의 보살이 태조를 내려다 보고 있어서 태조가 방광하는 담무갈과 그 일행에게 정례하였다는 전설과 동일한 내용으로 보아도 무방한 것이다. 물론 1만 2천의 권속은 다 표현할 수 없으므로 8보살로 압축했다고 보여지지만 뾰족한 험산봉우리를 금강산으로 볼 경우 태조의 拜帖傳說을 그대로 묘사했다고 보아도 무방하지 않을까.

세째로 頂禮하고 있는 人物이 太祖로 표기된 사실을 특히 주목해야 된다고 믿는다. 王朝 시대의 일반인이 「太祖」라는 이름을 쓴다는 것은 불가능한 일이기 때문에 이 인물의 성분은 자명한 사실이고, 더구나 고려 때의 태조라면 高麗 太祖 이외에는 생각할 수 없는 이름이다. 太祖의 전설 가운데 이런 險山에서 방광하는 보살에게 頂禮하고 있는 모습을 그렸다면 拜帖傳說을 圖像化시킨 것 말고는 생각할 수 없다는 것이다.

4. 樣式的 特徵과 繪畫史上的 意義

본 그림의 樣式的 特徵은 우리 나라 繪畫史에 매우 중요한 위치를 차지하는 것 같다. 그것은 이 그림이 1307년에 당대의 가장 저명한 화가인 魯英에 의해서 제작되었다는 점에서 13·14세기, 晝화의 면모를 가장 정확히 파악할 수 있고, 더구나 이 작품을 통해서 고려 前期나 朝鮮 前期의 繪畫

의 系譜도 밝힐 수 있을 것이기 때문이다.

본 그림의 특징 가운데 첫째로 山의 구도와 형태를 먼저 주목해야 할 것이다.

山의 構圖는 아랫쪽에 뭉글뭉글하고 괴이적은 암산들을 배치하고 윗쪽으로 올라가면서 날카로운 岩山들을 연립시킴으로서 畫面을 서로 대비시키고 있다. 흔히 웅장하고 온화함이 좌우로 배치되는 등 구도의 대비가 상하로 된 것이다. 이것은 安堅의 夢遊桃源圖(1447) 가운데 산이 桃園의 上·下로 배치된 구도와 비슷하다. 즉, 桃園의 上段에는 높고 뾰족한 산이, 下段에는 뭉글뭉글하고 괴이한 암산이 배치된 것은 비록 세부적으로 여러가지 차이는 있다하더라도 전체적인 구도는 동일한 모티브에서 출발한다고 보아 무방한 것이다.

이 점은 謙齋의 金剛山圖들에서도 이어지는 수법으로 물론 오른쪽에 치우친 土山들을 배치하고 왼쪽에 날카로운 岩山들을 배치하는 경우도 있지만 正陽寺圖나 金剛內山全圖⁵⁾처럼 전체적으로는 오른쪽으로 약간 치우친 上·下로 岩山과 土山을 대비시키고 있다.

사실 上·下로 대비되는 산의 형태는 실로 본 그림의 중요한 특징이다. 上段의 날카롭고 뾰족한 산 모양은 매우 특징적인 것인데, 그 연원은 唐代山水畫 가명 宋代에 다시 模寫했으리라 생각되는 明皇幸蜀圖⁶⁾의 명료하고 날카로운 山에서 출발하고 있는 것 같다. 더구나 구름이 산을 감돌아 흐르는 수법은 唐代山水圖의 전통이 강하게 남아있는 점이고, 이것은 11세기의 高麗初藏木板本御製秘藏詮의 變相圖⁷⁾에도 보이고 있는데 이 그림의 구름은 飛雲이어서 唐代山水畫와 비슷한데 비해서 본 그림의 구름은 이들과는 달리 渦卷文이어서 새로운 수법을 보여 주는 것이다. 아마도 明皇幸蜀圖의 산이 변형된 것으로 보이는 傳許道寧(北宋, 11세기 전기)筆 溪山漁釣圖⁸⁾는 앞 그림 보다 훨씬 본 그림의 산에 접근되어 있다. 특히 눈덮힌 전나무 같은 針葉樹林처럼 뾰족하면서도 눈의 무게에 휘어진 나무처럼 보이는 특이한 針峯모양의 山은 두 그림이 흡사한 것이다. 아마도 본 그림은 溪山漁釣圖의 山 수법을 크게 모방했음이 분명하다. 이런 산이 다시 변형되면 李唐의 奇峰萬木圖로 변해서 아마도 朝鮮 前期의 安堅의 夢遊桃源圖 上段部의 험준한 산모양으로 계승될 것이다. 안휘준 교수의 적절한 지적⁹⁾처럼 夢遊桃源圖의 이런 산은 분명히 傳許道寧 溪山漁釣圖의 山과 유사한 것은 사실이지만 한 걸음 나아가 李唐 類의 변형된 산에서도 다소 영향받고 있을 것이다.

이렇게 보면 본 그림의 山은 朝鮮 前期 특히 安堅에게 까지도 분명히 영향을 주고 있었다고 보아 좋지 않을까. 적어도 安堅은 중국에서 새로 들어온 北宋 작품들의 영향도 받았을 것은 사실이지만

5) 金剛內山全圖; 鄭歎筆 紙本淡彩, 西獨 聖오틸리엔修道院藏

6) Osvald Sirén 『Chinese Painting Leading Masters and Principles New York』 The Ronald Press Company; 1956, vol III, pl. 83.

7) 千惠鳳 「初藏御製秘藏詮의 木板畫」 季刊美術 1977. No.3. pp. 133-137.

文明大 「韓國의 佛畫」 悅話堂, 1979 重版, p. 144.

8) 許道寧은 李成의 弟子로 알려져 있는데 北宋時代인 11 세기에 활약했던 당대의 가장 저명한 화가 가운데 한 사람이었다.

Osvald Sirén 『안객』 1956. pl. 158 의 a.b 및 鈴木敬 『水墨美術大系 2 卷』 講談社, 1973, p. 45.

9) 安輝濬 「安堅과 그의 畫風——夢遊桃源圖를 中心으로——」 震檀學報 38號, 1974. p. 71.

그 보다는 魯英의 본 그림같은 고려의 전통적인 그림에서 보다 많은 것을 배웠는지도 모른다.

또한 謙齋 金剛山圖의 날카로운 험준한 岩山에 까지 바로 본 그림같은 옛 전통적인 수법이 영향하고 있다는 것은 우리가 특히 주목해야 할 것이다.

그러나 본 그림의 산은 그 나름대로의 독특한 수법이 있음을 간파해서는 안될 것이다. 특히 끝을 날카롭게 하면서도 붓을 쿡 찍어 내리는 것이나 보다 침예한 山峰들은 다른 그림에서는 결코 잘 볼 수 없는 독창적인 수법인 것이다.

이들 날카로운 岩山들과 대비되는 아랫쪽의 보다 온화하면서도 괴이적인 암산들은 원래 北宋 때의 山水圖, 가령 李成이나 郭熙類의 山이나 李公年의 山水圖¹⁰⁾같은 작품에서 연원하고 있지만 아마도 이런 山形은 佛畫 내지 水墨道釋畫에서 유래하고 있다는 것은 안취준 교수가 이미 지적¹¹⁾한 바 있다. 하여튼 여기서 보이는 거꾸로 매단듯한 倒懸岩山이나 고드름처럼 매달린 돌기, 울퉁불퉁한 표면처리, 괴이적인 바위 등은 아마도 魯英 같은 당대 佛畫의 巨匠들이 즐겨 사용한 수법인 것 같다. 이런 수법이 安堅 같은 朝鮮 前期 畫家에게 까지 전해지고 있었다면 우리는 이 작품에 보다 유의하지 않을 수 없을 것이다.

본 그림에서 더욱 중요한 양식적 특징은 아마도 岩山을 특징짓는 특이한 皴들일 것이다. 위에서 물줄기가 내려 뺨치는 듯한 수직皴들은 다른 어느 나라의 山皴에서도 결코 보지 못하던 수법임이 분명하다. 아마도 金剛山의 독특한 암산을 묘사하기 위해서는 불가피한 皴法일런지 모르지만 그렇다고 하더라도 붓을 위에서 쿡 찍어 내려 뺨치는 이 특이한 皴法이야말로 작가의 독창적인 면모를 과시하는 점이 아닐까. 물론 당시 金剛山圖들에 공통적으로 쓰이던 皴法일런지는 모르지만 이런 전통이 謙齋에게 까지 계승되어 謙齋 특유의 岩皴이라 평가되는 것을 보면 우리는 본 그림의 역사적 의의를 결코 간과해서는 안되리라 생각한다. 따라서 우리는 여기서 謙齋의 實景山水畫 특히 金剛山圖들의 연원을 깊이 따져 보아야 할 것이라는 교훈을 새삼스럽게 받지 않을 수 없을 것 같다.

이상과 같은 본 그림 특히 金剛山의 특징을 살펴보면 우리는 우리나라 金剛山圖의 系譜를 본 그림에 까지 소급할 수 있고, 따라서 이 그림이야말로 高麗時代 유일의 金剛山圖라는 것에 주목해야 마땅하다고 생각한다.

金剛山은 옛부터 사람의 입에 오르내리던 우리나라 최고의 명산이다. 금강산은 원래 楓岳이라 했지만 불교에서는 華嚴經의 설을 따라 金剛山이라 했다¹²⁾한다. 일찌기 權近이 말했다시피 「친하의 사람들이 와서 보기를 원하지 않는 이가 없었지만 그렇게 되지 못하면 그림을 걸어 놓고 예배하는 사람까지 있었다」¹³⁾고 한다. 사실 權近은 明나라 황제가 친히 짓도록한 金剛山이란 제목을 보고 감격하여 詩를 지어 바친 적이 있고 太宗 때는 중국 使臣이 오면 반드시 금강산을 보고자 할 것인데 어떻게 할 것인지를 의논하고 있는 것을 보면 중국에 까지 金剛山의 이름이 드높았던 것을 잘 알 수

10) 鈴木敬『水墨美術大系 2卷』講談社, 1978, pl. 7.

11) 안취준 「안논문」 1974, p. 72. 참조.

12) 崔齋의 스님을 보내는 詩 序文에 있음. (東文選 및 東國輿地勝覽 47卷 淮陽 金剛山)

13) 權近의 스님을 보내는 詩 序文

있다.

앞에서 인용한 최해의 말에 의하면 금강산을 한번이라도 보면 죽어서 惡道에 떨어지지 않는다는 말에 따라 귀족, 서민에 이르기까지 처자식을 이끌고 다투어 금강산에 가서 예배하려는 무리가 길에 연이었다고 한 것을 보아서도 옛부터 金剛山을 참배하는 무리가 얼마나 많았는가 하는 것을 짐작할 수 있다.¹⁴⁾ 금강산의 여러 절은 역대에 걸쳐 국가에서 공식적으로 施主되었고, 특히 본 그림이 그려지기 전후해서는 元의 皇室이나 고려의 王室, 당시의 奇氏같은 權門世族들이 다투어 절을 重修 또는 新創하고 새로 많은 佛事를 하였다. 長安寺, 表訓寺의 重修와 佛事, 拜帖鐘佛事 등이 이들의 손으로 활발하게 이루어지고 있던 사실¹⁵⁾은 주목할 만 하다.

금강산을 가지 못하는 사람들은 金剛山圖를 걸어 놓고 예배하였다고 하니 당시 金剛山圖 제작의 성행과 그 유통이 얼마나 활발했는지를 짐작할 수 있다. 사실 忠烈王 5년 7월에는 宋均이란 자가 金剛山圖를 가지고 나가는 것을 막았다는 기록으로 보면 중국쪽에서까지 金剛山圖의 수요가 상당했을 것으로 짐작된다. 따라서 고려 당시의 金剛山圖들은 실제로 많이 제작되었고, 널리 유통되었을 것은 의심할 여지가 없다.

이들 고려시대 금강산도들은 현재 한 점도 알려지지 않고 있지만¹⁶⁾, 본 그림은 당시 金剛山圖의 眞面目을 보여 주는 유일한 작품으로 볼 수 있는 것이다. 따라서 이 작품은 朝鮮時代に 활발히 제작되던 金剛山圖의 한 祖型으로서 그 의의가 심대한 것이다.

金剛山圖의 제작은 조선조에도 성행했음이 분명하다. 이것은 實錄에 보이는 몇 예만 보아도 잘 알 수 있다. 즉, 端宗 3年(1455년)에 畫員 安貴生이 그린 金剛山圖 10餘幅을 중국 사신에게 기증하고자 했고, 역시 睿宗 元年(1469년)에도 金剛山圖와 金剛內山圖 등을 그려 기증하고 있는 사실이 있는 것이다. 물론 조선조 후기에는 謙齋를 위시한 많은 화가들이 다투어 금강산을 그렸는데 이러한 그림의 최초의 예가 된다는 점에서 본 그림의 의의는 또한 크다 하겠다.

세계로 肖像畫의 特徵을 살펴보아야 할 것 같다. 본 그림에서 가장 특징적인 양식은 人物, 특히 보살들의 대담한 線 처리이다. 앞 면의 불·보살들과 함께 표현된 衣紋線들은 구불구불한 특징적인 선으로 묘사되고 있다. 전체적으로 좀 번잡스러운 듯한 옷주름선은 宋代 羅漢圖에서 부터 나타나기 시작한 것으로 가령 스톡홀름박물관의 羅漢圖¹⁷⁾같은 것이 그 예가 될 것이다. 고려에서는 佛畫의 불·보살상에 까지도 즐겨 이런 수법이 쓰였는데 그 확실한 첫 예가 본 그림이다. 따라서 당대 肖像技法의 새로운 스타일¹⁸⁾을 보여 주는 중요한 작품으로서 이 그림은 繪畫史上 자못 의의가 깊은 것 같다.

14) 朝鮮王朝實錄 卷八 太宗 4年 10月條.

15) 東國輿地勝覽 淮陽條 및 東文選 등 참조

16) 앞으로 中國山水畫 가운데 金剛山圖가 혹시 발견될 가능성은 충분히 있을 것이다.

17) Osvald Sirén 『산책』 pl. 117.

18) 東京 國立博物館 『元代道釋人物畫』 1977. 참조.

5. 맺는 말

이상에서 살펴본 것 처럼 본 그림은 여러 가지 점에서 우리나라 繪畫史上 중요한 作品으로 평가되어져도 좋을 것이다. 즉, 고려 太祖가 金剛山 拜帖에 올라 曇無竭과 그 眷屬들에게 예배하는 장면을 묘사한 것으로 추정되므로 아마도 元에게 항복한 직후의 魯英과 그의 祈願者들의 어떤 간절한 소원을 도상화 시킨 것이 아닌가 해석되며, 따라서 이 작품은 의미심장한 뜻을 가지고 있는 것으로 보아 좋다는 것이다. 이점에 대해서는 앞논문에서 자세히 설명했으므로 생략한다.

둘째로 만약 이것이 金剛山圖가 확실하다면 高麗時代에 많이 그려진 金剛山圖 가운데 유일하게 남아 있는 작품이며, 이것은 朝鮮朝를 통하여 허다히 만들어지던 金剛山圖의 祖形으로 높이 평가된다.

세째로 이 작품은 唐代山水畫의 영향을 받은 北宋繪畫 특히 許道寧, 郭熙, 李唐, 李公年들의 樣式을 강하게 받으면서도 魯英 자신이 독창적인 樣式을 정립하였다는 것을 알 수 있다. 아마도 이러한 魯英의 특징적인 양식은 산수화에서는 朝鮮前期 繪畫 가령 安堅 등에게 까지 영향을 미쳤을 것이고, 佛畫나 道釋人物畫에서도 구불구불한 描法이 유행하는 제기를 마련한 그 祖型으로 의의가 있지 않나 한다. 또한 金剛山圖에서는 構圖나 形態, 皴法에 이르기까지 謙齋에게 지대한 영향을 미치고 있어서 이 作品을 새롭게 평가해야 하리라 믿는다. 이런 관점에서 앞으로 좀 더 이 작품에 대해서 알찬 논의가 있을 것을 기대하는 바이며 이 글은 問題를 제기하는 데 그치기로 한다.

(東國大教授)

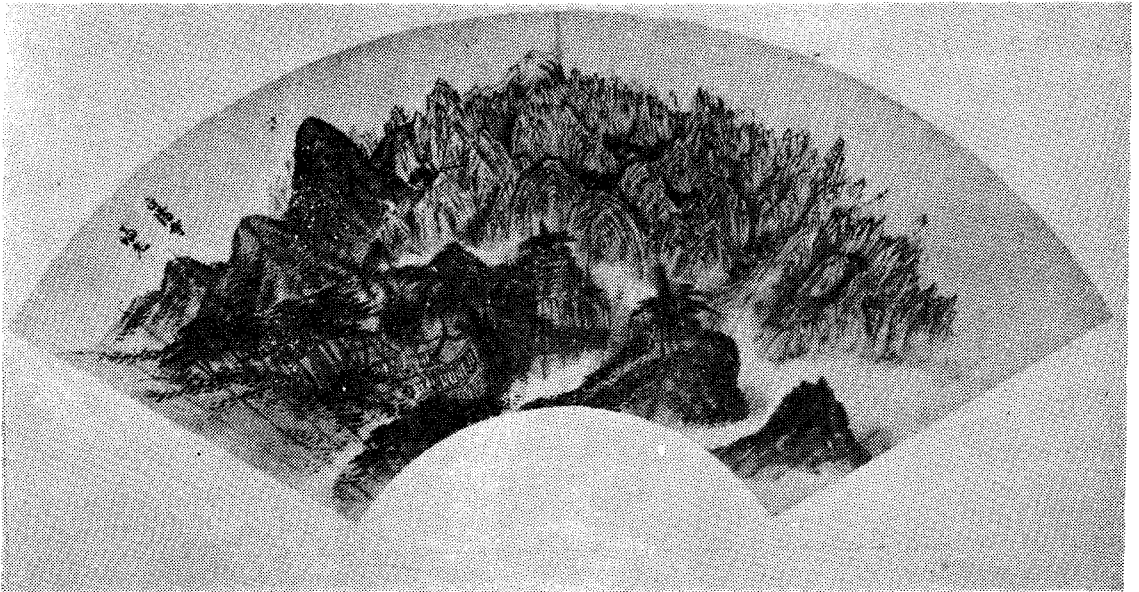


그림 1. 「正陽寺圖」謙齋鄭歆筆扇面畫(國博所藏)



그림 2. 謙齋筆「金剛全圖」(1734年) 湖巖美術館藏



그림 3. 魯英筆「阿彌陀九尊圖」 뒷면 「太祖曼無竭菩薩禮拜圖」



그림 4. 魯英筆太祖曇無竭菩薩禮拜圖