

특집  
 미술작품의  
 보존과 복원

## 센소지 소장 고려 〈수월관음도〉의 채색표현 고찰을 통한 복원모사

김혜인

### I. 머리말

金慧印

도쿄예술대학 대학원  
 미술연구과  
 문화재보존학(보존수복)  
 일본화연구실  
 도쿄예술대학 박사  
 문화재보존학

일본 학계에서 고려불화의 존재가 알려진 것은 1967년 미술사학자인 구마가 이 노부오(熊谷宣夫)의 연구논문인 「조선불화징(朝鮮佛畫徵)」에 의해서이다. 위 논문에서 구마가이는 중세시대 이래 중국 송원(宋元)대의 불화로 인식되어 온 작품들 가운데 다량의 고려불화가 포함되어 있을 가능성을 제기했다.<sup>2</sup> 이후 1978년 나라현(奈良縣) 소재의 야마토문화관(大和文化館)에서 특별전 《고려불화-일본에 온 이웃나라의 금색 부처들(高麗佛畫-わが國に請來された隣國の金色の佛たち)》이 열린 이래, 고려불화를 주제로 한 전시가 한국과 일본에서 개최되었고 고려불화는 중국 회화사의 범주에서 벗어나 점차 하나의 연구영역으로 자리하게 되었다.<sup>3</sup> 출판 분야

\* 본 논문은 필자의 박사논문인 「淺草寺所藏 〈水月觀音像〉의 復元研究-月光의 表現について」(도쿄예술대학, 2018. 3)을 수정 보완한 것으로, 도쿄예술대학원의 문화재보존학 전공과정의 복원모사 연구의 현황을 보여주는 사례로서 본 특집에 추천 게재되었음을 밝혀둔다.

\*\* 필자의 최근 보존수복 및 복원모사 프로젝트: 아다치미술관(足立美術館) 소장 〈横山大観筆 紅葉〉 복원(2017. 1~2018 현재); 개인소장 〈十六羅漢像〉 보존수리(2017. 1~2018); 개인소장 〈曼荼羅〉 보존수리(2016. 1~2017. 1).

1 熊谷宣夫, 「朝鮮佛畫徵」, 『朝鮮學報』44(天理大學朝鮮學會, 1967).

2 井手誠之輔, 「高麗佛畫の世界-東アジア美術における領分とその諸相」, 『國華』1313(國華社, 2005), p.20.

3 1990년대의 주요 전시로는 호암미술관의 《고려불화 특별전》(1993), 나라국립박물관(奈良國立博物館), 야

에서는 앞서 언급한 1978년의 야마토분카칸 개최 고려불화 특별전에 소개된 53점의 작품들 및 자료를 토대로 한 기쿠타케 준이치(菊竹淳一)·요시다 히로시(吉田宏志) 감수의 『고려불화(高麗佛畫)』(朝日新聞社, 1981)와 기쿠타케 준이치·정우택에 의해 1996년 발행된 『고려시대의 불화』(시공사)가 연구자들의 많은 참고가 되고 있다. 특히 『고려시대의 불화』는 화집에 수록된 도판 자료뿐 아니라 작품 해설과 논문 속의 과학적 분석 자료로 인해 현재까지도 〈수월관음도〉를 비롯한 다수의 고려불화 복원모사에 기초 자료로 활용되고 있다.

이처럼 일본 내에서 고려불화가 높은 예술성으로 인해 일본·중국의 불화와는 다른 위상을 인정받고 있음에도 불구하고, 현상모사 및 복원모사와 같은 실기적 연구는 예상 외로 활발히 진행되고 있지 못한 실정이다. 가장 근본적인 이유로는 고려불화의 대부분이 일본의 사찰과 신사의 비불(秘佛)로 다뤄지고 있어 신앙의 대상인 본존의 모사를 허가하지 않는 사례가 많기 때문으로 생각된다. 이 때문에 필자가 소속된 도쿄예술대학 대학원 문화재보존학 전공 문화재보존학 연구영역 보존수복 일본화연구실에서 배출된 연구논문 가운데 고려불화를 대상으로 한 사례 역시 필자를 포함해 그간 단 2건에 불과할 정도로 희소하다.<sup>4</sup>

일반적으로 일본 내 국·현립 박물관 및 사설 미술관은 도쿄예술대학 문화재 보존수복 일본화연구실이 개설된 이래 소속 재학생들의 작품 연구에 협조적인 관계를 유지해 오고 있다. 그 이유로는 석박사 학위과정에서 ‘모사 연구’라는 개념을 원본을 그대로 재현해 내는 복제적 수공(手工)기술에만 그치지 않고 재료·기법에 대한 기술적·계측적 자료획득 이외에 회화 작품으로 이해하고 접근하기 때문이다. 석사과정에서는 원본의 박락상태까지도 그대로 영인하는 현상모사를 두 차례 진행하는데, 이 과정에서 해당 모사작품의 기저재의 꺾임 현상, 안료의 변색 원인 및 박락 상태 등을 관찰하게 되고 이를 통해 재료의 상관관계를 이해하게 된다. 더불어

---

마쿠치현립미술관(山口縣立美術館)의 고려불화전이 있다. 2010년 국립중앙박물관에서 개최된 《고려불화 대전-700년 만의 해후》에는 센소지 소장 〈수월관음도〉가 어렵게 출품되어 국내외 학계의 이목을 끌었다. 최근의 고려불화전으로는 2016년 11월과 2017년 3월 교토 센오쿠하코쿠칸(泉屋博古館)의 전시 및 도쿄 네즈미술관(根津美術館)과 센오쿠하코쿠칸 공동주최로 열린 《고려불화 향내 나는 장식미(高麗佛畫-香り) かつ 裝飾美》가 있다.

<sup>4</sup> 필자가 박사과정 연구대상으로 한 센소지 소장 〈수월관음도〉 역시 비불로 분류되어 있어 전시회에서 좀처럼 관람하기 어려운 작품이었으나 본교의 미야사코 마사아키(宮迫正明) 교수, 아라이 게이(荒井経) 교수와 불교 미술사학자 아리가 요시타카(有賀祥隆) 객원교수의 지원으로 센소지의 공식적 허가 아래 복원연구를 진행할 수 있었다. 도움을 주신 교수님들과 센소지에 감사드린다.

어 원본과 동일한 사이즈의 고해상 사진을 이용하여 백묘(白描)를 추출함으로써 원본의 붓의 움직임을 읽어내고 제작 당시 작가가 표현하고자 했던 선묘를 그대로 재현해 낼 수 있게 된다. 박사과정에서는 앞서 말한 현상모사의 제작 경험과 수리 및 장황 수업을 통해 습득한 지식과 더불어 해가 경과됨에 따른 고화, 즉 연구대상 작의 열화(劣化)상태를 유추해 내기도 한다. 나아가 소장처의 협력을 바탕으로 보존과학 측면에서 조언을 얻거나 연구자가 주체가 되어 과학조사를 진행하거나 원본 색감과 복원모사 작품의 색감을 맞춰내기 위한 다량의 채색 샘플을 제작하기도 한다.

위와 같은 과정을 통해 모사가 제작되기 때문에 도쿄예술대학 문화재 보존수복 일본화연구실에서 제작되는 현상모사 및 복원모사 작품은 단지 영인본을 넘어 회화적 측면에서도 그 작품성을 높게 평가받고 있다. 그리고 이러한 이유로 좀처럼 연구 허가를 받기 어려운 고려불화의 복원 연구 역시 가능할 수 있었다고 생각한다.

본 논문에서는 고려불화 복원 연구에 있어 크게 주목받지 못하였던 독존 수월관음도의 월광 표현에 대하여 살펴보고자 한다. 이에 먼저 필자가 현재까지 확인한 <수월관음도> 40점 중 39점을 중심으로 고려 독존 수월관음도의 기법적 특징을 간략히 검토한 후, 센소지 소장 <수월관음도>의 표현 기법의 특징 및 이를 복원하기 위한 모사 과정을 소개하고자 한다.

## II. 고려시대 독존 수월관음도 채색표현의 특징

‘수월관음’은 중국 당송(唐宋)시대 이후 형성된 33 변화 관음 중 하나의 모습으로 자비를 상징하는 보살<sup>5</sup>이며, ‘수월관음도’는 대승불교의 가장 보편적인 경전인 『대방광불화엄경(大方廣佛華嚴經)』의 「입법계품(入法界品)」과 『묘법연화경(妙法蓮華經)』의 제25품인 「관세음보살보문품」의 내용을 시각화한 것이다.<sup>6</sup> 관음보살의 도상은 『화엄경』의 「입법계품」에 의거하여 선재동자를 맞이하는 관음보살을 형상화한 것인데, 일본에서는 이 관음보살을 그린 그림을 <양류관음도>로 한국과 중

5 황금순, 「고려 수월관음도에 보이는 『40화엄경』 영향」, 『미술사연구』17(2003).

6 実方葉子, 「作品解説」, 『高麗佛畫-香りたつ装飾美』(公益財団法人泉屋博古館・公益財団法人根津美術館, 2017), p.170; 実方葉子, 「高麗の仏画 李朝の絵画」, 『月刊 目の眼』(株式会社目の眼, 2016.12), p.35.

국에서는 〈수월관음도〉로 칭하고 있다.<sup>7</sup>

이 가운데 필자가 확인한 독존 〈수월관음도〉는 총 40점으로,<sup>8</sup> 좌상이 39점, 입상이 1점이다. 좌상은 크게 1. 가부좌를 하고 정면을 응시하는 유형, 2. 가부좌를 한 상태에서 상체를 우측 사선 방향으로 틀고 있는 유형, 3. 무릎을 세워 앉아 두 다리를 양팔로 감싸 안은 유형, 4. 반가좌 상태로 육신의 방향이 좌측을 향한 유형, 5. 반가좌 상태로 육신의 방향이 우측 사선을 향한 유형, 6. 반가좌 상태로 정면을 응시하고 있는 유형 등으로 분류 가능하다. 이 가운데 가장 보편화된 좌상의 고려 수월관음도는 관자가 화면을 향해 바라보았을 때 화면 우측에 바위가 배치되어 있고 그 바위 위에 오른쪽 다리를 왼쪽 무릎 위에 걸쳐 반가좌를 한 채 육신은 좌측 사선 방향으로 향하고 있는 제4 유형이다. 또한 수월관음의 앉은 형태에 있어서는 다소 변형된 모습이 보이기는 하지만 선재동자, 바위, 대나무, 정병, 버드나무가지, 수면(水面) 등 배경을 구성하는 요소가 대부분 일치하는 것이 고려불화 독존 좌상 수월관음도의 특징이다.

## 1. 법의의 표현

독존 좌상 수월관음도 속의 관음상은 대부분 적색의 법의를 입고 있는데 법의 전면에는 백색의 육각형 문양이 빼곡히 그려져 있다. 이 육각형의 갑골문양은 옷주름의 방향은 무시한 채 화면에서 꽤 넓은 면적에 해당하는 법의 전면에 연속적으로 그려져 있는 것이 특징이다. 또한 육각형 안쪽 부분에는 극세한 금선 혹은 백색 선으로 다시 한 번 육각형 문양을 그려 넣었는데, 안쪽의 금니로 그려진 육각형 테두리 안에는 꽃과 같은 형상의 모티프가 그려져 있다.<sup>도1</sup>

수월관음도 속 관음상의 법의가 이와 같이 넓은 면적에 걸쳐 평면적인 문양을 반복적으로 그려 넣었음에도 불구하고 실루엣이 자연스럽게 읽혀지는 비결은 법의의 채색표현에 있다. 수월관음의 앉은 자세로 인해 생긴 옷주름을 이용하여, 굽은 옷주름을 중심으로 좌측 혹은 우측으로 적색 안료를 열게 채색하고 주름선

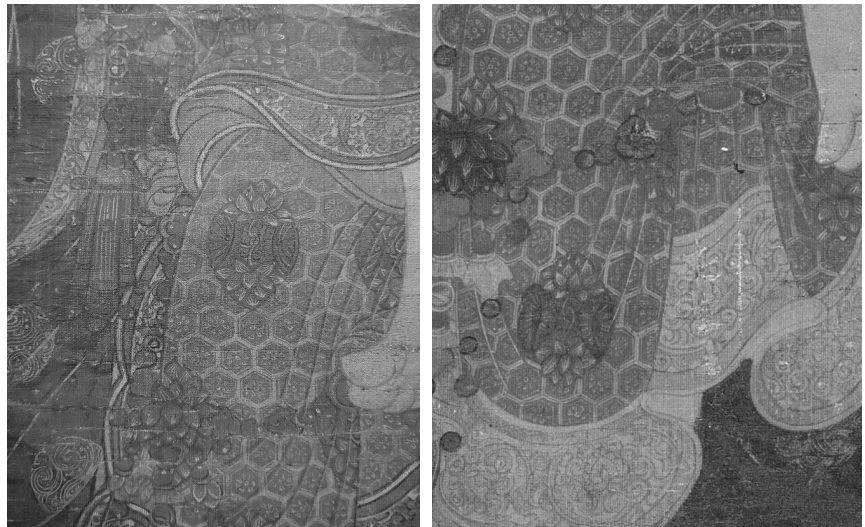
7 정우택, 『静肃の美—高麗仏画』, 『高麗佛畫—香りたつ裝飾美』(公益財団法人泉屋博古館·公益財団法人根津美術館, 2017), p.9.

8 현존하는 관음보살도는 약 46점이라고 알려져 있으나, 본고에서는 필자가 박사학위 논문 집필 시 확인한 독존 〈수월관음도〉 총 40점(2017년 6월 고려 〈수월관음도〉로 확인된 도쿄예술대학교 대학미술관에 기탁 중인 작품 포함)을 중심으로 기술했다.



에 맞닿은 부분은 진하게 주름선에서 멀어질수록 열게 처리함으로써 자칫 평면적으로 보일 수 있었던 넓은 면적에 전후(前後)의 깊이감을 만들어 낸 것이다. 적색 범의의 주름선 주위에 적색을 열게 채색함으로써 범의 속 수월관음의 육신의 실루엣을 시각화하여 연속적으로 그려진 갑골무늬가 주는 단조로움과 평면성을 해소시켰다 하겠다.<sup>도2</sup>

또한 수월관음도의 하단에는 범화경의 내용이 금선묘로 그려진 단잔진자(談山神社) 소장 <수월관음도>, 파랑새와 용왕 일행이 그려진 다이토쿠지(大徳寺) 소장 <수월관음도>, 수면 등 배경을 구성하는 요소가 대부분 일치하는 것이 고려불화 독존 좌상 수월관음도의 특징이다. 용이 그려진 나라 국립박물관 소장 <수월관음도>와 같이 도상의 변화가 보이는 작품도 다소 보이기는 하지만 일반적으로 선재동자와 공양화가 등장한다. 이처럼 선재동자의 위치와 자세, 공양화의 종류와 꽃의 크기 등에서는 약간의 차가 보이지만 채색에 선택된 색상은 거의 대부분 동일하다. 이외 앞서 살펴본 수월관음의 범의 표현과 더불어 독존 좌상 수월관음도의 채색표현에서 주목해볼 것은 수월관음이 반가좌를 하고 앉은 바위의 표현이다. 수월관음이 앉은 바위는 일반적으로 먹으로 대담하게 바위의 윤곽선이 그린 후 청록계 열의 안료로 채색하고 먹선 안쪽에 금니로 바림<sup>9</sup>을 하고 있는데, 이 청록색 바위의



1  
<수월관음도> 범의 부분  
고려  
메트로폴리탄박물관

2  
<수월관음도> 범의 부분  
고려  
우학재단

9 '바림'은 색을 단계적으로 점점 열게 하거나 점점 진하게 하는 그라데이션(gradation) 기법을 말한다. 색의

외곽선에서부터 바림된 금니 채색은 무엇을 표현하기 위함이었을까? 수월관음의 법의표현에서와 같이 입체 표현을 하기 위한 장치였을까? 이에 대한 규명을 위해서는 먼저 금니의 사용법을 구체적으로 살펴볼 필요가 있다. 본 논문에서는 실견조사에서 확인한 자료와 고해상도의 도판으로 확인한 아마토분카칸, 센오쿠하코쿠칸(泉屋博古館), 나라국립박물관 소장 〈수월관음도〉 세 작품 속의 바위 표현을 중심으로 살펴보려 한다.

## 2. 바위의 표현

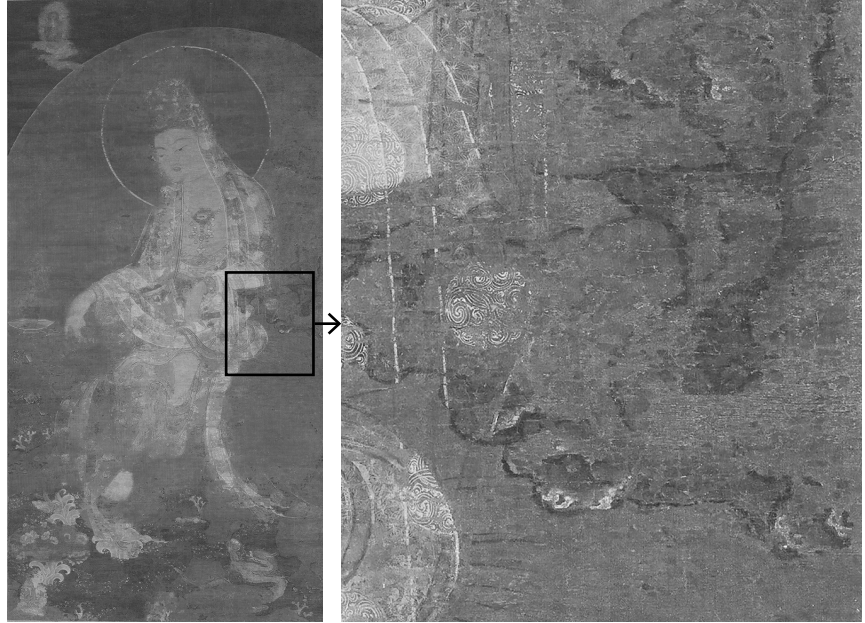
아마토분카칸의 〈수월관음도〉는 오른발을 접어 왼쪽 무릎 위에 올려놓고, 왼발은 연꽃 위에 올려놓은 채 정면을 향한 수월관음을 두광과 신광이 에워싸고 있다. 또한 화면 하단에는 한 장의 연꽃잎 위에 올라 선 선재동자가 관음을 올려다보며 합장하고 있는 모습이 그려져 있다. 위 그림 속 수월관음이 앉아 있는 바위는 다소 편평하게 표현되었는데 그 뒤로 우뚝 솟은 바위와 함께 거의 좌우대칭으로 그려져 있다. 이들 바위 역시 녹색으로 채색되어있으며 바위의 윤곽선 안쪽으로 금니로 바림되어 있다. 이에 비해 센오쿠하코쿠칸 소장 〈수월관음도〉는 수월관음이 왼쪽 측면을 향한 전형적인 〈수월관음도〉의 도상을 따르고 있다.

왼쪽 측면을 향한 수월관음은 두광과 신광에 싸여 있으며 오른발을 왼쪽 무릎 위에 올려 바가좌를 하고 왼쪽 발은 연꽃 위에 올려놓고 있다. 화면 우측에 자리 잡은 바위는 먹으로 그린 바위의 윤곽선을 따라 다소 굵은 금색 선으로 다시 한번 과감하게 터치하듯 윤곽선을 그렸으며 바위 안쪽 방향으로 금니 바림을 했다. 마지막으로 나라국립박물관 소장의 〈수월관음도〉 역시 센오쿠하코쿠칸 소장본과 같이 왼쪽 측면을 향한 수월관음이 두광과 신광에 싸여 있는 일반적인 유형이다. 그러나 위 두 작품과 달리 화면 좌측 윗부분에 수월관음의 보관에서 뺀 나온 화불이 그려져 있으며, 물결이 백색 선으로 리드미컬하게 그려져 있는 것이 특징이다.

아쉽게도 바위의 하단 부분은 손실되어 확인하기 어려운 상태이지만 수월관음의 왼쪽 팔 부분과 정병이 놓인 아랫부분에 바위의 형태와 채색이 남아 있고 적

---

번짐 효과를 활용하는 기법으로 동양화에서 자주 쓰인다. 바림은 직접 칠하여 효과를 내는 기법으로 번지는 효과를 이용한 '피우기'와는 구분된다. 『좋은 문장을 쓰기 위한 우리말 풀이사전』(서해문집, 2011)의 '바림' 항목 참조.



외선 촬영 데이터에서 바위 윗부분에 해당하는 윤곽선이 남아있는 것을 확인할 수 있었다. 채색이 남아있는 부분을 면밀히 검토해본 결과, 나라국립박물관 소장본의 바위에서도 녹청안료가 확인되었으며 바위 윤곽선 안쪽으로 금니로 바림한 흔적을 확인할 수 있었다.<sup>도3</sup>

그렇다면 온전한 형태의 작품은 물론이고 긴 세월이 경과하는 사이 손실상태가 심각한 작품에서도 동일하게 확인되는 바위 하단에 바림된 금니는 무엇을 표현하고자 한 것일까? 앞에서 언급했듯 입체감을 표현하기 위해서라면 빛이 닿는 바위의 윗부분에 금니가 사용되는 것이 자연스러우나 이 금니의 바림기법은 바위의 아랫부분에 집중적으로 채색되어 있다. 이러한 금니를 이용한 채색표현은 달빛을 표현하기 위해 고안되었을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 일반적으로 불화에서는 부처 혹은 보살에서 나오는 빛은 광배의 형태로 표현되는데, 교토국립박물관 소장 〈야마고시아미타도(山越阿彌陀圖)〉<sup>도4</sup>는 불화 속에 풍경을 도입한 대표적인 작품이다. 이 작품은 산봉우리 부분이 금분으로 바림되어 있는데, 아미타와 보살들은 모두 ‘잇카이콘지키(悉皆金色)’<sup>10</sup>라는 채색기법이 사용되어 육신 전체가 금분으로

10 잇카이콘지키(悉皆金色)는 일본 가마쿠라(鎌倉) 시대에 전형화된 채색기법으로, 아미타와 보살들의 육신



4

〈야마고시아미타도〉  
가마쿠라  
비단에 채색  
138×118cm  
교토국립박물관

5

〈오백나한도〉 부분  
고려  
비단에 채색  
187.5×121.3cm  
지온인

채색되었기 때문에 이는 부처에서 뻗어 나온 빛이 산마루의 능선에 비추어진 것을 표현한 것이라 일반적으로 알려져 있다. 부처의 육신에서 나오는 빛을 표현한 또 다른 작품으로 지온인(知恩院) 소장 〈오백나한도(五百羅漢圖)〉<sup>5)</sup>가 있다. 이 작품의 경우 화면 중앙 부분에 부처와 보살이 그려져 있고 그 부처와 보살로부터 뻗어 나온 빛을 흡수한 동굴의 아랫부분은 부처에서 가까운 부분은 진하게, 멀어질수록 점점 연하게 금니로 바림되어 있는데, 위 두 작품과 같이 금니로 채색하는 표현법은 빛의 표현과 관련되어 있는 것으로 유추할 수 있다. 또 하나 독존 좌상 고려 〈수월관음도〉에서는 금니를 이용한 채색표현은 바위 부분에서만 아니라 수면에 접한 지면에도 사용되고 있는데, 이 부분 역시 수면에서 가까울수록 금니의 선을 진하고 강하게, 지상으로 갈수록 얇고 열게 채색하고 있다. 바위 하단부의 금니표현 역시 좀 더 면밀히 관찰하면 앞서 수면에 맞닿은 지면을 표현한 방법과 동일하게 수면 쪽을 향해 배치된 부분이 진하게 채색되었으며, 수면에서 멀어질수록 서서히 열게 채색되어 있음을 확인할 수 있다.

따라서 위의 사례들을 통해 볼 때 독존 좌상 〈수월관음도〉에서 공통적으로 바위 아랫부분 및 수면과 닿은 지면 등에서 나타난 금니의 바림표현은 ‘수월관음도’라는 명칭에서 알 수 있듯이 물에 비친 달빛을 구체적으로 표현함으로써 간접적으로 달을 시각화하기 위해 고안된 채색기법적 장치로 이해된다.

과 작의 전체를 금색으로 표현한 것을 말한다. 『日本画の名作から読み解く技法の謎』(世界文化社, 2014), p.44.

### Ⅲ. 센소지 소장 〈수월관음도〉 채색표현의 특징

센소지 소장 〈수월관음도〉(이하 센소지본)는 독존 수월관음도 중 유일한 입상이라는 점과 물방울을 길게 떨어뜨려 놓은 듯한 모양의 녹색 광배가 화면 윗부분에서부터 수월관음을 에워싸고 있는 도상적 특징으로 인해 연구자들의 집중적인 관심을 받아 왔다. 그렇다면 유일한 입상인 센소지본에는 어떤 방법으로 달빛이 시각화되었을까? 필자는 수월관음도의 전형적 유형인 독존 좌상 〈수월관음도〉에서는 공통적으로 등장하는 모티프가 센소지본에서는 생략되거나 도상의 위치가 달라져있다는 점에 주목했다. 여기서 생략된 모티프란 바위와 쌍죽(雙竹)으로, 좌측 편평한 바위 끝에 올려져 있어야 할 정병은 수월관음의 왼손에 들려 있고, 정병에 꽂혀 있어야 할 버드나무 가지는 오른손 검지와 중지로 가볍게 잡고 있는 모습으로 묘사되었다.

이에 센소지 본의 정밀관찰을 위해 동경문화재연구소의 시로노 세이지(城野誠治)가 촬영한 원본 크기의 고해상도의 정밀사진 데이터를 센소지로부터 제공받아 채색부분에 대한 검토를 진행했다. 이 과정에서 센소지본 〈수월관음도〉에서 세 가지 채색기법상의 특징을 발견할 수 있었는데, 첫째, 다른 수월관음도에 비해 백색 안료가 다량으로 사용되었으며 둘째, 금니가 화면 아랫부분에 집중되어 사용된 것으로 보이며, 마지막으로 배경부분, 즉 허공과 수면을 나누는 경계부근에서 색의 변화가 관찰되었다. 앞에서 언급했듯 도쿄예술대학 대학원 문화재보존학 전공의 학위과정에서는 과학조사 및 선행연구 자료를 바탕으로 하되 그것에만 의존하지 않고 작가적 관점에서 살펴본 원화 표현의 특징을 부합하여 복원 모사를 제작하고 있다. 필자의 센소지본 복원 모사 작업 역시 위의 특징적 채색 표현을 작가적 관점에서 채색표현을 해석하여 복원 모사를 진행했다. 실질적인 복원모사의 제작 과정을 소개하기에 앞서 센소지본에서 보이는 위 세 가지 채색표현적 특징에 대해 구체적으로 살펴보려 한다.

#### 1. 백색 안료의 다용

먼저 타 수월관음도에 비해 백색 안료가 다량으로 사용된 부분에 대해 살펴보고자 한다. 고려불화 〈아미타삼대보살도〉, 〈아미타팔대보살도〉에서 협시보살로서 그려진 입상의 수월관음과 독존 좌상 수월관음도의 모든 수월관음은 적색의

법의를 입고 있는 형태로 그려져 있다. 그러나 이러한 협시보살로 등장한 입상의 관음상을 포함하여 필자가 확인한 모든 고려 불화에서 관음은 적색의 법의를 입고 있는 형태로 그려져 있다. 그러나 유일하게 센소지 소장 〈수월관음도〉 속 관음의 법의만이 이례적으로 백색으로 채색되어 있는데, 법의 외에 수월관음의 눈꺼풀 윗부분과 이마, 콧등, 입술 주위 역시 백색의 사용이 현저하다. 이 같은 수월관음의 얼굴에서 보이는 강한 백색 안료의 사용 역시 협시형 입상의 수월관음과 독존 수월관음 모두에서 찾아볼 수 없는 특이한 채색 방법이라 할 수 있다.

베일표현 역시 백색 안료의 사용이 확인되는데 첫 번째 층의 베일은 녹색색의 광배가 비쳐 보일 수 있도록 매우 가는 백색의 선묘를 그어 베일이 가진 본연의 투명감을 시각적으로 구현함과 동시에 광배와 수월관음 사이에서의 공간감을 표현하였고, 두세 겹으로 겹쳐진 베일은 백색의 무수한 선을 교차시켜 첫 번째 층의 베일보다 밀도감을 높이는 방법으로 입체적이면서도 사실적으로 베일의 전후관계를 표현했다. 이에 필자는 백색 안료의 사용이 화면 중심에 위치하는 백색의 법의를 입은 수월관음을 어두운 바탕에서 부각시키고 수월관음의 얼굴에서도 입체감을 주기 위한 고안이었을 가능성을 검증하는 데 중점을 두고 진행했다.

## 2. 화면 하단에 집중된 금니

앞서 금니 채색표현에 관해 특정 모티프에 한해 설명하였으나 수월관음도에는 모티프에 따라 채색법을 달리 하여 바위 부분에는 면으로, 물에서 가까운 지면에는 면과 점으로, 두광과 신광, 수월관음 육신부에 그려진 장신구와 베일, 복장 속 무늬, 연화좌(蓮華座), 산호, 공양화 등 모티프의 윤곽선, 또 그 윤곽선 안쪽 부분은 세밀한 금색 선으로 채워 표현하였으므로 사실 거의 모든 독존 좌상 수월관음도에는 화면 전체에 금니가 사용되었다 해도 과언이 아니다. 센소지본 역시 광배의 윤곽선, 광배 안쪽 바림, 수월관음의 장신구, 베일 윤곽선과 무늬를 그려 넣은 부분, 관음이 밟고 선 연화, 선재동자의 의복 윤곽선과 무늬, 선재동자가 밟고 선 지면(地面), 수면 위로 솟은 사구(砂丘), 공양화 등에 금니가 사용되었다. 이렇듯 많은 양의 금니가 사용되었음에도 화려하기보다는 청초한 인상을 가지는 것은 어떤 이유에서일까? 그것은 아마도 독존 좌상 수월관음도와 같이 모티프가 화면 전체에 채워진 것이 아니라 화면 중앙에 수직으로 배치되어 있고 금니 역시 색의 농도와 선의 강함과 약함을 조절해가며 화면 하단부에 집중적으로 사용되었기 때문이

라고 생각한다.

센소지본에서 보이는 금니의 채색표현을 자세히 설명하자면 다음과 같다. 녹색의 광배는 화면의 상단 정점에서 좌·우로 나누어져 각각 화면의 아랫부분을 향해 뻗어 나가며 삼각형 형태로 면적을 넓혀가지만 화면의 약 2분의1 부분에서부터는 그 폭이 서서히 좁아져 연화좌 부분에서 멈춰 선다. 이 형태가 마치 물방울같이 보여 물방울 관음이라고 불리기도 한다. 이렇게 정점에서부터 그려진 광배의 윤곽선 위로 비교적 두껍게 금선이 그려졌으나 그 금선의 두께는 화면의 정점 부분은 얇게 아랫부분을 향할수록 점점 두꺼워지는 변화가 보인다. 또한 광배 안쪽으로 약 1.5~3cm 폭의 금니 바림이 확인되었으며 화면 아랫부분으로 향할수록 바림의 폭은 점점 넓어지는 특징을 보였다.

광배와 연화좌가 닿은 부분 앞으로는 백색으로 무수히 교차된 베일이 화면 우측으로 길게 드리워져 있다. 이 베일의 윤곽선은 금니로 힘차지만 부드럽게 그어져 있는데, 수놓은 것을 묘사하듯 가로로 긴 점선으로 봉황과 구름무늬가 금니로 그려져 있다. 이렇게 채색된 베일은 화면 우측까지 배치되어 마치 화면 정점에서부터 금가루가 쏟아져 내려 수월관음과 관음을 감싼 광배를 따라 흘러내린 후 수면에 닿은 베일을 타고 천천히 화면 바깥쪽으로 빠져나가는 듯한 인상을 준다. 광배와 맞닿은 연화좌의 윤곽선은 물론이고 연꽃잎의 미세한 잎맥까지 금니로 세밀하게 그어져 있어 연꽃의 볼륨감을 느낄 수 있다. 연화좌 아래에는 모래를 표현하고자 한 듯 무수한 점을 금니로 촘촘히 그려 가로로 길게 형성된 사구를 표현했다.

또한 금빛으로 반짝이는 작은 점들 사이로 적색, 백색, 녹색으로 채색된 사각 형태의 모티프가 그려져 있는데 그 사각 모티프의 윤곽선 역시 금니로 그어져 이것이 보석임을 유추하게 한다. 수면 위에 지그재그로 그려진 사구로 인해 생성된 물수제비의 파문이 극세한 먹 선으로 울동감 있게 그어져 있다.

필자는 이것이 불화가 불단 안쪽에 배치되는 것을 감안하였을 때 예배자의 시선보다 높은 위치인 불단에 놓인 촛불에 의해 화면의 하단부에 사용된 금니가 더욱 빛나도록 화면을 구성하고, 잔잔하게 그려 넣은 파문을 통해 선재동자를 향해 걸음을 내딛는 수월관음의 움직임의 조용하지만 생동감을 느낄 수 있도록 착시를 의도한 것으로 해석했다. 현재 백색 안료와 마찬가지로 금니 역시 퇴색된 상태이나 필자는 금니가 가진 본연의 색감을 재현함으로써 센소지본에 표현된 금니를 사용한 채색이 달빛을 표현하고자 한 것임을 검증하고자 했다.

### 3. 배경의 색채 변화

많은 불화의 배경에 해당하는 색상은 긴 세월에 의해 갈색으로 변색하거나 퇴색된다. 센소지본 역시 단백질로 구성된 화견에 제작되었기 때문에 다른 불화와 마찬가지로 변색과 퇴색의 진행을 피할 수 없었을 것이다. 이러한 이유로 현재까지 도록에서 소개된 센소지본의 배경이 암갈색을 띠고 있는 것을 당연하게 여겨왔다. 그러나 시로노 세이지가 촬영한 원본 크기의 고해상도 사진에서는 특이하게도 화면 윗부분에 비해 허공과 수면의 경계선 주위가 밝은 암갈색을 띠고 있었다. 물론 사찰에 걸리는 불화임을 감안하면 향의 점액(脂)이 그림에 부착되어 생긴 변색일 가능성을 배제할 수 없다. 그러나 색의 변화가 시작되는 부분이 허공과 수면을 나누는 경계면이기 때문에 변색 혹은 탈색에 의한 것이 아니라 실경을 기반으로 그라데이션이 표현된 채색기법이라고 생각한다. 실경의 하늘에서 수평선에 접하는 곳이 가장 밝고 상공을 향해 어두워져 가는 모습을 연상해보자. 그것은 수면에 도착한 달빛의 입사각에 따라 빛의 반사율이 다르기 때문이다. 즉, 입사각이 수평선에 수직으로 닿을수록 반사되는 빛의 양이 많아지기 때문에 수면에 가까울수록 밝아지고 멀어질수록 빛이 산란해 어두워지는 것이다. 센소지본의 법의 부분에서도 움직임에 따른 사실적인 옷 주름의 표현이 나타나는 등 타 〈수월관음도〉에 비해 비교적 사실적인 묘사가 확인되는 점으로 미루어 볼 때, 그라데이션 기법으로 어느 정도 실경을 기반으로 한 배경을 표현한 것으로 생각한다.

필자는 센소지본의 배경에서 보이는 색의 변화는 변색과 탈색에 의한 것이 아닌 타 수월관음도와는 달리 수중으로 들어가는 빛을 방해하는 바위와 같은 모티프를 생략하고 그라데이션 기법을 이용해 수면에 반사된 달빛을 표현하고자한 작가의 공리에 의한 것임을 재현을 통해 검증했다. 이때 배경의 그라데이션 재현에 사용하는 재료로는 광물 안료가 아닌 염료를 사용했다. 그 이유로 첫째, 고해상도 사진 데이터와 고배율 단안경을 사용해 작품을 육안으로 관찰하였을 때 배경에 해당하는 부분에서 안료 입자가 확인되지 않았기 때문이다. 둘째, 선행연구에서 센소지본의 배경에 안료 입자가 남아 있다는 기록을 확인할 수 없었고, 셋째, 상수리나무(도토리)를 달인 즙으로 염색한 종이를 이용한 네즈미술관(根津美術館) 소장 〈갈지금자대방광불화엄경권제십이(褐紙金字大方廣佛華嚴經卷第十二)〉, 적색계의 염료로 염색된 화견에 금선묘만으로 그린 국립중앙박물관 소장 〈약사삼존상(藥師三尊像)〉, 흑색으로 염색한 화견에 그린 켈른시 동양미술관 소장 〈석가설법도(釈



迦說法圖》 등 염색한 기저재를 사용한 작례가 남아있기 때문이다.

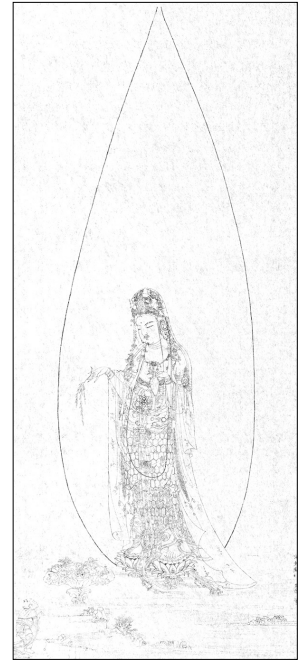
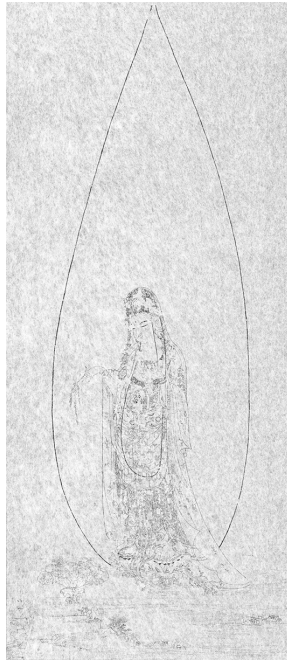
염료는 무기안료보다 빛에 의한 열화가 일어나기 쉽기 때문에 입체형 광스펙트럼 분석법을 이용한 과학조사를 실시하여도 당시 사용된 염료와 염색된 색상을 명확하게 판명하기 어렵다. 센소지본의 배경 역시 당시 어떤 재료로 바탕색을 표현하고자 하였는지는 불분명하나 필자는 센소지본의 배경에 사용할 염료로 연(蓮)을 선택했다. 이와 관련한 문헌자료로는 조선시대에 저술된 『임원경제지』의 「전공지」에 삼국시대부터 연꽃 씨앗의 껍질로 염색하였다는 기록이 남아있다. 그리고 『규합총서』에서도 탄닌 성분을 이용한 염색은 견(絹)과 친화성이 높기 때문에 주로 견직물에 사용되었는데, 재료로는 도토리, 밤, 정향, 연밥 등이 사용되었다고 한다. 또한 『대방광불화엄경』, 『묘법연화경화엄경』의 표지와 속지에도 항상 연꽃이 그려져 있는데, 『화엄경』에서는 부처의 꽃, 진리의 꽃인 연꽃이 경전 그 자체로 해석되어 왔기 때문이다. 위와 같은 이유로 연꽃이 불교에서 특별한 의미를 가지고 있고 삼국시대부터 조선시대에 이르기까지 연을 염료로 사용한 사례가 있었다는 기록을 근거로 복원모사에 연을 이용한 염색을 시도했다. 복원모사의 염료로는 함안박물관에서 700년 전 고려시대의 연의 씨앗으로 복원한 연을 제공받아 사용했는데, 함안군에서 복원한 이 아라홍련이라는 연꽃은 고려불화에 나오는 연꽃과 흡사한 모습을 하고 있어 한때 화제가 되기도 했다.

#### IV. 센소지 <수월관음도>의 복원모사 제작과정

지금까지 작가의 시점으로 살펴본 센소지본의 세 가지 채색표현의 특징은 ‘물에 비친 달빛’을 사실적으로 표현함으로써 화면에 존재하지 않는 달을 간접적으로 시각화하기 위한 채색표현으로 이해된다. 앞선 내용을 토대로 작가적 관점에서 살펴본 채색표현의 특징을 육신, 법의, 광배부분으로 나누어 간략하게 살펴보고, 센소지본에 나타난 채색표현의 특징을 재현한 복원모사의 결과를 소개하고자 한다.

추정 복원모사를 진행하기 위해 센소지에서 제공받은 사진 데이터를 작품과 같은 실물 크기로 인쇄하고, 이교수로 번짐 방지 처리를 한 얇은 종이를 인쇄한 실물 크기의 사진 위에 올려 고정된 후, 막대기에 종이의 하단부를 붙여 그 막대기를 굴러가며 그림의 잔상을 그려 선을 추출했다. 이 작업을 ‘아게우쓰시(上げ写)’라고 한다. 위와 같은 방법으로 백묘도(白描圖)를 완성시킨 후 39점의 독존 <수월관

음도)는 물론 <아미타삼대보살도>, <아미타팔대보살도> 속에 협시보살로서 그려진 입상의 수월관음 도상을 면밀히 검토하여 결손된 부분을 복원했다. 도6-1, 6-2 복원한 결손부는 아래의 그림과 같이 붉은색으로 체크하여 복원된 부분을 한눈에 알아 볼 수 있도록 했다. 결손된 도상을 복원한 그림을 화견에 옮기기 전 작업으로 화견 전면에 먼저 염색을 했다. 여기에 사용된 염료는 앞서 서술한 것과 같이 함안군박물관에서 제공받은 연잉과 줄기로, 화면에 그라데이션 효과를 얻기 위해 염료에 화견을 염액에 담구어 염색하지 않고 화견을 나무틀에 고정시킨 후 결이 부드러운 붓을 사용해 염색했다. 매염제로는 명반을 사용했는데, 산성이 높아질수록 밝은 황색으로 변색하므로 주의해서 다뤄야 한다. 원하는 색으로 염색이 되었을 경우 여분의 명반을 제거한 후 통풍이 잘 되는 그늘에서 충분히 건조시켰다. 그 후 준비된 화견 위에 먹으로 선묘를 옮긴 후 천연 광물 안료와 아교를 사용해 채색했다. 채색에 사용된 안료는 선행연구 및 센소지 학예연구사 후지모토 유우지(藤本裕二)의 논문과 2016년 공개된 센오쿠하코쿠칸 소장 <수월관음도>의 수리 시 공개한 자료를 참고했다.



6-1  
현재 상태의 백묘  
141.6×61.6cm

6-2  
복원 후 백묘  
148.5×66.4cm

## 1. 육신

고려불화에 그려진 보살의 육신의 색은 금색과 피부색으로 크게 두 가지로 구분할 수 있는데, 피부색의 종류로는 짙은 갈색이나 붉은 빛이 강한 피부색이 확인된다. 2017년 3월 네즈미술관에서 열린 <고려불화전>에서 확인한 센소지본의 육신은 도록이나 센소지에서 제공받은 고해상 사진 데이터에서 확인한 바와 같이 진한 갈색을 띠고 있었으며 주색으로 바림이 되어있었다. 선행연구에 의하면 고려불화에 그려진 부처와 보살의 육신은 주로 연백과 백토를 사용한 것으로 추정된다. 이에 필자는 과학조사에서 확인된 결과를 도입하기 전에 대표적인 백색계 안료인 백토와 연백에 주색을 섞어 피부색을 만든 후 두 안료에서 보이는 특징을 확인

하고, 어떤 안료가 육신을 채색하기에 효과적인지 테스트를 통해 직접 검증하고자 했다. 그 결과 백토에 주색을 섞어 채색을 할 경우 넓은 면적을 균등하게 채색하지 못하고 붓의 흔적과 얼룩이 남았다. 또한 배채 후, 앞면에서 주색으로 바림을 할 때 안료가 흡수되어 붉은색 얼룩이 남는 현상이 보였으므로 육신의 넓은 면적과 온화한 얼굴을 표현하는 데 있어 백토의 사용은 부적합하다고 판단했다. 반면 연백을 베이스로 채색한 경우 백토로 채색했을 때와 달리 붓의 흔적이나 얼룩 없이 채색이 가능했고, 주색으로 바림했을 때 붉은색의 자연스러운 색 단계가 위화감 없이 표현되었으며 전체적으로 부드러운 육신의 표현 역시 가능했다. 위와 같은 이유에서 필자는 여러 선행연구에서 공통으로 제시된 백색 안료 중 연백을 곱게 개어 소량의 주색을 섞어 부드러운 피부색을 표현하는 데 사용했다.

## 2. 법의

센소지본에서는 착의 즉, 법의와 띠, 베일의 전후관계에 따라 백색 안료의 두께 차가 관찰되었다. 그것은 분명 백색 안료를 바르는 횟수를 조절함으로써 착의의 겹침과 전후관계를 표현하고자 한 것으로 보인다. 또한 타 〈수월관음도〉에서보다 다량으로 사용된 백색을 이용하여 어두운 배경에서 수월관음이 더욱 두드러져 보일 수 있도록 하이라이트 효과를 준 것으로 생각한다.

센소지본의 법의는 모든 수월관음의 법의와 같은 적색이 아니라 옅은 암갈색을 띠는 백색 바탕에 쪽색에 가까운 연하면서도 푸른 계열의 색상으로 채색되어 있다. 소량의 주와 연백을 혼색하여 배채하여 밝은 암갈색을 띠는 법의의 바탕색을 만들고 백색분양을 그려본 결과, 원본과 흡사한 모습의 투명감이 있는 법의를 표현할 수 있었다. 다음으로 백색 무늬 사이로 보이는 연하고 푸른 계열의 색상을 표현하기 위해 배채된 화견의 앞면에서 군청(群靑)으로 백색의 육각무늬와 육각무늬 속 꽃무늬를 그려 넣어 보았다. 그러나 이 경우에는 법의가 다소 무거워 보이는 동시에 원본과 같은 투명감을 이끌어낼 수 없었다. 이 때문에 광물안료인 군청이 아닌 쪽으로 재차 테스트를 진행했다. 앞의 방법과 마찬가지로 소량의 주와 연백을 혼색하여 배채하고 화견의 앞면에서 안료화시킨 쪽을 이용해 채색한 후 백색 무늬를 그려 넣은 결과 군청으로 채색했을 때보다 투명하고 부드러운 비단을 표현하는 것이 가능했으며 수월관음의 움직임에 의해서 생긴 옷주름 역시 부드럽게 표현할 수 있었다.

### 3. 광배

넓은 면적의 수직으로 그려진 광배에는 녹청(綠靑)이 매우 결속력 있게 채색되어 있다. 필자는 녹청의 박락이 적고 발색이 유지되고 있는 이유로 안료를 화견(섬유) 사이에 스며들 수 있도록 열게 여러 번 바림하여 채색했기 때문이라고 생각한다. 광배에 채색된 녹청은 수월관음 주변 약 2.5~3cm 부분에는 열게 채색되었으나 광배 윤곽선 부분을 향할수록 안료 층이 점차 두꺼워지도록 채색되어 있다. 또한 광배의 짙은 금색 윤곽선과 그 윤곽선 안쪽의 금니 바림, 녹청 채색층 사이에는 화면 윗부분의 배경색과 흡사한 짙은 암갈색이 광배 윤곽선을 따라 띠를 형성하듯 표현되어 있으나 안료의 입자는 확인되지 않았다. 후지모토 유우지 선생 역시 선행연구에서 해당 부분에 광물안료가 아닌 먹이 사용되었을 것으로 서술한 바 있다.

필자는 선행연구와 목시(目視) 조사를 통해 확인한 내용을 토대로 녹색의 광배를 채색했다. 자연스럽게 바림하기 위해 광배에 해당하는 면에 물을 균등히 바르고 녹청을 채색했다. 그 후 녹청의 입자가 섬유 속 깊숙이 스며들 수 있도록 붓으로 비질하듯 쓸어가며 바림했다. 이때 화견에 수분이 부족하면 얼룩이 생기기 쉬우므로 수분을 충분히 유지하도록 주의를 기울여야 했다. 앞서 서술하였듯 수월관음 주변 약 2.5~3cm, 광배의 짙은 금색 윤곽선 안쪽 약 3~5cm부분을 열게 채색한 이유로 수월관음 도상과 광배의 금색 윤곽선 사이는 편평하지만 다소 모퉁한 상태의 안료층이 형성되었다. 만약 도상과 광배의 윤곽선에 근접한 부분까지 녹청이 채색되었다면 베일과 광배 사이의 전후관계, 광배와 배경 사이의 전후관계가 형성되지 않아 베일의 투명함은 물론이고 공간감까지 얻지 못하는 결과를 낳았을 것이라 생각한다. 즉, 넓은 면적을 한 가지 안료를 사용하여 채색했지만 안료의 두께의 변화를 주어 모티프와 모티프 사이의 입체 효과를 얻을 수 있었다.

### 4. 재현을 통한 검증

여타의 전형화된 수월관음도에는 수면과 지면이 닿는 부분과 바위 아랫부분에 금니 농도의 변화를 주거나 금니가 채색되는 면적에 변화를 주는 것과 같은 채색방법으로 물에 비친 달이 반사된 모습을 표현하였으나, 센소지본에는 물에 반사된 빛이 닿을 모티프 자체가 그려지지 않은 점에 대해서는 앞서 서술한 바 있다. 필

자는 센소지본의 채색표현 상의 특징인 백색 안료의 다량 사용, 화면 하단의 금분의 집중적 사용, 어두운 배경에서 색의 변화가 보이는 점과 같은 채색표현 상의 특징이 달빛을 표현하기 위한 채색기법으로 상정하고 센소지본에 보이는 세 가지 채색표현을 재현하였는데, 이에 대한 검증 과정을 간략히 소개하고자 한다.

#### 가. 수월관음의 얼굴, 법의와 베일

백색안료를 다량으로 사용하여 모티프를 사실적으로 표현함으로써 어두운 갈색 배경에 독존의 수월관음을 더욱 입체적으로 표현할 수 있었다. 백색 안료로의 사용으로 이른바 하이라이트 효과를 얻은 것이다.<sup>도7-1, 7-2</sup>

#### 나. 수면

금니 채색이 화면의 정점에서 아랫부분으로 내려갈수록 점차 증가하고 있는 것처럼 보이도록 표현함으로써 시선이 화면 하단에 다다를수록 수면으로부터 반사된 달빛의 면적이 확산되고 있는 것과 같이 느끼게 하는 시각적 효과를 얻을 수 있었다.<sup>도8</sup>

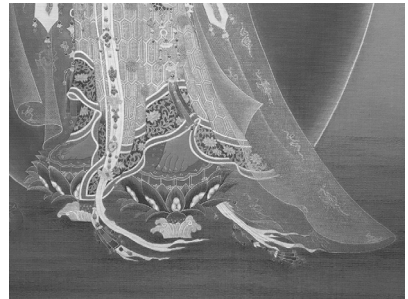
7-1  
수월관음의 얼굴 부분  
추정복원모사

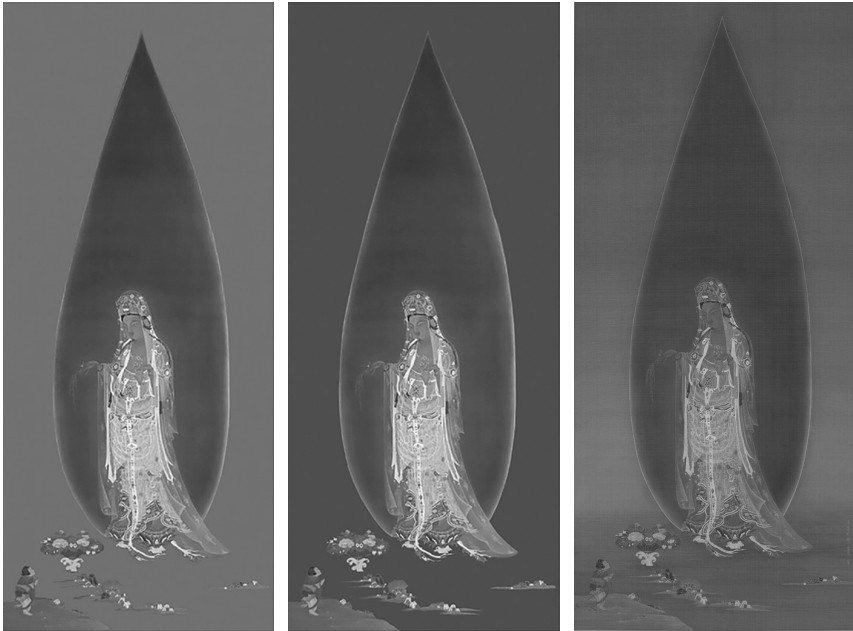
7-2  
법의와 베일 부분  
추정복원모사

8  
수면 부분 추정복원모사

#### 다. 배경

CG를 이용하여 완성된 모사에서 수월관음 부분을 분리시켜 단색 바탕에 올려놓고, 완성된 모사와 비교해 보았다. 그 결과 그라데이션 처리된 바탕에 채색된 복원모사가 수면과 허공의 경계면이 위화감 없이 표현되었음이 확인되었고 공간감 역시 형성되었음을 알 수 있다. 더불어 수면에 반사되는 달빛을 더욱 극대화시킬 수 있는 효과를 얻을 수 있었다.<sup>도9-1, 9-2, 9-3</sup>





9-1, 9-2

연잎에서 추출한 염료를 사용하여 염색한 칼라 샘플 중 가장 진한 색과 연한 색을 선택 배경색으로 설정 CG로 복원모사한 도상을 올려놓은 것

9-3

배경에 그라데이션이 도입된 추정복원모사

위와 같은 추정 복원모사는 좁은 의미로는 화면에 그려지지 않은 달을 간접적으로 시각화한 것이라 할 수 있겠고, 넓은 의미로는 백색 안료에 의한 하이라이트, 특수하게 사용된 금니와 배경에 도입한 그라데이션이라는 채색기법으로 어둠 속에서도 스포트라이트를 받은 것처럼 물에 비친 달빛을 한껏 받아 빛나는 수월관음이 선재동자를 향해 발을 내딛는 모습을 표현할 수 있었다.

## V. 맺음말

복원 연구는 연구 대상 작품의 소장처의 협력을 받아 열람과 과학조사를 진행하며 작품에 사용된 재료를 선택하는 것이 일반적이다. 그러나 고려불화의 복원모사는 소장처의 협력을 받는 것이 타 작품에 비해 어려운 실정이기 때문에 일본 내에서는 130점에 달하는 많은 작품이 소장되어 있음에도 불구하고 고려불화의 복원 연구는 활발히 이루어지지 못하고 있다. 소장처의 협력을 받기 어려운 이유는 앞서 서술한 바와 같이 대부분 비불로 분류되어 있기 때문에 공개하는 경우가 드물며, 많은 작품이 일본으로 유입된 경로가 확실하지 않아 도난 문화재로 인식

되어 있기 때문에 전시회에서 공개됨과 동시에 문화재 환수의 목소리가 높아지는 점을 우려한 소장처에서는 좀처럼 세상에 공개하려 하지 않기 때문이다. 센소지본 역시 작품의 보존 상태가 좋지 않고 비공개 불화이기 때문에 주체적으로 과학조사를 진행할 수 없었다. 그러나 선행연구와 더불어 복원 연구 대상 작품과 유사한 작품에 대한 정보를 수집, 그 데이터를 참고로 도상을 복원하였고, 이와 더불어 작가적인 견해로 해석한 채색표현에 대한 의문점을 실제로 재현하여 검증하는 방법으로 복원 연구를 진행했다.

필자는 복원 연구에 있어 가장 중요한 점은 원본 작품의 관찰이라고 생각한다. 그러나 현재 일본에 소장되어 있는 고려불화뿐만 아니라 국내 소장 고려불화조차도 연구 허가는 물론이고 전시를 통한 실견조차 어려운 실정이기 때문에 복원 연구는 기존 연구 자료와 도록 속의 작은 도판에 의지할 수밖에 없는 실정이다. 화려하고 섬세한 고려불화의 극세한 선묘와 미묘한 채색 표현을 도판으로 확인하기에는 객관적이지 못한 판단을 할 위험이 따른다. 따라서 고려불화의 복원 연구가 보다 적극적이고 활발하게 이루어지기 위해서는 한국 내의 소장처부터 자료 공개 및 적극적인 연구 협력이 필요하다고 생각한다. 관계 기관의 전폭적인 협력과 더불어 복원 연구자의 작가적인 견해가 더해져 완성된 고려불화의 복원 모사가 원본을 대신하여 고려시대의 불교문화를 접할 수 있도록 활용되는 날을 기대해 본다.

**주제어 keywords**

센소지 淺草寺 Sensō-ji, 고려 Goryeo, 〈수월관음도〉 *Water-Moon Avalokiteshvara painting*, 복원모사 the copy restoration

투고일 2018년 8월 31일 | 심사일 2018년 9월 12일 | 게재확정일 2018년 10월 30일

- 菊竹淳一 Kikutake, Junichi · 정우택 Chung, Woothak, 『高麗時代の 佛畫 *Buddhist Paintings of the Goryeo Dynasty*』, 서울: 시공사 Seoul: Sigonsa, 2000.
- 有賀祥隆 Ariga, Yoshitaka, 『仏画の鑑賞基礎知識 *Butga no Kansho Kisochoisiki*』, 東京: 至文堂 Tokyo: Shibundo, 1996.
- 『高麗仏画-香りたつ装飾美 *The Fragrant Sublime: Koryō Buddhist Paintings*』, 京都: 公益財団法人 泉屋博古館 Kyoto: Sen-Oku Hakukokan Museum; 東京: 公益財団法人 根津美術館 Tokyo: Nezu Museum, 2016. 11.
- 藤元裕二 Fujimoto, Yuji, 「浅草寺所蔵「水月観音像」の美術史的位相-高麗佛畫における中國繪畫受容の一側面 *The Art Historical Positioning of Sensoji's Water Moon Avalokitesvara: One Aspect of Chinese Painting Reception in Goryeo Dynasty Buddhist Paintings*」, 『国華 *Kokka*』117: 1, 東京: 国華社 Tokyo: Kokkasha, 2011. 8.
- 林進 Hayashi, Susumu, 「高麗時代の水月観音像について *About Water Moon Avalokitesvara of the Goryeo Dynasty*」, 『美術史 *Bijutsushi*』102, 東京: 美術史学会 Tokyo: The Japan Art History Society, 1977.
- 木村清孝 Kimura, Kiyotaka, 『法華經入門 *Kegonkyo Nyumon*』, 東京: 角川ソフィア文庫 Tokyo: Kadokawa Sophia Bunko, 2015.
- 『日本の美術 418 日本の宋元仏画 *Nihon no Bijutsu: Buddhist Paintings of the Sung and Yuan Periods in Japan*』, 東京: 至文堂 Tokyo: Shibundo, 2001. 3.
- 『日本美術全集 *Nihon Bijutsu Zenshu*』, 東京: 小学館 Tokyo: Shogakkan, 2015.
- 大角修 Okado, Osamu, 『善財童子の旅 *Zenzai Doji no Tabi*』, 東京: 春秋社 Tokyo: Shunjusha, 2014.
- 朴銀卿 Park, Eun-kyung ·金正善 Kim, Jung-seon, 「大徳寺所蔵《水月観音図》の供養人物群像に関する新解釈 *A New Interpretation of the Food-Offering Figures in the Water-Moon Avalokitesvara Painting at Daitokuji in Kyoto*」, 『美術研究 *The Bijutsu Kenkiu: the Journal of Art Studies*』391, 東京: 東京文化財研究所 Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 2007. 3.
- 『高麗仏画展 *Special Exhibition Korean Paintings of Koryo Dynasty*』, 奈良: 大和文華館 Nara: The Museum Yamatobunkakan, 1978.
- 谷口耕生 Taniguchi, Kosei, 「水月観音像 *Water Moon Avalokitesvara*」, 『国華 *Kokka*』110: 8, 東京: 国華社 Tokyo: Kokkasha, 2005. 3.
- 米澤嘉圃 Yonezawa, Yoshiho, 「慧虚筆水月観音像 *Water Moon Avalokitesvara by Hyeheo*」, 『国華 *Kokka*』666, 東京: 国華社 Tokyo: Kokkasha, 1947.
- 吉田宏志 Yoshida, Hiroshi, 「高麗仏画の紀年作品 *Standard Works in Buddhist Paintings of the Goryeo Dynasty*」, 『高麗佛畫 *Buddhist Paintings of the Goryeo Dynasty*』, 東京: 朝日新聞社 Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1981.



Sensō-ji Collection of Goryeo  
*Water-Moon Avalokiteshvara Painting* Creating  
Copy Restoration through Coloring Contemplation

**Kim, Hyein**

Although Buddhist painting of Goryeo was treated with a different status compared to Japanese and Chinese Buddhist painting in Japan, practical research, such as copy restoration, are unexpectedly showing active progress. There are various reasons, including difficulty in interpreting coloring techniques, however, the main reason is because there are probably many denied attempts to copy the principle icon, the main subject of religious beliefs, since Goryeo Buddhist are fundamentally treated as secret statue of 'Budda' in Japanese temples and shrines. The purpose of this dissertation is to mainly introduce the 'moonlight' among the copy restoration process of the original 'Water-Moon Avalokiteshvara painting', which did not receive great attention from the Korean and Japanese researchers in the area of conducting restoration research of Goryeo Buddhist painting. Many coloring techniques, which does not appear on other pieces, besides the gold painting used on the original 'Water-Moon Avalokiteshvara painting(水月觀音圖)' indirectly visualizes the moon particularly for the Sensō-ji(淺草寺) collection of Goryeo *Water-Moon Avalokiteshvara painting*. The author will first study the technical features of the original 'Water-Moon Avalokiteshvara painting' in perspective of the 39 of 40 *Water-Moon Avalokiteshvara painting* pieces verified so far, then the expressive technique features of the Sensō-ji collection and the process of pictorial copying to restore it will be examined.