

중국의 八仙過海圖와 비교하여 본 조선 후기 安中植·趙錫晉의 《海上群仙圖》

張賢珠*

< 목 차 >

1. 서론
2. '八仙過海'의 이야기와 그림
 - 2.1 이야기
 - 2.2 그림
3. 《海上群仙圖》의 내용
 - 3.1 魁星
 - 3.2 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾
 - 3.3 張果老, 鐵拐李
4. 八仙過海圖와 《海上群仙圖》의 비교
 - 4.1 八仙이라는 群體와 八仙過海의 의미
 - 4.2 《海上群仙圖》의 의미
5. 결론

1. 서론

老舍의 《茶館》에서는 “좋아요, 우리도 그럼 八仙이 바다를 건너며 각기 신통력을 부린 것처럼 해보도록 합시다! 하하하!”¹⁾ 라는 대사가 등장한다. “八仙過海, 各顯神通”, 여덟 명의 각기 다른 개성을 지닌 신선들이 무리가 되어 바다를 건너면서 한 명씩 자신들의 재주를 뽐낸다는 이 말은, 오늘날 중국에서 휴

* 梨花女子大學校 中語中文學科 講師.

1) 老舍, 《茶館》, 第一幕: “說得好, 咱們就八仙過海, 各顯其能吧! 哈哈!”

대전화의 다채롭고 신기한 기능을 설명하는 말로도 사용되는 중국인에게 친숙한 구절이다.

八仙은 宋代 이후로 중국에 새로이 등장한 민간의 신선들로, 鍾離權, 呂洞賓, 鐵拐李, 張果老, 何仙姑, 藍采和, 曹國舅, 韓湘子를 가리키며 이들은 元代 이후 중국의 대표적인 신선들이 된다. 宋代까지 이들은 민간에서 개별적인 신선들로 존재하였으며, 元代에 이르러 ‘八仙’이라는 집합체가 형성되었다. 元 雜劇에 八仙이 등장하며, 그러나 이때에 八仙은 아직 구성원이 고정적이지 않은 형태였다. 몇몇만이 무리 짓기도 하였고, 8명의 신선 가운데 구성원의 변화도 있었으며, 동시에 그들을 ‘八仙’이라고 명확히 지칭하지도 않았다. 반면에 元代에 八仙을 그려 넣은 동일한 스타일의 도자들이 발견되며 그림에서도 그려지고 있어서, 元代에 이들은 이미 민간에 ‘八仙’으로 널리 알려진 것으로 보인다.

八仙은 민간에서 祈福의 대상으로 열렬히 숭배되었다. 일례로, 清代에 출판된 《金瓶梅》의 삽화에는 원래 소설의 내용 및 삽화와는 다른 삽화가 변형되어 수록되어 있다. 《金瓶梅》 제66화를 그린 이 삽화에는 西門慶이 제사를 지내는 제단에, 원래는 등장하지 않았던 八仙이 병풍에 그려져 있다.²⁾ 이를 통해 당시 八仙 신앙의 성행과 영향력을 짐작할 수 있다(그림 1).

八仙이 바다를 건너며 재주를 부리는 이야기를 중국에서는 ‘八仙過海’라 부



[그림 1] 《Ximen Asks the Taoist, Huang, to Hold a Memorial Service for His Sixth Mistress Ping》

2) 清 康熙年間에 그려진 이 삽화는, 《金瓶梅》 66회의 삽화이다. 66회에서 西門慶이 李瓶兒가 죽은 지 五七日 되는 날에 黃真人을 집으로 불러서 제사를 지내는데, 이때 제단에 三清과 四御, 그리고 여러 도교의 신들이 묘사되어 있지만 八仙은 언급되어 있지 않다. 66회의 삽화에서도 제단에 八仙의 그림을 그려있지 않다. 그러나 康熙年間에 그려진 이 그림에는 제단의 병풍에 八仙이 그려져 있다. 자세한 것은 <도교 신선화의 도상적 기능> (조인수, 《한국미술사교육학회지》, 제15호, 2001)의 70-72쪽을 참조할 것.

르고, 그것을 묘사한 그림을 ‘八仙過海圖’라고 한다. 한국에서도 八仙過海圖가 그려졌고, 波上群仙圖, 海上群仙圖, 群仙慶壽圖 등의 이름으로 불렸던 것으로 보인다. 오늘날 볼 수 있는 한국의 八仙過海圖 가운데에 가장 이른 시기의 것은 尹德熙(1685-1776)의 《海仙慶壽圖》이며, 이후 金弘道의 《海上群仙圖》, 국립중앙박물관에 소장된 작자 미상의 또다른 《海上群仙圖》를 비롯, 조선 후기 상당수 제작되었던 《瑤池宴圖》 등에서 八仙過海의 모습을 볼 수 있다.

본 논문에서 다루는 한양대학교 소장 《海上群仙圖》(1892)는 조선 말기의 유명한 화가였던 安中植(1861-1919)과 趙錫晉(1853-1920)의 합작품으로, 한 폭의 화면에 呂洞賓과 鍾離權, 赤脚仙, 張果老, 鐵拐李의 다섯 신선들과 魁星이 바다 위에 있는 모습을 그렸다.

그림 상단에는 그림 속에 등장하는 각 圖像을 설명하는 간략한 소개가 쓰여 있다.

본래 크고 건장하나 절름발이가 되어, 華山의 모임에 참석하여 참된 모습을 드러내었네. 호리병을 등에 매고 표연히 사라지더니, 金丹을 만들고 道經을 읽는, 鐵拐道人. 박쥐를 곁에 데리고 날아다니며 혼돈을 열고는, 中條山 위에 나귀를 타고 왔구나. 세상은 바뀌어 주관하는 사람이 없고, 또한 바둑 한 번에 한 劫을 순회하는, 張果老. 맨 발에 봉두난발이라 나이를 셀 수가 없으며, 十洲와 三神山을 마음껏 돌아다녔네. 인간 세상은 蓬萊山과 떨어진지 오래라, 금 두꺼비 짝을 삼아 데리고, 신선들을 만나네, 赤脚仙. 王陽子,³⁾ 호는 雲房先生, 출생한지 7일 만에 필필 뛰어다니며 말하기를, “몸은 紫府를 유랑하고, 이름은 玉京에 써두었다.” 漢나라 때에 대장수가 된 후 東華先生을 만나서, 長生의 비밀을 전수 받은, 鍾離權. 앉으나 누우나 항상 술 한 병을 지니고는, 두 눈으로 서울을 알아보지 못하게 하였네. 하늘과 땅은 너무나 크고 이름이 없으며, 인간 세상의 한낱 장부로서 흠어질 뿐이로구나, 呂祖師. 글에 밝은 魁, 많고 많아, 너무 많아 셀 수가 없도다. 너의 술은 이미

3) 원문에 王陽子 혹은 玉陽子라고 쓰고 있다. 《歷世眞仙體道通鑑》, 《純陽帝君神化妙通紀》, 《八仙出處東遊記》, 《唐代呂純陽得到飛劍記》 등 鍾離權에 관한 기록과 이야기가 있는 대부분의 텍스트에서 그의 號를 正陽子로 쓰며, 일반적으로 正陽子로 널리 알려져 있다. 元代 全眞教에서는 鍾離權을 正陽祖師라고 명명하고 있다. 王世貞의 《列仙全傳》에는 鍾離權의 號를 正陽子로 쓰지 않고 王陽子라고 쓰고 있는데 일반적인 호칭은 아니다. 본 그림에서는 王자 옆에 점을 찍어두었는데 玉陽子인지 王陽子인지 불분명하다. 그리고 이것이 正陽子の 誤記인지, 아니면 王陽子 혹은 玉陽子로 쓴 것인지 불분명하다.

맑고, 너의 안주는 이미 향기로우니, 오직 나 魁星이, 그 빛을 뿜어내고 그 밝음이 영험하다. 魁星⁴⁾

한국의 群仙圖에서는 일반적으로 八仙을 그리거나 혹은 이보다 많은 수의 신선을 표현하는데, 安中植과 趙錫晉의 《海上群仙圖》에는 다섯 명의 신선이 등장하며 이것은 群仙圖 가운데에 드문 예이다. 더욱이 이전의 海上群仙圖에서는 볼 수 없었던 魁星이 새롭게 등장하는 것으로 보아 조선 말 신선 圖像의 변화양상을 보여주는 것으로 보기도 한다.⁵⁾ 중국의 八仙過海圖와 비교해 볼 때에도 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》는 八仙과 八仙過海圖가 조선에 수용되어 독자적인 특성을 드러내고 있는 것으로 보인다. 본 논문에서는 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》를 중국의 八仙過海圖와 비교하여 《海上群仙圖》의 의미를 살펴보고, 나아가 조선 후기에 이와 같은 그림이 그려질 수 있었던 배경을 분석해보고자 한다.

2. ‘八仙過海’의 이야기와 그림

2.1 이야기

八仙이 바다를 건너가며神通한 능력을 부린다는 이 이야기는 현존하는 작품 가운데 元末明初의 雜劇 《爭玉板八仙過海》에서 처음 볼 수 있다. 雜劇의

4) 本質魁化跛行, 華山赴會顯真靈, 葫蘆背負飄然去, 練過金丹讀道經, 鐵拐道人. 蝙蝠隨飛混沌開, 中條山上跨驢來, 桑田滄海無人管, 又打棋枰一劫回, 張果老. 赤脚蓬頭不計年, 十洲三島任蹁躚, 蓬萊久隔人間世, 常伴金蟾衆衆仙, 赤脚仙. 王陽子, 又號雲房先生, 生七日躍然而言曰: “身游紫府, 名書玉京.” 仕漢爲大將, 後遇東華先生, 授長生真訣, 鐘離權. 坐臥常攜酒一壺, 不教雙眼識皇都, 乾坤許大無名姓, 疏散人間一丈夫, 呂祖師. 文明之魁, 車載斗量, 不可勝計, 爾酒既清, 爾穀既馨, 惟吾魁, 其光賁, 其炳靈, 魁星.

5) 배원정, <한양대학교박물관 소장 <海上群仙圖> 연구>, 《고문화》 제73집, 2009, 95쪽(이하, 배원정). 安中植과 趙錫晉의 《海上群仙圖》에 대한 연구는 아직까지 활발하지 않은 편으로, 배원정의 본 논문과 간간 간략하게 그림에 대해 도록에 소개되어 온 정도이다.

이야기는 이러하다: 白雲仙仗이 봉래산에서 성대하게 牧丹을 감상하는 연회를 열고, 八仙과 五聖을 초청한다. 八仙은 연회를 마치고 돌아가던 중에 동해에서 雲霧를 타지 않고 각기神通력을 부려서 바다를 건너기로 한다. 八仙은 자신이 지닌 상징물을 바다에 던지는데, 이것이 동해를 소란스럽게 만들어 東海龍王은 부하를 보내어 무슨 일이 발생하였는지 알아보게 한다. 藍采和가 자신의 玉板을 바다에 던졌을 때, 八仙과 용왕의 부하 간에 충돌이 일어나 용왕의 아들 摩揭과 龍毒이 藍采和를 용궁으로 끌고 내려온다. 呂洞賓이 藍采和를 구하였으나, 그의 옥판은 돌려받지 못하였고, 八仙은 분노하여 용왕의 아들 摩揭를 죽이고, 龍毒를 다치게 하였다. 동해용왕은 북해, 남해, 서해용왕과 합작하고 三官에 도움을 청한다. 五聖은 八仙을 도왔으며, 바다는 대격전의 무대가 된다. 如來佛이 출현하여 이들을 중재하여 전쟁은 평화를 맞이한다.

“八仙過海, 各顯神通”이라는 말은 바로 《爭玉板八仙過海》에 등장한 구절이다. 《西遊記》 81회를 보면 손오공이 鎮海寺의 승려들에게 요괴를 무찔러 없애겠다고 호언장담을 하면서 자신의神通력을 묘사할 때에 “이것이 바로 八仙이 함께 바다를 건너면서, 각기 자신의神通력을 발휘한 것과 같은 것이지!”⁶⁾라고 말한다. 《西遊記》의 이 같은 표현은, 八仙이 바다를 건너면서神通력을 부리는 이 이야기가 당시에 상당히 보편적으로 알려져 있었음을 말해준다.

八仙過海의 이야기는 明代에 소설에서 활발히 전개된다. 吳元泰(약 1566전후)의 《八仙出處東遊記》(이하, 《東遊記》)는 八仙의 활약을 다룬 소설로 이전까지의 모든 八仙의 이야기를 수집하여 종합하였다. 全篇은 모두 56회로, 48회부터 본격적으로 八仙이 바다를 건너는 이야기가 펼쳐진다. 雜劇 《爭玉板八仙過海》에서 백운선장의 연회에 참석하고 돌아오던 八仙은, 소설 《東遊記》에서는 西王母의 蟠桃會에 참석하는 것으로 변화한다.

八仙이 西王母의 蟠桃會 혹은 西王母의 瑤池宴會에 참석하여 西王母의 長壽를 기원하고 축하하는 이야기는 元 雜劇에서도 보인다. 예를 들어, 《呂洞賓三度城南柳》에서 八仙 가운데 한 명인 呂洞賓은 老柳와 小桃를 度脫시킨 후에

6) 羅貫中, 《西遊記》, 제81회: “正是八仙同過海, 獨自顯神通!”.

극의 마지막에 이르러 이들을 데리고 西王母의 蟠桃會에 참석한다. 거기에는 이미 나머지 일곱 신선이 참석하여 그들을 맞이하며, 西王母의 慶壽會는 성대하게 열린다. 《呂洞賓三度城南柳》와 같은 도탈을 주제로 한 극을 神仙度化劇이라고 하는데, 元 雜劇의 신선도화극은 대체로 극의 마지막에 八仙이 함께 모이며 度脫한 사람을 소개하며 축하하고, 西王母의 長壽를 기원하는 장면이 펼쳐진다. 그러나 《呂洞賓三度城南柳》에서 慶壽會가 끝나고 呂洞賓은 신선이 된 老柳와 小桃과 함께 떠나는 것처럼, 《東遊記》에 출현한 蟠桃會와 八仙이 바다를 건너는 이야기의 결합은 원래는 西王母와 관련이 없는 독립적인 이야기였다.

明 傳奇에는 상당히 많은 西王母의 慶壽戲이 있는데, 여기에 八仙은 다른 신들, 예를 들어 麻姑, 南極星, 三官, 福祿壽, 光城子, 姮娥와 함께 西王母의 잔치를 축하한다. 이 중에서 특별히 八仙이 주체가 되어 西王母의 長壽를 축하하는 극을 ‘八仙慶壽戲’라고 불렀다. 八仙慶壽戲를 비롯 慶壽戲의 종류는 다양했지만, 慶壽의 장면에는 일정한 모식이 있었다. 우선 八仙을 소개하고, 西王母에게 獻上된 선물을 소개한 다음, 祝壽의 노래를 부르고, 춤과 술을 즐기는 것이다.⁷⁾ 이처럼 八仙은 明代 西王母의 연회에서 핵심적인 요소였다.⁸⁾ 그러나 八仙이 핵심적인 요소임에도 불구하고, 明 傳奇에서 八仙過海의 흥미진진한 이야기와 西王母의 慶壽 이야기가 결합한 형태는 매우 드문 것 같다. 또한 明代에 八仙過海를 劇에서 다룬 것은 《爭玉板八仙過海》만이 오늘날까지 전해지는데, 明代에 이르러 八仙의 이야기가 소설로 집대성 된 것과는 달리 明 傳奇에서는 八仙過海의 이야기가 비교적 덜 다루어진 주제였던 것으로 보인다.

清代에 이르러, 地方戲인 京劇과 崑曲에서 八仙過海의 이야기는 《東遊記》 또는 ‘呂洞賓戲白牡丹’의 내용과 결합하기도 하고, 완전히 다른 내용으로 변모하기도 한다.清代에 쓰여진 八仙의 소설 《八仙得道傳》, 《八仙緣》 등에서

7) 黨芳莉, 《八仙信仰與文學研究》(哈爾濱: 黑龍江人民出版社, 2000), 231쪽(이하, 黨芳莉).

8) 八仙이 慶壽劇으로 편입된 것에 대해, 浦江淸은 이것이 傳奇에서 生旦淨丑 역할의 배분 문제 때문이라고 말하고 있다(浦江淸, <八仙考>, 《清華大學學報(自然科學版)》, 1936年 1期, 102-103쪽, 이하 浦江淸).

도 八仙過海의 이야기가 등장한다.

八仙의 이야기가 西王母의 慶壽 이야기에 포함되고, 慶壽의 주제가 궁중⁹⁾과 민간에 널리 유행하게 되면서, 이후 八仙過海의 이야기보다 慶壽의 이야기가 널리 인기를 얻었던 것 같다. 그리고 傳奇와 소설의 이 같은 차이는 실제로 상연되는 극에는 八仙이 기복과 장수를 기원하는 의미로 사용되었고, 소설은 장편의 재미있는 이야기를 써야하기 때문에 八仙過海의 흥미진진한 이야기를 포함하여 쓴 것으로 보인다. 실제로 《東遊記》는 매 페이지마다 삽화가 있는 上圖下文의 소설로 오락성이 짙은 소설이었다.

이러한 발전 양상은 애초에 八仙過海의 이야기가 八仙 개인의 基源 및 元雜劇에서 八仙의 이야기와 그 갈래가 달랐으며, 이질적 요소였음을 나타낸다.¹⁰⁾ 사실상 갈래가 다른 이야기였던 八仙過海와 西王母의 蟠桃會의 이야기는 소설에서 하나의 완전한 이야기로 결합되었고, 그림에서는 瑤池宴圖 등으로 결합되어 나타났다. 또한 신앙의 방식에도 영향을 미쳤으리라 생각된다.

9) 慶壽戲는 朱權과 朱有燾에 의해 주도되었다. 이들은 皇族으로, 朱權은 朱元璋의 16번째 아들이었고, 朱有燾은 朱元璋의 다섯 아들의 장손이었다. 朱有燾은 총 31편의 극을 썼는데, 기록에 의하면 그의 극은 궁정에서 널리 상연되었다(“王諱有燾, 周定王之子, 高皇帝之孫也. 洪熙元年襲封, 景泰三年薨, 在位三十八年, 諡曰憲……制《誠齋樂府傳奇》若幹種, 音律諧美, 流傳內府, 至今中原燾索多用之(錢謙益, 《列朝詩·集小傳》 <乾集下>).”, “春風滿殿管燾張, 侍女從遊夜未央. 唱燾誠齋新樂府, 片雲流月度宮牆(秦徵蘭, 《天啓宮詞一百首》).”) 또한 慶壽戲는 규모가 크고 歌舞가 들어가기 때문에 황실의 지원이 없이는 상연되는 것이 어려웠다. 따라서 황실의 적극적인 지원과 애호가 慶壽戲의 발전에 큰 영향을 미쳤다.

10) 八仙過海 이야기의 기원에 대해, 몇 가지 견해가 있다. 永樂宮 純陽殿의 《八仙過海圖》가 기원이 되었다고 보기도 하며, ‘大鬧龍宮’의 연원은 불분명하지만 ‘過海’, ‘顯神通’, ‘鬧龍宮’ 등은 민간에서 유행하던 소재 위에 이야기를 점점 더해갔다고 보기도 한다. 또는 순수히 민간에서 유행하던 이야기를 채취해서 만든 것으로, 따라서 도교의 經典에는 이 이야기를 믿고 있지 않고 후에도 계승하지 않았다고 보기도 한다.



[그림 2] 《八仙過海圖》

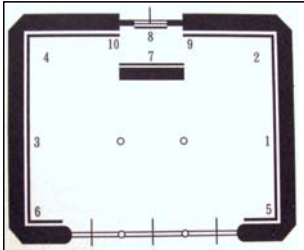
2.2 그림

오늘날 볼 수 있는 가장 이른 시기의 八仙過海圖는 永樂宮 純陽殿(1358)의 벽에 그려진 元代의 벽화이다[그림 2]. 이 벽화에는 왼쪽부터 鍾離權, 呂洞賓, 鐵拐李, 曹國舅, 張果老, 徐神翁, 韓湘子, 藍采和 8명의 신선이 각기 자신의 器物(attribute)을 밟고 바다를 건너는 모습이 그려져 있다.

山西省 芮城縣에 있는 永樂宮은, 八仙 중에 全眞敎의 敎祖로 추앙된 純陽帝君 呂洞賓에게 봉헌된 宮官이다. 그 중 純陽殿에는 52폭의 그림으로 구성된 《純陽帝君神遊顯化之圖》(이하, 《顯化圖》)가 네 벽을 둘러싸고 파노라마처럼 그려져 있는데, 呂洞賓이 출생부터 得道, 그리고 사람들을 구원하고 도탈시키는 그의 일대기이자 영험함을 알려주는 종교적 내용으로 구성되어 있다. 《顯化圖》는 純陽殿의 동서 양 벽면에 그려져 있고, 八仙過海圖는 純陽殿의 북쪽 벽면에, 《鍾離權度呂洞賓圖》를 마주하고 그려져 있다[그림 3].

純陽殿의 《顯化圖》는 元 苗善時가 呂洞賓의 일대기를 집대성한 총 122화의 《純陽帝君神化妙通紀》(이하, 《妙通紀》)를 토대로 그린 것이다.¹¹⁾ 《八

11) 《妙通紀》는 현재 《道藏》에 수록되어 있다. 원래는 122화의 이야기로 구성되어 있으나, 현재는 108화의 이야기만 전해진다. 純陽殿의 《顯化圖》 52폭에는 旁題가 있는데, 이 旁題와 《妙通紀》 각 화의 제목이 일치하며, 《妙通紀》 각 화의 순서와 《顯化圖》의



[그림 3] 《純陽殿 平面圖》

- 1-4. 純陽帝君神遊顯化之圖
 5. 道觀齋供圖 6. 道觀雕樂圖 7. 鍾離權度呂洞賓圖
 8. 八仙過海圖
 9. 柳仙圖 10. 松仙圖

仙過海圖》의 맞은편에 그려진 《鍾離權度呂洞賓圖》는 鍾離權이 呂洞賓을 도탈시켜 신선의 길을 가게 한 중요한 이야기를 그렸으며, 역시 《妙通紀》 제2화 <黃梁夢覺>의 이야기를 특별히 확대하여 그린 것이다. 현존하는 《妙通紀》에는 呂洞賓이 八仙 가운데에 何仙姑, 徐神翁을 도탈시킨 내용이 수록되어 있고, 八仙過海의 이야기는 수록되어 있지 않다. 《妙通紀》의 전체구성과 성격으로 보았을 때, 그리고 八仙過海 이야기의 기원을 추측해 보았을 때 八仙過海의 이야

기는 《妙通紀》에 수록되어 있지 않았을 가능성이 상당히 높다.¹²⁾

八仙過海圖의 유래에 대해서, 浦江淸은 일찍이 불교의 渡水過海圖나 渡海天王像 등의 영향을 받았다고 밝히고 있으며¹³⁾, 실제로 南宋 梵隆 《羅漢渡海圖》, 南宋 시기의 《十六羅漢圖》을 보면 羅漢들이 각각 깨달음을 얻고 신통력을 발휘하며 물을 건너는 장면이라든지 물고기나 용을 타고 있는 모습은 八仙過海圖와 매우 유사하다. 八仙過海圖가 불교의 영향을 받은 것처럼, 八仙過海의 이야기에서도 불교의 영향을 찾아볼 수 있다. 용왕이 등장하여 八仙과 전쟁을 하고, 如來佛(《東遊記》에서는 觀音)이 등장하여 모든 사건을 마무리하는 것은 명확한 불교의 영향이자, 민간에서 이미 오랫동안 친숙한 용왕과 여래불의 형상이 八仙의 전설과 혼합된 것이다. 따라서 이 그림은 呂洞賓의 《顯化圖》와

진행순서는 대부분 일치한다. 그러므로 《顯化圖》는 《妙通紀》의 이야기 가운데 52편을 선택하여 벽화로 옮긴 것이다. 현재 《顯化圖》 가운데 14쪽의 벽화가 훼손되어 어떤 그림이 있었는지 알 수 없지만, 역시나 《妙通紀》의 내용을 그렸으리라고 추측할 수 있다.

- 12) 《妙通紀》의 저자 苗善時는 유명한 道士 李道純의 제자로, 全眞敎의 道士였다. 苗善時는 《妙通紀》의 서문에서 《妙通紀》의 일화들을 통해 사람들의 눈을 뜨이고 도의 오묘함을 깨닫게 하며 다른 길에 현혹되지 않고 곧장 道에 이르기를 바란다고 쓰고 있다.
 13) 浦江淸, 95쪽. 浦江淸은 八仙圖는 《十二真人圖》에서 유래되었으며, 간접적으로 <十六羅漢圖>의 영향을 받았다고 하였다. 그리고 八仙過海圖는 渡水過海圖와 渡海天王像에서 유래된 것으로 보며, 八仙圖와 八仙過海圖의 기원을 구분하여 설명하고 있다.

는 성격이 다르고 목적 또한 다르다고 볼 수 있다.

《八仙過海圖》가 그려진 위치를 살펴보면, 純陽殿의 모든 그림을 감상한 후 마지막에 볼 수 있는 북쪽 벽면의 정중앙에 그려져 있고, 크기는 크고 단독으로 그려져 있다. 즉, 사람들이 주목하는 그림이자 중요한 의미를 지니는 그림이라는 의미이다. 純陽殿에 들어간 사람들은 《顯化圖》를 통해 종교적 교화를 받은 다음 이들이 친숙한 소재인 《八仙過海圖》를 만나게 된다. 민간의 호응을 얻기 위해 全眞敎가 당시 민간에서 영향력이 크던 八仙을 흡수한 것처럼, 《八仙過海圖》는 민간이 중요시하는 신선을 宗教(Religious Daoism) 畫에 그려 넣은 것으로 민간의 신앙을 반영한 그림으로 볼 수 있다.

元代는 圖像에서, 八仙의 개별 모습 혹은 2-3인씩 함께 모여 있는 모습 등이 나타나고, 동시에 八仙이 ‘집합체’로(즉, 八仙圖) 나타나는 시기이기도 하다. 元代의 八仙圖로는 永樂宮의 《八仙過海圖》와 현재 北京 故宮博物院에 소장된 《縹絲八仙圖》가 있으며, 八仙圖가 도안이 된 동일한 양식의 도자기들이 많이 발견되고 있다.¹⁴⁾

明代부터 八仙圖는 회화, 판화, 도자, 그리고 일상생활 용품의 전 분야에서 크게 유행하게 된다. 여덟 명의 신선을 화면에 배치하여 장식을 하거나, 혹은 신선을 배제하고 그들의 기물 여덟 가지로 화면을 장식하는 ‘暗八仙’ 등의 도안이 유행한다. 또한 南極仙翁과 長壽를 기원하는 동물들을 八仙과 결합하여 長壽를 기원하고 복을 기원하는 의미를 나타내거나, 西王母의 蟠桃會



〔그림 4〕 《玉八仙紋執壺》

14) 《Vase(Meiping) with Eight Daoist Immortals》(Philadelphia Museum of Art 소장), 《octagonal vase with Daoist immortals》(Indianapolis Museum of Art 소장), 《Longquan ware vase》(Freer Sackler The Smithsonian's Museums of Asian Art 소장), 《Octagonal vase depicting the Eight Taoist Immortals》(Asian Art Museum 소장)은 모두 龍泉 지방에서 생산된 동일한 양식의 도자이다. 永樂宮의 《八仙過海圖》의 구성원과 元代 도자 혹은 회화 속의 구성원은 약간의 차이가 있다.

에 참석한 八仙의 그림들도 유행하였다. 그러나 明代에 八仙圖 가운데 八仙過海만을 도안으로 한 것은 많지 않은 것 같다. 北京 故宮博物院에 있는 《玉八仙紋執壺》(그림 4)가 대표적이고, 清代에도 黃慎의 《八仙圖》와 같이 八仙을 그린 그림은 여전히 존재하지만, 八仙過海를 그린 문인화는 드물며, 清末에 이르러 八仙過海圖는 민화에서 많이 그려진다.

明代에 八仙過海의 이야기의 변화양상과 마찬가지로, 八仙過海圖 또한 유사한 변화를 보인다. 즉, 明代에 西王母가 瑤池宴에서 연회를 베푸는 瑤池宴圖, 혹은 蟠桃會圖가 크게 유행하게 되며, 八仙은 瑤池宴圖에 등장한다. 瑤池宴圖에서 八仙은 크게 두 가지 형식으로 그려진다. 하나는 연회장에 참석하여 있는



[그림 5] 《Gathering of Immortals at Yaochi》

형식(그림 5), 그리고 다른 하나는 연회장에서 떠나 돌아가거나 연회장으로 오는 過海의 장면이 연회장소와 함께 한 화면에 묘사되는 형식이다. 이는 八仙이 ‘不老長生’의 기복적 상징(icon)이 되어 瑤池宴圖에 합류하게 된 것을 의미하며, 瑤池宴圖에서 다른 圖像들과 함께 吉祥과 福祿이 넘치는 환상적인 세계를 만들었다. 瑤池宴圖는 八仙의 圖像에 새로운 양식이 되었으며, 八仙過海 이야기의 드라마틱한 내용과 오락성을 넘어, 그들이 八仙으로서 지니는 祈福과 長壽의 의미가 대중에게 더욱 환영받은 것을 의미한다. 이것은 明代에 八仙圖가 성행한 것과 맥락을 같이 한다.

3. 《海上群仙圖》의 내용



〔그림 6〕 《海上群仙圖》

安中植과 趙錫晉이 그린 《海上群仙圖》〔그림 6〕는 바다 위의 구름이 그림을 세 부분으로 나누고 있다. 제일 상단의 갈래에는 魁星이, 두 번째 갈래에는 呂洞賓과 鍾離權과 赤脚仙, 그리고 세 번째 갈래의 구름 위에는 張果老와 鐵拐李가 서 있다. 각 부분을 圖像을 중심으로 살펴본다.

3.1 魁星

魁星은 시험 및 관직을 주관하는 별이다. 魁星은 본래 奎星으로, 奎星에 대한 기록은 일찍이 東漢의 문헌 《孝經援神契》에 “奎는 문장의 별을 주재한다. 주: 奎星은 구불구불 굽어진 모양으로, 글자의 모습과 비슷하다¹⁵⁾”에서 찾아

15) “奎主文星，注：奎星曲曲相鉤，似文字之畫”.

볼 수 있다.

奎星이 魁星으로 변화한 유래에 대해 顧炎武는 이렇게 얘기한 바 있다: “오늘날 모시는 魁星이 언제부터 시작된 지를 모르는가? 奎는 글의 부서를 의미하고, 그러므로 廟를 세워서 그에게 제사를 드렸는데, 奎를 본떠서 모방하여 그럴 수가 없어서, 奎를 고쳐 魁로 만들었다. 또한 魁를 그럴 수가 없어서, 글자의 형태를 가져와, 귀신이 발을 들어 무기를 들고 있도록 하였다. 奎가 북방 현무 七宿의 하나인지 알 수 없고, 魁가 북두의 첫 번째인지 알 수 없으며, 모든 주석이 다르다. 이 두 글자의 음이 또한 다르다. 오늘날 ‘文’에 제사를 드리는 것이 奎에게 제사를 드리는 것이 아니라 魁에게 제사를 드리니, 마땅한가?”¹⁶⁾ 즉, 奎星은 魁星으로 변화되었고, 사람들은 ‘文’에 제사드릴 때에 魁星에게 제사를 드리니, 魁星이 ‘文’을 대표한다는 생각은 매우 보편적이었음을 알 수 있다.

奎星, 즉 魁星이 文章을 주관하는 역할로 인해 과거 시험의 합격을 좌우한다고 믿게 되었고, 東漢 이래로 魁星에 대한 신앙이 시작되었다. 사람들은 魁星에게 기도드릴 사당을 짓거나 조각상을 만들어 시험의 합격 및 관직등용을 기원하는 제사를 드리곤 하였다. 때문에 지금도 중국 각지에서 ‘魁星樓’, ‘魁星閣’ 등이 남아있는 것을 쉽게 발견할 수 있다. 또한 대학 시험이 있는 6월에는 많은 사람들이 으레 魁星에게 합격을 기원하는 기도를 올리고 있어서, 지금까지도 魁星은 널리 숭배되고 있음을 알 수 있다.

道敎에서는 魁星을 시험과 관직의 운을 주재하는 文昌帝君으로 섬겼다. 隨, 唐代에 과거시험이 실시된 이래로, 관직에 등용되고자 하는 사람들은 자신의 간절한 소망을 神에게 기탁하게 된다. 이에 文昌帝君에 대한 신앙도 널리 유행하였으며, 그림과 조각 등의 圖像으로 제작되어 숭배되었다.

魁星은 《孝經援神契》에서 기술하였듯이, 구부러지고 휘어서 마치 글자를 그려놓은 것 같은 모양을 기본 형상으로 한다. 그리고 《日知錄》의 기록처럼 발을 들고 兵器를 든 모양이다. 그리고 일반적으로 龍을 밟고 있으며, 손에는

16) 顧炎武, 《日知錄》, 卷32: “今人所奉魁星不知始自何年? 以奎爲文章之府, 故立廟祀之, 乃不能像奎, 而改奎爲魁, 又不能像魁, 而取之字形, 爲鬼舉足而起其門, 不知奎爲北方玄武七宿之壹, 魁爲北門之第壹星, 所主不同, 而二字之音亦異, 今以文而祀, 乃不予奎而予魁, 宜乎?”.

붓과 버루를 들고 있다. 《海上群仙圖》의 魁星도 중국의 魁星과 동일한 형태이다(그림 7).

조선시기 문헌에서 魁星에 대한 기록은 종종 발견된다. 예를 들어, 《蔚山紀程》에는 1804년에 燕京에서 조선으로 돌아오는 길에 중국에서 魁星의 像을 본 것을 기록해 두었다.

저녁에 삼하현에 이르렀다. 삼하현은 본래 漢의 臨駒縣이며 唐의 析潞縣인데, 지금은 삼하현을 두었다. 六渡, 鮑丘, 臨駒, 三水에 가깝기 때문에 삼하라 한다. 성이 퇴폐하고 민가도 쓸쓸하여 山野에 버려진 하나의 벽촌이다. 주인 李氏의 집도 너무나 누추하여 유숙할 수 없을 정도다. 성안에 2층 高閣이 있는데, 이는 文昌閣으로서 그 속에 魁星의 像이 있다.¹⁷⁾



[그림 7] 《The god of literature》

또 같은 책 1803년의 기록에서는 豐潤縣(지금의 唐山 부근)에 가서 魁星의 像을 본 것을 쓰면서, 魁星이 奎星임을 밝히고 있는데, 당시 조선의 지식인들이 魁星에 대해 이해하고 있는 정도를 알 수 있다.

文昌閣은 남문 안에 6모가 난 2층 집으로 높이 솟아 있는데 그 가운데에 文昌의 소상을 모시고, 魁樓가 또 그 동쪽에 있어 그 가운데에 魁星의 신상을 모셨는데, 魁星은 奎星인 것이다. 또 남쪽에 中都闕府 및 洹陽書院이 있다.¹⁸⁾

조선의 사대부들 또한 魁星에게 과거 합격의 바람을 기탁하였다.

17) 작자미상, 《蔚山紀程》, 卷4, <復路>: “夕抵三河.三河本漢臨駒縣.唐析潞縣地.置三河縣.而以近六渡, 鮑丘, 臨駒三水.故名曰三河.第今城譙頽敗.宅宇荒涼.卽一山野殘僻村也.主人李姓家.亦湫溢不敢宿.城內有二層高閣.此是文昌閣.而中有魁星像.”

18) 작자미상, 《蔚山紀程》, 卷2, <渡灣>: “文昌閣在南門內.高起六稜二層閣.而中文昌像.魁樓又在其東.中有魁星神像.是奎星也.又南有中都闕府及洹陽書院.”

유궁에 선 잣나무는 魁星 별에 응하는데, 오랜 세월 지나 꺾여 이름만이 남아 있네.
 대사성이 새로 나무 심은 것이 기쁘거니, 문운 다시 아름답게 빛날 때를 만난 거네.
 고비 자리 성대하여 용머리가 나란하고, 진로하는 못 인재들 봉새 울길 기다리네.
 계수나무 가지 잡음 첫째 아님 부끄러워, 애오라지 그대 위해 각궁편을 읊조리네.
 同知事 金廷叟 역시 장원 급제하였다.¹⁹⁾

위의 글에서 보이는 것처럼 조선에서도 魁星은 文章과 과거를 주재하는 별로 인식되었고, 사대부들에게 친숙한 신이었다. 또한 조선에서도 魁星을 숭배하고 널리 유행하였음을 알 수 있다.

3.2 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾

그림의 가운데 부분에는 呂洞賓과 鍾離權, 그리고 赤脚仙으로 추측되는 신선(이후, 劉海蟾)²⁰⁾ 3인이 함께 모여 있다. 呂洞賓과 鍾離權은 서로 마주하며 얘기하는 듯 그려져 있고, 劉海蟾은 이 두 인물과는 다소 거리를 두며 정면을 응시하고 있다.

呂洞賓, 呂岩이라고도 불리며, 全眞敎의 敎祖로서 純陽帝君이라는 號가 있어서 呂純陽이라고도 한다. 원래 唐末 관료 집안의 후생으로, 과거에 번번히 낙제한 落第弟子이다. 長安에 과거 시험을 보러 가서 鍾離權을 만나 道를 깨우치고 신선이 된다. 圖像에서 呂洞賓은 푸른 純陽巾과 등에 맨 寶劍, 그리고 선비를 연상시키는 '긴 도포를 입은 형상'을 그의 표지(attribute)로 삼는데, 술을 즐겨 마시는 특성으로 인해 때때로 허리에 술병인 호리병을 지니고 있기도 하다. 《海上群仙圖》속의 呂洞賓은 일반적인 呂洞賓의 형상과는 차이가 있다.

19) 金尙憲, 《淸陰集》, 卷6, <李大司成子時重植壯元柏. 請余賦詩>: “儒宮柏樹應魁星. 歲久摧殘只有名. 喜見長官新種植. 正逢文運再休明. 臯比盛事齊龍首. 振鷺群材佇鳳鳴. 自愧桂枝非第一. 爲君聊賦角弓駢. 同知事金廷叟. 亦壯元及第”.

20) 《海上群仙圖》속의 인물이 劉海蟾인가에 대해서는 배원정의 논문을 참조할 것. 劉海蟾과 蛤蟆神仙에 대한 논의는 <道敎 神仙 劉海蟾 圖像의 形成에 대하여>(조인수, 《미술사학 연구》, 제225·226호, 2000) 를 참조할 수 있다.

우선은 머리에 푸른 純陽巾을 쓰지 않고 상투를 들고 있으며, 呂洞賓은 오른 손에 拂塵(혹은 拂子)를 들고 있는데, 拂塵은 원래 呂洞賓과는 연고가 없는 것으로, 明代 이후 신선을 상징하는 일반적인 표지였다.²¹⁾ 그의 보검은 등이 아닌 왼쪽 손에 들려있고, 呂洞賓은 삿갓을 들고 측면으로 서 있다. 삿갓을 들고 있는 것은 중국의 呂洞賓 圖像에서는 찾아볼 수 없는데, 이러한 양식은 작가 趙錫晉이 그린 다른 呂洞賓圖에도 동일하게 나타나며 중국과는 다른 매우 특징적인 것이다.

그림에서 鍾離權은 전형적인 양식으로 표현되고 있다. 커다란 신체에 머리의 양 쪽에 머리 카락을 꼬아 매서 올렸으며 수염을 길게 기르고 옷의 앞깃은 풀어헤친 채 큰 배를 드러내고 있다. 손에는 그의 상징물인 부채를 들고 있다.



[그림 8] 《Daoist Immortals》

鍾離權은 성은 鍾離이며, 이름은 權, 자는 雲房이다. 呂洞賓의 스승으로, 全眞敎의 교조이며, 호는 正陽子이다. 漢代 사람으로, 大將帥였다가 終南山에 들어가 東華帝君에게 道를 전수받았다. 鍾離權은 黃梁夢의 꿈을 사용하여 呂洞賓을 도탈시키고, 이후 呂洞賓에게 십여 차례의 시험을 실시하여 呂洞賓의 신선으로서의 자격을 검증한다. 후에 이들은 內丹法을 완성하며 內丹의 전문가로 숭배된다.

呂洞賓과 鍾離權이 짝을 이루어 그림에 등장하는 圖像은 많으며, 이들은 대부분 대화하고 경청하는 형식을 취한다(그림 8). 《海上群仙圖》는 [그림 8]과 같은 이 두 圖像이 함께 그려질 때의 전형적인 형식을 답습하고 있지만, 鍾

21) 呂洞賓의 圖像에 대해서는 《宋元明時期呂洞賓敘事與圖像研究》(張賢珠, 北京師範大學 博士論文, 2013, 이하 장현주)을 참조할 것. 특별히 呂洞賓의 拂塵에 대해서는 129-138, 141-146쪽을 참조.



[그림 9] 《三教論道圖》

鍾離權은 앉아있고 呂洞賓이 서 있다는 점에서 특징이 있다. 그림 상단에 적힌 圖像에 대한 설명에서, 呂洞賓을 묘사한 ‘坐臥常攜酒一壺, 不教雙眼識皇都, 乾坤許大無名姓, 疏散人間一丈夫’라는 구절은 鍾離權이 呂洞賓을 도탈 시키기 전에 長安의 술집에 쓴 《題長安酒肆避三絕句》의 일부분이다. 呂洞賓은 이 시를 보고 鍾離權이 異人임을 알아채고 그에게 答詩를 쓰게 되며 黃梁夢을 통해 도탈하게 된

다. 그림에서도 呂洞賓과 鍾離權은 밀접한 관계를 맺고 있는 듯이 그려져 있다.

赤脚仙, 즉 劉海蟾은 개구진 미소를 띠며 정면을 응시한 채 팔짱을 끼고 금 두꺼비와 함께 그려졌다. 또한 劉海蟾은 呂洞賓, 鍾離權과는 달리 허리에 나뭇잎으로 된 띠를 두르고 있는데, 宋代 《三教論道圖》[그림 9]나 燕文貴의 《三仙授簡圖》, The British Museum에 소장된 元代의 《Sage》, 그리고 明代 이후 三教合一圖 등을 살펴보면, 儒佛道의 三教가 함께 있는 그림에서는 이런 나뭇잎 옷을 허리나 어깨에 망토처럼 두른 인물은 도교를 상징하는 인물로, 신선들 속에서는 공력이 높거나 비교적 자유분방한 신선을 의미하는 것으로 보인다.²²⁾ 劉海蟾은 이름은 操, 자는 宗成이며 호는 海蟾子, 역시 全眞教의 교조이다. 呂洞賓과 鍾離權의 전설과 신앙이 宋代부터 민간에 인기를 얻고 유행한 것과는 달리, 劉海蟾은 明代에 민간에 널리 알려졌다. 《海上群仙圖》에는 나타나지 않지만, 劉海蟾의 圖像은 종종 葉仙과 함께 그려지곤 하며, 재물을 상징하는 신선으로 인기가 많았다.

鍾離權과 呂洞賓, 그리고 劉海蟾이 한 무리를 이루고 있는 것은, 이들이 全眞教의 교조라는 공통점이 있기 때문으로 보인다. 이들은 全眞教의 北五祖 가운데, 제2, 제3, 그리고 제5순의 신선들이다. 全眞教의 교조를 그린 그림은 조선에서 또 찾아 볼 수 있다. 金弘道의 두 점의 《三仙圖》[그림 10]는 全眞教 北

22) 장현주, 75-76쪽.

五祖의 제1순위인 東華帝君, 그리고 鍾離權과 呂洞賓을 그렸다. 이들은 동화계 군은 鍾離權에게, 鍾離權은 呂洞賓에게 도를 전수하는 師弟 관계로 형성되어 있다. 중국에서는 全眞敎의 교조들을 일부만 취한 양식의 회화가 드문 것 같은데²³⁾, 《三仙圖》는 중국의 양식과는 이들을 달리 자유로이 재구성하여 그렸다. 이런 그림들은 조선의 개성과 특징을 드러내고 있으며, 이를 통해 조선 말기까지 全眞敎가 상당히 전파되고 수용되었음을 짐작할 수 있다.

3.3 張果老, 鐵拐李

張果老是 八仙 중에서 가장 나이가 많은 신선으로, 기록에 의하면 唐 玄宗 때에 이미 100세가 넘었다고 한다. 그리하여 본명이 '張果'인 이 신선의 이름 가장 뒤에 늙음을 나타내는 '老'자가 붙게 된 것이다. 張果老에 대한 기록은 唐 나라 때 쓰여 진 《明皇雜錄》에 최초로 나타나며, 張果老가 죽고 난 뒤에도 그를 본 사람이 있다 하며 그가 신선이 되었음을 기록하고 있다. 《明皇雜錄》에는 또한, 張果老가 하얀 나귀를 타고 다니는데 그것은 종이로 만든 나귀로 접었다 폈다 할 수 있다고 쓰여 있다.²⁴⁾ 圖像에서 이 하얀 나귀는 張果老의

23) Indianapolis Museum of Art에 소장된 연작으로 보이는 두 폭의 八仙圖가 있다. 清代의 작품으로 《A Group of Seven Immortals Crossing the Eastern Sea》, 《The Seven Immortals welcomed to the island of the Eternal Spring》으로 명명되어 있다. 전자에는, 劉海蟾과 鐵拐李, 呂洞賓, 그리고 鍾離權으로 추정되는 신선이 바다를 타고 떠나려 하고 藍采和는 육지에서 이들을 배웅한다. 하늘에는 南極仙翁과 또 한 명의 신선이 학을 타고 날아오고 있으며, 이들이 모두 일곱이다. 후자에는 육지에 曹國舅, 何仙姑, 韓湘子, 張果老가 있고, 산 위에 두 여자 신선이 앞 쪽을 향하여 손을 뻗어 무언가를 가리키고 있다. 모두 여섯 신선이 등장한다. 전자는 安中植·趙錫晉의 《海上群仙圖》와 마찬가지로 劉海蟾이 呂洞賓, 鐵拐李, 鍾離權과 함께, 바다 위에 등장한다. 그러나 이 그림은 《海上群仙圖》와는 달리, 이들 간에 구체적인 상황이 설정되어 있는 듯하며, 南極仙翁이 학을 타고 오는 전형적인 '長壽를 기원하는 八仙圖'의 형식을 취하고 있다.

24) 鄭處誨, 《明皇雜錄》 卷下: "張果者, 隱于恒州中條山, 常往來汾晉間, 時人傳有長年秘術. 耆老云: "爲兒童時見之, 自言數百歲矣. 唐太宗、高宗屢征之不起, 則天召之出山, 佯死于妒女廟前. 時方盛熱, 須臾臭爛生蟲. 聞于則天, 信其死矣. 後有人于恒州山中復見之. 果乘壹白驢, 日行數萬裏, 休則折疊之, 其厚如紙, 置于巾箱中, 乘則以水噴之, 還成驢矣." (《唐史史料筆記叢刊》, 北京: 中華書局, 1997, 30쪽).

표지가 되었고, 張果老의 '구부정하고 백발의 나이 든 모습' 또한 그를 나타내는 표지가 된다. 明代 이후에 圖像에서 張果老는 손에 漁鼓를 들게 되며, 이후 漁鼓는 張果老를 대표하게 되어 暗八仙에서 張果老를 상징한다.²⁵⁾

《海上群仙圖》에서 張果老는 전형적인 모습을 하고 있다. 백발 노인의 형상에, 老子가 소를 타고 있듯이, 나귀를 타고 있다. 그러나 老子의 圖像과는 달리 거꾸로 나귀를 탄 채, 등에는 漁鼓를 메고 있다. 張果老의 圖像은 개성이 매우 뚜렷하여 八仙 가운데에서 가장 먼저 정형화되었으며 중국과 한국에서 모두 시대를 불문하고 그 정형성을 유지하고 있다. 그림에서 張果老는 손에 芝草와 같은 것을 들고, 마치 鐵拐李에게 깨달음을 주는 것처럼 鐵拐李의 머리 쪽을 향해 풀을 뺏치고 있다. 鐵拐李의 태도 또한 매우 공손하고 엄숙하다.

鐵拐李에 대한 이야기는 元 岳百川의 雜劇 《呂洞賓度鐵拐李岳》에서 처음 볼 수 있다.²⁶⁾ 극 중에서 주인공 岳孔目은 온갖 세상의 풍파를 겪은 뒤 鐵拐李의 몸을 통해 환생하는데, 鐵拐李는 다리 한 쪽을 못 쓰게 된 자의 시신이었다. 雜劇에서 鐵拐李의 모습에 대한 묘사는 다음과 같다: “사발을 문지르며, 포대 자루를 짊어졌다. 남루하기 짝이 없고, 가련하기 짝이 없이 오간다. 지팡이를 짚고, 짚신을 신고, 베로 만든 큰 소매의 옷을 입었다”.²⁷⁾ 이 문장에서 우리는 鐵拐李의 형상을 알 수 있다. 즉, 사발을 들고 붓짐을 매고 남루하며 슬픈, 한 손에는 지팡이를 짚고 망가진 다리를 지탱하는 鐵拐李. 이러한 형상은 후에 슬혹은 혼을 담은 호리병이 더해져서 元代 顏輝의 그림 이후로 계속 동일한 형식으로 그려진다.

25) 漁鼓는 본래 張果老와는 상관이 없었다. 漁鼓는 道情을 부를 때 연주하였는데, 明清 時期에 道情은 굉장히 유행하였고, 소재도 다양해져서 민간의 노래와 결합하여 발전하였다. 소설 《東遊記》에서 張果老가 漁鼓를 연주하며 道情을 부른다고 쓰여 있으며, 張果老는 明代 이후로 漁鼓와 결합하는 형태를 보인다. 그리하여 그의 손에, 혹은 그의 등에는 漁鼓가 매어져 있다. 실제로 永樂宮 벽화에서 張果老는 漁鼓를 메고 있지 않고, 지팡이를 들고 있다.

26) 《呂洞賓度鐵拐李岳》이 출현하기 전에, 즉 元代 이전에 鐵拐李의 기원에 대해 명확한 기록이 존재하지 않는다. 대체로, 鐵拐李는 고대 전설에서 다수 존재하는 불구의 형상의 종합체로 보고, 《呂洞賓度鐵拐李岳》 劇에서 鐵拐李의 형상이 처음 만들어졌다고 보고 있다.

27) 岳伯川, 《呂洞賓度鐵拐李岳》: “抹了鉢盂, 裝在布袋. 襤褸縷縷, 悲悲鄧鄧, 往往來來. 拄著拐, 穿草鞋, 麻袍寬袂.” (《元曲選》本)

《海上群仙圖》에서 鐵拐李는 다리를 저는 지 비록 명확하게 표현되어 있지 않지만, 다리를 저는 鐵拐李의 필수품인 지팡이는 하늘을 찌를 듯 몹시 과장되게 그려져 있다. 그리고 그의 상징물인 붓짐과 호리병을 함께 합쳐놓은 듯 한 커다란 호리병을 등에 메고 있다. 鐵拐李는 앞서 劉海蟾이 입은 나뭇잎으로 된 옷을 망토처럼 입고 있는데, 이는 신선을 상징하는 한편, 신선 중에서도 鐵拐李가 기괴한 신선이라는 특징을 알려준다.

《海上群仙圖》에서 鐵拐李와 張果老는 단 둘이 짝을 이루어 등장하는데, 이 같은 구성은 흔히 보이는 양식은 아니다. 八仙의 이야기에서도 鐵拐李와 張果老는 특별히 짝을 이루지 않으며, 張果老와 鐵拐李 사이의 이야기는 명확하게 드러나지 않는다. 이것은 安中植과 趙錫晉의 《海上群仙圖》의 특징이며, 작가는 이 새로운 구성을 통해 메시지를 전달하려고 한 것으로 보인다.

4. 八仙過海圖와 《海上群仙圖》의 비교

‘바다 위에 신선이 있는’ 그림은, 八仙過海圖를 비롯, 明代 劉俊의 《劉海戲蟾圖》, 趙麒 《漢鍾離像》처럼 신선들이 단독으로 바다 위에 떠 있거나, 劉俊의 《四仙共水圖》와 같이 群仙들이 모여 있기도 하고, 明代 傳記類의 삽화에서는 신선들의 초상이 바다 위에 그려지는 등 다양한 유형이 있는 것을 알 수 있다. 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》는 바다 위에 魁星과 呂洞賓, 鍾離權, 赤脚仙 劉海蟾 그리고 張果老와 鐵拐李가 함께 그려져 있다. 이들은 過海를 하고 있을 수도 있고, 단지 바다 위에 그려진 것일 수도 있다. 그러나 바다를 소재로 사용하여 ‘八仙’을 그리는 것은 ‘八仙過海圖’라는 하나의 고정된 양식으로, 본 장에서는 이 양식이 《海上群仙圖》에서는 어떻게 적용되고 변형되었는지 비교하여 보고 그 의미를 살펴본다.

4.1 八仙이라는 群體와 八仙過海의 의미

王世貞은 《題八仙像後》에서

八仙은, 鍾離權, 鐵拐李, 呂洞賓, 張果老, 藍采和, 韓湘子, 曹國舅, 何仙姑를 가리킨다. 이 모임이 언제부터 시작되었는지는 알지 못한다. 또한 그 그림도 언제부터 시작되었는지 알지 못한다. 내가 목격한 신선의 행적과 그림의 역사는 또한 상세한데, 무릇 元代 이전에는 한 편도 없었다…… 이 팔공이라는 자들은, 늙음은 張果老, 어린 것은 藍采和와 韓湘子, 장수는 鍾離權, 서생은 呂洞賓, 부귀한 자는 曹國舅, 병든 자는 鐵拐李, 부녀자는 何仙姑가 대표하며, 각자 하나의 개성을 분담하였으니 이로서 즐겁게 볼 수 있지 않은가?²⁸⁾

왕세정은 이 글에서 八仙의 구성원을 밝히고, 이들이 다양한 계층을 대표하고 있으니 함께 모아 재미있게 볼 수 있다고 하며, 집합체로서 이들의 의의를 밝히고 있다. ‘八仙’이라는 집합체의 기원을 살펴보면, 처음 八仙이라는 단어는 오늘날 東漢 牟融의 《理惑論》에 가장 먼저 보이는데²⁹⁾, 그러나 이때의 八仙은 여덟 신선을 가리키는 것도, 王喬, 赤松을 가리키는 것도 아닌, 列仙을 지칭하는 말이었다. 현존하는 자료 가운데 ‘8인의 신선’을 가리키는 단어로서의 ‘八仙’은, 최초로 南朝 陳沈炯의 《林屋館記》에 “淮南八仙”이라는 구절에서 출현한다. 《史記·淮南衡山列傳》에 따르면, 劉安이 많은 방술가들을 초대하여, 그중 경지가 높은 ‘八公’, 蘇非, 李尚, 左吳, 陳由, 伍被, 毛周, 雷被, 晉昌을 일컬어 “淮南八仙”이라고 하였다고 한다. 이후, 晉代 譙秀의 《蜀紀》에 “蜀之八仙”이라는 표현이 등장하며, 容成公, 老子, 董仲舒, 張道陵, 嚴君平, 李八百, 範長生, 爾朱洞을 가리켰다. 唐代에 杜甫의 《飲中八仙歌》에는 풍류 넘치고 술을 즐기는 8명의 시인을 일컬어 八仙이라 했다. ‘酒仙’이라고도 불리우는 이들은 賀知章,

28) 王世貞, 《弇州山人續稿》, 卷171, <題八仙像後>: “八仙者, 鍾離、李、呂、張、藍、韓、曹、何也. 不知其會所由始, 亦不知其畫所由始. 余所睹仙迹及圖史亦詳矣. 凡元以前無一筆……以是八公者, 老者張, 少則藍、韓, 將則鍾離, 書生則呂, 貴則曹, 病則李, 婦女則何, 爲各據一端以作滑稽觀耶?”

29) “王喬、赤松、八仙之錄, 神書百七十卷”.

李進, 李適之, 崔宗之, 蘇晉, 李白, 張旭, 焦遂이다. 宋代에는 郭若虛의 《圖畫見聞志》 卷六 《八仙眞》에 “八仙者, 李已, 容成, 董仲舒, 張道陵, 嚴君平, 李八百, 長壽, 葛永瑰”라는 기록이 있다. 이처럼 東漢 이래로 ‘八仙’이라는 개념은 여덟 신선을 모아 특정한 의미를 부여한 것이었다. 元代 이후에는 새로이 출현한 신선들인 呂洞賓과 鍾離權을 위시한 여덟 신선이 ‘八仙’으로 불렸지만, ‘八仙’이라는 집합체로서의 개념은 지속되었다. 또한 이는 清末에 上八仙, 中八仙, 下八仙으로 확장되기도 하여, ‘八仙’이라는 집합체 자체가 특수한 의미를 지니는 것을 알 수 있다.

元 雜劇 이래 八仙은 계속적으로 구성원의 변화가 있다. 明代에 胡應麟 역시 八仙에 대해, 나중에 교체된 徐神翁까지 포함하여 9명에 대해 설명하고 있다. 소설 《東遊記》를 통해 이들의 구성원이 확정되었다고 보는 것이 일반적인 시각이고³⁰⁾, 이러한 현상들은 八仙은 구성원이 중요하다기보다, 8명을 유지하는 것이 중요하다는 것을 알려준다. 그리고 이들은 집합체로서 별도의 의미와 목적을 지니며, 그것은 사람들의 보편적인 바람인 長壽와 祈福에 대한 투영이었다.

필기체 산문과 극과 소설, 그리고 시각텍스트 상에서 八仙은 개별 신선에 대한 이야기가 전개되고 초상이 그려지다가, 元代를 기점으로 明代에 이르러서는 개별 신선의 이야기보다는 八仙의 이야기와 그림이 압도적으로 증가하게 된다. 이것은 수용자들이 개별 신선의 이야기나 功力보다는, 八仙의 이야기와 도술, 단체로서 그들의 신비한 능력을 더욱 숭배했기 때문이라고 볼 수 있다.

이와 관련하여 여기에 재밌는 예가 있다. 《東遊記》는 八仙過海의 이야기가 펼쳐지기 전에 제32회~44회에서 ‘육지’의 이야기를 다루고 있다. 蕭太后와 楊家將의 故事를 빌어 와, 呂洞賓이 鍾離權과 鐵拐李와의 갈등으로 仙班에서 뛰쳐나와 지상으로 내려간 뒤, 본인의 실력을 입증하기 위해 蕭太后的 謀士가 되어 宋의 군사와 전쟁을 하는 이야기로, 呂洞賓은 蕭太后的 편에 가담하고 鍾

30) 《東遊記》에서는 八仙을 이렇게 정의하였다: “說話八仙者, 鐵拐, 鍾離, 洞賓, 果老, 藍采和, 何仙姑, 韓湘子, 曹國舅, 而鐵拐先生其首也.”

離權을 중심으로 나머지 신선들은 宋 楊家將의 군대에 가담하여 전쟁을 벌이는 이야기다.³¹⁾ 바다의 이야기에 앞서 대규모의 육지 이야기가 펼쳐졌지만, 그러나 이 이야기는 八仙이 나누어 전쟁하고 八仙의 개성을 잘 표현하지 못하여 사람들에게 매력적이지 않았던 것 같다. 圖像化되어 향유되지도 않았고, 이야기도 明 傳奇나 清代의 戲劇에서도 다루어지지 않았기 때문이다. 清代에 대표적인 八仙小說인 총100회의 《八仙得道》에서도 이 이야기는 수록되어 있지 않다.

鍾離權, 鐵拐李, 呂洞賓, 張果老, 藍采和, 韓湘子, 曹國舅, 何仙姑의 여덟 신선이 개별 전설 상에서 바다를 건너는 이야기는 드문 것 같다. 이들은 바다와 緣故를 지니고 있지 않으며, '八仙'일 때에 비로소 바다를 건넌다. 그리고 바다 위를 건너면서 신기한 능력을 마음껏 발휘한다는 데에 이들의 매력이 있다. 그림도 이야기를 좇아, 八仙過海圖는 八仙이 한 화면에 모여서 각자의 고유성을 유지하면서, 같기도 하고 다르기도 함을 보이며, 아울러 이것을 한 눈에 다 볼 수 있다는 데에 가장 매력이 있다.³²⁾ 바다는 八仙이 다양한 재주를 뽐내며 그 재주로 용왕과 전쟁을 벌인다는 완성된 이야기의 무대가 되는 것이다. 따라서 바다는 八仙 집합체에게 하나의 정형화된 무대이며, '八仙'의 여덟 신선이 바다 위에 있는 것 자체가 하나의 圖像(icon)이 된다.

'바다 위에 있는 몇몇 신선들'을 그린 그림을 보고 우리는 '八仙過海의 이야기'를 연상하곤 하지만, 이러한 양식의 그림은 '八仙의 過海 이야기'를 의미하는 것이 아니다. 예를 들어, 각주23에서 설명한 Indianapolis Museum of Art에 소장된 두 폭의 八仙圖는 八仙過海의 이야기를 그린 것이 아닌 長壽를 기원하

31) 《東遊記》에 수록된 이 부분은 소설 《南北兩宋志傳題評》의 北宋 부분 卷7과 글자까지 완전히 동일하다. 《南北兩宋志傳題評》에 萬曆 21年(1593)의 序가 있는 것으로 보아, 두 소설이 비슷한 시기에 간행된 것만 확인할 수 있을 뿐, 현재로서는 어느 소설이 먼저 쓰여졌는지 확정할 수는 없는데, 다만 《東遊記》의 특성을 고려할 때, 《南北兩宋志傳題評》의 이야기를 그대로 가져와 실었을 가능성이 높다. 趙景深은 이보다 앞서 《楊家府演義》의 권4,5에서 《鍾離收回呂洞賓》의 1회가 있는데, 《東遊記》에 수록된 양가장 고사가 여기에서도 채집되었을 것이라고 본다(趙景深, 《中國小說叢考》, 濟南: 齊魯書社, 1980, 219쪽).

32) 浦江清, 96쪽.

는 의미의 그림이다. 그리고 이러한 경우에, 여러 가지 변형(본 그림에서는 劉海蟾과 南極仙翁 등)이 가능한 것이다.

4.2 《海上群仙圖》의 의미

《海上群仙圖》의 등장인물을 다시 살펴보자. 여기에는 魁星과 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾, 그리고 張果老와 鐵拐李가 등장한다. 魁星과 劉海蟾을 제외하고, 呂洞賓, 鍾離權, 鐵拐李 그리고 張果老是 八仙의 신선들이다. 우리나라에서 문학 작품 중에 八仙過海 혹은 海上群仙의 이야기를 다룬 작품이 아직 발견된 바가 없다. 회화를 비롯 圖像에서는, 조선 후기 波上群仙圖에서 나타나는 군선과 蟠桃會圖에서 보이는 波上群仙의 圖像이 유사하다는 점에서, 우리나라의 波上群仙圖가 蟠桃會圖의 波上群仙이 강조되는 과정에서 발전한 형태의 것으로 보는 견해도 있다.³³⁾

그러나 八仙過海圖가 그려지게 된 데에는 조선에 《東遊記》가 전래되어 유행한 영향이 상당히 컸다고 보인다. 《東遊記》는 조선 중기에 중국으로부터 전해졌고(1762년 이전), 이후 번역이 되어 출판·보급 되었다. 八仙의 활약이 수록되어 있는 《北宋志傳》(각주31 참조)은 1618년 이전에 전래되어 번역되었다. 또한 明代의 소설 《盛世恒言》, 《韓湘子傳》, 清代의 소설 《八仙緣》, 《呂祖全書》 등이 모두 조선에 전래되어 출판되었다.³⁴⁾ 조선 후기 八仙의 인기를 가늠할 수 있는 부분이다. 그리고 이 가운데 《東遊記》는 八仙過海의 이야기를 다루고 있다. 《西游記》에서 觀音菩薩이 현장법사로 그리고 손오공 무리를 지켜주는 수호신이 됨으로서 觀音 숭배와 전파에 거대한 영향력을 미쳤으며, 《三國演義》가 關羽 숭배에 중요한 작용³⁵⁾을 한 것처럼, 《東遊記》를

33) 배원정, 88쪽.

34) 민관동, <中國小說의 國內 受容>, 《中國小說論叢》, 제14집, 2001.

35) Meir Shahar: "Vernacular Fiction and the Transmission of God's Cults in Late Imperial China", *Unruly Gods: Divinity and Society in China*, Honolulu:

비롯 조선에서 번역되고 유행한 일련의 八仙 소설들은 八仙 신앙의 전파에 영향을 미치고, 동시에 八仙의 이야기는 조선에서 더욱 유행하고 사람들에게 익숙해졌을 것이다.

《海上群仙圖》에는 바다 위에 八仙의 무리들이 8명의 온전한 집합체가 아닌, 그 가운데 몇몇만 등장하는 형식을 취하고 있다. 이러한 형식은 八仙過海의 이야기와 八仙過海圖의 성격을 살펴보았을 때, 독특한 것이다. 더구나 신선들은 마구 분산되어 있거나 몇 신선이 빠진 채 모여 있는 것이 아니라, 명확한 구분선을 사용하여 두 그룹으로 나누어 무리지어 있기 때문에 작가가 의도를 가지고 화면을 구성하였음을 알 수 있다.

앞서 언급하였듯이 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾이 모여있는 것은 全眞敎의 영향으로 볼 수 있다. 이들 셋은 全眞敎의 北五祖로서, 鍾離權, 呂洞賓, 劉海蟾의 순차적인 순위가 있다.

全眞敎는 金代에 王重陽이 창시한 도교의 새로운 종파이다. 全眞敎는 內丹과 수련을 중요시하며 금욕주의를 내세웠고 儒, 佛, 道의 三敎一致를 주장하였다. 선종불교의 영향을 많이 받았으며 지식인을 중심으로 교단이 형성되어 관념적이고 철학적인 교리를 전개하였다. 조선에도 全眞敎가 유입되었는데, 그 역사는 통일신라 崔致遠까지 거슬러 올라가 볼 수 있다. 韓無畏의 《海東傳道錄》에 따르면, 崔承祐와 金可紀 등이 唐에서 유학하면서 중국의 內丹學을 전수받았다는 기록이 있다. 그리고 渡唐 유학생이었던 崔致遠이 鍾離權 계통의 도교를 전수받은 것으로 서술하고 있는데, 鍾離權 계통의 도교는 鍾離權으로부터 呂洞賓으로 이어지는 鍾呂金丹道의 내단학을 말하는 것이다. 唐代에는 아직 外丹이 성행했기 때문에 崔致遠은 당시 신경향의 도교를 전수해 온 것으로 볼 수 있다.³⁶⁾

이후, 조선조에 들어와 일부 사족계층을 중심으로 내단학을 연구, 수련하는 기풍이 형성되었다. 조선 단학파의 계보와 구성은 韓無畏의 《海東傳道錄》,

University of Hawaii Press, 1996, 201-202쪽.

36) 정재서, 《한국 도교의 기원과 역사》(서울: 이화여자대학교 출판부, 2006), 252쪽.

趙汝籍의 《靑鶴集》, 洪萬宗의 《海東異蹟》 등의典籍에 그 내용이 전한다. 《海東傳道錄》에서 조선의 道脈을 신라의 留唐學人 崔承祐, 崔致遠, 자혜스님 등으로부터 비롯하여 고려시기를 거쳐 조선조에 들어와 金時習으로부터 洪裕孫, 鄭希良, 鄭謙 등으로 다시 확산되어 나가는 전수 과정으로 파악하고 있다. 앞서 말했듯, 《海東傳道錄》에서는 또한 崔承祐 등의 도교적 연원을 鍾離權에 두고 있는데, 唐代 이후 발흥한 鍾呂金丹道 및 全眞敎의 道統線上에 있는 주요 인물인 鍾離權을 내세움으로써 조선 단학파의 수련 내용이 全眞敎 계통의 내단학임을 천명하고자 한 것이다.³⁷⁾

약간 앞선 시기 金弘道가 《三仙圖》(그림 10)에서 東華帝君, 鍾離權, 呂洞賓을 그린 것도 당시 조선 사회에서 全眞敎의 영향을 보여주는 작품이다. 그러므로 《海上群仙圖》는 全眞敎에 대한 명확한 인식하에 그려진 작품이다.



(그림 10) 《三仙圖》

張果老와 鐵拐李는 八仙이 형성되기 전에도 각기 전설이 있었지만, 그림에서 보이는 것처럼 밀접한 관계를 갖지 않았다. 이들은 元代에 全眞敎가 민간의 신앙을 흡수하는 과정에서, 마치 王重陽과 七眞人처럼, 呂洞賓을 위시한 7인의 신선이 八仙으로 형성된다. 元 雜劇에서 절대적인 비중을 차지하는 신선도화극은 사실상 全眞敎의 교리를 선전하는 연극이었고, 八仙은 신선도화극에서 주연을 하거나 극의 마지막에 함께 등장하여 대단원을 마무리하였다. 즉, 八仙은 민간에 뿌리가 있지만, 全眞敎와도 관련이 있었다.

그러나 《海上群仙圖》에서 張果老와 鐵拐李를 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾과 분리시켜 그려놓은 것은, 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾이 상징하는 도교(Religious

37) 上同, 121쪽.

Daoism)와 대비되는 민간종교로서 ‘八仙’을 대표하는 것으로 보인다. 특히八仙 중에서도 張果老와 鐵拐李는 특징이 뚜렷한 신선들로서, 이들의 특징은 외형을 통해 즉각적으로 드러난다. 앞서 보았듯이 王世貞은 이들을 “늙은이는 張果老, 병든 자는 鐵拐李”가 대표한다고 하였고, 늙는 것과 병드는 것은 사람들이 가장 두려워하고 우려하는 것이다. 그러므로 《海上群仙圖》에서 張果老와 鐵拐李만을八仙에서 선택하여 그린 이유가 분명해진다. ‘無病長壽’, 즉 張果老가 상징하는 ‘長壽’와 鐵拐李가 역설적으로 상징하는 ‘無病’을 화면에 그려서,



[그림 11] 《海上群仙圖》

한국인이 입버릇처럼 말하는 ‘無病長壽’에 대한 기원을 재치있게 표현해 낸 것이다.

또한 화면 정중앙에 그려져 강조된 劉海蟾은, 呂洞賓, 鍾離權과 함께 全眞教를 상징하기도 하지만, 그의 독립된 모습은 ‘재물’의 상징으로서 劉海蟾을 표현한 것으로도 보인다. 따라서 張果老, 鐵拐李와 함께 그림에서 사람들의 평범한 욕망을 표현하고 기원하고 있다고 볼 수 있다. 이 같은 신선의 자유로운 구성은 《海上群仙圖》가 그려질 조선 후기에 八仙과 全眞教가 당시 사람들에게 상당히 익숙하였고, 이들에 대해 충분히 이해하고 있었음을 알려준다.

《海上群仙圖》에는八仙의 구성원 가운데 4명이 모여 있는데, 이것은八仙過海圖의 영향이며 동시에八仙過海圖를 벗어난 것이기도 하다. 이렇듯八仙이

바다를 건너는 그림을 자유롭게 구성한 특징을 金弘道の 《海上群仙圖》[그림 11]에서도 볼 수 있다. 金弘道の 《海上群仙圖》는 八仙이 過海하는 모습을 그리면서 그 옆에 다양한 신선들, 예를 들어 黃初平 과 老子, 그리고 민간의 상징물을 곁에 그려두었다. 중국의 八仙過海圖에서는 八仙이 지닌 고유한 기물 외에는 다른 요소가 등장하지 않았으나, 金弘道の 《海上群仙圖》에서는 보다 많은 요소가 결합되어 있다. 이렇듯 자유로운 화면 구성은 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》에 영향을 미쳐서, '바다를 건너는 八仙'이라는 모티프를 자유로이 운용하도록 하였을 것이다.

이러한 자유로운 운용 방식은 魁星을 통해 다시 한 번 확인할 수 있다. 이 《海上群仙圖》의 독특함은 바로 魁星이 등장한 데에 있다. 八仙과 魁星이 함께 등장하는 텍스트는 明清 時期에 거의 없는 것 같으며³⁸⁾, 圖像에서도 마찬가지로 이들이 함께 등장하는 예는 없다. 한국의 상황도 마찬가지로 보인다.

앞서 조선시기 사대부를 중심으로 魁星에 대한 기록을 살펴보았는데, 민간에서도 魁星은 널리 알려져 있었다. 魁星에 대한 민간의 전설은 고려 때에도 찾아볼 수 있다. 《海東異蹟》의 姜邯贊 편에는 다음과 같은 기록이 있다:

처음 강감찬이 태어날 때, 한 使臣이 밤에 시흥군에 들었다가 큰 별이 인가에 떨어지는 것을 보고 아전을 보내어 가서 그곳을 찾아보게 하였다. 마침 그 집에서는 사내아이를 낳았는데, 사신이 마음속으로 기이하게 여겨 아이를 데려와서 길렀다.

그 아이가 재상이 되었을 때, 송나라 사신이 와서 뵈면서 자기도 모르는 사이에 걸상에 내려와 절을 하며 말하기를, “文曲星을 보지 못하니 오래되었는데, 지금 여기에 계셨군요.” 하였다.³⁹⁾

이 전설은 《高麗史節要》에도 수록되어 있으며, 文曲星은 文昌帝君, 즉 魁星을 말하는 것으로 고려시대에도 魁星에 대한 보편적인 인식이 있었음을 알

38) 清 蔣士銓이 편찬한 《西江祝嘏》에 수록된 《升平瑞》 第3齣 《賓戲》에는 八仙의 부인들이 등장하는데, 何仙姑는 자신을 제외한 七仙이 “魁星에 의해 월말 시험을 치러 갔다(被魁星促去月課)”라고 말하는 대목이 등장하기도 한다.

39) 黃胤錫, 《增補海東異蹟》(신해진·김석태 공역, 서울: 경인문화사, 2011), 372-373쪽.

려준다.

조선에서는 天尊, 玉皇上帝, 星神(北斗七星, 老人星, 文昌星 등), 天神, 地神, 山神, 山川神, 水神, 四海龍王, 冥府十王, 神將, 水府諸神, 五方神 등의 도교의 신과 신선들을 숭배하였다. 비록 조선에서 도교는 教壇을 갖추지 못하고, 官方 道教로 발전하지는 못하였지만, 민간에서는 여전히 영향력을 미치고 있었다. 文昌星에 대한 신앙은 조선 중기 이후, 민간도교에서 유행한 勸善書에 잘 나타난다. 권선서는, 도교의 윤리규범서로서 선행을 권장하는 내용을 담은 책으로, 도교가 기복적이고 단순한 신앙의 방식을 선택한 南宋 이후 등장한 현실적인 생활지침서였다. 明清 이후에는 그러한 도덕 규정들이 더욱 구체화되어 太上感應篇, 功過格, 陰騭文 등의 여러 가지 형식의 권선서들이 대단히 많이 만들어졌다. 본래 권선서는 文昌帝君과 關聖帝君(關羽) 그리고 孚佑帝君(呂洞賓) 등이 대상이 되며, 그 중 文昌帝君功過格의 예를 하나 들면, 雍正 2년(1724년)에 제작된 扶乩가 있는데, 책에서 배열하고 있는 조목은 매우 세밀하여 80가지 내용을 나열하고 있다. 여기에서는 개인이 매일 매일의 행위를 반성하여 功과 過로 구분하여 기술함으로써 자신의 행위를 반성해야 하는 양식을 보여주기도 한다.⁴⁰⁾



[그림 12] 《南宮桂籍》

권선서류의 도교경전이 우리나라에 전래된 것은 조선 초기 태종 때로 태종 17년(1417년) 明의 成祖가 善陰騭書 600부를 보내왔다는 기록이 있다. 조선 초기부터 조선 말기까지 권선서는 계속하여 널리 읽혔고, 조선 후기에 와서는 각종 善書의 板刻과 諺解가 상당히 많이 간행되었다.⁴¹⁾

40) 윤찬원, <功過格의 道教 윤리관 연구>, 《道敎文化研究》, 제34집, 2011, 372쪽.

고종13년(1876년)에 간행된 《南宮桂籍》[그림 12]은 文昌帝君에 대한 諺解本으로, 李建昌이 서문을 쓰고, <勸孝文>, <陰騭文>, <靈驗記>로 이루어져 있다. 이 책은 文昌帝君의 가르침을 따르고 믿어서 얻은 靈驗記를 모은 것으로, 이 책 뿐 아니라 조선시기에 《文昌帝君夢授秘藏經》, 《文昌帝君惺世經》, 《文昌帝君統三經》 등 많은 文昌帝君의 권선서가 있었다. 따라서 조선에서 文昌帝君에 대한 신앙이 상당히 영향력이 있었음을 알 수 있고, 이는 과거제의 성행에서 기인한 것으로 보인다.

난해하지 않은 이러한 현세적이고도 실천가능한 권선서는 민간대중에게 환영을 받아 조선 후기에 이르러 민간도교의 새로운 국면을 열었던 것으로 보인다.⁴²⁾ 따라서 《海上群仙圖》에 그려진 魁星은 조선 후기 민간도교의 수용과 성행을 반영한 것으로 볼 수 있다.

5. 결론

조선 후기의 작품인 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》는 중국의 ‘八仙過海圖’라는 양식을 변용하여 魁星, 呂洞賓과 鍾離權과 劉海蟾, 張果老와 鐵拐李라는 신선들을 새로이 조합해 조선의 ‘海上群仙圖’를 그린 작품이다.

조선에서는 창작되지 않았던 八仙過海의 이야기가 화면상에서 자유로이 운용된 것은, 이미 八仙의 이야기가 조선에 널리 알려져 익숙한 것을 의미한다. 이러한 현상은 조선 후기에 중국 소설의 유입과 성행, 즉 간행과 번역의 적극적인 활동이 그 배경이 되었다.

《海上群仙圖》에 그려진 全眞敎의 교조인 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾은 崔致遠 이래로 한국에 전래된 內丹을 중심으로 한 도교의 전통이 유지되어, 全眞敎가

41) 차계환, <조선 후기의 도교사상>, 《東洋學》, 제24집, 1994, 361쪽.

42) 정재서, <한국 민간도교의 계통 및 특성>, 《한국 도교문화의 위상》(아세아문화사, 1993), 202쪽.

조선 후기에도 상당히 영향력이 있었음을 보여준다. 비슷한 시기에 그려진 金弘道の 《三仙圖》에서도 조선 후기 全眞敎의 영향력을 알 수 있다.

《海上群仙圖》는 신선들과 함께 魁星이 등장하는 독특한 구성으로 그려져 있다. 魁星은 조선 이전에도 한국에 알려져 있었으며, 특히 조선시기에 권선서가 중국으로부터 유입되고 조선에서도 자체적으로 권선서가 제작되면서, 文昌帝君의 권선서가 성행한다. 文昌帝君 권선서의 성행은 과거제의 성행에 따른 것으로 보이며, 文昌帝君에 대한 숭배는 비록 조선에서 도교가 敎壇을 갖추지 못하고 官方道敎로 발전하지는 못하였지만, 민간에서는 여전히 영향력을 미치고 있음을 알려준다. 《海上群仙圖》에서 화면의 魁星의 등장은 바로 이러한 민간도교의 성행을 보여준다.

《海上群仙圖》에는 呂洞賓, 鍾離權, 劉海蟾은 全眞敎의 교조로, 張果老, 鐵拐李는 ‘無病長壽’를 나타내는 민간의 기복신앙을 반영한 요소로 대비를 이루어 배치되었다. 그리고 이들 양자의 특성을 모두 갖춘 劉海蟾은 화면의 정중앙에 두었다. 민간의 기복신앙과 교단종교의 경계를 왕래하며 자유로이 도상을 사용하여 화면을 구성하고 있는 것은 《海上群仙圖》의 특징이다. 또한 화면에 등장하는 모든 신선들은 본래 민간에서 출발하였고, 이들은 長壽와 福祿을 상징하며 사람들에게 신앙의 대상이 된다. 이러한 특징은 魁星이 신선들과 함께 한 화면에 등장할 근거가 되었다. 즉, 神仙도 魁星도 《海上群仙圖》에서 사람들의 보편적이고 근원적인 바람을 투영한 세계를 만들어내고 있는 것이다.

八仙過海圖의 八仙이 바다 위를 건너며 도술을 부리며 신통력을 발휘했듯이, 安中植, 趙錫晉의 《海上群仙圖》는 ‘바다’라는 무대를 사용하여 조선의 특성을 배경으로 삼아 ‘八仙過海, 各顯風情’을 발휘한 ‘八仙過海圖’라고 할 수 있을 것이다.

< 圖版目錄 >

- [그림 1] 《Ximen Asks the Taoist, Huang, to Hold a Memorial Service for His Sixth Mistress Ping》, 清代, The Nelson-Atkins museum 소장.
- [그림 2] 《八仙過海圖》, 14세기, 山西 永樂宮 純陽殿 北門門額.
- [그림 3] 《純陽殿平面圖》, 王暢安, 《純陽殿、重陽殿的壁畫》, 《文物》 第8期, 1963, 40.
- [그림 4] 《玉八仙紋執壺》, 明代, 北京故宮博物院 소장.
- [그림 5] 《Gathering of Immortals at Yaochi》, 작자미상, 1700-1800, Asian Art Museum 소장.
- [그림 6] 《海上群仙圖》, 安中植·趙錫晉, 1892, 한양대학교 박물관 소장.
- [그림 7] 《The god of literature》, 丁雲鵬, 1596, The British Museum 소장.
- [그림 8] 《Daoist Immortals》, 작자미상, 14세기, Indianapolis Museum of Art 소장.
- [그림 9] 《三教論道圖》(《松蔭論道圖》), 작자미상, 宋代, 소장처 불명.
- [그림 10] 《三仙圖》, 金弘道, 18세기, 국립중앙박물관 소장.
- [그림 11] 《海上群仙圖》, 金弘道, 18세기, 국립중앙박물관 소장.
- [그림 12] 《南宮桂籍》, 저자미상, 1876, 국립중앙도서관 소장.

< 參考文獻 >

- [唐]鄭處誨, 《明皇雜錄》, 《唐宋史料筆記叢刊》, 北京: 中華書局, 1997.
- [元]苗善時, 《純陽帝君神化妙通紀》, 《正統道藏》, 北京: 文物出版社, 上海: 上海書店, 天津: 天津古籍出版社, 1988.
- [明]胡應麟, 《少室山房筆叢》, 上海: 中華書局, 1958.
- [明]王世貞, 《弇州山人續稿》, 東京大學圖書館 소장, 明 萬曆刊本.
- [明]吳元泰, 《東遊記》, 《古本小說叢刊》, 北京: 中華書局, 1991.
- [明]臧晉叔, 《元曲選》, 上海: 中華書局影印本, 1912.
- [朝鮮]저자미상, 《薊山紀程》, 《燕行錄選集》, 한국고전번역원 DB.
- [朝鮮]金尙憲, 《淸陰集》, 한국고전번역원 DB.

- [朝鮮] 黃胤錫, 《增補海東異蹟》, 신해진·김석대 공역, 서울: 경인문화사, 2011.
- 郭英德, 《世俗의祭禮——中國戲曲의宗教精神》, 北京: 國際文化出版公司, 1988.
- 吉岡義豊, 《中國民間宗教概說》, 餘萬居 역, 台北: 華宇出版社, 1985.
- 김도영, <元 雜劇 八仙戲 研究>, 고려대학교 박사학위 논문, 2001.
- 黨芳莉, 《八仙信仰與文學研究》, 哈爾濱: 黑龍江人民出版社, 2006.
- 민관동, <中國小說의 國內 受容>, 《中國小說論叢》, 제14집, 2001, 245-262.
- 배원정, <한양대학교박물관 소장 <海上群仙圖>연구>, 《고문화》 제73집, 2009, 87-110.
- 吳光正 主編, 《八仙文化與八仙文學의現代闡釋》, 哈爾濱: 黑龍江人民出版社, 2006.
- 王漢民, 《八仙與中國文化》, 北京: 中國社會科學出版社, 2000.
- 윤찬원, <功過格의 道教 윤리관 연구>, 《道教文化研究》, 제34집, 2011, 343-375.
- 任繼愈, 《中國道教史》, 上海: 上海人民出版社, 1990.
- 張賢珠, <宋、元、明時期呂洞賓敘事與圖像研究>北京師範大學 博士論文, 2013.
- 정재서, 《한국 도교의 기원과 역사》, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2006.
- 趙景深, 《中國小說叢考》, 濟南: 齊魯書社, 1980.
- 조인수, <도교 신선화의 도상적 기능>, 《한국미술사교육학회지》, 제15호, 2001, 53-87.
- 차계환, <조선 후기의 도교사상>, 《東洋學》, 제24집, 1994, 357-365.
- 浦江清, <八仙考>, 《清華學報》 第11卷, 第1期, 1936, 89-136.
- Judith Boltz, *A Survey of Taoist Literature: Tenth to Seventeenth Centuries*, Berkely: Institute of East Asian Studies, 1987.
- Meir Shahaar, *Unruly Gods: Divinity and Society in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- Paul R.Katz, *Images of the immortal: the cult of Lü Dongbin at the Palace of Eternal Joy*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- Stephen Little, *Taoism and the arts of China*, Berkeley: University of California Press: 1 edition, 2000.
- Terry F. Kleeman, *A God's Own Tale: The Book of Transformations of Wenchang, the Divine Lord of Zitong*, Albany: State University of New York Press, 1994.

< ABSTRACT >

The painting of a group of immortals crossing the sea (海上群仙圖, PGI hereinafter) by Ahn Joong Sik and Cho Suk Jin in late Chosun is a transformed one based on the painting of the eight immortals of China, which reflects a new combination of immortals consisting of the god of literature (魁星), Lu dongbin (呂洞賓), Zhongli quan (鍾離權), Liu haichan (劉海蟾), Zhang guolao (張果老) and Tie guaili (鐵拐李).

The fact that the story of the eight immortals crossing the sea of China is quite freely portrayed in PGI implies that the story has already been widely spreaded and popular in Chosun.

The god of literature appear on PGI together with the immortals. It means, although Daoism could not form its own religious community and not be evolved as official Daoism, worship of Wenchang deity shows that it still affected public society.

All these immortals that PGI portrays were originated in folk beliefs and symbols of a good omen, hapiness and wealth. The immortals and the four stars are creating a human oriented world.

Key Words: The eight immortals crossing the sea(Baxianguo hai),

Haishangqunxiantu, kuixing, popular daoism, Chaoxian dao jiao

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2013. 12. 31.	2014. 2. 4.	2014. 2. 22.	2014. 2. 24.	2014. 2. 28.