

19세기 경북지역 석가여래후불도 연구⁺

김 수 영*

<목 차>

- I. 머리말
- II. 석가여래후불도의 사례와 현황
- III. 석가·아미타여래의 수인 재검토
- IV. 전통 도상의 수용과 전개
- V. 맺음말

국문요약

이 논문은 19세기 초반 석가여래후불도가 대부분 경북지역에 집중되어 있고, 타지역에 비해 19세기 전 시기에 걸쳐 작품이 고르게 분포된 사실에 주목하여 석가후불도의 변천을 살펴보았다.

먼저 19세기 경북지역 아미타후불도로 알려진 작품 중에서 본존을 석가여래로 추정할 수 있는 작품群이 등장하고 있음을 지적하였다. 이는 현재까지 통용되고 있는 ‘항마촉지인=석가여래’라는 인식과 더불어 아미타여래의 구품인 수인으로 존명을 판단했기 때문이다. 설법인 석가여래 도상은 고려에서 조선 17세기 불화에 이르기까지 꾸준히 이어진 도상이다. 18세기에는 16세기 출현한 항마인 석가여래 도상의 유행으로 크게 통용되지 못했지만, 1786년 <은해사 거조암 석가후불도>를 통해 18세기에도 설법인 석가여래 도상은 채택되고 있음을 확인할 수 있다. 따라서 19세기 후반부터 적극적으로 유행하기 시작한 설법인의 석가 도상은 전통적 표현방식을 재현한 복고풍으로 해석된다.

한편 석가의 항마인 수인을 채용한 아미타여래 도상이 출현하고 있어 주목된다. 이는 석가와 아미타의 수인이 혼돈된 것이 아닌 아미타의 중생 구제를 위한 내영의 이미지와 미타정도에 대한 회구에서 비롯된 정토왕생을 기원하는 아미타

⁺ 이 논문은 2010년도 재단법인 한국문화연구원 연구지원비를 받아 작성되었음.

* 통도사 정보박물관 학예연구사

신앙이 결합된 내영인 수인이 변형되었을 가능성을 제시하였다.

수인의 변화와 관련한 석가·아미타 도상은 19세기 후반부터 점차 전국적으로 보편화 되는 현상을 보이는데, 경북지역에서 제작된 후불도가 타지역에 비해 좀더 이른 시기에 제작된 작품들로 도상의 변천을 확인할 수 있었다. 또 항마인의 아미타후불도의 경우 19세기 전반기 신겸의 작품을 중심으로 조성되고 있어 이후 시기의 선두적 도상으로 확인되었다.

19세기 경북지역 불화에서부터 적극적으로 그려지기 시작한 좌상의 협시보살상은 앓음 자세에 따라 크게 변형운왕좌와 변형반가좌로 분류된다. 이는 18세기 관음보살도의 앓음 자세를 수용한 것이며, 이후 인근 경남지역은 물론 서울·경기, 충청 지역으로 확산되어 19~20세기 불화에 큰 영향을 미치고 있다.

17~18세기 괘불 도상에 유행했던 광배인 원형두광+역U자형신광은 19세기 경북지역 후불도에서 협시보살의 광배로 채용되어 19세기 경북지역 불화 전반에 걸쳐 유행하며, 점차 서울·경기권역으로 확대되는 경향을 보이고 있다.

19세기 경북지역 불화의 본존 대좌는 육각형 대좌 위에 연화좌를 갖춘 대좌와 뿔어 오르는 줄기를 갖춘 연줄기형 대좌로 구분된다. 육각대좌는 기대의 높낮이에 따라 다시 세분화 된다. 높은 기대를 표현한 작품은 가로축에 비해 세로축이 긴 작품인 반면 낮은 기대를 묘사한 작품은 가로축이 긴 작품에 주로 그려지고 있어 불화 화면의 크기와 관련된 것으로 짐작된다. 또 19세기 이후 건립된 소규모 전각 혹은 암자의 후불벽면의 크기로 말미암아 가로축이 넓은 장방형의 불화가 적극적으로 제작되었는데, 19세기 후반부터 본격적으로 유행한 연줄기형 대좌 또한 불화 화면의 크기 변화와 관련된 것으로 추정된다.

이상으로 19세기 경북지역 석가후불도는 18세기 후반에서 19세기 전반기로 이행되는 과도기적 양상을 잘 반영하고 있으며, 타지역보다 이른 시기의 작품들이 분포되어 있어 19세기 여래후불도의 변천을 살필 수 있다. 이는 19세기 경북지역 석가여래도를 제작한 사불산 화승들의 활동 영역과도 밀접한 연관을 가지고 있다.

주제어 : 19세기, 석가여래후불도, 아미타여래후불도, 사불산화파, 신겸, 응상, 수인, 아미타정토신앙, 앓음 자세, 광배, 대좌

I. 머리말

조사 통계 자료에 의하면¹⁾ 17세기부터 1950년 이전에 제작된 불화는 총 3,153점이며, 이 중 1,346점이 19세기 불화로 다른 시기에 비해 압도적으로 많은 수량의 불화가 제작되었음을 알 수 있다. 지역별로는 경상도에서 가장 활발하게 불화가 조성되었고, 도상으로는 석가·아미타여래가 선호되어 당시 신앙의 경향을 살필 수 있다.²⁾

18세기 말엽과 19세기 초 불화 제작은 조계산을 중심으로 의겸의 화맥을 이어오던 조계산문과³⁾ 경기도 남양주 홍국사를 중심으로 한 양주목 화승,⁴⁾ 경북 사불산 대승사를 거점으로 형성된 사불산 화승⁵⁾ 등이 지역별로 유파를 형성하며 활발한 활동을 전개한 시기이다.⁶⁾

이 중 19세기 경북지역 불화 제작은 사불산 화파 혹은 대승화공으로 불리는 집단에 의해 주도되었다.⁷⁾ 이들은 18세기 전통을 계승하면서도 전대와는 차별된 불화 제작을 선도하는 그룹이었다. 지금까지 경북지역 불화에 대한 연구는 화파 혹은 일부 화승을 중심으로 이루어져 왔다.

1) 2008년 『韓國의 佛畵』(성보문화재연구원)가 40권으로 완간되면서 전국적으로 흩어져 있는 한국에 소재한 불화의 현황에 대한 전반적인 윤곽이 드러났다. 1995~2008, 『韓國의 佛畵』1~40, 성보문화재연구원. 이는 조계종분말사를 중심으로 이루어진 조사이기 때문에 알려지지 않은 작품은 훨씬 더 많은 것으로 추정된다.

2) 조사 통계 자료는 『韓國의 佛畵』에 수록된 전국 476개의 사찰과 14개의 박물관에 소장된 불화를 대상으로 하였다. 범하스님, 2008, 『韓國의 佛畵 조사 回顧와 앞으로의 과제』, 『불교미술사학』 제6집, 불교미술사학회, pp. 258~263.

3) 이은희, 1991, 「운홍사와 화사 의겸에 관한 고찰」, 『문화재』24, 국립문화재연구소; 안귀숙, 1994·1995, 「조선후기 불화승의 계보와 의겸비구에 관한 연구(상, 하)」, 『미술사연구』8·9, 미술사학회; 김승희, 1993, 「홍국사의 불교회화」, 『미술사학지』1; 장희정, 1996, 「조선후기 조계산 지역 불화의 연구」, 『미술사학연구』210, 한국미술사학회; 장희정, 2003, 『조선후기 불화와 화사 연구』, 일지사; 정명희, 2004, 「의식집을 통해 본 괘불의 도상적 변용」, 『불교미술사학』2, 불교미술사학회; 신광희, 2007, 「여수 홍국사 십육나한도 연구」, 『미술사학연구』255, 한국미술사학회.

4) 장희정, 위의 책; 김미혜, 2010, 「남양주 홍국사 불화 연구」, 동국대학교 석사학위논문.

5) 김경미, 2000, 「조선후기 사불산불화 화파의 연구」, 동국대학교 석사학위논문; 심효섭, 2000, 「조선후기 화승 신겸 연구」, 『蓮史洪開禧教授停年退任紀念論叢 한국문화의 전통과 불교』, 논총간행위원회, pp. 564~581; 김경미, 2002, 「조선후기 사불산불화 화파 연구」, 『미술사학연구』236, 한국미술사학회, pp. 133~165; 장희정, 위의 책; 박옥생, 2005, 「退雲堂 信謙의 佛畵研究」, 동국대학교 석사학위논문; 이용윤, 2001, 「『불사성공록』을 통해 본 남장사 괘불」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』6, 통도사성보박물관; _____, 2011, 「退雲堂 信謙 佛畵와 僧侶門中の 後援」, 『미술사학연구』269, 한국미술사학회.

6) 김정희, 2007, 「조선후기의 불화」, 『불교미술사학』5, 불교미술사학회, p. 331.

7) 남장사 『불사성공록』(1788)은 정조 12년 남장사에서 진행된 불사의 정황을 살필 수 있는 중요한 자료이다. 「연화질」에 기입된 내용을 통해 각 지역에서 활동한 화파(경성화공·호남화공·대승화공)간의 공동작업이 있었음이 밝혀졌다. 이용윤, 2001, 앞의 논문.

본고에서는 19세기 경북지역 석가여래후불도(이하 석가후불도)의⁸⁾ 사례와 현황을 살펴보겠다. 이를 토대로 석가·아미타여래의 수인에 대한 도상의 재검토를 통해 기존에 알려진 경북지역 아미타여래후불도(이하 아미타후불도) 중 일부를 석가후불도의 범주에서 생각해 보도록 하겠다. 또 협시보살의 앓음 자세와 광배 및 대좌의 특징을 살펴 19세기 경북지역 석가후불도의 전개과정을 고찰해 보겠다. 이를 통해 19세기 경북지역 석가후불도가 가지는 미술사적 의의를 밝혀낼 것을 기대한다.

II. 석가여래후불도의 사례와 현황

19세기 제작된 석가후불도는 현재까지 약 75여 점으로 파악된다.⁹⁾ 이 중에서 경북지역에 남아 있거나, 경북지역에서 제작되었을 것으로 추정되는 작품은 34점이다.¹⁰⁾

19세기 초반 조성된 석가후불도는 대부분 경북지역에서 제작된 작품들로 18세기 후반에서 19세기 전반기로 이행되는 과도기적 양상을 잘 반영하고 있다. 또 19세기 전시기에 걸친 고른 분포 양상을 보이고 있어 시간의 추이에 따른 석가후불도의 변화양상을 관찰할 수 있고, 경북지역의 특징도 살필 수 있다.

석가후불도의 지역적 분포는 사불산 화파의 근거지인 김룡사와 대승사를 중심으로 인근 지역에 소재한 용문사, 혜국사, 직지사, 도리사, 명봉사 등에 작품이 남아있고, 동화사와 은혜사를 중심으로 한 팔공산 일대에 작품이 남아있다.¹¹⁾

<표 1>을 통해 19세기 경북지역 석가후불도는 사불산 화승들의 활동과 밀접한 연관을 가지고 있음을 확인할 수 있다. 제작 화승뿐만 아니라 증명 등 다른 소임을

⁸⁾ 박은경은 영취산에 모여든 수많은 청중들 앞에서 범화경을 설한 장면은 영산회상도로, 영산회상도를 포함해 석가가 행한 보편적인 설법 연행 장면은 석가설법도로 구분하였다. 박은경, 2011, 「일본 소재 조선 전기 釋迦說法圖 연구」, 『석당논총』 제50집, 동아대학교 석당학술원, pp. 264-267. 본고에서는 석가여래의 보편적인 설법 연행 장면을 도해한 석가설법도 중 후불도를 중심으로 다루었기 때문에 석가여래후불도로 칭하였다.

⁹⁾ 범하스님, 앞의 글, p. 260, <표 2> 참조. 본고의 재검토 사례까지 합쳐지면 80여 점 이상으로 추정된다.

¹⁰⁾ <표 1>에 제시된 작품은 추정작을 포함한 숫자이며, 여기에서는 대구를 포함시켜 연구를 진행하였다.

¹¹⁾ 19세기 경북지역 불화 연구는 사불산 일대의 불화와 화승에 대한 어느 정도의 선행 연구가 축적되었다. 이에 비해 동화사와 은혜사를 중심으로 한 팔공산 일대 불화에 대한 연구는 미비한 편이다. 두 지역은 지리상 인근 지역으로 <표 1>과 같이 두 지역을 오가며 활동한 화승의 행적이 있기 때문에 두 지역 사이의 관련성을 짐작할 수 있다. 따라서 본고에서는 두 지역을 독립된 화파로 구분하지 않고 행정구역상 경상북도 내에서 함께 서술하도록 하겠다.

<표 1> 19세기 경북지역 석가여래후불도 목록

	작품명	연대	재질	크기(cm)	수인	화기 내용			
						명칭	화승	증명	비고
1	주왕암 나한전 석가여래후불도	1800	견본채색	192.0X285.4	항마인	後佛幀	良工信謙 陟花 道性 永悟	江月德記	
2	김룡사 석가여래후불도	1803	마본채색	520.0X430.0	항마인		畫師比丘弘服 都書 愼衆 有心 守衍 寬玉 普贊 性守 贊華 戒添 斗贊 如訓 定喆 定 旻 智彦 達仁 達洪 體圓	證師 洛坡堂 大隱堂 密巖堂	
3	김룡사 응진전 석가여래후불도	1803	마본채색	223.0X270.0	연지인	靈山會	畫師 弘服 愼衆 有心 都書 守衍 寬 玉 普贊 性守 贊華 如訓 定旻 達仁 達洪	證師 洛坡堂社秀 大隱堂護謨 密岩堂雲拱	
4	혜곡사 석가여래후불도	1804	마본채색	278.0X236.0	항마인	上壇幀	龍眼弘服 愼謙 片手 守衍 有心 寬玉 斗贊 普遠 呂訓 定哲 達仁 體圓	尊波聖美 道峰法神 靜坡幸悟	
5	운암사 석가여래후불도	1811	마본흑지금선	316.0X254.0	항마인	靈山會	守衍 有審 禪峻 順定 芝曄 永玉	大隱堂護謨	
6	용문사 극락암 석가여래후불도	1812	마본채색	155.0X197.0	항마인		都比丘芝敏 比丘有心 永玉 志旻 性聰 禪俊 勝謙 暢佑 奉玉 明哲 瑞○ 芝曄 寬文	證師 密岩雲拱	
7	병사 석가여래후불도	1817	견본홍지황선	124.0X165.0	항마인	後佛幀	良工雲谷堂言輔 普性 性旻 啓坦 副手 宇希 大仁 璇 祐 冊活 正宇 就珠 就旭 印察 再信 海朋	證師比丘守一	
8	온양민속박물관 소장 석가여래후불도	1821	견본채색	258.0X215.6	항마인		良工秩 都畫師 退雲信謙 富沾 禪俊	一菴誓誼 退雲信謙	

	작품명	연대	재질	크기(cm)	수인	화기 내용			
						명칭	화승	증명	비고
							斗簪 體均 普賢 性旻 體英 定曄 志詢 定淳 寬洪 海淳 海鵬 弼和 弼玉	奇巖宇逸	
9	지보암 여래후불도	1825	견본채색	237.0X222.0	항마인	後伏幀	良工比丘 退雲堂信謙 鶴松堂禪俊 德宗 修演 定淳 定仁 弼和 寶英 有定 定奎 性桓	一庵堂誓誼 雄波堂偉性 退雲堂信謙	?
10	중대사 석가여래후불도(안동 대원사 소장)	1830	견본채색	144.0X190.5	항마인	上壇幀	懶庵暎璇 影潭就賢	翠岩祥詢 守普 永俊 界律	추정
11	불영사 영산전 석가여래후불도	1841	면본홍지은선	180.0X267.0		奉安于本寺靈山殿	繼虛○性全	蓮波堂寬訓 頭陀永哲	
12	선석사 대웅전 석가여래후불도	1856	견본채색	303.0X237.0	항마인		誼俊	一願 志弘 敏旭 敬賢	
13	명봉사 석가여래후불도	1863	마본채색	245.0X295.0	설법인	後佛幀	就起○○	比丘○○	추정
14	두운암 석가여래후불도(은해사 소장)	1868	마본채색	165.0X197.0	설법인	後佛幀	比丘慶隱戒允 比丘西應應憲 片手比丘蓮藕先根 璟錫 瑞原 出草 奉鑑 敬守 奉秀 體訓	比丘隱虛允悅 比丘彌恩善日 比丘玩華永照	추정
15	적천사 옥련암 석가여래후불도	1869	견본채색	380.4X272.0	항마인		畫員比丘永芸 宜官 敏瓘 幸佺 士星	道岸擎天	
16	적천사 도솔암 석가여래후불도	1871	견본홍지황선	82.0X115.0	설법인	後伏幀	金魚擎虛永芸	證明月庵奉佑	
17	도리사 석가여래후불도	1876	마본채색	268.0X234.0	항마인	上壇幀	金魚 霞隱倬相 萬波定濯 鏡虛正眼 比丘敎教 喆侑 正仁 奉悟 道洪 奉哽 淨宣	訥庵政燦 白雲善助 無涯周遠 懶隱仁和	

	작품명	연대	재질	크기(cm)	수인	화기 내용			
						명칭	화승	증명	비고
18	김통사 금선암 석가여래후불도	1880	마본채색	139.0X165.5.0	설법인		金魚霞隱應祥 雪海珉淨 繡龍琪銓 慶霞到雨 鏡虛正眼 比丘正仁 肯律 尙意 映珪 奉琪 千悟 法任 瑞輝 永察	秋淡性辛	추정
19	연미사 석가여래후불도 (목아불교박물관 소장)	1880	면본채색	115.0X176.5.0	설법인		金魚比丘 繡龍琪銓 永宣 廷奎 肯律 翰碩 永察	秋淡性辛	
20	성혈사 석가여래후불도	1883	건본채색	124.5.0X191.0	설법인		金魚比丘 說海珉淨 棲暉	愚溪志彦	추정
21	용문사 영산전 석가여래후불도	1884	마본채색	175.0X204.0	설법인	靈山會 上壇幀	金魚比丘霞隱應祥 片手說海珉淨 慶霞到雨 鏡虛正眼 楞弼 祥義 奉琪 尙祐 棲輝 翰奎 法 任 圓一 天圭 德華 義律 奉華	草菴抱听 慶峯性印	추정
22	파계사 금당암 석가여래후불도	1887	건본채색	148.0X246.5	설법인		金魚比丘 霞隱應祥 法任 翰○ 瑞○ 台○ 奉○ 正○ 再○	懶應昶然	
23	고운사 쌍수암 대법당 석가여래후불도	1887	건본채색	187.5X215.0	항마인		霞隱應祥 翰奎 法任 瑞輝 所賢 奉化	性月順明 晦應錫柱 澄潭振禹	추정
24	봉정사 영산암 석가여래후불도	1888	면본채색	210.5X316.8	항마인	上壇幀	霞隱應祥 片手 翰奎 法任 瑞暉 台三 所賢 奉華 正善	懶應昶然	
25	만장사 석가여래후불도	1890	면본채색	103.5X153.0	설법인				

	작품명	연대	재질	크기(cm)	수인	화기 내용			
						명칭	화승	증명	비고
		추정							
26	봉림사 석가여래후불도	1890	면본채색	104.0X154.5	설법인		金魚 霞隱應祥 比丘奉洪		
27	지장사 영산전 석가여래후불도	1894	면본채색	133.0X181.0	설법인		金魚片手 奉華 法賢	抱雲定欣	
28	김통사 양진암 석가여래후불도	1894	면본채색	241.5X163.5	항마인	靈山幀	金魚秩 法任 所賢 片手 奉華 法賢 巨華 尙祚 典受	懶應昶然 就虛尙順	
29	동화사 대웅전 석가여래후불도	1896	면본채색	384.0X406.0	항마인	上壇幀	金魚比丘東吳震徹 片手 奉華 尙祚 用周 性演	悟性彙閏 月松啓俊 晦應錫柱	
30	은혜사 백홍암 영산전 석가여래후불도	1897	면본채색	200.5X120.0	항마인	靈山上壇 與各部	金魚永雲奉洙 東湖震徹 帆海斗岸 玄翁奉吳 所賢 片手 奉華 尙祚 景洙 巨曄 今贊 景寫 取昨 佑成 在訓	普潭英荷 南坡景泉 萬虛在允 晦應錫柱 海耕斗壬	
31	용연사 석가여래후불도	1898	건본채색	190.0X193.0	항마인		金魚碧山梁奎 雪齋秉政 ○○敬祚 碧齋學訥 性演 源○		
32	은혜사정보박물관 소장 석가여래후불도	19세기	건본흑지백선	155.7X191.2	설법인				
33	직지성보박물관 소장 석가여래후불도	19세기	지본흑지	64.2X39.0	항마인				
34	목아불교박물관 소장 석가여래후불도	19세기	건본채색	121.0X170.8	항마인				

말은 이들도 부분적으로 겹치고 있어 인근 사찰간 긴밀한 관계를 유추할 수 있다.¹²⁾

19세기 경북지역 불화는 크게 전반기와 후반기로 구분 지을 수 있다. 18세기 후반부터 19세기 전반까지 대승화공의 중추적 역할을 담당했던 이는 退雲堂 信謙으로,¹³⁾ 경북 북부 사찰에서 신겸 화풍으로 분류되는 많은 불화를 제작하였다. 후반기는 霞隱堂 應祥이라는 화승의 지대한 영향이 확인되는데, 현재 남아 있는 그의 작품들과 기록을 통해 그를 사불산 화승으로 추정하고 있다.¹⁴⁾ <표 1>을 통해 확인된 19세기 경북지역 석가후불도의 제작 화승은 19세기 경북지역 불화의 제작을 주도한 이들과 큰 차이를 보이지 않는다. 따라서 이들이 제작한 동시기 타도상 불화와의 영향 관계 및 부분적 모티프의 관련성도 주목된다.

Ⅲ. 석가·아미타여래의 수인 재검토

조선 후기 불화에서 降魔觸地印(이하 항마인)은 석가여래를 상징하는 수인으로 널리 인식되고 있고, 후불도로 제작된 불화에서 주로 살펴볼 수 있다.¹⁵⁾ 19세기 석가후불도에서 본존은 18세기 항마인의 전통을 계승한 석가 도상이 이어지는 한편 설법인을 한 석가 도상이 등장하고 있다. 설법인의 석가후불도는 19세기 후반 여래후불도에서 볼 수 있는 보편적인 현상이지만, 이 중 경북지역 여래후불도가 타지역에 비해 이른 시기의 작품들이 분포된 경향을 보이고 있어 주목된다.

19세기 경북지역 석가후불도 본존의 수인은 크게 항마인과 설법인, 그리고 연화수지인으로¹⁶⁾ 나눌 수 있다. 여기에서는 연화수지인과 설법인을 중심으로 수

12) 최근 사불산화파의 수화승 신겸의 불화와 문중의 후원을 다룬 논문을 통해 불화 제작에 불교계에서 작용했던 승려문중의 후원과 사찰간 긴밀한 관계가 불화의 제작에 큰 영향을 미치고 있음을 확인할 수 있다. 이용윤, 2011, 앞의 글.

13) 각주 5번 논문 참조.

14) 하은당 응상에 대한 작품과 활동 지역에 대한 언급으로 김정희, 1994, 「19세기 지장보살화의 연구」, 『불교미술』12, 동국대학교 박물관, p. 162 ; 장희정, 앞의 책, pp. 193-203 ; 김경미, 앞의 논문, pp. 26-33을 참조할 수 있다. 김정희와 김경미는 <김룡사 사천왕도>(1880) 화기의 「山中宗師秩」에 기록된 김룡사 본사와 암자에 있던 승려들의 법명을 통해 응상을 김룡사 화승임을 추정하고 있다. 또 장희정은 대승사에서 응상의 제사를 지내고 있어 대승사를 응상의 출신지 혹은 주석처였을 것으로 추정하였다.

15) 불화에서 석가여래의 항마촉지인 도상은 16세기부터 보이기 시작하여 18세기 석가후불도의 전형으로 정착되었다. 김수영, 2008, 「조선 16~17세기 석가설법도 연구」, 동아대학교 석사학위논문, pp. 69-75.

16) 연꽃을 들고 서 있는 이 도상에 대해서는 연지인, 연화수지인 등으로 불리고 있는데, 여기에서는 연화수지인으로 부르도록 하겠다. 박은경, 2006, 「공주 신원사 괘불탱」, 『통도사 괘불탱 특별전』13, 통도사성보박물관, p. 10 ; 김창균, 2007, 「조선 인조-숙종 대 불화의 도상 특징 연구」, 『강좌미술사』28, p. 72. 참조.

인의 변화 과정을 정리해 보고, 석가·아미타여래의 수인에 대한 재검토를 통해 도상의 변천을 살펴보겠다.

먼저 연꽃가지를 든 석가여래 도상이다. 1803년 조성된 <김룡사 응진전 석가후불도>(도 1)로 화면 중앙에 연화좌와 낮은 방형기대의 구조로 이루어진 대좌 위에 본존은 반가부좌로 앉아 있다. 오른손은 어깨 높이로 들어 올려 연꽃을 들고 왼손은 가지를 받쳐 든 모습이다.¹⁷⁾ 본존 좌우에는 문수, 보현, 관음, 지장 등 8위의 보살상과 나한상 4위, 사천왕이 있다. 화기의 ‘靈山會畵’라는¹⁸⁾ 기록을 통해 석가여래를 상징하는 그림임을 알 수 있다.

연꽃을 든 석가여래 도상은 17세기 충청지역 패불을 시작으로 <선석사 패불>(1702, 도 2), <용문사 패불>(1708)¹⁹⁾, <남장사 패불>(1788) 등 18세기 경북지역과 <봉은사 패불>(1886, 도 3), <개운사 패불>(1897) 등 19세기 경기지역²⁰⁾ 등 주로 패불에서 선호된 도상이다. 이를 통해 연화수지인 석가 도상은 17~18세기



도 1. <김룡사 응진전 석가후불도>, 1803년, 마본채색 223.0×270.0cm

17) 연꽃을 든 석가여래 도상의 연원과 전개양상에 관해서는 정명희, 2000, 「조선후기 패불탱화의 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, pp. 85-90 참조.

18) 「嘉慶八年癸亥八月日 靈山會畵成于尙州雲 峰寺奉安靈山殿…」

19) 김미경, 2002, 「용문사 영산회 패불탱」, 『통도사성보박물관 패불탱 특별전』7, 통도사성보박물관.

20) 서울·경기지역 패불에 대한 연구는 유마리, 1995, 「조선후기 서울, 경기지역 패불탱화의 고찰」, 『강좌 미술사』7, 한국불교미술사학회, pp. 21-45 ; 김정희, 2007, 「서울 奉恩寺 佛畵 考」, 『강좌 미술사』28, 한국불교미술사학회, pp. 95-151 참조.



도 2. <선석사 괘불>, 1702년, 견본채색,
760.0X409.0cm



도 3. <봉은사 괘불>, 1886년,
면본채색, 655.0X380.5cm

유행한 괘불 도상을 후불도에 받아들여 제작된 매우 드문 사례임을 알 수 있다.

석가여래가 연꽃을 대중에게 보이는 것은 영취산에서 세존이 꽃을 들어 보이자 오직 가섭만이 그 뜻을 알고 미소지었다는 ‘拈花示衆’을 상징적으로 나타낸 것이다.²¹⁾

<김룡사 응진전 석가후불도>에서 본존이 연화수지인으로 그려진 계기는 이 그림을 그린 수화승 신겸이 1788년 남장사에서 경성화공들과 함께 불화를 제작했던 경험이 있었기 때문이다. 연화수지인의 <남장사 괘불>(1788, 도 4)은 화기에 괘불의 명칭이 적혀 있지 않지만, 남장사 『불사성공록』(1788)을 통해 다른 영산회 괘불과 구별되는 도상적 특징을 지닌 석가여래로 밝혀졌다.²²⁾

1655년 개판된 『묘법연화경』 <변상관화>(도 5)에는 석가여래가 연꽃가지를 든 도상이 등장하고 있다.²³⁾ 영취산에서 일어난 일이지만 『묘법연화경』에는

²¹⁾ 장충식, 1995, 「조선조 괘불의 고찰 - 본존 명칭을 중심으로」, 『한국의 불화 - 직지사본말사』9, 성보문화재연구원, pp. 249-258.

²²⁾ 남장사 『불사성공록』(1788)에는 괘불의 내용을 서술하는 구절을 통해 석가모니불임을 밝히고 있다. 이용운, 2001, 앞의 논문 참조.

²³⁾ 연꽃을 든 석가모니불 도상이 나타나는 이른 예로 조선시대에 간행된 여러 묘법연화경판 중 광해군 14년(1622) 청계사판과 효종 6년(1655) 범주사판의 변상도를 꼽을 수 있다. 또한 현종



도 4. <남장사 패불>, 1788년,
마본채색, 1070.0X675.0cm

없는 '염화시중'의 내용이 변상도로 채택된 것은 주목되는 사례로 당대 법화 사상과 선사상이 융합된 신앙의 유행에서 비롯된 것임을 알 수 있다.

다음으로 19세기 경북지역 아미타 후불도로 알려진 작품 중 본존이 석가여래로 추정되는 작품群이 등장하고 있어 눈길을 끈다. 여기에서는 19세기 경북지역 석가·아미타여래 도상에 대한 재검토를 통해 기존에 알려진 도상 규정의 문제점을 살펴보고, 존명을 추정해 보도록 하겠다.



도 5. 『묘법연화경』 <변상판화> 1655년, 법주사 개판

1년(1660)에 판각된 『선문조사예참법』에서도 선가 제1조사인 석가모니불은 연꽃을 든 모습으로 표현되어 있다. 정명희, 2000, 앞의 논문, pp. 86-87 참조.

<표 2> 여래도상 재검토 사례²⁴⁾

	작품명	시기	출전 ²⁵⁾	화기상의 명칭
1	지보암 여래후불도 ²⁶⁾	1825	『한·불』30, p. 42 - 석가 『한·사』 대구·경북 I, p.57 -아미타 황아라, p. 97 - 아미타 박옥생, p. 45 - 아미타	持寶菴 後伏幀
2	중대사 여래후불도 (안동 대원사 소장)	1830	『한·사』경상북도Ⅱ, p. 35.	安東中 臺寺上 壇幀
3	명봉사 아미타여래도	1863	『한·불』8, p. 75 황아라, p. 178, 62번.	後佛幀
4	두운암 아미타여래도 (용문사 상운암)	1868	『한·불』8, p. 76. 황아라, p. 178, 65번.	後佛幀
5	김룡사 금선암 아미타여래도	1880	『한·불』8, p. 85. 황아라, p. 179, 84번.	
6	성혈사 아미타여래도	1883	『한·불』23, p. 88. 황아라, p. 179, 89번.	
7	용문사 영산전 아미타여래도	1884	『한·불』8, p. 86. 황아라, p. 179, 90번.	靈山會 上壇 幀

<표 2>에 제시된 작품들은 대부분 본존이 아미타여래도로 알려진 작품이다. 이 작품들에서 좌우 협시보살은 연꽃 또는 여의를 들고 있고 가섭과 아난을 포함한 나한상 및 사천왕 등이 등장하고 있다. 아미타여래의 판단 근거가 되는 협시보살로서²⁷⁾ 관음과 대세지보살은 부각되지 않으며 화기에 ‘彌陀會’ 또는 ‘阿

²⁴⁾ <표 2>에 제시된 작품 목록 중 『한국의 불화』(성보문화재연구원)에서 <아미타후불탱>으로 소개된 작품은 필자의 요청으로 근간에 출판된 『한국의 불화 화기집』(성보문화재연구원, 2011)에는 <석가여래후불탱>으로 일부 정정되었음을 밝혀둔다.

²⁵⁾ 『한·불』-『한국의 불화』; 『한·사』-『한국의 사찰문화재』; 황아라 - 황아라, 2009, 「조선시대 아미타설법도 연구」, 동국대학교 석사학위논문; 박옥생 - 박옥생, 2006, 「퇴운당 신검의 불화 연구」, 동국대학교 석사학위논문을 줄여 표기하였다. 각각에 서술된 본존 명칭에 대해서는 뚜렷한 근거를 언급하지 않고 있음을 밝혀 둔다.

²⁶⁾ <지보암 여래후불도>(1825)는 현재 수인과 협시보살로서 정확한 도상을 규정하기 힘든 작품이다. 여러 연구자들이 본존을 석가여래 혹은 아미타여래로 언급하고 있지만 이에 대한 뚜렷한 근거는 부족한 실정이다. 또 석가여래 도상과의 혼돈으로 아미타여래로 보기도 한다(황아라, 위의 논문, p. 97). 정확한 본존 명칭을 규정하기 위해서는 차후 면밀한 검토가 필요하다고 판단되어 이 글에서는 여래후불도로 부르도록 하겠다.

²⁷⁾ 『佛說觀無量壽經』에서는 구체적으로 관세보살과 대세지보살이 아미타여래의 좌우에 위치한다고 설명하고 있다. 더불어 두 보살의 도상학적 근거를 들고 있는데 관음보살의 보관에는 화불이, 대세지보살에게는 보병이 있음을 밝히고 있다. 『佛說觀無量壽經』, 『大正新修大藏經』 제12, p. 343上, 下.

彌陀後佛幀’ 등의 기록도 없다.²⁸⁾ 따라서 설법인의 수인만 제외한다면 오히려 본존을 석가여래로 규정할 수 있어 아미타여래도로 보기에는 무리가 따르는 작품들이다. 여기에서는 이들 작품에 대한 세부 검토를 통해 본존을 추정해 보고자 한다.

먼저 <명봉사 아미타후불도>(1863, 도 6)는 힘차게 뻗어 오르는 줄기를 갖춘 연줄기형 대좌 위에 앉은 설법인 여래를 중심으로 좌우 문수(연꽃), 보현(여의), 관음(보관 화불), 대세지(보관 정병), 지장(석장), 합장보살상 등 총 6위의 보살상과 치전장식의 천부상 2위, 가섭과 아난을 포함한 제자상 10위, 사천왕이 등장하고 있다. 시립보살 중 지장보살이 등장하고²⁹⁾ 있지만 좌우 협시보살이 연꽃과 여의를 지물로 갖춘 문수·보현보살이기 때문에 본존은 석가여래 추정된다. <성혈사 아미타후불도> 역시 명봉사본과 유사한 도상구성을 보이는 작품이다. 좌우로 등장하는 보살상 6위를 살펴보면 좌우 협시인 문수(여의), 보현(연꽃) 보살이 전면에서 부각되어 앉아 있고, 그 뒤로 지장보살과 합장형보살 3위가 있다. 치전 장식이 있는 천부상 2위 및 사천왕, 나한상이 묘사되어 있어 본존을 석가여래로 볼 수 있다.



도 6. <명봉사 석가후불도>, 1863년, 마본채색, 245.0X295.0cm

²⁸⁾ <표 2> 7번의 <용문사 영산전 아미타후불도>의 경우 화기에 ‘靈山會上壇幀’이라는 기록이 있음에도 불구하고 아미타여래로 언급되고 있다.

²⁹⁾ 석가후불도에 등장하는 지장보살은 18세기 <불영사 석가후불도>(1735)와 <대전사 석가후불도>(18세기 중엽)에서 찾을 수 있으며, 신경이 조성한 석가후불도에는 지장보살이 빠짐없이 등장하고 있어 신경만의 불화형식으로 주목된다 이용운, 2011, 앞의 논문, p. 86.

다음으로 8위의 보살상이 등장하는 작품을 살펴보겠다. <두운암 아미타후불도>(1868)와 <김룡사 금선암 아미타후불도>(1880)의 경우 설법인의 여래를 중심으로 8위의 보살상이 등장하고 있다. 언뜻 보면 전통적으로 아미타팔대보살도나 아미타회상도에 등장하는 팔대보살을 연상시킬 수 있지만, 여의와 연꽃을 쥔 문수·보현보살이 전면에 협시보살로 부각되어 있어 본존은 석가여래로 판단된다. 석가후불도에 등장하는 8위의 보살상은 조선시대로 오면서 아미타팔대보살의 상징성이 점차 약화되었고, 석가후불도와와의 차별성이 점차 없어지면서 19세기 석가후불도에 등장하게 된 것으로 추정된다.³⁰⁾

<용문사 영산전 아미타후불도>(1884)는 설법인의 여래를 중심으로 연꽃을 든 문수보살과 여의를 쥔 보현보살이 협시로 시립해 있으며, 후열에 2위의 보살상과 가섭과 아난이, 호위신중으로 금강역사상 2위가 등장한다. 화기의 ‘靈山會上壇幀’이라는 기록을 통해 본존을 석가여래임을 알 수 있다.

지금까지 검토한 작품을 통해 현재까지 통용되고 있는 석가여래에 대한 도상 규정은 18세기 불화에서 정착된 ‘항마촉지인=석가여래’라는 인식과 함께 아미타여래의 구품인에서³¹⁾ 연유한 것으로 추정된다.³²⁾

설법인의 석가여래 도상은 일본 清凉寺 소장 <영산회상도>(북송 985년 추정, 도 7), <법화경변상도>(명, 1402~1424) 등 이미 중국에서도 상당수 사례를 확인할 수 있다. 또 일본 根



도 7. <영산회상도>, 목판본 석가여래상 납입품, 북송 985년 추정, 일본 清凉寺 소장

30) 황아라는 조선시대 팔대보살의 중요성이 약화되면서 8구라는 구성 수를 맞추는 쪽으로 관심이 이동한 것으로 보았다. 이를 조선시대 서민들을 위한 불교로 성격이 변화하는 것과 관련지었다. 황아라, 앞의 논문, p. 44.

31) 본 글에서는 본존이 석가여래의 경우 설법인으로, 아미타여래의 경우 구품인으로 구분하였다.

32) 권진영은 조선후기 영산회상도에서 가장 많이 표현된 수인은 항마촉지인이라 밝히면서 18세기에는 항마촉지인 위주로 표현되었고, 19세기 이후 설법인으로 표현한다고 언급하였다. 권진영, 2003, 『朝鮮時代 後期 靈山會相圖의 研究』, 홍익대학교 석사학위논문, p. 40.



도 8. <쌍계사 석가후불도>, 1688년,
마본채색, 377.0X272.0cm

津美術館 소장 <석가삼존십육나한도> 등 고려~조선초기 불화에서 확인할 수 있으며,³³⁾ 일본 長壽院 소장 <석가여래도> 등 16세기 불화와³⁴⁾ <영수사 괘불>(1653)³⁵⁾, <쌍계사 석가후불도>(1688, 도 8) 등 17세기 불화에 이르기까지 꾸준히 이어지고 있다.³⁶⁾ 다만 18세기에는 16세기부터 불화에 수용된 항마인 석가여래³⁷⁾ 도상의 유행으로 크게 통용되지 못한 것으로 추정된다.³⁸⁾

18세기 제작된 석가후불도 중 1786년 <은혜사 거조암 석가후불도>(도 9)에는 본존 수인이 설법인을 채택하고 있어, 전통적인 석가 도상이 18세기에도 반영되고 있음을

확인할 수 있다. 따라서 19세기부터 유행하기 시작한 설법인 석가 도상은 전통적 표현방식을 재현한 복고풍으로 해석된다.

설법인의 석가여래 도상은 <마곡사 청련암 석가후불도>(1861), <보덕사 석가후불도>(1868), <장안사 나한전 석가후불도>(1882), <영은사 석가후불도>(1888) 등 19세기 후반부터 전국적으로 보편화 되는 경향을 보이고 있다. 이러한 현상에 대한 정확한 이유를 현재로서 알 수는 없지만 향후 타지역 불화와 화승들의 활동영역에 대한 면밀한 비교·검토를 통해 영향 관계를 유추할 수 있을 것으로 생각된다.

33) 정우택, 1996, 『고려시대의 불화』, 시공사, 도 131, 132, 133 참조.

34) 박은경, 2008, 『조선 전기 불화 연구』, 시공사, 도 1-4, 1-6, 1-7, 1-8, 1-9, 1-10, 1-12, 1-13 참조.

35) 김수영, 2008, 「영수사 괘불탱」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』20, 통도사성보박물관.

36) 17세기 불화에 대한 논문은 김창균, 2005, 「조선시대 17세기 전반 영산회괘불화 연구」, 『강좌미술사』25, 한국불교미술사학회, pp. 219~260 ; _____, 2007, 앞의 논문, pp. 47~93 ; _____, 2008, 「17세기, 인·숙종기의 괘불화 연구」, 『강좌미술사』31, pp. 49~72.

37) 김수영, 2007, 앞의 논문, p. 90.

38) 박은경은 석가가 설법 당시 취한 손가짐은 매우 중요한 상징적 의미를 지니고 있으며, 설법에 는 설법인을 취하는게 가장 타당한 수인이라 밝혔다. 또 설법인은 고려후기부터 조선전기까지 지속적으로 보이는 전통 도상으로 주목하였다. 박은경, 2011, 앞의 논문, p. 283-284.



도 9. <은해사 거조암 석가후불도>, 1786년, 건본주지선묘, 278.0X426.0cm

이와 함께 주목되는 점은 新도상인 항마인의 아미타여래 도상의 등장이다. 사례로는 <중흥사 아미타후불도>(1828, 도 10), <은해사 운부암 아미타후불도>(1862), <삼성미술관 리움 소장 아미타후불도>(19세기),³⁹⁾ <경북 예천 보문사 극락보전 아미타후불도>(19세기, 홍익대학교 박물관 소장)⁴⁰⁾ 등이 있다.

불화에 등장하는 아미타여래는 고려시대부터 꾸준히 유행하였다. 고려시대 아미타계 불화의 경우 좌상으로 표현된 여래는 구품인의 수인으로, 내영도의 경우 오른손을 뻗어 왕생자를 맞이하는 모습으로 묘사된다. 조선시대가 되면서 더이상 내영



도 10. <중흥사 아미타후불도>, 1828년, 건본 채색, 263.5X181.8cm
국립중앙박물관 소장

³⁹⁾ 이 작품은 현재 화기가 없어 정확한 제작 연대와 화승을 알 수 없지만, 불보살의 상호표현을 비롯한 복식표현, 본존상을 둘러싼 보살들의 배치 구성 등을 통해 信謙이 제작했을 가능성이 매우 높다. 황금순, 2010, 『朝鮮後期 佛畵와 儀式集에 보이는 來世救濟 觀音信仰』, 『미술자료』 79, pp. 94-95.

⁴⁰⁾ 황금순은 信謙이 1811년 보문사 개금 불사에 참여하고 현왕도를 조성한 바 있어, 이 작품 역시 신겸의 영향 아래 사불산파의 화승에 의해 조성되었을 것으로 추정하고 있다. 황금순, 위의 논문, p. 95.

도 형식은 선호되지 않았고, 구품인의 수인을 한 좌상의 아미타후불도가 정착된다.

이러한 경향과 달리 19세기 경북지역 여래후불도에서는 항마인을 한 아미타여래 도상이 설법인의 석가여래 도상과 함께 나타나고 있어 도상 규정에 혼란을 주고 있다.⁴¹⁾

1828년 <중흥사 삼세불도>는 석가·아미타·약사여래가 각 폭으로 동시에 조성된 불화로 석가와 아미타 도상이 혼돈된 것이 아님을 보여주는 사례로 주목된다. <석가후불도>는 현존하지 않지만⁴²⁾, <약사후불도>와 <아미타후불도>가 국립중앙박물관에 소장되어 있다. 약사여래는 약함을 쥐고, 아미타여래의 경우 항마인을 하고 있어, 중앙의 석가여래는 설법인으로 유추된다. 더욱이 <아미타후불도>의 화기에는 ‘彌陀會’라 밝히고 있으며, 화면에 정병을 들고 화불이 표현된 백의관음과 석장을 권 지장보살이 등장하고 있어 아미타여래임을 뚜렷하게 부각시키고 있다.

중흥사는 『東國輿地備攷』를 통해 북한산 내 팔도도총섭이 거주하는 사찰임을 알 수 있다.⁴³⁾ <중흥사 삼세불도>는 화기를 통해 왕실과 관계된 자가 발원하였고,⁴⁴⁾ 19세기 전반 경북 사불산 화파를 이끌던 수장인 신겸에 의해 제작되었음을 알 수 있다. 효명세자의 복명을 받아 중흥사 중창불사에 차출된 신겸 개인에게는

41) 도상의 혼용은 三佛會의 발달로 인해 대웅전 안에 석가, 아미타, 약사를 함께 모시는 것에서부터 석가와 아미타의 혼돈이 발생했다고 보기도 한다. 문명대, 1895, 『조선조 석가불화의 연구』, 『조선조 불화의 연구-삼불회도』, 한국정신문화연구원; 황아라는 신겸이 수화승으로 참여한 작품들에서 항마촉지인을 한 아미타여래가 두드러지게 나타나는 것을 지적하였으며, 이를 석가여래 도상의 혼돈으로 보았다. 황아라, 앞의 논문, p. 97.

42) 일본 동경대의 조교수인 關野貞이 1902년 북한산 일대를 조사하면서 조선총독부로 유출되었을 가능성이 높다. 문동수, 2003, 『국립중앙박물관소장 태고사 시왕도 고찰』, 『영혼의 여정』, 국립중앙박물관, p. 170 참조.

43) 『北漢山の 佛教遺蹟』, 1999, 대한불교조계종 총무원 불교문화재 발굴조사단, p. 65.

44) 重興寺 藥師後佛幀(1828) 書記

道光八年十月日造成奉安于重興寺大雄殿藥師會 主上殿下龍棲萬歲 王妃殿下龜齡萬歲 世子邸下鳳閣千秋 嬪宮邸下德海無邊 緣化秩 證明龜殿 靜弘 道庵聖麒 邁虛勝莊 金魚秩 退雲信謙 寫松禪俊 守衍 芝仁 芝淳 一曇 慶尙 演直 彩永 致誠 奉命臣白聖奎 誦呪祥淳海學 宗察 等賢 廣霑 供養主 最默 義哲 典一 主管揚攝性默 化主 乃營 別座洛庵正訓 大都 孟淳 道閑 等敏 畫記 弘念 信詹 有和 鍾頭 淨默 智玆 普和 三綱 尙信 本寺秩 道信 莊玆 体演 義業 法訓 妙察 火臺 金孫

重興寺 阿彌陀後佛幀(1828) 書記

道光八年戊子十月日 彌陀會奉安于重興寺大雄殿 證明比丘 龜殿堂 靜弘 道庵堂 聖麒 邁虛堂 勝莊 誦呪 海學 別座正訓 呂岑 化主乃營 揚攝聖默 金魚信謙 禪俊 守衍 芝仁 芝淳 日曇 彩永 演直 致誠 供養主 最默 義哲 典一 書記弘念 信詹 有和 鍾頭淨默 智玆 普和 三綱尙信 本寺秩 體演 淨桶道信 義業 法訓 妙察 火臺秩 金孫 大都道閑 等敏 都監孟淳 持殿 松寫智閑

전국적인 대불모로서의 성장을 의미하는 아주 중요한 시기였다.⁴⁵⁾ 따라서 당시 불사의 중요성과 신검의 지위를 감안할 때 수인을 혼돈하여 그렸다고 판단하기는 힘들다.

신검은 1800년 <주왕암 나한전 석가후불도>를 비롯하여 여러 점의 석가후불도를 남기고 있다. 이들 작품에서는 모두 왼쪽 팔을 가슴 높이까지 끌어올리고 오른손은 무릎 부분까지 늘어뜨리는 신검만의 개성적인 향마인을 취하고 있다(도 11).⁴⁶⁾ 홍익대학교 박물관에 소장되어 있는 신검의 <주월암 아미타후불도 초본>(도 12)에는 구품인의 아미타 도상이 그려지고 있다. 또한 석가·아미타·약사여래를 한 화폭에 그린 삼세불도의 작례도 여러 점 남기고 있는데, 1819년 <주월암 삼세불도>(도 13), 1823년 <선찰사 삼세불도> 등 그가 제작한 삼세불도에서 석가여래는 향마인, 아미타여래는 구품인의 수인으로 표현하고 있다. 따라서 <중흥사 삼세불도>는 신검이 선호했던 기존의 도상과는 차별된 새롭게 시도된 작품으로 유추된다.



도 11. <혜국사 석가설법도>, 1804년 마본채색, 278.0×236.0cm



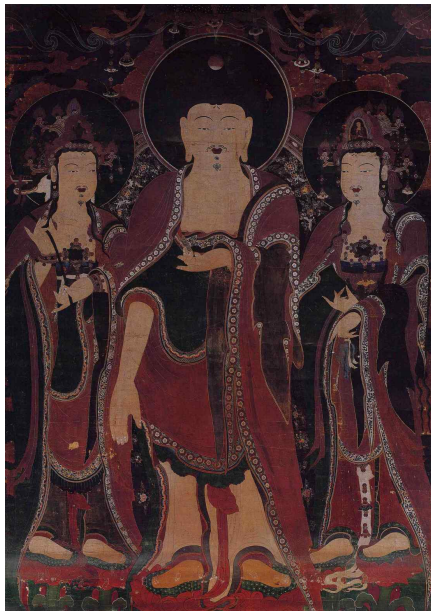
도 12. <주월암 아미타후불도 초본>, 19세기, 지본수묵, 110.0×135.0cm

⁴⁵⁾ 박옥생은 신검의 이동을 통해 사불산화파의 화풍이 경기도 지역으로 유입되는 계기가 되었을 것으로 보고 있다. 박옥생, 앞의 논문, pp. 58-63.

⁴⁶⁾ 이용윤은 김룡사 석가후불도(1803) 등과 같이 신검이 초기에 제작한 작품에서는 향마인의 수인이 관절을 무시하고 일직선으로 표현되는데 반해 점차 신검의 주도로 제작된 불화에서는 관절부분이 약간 꺾인 모습으로 표현된다고 보았다. 이용윤, 2005, 『고려대학교박물관 감로탱, 『甘露』上, 통도사정보박물관, p. 231.



도 13. <주월암 대웅전 삼세후불도>, 1819년, 견본채색,
131.0X201.0cm



도 14. <은해사 대웅전 아미타삼존도>,
1750년, 견본채색, 435X311cm

이와 관련하여 은해사 대웅전과 백흥암에 봉안된 1750년 <은해사 아미타삼존도>(도 14)가 주목된다. 두 작품은 비슷한 규모로 조성되었으며,⁴⁷⁾ 대동소이한 모습을 하고 있어 동일한 초본을 사용한 것으로 추정된다. 화기에 기록된 수화승은 두 작품 모두 處一로 동일인이다. 입상의 본존은 왼손을 가슴 높이까지 들어 올리고 오른손을 아래로 쪽 뺀 내영인을 하고, 좌우 시립한 관음과 대세지보살과 함께 아미타삼존이 내영하는 모습을 도상화하였다. 특히 은해사본의 내영도상은 『佛說阿彌陀經』변상도(도 15)와의 친연성이 엿보여 판화 도

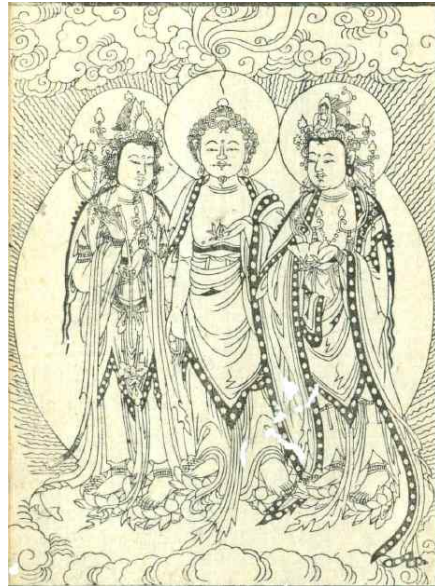
상을 수용하고 있음을 알 수 있다. 두 작품을 비교해 보면 독립된 두광이 표현된 삼존이 하나의 원형 신광을 배경으로 내영하는 점, 변상도의 본존 대의 및 보살의 천의에 시문된 연주문을 의식한 듯 채색한 은해사본의 문양 표현, 협시보살의

⁴⁷⁾<은해사 대웅전 아미타삼존도>(1750)의 크기는 433X310cm이며, <은해사 백흥암 아미타삼존도>(1750년 추정)의 크기는 437X305cm이다.

지물을 든 포즈, 삼존이 밝고 있는 연화좌 등이 변상판화의 도상을 수용하였음을 짐작하게 한다. 특히 1847년 조성된 <송광사 관음전 아미타삼존도>(도 16)와 비교해 볼 때 송광사본에는 중앙의 아미타여래를 중심으로 관음과 지장이 협시 보살로 등장하고 있어 은혜사본이 『불설아미타경』 변상도의 도상을 적극적으로 수용하고 있음을 알 수 있다.

다만 은혜사본의 본존에 복견의가 표현된 점과 하단부 구름을 생략한 점, 『불설아미타경』 변상도에 서는 고려시대 불화에서 보이는 손바닥을 밖으로 펼친 내영인 수인의 전통을 그대로 계승하고 있지만, 은혜사 작품에서는 손등을 드러낸 수인으로 변형되어 나타나는데 차이가 있다.⁴⁸⁾

아미타내영 도상은 조선시대 전시기에 걸쳐 제작된 망자의 천도 의식과 밀접한 관련이 있는 감로도에서 꾸준히 표현된다. 조선전기 일본 藥仙寺 감로도(1581)에 나타난 좌상의 아미타삼존불은 점차 내영도상으로 변화하였으며, 보석사 감로도(1649)에서부터 아미타삼존불을 대신해 칠여래 도상이 등장한 이후 감로도의 주요 도상으로 채택되었다.⁴⁹⁾ 이 때 아미타여래는 대개 구름을 타고 하강하며,



도 15. 『불설아미타경요해』, 1753년
동국대학교 도서관 소장



도 16. <송광사 관음전 아미타삼존도>, 1847년, 건본채색, 188.5X173.5 cm

⁴⁸⁾ 이와 함께 은혜사 괘불 역시 1750년 처일이 그린 그림으로 아미타삼존도의 본존과 동일한 모습을 하고 있어 본존을 아미타여래로 추정하고 있다. 김미경, 2011, 「혼자서 있는 부처, 은혜사의 괘불」, 『보물 제1270호 은혜사 괘불탱 보존수리』, 영천시·대한불교조계종 은혜사·고창문화재보존연구소, pp. 78~79.



도 17. <쌍계사 감로도>, 1728년, 견본채색, 225.0X282.5cm

다양하게 변화된 수인을 결하고 있다(도 17).⁵⁰⁾ 또 <직지사 감로도>에는 상단 칠여래 옆에 그려진 자그마한 전각과 칠보연못이 있다. 전각 내 아미타여래는 보살들과 제자들에 의해 둘러싸여 있고, 그 앞의 방형 부용지에는 연꽃이 만발해 있는 가운데 갓 태어난 蓮花化生童子가 보이고 있다. 아미타여래는 손바닥을 펼치고 오른손을 아래로 쪽 뺀어 연지에 왕생한 중생을 맞이하는 모습이다(도 18, 18-1).⁵¹⁾ 일본 개인 소장 <아미타삼존도>(도 19)에서도 역시 아래로 쪽 뺀 아미타여래의 검지손가락 끝에서 나오는 빛이 연화화생 동자를 비추고 있다. 이를 통해 조선 후기 불화에서 꾸준히 전개되는 중생구제의 아미타내영 도상의 구체적 양상을 확인할 수 있으며, 극락왕생의 의미를 강조하고 있음을 알 수 있다.

따라서 향마인의 아미타여래 도상은 석가여래의 향마인 수인과 혼돈된 것이 아닌 아미타여래의 중생 구제를 위한 내영의 이미지와 미타정토에 대한

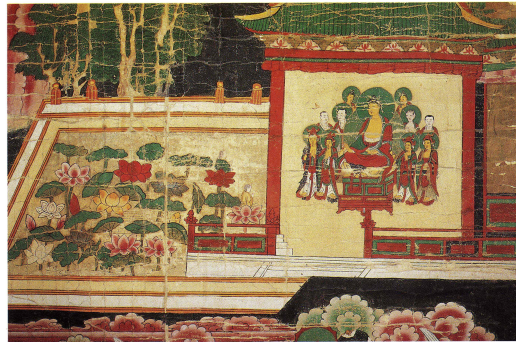
49) 칠여래는 다보여래·보승여래·묘색신여래·광박신여래·이포외여래·감로왕여래·아미타여래 등으로 『진언권공』(1496) 『宣揚聖號篇』 및 『勸供諸般文』(1574) 『施食疏文』에 명호와 역할이 기록되어 있다.

50) 감로탱에서는 아미타여래의 중복 출현이 가능한데, 이는 존상이 한 공간에 한꺼번에 출현하는 것이 아니라 시차를 달리하여 3번에 걸쳐 나타나기 때문이다. 강우방, 김승희, 1995, 『감로탱』, <청룡사 감로탱> 도판해설, p. 46.

51) 강우방·김승희, 위의 책, 도판해설, p. 46.



도 18. <직지사 감로도>, 1724년, 견본채색, 286.0X199cm, 개인 소장



도 18-1. <직지사 감로도> 부분



도 19. <아미타여래도>, 16세기 후기, 마본채색, 66.8X55.8cm, 일본 개인 소장

회구에서 비롯된 정토왕생을 기원하는 아미타신앙이 결합된 의미의 수인으로 해석된다.⁵²⁾

내영인이 변형된 수인의 성립 배경으로 현재 남아있는 19세기 경북지역 불화 중 항마인 아미타여래도가 신검 혹은 신검과 영향 관계가 있을 것으로 추정되는 화승에 의해 그려졌다는 사실에 주목할 수 있다. 당시 신검은 화풍뿐만 아니라 도상을 재인식하고 새로운 도상을 창출하여 불화 형식에 변화를 시도하는데 독보적인 존재였으며, 그를 후원했던 문도의 사상이 불화에 반영되고 있다.⁵³⁾ 신검은 조선 후기 유명한 화엄사상가인 煥惺志安의 문도인 括虛取如의 손제자로 문중이 공유했던 화엄사상과 의식을 기반으로 불화 형식에 다양한 변화를 시도하였다.⁵⁴⁾ 즉 법신과 화신의 융합과 더불어 내세구원 사상이 반영된 화엄과 결합된 화엄정토 사상은 신검이 파격적인 도상을 화면에 수용할 수 있는 토대를 제공하고 있다.⁵⁵⁾

지금까지 살펴본 19세기 경북지역에서 볼 수 있는 항마인 아미타후불도는 19세기 후반기 전국적으로 유행하는 항마인 아미타여래도보다 앞선 시기에 제작된 작품이다. 이후 <정수사 법당 아미타후불도>(1878), <범어사 극락전 아미타후불도>(1887), <미타사 극락전 아미타후불도>(1888), <미타사 칠성전 아미타후불도>(1897) 등 전국적으로 확산되는 경향을 보인다. 특히 이 도상의 이른 시기 작품들은 대부분 신검의 작품으로 그와 화연관계에 있던 화승들의 활동 영역에 따라 이후 시기까지 영향을 미치고 있다.

1898년 제작된 <상주 용연사 석가후불도>(도 20)는 당대 포괄적 신앙의 경향을 살필 수 있는 작품이다. 본존 석가여래를 중심으로 문수, 보현보살을 비롯한 보살상과 십대제자, 벽지불과 타방불, 사천왕 등이 군집구도를 이루고 있다. 특히 본존 신광의 가장자리 좌우에 둘러 새겨진 8개의 ‘옴’자 진언문은 매우

52) 현재 이익의 관음신앙이 시대가 내려오면서 내세구제 신앙으로 변화하게 되어 나타나는데, 관음의 내세구제는 특히 감로도 화면에 반영되어 상단의 관음·지장보살의 역할이 변화하고 있음에 주목하였다. 또 19세기 <아미타후불도>에는 본존 아래에 관음상을 강조하여 극락왕생을 위한 아미타불과 미타정토를 회구하는 관음사상의 관계를 분명히 보여주고 있다. 황금순, 앞의 논문, pp. 91-101.

53) 이용윤, 2011, 앞의 논문, pp. 90-94.

54) 신검의 작품에서는 석가여래를 외호하는 보살로 지장보살을 적극적으로 등장시켜 석가신앙 속에 아미타신앙을 융합시키거나 석가여래와 지장보살, 관음보살을 동등한 존재로 결합하는 구성을 시도하는 등 새로운 도상과 형식의 변화를 시도하였다. 이용윤, 위의 논문, p. 85-90.

55) 19세기 불교계의 동향은 曹溪宗과 臨濟宗 계통의 선종과 함께 화엄신앙이 성행하여 선과 화엄을 병행하는 것이 보편적이었다. 정병삼, 2002, 「19세기의 佛教界의 사상적 추구하고 佛教藝術의 변화」, 『한국사상과 문화』16, 한국사상문화학회, pp. 160-194.



도 20. <용연사 석가후불도>, 1898년, 건본채색, 190.0X193.0cm

독특한 표현방식이다.⁵⁶⁾

진언문을 불교미술품에 새기는 것은 향완과 범종 등 고려 후기 및 조선시대 금속공예 등에서 많이 볼 수 있으며, 조선 17~18세기 괘불과 일부 후불도의 화면 가장 자리에 범자문이 액자의 틀처럼 본격적으로 장식된 형상을 볼 수 있다.⁵⁷⁾ 뿐만 아니라 본존 보관 및 광배에 장엄 문양으로 등장하며,⁵⁸⁾ 특히 의겸작 괘불에서는 화면 전반에 걸쳐 다양한 범자가 확인된다.⁵⁹⁾

진언문이 광배를 장식하는 문양의 일종으로 표현된 것은 진언신앙이 토대가 되어 범자 자체를 상징성 갖는 문양으로 가시화 시킨 것으로 보인다. 특히

⁵⁶⁾ 조선시대 범종의 진언문과의 비교를 통해 ‘옴’이라는 글자로 판단된다. 조선시대 범종의 범자 양상과 변천에 대해서는 鄭文碩, 2011, 「조선시대 梵鐘을 통해 본 梵字」, 『역사민속학』36, 한국역사민속학회, pp. 102-113.

⁵⁷⁾ 박은경, 2008, 「완호작 석가설법도 연구」, 『석당논총』42, 동아대학교 석당학술원, pp. 397-399.

⁵⁸⁾ 박은경, 2006, 앞의 논문, p. 18.

⁵⁹⁾ 현재 통도사성보박물관에 전시 중인 <개암사 괘불>(1749)에는 괘불 전반에 걸쳐 다양한 범자문이 확인된다. 신광희, 2011, 「부안 개암사 괘불화」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』24, 통도사성보박물관.



도 21. <여래후불도 초본>, 334.0X249.0cm, 고려대학교 박물관 소장

의식구나 괘불을 중심으로 보이던 진언문이 석가후불도의 본존 광배까지 확장되어 표현된 것은 19세기 아미타정토신앙이 널리 확산되면서 선사들의念佛禪 수행 풍토가 유행했던 당시의 신앙 경향과 관련성이 있을 것으로 추정된다.⁶⁰⁾

아울러 향후 20세기까지 확산되는 석가·아미타 수인의 혼용은 상징적 의미가 투영되어 창출된 도상일지라도 시간이 지나면서 본래의 의미가 퇴색되어 계승·변용되었을 가능성을 내포하고 있다. <고려대학교 박물관 소장 여래초본>(도 21)은⁶¹⁾ 항마인과 연화수지인이 동시에 그려지고 있어 제작자 혹은 주문

⁶⁰⁾ 김정희는 아미타계 괘불은 조선 말기 아미타신앙과 염불신앙의 유행을 단적으로 보여주는 사례로 주목하였다. 김정희, 2009, 「조선 말기의 정토신앙과 아미타계 괘불화」, 『강좌 미술사』 33, 한국불교미술사학회, pp. 157-162 ; 김미경은 19세기 여래도에 융합된 관음상의 출현 배경으로 아미타정토신앙과 염불신앙의 확산을 들고 있다. 김미경, 2010, 「19세기 如來圖에 융합된 觀音菩薩의 新圖像 研究」, 『문물연구』, 재단법인 동아시아문물연구원, pp. 180-185.

⁶¹⁾ <보석사 대웅전 석가후불도>(1911)의 초본으로 추정된다. 성보문화재연구원, 2000, 『한국의

자의 사상과 당시 신앙 경향에 따라 여래의 수인이 얼마든지 변할 수 있는 가변성을 지니고 있음을 시사하는 그림이다.

지금까지 살펴본 수인의 변화와 관련한 석가·아미타 도상은 비단 경북지역에 국한된 현상이 아닌 19세기 후반부터 점차 전국적으로 보편화되는 현상을 보이고 있었다. 특히 타지역에 비해 고른 시기별 분포를 보이는 19세기 석가·아미타후불도를 통해 시간의 추이에 따른 변화양상을 확인할 수 있었다. 또 항마인 아미타후불도의 경우 19세기 전반기 신겸의 작품을 중심으로 조성되고 있어 이후 시기의 선두격 도상으로 추정하였다.

IV. 전통 도상의 수용과 전개

1. 보살의 앓음자세

여래후불도에서 주존의 협시보살은 주로 立像으로 표현되는데 반해, 19세기 경북지역 불화에서는 독립된 두신광을 갖춘 좌상의 협시보살이 등장하고 있다. 두신광을 갖춘 좌상의 협시보살상은 크게 유행하지는 않았지만 고려시대 일본 知恩院 소장 <오백나한도>에서부터 <봉정사 석가후불벽화>(15세기), <화엄사 괘불>(1653) 등에서 찾아 볼 수 있다. 이 때 협시보살의 다리는 **군위에** 가려져 있거나 반가부좌로 표현된다.

19세기 경북지역 불화에서부터 적극적으로 그려지기 시작한 좌상의 협시보살상은 앓음 자세에 따라 크게 두 가지로 분류되는데,⁶²⁾ 윤왕좌가⁶³⁾ 변형된 자세(이하 변형윤왕좌)와 반가좌가⁶⁴⁾ 변형된 자세(이하 변형반가좌)로 나눌 수 있다.⁶⁵⁾

불화』16, 도판 20 참조.

⁶²⁾ 여기에서는 여래후불도를 중심으로 다루고 있으나 19세기 경북지역 불화 전반에 걸쳐 앓음 자세의 협시보살상의 유행하였음을 밝혀 둔다.

⁶³⁾ 윤왕좌는 전륜성왕의 좌법으로, 결가부좌에서 오른 다리를 세워 그 위에 오른손 끝이나 팔꿈치를 올려놓고, 왼쪽 다리는 그대로 둔 채 왼손으로 왼쪽 다리의 뒤편 지면을 짚는 자세 혹은 한 쪽 다리는 결가부좌하고 다른 한쪽 다리는 무릎을 세우고 편안하게 앉은 자세를 말한다. 이지영, 2004, 「조선후기 관음보살도 연구」, 동국대학교 석사학위논문, p. 37.

⁶⁴⁾ 반가부좌는 오른쪽 다리는 대좌 아래로 내려뜨리고 왼쪽 다리는 무릎 위에 올리는 자세를 말한다. 또한 왼쪽 다리를 오른쪽 무릎 위에 올리지 않고 살짝 바닥에 내린 편안한 자세 또한 반가좌에 포함시키기도 한다. 고려 수월관음도 관음보살의 전형적인 자세이다. 이지영, 위의 논문, p. 45.

⁶⁵⁾ 본문에서 사용된 변형윤왕좌와 변형유희좌는 별도로 언급된 바 없으며, 본문에서 편의상 필자

먼저 변형운왕좌의 앞선 사례로 1800년 <주왕암 나한전 석가후불도>(도 25)를 살펴보겠다. 석가여래를 중심으로 독립된 두광을 지닌 4위의 보살상이 좌상으로 그려져 전열에 배치되어 있다. 본존 가까이에 앉아 있는 보살상 2위는 본존을 향해 측면향을 하고, 양쪽 가장자리에 위치한 보살상은 정면향을 취하고 있다.

이 중 정면향의 양쪽 가장자리에 위치한 보살상의 앉음 자세를 살펴보면 양발 사이의 간격을 살짝 벌려 한쪽 발의 뒷꿈치와 반대쪽 발가락이 마주하고, 아래에 놓여진 발은 연꽃족좌 위에 살짝 올려두고 있다. 이와 유사한 앉음 자세를 한 협시보살상은 <관음사 아미타후불도>(1818), <김릉사 화장암 삼세불도>(1822), <지보암 여래후불도>(1825) 등에서 조금씩 차이를 보이고 있지만 변형운왕좌로 분류가 가능하다.

불화에서 운왕좌는 조선시대 수월관음도에서 가장 많이 나타나는 앉음 자세이다. 정면향의 운왕좌는 조선 전기부터 볼 수 있으며, 후기로 갈수록 세운 무릎을 바닥에 내려 한쪽 발의 뒷꿈치와 한쪽 발가락이 마주치 듯 앉은 자세로 점차 변형된다. 특히 변형운왕좌는 <홍국사 수월관음도>(1723), <불교미술박물관 소장 수월관음도>(1730), <운흥사 수월관음도>(1730) 등 18세기 의점작 수월관음도에서 집중적으로 관찰된다.^{66/} 이후 19세기 여래후불도에서 협시보살의 앉음 자세로 수용되고 있고, 특히 19세기 경북지역 불화 중 신겸의 불화에서 선호된 경향을 볼 수 있다.

의점작 수월관음도와 비교할 때 바닥을 짚은 팔의 형태가 지물을 든 모습으로 변하였을 뿐 하반신은 거의 유사하다<표 3>. 또한 신겸이 즐겨 그린 승물을 탄 문수·보현보살도 변형운왕좌로 분류할 수 있다(도 22). 변형운왕좌 도상은 동시기 경북지역 지장보살도에도 차용되고 있어 동시기 공유 현상을 볼 수 있다.^{67/} (도 23). 19세기 후반이 되면 연화족좌는 만개한 연줄기형 대좌로 대체되는데, <목아불교박물관 소장 석가후불도>(19세기), <파계사 금당암 석가후불도>(1887), <봉림사 석가후불도>(1890, 도 24) 등에서 확인된다.

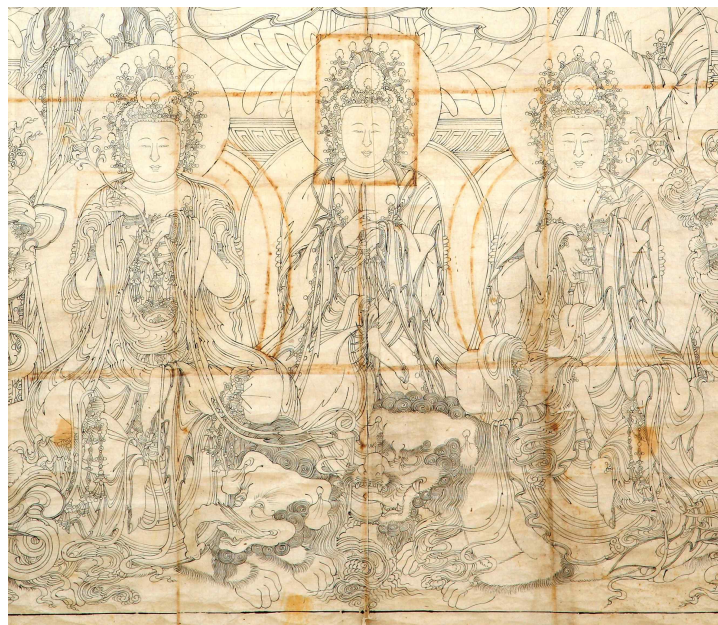
가 붙인 것임을 밝혀둔다.

^{66/} 황금순, 2006, 「조선시대 관음보살도 도상의 한 연구」, 『미술자료』15, 국립중앙박물관, p. 68.

^{67/} 19세기 지장보살도에 대한 연구는 김정희, 1994, 앞의 논문 참조.

<표 3> 조선시대 변형윤왕좌의 전개

16세기	17세기	18세기	19세기
			
일본 <知恩院 소장수월관음도>, 1550년	<칠장사 오불회도>, 1628년	<흥국사 수월관음도>, 1728년	<주왕암 나한전 석가여래후불도>, 1800년



도 22. <삼세불도 초본>, 1812년, 종이, 254.3X284.0cm, 통도사성보박물관 소장



도 23. <수정사 지장보살도>, 1821년, 견본채색, 197.0X200.0cm



도 24. <봉림사 석가후불도>, 1890년, 면본채색, 104.0X154.5cm

다음으로 반가좌의 전개를 살펴보겠다. 불화에서 반가좌는 조각상에서 볼 수 있는 완전한 형태의 반가좌가 아닌 발을 살짝 내려 놓은 편안한 모습의 변형 반가좌로 표현된다. 고려 수월관음도의 전형적인 자세이며, 조선 전기 일본 <梅林寺 수월관음도>⁶⁸⁾가 반가좌로 분류된다. 조선시대 윤왕좌에 비해 크게 유행하지 않았지만, 19세기 여래후불도 협시보살의 앉음 자세로 나타난다.

19세기 경북지역 여래후불탱에서 볼 수 있는 변형반가좌의 보살상의 이른 사례로 대원암 석가후불도(1825)가 있다. 여기에서는 화면 아래에서 상승하는 구름이 대좌가 되어 앉아 있고, 한쪽 다리는 직각으로 세워 연화죽좌 위에 올려 둔 모습이다.

이후 19세기 후반이 되면 만개한 연줄기형 대좌의 유행으로 한쪽 발을 연화죽좌 위에 올려 둔 모습으로 변화하는데, 다리는 직각으로 세워 형식화 된 모습이다. 사례로는 <운부암 아미타후불도>(1862), <파계사 금당암 석가후불도>(1887), <은혜사 소장 석가후불도>(19세기) 등에서 확인된다. 19세기 후반 경북 지역에서 활약한 응상의 작품을 중심으로 선호된 경향을 보이고 있다.

변형반가좌는 <흥국사 대웅전 백의관음보살도>(18세기 초), <마곡사 대광보전 관음보살도>(18세기), <대원사 극락전 수월관음도>(1833), <통도사성보박물관 소장 수월관음도> 등 18~19세기 관음보살도에서 보이고 있어, 변형윤왕좌와 마찬가지로 관음보살도의 앉음 자세를 수용하였음을 알 수 있다<표 4>.

<표 4> 조선시대 변형반가좌의 전개

16세기	18세기	19세기
		
<일본 梅林寺 소장 수월관음도>, 1427년	<흥국사 백의관음보살도>, 18세기	<연미사 석가여래도>, 1880년

⁶⁸⁾ <매림사 관음보살도>에 대한 논문은 박은경, 1995, 「일본 梅林寺 소장의 조선초기 <수월관음보살도>」, 『미술사논단』2, 한국미술연구소, pp. 351-414 참조 ; 박은경, 2008, 앞의 책, pp. 248-271 참조.

지금까지 살펴본 협시보살의 앉음 자세는 경북지역을 중심으로 형성된 독특한 도상으로 전대 관음보살도의 앉음 자세를 적극적으로 수용한 것이다. 19세기 경북지역에서 활발한 활동을 펼친 당대 화승과 관련되어 변화하는 양상을 띠고 이후 인근 경남지역을 비롯한 서울·경기, 충청 지역으로 확산되어 19~20세기 불화에 큰 영향을 미치고 있다<표 5>.

<표 5>협시보살 앉음 자세의 확산

변형운왕좌	변형반가좌
	
<동학사 아미타여래도>, 1898년, 충남 공주	<홍국사 대웅보전 칠성도>, 1868년, 경기도 남양주시

2. 광배와 대좌

19세기 경북지역 불화에 나타나는 광배는 크게 원형광배, 연판형 광배, 원형두광+역U자형신광 광배로⁶⁹⁾ 구분되며, 모두 전대의 불화에서 볼 수 있는 형식이다. 원형광배와 연판형광배는 후불탱에서 주로 표현되는데 반해 원형두광+역U자형신광의 광배는 괘불에서 주로 볼 수 있다. 여기에서는 19세기 경북지역 여래후불도에서 원형두광+역U자형신광 광배가 두드러지게 나타나는 것에 주목하여 살펴보겠다.

경북지역 여래후불도에서 원형두광+역U자형신광의 광배가 가장 처음 보이는 작품은 1800년 <주왕암 나한전 석가후불도>(도 25)이다. 본존은 녹청의 원형두광과 어깨선을 따라 선을 그어 타원에 가까운 신광을 연출하고 있다. 좌우 협시보살의 경우 좌우 2위씩 독립된 각각의 두광에 타원에 가까운 하나의 신광을 연출하였다. 이러한 광배의 표현은 본존보다는 협시에 주로 선호되는데, 사례로는 <주월암 대웅전 삼세후불도>(1819), <온양민속박물관 소장 석가후불도>

⁶⁹⁾ 여기에서는 광배의 형태를 묘사하여 서술한 원형두광+역U자형신광이라는 용어를 사용하도록 하겠다. 박은경, 2005, 앞의 논문, p. 9.



도 25. <주왕암 나한전 석가설법도>, 1800년, 견본채색, 192.0X285.4cm



도 26. <신원사 패불>, 1664년,
마본채색, 971.0X620.0cm,
국보 제299호

(1821), <연미사 석가후불도>(1880, 목아불 교박물관 소장), <용문사 영산전 석가후불도>(1884) 등이 있다.

원형두광+역U자형신광은 <무량사 패불>(1627), <신원사 패불>(1664, 도 26) 등 17세기 입상의 戴冠菩薩形 패불에서⁷⁰⁾ 주로 나타나기 시작하였으며, 이후 18세기 패불을 중심으로 꾸준히 유행한 광배의 형식이다.⁷¹⁾

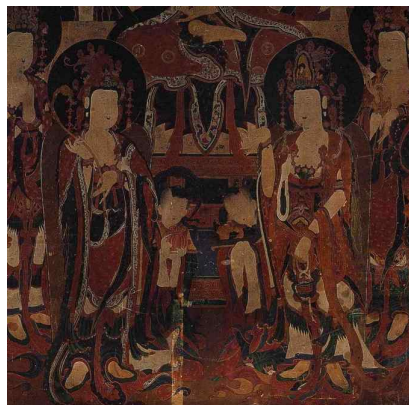
이러한 광배의 형식이 후불도에 수용된 이른 사례로 <관음사 아미타회상도(충남 서산 천장사 소장)>(1788, 도 27, 27-1)에서 아미타여래의 좌우 협시보살의 광배로 차용되고 있음을 확인할 수 있다. 이 불화의 제작

⁷⁰⁾ 戴冠菩薩形 패불에 대해서는 박은경, 위의 논문 참조.

⁷¹⁾ 17세기 대관보살형 패불은 무량사(1627), 신원사(1664), 장곡사(1673), 수덕사(1674), 율곡사(1674), 마곡사(1687), 금당사(1692), 적천사(1695) 등이 있고, 이 작품들 모두에서 공통적으로 원형의 두광과 역U자형 신광을 갖추고 있다. 16~17세기 불화에 보이는 광배의 시기별 전개는 김수영, 2007, 앞의 논문, pp. 49~51 참조.



도 27. <관음사 아미타설법도>, 1788년, 견본채색, 138.0X156.0cm



도 27-1. <관음사 아미타설법도> 부분

에는 앞서 언급한 <남장사 패불>(1788)의 수화승인 尙謙이 참여하고 있어, 대승화공과 경성화공과의 공동작업에서 영향을 받았을 것으로 짐작된다.

사불산 화파의 그림을 중심으로 유행하게 되는 원형두광+역U자형신광은 여래후불도뿐만 아니라 동시기 지장보살도, 신중도, 칠성도 등⁷²⁾ 19세기 경북지역 불화 전반에 걸쳐 수용되고 있고, 점차 서울·경기권역으로 확대된다.

19세기 전반 여래설법도에는 본존과 협시보살에 원형광배+역U자형신광을

⁷²⁾ 김룡사 신중도(1803), 혜국사 지장보살도(1804), 김룡사 지장보살도(1858), 명봉사 신중도(1863), 남장사 칠성도(1898) 등이 작품이 있다.

그리고 <주왕암 나한전 석가후불도>(1800, 도 25)나 <봉림사 석가후불도>(1890, 도 24)와 같이 격자문 내부에 문양을 시문하거나 <주월암 대웅전 삼세후불도>(1819, 도 13), <온양민속박물관 소장 석가후불도>(1821)와 같이 협시보살의 신광에 放光을 표현하기도 한다.

19세기 후반에는 더욱 적극적으로 수용되어 본존은 원형의 두신광을, 협시보살에는 원형광배+역U자형신광으로 독립되게 표현하기도 한다. 특히 이러한 경향은 응상작 불화에서 선호되고 있으며, 방광의 표현은 보색대비의 화려한 방광 문양으로 변용된 특징을 보인다(도 28).



도 28. <광흥사 영산암 아미타후불도>, 1886년, 견본채색, 166.0X192.0cm

19세기 경북지역 불화에서 본존 대좌는 2가지 유형으로 분류된다. 하나는 육각기대 위에 연화좌를 갖춘 대좌이며, 다른 하나는 뿔이 오르는 줄기를 갖춘 연줄기형 대좌이다.

육각대좌는 기대의 높낮이에 따라 대좌의 형태에 차이를 보인다. 높은 기대를 표현한 대좌는 中臺가 단순한 방형의 格間으로 분절되어 격간 내부는 나무의 질감을 살린 문양을 시문하는데,²³⁾ <김룡사 석가후불도>(1803), <혜국사 석가후불도>(1804), <선석사 석가후불도>(1856) 등에서 볼 수 있다. 반면 낮은

²³⁾ 대좌의 명칭은 허상호, 2004, 「朝鮮 後期 佛卓 연구」, 『미술사학연구』244, 한국미술사학회, p. 129 참조.

기대를 표현한 대좌는 장방형의 평면에 足臺를 묘사하고 있다. <주왕암 나한전 석가후불도>(1800, 도 25), <수정사 지장보살도>(1821, 도 23), <지보암 여래 후불도>(1825) 등에서 볼 수 있으며, <주월암 대웅전 삼세후불도>(1819, 도 13)와 같이 족대의 모습이 점차 통자형 臺로 대체되기도 한다.

기대의 높낮이는 불화 화면의 크기와 관련이 있을 것으로 추정된다. 즉 높은 기대를 표현한 작품은 가로축에 비해 세로축이 긴 장방형의 작품에 선호된 반면 낮은 기대를 묘사한 작품은 가로축이 긴 작품에 주로 표현된 현상을 보이고 있다.

연줄기형 대좌는 힘차게 뻗어 오른 줄기 위에 만개한 연꽃을 그린 대좌의 표현으로 19세기 경북지역을 중심으로 유행하기 시작하여 부산, 경남은 물론 서울·경기 지역 불화에까지도 상당수 확인되며, 20세기 이르러 더욱 확산된 경향을 보인다.⁷⁴⁾ 19세기 경북지역 석가후불도에서 나타난 연줄기형 대좌의 표현은 <명봉사 석가후불도>(1863), <두운암 석가후불도>(1868), <김룡사 금선사 석가후불도>(1880, 도 29), <용문사 영산전 석가여래후불도>(1884) 등 19세기 후반부터 본격적으로 유행한 양상을 띠고 있다. 이 작품들은 응상 혹은 응상과 화연 관계를 지닌 화승들이 그린 불화에서 주로 확인된다. 특히 19세기 전반기 신겸의 불화에서 등장하는 앓음 자세의 협시보살상이 연꽃족좌를 밟고 있거나 사자와



도 29. <김룡사 금선암 석가후불도> 1880년, 마본채색, 139.0X165.5cm

⁷⁴⁾ 박은경, 2008, 앞의 논문, P. 397 ; 김수영, 2009, 「부산 원광사 소장 석가설법도 연구」, 『문물연구』 제16, 재단법인동아시아문화연구학술재단, pp. 83-84.

코끼리를 탄 모습으로 그려지는데 반해, 19세기 후반기 활약한 응상의 작품에서는 본존과 더불어 앉은 자세를 한 협시보살에도 연꽃대좌가 차용되고 있어 전반기와의 구분된 뚜렷한 변화 양상을 보이고 있다. 특히 연줄기형 대좌는 불화 화면 크기와의 관련성을 보이고 있다. 즉 19세기 이후 건립된 소규모 전각 혹은 암자의 후불벽면의 크기로 인해 가로 축이 넓은 장방형의 불화가 많이 제작되었다. 이에 전대에 선호된 높은 기대의 육각대좌보다는 화면의 높낮이에 맞게 조절하여 연줄이 가능한 연줄기형 대좌로 점차 대체되어 유행하게 된 것으로 추정된다.

V. 맺음말

19세기 초반에 조성된 석가후불도가 대부분 경북지역에 집중되어 있고, 19세기 전반기에 걸쳐 고르게 분포된 사실에 주목하여 19세기 경북지역 석가후불도의 변천을 살펴보았다.

19세기 경북지역 여래후불도를 중심으로 보이는 설법인의 석가여래와 항마인의 아미타여래의 등장은 현재까지 여래의 도상 규정에 혼란을 주고 있다. 이 글에서는 석가여래의 설법인은 고려시대부터 이어져 내려온 전통적 수인임을 확인하고 18세기 항마인 석가여래의 유행으로 단절된 경향을 보이지만, 19세기 전통적 표현방식을 재현한 복고풍으로 해석하여 아미타후불도로 알려진 일부 작품을 석가후불도로 생각해 보았다. 또 항마인 아미타여래 도상은 아미타여래의 중생 구제를 위한 내영의 이미지와 정토왕생을 기원하는 아미타신앙이 결합된 내영인 수인의 변형일 가능성을 제시하였다.

수인의 변화와 관련한 석가·아미타 도상은 비단 경북지역에 국한된 현상이 아닌 19세기 후반부터 점차 전국적으로 보편화 되는 현상을 보이고 있었다. 항마인 아미타후불도의 경우 19세기 전반기 신겸의 작품을 중심으로 조성되고 있어 이후 시기의 선두격 도상으로 확인되었다.

19세기 경북지역 불화에서 유행한 좌상의 협시보살상은 18세기 관음보살도의 앉은 자세를 수용하여 이후 경남은 서울·경기, 충청 지역으로 확산되어 19~

⁷⁵⁾ 19세기 경북지역 여래후불도에는 신겸의 작품을 중심으로 사자와 코끼리를 탄 문수보살과 보현보살이 그려지고 있어 주목된다. 이 도상의 연원과 전개에 대해서는 박옥생, 앞의 논문, pp. 37-38 ; 이용운, 2011, 앞의 논문, pp. 85-87, p. 91 참조.

20세기 불화에 큰 영향을 미치고 있다.

17~18세기 패불 도상에 유행한 원형두광+역U자형신광은 19세기 경북지역 후불도에서 협시보살의 광배로 채용되어 19세기 경북지역 불화 전반에 걸쳐 유행하며, 점차 서울·경기 지역으로 확산되는 경향을 보이고 있다. 본존 대좌는 육각 기대 위에 연화좌를 갖춘 대좌와 뿔어 오르는 줄기를 갖춘 연줄기형 대좌로 구분되는데, 불화 화면의 크기 변화와 관련이 있는 것으로 추정된다.

이상으로 19세기 경북지역 석가후불도는 18세기 후반에서 19세기 전반기로 이행되는 불화의 과도기적 양상을 잘 반영하고 있었다. 또 19세기 후반기 유행하게 되는 석가후불도의 도상과 단편적 모티브의 선두로서 타지역 및 타도상에도 영향을 주고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 특징은 19세기 경북지역 불화 제작을 주도한 사불산 화승들의 활동 영역과도 밀접한 연관을 가지고 변화를 보이는데, 이들의 활동과 관련한 면밀한 고찰은 차후의 연구과제로 삼고자 한다.

■ 투고일 2011년 7월 28일 | 심사완료일 2011년 8월 27일 | 게재확정일 2011년 8월 30일 ■

참고문헌

도록 및 보고서

- 강우방, 김승희, 1995, 『감로탱』, 예경.
1995~2008, 『한국의 불화』1~40, 정보문화재연구원.
菊竹淳一·정우택, 1996, 『고려시대의 불화』, 시공사.
1998, 『극락왕생의 염원을 담은 미술 아미타전』, 호암미술관.
1999, 『北漢山の 佛教遺蹟』, 대한불교조계종 총무원 불교문화재 발굴조사단.
2001, 『한국 근대의 백묘화』, 홍익대학교박물관.
2003, 『한국의 사찰문화재-강원도』, 문화재청·문화유산발굴조사단.
2005, 『甘露』上·下, 통도사정보박물관.
2007, 『한국의 사찰문화재-경상북도』, 문화재청·문화유산발굴조사단.
2003, 『한국의 사찰문화재-강원도』, 문화재청·문화유산발굴조사단.
안귀숙·최선일, 『조선후기승장 인명사전 - 불교회화』, 양사재.
2008, 『한국의 사찰문화재-강원도』, 문화재청·문화유산발굴조사단.
2011, 『보물 제1270호 은혜사 괘불탱 보존수리』, 영천시·대한불교조계종 은혜사·고창문화재보존연구소.
2011, 『한국의 불화 화기집』, 정보문화재연구원.

단행본

- 장희정, 2003, 『조선후기 불화와 화사 연구』, 일지사.
박은경, 2008, 『조선 전기 불화 연구』, 시공사.
김정희, 2009, 『찬란한 불교 미술의 세계 불화』, 돌베개.

학위논문

- 권진영, 2003, 「朝鮮時代 後期 靈山會相圖의 研究」, 홍익대학교 석사학위논문.
김경미, 2000, 「조선후기 사불산불화 화파의 연구」, 동국대학교 석사학위논문.
김창균, 2005, 「朝鮮朝 仁祖-肅宗代 佛畵 研究」, 동국대학교 박사학위논문.
김미혜, 2010, 「남양주 홍국사 불화 연구」, 동국대학교 석사학위논문.
김수영, 2008, 「조선 16~17세기 석가설법도 연구」, 동아대학교 석사학위논문.
박옥생, 2005, 「退雲堂 信謙의 佛畵 研究」, 동국대학교 석사학위논문.

이지영, 2004, 「조선시대 관음보살도 연구」, 동국대학교 석사학위논문.

국문논저

김미경, 2002, 「용문사 영산회 괘불탱」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』7, 통도사성보박물관.

_____, 2010, 「19세기 如來圖에 融合된 觀音菩薩의 新圖像 研究」, 『文物研究』18, 재단법인 동아시아문화연구학술재단.

_____, 2011, 「혼자서 있는 부처, 은혜사의 괘불」, 『보물 제1270호 은혜사 괘불탱 보존수리』, 영천시·대한불교조계종 은혜사·고창문화재보존연구소.

김수영, 2009, 「부산 원광사 소장 석가설법도 연구」, 『문화연구』16, 재단법인동아시아문화연구학술재단.

_____, 2008, 「영수사 괘불탱」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』20, 통도사성보박물관.

김승희, 1993, 「흥국사의 불교회화」, 『미술사학지』1.

김정희, 1994, 「19세기 지장보살화의 연구」, 『불교미술』12, 동국대학교 박물관.

_____, 2007, 「조선후기의 불화」, 『불교미술사학』5, 불교미술사학회.

_____, 2007, 「서울 奉恩寺 佛畵考」, 『강좌 미술사』28, 한국불교미술사학회.

_____, 2009, 「조선 말기의 정토신앙과 아미타게 괘불화」, 『강좌 미술사』33, 한국불교미술사학회.

김창균, 2005, 「조선시대 17세기 전반 영산회괘불화 연구」, 『강좌미술사』25, 한국불교미술사학회.

_____, 2007, 「조선 인조-숙종 대 불화의 도상 특징 연구」, 『강좌미술사』28, 한국불교미술사학회.

_____, 2008, 「17세기, 인·숙종기의 괘불화 연구」, 『강좌미술사』31, 한국불교미술사학회.

문명대, 1895, 「조선조 석가불화의 연구」, 『조선조 불화의 연구-삼불회도』, 한국정신문화연구원.

박은경, 1995, 「일본 梅林寺 소장의 조선초기 <수월관음보살도>」, 『미술사논단』2, 한국미술연구소.

_____, 2006, 「공주 신원사 괘불탱」, 『통도사 괘불탱 특별전』13, 통도사성보박물관.

_____, 2008, 「완호작 석가설법도 연구」, 『석당논총』42, 동아대학교 석당학술원.

_____, 2011, 「일본 소재 조선 전기 釋迦說法圖 연구」, 『석당논총』제50호, 동아

대학교 석당학술원.

범하스님, 2008, 「韓國의 佛畵 조사 回顧와 앞으로의 과제」, 『불교미술사학』제 6집, 불교미술사학회.

신광희, 2007, 「여수 홍국사 십육나한도 연구」, 『미술사학연구』255, 한국미술사학회.

_____, 2011, 「개암사 괘불화」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』24, 통도사성보박물관.

심호섭, 2000, 「조선후기 화승 신겸 연구」, 『蓮史洪潤植教授停年退任紀念論叢 한국문화의 전통과 불교』, 논총간행위원회.

안귀숙, 1994·1995, 「조선후기 불화승의 계보와 의겸비구에 관한 연구(상, 하)」, 『미술사연구』8·9.

유마리, 1995, 「조선후기 서울,경기지역 괘불탱화의 고찰」, 『강좌 미술사』7, 한국불교미술사학회.

이용윤, 2001, 「『불사성공록』을 통해 본 남장사 괘불」, 『통도사성보박물관 괘불탱 특별전』6, 통도사성보박물관.

_____, 2005, 「고려대학교박물관 감로탱」, 『甘露』上, 통도사성보박물관.

_____, 2011, 「退雲堂 信謙 佛畵와 僧侶門中の 後援」, 『미술사학연구』, 한국미술사학회.

정명희, 2004, 「의식집을 통해 본 괘불의 도상적 변용」, 『불교미술사학』2, 불교미술사학회.

장충식, 1995, 「조선조 괘불의 고찰 - 본존 명칭을 중심으로」, 『한국의 불화 - 직지사본말사』9, 성보문화재연구원.

장희정, 1996, 「조선후기 조계산지역 불화의 연구」, 『미술사학연구』210, 한국미술사학회.

황금순, 2005, 「觀音·知藏菩薩像의 來世救濟 信仰」, 『미술사연구』19, 미술사연구회.

_____, 2006, 「조선시대 관음보살도 도상의 한 연구」, 『미술자료』15, 국립중앙박물관.

_____, 2010, 「朝鮮後期 佛畵와 儀式集에 보이는 來世救濟 觀音信仰」, 『미술자료』79, 국립중앙박물관.

허상호, 2004, 「朝鮮 後期 佛卓 연구」, 『미술사학연구』244, 한국미술사학회.

Abstract

A Study on Sakyamuni Platform Paintings in Northern Kyungsang Province During 19 Century

Kim, Soo-Young

Paying attention to the fact that Sakyamuni Platform Paintings made in the late nineteen century were mostly concentrated in Northern Kyungsang Province and they had been painted throughout the century, this study investigated the changes of Sakyamuni Platform Paintings in Northern Kyungsang Province during the time period.

First of all, this study pointed out that a group of paintings were appearing from the painting works known as Amitabha platform paintings of Northern Kyungsang Province in the 19th century, presumably indicating that the main Buddh image in the paintings could be Sakyamuni. However, such assumption was made by the conventional understanding that Sakyamuni in *Hangmachikjiin* is the original Sakyamuni and the paintings were named according to *Kupyumin* (form of hands). The image of Sakyamuni in *Sulpubin* has been persistently observed in the Buddhist paintings from Goryeo Dynasty to the 17th century of Chosun Dynasty. Although *Sulpubin* Sakyamuni wasn't much popular image for the paintings due to the then prevailing *Hangmain* Sakyamuni, which appeared in the 16th century and widely accepted in the 18th century, it could be confirmed by a Sakyamuni platform painting (Gerchoam, EunhaeTenple) that *Sulpubin* Sakyamuni was also painted in the 18th century. Therefore, *Sulpubin* Sakyamuni, which began to be widely loved after the late 19th century, can be regarded as the retro style of Buddha painting.

In the meantime, it holds our attention that there were appearing the images of Buddha in *Hangmain* in Amitabha Platform Paintings. It doesn't imply that the hands of Sakyamuni and Amitabha were mixed in

the paintings, but suggests that there is a possibility that *Naeyouninsuin* (the arm form that stretches straightly just as cloud comes down to save people), which combines *Naeyoung* image of Amitabha that advocates salvation for all people and a faith in *Sukhavati* (the pure land of the Buddha Amitabha) that wishes the rebirth in the land, transformed. The reason why this unprecedented image could be accepted in the paintings was that at that time the painters based their religious belief on *Whaumsasang* (idea of *Avatamska*) shared by the disciples of Whansungjia who worked in Northern Kyungsang region.

The images of *Hyupsi* Buddha in seated position, which started to be sincerely adapted in the Buddhist paintings of the region in the 19th century, can be classified into 2 types by seated posture: *Byunhyoung Yoonwangja* and *Byunhyoung Bankaja*. The image of the seated posture was adopted from that of *Kwaneumbosaj* painting and it was widely diffused to Seoul, Kyunggi, Chungcheong regions, not to mention the entire areas of Southern Kyungsang province, having been influencing greatly on the Buddhist paintings in the 19th and the 20th centuries.

The images of a shining light over Buddha (circled shining light on his head and inverted U-shaped light oozing out of his body), which were popular in Gwaebul paintings in the 17th and 18th centuries, started to be adopted as the lights of *Hyupsibosal* in the Buddha Platform Painting of North Kyungsang province in the 19th century and got widely used for the entire genres of Buddha paintings in the region. The trend seems gradual but to have kept expanding to Seoul and Kyunggi areas.

The plinths on which a main Buddha sits on in Buddhist paintings of Northern Kyungsang region in the 19th century are divided into two categories: the plinth equipped with lotus-shaped seat on a hexagonal pedestal and the lotus stem-shaped plinth that stretches up. The hexagonal plinth can further break down by the height of the plinth. The art works in which painters drew the high seat are rectangle with a long vertical line and vice versa. It tells us that the size of the plinth determines the size and shape of Buddhist paintings. In addition, because of the size of the rear wall facing seated Buddha's back in small-sized

a Royal palace or SmallBuddhist temples, rectangular shape of Buddhist paintings were actively adopted. Also, the lotus stem-shaped plinth, which got popular after the 19th century, seems related to the size of Buddhist paintings.

Through the thorough investigation, this study could identify that Sakyamuni Platform Paintings of Northern Kyungsang Province in the 19th century reflect transitional aspects covering from the late 18th century to the early 19th century and show the regional distinctions only found in that province. These characteristics have something to do with activity boundary of Sabulsan Buddhist monks who painted Sakyamuni Platform Paintings of the region in the 19th century.

Key Words : Sakyamuni Platform Painting, Amitabha Platform Painting, Sabulsan School, Singyeom, Eungsang, Form of Hands, Sukhavati(the pure land of the Buddha Amitabha), Seated Position, Shining light over Buddha, Buddha sits