

朝鮮時代 三身佛會圖에 관한 研究

황 규 성*

- I. 머리말
- II. 三身佛會圖의 조성배경
- III. 三身佛會圖의 圖像과 形式的 特徵
- IV. 樣式的 特徵
- V. 朝鮮時代 三身佛會圖의 意義

I. 머리말

조선시대의 佛畵는 여러 가지 다양한 主題畵로 제작되었는데, 이 가운데 法身 비로자나불, 報身 노사나불, 化身 석가불을 圖像化한 이른바 三身佛會圖가 크게 유행하였다. 三身佛會圖는 주요 사찰의 중요 殿閣에 대규모로 봉안되고 있고, 대형 괘불에 특히 많이 표현되고 있으며, 八相圖(鹿苑轉法相), 감로왕도 등에도 부분적으로 등장하고 있어서 주목된다.

또한 三身佛會圖는 信仰的 측면뿐만이 아니라 佛敎 美術史的 측면에서도 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 그럼에도 불구하고 三身佛會圖에 대한 연구는 미흡한 상황이다.¹ 毘

* 삼성문화재단 선임연구원

盧遮那佛像이나 華嚴係 佛畫 등에 관한 연구 논문 속에서 三身佛에 대한 부분적인 언급만 있었을 뿐, 三身佛會圖에 대한 구체적인 형식 및 양식에 대한 규명 등은 아직 미미한 상태에 머무르고 있어서 이에 대한 면밀한 검토와 분석이 필요한 실정이다.² 따라서 본 논문에서는 朝鮮佛畫 속에서 독특하게 전개되어 온 三身佛會圖의 조성배경, 형식적·양식적 특징 및 전개과정에 대하여 살펴보고자 한다.

II. 三身佛會圖의 조성배경

1. 佛身觀의 발생과 전개

불교의 핵심이라 할 수 있는 '佛'에 관한 개념은 원시불교 이래 全佛敎史를 통해 다양한 佛身觀으로 전개되어 왔다. 원시불교 시대에 佛身觀이 처음으로 제기되었으며, 부파불교 시대에 이르러서는 上座部와 大衆部 사이에 활발한 논쟁이 전개되었다. 上座部系에서는 歷史的 現實存在로서의 인간 佛陀에 중점을 둔 事實的 佛陀觀을 강조한 반면, 大衆部系에서는 超歷史的 理想存在로서의 超人的 佛陀에 초점을 둔 理想的 佛陀觀을 서로 주장하면서 色身과 法身の 二身說이 생겨나게 되었다.³ 그러나 中期 이후 대승불교 시대에는 대승불교의 흥기와 더불어 菩薩思想이 대두되었고, AD 4-5세기경 인도의 無着, 世親 등에 의하여 佛陀의 普遍的 永遠像으로서의 法身과 具體的 現實像으로서의 色身 이외에 이 兩面性을 조화·회

¹ 지금까지 연구된 三身佛會圖에 관한 논문을 살펴보면 다음과 같다. 문명대, 「毘盧遮那 三身佛 圖像의 形式과 祇林寺 三身佛像 및 佛畫의 研究」, 『佛敎美術』 15(동국대학교 박물관, 1998); 同著, 「三身佛의 圖像特徵과 朝鮮時代 三身佛會圖의 研究: 寶冠佛研究 I」, 『韓國의 佛畫 12』 선암사篇(성보문화재단연구원, 1998).

² 三身佛에 대하여 언급되어 있는 논문은 다음과 같다. 강우방, 「韓國 毘盧遮那 佛像의 成立과 展開」, 『미술자료』 44(1989); 김리나 외, 「統一新羅時代 智拳印 毘盧遮那佛像 研究의 爭點과 問題」, 『미술사논단』 7; 김유경, 「新羅·高麗 毘盧遮那佛像의 研究」(이화여자대학교 석사학위논문, 1988); 문명대, 「毘盧遮那佛의 造形과 그 佛身觀의 研究: 毘盧遮那佛像 研究 1」, 『이기백선생 고회기념 한국사학 논총』(일조각, 1994); 이응윤, 「朝鮮後期 華嚴系 佛畫의 研究」, 『미술사학연구』 233·234(2002).

³ 노권용, 「佛陀觀의 研究」(원광대학교 박사학위논문, 1987).

통시될 수 있는 第三의 身, 즉 報身이 모색됨으로써 종래의 二身說은 法, 報, 化의 三身說로 분화, 발전하게 되었다.

이러한 印度 경전상의 三身佛 사상은 東아시아로 넘어오면서 중국 천태종의 祖師인 智顓大師에 의해 法身 毘盧遮那佛, 報身 盧舍那佛, 化身 釋迦佛이라는 구체적인 이름이 부여되어 三身一體의 三身佛로 정형화되었다. 이는 이후 三身佛의 圖像 展開에 중요한 論據가 되었다. 이러한 天台宗의 三身佛說은 후에 비로자나불을 主尊으로 하는 華嚴宗에 수용되어 華嚴佛身觀으로 정착되었다.⁴ 三身佛의 개별적인 佛性を 살펴보면 <표1>과 같다.

표 1 三身佛의 佛性 비교

구분	法身(Dharma-kaya)	報身(Sambhogu-kaya)	化身(Nirmana-kaya)
인격화	淸淨法身 毘盧遮那佛	圓滿報身 盧舍那佛	千百億化身 석가모니佛
구체화	비로자나불	노사나불, 아미타불, 약사불, 미륵불	석가모니불
명 칭	自性身	自受用身	他受用身 + 變化身
	法佛, 法性佛	依佛, 報佛, 法性所流佛	化佛, 應化佛
	本覺, 實佛	始覺, 業報身, 應身, 食身	應化身, 變化身, 色身, 生身, 行身
등장배경	석가 입멸후 석존을 理想化하고 超人化하는 과정에서 법신불의 개념이 등장함	법신의 永遠性和 화신의 具體性을 동시에 조화, 회통시킬 수 있는 第三의 身이 모색	
역 할	우주의 구석구석을 비추어 주는 진리의 몸으로 큰 빛을 내어 모든 이들을 이끌어 주시는 佛身	初發意 보살로부터 修道의 마지막 단계의 보살에 이르기까지 보살의 通達을 위해 나타난 佛身	報身佛을 보지 못하는 未登地의 菩薩이나 凡夫를 제도키 위해 여러 方便으로 나타난 佛身
본 체	根本身 報身과 化身 등 모든 부처의 근본이 되는 眞如本身으로, 우주의 본체이며 근거로서의 根本身	功德身 法身을 因으로 삼아 과거 無量한 시간에 걸쳐 보살로서의 한량없는 願과 修行의 과보로서 나타난 萬德이 圓滿한 功德의 身	變化身 法身の 무궁한 능력으로 현실세계에 인간으로 나타나서 중생들을 구제하는 變化의 身
종 류	總相法身: 理와 智의 二法을 겸함(自性身+自受用報身) 別相法身: 오직 淸淨法界의 眞如(自性身), 理의 法身이 되어 有爲(智)의 功德을 含攝하지 못했음	自受用: 자기가 깨달은 眞理를 홀로 지니고 다른 사람과 함께 하지 않는 報身 他受用: 다른 사람과 함께 나눌 수 있도록 중생을 제도하는 報身	應身: 地上의 보살에 대하여 무량한 相好身을 나타내는 것(淨土에 住함) 化身: 보살과 二乘의 凡夫에게 나타내는 것(예토에 居함)
유일성	절대적 唯一佛 (諸佛을 綜合統一한 統一佛)	多佛 阿彌陀佛만이 아니라 願과 行의 실천에 의해 이루어진 十方三世의 佛陀는 모두 報身佛임	多佛 석가모니는 變化身の 한 예이며 다양한 差別相으로 無限한 變化身の 존재가 가능함

2. 三身佛의 造形化

1) 중국

비로자나불의 起源에 대해서는 아직 구체적으로 밝혀진 바가 없다. 智拳印을 취하고 있는 비로자나불의 起源은 印度인데, 나란다(Nalanda) 寺院이나 간다라 지방 등에서 조성되기 시작했다고 추정되고 있다. 중국에서는 비로자나 獨尊佛이 화엄종의 本尊佛로 완전히 정착되어 奉安되기 시작한 것은 8세기 중엽경으로 알려지고 있으며, 적어도 8세기 말 내지 9세기경에는 三身佛이 조성되었을 것이라는 견해가 있다.⁵

이러한 三身佛이 구체적으로 남아 있는 예는 중국 山西省 지역의 元代, 明代의 佛像과 佛畫에서 찾아볼 수 있다. 즉 靑龍寺(元代), 寶寧寺(明代), 雙林寺(明代), 鎮國寺(明代) 도1 등에 三身佛이 남아 있으며, 이들은 보통 석가불(向左)+비로자나불(中央)+노사나불(向右) 순으로 배치되고 있고, 주로 大雄殿에 크게 봉안되고 있어서 조선시대의 도상과 유사한 면을 보이고 있다.

반면에 각각의 三身佛이 매우 다양한 형태로 표현되고 있어서, 조선시대의 정형화된 三身佛과는 다소 차이점을 보여주고 있다. 우선, 비로자나불의 智拳印을 살펴보면 ① 오른손 검지를 굽힌 형태(조선시대와 유사), ② 두 손을 빗겨서 마주한 형태, ③ 두 검지를 나란히 세운 형태로 다양하게 표현되고 있다. 이 중 ①과 ②는 일부에서만 표현되고 있으며, ③이 다소 많이 표현되고 있다.

또한 비로자나불은 佛形뿐만이 아니라 菩薩形으로도 표현되어 있다. 다만 비로자나불이 寶冠을 쓴 菩薩形일 경우에는 노사나불과 석가불도 함께 寶冠을 쓰고 있으며, 佛形일 경우는 모두 佛形으로 표현되고 있어서 三身佛의 머리표현은 일치하고 있다. 조선시대의 노사나불은 보통 寶冠을 쓴 채 표현되고 있으며, 19세기에 이르러서야 佛形 노사나불이 유행하

4 天台宗의 祖師인 天台智顛大師는 『妙法蓮華經文句』 「釋壽量品」에서 “法身如來를 毘盧遮那라고 하는데, 이를 遍一切處라고 의역하며, 報身如來를 盧舍那라고 하는데, 이를 淨滿이라고 의역하며, 應身如來는 釋迦文이라고 하는데 이를 度沃焦라고 의역한다”라고 三身佛의 명칭을 언급하고 있다. 문명대, 앞의 글(성보문화재연구원, 1998), p. 208.

5 문명대, 앞의 글(성보문화재연구원, 1998).

고 있어서 비교된다.

특히 노사나불의 手印은 조선시대의 것과는 달리 독특하고 다양하게 표현되고 있다. 즉 오른손을 들어 說法印을 취하고, 왼손은 무릎 위에 올려놓은 禪定印의 형태를 취하거나(寶寧寺, 雙林寺), 이와 반대되는 형태(鎭國寺)를 취하는 등 일치되지 않고 있다. 또한 노사나불은 거의 장식이 없으며, 佛形·菩薩形 형태 모두가 비로자나불이나 석가불과 똑같은 佛衣를 입고 있어서 매우 화려하게 표현되고 있는 朝鮮의 노사나불과는 역시 다른 면을 보이고 있다.

2) 한국

三身佛이 통일신라시대에 조성된 예는 아직 확인된 것이 없다. 다만 신라 화엄종에서는 『80華嚴經』이 번역되어 유행한 8세기 중엽부터는 비로자나불이 화엄종의 主佛이 되어 9세기부터 유행되었으며, 982년 금강산 장안사의 증건시 三身佛을 봉안한 기록으로 보아, 늦어도 고려 초기에는 이런 三身佛 형식이 성립했을 것이다.⁶ 또한 龍泉寺에서도 法·報·化身の 소조 三身佛像 등 36像이 1183년에 重修되었다. 따라서 三身佛이 統一新羅시대에 조성된 예가 아직 확인되지는 않았지만, 석남암사 毘盧遮那佛(766)의 예로 볼 때 적어도 비로자나불을 本尊佛로서 보편적으로 봉안하기 시작한 8세기 중엽경부터는 華嚴宗 寺刹의 金堂에 奉安된 것으로 보인다.

三身佛은 조선시대에 이르러 三世佛과 혼용되어 나타나기도 한다. 즉 歸信寺(1633), 禪雲寺(1634) 塑彫三身佛坐像 등 17세기 전반의 佛像에서는, 佛畫에서와 마찬가지로 三身佛과 三世佛이 혼합되어 나타나고 있다. 이외에도 祇林寺 三身佛像(16세기 중반), 法住寺 三身佛像(1630년 이전)에서 보는 바와 같이 三身佛像이 造像되기도 하였다.⁷ 이러한 三身佛像과 더불어 三身佛畫도 함께 조성되어, 비로자나불을 봉안하는 대광명전·대적광전·대웅전 등에 주로 奉安되었다.

한편, 三身佛會圖가 造形化되어 最初로 나타나는 것은 日本 十輪寺 所藏의 〈五佛會圖〉라고 할 수 있다. 1488-1505년경에 제작된 것으로 추정되고 있는 이 작품은 이미 도상이 어

⁶ 『東文選』, 卷118 李穀撰「金剛山長安寺中興碑」; 문명대, 앞의 글(성보문화재연구원, 1998).

⁷ 심주완, 「임진왜란 이후의 대형소조불상에 관한 연구」, 『미술사학연구』 233·234(2002), p. 100.



도 1 三身佛像(毘盧遮那佛),
明代, 4.15m, 中國 鎮國寺

〈석가불〉

는 정도 확립되어 있기 때문에 늦어도 조선 전기까지는 三身佛會圖가 조성되었을 것으로 생각된다. 임진왜란 이후에는 어느 정도 內的인 자생력을 갖추게 되었고, 특히 18세기에 화엄종이 성행함에 따라, 이 역시 造像 활동에도 반영되어 三身佛會圖가 이 시기에 많이 제작되고 있다.⁸

또한 현존하는 패불(약 80여 점) 중 20여 점이 三身佛會圖 계통의 작품이기 때문에 釋迦佛 중심의 신앙 속에서 또 다른 신앙의 면을 이어 왔다고 볼 수 있다. 패불은 보통 대형 행사에 활용되었으며, 많은 비용이 들어가는 巨大한 佛事이기 때문에 당시 三身佛에 대한 두터운 신앙심을 미루어 짐작할 수 있다. 이러한 三身佛은 단지 三身佛會圖에 그치고 않고, 八相

⁸ 승려의 履歷 과정 중 最高의 과정인 大教科에는 화엄경이 포함되어 있으며, 四教科에는 원각경과 범망경이 포함되어 있다. 또한 당시 조선 유학자들이 화엄을 불교철학의 으뜸으로 여기고 있었으며, 雪坡 尙彦(1707-1791), 蓮潭 有一(1720-1799), 仁岳 義沼(1746-1796) 등의 講經에 의하여 화엄종이 크게 부흥하게 된다.



〈비로자나불〉

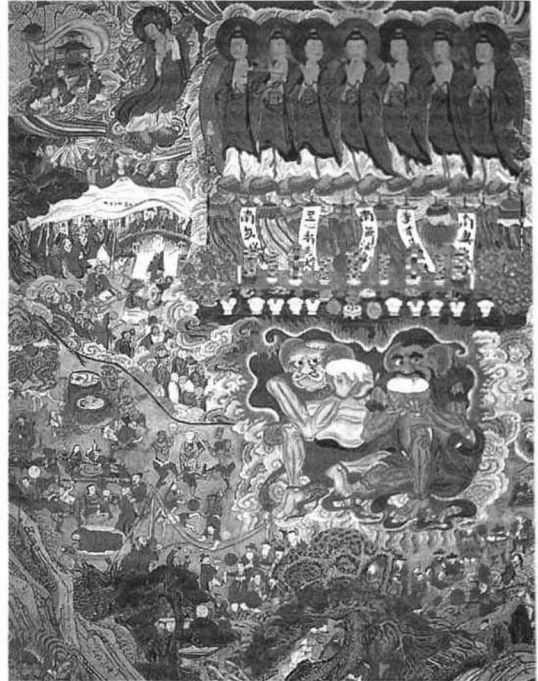


〈노사나불〉

圖(鹿苑轉法相), 甘露王圖, 華嚴經變相圖 등과 같은 주제화에도 지속적으로 표현되고 있어서 주목된다.

즉 八相圖 내의 鹿苑轉法相을 표현함에 있어서 『석보상절』(1447), 『월인석보』(1568) 등에서 보는 바와 같이, 조선 전기에는 鹿苑轉法相을 說하는 석가불과 華嚴大法을 說하는 노사나불이 함께 표현되고 있으나, 화엄경변상도의 구도를 따르고 있어서 석가불에 좀더 비중을 두고 있다. 그러나 18세기 〈龍門寺 八相圖〉(1709)도2에 이르러서는 상단에 노사나불이, 하단에 석가불이 배치되고 있고, 나아가 천은사(1715)·운홍사(1719)·松廣寺(1725)·쌍계사(1728)·通度寺(1775)·선암사(1780) 등의 18세기 八相圖에서는 노사나불이 화면의 중심 부분에 주도적으로 표현되고 있다. 이는 18세기의 성행한 화엄사상의 영향이라 할 수 있으며, 이에 따라 노사나불이 강조된 것으로 보인다.

이런 점은 華嚴經變相圖를 통해서도 확인할 수 있다. 조선시대 화엄경변상도에는 說法印을 취하고 있는 노사나불이 主尊으로 표현되고 있어서, 비로자나불이 主尊으로 표현되었



도 3 <甘露王圖>, 1878년, 224×225cm, 通度寺

도 2 <八相圖>, 1709년, 224×180cm, 龍門寺

던 고려시대의 것과는 차이점을 보이고 있다. 즉 松廣寺(1770)·仙岩寺(1780)의 화엄경변상도에 표현된 노사나불의 頭光 위에는 노사나불의 根本佛인 비로자나불이 “化現佛”이라고 明記된 化佛로 표현되고 있으며, 노사나불의 身光에는 “現化千丈 圓滿報身盧舍那佛”이라고 明記되어 있어서, 無言無色の 淸淨法身 毘盧遮那佛을 대신하여, 有形の 노사나불이 華嚴大法을 설하고 있는 것으로 이해된다.

三身佛은 이처럼 구체적으로 造形化되기도 하였지만, 이 외에 간단한 文字만으로도 표현되고 있어서 주목된다. 18세기 후반-19세기에 제작된 서울·경기 지역의 甘露王圖에는 화면 中段의 시식대(祭床)에 三身佛을 文字로만 표현하고 있는 거대한 幡이 다수 등장하고 있다. 이러한 幡은 17-18세기에도 표현되었지만, 대신 文字가 없이 화려한 幡만 표현된 것이어서 後代의 것과 비교된다. 作例로는 <현등사 甘露王圖>(1790)에서 먼저 찾아볼 수 있으며,

이후에는 興國寺(1868) · 通度寺(1878) 도3 · 開運寺(1883) · 경국사(1887) · 奉恩寺(1892) · 神勒寺(1900) · 大興寺(1901) 등이 남아 있다.

보통 文字의 중앙에는 “南無清淨法身佛”, 向右에 “南無圓滿報身佛”, 向左에 “南無百億化身佛”로 明記되어 있으며, 그 도상 위치는 불화의 배치와 동일하다. 이들 문자가 기재된 幡들은 등장인물들에 비해 상당히 크게 표현되어 있어서 마치 괘불과 같으며, 좌우의 괘불대에 걸쳐 있는 것 같다. 이는 이 시기에 三身佛을 조형화한 괘불이 경기도에서 실제로 다수 제작, 유행되고 있으며, 甘露王圖가 현실의 풍속적인 내용을 많이 담고 있는 점에 비추어, 그 당시 실제로 三身佛이 신앙되던 모습을 현실 그대로 담아 내고 있는 것으로 보인다. 따라서 기존에 제작이 복잡했던 괘불 대신에 간단히 제작할 수 있는 幡에 三身佛을 문자로 象徵化하여 실제로 佛敎儀式에 사용하였던 것으로 보인다.

이런 배경하에서 三身佛은 八相圖, 華嚴經變相圖, 甘露王圖 등 다양한 주제화에도 다수 표현되었으며, 점차 여러 佛, 菩薩들을 하나로 포용하여 조선시대 불교사상 및 예술의 大綜合을 보게 된다.

3) 일본

중국의 智顛大師가 三身佛을 구분하여 번역한 『法華文句』 9下는 일본 불교에 큰 영향을 준 경전이기 때문에, 三身佛 신앙은 중국과 한국뿐만 아니라 일본에도 전해진 것으로 보이지만, 三身佛像 또는 三身佛會圖는 전혀 찾아볼 수 없어서 매우 특이한 면을 보이고 있다. 東大寺와 唐招提寺에서 造像된 비로자나불은 그 후 다른 곳에 造像된 적도 없고 中心的 신앙의 대상도 아니었다. 이런 점은 韓國 불교와 日本 불교의 근본적인 차이점이라 할 수 있다. 한국에서는 華嚴敎學이 발달했던 것에 비하여, 일본에서는 眞言宗이 발달하였으며, 이에 따라 密敎의 主尊, 大日如來가 크게 유행하였다. 따라서 法身佛의 강조가 報身佛 신앙을 배후로 밀어낸 것으로 이해된다.⁹

⁹ 石上善應, 「高麗佛畫와 日本佛畫와의 比較研究: 經軌 · 敎義와 佛畫의 關係」, 『高麗, 영원한 美』 高麗佛畫特別展 (호암미술관, 1993), pp. 190-193.

III. 三身佛會圖의 圖像과 形式的 特徵

1. 三身佛會圖의 배치형식

三身佛會圖의 각 존상별 배치형식을 살펴보면, 中央에는 항상 法身 비로자나불이 위치하고 있으며, 向右에는 노사나불이, 向左에는 석가불이 배치되어 있다. 각 존상별 배치형식을 살펴보면 <표2>와 같다.

표 2 三身佛會圖 존상 배치형식

구분	向左(西尊)	中央	向右(東尊)	형식
전형적인 배치형식	석가불	비로자나불	노사나불	I 형식 II 형식(三身佛 중심)
변형적인 배치형식	아미타불	비로자나불	약사불	II 형식(三世佛 중심)
	노사나불(化佛)	석가불	비로자나불(化佛)	III-③ 형식(釋迦佛 중심)

이들 三身佛會圖는 당시의 시대적, 교리적 상황에 따라 다양한 형식으로 표출되었는데, 이를 3가지 형식으로 나누어 세부형식을 살펴보고자 한다.

표 3 三身佛會圖의 圖像形式 분류

구분	형식 분류	
三身佛會圖 형식 (I 형식)	① 菩薩形 노사나불	군도형식(도4) / 삼존형식(도5)
	② 佛形 노사나불	군도형식(도6,7) / 삼존형식(도8)
	③ 菩薩形 석가불	삼존형식
三身三世佛會圖 형식 (II 형식)	① 전형적 삼신삼세불	三身佛 중심(도9) / 三世佛 중심(도10)
	② 변형적 삼신삼세불	삼세불 중심 형식(도11)
單獨佛會圖 형식 (III 형식)	① 법신 비로자나불	군도형식(도12)
	② 보신 노사나불	군도형식(도13) / 독존형식(도14)
	③ 화신 석가불	菩薩形(도15) / 佛形(도16)

2. 三身佛會圖 형식(I 형식)

三身佛이 모두 갖추어진 가장 전형적인 三身佛會圖로서, 1폭 또는 3폭으로 제작되는데, 괘불은 주로 1폭에, 탕화는 3폭에 좌상의 三身佛이 각각 나누어 표현되고 있다. 三身佛은 비슷한 크기와 얼굴은 취하고 있으며, 手印·寶冠·裙衣色 등으로 달리 구분하여 표현되고 있다. 三身佛의 좌우에는 보통 문수보살(向右)과 보현보살(向左)이 협시하고 있어서 이들의 佛身이 서로 동일함을 상징하고 있으며, 다음의 세 가지 유형으로 나누어 볼 수 있다.

1) 보살형 노사나불 형식(I-①)

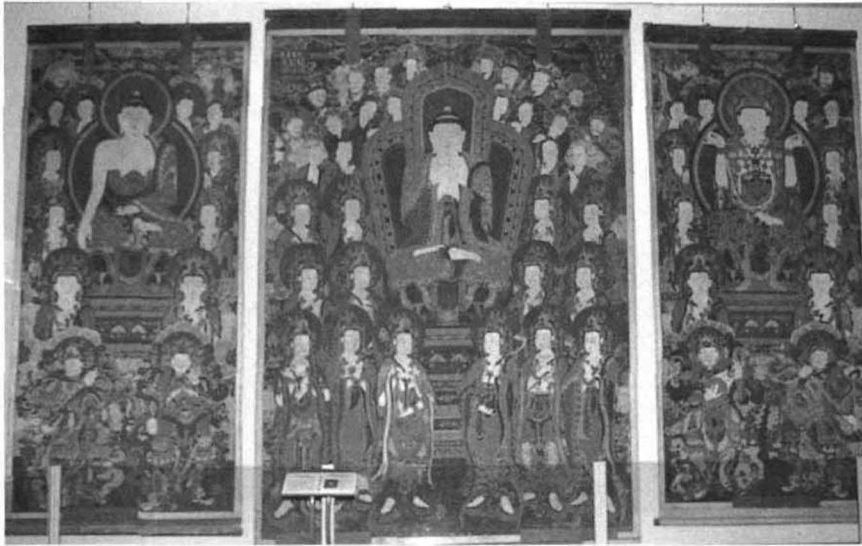
노사나불이 寶冠을 쓴 菩薩形인 점이 가장 특징적이다. 즉 노사나불이 寶冠·腹部의 원형장식·天依자락·목걸이·팔찌·머리띠 등의 裝飾을 통하여 佛形이 아닌 菩薩形의 모습으로 화려하게 표현되고 있다. 또한 노사나불이 비로자나불과 한 화면에 동시에 표현되고 있기 때문에, 노사나불의 寶冠 내에는 化佛이 전혀 나타나지 않고 있는 점 또한 특징적이며, 군도형식과 삼존형식으로 세분될 수 있다.

대부분이 坐像인 군도형식은 17-18세기 초기에는 화면 한 폭에 2-3단 구도로 비교적 자유롭게 표현되었다. 그러나 18세기 중반에 이르러서는 장곡사(1741)·華嚴寺(1757)·通度寺(1759)도 4 三身佛會圖에서 볼 수 있듯이, 형식이 정형화되어 3폭으로 된 菩薩形 노사나불 군도형식의 三身佛會圖가 확립된다. 이 중 노사나불회도만을 살펴보면, 八相圖의 鹿苑轉法相과 많은 관련이 있음을 알 수 있다. 作例로는 甲寺(1650)·봉선사(1735) 三身掛佛幀과 장곡사(1741)·華嚴寺(1757)·通度寺(1759)·雲門寺(조선 후기) 三身佛會圖 등이 남아 있다.

삼존형식은 일체의 권속을 배제한 채 입상의 三身佛만 크게 강조한 것으로, 佛形 노사나불 삼존형식(I-②)에는 선행하는 형식이다. 作例로는 학림사(1715-1774)·수타사(조선 후기)도 5 三身掛佛幀 등이 남아 있다.

2) 佛形 노사나불 형식(I-②)

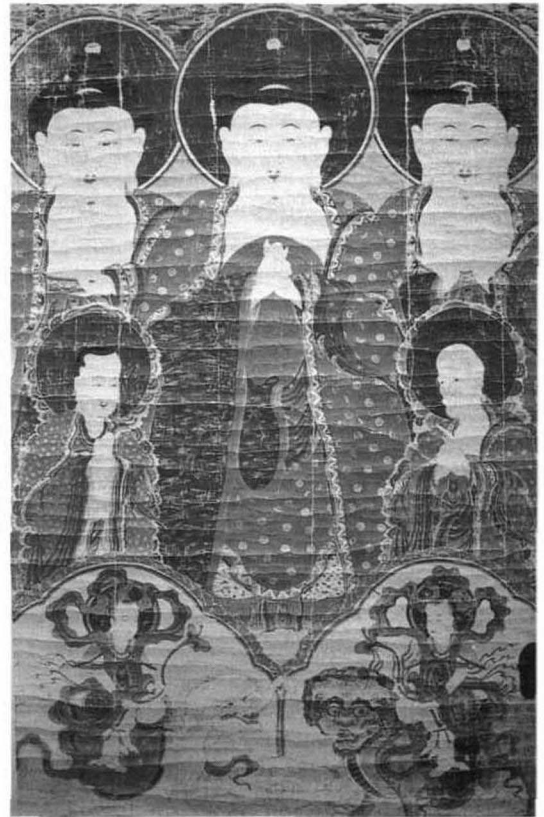
노사나불이 寶冠 대신 육계를 지닌 佛形으로 표현되어 있으며, 腹部 원형장식·天依자락 등 노사나불을 화려하게 장식했던 요소들이 거의 생략되고, 얼굴형태·二重계주·頭光



도 4 〈三身佛會圖〉, 1759년, 420×315cm, 通度寺



도 5 〈三身掛佛幀〉, 조선 후기, 628×409cm, 수타사



도 6 〈三身掛佛幀〉, 1832년, 544×365cm, 興天寺

도 7 <三身佛會圖>
1885년, 각 499×407cm, 海印寺



<미로사나불>



<석가불>



<노사나불>



도 8 〈三身掛佛幀〉,
1862년, 600×330cm, 淸溪寺

및 佛衣가 다른 佛과 똑같이 표현되어서 노사나불의 전형적인 外的 特性이 많이 약화되어 있다. 다만 三身佛 중 向右에 위치하고 있으며, 說法印을 취하고 있다는 점에서만 노사나불임을 확인할 수 있다. 이는 19세기에 나타나는 도상의 簡略化, 混用 및 三世佛의 유행 등과 관련 있는 것으로 보인다. 따라서 앞서 살펴본 菩薩形 노사나불 형식(I-①)이 주로 17-18세기에 제작된 전통 형식이라면, 佛形 노사나불 형식(I-②)은 19세기에 I-①형식이 변형되어 나타난 새로운 형식이다. 노사나불이 佛形으로 표현된 예는 〈장곡사 괘불〉(1673)에서 처음 볼 수 있으며, 이후 19세기부터는 서울·경기 지역을 중심으로 이런 형식의 괘불이 본격적으로 제작되었다.

이 형식은 군도형식과 삼존형식으로 세분될 수 있다. 군도형식은 菩薩形 노사나불 형식(I-①)보다 권속의 수가 줄어 좀더 간결한 구성을 보이고 있다. 특히 가섭과 아난존자가 부각되어 本尊 협시에 위치하고 있으며, 문수·보현보살 대신에 문수·보현동자가 등장하고 있어서, 앞의 형식(I-①)과 차이점을 보이고 있다. 作例로는 興天寺(1832) 도6·백련사

(1868) 三身掛佛幀, 海印寺(1885) 도7·道說寺(1903) 三身佛會圖 등이 남아 있다. 또한 가장 간단한 구도의 삼존형식으로는 淸溪寺(1862) 도8·수국사(1908) 삼신괘불탱이 남아 있다.

3) 보살형 석가불 형식(I-③)

석가불이 寶冠을 쓴 菩薩의 모습으로 표현되어 있는데, 三身佛이 완전히 갖추어진 三身佛會圖 형식 중에서 마지막 단계에 나타나는 형식으로 <천축사 三身掛佛幀>(1858)에서 찾아볼 수 있다.

이처럼 석가불이 寶冠을 쓰고 있는 오래된 예는 <장곡사 괘불>(1673)이며, 이후로 다수의 寶冠釋迦佛이 제작되어 독특한 도상을 이루었는데, 이는 뒤에서 보는 바와 같은 菩薩形 화신불(III-③)로 발전하게 된다. 그러나 三身佛會圖(I-③)은 독존불이 아니라 三身佛이며, 손에 연꽃가지를 들고 있지 않고, 寶冠 내에 化佛도 표현되지 않았기에 菩薩形 화신불(III-③)과는 뚜렷이 구별된다. 더욱이 菩薩形 화신불(III-③)이 17-18세기에 많이 제작되었음에 비해, 三身佛會圖(I-③)는 19세기 중엽에 주로 제작되고 있어서 菩薩形 화신불(III-③)이 三身佛會圖(I-③)보다 先行하고 있음을 알 수 있다.

3. 三身三世佛 형식(II)

조선의 開國 직후 태종 및 세종 연간을 지나면서 각 宗派가 統合되어 기존의 교리적·종파적·경제적 구조에 근본적인 변화가 이루어 졌으며, 이 과정에서 비로자나불을 主佛로 하는 三身佛會圖(화엄경)와 석가불을 主佛로 하는 三世佛會圖(법화경)가 하나의 화면 내에서 조화롭게 융합되어 창안된 새로운 도상형식이며, 다른 불교국가에서는 찾아볼 수 없는 朝鮮佛畫만의 특징이라 할 수 있다. 이는 한 사찰 내에 각 종파의 여러 殿閣들이 함께 수용되어 있는 것과 상통하는 점이라 할 수 있다.

三身佛과 三世佛이 十字形·T字形·역삼각형(▽)·사다리꼴과 같은 다양한 배치구도로 표현되었는데, 이는 조성하는 사찰의 교리와 신앙 경향에 따라 강조하고자 하는 존상의 비중이 차이가 있기 때문이다. 이 형식은 典型的인 三身三世佛 형식과 變形된 三身三世佛 형식으로 나누어 볼 수 있다.



도 9 〈五佛會圖〉, 1488-1505, 159×108.2cm, 일본 十輪寺



도 10 〈掛佛幀2〉, 1745년, 浮石寺

1) 전형적인 三身三世佛 형식(II-①)

三身佛과 三世佛이 모두 표현되어 있는 형식으로서, 三身佛 중심 형식과 三世佛 중심 형식으로 나누어 볼 수 있다. 三身佛 中心 형식은 비로자나불(또는 노사나불)이 화면의 중앙에 놓여 있으며, 그 佛格이 강조되어 있는데, 작례로는 日本 十輪寺 소장 〈五佛會圖〉(1488-1505) 도9와 〈칠장사 掛佛幀〉(1628)이 있다.

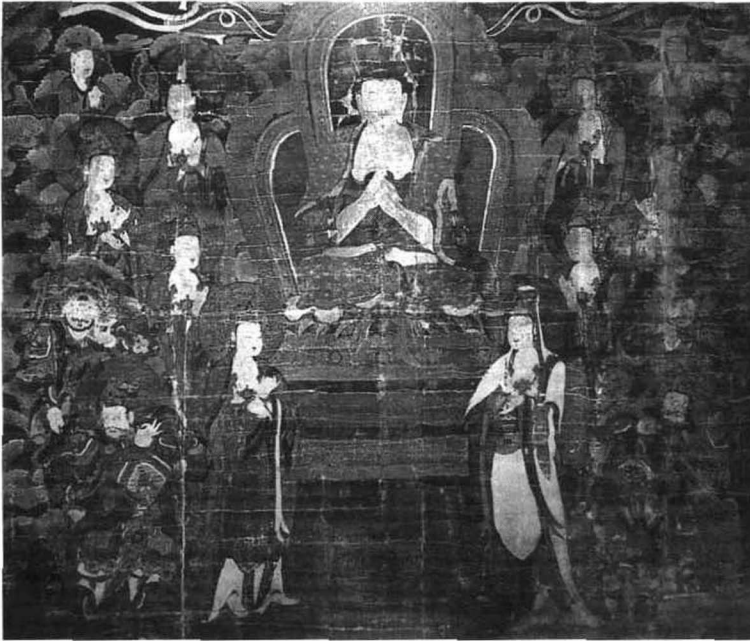
三世佛 중심의 형식은 석가불을 중심으로 한 靈山會上圖의 형식을 취하고 있으며, 이를 기반으로 三身佛을 수용하고 있다. 특히 노사나불은 생략되거나 작게 표현되어 많이 약화된 모습이다. 作例로는 〈浮石寺 掛佛幀〉(1684), 〈浮石寺 掛佛幀〉(1745) 도10 및 〈金山寺 五佛會圖〉(조선 후기) 등이 남아 있다.



도 11 〈掛佛幀〉,
1710년, 628×454cm, 칠장사

2) 변형적인 三身三世佛 형식(II-②)

三身佛과 三世佛이 모두 표현되지 않고 그 중의 일부만이 표현된 간략화된 형식이다. 이는 17-18세기에 불교계의 內的 성숙을 기반으로 三身佛과 三世佛의 三佛 형식이 유행하면서, 기존의 三身三世佛 形式의 5佛이 3佛로 축약된 것으로 보인다. 작례로는 〈칠장사 掛佛幀〉(1710) 도11, 〈기림사 三身佛會圖〉(1715), 〈선운사 三身佛壁畫〉(1840)가 남아 있는데, 이들은 모두 靈山會上圖의 형식을 취하고 있다.



도 12 〈毘盧遮那後佛圖〉,
1759년, 178.5×204cm,
月精寺

4. 단독불회도 형식(III 형식)

1) 비로자나후불도 형식(III-①)

비로자나불이 화면 중앙에 배치되고 그 주위를 많은 권속들이 둘러싸는 군도형식으로 되어 있다. 고려시대의 비로자나불이 三尊圖 형식으로 조성된 점에 비추어 보면, 이는 조선시대 비로자나불의 또 다른 특징이라 할 수 있다.¹⁰ 또한 고려시대와는 달리 조선시대에는 寶冠을 쓰고 있는 비로자나불은 발견할 수 없으며, 모두 二重계주로 표현되어 있어서 비교된다. 이러한 특징은 三身佛會圖(I 형식) 내의 모든 비로자나불 형식과도 동일하다. 다만 비로자나불 단독불회도(III-①)는 모두 1폭으로만 제작되었으며, 三身佛會圖(I 형식)보다 크기도 작아지고 있다. 三身佛會圖(I 형식)에서는 비로자나불의 협시보살로 보통 문수·보현보살이 표현되지만, 이러한 형식(III-①)에서는 문수·보현 이외에 관음과 대세지, 관음과 지

¹⁰ 〈비로자나불 삼존도〉(국립대구박물관 소장) 또는 〈동화사 금동관불 비로자나삼존도〉(국립중앙박물관 소장) 참조.



도 13 〈盧舍那掛佛幀1〉, 1644년(또는 1704년),
1,118×688cm, 新原寺



도 14 〈盧舍那掛佛幀〉, 1704년,
960×482cm, 修道寺

장의 새로운 형식이 등장하고 있어서 관음보살과 비로자나불의 결합이 주목된다. 이는 당시 성행하던 아미타신앙이 三身佛 내에 수용·결합된 것으로 보인다. 作例로는 月精寺(1759) 도 12 · 仙岩寺(1869) · 海印寺(1873) · 奉恩寺(1886) · 梵魚寺(조선 후기) · 龍門寺(조선 후기) 毘盧遮那後佛圖 등이 남아 있다.

2) 盧舍那掛佛幀 형식(III-②)

노사나불이 단독의 主尊으로 표현된 형식으로, 각종 장식과 색채로 표현되어 화려한 佛世界를 보여주고 있다. 비로자나불 대신 노사나불이 主尊으로 등장하고 있는데, 이는 노사

나불이 無形의 비로자나불을 대신하여 聲衆들에게 說法하고 있는 모습이며, 이를 聲衆들이 알기 쉽도록 寶冠 내에 7또는 9구의 化佛들이 표현되고 있다. 이러한 盧舍那掛佛幀은 대승 불교의 계율사상을 담고 있으며, 화엄경의 結經이라 할 수 있는 梵網經을 근거로 하여 제작된 형식이라 할 수 있다. 보통 10m 내외의 大作으로 제작되었으며 대형 행사에 사용되었기 때문에, 당시 노사나불에 대한 신앙의 일단을 확인할 수 있다.

군도형식은 노사나불을 중심으로 많은 권속들이 둘러싸고 있으며, 주로 17세기 중반 충청도 지방을 중심으로 유행하였다. 作例로는 신원사(1644 또는 1704) 도13, 修德寺(1673), 광덕사(1749) 盧舍那掛佛幀 및 通度寺 노사나불회도(18세기 후반) 등이 남아 있다.

단독형식은 화면 한가운데에 노사나불이 단독으로 크게 표현되어 있는 형식이며, 主尊이 군도형식보다 좀 더 뚱뚱하고 땅딸막하게 표현된 점이 특징적이다. 이러한 단독형식은 주로 18세기에 등장하고 있으며, 앞서 살펴본 군도형식의 뒤를 따른 것으로 보인다. 作例로는 修道寺(1704) 도14 · 通度寺(1792) 노사나괘불탱이 남아 있다.

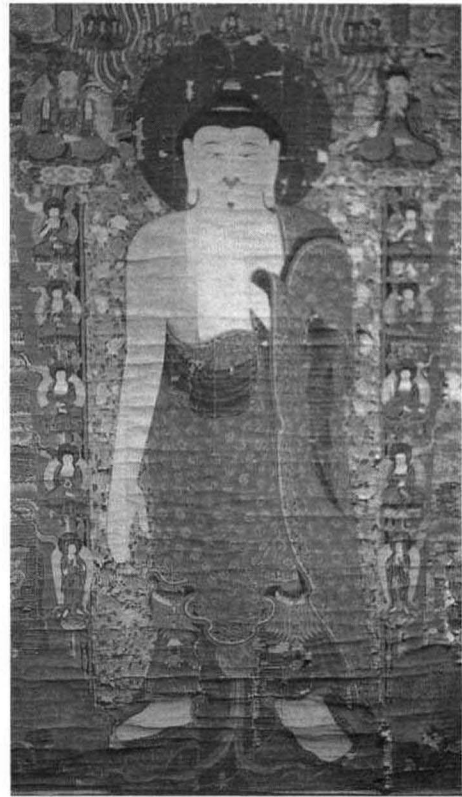
3) 석가불 형식(III-③)

석가불 중심으로 三身佛이 표현된 형식이다. 17세기 석가불 중심의 <마곡사 三身掛佛幀>(1687) 도15에는 菩薩形 석가불이 다수 제작되었는데, 이는 비로자나불과 노사나불이 寶冠 내와 화면 내에 비교적 크게 표현되어 있어서 석가불을 강조하되, 기본적으로는 三身佛의 형식을 갖추고 있었다. 그러나 18세기 석가불 중심의 <개심사 三身掛佛幀>(1772) 도16에서는 身光과 頭光이 교차하는 부분에 비로자나불과 노사나불이 化佛로서만 작게 표현되어 三身佛의 비중이 약화되었고, 상대적으로 석가불이 좀더 강조된 것으로 보인다.

이 형식은 菩薩形 석가불 형식과 佛形 석가불 형식으로 구분할 수 있다. 菩薩形 석가불 형식은 석가불의 전형적인 특징 대신 寶冠을 쓰고 그 안에 根本佛로서의 化佛이 표현되었으며, 연꽃을 들고 있는 화려한 菩薩形이어서 佛形의 모습을 찾아볼 수 없다. 이는 전통적인 佛形 석가불 이외에 좀더 새로운 석가불의 형식이 등장한 것으로 보이며, 고려시대에는 볼 수 없는 조선시대 불화만의 특징이라 할 수 있다. 화면 또는 畵記 내에 釋伽佛이라고 明記되어 있으며, 寶冠에는 化佛이 표현되어 있는데 이는 화면 내의 本尊이 단순한 석가불이 아니라, 법신 · 보신 · 화신이라는 三身佛의 유기적인 관계 속에서 化顯한 석가불의 佛性을 보살형으로 표현한 것이다.¹¹ 作例로는 麻谷寺(1687) 도15 · 淸涼寺(1725) · 通度寺(1767) 掛佛幀 등이 남아 있다.



도 15 〈掛佛幀〉, 1687년, 1,079×716cm, 麻谷寺



도 16 〈掛佛幀〉, 1772년, 1,010×587cm, 開心寺

佛形 석가불은 비로자나불과 노사나불이 光背 테두리 내에 더욱 작게 표현되어 있어서 석가불 중심의 형식이며, 三身佛이 상징적인 의미로만 간략하게 남아 있다. 이들의 전형적인 배치형식은 노사나불+석가불+비로자나불 順으로 되어 있어서 三身佛會圖(I 형식)에서 보는 것과는 반대형식을 취하고 있으며, 작례로는 〈개암사 掛佛幀〉(1749)·〈개심사 掛佛幀〉(1772) 도16 등이 있다.

이상 살펴본 三身佛會圖의 여러 형식은, 전형적인 三身三世佛會圖(II-①) → 변형된 三身三世佛會圖(II-②)와 함께 보살형 노사나불 三身佛會圖(I-①) → 불형 노사나불 三身佛會

¹¹ 이런 寶冠 석가불은 印度 대각사 항마촉지인 成道像에서 기원하였으며, 오랜 기간 동안 인도와 중국에서는 많이 조성되었으나, 우리나라는 조선 후기 掛佛幀에만 표현되고 있어서 앞으로 규명할 과제이다. 문명대, 앞의 글 (성보문화재연구원, 1998).

圖(I-②) → 보살형 석가불 三身佛會圖(I-③) 형식으로 전개되어 갔으며, 또 한편으로는 노사나 掛佛幀, 화신석가불 掛佛幀 → 비로자나후불도 형식으로 전개되어 가면서 서로 상호간에 영향을 주고 받으면서 도상적인 변용이 일어난 것으로 보인다.

IV. 樣式的 特徵

현재 남아 있는 三身佛會圖 중 조선시대 전반에 제작된 작품은 매우 드물며, 대부분은 조선시대 후반기에 활발히 조성되었다. 따라서 本稿는 조선시대 후반기의 작품을 중심으로, 제1기(1636-1724: 효·숙종조)이며, 제2기(1725-1800: 영·정조조), 제3기(1801-1910: 순·고종조)로 나누어 양식적 특징을 살펴보고자 한다.¹²

1. 양식적 특징

1) 제1기(1635-1725년경)

주로 괘불로 된 三身掛佛幀(I 형식), 單獨佛會圖(III-②, ③), 三身三世佛會圖(II 형식)이 나타나고, 이 중 三身三世佛會圖가 많이 제작되어 주목된다. 아직 탕화로 된 三身佛會圖(I 형식) 및 비로자나 단독불(III-①형식)이 표현되지 않고 있다.

(1) 구도

우선, 2단 구도법이 완전히 사라지고, 군도식 구도법이 정착되었으며,¹³ 三身佛과 三世佛이 한 화면 내에 동시에 나타나고 있다¹¹. 또한 괘불의 경우, 本尊과 권속은 크기에 있

¹² 本稿의 시기구분은 문명대 교수의 시기구분을 기준으로 설정하였다. 문명대, 「朝鮮朝 後半期 佛畫樣式的 考察」, 『佛敎美術』 12(1994), p. 29.

¹³ 문명대, 앞의 글(1994), p. 35. 이러한 구도의 대표적인 작품으로는 <화엄사 괘불>(1653), <영국사 靈山會上圖>(1672), <쌍계사 靈山會上圖>(1687), <홍국사 靈山會上圖>(1693) 등이 있다.

어서 현격한 차이가 나며, 單獨佛이 立像으로 표현된 괘불의 경우, 비교적 여유 있는 공간배치를 보여주고 있다. 또한 〈甲寺 三身掛佛幀〉(1650), 〈칠장사 掛佛幀〉(1710) 도11 에서 보는 바와 같이 화면의 하단 중앙에는 사리불이 표현되었는데, 보통 일반 성중과 함께 등장하며, 주로 1기의 작품에서만 볼 수 있는 특징이다. 單獨佛이 立像으로 표현된 괘불의 경우, 비교적 여유 있게 공간이 배치되었다.

(2) 형태

우선, 조선 전기의 입체적인 형태보다는 다분히 도식화·형식화된 天蓋가 등장하고 있다. 이러한 형태의 天蓋는 1650-1680년대에 가장 유행하였으며, 주로 키형 光背, 넓게 처리된 光線紋 또는 天上花紋과 함께 표현되며, 주로 1기까지만 나타나고 있다¹⁵. 또한 光背는 舟形光背와 키형 光背가 주류를 이루고, 圓形光背는 보조적으로 사용되었다. 특히 4색의 光線紋은 주로 키형 光背의 身光에 표현되고 있으며, 역시 1기(1650-1740년경)까지만 나타나는 형태이다. 노사나불의 설법인은 넓고 당당한 11字形의 모습이며, 佛形의 노사나불이 처음 등장하여 주목된다.

(3) 색채

밝은 녹색과 주홍색을 주조색으로 사용하면서도, 光背·五色彩雲·佛衣장식 등에 부드러운 옥색·분홍색·천청색·황색 등의 중간색이 보조색으로 많이 사용됨으로써, 화면이 화려하면서도 맑고 선명하다.

(4) 문양

화면 上段에 있는 天上界의 모습을 신비롭고 화려하게 묘사함에 있어서, 주로 6개의 원점으로 구성된 다수의 天上界 花紋이 많이 표현되고 있다¹¹. 조선 전기 이래로 표현되던 이러한 문양은, 역시 1기(1635-1725년경)까지만 표현되고 있는 중요한 특징이다. 화면 상단에 넓게 面처리된 4색의 光線紋(全面形 上段光線紋)과 입체적으로 빛나는 화려한 구슬문양이 많이 표현되고 있다¹³.

2) 제2기(1725-1800년경)

1기는 석가불과 아미타불 위주로 大作이 많이 제작되었으며, 주로 三身佛과 三世佛이

한 화면 내에 함께 융합되어 표현되던 특징이 있다면, 2기는 三身佛과 三世佛이 각각 독립적으로 분리되었으며, 영조시대의 大寺院 중창사업 및 새로 중흥한 華嚴信仰을 바탕으로 하여 三身佛과 三世佛 중심의 大作이 많이 제작되고 있어서, 이로 인해 새로이 정형화된 三身佛, 三世佛 형식이 등장하는 시기라고 할 수 있다.

(1) 구도

정착된 군도식 구도 속에 등장하는 권속들이 거의 일정하며, 공간배치도 靈山會上圖 형식으로 정형화된다고⁴. 다만 석가불의 자리를 三身佛이 대체하여 등장한 것과 같은 형상을 보여주고 있다. 또한 탕화 형식의 三身佛會圖가 본격적으로 유행하고 있으며, 이로 인해 大作(폭 6-9m)의 탕화가 다수 제작되었다. 셋째, 단독불이 입상으로 표현된 괘불의 경우, 1기보다도 좀더 짙은 화면구성이며, 光背도 너무 크게 확대되어서 화면 내에 모두 표현되지 못하고 일부는 잘려진 채 생략되어 있다.

(2) 형태

우선, 1기에 많이 표현되던 舟形光背는 거의 사라지고, 주로 방형대좌에 키형 光背가 정형화된 형태로 나타나고 있으며, 圓形光背도 일부 표현되고 있다¹². 圓形光背는 1기에서는 괘불 내에 협시격의 佛에 표현되었는데, 2기에 와서는 本尊佛에 문양없는 형태로 표현되어 시대적인 차이를 보여준다. 또한 원형 頭光에 키형 身光을 결합한 光背가 다수 제작된다. 이 형태는 1기에서는 주로 입상의 괘불에서 표현되다가 2기에 와서는 탕화 내에 표현되며, 특히 노사나불에 다수 표현되곤 한다. 화면 상단에는 天蓋 대신 연꽃형 문양이 표현되고 있어서 도상의 간략화 현상이 보이며, 光背 또는 頭光 내에 표현되던 化佛은 주로 이 시기까지만 표현되고 있다.

(3) 색채

밝고 명랑한 주홍색과 녹색이 주조색으로 사용되었으며, 맑고 고운 연분홍색을 사용한 작품이 다수 제작되어 화사한 분위기를 연출하고 있다. 이는 이후 3기에서는 찾아보기 힘든 색채상의 특징이다. 또한 原色的인 靑色이 본격적으로 등장하였으며, 佛衣·육계 등 중요 부분에만 절제있게 부분적으로 사용되었으며, 주조색인 주홍색·녹색과도 조화를 이루어 18세기 특유의 맑고 고운 색감이 표현되고 있다.

(4) 문양

佛衣에 녹색과 적색 또는 청색과 적색으로 대비를 이루는 지그재그형 연속문양이 표현되어 화면을 화려하게 장식하고 있으며, 佛衣 앞면에 가로와 세로로 불규칙하게 연결된 격자문양 역시 유행하고 있다. 화면 상단이 1기에는 全面形 光線紋으로 표현되었으나, 이 시기에는 4색 光線紋이 조개형(Shell形)의 둥근 형태로 변형되었다도16.

3) 제3기(1800-1910년경)

(1) 구도

우선, 괘불을 중심으로 도상이 간략화·축소화되었으며, 특히 서울·경기 지역의 괘불에서는 일체의 권속을 배제하거나 입상의 三身佛 만을 화면 가득히 강조하는 三身掛佛幀이 유행하였다도8. 아울러 三身佛이 가로로 긴 화면에 모두 표현되는 가로 구도법도 등장하고 있다. 이는 이 시기에 다수 조성된 小規模의 사찰에 부합하는 구도라 할 수 있다. 또한 毘盧遮那後佛圖 다수 제작되었고, 화면 구획법이 등장, 유행하고 있다. 즉 화면 하단을 색채를 달리하여 타원형으로 구획한 후, 내부에 주로 문수·보현동자를 배치하는 새로운 화면구도로, 1860년대부터 유행하기 시작하여 1880-1890년대의 경기도 괘불에서 많이 사용되었다도6. 아울러 半跏形 자세의 협시 보살상이 많이 제작되었다. 이는 조선 초기부터 관음보살도와 지장보살도에서 本尊에게만 표현되었으나, 19세기에 들어와서는 협시에게까지 표현되기 시작하여, 1860년대 이후부터는 많이 표현되고 있다.

(2) 형태

우선, 佛·菩薩의 형태가 前代에 비하여 매우 딱딱하고 경직되어 있으며, 인물들의 자세와 표정도 거의 유사하여 생동감이 약하다.¹⁴ 대좌는 전반기(1800-1860)에 주로 기존의 방형대좌가, 후반기(1860-1910)에는 줄기가 높이 솟아있는 줄기형 연화대좌가 유행하고 있다도7. 특히 줄기형 연화대좌는 1810년대까지는 방형대좌와 함께 혼용되다가, 1860년대부터 본격적으로 유행하기 시작했으며, 1880-1890년대에 가장 유행하고 있다. 또한 이 시기의 光背는 圓形光背가 지배적인 형태로 대두된다. 또한 변형된 곡선의 키형 光背의 유행 또한 특

14 문명대, 앞의 글(1994), p. 41.

정적이다. 기존의 키형 光背가 다소 직선적이었다면, 이 시기의 光背는 구불구불한 三曲 또는 四曲의 곡선으로 표현되어 있어서 시대적인 차이를 보여 준다.

서울·경기 지역을 중심으로 육계가 표현된 佛形 노사나불이 등장하고 있어서 도상이 완전히 바뀐 형태를 보이고 있다. 또한 노사나불을 화려하게 장식했던 요소들이 많이 생략되어 전통적인 佛性은 상당히 약화되었다. 또한 후반기(1860-1910년대)부터는 석가불의 항마촉지인이 阿彌陀印으로 다수 변화되었으며 우견편단이 거의 대부분 아미타불처럼 통견화되고 있다¹⁷. 노사나불의 설법인은 1기, 2기의 당당한 11字形의 手印이 아니라 가슴 안쪽으로 좁게 모아져 있는 비대칭의 八字形을 취하고 있다. 법신 비로자나불의 智拳印 역시 도상이 변형되거나 비대칭되는 등 手印이 많이 약화되었다.

(3) 색채

우선, 전반기(1800-1860년경)에는 적·녹(赤綠) 대비가 화면을 주도하고 있으며, 원색적인 청색은 거의 나타나지 않아서 아직은 곱고 화사하다. 그러나 후반기(1860-1910년경)에 들어서면 原色的인 靑色이 가장 많이 유행하고 있다. 비교적 넓은 부분에도 靑色이 지속적으로 부각되고 있으며, 과다하게 남용되어 적·녹 대비에서 적·청 대비로 變化되고, 전반적으로 탁하고 어두운 화면으로 채색되고 있다. 또한 전반기(1800-1860)에는 얼굴, 피부 등에 일부만 표현되던 명암법이 후반기(1860-1910년경)에는 좀더 많이 활용되어 입체감 나는 화면을 구성하고 있다.

(4) 문양

圓形光背에 시문된 4색 光線紋을 제외하고는 전체적으로 문양이 크게 약화되었다. 前代에 보이던 화면 상단의 光線紋樣·佛衣의 격자문양·지그재그형 연속문양 등은 이 시기에 와서 거의 표현되지 않으며, 단지 채색으로만 마무리되어 화면이 간략화되어 있다. 이 시기부터는 化佛이 거의 표현되지 않고 있어서 前代와도 구별되며, 노사나불의 寶冠 내에 일반적으로 표현되던 化佛까지도 佛形 노사나불의 유행으로 인해 역시 표현되지 않고 있다. 또한 點紋이 크게 유행하고 있다. 이들 點紋은 주로 凹凸紋이 있는 청색 바탕의 佛衣에 간단히 표현되어 있어서 문양의 약화와 관련이 있다.¹⁵ 이는 1860년대부터 본격적으로 유행하기 시

¹⁵ 고해숙, 「19세기 경기지방 불화의 연구」(동국대학교 석사학위논문, 1994).

표 4 삼신불회도의 형식분류 및 양식적 특징

분류	시기구분	朝鮮 전반기	朝鮮 후반기			
			제1기(1625년경-1725년경)	제2기(1725년경-1800년경)	제3기(1800년경-1910년경)	
도상 형식 분류	I 형식 (三身佛會圖 형식)	菩薩形 노사나불 형식	◆갑사(1650)	◆봉선사(1735) ◆장곡사(1741) ◆화엄사(1757) ◆통도사(1759) ◆학림사(1715-1774) ◆운문사(18세기 중엽)	◆수타사(조선 후기)	
		佛形 노사나불 형식			◆홍천사(1832) ◆청계사(1862) ◆백련사(1868) ◆해인사(1885) ◆도선사(1903) ◆수국사(1908)	
		菩薩形 석가불 형식			◆천축사(1858)	
	II 형식 (三身三世佛會圖 형식)	전형적인 형식	◆십륜사藏(1488-1505)	◆칠장사(1628) ◆부석사(1684)	◆부석사(1745)	◆금산사(조선 후기)
		변형적인 형식		◆칠장사(1710) ◆기림사(1715)		◆선운사(1840)
	III 형식 (單獨佛會圖 형식)	법신불 형식			◆월정사(1759) ◆범어사(조선 후기)	◆선암사(1869) ◆보경사 ◆해인사(1873) ◆봉은사(1886) ◆용문사(조선 후기) ◆선환사(1917)
		보신불 형식		◆신원사(1644) ◆수덕사(1673) ◆수도사(1704)	◆광덕사(1749) ◆홍곡사(1759) ◆통도사(1792)	
		화신불 형식		◆마곡사(1687) ◆청량사(1725)	◆개암사(1749) ◆통도사(1767) ◆개심사(1772)	
	시기별 양식적 특징	구도	군도식 구도법의 정착(I 형식) 자유롭고 다양한 공간배치 비교적 여유 있는 공간배치(단독불) 본존과 권속의 현격한 차이(괘불) 삼신삼세불회도 유행기(III 형식) 화면구획법이 거의 사용 안 됨 반가형 협시상이 거의 없음 화면하단: 사천왕이 외호중 2가지 도상형식의 혼용(II 형식)	군도식 구도의 완전 정착 정형화된 공간배치(권속多) 비교적 확찬 공간배치(단독불 입상) 권속이 좀더 비중있게 표현(괘불) 삼신불회도(좌상)의 본격 제작 화면 구획법이 거의 사용 안 됨 반가형 협시상이 거의 없음 화면하단: 사천왕이 외호중 大作의 탕화 조성 시작	군도식 구도+층단식 구도(괘불) 도상의 간략화, 축소화(괘불) 확찬 공간배치(단독불 입상) 권속이 본존만큼 크게 표현 삼신괘불탱(입상) 본격 제작 화면 구획법의 유행기(괘불) 반가형 협시상의 다수 표현 사천왕 → 문수, 보현동자化(괘불) 가로 구도법의 유행: 三身佛	
형태		화려한 天蓋 등장 주형과 키형광배가 주류 원형광배는 일부에만 표현(협시) 방형 대좌의 유행 부자연스런 향마촉지인 표현 불형 노사나불의 등장(협시) 향마촉지인의 석가불 11字形의 넓은 설법인(당당)	A Type 연화문 천개(상하에 구름有) 정형화된 키형광배가 주류(직선) 원형광배는 일부에만 표현(본존) 방형대좌의 연속적인 유행 자연스런 향마촉지인 표현 보살형 노사나불이 주류(主尊) 향마촉지인의 석가불 11字形의 넓은 설법인(당당)	B Type 연화문 천개(도안화) 3曲의 곡선 키형광배의 등장(從) 광선문 원형 광배의 유행(主) 방형대좌 → 줄기形 연화대좌 유행 자연스런 향마촉지인 표현 불형 노사나불이 주류(主尊) 아미타인의 석가불(모두 통건) 八字形의 좁은 설법인(위축)		
색채		밝은 녹색과 주홍색이 주조색 여리고 부드러운 天靑色 사용 화사한 중간색을 많이 사용 명암법이 표현되지 않음 밝고 화려한 화면 분위기 연출	밝은 녹색과 주홍색이 주조색 원색적인 청색의 본격 등장 밝고 고운 연분홍색 다수 사용 명암법이 표현되지 않음 밝고 화려한 화면 분위기 연출	적색과 청색이 주조: 적청대비 원색적인 청색이 가장 유행 중간색이 거의 사용 안 됨 명암법이 표현되지 않음 탁하고 어두운 화면 분위기		
문양		천상계 花紋의 등장 全面形 上段 화염문 표현 옷깃 內 지그재그 연속문양 입체적인 구슬문양 표현 有 불의 內 격자문양 유행(花紋) 点紋이 표현 안 됨 키형광배: 4색 광선문의 표현 광배 内外에 화불이 있음 매우 화려, 정교한 문양 多	천상계 花紋이 사라짐 조개(Shell)形 上段 화염문 표현 옷깃 內 지그재그 연속문양 지속 입체적인 구슬문양 표현 有 불의 內 격자문양 가장 유행 点紋이 거의 표현 안 됨 키형광배: 4색 광선문 표현 안 됨 광배 內에 화불이 표현됨 화려한 문양 표현의 존속	천상계 화문(花紋)이 없음 다양한 형태의 上段 화염문 앞이빨형 연속문양: 변형 입체적인 구슬문양 표현이 없음 격자문양이 거의 표현 안 됨 点紋이 유행 원형 광배(4색 광선문 또는 無紋) 광배 內에 화불이 표현되지 않음 전체적으로 문양이 크게 약화		

작하여 1890년대에 가장 유행하였으며, 경기도 패불에서 많이 보이고 있다. 종류로는 點紋, 三角紋, 蓮花紋 등이 있다⁸⁾. 이상 살펴본 양식적 특징 및 변천을 정리하면 <표4>와 같다.

V. 朝鮮時代 三身佛會圖의 意義

이상과 같이 조선시대 三身佛會圖에 대해 살펴보았다. 이를 통하여 조선시대에 나타난 三身佛會圖의 美術史的 意義를 살펴보면 다음과 같다. 첫째, 三身佛會圖는 선종 중심으로 통불교화된 조선조의 불교 상황 속에서도 화엄신앙의 면면한 계승 및 새로운 부흥을 보여주고 있으며, 이를 바탕으로 한 큰 줄기의 주제화(三身佛會圖)가 성행하여, 불교회화의 또 다른 한 축을 형성하고 있음을 알 수 있다. 둘째, 三身佛會圖는 전국 주요 사찰의 중요 전각(大光明殿, 大寂光殿, 大雄殿 등)에 대규모로 봉안되거나, 대형 패불에 상당히 많이 표현되고 있어서 조선시대 불교 신앙에 있어서 매우 중요한 위치를 차지하고 있으며, 일반 대중들에게도 널리 신앙되고 있었음을 알 수 있다. 특히 패불에 많이 조성되고 있는 것은 특기할 만한 사항이다. 셋째, 三身佛會圖는 근거한 경전에 따라서 매우 다양한 배치형식과 다양한 모습의 佛身觀을 표현함으로써 조선 불화의 내용을 더욱 풍부히 하고 있으며, 三身佛會圖의 主佛인 三身佛은 華嚴經變相圖, 八相圖, 甘露王圖, 53佛圖 등 여러 주제화도 표현되고 있어서 상호간의 일정한 영향관계가 있음을 알 수 있다.

이상, 살펴본 三身佛會圖는 그 중요성에도 불구하고 아직 많이 연구되지 않은 상황이며, 다른 주제화와 많은 관계가 있기 때문에 종합적인 관계 속에서 연구되어야 할 것이다. 특히 삼신불회도가 삼세불회도와는 어떠한 관련 속에서 서로 영향을 주고 받으면서 지속적으로 조선시대 불교미술의 한 축을 형성해 왔는지에 대한 연구도 중요하리라 보인다. 아울러 중국의 삼신불회도에 대한 좀더 많은 자료조사가 이루어져, 한국의 삼신불회도와의 공통점과 차이점 등을 살펴보아야 할 것이다. 앞으로 많은 자료 발굴을 통한 지속적인 연구를 통하여 부족한 부분을 보완해 나가야 할 것이다.

* 주제어: 비로자나불, 노사나불, 삼신불, 삼세불, 삼신삼세불, 불형, 보살형, 화엄경

ABSTRACT

A Study on Paintings of
Three Assemblies of Buddhas(三身佛會圖)
in Chosun(朝鮮) Dynasty

Hwang Kyu-seong

Since Sakyamuni has achieved complete truth, a good variety of views on Buddhas and Buddha-kayas(佛身) have been unfolded through the entire Buddhist history. There are three Buddha-kayas(佛身) on the Buddhas and it will be classified into Dharma-kaya(法身: Vairocana), Sambhoga-kaya(報身: Locana), Nirmana-kaya(化身: Sakya Tathagata) from Indian Buddhist history.

Vairocana(毘盧遮那) as Dharma-kaya(法身) originated from the light of Universe in Zoroastrianism. Locana(盧舍那) as Sambhoga-kaya(報身) is the one who has achieved ultimate reality through the practice of great spiritual perfections. Sakya Tathagata(釋迦佛) as Nirmana-kaya(化身) is a historical figure born to the world as Sidhartha Gotama in order to save mankind.

In Northern part of Asia such as China, Korea and Japan, all the views on Buddhas and Buddha-kayas of Buddhism were prosperous with many schools or sects. It is uncertain that the thoughts of Threefold-body of Buddhas were represented into art works in India, but we find that Vairocana was embodied as supreme Buddha in Hua-wen Sect(華嚴宗) of Chinese Buddhism around the mid eighth century. Upon at least the late eighth or early ninth century, Chinese artisans started to make statues of Triratna. In Japan where Esoteric Buddhism was prosperous, they did not make any statues of Three

Buddhas.

It is not yet defined when the three Buddhas started to be made in Korea. But we estimate that it was about the tenth century. In Chosun (朝鮮) dynasty (1392-1910), Koreans began to create paintings of three assemblies of Buddhas. These pictures are usually been enshrined in the Hall of Light (大寂光殿, 大光明殿) of major temples and as large as ten or fifteen meters.

The paintings of three assemblies of Buddhas are mostly from late Chosun dynasty and show stylistic changes in three stages (1636-1727, 1725-1800, 1801-1910). The paintings are classified into three different types according to their compositions. Type I is representative form of the paintings of three assemblies of Buddhas, for it has all three Buddha-kayas (figures 4-8).

Type II shows double composition of three Buddha-kayas (Vairocana, Locana and Sakya Tathagata) and three Buddhas in three places (Sakya Tathagata, Amitabha and Bhaisajyaguru). It is said that Type II is the result from unifying two different Buddhist doctrines under the repression of Chosun dynasty. Type II is usually represented with crossed or triangular compositions (figures 9-11).

In type III, only one of the three Buddha-kayas is illustrated according to religious requirements. It may represent a) Vairocana as Dharma -kaya (figures 12), b) Locana as Sambhoga-kaya (figures 13-14), or c) Sakya Tathagata as Nirmana-kaya (figures 15-16).

The formations of paintings of three assemblies of Buddhas have been developed from simple compositions to complicated ones: three Buddhas with Vairocana at the center or three Buddhas with Vairocana at the rear → three assemblies of Buddhas → double composition of three Buddha-kayas and three Buddhas in three Buddhist places.

The paintings of three assemblies of Buddhas examined above represent most beautiful and ideal world of Buddhism and are distinguished artistic embodiment of universal truth of Buddhism as well as one of the most perfect objects to be worshiped.