

# 中國 元·明代 水陸法會圖에 관한 考察

홍 기 용\*

차 례

머리말	一. 上·下堂 諸神의 席位와 배치형식
I. 水陸法會와 水陸法會圖 <sup>1)</sup> 의 성립과 발전	二. 水陸法會圖의 畫式
一. 水陸法會의 기원과 목적	III. 元·明代 水陸法會圖의 思惟結構와  화면구도
二. 水陸法會의 儀軌	一. ‘三敎合一’사상적 思惟結構
三. 水陸法會圖의 내용과 형식	二. ‘亡魂薦度’관념적 思惟結構
四. 元·明代 水陸法會圖에 관한 現況	三. 水陸法會圖의 画面구도
II. 水陸法會의 上·下堂 배치형식과 水陸法會圖의 畫式	맺음말

## 머 리 말

중국에 불교가 처음 유입되었던 東漢 初, 인도나 서역 등지에서 온 승려들은 漢代人들의 불교에 대한 관심과 신앙심을 고양시키기 위해 당시에 유행하던 黃老사상·方術<sup>2)</sup> 등을 이용하였고 심지어는 불교가 배척하던 인도 브라만교나 다른 원시 종교의 주술 등을 함께 융합시켜 포교하였다. 이로 인해 당시 漢代人들은 불교를 복을 구하거나 재앙을 막는 주술적 방편으로 받아들여 부처나 黃老를 같은 존재로 여겼다. 그러나 당시 불교는 황실이나 상류층 소수인들에게만 영향을 주었을 뿐 漢代 사회 전체에는 아직 그다지 큰 영향이 없었다. 東漢 末과 三國 시대, 불교는 점차 사회 여러 계층에까지 영향을 주기 시작하나 여전히 불교에 대한 앞 시대의 인식에서 크게 벗어나지는 못했다.

魏晉南北朝 시대에 들어서면서 불교계는 사람들에게 종교적 인식과 그 기본 교의를 전하기 위해 경전을 번역하거나 강론하기도 하고, 혹은 절이나 탑을 세워 여러 가지 예술적 활동을 벌이는 등 다양한 포교 방법을 이용하여 중국 사회에서의 지위를 확보하고자 부단한 노력을 하였다. 그

\* 단국대학교 강사

1) 본문에서는 ‘水陸法會圖’를 ‘水陸畫’로 약칭하기로 한다.

2) 黃老사상이란 黃帝와 老子의 도를 일컫으며, 方術이란 불로장생을 위한 方士들의 술법을 말한다.

중에서 눈에 보이는 가지적 방법은 비교적 수월하게 좋은 효과를 얻을 수 있었으므로 불교예술 창작활동은 특별히 중요시되었다. 즉 고대 화가나 화공들은 경건한 종교적 신앙심으로 불교가 추구하는 이상세계나 권선징악 사상 등을 가지적인 현실세계로 묘사해내어 보는 이들이 불교를 쉽게 이해하고 받아들일 수 있도록 도움을 주었고, 결국 불교 발전에 크게 기여하였다.

宋 이후 유·불·도 ‘三教合一’ 사상의 형성은 宋明理學 성립에 지대한 영향을 끼쳤고 이로 인하여 사상계는 새로운 국면을 맞게되니, 불교 역시 그 영향을 받아 ‘三教合一’ 사상을 크게 강조하였다. 또한 황실이나 관료 문인들은 ‘修齊治平’이나 ‘盡忠報國’ 등의 유교적 전통의식으로 불교를 이해하고자 하여 불교 본래의 脫세속적 색채는 차츰 퇴색되고 세속적·개방적 종교로 발전 하였다. 그리하여 唐 이전까지 거의 불교적 내용으로만 국한되어 있던 불교예술의 소재는 확대되고 다양화되어, 마침내 유·불·도 三教의 내용이 서로 혼합된 水陸法會圖와 같은 방대한 체계를 갖춘 불교화가 성립되었다.

水陸法會圖란 南梁(502-557)의 武帝에 의해 처음 거행되었다는 水陸法會가 水陸亡魂의 薦度を 위해 사찰에서 거행될 때 법당에 걸리거나 혹은 사찰 내 水陸殿에 壁畫로 그려진 儀式用 불교화로, 일반적으로 水陸畫나 水陸圖라 부른다.

오늘날 중국에서 비교적 완전한 체계를 갖추고 전하는 水陸法會圖 가운데 그 시기가 가장 이른 것은 元·明代의 것으로, 이것은 바로 이 논문에서 다루고자 하는 논의의 대상이 된다. 본문의 내용은 필자의 박사학위 논문인 「元·明水陸法會圖研究」<sup>3)</sup>의 일부분을 발췌 정리한 것으로, 현재 남아있는 元·明代 壁畫나 卷軸畫(두루마리 형식의 걸 수 있는 그림)를 실증으로 하여 水陸法會圖의 형성배경·내용·형식 및 구도 등에 국한시켜 논의해 보고자 한다.

## I. 水陸法會와 水陸法會圖의 성립과 발전

### 一. 水陸法會의 기원과 목적

水陸法會는 亡魂 薦度を 위해 열리는 불교의식 중 규모가 가장 큰 것으로 일반적으로 7일 동안 거행되는데 길면 49일간이나 열리기도 한다. 의식에 참가하는 승려 수는 대개 수 십 명이지만 많을 때는 수 백 명에도 이른다.

水陸法會의 원래 명칭은 ‘法界聖凡水陸普度大齋勝會’이나 주로 水陸法會·水陸道場·水陸會·水陸齋會 또는 水陸大會 등으로 약칭하여 일컫어진다. ‘水陸’이란 말은 宋代 승려 遵式

3) 필자는 1997년 7월 중국 북경 중앙미술학원에서 이 논문으로 박사학위를 취득하였다.

(964-1032)이 쓴 「施食正名」에서 “모든 신령들은 흐르는 물에서 필요한 먹을 것을 얻고 모든 귀신들은 깨끗한 땅에서 필요한 먹을 것을 얻으므로 이를 ‘水陸’이라 이른다”라고 처음으로 언급되고 있다.<sup>4)</sup> 여기에서 ‘水陸’이란 곧 물과 땅에 거하는 신령들이나 귀신들과 같은 모든 중생을 의미하는 것이라 볼 수 있다.

唐代 서역승 실차난타가 번역한 『佛說救面然餓鬼陀羅尼神咒經』<sup>5)</sup>에 의해 水陸法會와 같은 활동은 釋迦牟尼 생존시 인도에서 이미 행해졌음을 알 수 있다. 경전의 내용 가운데 餓鬼王 面然이 釋迦牟尼의 제자 阿難에게 무수한 餓鬼와 브라만 仙人들을 위해 施食 供養하면, 面然 자신은 곧 餓鬼의 고통을 벗어날 수 있을 뿐더러 아난 역시 수명이 연장되리라고 말하는 장면이 묘사되어 있다<sup>6)</sup> (圖 1). 그러나 경의 내용 가운데 ‘水陸’이란 명칭은 아직 언급되고 있지 않다.<sup>7)</sup>

전하는 바에 의하면, 중국에서 水陸法會는 南梁의 武帝 때에 처음으로 행해졌다. 武帝는 어느날 꿈속에서 水陸法會를 열어 많은 영혼을 구제한다면 가장 큰 功德이 되리라는 한 神僧의 계시를 받고 꿈을 깬 후, 寶誌禪師<sup>8)</sup>의 가르침을 받아 친히 사방에서 불경을 수집하고 삼 년만에 水陸儀文을 완성하여 天監 4년(505)에 潤州(지금의 江蘇省, 鎮江)의 金山寺에서 水陸法會를 열었다 한다<sup>9)</sup>(圖 2).

- 
- 4) “水陸者, 所以取諸仙致食於流水, 鬼致食於淨地之謂也”, (宋)遵式 述·慧觀 重編, 『金園集』 卷中 『續藏經』 第101冊, pp. 217-255 참조.
- 5) 『大正新修大藏經』 第21冊, No.1374, pp. 465-466.
- 6) “阿難獨居淨處一心計念, 卽於其夜三更之後, 見一餓鬼名面然. 住阿難前白阿難言. 欲後三日, 汝命將盡, 卽便生此餓鬼之中. 阿難聞此語, 已心生惶怖, 問餓鬼言. 我此災禍作何方計, 得免斯苦? 爾時, 餓鬼報阿難言. 汝於晨朝若能布施百千那由陀恒河沙餓鬼并百千婆羅門及仙人等, 以摩伽陀國斗, 各施一斗飲食, 并及爲我供養三寶, 汝得增壽, 令我離於餓鬼之苦, 得生天上. (阿難이 홀로 조용한 거처에서 일심으로 정진하고 있을 때, 밤 삼경이 지나 面然이라는 餓鬼가 나타나 “삼일 후면 당신의 수명이 다하여 餓鬼 가운데 태어나게 될 겁니다”라고 말했다. 阿難은 이 말을 듣자 곧 두려운 생각이 들어 “내가 이러한 화를 면하려면 어떠한 방법이 있겠습니까?”라고 餓鬼에게 물었다. 그러자 餓鬼는 阿難에게 “만약 당신이 아침 일찍 향하(갠지스강)의 모래 수만큼이나 많은 餓鬼와 브라만 仙人들에게 마가다국의 말로 각 한 말씩 음식을 보시하고 나를 위해 三寶를 공양하면 당신은 수명이 연장되고 나는 餓鬼의 고통을 벗고 천상에 태어나게 될 겁니다”라고 말했다.), 위의 책, p. 465.
- 7) “阿難白佛求免斯苦, 世尊爲說一體德光無量威德力大陀羅尼. 此是水陸因緣最初根本, 然未有水陸之名也 (阿難은 부처에게 이 고통을 면하는 방법을 여쭙니 世尊께서는一體德光無量威德力大陀羅尼를 말씀해 주셨다. 이것이 水陸인연의 최초의 근본이 되나 水陸이란 명칭은 아직 없었다”, (宋)宗曉 編, 『施食通覽』 『續藏經』 第10冊, pp. 416-454에 수록된 (宋)宗暉, 『水陸緣起』 p. 442 참조.
- 8) 南朝 齊·梁시기의 승려로 保志·寶志·保誌 등으로 불리며 世稱하여 寶公·誌公和尚이라 한다. 俗姓은 朱씨로 金城(지금의 甘肅省, 蘭州)人이다.
- 9) “創立儀文三年而後成, ..., 天監4年二月十五日, 就金山寺依儀修設”, (宋)志磐, 『佛祖統紀』 卷33에 수록된 「水陸齋」 참조. 그러나 몇몇 문헌의 기록을 참고하면 처음으로 水陸法會가 열린 시기에 관해서는 여전히 재고해 볼 필요가 있다. 唐代 승려 道宣이 지은 『廣弘明集』 卷4에 수록된 「捨事李老道法詔」의 내용에 의하면 梁武帝는 天監 3년(504)에 사찰에 몸을 받쳐 불사에 봉사하였다하므로 3년간의 노력 끝에 天監 4년에 水陸儀文을 완성하여 의식을 거행했다는 것이 사실상 불가능하다고 보아진다. 또한 宋代人 高承에 의하여 완성된



圖 1. 靑龍寺 腰殿 水陸壁畫 <水陸緣起圖>



圖 2. 서라사 수륙권축화 <梁武帝問誌公圖>

『事物紀原』卷8에 수록된 「水陸」의 내용에서는 天監 7년(508) 金山寺에서 의식을 거행했다고 기록하고 있다. 그러므로 이러한 기록들에 의거해 水陸法會가 天監 7년에 처음 거행되었을 가능성도 배제할 수 없다 하겠다. 周叔迦, 『周叔迦佛學論著集·上』(中華書局, 北京, 1990), pp. 637-638 참조.

水陸法會를 여는 근본목적은 『佛說救面然餓鬼陀羅尼神咒經』의 내용과 같이 餓鬼와 브라만 仙人들을 위해 널리 음식을 布施하고 供養하여 餓鬼들이 승천할 수 있도록 돕는다면, 施主 역시 이러한 功德으로 인해 餓鬼道에 떨어지는 것을 면할 수 있고 수명도 늘어나게 된다고 하니, 귀신과 살아있는 자 모두에게 이익을 주기 위한 것이라고 할 수 있다.

중국에서는 施食의 대상이 좀더 확대되어 餓鬼 뿐 아니라 怨鬼·孤鬼 등 의지할 곳 없는 많은 鬼魂들까지 포함되었고, 供養의 대상 역시 브라만 仙人들 외에 釋迦牟尼·諸菩薩·二十天<sup>10)</sup>과 중국 민간신앙 중의 山神·河神·四海龍王 등 다수가 포함되었다. 宋僧 宗蹟은 「水陸緣起」에서 十方三寶와 六道萬靈을 위해 供養하면 施主 자신의 이익 뿐 아니라 九族에까지 그 공덕이 이른다 하여 고금을 막론하고 江南지역·四川·福建 등지에서 水陸佛事가 성행하고 있었다고 전한다.<sup>11)</sup> 이처럼 중국에서 비록 施食과 供養의 대상이 확대되었다고는 하지만 사실상 그 근본 목적만은 여전히 변함이 없어 水陸法會와 같은 亡魂 구제 儀式을 통하여 살아있는 자의 현세 복락을 추구하고자 하였다.

## 二. 水陸法會의 儀軌

梁武帝에 의해 水陸儀文이 만들어지고 의식이 거행되었다고는 하나 그 儀文은 隋代까지 전해져 오지 않다가 唐 高宗 咸亨년간(670-673)에 儀文의 재발견으로 水陸法會는 다시 세상에 알려지기 시작하였다.<sup>12)</sup> 이 儀文은 사실상 梁武帝가 지었다는 『慈悲道場懺法』<sup>13)</sup>으로 宋 이후의 여러 水陸儀文의 근거가 되었다.<sup>14)</sup>

宋代, 황실과 민간에 水陸法會가 성행하면서 여러 水陸儀文이 출현하게 된다. 熙寧년간(1068-1077)에 楊鏐이 『水陸儀』 3권을 지었고, 元祐 8년(1093)에 蘇軾이 죽은 처를 위해 水陸

10) 원래 고대인도 신화·전설 중에서 악을 징벌하고 선을 보호하는 大梵天·帝釋天·四天王·金剛密迹·摩醯首羅天·散脂將將·大辯才天·功德天·韋馱天·堅牢地神·菩提樹神·鬼子母神·摩利支天·日宮天子·月宮天子·娑竭龍王·閻羅王 등 이십 尊神을 가리키며 이들은 후에 불교에 흡수되어 護法神이 되었다. '天'이란 곧 '神'을 의미한다.

11) “今之供一佛，齋一僧，尚有無限功德，何況普通供養十方三寶。六道萬靈，豈止自利一身，亦乃恩沾九族……所以江淮兩浙，川廣，福建，水陸佛事，古今盛行”，『施食通覽』 p. 442 참조.

12) 唐 咸亨년간에 長安 法海寺의 英禪師가 꿈 속에서 異人의 교시를 받고 大覺寺의 吳僧 義濟로부터 儀文을 얻어 의식을 거행한 후 천하에 유행하게 되었다. 『佛祖統紀』, 「水陸齋」 참조.

13) 梁武帝가 雍州의 刺史로 있을 때 그의 처 郗씨가 매우 질투심이 많아 죽은 뒤에 큰 이무기가 되어 武帝의 꿈에 나타나 功德을 쌓아 구도해주기를 애원하였다. 이에 武帝는 두루 불교경전을 수집하여 경독한 후 『慈悲道場懺法』 10권을 지어 승려들을 청해 죄를 참회케 하였다. 이것은 『六道懺儀』이나 『梁皇懺』으로도 일컫어진다.

14) 周叔迦, 앞의 책, p. 638 참조.

道場을 열고 『水陸法贊』 16편을 지었다.<sup>15)</sup> 또 승려 宗蹟은 『水陸儀文』 4권을, 승려 志磐은 『水陸新儀』 6권을 지었다.

元·明 시기에는 조정에서 水陸法會를 매우 중요시했고 민간에서도 極盛하여, 明代에는 宋代의 水陸儀文을 기초로 한층 체계화된 儀文이 만들어졌다. 明의 승려 株宏은 志磐의 『水陸新儀』를 기초로 하여 다시 『法界聖凡水陸勝會修齋儀軌』 6권을 만들었는데, 이를 약칭하여 『水陸儀軌』라 한다.<sup>16)</sup>

清代에 들어와서는 더욱 자세한 水陸法會의 작법과 규정이 쓰여진 儀文이 만들어졌다. 승려 儀潤은 株宏의 儀文에 의거한 『法界聖凡水陸普度大齋勝會儀軌會本』 6권을 지었는데 약칭해 『水陸儀軌會本』이라 한다. 또 승려 咫觀은 株宏의 儀文에 더 상세한 논술을 增補하여 새로이 『法聖凡水陸大齋普利道場性相通論』 6권을 완성하였는데 이를 약칭하여 『雞園水陸通論』이라고도 한다.<sup>17)</sup>

民國 初期, 승려 法裕가 水陸儀文에서 孔·孟·老·莊 등 유·도 兩教 선현들의 내용을 삭제하고 그 절차와 작법을 정리하여 『水陸儀軌會本』 4권을 만들었다.<sup>18)</sup> 오늘날 대부분의 水陸法會는 이 儀文의 절차에 따라 거행하고 있다.

水陸法會는 儀式이 거행되는 시간이 길고 그 규모도 크다. 우선 儀式은 內壇과 外壇으로 나누어 진행하는데 內壇은 법당 안에 壇을 세워 제사 등 儀式을 거행하는 곳이고, 外壇은 법당 밖에 壇을 세워 주로 『梁皇懺』과 淨土經·華嚴經·法華經 등 여러 經을 읊는 儀式을 거행하는 곳이다. 水陸法會의 儀式활동은 주로 內壇이 중심이 되어 이루어지는데 최소 7일 동안의 儀式절차를 간단히 설명하면 다음과 같다.

#### 첫째날

道場에 淨水を 뿌리고 속세와 단절된 淨土를 만든다.

上·下堂을 청한다.<sup>19)</sup>

대웅전 왼쪽 앞에 「修建法界聖凡水陸普度大勝會功德寶幡」라고 쓴 幡을 내건다.

#### 둘째날

上堂을 청하고 이에 해당하는 畫像(水陸畫)을 건다(圖 3).

15) 『施食通覽』, pp. 443-444 참조.

16) 『續藏經』 第129冊, pp. 527-604.

17) 『續藏經』 第129冊, pp. 605-690.

18) 『水陸儀軌會本』(上海佛學書店, 上海) 참조.

19) 法力이 강해 六道衆生들을 능히 구도할 수 있다고 믿어지는 諸佛·諸菩薩·緣覺·聲聞·明王·天龍八部·梵王·帝釋·二十八天和 같은 불교의 신령체계에서 지위가 비교적 높은 諸神들이 上堂에 속하고, 五嶽神·河海神·大地神·龍神·往古의 孝子나 聖賢·阿修羅·冥官眷屬·地獄衆生·갓가지 떠도는 鬼魂들 등과 같이 신령체계에서 지위가 비교적 낮거나 구원을 받아야 된다고 믿어지는 諸神과 諸鬼神들은 下堂에 속하게 된다.



圖 3. 현행하는 水陸法會 內壇의 上堂 부분

上堂을 받들어 沐浴眞言을 읊는다.<sup>20)</sup>

세째날

上堂을 供養한다.

諸神들에게 복을 구하고 六道衆生들을 위해 자비를 청한다.

네째날

下堂을 청하고 이에 해당하는 畫像(水陸畫)을 건다(圖 4).

下堂을 받들어 沐浴眞言을 읊는다.

法師가 六道衆生을 위해 지켜야 할 十戒를 들려준다.

다섯째날

下堂을 供養한다.

여섯째날

主法師가 친히 下堂을 축원해준다.

일곱째날

上·下堂을 같이 供養한다.

上·下堂을 外壇까지 인도한다.

上·下堂을 배웅한다.

위와 같은 儀文에 사용된 文辭는 완전히 天台宗<sup>21)</sup> 이론에 의거해 저술된 것으로 水陸法會는

20) 목욕통이나 향수를 준비하고 沐浴眞言을 읊어 諸神들을 깨끗이 목욕시킨다는 의미를 지닌 의식 절차.

21) 중국 隋代에 智顓에 의해 창시된 불교교파로 『法華經』을 주요한 교의의 근거로 삼아 일체의 事相은 法性眞如의 표현이고 일체의 중생은 佛性을 가지고 있어 이러한 도리를 깨달으면 누구든 해탈하여 成佛할 수 있다고 강조하였다. 9세기 初에 일본 승려 最澄이 唐에 들어와 天台敎義를 배워 귀국 후 比叡山을 중심으로



圖 4. 현행하는 水陸法會 內壇의 下堂 부분

梁武帝의 『慈悲道場懺法』과 唐代 密敎儀式의 하나로 亡魂薦度を 위한 ‘冥道無遮大齋’가 결합하여 발전된 것임을 알 수 있다.<sup>22)</sup>

### 三. 水陸法會圖의 내용과 형식

水陸法會의 儀軌가 상당히 복잡해짐에 따라 사찰에서 평상시 고정적으로 모시는 佛과 菩薩 같은 신 외의 다른 신이나 鬼魂의 수도 점차 늘어나 儀式을 거행하고 제사를 지낼 때 받드는 대상의 가시적 형상이 필요하게 되었으므로 마침내 儀式用 불교화인 水陸畫가 성립되었다.

그런데 梁武帝가 水陸法會를 열었던 당시에 이미 水陸畫를 사용하였는지에 관해서는 문헌상의 기록을 찾을 수 없어 자세한 사정은 알 수 없다. 다만 몇몇 남아있는 기록은 唐代 화가 吳道子(685-758 혹은 ?-792)가 그린 水陸畫 120幅이 일찌기 山西 平陽城(지금의 臨汾市 부근) 남쪽에 위치한 水陸社에 있었다 전하며,<sup>23)</sup> 또 唐代 僖宗 中和年間(881-885)에 四川人 張南本이 成都 寶歷寺의 水陸殿에 水陸畫를 그렸다고 전한다. 張南本이 그린 도상의 내용은 天地神靈·三官·五帝·雷公·雷母·五嶽·四瀆·往古帝王 등으로 四川의 여러 사찰에서 120幀을 그렸다고 한다.<sup>24)</sup> 그러나 이러한 唐代 水陸畫가 현존하는 것은 비록 없지만, 위와 같은 문헌

로 天台宗을 密敎와 함께 전하였다. 13세기에 日僧 日蓮이 이를 근거로하여 日蓮宗을 창립하였다.

22) 『周叔迦佛學論著集上』, p. 638과 中國佛敎協會, 『中國佛敎』 2, p. 383 참조.

23) 『山西通志』 卷168 「寺觀」((清)雍正 12년(1734) 刻本)을 참조.

자료에 근거하여 晚唐 시기에는 도상의 체계를 이미 어느 정도 갖추었고 불교와 도교가 혼합된 내용을 지니고 있었음을 알 수 있다.

宋 이후 여러 水陸儀文의 출현과 더불어 水陸畫도 좀 더 완전한 체계를 갖추게 되었겠지만 이 시기의 水陸畫 역시 오늘날 볼 수 있는 것이 없고 이에 관한 문헌상의 기록만이 남아있을 뿐이다. 五代 後蜀人 杜弘義 역시 四川 寶歷寺에서 水陸畫를 그린 적이 있고,<sup>25)</sup> 강남지역에서는 120위의 그림을 걸었다고 전한다.<sup>26)</sup>

元代 水陸畫로 山西省 稷山縣에 위치한 靑龍寺 腰殿의 壁畫 외에는 오늘날 알려져 있는 것이 없다. 그러나 현재 明代의 것은 각 지역의 박물관이나 사찰에 상당수 소장되어 있는 것으로 알려져 있지만 대외적으로 공개되고 있지 않아 그 수량이 어느 정도인지 자세히 알 수 없다. 그런데 山西省 右玉縣 寶寧寺와 青海省 樂都縣 西來寺의 卷軸畫, 河北省 石家莊市 毘盧寺 盧殿·山西省 渾源縣 永安寺·山西省 繁峙縣 公主寺의 壁畫 등이 공개되고 있어 明代 水陸畫의 내용과 형식을 파악하는데 적잖은 도움이 되고 있다. 그 중에서 그 도상의 체계나 내용이 비교적 완전하게 보여지는 寶寧寺 水陸畫는 136幅이고 毘盧寺 壁畫의 내용은 대략 120組로 나누어지므로, 이를 위에 살펴본 唐·宋代 水陸畫에 관한 기록과 연결하여 볼 때 水陸畫의 기본 내용은 대략 120 여 개 정도가 아니었나 생각된다.

元·明代 水陸畫 내용에는 유·불·도 三敎의 諸神들이 총망라되어 그 체계가 상당히 방대한 불교화를 형성하고 있는데 이는 중국 고대 이래의 종교화 발전과 밀접한 관계를 지니고 있다.

불교가 중국에 전파된 초기, 즉 三國과 兩晉시대에는 佛이나 觀音菩薩 또는 羅漢과 維摩詰 등이 불교화의 중요한 소재가 되었고, 南北朝 시기에는 많은 종교화가들이 나타나 초기 佛·菩薩 위주의 소재로부터 탈피해 四天王·摩利支天·天女·釋迦十大弟子·高僧·十六羅漢·帝釋 등 새로운 불교적 소재와 九曜과 二十八宿과 같은 도교적 소재로 그림을 그렸다.

隋·唐代는 종교화의 융성시기로 불교화와 도교화에 새로운 소재들이 대거 등장하였다. 불교도상으로는 地獄變·彌勒佛·阿彌陀佛·藥師佛·毘盧舍那佛·文殊菩薩·普賢薩·如意輪菩薩·地藏菩薩·明王·金剛密迹·護法神·天龍八部·梵王·鬼子母·閻羅王變·藥叉將軍 등이 있고, 도교도상으로는 北極紫微大帝·七曜·三清·元始天尊·太上·金星·太白·房宿·土星·六甲神·火星·天地水三官·南斗星君·雷公·五嶽四瀆神·六丁神 등이 있다.

五代와 兩宋 시대가 되면 玉皇大帝·長生保命君·九天司命君·天曹益算君·天曹賜福君·天

24) “僖宗駕回之後，府主陳太師於寶曆寺置水陸院。請南本畫天神地祇三官五帝雷公雷母嶽瀆神仙自古帝王，蜀中諸廟，一百二十幀”，(宋)黃休復，《益州名畫記》卷上，「張南本傳」 참조.

25) (宋)郭若虛，《圖畫見聞志》卷2，「杜弘義」 참조.

26) (宋)宗鑑，《釋門正統》卷4，「利生志」(『續藏經』第130冊，pp. 799-825)，p. 802 참조.

曹掌祿君·上元天官·中元地官·七賢·玉女·十一曜·太陰·北帝·太乙·藥王·八仙·月宮·靑玄 등 도교 방면의 새로운 소재는 계속적으로 나타나지만 불교에 속하는 것은 十王이나 十八羅漢 외에는 거의 새로운 것이 나타나지 않게 된다. 특히 이 시기에는 ‘羅漢’이 상당히 유행하게 되어 五代의 朱繇·左禮·張南·貫休·杜弘義와 宋代의 石恪·孫知微·王齊翰·李公麟·童仁益·梁楷 등 많은 화가들이 <羅漢圖>를 그렸다.

이상에서 서술한 바와 같이 불교도상은 唐 이전에 대부분 형성되었고 五代와 兩宋 시기에는 거의 새로운 도상의 출현이 없게 된다. 이와는 반대로 도교도상은 唐 이전에 출현하는 것이 거의 없지만 唐 이후부터 차츰 증가되어 그 범위가 明·清代까지 계속 확대되었다. 이러한 추세는 元·明代 水陸畫에도 반영되어 도교도상의 수가 전체 도상의 3분의 1을 점하고 있다.

水陸畫의 형식은 壁畫나 혹은 벽에 걸던 두루마리 형식의 卷軸畫로 나누어 볼 수 있다. 기록에 처음 나타나는 唐代 水陸畫가 어떤 형식을 지닌 것이었는지 알 수 없다. 다만 魏晉南北朝 시대부터 唐代에 이르기까지 종교화가들이 많은 사원에 벽화를 그렸다는 畫史의 기록으로 미루어 보아 水陸畫의 초기 형식이 壁畫였을 가능성이 크다. 그러나 山西 水陸社에 吳道子가 그린 水陸畫 120幅이 있었다거나 張南本이 四川의 여러 사찰에서 水陸畫 120幀을 그렸다는 기록과 敦煌에서 발견된 수 백 종의 唐代 불교화 등을 통해 唐代에 벽에 걸 수 있었던 卷軸 형식의 水陸畫도 상당히 유행했으리라 추측할 수 있다.<sup>27)</sup>

#### 四. 元·明代 水陸法會圖에 관한 現況

##### 1. 壁畫

###### (1) 靑龍寺 腰殿 壁畫

靑龍寺는 唐 高宗 龍朔 2년(662)에 창건된 사찰로 稷山縣에서 서쪽으로 십 여 리쯤 떨어진 馬村에 위치하고 있다. 1977년 사찰의 보수 공사 도중에 정면에 龍朔 3년(663)이라는 연대가 명시된 銘文과 彫像이 새겨져 있고 뒷면에 음각으로 ‘勅賜靑龍之寺, 工部尙書王政□’ 및 무릎을 꿇은 세 사람의 唐人의 모습이 조각된 石碑 하나가 발견되었다. 이것은 이 사찰의 창건 시대를 해결하는 중요한 자료가 되고 있다.<sup>28)</sup>

27) ‘幅’이나 ‘幀’은 그림을 세는 단위로 ‘幀畫’는 唐代의 불교화에서 상당히 중요시되었던 불화의 형식이다. 이것을 벽과 벽 사이에 걸기도 하고 나무로 만들어 세운 선반에 걸어 주로 供養用으로 사용하였다. 陳輔國, 『諸家中國美術史著選匯』(吉林美術出版社, 長春, 1991)에 수록된 大村西崖, 『中國美術史』(商務印書館, 1928), pp. 759-761 참조.

28) 王澤慶, 「靑龍寺與水陸畫」, 『中國藝術 2』(人民美術出版社, 北京, 출판년월 불명), p. 22 참조.

현재의 건축물은 元·明·淸 각대에 걸쳐 여러 차례 보수된 것으로, 총 면적은 약 6,000㎡가 되고 前院과 後院으로 나뉘는데 크고 작은 殿堂이 모두 8개가 된다. 後院에 위치한 腰殿(속칭 南殿)과 大殿(속칭 北殿)에는 모두 壁畫가 있는데 그 중 腰殿 壁畫가 바로 水陸畫이다.

腰殿의 북 벽은 後門에 의해 동서 양측으로 나뉘는데, 서측 上段에 ‘繪畫水陸大殿一座 點惠庵體自然行道師圓孤月銘澄助緣男萬泉縣趙普寧’이라고 쓰여진 題記가 있고, 북문 옆 서측에 ‘功德主點惠庵’과 동측에 ‘功德主體自然’라 쓰여진 題記와 함께 供養主의 모습도 보인다.

腰殿 壁畫의 내용은 다양해서 유·불·도교적 소재가 모두 나타난다. 동 벽의 壁畫는 훼손이 심해 그 도상과 題記를 판별하기가 어렵고 다른 세 벽의 壁畫는 그 보존상태가 비교적 양호한 편이다. 諸神의 명칭은 모두 墨線으로 그려진 장방형 칸 안에 쓰여져 있는데 어떤 것은 작은 글자로 施主의 주소와 성명이 쓰여 있는 것으로 보아 이 壁畫가 대부분이 개인의 재정적 지원에 힘입어 그려진 것으로 보인다(圖 5).<sup>29)</sup>



圖 5. 靑龍寺 腰殿 서벽 水陸壁畫의 局部

腰殿 壁畫를 그린 시기는 殿내의 대들보 아래 박혀있는 木牌에 ‘時(時)大元國至元二年(1336)’이라고 쓰여진 것과 북벽 동측 왼쪽 上段 모퉁이에 ‘絳陽石村丹青劉士通繪畫水陸大殿壹座, 長男劉存德, 次男劉存讓, 門仁楊, 大明丙戌(1406)孟夏漸熱月乙酉日工畢’이라 쓰여진 화공의 題記를 근거로 元末에 시작해서 淸初에 완성했음을 알 수 있다.

## (2) 崑廬寺 崑廬殿 壁畫

河北 石家莊市에서 북쪽 교외로 30킬로미터 가량 떨어진 上京村에 위치한 崑廬寺는 唐 天寶年間(742-755)에 처음 창건되었다. 重修碑 碑文에 의하면, 宋·元·明代과 淸代에 걸쳐 몇 차례의 보수가 이루어졌고 그 중 비교적 중요한 보수공사는 元 至正 2년(1342)과 明 弘治 8년(1495)에 치뤄졌다.

29) 王澤慶, 「稷山靑龍寺壁畫初探」, 『文物』(1990. 第5期), p. 79 참조.



圖 6. 毘盧寺 북벽 동측 水陸壁畫의 局部

건축 중추선상에 서있는 주요한 건축물은 天王殿·釋迦殿(前殿)과 毘盧殿(後殿)으로, 釋迦殿과 毘盧殿 모두 壁畫가 그려져 있다. 明 嘉靖 14년(1535)의 重修碑에서 弘治 8년부터 嘉靖 14년까지도 계속적인 수리를 했을 뿐 아니라 건물을 더 확장시켰고 壁畫를 그렸다고 전하고 있어, 毘盧殿과 釋迦殿의 壁畫가 明代에 그려진 것임을 알 수 있다.<sup>30)</sup>

그 중 毘盧殿은 사찰의 正殿으로 元 至正 2년에 重建된 것으로 殿내에 그려진 것은 바로 유·불·도 三敎와 세속인물이 혼합되어 섞여있는 水陸畫로 총 면적은 모두 130 m<sup>2</sup>에 이르고 그 보존상태도 무척 양호한 편이다. 壁畫에 나타나는 인물은 모두 오백 여 명으로 이들은 벽에 쓰여진 題記에 따라 120組로 분류되고 벽면에 上·中·下 三段으로 나뉘어져 배치되고 있다(圖 6).

### (3) 永安寺 正殿과 公主寺 大雄殿 壁畫

永安寺는 山西省 渾源縣의 동북쪽 鼓樓北巷에 위치하고 있고 金代에 창건되었다. 후에 전당은 불타 없어졌으나 元代에 本縣人인 高定の 주도하에 重建되었고 淸 乾隆 시기에 또 한차례 重修되었다.<sup>31)</sup> 현존하는 것은 山門·中殿·正殿 등으로 正殿은 또 傳法正宗殿이라고 부르기도 하는데 이것은 永安寺의 主殿으로 元代의 건축양식을 그대로 간직하고 있다.

正殿 내·후벽과 양쪽의 山牆<sup>32)</sup> 위에 총 면적이 170m<sup>2</sup> 달하는 水陸畫는 明 후기의 것으로 일부는 淸 康熙년간에 다시 補繪된 것이다.<sup>33)</sup>

30) “其前殿三間，中塑釋迦佛·阿難迦葉二，棟施五彩，壁畫十地。後殿三間，中塑毘盧佛·菩薩二，居石佛一，華棟繪壁，至者皆觀(前殿 삼칸에는 釋迦佛·阿難과 迦葉상이 있고 殿內 벽에 오색으로 그림을 10군데 그렸다. 後殿 삼칸에는 毘盧舍那佛·菩薩像과 石佛 일尊이 있고 殿內 벽에 그림을 그리니 보는 이들이 놀라고 경탄한다.)” 이 자료는 1996년 中·美 답사팀에 의해 정리 기록된 자료 중의 하나이다.

31) 曹安吉·趙達, 『雁北古建築』(東方出版社, 北京, 1992), p. 100과 『渾源志』, 「寺觀」편((淸)乾隆 28年(1763) 刻本) 참조.

32) ‘八’자 지붕 가옥의 양 측면의 높은 벽을 말한다.



圖 7. 永安寺 傳法正宗殿 水陸壁畫〈赴刑都審狴監牢諸鬼神衆圖〉

壁畫의 내용은 역시 유·불·도 三敎가 혼합된 것으로 佛·菩薩·天衆·阿修羅·大羅刹·十大明王·五方諸帝·太乙諸神·日月天子·十二星神·王宮聖母·往古帝王·忠臣良將 등의 인물像이 보인다(圖 7).

公主寺는 北魏(386-534)의 誠信公主가 창건해 唐末 唯德禪師가 重修했다고 전하는데 繁峙縣 남쪽으로 20킬로미터 떨어진 公主村에 위치하고 있다.<sup>34)</sup> 大雄殿 내벽에 일련의 明代 水陸畫가 그려져있는데 신령은 모두 구십 여 組로 나눌 수 있고 옆에는 題記가 쓰여져 있다. 신령의 명칭 중 明王·天藏菩薩·天龍八部·大梵天主·帝釋·四大天王·日宮天子·北斗聖君衆·城隍五道·九曜聖君衆·往古孝子順孫衆 등이 보인다(圖 8).

그러나 현재 이 두 사찰의 壁畫는 대외적으로 완전한 공개가 안되고 있어 壁畫의 면모를 파악하는데 많은 어려움이 따르고 있다.

33) “丙辰(1676)之歲殿宇重壁，畫工摠誠，繪壁協力，冥陽水陸諸神悉備，金碧輝煌。(丙辰년에 殿堂을 다시 세우고 화공들이 성심으로 힘을 모아 벽에 冥陽界의 水陸 諸神들을 그려 모시니 눈부시게 화려하다.)”，‘永安寺置造供器記’((清)康熙 26年(1687)). 이 자료 역시 中·美 답사팀에 의해 정리 기록된 내용이다.

34) 『繁峙縣志』卷之2 ((清)道光 16년(1836) 刻本) 참조.



圖 8. 公主寺 大雄殿 水陸壁畫〈大梵天王圖〉

## 2. 卷軸畫

### (1) 寶寧寺 卷軸畫

山西 右玉縣의 寶寧寺<sup>35)</sup>는 天順 4년(1460)에 창건된 사찰로 水陸畫 136幅이 전해져 오는데, 현재 山西省 博物館에 소장되어 있다. 이 136幅의 水陸畫는 絹畫로 화폭은 세로 120cm, 가로 60cm로 그 내용 가운데 불교계통은 60幅, 도교계통이 47幅, 기타 인물像이나 사회생활을 반영한 것이 25幅 그리고 표구 내용을 기록한 것이 3幅이 있는데, 화면의 선과 색깔이 모두 뚜렷하고 선명하다(圖 9).

이 水陸畫의 창작 연대는 모두 표구에 관한 기록에서 찾아 볼 수 있다. 淸 康熙 乙酉年(1705)에 鄭祖僑가 표구하였고 嘉慶 20년(1815)에 唐凱가 또 한차례 표구하였다. 이 두 사람이 쓴 重裱序에 “사찰에는 변경을 잘 진압하고 다스리도록 조정에서 하사한 水陸 一堂이 전하

고 있다”라고 적고 있고, 또 “寶寧寺는 오래된 사찰로 水陸 一堂에 諸天佛祖가 그려져 있어 매년 浴佛節 때 진열해 놓고 향을 피워 질을 하는데..... 그 유래를 살펴보면, 天順년간에 邊疆을 잘 진압하여 다스리고 백성들의 복을 기원하기 위해 조정에서 하사한 것이다”라고 적고 있다.<sup>36)</sup> 이 序文에서 寶寧寺가 明 天順 4년에 창건되었고 水陸畫는 天順년간에 조정에서 寶寧寺에 하사하여 邊疆을 진압하여 다스리고 백성들을 안위하기 위해 만든 것이라 하므로 그 창작 연대도 바로 天順년간이라 보아진다.<sup>37)</sup>

35) 寶寧寺는 山西 大同에서 서쪽으로 120리쯤 떨어진 右玉縣에 위치하고 있는데 속칭 大寺廟라고 한다. 이 사찰은 明代 順天 4년(1460년)에 창건되어 淸代 康熙년에 다시 수리하였다. 『朔平府志』 卷之4, 『祠祀』 ((淸) 雍正 11年(1733) 刻本) 참조.

36) 山西省博物館 編, 『寶寧寺明代水陸畫』 (文物出版社, 北京, 1985), pp. 3-4 참조.

37) 위의 책, p. 7 참조.



圖 9. 寶寧寺 水陸卷軸畫 〈年月日時四直功曹使者圖〉

의 모습도 보인다(圖 10). 그 중에서 梁武帝가 誌公에게 자문을 구하는 장면을 묘사한 <帝問誌公圖>와 「水陸緣起」一文이 특별히 주의를 끄는데, 글 끝에 淸康熙 39년(1700)에 重裱했다고 적고 있다(圖 2 참조).

### 3. 水陸版畫

版刻된 <水陸道場神鬼圖像><sup>39)</sup>은 明 成化년간(1465-1487)에 새겨진 것으로 현재 북경 도서관에 소장되어 있다. 책 속의 도상은 모두 150幅이나 그림의 앞부분 몇 페이지가 결손되어 있다. 도상은 세로 25.2cm, 가로 16.3cm이고 내용이 다양하다(圖 11). 이것은 卷軸畫를 근거로 模寫하고 축소시킨 다음에 刻을 한 것으로 주로 사찰에서 승려들의 교재로 사용되었다.<sup>40)</sup>

### (2) 西來寺 卷軸畫

青海省 樂都縣 碾伯鎮 東關街에 위치하고 있는 西來寺에는 보존이 양호한 明 후기의 것으로 비단에 그려진 水陸畫 24幅이 소장되어 있다. 이 사찰의 山門 서쪽 山牆 위에 먹으로 쓰여진 「佛門弟子楊蕃創建佛寺始末根緣記」에 의하면 이 사찰은 明 萬曆 34년(1606년)에 착공하여 萬曆 42년(1614)에 완공을 보았고, 山西 晉南(山西의 남부지역) 絳州의 塑匠 네 사람과 山東의 畫匠 네 사람을 청해서 불상을 만들고 그림을 그렸다고 한다.<sup>38)</sup>

水陸畫의 필법은 매우 섬세하고 색채는 선명하며 인물은 매우 생동감있다. 매 幅마다 내용은 上·中·下 三段으로 나누어지는데 四空·三禪天衆·天妃聖母 및 三皇上聖圖·往古王子王·四值功曹·往古王妃彩女圖·五湖龍王·風潮使者·血胡大神圖·往古孝子順孫·五帝·地府藥叉神 등의 모습이 보이고 그 밖에도 餓鬼와 여러 孤魂들

38) 白萬榮, 「青海樂都西來寺明代水陸畫析」, 『文物』(1993. 第10期), p. 63 참조.

39) 『中國古代版畫叢刊』 第2輯(상해고적출판사, 1994)에 수록.

40) 위의 책에 수록된 李之檀, 「水陸道場神鬼圖像跋」 참조.



圖 10. 西來寺 水陸卷軸畫〈往古孝子順孫等圖〉



圖 11. 명대 水陸版畫〈主風主雨主雷主電諸龍神衆〉

## II. 水陸法會의 上·下堂 배치형식과 水陸法會圖의 畫式

### 一. 上·下堂 諸神의 席位와 배치형식

水陸法會가 열리는 동안 內壇에 上·下堂 諸神을 모시고 의식을 거행하는데 이러한 上·下堂 형식의 발전을 살펴봄으로서 水陸畫 발전 과정도 함께 엿볼 수 있다.

宋의 楊鏗이 지은 『水陸儀』의 원문은 이미 없어졌으나 宗曉의 『施食通覽』에 수록된 「初入道場 敍建水陸意」에서 『水陸儀』의 上·下堂 형식이 어떠한지 알려주고 있다. 이 儀文에서는 上·下堂을 각각 8位씩 모시고 있고 보다 조금 뒤에 쓰여진 『水陸法像贊』에서 蘇軾이 제정한 上·下堂의 8位와 그 명칭이 일치하고 있다. 蘇軾은 『水陸法像贊·序』에서 古法에 따라 그 像을 설치하는데는 어떤 典型이 있었다고 언급하고 있다.<sup>41)</sup> 楊·蘇가 제정한 上·下堂의 8位는 다음 아래와 같다.

41) “頗存古法，觀其像設，猶有典型”，『施食通覽』，p. 443 또는 (宋)蘇軾，『蘇東坡後集』卷19，『蘇東坡全集』(中國

<표 1>

楊 鐸		蘇 軾	
上堂	下堂	上堂	下堂
佛 陀 耶 衆	官 僚 吏 從 衆	佛 陀 耶 衆	官 僚 吏 從 衆
達 摩 耶 衆	三 界 諸 天 衆	達 摩 耶 衆	天 衆
僧 伽 耶 衆	阿 修 羅 道 衆	僧 伽 耶 衆	阿 修 羅 衆
大 菩 薩 衆	人 道 衆	大 菩 薩 衆	人 衆
大 辟 支 迦 衆	餓 鬼 道 衆	大 辟 支 迦 衆	地 獄 衆
大 阿 羅 漢 衆	畜 生 道 衆	大 阿 羅 漢 衆	餓 鬼 衆
五 通 神 仙 衆	地 獄 道 衆	五 通 神 仙 衆	畜 生 衆
諸 法 天 龍 衆	六 道 外 者 衆	諸 法 龍 神 衆	六 道 外 者 衆

위에 나타난 上·下堂 8位는 실제적으로 上·下堂에 속하는 신령들의 명칭을 세분화하여 지적하지 않고 크게 8종류로 나누어 정한 것이다. 宋의 宗蹟은 『水陸緣起』에서 上·下堂의 내용에 관해 더 상세히 서술하고 있다. “위로는 法界의 諸佛·諸菩薩·緣覺·聲聞·明王·八部·브라마나 仙人을, 다음으로 梵王·帝釋·二十八天和 盡空宿曜 등 일체의 신을, 아래로는 五嶽·河海·大地·龍神·往古人倫·阿修羅衆·冥官眷屬·地獄衆生·幽魂·滯魂·오고갈 데 없는 귀신衆·六道衆生 등을 供養한다”<sup>42)</sup>라고 언급하고 있다. 이 같은 水陸 供養의 대상을 楊·蘇의 上·下堂 8位와 비교하여 볼 때 星神·五嶽·河海·大地와 龍神 등 도교와 민간신앙의 일부 신령들로까지 확대되었음을 알 수 있다.

宋의 志磐이 쓰고 明代 株宏이 새로 개정한 『水陸儀軌』에서는 上·下堂의 신령의 종류가 훨씬 늘어나 방대한 체계를 이루고 있다. 上·下 兩堂의 신령群을 각각 10席으로 나누고 각 席마다 해당하는 諸神의 명칭을 자세히 열거하고 있다. 불교신령 위주의 上堂 10席은 明 이래로 고정되어 현행하는 水陸儀軌인 『水陸儀軌會本』의 上堂과 그대로 일치하나, 도교신령이나 유교인물 혹은 각 종의 鬼魂들이 속하는 下堂의 신령群은 清代까지도 계속적으로 늘어나고 있어 이는 明·淸이래 민간신앙의 발전추세와 당시 사회적 환경을 반영하고 있다. 株宏이 제정한 上·下堂의 20席은 다음과 같다.

書店, 1994) 참조.

42) “詳水陸法會者，上則供養法界諸佛·諸菩薩·緣覺·聲聞·明王·八部·婆羅門仙·次則供養梵王·帝釋·二十八天·盡空宿曜一切尊神·下則供養五嶽·河海·大地·龍神·往古人倫·阿修羅衆·冥官眷屬·地獄衆生·幽魂·滯魂·無主無依諸鬼神衆，法界旁生六道中，有四聖六凡，普通供養，俱承如來。” 『施食通覽』, pp. 441-442.

<표 2>

上 堂		下 堂	
第1席	佛	第1席	四空四禪六欲諸天日月星天 天曹聖衆
第2席	尊法	第2席	五嶽四瀆地載遊空福德諸神 係祀靈廟
第3席	菩薩	第3席	帝王后妃文武官僚儒宗賢哲 仙道隱逸
第4席	緣覺	第4席	農民工商醫卜雜流貴賤男女 十流人衆
第5席	聲聞	第5席	四類受生五趣所攝山間海底 阿修羅衆
第6席	禪律諸宗諸祖師	第6席	餓口鬼王三品九類諸餓鬼衆 橫死孤魂
第7席	五神通仙	第7席	閻摩羅王十神王妹十八小王 諸司主吏
第8席	明王金剛天王護法	第8席	八熱八寒諸大地獄孤獨地獄 一體受苦囚徒
第9席	護佛舍利壇塔伽藍齋戒護國 鎮宅諸大神王	第9席	住鐵圍山間邊住邊五趣中鱗 甲羽毛十類旁生
第10席	製立法十大士	第10席	諸趣往來七七日內七返受生 中陰趣衆

그런데 위와 같은 上·下堂 諸神이 內壇에서 어떻게 배치되었는지 宋·明代의 儀文에서는 특별한 거론이 없어 당시의 자세한 배치형식을 알 수 없지만 民國 初에 法裕가 정리한 『水陸儀軌會本』에 內壇 上·下堂 배치도인 <水陸法會內壇上下堂位次圖>(부록. 도 1)가 첨가되어 있다.

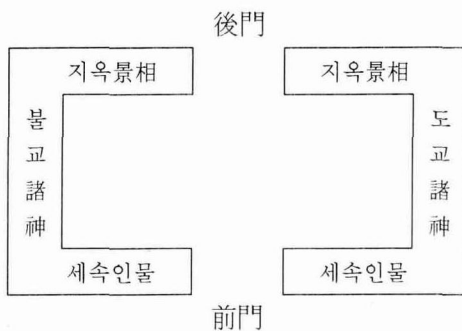
이 배치도에서 內壇은 세 칸의 방으로 나누고 上堂을 가운데 칸과 좌우 양쪽 칸 앞 쪽에 모시고 下堂은 그 나머지 위치에 놓인다. 이러한 內壇의 上·下堂의 배치형식은 일본 天台宗에서 병을 없애고 재난을 막거나 혹은 수명을 연장하고 복을 구하기 위한 ‘冥道無遮齋會’를 거행할 때 密敎 교본 『冥道供』<sup>43)</sup>에 따라 壇을 설치하고 供養하는 神靈 200位の 회상을 안치한

<冥道供만다라>와 그 형식이 일치하고 있다. <冥道供만다라>는 13세기 일본 승려 承澄(1205-1282)이 편찬한 『阿婆縛抄』<sup>44)</sup>에 수록되어 있어 <水陸法會內壇上下堂次位圖>는 <冥道供만다라>식의 형식을 빌어 제정된 것이 아닌가 생각된다.

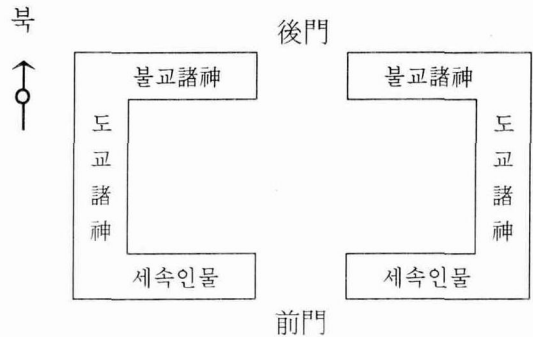
현존하는 元·明代 水陸壁畫의 上·下堂 배치형식을 고려할 때, 元·明 시기에도 이미 어느 정도 <水陸法會內壇上下堂次位圖>와 비슷한 배치형식에 따라 법당에 諸神을 안치하고 해당되는 水陸畫를 걸거나 또는 水陸殿 벽면에 上·下堂 諸神을 그려 배치했음을 추측할 수 있다. 그러나 壁畫에서는 上·下堂 배치형식이 각 사찰마다 조금씩의 차이를 보이고 있다.

水陸殿 壁畫에서 上堂의 내용은 주로 네 벽 가운데 한 벽면에 집중적으로 그려지는데 靑龍寺는 서벽에, 毘盧寺에서는 북벽에 그리고 永安寺와 公主寺는 동벽에 그려져 있다. 다른 세 벽면에는 下堂의 내용이 그려지며 남벽에는 공통적으로 고대 유교적 인물이나 현실세계의 다양한 인물의 모습들이 나타난다.

<靑龍寺 腰殿 壁畫 배치도>



<毘盧寺 毘盧殿 壁畫 배치도 >



## 二. 水陸法會圖의 畫式

水陸畫 畫式이란 諸神의 畫像을 그리는 방법으로 역대의 水陸儀文 가운데에서는 전혀 언급되고 있지 않으나 法裕의 『水陸儀軌會本』 卷4에 첨가되어 있다.

水陸畫는 水陸法會가 각지에서 유행하기 시작했던 唐代에 吳道子나 張南本 같은 유명 화가들에 의해 그려졌지만, 宋 이후에는 궁정화가나 사대부 화가들이 실용적이고 정치적인 속박에

43) '冥道供'이란 염라왕과 그 권속을 供養하는 修法이다.

44) 『大正新修大藏經』 第94冊, 「圖像部」 第9卷166 참조.

서 벗어나 주로 개인의 지적 감흥이나 심미적 대상에 대한 직접 표현에 관심을 기울임으로서, 자연히 종교적 예술창작은 대부분 일반화가에 의해서가 아니라 민간에서 활동하던 화공에 의해서 창작되었다. 이들은 대대손손 비밀리에 전해져 내려오던 口訣(입으로 전하는 비결)이나 粉本(밑그림)에 의거해 唐의 吳道子나 宋의 武宗元계통의 종교화 전통을 그대로 계승 발전시켰다(圖 12).<sup>45)</sup> 그러나 실제로 이러한 口訣이나 粉本이 남아 전하는 것이 많지 않은데 『水陸儀軌會本』에 뒤늦게 畫式이 첨가되어 水陸畫를 그리는데 적잖은 도움을 주고 있을 뿐만 아니라 전통적 작법을 연구하는데 중요한 자료적 역할을 하고 있다. 그 중 몇가지 주요한 畫式의 내용을 정리하면 아래와 같다.



圖 12. 北宋화가 武宗元の〈朝元仙仗圖〉局部

45) 吳道子是 민간화공이 壁畫나 종교화를 그릴 때 본으로 사용되는 粉本을 창안했고 일 천 년이 지나도록 '畫聖'으로 칭송받고 있다. 때문에 후세의 민간화공들은 그에게 제사지내 추앙했다. 浙江 일대 민간화공 사이에 전하는 用筆의 要訣인 '準·烘·砌·提'는 吳道子の 口訣이라고도 전한다. 蔣健飛, 『民間畫工與我國早年壁畫』, 『雄獅美術』(1977.4.), p. 19와 王樹村, 『中國民間畫訣』(上海人民美術出版社, 上海, 1982), p. 1 참조. 武宗元(?-1050)은 北宋의 道釋인물화가로 작품 <朝元仙仗圖>가 전한다. (宋)內院奉敕 撰, 『宣和畫譜』 卷4 참조.

<표 3>

佛	蓮華坐에 앉아있고 法相은 장엄하다.
菩薩	蓮華坐에 앉아있고 정면상이거나 측면상으로 머리에 天冠을 쓰고 있다.
獨覺과 緣覺	獨覺은 홀로 깨달음을 얻은 자로 중국 老莊의 형상으로 속세의 옷을 걸치고 있다. 緣覺은 佛弟子로 머리를 깎은 出家僧의 형상으로 결부좌를 하고 있거나 서있고 혹은 앉아있다.
聲聞	聲聞은 阿羅漢으로 僧相을 하고 모습은 단정하든지 기괴하다. 그 자세는 걸어가든지 앉아있거나 혹은 서있다.
十大明王	諸佛과 諸菩薩의 화신으로 忿怒像으로 나타난다. 머리 하나에 얼굴 두 개로 얼굴마다 세 개의 눈을 가지고 있다. 이빨은 밖으로 튀어나오고 머리칼은 사방으로 흩어진다. 청색 얼굴에 붉은 머리칼 혹은 황색 얼굴에 청색 머리칼을 가졌고 검은 색 얼굴에 황색 머리칼을 가지고도 있다. 여덟 마리의 용으로 몸을 감싸고 호랑이 가죽으로 만든 옷을 걸쳐 입었다. 머리에는 해골로 된 관을 쓰고 손으로 활이나 검 등을 들고 있다. 그 형상은 기괴하나 위엄있는 무사의 모습을 지니며 모두 서있는 자세를 취한다(圖 13).
四天王 등 護法神	모두 서있는 자세를 취하고 모습은 매우 용맹스럽다. 몸에는 갑옷을 걸치고 손에는 창과 같은 무기를 들고 있다.
諸天	諸天의 모습은 극히 존엄하고 帝王과 같은 위엄이 있다. 大梵天 등은 모두 立像이다. 日月星神은 모두 모습이 단정하고 判官使者는 손에 表文을 들고 공손하게 명을 받고 있다. 五嶽과 扶桑은 왕의 모습이고 四瀆은 公侯像으로 나타난다. 諸龍王은 龍의 모습도 보인다(圖 14).
阿修羅	男性은 八部의 護法神으로 형상이 추하고 기괴하다. 몸에는 갑옷을 입고 손에 무기를 들었다. 女性은 단정하고 아름답다.
餓鬼	배가 크고 목이 가늘다. 몸은 말라 뼈가 나타나며 머리 위에 연기와 불길을 토해내고 있다. 鬼王은 단정하고 위엄있게 가운데 앉아있다. 그 나머지 아귀는 아무렇게나 옆으로 누웠거나 서있다. 두손으로는 배를 잡고 있거나 찌그린 얼굴로 울고 있는 등 대부분이 고통스런 모습이다(圖 15).
冥官	위엄있고 엄숙한 모습이다.



圖 13. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈大威德步擲明王圖〉



圖 15. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈大腹臭毛針咽巨口飢火熾然鬼魂眾圖〉



圖 14. 毘盧寺 水陸壁畫〈四海龍王等眾圖〉

이상과 같은 畫式은 20세기 初 民國시기에 비로소 水陸儀文 가운데 수록이 되었지만, 그 작법의 대부분이 그대로 元·明代 水陸畫에 적용되고 있어 사실상 이것은 唐·宋 이래 전통적으로 水陸畫를 그려온 민간화공의 창작기법을 정리한 것으로 생각된다.

### Ⅲ. 元·明代 水陸法會圖의 思惟結構와 화면구도

#### 一. ‘三教合一’ 사상적 思惟結構

중국에서 유·불·도 三敎의 결합은 일 천 년의 긴 역사를 지니는데 어떤 때는 유·불교 일치나 불·도교 일치가 제창되었고 어떤 때는 유·불·도 三敎가 제창되기도 했다.

기록에 의하면 三敎에 대한 논쟁은 三國시대에 이미 대두되기 시작하여,<sup>46)</sup> 隋대에 이르러 불·도교가 중요시되고 유교가 경시되는 경향도 나타나게 된다.<sup>47)</sup> 唐初에는 도교를 중시하면서 崇儒抑佛 경향이 나타나다가 다시 中唐에 이르러 불·도교가 함께 중시되는 한편 유교와 불교가 合一되고 晚唐에는 유·불·도 ‘三敎合一’이 시작되었다.

유·불·도 三敎는 각자의 체계를 형성하여 상호교류를 통해 중국사회에 커다란 영향을 주었다. 唐僧 宗密은 일찌기 三敎가 사회에 끼치는 작용에 관해 “孔·老와 釋迦는 모두 至聖으로, 때에 따른 사물의 변화 이치를 깨달아 세운 교는 비록 다르나 서로 작용하여 모두 백성에게 이로움을 주고 있다”라고 언급하고 있다.<sup>48)</sup> 三敎는 合一과정 중에서 일종의 공통된 사상적 경향을 추구하여 각 교의 이론 방면에서 도덕의식과 윤리관을 강조하고 있다. 즉 三敎는 주로 백성을 교화하여 선을 행하도록 하는 도덕적 측면에서 일치를 보아 “三敎는 비록 서로 다르지만 선을 권장하는 뜻은 하나로 통한다”<sup>49)</sup>라든지 “三敎가 세운 뜻은 하나로 모두 사람들이 선을 행하도록 하는 것이다”<sup>50)</sup>라는 내용이 강조되었다.

한편, 隋·唐 시기 중국에서는 『父母恩重經』이나 『讚僧功德經』 등과 같은 다량의 僞經<sup>51)</sup>이

46) “孔老二敎, 法天制用, 不敢違天. 諸佛設敎, 諸天奉行, 天法奉行, 不敢違佛(유·도 兩敎는 하늘의 이치를 따라 정하였는 바 감히 하늘의 이치에 어긋나지 못한다. 諸佛이 교를 세우니 諸天이 이를 받들어 행했고 天法이 받들어 행하여 감히 부처의 가르침에 어긋나지 못한다)”, (淸)道宣, 『廣弘明集』 卷第1, 「吳主孫權論敎佛道三宗」 참조.

47) “佛日也, 道月也, 儒五星(부처는 태양에 老莊은 달에 孔孟은 五星에 비유할 수 있다)”, (元)念常, 『佛祖歷代通載』 卷11, 「李士謙喻報應說」 참조.

48) “孔·老·釋迦, 皆是至聖. 隨時應物, 設敎殊途, 內外相資, 共利群庶”, 『原人論』, 「斥迷執」(『大正 新修大藏經』, 第45冊, pp. 707-710) 참조.

49) “三敎雖殊, 勸善義一”, (東晉)道安, 「二敎論」(『廣弘明集』 卷第8) 참조.

50) “三敎之設, 其旨一也. 大抵皆勸人爲善”, 『佛祖統紀』 卷44.

출현하게 되는데 이들 僞經의 내용은 모두 忠과 孝를 강조하는 유교적인 것이다. 宋代에 들어와 중국사회에서 유교는 사회의 주도사상으로서 더욱 중요한 위치를 차지하였으므로 불·도 兩教는 사회에서의 새로운 지위 확보를 위해 忠·孝를 강조하는 유교적 도덕관념을 흡수하여 兩敎교의에 반영시켰다. 이러한 사상적 기초는 宋 이후에도 계속 변화가 없어 종교·철학·예술에 커다란 영향을 끼쳤다(圖 16).

宋代에 이르면 ‘三敎合一’ 사상이 정립되어 커다란 발전을 보게 되는데 그 사상적 結構는 다음과 같은 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 宋代에는 새로운 봉건질서를 세우기 위해 유교적 사상과 행위의 규범 및 정치질서 체제를 견고히 하는데 주력하였고 유교는 불·도 兩敎의 종교사상을 흡수하고 일정한 종교적 분위기를 고취시켜 백성들의 정신적 지주가 되고자 하였다. 이로 인해 宋代에는 특별히 종교활동이 활성화되었고 유교중심의 ‘三敎合一’적 새

로운 사상체계를 확립하였다. 둘째, 민간에서 불·도 兩敎가 혼합된 신앙형태가 형성됨에 따라 발생한 종교적 儀式이 널리 사회에 유행되면서 생활습관과 전통적 윤리도덕관에도 영향을 끼쳐 일종의 三敎가 서로 융합된 새로운 사회의식이 싹텄다. 즉 사찰이나 道觀에서 윤리도덕 의식을 강조하여 죽은 부모를 위해 薦度儀式을 거행하거나 염불을 외우는 것과 같은 행위는 점차 도덕적 기준을 세우는 근거가 되었다.<sup>52)</sup>

위와 같은 ‘三敎合一’의 추세로 불·도 兩敎는 세속화 경향으로 흘러 그 도상 역시 이러한 사회의식의 영향을 받아 불교도상 사이에 도교도상이나 유교적 인물 형상이 나타나 같은 사찰내에 안치되었다. 민간에서는 이러한 신령들이 모두 재난을 면하게 하거나 복을 줄 수 있다고 믿어 향을 피우고 예배를 올렸으므로 각 교의 신들은 공통적 역할을 담당하게 되었다.



圖 16. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈往古爲國亡軀一體將士家圖〉

51) ‘僞慶’이란 번역한 梵文 경전에 의거해 중국인이 지은 경전으로 현재 『大正 新修大藏經』에서는 僞經을 「古逸部」와 「疑似部」에 수록하고 있는데 모두 198종에 이른다.

52) 羅耀中, 『中國宗教與生存哲學』(學林出版社, 上海, 1996), pp. 266-270.



圖 17. 四川 北宋代 安岳石窟 大般若洞 三教合龕

‘三教合一’의 彫像은 宋 시기에 최고로 성행하여 四川 大足이나 安岳 석굴사 등에서 많이 나타난다. 三教 彫像 가운데 불상이 대체로 중앙의 주도적 위치에 자리하고 유·도 兩教의 孔 老는 좌우 종속적 위치를 차지한다(圖 17). 이러한 彫像의 형식에 비취보면 유·불·도 三教 가운데 일반민간에서 지배적 위치를 차지하고 있었던 것은 사회 주도사상인 유교가 아니라 불교였음을 알 수 있다.

元·明 시기 三教는 당시의 사회적·사상적·종교적 배경아래 좀 더 완전하고 방대한 신령 체계를 정립시켰고, 이러한 경향은 水陸畫에 집중적으로 표현되어 나타나고 있다.

이처럼 외래의 불교사상은 중국의 禮儀·제도·도상 등 일련의 부호를 이용하여 일종의 ‘入鄉隨俗(타향에 가면 그곳의 풍습을 따른다)’적 새로운 창작을 이루었고 그 종교적 역할도 전면적으로 성숙 확대되었다. 이로 인해 농후한 현실적 색채를 띤 불교화는 더욱 심오한 감화력을 지니게 되었는데 이것이 바로 중국 후기 불교화의 특징으로 元·明代 水陸畫는 중국 불교화 발전의 마지막 단계라 할 수 있다.

## 二. ‘亡魂薦度’觀念적 思惟結構

이른바 ‘薦度(超度)’라는 말은 梵語의 ‘tara’의 의역으로 ‘고통의 바다를 건너 고통없는 곳에 이른다’라는 의미를 지닌다.<sup>53)</sup>

原始불교에서는 본래 남의 힘으로 구제를 받거나 속죄를 구할 수 있는 것이 아니라 자신

스스로의 힘에 의해서만 해탈이 가능하다고 강조하고 있다. 즉, 인도인들은 業報에 따른 輪回 生死의 속박은 반드시 자신의 깨달음에 의해서만 비로소 벗어날 수 있다고 믿었다. 그러므로 불경에서는 他力으로 죽은 이가 薦度될 수 있는 가능성을 부정하고 있다.<sup>54)</sup> 이러한 ‘自力解脫說’은 구제받고 승천할 수 있다는 희망은 지니고 있으나 아직 불교를 체험하고 있지 않던 중국인들을 만족시키지 못했으므로 불교는 ‘自力解脫說’을 원칙으로 내세우면서 ‘薦度’의 법문을 성립시켜 水陸法會·盂蘭盆齋·焰口法會 등과 같은 薦度法會가 출현하였다.

이러한 法會儀式的 주요 목적은, 첫째로 죽은 조상의 영혼이 깨달음을 얻어 하늘로 승천하도록 돕는 것이고, 둘째는 三界六道의 衆生들을 구제하기 위한 것이며, 세째는 이러한 功德을 쌓아 施主 자신이나 혹은 그 가족들에게 功德이 돌아가 수명이 연장되거나 더 많은 복을 얻고자 하였던 것이다.<sup>55)</sup> 이로 인해 宋 이후에는 薦度法會가 널리 민간에 퍼지게 되어 중국불교의 祈福적 풍속으로 발전하게 되었다.

죽은 이를 위해 佛事를 행하는 이러한 풍속은 고대 소설 중에서도 자주 출현하는데, 예로 明代 『金瓶梅』나 清代 『紅樓夢』과 같은 소설을 보면 살아있는 자들이 경을 읊고 引路菩薩을 청하여 亡者를 冥界로 인도하도록 하는 내용이 있다. 이것은 죽은 이가 재앙과 고통으로부터 구제받아 菩薩의 영접아래 빠른 시일 내에 다시 태어나도록 기원하기 위한 것이다.<sup>56)</sup>

이와 같은 목적아래 水陸法會를 열고자 하는 施主들의 염원에 부응하기 위해 그렸던 元·明 水陸畫에서 地藏菩薩·引路王菩薩·天藏菩薩·持地菩薩 등의 형상이 가장 두드러지게 나타나고 있다.

地藏菩薩은 世間에서 여러 신분으로 現身하여 六道輪回 가운데 고통받는 衆生을 구하고자 하는 菩薩이고, 引路王菩薩은 죽은 이를 영접하여 극락세계로 인도하는 菩薩이다. 또 天藏菩薩은 地藏의 法身이고 持地菩薩은 地藏의 報身으로,<sup>57)</sup> 天藏과 持地는 모두 地藏의 異名이라고 할 수 있겠다.<sup>58)</sup> 唐代人 段成式(약 803-863)은 그가 지은 『酉陽雜俎』에서 “근래 불화

53) 吳汝鈞, 『佛教大辭典』(商務印書館, 1994), p. 459 참조.

54) 『中阿含經』卷3 「業相應品·伽彌尼經」 『中阿含經』(上海古籍出版社, 上海, 1995) p. 18-19 참조.

55) “일반적으로 좋은 일 하는 것을 ‘功德’이라고 말하지만 이것은 일반적으로 속세에서 혼돈하여 잘못 사용하는 것으로 사실상 ‘福德’이라는 명칭을 사용해야 옳다고 하겠다. 布施를 한다든지 戒를 지키는 등 여러 측면에서 ‘功德’과 ‘福德’의 작용은 표면상 거의 같아 보인다. 그러나 ‘功德’은 마음에 어떠한 집착함도 없이 순수하게 布施를 행하는 것을 말하고, ‘福德’이란 마음속에 집착함을 떨쳐버리지 못하고 어느 정도는 의식적으로 布施를 행함을 말한다. 그러므로 ‘功德’을 베풀면 그 받는 복이 無窮無量하고 ‘福德’을 베풀면 그 받는 복은 有限하다.”(姚孝彥 講論·王美麗 錄, 「眞實功德和超渡施設」, 『宗教研究』, 1987. 第3集, 書目文獻出版社, 北京, pp. 5-6 참조.) 이 글은 원래 臺灣의 『中國佛教』第30卷(1986. 第10期), pp. 30-35에 수록된 것이다.

56) 王景琳·徐匋, 『金瓶梅中的佛蹤道影』(文化藝術出版社, 北京, 1991), pp. 134-140 참조.

57) 文明大, 『韓國의 佛畫』, (悅話堂, 1984), p. 93 참조.



圖 18. 寶寧寺 水陸卷軸畫 (地藏菩薩秦廣楚江宋帝五官圖)



圖 19. 寶寧寺 水陸卷軸畫 (天藏菩薩圖)

중에 天藏菩薩과 地藏菩薩이 있다”<sup>59)</sup>라고 언급하고 있는 바, 唐代에는 이미 地藏과 天藏菩薩에 대한 신앙이 시작되었고 이에 따라 地藏·天藏·持地 三藏신앙도 민간에 이미 유행하기 시작했을 가능성도 배제할 수 없다. 明代 水陸畫에는 대부분 이 三藏菩薩에 대한 내용을 담고 있어 明 시기에는 三藏신앙이 널리 민간에 유행되어 水陸畫에도 이 같은 신앙이 크게 반영되었음을 알 수 있다(圖 18·19).

引路王菩薩의 명칭은 불교경전 중에서 아직 그 근거를 찾을 수 없고 다만 唐末 宋初에 淨土宗의 유행과 더불어 민간에 성행한 민간신앙에서 탄생된 보살이라고도 하고,<sup>60)</sup> 또는 이 보살이 西域 토속신에 그 기원을 두고 있다는 등 그 내력에 대한 여러가지 주장들이 있으나 사실상 그 근거를 찾기에 많은 어려움이 따른다(圖 20).<sup>61)</sup> 宋代 蘇洵이 지은 『極樂院造六菩薩記』에서

58) 『佛光大辭典』, 「持地菩薩 條」 참조.

59) “近佛畫中, 有天藏菩薩·地藏菩薩.” 『四庫筆記小說叢書』 卷11 「廣知」(上海古籍出版社, 1991) 참조.

60) 『佛光大辭典』, 第2冊, 「引路王菩薩」條, (書目文獻出版社, 北京) 참조.

61) 文明大, 앞의 책, pp. 98-99 참조.



圖 20. 昆盧寺 水陸壁畫 〈引路王菩薩圖〉

그가 죽은 가족들을 위해 觀音·大勢至·天藏·地藏·解冤結·引路王 등 여섯 軀의 菩薩像을 조성해 極樂院 阿彌如來堂에 안치했다고 적고 있다.<sup>62)</sup>

이상의 내용과 같이 地藏·天藏과 引路王菩薩 등은 죽은 자에 대해 상당히 중요한 작용을 하며 살아있는 자들이 諸菩薩들의 역량으로 亡者를 구도하고자 하는 염원이 명백히 나타나 있다. 그러므로 이러한 菩薩들이 水陸畫에서 맡은 역할 역시 중요해서 天上과 人間界 사이에서 혹은 人間界와 冥府 사이에서 그들은 각 界를 연결하는 매개자의 역할을 담당하고 있다.

水陸法會가 성행하기 시작하던 宋代에는 주로 전쟁 후 죽은 자들의 薦度를 위해 法會가 행해졌다. 元代에 이르면 조정의 적극적인 지지를 받아 가뭄이나 飢饉로 죽은 사람들을 위해 水陸法會를 열었다.<sup>63)</sup> 이 후로 薦度하는 대상은 점차 확대되어 지상의 孤魂·광야를 떠도는 野魂· 굶주

린 餓魂 그리고 죽은 친우와 친척들까지 포함하게 되었으므로 元·明 水陸畫 중에는 鬼魂의 종류가 다양하게 나타난다. 예를 들면 전쟁터에서 죽은 孤魂·짐승과 벌레에 물려 죽은 孤魂·낙태와 아이낳다 죽은 孤魂·길에서 도적을 만나 죽은 孤魂·굶어 죽거나 병에 걸려 죽은 孤魂·잘못 침을 맞거나 약을 먹고 죽은 孤魂·酷寒이나 酷暑로 죽은 孤魂·八寒八熱地獄의 孤魂·近邊地獄의 孤魂 등이 있다(圖 21).

그런데 元·明代 水陸畫에서 이들은 거의 세간에서 생활하는 속세의 인물형상으로 나타나며 흉칙한 鬼魂의 형상은 거의 보이지 않는다. 이것은 결국 불교 신도들이 水陸畫와 같은 佛事用 불교화를 통해 최대한의 정신적 즐거움과 만족을 추구했던 것이고, 또 불교에서는 水陸畫에 현실생활을 투영시켜 간접적 방법으로 불교가 강조하고자 하는 교의사상을 계시하고 있다고 볼 수 있다.

62) 郭預衡, 『唐宋八大家散文總集』 第4冊, (河北人民出版社, 石家莊, 1995), p. 2774.

63) (明)如惺, 『大明高僧傳』 卷1, 「元杭州上天竺沙門釋性澄傳六」, 『高僧全合集』 (上海古籍出版社, 上海, 1995) 참조.

### 三. 水陸法會圖의 화면구도

중국 전통회화 중 이른바 ‘章法’이라든지 ‘布局’ 혹은 ‘經營位置’라고 하는 것은 모두 예술가가 형상을 구상하여 일정한 공간에 배치시키는 구도·結構를 가리키는 것으로, 인물과 배경과의 관계와 위치를 정하고 개별 혹은 局部的의 형상으로 작품의 전체를 구성시키는 것을 일컫는다.

일반적인 구도규칙으로는 통일과 변화·대비와 균형 그리고 穩定과 운동 등이 있고, 전통적 구도형식으로는 그 종류가 다양해서 鳥瞰구도법<sup>64</sup>·연속구도법<sup>65</sup>·삼각형구도법·通景구도법·連環구도법·평행구도법·S자형구도법·중첩구도법 등이 있다.

중국 전통회화가 운용한 고도의 구도기법은 작품 속에서의 주제를 선명하게 드러나게 하며 또 그 주변에 여러 배경들을 적절하게 잘 배치하여 작품의 주제를 명확히 전달하고자 한다. 또한 인물의 主從관계·呼應관계·배경과의 主賓관계·遠近관계·虛實관계 등 관계를 고려해 적절하게 형상을 배치하고 있다. 일반적으로 주제가 되는 형상은 화면에서 가장 눈에 잘 띄는 자리에 두는데 이것은 중국 전통회화 구도법의 가장 중요한 특징의 하나이다.<sup>66</sup>

이러한 중국 전통적 구도법은 불교사상을 포교하고 불교신도들을 교육시키는데 편리한 방편으로 사용되었던 불교화에 응용되어 元·明代 水陸畫에서 훌륭한 창작성과를 얻었다.



圖 21. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈八寒八熱地獄鬼魂衆圖〉局部

64) 소위 ‘鳥瞰’이란 의미는 화가가 비교적 높은 곳에서 정지해 풍물을 내려다보고 그린 것으로 광활한 광경을 남김없이 묘사하는 수법을 말한다.

65) 이러한 구도는 시간과 공간의 구속을 초월하여 동일한 화폭에 동일한 인물에 대한 이야기의 여러 장면을 표현하는 것으로 중국 六朝시대와 隋·唐代에 널리 유행을 보았던 구도법이다. 예로 東晉의 顧愷之가 그린 <洛神賦圖>와 같은 작품이 바로 이 구도법을 사용하고 있고, 敦煌 壁畫에서도 이러한 수법이 많이 사용되고 있음을 볼 수 있다.

66) 劉凌滄, 『中國畫構圖舉隅』, 『中國畫』(1982. 第3期), p. 64 참조.

## 1. 壁畫

불교화의 주요 형식인 壁畫와 두루마리 형식의 卷軸畫와의 차이는 화면의 크기에 의해 구별된다. 관람자들이 실제적으로 壁畫를 감상할 때, 종종 관람자 자신의 몸이 거대한 畫幅에 포위되어 壁畫의 공간 사이에 위치해 있는 듯한 착각이 들곤 한다. 壁畫는 건축의 일부로서 壁畫의 구도설계는 壁畫 창작의 성공여부와 매우 밀접한 관계가 있다. 그러므로 화가나 화공은 많은 불교 신령을 어떻게 벽면에 배치하여 관람자들로 하여금 장엄하고 생동감 있는 신비한 느낌을 받도록 할 지에 관심을 기울여 전체 화면 구성에 특히 주의하였다.

그러면 元·明代 壁畫에서는 화면상 어떠한 구도적 특징을 지니는지 靑龍寺 腰殿의 壁畫와 毘盧寺 毘盧殿의 壁畫를 예로 들어 다음과 같이 살펴보고자 한다.

靑龍寺 腰殿의 동서 양벽은 넓이가 7.57m, 높이가 5m가량 되고, 북벽은 넓이가 6.88m, 높이가 약 3m가 된다. 남벽은 넓이가 7.34m, 높이가 3m가 조금 넘고 殿 내에 배치된 佛龕은 넓이가 3.60m, 높이가 4.32m로 총 면적은 대략 130㎡에 달하고 있다.

壁畫에는 모두 130 여 명이 넘는 인물이 그려져 있는데, 그 像의 크기는 그다지 큰 편은 아니어서 1m에도 미치지 못하며, 인물의 구성은 통일감을 이루어 일정한 규율이 있으면서도 화면은 변화가 풍부하여 단조로움을 주지 않는다.

동벽의 壁畫는 벽이 새어 흐른 물에 씻겨내려 대부분이 형상을 판별하기가 어려울 정도로 훼손이 되어 玉仙聖母衆·堅牢地神衆·眞武眞君衆·五嶽大帝·主畫大神衆·主苗主草神衆·主火主水神衆·主風雷雨電火神衆 등 神衆만 모습을 나타내고 있다. 그러나 벽면의 題記에 의하여 동 벽의 신령은 대부분이 도교신으로 극소수의 신령만이 불교에 속한다.

서벽의 화면은 주로 天界諸神들로 구성되어 있는데 신령의 명칭이 상당히 많다. 중심이 되는 像은 上段에 자리한 三尊佛로, 그 양측에 彌勒菩薩과 地藏菩薩이 있고 그들 가운데 황색 가사를 걸친 승려가 예불 드리고 있는 모습이 나타난다. 그 아래 양쪽에는 둥그렇게 南斗六星君·五通仙人衆·五方五帝神衆·帝釋聖衆·元君聖母衆·鬼子母衆·四海龍王衆 등이 늘어서 있고, 그 아래 중간에 護法神이 좌우로 매우 위엄 있고 엄숙한 자세로 서있다. 이 화면에서 운용된 구도법은 벽면 上段 가운데 위치한 三尊像을 시각의 중심점으로 화면이 전개되는 좌우대칭적 矩形구도를 보여주고 있다. 이러한 구도의 사용으로 전체 화면은 좌우상하 諸神들이 마치 서로 마주보고 자연스럽게 대화하는 듯한 열면 분위기를 자아내어 관람자들 역시 그들과 교감하는 느낌을 받게 된다(부록. 도 2).

동서 양벽의 불·도교 諸神은 그 권위의 대소나 지위의 고저에 따라 여러 계층으로 나뉘어져 화면에 배치되는데 각 신령群간의 階層感이 분명하게 나타나도록 유도하고 있다.

남쪽 前門을 중심으로 나뉘어진 남벽 동측 上段에 明王 五軀와 中段에 四直使者像이 그려져 있고 下段에 地居飛空衆·城隍伽藍神衆·齋齋護戒神衆·往古爲國亡軀將士衆·往古文武官僚衆·往古后妃宮女衆 등이 모두 얼굴과 몸을 약간 동측으로 돌리고 서있다(부록. 도 3).

남벽 서 측 上段에도 역시 明王 五軀가 있고 中段에 四直使者像이 보이며 下段에는 五方行 雨龍王衆·五蘊使者衆·往古諸子百家衆·往古孝子順孫衆·十二宮神衆·水居飛空衆 등이 나타난다. 이들은 모두 서측으로 약간 몸을 돌려 서있어 남벽 동서측의 인물들은 서로 등을 비스듬히 마주하고 서있다(부록. 도 4).

남벽의 구도는 동서 양 벽의 구도와는 달리 매우 단조로우나 통일감이 있다. 인물의 움직임은 자세를 두드러지게 표현하기 위해 인물의 배경을 거의 생략하여 화면의 疏密관계와 인물 간의 呼應관계에 주의하고 있다. 인물은 上·中段 보다는 下段에 많이 편중되어 나타나고 이들은 거의 일직선상에 배치되어 있어 화면이 산만해지지 않는다.

북벽의 내용은 주로 지옥에 관한 것으로 後門을 중심으로 한 서측에는 阿難과 餓鬼王 面然的 일화를 그린 <水陸緣起圖>와 餓毘鬼衆·怨魂衆이 그려져 있고, 동측에는 諸羅漢·六道輪回·八寒地獄·秦廣初江宋帝五道轉輪王衆이 그려져 있다. 출입문 양측에는 功德主들의 모습도 보인다. 북벽의 화면은 上·中·下 三段으로 나누어 인물群들을 배치하는 구도형식에서 벗어나 비교적 자유롭게 구성되어 있다.

毘盧寺 毘盧殿의 壁畫는 그 면적이 약 130㎡로 諸神이 모두 500 여 像에 이르는 방대한 화면을 구성하고 있다. 벽면에 기재된 題記의 명칭에 따라 諸神衆은 120 여 개 組로 나누어 볼 수 있다. 화면은 역시 上·中·下 三段으로 나뉘는데 下段의 像들은 크기가 약 1m 가량으로 표현묘사가 비교적 상세하고, 中·上段으로 향할수록 크기가 점차 감소하여 대부분이 상반신만이 드러나고 있다. 壁畫의 구도는 조밀하고 웅장하여 화면 중에서 느껴지는 장대한 분위기와 완전한 일체를 이루는데 諸神들의 主從관계가 명확하고 階層感이 분명하다.

서벽은 三段으로 나뉘고 인물 133像이 모두 30개 組로 나누어진다. 下段에는 北極紫微大帝·巨半拏等衆·北嶽西嶽衆·四瀆龍神等衆·崇寧護國眞君 등 神衆이 10개 組로 나누어지고, 中段에는 二十八宿·六丁神女·大藏菩薩<sup>67)</sup>·十王 등이 역시 10개 組으로 나뉜다. 上段 역시 三星·十二命宮·北斗七命·主風主雨主電主雷·五通大仙 등 10개 組로 나누어진다(부록. 도 5).

동벽 역시 三段으로 나뉘고 30개 組로 분류되는 인물의 수는 모두 130여 像에 이르는데, 각

67) 毘盧殿의 大藏菩薩이라는 題記에서 ‘天’자가 퇴색되어 ‘大’가가 된 것인지 분명치 않으나 石家莊 文物보관소가 1984년 발간한 화책 『毘盧寺壁畫』에서 ‘大藏菩薩’로 표기하고 있는 바 그대로 표기하기로 한다. 그러나 唐代부터 天藏菩薩과 地藏菩薩이 함께 등장했다는 본문에서 이미 언급한 내용과 ‘天藏菩薩’이 ‘地藏菩薩’의 法身이라는 의견에 근거하고 또 毘盧殿 동서 양벽으로 서로 마주보게 그려진 두 보살의 대칭관계로 미루어보아 毘盧殿의 ‘大藏菩薩’은 ‘天藏菩薩’일 가능성도 배제할 수 없다.

段마다 균일하게 10개 組로 나뉜다. 下段에서는 淸源妙道眞君·四海龍王·五方五帝·東嶽中嶽南嶽·南極長生大帝 등 神衆들이, 中段에서는 鬼子母·地藏菩薩·二十八宿·大德菩薩 등이 있고, 또 上段에서는 四直功曹使者·六甲將軍·主病主鬼王·五瘟使者 등 神衆을 볼 수 있다(부록. 도 6).

위 동서 양측의 인물像은 대다수 북쪽을 향해 몸을 약간 돌리고 서있는데 동서 양벽은 마주한 채 대칭을 이루어 殿 내 공간을 사이에 두고 서로 相應關係를 맺고 있다. 예로 서벽의 北極紫微大帝와 동벽의 南極長生大帝, 서벽의 北嶽西嶽衆과 동벽의 東嶽中嶽南嶽衆, 서벽의 四瀆龍神衆과 동벽의 四海龍王, 서벽의 大藏菩薩과 동벽의 地藏菩薩, 또 양벽으로 분산되어 그려진 二十八宿 등이 모두 서로 대칭을 이루고 있다. 동서 양벽의 높이는 똑같이 2.8m이고 넓이는 7.6m가 되며 주로 도교신이 위주가 되고 있다.

북벽은 後門에 의해 좌우 양벽으로 나뉜다. 벽의 높이가 2.8m, 넓이가 5.35m로 각 벽의 화면은 역시 三段으로 구성되어 있으며 그 소재는 대부분 불교적인 것으로 나타난다. 下段은 玉皇大帝·四大天王·八大明王·帝釋天主·摩利支天·梵王 등이 배치되고 中段은 南斗六星·十六高僧·天龍八部·十二元神·十二圓覺菩薩 등이 나타나며 上段에는 欲界四空天衆·色界四禪天衆·十回向菩薩·韋馱尊天, 娑迦龍王·菩提樹神·河利帝母 등이 배치되어 있는데 인물은 모두 120여 像으로 동측의 19개 組와 서측의 14개 組로 나누어진다. 좌우 諸神들은 後門을 향해 몸을 돌려 서로 마주보고 서있다(부록. 도7·8).

남벽도 가운데 前門으로 인해 좌우 양 벽으로 나누어진다. 높이는 2.8m, 넓이가 7.6m로 각 벽은 마찬가지로 三段으로 나뉜다. 내용은 주로 세속인물이 위주가 되며 동측은 13개 組로, 서측은 14개 組로 이루어져 있다. 동측은 上段으로부터 引路王菩薩·往古帝王·往古文武官僚·往古孝子順孫·往古九流百家·八寒地獄諸鬼神 등 80여 像으로, 서측은 面然鬼王像·城隍五道土地衆·往古賢婦烈女·往古后妃 등 60여 像으로 구성되어 있다(부록. 도 9, 10).

남벽 인물像의 크기는 다른 세 벽에 비해 비교적 작은 편이나 동측의 引路王菩薩과 서측의 餓鬼王 面然은 두드러지게 크게 그려 서로 대칭을 이루는데, 이것은 바로 생전의 선악에 따른 應報 두 가지 길을 보여주고 있는 것이라 해석할 수 있겠다. 동측의 인물은 대부분이 동측으로 얼굴과 몸을 돌려 서있고 서측의 인물은 거의 서쪽을 향해 몸을 돌려 서있어, 毘盧殿 壁畫 전체 화면에서 남벽의 서측·서벽·북벽의 서측과 남벽의 동측·동벽·북벽의 동측이 서로 상응하여 좌우 인물 모두가 북 벽의 後門을 향하여 긴 대열을 형성하고 있다.

毘盧寺 壁畫는 동일 벽면 위에 橫向구도·대칭구도·滿幅구도와 중첩구도 등 여러 종류의 구도형식을 응용하여 또 다른 복잡한 구도를 형성한다. 화면의 인물은 상당히 많으며 그 모

습이 천태만상으로 화가들은 형상을 묘사할 때에 홀수와 짝수의 관계에 주의하고 화면 위에 세 사람이나 혹은 다섯 사람 등 여럿이 하나의 組를 이루고 각 組는 제각기 작은 화면을 이루게 된다. 각 組의 내용에서 인물의 主從관계가 분명하고 다양한 변화로 화면의 단조로움을 피하고 있다.

네 벽의 인물 배열은 모두 上·中·下 三段으로 나누어 배치하고 인물과 인물 사이에 중첩법이 운용되고 있는데 이것은 어떤 조형이 다른 조형의 일부를 가리고 있어 하나는 앞에 하나는 뒤에 서있는 듯하여 화면에 자연스럽게 삼차원적 공간의 거리감이 생겨나게 한다. 또한 남벽 동측은 X자형구도에 의한 인물 배열로 화면은 深遠한 느낌을 지니며 공간감이 대단히 강조되어 보인다.

毘廬殿 壁畫 화면의 구도는 靑龍寺 腰殿 壁畫보다는 안정적이고 일정한 틀을 지니고 있다. 즉 殿 내의 사방 벽은 북 벽의 後門과 남 벽의 前門을 중추선으로 하여 좌우 양쪽으로 분리되어 대칭을 이루고 있다. 이러한 구도형식은 서로 인접한 좌우 벽면과 벽면의 구성관계에 주의하여 시각적으로 가로로 향한 공간이 연장되어 보이게 하는 작용을 한다. 이 때문에 화면은 넓고 탁 트인 느낌을 지니게 된다. 결국 明代 화공들은 고도의 橫向구도법으로 上·下堂 十方세계의 結構圖式을 형성하였던 것이다(부록. 도 2-10의 제신의 명칭에 관해서는 부록. 표 1을 참조).

## 2. 卷軸畫

宋代 이후 불교화는 壁畫이외에 卷軸형식이 매우 성행하였는데 이것은 도처로 옮겨 걸 수 있으므로 行軸이라고도 한다.<sup>68)</sup> 이러한 卷軸畫는 그 크기가 적고 관람자들은 걸음을 옮기면서 그림과 비교적 가까운 위치에서 감상할 수 있어, 대부분이 실내에 진열하게 되었고 독립적인 예술품을 형성하기도 한다. 그러면 이러한 걸 수 있는 卷軸형식의 寶寧寺 水陸畫는 구도방면에서 어떠한 특징을 지니고 있는지 아래와 같이 살펴보기로 하겠다.

元·明이래로 민간 화공들은 초고를 뜯 때 수 백 년 동안 이어온 藝人들의 실제적 경험을 바탕으로 한 ‘眞·假·虛·實·賓·主·聚·散’ 여덟 자를 작법의 원칙으로 세웠다. ‘眞·假·虛·實’은 起筆하여 구도를 잡기 전에 인물과 배경을 배치하는 방법이고, ‘賓·主·聚·散’은 초고를 뜯 때 인물 등에 관한 구체적인 배치 법칙이다.<sup>69)</sup> 元·明代 水陸畫에서도 이러한 배치 법칙에 의거한 화면의 主從관계·呼應관계·虛實관계·疏密관계 등과 같은 몇가지의 구도 규

68) 王遜, 『中國美術史』(上海人民美術出版社, 上海, 1994), p. 310.

69) 王樹村, 『中國民間畫訣』(上海人民美術出版社, 上海, 1982), p. 51.

울과 법칙을 살펴볼 수 있다. 이러한 수법들은 壁畵에서와 마찬가지로 주제를 선명하게 드러나도록 하는데 매우 적합하게 사용되고 있다.

寶寧寺의 水陸畵는 대부분 不定視點과 俯視法이 사용되고,<sup>70)</sup> 화면상의 주요 인물들은 화면의 중심으로부터 조금 앞쪽에 놓이거나 혹은 좌우 한 쪽으로 약간 치우쳐 서있으며 나머지 인물들은 주요 인물들의 뒤쪽이나 맨 가장자리에 위치하고 있다. 그러므로 화면의 양쪽 가장자리나 윗쪽 멀리 위치한 인물들은 지위가 매우 낮은 이들이다.

한 幅의 화면상에 나타나는 인물은 여러 명으로 그 위치관계를 보면, 가능한 한 윗쪽에 인물을 많이 배치하고 아래쪽에 적게 배치하는 ‘上重下輕式’이나 한쪽으로만 치우치는 ‘偏居式’의 구도법을 피하여 화면의 평형감에 주의하고 있고, 또 일직선구도를 적게 사용하여 변화를 추구한다. 인물들은 서로 모여 이야기하는 듯 하여 인물사이에 정신적 교감이 느껴지지만 인물의 얼굴 방향은 거의 일치하지 않고 있어 이것은 화면의 단조로움을 피하는 훌륭한 방법인 것이다.

화면에서 인물群이 각기 독립적으로 존재하지만 역시 각 群은 상관된 통일체를 이루고 遠近法을 사용한 인물간의 疏密관계에 주의하여 ‘攢三聚五法’<sup>71)</sup> 등의 기법도 사용하고 있다. 또 화면의 疏密과 虛實관계를 강조하여 대부분의 배경을 생략하고 있어 주로 인물의 동적 자세가 더욱 드러나게 한다.

화면의 주제사상이나 추구하는 바를 근거로 하여 각 종의 서로 다른 선구도 형식을 취하고 있는데 寶寧寺의 水陸畵에서는 대다수 삼각형·원형·S자형·사선구도를 많이 사용하고 있다.

삼각형은 가장 단순한 組合으로 다음과 같은 두 가지 경우로 나눌 수 있는데 하나는 꼭지점이 위로 향한 정삼각형이나 직삼각형이고 다른 하나는 꼭지점이 아래로 향한 역삼각형 등이다. 水陸畵에서 정삼각형이나 직삼각형의 구도는 관람자에게 특별히 견실한 안정감을 주나, 역삼각형의 변은 앞쪽으로 기울어져 앞을 향한 운동감을 느끼게 하므로 이러한 구도는 쉽게 단조롭고 평이한 화면에 생동감 있는 변화를 줄 수 있다. 삼각형은 일종의 통일감을 형성하고 복잡한 화면을 간단하게 개괄화시키기 때문에 고대 동·서방의 종교화가들은 삼각형구도를 즐겨 사용하였다(圖 22).

70) 不定視點은 視點이 일정하지 않은 구도법이고 俯視法은 위에서 아래로 화면의 형상을 내려다보는 듯한 구도법이다.

71) 이러한 구도법은 민간화공이 즐겨 사용하는 방법으로 그림 가운데 세사람이 모여있고 다른 두사람이 좌우나 전후방에 나누어 서있는 것을 말한다.



圖 22. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈八寒八熱地獄鬼衆圖〉局部



圖 23. 寶寧寺 水陸卷軸畫〈天龍八部圖〉

원형구도에서 화면의 주제가 되거나 화면에서 중요한 부분은 원 궤선상에 놓이게 되어 관람자의 시선은 이러한 원형의 궤선을 따라 움직이게 되는데, 이 때 화면에서 완전미·온화미·생동감·통일감을 느낄 수 있다. 이러한 구도는 화면의 상하좌우 呼應관계를 형성하므로 인물간의 교류감을 얻을 수 있다. 그러므로 동·서방 종교화에서 원형구도가 많이 사용되었다(圖 23).

S자형 구도는 중국에서는 ‘之’자형 구도라고 부른다. 中·西 회화작품에서 이러한 구도 역시 빈번히 사용되고 있다. 이러한 곡선구도는 하나의 선을 사용하든 혹은 몇 개의 선을 사용하든 간에 화면 위에 공간감을 형성하고 곡선 兩邊의 형상들은 서로 나누어져 대비감과 통일감을 포함하게 된다. 그러므로 화면의 어수선향 속에서 일종의 안정감을 얻게 되기 때문에 종종 관람자에게 여유롭고 완만한 느낌을 준다(圖 24).

사선구도 역시 원형이나 S자형 구도에서처럼 ‘動’적인 화면을 구성하게 되는데 선의 방향이 위로 향하든 아래로 향하든 사선의 각도가 클수록 운동감 역시 강렬해진다. 그러나 사선의 운용은 원형이나 S자형보다는 화면의 변화가 다소 적다(圖 25).



圖 24. 寶寧寺 水陸卷軸畫 〈下元水府三官大帝衆〉



圖 25. 寶寧寺 水陸卷軸畫  
〈年禁月禁太白歲煞官符土后土白幢令諸神衆圖〉

## 맺 음 말

불교가 중국에 유입되어 발전하는 과정 중에 사회·정치·경제·문화 등 제요소와 서로 융합하여 점차 중국적 특색을 지닌 불교를 형성함과 동시에 비교적 완전한 불교 儀禮를 제정하였다. 그 중 亡魂薦度を 위해 거행되었던 水陸法會·孟蘭盆齋·浴佛法會나 放焰口<sup>72)</sup>·慈悲水懺會 등 佛事法會는 중국 사회를 구성하는 중요한 부분으로 사회적으로 성행하는 민간풍습으로 발전하였다.

불교 亡魂薦度 儀式的 작법은 멀리 그 기원을 ‘靈魂不滅’이나 ‘靈魂轉世’ 관념에 둘 수 있다. 이러한 관념은 고대 중국에서도 일찍부터 존재했지만 명확한 생사관은 별로 나타나지 않았다. 불교는 중국에 들어 온 후, 중국의 전통적 영혼관념과 불교가 주장하는 ‘輪回輪世’나 ‘六道輪回’ 사상이 서로 결합되어 사람이 죽은 후에 영혼은 생전에 행한 선악의 결과에 따라

72) 全稱은 ‘瑜伽焰口施食儀’로 원래 餓鬼에게 施食을 위주로 한 密敎儀式이다. 儀式의 주요 목적은 亡魂을 薦度하는 것과 더불어 살아있는 이들의 재앙을 소멸하고 수명을 연장시키기 위한 것으로 宋 이후 이 儀式의 목적과 儀式의 절차가 水陸法會 등 儀式과 커다란 구별이 없었고 심지어는 혼용하기도 하였다.

하늘에 승천하거나 지옥에 떨어지는 등의 六道를 끊임없이 돌게 된다고 사람들에게 설교하였다. 불교의 ‘輪回輪世’ 관념은 불교에 대해 커다란 효용성을 발휘하여 사람들로 하여금 죽은 후의 문제를 사고하게 함으로서, 결국 다양한 亡魂 薦度を 위한 불교儀式이 출현하게 되었다.

또 한편으로 唐·宋 이후에 성립된 禪宗과 宋明理學은 人文主義 정신을 강조하여, 종교는 신을 위해 존재하는 것이 아니라 사람을 위해 존재하는 것이라 주장하였다. 이러한 사상은 불교의 세속화에 지대한 영향을 끼쳤고 불교는 엄격한 儀軌에서 벗어나 비로소 현실적 인생과 인륜도덕을 중시하기 시작했는데 특별히 조상숭배에 관심을 기울였다. 중국 후기 불교는 사람들은 모두 부처가 될 수 있는 佛性を 지니고 있으며 부처를 믿는 이들은 마땅히 세속에서 정신적 해탈을 구해야 된다고 강조했다. 이같은 불교의 발전 추세로 水陸法會 등 亡魂薦度 儀式은 鬼魂이 승천하는 것을 도와줄 뿐만 아니라, 살아있는 이들이 현실생활 속에서 행복과 각종 복락을 누릴 수 있도록 도움을 주기 위해 거행되었다. 이 점에서 현실적 인생의 진실과 가치를 부정하였던 인도 원시불교 혹은 중국 초기불교와 많은 차이가 있다.

중국 불교의 여러 薦度儀式 중에서 梁武帝에 의해 처음 거행되었던 水陸法會는 唐·宋이래로 크게 성행하였고 이와 더불어 水陸畫가 출현했다. 水陸畫는 주로 민간화공의 손에 의해 그려져 오늘날까지 전해오고 있는데, 그 내용은 일체의 불·도교 諸神과 모든 세속인물을 포함하고 있어 중국 후기 불교의 특징인 활용성과 현실성 그리고 포용성이 잘 표현되어 있다.

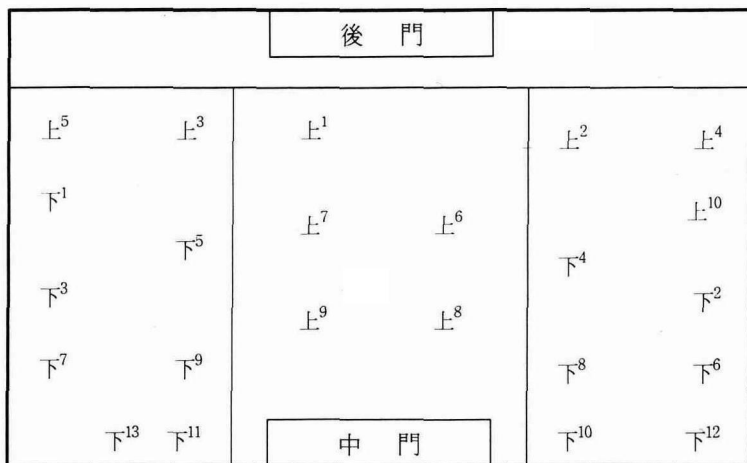
水陸法會에 필요한 水陸畫의 용도는 다음 세가지로 볼 수 있다. 첫째는 教化用으로, 불교는 水陸法會와 같은 의식을 통해 ‘業報’·‘輪回’와 같은 생사관념과 선악관념을 宣揚하고 水陸畫는 각종의 형상으로 이러한 교의를 전파하는 중요한 방편이 되고 있다. 둘째는 佛事用으로, 法會에 諸神이 강림하도록 청할 때 水陸畫에 나타나는 각종 諸神의 형상은 사람들이 실제적으로 볼 수 없는 신령들의 代替像이 된다. 셋째는 裝飾用으로, 法會가 열릴 때 전당에 다량의 水陸畫를 걸어 장엄한 종교적 분위기를 고취시킨다.

현재 중국에서 공개된 水陸畫 중 시기가 이르고 그 체계도 완전히 갖춘 것은 본문에서 논의된 靑龍寺·毘廬寺·永安寺·公主寺의 壁畫와 寶寧寺와 西來寺의 卷軸畫 외에 거의 없는 실정이다. 물론 각 지역의 박물관과 사찰에서 상당량의 明代 水陸畫를 소장하고 있다고 하나 완전한 공개가 이루어지고 있지 않아 水陸畫 연구에 많은 어려움이 따르고 있다. 또한 이제까지 중국 불교미술 연구가 주로 唐 이전의 불교미술에 국한되어 있었고 세속화된 중국 후기 불교미술에 대해 별다른 연구 가치를 두지 않는 학술계의 분위기로 인해 水陸畫에 대한 연구는 여전히 별다른 큰 진전이 없었다. 그러나 水陸畫 연구는 단순히 미술사적 측면에서만 고려되기에는 사실상 쉽게 해결할 수 없는 사회·문화·종교 등 다방면의 복잡한 문제들이 수반

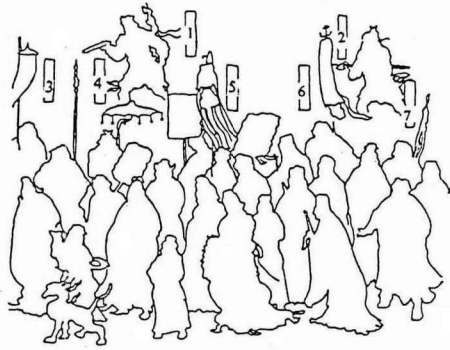
되기 때문에 종교학자나 사회학자 그리고 미술사학자 간의 공동연구를 통해 비로소 좋은 연구 성과를 얻을 수 있다고 생각한다. 그러므로 필자의 박사 논문 「元·明水陸法會圖研究」는 水陸畫 연구의 첫단계에 불과한 것으로 앞으로 더 많은 학자들이 水陸畫 연구에 관심을 기울여 연구에 수반되는 문제들이 하나씩 원만하게 해결되길 기대한다.

[ 부 록 ]

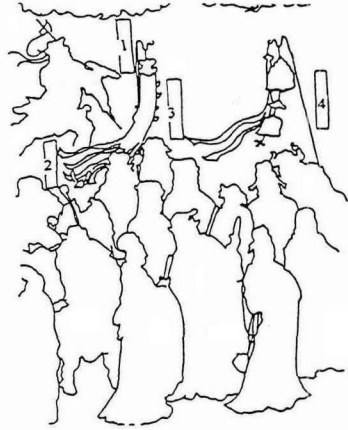
<도 1> 水陸法會內壇上下堂次位圖



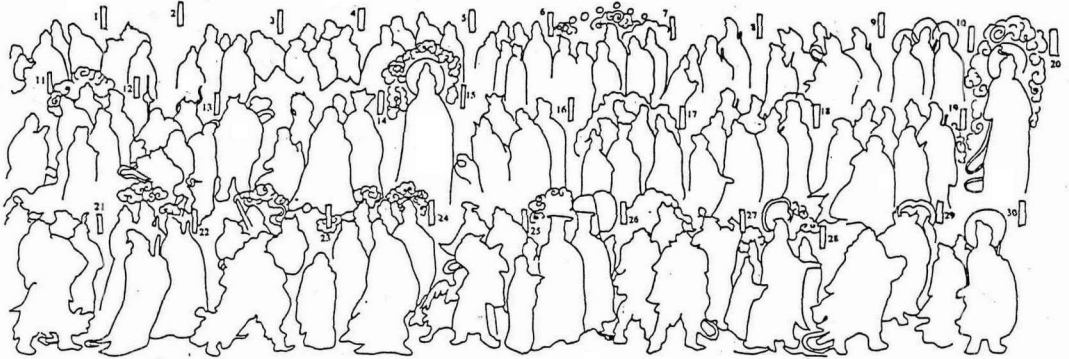
<도 2> 腰殿 서벽示意圖



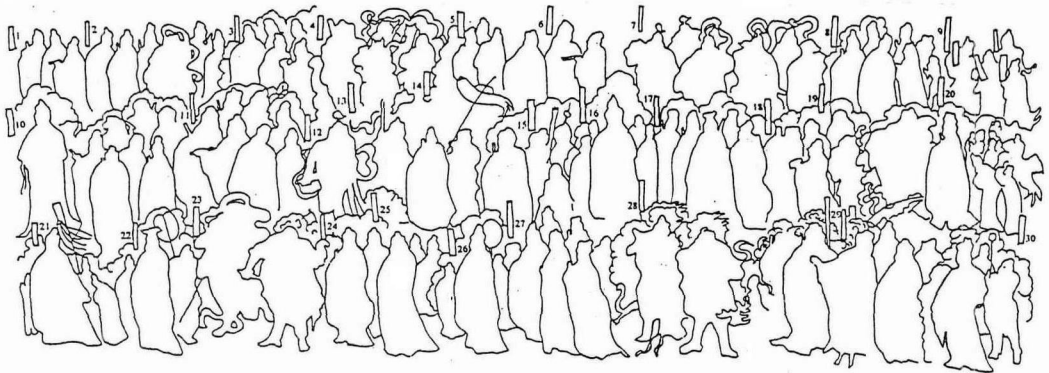
<도 3> 腰殿 남벽 동측 示意圖



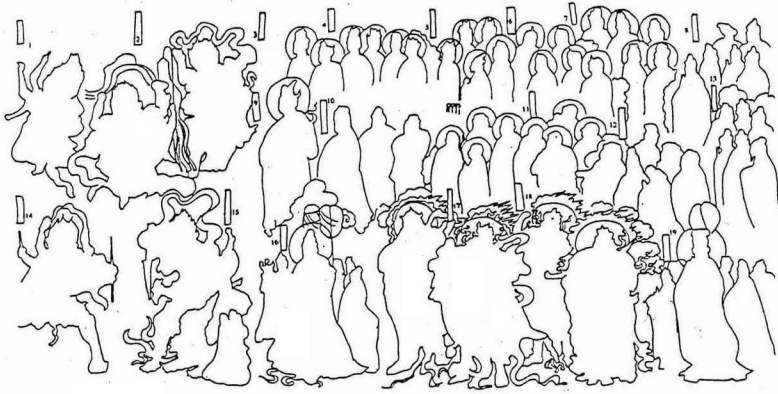
<도 4> 腰殿 남벽 서측 示意圖



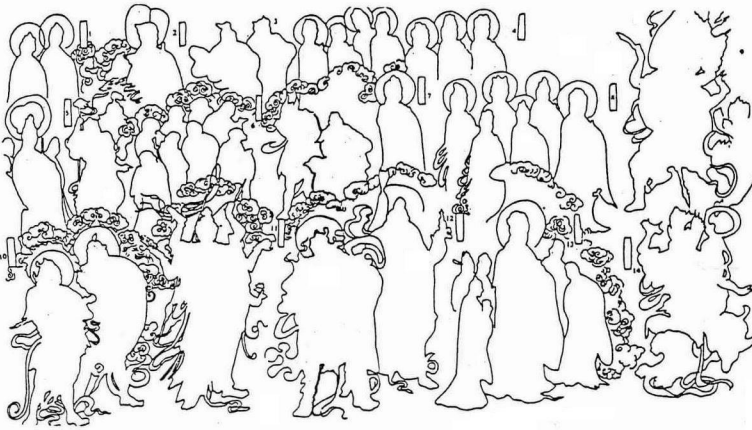
<도 5> 昆盧殿 서벽 示意圖



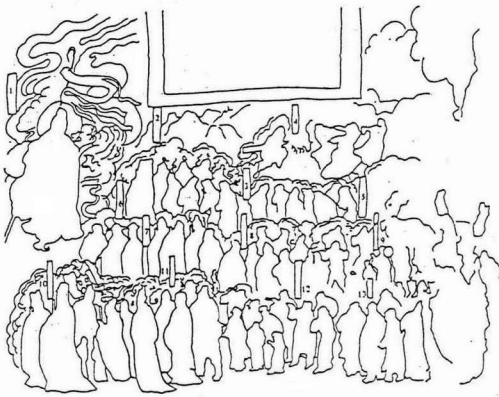
<도 6> 昆盧殿 동벽 示意圖



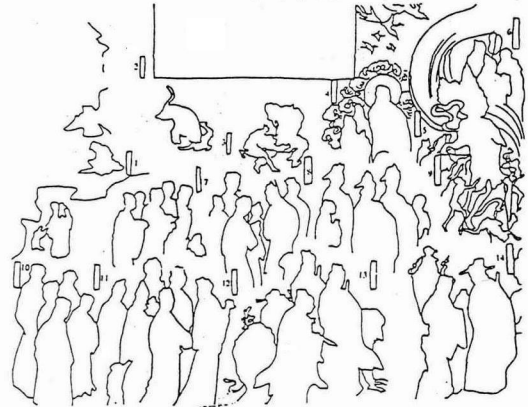
<도 7> 昆盧殿 북벽 동측示意圖



<도 8> 昆盧殿 북벽 서측示意圖



<도 9> 昆盧殿 남벽 동측示意圖



<도 10> 昆盧殿 남벽 서측示意圖

青龍寺 腰殿 壁畫			毘盧寺 毘盧殿 壁畫		
東	上	1. 四□□□□ 2. 青除□□□ 3. 眞武眞君衆 4. 五嶽帝君衆 5. 主晝大神衆	東	上	1. 三官大帝 2. 十一大曜等衆 3. 五通仙人 4. 主病主鬼王五瘟使者 5. 十大名醫等衆 6. 山河二王等衆 7. 六甲將軍 8. 主病藥苗稼晝夜之神 9. 四直功曹使者
	中	6. 桓喜地菩薩 7. □□濟神王 8. 眞文大眞君神衆 9. 玉仙聖母衆 10. 堅牢地神衆 11. 辟毒金剛衆 12. 青除災金剛衆 13. 矩畔孛神衆 14. 主火大神衆 15. 主苗主藥神衆 16. 主土主林神衆		中	10. 大德菩薩 11. 角亢氏房心尾箕 12. 斗牛女虛危室壁 13. 大將軍金神衆等 14. 太歲黃幡豹尾 15. 蠶官五鬼等衆 16. 地藏王菩薩 17. 冥府十王等衆 18. 地府三曹等衆 19. 獄主鬼王等衆 20. 鬼子母等衆
	下	17. 主電大神衆 18. 主雷大神衆 19. 主風大神衆 20. 主雨大神衆 21. 氏支迦大將軍 22. 曠野大將軍 23. 散支迦大將軍		下	21. 南極長生大帝 22. 扶桑大帝等衆 23. 天蓬大師神衆 24. 玄天上帝 25. 東嶽中嶽南嶽 26. 天妃聖母等衆 27. 五方五帝神衆 28. 護齋護戒龍神 29. 四海龍王等衆 30. 清源妙道眞君衆
西	上		西	上	1. 三靈侯等衆 2. 主山主水主樹主花 3. 伏羲女媧神衆 4. 五通大神 5. 主風主雨主電主雷 6. 北斗七命 7. 十二命宮 8. 順濟龍王安濟婦人 9. □□□□ 10. 三星等衆
	中	1. 帝釋聖衆 2. 日宮天子衆 3. 天龍八部衆 4. □□神王衆		中	11. 六曹官典 12. 十王等衆 13. 青龍白虎喪門甲客 14. 羅刹女等衆 15. 大藏菩薩 16. 十二元神 17. 六丁神女 18. 井鬼柳星張異軫 19. 奎婁危卯畢嘴參 20. 大勢至菩薩
	下	5. 三曹等衆 6. 十一元神衆 7. 諸大藥叉衆 8. 護法善神(右), 9. 護法善神(左) 10. 鬼子母衆		下	21. 崇寧護國眞君 22. 四瀆龍神等衆 23. 曠野大將等衆 24. 五湖龍神等衆 25. 巨龍神等衆 26. 北嶽西嶽等衆 27. 藥叉大將等衆 28. 巨半孛等衆 29. 天猷元帥 30. 北極紫微大帝

青龍寺 腰殿 壁畫			毘盧寺 毘盧殿 壁畫		
南 東 側	上		南 東 側	上	1.引路王菩薩 2.爲國亡軀忠臣烈士 3.往古墮胎產亡 4.仇冤報恨等衆 5. 八寒地獄諸鬼神衆
	中	1.日直使者 2.時直使者		中	6.往古比丘等衆 7.往古道人等衆 8. 往古儒流賢士 9.往古九流百家
	下	3.行年太歲神衆4.往古帝王子孫衆 5.往古后妃宮女衆6.往古文武葉贊 衆 7.往古爲國亡軀將士衆		下	10.往古帝王文武官僚衆 11.往古忠 臣良將 12.往古孝子順孫 13.□□ □□
南 西 側	上		南 西 側	上	1.虵蛇毒害 2.獸咬蟲傷 3.身促道路 4.啓教大師 5.面然鬼王 6.炎天暑熱
	中	1.年直使者		中	7.往古優婆塞衆 8.往古宮人女官 9. 往古后妃衆
	下	2.五蘊使者衆 3.五方行雨龍王衆 4. 諸大羅叉女衆		下	10.□□□□ 11.往古自刑自縊 12. 往古賢婦烈女 13.五湖百川等衆 14.城隍五道土地衆
北 東 側	上	1.冤鬼衆	北 東 側	上	1.無能勝明王地藏菩薩 2.甘露吒 明王阿彌陀佛 3.不動尊明王除蓋菩 薩 4.天主等衆 5.慾界四空天衆 6. 色界四禪天衆 7.十回向善薩 8.十 二宮神等衆
	中	1.鬼王面然阿難(도 1 참조)		中	9.□□□□ 10.天龍八部 11.十六高 僧 12.十二元神等衆 13.南斗六星
	下			下	14.馬頭明王觀世音菩薩 15.寶擲明 王普賢菩薩 16.梵王等衆 17.持國 多聞天王 18.金剛等衆 19.玉皇大帝
北 西 側	上	1.六道輪回 2.八寒地獄衆	北 西 側	上	1.菩提樹神河利帝母 2.娑迦龍天 3. 韋馱尊天森殺竭帝 4.天主等衆
	中			中	5.毘沙大羅利夫 6.十六高僧等衆 7. 天龍八部等衆 8.十二圓覺菩薩 9. 大笑明王虛空藏菩薩
	下			下	10.金剛密迹等重 11.摩利支天菩薩 12.廣目增長天王 13.帝釋天主等衆 14.焰鬘明王文殊菩薩

[ABSTRACT]

## The Water-Land Ritual Paintings of Yuan and Ming Dynasties in China

Hong, Ki-yong

The paintings of the Water-Land ritual (水陸法會圖), or the Water-Land paintings (水陸畫) for short, are Buddhist paintings hung in the hall for the Water-Land ritual in Buddhist monasteries or painted on the wall of the *Shuilu* Hall (水陸殿). They were created from the popularity of the ritual in ancient Chinese society. According to historical records, this ritual for the salvation of all the souls in Six Paths (六道衆生) was first performed by Emperor Wu (武帝, r. 501-549) of the Liang dynasty at Jinshan Monastery (金山寺) located in Zhenjiang (鎮江) of Jiangsu Province.

The ritual might have existed already in India even from the time Śākyamuni Buddha was alive. In the Buddhist scripture *Jvalaprasāmani Dhāraṇī* (佛說救面然餓鬼陀羅尼神咒經), translated by Śikṣānanda (實叉難陀) in the Tang dynasty, Ānanda, who was a disciple of Śākyamuni, met the king of *preṭas* (餓鬼王) called Mianran (面然) at night. Mianran said that if Ānanda gave alms for innumerable *preṭas* and celestial beings, Mianran himself would be able to break away from the *preṭa*'s path and be born in the heaven, and at the same time Ānanda's life also would be extended. But any comment of a ritual for alms, such as the Water-Land ritual of China, is not found in this scripture. At any rate, the basic purpose of the Water-Land ritual was not only for providing relief to all deceased souls, but also for promoting the well being of the benefactors and their families.

This ritual gradually became popular during the Tang dynasty. The paintings of this ritual are recorded in historical sources among the Buddhist paintings executed by Wu Daozi (吳道子) and Zhang Nanben (張南本), two eminent Buddhist painters of this period: Wu left 120 scrolls at the Shuilushe (水陸社) in Shanxi Province, and Zhang painted 120 scrolls for the monasteries in Sichuan Province.

Since the Water-Land rituals were widely held in the Song dynasty, the paintings of

this subject were painted in large numbers by artisan-painters, who worked in civilian life. Carrying forward the tradition of ancient religious paintings, they made the paintings by using various traditional oral formulas (口訣) and outline drawings (粉本).

Deities of Buddhism, Taoism, and Confucianism appear side-by-side in the Water-Land paintings. They reflect popular Buddhism and the ideological inclination combined from the three religions.

The Water-Land painting has three functions in this ritual. First, it instructs the worshippers in Buddhist thought including retribution (*karma*, 業報) and transmigration (*samsāra*, 輪迴). Second, when the monk prays for the deities, the painting becomes a substitute for the images of the deities who are invisible to ordinary human being's eye. Third, it decorates the hall where the ceremony is held and stirs up solemn religious mood inside it.

The best examples among the extant paintings of this theme from the late Yuan to the Ming dynasty are the well known set of scroll paintings preserved in the Baoning monastery (寶寧寺), and wall paintings in the Qinglong monastery (青龍寺), Yongan monastery (永安寺), Gongzhu monastery (公主寺) in Shanxi Province and the Biluo monastery (毘盧寺) in Hebei Province. Most of these examples are composed in relatively consistent systems and carry substantial contents of various deities, which provide important materials for studying the development of ancient Buddhist paintings in China.