

# 朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察

李 慶 禾\*

차 례

I. 머리말	2) 民俗演戲
II. 감로탱화의 구조	3) 戰爭
III. 감로탱화의 풍속장면	4) 刑罰
1. 감로탱화 下段畫의 시기구분	IV. 감로탱화 하단화와 조선후기의 풍속화 비교
2. 감로탱화 下段畫의 풍속장면	V. 맺음말
1) 患難	

## I. 머리말

감로탱화는 조선시대 중기 이후부터 죽은 사람의 영혼을 천도하는 四十九齋, 水陸齋, 豫修齋, 盂蘭盆齋 등과 같은 齋儀式에 사용되어온 불화이다. 우리나라 사찰의 법당 안 구조는 上壇과 中壇 그리고 下壇(혹은 靈壇)이 정면, 우, 좌로 나누어지는데,<sup>1)</sup> 이 가운데 감로탱화는 하단에 위치하는 불화이며 佛·菩薩을 모시는 여느 불화와 달리 천도대상인 서민들의 생활상이 그려져 있어 주목받아왔다.

감로탱화의 구도는 전체적으로 3단을 이루며, 화면의 윗부분에는 여러 불·보살상이 그려지고, 가운데 부분에는 餓鬼에게 施食의례를 베푸는 승려의 儀式作法과 齋床이, 그리고 가장 아래부분에는 천도대상인 육도중생의 모습이 있다.

조선시대 감로탱화 중에 남아있는 가장 이른 시기의 작품은 1589년작인 일본 藥仙寺 소장 감로탱화이며, 조선말기까지 제작된 작품이 현재 약 50여점 남아 있다. 일찍이 關野貞가 1941년 <施餓鬼圖>라는 명칭으로 감로탱화를 학계에 처음 소개한 이래<sup>2)</sup> <盂蘭盆經變相圖><sup>3)</sup> <甘露

\* 전북대학교 강사

1) 洪潤植, 『韓國佛敎信仰의 三壇 構造』, 『文化財』 제 8호(1975); 同著, 『下壇幀畫(靈壇幀畫)』, 『文化財』 제 11호(1977).

2) 關野貞, 『朝鮮의 建築と藝術』(岩波書店, 1941), p. 195.

3) 雄谷宣夫, 『朝鮮佛畫徵』, 『朝鮮學報』(1967), pp. 63~65.

王圖><sup>4)</sup> <靈魂遷度儀式圖><sup>5)</sup> 등으로 불화 명칭과 신앙배경에 대한 異見이 제시되었다. 그러나 1995년 姜友邦·金承熙의 『甘露幀』에서 거의 모든 감로탱화를 망라하여 소개하고, 이 독특한 불화에 대한 종합적이고 구체적인 시각이 제시되었다.<sup>6)</sup>

본 논고는 감로탱화의 3단 구도 중에서 하단부에 중점을 두었으며, 한 화면 안에 20~50개의 일반서민들의 생활장면이 그려진 내용을 모아서 모두 80여가지에 달하는 주제를 下段畫라는 별도의 명칭을 사용하였다. 감로탱화의 특징이자, 조선시대 불화 중에서 흥미있는 연구대상이 되는 요인이기도 한 부분은 바로 하단화에 나타난 다양한 주제의 내용과 표현방법이다. 고려불화에는 보이지 않던 일반서민들의 모습이 하단화에 등장한 것은 조선시대 불교가 지향했던 대상이나 시주층이 서민으로 확대되었던 점을 보여준다. 그리고 당시 서민들의 생활상을 생생하게 보여준다는 점에서 풍속화적인 성격을 띠고 있다.

이런 점에서 감로탱화의 경우 하단부의 서민 대중의 모습을 면밀히 살펴보면 시기별로 뚜렷한 변화를 보여주므로 종교적 천도대상에 대한 사회인식의 변화와 그 풍속화적인 의의를 보다 뚜렷하게 알 수 있을 것으로 생각한다.

본 논고에서는 하단화의 신앙적인 구조 및 다양한 구성내용을 분석하여 각 주제의 시대별 변천과정을 살펴봄과 아울러 조선후기 풍속화와 비교하여 보고자 한다.

## II. 감로탱화의 구조

감로탱화는 죽은 자의 영혼이 현재의 고통에서 벗어나서 보다 나은 곳에 태어날 수 있도록 불·보살에게 施食 儀禮라는 음식 공양과 영혼천도재를 지내는 의식을 그림으로 형상화한 것이다.

감로탱화의 구도는 크게 세 부분으로 나뉘어지는데, 상단 불·보살의 표현은 七佛<sup>7)</sup>을 비롯하여 그 좌우로 아미타불, 지장보살, 관음보살 그리고 직접적으로 영혼을 데려가는 引路王菩薩<sup>8)</sup> 등이 그려진다. 중단에는 음식이 차려진 齋床이 놓이고 아귀에게 甘露를 뿌리는 시식의례 장면과 상복을 입은 시주자와 참여자들이 등장한다. 하단은 天, 人, 阿修羅, 鬼神, 畜生, 地獄,

4) 文明大, 『韓國의 佛畫』(열화당, 1977), pp. 95~99.

5) 服部良男, 「松阪市朝田寺藏『孟蘭盆經說相圖』は『靈魂遷度儀式圖』か-資料紹介と繪解きの試み-, 『びざん』(美術文化史研究會, 1988).

6) 姜友邦·金承熙, 『甘露幀』(예경, 1995).

7) 감로탱화 상단에는 대개 七佛이 나란히 배열된다. 多寶如來, 寶勝如來, 妙色身如來, 應博身如來, 離怖畏如來, 甘露如來, 世間廣大威德로서, 諸孤魂들이 加持力을 입을 수 있도록 靈壇에서 시식의례를 할 때에 불려진다.

8) 引路王菩薩에 대해서는 塚本善隆, 「引路菩薩信仰に就いて」, 『東方學報』(京都, 第一冊, 1931) 참조; 林玲愛, 「朝鮮時代 甘露圖에 나타난 引路菩薩 研究」, 『講座 美術史』 7(1995), p. 64에는 수록화 유입시 인로왕보살도 들어온 것이라고 보았다.

이六道에 해당하는 표현이 두루 전개된 것으로 생각되는데, 사실상 정확한 육도의 구분은 어려운 편이다. 阿修羅, 畜生 장면이 구체적이지 않고 싸움과 호랑이·매가 사냥을 하는 장면에서 상징성을 읽어내는 정도이기 때문이다. 人道에는 왕·왕비에서부터 승려와 서민들이 포함된다.<sup>9)</sup> 그리고 인간사의 諸相은 환난, 시정풍속, 형벌 등 몇 가지의 주제로 나누어 살펴보아야 할 정도로 매우 다양한 모습이며 감로탱화의 제작 시기에 따라 다르게 나타난다.

불교신앙적인 측면에서 볼 때에 감로탱화에는 阿彌陀信仰, 觀世音信仰, 地藏信仰 및 密教信仰이 복합되어 표현되었다. 구체적인 所依경전으로는 『孟蘭盆經』,<sup>10)</sup> 『目連經』, 『妙法蓮華經』, 『地藏菩薩本願經』, 『父母恩重經』<sup>11)</sup> 등을 들 수 있다. 이외에도 감로탱화 중단에 보이는 餓鬼施食儀禮 장면과 관련되는 밀교경전 등 많은 신앙이 영향을 주었다.<sup>12)</sup>

감로탱화의 기원은 水陸齋와 관련된 중국의 水陸畫와 영향관계가 있었을 것으로 생각된다.<sup>13)</sup> 수륙재는 無主孤魂을 위해 평등하게 佛法을 說하고 음식을 베푸는 불교의식으로서 南梁의 武帝가 505년 처음 베풀었으며 우리나라는 고려 광종 2년(970)에 와서 水陸道場을 열었다고 한다.<sup>14)</sup> 수륙화는 수륙재 또는 水陸法會 時에 법당에 걸리는 대규모 卷軸畫이거나 水陸堂 4벽 전체에 그려지는 벽화로서 그 내용은 아귀를 비롯한 육도중생에게 시식의례를 베푸는 것인데, 역시 중국 불교의 특징 그대로 불교 諸神, 도교 諸神, 유교적 인물이 일정한 순서를 갖고 배치된다.<sup>15)</sup> 그런데 元·明代에 제작된 수륙화에 ‘九流百家一切街市’라 하여 기와장이, 민간예술인,

9) ‘水陸齋를 열어 천당과 지옥의 苦樂을 그림으로 그려 死生과 禍福의 應報를 보여주고, 이에 貴賤과 男女가 길을 통하지 못할 정도로 모여 혼잡을 이루었다’는 기사는 화면 중단의 군데군데 메워진 시주자와 참여자들의 모습을 짐작케 해준다(세종실록 16년 4월 11조).

10) 『우란분경』은 감로탱화의 중단에 나타난 餓鬼 施食 장면을 설명할 수 있는 경전으로서, 범문의 원전(『Ullambana-sūtra』)은 없고, 서진의 竺法護가 한역한 孝道에 관한 경전 1권이 전한다. 이 경전은 目連尊者가 석가로부터 들은 바의 夏安居가 끝난 음력 7월 15일에 十方世界の 부처와 보살 그리고 승려들에게 공양(孟蘭盆齋)을 함으로써 돌아가신 부모와 지옥에 떨어진 망령을 구제할 수 있다는 내용이다. 중국에서는 5세기 말~6세기부터 우란분제가 성행하였다. 우리나라는 삼국시대부터 우란분재를 지냈다고 하나 기록상으로는 고려 예종 1년(1106)에 처음 보인다. 『望月佛教大辭典』(世界聖典刊行協會, 1980) 卷2, p. 244 中; 鄭承碩, 『佛典解說辭典』(민족사, 1989), p. 248.

11) 佛家の 대표적인 孝經으로서, 부모의 地獄苦를 멸하고 天上에 태어날 수 있도록 하는 내용이다. 유교사회였던 조선시대에 많이 간행되었다. 鄭承碩, 앞의 책, p. 150.

12) 『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀經』, 『佛說救拔焰口餓鬼陀羅尼經』, 『佛說救面然餓鬼陀羅尼神呪經』, 『施諸餓鬼飲食及水法并手印』, 『瑜伽集要救焰口施食起教阿難陀羅緣由』 등이다. 姜友邦, 『甘露頌의 樣式變遷과 圖像解釋』, 『甘露頌』(예경, 1995), pp. 371~374; 同書, 金承熙, 『甘露頌의 圖像과 儀禮解釋』, pp. 386~388 참조.

13) 감로탱화는 하단부에 육도중생이 두루 포함되어 있는 영혼천도용 불화이므로 육도중생에게 팔고루 施食儀禮를 베푸는 수륙재의 의미와 깊은 연관성을 갖을 것이라 생각한다.

14) 徐閔吉, 『朝鮮朝 密教思想研究』, 『佛教學報』 20(1983); 尹武炳, 『國行水陸齋에 對하여』, 『白性郁博士頌壽記念佛教學論文集』(동국대학교출판부, 1959) 참조.

15) 홍기용, 『中國 元·明代의 水陸法會圖에 관한 考察』, 『美術史學研究』 219(1998. 9), pp. 41~86; Carolin

盲人卜者, 석공, 貨郎(보따리장수) 등 일반서민들의 모습이 표현되어 있어 우리나라 감로탱화의 풍속내용 연구에 크게 참고될 만하다.<sup>16)</sup>

그러나 우리나라 감로탱화는 수륙화의 형식, 내용과 다르다.<sup>17)</sup> 감로탱화의 형식과 관련하여 살펴보자면, 고려시대의 관세음보살도는 바위산으로 표현된 보타락가산에 半跏의 자세로 앉은 단독상으로 표현된 것이 유행하였다. 그런데 <道岬寺觀世音菩薩三十二應幀> (1550, 도 1)과 같은 관세음보살보문품의 내용을 형상화하여 상단에 諸佛을 그리고 화면 한 가운데에 관세음보살을 중심으로 20개의 應化身과 20개의 환난장면으로 구성된 조선시대의 불화가 조선시대 중기 이후 감로탱화의 형식이 출현할 수 있었던 중요한 배경이 되었을 것으로 생각한다. 그리고 감로탱화 하단부에 기본적으로 구성되는 患難 장면의 주제는 『妙法蓮花經』의



도 1. <道岬寺觀世音菩薩三十二應幀> 李自實 1550년, 絹本彩色, 235.0×135.0cm, 일본 知恩院 소장

『觀世音菩薩普門品』에 등장하는 환난 장면과 관계가 깊다(<표-1> 참조).<sup>18)</sup>

그러나 보다 구체적인 감로탱화 하단화 주제의 출처를 알아보기 위해 우리나라에 유통된 수록제 儀式集 중에서<sup>19)</sup> 전남 장흥 보림사 소장 『水陸無遮平等齋儀撮要』(1574)의 下位疏 조목과 감로탱화 하단부 장면을 비교하여 보았다(<표-2> 참조).<sup>20)</sup>

16) Gyss-Vermande, 明神洋 譯, 「明, 景泰五年銘 水陸齋圖をめぐる 圖像學的 考察」, 『佛教藝術』215(1994); 陳躍林, 「毗盧寺和毗盧寺壁畫」, 『美術研究』(1982, 第 1期).

17) 山西省博物館 編, 『寶寧寺明代水陸畫』(天津人民美術出版社, 1998(1995초판)); 王澤慶, 「青龍寺與水陸畫」, 『中國藝術』2(人民美術出版社); 金維諾, 「中國古代寺觀壁畫」, 『寺院壁畫』中國美術全集 繪畫編 13(1988), p. 35. 사원은 벽화와 민간예술의 결합 장소, 혹은 문화교류 장소이므로 수륙화의 내용에는 각종 사회활동, 打球, 下棋, 賣魚, 梳妝 등의 市俗生活이 포함되었다고 한다.

18) 비록 현대에 와서 재 출간된 책이기는 하나 중국의 『水陸儀軌會本』(上海佛學書局)과 우리나라의 수록제의 식집을 비교해 보면, 수륙화와 감로탱화를 직접적으로 비교할 수 없는 것과 마찬가지로 중국 의식집은 중국불교의 특징을 보여주는 諸神이 매우 많고 儀式이 복잡하다.

19) 「관세음보살보문품」 환난장면에 대해서는 宋殷碩, 「麗末鮮初 普門品變相圖 研究」, 『호암미술관연구논문집』 2(1997) 참조.

20) 오늘날 전하는 수록제에 관련된 의식집은 『水陸無遮平等齋儀撮要』, 『水陸無遮平等齋榜集』, 『天地冥陽水陸齋儀文刪補集』, 『梵音集』의 <水陸儀文>, 白坡의 『作法龜鑑』에 수록된 <水陸齋儀文>, 『釋文儀範』 중 <水陸齋儀文> 등이다(徐閔吉, 앞의 논문, p. 18).

20) 장흥 보림사 소장 『水陸無遮平等齋儀撮要』(萬曆 2년, 1574).

<표-1> 감로탱화 하단부 방제와 『妙法蓮華經』 「觀世音菩薩普門品」 비교

『묘법연화경』 「관음보살보문품」	下段畫 중 患難 방제	감로탱화 환난 내용
假使興害意 推落大火坑… (火難)	野火焚身	집이 불타거나 들에서 불에 휩싸임
漂流巨海 龍魚諸鬼難… (水難)	山水沒溺	배를 타고 건너다 물에 빠지거나 계곡에 빠짐
在須彌峰 爲人所墜落… (墜落難)	落井而死	높은 데서 떨어지거나 누군가 밀어서 우물에 빠짐
值怨賊遶 各執刀加害… (怨賊難)	寇賊橫財	도적을 만나 칼로 위협 당함
臨刑欲壽終… (刑難)	牢獄堅因	감옥에 갇히거나 벌을 받는 중
呪詛諸毒藥 所欲害身者… (毒藥難)	暗施毒藥	독약을 먹고 포함
遇惡羅刹 毒龍諸鬼等… (諸鬼難)	山嵐障氣	산에서 무언가에 홀려 정신을 잃음
惡獸圍遶… (惡獸難)	獸噬失命	호랑이에 물림
虻蛇及蝮蝎… (已難)	虻傷身亡	뱀에 물림
雲雷鼓掣電 (霹靂難)	霹靂而死	벼락으로 죽음
種種諸惡趣地獄鬼畜生	諸地獄	지옥

<표-2> 감로탱화 하단부 방제와 『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎 비교

번호	『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎	감로탱화 화면 방제	등장 인물 및 내용
①	古今世主文武官僚靈魂等衆	帝王明君, 后妃, 大臣輔相, 尊官婦女	왕, 왕비 및 문무관료
②	列國諸侯忠義將帥孤魂等衆	忠義將帥	將帥
③	守疆護界官僚兵卒孤魂等衆	兩陣相交戈戰去來, 兩陣相交	전쟁
④	朝野差除外赴任孤魂等衆	(궁궐 안의 전각과 사신)	사신
⑤	從軍將帥持節使臣孤魂等衆		장수, 사신

번호	『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎	감로탱화 화면 방제	등장 인물 및 내용
⑥	山間林下圖仙學道孤魂等衆	道士女官	도교 인물
⑦	遊方僧尼道士女冠孤魂等衆	比丘, 比丘尼, 優婆塞, 優婆夷	승려, 거사, 사당
⑧	道儒二流佩籙赴學孤魂等衆	飽學書生	유교 인물, 서당
⑨	師巫神女散樂伶官孤魂等衆	師巫神女, 散樂伶官, 解愁樂士, 双盲扶杖占士	무당, 광대, 맹인 점쟁이
⑩	經營求利客死他鄉孤魂等衆	士農工商一切辟分, 經營求利, 半路遭疾	상인, 농부, 길에서 죽음(客死)
⑪	非命惡死無怙無依孤魂等衆	自刺而亡, 自縊殺傷, 他鄉餓死 婦負亂兒乞行, 老年無護,	불의의 사고로 비명횡사, 자살, 유리걸식, 流民, 고아, 無護老人 등
⑫	尊卑男女万類群分孤魂等衆	爲色相酬, 夫婦不諧 등	간통죄인, 부부싸움, 富者の 죽음 등
⑬	胎卵濕化羽毛鱗介傍生道衆		축생
⑭	針咽巨口大腹臭毛餓鬼道衆	起教大士面然鬼王, 針咽大腹餓鬼道, 恒沙餓鬼	아귀
⑮	根本近邊及與孤獨地獄道衆	地藏登場錫破地獄門, 八万四千地獄城門, 鑊蕩地獄, 出腸地獄, 火趣地獄, 破地獄	지옥
⑯	六道傍來香香冥中陰界衆		중음계

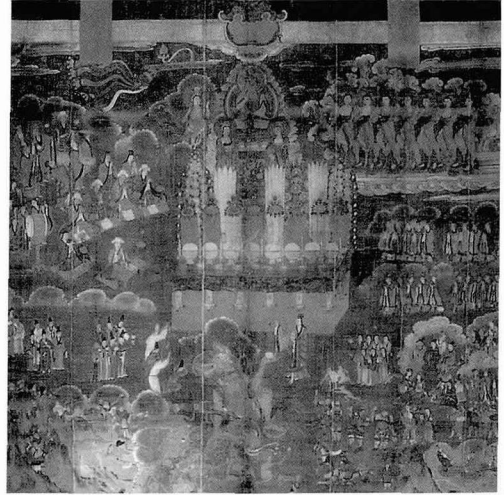
이상 <표-1>에서 살펴보았듯이 감로탱화 하단부의 환난 내용은 <관음보살보문품>을 기본적인 틀로 하고 있다. 그리고 <표-2>에서 보듯이 감로탱화 하단화의 등장인물과 주제는 거의 모두 『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎를 근거로 하였음을 알 수 있다.

감로탱화 하단부의 장면들은 거의 대부분 종교적 근거에서 유래된 것이며, 단지 시대별로 어느 주제에 비중을 두었고, 구체적으로 어떻게 표현되었느냐가 회화적인 관심일 것이다. 특히 <표-2>의 ⑩, ⑪, ⑫와 같은 조목에 대해서는 일정한 주제를 고집하지 않고 부부싸움이나 간통, 맹인, 불구자, 재물을 쌓아 놓고 죽는 등 여러 부류의 다양한 삶을 포함시킴으로서 풍속화적인 면을 두드러지게 보여준다.

### Ⅲ. 감로탱화의 풍속장면

#### 1. 감로탱화 下段畵의 시기구분

감로탱화 하단화를 공통되는 주제로 묶어보면 患難(<표-3>의 A), 민간생활(B), 궁궐과 관아(C), 승려의 齋儀式(D), 전쟁과 격투(E), 지옥을 포함한 기타(F) 등 통상 여섯 가지로 나눌 수 있다. <표-3>(논문 끝부분, 그리고 구체적인 화면과의 대조는 그 뒷면 圖解 참조)은 하단부의 각 장면을 표시하고 이들간의 공유되는 장면들이 많은 순서로 배열한 형식분류 표이다. 우리나라에 남아있는 감로탱화에는 年紀가 알려진 예가 많고, 또 양식적으로 보아 대략 4시기 구분이 가능하다.<sup>21)</sup>



도 2. <日本 藥仙寺 甘露幀畵> 1589년 麻本彩色 158×208cm 일본 약선사 소장

제 1시기는 16세기 후반~17세기 중반으로서, <日本 藥仙寺 甘露幀畵>(1589, 도 2), <日本 朝田寺 甘露幀畵>(1591)가 대표작이다. 이 시기 감로탱화 하단화는 내용이 소략하나 이후의 감로탱화 제작에 있어서 기본적인 틀이 되었으므로 초기의 감로탱화 하단화에 대한 심도있는 연구는 감로탱화의 고리적인 배경을 이해하기 위해 중요하리라 생각한다.

제 2시기는 17세기 말~18세기 중반으로서, 감로탱화 도상을 정착시켰던 시기라고 볼 수 있다. 내용상 크게 두 그룹으로 나누어지며, 편의상 가) 형식과 나) 형식이라는 용어를 사용하였다.

가) 형식의 그림은 <寶石寺 甘露幀畵>(1649), <靑龍寺 甘露幀畵>(1682), <雙僂寺 甘露幀畵>(1728) 등으로 이어지는 전통도상을 잘 살린 義謙 작품이 대표적이며(도 3),<sup>22)</sup> 3단의 구도가 정연한 감로탱화가 완성되었다. 그리고 의겸의 명성만큼 이 작품을 도식적으로 따르는 작품이 상당하다.

21) 이러한 시기구분은 조선시대의 일반회화 및 불화의 시기구분과 크게 다르지 않다, 文明大, 「朝鮮朝 佛畵의 樣式的 特徵과 變遷」, 『朝鮮佛畵』 韓國의 美 16(중앙일보사, 1989(1984초판)).

22) 義謙 畵師에 대해서는 다음과 같은 研究 論文이 있다. 李殷希, 「雲興寺와 畵師 義謙에 관한 考察」, 『文化財』24號(1991); 安貴淑, 「朝鮮後期 佛畵僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 研究」(상), 『미술사연구』제 8호(1994), 同著, 「朝鮮後期 佛畵僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 研究」(하), 『미술사연구』제 9호(1995); 姜友邦, 「甘露幀의 圖像과 樣式」, 『美術史學誌』1 麗川 興國寺 佛教美術(1993), pp. 202~203.

나) 형식은 18세기 중엽 경의 <仙巖寺 畫記 없는 감로탱화>(도 4)가 대표적인 예로서 시기상 의견화사 도상의 유행과 때를 같이 한다. 그 특징은 A주제인 患難과 C 주제 중에서 刑罰 장면이 대폭 증가한 점이다. 즉 새롭게 등장한 주제는 ‘無護者’, ‘재물을 쌓아놓고 죽음’, ‘誤針으로 죽음’, ‘간통죄’, ‘참수형’ 등이며, 이 형식은 주제의 새로움과 더불어 마치 당시의 사회적 사건을 보여주는 듯하여, 이를 통해 사회 기저에 인식된 삶의 형태 및 고통을 알 수 있다. 하단화 중에서 시대가 지나도 여전히 도식적으로 표현되는 장면을 제외하면, 당시 민중들의 내부 사정을 알려주는 풍속화로 간주하여도 무리가 없을 것으로 생각한다. 특히 나) 형식은 비교적 전통도상에 충실한 가) 형식과는 달리 동일한 주제에 대해서도 똑같은 형태를 취하지 않는 점이 특징이다. 이 형식에 <麗天 興國寺 甘露幀畫>(1741), <刺繡博物館 甘露幀畫>(18세기 중엽경), <弘益大博物館 甘露幀畫>(18세기 후반경) 등이 포함된다.

현존하는 불화의 대부분은 조선시대 사찰 重創時 건축, 불상, 공예 전반에 걸친 佛事 속에서 만들어진 것이다. 18세기 중엽경 선암사의 寺勢는 수차례에 걸친 華嚴學 강의를 열어 이에 따른 重創佛事가 한창이었다.<sup>23)</sup> 따라서 사세가 확장됨에 따라 中·下壇 신앙을 보강하는 것이 불가피하였을 것이다. 만일 위의 화기가 없는 선암사 소장 작품이 18세기 중엽경 선암사에서 만들어진 것으로 가정해 본다면, 세부내용과 형식에 구애를 덜 받는 감로탱화에 이처럼 구체적인 서민의 고통을 전면 확대할 수 있었던 것은 당시의 사찰에서 추구하는 분위기를 잘 반증한다.

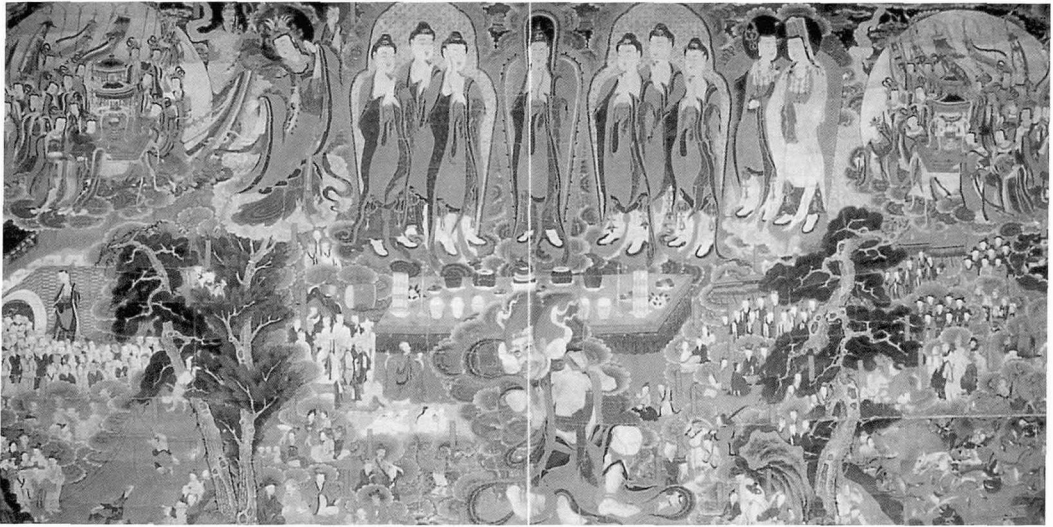


도 3. <雲興寺 甘露幀畫> 1730년, 紵本彩色, 245.5×254cm



도 4. <仙巖寺 畫記없는 甘露幀畫> 18세기 중엽경, 絹本彩色, 254×194cm

23) 김승희, 「仙巖寺의 佛敎繪畫」, 『美術史學誌』 제 2집(한국고고미술연구소, 1997), p. 175.



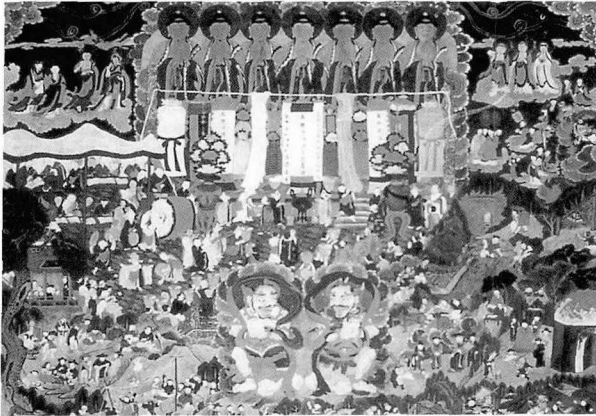
도 5. <龍珠寺 甘露帳畫> 1790년, 紙本彩色, 156×313cm, 개인소장

따라서 18세기 나) 형식은 華嚴 佛事를 통하여 등장한 그림이라고 추측해본다. 이에 대해서는 감로탱화 뿐만이 아니라 다른 불화와의 관계에서 고려해야할 문제일 것이다.<sup>24)</sup>

제 3시기는 18세기 후반~19세기 초반으로서, 일반회화에서 풍속화가 발달하였던 때와 같아서 일반회화와 비교연구 문제가 대두된다. 제 3시기의 주된 특징은 제 2시기에 유행했던 환난이나 형벌의 주제가 거의 사라지고, B주제 중에서 일반 회화와 비교되는 서당, 기생 그리고 C주제의 궁궐 장면 등 시정풍속이 등장한 것이다. 이전까지의 감로탱화는 인간 諸相에 대해 치밀하고 사실적으로 표현되었지만, 적색·녹색 대비로 인한 강한 시각 효과 위주이고 인물배치에 있어서 평면성이 강하다. 이것은 불화의 일반적인 경향일 것이다. 그러나 제 3시기의 감로탱화에서는 각 장면 내에서 현장의 움직임이 생생하게 전달된다. 그리고 소나무, 殿閣의 표현, 수묵기법 등의 숙달된 필치는 일반화가들의 작품을 의식하거나 화원화가의 손길이 거쳤을 가능성을 시사한다. 대표적인 작품으로서는 <龍珠寺 甘露帳畫>(1790, 도 5)와 <觀龍寺 甘露帳畫>(1791), <高麗大博物館 甘露帳畫>(18세기 후반경)를 들 수 있는데, 작품 수가 많지 않고 박락이 심하여 일반회화와 비교가 만족스럽지 못하다.

제 4시기는 19세기 중반~19세기 말로서, 큰 특징은 무엇보다도 儀式壇이 확대된 점이다. <남양주 興國寺 甘露帳畫>(1868, 도 6)에는 음식을 나르는 齋 준비과정과 승려들의 바라춤, 나비춤, 법고춤이 자세하게 그려져 실제 긴 시간에 걸쳐 행해지는 의식을 한 눈에 보여준다.

24) 18세기의 선암사 화엄불사와 화엄탱화에 대하여는 李容胤, 「朝鮮後期 華嚴系 佛畫의 研究」(홍익대학교 대학원 석사논문, 1999).



도 6. <남양주 興國寺 甘露幀畫> 1868년, 紙本彩色, 69×195cm

즉 이전시기까지의 작품에서 볼 수 있었던 성대하게 차려진 재단 뒤 鐵圍山 너머로 諸 불·보살이 하강하는 종교적 상징성이 강조된 표현보다는 하나의 불교행사가 이를 대신하는 듯하다. 그런 만큼 환난 표현은 매우 가볍게 처리되었다. 이 점은 제 3기까지의 감로탱화와 구별되는 특징으로 생각해 볼 만한 점이다.

이 시기에 농경과 상업에 관련한 시정풍속이 등장하는데, 19세기 이전

까지와 달리 소달구지에 짐을 싣고 가는 상인, 그리고 주막과 대장간이 있는 주막거리에 포목전, 채소전, 어물전이 들어선 큰 장을 볼 수 있다(도 7과 도 8 비교). 김홍도의 <行旅風俗圖屏>(1778) 중의 '주막거리'와 비교해 볼 때(도 9), 19세기에는 바로 이러한 장소에 장시가 형성되었음을 알 수 있다. 이는 관념성 강한 종교적 도상에만 머무르지 않고 근대사회이행기의 변화상을 보여준다 하겠다.

이러한 특징으로 인해 제 4시기의 감로탱화는 영혼천도용 불화로서의 종교적 원리를 잘 나타내는 고통스러운 장면과 발달된 회화적 기법보다는 쾌활한 현장성을 부여하는 그림으로 탈바꿈



도 7. <弘益大學校博物館 甘露幀畫> 부분 '상인' 18세기 후반경, 紙本彩色, 144.5×217cm, 홍익대박물관 소장

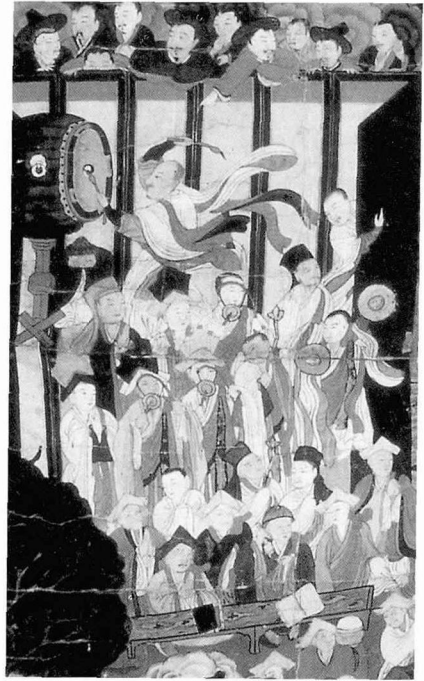


도 8. <남양주 興國寺 甘露幀畫> 부분 '장터' 1868년, 紙本彩色, 169×195cm



도 9. 김홍도 <行旅風俗圖屏>중 '路邊治鱸' 부분 1778년, 絹本彩色, 각 97.0×42.7cm, 보물 527, 국립중앙박물관소장

해 가는 인상을 받게된다. 그러한 예로서 <守國寺 甘露幀畫>(1832)의 儀式作法僧 위로 둘러진 병풍 위에서 손가락을 가리키며 즐거워하는 구경꾼의 모습에서도 가히 그 변화가 짐작된다(도 10). 그러나 이 <남양주 흥국사 감로탱화>가 구도와 내용에서 큰 변화를 보여준다 하여도 이후의 거의 모든 감로탱화가 이 작품과 차이가 없어 시대상을 파악하기 어렵다.



도 10. <守國寺 甘露幀畫> 부분 '儀式僧과 구경꾼' 1832년, 絹本彩色, 192×194.2cm, 파리 기메미술관 소장

## 2. 감로탱화 下段畫의 풍속장면

### 1) 患難

患難은 불교의 六道輪廻 중 人道の 대표적인 고통과 죽음을 다룬 주제이며, 『妙法蓮華經』의 「관세음보살보문품」에 환난을 당한 사람이 관세음보살의 이름을 念願하면 고통이 사라진다고 하는 오래 전부터 대중화되었던 관음신앙이 감로탱화에도 표현되었다(<표-1> 참조).

환난 장면은 <표-3>에서 보는 바와 같이 모두 32가지로 나뉜다. 환난으로 분류된 예는 落馬, 溺水, 落井而死, 바위에 깔림, 들불, 호랑이·뱀에 물림, 벼락맞아 죽음(霹靂而死), 자살, 건물이 무너지는 사고, 고아, 無護老人, 他鄉遊離, 母子俱喪 등으로 중생의 고통스러운 상황을 표현한 것이다.



도 11. <仙巖寺 화기없는 甘露幀畫> 부분 ‘遊離乞食(他鄉餓死)’  
18세기 중엽경. 絹本彩色, 254×194cm

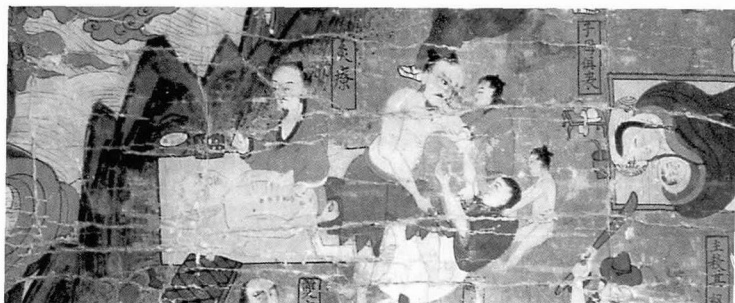
그 중에서 ‘遊離乞食(他鄉餓死)’, ‘無護老人’, ‘고아’, ‘誤針으로 죽음’, ‘병고에 시달리다 죽음’, ‘자살’, ‘부부싸움’, ‘애 낳다 죽음’, ‘전염병’ 등은 「관세음보살보문품」의 환난이 아닌 非命惡死無怙無依孤魂等衆, 尊卑男女万類群分孤魂等衆(<표-2>의 ⑪, ⑫)에 대한 당시의 사회상을 반영한 다양한 표현으로서, 감로탱화의 독자적인 환난표현으로 간주된다.

‘遊離乞食(他鄉餓死)’은 아무런 세간살이 없이 노모를 모시고 고향을 등진 乞人 혹은 流民의 표현이다. <보석사 감로탱화>(1649) 이후 거의 대부분의 하단화에 표현되는데, 대개 젊은 부부와 늙은 부모 그리고 몇 명의 어린아이들이 초라한 행색으로 떠돌아다니며, 조그마한 밥그릇을 들고 구걸이라도 하는 행색이다. <보석사 감로탱화>의 이 장면은 병자호란(1636) 후의 황폐화된 流民들의 모습을 짐작케 한다.

유민은 어느 사회든지 존재하며 자연재해 및 전쟁, 수탈로 인해 유망한다. 그러나 18세기에 이르러서는 상품화폐경제와 농업생산력이 발전함에 따라 농민층이 분해되고 다시 농촌으로 귀속되지 않은 유민이 급증하였다.<sup>25)</sup> 이러한 상황을 반영이라도 하듯이 18세기 중엽 <선암사 화기없는 감로탱화>에서부터 제 3시기까지 老母를 모신 젊은 부부가 살림살이를 머리에 이고 강아지와 벌거벗은 어린아이를 앞세워 길을 떠나는 流民의 모습으로 표현되었다(도 11). 『水陸無遮平等齋儀撮要』 하위소(<표-2> ⑪)의 ‘無怙無依’에 대해 乞人으로만 표현되었던 데 비해 제 2시기 나) 형식에서는 流民의 모습이 매우 적절하게 표현되었다.

<표-2>의 ⑫에는 다양한 서민들의 생활상이 포함될 수 있는데, 제 2시기 감로탱화의 표현이 더욱 실재감을 준다. 한 예로 ‘부부싸움’은 거의 제 2시기 작품에 집중되어 있으며, 가) 형식에서는 부부가 서로 등을 돌리는 정도임에 반해 나) 형식인 <선암사 화기없는 감로탱화>와 <자수박물관 감로탱화> 등에는 남편이 부인에게 폭력을 휘두르고 아이들이 말리는 장면으로 표현되어 있어(도 12), 당시 사람들의 삶이 회화적인 여과없이 그대로 노출되어 있는 듯하다.

25) 邊柱承, 「18세기 流民의 실태와 그 성격」, 『全州史學』3(1995), pp. 69~75.



도 12. <刺繡博物館 甘露幀畫> 부분 '夫婦不諧' 18세기, 후반경 絹本彩色, 188.5×198cm, 국립중앙박물관 소장



도 13. <弘益大學校博物館 甘露幀畫> 부분 '舍冤無訴而自刺' 18세기 후반경, 건본채색, 144.5×217cm



도 14. <刺繡博物館 甘露幀畫> 부분 '山嵐瘴氣' 18세기경, 絹本彩色, 188.5×198cm, 국립중앙박물관 소장

감로탕화에 표현된 인간제상이 얼마나 처참한 현실을 담고 있는지 잘 보여주는 예로서 <홍익대학교박물관 감로탕화>의 우산을 쓰고 가는 인물에 대해 '舍冤無訴而自刺', 즉 원한을 품고 기쁨이 없어 자살하는 것이라 하였다(도 13). 그리고 <선암사 화기없는 감로탕화>에 산 속에서 피어오른 하얀 연기 속에서 두 명 혹은 한 사람이 홀연히 서 있는 모습이 있다.

즉, 산에서 귀신에 홀린 표현이다. 주로 제 2시기 나) 형식 감로탕화에 보이는데 이것의

제명을 <자수박물관 감로탕화>, <홍익대박물관 감로탕화>에서 '山嵐瘴氣'로 확인하였다. 山嵐이란 산능선을 따라 있는 푸르스름한 기운이며, 瘴氣란 풍토병이므로 전염병에 대한 '害'를 말하는 것으로도 해석된다(도 14).

患難과 같은 주제는 일반회화에서 그려지기 어려우리라 생각되지만, 조선왕조실록에서 백성들의 처참한 생활을 왕에게 그려바치는 <安民圖>에 대한 기록을 볼 수 있다.<sup>26)</sup> 기록대로의 설명이라면, <안민도>는 아마도 감로탕화 환난장면과 같은 그림일 것으로 짐작된다.

26) 연산군 실록 8년 10월 28일조.

## 2) 民俗演戲

조선시대의 일반회화 풍속화와 기록화에서 광대 혹은 악단을 형성한 놀이문화를 볼 수 있다.<sup>27)</sup> 이른 시기의 예로 1580년 <科擧恩榮宴圖>(日本 陽明文庫 소장)에 방울받기, 땅재주 등 궁중행사 내에서 벌어지는 광대놀이가 보이고 그리고 김홍도나 신윤복의 풍속화에 나타난 궁중악사가 참여한 악단은 도시외곽 한량들의 유희문화를 보여주는 단적인 예이다. 하지만 서민들의 놀이 문화를 대표하는 솟대놀이패나 남사당패는 조선시대 일반 회화에서는 찾아보기 어렵다. 이러한 서민들의 공동체 놀이문화는 감로탱화의 제작 전 시기를 통하여 나타난다.

<표-2>의 ⑨에서 보듯이 감로탱화 하단화에 등장한 놀이패인 ‘解愁樂士’는 수록재 의식집에 ‘師巫神女·散樂伶官(무당, 광대)’의 조목에 근거한다. 그런데 이들이 감로탱화 제작 全時期에 걸쳐 고정적으로 등장한 이유는 불교행사 속에서 조선시대의 놀이를 주관하는 광대나 사당패들이 사찰과 일정한 관계를 유지하면서 놀이문화를 계승 발전시킨 점과 무관하지 않을 것이다.<sup>28)</sup>

가장 이른 시기의 놀이장면은 <조선사 감로탱화>(1591)에 보이는 솟대놀이이다(도 15). 중앙



도 15. <日本 朝田寺 甘露幀畫> 부분 ‘솟대놀이’ 1591년, 마본채색, 240×208cm, 일본 조선사소장

에 솟대를 세우고 양쪽에 두 개의 줄을 매었으며, 탈을 쓴 땅재주꾼이 있고, 두 사람이 솟대에서 재주를 부린다.<sup>29)</sup> 다양한 놀이패 중에서 솟대놀이패는 지금 공연과정 이전하지 않아 정확한 놀이구성을 알기 힘들지만, 남사당패보다 곡예 위주인 점이 차이이다.<sup>30)</sup>

같은 솟대놀이 장면을 제 2시기에 해당한 <龜龍寺 甘露幀畫>(1727)에서 보면 줄이 없는 솟대에서 곡예를 하는 장면과 죽방울을 돌리

27) 이태호, 「조선후기 풍속화와 기록화에 나타난 연주장면」, 『한국학연구』 7(고려대학교 한국학연구소, 1995), pp. 85~169.

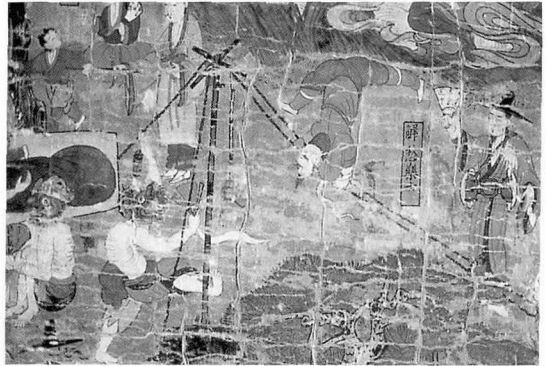
28) 김승희, 주 13)의 논문, p. 393.

29) 연희의 전래에 대해서는 閔丙燾, 「동서문화교섭사에 보이는 幻術」, 『미술사연구』 10(1996); 김학주, 『한중 두 나라의 가무와 잡희』(서울대출판부, 1994).

30) 심우성, 『남사당패연구』(동문선, 1994(1974초판)). 솟대놀이패는 풍물, 땅재주, 요술, 줄타기, 병신굿, 솟대타기를 주로하며, 남사당패는 풍물, 대접돌리기(버나), 땅재주(살판), 줄타기(어름놀이), 가면극(덧뵈기), 인형극(꼭두각시 놀음) 등이 추가 된다.



도 16. <龜龍寺 甘露幀畫> 부분 '숫대놀이' 1727년, 견본채색, 221×165cm, 동국대박물관 소장

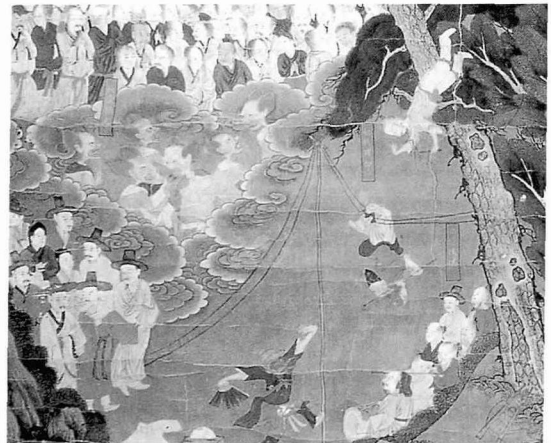


도 17. <刺繡博物館 甘露幀畫> 부분 '남사당패' 18세기경, 絹本彩色, 188.5×198cm, 국립중앙박물관 소장

고 땅재주를 부리는 무동이 있다(도 16). 그 주변에 앉아서 놀이를 구경하는 사람까지 묘사되어 있어서 '해수악사'의 장면에 등장인물만을 단순히 표현하는 것이 아닌 흥겨워하는 구경꾼들을 등장시킴으로서 풍속화적인 요소를 살려내었다.

같은 제 2시기에 속하는 <자수박물관 감로탱화> '숫대놀이'에는 줄꾼과 어릿광대가 악사의 장단에 맞춰 재담을 주고받고 있는데, 그 한편에 장작불이 있는 것으로 보아 저녁부터 공연이 시작된 것이며(도 17), <호암미술관 화기없는 감로탱화> '인형극 장면'은 남사당패 놀이를 즐겼던 서민들의 다양한 놀이문화를 보여준다.

제 3시기인 <용주사 감로탱화>(1790)의 놀이는 줄꾼과 어릿광대가 재담을 주고받는 숫대놀이패의 줄타기놀이로서, 그 주변에 구경꾼과의 유기적인 관계를 잘 나타내어 하나의 풍속화로서도 손색이 없을 정도이다(도 18). 이를 통해 18세기 후반경 서민들의 놀이문화에도 악단이 쓰였음을 알 수 있다. 제 4시기의 <남양주 홍국사 감로탱화>에는 숫대놀이와는 다른 구한말 기산 김준근의 화첩 중 <줄광대>와 같은<sup>31)</sup> 평행 줄을 타는 남사당패가 보인다.

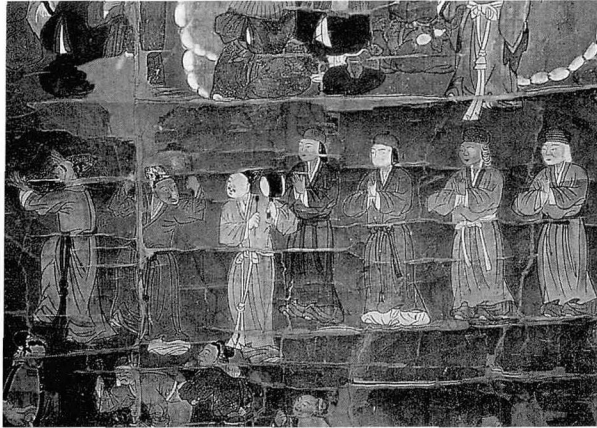


도 18. <龍珠寺 甘露幀畫> 부분 '숫대놀이와 구경꾼' 1790년, 紙本彩色, 156×313cm, 개인소장

31) 김광연, 「기산 김준근의 풍속화 해제」, 『유림박물관 소장 한국문화재』(한국국제교류재단, 1992); 趙興胤·게르르트푸르너, 『箕山風俗畫帖』(범양사, 1984).

또한 감로탱화에서는 居士 변화상도 볼 수 있다. 거사라는 용어는 지식인을 뜻하는 것이었으나 조선시대에 와서는 절과 관련된 非俗非僧의 집단을 지칭하는 것이다. 이들은 절을 기반으로 하여 施主를 주도하거나 때로는 유교국가의 풍습을 어지럽히고 謀反을 꾀하는 유랑성격이 강한 존재로 인식되고 있다.<sup>32)</sup> 그러나 조선말기 이후의 거사패는 사당을 앞세워서 놀이와 매매춘을 하는 집단이며, 감로탱화를 통해 그 변화가 확인된다.

<청룡사 감로탱화>(1686)에는 소고와 징을 든 거사와 흰머리가 보이는 늙은 女信徒들이



도 19. <靑龍寺 甘露幀畫> 부분 '걸립패(거사·사당)'  
1682년, 絹本彩色, 199×239cm

합장을 하며 일렬로 줄을 지어 가는 모습이 있다(도 19). 이 장면을 통해 17세기경에는 거사와 사당은 간단한 악기를 사용하여 시주를 얻는 무리임을 보여준다. 그러나 <자수박물관 감로탱화>(18세기 후반경)에는 사당이 춤을 추고 그 주위로 네 명의 거사가 악기를 연주하며 춤을 춘다. 이는 놀이와 매매춘을 하는 사당패를 보여주는 것이다(도 20). 19세기 <남양주 흥국사 감로탱화>에서도 이와 유사한 장면이 보여 조선초기 거사의 무리가 점차 유랑예인 집단으로 굳어지면서 사당패로 가는 과정을 짐작할 수 있다. 절의 시주와 관련한 일반회화의 풍속화는 신운복의 『혜원전신첩』 중 <路上托鉢>이 대표적인 예인데, 길가에 큰 북을 세워놓고 지나가는 기생들에게 시주를 받아내는 승려와 거사들의 모습이다. 감로탱화 하단화는 이 그림에 비해 거사들의 변화 양상이 자세하게 나타난 것이다.



도 20. <刺繡博物館 甘露幀畫> 부분 '사당패' 18세기경.  
絹本彩色, 188.5×198cm, 국립중앙박물관 소장

32) 전신재, 「居士考」, 『역사속의 민중과 민속』(이론과 실천, 1990), pp. 232~267; 정승모, 「조선풍속과 민의 존재방식」, 『역사속의 민중과 민속』(이론과 실천, 1990), pp. 120~139.

### 3) 戰爭

將帥들이 등장하는 장면에는 ‘忠義將帥’와 ‘전쟁’ 그리고 ‘활·화살 등을 들고 산발적으로 싸우는 모습’ 등 크게 세 가지가 포함된다(<표-2>의 ②, ③, ⑤). 감로탱화의 도상을 六道繪 성격으로 보아 전쟁과 격투 장면을 阿修羅道로<sup>33)</sup> 분류하기도 한다.<sup>34)</sup>

그 중 忠義將帥 장면은 한 장수가 스스로 목을 베어 들고 옆에는 이러한 節概를 함께 하려는 장수가 칼을 들고 서 있다. 이 장면은 중국 수륙화에도 있으며, 감로탱화 全時代를 통하여 끌고루 나타난다. 한편, 服部良男는 釋迦가 月光王이었을 때 바라문에게 머리를 보시한 자타카라고 설명하기도 한다.<sup>35)</sup>

전쟁 장면은 <약선사 감로탱화>(1589)와 <조전사 감로탱화>(1591)에는 보이지 않고 이후 감로탱화 제작 전시기를 통하여 두루 나타난다. 모두 전쟁에서 죽은 영혼을 사회적인 차원에서 위로하는 것이라 생각한다.<sup>36)</sup> <보석사 감로탱화>(1649)에서는 하단의 상당부분을 전쟁 장면을 그리는 데 할애하였으며, <남장사 감로탱화>(1701)에서도 가로로 긴 공간을 마련하여 전쟁 장면을 크게 묘사하였다. 양 진영에는 병풍이 둘러쳐 있고 그 안에 首將이 앉아 있다. 인물의 중요도에 따라 크기를 달리하였으며 기마병은 활과 창으로, 보병은 조총을 쏘고 있다.

제 2시기의 가) 형식인 <雲興寺 甘露幀畫>(1730)의 경우 전쟁장면은 다소 도식화되어 다른 싸움 장면 사이에 섞여 전쟁 장면인지 격투훈련인지 분간하기 어렵지만, 나) 형식인 <선암사 화기없는 감로탱화>는 山岳에서 말을 타고 싸우는 전쟁 장면이 구체적이고 실재감 있게 나타났다. 칼을 입에 물고 두 손을 긴 옷소매에 가리고 말을 타고 적진으로 달려드는 용감무쌍한 병사의 모습이 매우 박진감 있게 표현되었다. 이와 비슷한 모습의 <자수박물관 감로탱화> 전쟁 장면은 작은 화면에 전쟁의 거대한 규모를 다 나타낼 수 없으므로 언덕 너머로 창끝만 보이도록 나란히 배열한 창날로 인해 평면 속에 공간감을 실현하였으며, 그 중 창에는 피 흘리는

33) 阿修羅者 以不能忍善不能不意 諦聽種種教化 其心不動 以驕慢故非善健兒 兵鬪亂如師相代(『法苑珠林』六道篇, 『대정장』 권 53, p. 42).

34) 늘 교만에 차서 분노하고 질투하며 싸움을 거는 아수라의 성격을 인간의 마음 속에 있는 이러한 면에 비유한 것이다. 金承熙, 주) 13의 논문, p. 392; 張美鎭, 『地獄圖의 圖像學的 接近』(홍익대학교 대학원 박사논문, 1993), p. 208.

35) 服部良男, 앞의 논문, pp. 47~48.

36) 전쟁이나 군사적인 일에 대해 수록재를 지낸 기록은 많이 있으며 몇 예를 들어보면 다음과 같다. 세조 13년 6월 2일 이시에 난으로 죽은 북방 관리, 군관, 노복을 치위하기 위해 수록재를 청하고, 승정원으로 하여금 事目을 작성하게 하였다는 조선왕조실록 기사가 있다. 그리고 『湖南地方壬辰倭亂史料集(湖南節義錄)』Ⅲ(1990, p. 431) 충무공을 따라 임진왜란 당시 승군으로 출전하였던 紫雲이라는 승려는 이 충무공 사후 그를 위해서 쌀 육백 석을 들여 노량진에서 수록재를 베풀었다고 한다.



도 21. <刺繡博物館 甘露噴畫> 부분 '전쟁' 18세기경, 絹本彩色, 188.5×198cm, 국립중앙박물관 소장

시체의 머리를 매달아놓아 섬짓하다(도 21). 전쟁 장면은 19세기에 들어서는 도식화되어 주로 화면의 하단부 모서리에 자리한다.

#### 4) 刑罰

감로탱화의 형벌장면은 「관세음보살보문품」의 刑難으로서 私家·官衙의 笞刑, 杖刑, 斬首 그리고 姦通罪 벌하는 장면 등이 포함된다(<표-2>의 ⑫). 돈황에서 발견된 <佛說十王經圖卷>에도 冥界에서 심판을 받는 장면에서 태장, 옥졸의 모습이 있는데, 이러한 모습에서 唐·宋의 獄具를 파악하고 이를 刑法史料로 간주하기도 하였다.<sup>37)</sup> 이에 따라 감로탱화 하단화의 형벌장면도 조선시대의 刑政圖로 간주하고자 한다. 일반회화에서 형정도는 조선말기 김윤보의 『刑政圖帖』에 불과하다.<sup>38)</sup>

<조선사 감로탱화>의 경우 죄인의 목에 책을 씌워 앉혀놓고 회초리로 종아리를 때리는데, 判官의 등장없이 한 刑吏는 채벌을 하고 또 한명의 형리가 막대를 지고 서서 審問하고 있다(도 22). 두 형리가 쓴 모자는 『樂學軌範』에 표현된 초립과 거의 일치한다.<sup>39)</sup>

37) 仁井田陞, 「敦煌發見十王經圖卷に見えた刑法史料」, 『中國法制史研究』-刑法(東京大學東洋文化研究所, 1959), pp. 597~609.

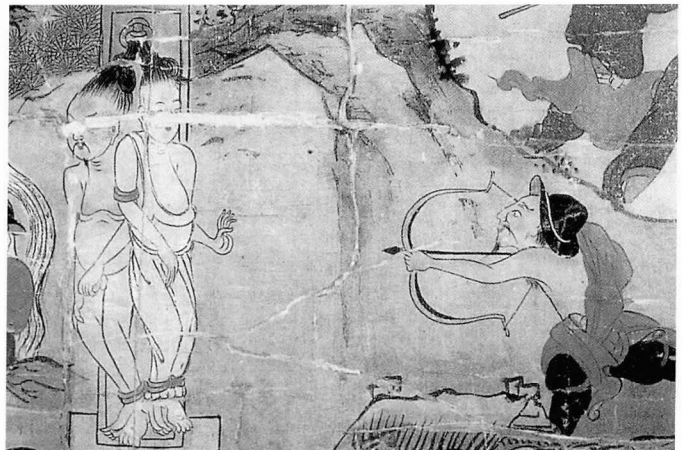
38) 「初公開 朝鮮時代刑政圖帖」, 『季刊美術』39(1986 가을).

39) 梁慶愛, 「朝鮮時代 甘露噴畫에 表現된 服飾의 類型分析과 象徴性 研究」(숙명여대 대학원 석사학위 논문, 1988), p. 64.

제 2시기의 나)형식인 <선암사 화기없는 감로탱화>에는 비교적 많은 刑政圖가 있다. 죄인을 의자에 앉혀놓고 종아리를 때리는 벌, 참수형, 주인이 노비를 벌하고, 벌거벗은 두 남녀의 머리카락을 틀에 묶어 세우고 한 형리가 그 앞에서 화살로 위협하는 장면 등이다(도 23). 이 가운데 노비가 주인을 죽이는 장면('奴犯其主')은 <선암사 화기 없는 감로탱화>에 처음 등장하는 것으로 보인다. 이것은 조선시대 후반기 봉건적 신분질서에 동요가 일어나게 되었던 역사적 상황과도 관계있는 부분으로 이해된다.<sup>40)</sup> 특히 이 그림에서 머리카락으로 틀에 묶어 매달아 놓고 체벌하는 모습은 중국 형벌에도 보이는 데,<sup>41)</sup> 앞서 <조전사 감로탱화>에도 半裸體인 두 남자의 머리카락을 나무에 매달아 놓은 모습이 있다. 그러나 이 <선암사 화기없는 감로탱화>의 두 남녀는 어떠한 죄를 범하여 벌을 받고 있는 것인지 조선시대 형전을 통해서 알 수 없다.<sup>42)</sup> 이와 유사한 모습을 <여천 홍국사 감로탱화>(1741)와 <通度寺 甘露幀畫>(1786)에서 '爲色相酬', 즉 간통죄라고 확인하였다.



도 22. <朝田寺 甘露幀畫> 부분 '형벌' 1591년, 麻本彩色, 240×208cm, 일본 조전사 소장



도 23. <仙巖寺 畫記없는 甘露幀畫> 부분 '간통죄' 18세기 중엽경, 絹本彩色, 254×194cm

제 3기에 해당하는 <고려대학교박물관 감로탱화>(18세기 후반경)에는 작은 관아의 건물 안

40) 鄭玉子, 『朝鮮後期 文化運動史』(一潮閣, 1988), pp. 189~266.

41) 仁井田陞, 앞의 논문, PL. IV.

42) 형벌에 관하여는 金淇春 編著, 『朝鮮時代刑典』(三英社, 1990), pp. 90~93, 124 참조.

에 판관이 앉아 있고, 마당에는 아전들이 양옆으로 서 있으며 그 가운데에 죄수가 棍杖을 맞는 형벌장면이 있다. 이제까지의 어떤 벌도 판관의 등장 하에 엄준한 심판과정을 보여준 경우는 없었다. 일반 회화인 김홍도의 <行旅風俗八曲屏>(1778) 중 ‘醉中訟事’에서 사또의 醉中 송 사임을 풍자하는 장면이 있다.

제 4기인 <남양주 홍국사 감로탱화>에는 의자에 앉은 사또와 깃발을 든 군졸 둘과 경아전, 그리고 죄인의 불기를 大棍으로 치는 곤장형이 보인다. 前 時期와 달리 형구 크기가 커진 점은 불교신앙적인 차원에서 보여주는 심도있는 사회적 위로라기 보다는 큰 형구를 통한 매우 단편적인 표현이라 생각하며 이후에는 이러한 도상이 정형화되었다.

#### IV. 감로탱화 하단화와 조선후기 풍속화 비교

풍속화는 인간생활상을 직접 대상으로 삼은 그림을 일컫는다. 풍속화의 발전은 조선후기 사회변동 속에서 민중의 삶을 객관적 대상으로 바라볼 수 있게 된 보다 나은 인간 삶의 가치를 찾으려는 노력의 결과물이다.<sup>43)</sup> 이렇게 정의 내릴 수 있는 일반회화의 풍속화와 감로탱화의 하단화를 일직선상에 놓고 비교한다는 것은 다소 무리가 따른다. 왜냐하면 이 둘의 제작 의도나 방법이 다르기 때문이다. 그러나 조선초기 <道岬寺觀世音菩薩三十二應幀>(1550)이 인종 비의 후원으로 화원인 李子實에 의해 그려진 점과 조선후기 화원화가인 단원 김홍도가 수원 용주사의 佛事に 참여하였다는 사실은 궁중 후원의 불사에는 화원화가가 참여하게 된다는 사실을 알려준다.<sup>44)</sup>

감로탱화 하단화는 제 3시기에 이르러 제 2시기까지 고수되어 온 평면적인 구도와 공간, 그리고 일정하게 쓰이는 불화적 채색에서 탈피하여 회화적인 기법의 발전을 보이는데, 시기상 조선시대 일반회화의 가장 성숙한 시기인 18세기 후반경에 속한다.

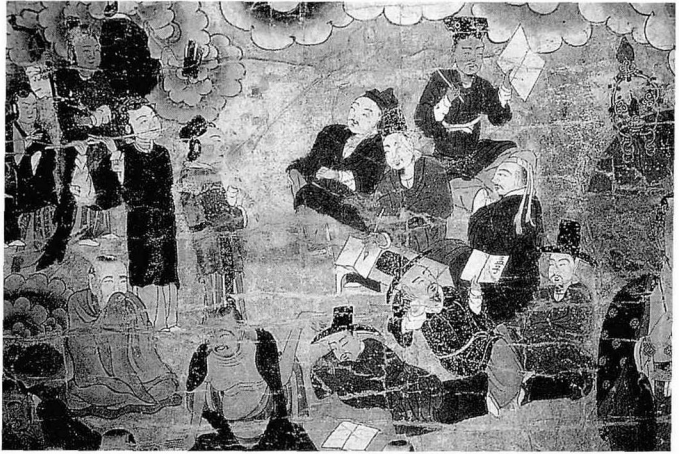
제 2시기에 속하는 <直指寺 甘露幀畫>(1724)의 ‘文武官僚’(儒敎 인물, <표-2>의 ⑧)는 편안한 자세로 맹자 책을 들고 있지만 여인들을 흘끗 쳐다보는 모습이 격식을 갖추지 않아 해학적이다(도 24). 그러나 제 3시기인 <용주사 감로탱화>(1790)의 위와 같은 주제는 서당의 형식을 빌어 김홍도의 <書堂圖>를 연상시킨다(도 25). 또한 용주사 감로탱화의 구경꾼이 등장하는 줄타기와 무당의 굿하는 장면은 일반회화의 풍속화 기법과도 같이 놀이와 구경꾼들을 한 데 등장시켜 화면 안에서 유기적인 구조를 살려낸다(도 18 참조). 조선시대의 풍속화는 기

43) 이태호, 『풍속화』 하나(대원사, 1995); 同著, 『풍속화』 둘(대원사, 1995); 同著, 『조선후기회화의 사실정신』(학고재, 1996); 유봉학, 「朝鮮後期 風俗畫變遷의 思想史的 檢討」, 『濶松文華』 36(韓國民族美術研究所, 1989) 참조.

44) 『高麗, 영원한 美』(호암갤러리, 1993), PL. 19; 『檀園 金弘道』(삼성문화재단, 1995), PL. 224.

록화와 계획도 안에 구경꾼들의 모습을 그려 넣는 시각의 전환을 통해서 발전하였는데, 김홍도의 <耆老世聯稷圖>(1804)처럼, 행사장면에 국한하지 않고 행사장 주변에 거지나 술에 취한 노인네들을 구경꾼으로 등장시킴으로서 풍속화의 묘미를 살린 것이다.

일반회화 풍속화와와의 비교에서 가장 만족할 만한 예는 동국대학교 박물관에 소장되어 있는 <觀龍寺 甘露幀畫>(1791)이다. 구도상 다른 감로탱화와 크게 다르지는 않으나 불화에 일반적으로 쓰이는 강한 대비의 적·녹색이 거의 배제되어 매우 독특한 작품이다. 박락이 심하기는 하나, 각 장면은 태점과 부벽준이 표현된 낮은 土山과 그 사이의 몽실한 하얀 구름으로 구획되어 있고 흰웃 입은 모든 등장인물들이 수묵의 효



도 24. <直指寺 甘露幀畫> 부분 '文武官僚(書生)' 1724년, 絹本彩色, 286×199cm, 개인소장



도 25. <龍珠寺 甘露幀畫> 부분 '서당' 1790년, 紙本彩色, 169×195cm, 개인소장

과를 잘 살리고 있다. 하단화는 각각 완만한 산능선을 배경으로 하여 복잡하게 널려진 인상을 주지 않고 거의 독립적인 주제로 그 공간 안에 자리한다. 수묵화같은 바탕에는 녹색 물감을 가득 묻혀 적묵법을 사용한 듯한 장중한 소나무의 푸른빛이 무게와 격조를 더해주고 있다.

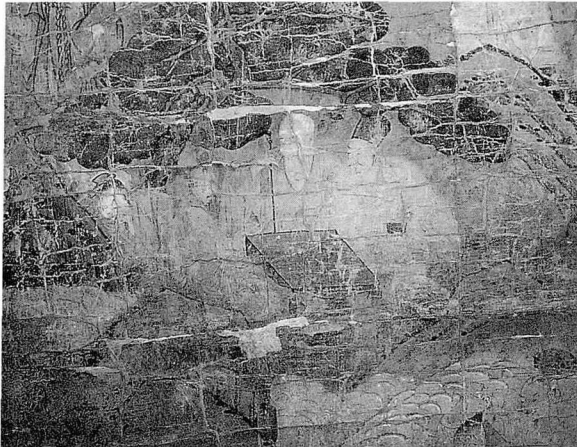
하단화에는 일반회화의 인물화와 비교해도 손색이 없는 '승려와 선비'(도 26)가 있다. 석장을 쥐고 선비와 함께 길을 가는 승려의 모습은 이전시기와 비교해 보아서 '賣封山人(지관)'의 모습으로 짐작된다. 이 장면은 묘자리를 보는 지관이 아니라 선비와 고승의 정취가 은근하게 풍긴다. 일반회화인 김홍도의 <行旅風俗圖屏>(1778) 1면 상단부분에 삿갓을 눌러쓴 선비와 꼬깔을 쓴 승려가 동행하는 모습이 보인다.



도 26. <觀龍寺 甘露幀畫> 부분 '승려와 선비' 1791년, 絹本彩色, 175×185cm, 동국대박물관 소장



도 27. <觀龍寺 甘露幀畫> 부분 '바둑두기' 1791년 絹本彩色 175×185cm 동국대박물관 소장

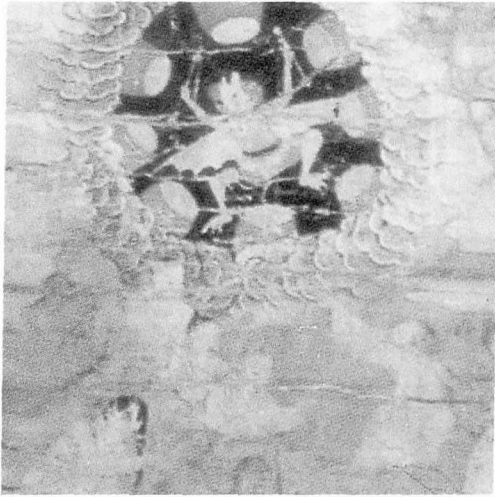


도 28. 조영석 <松下賢已圖> 紙本淡彩 31.5×43.2cm 간송미술관 소장

그리고 조영석의 <松下賢已圖>(도 27)와 비교되는 '바둑 두는 장면'(도 28)이 있다. 이전까지 '바둑 두는 장면'은 신선이나 고위 관료들을 표현할 때 자주 쓰이는 주제였으며 때로는 판을 엮고 싸우는 모습으로도 표현된다.<sup>45)</sup> 이 그림의 낮게 드리운 소나무 아래에서 바둑을 두고 있는 네 사람의 모습은 정교한 선묘가 돋보여, 조영석 그림의 떠들썩한 분위기와는 달리 차분한 인상을 준다.

흥미 있는 장면은 '뱀 물리는 장면'(도 29)으로 한 여인이 긴 머리 끝을 잡고 얼굴 앞으로 빗어 내리고 있고, 바로 옆에는 2개의 빗이 놓여져 있다. 김홍도 풍속화첩 중 <빨래터>(도 30)에 그려진 머리 손질하는 여인의 모습과 유사하다. 그런데 이 여인 앞으로 뱀이 꿈틀대며 다가오고 있다. 기존의 뱀에 물리는 장면은 뱀이 한쪽 다리를 감고 있는 정도로 표현되었다. 김홍도의 <빨래터>와 비교해볼 때, 이 장면은 냇가에서 머리손질을 하다가 뱀에 물린 것이며 제 2시기까지는 보기 어려웠던 한 장면 안에 담겨진 풍부한 내용이 돋보인다.

45) 장기를 두다가 바둑판을 엮고 싸우는 장면을 阿修羅道로 구분하기도 하며, 술을 먹다가 술병을 들고 서로 싸우는 모습도 포함된다. 김승희, 주 13)의 논문, p. 389.



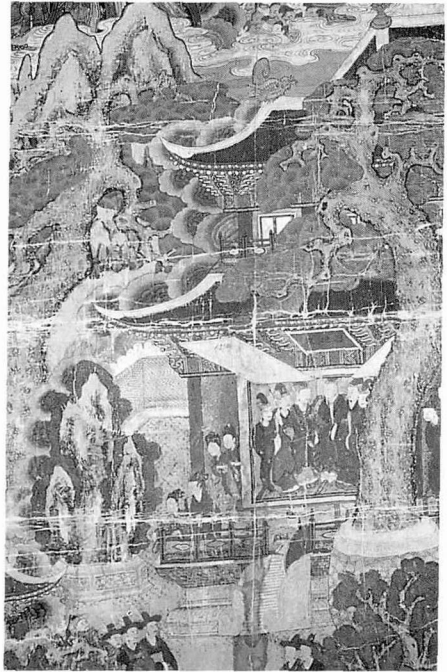
도 29. 〈觀龍寺 甘露幀畫〉 부분 '뱀에 물림' 1791년, 175×185cm, 동국대박물관 소장



도 30. 김홍도 『풍속화첩』 중 〈빨래터〉 부분, 紙本淡彩, 각 27.0×22.7cm 국보 527호, 국립중앙박물관 소장

그리고 갓을 쓰고 중치막을 입은 '師巫神女(무당)'은 두 팔을 옆으로 뻗어 神舞를 추고 있는데, 이 곳은 죽은 자의 넋을 위로하는 성주풀이로서, 전시기까지는 굿거리의 명칭을 짐작하기 어려운 무당과 악사의 단순한 인물구성이었으나 이 그림은 불교 천도재의 의미와 조화를 이루고 있다. 이 감로탱화는 불화적인 테두리를 벗어난 기법, 인물의 구성 및 배경에 있어서 새로운 변화가 시도된 그림이다.

18세기 후반 작품으로 추정되는 <고려대학교 박물관 감로탱화>는 불화적인 기법을 충실히 사용하고 있으면서도 특이하게 궁궐 안 殿閣에서 외국 사신을 맞이하는 장면을 그려 넣고 있고(도 31, <표-2>의 ④ 참조), 이외에도 장중한 규모의 의식장면이나 전각 사이를 자연스럽게 가르는 위풍당당한 소나무 표현은 제 2시기까지 보여준 표현에서 크게 벗어나 있어 왕실의 전폭적인 시주 위에 만들어진 것으로 추정된다. 하단화는 궁중의 전각이나 성곽 그리고 인위적인 바위산으로 크게 구획되어 그 안에



도 31. 〈高麗大學校博物館 甘露幀畫〉 부분 '사신영접' 18세기 말, 絹本彩色, 260×300cm, 고려대박물관 소장



도 32. <高麗大學校博物館 甘露幀畫> 부분 '貪淫△△'  
18세기 말, 絹本彩色, 260×300cm, 고려대박물관 소장



도 33. <남양주 興國寺 甘露幀畫> 부분 '농경' 1868년,  
紙本彩色, 169×195cm

감로탱화에 그려져 있는 것은 흥미로운 사실로서, 이미 이러한 내용이 불화에 먼저 등장하였음을 알 수 있다.

제 4시기에서는 조선시대 근대이행기의 변화상을 보여주는 장터풍경과 농경장면이 등장한다. <남양주 흥국사 감로탱화>(1868)에 기존의 '他鄉遊離(유민)'의 도상(도 11참조)이 새참을 이고 밭으로 가는 농경장면으로 바뀌어 있다(도 33). 강아지를 앞세웠으며, 그 한쪽으로는 소 쟁기질하는 농경장면이 있다. 이것과 비슷한 구성을 19세기 이후 형식화된 경직도에서 볼 수 있다.<sup>46)</sup>

세부 장면들이 조밀하게 들어차 있다. 하단부가 확대되어 이제까지의 하단화 주제가 총망라되어 있다. 그러나 불·보살의 상단부분을 제외하고 박락이 심하여 자세히 보기 힘들다. 그 중 '貪淫△△'은 신윤복의 <蓮堂野遊圖>에서 처럼 양반이 기생을 끌어안고 있고, 그 옆에서 정부인이 성난 얼굴로 바라보고 있다(도 32). 그러나 새로운 주제가 아닌 전시기까지의 '爲色相酬(간통)'의 변화된 표현이라 생각된다. 역시 하나의 장면 안에 자유스러운 표현과 높은 완성도가 확연하다. 이와 비슷한 한량과 기생의 모습은 제 4시기인 <남양주 흥국사 감로탱화>에서 곰방대를 물고가는 기녀들과 뒤에서 말을 건네보는 한량의 모습이 묘사되었다. 신윤복의 풍속화는 19세기 초반 도시 주변 한량들의 개방된 사회상을 풍자하는 그림으로 널리 알려져 있다. 그런데 양반과 기생의 노골적인 포옹 장면이 18세기 후반 작품인 이

46) 정병모, 「조선시대 후반기의 경직도」, 『미술사학연구』192(1991).

한편 商人은 18세기말까지는 붓짐을 메고 줄을 서서 가는 몇 명의 남자들로 구성되었으나 제 4시기 이후에는 소달구지에 짐을 싣고 장으로 가거나 북적북적하게 표현된 장터의 풍경으로 바뀌었다. 장터에는 주막거리에 대장간, 포목전, 채소전, 그리고 어물전이 들어서 있어, 비교적 규모가 큰 장인 것을 알 수 있다(도 8 참조). 장시는 18세기에 전국적으로 늘어나 19세기 들어서 수적으로는 줄어들지만 규모와 질적인 면에서 발전을 이루는데,<sup>47)</sup> 하단화에 이러한 점이 반영된 것으로 이해된다.

18세기 후반 이후의 감로탱화 하단화에는 일반회화의 풍속화에 그려지는 시정풍속의 주제인 서당, 서민들을 주제로 한 놀이와 주변의 구경꾼, 바둑을 두는 여가문화, 승려, 빨래터, 무당, 도시주변의 유곽문화, 訟事, 관아 그리고 경직도와 같은 농경장면, 장터 등이 공통적으로 그려졌음을 확인할 수 있다. 그러나 그 주제는 일반회화에서 영향을 받은 것이 아니라 앞 시기까지 보여주었던 것을 아취있고 회화성있게 재편한 것이다. 이 주제는 감로탱화 하단화에 나타난 독자적인 것이다.

감로탱화 하단화는 제작초기에서부터 서민들의 생활상에 주목하여 선택된 주제들로 이루어져 있다. 이는 조선시대 불교가 ‘下壇’이라는 구조 속에 서민들의 모습을 두루 포함시켜 이룬 것이다. 그 주제는 모두 『수륙무차평등재의촬요』 하위소의 범주에 속한다. 하단화의 주제는 제 2시기인 18세기 중엽경에 대폭 확대되었으며, 18세기 후반에는 앞 시기에 나타난 주제에 능숙한 풍속화적인 기법을 적용하여 질적인 발전과정을 이룬다. 기법적인 발전은 부분적으로 일반회화와와의 관계 하에서 이루어진 것으로 짐작된다.

## V. 맺음 말

조선시대 감로탱화는 불화 가운데에서도 그 주제상 대중신앙적인 성향을 지녔기에 중요한 비중을 차지한다. 감로탱화는 삼단구도로서 하단의 육도중생이 중단의 甘露 施食儀禮를 거쳐 상단의 불·보살의 세계로 인도되는 불교 천도의식이 형상화되어 있다. 감로탱화의 기원에 있어서 중국 수륙화와의 연관성이 언급되나, 그 표현형식에는 정연한 삼단구도가 한 화면에 그려진 한국적인 양식을 갖고 있다. 그리고 하단부의 각 장면들도 우리나라의 풍속적인 요소들을 가지고 있다는 점에서 서민층과의 친근성이 엿보이며, 한국 특유의 불화로서 정착되었다고 볼 수 있다.

감로탱화에는 아미타불, 지장보살, 관세음보살, 인로왕보살 등의 신앙과 밀교적 시식의례가

47) 韓相權, 「18세기말~19세기초의 場市發達에 대한 基礎研究」, 『韓國史論』7(서울대 인문대학 국사학과, 1981), p. 181.

복합적으로 이루어져 있다. 그리고 하단부는 천도대상이 되는 天, 人, 阿修羅, 畜生, 餓鬼, 地獄의 육도중생이 다양하게 표현되어 있는데, 六道의 표현 중에서도 대체적으로 人道의 표현에 집중되어 있다. 天人에서부터 왕·왕비, 일반서민의 생활상, 지옥까지 포함되었으며, 모두 『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎에 나오는 孤魂名에 해당한다.

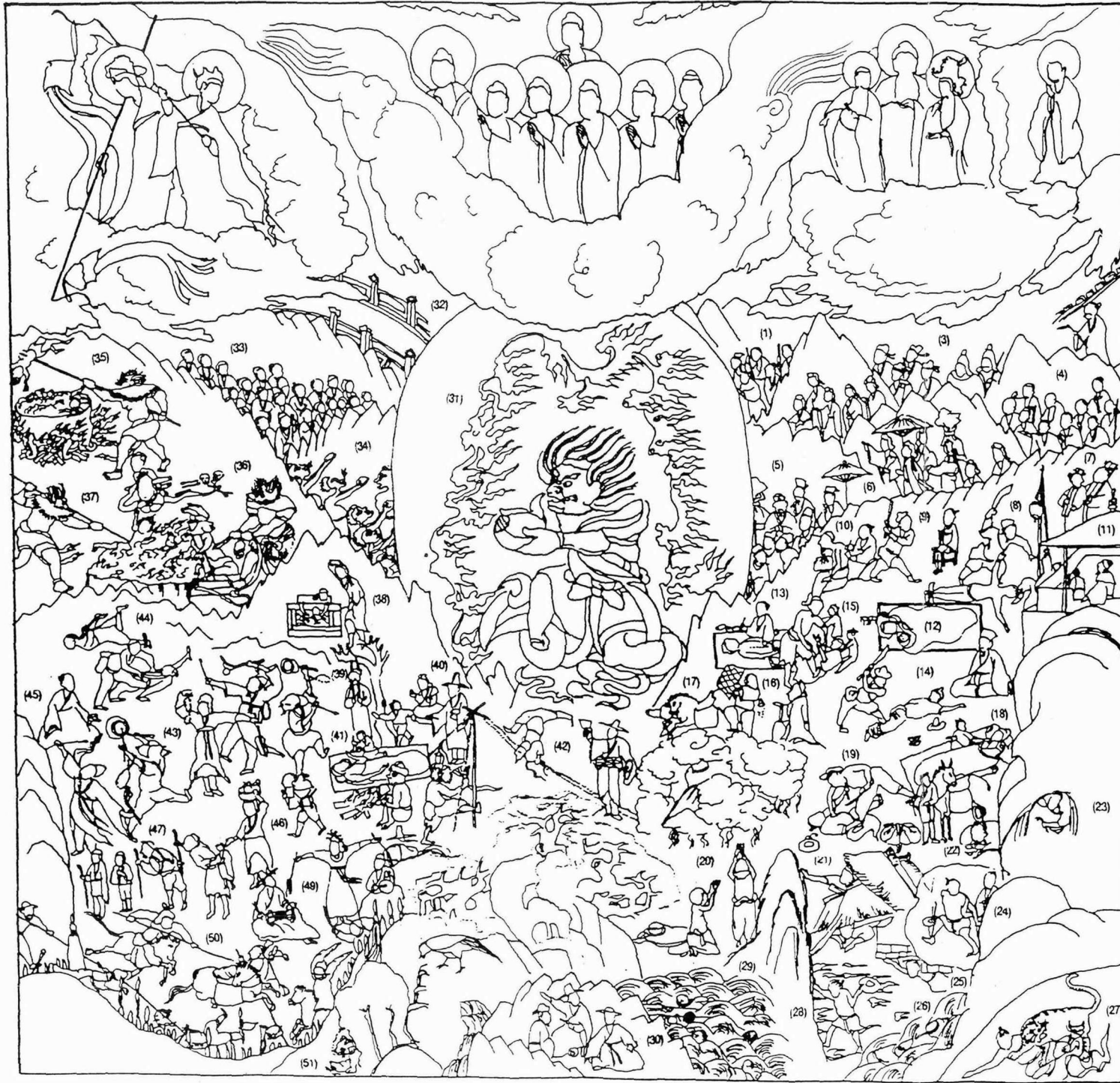
下段畵를 주제별로 나누어보면 환난, 민간생활, 궁궐과 관아의 형벌, 승려의 재의식, 전쟁과 격투, 그리고 지옥 장면 등 여섯 가지로 이루어져 있다. 감로탱화에 일반 풍속장면이 두드러지게 반영된 것은 시주자가 국가나 상류계층에서부터 서민층으로 확대됨에 따라 조선시대 불교가 ‘下壇’이라는 구조 속에 서민들을 두루 포함시킴으로서 이루어진 것이다.

18세기 후반경 감로탱화는 불화적인 채색기법을 탈피하여 수묵으로만 그린다거나, 등장인물들의 유기적인 관계를 고려해서 인물배치를 함으로써 장면을 단순하게 보여주지 않고 구성미를 살려주어 회화적인 발전이 뚜렷하다. 하단화에 표현된 주제 중에서 뚜렷한 변화는 일반 회화의 풍속화에도 그려진 도시주변의 유곽문화 및 서민들을 주제로 한 놀이문화와 구경꾼 그리고 바둑과 같은 여가문화, 무당, 시장풍경, 농경, 訟事 등 다양한 시정풍속이 등장한 점이다. 그러나 이전시기에 나타난 주제에 대해 보다 회화적으로 발전시킨 것이며, 부분적으로 일반화가의 솜씨인 것으로 짐작된다.

그런데 일반회화 풍속화에는 환난, 서민들의 민속연희, 전쟁, 형벌 장면이 거의 포함되지 않는다. 이는 18세기 후반 이전 『水陸無遮平等齋儀撮要』 下位疎를 통하여 이미 그려진 감로탱화의 독자적인 주제이다. 즉, 하단화에는 감로탱화가 제작된 초기에서부터 서민들의 생활상에 주목하여 다양한 삶을 그림 주제로 끌어들이는 것이다. 감로탱화 하단화는 중생의 영혼을 구제하기 위해 천도대상의 모습을 현실과 괴리되지 않게 표현한 것이며, 이점에서 육도중생의 삶과 고통을 폭넓게 아우르기 위한 불교의 근본적인 원리를 보여준다. 이로써 감로탱화는 조선시대의 영혼천도용 불화로서의 역할을 충분히 해내고 있고 아울러 풍속도를 이룬다. 이러한 제작 원리를 보여주는 1939년 <興天寺 甘露幀畵>에 조선시대 치마·저고리가 아닌 양장을 입은 신사숙녀와 일본 헌병이 등장하기도 하였다.

이상에서 볼 때 감로탱화 하단화 풍속장면 연구는 조선시대 풍속화의 내용과 표현방법의 다양성을 넓혀 줄 것이다. 나아가 하단화 연구는 사찰의 불사 전반에 나타나는 종교적인 의도나 성격과 함께 종합적으로 연구되어야 할 것이다.





1. 四空四禪
2. 天人眷屬
3. 大臣輔相將
4. 比丘比丘尼
5. 帝王
6. 后妃
7. 牢獄堅囚
8. 斬頭落地
9. 刑憲而終
10. 誤針
11. 재물 지키다 죽음
12. 子母俱喪
13. 灸療
14. 主殺其奴
15. 婦夫不諧
16. 雙六圍碁
17. 馬踏
18. 半路遭疾
19. 寇賊橫災
20. 霹靂而死
21. 屋倒
22. 石墮
23. 樹折
24. 山崩瘴氣
25. 牆崩
26. 山水
27. 獸噬失傷
28. 野火
29. 江河沒喪
30. 賣卦山人
31. 洹河水
32. 金△橋
33. 破地獄
34. 洹沙餓鬼
35. 鏡蕩地獄
36. 出陽地獄
37. 火趣地獄
38. 落井
39. 自縊殺傷
40. 雙盲卜士
41. 久病△身
42. 解愁樂土
43. 優婆塞
44. 爲色相酬
45. 脂施毒藥
46. 他鄉餓死
47. 老年無護
48. 幼小無依
49. 師巫神女
50. 兩陣相交
51. 力勝相敢

[ABSTRACT]

## Genre Scenes in Nectar Ritual Paintings of Korea

Lee, Kyung-hwa

The “Nectar Ritual” painting (甘露幀畫) shows the destiny of the dead souls and the guidance to *nirvāṇa* in accordance with the religious principles of Buddhism. Korean “Nectar Ritual” paintings iconographically consists of three parts: the dead souls of various types in the lower part, “Nectar Ritual” in the process of feeding the hungry ghosts in the middle part, and the heavenly world of the Buddhas and Bodhisattvas in the upper part.

These Korean examples were possibly influenced by the Water-and-Land paintings of China (水陸畫). However, the lower part in Korean “Nectar Ritual” paintings includes various genre scenes representing folk customs of Korea. Beginning with the earliest extant example dated 1589, kept in Yakusenji (藥仙寺) in Japan, to the one in Hŭngch’ŏn-sa dated 1939, more than fifty examples are present.

Korean “Nectar Ritual” paintings reflect a mixture of beliefs in various deities such as Amitābha, Kṣitigarbha, Avalokiteśvara, the festival of hungry ghosts and the Ullambana ritual. The lower part shows the six ways of living beings (六道) with the concrete depiction of the life circle of human beings. Such scenes are textually based on *The Lotus Sutra* and *The Water and Land Ritual Manual* (水陸無遮平等齋儀撮要). The detailed depictions were altered reflecting the social phenomena of the time when individual paintings were created.

The subjects could be divided into six categories: 1) difficulties in life, 2) everyday custom, 3) palace and official’s house, 4) monks, 5) battles and fightings, and 6) other miscellaneous scenes. It could be classified into more than eighty thematic subjects in detail. A painting normally has 20-50 scenes in the lower part.

In the examples after the middle of the 18th century, one finds various kinds of hardships inflicted on human beings such as starvation, disease, quarrel, war, disaster, punishment, and murder, together with scenes of folk festivals. Thus such scenes in the lower part become abundant resources for the everyday life in late Chosŏn period.