

# 朝鮮 後期 四佛山佛畫 畫派의 研究

金 景 美\*

- I. 머리말
- II. 사불산 지역의 역사적 배경
- III. 조선 후기 사불산의 畫僧과 작품활동
- IV. 조선 후기 사불산화파의 양식적 특징과 변천
- V. 조선 후기 사불산화파의 미술사적 의의
- VI. 맺음말

## I. 머리말

오늘날 불교회화는 각 도상과 조형적 특징에 대해서 많은 연구들이 진행되고 있다. 그러나 이들 불화를 그린 畫僧에 대한 연구는 미진한 편이다. 그것은 불화를 그린 사람이 한 명인 경우도 있지만 대개 두세 명 이상 혹은 수십 명에 이르는 경우가 많아 화가의 화풍을 뚜렷하게 규명하기 어렵기 때문일 것이다. 주지하다시피 불화는 다른 회화작품과는 달리 작품의 하단이나 좌우 가장자리에 畫記를 마련하는 것이 특징이다. 여기에는 작품 구성에 참

---

\* (사)한국미술사연구소

여한 사람들의 모든 명단이 상세히 기록되어 있다.

본 연구는 이들 화기에 기록된 畫師들을 조사하여 18, 19세기에 경북 북부지역에서 독특한 유풀을 형성하여 뛰어난 불화를 제작한 사불산화파에 대한 것이다. 사불산에는 金龍寺와 大乘寺를 중심으로 적어도 1세기 이상 개성있는 화풍을 주도하였던 일군의 화승집단이 형성되었다. 이들 화승들은 주로 김룡사와 대승사에 주석하였으며, 작품들은 두 사찰뿐만 아니라 인근 경상도와 멀리 경기·충청 지역에 골고루 분포되어 있다.

따라서 여러 곳에 전하는 불화의 畫記와 寺誌를 통해 사불산의 화승을 찾아보고, 이들의 畫風을 고찰하고자 한다. 그리고 19세기 말부터 타지역 화사들과의 교류가 왕성해지면서 불화양식의 수용과 전파가 빈번해지고 있다. 이러한 과정을 밝히기 위해 동시기의 다른 지역 불화들과 비교·고찰하면서 사불산화파의 뚜렷한 특징을 찾아보고자 한다.

## II. 사불산 지역의 역사적 배경

### 1. 사불산의 사찰

四佛山이 위치한 聞慶은 신라시대부터 지리적 요충지였다. 『三國史記』에 의하면 신라 아달라왕 3년(156)에 국가의 간선도로망으로 문경과 충주를 잇는 雞立嶺(지금의 鳥嶺)길이 개통되었다.<sup>1</sup> 그리고 아달라왕 5년(158)에는 竹嶺길이 개통되었다. 이런 문경일대는 고대부터 교통의 요충지로서 새로운 문화 흐름의 관문이 되는 지리적 중요성을 지니고 있었다.

사불산은 「金龍寺事蹟記」에 의하면 聞慶 鳥嶺을 기점으로 왼쪽에 大乘寺, 우측에 김룡사가 위치한다고 하였다.<sup>2</sup> 김룡사의 開山은 雲達祖師가 신라 眞平王 10년(588)에 金仙臺를 열고 雲峯寺라 칭하면서 시작되었다. 이후 조선 중기에 慧聰禪師가 운봉사를 현재의 김룡사로 개명하였다(1624). 20세기에 들어와 조선총독부가 발표한 『朝鮮寺刹本末寺法』(1912)에 의하면 전국 31본산에 속하는 큰 사찰로서 22사찰, 22부속암자를 거느리고 있었다.

<sup>1</sup> 『三國史記』卷第二, 新羅本紀 第二.

<sup>2</sup> 權相老, 「金龍寺事蹟記」, 『朝鮮寺刹全書』(동국대학교출판부, 1979), p. 151.

특히 18세기 이후에 수차례의契활동을 통한 중창불사가 김릉사에서 이루어졌다. 기록<sup>3</sup>에 의하면 1726년, 1752년, 1772년, 1804년에 각각 불화조성이 있었고, 華藏庵改金 및 佛畫造成(1819), 金仙庵改金 및 後佛畫造成(1820), 大雄殿三尊像改金, 대웅전과 紅霞門 단청 및 시왕 각 불화와 大成庵 후불화(1913)가 조성되었다. 그러나 현재 전하는 불화는 1703년 패불을 제외하고 1803년 이후에 제작된 19, 20세기 불화가 남아 있다.

대승사는 신라 불교 전래의 초전지적 위치를 지닌 곳으로 창건설화를 통해 지리적 중요성을 알 수 있다. 『三國遺事』에 의하면 진평왕 9년(587)에 붉은 비단에 쌓인 사면불상이 하늘로부터 떨어져, 진평왕이 山名을 四佛山이라 하고 절을 지어 大乘寺라 이름했다고 한다.<sup>4</sup> 조선시대에는 많은 중창불사와 함께契활동이 활발하였다. 佛糧契(1787), 燈燭契案(1849), 冥府殿契案(1887), 四佛契會案(1911) 등 20세기 초까지 이어지는 계활동 기록에는 당시 이곳 사찰에 거주하던 승려들의 이름이 모두 거론되고, 화승들도 여기에 참가하였다.<sup>5</sup> 그러나 1956년에 일어난 대형화재로 건물과 불화가 대부분 소실되었다.

## 2. 사불산 지역의 불교사적 배경

尙州는 삼국시대 이래 교통의 요충지로서 竹嶺을 이용한 영천, 의성, 안동, 풍기, 단양, 영주 등 인근지역과 연결되며 불교유적 또한 이들 지역에 많이 산재하고 있다.<sup>6</sup> 특히 대승사와 관련된 사불산 사방불은 신라의 삼국통일 의지를 반영한 天台四佛의 가능성이 높다고 한다.<sup>7</sup>

고려시대 李齊賢이 “東南地方의 州, 郡 중에 慶州가 가장 크고 尙州가 그 다음인데, 그도를 慶尙道라 일컬음은 이 때문이다”라 하여 상주의 지리적 중요성을 나타내고 있다.<sup>8</sup> 고려 明宗代에 이르러는 무신란으로 추락된 왕권을 강화하기 위해 이 지역의 사원세력에 대한 재

<sup>3</sup> 『慶北五本山古今記要: 金龍寺(昭和12年7月)』, 『近代佛敎其他資料』 3(민족사, 1996).

<sup>4</sup> 『三國遺事』 卷第三, 塔像 第四.

<sup>5</sup> 韓國學文獻研究所 編, 『大乘寺誌』(아세아문화사, 1982).

<sup>6</sup> 영주 읍내리 벽화고분, 영주 부석사, 사불산 대승사 등 삼국시대 유적 중 초기 유적이 있다.

<sup>7</sup> 문명대, 「新羅四方佛의 起源과 神印寺(南山塔谷磨崖佛)의 四方佛」, 『한국사연구』 18(1977); 同著, 「景德王代의 阿彌陀 造成問題」, 『李弘植博士回甲紀念韓國史學論叢』(1969).

<sup>8</sup> 李齊賢, 「送謹齋安大夫赴尙州牧序」, 『益齋亂藁』 卷5 序.

정지원이 있었다. 예천 용문사에 太子의 胎藏所 설치와 재정지원, 용수사에 毅宗을 위한 祝壽가 있었고, 상주 만암산 용암사는 明宗妃의 願堂이 되었다. 직지사는 林濡가 明宗을 위한 祝聖寶를 설치하는 등 명종대에 지원이 집중되었다.<sup>9</sup>

고려 후기의 불교 혁신 결사운동인 白蓮社가 경북 상주 출신 眞靜國師 天頤(1206-?)에 의해 상주 공덕산(四佛山)에 성립되어 강진 백련사와 함께 발전하였다.<sup>10</sup> 그러나 몽고 침입 때 상주의 지리적 위치로 동백련사는 많은 피해를 당하고 쇠퇴의 길로 들어섰다.

조선시대 임진왜란(1592-1597) 당시 僧軍의 활동이 활발하였다. 특히 대둔사·운암사·황령사 등에서 의병의 활동이 두드러졌다. 이밖에 상주 갑장산에는 四長寺라 하여 南長寺, 北長寺, 勝長寺, 甲長寺가 있어 그 사세가 대단하였는데, 이 중 갑장사는 1800년대 당대의 고승이었던 蓮波대사를 비롯한 상주의 선비 60여 명이 『甲長勝流錄』이란 시첩을 발간했음을 갑장사사회를 통해 확인할 수 있다. 동해사도 崇明思想을 고취시킨 시회의 공간으로 활용되었는데 한 지역의 유명한 선사가 있는 사찰이 일반 유림들과 학문을 논하는 장소로 활용되었다는 것은 흥미롭다(1637·1747년 시회 개최).<sup>11</sup>

일제강점기에도 이곳 사찰들은 활발한 활동을 보여준다. 金龍寺 金仙臺, 大乘寺 潤筆庵, 南長寺 觀音殿, 龍門寺 杜雲庵의 禪院에는 많은 남자들이 있었다. 金龍寺 慶興講塾, 大乘寺 唯一講院, 鳴鳳寺의 歸一講堂, 龍門寺의 華藏講塾, 南長寺의 養性學會 등의 강당에서는 활발한 교육이 시행되었다. 이 중 대승사는 13도 사원 중에서 제1위였다. 또한 김룡사에서 法階考試가 열려 선종과 교종에서 각각 합격자가 배출되었는데, 이 당시 시험위원 중에는 權相老가 포함되었다.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> 韓基汶, 「고려 후기 상주 공덕산 東白蓮社의 성립」, 『상주문화연구』 3(상주문화연구소, 1993), p. 165.

<sup>10</sup> “淳祐癸卯甲辰之際 圓妙方主盟於南白蓮 眞靜亦主盟於東白蓮即其 名位相等矣”, 『萬德寺志』 卷2(아세아문화사, 1977).

<sup>11</sup> 權泰乙, 「尙州 淵獄圈 詩會研究」, 『尙州文化研究』 3(상주문화연구소, 1993), p. 100.

<sup>12</sup> 「김룡사의 第一世住持와 本末」, 『佛敎振興會月報』 8호(1912), pp. 97-98.

### Ⅲ. 조선 후기 사불산의 畫僧과 작품활동

사불산 일대에 남아 있는 작품들은 현재 18세기 말엽부터 20세기 초에 걸쳐 있다. 이 불화의 화승들은 대개 김룡사와 대승사에 거주하였다. 확인된 화승들은 김룡사에 退雲堂 信謙(眞影, 대성암소장), 霞隱堂 應祥, 月山堂 法任, 潁月堂 讚澄(眞影, 대성암소장), 慶霞到雨, 鏡虛正眼, 正仁, 天悟, 退耕堂 相老, 影雲 敝律, 宗敏 등이다. 대승사에서는 弘眼, 影雲堂 奉秀, 東昊堂 震懨, 幻月堂 尙休, 海城堂 昌昕, 意雲堂 慈雨(眞影) 등이 확인된다. 따라서 사불산 화승들이 김룡사나 대승사, 그리고 이들 부속암자에 거주하면서 같은 사불산 내에서 옮겨 다닌 것을 알 수 있다.

이들 화승들은 弘眼·信謙·應祥·奉秀·震懨·法任·奉華·權相老·金尙休·昌昕 등으로 이어지는 화파를 하였다.

#### 1. 弘眼(1762-1804 활동)

弘眼(洪眼)은 『대승사지』 佛糧契(1768)<sup>13</sup>에 참여하였으며, 「南長寺掛佛新畫成記」(1788)<sup>14</sup>에 ‘四佛之洪眼’이라 하여 당시 경기와 호남의 대표적 화승인 尙謙, 快允과 함께 사불산 지역을 대표하는 화승이었다.

홍안의 활동시기는 壽陀寺 석가모니후불도(1762)에서 해국사 석가모니후불도(1804)에 이르기까지 약 40년 동안이며, 시기적으로는 18세기 후기에 해당한다. 壽陀寺 석가모니후불도(1762)의 조성에 함께 참여하였던 震刹, 秀悟, 曇惠, 定日 등의 화승들이 홍안의 화풍 연원을 살필 수 있는 실마리를 제공하고 있다. 또한 홍안의 도상은 寶鏡寺 삼불회도(1778)와 팔상도(1778)를 그린 良工 聖明과 남장사 괘불(1788)을 그린 尙謙과 연관성을 시사한다. 보경사 삼불회도의 권속배치와 형태, 남장사 괘불에서 보이는 7구의 화불을 표현한 광배 도상은

<sup>13</sup> 『大乘寺誌』, 앞의 책, p. 73.

<sup>14</sup> “…… 又建掛佛之大事 召良工七十餘人 分會圖寫 湖南之快允 四佛之洪眼 寫出幽冥會 京之尙謙 繪素靈山會 …… 戊申四月八日 影波聖奎識”, 權相老, 「南長寺掛佛新畫成記」, 『韓國寺刹事典(上)』(이화출판사, 1994), p. 331.



도 1 《석가모니후불도》, 1803년, 마본채색, 520×430cm, 김룡사 대웅전

홍안의 대표작인 1803년 일괄 조성된 김룡사 불화 중 석가모니후불도에도 나타난다. 홍안은 혜국사 불화(1804) 이후 작품 예가 없고, 신경이 김룡사 신중도(1806)부터 수화사로 작업하고 있다. 따라서 홍안은 1804년 이후 입적했을 가능성이 높다.

홍안 화풍은 초기작인 수타사 대웅전 석가모니후불도(1762)에서 형태적 연원을 찾을 수 있다. 이 작품은 18세기의 경직된 구도에서 탈피하였지만, 권속의 크기는 상하 구분 없이 표현되었다. 본존은 건장하고 각진 신체, 작고 오밀조밀한 상호묘사와 늘어진 가슴, 그리고 보살의 화려한 보관과 가름한 얼굴, 작고 붉은 입술 등은 홍안이 수화사로 작업한 김룡사 불화에 이어진다. 김룡사 대웅전 석가모니후불도(1803)도 1은 홍안의 대표작이다. 원근법을 적용한 권속들의 竝列과 대칭배치는 시대적 특징이지만 생동감이 느껴지는 유기적 배치는 18세기 불화에 나타난 경직된 계단식 구도와 구별된다. 또한 상단의 신장상과 제자상에 표현된 초보적 단계의 명암채색법은 이들 불화의 특징적 요소로서, 함께 조성된 대웅전 신중도(1803)에서도 제석·범천을 제외한 권속의 얼굴과 피부에 선염법이 풍부하게 사용되었다. 이것은 18세기 말부터 19세기 초에 서양 채색법의 영향을 받은 것으로 홍안이 명암법을 수

용한 선구적인 화사라 할 수 있다.

그의 마지막 작품인 혜국사 석가모니후불도(1804)는 본존을 중심으로 좌우 권속들이 대칭적으로 수평구도를 이루어 1803년 작보다 엄격한 배치구도를 보인다. 존상 형태들은 19세기 불화양식으로 변화가 느껴진다.

홍안과 함께 金龍寺 불화 작업을 한 화사로는 信謙, 有心, 守衍, 達仁, 性守, 寬玉, 性旻 등이 있다. 유심은 용문사 지장보살도(1813)의 後配紙施主者였으며, 수연은 운암사 석가모니후불도(1811)에 本庵 時香閣에 거주한 것으로 기록되어 있다.

## 2. 退雲堂 信謙(1790-1830 활동)

退雲信謙<sup>15</sup>의 이름은 信謙·慎謙·信兼 세 가지의 한문이 사용되었다. 그는 1801년 「正祖大王胎室石欄干造排儀軌」에 尙州僧, 工匠秩 畫員으로,<sup>16</sup> 「般放山持寶寺佛事事蹟記(1826)」<sup>17</sup>에서는 良工으로 기록되어 있다. 신겸이 사불산 화승이었음은 그의 진영이 金龍寺大成庵에 소장되어 있고, 김룡사에 전하는 불화가 많은 점 등으로 유추할 수 있다.<sup>18</sup>

신겸의 작품은 월정사 관음변상후탱(1790)부터 고운사 현왕도(1830)까지 확인되는데, 김룡사를 비롯하여 혜국사·직지사·주월사(의성)·수정사 등에서도 확인된다. 그는 직지사 신중도(1795), 김룡사 불화(1803)에서 良工 偉傳<sup>19</sup>과 홍안을 수화사로 함께 작업하였지만, 이미 현전 최초작인 월정사 관음변상후탱(1790)이 뛰어난 표현력을 보여주고 있어 사제 관계의 명확한 추론은 어렵다.

김룡사 불화에서 신겸은 홍안 뒤에 이름이 기록되었고, 홍안의 활동시기(1762-1804)와

<sup>15</sup> 황병진은 신겸에 대해서 “김홍도가 불화 그리는데 스승역을 하였다.”고 하였다. 황병진, 『佛畫圖本』 기초편(서울대홍기획, 1989), p. 224. 이 점에 대해서 안귀숙은 신겸과 김홍도와의 나이 차이를 들어 연하의 지기가 아니었을까 추정하였다. 안귀숙, 「朝鮮後期 佛畫僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 연구」, 『미술사연구』 8·9(미술사연구회, 1994·1995), p. 78.

<sup>16</sup> 박정혜, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』 9호(미술사연구회, 1995), p. 239.

<sup>17</sup> 朝鮮總督府內務部地方局, 『朝鮮寺刹史料』(1911), pp. 488-491.

<sup>18</sup> 신겸에 관해서는 安貴淑과 沈曉燮이 김룡사의 승려로 추정하였다. 안귀숙, 앞의 논문, p. 78; 심효섭, 「조선 후기 화승 신겸 연구」, 『한국문화의 전통과 불교』(連史洪潤植教授停年退任紀念論叢, 2000), p. 569.

<sup>19</sup> 偉傳 작품은 직지사 신중도(1797), 직지사 괘불(1803) 등이다. 이외 璋雝이라는 남장사 나한도(1790)를 그린 金魚가 있으나, 같은 인물인지 확인할 수 없다.



도 2  
 <지장보살도>  
 1813년, 마본채색,  
 211×228cm,  
 용문사

약 30년의 차이가 난다. 신겸은 1798년 채운사 불화에서 홍안과 불화를 그린 후, 1803년 김룡사 불화, 1804년 혜국사 불화 작업도 함께 하였다. 이것만으로 신겸이 홍안과 직접적인 사제관계라 단정할 수는 없지만, 신겸의 초기작부터 함께 한 것을 고려할 때 홍안 화풍을 수용했을 것으로 보인다. 이후 신겸은 김룡사 대성암 신중도(1806)에서부터 수화사로 나서고 있어 四佛山派의 새로운 주역으로 떠오르고 있다.

용문사 지장보살도(1813)도 2는 혜국사 지장보살도(1804)에서 보이는 1810년대 이전 양식을 일부 반영하고 있지만 유희좌의 자세, 천의 끝자락의 곡선, 그리고 권속들의 대칭적 배치 속에 동세변화와 표정이 가미된 상호에서 신겸 화풍의 발전을 볼 수 있다. 지장 본존은 하체보다 상체가 다소 길어 전체적으로 세장한 형태미를 보이는데, 홍안의 혜국사 석가모니 후불도(1804)와 비교해 보면 홍안과의 차이가 더욱 뚜렷하다. 상단에 황토색으로 바림채색한 도식화된 색채구름과 금니는 홍안기부터 보이는 특징이다.

신겸은 온양민속박물관 소장의 석가모니후불도(1821)도 3에서부터 분명한 화풍 변화를 일으킨다. 구도는 여전히 홍안의 특징이 간취되지만 좌우 관음·세지보살의 반가좌형태는



도 3 <석가모니후불도>, 1821년,  
 견본채색, 258×215.6cm, 온양민속박물관

19세기에 들어와 횡화면의 유행과 함께 등장한 구도로서 이후 응상 화승에게 영향을 주게 된다.

이밖에 김룡사 대성암에 穎月堂 讚澄(1809), 樂坡堂 祉秀, 대승사에 意雲堂 慈雨의 진영이 전하고 있어서 홍안·신겸 화승이 수화사로 활동하던 시기에 이곳 화승의 활발한 활동을 짐작할 수 있다.

### 3. 霞隱堂 應祥(1855-1890 활동)

應祥은 홍안·신겸의 뒤를 이어 사불산의 대화사에 오른 화승이다. 그는 은해사 심검당 아미타후불도와 석가모니후불도(1855)에서 畫師 霞隱堂 應祥으로 기록되었고, 이후 청암사 수도암 독성도(1862)와 은해사 부도암 원통전 아미타후불도(1862)에서는 霞隱堂 岐祥으로 확인된다. 岐祥이라는 名號는 이후 보이지 않으나 堂號가 일치하므로 동일인으로 보인다.



도 4 <석가모니후불도>, 1876년,  
마본채색, 268×234cm, 도리사

또한 堂號 霞隱을 사용한 霞隱偉相이라는 이름도 1860-1870년경 보이고 있는데, 이는 청암사, 통도사, 해인사, 도리사, 대승사 등 응상이 작업을 하였던 경북지역에 한정되어 나타나므로 같은 인물이 확실하다.

응상 작품은 은해사 심검당의 아미타·석가모니후불도(1855)를 시작으로 1890년경까지 약 30년 동안 40여 점의 남아 있다. 1855년 초기작부터 수화사로 기록된 그가 불화를 그리기 시작한 때는 19세기 전반일 가능성이 높다. 현재 그의 스승이 누구였는지 알 수 없으나, 그의 작품 중 도리사 석가모니후불도(1876)도 4가 신겸의 운양민속박물관 소장 석가모니후불도(1821) 도상을 모본으로 한 것으로 보아 그가 신겸 화풍을 수용했음을 알 수 있다. 또한 대승사에 진영이 전하는 意雲堂 慈雨<sup>20</sup>의 활동시기를 볼 때 자우의 영향도 추정된다.

응상의 작품구도를 보면 간략화된 도상에 본존을 중심으로 삼각형구도를 이루었으며,

<sup>20</sup> 자우는 대승사 潤筆庵을 1862년 중건하였으며, 1860년 전후로 불화작품이 전한다.



도 5 <아미타후불도>, 1887년, 견본채색, 180×208cm, 고운사 쌍수암

좌우협시보살은 좌상으로 배치해 안정된 황구도이다. 형태는 건장한 신체에 원만한 상호이지만 보다 현실적인 형태미를 보인다. 이와 같은 특징은 초기작인 은해사 심검당 삼불회도 中 석가모니후불도(1855)와 아미타후불도(1855)에서부터 나타나는데 黑幀으로 이루어진 이 작품은 응상 불화의 특징을 잘 보여준다.

홍안·신검의 전통을 따르면서 응상의 특징이 정형화된 시기는 1870년 이후이다. 해인사 법보전 비로자나불화(1873)·도리사 석가모니후불도(1876)·대승사 지장보살도(1876) 등이 이 당시에 제작되었다. 도리사 석가모니후불도(1876)는 신검의 온양민속박물관 석가모니후불도(1821)를 모본으로 조성된 것이다. 그러나 형태면에서는 신검의 다소 세장한 본존보다 풍만한 신체와 둥글고 살찐 얼굴에 이목구비를 사실적으로 묘사하였다. 또한 원색의 광선무늬, 원형이중광배, 군청색의 증가, 명암법 등은 시대 양식을 따르면서도 개성있게 표현하였다.

1880년 이후 작품들은 응상의 절정기의 작품성을 보여준다. 김룡사 금선대 아미타후불

도(1880)·고운사 쌍수암 아미타후불도(1887)·김룡사 칠성도(1888)·봉정사 지장보살도(1888)·대승사 묘적암 아미타후불도(1890) 등이 있다. 특히 고운사 쌍수암 아미타후불도(1887)도 5에서는 상체를 약간 틀고 서 있는 세장한 권속들의 유연함과 하단의 연못 주변에 깔끔하게 사용된 양청색, 명암채색 등에서 19세기 후반 회화면의 정착과 함께 응상의 개성적인 화풍을 잘 보여준다.

응상을 수화사로 하여 함께 활동한 화사로는 慶霞到雨, 鏡虛正眼, 繡龍琪銓,<sup>21</sup> 雪海珉淨, 正仁, 肯律, 月山法任, 山草奉華, 天悟, 瑞輝, 永察, 瑋琪 등이 있다. 應祥和 慶霞到雨는 金龍寺 사천왕도(1880)의 증장천왕 畫記편에 ‘山中宗師秩’에, 大成庵에 正仁·天悟·法任이 기록되어 있어서 김룡사 화승이었음을 알 수 있다.<sup>22</sup> 到雨는 도리사 대웅전 석가모니후불도(1876)에서 誦呪比丘로 참여하였으며, 1887년 『대승사지』의 「冥府殿稷案」 축원록에 靈駕로 기록되고 있어 이 해에 사망한 것으로 추정된다.<sup>23</sup>

瑞輝, 法任, 天悟는 도리사 칠성도(1881)에서 沙彌로 활동하였는데, 이때 사불산 일대에서 가장 뛰어난 화승인 응상의 제자로 불화에 입문한 듯 싶다. 瑞輝의 경우 보현사 독성도(1887)나 태고사 칠성도(1888) 등 도상이 간단한 불화는 首畫師로 작업하고, 중요 불화의 경우 응상을 수화사로 하였다. 또한 봉화는 사미시절 서휘를 수화사로 불화제작에 참여하여 응상-서휘-봉화로 이어지는 화승의 변화도 알 수 있다.

月山堂 法任(1880-1913 활동)은 봉암사 연지구품도(1904)의 화기에 김룡사 명부전, 김룡사 삼장보살도와 대승암 아미타후불도(1913) 화기에 김룡사 양진암 별당에 주석하고 있어 김룡사에 계속 거주하였음을 알 수 있다.

山草堂 奉華(1887-1897 활동)는 태고사 칠성도(1888)에서 사미로 활동하였는데, 응상과 瑞輝 밑에서 불화에 입문하였다. 활동 후기에는 봉수·진혁을 수화사로 하여 참여하였다. 그러나 그의 범주사 아미타후불도·사천왕도(1897)를 통해 볼 때 뛰어난 필력을 소유한 화사였다.

한편 제자라기보다는 응상 화풍을 수용한 화승으로 해인사 화승 繡龍堂 琪銓(1877-

<sup>21</sup> 해인사 대적광전 비로자나후불도(1885)의 화기에 化主로서 山中秩편에 鏡潭映宣과 함께 거주한 것으로 기록되어 있다.

<sup>22</sup> 응상의 작품활동 지역에 대해서 김정희는 충청북도와 경상북도 일대 즉, 채운암, 반야사, 통도사, 은혜사 등을 지적한 바 있다. 김정희, 「19세기 지장보살화의 연구」, 『불교미술』 12(동국대박물관, 1994), p. 162.

<sup>23</sup> 「冥府殿稷案(1887)」, 『大乘寺志』, 앞의 책, p. 160.

1887 활동)과 전라도 화승 香湖堂 妙英(1867-1907 활동)이 있다. 이밖에 金剛山僧 喆侁(1851-1918)는 응상을 수화사로 도리사 석가모니후불도(1876)부터 김룡사 칠성도·독성도(1888)에 참여하였다.

#### 4. 影雲堂 奉秀(1868-1906 활동)

奉秀(奉季)<sup>24</sup>는 용문사, 대승사, 남장사 등 문경지역 인근 사찰에서 불화를 조성하였으며, 「四佛山 大乘庵 冥府殿 佛糧契案」(1887)에도 참여하였다. 대승사 석가모니후불도(1906) 화기 本寺秩 別堂에 影雲奉秀의 거주 기록이 있어 대승사 화승으로 보여진다. 그는 용문사 아미타후불도(1868)에서 出草畫師로 등장한 이후 은혜사 백홍암 아미타후불도(1898)까지 약 30년간 활동하였다.

봉수는 초기에 예천 용문사 아미타후불도(1868)·안성 청룡사 삼불회도(1878)·용문사 칠성도(1884) 등을 그린 경기지역 화승들과 활동하였다. 반면 응상과의 교류는 확인되지 않았으며, 단지 명봉사 산신도(1890)에서 응상이 誦呪比丘로 참여할 때 別座에 이름이 올라 있다. 그러나 그가 금어로 활동하면서 남긴 남장사 칠성도(1898)에서는 응상 화풍을 따르고 있으며, 사불산 화승인 진혁·봉화·법임 등과 작업을 하였다. 또 법주사 원통보전 관음보살 후불도(1897)를 보면 마곡사 화승인 錦湖若效,<sup>25</sup> 定鍊과 사불산 화승인 法任, 奉華, 所賢 등과 함께 활동하고 있어 봉수가 여러 지역의 화승들과 교류한 것을 알 수 있다. 20세기에 들어서면 사불산화파의 마지막 화승인 幻月尙休, 海城昌旻 등이 참여한 대승사 석가모니후불도(1906)에 誦呪比丘로서 참여하면서 이들에게도 영향을 주었을 것으로 짐작된다.

봉수의 작품은 신중도 8점이 확인되는데, 신중도에 뛰어난 화승이었다. 초기작인 남장사 신중도(1890)를 보면 본존을 중심으로 본존보다 약간 작은 크기의 권속들을 상하원근법

<sup>24</sup> 석정은 “영운봉수가 華嚴寺 佛母로서 一源이라는 이름으로 알려졌으며, …… 동학란을 겪고 나서 종적이 없어 졌다.” 하였다. 석정, 「법주사 본말사의 불화」, 『한국의 불화』 17(성보문화재단, 2000), p. 206. 그러나 봉수의 작품활동을 보면 1868년 용문사 아미타후불도부터 1906년 북장사 산신도까지 주로 경북지역에서 꾸준하게 확인되므로 동일인인지 좀더 연구가 필요하다.

<sup>25</sup> 錦湖若效는 1924년 마곡사 대광보전 신중도에서 山中秩편에 기록된 마곡사의 화승으로 1870년대부터 1920년대까지 甲寺, 麻谷寺, 東鶴寺, 新元寺 등을 비롯한 충청, 경기지역 등 전국적으로 활동하였다. 마곡사 본말사의 화기로 추정할 때 그의 영향을 받은 화승으로는 普應文性, 湖隱定淵, 淸應牧雨, 隆坡法融 등이었다.



도 6 <칠성도>, 1898년, 마본채색, 147.5×140cm, 남장사

에 따라 배치하고, 상호의 오밀조밀함, 보살들의 원형두광, 밝고 명도가 높은 적색과 녹색, 그리고 약간 바림채색된 군청색 등 전통적인 사불산 불화양식을 보여준다.

그의 화풍은 1986년 이후 범주사 능인전 석가모니후불도(1896)·은해사 백홍암 아미타 후불도(1897)·남장사 관음암 신중도를 보면 짧은 신체비례의 체구에 넓적한 얼굴, 윤곽이 뚜렷한 상호와 온화한 미소, 유연한 자세의 형태로 변화되었다. 그의 말기작인 남장사 칠성도(1898) 도 6에서는 권속의 간략화, 짧은 신체비례, 원만한 상호, 적당한 이목구비, 건장하면서도 단정한 체구 등에서 봉수의 화풍이 정형화되었음을 보여준다. 또한 맑고 밝은 군청색과 명암법은 그의 불화를 생동감 있는 화면으로 연출하는 중요한 요소이다.

## 5. 東昊堂 震懃(1883-1906 활동)

震懃(東湖震徹)은 응상 이후 가장 주목되는 四佛山의 수화사로서 진보적인 불화양식을



도 7 <아미타후불도>, 1900년, 마본채색, 163×183.5cm, 봉정사

보여준다. 그의 名號는 초기작에서 震徹을 사용하다가, 1904년 봉암사 연지구품도 이후 '震爍'으로 사용하였다. 현재 대승사에 연대미상의 '東吳堂大禪師震赫眞影'이 전해진다.

진혁은 1904년 김룡사 양진암에 거주하다가, 1906년에 影雲奉秀, 幻月尙休, 昌昕과 함께 대승사 別堂에 거주한 사실이 봉암사 구품도(1904)<sup>26</sup>·대승사 석가모니후불도(1906)를 통해 확인된다. 그는 홍국사 신중도(1883)와 회룡사 신중도(1883)의 莊畵比丘로 불화에 입문한 후 대승사 석가모니후불도(1906)까지 활동하였다. 慧果燁桂, 慶船應釋, 金谷永煥, 影雲奉秀 등을 수화사로 하였는데, 특히 초기작인 남양주 홍국사 신중도(1883)를 비롯하여 다수의 작품을 함께 한 慶船應釋(1858-1907 활동)과 사제관계로 짐작된다. 그는 홍국사·회룡사·전등사·봉은사 등 경기일대와 직지사·통도사·은혜사·남장사·대승사 등 경상도의 큰 사찰에서 왕성하게 활동하였다.

<sup>26</sup> 봉암사 연지구품도(1904)에는 영산전에 鏡虛正祥, 명부전에 月山法任 등 다른 사불산 회승의 거주도 확인된다.

초기에 주로 경기화승들을 수화사로 하였던 진혁의 화풍이 정착된 시기는 그가 봉정사 극락전 아미타후불도(1900)도 7에서 수화사로 작업한 전후가 될 것이다. 간략한 구도로 본 존 형태는 큰 얼굴에 비해 다소 빈약한 신체와 힘없이 동그란 눈의 순박한 표정으로 근엄하기보다 온순하고 어눌해 보이는 새로운 형태미이다. 이런 특징은 진혁의 작품에서 공통된 요소이다. 그리고 화면 상단에 채색된 청색은 전대의 양청색보다 좀 어두운 균청색으로 변화되었다. 이것은 존상의 어눌한 표정과 더불어 사불산불화의 특징인 생동감이 많이 퇴보하였음을 보여주는 것이다.

말기작인 대승사 석가모니후불도(1906)는 봉정사 작품보다 권속이 약간 늘어났을 뿐 응상 불화에서 보이는 연화생의 대좌 등 많은 유사점이 보인다. 명도가 높은 적색은 사불산화파의 전통이지만, 얼룩이 진한 녹색과 균청은 탁하고 명도가 너무 높아 화면상에서 조화를 이루지 못한다. 채색기법에 있어서 음영법을 발달시켜 주요 불보살을 제외한 많은 존상들에 적용시켰다.

한편 진혁은 현전작 중에서도 신중도가 가장 많은데, 경기지역 신중도 화풍의 수용을 잘 보여준다. 진혁의 신중도는 용문사 신중도(1884)에서 보듯이 제석·범천·천룡을 화면 중앙에 역삼각형으로 배치한 구도로서 이후 지속적으로 그려진다. 이 신중도는 慶船應釋이 회룡사 신중도(1883)를 출초할 당시에 莊畫比丘로 참여했던 진혁이 이후에 자신의 도상으로 정착시켰다. 이 도상은 흥천사 극락보전 신중도(1885)를 비롯한 서울지역에서 꾸준히 이용되었다.

진혁은 김룡사에 주석하던 봉수와 돈독한 유대를 가졌을 것으로 추정되는데, 이들은 초기에 경기지역에서 불화를 시작하여 사불산에 정착한 화승들로 경기불화를 사불산불화에 접목시킨 화승들이다. 또한 1906년경 대승사에 동거하면서 대승사와 상주 북장사 불화에서 진혁은 수화사로, 봉수는 誦呪比丘로 참여하는 등 교류가 빈번하다. 진혁 화풍은 그의 제자로 여겨지는 창훈과 상휴에게 전해진다.

## 6. 退耕堂 權相老(1879-1965)

權相老(1879-1965)는 초대 동국대학교 총장을 지낸 인물로 『朝鮮寺刹全書』, 『韓國地名沿革考』, 『朝鮮文學史』, 『朝鮮佛教史』 등 많은 저서를 남겼다. 1879년 문경에서 태어난 그는 아버지가 동학운동에 참가하면서 집안의 쇠락과 어머니의 죽음 등을 겪으며 1896년 불가에



도 8 <아미타후불도>, 1913년, 견본채색, 201×288cm, 김룡사 대성암

입문하였다. 17세 때 김룡사 瑞眞대사를 은사로 출가하여 사불산 대승사주지(1911), 김룡사 中央學林과 상주 普光學校의 강사를 역임한 바 있으며, 광복 후엔 동국대학교 초대 총장을 지냈다. 그런 그가 김룡사 삼장보살도(1913)와 대성암 아미타후불도(1913)의 片手로 활동한 적이 있어 주목된다. 그의 <自敘年譜>를 보면 1898년(20세)부터 21세 때까지 충남 감사 大慈庵에서 불화를 수학했다. 이후 김룡사 삼장보살도(1913)와 대성암 아미타후불도(1913)의 片手로 금어인 影雲蔽律, 海城昌旻 등과 참여하였다.

김룡사 대성암 아미타후불도(1913) 도 8 와 김룡사 삼장보살도(1913)은 권상노와 창훈이 그린 불화이다. 군도형식에 상하계단식의 3단구도, 현실적인 신체 및 상호, 보살들의 유연한 천의자락, 사천왕의 細筆 수염 등 전형적인 사불산화풍을 이어받았다. 그러나 적색은 전대에 비해 탁하고 어둡게 채색되었고, 권속들의 피부는 음영법이 진척되어 사실적인 형태묘사에 치중하고 있다.

## 7. 幻月堂 金尙休(1904-1920 활동)와 海城堂 昌昕(1901-1939 활동)

사불산의 마지막 수화사인 金尙休는 『大乘寺誌』의 「慶北聞慶郡四佛山大乘寺四佛會記念慶祝序」(1911)에 煥月尙休와 海城昌昕의 이름이 “本寺□中”으로 기록되어 있다.<sup>27</sup> 또한 석정은 상휴를 “四佛山佛母”라 기록하고 있다.<sup>28</sup> 그는 대승사 석가모니후불도(1906)에 本寺別堂에 주석한 것으로 기록하고 있다. 현전작의 화기를 토대로 보면 진혁에게서 창흔과 함께 불화를 배워 창흔의 선배격으로 함께 작업한 것으로 추측된다. 또한 대승사 석가모니후불도(1906)에 봉수가 誦呪比丘로 참여한 것으로 보아 봉수의 영향도 짐작된다. 상휴는 해인사 홍제암 아미타삼존도(1904)와 봉암사 연지구품도(1904)에서 금어인 진혁을 수화사로 昌昕, 大有와 함께 작업하였다. 그러나 같은 시기의 통도사 비로암 아미타후불도(1904)와 목아박물관 칠성도(1904)에서부터 수화사로 기록되어, 이때 이미 화격이 절정에 이른 것으로 여겨진다. 그의 작품은 통도사 감로왕도(1920)까지 확인되는데 약 20년간의 작품활동을 하면서 모든 종류의 불화를 다 섭렵하고 있어 도상표현에 뛰어난 화승이었다고 생각된다.

昌昕(昌欣)은 김룡사를 비롯한 경상도 전역에 걸쳐 활동한 화사이다. 대승사 석가모니후불도(1906)에 本寺秩 別堂에 影雲奉秀, 東湖震爍, 幻月尙休 등과 함께 주석한 것으로 기록되어 있다. 그는 청련암 신중도(1893)부터 직지사 칠성도(1911)까지 작품활동 중 이름이 가장 마지막에 기록된 점 등으로 미루어 그가 주목할 만큼의 화격은 가지지 못한 듯하다. 이들과 함께 작업했던 影雲堂 敝律과 宗敏 역시 『대승사지』의 「사불계회안」(1911)에 참여한 대승사 화승이었다.<sup>29</sup>

사불산화파의 마지막 화승인 상휴의 목아박물관 소장 칠성도(1904)는 김룡사 칠성도(1888)와 비교해 보면 색채, 구도, 형태 등 사불산화파의 전통을 계승하였다. 그리고 대각선 구도로 원근의 효과를 살린 시대적인 양식을 반영하였다. 전통적인 사불산화파의 양식인 일광·월광보살의 좌상자세는 통도사 비로암 칠성도(1904)·직지사 칠성도(1911) 등에도 나타난다. 통도사 칠성도(1904)는 봉은사 칠성도(1886)의 일광·월광보살의 측면형을 그대로 이어받았고, 화면 중앙은 원형구도이다. 이것은 해인사 홍제암 삼존도(1904)의 구도와 상통하

<sup>27</sup> 「慶北聞慶郡四佛山大乘寺四佛會記念慶祝序(1911)」, 『대승사지』, 앞의 책.

<sup>28</sup> 성보문화재단연구원, 『한국의 불화』 4 海印寺本末寺篇(上)(1997), p. 205.

<sup>29</sup> 창륜은 대승사 쌍련당, 종민은 윤필암에 거주하였다.

지만 외곽에 별자리를 묘사하여 독특한 칠성도의 도상을 보여준다. 직지사 칠성도(1911)는 정수사 칠성도·봉은사 칠성도(1886)·미타사 칠성도(1887), 그리고 진혁의 고운사 칠성도(1892)로 이어지는 동일 도상을 모본으로 그려졌다. 이들 불화의 원만한 형태와 안정감 있는 구도는 그의 말기작인 통도사 사명암 감로왕도(1920)에도 이어지는 구도적 특징이다. 이것은 앞서 권상노와 창훈이 조성한 김룡사 대성암 아미타후불도(1913)도 8와도 상통한다.

#### IV. 조선 후기 사불산화파의 양식적 특징과 변천

현재 남아 있는 사불산불화는 조선조 후반기의 제3기(1800-1910)인<sup>30</sup> 19-20세기 초의 불화로 이들 작품들은 화사들의 불화양식에 따라 네 시기로 나누어 볼 수 있다.

##### 1. 제1기: 사불산화파의 확립기(1803-1830)

제1기는 홍안·신겸 화승이 수화사로 활동하던 1803-1830년으로 사불산 불화의 확립기이다.

첫째, 제1기 사불산 불화의 구도는 18세기의 정형화된 군도식구도를 이어받으면서도 유기적이고 안정된 구도와 횡구도가 함께 혼합되는 과도기 양식을 보인다.

19세기 초 김룡사 석가모니후불화(1803)도 1·응진전 석가모니후불도(1803)·혜국사 석가모니후불도(1804)는 사각형적 구도에 상하계단식의 원근법을 적용하였지만 유기적이고 대칭적인 구도이다. 이것은 직지사 석가모니후불도(1744)의 18세기 특징인 군도식구도, 엄격한 좌우대칭, 그리고 계단식의 도식화된 구도법과는 다른 변화 요소이다. 제1기의 도상적 특징은 신겸 말기작인 온양민속박물관 석가모니후불도(1822)도 3에 이르러 주요 협시보살이 반가좌자세로 변화되었는데, 화면에서 중심되는 본존과 협시상의 삼각구도로 안정감을 더해주고 주변 권속들을 유기적으로 둘러싸도록 구성하여 각 존상들의 특징이 한층 부각되

<sup>30</sup> 문명대, 「한국의 佛敎繪畵」, 『한국불교미술사』(한국언론자료간행회, 1997), p. 234.

었다. 이러한 특징은 19세기 회화폭의 유행과 함께 더욱더 안정된 구도법으로 이후 응상에 의해 완전히 정착된다.

둘째, 형태는 색채와 더불어 가장 특징적인 것이다. 본존과 권속의 크기 차이가 크게 줄어들어 균형적 조화를 이룬 점은 제1기의 특징이다. 사천왕상에서 보이는 섬세한 세필의 수염, 장식성이 강한 보관, 화려한 문양, 명암법이 강조된 제자상의 얼굴 등에서 엄격한 예배용의 불화에 회화성이 부각되고 있음을 볼 수 있다.

그것은 직지사 삼불회도(1744), 장곡사 석가모니후불도(1748), 천은사 아미타후불도(1776) 등에서 18세기 전반의 건장하고 장대한 형태와는 다른 원만하면서도 단아함을 표현한 현실적인 형태로 변모되었다. 즉, 용주사 삼장보살도(1790)·감로왕도(1790) 등의 형태와도 유사하지만 작고 예쁜 이목구비나 세장한 권속의 형태 등은 홍안의 독특한 화풍으로 보인다. 신겸은 이러한 양식을 그대로 이어받아 홍안 이후에 조성하였던 김룡사 대성암 신중도(1806), 용문사 지장보살도(1813)도 2, 김룡사 신중도(1822)·화장암 삼불회도(1822) 등에서 보다 더 자율성이 강조된 화풍을 형성하였다. 이는 가까운 지역의 운암사 석가모니후불도(1811)에서도 볼 수 있다.

셋째, 색채는 명도가 높은 밝은 주홍색, 녹색, 금니가 밝고 화려하며, 주홍색과 황토색, 감청과 녹색 등 화면 전체에서 유사색과 중간색조가 어울려 부드러우면서도 안정된 조화색을 이루었다. 그리고 신장상이나 제자상 등에 초보적 단계의 명암법이 사용되었다.

사불산화파의 화려하면서도 안정된 색채는 18세기 해인사 대적광전 석가모니후불도(1829)·개암사 괘불(1746), 용주사 삼장사보살도(1790) 등에서 보이는 영·정조년간의 일부 불화에 나타난 적색조를 이어받았으나 좀더 탁하다. 녹색도 마찬가지다. 그러나 명도가 높은 주홍색 적색 대의에 녹색, 황토색, 밝은 피부색, 금니 등의 밝은 색채들을 조화시킨 색조들은 홍ანი 불화의 차별성을 부각시키는 중요한 모티프이다. 이러한 색채는 홍안이 색채 표현에 뛰어난 기량을 지닌 화사임을 가능케 한다. 또한 화려하고 치밀한 문양, 유려한 철선묘, 그리고 문양은 단청의 금문양이 어울려 생동감과 화려한 기교를 자랑한다. 丹青문양을 도안화한 花紋이나 格子門 등은 장식성이 강하다.

제1기 사불산화파의 불화는 당시 타지역 불화와 비교하면 그 차별성이 한층 두드러진다. 18세기 후반 홍안과 같은 시기의 전라도 선암사를 중심으로 활동한 쾌윤의 불화는 18세기 양식을 따르는 古式을 볼 수 있다. 선암사 나한전 삼불회도(1802)도 9, 금탑사 극락전 아미타후불도(1847) 등은 方形의 건장한 체구와 근엄한 얼굴, 장식성이 배제된 천의, 탁한 색채와 평면적인 채색법, 정면관의 보살상, 상단에 배치된 아난·가섭상 등 18세기적 양식이



도 9 <삼불회도>,  
1802년, 견본채색,  
200×184cm,  
선암사 나한전

다. 이처럼 예배용 본래 의도에 충실한 사각대좌 위에 主佛을 묘사한 점이나, 대좌 위에 좌상한 본존과 권속의 크기의 심한 격차, 여전히 평면적인 채색법 등은 19세기 초까지도 계속 이어져 사불산화파의 도상 변천과 비교되는 보수성을 지닌다.

## 2. 제2기: 사불산화파의 發展期(1855-1890)

홍안·신검 불화의 양식이 정착되고 보편화된 제2기는 응상이 수화사로 활동하면서 가장 많은 화승들이 배출된 시기이다.

첫째, 구도는 중심 불보살이 삼각구도를 이루고 상하에 여백을 확보하여 공간을 다양하게 활용하였다. 또한 횡화면의 유행과 더불어 삼각구도와 도상의 간략화가 두드러지게 나타난다. 신검 말기작부터 시작된 양식 변화는 은혜사 아미타후불도(1855)에 와서 본존을 중심으로 좌우보살을 유희좌로 배치하여 안정된 삼각구도를 채택하였다. 이러한 구도는 사불산 화승들에게 지대한 영향을 미쳐 제2기에는 정착화되었다. 주요 협시상의 좌상자세는 華嚴寺 패불(1653) 등 17세기 이전부터 나타나는 도상이지만 응상이 더욱 진작시켜 개성적 양식의



도 10  
 〈석가모니후불도〉,  
 1882년, 견본채색,  
 350×403cm, 범어사

로 정착시켰다. 예를 들면, 도리사 석가모니후불도(1876) 도4 · 김룡사 금선대 아미타후불도(1880) · 고운사 쌍수암 아미타후불도(1887) 도5 등이 대표작이다.

둘째, 형태는 둥글고 통통한 현실적인 상호에 균형잡힌 신체, 한층 세장한 제보살의 측면관 자세의 율동감 있는 형태미를 갖추었다. 고운사 쌍수암 아미타후불도(1887)에서는 새로운 양식 변화가 뚜렷하다. 이런 도상형태의 변화는 같은 시기 강화도 정수사 아미타후불도(1878) · 남양주 견성암 아미타불화(1882) 등에서도 나타난다. 그러나 전라도 운파당 취선의 송광사 청진암 아미타후불도(1880)는 경직된 존상의 무표정한 근엄함과 평면적인 색채묘사에서 느껴지는 정체성은 사불산화파의 생동감과는 거리가 있다.

셋째, 색채는 양청색의 남용으로 적색과 청색이 주조색으로 변한 듯 현란하고 가벼운 19세기의 색채를 따르며, 권속들의 피부에는 명암 채색이 풍부해지고 있다. 응상의 고운사 아미타후불도(1887) · 봉정사 대웅전 지장보살도(1887)는 적색과 녹색이 제1기의 색채를 이어받았으나 약간 어두워졌다. 또한 양청색은 다른 지역 불화에서 화면을 어둡고 괴체스럽게 하는 요인이었던 반면 사불산화파의 불화에서는 밝은 색채감으로 화면에 포인트 역할을 하였다. 문양은 간략화되어 천의의 끝단에만 화려하고 섬세한 花紋이 시문되었다.

제2기의 응상의 영향을 받은 타지역의 화승으로 수룡당 기전과 향호당 묘영을 주목할

필요가 있다. 기전은 해인사 비로자나후불도(1885) 화기에서 해인사에 거주했던 것으로 확인되었으며, 작품구도와 색채 등 사불산화파 양식을 수용하여 금륜과 함께 해인사 일대에서 대화승의 위치에 오른 인물이다. 그의 대표작인 범어사 석가모니후불도(1882)도 10는 사불산 화풍을 수용했음을 보여주는 작품이다. 이 불화는 琪銓, 宣寬, 妙英이 참여하였는데 전체적으로 불보살의 크기가 균형적이고, 아난·가섭이 본존 무릎 아래로 내려와 작게 묘사되는 19세기 특징을 따르고 있다. 그러나 천의 끝단에 장식된 화려한 화문, 장식적 보관, 사천왕상의 명암법, 맑은 주홍색 등은 사불산 양식의 수용을 볼 수 있다. 함께 조성된 범어사 삼장보살도(1882)도 열을 지어 서 있는 구도, 보살들의 화려한 보관, 인물화를 보는 듯 세밀한 권속의 표정, 유연한 자세는 사불산화파의 특징을 여실히 보여준다.

전라도 曹溪山 지역에서 활동한 香湖堂 妙英은 초기에 就善의 영향으로 전통적인 불화 양식을 따랐다.<sup>31</sup> 그러나 묘영이 1884년 경상도 용문사에 와서 아미타후불도를 그렸는데, 이때 응상이 그린 용문사 아미타후불도(1884)가 있어 좋은 대조를 보인다. 응상 작품은 관음·세지보살의 약간 측면관을 한 유연한 자세, 유려한 필선을 보이는 반면, 묘영 작품은 정면관의 보살, 화면의 경직성을 볼 수 있어 같은 시기 양 지역의 불화 차이를 잘 알 수 있다. 이 당시 응상 불화를 접한 묘영은 사불산화풍을 수용한 기전과 함께 1882년 범어사 불화조성에 참여하여 이후 전라도 불화에 사불산화파의 불화를 접목시키고 있다.

### 3. 제3기: 近代 佛畫로의 移行期(1891-1906)

사불산화파의 제3기는 1890년 이후 영운당 봉수, 동호당 진혁, 산초당 봉화, 월산당 범임 등의 화승들이 수화사로 활약하던 19세기 후반 20세기 초이다. 응상의 직접적인 제자들이라고 할 수 있는 이들은 그룹을 이루어 불사에 참여하면서 사불산화파의 화풍을 전수한다.

첫째, 구도는 간략화된 삼각구도를 보이는 小幅의 불화가 많다. 진혁의 대표작인 봉정사 아미타후불도(1900)도 7와 대승사 석가모니후불도(1906)는 응상의 은해사 작을 이어받은 삼각구도로 불보살과 아난·가섭의 배치, 광선문 광배, 장식적인 천의자락, 연화생의 대

<sup>31</sup> 장희정, 「조선 후기 불화의 화사연구」(동국대학교 박사학위논문, 2000), p. 172.



도 11 <사천왕도> 부분, 1897년, 건본채색,  
550×199cm, 법주사 대웅보전

좌, 유희좌보살 등 사불산화파의 구도요소에 충실하다. 둘째, 형태는 본존과 권속의 크기 차이가 거의 사라져 본존의 권위감이 감소하고, 제2기의 여성스러운 작은 이목구비가 더 시원스럽게 커지고, 두상에 비해 신체가 조금 빈약한 편이다. 셋째, 색채는 적색과 녹색의 채도가 낮아지고 제1기의 황색을 대신해 군청색이 화면 전반에 채색된다. 또한 서양 명암법을 발달시켜 주요 불보살을 제외한 많은 권속들에 적용하였다. 넷째, 문양은 제2기 양식처럼 천의 끝단 등 가장자리에만 섬세한 花紋이 그려진다.

제3기 사불산의 불화양식을 살펴볼 때 산초당 봉화의 화풍이 주목된다. 응상에게 불화를 배운 봉화는 진혁에 비해 더 사불산 양식에 충실하다. 대표적인 법주사 대웅보전 아미타후불도·사천왕도(1897)는 전통적인 사불산 불화의 특징을 잘 보여준

다. 아미타후불도는 봉화가 出草를 담당하였는데 이상적 신체비례에 작고 균형잡힌 이목구비, 얇은 미소의 본존은 응상, 진혁에서 이어지는 형태미이다. 충청도 화승인 정연이 담당한 채색은 탁한 원색조의 둔탁한 색감과 간결한 필치를 보여주고 있는데, 봉화가 채색한 사천왕도의 부드러운 색감과 세밀한 붓 터치를 사용한 섬세함이 돋보이는 사불산 불화의 양식과는 좋은 비교가 된다. 아미타후불도의 왼편에 봉안된 법주사 사천왕도(1897)도 11는 봉화가 出草 및 채색까지 담당한 작품으로 얼굴과 손에서 명암법이 사용되었다. 눈썹이나 수염 등은 細筆로 그려졌고, 화려한 장식성이 돋보이는 천의 끝단의 치밀한 花紋 등에서 사불산 불화의 전통이 잘 전달되었다. 적색과 녹색, 청색의 색채 역시 부드럽고 탁하지 않은 안정감을 주는 채색이다.

이와 같은 사불산화파의 특징은 같은 법당에 봉안된 충청도의 대표적 화승인 보응당 문성이 그린 법주사 비로자나후불도(1917)의 평면적인 색채, 담백한 필선, 소박한 문양의 특징



도 12 <석가모니후불도>, 1886년, 견본채색, 260×270cm, 칠장사

과는 비교된다. 또한 같은 법당 내에 금강산 화승인 고산당 축연이 그린 석가모니후불도(1928)는 아미타불화와 동일 도상에 근엄한 불보살의 형태로 화면 전체에 안정된 명암법이 적용되어 명암채색법이 보편화되었음을 알 수 있다. 그러나 간략한 圓紋, 원색의 사용, 경직된 근엄함 등에서 사불산 화승 봉화와는 차이가 느껴진다.

이 시기 사불산 화승들의 활동은 경상도 지역을 벗어나 다른 지역 불사에 진출하고 있는데 법임, 봉수, 봉화, 소현 등이 法住寺에 와서 1896, 1897년 불화제작에 참여하고 있어 화승의 교류로 화풍이 접목됨을 알 수 있다. 청룡사 삼불회도(1878)는 봉수가 참여한 19세기 후반의 일폭 삼불회도로 金谷堂 永煥, 漢峰堂 瑄燁, 太虛堂 體訓 등 경기지역의 대표적 화승들이 王室 宗親의 후원을 받아 그린 불화이다. 삼세불의 근엄한 표정과 장대함, 권속들의 미소가 주는 생동감, 현실적인 비례미, 군청색과 더불어 탁한 채색을 보이는 점 등 19세기 경기불화의 보편성을 지닌다.

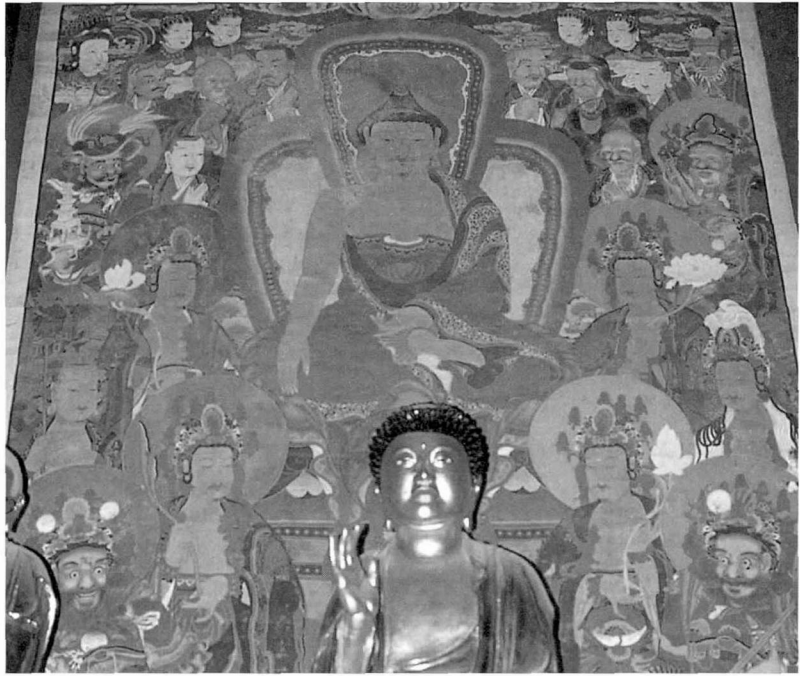
19세기 후반부터 사불산 및 경상도 지역 불화조성에 서울·경기지역의 화승들이 참여하는 것이 확인되며, 사불산의 화승들은 자신들의 불화에 선진적인 불화양식을 적극적으로 수용하는 개방적인 태도를 보인다. 이러한 배경하에 사불산화파는 경기지역의 불화 발전과 그 궤를 같이 하고 있지만 개성있는 화풍을 형성하였다. 이것은 보수성이 짙은 전라도 불화



도 13  
 〈대승암 삼세불화〉,  
 1898년, 견본채색,  
 136.5×154cm,  
 선암사

와의 차이점이기도 하다. 구체적인 예로 안성 칠장사 석가모니후불도(1886) 도 12의 상단부분을 보면 본존과 권속의 크기 차이로 권위적인 장대함을 보이며, 군청색, 제자상 피부의 명암처리, 사천왕의 동그란 눈에서 느껴지는 해학성 등 19세기 경기불화의 특징을 잘 보여준다. 또 禮藝堂 尙奎, 慶船堂 應釋 등 19세기 말 경기지역의 대표적인 화승에 의해 그려진 파주 보광사의 석가모니후불도(1898)에서도 본존의 근엄한 형태와 탁한 색채감, 그리고 상단 제자상의 명암처리는 이때 더욱 발전되어 19세기 불화의 특징을 보여주지만 소박하고 섬세한 화풍의 사불산화파와는 양식적 차이가 있다.

전라도 지역 역시 선암사 대승암 삼세불화(1898) 도 13에서 보듯 하단의 보살들이 전대의 정면관에서 약간 측면관으로 바뀌어 유연한 자세로 변화되었으나, 여전히 전통적인 수미단 대좌, 각 존상의 딱딱할 정도의 경직된 표정, 단조롭고 탁한 채색을 담보하였다. 선암사의 수검당 아미타후불도(1902)도 대좌에 정좌한 본존과 권속의 엄격한 구분, 탁한 색조, 군청색의 남용은 이 시기 불화가 아름다운 회화성보다 괴체감이 드는 이질성을 느끼게 하는 요소로서 사불산화파의 밝고 생동감있는 회화적 특징과는 차이를 보인다.



도 14  
 〈석가모니후불도〉,  
 1907년, 견본채색,  
 490×370cm,  
 신안사

#### 4. 제4기: 近代佛畵로의 展開(1901-1939)

제4기는 20세기 초 권상노·상휴·창훈 등이 활약하던 시기로 진혁, 봉수, 봉화의 영향을 받아 근·현대 불화로 전개되는 시기이다.

첫째, 구도는 제3기 양식의 진전과 다양한 구도적 접근과 함께 근대불화로 정착되었다. 본존과 권속의 크기 차이는 거의 없어지고 권속이 간략화된 군도형식이다. 이러한 특징은 통도사 비로암 구품도(1904)·김룡사 삼장보살도(1913)·대성암 아미타후불도(1913)도 8·동해사 지장보살도(1936) 등 제4기 대표적 불화에서 볼 수 있다. 둘째, 형태는 본존과 권속의 상호가 현실적이고 균형감있게 묘사되었다. 이것은 필력이 약화되어 도상을 그리는 보조적 역할로 전락한 듯한 경직된 필선과 함께 현대불화로 전개되는 과정에 있다. 셋째, 색채는 군청색이 많이 사용되었지만 적색과 녹색이 조화를 이룬 사불산화파의 색채감을 계승하였고, 명암법도 잘 나타난다. 문양은 거의 생략되어 천의 가장자리에만 간략하게 화문의 전통이 이어지고 있다.

20세기 초의 불화양식은 여주 신륵사 아미타후불도(1900)에서 상단 제자상의 얼굴에 명



도 15  
 〈감로암 석가모니후불화〉,  
 건본채색, 182×172cm, 송광사

암법이 뚜렷하게 표현되는 양식이 보편화된다. 이런 특징은 충청도의 금호당 약효, 보응당 문성, 정연 등의 화사가 참여한 마곡사 삼불회도 가운데 석가모니후불도(1905)·금산 신안사 극락전 석가모니후불도(1907) 도 14 등에서도 볼 수 있는 시대적 양식이다. 그러나 본존과 권속들의 경직된 형태, 단순하고 간결한 천의자락의 형태나 소박한 보관 장식 등은 사불산화파의 불화와는 다른 특징을 보여준다.

한편, 전라도의 불화는 香湖堂 妙英이 경상도에 가서 응상·기전의 사불산화풍을 접한 이후 변화가 감지된다. 묘영의 송광사 감로암 석가모니후불도(1904) 도 15·여천 흥국사 보광전 아미타후불도(1907)는 권위적인 본존의 근엄함, 화면 하단의 많은 여백 등에서 보수적인 전라도 불화의 특징을 나타내지만, 명도가 높은 밝은 적색과 운동감이 느껴지는 권속 배치, 명암법이 뛰어난 제자상 등에서 새로운 화풍의 변화를 볼 수 있다. 이러한 변화는 그의 말기작인 여천 흥국사 보광전 아미타후불도(1907)까지 계속된다. 묘영은 1882년 직지사화 범어사에서 사불산화풍을 수용한 기전과 함께 작업하고, 1884년 용문사 불화에서 응상과 같이 각기 다른 아미타불화를 그리면서 사불산화파의 양식을 수용한 듯 싶다.

## V. 조선 후기 사불산화파의 미술사적 의의

사불산과 화승이 그린 불화는 현재 200여 점 이상이 남아 있다. 이들 불화가 미술사에서 가지는 중요성을 몇 가지 나누어보면

첫째, 사불산화파는 조선 후기 대화승을 중심으로 형성된 불화유파 중 하나로 일군의 화승집단을 이루었다. 이들은 경북 문경에 위치한 사불산의 대승사와 김룡사에서 거주하며 활동한 홍안·신겸·응상·진혁·봉수·봉화·상휴 등의 화승들로 직간접적인 사제관계를 형성하며 독특한 사불산화파의 화풍을 창출하였다.

둘째, 사불산화파는 다양한 구도를 조화롭게 적용하여 보다 생동감있고 안정된 구도를 추구하여 시각적 균형과 공간의 효과를 강조하였다. 기본적으로 조선 후기 제3기 불화가 가지는 군도형식과 사각구도에 바탕하여 원근법을 적용하였지만 사불산화파의 불화는 원형구도와 대칭구도, 그리고 삼각구도를 혼용하여 화면의 안정감과 생동감을 살리고 있다. 특히 좌상한 주요 불보살의 삼각구도는 19세기 초 횡화면의 유행과 더불어 완전히 정착된 구도이다.

셋째, 사실적 형태에 바탕한 단아한 형태미를 갖추고 있다. 즉 아담한 상호와 인체비례에 충실한 균형잡힌 신체형태, 그리고 섬세한 인물묘사는 사불산 불화의 성격을 결정짓는 요소이다. 이것은 앞서 살펴보았듯이 19세기 전라도 불화의 보수적 화풍이나 경기·충청지역의 장대하고 권위적인 형태 등과 비교할 때 단아한 형태미를 가진다.

넷째, 사불산 불화는 밝은 원색과 유사색조를 조화시켜 19세기 불화 중에서도 뛰어난 색채미를 표현하였다. 19세기 이후 불화들이 탁한 원색과 군청색의 남용으로 불화의 색조가 퇴락되던 시기로 볼 때 사불산 불화의 색채가 원색의 단조로움을 보완하기 위해 밝은 원색과 중간색조, 그리고 명암법으로 새롭게 전환하였다. 그리하여 색채가 전체적인 조화를 이루어 풍부한 색감과 안정된 분위기를 자아내고 있다.

다섯째, 사불산화파는 타지역 화승들과의 적극적인 교류를 통해 새로운 양식을 도입하고 재창조하였으며, 당 시기 타지역 화승들에게도 영향을 주었다. 특히 19세기 말 전라도의 香湖堂 妙英, 경상남도 해인사의 繡龍堂 琪銓 등의 불화에 영향을 주었다.

## VI. 맺음말

사불산화파는 경상도 북부지역의 사불산을 중심으로 김룡사와 대승사, 그리고 경상도 인근지역에서 활동하면서 조선 후기의 독특한 불화화풍을 이루었던 홍안·신겸·응상·진혁·상휴 등 일군의 화승집단을 일컫는다. 이들은 대체로 사제관계를 이루어 19세기에서 20세기 초까지 활동한 화사들이며, 앞 시기의 불화양식을 따르면서 새로운 양식을 창출하였다. 사불산의 화사들은 전대의 형식화된 군도형식이나 대칭구도 등 전통양식에 생동감 있는 안정된 구도를 통한 공간의 효과적 사용, 밝은 색채, 단아한 형태미 등을 접목시켜 다른 유파들과는 구별되는 특징을 만들었다. 이러한 특징은 19세기 중후반까지도 강하게 유지되다가 19세기 말 이후 타지역과의 빈번한 교류로 인해 혼합된 양식이 등장하였다. 특히 경기지역의 불화양식이 대거 수용되었다. 또한 19세기 말부터 명암법을 이용한 사실적 형태묘사는 사불산 화승들뿐 아니라 전국적으로 확산되어 20세기 전반기 불화의 특징을 이루었다. 사불산 불화 역시 20세기 초 이후에는 공동화되는 추세를 확인할 수 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 사불산 불화의 유파적 특징은 이 지역에만 해당된다고 할 수 없다. 현재 전국에 걸쳐 남아 있는 불화들은 지금까지 많은 연구가 이루어지지 못했던 화승 개인의 작품 특징이 지역의 유파적 특징을 형성했다고 볼 수 있다. 즉 사불산 화승이 활약하던 19세기 전후는 각 지역을 대표하는 대화승이 있었고, 그들의 영향을 받은 일군의 화승들에 의해 유파가 형성되었으며, 사불산 화승들은 이들 중에 한 유파인 것이다. 따라서 이러한 각 지역의 화파 연구를 통해 화승 계보가 밝혀지고, 지역적 양식차이도 규명될 수 있을 것으로 생각한다.

\* 주제어: 사불산화파, 홍안, 신겸, 응상, 봉수, 법임, 진혁, 봉화, 상휴, 창흔, 김룡사, 대승사

## A Study on Sabulsan Buddhist Painting School in Late Chosun Dynasty

Kim Kyung-mi

### 1. Formation of Sabulsan Buddhist Painting School

*Kimryong-sa* (金龍寺) · *Daeseug-sa* (大乘寺) was the main temple of *Sabulsan* (四佛山). Until Japanese colony, *Kimryong-sa* was head temple controlling temple *Daeseug-sa* and it was the main temple of Sabulsan School. Therefore, Sabulsan School and their works has been the profound significance in the development of Buddhist paintings in late Chosun Dynasty.

Sabulsan Buddhist Painting School was based on *Kimryong-sa* and *Daeseng-sa*. Monk painters in this school worked in Moonkyung, Sangju, and outskirts of Kyungsangbukdo Province. There were almost 10 monk painters named *Hongan* (弘眼), *Shinkyum* (信謙), *Eungsang* (應祥), *Bongsoo* (奉秀), *Buplim* (法任), *Jinheuk* (震赫), *Bongwha* (奉華), *Sangno* (相老), *Sangwhui* (尙休), and *Changhun* (昌昕) who has been head painter between early of 19th and early of 20th century. I investigated their paintings and verified the characteristics of Sabulsan School.

*Hongan* was a pioneer who organized Sabulsan School. His painting has distinctive characteristics such as square composition and bright coloring using light red color.

*Shinkyum* was a successor of *Hongan* and one of the leader of Sabulsan School after *Hongan*'s death. In addition, there were *Yoosim*, *Sooyeon*, *Dalin*, *Sungsoo*, *Kwanok*, and *Sungmin* who worked together with *Shinkyum* in same period.

*Eungsang* is another great monk painter of Sabulsan School. His work is related with *Shinkyum*'s work. However, his influence to the monk painter of Sabulsan School such as *Bongsoo*, *Dowoo*, *Jeongan*, *Kijeon*, *Minjung*, *Jungin*, etc, was strong and he was known as representing monk painter who led the most flourishing activity of Sabulsan School. For instance, *Bongsoo* worked in the same period under the influence of *Eungsang*.

*Jinheuk* started his work in Kyunggi province but he developed his career cooperated with Sabulsan School. He worked with *Bongsoo* and his style influenced *Sangwhui* and *Changhun*.

*Bongwha* was taught by *Eungsang* and he was also one of the best monk painter who left his great paintings in *Bopju-sa*.

*Sanghui* was a student of *Jinheuk* and he was faithful on the traditional painting style of Sabulsan School who took important role to link into 20th century.

As I described, Sabulsan School is one of the most important Buddhist Painting School of late Chosun Dynasty and their influence was wide and strong.

## 2. The Characteristics of Sabulsan Buddhist Painting School

There remains almost 200 paintings in many temples and their characteristics is as follows.

The Buddhist Painting of Sabulsan School can be categorized as one of Buddhist Painting School. The monk painters of Sabulsan School who worked during 19th century, such as *Hongan*, *Shinkyum*, *Eungsang*, adopted different styles exchanging with the School of Kyunggi province. For example, *Jinheuk* and *Sanhui* left their paintings in the temple of Kyunggi province. There were active exchange between province and they developed some similar style in this period.

Sabulsan School liked to include many characters in their paintings. In square composition, they arranged their characters in the several horizontal lines. And then the developed into free composition under the exchange with Kyunggi province in the Period

3. Most of characters of Sabulsan has slim body and well-rounded face. This is the contrast with the dignified characters of Chonla (全羅道) province in same period and

Sabulsan characters has more friendly face rather than Kyunggi (京畿道) province.

Sabulsan School painters used bright red color mainly and they harmonized with green, dark blue, and gold.

*Kijeon's* work was originated from Sabulsan School even though he worked in *Haeminsa*. Also, *Myuyoung* (妙英) accomplished most of his masterpiece under the *Eungsang's* influence.