

여수 興國寺 十六羅漢圖 연구

辛 廣 姬*

- I. 머리말
- II. 표현과 기법
- III. 圖像의 성립과 계승
- IV. 尊像 배치
- V. 맺음말

I. 머리말

깨달음을 얻어 阿羅漢果에 이른 불제자 羅漢은 그 특유의神通력으로 인해 많은 중생들에게 應供의 대상이 되어 왔으며, 각 존자별로 특정한 도상이 없어 비교적 다양한 모습으로 표현되어 왔다. 일반적으로 나한은 열여섯, 열여덟, 또는 오백 명이 무리를 이루며 신앙화 되는데, 그 중 十六羅漢은 소의경전인 『大阿羅漢難提密多羅所說法住記』(이하 『法住記』로 칭함)의 기록을 통해 알 수 있듯이 미륵이 도래하기 이전까지 正法을 수호하고 중생을 이롭게 할 임무를 부여받은 존자들이다.¹ 이러한 성격을 지닌 십육나한을 화폭에 담은 십육나한

* 동국대학교 박물관 전임연구원

¹ 大唐三藏法師玄奘奉 詔譯, 『大阿羅漢難提密多羅所說法住記』(『高麗大藏經』 권30), pp.686-689.

도는 중국에서는 五代를 거쳐 宋代에 이르러 활발히 제작되었으며, 우리나라에서는 조선 후기에 특히 많이 그려졌다.

여수 興國寺 十六羅漢圖(이하 〈興國寺 十六羅漢圖〉로 칭함)는 現傳하는 조선 후기 십육나한도 중 最古의 작품으로 현재 보물 1333호로 지정되어 있다. 흥국사는 임진왜란 당시 義僧水軍의 본거지였으며, 전란 후에도 僧軍의 鎮駐寺 역할을 했던 사찰로서 18세기에 들어와서는 수십여 개의 堂宇 및 요사, 부속암자를 거느릴 정도로 규모가 컸던 곳이다.² 이러한 배경을 가진 흥국사에서 雍正 元年인 1723년에 응진당 봉안을 목적으로 〈십육나한도〉가 제작되었는데,³ 施主秩로는 당시 흥국사 승려들을 중심으로 100여 명에 이르는 인원이 참여하였으며,⁴ 儀謙을 비롯한 총 12명의 화승들에 의해 그려졌다.⁵

이 작품은 의겸의 작품 세계에 관한 연구에서 일부 다루어진 이후, 최근에는 明代 畫譜인 『三才圖會』와의 도상적 연관성을 중심으로 그 연구가 진척되어 있는 편이다.⁶ 본고에서는 선학들의 연구 성과를 바탕으로 표현 기법상의 특징, 수화사 의겸의 역할과 역량, 도상의 성립과 계승, 존상 배치에 관해 좀더 구체적으로 살펴보고자 하며, 이를 통해 조선 후기 십육나한도 연구에서 흥국사본이 지니는 위치와 중요성을 밝혀보고자 한다.

² 1729년 〈靈鷲山興國寺鳳凰大樓〇〇〇〇〇〉의 기록에 의하면, 당시 13개의 당우 및 요사, 그리고 이에 소속되어 있는 비구만도 230여 명에 이르렀으며, 이후 1759년 〈흥국사 패불〉의 배면 화기를 보면, 39개에 이르는 사찰 내 전각, 요사 및 부속 암자와 500여 명에 이르는 소속 승려들의 명단이 적혀 있어 그 무렵 흥국사의 규모가 최고조에 이르렀음을 알 수 있다. 진옥, 『호국의 성지 흥국사』(흥국사, 1989), pp.255-259 참조.

³ 제1폭(가섭, 1, 3, 5존자도) 화기: “雍正元年癸卯四月日 全羅左道順天靈鷲山興國寺應眞後佛幀……”

⁴ 화기에 기록된 시주질은 『한국의 불화: 11 화엄사 본말사편』(성보문화재단연구원, 1999), pp.247-248 참조. 100여 명의 시주질 중 76명이 비구인데, 都監이었던 贊敏비구는 당시 都僧統兼大將이었으며 〈십육나한도〉 제1폭의 通政 學密, 益成, 見勒比丘, 제2폭의 太田比丘와 願演比丘, 제3폭의 侶宗比丘, 제4폭의 敏軒比丘, 제6폭의 瑩初比丘 등은 사찰 내 滿月堂, 東上樓, 地藏殿, 極樂殿에 소속되어 있었음을 1729년에 제작된 〈靈鷲山興國寺鳳凰大樓〇〇〇〇〇〉의 기록을 통해 확인할 수 있다.

⁵ 기존의 연구에서는 대부분 義謙으로 서술하고 있으나 〈흥국사 십육나한도〉의 화기에는 儀謙으로 기록된 경우가 2번, 儀謙으로 기록된 경우가 3번이어서 본고에서는 儀謙으로 기술하고자 한다.

⁶ 대표적인 연구 성과는 다음과 같다. 안귀숙, 「朝鮮後期 佛畫僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 研究(上)(下)」, 『미술사연구』 8·9(미술사연구회, 1994·1995), pp.63-138와 pp.153-201; 신은미, 「조선후기 십육나한도 연구-화보 도상의 수용과 전개를 중심으로」, 『강좌미술사』 27(한국불교미술학회, 2006), pp.225-257.

II. 표현과 기법

〈홍국사 십육나한도〉는 삼배 바탕에 총 6폭으로 이루어져 있으며, 현재 사찰 내 義僧水軍 유물전시관 2층에 걸려 있으나 원래는 應眞堂에 〈釋迦說法圖〉를 중심으로 左·右 각 3폭씩 봉안되어 있었다. 화면에는 十六羅漢 외에도 迦葉·阿難尊者和 帝釋·使者·神將이 함께 표현되어 있으며, 십육나한의 존명은 각 존자의 아래쪽, 화면 테두리 부분에 먹으로 기록되어 있다.⁷

〈홍국사 십육나한도〉는 현재 나한의 가사 일부에 손상과 보채의 흔적이 있긴 하나 전체적으로 상태가 비교적 양호한 편이며, 나한의 표현은 朱, 綠靑, 群靑을 주조색으로 하였고, 배경 산수는 대부분 수목을 사용하였다도¹⁻⁶.

본 장에서는 우선, 나한의 상호 및 가사, 배경산수를 중심으로 세부적인 표현 기법상의 특징을 살펴보고, 〈홍국사 십육나한도〉 중 의검이 유일하게 참여하지 않은 제2폭과 의검을 포함 총 3명에 의해서만 제작된 제4폭과의 비교를 중심으로 首畫師 儀謙의 역할과 역량을 구체적으로 찾아보고자 한다. 그리고 의검과 화연관계가 있는 화사들에 의해 2년 후에 제작된 〈松廣寺 十六羅漢圖〉와의 비교를 통해 화풍상의 차이를 밝혀보고자 한다.

⁷ “第一賓頭盧跋羅墮闍尊者, 第二迦諾迦跋蹉尊者, 第三迦諾迦跋墮闍尊者, 第四蘇頻陀尊者, 第五諾矩羅尊者, 第六跋陀羅尊者, 第七迦理迦尊者, 第八伐闍羅佛多羅尊者, 第九戌博迦尊者, 第十半託迦尊者, 第十一羅怛羅尊者, 第十二那伽犀那尊者, 第十三目揭羅尊者, 第十四伐那婆斯尊者, 第十五阿氏多尊者, 第十六注荼半託迦尊者”라고 기록되어 있는데, 이는 『법주기』에 기록된 존명과 거의 동일하다. 『법주기』에 기록된 존명에 관해서는 기존의 연구 성과인 조은정, 「조선후기 십육나한상에 대한 연구」, 『고고미술』 182(한국미술사학회, 1989), pp.3-32 중 p.6의 〈표 1〉 및 이선형, 「중국 남송대 십육나한도의 도상 연구」, 『고고미술』 183(한국미술사학회, 1989), pp.59-89 중 p.62의 〈도표 1〉 참조. 〈홍국사 십육나한도〉는 총 6폭 모두 각기 7장의 마를 덧대어 화폭을 형성하였는데, 향좌 측에서 향우측의 방향으로 그 수치를 나열하면 다음과 같다.

제1폭(가섭, 제1, 3, 5존자): 7.9, 12.2, 37.7, 37.5, 33.5, 33.5, 37.5, 30.6cm

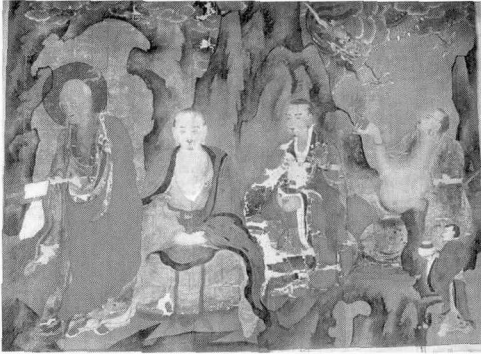
제2폭(아난, 제2, 4, 6존자): 4.6, 37.0, 37.3, 37.0, 36.6, 36.7, 37.0cm

제3폭(제7, 9, 11, 13존자): 7.5, 34.0, 34.2, 37.5, 34.2, 38.0, 27.8cm

제4폭(제8, 10, 12, 14존자): 9.5, 36.3, 36.2, 36.0, 36.5, 35.0, 26.8cm

제5폭(제15존자 및 호법신중): 28.3, 37.0, 37.5, 36.5, 36.3, 37.0, 9.6cm

제6폭(제16존자 및 호법신중): 9.0, 37.0, 36.6, 36.1, 36.5, 36.5, 25.0cm.



도 1 제1폭(가섭, 1, 3, 5존자): 161.0×218.4cm



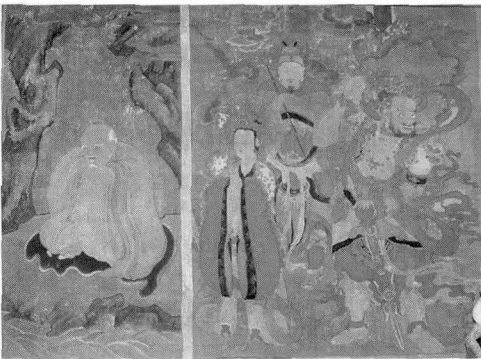
도 2 제2폭(아난, 2, 4, 6존자): 164.0×215.2cm



도 3 제3폭(7, 9, 11, 13존자): 161.0×213.2cm



도 4 제4폭(8, 10, 12, 14존자): 161.5×216.3cm



도 5 제5폭(15존자와 호법 신중): 163.5×222.2cm



도 6 제6폭(16존자와 호법 신중): 160.5×216.7cm

도 1-6 <흥국사 십육나한도>, 1723년, 마분채색, 흥국사

1. 표현 기법상의 특징

1) 羅漢

(1) 相好

대부분 입은 다문 채 진지하고 엄숙한 표정을 하고 있으며, 이목구비가 대체로 뚜렷한 편이다. 표현 기법상의 특징으로 우선, 상호의 윤곽 및 주름을 모두 먹선으로만 그린 것을 꼽을 수 있다. 이러한 표현은 송광사 <응진당 석가설법도>(1724)나 송광사 <영산전 석가설법도>(1725) 등의 제자 표현은 물론 <청곡사 괘불화>(1722)를 비롯한 의겸이 수화사로 참여한 대부분의 작품에서 지속적으로 나타나고 있는 특징이기도 하다.

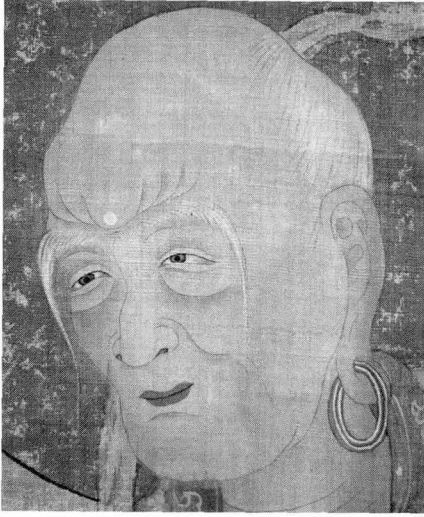
반면, 의겸보다 이른 시기에 비슷한 지역에서 활동했던 화사인 天信이 그린 <쌍계사 석가설법도>(1688), <흥국사 석가설법도>(1693)와 다른 지역에서 타 화사에 의해 그려진 비슷한 시기 작품인 <파계사 원통전 석가설법도>(1707), <영국사 석가설법도>(1709), <봉정사 아미타후불도>(1713), <석남사 석가설법도>(1736) 등에 등장하는 제자들은 대부분 먹선 위에 붉은 색으로 다시 한번 윤곽선을 표현하고 있어 먹선으로만 상호의 윤곽을 표현하는 것이 의겸의 독자적인 특징임을 알 수 있다.

상호 표현을 좀더 구체적으로 살펴보면, 우선 노비구로 표현된 가섭존자와 제15존자의 경우, 안면은 황색으로 칠하였고 눈썹과 머리카락은 먹선을 몇 차례 중첩하여 그린 위에 백색안료로 덧칠하여 백발을 표현하였다. 특히 가섭존자는 안면을 짙은 황색안료로 칠하여 아난을 비롯한 다른 존자들과 차별을 기하고 있으며, 주름선을 따라 붉은색으로 연하게 바림하여 수행 노비구의 모습을 좀더 극대화하였다도7.8

다음으로 아난존자와 제3도8, 13, 16존자의 상호는 마치 청년비구의 모습을 연상시키는 데, 주름선은 거의 생략하였고 민머리는 진한 녹색과 이보다 다소 밝은 녹색의 띠로 처리하였으며, 눈썹과 수염도 동일한 기법으로 표현하였다.

아난존자를 이러한 표현기법으로 그린 예는 이미 17세기 <보살사 괘불화>(1649), <화엄사 괘불화>(1653) 등과 천신의 작품인 <쌍계사 석가설법도>(1688)와 <흥국사 석가설법도>

⁸ 의겸의 작품 중 가섭존자 상호를 짙은 황색으로 칠한 경우는 <흥국사 십육나한도> 외에 1724년 송광사 <응진당 석가설법도>에서도 찾을 수 있다. 그 외에 <청곡사 괘불화>(1722), <송광사 영산전 석가설법도>(1725), <해인사 석가설법도>(1729)에서도 소극적으로 이러한 경향이 보이긴 하나 위의 두 작품처럼 두드러지진 않아 1723년-1724년 무렵에 특히 두드러지는 특징이 아닌가 여겨진다.



도 7 <홍국사 십육나한도> 중 가섭존자 상호



도 8 <홍국사 십육나한도> 중 제3존자 상호



도 9 <홍국사 십육나한도> 중 제7존자 상호

(1693)에서도 일부 찾을 수 있다. 그러나 의견은 <홍국사 십육나한도>에서 아난존자뿐만 아니라 3위의 나한 표현에까지 확대하여 적극 활용했다는 점에서 주목할 만하다. 그리고 이러한 경향은 이후 의견이 그린 불화에서 청년비구형의 제자들의 표현 기법으로 지속적으로 적극 활용된다.

또 다른 특징 중의 하나로 潑墨을 선호했다는 점을 꼽을 수 있다. 제1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 14 존자의 경우, 민머리의 정수리 부분, 턱 그리고 코와 입 사이, 귀밑의 주름진 부분 등을 연하게 潑墨으로 처리하였기 때문이다⁹. 이는 이후 의

견이 다른 작품에서도 상당히 선호했던 기법으로 송광사 <영산전 석가설법도>(1725)에 표현된 10대 제자들은 물론 뒷모습만 그려진 聽法 舍利佛尊者의 경우는 민머리를 전체 다 넓게 발묵하기도 하였다.

17세기에 제작된 대부분의 괘불화와 18세기 초반의 설법도에 등장하는 제자들은 대부분 발묵한 위에 짧은 먹선으로 한번 더 머리카락과 수염이 표현되어 있어 의견과 차이를 보이며, 발묵으로만 일관한 것이 의견의 두드러진 특징임을 확인할 수 있다.⁹

(2) 袈裟

십육나한의 가사는 현재 일부 색이 박락되거나 손상되어 있지만, 대체로 주, 녹색, 군청이 주조색이며 그 외에 갈색계열과 황토색이 일부 사용되었고 옷주름은 상당히 細筆이다.¹⁰

그 중 제1, 2, 4, 5, 9, 10, 15, 16존자의 가사는 상당히 淡彩인데, 의습선을 따라 같은 계열의 색으로 한 번 더 바림함으로써 입체감을 나타내었다.

의견이 수화사로 참여한 작품 중 담채가 두드러지는 작품으로는 <운홍사 팔상도>(1719), <홍국사 응진당 석가설법도>(1723)와 <홍국사 십육나한도>(1723)를 꼽을 수 있는데, 이 중에서도 <홍국사 십육나한도>가 가장 담채풍이어서 주목할 만하다. 한편 1724년 이후 제작되는 의견의 작품들은 대체로 담채가 소극적으로 사용되고 있어 <홍국사 십육나한도>를 정점으로 화풍에 다소 변화를 보이기 시작하는 듯하다.

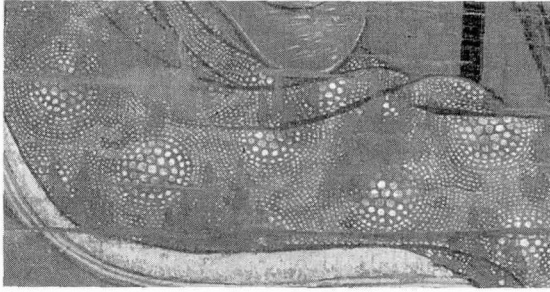
또한 <홍국사 십육나한도>는 이후에 제작된 다른 나한도들과 비교해봤을 때 담채적 경향이 가장 두드러진 작품이라는 점에서도 중요한 의미를 지닌다. 홍국사본보다 2년 후에 제작된 <송광사 십육나한도>(1725)도 일부 담채적 경향이 있긴 하지만 홍국사본에 비해 훨씬 소극적이며, <남장사 십육나한도>(1790)와 <파계사 십육나한도>(19세기 전반 추정)를 비롯한 대부분의 십육나한도에 표현된 가사가 상당히 眞彩이기 때문이다.

한편, 불화의 담채적 경향은 이미 17세기에서 18세기 초에 제작된 불화에서도 쉽게 찾을 수 있는데,¹¹ 의견은 특히 지역적으로 연관이 있는 天信 및 廣口 등의 영향을 받은 듯하다. 천신의 작품 중 <쌍계사 석가설법도>(1688)는 권속들의 가사와 구름을 중심으로 녹색, 군청 및 황토색에서 담채적 경향이 두드러지며, <홍국사 석가설법도>(1693)의 경우는 황토와 갈색계열을 담채로 처리했기 때문이다. 그리고 광구가 수화사로 참여하고 의견이 함께 제작한 <운홍사 석가설법도>(1719) 역시 담채적 경향이 강한 작품으로 알려져 있다.¹²

⁹ 17세기에 제작된 작품 중 <갑사 패불화>(1650), <청룡사 패불화>(1658), <신원사 패불화>(1664), <마곡사 패불화>(1687)는 물론, <고방사 아미타후불도>(1688), <동화사 아미타후불도>(1699) 모두 발목한 위에 짧은 먹선으로 머리카락이나 수염을 표현하였다. 또한 18세기 작품 중 <김룡사 패불화>(1703), <봉선사 패불화>(1735)는 물론 <칠장사 패불화>(1710)의 경우 험시 제자와 청법 사리불존자 역시 발목한 위에 먹선으로 머리카락을 표현하고 있어 <송광사 석가설법도>(1725)의 표현 기법과 좋은 대조를 이룬다.

¹⁰ 현재 제3존자의 가사가 손상이 가장 심하며, 그 외에도 가섭존자 및 제4, 5, 7, 9, 10, 11존자의 가사도 일부 손상되었다. 한편 가사의 의습 및 윤곽선, 가섭 존자의 경첩, 동심원점문의 일부는 대부분 후대에 다시 그려진 것이며, 의습선의 경우 제작 당시의 선은 상당히 세필임을 확인할 수 있다. 또한 현재 황토색으로 칠해진 가사 역시 대부분 후대에 보채된 것이다.

¹¹ 김창균, 「조선조 인조-숙종대 불화 연구」(동국대학교대학원 박사학위논문, 2005), p.200.



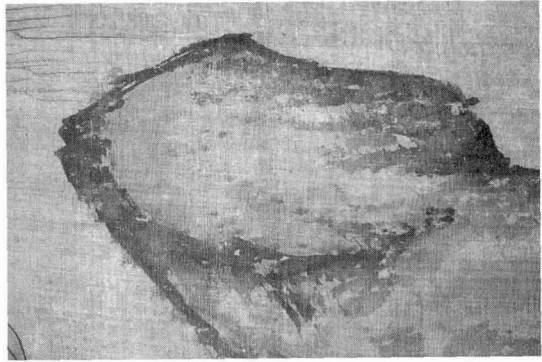
도 10 陸信忠 筆 〈十六羅漢圖〉 중
제1尊者의 袈裟에 시문된 同心圓點文,
南宋, 건본채색, 80×41.5cm,
미국 Boston 미술관

다음으로 가사에 시문된 문양 중에서는 소위 ‘同心圓點文’이 두드러진다. 동심원점문이란 點이 동심원을 그리며 퍼져 나가는 문양을 의미하는데, 그 기원은 아직 정확히 알 수 없지만 남송대 陸信忠 筆 〈十六羅漢圖〉도¹⁰, 趙璠 筆 〈三佛諸尊集會圖〉의 십대제자 중 일부, 일본 高台寺 소장 〈十六羅漢圖〉 등에서 동심원점문이 가사에 시문된 예를 찾을 수 있어 그 기원이 상당히 오래되었고, 특히 불제자의 袈裟와 밀접한 연관이 있음을 알 수 있다.

중국에서는 주로 백색 안료를 중심으로 단색의 동심원점문을 표현한 예가 많지만, 우리나라의 경우는 각각 주, 황토, 녹색, 군청의 동심원점문이 가사에 가득 시문되며, 주로 18세기에 와서 覆頭衣와 친연성을 보이며 성행한다는 점도 주목할 만하다.¹³ 현재 제작연대를 알 수 있는 현존 작품 중 이러한 채색의 동심원점문이 시문된 가장 이른 예로는 〈선석사 패불화〉(1702)와 〈천은사 석가설법도〉(1715) 등이 있지만 각각 1위씩만 등장하며, 그것도 협시로 상반신만 표현된 제자들의 가사에 시문되어 있어 그다지 두드러지지 않는다.

¹² 1719년 운홍사 작품들의 경우, 도난 이전의 연구 성과인 안귀숙 선생의 앞의 논문, pp.94-98을 참고하였다. 의겸은 화업 초기 ‘봉각, 광구’ 등과 함께 활동하였는데, 현재 그들이 수화사로 참여한 작품은 물론 전라도 및 지리산 인근 경남 지역에서 제작된 1700-1720년 무렵의 작품들이 거의 남아 있지 않은 상황이라 의겸이 직접적으로 영향을 받은 부분을 명확히 밝힐 수는 없다. 또한 천신의 작품 중 몇 점이 현재 남아 있으므로 비교해 본 결과 ‘담채풍, 아난존자의 상호표현이나 일부 발목의 사용, 가섭존자의 백발 표현’이 유사하므로 일부 영향관계를 언급하였으나, 천신은 의겸이 1728년에 제작한 안국사 패불의 화기의 말미에만 등장할 뿐 의겸의 활동 초기 함께 제작에 참여한 예가 없다. 즉 직접적인 영향관계를 논하기에는 무리가 있다고 판단되며, 화풍상 일부 유사한 부분은 천신에게서 봉각, 광구 등에게로 이어진 화풍을 의겸이 계승하고 있었던 것은 아닌지 좀더 신중히 고려해 봐야 할 것으로 보인다.

¹³ 선정 나한의 대표적인 가사 착의법인 가사를 머리 위까지 뒤덮어 쓰는 형태를 須藤弘敏는 ‘覆頭衣’, 혹은 ‘頭陀衣’로 『禪定比丘圖像と敦煌第285窟』, 『佛教藝術』 183호(1989)], 宮治 昭는 ‘覆頭衣’로 칭하고 있으며 『涅槃と彌勒の圖像學』(吉川弘文館, 1992)], 그 외에도 ‘頭巾式 法衣’ 등으로도 불리고 있다. 본고에서는 ‘머리 위까지 덮어 쓴(覆頭) 가사(衣)’라는 형태적인 의미로 사용되는 ‘覆頭衣’로 서술하고자 한다.



도 12 <홍국사 십육나한도> 중 수묵으로 표현된 암석 부분

도 11 <홍국사 십육나한도> 중 제9존자의 복두의 가사와 동심원점문

그러나 <홍국사 십육나한도>의 경우는 복두의를 입고 있는 제9존자도¹¹ 외에 제6, 8존자의 가사에도 시문되어 있어 의견이 얼마나 이 문양을 선호하고 있었는지 잘 알 수 있다. 더욱이 홍국사 십육나한도의 가사는 대체로 담채풍이고 담채풍 가사에 시문된 문양들은 상당히 억제되어 있어 가사 전체에 표현된 주, 황토, 녹청, 군청의 동심원점문이 시각적으로 더욱더 두드러져 보인다.

2) 山水

배경을 이루고 있는 산수표현을 살펴보면, 대부분이奇石怪石이고, 그 외에 고목과 파초가 일부 표현되어 있다. 기암괴석은 모두 수묵으로 처리하였는데, 특히 과감한渴筆이 돋보이며¹², 제11존자가 기대어 선 나무는 화면의 중앙을 가로지르며 휘어져 있어 고목의 느낌을 충분히 전달해 주고 있다. 또한 수묵으로 배경을 표현한 때문인지 전체적으로 화면이 안정되어 보이며, 나한들이 담채풍의 가사를 입고 있음에도 불구하고 존상을 돋보이게 하는 효과를 내고 있다.

나한도의 배경표현으로 수묵을 사용하는 전통은 상당히 오래되었는데, 우리나라에서는 일본 知恩院 소장 14세기 <오백나한도>와 미국 LA카운티미술관 소장 <제153 德勢威尊者圖>



도 13 <관음보살도>, 1723년, 견본채색,
224.5×165cm, 여수 흥국사

(1562)를 대표적인 예로 꼽을 수 있다.¹⁴ 그런데 흥국사본은 이 작품들과 제작 시기가 상당히 차이가 나며, 현재 흥국사본 이전에 제작된 조선 후기 십육나한도가 남아 있지 않은 상황이어서 의견이 어떻게 이러한 전통을 인식할 수 있었는지에 관해서는 아직 명확한 결론을 내릴 수가 없다.

한편, 1723년에 함께 제작된 <관음보살도>도¹³와 <감로왕도>에도 배경으로 등장하는 암석이나 고목이 주로 수묵으로 표현되어 있어, 의견이 배경으로 등장하는 산수를 표현할 때 수묵을 선호했음을 확인할 수 있다.¹⁵

또한, 이후에 제작된 조선 후기 십육나한도들은 대부분 배경 산수가 진채의 청록산수로 표현되어 있어,¹⁶ <흥국사 십육나한도>의 수묵 산수는 오랜 전통을 계승한 표현인

동시에 조선 후기 십육나한도 중 흥국사본만의 특징이라는 점에서도 중요하다고 판단된다.

이상과 같이 <흥국사 십육나한도>의 표현 기법상의 특징을 살펴 본 결과, 상호는 먹으로만 윤곽을 그렸고 발목을 선호했으며, 문양은 주, 황, 녹색, 군청의 동심원점문을 적극 활용하였음을 알 수 있었다. 또한 담채풍의 가사와 수묵으로 표현된 산수는 先代의 전통을 계승하려는 의지가 보이는 부분인 동시에 조선 후기에 제작된 다른 십육나한도들과 비교해봤을 때 흥국사본에서 가장 두드러지는 화풍상의 특징임을 알 수 있었다.

14 일본 知恩院 소장 <오백나한도>의 세부 기법에 대해서는 鄭于澤, 『高麗時代の羅漢畫像』, 『大和文華』 92(大和文華館, 1994) 참조.

15 <감로왕도(1723)>는 『甘露(下)』(통도사 성보박물관, 2005), pp.80-81의 도11과 화기 참조.

16 흥국사 십육나한도 외에 배경을 수묵으로 처리한 또 다른 작품으로는 <화암사 의상암 석가삼존십육나한도>(1858)가 있으나 수묵이 소극적으로 표현되어 있다.

2. 의겸의 역할과 역량

〈홍국사 십육나한도〉는 〈표 1〉을 통해 알 수 있듯이 의겸이 주축이 되어 총 12명의 화승에 의해 그려진 작품이다. 조선 후기 대부분의 불화가 그러하듯 홍국사본의 화기에도 화사들의 역할이 세부적으로 기록되어 있지 않아 수화사 의겸이 작품의 어느 부분에 구체적으로 관여했는지를 명확하게 파악할 수는 없는 상황이다.

그런데 화기를 보면, 제2폭은 “香悟, 亘陟, 彩仁, 回眼, 日敏, 寂照, 卽心” 7명만 기록되어 있어 총 6폭 중 유일하게 의겸이 참여하지 않았음을 알 수 있다. 반면, 제4폭에는 “儀謙, 香悟, 亘陟” 3명만 기록되어 있는데, 향오와 긍척은 다른 폭에도 대부분 참여하였으므로, 만약 제4폭만의 두드러진 특징을 찾을 수 있다면 이는 결국 의겸의 의지가 적극 반영된 부분일 것으로 여겨진다. 이 점을 염두에 두고 우선, 제2폭이 다른 5개의 폭과 다른 점이 무엇인지 찾아보고 다음으로 제4폭에서 특히 두드러지는 특징을 살펴봄으로써 의겸의 역할과 역량을 추론해 보고자 한다.

우선 제2폭을 살펴보고자 한다²⁾. 의겸이 참여하지 않은 제2폭도 화면 구성이나 배치, 색의 조화 등은 크게 이지러짐 없이 좋은 편이지만, 세부적으로 면밀히 살펴보면, 몇 가지 차이점과 기량 면에서 서툰 부분을 찾을 수 있다. 제2폭이 다른 폭과 다른 차이점은 크게 두 가지로, 배경 산수 표현과 나한의 표정 처리를 꼽을 수 있다.

의겸이 수화사로 참여한 5개의 폭에서는 배경이 대체로 수묵으로만 처리된 반면, 의겸이 참여하지 않은 제2폭은 녹색의 파초가 크게 그려져 있으며, 고목도 갈색 계열로 표현되

표 1 홍국사 십육나한도의 畫記에 기록된 緣化秩

	證明	持殿	誦呪	畫員	供養主	來往	負木	記書	別座	大功德主
1폭		敏頓 弘閑	順兼 慧澄	儀兼 信甘 寂晚 卽心 亘陟	成克 眞淑	戒心	弘演	願希	律機	弘坦
2폭		敏頓	弘閑 順兼 覺樹	香悟 亘陟 彩仁 回眼 日敏 寂照 卽心						
3폭	智額	敏頓	順兼 慧澄 覺樹	儀兼 香悟 寂照 卽心 亘陟						
4폭		敏頓	弘閑 世澄	儀謙 香悟 亘陟						
5폭		敏頓	覺樹 慧澄 潭輝	儀謙 香悟 寂照 卽心 敏熙 向敏						
6폭		敏頓	順謙 慧澄 覺樹	儀謙 香悟 寂照 向敏						

어 있다. 이를 통해 배경 산수를 수묵으로만 일관하고자 했던 의지는 의검에게서 비롯되었을 가능성이 높다는 것을 구체적으로 알 수 있다.

또한, 다른 폭의 존자들은 대체로 진지한 표정으로 모두 입을 차분히 다물고 있는 반면 제2폭의 제2, 4존자만 입을 벌리고 있다. 그 중 제4존자가 입을 벌리고 있는 것은 귀를 후비면서 시원해 하는 표정을 극적으로 나타내기 위한 것으로 보여 어느 정도 이해가 되지만, 제2존자의 경우는 용두 석장을 짚고 앉아 먼 곳을 응시하고 있음에도 불구하고 입을 벌린 모습으로 표현한 것이 상황에 맞지 않고 어색하다.

그 외에도 다른 폭의 존자들은 상호 윤곽선이 가늘지만 탄력 있고 명확한 데 비해 제2폭의 제2존자는 상호 윤곽선이 마치 그리다 만 듯 힘이 없고 선명하지 못하다. 그리고 아난존자의 두광에 칠해진 먹이 제1폭의 가섭존자와 달리 거칠게 표현된 점 등도 미숙한 부분으로 꼽을 수 있어 다른 폭의 상호 표현 역시 의검의 의지가 적극 수용되었을 가능성을 짐작할 수 있다. 그 밖에도 제2폭의 제2존자와 4존자의 가사 의습이 과장되거나 왜곡된 점도 미숙한 부분으로 꼽을 수 있다.¹⁷

다음으로 제4폭을 살펴보고자 한다⁴. 제4폭은 화면 구성에서부터 탁월함을 보이는데, 배경으로 등장하는 암석을 과감히 이어 그 안에 복두의를 입은 제12존자를 배치함으로써 마치 암굴에서 수행하는 선승의 모습을 떠오르게 한다. 또한 제8존자는 다른 3명의 존자를 등지고 측면으로 서서 손을 높이 들어 합장하고 있는데 엄숙한 존자의 상호와 향로, 그리고 달이 시각적으로 한눈에 들어와 통일감을 줄 뿐만 아니라 독립된 공간을 명확히 확보하고 있다. 이렇듯 제4폭은 한 폭 속에 4명의 존자들이 함께 표현되어 있음에도 배경이나 자세 처리 등을 통해 각기 독립된 구획을 명확히 확보하고 있는 점이 가장 인상적이다.

제1, 3, 5, 6폭의 경우도 의검이 수화사로 참여했으므로 전체적인 화면구성에 일부 관여하였을 것으로 짐작되긴 하지만, 제4폭의 화면 구성을 다른 폭과 비교해보면, 단순하지만 훨씬 과감하고 유기적임을 확인할 수 있다.

제4폭은 세부 표현도 자연스럽고 명확하다. 예를 들어, 제10존자는 앞서 서술한 제2폭의 2존자와 자세와 의습 등이 유사한데, 제2존자의 경우 배꼽 아래로 흘러내려 접힌 의습 부분이 일부 채색되지 않는 등 미숙한 반면, 제10존자는 채색을 통해 명확히 구분하였고, 미소

¹⁷ 제2존자의 가사 표현 중, 석장을 짚은 오른 손목 위의 옷주름 일부가 지나치게 위로 솟아 있으며, 배 아래로 접힌 부분 중 일부가 채색이 되지 않은 점, 제4존자의 오른쪽 옆구리 쪽 가사 일부가 잘못 인식되어 배경으로 채색된 점이 그 예이다.



도 14 <홍국사 십육나한도> 중 제10존자의 가사 표현



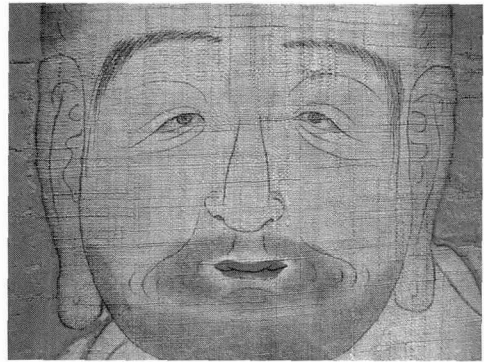
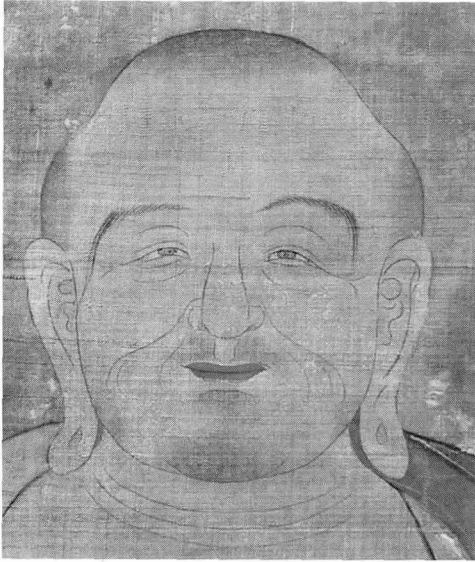
도 15 <홍국사 십육나한도> 중 제2존자 가사 표현

를 머금은 표정 또한 압권이다^{도14, 15}.

이상과 같이 제2폭과 제4폭을 중심으로 각 폭을 비교해 본 결과, 수묵의 배경 산수와 존자들의 상호 표현 등은 의겸이 구체적으로 관여한 부분일 가능성이 커 보였다. 또한 4폭은 단순하지만 과감한 배경 처리, 존자들간에 각기 독립적이면서도 조화로운 구성과 배치, 상황에 적합한 표정 처리 등이 뛰어나 <홍국사 십육나한도>에서도 특히 의겸의 역량이 돋보이는 화폭임을 확인할 수 있었다.

3. <송광사 십육나한도>와의 비교

현존하는 조선 후기 십육나한도 중 홍국사본 다음으로 제작 시기가 빠른 작품은 순천 <송광사 십육나한도>이다. 이 작품은 1725년 5월에 송광사 <영산전 석가설법도>와 함께 제작되었는데, 의겸은 석가설법도에만 수화사로 참여하였고 십육나한도는 回眼과 鵬眼이 주축이 되어 제작하였다. 그 중 회안은 홍국사 십육나한도의 제2폭에 참여한 바 있으며, 의겸이 수화사였던 송광사 <응진당 석가설법도>(1724)와 송광사 <영산전 석가설법도>(1725)에도 참여한 것으로 미루어 의겸과는 화연관계가 깊은 화사였을 것으로 짐작된다. 또한 <송광



도 17 <송광사 십육나한도> 중 제2존자의 상호,
1725년, 마본채색, 순천 송광사

도 16 <흥국사 십육나한도> 중 제10존자 상호

사 십육나한도>의 제5폭에 참여한 巨陟 역시 의견과 <흥국사 십육나한도>에서 함께 작업하였으므로, 송광사본은 흥국사본의 화풍과 어느 정도 영향관계가 있을 것으로 판단된다.¹⁸

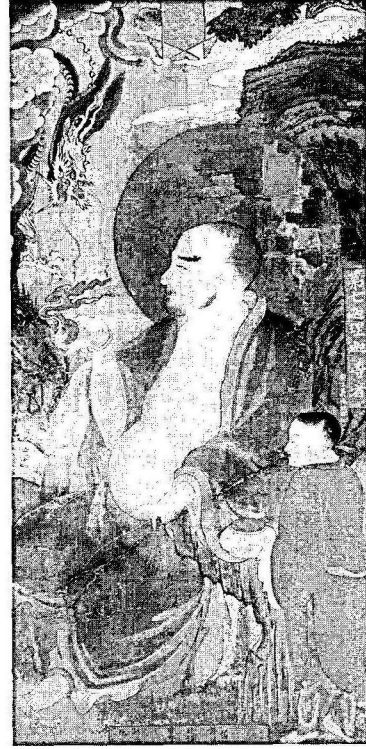
우선 두 작품의 유사한 점은 상호 표현에서부터 찾을 수 있는데, 송광사본은 흥국사본의 경우처럼 윤곽선은 먹으로만 표현하였고 대부분 발묵으로만 민머리 및 수염을 표현하였다. 그 외에도 가사를 일부 담채풍으로 표현한 점과 배경에 수묵의 흔적이 상당수 보이는 것 역시 화풍상 유사한 부분이다.

그러나 세부적인 차이점을 찾아보면, 첫째, 상호에 표현된 발묵 표현이 흥국사본의 경우처럼 자연스럽지 못하다. 흥국사본의 경우 코와 입 사이, 그리고 입과 턱 사이의 주름진 부분에서 주름선을 경계로 위 아래, 혹은 옆으로 살짝 음영을 표현하려는 의지가 있었던 반면, 송광사본은 주름선 주변을 모두 넓게 발묵하고 있어 형식화되어 있기 때문이다. 이는 결국 존자들의 표정과도 직결되어 흥국사본의 자연스럽고 생동감 있는 것과 달리 송광사본은 대체로 어색하고 애매한 표정을 띠게 되는 결과를 초래하고 있다^{도 16, 17}.

¹⁸ <송광사 십육나한도>의 화기 중 화사 부분: 제1폭(鵬眼 最祐比丘 穎賢 智雲比丘), 제2폭(回眼比丘 自旻 萬連比丘), 제4폭(回眼比丘), 제5폭(鵬眼比丘 良梧 巨陟比丘), 제6폭(回眼 自旻 萬連比丘), <송광사 응진당 석가설법도>(1724)의 화기 중 화사 부분: “義謙 信鑑 卽心 懷眼 興信 良運 向敏 彩仁 敏熙 日敏 覺天.” <송광사 영산전 석가설법도>(1725)의 화기 중 화사 부분: “義謙 回眼 良云 探仁 日敏 宏陟 海宗 就閑 敏熙 自旻 穎賢 智雲.”



도 18 <홍국사 십육나한도> 중 제5존자



도 19 <송광사 십육나한도> 중 제7존자

아난존자처럼 이중의 녹색색 띠로 표현한 존자들도 마찬가지로여서 홍국사본이 가름한 얼굴에 눈과 눈 사이의 간격, 눈의 크기 등에서 비례가 맞으며, 눈동자가 크고 명확하여 총기 어린 수행자의 인상을 주는 반면, 송광사본은 전체적인 얼굴 윤곽이 좀더 크고 방형에 가까운 데도 불구하고 눈은 훨씬 작게 표현하여 얼굴이 풍만한 인상을 주고 있다.

둘째, 가사의 경우 송광사본에도 담채적 경향이 일부 보이지만 홍국사본의 경우처럼 두드러지지는 않으며 홍국사본이 주, 녹색, 군청을 중심으로 한 반면, 송광사본은 황토와 갈색 계열의 가사에서 담채적 경향이 두드러진다는 점에서 차이를 보인다. 문양도 복두의에 동심원점문이 시문된 것은 동일하지만 홍국사본이 담채풍의 가사에도 같은 계열의 색으로 일부 문양을 표현한 것에 비해 송광사본은 문양이 거의 생략되어 있다.

셋째, 동일도상을 중심으로 나한의 자세를 비교해보면, 예를 들어, 홍국사본에서는 강릉을 바라보는 나한의 시선이 합리적인 반면, 송광사본은 명확한 인식의 부족 때문인지 시선이 일치하지 못하는 어색함을 보인다^{도18, 19}.



도 20 <송광사 십육나한도> 중 제1폭(제1, 3, 5존자)

넷째, 송광사본의 배경은 현재 녹청을 중심으로 많은 부분 개채되어 있어 원상태를 명확히 알 수 없지만 비교적 개채의 흔적이 적은 제1폭을 보면 먹을 상당히 사용했음을 알 수 있다. 그러나 홍국사본에 비해 가는 먹선으로 화면 가득 암석 등을 표현하고 있어 권속을 동반한 존자들과 섞여 산만한 인상을 준다^{도 20}.

마지막으로, 각 존자마다 두광을 표현함으로써 존상을 부각시키려는 의지가 보이기는 하나 홍국사본의 경우 나한의 상호 부분을 대부분 수묵의 암석과 겹치지 않게 배치함으로써 별도의 장치 없이도 자연스럽게 상호가 부각될 수 있었던 것과는 대조를 이룬다.

이렇듯 송광사본은 홍국사본이 제작된 후 불과 2년 후에 그려졌고 의겸과 함께 활동한 화사들을 중심으로 제작된 작품으로서 표현 기법에서 일부 계승이 이루어지긴 하였으나 홍국사본에 비해 세부적으로는 그 기량이 떨어지고 화면구성의 짜임새, 존상과 경물, 배경과의 유기성이 부족함을 확인할 수 있었다. 이것 역시 홍국사 십육나한도의 수화사로 중추적인 역할을 한 의겸의 탁월한 역량을 증명할 수 있는 또 하나의 사례가 될 것으로 판단된다.

III. 圖像의 성립과 계승

1. 『三才圖會』 圖像의 受容과 變容

<홍국사 십육나한도>는 明代 1607년에 간행된 도설백과사전인 『三才圖會』 「人物」 9卷에 수록되어 있는 佛祖圖像을 적극 수용하여 제작되었음이 이미 학계에 알려져 있다.¹⁹

『삼재도회』의 도상이 수용된 존자는 가섭존자와 십육나한 중 제2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15존자로 총 13위이다.²⁰

그런데 홍국사본의 십육나한 중 '第二 迦諾迦跋蹉尊者'와 '第十五 阿氏多尊者'는 『三才圖會』에 표현된 三十三祖師 중 '第十九 鳩摩羅多尊者'와 '第十七 僧迦難提尊者' 도상을 수용하는 등 대체로 존명이 일치하지 않는다. 즉 홍국사 십육나한도는 『三才圖會』에 수록된 〈十八羅漢尊者圖〉 중 16명의 존자를 그대로 수용한 것이 아니라 화면 구도 등을 염두에 두고 『三才圖會』 불조도상에 등장하는 총 52명의 존자 중 16명을 임의로 선별, 작품에 적용한 것임을 알 수 있다.

일반적으로 불화는 도상이 규정되어 있는 경우가 많지만, 십육나한은 소의 경전인 『法住記』를 보면, 尊名과 住處, 역할 등만 기술되어 있을 뿐 각 존자별 특정 도상이 정해져 있지 않다. 그러므로 불제자의 모습을 기본으로 하되 상호와 복식, 지물과 자세 등은 다양한 모습으로 표현되며 동일 도상에 각기 다른 존명이 붙여지기도 하고, 동일 존명에 다른 도상이 표현되기도 한다. 즉 십육나한에서는 각 존자별로 명확한 도상 계보가 존재하지 않으며, 이보다 오히려 '정법을 수호하고 중생을 이롭게 하기 위해神通력을 발휘하는 16명의 무리'라는 점이 더 중시된 것으로 판단된다.

〈홍국사 십육나한도〉는 『三才圖會』 도상을 수용하기는 하였으나 대부분 경물이나 권속은 생략하고 존자의 형상만을 수용하는 특징을 보인다. 『삼재도회』와 비교해봤을 때, 가섭존자와 제2, 4, 9, 14존자는 경물을, 제5, 7, 11, 13존자는 시자, 천인, 동자 등을 생략하는 등 존자 중심의 나한도로 변용된 것이다^{21, 22}.

¹⁹ 『三才圖會』의 불조도상은 〈釋迦牟尼佛圖〉, 〈三十三祖師圖〉, 〈布袋和尚圖〉와 〈十八羅漢尊者圖〉로 이루어져 있다. 『삼재도회』의 자세한 편집체계와 성격에 관해서는 崔玪妊, 『『三才圖會』와 朝鮮後期 繪畫』(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2003) 참조. 또한 삼재도회 도상이 조선 후기 홍국사 십육나한도를 비롯한 다수의 작품에 수용되었음은 신은미, 앞의 논문, pp.236-240에 자세히 설명되어 있다. 그러므로 본고에서는 이와 관련된 구체적인 내용은 생략하고 홍국사본에 집중하여 도상의 변용부분에서부터 면밀한 검토를 진행하고자 한다. 또한 본고에서 참조한 『삼재도회』는 동국대학교 도서관 소장본과 1985년 상해고적출판사에서 영인한 王思義 교정본임을 밝힌다.

²⁰ 1723년 응진당 봉안을 목적으로 함께 제작된 〈석가설법도〉의 석가 역시 삼재도회의 도상을 수용하였으나 현재 도난으로 소재를 파악할 수 없다. 『美術史學誌 第1緝: 麗川 興國寺의 佛教美術』(韓國考古美術研究所, 1993), p.64의 도13 참조.

²¹ 일반적으로 나한도는 크게 尊像 중심의 나한도와 다른 권속들과의 관계를 통해 '應供', '禮拜供養', '降龍伏虎' 등의 구체적인 주제를 제시하는 나한도로 분류할 수 있는데, 중국의 초기 작품인 五代 〈傳 貫休筆 十六羅漢圖〉가 전자의 대표적인 예이고, 南宋代의 〈金大受筆 十六羅漢圖〉나 〈陸信忠筆 十六羅漢圖〉가 후자에 해당한다.



도 21 <홍국사 십육나한도> 중 제11존자



도 22 『삼재도회』 「인물」 9권 중 협존자, 1609년,
王思義 교정본

이는 아마도 홍국사 십육나한도가 총 6폭에 제작되었고 각 폭에 3~4명씩 함께 표현되었으므로 권속이나 경물 등이 모두 표현되는 경우 나한들이 부각되지 않고 구성이 산만해지는 것을 피하고자 한 것이 아닌가 생각된다. 이는 홍국사본보다 2년 후에 제작된 <송광사 십육나한도>가 상당수 권속의 등장으로 산만하게 보이는 것과 비교해보아도 잘 알 수 있다.

또한, 『삼재도회』에서 수용된 존자의 형상도 한 폭에 함께 표현된 존자들이나 배경과 유기적인 관계를 위해 자세 등이 다소 변용되어 있어 주목할 만하다. 예를 들어, 제5존자는 삼재도회본에 비해 하강하는 용을 더 위에 배치하고 이를 바라보는 나한이 고개를 쳐들고 바라보는 모습으로 표현하여 더 속도감이 느껴지며, 제8존자는 삼재도회본에서보다 향로가 올려진 암석을 높게 배치함으로써 작품을 바라보는 이의 시선이 자연스럽게 나한의 상호와 향로, 그리고 달에게 함께 머물 수 있게 처리하는 탁월함을 보여준다^{도 23, 24}. 제10존자도 삼재도회본에서는 존자가 왼손으로 가사 자락을 잡고 있는 것으로 처리한 반면, 홍국사본의 경



도 23 <홍국사 십육나한도> 중 제8존자



도 24 『삼재도회』 「인물」 9권 중 파수밀존자

우는 배경으로 등장하는 암석의 각진 부분에 걸친 것으로 표현하였다.

즉, 홍국사 십육나한도는 명대 판본인 『삼재도회』의 도상을 적극적으로 수용하긴 하였으나 한 폭에 여러 존자가 함께 표현되는 점을 고려하여 권속들이나 경물을 과감히 생략시켰으며, 배경과 유기적인 관계를 유지할 수 있게 존자들의 자세나 경물의 위치 등을 변형시키는 등 도상을 적절히 변용시키고 있음을 확인할 수 있다.

2. 圖像의 淵源

唐 玄奘이 『法住記』를 漢譯한 이후 나한신앙의 성행과 더불어 나한도의 제작 역시 활발히 이루어졌음을 『宣和畫譜』나 『歷代名畫記』, 『益州名畫錄』 등의 문헌은 물론 중국의 현존하는 작품들을 통해서도 잘 알 수 있다.²² 현존하는 십육나한도 중 가장 이른 예는 五代 일본

宮內廳 소장 〈傳貫休筆 십육나한도〉와 北宋代 일본 清涼寺 소장 〈십육나한도〉가 있을 뿐, 대부분 남송대 무렵부터 제작된 작품들이다.²³

그런데 홍국사 십육나한도의 도상은 그 원류가 五代-宋代에 있는 경우가 많아 홍국사본의 도상을 명확히 이해하기 위해서는 중국의 오대-송대는 물론, 역대 명화에 대한 관심이 깊었던 明代까지 나한도상에 대한 총체적인 이해가 필요함을 알게 되었다. 따라서 본 장에서는 우선 홍국사본의 도상과 직접적인 연관이 있는 『삼재도회』가 간행되었던 明 萬曆年間(1573-1619) 무렵 나한도상의 흐름을 간단히 살펴보고, 홍국사본에 수용된 도상을 중심으로 『삼재도회』 불조도상의 연원을 추적해 보고자 한다.

1607년에 初刊된 『삼재도회』의 불조도상은 이보다 앞서 1602년에 제작된 『洪氏仙佛奇蹤』의 「佛家之部」 도상과 총 21명이 중복되어 있으며, 그 밖에 〈삼십삼조사도〉 부분에 13명의 존자, 그리고 포대화상과 〈십팔나한존자도〉 등을 새롭게 추가하여 구성하였다.

明 萬曆年間에는 오랜 역사를 통해 축적된 관화기술을 바탕으로 ‘復古主義’에 대한 문인들의 관심과 더불어 『顧氏畫譜』나 『唐詩畫譜』 등 역대 명화를 중심으로 한 화보제작이 활발히 이루어졌다. 이 무렵 간행된 『홍씨선불기종』이나 『삼재도회』 역시 이러한 경향을 반영한 듯, 중국에서 나한도가 가장 성행했던 五代-宋代의 대표작들이 많이 수록되어 있다.

특히, 『삼재도회』에는 남송대 劉松年筆 나한도와 흡사한 ‘脇尊者’, 오대에서부터 가장 전통 깊은 도상 중 하나이며 우리나라의 경우에도 고려 및 조선 전기에 그 예를 찾을 수 있는 降龍 나한을 주제로 한 ‘馬鳴尊者’, 북송대 일본 清涼寺 소장 〈십육나한도〉의 제6존자도와 흡사한 ‘僧迦難提尊者’, 일본 高台寺 소장 남송대 〈십육나한도〉 중 등장하는 등 굽는 나한도²⁵을 묘사한 ‘闍夜多尊者’도²⁶, 남송대 〈陸信忠筆 십육나한도〉의 제11존자도에서 나한의 형상만 묘사한 ‘般若多羅尊者’ 등 역대의 작품을 바탕으로 한 도상들이 상당수 실려 있다. 그리고 무

²² 문헌으로 알려져 있는 梁-五대의 십육나한도 현황을 살펴보면 다음과 같다. 梁: 張僧繇의 ‘十六羅漢像’(宣和畫譜 권제1), 唐: 盧楞伽의 ‘羅漢像四十八 十六尊者像十六 羅漢像十六 小十六羅漢像三’(高僧圖二)十六大阿羅漢像四十八(『宣和畫譜』 권제2 道釋2, 『歷代名畫記』, 『益州名畫錄』 등), 五代: 張玄의 ‘大阿羅漢三十二 羅漢像五十五’(『宣和畫譜』 권제3 도석3)와 趙德齋의 ‘…大聖慈寺竹溪院 釋迦十弟子并十六大羅漢 崇福禪院 帝釋及羅漢 崇福禪院 帝釋梵王及羅漢…’(『益州名畫錄』 卷上 妙格上品六人).

²³ 진관휴필본은 일본에만도 宮內廳 소장본, 稱名寺 소장본, 根津美術館 소장본 등 여러 점이 전해지지만, 그 중 궁내청 소장본이 가장 古式이며, 제3존자도에 ‘貫休作’이라는 목서가 기록되어 있고 제11존자도에는 관휴의 自題가 쓰여 있어 오대에 제작되었을 것으로 알려져 있다(『東アジアの仏たち』(奈良國立博物館, 1996), p.269). 또한 일본 清涼寺 소장 십육나한도에 관해서는 宮崎法子の 「宋代佛畫史に於ける清涼寺十六羅漢像の位置」, 『東方學報』 58(1986), pp.209-289가 대표적인 연구성과이다.



도 25 <십육나한도>, 남송대, 건본채색,
129.1×65.7cm,
일본 高台寺 소장 중 일부
(출처: 『元代道釋人物畫』,
東京國立博物館, 1977, 도 55)



도 26 『삼재도회』 「인물」 9권 중 闇夜多尊者

엇보다도 五代의 張玄이 그렸다고 전해지는 <十八羅漢尊者圖>가 이를 보고 北宋代 蘇軾이 찬한 찬문과 함께 수록되어 있다.²⁴

이와 같이 명대에 이루어진 역대 나한 명화에 대한 관심은 만력 연간에 제작된 판본류에서뿐만 아니라, 명대에 제작된 나한도를 통해서도 충분히 짐작할 수 있다. 당시 대표적인

²⁴ 劉松年の 작품은 『羅漢畫』(國立故宮博物院, 2000), p.10, 圖2, 일본 清涼寺 소장 <십육나한도>는 宮崎法子의 앞의 논문, 일본 高台寺 소장 남송대 <십육나한도>는 『元代道釋人物畫』(東京國立博物館, 1977), pp.111-113, 남송대 <陸信忠筆 십육나한도>는 吳同 篇著, 『ボストン美術館藏 唐宋元繪畫名品集』(ボストン美術館・大塚巧藝社, 2000) 참조.



도 27 丁雲鵬,〈羅漢圖卷〉중 禪定羅漢, 중국 上海博物館



도 28 『삼재도회』 「인물」 9권 중 〈第12羅漢尊者圖〉

화가로 나한도에도 역량을 발휘했던 丁雲鵬이나²⁵ 吳彬²⁶ 등의 작품을 보면, 五代의 貫休나 張玄, 그리고 송대의 나한도상들이 상당수 계승되고 있기 때문이다. 대표적인 예로 丁雲鵬의 작품을 살펴보면, 國立故宮博物院 소장 1596년 〈應眞雲彙〉은 일본 宮內廳 소장 傳貫休筆 〈十六羅漢圖〉 중 제7, 11, 14, 15, 16존자의 도상을 모본으로 삼았으며,²⁷ 上海博物館 소장 제작연대 미상의 〈羅漢圖卷〉은 張玄의 〈십팔나한도〉를 소식의 찬과 더불어 그대로 재현하고 있다.²⁸ 더욱이 張玄의 〈십팔나한도〉는 『삼재도회』에도 수록되어 있고 丁雲鵬이 그린 〈羅漢

²⁵ 1547년에 출생하였고 字는 南羽, 號는 聖華居士이며, 나한과 관련하여 현존하는 가장 이른 작품은 대만 국립 고궁박물관 소장 1576년 〈扇面 羅漢圖〉, 그 외에 〈十八羅漢圖〉(1590), 〈五百羅漢圖〉(1594), 〈白描羅漢圖〉(1594), 〈十八羅漢圖〉(1613) 등 수십여 점에 이른다. 薛永年·羅世平, 「丁雲鵬繪畫作品編年」, 『中國美術史論文集』(紫禁城出版社, 2006), pp.231-252 및 『東아시아繪畫史年表』(시공사, 2000) 참조.

²⁶ 明末 1590-1626년 사이에 활동하였고, 산수화와 인물화에 모두 뛰어난 화가로 알려져 있다. 자세한 내용은 李周娟, 「吳彬의 繪畫 研究」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2006) 참조. 오빈은 浙江錢塘성인사에 전해져오는 관후의 작품을 보고 십육나한도를 그리기도 하였다. 관련 도판 및 내용은 『羅漢畫』(國立故宮博物院, 2000), p.58의 도29 및 p.88의 도판설명 참조.

²⁷ 『羅漢畫』(國立故宮博物院, 2000), pp.60-65, 도31 참조.

圖卷)과 도상적으로도 거의 흡사하여, 그 무렵 五代 張玄의 <십팔나한도>의 계승이 얼마나 성행했었는지 짐작할 수 있게 한다^{도27, 28}.

이상과 같이 『삼재회도』 중 홍국사본과 연관이 있는 도상을 중심으로 검토해본 결과 대다수가 오대, 송원대의 대표적인 나한도상에 그 연원이 있음을 알 수 있었으며, 이를 통해 <홍국사 십육나한도> 도상을 좀더 구체적으로 이해할 수 있었다.

3. 의견과의 『三才圖會』 圖像 인식과정

의견이 참여한 불화 중 『삼재도회』 도상이 처음 보이는 것은 <운홍사 영산회상도(1719)>인데, 20명의 제자 중 2명이 『삼재도회』의 파수밀 존자, 승가난제 존자와 유사하여 당시부터 의견의 一派에서²⁹ 『삼재도회』 도상 일부를 인식하고 있었음을 알 수 있다.

그 후 의견은 1723년 <홍국사 십육나한도>를 제작하면서는 『삼재도회』에서 석가와 가섭을 포함 14위의 도상을 존자의 형상 중심으로 수용하게 되며, 또한 2년 후에는 홍국사본에 참여한 바 있는 회안, 공척 등이 <송광사 십육나한도>를 그리면서 13위의 도상을 『삼재도회』에서 수용하게 된다. 13위의 도상 중 홍국사본과 유사한 것이 6개이며, 그 외의 7개는 새롭게 추가된 도상이다^{표2}.

송광사본은 홍국사본이 존자의 형상 중심으로 수용한 것과는 달리 대부분 권속들까지 포함하여 수용하였으며^{도22}, 심지어 삼재도회본에 등장하지 않는 권속들까지 새롭게 추가하여 그리는 등 홍국사본과 다른 화면 구성을 이루고자 했던 의지가 엿보인다^{도29, 30, 31}. 그러나 대체로 존자와 시자들의 시선이 일치하지 않는 등 관계가 유기적이지 못한 경우가 대부분이다.

어쨌든 의견이 그랬거나 그와 화연관계가 있는 화승들에 의해 그려진 작품들 속에는 『삼재도회』 도상 중 총 21개의 도상이 수용되었는데, 본 장에서는 의견과 관련된 유파에서 어떻게 이토록 많은 도상을 구체적으로 인식할 수 있었는지 그 배경에 관해 주목해 보고자 한다.

한편, 기존의 연구에서 삼재도회와의 도상적 연관성이 가장 먼저 보이는 작품으로 1624

²⁸ 『중국회화전집』 15(浙江人民美術出版社, 2000), pp.204-209의 圖218-223.

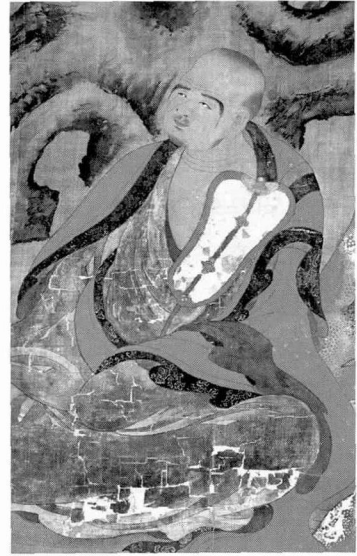
²⁹ 본고에서의 의견과란 의견이 화업을 시작한 1713년 무렵부터 1725년 사이 의견과 화연관계를 맺었던 화승들을 의미하는 것으로 한정하고자 한다.

표 2 의겸파의 『삼재도회』 도상 인식과정

『삼재도회』	운흥사 영산회상도 (1719)	홍국사 십육나한도 (1723)	송광사 십육나한도 (1725)	
釋迦牟尼佛		●		
摩訶迦葉尊者		●		
彌遮迦尊者		●	●	
婆須密尊者	●	●		
佛陀難提尊者		●		
脇尊者尊者		●		
僧迦難提尊者	●	●	●	
鳩摩羅多尊者		●		
闍夜多尊者		●	●	
鶴勒那尊者			●	
般若多羅尊者		●		
慧可尊者		●	●	
弘忍大師			●	
慧能大師		●		
布袋和尚		●	●	
第一羅漢尊者			●	
第二羅漢尊者			●	
第七羅漢尊者		●	●	
第九羅漢尊者			●	
第十羅漢尊者			●	
第十二羅漢尊者			●	
	2	14	13	
총 21존자		8	6	7

년에 제작된 것으로 알려져 있는 <송광사 소조십육나한상>이 거론되었다. 그 근거로는 송광사 십육나한상이 삼재도회본과 비교했을 때, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14존자 등의 도상이 유사하다는 것이며, 도상 수용의 경로로 중국 사행을 통해 『삼재도회』를 알게 된 李睡光이 1616년 순천부사를 역임한 것을 제시하고 있다.³⁰⁾

도 29 『삼재도회』 중
 慧可尊者
 도 30 <홍국사 십육
 나한도> 중
 제7존자



그런데 불상이 회화처럼 구체적으로 표현하기에는 일부 무리가 있을 수 있음을 감안하더라도, 2존자의 경우는 삼재도회 도상과 전혀 무관하며, 여의주로 용을 부르는 나한, 경전을 읽는 나한, 금강령을 들고 있는 나한, 복두의를 입고 선정에 들어 있는 나한 등은 『삼재도회』에만 등장하는 도상이 아니라 나한상 초기부터 그 유례를 찾을 수 있는 상당히 일반적인 도상일 뿐만 아니라 고려와 조선 전기의 나한도나 나한상에서도 쉽게 찾을 수 있는 도상이다.³¹ 그러므로 『삼재도회』와만 연관지어 생각한다는 것은 다소 무리로 판단되며, 도상의 계승 과정을 논하기 위해서는 좀더 구체적인 연관성을 찾을 수 있는 작품의 예시가 필요하다고 본다.



도 31 <송광사 십육나한도> 중 제14존자

³⁰ 신은미, 「조선후기 십육나한도 연구-화보도상의 수용과 전개를 중심으로」, pp.244-248 참조.

³¹ 일례로 여의로 용을 부르는 나한 도상은 고려시대 오백 폭 오백나한도 중 <제464세공양존자> 및 <전 이상좌필 나한도 초본>, 경전을 읽고 있는 모습은 <실상사 서진암 석조나한좌상>(1516년), 복두의를 입고 선정에 든 모습 역시 <전 이상좌필 나한도초본> 등이 있다.

또한 <홍국사 십육나한도>(1723)에 『삼재도회』 도상이 등장하기까지 100년이라는 간격이 있는데 <송광사 십육나한상>(1624년경) 이후에 제작된 십육나한상 중 등 굽는 나한을 제외하고는 삼재도회 도상 수용 흔적이 거의 보이지 않는다는 것도 염두에 두어야 할 것이다.

그러나 송광사 십육나한상이 삼재도회를 수용하여 제작되었을 가능성을 전혀 배제할 수는 없으므로 그 가능성을 열어둔다 하더라도, 본고에서 주목하고자 하는 것은 의검과가 이전의 경향과는 달리 어떻게 '21개'에 이르는 많은 도상을 인식할 수 있었는지에 관해서이다. 이는 아마도, 화보와 연관이 있는 몇몇 도상만을 알고 있었던 것이 아니라 삼재도회 불조도상 전반에 관해 구체적으로 잘 알고 있었거나 관련 도상집을 가지고 있었을 가능성이 있다고 여겨지기 때문이다.

이와 관련하여 당시 삼재도회를 주장하고 있던 인물들 중 전남 일대의 불교계와 교류가 깊었으며, 1713년 해남으로 낙향했던 尹斗緒 일가에 주목해보고자 한다.

조선에 전래된 도설백과사전 『삼재도회』가 당시 화단에 끼친 영향에 대해서는 그간의 연구 성과를 통해 많이 밝혀져 있다.³² 또한 윤두서 일가에서 『삼재도회』를 주장하고 있었다는 문헌기록은 없지만 그의 교유관계와 작품들을 통해 볼 때 『삼재도회』를 가지고 있을 가능성이 매우 크다는 것도 이미 잘 알려져 있다.³³

³² 삼재도회와 조선 후기 회화와의 연관성에 대하여 언급한 대표적인 연구성과는 다음과 같다.

李成美, 『林園經濟志』에 나타난 徐有榘의 중국회화 및 화론에 대한 관심-조선시대 후기 회화사에 미친 중국 연구의 영향, 『미술사학연구』 193(한국미술사학회, 1992).

朴孝銀, 「18세기 조선 문인들의 繪畫蒐集活動과 畫壇」, 『미술사학연구』 233·234(한국미술사학회, 2002).

朴晶愛, 「之友齋 鄭遂榮의 산수화 연구」, 『미술사학연구』 235(한국미술사학회, 2002).

李仙玉, 「息山 李萬敷와 『陋巷圖』書畫帖 연구」, 『미술사학연구』 227(한국미술사학회, 2000).

朴銀順, 「조선 후기 寫意的 진경산수화의 형성과 전개」, 『미술사학연구』 16(미술사연구회, 2002).

_____, 「서유구의 서화감상학과 『임원경제지』」, 『18세기 조선지식인의 문화의식』(한양대학교 한국학연구소, 2001).

車美愛, 「駱西 尹德熙 회화 연구」, 『미술사학연구』 240(한국미술사학회, 2003).

崔玪姪, 「『삼재도회』와 조선 후기 회화」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2003).

³³ 17세기 삼재도회를 소장했을 것으로 보이는 대표적인 인물은 이수광, 이익, 이하곤, 윤두서, 이만부, 이병연, 신정하 등이 있으며, 특히 이수광의 『지봉유설』 『經書部』의 '푸른 鳳을 鸞경이라 한다'는 기록은 삼재도회의 속집에 수록된 『鳥獸卷』을 인용한 것이고, 이익은 부친인 이하진이 1678년에 사신으로 중국 연경을 방문하여 많은 서적을 구입하였으며, 집안에 삼재도회가 있었음이 이익의 성호사설 서문을 보면 알 수 있다. 그 외에 윤두서의 첫째 부인의 이종조카인 李萬敷가 그려 가지고 있었다고 전해지는 지도첩 『坐觀荒紘』 2권 중 중국 전체의 모습을 담은 <天下大總圖>과 부분도인 <北京圖>는 전체도와 세부도를 그리는 방법 등이 삼재도회의 지리부분과 흡사하며, <療東沿革>도 삼재도회를 참고한 것이라는 연구 성과[이선옥, 「식산 이만부와 『누항집』 서화첩 연구」, 『미술사학연구』 227(2000)]가 알려져 있다.

우선, 老僧圖를 많이 그렸던 윤두서(1668-1715)는 노승을 그릴 때는 매번 性聰스님을 불러 직접 보고 그린 후에 약간의 가감을 했다는 기록이 전해지는데,³⁴ 栢庵性聰(1631-1700)은 의겸 활동 지역과 밀접한 송광사, 선암사, 쌍계사 등을 왕래하며 강석을 펴고 불전 간행에도 힘썼던 인물이어서 주목할 만하다. 더욱이 백암성충은 『삼재도회』 도상으로 이루어진 1697년 申靖夏 발문의 〈十四羅漢圖卷〉을 소장하고 있었다고 전해지고 있어 그가 『삼재도회』의 불조도상에 관해 알고 있었을 가능성을 생각해 볼 수 있다.³⁵

다음으로 윤두서 일가는 1713년 해남으로 낙향한 후 인근 사찰의 승려들과 교유관계가 깊었던 듯한데, 우선 윤두서가 죽자 대흥사의 스님 한 분이 슬피 탄식했다는 기록이 전해진다.³⁶ 아들 尹德熙(1685-1776) 역시 해남 시절(1713-1731년) 인근 사찰인 대흥사와 미황사, 만덕사 등을 두루 다니며 승려들과 교유하였고, 『삼재도회』를 모본으로 도석인물화를 많이 그렸는데, 그 중 특히 인근의 스님으로 추정되는 太哲上人의 청탁으로 그림을 그려주었다고 하며 이때의 제화시가 〈搜勃集〉에 기록되어 있다.³⁷

그런데 의겸이 수화사로 그린 나주 다보사 소장 〈보홍사 패불화〉(1745)의 화기를 보면, '山中老德秩'에 '太哲'이 기록되어 있어 그가 나주를 중심으로 한 사찰에서 활동한 승려임을 알 수 있으며, 이는 의겸의 활동 범위와 근접해 있다는 점도 주목할 필요가 있다.³²

또한, 의겸은 1713년 해남과 가까운 장흥 보림사에서 불화를 그린 적이 있어 현재 작품은 없지만 그가 해남 인근지역에서 일부 활동했을 가능성도 배제할 수 없다.

이러한 정황으로 미뤄보면 의겸과에서 『삼재도회』의 도상을 많이, 구체적으로 인식할 수 있었던 것은 윤두서와 친분이 깊었던 백암성충을 통해서든, 아니면 윤두서 일가가 해남에 낙향해 있던 시기에 해남 부근의 사찰이나 윤덕회와 긴밀했던 승려들을 통해서든, 윤씨 일가를 통해 인근 지역으로 『삼재도회』가 알려졌고 의겸과에게까지 전해졌을 가능성이 있다고 판단된다.³⁸

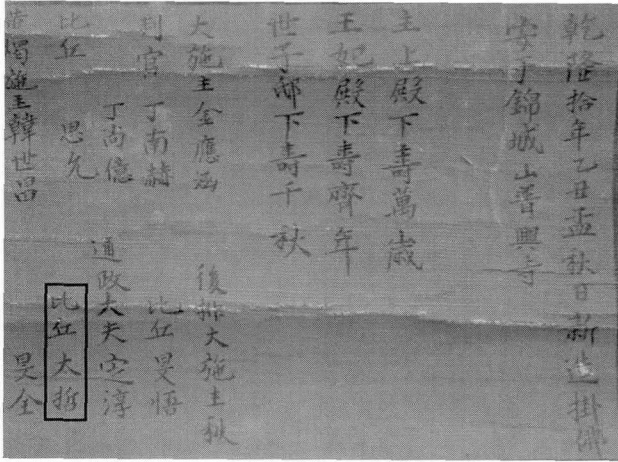
34 “...有性聰者 無梵行而有梵相 孝彥每畫老釋輒召而寫之 此亦略加增減者...”(趙龜命, 『題柳汝範家藏尹孝彥扇譜帖』, 『東谿集』 卷6).

35 〈十四羅漢圖卷〉, 1697년, 전체 644.0×26.0cm.

36 “...山僧聞之 歎曰 如可贖也 何惜吾身...”(尹德熙, 『恭齋公行狀』, 『海南尹氏文獻』 권16).

37 車美愛, 앞의 논문, pp.24-28 및 pp.131-161.

38 〈홍국사 십육나한도〉와 〈송광사 십육나한도〉보다 제작시기가 다소 늦은 작품 중 『삼재도회』 도상이 상당수 등장하는 작품으로는 〈선암사 삼십삼조사도〉(1753), 〈미황사 대웅전 포벽 나한도〉(1754년경), 〈천은사 극락보전 상벽 조사도〉(18세기 후반 추정) 등이 있다. 즉 〈홍국사 십육나한도〉에 삼재도회 도상이 적극 수용된 이후 삼재도회를 중심으로 한 화보류의 도상이 적극 확산되는 경향을 보이는데, 이는 단언할 수는 없지만 의겸과의 영향



도 32 義謙 등, <보흥사 괘불> 중 화기
부분, 1745년, 마분채색,
1,077×777.5cm, 나주 다보사

IV. 尊像 배치

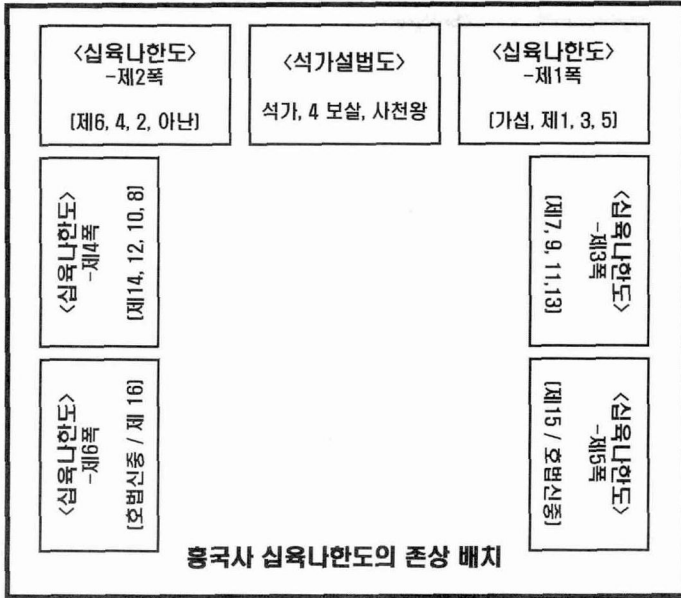
총 6쪽에 그려진 <흥국사 십육나한도>는 원래는 應眞堂에 <釋迦說法圖>를 중심으로 左·右 각 3폭씩 봉안되어 있었다. 그 중 좌측 폭에는 迦葉존자와 십육나한 중 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 즉 홀수 존자들이, 우측 폭에는 阿難존자와 짝수 존자들이 배치되어 있으며, 양쪽 끝 폭은 화면을 둘로 나누어 제15, 16존자와 각 3위씩 신중을 배치하였다^{삼도1}.

<흥국사 십육나한도>는 尊像 配置에 있어서 크게 3가지 특징을 지니고 있다. 첫째, 이전에 제작된 십육나한 관련 불화와 달리 여러 폭에 나누어 십육나한을 표현하였다는 점이며, 둘째, 좌측에는 홀수 존자를, 우측에는 짝수 존자를 배치하였음을 화기를 통해 명확히 알 수 있는 작품이라는 점, 그리고 셋째는 십육나한의 가장 안쪽에 가섭과 아난존자, 가장 바깥 폭에는 호법 신중들을 함께 배치하였다는 점이다.

그 중 첫 번째 특징부터 구체적으로 검토해보고자 하는데, 이를 위해서는 우선 흥국사 본보다 이전에 제작된 십육나한 관련 불화를 검토해볼 필요가 있다^{표3}.

일본 根津미술관 소장 고려 14세기 <釋迦三尊·十六羅漢圖>와 이와 도상이 유사한 삼성미술관 리움 소장본은 우리나라에서 현전하는 가장 오래된 십육나한도인데, 이들 작품을

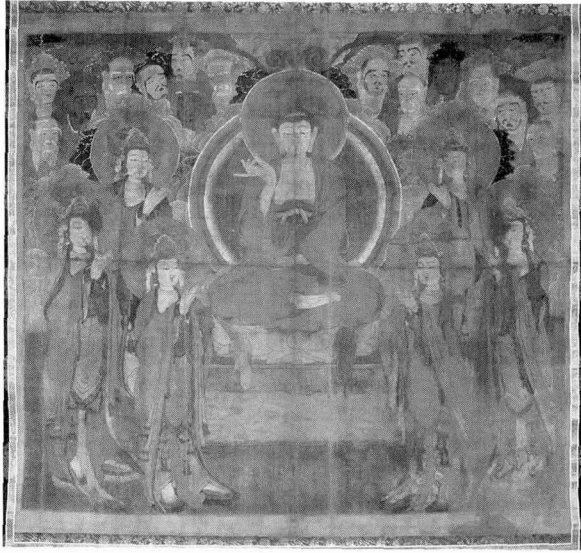
이 직·간접적으로 미친 것으로 판단된다.



삽도 1 <홍국사 십육나한도>의 존상 배치

표 3 홍국사본 이전에 제작된 십육나한 관련 불화 현황

	작품명	제작시기	크기(cm)	재질	주요 화면구성 요소	현 소장처
1	釋迦三尊·十六羅漢圖	14세기 중반	90×44.5	絹本彩色	석가, 문수, 보현, 십육나한	일본根津미술관
2	釋迦三尊·十六羅漢圖	14세기 말엽	93×46.2	絹本彩色	석가, 문수, 보현, 십육나한, 사자2	리움미술관
3	五百羅漢圖	14세기 말엽	188×121.4	絹本彩色	석가, 문수, 보현, 신장2, 십대제자, 십육나한, 오백나한	일본知恩院
4	六佛會圖	1488-1505	168×175	絹本彩色	六佛과 각 2보살, 제석·범천, 사천왕, 십육나한(석가 협시)	일본西來寺
5	釋迦說法圖	1553년	128×137	麻本彩色	석가, 6보살, 십육나한	일본長壽院
6	釋迦說法圖	1569년	214.1×189.0	麻本彩色	석가, 팔대보살, 제석·범천, 사천왕, 십육나한, 팔부중 등	일본寶光寺
7	阿彌陀八代菩薩來迎圖	16세기	99.0×81.3	絹本朱地金尼	아미타, 팔대보살/화면상단: 아미타삼존, 십육나한	미국 브룩클린 미술관
8	靈水寺 掛佛畫	1653년	780.5×553.5	麻本彩色	석가, 제보살, 십육나한, 사천왕, 제석·범천, 팔부중, 타방불, 사자들, 주약천, 사리불, 가섭, 아난...	진천 영수사



도 33 <釋迦說法圖>, 1553년, 마본채색,
128×137cm, 일본 長壽院

보면, 십육나한이 석가삼존과 함께 한 폭에 표현되어 있다. 또한 일본 知恩院 소장 14세기 말 <오백나한도>는 오백나한과는 별도로 십육나한이 석가삼존의 화면 앞쪽에서 석가를 우러러보며 합장한 채 서 있는 구성이다.

조선 전기에는 십육나한이 설법도에서 석가의 협시로 등장하는 예가 많은데,³⁹ 일본 西來寺 소장 <六尊佛圖>(1488-1505), 일본 長壽院 소장 <釋迦說法圖>(1553) 도 33와 일본 寶光寺 소장 <석가설법도>(1569)에는 석가의 협시로 양쪽에 8위씩 십육나한이 시립해 있으며, 이러한 구성은 조선 후기 <영수사 괘불화>(1653)까지 이어진다.⁴⁰

이렇듯 우리나라 불화의 경우 십육나한은 14세기에서 17세기 무렵까지는 대체로 석가

³⁹ 『高麗·李朝の佛教美術展』(山口縣立美術館, 1997)에 수록된 이조불화 현존작품 리스트(pp.146-148)를 보면 조선 전기의 작품으로 소개된 십육나한도가 2점이 있는데, 이 작품들은 아직 국적이 명확하게 규명되지 못한 상태로 판단되어 본고에서는 제외하였다. 한편 신은미는 앞의 논문 p.229에서 삼성미술관 리움 소장 현재 5점이 알려져 있는 <이상좌필 나한도> 초본을 <이상좌필 십육나한도 초본>으로 기술하고 있으나, 십육나한이라고 단정할 수 있는 존명 등의 기록이 전혀 없고 숫자 등만을 기록하고 있다. 십육나한과 오백나한은 도상을 공유하므로 오백나한도 초본이거나 혹은 도상집의 용도로 수십 점을 그렸을 가능성 등을 전혀 배제할 수 없으므로 <이상좌필 나한도 초본>으로 기술하는 것이 옳바르다고 판단된다.

⁴⁰ 일본 西來寺 소장 <육존불도>는 육존불을 중심으로 각 존명이 명확히 적혀 있는데 화면 상단 중앙 여래에 '석가'라고 기록되어 있고 그 주변에 각각 8위씩의 십육나한이 배치되어 있으며, 일본 長壽院 소장 <석가설법도>는 화면 중앙 석가를 중심으로 6보살과 십육나한이 배치되어 있다.

를 비롯하여 보살 및 호법신중들과 함께 한 폭에 같이 그려지고 있음을 확인할 수 있다.

그러나 임진왜란 이후 사찰의 중수가 활발히 이루어지고 사찰 내 응진당의 건립 또한 성행하게 되면서 전각의 크기에 맞게 십육나한을 여러 폭에 나누어 그려 봉안하게 된다. <홍국사 십육나한도>(1723) 역시 화기를 통해서도 알 수 있듯이 '興國寺應眞後佛幀'으로 제작 봉안되면서 응진당이 정면 세 칸, 측면 각 두 칸으로 이루어진 것을 감안하여 <석가설법도>를 배치할 정면 중앙 칸을 제외한 나머지 6칸에 맞게 십육나한을 6폭으로 나누어 그려 봉안하게 된 것이다.

또한, 응진당 중앙에 釋迦와 四菩薩, 四天王으로 구성된 <석가설법도>를 봉안하고 그 양 옆으로 총 6폭에 걸쳐 迦葉, 阿難과 十六羅漢, 그리고 그 끝으로는 護法 神衆을 배치함으로써 응진당 불화 전체를 확대된 의미의 靈山會上圖로 인식하려 했던 것으로 보인다.⁴¹

존상 배치의 두 번째 특징은 본존 좌측에 홀수 존자를, 우측에 짝수 존자를 배치한 것을 명확히 알 수 있는 가장 이른 작품이라는 점이다.

<홍국사 십육나한도>는 각 존자의 아래쪽, 화면 테두리 부분에 '第一 頻頭盧跋羅墮闍尊者', '第二 迦諾迦跋蹉尊者' 등 존명을 먹으로 일일이 기록하고 있어 좌측에는 제1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15존자를, 우측에는 제2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16존자를 배치했으며, 각 나한의 존명이 어떠한지를 명확히 확인할 수 있다.⁴² 그리고 홍국사본보다 2년 후에 제작된 <송광사 십육나한도>(1725)에서는 화면 내 존자 옆에 각각 존명을 기록하기에 이르며, 이후에 제작되는 십육나한도는 모두 이와 같이 '좌-홀, 우-짝'의 배치체제로 이루어진다.

한편, 17세기에 제작된 십육나한상들은 대다수가 각 존자에 해당하는 숫자나 존명을 기록하고 있지 않은 듯하다. 이후 관련 복장의 공개에 따른 추가 자료의 여부에 따라 보완이 필요한 부분이지만, 현재까지의 자료로 미뤄보자면, 17세기까지는 대체로 중앙 본존을 중심으로 좌우에 각각 8구씩 상을 배치하려 했던 것이지 배치순서와 존명에 대한 인식이 크게 구체화되진 않았던 것으로 여겨진다.

십육나한상에서 배치순서와 존명에 대한 적극적인 인식은 17세기 말엽에서 18세기 초반 무렵에 들어와서인 것으로 추정된다. 현재 14구만이 남아 있는 <대흥사 목조십육나한상>

⁴¹ 김승희, 『興國寺의 佛教繪畫』, 『美術史學誌 第1輯: 麗川 興國寺의 佛教美術』(韓國考古美術研究所, 1993), p.183. 한편, 응진전의 후불화를 수기삼존도로 보는 견해가 있는데[文明大, 『韓國의 佛畫』(열화당, 1977), p.47] 홍국사 응진당에 봉안되었던 <석가설법도>는 四菩薩이 등장하며, 사천왕도 함께 표현되어 있어 이 경우는 수기삼존도로 보기에는 무리가 있다고 판단된다.

⁴² 주5의 존명 참조.

(1701)은 각 상에 墨書로 ‘第一, 第二, …’ 등으로 기록되어 있으며, 역시 현재 일부만 남아 있는 <불갑사 소조십육나한상>(1706)의 경우도 각각 존명이 적힌 복장 발원문이 전해지기 때문이다.⁴³

그러나 현재 대홍사 응진당 내에는 홀수 존자가 우측에, 짝수 존자가 좌측에 배치되어 있어 홍국사 십육나한도를 비롯한 조선 후기 십육나한의 배치체계에서는 그 유례를 찾을 수 없는 반대의 경우로 되어 있으며, 이에 관해서는 제작 당시의 배치체계가 지금과 같았는지 좀더 검토할 필요가 있다. 또한, <불갑사 소조십육나한상>은 각 상에서 숫자뿐만 아니라 존명이 적힌 복장 발원문이 나와 존명에 대한 구체적인 인식이 있었음을 알 수 있지만, 불갑사상은 현재 8구만이 남아 있고 위치가 이동되어 있으므로 봉안 당시의 배치체계는 명확히 알 수 없는 상황이다.

즉, 17세기 十六羅漢像의 경우는 대부분 목서가 없어 배치체계 및 존명을 명확히 파악하기 어려우며, 17세기 말엽 제작된 十六羅漢像에서부터 이러한 인식의 흔적을 찾을 수 있지만 작품들이 현재 완존하지 않는 상황이어서 <興國寺 十六羅漢圖>에 기록된 존명과 배치순서가 조선 후기 십육나한의 배치체계에 있어 중요한 의미를 지닌다고 판단된다.

한편, 18세기 무렵부터 어떠한 연유로 ‘좌-홀, 우-짝’의 배치체계와 존명에 대한 인식이 구체화되었는지에 관해 아직 명확하지 않지만, 일반적으로 불화에 등장하는 존상 배치에서 좌측이 上手인 것과는 무관하지 않을 것으로 판단된다. 그리고 좌측에서 홀수 존자로 시작하였으므로, 양쪽의 균형을 위해 그와 대칭되는 위치에 각각 짝수 존자를 배치했던 것은 아닌가 생각되며, 이에 관해서는 중국과의 비교 등 이후 별도의 기회를 통해 면밀한 연구를 진행하도록 하겠다.⁴⁴

마지막으로, 홍국사 십육나한도 존상 배치에서 주목할 점은 가장 안쪽에는 십육나한에 포함되지 않은 두 제자가, 제일 바깥쪽에는 각각 3위의 호법신중이 배치되어 있다는 점이다. 화기에 이들의 존명에 관해 기록되어 있지는 않지만, 이에 관해서는 17세기 십육나한상에

⁴³ 대홍사상은 『한국의 사찰문화재: 전라남도 자료집』(문화재청·문화유산발굴조사단, 2006), p.388, 영광사상은 p.347 참조. 한편, 조은정, 「조선 후기 십육나한상에 대한 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 1987), pp.101-112를 보면 천은사 십육나한상의 대좌 앞면에 음각으로 ‘第一’, ‘第二’ 등이 새겨져 있다고 쓰여 있으며, 『불교 문화재 도난백서』(한국불교조계종 총무원, 1999), pp.223-224를 통해서도 이를 일부 확인할 수가 있다. 그러나 현재 천은사 응진전 내에는 당시의 것과 유사한 형상으로 새롭게 제작된 십육나한상들이 모여져 있으며 당시에 제작된 십육나한상의 소재를 파악할 수 없는 상황이다.

⁴⁴ 이에 관해 조은정은 앞의 논문, p.71에서 이는 중국의 음양사상에 기초한 것으로 추측하고 있다.

표 4 17세기 십육나한상 복장 발원문 중 관련 존상의 명칭이 기록된 예

작품명	복장 중 관련 내용
1 귀신사 소조십육나한상(1633)	“...靈山教主釋迦牟尼佛左右補處阿難迦葉 十六大阿羅漢 左右帝釋 監齋使者直符使者建靈神并二十五位安于...”
2 완주 송광사 목조십육나한상(1656)	“...大靈山教主釋迦如來左右補處提花竭羅慈氏彌勒 十六阿羅漢與 五百聲聞龍女獻珠 左右帝釋將軍諸位使者童子等...”
3 개암사 목조십육나한상(1677)	“...大教主釋迦世尊大雄...迦葉十六大阿羅漢并及...”
4 능가사 목조십육나한상(1685)	“...釋迦如來相與提花彌勒迦葉阿難文殊普賢六大菩薩及 大阿羅漢 十六 帝釋二 童子二九 監齋直符二使者 左右金剛諸端嚴相奉安...”
5 천은사 목조십육나한상(1693)	“...靈山教主釋迦左右迦葉阿難與十六聖像左右帝釋今○畢功安于智異山甘露寺...”
6 성도암 목조십육나한상(1700)	“...一代教主釋迦如來尊像迦葉阿難尊者等像及十六大阿羅漢像等奉安...”

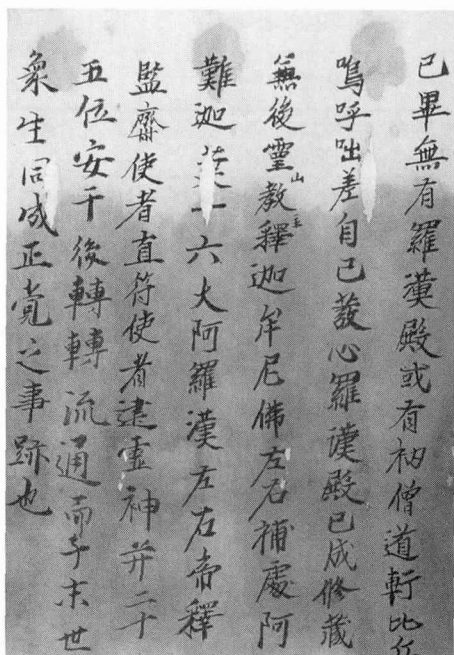
함께 등장하는 존상들의 배치와 복장 발원문 등을 통해 존명을 추정해볼 수 있다.

17세기 십육나한상들은 대부분 가섭과 아난, 그리고 호법신중과 함께 제작, 응진당에 봉안되었으며, 현재 전각 내 봉안 상태 역시 가섭과 아난은 십육나한의 안쪽에, 호법신중은 십육나한의 가장 바깥쪽에 배치되어 있어 <홍국사 십육나한도>에 함께 등장하는 존상의 배치체계와 대체로 동일함을 알 수 있다. 이 존상들의 구체적인 명칭에 관해서는 관련 복장발원문의 기록을 통해 잘 알 수 있으며, 이는 <표 4>와 같다.⁴⁵

위의 <표 4>에 제시된 관련 내용을 살펴보면, 대체로 석가를 중심으로 좌우에 가섭과 아난, 그리고 역시 좌우에 각 8구씩의 십육나한, 그 뒤 좌우에 각각 제석, 그 다음 좌우에 각각 사자, 그리고 맨 끝 좌우에 각각 신장(혹은 장군)이 배치됨을 알 수 있다³⁴.

더욱이 현재 홍국사에는 1655년 제작된 <목조십육나한상>이 남아 있는데, 1723년에 제작된 십육나한도가 응진당에 봉안될 당시 전각 내에 함께 봉안되었을 것으로 추정된다. 홍국

⁴⁵ 이 중 귀신사 십육나한상 관련 복장 발원문은 기존의 연구에서도 일부 공개되었으나 본인이 실건 조사한 것을 바탕으로 기록하였으며, 완주 송광사 십육나한상은 박도화, 「松廣寺 五百羅漢殿의 羅漢像」, 『강좌미술사』 13(한국불교미술학회, 1999), p.44, 개암사 십육나한상의 경우는 김정희, 「開巖寺 應眞殿 16羅漢像考」, 『聖寶』 2(大韓佛敎曹溪宗 聖寶保存委員會, 2000), pp.25-46, 능가사 십육나한상의 경우는 최선일, 「朝鮮後期 彫刻僧의 활동과 佛像 研究」(홍익대학교대학원 박사학위논문, 2006), p.98, 천은사 상의 경우는 吳珍熙, 「華嚴寺 覺皇殿 七尊佛像의 研究」(동국대학교대학원 석사학위논문, 2004), p.67, 성도암 십육나한상 관련은 김리나, 「뉴욕 메트로폴리탄 박물관의 朝鮮時代 迦葉尊者像」, 『미술자료』 33(국립중앙박물관, 1983), p.64에서 인용하였다.



도 34 <귀신사 십육나한상>(1633) 관련
복장 발원문 일부

사 십육나한상의 경우도 가장 안쪽에는 가섭과 아난이, 가장 바깥쪽에는 각각 제석 2위와 사자 2위, 그리고 신장 2위가 배치되어 있어 <흥국사 십육나한도> 제작 당시 존상 배치에 영향을 주었을 가능성도 생각해 볼 수 있다.

이를 통해 우선 <흥국사 십육나한도>의 가장 안쪽에 배치된 제자들, 함께 제작된 <석가설법도>에 가섭과 아난이 표현되지 않은 점, 모본이 된 『삼재도회』의 가섭존자 도상을 그대로 가섭존자의 위치에 표현한 점, 십육나한과의 차별을 위해 두광을 표현한 점 등을 통해 석가의 직계제자인 가섭과 아난임을 알 수 있다. 또한 호법신중 중 합장을 한 2위는 현재 대체로 제석과 범천으로 불리고 있으나 제작 당시에는 모두 제석으로 인식되었을 가능성을 배제할 수 없다고 판단된다.

다음으로 사자의 경우, 특히 귀신사와 능가사 십육나한상의 복장 발원문에 구체적으로 감재·직부사자라고 기록하고 있음을 주목할 필요가 있다.⁴⁶ 나한도에 사자가 등장하는 경우는 현존 작품 중 삼성미술관 리움 소장 14세기 <석가삼존·십육나한도>가 가장 이른 예이며, 1195년 李奎報가 지은 『醫王寺始創阿羅漢記』 『東國李相國集』 卷24에도 구체적으로 감재사자의 화상을 그렸다는 내용이 적혀 있어, 나한과 사자와의 연관성은 그 기원이 오래된 듯하다.⁴⁷

흥국사 십육나한도 이후에 제작되는 십육나한도를 보면, 가섭과 아난은 십육나한과 좀처럼 함께 그려지지 않는데, 이는 <송광사 십육나한도>(1725)의 경우처럼 함께 봉안되는 주존불도에 협시로 그려지는 경우가 대부분이기 때문이다.⁴⁸ 그러나 신중들의 경우는 제석, 사

⁴⁶ 감재사자와 직부사자의 도상과 역할에 대해서는 김정희, 『조선시대 지장시왕도 연구』(일지사, 1996), pp.188-190 참조.

⁴⁷ 李奎報, 『醫王寺始創阿羅漢記』, 『東國李相國集』 卷24(秦弘變, 『韓國美術史資料集成(1)』(일지사, 1987), pp.349-350).

⁴⁸ <천관사 응진당 석가삼존·십육나한도>(1891)나 <갑사 대자암 석가삼존·십육나한도>(1895)와 같이 응진당에

자, 신장이 모두 등장하지는 않는다 하더라도 그 중 일부를 십육나한의 양쪽 끝에 별도로 표현하는 경우가 상당수에 이른다.⁴⁹

한편, 17세기 대부분의 십육나한상들의 응진전 내 배치가 유사한 형식을 지니고 있는 것을 보면, 이는 당시 배치체계에 영향을 준 도상이나 의식집 등의 관련 문헌이 존재했던 것은 아닐까 짐작되며, 이 역시도 이후에 해결해야 할 조선 후기 십육나한 관련 연구의 중요한 과제 중 하나라고 판단된다.⁵⁰

V. 맺음말

여수 〈興國寺 十六羅漢圖〉는 現傳하는 조선 후기 십육나한도 중 最古의 작품으로, 義僧水軍의 본거지였던 여수 興國寺에서 1723년 應眞堂 봉안을 목적으로 화사 儀謙의 주도 아래 그려진 작품이다.

〈興國寺 十六羅漢圖〉는 조선 후기 십육나한도 중 가장 水墨·淡彩의 경향이 강한 작품이며, 相好의 윤곽을 먹으로만 그렸고 潑墨을 선호했으며, 가사의 문양은 朱, 黃, 綠靑, 群靑으로 이루어진 同心圓點文을 선호하였다. 또한 제2폭과 제4폭을 중심으로 각 폭을 비교해본 결과, 수묵의 배경 산수와 존자들의 상호 표현 등은 의견이 구체적으로 관여했을 것으로 여겨졌다. 그리고 〈松廣寺 十六羅漢圖〉와의 비교를 통해 화풍의 계승 및 차이점은 물론 〈興國寺 十六羅漢圖〉에 나타난 의견의 역량을 확인할 수 있었다.

〈興國寺 十六羅漢圖〉는 명대 판본인 『三才圖會』 「人物 9卷」에 수록된 佛祖圖像 중 총

주불도의 기능을 하는 경우 한 폭에 석가삼존과 가섭·아난, 그리고 십육나한이 모두 그려지기도 하지만 여기서 의미하는 십육나한도는 응진당 주존불도인 석가모니후불도와는 별도의 폭에 십육나한을 그린 경우를 말한다.

⁴⁹ 현재 조선 후기 십육나한도 중 18세기 작품은 흥국사본, 송광사본 외에 현재 2폭만 남아 있는 〈남장사 십육나한도〉(1790)에 불과하며, 19세기 전반의 경우는 거의 없고 대부분이 19세기 후반에 제작된 작품들이다. 그 중 구성이 유사한 예를 살펴보면, 흥국사본을 가장 잘 계승한 〈송광사 십육나한도〉(1725)에는 제석, 사자, 신장이 모두 등장하며, 〈보광사 십육나한도〉(1877)는 사자만이, 〈진관사 십육나한도〉(1884)는 1폭에는 제석과 신장, 다른 폭에는 신장과 사자가, 〈상원사 십육나한도〉(1888)는 제석과 사자만, 남양주 〈흥국사 십육나한도〉(1892)는 사자와 신장만 각각 2위, 〈봉은사 십육나한도〉(1895)에는 사자와 제석이 각 2위, 〈대흥사 십육나한도〉(1901)에는 사자와 신장이 각 2위씩 표현되어 있다.

⁵⁰ 1826년에 간행된 『作法龜鑑』의 「羅漢大禮」를 보면, “…十六大阿羅漢 監齋使者 直符使者 并諸眷屬…” 등 일부 관련 부분을 정리하고 있지만, 이는 19세기에 간행된 것임으로 17-18세기 전반의 배치 형식과 관련해서는 별도의 연구가 진행되어야 할 것으로 본다.

13개의 도상을 수용하여 제작되었다. 그러나 한 폭에 여러 존자가 함께 표현되는 점을 고려하여 권속들이나 경물을 과감히 생략하고 존자의 형상 중심으로 수용하였으며, 유기적인 관계를 유지할 수 있게 존자들의 자세나 경물의 위치를 바꾸는 등 도상을 적절히 변용시켰다. 또한 『三才圖會』 도상 중 대다수가 五代, 宋·元代의 대표적인 나한도상에 그 연원이 있음을 알 수 있었는데 이는 명대 萬曆年間 무렵 팽배해 있던 歷代名畫에 대한 깊은 관심에서 비롯된 것임을 알 수 있었다. 한편 조선에 유입된 『三才圖會』의 도상을 의겸과에서 구체적으로 인식할 수 있었던 배경 중 하나의 가능성으로 당시 많은 화보류를 소장하고 있었으며 1713-1731년 무렵까지 해남에 낙향해 있었던 尹斗緒 一家를 주목해보았다.

〈흥국사 십육나한도〉는 尊像 配置에 있어서 3가지 특징을 찾을 수 있었다. 첫째, 이전에 제작된 십육나한 관련 불화와 달리 여러 폭에 나누어 십육나한을 표현하였다는 점이며, 둘째, 화기를 통해 각 존자의 존명은 물론, 좌측에는 홀수 존자를, 우측에는 짝수 존자를 배치했음을 명확히 알 수 있는 작품이라는 점이다. 그리고 셋째, 십육나한의 가장 안쪽에 가섭과 아난존자, 가장 바깥 쪽에는 호법신중들을 함께 배치하였는데, 이는 현존하는 조선 후기 십육나한도 중 유일하게 17세기 응진전 내 십육나한상의 배치체계를 충실히 계승한 예에 해당한다.

〈興國寺 十六羅漢圖〉는 儀謙의 탁월한 역량이 드러난 작품으로 명대 『三才圖會』의 도상을 적극 수용하여 화폭에 맞게 과감히 변용시켰고, 尊像 配置에서도 중요한 의미를 지니고 있어 현존하는 朝鮮後期 十六羅漢圖 研究에 기준이 될 만한 수작으로 판단된다.

* 주제어(key words) — 興國寺 十六羅漢圖(Heungguksa Sixteen Arhats), 儀謙(Uigyeom), 松廣寺 十六羅漢圖(Songgwangsa Sixteen Arhats), 三才圖會(Sancai Tuhui), 應眞殿(Eungjinjeon)

▣ 투고일 2007년 6월 22일 | 심사일 2007년 7월 25일 | 심사완료일 2007년 8월 16일 ▣

국문초록

現傳하는 조선 후기 最古의 십육나한도인 여수 <興國寺 十六羅漢圖>는 義僧水軍의 본거지였던 여수 興國寺에서 應眞堂 봉안을 목적으로 1723년 儀謙의 주도 아래 그려진 작품이다.

<興國寺 十六羅漢圖>는 조선 후기 십육나한도 중 가장 水墨·淡彩의 경향이 강한 작품이다. 상호는 먹선으로만 윤곽을 그렸고 대체로 발목을 선호했으며, 가사는 담채적 경향이 강하고 문양은 특히 동심원점문이 두드러지며, 산수는 대부분 수묵으로만 처리하였다.

제2폭과 제4폭을 중심으로 각 폭을 비교해본 결과, 수묵의 배경 산수와 존자들의 상호 표현 등은 의견이 구체적으로 관여한 부분으로 판단되며, 특히 제4폭에서 화면 구성 등을 중심으로 의견의 역량이 돋보였다. 한편, 의견과 화연관계가 있는 회사들에 의해 興國寺本보다 2년 후에 그려진 <松廣寺 十六羅漢圖>는 상호 표현이나 담채풍의 가사 등 일부에서 興國寺本과 유사한 부분을 찾을 수 있었지만, 표정이나 자세 및 세부적인 표현 기법은 대체로 서툴거나 어색하여 <興國寺 十六羅漢圖>에 보인 의견의 역량을 확인할 수 있었다.

<興國寺 十六羅漢圖>의 도상은 명대 판본인 『三才圖會』 「人物」 9卷에 수록된 佛祖圖像을 상당수 수용하였다. 그러나 권속들이나 경물을 과감히 생략하고 존자의 형상 중심으로 수용하였으며, 수용된 형상 역시도 배경이나 다른 존자들과의 유기적인 관계를 위해 자세나 경물의 위치를 바꾸는 등 도상을 적절히 변용시켰다. 또한 『三才圖會』에 수록된 도상 중 상당수는 그 연원이 五代, 宋·元代에 있음을 알 수 있었는데, 이는 명대 萬曆年間 무렵 팽배해 있던 歷代名畫에 대한 깊은 관심이 삼재도회에도 반영된 듯하며, 畫譜뿐만 아니라 당시 그려진 많은 羅漢圖들을 통해서도 확인할 수 있었다.

한편, 조선에 유입된 『三才圖會』의 도상을 의견파에서 구체적으로 많이 인식할 수 있었던 배경 중 하나의 가능성으로 당시 많은 화보류를 소장하고 있었으며, 1713-1731년 무렵까지 해남에 낙향해 있었던 尹斗緒一家를 주목해 보았다.

<興國寺 十六羅漢圖>는 尊像 配置에서 세 가지 특징을 찾을 수 있었다. 우선, 이전에 제작된 십육나한 관련 불화와 달리 여러 폭에 나누어 십육나한을 표현하였다는 점인데, 이는 임란 이후 사찰의 활발한 중수와 더불어 應眞殿의 건립 또한 성행하게 되면서 전각의 크기에 맞게 십육나한을 여러 폭에 나누어 그려 봉안하게 되었기 때문으로 여겨진다. 둘째, 좌측에는 홀수 존자를, 우측에는 짝수 존자를 배치하였음을 畫記를 통해 명확히 알 수 있는 작품이라는 점이다. 그리고 마지막으로

십육나한의 가장 안쪽에 迦葉과 阿難尊者, 가장 바깥 쪽에는 帝釋·使者·神將 등의 護法 神衆들을 함께 배치하였는데 이는 17세기 응진전 내 십육나한상의 배치체계의 영향을 받은 것으로 판단된다.

〈興國寺 十六羅漢圖〉는 표현과 기법적인 면에서 儀謙의 탁월한 역량이 드러나며 명대 판본인 『三才圖會』의 도상을 적극 수용하여 화풍에 맞게 과감히 변용시켰고, 尊像 配置에서도 중요한 의미를 지니고 있어 현존하는 朝鮮後期 十六羅漢圖 研究에 기준이 될 만한 수작으로 판단된다.

Abstract

A Painting of the Sixteen Arhats in Heungguksa, Yoesu

Shin Kwang-hee*

Among extant depictions of the sixteen arhats, one in Heungguksa, Yoesu (hereinafter referred to as *Heungguksa sixteen arhats*) is the oldest example, made in the late Joseon Dynasty. Consisting of four hanging scrolls, this painting was created by Uigyeom and his twelve disciples in 1723 for installation at the Eungjinjeon (Arhat hall) in the temple.

The outlines of arhats' face are drawn only with ink, while robes are almost light-colored. The distinguished patterns of the robe are concentric circles composed of dots, and landscape of the picture is also entirely in ink.

Some of the painters who participated in the work on *Heungguksa sixteen arhats* also engaged in the work on another sixteen arhat painting in Songgwangsa in 1725, which exhibits cruder features particularly in the countenance of arts and the expression techniques expression. Uigyeom did not seem to have joined the work.

Heungguksa sixteen arhats borrowed a number of figures from the *Sancai tubui* published in the Ming dynasty. But it did not simply copy them, but transformed them considerably by leaving out the retinues and surrounding articles. Characters in the *Sancai tubui* follow traditional types handed down from the Five Dynasties, the Sung and the Yuan Dynasties.

* Dongguk University Museum Curator

The *Sancai tubui* was introduced from Ming to Joseon in the early 17th century. Yun Du-seo, who lived in exile in Haenam in the Jeolla province from 1713 until 1731, owned many paintings manuals, and possibly he transmitted the book to painters of the Uigyeom school.

There are three notable features in the placement of arhats in *Heungguksa sixteen arhats*. First, it distributed sixteen arhats in several scrolls to be hung in the Arthat Hall, of which the size was expanded after the Hideyoshi Invasion. Second, an odd number of arhats were painted in the left side of the Buddha, and an even number were painted in the right side. Third, they drew Mahakasyapa, Ananda, Indra, messengers, and guardians. *Heungguk sixteen arhats* is the most important work in depictions of this theme in the late Joseon dynasty.