

# 朝鮮後期 後佛木刻幀 研究

李 鍾 文\*

## 차 례

- |                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| I. 머리말                 | III. 後佛木刻幀과 朝鮮後期 阿彌陀信仰 |
| II. 朝鮮後期 後佛木刻幀의 內容과 形武 | IV. 後佛木刻幀의 構成과 構圖      |
| 1. 記年銘의 後佛木刻幀          | V. 朝鮮後期 佛像의 樣式變遷       |
| 2. 19세기의 後佛木刻幀         | VI. 맺음말                |

## I. 머리말

현재 寺刹의 전각에 남아있는 佛像의 대부분은 임진왜란과 병자호란후인 朝鮮後期에 重創·重建時에 조성된 것이다. 수적인 우세에도 불구하고 朝鮮後期 佛教彫刻의 연구는 三國時代, 統一新羅時代, 高麗時代 佛教彫刻 연구에 비하여 적은 실정이다. 그 이유로는 조선후기에 조성된 像들의 腹藏조사가 많지 않아 편년을 알 수 있는 상이 그다지 많지 않고 또 불교가 性理學에 의해 思想界의 주도적 위치에서 밀려나 학자들도 자연히 불교 관계의 연구를 기피한 점 등을 들 수 있다.

이와 같은 상황에서 朝鮮後期 佛教彫刻의 研究를 위해서는 무엇보다도 연대를 확인할 수 있는 상들이 많아야 가능하다. 그러나 사찰에 봉안된 朝鮮後期 佛像彫刻의 腹藏調査가 거의 이루어지지 않은 현재의 상황에서 이에 대한 연구는 아직 어려운 단계이다. 본 논문은 독립된 佛像彫刻은 아니지만 연대를 확인할 수 있어 朝鮮後期 佛像研究의 紀年作이 될 수 있는 朝鮮後期の 後佛木刻幀들을 조사·연구해 보고자 한다. 後佛木刻幀의 명칭은 지금까지 발표된 논문이나 도록에서는 木刻幀, 木刻佛幀, 木刻幀畫라고 하였다. 그러나 일반적으로 많이 쓰인 木刻幀이라는 용어가 어떤 종류의 미술품을 말하는지 정확하지 않다. 木刻幀畫라는 용어에는 그림이라는 의미가 들어있으므로 조각을 지칭하는 말로는 적합하

\* 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사과정 졸업

지 않다. 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀, 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀의 銘文과 尙州 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀의 조성 기록 등에 “後佛木幀”, “木幀佛像”, “□□□幀”이라고 적혀 있어 木幀이나 後佛木幀이라고 해야 옳을 것 같다. 그러나 後佛木刻幀은 主尊佛의 뒤에 後佛幀의 기능으로 봉안되어졌기 때문에 그 의미를 더 정확하게 하기 위해서는 ‘後佛木刻幀’이라는 용어가 더 적합할 것으로 생각되어 본 논문에서는 後佛木刻幀으로 하였다.

현재까지 알려진 後佛木刻幀은 모두 7점이다. 그중 造成年代를 알 수 있는 像으로 1684년 醴泉 龍文寺 後佛木刻幀, 1694년 尙州 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀, 1782년 南原 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀 등 3점을 들 수 있다. 나머지 4점은 尙州 南長寺 普光殿 後佛木刻幀, 聞慶 大乘寺 後佛木刻幀, 서울 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀, 完州 彌勒寺의 後佛木刻幀 등으로 연대는 없으나 앞의 상들보다는 이후의 작품으로 생각된다. 특히 연대를 알 수 있는 앞의 상들은 朝鮮後期 佛教彫刻의 편년을 설정하는데 매우 중요한 상들이며, 나머지 다른 4점과 함께 朝鮮後期에 집중적으로 後佛木刻幀이 만들어졌다는 사실도 매우 주목된다.

지금까지 後佛木刻幀에 대한 연구는 像의 소개와 배치라든지 信仰의 성격만을 단편적으로 다루었을 뿐 다른 독립 像들과 비교를 통한 朝鮮後期 彫刻의 樣式考察은 미흡한 상황이다<sup>1)</sup>. 後佛木刻幀이 彫刻이면서도 後佛幀의 기능을 가졌으므로 당시의 後佛幀畫와 비교 연구가 가능하며, 主尊佛과 함께 菩薩像, 十代弟子像, 四天王像 등 여러 眷屬들이 彫刻되어 있어 佛·菩薩像 뿐 아니라 다른 像들의 연구에도 중요한 자료임을 알 수 있다. 현존하는 後佛木刻幀은 主尊佛이 전부 阿彌陀如來인데 이는 朝鮮後期에 아미타신앙이 유행했음을 알려주기도 한다.

본 논문에서는 먼저 각 後佛木刻幀의 內容과 形式, 圖像과 構圖上의 특징을 살펴보고자 한다. 그 다음으로 後佛木刻幀을 통한 阿彌陀信仰의 유행이 朝鮮後期 佛教中興에 미친 영향을 살펴보고, 마지막으로 後佛木刻幀에 배치된 佛像을 통하여 朝鮮後期 佛像의 樣式的特徵을 연대가 있거나 추정할 수 있는 비슷한 시기의 다른 상들과 함께 고찰해 보고자 한다.

1) 지금까지 연구된 논문으로는 文甲洙, 「大乘寺 木刻幀」, 『考古美術』 제9권 제9호 (1979), pp.227-230; 「木刻佛幀의 一例」, 『考古美術』 제9권 제11호, 1979, pp.488-489, 「尙州 南長寺藏 木刻幀畫에 관하여」, 『歷史敎育』11·12(1969.4), pp.325-334; 홍윤식, 「朝鮮 後期 木刻佛幀의 世界」, 『季刊美術』20(1981.겨울), pp.95-110; 「朝鮮 後期 木彫幀畫에 대하여」, 『文化財』14(1981.12), pp.169-182 등이 있다.

## II. 朝鮮後期 後佛木刻幀의 內容과 形式

朝鮮後期 後佛木刻幀은 현재 알려진 상은 모두 7점인데 그 중에 연대를 알 수 있는 것은 3점으로 1684年作의 醴泉 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀, 1692年의 尙州 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀, 그리고 1782年의 南原 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀을 들 수 있다. 그리고 나머지 4점은 聞慶의 大乘寺, 尙州 南長寺 普光殿, 서울 慶國寺 極樂殿과 完州 彌勒寺의 後佛木刻幀 등으로 이들은 銘文이 없어 정확한 연대는 확인할 수 없지만 여러 관점에서 보아 19세기의 조성으로 생각된다. 이들 後佛木刻幀이 300여년 간의 차이를 두고 남아있는 관계로 樣式上의 연결관계를 쉽게 찾기는 어려우나 이 後佛木刻幀들과 비슷한 연대의 佛像, 菩薩像, 十代弟子, 四天王像, 佛畫 등 주변 자료를 참고하여 이들 像들을 고찰해 보기로 하겠다.

### 1. 記年銘의 後佛木刻幀

#### 1) 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀

현재 龍門寺 大藏殿에는 보물 989號로 지정된 後佛木刻幀(圖 1)이 아미타삼존불의 後佛幀으로 봉안되어 있다. 크기는 전체 높이가 261cm, 전체 너비가 215cm이고 양쪽 능형의 조각을 뺀 장방형의 너비는 199cm이다. 後佛木刻幀안에 彫刻된 阿彌陀如來坐像의 높이는 45cm, 菩薩像의 높이는 55-60cm, 四天王像의 높이는 50cm이다.

이 後佛木刻幀은 朝鮮 肅宗 10(1684)년에 조성되었다는 것을 알리는 銘文이 있어 朝鮮後期 佛教彫刻 연구의 기준작이 될 수 있는 중요한 작품이다. 이 銘文은 後佛木刻幀을 둘러싸고 있는 나무 틀 하단의 좌·우측에 畫記欄을 따로 만들어 다음과 같이 적고 있다. 즉 우측에는 “康熙二十三年甲子季, 「□日慶尙左道醴泉郡, 「地小白山龍門寺諸像, 「三尊後佛木幀大彌陀, 「會後, 「佛像□大施主積貴同空, 「佛像大施主□□□可, 「佛像大施主權□男空, 「佛像施主大」…”라고 적혀 있어 康熙 23年 甲子년에 경상좌도의 예천군 소백산 龍門寺에 三尊佛과 後佛木刻幀을 조성하였다는 것을 나타내고, 좌측에는 “「供養主戒能比丘, 「敬海比丘, 「仁貞」聖淳, 「別座客清丘, 「化主秩, 「山林道人弘澤比丘, 「□心比丘, 「黃英□, 「李生男, 「良工助緣秩, 「李白蓮, 「李成一」…” 이라고 적어서 공양주와 별좌, 화주, 제작자의 이름을 기록하고 있다. 이 명문을 통해서 良工 李白蓮, 李成一이 後佛木刻幀을 조성했음을 알 수 있다.

後佛木刻幀의 구성은 本尊佛을 중심으로 해서 좌·우, 상·하로 판을 이어 그 위에 彫

刻함을 기본구조로 한다. 龍門寺 後佛木刻幀도 5枚의 목판을 연결하여 중심부를 이루고 上部에 2枚, 下部에 1枚, 중심부 왼쪽으로 구름을 표현한 목판 1枚 그리고 능형 2枚를 붙여 도합 11枚의 판목으로 이루어져 있으며 각 像들은 부조로 조각되어 있다.

後佛木刻幀을 둘러싸고 있는 나무 틀에는 왼쪽 위에 梵字인 ‘ᄃᆞᆫ’<sup>2)</sup>자<sup>2)</sup>가 쓰여 있고, 오른쪽 위에 ‘ᄃᆞᆫ’자 아래쪽에는 心자와 明자를, 그리고 양 옆에는 後佛木刻幀의 信仰의 성격을 나타내는 글귀와 그 사이에 八卦를 선각으로 새겨놓아 당시의 佛教信仰이 道教와 습합했던 것을 알 수 있다.<sup>3)</sup> 나무 틀의 양 옆에는 오른쪽에 “「大須彌之中微□刹土」, 「三世空色是圓□之法乃至」”, 왼쪽에 “「當極樂之寶池九品」, 「三種尊容又聖僧之位」”라고 쓰여 있다. 이 내용을 풀이해 보면 대수미 불국토에 과거·현재·미래 三世에 걸친 空과 色의 깨달음이 이에 이르렀으며 이곳이 極樂淨土의 진귀한 九品 연못이고 三尊佛 및 스님이 모셔져 있는 곳임을 나타내고 있다.

龍門寺 後佛木刻幀은 본존불을 중심으로 八大菩薩과 十代弟子 四天王 등 모두 15구의眷屬이 3단으로 배치된 群圖式 構圖法<sup>4)</sup>을 보여 준다. 이러한 構圖는 1500년경 이후부터 유행하였는데 朝鮮後期에 유행한 構圖法의 하나로 本尊佛에 시선을 집중시키는 효과를 가져온다. 阿彌陀佛畫에서 主尊佛이 두 협시상들에 비해 크게 묘사되는데 반해 後佛木刻幀에서는 큰 차이가 없다. 이는 本尊佛의 크기가 佛畫에서처럼 커질 경우 後佛木刻幀앞에 배치된 本尊佛을 압도해 後佛幀의 기능이 상실되기 때문으로 생각한다.

#### (1) 阿彌陀如來坐像

阿彌陀如來坐像(圖 1-1)의 머리는 螺髮이 촘촘하게 표현되었으며 肉髻 표현이 불분명하고 이마 위에 반달모양의 髻珠와 머리 정상부에 낮은 원통모양의 髻珠가 표현되었다. 네모진 얼굴에 눈·코·입이 극히 형식적으로 표현되어 전체적인 얼굴 인상이 딱딱하지만 입가의 얇은 미소가 佛格을 유지시켜 주고 있다. 두꺼운 通肩의 法衣에 승각기<sup>5)</sup>가 가슴까

2) 梵字인 ‘ᄃᆞᆫ’字는 「옴마니반매흠」의 ‘大字大明王眞言’을 상징적으로 표현한 것으로 大字大明王眞言은 觀音思想에서 나온 것이다. 연화수보살께 귀의하여 극락에 왕생하기를 바라면서 부르면 죽은 후에 6취에 들어가서 유전하는 재액을 벗는 공덕을 얻는다고 한다. 耘虛 龍夏, 『佛教辭典』(동국역경원, 1961/1992), pp.629-630.

3) 조선시대에는 鮮初부터 己和가 『顯正論』을 저술하여 儒·佛·道 三敎의 會通을 주장하였고, 서산대사 休靜도 『三家龜鑑』에서 三敎 會通論을 전개하였다. 金容祚, 「朝鮮後期 佛教思想의 一傾向」, 『慶尙大 論文集』(인문계편)22, p.133.

4) 群圖式 構圖法은 고려 후기에 유행한 阿彌陀九尊圖에 수 많은 聽聞이 첨가된 형식이다. 文明大, 「조선조 불화의 양식적 특징과 변천」, 『朝鮮佛畫』韓國의美 16(중앙일보사, 1984), pp.182-183.

5) 법의 속에 수평으로 가로지른 승각기의 표현은 고려전기에 형성되었던 요소인데 이는 중국조각, 특히 遼代의 佛像表現과 밀접한 관련이 있음을 鄭恩雨, 「高麗後期의 佛教彫刻 研究」, 『美術資料』33(1983.12), pp.39-45에서 밝히고 있다.



圖 1. 醴泉 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀 261×215cm, 1684년, 慶北 醴泉

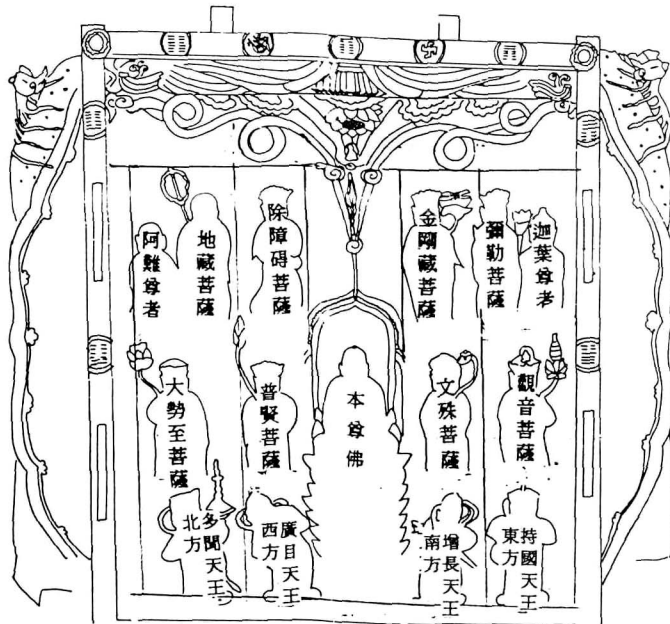


插圖1. 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀



圖 1-1. 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像



圖 1-2. 後佛木刻幀 觀音菩薩像



圖 1-3. 後佛木刻幀 迦葉尊者像

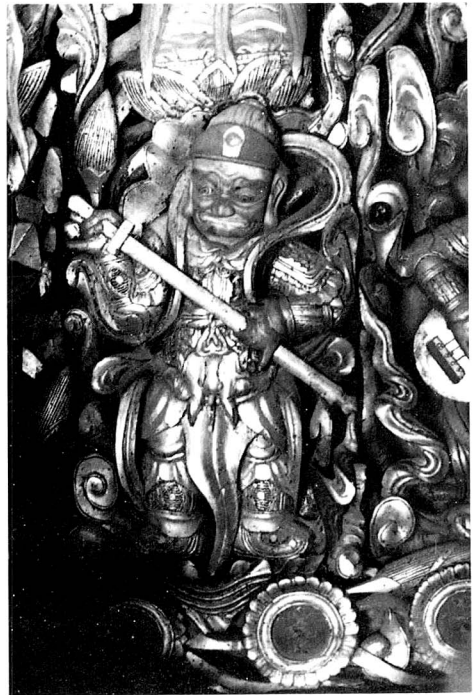


圖 1-4. 後佛木刻幀 南方 增長天王

지 올라가 있고 大衣 위에 어깨를 감싸고 있는 등근 선이 표현되는 二重着衣法<sup>6)</sup>을 하고 있음을 알 수 있다.

像이 結하고 있는 手印은 상의 성격을 결정짓는 아주 중요한 것이어서 수인에 따라 신앙을 알 수 있게 해 준다. 朝鮮後期에 조성된 佛像의 많은 수가 阿彌陀手印을 結한 阿彌陀如來이다. 龍門寺 後佛木刻幀도 본존불의 수인이 下品中生印<sup>7)</sup>의 阿彌陀九品印을 結하고 있어 이 佛像이 阿彌陀佛임을 나타내고 後佛木刻幀의 성격을 나타낸다.

光背는 舟形光背의 양 옆에 날개를 덧 붙인 형태로<sup>8)</sup> 당시 朝鮮後期 불화에서 가장 많이 유행하는 광배형식이다. 이와 같은 사실은 後佛木刻幀의 圖像을 佛畫에서 求하고 있음을 의미한다.

## (2) 菩薩像

菩薩像은 모두 8구인데 本尊佛과 같은 段에 좌·우 2구씩 그리고 그 윗단에도 좌·우로 2구씩 배치하였다. 八大菩薩像의 배치는 본존불을 중심으로 좌측으로 文殊菩薩과 觀世音菩薩, 우측으로 普賢菩薩과 大勢至菩薩이 있고 상단으로 좌측에 金剛藏菩薩과 彌勒菩薩, 우측으로 除障礙菩薩과 地藏菩薩이 있다. 그 중에서 觀音菩薩(圖 1-2)은 化佛을 모신 寶冠을 쓰고 淨瓶을 얹은 연꽃가지를 들고 있고 大勢至菩薩은 經冊을 얹은 연꽃을 들고 있으며 文殊菩薩은 如意가지, 普賢菩薩은 연봉우리, 金剛藏菩薩은 금강저를 얹은 연봉우리, 彌勒菩薩은 연꽃가지와 연봉우리, 除障礙菩薩은 검, 그리고 석장을 잡고 보주를 든 민머리의 地藏菩薩이 있다.

菩薩像 역시 本尊佛과 같이 네모지고 각진 양감없는 평편한 얼굴에 눈·코·입이 형식적으로 표현되었다. 자그마한 체구, 두터운 天衣 그리고 등근 어깨 등의 조각수법은 本尊佛과 같으나 얼굴과 발은 유난히 커서 비례가 맞지 않는다. 寶冠은 상하 세 부분으로 선각되어 있다. 이는 1637년의 東國大學校 博物館所藏 佛龕의 木阿彌陀三尊佛과 1644년 全南 光陽郡 玉龍面 上白雲庵의 阿彌陀三尊佛龕의 觀音菩薩像<sup>9)</sup>의 보관과 같은 형태로 朝鮮

6) 중국 唐 이후와 한국의 高麗時代 이후의 여래상에 보편적으로 나타나는 二重着衣法에 대해서는 그 始原을 北魏代의 불상으로 보고 있다. 金春實, 『三國時代 如來像 研究』-着衣形式의 分析을 중심으로-, 홍익대학교 대학원 박사학위 청구 논문(1993.11), p.32.

7) 阿彌陀九品印중 오른손을 가슴까지 들고 왼손은 무릎·위에 놓은 상태에서 엄지와 중지를 맞대고 있는 手印에 대해서는 두가지 說이 있다. 진홍섭교수는 이를 중품하생인이라 하였으며 황수영교수는 하품중생인이라 하였다. 본 논문에서는 후자를 따랐음을 밝힌다. 秦弘燮, 『韓國의 佛像』, 一志社, 1985(6쇄); 黃壽永, 『韓國의 佛像』, 삼화출판사, 1972.

8) 이와 같은 광배형태를 文明大교수는 쌀을 켜는 '키'와 형태가 같다고 보아 키형광배라 부르고 있다. 文明大, 앞 논문, p.176.

9) 文明大, 『朝鮮朝(17세기 2/4分期) 木阿彌陀三尊佛龕의 한 考察』, 『古考美術』146·147(한국미술사학회, 1980.8), p.48.

後期에 유행된 寶冠形式임을 알 수 있다.



圖 1-5. 後佛木刻幀 西方 廣目天王



圖 2. 會岩寺 藥師三尊圖, 1565년

大勢至菩薩의 天衣에는 朝鮮佛畫의 佛·菩薩像에 나타나는 수대가 빗금으로 표현되었다. 이와 같은 형태는 1532년 김상궁발원 阿彌陀如來畫, 1561년 문정왕후발원 金線描藥師佛畫, 1565년 會岩寺 藥師三尊圖(圖 2) 등에 나타나기 시작해서 16세기이후의 佛畫에 계승된 양상으로 생각된다. 持物을 잡고있는 菩薩像의 손을 보면 새끼 손가락은 펴고 다른 손가락은 구부려 지물을 잡고 있는데 이와 같은 수인형태는 1637년 東國大學校 博物館所藏의 木阿彌陀三尊佛과 1644년의 全南 光陽郡 玉龍面 上白雲庵 阿彌陀三尊佛의 本尊佛과 觀音菩薩의 手印에서 볼 수 있는 형태로 이 시기부터 시작하여 朝鮮後期를 통해 유행했던 것으로 보인다.

朝鮮後期 菩薩像들은 일반적으로 연꽃가지를 들고 있거나 지물이 없는 경우가 대부분이다. 하지만 後佛木刻幀의 菩薩像들은 연꽃가지 뿐만이 아니라 지물을 들고 있어 佛畫의 菩薩像과 공통점을 보인다. 朝鮮後期 佛畫에서 연꽃가지 위에 지물을 얹은 것은 1699년 桐華寺 極樂殿 阿彌陀極樂會上圖에서 大勢至菩薩이 연꽃 위에 얹은 經冊을 들고 있는 것을 볼 수 있고, 1703년 桐華寺 阿彌陀極樂會上圖에서 觀音菩薩과 大勢至菩薩이 각기 淨瓶과 經冊을 얹은 연꽃을 잡고 있는 것을 볼 수 있다. 1708년의 長谷寺 阿彌陀極樂會上圖에

서도 觀音菩薩, 大勢至菩薩이 淨瓶과 經冊을 엮은 연꽃을 들었고, 다른 보살은 合掌하거나 연꽃을 들고 있는 것으로 표현되어 있다.<sup>10)</sup>

### (3) 十大弟子

迦葉尊者(圖 1-3)가 阿難尊者와 상단 양 끝에 坐像으로 배치되었는데 본존불을 향해 무릎을 꿇고 앉아 합장한 자세이다. 迦葉尊者是 광대뼈를 도식적으로 표현하고 머리 가운데가 필요이상으로 솟아 있어 부자연스럽지만 불도 수행의 연륜과 得道가 가까이 왔음을 느끼게 해 준다. 꼭다문 입가에 미소를 느끼게 하며 다른 상들에서는 눈꼬리가 위로 약간 치켜올라간데 비하여 밑으로 처져 있고 빗살무늬 모양의 눈썹과 점으로 찍은 수염 등이 특징적이다. 이러한 표현은 가장 年老한 승려의 모습으로 표현되는 도상을 그대로 적용한 것으로 보인다. 수인을 보면 왼손 검지를 올려 구부려서 오른손을 감싸 권 모습으로 朝鮮時代 佛畫에 표현된 가섭존자상에서 흔히 나타나는 도상이다.<sup>11)</sup>

### (4) 四天王像

本尊佛의 臺座를 사이에 두고 대좌 왼쪽으로 劔을 든 南方 增長天王(圖 1-4)과 琵琶를 든 東方 持國天王이 서 있고, 오른쪽으로 깃발을 없애지고 장대만 남은 幢과 寶塔을 든 北方 多聞天王과 如意珠와 龍을 잡은 西方 廣目天王(圖 1-5)이 있다. 朝鮮後期 四天王의 지물과 尊名에 대해서는 「藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法」에 의해서 지국천왕은 비파를 들고, 증장천왕은 보검을 잡고, 광목천왕은 용과 여의주 또는 견색을, 다문천왕은 보탑을 받쳐 든 모습이 보편적이다.<sup>12)</sup> 그러나 銘記가 적혀진 泉隱寺 極樂殿 阿彌陀後佛幀畫에는 지국천왕이 검을 들고, 증장천왕이 용과 보주를 들었으며, 광목천왕이 당과 탑을, 다문천왕이 비파를 들고 있어 「藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法」에 의한 지물과 존명이 일치하지 않는다.<sup>13)</sup> 이러한 사실이 제작자의 혼동인지 시대적인 변천 때문인지는 확실하지 않다. 조선시대 사천왕의 존명에 대해서 泉隱寺 極樂殿 阿彌陀後佛幀畫에 銘記된 존명을 따르는 이도 있으나<sup>14)</sup> 본 논문에서는 지물과 존명이 일치하지 않음은 제작자의 오류로 생각되어 「藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法」을 따랐다.

일반적인 四天王像의 相好에는 눈동자와 입을 강조하는 붉은 색이 칠해져 있다. 투구와 보관에 부분적으로 붉은 색이 칠해져 있고 광목천왕의 여의주와 지국천왕의 비파, 다문천

10) 조선시대 아미타불화에 있는 지물에 대해서는 柳麻理, 「朝鮮朝 阿彌陀佛畫의 研究」, 『朝鮮朝 佛畫의 研究』-三佛會圖-(韓國精神文化研究院, 1985), pp.32-35.

11) 文明大 감수, 『朝鮮佛畫』韓國의美 16(중앙일보, 1986), 圖11·33·34.

12) 文明大, 『한국의 불화』(열화당, 1984/1977초판), p.43.

13) 柳麻理, 「泉隱寺 極樂殿 阿彌陀後佛幀畫의 考察」, 『미술자료』27(1980.12), p.29.

14) 노명신, 「朝鮮後期 四天王像에 대한 考察」, 동국대학교 대학원 석사학위 청구논문 (1991), p.27.

왕의 탑의 윗 부분에 붉은 색이 칠해져 시각적인 강조 효과를 보이고 있다. 사천왕들의 자세와 天衣의 휘날림이 운동감을 느끼게 한다. 서방 광목천왕이나 동방 지국천왕의 허리 띠에는 다른 佛畫의 四天王이나 寺刹의 天王門안에 있는 四天王像에서 흔히 볼 수 있는 鬼面 대신 둥근 타원의 연화문이 표현되어 특징적이다.

#### (5) 後佛木刻幀의 莊嚴物

後佛木刻幀의 尊像 사이에는 구름광선을 조각했으며 상 하나하나에 후광이 구름모양으로 조각되어 佛畫의 표현과 같다.<sup>15)</sup> 群像의 上段部는 2개의 판목으로 되어 있는데 본존의 몸에서 나온 瑞光과 阿彌陀佛의 說法을 듣기 위해 사방에서 모여든 十方佛이 좌·우 3구씩 寶珠形 光背 속에 배치되어 있어 장엄한 天上世界의 모습을 보여준다. 그 위로 본존의 몸에서 나온 瑞氣가 양쪽으로 올라가고 있으며 제일 윗단에는 天蓋가 표현되었다. 상들의 발 아래 下部에는 붉은 색 연꽃을 彫刻하고 阿彌陀九品の 品階를 나타내는 글자가 적혀 있어 이 後佛木刻幀의 성격을 나타내주고 있다.

#### 2) 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀

醴泉 龍門寺 後佛木刻幀 다음으로 年代를 추측할 수 있는 後佛木刻幀은 현재 尙州 南長寺 觀音禪院의 觀音殿에 觀音菩薩像<sup>16)</sup>의 後佛幀(圖 3)으로 봉안된 幀이다. 보물 923호로 지정된 이 상은 총 높이가 162cm, 전체 너비가 195cm이다. 本尊佛과 四天王像의 높이는 각각 60cm이다. 조성시기에 대해서는 銘文은 없지만 몇가지 관계문서를 통해 1694年이라는 추정이 가능하다. 즉 이곳에 있는 「尙州露岳山觀音殿佛像及後佛木幀改金記」에 “...佛像及後佛木幀乃麗朝懶翁禪師親成之佛幀也去嘉慶己卯自天柱山想蓮庵移安于此歲既久金彩...”라고 적혀 있다. 그 내용을 옮겨 보면 다음과 같다. “...불상과 후불목탱은 고려시대의 나옹선사가 친히 조성한 불탱이다. 지난 嘉慶 己卯年에 천주산 상련암에서 이안하였는데 세월이 흘러 금채하였다...” 이 내용에서는 나옹선사가 이 상을 조성하였다고 하나 樣式的으로 볼 때에 신빙성이 없으며 嘉慶己卯(朝鮮 제23대 純祖19年, 1819년)년에 천주산 상련암에서

15) 문명대 감수, 『조선불화』(중앙일보, 1984), 圖22·57.

16) 이 상의 조성연대에 대하여는 확실한 것은 알 수 없으나 걸려있는 현판내용과 관음상 자체의양식및 조성수법을 통하여 연대추정이 가능하다. 즉 「尙州露岳山觀音殿佛像及後佛木幀改金記」의 내용에서 조선 24대 憲宗 7年(1841)에 개금하였다고 하여 그 이전의 조성임을 알 수 있는데 「露蔭山南長寺觀音殿重創記」에 “...康熙七年戊申春頭陀義益初 創焉後有年上兩...” 이라 하여 당시에 이 상을 조성하여 봉안한 것으로 추측해 볼 수 있다. 康熙七年戊申은 제18대 顯宗 9年(1668)이다. 鄭永鎬, 『尙州地區古蹟調查報告書』(단국대학교출판부, 1969), pp.65-68 참조. \* 현재는 이후의 개금불사로 이전에 만든 菩薩像이 지녔을 佛格은 찾아 볼 수가 없다.



圖 3. 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀 162×195cm  
1694年, 慶北 尙州

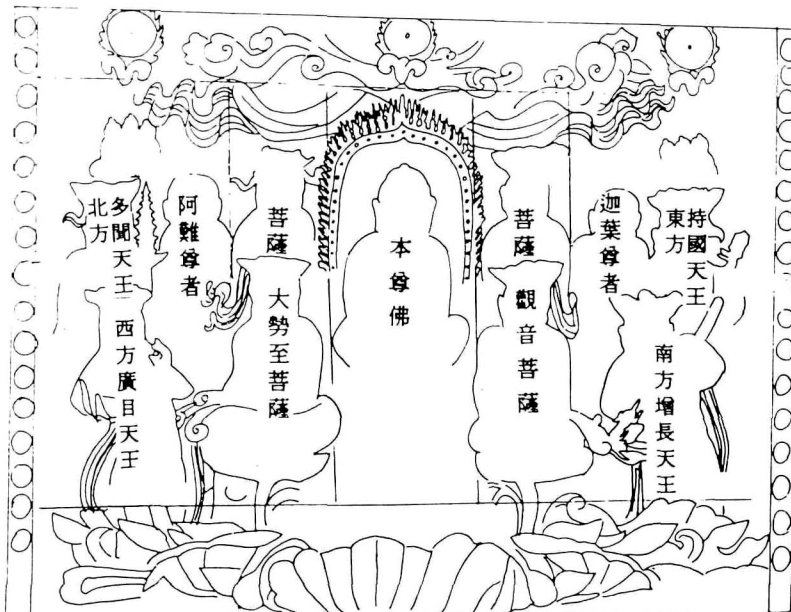


插圖2. 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀

이안한 것임을 알 수 있다. 또 「天柱山北長寺事蹟記」에 의하면 “…木幀佛像甲戌年造成化主僧熙善也自想蓮庵移安于右殿…”라고 쓰여 있어 木幀佛像이 甲戌年 화주인 僧 熙善에 의해 조성되어 상련암에서 이안되었음을 밝히고 있다.<sup>17)</sup> 조성시기를 추측할 수 있는 甲戌年은 1634년과 1694년, 1754년 등을 들 수 있는데 樣式的으로 1694년으로 볼 수 있다.

이 後佛木刻幀을 살펴보면 중심부를 이루는 5枚의 판목과 上部와 下部가 각기 1枚씩 총 7枚의 판목으로 이루어졌다. 앞의 龍門寺의 後佛木刻幀과 비교하여 크기는 작아졌으나 가로폭은 길어졌다. 중심 3판목에 불·보살을 2단으로 배치하고 그 좌·우로 좀더 넓은 판목에 사천왕과 나한상을 배치하였다. 상들이 겹쳐진 모습으로 彫刻되어 佛畫와 유사하며 後佛木刻幀의 다른 유형을 보여준다. 상들의 윗 부분에는 본존불의 두광에서 양쪽으로 뻗어나간 瑞光이 두 줄기 구름모양으로 彫刻되고 그 끝의 양쪽에 十方佛 3구씩을 조각하였다. 밑의 판목에는 연화와 연봉우리, 그리고 연잎으로 조각되어 阿彌陀極樂淨土임을 나타내준다.

#### (1) 阿彌陀如來坐像

아미타여래좌상의 머리는 뾰족하고 촘촘하게 표현된 螺髮과 경계가 불분명한 肉髻를 표현하였고, 육계·밑에는 반달모양의 中央髻珠와 머리 정상부에 낮은 원통모양의 頂上髻珠가 있다. 얼굴과 착의법 등은 龍門寺像과 樣式上 일치하고 있으나 특징적인 것은 光背의 외곽을 둘러싸고 뻗어나간 화염문이다. 이러한 화염광배는 1650년에 제작된 金堤 金山寺 大藏殿 釋迦如來坐像<sup>18)</sup> 光背(圖 4)에서도 유사한 형태를 볼 수 있으므로 이를 통해 당시 목조 광배의 일면을 알 수 있다.

#### (2) 菩薩像

阿彌陀如來坐像 양 옆으로 좌우로 아래단에는 觀音菩薩(圖 3-1)과 大勢至菩薩이, 그 윗단으로는 합장을 한 두 菩薩像이 앉아 있다. 이 중 觀音菩薩像의 명칭은 연꽃가지에 놓인 淨瓶을 통해 알 수 있는데 연꽃가지 끝부분에 정병이 놓인 것은 佛畫에서 볼 수 있는 표현이며 彫刻에서는 그 예가 드물다. 이는 後佛木刻幀이 갖는 佛畫의인 성격을 보여준다.

#### (3) 十大弟子

上段의 본존 왼쪽으로 迦葉尊者(圖 3-2)가 있고 오른쪽으로 합장을 한 阿難尊者가 상반신만을 드러내고 있다. 阿難尊者是 佛·菩薩像들과 같은 상호를 하고 있는 데 반하여 迦

17) 鄭永鎬, 앞책, pp.68-70.

18) 이 상의 조성연대는 “康熙十五年丙辰五月 大藏殿佛像(順治七年造成)…”라는 기록을 통해 1650년 조성임을 알 수 있다. 한국학문헌연구소편, 『金山寺誌』, 韓國寺志叢書 제8집(아세아문화사, 1983), pp.215-216.

迦葉尊者像은 속 들어간 눈, 푹 볼거져 나온 광대뼈, 큰 코, 다 빠지고 두 개 밖에 남지 않은 이빨과 입가의 주름, 흰 눈썹과 수염으로 老人의 개성있는 얼굴을 표현하고 있다.

#### (4) 四天王像

이 後佛木刻幀의 아래단의 양 끝에는 四天王像이 표현되었는데 本尊佛의 좌측으로 劔을 들고 있는 南方 增長天王(圖 3-3)과 琵琶를 든 東方 持國天王(圖 3-4)이 서 있고 오른쪽으로는 如意珠와 龍을 잡은 西方 廣目天王과 寶塔을 든 北方 多聞天王이 서 있다.

四天王像의 얼굴은 코와 눈을 지나치게 강조해서 마치 동물의 형상을 생각나게 하는데 눈썹이나 수염의 표현은 사실성이 결여되어 있다. 얼굴의 근육표현은 1649년 菩薩寺 靈山會上圖의 증장천왕(圖 5)이나 1776년의 泉隱寺 阿彌陀極樂會上圖의 四天王像 등에서도 볼 수 있다.



圖 3-1. 後佛木刻幀 觀音菩薩像



圖 3-2. 後佛木刻幀 迦葉尊者像

사천왕중 東方 持國天王은 菩薩像의 얼굴을 하고 있는데 다른 後佛木刻幀의 四天王像이나 사찰 입구의 天王門에 배치된 四天王像에서는 볼 수 없는 특이한 예이다. 廣目天王과 增長天王의 갑옷에도 龍門寺 後佛木刻幀 사천왕의 갑옷에 표현된 연화문이 나타나고 있어



圖 3-3. 後佛木刻幀 南方 增長天王



圖 3-4. 後佛木刻幀 東方 持國天王



圖 4. 金山寺 大藏殿 釋迦如來坐像  
1650年, 진북 김제



圖 5. 菩薩寺 靈山會上圖의 部分 660×420cm  
1649年, 忠北 淸州

당시에 이러한 표현방법이 유행했을 가능성을 시사한다. 그러나 사찰의 천왕문에 배치된 四天王像의 갑옷에서는 발견되지 않아 後佛木刻幀에 배치된 四天王像의 한 형식이라고 할 수 있다.

### (5) 後佛木刻幀의 莊嚴物

後佛木刻幀의 아래 부분에 蓮池를 상징하는 커다란 연잎과 줄기, 연봉우리가 전체적인 대좌를 형성하고 여기에서 뻗어 나온 연봉과 연줄기가 공간을 메꾸고 있어 이 세계가 阿彌陀極樂淨土世界임을 나타내고 있다. 상단에는 寶珠를 조각하여 불타의 진리가 사방으로 두루 비친다는 상징적인 조형을 나타내고 있다.

### 3) 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀

銘文을 통해서 연대를 알 수 있는 또 하나의 상으로 南原 實相寺 藥水庵 普光殿에 있는 後佛木刻幀(圖 6)을 들 수 있다. 보물 421호로 지정되어 있으며 전체 높이가 181cm, 전체 너비가 183cm이다. 본존불의 총 높이는 55cm이고 어깨 폭은 30cm, 무릎 폭은 40cm이며 대좌의 높이는 35cm이다. 菩薩像의 총 높이는 대략 60cm정도인데 상의 대좌까지 포함한 총 높이는 83-85cm이다. 後佛木刻幀 하단부에는 銘文이 있어 이 상의 조성연대를 알 수 있다. 즉 銘文에는 “乾隆四十七年壬寅十月 山實相寺 諸佛 諸 幀”이라는 기록에 의해 제작연대가 乾隆四十七年 朝鮮 正朝 6年(1782)임을 밝히고 있다. 1782년의 뚜렷한 연대를 가진 이 後佛木刻幀은 아직 연구가 되어 있지 않은 18세기 佛·菩薩像·十大弟子像 등의 圖像과 樣式을 알 수 있는 紀年作이 되는 중요한 상으로 주목된다.

實相寺 藥水庵의 後佛木刻幀은 앞에서 살펴 본 龍門寺 後佛木刻幀이나 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀과는 달리 四天王像이 배치되지 않은 阿彌陀九尊의 형식이다.

앞의 상들이 여러장의 판목으로 구성된 반면 여기에서는 좌·우 두개의 판목<sup>19)</sup>으로 彫刻이 되어 있으나 연결선이 거의 보이지 않아 얼핏 보면 하나의 판목으로 보인다. 이는 이 後佛木刻幀을 조각한 匠人의 기술이 뛰어났음을 나타내는 것이다.

實相寺 後佛木刻幀은 앞에 다른 상이 모셔졌을 가능성은 배제할 수는 없지만 本尊佛이 앞으로 돌출되었고 하단에 배치되어 있어 현재의 상태대로 단독상으로 봉안되었을 가능성이 더 높다고 할 수 있다.

이 後佛木刻幀은 거의 정사각형에 가까우며 2단 구성으로 되어 있다. 아래단에는 좌상

19) 현재까지 나온 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀에 대한 論文이나 圖錄의 圖版설명에서는 하나의 판목에 상이 조각되어 있다고 서술되어 있다. 본인의 조사한 바에 따르면 두개의 판목으로 구성되어 있음을 확인할 수 있었다.

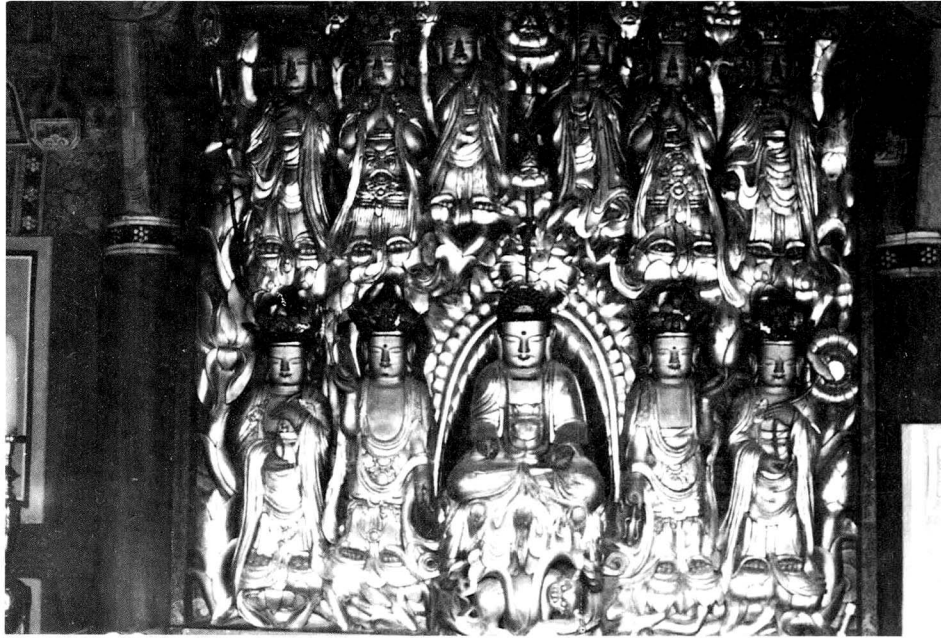


圖 6. 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀 181×183cm  
1782년, 全北 南原

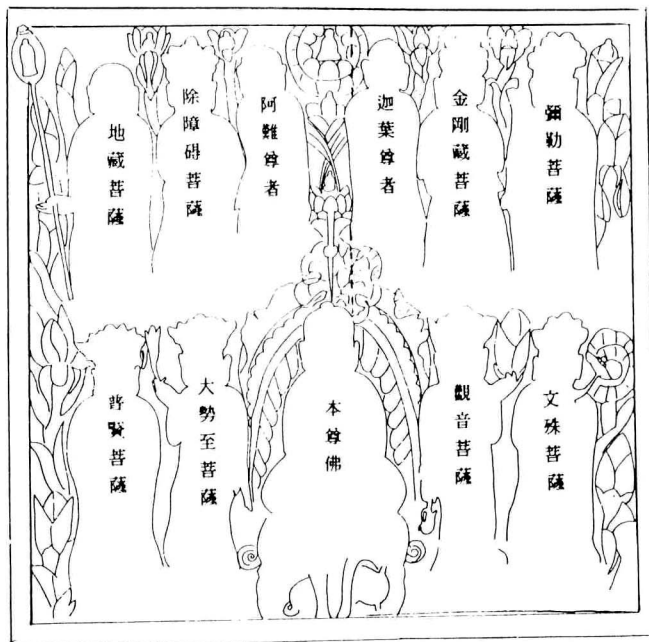


插圖3. 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀

의 본존불을 중심으로 좌우로 각 2구의菩薩像이 있고 윗단으로 좌우 각각 2구의菩薩像과 阿難尊者像·迦葉尊者像이 배치되었다.

### (1) 阿彌陀如來坐像

阿彌陀如來坐像(圖 6-1)은 앞의 상들과 비교하여 머리가 커지고 螺髮이 크고 촘촘하다. 머리 형태는 朝鮮後期 佛像樣式에서 크게 벗어나지 않는 것이나 반달 모양의 中央髻珠가 커지고 밑으로 내려왔으며 귀가 어깨에 닿을 정도로 목이 짧아졌다. 이러한 자세는 앞으로 더욱 숙여져 조형적인 답답함을 느끼게 해 준다. 높아진 이마, 자연스럽게 조각된 코, 양감있는 상호 등 이전의 상들에서는 느껴지지 않던 친근감이 표현되었다.

法衣는 17세기 상들과 같이 여전히 二重着衣法을 하였다. 그러나 오른쪽 어깨에 걸쳐진 반달모양 옷자락의 가슴부분으로 흘러내린 부분을 세모지게 조각하여 다른 형식을 보이고 있다. 왼쪽 어깨에 걸쳐진 大衣는 高麗後期부터 朝鮮前期에 걸쳐 나타난 斜線의 주름이 계속 나타나고 있다. 가슴에는 裙衣<sup>20)</sup>가 꽃잎 모양의 주름을 형성하였는데 띠매듭 아래 주름을 입체감있게 표현하였다. 양 어깨에 U자형으로 흘러내린 大衣자락은 배 부분에서 W자형을 이루고 연화대좌밑으로 마치 상현좌와 같이 흘러내렸다. 연화대좌 밑에는 동물이 있어 獅子座로 생각되나 마치 악귀와도 같은 모습이다.

### (2) 菩薩像

모두 8구의 菩薩像은 本尊佛의 左側으로 淨瓶을 들고 寶冠에 化佛이 있는 觀音菩薩(圖 6-2)이 있고 그 옆으로 如意가지를 든 文殊菩薩이 있다. 右側으로는 大勢至菩薩과 普賢菩薩이 있다. 上段 좌측에는 經盒을 든 彌勒菩薩과 합장을 한 金剛藏菩薩<sup>21)</sup>이 우측으로 민 머리에 석장과 보주를 든 地藏菩薩과 합장을 한 除障礙菩薩이 서 있다.

本尊佛과 같은 얼굴을 한 菩薩像 역시 몸체에 비해 머리와 손이 유난히 커져서 마치 어린아이와도 같은 체구를 하고 있다. 살이 오르고 미소를 지어 자비스러운 상호나 손의 형태에서도 양감을 느낄 수 있어 전체적으로 부드러움과 자연스러움을 느낄 수가 있다. 곱

20) 가슴에 수평으로 나타나는 범의는 승각기로 생각되나 접혀진 모양의 범의에 대해서는 승각기인지 군의인지에 대해 의문을 갖게 된다. 승각기라고 생각하면 그 밑에 군의자락과 띠매듭이 한 줄 더 나타나야 하나 찾을 수가 없다. 이는 이 시기가 되면 승각기가 裙衣 속으로 들어가 생략되고 군의만이 표현된 것으로 보인다.

21) 합장을 하고 있는 이 상을 金剛藏菩薩이라고 생각하는 이유는 阿彌陀九尊의 가장 보편적인 배치가 觀音과 大勢至菩薩, 文殊와 普賢菩薩, 金剛藏과 除障礙菩薩, 彌勒과 地藏菩薩이기 때문이다. 이러한 배치는 高麗時代 阿彌陀九尊圖중에서 1307년 魯英筆 阿彌陀九尊圖를 위시해서 가장 많고, 朝鮮朝 阿彌陀群圖形式에서는 이러한 배치가 대부분을 차지한다. 文明大, 「魯英의 阿彌陀·地藏佛畫에 대한 考察」, 『美術資料』25(1979.12), p.51 ; 柳麻理, 「泉隱寺 極樂殿 阿彌陀後佛幀畫의 考察」, 『美術資料』27(1980.12), p.29.



圖 6-1. 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像



圖 6-2. 後佛木刻幀 觀音菩薩像

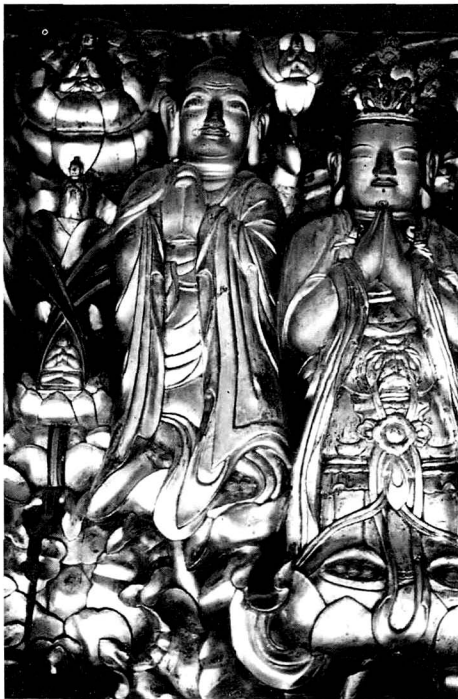


圖 6-3. 後佛木刻幀 迦葉尊者像



圖 7. 迦葉尊者像 1700년  
뉴욕 메트로폴리탄박물관 소장

薩像들은 모두 같은 寶冠과 相好인데 전통을 계승하려는 듯 古式의 天衣를 입고 있으나 각기 짝을 이루는 菩薩像끼리 같은 형식의 천의를 걸치고 있다. 가슴에 U자로 흘러 내린 천의는 가슴부분이 양쪽으로 묶여져 朝鮮後期 佛畫의 菩薩像의 천의와 같다.

### (3) 十大弟子

本尊佛의 上段 왼쪽에는 迦葉尊者(圖 6-3)와 阿難尊者가 서 있다. 두 존자는 모두 합장한 모습으로 본존불쪽으로 어깨를 비스듬하게 기울이고 있어 菩薩像에 비해 자연스럽다. 얼굴의 표현이나 서 있는 자세에서 현재 뉴욕 메트로폴리탄 박물관에 있는 康熙39년(1700)에 조성된 迦葉尊者像(圖 7)<sup>22)</sup>과 유사하여 實相寺의 나한상이 고식의 전통을 따르고 있음을 나타내 준다.

### (4) 後佛木刻幀의 莊嚴物

實相寺 後佛木刻幀은 蓮花臺座 위에 菩薩像들이 서 있고 像들 사이에는 커다란 연봉오리가 솟아 오르고 있어 阿彌陀極樂淨土世界를 나타내 준다. 장식의 많지 않아 다른 상에 비해 간결하며 상들을 중심으로 큰 연봉오리와 연꽃 등이 조화를 이루고 있다.

實相寺 後佛木刻幀은 앞에서 고찰한 龍門寺 後佛木刻幀이나 南長寺 觀音禪院의 後佛木刻幀보다 약 100여년이 지난 후인 1782년에 조성된 상이다. 相好가 朝鮮後期 佛·菩薩像의 전형적인 얼굴이나 다른 상들과는 달리 古式의 전통을 따르고 있고, 미소를 띤 양감있는 얼굴의 표현 등에서 부드러움을 느끼게 해 준다. 佛·菩薩像들의 法衣와 天衣 표현도 자연스러워 뛰어난 彫刻匠의 작품임을 알 수 있다.

## 2. 19세기의 後佛木刻幀

다음으로 大乘寺 大雄殿, 南長寺 普光殿, 慶國寺 極樂殿, 彌勒寺의 後佛木刻幀을 한점씩 살펴 보고자 한다. 지금까지 이 시기의 상들은 조사된 것이 거의 없기 때문에 다른 상들과의 비교 고찰은 추후 더 많은 상들의 조사가 이뤄진 후에 가능하다.

22) 이 상은 원래는 전라남도 頭輪山의 한 암자에서 나왔다는 腹藏遺物이 발견되어 1700년에 造成되었다는 것을 알 수 있다. 金理那, 「뉴욕 메트로폴리탄 박물관의 朝鮮時代 迦葉尊者像」, 『미술자료』 33(1983.12), p.59.



圖 8. 大乘寺 大雄殿 後佛木刻幀 256×280cm  
19세기, 경북 문경



插圖4. 大乘寺 大雄殿 後佛木刻幀

## 1) 大乘寺 大雄殿 後佛木刻幀

慶尙北道 聞慶의 大乘寺 大雄殿에는 현재 보물 575호로 지정된 後佛木刻幀(圖 8)이 釋迦三尊佛의 後佛幀으로 봉안되어 있다. 전체높이가 256cm, 전체너비가 280cm, 두께가 25-30cm로 현존하는 後佛木刻幀 중에서 가장 큰 상이다. 본존불의 전체 높이는 62cm, 어깨 넓이 30cm, 무릎 넓이 42cm이다.

이 後佛木刻幀은 大乘寺와 慶尙北道 榮州 浮石寺와의 是非文書에 의해 부석사에서 대승사로 옮겨져 봉안된 것임을 알 수 있다. 즉 대승사에는 이 後佛木刻幀과 함께 4枚의 文書<sup>23)</sup>가 전하고 있는데 이에 따르면 大乘寺가 화재를 당하여 壬戌年(1862)에 法堂을 중수하였으나 佛像을 새로이 조성하여 봉안하는 것은 어려웠다고 한다. 그런데 당시의 浮石寺는 쇠퇴하였고 대승사는 浮石寺의 부처님을 大乘寺의 新法堂에 모시기를 원하여 그러한 내용의 글을 己巳年(1869) 2월 慶尙 右道의 각 절에 보냈다고 한다. 결국 大乘寺가 二百五十兩을 부석사 조사전 보수비로 보탬으로써 後佛木刻幀이 대승사 소유가 된 것을 문서에서 밝히고 있다. 마지막 문서의 작성시기가 大清光緒二年(1876) 丙子三月이고 대승사에서 경상우도의 여러 사찰에 이러한 내용의 글을 보낸 기사년은 高宗6年(同治8年, 1869) 이전이고, 문서의 내용에 의하면 부석사에 향화가 끊어진 지 40년이 되었다고 하므로 상의 조성연대는 1829년 이전으로 올려 볼 수 있다.

이 상은 앞에서 고찰한 龍門寺 後佛木刻幀과 상의 배치나 표현형식 등이 유사하여 彫刻匠이 龍門寺 後佛木刻幀이나 이와 같은 형식의 後佛木刻幀을 模本으로 해서 彫刻했으리라고 생각된다. 상 하나하나에 泉隱寺 阿彌陀極樂會上圖와 같이 佛牌가 붙어 있어 이 시기의 圖像과 樣式을 알게 해주는 중요한 상이다.

11매의 판목을 잇대어 붙인 형식으로, 像이 있는 중심부는 긴 판목 7매로 나뉘어 彫刻되었고 上部와 下部는 2개의 별도의 판목으로 구성되어 있다. 연화대좌 위에 결가부좌한 阿彌陀如來坐像을 중심으로 좌우 각각 3구씩 4단으로 구성되었는데 8구의 菩薩像과 6구의 羅漢像, 6구의 八部衆, 하단에 四天王像 등 총 25구의 상들이 병렬로 배치되었다.

### (1) 阿彌陀如來坐像

높은 연화대 위에 阿彌陀如來가 결가부좌하고 있으며 뒤에는 擧身形 光背가 花形裝飾으로 둘러 있다. 네모진 얼굴과 길고 작은 눈, 길게 표현된 귀 등 朝鮮後期 佛像의 전형적인 相好이나 이마 위 가리마 부근의 ‘八’字는 더욱 도식화되었으며 三道는 세 줄의 선으로 형식화되었다. 法衣는 앞 시기의 상들과 마찬가지로 二重着衣法을 하였으나 주름은 더 두

23) 文甲洙, 「大乘寺 木刻幀」, 『考古美術』제9권9호, pp.227-230.

터워지고 좌우상칭으로 되어 도식화가 심화되었다.



圖 8-1. 後佛木刻幀 觀音菩薩像

臺座는 세 겹의 仰蓮이 중첩된 蓮花臺座로 기단부는 3단이며 그 사이에 글자가 적혀 있다. 맨 아래단에는 水方, 赤方, 木方이라고 적어 방위를 나타내고 윗단으로 水輪, 地輪, 火輪이<sup>24)</sup>, 제일 윗단에는 辰時·巳時·午時·未時·申時라고 쓰여 있어 佛敎의 우주관을 나타낸 것으로 생각된다.

光背는 舟形光背의 양 옆에 날개를 붙인 형태로 朝鮮 後期 佛畫에 유행하는 형태이다. 날개에는 귀갑문이 선각되었고 광배 내면에는 인동당초문과 그 안에 7개의 연꽃으로 장식되어 있다. 光背의 형태나 장식된 문양이 龍門寺 後佛木刻幀의 本尊佛 光背와 거의 유사하나 색채의 사용이 현란하고 光背의 윗 부분이 너무 커져서 무거운 느낌을 주고 있다. 화염문은 붉은색으로 채색하였고 身光의 머릿부분은 진한 청색으로 띠를 두른 구조를 하고 있다. 이와 같이 붉은색과 청색을 사용하여 본존불을 부각시키고 後佛木刻幀에 채색이

많아지는 것은 朝鮮後期の 佛畫에서 채색이 진해지고 원색에 가까운 현란한 색채들이 남용되는 점과 같은 경향이다.<sup>25)</sup> 특히 진한 청색의 국산안료를 佛畫에 사용하는데 後佛木刻幀에도 이와 같은 것으로 생각된다.

## (2) 菩薩像

菩薩像들은 상의 옆에 佛牌가 있어 존명을 확인할 수 있다. 본존불의 좌측으로 觀世音菩薩(圖 8-1)과 金剛藏菩薩, 우측으로 大勢至菩薩과 除障礙菩薩이 있고 아래단에는 좌·우로 文殊菩薩과 普賢菩薩, 본존불의 윗단에 彌勒菩薩과 地藏菩薩이 배치되어 있다. 觀世音菩薩과 大勢至菩薩은 坐像으로 相好와 天衣의 착의법 등이 본존불과 같다. 나머지 菩薩立像들은 天衣가 배부분에서 왼팔 위로 걸쳐지고, 두 다리에 흘러내린 도식적인 U자형의 옷주름 등 주름이 획일적으로 표현되어 형식화가 진전되었다.

24) 홍윤식교수는 이것을 風輪 空輪이 빠진 5륜으로 보고 須彌壇 구성의 요소로 보고 있다. 홍윤식, 「朝鮮 後期の 木彫幀畫에 對하여」, 『文化財』14(1981.12), pp.181 주5 참조.

25) 文明大, 「조선조 불화의 양식적 특징과 변천」, 『조선불화』 韓國의美 16(중앙일보사, 1984), p.186.

### (3) 十代弟子

十代弟子중 6명을 배치하고 있는데 모두 꿇어 앉은 모습이다. 앞서 고찰한 後佛木刻幀들은 十代弟子 중 阿難尊者와 迦葉尊者만을 배치하였는데 여기에서는 阿難尊者와 迦葉尊者외에 舍利佛尊者, 目健蓮尊者, 富樓那尊者, 須菩提尊자가 배치되었다. 보통 수보리존자가 배치될 때의 짝으로는 囉睺羅尊자가 배치되는데<sup>26)</sup> 부루나존자가 배치된 것은 아마도 說法第一의 제자<sup>27)</sup>이기 때문이라고 생각된다.

阿難尊者와 迦葉尊자는 앞의 後佛木刻幀에서는 제일 상단에 배치되었으나 여기서는 본존불과 같은 단에 배치되었다. 이는 19세기 전후에 阿彌陀如來畫에서 나타나는 현상으로 1831년 국립중앙박물관 소장 阿彌陀極樂會上圖에서도 그 예를 찾아볼 수 있다.

### (4) 四天王像 · 八部衆像

後佛木刻幀의 가장 아랫단 좌·우로 2구씩의 四天王이 배치되었는데 佛牌로 각 상의 존명을 확인할 수 있다. 좌측에는 비파를 든 北方 毘沙門天王과 검을 든 東方 提頭賴天王이 우측에는 보주와 용을 든 南方 毘樓勒叉天王과 당과 보주를 든 西方 毘樓博叉天王이 서 있다. 大乘寺 後佛木刻幀의 四天王은 존명과 지물이 「藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法」에 벗어나 있음을 알 수 있다. 그러나 1776년 泉隱寺 阿彌陀後佛幀畫에 그려진 사천왕상과 지물과 존명이 같아서 조선후기 18·19세기에 이와 같은 圖像이 유행한 것인지 아니면 작가의 혼동인 지는 확실하지 않다. 龍門寺 後佛木刻幀의 四天王의 투구형의 모자, 보살상 같은 보관을 쓰고 있는 얼굴의 표현도 비슷하다. 그러나 자세가 부자연스럽게 경직되어 있고, 동방 제두난타천왕의 검을 잡은 팔의 팔꿈치가 머리까지 올라가 있어 하나의 목판에 조각하는데서 오는 조각적 한계로 보인다.

이 상에는 다른 後佛木刻幀에는 배치되지 않았던 八部衆像이 배치되어 있다. 사리불존자와 목건련존자의 양 옆으로는 大梵天王과 帝釋天王이 그 위로는 관을 쓴 難陀龍王과 跋難陀龍王이, 부루나존자와 수보리존자 양 옆으로 日光天子와 月光天子가 배치되어 있다. 대범천왕과 제석천왕은 보살상과 같은 상호에 보관을 썼으며 합장하여 꿇어앉아 있다. 일광천자와 월광천자는 난타용왕과 발나타용왕과 같은 관을 쓰고 지물을 들었다.

### (5) 後佛木刻幀의 莊嚴物

後佛木刻幀의 하단에는 커다란 연꽃과 연봉우리가 뻗어져 있고 연꽃안에는 極樂九品을 적어 阿彌陀極樂淨土世界임을 나타내주고 있다. 光背 위에는 본존불의 머리에서 올라간

26) 文明大, 『한국의 불화』(열화당, 1984, 1977년 초판), pp.40-41.

27) 『望月佛教大辭典』 제3권(世界聖典刊行協會, 1974, 1943초판), pp.2294-2295.



圖 9. 南長寺 普光殿 後佛木刻幀 226×236cm  
19세기, 慶北 尙州

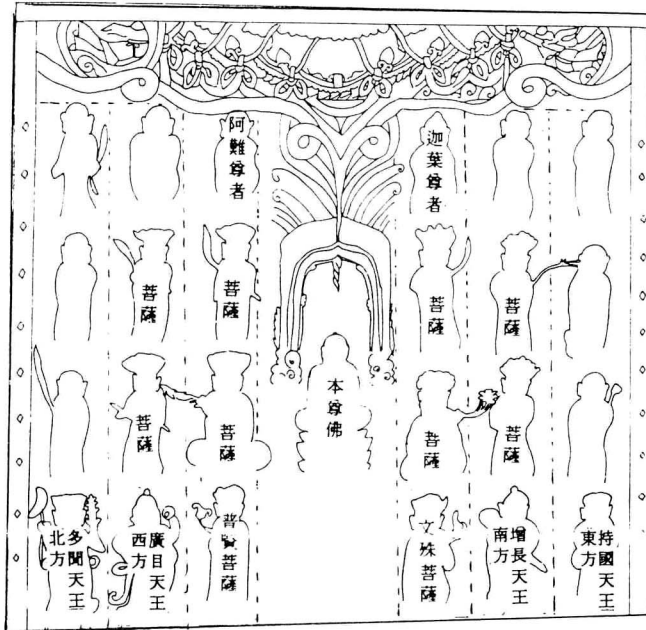


插圖5. 南長寺 普光殿 後佛木刻幀

瑞光이 붉은 색과 녹색, 청색으로 채색되어 하트형으로 표현되었고 그 위로 瑞氣가 좌·우로 둥글게 원을 그리면서 뻗어나가는 모습으로 표현되었다. 중심부는 天蓋를 표현하였는데 중심부에 '第一毘波尸佛'<sup>28)</sup>이라고 적혀 있어 과거7불을 표현하고 있다.

大乘寺 後佛木刻幀은 1776年作의 泉隱寺 阿彌陀極樂會上圖와 마찬가지로 각 상에 佛牌가 붙어 있어 확실한 尊銘을 알 수 있다. 泉隱寺 阿彌陀極樂會上圖와 大乘寺 後佛木刻幀은 8대보살이 표현되어 있어 朝鮮時代 阿彌陀群圖形式의 佛畫전통이 19세기까지 꾸준히 이어진 것으로 보인다. 그러나 17, 18세기의 後佛木刻幀에 비해 화면의 크기가 커지고 배치된 像의 수가 많아진 점, 佛·菩薩像의 표현에 있어 단순화되고 생략화된 점 등은 19세기에 들어서 새로이 나타나는 특징이다.

## 2) 南長寺 普光殿 後佛木刻幀

慶尙北道 尙州 南長寺 普光殿에는 高麗時代 鐵造毘盧舍那如來坐像의 後佛幀으로 後佛木刻幀(圖 9)이 봉안되어 있다. 보물 922호인 後佛木刻幀은 전체 높이 226cm, 전체 너비 236cm, 두께 10-12cm로 거의 정사각형에 가까운 장방형이다. 본존불의 높이는 46cm이고 菩薩像들의 높이는 40-50cm이다.

이 상은 전해오는 관련기록이나 銘文이 없어 造成年代는 알 수 없으나 光緒十七年 申卯(1891)에 쓰여진 「南長寺普光殿重建與丹青記」<sup>29)</sup>에 의하면 이 절이 高宗二十六年己丑(1889)에 改建하고 庚寅(1890년)에 丹青하였다고 하여 상의 조성시기를 1889년 전후로 생각할 수 있다.

이 後佛木刻幀은 긴 장방형의 판목 8枚로 이루어졌는데 7枚의 판목이 중심부를 이루고, 그 위에 1枚의 상단부로 구성되었다. 本尊佛을 중심으로 2단과 3단에는 좌우로 각각 2구씩의 菩薩像을 배치하고 제일 아랫단에 2구의 菩薩像과 四天王像을 배치하였다. 각 단의 양 끝과 상단에는 모두 10구의 나한상을 배치하여 전체가 4단 구성이다.

### (1) 阿彌陀如來坐像

연화대좌 위에 결가부좌한 阿彌陀如來坐像(圖 9-1)의 상호는 표정없는 네모진 얼굴, 짧은 턱, 짧게 세줄로 파여있는 三道 등 생동감이 둔화되었다. 法衣의 형식은 전의 상들과 같으나 가슴에 수평으로 올라간 승각기가 위로 더 올라가 있어 조형적인 답답함을 느끼게

28) 毘波尸佛은 과거 7불중의 제1불로 과거 91劫 사람의 목숨 8만 4천세 때에 반두바데성에서 출생하였다.

왕족으로서 파파라수 아래에서 성불한 뒤 3회의 설법을 가졌는데, 1회때는 16만 8천명, 2회때는 10만명, 3회때는 8만명을 제도하였다고 한다. 耘虛 龍夏, 『불교사전』(동국역경원, 1992/1961 초판), p.344.

29) 權相老, 『韓國寺刹全書』 上卷(東國大學校 출판부, 1979), pp.220-221.



圖 9-1. 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像



插圖6. 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀



圖 10. 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀 177×176cm  
19세기 후반, 서울 정릉

해 준다. 우측 어깨 위에 반달모양으로 걸친 대의에는 주름이 두 줄로 깊게 彫刻되어 있어서 대승사 본존불의 法衣와 같은 형식을 보인다. 通肩의 法衣는 배위에서 W자를 이루었는데 완전히 도식화되었다. 光背는 안쪽에 붉은 색만 채색되었고 아무런 문양이 없다. 그 위로 초록색의 장식을 하고 火焰文을 표현하였다. 그 안 쪽에 진한 청색의 光背 테두리는 火焰을 두드러지게 보이게 한다. 그러나 光背 양 밑 부분의 雲文은 이전에 없었던 것으로 키형 光背의 변형으로 생각된다.

## (2) 菩薩像

菩薩像은 모두 10구로 觀音菩薩과 大勢至菩薩은 坐像이고 나머지 菩薩像들은 모두 立像이다. 보살상의 상호는 本尊佛과 같으며 모두 같은 모양의 寶冠을 쓰고 있다. 채색된 보관 양옆으로 보발이 흘러내리고 觀音菩薩과 大勢至菩薩의 天衣는 연화대좌 밑으로 흘러내리고 있다.

## (3) 十大弟子像

本尊佛을 중심으로 상단에 좌·우로 迦葉尊者와 阿難尊者가 꿇어앉아 있다. 합장을 한 나한상들은 모두 가사를 입고 있는데 앞의 後佛木刻幀의 나한상의 가사에서 보이던 왼쪽 어깨의 둥근 環은 사라지고 간략한 선으로 단순하게 표현하였다.

## (4) 四天王

下段에는 4구의 四天王이 서 있는데 相好와 持物에 채색이 가해져 시각적 효과를 높여 준다. 상들의 자세는 大乘寺 後佛木刻幀의 四天王像과 같다. 그러나 간략화된 갑옷표현, 자세의 불합리성, 천의자락의 생략 등 대승사 상보다 후대에 만들어진 것으로 보인다.

## (5) 後佛木刻幀의 莊嚴物

大乘寺 後佛木刻幀에서 本尊佛의 光背에 부분적으로 사용된 진한 청색안료가 이 상에서는 光背, 瑞光, 天蓋 등에 많이 쓰여 무겁고 俗化된 느낌을 주고 있다. 이와 같이 像에 회화적 요소가 점차로 많이 첨가되는 것은 조각의 繪畫化로 볼 수 있으며 19세기말 조각의 한 경향이라고 할 수 있다.

## 3) 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀

서울 정릉 慶國寺 極樂殿에는 보물 748호로 지정된 後佛木刻幀(圖 10)이 釋迦三尊佛의 後



圖 10-1. 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像



圖 10-2. 後佛木刻幀 觀音菩薩像



圖 10-3. 後佛木刻幀 東方持國天王



圖 11.彌勒寺 後佛木刻幀 177×176cm  
19세기 후반, 全北 完州

佛幀으로 봉안되어 있다. 전체 높이 177cm, 전체 너비 176cm, 두께 25-26cm로 거의 정사각형에 가까운 장방형이다. 본존불은 전체 높이 52cm, 어깨 폭이 18cm, 무릎 폭이 24cm이다.

상의 造成年代는 다음의 기록을 통해 짐작이 가능하다. 『奉恩寺本末志』<sup>30)</sup>에 朝鮮 哲宗三年乙卯(1852)에 法堂을 중건하고 大正四年乙卯(1915)에 極樂殿을 重建한 사실을 알 수 있다. 그리고 極樂殿 안의 幀畫의 畫記에는 조성시기가 光緒十三年丁亥三月日(1887)로 되어 있다. 이러한 점으로 미루어 볼 때 後佛木刻幀이 조성된 시기는 범당·극락전을 중건했을 때 같이 조성되어 봉안되었거나, 幀畫를 봉안할 때 같이 조성하여 봉안했을 가능성을 생각해 볼 수 있다.

慶國寺 後佛木刻幀은 전부 6枚의 긴 版木으로 구성되었다. 大乘寺 後佛木刻幀이나 南長寺 普光殿 後佛木刻幀에 비해 크기와 상의 숫자도 줄었는데 이는 이 시기의 佛畫들이 소형화하고 간소화되는 것과 같은 경향이다. 本尊佛인 阿彌陀如來坐像을 중심으로 八大菩薩과 十大弟子, 四天王들이 둘러 싸고 있는 圓形構圖를 하고 있다. 상들은 4단으로 배치되어 있는데 菩薩像들의 크기가 本尊佛에 비해 커지고 조금씩 옆으로 비껴 서있어 시선을 분산시키고 있다.

#### (1) 阿彌陀如來坐像

阿彌陀如來坐像(圖 10-1)은 下品中生印의 阿彌陀手印을 結하고 세 겹의 양련으로 중첩된 蓮花臺座 위에 앉아 있다. 상호의 표현은 앞의 상들과 크게 달라지지 않았으나 미소를 띄우고 있다. 三道가 표현된 목 아래에는 卍字가 조각되어 돌출되어 있는데 佛畫의 본존불의 가슴에 그려지던 것이어서 주목된다.

法衣는 朝鮮後期 佛像에서 벗어나지 않았으며 오른쪽 어깨의 대의에는 南長寺 普光殿 後佛木刻幀 本尊佛과 같이 깊이 彫刻된 두 줄의 주름이 표현되었다. 가슴에는 일직선으로 승각기가 올라와 있는데 그 위로 斜線으로 줄이 가 있다. 양쪽 어깨에서 배 부분으로 흘러 내려 W자형으로 도식화된 大衣는 배부분에 끼워진 형태에서 벗어나 배부분을 가로지르는 선으로 형식화되었다.

#### (2) 菩薩像

본존불의 주위로 둘러싼 8구의 菩薩像은 본존불의 좌측으로 化佛이 있는 보관에 정병을 든 觀音菩薩(圖 10-2)과 우측으로 寶冠에 淨瓶이 있고 연봉우리 위에 경합을 엮은 大勢至菩薩이 서 있다. 대좌 좌·우로 연봉오리를 든 普賢菩薩과 如意가지를 든 文殊菩薩이 있고 관음보살과 대세지보살 옆으로 연꽃 위에 금강저를 엮은 金剛藏菩薩과 검을 든 除障礙

30) 權相老, 앞 책, pp.71-72.

菩薩이 있다. 제일 상단에는 연 잎에 감싼 연꽃을 든 彌勒菩薩과 보주와 석장을 든 민머리의 地藏菩薩이 서 있다. 下段의 文殊菩薩과 普賢菩薩은 앞에서 고찰한 後佛木刻幀의 문수·보현보살 등의 배치와는 다르게 위치가 바뀌어져 있다.

본존불과 같은 상호의 菩薩像의 寶冠 형태는 大乘寺 後佛木刻幀 菩薩像의 寶冠과 같고 안에 넣은 문양은 龍門寺 後佛木刻幀 菩薩像의 寶冠과 같다. 菩薩像들의 手印은 朝鮮後期佛·菩薩像의 전형적인 手印인데 새끼손가락을 길게 뻗어서 과장되었다.

### (3) 十大弟子

본존불과 같은 단의 양 끝에 迦葉尊者와 阿難尊者가 있다. 이들은 大乘寺 後佛木刻幀의 가섭과 아난과 같이 본존불과 같은 段에 배치되었다. 가섭존자의 얼굴은 용문사 가섭존자의 얼굴과 같은 형태로 표현되었으나 솟은 머리의 형태는 마치 향아리와 같이 표현되었다. 두꺼운 눈썹, 튀어나온 광대뼈와는 어울리지 않는 童顏이어서 연로한 가섭존자의 도상과 잘 맞지 않는다.

### (4) 四天王像

後佛木刻幀의 下段에 배치되던 4구의 四天王 중 東方持國天王(圖 10-3)과 南方增長天王은 상으로 배치되고 나머지 北方多聞天王과 西方廣目天王은 佛牌로 적어 上端의 양끝에 배치한 새로운 형식이다<sup>31)</sup>. 四天王이 上段에 배치되는 것은 불화에서 阿彌陀圖像이 무시된 말기적인 요소인데<sup>32)</sup> 이러한 변화가 後佛木刻幀에도 적용된 것으로 생각된다.

慶國寺 後佛木刻幀은 佛·菩薩像의 표현 형식으로 보아 龍門寺 後佛木刻幀과 유사점을 찾을 수 있으나 상들의 相好에서 느껴지는 경직되고 생경함, 사천왕상의 채색된 갑옷과 상단부에 배치된 佛牌 등에서 19세기의 말기적 요소를 찾을 수 있다. 또한 南長寺 普光殿 後佛木刻幀과 상의 배치·조각수법 등을 비교해 볼 때 비슷한 시기의 조성으로 보인다.

### 4) 完州 彌勒寺 後佛木刻幀

全羅北道 完州郡 彌勒寺에 봉안된 後佛木刻幀(圖 11)은 전체 높이 103cm, 전체 너비 88cm로 현존하는 後佛木刻幀중 크기가 가장 작다. 상의 조성시기는 알 수가 없는데 彫刻手法과 장엄형식 등이 慶國寺 後佛木刻幀과 유사하여 慶國寺 상의 조성시기보다는 뒤인 19세기 말엽이나 20세기초의 조성으로 보인다. 같은 완주군 遠燈寺에도 이와 비슷한 後佛

31) 四天王의 尊名이 泉隱寺 阿彌陀後佛幀畫의 사천왕 존명과 같음을 佛牌를 통해 알 수 있다.

32) 柳麻理, 「朝鮮朝 阿彌陀佛畫의 研究」, 『朝鮮朝 佛畫의 研究』-三佛會圖-(한국정신문화연구원, 1985), p.45.

木刻幀이 있었다<sup>33)</sup>고 하나 10여년전에 화재로 소실되어 현재는 전하지 않는다.

판목에 조성된 상은 없으나 형식으로 보아 後佛木刻幀의 亞流作로 보아야 할 것이다. 佛·菩薩像 이외에는 붉은 색, 녹색, 진한 청색, 흰색 그리고 전에는 없었던 노랑색이 채색되었다.

이 후불목각탱은 중심부를 이루는 3매의 판목과 하단부를 이루는 1매의 판목으로 전부 4枚로 이루어졌다. 여기에 三尊佛과 臺座는 따로 彫刻되어 구성되었다. 後佛木刻幀은 앞에 봉안된 삼존불의 光背 역할을 하고 있으므로 전체의 구도를 말하기는 힘들다.

이 후불목각탱에는 삼존불이 모셔져 있는데 두 겹의 붉은 연화대좌 위에 阿彌陀如來坐像이 있다. 상의 높이는 33cm, 무릎 폭은 20cm로 비례가 맞지 않는다. 朝鮮後期 佛像의 머리형태이나 螺髮은 촘촘하지 않고 하나하나가 튀어 나와 있다. 通肩의 法衣는 양 어깨로 흘러 내려 배 위에서 W字를 이루고 우측 어깨에 걸쳐진 大衣는 두 줄의 선으로 주름져 있어 전체적으로 朝鮮後期 佛像의 전통이 이어지고 있음을 볼 수 있다.

菩薩像은 전체 높이 27cm, 무릎 폭이 16cm이다. 손의 형태로 보아 지물을 들고 있었던 것으로 보이나 현재는 흔적을 찾을 수가 없다. 본존불과 같은 천의에 같은 수인을 하고 있는데 머리 위의 보관은 10년전에 만든 것이라 한다.

光背는 바탕이 흰색으로 채색되었고 광배 안쪽에는 붉은 색의 모란문이 그려져 있고 4구의 화불 주위로는 구름문을 푸른 색으로 그려 넣고 있다. 火焰文 안에는 진한 청색과 노랑색의 원으로 장식하고 있다. 광배 주위로 녹색의 연줄기와 연봉오리를 표현하고 있는데 광배 위에도 녹색으로 채색되었다. 本尊佛의 頭光에서 뻗어 오른 瑞氣가 天蓋에서 渦雲文을 형성하고 있는데, 天蓋는 표현되지 않고 渦雲文 위로 붉은 색의 연봉우리가 표현되어 있다. 本尊佛의 蓮花臺座 밑에는 진한 청색으로 須彌山을 나타내고 菩薩像들의 臺座 밑에는 흰색의 암산이 있다.

後佛木刻幀의 상단과 하단의 양 끝에 붉은 색의 佛牌를 세워 四天王을 배치하였는데 慶國寺 後佛木刻幀의 佛牌와 같은 형식이다. 하단에 커다란 연잎을 배치하여 阿彌陀淨土世界임을 나타내고, 중앙에는 노랑색으로 須彌四洲<sup>34)</sup>를 나타내었다.

彌勒寺 後佛木刻幀은 알려진 後佛木刻幀 중 가장 후대에 조성된 상이다. 佛·菩薩像의 相好, 手印, 法衣의 형식 등 19세기말의 佛教彫刻의 일면을 살필 수 있으며 쇠퇴한 당시 佛教의 사회적 위치도 함께 꿰뚫어 볼 수 있다.

33) 『전주완주지역조사보고서』에 상이 소개되어 있어 확인하였으나 주지스님의 말에 따르면 화재시 범당과 함께 전소되었다고 한다.

34) 須彌四洲는 수미산을 중심으로 하여 7山 8海가 있고, 그 둘레에 또 대함해와 칠위산이 있는데 이는 대함해 가운데 있는 4대주를 말한다. 耘虛 龍夏, 『불교사전』(동국역경원, 1992/1961초판), p.488.

### III. 後佛木刻幀과 朝鮮後期 阿彌陀信仰

壬辰倭亂 이후 朝鮮後期 佛敎는 쇠퇴하여 그 내용이나 활동이 없었던 것처럼 다루어지고 있다. 그러나 世宗·明宗代의 崇佛政策은 壬辰倭亂 중에 僧侶의 救國活動의 기반이 되었다. 壬辰倭亂과 丙子湖亂이후 政治的·社會的 混亂이 民衆의 신앙열을 고조시켜 佛敎信徒의 量的 增加를 招來하였다. 특히 僧軍의 활약에 대한 보상으로 양대 전란 이후에 創寺, 重創, 造像, 造塔, 作畫 등이 활발히 이루어질 수 있었다. 西山大師, 四溟大師를 비롯한 많은 義僧將들의 활동으로 朝廷에서도 승려에 대한 대우가 달라졌고<sup>35)</sup> 社會的 지위도 향상되었다. 이는 곧 佛敎 자체의 지위향상이고 戰亂中의 救國活動은 佛敎中興에 그 내면적인 뜻이 있다고 할 수 있다.<sup>36)</sup>

외형상으로 교단이 위축되고 佛敎徒가 천대를 당했어도 朝鮮後期 승려들의 내면정신세계와 생활 저변은 높이 평가되었다. 星湖 李瀼·茶山 丁若鏞 등 실학자들은 당시 사찰의 바른 기풍과 승려들의 생활·행동 등을 선망의 대상으로 삼기도 하였다.<sup>37)</sup> 그들은 몰락한 사원경제를 회복하고<sup>38)</sup> 사유재산 형태의 사원경제를 배경으로<sup>39)</sup> 하여 朝鮮後期 佛敎가 발달할 수 있었고, 천민에게도 佛敎信仰이 보급되었다.<sup>40)</sup>

朝鮮後期에 西山·四溟의 선종문파가 조선 불교계를 실질적으로 이끌게 되면서 각 종파의 사원들은 종파적인 특색을 상실하고 한 사원 안에 法華宗·華嚴宗·法相宗·淨土宗·神印宗·總持宗 등이 종합적으로 공존하게 된 統佛敎的인 성격을 지니게 되었다.<sup>41)</sup> 그 중에서도 인기있었던 信仰은 淨土宗의 阿彌陀信仰으로, 당시 사람들은 兩大戰亂을 겪으면서

35) 西山大師는 歸山時 왕으로부터 「國一都大禪師禪敎都摠攝扶宗樹敎普濟登階尊者」의 尊號를 받고 正二品堂上卿에 列하였으며 惟政은 嘉義大夫同知樞副使로 제수하였다가 나중에 嘉義大夫行龍衛大護軍을 제수받았다. 洪忠誠, 「朝鮮中期 佛敎中興攷」, 『東國思想』제10·11합집(東國大學校護國團佛敎大學大隊), p.77.

36) 洪忠誠, 앞 논문, pp.77-81.

37) 金容祚, 「朝鮮後期 佛敎思想의 一傾向」, 『慶尙大 論文集(人文系篇)22』(1983), pp.131-132 ; 「朝鮮後期 儒者의 佛敎觀」-磻溪, 星湖, 茶山의 경우-, 『경상대 논문집(인문계편)』 제22집 제2호(1983), pp.234-235.

38) 兩大戰亂을 겪은 후 사회 諸秩序가 문란해지면서 斥佛의 방향은 사원에 대한 각종 賦課와 誅求로 전환되고 僧侶들은 새로운 활로를 찾아야 했다. 승려들은 스스로의 능력과 환경에 따라 각각 생업을 갖게 되고 차츰 저축을 하여 寺院과는 別個人 사유의 不動産, 動産을 갖게 되었다. 高橋 亨, 『李祖佛敎』(寶文館, 1929), p.779 ; 李載昌, 「朝鮮時代 僧侶 甲契의 研究」, 『佛敎學報』제13집(東國大佛敎文化研究所, 1976), pp.39-61.

39) 朝鮮祖 後期의 僧侶들은 寺院을 유지, 운영하고 寺産을 늘리기 위해 공동 또는 협동적인 경제활동도 하였는데 그것이 조선조 후기의 寺院에서 성행된 각종 契였다.契에는 信徒 중심의 彌陀契(念佛契), 觀音契, 地藏契, 七星契, 涅槃契 등이 있었고, 僧侶들만의 甲契, 都宗契, 私宗契(門中契), 魚山契, 書廳契, 判廳契 등이 있었다. 李載昌, 앞 논문, p.59.

40) 국사편찬위원회편, 『한국사론』4(1982), pp.187-199.

41) 文明大, 「韓國의 淨土美術」, 『韓國 淨土思想 研究』(동국대학교 출판부, 1985), pp.354-359.

죽음에 대한 두려움을 느껴 수명장수와 극락왕생을 빌게되었다.

이러한 사실은 兩大亂 이후 새로이 재건되는 사찰의 無量壽殿, 極樂殿, 阿彌陀殿 등의 전각은 물론이고 大雄殿 三世佛의 하나로 阿彌陀佛像이 봉안되었음을 통해 알 수 있다. 또한 지금까지 살펴본 7점의 후불목각탱의 성격도 주존불이 모두 아미타여래로 조선후기에 유행한 아미타신앙을 알 수 있다. 이와 같은 阿彌陀信仰의 유행은 朝鮮末期로 이어져 念佛을 일과로 삼는 阿彌陀信仰이 널리 유행하게 된다. 寺刹에서는 萬日會<sup>42)</sup>를 조직하여 阿彌陀佛을 念佛하여 淨土往生을 기원하였다.<sup>43)</sup> 19세기 조성의 後佛木刻幀의 내용이 모두 阿彌陀極樂淨土을 표현하였다는 점은 이 시기의 阿彌陀信仰의 유행을 증명해 주는 것이다.

#### IV. 後佛木刻幀의 構成과 構圖

木刻幀은 모두 本尊佛이 阿彌陀佛로서 阿彌陀極樂會上을 나타내는 내용으로 本尊佛을 중심으로 해서 수많은 협시군들을 배치하고 있다. 高麗時代 阿彌陀九尊圖에서 여러 성문층을 배치하는 構圖法은 朝鮮後期の 阿彌陀佛畫를 통해 계속해서 유행하는데 後佛木刻幀에도 나타나고 있다.

각 像들은 본존불을 중심으로 해서 철저하게 좌·우로 대칭되어 있고 대칭되는 상들끼리 하나의 짝을 이루는데 이는 朝鮮後期の 佛畫에도 같이 나타나는 현상이다. 그러나 後佛木刻幀에서는 협시상의 숫자에 따라 상·하로 2단, 3단, 4단으로 구성되어 있는데 각 상 하나하나가 독립된 상으로 표현되어 있다는 점을 특징으로 하고 있다.

佛畫에서는 本尊佛의 크기를 크게 그려 시선을 본존불쪽으로 집중시키는데 반하여 後佛木刻幀은 본존불과 협시상들의 크기에서 크게 차이가 나지 않는다. 그러나 佛畫에서와 달리 本尊佛의 光背와 頭光에서 올라가는 瑞光, 天蓋를 화려하게 표현함으로써 그 역할을 대신하는 것으로 보인다. 또 조각이라는 특수성 때문에 앞에 봉안된 主尊佛에 비해 크기가 커졌을 경우 後佛幀으로서의 기능보다는 主尊佛을 압도하여 主尊佛의 性格이 될 수 있기 때문에 이와 같이 표현된 것으로 보인다.

또한 두 개 이상의 판목으로 이루어진 後佛木刻幀은 상이 조각된 중앙부 이외에 상단부

42) 萬日會는 乾鳳寺와 望月寺의 萬日會가 유명한데 乾鳳寺 事蹟에서 알 수 있는 사실로 첫번째는 신라 경덕왕17년(758년)에 發微和尚이 圓覺寺에서 비롯하였고, 두 번째는 조선 순조2년(1802년), 세 번째는 철종2년(1851년), 네 번째는 고종18년(1881)에 시작하여 융희2년(1908)에 마치고 다섯 번째는 1908년에 시작하여 1927년에 마쳤다. 禹貞相, 金煥泰 『韓國佛敎寺』(進修堂, 1969), pp.158-160 ; 목정배, 「만일염불회 성립의 의미」, 『韓國淨土思想研究』(동국대학교 출판부, 1985.10), pp.275-295.

43) 韓基斗·洪潤植, 『韓國佛敎』(원광대학교 종교문제연구소, 1974), pp.143-152.

나 하단부를 따로 조각하여 붙이거나 생략하여 상을 장엄하고 있다. 後佛木刻幀은 나무로 조성되었다는 재료의 특수성 때문에 後佛木刻幀 안에 배치된 상들은 불화에서처럼 상들이 겹쳐지지 않고 신체가 전부 조각된 것으로 생각된다. 그러나 南長寺 觀音禪院 木刻幀에서는 본존불을 둘러싸고 있는 상들이 상반신만 조각되어 배치됨으로써 다른 형식을 보여 주고 있다. 이 幀은 다른 상들에 비해 화면의 크기가 작으므로 이러한 표현이 가능했으리라고 생각한다. 그리고 다른 後佛木刻幀들이 모두 像의 신체 전부를 조각한 것은 後佛木刻幀의 전체 크기가 큰 데에도 이유를 찾을 수가 있지만 佛畫의 像과 같이 표현하려고 할 때 오는 조각적인 미숙도 하나의 요소로 보인다.

後佛木刻幀에 표현된 阿彌陀佛들이 모두 坐像인데 菩薩像들은 坐像과 立像으로 표현되어 있다. 이 菩薩像들은 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀의 四代菩薩을 제외하고 모두 八大菩薩이다. 八大菩薩에 대해서는 般若三昧經, 七佛八菩薩經所說經, 舍利佛陀羅尼經, 理趣經, 大方廣菩薩文殊師利根本儀軌經, 八大菩薩曼陀羅經所說 등에 언급되어 있으나 이 중에서도 阿彌陀를 주존으로 하는 八大菩薩은 八大菩薩曼陀羅經所說의 八大菩薩을 들 수 있다. 八大菩薩曼陀羅經所說에 의한 八大菩薩은 관음, 미륵, 허공장, 보현, 금강장, 묘길상, 제장애, 지장보살이다.<sup>44)</sup> 그러나 佛畫나 後佛木刻幀에 표현된 八大菩薩에는 묘길상보살과 허공장보살대신 文殊菩薩과 大勢至菩薩이 배치되고 있는데 이는 우리에게 친숙하고 많이 알려진 보살이기 때문인 것으로 보인다.<sup>45)</sup>

八大菩薩이 배치된 木刻幀들은 조선후기 阿彌陀佛畫의 八大菩薩과도 일치되는 것으로 後佛幀으로서의 성격을 가진 後佛木刻幀이 佛畫의 圖像을 따르고 있는 것으로 해석할 수 있다. 이와 같은 圖像의 八大菩薩이 배치된 상으로는 龍門寺뿐 아니라 實相寺, 大乘寺, 慶國寺의 後佛木刻幀에서 다 같이 볼 수 있다.

한편 南長寺의 後佛木刻幀은 觀音禪院의 경우 四大菩薩이고 普光殿 後佛木刻幀은 十大菩薩이며 彌勒寺 後佛木刻幀은 二大菩薩로 이루어져서 後佛木刻幀의 또 다른 유형을 보여 준다.

彌勒寺 後佛木刻幀을 제외한 다른 木刻幀은 모두 十大弟子像을 배치하고 있는데 그 숫자는 일정하지 않다. 大乘寺 後佛木刻幀에는 六大弟子, 南長寺 普光殿 後佛木刻幀에는 十代弟子가 배치되고 龍門寺·南長寺 觀音禪院·實相寺·慶國寺의 後佛木刻幀에는 十大弟子 중 阿難尊者와 迦葉尊者만이 조각되어 있다. 大乘寺 後佛木刻幀과 南長寺 普光殿 後佛木刻幀에 많은 수의 十大弟子像이 배치된 것은 당시 불교의 대중화의 한 단면을 드러내는 것으로 인간인 十大弟子도 많은 수행을 쌓으면 佛·菩薩이 될 수 있다는 것을 나타내는

44) 『望月佛教大辭典』5, p.4218 八大菩薩條 참조 ; 文明大, 「魯英의 阿彌陀·地藏佛畫에 對한 考察」, 『美術資料』25(1979.12), pp.47-57.

45) 洪潤植, 「朝鮮後期の 木彫幀畫에 對하여」, 『文化財』14(1981.12), p.177.

것으로 이해할 수 있다.

實相寺 後佛木刻幀 이외의 後佛木刻幀에는 모두 四天王을 圖說하고 있어 朝鮮後期 佛畫에 四天王이 배치되는 것과 일치하고 있다. 佛畫와 後佛木刻幀에 표현된 四天王은 들고 있는 持物이나 배치된 위치가 동일하고 상호의 표현도 불·보살상과 다른 개성있는 표현이어서 기본적으로 같은 圖像으로 구성된 것임을 알 수 있다. 이 밖에 大乘寺 後佛木刻幀에는 팔대보살, 십대제자, 사천왕 이외에도 일광천자·월광천자·대법천왕·제석천왕·난타용왕·발난타용왕 등 많은 성문중을 배치하고 있다.

後佛木刻幀과 佛畫와의 가장 뚜렷한 차이는 무엇보다도 그 構圖에 있다. 朝鮮後期 佛畫에서 上·下段의 구분이 사라지고 본존을 둘러싼 거의 원형에 가까운 構圖를 하고 있는데 반하여 木刻幀에서는 段의 구별이 확실한 2段·3段·4段의 竝列構圖를 하고 있다.

像의 造成시기로 보아서 17세기와 18세기에 해당하는 1684년 龍門寺 大藏殿 後佛木刻幀, 1694년 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀 그리고 1782년의 實相寺 藥水庵 普光殿 後佛木刻幀 등이 2단, 3단의 구성인데, 19세기에 조성되었다고 생각되는 大乘寺 大雄殿, 南長寺 普光殿 등의 後佛木刻幀은 4段으로 像들이 구성되어 있어 더 복잡하게 변하고 있다. 이 중에서도 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀은 本尊佛을 중심으로 像들이 좌·우 대칭이면서 상·하 2단으로 배치되어 佛畫의 像들이 겹쳐지게 표현되어 構成上 後佛木刻幀의 다른 예를 보여 주고 있다.

대부분의 後佛木刻幀에서는 本尊佛을 중심으로 八大菩薩과 十大弟子 등의 協侍群 이외에 가장 아랫단의 좌·우로 四天王을 2구씩 배치하는 것이 일반적이거나 實相寺 後佛木刻幀은 四天王像이 생략되었으며 本尊佛을 중심으로 하여 八大菩薩과 十大弟子만을 간략하게 2단으로 배치하였음을 지적할 수 있다.

결국 현존하는 後佛木刻幀을 기준으로 볼 때 17세기와 18세기에 조성된 後佛木刻幀들은 비교적 간략한 竝列構圖이며 19세기의 後佛木刻幀들은 木刻幀의 크기가 커지고 상의 숫자가 많아지면서 같은 병렬구도이면서도 4단으로 상들이 배치되었음을 알 수 있다. 19세기의 예인 大乘寺와 南長寺 普光殿 後佛木刻幀에서는 비록 像들에서 느껴지는 예배대상으로서의 숭고함이나 불격은 17·18세기의 像들에서 느껴지는 것보다는 덜하지만 배치된 많은 수의 상은 19세기의 불상조성이 적어도 중반까지는 그 명맥을 유지하고 있음을 시사해 주는 것이다.

19세기에 조성된 4점의 木刻幀중에서 19세기 후반의 조성으로 볼 수 있는 예들이 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀과 彌勒寺 後佛木刻幀이 있다. 이 幀들은 상의 표현형식이나 배치 등에서 後佛木刻幀의 말기적 요소를 보여주는데 構圖에 있어서도 같은 경향을 하고 있다. 즉 慶國寺 後佛木刻幀은 4단 구성이면서도 像들이 서로 어긋나게 비껴서 本尊佛을 중심으

로 원형으로 둘러싼 圓形構圖를 하고 있다. 이러한 構圖法은 결국 시선을 다른 상들로 분산시키는 산만한 구도이며 彌勒寺幀은 後佛木刻幀의 형식만을 따른 것으로 앞에 봉안된 阿彌陀三尊佛 뒤의 後佛木刻幀에 조각된 像은 本尊佛의 광배에 5구의 化佛만이 있을 뿐이다.

後佛木刻幀의 기본적인 배치에는 本尊佛인 阿彌陀佛坐像과 菩薩像이외에도 十大弟子, 四天王 등 많은 聲門衆을 포함하고 있는데 특징이 있다. 그러나 像의 배치는 後佛木刻幀에 따라 조금씩 차이가 있어 주목된다. 보통 菩薩像에 있어서 本尊佛이 阿彌陀佛이므로 양 協侍菩薩로 觀音菩薩과 大勢至菩薩이 배치되는데 이 像들이 本尊佛의 옆이 아닌 곳에 배치된 경우도 있어 像의 배치가 일정하지 않음을 알 수 있다. 또한 十大弟子像의 경우도 本尊佛을 중심으로 가장 上段의 양끝이나 중심, 혹은 本尊佛이 위치한 단의 양끝에 배치되고 있는데 시기적으로 차이가 보인다.

龍門寺 木刻幀은 협시보살이 본존불의 좌·우에 배치되지 않고 文殊菩薩과 普賢菩薩이 좌·우에 배치되고 있다. 文殊菩薩과 普賢菩薩은 본래 석가여래의 협시인데 아미타불의 협시인 觀音菩薩과 大勢至菩薩이 외곽으로 밀려나고 文殊菩薩과 普賢菩薩이 본존불의 양 옆에 시립하여 배치된 것은 이후의 다른 後佛木刻幀에서는 보이지 않는다. 像의 양식으로 보아서 동일한 제작자가 조각한 것으로 보이는 後佛木刻幀 앞에 봉안된 阿彌陀三尊佛은 협시보살상이 觀音菩薩과 大勢至菩薩이어서 彫刻匠이 阿彌陀佛의 圖像은 알고 있었다고 생각되므로 後佛木刻幀의 경우는 어떠한 이유에서인지 알 수 없다.

1694년의 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀이나 1782년 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀에서는 협시보살상이 본존불의 옆에 오나 이후 19세기에 조성된 後佛木刻幀에서는 그 위치에 변화가 온다. 즉 大乘寺 木刻幀의 경우 本尊佛을 중심으로 해서 윗단의 좌·우로 彌勒菩薩과 地藏菩薩, 本尊佛과 같은 단에 좌·우로 觀世音菩薩과 大勢至菩薩이 있고 그 양옆으로 金剛藏菩薩과 除障礙菩薩이, 아래단에는 文殊菩薩과 普賢菩薩이 배치하고 있다. 앞에서 고찰한 後佛木刻幀에서는 觀音菩薩과 大勢至菩薩, 文殊菩薩과 普賢菩薩이 本尊佛과 같은 단에 배치하였는데 이제 文殊菩薩과 普賢菩薩이 본존불의 아래 단에 배치되고 상단에 배치되던 金剛藏菩薩과 除障礙菩薩이 본존불과 같은 단으로 내려온 것이다. 이와 같은 배치는 南長寺 普光殿, 慶國寺 極樂殿 後佛木刻幀에서도 따르고 있음을 알 수 있다. 그러나 이 木刻幀들에서도 약간의 변화를 보이고 있는데 南長寺 普光殿 後佛木刻幀이나 慶國寺 木刻幀의 文殊菩薩과 普賢菩薩의 위치가 大乘寺 後佛木刻幀과 바뀐 점이다.

十大弟子像 중 迦葉尊者和 阿難尊者의 경우에도 시기적으로 배치된 위치가 차이를 보이는데 17·18세기 조성의 龍門寺, 南長寺 觀音禪院, 實相寺 등의 後佛木刻幀에는 본존불의 상단에 위치하나 19세기 조성의 後佛木刻幀에는 본존불과 같은 단에 배치하고 있다. 本尊

佛과 같은 단에 迦葉尊者와 阿難尊者가 배치되는 것은 이 시기 佛畫에서도 나타나는 현상이다. 그러나 19세기 木刻幀 중의 南長寺 普光殿 後佛木刻幀은 10구의 제자상을 배치하고 있는데 迦葉尊者와 阿難尊者로 보이는 상이 本尊佛의 上段에 배치되고 있어 古式의 배치를 따르고 있음을 알 수 있다.

## V. 朝鮮後期 佛像의 樣式變遷

지금까지 살펴본 17-18세기의 記年銘 後佛木刻幀들을 통해 朝鮮後期 佛像의 樣式變遷 연구가 가능하다. 後佛木刻幀에는 불상 이외에도 보살상과 여러 권속들이 표현되어 있지만 불상과 보살상은 양식적인 면에서 크게 차이를 보이지 않고 있다. 즉 보살상은 本尊佛과 같은 얼굴, 법의와 거의 동일한 형식의 천의, 수인 등 後佛木刻幀에 표현된 보살상과 삼존불의 협시보살상 모두에서 공통적으로 나타나고 있다. 더욱이 조선전기에는 변잡하게 표현되었던 영락장식과 화려한 보관형식이 단순화되거나 또는 사라져버려서 단지 손에 든 持物이나 寶冠을 통해서만이 菩薩像임을 특징지워주는 것이어서 주목된다. 이러한 이유로 본 장에서는 불상만을 다루고자 한다.

이들 상에 나타나는 전체적인 특징은 사실성의 결여이다. 이는 신체와 비례가 맞지 않는 사각형의 얼굴, 목의 윤곽이 보이지 않을 정도의 구부정한 자세, 굴곡없이 밋밋한 동체의 표현, 그리고 몸체와 분리된 좌우대칭의 두꺼운 法衣 등을 통해 알 수 있다. 이와 같은 특징이 잘 반영된 예로 龍門寺 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像과 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像을 들 수 있다.

상의 성격을 특징짓는 수인은 조선후기가 되면 阿彌陀九品印이 유행하는데 그 중에서도 둘째 손가락과 새끼 손가락을 펴고 가운데 손가락과 넷째 손가락을 굽힌 下品中生印이 유행하게 된다. 이 시기의 下品中生印도 2가지 유형으로 나뉘어지는데 둘째 손가락과 새끼 손가락을 약간 굽히고 넷째 손가락에 아직 약간의 動感이 남아있는 전통을 이은 類型과 둘째 손가락과 새끼 손가락은 쪽 펴고 넷째 손가락은 가운데 손가락과 붙이거나 거의 붙여 구부린 생동감없이 형식화된 類型이다. 전자는 龍門寺 大藏殿 阿彌陀如來坐像에서, 후자는 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像의 수인에서 볼 수 있다. 두 유형은 朝鮮後期 佛·菩薩像에 꾸준히 나타나고 있다.

불상의 법의를 살펴보면 二重着衣法을 하고 있음을 알 수 있다. 通肩의 大衣 위로 오른 쪽 어깨에 반달모양의 옷자락이 한가닥 더 걸쳐지고 있다. 가슴에는 고려 후기 불상양식에서 계승된 가슴에 가로지른 승각기가 나타나고, U자형으로 흘러내린 通肩의 法衣는 오른쪽 배 앞으로 끼워져 왼쪽어깨 뒤로 넘어가며, 왼쪽 팔에는 斜線의 주름이 나타나고 있



圖 12. 水鍾寺塔 발견 金銅如來坐像  
1493년, 국립중앙박물관



圖 13. 佳山寺 阿彌陀如來坐像, 1624년

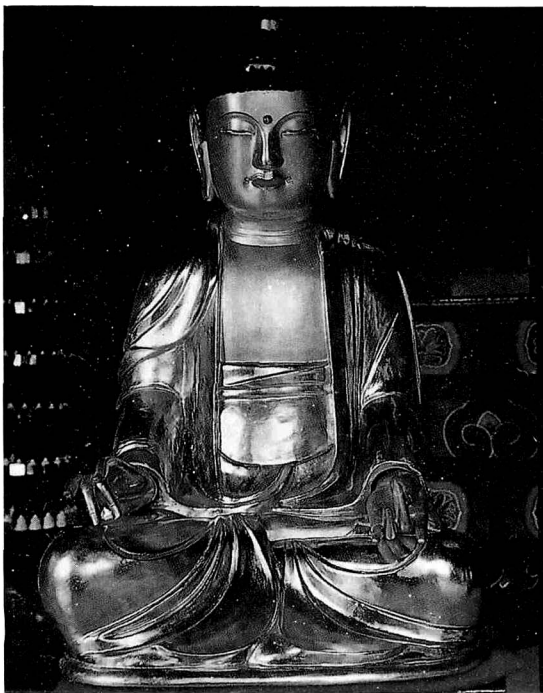


圖 14. 高方寺 金銅阿彌陀如來坐像  
1670년, 경북 금릉



圖 15. 仙巖寺 毘盧舍那佛坐像  
1734년, 전남 순천



圖 16. 阿彌陀如來坐像, 1778년  
溫陽民俗博物館藏



圖 17. 松廣寺 靈山殿 木造釋迦如來坐像  
1780년, 진남 승주



圖 18. 阿彌陀如來坐像, 18세기  
홍익대학교 박물관 소장



圖 19. 阿彌陀如來坐像, 18세기  
코펜하겐 국립박물관 소장

다. 이러한 着衣形式은 高麗後期 佛像의 基準作으로 볼 수 있는 1346년 청양 장곡사 金銅藥師如來坐像과 朝鮮前期 像인 1493년 水鍾寺塔 발견 金銅如來坐像(圖 12)에서도 뚜렷하여 高麗後期에서 朝鮮前期를 거쳐 後期로 계승된 樣式임을 알 수 있다.

또한 龍門寺 後佛木刻幀 앞에 봉안된 阿彌陀如來坐像을 보면 오른쪽 겨드랑이에서 내려온 大衣가 버선모양으로 배 앞부분에 끼워진 것을 볼 수 있다. 이는 1624년 佳山寺 阿彌陀如來坐像(圖 13)과 1637년작인 東國大學校 所藏 木造阿彌陀佛龕 등에서도 나타나고 있어 16世紀末이나 17世紀初부터 이러한 양식이 유행하기 시작하는 것으로 보인다. 이와 같은 着衣形式은 1649년 善山 水多寺 大雄殿 木造釋迦如來坐像, 1670년 慶尙北道 金陵郡 高方寺 普光明殿의 金銅阿彌陀如來坐像(圖 14)과 이후의 상들에 계속해서 나타나고 있어 朝鮮末期까지 이어졌음을 알 수 있다.

18세기에 들어 상들에서 보여지는 자세·착의법·수인 등은 여전히 17세기 佛像樣式을 따르고 있으나 1782년에 조성된 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀의 본존불을 보면 신체에 비해 손과 얼굴이 커지고 어깨도 좁아져 더욱 움추려진 자세를 보이며, 法衣가 배부분에서 완전히 W자로 도식화된 것을 보이고 있다. 그러나 여전히 사각형의 얼굴이지만 살이 올라 부드러움이 느껴지고, 무릎폭이 좁아지면서 직각이었던 무릎이 낮아지는 등 17세기의 상에서는 느낄 수 없었던 자연스러움을 느낄 수 있다. 1736년 仙巖寺 毘盧舍那如來坐像<sup>46)</sup>(圖 15)에서도 목의 길이가 거의 없을 정도로 짧아지고 가슴도 좁아졌으나 얼굴에 살이 붙고 입가에 미소를 띠고 있어 친근감이 느껴진다. 이러한 점은 1778년 溫陽民俗博物館所藏 阿彌陀佛坐像<sup>47)</sup>(圖 16)과 1780년의 松廣寺 靈山殿 釋迦如來坐像<sup>48)</sup>(圖 17) 등에서도 보여지고 있어 18세기에 유행한 佛像의 한 유형을 알 수 있다.

弘益大學校博物館 所藏의 阿彌陀如來坐像(圖 18)은 銘文은 없으나 신체에 비해 큰 머리, 살이 올라 부드러운 상호에 미소던 얼굴, 좁아진 무릎폭, 낮아진 무릎, 좁아진 가슴과 형식적으로 배앞으로 끼워진 버선모양의 대의자락 등 18세기에 유행된 제 특징을 보이고 있어 그 조성연대를 추측해 볼 수 있다. 특히 17-18세기 조성으로 추정되는 코펜하겐 국립박물관 소장 木造阿彌陀如來坐像(圖 19)은 18세기 조성의 다른 불상들에 비해 앞 시기의 양식을 따르면서도 새로운 요소를 찾아 볼 수 있어 주목된다. 즉 두꺼워진 법의로 인해 좁아진 가슴이나, 완전히 W자로 도식화된 배 부분의 옷자락 표현, 그리고 전체적으로

46) 崔仁善, 「道岬寺의 木造 文殊·普賢童子像」, 『南佛會報』創刊號, 南道佛教文化研究會(1991), pp.5-11.

47) 온양민속박물관의 阿彌陀如來坐像은 같이 봉안된 大世持菩薩像의 腹藏調査에 의해서 乾隆44年戊戌年의 조성으로 알려져 있다. 그러나 건륭44년은 己亥年(1779)이며 戊戌年은 이듬해인 1778년이다. 이는 기록자의 착오에 의한 오기인 듯하다. 柳龍桓, 「佛腹藏物의 實證的 研究-大世持菩薩像의 腹藏과 儀軌의 比較-」, 『1302年 阿彌陀佛腹藏物의 調査研究』(온양민속박물관, 1991), pp.242-245.

48) 이 佛像은 腹藏調査를 통하여 1780년에 조성되었음이 알려진 朝鮮 後期 紀年銘 조각이다. 『韓國民族文化大百科辭典』12(韓國精神文化研究院, 1990.5), p.901.



圖 20. 圓覺寺塔 부조상, 1464년



圖 21. 桃李寺 阿彌陀如來坐像  
1645년, 경북 선산



圖 22. 開岩寺 阿彌陀如來坐像, 1657년



圖 23. 大勢至菩薩像, 1778년  
溫陽民俗博物館藏



圖 24. 木造阿彌陀佛龕 본존불상  
湖林博物館所藏



圖 25. 興國寺 阿彌陀如來坐像, 경기도 양주

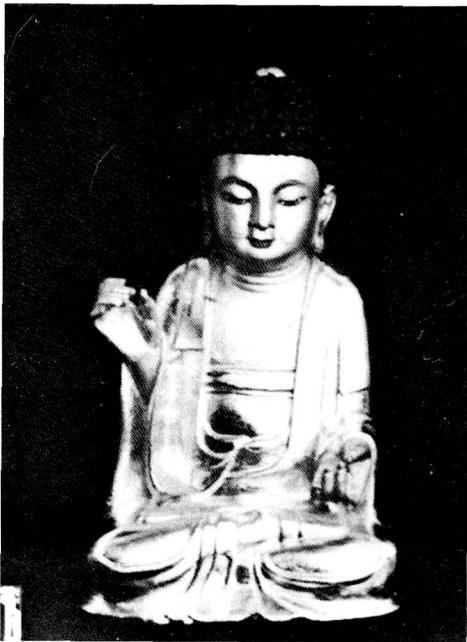


圖 26. 道說庵 大寂光殿 阿彌陀佛坐像  
진남 승주

움추려진 어깨 등은 앞에서 서술한 18세기 조성의 상들과 같으나 상호의 표현이나 상의 비례감이 다른 상에 비해 좋아 정제되고 단아한 느낌을 주는 이 시기의 秀作으로 생각된다.

조선후기 불상의 양식을 특징지을 수 있는 착의법으로 고려 후기의 전통을 이은 가슴에 수평으로 가로지른 승각기를 착의한 불상과는 달리 승각기가 생략되고 군의가 표현된 유형을 들 수 있다. 高麗末 朝鮮前期의 袈裟를 매던 리본모양의 띠매듭은 朝鮮後期가 되면 사라지고, 주름졌던 袈裟가 꽃잎모양으로 도식화되어 새로운 유형이 만들어지는 것을 알 수 있다. 예를 들면 1464년의 圓覺寺塔 부조상(圖 20)의 법의가 접혀진 袈裟와 띠매듭으로 나타

나던 것이 1645년 善山 桃李寺 極樂殿 阿彌陀如來坐像(圖 21)과 1657년 開岩寺 三尊佛坐像(圖 22)에서는 꽃잎모양으로 더욱 도식화하여 변화하는 것을 알 수 있다. 이러한 전통은 1782년의 實相寺 後佛木刻幀의 阿彌陀如來坐像에서도 나타나고 있어 17, 18세기를 통하여 불상양식의 하나의 특징으로 자리잡았음을 알 수 있다.

특히 實相寺 後佛木刻幀의 阿彌陀如來坐像은 蓮花臺座사이로 大衣가 흘러내려 마치 상현좌와 같은 형식이다. 이 형식은 18세기 이후에 많이 나타나는 특이한 양식이라고 할 수 있는데 1778년 溫陽民俗博物館所藏의 大勢至菩薩像<sup>49)</sup>(圖 23)과 비슷한 시기의 조성으로 생각되는 仙庵寺 佛祖殿 阿彌陀如來坐像, 그리고 湖林博物館소장 木阿彌陀佛龕의 本尊佛<sup>50)</sup>(圖 24)에서 공통적으로 나타나고 있다. 실상사와 선암사가 같은 전라도 지역으로 지리적으로 멀지 않은 곳에 위치해 있다는 점으로 보아 당시에 이와같은 佛像을 만들었던 한 집단이 있었음을 추측해 볼 수 있다. 그러나 경기도 양주군 興國寺 極樂殿의 阿彌陀如來坐像의 光背의 化佛(圖 25)에도 대좌 밑으로 대의가 흘러내려 당시에 이러한 양식이 유행되었을 가능성도 생각해 볼 수 있다.

그러나 무표정하고 생명감없는 17세기의 佛像樣式을 그대로 계승하고 있는 상들도 조성되고 있어 대부분의 18세기의 불상들에 비해 뛰어난 彫刻技法을 보이고 있는 實相寺 後佛木刻幀은 彫刻匠이 당시에 뛰어난 예술성을 가진 인물이었을 것으로 생각한다.

19세기의 상들에 관해서는 腹藏調査가 앞 시기에 비해 전혀 이루어지지 않았고 상의 표현형식도 다양하여 확실히 얘기하기는 힘들다. 그러나 19세기에 조성된 後佛木刻幀과 그 밖의 몇몇 상을 통해서 고찰해보기로 한다.

19세기의 佛像은 法衣의 착의법이나 手印 등에 있어서는 앞시기의 상들과 커다란 변화는 나타나지 않는다. 이러한 예로 19세기 중엽 조성으로 추측되는 道洗庵 阿彌陀如來坐像(圖 26)<sup>51)</sup>은 18세기 불상을 통해서 보여주던 얼굴에 살이 오른 부드러움을 나타내고 있다. 그러나 비슷한 시기의 조성이라고 생각되는 大乘寺 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像에서는 표정이 없고 근엄한 얼굴이 나타나고 있다. 이와 같은 상호의 표현은 南長寺 普光殿 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像, 慶國寺 後佛木刻幀 阿彌陀如來坐像에서 더욱 짧아진 턱, 양 쪽으로 벌어진 귀볼, 간략화되고 형식화 된 옷주름 등으로 진전됨을 볼 수 있다. 彌勒寺 後佛木刻幀 本尊佛에서는 이와같은 도식화현상이 뚜렷해 진다. 상호가 더욱 생경해져 불격은 완전히 사라지고 法衣도 형식화된 선으로 彫刻되었으며 무릎 폭도 낮아지고 좁아져서 비례감이 더욱 맞지 않음을 알 수 있다. 결국 19세기말이나 20세기초가 되면 사각형에 가까운

49) 柳龍桓, 앞 논문, pp.242-245.

50) 崔宣一, 「湖林博物館소장 木造佛龕에 관한 연구」, 『미술사연구』제9호(1995), pp.333-338.

51) 이 상의 조성시기는 전각의 중창기에 따라 1846년을 전후한 시기로 추정된다. 『순천시의 문화유적』(순천대학교박물관, 1992), pp.92-132.

얼굴, 가는 눈, 작은 입, 목선이 보이지 않을 정도의 짧은 목, 인체를 무시한 신체표현, 힘없이 늘어진 좌우대칭적인 法衣 등 17, 18세기 佛像에서 한층 단순화·형식화·도식화되어 조각이 보여주는 창의력이나 조형적인 우수성은 전혀 찾아볼 수 없게 된다.

## VI. 맺음말

이상으로 조선 후기에 조성된 후불목각탱의 구성과 구도, 도상과 양식 등을 고찰해 보았다. 이를 통해 알 수 있는 17세기 불상의 특징으로는 네모지고 밋밋한 얼굴에 오뚝한 코, 얇은 부조로 단순하고 무겁게 조각된 두꺼운 法衣, 오른 쪽 어깨에 둥그렇게 걸쳐진 大衣와 왼쪽 팔의 사선, 동감을 느낄 수 없는 手印, 직사각형의 무릎 등을 들 수 있다. 이러한 특징은 18세기가 되면 얼굴에 살은 오르나 어깨가 움추러들어 목이 더 짧아지며, 가슴폭과 무릎폭이 줄고 무릎의 높이가 낮아지는 등 새로운 변화를 보인다. 18세기의 대표적인 작품으로는 1782년의 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀을 들 수 있는데, 이 상은 앞에 든 양식적인 특징을 보이면서도 뛰어난 조각기법, 알맞은 비례 감각 등 조각장의 특출한 예술성이 가미된 상임을 알 수 있다.

이후 19세기에 조성된 大乘寺 大雄殿, 南長寺 普光殿, 慶國寺 極樂殿, 그리고 彌勒寺의 後佛木刻幀 등은 앞시기의 상들에 비해 더 단순화하고 간략화된 法衣, 획일적이고 표정없는 얼굴, 비례가 맞지 않는 신체 등 19세기의 불상양식으로 변모된다.

이러한 조각적인 미숙함은 목각탱의 구성과 배치한 상의 수에서도 나타나는데 1684년 醴泉 龍門寺 後佛木刻幀, 1694년 尙州 南長寺 觀音禪院 後佛木刻幀, 1782년 南原 實相寺 藥水庵 後佛木刻幀은 2단, 3단의 구성으로 14구, 10구, 10구의 상이 배치되었는데 19세기 조성의 尙州 南長寺 普光殿 後佛木刻幀, 聞慶 大乘寺 後佛木刻幀은 4단 구성이며 모두 25구씩의 상을 배치하고 있다. 즉 비슷한 공간 안에 많은 수의 상을 배치함으로써 상은 더욱 간략화·단순화됨을 알 수 있다.

後佛木刻幀을 통해 알 수 있는 또 하나의 사실은 後佛木刻幀이 회화와 조각의 두가지 측면을 동시에 갖고 있다는 점이다. 후불목각탱이 갖는 회화적인 특징은 첫째, 구도가 불화의 구도와 같고 둘째, 본존불의 광배가 불화에 그려진 광배와 형태가 같으며 셋째, 불상 조각에서는 거의 찾아 볼 수 없는 채색이 부분적으로 가해진 점 등이다. 이는 이 시기의 佛畫와 彫刻의 圖像이 크게 차이가 없었으며, 하나의 本으로 조성되었음을 시사하는 것이다.

역불승유의 정치적 이념아래 세력이 약화된 조선시대 불교조각의 쇠퇴는 결국 불교가 문화적인 주도권을 잡지 못했기 때문에 나타난 점이라고 할 수 있다. 새로운 조각양식을

수용할 문화적 배경이 없었던 朝鮮後期 佛教彫刻은 전통을 이었던 朝鮮前期 彫刻과는 달리 17, 18세기를 걸쳐 19세기에 이르면 매너리즘에 빠질 수밖에 없었다. 그러나 현존하는 불교조각 중 가장 많은 수를 차지하고 있는 朝鮮後期 佛教彫刻에 대한 연구에 보다 긍정적인 자세로 임해야 할 것이며 앞으로 많은 관심과 연구가 이루어져야 할 분야로 생각된다. 본 논문은 앞으로 진행될 朝鮮後期 佛教彫刻 연구의 한 시도이며 腹藏調査가 이루어져 연대를 알 수 있는 상이 많아 질 때 朝鮮後期 佛教彫刻 研究는 더욱 확실해 질 것이라고 생각한다.

[ABSTRACT]

## A Study of the Wooden Relief Panels Placed behind the Buddhist Images of the Late Chosŏn Period

Yi Chong-mun

Until recently, studies of Buddhist sculptures in Korea have been focused mainly on those of the Three Kingdoms, Unified Silla, and the Koryŏ periods. Virtually no research has been done on the late Chosŏn period Buddhist sculptures. This paper attempts to analyze the seven existing late Chosŏn dynasty wooden relief panels placed behind the Buddhist images (後佛木刻幀). This stylistic analysis in turn will enable research into the stylistic changes that took place in the late Chosŏn Buddha images.

The wooden relief panels of the Yongmun Temple (1684, Yech'ŏn, North Kyŏnsang province), the Avalokitesvara Hall of the Namjang Temple (1694, Sangju, North Kyŏngsang province), and the Silsang Temple (1782, Namwŏn, North Cholla province) bear absolute dates in their inscriptions and related documents. Those of the Namjang Temple Treasure Hall, the Taesŭng Temple (Mun'gyŏng, North Kyŏnsang province), the Kyŏngguk Temple (Seoul), and the Mirŭk Temple (Wanju, North Cholla province) are dateable to the 19th century based on stylistic grounds of their relief carvings. The ones which bear absolute dates are important because they can be used as standards for establishing dates on related Buddhist sculptures of the late Chosŏn dynasty. It is significant to note that most of these wooden relief panels were created in the late Chosŏn period.

Due to the suppression of Buddhism by the Chosŏn court, the religion fell into decline during this period. However, Buddhism managed to survive and the creation of sculptures continued. Especially after the Japanese Invasion of 1592 and the Chinese Invasion of 1616 when several monk generals worked actively to save the nation, Buddhist activities were openly allowed.

Wooden relief panels placed behind the Buddhist images serve the same purpose as the

Buddhist paintings placed behind the images. That is, iconographically and visually, both the paintings and the wooden relief panels play a supporting role for the images placed in front of them. In addition, they share common compositional and iconographical features. First, the wooden panels have all the lesser figures (guardian deities) seen in the paintings; they have 2·3·4 layers of platforms, and the main Buddhas have winnow-shaped aureoles. Second, there are many wooden relief panels that have the 8 Bodhisattvas that were in vogue in Amitabha paintings of the late Chosŏn period. However, while the paintings are fully colored, the wooden relief panels show only a partial coloration.

The Buddha images in the relief show characteristics that can also be found in the sculptural images of the Buddha and the bodhisattva in the same temple. These images are devoid of any expression in the face. The neck and shoulders are slightly bowed, and the body forms are simplified and generalized, showing unnatural bodily proportions. These features are considered as typical of the late Chosŏn period Buddha images. This suggests that the paintings and the wooden relief panels were made from a common model, and perhaps in the same workshop of a temple.

It is also significant to note that all of the main Buddhas in the seven wooden relief panels are Amitabhas. Therefore it appears that among many Buddhas, Amitabha was the most popular deity during the late Chosŏn period.

Late Chosŏn Buddhist sculptures as seen through these wooden relief panels, do not show the creativity or artistic excellence that can be found in the sculptures of the Three Kingdoms period, Unified Silla, or the Koryŏ period. However, their value lies in the fact that they reflect the sculptural styles of the contemporary Buddhist images. It seems that due to the suppression of Buddhism during the Chosŏn period, no creative motivation for a new style arose in the making of Buddhist images in general.

The majority of the existing Chosŏn period Buddhist images are of the late Chosŏn period. Many of them bear inscriptions inside the body. An in-depth study of these inscriptions will be essential in furthering research on the late Chosŏn period Buddhist sculptures.