

朝鮮 後期 曹溪山地域 佛畫의 研究

張 姬 貞*

차 례

- | | |
|----------------------|----------------|
| I. 머리말 | IV. 樣式的 特徵과 變遷 |
| II. 曹溪山地域 佛畫의 現狀과 特徵 | V. 맺음말 |
| III. 曹溪山地域의 畫師別 佛畫特徵 | |

I. 머리말

전남 순천시에 위치한 曹溪山은 해발 884미터로, 산의 동쪽 斜面에 仙巖寺가 서쪽으로는 僧寶宗刹 松廣寺가 자리잡은 우리나라 정통 禪門 가운데 하나이다. 曹溪라는 산의 이름은 본래 中國 唐나라 惠能에게서 유래한 것으로¹⁾ 우리나라에서는 普照國師가 활약하던 고려중엽에 평소 국사에 대해 두터운 존경심을 보여오던 熙宗이 국사의 뜻에 명합한 조계로 산의 이름을 내림으로써 이후 松廣山에서 曹溪山으로 불리우게 되었다.²⁾

統一新羅 末期 禪宗이 정착하여 고려시대에 성립된 曹溪宗은 우리나라 불교의 중요 宗派로서 존재하여 왔다.³⁾ 그러나 조선전기 抑佛政策, 특히 成宗의 억불과 燕山君, 中宗朝의 廢佛·습宗을 겪는 동안에 표면적으로나 教壇내부에서 종파의 차별없이 조선불교는 通佛敎라는 이름으로 대신한다.⁴⁾ 그러던 중 壬亂 이후의 사원 재건을 轉機로 高僧들의 두드러진 활약에 힘입어 불교계는 다소 활력을 찾게 된다.⁵⁾

* 동국대학교 대학원 미술사학과 석사과정 졸업.

- 1) 六祖 惠能과 曹溪 명칭이 관계된 기록으로는 趙明基, 『祖堂集』(東國大學校, 1965) 卷第2 第33條 惠能和尙條 第21張 p.16, 卷第3 第6張 p.19. 참조.
- 2) 「曹溪山淵源」, 『朝鮮佛敎叢報』제15호(1919), pp.83-36. ; 林錫珍, 『松廣寺志』(불일출판사, 1965) pp.5-6.
- 3) 金煥泰, 「高麗의 曹溪宗名考」 p.21. ; 張元圭, 「曹溪宗 成立과 發展에 대한 考察」, 『韓國 曹溪宗의 成立史研究』(불교사학회편, 1986), pp.192-196
- 4) 조선전기 억불의 대표에 대해서는 李載昌, 「조선시대 초기의 불교정책」, 『한국불교사의 재조명』(불교시대사, 1994) 참조.

이 가운데 曹溪山은 고려 중엽 보조국사 知訥에 의해 曹溪宗旨⁶⁾가 자리잡은 이후, 수많은 高德禪僧들이 왕래하며 禪風을 진작시켜 왔다.⁷⁾ 이러한 배경의 반영은 松廣寺 國師殿에 16국사의 影幀을 모셔 뜻을 기리는 데서 찾아볼 수 있으며, 선종 本山으로서의 면모는 선종계 승려의 敎祖로서 師資相承된 祖師들의 풍모를 묘사한 仙巖寺 <33祖師圖>⁸⁾, 그리고 선종의 유입과 함께 흥기한 羅漢信仰을 반영하는 松廣寺 <16羅漢圖>등을 통해 잘 알 수 있다.

현재 남아있는 조계산 지역의 불화는 대개 18·19세기 사이에 이루어진 것이다.⁹⁾ 이 시기가 朝鮮時代史에서 차지하는 비중이나 중요성은 이미 잘 알려진 사실이며, 회화분야에 있어서도 실학사상을 바탕으로 한 진경산수 및 풍속화의 유행 등 한국적인 화풍이 대두하여 발전·퇴색해 가는 시기이다.¹⁰⁾ 조계산 지역의 불화는 이러한 시대적 보편성을 그 양식에 반영함과 동시에 나름의 특수성을 지니고 변화·발전하여 왔다.

-
- 5) 왜란을 계기로 고승들의 '구국적인 활약'에 대해 국가에서는 불교에 대한 어느 정도의 관대함을 보이며, 이때 전쟁으로 피폐화된 사찰의 중창이 활기를 띤다. 부휴 선수가 조계산에 머무르는 계기도 전란 후 송광사 중창을 위한 일이었다.
- 6) 韓基斗, 「定慧結社의 本質과 그 變遷」, 『韓國禪宗史研究』(一志社, 1992) pp.344-367.
- 7) 임란이후 조계산 지역에서는 한국불교의 분수령을 이룬 청허 휴정과 쌍벽을 이루던 浮休 善修가 광해군 원년 송광사에 중창을 위해 머무르게 되며 이후 이 지역에서는 부휴파 중심의 선택이 이어진다. 逍遙 太能, 沈宏, 守初, 栢庵 性聰 등의 고승이 모두 부휴문종의 선승들이었다. 부휴는 중창 당시 門徒 覺性 등 400여 명을 데리고 佛事に 임한다. 林錫珍, 『松廣寺志』, p.18.
- 8) 禪宗 傳法の 계보에 관한 說은 일치하지 않지만 唐代에 찬술된 『祖堂集』에 제1조에서 제33조의 師資相承관계가 기록되어 있다.
1.摩訶加葉 2.阿難陀 3.商那和修 4.優婆鞠多 5.提多迦 6.彌庶迦 7.婆須密 8.佛陀難提 9.伏駄密多 10.協尊者 11.富那耶奢 12.馬鳴大士 13.迦毗摩羅 14.龍樹菩薩 15.迦那提婆 16.羅喉羅多 17.僧伽難提 18.僧伽難舍 19.鳩摩羅駄 20.闍夜多 21.婆修盤頭 22.摩拏羅 23.鶴勒那 24.師子尊者 25.舍那婆斯多 26.不如密多 27.般若多羅 28.菩提達摩 29.慧可大士 30.僧璨大士 31.道信大士 32.弘忍大士 33.惠能大士
- 9) 조계산 내에 18세기 이전에도 불화가 존재했으라는 짐작은 당연한 일이나, 이 점에 대해 구체적인 자료가 없고, 다만 절에서 내려오던 관습대로 새로운 佛事時 각 전각에 현괘된 낡은 불화를 소각시킨데 기인하지 않았나 생각된다. 조계산 내의 18세기 대규모 불사를 살펴보면, 선암사 경우 4차 중창시(18689-1707) 護岩 若休의 주도로 중창사업이 이루어져 法堂 8위, 殿舍 12, 中寮16, 山庵13 그 외 廡庵 등 중창의 규모를 보이며, 송광사에서는 若坵의 주도하에 1724-5년에 걸쳐 대형 불사가 이루어진다. 현존 18세기 작품이 대부분은 이 시기의 작품이다.
- 10) 18·19세기 일반회화의 성격과 전개양상에 대해서는 이태호, 「회화-조선후기회화의 조선풍·독창성·사실주의」 『역사비평』 겨울호(1993) 및 윤범모, 「조선시대말기의 시대상황과 미술활동」, 『한국근대미술사학』 창간호(청년사, 1994) 참조.

II. 曹溪山地域 佛畫의 現狀과 特徵

조사 대상이 된 사찰은 조계산의 양대 대찰 松廣寺와 仙巖寺를 비롯하여 인근에 자리한 능가사, 金塔寺 등 조계산內에서 활약했던 畫師들의 활동상이 나타나거나, 그들의 작품이 소장되어 있는 9개 사찰이다. 18세기의 불화가 26점, 19세기의 불화가 40점으로 총 66점이 조사되었는데, 本考에서는 각 殿閣 주존 불화들에 대해서 如來畫 系列, 菩薩畫 系列, 神衆畫 系列, 그리고 祖師·羅漢 系列로 분류하였으며, 조사된 사찰 불화의 시기별·계열별 제작현황을 보면 <표 1>과 같다.

<표 1>을 보면 18세기 즉, 숙종에서 영·정조시대에는 여래화 계열의 불화가 14점(송광사 6점, 선암사 7점, 동화사 1점 등), 보살화 계열이 3점(선암사 2점, 송광암 1점), 신중화 계열이 6점(송광사 2점, 선암사 3점, 송광암 1점 등), 그리고 조사·나한 계열의 불화가 5점(송광사 4점, 선암사 1점) 현재 전하고 있다. 이를 보면 이 시기에는 대체로 각 계열의 불화가 비교적 고루 제작되었음을 알 수 있다.

19세기에 이르러서는 여래화 계열의 불화작품이 13점(송광사 4점, 선암사 6점, 향림사 1점, 정혜사 1점, 금담사 1점 등), 보살화 계열이 7점(송광사 3점, 선암사 3점, 수도암 1점 등) 그리고 신중화 계열의 불화가 20점(송광사 9점, 선암사 9점, 대승사 1점, 수도암 1점 등)이 조사되었는데, 이 가운데 특히 여래화계열에서 阿彌陀佛畫(8점)나 神衆畫 系列(20점)의 불화 제작이 급격히 증가되고 있는 점이 주목된다. 朝鮮末이라는 특수한 시대적 상황을 반영하는 現世求福的 성격을 띤 불화가 다수 제작되었기 때문이다.

이와같이 조계산지역 불화의 계열별 현상과 분포에서 보여주는 특징 및 도상형식에 기반하여 이를 불화의 양식적 특징과 변천상을 살펴볼 수 있는데 이러한 양식적 특징과 변천을 언급하는데 우선하여 이를 능동적으로 이끌어 온 주체로서 주요 화사들에 대해 마땅히 언급할 필요성을 느낀다. 따라서 다음 장에서는 조계산 지역에서 활동해 온 화사들의 작품에 나타나는 특징과 그들의 활약상에 대해서 살펴보고자 한다.

〈丑 1〉 曹溪山 地域 佛畫現況表

	所在地	如來畫系列	菩薩畫系列	神衆畫系列	羅漢祖師系列
18세기	松廣寺	釋迦五尊圖, 1724 靈山會上圖, 1725 53佛圖, 1725 八相圖, 1725 藥師會上圖, 未詳 華嚴經變相圖, 1770		帝釋梵天畫, 1725 神衆畫, 1776	16羅漢圖, 1725 普照國師眞影, 1780 眞覺國師眞影, 1780 淨慧國師眞影, 1780
	仙巖寺	53佛圖, 1702 阿彌陀佛畫, 1751 掛佛畫, 1753 靈山會上圖, 1765 華嚴經變相圖, 1780 甘露王圖, 1736 甘露王圖, 未詳	地藏菩薩畫, 1741 地藏菩薩畫, 1796	現王畫, 1730 帝釋畫, 1753 神衆畫, 1795	33祖師圖, 1753
	全南大博物館			天龍畫, 1702	
	桐華寺	釋迦三尊圖, 未詳			
	松廣庵		三藏菩薩畫, 未詳		
19세기	松廣寺	釋迦牟尼畫, 1835 阿彌陀佛畫, 1847 阿彌陀佛畫, 1880 阿彌陀佛畫, 1904	地藏菩薩畫, 1870 地藏菩薩畫, 1879 地藏菩薩畫, 1879	神衆畫, 1801 神衆畫, 1823 神衆畫, 1828 神衆畫, 1880 七星畫, 1867 山神畫, 1858 山神畫, 1899 獨聖畫, 1847 獨聖畫, 1907	
	仙巖寺	三世佛畫, 1802 阿彌陀佛畫, 1835 阿彌陀佛畫, 1856 阿彌陀佛畫, 1860 毘盧蔗那佛畫, 1869 三世佛畫, 1898	地藏菩薩畫, 1841 地藏菩薩畫, 1849 三藏菩薩畫, 1849	神衆畫, 1802 神衆畫, 1812 神衆畫, 1860 神衆畫, 1879 七星畫, 1854 七星畫, 1895 山神畫, 1847 山神畫, 1856 獨聖畫, 1891	
	香林寺	釋迦五尊圖, 1873			
	淨慧寺	阿彌陀佛畫, 未詳			
	大乘寺			七星畫, 1888	
	金塔寺	阿彌陀佛畫, 1847			
	修道庵		地藏菩薩畫, 1860	七星畫, 1860	

Ⅲ. 曹溪山地域의 畫師別 佛畫特徵

불화는 대체로 한 사람에 의한 제작보다는 집단을 형성하여 분업제작하는 경우가 일반적이다.¹¹⁾ 그런 과정에서 화사간에는 긴밀한 師弟관계나 동료관계가 맺어지며 이들이 서로 교류하는 가운데 양식적 요소에 添削이 이루어지게 된다.¹²⁾

이 지역을 중심으로 유파를 이루거나 독자적인 활동을 하였던 화사로 肅宗에서 英·正祖代인 18세기에는 思信, 義謙, 巨陟, 丕賢, 快允 등이 불화 양식을 주도해 나갔으며, 純·高宗代에는 度鎰, 天如, 就善, 妙英, 天禧, 益讚, 乃圓 등이 대표적으로 활동하였다. 조계산 지역에서 활동했던 화사들은 시기별 양식 구분에 의거하여 제1기(英·正祖代, 1725-1800)와 제2기(純·高宗代, 1801-1910)의 화사들로 분류하였다.

이들은 일반적인 시대 양식속에서 나름의 독자적인 화풍을 이루어 이 지역의 불화 一群을 형성하였던 것인데 이 가운데 度鎰이라는 화사가 주목된다.¹³⁾ 度鎰은 19세기 초중반에 활동한 화사로 그의 작품 가운데 1801년에 제작된 <신중화>나 1804년에 제작된 赤地墨線의 <삼세불화>(圖 30)를 보면 快允의 영향이 역연하다. 그러나 1812년에 제작된 仙巖寺 <신중화>에서는 앞의 작품과는 다른 형태미와 색감을 보이면서, 이후 1828년 松廣寺 神衆畫에서는 이른바, 제2기 양식의 전형을 갖춘 작품을 제작하게 된다. 이와같이 유사 시기에 동일인물에 의해 두 양식이 혼재된 양상을 보임으로써, 그가 조계산 지역의 제1기에서 제2기로의 불화 양식변천에 橋梁역할을 한 것으로 생각된다.¹⁴⁾

아래에서 다루어지게 될 화사들에 대해서는 本考 자체로는 그 내용이 빈약함을 실감하나, 지면관계상 다른 기회에 상세히 다루기로 하고 우선 간략하게나마 언급하고자 한다.

- 11) 특히, 임란이후 대대적인 불사에 다른 불화의 물량증가로 이와같이 집단에 의한 분업화가 본격화된 것으로 생각된다. 이 부분에 대해서는 문명대학교수(미술사대토론 「조선시대회화의 사상적배경」, 『월간미술』 91년 2월호, pp.109-110)가 이미 언급한 바 있다.
- 12) 불화의 流派에 대한 논의는 文明대학교수의 「畫師와 流派문제」, 『韓國의 佛畫』(열화당, 1971), pp.165-167, 에서 논의된 이래 근래에 들어와 활발한 연구가 이루어지고 있다. 주18) 안귀숙의 논문 참조.
- 13) 초기에는 度日이라고 기재되다가 나중에는 度鎰 또는 度益으로 기재되어 다른 사람으로 착각되기도 하는데, 본인의 畫記와 작품 분석과정에서 度鎰과 度益은 같은 인물이며, 이러한 誤記는 하기를 기재하던 이들의 무지 또는 부주의로 往往있는 일로서 이 기회에 바로 잡는다.
- 14) 도일의 제자 천여로 이어져 한 유파를 형성하고, 비슷한 시기 해남 대흥사에 주석하였던 풍계 현정과 그를 잇는 익찬, 내원 등에 의해 또 다른 유파를 형성함으로써, 19세기 조계산과 지리산을 포함한 전라권에서는 전통불화가 존속할 수 있었던 것이다.

1. 제1기(英·正祖代, 1725-1800)의 畫師

(1) 義謙

義謙은 肅宗朝에서 英祖朝에 걸쳐 활약한 화사로 지리산 지역을 중심으로 경상도와 전라도 일대에서 활동했으며, 남아 있는 작품으로 보아 활동기간은 약 40여년 정도 된 것으로 보인다.¹⁵⁾ 義謙은 靈山會上圖, 八相圖, 羅漢圖, 甘露王圖 등 불화 주제 전반에 걸쳐서 다양한 작품제작을 보여주며, 그의 일행이 제작한 초는 여러 곳에서 불화로 제작되어 유사형식을 이루기도 하였는데 조선후기 雲興寺 <八相圖>(1719), 이를 잇는 松廣寺 <八相圖>(1725, 圖16)와 雙溪寺 <八相圖>(1728) 등이 화면구성에서 일치되고 있다.

그의 畫風은 등그스름하고 端雅한 얼굴 모습에 등근 어깨와 적당히 살이 붙은 몸집, 화려한 채색이 일관되고 있는데, 여기에 중간색이 적절히 조화를 이루어 세련된 畫風을 보여 준다.¹⁶⁾ 조계산 지역에서는 1720년대~1730년대까지 그가 왕성하게 활동했던 시기의 작품을 남기고 있다. 이 가운데 1724년에 제작된 <석가오존도>(圖 9)의 본존모습을 보면 풍만한 원형 두신광의 석가모니불이 대중을 향해 은근하게 응시하고 앉아 있는데, 이때 석가모니가 걸친 天衣의 다홍과 밝은 군청의 화사함은 다시 광배의 원테두리를 친 밝은 군청, 다홍, 분홍, 연보라로 맺고, 다시 배경의 연분홍의 구름대와 연결되어 화면을 구성하고 있다. 이렇듯이 밝고 화사한 색감이 유기적으로 연결지며 아름다운 불세계를 펼쳐보이는 것이 의겸의 작품세계라고 말할 수 있다. 특히 보살상의 곡선을 그리며 흐르듯이 내려오는 대의의 묘사는 매우 울동적으로 보이는데 이러한 표현은 괘불 등에서도 같은 형태로 묘사되는 그만의 화풍상 특징이다.

의겸은 實相寺와 興國寺, 雲興寺 등에 다수의 작품을 남기고 있다.

(2) 巨陟

巨陟은 義謙의 제자로 역량있는 화사들과 어울리며, 대규모의 불화제작을 하고 있다.¹⁷⁾

15) 의겸에 대해 언급된 자료로는 註)15에 언급된 『한국의 불화』를 필두로 하여 이은희, 「雲興寺와 畫師 義謙에 대한 考察」, 『문화재』28(문화재관리국) p.203.

김승희, 「朝鮮後期 甘露圖 圖像研究」, 『미술사학연구』(1992)

강우방, 「興國寺 甘露幀의 圖像과 形式」, 미술사학지제1집(국립중앙박물관, 1993)

안귀숙, 「朝鮮後期 佛畫僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 연구」, 상·하, 『미술사연구』 8호, 9호(미술사연구회, 1994(8호), 1995(9호))등의 글이 발표되었다.

16) 특히 청곡사 <괘불>(1722) 등에서 볼 수 있듯이 눈동자를 이중의 원으로 그리고 연한갈색을 넣어 사실적으로 처리하는 섬세한 표현은 그의 작품을 더욱 뛰어나게 하는 요소이다.

17) 姜友邦, 「興國寺 甘露幀의 圖像과 樣式」, 『美術史學誌제1집-麗川 興國寺의 佛教美術』(國立中央博物館, 1993), pp.200-205.

특히 興國寺에서는 1723년과 1741년 두 차례에 걸친 불화불사에 참여하고 있는데, 1741년에 행해진 일련의 불화조성 작업에서는 首畫師로 활약하고 있어, 그가 畫師僧으로서 位階가 상승되었음을 알 수 있다.

그는 온화하면서 사실적으로 佛身을 묘사하고 있는데, 1724-5년 松廣寺 佛事에서 이루어낸 형태나 색채표현은 1739년 泰安寺 <七星畫>(1730, 現호암미술관)에도 반영되어 궁척만의 불화 특징이 나타난다. 특히 <53불도>와 泰安寺 <七星畫>에서 보면 형태는 물론이고 여러 개의 선으로 가장자리를 둘러친 표현이나 下壇 연화좌의 입체적인 묘사 등 기본적인 화면구성에서 공통점을 보이고 있다. 한편 1741년에 일제히 제작되었던 興國寺의 불화들에서는 채색이 많이 바래고 박락되어 원래의 색감을 알아보는데 곤란함이 있으나, 현재 나타나고 있는 바로는 암록과 녹색이 강하게 대비되고 있으며 감청색·하늘색·주황색·감색·옥색 등이 쓰이고 있다.¹⁸⁾ <靈山會上圖>를 보면 직선에 가까운 키형 두신광의 본존을 중심으로 양단에 보살들을 비롯한 불제자, 人非人, 사천왕, 성문중 등 그 협시들이 본존을 중심으로 하여 그들의 위상 순으로 질서정연함을 이루고 있다. 본존을 비롯한 인물들의 광배와 의습은 녹색과 암적색이 일률적으로 설채되고, 문양대에는 하늘, 옥, 노랑, 군청, 감색 등이 설채되고 있을 뿐이다. 따라서 1720년대의 松廣寺와 興國寺의 불화에서 보이는 주홍이나 분홍과 같은 화사한 홍색계열이 자취를 감춰 畫風의 변화를 시사해준다.

궁척은 조계산 지역을 비롯하여 興國寺, 泰安寺 등에 다수의 작품을 남기고 있다.

(3) 丕玄(丕賢)

비현은 현재 1751년(선암사 <아미타불화> 圖 11)부터 화적을 보이고 있는데, 주로 선암사와 흥국사를 중심으로 한 전라도 지방에서 불화제작에 임하였던 것으로 여겨진다. 호암미술관 팔상도에서는 의겸유파의 卍三과도 불화제작에 참여하여 의겸유파에서 갈라졌거나, 또는 비현 혼자 독자적으로 활약하다가 평삼과 합류했을 가능성도 생각할 수 있다.¹⁹⁾ 어쨌든 남아있는 그의 작품은 18세기 불화에서 특징적으로 나타나고 있는 건장하면서 둥글고 단아한 모습의 사실적인 형태를 보이며, 선암사 <화엄경변상도>(1870)의 채색에서는 옥색과 녹색계통의 색채가 화면배경 전면에서 설채되어 녹색계열이 주는 안정된 화면을 연출하는 등 설채법에서 자신만이 가진 독특함을 보여주고 있다. 선암사 <아미타불

18) 赤綠(黑)의 대비는 조선시대 불화 채색수단이기도 하였으나, 궁척의 경우는 이러한 색대비에 특히 애착을 보이고 있다. 선암사 현왕도(1730)에서는 현왕과 협시 인물들을 전혀 施紋이 없이 적색으로 의습바탕을 설채하여 대비시키고 있으며, 그의 작례로 보이는 선암사 감로왕도에서는 구도상 배치 뿐만 아니라 아귀와 화염에 설채된 양록과 홍색의 대비는 주제를 확연히 부각시키는데 매우 효과적이다.

19) 평삼에 대해 언급된 자료로 문명대, 『한국의 불화』(열화당, 1977) p.166 참조.

한편, 평삼 역시 전라도와 경상도 지역을 중심으로 활동하였던 것으로 보이며, 전남 강진 백련사(삼장탱화, 1773, 現 소실)와 쌍계사에 그의 畫跡이 남아 있다.

화>(1751)에서는 활달하면서 자연스러움을 자아내는 필선을 보이고 있어, 선묘의 사용에도 능숙하고 탁월한 감각을 지니고 있었던 것으로 생각된다. 연화를 밝고 서있는 본존은 얼굴이 정면을 향하고 있으나 손과 발은 마치 오른쪽으로 걸어나가려는 듯한 포즈를 취하고 있다. 이러한 動勢를 강조하는 듯이 옷주름이 과장되게 굴곡을 이루고 있으며, 이러한 동세는 銀泥에서 느껴지는 차가움과 함께 더욱 강한 인상으로 다가온다. 특히 은니의 효과적인 사용은 경쾌함과 근엄함을 동시에 주고 있다.

전반적인 그의 화풍은 사실적인 인물형태에 興國寺 <掛佛畫>(1759)와 仙巖寺 <華嚴經變相圖>(1780)에서 볼 수 있듯이 청록색계열의 중간색을 잘 다루었음을 알 수 있다.

비현은 仙巖寺와 興國寺, 萬淵寺 등에 화적을 남기고 있다.

(4) 快允(快潤, 快琿)

仙巖寺를 중심으로 활동한 화사로 일화가 남아 있어 그의 생애를 파악하는데 도움을 준다.²⁰⁾ 그는 丕玄의 문하에 있다가 독립하여 仙巖寺 <靈山會上圖>(1765, 圖 2)에서는 金魚로서 불화제작을 하였던 것으로 여겨진다. 그런데 興國寺 <掛佛>(1765)과 이후 萬淵寺 <掛佛畫>(1783)같이 대규모의 불화에서는 다시 丕玄을 首畫師로 하는 가운데 片手로 나타나고 있다. 이로써 두사람이 師弟之間일 가능성 내지는 이들의 사이가 각별했던 것으로 짐작해 볼 수 있다. 그리고 快允 역시 丕玄의 화풍에서 보여지는 특징과 마찬가지로 仙巖寺 <靈山會上圖>(1765, 圖 2)와 신중탱화(1802)등의 작품에 청록계열의 색감 사용이 많아 이러한 추측을 더욱 뒷받침해 준다.

그의 화풍상의 특징을 보면 仙巖寺 <靈山會上圖>(1765)와 仙巖寺 <地藏菩薩畫>(1796, 圖6)에서 볼 수 있듯이 方形의 건장한 체구와 각이 진 얼굴형의 근엄한 인물표현을 들 수 있다. 그는 18세기의 단아하고 사실적 형태와는 또 다른 건장하게 균형잡힌 위엄있는 부처님의 모습을 그려낸 것이다. 快允은 조계산 지역의 불화 제1기의 마지막을 장식하고 있는 화사이며, 이후 그의 화풍은 금과 도일에게로 이어지면서 19세기 불화양식에 영향을 주게 된다. 그의 작품은 조계산 지역을 비롯하여 興國寺, 萬淵寺에 남아 있다.

(5) 思信

康熙年間(1662-1722)에 활동했던 화사로, 1702년 仙巖寺 <53佛圖>(圖 15)와 <天龍畫>를 보면 형태와 채색에서 독자적인 화풍을 이루고 있다. 이 중 <천룡화>를 보면, 중앙에 위태천이 의자에 앉아 있고, 양옆으로 팔꿈치 높이에서 외호중이 협시하여 삼각형 구도를 이룬

20) 석 정, 『한국의 불화초본』(聖寶博物館, 1992), p.9.

최완수, 『명찰순례』①(대원사, 1994), p.304.

다. 배경은 빈 공간으로 남겨 53불도와 마찬가지로의 간략한 구도를 취하였다. 역원근으로 배치된 등걸있는 의자에 앉아 있는 천룡은 합장한 팔 위에 장검을 올려 놓고 시선은 왼쪽을 향하고 허리에 화살통을 매고 있다. 양옆의 협시는 山形의 눈썹에 수염에는 각각 녹·백색의 채색을 하였다. 벗은 발이나 팔 등에 유치한 근육의 표현이 도드라져 보인다. 조선조 불화 가운데 강희년간에 두드러지는 특색으로 얼굴과 팔다리의 굵기와 길이 등 신체비례가 어색하고 어눌한 형태를 보이는 반면에 맑고 세련된 색채를 보이는 불화양식이 사신의 仙巖寺 불화작품에 잘 반영되고 있으며, 특히 수채화를 연상시키는 뛰어난 담채법을 구사하고 있다.

현재 그의 작품 <53佛圖>와 <天龍畫>가 仙巖寺에 전해지고 있다.

이상 살펴본 제 1기 동안에 활동했던 화사들의 작품에 나타나는 화풍상의 특징을 표로 정리해 보면 다음과 같다.

<표 2> 제1기 畫師의 佛畫特徵

畫師	構圖	人物表現	色彩	筆線
丕玄	괘불의 복잡하고 현란한 구성과 영산회상의 장엄한 구도 등 주제에 맞게 다양한 화면을 구성하고 있다.	둥근얼굴, 건장한 체구와 이목구비는 넓은 얼굴에 맞게 적절히 안배하여 균형잡히고 활달한 형태를 보인다.	선홍, 올리브그린, 밝은 하늘색, 청색 등의 사용에 능숙함을 보여주며 화려하고 다양한 설채를 보여준다.	선이 굵고 방향이 자재로와 활달하고 자유로운 필선을 나타내어 준다.
思信	화면 중앙과 주위에 협시한 인물 등에서 정연한 구도를 보이고 배경은 간략한 구성을 하고 있다.	이마가 넓고, 눈썹의 간격이 넓으며 타원형의 얼굴형. 얼굴에 비해 손발이 작고 왜소하며 체구 역시 왜소하다.	밝은 황색을 즐겨 사용하여 화사하며 담채 기교가 뛰어나다.	굴곡이 없는 일정하고 유연한 필선으로 형태에 맞게 굵기를 조절하고 있다.
義謙	전형적인 안정된 구도를 추구하면서 인물의 부분적인 자세에서 동적인 요소를 부가하는 등, 적절히 변화를 줌으로써 다양한 화면을 구성하였다.	짧고 굵은 눈썹, 적당한 크기에 안정된 눈매와 작은 입매무새에 사실적이고 단아하며 온화한 표정. 천의의 굴곡지면서 유연하게 흘러 내리는 곡선이 특징적이다.	밝은 진홍과 양녹색으로 강한 보색대비. 황토색을 보조색으로 사용하는 등 온화하고 부드러운 분위기를 연출하고 있다.	일정한 굵기에 부드러운 선묘로 형태를 정리하여 모아주는 듯한 자연스러움이 있다.
巨陟	도상을 다양하게 변용시킴. 특히 감로도에서 새로운 구도로 동감있는 화면 구성을 하고 있다.	의견에서 이어지는 형태로 어깨가 둥글고 가늘며, 인물의 표현은 가름한 얼굴형을 묘사하고 있다.	선홍색을 주로 쓰고 보색으로 강하게 대비시키고 있으며 의습은 짙은 채색을 보이거나 경물과 배경 등에는 옅은 선염법을 사용하였다.	대체로 굵고 일정한 선들이 도식적으로 사용한 감이 있으며 대개 채색된 면(面) 위에 덧선을 그리고 있다.
快允	비현의 제자로 생각되는 인물로, 주로 전형적인 군도형 구도를 보인다.	건장한 체구를 묘사하여 단단한 형태미를 나타낸다. 얼굴이 각지고 코의 윤곽이 뚜렷한 잘생긴 모습의 인물 표현을 표현하였다.	옥색과 청록색계열을 주로 사용하고 있다.	의습선 등에 시원스럽게 내려뻗는 선 등 비수가 있어 강한 이미지를 준다.

2. 제2기(純 · 高宗代, 1801-1910)의 畫師

19세기 불화는 이전 시기에 비하여 佛畫師의 系譜가 어느 정도 성립되어 있다.²¹⁾ 이러한 사실은 신증화 등 소규모 불화의 수요가 증가하며 화사 자신도 주거 지역을 중심으로 유파를 이루는 활동을 지향한 데서 기인한 것으로 생각된다. 지방에 따라 화풍을 달리하는 一例로 경기도 지방에서는 지리적 특성상 외국의 문물 수용에 민감하여 일반회화와 마찬가지로 불화에서도 서양화법을 수용, 음영기법과 새로운 도상을 도입하여 근대적인 이행을 보이게 된다.²²⁾ 화사들이 자신의 주거지역의 문화적 배경을 살려 불화제작에 적용하였던 것이다.²³⁾

한편 『東師列傳』의 圓潭禪師편에는 원담 내원의 당시 화승으로서의 면모를 보여주는 기록이 있어, 비록 단편적이기는 하나 乃圓과 같이 뛰어난 화사가 많았던 점을 상기하면 당시 佛畫師에 대한 인식이나 예우가 어떠했는지 짐작해볼 수 있다.²⁴⁾

원담스님은 오랫동안 무등산 원효암에 머물렀는데 그림 잘 그리기로 이름나 스님을 찾아와 가르침을 받는 사람들이 뜰 안에 가득 찰 정도였다. 스님에게 배우는 사람들 속에는 佛母중에서 이름을 떨치는 사람도 있고 혹은 병풍을 숨씨있게 치는 사람도 있으며 혹은 건물 단청, 부처님상 조성, 도금 등에 조예가 깊은 사람도 있었다. 원담스님에게 그림을 배우려는 학자들도 삼대처럼 줄을 지었다.²⁵⁾

이 시기 조계산 지역을 포함한 전라도 지방에서 활동했던 화사들로는 錦波堂 度益, 楓溪堂 賢正, 錦岩堂 天如, 雲波堂 就善, 海雲堂 益讚, 圓潭堂 乃圓, 瑞雲堂 道詢, 龍船堂 天禧, 香湖堂 妙英 등이 있다.

21) 김정희, 「19세기 지장보살화의 연구」, 『불교미술』12(1994), p.164.

22) 그 대표적인 예로 수원 용주사 삼세불화를 언급할 수 있으며, 그 외 19세기에 제작되는 경기지방의 대다수의 불화작품들에 음영이 표현의 주요 수단으로 사용되고 있다.

23) 이와같은 영향은 일부 경상도 지방에서도 마찬가지로, 합천해인사 대광명전 삼세불화(1880)를 예로 들 수 있겠는데, 불화의 인물의 안면과 인물 사이사이의 공간, 그리고 광배의 가장자리 등에 단계적으로 짙은 채색을 가해 음영 효과를 보고 있다.

24) 내원의 작품으로 조계산 내의 선암사(아미타불화, 1835)와 송광사(석가삼존도, 1847·석가오존도, 1835)의 불화에 그 특징이 나타나고 있는데 간소한 구도와 세련되고 능숙한 필법, 그리고 화려한 색채감각을 읽어 낼 수 있다.

25) 梵海 撰 『東師列傳』, 김운세 역(광계원, 1988), p.395.

‘…久住無等山元曉庵以盡鳴世來 受業者滿庭盈室 惑鳴於佛母 惑馳騁屏障 惑屋惑丹覆塑像徐金請之者影綴岩溪學之者稻麻成列…’ 『韓國佛教』, 『東師列傳』 제5목조, p.300.

(1) 錦波堂 度鎰(度日)

도일은 錦岩堂 天如의 스승으로 제 2기로 양식변천에 있어 그의 역할이 자못 크다 할 수 있겠다. 그의 화풍은 초반에는 18세기 중후반에 활약한 화승인 快允의 화풍과 유사하여 그의 영향을 많이 받았거나, 제자였을 것으로 생각된다.²⁶⁾ 생존기간은 18세기 중후반에서 19세기 중엽사이이고 전라도 지방에서 주로 활약했던 것으로 생각된다.

1801년 <神衆畫>가 현재 남아있는 그의 가장 초기작이며, 1828년 松廣寺 <神衆畫>(圖 8)에서 그의 본격적인 화풍을 보여주고 있다. 이 작품에서는 그의 화풍을 잘 대변해 주고 있는데, 사실 이 두 작품을 보면 동일 인물에 의해 이루어진 것이기는 하나, 양식적인 특징이 판이하여 앞서의 작품은 이미 18세기에 많이 그려지던 신중화의 군집형 구도와 늘씬한 체구를 지니고 있다. 그러나 後術작품은 上大下小의 구도로 제석천을 강조한 점이나 소략해지고 평면화된 화면에서 19세기 양식을 보여준다.²⁷⁾

도일은 19세기 초중반사이의 활동기간 동안에 많은 불화 작품을 남겼을 것이나 조계산 지역 내에서 언급된 작품 외에 다른 행적은 아직 나타나지 않고 있다.

(2) 錦岩堂 天如(1794-1878)

生沒年代가 확실한 화승으로 法華經을 읽고 불화에 入門하게 되었다고 한다²⁸⁾. 도일의 제자로 조계산의 仙巖寺·松廣寺, 頭輪山의 大興寺 그리고 고흥 등지의 사찰과 암자에 그의 화적을 남기고 있다.²⁹⁾ 그의 화풍은 대체로 제1기의 전통을 계승한 원만하고 근엄한 佛의 모습을 사실적으로 그려내고 있으며, 여기에서 좀더 풍만한 형태로 진행되고 있다.

金塔寺 <阿彌陀佛畫>(1847, 圖 29)를 보면 높은 수미단의 청연화 위에 가부좌를 튼 아미타불을 모시고, 그 주위를 보살과 성중들이 각각 상단으로 갈 之字를 그리며 올라가고 있다. 나선형으로 휘감긴 구름들만이 현란한 느낌을 줄 뿐 매우 단조로운 구성을 보이고 있다. 이 작품은 현재 改漆한 흔적이 역력하여 본래의 채색이 성글게 남아 있으나, 간결한 구도와 원만하면서 굵직한 신체 각부의 표현에서 천여의 작품에서 보여주는 형태상 특징

26) 1802년 선암사 삼세불화는 채색화로서 패윤이 금어로, 도일은 편수 가운데 한사람으로 불화제작에 참여하였으며 이 작품을 草로 1804년에 적지묵선의 탕화를 제작한다. 이때 화사는 金魚에 度鎰, 片手는 敬朋, 勉淳, 尙喜, 壯訓으로 구성되었다. 이들은 1812년 제석화에서도 동일한 畫員 구성을 보이고 있는데 이로써 1804-1812年間 또는 이 시기를 전후하여 도일 주도하에 다수의 불화제작이 이루어졌을 것으로 생각된다.

27) 이 두 작품간의 절충양식을 보여주는 작품으로 1802, 1812년작 선암사 신중화가 있으며 이로써 패윤과의 관계도 정리된다.

28) ‘…因讀蓮經至七寶彩畫百福嚴身…’ 「故宗門大德錦巖大禪師傳」, 『朝鮮佛敎叢報』8호(1918), p.47.

29) 위 책, …因從金波道鎰畫師學毘首法…

이 나타나 있다.

이러한 천여의 화풍은 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>(1860, 圖 24)에서도 독특한 구도와 중후한 佛身으로 잘 나타난다. 이 작품은 화면 중앙에 아미타여래가 가부좌를 틀고 있으며, 그 좌우보처로는 지장 관음보살이, 그리고 그들 위로 아난·가섭의 두 불제자가 본존을 둘러싸고 앉아있다. 화면 상부 중앙에는 연꽃 모양의 보개, 그리고 좌우에는 3·4위의 化佛로 생각되는 인물들이 표현되어 있다. 필선은 금선과 홍선을 혼합하여 나타내었는데, 붉은 바탕 즉 의습선 등에는 바탕색보다 짙은 색의 선으로 굴곡과 주름 등을 표현하였으며, 그 외 부분에 금선으로 가장자리나 세부를 묘사하고 있다. 이 작품의 특색은 채색으로서, 녹색과 적색의 강한 색대비로 화면을 구성하고 있는 점이다. 즉 광배와 연화좌의 녹색, 그리고 바탕의 붉은 氣는 너무도 확연하게 면분할을 보이고 있다. 이와 같이 눈에 띄는 색대비 효과는 단조로운 색감으로 인해 구분이 모호해지기 쉬운 신체와 광배, 그리고 바탕의 적색과 의습 등의 구분에 효과적으로 사용되고 있다.

천여작품의 특징 가운데 하나는 諧謔性에 있다. 이러한 점은 山神畫나 神衆畫에서 잘 나타난다. 1847년작 仙巖寺 산신화를 보면 머리에 족두리를 한 백발의 산신은 넓은 미간과 웃는 듯한 모습의 童顏을 보이는데, 뺨가죽이 늘어지게 비스듬히 앉은 산신의 모습에서 神으로서의 위엄보다는 山中休息을 취하는 노인의 모습으로 익살스럽게 묘사하고 있는 것이다.

천여의 제자로는 一藝, 德彦 등이 있으며, 그의 작품은 조계산 지역을 비롯하여 興國寺, 泉隱寺, 華嚴寺 등지에 전해진다.

(3) 圓潭堂 乃圓(乃元, 乃原)

『동사열전』의 「원담전사전」에 乃圓에 대한 기록이 전한다. 霜月禪師의 5世이고, 제자로는 風谷堂 德仁이 있으며, 화사로서 그의 명성은 앞에서 살펴본 바와 같다. 그가 남긴 가장 앞선 시기의 작품은 道場寺의 <靈山會上圖>(1826, 圖 28)이며,³⁰⁾ 松廣寺의 <釋迦牟尼佛畫>(1835, 圖 25) 역시 같은 형식으로 19세기에 활발히 제작되었던 赤地線描畫이다.

작품을 보면 본존을 중앙에 모시고 양 옆에 관음과 지장이 협시하고, 그 上端 본존과 보살 사이에 두 불제자가 묘사된 오존형식을 취하고 있다. 이들의 안면에는 肉色을 가하였으며, 머리부분을 강한 청색과 옥색으로 설채하였다. 본존의 천의는 어깨에서 부터 내려

30) 풍계당 현정이 金魚로, 片手 구성은 乃原, 道□, 敏鉉, 達天, □□, □活이 참여하여 제작하였다. 내원이 보여주는 적지선묘 불화작품의 근거가 현정에게서 이어진 것임을 알 수 있는 중요한 자료이다. 道場寺에 소장된 다른 한 작품인 칠성화는 화기가 박락되었으나, 구도·형태·채색면에서 대홍사 <칠성화>(1844)와 유사하고, 특히 본존의 쌍꺼풀진 눈의 표현 등은 선운사 <삼세불화>(1854)와 동일한 묘사법으로 내원의 작품일 가능성이 짙다.

오는 유연하면서 강한 선을 가슴의 승각기에서 맺고, 다시 이를 타고 흘러내리는 듯 하의로 이어진다. 이때의 선묘는 굵고 강하나, 이에 비해 보살 등 인물들의 의습이나 배경의 구름묘사는 훨씬 가는 선을 사용하고 있다. 특히 보살의 천의는 갖가지 화려하고 복잡한 무늬의 연속으로 이루어져 옷자락의 부드러운 나부김은 잔잔함을 더해준다. 구름은 2중의 선들로 겹친 보상와운의 형태로 묘사되었는데, 이 와운은 작은 곡선이 마디마디로 이어져 형태를 만들어내고 있다.

한편 역시 같은 해(年) 그린 松廣寺 <釋迦牟尼佛畫> 역시 赤地金線의 불화형식을 갖춘 것으로 益讚과 함께 제작하였는데, 乃圓의 화풍에 보이는 요소가 다분이 가미되어 있다. 먼저 구도를 보면 화면의 2/3상단에 아미타불이 높은 대좌 위에 결가부좌한 모습이며 6대 보살은 역사다리꼴을 이루어 화면 상단으로 角을 확대시켜, 화면 최상단에서 본존과 보살 사이에 불제자들이 각각 보살과 수평을 이루어 완전한 사다리꼴을 이루고 있다. 인물표현은 등그스름하고 낮은 육계, 대(竹)잎 같은 눈썹과 수평을 이루며 半開한 눈은 그윽한 표정을 연출하고 있다. 필선과 보살 등의 인물표현에서는 앞에 언급된 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>(圖 26)에서 보았던 섬세함이 다소 줄고, 그 외 안정감을 주는 가라앉은 듯한 묘사를 보임으로써 이부분은 益讚에 의해 제작된 것으로 보인다.³¹⁾

乃圓의 완숙한 佛身觀은 1847년작 松廣寺 <阿彌陀佛畫>(圖 12)에서 잘 발휘되고 있다. 전체적으로 매우 복잡하고 화려한 구성을 보이고 있는 이 작품은 본존과 좌우 협시의 현격한 크기 차를 두어 삼각형 구도를 이룬다. 이 작품 역시 乃圓만의 독특한 화풍을 잘 보여주고 있다. 옆머리가 풍만하고 낮은 육계로 인해 둥근 머리모양을 하고 있으며, 대입을 연상시키는 눈썹과 수평선으로 一字를 그리는 반개한 눈썹은 근엄함을 준다. 필선에 있어서도 시원스럽고 굵직한 강한 이미지와 함께 유연함을 묘사하였다. 한편 이전의 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>에서 보여주던 섬세함 대신에 다소 도식적이어서 화풍의 변화를 시사하고 있다. 적·청·녹의 원색적이면서 확연하게 대비되는 색감이 변화있게 설채되어 지루하지 않으며 강렬하면서 세련된 색감각을 보여준다.

그의 작품은 조계산 지역을 비롯하여 道場寺, 大興寺, 禪雲寺, 泉隱寺 등에 남아 있다.

(4) 海雲堂 益讚

그가 남긴 작품들로 볼때 18세기말이나 19세기 초에 태어나 19세기 후반경까지 생존하

31) 내원은 이외 여러 작품에서 익찬과 함께 불화제작에 참여하고 있는데, 1840年作 선운사 <비로자나삼세불화>에는 내원의 양감있는 유연한 선묘와 익찬계열의 안정된 중간색 토운의 양록색이 교합하여 화면을 구성하고 있다. 한편 대흥사 1844년작 <칠성화>와 <법신중위회도> 가운데 <법신중위회도>의 얼굴 묘사 등 인물의 특징이나 의습표현 등이 내원적인 요소를 다분히 띠고 있어, 이 불화가 화기는 남아있지 않으나, 내원이 형태를 그린 것으로 생각된다.

였으며, 주로 1820년대~1860년대까지 상당 기간동안 작품활동을 보여주는 화사로 『槿域書畫徵』釋風溪 편에 風溪³²⁾의 제자로서 益讚에 대해 언급하고 있으며³³⁾ 『東師列傳』의 원담선사전에서 乃圓은 자신의 畫友로서 益讚을 소개하고 있다.³⁴⁾ 그의 작품은 단아하고 사실적인 비례미를 갖춘 형태에 중간색조의 원만한 화면을 특징으로 한다.

1854년작 大興寺 <地藏菩薩畫>(圖 20)는 그가 전성기를 구가하던 시기의 작품으로 간주되는 우수한 작품으로서 冥府세계를 시원스럽게 펼쳐보이고 있다. 구도는 화면의 1/2상단에 지장보살을 모셔 도명·무독귀왕과 2단 구도를 이룬다. 그 주위로 시왕과 판관, 동녀·동자, 人非人 등의 인물들이 묘사되고 있다. 치레와 색채·문양 등에서 매우 화려함을 보이는 지장보살은 須彌寶 위에 半跏趺坐勢로 하단의 연못에서 올라온 연꽃 봉우리 위에 원발을 올리고 있다. 지장보살의 얼굴을 보면, 가름한 얼굴형에 높은 이마 작은 이목구비에서 얼핏 18세기적인 경향을 보인다.³⁵⁾ 그러나 체구와 두툼한 팔다리 그리고 험시들의 둥근얼굴, 작달막한 체구에서 양식변천을 실감할 수 있다. 채색은 적·녹이 주류를 이루며 이외에도 청·적갈·황·흑·백·금·분홍 등 매우 다양한 색감을 사용하였다. 특히 무독귀왕과 그의 인물들의 의습에서의 녹색계열의 채색은 독특한 개성을 보여준다. 즉 양쪽 바탕에 의문의 주름이나 접히는 부분을 짙은 선이나 가는 면으로 처리하지 않고 짙은 녹색으로 큰 면을 만들어 입체감을 주고자 하였다.³⁶⁾

그의 작품은 조계산 지역을 비롯하여 泉隱寺, 禪雲寺, 華嚴寺, 雙磎寺 등지에 남아 있다.

(5) 雲波(雲坡)堂 就善

浮休 門派 12世로 松廣寺에 있던 승려이며 원담 乃圓이 그의 畫友이다.³⁷⁾ 천여에게 불화를 배운 것으로 생각된다. 천여가 金魚로 참여한 大興寺 <阿彌陀佛畫>(1870)에 나타나는 풍만한 형태는 就善이 首畫師로 임한 <毘盧蔗那佛畫>(1869)나 <地藏菩薩畫>(1870)에서는 약간 수축한 형태를 보여주나, 이목구비의 묘사나 전체적인 분위기가 위의 작품과

32) 楓溪堂 賢正은 조선후기의 스님으로 광주 元曉寺에서 살았으며 1817년 경주에서 천불을 신고 大菴寺로 향하다가 풍랑을 만나 일본 長崎島 筑前州에 표착하였는데, 이때 상황에 대한 기행적 저술로 『漂流錄 日本漂海錄』이 있다. 吳世昌, 『槿域書畫徵』, 釋風溪, p.207.

33) 앞 책, “...有弟子海雲 亦以畫員名於世.”

34) 『圓潭禪師傳』, 『東師列傳』, ‘楓溪我師 海雲我友 楓谷我嗣 金庵 龍猊 雲波 華潭 皆我之西南得朋’ pp.299-300.

35) 원근적 구도, 세장한 인물표현, 격자무늬의 가사표현 등. 특히 條線은 前期에 일부 등장하고 18세기 경에는 거의 모든 지장보살의 가사표현에 정착(김정희, 『朝鮮時代 地藏十王圖研究』, p.313(一志社, 1996)되는데, 19세기에는 드물게 나타난다.

36) 이는 매우 독특한 표현으로 1849년작 선암사 지장 삼장보살화에서 볼 수 있으며 이후 화엄사 지장시왕도와 1860년작 쌍계사 지장보살화에 이어진다.

37) 임석진, 『松廣寺誌』 p158. 및 益讚의 앞註 참조.

연결되고 있다. 그의 역작으로 1880년 松廣寺 淸眞菴 불화불사(<阿彌陀佛畫> 圖 13·<地藏菩薩畫> 圖 26·<神衆畫> 圖 27)를 들 수 있다. 짜임새있고 탄탄한 구도, 풍만함과 근엄함을 갖춘 불신, 변화있는 색감 등 19세기 후반 드물게 볼 수 있는 우수한 작품으로 불화화사로서 그의 뛰어난 역량을 확인할 수 있는 작품들이다.

제자로는 龍船堂 天禧가 있다. 천희가 수화사로 임한 1879년 지장보살화의 선묘라든지 채색에서는 그 무렵 就善의 화풍이 나타나고 있으나, 구도상 인물배치에서는 천희 자신의 독창적인 면이 간취된다. 현재 취선의 작품은 조계산 지역을 비롯하여 大興寺 등에 전해지고 있다.

(6) 香湖堂 妙英(妙寧)

19세기 중반에서 20세기 초반까지 조계산지역에서 전통 불화의 맥을 이어온 화사로 전라도 일대와 경상도의 직지사, 범어사 등지에서 그의 화적을 찾을 수 있다.³⁸⁾ 조계산 지역에서는 그의 활동기간 중 초반기와 후반기 불화가 나타나고 있으며, 그 중간 시기에는 두 지역을 왕래하며 불화 제작에 임하고 있다.

묘영의 작품들을 보면 就善의 영향이 지대함을 알 수 있다.³⁹⁾ 그러나 1867년작을 기점으로 이전의 제작과는 다른 화풍을 보여는데, 즉 묘영의 작품상에 나타나는 특징으로 간취되는 파상선의 광배, 구불구불한 필선과 顔面의 두드러진 凹凸과 형태·채색면에서 이전의 천어나 就善 등이 이루어오던 기법이 이목구비의 묘사 등에 나타나면서 한편 다소 산만해지는 경향이나, 이후 안정된 화법을 보이게 된다. 就善과 활동하던 당시에는 그의 화풍에서 영향을 받다가 이후 독자적으로 활동하며 묘영 나름대로의 화풍을 이루어 나간 듯하다. 그의 작품은 현재 조계산 지역을 비롯하여 白羊寺, 梵魚寺, 興國寺, 大興寺 등지에 남아 있다.

이상으로 조계산 지역에서 활약해 온 화사들에 대해서 불화특징과 활약상에 중점두어 제1기와 제2기로 나누어 간략하나마 언급하고 표로서 정리하여 보았다. 그러면 이들에 의해 불화의 양식적 특징과 변천이 어떻게 전개되어지고 있는지 다음 장에서 살펴보기로 한다.

38) 최근에는 백양사에서 그의 작품(<지장보살화>, 1881)이 조사 되는 등 본고에서 언급한 조계산지역의 화사들 가운데 가장 광범위한 활동을 보이는 화사이다.

39) 1867년 칠성탱과 1870년 대흥사와 선암사의 아미타불화에서 취선과 함께 불화를 제작하였을 뿐만 아니라, 그의 초반작품 역시 취선의 작품이 드러나고 있어 그의 제자로 생각된다.

〈표 3〉 제2기 畫師의 佛畫特徵

畫 師	構 圖	人 物 表 現	色 彩	筆 線
天如	구도가 질서정연하고 안정적이며, 원만한 형태. 아미타불화에 인로왕을 배치하는 등 화면을 변화있고 동적으로 구성하였다.	불제자나 신중, 산신 등 인물표정을 다양하고 해학적으로 표현하고 있다. 대개 인물은 원형에 가까운 얼굴형과 풍만한 체구로 묘사된다.	짙은 채색으로 무거운 화면을 보인다. 紅色과 암록을 강하게 대비시켜 肉色의 안면과 손 등이 어루러져 덩어리감을 준다. 적지홍탱도 마찬가지이다. 金彩로써 장식성 가미하고 있다.	부드럽게 내리긋는 일정한 선을 주로 사용하였다.
益讚	다양한 구도 칠성탱이나 신중탱의 구도와 인물의 포치에 변화를 주고 있다.	등근얼굴, 단아한 몸매 등 인체비례나 형태에서 원만像의 부처님을 사실적으로 묘사하고 있다.	중간계열의 색감을 적절히 사용하는데 뛰어난 감각을 보인다. 구름표현은 다양하게 채색하고 가장자리에 흰색으로 강조. 탁한 중간색계열을 사용하였다.	웃주름 등의 선사용에서 절묘한 전환을 보여 준다.
就善	인물을 큼직하게 표현하고 있으나 후기로 내려갈수록 원근법을 강조하는 화면을 구성하며 상부 여백이 넓어진다.	미간 안쪽에서 가늘게 곡선을 그리는 弓形의 눈썹으로 얼굴의 균형을 잡아 줌. 이목구비가 중앙으로 몰려 얼굴이 넓어보이게 하며 가슴 승각기를 둥글게 파서 풍만한 체구를 강조하였다	인물은 적갈색과 살색으로 밝게, 배경은 어둡게 표현, 단청문양의 기하학적 무늬에 단일계열의 채색이 특징적이다. 후기로 내려오면서 구름은 구획수단으로서 변화없이 사용되며, 도식성이 강해진다.	간단없이 일정한 선으로 균형잡힌 유연한 선을 보이거나 시기가 내려올 수록 장식적이고 도식적으로 변화 한다.
妙英	거칠지만 대담하고 위압적이다. 덧선을 강하게 표현하고 주름 등을 뚜렷하게 그려넣어 시각적으로 복잡한 화면을 구성하였다.	눈썹의 양끝이 두툼하며, 방형에 가까운 얼굴형에 볼륨있는 인물표현. 문양 등을 도드라지게 표현하여 복잡함을 강조하고 있다.	파상선의 광배가 특색이며, 각각의 색이 서로 간격을 두고 원색적으로 표현되어 있다. 적갈색의 사용이 많으며 대체로 탁하다. 후반으로 내려오면서 청색의 사용이 잦아진다.	복잡하고 구불구불한 선, 복잡하고 다양한 무늬, 두꺼운 윤곽선. 불상을 제외한 화면속의 인물에 강한 요철이 들어간다.
乃圓	전형적인 구도, 즉 본존을 강조하여 주위협시와 크기차로 나타내는 형식의 구도를 취한다.	가름하고 등근 턱, 쌍거품진 눈거품 굵게 짙어낸 수염에서 원만하면서 은근한 표정의 연출이 특징적이다. 살집이 좋은 건장한 체격의 불신을 묘사하였다.	익찬과 마찬가지로 녹색계열의 명도를 달리하면서 호분이 섞인 밝은 화면. 적바탕의 선묘화를 제작 부분적으로 음영을 의식한 사실적인 묘사를 추구하였다.	선묘위주의 불화작품에서 보여주는 필력의 뛰어난. 의습의 늘어지는 듯한 표현과 주름 등 필선에 의한 주름표현에서 사실성 추구하였다.

IV. 樣式的 特徵과 變遷

현재 남아있는 조선후기 조계산 지역의 불화는 모두 1700년대 이후의 것으로, 肅宗에서 高宗에 이르는 시기에 해당된다.

1. 樣式的 特徵

조계산 지역의 불화는 그 조성 연대와 양식적 특징을 통해 크게 두 시기로 구분해 볼 수 있는데, 本 考에서는 18·19세기의 작품들을 제1기(1700-1800)·제2기(1801-1910)로 나누어 양식고찰을 하고자 한다.⁴⁰⁾

(1) 제1기(1700-1800)

이 시기의 양식적 특징을 논의하는데 있어서는 구도·인물표현 및 형태·색채·필선으로 분류하되, 구도는 각 계열별로 서술하고 나머지 특징들은 전체적으로 통관하여 살펴보겠다.

① 구도

제1기의 구도는 義謙이 그린 松廣寺 <靈山會上圖>(1725, 圖 1)와 快允이 그린 仙巖寺 <靈山會上圖>(1765, 圖 2) 같이 主尊을 중심으로 화면이 위로 올라가면서 인물의 수가 증가되는 群圖式 構圖가 일반적이다.

보살화계열에서는 대개 군도식 구도가 꾸준히 진행된다. 仙巖寺 <지장보살화>(1741, 圖 5)에서 보이는 원근법에 의한 군도식 구도는 안정감을 주고 있다. 그러나 快允 등에 의해 제작된 仙巖寺 <지장보살화>(1796, 圖 6)를 보면 역시 원근법에 의한 구도가 이루어지고는 있으나, 최상부에 6보살의 표현을 보면 하단의 성중보다 약간 크고 상체의 일부를 돌출시키는 등 불안정한 구도의 一面도 보인다.

신중화는 思信의 <천룡화>(1702)나 송광사 <제석·범천>(1725), 仙巖寺 <제석화>(1741)처럼 단일하게 제석 또는 천룡만을 한 폭의 화면에 묘사되는 것이 일반적이다.

② 인물표현 및 형태

제1기의 형태는 1702년작 선암사 53불도는 효·숙종대에 보여주는 불화의 양식적 특징

40) 文明大교수는 「朝鮮朝 後半期 佛畫樣式的 考察」, 『佛敎美術』 12(1994)에서 朝鮮後期 불화양식을 제1기(孝·肅宗代, 1636-1724)·제2기(英·正祖代, 1725-1800)·제3기(純·高宗代, 1801-1910)등 세 시기로 구분하고 있는데 이는 당시의 양식 전개의 내용상 타당성있게 여겨지며, 本 考에서는 효·숙종조에 해당하는 소수의 작품들을 영·정조대에 합류시켜 제 1·2기로 양식을 나누었으며 이들 작품의 해석은 本章의 내용에서 다루고 있다.

으로서 비례나 표정 등에서 다소 딱딱하고 어색하다. 그러나 18세기 초중반에 들어오면서 정착되는 형태로서 부처님은 등근 얼굴에 건장하게 균형잡힌 체구를 갖추고 있으며, 원만한 印象에 친근한 비례미를 갖춘 佛身이 묘사된다. 義謙일파가 그린 松廣寺 <釋迦五尊圖>(1724, 圖 9)나 松廣寺 <53불도>(1725, 圖 10) 등의 작품에서 볼 수 있다.

③ 채색

효·숙종대 불화양식을 보여주는 仙巖寺 <佛祖殿 53佛圖>(1702, 圖 15)는 밝은 노랑과 흰색·올리브그린 등이 화사함을 자아낸다. 좀 더 시간이 경과한 松廣寺 <釋迦五尊圖>(1724, 圖 9)나 <팔상도>(1725, 圖 16)에 와서는 분홍빛과 밝은 하늘색·청색·선홍색 등이 어우러지는 화려함을 發하고 있다. 義謙일파의 全盛期間에 이루어 낸 力作들이 이것이다. 특히 팔상도의 부분묘사에서 볼 수 있는 청화백자의 사실적인 표현과 인물의 섬세한 묘사는 색채의 화사함과 더불어 충실한 묘사력을 보여주고 있다. 그러나 이와 같은 채색기법은 제 1기 중반에서부터 부분적으로 변화를 보이기 시작한다. 仙巖寺 <33祖師圖>(1756, 圖 17)를 보면, 노란氣 있는 황토색을 전면적으로 설채하고, 각 인물의 의습이나 경물의 채색을 보면 전체적으로 호분이 많이 들어가 탁한 느낌을 준다. 그러나 색감 자체는 매우 다양하고 중간색이 적절히 혼용되는 조화를 보이고 있다. 仙巖寺 <靈山會上圖>(1765, 圖 2)에서도 역시 보살의 天衣 등에 부분적으로 얼룩이 지는 청색과 호분을 섞은 녹색에서 탁한 느낌을 주고 있다. 그러나 아직까지는 대체로 색채가 선명하며, 구름 등에서는 올리브그린과 밝은 황색이 적절히 혼용된 안정된 색감을 보여주기도 한다.

④ 필선

제1기의 필선은 흔히 비수없는 철선으로 묘사되듯이 강약없이 일정하고, 유연한 필선이 대부분을 이룬다. 松廣寺 <釋迦五尊圖>(1724, 圖 9)를 보면 거침없이 내리 그은 곡선이 직선과 서로 이질감 없이 부드럽게 연결되어 자연스런 조화를 이루고 있다.

(2) 제2기(1801-1900)

제1기와 마찬가지로 구도에서는 각 계열별로 양식적 특징을 살펴보고 나머지의 특징은 전체적으로 살펴보기로 하겠다.

① 구도

제2기에 오면 액자형 탕화가 유행되면서 화폭의 규모가 작아지고, 인물의 수가 대폭 줄어 主尊을 중심으로 협시를 비롯한 소수의 성중만이 묘사되는 축소경향을 띤다.⁴¹⁾ 그리하여 제 2기에서는 五尊形式이 다수를 차지하게 된다. 이는 대다수 화사들의 작품에 응용되

41) 액자형 탕화들은 거의 조선조 후기 내지 조선조 말기인 19세기 경에 뚜렷하게 성행하고 있다. 柳麻理, 『朝鮮朝의 幀畫』, 『朝鮮佛畫』(중앙일보사, 1984), p.191.

는 형식이다. 乃圓이 그린 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>(1835, 圖 3)를 보면 정사각형의 액자형 화면에 아미타불이 중앙에 정좌하고, 좌우에 관음 지장보살이 협시하고 있으며, 그들 위에는 아난과 가섭이 합장하고 있다. 乃圓의 작품 가운데 오존형식에서 더 생략하여 松廣寺 아미타삼존도와 같이 아미타불과 양 협시만을 입상의 자세로 표현하는 형식도 나타난다. 이와 같이 화면상의 인물을 과감하게 생략한 예는 경남밀양 표충사 <阿彌陀佛畫>(1885, 圖4)등 타지역에서도 찾아볼 수 있는 예로 당시의 전반적인 양상으로 생각되기도 하는 바이다.

한편 보살화계열에서는 군집형 구도가 꾸준히 이어진다. 천여의 1841년작 지장보살화와 선암사 1849년작 삼장·지장보살화에서 전형적인 군집형 구도를 볼 수 있다. 그러나 대개 세로로 긴 화폭구성에서 정사각형 또는 가로로 긴 화폭으로 바뀌면서 인물구성과 위치 등에 다소 영향을 주고 있다.

신중화는 여러 신중을 한 화면에 담아내는 구도가 압도적이다. 뿐만 아니라 益讚(松廣寺 <神衆畫> 1823, 圖 7)과 도일(松廣寺 <神衆畫> 1828, 圖8)의 작품과 같이 제석천을 강조하여 화면 상단의 인물을 크게, 하단의 韋太天 등 天君은 작게 그리는 逆遠近的인 上大下小라는 독특한 구도의 一面을 보여주기도 한다.

② 인물표현 및 형태

건장한 체격의 부처님은 제2기에 와서도 대체로 지속된다. 즉 건장한 체구를 지닌 점에서는 제1기에서 형성된 전통과 크게 다르지 않으나, 前 시기에 비해 어깨가 둥글고 얼굴이 작으며 가름해지는 양상을 띤다. 내원이 그린 松廣寺 <阿彌陀佛畫>(1847, 圖 12)와 같이 큰 얼굴에 다부진 상체를 지닌 부처님의 모습도 그려지기는 하나, 대체로 就善이나 천여 등의 화사가 그린 작품으로 仙巖寺에 소장된 일련의 赤地線描의 불화를 보면 가름한 얼굴형에 살이 적어지고, 둥근 어깨에 손발 등이 수축하고 있다. 이와 같은 현상은 화폭축소에서 직접적인 영향을 받은 것으로 여겨지며, 이로써 부처님의 모습은 더욱 현실적인 인물로 묘사되고 있다. 이러한 형태는 말기로 오면서 화사의 화풍에 따라 풍만한 형태로 묘사되기도 한다. 松廣寺 <阿彌陀佛畫>(1880, 圖 13)에서는 둥근얼굴과 넓고 비스듬히 곡선을 그리는 둥근 어깨, 그리고 가슴의 승각기는 가로 가슴선 아래에서 밑으로 곡선을 그려 佛身이 풍만하게 보이도록 하였다. 또한 1904년 松廣寺 <阿彌陀佛畫>(圖 14)에서는 이러한 형태가 더욱 심화되어 나타나는데, 정사각형에 가까운 둥근 얼굴에 이마는 좁고 이목구비는 크게 묘사된다. 성중의 묘사에 있어서도 풍만한 체구로 묘사되고 있으며 인물의 표정 또한 부자연스럽다. 이렇듯 세부에서 비례의 균형은 깨어지고 있으나, 한편으로는 다양한 표정과 動的이며 戲畫的인 면도 나타난다.

③ 채색

仙巖寺 <三世佛畫>(1802, 圖 18)에 와서는 색면이 훨씬 단순화된다. 적색과 녹색이 주류를 이루면서 구름과 바탕에 적갈색이나 황색 등이 부분적으로 설채되어 색자체의 변화도 적고 간소화된 현상을 보이는 것이다. 더욱기 仙巖寺 <지장보살화>(1860, 圖 19)에서는 화면이 전반적으로 어두어지고, 안면과 손 발 등 육색과 어두운 적녹으로 서로 색을 대비시켜 윤곽을 나타내고, 다만 보살의 장식치레 등에 약간의 金泥로서 장식적인 요소를 부가하고 있을 뿐이다.

色面の 변화에 있어서도 같은 계열의 채색이 반복되어 나타난다. 이러한 경향은 益讚과 乃圓의 작품에서 두드러지는데 仙巖寺 <地藏菩薩畫>(1849, 圖 21)와 大興寺 <地藏菩薩畫>(1854, 圖 20)에서 보이듯이, 녹색이면 암록이나 玉色 계통으로, 황색이면 좀더 밝은 황색과 적갈색에 가까운 색으로 같은 계통의 색이 반복적으로 사용되고 있다. 이와 같이 명도를 달리한 유사한 계열의 색배열은 陰影表現을 위해 사용되고 있는 것이다.

④ 필선

유려함을 보여주던 선묘의 표현은 제 1기 후반으로 내려오면서 두터운 색감에 가려지고, 그 위에 덧선이 그려지는 등 圖式的이고 意圖의인 필선으로 변화된다. 특히 1802년 仙巖寺 <三世佛畫>를 보면 인물들의 의습과 지물 등에 백선·흑선을 병행하여 윤곽을 강조하면서 장식성을 가미하고 있다. 그러나 제 2기에 들어오면서 乃圓의 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>(1835, 圖 3)나 就善의 松廣寺 <칠성화>(1867, 圖 22)에서 볼 수 있는 적지선묘의 불화에서는 선묘 위주로 묘사함으로써 필선이 강조되고 있다. 여기에 사용된 필선은 인물의 윤곽, 의습 가장자리, 주름 등에는 두터운 선묘가 그려지고, 안면의 굴곡표현과 가늘게 접힌 주름, 의습모양 등에는 가늘고 섬세한 선이 들어감으로써 선의 굵기가 다양하고 강약이 있다. 이러한 선들의 조화로 더욱 유연함을 보여주기도 한다. 그리고 修道庵 <地藏菩薩畫>(1860, 圖 23)와 같은 경우는 마무리로서 먹선을 사용하여 의습의 주름을 강조하고 있는데 이 경우의 선묘 역시 강단이 있으며 활달함을 보여주고 있다.

2. 樣式變遷

제1기의 불화는 대체로 송광사 <영산회상도>(1725, 圖 1)나 선암사 <영산회상도>(1765, 圖2)와 같이 經典에 충실한 전형적인 圖說이 主를 이루며 온화하고 화려한 채색에 전체적으로 균형있는 비례와 형태를 갖춘, 원만하고 건장한 부처님이 묘사된다. 이러한 양상이 제 2기에 와서는 변화를 보이기 시작하는데 선암사의 일련의 <적지선묘불화>(圖 3, 圖 24)를 비롯한 송광사 <아미타불화>(1847, 圖 12)와 같이 형태면에서는 前代의 전통이 잘

계승되고 있으나 구도 채색 등에서는 강조와 생략, 간소화된 경향을 띠게 된다.⁴²⁾ 이러한 경향은 일견 퇴보된 듯한 느낌을 주기도 하나, 한편으로는 시대적 推移에 따른 융통성 있는 변모로 여겨지며 채색 기법의 변용 등은 새로운 발전 가능성을 제시하고 있다.⁴³⁾ 특히 제 2기에 해당하는 19세기에 들어와 일부지방에서는 서양화법 수용에 따른 陰影표현이 불화에 도입되는 등 새로운 화법이 시도되는데 대해 이 지역의 불화는 취선이 그린 1880년 작 아미타불화(圖13)와 같이 조선후기에 정착된 전통적인 화법을 유지하며서, 나름의 변화양상을 보이고 있다. 이는 半島 南端에 위치한 지리적 특성도 있겠으나, 앞 장에서도 이미 언급되었듯이 전통을 계승하려는 이 지역 화사들의 의지와도 연관있다고 할 수 있겠다.

V. 맺음말

일반적으로 18세기 以前의 불화가 신앙적인 면에서 지극한 근엄성이 강조되어 경직된 듯한 이미지에 형태면에서는 다소 미숙함을 보여준다. 그러나 후기로 들어와서는 부드럽고 친근한 이미지에 사실적인 비례를 갖춘 부처님의 모습으로 변모하게 된다. 이것은 18세기 이래로 繪畫界가 眞景山水畫나 風俗畫등의 분야에서 우리 민족의 정서에 맞는 소재와 주제를 택해 형성한, 한국적 사실주의라는 새로운 發展向을 제시한데서 비롯된 것으로, 불화 역시 그러한 사실적인 회화기법과 부처님에 대한 이상적인 身觀이 성공적으로 접목되어 조선시대 불화를 완성한 것이다. 지금까지 고찰한 조계산 지역 불화의 의의를 정리하면 다음과 같다.

먼저 禪宗道場으로서 이 지역에 나타난 禪宗 繪畫의 興盛을 들 수 있다. 선종 敎祖로서 조사들의 相承관계와 한국 선종의 淵源을 파악할 수 있는 33祖師圖, 大乘의 구도자로서 선종의 유입과 함께 興起하여 이후 대중들에게 꾸준한 인기를 얻어 온 나한신앙에 따른 羅漢圖, 그리고 고려조 조계종을 중흥시킨 '역대 國師影幀' 등 이 모두는 우리나라 조사도에 대한 이해를 돕고 있을 뿐만 아니라, 무엇보다도 禪宗本山으로서 曹溪山이 갖춘 면모이며 여기에서 佛敎史的인 의의를 찾을 수 있다.

다음은 양식적인 면에서 살펴 볼 수 있겠다. 이곳의 불화가 조선후기라는 시대적 보편성을 반영함과 동시에 새로운 畫法이 유입되는 時流에 관계없이 전통을 고수하면서, 한편

42) 이는 조선후기 불화의 전반적인 양식과 무관하지 않다고 보는데, 조선후기 불화양식 전개에 참고가 되는 논문으로 註)44에 언급된 논문을 비롯하여

文明大, 「朝鮮朝 佛畫의 樣式的 特徵과 變遷」, 『朝鮮佛畫』(중앙일보사, 1984)

金廷禧, 「朝鮮後期 佛敎繪畫」, 『韓國佛敎美術大典』 2-佛敎繪畫(한국색채문화사, 1994) 등을 참고할 수 있겠다.

43) 액자형 탕화의 유행과 빈번한 소규모의 불사에 따라 전각크기에 적합한 형식이 발전된 것으로 생각된다.

으로 화사 개인의 역량 성숙에 따라 새로운 기법이 加減되는 점은 전통의 계승이라는 측면에서 매우 긍정적으로 평가된다.

특히 이러한 양식변천과정에서 나타나는 화사들의 출중한 활약을 간과할 수 없겠는데, 이미 언급되었다시피 18세기 불교회화계를 주름잡던 의겸과 그 유파들에 의해 이루어진 조선후기 불화양식이 이후 여러 후배화사들에 의해 이 지역을 중심으로 19세기까지 이어지면서 충실히 발전·계승되어 온 것이다.

이상 조계산이라는 특정 지역을 통하여 조선시대 불화의 全盛을 이루던 18세기에서 전통의 계승, 새로운 양식의 대두라는 차원에 인식할 수 있는 19세기로의 변천상을 살펴봄으로써 조선시대 후반 한국불화에 대한 이해를 돕고자 하였다.

[ABSTRACT]

A Study of Buddhist Paintings of Late Chosŏn Dynasty in Monasteries on Mt. Chogye

Chang Hee-jeong

This study examines the stylistic characteristics and their chronological development of Buddhist paintings of the 18th and 19th centuries in Buddhist monasteries in the Mt. Chogye area in the Chŏllanam-do province. For this research, sixty-six pieces of paintings were studied including those in two famous monasteries on this mountain, Sŏnggwang-sa and Sonam-sa. These works are classified into two periods on the grounds of stylistic characteristics, which roughly correspond to the 18th and 19th centuries respectively.

While Buddhist paintings of the previous centuries in the Chosŏn dynasty are characterized by stern faces and stiff form in figuration executed in rather unskilled manner, those from the 18th century onwards increasingly show realistic rendering of figural forms. This seems to have reflected the general tendency in artistic circle to search for ideal form to express national taste, as we see in the "true-view" landscape and genre paintings of this period.

In monasteries on Mt. Chogye, paintings of Sŏn (禪) Buddhist subjects were predominantly created. The subjects include the thirty three patriarchs of Sŏn Buddhism, the arhats, and the national patriarchs who established the Chogye order during the Koryŏ dynasty. This is due to the special place of Mt. Chogye in Korean Buddhism as the principal center of Sŏn Buddhist practice.

Stylistically these paintings continued the tradition of the previous periods to a remarkable extent, while there is little indication that influence from new

Western-style techniques was felt. New techniques, however, were invented by individual masters. Masters such as the monk Ūigyōm and his followers were crucial to this development. The style they created was inherited by the painters of the 19th century.



圖 1. 松廣寺 <靈山會上圖>
1725, 187.5×221, 絹本

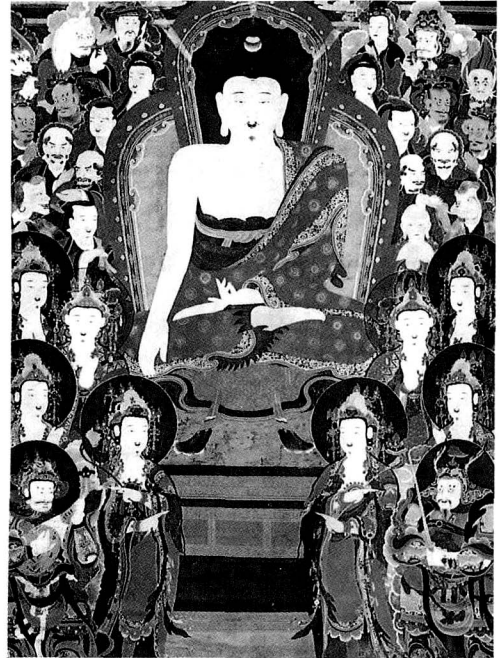


圖 2. 仙巖寺 <靈山會上圖>
1765, 365×650, 絹本



圖 3. 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>
1860, 119×174, 絹本



圖 4. 表忠寺 <阿彌陀佛畫>
1885, 266×145, 絹本



圖 5. 仙巖寺 <地藏菩薩畫>, 1741, 170×172, 絹本



圖 7. 松廣寺 <神衆畫>, 1823
54.5×180.5, 絹本



圖 6. 仙巖寺 <地藏菩薩畫>, 1796, 150×143, 絹本

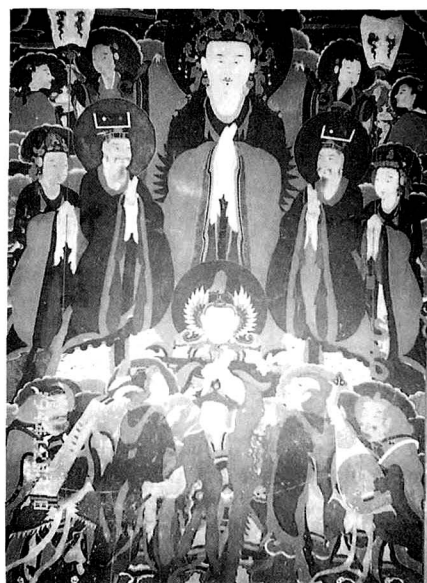


圖 8. 松廣寺 <神衆畫>
1828, 99.5×149.5, 絹本



圖 9. 松廣寺 <釋迦五尊圖>, 1724
166.5×144.5, 絹本

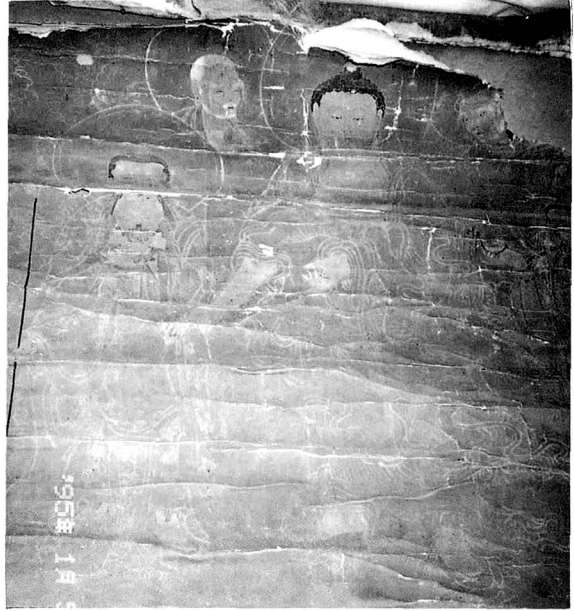


圖 11. 仙巖寺 <阿彌陀佛畫>, 1751, 80×89, 絹本



圖 10. 松廣寺 <53佛圖>, 1725, 麻本



圖 12. 松廣寺 <阿彌陀佛畫>, 1847
173.5×188.5, 絹本



圖 13. 松廣寺 <阿彌陀佛畫>, 1880, 131×127.5, 麻本



圖 14. 松廣寺 <阿彌陀佛畫>, 1904
116.5×115, 絹本



圖 16. 松廣寺 <八相圖>中 鹿苑轉法相, 1725
118.5×124, 絹本



圖 15. 仙巖寺 <53佛圖(中央佛)>, 1702, 264×116, 絹本



圖 17. 仙巖寺 <33祖師圖(第16, 18, 20祖)>, 1753, 絹本



圖 18. 仙巖寺 <三世佛畫>, 1802, 201×180, 絹本



圖 19. 仙巖寺 <地藏菩薩畫>, 1860, 絹本



圖 20. 大興寺 <地藏菩薩畫>, 1854, 216×171, 絹本



圖 21. 仙巖寺 <地藏菩薩畫>, 1849, 220×192, 絹本

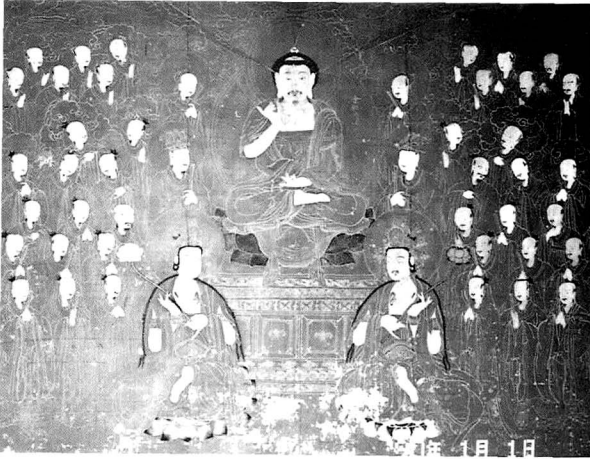


圖 22. 松廣寺 <七星畫>, 1867, 102.5×77, 絹本



圖 24. 仙巖寺 <阿彌他佛畫>, 1860
119×174, 絹本



圖 23. 修道庵 <地藏菩薩畫>, 1860, 134×93, 絹本



圖 25. 松廣寺 <釋迦牟尼佛畫>, 1835, 167.5×163.5, 絹本



圖 26. 松廣寺 <地藏菩薩畫>, 1880, 105.5×168, 絹本



圖 27. 松廣寺 <神衆畫>
1880, 110×182, 麻本



圖 28. 道場寺 <靈山會上圖(本尊)>, 1826
154×145, 絹本



圖 29. 金塔寺 <阿彌陀佛畫>, 1849, 333×394, 絹本



圖 30. 仙巖寺 <赤地墨線三世佛畫>, 1804, 201×180, 絹本