

韓國佛畫 四天王의 配置形式

張 忠 植*

차 례

I. 前 言	(1) 신라 石造像과의 비교
II. 四天王의 기능과 방위	(2) 고려 佛畫와의 비교
III. 新羅·高麗의 배치형식	(3) 後佛幀의 배치형식과 그 定型
IV. 조선시대의 배치 定型	V. 結 語

I. 前 言

한국의 불화는 불교가 전파된 여러 나라에 있어서도 그 유래를 보기 어려운 독특한 도상적 내용과 교리적 배경을 수반하고 있다. 조각상이 지닌 제한된 입체성에 비하여 불화는 평면 위주의 1차 조형이란 점이 불보살의 繪上이나 등장 인물에 대하여도 구체적 표현이 가능하였다. 오히려 이로 인하여 圖像의 이해에 있어서는 자칫 혼란과 복잡성을 지니게 된 것도 사실이지만 아직까지 사천왕의 圖像이나 배치에 대하여 구체적 해명을 시도한 논문은 거의 없는 편이다.¹⁾

특히 우리나라 사천왕의 도상은 시대에 따른 변화, 또는 일부 畫員의 착오에 의한 사천왕 명칭의 잘못 記載 등으로 인하여 현대 불교조각이나 불화의 제작에도 착각과 혼란을 야기하는 경우가 있어 배치형식에 대한 교리적 구명을 필요로 하고 있다. 사천왕은 동서남북 사방의 특정된 방위에 소속되어 佛法을 수호하는 護世天이므로 그 배치를 이해하는 것은 곧 명칭을

* 동국대 고고미술사학과 교수

1) 고려시대 불화의 사천왕은 주로 지장보살화에 등장되고 있으나 사천왕의 배치관계를 중심으로 한 논문은 아니지만 지장보살 도상에 관한 논문으로는 朴英淑, 「高麗時代 地藏圖像에 보이는 몇 가지 問題點」, 『考古美術』 157(1983), pp.18~31, 金延禧, 『朝鮮時代 冥府殿 圖像의 研究』, 韓國精神文化研究院 한국학대학원, 1992. 등과 함께 四天王像에 대하여는 魯明信, 「朝鮮後期 四天王像에 대한 考察」, 『美術史學研究』 202호 (1994), pp.97~126이 있고, 그 외 日文으로는 라마教圖像에 관한 약간의 글들이 있을 정도이다.

알게 하는 것이다. 따라서 그 배치에 대한 고찰은 사천왕 이해의 관건이 된다.

사천왕 도상의 시대에 따른 변천을 파악하려면 당연히 신라의 그림이 있어야하지만 신라의 사천왕 그림은 아직 확인되지 않고 있으므로 이에 대하여는 신라의 석조 조각, 일테면 석굴암 또는 청도 雲門寺 鵲岬殿 사천왕과 함께 金銅舍利具, 그리고 석탑 부조상이 참조될 것이며, 그 외 고려의 경우는 흔치않은 地藏幀 등에 나타난 사천왕의 배치가 주목되어야 할 것이다.

대체로 신라·고려의 사천왕 배치는 같은 형식으로 조사되었으나 조선시대의 불화는 그 배치형식에 변화가 있어 이에 대한 비교는 물론 그 변화의 원리를 이해함으로써 사천왕 배치의 혼란을 막을 수 있으리라 본다. 왜냐하면 조선시대의 불화나 조각상 역시 일정한 질서 위에서 사천왕의 배치형식을 유지하고 있기 때문이다.

사천왕의 방위나 특징에 대한 이해는 결국 所依經典에 기인하고 있으므로 이에 대한 해명으로써 그 이해의 폭을 넓혀야 하리라 본다. 다시 말하면 현존 작품의 비교를 통하여 시대에 따른 기본형식을 파악함으로써 한국불화에 나타난 사천왕의 배치 형식은 구명될 것이다. 다만 本考에서는 신라이래 조선시대에 이르기까지 사천왕 배치형식의 변화에 중점을 두고 조선시대 定型이 마련되기까지 도상의 형식변화를 추구하여 그 명칭 구명에 치중하려 한다.

II. 四天王의 기능과 방위

四天王(catvāraḥ mahā-rājikah)은 널리 알려진 바와 같이 인도 고전 Rg-veda에 등장되는 고래의 天神이지만 불교에서는 일찍부터 이를 수용하여 불교의 수호신으로 삼았다. 초기 경전인 阿含經을 비롯하여 여러 佛典²⁾에서 볼 수 있는 사천왕의 조형은 북방 불교권과 달리 인도에서는 貴人의 모습이었다. 그러나 대승불교권에서는 한결같이 장군과 같은 武人의 모습으로 등장된 것이 다르다.

대체로 사천왕은 四大天王·四王·護世四王이라고도 하며, 欲界 6天的 첫 하늘인 四王天的 天主로서 須彌山의 中腹에 住하는 護世天이다. 이들은 동쪽에 持國天王(提頭賴吒: dhṛtarāṣṭra : 持國·治國), 남쪽에 增長天王(毘樓勒叉: virūḍhaka : 增長), 서쪽에 廣目天王(毘樓博叉: virūpākṣa : 雜語·惡眼·不好眼), 북쪽에 多聞天王(毘沙門: vaiśramaṇa : 多聞·普門)으로 구성된다.³⁾ 즉 忉利天的 天主인 帝釋天的 명을 받아 四天下를 돌아다니면서 사람들의 동작을 보고 하는 것으로 되어 있다. 그러니까 위로는 帝釋을 받들고 아래로는 八部衆을 거느리므로 이 때

2) 長阿含經, 增一阿含經, 金光明經, 仁王經, 法華經, 大方等大集經 등이 있으며, 그 외 형태에 대하여는 陀羅尼集經, 樂師如來觀行儀軌法 등이 있다.

3) 이들의 방위와 기능에 대해서는 大方等大集經 권52, 또는 同21 No.1245 毘沙門天王經 pp.217~219이 참조된다.

의 팔부중은 사천왕의 副將이 되기도 한다.⁴⁾

그런데 더욱 흥미로운 것은 이들 동남서북 방위의 각기 특정된 위치의 사천왕이 거느린 팔부중은 모두 大威德이 있고, 또 이들은 각기 帝釋의 91자를 거느리는데 이들도 大神力이 있다고 하였다.⁵⁾ 그러니까 이들은 帝釋天—四天王—八部衆으로 이어지는 종속적 개념 아래 전개되고 있는 天部衆으로 이해된다. 따라서 이들 사천왕이 제석천의 명을 받아 각기 사방의 특정된 방위에 소속되어 佛法을 수호하는 기능을 담당하는 근거는 阿育王經 제6권, 또는 藥師如來觀行儀軌法에도 나타나고 있다.⁶⁾

그러나 사천왕의 조형을 조사해 보면 동서남북 사방에 배치되는 기본 개념에서 실제로는 正方位에 위치하지 않고 모두 間方位에 위치함을 알 수 있다. 먼저 사천왕 배치에 유의해야 할 것은 사천왕의 배치는 아래의 기본 개념도에서 변화되어 이후 기본조형도(A), 또는 (B)의 형식으로 전개되고 있다는 점이다.



基本概念圖

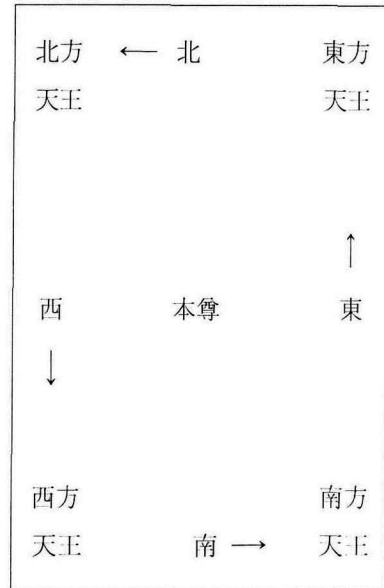
위의 도표에서 볼 때 基本概念圖에서와 같이 사천왕은 본존불을 중심으로 동서와 남북으로 對稱의 정방을 이루면서 배치되는 것이 기본이라 할 것이다. 그러나 동서남북 正方位의 사천왕 배치는 조형개념으로는 불가능하게 되고 만다. 왜냐하면 불상이나 불화의 경우 이들은 종교미술이기 때문에 조형의 으뜸이 되는 主尊을 기본으로 하여 전개되는 것이므로 중앙에 배치되는 主尊의 방위나 시선을 가리면서까지 하위개념인 사천왕이 正方位에 등장될 수는 없기 때문이다. 여기에 바로 사천왕 배치에 변화가 따른다. 다시 말하면 남·북 천왕, 즉 남방 증장천왕과 북방 다문천왕이 좌측이나 또는 우측, 그러니까 동쪽이나 서쪽 間方位으로 틀어서 배치되어야만 造形의 구조상 가능하다는 말이다. 이것이 바로 아래의 도표와 같

- 4) 法華經戒環解 第一卷에 따르면 持國天:乾闥婆·富單那, 增長天:薛荔多·鳩槃荼, 廣目天:毒龍·毘舍闍, 多聞天:羅刹·夜叉라 하였고, 그 외 長阿含第十二 大會經, 또는 增一阿含經第九 등에서는 팔부중 가운데 각기 1명의 대표적 명칭만 열거하기도 한다.
- 5) 大正藏 권1, No.1 長阿含經 권12, pp.79~80 “復有東方提頭賴吒天王 領乾沓怛神 有大威德 有九十一子 盡字因陀羅 皆有大神力 南方毘樓勒叉天王 領諸龍王 有大威德 有九十一子 亦字因陀羅 有大神力 西方毘樓博叉天王 領諸鳩槃荼鬼 有大威德 有九十一子 亦字因陀羅 有大神力 北方天王 名毘沙門 領諸悅叉鬼 有大威德 有九十一子 亦字因陀羅 有大神力”
- 6) 大正藏 19, No.923 藥師如來觀行儀軌法 p.29 上 및 同 50, No.2043 阿育王經 卷6 p.150 中, 이곳에서는 帝釋에 의하여 사천왕의 방위에 따른 佛法 守護가 命해지고 있어 참조된다.

이 기본 造形圖(A)·(B)의 배치형식으로 등장되었다고 생각되며, 이 가운데 (A)의 형식은 현존하는 석굴암 및 고려불화, 그리고 (B)의 형식은 조선시대 사천왕의 배치형식으로 전개되었다고 하겠다.



基本造形圖(A)



基本造形圖(B)

이제 우리들은 사천왕의 형태와 명칭 파악에 따른 혼란을 피하기 위하여 불경에 의한 사천왕의 방위와 함께 持物에 대하여 추구할 필요를 느낀다. 먼저 각종 像法을 기록한 佛說陀羅尼集經卷11에 따르면 지국천은 左手에 칼 右手에 著寶, 증장천은 左手에 칼 右手에 창(稍), 광목천은 左手에 창 右手에 赤索, 다문천은 좌수에 창 우수에 佛塔을 지닌다고 하였다.⁷⁾ 따라서 현존하는 신라의 사천왕은 寶塔을 지닌 다문천을 제외한 3천왕은 대부분 칼이나 창 등 무기를 지니므로 이 경전의 像法에 따른 것으로 짐작된다.

사천왕의 형태와 명칭은 경전에 따라 약간의 차이가 있으나 신라 조각상의 持物은 북방천왕을 제외하고는 거의 같고, 또 고려불화의 경우에도 다문천을 제외하고는 합장 또는 창 등을

7) 大正藏 18, No.901 佛說陀羅尼集經卷11 四天王像法條 提頭賴吒天王像法 其像身長量一肘作 身著種種天衣 嚴飾極令精妙 與身相稱 左手 中臂垂下把刀 右手 屈臂 向前仰手 掌中著寶 寶上出光 毘嚩陀迦天王像法 其像大小衣服准前 左手亦同前天王法 中臂把刀 右手執稍 稍根著地 毘嚩博叉天王像法 其像大小衣服准前 左手同前 唯執稍異 其右手手中而把赤索 毘沙門天王像法 其像大小衣服准前 左手同前 執稍拄地 右手屈肘擎於佛塔 云云

지닌 형상이지만 그 위치에 따라 분별할 수 있다. 다만 조선시대는 불화나 조각상, 일테면 후 불탱과 掛佛 그리고 天王門의 사천왕 조각상에 이르기까지 거의 일정한 持物을 지니므로 분별되고 있다.

대체로 조선시대 불화에 나타난 도상의 경우 동방 지국천은 琵琶를 지니는 것이 일반적이다. 이는 팔부중 가운데 音樂神인 건달바를 그 권속으로 하기 때문인 것으로 이해된다. 남방 증장천은 대체로 칼을 지니며, 서방 광목천왕은 왼손에 용, 오른손에 如意珠를 들기도 하고, 북방 다문천은 보탑을 지니는 것이 일반화되었는데 藥師七佛功德經, 藥師七佛儀軌供養法에서는 이러한 고정된 도상의 내용과 달리 서방과 북방천왕의 지물을 羂索과 寶叉(작살)라고 한 경우도 있다.⁸⁾ 그러나 일반적으로 서방천왕의 羂索이 龍으로, 북방천왕의 寶叉는 寶塔으로서 오늘날과 같이 고정된 것으로 생각하기 쉬우나 실은 寶叉나 羂索이 생략되고 보탑이나 용(여의주)만 執持한 것으로 되었을 뿐이다. 즉 直指寺 대웅전의 彌陀會圖에 나타난 북방천왕의 경우 寶叉와 寶塔을 함께 지니고 있는 도상이 있어 참조되기 때문이다.⁹⁾ 또한 104位 擧目的 中壇禮敬 가운데 “奉請西方護世爲大龍主廣目天王”¹⁰⁾이라 한 것만 보더라도 護世天王으로서의 서방천왕은 大龍主인 廣目天王이란 점에서도 이해된다.

III. 新羅·高麗의 배치형식

신라시대의 불화는 전해지는 것이 없어 부득이 현존하는 석조 사천왕의 배치 형식을 참작할 수밖에 없다. 이들 석조 사천왕의 배치 형식이 불화에도 적용되었을 것이므로 이를 역으로 추정하는 것도 한 방법이 될 것이다.

널리 알려진 바와 같이 신라시대의 사천왕 조각상은 토함산 석굴암과 청도 운문사의 작압전, 그리고 몇몇 금동사리구 및 석탑의 부조상에서 살필 수 있다. 이들 가운데 신라 석탑의 부조상은 탑신 사면 또는 팔각부도의 경우에도 사면의 방위를 중심으로 전개되나 도상 자체로 볼 때는 持物 등에 있어서 고려·조선과는 현저한 차이가 있음을 알 수 있다.

먼저 토함산 석굴암의 경우 기본 조형도(A)의 형식이 적용된 경우이므로 이로서 신라 사천왕 배치의 한 기준으로 삼을 수 있을 것이다. 이에 비하여 청도 운문사 鵲岬殿은 신라시대의 塼塔 佛殿이란 점이 다르나 내부의 본존불 좌대의 舍利盒銘에 의하여 그 건립이 신라 景文王

8) 大正藏 권19 No.926 藥師七佛本願功德經 p.47 上 “東方持國天王 其身白色持琵琶…，南方增長天王 其身青色執寶劍…，西方廣目天王 其身紅色執羂索…，北方多聞天王 其身綠色執寶叉”

9) 張忠植, 「直指寺大雄殿 三世佛幀畫의 圖像」, 『韓國의 佛畫』 8(성보문화재연구원, 1995), pp.239~258.

10) 『釋門儀範』(法輪社, 1931.) 上 p.61 및 洪潤植, 『韓國佛畫의 研究』(원광대학교 출판국, 1980), p.36.



사진 1. 雲門寺 鵲岬殿 舊景

5년(865)의 조성임을 알 수 있다.¹¹⁾ 이 작감전은 그 후 개조되면서 벽체의 벽돌이 제거되어 완전 목조건물의 형태를 지니고 있으나 평면이 정방형이고 지붕의 寶珠 등에서 佛塔의 원형을 남기고 있다(사진 1). 이는 곧 운문사의 前身인 鵲岬寺 創寺의 緣起¹²⁾를 말해주는 것이며, 내부에 있는 석조여래좌상과 4매석의 사천왕 석상은 모두 앞의 사리합 명문에 의하여 경문왕 당시의 조성임을 알게 한다. 그러므로 전탑의 작감전 역시 외형은 불탑이면서 내부는 佛殿인 塔殿으로서 내부에는 현존하는 석불과 석조 사천왕을 봉안하고 있었던 것으로 짐작된다.

이 작감전은 불탑이므로 석굴형식과는 달리 사천왕의 배치개념이 비교적 용이하였을 것으로 생각된다. 작감전의 수리전 사진을 참고하면 지금과 같은 方形 塔形 건물이었으나 사면이 壁塼

으로 형성되었으므로 방위 설정에는 별 문제가 없었을 것으로 짐작된다. 그러나 창건 당시 사천왕의 배치가 外壁이었는지 또는 내벽이었는지는 단정하기 어렵지만 작감전은 佛塔이면서 일종의 佛殿이었던 점을 감안한다면 남쪽 정면에 출입을 위한 御關을 두고 좌우에 배치되었을 것으로 짐작된다. 또한 건물 자체가 불탑인 점을 감안한다면 현존하는 法住寺 팔상전의 5층목탑, 또는 황룡사목탑의 刹柱와 함께 四天柱의 형식을 연상할 수 있지만 이곳의 석불도 범주사와 같이 건물의 중앙에 안치되었다는 근거는 없다. 다만 이 석불이 불탑의 찰주 위치에

11) 金吉雄, 「雲門寺 鵲岬殿出土 舍利具에 대하여」, 『慶州史學』 9집(1990), pp.59~84 蠟石製有蓋圓盒銘에는 “咸通六年塔治節舍利二身 刻生訓”(「利(?)生訓」은 「刻生訓」으로 판독된다).

12) 『三國遺事』 권4 寶壤梨木條 “於是壤師將興廢寺 而登北嶺望之 庭有五層黃塔 下來尋之則無跡 再陟望之 有群鵲啄地 乃思海龍鵲岬之言 尋掘之 果有遺塼無數 聚而蘊崇之 塔成而無遺塼 知是前代伽藍墟也 畢創寺而住焉 因名鵲岬寺”

상응하는 것은 석불의 좌대에 舍利孔에서는 위에 소개한 ‘咸通六年’銘(865)의 舍利盒 등 사리장엄구가 발견되었기 때문이다.



사진 2. 地藏菩薩圖 보물 1048호,
고려시대, 緋緞彩色, 111.3×60.5cm,
湖林博物館 所藏

그렇다면 이 사천왕의 배치는 내벽일 경우 어떤 형식으로 배치되었을까. 이는 남벽의 출입문을 고려한다면, 지금처럼 동서의 두 벽쪽에 배치되었을 것으로 짐작되나 현존 배치가 신라시대 그대로라고 단정할 수도 없다. 더구나 보탑을 지닌 북방천왕을 제외한 3구의 천왕은 칼, 棒, 三鈷의 金剛杵를 지니고 있어 이들이 어느 천왕인지 알 수 없는 실정이다. 그러나 현형 배치가 참조되는 바 석불 좌우에 사천왕을 대칭으로 2구씩 배치한 것이 향하여 우측 뒤쪽에 다문천을 둔 것은 석굴암의 형식과 같다.

따라서 운문사 작감전의 사천왕 배치는 임의로 혼란된 것이라기 보다는 전통적 배치방안을 추종하였다고 생각된다.¹³⁾ 그것은 이 사천왕 조각상이 건립 당시의 신라 조각상이며, 더구나 석굴암 배치양식과 일치하기 때문이다.

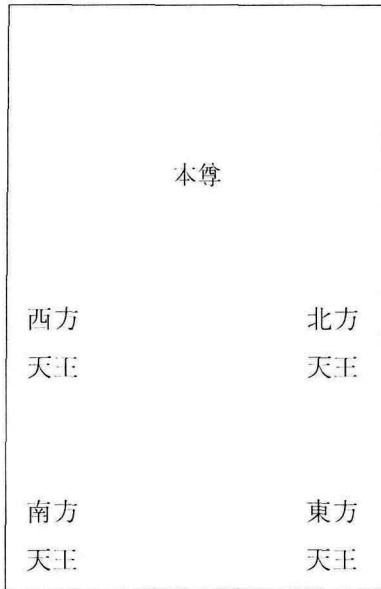
그리고 고려불화의 경우에도 본존 전방과 측면의 兩脇侍와 梵釋四王을 배치하는 호암미술관 소장의 지장보살도(사진 7, 104.3×55.6cm,

보물 784호)와 같은 구도에 十王과 司命·司錄과 神犬¹⁴⁾을 갖춘 호림박물관의 지장시왕도(사진 2, 111.3×60.5cm, 보물 1048호)에 등장되는 사천왕의 배치는 석굴암과 같은 구도이다. 그리고 그 외 몇몇 고려불화에 나타난 사천왕의 배치 역시 석굴암 형식과 같은 점이 주목된다.

13) 이 같은 추정을 가능케 하는 것은 外壁이 塼造塔 형식의 舊形에서 목조탑 형식으로 바뀌었다 하더라도 내부 사천왕의 배치를 임의로 바꾸었다고 보기는 어렵다.

14) 이를 흔히 金毛獅子라 하나 앞의 朴英淑 논문에서도 이미 문제로서 제기된 바와 같이 형상 역시 개에 가까울 뿐 아니라 九華山 지장신앙의 비조가 된 신라 왕자 金喬覺이 渡海 당시에 개를 데리고 갔다는 전설에 따라 神犬의 등장으로 볼 수 있지 않을까 한다.

따라서 신라·고려의 사천왕 배치는 앞의 기본개념도를 기초로 하여 기본조형도(A)를 의지하여 아래와 같은 그림으로 전개되었다고 생각된다.



基本造形圖(C): 석굴암 및 고려불화

물론 석굴암의 경우 본질적으로는 본존을 중앙에 想定한 것이지만 조형적으로는 석굴내부의 조화를 고려하여 그 전방에 위와 같은 방위로써 배치되었다 할 것이다. 이에 비하여 고려불화는 다문천과 광목천의 배치가 본존 지장보살의 측면에서 약간 뒤쪽에 위치하긴 하지만 근본적으로는 위와 같은 석굴암의 배치형식을 기본으로 한 구도라 하겠다.¹⁵⁾ 즉 고려불화의 경우는 철저한 상하 2단 구도를 형성하고 있으나 사천왕의 배치는 석굴암과 같은 형식이라 하겠다. 그러므로 敦煌畫에는 보이지 않는 사천왕과 범천 및 제석을 좌우대칭으로 배치하고 있으나 돈황화에는 흔히 보이는 善惡童子는 高麗畫에는 나타나지 않는다¹⁶⁾고 한 것 역시 고려불화의 구도적 특색이라 할 것이다. 따라서 이들 梵釋四王을 구사한 것이 도상으로 친다면 석굴암의 형식이나 이것이 고려불화 地藏眷屬圖의 한 형식으로서 등장되었다고 생각된다.

이상 신라·고려의 사천왕 배치형식은 조각상 또는 불화에 있어서도 석굴암 형식에 준하는 定型을 유지하고 있었으나 조선시대에 들어와서는 이 형식이 바뀌고 있다. 이에 대하여는 뒤의 비교 고찰에서 더욱 추구되어야겠으나 어떻게 하여 조선시대 사천왕의 배치가 신라·고려의 배치형식과 달리 나타났는지 이에 대한 의문은 여전히 남는다.

15) 고려불화의 사천왕 배치가 석굴암 구도와 동일하다는 것은 북방천왕의 지물과 방위에 따른 판단이다.

16) 진계 박영숙 논문, p.21

IV. 조선시대의 배치 定型

(1) 신라 石造像과의 비교

신라시대의 사천왕 배치형식은 앞서 본 바와 같이 基本造形圖(A)의 형식을 기초로 하여 (C)의 형식을 유지하였다고 하였다.

이러한 형식은 석굴암의 사천왕 배치가 기본이 됨을 거듭 말했거니와 신라의 조각상에 있어서는 북방천왕을 제외하고는 배치기준을 정하기에는 어려움이 있었다. 더구나 그 건립이 682년으로 알려진 감은사 동서석탑 발견 금동사리기의 사천왕상은 동서탑이 모두 같은 형식이며, 탑을 지닌 다문천을 제외하면 칼과 창, 금강저 등을 지닌 형식이란 점도 그러하다. 그러므로 이들은 발굴 당시의 방위를 참조하지 않는다면 명칭을 알 수 없는 실정이다.

또 8세기 중엽으로 추정되는 桃李寺 金銅舍利具는 六角浮屠形이면서 6면에는 향하여 우측에 拂子를 쥔 梵天和 좌측에는 三鈷의 금강저를 지닌 帝釋, 그리고 나머지 사천왕을 모두 선각으로 나타내었다. 범천 좌측의(向右의) 보탑을 지닌 사천왕은 다문천, 이와 대칭의 천왕은 증장천이어야 하고 그 외 제석의 우측의(向左의) 두 천왕은 광목천과 지국천으로 추정할 수 있으나 석굴암 배치와는 다르다.¹⁷⁾

이들 금동사리구에 나타난 사천왕의 배치형식 외에도 신라석탑 浮彫像 역시 북방천왕을 제외한다면 한결같이 칼이나 창, 금강저와 같은 무기를 지물로 하는 것은 동일하다.¹⁸⁾ 따라서 이들을 종합해 보면 신라시대 사천왕 도상의 儀軌는 앞서 언급한 陀羅尼集經에 의한 것으로 판단된다. 이러한 신라의 사천왕 지물은 신라 일대를 통하여 거의 지배적이었다. 그것은 앞의 금동사리구에서 뿐 아니라 석굴암, 운문사 작갑전, 그리고 풍부한 석탑의 탑신을 비롯하여 심지어 부도에 이르기까지 동일하다. 그러므로 보탑을 지닌 북방천왕을 제외한다면 전적으로 방위에 의하여 천왕의 형식을 구명할 수밖에 없다. 그렇다면 여기서 배치의 기준이 되는 북방천왕이 왜 본존의 동북 間方으로 위치하였는지를 일단 주목해야겠다. 사천왕의 조형적 특성상 본존 正後方에 위치할 수 없다면 동북 間方이 아닌 서북 간방으로 위치할 수도 있겠으나 신라의 도상이 모두 동북 간방을 유지한 것은 당시로서는 하나의 도상적 형식을 유지하였다고 생각된다.¹⁹⁾ 따라서 존상의 후방이 북방으로 되는 것은 일반적이며, 또 예배자는 남쪽에서 북

17) 張忠植, 「桃李寺 舍利塔의 調査」, 『考古美術』135(한국미술사학회, 1977), pp.153~166에서는 사천왕의 명칭을 유보하였으나 위와 같이 보아도 좋으리라 본다.

18) 이들 석탑 부조상에 대한 글로는 張忠植, 『新羅石塔研究』 一志社 1987. 및 文明大, 「新羅四天王像의 研究」, 『佛教美術』 5(동국대박물관, 1980), 등이 있다.

쪽을 향하여 예배토록 된 것도 앞의 陀羅尼像法에서 볼 수 있다.²⁰⁾

다만 현재로서는 북방천왕이 동북 간방을 취한 이유는 알 수 없다. 물론 남·북 천왕이 남북 正方으로 위치할 수 없는 도상적 이유에서 북방천왕의 위치를 동서의 간방 어느 쪽으로 두느냐 하는 것은 지극히 우연일 수 있다. 그러나 이러한 우연이 신라 및 고려 사천왕 도상의 定型으로 되었다면 이러한 형식은 조선시대에까지 그대로 적용되어야 하겠으나 그렇지 못하다는데 문제가 있다. 즉 신라·고려의 사천왕 도상과 조선의 도상이 다른 것은 사천왕 배치의 시작 지점에 따라 결과가 달라진다는 생각이다. 방위의 시작은 모두 시계방향이나 앞에서 인용된 경전의 방위 순서는 한결같이 동→남→서→북의 순으로 진행된다.²¹⁾ 그러므로 신라의 사천왕상 시작 방위는 기본조형도(C)에서와 같이 본존 전방 左下端에서부터 시작 방위인 동방천왕이 놓여 시계방향으로 전개되었음에 비하여 조선시대의 도상은 이와 다를 뿐이다. 이러한 동→남→서→북 순서는 방위 운행 순서로서 배치되는 것일 뿐 대칭방위는 여전히 동서와 남북의 방위이다. 따라서 신라 사천왕의 배치나 방위 전개 역시 간단한 원리에서 진행되었다고 보는 것이 순리일 것 같다. 즉 그 진행순서를 본존 전방 左下端에서부터 시작됨으로써 결국 석굴암 배치형식을 탄생시켰다는 결론에 도달하게 된다. 이러한 간단한 원리가 所依經典에 따른 사천왕의 持物, 그리고 시대에 따른 복합적 요인까지 겹쳐 이후 사천왕 이해에 어려움을 더한 것으로 판단된다.

(2) 고려 佛畫와의 비교

현존하는 고려시대 불화 가운데 사천왕이 등장되는 그림은 彌勒下生圖와 다수의 地藏十王圖일 뿐 阿彌陀九尊圖 등에서는 볼 수 없다. 그 외 敦賀 西福寺 소장 觀經變相圖의 경우 六大天王²²⁾이 등장되는 정도이다.

이들에 대한 이해를 돕기 위하여 현재까지 알려진 불화 가운데 그 방위에 따른 사천왕의 배치형식을 분류하면 다음과 같이 정리할 수 있겠다.

19) 여기서 북방천왕을 동북 간방이라 함은 향하여 우측이 되는 석굴암, 또는 운문사 작갑전 사천왕을 지칭하는 것이고 여타 석탑, 또는 부도의 경우에는 구태여 간방에 놓아야 할 이유가 없다.

20) 大正藏 18, No.901 陀羅尼集經卷11 p.879 作是像已 於道場北 面向南邊 作行安置竟 呪師南坐面向北方 即手作前法印 誦呪一一喚之 安置坐已 云云

21) 앞의 法華經, 阿含經, 陀羅尼集經, 樂師七佛經 등에서의 인용 순서는 모두 동일하다.

22) 좌우에 삼각구도로 3구씩 여섯 천왕을 배치하였는데 이들은 梵釋四王으로 이해된다.

四天王	形式 및 名稱	(A)形式：地藏梵釋四王圖 및 彌勒下生圖			(B)形式：地藏十王圖				(C)形式： 觀經變相
	所藏處	湖巖美術館	親王院	知恩院	湖林博物館	靜嘉堂	日光寺	베를린東美館	西福寺
東方天王	合掌	合掌	合掌	刀	刀	刀	刀	合掌	
南方天王	合掌	合掌	合掌	화살	화살	화살	화살	合掌	
西方天王	不明	不明	不明	寶叉	寶叉	寶叉	寶叉	寶塔	
北方天王	寶塔	寶塔	寶塔	寶塔·寶叉	寶塔·寶叉	寶塔·寶叉	寶塔·寶叉	寶塔·寶叉	

이상에서 지장도는 (A)형식과 (B)형식이 모두 확연하게 차이가 나고 있으나 각기 형식을 달리하는 동일한 도상임을 알 수 있겠다. 그러므로 사천왕의 배치형식은 같으나 (B)의 형식 가운데 호림박물관과 베를린동양미술관 소장품에는 神犬의 등장이 있어 차이가 난다.(사진 3) 즉 여기에서도 神犬으로 볼 때는 이들이 같은 도상이고, 다시 신견이 없는 靜嘉堂과 日光寺가 같은 형식이라 하겠다.(사진 4·5)

기본적으로 사천왕의 배치는 主尊의 좌우 협시 후방에 寶塔을 지닌 북방천왕이 등장됨으로써 조선시대의 배치와는 다르게 앞서 본 바와 같이 신라의 석조사천왕 배치형식을 추종하고 있음을 알게 한다. 따라서 이들 각 형식 가운데 사천왕의 방위에 따른 도상의 명칭은 다를 바 없으나 東方과 南方天王은 持物이 생략된 것으로 이해된다.

다시 이들을 살펴보면, 먼저 지장보살도 가운데 사천왕을 등장시킨 경우는 반드시 좌우협시로 알려진 道明과 無毒鬼王 또는 十王과 함께 배치되는 형식을 취한다. 즉 협시나 십대왕 없이 地藏 주변에 사천왕만 배치되는 경우는 아직 볼 수 없다.

사천왕이 등장되는 지장보살화 가운데

(A)형식은 地藏·脇侍·梵釋四王이 배치되고

(B)형식은 地藏·脇侍·梵釋四王·十王·司命·司錄과 또는 神犬의 등장을 볼 수 있다.

따라서 (A)의 형식은 十王이 생략된 도상임에 비하여 (B)의 형식은 일반화된 지장시왕도라 하겠다. 이들이 모두 사천왕을 등장시키고 있는 점에서는 동일하나 (A)의 형식은 북방천왕이 보탑을 지니고 있음에 비하여 전방의 동·남 천왕이 합장하는 등 지금까지 중심이 되었던 다

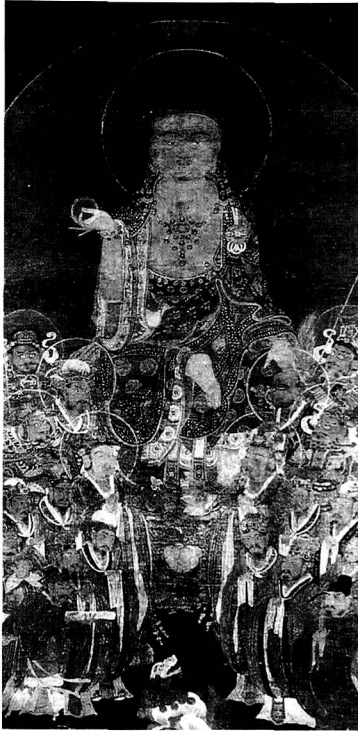


사진 3. 地藏十王圖 고려시대
緋緞彩色, 109×56.5cm
베를린 東洋美術館 所藏



사진 4. 地藏十王圖 고려시대
緋緞彩色, 143.5×55.9cm
日本 靜嘉堂 所藏



사진 5. 地藏十王圖 고려시대
緋緞彩色, 117.1×59.2cm
日本 日光寺 所藏

라니집경의 내용과도 전혀 다른 형식이다. 이에 비하여 (B)의 형식은 전적으로 다라니집경에 따른 신라 이래의 도상을 추종하고 있다 할 것이다.

다음으로 (A)형식의 彌勒下生圖의 사천왕 배치는 이후 조선시대 후불탱과의 연관을 생각할 수 있으나 이 역시 사천왕의 방위에 있어서는 앞의 地藏圖와 동일하다. 이 가운데 高野山 親王院 소장 彌勒下生經變相은 명문²³⁾에 의하여 1350년 悔前에 의하여 제작되었음을 알 수 있는데 京都 知恩院 소장 미륵하생경변상과 같은 구도이다.(사진 6·7) 그림의 구성은 조선시대 후불탱과 마찬가지로 群圖形式이나 두 그림은 모두 하단부에 미륵불 출현 당시의 일반 생활을 묘사한 것이 다르다. 그리고 미륵불 좌우의 협시보살 양옆에 사천왕을 등장시켰는데 그 도상은 향하여 우측 뒤쪽의 천왕이 보탑을 지닌 북방천왕이고 그 앞 좌우에 동방 및 남방천왕은 합장한 것이 앞의 (A)형식과 동일하다. 그리고 우측 뒤쪽의 서방천왕은 오른손을 위로 치켜든 모습인데 어쩌면 如意珠를 든 모습인지 알 수 없다. 만일 이것이 여의주라면 호암미술관의 지장보살도(사진 8)도 같은 持物이라 하겠으나 단정할 수는 없다.



사진 6. 梅前筆 彌勒下生圖
1350年, 緋緞彩色, 178×90.3cm
日本 親王院 所藏



사진 7. 彌勒下生圖 高麗시대
緋緞彩色, 171.8×92.1cm
日本 知恩院 所藏

이렇게 동·남 천왕이 지물 없이 합장한 모습으로 나타난 (A)형식의 도상이 1350년경에 유행한 것으로 짐작되나 아직 이에 대한 所依經典은 찾지 못하였다. 그러므로 14세기경에는 신라식 전통적 지물을 지닌 사천왕과 이로부터 변형된 호암미술관 지장도 스타일의 (A)형식이 동시에 유행한 것으로 판단된다. 그러나 이들 사천왕의 배치형식은 종래의 전통적 수법을 그대로 고수하고 있으므로 이후에 전개된 조선시대 배치양식과는 차이가 있다.

또한 (B)의 지장시왕도 형식은 앞서 본 바와 같이 등장인물만 추가되었을 뿐 도상이나 배치형식이 (A)형식과 동일한 것도 참조된다.

23) 至正十年庚寅四月, 日貧道女哲謹發霞, 誠同願法界檀那同, 龍華三會恒聞說, 法廣度群生耳, 同願施主 冬排 万加 裴丁 玄杲 賢熙 歲如 黃甫 叔白 金守 尹于 金于 金旦 李松 李守 孫□ 裴仲 裴同 叔守 洪文 尹仲 任桂 叔桂 戒洪 畫手梅前



사진 8. 地藏菩薩圖, 보물 784호, 고려시대
緋緞彩色, 104.3×55.6cm 湖巖美術館 所藏

권속도 형식의 비교적 단조로운 그림에서 보다 복잡해지는 군도형식으로 전개되고 있음을 볼 수 있다. 또한 구도에 있어서도 주존과 권속의 상하 이중구도에서 평행구도를 유지하게 된다. 뿐만 아니라 다양한 권속의 출현으로 인하여 그림은 입체적 수법이 완전히 무너지고 여백 없이 전면을 꽉 채우는 정면관 위주의 평면적 구도로 바뀌고 있다.

또한 고려시대의 불화는 주제에 따른 예배도나 또는 감상화이건 간에 불화로서의 독자적 위치를 견지하고 있었으나 조선시대의 불화는 불상에 종속된 다시 일러 불상의 후벽을 장식하는 소위 後佛幀으로서의 존재 가치를 확보하는데 치중한 점이 다르다. 이는 불화 자체로 볼 때는 큰 변화라 할 것이며, 동시에 후불탱의 경우 불화의 기능은 등장인물의 표현의지에 치중한 나머지 인물의 나열과 같은 도상적 성격을 반영한 것으로 생각된다.

끝으로 (C)형식으로 분류된 敦賀 西福寺 觀經變 相에 나타난 六大天王的 銘文을 지닌 경우 群圖 형식이긴 하지만 좌우에 3구씩 배치한 천왕 가운데 범천과 제석을 제외한다면 그 구도는 (A)형식의 합장한 사천왕을 나타낸 것이다.²⁴⁾ 그것은 앞의 동·남 천왕이 합장하였으나 뒤의 북방천왕이 寶塔과 寶叉를 지닌 것에서 알 수 있는데 이들은 곧 지장시왕도의 (B)형식과의 절충형으로 생각된다. 고려불화에 나타난 사천왕은 앞의 미륵하생경 또는 西福寺의 觀經變상과 같은 군도형식을 기초로 하여 이러한 형식이 이후 조선시대 후불탱 사천왕에도 적용되었다고 생각되나 방위의 기준이 되는 북방천왕은 여전히 신라 이래의 형식을 취한 것이 다르다.

(3) 後佛幀의 배치형식과 그 定型

조선시대의 불화는 고려시대와 달리 도상적으로 더욱 다양해지고 있다. 그 특색 가운데 하나는 종래까지 하나의 주제에 따른 독존상, 또는 단순한

24) 중앙일보, 『고려불화』 도판4의 상단부 참조.

대체로 조선시대의 불화를 그 내용면에 있어서는 後佛幀, 菩薩幀 등 다양하게 살필 수 있다.²⁵⁾ 그러나 이들의 중심은 어디까지나 후불탱 위주로서 고려시대의 측면관과 같은 다양한 변화는 볼 수 없고 정면관을 중심으로 하는 도상적 형식에 치중되고 있다. 이 시대 佛殿의 중심은 역시 대웅전에 있고, 그 외의 殿閣은 더욱 다양화된 신앙의 요청에 따라 부속 전각으로 형성된다. 조선시대 가장 성행한 불교사상은 法華佛敎라 할 수 있으며, 이는 곧 釋迦를 중심으로 하는 靈山會上이 그 주제가 된다. 그러므로 藥師殿, 또는 極樂殿의 主佛이 되는 약사여래와 아미타불의 군도형식 불화가 유행하고 있으나 이 역시 모두 후불탱으로서 존재하고 있다.

그렇다면 이제 이들 후불탱에 등장되는 사천왕의 배치형식에 대하여 정리를 기함으로써 조선시대 사천왕 배치의 定型을 파악할 수 있으리라 본다. 이들 석가·약사·미타의 후불탱은 조선시대 특히 그 후기에 와서 정착된 한국불화 후불탱의 기본형식이라 할 것이다. 이들은 소위 三世如來²⁶⁾ 형식으로 대웅전 내에 3폭 또는 1폭에 三尊과 그 眷屬을 모두 등장시키기도 하고, 또는 독립된 전각에 독자적으로 후불탱으로서 등장되기도 한다. 그러나 이들 가운데 독자적 후불탱의 경우 사천왕의 등장은 석가 후불탱과 아미타후불탱에 주로 등장되고 약사후불탱의 경우는 藥師十二夜叉神으로 대치되기도 한다.

그런데 여기서 주목되는 것은 조선시대 불화의 사천왕 배치는 지금까지 유지해 오던 배치형식이 완전히 무너지고 새로운 형식으로 정립되고 있다는 점이다. 즉 조선시대의 사천왕 배치형식은 基本造形圖(B)의 개념을 기초로 하여 아래와 같은 기본조형도(D), (E), (F)의 형식이 定型化되어 본존의 전방이나 불화의 네 귀퉁이 또는 본존의 전방에 거의 평형²⁷⁾되게 동남서북 순의 시계방향이나 并列로 배치됨으로써 방위개념을 그대로 유지하였다고 생각된다.

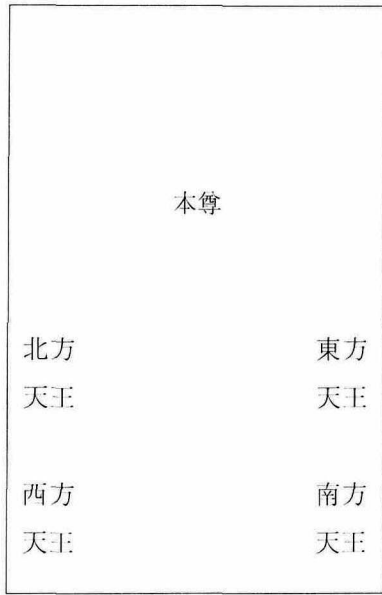
위의 도표에서 보는 바와 같이 조선시대 불화 사천왕의 배치형식은 신라 또는 고려와도 다른 새로운 형식으로 정착된다. 이 가운데 기본조형도(F)의 경우 그림의 하단에 배치된 사천왕의 위치는 거의 并列로 나란히 놓여 있으나 동방과 북방천왕을 조금 뒤로 배치함으로써 遠近을 나타낸 것으로 봐 방위 개념에는 별다른 변화가 없는 것으로 보인다.

이상과 같은 사천왕 배치형식이 조선시대 불화 사천왕 배치의 정형이 되면서 이러한 형식은 불화 뿐 아니라 심지어 天王門의 사천왕상 배치에 이르기까지 동일형식을 취하게 된다. 대표적 예로는 양산 通度寺의 경우 가람배치는 一柱·天王·不二的 三門이 모두 東向해 있으며

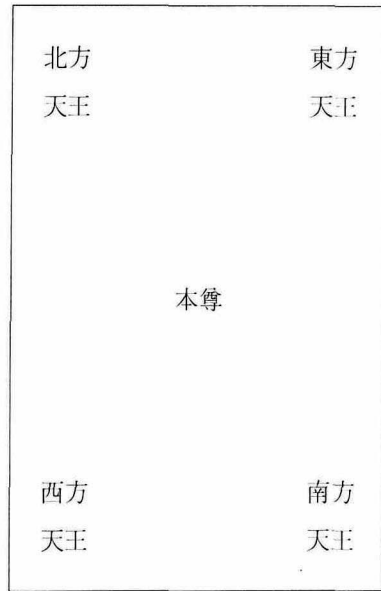
25) 聖寶文化財研究院, 『韓國의 佛畫』(1995)에서는 불화의 내용을 後佛幀·菩薩幀·神將幀·掛佛·各部幀·影幀·道場莊嚴 등으로 분류하여 조사되고 있다.

26) 이곳에서의 三世如來란 三世界의 여래란 의미로서 直指寺 대웅전 불화를 그 대표로 삼을 수 있을 것이다. 脚註 9) 참조.

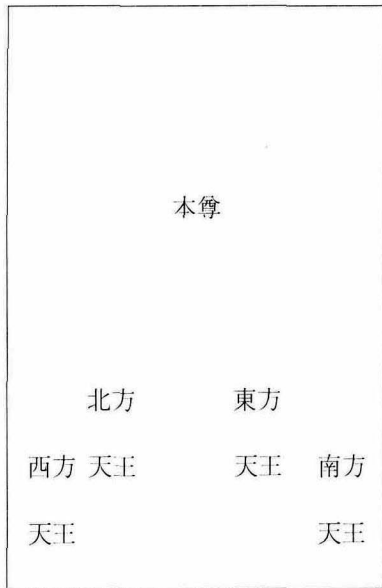
27) 평형이라고는 하지만 도상 자체로 볼 때는 동방과 북방천왕이 약간 뒤쪽으로 배치되어 원근을 표시하고 있다.



基本造形圖(D): 조선시대 불화 제I형식



基本造形圖(E): 조선시대 불화 제II형식



基本造形圖(F): 조선시대 불화 제III형식

로 천왕문의 사천왕 방위도 동향이지만 그 배치는 위의 기본조형도(D)의 배치형식을 추종하여 일단 후방을 북쪽으로想定하고서 동방 지국천은 비파·남방 증장천은 칼·서방 광목천은 左手에 여의주, 右手에 용·북방 다문천은 左手에 보탑, 右手에 寶叉를 지니고 있다. 또 경기도 안성 七長寺의 경우에도 天王門이 東向이지만 뒷쪽인 동쪽을 북쪽으로想定하여 塑造四天王의 배치는 통도사의 경우와 동일하며, 북방천왕은 玉塔을 생략하고 寶叉만을 지니고 있다.

그러므로 조선시대 불화의 사천왕 배치형식 역시 앞의 다라니집경에 준하여 존상의 뒤쪽을 북방으로 한 것은 동일함을 알게 한다. 이러한 형식은 불화 뿐 아니라 천왕문의 사천왕상에 이르기까지 새로운 방위 개념을 강력하게 적용하였다고 생각된다.

또한 이러한 조선시대 불화의 사천왕 배치형식은 經板의 變相에서도 동일하게 적용되고 있다. 이는 1463년 刊經都監에서 간행된 諺解本 妙法蓮華經 變相²⁸⁾ 및 1665년 간행의 麗川 興國寺 소장 預修十王生七經 變相²⁹⁾ 등을 그 대표로 들 수 있겠으나 이들은 모두 제 I 형식의 배치를 나타내고 있다.

조선시대 불화의 사천왕 배치는 위와 같은 3형식으로 전개되었는데 그간 조사된 도판³⁰⁾을 중심으로 이 가운데 중요 불화에 대하여 형식을 분류하면 다음과 같이 정리할 수 있다.

제 I 형식

- 河東 雙磎寺 釋迦牟尼後佛幀, 1687년, 403×275cm
- 麗川 興國寺 釋迦牟尼後佛幀, 1693년, 406×475cm(사진 9)
- 永同 寧國寺 釋迦牟尼後佛幀, 1709년, 316×264cm
- 求禮 泉隱寺 釋迦牟尼後佛幀, 1715년, 162.5×186cm(사진 10)
- 昇州 松廣寺 釋迦牟尼後佛幀, 1725년, 214×186.5cm
- 善山 水多寺 釋迦牟尼後佛幀, 1731년, 367×258cm(사진 11)
- 麗川 興國寺 靈山殿釋迦牟尼後佛幀, 1741년, 276×304cm
- 聞慶 金龍寺 釋迦牟尼後佛幀, 1803년, 520×430cm(사진 12)
- 聞慶 金龍寺 應眞殿 後佛幀, 1803년, 223×270cm
- 聞慶 惠國寺 釋迦牟尼後佛幀, 1804년, 278×236cm
- 善山 桃李寺 釋迦牟尼後佛幀, 1876년, 268×234cm
- 麗川 興國寺 普光殿後佛幀, 1907년, 162×128cm
- 金陵 高方寺 阿彌陀後佛幀, 1688년, 358×290cm(사진 13)
- 靑陽 長谷寺 阿彌陀後佛幀, 1708년, 373×263cm, 現 東國大博物館
- 梁山 通度寺 極樂寶殿 阿彌陀後佛幀, 1740년, 235×295cm(사진 14)
- 尙州 南長寺 阿彌陀後佛幀, 1741년, 297×313cm
- 淸州 菩薩寺 阿彌陀後佛幀, 1759년, 252×217cm

28) 『東國大所藏 國寶·寶物 貴重本展』(동국대학교, 1996), pp.44~45

29) 『興國寺의 佛教美術』(한국고미술연구소, 1993), p.132

30) 『韓國의 佛教繪畫』—松廣寺—(국립중앙박물관, 1970), 『興國寺의 佛教美術』(韓國考古美術研究所, 1983), 『朝鮮佛畫』(중앙일보, 1984), 『韓國의 佛畫』1·2·8·9집(聖寶文化財研究院, 1995~1996).



사진 9. 興國寺 釋迦牟尼後佛幀, 1693年, 麻本彩色
406×475cm, 興國寺 所藏



사진 10. 泉隱寺 釋迦牟尼後佛幀, 1715年, 麻本彩色
162.5×186cm, 泉隱寺 所藏



사진 11. 水多寺 釋迦牟尼後佛幀, 1731年, 麻本彩色
367×258cm, 水多寺 所藏



사진 12. 金龍寺 釋迦牟尼後佛幀, 1803年, 麻本彩色
520×430cm, 金龍寺 所藏

求禮 泉隱寺 阿彌陀後佛幀, 1776년, 360×277cm
 尙州 黃嶺寺 阿彌陀後佛幀, 1786년, 185×178cm
 國立中央博物館 阿彌陀後佛幀, 1831년, 133.5×180cm
 聞慶 金龍寺 大成庵 阿彌陀後佛幀, 1913년, 201.5×288cm
 尙州 龍興寺 阿彌陀後佛幀, 朝鮮後期, 434×318cm(사진 15)
 大邱 龍淵寺 地藏幀, 1711년, 241.5×240cm(사진 16)
 淸州 菩薩寺 掛佛, 1649년, 660×420cm
 尙州 北長寺 掛佛, 1688년, 1,337×807cm(사진 17)
 聞慶 金龍寺 掛佛, 1703년, 947×702cm(사진 18 *방위 배치 변화)
 永豐 浮石寺 掛佛, 1745년
 尙州 南長寺 觀音庵 木刻後佛幀, 조선후기, 145×185cm

제 II 형식

醴泉 西岳寺 釋迦牟尼後佛幀, 1770년, 137×187cm
 聞慶 大乘寺 釋迦牟尼後佛幀, 1906년, 210×268cm
 龜尾 金剛寺 釋迦牟尼後佛幀, 1953년
 梁山 通度寺 阿彌陀後佛幀, 1752년, 145×139cm(사진 19)
 醴泉 鳴鳳寺 阿彌陀後佛幀, 1863년, 245×295cm
 醴泉 龍門寺 阿彌陀後佛幀, 1868년, 165×197cm(사진 20)
 金陵 靑巖寺 阿彌陀後佛幀, 1906년, 181×250cm
 求禮 華嚴寺 掛佛, 1653년
 尙州 龍興寺 掛佛, 1684년, 1,003×620cm(사진 21)
 尙州 南長寺 掛佛, 1788년, 1,066×644cm

제 III 형식

麗川 興國寺 釋迦牟尼後佛幀, 1723년, 195×237cm
 陝川 海印寺 釋迦牟尼後佛幀, 1729년, 290×223cm(사진 22)



사진 13. 高方寺 阿彌陀後佛幀, 1688年, 緋緞彩色
358×290cm, 高方寺 所藏



사진 14. 通度寺 極樂寶殿 阿彌陀後佛幀, 1740年
緋緞彩色, 235×295cm, 通度寺 所藏



사진 15. 龍興寺 阿彌陀後佛幀, 朝鮮後期
麻本彩色, 434×318cm, 龍興寺 所藏



사진 16. 龍淵寺 地藏幀, 1711年, 緋緞彩色
241.5×240cm, 通度寺 所藏



사진 17. 北長寺 掛佛, 1688年, 麻本彩色
1,337×807cm, 北長寺 所藏



사진 18. 金龍寺 掛佛, 1703年, 麻本彩色
947×702cm, 金龍寺 所藏

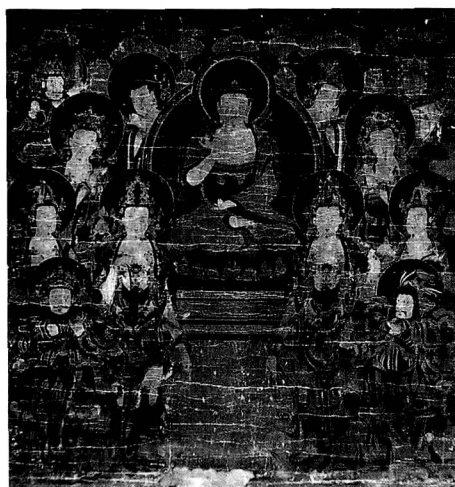


사진 19. 通度寺 阿彌陀後佛幀, 1752年
緋緞彩色, 145×139cm, 通度寺 所藏



사진 20. 龍門寺 阿彌陀後佛幀, 1868年, 麻本彩色
165×197cm, 龍門寺 所藏



사진 21. 龍興寺 掛佛, 1684年, 麻本彩色
1,003×620cm, 龍興寺 所藏



사진 22. 海印寺 釋迦牟尼後佛幀, 1729年, 緋緞彩色
290×223cm, 海印寺 所藏



사진 23. 通度寺 靈山殿 釋迦牟尼後佛幀
1734年, 緋緞彩色, 339×233cm, 通度寺 所藏



사진 24. 龍門寺 地藏幀, 조선 후기, 麻本彩色
164×173cm, 龍門寺 所藏



사진 25. 大乘寺 木刻後佛幀, 조선후기
木彫, 280×256cm, 보물575호,
大乘寺 所藏

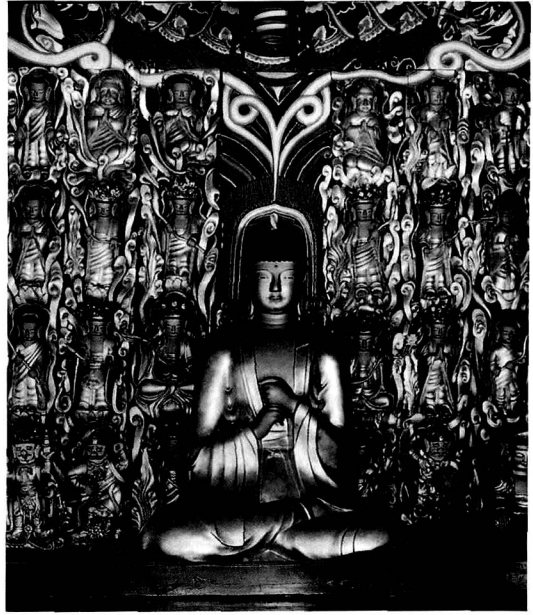


사진 26. 南長寺 木刻後佛幀, 조선후기
木彫, 236×226cm, 보물922호,
南長寺 所藏

梁山 通度寺 靈山殿 釋迦牟尼後佛幀, 1734년, 339×233cm(사진 23)

聞慶 金龍寺 華藏庵 釋迦牟尼後佛幀, 1822년, 189×270cm

聞慶 金龍寺 養眞庵 釋迦牟尼後佛幀, 1894년, 179×258cm

金陵 靑巖寺 釋迦牟尼後佛幀, 1914년, 310×275cm

瑞山 開心寺 極樂九品圖, 1767년

聞慶 金龍寺 金仙庵 阿彌陀後佛幀, 1880년, 139×165.5cm

禮泉 龍門寺 地藏幀, 조선후기, 164×173cm(사진 24)

聞慶 大乘寺 阿彌陀木刻幀, 조선후기, 280×256cm(사진 25) *동남서북 順

禮泉 龍門寺 木刻後佛幀, 조선후기, 265×218cm *方位 변화: 동남서북 一列

尙州 南長寺 木刻後佛幀, 조선후기, 236×226cm(사진 26) *方位 변화: 동남서북 一列

이상에서 제 I 형식이 28점으로 가장 많고, 그 외 II 형식이 10점, III 형식이 12점으로 조사되었다. 그 가운데 제 III 형식은 본존의 전방에 배치되는 것이므로 이 역시 제 I 형식의 범주에 넣을 수 있을 것이므로 제 I 형식이 가장 보편적으로 유형되었다고 하겠다. 다만 木刻幀의 경우

사천왕의 배치나 방위가 일정하지 않고 전방에 일렬로 배치되는 형식이므로 방위나 명칭을 정하기 곤란하다. 또한 조선시대 불화 가운데 사천왕의 등장은 주로 석가 및 아미타후불탱이고, 고려시대에 등장되었던 지장탱의 경우는 매우 드물게 나타났다.³¹⁾

위의 분류에서 본 바와 같이 조선시대 불화의 사천왕 배치형식은 모두 위의 3형식에 소속시킬 수 있고 매우 드물기는 하나 이러한 방위나 배치형식을 벗어났다면 그것은 畵員의 착오나 미숙에서 온 결과일 뿐이다. 이 중에서도 구례 泉隱寺 아미타후불탱의 경우 그 배치형식이 일반 불화와 꼭 같은 제 I 형식의 불화이지만 등장인물의 명칭을 잘못 기록하고 있다. 즉 비파를 든 동방 지국천을 북방천왕, 칼을 지닌 남방 증장천을 동방천왕, 용과 여의주를 지닌 서방 광목천을 남방천왕, 寶叉와 보탑을 지닌 북방 다문천을 서방천왕이라 하는 등 혼란을 야기하고 있으나 이는 畵員의 착오가 분명하다.³²⁾ 또한 이에 대한 정확한 검증도 없이 명칭의 기록만을 의지하여 조선시대 불화 사천왕의 명칭을 이 천은사 불화의 명칭으로써 추종한 것은 너무 안이한 해석이라 하겠다. 다만 문경 金龍寺 패불의 경우 사천왕 배치에 다소간의 혼란이 보인다.³³⁾ 이 역시 기본조형도(D)의 형식이지만 본존 석가여래 전방의 사천왕은 향하여 우측 전방에 비파를 지닌 동방 지국천, 그리고 그 후방에 寶叉와 보탑을 지닌 북방 다문천이 배치되어 석굴암 사천왕 배치형식을 추종한 듯하나 향하여 좌측의 전방 천왕이 여의주와 용을 지닌 서방 광목천, 그리고 그 후방이 칼을 지닌 남방 증장천이 배치되어 그 방위에도 맞지 않는다. 이는 1703년에 畵員 守源 등 6명에 의하여 제작되었으나 화원 스스로가 사천왕의 도상 및 방위 개념이나 그 특징을 알지 못한 특수한 경우라 하겠다. 또 大興寺 枕溪樓의 사천왕탱 또는 千佛殿의 사천왕탱(1794년)은 각기 다른 양식이나 2쪽에 각 2구씩 동남서북 천왕을 向右侧에서부터 나열한 도상³⁴⁾으로 봐야 할 것이고, 통도사 三身佛의 경우 중앙 비로자나를 중심으로 하여 사천왕을 각 2구씩 배치하게 됨으로써 방위 개념이 적용되지 않은 예라 하겠다.

31) 조선시대 사천왕이 등장되는 지장탱은 대구 용연사지장탱(1711년)(『한국의 불화』1, p.124) 및 예천 용문사 지장탱(『한국의 불화』8, p.43)이 참조된다.

32) 중앙일보, 『朝鮮佛畵』 도판 38~41 참조. 또 해설에서는 이 불화가 조선시대 사천왕 배치와 동일함을 지적한 듯하나 “조선조 불화의 사천왕상은 대부분 이 천은사 아미타불화의 사천왕상의 배치와 명칭을 따르고 있다.”한 것은 전적으로 잘못이다.

33) 『한국의 불화』8 p.22 도판 No.3 참조

34) 한국불교연구원, 『大興寺』(一志社, 1977), pp.88~89 및 전계 『美術史學研究』202호 p.119 참조.

V. 結 語

이상에서 우리나라 사천왕의 배치형식에 대한 변천과 그 定型을 구명하였다. 내용에서 본 바와 같이 사천왕은 기본적으로는 사방의 특정된 방위에서 佛法을 수호하는 신이지만 이들이 조형상의 구도에 있어서는 정면에 놓일 수 없는 것이므로 기본조형도(A), 그리고 (B)와 같이 부득이 동쪽 또는 서쪽으로 비껴 놓이게 되었다. 그러므로 결론적으로 말해서 북쪽의 천왕이 동쪽으로 비껴서 각각 대칭을 이룬 형식은 신라·고려의 조형으로 정리되었고, 서쪽으로 비껴진 것은 조선시대의 定型으로 형성되었다.

이러한 사천왕의 배치는 하나의 질서, 곧 그것은 언제나 시계방향으로 하여 동남서북의 순서로서 놓이게 되었다. 또 사천왕의 방향은 남향에 예배자는 북쪽을 향하도록 하였는데 이는 앞의 다라니집경의 四天王像法에 기인한 것이었다. 따라서 향하여 뒤쪽이 북쪽으로 고정됨으로써 그 방위의 확인에는 별다른 혼란이 있을 수 없었고, 또한 보탑을 지니는 북방천왕은 시대에 관계없이 일정하게 나타났으므로 한 기준을 삼을 수 있었다. 그 중에서도 조선시대가 되면 북방천왕의 보탑을 비롯하여 四王이 모두 持物에 특징을 지님으로써 명칭 식별은 더욱 용이한 편이었다.

따라서 신라의 사천왕 도상은 중앙의 본존 좌협시 하단에 시작 방위의 천왕인 동방지국천을 배치함으로써 석굴암 배치와 같은 신라·고려의 배치형식을 이룩하였고, 조선시대의 수많은 불화의 경우는 좌협시 후방을 시작 방위의 천왕인 지국천을 배치함으로써 신라·고려와 다른 조선시대 사천왕의 배치 定型을 완성하였다. 이러한 형식은 불화 뿐 아니라 天王門의 사천왕 等像을 비롯하여 經板 變相에 이르기까지 같은 배치형식으로 전개되었음을 알 수 있었다.

또한 몇몇 예외의 경우는 구례 泉隱寺 아미타후불탱이 그 대표적 예에 속하나 이는 畫員의 착오 또는 도상에 대한 이해 부족의 결과였을 뿐 조선시대의 사천왕 배치형식은 본존 좌협시 후방 또는 전방에서부터 시계 방향으로 동·남·서·북 천왕의 순서로 배치되는 것이 원칙이었고, 이는 이후 한국불화 사천왕 배치의 定型을 이룩한 것으로 나타났다.

따라서 우리나라 불화의 사천왕 배치형식은 신라·고려의 배치형식에서 변화되어 기본조형도(B)의 형식을 의지하여 조선시대의 3형식으로 정착된 것이 바로 한국불화 사천왕 배치의 전형양식으로 되었고, 이러한 형식은 제 I 형식이 가장 보편적으로 유행하였음을 알게 하였다. 다만 신라·고려의 배치형식에서 조선의 형식으로 변화되는 원인에 대한 구명이 앞으로의 과제라 할 것이다.

[ABSTRACT]

The Placement Pattern of the Four Guardian Kings in Korean Buddhist Painting

Chang, Choong Sik

When we see the iconography of the Four Guardian Kings in Korean Buddhist Painting, we are easily confused in identifying them, because there is a great variety in its placement pattern due to periodic changes as well as confusion by some artists themselves. This article examines diverse types in the placement pattern of the Four Guardian Kings from the Silla to the Choson Dynasties

In Korean Buddhist painting, the Four Guardian Kings are not represented in the four main directions, where they should have been according to their mythological residences, but in the positions between the four main directions, such as the southeast, northwest. In the complex configuration of Buddhist sculpture and painting, the Buddha figure, the main object of worship, forms the center of the composition, and other figures surround it in subordinate positions; so such figures as the Four Guardian Kings cannot be located in the four main directions, which would have disturbed the view of the Buddha figure. It is natural, therefore, that their location was changed to the positions between the four main directions, and the types we see in Diagrams A and B were created.

Type A is found in Sokkuram of Silla and Buddhist paintings of Koryo, while Type B was common during the Choson Dynasty. The placement pattern of the Four Guardian Kings in Silla and Koryo periods was based upon that of Sokkuram; although Koryo Buddhist painting adopted two-stage composition, the positions of the Four Guardian Kings are the same as the Sokkuram.

This configuration changed during the Choson Dynasty. Three different type appeared:

- 1) Diagram D (Type I), in which the Kings of the East, South, West, and North are placed clockwise in the front,
- 2) Diagram E (Type II), in which they are placed located clockwise at each corner,
- 3) Diagram F (Type III), in which they are placed clockwise in a row.

The Four Guardian Kings are deities who protect Buddhism in the four directions of the world, but they are not allowed to be located in the front of Buddha, which would have disturbed the view of the main figure. Consequently two types had to be produced. In first type, which was popular during the Silla and Koryo periods, the King of the North moved aside to the east and thus they had a symmetrical arrangement. In the second type, which flourished in the Choson period, he moved aside to the west. The placement of these figures thus show a pattern moving clockwise from the east, south, west, and north. There are a small number of exceptions to this principle, but they mostly resulted from the mistake or misunderstanding by artists. One cannot answer at this stage why the earlier type of Silla and Koryo was abandoned in favor of the Choson type. At any rate, three sub-types that flourished during Choson may be regarded as a standard in the placement of the Four Guardian Kings in Korean Buddhist painting, Type I being the most popular among them.