

# 把溪寺 16羅漢圖의 圖像的 檢討

## 장 희 정\*

I. 머리말
II. 把溪寺 16羅漢圖와 『三才圖會』
III. 圖像的 연원-「十八大阿羅漢頌」
IV. 圖像의 내용
V. 맺음말

## I. 머리말

唐代 『大阿羅漢難提密多所說法住記』(이하 『法住記』로 약칭) 出譯 이후, 공식적인 존명을 갖춘 16나한은 唐末五代 이후 '16羅漢圖' 혹은 '18羅漢圖'라는 畫題로써 組형식의 繪畫化가 본격화 되었다.<sup>1</sup> 이후 唐과 문화적 차별성을 선양한 宋代로 오면서 文風과 禪宗의 유행이 맞물려 나한도는 수요가 급격히 증가했다. 여기에 나한도를 완미하려는 論客들의 頌讚이 가

\* 청원군립대청호미술관 학예사

<sup>1</sup> 『法住記』의 16존자 외에 추가된 두 존자에 대해서는 1. 法住記의 著者인 慶友(難提密多羅)와 제1존자 賓度羅跋囉 惰闍(賓頭盧)의 중복, 2. 達摩多羅와 (布袋)和尚, 3. 降龍·伏虎존자, 4. 迦葉·慶友존자, 5. 迦葉·軍徒跋歎, 6. 梁武帝·志公禪師, 7. 마야부인·미륵 등 명칭과 존형이 다양하다. 陳清香, 「臺灣寺廟十八羅漢像探討」, 『羅漢圖像研究』(東洋人文叢刊, 1995), pp. 359-360.

<sup>2</sup> 日本 江戸時代 知恩院 승려 徹定の 『羅漢圖讚集』(1863)만 보더라도, 宋 이후 文人·詩人·高僧 등이 나한도를

세해 나한도의 신앙과 예술적 깊이는 한층 심화되었고,<sup>2</sup> 이때 이룩된 羅漢圖像들은 후대 나한도 流轉의 근간이 되었다.

한국의 경우도 역대 왕조에 걸쳐 나한신앙이 성행했고, 이에 부합하는 불교미술이 창작되었다. 특히 조선후기 나한을 모신 전각과 현존하는 작품의 수량은 當代 나한신앙의 성황을 가늠케 한다.<sup>3</sup> 이때 유통된 나한도상은 주로 中國 畫譜나 나한도류가 수용된 경우가 많았고, 이들을 토대로 개별도상을 取捨하여 한 組의 나한도를 완성시켰다. 이때의 화풍이나 지역적인 화면구성요소는 當代 정서에 맞는 변용과 창의성이 발휘되었다. 즉 나한도는 구체적인 존명과 圖像의 定型性을 담보함과 동시에 '肖像·山水·花卉·器皿折枝 등이 융합'된 복합적인 속성을 반영해 다양한 변용과 창의가 허용되었던 것이다.

〈과계사 16나한도〉는 중국 측 화보를 채택하여 완성한 19세기 작품이다. 즉 『三才圖會』 「人物」 9권에 수록된 18나한도상 중 16나한을 취한 것으로서, 여기에는 나한신앙과 도상의 오랜 내력이 함축되어 있다. 즉, 중국 당말오대 張玄의 〈十八大阿羅漢圖〉를 매개로 北宋 蘇軾의 「十八大阿羅漢頌」(이하 「송」으로 약칭)이 창작되었고, 여기에 明初 王世貞의 「贊」이 추가되어 한 軸을 이루었으며, 이후 이 3자는 『삼재도회』 판본으로 정착되었던 것이다. 그리고 다시금 〈과계사 16나한도〉로 회화화되었으니, 도상이 미술창작에서 장구한 생명력을 지닌 영감의 소산임을 재차 고취시켜준다.

본고는 〈과계사 16나한도〉의 도상적 연원과 전개를 다루고자 하며, 접근방법으로는 과계사자의 현상과약을 시작으로, 도상의 연원에서는 〈심팔대이라한도〉의 중요한 기록이자 나한신앙에 대해 인문적인 이해를 높일 수 있는 소식의 「송」을 검토할 것이며, 도상의 전개에서는 事跡類 및 兩宋代와 중국 역대 나한도를 통해 각 나한도상의 이해 폭을 넓히고자 한다.

---

제찬한 사람이 83명에 이른다. 宋代 대표적 문인으로는 蘇軾·黃山谷·曾幾·秦少游·紫柏大師 등으로 이들은 나한도의 題贊을 짓는 새로운 유행을 일으켰고, 그 내용은 무량한 신통력과 修行을 다루었다. 陳清香, 앞의 책, p. 57, p. 303.

<sup>3</sup> 조선후기 나한도 연구성과로는 정숙영, 「韓國의 羅漢圖-朝鮮時代 十六羅漢圖를 중심으로」, 『한국의 불화 15-麻谷寺本末寺篇(上)』(한국성보문화재연구원, 2000); 辛恩美, 「조선후기 十六羅漢圖 연구-畫譜圖像의 수용과 전개를 중심으로」, 『講座美術史』 27(한국불교미술사학회, 2006); 신광희, 「朝鮮後期 十六羅漢圖像의 繼承」, 『東岳美術史學』 제10호(동악미술사학회, 2009) 등을 참고할 수 있다.

## II. 把溪寺 16羅漢圖와 『三才圖會』

### 1. 과계사 16나한도의 현황

〈과계사 16나한도〉(19세기, 비단채색, 89×145.5cm)는 네 쪽으로 나뉘 제작되어 圓通殿에 봉안되어 있었으나, 현재 한 쪽(10·12·14·16 존자)을 유실해 세 쪽만 별도로 사찰 측에서 관리하고 있다.<sup>4</sup> 각 존자의 존명은 『법주기』 16나한의 명호를 따랐는데, 제1賓頭盧·제3迦諾迦跋釐墮闍·제5諾矩羅·제7迦理迦(도 1-1), 제2迦諾迦伐蹉·제4蘇頻陀·제6跋陀羅·제8伐闍羅弗多羅(도 1-2), 제9戍博迦·제11羅怛羅·제13目揚羅·제15阿氏多(도 1-3)이다.



도 1-1 〈把溪寺 16나한도〉(제1, 3, 5, 7 존자), 비단채색, 89×145.5cm, 19세기



도 1-2 〈把溪寺 16나한도〉(제2, 4, 6, 8 존자), 비단채색, 89×145.5cm, 19세기



도 1-3 〈把溪寺 16나한도〉(제9, 11, 13, 15 존자), 비단채색, 89×145.5cm, 19세기

<sup>4</sup> 현재 과계사 원통전에는 존상을 중심으로 좌우에 각 두 쪽씩 네 쪽의 복제화가 봉안되어 있는데, 유실된 한 쪽의 화면 내용은 역시 『삼재도회』 본과 일치한다.

이 16나한의 존명 외에 화면 위에는 붉게 記銘欄을 만들고, 金泥로 각 존자에 해당하는 소식의 「송」과 왕세정의 「찬」을 楷書體로 기재하였다. 『삼재도회』 판본은 18나한이 열거되었으나 조선시대 나한도가 18이라는 數를 철저히 배제한 관례를 따라 16나한만으로 구성한 듯하다.

이 작품을 그린 화사는 錦庵堂 天如·龍浣堂 錡衍·益運·敬善·圓密·幸雲·就善·英源·妙永 등이다. 이 중 天如(1794-1878)는 선암사의 주석승이자, 畫技가 높았던 인물로 大屯寺(大興寺)·松廣寺·仙巖寺 등 전라도의 대찰을 중심으로 불화계의 주도적 역할을 하였다. 천여는 간혹 원거리 불화 제작의뢰에 응했던 듯 경상도 일원에 화적을 남기고 있으며,<sup>5</sup> 제작연대가 미상인 이 작품도 그의 원거리 의뢰작 중의 하나이다.<sup>6</sup>

## 2. <과계사 16나한도>의 『三才圖會』 수용방식

### 1) 三才圖會



도 2 『三才圖會』 「人物」 9(제1나한존자)

『삼재도회』는 ‘三才圖說’으로도 불리며, 明 萬曆 연간 (1573-1619)에 이루어진 총 106권의 백과식 도록이다. 내용은 天文·地理·人物·時令·宮室·器用·身體·衣服·人事·儀制·珍寶·文史·鳥獸·草木 등 14부문을 다루고 있다. 앞의 天文·地理·人物 3부문은 王圻가, 나머지는 그의 아들 王思義가 찬했다.

특히 「人物」 9권의 佛祖圖像은 조선후기 불화의 형성과 깊이 관련된다. 즉 다수의 도상

<sup>5</sup> 천여의 경상도 지역 화적은 안귀숙·최선일, 『朝鮮後期僧匠 人名辭典』(養士齋, 2008), pp. 532-534 및 장보경, 『錦巖堂 天如의 佛畫研究』(동국대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2007) p. 9 참조.

<sup>6</sup> 이 작품의 제작연대에 대해 조계사 소장 전국사찰 성보현황에서 1867년작으로 소개했으나, 장보경은 1866-68년(앞의 논문 p. 54)으로 보는 등 제작연대를 구체화시키려는 시도가 이루어졌다.



도 2-1 『三才圖會』 「人物」9(제2나한존자)



도 2-2 『三才圖會』 「人物」9(제10나한존자)



도 2-3 『三才圖會』 「人物」9(제12나한존자)



도 2-4 『三才圖會』 「人物」9(제14나한존자)



도 2-5 『三才圖會』 「人物」 9(제16나한존자)

들이 불화에 응용되어 화본역할을 하였으며, 특히 나한도와 조사도의 경우, 그 영향은 현저하다. 18세기에 제작된 송광사와 흥국사의 <16나한도>, 선암사 <33조사도> 등을 통해 확인되며, 19세기 다양한 나한도의 전개에도 영향을 미친 것으로 파악된다.<sup>7</sup>

이 중 「송」과 왕세정의 「찬」이 병기된 18나한 도상은 <파계사 16나한도>의 화본으로 적극 채택되었다(도 2). 또 도상뿐만 아니라 「송」과 「찬」을 파계사작에도 그대로 표기했고, 여기에 『삼재도회』의 존상배치의 순서도 파계사작과 일치한다.

## 2) 丁雲鵬의 <羅漢圖卷>

『삼재도회』의 18나한도상을 근거로 제작해 주목되는 중국 측 작품은 丁雲鵬(1547-

1628?)<sup>8</sup>의 <羅漢圖卷>이다(도 3).<sup>9</sup>

정운봉은 字가 南羽, 號는 聖華居士로 休寧(현 安徽)人이다. 明末에 활약한 사대부 출신 화가로 궁정에 봉사했으며, 人物·佛像·山水로 이름을 떨쳤다. 詹景鳳에게 師事받았으며, 董其昌으로부터 화법의 영향을 받았다. 吳道子風의 불화와 인물화를 추구하고, 북송 李公麟의 화법 중 白描法에 정통했으며, 나한도를 잘 그려, 산수화에 치우쳤던 명대 화단에서 인물화 발전에 활기를 불어넣었던 인물이다.

<나한도권>은 『삼재도회』 18존자 중 12존자만을 추려 그리고, 시자·동자·귀사자를 포

<sup>7</sup> 조선후기 조사·나한도에서 『삼재도회』에서의 도상 발취 현황은 신광희, 앞의 논문, 표 4 참조.

<sup>8</sup> 정운봉의 생몰연대는 명확하지 않다. 위에 제시한 생몰연대는 『中國美術辭典』(景仁文化社, 1989)를 따른 것이며, 王伯敏 著, 遠藤光一 譯, 『中國繪畫史辭典』(雄山閣, 1996)에는 생몰년 미상으로 되어 있다. 다만 동기창과의 긴밀한 관계를 유추해 볼 때, 그가 왕성하게 활동했던 시기는 明末로 여겨진다.

<sup>9</sup> 이 작품의 제작시기는 명확하지 않으나 정운봉의 활동시기 하한이 『삼재도회』 完纂 이후인 점을 감안해 그 이후에 제작한 것으로 보고자 한다. 또 『삼재도회』를 완성하는 데는 무려 50여 년이라는 긴 시일이 소요되었으나, 이 중 「인물」편은 王圻가 초창기에 편찬하였으므로 康熙 初年, 즉 16세기 후반경에는 세상에 소개되었을 것이다. 그리고 <나한도권>의 도상의 해석 접근방식이 『삼재도회』 본과 「송」의 분위기를 살리고 있으므로 이 같은 추정을 하였다.

함해 전체 34존을 선별해 자의적인 화풍을 가미했다. 각 존자와 상대인물의 관계나 상황설정은 판본을 기초로 했으나, 경물, 존자와 시종, 기물 등의 표현에 작가의 회화적 역량이 추가됨으로써 더욱 풍부하고 박진감 넘치는 화면으로 탄생했다. 특히 개성 있는 화풍과 경물, 기물 등의 시대상(유행) 반영은 새로운 작품을 대하는 듯하다. 작품 뒤에는 정운봉의 제자 姚希孟이 '宋蘇文忠公十八阿羅漢贊'이라 적어 넣어, 이 작품이 소식의 「송」을 기초로 재해석된 것임을 암시한다.

이 작품은 파계사작과의 직접관련 여부를 떠나 『삼재도회』 판본을 근간으로 제작되었다는 점에서 국가·작가 간 화본 수용태도와 화풍 면에서 좋은 비교대상이다.

### 3) 파계사 16나한도와 『三才圖會』

〈파계사 16나한도〉는 『삼재도회』 판본을 기초로 제작된 불화이다. 하지만 명칭과 존상구성, 경물처리, 화법 등에서 제작화사 혹은 朝鮮佛畵의 특징을 견지하였으며, 조선후기 화사들의 화본수용방식을 엿볼 수 있다.

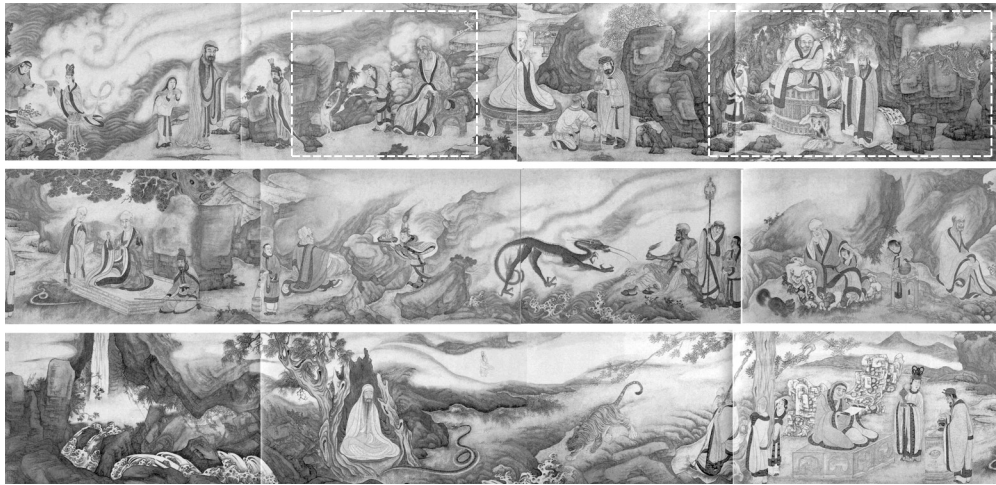
#### (1) 명칭

〈파계사 16나한도〉의 각 존상명칭은 『법주기』의 16나한을 따르고 있으나, 18나한을 대상으로 한 『삼재도회』나 「송」에서는 개인별 존명을 적지 않고, 각각 '第一尊者'나 '第一羅漢尊者' 식으로 순번을 매겨 나갔다. 한편 「송」의 18나한 존명에 대해서는 제1존자가 '迦葉', 제2존자는 '軍徒鉢歎', 이하 제3존자부터 제18존자까지 16존자는 『법주기』의 존명을 따르는 것으로 인식되었다.<sup>10</sup>

#### (2) 존상구성

이 불화작품의 존상구성은 판본의 원용이라는 기본설정을 유지하면서 세부에 변화를 주었다. 가령 『삼재도회』의 제1존자(도 2)와 파계사작 빈두로존자(도 1-1)의 비교에서 볼 수 있는 바와 같이, 파계사작은 2:1의 비율로 존자의 크기를 키워 시자들과 차등을 분명히 하였다. 또 제한된 화폭에 판본 구성인물들을 등장시키기 위해 존자들을 중심으로 시자들을 밀착시켜 배치하였다. 그래서 존자의 신체 폭 안에 대부분의 시자들이 들어온다. 이 점은 같은 『삼재도회』의 도상을 토대로 제작하였으나, 橫卷의 화면여건을 살려 가로면의 공간을 확보

<sup>10</sup> 『佛學辭典』(佛學書局, 1935), p. 1846.



도 3 丁雲鵬, 〈羅漢圖卷〉, 견본채색, 37.7×702cm, 上海博物館, 明



도 3-1 丁雲鵬, 〈羅漢圖卷〉(제1존자)

한 정운봉의 〈나한도권〉(도 3)이 보여주는 수평배열과 대조를 이룬다.

또한 과거사작의 迦諾迦伐蹉존자·迦諾迦跋釁隴闍존자는 『삼재도회』의 제2·3 나한존자와 좌우를 바꿔 배치함으로써 한 폭 당 네 존자를 구성하는 데 따르는 유기적인 자연스러움을 추구했다.

이외에도 정운봉의 <나한도권>의 경우, 陶製 연판대좌에 앉아 凭几에 두 팔을 기대고 편한 자세를 취한 첫 번째 존자(도 3-1)나 머리 위로 두 손을 모아올린 귀사자의 과장된 제스처, 세 번째 존자에게 공양하는 원숭이의 유머러스한 포즈(도 3-2) 등은 화본을 토대로 해학과 과장을 가미함으로써 각 도상의 극적인 요소를 추가하였다. 이 점에서 파계사작은 원본의 분위기에 변화를 주지 않아 정적이고 종교적인 경건함을 견지했다.



도 3-2 丁雲鵬, <羅漢圖卷>(제3존자)

### (3) 景物

<파계사 16나한도>는 『삼재도회』의 개별 도상을 네 존자씩 한 폭에 옮기면서 각 존자가 유리되거나 어색한 조합이 되지 않도록 전체화면에 산수와 바위, 수목 등의 경물을 적절히 안배시키고 공간감을 살림으로써, 자연스럽게 유기적인 구성을 이루었다.

이외에도 투명 유리병 안에 사리가 비치는 『삼재도회』의 제2나한존자(도 2-1)와 달리, 파계사작의 제2가낙가별차존자는 채색유리로 표현하고 발우와 數珠를 생략하는 등 소소한 변형을 가하였다.

### (4) 畫法

이 작품은 일반적으로 화사들이 불·보살 위주의 존상 묘사에 치중해온 바와 달리, 산수 및 器皿折枝 등 다양한 화목을 다룸으로써 다방면의 회화적 기량을 드러내었다. 산수는 渲染을 주로 썼고, 苔點과 미진하나마 皴法이 운용되어 이 시기 도안화를 지향했던 나한도들과 차별된다. 가령 <鳳停寺 16나한도>(1888)처럼



도 4 <桐華寺 16나한도>, 1905년



도 5 <桐華寺 16나한도>, 1862년

물론 이 같은 배경묘사는 화본을 응용한 18세기 나한도나 조사도와 전통을 같이하는 것으로, 19세기 들어와 <海印寺 16나한도>(19세기)나 <瑜伽寺 16나한도>(1862)(도 5)처럼 나한의 세세한 배경을 생략하고 동일한 소나무 모티프를 반복시키는 등 평면적이고, 도안화·장식성이 주류를 이룬 데 비해 파계사작은 질감을 살린 자연스러운 사실성을 지향하였다.

산수와 존자가 비례가 맞지 않고 양자 간의 공간감도 확보되지 않아 실제와 괴리된 작품, 산수의 형태만 있을 뿐 실재감을 전혀 느낄 수 없는 <桐華寺 16나한도>(1905)(도 4)와 같은 작품이 주류를 이루었다. 다만 파계사작 역시 기명절지나 파도 등의 표현은 평면적인 도안화를 벗어나지 못하는 시대한계를 보인다.

색채는 적색과 녹색·청색이 주조를 이루며, 존상들은 피부색에 약한 선염을 넣어 사실감이 있다.

선묘 사용에 있어서는 각 인물의 복식 윤곽은 鐵線으로 처리했으며, 바위표면, 괴목의 재질, 파초의 잎맥 등은 고유 재질감을 드러내기 위해 다양한 필법을 구사하였다.

### III. 圖像的 연원 - 「十八大阿羅漢頌」

앞 장에서 <파계사 16나한도>의 일차적이고 외형적인 배경으로서 『삼재도회』와의 관계를 살펴보았다. III장에서는 「송」을 통해 파계사 16나한 도상의 종교적이고 인문적인 배경을 검토하겠다.

#### 1. 창작배경

「송」은 소식(1036-1101)이 당말오대의 화가 장현의 <십팔대아라한도>를 보고 頌贊한

문학작품이다.<sup>11</sup> 나한도는 초상화·산수화·화조화 등 여러 畵目이 복합적으로 구성된 철저히 중국 자생적인 것으로서<sup>12</sup> 변상도나 벽화에서 이룬 성과를 기반으로 자연스럽게 형성되었다. 六朝에서 隋唐의 나한도는 여래의 수행원으로서 群圖의 일부였으나, 당말오대로 오면서 獨幅에 묘사되었다. 당시 대표적인 화가는 貫休(832-912)와 張玄이었다. 관휴는 화법상 獨坐와 禪定이라는 형이상학적인 모습을 묘사해 胡貌梵相의 ‘禪月樣’으로 불렸으며,<sup>13</sup> 이와 대조를 이룬 화가는 張玄으로 그의 화풍상 특징은 世態相이었다.<sup>14</sup> 특히 후자의 화풍은 兩宋代 李公麟·劉松年·金大受 등 직업화가를 포함한 逸名의 화가들에 의해 지속적인 전승과 발전이 이루어 졌다.

宋代 禪宗은 이상을 추구하다 실의에 빠진 문인들에게 다른 시각으로 세상을 보는 방식을 제공하였으니,<sup>15</sup> 東坡 소식은 그 최대 수혜자 중 한 사람이었으며, 실제로 그의 작품에는 생애단계에 따라 점차 禪이 체화되어 가는 과정이 농밀하게 배어있다.

타고난 천재성이나, 박학다식함, 확고한 소신에 비례해 파란만장한 생애를 보냈던 소식이 문학창작으로 위안을 얻고, 禪的 삶을 지향하며, 긍정과 창의를 창출함으로써 굴곡진 삶을 극복한 점은 중국 봉건역사상 士大夫 文人の 전형으로 추앙받을 만하다. 만년에 해당하는 海南 유배시절(1097-1099)에 창작된 이 「송」에는 소식이 지향했던 선적 삶의 완숙한 단계가 표출되어 있다.<sup>16</sup>

11 頌贊은 공덕을 찬미하거나 모습을 기술함으로써 대상에 대한 평가와 의미를 부여하는 글이다. 인물·사적·사물에 가능하다. 송은 주로 가공송덕에 치중하며, 찬은 褒貶을 겸한다. 頌·贊·雅·符命 등의 표제를 사용하며, 문체는 운문에 가깝다. 오수형 편역, 『당송팔대가의 산문세계』(서울대학교 출판부, 2000), p. 251.

12 불교도상에서 선구적인 입지를 구축했던 唐에서 정작 唐代나 이후 시대 16·18 나한도는 찾아 볼 수 없다. 李善亨, 「中國 南宋代 十六羅漢圖의 圖像研究」(홍익대학교대학원 미술사학과, 1988), pp. 43-44.

13 ‘嘗觀所畫水墨羅漢 云是休公入定觀羅漢眞容後寫之 恥是梵相 形骨古怪’ 『圖畫見聞誌』 卷2/ 龍眉大目者 隆鼻者 倚松石者 坐山水者 胡貌梵相 曲盡其態 『益州名畫錄』 卷下.

14 장현은 在野화가로 직업화가군에 속했으며(荊湖淮浙 令人入蜀 縱價收市 將歸本道 『益州名畫錄』 卷上, 장현조), 관휴는 詩人·禪僧으로 수행의 余技로 나한도를 그렸다. 작화에 인한 ‘時幀大絹泥高壁 閉目焚香坐禪室 忽然夢裡見眞儀 脫下袈裟點神筆’(歐陽炯, 「禪月大師應夢羅漢歌」, 『益州名畫錄』)의 일화는 선종의 頓悟를 연상시키며, ‘貫休常自夢 得十五羅漢眞容 尙缺一 有告者曰 師之相乃是也 遂寫臨水圖 以足之’(龍明之, 「中吳紀聞」·陳繼儒 「妮古錄」; 진청향, 앞의 책, pp. 46-47 재인용)는 수행승으로서의 자부심을 엿볼 수 있다.

15 스야후이 펴, 장연 옮김, 『소동과 선을 말하다』(김영사, 2006), p. 12.

16 禪의 관점에서 소식의 일생을 ‘선의 세계에서 마음의 편안함을 추구하는 시기’, ‘인생의 무상함을 통감하고 본격적으로 선의 길에 접어드는 시기’, ‘인연을 따르는 시기’ 등 세 시기로 보는 견해에 따르면, 이 「송」은 바로 ‘인연을 따르는 시기’에 해당한다.(스야후이 펴, 장연 옮김, 앞의 책, pp. 15-16)

## 2. 「송」의 내용

「송」은 跋文·圖像·頌·跋尾의 네 부분으로 구성되어 있다.<sup>17</sup>

### 1) 跋文

발문은 소식이 해남 儋耳(儋州)에서 이 〈십팔대아라한도〉를 입수하였으며, 나한도를 그린 화가는 蜀 출신의 장현이라고 소개했다.<sup>18</sup> 또 곤경에 처한 소식의 외조부 정공이 나한들의 도움을 받은 후부터 나한을 신봉하게 되었다는 신앙적 배경, 이후 소식의 집안에서 나한에 대해 齋供을 올리게 되었음을 밝혔다.<sup>19</sup> 끝 부분에서는 열악한 환경과 곤궁한 처지에 놓인 소식이 이 나한도를 얻은 기쁨을 나타내었다.<sup>20</sup>

### 2) 圖像

도상은 각 존자의 자세와 존자를 중심으로 등장하는 시자, 공양자들, 그리고 그들이 빚어내는 각각의 정황을 객관적인 시각으로 기술하였으며, 전문은 다음과 같다.

**第一尊者 結跏正坐 蠻奴側立 有鬼使者 稽顙於前 侍者取其書通之**

가부좌를 하고 바르게 앉아 있는 옆에는 蠻奴가 비스듬히 서 있다. 귀신 사자가 그 앞에 이마를 조아려 예를 올리고 있다. 시자는 그 문서를 취하여 소통한다.

**第二尊者 合掌趺坐 蠻奴捧檮於前 老人發之 中有琉璃瓶 貯舍利十數**

합장한 채로 가부좌를 하고 앉았는데 만노가 그 앞에서 편지를 읽고 있다. 노인이 發하고 중앙에는 유리병이 있는데 그 안에 사리 10매가 담겨 있다.

**第三尊者 扶烏木養和 正坐下 有白猿猴 獻果 侍者 執盤受之**

烏木으로 만든 방석에 기대 앉아 있으며 正坐한 자리 아래에는 하얀 원숭이가 과일을 바치고 시자가 쟁반을 들고 그 과일을 받는다.

<sup>17</sup> 漢學과 불교에 대한 깊은 조예 없이 완역이 불가한 이 「송」의 번역에 도움을 준 김두재 선생께 감사한다.

<sup>18</sup> 蜀金水張氏 畫十八大阿羅漢 軾 謫居儋耳 得之民間 海南荒陋 不類人世 此畫 何自至哉

<sup>19</sup> 軾 外祖父程公 少時游京師 還遇蜀亂 絕糧不能歸 困臥旅舍 有僧十六人 往見之曰 我 公之邑人也 各以錢二百貫之 公以是得歸 竟不知僧所在 公曰 此阿羅漢也 歲設大供四 公年九十 凡設二百餘供

<sup>20</sup> 而困厄九死之餘 烏言卉服之間 乃獲此奇勝 豈非希闕之遇也哉

**第四尊者 側坐屈三指 答胡人之問 下有蠻奴捧函 童子 戲捕龜者**

옆에 앉아서 세 손가락을 구부리고 胡人の 질문에 대답하고, 그 아래에는 蠻奴가 상자를 받들어 올리며 童子가 장난삼아 거북이를 잡는다.

**第五尊者 臨淵濤 抱膝而坐 神女出水中 蠻奴受其書**

연못가에 이르러서 무릎을 끌어안고 앉아 있는데 神女가 물속에서 나오고 만노는 그 책을 받는다.

**第六尊者 右手支頤 左手拊穉師子 顧視侍者 擇瓜而剖之**

오른손으로는 턱을 괴고 왼손으로는 어린 사자 새끼를 어루만지면서 侍者가 오이를 가져다가 쪼개는 모습을 돌아본다.

**第七尊者 臨水側坐 有龍出焉 吐珠其手中 胡人持短錫杖 蠻奴捧鉢而立**

물가에 이르러 앉아 있으니 용이 물속에서 나와 그의 손바닥에 여의주를 토해 놓았다. 胡人은 짧은 석장을 가지고 있고 蠻奴는 발우를 받쳐 들고 서 있다.

**第八尊者 立膝而坐 加肘其上 侍者汲水過前 有神人 涌出於地 捧槃獻玉**

무릎을 세우고 그 위에 팔꿈치를 올려놓고 있는데, 시자는 물을 길어가지고 그의 앞을 지나가고 있으며 神人이 땅에서 솟아나와 소반에 玉을 받쳐 들고 헌상하고 있다.

**第九尊者 食已撲鉢 持數珠 誦呪而坐 下有童子 構火具茶 又有埋筒注水蓮池中者**

음식을 먹고 나서 발우를 보자기로 덮어 놓고 數珠를 손에 들고 주문을 독송하면서 자리에 앉아 있다. 그 아래에 동자가 손잡이 그릇에 차를 불로 달이고, 또 埋筒에서 연못 속에 물을 쏟아 붓는다.

**第十尊者 執經正坐 有仙人侍女焚香於前**

경전을 들고 바르게 앉아 있는데 仙人 侍女가 그 앞에서 향을 사른다.

**第十一尊者 趺坐焚香 侍者拱手 胡人捧函而立**

가부좌를 하고 앉아서 향을 사르는데 시자는 팔짱을 끼고 있으며, 胡人은 상자를 들고 서 있다.

**第十二尊者 正坐入定枯木中 其神騰出於上 有大蟒出其下**

枯木나무 아래에서 正坐하고 앉았는데, 위에는 그 신이 정수리에서 나와 있고 그 아래

에는 큰 이무기가 나와 있다.

**第十三尊者 倚杖垂足側坐 侍者 捧函而立 有虎過前 有童子 怖匿而竊窺之**

지팡이를 의지하여 다리를 죽 뺀고 비스듬히 앉아 있는데, 시자는 상자를 들고 서 있고 호랑이는 그의 앞을 지나가고 있다. 동자가 나무 뒤에 숨어서 가만히 엿보고 있다.

**第十四尊者 持鈴杵 正坐誦呪 侍者 整衣于右 胡人 橫短錫 跪坐于左 有蛇一角 若仰訴者**

鈴杵를 가지고 똑바로 앉아서 주문을 독송하고 있는데, 시자는 옷을 단정히 입고 오른 쪽에 있으며, 胡人은 짧은 錫杖을 가로 잡고 왼쪽에 꿇어 앉아 있다. 뱀 하나가 난 뱀이 우러러 무엇을 하소연하는 것 같은 모습이다.

**第十五尊者 鬚眉皆白 袖手趺坐 胡人拜伏於前 鬻弩手持柱杖 侍者合掌而立**

수염과 눈썹이 다 하얗고 팔짱을 끼고 가부좌를 하고 앉았다. 胡人은 그 앞에 엎드려 절을 올리고 만노는 손에 주장자를 잡고 있으며, 시자는 합장을 하고 서 있다.

**第十六尊者 橫如意趺坐 下有童子發香篆 侍者注水花盆中**

여의봉을 비껴들고 가부좌하고 앉았는데 그 아래에는 동자가 향을 사르고 시자는 화분에 물을 쏟아 붓는다.

**第十七尊者 臨水側坐 仰視飛鶴 其一 既下集矣 侍者 以手拊之 有童子 提竹鹽 取果實 投水中 餵魚**

물가에 이르러 앉아서 나는 학을 우러러보고 있다. 그 한 마리는 이미 아래에 내려와 있는데 시자가 손으로 어루만지고 있고 동자는 죽염과 과실을 가져다가 물속에 던져 물고기에 게 먹이고 있다.

**第十八尊者 植拂支頤 瞪目而坐 下有二童子 破石榴以獻**

불자를 들고 턱을 괴고 눈을 주시하며 앉아 있는데 그 아래에 동자가 석류를 까서 바친다.

### 3) 頌

頌은 이 작품의 핵심으로 전문은 다음과 같다.

(제1존자) 月明星稀 孰在孰亡 煌煌東方 惟有啓明 咨爾上座 及阿闍黎 惟佛出世

惟大弟子

달은 밝고 별은 희미하지만 그렇다고 어느 것은 존재하고 어느 것은 없다 하라? 찬란하게 동방에 빛이 나 오직 밝음을 연다. 그대 상좌들과 아사리에게 묻노라. 오직 부처님께서 이 세상에 출현하시니 다만 그분의 큰 제자로구나.

(제2존자) 佛無滅生 通塞在人 墻壁丸礫 惟法非身 尊者歛手 不起於坐 示有敬耳  
起心則那

부처님께서서는 나고 죽음이 없으며 통하고 막힘은 사람에게 달려 있다. 담장과 벽, 기왓장과 자갈 그 어느 것이 法身이 아니겠는가? 존자는 두 손을 마주잡고 공손하게 있고 자리에서 일어서지 않는다. 경청하여 귀를 기울이는 모습을 보이는데 마음을 일으키면 어떤단 말인가?

(제3존자) 我非標人 人莫吾識 是雪衣者 豈具眼隻 方食知獻 何媿於猿 爲語柳子  
勿憎王孫

나는 사람들의 표목이 아니요 사람들도 나를 알지 못한다. 이 하얀 의상을 입은 이는 어찌하여 한쪽 눈만 갖추었는가? 비로소 음식 바치는 이를 알았는데 어찌 원숭이에게 부끄러워하리. 유자를 위하여 말하나니 왕의 자손을 미워하지 마시게.

(제4존자) 彼問云何 計數以對 爲三爲七 莫有知者 雷動風行 屈信指間 汝觀明月  
在我指端

저 사람이 무엇을 묻고 있기에 손가락을 꼽아가며 대답하는 것일까? 셋을 헤아리고 일곱을 헤아리지만 그 이치 아는 이는 아무도 없네. 우리가 치고 바람이 불며 손가락을 구부렸다 폈다 하는 사이에 너는 밝은 달을 보아라. 내 손가락 끝에 있느니라.

(제5존자) 形與道一 道無不在 天宮鬼府 奚往而礙 躍於濤瀧 神馬尻輿 婉彼奇女  
攝衣從之

형상은 道一(馬祖)과 같은데 도는 없어 어디서도 찾을 수 없네. 하늘 궁전과 귀신의 명부에 어찌하여 걸림 없이 가는가? 어여쁜 저 기이한 여인이 파도를 가르며 물속에서 나오니 신비한 말의 尻輿처럼 솟을 걷어붙이고 따르는구나.

(제6존자) 手拊雛猯 目視瓜獻 甘芳之意 苦達於面 六塵竝入 心亦徧知 卽此知者  
爲大摩尼

손으로 사자 새끼를 어루만지며 눈으로는 바치는 오이를 돌아본다. 단맛은 마음을 향기롭게 하고 쓴맛은 얼굴에 사무치네. 여섯 경계 대상 물질이 다 들어오면 마음도 역시 두루 다 안다. 곧 이 이치를 아는 이라면 큰 摩尼를 이룩하리라.

(제7존자) 我以道眼 爲傳法宗 爾以願力 爲護法龍 道成願滿 見佛不忤 盡取玉函 以卑思邈

나는 도의 눈으로 법의 중취를 전하노라. 그대는 서원의 힘으로써 법을 지키는 용을 보호하라. 도를 이루고 서원이 원만해지면 부처님을 뵈어도 부끄럽지 않으리라. 玉函에 있는 것을 모조리 취하여 책상 위에 펼쳐 놓고 깊이 사색해 보라.

(제8존자) 爾以捨來 我以慈受 各獲其心 寶則誰有 視我如爾 取與則同 我爾福德 如四方空

너는 버리려고 왔으니 내가 자비로써 받으리라. 제각기 그 마음 얻으면 보배는 누구에게나 있는 법. 나 보기를 네 몸처럼 한다면 취하고 주는 게 다 같은 것. 나와 너의 저 복덕은 마치 사방 허공과 같네.

(제9존자) 飯食已畢 撲鉢而坐 童子茗供 吹簫發火 我作佛事 淵乎妙哉 空山無人 水流花開

밥 먹기를 다 마치고 나서 발우를 보자기로 덮어놓고 앉아 있다. 동자는 좋은 차를 다리고 대통으로 불을 붙여 불을 지핀다. 내가 부처님 일을 일으키면 그 법 깊고도 미묘하니라. 텅 빈 산에 아무도 없는데 물은 흘러가고 꽃은 핀다.

(제10존자) 飛僊玉潔 侍女雲渺 稽首炷香 敢問至道 我道大同 有覺無修 豈不長生 非我所求

날아다니는 선녀는 옥처럼 해맑고 시녀는 구름처럼 아득하다. 머리 조아려 향을 사르고 지극한 도를 감히 묻는다. 우리의 도는 대체로 같나니 깨달음은 있고 닦음은 없다. 어찌 오래 살지 않겠는가? 내가 바라는 건 아니니라.

(제11존자) 前聖後聖 相喻以言 口如布穀 而意冥傳 鼻觀寂如 諸根自例 孰知此香 一炷千偈

앞의 성현과 미래의 성현이 서로 말씀으로써 깨우쳐 주셨네. 입으로는 빼꾸기처럼 읊어 대지만 뜻은 전하지 않네. 코로 寂如하게 관찰하고 여러 다른 감관도 이렇게 해야 한다. 그

누가 이 향 한 가지가 일천 계승인지를 알겠는가?

(제12존자) 默坐者形 空飛者神 二俱非是 孰爲此身 佛子何爲 懷毒不已 願解此  
相 問誰縛爾

묵묵히 앉아 있는 것은 몸뚱이이고 허공에 나는 것은 화신이다. 둘을 갖춤은 옳은 것이 아니니 어느 것이 이 몸이란 말인가? 부처님의 제자가 어찌하여 독을 품고 그치지 않는가? 부디 이 모습을 풀어야 하니 누구에게 물어 풀어야 하는가?

(제13존자) 是與我同 不噬其妃 一念之差 墮此髮影 導師悲愍 爲爾嘸嘆 以爾猛烈  
復性不難

이는 나와 더불어 같나니 그妃를 물지 않는다. 한 생각의 차이로 인하여 이런 짐승의 무리에 떨어진다. 인도하는 스승이 불쌍하게 여겨서 너를 위해 이마를 찌푸리며 탄식한다. 너처럼 용맹스런 성품을 지녔으면 성품 회복하기 어렵지 않으리라.

(제14존자) 彼髻而虬 長蛇自言 特角亦來 身移怨存 以無言音 誦無說法 風上火滅  
無相讐者

저 뱀이 난 뱀이 뿔어앉아 스스로 말을 한다. 황소의 뿔 달고 찾아오니 몸은 바뀌었으나 원한은 남아 있네. 말이 없는 소리를 가지고 說함 없는 법을 독송하라. 바람이 그치고 불이 꺼지면 서로 원수로 여길 것이 없으리라.

(제15존자) 聞法最先 事佛亦久 毫然衆中 是大長老 薪水井曰 老矣不能 摧伏魔軍  
不戰而勝

법을 듣는 일이 최선이라 부처님을 섬긴 지도 오래 되었다. 대중들 가운데 80된 늙은이 이 분이 바로 大長老시네. 나무하고 물 길고 방아 찧으며 이렇게 늙으니 어쩔 수 없다네. 마귀의 군사 항복 받는데 싸우지 않고도 이긴다네.

(제16존자) 盆花浮紅 篆烟繚青 無問無答 如意自橫 點瑟旣希 昭琴不鼓 此間有曲  
可歌可舞

화분에 꽃 붉은 색 띄우고 향 연기 전서처럼 피어오르네. 묻는 일도 없고 대답도 없이 마음대로 스스로 횡횡하네. 曾點의 비파소리 이미 희귀하고 昭氏는 거문고를 아예 타지도 않네. 이런 사이에 곡조 하나 있으니 노래도 부르고 춤도 춘다.

(제17존자) 引之浩范 與鶴皆翔 藏之幽深 與魚皆沉 大阿羅漢 入佛三昧 俯仰之間

## 再拊海外

넓고 아득한 데로 인도하여 학과 함께 하늘을 난다. 깊고 그윽한 곳에 숨어 물고기와 함께 잠기네. 큰 아라한이 부처님의 삼매에 들어 있다. 쳐다보고 내려 보는 사이에 다시 바다 저 밖까지 어루만지네.

(제18존자) 植拂支頤 寂然跏趺 尊者所游 物之初耶 聞之於佛 及吾子思 各不用處 是未發時

불자를 들고 턱을 괴고 고요하게 가부좌를 하였구나. 존자가 노는 곳이 사물의 처음이 아니겠나? 부처님께 들었나니 그대는 생각해 보라. 제각기 사용하지 않는 이치 그게 바로 피기 전의 때라네.

제1존자의 ‘달은 밝고 별은 희미하지만 그렇다고 어느 것은 존재하고 어느 것은 없다 하랴’는 成道 후 석존의 계송과 통한다. 제2존자의 ‘담장과 벽, 기왓장과 자갈’은 ‘無情도 능히 설법을 한다’는 禪家の 公案에서 비롯한 것이다.<sup>21</sup> 제3존자의 ‘柳子’는 唐代 개혁정치운동을 폈던 柳宗元(773-819)을 가리키는 듯하다. 자신의 뜻을 펴지 못하고 유배생활을 하다 객사한 유종원의 처지와 자신을 동일시한 것으로 보이며, 제4존자의 ‘밝은 달’은 본래의 면목 즉, ‘自性’을 비유한 것이니,<sup>22</sup> 곧 선종의 지향이다. 또 제6존자에서 ‘여섯 경계 대상 물질이 다 들어오면 마음도 역시 두루 다 안다’는 六塵(色·聲·香·味·觸·法)의 경계를 허문 것이요, 제9존자의 ‘空山無人 水流花開’는 도가적 표현을 빌려 불교의 진리를 설파한 것으로 자연 그 자체가 범신임을 의미하며, 여전히 인구에 회자되는 유명한 구절이다. 제14존자의 ‘말이 없는 소리를 가지고 說함 없는 법을 독송하라는 『金剛經』의 ‘無得無說分’ 등 禪門의 가르침이며, ‘황소의 뿔을 달고 찾아오니 몸은 바뀌었으나 원한은 남아있네’는 ‘烏臺詩案’을 겪고 난 후, 소동파의 성숙한 자비와 지혜가 담겨있다.<sup>23</sup> 제16존자의 ‘증점의 비파소리 이미 희귀한 일이고 소씨의 거문고<sup>24</sup>는 아예 타지도 않네’는 뜻을 세워 어렵게 이름을 또한 주저 없이 버릴 수 있는 지고한 수행적 경지를 설한 것이다.

이처럼 「송」에는 소식이 생애를 통해 추구한 종교적인 이상과 해박함에 깊이를 갖춘 통찰이 함축되어 있다.

<sup>21</sup> 『景德傳燈錄』 제5권, 「司空山 本淨禪師」.

<sup>22</sup> 스야후이 풀, 장연 옮김, 앞의 책, p. 281.

<sup>23</sup> 스야후이 풀, 장연 옮김, 앞의 책, pp. 228-229.

<sup>24</sup> 『莊子』 「齊物論」 ‘有成與虧 故昭氏之鼓琴也 無成與虧 故昭氏之不鼓琴也’

#### 4) 跋尾

발미에서는 蘇軾家에서의 나한에 대해 정기적으로 禮供을 올리고 있으며,<sup>25</sup> 나한의 불력에 대한 찬탄, 즉 '아라한의 자비한 마음이 매우 깊어서 재빠르게 사물이 접하기 때문에 여러 모습으로 신통변화를 일으키는 것'<sup>26</sup>이라는 나한신앙에 대한 세속의 인식을 반영하였다. 그리고 우연히 이 〈십팔대아라한도〉를 입수한 소식이 동생 子由에게 주었고, 그들 내외가 나한도와 「송」을 동시에 놓고 예경을 올린다는<sup>27</sup> 내용이 적혀있다.

### IV. 圖像의 내용

각 존자의 도상적 내용을 본격적으로 다룰 IV장에서는 서술의 반복을 피하기 위해 주제나 내용이 중복된 경우, 복수로 묶어서 언급하겠다.

#### 1. 제1賓頭盧尊者 · 제15阿氏多尊者

정면을 향해 가부좌를 한 제1빈두로존자(도 1-1)를 중심으로 오른쪽에 遠遊冠을 쓴 제왕차림의 인물이 문서를 읽고, 그 맞은편에는 시자(蠻奴)가 서 있으며, 둘 사이에 鬼使者가 이마를 조아리고 있다. 제15아씨다존자(도 1-3)는 하얗게 센 눈썹을 기른 채, 두 손을 모으고 그 앞에는 만노가 엮드려 있다. 좌우에 각각 석장을 든 호인과 합장을 한 시자가 서 있다.

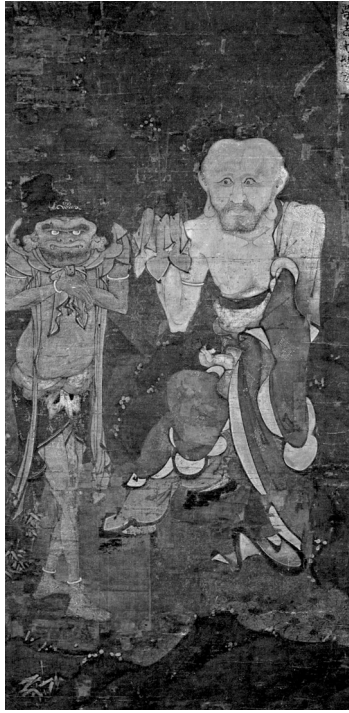
전형적인 應供像이다. 나한은 부처를 따르고 불법을 지키는 불제자이자, 참선으로 깨달음을 추구하는 수행자이며, 신통력의 소유자이다.<sup>28</sup> 이 같은 성향은 나한의 존재성이 불교에 국한되지 않고 도교의 신선, 고승의 지고한 수행경지, 유교사회의 기득권층을 포섭할 수 있는 기반이 되었다. 특히 만노의 출현은 우월의식에 젖은 중국인들의 선종수용방식이 반영되어 있다. 가령 『祖堂集』 속의 홍인과 혜능의 대화에서 “(홍인)무엇을 구하러 왔는가” “(혜능) 나는 新州에서 왔는데 부처가 되려고 합니다” “(홍인)너는 영남의 사람이다. 佛性이 없다”

<sup>25</sup> 軾家 藏十六羅漢像 每設茶供

<sup>26</sup> 羅漢慈悲深重 急於接物故 多現神變 儻其然乎

<sup>27</sup> '今於海南 得此十八羅漢像 以授子由弟 使以時修敬 遇夫婦生日 輒設供以祈年集福 并以前所作頌寄之'

<sup>28</sup> 초기 역경부터 이 성격의 윤곽이 드러난다. 『四十二章經』(『大正新修大藏經』 17), no. 784, 『佛說阿含正行經』(동국대역경원, 1971), pp. 507-511 참조.



도 6 <제9술박가존자>,北宋,  
清凉寺 소장



도 7 周季常·林庭珪,  
<오백나한도>(부분),南宋

“(혜능)사람에겐 南北이 있지만 佛性에는 있을 수 없습니다” “(홍인)新州는 사냥하는 오랑캐 땅인데, 어찌 佛性이 있겠는가?” “(혜능)여래장의 성품은 개미에게까지 두루 했거늘 어찌 오랑캐에게만 없겠습니까?”<sup>29</sup>는 당시 蠻夷에 대한 중국인들의 인식이 잘 표출되어 있다.

제1빈두로존자와 마주한 귀사자는 석가모니의 成道와 동시에 도전장을 던진 마왕 파순과 마구니를 연상시킨다. 이를 뒷받침해 주듯 「송」에서 새벽에 깨달음을 얻 부처님의 상황을 읊고 있으며,<sup>30</sup> 왕세정도 「찬」을 통해 마왕의 拒戰을 들고 있다.<sup>31</sup> 이것은 또한 석가모니께서

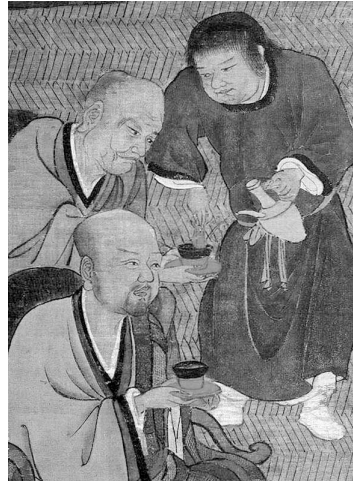
<sup>29</sup> 『祖堂集』 제2권 32祖, 「弘忍和尚」.

<sup>30</sup> ‘달은 밝고 별은 희미하지만 그렇다고 어느 것은 존재하고 어느 것은 없다 하라. 찬란하게 동방에 빛이 나 오직 밝음을 얻다. 그대 상좌들과 아사리에게 묻노라. 오직 부처님께서 이 세상에 출현하시니 다만 그분의 큰 제자로구나(月明星稀 孰在孰亡 煌煌東方 惟有啓明 咨爾上座 及阿闍黎 惟佛出世 惟大弟子)’

<sup>31</sup> ‘크게 두루 걸잡하니 마군의 사신이 와서 말한다. 다시 전륜성왕이 되어 장차 열반을 이룩하시렵니까(結集甫周 魔使來言 爲再轉輪 將遂涅槃)’



도7-1 周季常·林庭珪,  
〈오백나한도〉(부분), 南宋



도7-2 周季常·林庭珪,  
〈오백나한도〉(부분), 南宋

성도 후 남긴 ‘(중략)사물을 쫓아가지 않지만 그렇다고 무정물도 아니다(因星見悟 悟罷非星 不逐於物 不是無情)’라고 한 계송과도 맥락이 닿는다.<sup>32</sup> 이렇듯 이마를 조아리며 예를 갖추는 귀사자의 태도는 마왕에 대한 불교의 승리를 확인할 수 있다.

화면 속의 귀사자는 긴 귀에 양쪽에 뿔이 있고, 머리칼이 쭈뼛 선 형태로 목에 술을 두르고 허리띠를 맨 하의만 걸치고 있다. 이 형상은 귀사자 혹은 나찰의 전형으로 불차에서 묘사되었다. 나한도로서는 淸涼寺 소장 〈16나한도-제9술박가존자〉(北宋)(도 6)와 龍光院 소장 〈16나한도-제3존자〉(南宋), 푸르스름한 안색에 긴 귀와 양 뿔을 지녔으며, 산발한 형태의 周季常·林庭珪의 〈오백나한도〉(남송)(도 7) 등에서 동일한 형태를 찾을 수 있다.

## 2. 제2迦諾迦伐蹉尊者

존자(도1-2)는 가부좌를 틀고 합장하였는데 만노가 함을 바치고 한 노인이 함에서 사리 혹은 보주가 든 유리병을 꺼내 들고 있다.

‘선정을 통달하면 마치 밝은 구슬(明珠)과 같으리라’했듯이<sup>33</sup> 佛家에서 사리 혹은 보주

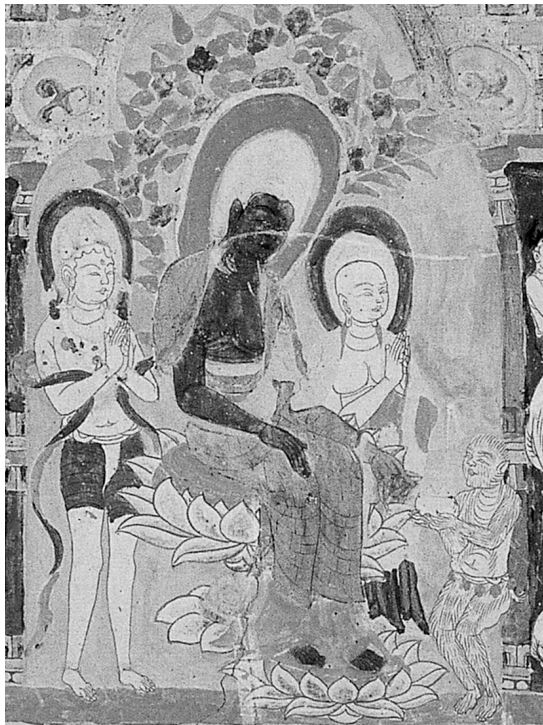
<sup>32</sup> 『禪門拈頌集』 제2권, 「三見明星悟道」.

<sup>33</sup> 『景德傳燈錄』 제2권 제24조, 「獅子尊者」(?-259).

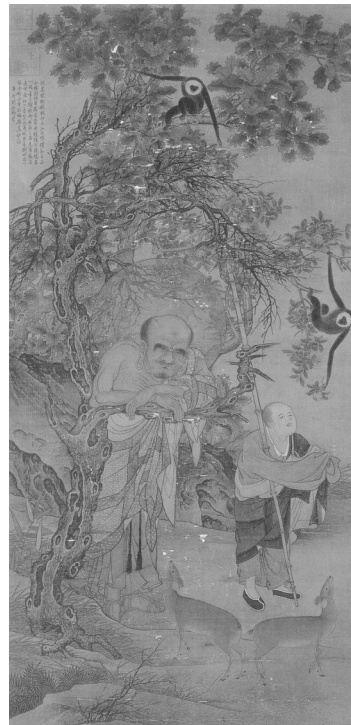
는 진리(自性)를 얻은 나한의 정신상태로 풀이 된다.<sup>34</sup> 이처럼 구슬이 담긴 유리병을 공양 받는 장면은 나한이 해탈의 존재임을 공인하는 것으로, 이 주제의 나한도는 이처럼 공양 받는 應供형식이 있는가 하면, 淸涼寺 소장 <16나한도-제9술박가존자>(도 6)나 龍光院 소장 <16나한도-제2존자>, 돈황막고굴 제9굴 <나한도>(元)처럼 사리기를 직접 들고 있는 형식이 있다.

### 3. 제3迦諾迦跋釁墮閣尊者

바위 위의 존자(도 1-1) 바로 앞에 원숭이가 복숭아를 건네고, 시자가 쟁반을 들어 그 과일을 받는다. 원숭이는 本生譚을 통해 석가모니 前生の 모습으로 줄곧 묘사되고 있거니와, 돈황막고굴 제76굴 <八影塔-제7탑處>(宋)(도 8)처럼 석가모니 재세시 원숭이로부터 공양 받는 獼



도 8 돈황막고굴 제76굴, <八影塔-제7탑처>(奉蜜), 宋



도 9 劉松年, <나한도>, 南宋, 1207년

<sup>34</sup> 보주는 mani라는 용어로 불리며 '고뇌로부터 벗어나게 해주는 것'(최미순, 『寶珠와 觀音菩薩의 相關性에 관한 研究-軟寶珠菩薩像을 中心으로』, 『美術史學研究』 256(한국미술사학회, 2007. 12), pp. 116-117)으로 나한에 있어서도 해탈의 상태에 적용된 것이다.

猴奉蜜'로 도상화가 이루어지기도 하였다.

선사들은 公案에서 “원숭이떼를 벗 삼아 도토리야 밤을 주워 밥을 삼으니”<sup>35</sup>라며, 은거처에서 일상을 함께하는 존재로 소개하는가 하면, “이마에 점 박힌 원숭이가 달을 건지려 물을 뒤진다”<sup>36</sup> 나 “일체를 초월했다는 것마저 세우지 않는 한, 길은 천 성현도 전하지 못하거늘 학자들이 수고를 하는 것은 마치 원숭이가 그림자를 잡으려는 것 같다”<sup>37</sup>고 해, 원숭이를 영장류로 분류하는 바, 원숭이의 속성을 꼬집어 깨달음에 도달할 수 없는 미물에 비유하기도 하였다. 「송」에서 ‘하얀 의상을 입은 이는 어찌하여 한쪽 눈만 갖추었는가(是雪衣者 豈具眼隻)’와 「찬」의 ‘너에게는 어떤 불성이 있는가(有何佛性)’의 대목 역시 이 같은 맥락에서 읊어진 것으로 볼 수 있다. 이 모티프는 용광원 소장 <16나한도-제2존자>(南宋)의 익살스러운 모습이나 劉松年의 <나한도>(南宋)(도 9) 등에서 존자와 원숭이의 친밀한 관계, 또는 道貫 劉의 <나한도>(元)처럼 의인화시키는 등 다양한 모티프로 활용되었다.

#### 4. 제4蘇頻陀尊者



도 10 傳 貫休 <16나한도(제9존자)>, 宮內廳 소장

존자(도 1-2)는 서서 오른 팔을 들어 세 개의 손가락을 펴고 있다. 옆에는 상자를 든 만노와 시자가 있으며, 존자 앞의 개울에는 한 동자가 거북이를 들고 있다. 여기에서 구부린 세 손가락은 불교의 三世로 풀이된다. 소식의 다른 작품인 「自海南歸過清遠峽寶林寺敬贊禪月所畫十八大阿羅漢」의 제9戒博迦尊者에서 ‘1겁이 7일이요 찰나가 삼세인 것을 무슨 생각 그리 많아 손가락 꼬이리며 지난일 헤아리나. 구부린 것은 이미 지나간 것이요, 편 것은 아직 오지 않은 것이네. 누가 능히 이 구부리고 펴는 사이에 머물러 있을 것인가(一劫七日 剎那三世 何念之勤 屈指默計 屈者已往 伸者未然 孰能住此 屈伸之間)’라고 해 시간의 數的 무의미를 읊었으며, 궁내청 소장 傳 貫休 <16나한도-제9존

<sup>35</sup> 『景德傳燈錄』 제9권 「潭州 滄山靈祐禪師」.

<sup>36</sup> 『景德傳燈錄』 제17권 「洛京 白馬寺 道儒禪師」.

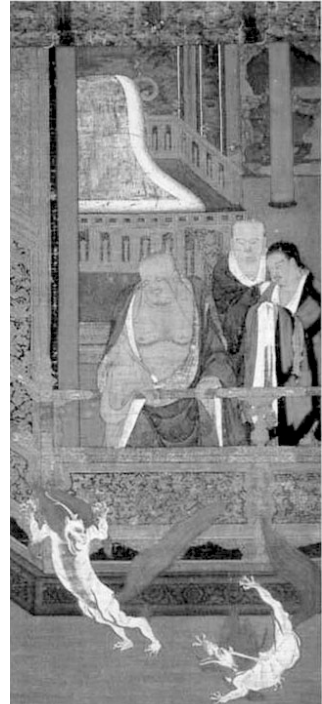
<sup>37</sup> 『景德傳燈錄』 제7권 「幽州盤山 寶積禪師」.

자)〈도 10〉에서도 구부린 세 손가락을 보여준다.<sup>38</sup>

동자가 든 거북은 중국인들에게 불로장생을 의미하는 친근한 존재이다. 한편 선사들은 “온갖 중생은 가죽이 뼈를 썼는데 저 중생은 뼈가 가죽을 썼으니 어찌된 일입니까?”<sup>39</sup> 라거나 “거북이 털로 만든 拂子”<sup>40</sup> 등 그 생태적 특성을 들어 공안의 제재로 삼기도 하였다.

## 5. 제5諾矩羅尊者

존자(도 1-1)는 연못가 암반에 오른쪽 다리를 세워 깎지긴 채 앉아 있으며, 연못에서 경권을 든 神女가 물속에서 나와 시자에게 책을 전한다. 나한에게 經典을 공양하는 장면으로 경전의 중요성을 강조한 것이다.<sup>41</sup> 劉松年の 〈나한도〉(南宋)에서는 존자가 한 인물로부터 경전을 건네받는다. 상대적으로 작게 묘사한 士人 공양자의 모습은 유교에 대한 불교의 우위를 나타내며, 소식이 평상시 즐겨 썼다는 東坡巾에 圓領의 欄衫을 입은 인물에서 나한에 예경하는 동파 소식의 모습을 상상할 수 있다.



도 11 陸信忠, 〈16나한도〉, 元, 相國寺 소장

## 6. 제6跋陀羅尊者

존자(도 1-2)는 오른손을 바위에 기댄 채 턱을 괴고, 왼손으로는 어린 동자를 안고, 과일을 쪼개는 시자를 바라본다. 존자의 오른발 옆에는 사자 새끼가 한 마리 있다.

사자는 여래의 成道를 상징하는 聖獸이다. 그래서 왕세

<sup>38</sup> 일본 궁내청 소장 전 관후 〈16나한도〉는 소식의 「自海南歸過清遠峽寶林寺敬贊禪月所畫十八大阿羅漢」과 도상적인 일치가 드러나므로, 소식의 송찬과 전 관후의 작이 일치할 가능성이 있지만 소식의 이 문학작품은 18나한을 대상으로 하고 있으므로 두 폭의 존재가 확보되어야 할 것이다.

<sup>39</sup> 『景德傳燈錄』 제11권 「益州大隨法眞禪師」.

<sup>40</sup> 『景德傳燈錄』 제14권 「漳州三平山義忠禪師」.

<sup>41</sup> 『法住記』에서는 “만약 스스로 암송하거나 다른 이로 하여금 암송케 하고, 자기가 읽거나 다른 이에게 읽히고, 스스로 지니거나 다른 이에게 지니게 하고, 스스로 해설하거나 다른 이로 하여금 해설케 하고, 법사를 공경하거나 경권을 공경 공양하며, 이른바 갖가지 香花·幡蓋·伎樂·燈明으로 공양하고 경권을 갖가지 채색된 주머니

정도 「찬」에서 ‘獸中輪王’에 비유했다. 하지만 다수의 나한도에 등장하는 사자는 위용을 갖춘 용맹스러움보다는 나한 일상의 친근한 존재로 묘사되었다. 호랑이나 여타 동물과 마찬가지로 나한도 특유의 초탈적인 분위기를 돋우는 역할을 하고 있다. 이처럼 사자와의 친근한 관계 표현은 성수를 통해 나한이 해탈한 존재임을 암시한 것으로 볼 수 있다. 龍光院 소장 <16나한도-제6존자>(南宋)는 유사한 모습의 두 마리 사자가 뛰어넘는 동세를 보이는데 相國寺 소장 陸信忠의 <16나한도>(元)(도 11)로 전승되었으며, 후에 활발하게 그려진 ‘戲獅羅漢’의 전범으로 여겨진다.

## 7. 제7迦理迦尊者

존자(도 1-1)는 물속에서 나온 용이 뱀은 화염보주를 손바닥에 띄어 보이고 있다. 존자 왼쪽에는 석장을 권 호인과 사리용기를 받쳐 든 만노가사 있다.

용은 석존의 탄생과 동시에 시작된, 불교와는 인연이 깊은 존재이다. 이때의 善緣과 달리, 석가재세시 니련선하에서 毒龍을 항복시킴으로써 우루빈나가섭의 귀의를 받은 생전의 사적에서 降龍이 시원한다.<sup>42</sup> 불교에서의 이 항룡의 개념은 나한도상에서 자유자재한神通력을 부각시키는 데 활용되어 거의 모든 나한도에 등장했다. 여기에는 고승들의 사적도 한 몫을 하였다. 『고승전』의 「法顯傳」·「曇翼傳」·「道生傳」·「曇招傳」과 같은 예들에서는 고승이 가뭄 또는 旱魃을 해결하는 영웅성을 띠는데, 전통시대 治水의 중요도와 사람들의 염원이 잘 묘출된 것이다. 하지만 소식은 ‘서원의 힘으로써 법을 지킨다(爾以願力爲護法龍)’했고, 왕세정은 ‘네가 토해준 여의주를 생각하여 너를 위해 법을 설한다(念汝吐珠爲汝說法)’고 하여 범수호의 기능을 강조해 새로운 해석의 여지를 제공한다.

## 8. 제8伐闍羅弗多羅尊者

측좌의 모습으로 무릎을 세워 왼팔을 걸친 존자(도 1-2)의 왼편 물속에서 神人이 산호와 보주가 담긴 鉢을 받치고 나타나고 호룡과 물병을 든 동자가 뒤를 돌아본다.

---

로 싸서 비단 울로 끈을 하여 장엄하게 장식한다면, 이러한 선근력으로 인해 미륵불이 정각을 이루실 때에 사람의 몸을 얻게 된다”고 하여 持經 또는 讀經을 강조하였다.

<sup>42</sup> 진청향, 앞의 책, 「降龍伏虎羅漢圖像原流考」 참조.

신인은 고승전 등을 통해 서상한 기운을 전해 주는 존재로 종종 등장한다. 『삼재도회』에서는 玉 대신 산호가 묘사되어 있다. 榆林 제38굴 〈미륵경변〉(五代)(도 12)의 용왕예불 장면에서 등장하는 여러 공양자들의 공물은 나한에게 공양되는 여러 공양물들의 前身으로서 주목된다. 즉 귀사자·용왕·용녀 등이 산호·보주·경권·향로 등을 미륵께 공양하는 것인데, 이 화면은 각 나한도에서 바다를 배경으로 출현한 공양자들이 다양한 공양물들 바치는 나한도상의 연원으로 유추할 수 있다. 주계상·임정규가 그린 〈오백나한도-受胡輪賦〉와 劉松年の 〈나한도〉 등 다수의 나한도에 등장한다.

한편, 파계사자의 존자는 『삼재도회』와 달리, 긴 눈썹을 표현하였다. 길고 흰 눈썹을 날리는 모습의 존자는 소위 ‘長眉羅漢’이라는 별칭으로 불리며, 장수 혹은 높은 경지의 수행승을 상징했다.<sup>43</sup> 초당대부터 묘사되었으며, 이후 작품으로는 傳貫休 〈16나한도-제6존자〉, 京都寺 소장 〈16나한도-술박가〉(南宋), 高臺寺 소장 〈16나한도-술박가〉(南宋)가 있으며, 돈황막고굴 제95굴 〈나한도〉(元)(도 13)와 蔡山の 〈나한도〉(元)처럼 후대로 가면서 개성적이고 극도로 과장된 길이의 눈썹을 지닌 나한상이 등장하였다.

### 9. 제9戌博迦尊者

연못가에 앉아 연꽃을 바라보는 존자와 연못에 물을 쏟아 붓는 동자, 화로에 불을 지피며 찻주전자를 데우는 시자의 모습이 등장하며, 존자의 뒤 가파른 암산 사이로 폭포수가 쏟아



도 12 榆林 38굴(용왕예불)



도 13 돈황막고굴 제95굴, 〈나한도〉, 원

<sup>43</sup> 진정향, 앞의 책, 「賓頭盧羅漢的事蹟與長眉尊者的圖像」, p. 313.



도 14 金廷標, <나한도축>, 明



도 15 陸仲淵, <나한도>, 元,  
常照皇寺 소장



도 16 <16나한도-제13존자>, 南宋,  
龍光院 소장

저 내린다.

소식은 이 대목의 「송」 끝 부분에서 '텅 빈 산에 아무도 없는데 물은 흘러가고 꽃은 핀다(空山無人 水流花開)'라고 읊었다. 이 구절은司空圖(837-908) 「二十四詩品」 제10품(自然)의 「幽人空山」과 제14품(縝密) 「水流花開」와 통하는 것으로, 자연의 이치에 순응하되, 내적 충일을 잃지 않음으로써 궁극의 깨달음으로 나아감을 의미하며, 이 같은 형이상학적인 종교적 상징을 대중의 기호에 맞게 仙境으로 묘사한 듯하다. 金大受의 <16나한도>에서 존자는 연꽃을 감상하거나, 폭포수를 바라보며, 龍光院 소장 <16나한도>, 傳 李公麟 <16나한도> 등도 같은 내용을 묘사하였다.

이 같은 도상해석을 더욱 풍부하게 해주는 요소는 깍다 장면이다. 불교에서 깍다는 선 수행적 지향이 내포되어 있다. 즉, 차의 재배에서 가공, 차를 내리는 방법, 마시는 자세에 이르기까지 전 과정이 선종의 수행의 한 방편으로 선양되었고, 다수의 나한도 소재로 등장한다. 남송대 李嵩 <나한도>, 찻주전자에 물을 받아 끓이고 마시는 과정을 묘사한 주계상·임정규 <오백나한도>(南宋)(도 7-1, 7-2), 陸仲淵의 <나한도>(元), 金廷標 <나한도축>(明)(도 14) 등에서 이 주제의 도상을 활용하였다.

## 10. 제10半託迦尊者 · 제11羅怙羅尊者 · 제16注茶半託迦尊者(제16존자)

유실된 파계사 나한도폭의 제10반탁가존자에 해당하는 『삼재도회』의 제10존자(도 15)는 경권을 들고 정좌해 있고, 그 앞에 선인과 시녀가 각각 향을 사르고 있다. 라호라존자(도 1-3)는 양손에 향로를 들고 가부좌를 틀고 있다. 이때 호인이 상자를 들고 서 있고 시자가 손을 모으고 고개를 숙여 공손히 예를 갖추고 있다. 역시 유실된 파계사 나한도폭의 제16주다반탁가존자에 해당하는 『삼재도회』의 제16존자(도 16)는 여의봉을 비껴들고 가부좌한 채 암반에 앉아 화분에 물을 주는 시자를 바라본다. 암반의 한쪽 모퉁이에서는 동자가 향을 사른다.

이 세 존자의 도상의 공통적 소재는 소위 '찻집'이다. 『법주기』에는 '그림 그린 천이나 채색화로서 부처님의 형상과 탑을 만드는 데, 크건 작건 혹은 손가락 마디만큼 작더라도 공양이 되며, 향화와 오묘한 공양구가 많은 적든 공양이 되니'라고 해, 분향공양의 공덕을 권장하고 있다. 하지만 '송'의 '화분에 꽃 붉은 색 띄우고 향 연기 전서처럼 피어오르네. 묻는 일도 없고 대답도 없이 마음대로 횡횡하네'와 왕세정이 '화분이 있으면 저절로 꽃이 피며 향로가 있으면 저절로 연기가 나느니라(有盆自花 有鑪自煙)'라고 찬한 데서 香煙을 통해 因果의 섭리와 순응을 읊었다.

이 소재의 나한도로는 傳 盧楞迦筆 <18나한도-제6존자>, 淸涼寺 소장 <16나한도-제4존자>(北宋), 전 관휴의 <16나한도-제10존자>, 龍光院 소장 <16나한도-제3존자>(南宋), 陸信忠의 <16나한도>(元)에서는 향을 피우고 그 아래의 시자들은 공손히 합장하여 예를 갖추고 있으며, 주계상 · 임정규의 <오백나한도>에서는 위의 『법주기』 기술대로 탑을 세우고 나한들이 분향하는 장면을 묘사하였다.

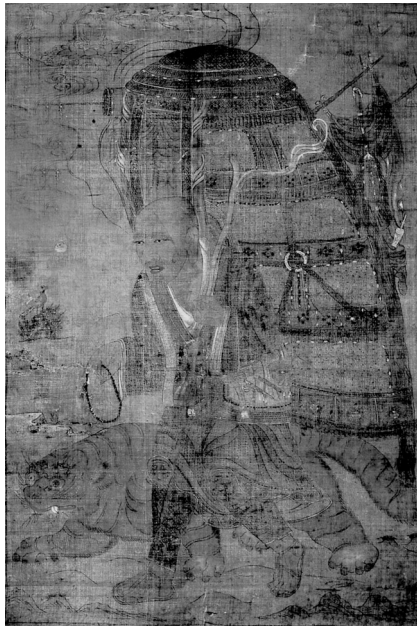
## 11. 제12那伽犀那尊者(제12존자)

존자(도 2-3)는 枯木 아래에서 정좌하고 앉았으며, 정수리에서 神이 나와 있고, 아래에는 큰 이무기가 묘사되어 있다. 삼매상태에서의 放光 광경을 묘사한 것이다. 육중연의 나한도(元)에서도 같은 소재를 다루었는데 시자가 냇을 잃고 이 광경을 바라본다(도 15). 거대한 고목에 자리한 선좌는 용광원 소장 <16나한도-제13존자>(도 16)가 있으며, 이외 기암괴석 암굴에서 선정에 든 나한도는 宮內廳 소장 傳 貫休의 <16나한도>를 비롯하여 청량사 소장 <16나한도>가 있다. 큰 나무 밑동을 庵室로 사용해 '木禪庵主'로 불렸다는 大隋法眞(833-919)<sup>44</sup>의 일화는 나한도상의 성립과정에 실제인물이나 상황의 개입을 말해주는 좋은 사례이다.

한편 이무기는 뱀·용과 동류로서 고승들이 지닌 신이영험의 상징이자 제압대상이었다. “늠름하고 고고한 그 기풍 스스로 자랑하지 않고, 천하에 도사리고 앉아 용과 뱀을 다스린다”고 하여<sup>44</sup> 이들은 고승 또는 나한에 귀의하는 존재들로 등장한다. 『過去現在因果經』을 비롯하여 『경덕전등록』의 제13존자 가비마라(? -B.C. 274)에게 교화 받은 이무기 설화를 통해 잘 드러난다. 龍光院 소장 〈16나한도-12존자〉(南宋)도 고목의 밑동에 앉아 참선에 들었으며, 周季常·林庭珪의 〈오백나한도〉(南宋) 중 ‘洞中入定’은 바위동굴 안에, 선정에 든 존자를 감싸고 있는 이무기의 형세는 이 소재의 설화를 회화적으로 잘 살렸다.

## 12. 제13目揚羅尊者

존자(도 1-3)는 긴 석장을 오른쪽 어깨에 기댄 채 바위에 앉아, 앞에서 노려보는 호랑이를 바라본다. 그 옆에는 경함을 든 시자와 멀찌감치 숨어서 나무 사이로 정황을 살피는 동자의 모습이 보인다.



도 17 〈高僧取經圖〉, 唐

도 18 〈나한도〉, 元

<sup>44</sup> 『碧巖錄』 제29칙, 「大隋劫火洞然」.

<sup>45</sup> 『碧巖錄』 제11칙, 「黃檗 唾酒糟漢」.

농경사회였던 고대 중국사회에서 土地神은 총체적 생활기반을 의미했다. 그리고 호랑이는 중국 토지신의 대표격이라 할 수 있는데, 이 호랑이가 나한도에 등장한 것은 異敎와 토착신앙의 대립과 융화라는 나한신앙 정착에 특별한 의미를 지닌다.<sup>46</sup> 호랑이는 중국에서 토지신을 대표하는 존재로서 불교의 토착화 과정에서 갈등과 화해의 과정을 거쳐 결국 귀의하는 것으로 표현된다. 더구나 불교의 정착을 위해 고군분투하는 고승들을 지켜주는 친밀한 짐승이다. 그래서 <高僧取經圖>(唐末)(도 17)처럼 서행구법승의 반려짐승으로 자주 등장하였다. 이후 나한도상으로 채택되면서 나한도상으로서 중요한 비중을 차지하게 되었다. 그래서 대개의 나한도에서 호랑이는 나한존자와 친화적인 존재로 묘사되었다. 龍光院 소장 <16나한도>, 金大受筆 <16나한도>(南宋), 高臺寺 소장 <16나한도>(南宋) 등이 있다.

### 13. 제14伐那婆斯尊者(제14존자)

『삼재도회』 본의 제14존자(도 2-4)는 金剛鈴과 金剛杵를 지니고 주문을 독송하며, 그 앞에 뿔이 난 뱀이 몸을 틀고 머리를 들어 존자를 바라본다. 오른쪽에 시자가 서 있고 왼쪽에 짧은 석장을 가로 잡은 호인이 꿇어 앉아 있어 송의 내용을 충실히 재현하였다.

금강저와 금강령은 불교의 대표적인 호법무구로서 殺賊降魔의 의미를 선양한다. 『법주기』의 ‘불법을 수호하는’ 나한의 기능에 부합하는 도상이다. 高臺寺 소장 <16나한도-제7존자>(南宋)나 元(도 18)·明代 나한도에서 꾸준히 애호되었던 도상으로 양손에는 각각 저와령을 쥐고 있다.

## V. 맺음말

『법주기』 출역 이래, 16나한 혹은 18나한이라는 組형식의 나한도는 중국의 당말오대-송대에 걸쳐 중요한 회화형식으로 자리를 굳혔고, 시·공간적 확산과 발전을 거쳐 동아시아 불교미술의 특색 있는 분야로 성장했다.

세속적이고 친근한 화면구성으로 사람들에게 사랑받았던 소위 ‘世態相’ 나한도를 창안한 화가(張玄)는 <十八大阿羅漢圖>라는 낮익고 친숙한 분위기와 풍부한 화면구성으로 사람

<sup>46</sup> 中村興二, 「羅漢圖と高僧傳」, 『Museum』 No. 4, 東京國立博物館(1984, 8), p. 20.

들을 매료시켰고, 그 속에서 세속인들의 가치관을 빌어 불교의 신앙성과 고승들의 설화를 재현하였으며, 사회·종교적인 목적을 성취하였다.

또한 이 화가의 작품은 북송대 名儒(蘇軾)의 종교와 예술·문학의 창의적 영감을 고취시켰고, 여기에 明代 文人(王世貞)의 찬이 추가되어 세대와 분야를 망라하는 나한도상의 한 축을 형성했다. 그리고 이들은 이후 版本으로 정착되었으며, 다시금 <과계사 16나한도>를 통해 회화화 되었다.

결국 <과계사 16나한도>의 도상적 검토는 세태상 나한도의 전범인 장현의 <18대아라한도>의 복원이며, 여기에 소식의 「송」이 곁들여져 당말오대-송대 나한도상 형성과 전개에 대한 자료를 좀더 풍부하게 확보하는 데 의의가 있었다. 이하 지금까지의 고찰을 정리하면, 첫째, 이 작품은 19세기 조선 화사들의 도상해석력과 표현력, 창의적 역량을 보여준다. 판본을 기초로 하였으며, 소극적이거나 도상의 변화를 시도하였고, 산수 등 적극적인 경물의 삽입을 통한 다양한 화법과 화면구성력에는 화사로서의 자신감이 표출되어 있다.

두 번째로는 도상형성 배경에서 드러나는 복합적인 신앙성향이다. 부처를 따르고 불법을 지키는 불제자이자, 참선으로 깨달음을 추구하는 수행자이며, 신통력의 소유자인 나한은 그 존재성이 불교에 국한되지 않고 도교의 신선, 고승의 지고한 수행경지, 사회적 기득권층을 아우르는 복합적인 양상을 띠고 있다. 다만 인물·산수배경·시자·지물·특정상황 등은 모두 나한존자를 중심으로 진행시켜 그 종교적 우위는 여전히 불교에 있음을 강조하였다.

세 번째는 각 도상들의 出典의 다양성이다. 대개 『법주기』나 人口에 회자되는 고승들의 事跡類들이 참고 되었음을 살펴볼 수 있었다. 고승이 산야를 다니며 중생을 제도하고, 나한과 마찬가지로 신출귀몰한 신통력을 보이며, 괴이한 용모에 각종 신이의 일화는 나한과 일맥상통한다. 그리고 여기에 고승들의 일상에서 이루어지는 公案이나 話頭가 나한도상의 형성에 일익하였고, 여기에 기존의 회화사적 성과가 가세하였던 것이다.

\* 주제어(key words) \_\_ 把溪寺 16羅漢圖(Sixteen Arhats of Pagyesa), 十八大阿羅漢頌(An Ode to the Eighteen Great Arhats [Shibaa Luohan Song]), 三才圖繪(Collected Illustrations of the Three Realms [Sancaituhui]), 羅漢圖卷(Arhat Portraits), 圖像(Iconography)

## 참고문헌

### 辭典 및 史蹟類

『益州名畫錄』

『傳燈錄』

『景德傳燈錄』

『宣和畫譜』

『碧巖錄』

『大正新修大藏經』

『佛說阿含正行經』

『祖堂集』

『禪門拈頌集』

『東坡後集』

『中國美術辭典』

『佛學辭典』

### 간행본 · 단행본

스야후이 저, 장연 옮김, 『소동과 선을 말하다』, 김영사, 2006.

신광희, 「朝鮮後期 十六羅漢圖像의 繼承」, 『동악미술사학』 제10호, 동악미술사학회, 2009.

신은미, 「朝鮮後期十六羅漢圖 研究 - 畫譜圖像의 수용과 전개를 중심으로」, 『講座美術史』 27, 한국불교미술사학회, 2006.

안귀숙 · 최선일, 『朝鮮後期僧匠 人名辭典』, 養士齋, 2008.

오수형 편역, 『당송팔대가의 산문세계』, 서울대학교 출판부, 2000.

李善亨, 「中國 南宋代 十六羅漢圖의 圖像研究」, 홍익대학교대학원 미술사학과, 1988.

장보정, 「錦巖堂 天如의 佛畫研究」, 동국대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2007.

정숙영, 「한국의 나한도-조선시대 십육나한도를 중심으로」, 『한국의 불화』, 한국성보문화재연구원, 2000.

최미순, 「寶珠와 觀音菩薩의 相關性에 관한 研究 - 執寶珠菩薩像을 中心으로」, 『美術史學研究』 256, 한국미술사학회, 2007.

歐陽炯, 「禪月大師應夢羅漢歌」

- 王圻·王思義,『三才圖會』,明.
- 王伯敏 著,遠藤光一 譯,『中國繪畫史辭典』,雄山閣,1996.
- 龍明之,『中吳紀聞』,中華書局,1985.
- 中村興二,「羅漢圖と高僧傳」,『Museum』 No. 4,東京國立博物館,1984. 8.
- 陳繼儒,『妮古錄』,中華書局,1985.
- 陳清香,「臺灣寺廟十八羅漢像探討」,『羅漢圖像研究』,東洋人文叢刊,1995.
- \_\_\_\_\_,「降龍伏虎羅漢圖像原流考」,『羅漢圖像研究』,東洋人文叢刊,1995.
- \_\_\_\_\_,「賓頭盧羅漢的事蹟與長眉尊者的圖像」,『羅漢圖像研究』,東洋人文叢刊,1995.
- 徹定,『羅漢圖讚集』,1863.

## 국문초록

唐末五代 이후 '16나한도' 혹은 '18나한도'라는 組형식의 畫題는 宋代의 文風과 禪宗의 유행이 맞물리면서 급격히 수요가 증가했다. 특히 많은 文人들의 나한미술에 대한 높은 관심으로 頌讚이 곁들여져 나한도의 신앙과 예술적 깊이는 한층 심화되었고, 이때 이룩된 羅漢圖像들은 후대 나한도 流轉의 근간이 되었다.

이 중 唐末五代 활동한 張玄은 유명한 나한도 화가이다. 그가 그린 〈十八大阿羅漢圖〉를 소재로 北宋 蘇軾이 「十八大阿羅漢頌」을 창작하였는데, 세월이 흘러 많은 사람들에 의해 그 畫名과 「頌」이 회자되었다. 明初에는 王世貞이 여기에 「贊」을 추가하였다. 이후 이 三者는 『三才圖會』 「인물」편에 판본으로 정착되어 나한도의 校本으로 인식되었다.

〈과계사 16나한도〉는 『삼재도회』 판본을 채택하여 완성한 조선후기(19세기) 불화이다. 이 작품은 비단 도상 뿐만 아니라 송과 찬도 그대로 옮겨 적어 대개 화보의 일부만 적용시키던 조선시대 나한도로서는 보기 드문 예이다. 이 같은 (화사들의) 作畫 의도는 알 수 없으나, 결과적으로 우리는 당말오대 장현의 〈18대아라한도〉의 재현 또는 복원작을 승계한 셈이다. 소식의 「송」은 물론 여러 고승사적류를 통해 이루어진 이 작품의 도상적 검토를 통해 필자는 다음과 같이 정리하였다.

이에 따른 고찰은 첫째, 이 작품은 조선후기 화사들의 도상해석력과 풍부한 표현력, 창의력을 보여준다. 소극적이거나 도상의 변화를 시도하였고, 산수 등 적극적인 경물의 삼입은 화사로서의 자신감이 표출되어 있다. 두 번째로는 신앙면에서 복합적 성격을 반영하고 있다는 점이다. 부처를 따르고 불법을 지키는 불제자이자, 참선으로 깨달음을 추구하는 수행자이며, 신통력의 소유자인 나한은 그 존재성이 불교에 국한되지 않고 도교의 신선, 고승의 지고한 수행경지, 사회적 기득권층을 아우르는 복합적인 양상을 띠었다. 그래서 불교의 우상이 주인공인 화면에는 초탈한 이상을 추구함과 동시에 권위적인 위계사상이 투영되어 있다. 세태상 나한도의 경우 이러한 특징이 더욱 분명한데, 인물·산수배경·시자·지물·특정상황 등은 모두 나한존자를 중심으로 진행되고 있다. 세 번째로는 각 도상들의 出典의 다양성을 들 수 있다. 대개 『法住記』나 여러 고승들의 事跡類들이 참고되었다. 고승이 山野를 다니며 중생을 제도하고, 나한과 마찬가지로 신출귀몰한 신통력을 보이고 괴이한 용모에 각종 神異의 일화는 나한과 일맥상통한다. 여기에 고승들의 일상에서 이루어지는 公案이나 話頭가 나한도상의 형성에 일익을 담당했고, 기존의 회화사적 성과도 가세하였음을 알 수 있었다.

**Abstract**

An Iconographic Analysis of *the Sixteen Arhats*  
of Pagyesa Temple

**Jang Hui-jeong\***

Starting from the Late Tang and Five Dynasties period, demand for paintings on such themes as the Sixteen Arhats or the Eighteen Arhats surged rapidly, as they fitted literary trends in Song China and the temperament and aesthetics of Zen Buddhism, which gained popularity during this period of time. Arhat paintings from this period were, notably, accompanied by odes and hymns by Song-dynasty men of letters, many of whom showed a keen interest in this genre, adding devotional and artistic depth to them. Arhat iconography of the Song Dynasty, besides, became a lasting legacy influencing Arhat paintings from subsequent eras.

Zhang Xuan was a prominent artist from the Late Tang and Five Dynasties period, renowned for his Arhat paintings. *An Ode to the Eighteen Great Arhats* (十八大阿羅漢頌) by Su Shi of the Northern Song, for instance, was inspired by *The Eighteen Great Arhats* by Zhang Xuan. Over time, the title of this painting and the ode became popularly known, and Wang Shi Zen later added his own hymn. These three people were subsequently included in the historical figure section of *Sancaitubui* (Collected Illustrations of the Three Realms), and the woodcut print of Zhang Xuan's portrait of the eighteen Arhats became an

---

\* Daecheong ho Art Museum, Curator

authoritative model for Arhat paintings of the ensuing centuries.

*The Sixteen Arhats* housed in Pagyesa Temple was a late Joseon Buddhist painting (19th century), modeled on the Arhat portrait contained in *Sancaitubui*. This painting not only borrows the iconographic elements of the original work, but also transcribes the ode and hymn accompanying it, to the letter. Joseon Arhat paintings are generally not complete reproductions of their Chinese originals, only echoing some aspects of them. In this regard, *The Sixteen Arhats* of Pagyesa Temple constitutes a rarity among Joseon Buddhist paintings on the same theme. Although nothing is known about the intention of its author, *The Sixteen Arhats* of Pagyesa Temple is likely to have been based on a reproduction of *The Eight Great Arhats* of Zhang Xuan. This painting, inspired by Su Shi's ode and other chronicles and legends on the lives of ancient monks, has the following iconographic characteristics:

First, this work bears great testimony to late Joseon painters' outstanding capacity in iconographic interpretation, rich expressivity and originality. Attempts at creative transformation of iconographic elements in the original are made, even if far from obvious or bold. Meanwhile, an active integration of landscape elements into the portrait attests to the confidence of its author as an artist. Second, the religious universe expressed in this portrait of the Sixteen Arhats is highly complex. The Arhats, disciples of Buddha and seekers of enlightenment, endowed with supernatural powers, are portrayed in this painting not just within a strictly Buddhist context. They share aspects of Taoist immortals, echo the sublime state of elderly monks who have reached enlightenment, and even show some of the mundane prestige of ruling-class members. In the scene where Buddhist idols are prominently featured, the ideal of aloofness from mundane extravagance is expressed, along with seemingly opposite reminders of social hierarchy, and authority and privileges deriving from high social stations. This aspect is especially salient in the portrayal of Arhats in which all elements including human figures, attendants, landscape and situational elements are organized around the Arhats. Third, iconographic sources of the Arhats portrayed in this painting appear highly varied. The main sources, however, seem to have been *Nadimitravadana* (Chin. Fa Zhuji; Kor. Beopjuji) and other legends and chronicles on the lives of illustrious ancient monks. These legends often portray old monks who

wander around across the country to guide and enlighten sentient beings, as having supernatural abilities like the Arhats and extraordinary or grotesque appearances also like the Arhats. Teachings and sayings by these legendary monks, therefore, are likely to have contributed to the iconography of Arhats in this painting, perhaps as importantly as the stylistic legacy from Buddhist paintings of preceding generations.