

# 20세기 전반 佛畵의 새로운 동향과 畵僧의 입지 서울 安養庵의 佛畵를 중심으로

## 최 엽\*

- I. 머리말
- II. 安養庵 佛畵의 도상과 표현기법
- III. 畵僧의 제작태도와 입지
- IV. 맺음말

### I. 머리말

20세기 전반은 대한제국기, 그리고 일제강점기로 이어지는 격변의 시기로 전통과 새로운 문화가 혼재되어 나타나는 시기이다. 일반 회화의 경우와 마찬가지로 불화 역시 당대의 급변하는 시대 흐름을 반영한 결과물들이 나타나기 시작한다. 이 시기 불화들에 대해 末期적 쇠퇴양상이라는 부정적 평가가 없는 것은 아니지만 최근에는 근대기 불화들도 점차 미술사적 가치를 인정받아가고 있다.<sup>1</sup>

\* 동국대학교 박사과정 수료, 경원대 강사

<sup>1</sup> 조선왕조 말기인 19세기 말부터 일제강점기에 이르는 불화들에 대해서는 개별 畵僧의 불화와 그 화맥을 중심으로 살펴본 논문들이 주를 이루고 있으며, 최근 들어서는 주제별 고찰에 있어서도 성과를 보이고 있다. 김경미, 「화승 繡龍堂 琪銓의 연구」, 『불교문화연구』 3(한국불교문화학회, 2004); 김정희, 「錦湖堂 若效와 南方畵所 鷄龍山派-朝鮮後期 畵僧研究(3)」, 『강좌미술사』 26(한국불교미술사학회, 2006); 김승희, 「畵僧 石翁喆侗와 古山竺衍

19세기 후반 왕실의 후원을 중심으로 불사가 이루어졌던 상황에서 특히 서울·경기 지역에서는 특정 도상의 공유 및 확산 현상이 나타나기도 한다. 반면 20세기 전반에는 민간 주도의 우수한 불화들이 등장하는데, 그러한 불화들이 제작된 대표적 사찰로서 서울 동대문 밖 安養庵을 들 수 있다.<sup>2</sup> 안양암의 불화들은 대체로 전통적으로 내려오는 草本에 의거해 그려진 기존의 불화들과 달리 새로운 도상과 표현을 과감하게 적용하고 때로는 새로 창출해 내기도 하면서 기존의 불화들과는 그 제작태도가 달라지는 것을 볼 수 있다. 이에 본 논문에서는 20세기 전반에 제작된 불화의 새로운 동향을 서울 안양암의 불화들을 중심으로 작품의 제작배경과 화승들의 활동·입지 등을 통하여 밝혀내고, 이를 토대로 이 시기 불화들의 미술사적 가치를 조명해 보고자 한다.

## II. 安養庵 佛畵의 도상과 표현기법

19세기 후반 특히 19세기 말로 가면서 서울·경기 지역의 불화들은 일정한 도상과 형식, 그리고 화풍을 공유하는 현상이 두드러지게 나타난다.<sup>3</sup> 그 단적인 예로 神衆圖의 경우 1867년 서울 普門寺 〈神衆圖〉를 시작으로 開運寺 〈신중도〉(1870), 慶國寺 〈신중도〉(1887) 등 거의 유사한 도상의 작품이 차례로 제작되는 사례를 들 수 있다.<sup>4</sup> 또 1868년 興國寺 〈甘露王圖〉의 도상은 1887년 慶國寺 〈감로왕도〉, 1898년 普光寺 〈감로왕도〉 등 당시 서울·경기 지역에서 제작되었던 많은 감로왕도 도상의 근거가 되었다.

이 불화들은 서울·경기 지역의 화승들 뿐 아니라 강원·충청 등 각 지역의 화승들이

의 生涯와 作品, 『동원학술논문집』 4(한국고고미술연구소, 2001); 신광희, 「朝鮮末期 畵僧 慶船堂 應釋 연구, 『불교미술사학』 4(통도사성보박물관·불교미술사학회, 2006); 신은미, 「화승 金日燮의 불화 연구, 『강좌미술사』 26(한국불교미술사학회, 2006); 최엽, 「古山堂 竺演의 佛畵 研究, 『東岳美術史學』 5(동양미술사학회, 2004) 등 참조.

<sup>2</sup> 한국불교미술관의 별관인 安養庵과 안양암의 불화들에 대해서는 2004년 12월에 도록이 발간되어 본격적으로 소개된 바 있다. 『安養庵에 담긴 淨土信仰의 世界』(한국불교미술박물관, 2004). 또한 안양암의 불화들에 대한 논문으로는 이선희, 「古山堂 竺演作 安養庵 神衆圖 연구, 『강좌미술사』 30(한국불교미술사학회, 2008)가 있다.

<sup>3</sup> 이에 관한 더욱 구체적인 내용은 최엽, 「近代 서울·경기지역 佛畵의 畵師와 畵風, 『佛敎美術』(東國大學校 博物館, 2007)

<sup>4</sup> 이들 신중도는 중앙에 위태천과 제석, 범천을 중심으로 그 권속들이 뻗뻗하게 시립하고 있는 구성으로 이 밖에도 萬壽寺 〈신중도〉(1871), 彌陀寺 〈신중도〉(1873), 興天寺 〈신중도〉(1894) 등이 차례로 제작되었다. 이 작품들 모두 대체로 붉은색 위주의 정제된 화풍을 구사하고 있다.

함께 작업한 경우가 대부분이다. 이처럼 이 시기에 서울·경기 지역에서 각 지역의 화승들이 모여 유사한 도상과 화풍을 지닌 불화들을 제작할 수 있었던 요인은 왕실 인물인 趙大妃(1808-1890), 明成皇后(1851-1895), 興宣大院君(1820-1898) 등이 사찰 佛事の 강력한 후원 세력이었기 때문이었다. 19세기에는 왕실의 후원으로 서울·경기 지역에서는 단기간에 많은 수의 爲祝願堂寺刹이 건축되었으며,<sup>5</sup> 이들 사찰들은 어느 정도 공통된 형식을 보인다. 즉, 비교적 소규모의 사찰로 기존의 樓 자리인 主佛殿의 맞은편에 大房이라고 하는 특별한 복합건물들이 들어서 있는 형식이다. 이처럼 수도권 지역에서 단기간에 일정 형식의 사찰이 다수 조영됨으로 인해 사찰의 벽면에 걸리는 불화의 수요도 증대되었고, 또한 왕실의 후원 하에 이루어지는 경우가 많았으므로 숙련된 화승 집단들의 일사불란한 제작이 요구되었을 것이다. 이에 따라 19세기 후반 불화에는 일정 수준의 畵格을 지니면서도 유사한 도상이 공유되는 현상이 두드러졌을 것으로 여겨진다.<sup>6</sup>

그러나 을미사변을 전후로 1900년이 되기 전 흥선대원군 등 주요 왕실 세력이 연이어 세상을 떠나면서 양상에 변화를 보인다.<sup>7</sup> 이 무렵부터 강력한 왕실 세력이 아닌 일반인들의 불사가 더욱 두드러지는데, 그에 따라 일정 도상과 화풍을 공유하던 다소 수동적인 방식에서 벗어나 화승의 개별적 성향을 드러내는 새로운 화풍의 불화가 조성된다.

서울 창신동 안양암은 1889년 李性月 거사(1850-1926)를 중심으로 在家信者들이 주도

<sup>5</sup> 爲祝願堂寺刹은 왕자 탄생이나 왕족의 治病과 求福을 기원하기 위한 사찰로, 특히 19세기에는 위축원당 수십 개소가 서울·경기 지역을 중심으로 등장한다. 이들은 승려들의 요청에 대해 왕실과 세도가들이 재정과 기술면에서 적극적으로 후원하는 형태로 경영되었다. 김봉렬, 「朝鮮王室 願堂寺刹建築의 構成形式」, 『大韓建築學會論文集』 12권 7호(1996. 7), p. 99. 대표적 사찰로 興天寺, 慶國寺, 華溪寺 등이 있다.

<sup>6</sup> 19세기 후반의 서울·경기 지역의 불화조성 경향과 사찰의 조영 방식은 매우 유사함을 알 수 있다. 즉, 흥선대원군의 집권 시기를 중심으로 을미사변에 이르기까지 명성황후의 활동기간 동안 집중적으로 같은 도상과 양식의 불화들이 양산되는 것과 마찬가지로 사찰 건축에 있어서도 대방채로 특징 지워질 수 있는 소규모의 사찰이 집중적으로 단기간에 조성되고 있었던 것이다. 실제로 華溪寺의 경우 『華溪寺略紙』(金太治, 1937)의 기록에 따르면 이들 사이의 상관관계를 더욱 명확히 알 수 있다. 고종 3년인 1876년에 관음전이 중창되면서 관음전의 〈神衆幀〉(화사: 華山)과 관음전 내의 〈地藏及十王幀〉(화사 미상)가 같은 해 조성되고, 1878년 명부전이 중수되면서 명부전의 〈上段幀〉, 〈十王各部幀〉, 〈使者幀〉, 〈巨靈神幀〉이 일시에 조성된 기록을 볼 수 있다. 『華溪寺實測調查報告書』(서울특별시, 1988), pp. 50-63. 물론 전각의 건축과 불화의 조성 시기가 완벽히 일치하지 않는 경우도 있긴 하나 큰 차이를 보이는 것은 아니다. 또한 『華溪寺略紙』에 石翁 喆有와 斗欽이 조성한 三聖庵 〈山神圖〉(1908)를 慶船 應釋과 두흠이 조성한 것으로, 華山 在根이 조성한 화계사 명부전 〈지장보살도〉를 경선 응석이 그린 것으로 기록하는 등 오기한 부분도 있어 좀더 면밀한 조사가 필요할 것이다. 이에 관한 상세한 부분은 別稿에서 다루도록 하겠다.

<sup>7</sup> 高宗의 계비인 嚴妃 등이 시주 세력으로 등장하지만 조대비, 흥선대원군, 명성황후와는 다르게 큰 영향력을 미치지 않는 것으로 보인다.

하여 창건한 사찰이라는 점에서 주목된다. 안양암이 처사절로 널리 알려졌음을 보여주는 기록으로

‘……요사히 소문을 의지하건대 경성 동대문 밖 정자동 등디에 안양암이라 하난 절이 있스니 년래로 쇼위 처사들이 모혀서 열심히 마음을 닦가 염불하난 곳이라……’<sup>8</sup>

하는 내용이 있으며, 당시 안양암의 寺勢와 관련하여서는

‘……남도사찰의 승녀나 북도사찰의 승녀로서 서울 장안을 구경왔든 이는 모다 동대문턱이나 남대문턱만 들여다보고서 칠성각에 가서 신세만 지다가 도라가게 된이가 만났습니다.<sup>9</sup> 더군다나 동대문 밖에 원흥사를 지여가지고 조선불교의 민중화인 도회발전을 도모하랴든 때에는 더욱히 시골서 명망있는 스님네가 이 칠성각에 와서 묵삭이면서 기도불공도 드러주며 법문설법도 하면서 보금자리를 찻스니 당시에 유명한 대강사와 대법사와 대선사는 모다 이 칠성각을 들느지 아니한 이가 엇다하여도 과언이 안입니다. 리회광, 리회명, 나청호, 강대련, 전관허, 백룡성, 송만공, 방한암, 박만하, 환옹대세 이러한 스님네가 누구든지 이 처사 절인 칠성각을 다 한번씩 들러가시게 되었습니디. 그러므로 이 칠성각은 한참동안 조선불교 도회 진흥의 참모본부가 되었든 늦감이 있섯습니디……’<sup>10</sup>

라는 기록 뿐 아니라, 1926년 안양암의 창건주였던 이성월이 세상을 떠났을 때 『佛敎』, 『朝鮮佛敎』 등의 잡지에 몇 페이지에 걸쳐 대대적으로 그의 입적을 알리고, 생애를 소개한 것으로 보아도 당시 안양암의 위세를 짐작할 수 있다.<sup>11</sup> 안양암의 불화들은 1889년부터 1942년 사이에 제작되었으며, 당시 불화들의 제작 성향을 잘 보여준다. 또한 慶船 應釋, 錦湖 若效, 古山 竺演, 普應 文性 등 당대 유명했던 佛畫僧들이 불사에 참여한 것도 당시 안양암의 사세와 무관하지 않을 것이다.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> 『新聞으로 본 韓國佛敎 近現代史』 上(善友道場 韓國佛敎近現代史研究會, 1999), p. 372.

<sup>9</sup> 안양암은 창건 당시 전각을 지어 七星閣이라 명명하였으며, 이후 10년 뒤인 1899년 獨聖閣을 신축하면서 사찰 이름을 안양암이라고 개칭하였다.

<sup>10</sup> 安震湖 編輯, 『安養庵誌』(安養庵, 1958/한국불교미술박물관 복원간행, 2005), <불교입도 신앙실화 성월대사>, p. 4.

<sup>11</sup> <七十七歲의 上壽로 八月八日에 往生한 李性月老居士의 行蹟>, 『佛敎』 제33호(1927); <三指を燒いて信念を堅めた 李性月居士>, 『朝鮮佛敎』 제34호(1927).



도 1 〈阿彌陀說法圖〉,  
1889년, 견본채색,  
108.0×204.0cm,  
서울 안양암 소장  
(『安養庵에 담긴  
淨土信仰의 世界』,  
2004, p. 26)

## 1. 도상

먼저 안양암 불화의 도상부터 살펴보도록 하겠다. 안양암의 불화들은 크게 창건 초기, 기존에 있었던 초본의 도상을 근거로 제작된 불화들과 이후 새로운 도상을 도입한 불화들로 나눌 수 있다.

현전하는 작품들을 시대순으로 조사해 보면, 1889년 창건 당시 조성된 〈阿彌陀說法圖〉와 1909년 〈甘露王圖〉는 이전에 제작된 불화들의 초본을 근거로 제작되었음을 알 수 있다. 첫 번째 작품인 〈阿彌陀說法圖〉(1889)(도 1)는 가로로 긴 화면과 평상에 앉은 사천왕의 모습이 특징이다.<sup>13</sup> 가로로 길어진 화면으로 인해 서 있는 모습의 사천왕을 坐像의 사천왕으로 변환하면서 평상과 같은 앉을 것을 마련한 것으로 생각된다. 이러한 도상적 특징은 이미 1873년 서울 彌陀寺 〈아미타설법도〉, 1887년 안성 淸源寺의 〈아미타설법도〉에서부터 보이고 있어 안양암의 〈아미타설법도〉가 당시 이미 존재하던 도상에 의거해 제작되었음을 확인할 수 있다.

1909년의 〈甘露王圖〉(도 2) 역시 당시 서울·경기 지역에서 많이 그려졌던 감로왕도의 도상을 채택하고 있다. 그중에서도 특히 앞서 언급했던 1887년 서울 경국사 〈감로왕도〉와 유

<sup>12</sup> 안양암 불사와 관련해서 금호 약효의 경우는 특이하게 불화 불사가 아닌 1909년 안양암 마애불의 제작에 관여 하였다. 이와 관련하여서는 최엽, 「서울 창신동 〈安養庵 磨崖觀音菩薩坐像〉 연구」, 『佛教美術』(東國大學校 博物館, 2008) 참조.

<sup>13</sup> 이처럼 가로로 긴 화면은 건축 구조와도 밀접한 관련이 있다. 특히 아미타설법도의 경우는 불단 위 후불도로 기능하는 경우가 많기 때문에 벽면의 높이가 높지 않은 건물일 때 기둥과 기둥 사이 걸리는 불화의 화면이 가로로 길어지는 경우를 볼 수 있다.



도 2 〈甘露王圖〉, 1909년, 견본채색, 162.0×156.5cm, 서울 安養庵 소장



도 3 〈熾盛光如來圖〉, 1914년, 견본채색, 98.0×107.5cm, 서울 安養庵 소장

사하다.

그러나 이와는 달리 이후 제작되는 불화들은 새로운 도상들을 채택하여 독자적인 佛畵草를 그려내며 그 양상을 달리 하는 것을 볼 수 있다. 그 대표적인 예들을 구체적으로 살펴 보도록 하겠다.

1914년에 제작된 것으로 추정되는 金輪殿의 〈熾盛光如來圖〉(도 3)는 조선시대 치성광여래도 중 '치성광여래강림도'의 형식이다.<sup>14</sup> 치성광여래가 소가 끄는 수레 위에 앉아 구름을 타고 강림하는 모습의 도상은 특히 19세기 말 20세기 초에 이르는 시기에 일시적으로 유행한 것으로 보이는데, 이 시기 강림도 형식은 소와 수레, 그리고 구름의 표현을 제외한다면 설법도의 구성과 거의 동일하다고 할 수 있을 정도로 매우 靜的이다. 그런 가운데 안양암 〈치성광여래도〉는 화면 가득한 구름과 공간감 있는 존상들의 배치로 강림도의 분위기를 잘 살리고 있을 뿐 아니라, 치성광여래의 권속을 더욱 적극적으로 道教 神仙圖의 도상으로 표현한 것이 큰 특징이다. 주존인 치성광여래와 협시인 日光·月光 菩薩 외에 주요 존상인 七如來는 광배의 化佛로 표현되었으며, 소의 양쪽 화면의 하단에는 北斗七星의 도교신격인 七

<sup>14</sup> 이 그림에 畵記는 없으나 『安養庵誌』의 기록에 의해 1914년에 제작된 작품이 있음을 근거로 연대를 추정하였다. 安震湖 編輯, 『安養庵誌』(安養庵, 1958/한국불교미술박물관 복원간행, 2005), p. 5, 21. 치성광여래도에 관한 가장 최근의 연구성과로 이동은, 「朝鮮時代 熾盛光如來圖 研究」(동국대학교대학원 석사학위논문, 2009)가 있다. 치성광여래도의 명칭에 관해서는 pp. 6-7 참조.



도 4 도 3의 부분



도 5 <熾盛光如來圖>의 부분, 1924년, 견본채색, 166.0×203.0cm, 서울 안養庵 소장

元星君이 3, 4명으로 나뉘어 중앙을 향해 있다. 그 앞쪽으로 각기 2명의 동자들이 '佛'자와 '壽'자 모양으로 휘어진 나무 분재를 들고 서 있다(도 4). 이 동자들의 도상은 民畵 神仙文字圖의 유형을 그대로 차용한 것으로 보통 분재의 나뭇가지는 '壽', '福' 문자로 표현되지만 이 그림에서는 '福'자를 여래를 뜻하는 '佛'자로 바꾸었다.<sup>15</sup> 유사한 도상이 같은 전각에 봉안된 또 한 폭의 <치성광여래도>에서도 나타나고 있는데(도 5),<sup>16</sup> 이 그림을 제작한 화승인 고산 축연은 1926년 通度寺 <十六羅漢圖>에서도 같은 류의 도상을 채택하고 있는 것을 볼 수 있다.<sup>17</sup> 이 같은 사실들을 통해서 당시 민화와 불화가 도상을 공유했으며, 불화의 제작자인 화승이 민화를 그렸을 가능성도 추정해 볼 수 있는 근거가 된다. 비록 사진이긴 하지만 안양암 <치성광여래도>(1924)의 제작자인 고산 축연의 민화 문자도풍 글씨(도 6)와 보은 문성의 민화풍 봉황 그림(도 7)이 남아 있고,<sup>18</sup> 유사한 화풍의 봉황 초본이 한국불교미술박물관에 남아 있어 그러한 가능성을 뒷받침한다.<sup>19</sup> 안양암 <치성광여래도>는 민화 신선도의 도상을 채택하

<sup>15</sup> 신선문자도에 관해서는 이영주, 『朝鮮後期 文字圖 研究』(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2004), pp. 34-41 참조.

<sup>16</sup> 이 그림은 畵記를 통해 1924년에 제작되었음을 확인할 수 있다.

<sup>17</sup> 최엽, 앞의 논문(동악미술사학회, 2004), p. 183 참조.

<sup>18</sup> Andre Eckardt, 권영필 옮김, 『에카르트의 朝鮮美術史』(열화당, 2003), p. 255의 도판 291 참조.



도 6 古山 筮演, <文字圖>, 19세기 말-20세기 초, 크기 및 소장처 미상(『에카르트의 朝鮮美術史』, 2003, p. 242)



도 7 普應 文性, <鳳凰圖>, 19세기 말-20세기 초, 크기 및 소장처 미상(『에카르트의 朝鮮美術史』, 2003, p. 255)



도 8 <龍船接引圖>, 1915년경, 건본채색, 68.5×203.0cm, 서울 安養庵 소장

여 壽命長壽리는 치성광여래의 신앙 성격을 쉽고 명확하게 전달하고 있으며, 같은 시기 도상을 공유하는 비슷한 그림들이 양산되는 가운데 매우 개성 있고 독특한 도상을 보이고 있다는 점에서 주목할 만하다.<sup>20</sup>

새로운 도상을 만들어낸 또 다른 사례로 1915년경의 작품인 <龍船接引圖>(도 8)가 있

<sup>19</sup> 『安養庵에 담긴 衆生의 念願과 꿈』(한국불교미술박물관, 2004), p. 66의 도판 52 참조.

<sup>20</sup> 글의 흐름상 자세히 언급하지는 않겠지만, 안양암 <치성광여래도>에 보이는 일곱 개의 방울을 목에 단 외발 소의 모습과 그 등에 탄 연봉을 든 동자의 모습, 그리고 마치 그 侍者인 듯 보이는 인물의 모습 역시 다른 치성광여래강림도에서는 볼 수 없는 독특한 도상이다. 도상의 연원이나 배경에 대해서는 차후 조사하도록 하겠다.



도9 남양주시 興國寺 大房 건물, 1870년

다.<sup>21</sup> 이 그림은 阿彌陀佛과 往生者를 태우고 극락으로 향하는 장면을 그린 것인데, 雙頭的 龍船이라는 점도 특이하지만, 아미타불을 모신 용선 위의 전각이 주목된다. 이러한 형식의 전각은 앞서 1800년대 후반에 왕실의 지원을 받아 집중적으로 건축된 소규모 사찰에서 흔히 볼 수 있으며, 흔히 大房이라 불리는 건물이다(도9).<sup>22</sup> 당시 실재했던 전각을 그대로 그림으로 옮겼다는 점에서 같은 모습의 전각에서 기도하는 신도들에게는 극락왕생의 모습을 구체적으로 보다 생생하게 전달할 수 있었을 것이며, 이는 이 그림의 목적성을 증폭시키는 효과를 가져왔을 것이다.

다음으로는 일본 불교 도상의 영향을 받아 새로운 도상을 그려낸 예로 1924년의 〈神衆圖〉(도10)를 살펴보겠다. 중앙의 穢跡金剛은 밀교 도상으로 이처럼 바퀴를 타고 서 있는 모습으로 표현한 예는 매우 드문 편이다. 이와 유사한 예로 龍珠寺 〈신중도〉(1913), 傳燈寺 〈신중도〉(1916), 淨水寺 〈신중도〉(1916)를 들 수 있다. 이 그림들은 1910년대에 제작되었으며, 모두 안양암 〈신중도〉를 제작한 고산 축연이 참여하고 있어 주목된다. 이들 신중도에서 보이는 예적금강 도상에 대해서는 중국 清代 판화 등과의 관련이 제기된 바 있으나<sup>23</sup> 전등사

<sup>21</sup> 이 그림에 畫記나 다른 기록은 없지만, 대웅전의 건축이 1914년, 단축이 1915년에 이루어진 기록에 의거에 1915년 경에 제작된 것으로 추정하였다. 같은 전각에 봉안된 〈八相圖〉 역시 1917년에 제작되었으므로 그 즈음에 제작된 것으로 보는 것이 타당할 것이다.

<sup>22</sup> 안양암 〈용선점인도〉에서 보이는 건물은 H자 평면을 가진 건물이다. 당시 대방채의 평면은 H자 형식 뿐 아니라 一자, T자, ㄱ자, ㄷ자 등 다양한 형식을 보이고 있는데, 그렇다 하더라도 이 그림에서의 건물 모습이 당시 성행했던 건물의 모습과 매우 유사하다는 점은 명백하다. 사찰 대방 건축에 관해서는 김성도, 『한국건축문화유산 사찰대방건축』(도서출판 고려, 2007); 손신영, 「19世紀 佛教建築의 研究—서울·경기지역을 중심으로」(동국대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2006, 12) 참조.



도 10 〈神衆圖〉, 1924년, 견본채색, 149.5×219.5cm, 서울 安養庵 소장



도 11 曉齊縮圖 佛畫篇, 1882년, 지본채색 혹은 수묵, 39.5×703.6cm, 河鉤曉齊記念美術館 소장(『河鉤曉齊』, 2008, p. 113)

〈신중도〉에서 보이는 일본 不動明王의 도상이나, 예적금강 도상과 일본 우끼요에 작가의 불교 도상과의 유사성(도 11),<sup>24</sup> 그리고 당시의 시대적 상황을 고려해 볼 때 이 예적금강 도상들은 청대 판화보다는 일본 불교 도상의 영향하에 제작되었을 것으로 보는 것이 타당할 것으로 생각한다.<sup>25</sup> 일본 불교의 접촉과 관련해 다음의 중요한 기록이 있다. 구한말 지식인 黃玟

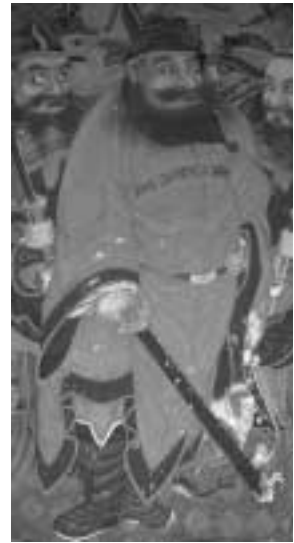
<sup>23</sup> 강영철, 「조선후기 龍珠寺 佛畫의 研究」(동국대학교대학원 석사학위논문, 2000), p. 21; 박혜원, 「조선후기 神衆幀畫의 穢跡金剛 圖像 연구」(서울대학교대학원 석사학위논문, 2005), pp. 69-70.

<sup>24</sup> 이 그림의 도상은 大威德明王으로 비록 예적금강은 아니지만, 이러한 多面多臂의 분노상들이 새로운 도상의 성립에 영향을 주었을 것으로 생각한다.

<sup>25</sup> 예적금강은 19세기 초의 신중도에 이미 등장하고 있으나 주요 존상인 위태천이나 제석, 범천에 비하면 그 비중이 작거나 대등하게 설정되었다. 그러나 20세기, 특히 1910년대부터 축연에 의해 제작된 신중도에서는 예적금강이 화면의 주요 부분을 차지하며 다른 존상과 비교해 확연히 두드러진다. 축연이 그린 예적금강 도상은 모두 각기 다른 모습인데, 이는 축연이 특정한 한 가지 도상, 혹은 그림 등을 모본으로 해서 예적금강 도상을 그렸다기보다는 그가 접하고 축적한 여러 시각적 경험을 집약시켜 변형한 결과로 보는 것이 옳을 것이다. 또한 이미 이전부터 신중도에 존재했던 예적금강 도상이 1910년대부터 화면 전면에 부각되기 시작한 사실 자체가 매우 주목할 만하며, 이는 당시 일본 불교의 침투상황과 화승인 축연의 개인적 성향과 매우 밀접한 관련이 있을 것으로 본다. 1913년 용주사 〈신중도〉와 1916년 전등사 〈신중도〉의 증명 스님이 일제강점기에 활약한 李晦明 스님이었던 것은 흥미로운 사실이다. 이회명은 뒤에서 살펴보겠지만, 乾鳳寺 승으로 1920년대까지도 축연과 밀접한 관련을 맺고 있는 듯하며, 유력한 친일 승려였던 이회광이 師兄이다. 축연과는 같은 금강산 승려라는 공통점에서

(1855-1910)의 『梅泉野錄』 중 1905년의 기록에는

‘왜국 승려가 서울 명동에 정토종 교회를 창건했다. 왜놈들은 평소 승려를 존경하여 왕공 이하가 다 동등한 예로 대했다. 그때 우리 백성들이 왜놈들의 횡포를 근심했는데, 그들이 승려를 존경하는 것을 보고 (일본의) 정토종에 의탁하면 왜놈들과 맞설 수 있다고 생각하여 뒤질세라 쫓아다녔다. 나라 안에 (정토종 신자가) 가득하고 곳곳에 교회를 세우자 교활한 백성들은 그들에게 의지해 정토종 교패를 팔아 자기의 몸을 보호하고 재물을 불렀다.’<sup>26</sup>



도 12 도 10의 부분

라는 내용이 있어 당시 일본 불교의 침투 상황을 여실히 알 수 있다.

안양암의 <신중도>에서 주목해야 할 또 다른 도상은 화면 하단 향좌측의 권속(도 12)이다. 장대한 풍채로 文官 복장을 한 이 인물은 긴 검을 아래를 향해 쥐고 있으며 짙은 갈색의 장화를 신고 있다. 큰 이목구비와 뾰뾰하고 무성한 수염이 인상적으로, 이러한 존상은 충남 寶石寺 <신중도>(1912) 등 극히 일부를 제외하고 다른 신중도에서는 찾아보기 어렵지만, 도석인물화의 한 주제로 다루어졌던 鐘馗 도상과의 유사성을 찾아볼 수 있다. 중국과 일본에서는 歲暮와 端午節에 귀신을 쫓아내고 벽사의 의미를 갖는 종규의 그림을 붙였다고 한다.<sup>27</sup> 특히 일본에서는 단오절이 되면 집 앞에 종이나 천으로 만든 잉어<sup>28</sup>와 함께 잡귀를 쫓기 위해 붉은색의 종규 그림이 있는 인쇄물을 걸어두었다고 하며, 그 모습을 담은 19세기의 일본 그림이 현전하고 있다(도 13).<sup>29</sup> 우리나라에서도 門排 그림, 혹은 年壽로서 중국, 일본과 같은

인연이 된 것으로 보인다.

<sup>26</sup> 황현 著, 허경진 옮김, 『매천야록』(서해문집, 2006), p. 328.

<sup>27</sup> 박정영, 「任伯年의 鐘馗圖 研究」, 『溫知論叢』 제9집(2003), pp. 226-228.

<sup>28</sup> 코이노보리(鯉職)라고 하며, 남자 아이들의 무탈한 성장과 立身揚名을 바라며 단오절에 장대에 깃발처럼 높이 매달았다고 한다.

<sup>29</sup> 『河鍋曉齋』(平凡社, 2008), p. 147.



도 13 河鍋曉齋, 〈五月幟圖〉,  
1870년 이전, 견본채색,  
95.0×35.8cm,  
일본 개인 소장(『河鍋曉齋』, 2008, p. 147)

의미의 기능화로 쓰였던 것으로 보이거나<sup>30</sup> 실제 현전하는 작품은 아쉽게도 손에 꼽을 정도이다.<sup>31</sup> 안양암 〈신중도〉의 종규 도상은 '辟邪'의 의미를 지니고 불화의 신중 도상에 편입된 것으로 보이며, 그 모습이清代 활동했던 高其佩(1662-1734)의 종규 그림, 일본 우키요에 화가인 가츠시카 호쿠사이(葛飾北齋, 1760-1849)의 종규 도상(도 14)과도 매우 유사해 당시 동아시아에서 이미 정형화 되어 있었던 종규 도상 중 하나를 차용해 그렸을 것으로 생각된다.<sup>32</sup> 구체적으로는 벽사적 의미의 실용화로 제작된 중국 年壽와는 도상의 차이가 있으며, 고기패의 종규도와는 시기적 차이가 있는 점을 고려해 보면, 붉은 관복으로 그려진 종규 도상은 일본 단오절에 걸리는 붉은색의 종규 그림의 모습과 더욱 유사하다고 할 것이다. 종규의 도상이 특히 20세기 전반 불화의 신중도에 편입된 것에는 다양한 이유가 있을 수 있겠으나, 작례가 많지 않은 것으로 보아 일반적인 경우는 아니었을 것으로 보인다. 그러나 19세기 말에 보이지 않던 도상이 20세기 들어 두드러지게 신중도의 주요한 자리를 차지하게 된 것에는 우리나라에서도 실용화로 흔히 그려진 문배 그림의 종규도의 영향도 배제할 수 없을 것이며, 또한 도판 13과 같은 종규의 모습을 담은 인쇄물을 접했을 가능성이 있는 시대적 상황을 비롯해 出草에 남다른 관심이 있었던 화승의 개인적 성향이 개입되었을 것이라고 조심스럽게 추정해 본다.

다음에 살펴볼 그림은 드물게地藏菩薩을 주존으로 하

<sup>30</sup> 김상엽, 「金德成의 鐘馗圖」, 『동양고전연구』 제3집(1994), p. 436.

<sup>31</sup> 국립중앙박물관 소장 金德成(1729-1797)의 〈종규도〉의 종규 모습과 외형상 특징은 어느 정도 일치하고 있다. 단, 수목 위주의 18세기 小品인 점에서 직접 비교하기는 어려움이 있다고 사료된다.

<sup>32</sup> 이 밖에도 일본 카노파의 화가로 유명했던 카와나베 교사이(河鍋曉齋, 1831-1889)는 여러 가지 모습의 종규 그림을 남겼는데, 특히 1886년에 주문에 의해 제작된 그림의 군중에도 등장한다. 이 그림은 얼핏 보면 〈涅槃圖〉처럼 보이거나 자세히 보면 열반하는 석가여래 대신 그림의 주문자를 그려 넣었다. 또한 주문자의 발치에는 가섭존자 대신 주문자의 부인을 그려 놓고 상단에는 주문자가 애호했던 수집품을 그려 넣어 유머러스한 도상을 보여 준다. 『河鍋曉齋』(平凡社, 2008), pp. 34, 56-57, 60-61.



도 14 <鐘道圖>의 부분,  
19세기 중엽경, 수묵,  
104.0×30.5cm,  
일본 熊本縣立美術館  
소장(『浮世繪ミステリー  
巷談』, 1994, p. 85)

도 15 <地藏菩薩掛佛圖>,  
1930년, 건본채색,  
407.0×238.0cm,  
서울 安養庵 소장(『安養  
庵에 담긴 淨土信仰의  
世界』, 2004, p. 126)

여 새로운 도상을 만들어낸 괘불도이다. 1930년에 제작된 <地藏菩薩掛佛圖>(도 15)는 지장보살도와 시왕도를 한 폭에 효과적으로 담아낸 독특한 도상으로 안양암의 주된 신앙의 성격을 잘 보여주고 있다. 화면의 반 이상을 차지하고 있는 지장보살을 중심으로 많은 모티프들을 적절하게 화면에 배치하였으며, 결과적으로는 지장신앙의 내용을 극대화하여 한 폭에 보여 줌으로써 대중의 이해와 공감을 끌어내는 데 큰 역할을 했을 것이다. 괘불로서는 매우 드문 도상인 <지장보살괘불도>가 특히 안양암에서 조성된 연유에 대해서는 다음의 잡지 기사가 실마리가 될 것이다. 소화 2년 1927년의 『佛敎彙報』에는 77세의 나이로 입적한 이성월 거사의 행적을 실으면서, 성월 노거사의 특행 몇 가지로 안양암을 창건한 일 외에도 37년간 地藏精勤에 전념한 일, 매일 18일로 地藏會(遷度會)를 조직한 일을 들고 있다.<sup>33</sup> 이 같은 사실을 통해 볼 때 안양암에 있어서 아미타신앙과 함께 지장신앙이 매우 중요한 위치를 점하고 있

<sup>33</sup> 이 밖에도 '萬日會念佛堂化主로一心不亂한 일', '彌陀會를 組織한 일', '觀音會를 組織한 일' 등을 이성월 거사의 특행으로 언급하고 있어 이성월 거사가 아미타 정토신앙도 중요시했음을 알려준다. 1909년에 여러 민간 시주자들의 시주를 받아 조성된 안양암 <磨崖觀音菩薩坐像>과 1919년의 <阿彌陀掛佛圖>는 그러한 신앙의 결과일 것으로 보인다. 안양암 <마애관음보살좌상>은 안양암 대웅전 향좌측 암벽에 새겨져 있으며, 충청 지역의 유명한 화승인 금호 약효가 참여하여 조성한 상으로 독특한 도상과 우수한 제작기법으로 주목된다. 최엽, 앞의 논문(東國大學校博物館, 2008) 참조.

였으며, 그에 따라 <지장보살괘불도>가 조성되었음을 추정해 볼 수 있다. 이 그림을 그린 축연은 이보다 6년 전인 1924년 괘불도와 유사한 도상과 화풍의 안양암 <地藏十王圖>를 제작한 것으로 보아 지장보살도의 도상에도 많은 관심을 가지고 있었던 듯하다.

근대기의 불화들이 조선시대 불화의 말기적 양상으로서 부정적으로 인식되었던 것에는 표현 기법이나 재료에 있어서의 질적 저하도 한 원인이었겠지만 엇비슷한 도상들의 양산도 한몫 했을 것이다. 19세기 말 수도권 지역에서는 왕실 발원 불화들이 집중적으로 제작되면서 비록 그 기법은 우수할지라도 유사한 도상이 공유되는 현상이 나타났다. 그러나 1910년 이후 왕실 후원 세력의 부재로 인해 민간 주도의 불화들이 제작되면서 양상을 달리하는 것을 볼 수 있는데, 그 대표적인 예가 바로 서울 동대문 밖 안양암의 불화들이다. 지금까지 살펴본 불화들을 통하여 볼 때 안양암의 불화들은 창건 당시에는 기존의 佛畵草를 활용하여 제작되었으나, 특히 1910년대 이후로는 민화의 도상이나 일본 불교 도상의 영향을 받은 도상들을 수용하기도 하고, 실제 건축물을 그려 넣거나 하여 이전과는 다른 새로운 불화초를 만들어 냈으며, 이를 통해 당시 불화 제작의 새로운 경향을 엿볼 수 있었다. 즉 당시 사찰의 상황이나 새로운 외부의 자극들을 반영함으로써 시기적 특성을 잘 보여주는 불화를 그려낸 것이라 하겠다.

## 2. 표현기법

다음으로는 이 시기 불화의 표현기법에 대해 살펴보도록 하겠다. 이번 논문에서는 주로 입체감과 질감을 표현하는 방식을 살펴봄으로써 화승들의 실물감의 구현에 대한 관심과 그 변화에 대해 살펴보도록 하겠다.

안양암의 1922년 <力士圖>(도 16)는 油畵를 연상시킬 정도의 구름 표현이 인상적이다. 선묘는 전혀 없고 안료를 덧칠하여 구름의 분위기를 표현하였다. 역사의 안면은 윤곽선을 위주로 하여 가는 선을 길게 덧대어 이어가는 방식으로 질감과 요철을 적극적으로 표현하고 있다(도 17). 또한 팔다리는 안면에 비해 얇게 요철을 표현하고 있으나 원기동형 입체감과 질감을 살리기 위해 반원형의 가로선을 엮은 선으로 반복해서 그어주었다. 이보다 2년 후에 그려진 1924년 <신중도>의 예적금강은 선묘 위주에서 완전히 탈피하여 붓질이 드러나지 않으면서 면 위주의 자연스런 입체감을 표현하고 있어 <역사도>와 비교해 서양화풍의 입체감의 구현이라는 측면에서 더욱 성공적으로 보인다. 손과 팔 근육의 표현도 굴곡에 따른 빛의 변화를 잘 표현해 양감을 느낄 수 있다(도 18). 두 그림에 모두 주도적 역할로 참여한 고산 축연



도 17 도 16의 부분



도 18 도 10의 부분

도 16 <力士圖>, 1922년, 견본채색, 110.0×37.0cm,  
서울 安養庵 소장

은 활동 초기부터 특히 입체감을 표현하는 데 관심을 보였는데, 이러한 경향은 1882년 普賢寺 <十六羅漢圖>에서도 두드러지게 나타난다. 향우측의 존자는 한눈에 보아도 안면, 팔 등에 입체감을 표현하려 한 것을 볼 수 있다. 주목할 점은 신체, 구름, 가사 등 그 고유의 색에 관계없이 가장 돌출한 부분을 모두 흰색으로 처리했다는 사실이다. 이 부분들은 얼핏 보면 단순히 흰색으로 처리한 듯 보이는데 실제로도 두께가 있는 끈을 올려놓은 듯 흰 안료를 두텁게 쌓아 올려 돌출시키고 있다는 점이 흥미롭다(도 19). 이러한 표현은 동일 화승인



도 19 普賢寺 <十六羅漢圖>의 부분, 1882년,  
면본채색, 100.5×194.0cm,  
월정사 성보박물관 소장



도 20 楡岾寺 <白衣觀音圖>, 19세기 말-20세기 초, 크기 및 소장처 미상 (『에카르트 朝鮮美術史』, 2003, p. 263)

축연이 그린 1885년 海印寺 <盧舍那佛圖>에서도 유사하게 나타난다. 1910년대에는 그의 불화들에서 보이는 입체감의 표현이 조금씩 진전되는 듯 보이나 대상의 고유색에 관계없이 일관되게 흰색으로 하이라이트를 주는 기법은 꽤 오랫동안 지속되는 듯하다. 이는 서양화 혹은 서양풍으로 그려진 그림들을 실물을 통한 경험이 아닌 판화 혹은 흑백인쇄물로 접한 데서 오는 한계로 생각된다.

이와 관련해 주목할 만한 한 점의 사진이 있다. 1920년대 쓰여진 독일인 에카르트의 저서 『朝鮮美術史』<sup>34</sup>에 실린 楡岾寺의 불화 <白衣觀音圖>(도 20)는 19세기 말-20세기 초의 작품이다. 역시 돌출된 부분에 흰색으로 하이라이트를 주는 방식으로 흑백이 대비되는 강렬한 음영 표현이 인상적이다. 유점사 승이었던 축연도 이 사진의 그림과 직간접적으로 연관이 있을 것이라 생각된다. 어떠한 경로로 금강산 유점사에 이러한 강렬한 음영법이 전해졌고 축연이 관심을 가지게 되었는지 단언할 수 없지만, 당시의 시대적 상황으로 몇 가지 가능성을 추정해볼 수 있다.

예를 들자면 1900년대 초 독일인 기자 루돌프 차벨이 쓴 글에 의하면 원산에 거주하고 있던 몇몇의 서양인 부인들이 금강산의 釋王寺에 거주하고 있었다고 하며, 석왕사에서는 서양인들 사이에 만찬이 이루어지기도 한 것을 알 수 있다.<sup>35</sup> 또한 유사한 시기 한국을 방문했던 프랑스 고고학자 에밀 부르다레는 저서에서 '금강산의 고찰들은 온 나라와 외국까지 그 명성

<sup>34</sup> Andreas Eckardt, *Geschichte Der Koreanischen Kunst* (Leipzig, 1929).

<sup>35</sup> 루돌프 차벨, 이상희 옮김, 『독일인 부부의 한국 신혼여행 1904-저널리스트 차벨, 러일전쟁과 한국을 기록하다』(살림, 2009), p. 275, 313.



도 21 歌川國芳, 〈源賴光公館土蜘蛛妖怪圖〉의 부분, 1843년, 지본인쇄, 大判三枚續, 일본 慶應義塾圖書館 소장 (『歌川國芳-生涯と作品』, 2008, pp. 60-61)

이 자자하다'고 하며 長安寺, 楡岾寺, 表訓寺, 釋王寺 등을 방문하고 세세한 기록을 남기고 있어<sup>36</sup> 특히 금강산 지역의 사찰에서는 서양인들의 방문으로 인한 서양의 인쇄물 혹은 서적 등 문화의 접촉이 빈번하게 이루어졌을 가능성이 있다. 또한 이들의 묘사에 따르면, 부산, 서울, 제물포, 원산 등에는 일본인들이 상당수 들어와 있어서(1900년에 제물포에 조선인 8,000명, 일본인 4,215명, 중국인 1,263명, 서양인 85명 / 1902년 부산 조선인 34,000명, 일본인 7,700명 / 원산 조선인 15,000명, 일본인 3,000명, 중국인 약간 명) 이들 일본인들이 도시의 상권을 거의 독점하고 있었으며, 이주민 대부분은 상인계층이라고 하였다. 또 일본인 지역은 마치 일본의 도시를 옮겨다 놓은 듯 일본식 목조건물과 가게가 즐비했으며, 가게에서는 일본 제품과 외국 상품을 판매했다고 한다.<sup>37</sup> 이로 보아 일본 상인계층의 문화 역시 접하기 용이했으리라 여겨진다. 실제로 유점사 <백의관음도>에서 보이는 강렬한 음영법은 일본 판화에서 보이는 기법(도 21)과 매우 유사하다. 또한 백의관음이 앉은 바위를 운반하는 괴수의 호피를 두르고 뿔이 둘 달린 모습에서 일본풍의 요괴 모습과의 유사성을 찾아볼 수 있다.

1880년대 입체감을 살리기 위한 음영표현의 시도는 실재감의 구현이라는 측면에서 한계를 보이고 있으나, 40여년 후인 1924년의 안양암 <신중도>에서 보이는 능숙한 입체감의 표현은 매우 발전된 양상을 보여준다. 이러한 발전 요인에 관해서는 불화승들이 접할 수 있었던 매체의 종류와 입수 및 학습경로 그리고 그 시기가 매우 중요한 문제일 것인데, 현재로서는 구체적인 파악은 어렵지만 단편적으로나마 추정해 본다면 다음과 같은 자료들이 근거

<sup>36</sup> 에밀 부르다레 펴, 정진국 옮김, 『대한제국 최후의 숨결』(글항아리, 2009), pp. 357-363.

<sup>37</sup> 에밀 부르다레, 위의 책, p. 33, 47, 50, 242, 329.

가 될 것이다. 1921년 12월 동아일보 1면에 소개되고 있는 야나기 무네요시의 '서구명화복제전람회 개최에 대하여'라는 글을 보면,

'우리는 과거 10년간에 친히 일본에서 시험해 본 경험에 비추어 서구 예술가의 작품복제전람회를 경성에서 열고자한다……. 거의 현재 교양 있는 일본 청년 대부분은 이런 작품들을 대단히 좋아하였다……. (일본에서는) 이러한 복제화 매매를 전문으로 하는 상인까지 생기게 되어 날마다 걸고 하루를 보내는지……. 각설하고 이 전람회에 전시될 것은 멀리 회람의 시대로부터 가깝게는 우리들과 동시대의 예술가에 이르기까지 이천수백년 간 위대한 정신적 예술가의 작품, 거의 모두를 포함하였다……. 그것은 사진 복제이지만 우수한 이것들의 복제는 원작의 깊이와 아름다움을 상상하기에 충분하리라. 모아 놓은 것 중에 가장 수가 많은 것은 문예부흥기의 두 기둥이었던 '미켈라젤로'와 '레오나르도'의 작품이다. 그 다음은 서구의 예술을 대표하는 '렘브란트'의 우수한 소묘가 여러분의 눈을 끌 것이다. 근대로는 '세잔'과 '고흐'가 중요한 위치를 차지하였다…….'<sup>38</sup>

라고 하여 1920년대 초 서양의 명화들이 복제본이긴 하지만 일반에 소개되었음을 알 수 있다. 이때를 즈음하여 서양의 종교화를 연상시키는 관음도상이 1921년 尋牛寺 <一心三關門圖> 등 우리 불화에도 등장하고 있어 그 여파를 짐작할 수 있다. 또한 1922년부터 열린 조선미술전람회에는 많은 인파가 몰린 것으로 신문에 소개되고 있어 성황을 이룬 것을 알 수 있는데, 以堂 金殷鎬(1892-1979) 역시 <復活後>(1924)라는 서양화풍의 기독교 관련 그림을 출품하고 있어 눈길을 끈다.<sup>39</sup> 조선미술전람회에는 서양화부도 있어 어느 정도 수준이 있는 서양화를 일반대중이 보고 감상할 수 있었던 좋은 기회였을 것이다. 그 밖에도 불교 관련 잡지들에서는 우리나라의 불화 뿐 아니라 중국, 일본의 그림들을 소개하고 있는데, 이들 대부분이 음영표현이 들어가 입체감을 강조하고 있는 그림들이어서 당시 선호되었던 불화의 경향을 볼 수 있다. 본격적으로 능숙한 서양풍의 음영법과 도상들이 1920년대부터 보이기 시작

<sup>38</sup> 『문화적 기억—야나기 무네요시가 발견한 조선 그리고 일본』(일민미술관, 2006), p. 150-152.

<sup>39</sup> 1924년 당시 3등상을 받은 이 그림은 조선미술전람회의 동양화부에 출품되긴 하였으나 동양화의 재료를 사용해 서양화풍으로 그린 것이다. 이 그림에 대해 무명의 한 논객은 '서양의 사진화를 확대한 非東非西의 그림'이라고 하였다. 이를 통해 김은호의 그림이 서양의 복제화를 크게 확대해 유사하게 그린 것으로 보이며, 이에 대해 다소간의 비판이 이루어졌던 것을 알 수 있다. 무명, 「조선미술전람회의 제1부 동양화를 보고서」, 『개벽』(1924. 7)(최열, 「조선미술론의 형성과 성장과정」, 『한국미술의 자생성』, p. 446[한길아트, 1999]에서 재인용).

하는 것도 이러한 상황과 관련된다고 생각된다. 우리나라 역사상 해외여행이 대규모로 이루어진 것도 1920년대 이후이며, 일본시찰단의 경우 처음에는 조선 사회의 최상위층을 대상으로 하였지만 이후 1920년대에는 승려들을 포함한 조선사회의 중간 지배층에 해당하는 사람들이 대상이었다고 한다.<sup>40</sup> 이는 곧 새로운 문화를 접하고 돌아오는 불교인사들의 수도 증가했다는 것으로 볼 수 있겠다.

지금까지 안양암의 불화들을 중심으로 20세기 전반 불화들의 도상과 표현기법에 대해 살펴보았다. 이 시기 불화들 중 일부는 기존의 불화들과는 다른 시도를 하려는 경향을 볼 수 있었다. 그 결과물들은 주제에 대한 직접적이고 설명적인 그림들로 보다 대중의 이해를 증진시키는 효과를 가져왔을 것이다. 새로운 도상들과 서양화풍의 입체감을 표현하려고 하는 시도들은 당시 시기적 상황과도 밀접한 관련이 있으며, 다양한 외부 자극에 반응한 결과로 생각된다.

### 3. 安養庵 佛畵의 제작자와 新동향의 전개

앞서 언급했듯이 안양암 佛事에는 경선 응석, 금호 약효, 고산 축연, 보웅 문성 등 당대 손꼽히던 화승들이 참여하고 있는 만큼 주목할 만한 작품들이 제작되었다. 이들 중 특히 고산 축연과 보웅 문성은 안양암 <신중도>(1924), <지장시왕도>(1924), <치성광여래도>(1924) 등의 제작에 함께 참여하며 두드러지는 활약을 하였다. 이 세 작품에는 이들 두 화승 외에도 금강산 神溪寺의 鶴松 學訥이 참여하고 있는데, 그는 현전하는 작품으로 미루어 보아 탁월한 서양화법을 구사한 것으로 확인된다. 이들 세 화승은 당시 畵名이 높았을 뿐 아니라 잠시 한 그룹으로 활동했었던 듯하다. 일제강점기에 활약했던 승려 李晦明(1866-1951)의 문집에는 이회명이 1924년 2월 제주도 觀音寺의 佛事에 참여해 달라는 청을 받고 당시의 뛰어난 화승 고산 축연, 보웅 문성, 학송 학눌 3인을 먼저 보내 불사를 지원했으며, 후에 證壇에 참석했다는 내용을 담고 있어 당시 정황을 파악할 수 있으며, 이들의 영향력이 멀리 제주에까지 미쳤음을 알 수 있다.<sup>41</sup> 이들 3인은 이어 같은 해 5월 서울 안양암의 불사에도 함께 참여

<sup>40</sup> 정확한 통계는 없지만 1920년대 초 일본의 박람회를 시찰한 일본시찰단의 수와 인원은 1921년 100여 개 2,000여 명, 1922년 192개 4,700여 명이었다고 하며, 일본시찰단이 가장 많이 파견되었던 시기가 1920년부터 1923년까지라고 한다. 조성운, 「근대 해외여행의 탄생과 여행지」, 『여행과 관광으로 본 근대』(두산동아, 2008), pp. 194-261.

<sup>41</sup> 晦明, 권태연 편역, 『晦明文集』(여래, 1991), p. 363.

하게 된다. 이들이 함께 초빙되어 활동한데에는 증명 스님과의 인연이라는 이유도 작용했을 것으로 보인다.<sup>42</sup> 이들 모두 서양화의 음영법을 구사했다는 공통점도 한몫했을 것으로 여겨진다.

1915년경의 신문 기사에서 당대 불화의 명인으로 고산 축연과 석옹 철유를 꼽고 있다. 그러나 석옹 철유의 경우 1910년대 이후는 불화 제작보다는 釋王寺의 행정에 더욱 힘을 쏟고 있었을 뿐 아니라 1917년 입적하였으므로, 안양암의 불화들이 주로 제작되던 1920년 전후해서는 실질적으로 고산 축연과 보응 문성의 畫名이 높았고 활발한 활동을 벌였던 것으로 보인다. 축연은 입체감을 구현하는 데도 많은 관심을 보였지만, 새로운 밑그림을 그려내는 데 힘써 경남 通度寺 <十六羅漢圖>(1926)와 같은 득의의 작품을 남겼으며, 문성은 안정된 형태감과 뛰어난 음영법을 구사하여 충남 定慧寺 觀音殿 <盧舍那佛圖>(1943)과 같은 모노톤의 인상적인 작품을 제작하였다. 축연은 금강산 佛母로, 문성은 계룡산 佛母로 알려져 있으나, 굳이 지역에 국한되지 않고 전국에 걸쳐 다수의 작품을 남기고 있다. 이들은 같은 畫門의 화승과 함께 다른 지역의 불화를 그리기도 하였고, 때로는 초빙되어 해당 지역의 화승들과 함께 불화제작에 참여했음을 畫記를 통해 알 수 있다. 즉, 이들은 서울·경기 지역 뿐 아니라 자신의 근거지와 전국의 수요가 있는 곳에 직접 가서 불화들을 제작함으로써 해당 지역의 화승들과 영향을 주고받고 교류를 했던 것이다.

축연의 경우 금강산 불모인 것을 감안할 때 많은 수의 작품이 북한 지역에서도 제작되었을 가능성이 있으나 현재로서는 금강산 지역에서의 직접적인 師承관계를 확인할 길이 없어 아쉬움을 남긴다. 그러나 현전하는 작품을 통해 서울 慶國寺 승려인 寶鏡 普現과 草庵 世復 등과 함께 작업하며 그들에게 영향을 미친 것을 알 수 있다. 특히 보경 보현은 主持로 경국사에 주석하며 현전하는 대부분의 불화들을 조성하였는데, 靈山殿 <十八羅漢圖>(1936)와 三聖寶殿 <彌勒佛圖>(1939) 등에서 구름과 부처의 나발, 그리고 산수 배경의 표현에서 축연의 음영법에 영향을 받은 듯 적극적으로 입체감을 표현하고 있을 뿐 아니라 <십팔나한도>에서는 다양한 소재들을 그림에 도입함으로써 이 그림이 축연의 통도사 <십육나한도>(1926)의 연장선상에 있음을 보여준다. 또한 축연은 안양암의 불화들을 제작할 당시 인근 충신동 甘露庵의 <獨聖圖>(1924)와 <山神圖>(1924)를 제작하고 있어 1920년대에 서울·경기 지역에서 활발한 활동을 하고 있었음을 알 수 있다.

문성은 충청 지역의 유명한 화승인 금호 약효의 화파로 축연에 비해 사승관계가 비교적

---

<sup>42</sup> 각주 25 참조.

잘 알려져 있다. 금호 약효와 그 문하인 보응 문성, 湖隱 定淵, 春花 萬聰 등이 그린 충청 지역의 불화들은 어느 정도 일정한 화풍을 공유하고 있는데, 특히 음영법의 표현은 주목할 만하다. 이들은 주로 바닥면에 그림자를 표현하거나 주요 존상의 실루엣 바깥으로 그림자를 드리워 존상이 앞으로 돌출되어 보이는 효과를 주었으며, 대체적으로 그림자가 드리워지는 곳의 고유색에 관계없이 먹색으로 농담을 주어 그림자를 처리하거나, 대상의 고유색에 먹색만을 섞은 색으로 그림자를 표현하는 경향을 보인다. 그런 가운데 역시 문성의 기량이 단연 돋보이는데, 法住寺 大雄寶殿 〈昆盧遮那佛圖〉(1917)에서 확인해 볼 수 있다. 보응 문성의 영향을 받은 화승 중 신경향의 불화들을 그린 대표적 화승들로 南山 秉文과 金蓉 日燮(1901-1975)을 들 수 있다. 병문은 문성의 주도하에 1939년 서울 興天寺 〈甘露王圖〉의 제작에 출초 화사로 참여하였는데, 기존의 감로왕도와 달리 분할된 화면에 일제강점말기에 접할 수 있었던 여러 상황들(서커스, 전쟁, 神社, 전기공사 등)의 장면을 서양화법을 전면적으로 사용해 흥미롭게 묘사하고 있다.<sup>43</sup>

한편 日燮은 1922년 당시 유명했던 화승인 보응 문성에게 그림을 배우기 위해 서울 창신동 안양암을 찾았다고 하였으며, 이후에도 고산 축연, 춘화 만총 등 당대 명인의 문하를 전전하며 수업을 게을리 하지 않았다고 하는 기록이 전한다.<sup>44</sup> 이는 이 시기 화승들의 화업 전수에 대한 일면을 알려주는 내용이기도 하면서 일섭이 여러 경로를 통해 자신의 화풍을 만들어 갔음을 알 수 있게 해주는 대목이다. 1936년 안양암 千五百佛殿 〈신중도〉는 일섭이 병문과 함께 제작한 작품으로 음영법의 사용이 두드러진다. 또한 일섭의 경남 表忠寺 大光殿 〈104位神衆圖〉(1930)는 화염에 둘러싸인 예적금강을 주존으로 하고 있어 축연이 그린 예적금강을 주존으로 하는 신중도들을 연상시킨다.

<sup>43</sup> 흥천사 감로왕도에 대한 상세한 내용은 장희정, 「1939년작, 흥천사 감로왕도」, 『東岳美術史學』 제9호(동악미술사학회, 2008), pp. 119-143 참조.

<sup>44</sup> 예용해, 『예용해전집 1 인간문화재』(대원사, 1997), pp. 237-238.

### III. 畫僧의 제작태도와 입지

#### 1. 畫僧의 제작태도

다음으로는 불화의 제작 주체였던 화승들의 제작태도에 관해 살펴보겠다. 20세기 전반에도 전통기법으로 그려진 불화들과 신경향의 불화들이 계속해서 함께 조성되었는데, 앞서 살펴보았듯이 당시 더욱 선호되고 각광받은 쪽은 신경향의 불화들로 생각된다. 19세기 말 공유 및 확산되었던 도상과 전통적 기법의 불화들은 새로운 시대의 요구에 부응한 불화들로 대체되어가고 있음을 알 수 있다. 이들 신경향의 불화들을 그린 화승들은 기존에 그려지던 불화와 차별화된 불화들을 그려내기 위해 각기 새로운 도상과 기법을 채택하는 등 여러 가지 시도를 한 것으로 보이는데, 이는 '개성'의 표현, 그리고 '창작' 주체인 '화승'으로서의 자의식을 가졌다는 점에서 소극적이지만 근대적 예술의 개념이 적용된 것으로 풀이된다.

당시 금강산의 양대 佛母였던 철유와 축연, 그리고 문성이 불화 외에도 각기 산수화, 자화상, 도석인물화 등 회화 활동을 겸하고 있었다는 점도 보다 열린 시각으로 작업할 수 있었던 요인이 되었을 것이다. 더불어 불화가 같은 시기 일반회화에 뒤지지 않을 정도로 매우 적극적으로 입체감의 표현을 시도하고 있었던 반면, 특정한 대상이나 부분에 입체감의 표현을 집중했다는 점에서 종교화의 범주 안에서 새로운 요소들을 선택적으로 도입했던 것을 알 수 있다. 또한 제작된 불화들 모두 기본적으로 사찰의 예배화로써 기능하고 있다는 점 등은 유념해야 할 것이다.

#### 2. 畫僧의 입지

일반적으로 보수적이고 전통성이 강한 종교화의 제작자인 화승들이 새로운 변화를 모색하기는 쉬운 일이 아니었을 것이다. 그럼에도 불구하고 20세기 전반에 보이는 불화의 다양한 시도들은 외부 문물의 자극 뿐 아니라 화승들이 새로운 자극을 받아들이고 수용할 수 있을 만한 여건의 조성도 한 요인이 되었을 것이다.

조선시대 공식적으로 불교역제책이 이행되었음을 단적으로 보여주는 것이 바로 '승려의 都城入城禁止'법이다. 수백 년 간 엄격히 지속되어 온 승려 입성금지법이 1895년 처음 해제되었으나,<sup>45</sup> 이후 지속적으로 반복되었다가 1905년에야 비로소 온전한 출입의 자유를 얻었

다. 오랫동안 낮은 신분으로 인식되었던 승려들에 대한 기록으로 다음과 같은 내용이 있다.

1895년 승려입성금지 해제 이후 처음 도성 안에서 무차 범회를 성대히 열었는데, 『조선 불교통사』를 지은 이능화 거사의 기록,

‘나 역시 환호하는 군중들과 함께 있었다. (구경꾼들 가운데) 화가 치미는 기색으로 “검은 옷에 뺨뺨머리 중들이 서울 성안에 들어오는 것만으로도 이미 𪎐憎하거늘 임금님이 계신 지척에서 감히 범회를 열다니!”’<sup>46</sup>

또, 『안양암지』의 기록,

‘안양암은 …… 산간의 불교가 서울 장안으로 드러오게 하는 선발대이었고 도화선이었습니다. 샓갓을 쓴 승녀나 굴갓을 쓴 승녀가 동대문턱에서 얼신그리기만하여도 이놈 중놈이 어데를 드러오려고 넘실대느냐고 호령을 하고 송낙 쓴 여승이 구경삼아서 동대문을 들여다보기만 하여도 저년 붓드러서 동겨매라고 소리를 치든 그 시절이었스니 그때에 불교가 오늘날에 비하면 무슨 명성이나 잇섯겟슴닛가 …….’

1882년 『高宗太皇帝實錄』의

‘승려들과 행상같은 천한 사람들도 …… 길에서 폐단을 일으키며…….’<sup>47</sup>

라는 기록 등으로 미루어 보아 19세기 말까지도 승려들을 매우 천한 신분으로 인식하고 있음을 알려준다.

20세기로 들어서면서, 특히 강압적으로 한일합방이 이루어지는 1910년 이후에는 회승

<sup>45</sup> 독실한 불제자였던 추사 김정희(1786-1856) 이후 19세기 후반 활성화된 거사신행의 분위기 속에서 유대치, 오경석, 김옥균, 박영효로 대표되는 1880년 전후의 개화당 거사들이 조선의 개혁을 이룩하려 하였다. 승려입성금지법은 1895년 총리대신 김홍집, 내부대신 박영효의 주청으로 해제되었다. 승려의 도성입성금지에 관한 내용은 박희승, 『이제 승려의 입성을 허함이 어떨는지요』(들녘, 1999), pp. 143-156.

<sup>46</sup> 余亦在衆中隨喜。或有帶忿忿之色然者，曰，“緇髮入城，已是可憎。況於禁門咫尺，敢說法會乎。”或有帶欣欣之色然者，曰，“朝鮮僧侶數百年間，作門外漢，今日始得披雲觀天。從此，佛日可再輝矣。” 이능화 著, 이병도 역주, 『조선 불교통사』 근대편(혜안, 2003), p. 75-76.

<sup>47</sup> 『朝鮮王朝實錄 佛教史料集』 23(동국대학교 불교문화연구원, 2003), p. 334.

들의 상황도 변화를 보인다. 이는 전반적인 승려들의 지위 향상과도 관련되어 있을 것인데, 1903년 9월 17일자 <황성신문>에서는

‘동문 밖 원흥사에서 황상폐하 위축전각과 명성황후 원당과 법당을 새로 지어 준공한지라 서울 인근 모든 절의 승려가 재를 설하여 연일 재계하고 설법과 독경을 하는데 구경하는 선비와 부녀자가 구름 같다더라’<sup>48</sup>

라고 하여 점차 불교가 공개적으로 인정을 받는 동시에, 멸시 받던 승려들의 지위에도 변화가 있음을 시사한다. 또한 당시의 스님들은 상공들의 두터운 지지층을 얻으며 활동한 것으로 보이는데, 20세기 들어 제작되는 주요 불사의 시주층으로 상공들을 비롯해 부유한 권세가의 부인들이 두드러지는 것과도 깊은 관련성이 있다고 하겠다. 특히 당시 유력한 친일 승려로 평가 받는 李晦光(1862-1933)은 축연의 불화들에 몇 차례 증명스님으로 참여하기도 해서 어느 정도 불화의 제작에 영향을 미친 것으로 생각되는데,<sup>49</sup> 조카의 다음과 같은 증언에 의해 천상궁이라는 고위직 상공의 후원과 존경을 받았던 것을 알 수 있다.

‘천상궁에 대해서는 이야기를 많이 들었습니다. 우리가 직접 보지는 못했지만, 백부님은 12년 동안을 주지를 하셨는데 해인사 주지할 때 천상궁이 돈을 대서 불사를 많이 하셨다고 하더군요…… 이회광 스님이 서울에 오셨을 때 큰 스님이 오셨다는 소문이 나자 불심이 깊었던 천상궁이 그전부터 뵈고 싶어했다가 만났다고 하더군요. 그 후로 서울 오시면 천상궁 집에 모시게 되었다고 합니다. 천상궁이 하인을 시켜 스님 주무시는 곳을 독방으로 하고 천상궁이 음식에 고기나 생선이 들어 있나 검사를 했다고 합니다. 해인사에 천상궁碑가 상공 천일청 비라고 있는데, 그 비에 주지 이회광이라고 이름이 나와요. 회광 스님이 주지하실 때 천상궁이 돌아가신 것이죠.’<sup>50</sup>

라고 증언하고 있다. 천상궁은 증언에 등장하듯이 속명이 千—淸이었으며, 1926년의 창덕궁 내인 중 급료가 두 번째로 높아 고위직의 상궁이었음을 알 수 있다.<sup>51</sup> 또 다른 증언에 의하면

<sup>48</sup> 박희승, 앞의 책, pp. 212-213.

<sup>49</sup> 최엽, 「近代 畫僧 古山堂 竺演의 佛畫 研究」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2001), pp. 66-67.

<sup>50</sup> 『22인의 증언을 통해 본 근현대 불교사』(선우도량 한국불교근현대사연구회, 2002), pp. 118-120.

<sup>51</sup> 김용숙, 『朝鮮朝 宮中風俗 研究』(일지사, 1987), p. 59.

‘도봉 스님은 …… 후동택, 박동택, 조복택이라고 하는 벼슬한 대갓집들이 있었는데, 그 대갓집에서 석왕사 포교당을 봐주었어요 …… 선학원도 보면 훈박동 마님 두 분과 계동 대방 마님이 있었는데 그 집 따라 오는 신도가 많았어. 큰 대갓집에서 후원했던 거지. 그때는 별궁이 안국동 네거리 지금 풍문학교 있는데 있었는데 거기에 상궁들이 많이 살고 있었어. 나 (석주 스님, 1909년 출생)도 어렸을 때 출입을 많이 했지. 그 마마님들과 세 대갓집이 후원했지./ 그 전에 보면 한암 스님도 상궁들이 많이 후원하고 용성 스님도 상궁들이 후원했다고 하던데요?/ 용성 스님을 최상궁이 전적으로 많이 도왔지.’

이러한 증언을 통해 당시 스님들이 대갓집을 중심으로 한상궁 등 여신도들의 후원을 받았음을 알 수 있다.

이러한 분위기 속에서 화승들 역시 이전과는 다른 배경하에 불화를 제작했을 것으로 보이며, 자신감 있게 후원층의 기호에 얽매이지 않고 보다 자유롭게 새로운 도상을 창출했을 것이다. 화승의 의도가 반영된 그림들, 즉 이전에 비해 주도적인 그림 제작이 가능해졌을 것으로 생각된다. 당시의 유명한 화승으로 金石翁과 文古山의 그림을 신문 지면에 실고 연이어 소개한 일도 화승의 높아진 입지를 반영하는 것임을 알 수 있다.<sup>52</sup>

#### IV. 맺음말

지금까지 서울 안양암의 불화들을 중심으로 20세기 전반 불화들의 새로운 양상과 그 배경에 대해 살펴보았다. 현전하는 안양암의 불화들로 미루어 볼 때, 1889년 창건 당시부터 1910년까지는 대체로 기존의 불화들에 의존하여 그리는 경향을 보인다. 그러나 1910년 이후에는 새로운 도상을 도입하여 이전과는 다른 불화의 도상을 만들어 내기도 하고, 표현기법에 있어서도 다양해지는데, 서양화법의 수용이라는 측면에서 보면 1920년대 들어 특히 질감과 음영 표현에 있어 능숙함을 보이고 있음이 확인된다.

19세기 말 20세기 전반에 해당하는 시기에 동아시아에서 불화가 사찰의 後佛圖 혹은 상단, 중단, 하단의 불화로서 이처럼 활발하게 조성된 예가 없으며, 그러한 사실로도 우리의

<sup>52</sup> 佛畫의 名人 文古山 釋王寺 金石翁과 單二人, 『每日申報』, 1915. 11. 23; 槐翁, 「訪龍珠寺(二)」, 『每日申報』, 1915. 1. 8; 「傳燈寺 瑞光」, 『每日申報』, 1916. 7. 12의 기사 내용 참조.

근대기 불화는 충분히 주목받을 만하다. 특히 20세기 전반에는 강력한 왕실 세력을 대체하는 민간 후원자들의 지원하에 한층 자유롭게 불화 제작에 임할 수 있었을 것이며, 더불어 승려의 지위 향상으로 인해 보다 주도적으로 불화를 제작할 수 있었던 여건이 조성되었을 것이다. 이러한 여건하에서 역량 있는 화승들은 급변하는 시대의 흐름에 따른 다양한 외적 자극을 불화에 반영하고 끊임없이 새로운 시도를 모색하고자 했다. 그 결과물들이 대중들에게 더욱 쉽고 명확하게 주제를 전달하는 효과를 가져왔다는 점에서 근대기 불화의 의의를 찾을 수 있을 것이다. 또한 그러한 시대적 흐름에 부응했던 불화와 화승들이 특히 각광받았음은 틀림없다. 일제강점기 이후로는 普現 스님(1890-1979), 日變 스님(1901-1975), 萬奉 스님(1909-2006) 등이 근현대 불화의 맥을 이어갔으며, 현재까지 이어지고 있다. 이후 이들 불화들에 대한 연구도 심도 있게 진행되어야 할 것이다.

\* 주제어(key words) \_ 근대 불화(近代 佛畫, Mordern Buddhist paintings), 안양암(安養庵, Anyangam), 고산 축연(古山 竺演, Gosan Chugyeon), 화승(畫僧, Buddhist monk painters), 안양암 신중도(安養庵 神衆圖, Buddhist guardians portrait of Anyangam)

▣ 투고일 2010년 3월 1일 | 심사개시일 2010년 3월 23일 | 심사완료일 2010년 5월 10일 ▣

## 참고문헌

### 1. 사료 및 자료집

- 『新聞으로 본 韓國佛敎 近現代史』上, 善友道場 韓國佛敎近現代史研究會, 1999.  
安震湖 編輯, 『安養庵誌』, 安養庵, 1958(한국불교미술박물관 복원간행, 2005).  
『朝鮮王朝實錄 佛敎史料集』 23, 동국대학교 불교문화연구원, 2003.

### 2. 도록 및 보고서

- 『문화적 기억—이야기 무네요시가 발견한 조선 그리고 일본』, 일민미술관, 2006.  
『安養庵에 담긴 淨土信仰의 世界』, 한국불교미술박물관, 2004.  
『安養庵에 담긴 衆生의 念願과 꿈』, 한국불교미술박물관, 2004.  
『華溪寺實測調査報告書』, 서울특별시, 1988.

### 3. 단행본

- 김성도, 『한국건축문화유산 사찰대방건축』, 도서출판 고려, 2007.  
김용숙, 『朝鮮朝 宮中風俗 研究』, 일지사, 1987.  
루돌프 차벨 著, 이상희 옮김, 『독일인 부부의 한국 신흠여행 1904—저널리스트 차벨, 러일전쟁과 한국을 기록하다』, 살림, 2009.  
박희승, 『이제 승려의 입성을 허함이 어떨는지요』, 들녘, 1999.  
에밀 부르다레 著, 정진국 옮김, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009.  
예용해, 『예용해전집 1 인간문화재』, 대원사, 1997.  
이능화 著, 이병도 역주, 『조선불교통사』 근대편, 혜안, 2003.  
황현 著, 허경진 옮김, 『매천야록』, 서해문집, 2006.  
晦明, 권태연 편역, 『晦明文集』, 여래, 1991.  
『22인의 증언을 통해 본 근현대 불교사』, 선우도량 한국불교근현대사연구회, 2002.  
Andre Eckardt, 권영필 옮김, 『에카르트와 朝鮮美術史』, 열화당, 2003.  
惠 俊彦, 『歌川國芳一生涯と作品』, 東京美術, 2008.  
中右 瑛, 『浮世繪 ミステリ-巷談』, 里文出版, 1994.  
『河鍋曉齋』, 平凡社, 2008.

Andreas Eckardt, *Geschichte Der Koreanischen Kunst*, Leipzig, 1929.

#### 4. 논문

- 강영철, 「조선후기 龍珠寺 佛畵의 研究」, 동국대학교대학원 석사학위논문, 2000.
- 김경미, 「화승 繡龍堂 琪銓의 연구」, 『불교문화연구』 3, 한국불교문화학회, 2004, pp. 101-116.
- 김봉렬, 「朝鮮王室 願堂寺刹建築의 構成形式」, 『大韓建築學會論文集』 12권 7호, 1996. 7, pp. 97-106.
- 김상엽, 「金德成의 鐘馗圖」, 『동양고전연구』 제3집, 1994, pp. 431-451.
- 김정희, 「錦湖堂 若效와 南方畵所 鷄龍山派—朝鮮後期 畵僧研究(3)」, 『강좌미술사』 26, 한국불교미술사학회, 2006, pp. 711-752.
- 김승희, 「畵僧 石翁詰侗와 古山竺衍의 生涯와 作品」, 『동원학술논문집』 4, 한국고고미술연구소, 2001, pp. 61-92.
- 박정영, 「任伯年의 鐘馗圖 研究」, 『溫知論叢』 제9집, 2003, pp. 219-255.
- 박혜원, 「조선후기 神衆幀畵의 穢跡金剛 圖像 연구」, 서울대학교대학원 석사학위논문, 2005.
- 손신영, 「19世紀 佛教建築의 研究—서울·경기지역을 중심으로」, 동국대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2006. 12.
- 신광희, 「朝鮮末期 畵僧 慶船堂 應釋 연구」, 『불교미술사학』 4, 통도사성보박물관·불교미술사학회, 2006, pp. 284-314.
- 신은미, 「화승 김일섭의 불화 연구」, 『강좌미술사』 26, 한국불교미술사학회, 2006, pp. 787-810.
- 이동은, 「朝鮮時代 熾盛光如來圖 研究」, 동국대학교대학원 석사학위논문, 2009.
- 이선희, 「古山堂 竺演作 安養庵 神衆圖 연구」, 『강좌미술사』 30, 한국불교미술사학회, 2008, pp. 139-173.
- 이영주, 「朝鮮後期 文字圖 研究」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2004.
- 조성운, 「근대 해외여행의 탄생과 여행지」, 『여행과 관광으로 본 근대』, 두산동아, 2008, pp. 194-259.
- 장희정, 「1939년작, 흥천사 감로왕도」, 『東岳美術史學』 제9호, 동악미술사학회, 2008, pp. 119-144.
- 최 열, 「조선미술론의 형성과 성장과정」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, pp. 443-468.
- 최 엽, 「古山堂 竺演의 佛畵 研究」, 『東岳美術史學』 5, 동악미술사학회, 2004, pp. 165-190.
- \_\_\_\_\_, 「近代 서울·경기지역 佛畵의 畵師와 畵風」, 『佛教美術』, 東國大學校 博物館, 2007, pp. 67-94.
- \_\_\_\_\_, 「서울 창신동 〈安養庵 磨崖觀音菩薩坐像〉 研究」, 『佛教美術』, 東國大學校 博物館, 2008, pp. 68-87.

#### 5. 간행물

〈七十七歲의 上壽로 八月八日에 往生한 李性月老居士의 行蹟〉, 『佛敎』 제33호, 1927.

〈三指を焼いて信念を堅めた 李性月居士〉, 『朝鮮佛敎』 제34호, 1927.

## 국문초록

20세기 전반은 대한제국기에서 일제강점기로 이어지는 격변의 시기로 전통과 새로운 문화가 혼재되어 나타나는 시기이다. 이러한 시대적 상황을 반영해 이전 시대와는 다른 새로운 경향의 불화들이 제작되기 시작한다. 본 논문에서는 서울 동대문 밖 安養庵의 불화들을 중심으로 20세기 전반 불화의 특징과 불화의 제작자인 畫僧들의 입지에 대해 살펴보았다. 19세기 말 서울·경기 지역 佛事의 주된 시주층은 왕실 세력이었다. 반면, 20세기 들어 약화된 왕실 세력을 대신해 민간 세력들이 불사를 후원하였는데, 안양암은 민간이 주축이 되어 창건한 대표적인 사찰이다.

안양암의 불화들은 대체로 창건 초기에는 19세기 말 수도권 지역에서 제작되었던 불화들에 의거 제작되었으나, 1910년 이후 본격적으로 새로운 도상과 기법을 수용하는 경향을 보인다. 즉, 당시 民畫 혹은 道釋人物畫의 도상을 수용하거나 현실감 있는 소재를 도입하는 등 쉽고 설명적인 도상으로 대중들의 공감을 얻는 결과를 가져왔을 것이라 생각된다. 또한 1920년대에는 19세기 말의 초보적인 입체감의 표현에서 벗어나 보다 자연스런 질감과 입체감의 구현이 가능해지는데, 이처럼 서양화풍의 능숙한 구사는 국내로 유입되는 서양문물의 접촉이 대중에게 확대되고, 해외로 시찰, 혹은 관광하는 사람들의 수가 증가하는 현상과도 일치하는 결과로 볼 수 있다.

보수적이고 전통적 성격이 강한 종교화에서 새로운 도상과 기법을 추구하는 것은 결코 쉬운 일이 아니었을 것이다. 그럼에도 불구하고 이전에 비해 다양한 불화들이 출현하게 되는 것은 20세기 초 본격적으로 승려들의 都城入城禁止法이 해제되면서 승려들의 전반적인 지위 향상이 이루어지는 것과도 연관이 있을 것이다. 이러한 여건하에서 역량 있는 화승들은 당시 시대상황에 따른 다양한 외적 자극을 보다 자유롭게 불화에 반영하고 끊임없이 새로운 시도를 모색하였으며, 그 결과물들이 주목할 만한 성과를 가져왔음에 틀림없다. 近代期에 해당하는 19세기 말에서 20세기 전반에 이르는 시기의 불화의 양은 매우 압도적이며, 이는 동아시아에서는 그 유례를 찾아볼 수 없다. 도상의 정통성 문제와 안료와 표현기법상의 질적 저하로 인해 근대 불화가 전반적으로 평가절하되는 경향이 있었으나 보다 다양한 시각과 다양한 방법론으로 근대 불화의 가치를 재인식해야 할 것이다.

**Abstract**

New Buddhist Painting Trends of the Early 20<sup>th</sup> Century and  
the Changing Status of Buddhist monk Painters:  
The Case of Paintings in the Collection of Anyangam

**Choi Yeob\***

The early 20<sup>th</sup> century was a turbulent period of Korean history which saw the demise of the short-lived Great Korean Empire, followed by the start of colonial rule by Japan. A time ripe with profound social and political changes, this period was characterized by the co-existence of tradition and new cultural elements brought from the outside world. Changes sweeping the Korean society of the early 20<sup>th</sup> century were not without consequences for Buddhist paintings. Buddhist paintings in styles previously unseen started to be produced around this time. This paper explores features characterizing early 20<sup>th</sup>-century Korean Buddhist paintings and changes occurring in the status of Buddhist monk painters, by examining paintings housed in Anyangam, a Buddhist hermitage located outside Dongdaemun of Seoul. Up until the late 19<sup>th</sup> century, main donors and sponsors for Buddhist temples based in Seoul and the Gyeonggi-do region were members of the royal house. Once into the 20<sup>th</sup> century, however, with the weakening of the royal house's influence, Buddhist temples of this area relied increasingly on private donors for their upkeep. Anyangam is a typical example of such Buddhist temples founded through private sponsorship.

---

\* Ph.D in Art History from Dongguk University, Lecturer at Kyungwon University

Most paintings housed in Anyangam, dating from its early years, are paintings created in the capital area, during the later part of the 19<sup>th</sup> century. On the other hand, later paintings dating from 1910 and thereafter are works characterized by new iconographic contents and techniques which set them apart from those from previous eras. Paintings from this period, for instance, borrowed new iconographic elements from folk paintings and Taoist figure paintings or integrated familiar and more realistic images into traditional Buddhist iconography, resulting in a new, more accessible and explanatory iconographic program, having a broader public appeal. Meanwhile, starting from the early 1920s, Buddhist paintings of Anyangam became more natural in their expression of spatial depth, in a visible departure from their predecessors of the late 19<sup>th</sup> century where this skill was still at a rudimentary level, at the same time as showing a greater ability to translate the textures and feel of different materials. This improving mastery of techniques that are of Western origin is clearly not unrelated to the increasing contact with Western cultural elements seen in this period. More Koreans traveled abroad as well around this time.

Given the steadfastly conservative tendency of religious paintings, innovative attempts such as introducing new iconographic elements and techniques must not have been easy. The fact that such bold changes were nevertheless implemented in Buddhist paintings from this period could be explained in part by the enhanced social status of Buddhist monks since the repeal of the law banning entry to the capital city for Buddhist monks, in the early 20<sup>th</sup> century. The changing social perception of Buddhist monks, in turn, could have created an environment in which capable Buddhist monk painters could freely embrace various external stimuli and inspirations to transform and enrich Buddhist painting. These innovative attempts, besides, led to some remarkable accomplishments with high artistic merit. The decades between the late 19<sup>th</sup> century and the early 20<sup>th</sup> century were a period of prolific production as well. No other country in East Asia produced Buddhist paintings, during this period, in quantities. Korean Buddhist paintings from the turn of the 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> centuries have, however, been long considered inferior to their predecessors, precisely on the account of their unorthodox iconography and the untraditional pigments and techniques used in their creation. This, however, seems a rather rigid and reductive way of judging an entire period in Buddhist painting. The new approaches fashioned in this period deserve to be re-examined under a new light and their significance has to be re-assessed.