

朝鮮前期 水陸會圖 研究

朴正原*

- I. 머리말
- II. 명칭과 제작배경에 대한 고찰
- III. 朝鮮前期 水陸會圖의 현황
- IV. 朝鮮前期 水陸會圖의 특징
- V. 맺음말

I. 머리말

유교를 사회 지배이념으로 삼았던 조선시대에 불교는 그 명맥을 유지하기 위하여 조상 및 부모에 대한 효를 중요시 하였으며, 사찰에서는 조상의 천도 등을 위한 여러 가지 제례를 설행하였다. 이러한 제례를 위하여 제작된 불화들 중에 水陸會圖¹가 있다. 수륙회도는 물과 육지에서 헤매는 외로운 영혼을 위로하기 위해 불법을 강설하고 음식을 베푸는 의식인 水陸齋와 관련된 불화이다. 이러한 수륙재 관련 불화는 중국 및 일본에서도 제작된 예가 있으나 수륙회도와 같은 형태의 불화는 조선시대에 제작된 작품들만이 확인되어 주목된다.²

* (旧名 朴隱美) 동국대학교 대학원 미술사학과

1 현재 박은경, 김승희 선생등은 “甘露圖”, 홍선표 선생은 “甘露會圖”라는 명칭을 사용하고 있으며 본인은 본인의 석사 학위 논문에서 “甘露王圖”라 하였다. 명칭에 대해서는 다음 장에서 살펴보겠다.

2 중국 및 일본의 수륙재 관련 불화에 대해서는 홍기윤, 「中國元·明代 水陸法會圖에 관한 考察」, 『美術史學研究』 219(韓

지금까지 조선시대 수륙회도에 관해서는 많은 선행 연구가 진행되었다. 하지만 그 중 임진왜란 이전에 제작된 조선전기 수륙회도만을 다룬 것은 박은경 교수의 연구가 유일하다.³ 조선시대 수륙회도에 관한 선행연구들을 통하여 화면을 구성하고 있는 각 도상들이 『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌義經』 등의 수륙재 관련 경전들, 그리고 『水陸無遮平等齋義纂要』 같은 수륙재 의례들과 관련이 있으며, 하부 환난장면의 도상들은 제작당시의 사회상을 반영하고 있음이 알려졌다. 그리고 조선전기 수륙회도는 당시 빈발했던 자연재해로 인한 천도의식의 필요성에 따라 성행했던 수륙재를 위하여 제작되었으며, 도상 중 환난장면의 경우 그 연원이 『水陸道場鬼神圖』 등의明代 수륙판화와 관음 및 지옥 관련 경변상 등에 있음이 밝혀졌다.

본고에서는 먼저 현재 여러 가지로 혼용되고 있는 명칭에 대한 재고찰을 통하여 적절한 명칭을 제안하고자 한다. 그리고 기존에 알려진 제작배경 및 목적과는 다른 시각으로 배경과 기능 및 역할을 추정해보겠다. 또한 선행연구를 기반으로 하여 현존하는 조선전기 수륙회도의 화면구성과 표현기법에 대해서 살펴보고 조선전기 수륙회도의 시원기적 특징과 조선후기로의 계승에 대해서도 간단히 알아보도록 하겠다.

國美術史學會, 1998, 9), pp. 41-85; 장충 저, 김진무 역, 『地藏』(동국대학교출판부, 2009), pp. 150-184 참조; 大阪市立美術館編, 『道教の美術 TAOISM ART』(大阪市立美術館, 2009), p. 368 참조.

³ 조선시대 수륙회도에 대해서는 많은 분야에서 연구가 진행되었다. 이러한 선행연구 중 미술사관련으로는 姜友邦, 『興國寺 甘露幀의 圖像과 樣式』, 『美術史學誌』1(韓國考古美術研究所, 1993), pp. 197-206; _____, 『甘露幀의 儀式變遷과 圖像解釋』, 『甘露幀』(藝耕, 1995), pp. 341-376; 金承熙, 『朝鮮後期 甘露圖의 圖像研究』(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1990); _____, 『朝鮮時代 甘露圖의 圖像研究』, 『美術史學研究』196(韓國美術史學會, 1992, 12), pp. 5-37; _____, 『甘露圖의 圖像과 信仰儀禮』, 『甘露幀』(藝耕, 1995), pp. 379-411; _____, 『甘露幀畫에 나타난 人間像의 分類』, 『朝鮮時代 風俗畫』(國立中央博物館, 2002); _____, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 『朝鮮時代 甘露幀 - 甘露』(通度寺聖寶博物館, 2005), pp. 193-212; _____, 『조선시대 감로도(甘露圖)에 대한 몇 가지 단상(斷想) - 제명(題名)과 관련하여』, 『경계를 넘어서 - 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』(국립중앙박물관, 2008), pp. 324-366; 李慶禾, 『朝鮮時代 甘露幀畫에 나타난 風俗場面 考察』(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996); _____, 『朝鮮時代 甘露幀畫 下壇畫 風俗場面 考察』, 『美術史學研究』220(韓國美術史學會, 1998, 12), pp. 79-107; 윤은희, 『甘露王圖 圖像의 形成 문제와 16·17세기 甘露王圖 研究 - 水陸齋 儀軌集과 관련하여 -』(동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003); 구미래, 『儀禮場面을 통해 본 감로도(甘露圖)의 비유와 상징』, 『朝鮮時代 甘露幀 - 甘露』(通度寺聖寶博物館, 2005), pp. 301-323; 윤보영, 『朝鮮時代 甘露王圖 研究 - 19·20세기를 중심으로 -』(동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2005); 朴隱美, 『朝鮮時代 甘露王圖 研究』(동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2009); 홍선표, 『조선시대 감로도(甘露圖)의 연희이미지』, 『제2회 규장각 한국학 국제심포지엄 - 한국의 기록문화와 법고창신』(규장각 한국학 연구원, 2009, 8, 27-28), pp. 169-180. 등이 있다.

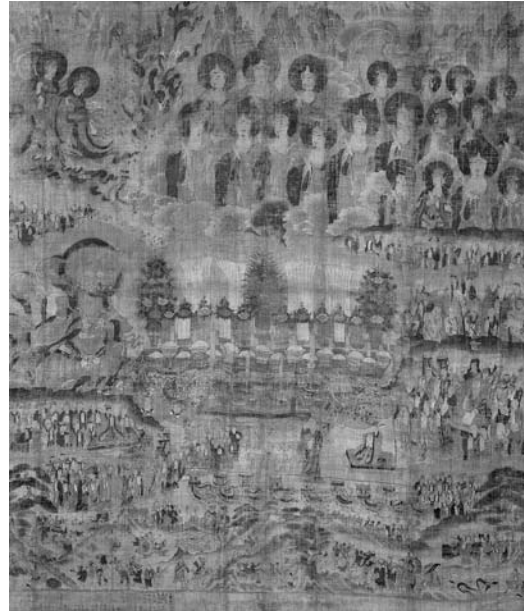
조선전기 16세기 수륙회도에 대한 연구는 박은경, 『일본 소재 조선 16세기 수륙회 불화, 甘露幀』, 『朝鮮時代甘露幀 - 甘露』(通度寺聖寶博物館, 2005), pp. 255-300; _____, 『16세기 수륙회 불화, 감로도』, 『조선 전기 불화 연구』(SIGONART, 2008), pp. 318-384; _____, 『조선 16세기 감로도 시각 이미지를 통해 본 사회상』, 『제2회 규장각 한국학 국제심포지엄 - 한국의 기록문화와 법고창신』(규장각 한국학 연구원, 2009, 8, 27-28), pp. 147-163.

II. 명칭과 제작배경에 대한 고찰

1. 명칭에 대한 재고찰

본고에서 다루는 불화들은 현재 “甘露圖”, “甘露王圖”, 그리고 “甘露會圖” 등으로 그 명칭이 통일되지 않은 채 사용되고 있다.⁴ 이 장에서는 이러한 명칭들에 대한 재고찰을 통하여 가장 적절한 명칭에 대하여 생각해보고자 한다.

불화의 명칭은 작품의 주요 내용을 대표할 수 있어야 하므로, 명칭에 대해서 살펴보기 전에 조선전기 작품들 중 하나인 朝田寺 소장 本(도 1)을 통하여 본고에서 다루고 있는 작품들의 내용이 무엇인지 간단히 알아보도록 하겠다. 이 작품은 화면 중앙에 번이 휘날리는 성대한 시식



도 1 日本 朝田寺 소장 〈水陸會圖〉, 1591년, 마본채색, 240,0×208,0cm.

대를 중심으로, 의식 장소에 강림한 칠여래와 인로왕보살 및 여러 불·보살들을 화면상부에 표현하였다. 그리고 시식대의 주변에는 아귀와 현실 세계에서 의식을 진행하고 있는 승려들과 상주들이 배치되어 있다. 한편 의식 장소에 소청된 왕후장상 및 나한이 자리하였으며, 현실 세계에서 이루어지는 侍輦儀式도 보인다. 그 아래쪽에는 설행되는 의식을 통하여 구원을 받아 극락세계로 가기를 원하는 여러 가지 환난으로 죽은 사람들과 함께 의식 장소에 몰려들어 판을 벌이고 있는 놀이패의 모습까지 표현되어 있다. 이 작품에서 보이는 시련의식 및 번이 휘날리는 성대한 시식대, 그리고 의식승려 등의 모습은 현재인 21세기에 이루어지고 있는 수륙재의 모습(도 2, 3)이나 약 50년 전의 모습(도 4)과도 닮아 있어 실제 의식의 장면을 옮겨놓은 듯할 수 있다. 즉, 이 그림은 실제로 이루어는 수륙재의 모습과 그 장소에 강림한 불·보살과 소청된 왕후장상 및 나한, 아귀, 그리고 이 의식을 통하여 구원하고자 하는 대상까지 모두 화폭에 담고 있는 것이다. 이와 같이 수

⁴ 명칭에 대한 논의에 대해서는 다음을 참고 박은경, 앞의 책(2008), pp. 376-378; 김승희, 앞의 글(2008), pp. 324-344; 홍선표, 앞의 글, p. 169 각주 1.



도 2 시련의식 - 서울 진관사 수륙재
(2010년 10월 23일, 본인 촬영)



도 3 의식 모습 - 서울 진관사 수륙재(2010년 10월 24일, 본인 촬영)



도 4 수륙재 모습 - 서울 慶國寺 수륙재(1953년, 사진 제공 : 慶國寺)

륙재에 등장하는 여러 대상들을 화면 속에 모두 담고자 하는 경향은 조선전기 작품들뿐만이 아니라 조선후기에 제작된 작품들에서도 모두 동일하게 나타난다. 따라서 본고에서 다루고 있는 불화의 주요 내용은 수륙재의 재현이며 충실한 시각화인 것이다.

현재 사용되고 있는 “甘露圖”와 “甘露王圖”는 작품

들의 화기에 나타나는 명칭인 ‘甘露幀’⁵과 ‘甘露王幀’⁶에 기반을 두고 있다. 또한 각각 작품의 화면에 표현된 의식을 통하여 얻고자 하는 ‘甘露’와 그 감로를 내려주는 역할을 하는 여래인 ‘甘露王如來’의 이름을 사용하고 있는 것 이어서 작품의 명칭으로서 적절하다 여겨진다. 하지만 이 명칭들은 약간의 문제점이 있다.

우선 화기에서 보이는 ‘甘露幀’과 ‘甘露王幀’이 지니고 있는 문제점이다. 16세기 작품들의 화

5 동국대학교 박물관 소장 龜龍寺 本(1727년)에서 처음 등장. “雍正五年丁未五月初四日甘露幀畢功安于雉岳山龜龍寺…”

6 경기도 안성 靑龍寺 本(1692년)에서 처음 등장. “瑞雲山靑龍寺甘露王幀康熙三十一年…”

기를 살펴보면 한국 개인 소장 본에서는 ‘下壇幀, 藥仙寺 소장 본에서는 ‘成幀佛’ 이라 하고 17세기 작품들 중 가장 이른 작품인 국립중앙박물관 소장 寶石寺 本(1649)에서는 ‘成畫像’이라고 기록되어 있다. 이를 통하여 이 작품들은 성립 초기 단계에서는 그저 하단불화 및 불화로만 인식되었으며 ‘甘露幀’이나 ‘甘露王幀’이라고 불린 것은 조선후기부터 임을 알 수 있다. 한편 조선후기에 제작된 작품들의 화기를 살펴보면 이 명칭들이 모든 작품에 나타나는 것은 아니어서 널리 쓰이지 않았음도 추정된다.⁷ 게다가 불화의 화기에 나타나는 “幀”이라는 단어는 불화나 그림 자체를 의미하는 것이 아닌, “걸려 있는 그림”이라는 상태를 의미하는 것이어서 이를 명칭으로 사용하는 것은 적절하지 않다고 생각된다.⁸

다음으로는 ‘甘露’와 ‘甘露王如來’가 이 불화들의 내용을 대표할 수 있을 것인가에 대한 부분이다. 우선 ‘甘露’는 화폭에 표현되어 있는 수록재를 통하여 얻고자 하는 대상물에 불과하다. 그리고 현재 사용되고 있는 불화의 명칭들을 살펴보면 이와 같이 물질명사를 명칭으로써 사용하고 있는 예가 없어 ‘甘露’를 명칭으로 하기에는 다소 무리가 있다. 또한 ‘甘露王如來’의 경우, 감로를 내려주는 역할을 하는 여래이기는 하나 관련 경전들에서 언급하고 있는 칠여래 및 오여래 중에는 甘露王如來가 포함되어 있지 않은 경우도 있다.⁹ 그리고 포함되어 있다 하더라도 작품 속에서 어느 여래가 甘露王如來인지 확인하기 어려우며, 조선후기 작품에서는 甘露王如來와 阿彌陀如來를 동일시하여 阿彌陀如來를 주존으로 표현하는 경향도 있다는 문제점이 있다. 즉, ‘甘露’나 ‘甘露王如來’는 의식을 통하여 얻고자 하는 대상물, 그리고 그 대상물을 내려주는 여래만을 표현하고 있어 본고에서 다루고 있는 작품들의 화면에 담겨 있는 내용들을 대표하기에는 조금 부족함이 있다.

마지막으로 “甘露會圖”¹⁰는 본고에서 다루고 있는 작품들이 ‘甘露’를 베풀어 망자가 극락세계에 가기를 기원하는 水陸齋를 비롯한 불교의 영가천도 의식용 그림이며, 이러한 영가천도 의례를 중국 元代부터 ‘甘露齋’로도 불렀고, 조선시대 사대부 사회에서도 ‘甘露會’라고 지칭하였다는 내용에 기반을 두고 있다. 따라서 실제 실행되는 의식과 관련된 명칭인 ‘甘露會圖’가 앞서 살펴본 ‘甘露圖’ 및 ‘甘露王圖’보다는 이 작품의 내용을 보다 더 적절하게 설명해주는 명칭이라 할 수 있다. 하지만 ‘甘露齋’나 ‘甘露會’ 모두 水陸齋·水陸會의 별칭일 뿐이다. 따라서 만약 이와 같

7 박은경, 앞의 책(2008), pp. 377-378 [표 3-19] 참조.

8 鄭于澤, 『佛敎美術 서술의 用語 문제』, 『美術史學』 17(한국미술사교육학회, 2003. 8), pp. 114-121.

9 김승희, 앞의 글(2005), p. 40; 박은경, 앞의 책(2008), p. 367; 林隱美, 앞의 논문, p. 13.

10 한국 개인 소장 直指寺 本(1724년) 화기에서 처음 등장. “雍正二年甲辰七月日謹撰甘露會奉安…”

이 별칭인 ‘甘露齋·甘露會’가 이 작품들의 명칭이 될 수 있다면 중국 明·清代 水陸齋의 별칭으로 사용되었던 ‘施餓鬼會·焰口會’등도 역시 명칭으로 사용 가능하다는 문제점이 있다.¹¹

위에서 살펴본 바와 같이 기존의 명칭들은 각기 조금씩의 문제점들을 지니고 있다. 그럼 이를 대신할 수 있는 명칭에 대해서 생각해보도록 하겠다. 이를 위하여 먼저 기존의 다른 불화들의 명칭은 어떻게 결정되는지에 대해서 간단히 살펴보면 다음과 같다. 화면에 석가여래와 협시보살 및 사천왕, 그리고 기타 보살 및 나한, 제자들을 담고 있는 불화의 경우 석가가 설법하는 모습을 그린 그림이라 하여 <석가설법도>라 부른다. 또한 약사여래와 그 협시, 그리고 십이신장과 기타 보살들을 표현한 그림은 약사여래가 설법하는 모습을 그렸dah어 <藥師佛會圖(약사설법도)>, 이와 유사한 화면구성에 아미타여래가 주존인 경우 <阿彌陀佛會圖(아미타설법도)>라 한다. 즉, 기존 불화들의 명칭은 모두 주존과 화폭에 표현되어 있는 주요 내용에 따라 결정된 것이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 본고에서 다루고 있는 작품들은 실제로 진행되는 水陸齋·水陸會의 모습과 함께 그 의식에 강림하고 있는 불·보살과 소청된 왕후장상 및 의식을 통하여 구원하고자 하는 대상까지 모두 표현하고 있다. 따라서 본고에서 다루는 불화들의 명칭은 기존의 다른 불화들의 명칭이 그러하듯이 그 화면이 담고 있는 내용을 포괄적으로 설명하고 대표할 수 있어야 하므로 실제 선행되고 있는 의식의 명칭인 水陸齋·水陸會를 사용한 “水陸會圖”가 더 적절하리라 생각하여 이를 명칭으로써 제안하는 바이다.

2. 제작배경과 기능 및 역할

현존하는 조선전기 불화들의 양상을 살펴보면 석가여래와 관련된 불화 이외에 아미타여래 관련 불화, 지장보살 관련 불화, 그리고 三藏菩薩圖나 수륙회도 등이 있다(표 1).¹²

표 1 현존 조선 전기 불화 현황

	석가관련불화	아미타관련불화	지장관련불화	三藏菩薩圖	水陸會圖
15세기	4	3	1	0	0
16세기	15	15	17	11	6

¹¹ 中村 元·笠原 一男·金岡 秀友 編, 『アジア仏教史·中国編 2 - 民衆の仏教-宋から現代まで』(佼成出版社, 1976), pp. 91-96, 135-137; 조선왕조실록과 같은 기록 및 문집류 등을 살펴보면 甘露齋·甘露會보다는 水陸齋라는 명칭을 더 많이 사용하고 있는 점도 확인된다. 水陸齋·水陸會는 함께 약 100건 이상이나 甘露會·甘露齋는 이에 못 미친다.

¹² 현존 조선전기 불화의 현황에 대해서는 박은경, 앞의 책(2008), pp. 19-29; 삼장보살도 현황은 鄭升玠, 『朝鮮時代 三藏菩薩圖 研究』(동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2010), pp. 27-28.

이 중 삼장보살도와 수륙회도는 (표 1)과 같이 고려시대는 물론 15세기의 제작 사례가 확인된 바 없이 16세기 이후에 주로 나타나고 있어 이 무렵에 새롭게 등장하였거나 주로 제작된 것으로 보여 주목된다.¹³ 이와 같이 16세기 중·후반에 나타나기 시작한 조선전기 수륙회도는 선행연구를 통해 당시 빈발하던 자연재해로 인한 천도의식의 필요성과 이 때문에 성행한 수륙제에 사용하기 위하여 제작된 것으로 밝혀진바 있다.¹⁴ 한편 사찰경제사적측면에서 살펴보면, 조선전기 사찰의 경제상황도 수륙회도의 제작배경 및 동기가 되었을 것으로 여겨진다. 따라서 이 장에서는 16세기 사찰들의 경제상황과 수륙회도의 성격을 통하여 선행연구와는 다른 시각에서 그 제작배경과 기능 및 역할을 알아보려고 한다.¹⁵

조선시대의 사찰들은 고려시대와는 달리 경제적으로 여러가지 제한을 받았으며, 燕山君代에 이르러서는 兩宗의 승과가 폐지되고 전국 사찰의 토전 전부가 몰수되었다. 왕실이나 조정과의 연고 유무를 가리지 않고 전국 사찰의 사원전 몰수라는 사원경제의 완전 수탈이 이루어진 것이다. 이후 中宗代는 정치적인 반동시책이 행해지면서 사원전의 몰수가 완화되면서 田地의 일부가 환속되었다. 하지만 이는 水陸寺의 祭位田과 陵寢寺의 位田, 그리고 王牌寺刹의 전지에 한정된 것 이었으며, 사찰 소유의 노비 또한 왕폐사찰이라 하더라도 능침사만 제외하고는 모두 추쇄되었다. 明宗代 文定王后에 의하여 전국 거의 대부분의 사찰이 內願堂으로 지정되어 전답을 받게 되었지만¹⁶ 문정왕후 사후 1566년, 능침사를 제외한 내원당의 전답은 모두 내수사로 귀속되어 사찰의 경제적 상황은 다시 이전으로 돌아가게 되었다.¹⁷

이러한 경제적 상황에서 사찰에서 행해지는 재나 의식은 위축된 사찰 경제의 수입원으로서 큰 비중을 차지하게 되었을 것으로 생각된다. 마찬가지로 중국 明·清代 사찰의 경우 수륙재등과 같은 의례가 사찰경제 수입의 큰 부분을 차지하고 있었으며 각 의례에 대한 기본적인 가격까지도

¹³ 박은경, 앞의 글(2009. 8. 27-28), p. 147; 鄭升珪, 앞의 논문, pp. 25-26.

¹⁴ 박은경, 앞의 책(2008), pp. 370-375; _____, 앞의 글(2009), pp. 161-163; 연제영, 「甘露幀畫의 造成背景과 遷度對象의 變化」(고려대학교 대학원 민속학전공 석사학위논문, 2003) 등.

¹⁵ 조선전기 사찰의 경제상황에 대해서는 다음을 참고 李載昌, 『韓國佛敎寺院經濟研究』(불교시대사, 1993), pp. 185-193; 河宗睦, 「조선 초기의 사원경제 - 국가 및 왕실관련 사원을 중심으로」, 『대구사학』 60(대구사학회, 2000), pp. 37-142; 김갑주, 『조선시대 사원경제사 연구』(景仁文化社, 2007), pp. 9-34, 99-102.; 수륙회도가 제작되기 시작한 16세기 중·후반은 불화들이 다수 제작되어 전각 안에 봉안되던 시기였다. 그리고 현재 대부분의 수륙회도가 사찰의 전각 안에 하단불화로서 봉안되어 있으므로 조선전기에도 역시 제작된 후 전각 안에 상설 봉안되어 있었을 것이라는 전제하에서 생각해보고자 한다.

¹⁶ 『明宗實錄』卷13 7年(壬子, 1552) 正月 庚戌條 및 『明宗實錄』卷18 10年(乙卯, 1555) 正月 甲子條; 『明宗實錄』卷31 20年(乙丑, 1565) 3月 壬子條 등.

¹⁷ 『明宗實錄』卷33 21年(丙寅, 1566) 7月 癸卯條.

존재하고 있었음을 찾아볼 수 있다.¹⁸ 따라서 조선시대 사찰 역시 비슷한 상황이었을 것으로 추정할 수 있다. 즉, 수륙회도는 수륙재등과 같은 재례가 사찰경제의 큰 부분을 차지하게 된 경제적 배경 속에서 제작된 것이다.

이와 같은 상황에서 제작된 수륙회도는 중국의 水陸畫와는 그 형태와 구성을 달리하고 있으며, 조선전기라는 동일한 시기에 제작된 설법도 등의 불화들과 다른 성격 및 기능이 있었을 것으로 생각된다.

먼저 중국 寶寧寺 〈水陸畫〉를 살펴보면, 이 작품은 모두 139폭으로 구성되었는데 그 크기는 대략 세로 120.0cm, 가로 60.0cm 정도이고 몇몇 불·보살을 그린 화폭은 더 크다.¹⁹ 그리고 벽화인 毘盧寺 〈水陸畫〉는 毘盧寺 後殿의 水陸堂 내부 134cm²에 그려져 있으며 약 500구가 넘는 도상들과 120여 개의 많은 장면들이 표현되어 있

다.²⁰ 이처럼 중국 수륙화는 100여폭의 규모로, 혹은 넓은 전각 안에 제작되었음을 알 수 있다. 반면에 조선시대 수륙회도는 한 폭으로 제작되어 중국의 수륙화와 그 형태에서 차이를 보인다. 또한 앞에서 언급한 바와 같이 그 한 폭에 수륙재를 설행하기 위한 시식대와 그 앞에서 의식을 진행하고 있는 승려들, 그 장소에 강림하는 불·보살과 소청된 왕후장상, 그리고 의식을 통하여 구원하고자 하는 여러 죽음의 모습 등을 모두 담고 있다. 즉, 중국 수륙화에서는 여러 폭에 나누어 표현되는 내용이 조선시대 수륙회도에는 실제 설행되는 수륙재를 위한 시식대와 의식승려, 상주들의 모습이 한 폭에 집약적으로 표현되어 있는 것이다. 이러한 점은 수륙회도가 여타의 설법도 등과 달리 보다 더 설명적인 성격이 강한 불화임을 알 수 있게 한다.



도 5 日本 寶性寺 소장 〈十王圖〉, 1532-1556년, (박은경, 『조선 전기 불화 연구』(SIGONGART, 2008), p. 98, 도 1-84b).

¹⁸ 中村元·笠原一男·金岡秀友編, 앞의 책, pp. 135-140.

¹⁹ 장충저, 김진무역, 앞의 책, p. 163; 山西省博物館編, 『寶寧寺明代水陸畫』(文物出版社, 1985).

²⁰ 장충저, 김진무역, 앞의 책, pp. 167-168.



도 6 <觀心十界曼荼羅(熊野觀心十界圖)>, 江戸時代, 121.0×133.0cm, 지본채색, 『문화적 기억 - 야나기 무네요시가 발견한 조선 그리고 일본』(일민미술관, 2006. 11. 10-2007. 1. 28), p. 230.



도 7 <住吉神社祭礼図屏風> 부분 - 絵解き(鷹巢 純, 『六道絵に表れたイメージとテキストの関連性について』, 『宗教美術におけるイメージとテキスト』(名古屋大学大学院文学研究科, 2005. 10), p. 123, 図 1)

수륙회도와 같이 다른 작품들에 비해 설명적인 성격이 더 강한 불화들로는 <十王圖>(도 5)가 있다.²¹ 十王圖는 화폭에 망자의 심판을 담당하고 있는 왕들과 다양한 지옥 장면들을 이해하기 쉽게 표현하고 있다. 시왕도에 대한 조선왕조실록의 기록을 살펴보면 그림을 만들어 절에 걸어 두고 백성들의 재물을 모았다거나 재를 올리기도 했다는 기록이 있어 시왕도를 통하여 사찰에서 민중을 교화하고 돈을 걷어 재를 올리고 있었음을 알 수 있다.²²

또한 수륙회도의 영향을 받은 것으로 알려진 日本의 <觀心十界曼荼羅>(도 6)도 여타 다른 불화들에 비해 설명적인 성격의 불화이다.²³ 이 작품은 화면의 중앙에 실제로 재를 지내는 모습

21 十王圖 이외에 조선전기에 제작되어 현존하는 불화들 중 설명적인 성격이 강한 불화로는 일본 京都市 知恩院 소장 <地藏十王18地獄圖(地藏本願經變相圖)>, <觀音32應身圖>, 일본 高知縣 青山文庫 소장 <安樂國太子經變相圖> 등도 있으나 모두 왕실과 관련 있는 이들의 발원으로 이루어진 것으로 일반 민중들이 쉽게 접할 수 없었을 것으로 생각된다. 따라서 본고에서는 민간들이 비교적 쉽게 접할 수 있었을 시왕도를 예로 들어 서술하였다.

22 김정희, 『조선시대 지장시왕도 연구』(一志社, 1996), pp. 151-152 참조; 『世宗實錄』卷38 22年(庚申, 1440) 正月 戊辰條 및 『中宗實錄』卷34 13年(戊寅, 1518) 7月 甲寅條.

23 熊野觀心十界圖와 조선시대 수륙회도의 관계에 대해서는 西山 克, 『熊野觀心十界圖とはなにか - 朝鮮甘露嶺の受容をめぐる精神史 -』, 『日本史研究』551号(日本史研究會, 2008. 9), pp. 30-47; _____, 『絵の読み方 - イメージ・テキスト・メディア - 《第二提起》熊野觀心十界圖を読む, 十界圖と甘露嶺との交差, 曼荼羅と佛教儀禮』, 『文學』第10卷第5号(岩波書店, 2009. 9-10), pp. 17-32.

을 배치하고 상부에는 인간의 일생을, 그리고 하부에는 여러 가지 지옥장면을 보여준다. 이 작품은 〈住吉神社祭礼図屏風〉의 부분에서 보이는 그림을 가지고 설명하고 있는 장면(도 7)을 통해서도 확인할 수 있듯 熊野의 비구니들이 가지고 다니면서 “繪解き(그림의 내용을 이야기로 풀어 설명)”라는 방식을 통해 민중에게 불법을 설하고 교화하는데 사용되었다.²⁴

위와 같이 재물을 모았다거나 재를 올리기도 하였다는 기록이 남아있는 〈十王圖〉와 그림을 이야기로 풀어 설명함으로써 불법을 설하고 교화하는데 사용된 〈觀心十界曼荼羅〉의 예를 통하여 다른 불화들 보다 더 설명적인 성격을 지닌 불화들은 경전의 내용을 알지 못하는 민중들이 더 이해하기 쉬웠을 것임을 알 수 있다. 또한 그렇기에 민중들에게 설득력을 지닐 수 있었음도 추정할 수 있다. 따라서 실제 실행되는 의식의 모습을 중심으로 그 재를 통한 공덕의 원인과 결과까지 모두 보여주고 있는 수륙회도역시 민중들에게 큰 영향력을 가질 수 있었을 것으로 생각된다.

앞서 살펴본 16세기 중·후반 사찰의 경제 상황과 이러한 수륙회도의 성격을 통하여 그 기능 및 역할을 추정해보면 다음과 같다.

수륙재는 억불정책으로 인하여 경제적 지원이 줄어든 사찰에 있어 재나 의식이 사찰 경제 수입의 큰 부분을 차지하게 된 상황에서 중요한 의례 중 한가지였다. 하지만 수륙재는 실행하는데 상당한 비용과 시간이 필요하므로 일반 민중들이 단독으로 실행하기는 어려웠을 것이다.²⁵ 따라서 민중들은 수륙재를 충실히 재현·시각화하고 사찰 내에 상설 봉안되어 있는 수륙회도를 통해 수륙재의 실행여부를 떠나 언제나 그들이 실제로 수륙재에 참여하고 있다고 생각하고, 그 앞에서 실행되는 간단한 천도의식도 실제로 행해지는 수륙재와 같은 효과를 가질 것이라고 기대할 수 있었을 것으로 여겨진다.²⁶ 한편으로 사찰은 수륙재에 의한 공덕의 원인과 결과를 잘 보여주는

²⁴ 山本 亞衣子, 『熊野観心十界曼荼羅』の成立時期について, 『日本美術研究』2(筑波大学芸術学系日本美術史研究室, 2002. 10), p. 45; 鷹巢 純, 『六道絵に表れたイメージとテキストの関連性について』, 『宗教美術におけるイメージとテキスト』(名古屋大学大学院文学研究科, 2005. 10), pp. 123-124; 일민미술관, 『문화적 기억 - 야나기 무네요시가 발견한 조선 그리고 일본』(일민미술관, 2006. 11. 10-2007. 1. 28), p. 230 참조.

²⁵ 中村 元·笠原 一男·金岡 秀友 編, 앞의 책, pp. 135-139. 중국 清末 7일 밤낮으로 열리는 本堂에서의 수륙법회를 승려 8명이 진행하고 공물이 있는 경우 200兩이 기본적인 가격이었다. 이는 청대 궁정화원의 월급이 11兩이었던 것과 비교하면 엄청난 금액이었음을 알 수 있다. 李宝華(1867-1906)의 『官場現形記』를 보면 중국 湖北省 武昌에서 49일간 수륙재를 연 사람은 첫날에만 500兩을 절에 희사하였다고 하였다.

²⁶ 野村 伸一은 그의 논문 『朝鮮時代の佛畫にみる女性生活像』(『日吉紀要言語・文化・コミュニケーション』No.30(慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会, 2003))에서 수륙회도에 수륙재의 모든 모습이 담겨 있음을 언급하면서 “……설명 작 은 규모의 영가천도 제례라 하더라도 감로도를 걸고 그 앞에서 행하면 수륙회에 필적하는 성대한 것이 되는 것이다……”라고 서술한 바 있다.

이 불화를 통하여 제례를 설행하도록 하는 것도 가능했을 것이다. 즉, 제례나 의례가 사찰경제의 큰 부분을 차지하게 된 배경 속에서 제작되어 봉안된 수륙회도는 수륙재를 실제 설행할 수 없는 민중들에게 있어서는 그것을 대신하는 역할을 하고 사찰에 있어서는 재나 의례를 설행하도록 하는 역할을 했던 것으로 생각된다.

Ⅲ. 朝鮮前期 水陸會圖의 현황

1. 조선전기 수륙회도의 현황

조선시대에 제작되어 현존하는 수륙회도는 현재 약 70여점 이상으로 그 중 조선전기인 16세기에 제작된 작품은 한국 개인 소장 수륙회도와 일본의 각 사찰에 소장되어 있는 4점을 포함하여 모두 5점이다.²⁷ 하지만 최근에 추가로 새로이 한 점이 발견되어 조선전기 수륙회도는 6점이 되었다(표 2).

표 2 현존 조선전기 수륙회도 현황

	작품명	시기	재질	크기(cm, 세로×가로)	화사
1	한국 개인 소장 <水陸會圖>(도 8)	1580년	마본	131,5×111,0	祖文
2	日本 藥仙寺 소장 <水陸會圖>(도 9) (日本 奈良國立博物館 기탁)	1589년	마본	169,3×157,1	仅浩, 日崇, 崔于致, 海瓊, 智寬, 崔于技
3	日本 西教寺 소장 <水陸會圖>(도 10)	1590년	마본	140,5×127,6	惠薰
4	日本 朝田寺 소장 <水陸會圖>(도 1)	1591년	마본	240,0×208,0	祖文, 師程
5	日本 光明寺 소장 <水陸會圖>(도 11)	16세기	마본	129,5×114,4	화기 유실
6	국립중앙박물관 소장 <水陸會圖> ²⁸	16세기	마본	245,2×239,2	화기 유실

기존 작품들은 설행연구에서 이미 소개된 바 있으므로 본고에서는 최근 새로이 알려진 국립중앙박물관 소장 <水陸會圖>(도 12)²⁹에 대해서 간단히 살펴보겠다.

²⁷ 현존하는 조선전기 수륙회도에 대해서는 다음을 참고.

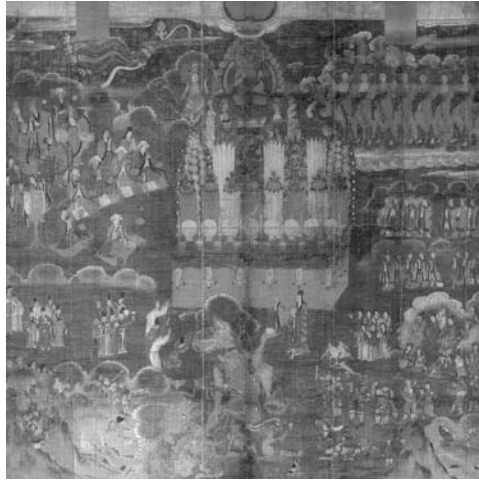
박은경, 앞의 책(2008), pp. 318-384; _____, 앞의 글(2009, 8, 27-28), p. 147-163; 朴隱美, 앞의 논문, pp. 76-79.

²⁸ 2010년 5월 본인의 학회 발표 당시 일본 京都市 龍岸寺에 소장되어 있었으나 이 후 국립중앙박물관에 기증되었다.(2010년 11월 2일 국립중앙박물관 발표)

²⁹ 본인이 2010년 2월 작품을 조사할 당시 축 부분의 손상이 심하여 걸 수 없는 상태였으므로 펼쳐놓은 상태에서 찍은 부분 사진을 이용하여 구성하여 이지러짐이 있는 점 양해를 부탁드립니다.



도 8 한국 개인 소장 〈水陸會圖〉, 1580년, 마본채색, 131,5×111,0cm.



도 9 日本 藥仙寺 소장 〈水陸會圖〉, 1589년, 마본채색, 169,3×157,1cm.



도 10 日本 西教寺 소장 〈水陸會圖〉, 1590년, 마본채색, 140,5×127,6cm.



도 11 日本 光明寺 소장 〈水陸會圖〉, 16세기, 마본채색, 129,5×114,4cm.

이 작품은 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있으며 삼베에 채색한 작품이다. 크기는 세로 245,2cm, 가로 239,2cm로 조선전기 작품들 중에서 가장 큰 크기이다. 바탕은 좁게는 29,5cm, 넓게는 37,0cm인 삼베 7폭을 가로로 연결하였다. 제일 위 축 부분과 화면의 가운데 부분, 그리고 화



도 12 국립중앙박물관 소장 <水陸會圖>, 16세기, 마본채색, 245.2×239.2cm.

면 상·하부의 일부에 손상이 있으며, 부분적으로 채색이 박락된 부분들이 있으나 전체적인 채색이나 화면구성을 살펴보는 것에는 문제가 없다. 본 작품은 화면구성 및 도상에서 다른 조선전기 작품들에서 보이지 않는 특징적인 모습을 찾아볼 수 있어 주목된다.

화면구성을 살펴보면 중앙의 시식대를 중심으로 화면 상부에는 칠여래와 비천형의 인로왕보살 및 주악천

인이 배치되어 있다. 구름으로 둘러싸인 칠여래는 원형 두광을 갖추고 있다. 가장 왼쪽의 여래는 연봉형의 지물을 한손에 들고, 중앙의 여래는 오른손을 아래로 뺀 수인을 하고 있는 반면 다른 여래들은 모두 동일한 수인을 하고 있다. 이러한 수인 및 지물의 형태는 藥仙寺 소장 본과 유사하다. 하지만 칠여래 좌측의 번을 든 비천형의 인로왕보살과 우측의 주악천인의 모습은 조선전기 다른 작품들에서는 보이지 않는 특징적인 모습이다.

시식대 아래에는 거대 아귀 1위와 작은 아귀 2위, 그리고 상주들과 승려가 있다. 藥仙寺 소장 본과 같이 해골 모양의 장식이 달린 머리띠를 하고 있으며 입에서 불을 뿜고 있는 모습의 거대 아귀는 한손에는 발우를 들고 다른 한 손은 마치 감로를 뿌리는 듯 들고 있다. 시식대의 좌측에는 선인, 관인, 제왕 등이 구름으로 구분되어 4열로 배치되어 있으며, 그 위에는 일산 및 당번들을 든 관인이 표현되어 있다. 그리고 좌측에는 의식을 진행하고 있는 승려들과 나한이 표현되어 있다.

화면 하부에는 말에서 떨어져 죽거나, 호랑이에 물려 죽는 등 여러 가지 환난장면들이 보인다. 이 작품의 화면 하부 환난 장면들 중에는 조선전기 다른 작품들과는 다른 독특한 도상들이 몇 가지 보인다. 예를 들어 뱀에 물려 죽는 장면은 다른 작품들과는 달리 사람이 거의 뱀의 입 속



도 13 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉 - 명문

에 들어가 있는 모습이다. 이 밖에도 목에 칼을 쓰고 있는 사람들의 모습, 그리고 장님의 손으로 이어져 있는 줄을 잡고 이끌고 가는 아이의 모습, 집 안에 누워있는 산모와 아이의 모습 등은 다른 조선전기 작품에서는 발견할 수 없는 도상이다.

주조색은 주, 녹청, 황으로 구름이나 의복·천의 등에 백색안료를 채색한 후 그 위에 주를 덧칠한 이중채색을 폭 넓게 사용하고 있다. 화면 중앙 시식대의 제기 등 금속 부분과 紙華에 금박을 사용하였으며, 시식대에 채색이 되지 않은 부분이 있음이 눈에 띈다.

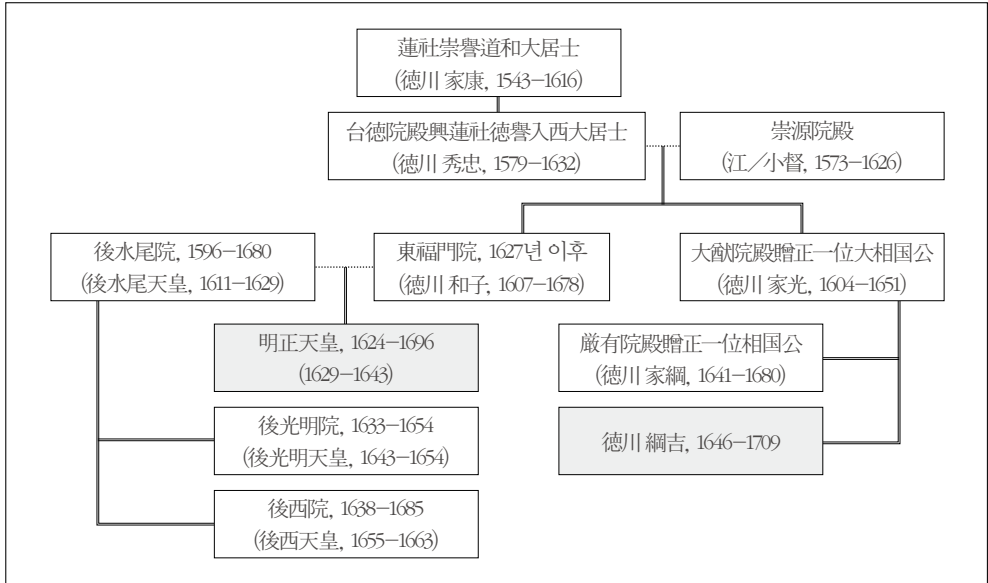
국립중앙박물관 소장 本은 현재 화기가 남아 있지 않아 제작시기를 명확히 알 수 없으나 일본에서 표구했을 때 기록한 것으로 보이는 묵서의 검토 및 작품의 양식분석을 통하여 제작시기를 추정할 수 있다.

우선 작품의 표구 부분에 남아 있는 묵서를 살펴보면 윗 줄에는 일본 天皇들의 이름이 院号로, 그리고 아래에는 將軍들의 이름이 戒名으로 적혀 있다(도 13).³⁰ 이 중 이들과 비슷한 시기의 인물인 明正天皇과 徳川綱吉의 院号 및 戒名이 없어 이를 통하여 표구시기 및 발원자의 추정이 가능하다. 묵서에 기록된 이들의 혈연관계를 살펴보면 明正天皇를 중심으로 그의 외증조부인 徳川家康를 포함하여 외조부모, 부모·외삼촌 및 그의 배다른 형제들과 외사촌임을 알 수 있다(표 3).³¹ 따라서 이 작품의 표구는 明正天皇의 발원으로 이루어졌거나 그와 관련이 있음을 추정할 수 있으며, 각 天皇의 재위기간 및 將軍들의 생몰년을 통해 볼

³⁰ 院号 : 上天皇 및 太上天皇 즉, 생존한 전대의 天皇에게, 그리고 재위 중에 사망한 天皇에게도 주어지는 호칭으로 天皇의 追号로 사용되었으며, 여성의 경우 皇后나 皇太后, 太皇太后에게 주어졌다. 戒名 : 일본에서 死者가 정토세계에 태어나길 바라면서 死後에 붙여주던 이름으로 法名과 유사하여 보통 居士로 끝난다. 하지만 室町·江戸幕府의 일부 將軍들은 院殿号를 사용하였다. 예를 들어 국립중앙박물관 소장 本의 경우 徳川家康는 蓮社崇譽道和大居士라는 戒名을 쓰고 있으나 徳川秀忠 이후는 모두 台徳院殿興蓮社徳譽入西大居士, 혹은 大徳院殿贈正一位大相國公(徳川家光)와 같이 院殿号를 쓰고 있다. 『日本史事典』(旺文社, 2000); 朝尾直弘·宇野俊一·田中琢編, 『最新版日本史辞典』(角川書店, 2008).

³¹ 인물들의 생몰년 및 혈연관계, 天皇系譜 등은 다음을 참고로 구성하였다. 『日本史事典』(旺文社, 2000); 朝尾直弘·宇野俊一·田中琢編, 『日本史辞典』(角川書店, 1996); 児玉幸多編, 『日本史年表·地図』(吉川弘文館, 1995).

표 3 혈연관계 표 (.....: 부부관계, —: 부모자식; 天皇의 경우 ()안은 재위기간, 이외는 생몰년)



때, 後西天皇과 明正天皇의 沒年인 1685년과 1696년 사이에 표구가 이루어진 것으로 생각된다.³² 즉, 국립중앙박물관 소장 本은 적어도 17세기에는 이미 일본에 존재하고 있었음을 알 수 있다.

다음으로 이 작품의 양식을 살펴보면 칠여래의 상호는 가늘고 긴 눈에 눈초리가 치켜 올라갔으며, 입은 콧방울의 너비를 넘지 않고 귀에는 먹선으로 귀털을 묘사하였다(도 14). 의식을 진행하고 있는 승려 등 인물들의 표현을 살펴보면 얼굴이 작고 신체가 세장하다(도 15). 의복이나 천의, 구름 등의 여러 부분에서 이중 채색을 광범위하게 사용하였으며(도 16),



도 14 국립중앙박물관 소장 <水陸會圖> - 여래 상호

³² 표구에 남아있는 院号가 上天皇 및 太上天皇에게 주어진 것으로 볼 경우 嚴有院殿贈正一位相国公인 德川家綱가 사망한 1680년과 1696년 사이로, 사후 追号의 경우 後西院 사후인 1685년과 1696년의 사이에 표구된 것으로 추정할 수 있다. 死者의 薦度を 목적으로 하는 水陸會圖에 대한 것이므로 후자인 1685년과 1696년 사이에 표구된 것으로 생각된다.



도 15 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉- 인물 표현



도 16 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉- 이중 채색



도 17 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉- 구름 표현

각 존상들을 구획하고 있는 구름의 경우 도안화된 형태로 그리고 채색한 후 그 가장자리를 백색으로 바림하였다(도 17). 이러한 표현기법들은 일본 七寺 소장의 〈地藏十王圖(1558)〉 및 국립중앙박물관 소장의 〈四佛會圖(1573)〉, 일본 新長谷寺 소장 〈三藏菩薩圖(1550)〉 등 16세기 중·후반에 제작된 작품들에서 유사한 표현을 쉽게 찾을 수 있어 이를 통하여 국립중앙박물관 소장 본은 16세기 후반에 제작되었음을 추정할 수 있다.³³ 이와 같은 묵서의 검토 및 양식 분석을 통하여 국립중앙박물관 소장 본은 16세기 후반 제작된 후 일본으로 건너가 17세기 후반에 표구된 것으로 생각된다.³⁴

한편 현존하는 조선전기 수륙회도의 화기와 그 재질을 통하여 이 작품들이 모두 민간에 의하여 제작되었음을 알 수 있다.³⁵ 또한 한국 개인 소장 본과 朝田寺 소장 본의 화기를 통하여 두

³³ 조선전기 불화의 양식에 대해서는 박은경, 앞의 책(2008), pp. 150-208; 신광희, 「朝鮮前期 明宗代の 社會變動과 佛畫」, 『美術史學』 23(한국미술사교육학회, 2009. 8), pp. 340-341; 鄭于澤, 「조선왕조시대 釋迦誕生圖像 연구」, 『美術史學研究』 250·251(韓國美術史學會, 2006. 9), pp. 221-225; _____, 「日本 四國地域 朝鮮朝 前期 佛畫 調査 研究」, 『東岳美術史學』 9(동악미술사학회, 2008), pp. 72-74 등 참조.

³⁴ 「無遮水陸大齋記」, “...水陸繪圖長八尺五寸幅八尺二寸...博多齋來或云唐繪或云島繪基圖與藥仙像粗相似也...”; 「無遮水陸大齋記」는 이 작품과 함께 공개된 문서로 중국에서의 水陸齋의 기원 및 일본 水陸齋의 역사 등이 서술되어 있으며 이 작품에 대한 소개도 포함되어 있다. 그 내용 중에는 이 작품이 博多에서 전래되었으며 藥仙寺 본과 유사하다고 기록되어 있다. 博多是 임진왜란 당시 왜군의 병참기지였으므로 임진왜란과의 가능성을 추측할 수 있다.

³⁵ 민간의 기준은 관직의 유무로 하였다.

작품이 祖文이라는 동일한 畫師에 의해서 제작되었음을 확인할 수 있다. 그리고 화기가 남아 있지 않은 光明寺 소장 本의 경우도 한국 개인 소장 本 및 朝田寺 소장 本과 유사한 화면구성 및 도상을 보여주고 있어 이 역시 祖文에 의해서 제작되었거나 그와 관련이 있는 화사에 의하여 제작된 것으로 여겨진다. 이와 같이 동일한 화사에 의하여 복수의 작품, 그것도 같은 주제의 작품이 제작된 것은 현전하는 조선전기 불화들 중 유일한 예로 중요성을 지닌다.³⁶

2. 조선전기 수륙회도의 양식

이 장에서는 조선전기 수륙회도의 양식에 대해서 화면구성과 표현기법으로 나누어 간단히 살펴보고자 한다.

1) 화면구성

현전하는 조선전기 수륙회도 6점의 화면구성을 살펴보면 각각 어느 정도 차이는 있지만 큰 틀에 있어서는 거의 동일하다. 이 장에서는 현존하는 조선전기 수륙회도중 가장 많은 도상들을 포함하고 있는 朝田寺 소장 本을 중심으로 화면 구성과 함께 도상의 의미와 소의경전에 대해서 선행연구 결과를 기반으로 간단히 살펴보겠다.³⁷

朝田寺 소장 本은 화면 가운데 시식대를 중심으로 화면 상부와 중앙, 그리고 하부로 나누어진다. 우선 화면 상부에는 중앙의 칠여래를 중심으로 좌측에 아미타삼존과 지장보살을 포함한 여러 불·보살이, 우측에는 2위의 인로왕보살이, 그리고 인로왕보살과 칠여래의 사이에는 꽃을 뿌리고 있는 2위의 飛天이 표현되어 있다. 이 중 칠여래와 인로왕보살의 소의경전은 『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌義經』 등의 경전과 『水陸無遮平等齋儀撮要』 등의 의궤집들이다. 칠여래와 인로왕보살 사이 2위의 비천에 대해서는 조선전기에 편찬된 수륙재관련 의궤에서 그 모습을 찾을 수 있다.³⁸ 『水

³⁶ 세 작품에 대해서는 박은경, 앞의 책(2008), pp. 333-349; _____, 앞의 글(2009, 8, 27-28), p. 149; 朴隱美, 앞의 논문, pp. 76-79 참조.

³⁷ 화면을 채우고 있는 각 도상에 대한 소의경전 및 의미에 대한 선행연구는 참고문헌 참조.

³⁸ 선행연구에서는 이 도상에 대해서 강림하는 불·보살을 위해 도량을 청정·장엄화하는 것으로 보았다. 박은경, 앞의 책(2008), pp. 335-336.

『陸無遮平等齋儀纂要』를 보면 불·보살이 강림할 때 梵天和 帝釋天이 꽃비를 내린다고 쓰여 있다.³⁹ 비천의 모습에서 범천 및 제석천의 도상적 특징은 확인되지 않으나 2위의 비천이 직접 꽃을 뿌리고 있는 모습이므로 의궤에서의 이 모습을 표현한 것으로 생각된다. 또한 아미타삼존과 지장보살 및 함께 강림하고 있는 기타 불·보살들 역시 수록재 의궤에서 소칭되는 여러 불·보살들을 표현한 것이다.

화면중앙에는 시식대의 주변에 아귀, 왕후장상, 시련의식, 의식승려, 상주, 관리, 나한 등이 배치되어 있다. 아귀에 대한 소의경전은 『瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌義經』과 『孟蘭盆經』, 『目蓮經』 등이다. 왕후장상, 나한의 경우 『天地冥陽水陸齋儀纂要』 등과 같은 수록재 의궤의 중단 및 하단에 소칭되는 대상들이며 시련의식, 상주, 관리, 의식승려 등은 모두 현실에서 실제로 실행되는 수록재의 모습을 옮긴 것이다.

화면하부에는 환난 장면이 표현되어 있는데 호랑이에 물려 죽거나, 불에 타 죽는 사람, 우물에 빠져 죽거나, 물에 빠져 죽는 사람, 그리고 삼도천을 건너는 배 등 약 18장면이 표현되어 있다. 이러한 환난 장면들에 대한 내용은 『天地冥陽水陸齋儀纂要』 등의 수록재 의궤에서 찾아볼 수 있다.

이러한 화면구성을 통하여 조선전기 수록회도는 수록재 관련 의궤 및 경전에 기반을 두고 그 내용과 함께 실제로 실행되는 의식의 모습을 시각화 한 것임을 알 수 있다.

2) 표현기법

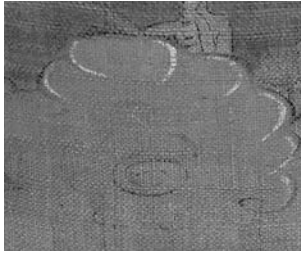
현존하는 조선전기 수록회도를 살펴보면 거의 공통적으로 주, 황, 녹색 등을 주조색으로 사용하고 있지만 채색이나 표현에 있어 각 작품은 미묘한 차이를 보여준다.

西敎寺·국립중앙박물관 소장 本의 경우 다른 작품들에 비해 구름이나 천의, 의복 등에 이 중채색을 폭 넓게 사용하고 있다. 구름의 채색을 살펴보면 한국 개인·朝田寺·光明寺 소장 本의 경우 구름의 대부분을 그 윤곽을 따라 백선을 긋고(도 18), 불·보살이 강림하고 있는 구름만을

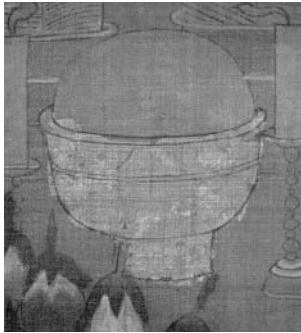
³⁹ 『天地冥陽水陸齋儀纂要』, 『奉迎赴浴篇 第十一』, “…幢滿路月蓋盈空天龍隨馭而雲馳釋梵雨花而風墜聲聞後擁菩薩前驅…”

『天地冥陽水陸齋儀』(萬曆六年 戊寅(1578년)), 『奉迎赴浴篇 第十一』, “…天龍隨馭而雲馳聲聞後擁如登化空釋梵雨花而風墜菩薩前驅…”

『水陸齋儀纂要』(萬曆二十九年 癸酉(1601년), 空林寺開板), 『奉迎赴浴篇 第十一』, “…幢滿路月蓋盈空天龍隨馭而雲馳釋梵雨花而風墜聲聞後擁菩薩前驅…”



도 18 한국 개인 소장
〈水陸會圖〉- 구름 표현



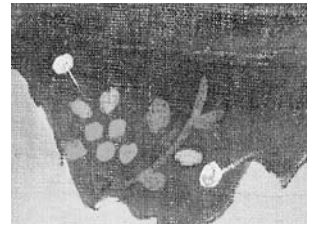
도 20 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉- 금박



도 19 日本 朝田寺 소장〈水陸會圖〉
- 여러 법의 문양



도 21 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉- 꽃비



도 22 日本 西教寺 소장
〈水陸會圖〉- 꽃비

부분적으로 백으로 바림하고 있는 반면 이외의 다른 작품들은 모두 채색을 한 후 그 윤곽을 백으로 바림하고 있다. 불·보살 법의의 문양은 朝田寺 소장 本 일부 여래의 법의에서 백선으로 시문한 S자형으로 연결한 線紋(도 19)이 보이지만 이외의 작품에서는 문양을 시문한 모습을 확인할 수 없다. 금의 경우 국립중앙박물관 소장 本의 금속 제기 및 紙花 등에 사용되었는데 특히 금박을 사용하고 있어 주목된다(도 20). 꽃비가 표현되어 있는 작품은 藥仙寺·朝田寺·西教寺·국립중앙박물관 소장 本이다. 이 중 藥仙寺·국립중앙박물관 소장 本에는 백색의 점 5-6개로 표현하고 있으며(도 21), 朝田寺 소장 本에는 붉은 꽃잎과 녹색의 잎, 그리고 西教寺 소장 本에는 녹색의 가지와 잎이 달려 있는 붉은 꽃의 모습으로 차이가 있다(도 22).

이와 같은 부분적인 채색이나 표현에 있어서의 차이점에도 불구하고 조선전기 수륙회도는 앞에서 국립중앙박물관 소장 本의 제작 시기 편년을 위하여 살펴본 바와 같이 조선전기에 제작된 다른 불화들과 표현기법을 공유하고 있음을 확인할 수 있다.

예를 들어 여래의 육계 표현을 살펴보면 조선전기 수륙회도 중 한국 개인 소장 본등에서는 낮은 육계가, 그리고 藥仙寺 소장 본등에서는 위로 높이 솟은 육계가 표현되어 있다. 이러한 두 가지 육계의 표현은 모두 일본 長壽院 소장 〈석가설법도(1553)〉 및 일본 (舊)寶光寺 소장 〈석가설법도(1569)〉등의 조선전기 불화에서 나타난다. 이 밖에도 조선전기 수륙회도에 표현되어 있는 눈썹이 올라가고 콧망울의 폭을 넘지 않는 작은 입과 같은 여래의 상호 표현과 윤곽을 백색으로 바림하는 구름의 표현은 앞에서 살펴본 바와 같이 조선전기 16세기에 제작된 여러 불화와 유사하다. 또한 藥仙寺 소장 본 등에 표현된 꽃비 역시 일본 延命寺 소장 〈三藏菩薩圖(1591)〉 및 일본 持福寺 소장 〈석가설법도(1563)〉등에서 보이는 꽃비의 표현과 유사하다.

즉, 조선전기 수륙회도는 각 작품의 채색이나 표현에서 미묘한 차이를 지니고 있음에도 불구하고 동시기에 제작된 다른 조선전기 불화들과 표현기법을 공유하고 있어 조선전기 불화라는 큰 틀에서는 벗어나지 않고 있음을 알 수 있다.

3. 중국 水陸畫 및 『水陸道場鬼神圖』의 영향

조선전기 수륙회도의 화면하부에 표현되어 있는 환난장면의 도상은 선행연구를 통하여 법화경 및 지옥 관련 경변상, 그리고 중국 수륙화 관련 판화인 『水陸道場鬼神圖』⁴⁰ 등의 영향을 받아 성립한 것으로 밝혀졌다.⁴¹ 이 장에서는 중국 수륙화 및 『水陸道場鬼神圖』의 영향과 유입과정에 대해서 간단히 살펴보고자 한다.

조선전기 수륙회도와 중국 明代 수륙화인 寶寧寺 〈水陸畫〉⁴²를 비교하여 보면 약 9가지 장면에서 유사한 도상을 확인할 수 있다. 예를 들어 한국 개인·朝田寺·光明寺 소장 본에서

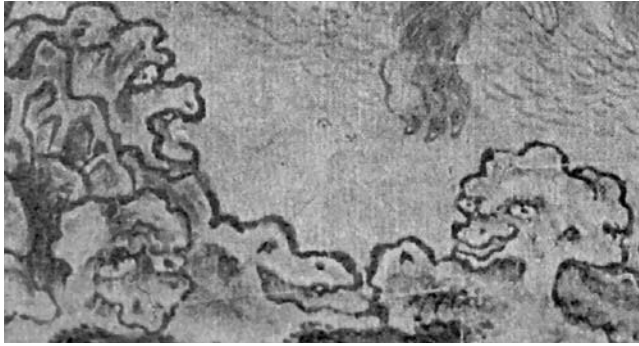


도 23 한국 개인 소장 〈水陸會圖〉
- 산천초목의 유정

⁴⁰ 李之檀, 『水陸道場鬼神圖像跋』, 『水陸道場鬼神圖像』(1993), pp. 一一二; 장충 저, 김진무 역, 앞의 책, p. 176-177; 채색된 형태의 판본도 전해지고 있어 여러 가지 형태로 유통되고 있었음을 알 수 있다. 奈良國立博物館 編, 『聖地寧波』(奈良國立博物館, 2009), pp. 236-237, 311-312.

⁴¹ 박은경, 앞의 책(2008), pp. 351-352; _____, 앞의 글(2009), pp. 158-161.

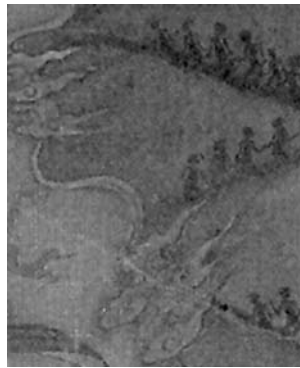
⁴² 장충 저, 김진무 역, 앞의 책, p. 163; 山西省博物館 編, 『寶寧寺明代水陸畫』(文物出版社, 1985).



도 24 중국 寶寧寺 〈水陸畫〉 - 〈六道四生一切有情精魂衆〉 일부



도 25 국립중앙박물관 소장
〈水陸會圖〉 - 영혼



도 26 중국 寶寧寺 〈水陸畫〉 -
〈起教大師面然鬼王衆圖〉 일부

바위와 같은 곳에 사람의 얼굴처럼 이목구비를 표현함으로써 산천초목에 깃든 혼령을 의미하고 있는 도상은 寶寧寺 〈水陸畫〉중 〈六道四生一切有情精魂衆〉의 쪽에 보이는 나무와 돌 등에 이목구비가 표현된 모습과 유사하다(도 23, 24). 또한 藥仙寺·朝田寺·국립중앙박물관 소장 本 등에 그림자와 같이 먹으로 표현된 영혼의 모습은 〈起教大師面然鬼王衆圖〉에서 찾아볼 수 있다(도 25, 26). 이 밖에도 조선전기 수륙회도의 도상 중에는 『水陸道場鬼神圖』과 유사한 도상이 약

5장면 정도 존재하고 있는데 이 중 몇 가지 도상은 중국 명대 수륙회화도 비슷하다.⁴³

현재 『水陸道場鬼神圖』의 조선으로의 유입 및 확산이 제대로 밝혀져 있지 않은 상황에서 수륙회도를 제작한 화사들이 어떻게 중국 明代 수륙화 및 『水陸道場鬼神圖』의 도상을 인식할 수 있었는지에 대한 문제가 남아있다. 하지만 여러 가지 기록들을 통하여 고려시대부터 수륙재 및 水陸社에 대한 인식이 있었으며, 水陸儀文에 의한 수륙사의 건축도 이루어지고 있었음을 알 수 있다.⁴⁴ 또한 조선전기에도 수륙의문의 간행 및 수륙사 관련 기록들을 찾을 수 있으며,⁴⁵ 世宗實錄

⁴³ 중국 수륙회와 『水陸道場鬼神圖』의 사이에도 유사한 도상이 있는 것은 『水陸道場鬼神圖』가 明代 제작될 당시 유행하던 수륙회화의 도상들을 모아 제작된 것이기 때문으로 여겨진다. 李之檀, 앞의 책, p. 二.

⁴⁴ 『高麗史』卷2 世家2 太祖23年(940) 庚子; 『高麗史節要』卷1 太祖神聖大王 庚子二十三年; 『高麗史』卷10 世家10 宣宗7年(1090) 庚午 등.

기사 중 한강에서 열린 無遮平等大會에서 “극락과 지옥의 고락과 사생화복의 응보를 보여주는 그림”이 사용되었다는 내용을 발견할 수 있다.⁴⁶ 이 무차평등대회에서 사용된 그림은 분명 수륙재를 위한 수륙화였을 것으로 생각되며⁴⁷ 이를 통하여 15세기에 이미 수륙화에 대한 인식이 있었음을 추정할 수 있다. 따라서 기록에는 남아있지 않으나 어느 시기엔가 중국의 수륙화 혹은 수륙화의 도상이 유입되어 제작된 수륙화가 수륙재에 사용되었으며 그 도상이 수륙회도를 제작한 화사들에게 알려졌을 것으로 여겨진다.⁴⁸

IV. 朝鮮前期 水陸會圖의 특징

1. 始原期的 특징

조선시대 수륙회도는 앞에서 살펴본 바와 같이 16세기 중·후반 제작되기 시작하여 전 시기에 걸쳐 제작되었다. 이 장에서는 조선전기 수륙회도와 조선후기 수륙회도의 비교를 통하여 조선전기 수륙회도가 지니고 있는 특징에 대해서 살펴보고자 하겠다.

현전하는 조선전기와 후기 수륙회도의 화면구성을 살펴보면 중앙의 시식대를 중심으로 그 위에 불·보살을, 아래에 환난장면을 배치하는 기본적인 구성은 조선전기와 후기 모두 동일하다. 하지만 각 도상의 배치 및 구성에 있어 조선전기의 작품들은 후기와는 달리 아직 정형화되지 않았음을 확인할 수 있다.⁴⁹

⁴⁵ 權近, 『水陸儀文跋』, 『陽村集』 22卷 ; _____, 『津寬寺水陸社造成記』, 『陽村集』 12卷 ; 『成宗實錄』 81卷, 8年(丁酉 1477) 6月 壬寅條 ; 『成宗實錄』 81卷, 8年(丁酉, 1477) 6月 乙丑條 등.

⁴⁶ 『世宗實錄』 64卷 16年(甲寅, 1434) 4月 戊午條, “成均生員方運等上書曰: …… 幡蓋蔽日, 鍾鼓動地, 畫天堂地獄之苦樂, 示死生禍福之報應, ……”

⁴⁷ 한문에는 복수형이 없기 때문에 세종실록의 기사만으로는 이 그림이 수륙회도와 같이 한 폭이었는지 중국 수륙화와 같이 여러 폭이었는지 알 수 없다. 하지만 본인은 이 무차평등대회가 야외에서, 그리고 종친에 의해서 설행된 대규모 의식이었으므로 규모가 작은 한 폭의 수륙회도가 사용되었을 가능성은 적다고 생각하며, 따라서 이 그림은 중국의 수륙화와 유사한 여러 폭이었을 것으로 추정한다.

⁴⁸ 조선초기 명과 조선 간에 불경 및 불상의 교류가 있었음을 여러 가지 기록을 통하여 알 수 있다. 박은경, 앞의 책 (2008), pp. 272-279.

⁴⁹ 조선시대 수륙회도를 朴隱美, 앞의 논문, pp. 39-46에서 始原期, 摸索期, 定着期, 混用·變容期의 4시기로 구분하였다.

시식대 위 불·보살 중 여래의 배치를 예로 들어 살펴보면 한국 개인·朝田寺·光明寺·국립중앙박물관 소장 本의 경우 칠여래 및 오여래가, 藥仙寺 소장 本은 아미타삼존이 주존이다. 그리고 西敎寺 소장 本은 아미타삼존을 중심으로 주변에 칠여래를 배치하였다. 이에 비하여 대부분의 조선후기 수륙회도의 경우 대부분 칠여래를 주존으로 하고 있는 차이점이 있다.⁵⁰

또한 아귀의 배치를 살펴보면 한국 개인·朝田寺·光明寺 소장 本은 시식대의 향좌측에, 藥仙寺·西敎寺·국립중앙박물관 소장 本은 시식대의 아래에 위치한다. 이는 거의 모든 조선후기 작품들에서 시식대 아래에 2위의 아귀가 표현되어 있는 것과는 차이를 보이는 것이다.

이 밖에도 소청대상인 왕후장상들의 모습을 살펴보면 한국 개인·朝田寺·光明寺 소장 本은 이들을 하나의 무리로 묶어 배치하였다. 하지만 藥仙寺 소장 本은 왕, 왕후, 관리, 승려 등을 각각의 무리로 나누어 배치하였으며 西敎寺·국립중앙박물관 소장 本의 경우도 藥仙寺 소장 本과 약간의 차이는 있으나 유사한 모습을 보여준다. 거의 모든 조선후기 작품들에서 왕후장상이 각각의 무리로 나누어 배치되는 모습을 보여주고 있으므로 이 역시 조선전기와 후기의 작품 사이에는 차이가 있다.

이와 같이 정형화되지 않은 모습은 화면구성뿐만 아니라 도상에서도 찾아볼 수 있다. 즉, 조선전기 작품들에서만 사용되는 도상, 또는 조선후기와는 달리 같은 의미를 가지고 있는 도상이 나타난다.

형벌을 받아 죽는 장면의 경우 주로 조선전기 작품에서만 사용되고 있는 도상일 뿐 아니라 다양한 형태의 형벌을 통한 죽음을 보여주는 대표적인 예이다. 형벌에 의한 죽음을 의미하는 도상은 한국 개인 소장 本등에서는 팔이 뒤로 묶인 사람의 정강이를 때로 때리는 모습과 국립중앙박물관 소장 本의 목에 칼을 쓴 사람의 모습의 두 가지가 있다. 이 중 한국 개인 소장 本등의 도상은 조선후기 일부 작품에서만 확인되는 반면 국립중앙박물관 소장 本의 도상은 조선후기 작품들에 계승된다. 또한 장님 점장이 도상의 경우 조선전기에는 아이가 일련의 장님들을 이끌고 가는 모습으로 표현된다. 반면에 거의 모든 조선후기 작품들에서는 그 도상이 의미하는 그대로 장님이 어깨에 지팡이를 걸치고 앉아 점을 치고 있는 모습으로 나타나고 있어, 이를 통해 조선전기의 도상이 더 이상 계승되지 않음을 확인할 수 있다.

조선후기의 작품들 중에서도 화면구성에서 변화나 차이를 보이는 작품들이 없지 않으나 이는 지역적인 특징이거나 혹은 제작화사들에 의한 개성의 표출로 인식된다. 하지만 위에서 살펴본 바와 같이 조선전기의 작품들에서 보이는 다양한 배치와 화면구성은 지역적이거나 제작화사의

⁵⁰ 朴隱美, 앞의 논문, p. 44 [표 4] 18세기 甘露王圖 화면 상부 구성 참조.

조선후기의 작품들은 거의 대부분 칠여래를 주존으로 하고 그 주변에 아미타삼존 및 기타 불·보살들을 배치하고 있어 아미타삼존이 중앙에 표현되거나 오여래가 표현되는 경우는 극히 드물다.

개성과는 관계없이 화면구성 및 배치, 그리고 도상에서 아직 정립되지 않은 수륙회도의 시원기로써의 특징을 보여주고 있는 것이다.

2. 조선후기로의 이행

조선후기 수륙회도들에서 조선전기 작품들의 화면구성에서 보이는 모습을 그대로 계승하고 있는 작품들을 찾아보기는 어렵다. 하지만 17세기 작품들 중에는 이전시기인 16세기의 모습을 부분적으로 계승하고 있는 사례들이 있다. 17세기는 조선시대 수륙회도의 화면구성이 자리 잡기 시작하는 摸索期로서 16세기에서 18세기로 넘어가는 과도기적인 시기이기 때문이다.

이 시기에 제작된 작품들은 대부분 이미 18세기 수륙회도처럼 시식대 아래에 2위의 아귀가 배치되고 1위의 인로왕보살만이 표현된다. 하지만 경북대학교 박물관 소장 本(17세기 추정)과 같이 2위의 인로왕보살이 나타나거나, 우학문화재단 소장 本(1681년)과 같이 2위의 인로왕보살 및 시식대 아래 의식을 설행하는 승려가 크게 표현되는 등 조선전기 수륙회도의 특징적인 모습들을 일부 계승하고 있는 작품들도 있어 부분적으로 계승양상을 알 수 있다.

화면구성과는 달리 도상은 일부를 제외하고는 대다수 조선후기로 계승되고 있는 모습이 확인된다. 조선전기 수륙회도의 환난 장면 도상들 중 호랑이에 물려 죽는 장면이나 돌에 깔려 죽는 장면 등 약 18장면이 조선전기에서 후기로 계승된다. 예를 들어 藥仙寺·朝田寺·국립중앙박물관 소장 本 등에서 그림자의 모습으로 나타난 영혼의 경우 조선후기 수륙회도에서 자주 등장하지는 않으나 1701년 南長寺 本, 1728년 雙溪寺 本, 1730년 雲興寺 本 등에서 유사한 그림자의 형태로 나타난다. 또한 국립중앙박물관 소장 本에서 등장하는 집안에 누워 있는 모자의 모습은 1741년 여수 興國寺 本, 1786년 修道寺 本으로 계승되며, 칼을 쓰고 있는 사람의 모습은 국립중앙박물관 소장 寶石寺·靑龍寺·雲興寺 本 등으로 이어진다.

V. 맺음말

현전하는 약 70여 점의 조선시대 수륙회도 중 조선전기에 제작된 작품 6점을 중심으로 조선전기 수륙회도에 대하여 살펴보았다.

본고에서 다루고 있는 작품들은 현재 “甘露圖”, “甘露王圖”, “甘露會圖”등으로 통일되지 않은 채 불리고 있다. “甘露圖”나 “甘露王圖”는 각각 수륙재를 통하여 얻고자 하는 대상물을, 후

은 그 대상물을 내려주는 여래를 명칭으로 하고 있어 작품 전체의 내용을 대표하기에는 다소 역부족이다. “甘露會圖”의 경우 의식의 이름을 그대로 사용하고 있어 가장 적절하다고 할 수는 있으나 이는 수륙재의 별칭일 뿐 정식명칭이 아니라는 문제점을 지니고 있다. 기존의 여타 다른 불화들의 명칭이 화폭에 표현된 주요 내용에 따라 결정되어 왔듯이 화폭에 水陸齋를 충실히 재현·시각화하고 있는 이 작품들의 새로운 명칭으로써 실제 의식의 이름인 水陸齋·水陸會를 사용한 “水陸會圖”를 제안한다.

수륙회도는 선행연구에 의하여 수륙재에 사용되기 위하여 제작된 것으로 밝혀졌으나 중국의 수륙회와는 그 구성이 다르고 설법도 등의 불화들보다 더 설명적인 성격을 지니고 있어 여타의 불화들과는 다른 기능 및 역할을 지니고 있었을 것으로 여겨진다. 수륙회도는 억불정책으로 인하여 재와 의례가 사찰경제의 큰 부분을 차지하고 있는 상황에서 제작되었다. 수륙재를 충실하게 재현·시각화한 수륙회도는 그 설명적인 성격을 통하여 실제로 수륙재를 설행할 수 없는 민중들에게는 실제 의식을 대신하는 역할을 하고 사찰에 있어서는 재나 의례를 설행하게 해주는 역할을 했을 것으로 생각된다.

최근에 새롭게 소개된 국립중앙박물관 소장 本은 그 화면구성과 도상에서 다른 조선전기 불화와는 다른 특징을 지니고 있어 주목된다. 이 작품은 화기가 없어 제작시기를 알 수 없으나 묵서와 양식의 검토를 통하여 16세기 후반에 제작된 것으로 추정된다. 또한 조선전기 수륙회도의 화면구성을 살펴봄으로써 이 작품들이 수륙재 관련 의궤 및 경전에 기반을 두고 그 소의경전의 내용과 의식의 모습을 시각화 한 것임을 알 수 있었다. 그리고 표현기법에 있어서는 각 작품들 사이에서 약간의 차이점도 있었으나 조선전기 불화라는 큰 틀에서 벗어나지 않고 있음을 확인하였다.

조선전기 수륙회도는 조선시대 수륙회도가 처음 제작되기 시작한 시원기에 해당하는 작품들로서 조선후기 작품들에 비하여 비정형화된 화면구성과 도상을 보여준다. 따라서 조선전기 수륙회도는 조선시대 수륙회도의 화면구성과 도상들이 만들어지는 시기에 제작된 작품들이라는 중요성을 지니고 있다.

*주제어(key words) _ 水陸會圖(*Suryukhoedo*, Painting of the *Suryukjae*), 甘露圖(*Gamnodo*, Amrita[Sweet Nectar] Painting), 甘露王圖(*Gamnowangdo*, Painting of Amrita[Sweet Nectar] King), 甘露會圖(*Gamnohoedo*, Painting of Amrita[Sweet Nectar] Ritual), 朝鮮前期 佛畫(Early Joseon Buddhist paintings)

참고문헌

『高麗史』
『世宗實錄』
『成宗實錄』
『明宗實錄』
『經國大典』 『刑典』
『陽村集』
『天地冥陽水陸齋義纂要』
『天地冥陽水陸齋義』
『水陸齋義纂要』
『水陸道場鬼神圖』
『無遮水陸大齋記』

김갑주, 『조선시대 사원경제사 연구』, 景仁文化社, 2007.

김정희, 『조선시대 지장시왕도 연구』, 一志社, 1996.

박은경, 『조선 전기 불화 연구』, SIGONART, 2008.

李載昌, 『韓國佛教寺院經濟研究』, 불교시대사, 1993.

장충 저, 김진무 역, 『地藏』, 동국대학교출판부, 2009.

『日本史事典』, 旺文社, 2000.

中村 元·笠原 一男·金岡 秀友 編, 『アジア仏教史·中国編 2 - 民衆の仏教 - 宋から現代まで』, 佼成出版社, 1976.

朝尾 直弘·宇野 俊一·田中 琢 編, 『最新版 日本史辞典』, 角川書店, 2008.

児玉 幸多 編, 『日本史年表·地図』, 吉川弘文館, 1995.

『甘露楨』, 藝耕, 1995.

『韓國의 佛畫』, 성보문화재연구원.

『朝鮮時代 甘露楨 - 甘露』, 通度寺聖寶博物館, 2005.

- 일민미술관, 『문화적 기억-아나기 무네요시가 발견한 조선 그리고 일본』, 2006, 11, 10-2007, 1, 28.
- 山西省博物館編, 『寶寧寺明代水陸畫』, 文物出版社, 1985.
- 奈良國立博物館編, 『聖地 寧波』, 奈良國立博物館, 2009.
- 大阪市立美術館編, 『道教の美術 TAOISM ART』, 大阪市立美術館, 2009.
- 姜友邦, 『興國寺 甘露幀의 圖像과 樣式』, 『美術史學誌』1, 韓國考古美術研究所, 1993, pp. 197-206.
- _____, 『甘露幀의 儀式變遷과 圖像解釋』, 『甘露幀』, 藝耕, 1995, pp. 341-376.
- 구미래, 『儀禮場面을 통해 본 감로탱의 비유와 상징』, 『朝鮮時代 甘露幀 - 甘露』, 通度寺聖寶博物館, 2005, pp. 301-323.
- 金承熙, 『朝鮮後期 甘露圖의 圖像研究』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1990.
- _____, 『朝鮮時代 甘露圖의 圖像研究』, 『美術史學研究』196, 韓國美術史學會, 1992, 12, pp. 5-37.
- _____, 『甘露圖의 圖像과 信仰儀禮』, 『甘露幀』, 藝耕, 1995, pp. 379-411.
- _____, 『餓鬼考 - 初期 漢譯經典에 나타난 餓鬼 -』, 『韓國의 佛畫』19, 성보문화재연구원, 1999, pp. 193-212.
- _____, 『甘露幀畫에 나타난 人間像의 分類』, 『朝鮮時代 風俗畫』, 國立中央博物館, 2002.
- _____, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 『朝鮮時代 甘露幀 - 甘露』, 通度寺聖寶博物館, 2005, pp. 193-212.
- _____, 『조선시대 감로도(甘露圖)에 대한 몇 가지 단상(斷想) - 제명(題名)과 관련하여』, 『경계를 넘어서 - 한·중 회화 국제학술 심포지엄 논문집』, 국립중앙박물관, 2008, pp. 324-366.
- 연제영, 『甘露幀畫의 造成背景과 遷度對象의 變化』, 고려대학교 대학원 민속학전공 석사학위논문, 2003.
- 윤은희, 『甘露王圖 圖像의 形成 문제와 16·17세기 甘露王圖 研究 - 水陸齋 儀軌集과 관련하여 -』, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003.
- 윤보영, 『朝鮮時代 甘露王圖 研究 - 19·20세기를 중심으로 -』, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2005.
- 李慶禾, 『朝鮮時代 甘露幀畫에 나타난 風俗場面 考察』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996.
- _____, 『朝鮮時代 甘露幀畫 下壇畫 風俗場面 考察』, 『美術史學研究』220, 韓國美術史學會, 1998, 12, pp. 79-107.
- 박도화, 『諺解本 <佛說大報父母恩重經> 版畫의 圖像的 淵源과 意義』, 『불교문화연구』6, 한국불교문화학회, 2005, pp. 81-122.
- 박은경, 『일본 소재 조선 16세기 수륙회 불화, 甘露幀』, 『朝鮮時代 甘露幀 - 甘露』, 通度寺聖寶博物館, 2005, pp. 255-300.
- _____, 『16세기 수륙회 불화, 감로도』, 『조선 전기 불화 연구』, SIGONART, 2008, pp. 318-384.
- _____, 『조선 16세기 감로도 시각 이미지를 통해 본 사회상』, 『제2회 규장각 한국학 국제심포지엄-한국의 기

- 록문화와 법고창신』, 규장각 한국학 연구원, 2009. 8. 27-28, pp. 147-163.
- 朴隱美, 「朝鮮時代 甘露王圖 研究」, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2009.
- 신광희, 「朝鮮前期 明宗代의 社會變動과 佛 畫」, 『美術史學』 23, 한국미술사교육학회, 2009, pp. 321-345.
- 鄭升玆, 「朝鮮時代 三藏菩薩圖 研究」, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2010.
- 鄭于澤, 「朝鮮王朝時代 前期 宮廷畫風 佛畫의 研究」, 『美術史學』 13, 한국미술사교육학회, 1999. 12, pp. 123-166.
- _____, 「佛敎美術 서술의 用語 문제」, 『美術史學』 17, 한국미술사교육학회, 2003. 8, pp. 111-131.
- _____, 「조선왕조시대 釋迦誕生圖像 연구」, 『美術史學研究』 250·251, 韓國美術史學會, 2006. 9, pp. 213-251
- _____, 「日本 四國地域 朝鮮朝 前期 佛畫 調査 研究」, 『東岳美術史學』 9, 동악미술사학회, 2008, pp. 57-90.
- 河宗睦, 「조선 초기의 사원경제 - 국가 및 왕실관련 사원을 중심으로」, 『대구사학』 60, 대구사학회, 2000, pp. 37-141.
- 홍기운, 「中國 元·明代 水陸法會圖에 관한 考察」, 『美術史學研究』 219, 韓國美術史學會, 1998. 9, pp. 41-85.
- 홍선표, 「조선시대 감로회도의 연희 이미지」, 『제2회 규장각 한국학 국제심포지엄-한국의 기록문화와 법고창신』, 규장각 한국학 연구원, 2009. 8. 27-28, pp. 169-180.
- 野村 伸一, 「朝鮮時代の佛畫にみる女性生活像」, 『日吉紀要言語・文化・コミュニケーション』 No.30, 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会, 2003. 3, pp. 63-102.
- 西山 克, 「熊野觀心十界圖とはなにか - 朝鮮『甘露嶼』の受容をめぐる精神史 -」, 『日本史研究』 551号, 日本史研究会, 2008. 9, pp. 30-47.
- _____, 「絵の読み方-イメージ・テキスト・メディア - 《第二提起》熊野觀心十界圖を読む, 十界圖と甘露嶼との交差, 曼荼羅と佛敎儀礼」, 『文學』 第10卷 第5号, 岩波書店, 2009. 9-10, pp. 17-32.
- 山本 亞衣子, 「熊野觀心十界曼荼羅の成立時期について」, 『日本美術研究』 2, 筑波大学芸術学系日本美術史研究室, 2002. 10, pp. 45-55.
- 鷹巢 純, 「六道絵に表れたイメージとテキストの関連性について」, 『宗教美術におけるイメージとテキスト』, 名古屋大学大学院文学研究科, 2005. 10, pp. 49-130.

국문초록

고려시대와는 달리 유교를 사회 지배이념으로 삼았던 조선시대에 불교는 그 명맥을 유지하기 위하여 효를 중요시할 수밖에 없었고, 사찰에서는 이를 위한 여러 가지 제례가 설행되었다. 이렇게 설행된 제례를 위한 불화들 중 水陸會圖가 있다. 수륙재 관련 불화는 중국과 일본에도 존재하고 있으나 水陸會圖와 같은 형태의 불화는 조선시대의 작품만 현존하고 있어 주목된다.

현재 “甘露圖”, “甘露王圖”, “甘露會圖”등으로 통일되지 않은 채 불리고 있는 명칭을 재고찰 하였다. 기존의 다른 불화들의 명칭은 화폭에 표현된 그림의 주요 내용에 따라 결정되었으므로 이 작품들의 명칭 역시 화폭에 표현되어 있는 내용을 대표할 수 있어야 한다. 하지만 “甘露圖”나 “甘露王圖”는 각각 수륙재를 통하여 얻고자 하는 ‘甘露’와 그 ‘甘露’를 내려주는 여래인 ‘甘露王如來’를 명칭으로 하고 있어 화폭에 담긴 내용을 대표하기에는 역부족이다. 그리고 “甘露會圖”는 의식의 이름을 사용하고 있어 가장 적절하다 할 수 있으나 이는 수륙재의 별칭일 뿐 정식명칭이 아니라는 문제점을 지니고 있다. 따라서 이 명칭들을 대신하여 작품들의 화폭에 충실히 표현된 실제 의식의 이름인 水陸會를 사용한 “水陸會圖”를 새로운 명칭으로 제안한다.

조선시대 사찰은 고려시대와는 달리 역불정책으로 인하여 적극적인 지원을 받기 어려웠다. 조선시대 16세기 중·후반 이후 사찰의 경제상황은 재와 의례에 상당부분 의존하고 있었던 것으로 추정된다. 이러한 상황에 제작된 水陸會圖는 그 화폭에 수륙회를 충실히 재현·시각화 하고 있다. 이러한 水陸會圖는 실제로 수륙재를 설행할 수 없는 민중들에게 있어 수륙재를 대신하는 역할을 하고 사찰에 있어서는 재나 의례를 설행하게 해주는 역할을 했을 것으로 생각된다.

최근에 소개된 국립중앙박물관 소장 본은 표구 부분에 남아 있는 묵서와 작품의 양식 검토를 통하여 16세기 후반에 제작된 것으로 추정되며 조선전기 다른 작품에서 보이지 않는 특징적인 도상들이 보여 주목된다. 조선전기 水陸會圖 6점은 서로 약간의 차이점을 지니고 있으면서도 유사한 화면구성 및 도상을 지니고 있으며, 표현기법에 있어서는 조선전기 불화라는 큰 틀에서 벗어나지 않고 있음을 확인할 수 있다.

조선전기 水陸會圖는 조선시대 水陸會圖가 처음 제작되기 시작한 始原期에 해당하여 조선후기 작품들에 비하여 정형화되지 않은 화면구성과 도상을 보여주고 있으며 조선시대 水陸會圖의 화면구성과 도상들이 만들어지는 시기에 제작된 작품들로 중요성을 지닌다.

Abstract

Suryukhoedo of the Early Joseon Period

Park Jeong Won *

Buddhist paintings on the theme of *suryukjae* (*shuiluzhai* in Chinese), the rite performed for living beings of water and land, exist also in China and Japan. But, extant works in the style of *suryukhoedo* are only from Joseon Korea.

This study examines the various names under which this Buddhist painting theme is known, including “*gamnodo*,” “*gamnowangdo*” and “*gamnohoedo*.” “*Gamnodo*” and “*gamnowangdo*” are names based on the name of the Buddha who populates water and land with sentient beings and blesses those performing the rite with the objects of their prayer; therefore, not fully corresponding to the content of the painting theme. Although “*gamnohoedo*” is a more appropriate name reflecting the nature of the rite itself, the meaning is somewhat limited in terms of representing the theme because “*gamnohoe*” is only a nickname for this rite, and not an official name. Most Buddhist paintings have a title which denotes their main subject. In this paper, I propose the name “*suryukhoedo*,” containing the official name of the rite, “*suryukjae*,” which, therefore, more faithfully denotes and more directly evokes the nature and meaning of this rite.

Performing rites and rituals appears to have been one of the main ways for Buddhist temples to generate income in the mid to late 16th century. *Suryukhoedo*, produced during this period, depict the scene of a *suryukhoe* with considerable accuracy. *Suryukhoedo* seem

* M.A., Graduate School of Art History at Dongguk University

to have been substitutes for the Buddhist laymen and temples that could not afford to actually hold a *suryukjae* rite.

The *suryukhoedo*, recently shown to the public, in the collection of the National Museum of Korea, is presumed to date from the late 16th century, judging from the text, written in ink, in the mounting area and the stylistic features. This work is also notable for its iconography, quite distinct from other paintings on this theme from the early Joseon period. The six *suryukhoedo* surviving from the early Joseon period, in spite of some individual differences, are similar in composition and iconography. They share the same stylistic features that are characteristic of early Joseon Buddhist paintings.

Suryukhoedo from the early Joseon are early ventures in this theme, showing the characters not yet fully standardized in composition or iconography. *Suryukhoedo* from this period are significant in that they are the earliest works highlighting how this thematic genre came into being and developed.