

# 高麗時代 羅漢圖의 특성

신광희\*

- I. 머리말
- II. 제작 사례
- III. 표현 기법의 형성과 전개
- IV. 중국 도상의 수용 태도
- V. 맺음말

## I. 머리말

깨달음을 얻은 불제자, 羅漢은 중국에서 唐末·五代부터 十六羅漢이나 十八羅漢, 혹은 五百羅漢으로 무리를 이루며 신앙화되었으며 그들의 모습을 그린 羅漢圖 역시 이 무렵부터 그려지기 시작하였다.<sup>1</sup> 나한도는 다른 주제의 불교회화와 달리 형상을 규정해 놓은 소의 경전이 없어 비교적 자유롭게 그려져 온 편이지만 동시에 선행 도상이 가장 활발히 계승된 장르이기도 하다. 이는 아마도 참고할 만한 경전이 마땅치 않은 상황에서 선행 작품들이 후대에 마치 텍스트와도 같은 기능을 하며 활용되었기 때문으로 보인다. 따라서 나한도에서는 그 연원에 해당하는 초기의 사례들이 매우 중요한 의미를 지니는데, 한국의 경우는 高麗時代의 나한도가 가장 이른 시기의 작품군에 해당한다.

고려시대 나한도에 관해서는 1980년대 이후 연구가 본격화되기 시작하여 현재까지 작

\* 서울대학교 박사후 국내연수자

1 나한의 성격에 관해 언급한 경전으로는 『佛說大阿羅漢難提密多羅所說法住記』, 『根本說一切有部毗奈耶』, 『大智度論』, 『四十二章經』, 『佛說阿含正行經』 등이 있다. 각 경전에 기록된 자세한 내용은 M.W. de Visser, *The Arhats in China and Japan*, Berlin Oesterheld and Co, 1923, 道端良秀, 『羅漢信仰史』(大東出版社, 1983), 陳清香, 『羅漢圖像研究』(文津出版社, 1995), 신광희, 『韓國의 羅漢圖 研究』(동국대학교 대학원 박사학위논문, 2010) 등 참조.

품의 현황과 발원 목적, 그리고 제작 시기 등 작품 자체에 관해서는 비교적 많은 부분이 밝혀져 있다.<sup>2</sup> 하지만 고려가 존재하던 10-14세기는 동아시아 삼국 모두 나한도가 가장 성행했으며 교섭이 활발히 이루어지던 시기임에도 불구하고, 당시 중국이나 일본과의 비교를 통해 고려본의 특성을 찾는 작업은 거의 이루어지지 않은 상황이다. 더욱이 고려시대는 나한도의 성립 과정에서 先代인 통일신라의 사례가 거의 없어 중국의 작품들을 수용, 자국 화하면서 전개되어 왔다. 따라서 고려시대 나한도를 바르게 이해하기 위해서는 중국의 사례들에 대한 이해와 검토를 바탕으로 비교 분석이 반드시 필요하다. 물론 고려의 나한도는 당시의 제작사례에 비해 현존작품의 수량이 지극히 적은 편이므로 이를 통해 전모를 파악할 수는 없겠지만 문헌 자료를 통해 보완하고 설법도 등의 타 주제 불화에서도 나한 도상을 확인할 수 있음을 염두에 둔다면 많은 부분에서 객관성을 확보할 수 있으리라 본다.

본 논문에서는 이러한 시각을 바탕으로 동 시기 중국이나 일본 나한도와의 비교를 통해 고려본의 특성을 찾아보고자 한다. 그리고 이를 통해 당시 나한도 교섭의 일면을 파악하고 그 안에서 고려본이 지니는 의미와 중요성을 인식하여 대외적으로도 알릴 수 있는 계기를 만들어 보고자 한다.

## II. 제작 사례

고려(918-1392)는 923년에 尹質이 後梁에서 가져 온 <오백나한도>를 太祖의 命에 따라 해주 嵩山寺에 둘 정도로 개국 초부터 나한도에 많은 관심을 갖고 있었다.<sup>3</sup> 그리고 당시 나한도에 대한 관심과 성행은 특정 시기에 국한된 것이 아니라 고려시대 내내 지속되었던 듯 하다.

우선 현존하는 작품 사례부터 살펴보면, <표 1>에서도 알 수 있듯이, 고려시대의 나한

<sup>2</sup> 고려시대 나한도에 관한 대표적인 연구 성과를 시기순으로 정리하면 다음과 같다.

松本榮一, 「高麗時代の五百羅漢圖」, 『美術研究』175 (東京文化財研究所, 1954); 오세창저, 김종태역, 「羅漢畫像沿革考」, 『美術資料』31 (국립중앙박물관, 1982); 金鍾太, 「高麗五百羅漢圖考」, 『空間』205 (1984); 洪潤植, 「朝鮮初知恩院所藏五百羅漢圖와 그山水畫的要素」, 『考古美術』167 (한국미술사학회, 1986); 柳麻理, 「高麗時代五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』 (민족사, 1987); 유마리, 「五百羅漢·第 92 守天藏尊者圖考」, 『美術資料』40 (국립중앙박물관, 1987); 鄭于澤, 「高麗時代の羅漢畫像」, 『大和文華』92 (大和文華館, 1994); 정우택, 「나투신 은자의 모습-나한」, 『나한』 (국립춘천박물관, 2003); 정승연, 「고려시대 석가삼존 십육나한도 연구」, 『삼성미술관 Leeum 연구논문집』4 (Leeum, 2008); 신광희, 앞의 논문.

<sup>3</sup> 夏六月癸未 福府卿尹質 使梁還 獻五百羅漢畫像 命置于海州嵩山寺 (『高麗史』卷1 世家 卷1 太祖 6년 6월조)

도는 현재 총 18점이 남아 있다. 그 중 오백나한도와 연관이 있는 것이 15점, 십육나한도와 관련된 것이 3점이다.

표 1 고려시대 나한도 현황 - 현존 작품<sup>4</sup>

	작품명	제작시기	크기(cm)	재 질	소장처
1	제23 天聖尊者圖	1235년	59,7×41,5	비단에 수묵담채	일본 東京國立博物館
2	제92 守大藏尊者圖	1235년	58,0×41,0	비단에 수묵담채	國立中央博物館
3	제125 展寶藏尊者圖	1235년	55,2×38,8	비단에 수묵담채	國立中央博物館
4	제145 喜見尊者圖	1236년	59,5×42,0	비단에 수묵담채	일본 개인
5	제170 慧軍高尊者圖	1236년	54,0×37,2	비단에 수묵담채	國立中央博物館
6	제234 上音手尊者圖	1235년	55,1×38,1	비단에 수묵담채	일본 大和文華館
7	제282 寶手尊者圖	1236년	54,6×31,7	비단에 수묵담채	개인
8	제329 圓上周尊者圖	1235년	59,0×41,3	비단에 수묵담채	일본 개인
9	제427 願圓滿尊者圖	1236년	58,6×40,7	비단에 수묵담채	國立中央博物館
10	제31 王相尊者圖	1235-6년	54,5×40,5	비단에 수묵담채	개인
11	제112 掌法蓋尊者	1235-6년	54,9×34,7	비단에 수묵담채	일본 개인
12	제357 義通尊者圖	1235-6년	52,8×36,8	비단에 수묵담채	國立中央博物館
13	제413 傳聖住尊者圖	1235-6년	53,3×36,7	비단에 수묵담채	일본 개인
14	제464 世供養尊者圖	1235-6년	52,8×40,8	비단에 수묵담채	The Cleveland Museum of Art
15	제15 阿代多尊者圖	13세기 후반-14세기	53,8×39,7	비단에 수묵담채	國立中央博物館
16	五百羅漢圖	14세기 후반	188,0×121,4	비단에 수묵담색	일본 知恩院
17	釋迦三尊十六羅漢圖	14세기 중반	90,0×44,5	비단에 채색	일본 根津美術館
18	釋迦三尊十六羅漢圖	14세기 후반	93,0×46,2	비단에 채색	삼성미술관 Leeum

오백나한도 중 제23 - 464존자까지 총 14점은 모두 한 폭에 한 존자씩만 그리고 대체로 권속을 생략한 채 나한의 품모 중심으로 표현하였다. 그리고 크기, 구성, 화기 등이 유사한 것으로 미루어 동일한 시기에 오백 폭으로 일괄 제작된 것 중 일부임을 알 수 있다. 존자들은 주로 암석이나 나무 등 산수를 배경으로 하여 경전을 읽고 있거나 용을 부르거

<sup>4</sup> 이 작품들은 대체로 기존의 연구를 통해 알려지긴 하였으나 본고에서는 그 중 제112 掌法蓋존자가 추가되었고 일부 소장처의 변화가 있어 이를 보완하여 수록하였다.



도 1 <제464 世供養尊者圖>, 1235-6년, 비단에 수묵담채, 52.8×40.8cm, The Cleveland Museum of Art



도 2 <제92 守大藏尊者圖>, 1235년, 비단에 수묵담채, 58.0×41.0cm, 國立中央博物館

나(도 1), 사리기에 예배를 드리거나(도 2), 혹은 선정에 들어 있는 모습으로 그려져 있다.<sup>5</sup> 그리고 일본 知恩院 소장 <오백나한도>(도 3)는 한 화면에 석가삼존, 십대제자, 십육나한과 더불어 오백나한까지 모두 그린 것으로 산수를 배경으로 다양한 성격의 나한들이 각기 무리를 이룬 모습으로 표현되어 있다. 다음으로 십육나한의 경우, 두 점은 십육나한이 석가삼존에게 예배를 올리고 있거나 이를 기다리고 있는 모습을 표현한 <석가삼존십육나한도>(도 4)이며 다른 한 점은 등받이가 있는 의자에 앉은 나한을 그렸는데, 존명으로 미루어 열여섯폭으로 구성된 십육나한도 중 한폭이었을 것으로 보인다(도 5).<sup>6</sup> 이렇듯 현존 작품의 수량은 총 18점에 불과하지만 비교적 다양한 화면 구성과 주제가 공존하고 있는 편이다.

당시 다양한 주제와 구성의 나한도 제작사례는 문헌을 통해서도 확인할 수 있다. 法

5 다른 작품의 도판들은 菊竹淳一·鄭于澤, 『고려시대의 불화』(시공사, 1997), 『고려불화대전』(국립중앙박물관, 2010)와 신광희, 앞의 논문 등 참조.

6 오백나한이나 십육나한에는 제15 阿代多尊者가 존재하지 않는다. 하지만 십육나한 중 제15 존자가 '阿氏多尊者'이므로 그 誤記인듯 하여, 십육나한도 중 한폭이었을 것으로 추정하였다. 이에 관해서는 유마리, 앞의 논문과 『고려불화대전』(2010)에서도 언급이 있다.



도 3 <五百羅漢圖>, 고려 14세기 후반, 비단에 수묵담채, 188.0×121.4cm, 일본 知恩院



도 4 <釋迦三尊十六羅漢圖>, 고려 14세기 중반, 비단에 채색, 90.0×44.5cm, 일본 根津美術館



도 5 <第15阿代多尊者圖>, 고려 13세기 후반-14세기, 비단에 수묵담채, 53.8×39.7cm, 國立中央博物館

印國師 坦文(900-975)은 972년 화사를 청해 오백나한도를 제작, 安禪報國院에 안치하였다고 한다.<sup>7</sup> 그리고 1123년 北宋의 사신 徐兢이 고려에 왔을 때 廣通普濟寺에는 오백나한 조각과 더불어 양쪽 廡(월랑)에 오백나한도가 그려져 있었고 靖國安和寺의 동쪽 廡에는 祖師像이 그려져 있었다고 한다.<sup>8</sup> 또한 李奎報의 『東國李相國集』 중 1195년의 기록인 「醫王寺始創阿羅漢殿記」을 보면, 당시 醫王寺에 오백나한도가 있었는데, 대부분이 낡고 27폭이 산실되어 새롭게 그려 모셨다고 한다.<sup>9</sup> 한편 妙光寺에는 1179년 이전에 제작된 十六聖衆會圖가 있었다.<sup>10</sup> 그 밖에도 고려시대의 문헌들을 보면 중국 禪宗의 初祖인 達磨, 梁나라 때의 선사인 布袋和尚의 그림도 있었다고 전해진다.<sup>11</sup>

이상의 기록을 통해 고려시대에는 오백나한도와 십육나한도와 더불어 고려의 조사, 중국의 달마, 포대화상도 등 다양한 주제의 나한도가 공존하고 있었으며 그 중 특히 오백나한도의 제작사례가 많은 편임을 알 수 있다. 또한 현존 작품들은 모두 13-14세기의 것들이지만, 문헌에 전하는 작품들은 대부분 10-12세기의 것들이므로 고려시대에는 나한도가 특정시기에 국한된 것이 아니라 전 시기에 걸쳐 성행했음을 알 수 있다. 그리고 대부분 탕화 형태의 걸개그림이었을 것으로 짐작되지만 광통보제사와 안화사 나한도의 경우는 벽화였을 가능성도 배제할 수 없다.<sup>12</sup>

이상과 같이 살펴본 고려시대 나한도의 제작 사례는 동시기 중국이나 일본과 비교했을 때 몇 가지 주목할 점이 보인다.<sup>13</sup> 우선 고려에서는 十八羅漢圖를 제작했다는 기록을 아직 확인할 수 없다. 본래 十八羅漢은 十六羅漢에 迦葉과 軍徒鉢歎, 혹은 賓頭盧나 慶友尊

7 ‘...故秦請畫寺 敬畫五百羅漢 安置於安禪報國院...’(普願寺「法印國師塔碑」:『朝鮮金石總覽』上).

8 廣通普濟寺 在王府之南 奉安門內直北百餘步 寺額 揭於官道南向 中門榜曰神通之門 正殿極雄壯過於王居 榜曰羅漢寶殿 中置金仙文殊普賢三像 旁列羅漢五百 儀相高古 又圖其像於兩廡焉(『高麗圖經』卷17 祠宇 廣通普濟寺); ‘...東廡 繪祖師像 西廡 繪地藏王...’(『高麗圖經』卷17 祠宇 靖國安和寺). 역대 조사들의 상당수가 오백나한의 구성에 들어가 있으므로 祖師도 기본적으로 羅漢의 범주에 포함된다.

9 ‘...方禮慈氏殿 見五百尊像散頓隙隙 霾侵塵蝕 丹青漫暗 遂召拔公...’(李奎報, 『東國李相國集』卷24, 「醫王寺始創阿羅漢殿記」).

10 林春, 『西河集』卷25「妙光寺 十六聖衆繪像記」.

11 李奎報, 『東國李相國集』卷19 雜著, 「布袋和尚의 贊」. 문헌에 등장하는 달마와 포대화상의 그림이 중국의 것인지 고려의 것인지는 명확히 알 수 없지만, 만약 중국의 작품이라 하더라도 고려에서 당시 이에 대한 인식이 있었음을 염두에 둘 때 고려에서 제작한 달마도와 포대화상도가 있었을 가능성은 충분하다.

12 고려시대의 사원 벽화의 존재와 관련해서는 Chung, Woo-thak, “Identity of Goryeo Buddhist Paintings”, *The International Journal of Korean Art and Archaeology* Vol. 4, National Museum Of Korea, 2010, pp. 14-29 참조.

13 중국 五代, 宋, 元の 작품현황은 『中國繪畫總合圖錄』(東京大學出版會, 1982), 『羅漢畫』(國立故宮博物院, 2000), 『宋元佛畫』(神奈川縣立博物館, 2007)와 『聖地 寧波』(奈良國立博物館, 2009) 등 참조. 일본의 작품 현황은 『羅漢』(滋賀県立琵琶湖文化館, 1994) 참조.

者 등을 포함한 구성으로 중국에서 五代부터 본격적으로 그려지기 시작하였으며 일본에서도 제작된 바 있는데, 한국에서는 고려는 물론 조선에서도 작례가 거의 확인되지 않는다. 그 이유를 명확히 알 수는 없지만 아마도 고려시대의 불화가 대체로 주제만을 극대화시켜 표현하려는 경향이 두드러진 것으로 미루어 나한도의 경우도 십팔나한에 비해 상대적으로 나한의 성격이 극대화된 십육나한을 더 선호한 것이 아닌가 짐작된다. 다음으로 고려는 동시기 중국과 일본에 비해 五百羅漢圖의 제작 사례가 많이 확인될 뿐만 아니라 화폭의 수도 다양한 편이다. 중국은 五代 朱繻의 <오백나한도>와 北宋代 法能的 <오백나한도>가 문헌기록으로 알려져 있으며 이 작품들은 한쪽에 오백나한을 모두 그린 것으로 보이지만 현존하지 않으며 南宋代 周季常과 林庭珪가 그린 100폭짜리 오백나한도만이 현존한다. 그리고 일본은 明兆 (1351~1431)가 그린 50폭짜리 <오백나한도>가 전해진다. 이에 반해 고려는 오백폭으로 구성된 <오백나한도>와 일본 知恩院 소장의 <오백나한도>가 현존하며, 앞서도 살펴보았듯이, 그 밖에도 安禪報國院, 普濟寺, 醫王寺에 오백나한도가 있었다고 전해진다. 더욱이 오백폭으로 구성된 작품과 한 폭에 오백나한을 모두 그린 사례는 현재 고려에서만 전해지고 있어 10-14세기 동아시아 오백나한도의 제작 경향과 도상을 구체적으로 파악하는데도 중요한 의미를 지닌다.

한편 이상에서 언급한 고려시대의 나한도들은 대체로 왕실과 집권세력, 그리고 귀족 등에 의해 발원된 것으로 보인다. 현존작품 중에서는 오백폭 오백나한도에서만 발원계층을 확인할 수 있는데, 화기를 통해 武臣계층의 주도하에 일반 신도들도 동참하여 제작한 것임이 이미 잘 알려져 있으며,<sup>14</sup> 문헌으로 전하는 안선보국원의 오백나한도는 法印國師 坦文이, 의왕사 오백나한도는 정사품의 관직인 侍郎 崔光宰이 주도한 것이다.<sup>15</sup> 또한 광통보제사의 오백나한은 발원자를 명확히 알 수는 없으나 당시 이 사찰이 국가 주도의 나한재를 빈번히 개설하던 곳이며 侍郎 崔士威, 武將 金方慶 등이 중수를 주도한 것으로 미루어 직·간접적으로 국가의 후원이 있었을 것으로 판단된다.<sup>16</sup> 십육나한도는 발원계층이 명확한 사

<sup>14</sup> 고려시대 나한도의 후원자에 관한 유마리, 앞의 논문 및 Kim Junghee, “The Patrons of Goryeo Buddhist Painting”, *The International Journal of Korean Art and Archaeology* Vol. 4, National Museum of Korea, 2010, pp. 32-61 참조. 화기의 원문은 유마리, 앞의 논문 및 신광희, 앞의 논문, p.71 참조. 한편 이러한 신앙결사적 성격의 작품은 불화에서 불상과 공예에서도 확인할 수 있다. 이에 관해서는 鄭恩雨, 『高麗後期 佛教彫刻 研究』(문예출판사, 2004), pp. 75-80과 최응천, 『高麗時代 靑銅金鼓의 研究』(동국대학교 박물관, 1988), p.103 및 pp. 109-112.

<sup>15</sup> ‘...其古像 則崔侍郎光宰請緝理之 師欣然許之...’ (李奎報, 『東國李相國集』卷24, 『醫王寺始創阿羅漢殿記』)

<sup>16</sup> 崔士威의 불사 내용은 『崔士威墓誌』(李蘭暎, 『韓國金石文追補』, 아세아문화사, p. 88), 김방경의 불사에 대해서는 『고려사』 권104 金方慶 列傳에 기록되어 있다.

례는 아직 없지만 오백나한도에 비해 상대적으로 규모가 작으므로 일반 사찰의 승려나 귀족 등 좀 더 다양한 계층에 의해 발원되었을 것으로 짐작된다. 이들의 발원목적은 대체로 기우와 무병장수, 국난의 극복 등의 현세복덕에 집중되어 있다. 『고려사』의 기록을 보면 祈雨를 위해 羅漢齋를 열었다는 내용을 빈번히 찾을 수 있으며<sup>17</sup> 太古 普愚 語錄이나 법인국사 비문 등에는 나한의 신통력으로 국왕이 장수하기를 기원하는 내용이 담겨 있기도 하다.<sup>18</sup> 그리고 외적의 침입으로 인한 국난을 극복하기 위한 나한불사가 많아 주목된다. 『고려사』에 의하면 국왕이 普濟寺에 가서 五百羅漢齋를 올리고 적을 섬멸하도록 해 달라고 기원했다는 내용이 전해지며<sup>19</sup> 거란의 침입 즈음이나 대몽 항쟁기에 나한도량인 보제사의 중건이 이루어진 일, 그리고 오백나한도의 화기에 가까이 와 있는 적군을 빨리 물리칠 수 있게 해달라는 내용이 기록된 것을 통해서도 호국신앙적인 일면을 확인 할 수 있다.<sup>20</sup> 물론 고려시대의 호국 기원불사가 나한에만 국한된 것은 아니지만 이는 동시기 중국이나 일본의 나한신앙이 대체로 개인의 복덕을 염원하는 것과 비교해 상당히 차별화된 성격이다.<sup>21</sup>

### Ⅲ. 표현기법의 형성과 전개

#### 1. 화풍과 제작시기 검토

오백쪽으로 구성된 오백나한도는 각기 세로 55-60cm 내외, 가로 35-40cm 내외의 비단 바탕에 그려져 있는데, 나한은 물론 경물과 배경 산수까지 거의 대부분을 수묵으로 처리

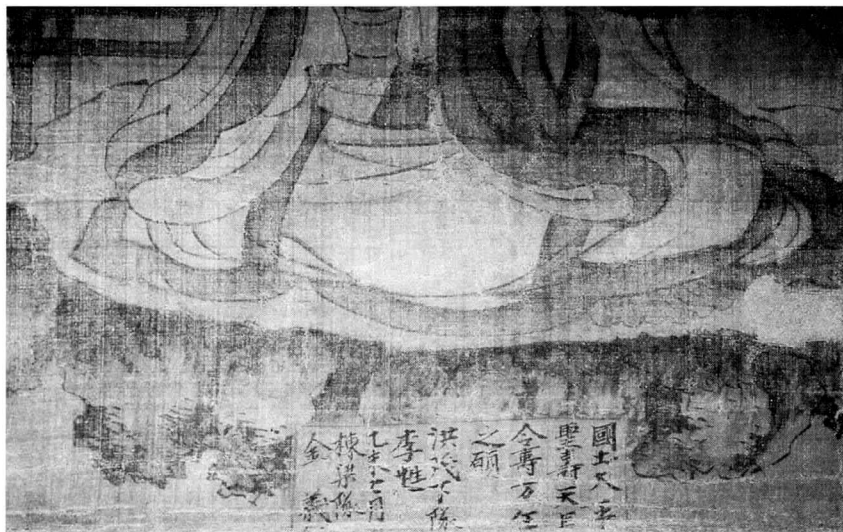
<sup>17</sup> '壬午 幸普濟寺設五百羅漢齋' (『高麗史』穆宗 5年 7月 甲辰), '庚子 命百官設羅漢齋禱雨' (『高麗史』睿宗 16年 6月 庚子) 그 외에 李奎報의 「普濟寺行五百聖殿祈雨文」, 『東國李相國集』卷41에도 기우를 위해 나한재를 연 내용이 보인다.

<sup>18</sup> '羅漢 玄陵請 這鬼頭漢 有竺神力 奇異貌稜稜 聖凡也難測 昔日天台烟雨裏 相看面目今不識 不識箇什麼物 半文錢 也不直 啊呵呵 汝與吾誠實人 同心祝聖萬年春' (『太古和尚語錄』, 「下 譏跋」) 그 외에 崔惟清이 쓴 「祝上羅漢齋疏」, 『東文選』卷110 疏에도 국왕의 장수를 기원하는 내용이 보인다.

<sup>19</sup> '幸普濟寺 設五百羅漢齋 以祈滅賊' (『高麗史』卷 21 世家 神宗 6年 2月), 그 외에 『高麗史節要』권 11 神宗 6年 2月條에서도 동일한 내용을 확인할 수 있다.

<sup>20</sup> 화기 전문: 伏惟 隣兵速滅 中外咸 聖壽等 令壽齊北 己身延壽 室內得椿齡 之願都兵馬錄事李奕瞻 乙未十月日棟 隊正金義仁 그리고 제작배경과 관련된 자세한 내용은 柳胤理, 앞의 논문 (민족사, 1987) 및 鄭于澤, 앞의 논문 (大和文華館, 1994) 참조.

<sup>21</sup> 고려와 동시기의 중국이나 일본의 나한신앙의 경향에 관해서는 신광희, 「한국 나한도의 독자성」, 『미술사연구』(미술사연구회, 2011), p. 314.



도 6 일본 大和文華館 소장 <제234 上音手尊者圖>(1235년)의 부분

하였으며 일부 존자의 경우에만 가사와 지물, 입술 등에 붉은색이나 백색 안료를 약간 사용하였다. 먹선의 운용이 탁월하여 나한의 모습에서 생동감이 느껴지며, 암석의 윤곽을 진하게 그리고 그 안을 짙은 선으로 중첩하여 입체감을 표현하려 한 것은 ‘李郭派’ 화풍을 엿보게 하기도 한다. 예를 들어, 일본 大和文華館 소장 <제234 上音手尊者圖>의 경우 암석의 윤곽은 힘찬 필치로 그리고 그 안을 짙은 선으로 중첩하여 그리면서 입체감을 표현하였으며, 암석의 중앙부는 먹을 사용하지 않고 비워 두어 照光효과를 주는 등 李郭派적인 요소가 상당히 수용되어 있다(도 6).<sup>22</sup> 이 일련의 오백나한도는 화기에 기록된 관직명, 문구 등을 통해 1235-6년에 제작된 것일 가능성이 크다는 것이 이미 밝혀져 있는데, 이는 현존하는 기년이 있는 현존 고려불화 중 제작시기가 가장 오래된 사례이며 동시에 고려시대 나한도 중에서 기년을 명확히 알 수 있는 유일한 사례이므로 그 기준작으로서 중요한 의미를 지닌다.

한편 이상에서 언급한 오백나한도와 유사한 화풍의 작품으로 <제15 阿代多尊者圖>가 있다. 이 작품 역시 먹선 위주이며 수묵담채적 경향이 두드러지는 편이며 더욱이 화면의 크기도 비슷하다. 하지만 <五百羅漢圖>와 비교해 경물 외에 시자 등의 권속이 적극적으로 등장하므로 화면 구성에 대한 인식이 다를 뿐만 아니라 붉은색과 백색안료의 사용이 보다 적극적이다. 또한 오백나한도의 경우는 가사에 條가 뚜렷하게 표현되어 있고 문양은 대체

<sup>22</sup> 林進, 『五百羅漢圖』, 『高麗佛畫』(大和文華館, 1978), p. 58; 『崇高なる山水』(大和文華館, 2008), pp. 145-146; 홍선표, 『조선시대 회화사론』(문예출판사, 1999), p. 142.



도 7 《羅漢圖》，劉松年筆，南宋 1207년，  
비단에 채색，117×55.8cm，國立故  
宮博物館

로 條 위에 시문되는 편인 것에 반해 이 작품은 가사의 의습선 윤곽이 뚜렷하지 않은 편이고 문양은 전면에 點文의 형태로 시문되어 있어 차이를 보인다. 따라서 현존하는 수량의 비교만으로 단언할 수는 없지만, 이 작품은 적어도 오백나한도와 동일한 시기에 같은 인식을 지닌 화사집단에 의해 일괄 제작된 작품은 아닌 듯 하다. 더욱이 이와 유사한 도상과 문양이 중국에서도 남송 13세기에 와서 본격적으로 등장한다(도 7). 따라서 이 작품은 오백나한도보다 제작시기가 늦은 13세기 후반에서 14세기경에, 오백나한도에 보이는 수목 위주의 화풍을 계승한 작품으로 제작되었을 가능성이 엿보인다.

다음으로 일본 知恩院 소장 〈五百羅漢圖〉역시 존상들의 가사에는 붉은색이나 군청, 혹은 녹청으로 얹게 채색하기도 하였지만 대체로 수목 담채적인 경향이 두드러지는 작품이다. 현재 화면의 중앙부를 중심으로 여러 곳에 後補가 있긴 하지만 산수는 물론 불과 2cm 남짓한 나한의 얼굴에도 일일이 潑墨하고 가사의 조를 먹으로 처리한 것을 통해 수목중심으로 그리고자 하는 의지를 엿볼 수 있다.<sup>23</sup> 더불어 금니도 적극적으로 사용하였는데 심지어 얼굴 크기보다 훨씬 작은 가사의 조에도 일일이 금니로 원문, 격자문, 변형 금강저문 등을 시문하였다.

이 작품의 제작시기에 관해서는 기존에 조선초 제작설과 고려말 제작설이 있었다.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> 조사 결과 일본에 전래된 후 원본을 바탕으로 보채를 한 듯한 흔적이 화면의 중앙부, 그리고 중하단부 향우측 등에서 확인되었다. 이에 관한 대략적인 정보는 『守り伝えるに日本の美:よみがえる国宝』(九州國立博物館, 2011), p. 239.

<sup>24</sup> 홍윤식선생은 「朝鮮初 知恩院 所藏 五百羅漢圖와 그 山水畫의 要素」, 『考古美術』167 (한국미술사학회, 1986)에서 안견과 화풍을 수용한 산수표현을 근거로 조선초 제작설을 제기하였으며, 정우택교수는 「나투신 은자의 모습: 나한」, 『나한』(국립춘천박물관, 2003)에서 채색법과 금니사용, 주존의 형상 등을 근거로 高麗末 제작설을 주장하였다. 그 밖에도 김정희 교수는 「東國輿地勝覽과 朝鮮前期까지의 繪畫」, 『강좌미술사』2 (한국미술사연구소, 1989)에서 權近의 「五冠山聖燈庵重創記」의 내용을 근거로 여말 선초에 이러한 형식의 작품이 유행하였을 것으로 지적하였다.



도 8 일본 知恩院 소장 <오백나한도>(도 3)의 부분

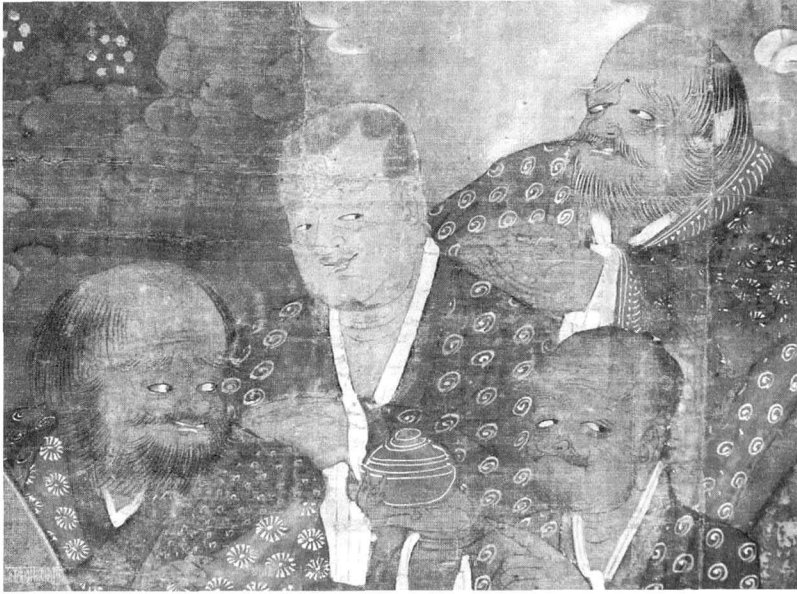


도 9 <觀經十六觀變相圖>의 부분, 14세기 전반, 絹本彩色, 299,7×146,9cm, 일본 大高寺

본인은 그 중 고려말 제작설에 동의하는데, 이는 기존의 주장인 채색과 불보살 표현에서 고려와의 동질성 외에 나한 표현에서도 고려와의 동질성이 확인되기 때문이다. 고려적인 요소로 꼽을 수 있는 것은 상호표현에서의 滌墨 경향, 그리고 금니를 사용하려는 인식과 시문된 문양이다(도 8). 특히 민머리에 발묵하고 가사의 조 부분에만 원문, 격자문, 변형 삼고저문 등을 시문한 사례는 고려 14세기 중반 경으로 추정되는 작품인 일본 田中家 소장 <毘盧遮那說法圖>와 일본 大高寺 소장 <觀經十六觀變相圖>(도 9)에 표현된 불제자들의 표현과 상당히 유사하다. 그리고 산수문이나 점문은 일본 知恩院 소장 <彌勒下生經變相圖>(13세기 후반), 일본 妙滿寺 소장 <彌勒下生經變相圖>(1294), 일본 西福寺 舊藏 <觀經十六觀變相圖>(14세기경), 일본 隣松寺 소장 <觀經十六觀變相圖>(1323)에 표현된 불제자들의 가사에서도 확인된다.<sup>25</sup> 그러나 조선 초의 작품인 일본 知恩寺 소장 <觀經十六觀變相圖>(1434)와 일본 知恩院 소장 <觀經十六觀變相圖>(1465)에 표현된 제자들,<sup>26</sup> 그리고 일본 西來寺 소장 <六佛會圖>의 십육나한(도 10)을 중심으로 살펴보면, 금니의 문양이 가사 조에만 시문

<sup>25</sup> 해당 작품들의 전도는 정우택, 「신출 고려시대 <毘盧遮那說法圖>」, 『미술사의 정립과 확산』(사회평론, 2006), 菊竹淳一·鄭于澤, 앞의 책, *Goryeo Dynasty, the Asian Art Museum of San Francisco*, 2003, 『고려불화대전』(국립중앙박물관, 2010) 참조.

<sup>26</sup> 두 작품의 전도는 박은경, 『조선전기 불화 연구』(시공사, 2008), pp. 72-73.



도 10 <육불회도>의 부분, 1488-1505년, 絹本彩色, 135.0×168.1cm, 일본 西來寺

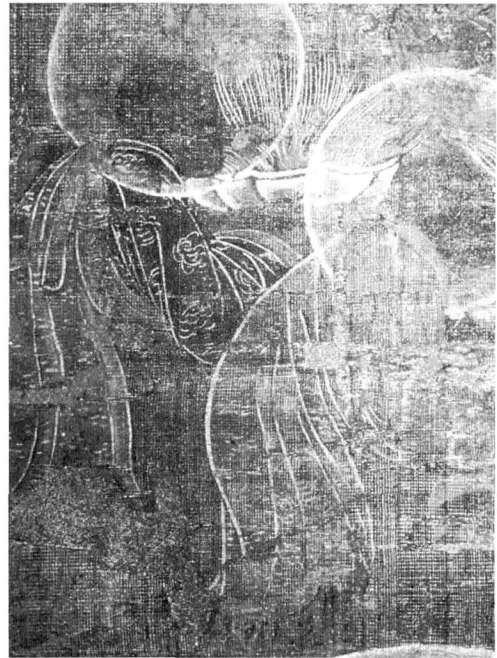
되어 있지 않고 전면에 시문되어 있어 차이를 보이거나 문양이 좀 더 형식화되어 있는 것을 알 수 있다. 그리고 앞서 언급한 문양들은 거의 확인되지 않는다. 물론 1400년 전후, 즉 조선 極初의 작품들이 존재하지 않아 단언할 수는 없지만, 이상의 비교를 통해 볼 때, 일본 知恩院 소장 <오백나한도>는 朝鮮보다는 高麗와 좀 더 친연성을 지니는 작품이라고 판단된다.

마지막으로 <석가삼존십육나한도>는 두 점 모두 주, 녹청, 군청을 주조색으로 하고 금니를 적극적으로 사용한 채색위주의 나한도이다. 그 중 일본 根津美術館本은 나한의 형상, 상호의 눈썹표현, 그리고 금니의 운용 등을 볼 때 앞서 언급한 14세기 중반 무렵의 고려불화 속 나한들과 유사한 점이 많아 제작시기가 14세기 중반 무렵이었을 것으로 추정된다.<sup>27</sup> 반면 삼성미술관 Leeum 소장본은 금니를 적극 사용하고 있다는 점에서 根津美術館本과 크게 다르진 않지만, 주로 윤곽선에만 금을 사용하였고 면을 채우려는 인식이 부족한 점 등으로 미루어 根津美術館本보다 늦은 14세기 후반, 혹은 14세기 말에 제작된 것으로 보인다(도 11, 12).

<sup>27</sup> 자세한 내용은 신광희, 앞의 논문, p. 116 참조.



도 11 일본 根津美術館 소장 <釋迦三尊十六羅漢圖>(도 4)의 부분



도 12 <釋迦三尊十六羅漢圖>의 부분, 고려 14세기 후반, 비단에 채색, 93.0×46.2cm, 삼성미술관 Leeum

## 2. 표현기법상의 특징

나한은 수행을 통해 깨달음을 얻고 불보살에 버금가는 위력을 지니게 된 존상이지만 대부분이 실제 이 땅에 존재하던 불제자들이다. 따라서 화사들은 나한의 모습을 그릴 때 현실 속의 불교 수행승의 모습을 적극 반영하여 왔으며 중국 초기 나한도에 서역승의 이미지와 당시 중국 고승들의 이미지가 반영되어 있는 점도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.<sup>28</sup> 고려 역시 예외가 아니어서, 林春의 『西河集』에는 ‘전각의 한 곳에 모신 성중의 화상이 단정하고 근엄하기가 실물과 흡사하게 보였다’는 내용이 전해지기도 한다.<sup>29</sup> 그리고 현존하는 고려 작품들 중 동국대학교 박물관 소장 <소조나한상>(도 13)이나 <제92 守大藏尊者圖>나 <미륵하생경변상도>(도 14)의 불제자 표현에서처럼 실제 고승의 모습을 연상시키거나 사실적인

<sup>28</sup> 중국 초기 나한도의 화풍 형성과 존상의 특징 등에 관해서는 田中豊藏, 『羅漢畫樣式의變遷』, 『中國美術の研究』(二玄社, 1981)와 高崎富士彦, 『羅漢圖』(日本の美術 234)(至文堂, 1985) 참조.

<sup>29</sup> ‘...古殿有聖衆繪像 端嚴逼真...’(林春, 『西河集』 卷25 『妙光寺十六聖衆繪像記』)



도 13 <塑造羅漢像>, 고려전기, 높이 17.5cm, 동국대 학교박물관



도 14 <彌勒下生經變相圖>의 부분, 13세기 후반, 비단에 채색, 171.8×92.1cm, 일본 知恩院

표정을 잘 드러낸 작품들이 다수 전해진다.<sup>30</sup> 또한 나한이 입은 가사에는 중국의 초기 사례에서부터 전통적으로 불보살의 것과는 차별되는 소위 山水點文이나 同心圓點文 등이 시문되어 왔는데 이를 앞서 언급한 고려의 나한도에서 확인할 수 있다.<sup>31</sup> 따라서 고려시대 나한도는 표현기법의 전개 과정에서 기본적으로 중국의 영향이 있었음을 부정할 수는 없다.

그러나 고려의 나한도는 동시기 중국이나 일본에서 그려진 나한도와 비교하여 표현기법적인 측면에서 몇 가지 차별성을 지니고 있다. 우선 먹의 사용이 두드러진다는 점이다. 앞서도 언급했듯이, 오백 폭 <五百羅漢圖>와 일본 知恩院 소장 <五百羅漢圖>는 水墨淡彩畫風의 나한도이며 <釋迦三尊十六羅漢圖>는 채색 위주의 나한도이긴 하지만 석가여래가 먹으로 그려진 암석 위에 앉아 있고 나한의 상호는 먹을 주로 사용하였다. 물론 오백 폭 <五百羅漢圖>는 국가가 위급한 상황에서 500폭을 그려야 했고, 일본 知恩院 소장 <五百羅漢圖>는

<sup>30</sup> 고려시대 나한 조각상의 현황과 특징에 관해서는 『나한』(국립춘천박물관, 2003) 참조.

<sup>31</sup> 중국 나한도의 사례는 『宋元佛畫』(神奈川県立博物館, 2007)와 『聖地 寧波』(奈良國立博物館, 2009)의 도판 참조. 고려 나한도에 관해서는 菊竹淳一·鄭于澤, 『고려시대의 불화』(시공사, 1997)와 신광희, 앞의 논문(2010)의 도판 참조.

한 화면에 500명의 나한과 그 밖의 수많은 권속, 산수 등을 모두 표현해야 했으므로 다양한 채색을 활용하지 않고 먹을 중심으로 작품을 그렸을 가능성도 충분히 있다. 하지만 윤곽선 외에 묘선을 최대한 절제하면서 깔끔하게 시문하고 가사 의습선의 음영을 먹만으로 바림한 것, 상호의 민머리에 적절히 발묵한 것, 그리고 눈썹이나 머리카락을 표현할 때 가는 먹선을 중첩하여 사용한 점을 보면, 먹을 단순히 사용하기만 한 것이 아니라 그 운용에 있어서 탁월함을 보여준다.

이러한 경향은 비단 독립된 화폭에 그려진 나한도에만이 아니라 설법도 등의 다른 주제에 등장하는 불제자들에게서도 확인할 수 있다. 예를 들어, 일본 知恩院 소장 <미륵하생경변상도>(13세기 후반), 일본 田中家 소장 <비로자나설법도>(14세기 중반)와 일본 大高寺 소장 <관경십육관변상도>(14세기 중반)의 경우도 윤곽선은 물론 민머리, 가사 등에 먹을 적극적으로 사용하고 있다. 더욱이 이러한 먹선 중심의 나한 표현은 고려불화에서 佛·菩薩 등 다른 존상들의 윤곽을 그릴 때 대부분 먹선 위에 朱로 다시 한번 그리고 눈썹에 녹청을 사용하는 것과 비교해 차별되는 부분이기도 하다. 예를 들어, 이상에서 언급한 <미륵하생경변상도>와 <비로자나설법도> 등의 주존인 불보살의 상호 및 몸체부에는 주, 녹청, 군청 등의 채색이 주로 사용된 반면 권속으로 등장하는 나한, 혹은 비구들의 경우 윤곽선을 물론 가사 등에도 상대적으로 먹의 사용이 적극적이다. 이러한 현상을 위계의 차이에서 오는 차별성으로 이해할 수도 있겠지만, 어찌되었든 육안으로 확인되는 물리적 현상만을 놓고 보았을 때, 먹의 적극적 사용은 고려시대 나한 표현에서만 두드러지는 기법 중 일부임을 알 수 있다.

다음으로 고려시대 나한도에는 금니의 사용이 적극적이다. 금니를 적극적으로 활용하는 것은 동아시아에서 특히 고려불화에서 두드러지게 보이는 특징인데,<sup>32</sup> 나한도 역시 이러한 경향과 그 흐름을 같이하고 있다. 예를 들어 일본 根津美術館 소장 <석가삼존십육나한도>는 가사의 條는 물론 가사 바탕에도 금니 문양으로 빈 공간 없이 가득 채우고 있으며, 의습선의 윤곽과 經箱과 金剛杵, 金剛鈴, 발우 등 기물의 윤곽선 및 면에 금선과 금니 문양을 가득 채우고 있다. 또한 知恩院 소장 <오백나한도>는 한 화면에 산수와 더불어 오백나한을 모두 수묵으로 표현하였음에도 불구하고 가사의 條에는 거의 빠짐 없이 금니의 문양을 시문하고 있어, 고려시대 나한도에서 금니를 얼마나 집요하게 사용하고 있는지 확인할 수 있다.

이렇듯 고려시대 나한도는 먹과 금니를 적극적으로 사용하였는데, 이는 아마도 수묵

<sup>32</sup> 고려불화의 표현과 기법상의 특징에 대해서는 정우택, 「고려불화의 도상과 아름다움—그 표현과 기법」, 『고려시대의 불화—해설편』 (시공사, 1996), pp. 22-30.



도 15 <五百羅漢圖>의 부분, 南宋 1178년, 비단에 채색, 111.5×53.1cm, 미국 Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery



도 16 <十六羅漢圖> (제16존자), 일본 平安時代, 비단에 채색, 95.8×53.0cm, 일본 東京國立博物館

을 위주로 함으로써 생기는 채색의 단조로움을 금니 문양의 장식성을 통해 보완하고자 하는 의도도 포함되어 있었으리라 판단된다. 물론 중국이나 일본의 나한도 역시 이러한 사례들이 없는 것은 아니다. 하지만 중국의 五代, 宋, 元의 나한도를 보면, 일부 소위 선종계 나한도에서는 수묵작품이 보이긴 하지만 이 경우는 금니가 거의 사용되지 않았으며,<sup>33</sup> 그 외의 나한도들은 배경 산수에만 먹을 사용하고 존상 표현은 주로 다양한 안료로 채색하였다. 문양 역시 금니의 사용보다는 채색 위주이다(도 15).<sup>34</sup> 그리고 일본 역시 12세기에 제작된 東京國立博物館 소장 (聖衆來迎寺 舊藏)의 <십육나한도>를 비롯한 대부분의 작품에서 채색이 두드러지는 것을 확인할 수 있다(도 16).<sup>35</sup> 따라서 고려의 나한도에 보이는 먹과 금니의 적극적 사용과 조화는 동아시아 나한도 중 고려본에서 두드러지는 표현기법상의 특징이라고 판단된다.

## IV. 중국 도상의 수용 태도

### 1. 도상의 인식과 수용

고려가 존재하던 10~14세기는 동아시아 전체적으로 나한도가 매우 성행했던 시기이다. 특히 중국은 五代와 宋代에 가장 적극적으로 그려졌고 당시의 작품들은 이

후 元·明·清代로 적극 계승될 뿐만 아니라 고려나 일본의 平安, 鎌倉時代로 전래되면서 동아시아 나한도에 지대한 영향을 끼쳤다.<sup>36</sup> 고려는, 前代인 통일신라시대에는 나한도가 본격적으로 성립되어 있지 않았고 수행승이나 십대제자 위주로 표현되어 왔으므로, 십육나한이나 오백나한 등과 관련하여 구체적인 모본이 될 만한 전통이 없는 상황이었다.<sup>37</sup> 따라서 고려는 중국과의 교섭을 통해 다양한 주제와 도상의 나한도를 인식하게 되었다. 물론 遼, 金, 西夏와 大理國 등에서도 나한도가 일부 발견되며 나한조각의 경우 기존에 遼와의 영향관계에 관해 언급된 바 있어 나한도의 경우도 교섭의 가능성을 배제할 수는 없다.<sup>38</sup> 하지만 현재까지 알려진 당시 나한도의 현존 수량과 문헌 기록이 지극히 한정되어 있어 구체적인 영향관계를 논하기에는 아직 무리가 있다. 따라서 본고에서는 나한도가 성립되었고 가장 성행했던 시기였으며 고려와의 상관성이 두드러지게 보이는 五代와 宋의 작품들과의 영향관계에 주로 초점을 맞추어 살펴보고자 한다.

우선 오백 폭으로 구성된 〈오백나한도〉는 한 화면에 나한만을 부각하여 그린, 즉 주제를 극대화시킨 나한도이다. 현재 소재가 파악된 14폭은 존자들이 경전을 읽고 있거나 용을 부르거나 예배를 드리거나 선정에 들어 있는 모습으로 그려져 있다. 그런데 1914년 경 吳慶錫家에는 이 작품들과 같이 제작된 것으로 짐작되는 작품 중 〈제14 覺化尊者圖〉, 〈제22 羅候羅尊者圖〉, 〈제44 達上尊者圖〉, 〈제101 彌西多尊者圖〉, 〈제183 吉祥尊者圖〉, 〈제305 賢敬尊者圖〉, 〈제398 日月尊者圖〉, 〈제412 智王種尊者圖〉 등이 있었다고 하며 이 중에는 ‘주먹을 쥔 자’, ‘향로를 대하고 있는 자’, ‘나무 밑에 앉아 호랑이를 어루만지고 있는 자’, ‘서서 물건을 가지고 있는 자’, ‘눈을 지그시 감고 명상 중인 자’의 모습을 표현한 작품들이 있었다고 전해

33 五代-南宋代 작품 중 대표적인 수묵 나한도는 五代 傳 石恪筆 〈二祖調心圖〉(東京國立博物館 소장), 남송대 牧階筆 〈나한도〉(靜嘉堂文庫 소장), 〈나한도〉(根津美術館 소장) 등 주로 소위 선종계 나한도에서 확인되지만, 이 경우에는 금니가 사용되지 않았다.

34 이러한 경향은 『元代道釋人物畫』(東京國立博物館, 1977), 『羅漢畫』(國立故宮博物院, 2000), 『宋元佛畫』(神奈川県立博物館, 2007), 『聖地 寧波』(奈良國立博物館, 2009) 등 중국 나한도가 수록된 대부분의 도록에서 확인할 수 있다.

35 『美麗: 院政期の 繪畫』(奈良國立博物館, 2007), pp. 30-33 참조.

36 五代에서宋代까지 나한도의 현황은 신광희, 앞의 논문(2010), pp 84-85.

37 현재 삼국-통일신라시대에 제작된 僧像으로는 석굴암 내부의 十大弟子 浮彫像, 국립부여박물관 소장 〈塑造 羅漢頭像〉(백제 7세기), 호림박물관 소장 〈金銅僧立像〉(통일신라 8-9세기), 국립경주박물관의 〈羅漢像 모서리기둥〉(통일신라), 경주 〈塔谷 磨崖 彫像群〉(통일신라)의 東面과 南面 僧像등이 남아 있다. 이상에서 언급한 작품들의 도판은 『羅漢』(국립춘천박물관, 2003) 참조.

38 고려 나한상의 북방적 요소에 관해서는 정은우, 「고려 중기 불교 조각에 보이는 북방적 요소」, 『미술사학연구』265 (한국미술사학회, 2010), pp. 43-71.

져 제작 당시 이 오백나한도가 상당히 다양한 도상으로 구성되어 있었음을 짐작케 한다.<sup>39</sup>

현재 중국의 나한도 중에는 고려본처럼 오백폭으로 구성된 사례가 남아 있지 않다. 그리고 고려본에 영향을 주었을 것으로 짐작되는 후량 전래본도 남아 있지 않다.<sup>40</sup> 따라서 중국 작품과의 직접적인 영향관계를 논할 수는 없는 상황이지만, 화면 구성방식과 도상만을 비교해 보았을 때는 五代 傳 貫 休 〈십육나한도〉와 유사한 부분이 많다. 五代 貫 休 本은 현존하는 동아시아 나한도 중 가장 고식에 해당하는 작품으로, 한 화면에 한 존자씩, 나한의 품모만을 강조하여 그려졌는데 고려본 역시 이러한 화면 구성방식을 지니고 있기 때문이다. 하지만 고려본이 1235-6년에 제작된 것임을 염두에 둘 때 五代 本과는 시기적으로 차이가 많이 나므로 직접적인 영향을 주었다고 하기에는 무리가 있다. 이 보다는 오히려, 이러한 화면 구성방식에 대한 인식을 바탕으로, 五代 貫 休 筆 本의 화면 구성방식을 계승한 후대 작품들의 구체적인 영향을 받은 것으로 판단된다. 나한도는 일반적으로 나한만을 극대화시켜 표현한 작품과 권속과의 상관성 속에서 특정 주제를 설명적으로 표현한 작품으로 분류되곤 하는데, 五代 貫 休 筆 本은 전자에 해당하는 가장 이른 작품이자 대표적인 사례로 꼽힌다. 宋의 작품들 중에서는 일본 高 台 寺 소장 〈십육나한도〉와 일본 法 華 經 寺 소장 趙 瓊 筆 〈십육나한도〉, 일본 根 津 美 術 館 소장 〈나한도〉 등이 이를 계승한 사례에 속한다.<sup>41</sup> 그 중 특히 고려 오백나한도의 도상은 南 宋 代 12세기 후반 趙 瓊이 그린 〈십육나한도〉와 비교해 화면구성 방식은 물론, 세부적으로는 존자의 자세 및 형상, 가사 표현 등까지 유사한 점이 많은 편이다(도 17, 18).<sup>42</sup>

다음으로 일본 知 恩 院 소장 〈오백나한도〉와 일본 根 津 美 術 館과 삼성미술관 리움 소장 〈석가삼존십육나한도〉는 한 화면에 나한을 모두 그리고 세부 내용까지 비교적 설명적으로 표현한 소위 군집식 나한도로 앞서 언급한 오백 폭 오백나한도와는 상반되는 화면 구성방식을 지니고 있다. 현재 작품이 전하지는 않지만, 五代에 朱 繇가 그렸다고 하는 ‘佛會五百羅漢圖’가 한 화면에 오백나한이 모두 표현된 것으로 짐작되므로 이러한 화면 구성 역시 그

<sup>39</sup> 吳世昌著, 金鍾太譯, 앞의 논문(국립중앙박물관, 1982) 참조.

<sup>40</sup> 고려 오백나한도와 후량 전래본과의 상관성에 관해서는 김종태, 앞의 논문(1982, 1984)과 유마리, 앞의 논문(1987) 참조.

<sup>41</sup> 도판은 『元代道釋人物畫』(東京國立博物館, 1977)와 『宋元佛畫』(神奈川縣立博物館, 2007) 참조. 한편 일본 高 台 寺 소장 〈십육나한도〉는 공개 초기에는 元의 작품으로 언급되기도 하였으나 최근에는 대체로 南宋末의 작품으로 인식되고 있으며 본인도 이에 동의한다.

<sup>42</sup> 한편 北 宋 代 그려진 일본 清 涼 寺 소장 〈십육나한도〉는 권속들이 적극적으로 표현된 폭도 있으며 가사표현에서 고려본과 차이가 많은 편이다.



도 17 <제234 上音手尊者圖>, 1235년, 비단에 수묵 담채, 55.1×38.1cm, 日本 大和文華館



도 18 <十六羅漢圖> (제8존자), 趙璠筆, 南宋 12세기 후반, 비단에 채색, 87.6×47.9cm, 日本 法華經寺

연원은 상당히 오래되었을 것으로 생각한다.<sup>43</sup> 그 영향관계를 살펴보면, 우선 <석가삼존 십육나한도>는 한 화면에 존상을 모두 표현하였고 이들이 구름을 탄 채 무리를 이루고 있는데 이러한 구성은 중국은 물론 일본에서도 그 사례를 다수 찾을 수 있어 동아시아 13-14세기에 특히 성행했음을 알 수 있다. 물론 고려에서도, 불화는 아니지만, 11-12세기에 제작된 것으로 보이는 成佛寺 마애 <석가삼존십육나한상>이 있어 이미 내재적으로 이러한 인식을 지니고 있었을 가능성도 배제할 수는 없다.<sup>44</sup> 하지만 南宋代에는 十八羅漢圖나 羅漢群集圖등 한 화면에 표현된 나한들이 구름을 타고 내려오는 모습으로 그려진 사례도 많아 남송대의 도상과의 친연성이 좀 더 엇보인다(도 19).<sup>45</sup> 그리고 고려본은 십육나한이 등장하고 중국본은 십팔나한이 등장한다는 점에서 수적으로는 차이를 보이지만, 존상들을 함께

<sup>43</sup> 후대의 작품 중에서도 존상들이 무리를 이루어 표현된 경우 ‘聖衆會’, ‘佛會’ 등을 표현되는 경우가 많다. 주요 과 그의 작품의 현황에 대해서는 『佩文齋書畫譜』 卷97과 郭若虛, 『圖畫見聞誌』 卷2 참조.

<sup>44</sup> 이 작품에 관해서는 崔聖銀, 『天安 成佛寺 高麗時代 磨崖十六羅漢像』, 『文化財』33(국립문화재연구소, 2000), pp. 162-181.

<sup>45</sup> 이에 해당하는 남송의 작품들은 『聖地 寧波』(奈良國立博物館, 2009) 참조.



도 19 <十八羅漢圖>,南宋 13세기, 비단에 채색, 118.2×55cm, 일본奈良國立博物館



도 20 <釋迦三尊十六羅漢圖>,일본 鎌倉時代, 비단에 채색, 148.4×101.9cm, 일본 東大寺

구성하려는 인식은 동일하다고 여겨진다. 더욱이 당시 남송의 영향을 직접적으로 받았던 일본의 작품들이, 예를 들어 東大寺 소장 <석가삼존십육나한도>(13-14세기)(도 20) 등, 모두 한 폭짜리 <석가삼존십육나한도>인 것으로 미루어 중국에도 석가삼존과 십육나한을 함께 표현한 작품이 존재했을 가능성이 있다.<sup>46</sup>

다음으로 일본 知恩院 소장 <오백나한도>는 한 화면에 산수를 배경으로 釋迦三尊과 十大弟子, 十六羅漢, 그리고 五百羅漢이 모두 등장하며 나한들은 나무와 물, 언덕, 그리고 구름 등으로 구획을 하여 적게는 2-3位에서 많게는 수 십여 位가 무리를 이루고 있으며 禪定, 應供 그리고 日常生活 등 다양한 내용이 도설되어 있다.<sup>47</sup> 이 작품은 선행연구를 통해서도 밝혀져 있듯이,<sup>48</sup> 현재 작품이 남아 있지는 않지만, 북송대 문인인 秦觀의 『淮海集』에 기

<sup>46</sup> 도판은 『羅漢』(滋賀県立琵琶湖文化館, 1994) 참조.

<sup>47</sup> 신광희, 앞의 논문(2010), p. 79.

<sup>48</sup> 정우택교수는 앞의 논문(국립춘천박물관, 2003)에서 이 작품의 도상적 연원이 북송대에 있음을 밝히고 그 근거로 秦觀의 『淮海集』에 수록된 「五百羅漢圖記」를 제시하였다.



도 21 일본 知恩院所장 <오백나한도>의 부분



도 22 <五百羅漢圖> 중 한 폭, 남송 1180년, 비단에 채색, 111.5×53.1cm, 일본 大德寺

록된 法能의 <오백나한도>와 도상이 상당히 흡사하여 그 연원이 북송에 있음을 알 수 있다.<sup>49</sup> 그런데 고려의 한 폭 오백나한도에 보이는 도상 중 일부가 남송대 1178-1188년에 제작된 <오백나한도>와 유사하여 주목된다.<sup>50</sup> 고려본과 남송본 중 몇 장면을 비교해 보면, 무리를 이룬 나한 중 ‘한 존자가 삭발을 위해 앉아 있고 그 뒤로는 다른 존자가 삭발을 시켜 주고 있으며 또 그 옆으로는 다른 존자가 가사를 펴서 들고 있고, 그 앞에는 삭발을 한 존자가 씻고 있는’ 모습(도 21, 22), 그리고 ‘4위의 나한이 바위에 걸터 앉아 있으며 그 앞에서 서역인으로 짐작되는 공양자가 진귀한 것을 바치고 있으며 그 옆에는 낙타가 서 있는’ 모습 등이 상당히 비슷하다.<sup>51</sup> 이를 통해 볼 때 고려본은 남송대 <오백나한도>보다 실제 제작 시기는 늦지만 남송대 오백나한도가 북송 法能의 작품에 어느 정도 영향을 받아 그려진 것임을 시각적으로 확인할 수 있게 해 주는 작품이라는 점에서 중요한 의미가 있다.

<sup>49</sup> 知恩院本の 세부 도상과 『회해집』의 내용 번역은 신광희, 앞의 논문(2010), pp 참조.

<sup>50</sup> 이 작품에 관해서는 일찍이 1950년대 미국에서 내용과 그 상징성에 관해 조명한 이후 최근에는 일본에서 그 기능에 관해 언급된 바 있지만, 정작 도상의 성립과 연원, 즉 작품들간의 영향관계에 관해서는 아직 연구된 바 없다. 이 <오백나한도>를 처음 소개한 글로는 Ernest F. Fenollosa, *A Special Exhibition of Ancient Chinese Buddhist Paintings, Lent by the Temple Daitokuji, of Kyoto, Japan* (Boston: Museum of Fine Art Boston, 1894)이며, 구성과 내용은 Wen Fong, *Five Hundred Lohans at Daitokuji*, Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1956, Wen Fong, 발원목적, 구성, 일본으로의 전래 경위 등은 井手誠之輔, 「大德寺傳來五百羅漢圖試論」 『聖地-寧波』 (奈良國立博物館, 2009), pp. 254-259.

<sup>51</sup> 자세한 내용은 신광희, 앞의 논문(2010), pp. 92-103 참조.



도 23 일본 西福寺 舊藏〈觀經序分變相圖〉  
(14세기 전후)의 부분



도 24 〈無準師範禪師 眞影〉, 남송 1238년, 비  
단에 채색, 124.8×55.2cm, 일본 東福寺

이상과 같이 고려시대 나한도와 중국 도상과의 상관성에 관해 살펴보았는데, 그 외에 타 주제의 불화에 표현된 불제자들의 모습에서도 중국 宋代 도상의 수용을 확인할 수 있다. 일례로 일본 西福寺 舊藏 〈관경서분변상도〉(14세기 전후)를 보면, 부루나 존자가 손에 불자를 쥔 채 등받이가 있는 둥근 의자에 앉아 있는 모습으로 표현되어 있는데(도 23), 이는 당시 南宋의 불교진영, 예를 들어 〈無準師範禪師 眞影〉 등에서 확인할 수 있는 도상이다(도 24).<sup>52</sup>

그렇다면 고려가 어떻게 이상과 같은 五代와 宋代의 도상을 인식할 수 있었는지 생각해 볼 필요가 있다. 고려 왕실이 불화에 대한 관심과 후원이 지대하였음은 잘 알려진 사실이다.<sup>53</sup> 일례로 毅宗은 天帝釋과 觀音의 畫像을 많이 그리게 하여 각처의 사찰에 나누어 주

<sup>52</sup> 고려시대 고승진영에 관해서는 정우택, 『朝鮮王朝時代 後期 佛教眞影 研究』, 『다시 보는 우리시대 초상화의 세계』(국립문화재연구소, 2007), pp. 146-149 참조. 나한도와 고승진영과의 상관성은 신광희, 『조선후기 나한도의 표현과 기법』, 『동악미술사학』12(동악미술사학회, 2010), pp. 139-144 참조.

<sup>53</sup> 진흥섭, 『韓國美術史資料集成』, 一志寺, 1987. 菊竹淳一·鄭于澤, 앞의 책(1997)의 '고려시대 문헌자료', 문명대, 『高麗佛畫의 國際性和 對外交流關係』, 『高麗 美術의 對外交渉』(예경, 2004), 정우택, 『고려의 중국불화 선택과 변용』, 『미술사연구』25(미술사연구회, 2011), pp. 111-112 등 참조.

라고 하였으며,<sup>54</sup> 충렬왕은 공주와 함께 孝信寺에 행차하여 불화를 관람하였고<sup>55</sup> 文宗은 최사훈과 기량있는 화원들을 北宋에 파견하여 相國寺 벽화를 모사해 오게도 하였다.<sup>56</sup> 나한도의 경우도 마찬가지였던 듯 한데, 개국 초 윤질이 후량에서 오백나한도를 가져왔고 이를 태조가 해주 송산사에 두라고 명한 일, 大覺國師 義天이 北宋의 哲宗에게서 佛祖圖影을 받아온 일,<sup>57</sup> 그리고 묘광사의 십육나한도가 본래 중국에서 전래된 것이었고 기존에 왕실에 있었다는 내용이 전해진다. 물론 그 외 일반 승려나 사적인 교역을 통해 유입된 나한도도 상당수 있었겠지만, 이상의 기록이 모두 왕실과 연관이 있는 점을 생각해 보면 당시 중국에서 유입된 나한도 중 상당수는 비교적 양질이었을 것으로 짐작된다. 하지만 그 외에 구체적인 교섭의 정황은 파악하기 어려우며 오히려 앞서 언급한 작품들을 통해서 그 영향관계를 짐작할 뿐이다.

한편 고려는 宋을 오갈 때 山東省 登州로 가서 河南省 開封으로 들어가거나 예성강에서 흑산도를 거쳐 明州에 이른 후 臨安과 開封으로 가는 길을 선호하였다.<sup>58</sup> 그 중 특히 南宋代 명주, 현 寧波는 많은 사찰과 불화 공방들이 있었으므로 고려인들이 오가는 길에 당시 중국 나한도, 특히 이 지역에서 제작된 나한도를 접할 기회가 많았을 것으로 보인다.<sup>59</sup> 그리고 이는 앞서 언급했듯이 고려 나한도가 당시 이 지역에서 활동한 趙璿의 작품과 유사한 것을 통해서도 짐작할 수 있다. 다만 고려의 작품을 보면 국립중앙박물관 소장 <제15 아대대존자도>에서도 알 수 있듯이, 臨安에서 활동한 劉松年의 <나한도>(1207)와 친연성이 두드러지는 사례도 보인다는 점도 염두에 두어야 할 것이다. 따라서 당시 고려는 특정 지역에 국한된 것이 아니라 좀 더 폭넓은 지역에서 나한도를 접하고 이를 수용하였던 것으로 판단된다.

54 ‘如欲延壽須(須)事天帝釋觀音菩薩 王多畫其像 分送中外寺院...’ (『고려사』 123권 열전 36 嬖幸).

55 ‘...己酉 王與公主宰孝信寺 觀佛畫...’ (『고려사』 世家 권29 忠烈王 9년 6월)

56 ‘...熙寧甲寅歲 貴使金良鑿入貢 訪求中國圖書 銳意購求 稍精者十無一二 然猶費三百餘緡 丙辰冬復遣使崔思訓入貢 因將帶畫工數人奏請模寫相國寺壁畫歸國 詔許之 於是畫模之特歸 其模畫人頗有精於工法者...’ (『圖書見聞誌』「高麗國」) 한국어 번역 내용은 郭若虛지음·박은화 옮김, 『圖書見聞誌』, 시공아트, 2005, pp. 588-590 참조. 영문번역은 Alexander Coburn Scoper, *Kuo Jo-bsu's Experience in Painting*, Washington, D. C.: American Council of Learned Societies, 1951 참고 그리고, 상국사벽화의 모사에 관해서는 『海東釋史』 卷46 藝文志 5 畫에도 같은 내용이 기록되어 있다.

57 『大覺國師文集』(동국역경원, 1984) 참조.

58 정은우, 「송대 불교조각의 고려 유입과 선택」, 『미술사연구』25 (미술사연구회, 2011), pp. 58-59.

59 寧波지역의 불화와 고려불화의 상관성에 관해서는 정병모, 「영파불화와 고려불화」, 『강좌미술사』9 (한국미술사연구소, 1997), 井手誠之輔, 「作品의 개별성과 아이덴티티 : 渡來佛畫 연구 현장에서」, 『미술사논단』22 (한국미술연구소, 2006) 및 이승희, 「高麗後期 淨土佛敎繪畫의 研究 : 天台·華嚴 신앙의 要素를 중심으로」(홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2011) 등이 있다.

이상과 같이 살펴본 결과 고려의 나한도는 대체로 중국의 五代, 혹은 宋과의 교섭을 통해 작품을 인식, 수용하면서 전개되어 왔음을 알 수 있다. 하지만 현존 작품들이 주로 13-14세기에 국한되어 있고 수량이 많지 않은 점을 염두에 둘 때, 당시 좀 더 다양한 교섭이 있었을 가능성을 배제할 수 없다. 이에 관해서는 추후 별도의 검토와 보완이 있어야 함을 인정한다.

## 2. 도상의 변용과 계승

고려 불화는 중국의 작품을 수용하면서 전개되어 왔지만 그 과정에서 선택과 변용이 지속적으로 이루어져 왔다.<sup>60</sup> 나한도의 경우도 예외가 아니며 다양한 방법으로 자국화한 후 한반도 내에서 지속적으로 계승되는 양상을 보인다. 우선, 앞서 도상의 연원이 北宋에 있음을 설명한 知恩院 소장 〈오백나한도〉는, 북송 法能의 진본을 바탕으로 한 것인지 이후의 重模本을 바탕으로 한 것인지는 명확하지 않지만, 이를 수용하여 고려화하는 과정에서, 고려만의 화풍이 적용되었다. 또한 『五冠山聖燈庵重創記』를 보면 1399년 석가삼존과 십대제자, 십육나한, 그리고 오백나한이 모인 그림을 걸었다고 기록되어있는데,<sup>61</sup> 이는 고려본의 화면 구성과 동일한 것이어서 유사한 도상의 작품이 14세기말까지 계승되었음을 알 수 있다.

이러한 현상은 〈석가삼존 십육나한도〉에서도 확인할 수 있다. 이 작품은 앞서 서술했듯이 중국 남송 13세기에 성행한 나한도들의 화면 구성 방식에 영향을 받기는 하였으나 한 폭에 석가삼존과 십육나한을 모두 그렸고 ‘예배 공양’이라는 단일한 내용을 표현했다는 점에서 차이를 보인다. 그리고 이렇게 고려에서 변용된 도상은 삼성미술관 리움소장본에서도 알 수 있듯이 이후 계승된다.<sup>62</sup>

이렇듯 고려시대 나한도에 보이는 도상의 보수적 계승 경향은 독립된 화면 외에 설법도 속에 등장하는 나한의 경우도 마찬가지이다. 그 대표적인 사례로는 迦葉尊者의 도상을 꼽을 수 있다. 고려 13세기 후반에 제작된 일본 知恩院 소장 〈미륵하생경변상도〉를 보면, 여래의 우측에는 발우를 들고 있는 가섭 존자가 시립하고 있다(도 25). 이러한 도상은 본래 가

<sup>60</sup> 정우택, 앞의 논문(2011) 참조.

<sup>61</sup> ‘...其所重營佛宇三楹 掛以新畫釋迦三尊 十六羅漢 十大弟子 五百聖衆都會之像 東付翼室三楹...’(權近, 『陽村集』 卷 13 記類『五冠山聖燈庵重創記』)

<sup>62</sup> 신광희, 앞의 논문(2011), pp. 323-324.



도 25 일본 知恩院 소장 〈彌勒下生經變相圖〉의 부분

섭이 석가여래에게서 衣鉢을 전해 받았고 이를 미륵에게 전해준다는 내용을 표현한 것인데<sup>63</sup> 돈황에서 일부 보이긴 하지만 宋元代 설법도에서는 거의 나타나지 않는 도상이다. 그런데 고려 불화 중에는 일본 知恩院 소장 〈彌勒下生經變相圖(13세기 후반)〉외에도 일본 妙滿寺 소장 〈彌勒下生經變相圖(1294)〉, 일본 法恩寺 소장 〈阿彌陀三尊圖(1330)〉, 일본 親王院 소장 〈미륵하생경변상도(1350)〉, 일본 개인 소장 〈藥師三尊十二神將圖(14세기)〉, 그리고 일본 大高寺 소장 〈觀經十六觀變相圖(14세기)〉 등에서 발우를 든 가섭존자를 확인할 수 있다. 즉, 처음 고려에서 가섭존자의 도상을 성립할 때 중국의 영향이 있었던 것인지 고

려 독자적인 것인지는 명확히 알 수 없지만, 고려에서는 일단 수용, 정착된 도상은 끈질기게 계승하려는 경향이 두드러짐을 이를 통해서도 확인할 수 있다.

오백폭 오백나한도의 경우도 마찬가지이다. 1235-6년에 제작된 이 작품은 일부 폭에 후량에서 전래되어 해주 송산사에 두었던 것이라는 기록이 쓰여 있긴 하지만 실제 후량 전래본이 이 작품에 어느 정도 영향을 끼쳤는지 구체적으로 파악하기는 어렵다.<sup>64</sup> 오히려 이 작품들은 주제의 극대화 및 표현 기법 등에서 고려만의 화풍을 확보하고 있어 당시 고려 나름의 나한도를 제작할 수 있는 여건과 기량을 어느 정도 갖추고 있었던 것으로 판단된다.

이렇듯 나한도에 있어서 고려의 기량과 자국화의 의지는 존명을 통해서도 확인할 수 있다. 현재 오백나한의 존명은 동아시아 전체에서 두 가지 계보가 존재한다. 하나는 남송대 乾明院의 기록에 근거를 두고 있는 것으로 현재까지 중국과 일본에서 사용하고 있는 존

<sup>63</sup> 가섭존자에 관해서는 『維摩經』, 『佛說灌頂經』, 『妙法蓮華經』, 『彌勒下生經』, 그리고 『祖堂集』 등에 구체적으로 기록되어 있다.

<sup>64</sup> 오백나한도 중 〈제92 守大藏尊者圖〉, 〈제112 掌法蓋尊者圖〉, 〈제427 願圓滿尊者圖〉에는 畫記 외에도 후량전래본이라는 내용의 목서가 있다. 그 중 제92, 427존자에 기록된 목서의 전문은 金鍾太, 앞의 논문과 유마리, 앞의 논문(국립중앙박물관, 1987) 참조, 제112존자의 내용은 『海を越えてきたみほとけたち』(福井縣立美術館, 2007), p. 95. 참조.

명이며 다른 하나는 한국에서 고려시대부터 계승되어 오고 있는 존명이다. 현재 한국에서 오백나한의 존명을 모두 확인할 수 있는 것은 조선조 1805년에 편찬된 거조암 『오백성중청문』이지만, 이 책에 기록된 존명이 고려시대 오백나한도에 쓰인 존명과 일치하는 것으로 미루어 존명의 성립시기가 최소한 1234년까지 올라간다는 사실을 알 수 있다.<sup>65</sup> 즉, 이러한 사실을 통해서도 당시 고려는 중국의 나한도를 선택적으로 수용하면서도 고려만의 체계를 갖춰가려는 의지가 있었음을 엿볼 수 있다. 그리고 고려시대에 성립된 나한도의 도상과 존명은 이후 조선으로까지 계승된다.<sup>66</sup>

## V. 맺음말

이상과 같이 고려시대 나한도의 특성에 관해 살펴보았다. 우선 제작사례와 발원목적 을 파악하였다. 현전하는 작품의 수량이 영세하긴 하지만, 문헌의 기록을 통해 보완, 좀 더 구체적으로 파악할 수 있었으며 중국이나 일본과의 비교를 통해 중요성도 확인할 수 있었다. 다음으로 표현기법의 분석을 통해 제작시기를 좀 더 명확히 하고 타국의 작품과 차별 되는 몇가지 특징, 그리고 고려시대 불화 중 나한도만의 특징을 살펴보았다. 또한 중국 도 상의 수용 양상과 인식 경로에 관해 살펴 본 후 고려가 중국의 나한 도상을 어떠한 방식으로 高麗化하고 계승하였는지를 검토하였다. 더불어 고려불화의 범주 내에서 나한도가 갖 는 차별성을 찾을 수 있었고 동아시아 나한도 내에서 고려본이 지니는 의미와 중요성도 어느 정도 밝힐 수 있었다. 본 논문에서는 주로 五代-宋과의 영향관계를 파악할 수 있었으며 遼와 金, 西夏, 그리고 元과의 영향관계에 관해서는 다음 기회를 통해 보완하고자 한다.

**\*주제어(Key Words)**\_고려시대(Goryeo Dynasty), 나한도(Arhat painting), 석가삼존십육나한도(The Shakyamuni Triad and Sixteen Arhats), 오백나한도(The Five Hundred Arhats), 五代(Five Dynasties), 北宋(Northern Song), 南宋(Southern Song), 日本(Japan), 도상(iconography), 변용(transformation), 계승(succession)

■ 투고일 2012년 5월 8일 | 심사개시일 2012년 9월 5일 | 심사완료일 2012년 10월 22일 ■

<sup>65</sup> 자세한 내용은 신광희, 앞의 논문(2011), pp. 310-314.

<sup>66</sup> 이에 관해서는 신광희, 「미국 L.A. County Museum of Art 소장 香林寺 〈羅漢圖〉」, 『東岳美術史學』11 ( 동악 미술사학회, 2010) 참조.

## 참고문헌

### 1. 문헌

- 『高麗大藏經』
- 『高麗圖經』
- 『高麗史』
- 『東國李相國集』
- 『東文選』

### 2. 도록

- 『高麗, 영원한 美』(高麗佛畫特別展), 호암갤러리, 1993.
- 『國寶殿』(동국대학교 건학 100주년 기념 특별전), 동국대학교박물관, 2006.
- 『羅漢』, 국립춘천박물관, 2003.
- 『고려불화대전: 700년만의 해후』, 국립중앙박물관, 2010.
  
- 『高麗佛畫』, 大和文華館, 1978.
- 『羅漢』, 滋賀県立琵琶湖文化館, 1994.
- 『聖地 寧波』, 奈良國立博物館, 2009.
- 『宋元佛畫』, 神奈川県立博物館, 2007.
- 『崇高なる山水』, 大和文華館, 2008.
- 『元代道釋人物畫』, 東京國立博物館, 1977.
- 『中國繪畫總合圖錄』, 東京大學出版會, 1982.
- 『海を越えてきたみほとけたち』, 福井縣立美術館, 2008.
- 『花園大學歴史博物館圖錄』, 花園大學校博物館, 2002.
- 『羅漢畫』, 國立故宮博物院, 2000.

### 3. 단행본

- 菊竹淳一·鄭于澤, 『高麗時代の佛畫』, 시공사, 1996.
- 안휘준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2000.
- 鄭恩雨, 『高麗後期 佛教彫刻 研究』, 문예출판사, 2007.
- 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成』, 一志寺, 1987.

한국미술사학회, 『高麗美術의 對外交渉』, 예경, 2004.  
 홍선표, 『조선시대 회화사론』, 문예출판사, 1999.  
 황인규, 『고려말·조선전기 불교계와 고승연구』, 해안, 2005.

田中豊藏, 『中國美術の研究』, 二玄社, 1964.  
 高崎富士彦, 『羅漢図』(日本の美術 234), 至文堂, 1985.  
 道端良秀, 『羅漢信仰史』, 大東出版社, 1983.  
 鈴木敬, 『中國繪畫史』(上·中·下), 吉川弘文館, 1995.  
 『アジア遊學』120 (特輯:朝鮮王朝の繪畫-東アジアの視點から), 勉誠出版, 2009.  
 吉田宏志, 『高麗佛畫』, 朝日新聞社, 1981.  
 梅原 猛, 『羅漢-佛と人と間』, 淡交社, 1968.  
 鄭于澤·並木誠士, 『韓國の美術·日本の美術』, 昭和堂, 2002.  
 東アジア美術文化交流研究會, 『寧波の美術と海域交流』, 中國書店, 2009.  
 陳清香, 『羅漢圖像研究』, 文津出版社, 1995.

#### 4. 논문

金鍾太, 「高麗五百羅漢圖考」, 『空間』205, 1984.  
 신광희, 「禪定羅漢圖像 研究」, 『文化史學』27, 한국문화사학회, 2007.  
 \_\_\_\_\_, 「한국의 나한도 연구」, 동국대학교대학원 박사학위논문, 2010.  
 \_\_\_\_\_, 「한국 나한도의 독자성」, 『미술사연구』, 미술사연구회, 2011.  
 안휘준, 「高麗 佛畫의 繪畫史的 意義」, 『高麗, 영원한 美: 高麗佛畫 特別展』, 삼성미술문화재단, 1993.  
 오세창저, 김종태역, 「羅漢畫像沿革考」, 『美術資料』31, 국립중앙박물관, 1982.  
 柳麻理, 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』, 민족사, 1987.  
 \_\_\_\_\_, 「五百羅漢·第 92 守天藏尊者圖考」, 『美術資料』40, 국립중앙박물관, 1987.  
 李善亨, 「중국 南宋代 十六羅漢圖의 圖像 研究」, 『考古美術』183, 한국미술사학회, 1989.  
 정병삼, 「고려와 조선시대의 나한신앙」, 『나한』, 국립춘천박물관, 2003.  
 鄭于澤, 「동문선과 고려시대의 미술-불교회화」, 『講座美術史』2, 한국미술사연구소, 1988.  
 \_\_\_\_\_, 「나투신 은자의 모습-나한」, 『나한』, 국립춘천박물관, 2003.  
 정은우, 「杭州 飛來峰의 불교조각」, 『미술사연구』8, 미술사연구회, 1994.  
 \_\_\_\_\_, 「고려 중기 불교 조각에 보이는 북방적 요소」, 『미술사학연구』265, 한국미술사학회, 2010.  
 \_\_\_\_\_, 「송대 불교조각의 고려 유입과 선택」, 『미술사연구』25, 미술사연구회, 2011.  
 최성은, 「天安 成佛寺 高麗時代 磨崖十六羅漢像」, 『文化財』33, 국립문화재연구소, 2000.  
 \_\_\_\_\_, 「우리나라의 나한조각」, 『나한』, 국립춘천박물관, 2003.

- 최순택, 「布袋圖 研究」, 『禪武學術論集』, 國際禪武學會, 2002.
- 崔應天, 「高麗時代 靑銅金鼓의 研究」, 『불교미술』9, 동국대학교박물관, 1988.
- \_\_\_\_\_, 「佛會寺 羅漢像 出土遺跡 發掘調査 報告」, 『美術資料』54, 국립중앙박물관, 1994.
- 洪潤植, 「朝鮮初 知恩院所藏 五百羅漢圖와 그 山水畵的 要素」, 『考古美術』167, 한국미술사학회, 1986.
- Kim Junghee, “The Patrons of Goryeo Buddhist Painting”, *The International Journal of Korean Art and Archaeology* Vol. 4, National Museum of Korea, 2011.
- Bong Seok Joo, *The Arhat Cult in China from the Seventh to Thirteenth: Narrative, Art, Space, and Ritual*, Ph.D. dissertation, Princeton University, 2007.
- Chung, Woo-thak, “Identity of Goryeo Buddhist Paintings”, *The International Journal of Korean Art and Archaeology* Vol. 4, National Museum Of Korea, 2010.
- Ernest Fenollosa, *A Special Exhibition of Ancient Chinese Buddhist Paintings Lent by the Temple Daitokuji*, of Kyoto, Japan, Museum of Fine Arts, Boston, 1894.
- 田中豊藏, 「羅漢畫樣式の變遷」, 『中國美術の研究』, 二玄社, 1981.
- 高崎富士彦, 「羅漢畫について」, 『Museum』123, 東京國立博物館, 1961.
- 松本榮一, 「高麗時代の五百羅漢圖」, 『美術研究』175, 東京文化財研究所, 1954.
- 安輝濬, 「高麗及び李朝初期における中國畫の流入」, 『大和文華』62, 大和文華館.
- 渡邊一, 「款記ある宋元佛畫」, 『美術研究』45, 1935.
- 井手誠之輔, 「時空の旅人—宋元佛畫をめぐって」, 『宋元佛畫』, 神奈川県立博物館, 2007.
- \_\_\_\_\_, 「大徳寺傳來五百羅漢圖試論」, 『聖地、寧波』, 奈良国立博物館, 2009.
- \_\_\_\_\_, 「寧波をめぐる場と美術」, 『寧波の美術と海域交流』, 中国書店, 2009.
- 鄭于澤, 「高麗時代の羅漢畫像」, 『大和文華』92, 大和文華館, 1994.
- \_\_\_\_\_, 「韓國佛畫の古典・高麗佛畫—中國佛畫との比較から」, 『アジア遊學』120 (特輯:朝鮮王朝の繪畫—東アジアの視點から), 勉誠出版, 2009.

## 국문초록

고려시대는 한국 나한도의 성립기이자 전성기이다. 현재 남아 있는 작품의 수량은 불과 18편에 불과하지만, 문헌에 기록된 사례까지 포함해 살펴본 결과 고려 전시기에 걸쳐 성행하였고 십육나한도, 오백나한도, 조사도, 포대화상도, 달마도 등 다양한 주제의 작품들이 다양한 발원계층에 의해 제작되었음을 알 수 있다. 그 중 특히 국가 및 집권세력의 발원으로 제작된 나한도가 많은 편이며 오백나한도의 제작이 성행하였다. 제작 목적은 祈雨, 長壽, 個人的 福德과 더불어 護國 祈願이 두드러지는 편인데, 호국적인 성격은 중국이나 일본에서는 확인되지 않는 고려만의 특성이다.

고려시대 나한도는 표현기법적인 측면에서 기본적으로는 중국 초기 羅漢圖에서 성립된 相好와 袈裟 着衣 形式, 그리고 文樣 등의 일부 표현을 수용하였지만, 세부적으로는 水墨과 金泥를 적극적으로 이면서도 조화롭게 활용하여 고려만의 특징을 구축하였다.

高麗時代의 나한도는 대체로 五代-宋代 나한도와의 교섭이 두드러지는 편이며 중국 내 특정 지역에 국한된 것이 아니라 다양한 지역의 작품들이 고려로 유입되었던 것으로 보인다. 그리고 국가와 집권세력계층이 당시 중국의 나한도에 많은 관심을 지니고 있어 비교적 양질의 작품들이 유입되었을 것으로 보인다. 한편 고려는 유입된 도상을 도상적 변용, 표현기법의 차별화 등을 통해 자국화한 후 지속적으로 계승하려는 의지가 두드러지며 이는 조선으로까지 이어진다. 이러한 경향은 독립된 폭에 그려진 나한도 외에 타 주제 속에 등장하는 나한 도상에서도 동일하게 확인되며 그 일례로는 가섭존자 도상이 있다. 더불어 고려시대 나한도는 동시기에 그려진 타 주제의 불화 화풍과 비교해 기법적인 면에서 차별성을 보이기도 한다.

동아시아 나한도의 범주에서 고려본의 특성을 분석해 본 결과, 오백 폭 〈오백나한도〉는 각 폭으로 구성된 유일한 오백나한도이며, 〈석가삼존십육나한도〉는 ‘예배 공양’이라는 단일한 주제로 구성된 드문 사례임을 알 수 있다. 그리고 일본 知恩院 소장 〈오백나한도〉는 도상의 연원이 北宋에 있어서 현전하지 않는 북송대 도상의 파악과 이후 남송대 작품에 끼친 영향을 파악하는데도 중요한 의미를 지닌다. 따라서 동아시아 나한도 연구에서 고려본은 상당히 중요한 위치와 의미를 지닌다.

## Abstract

# Characteristics of Arhat Paintings of Goryeo Dynasty

**Shin, Kwanghee \***

The Goryeo Dynasty (918-1392) is marked by the development and mass production of Korea's own Arhat paintings on various themes. The Arhat paintings were produced for various purposes, such as praying for rain, long healthy life, fortune and virtue, and national protection. These Arhat paintings produced in Goryeo Dynasty have some unique technical elements such as the combined use of ink painting and gold, although they were basically received some techniques introduced from early Chinese Arhat paintings. The arhat paintings also feature different techniques compared with those applied to other Buddhist paintings produced in the same period. Most of the Goryeo Arhat paintings have some influence from the works of the Five Dynasties and Song Dynasty, but the imported techniques and iconographies were then creatively developed into Goryeo's own which were preserved for later generations. Such development led Goryeo painters to the production of some of the greatest Arhat paintings ever appeared in East Asia, such as *The Five Hundred Arhats* for which one Arhat was painted on each scroll and *The Shakyamuni Triad and Sixteen Arhats* focusing on a single theme of worship offering. In addition, *The Five Hundred Arhats* collected in Chion-in in Kyoto, Japan, is known to have originated from Northern Song, and hence regarded as a valuable source of knowledge of the Arhat portraits of Northern Song as well as their influence upon the Arhat portraits of Southern Song. In conclusion, we could see the importance and characteristic features of Arhat paintings of Goryeo Dynasty.

---

\* Post-doctoral Fellow at Seoul National University