

朝鮮 後期の 呂洞賓에 대한 繪畫 표현

조인희*

I. 序言
II. 長生不死의 신통력을 지닌 神仙
III. 文武를 겸비한 儒者
IV. 佛法을 수호하는 神衆
V. 結語

I. 序言

조선 후기 회화에 그려진 인물 가운데 한 명이 呂洞賓이다.¹ 그는 長生不死의 神仙, 文武를 겸한 儒者, 그리고 佛法 수호의 神衆 등으로 표현되면서, 역사적 인물로는 보기 드물게 儒·佛·道 각 분야에 동시적으로 등장하는 독특한 존재라 할 수 있다.

이러한 조선 후기의 경향은 조선 초·중기 여동빈 회화와도 차이를 보인다. 조선 초·중기 문인들이나 화가들에게 묘사된 여동빈은 주로 神仙이나 詩仙의 모습을 하고 있다. 조선 초기 李承召(1422~1484)의 『呂洞賓過洞庭』², 金訴(1448~1492)의 『題呂洞賓圖』³, 그리고 休靜선사

* 서울대학교

¹ 呂洞賓의 이름은 巖이며 字는 洞賓, 號는 純陽子이다. 사료가 전해지지 않아 생몰년과 이력이 정확하지 않지만, 唐末五代 사람으로 河中府 永樂(지금의 山西省 永濟縣) 출신이다. 火龍真人을 만나 天遁劍法을 익혔고, 과거에 두 차례 낙방한 64세에 華山에서 鍾離權을 만나 10가지의 시험에 통과하고 득도하여 신선이 되었다고 한다. 王世貞, 『列仙全傳』 권6, 〈呂巖〉(中國古畫譜集成編輯委員會, 『中國古畫譜集成』1(山東美術出版社, 2000), pp. 217-219 참고)

² 李承召, 『三灘集』卷9, 『題塔李學正家藏八畫』중 ‘呂洞賓過洞庭’의 全文은 다음과 같다. “동정호의 긴 바람을 타고 팔려만경의 빈 하늘에 그림자를 드리운다. 북두칠성 빛의 끝이 보검 끝에 얹혀 있고 낭랑하니 소리내며 날아 건너니 무지개의 기운과 같다(洞庭湖裏駕長風, 影入玻璃萬頃空. 北斗光芒纏寶劍, 朗吟飛過氣如虹)” 『한국문집총간』 11 (민족문화추진회, 1988), p. 466.



도1 全忠孝, <동정추월>, 《소상팔경도화첩》 제5폭, 17세기, 지본담채, 26.3×19.2cm, 개인소장

(1520~1604)의 「呂洞賓過洞庭圖」⁴를 보면 동정호를 날아 건너고 丹藥으로 장생불사한 신선 여동빈에 대한 인식이 있었음을 알 수 있다. 이러한 인식은 조선 중기로도 이어져 柳夢寅(1559~1623)의 「喚仙亭記」⁵와 許筠(1569~1618)의 「列仙贊」⁶에서도 여동빈은 중생을 濟度하고 仙界에 오른 조화로운 神仙으로 묘사되어 있다. 여동빈에 대한 이러한 인식이 표현된 작품이 全忠孝(17세기, 생몰년 미상)의 《瀟湘八景圖畫帖》 중 제5폭인 <洞庭秋月>이다(도 1). 이 작품에서 여동빈은 출렁이는 동정호 위로 옷자락을 휘날리며 건너는 신선으로 그려져 있다.⁷ 詩仙으로서의 인식 또한 조선 중기 문인들의 글에서 발견된다. 柳思規(1534~1607)의 시 「降仙

- 3 金訥, 『顏樂堂集』 卷1, 「題呂洞賓圖」의 全文은 다음과 같다. “자연풍광은 천상세계의 신선이 있는 곳. 미투리와 베버선 신고 머리에 오건을 썼다. 단사와 백석은 모두 쓸데없는 일이요 복해와 창오에서 거리낌없는 몸이다. 곧바로 한가하게 광막한 곳에서 노니니 어찌 장차 세상먼지 일어나는 곳에 움츠러 뭉일까. 사람들은 신선을 보았다 하지 말라. 본래 영웅으로 이상한 사람이 아니니. (雲水中間上界眞 麻鞋布襪岸烏巾 丹砂白石潭閑事 北海蒼梧自在身 直作逍遙遊廣漠 那將踟蹰東走風塵 傍人莫作神仙看 本是英雄非異人)” 『한국문집총간』 15 (민족문화추진회, 1988), p. 218.
- 4 休靜, 『淸虛集』 卷1, 「呂洞賓過洞庭圖」의 全文은 다음과 같다. “인간 세상을 벗어버리고 쉬노라니 청사검이 소매안에서 의기양양. 천개의 봉우리에서 옥피리를 불고 만개의 봉우리에서 장풍을 분다. 솔 안의 산과 내는 작기만 하고 병 안의 해와 달은 속절이 없다. 아득한 동정호는 저만큼 있는데 돌아감에 갈의 기세가 무지개처럼 뻗는다.(卸却人間世 靑蛇活袖中 千峯吹玉笛 萬壑嘯長風 鑄裏山川小 壺中日月空 茫茫洞庭遠 歸去氣如虹)” (奎 5106 00), p. 10.
- 5 柳夢寅, 『於于集』 卷4, 「喚仙亭記」 “순양진인은 세 번이나 동정의 악양에 들어갔으나 이름을 불러서 이를 맞이한 자가 있다는 것을 듣지 못했다. 혹시 그 眞仙을 알아보는 자가 있어서 그를 붙들게 되면 반드시 바람같이 표현히 가버릴 것이다. 오직 그 중적이 드러남을 두려워한 것이다.(純陽眞人 三入洞庭之岳陽 而未聞有號召而將迎之者 倘有人知其眞仙 而挽之必冷然飄然而逝 唯恐蹤跡之或露)” (서울:경문사, 1977), pp. 100-101
- 6 許筠은 奇允獻(1575-1624)에게 받은 王世貞의 『열선전전』을 보고 工人으로 하여금 신선의 모습을 흰 비단에 옮겨 그리고 채색을 하게 한 후 讚詩를 붙여 때때로 감상하며 신선을 기리는 마음을 달랐다는 기록을 남기고 있다. 老子, 西王母 등 30명의 신선에게 붙여진 讚詩 중 여동빈에 대해서는 “도는 천지와 같고 이름은 해와 달 같다. 중생을 다 濟度하고 바야흐로 仙界에 오른다. 아무데서나 숨었다 드러났다 하니 그 조화가 끝이 없다. 가을 하늘은 맑은데 이슬은 금단을 적신다.(道齊天地 名並日月 度盡衆生 方昇絳闕 隱現靡方 彰化無端 秋空鶴透 露浴金丹)”고 적었다. 『惺所覆瓿藁』 卷15, 文部12 「列仙贊」, (『고전국역총서』 227(민족문화추진회, 1983), pp. 272-282. 참조)
- 7 전충효의 <동정추월>은 당시 일반적인 《소상팔경도》의 <동정추월>에 동정호의 물결, 악양루, 가을 달 등 산수표현이 주를 이루던 것과 구별된다. 작가는 동정호와 연관된 여동빈의 고사를 인식하고 화면에 표현했음을 알 수 있다. 박해훈, 「조선시대 소상팔경도 연구」(홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2007), pp. 190-191.

樓)에는 ‘詩仙 여동빈’이라는 구절이 있는데⁸, 이는 여동빈의 詩가 『全唐詩』(249수)등에 실려 있어 詩仙으로서 이미지를 가졌던 것으로 보인다.

조선 후기로 들어서면서 여동빈은 神仙과 詩仙의 이미지를 잃지 않으면서도 보다 폭넓게 수용되고 표현되었다. 특히 劍이라는 지물을 매개로 文武를 겸한 儒者로서, 그리고 佛法을 수호하는 신증으로 도상이 확대되고 있음을 알 수 있다. 이러한 이미지는 明代에 출판되어 유입된 『列仙全傳』(1600), 『仙佛奇踪』(1602), 『三才圖會』(1607) 등에 실린 그의 이력과 도상에 기인한 바 적지 않다. 그러나 이러한 회화경향은 도교적 숭배대상으로서, 그리고 건강과 복을 주는 신선으로서 여동빈을 표현한 중국 회화와 구분될 수 있다는 점에서 보다 상세한 논의가 필요하다고 생각한다.

지금까지 국내외 학계의 여동빈 연구는 그를 주인공으로 하는 元代 희곡을 중심으로 이루어져왔다.⁹ 회화 표현과 관련해서는 전진교의 3대 교조로서 그의 일대기가 그려진 중국 永樂宮의 純陽殿 벽화나 중국과 일본에서 그려진 여동빈 도상에 관한 연구를 발견할 수 있다.¹⁰ 또한 도석 인물화나 신선도 연구의 한 부분으로 여동빈이 논의 되었다.¹¹ 본 연구는 이러한 기존의 논의를 바탕으로 여동빈에 대한 회화적 표현이 갖고 있는 다양성과 중층성이 어떻게 발휘되었고, 이러한 현상이 가능했던 이유는 무엇인지 살펴보는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 여동빈에 대한

⁸ 柳思規, 『桑榆集』上 「降仙樓 書贈安慶昌」 “경치 좋은 등왕각 시선 여동빈서로 만나고 다시 헤어지는데 이별의 아픔이 봄꽃 지는 듯하다.(勝地滕王閣 詩仙呂洞賓 相逢還作別 勝斷落花春)” 『한국문집공간』 속4 (민족문화추진회, 2005), p. 29.

⁹ Richard Fu-Sen Yang, *Lü Tung-Pin the Yüan Drama* (University of Washington, 1955); 김도영, 「元雜劇八仙戲 研究」(고려대학교대학원 박사학위논문, 2001.6); 同著, 「呂洞賓劇의 ‘純陽’指向 이미지」, 『중국어문논총』 제21집(2001.12), pp. 305-330; 정원지, 「明代 神仙劇 研究-元代 神仙道化劇과 比較를中心으로」, 『中國人文科學』 제14집(1995), pp. 655-686.

¹⁰ Paul R. Katz, *Images of the Immortal- The Cult of Lü Dongbin at the Palace of Eternal Joy* (University of Hawai'i Press, 1999); 박해훈, 「元代 永樂宮壁畫에 대한 考察」, 『미술자료』 65(국립중앙박물관, 2000), pp. 85-105; 장희정, 「元代 永樂宮 壁畫」, 『동양미술사학』 7호(동양미술사학회, 2006), pp. 215-238; 張賢珠, 「宋, 元, 明時期呂洞賓敘事與圖像研究」(北京師範大學 博士論文, 2012); 同著, 「송대 여동빈 신앙의 유행-문학과 도상을 중심으로」, 『道敎文化研究』 38(한국도교문화학회, 2013.5), pp. 239-260; 張崇富, 「八仙研究述評」, 『중국어문학논총』 제41호(2006), pp. 555-575; 林進, 「雪村의 呂洞賓圖について-その主題とモチーフを中心に」, 『大和文華』 第63号(大和文華館, 1978), pp. 23-42.

¹¹ 백인산, 「조선왕조 도석인물화」, 『간송문화』 77(한국민족미술연구소, 2009), pp. 105-132; 박은순, 「17·18世紀 朝鮮王朝 時代의 神仙圖 研究」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 1984); 同著, 「正廟朝 〈王世子冊禮稷屏〉: 神仙圖稷屏의 한가지 예」, 『미술사연구』 4(1990), pp. 101-112; 同著, 「純廟朝 〈王世子誕降稷屏〉에 대한 圖像的 考察」, 『미술사학연구』 174(1987), pp. 40-75; 송희승, 「조선 후기 신선도 연구」(이화여자대학교 석사학위논문, 2000); 조인수, 「중국 원명대의 사회변동과 도교 신선도」, 『미술사학』 23호(2009), pp. 377-406; 同著, 「도교 신선화의 도상적 기능」, 『미술사학』 15호(2001), pp. 57-83; 조선미, 「조선시대 神仙圖의 유형 및 圖像의 특징」, 『예술과 자연』 (미술문화, 1997), pp. 259-319.

회화표현을 長生不死의 神仙, 文武를 겸비한 儒者, 佛法을 수호하는 神衆으로 구분하여 검토하고자 한다.

Ⅱ. 長生不死의 신통력을 지닌 神仙

唐末五代 儒者였던 여동빈은 북송초에 유명한 신선으로 등장한다.¹² 宋代 吳曾(12세기 활동)이 지은 『能改齋漫錄』 권18에 실린 「呂洞賓傳神仙之法」이란 글에는 “나는 일찍이 흰 난삼에 각대를 둘렀다. 오른쪽 눈 아래에는 사마귀가 하나 있는데 마치 사람들이 사용하는 것가락 머리처럼 컸다(嘗著白襪角帶 右眼下有一痣 如人間使者筋頭大)”라고 여동빈이 자신의 모습을 설명한 내용이 적혀있다.¹³ 눈 아래 사마귀가 달린 인간적인 모습의 신선으로 정립되기 시작했는데 13세기 중엽, 南宋代에 그려진 것으로 추정되는 작자 미상의 〈여동빈도〉는 옷자락을 날리며 물위를 건너고 있는 신선 여동빈을 그린 것이다(도 2).



도 2 (13세기 중엽) 작자 미상, 〈呂洞賓圖〉, 견본채색, 23.1×22.6cm, Museum of Fine Arts, Boston

여동빈 도상의 중요한 변환은 元代에 성행한 도교의 한 종파인 全眞敎와의 관련을 통해 이루어졌다. 전진교는 南宋 말에 일어나 元 왕조의 비호를 받으며 크게 발전하였는데, 여동빈은 東華帝君, 鍾離權을 이은 교조로 받아들여졌다. 元代에는 남송시대에 쓰인 전설 고사집인 『夷堅志』에 실린 30여 편의 여동빈 관련 이야기를 바탕으로 여동빈 一代記가 쓰여졌고, 이중 일부분은 永樂宮 純陽殿에 벽화로 그려졌는데 52폭의 여동빈 관련 《顯化圖》가 그것이다.¹⁴ 이 과정에서 전진교 교조인 여동빈의 위상은 종교적 교의에 맞게 각색되고 일부는 창작되었을 것이라 추정할 수 있다. 이처럼 여동빈은 元代 전진교의 융성과 관련하여 그의 위상이 격상되었고 특히 劍은 그의 능력과 위엄을 상징하

12 宋代는 劉向(BC77-BC6)의 『列仙傳』과 葛洪(283-343)의 『神仙傳』에 등장했던 신선들이 새로운 신으로 교체되던 시기로 여동빈은 평민의 색채가 강한 신선 像으로 탄생하여 도상이 이루어졌다. 장현주, 앞의 논문(2013), pp. 242-243.
 13 김도영, 앞의 논문(2001.12), p. 308, 각주 9번 재인용.
 14 장현주, 앞의 논문(2013), pp. 252-253.

는 지물로 강조되기 시작했다. 더욱이 元代에 활발히 창작되고 감상되었던 雜劇에 여동빈이 주인공으로 등장하는데, 〈岳陽樓〉, 〈城南柳〉, 〈昇仙夢〉 등에서는 인간에게 해악을 끼치는 귀신을 제압하고 濟度하는 여동빈의 모습이 그려져 그의 위상과 능력이 劍을 통해 보다 劇적으로 묘사되었음을 알 수 있다.¹⁵ 13세기말 14세기 초에 그려진 것으로 추정되는 〈여동빈도〉는 전진교 교조로서의 위엄을 강조한 듯 유복에 띠를 두르고 칼을 들고 있는 모습으로 묘사되어 있다(도 3).¹⁶



도 3 (13세기말~14세기초) 작자 미상, 〈여동빈도〉, 견본수묵 채색, 110.5×44.4cm, The Nelson-Atkins Museum of Art

또한 여동빈을 포함한 ‘八仙’ 개념이 전진교에 자연스럽게 移入되어 전진교 교리를 선양하는 역할을 수행했다.¹⁷ 영락궁 벽화에는 藍采和, 張果老, 韓湘子, 徐神翁, 曹國舅, 李鐵拐, 鍾離權이 바다를 건너는 장면을 그린 〈八仙飄海圖〉(도 4)가 그려져 있다.¹⁸ 또한 永樂宮의 純陽殿에는 종리권이 여동빈에게 도교로의 귀의를 설득하는 장면을 그린 〈종리권 여동빈도〉가 있다(도 5). 이는 동화제군, 종리권, 여동빈으로 이어지는 전진교의 道統관계를 상징적으로 표현해주고 있다. 師承관계의 두 신선은 이후 함께 그려지며 중국 신선도의 주요한 소재가 되는데, 이후 明代 張路(1464~1538)가 그린 《八仙》 중에 찾을 수 있다(도 6). 여동빈의 劍과 관련해 주목되는 것은 여동빈에게 濟



도 4 永樂宮壁畫 중 〈八仙飄海圖〉

¹⁵ 김도영, 앞의 논문(2001.6), pp. 144-145.

¹⁶ 이처럼 위엄을 강조하는 표현으로 인해 道館에 걸려 종교의식용 그림으로 쓰였을 것이라는 논의는 조인수, 앞의 논문(2009), pp. 386-387.

¹⁷ 八仙은 元代 雜劇, 전진교의 흥성 과정에서 이루어진 개념으로 藍采和, 韓湘子를 제외한 신선들은 도교 각 종파의 교조로서 신선계보에 기재되었다. 김도영, 앞의 논문(2001.6), p. 45.

¹⁸ 明代로 오면 八仙의 구성원이 徐神翁 대신 何仙姑로 교체되는데, 그 이유는 사회 각계각층을 대표하는 역할을 상징하는 ‘八仙’ 중 서신용이 다른 신선들과 차별화 되는 특징을 갖지 못했기 때문이다. 김도영, 앞의 논문(2001.6), p. 87.



도5 永樂宮壁畫 중 〈鍾離權 呂洞賓圖〉



도6 (明)張路,《八仙》중 〈鍾離權 呂洞賓〉, 153.1×102.6cm, 靑華大學工藝美術學院



도7 永樂宮 순양진 북문동측벽 〈柳子仙〉

度된 柳子仙(柳仙子 혹은 柳樹精)이다.¹⁹⁾ 유자선은 머리에서 버드나무가 자라나는 기괴한 모습과 여동빈의 칼을 받아든 像으로 묘사되어 영락궁 벽화에 처음 보인다(도7).

이렇게 이루어진 여동빈의 위상은 明代에 쓰여진 신선관련 소설류에서도 반복되어 정형화를 이루었다. 여동

빈 도상은 『列仙全傳』, 『仙佛奇踪』, 『三才圖會』에서 찾을 수 있다. 여동빈의 얼굴과 신체적인 특징, 복식등과 관련된 내용은 『列仙全傳』 여동빈 관련 부분에 다음과 같이 구체적으로 실려 있다. “학의 정수리와 거북 같은 등, 호랑이 같은 체구에 용같은 뺨, 봉황 눈을 지녔다. 둥근 코는 솟아 있고 얼굴색은 희고도 누런색이며 왼쪽 눈에 점이 있다. 신장은 8척2촌이고 화양건을 썼고 누런색 난삼을 입었다(鶴頂龜背虎體龍腮 鳳眼朝天 圓鼻梁聳直面色白黃 左眉角一黑子 身長八尺二寸 喜頂華陽巾 衣黃襪衫)”²⁰⁾ 이같은 내용은 宋代 吳曾의 글을 바탕으로 하여 상세히 보충된 것으로, 『列仙全傳』에 함께 실린 도상도 이 내용을 반영해 눈가에 사마귀가 그려져 있다(도 8). 또한 여동빈의 도상은 구름을 타고 물을 건너는 신선의 모습으로 형상화되었는데, 순양건을 쓰고 띠를 두른 유복을 입었으며 지물로 정

¹⁹⁾ 유자선과 관련해 『道緣彙錄』에는 “여동빈의 집에 柳라는 양자가 있었는데, 여동빈이 도를 배우고자 집을 떠났다 도를 얻어 돌아와 버드나무 아래에서 그를 만났는데, 버드나무 귀신이 되어있어 영험함으로 그 본성을 찾게 했고 세칭 柳仙이라고 칭한다”는 기록이 있다. 天津人民出版社, 『永樂宮壁畫』(2007), pp. 277-278.

²⁰⁾ 『列仙全傳』 卷6 〈呂巖〉부분. (中國古畫譜集成編輯委員會, 『中國古畫譜集成』 1(山東美術出版社, 2000), p. 218.)



도8 『列仙全傳』의 〈여동빈〉과 얼굴 부분 (좌)

착된 劍을 등에 차고 신선의 역할을 강조한 듯 丹藥이 든 호리병을 오른손에 들고 있다.²¹ 『仙佛奇踪』과 『三才圖會』에는 『列仙全傳』과 달리 유자선이 여동빈 도상과 함께 등장한다. 『仙佛奇踪』에 실린 여동빈 도상은 위엄있는 표정과 자세로 표현되었고 유자선은 여동빈의 뒤에서 여동빈의 칼을 등에 찬 모습으로 그려져 있다(도 9).²² 『삼재도회』에도 역시 여동빈과 유자선이 함께 표현되어 있는데 『仙佛奇踪』과는 달리 유자선이 여동빈의 오른팔에 제압당하여 물을 건너는 모습이다

(도 10). 『仙佛奇踪』과 『三才圖會』에 여동빈과 유자선의 도상이 함께 실린 것은 元代의 회화와 明代의 소설 등을 통해 여동빈이 귀신을 濟度한 신선으로 강조되며 이루어졌음을 알 수 있다.²³

이상의 논의처럼 중국에서 정립되고 정형화된 여동빈 도상은 조선 후기 회화에도 영향을 주었다. 이같은



도9 『仙佛奇踪』의〈여동빈〉



도10 『三才圖會』의〈여동빈〉

²¹ 여동빈이 착용한 巾은 硬褻巾의 하나로 앞을 방형으로 접은 형태이다. 위가 높아 비스듬히 아래로 내려오며 두 개의 끈을 머리 뒤에서 묶는다. 여동빈이 착용했다하여 純陽巾이라 부른다. 黃輝, 『中國古代人物旅畫法』(上海:上海人民美術出版社, 1987), p. 10 참조. 『純陽』은 도교의 수련과정에서 최고로 지향하는 경지를 지칭하는 말이다. 따라서 일반적으로 道敎의 道士나 隱者가 쓰는 巾의 이름으로 쓰이고 華陽巾이라고도 불리운다.

²² 판본에 따라 배경 표현에 차이가 있지만, 여동빈상이 단독상이 아닌 유자선과 함께 표현된 것은 동일하다. 화보 판본과 관련된 도상의 차이에 관해서는 박도래, 『仙佛奇踪』插圖研究, 『미술사학연구』 269 (2011), pp. 135-154 참조.

²³ 여동빈과 유자선이 함께 그려진 『仙佛奇踪』과 『三才圖會』의 도상은 明代 소설류의 삽도와도 연관성을 찾을 수 있다. 송혜승, 앞의 논문, p. 52 참조.



도 11 尹德熙, <群仙慶壽圖>, 견본 수묵, 28.4×19.5cm, 국립중앙박물관



도 12 <正廟朝 王世子冊禮稷屏> 8첩 병풍 (여동빈 부분), 견본 채색, 112.6×237.0cm, 국립중앙박물관

점은 여동빈에 대한 神仙 인식으로 이루어진 여러 유형의 <神仙圖>를 통해 알 수 있다. <신선도>는 장수와 복을 기원하는 神仙思想이 유행되던 17, 18세기에 특히 많이 제작되었다.²⁴ 여동빈은 <群仙圖>, <三仙圖>의 일원으로 그려지거나 단독상으로 표현되었다.

<군선도>의 형태로 그려진 대표적인 작품으

로는 尹德熙(1685~1766)의 <群仙慶壽圖>(도 11), <正廟朝 王世子冊禮稷屏>(도 12)이나 金允謙(1711~?)의 <파상군선도>(도 13)등을 들 수 있다. <군선경수도>에는 절벽 위에 앉은 壽老人에게 물 위에서 공경을 표하는 신선들 중의 일원으로, <정묘조 왕세자책례계병>에서는 여러 신선들과 西王母의 瑤池宴에 참석하는 모습으로, <파상군선도>에서는 종리권 등의 신선들과 파도 위를 건너는 모습으로 여동빈이 표현되었다. 여동빈이 다른 신선들과 더불어 물을 건너는 표현은 기본적으로 영락궁의 <팔선표해도>(도 4)에 기원을 두었다. 그러나 조선 후기에 그려진 <군선도>에는



도 13 金允謙, <파상군선도> (부분), 지본채색, 45.1×109.5cm, 국립중앙박물관

²⁴ 박은순, 앞의 논문(1984), p. 40.

팔선의 구성을 정확하게 갖춘 작품은 찾기 힘들다.²⁵ <군선도>에 그려진 여동빈은 儒服에 순양건을 쓴 모습으로 지물인 검을 지니고 피리를 부는 유자선과 함께 묘사된 경우가 대부분이다.

여동빈이 포함된 <三仙圖>의 형태는 김홍도의 <三仙圖>(도 14)와 김후신의 <三仙煎藥>(도 15)을 들 수 있다.²⁶ <삼선도>는 전진교 1, 2 교조인 東華帝君, 鍾離權을 함께 그린 것으로 전진교 道統에 대한 인식이 바탕이 된 듯하다. 師弟의 관계를 상징해 표현한 영락궁 순양전의 <중리권 여동빈도>(도 5)와 張路의 <八仙>중 <중리권 여동빈>(도 6)의 2仙 像과는 차이를 보인다. 반면 <三仙煎藥>은 질병에 시달리는 백성을 丹藥으로 구제했던 여동빈이 藥仙 李鐵拐, 鍾離權과 함께 그려져 있어 무병장수의 기원을 담은 신선도임을 알 수 있다. 특히 이철괴의 지물인 호리병을 화로에 담고 있는 모습을 통해 이같은 기원이 더욱 분명해진다.

<獨仙圖>형태는 김홍도의 <俠士修心圖>(도 16)와 김득신의 <여동빈도>(도 17)를 예로 살펴보겠다. 여동빈은 순양건을 쓰고 등 뒤에 검을 찬 모습으로 그려졌다. 김홍도의 <俠士修心圖>는 화면을 사선으로 가른 언덕에 拂子(혹은 파초선)를 오른손에 들고 앉아 있는 여동빈이 간략한 필선으로 묘사되어 있다. 특히 정적인 자세와 시선을 내린 여동빈의 얼굴 표정은 신출한 능력을 발휘해 동정호를 날아 건너는 장생불사의 신선 모습이라기보다는 생각에 잠긴 儒者의 모습인 듯해 조선 후기의 여동빈에 대한 또 다른 인식을 보여준다. 이를 통해 당



도 14 金弘道, <三仙圖>, 견본채색, 141.6×58.0cm, 국립중앙박물관



도 15 金厚臣, <三仙煎藥>, 지본담채, 51.3×33.0cm, 간송미술관

²⁵ 조선미, 앞의 논문, p. 315.

²⁶ <三仙圖>(도 14)는 김홍도가 1779년에 그린 <신선도 8첩병풍>(견본채색, 각 130.7×57.6cm, 국립중앙박물관 소장, 덕수1009) 중의 '三仙'을 그린 한 폭과 동일한 화면의 작품이다.



도 16 金弘道, 〈俠士修心圖〉, 지본담채, 22.4×13.0cm, 간송미술관



도 17 金得臣, 〈呂洞賓圖〉, 지본담채, 110.0×55.0cm, 삼성미술관Leeum



도 18 雪村, 〈呂洞賓圖〉, 지본수묵, 118.3×59.5cm, 大和文華館 (좌)124.0×53.5cm, 일본 개인소장(우)



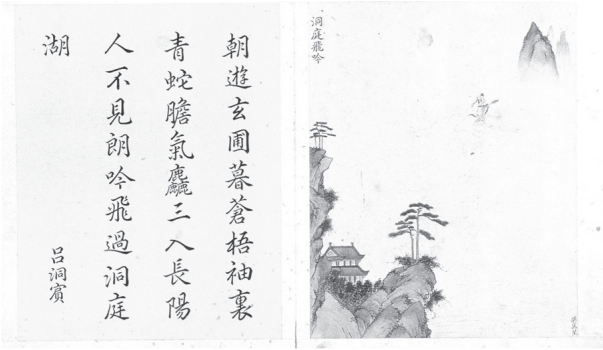
당하고 위엄 있는 모습으로 그려진 중국의 〈여동빈도〉(도 3)나 蛟龍을 물리친 여동빈의 故事를 그린 日本 셋손(雪村, 1504~1589)의 〈여동빈도〉(도 18)와 비교할 때 표현의 차이를 알 수 있다.

여동빈을 단독상으로 그린 신선도에서 주목되는 것은 여동빈의 시 「絶句」를 화제로 그린 詩意圖 형태로, 梁箕星(?~1755), 李昉運(1761~1815이후), 李寅文(1745~1821)의 작품이 있다.²⁷ 梁箕星의 〈洞庭飛吟〉은 「絶句」32首 중 16번째인 “아침에는 북월 땅에 갔다가 저녁에는 창오의 들

녘에서 노닌다. 소매 속의 푸른 劍 날아오르는 기운 으스스한데 사흘 동안 악양루에 있어도 알아보는 이 없어 소리 높이 시를 읊조리며 동정호를 날아지나간다(朝遊北越暮蒼梧 袖裏青蛇膽氣粗 三入岳陽人不識 朗吟飛過洞庭湖)”를 화제로 했다(도 19).²⁸ 양기성은 화면의 중앙을 비워 동정호수, 화면 좌측 하단에 악양루, 우측 상단에 遠山, 그 사이를 날아 건너는 여동빈을 묘사하고 있다. 동정호를 날아건너는 여동빈 표현은 조선

²⁷ 詩意圖는 詩를 題材로 그려진 회화 작품으로 시인이 言語로 표현한 詩意와 景物을 화가가 자신의 회화적 해석을 통해 시각적으로 화폭에 재창조한 것을 말한다. 조인희, 『조선 후기 詩意圖 연구』(동국대학교대학원 박사학위논문, 2013), p. 18.

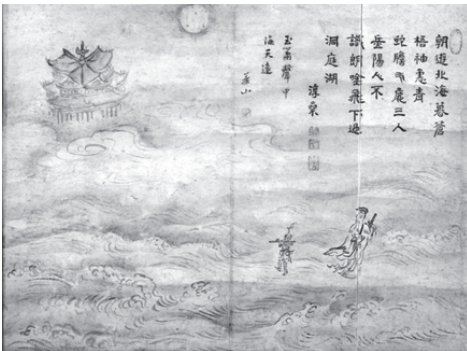
²⁸ 『全唐詩』卷858, (北京:中華書局, 1992), p. 9696.



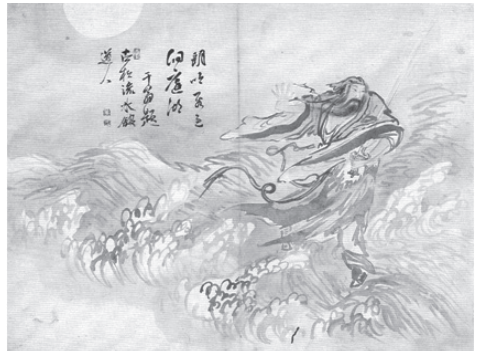
도 19 梁箕星, 《萬古奇觀帖》 중 《洞庭飛吟》, 지본채색, 38.0×30.0cm(그림부분), 삼성미술관Leeum

중기의 전충효가 그린 <동정추월>(도 1)의 화면을 따르고 있음을 알 수 있다.²⁹ 李昉運의 《海上仙人圖》는 동근 달이 뜬 밤에 피리를 부는 유자선과 함께 동정호를 건너는 여동빈을 그리고 화면 우측 상단에 화제를 적고 있다(도 20). 특히 李昉運은 동정호의 악양루를 화면 좌측 상단에 그려 놓았다. 여기서 주목되

는 것은 악양루의 형태 변화이다. 梁箕星이 그린 악양루는 팔각지붕의 2층 건물인데 반해 시간이 지나 李昉運에 이르면 모듬지붕 형태로 바뀌었다. 반면 李寅文의 《洞庭劍仙》은 화제가 된 시 「絕句」중 “소리높이 시를 읊조리며 동정호를 날아 지나간다”라는 구절을 洪儀泳(1750~1815)이 적은 것이다(도 21). 李寅文은 출렁이는 호수 물결을 배경으로 수염과 옷자락을 휘날리며 지나가는 여동빈을 그렸다. 동정호의 표현은 출렁이는 물결로만 상징하였고 악양루 등의 실경적인 요소는 배제했다. 이같은 이인문의 표현은 물을 건너고 있는 모습으로 여동빈을 표현한 『열선전



도 20 李昉運, 《海上仙人圖》, 견본담채, 30.5×41.0cm, 개인소장



도 21 李寅文, 《洞庭劍仙》, 지본담채, 31.0×41.2cm, 간송미술관

²⁹ 같은 화첩에 실린 양기성의 <악양장관>은 杜甫(712~770)의 시 「登岳陽樓」를 화제로 한 詩意圖인데 <동정비음>과 거의 동일한 화면으로 표현되었다. 이를 통해 동정호와 관련된 주변 경물, 연관된 설화 등의 회화 표현이 정형화를 이루고 있음을 알 수 있다. 특히 이같은 변각구도의 악양루 묘사는 조선 중기 화원인 李澄(1581~?)의 《소상팔경도》 중 <동정추월>과, 명나라 사신인 朱之蕃(1546~1624)이 가져온 《千古最盛帖》을 모사한 화첩에 실린 <악양루도>와도 동일한 구도로 그려져 있어 이미 조선 중기부터 이루어져 이어졌음을 알 수 있다.

전』의 도상과 유사해 주목된다. 그러나 이인문은 『열선전전』에 실린 여동빈상에 비해 劍을 빼어 든 채 날듯이 동정호를 건너는 역동적인 모습으로 詩意를 표현했다.

이상에서 살펴보았듯이 조선 후기의 〈신선도〉에 그려진 여동빈은 元·明代에 정형화된 도상을 대체로 수용하고 있다. 여동빈의 복식과 지물, 유자선의 표현은 『三才圖會』, 『仙佛奇踪』에 실린 도상에 대한 인식이 정착되었음을 보여준다. 그럼에도 불구하고 중국에서 여동빈이 예불 대상의 존상으로 위엄을 보이거나 鍾離權과의 사승 관계가 표현되는데 비해 조선후기에는 다른 신선들과 더불어 장생불사의 복을 주는 길상임을 강조하며 묘사되었다. 특히 조선후기에 시의 도의 형태로 그려진 단독상의 경우 신출한 능력의 신선 여동빈을 표현하기 위해 詩·畫를 보다 유기적으로 결합하고자 했다. 이같은 방식을 통해 제작자나 감상자 모두가 여동빈을 표현하고 이해하려 새로운 시도를 하고 있음을 알 수 있다.

Ⅲ. 文武를 겸비한 儒者

조선 후기 문인들은 여동빈이 神仙이라는 인식에 머물지 않고 劍으로 의로움을 실현한 文武 겸전의 인물로도 이해했다.³⁰ 이러한 인식은 詩仙으로 그를 인식했던 앞 시대를 이은 것이지만, 의로움, 혹은 강직함이 劍이라는 지물을 매개로 부각되며 새로운 이미지를 창출했다는 데 또 다른 의미가 있다. 劍과 관련된 인식은 여동빈의 이력 중 과거에 2번이나 낙방하고 관직으로의 출세를 포기한 채 산속에 은거하던 중 火龍眞人을 만나 검법을 익히고 이 劍을 가지고 교룡을 물리쳐 마을 사람들을 위협으로부터 구하는 등 義를 실현했다는 일화에서 비롯된 것이다. 여동빈은 시 「得火龍眞人劍法」중 “옛날 일찍이 화룡군을 만났는데 하나의 劍을 전해 주어 이 몸의 반려로 삼았다(昔年曾遇火龍君 一劍相傳伴此身)”는 구절을 통해 劍이 자신의 반려가 된 과정을 읊고 있다.³¹ 劍은 煩惱, 貪嗔, 色慾을 끊고 학문에 정진한 문인의 모습을 상징하며 절기로 의로움과 강직함을 지키는 선비 정신과 상통하는 것이다.

文武兼全의 여동빈에 대한 인식을 가장 잘 알 수 있는 작품이 李麟祥(1710~1760)이 그린

³⁰ 조선의 사대부들은 道家의 仙界에 대한 관념을 강호자연이나 정치현실 속에서 자신들이 꿈꾸는 이상향과 같은 궤도로 인식하려 했다. 따라서 문학작품에 수용된 신선 모티브의 수용은 시인으로, 풍류객을 꿈꾸는 사대부들의 정서적 욕망과도 관련이 있는 것으로 볼 수 있다. 성기옥, 「士大夫 詩歌에 수용된 神仙모티브의 詩的機能」, 『국문학과 교』 (한국고전문학회, 1998), p. 29 참조. 또한 원대에 잡극을 지은 士人들은 여동빈의 신분이 자신들과 동일하다는 점에서 여동빈을 통해 자신들의 이념을 투영시키며 작품의 주인공으로 등장시켰다. Yang, 앞의 논문, p. 165.

³¹ 『全唐詩』 卷856, 「得火龍眞人劍法」(北京:中華書局), p. 9675.



도 22 李麟祥, 〈劍仙圖〉, 지본수묵담채, 96.7×61.8cm, 국립중앙박물관

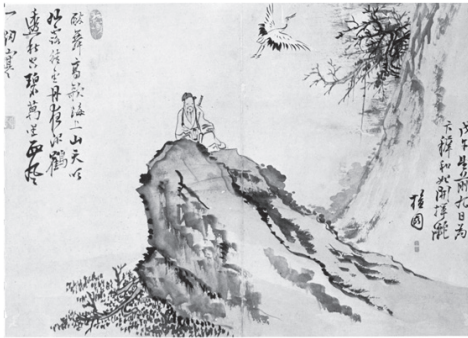
〈劍仙圖〉라 생각한다(도 22). 화면에 적은 ‘傲華人劍仙圖...’란 제발과 劍의 표현을 통해 이 작품의 주인공이 華山에서 수행했던 劍仙 여동빈임을 알 수 있다.³² 이인상은 劍을 곁에 놓고 노승 아래에 앉은 여동빈을 그리고 있다. 바람에 날리는 긴 수염의 여동빈은 지긋한 눈빛으로 화면 밖의 감상자를 응시하는 듯하다. 이 작품은 단순히 여동빈을 그린 것이라기 보다 이인상이 자신의 삶을 여동빈에게 투영시킨 자화상이라 볼 수 있다. 이같은 해석은 조선 후기 문인들이 가졌던 劍에 대한 관심과 인식을 통해 가능하다. 이인상 또한 자신의 삶 속에서 劍에 대한 남다른 애정을 보였음은 그의 시「冶隱劍」을 통해서 확인된다.³³ 고려시대 吉再(1353~1419)의 劍을 소재로 읊은 「야은검」에는 올바른 선비의 삶과 자세에 대한 이인상의 소신이 밝혀져 있다. 이인상

³² 이 작품은 표현된 인물과 관련해 학계의 다양한 논의가 이루어졌다. 여동빈을 그린 것이란 의견이 가장 먼저 제기되었고(유홍준, 「능호관 이인상의 생애와 예술」(홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1983), p. 36) 능호관의 자화상이다(유홍준, 『화인열전』 2, (역사비평사, 2001), p. 116)라는 논지로 확대되었다. 반면 제발에 적힌 ‘醉雪翁’이란 인물은 이인상이 존경했던 서얼 지식인 柳暵(1690~1780)이고 〈검선도〉는 그의 초상화이자, 서얼들의 슬픈 자화상이라는 의견이 제시되었다(장진성, 「이인상의 서얼의식-국립중앙박물관 소장 〈검선도〉를 중심으로」, 『미술사와 시각문화』 1 (미술사와 시각문화학회, 2002), pp. 40-69). 최근에는 윤후의 초상이라는 논지에 대해 반론적 의견도 제기되었다(박희병, 「이인상 〈검선도〉의 재해석」, 『국문학연구』 26호(서울대 국문학회, 2012), pp. 33-55). 필자는 이 그림을 그린 이인상이 劍과 道敎에 대한 남다른 관심이 있었음을 알 수 있는 자전적 글에 대한 논의(박희병, 앞의 논문, pp. 38-47)등을 통해 그가 劍과 道敎에 대한 남다른 선호가 있었다고 본다. 또한 화면에 명확하게 표현된 劍과 더불어 쓰여진 ‘傲華人劍仙圖奉贈醉雪翁’이란 題를 “華山の 검선(여동빈)을 그린 그림을 방해서, 받들어 취설옹에게 드린다”라고 해석해, 이 인물은 劍을 지물로 하는 여동빈을 그린 그림으로 판단해 논의를 전개하였다.

³³ “구곡도인이 벽에 걸은 劍. 한자 남짓의 칼날을 지녔는데 밝은 날에도 서술 푸른 칼날은 그림자도 없는 듯하고, 무지개를 끊을 듯한 검광은 허공을 비추니 劍의 기운이 탄식하는 듯하다. 이 劍은 고려 때 만들어져 길재의 집에서 전해져온 것이라 적혀있다. 칼 날 삼에 금오자를 새겼고 야은이라고도 무겁게 새겼다. 오산은 예부터 구름에 잠겨어 꽃으로 수놓아진 곳이고 오산의 푸른 대나무에서는 푸른 빛이 퍼져나갔다. 짙은 선비와 간신들과 어찌 친하게 지낼 수 있겠는가. 가시나무를 자르고 띠를 베어 내어 마땅히 산중에 거했다. 공이 고려의 신하로 역사의 빛을 잠음이 옳았으니 나라망한 사람들이 어찌 이와 같은 뜻만 있겠는가. 출사하여 흥범을 아뢰었다는 말은 듣지 못했지만 성스러운 주인들은 오히려 그가 살던 마을마저 공경했다. 신하라 칭하며 글을 올렸다는 전해지는 사적은 의심스러워 劍에게 물어도 말이 없으니 길게 탄식할 뿐이다(九谷道人壁上劍 孤鋒爛爛一尺餘 熾日倒輝寒無影 斷虹照空氣黯噓 此劍乃是高麗鑄 傳自門下古注書 鐫心細鏤金烏字 重鏤冶隱標公廬 烏山古雲浸繡花 烏山碧竹清光舒 腐夫佞臣那得親 剪荊誅茅宜山居 公是麗臣秉史筆 國亡身存意何如 嘉賓未聞陳洪範 聖主猶式商容閭 稱臣獻章傳疑史 問劍不 言一長歎) 李麟祥, 『凌壺集』 卷2, 「冶隱劍」(奎 6185 00), p. 36.

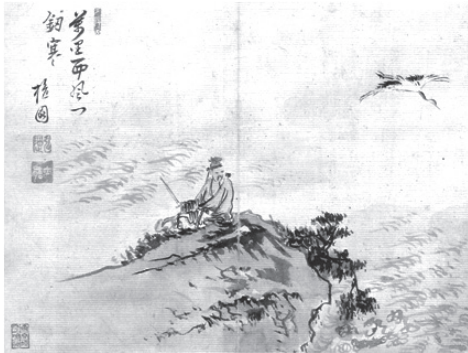
은 수련하여 得道の 경지에 올랐고, 벼슬을 마다하고 救濟의 삶을 살며, 文人으로서 많은 詩를 짓고, 劍法을 익혀 의롭게 검술을 행했던 여동빈의 삶을 추앙한 듯, 세상에 초연한 표정의 여동빈을 그리며 자신의 내면을 회화에 투영시켰다. 따라서 이인상의 <검선도>는 조선 후기 문인들의 삶과 지향이 여동빈에 대한 인식과 맥을 같이하며 이루어진 작품으로 볼 수 있다.

이러한 경향은 김홍도의 작품에서도 찾을 수 있다. 김홍도의 <海上仙鶴>, <劍仙觀瀾>, <呂洞賓圖>는 여동빈이全州의 도사인 莊暉를 만나러 갔다가 만나지 못하고 벽에 써 놓았던 시라고 전해지는 「題全州道士蔣暉壁」을 화제로 한 詩意圖이다. <海上仙鶴>에는 화면 좌측 상단에 “바다 위 산에서 취해 춤추고 노래 부르다가 하늘 바가지에 이슬 받아 금단을 빚는다. 밤은 깊고 학 한 마리 텅 빈 가을 하늘을 지나는데 만리 서풍에 칼 하나가 차갑구나(醉舞高歌海上山 天瓢承露結金丹 夜深鶴透秋空壁 萬里西風一劍寒)”



도 23 金弘道, <海上仙鶴>, 지본담채, 29.4×42.0cm, 개인소장

라는 全文이 적혀있다(도 23).³⁴ 김홍도는 화면 중앙에 부벽준으로 기세를 준 바위와 등에 칼을 차고 앉은 여동빈을 그렸다. 화면 우측 언덕에는 잎을 떨군 나무 가지 사이로 둥근 달과 날아오르는 듯한 학을 그려 화제 중 세 번째 구절인 “밤은 깊고 학 한 마리 텅 빈 가을 하늘을 지난다(夜深鶴透秋空壁)”라는 구절의 詩意를 표현했다.



도 24 金弘道, <山水逸品帖> 중 <劍仙觀瀾>, 지본담채, 23.2×30.5cm, 간송미술관

이러한 <해선선학>과는 달리 김홍도는 <劍仙觀瀾>과 <呂洞賓圖>에 “만리 서풍에 칼 하나가 차갑구나(萬里西風一劍寒)”라는 구절만을 화제로 적었다. <검선관란>은 오른손에 칼을 든 여동빈과 내려앉으려는 듯한 학 한 마리를 화면에 묘사했다(도 24). 화제로 적은 “칼 한자루(一劍)”가 화면에서 강조된 느낌이다. 반면 <여동빈도>는 칼을 등에 찬 인물이 날아오르는 학에게 시선을 주는 장면으로 묘사되었다(도 25). 인물의 시선이나 학의 위치가 반대 방향으로 묘사되어 있지만 <검선관란>

³⁴ 『全唐詩』卷858, (北京:中華書局, 1992), p. 9703.



도 25 金弘道, 〈呂洞賓圖〉, 紙本淡彩, 25.5×41.0cm, 개인소장

과 〈여동빈도〉는 솟은 바위와 칼을 지닌 인물, 날고 있는 학 등의 경물 표현에서 앞서 살펴본 〈해산선학〉에 비해 첫 詩句에 쓰인 ‘바다(海上)’라는 공간을 더욱 의식하고 묘사했음을 알 수 있다. 또한 〈검선관란〉과 〈여동빈도〉에서처럼 여동빈이 고개를 돌려서 나는 학에게 시선을 주고 있는 장면은 보다 적극적으로 사물을 응시하는 회화적 표현으로 볼 수 있다. 김홍도는 이같은 작품을 통해 동정호를

날아 건너고 용을 물리치는 신출한 능력의 역동적인 신선 여동빈 보다는 정적인 자세로 자기 성찰을 하거나 詩語를 고르고 있는 듯한 문인으로서의 여동빈을 더욱 강조하고자 했던 것은 아닐까한다. ‘앞을 떨근 나무 가지, 학 한 마리, 텅 빈 가을 하늘, 만리 서풍’이라는 詩情의 표현에서 무병장수의 복을 주는 신선을 연상하기는 어려운 일이다. 신선으로서 여동빈을 소재로 삼았으며, 자연을 관조하며 의로운 삶을 살아가려는 儒者의 정신이 드러난다고 볼 수 있다. 이같이 시의도의 형태로 표현된 여동빈 이미지는 중국 작품에서는 찾기 어려운 조선후기의 특징으로 볼 수 있다.

이상에서 살펴본 이인상의 〈검선도〉와 김홍도의 〈海上仙鶴〉, 〈劍仙觀瀾〉, 〈呂洞賓圖〉에서 공통으로 표현되는 劍은 여동빈을 문무겸장의 儒者로 이해하는 요인이 된다. 여동빈의 劍과 관련하여 살펴볼 것은 조선 후기 문인들의 劍에 대한 인식과 이를 통해 추구했던 가치 개념이다. 조선 후기 문인들의 문학작품에 묘사된 劍은 무기로서의 기능보다는 이러한 義氣를 상징하는 것이다. 즉 劍은 正義를 구현하는 義劍으로, 사대부의 정신을 수양하는 修身物로 상징되며 인식되고 있음을 알 수 있다.³⁵ 또한 문인들의 문집에 기록된 각종 劍銘을 살펴볼 때 유교적 修身의 기물로 劍을 간주하여 자신을 단속하는 수양도구로 삼으려했음을 알 수 있다.³⁶ 일례로 趙龜命(1693~1737)은 그의 글 「四寅刀賦」에서 “대개 군자의 道는 안팎으로 노력하는 것인데, 밖으로 차는 것은 몸의 관리를 맡은 것이요, 안으로 보호하는 것은 마음의 군주가 명한 것이라(蓋君子之道 內外勉旃 佩之外者 司於身之官 保之內者 命於心之君)”라고 적으며 君子의 내외를 단속

³⁵ 李麟祥의 〈검선도〉에 그려진 劍을 화면에 그려진 인물 柳暹의 일생을 드러내고자 그린 것으로 서얼 신분제의 모순에 대한 불만과 恨을 대변해주는 상징으로 보기도 한다. 장진성, 앞의 논문, p. 46.

³⁶ 문인들의 劍에 대한 인식에 관한 논의는 조혁상, 「朝鮮時代 刀劍의 文學의 形象化 研究」(성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2010) 참조.

하는 劍의 성격을 밝히고 있다.³⁷ 문인들의 劍에 대한 관심과 표현은 李德懋(1741~1793), 南公轍(1760~1840) 등이 남긴 日本刀에 주목한 詩文에서도 알 수 있다.³⁸ 문인들의 劍 관련 詩文과 검명에는 특히 義라는 개념이 반복되는데, 義는 사대부의 의지이고, 劍은 이러한 의지를 강조하여 투영하는 매개물임을 반증한다. 조선 후기의 劍에 대한 인식과 관심은 劍으로 義를 실현한 文人으로 여동빈을 인식한 점과 연계를 이루어 회화로 표현되었다고 할 수 있다.³⁹

IV. 佛法을 수호하는 神衆



도 26 현등사 지장암 〈신중도〉(부분, 견본 채색, 111.0×115.7cm, 1790년)

조선 후기 여동빈 표현 중 특이한 사항은 佛法을 수호하는 神衆으로 그려졌다는 점이다. 〈신중도〉는 『화엄경』의 화엄 신중 신앙에 바탕을 두고 39위 신중을 그린 것을 원형으로 하지만 시대가 내려오면서 100위가 넘는 많은 수의 신중이 화면에 그려지기도 한다.⁴⁰

조선 중기까지의 〈신중도〉에는 순양건을 쓰고 劍을 든 형상의 신중 모습을 찾아 볼 수 없다. 순양건을 쓰고 劍을 든 武將神은 조선 후기 〈신중도〉에 비로소 등장하는데, 1790년에 그려진 懸燈寺 地藏庵 〈신중도〉에서 가장 먼저 확인된다(도 26). 이 불화는 寬虛堂 雪訓과 龍峰堂 敬煥에 의해 조성된 것으로 상단에 대범천왕, 제석천왕, 위태천이 하단에 사천왕을 비롯한

³⁷ 趙龜命, 『東谿集』 卷12, 「四寅刀賦」, 『한국문집총간』 215 (민족문화추진회, 1991), p. 247.

³⁸ 조혁상, 앞의 논문, pp. 155-159.

³⁹ 조선 후기의 劍에 대한 인식과 더불어 살펴볼 수 있는 것이 문인들 사이에서 가열되었던 서화고동 애호와 수집 열풍인데, 이때 수집과 감평물 중에 劍이 포함되어 있다는 사실 또한 주목된다. 특히 金弘道의 〈布衣風流圖〉(지본담채, 27.9×37.0cm, 개인소장)는 明代 학자인 陳繼儒(1558~1639)의 「藏異書」 중 “중이 창을 흉벽에 내고 한평생 벼슬 없는 선비로 그 속에서 시를 지으며 살리라(紙窓土壁 終身布衣 嘯咏其中)”라는 구절을 적으며 당시 문인들의 문화적 관심과 지향을 표현하고 있는 작품이다. 이때 화면에 묘사된 서화고동 중 劍이 포함되어 있어 당시의 劍에 대한 관심을 시각적으로 보여준다.

⁴⁰ 임진왜란 이전에 그려진 〈신중도〉는 대부분 帝釋을 護法神衆으로 그린 것이며 조선 중기까지 7점의 작품이 전하고, 현존하는 대부분의 〈신중도〉 250여점은 17세기 이후, 18-20세기에 집중적으로 제작된 것이다. 이승희, 「朝鮮後期 神衆幀畫 圖像의 研究」, 『미술사학연구』 228·229 (2001.3), p. 116.



도27 김룡사, <신중도 초본>, 지본, 83.0×65.7cm, 구인사소장

山神, 龜王, 日宮·月宮 天子등이 그려져 있다. 하단에 묘사된 신중 중 화면 중앙에 청색 건을 쓰고 칼을 잡고 있는 신중이 여동빈 도상으로 판단된다. 이러한 도상은 불화 초본에서도 찾을 수 있다. 구인사 소장의 김룡사 <신중도 초본>은 1839년에 그려진 것으로 상부에 대범천왕, 재석천왕, 위태천을 그리고 하단에 4위의 신중을 그렸는데, 하부 좌측에서 두 번째 신중은 순양건을 쓰고 劍을 지니고 있어 역시 여동빈 도상이 수용된 것으로 추정할 수 있다(도 27). 여동빈이 <신중도>에 수용되어 정착되는 과정은 동일한 초본을 사용한 다수의 <신중도>에도 보인다. 畫僧 天如가 1841년에 그린 仙巖寺 雲水庵 <신중도>에는 화면 하단 중앙에 묘사된 위태천 좌측에 검은 순양건을 쓰고 劍을 들어 호위하고

있는 여동빈 도상이 그려졌다. 碧松寺 <신중도>(1871년), 龍華寺 觀音庵 <신중도>(1875년), 東國大 소장 <신중도>(조선 후기), 松廣寺 大智殿 <신중도>(조선 후기)는 모두 仙巖寺 雲水庵 <신중도>와 같은 화면 구성을 보여 동일한 초본으로 조성된 것으로 보인다(도 28). 여기서 주목할 점



(가람신)
선암사 운수암
<신중도>(부분)

(염마라용왕)
벽송사
<신중도>(부분)

(복덕대신)
용화사 관음암
<신중도>(부분)

(가람신)
송광사 대지전
<신중도>(부분)

(호계대신)
동국대 소장
<신중도>(부분)

도28 사찰 신중도 중 여동빈 관련 도상과 명칭

은 신중에 대한 명확한 도상의 典據가 없어서인지 순양건을 쓰고 보검을 지닌 신중의 존명이 연구자에 따라서 伽藍神(선암사 운수암 <신중도>, 송광암 대지전 <신중도>), 閻魔羅龍王(벽송사 <신중도>), 福德大神(용화사 관음암 <신중도>), 護戒大神(동국대소장 <신중도>) 등으로 각각 다르게 지칭되고 있다는 것이다.⁴¹ 이같은 점은 道敎의 교조들이 불교의 조사로 포용되었고, <신중도>에 그려졌다는 점과 <신중도>의 일부 신중 도상은 정형화를 이루지 못하고 조선 후기에 오면 인기 있는 존상을 수용해 표현했다는 선행 연구를 고려할 때 여동빈 도상이 조선 후기 신중도에 수용되었을 충분한 가능성을 보여준다.⁴² 또한 信謙(1788~1830 활동)과 같은 畫僧은 실험적인 구성과 도상을 시도해 도상의 재인식과 창출을 통한 불화 형식의 변화를 가져왔다.⁴³ 따라서 畫僧에 따라서는 불보살을 그린 불화가 갖는 도상의 經典의 정형성에서 다소 빗겨나 있는 <신중도> 제작에 대주적인 인지와 선호를 충분히 반영했을 가능성 또한 적지 않다.

이처럼 <신중도>에 여동빈 상이 수용되었을 가능성은 다음과 같은 몇가지 예를 통해서도 살펴 볼 수 있다. 첫째, 조선 후기의 불교는 여러 의식문에 흩어져 있던 神들을 모아 神衆이라는 개념으로 정립하였고, 신중은 道場을 수호하는 호법신으로 모셔지며 신중신앙이 발달한 특징을 보인다.⁴⁴ 신중 관련 儀式이 변화했고 이와 관련한 <신중도> 제작 또한 급격히 증가했는데 기존의 『華嚴經』, 『金剛經』등을 典據로 하는 신중 외에도 조선고유의 토속신, 밀교신들이 신중으로 더해지고, 그 밖에도 명칭을 알 수 없는 다양한 신들이 등장하여 복잡한 양상을 보인다.⁴⁵ 이와 관련해 <신중도>에 표현된 여동빈 상은 위대천 주변에 籠王神, 山神 등과 더불어 표현되어 여동빈이 <신중도>에 수용됨을 추정할 수 있다.

둘째, 전진교 교조로서의 여동빈의 위상과 그의 지물인 劍과 관련된 이력 또한 주목할 수 있다. 전진교는 도교 최대의 목표인 不死의 신선이 되는 것이 궁극의 지향점이었고, 이를 위해 모든 존재에 佛性이 내재해 있다는 禪宗의 이념을 수용하였다. 또한 스스로 심신의 수양을 통한

⁴¹ 불교의식집인 『釋門儀範』에는 104위 신중에 관한 명칭과 역할에 대한 내용이 실려 있다. 이를 통해 살펴보면 상중 하단에 모셔진 신중들 중 염마라용왕은 중단의 신중으로 사후 세계를 관장한다. 반면 가람신은 절을 수호하는 신, 복덕대신은 壽, 福, 貴, 사랑, 자손을 관장하는 신, 호계대신은 부처님의 계를 받은 사람을 옹호하는 신으로 모두 하단에 위치한다. 그러나 이들 신중들에 대한 도상적 해설은 실려 있지 않다. 『釋門儀範』에 실린 신중들의 역할에 관해선 김정옥, 『朝鮮後期 104位 神衆圖 圖像 研究』(동국대학교 불교문화대학원 석사학위논문, 2010), pp. 26-28 참조.

⁴² 조선 후기의 다수 <신중도>는 100위가 넘는 신중이 화면에 표현되는데 이때 신중들 중에 중국의 도교, 유교권 신들 까지도 포함된다. 또한 신중들의 명칭과 역할은 의식집에 규정된 신중이 아니더라도 인기 있었던 존상을 융통성 있게 표현한다는 특징이 있다. 김보형, 『朝鮮 後期 104位 神衆圖 考察』, 『동악미술사학』 7호(동악미술사학회, 2006), p. 356.

⁴³ 이용윤, 「退雲堂 信謙 佛畫와 僧侶門中の 後援」, 『미술사학연구』 269(2011), p. 89.

⁴⁴ 이승희, 앞의 논문, p. 118.

⁴⁵ 이승희, 위의 논문, pp. 116-120.

득도를 강조하며 도사들에게 불가의 승려처럼 출가하여 수양하며 세속의 사사로운 감정이나 번뇌를 끊는 금욕과 자기 절제의 삶을 요구했다.⁴⁶ 이렇듯 도교는 불교의 교리를 차용해 종교의 위상을 갖춘 결과, 貪瞋癡의 유혹을 끊고 佛家에 귀의를 강조하는 불교의 교리와 상통되는 점이 많았다. 따라서 劍으로 세속의 번뇌와 욕정 등을 끊고 得道했고, 신통력을 가지고 고난에 힘겨워하는 사람들을 구제했으며, ‘원하면 반드시 이루어진다(有求必應)’는 영험을 지닌 여동빈의 위상은 조선 후기 <신증도>에 수용되어 護法하는 신증으로 표현될 가능성을 크게 해준다.⁴⁷

이밖에도 사찰에 그려진 벽화에 신선의 모습으로 표현된 여동빈은 조선 후기 불교에서 여동빈의 위상과 역할의 중요함을 보여주는 사례이다.⁴⁸ 사찰 내부 윗벽에 그려진 여동빈의 모습은 수원 용주사 대웅보전의 <여동빈과 유자선도>와 대구 용연사 극락전 후불벽의 <군선도>, 양산 통도사 대광명전의 <여동빈도>, 청원 월리사 대웅전 윗벽에 그려진 <여동빈도>에서 찾을 수 있다. 용주사 대웅보전에 그려진 <여동빈과 유자선도>는 『仙佛奇踪』, 『삼재도회』 도상을 참고



도 29 <여동빈과 유자선도>, 수원 용주사 대웅보전, 32×117cm, 18세기 후반

해 여동빈을 표현했음을 알 수 있다(도 29). 또한 복숭아를 든 시동의 표현은 신선도를 그릴 때 홀수의 인물상을 선호한 조선 후기 화원의 신선도 유형과 연관되어 주목된다.⁴⁹ 용연사 극락전의 후불벽화로 그려진 <群仙圖>는 활, 劍, 창 등의 무기를 든 5명의 도상을 그린 것이다(도 30). 특히 화면 중앙에 유복을 입고, 두건을 쓰고, 칼을 쥐고 있는 신선은 다른 신선에 비해 크게 그려 주인공임을 암시하는데, 복식과 지물로 볼 때 여동빈을 묘사한 것으로

⁴⁶ 조인수, 앞의 논문(2009), pp. 383-386.

⁴⁷ 元代의 雜劇 중 하나인 『昇仙夢』에서는 여동빈이 “머리는 짧고 수염은 기니 본래 스스로가 그러하다. 내 몸의 반은 羅漢이고, 반은 神仙이다. 가슴속에는 자연히 공자님을 모시니 결국 三教는 모두 一家이다(髮短鬚長本自然 半爲羅漢 半爲仙 胸中自有吾夫子 到底三家總一天)”라고 시를 읊는 장면이 나온다. 김도영, 앞의 논문(2001,6), p. 151. 이처럼 儒佛道合一三教는 전진교의 주요한 특징이다. 任繼愈 主編, 『中國道教史』 下(桂冠圖書公司, 1998), pp. 575-582.

⁴⁸ 특히 상벽이나 포벽에 그려진 신선그림은 불상, 나한, 용, 봉황, 인물, 사군자등의 소재와 더불어 그려졌다. 이 같이 도석인물화에 해당하는 주제들은 조선 후기 화단에서도 유행하던 소재로 불교, 유교, 도교가 습합되어 있는 신앙의 경향을 알려주는 예이기도 하다. 박도화, 「한국사찰벽화의 현황과 연구의 관점」, 『불교미술사학』 제7집(불교미술사학회, 2009), p. 122.

⁴⁹ 龍珠寺는 正祖에 의해 1790년에 창건된 능침사찰로 불화제작에 김홍도, 김득신, 이명기등의 화원들이 감동으로 참여하였고 25명의 화승이 동원되었다. 이러한 내력은 용주사의 대웅보전 판벽화와 포벽화에 다수 그려진 도석인물화를 통해 화원들의 불사 참여와 여동빈에 대한 회화표현을 이해하는 근거가 되고 있다. 차미애, 「용주사 대웅보전 내벽화의 도석인물화」, 『한국의 사찰벽화』 인천광역시·경기도·강원도 편(문화재청·성보문화재연구원, 2006), p. 266.



도 30 <群仙圖>, 대구 용연사 극락전 후불벽, 182,3×300,3cm, 18세기



도 31 <呂洞賓圖>, 양산 통도사 대광명전, 56×79cm, 18세기 후반



도 32 <呂洞賓圖>, 청원 월리사 대웅전, 42,0×67,8cm, 19세기 후반

도)는 비록 잘못된 한자 표기이지만 옆에 ‘呂東賓’이라 적혀 있어 여동빈을 그린 것임을 보여준다(도 32). 여동빈의 지물인 보검은 표현되어 있지 않고 파초 곁에서拂子를 든 儒者의 모습으로 표현되었다.

이상에서 살펴보았듯이 劍으로 욕망을 끊고 得道하여 어려움에 처한 백성들을 구제한 여동빈의 생애와 이력은 조선 후기 불교에 祖師로 포용되었고, 신중 신앙의 확대와 함께 화면의 변화가 이루어진 <신중도>의 神衆으로 수용되어 표현되었음을 알 수 있다.

V. 結語

여동빈에 대한 인식은 조선 초기부터 있어 왔지만, 조선 후기에 이르러 유불선 회화에 동시적으로 포용되는 독특한 현상으로 나타났다. 이는 여동빈이 장생불사하는 신선으로, 文武를 겸한 儒者의 표상으로 이해되었으며, 더 나아가 神衆으로 조선 후기 불교에 수용된 독특한 위상을

보여준다. 그의 사상과 행적이 유불선의 정신세계를 대변하고 있듯이, 조선 후기 여동빈을 주인공으로 하는 회화들도 그러한 이미지를 표현하는 방식으로 제작되었는데 그 내용과 특징은 다음과 같다.

첫째, 인간의 無病長壽와 求福을 이루어주는 신통력을 지닌 신선으로서의 여동빈은 〈神仙圖〉로 표현되었다. 〈群仙圖〉에서는 純陽巾을 쓰고 지물인 劍을 지니며 柳子仙과 함께 그려졌고, 〈三仙圖〉에서는 스승인 鍾離權, 東華帝君, 藥仙인 李鐵拐와 함께 묘사되었다. 〈獨仙圖〉의 경우 순양건을 쓰고 劍을 지닌 형상이다. 이러한 작품들은 물 위를 날아서 건너고 어려움에 빠진 백성을 구하는 신출귀몰한 신선, 無病長壽의 福을 주는 신선으로서 여동빈을 이해하고 표현했음을 보여준다.

둘째, 文武兼全의 儒者로 여동빈을 표현한 것은 이인상의 〈검선도〉와 여동빈의 시를 화제로 그린 金弘道の 〈劍仙觀瀾〉, 〈海上仙鶴〉등의 詩意圖에서 찾을 수 있다. 이 작품들은 조선 후기 문인들이 여동빈을 詩人으로 인식한 앞 시대의 생각을 잇고 있으면서도, 劍으로 義를 실현한 儒者의 이미지를 새롭게 화면 속에 투영한 것이다. 이는 유교적 修身의 기물로 劍을 인식한 문인들의 의식을 바탕으로 이루어진 것이다. 특히 시의도 형태의 여동빈 표현은 중국, 일본과 다른 조선 후기의 특징적 표현으로 볼 수 있다.

셋째, 도교의 교조였던 여동빈은 불교의 祖師로 포용되면서 조선 후기 〈신중도〉의 護法神衆으로 표현되었다. 이는 신중 신앙이 발달 된 조선 후기 불교의 특성에 기반하는데, 현등사 지장암 〈신중도〉(1790)와 김룡사 〈神衆圖〉초본(1839)등에는 순양건을 쓰고 劍을 든 武將의 모습으로 그려졌다. 또한 사찰 벽화에도 도석인물 중의 한명으로 묘사되었는데 劍을 지물로 하고 유자선과 함께 표현되기도 하여 조선 후기 불교 사회에서의 여동빈에 대한 위상과 인식 정도를 보여준다.

조선 후기 회화 중 여동빈에 대한 표현이 이렇게 다양하게 나타난 것은 역사적 실존인물로서 그가 가진 대중적 성격이 중요한 역할을 한 것으로 보인다. 그는 상상이나 허구로 이루어 놓은 인물이 아닌 唐末 五代에 실존한 詩人으로서, 수련을 통해 長生不死의 신선 경지에 이른 인간이었다. 故事 등을 통해 알고 있던 그의 이력은 조선 후기의 사회 문화적 분위기에 거리감 없이 포용되며 이해되었다.

무엇보다 여동빈이 조선 후기 유불선 회화에 동시적으로 등장하고 있다는 점은 그가 누린 독특한 지위와 의미를 추론하게 한다. 특히 그는 자신의 持物인 劍을 매개로 귀신을 물리치는 영험한 신선으로, 義를 강직하게 지키고 실현하는 문무겸장의 儒者로, 그리고 불법을 수호하는 신중으로서의 이미지를 확보할 수 있었다. 조선 후기에 劍이란 修身하고 義를 실현하는 매개물

로 여겨졌을 뿐만 아니라 수집과 감상의 기호물이기도 했다. 문인들은 이러한 劍의 속성에 의탁하며 義氣가 담긴 시를 지었고, 여동빈과 劍의 이미지화를 통해 자신들의 이상을 투영했다. 또한 劍은 악귀로부터 불법을 수호할 수 있는 권능을 가진 것으로 여동빈이 조선후기 <신중도>에 수용되는데 중요한 매개가 되었을 것이라 추론이 가능하다. 이렇듯 여동빈의 이미지는 칼을 매개로 하며 동정호를 날아다니는 신선에서 의로움을 지켜내는 儒者와 불법을 수호하는 神衆에게까지 포용된 것이다.

이상의 논의를 통해 조선 후기의 여동빈에 대한 회화 표현은 신선이나 시인으로 인식되고 그려지던 조선 초중기의 여동빈 상에서 크게 확장되었음을 알 수 있다. 이러한 확장은 신선이나 도교 교조로 인식되며 道館에서 숭배되는 중국의 여동빈 상이나, 신출한 신선으로 표현된 일본에서의 여동빈 상과도 차별된다는 점에서 조선 후기 회화의 독특함을 보여주는 사례라 할 수 있다.

***주제어(Key Words)** 여동빈(呂洞賓, Lü Dong-bin), 신선도(神仙圖, Taoist Immortal Paintings), 시의도(詩意圖, Poetry-based Paintings), 신중도(神衆圖, Guardian Paintings)

■ 투고일 2013년 11월 29일 | 심사개시일 2013년 12월 16일 | 심사완료일 2014년 3월 16일 ■

참고문헌

1. 사료

- 金 訴, 『顏樂堂集』
柳夢寅, 『於于集』
柳思規, 『桑榆集』
李 漢, 『星湖全集』
李承召, 『三灘集』
趙龜命, 『東谿集』
許 筠, 『惺所覆瓿藁』
休 靜, 『淸虛集』
王 圻, 『三才圖會』(上海:上海古籍出版社, 1985)
王世貞, 『列仙全傳』(『中國古畫譜集成』1, 山東美術出版社; 2000)
洪應明, 『仙佛奇踪』(台北:自由出版社, 1988)

2. 論著

(국문)

- 김도영, 「元雜劇八仙戲研究」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2001.
_____, 「呂洞賓劇의 ‘純陽’指向 이미지」, 『중국어문논총』 제21집, 중국어문연구회, 2001. pp. 305-330.
김보형, 「朝鮮後期 104 위 神衆圖 考察」, 『동악미술사학』 7호, 동악미술사학회, 2006. pp. 353-376.
김정옥, 「朝鮮後期 104位 神衆圖 圖像 研究」, 동국대학교 불교문화대학원 석사학위논문, 2010.
김정희, 「中國 道教의 十王信仰과 도상-『玉歷寶鈔』를 中心으로」, 『미술사학』 6, 미술사학연구회, 1994. pp. 35-85.
박도래, 「『仙佛奇踪』插圖 研究」, 『미술사학연구』 269, 한국미술사학회, 2011. pp. 135-154.
박도화, 「한국사찰벽화의 현황과 연구의 관점」, 『불교미술사학』 제7집, 불교미술사학회, 2009. pp. 99-127.
박은순, 「純廟朝 〈王世子誕降稷屏〉에 대한 圖像的 考察」, 『미술사학연구』 174, 한국미술사학회, 1987. pp. 40-75.
_____, 「正廟朝 〈王世子冊禮稷屏〉: 神仙圖稷屏의 한가지 예」, 『미술사연구』 4, 미술사연구회, 1990. pp. 101-112.
박희병, 「이인상 〈검선도〉의 재해석」, 『국문학연구』 26호, 서울대 국문학회, 2012. pp. 33-55.
백인산, 「조선왕조 도석인물화」, 『간송문화』 48, 한국민족미술연구소, 2009. pp. 105-132.
유옥경, 「김홍도 《신선도8첩병풍》의 호로신선(葫蘆神仙)이미지」, 『미술사학보』 37, 미술사학연구회, 2011.

pp. 155-182.

- 유홍준, 「능호관 이인상의 생애와 예술」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1983.
- 이승희, 「朝鮮後期 神衆幀畫 圖像의 研究」, 『미술사학연구』 228·229, 한국미술사학회, 2001.3. pp. 115-146.
- 이용윤, 「退雲堂 信謙 佛畫와 僧侶門中의 後援」, 『미술사학연구』 269, 한국미술사학회, 2011. pp. 71-101.
- 장진성, 「이인상의 서열의식-국립박물관소장 <검선도>를 중심으로」, 『미술사와 시각문화』 1호, 미술사와 시각문화학회, 2002. pp. 40-69.
- 장현주, 「송대 여동빈 신앙의 유행-문학과 도상을 중심으로」, 『道敎文化研究』 38, 한국도교문화학회, 2013.5, pp. 239-260.
- 장희정, 「元代 永樂宮 壁畫」, 『동악미술사학회』 7호, 동악미술사학회, 2006. pp. 215-238.
- 정원지, 「明代 神仙劇 研究-元代 神仙道化劇과 比較를 中心으로」, 『中國人文科學』 제14집, 중국인문학회, 1995. pp. 655-686.
- 조선미, 「조선시대 神仙圖의 유형 및 圖像의 특징」, 『예술과 자연』, 미술문화, 1997. pp. 259-319.
- 조인수, 「도교 신선화의 도상적 기능」, 『미술사학』 15호, 한국미술사교육학회, 2001. pp. 57-83.
- _____, 「중국 원명대의 사회변동과 도교 신선도」, 『미술사학』 23호, 한국미술사교육학회, 2009. pp. 377-406.
- 조희상, 「朝鮮後期 刀劍의 文學의 形象化 研究」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2010.
- 차미애, 「용주사 대웅보전 내벽화의 도석인물화」, 『한국의 사찰벽화』 인천광역시·경기도·강원도 편, 문화재청·성보문화재연구원, 2006. pp. 266-283.

(영문)

- Yang, Richard Fu-Sen. *Lü Tung-pin in the Yüan Drama*. Ph D Diss. University of Washington, 1955.
- Katz, Paul R. *Images of the Immortal: the cult of Lü Dongbin at the Palace of Eternal Joy*. University of Hawaii Press, 1999.
- Little, Stephen, and Shawn Eichman. *Taoism and the arts of China*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2000.

(중문)

- 任繼愈 主編, 『中國道敎史』 下, 桂冠圖書公司, 1998.
- 張崇富, 「八仙研究述評」, 『중국어문학논총』 제41호, 중국어문학연구회, 2006. pp. 555-575.
- 黃 輝, 『中國古代人物與畫法』, 上海人民美術出版社, 1987.

(일문)

- 林進, 「雪村의 呂洞賓圖について-その主題とモチーフを中心に-」, 『大和文華』 第63号, 大和文華館, 1978. pp. 23-42.

3.도록

국립중앙박물관, 『농호관 이인상-소나무에 뜻을 담다』, 2010.

大和文華館, 『大和文華』 제63호, 1978.

浙江人民美術出版社 文物出版社, 『중국회화전집』 제12권, 2000 .

문화재청 성보문화재연구원, 『한국의 사찰 벽화』 인천광역시, 경기도, 강원도, 2006.

_____, 『한국의 사찰 벽화』 대구광역시, 경상북도, 2010.

_____, 『한국의 사찰 벽화』 경상남도, 2008.

_____, 『한국의 사찰 벽화』 충청남도, 충청북도, 2007.

성보문화재연구원, 『한국의 불화』 4,6,12(1998),18(1999),25(2002),33(2004)

天津人民出版社, 『永樂宮壁畫』, 2007.

한국민족미술연구소, 『간송문화』 77, 2009.

국문초록

呂洞賓(唐末五代)은 조선 후기 儒佛仙 회화에 모두 포용되는 독특한 위상을 갖고 있다. 長生不死하는 신선, 文武를 겸한 儒者, 佛法을 수호하는 祖師라는 중층적 이미지를 바탕으로 그를 주인공으로 하는 여러 유형의 회화가 제작되었다. 첫째, 인간의 無病長壽와 求福을 이루어주는 신통력을 지닌 신선으로 그려졌다. 그를 주인공으로 한 〈神仙圖〉에는 純陽巾을 쓰고 지물인 劍을 지니며 柳子仙을 동반하고 있다. 이러한 작품들은 바다를 날아서 건너고 어려움에 빠진 백성을 구하는 신출귀몰한 신선, 무병장수의 복을 주는 존재로서 여동빈이 널리 숭앙되었음을 의미한다. 둘째, 여동빈은 文武兼全의 儒者로 표현되었다. 李麟祥의 〈劍仙圖〉와 金弘道の 〈劍仙觀瀾〉, 〈海上仙鶴〉등의 詩意圖에서 그러한 경향을 찾을 수 있다. 여기서 여동빈은 검으로 의를 실현한 유자로 그려졌다. 이는 검을 유교적 修身의 持物로 인식한 조선 후기 문인들의 의식을 반영한 것이다. 셋째, 도교의 교조였던 여동빈은 조선 후기 불교의 〈神衆圖〉중 護法神衆으로 등장한다. 이는 신중 신앙이 발달된 조선 후기 불교의 특성을 반영하는데, 현등사 지장암 〈신중도〉(1790) 등에는 순양건을 쓰고 보검을 든 武將의 모습으로 그려졌다. 사찰 벽화에도 여동빈 그림이 많이 그려져 조선 후기 불교에서 그가 갖고 있는 위상을 보여준다. 조선 후기 회화 중 여동빈에 대한 표현이 유불선 회화에 동시적으로 등장하고 있다는 점은 그가 누린 독특한 지위와 의미를 추론하게 한다. 특히 그는 자신의 지물인 劍을 매개로 귀신을 물리치는 영험한 신선으로, 의를 강직하게 지키고 실현하는 문무겸전의 유자로, 그리고 불법을 수호하는 신중으로서의 이미지를 확보할 수 있었다. 이 같은 조선 후기의 표현은 동시대 중국·일본에서의 여동빈 상과도 차별된다는 점에서 조선 후기 회화의 독특함을 보여 주는 사례라 할 수 있다.

Paintings of Lu Dongbin in the Late Joseon Period

Cho In-Hee *

Lu Dongbin, a scholar and poet of the Tang Dynasty, was one of highly favored subjects by painters of the late Joseon Period. Painters of this period depicted him as a Taoist sage who enjoyed eternal life, as a Confucian scholar with both literary and military accomplishments, and as a Buddhist guardian of the Buddha's law. When he was depicted as a Taoist immortal armed with magical power, he appeared in a unique headdress called a *sunyanggeon* (or *chun yang jin*) with a sword in one hand, accompanied by Liu Zixian. Paintings such as this show that Lu Dongbin was once worshipped as a divine being with the power to fly over the seas, save people from suffering, and bestow upon them a long life. He was also depicted as a great Confucian scholar who was also a warrior, as shown in such works as *Master Swordsman* (*Geomseondo*) by Yi In-sang, *Master Swordsman Watching Waves* (*Geomseon Gwallan*) and *Divine Heron on the Sea* (*Haesang Seonhak*) by Kim Hong-do. The painters of these works regarded Lu Dongbin as a Confucian hero who materializes righteousness with his sword, thus reflecting the view of the late Joseon literati, who considered a sword to be a symbol of self-discipline. Thirdly, *Lu Dongbin* appeared as a divine guardian of the Buddhist law in "Guardian Deities" (*Sinjungdo*), paintings produced during the late Joseon Period. In *Guardian Deities* (1790), which is enshrined in Jijangam Hermitage of Hyeondeungsa Temple, he is depicted as a warrior wearing a *sunyanggeon* and holding a bejeweled sword. His popularity among Buddhists of late Joseon is clearly shown by the fact that he was painted on the walls of numerous Buddhist temples across Korea. The appearance of Lu

* Seoul National University

Dongbin in Buddhist, Confucian and Taoist paintings in the late Joseon Period attests to his significance for, and the special position he held among, Korean people of the period. The paintings further consolidated his image as a Taoist immortal who expelled evil forces with his sword, a Confucian scholar armed with both literary and military potency to protect and materialize righteousness, and a divine guardian and protector of the Buddhist law. The image of Lu Dongbin portrayed by the late Joseon painters is uniquely different from that captured by their contemporaries in China and Japan, providing a fine example of the unique heritage left to us by Korean artists of the late Joseon Period.