

朝鮮時代 主佛殿의 불화 배치와 기능

- 三壇의 형성과 불화 봉안을 중심으로

정명희*

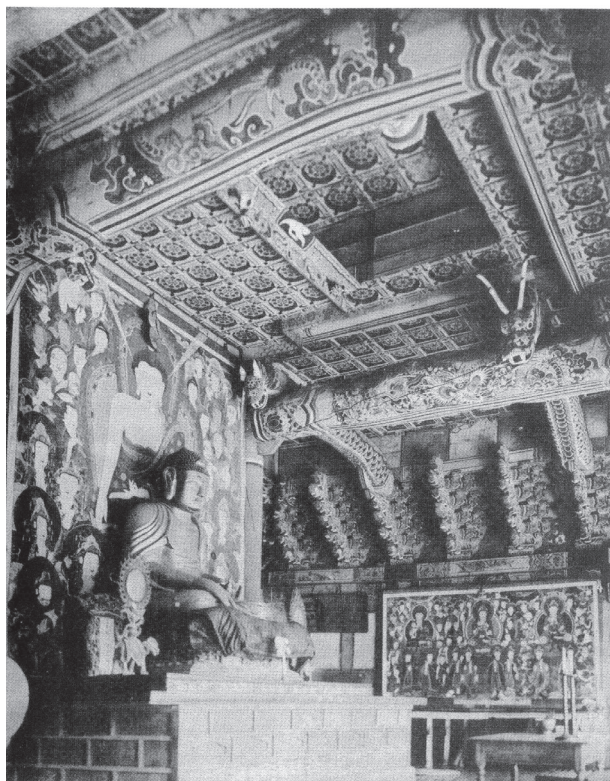
- I. 머리말
- II. 三壇의 형성과 幀畫의 조성
- III. 三壇儀禮와 三壇幀畫
- IV. 맺음말

I. 머리말

불교 교리나 신앙과 같은 추상적인 개념이 어떤 방식으로 시각화되는가는 종교 미술을 연구하는 연구자들의 관심을 불러 모으기에 충분하다. 따라서 불화에 도해된 내용과 도상, 양식이 불교 회화 연구의 주된 테마인 것은 당연한 현상이다. 그간 불교회화 연구는 개별 불화의 내용과 특징에 집중하여 도상 변화에 영향을 미친 문헌과 양식적 전개에 관해 활발하게 연구되었다. 이에 비해 본 연구는 조선시대 主佛殿에 봉안되는 불화의 구성과 의미에 대한 의문에서 시작되었다.

일제강점기에 촬영한 선암사 대웅전 내부의 유리건판 사진을 보면, 佛壇에는 大雄殿이라는 명칭에 맞게 석가모니불좌상이 놓이고 그 설법장면을 그린 불화가 걸려있다(도 1). 그런데 佛殿의 측벽과 후벽에도 壇이 마련되며 三藏菩薩圖, 甘露圖, 神衆圖 등 여러 주제의 불화가 걸렸다는 점에 주목할 수 있다. 주불전의 기능을 불상을 봉안한 공간으로 한정했을 때는 불전과 상관없는 존상이 들어와 있는 셈이다. 19세기 말 이후 이러한 현상은 더욱 확대되어 불전 내부가 불화로 가득 찬 인상을 주는 경우도 있다.

* 국립중앙박물관 학예연구관



도 1 主佛殿의 석가설법도와 삼장보살도, 전남 순천시 선암사 대웅전, 1912년 촬영, 국립중앙박물관 소장 유리건판

전기부터 19세기에 간행된 불교 의식집과 승려의 儀式疏文을 문헌 자료로 활용하였다.¹ 새롭게 출현하여 확산되는 불화의 용례에 주목하여 三壇 儀禮의 형성과 각 단에 걸린 불화 배치의 의미를 파악하고자 한다.

이러한 현상에 대한 기존의 견해는 불화가 조합된 원칙을 찾기 어려우며 祈福의인 신앙 경향을 반영하여 변형된 것으로 보았다. 봉안된 불화의 주제와 위치가 달라지는 경우가 있는 점 또한 교리상의 엄격성이 해이해진 결과로 해석되었다. 그러나 전각의 명칭이 다른 경우에도 유사한 불화가 봉안되는 점을 볼 때, 주불전에 갖춰야 할 필수적인 불화의 조합에 대한 인식이 있었음을 알 수 있다.

본고에서는 그 공통된 조합 중 주불전에 三壇을 가설하고 각 단을 상징하는 불화를 걸어놓게 되는 현상을 살펴보고자 한다. 방법적으로는 조선

¹ 조선시대 간행된 불교의식집에 관해서는 불교문화연구소, 『韓國佛教撰述文獻總錄』(동국대학교출판부, 1976); 박상국, 『全國寺刹所藏 木板集』(문화재청, 1987); 천혜봉, 『朝鮮前期 佛書板本』, 『고산 천혜봉교수 정년 기념 韓國書誌學研究』(1991), pp. 673-712; 박세민, 『韓國佛教儀禮資料叢書』(보경문화사, 1993); 남희숙, 『朝鮮後期 佛書刊行 研究: 眞言集과 佛教儀式集을 中心으로』, 서울대학교 박사학위논문(2004) 등을 참고하였다.

II. 三壇의 형성과 幀畵의 조성

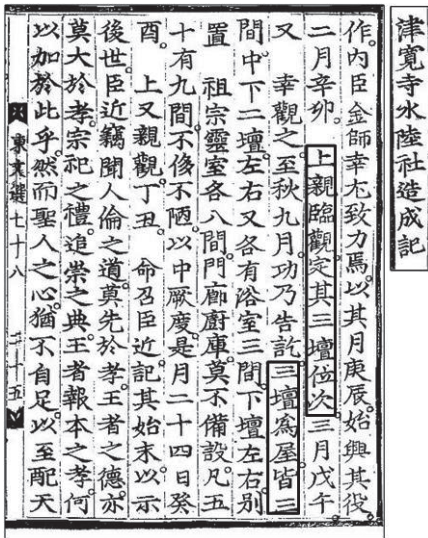
1. 삼단의 설치

主佛殿은 佛世界를 시각적으로 재현하고 주요 예배의 대상인 불보살상을 봉안해 놓은 공간으로 가람 배치에 있어서도 중심 영역에 위치한다. 여러 상황에 의해 한시적으로 主佛畵를 갖추지 못한 경우가 있더라도, 像이 없으면 佛殿은 성립할 수 없다는 인식이 있을 만큼 불상을 봉안한 공간으로서의 상징적인 의미는 크다. 대체로 주불전은 大雄殿이 많지만 大寂光殿, 極樂殿 등인 경우도 있으며 重創佛事로 인해 두 채의 주전각을 갖춘 사찰도 있다.

현존하는 사찰의 주불전은 대체로 임진왜란과 병자호란 이후 재건되었고 불화는 불

상이 조성된 후 사찰의 상황과 경제적 여건, 새로운 수요에 의해 점진적으로 갖춰졌다. 특히 주불전이 다각적인 의식에 활용되면서, 내부에 의식을 위한 설비가 마련되었다. 불교 건축, 조각, 의례 분야의 연구에서 이러한 변화는 대체로 조선 후기에 나타난 현상으로 보아왔다. 그러나 문헌 기록을 통해 볼 때 조선 전기부터 삼단을 갖추었음을 확인할 수 있다.

조선 초 太祖의 명으로 수록재를 위해 津寬寺를 고쳐지은 「津寬寺水陸社造成記」에서 의식 수행을 위해 삼단을 설치했음을 확인할 수 있다(도 2).² 물과 육지에서 죽은 영혼을 천도하는 水陸齋는 동아시아문화권에서 가장 큰 영향을 미친 의식으로, 조선시대 불교 의례가



도 2 權近(1352-1409), 「津寬寺水陸社造成記」, 朝鮮 1397년

2 “...越三日丁丑 得芬等與書雲觀臣尙忠, 陽建沙門志祥等 相自三角山至道峯山 復命曰 諸刹不若津寬寺之勝 於是上令置道場於是寺 爰命大禪師德惠, 志祥等召集僧徒 以事營作 內臣金師幸尤致力焉 以其月庚辰 始興其役 二月辛卯 上親臨觀 定其三壇位 次三月戊午 又幸觀之 至秋九月功乃告訖 三壇爲屋 皆三間 中下二壇 左右又各有浴室三間 下壇左右 別置祖宗靈室各八間 門廊廚庫 莫不備設 凡五十有九間 不侈不陋 以中厥度 是月三十四日癸酉 上又親觀...”: 權近, 「津寬寺水陸社造成記」, 『陽村集』(『國譯東文選』, 卷78권 記, (민족문화추진회, 1982), pp. 478-480).

삼단의 구성을 갖추는데 영향을 미쳤다.³ 三壇을 설치하고 각 단에 禮敬하고 供養을 올리는 절차는 조선시대 의례의 기본 구조이자 매일 행하는 일상 의례로 인식되었다. 三壇儀禮는 1496년에 仁粹大妃의 명으로 國譯된 『眞言勸供』에서도 확인된다. 이 책에 수록된 「三壇施食文」을 참고하면 상단은 北壁에 두고 佛法僧 三寶를 봉청하고, 중단은 東壁에 마련하여 三界諸天을 청하였다. 하단은 南壁에 마련하며 大王, 王后, 內仙 靈駕 등 왕실 인물과 法界亡魂을 봉청해 예경하는 절차는 수록재의 구조를 차용한 것으로, 조선시대 천도 의례의 골격을 이루게 되었다.

俱生淨界之願是以爰得兵燹故基卜建一竿精藍
屬茲告訖庸設大齋弟子與檀那等誠備若干珍羞
畫演一乘蓮經夜設三壇勝會以祈無盡功德者右
伏以彌勤現七層寶閣成佛無起帝釋建于葉蓮宮
生天有分况此金山勝境欲興真濟道場結萬年香

도 3-1 사명 유정(1544-1610),
『覺林寺尋劍堂落成疏』,
『四溟集』

人捨金之功今當臘月之辰特設慶讚之會燈明樂
王燃身之火壇開迦葉破顏之花畫演七軸蓮經夜
設三壇勝會大垂寶蓋迎聖賢於上方地聳金蓮破
苦趣於下界高禪滿座懸幡飄空七七燈光照破昏
衢之大夜三三法衆頓證自性之彌陀法樂撤天堯

도 3-2 천경 함월(1691-1770),
『龍淵寺重建落成疏』,
『天鏡集』

淸虛 休靜(1520-1604), 四溟 惟政(1544-1610), 奇巖 法堅(1552-1634), 天鏡 涵月(1691-1770) 등 16-19세기에 활동했던 승려가 지은 의식문에서도 삼단으로 진행된 의식의 모습을 유추할 수 있다(도 3). 일체 佛菩薩과 聖賢을 공양하고 그 공덕으로 영혼을 천도하기 위한 수록재나 施食儀文中에서 뿐 아니라 落成式과 같은 여러 사찰 행사 역시 삼단을 가설하고 진행되었고, 주불 전에는 의식을 개최하기 쉽도록 삼단을 갖춰두게 되었다.⁴ 白坡 巨璇(1767-1852)은 『作法龜鑑』의 序文中에서 ‘儀

3 주불전 불화의 조합과 그 기능에 대한 고찰은 필자의 주된 관심 주제로 三壇의 성립에 대한 역사적 고찰과 전각 내부로 고정되는 현상에 대해서는 다음의 논고에서 다루었다. 정명희, 「이동하는 불화: 조선 후기 불화의 의례적 기능」, 『미술사와 시각문화』 10(2011), pp. 107-113 참조.

4 ‘敬開三壇之勝筵’, ‘夜設三壇’, ‘敬建三壇之慶筵’ (普雨, 1509-1565), 『薦亡少子疏』, 『薦父疏』, 『祝聖齋疏』, 『檜巖寺重修慶讚疏』, 『懶巖雜著』; ‘夜設三壇勝會’ (惟政, 1544-1610), 『覺林寺尋劍堂落成疏』, 『四溟堂大師集』; ‘敬設三壇’ (法堅, 1552-1634), 『金剛山船岩萬廻二庵重修落成疏』, 『奇巖集』; ‘敬設三壇略禮’ (子秀, 1664-1737), 『代古鏡師亡師服別疏』, 『無鏡集』.

禮는 三壇을 갖추어야 하고 이치는 六度を 포함해야 한다'고 하였다. 삼단으로 진행되는 의례는 『作法龜鑑』을 계승한 『釋門儀範』을 통해 20세기로 이어지게 되었다.⁵

기존 연구에서는 三壇의 분단법을 조선에만 나타나는 현상으로 본 견해도 있었다.⁶ 『水陸儀文』을 근거로 중국에서는 수록재를 행할 때 上堂과 下堂으로 나누는 것에 비해 上壇·中壇·下壇의 삼단을 가설하고 특히 중단을 두는 것을 조선의 독특한 설행 방식으로 본 것이다. 그러나 『水陸儀文』의 「水陸緣起」에서 上과 下의 봉청 대상 사이에 언급된 「梵王帝釋, 二十八天, 盡空宿曜, 一切尊神」은 수록의식집에서 중단에 모셔지는 존상이다.⁷ 의식을 위해 삼단을 마련하는 것은 중국의 수록의문에서부터 유래하며, 중국의 수록재에서 上堂과 下堂을 구분한 것은 大殿이나 法堂에 마련한 內壇과 背殿 혹은 전각 외부에 가설한 外壇을 공간적으로 구분한 용어임을 알 수 있다. 중국과는 다른 조선시대 의식 문화의 특징은 중단의 존재 자체가 아니며 시기에 따라 중단탱으로 인식된 불화의 변화에서 찾을 수 있다. 이에 대해서는 Ⅲ장에서 살펴보겠다.

특정 의식 뿐 아니라 삼단의례를 다양한 의례의 기본 구조로 인식하면서 삼단은 주불전 내에 상설화되었다. 단이 놓이는 방식은 변화가 있으나 주불전의 불화는 삼단의례를 수행할 수 있도록 배치되었다.⁸ 의례의 동선은 상단 불화 앞에서 작법을 한 후, 중단, 하단 불화로 이동하며 이어졌다.⁹ 주불전에 봉안된 불화는 의식의 진행에서 하나의 조합을 이루게 된다.

5 “禮備三壇 理該六度”; 『作法龜鑑序』, 『作法龜鑑』(『韓國佛教全書』3집, 2009, p. 374).

6 중국의 수록재가 上堂과 下堂으로 구분된다는 내용은 다음의 논문을 통해 널리 알려졌다. 홍기용, 「中國 元·明代 水陸法會圖에 관한 考察」, 『미술사학연구』 219(1998), pp. 41-85. 조선시대 수록의식집의 수용과 三藏菩薩圖를 다룬 논문에서 中壇이 포함된 三壇 分壇法은 중국과 다른 조선의 고유한 방식으로 보아왔다. 탁현규, 「조선시대 三藏菩薩圖의 도상 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문(2008); 정승연, 「조선시대 三藏菩薩圖 연구」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문(2010) 등 다수.

7 “詳夫水陸會者 上則供養 法界諸佛 諸位菩薩 緣覺聲聞 明王八部 婆羅門仙 次則供養 梵王帝釋 二十八天 盡空宿曜 一切尊神 下則供養 五嶽河海 大地神龍 往古人倫 阿修羅衆 冥官眷屬 地獄衆生 幽魂滯魂 無主無依 諸鬼神衆 法界 傍生六道 四聖六凡…(下略)”; 「水陸緣起」, 『天地冥陽水陸雜文』(『韓國佛教儀禮資料叢書』 1권, 1993, p. 505).

8 의식집에 수록된 下壇排置 방식을 통해서도 삼단으로 진행되는 의례 방식을 유추할 수 있다. 淸虛 休靜(1520-1604)은 각 단에 올리는 奠物을 옮겨 쓰지 말 것과 上·中·下壇의 勸供을 동등하게 진행하라 하였다. 「下壇排置」, 『雲水壇』(1664년 해인사 開刊: 『한국불교의례자료총서』 2권, 1993, p. 61a).

9 임진왜란 이후 사찰 재건을 살펴보면 中壇이나 下壇에 거는 불화 이외에도 壇을 위한 설비와 器物을 갖추게 된 현상에 주목할 수 있다. 17세기 「造成雜物器用有功化主錄」에 수록된 불영사의 사례에서도 중단용 불화인 天仙位畫像幀과 下壇幀 외에 壇을 덮는 천과 향로 등의 佛具도 각각 上壇卓衣와 中壇卓衣, 上壇香爐와 中壇香爐 등 삼단에 의거하여 갖추었음을 알 수 있다. 정명희, 「造成雜物器用有功化主錄과 佛影寺의 佛教繪畫」, 『미술자료』 86(2014), pp. 75-110.

2. 새롭게 확산되는 불화의 용례: 幀畵, 三壇幀

조선시대 사찰 재건과 佛事に 관한 기록을 살펴보면, 새로 조성한 불화 내역에서 눈에 띄는 점이 나타난다. 1636년에 건립된 완주 「松廣寺改創碑」에는 송광사를 개창하면서 ‘後佛(幀)’, ‘掛佛(幀)’, ‘各幀’을 조성했다고 하였다. 불상을 갖춘 후 그 뒤편에 거는 後佛幀과 야외의식용 불화로 掛佛幀을 그렸음을 설명하고 그 밖의 다른 불화는 各幀으로 통칭하여 지칭한 것이다. 17세기 고흥 능가사에서서는 대웅전, 팔상전, 응진당 등을 재건하고 전각 별로 ‘後佛幀’을 조성하였다(도 4).¹⁰ 後佛幀은 上壇에 거는 불화를 뜻하는 용어로, 불상의 뒤편에 걸린다는 점에서 ‘後佛’, 족자 형식의 불화란 점에서 ‘幀’이란 용어가 결합한 것이다. 후불탱 이외에도 中壇幀, 下壇幀, 使五路幀, 掛佛幀, 三藏幀처럼 16세기 이전의 기록에



도 4 「楞伽寺事蹟碑」, 朝鮮 1750년, 전남 고흥군 능가사

서는 쉽게 발견되지 않던 불화의 용례를 확인할 수 있다. 과거에 없던 주제가 그려지며, 불화를 도해진 내용이 아닌 봉안 위치로 명명하는 방식이 일반화된 현상에 주목할 수 있다. 새로운 용례는 이 시기 요구되었던 불화의 기능을 유추하는 데 도움을 준다.

불화를 ‘幀’, ‘幀畵’로 지칭하게 된 것은 簇子 형식이 벽화를 대신하여 확산되면서 하나의 용어로 굳어지게 된 것이나, 그 용례는 이미 고려시대 기록에서부터 찾을 수 있다. 일본 南禪寺에 소장되어 있는 고려 初雕 大藏經이나 월정사 소장 印經本, 혹은 고려시대의 碑文에서 불화는 幀, 幀像, 幀畵로 기록되어 있다. ‘幀’은 ‘幀’의 古字로, 軸을 갖춘 족자 형식의 그림이나 그림을 펼치는 것에서

¹⁰ “...佛像化主惠英 金化主信熙天日 一岑 新改金兼後佛幀化主聰演 別座湛敬 錦卓衣化主信熙 新備化主雷習 各法堂丹青化主惠英 別座明印 八相殿化主柏庵性聰與敏淨 佛像化主太燭 別座自燭 後佛八相幀化主信益 別座雄習 應眞堂化主尙宗 別座懷益 佛像十六羅漢化主尙機 別座梵日 後佛幀化主震燭 別座戒益 中下壇使五路幀化主惠英 靈山殿化主宗眼 佛像後佛幀化主坦海 別座萬行 十王殿化主信贊 別座梵日 王像化主天日 別座勝文 改綵化主永閑 別座斗演 香爐殿迎請堂化主信悟 各房畵佛幀化主吳廷柱 鄭世喬 掛佛幀三藏幀化主無用 秀演與義軒 別座敏淨 大帝釋幀及十王各貼 化主融淨...” 「楞伽寺事蹟碑」; 조동원, 『韓國金石文大系』 권1(원광대학교 출판부, 1979); 고경·최선일 엮음, 『팔영산 능가사와 조각승 色難』(양사재, 2011), pp. 46-50.

유래한다.¹¹ 影印되거나 번역되는 과정에서 幪은 幪으로 변환되어 幪, 幪像, 幪畫로 수록된 것이다.

족자는 사원의 전각이나 석굴사원의 벽면에 그리는 壁畫와 더불어 고대로부터 있었던 전통적인 회화의 형식이다. 상측에는 고리를 부착하여 벽이나 고정된 틀에 걸 수 있으며, 하단에는 나무 軸을 달아 걸렸을 때의 하중으로 화면을 팽팽하게 유지할 수 있었다.¹² 족자 형식은 이동이 쉬워 수요가 있는 공간에 옮겨 걸 수 있고, 한정된 공간에서도 儀式壇에 적합한 불화를 바꿔 걸 수 있다는 장점으로 동아시아 전반에서 보편화되었다.¹³ 특히 불교의식이 체계화되고 다양한 불교 의식집이 간행되던 北宋대 들어 확산되는데, 의식단에 幡, 經典, 鏡, 像과 더불어 족자 형식의 불화가 적극적으로 활용되었다.¹⁴ 의식 수행의 결과 획득할 수 있는 결과를 그림으로 그려 걸어놓음으로써 의식의 효험을 높일 수 있었던 것이다. 예배상의 구성에 있어서 불상이란 매체를 더 우위로 보아온 전통에서 볼 때 불화의 활발한 구성과 활용은 새로운 현상이었다.

의식을 하기에 앞서 幪像을 그리는 것은 ‘當作幪像’ 혹은 ‘復作一幪’으로 표현하며, 불화를 건다는 행위로 ‘掛幪’이란 용례를 사용하였다. 북송대 활약한 남인도 출신의 승려 法賢이 漢譯한 『金剛薩埵說頻那夜迦天成就儀軌經』을 예로 들면, 족자형 불화를 그리는 법식을 다룬 畫像法과 불화를 걸기 위한 설비인 幪竿, 그리고 거는 방법에 대한 설명이 수록되었다. 두 개의 畫像을 사용해야 할 때는 서로 등지게 하여 竿에 걸며, 기둥을 고정하기 위해서는 사람이 들어갈 높이 정도의 구멍이 양쪽으로 깊이 파고 幪竿을 매립한다 하

11 『集韻』(台北: 中華書局, 1980), p. 603. 北宋代 1039년 丁度 등이 왕명을 받들어撰한 『集韻』에 幪은 ‘張畫繪也’ 또는 ‘張開畫繪也’라는 의미로 기록되어 있다. 또한 明 말 張自烈이 지은 音韻의 子書인 『正字通』에는 ‘今人以一幅為一幪’이나 ‘這是一幪仕女圖’에서처럼 단위를 나타내는 용어로 사용되기도 한다. 『康熙字典』의 『類篇』에도 ‘猪孟切 音張 張畫繪也 一作幪’이라 하여 『集韻』의 해석을 따르며 古字인 ‘幪’字가 수록되었다.

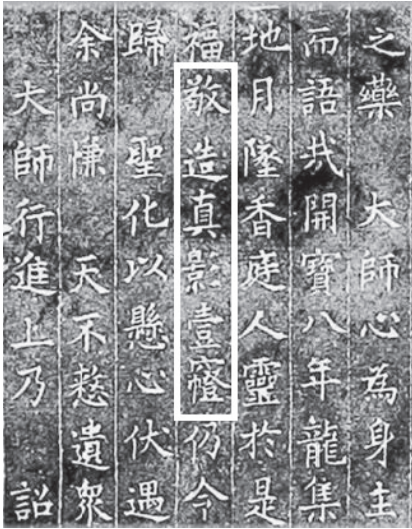
12 불화를 ‘幪’이란 용어로 기입한 唐代로 올라가는데, 段成式(?-863)이 지은 『酉陽雜俎』의 『寺塔記』에서 曼殊堂 외벽에 불공이 서역에서 가져온 泥金幪의 기록이 전한다. “曼殊堂工塑極精妙 外壁有泥金幪 不空自西域齋來者”: 정환국 역, 『譯註酉陽雜俎』1, 2(소명출판, 2011).

13 『王朝仏画への視線—儀禮と絵画』, 『王朝の仏画と儀禮』(京都國立博物館, 1998), pp. 283-306; 井手誠之輔, 『南宋の道釋画』, 『世界美術大全集 6—南宋·金』(小学館, 2000), pp. 123-140. 宋代 수록재 의식 절차와 설비의 정비, 의식집의 간행에 관해서는 Daniel B. Stevenson, “Text, Image, and Transformation in the History of the *Shuilu fahui*, the Buddhist Rite for Deliverance of Creatures of Water and Land,” in *Cultural Intersections in Chinese Buddhism*, ed. Marsha Weidner (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001), pp. 30-70; 강호선, 『宋元代 水陸齋의 성립과 변천』, 『역사학보』 206(2010), pp. 139-177.

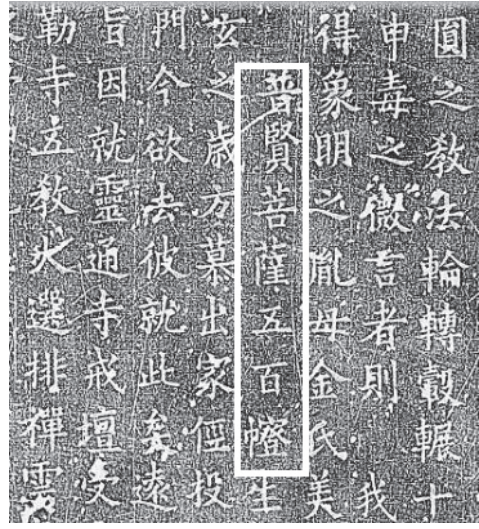
14 儀式壇에서의 수요와 幪畫의 확산에 관해서는 정명희, 앞의 논문(2011), pp. 102-104.

었다.¹⁵

고려시대 승려의 碑銘에서 ‘幃’, ‘幃’은 족자형 불화를 가리키던 것에서 족자형 불화를 세는 단위로도 사용되었다.¹⁶ 法印國師 坦文(900-975)의 <普願寺法印國師寶乘塔碑>(978년)에서 眞影을 그렸음을 ‘敬造眞影壹幃’이라 하거나 <七長寺慧炤國師碑>(1060년)에는 普賢菩薩圖 500점의 조성을 발원하면서 ‘普賢菩薩五百幃’으로 기록하였다(도 5).¹⁷ <金山寺慧德王師眞應塔碑>(1111년)에는 釋迦如來와 獎基二師, 海東六祖의 像을 그렸음을 ‘釋迦如來及獎基二師 海東六祖像都一幃’이라 하였다. 이상에서 조선시대 불화의 일반적인 명칭으로



도 5-1 ‘幃’의 용례, 「普願寺法印國師寶乘塔碑」의 부분, 高麗 978년



도 5-2 「七長寺慧炤國師碑」의 부분, 高麗 1060년

¹⁵ 『金剛薩埵說頻那夜迦天成就儀軌經』卷3“...畫頻那夜迦天像 四臂右第一手作施願 第二手持囉訖多 左第一手執三叉 第二手執鬘髻 復用淨行人囉訖多 畫一天像 二臂三目 與前天像同掛竿上 (중략) 畫二幃像用頭髮為繩以二幃相背縛之掛一竿上 於兩陣中間掘坑深一人量 埋立幃竿彼軍若見此竿 可一箭地悉皆驅走 或持明者執幃竿右旋轉之時彼二軍自然鬪戰 幃竿若住二軍亦止...”(T21_1272_316c28).

¹⁶ 일본 根津米壽관 소장 <阿彌陀如來圖>(1306년)를 비롯한 고려 불화의 사례와 문헌 기록을 통해 幃이 그림을 세는 단위, 혹은 거는 그림을 뜻하는 용례로 사용되었음을 논증한 논문은 정우택, 『佛敎美術 서술의 用語 문제』, 『미술사학』 17(2003), pp. 115-117.

¹⁷ “光宗大王聞之震悼嗟覺花之先落慨慧月之早沈吊以書轉以穀所以資淨供瞻玄福 敬造眞影壹幃仍令國工封層冢門人等號奉色身豎塔于迦耶山西崗遵像法矣”: <普願寺法印國師寶乘塔碑> (李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2, (伽山文庫, 1995)); “月入室因而覺焉尋以有娠爺則許願紫袈裟一十領孃則約成 普賢菩薩五百生若得子必當爲僧常於飲膳之間”: <七長寺慧炤國師碑> (허흥식, 『韓國金石全文』 中世 上(아세아문화사, 1984), pp. 487-494); “許設每年兩度法會 以爲常式 募得虎頭名手畫成 釋迦如來及獎基二師 海東六祖像都一幃各安于其寺”: <金山寺慧德王師眞應塔碑> (李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇3(伽山文庫, 1996)), 위 자료에 대한 판독문에는 원문 ‘幃’은 기입되지 않고 생략되었다.

인식되어 온 幀畫의 어원이 족자형 그림을 뜻하는 幀像, 幀畫에서 유래했으며 이미 송대부터 불화를 가리키는 용어로 널리 사용되었음을 알 수 있다.

Ⅲ. 三壇儀禮와 三壇幀畫

1. 上壇儀禮와 上壇幀

조선시대 主佛殿의 상단 불화는 전각의 명칭과 봉안된 예배상에 따라 釋迦說法圖, 三世佛會圖, 三身佛會圖, 阿彌陀佛會圖 등으로 다양한데, 주불전으로 대웅전의 비율이 가장 높고 기록과 현존하는 작품으로도 석가모니불의 설법회를 도해한 釋迦說法圖가 가장 많은 비중을 차지한다. 17세기에는 불상을 중심으로 좌우에 협시보살을 둔 삼존상이 많았으나 점차 三佛의 조합을 갖추게 되었고 後佛畫 역시 불상의 배치와 규모에 맞춰 세 폭으로 조성되었다.

화기 및 기록을 통해 보면 상단 불화는 도해된 주제와 상관없이 上壇幀 혹은 後佛幀, 後佛畫로 명명되었다. 이중에서도 상단 불화를 지칭하는 명칭으로 광범위하게 사용된 것은 ‘불상 뒤에 거는 그림’이란 의미의 後佛幀이다. 後佛이라는 용례는 16세기부터 확인할 수 있다. 일본 쓰시마[對馬]의 持福寺 소장 <釋迦說法圖>(1563년)의 화기에는 ‘象佛後佛一時寺旣畢功’이라 하여 불상을 나타내는 ‘象佛’이라는 용어와 달리 불화는 ‘後佛’로 지칭했으며, 불화와 불상 제작을 맡은 화승 역시 각각 ‘後佛畫員’과 ‘象佛畫員’으로 구분하였다.¹⁸ 後佛畫라는 용어는 다양한 佛殿의 상단 불화에 사용되었다. 일본 地藏院 소장 <阿彌陀佛圖>는 ‘彌陀後佛’로 명명되었으며 일본 金戒光明寺 소장 <三佛會圖>(1573년)는 ‘僧堂 後佛幀’을 조성한다는 기록이 전한다.

조선시대 佛事에서 後佛畫는 佛像을 갖춘 후 순차적으로 조성되었다. 주불상 뒤에 걸리는 상단 불화는 주제, 구도, 크기, 배치에 있어 앞에 놓인 像과의 관계가 밀접하였다. 좌우 측면의 단에 걸리는 中壇, 下壇 불화는 像은 없이 불화만 걸리며 봉안된 벽의 위치가 바

¹⁸ 持福寺 소장 <釋迦說法圖>(1563년)는 15세기 비단 바탕에 그린 왕실 후원의 금니 선묘 불화가 유포되면서 나타난 민간발원 황선묘 불화의 예로 다음의 논고에서 다뤄졌다. 박은경, 「조선 전기 線描佛畫: 純金畫」, 『미술사학연구』 206(1995), pp. 5-16; 정우택, 「日本 四國地域 朝鮮朝 前期 佛畫 調査 研究」, 『동악미술사학』 9(2008), pp. 57-89; 박은경, 『조선 전기 불화 연구』(시공사, 2008).



도 6 主佛殿의 佛像과 佛畵, 전남 여수시 흥국사 대웅전

뀌거나 신앙 의례의 변화에 의해 다른 주제로 대체되기도 하는 점과는 구별된다. 흥국사 대웅전 <석가설법도>(1693년)에서 볼 수 있듯이 설법회상의 권속과 청중을 위로 쌓듯이 배치하여 화면의 공간감 보다 상승감이 강조된 조선 불화의 특징이 형성되었다(도 6).

佛菩薩을 봉청하여 공양을 권하는 절차는 조선 전기의 의식집에서 『作法節次』라는 항목으로 정리되었다. 上壇에 대한 권공은 법당에 나아가 권공을 올리는 進供으로 시작되어 ‘香, 燈, 花, 菓, 茶, 米’의 六法 供養을 올리고 나오는 退供으로 이루어졌다.¹⁹ 구성은 상단과 중단, 하단의 방식이 거의 동일한데 의식집에는 上位勸供, 中位

勸供, 그리고 施食儀라는 절차가 수록되었다. 16세기 이후 상단에 대한 의례는 靈山大會로서의 성격이 강조되어 靈山大會作法, 靈山作法으로 불리고 『靈山大會作法節次』라는 표제의 의식집으로 발간되기도 하였다.

조선 전기 상단 의례에는 여러 여래가 봉청되었으나 17세기 이후가 되면 ‘靈山教主釋迦牟尼佛’을 주축으로 ‘靈山會上佛菩薩’에 대한 의례로 정리되었다.²⁰ 불전 내부의 불화는 三壇儀禮의 수행을 염두에 두고 懸掛되었는데 특히 上壇은 영산작법이 시작되는 곳으로서의 상징성을 지녔다. 영산작법은 의식집에서 ‘齋前作法’으로 명명되었다. 본격적인 재에 앞서서 상단에서 영산작법을 마친 후 중단 및 하단, 혹은 각 단에 대한 절차를 베풀었기에 齋前作法이라는 별칭을 갖게 된 것이다. 조선시대의 靈山作法이 本齋에 앞서는 齋前作法으로 인식되었음은 『仔夔文兼七晝夜作法規』를 통해서도 확인할 수 있다.²¹ 총 7일에 걸쳐

¹⁹ 『作法節次』, 『眞言勸供』(『韓國佛教儀禮資料叢書』 1권, pp. 441-469).

²⁰ 17세기를 전후하여 上壇儀禮가 靈山作法節次로 통일되는 현상에 관해서는 정명희, 『儀式集을 통해 본 掛佛의 圖像的 變용』, 『불교미술사학』 2집(2004), pp. 6-28. 『법화경』을 독송하고 懺悔法과 觀法을 함께 닦는 수행법은 고려 말 천태종의 전통이 조선 초 천도의례의 기본 구조로 자리 잡게 되면서 계승되었다. 이승희, 『高麗後期 淨土佛教繪畵의 研究: 天台·華嚴 신앙의 要素를 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문(2011), pp. 51-59.

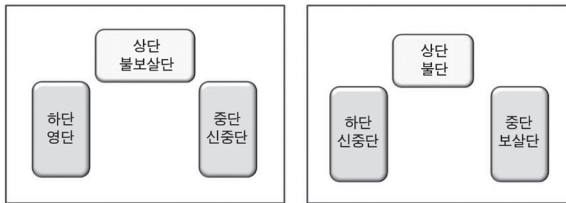
²¹ 『三卷仔夔文 十卷仔夔文 兼七晝夜作法規』, 『天地冥陽水陸齋儀梵音刪補集』 1721년 양주 중흥사본(『韓國佛教儀禮資料叢書』 3권, pp. 94-95).

진행하는 의식의 구성을 살펴보면, 매 의식날 아침에 영산작법으로 齋前作法을 치른 후 도량에 마련된 각 단으로 이동하여 齋後作法으로 권공과 축원을 행하였다.

2. 中壇幀으로 인식된 불화

조선시대 전각의 불화 배치가 分壇法에 의거한다는 의견은 1970년대에 제기되었다. 기존의 논의는 三壇을 각각 佛菩薩壇, 神衆壇, 靈魂壇으로 보는 의견과 佛壇, 菩薩壇, 神衆壇으로 본 견해로 나뉜다(삽도 1).²² 삼단을 어떻게 이해하는 가에는 차이가 있어 동일한 신중단에 대해서도 각각 중단과 하단으로 다르게 보았다. 이러한 견해는 조선 불화를 보는 서로 다른 견해로 양립되어왔을 뿐, 후속 논증은 진행되지 않았다. 神衆壇을 삼단의 범주에 포함한 것은 현대 사찰의 주불전에 반드시 신중단이 마련되기 때문이다(도 7). 그러나 불화의 화기를 살펴보면 두 가지 중요한 점을 확인할 수 있다. 첫째 중단으로 인식된 불화의 주제는 고정된 것이 아니라 시기에 따라 달라졌다는 점, 둘째 신중도를 중단탱으로 조성한 것은 19세기 후반 이후에 나타난 현상으로 그 이전 시기 신중도는 삼단 중 하나로 인식되지 않았다는 점이다.

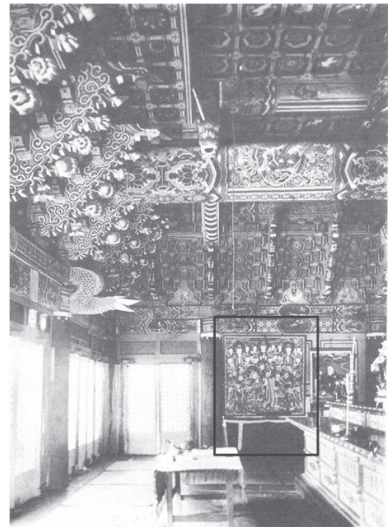
중단탱의 조성은 1562년 함창 上院寺 中壇幀의 사례에서처럼 16세기 중엽경의 기록에서부터 확인



견해1 : 불보살단 · 신중단 · 영혼단(1975년)

견해2 : 불단 · 보살단 · 신중단(1977년)

삽도 1 선행 연구의 三壇에 대한 이해



도 7 송광사 대웅전 내부, 1920년 촬영, 국립중앙박물관 소장 유리진판

²² 홍윤식, 「한국 불교의식의 三段分壇法」, 『文化財』 9(1975), p. 2. 佛壇이 三壇으로 나누어져 있고 朝夕 예불과 각종 법회 역시 三壇을 대상으로 행해진다는 점을 특징으로 보았다. 주전각에 봉안되는 삼단 이외의 소형 불화는 神衆圖의 분화로 보고 七星圖, 窺王圖, 山神圖, 十王圖 등을 중단탱으로 다루었다. 홍윤식, 「한국 불화의 분화와 전개」, 『한국의 불화』(원광대학교출판부, 1980), pp. 215-223; 문명대 교수는 『한국의 불화』에서 上中壇 佛畫로 釋迦牟尼佛畫, 盧舍那佛畫, 華嚴經變相圖, 阿彌陀佛畫, 觀音圖, 藥師佛畫, 五十三佛畫와 千佛畫, 眞影畫로, 下壇 佛畫로는 地藏佛畫와 地獄界 佛畫, 七星圖, 山神圖, 神衆圖로 분류하였다.

표 1 화기에 기록된 中壇幀

시기	주제	작품명	화기상 명칭
16세기	三藏菩薩圖	1562년 함창 상원사 中壇幀	中壇幀
		1568년 일본 如意寺 天藏持地菩薩圖	中上壇幀
		1583년 일본 金剛寺 三藏菩薩圖	中壇幀
		1591년 일본 延命寺 三藏菩薩圖	中壇都幀
17세기	.	中壇幀 造成	
18세기	地藏十王圖	1724년 정수사 조계암 지장도	中壇幀
		1725년 복지장사 지장도	中壇幀
		1737년 백천사 도솔암 지장도	中壇幀
		1753년 반야사 지장도	鳳谷寺 極樂殿 中壇幀
		1755년 영주 진월사 造成記文	上中下三壇帝釋天龍賢王幀新畫成
		1774년 문수사 청련암 지장도	中壇幀
		1777년 불갑사 대웅전 지장도	中壇敬造奉安于大雄殿
		1791년 장의사 지장도	中壇幀
1796년 선암사 운수난야 지장도	中壇幀		
19세기	地藏十王圖	1801년 양산 내원사 地藏十王圖	大雄殿 中壇幀
		1802년 파주 보광사 수구암 地藏十王圖	中壇幀
		1804년 문경 혜국사 地藏十王圖	中壇幀
		1822년 봉암사 만일회 地藏十王圖	中壇幀
		1825년 은해사성보박물관 소장 地藏十王圖	中壇幀
		1828년 중흥사 地藏十王圖(남양주 봉영사)	中壇幀
		1830년 현등사 地藏十王圖	中壇幀
		1841년 선암사 대승암 地藏十王圖	中壇幀
		1851년 송광사 천자암 地藏十王圖	中壇幀
	1854년 대둔사 대광명전 地藏十王圖	中壇幀	
	神衆圖	1857년 봉은사 판전 神衆圖	中壇奉安
		1874년 안성 청룡사 관음전 神衆圖	中壇
		1893년 석천암 神衆圖	奉安于中壇
		1895년 감사 대성암 神衆圖	中壇幀
		1898년 동학사 神衆圖	中壇幀畫
		1906년 문경 대승사 神衆圖	中壇幀
1906년 마곡사 은적암 神衆圖		中壇幀	

된다(표 1). 豊山正 李宗麟(1536-1611)이 외조부 權纘 등의 영가천도를 위해 중단탱을 그린 이 사례는 작품은 현존하지 않으나 이외에도 일본 如意寺 天藏持地菩薩圖(1568년), 일본 金剛寺 三藏菩薩圖(1583년), 일본 延命寺 三藏菩薩圖(1591년) 등의 작례가 전한다(도 8). 수록재 설계시 중단에 봉청되는 존상을 중단탱으로 명명하게 된 것으로, 수록의식문의 계통에 따라 중단에 봉청되는 존상에 대한 이해와 시각화 과정에는 약간의 차이가 있었다. 삼장보살도는 이후에도 계속적으로 제작되지만 중단탱이 아닌 三藏會幀으로 명명된 반



도 8 <三藏菩薩圖>, 朝鮮 1583년, 麻本彩色, 143.0×153.0cm, 日本 兵庫縣 金剛寺 소장



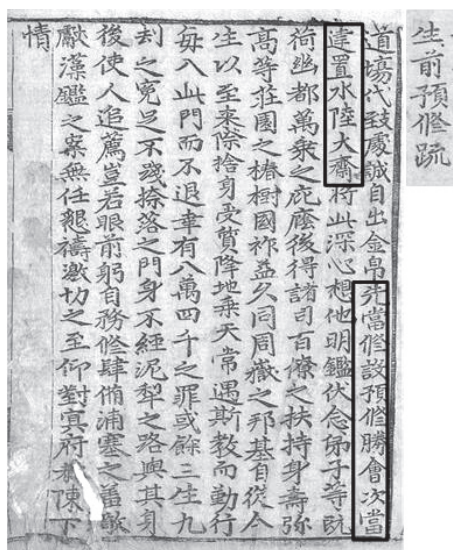
도 9 복지장사 <地藏十王圖>, 1725년 絹本彩色, 224.5×179.4cm, 국립중앙박물관 소장

면, 18세기경부터 지장시왕도를 중단탱으로 조성한다는 기록이 증가한다(도 9).

현행 의례에서는 삼장보살도나 지장시왕도가 봉안된 단이 하단으로 활용되기도 하나 조선시대에는 중단으로 인식되었음을 알 수 있다. 이들이 중단탱으로 명명된 것은 의식의 중단에 봉청되는 존상을 도해했기 때문이다. 의식의 진행에서 상단은 상징적인 의미가 강하다면, 중단은 의식의 실질적인 주존에 해당한다. 삼장보살도가 수록재에서 중단에 청해지는 존상을 도해했다면 지장시왕과 육광보살 등은 명부시왕에 대한 의례나, 예수재의 중단에 청해진다. 모두 조선시대 성행했던 대표적인 의식으로, 중단탱으로 명명된 불화들 사이의 연관성은 교리적인 측면보다는 불전 공간의 활용과 儀式에 대한 수요와 관련이 깊다.

흥미로운 점은 당시의 의식에서도 한 번의 의식에 수록재와 예수재를 결합하여 개최하는 사례가 많았다는 점이다. 齋를 지내기 위해서는 재정의 마련에서부터 실행에 이르기까지 많은 노력이 필요했기에, 여러 의식을 함께 개최하는 것은 현실적이고 실용적인 방식이었다. 일본 國分寺 소장 <地藏十王圖>(1586년)의 화기에는 ‘預修’와 ‘志磐’을 베풀었다는 기록이 있다.²³ 志磐은 수록재의 한 종류인 지반문을 일컫는데, 불화를 완성한 후의 점안

²³ ‘萬曆十四年九月初爲始十一月十六日開眼初點眼丁亥四月初八日預修志磐水陸回向也’; 박은경, 앞의 책(2008), p. 532. 화기의 밑줄 부분은 ‘預修志磐水陸回向也’로 해석되기도 하였으나, 수록의식의 일종인 ‘志磐’으로 판독되며, 문맥상으로도 11월 16일 점안을 마친 후 다음 해 丁亥년 사월초팔일 預修(齋)와 志磐(文)의 의식집에 근거한 水陸(齋)에 회향했다고 보는 것이 타당해 보인다.



도 10 奇巖 法堅(1552-1634), 「생전에 예수재소, 『기암집』



도 11 〈三藏菩薩圖〉, 朝鮮 1591년, 麻本彩色, 140,0×167,8cm, 日本 大阪市 延命寺 소장

낙성식에서 예수재와 수록재를 같이 거행했음을 알 수 있다.

청허 휴정(1520-1604)의 제자였던 奇巖 法堅(1552-1634)은 금강산 일대의 불사와 의식에 관한 많은 기록을 남겼다. 「楡岾寺天王點眼落成疏」를 보면 天王像을 조성한 후 낙성식에 預修齋와 水陸齋를 함께 개최하였다.²⁴ 또한 「生前預修疏」에는 인목대비에 이어 光海 君妃 柳氏의 발원으로 이루어진 예수재에 대해 상세하게 수록했는데, 預修會를 지내고 이어서 水陸齋를 선행하였음을 알 수 있다(도 10).²⁵

三藏菩薩圖와 地藏十王圖라는 두 주제는 한 화면에 결합되기도 하였다. 일본 延命寺 소장 〈三藏菩薩圖〉(1591년)는 화기에 ‘中壇都幀’을 조성했다고 했는데, 화면 상단에는 天藏菩薩衆, 持地菩薩衆, 地藏菩薩衆을 그리고 하단부에는 地藏菩薩을 중심으로 十王을 도해하였다(도 11). 화면 상단에는 수록재의 중단을, 하단에는 예수재에서 중단에 봉정되는 존상을 도해하여 한 화면에 의식집의 필수 항목으로 수록되었던 두 의식의 중단이 모두 갖춰진 셈이다.

한편 18세기 이후 화기에 중단탱으로 기록된 것은 지장시왕도이다. 명부신앙의 성행에 따른 시왕신앙이나 태어난 간지에 따른

24 “且備香花 就金剛最勝之場 集雲衲久叅之老 始以預修之會 繼以水陸之齋 頌禱冥司 冀前途之平坦 修設勝采 普饒益於窻視”：「楡岾寺天王點眼落成疏二」, 『기암집』(이상현 역, 동국대학교출판부, 2010, pp. 187-191).

25 “嘗畫眞儀 現衣冠之濟濟 又安寶閣 列昭穆之巍巍 經營雖是 十二時因循 已過七八祀 謹命清淨僧侶 敬詣金剛道場 代致虔誠 自出金帛 先當修設預修勝會 次當建置水陸大齋 將此深心 想他明鑑”：「生前預修疏」, 『기암집』(위의 책, pp. 198-199).



도 12 <地蔵十王圖>, 朝鮮 1764년, 絹本彩色, 181.5 × 191.0cm, 경북 영덕군 장육사 대웅전



도 13 <地蔵十王圖>, 朝鮮 1776년, 絹本彩色, 186.0 × 205.5cm, 수타사성보박물관 소장

12상이 정해지며 생전에 수생전을 미리 갠 아 사후의 업을 다스릴 수 있다는 『佛說壽生經』의 유포 역시 이러한 경향에 일조하였다.²⁶ 1764년 영천 장육사에서는 대웅전 봉안용으로 석가설법도와 지장시왕도를 조성하였다(도 12). 화기에는 중단탱을 조성한다고 하여 지장시왕도가 중단으로 인식되는 변화를 확인할 수 있다. 수타사 역시 명부시왕, 지옥 옥졸, 판관 등이 망라된 지장시왕도가 대웅전에 걸린 사례이다(도 13). 지장보살과 지옥의 심판을 주재하는 시왕은 교리적 측면에서 보자면 명부전과 관련 깊은 주제이나 삼단 의례의 수요로 인해 주불전에 걸렸다.




수륙재와 예수재의 중단을 그리던 것에서, 19세기 후반 이후에는 帝釋幀, 天龍幀, 帝釋天龍合位圖로 불리던 신중도가 中壇幀으로 조성되었다. 중단에 봉안되었다는 봉은사 판전 <신중도>(1857년), 동국대 박물관소장 석천암 <신중도>(1893년), 中壇幀으로 기록된 감사 대성암 <신중도>(1895년), 동학사 <신중도>(1898년), 문경 대승사 <신중도>(1906년), 마곡사 은적암 <신중도>(1906년) 등의 예가 있다. 시기에 따른

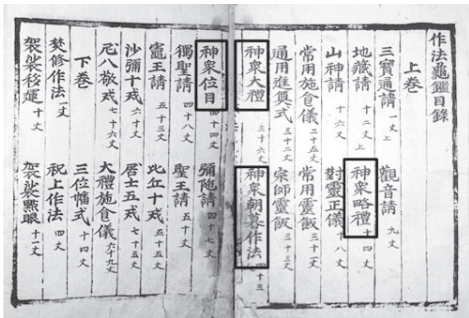
중단탱의 변화를 정리하면 다음과 같다(표 2).

신중이 中壇의 대상이 된 것은 主佛殿에서 진행되었던 의례의 변화에서 기인한 것으

²⁶ 『壽生經』은 『受生經』이라고도 하는데 1469년 간경도감에서 『예수시왕생칠경』과 합본되어 간행된 이후 조선 후기까지 폭넓게 유포되었다. 18세기 들어 松堂大愚(1676-1763)에 의해 『시왕경』의 내용과 함께 채록되어 예수재 의식집인 『預修十王生七齋儀纂要』으로 편집되어 유행하였다. 「十二相屬」에는 쥐띠부터 돼지띠까지 열두 띠에 해당하는 사람들이 바쳐야 하는 수생전과 읽어야 할 경전의 양, 어느 曹官에게 바쳐야 되는지에 대해 구체적으로 수록되어 있다

표 2 주불전中壇幀의 변화

주제	三藏菩薩圖	地藏十王圖	神衆圖
작례	 1583년 <삼장보살도>, 일본 金剛寺 소장	 1725년 복지장사 <지장시왕도>, 국립중앙박물관 소장	 1898년 <신중도>, 동학사 소장
시기	16세기	18세기 후반	19세기 후반
書記	中壇幀	中壇幀	中壇幀
佛敎儀式	水陸齋의 中壇	預修齋의 中壇 王供文의 中壇	主佛殿 日常儀禮의 中壇



도 14 백과 궁선, 『作法龜鑑目錄』, 『作法龜鑑』, 朝鮮 1826년 간행

로, 1826년에 간행된 『作法龜鑑』을 참고할 수 있다. 『作法龜鑑』은 현대 불교의례의 근간이 되는 『釋門儀範』에 영향을 미친 책으로, 請文, 勸供諸般文, 受戒儀式 등 사찰의 일상 의례 절차를 진행하는 데 참고할 수 있는 내용으로 구성되어 있다. 이 의식집에서 신중은 朝夕으로 예불을 받는 중단의 대상이 되고, 神衆略禮, 神衆大禮, 神衆朝暮作法 등 신중에 관한 다양한 의례가 수록되었다(도 14).²⁷ 의식을 진행할 때 도량

에 가설되어 각각의 고유한 기능을 수행하던 여러 봉청 대상은 神衆壇으로 통합되고 神衆位目에 수록되었다.

이상에서 주불전의 중단은 크게는 수록의식문으로부터 영향 받았지만 예수재의 중단을 따르기도 하며 일상 의례의 중단을 수용하였음을 확인할 수 있다. 神衆圖를 中壇의 불화로 인식하게 된 변화는 19세기 후반부터 나타나나 이러한 인식이 현대 불교의 일상의

²⁷ 『僧家日用施食黙言作法』과 『作法龜鑑』을 들어 神衆圖가 중단으로 인식되는 과정을 다룬 논문은 이용윤, 「朝鮮後期 三藏菩薩圖와 水陸齋儀式集」, 『미술자료』 73·74(2005), p. 101.

례에 전승되어 불화에 대한 이해에 영향을 미치게 된 것이다. 이후 1950년대에 들어 中壇 禮佛을 폐지하고 신중단에서 般若心經을 송독하는 것으로 대체되면서 신중단이 지녔던 중단으로서의 맥락은 사라지게 된다.²⁸

3. 下壇幀의 상설화

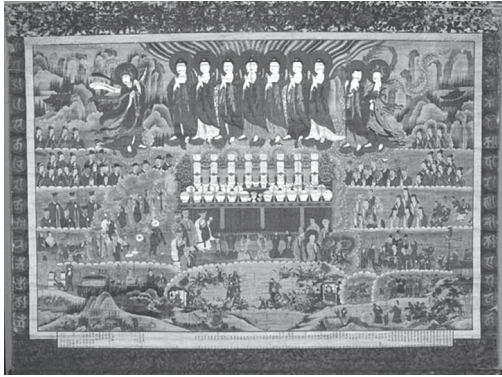
하단은 영혼을 위한 단으로, 하단에는 영혼을 구제할 수 있는 존상이나 영혼의 천도 장면을 그린 불화가 걸렸다. 유교 禮制의 저변이 확대되고 유교식 제사 의식이 보급되면서, 개인 발원의 의식에 대한 수요가 높아졌다. 불교 의례 절차 역시 체계화되어 의식집에는 下壇을 배치하는 방법, 하단에 필요한 의식 器物을 갖추는 방법이 수록되었다.

『진언권공』에서 볼 수 있듯이 조선 전기 하단은 임시적인 단으로 불단에 마주하는 남 벽에 마련되었다. 그러나 수요가 있을 때 배치되던 하단은 점차 주불전에 고정되게 되었다. 상설화된 하단의 위치는 한 불전 내에서도 바뀌는 경우가 있었으며, 방위는 유지되지 않았는데 현대 사찰에서는 북벽 전면에 설치되기도 한다. 시기에 따라 중단탱으로 인식된 불화의 주제가 변하고 중단의 고유한 의미가 약화된 것에 비해, 하단탱은 개인적인 발원의 천도 의식에 대한 수요가 급증하면서 강조된 하단의 주요 설비였다.

하단의 대표적인 불화인 甘露圖 역시 주불전에 상설화되기 이전에는 하단이 설치된 곳으로 옮겨 걸렸다. 17세기 의식집에는 삼단 의례로 구성된 본문과 별개로 부록에 「下壇 排置法」과 하단 의례 절차를 수록하였다. 하단은 특정한 공간에 고정되어 있기보다는 필요할 때마다 전각 내외부에 가설될 수 있었다. 하단 시식의 절차, 내용, 설비는 18세기 초에 간행된 『天地冥陽水陸齋儀梵音刪補集』에 이르면 더욱 상세해졌다. 점차 야외에 하단을 차리는 방식에 관한 다양한 규정이 등장하며 靈壇, 靈魂壇, 靈請壇, 靈魂所, 迎魂式, 靈魂式, 靈飯 등의 용례도 빈번하게 보인다. 배치 장소는 외부 공간을 적극적으로 활용하여 정문, 누각, 불이문, 사찰의 넓은 곳 등으로 확장되었다.

『雲水壇』의 「下壇排置法」을 살펴보면 下壇幀은 평소에는 공개되지 않고 보관되다가 의식 수요가 있을 때 꺼내 걸렸다. 항상 걸려있는 불화는 함을 조성한 경우가 드물지만, 필요할 때 걸리는 불화는 보관함을 조성하게 된다. 남장사에서 1701년 감로도를 조성하면서 ‘南長寺甘露王幀橫’를 만든 것 역시 이러한 쓰임과 관련 있다(도 15). 사찰에 전하는 수납함 중 불화를 보관하기 위한 목제함이나 궤가 전하는 경우 대체로 掛佛函으로 보았으나 크기

²⁸ 송현주, 「현대 한국 불교 예불의 성격에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위 논문(1999), pp. 43-45.



도 15 남丈사 <甘露圖>, 朝鮮 1701년, 絹本彩色, 185.0×229.0cm, 보물 제1641호, 직지성보박물관 소장

와 규모에서 오히려 특정 의식에 사용하는 불화의 보관함으로 사용되었을 가능성이 있다.²⁹

감로도의 화기를 살펴보면 樓나 鐘閣에 봉안되었던 사례가 전한다. 鳳樓樓에 봉안한 여천 흥국사 <甘露圖>(1741년), 萬歲樓에 건 봉정사 <甘露圖>(1765년), 鐘閣用으로 조성한 동화사 <甘露圖>(1896년), 그리고 金剛戒壇에서 조성하여 萬歲樓에 봉안했다는 통도사 <甘露圖>(1900년) 등이 그 대표적인 사례이

다(도 16, 17).³⁰ 하단 의례의 규모가 커짐에 따라 不二門, 天王門, 그리고 正門이 위치한 樓는 주불전과 중정에서 연결되는 공간으로 활용되었다.³¹ 樓는 主佛殿이나 中庭의 남쪽에 위치하기에 上壇과 마주하여 下壇이 놓일 수 있는 적절한 방위였으며 많은 사람을 수용할 수 있었기에 遮日을 치고 임시로 의식단을 마련하는 방식보다 선호되었다. 따라서 靈壇에 대한 수요가 급증하는 18세기 이후에는 하단을 고정적으로 배치해두는 장소였고 누각에 걸기 위한 감로도가 조성되게 된 것이다.

영혼의 구제를 도해한 감로도가 주불전에 고정되면서 그림 속에 도해된 성대한 의식의 영험은 하단에서 진행된 현실의 의례에 투영되었다. 감로도 이외에도 오여래도, 오방오

²⁹ 옥천사 대웅전에는 괘불함으로 조성했다는 목서 기록이 있는 괘불함 이외에 200cm 정도 화폭의 불화를 보관할 수 있는 두 점의 함이 있다. 남해 용문사 역시 1769년에 조성된 괘불 이외에 불화를 보관할 수 있는 함이 전한다. 『한국의 사찰문화재-경상남도1 서부편』 1권(2009), p. 304.

³⁰ “乾隆陸年歲次辛酉十月日 慶尙右道河東府西嶺智異山七佛寺誠心畫成移安于全羅右道順天府東嶺靈鷲山興國寺鳳凰樓寶座甘露幀…”, 여수 흥국사 <甘露圖>(1741년) (『여천 흥국사의 불교미술』 미술사학지 제1집(한국고고미술연구소, 1993), p. 158); “乾隆三十年乙酉五月二十日安東鳳停寺甘露王幀改造奉安于萬歲樓…”, 안동 봉정사 <甘露圖>(1765년) (『한국의 불화』 24 고운사본말사편(2001), p. 205); “漢陽開國五百五年丙申十日月十一日大邱府八公山桐華寺新畫成甘露幀仍奉安于本寺鐘閣…”, 동화사 <甘露圖>(1896년) (『한국의 불화』 22 동화사본말사편(2001), p. 202); “大韓光武四年潤八月日 慶尙南道梁山郡靈鷲山通度寺金剛戒壇新畫成奉安于本寺萬歲樓…”, 통도사 <甘露圖>(1900년) (『한국의 불화』 2(1996), p. 281).

³¹ 조선시대 正門과 門樓의 기능을 조명한 연구로는 홍병화, 김성우. 「조선시대 사찰 正門의 機能과 型式에 관한 연구」, 『대한건축학회 학술발표대회 논문집』 27(2007), pp. 561-564; 홍병화, 김성우. 「조선시대 寺刹門樓 건 축형식의 변화과정에 대한 연구」, 『대한건축학회 논문집』 25(2009), pp. 197-208.



도 16 〈甘露圖〉, 朝鮮 1765년, 絹本彩色, 218.0×265.5cm, 경북 안동시 봉정사



도 17 〈甘露圖〉, 朝鮮 1900년, 絹本彩色, 199.5×203.0cm, 통도사성보박물관 소장

제위도, 사직사자도와 같은 불화도 하단 불화의 역할을 수행하였다.³² 사찰에 전하는 비교적 소형의 이런 불화들은 ‘道場莊嚴幡’이라는 범주로 분류되었으며, 본격적으로 연구되지 않았다. 그러나 하단에 각 단을 상징하는 불화를 배치하라는 의례를 통해 함께 걸린 불화의 조합과 그 고유한 기능을 이해할 수 있다. 도상에 의거한 방법론에서는 다른 범주로 분류되고 연구의 관심을 받지 못했던 불화이나, 의례에서의 수요로 인해 하나의 조합으로 조성되고 사용되었음을 알 수 있다.

IV. 맺음말

이상에서 주불전이라는 건축 공간을 중심으로 불화의 배치와 구성을 살펴보았다. 조선시대에는 중국의 水陸殿처럼 의식 전용 공간을 짓는 대신, 주불전을 의식을 수행할 수 있

³² 하단의 배치 장소가 증정, 누각 등에서 주불전에 상실화되면서 하단을 위한 불화가 불전에 봉안되었다. 조선 후기 현왕도가 명부전이 아닌 대웅전 등의 주불전에 배치되는 것도 천도의례를 위한 단이 불전 내부에 고정되면서 나타난 현상이다. 정명희, 「봉안 공간과 의례의 관점에서 본 조선 후기 현왕도 연구」, 『미술자료』 78(2009), pp. 95-126; 조선시대 현왕도에 대한 종합적인 고찰은 김윤희, 「조선후기 冥界佛畫 現王圖 연구」, 『미술사학연구』 270(2011), pp. 67-95. 주불전에 상실 배치되는 개별 불화에 대한 고찰은 후속 연구를 통해 보완하고자 한다.

는 공간으로 활용하였다. 조선 전기부터 삼단 의례를 수행할 수 있도록 효율적인 설비를 갖추는 과정에서 불화는 삼단에 의거해 배치되고 조합되었다. 의식의 어느 단에 해당하는지로 명명하는 불화의 용례 역시 이 시기 강조된 의례적 기능을 보여준다. 주불전은 삼단을 갖추고 있어 의식 진행에 용이했고 상단에 대한 권공에서 시작되는 의식의 구조상 주불전의 壇은 의식의 출발점이었다.

주불전에 봉안된 삼단 불화는 禮佛과 儀式, 두 기능을 겸비하였다. 상단탱은 불상과의 결속이 강하며 여전히 예불 공간에서의 역할이 중요했던 것에 비해, 중단탱은 의례의 변화를 수용하여 시기에 따라 가변적이었다. 도상의 연원은 특정 의식에서 연원하나 예배화의 형식을 갖춘 불화가 중단탱으로 그려졌다. 또한 명부전이 별도로 있음에도 주불전에 하단탱을 봉안하여 개인적인 발원의 제례나 천도 의례를 위한 공간을 갖추는 현상은 16세기 말부터 나타나 18세기에 정착된다. 유교질서를 강조하던 조선 사회에서 불교 의식은 조상에 대한 追崇과 祭禮를 강조하는 방향으로 체계화되었다.

본고는 불화가 봉안된 불전에서의 배치와 함께 걸린 불화의 관련성에 주목하여 의식이 신앙 활동의 주된 영역이 된 시대적 변화와 불화가 그 요구를 수용하였음을 살펴보았다. 주불전의 불화는 건축 공간에서 이루어졌던 행위가 불전 장엄을 결정하는 중요한 요인 중 하나였음을 보여준다. 불화는 의례의 진행에서 핵심적인 기능을 수행하였다.

*주제어(Key Words) 불교 의례(Buddhist rituals), 주불전(主佛殿, main halls), 삼단(三壇, three ritual altars), 상단탱(上壇幀, upper-altar painting), 중단탱(中壇幀, middle-altar painting), 하단탱(下壇幀, lower-altar painting)

■ 투고일 2015년 8월 22일 | 심사개시일 2015년 9월 10일 | 심사완료일 2015년 11월 16일 | 게재확정일 2015년 12월 3일 ■

참고문헌

權近, 『陽村先生文集』 권22, 1394년(韓國文集編纂委員會(編), 『韓國歷代文集叢書27-29』, 景仁文化社, 1993).

奇巖法堅, 『奇巖集』(이상현 역, 동국대학교출판부, 2010).

懶巖普雨, 『懶巖雜著』(『韓國佛教全書』第7冊, 朝鮮時代篇 1, 동국대학교 불전간행위원회, 1997).

無竟子秀, 『無竟集』(『韓國佛教全書』第9冊, 朝鮮時代篇 3, 東國大學校出版部, 1989).

四溟惟政, 『四溟堂大師集』(『韓國佛教全書』第10冊, 朝鮮時代篇 4, 東國大學校出版部, 1989).

月渚道安, 『月渚集』(『韓國佛教全書』第9冊, 朝鮮時代篇 3, 東國大學校出版部, 1989).

淸虛休靜, 『淸虛集』, (한글대장경 152, 東國大學校 譯經院, 1987).

海源, 『天鏡集』, 1821년(『韓國佛教全書』第9冊, 朝鮮時代篇 3, 東國大學校出版部, 1989)

문화재청, 『능가사대웅전실측조사보고서』, 2003, pp. 67-68.

『美術史學誌: 여천 흥국사의 불교미술』 제1집, 1993, 한국고고미술연구소.

박세민, 『韓國佛教儀禮資料叢書』 1-4권, 1993.

丁度等, 『集韻: 附考正』, 臺北: 中華書局, 1980.

『한국의 불화』 1-40권, 통도사 성보문화재연구원, 1996-2007.

『한국의 사찰문화재』, 문화재청·불교문화재연구소, 2002-2012.

단행본

고경·최선일 엮음, 『팔영산 능가사와 조각승 色難』, 양사재, 2011.

김정희, 『불화, 찬란한 불교 미술의 세계』, 돌베개, 2009.

남동신, 『안성 칠장사와 혜소국사 정현』, 사회평론, 2011.

문명대, 『韓國의 佛畫』, 悅話堂, 1977.

문명대, 『한국불교미술사』, 한국언론자료간행회, 1997.

박은경, 『조선 전기 불화 연구』, 시공사, 2008

송은석, 『조선 후기 불교조각사』, 사회평론, 2012.

연제영(미등), 『국행수륙대제-삼화사 수륙대제를 중심으로』, 조계종출판사, 2010.

李淞 主編, 『山西寺觀壁畫新証』, 北京: 北京大學出版部, 2011.

李智冠, 『校勘譯註 歷代高僧碑文』 高麗篇2·3, 伽山文庫, 1995·1996.

조동원, 『韓國金石文大系』 권1, 원광대학교 출판부, 1979.

허흥식, 『韓國金石全文-中世』 下, 한국역사연구회 편, 1984.

홍윤식, 『한국 불화의 연구』, 원광대학교 출판국, 1980.

홍윤식, 『佛敎와 民俗』, 동국대불전간행위원회, 1980.

논문

강호선, 「宋元代 水陸齋의 성립과 변천」, 『역사학보』 206, 2010, pp. 139-177.

김봉렬, 「진관사 수륙사의 건축학적 해석」, 『진관사 국행수륙대제의 재조명』, (사)진관사수륙재보존회, 2010, pp. 13-32.

김윤희, 「조선후기 冥界佛畫 現王圖 연구」, 『미술사학연구』 270, 2011, pp. 67-95.

김정희, 「조선시대의 명부신앙과 명부전 도상연구」, 『미술사학보』 4, 1991, pp. 33-74.

_____, 「조선 전기 불화의 전통성과 자생성」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, pp. 173-212.

김종명, 「한국 일상예불의 역사적 변용」, 『불교학연구』 18, 2007, pp. 149-178.

남희숙, 「조선시대 다라니경·진언집의 간행과 그 역사적 의의」, 『회당학보』 5, 2000, pp. 67-105.

_____, 「朝鮮後期 佛書刊行 研究: 眞言集과 佛敎儀式集을 中心으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2004.

박은경, 「조선 전기 線描佛畫: 純金畫」, 『미술사학연구』 206, 1995, pp. 5-16.

송현주, 「현대 한국 불교 예불의 성격에 관한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1999, pp. 43-45.

이승희, 「高麗後期 淨土佛敎繪畫의 研究: 天台·華嚴신앙의 要素를 중심으로」, 홍익대학교 박사학위논문, 2011.

이용운, 「朝鮮後期 三藏菩薩圖와 水陸齋儀式集」, 『미술자료』 73·74, 2005, pp. 91-122.

정명희, 「儀式集을 통해 본 掛佛의 圖像의 변용」, 『불교미술사학』 2집, 2004, pp. 6-28.

_____, 「봉안 공간과 의례의 관점에서 본 조선 후기 현왕도 연구」, 『미술자료』 78, 2009, pp. 95-126.

_____, 「이동하는 불화: 조선 후기 불화의 의례적 기능」, 『미술사와 시각문화』 10, 2011, pp. 107-113.

_____, 「조선시대 불교의식의 삼단의례와 불화 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2013.

정승연, 「조선시대 三藏菩薩圖 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2010.

정우택, 「한국불교회화사연구 30년: 佛敎繪畫」, 『미술사학연구』 188, 1990, pp. 47-59.

_____, 「佛敎美術 서술의 用語 문제」, 『미술사학』 17, 2003, pp. 111-131.

_____, 「미술사 연구 현황과 과제」, 『역사학보』 187, 2005, pp. 365-379.

_____, 「日本 四國地域 朝鮮朝 前期 佛畫 調査 研究」, 『동양미술사학』 9, 2008, pp. 57-89.

탁현규, 「조선시대 三藏菩薩圖의 도상 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2008.

허상호, 「불교의례의 佛具와 그 用法: 甘露楨 齋會 절차에 따른 佛具의 재발견」, 『문화사학』 31, 2009, pp. 179-220.

홍기용, 「中國 元·明代 水陸法會圖에 관한 考察」, 『미술사학연구』 219, 1998, pp. 41-85.

홍병화, 김성우, 「조선시대 사찰 正門의 機能과 型式에 관한 연구」, 『대한건축학회 학술발표대회 논문집』 27, 2007, pp. 561-564.

홍병화, 김성우, 「조선시대 寺刹門樓 건축형식의 변화과정에 대한 연구」, 『대한건축학회 논문집』 25, 2009, pp.197-208.

홍윤식, 「한국 불교의식의 三段分壇法」, 『文化財』 9, 1975, pp. 1-13.

_____, 「韓國佛畫의 基本構造와 類型分化」, 『문화사학』 11·12·13, 1999, pp. 827-840.

泉武夫, 「王朝仏画への視線-儀礼と絵画」, 『王朝の仏画と儀礼』, 京都國立博物館, 1998, pp. 283-306.

井手誠之輔, 「南宋の道釋画」, 『世界美術大全集 6-南宋·金』, 小学館, 2000, pp. 123-140.

Stevenson, Daniel B., “Text, Image, and Transformation in the History of the Shuilu Fahui, the Buddhist Rite for Deliverance of Creatures of Water and Land,” In *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism*, ed. Marsha Weidner, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2001, pp. 30-70.

국문초록

본 연구는 조선시대 主佛殿에 三壇을 설치하고 각 단을 상징하는 불화를 걸어놓게 되는 현상을 중심으로, 삼단의 형성과 불화의 변화를 다루었다. 불전 내부가 불화로 채워지는 조선시대 주불전의 장엄을 교리적으로 해이해진 결과로 보거나 기복적인 현상으로 폄하된 측면이 있다. 그러나 전각의 명칭이 다른 사찰의 경우에도 유사한 조합의 불화가 봉안되는 점을 볼 때 주불전에 봉안해야 할 필수적인 조합에 대한 인식이 있었음을 알 수 있다.

본고에서는 15세기에서 19세기에 간행된 佛敎儀式集과 승려의 문집에 수록된 儀式疏文 등을 중요 문헌자료로 활용하여 주전각에 걸린 불화의 관련성에 주목하였다. 동아시아의 불교문화는 宋代 이후 체계화되는 불교 의식의 영향을 받게 된다. 水陸齋, 預修齋와 같은 천도 의식은 그 대표적인 예로, 불보살 등을 道場에 청하여 勸供을 올리고 영혼에게 음식을 베푸는 施食 의례는 건축, 불화, 공예 등 다방면에 영향을 미쳤다. 의식집의 보급으로 의식 절차는 공유하였으나 설비와 매체에 있어서는 중국이나 일본과는 다른 독자적인 전개를 보인다. 중국의 水陸殿처럼 의식 전용 공간을 짓는 대신, 주불전을 적극적으로 활용함에 따라 주불전 안에 의식 수행을 위한 삼단이 갖춰지게 되었다.

三壇에 대한 勸供과 施食으로 정립되는 불교 의식의 기본 구조는 이미 조선 전기의 기록에서부터 확인되며, 삼단에 대한 의례는 불화의 배치와 구성에도 영향을 미쳤다. 三壇이 전각 내부에 상설단으로 마련됨에 따라 불화의 명칭도 도해된 주제에 의거하는 대신 上壇幀·中壇幀·下壇幀으로 명명되었다. 삼단에 의거한 불화 배치는 주불전의 불화 구성을 결정짓는 일관된 원칙의 하나였다. 16세기부터 後佛幀은 다양한 불전의 상단 불화를 지칭하는데 사용되었다. ‘불상 뒤편에 거는 불화’라는 명칭에서부터 알 수 있듯이 상단탱은 앞에 놓인 불상의 주제, 규모, 조합 등을 고려하여 조성되었다.

한편 시기에 따라 중단으로 인식된 불화의 주제에 변화가 나타난다. 16세기부터는 三藏菩薩圖가 중단탱으로 조성되다가, 18세기경부터 地藏十王圖를 중단탱으로 조성한다는 기록이 증가한다. 19세기 후반에 이르면 신중도가 中壇幀으로 조성되는데, 이는 1826년 간행된 『作法龜鑑』에서 신중단의 예경이 中壇作法으로 수록되는 현상과 관련 깊다.

하단은 영혼을 위한 단으로, 영혼을 구제할 수 있는 존상을 그리거나 영혼의 구제 장면을 그린 불화가 걸렸다. 유교 禮制의 저변이 확대되고 유교식 제사 의식이 보급되면서, 개인 발원의 의식에 대한 수요가 높아졌다. 불교 의례 절차 역시 체계화되어 下壇을 배치하는 방법, 하단에 필요한 의식 器物을 갖추는 방법이 부록편에 수록되었다. 冥府殿이 별도로 있음에도 주불전에 下壇을 마

련하고 甘露圖를 봉안하여 개인적인 발원의 祭禮나 천도의례를 위한 공간을 갖춰두는 현상은 16세기 말부터 나타나 18세기에는 정착되었다. 불교 의식은 유교식 제례절차를 수용하여 조상에 대한 追崇과 祭禮를 강조하도록 절차를 체계화하는데, 불화는 의례의 진행에서 핵심적인 기능을 수행하였다.

主佛殿 내부에 三壇幀을 갖추어 다양한 의식 수요에 부응할 수 있도록 의례적 기능을 극대화한 점은 동아시아 삼국 중에서도 조선의 독자적인 측면이다. 주불전이라는 건축 공간과 내부에서 이루어졌던 의례, 봉안된 불화의 주제와 배치, 그 상호 관련성을 살펴봄으로써 조선시대 불교문화의 입체적인 측면이 드러날 수 있다. 불화의 의례적 기능을 고찰하는 것은 기존 미술사 연구의 방법론에서 중점적으로 다루이지 않았으나 경전에 의거한 도상 해석이나 양식사에 의거한 방법론에서는 설명하지 못한 부분을 이해하는 데 도움을 줄 수 있다.

Abstract

Arrangement and Functions of Buddhist Paintings in Main Halls of Buddhist Temples in Joseon Dynasty:

With a Focus on the Formation of Three Ritual Altars and Installation of Buddhist Paintings

Jeong Myounghee *

This study examined the formation of three ritual altars and changes in hanging Buddhist paintings with a focus on the Joseon-era practice of setting up three ritual altars in the main halls of Buddhist temples. The arrangement of main halls in Joseon-dynasty temples, which were filled with Buddhist paintings, has been disparaged as symbolizing the laxity of Buddhist faith or as simple-minded pursuit of meritorious retribution. However, considering that temples with a different name for the hall maintain a similar composition regarding Buddhist paintings, it is evident that a common perception existed in regard to the essential composition of paintings that were to be enshrined within the main halls.

This paper highlights the relevance of Buddhist paintings displayed in the main halls of Buddhist temples with reference to main literature sources including compilations of Buddhist rituals published between the 15th and 19th centuries and ritual eulogies in literary works of monks. The diverse range of Buddhist cultures across East Asia shared ritual procedures due to the dissemination of ritual compilation books, but the development of temple facilities and mediums took a different path in Joseon from those of China and Japan. Instead of building an exclusive space for rituals as was the custom in China with “the water-and-land ritual halls (水陸殿),” Buddhist temples in Joseon generally used the main hall of Buddhist temples for rituals and thereby prepared the three ritual altars to perform rituals

* Curator, National Museum of Korea

within the hall.

The basic structure of Buddhist rituals, which were completed through offerings and banquets for each of the three ritual altars, can be identified in records dating back to the early Joseon dynasty, and the rituals for the three platforms have influenced the arrangement and composition of Buddhist paintings. As the three ritual altars were prepared as a permanent installation within the hall, the paintings hung inside were each referred to as “upper-altar painting,” “middle-altar painting,” and “lower-altar painting,” instead of being named based on the themes depicted. Arranging the paintings according to the three-platform structure was one of the consistent principles that defined the composition of Buddhist paintings within the main hall.

Meanwhile, changes began to appear to the themes of Buddhist paintings referred to as middle-altar paintings depending on the period. Records show that paintings of the Three-Matrix Bodhisattvas (三藏菩薩圖) were produced for the middle altar in the 16th century, while paintings of Kṣitigarbha and the Ten Kings of Hell (地藏十王圖) began to be enshrined at the middle-altar in the 18th century. In the late 19th century, paintings of Guardian Deities (神衆圖) were used as middle-altar paintings, which is deeply related to the fact that the worship of the Guardian Deities was recorded as a ritual held at the middle altar in the *Jakbeop gwigwam* (作法龜鑑), a guidebook for Buddhist ceremonies produced in 1826.

Lower altars, which were established in dedication to dead souls, featured Buddhist paintings depicting sacred images imbued with the ability to save souls or featuring scenes of salvation. As the base of the Confucian ritual system became expanded and Confucian ancestral rites spread, this resulted in greater demand for rituals held by individuals. Buddhist ritual procedures also became more organized, and appendices on ritual books included information on setting up a lower altar and the arrangement of ritual vessels for the altar. The procedures of establishing a lower altar in main halls, instead of in existing Myeongbujeon halls, and enshrining Nectar Ritual Paintings (甘露圖) in the halls to utilize the space for private rituals or Cheondojae rituals emerged in the late 16th century and became the norm in the 18th century. Buddhist rituals also came to accommodate and strengthened procedures from Confucian ancestral rites to emphasize ancestral worship rituals, in the process of which Buddhist paintings served key functions.

An aspect that particularly distinguishes Joseon from Japan and China is that the three-altar paintings were enshrined in main Buddhist shrines to meet various ritual-related demands, thereby maximizing their ritualistic functionality. A close look at the relationships between main halls as architectural spaces and rituals conducted inside the halls, as well as the themes and arrangements of enshrined Buddhist paintings, allows insight into the various aspects of Buddhist culture during the Joseon dynasty. Although examining the ritual functions of Buddhist paintings has not been previously discussed in the existing methodology of art history studies, it may assist with establishing an understanding of aspects that cannot be explained by iconographic interpretation based on Buddhist scriptures or by methodology based on stylistic development.