

# 순비 엄씨 발원 해남 대둔사 <삼세불탱>: 원행(遠行) 화승의 협업 작품\*

서정인\*\*

- I. 머리말
- II. 대둔사 <삼세불탱>으로 본 화승의 협업
- III. 순비 엄씨의 <삼세불탱> 발원
- IV. 화승의 원행과 <삼세불탱> 제작
- V. 맺음말

## I. 머리말

1899년 10월 대둔사(大菴寺)에서 발생한 화재는 북원(北院)의 전각과 불화를 전소시켰다.<sup>1</sup> 이듬해부터 진행된 재건 불사(佛事)는 전각 내부 장엄에 필요한 불화의 조성으로 이어졌다. 1901년 11월 초부터 12월 중순까지 총 35점의 불화가 제작되었고 이 가운데 17점이 현재까지 대둔사에 전한다.<sup>2</sup>

\* 본 논문은 서정인, 「해남 대둔사(大菴寺) <삼세불탱(三世佛幀)>(1901) 연구-수도권 화승의 원행(遠行)과 협업(協業)」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2023)을 수정·보완한 것이다.

\*\* 국립고궁박물관 학예연구사

1 대둔사는 현재 대흥사(大興寺)라는 사명(寺名)으로 불리고 있다. 본 논문에서는 <삼세불탱>의 화기에 근거해 옛 명칭인 '대둔사'라는 명칭을 사용하고자 한다.

2 <불사여단청기 현판(佛事與丹青記懸板)>(1907), “…… 舍三十五幀六百七十餘位至十二月十三日點眼奉安…….” 본 논문에 수록된 대둔사 관련 기록은 문화재청·불교문화재연구소, 『한국의 사찰문화재: 광주광역시/전라남도 자료집』(문화재청·불교문화재연구소, 2006) 참고.



Fig. 1. 예운 상규 외 6인, <아미타불탱> Yeun Sanggyu and Six Others, *Amitābha* from *Buddhas of the Three Ages*, 1901, Korean Empire, Colors on Cotton, 382.3×238.4cm, Taedunsa Temple (Sōngbo munhwajae yōn'guwōn, *Han'guk ūi purhwa* 31, p. 52)  
 Fig. 2. 석옹 철유 외 5인, <석가불탱> Sōgong Ch'ōryu and Five Others, *Śākyamuni* from *Buddhas of the Three Ages*, 1901, Korean Empire, Colors on Cotton, 381.5×279.6cm, Taedunsa Temple (Sōngbo munhwajae yōn'guwōn, *Han'guk ūi purhwa* 31, p. 50)  
 Fig. 3. 경선 응석 외 5인, <약사불탱> Kyōngsōn Ŭngsōk and Five Others, *Bhaiṣajyaguru* from *Buddhas of the Three Ages*, 1901, Korean Empire, Colors on Cotton, 377×232.7cm, Taedunsa Temple (Sōngbo munhwajae yōn'guwōn, *Han'guk ūi purhwa* 31, p. 51)

대둔사의 현존하는 불화 중 <삼세불탱(三世佛幀)>은 <아미타불탱(阿彌陀佛幀)>, <석가불탱(釋迦佛幀)>, <약사불탱(藥師佛幀)>으로 구성되어 있다(Figs. 1~3). <삼세불탱>은 대둔사 불화 불사에 참여한 화승 전원이 공동으로 제작한 작품으로 각 폭이 세로 약 380cm, 가로 약 240cm 내외의 크기를 가진 대작이다. 대웅보전의 상단(上壇)에 봉안된 이 불화는 신자들의 주요 예배 대상이 되었다. 또한 『불사시종과적(佛事始終課蹟)』(1901)의 불화 목록에 '대웅전 삼불탱(大雄殿三佛幀)'으로 가장 먼저 언급될 만큼 제작 당시 중요한 위상을 가지고 있었다.

대둔사 <삼세불탱>은 일반적인 세 폭의 삼불회도(三佛會圖)와 다른 화면 구도로 그려졌다. 조선 후기 이후 제작된 삼불회도의 여래는 각 폭 중앙에 배치되며 권속의 시위(侍衛)를 받는다(Fig. 4). 그런데 대둔사 <삼세불탱>의 향좌측 <아미타불탱>과 향우측 <약사불탱>의 여래는 모두 중앙 폭인 <석가불탱> 쪽으로 치우쳐 배치되어 있다. 이러한 구성은 순천 송광사(松廣寺) 광원암(廣遠庵) <삼세불도>(1823)처럼 후대에 분절된 작품과는 분명히 구분된다



Fig. 4. <전형적인 세 폭의 삼불회도(구례 화엄사)> A Typical Three-panel Painting of the Assembly of the Three Buddhas, Kurye Hwaomsa Temple (Photograph by the author)

Fig. 5. 도일 외 4인, 송광사 광원암 <삼세불도> Toil and Four Others, *Buddhas of the Three Ages* at Songgwangsa Kwangwŏnam Temple, 1823, Chosŏn, Colors on Silk, 180.5×159.5cm, Sunch'ŏn Songgwangsa Temple Museum (Songgwangsa sŏngbo pangmulgwan, *Songgwangsa purhwa*, p. 31)

(Fig. 5). 근대 이전 제작된 후불도(後佛圖) 중 여래가 화면 측면에 의도적으로 배치된 예는 현재까지 확인되지 않았다.<sup>3</sup> 따라서 대둔사<삼세불탱>의 화면 구성은 조선 후기 제작된 후불도에서 매우 이례적인 사례로 볼 수 있다.<sup>4</sup>

특히 <아미타불탱>과 <약사불탱>은 <석가불탱>과 함께 대둔사 대웅보전의 후불벽에 나란히 걸려 마치 한 폭의 불화처럼 보인다(Fig. 6). 기둥으로 구획되지 않은 후불벽의 구조는 세 폭의 화면을 하나로 연결시킨다. 이로 인해 각 폭의 여래와 권속 또한 한 화면에 그려진 것처럼 자연스럽게 배치된다. 세 폭이 하나의 화면처럼 인식되는 점은 <삼세불탱>이 갖는 중요한 시각적 특징이다. 그렇다면 세 폭의 <삼세불탱>은 왜 한 폭처럼 보이는 독특한 화면 구도를

3 순천 송광사 대웅보전에 봉안된 <삼불회도>는 대둔사 <삼세불탱>과 같은 화면 구도로 그려졌으나 이 불화는 1980년대 말 대웅보전 재건 당시 함께 제작되었다. 석정(石鼎, 1928~2012)은 송광사 대웅보전 <삼불회도>를 그리기 위해 전국의 불화를 보러 다녔다고 하는데 이때 대둔사 불화를 참고하였을 가능성이 있다. 석정의 회고에 대해서는 범하, 『韓國의 佛畫』 조사 回顧와 앞으로의 과제, 『불교미술사학』 6 (2008), p. 254 참고.

4 선행 연구는 보은 법주사(法住寺) <삼세불도>(1897, 1917, 1928)가 대둔사 <삼세불탱>처럼 하나의 화면을 의도했다고 언급하며 두 불화의 유사성을 지적하였다. 또한 법주사 <삼세불도>가 약사불과 아미타불의 화폭을 좁히고 좌·우 공간에 사천왕의 화폭을 따로 마련하여 하나의 화면을 의도하였다는 점에 주목하였다. 장희정, 『조선후기 불화와 화사 연구』 (일지사, 2003), p. 157의 주 62. 다만 법주사 <삼세불도>는 모두 화면 중앙에 여래가 배치되어 있다.



Fig. 6. <대둔사 삼세불탱의 봉안 모습> General View of the Enshrined *Buddhas of the Three Ages* at Taedunsa Temple, Haenam (Photograph by the author)

갖게 되었을까?

기존 연구는 <삼세불탱>이 '마치 한 폭처럼 보인다'는 점에 주목하였으나 이와 같은 구도가 형성된 배경에 대해서 구체적으로 논의하지 않았다.<sup>5</sup> 일부 연구는 이 불화를 서양에서 활용된 '화면 분할'의 예로서 언급하였다.<sup>6</sup> 그러나 근대 불화에서 서양화법의 영향은 주로 음영 표현이나 새로운 도상의 등장에서 확인되는 경우가 많다. 따라서 <삼세불탱>의 화면 구성과 직접적으로 연관 짓기 어렵다. 한편 선행 연구는 수도권 사찰과 대둔사의 불화 간 양식적 유사성에 주목하고 그 근거로 화승들의 원행(遠行)을 제시하기도 하였다.<sup>7</sup> 다만 <삼세불탱>은 수도권 사찰의 불화와 다른 형식으로 제작되었다는 점에서 주목된다.

따라서 본 연구는 대둔사 <삼세불탱>의 화면 구도가 대응보전의 공간적 특성, 원행한 화승

5 윤서정, 「朝鮮時代 三佛會圖 研究」(동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 2016), pp. 68-69; 최성규, 「근대기의 경산화와 예운불화 연구」, 『종교문화비평』 30 (2016), p. 178; 문다희, 「朝鮮末期의 畫僧 慶船堂 應釋 佛畫 研究」(동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 2017), pp. 71-72.

6 유경자, 「京山畫脈 系譜와 萬奉佛畫 圖像 研究」(위덕대학교 불교학과 박사학위논문, 2020), p. 161.

7 선행 연구는 대둔사의 <신중탱>, <삼장보살탱>, <감로탱>, <지장탱>이 수도권 사찰의 불화와 유사하다는 점을 제시하였다. 신광희, 「근대기 서울·경기 畫師의 원정활동 일례: 해남 大興寺의 佛畫」, 『향토서울』 89 (2015), pp. 5-49.

간의 협업 그리고 발원자의 역할이 결합된 결과임을 규명하고자 한다. 특히 전라남도를 거의 방문하지 않았던 화승들이 해남에 함께 모일 수 있었던 배경을 발원자와의 관계 속에서 살펴볼 것이다. 이를 통해 화승·삼불회도 등 포괄적인 주제에서 논의되었던 <삼세불탱>의 제작 맥락을 새롭게 고찰하고자 한다.

## II. 대둔사 <삼세불탱>으로 본 화승의 협업

대둔사 <삼세불탱>을 그렸던 19명의 화승 중 대표적인 인물은 경선 응석(慶船應釋, 19세기 중반~20세기 초반에 활동), 석옹 철유(石翁喆侑, 1851~1917), 예운 상규(禮芸尙奎, 19세기 후반~20세기 중반에 활동)이다. 이들의 이름은 각 폭 화기의 금어질(金魚秩), 『불사시종과적』, <불사여단청기 현판(佛事與丹青記懸板)>(1907) 등의 기록에서 최상단에 등장한다.<sup>8</sup> 이는 세 화승이 대둔사의 불화 제작에 가장 깊숙이 관여하였다는 점을 보여 준다. 당시 세 화승이 이끄는 집단은 전각별로 불화를 분담하였으나 대응보전 상단에 봉안될 <삼세불탱>의 상징성과 크기를 고려하여 각 폭을 나누어 맡아 제작했다(Table 1).<sup>9</sup>

<Table 1> <경선 응석, 석옹 철유, 예운 상규가 이끌던 화승 집단> Groups of Monk-painters Led by Kyōngsŏn Ŭngsŏk, Sŏgong Ch'ōryu, and Yeun Sanggyu

Kyōngsŏn Ŭngsŏk (慶船應釋)	Sŏktam Kyōngyŏn (石潭敬演), Tongun Yōnguk (東雲靈昱), Tuhŭm (斗欽), Sŏnggyu (聖奎), Myōngjo (明照)
Sŏgong Ch'ōryu (石翁喆侑)	Hŏgong Kūngsun (虛谷巨遜), Kwanha Chongin (觀河宗仁), Chōngyun (定允), Tuhŭp (斗洽), Munsŏn (文善)
Yeun Sanggyu (禮芸尙奎)	Myōnggūng Hwan'gam (明應幻鑑), Pōmhwa Yunik (梵華潤益), Chonghyŏn (宗現), Mīnho (玟昊), Yunha (允夏), Sango (尚昨)

<sup>8</sup> 대둔사 <삼세불탱>의 화기 원문 및 번역은 서정인, 앞의 논문, pp. 111-113.

<sup>9</sup> <불사여단청기 현판>(1907), “…… 自十一月初四日出抄後佛釋迦世尊與羅漢各像各部獨聖山神天王幀石翁長老主盡於上院庵中藥師如來與十王各像各部慶般和尚主阿彌陀佛與三藏神衆七星各山神願佛下幀禮雲禪師主之共盡眞佛庵中…….”(밑줄은 모두 필자)

철유 집단은 중앙 폭인 <석가불탱>을, 응석과 상규 집단은 각각 <약사불탱>과 <아미타불탱>을 맡았다. 당시 각 화승 집단은 세 폭의 삼불회도를 나눠서 그린 경험이 거의 없었다. 19세기 후반 제작된 삼불회도를 비롯한 후불도는 대부분 한 폭으로 그려졌기 때문이다. 이 시기 전국적으로 정면·측면 각 3칸으로 지어진 소규모 전각이나 암자를 조성하는 것이 유행하였다. 특히 후불벽에 걸리는 후불도는 한 폭으로 제작되는 경향이 강해졌다.<sup>10</sup> 따라서 화승들에게는 한 폭의 대둔사 <삼세불탱>을 구현하는 것이 더욱 익숙했을 것이다.

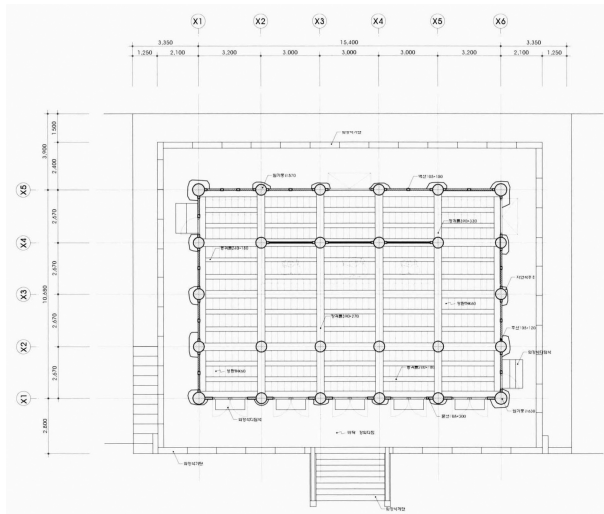


Fig. 7. <대둔사 대웅보전 도면> Plan of the Taedunsa Taeungbojŏn (Munhwajaech'ŏng, *Haenam Taehŭngsa chŏngmilsilch'ŭk pogosŏ(sang)*, p. 426)

다만 대둔사 대웅보전은 1900년 재건 당시 전면 5칸의 규모로 지어졌기 때문에 그 규모에 걸맞게 세 폭의 불화가 걸릴 수밖에 없었다.<sup>11</sup> 대웅보전의 후불벽은 기둥으로 구획되지 않은

10 황규성, 「朝鮮時代 三世佛 圖像에 關한 研究」, 『미술사학』 20 (2006), pp. 261-262.

11 서울·경기 지역에서 주로 지어진 전면 3칸의 법당과는 달리 대둔사 대웅보전은 전면 5칸으로 지어졌다. 『대둔사법전요 사사물성책(大菴寺法殿寮舍寺物成冊)』(1712)에는 “대웅보전 5칸 7포 살미 2층(大雄寶殿五間七苞山楣二層)”이라고 기록되어 1899년 화재로 소실되기 이전 대웅보전의 모습을 유추할 수 있다. 동국대학교 불교기록문화유산아카이브사업 단편, 『사지자료집 4: 대흥사 편 4 제정관련』 (동국대학교출판부, 2018a), pp. 187-216, 562. 한편 <삼세불상>의 복장물에서 발견된 “畫成後佛中下壇十王諸幀” 명문은 기존에도 대둔사에 삼세불도가 걸려 있던 사실을 보여 준다. 명문은 유근자, 「해남 대흥사 삼세불상의 복장 유물 연구」, 『남도문화연구』 33 (2017), pp. 97-99.

세로 400cm, 가로 900cm에 이르는 넓은 공간이었다(Fig. 7).<sup>12</sup> 불전 중앙에 후불벽을 두고 불단을 가설하는 구조에는 벽의 크기에 맞는 불화를 거는 것이 어려운 일이었다.<sup>13</sup> 따라서 이 공간이 한 폭의 불화로 채워지는 것은 사실상 불가능했다. 아울러 화승들은 여러 폭의 불화를 제작할 경우 전각의 규모와 후불벽의 기둥 간격 등도 함께 고려해야 했다. 또한 후불벽에 폭이 넓은 불화를 걸게 되면 불화의 중앙 부분이 처질 수 있다는 위험성도 존재하였다.

이로 인해 화승들은 불화가 걸릴 공간의 특성을 고려하여 ‘한 폭처럼 보이는’ 세 폭 삼세불도를 구성한 것으로 보인다. 특히 응석, 상규의 경우 서울·경기 지역에서 사용되던 초본을 변용하여 대둔사의 불화를 제작하였다. 이는 본인들이 제작했던 익숙한 불화 양식을 적극적으로 활용했음을 보여 준다.<sup>14</sup> 이처럼 세 화승 집단은 19세기 후반 유행한 한 폭의 삼세불도 도상을 세 폭으로 그리고자 하였을 것이다.

한편 대둔사〈삼세불탱〉은 화승 간 도상 및 구도의 공유가 드러나는 적극적인 협업의 결과라는 점에서 주목된다.<sup>15</sup> 일반적인 불화의 화기에는 제작자가 명확하게 기록되어 있다. 다만 화승들은 불화 제작과 관련한 구체적인 기록을 자주 남기지 않았다. 따라서 각 화승의 업무 역할이 불화에서 시각적으로 잘 드러나지 않는다. 실제로 출초, 묘선(描線), 채색 등을 분담하기 위해 많은 화승이 불화 제작에 참여하였으나 화기에는 기본적인 정보만 제공된다.<sup>16</sup>

그런데 응석이 출초한〈약사불탱〉과 상규가 그린〈아미타불탱〉의 양식적 유사성은 두 화승 간 의견이 공유되었을 가능성을 강하게 시사한다.<sup>17</sup> 두 불화에 나타난 불보살의 상호(相好) 표현과 천왕 등 권속의 자세는 거의 대칭을 이룬다. 이러한 유사성은 진불암(眞佛庵)에서 응석과 함께 머물렀던 상규가〈약사불탱〉의 초본을 바탕으로〈아미타불탱〉을 재구성한 데에서 비롯된 결과로 보인다. 상규는 대둔사의 불화를 제작하기 이전부터 응석과 화연(畫緣)을

12 문화재청, 『해남 대흥사 정밀실측보고서(상)』(문화재청, 2013), p. 426.

13 정명희, 「17세기 후반 동화사 불화승 의균 연구」, 국립중앙박물관 편, 『동화사·은혜사의 불교미술』(한국고고미술연구소, 2007), p. 124.

14 선행 연구는 약 40일이라는 짧은 기간 동안 대둔사 불화 제작을 위해 화승들이 수도권 불화의 초본을 활용했다고 추정하였다. 신광희, 앞의 논문, pp. 29-41.

15 조선 후기의 불화는 대부분 2명 이상의 화승에 의해 제작되었는데, 일반적인 협업의 개념을 적용하게 된다면 조선 후기 불화는 모두 협업 작품이 된다. 따라서 본 논문은 대둔사〈삼세불탱〉이 ‘화승 간 의견 공유가 도상에 명확하게 드러나는’ 적극적인 협업의 사례라는 점에 주목하고자 한다.

16 정우택, 『韓國近代佛畫草本考』, 홍익대학교박물관 편, 『한국 근대의 백묘화』(홍익대학교박물관, 2001), p. 107.

17 「대둔사 약사불탱 화기」, “金魚出草片手 慶船應釋 模畫 石潭敬演 東雲靈昱 斗欽 聖奎 明照”; 「대둔사 아미타불탱 화기」, “金魚片手 比丘禮崇 尙奎 片手比丘 明應 幻鑑 片手比丘 梵華潤益 宗現 玟昊 允夏 尙昨.”(밑줄은 모두 필자) 본 논문에 수록된 모든 화기는 고경 교감, 송천 외 편저, 『한국의 불화 화기집』(성보문화재단연구원, 2011) 참고.



Fig. 8. 경선 응석 외 4인, 흥국사 <신중도> Kyōngsŏn Ŭngsŏk and Four Others, *Guardian Deities*, 1868, Chosŏn, Colors on Silk, 170.7×188.6cm, Namyangju Hŭngguksa Temple (Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, *Han'guk ūi purhwa* 33, p. 79)

Fig. 9. 예운 상규, <신중도 초본> Yeun Sanggyu, Sketch of the *Guardian Deities*, 19th Century, Chosŏn, Ink on Paper, 165×202cm, Private Collection (Provided by Kimje Ch'ŏngunsa Towŏn Monk)

맺었던 만큼 그의 초본을 가까이에서 직접 보고 활용할 수 있는 인물이었다.<sup>18</sup> 실제로 상규는 남양주 흥국사(興國寺) <신중도>(1868)를 변용해 <신중도 초본>을 제작하는 등 응석의 작품을 변용한 경험이 있었다(Figs. 8, 9).<sup>19</sup> 이는 <아미타불탱>이 응석의 <약사불탱>을 참고한 상규에 의해 제작되었음을 보여 준다.

반면 철유는 다른 두 폭의 불화와 상이한 양식으로 <석가불탱>을 제작하였으나 키형[簸箕形] 광배의 표현에서는 응석과 협업하였다.<sup>20</sup> 대둔사<삼세불탱> 이전에 제작된 철유의 작품에서는 모두 원형 광배만 확인된다.<sup>21</sup> 이에 반해 응석은 대둔사 불화 불사 이전에도 서울 개운사(開運寺) <괘불>(1879)과 봉은사(奉恩寺) 판전(板殿) <비로자나불도>(1886)에서 이미 키형 광배를 그린 바 있었다. 또한 당시 응석이 주로 활동했던 수도권의 한 폭 삼세불도에서는 석가여래를 키형 광배로 묘사한 사례가 다수 나타난다. 이러한 점을 고려한다면 한 폭 삼세불

18 상규는 대둔사 불화 불사 이전 응석과 남양주 흥국사 <영산회상도>(1892), 남양주 흥국사 대방 <신중도>(1892), 봉은사 <심육나한도>(1895), 파주 보광사 <영산회상도>(1898)를 함께 제작한 경험이 있었다.

19 윤선우, 「근대 화승 禮芸堂 尙奎의 <神衆圖草本> 고찰」, 『동악미술사학』 21 (2017) pp. 32-33.

20 「대둔사 석가불탱 화기」, 『金魚出艸 石翁畫傳 虛谷巨巡 片手 觀河宗仁 定允 斗洽 文善』(밑줄은 필자)

21 <석가불탱>을 함께 그린 허곡 긍순과 대둔사 불화 불사 이전에 작업할 당시에도 키형 광배를 채택하지 않았다. 긍순과 함께 작업한 의정부 망월사(望月寺) <괘불>(1887), 나주 다보사(多寶寺) <아미타불도>(1901), 순천 선암사(仙巖寺) <칠성도>(1901)에도 원형 광배가 그려져 있다.

도 형식에 익숙했던 응석의 제안을 철유가 수용했을 가능성이 크다.<sup>22</sup>

특히 대둔사 <삼세불탱>은 비슷한 시기 제작된 합천 해인사(海印寺) <삼신불도(三身佛圖)>(1885)와 비교했을 때도 주목된다(Fig. 10). <삼신불도>의 각 폭은 수룡 기전(水龍琪銓, 19세기에 활동), 고산 축연(古山竺演, 19세기 후반~20세기에 활동), 금호 약효(錦湖若效, 1846~1928)에 의해 출초되었다.<sup>23</sup> 그러나 세 화승은 불화를 그릴 때 독자적으로 활동했다.<sup>24</sup> 이 사례에서 볼 수 있듯 화승들은 같은 성격의 불화를 그릴 때도 각자가 맡은 폭에만 집중하였다.<sup>25</sup> 이 밖에도 일반적인 세 폭의 삼불회도는 주로 같은 화파에 의해 그려졌다.<sup>26</sup> 이를 고려한다면 대둔사 <삼세불탱>의 제작 과정은 독특한 사례로 해석될 수 있다.



Fig. 10. 수룡 기전 외 22인, 해인사 <삼신불도> Suryong Kijön and Twenty-two Others, *Buddhas of the Three Bodies*, 1885, Chosŏn, Colors on Cotton, 500×402cm Each, Hapch'ŏn Haeinsa Temple (Photograph by the author)

22 수도권에 있는 한 폭 삼세불도의 대부분은 금곡 영환(金谷永煥, 19세기에 활동)에 의해 제작되었는데, 당시 응석은 영환과 화연을 맺고 있었다.

23 해인사 <삼신불도> 중 <노사나불도>의 화기는 현재 박탈되어 확인되지 않으나 고기(古記)에 근거하여 축연이 출초했다고 추정된다. 고기의 내용은 고경 교감·송천 외 편저, 앞의 책, p. 414.

24 해인사 <삼신불도>를 그릴 당시 수룡 기전과 금호 약효가 탕화를 거의 다하도록 고산 축연은 출초조차 하지 않았다고 한다. 해인사의 승통(僧統)이 세 폭을 동시에 점안회향(點眼回向)하길 원하였고 이에 축연은 재빨리 출초하고 배첩(褙貼)한 뒤 입채(入彩)까지 하였다고 한다. 석정, 「大學 博物館의 幀畫(1)-東國大-」, 성보문화재연구원 편, 『한국의 불화』 18 (성보문화재연구원, 1999), pp. 185-186 참조.

25 과거에는 각기 다른 화승이 불화를 조성하더라도 한 사람이 그린 것처럼 출초하는 것이 원칙이었으나 시대적 조류에 따라 이러한 관습은 지켜지지 않았다. 석정, 「海印寺 本末寺의 幀畫(1)」, 성보문화재연구원 편, 『한국의 불화』 4 (성보문화재연구원, 1997), p. 202.

26 조선 후기의 세 폭 삼불회도와 제작한 화승의 목록은 서정인, 앞의 논문, pp. 147-152.

이처럼 대둔사<삼세불탱>은 세 화승 집단이 긴밀하게 의견을 교환하며 제작한 보기 드문 사례이다. 화승들은 당시 전국적으로 유행하던 한 폭 형식의 삼세불도를 대둔사 대응보전의 후불벽에 맞게 세 폭으로 제작하였다. 나아가 그들은 적극적인 협업을 통해 한 폭처럼 보이는 세 폭의<삼세불탱>을 구현하였다. 나란히 걸린 세 폭의 불보살은 거의 같은 높이에 그려졌으며 권속의 수나 사천왕 또한 조화를 이루도록 배치되었다. 대둔사<삼세불탱>은 이전까지 교유가 없었던 철유와 응석·상규가 합작하는 기회를 만들어 주었다. 이는 불화의 발원자와도 밀접하게 관련이 있었다.

### Ⅲ. 순비 업씨의 <삼세불탱> 발원

대둔사 불화 불사는 황실의 전폭적인 지원이 이루어졌던 1900년 복원 재건 불사의 연장선이었다.<sup>27</sup> 당시 황실의 사찰 시주는 자연스레 관료, 상공을 비롯한 지방 사찰 등의 참여로까지 확장되었다.<sup>28</sup> 아울러 황실의 관심은 전라남도 관찰사 윤용렬(尹雄烈, 1840~1911), 해남

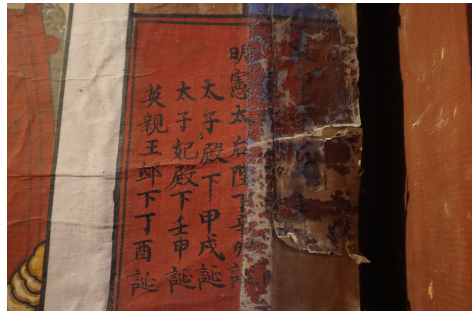
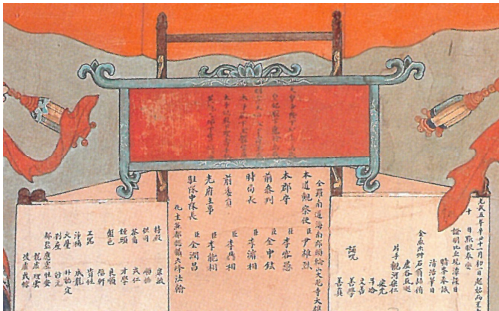


Fig. 11. <석가불탱> 화기 Inscription of the *Sākyamuni* (Detail of Fig. 2)

Fig. 12. 대둔사<삼장탱> 화기 Inscription of the *Three Bodhisattvas* (Photograph by the author)

27 「대웅전중수기」(1907), “지극한 고통 속에서 모든 믿음을 다하고 정성을 다하니 궁궐에 도달하여 임금에게 고귀한 뜻이 알려졌다. 내당고에서 재물이 나왔고, 권선문으로 인연을 모았으니, 은덕이 태산처럼 높고 바다처럼 깊었다(枯骨焦腸. 盡信殫誠. 誠達九重. 天聽高開. 內帑其財. 募緣其文. 恩高泰華. 德深河海).” 조선총독부 편, 『朝鮮寺刹史料』上(조선총독부, 1911), p. 335.

28 선행 연구는 화승들의 대규모 해남 원행이 여흥 민문(驪興閔文)을 비롯한 정부 관료, 상공 등의 영향으로 이루어졌을 가능성을 제시하고 이들을 불화의 발원자로 추정하였다. 신광희, 앞의 논문, pp. 24-25. 다만 김천 청암사(靑岩寺), 서울 수국사(守國寺) 등의 사례를 고려했을 때 기록의 인물·사찰 등은 재건 불사에 시주한 사람들로 보인다.

군수 이용우(李容愚, 생몰년 미상) 등 지방 관료들의 지원을 동반하게 하였다.

뒤이어 진행된 대둔사 불화의 제작은 순비 엄씨(淳妃嚴氏, 1854~1911)가 주도하였다. 우선 주목되는 것은 <석가불탱>과 대둔사 <삼장탱(三藏幀)>에 쓰인 ‘황비전하구령만세(皇妃殿下龜齡萬歲)’와 ‘황비전하갑인탄(皇妃殿下甲寅誕)’이라는 축원문이다(Figs. 11, 12).<sup>29</sup> 이는 사찰과 엄씨 간의 관계성을 보여주는 주요한 단서이다.<sup>30</sup> 엄씨의 이름이 기록된 불화는 주로 그가 발원한 작품으로 해석되었기 때문이다.<sup>31</sup> 특히 이 축원문에서 ‘황비(皇妃)’ 엄씨는 명헌태후(明憲太后, 1831~1903)보다 앞에 쓰일 정도로 당시 높은 위상을 가진 인물로 인식되었다. 이와 더불어 대둔사와 관련된 명문과 기록은 엄씨가 불화 불사의 중요한 발원자였음을 강하게 시사한다.

먼저, 대둔사 <감로탱(甘露幀)>에 그려진 ‘순비전(淳妃殿)’ 전패(殿牌)는 엄씨가 고종(高宗, 재위 1863~1907)의 정실(正室)로 인식되었음을 보여 준다(Figs. 13, 14). 왕실의 수명장수를 기원하는 전패는 19세기 중반 이후 감로도에 나타나는 요소이다.<sup>32</sup> 특히 엄씨의 전패가 최초로 등장하는 <감로탱>은 그가 1901년 10월 14일 순빈(淳嬪)에서 순비로 책봉된 직후 제작되었다.<sup>33</sup> 엄씨의 지위 변화가 일어나자마자 불화가 제작된 상황을 고려했을 때 <감로탱>의 전패는 ‘비(妃)’가 된 그의 위상이 불화에 반영된 결과로 이해될 수 있다.

29 「대둔사 석가불탱 화기」, “大皇帝陛下聖壽萬歲 皇妃殿下龜齡萬歲 明憲太后陛下壽萬歲 太子殿下玉體安康 太子妃殿下聖壽千秋 英親王邸下寶體恒安 ……” 「대둔사 삼장탱 화기」, “大皇帝陛下壬子誕 皇妃殿下甲寅誕 明憲太后陛下辛卯誕 太子殿下甲戌誕 太子妃殿下壬申誕 英親王邸下丁酉誕 ……” (밑줄은 모두 필자)

30 엄씨의 축원문이 쓰인 불화는 선행 연구에서 대체로 엄씨 발원 불화로 해석되었다. 다만 엄씨 축원문이 쓰인 서울 성동구 미타사(彌陀寺) <천수천안관음보살도(千手千眼觀音菩薩圖)>(1905)의 예는 엄씨의 축원문이 반드시 엄씨 발원 불화로 귀결된다고 확인하기 어렵다는 점을 보여 준다.

31 유경희, 「조선 말기 王室發願 佛畫 연구」 (한국학중앙연구원 미술사학전공 박사학위논문, 2015), pp. 71, 164. 선행 연구에서 조사된 불화 중 순비가 된 이후 엄씨의 축원문이 나오는 불화는 고양 흥국사(興國寺) <괘불>(1902), 남양주 학림암(鶴林庵) <가사도(袈裟圖)>(1902), 서울 수국사 불화 일괄(1907~1908), 남양주 불암사(佛巖寺) 불화 일괄(1907)이 있다. 엄씨가 발원한 불화에 관한 논문으로는 유경희, 「高宗代 純獻皇貴妃 嚴氏 發願 불화」, 『미술자료』 86 (2014), pp. 124-129; 유경희, 위의 논문 (2015), pp. 71, 160-165.

32 윤동환, 「감로도에 나타난 수륙재의 장엄 실단과 구성」, 『남도민속연구』 30 (2015), pp. 279-280.

33 엄씨는 5세에 궁녀로 입궁한 후 고종의 승은(承恩)을 입었는데, 황자를 낳은 이후 그의 지위는 비약적으로 상승했다. 엄씨의 생애에 관해서는 한희숙, 「구한말 순헌황귀비 엄비의 생애와 활동」, 『아시아여성연구』 45 (2006), pp. 195-239 참조.



Fig. 13. 예운 상규 외 6인, 대둔사 <감로탱> Yeun Sanggyu and Six Others, *Sweet Dew*, 1901, Korean Empire, Colors on Cotton, 209×209cm, Taedunsa Temple (Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, *Han'guk ūi purhwa* 31, p. 131)

Fig. 14. <감로탱> 세부 Detail of the *Sweet Dew* (Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, *Han'guk ūi purhwa* 31, p. 133)

다음으로, 윤상궁이 영친왕의 기도를 위해 해남에 내려간 것은 황자의 모친이었던 엄씨의 명령일 가능성이 크다.<sup>34</sup> 민건호(閔建鎬, 1843~1920)의 『해은일록(海隱日錄)』에는 “1899년 11월 7일 대둔사 승려 법한(法漢)이 정유(丁酉)에 태어난 황자(皇子)를 위해 기도를 하는 윤상궁을 모시고 서울에서 선로(船路)로 공상포(貢常浦)에 도착하였다.”라고 기록되어 있다.<sup>35</sup> 특히 윤상궁은 대둔사 불화 불사에서 화주(化主) 역할을 맡을 정도로 중요한 인물이었다. 그는 대둔사 불사의 시주자 명단인 <각처시주 현판(各處施主懸板)>의 상궁질(尙宮秩)에 등장하는 윤씨대법행(尹氏大法行, 1836~?)으로 추정된다.<sup>36</sup> 윤씨대법행은 『불사시종과적』에도

34 특히 윤상궁은 1900년부터 대둔사 불사의 화주(化主)를 맡은 윤씨대법행(尹氏大法行, 1836~?)과 동일 인물일 가능성이 있다. <각처시주 현판>(1901), “…… 尙宮秩 徐氏無着佛 金氏大惠心 金氏上生華 河氏申氏 安氏金氏 尹氏大法行 ……”(밑줄은 모두 필자)

35 “大菴寺僧法漢自京陪丁酉皇子祈禱尹尙宮以船路到貢常浦.” 민건호, 부산근대역사관 편역, 『(국역) 해은일록』 4 (부산근대역사관, 2011), p. 867.

36 <각처시주 현판>, “…… 尙宮秩 徐氏無着佛 金氏大惠心 金氏上生華 河氏申氏 安氏金氏 尹氏大法行 ……”(밑줄은 모두 필자)

육봉 법한(六峰法翰, 1867~1944)과 함께 화주로 기록된 인물이다.<sup>37</sup> 아울러 1902년 제작된 대둔사 <금고(金鼓)>에도 인권(引勸)으로 이름을 올렸다.<sup>38</sup> 인권과 화주를 맡을 정도로 윤씨는 대둔사 불화 불사에서 중요한 역할을 담당하였다. 대둔사와 황자의 매개였던 윤상공이 해남 대둔사의 불화 불사를 이끈 점은 엄씨와 대둔사 불화 간의 연관성을 보여 준다.

마지막으로, 서울을 왕복했던 법한은 준비 엄씨를 비롯한 황실의 후원을 이끌어 냈다. 당시 주지에 해당하는 도총섭(都摠攝)의 자리를 맡았던 법한은 대둔사 재건 불사의 화주가 되었다.<sup>39</sup> 대둔사에는 법한이 황실의 후원을 받기 위해 서울을 12번이나 왕래하였는데 그의 정성에 엄씨가 크게 감동하였다는 이야기가 구전되고 있다.<sup>40</sup> 이는 준비 엄씨와 법한 사이의 교류가 있었음을 보여 준다. 따라서 위의 사례들은 대둔사 <삼세불탱>의 제작에 준비 엄씨가 적극적으로 개입한 사실을 시사한다.

#### IV. 화승의 원행과 <삼세불탱> 제작

황실 여성 중 가장 강력한 권력을 가졌던 엄씨는 자연스레 수도권과 강원도에서 활동한 화승들의 해남 원행에 큰 영향을 끼쳤던 것으로 보인다. 당시 황실이 관여한 불사에 목수 등을 비롯한 장인들이 중복하여 참여한 사례가 종종 확인된다. 예컨대 왕실이 후원한 파주 보광사(普光寺) 대웅보전 중수 불사의 도편수였던 유성일(劉聖日, 생몰년 미상)은 대둔사 불사의 대목수로 활약하였다.<sup>41</sup> 이런 사례는 왕실이 주도하는 사업에 고정적으로 참여한 장인들이 있었다는 사실을 보여 준다.

37 『불사시종과적』, “…… 化主六峯法翰 仁德君尹氏大法行 衙知林氏大德行 ……”(밑줄은 필자)

38 「대둔사 금고 명문」, “大皇陛下萬萬歲 淳妣邸下壽齊年 英親王邸下壽齊年 皇太子殿下壽千秋 皇太子妣殿下壽齊年 光武六年十月日 引勸大法行尹氏丙申生 化主法翰.”(밑줄은 필자)

39 이에 대종이 즉시 산과 바다 같은 굳은 서원을 일으키고 모두가 모인 자리에서 건의하여 이구동성으로 법한선사(法翰禪師)를 화주로 위촉하였다. 선사가 기쁘게 응낙하면서 말하기를 “권선문을 써서 세상에 널리 퍼뜨려야 숙원을 이룰 것이다.”라고 하면서, 즉시 서울로 출발하였다. 『대웅전중수기』(1907), 조선총독부 편, 앞의 책, p. 335. 실제로 19세기 말~20세기 초 화주가 사찰의 폐쇄한 상황을 알려 조선 왕실의 불사 후원을 직접 이끌어 낸 사례는 존재했다. 손신영, 「고종년간 왕실의 불사 후원과 관계자」, 『강좌미술사』 60 (2023), p. 241.

40 이때 후원받은 돈은 육봉 법한의 인솔 아래 서울에서 해남까지 운반되었다. 구체적으로 서울에서 여주까지 수레로, 여주에서 해남까지 배로, 해남 선착장에서 대둔사까지는 지게로 옮겨졌다고 전한다. 이병삼 외, 『대둔사의 역사와 문화』(해남문화원, 1998), p. 70.

41 손신영, 앞의 논문, p. 245.

따라서 순비 엄씨는 본인과 인연이 있던 화승들을 대둔사에 내려보내고자 했을 것이다.<sup>42</sup> 먼저 응석은 1901년 이전부터 엄씨가 후원한 불사에 참여한 경험이 있었다. 그는 상궁 시절의 엄씨가 발원한 서울 개운사〈괘불〉(1879)과 남양주 불암사(佛巖寺)〈괘불〉(1895)의 제작에 금어(金魚)로 참여하였다. 또한 엄씨가 시주한 파주 보광사의 불사에서 불화를 그리기도 하였다. 이처럼 순비 엄씨와 지속적으로 인연을 맺은 응석은 대둔사 불화 불사에 자연스럽게 참여했다고 볼 수 있다.<sup>43</sup>

상규는 엄씨가 발원한 불화를 제작한 사례가 없었으나 응석과 함께 작업한 경험이 많았기 때문에 해남에 내려왔을 가능성이 크다. 기존에 같이 작업한 화승들은 헤어진 이후에도 불화를 함께 제작한 사례가 많았기 때문이다. 따라서 상규를 비롯한 일부 화승들은 응석과의 인연으로 대둔사의 불화를 제작하게 되었던 것으로 보인다.

응석을 비롯한 수도권 화승들은 대둔사 불화 불사의 화주를 맡은 법한과 함께 해남으로 내려왔다. 『해은일록』에는 “1901년 11월 4일, 밤이 깊었는데 본사(本寺) 중[僧] 육봉(六峯)이 서울에서 화공승(畫工僧) 10여 명과 내대감(內大監)을 모시고 절에 도착했다. 이 주사(李主事) 일상(一相)도 모시고 함께 왔다. 온통 사찰이 매우 분요(紛擾)했다.”라고 기록되어 있다.<sup>44</sup> 특히 화주가 불사의 모든 것을 관장했다는 사실은 법한이 사찰과 황실을 잇는 책임자였음을 보여 준다. 이런 상황에서 수도권에 머물던 화승들은 불화 제작을 위해 중앙의 관료들과 함께 전라남도로 내려오게 되었다.

철유는 기존에 엄씨가 발원한 불화를 그린 적이 없었으나 당시 뛰어난 그림 실력으로 유명한 화승이었다. 따라서 그는 엄씨와의 간접적인 인연으로 해남에 내려온 것으로 추정된다. 1890년대 후반 석왕사(釋王寺)에 머문 시절 철유는 고관대작을 만나기 위해 여러 노력을 하였으나 결국 아무런 성과를 얻지 못할 정도로 유명하지 않은 인물이었다.<sup>45</sup> 그런데 윤용선(尹容善, 1829~1904)의 초상을 그린 이후 화법으로 유명해진 철유는 태조(太祖, 재위 1392~1398)

42 엄씨는 이후에도 승려를 본인이 원하는 사찰에 보낸 바 있다. 그는 풍악산(楓岳山) 승려 금허(鎬虛)가 장안사 해광전(海光殿)의 중창을 능란하게 해냈다는 말을 듣고 상궁 엄씨(林氏)를 보내 승려를 데리고 해인사에 가도록 하였다. 이능화 편, 동국대학교 조선불교통사역주편찬위원회 역, 『역주 조선불교통사』 2 (동국대학교출판부, 2010), p. 570.

43 대둔사 불화를 그렸던 명응 환감 등 일부 화승들은 기존에 엄씨 발원 불화를 그린 적이 있었다. 엄씨 발원 불화와 제작 화승에 대해서는 서정인, 앞의 논문, pp. 153-158 참조. 아울러 귀인 시절인 1899년 엄씨가 서울 백련사에 불화를 발원한 사실이 최근 연구를 통해 밝혀졌다. 최엽, 「경티절 백련사 불화의 성격과 의의」, 『동양미술사학』 37 (2025), pp. 83-84.

44 민건호, 부산근대역사관 편역, 『(국역) 해은일록』 5 (부산근대역사관, 2012), p. 260.

45 진순성, 「釋王寺에서 八- 佛畫家の 生活」, 『매일신보』, 1917년 8월 24일.

어진을 맡는다는 소문까지 도는 인물이 되었다.<sup>46</sup> 윤용선은 당시 영정모사도감도제조(影幀摹寫都監都提調)로서 태조 영정의 모사 작업을 주도한 관료였다. 이런 맥락을 고려하면 이러한 철유의 실력이 윤용선에 의해 엄씨까지 전달되었을 가능성이 크다. 실제로 윤용선은 엄씨가 준비를 거쳐 결국 황귀비의 지위까지 오르도록 여러 차례 상소를 올렸던 엄씨의 최측근이었다.<sup>47</sup> 따라서 그는 철유와 엄씨를 이어 준 매개의 역할을 했을 것이다.<sup>48</sup>

철유는 대둔사 불화 불사 직전인 1901년 9월에 처음으로 전라남도를 방문하여 나주 다보사(多寶寺)의 불화를 제작했다. 그런데 그는 다보사의 단청 작업을 마무리 짓지 못한 채 해남으로 이동해야 했다.<sup>49</sup> 철유가 해남으로 갑작스레 향한 것은 당시 대둔사 불화 불사가 그에게 중요했기 때문이었다고 짐작된다.

철유는 1901년 10월 9일 이후 나주에서 출발해 해남 대둔사로 넘어와 불화 제작을 준비했다. 그는 대둔사의 다른 불화들을 완성하기 위하여 10월경 <십육나한탱 초본>과 <사자탱 초본>을 제작했다(Figs. 15, 16). 이는 철유가 다른 화승들과 달리 미리 대둔사에 도착하여 불화 제작을 준비하고 있었다는 점을 보여 준다. 또한 <석가불탱>의 화기에 기록된 것처럼 철유는 11월 1일부터 불화를 그리기 시작했다.

철유는 11월 초에 내려온 다른 화승들보다 먼저 도착했기에 자연스럽게 <삼세불탱>의 중앙 폭을 맡았던 것으로 보인다. 일반적으로 19세기 이후 제작된 세 폭 삼불회도에서 불화 불사의 중심이 되는 화승이 중앙 폭의 제작을 맡았다.<sup>50</sup> 대둔사 불화 불사에서 가장 중심이 되는 인물은 응석이었다.<sup>51</sup> 다만 철유는 당대 가장 유명한 화승으로서 서울에 알려져 있었기 때문에 중

46 “…… 불화 이외의 인물화도 비상히 용호야 그 전에 경성에 왔을 때에 윤택영 후작의 조부되는 윤의정 윤선씨의 화상을 그린 일이 있는데 이 화상의 실로 명화됨이 대관 사이에 소문이 퍼져 여러 대관의 화상도 만히 잇섯스며…… 티조대왕의 영당을 비사홀 은명이 계시리라는 말도 잇섯습니다…….” 「名畫의 傑僧 金石翁 불화의 명인 김석용의 부음-당대 불화의 명인 부어죽는 화승들」, 『매일신보』, 1917년 11월 18일.

47 아울러 엄씨가 명성황후의 노여움을 사서인(庶人)이 될 운명에 처해 있었을 때 윤용선이 고종에게 상소를 올려 이를 막았다는 설화가 남아 있다. 『高宗實錄』 卷41, 高宗 38年(1901) 9月 14日; 『高宗實錄』 卷41, 高宗 38年(1901) 9月 20日; 윤효정, 박광희 편역, 『대한제국이 망해라』 (다산초당, 2010), p. 337.

48 대둔사의 불화 불사에 참여한 후 철유는 1908년 엄씨가 맡았던 서울 수국사(守國寺) <괘불>을 그리게 되었다.

49 이때 불사를 마치지 못했던 철유는 1906년 다시 한번 나주를 방문하였다. <대웅전단화원목록 현판(大雄殿丹檀畫員目錄懸板)>(1906), “신축년(1901) 10월 대웅전 후불탱화 1축과 삼존 개금 불사 때 법당 단청을 설계하길 청장(請狀) 받아 바로 허락한 후 시간이 끌려[挺拖] 병오년(1906) 3월 20일에 위의 절 영산전, 대웅전, 시왕전과 함께 역을 마쳤다(辛丑十月日大雄殿後佛幀畫一軸三尊改金佛事時法堂丹青設計請狀故因許後挺拖丙午三月二十日來此起始上寺靈山殿大雄殿十王殿并畢役).” 최성렬, 『羅州 多寶寺 大雄殿 外壁畫와 그 類似 事例』, 『불교문화연구』 14 (2021), pp. 92-94.

50 19세기 이후 제작된 세 폭의 후불도 중 각 폭의 수화승(首畫僧)이 다른 사례는 대둔사 <삼세불탱>을 제외하면 해인사 <삼산불도>, 마곡사 <삼세불도>(1905), 밀양 표충사(表忠寺) <삼세불도>(1930)가 있다. 이 세 불화의 중앙 폭은 모두 당시 불화 불사에서 가장 중요한 역할이었던 화승이 맡았다.



Fig. 15. 석옹 철유, <십육나한탱 초본> Söngong Ch'öryu, Sketch of the Sixteen Arhats, 1901, Korean Empire, Ink on Paper, 147.4×198cm, Tongdo Museum (Munhwajaech'öng and Pulgyo munhwajae yön'guso, Han'guk üi sach'al munhwajae Kyöngsangnamdo III vol. 2, p. 119)

Fig. 16. 석옹 철유, <사자탱 초본>(좌, 우) Söngong Ch'öryu, Sketch of the Attendant Messengers (Left, Right), 1901, Korean Empire, Ink on Paper, 183×102cm (Left), 175×101cm (Right), Kimje Puyongsa (Kungnip Kongju pangmulgwan, Magoksa kündae purhwa rül mannada, p. 189)

양 쪽을 맡는 데 어려움이 없었다. 특히 철유는 화면 중앙에 여래를 그리는 화면 구도를 중요하게 여겼다.<sup>52</sup> 이로 인해 중앙 폭인 <석가불탱>을 철유가 맡고 <약사불탱>과 <아미타불탱>을 응석과 상규가 그리게 되었다.

이처럼 대둔사<삼세불탱>은 수도권과 강원도 지역에서 활동하던 세 화승 집단의 협업 결과물이었다. 철유는 기존에 함께 작업한 적 없는 응석·상규와 <삼세불탱>을 그리기 위해 협업하였다. 이들은 당시 전국적으로 유행하던 한 폭의 삼세불도를 대둔사 대웅보전이라는 공간에 맞게 변용하였다. 그들은 협업을 통하여 세부 도상을 공유하고 <삼세불탱> 제작을 의논하였다. 한 폭처럼 보이는 세 폭의 <삼세불탱>은 화승들의 원행과 협업으로 인해 제작되었다.

51 『불사시종과적』과 <불사여단청기 현판>에서 응석의 이름은 철유와 상규보다 먼저 등장한다. 아울러 『불사시종과적』에 쓰인 작품 목록은 응석이 8점의 불화와 38점의 성상(聖像)을, 철유가 12점의 불화와 22점의 성상을, 상규가 10점의 불화를 제작하고 개채(改彩)하였음을 보여준다. 이처럼 화기와 기록에서 보이는 이름의 순서나 제작된 작품의 수를 통해 응석, 철유, 상규 순으로 대둔사 불화 불사에 많은 영향력을 행사하였다고 추정할 수 있다. 동국대학교 불교기록문화유산아카이브사업단 편, 『사지자료집 5: 대홍사 편 5 중수기·소임관련·승보안』(동국대학교출판부, 2018b), pp. 69-96.

52 석정은 “석옹 스님은 주세불(主世佛)을 해서 화면 조화보다는 부처님 불상을 좀 엄숙하고 크게 그리는 것을 많이 주장했지. 그러니까 인물을 뻣뻣하게 하면서 가운데 주세불을 크게 그려서 중심을 딱 잡고 신앙 대상으로 엄숙하고 장엄한 방향을 많이 주장한 거죠.”라고 말하였다. 석정 기술·국립무형유산원 편, 『불화는 신심으로부터지』(국립무형유산원, 2017), p. 97 참조.

## V. 맺음말

대둔사는 사액(賜額)된 표충사(表忠祠)가 지어지며 조선 후기부터 왕실의 후원을 받은 사찰이었다. 그러나 19세기 말 국가의 서원철폐령으로 인해 대둔사에는 제물의 공급이 끊기고 면세의 특권 또한 사라졌다.<sup>53</sup> 이러한 어려움 속에서 대둔사는 1899년의 화재로 또 다른 위기를 맞이했으나 황실을 비롯한 중앙·지방 관료, 상공 등의 전폭적인 후원을 받아 사세(寺勢)를 유지할 수 있게 되었다. 또한 1900년 이후 대둔사는 왕실 원당으로 기능하게 되면서 또 다른 전성기를 맞이할 수 있게 되었다.<sup>54</sup>

특히 황실이 발원한 서울 및 근기 사찰과 비교해도 큰 규모로 진행되었던 대둔사의 불화 불사는 사찰의 위상을 한 단계 상승시켰다. “계속해서 단청공사를 하면서 불상·불화도 만드니 화성(化城)에 방불(彷彿)하였고 어렵듯이 영취산 같았다.”라는 취운 혜오(翠雲慧悟, 1866~?)의 기록은 불화 불사의 규모를 잘 보여 준다.<sup>55</sup> 당시 대둔사에서는 35점의 불화가 제작되고 60구의 성상이 개채(改彩)되었다. 이는 황실이 후원한 1903년 서울 도선사(道詵寺, 14점)나 1907년 수국사(守國寺, 13점)의 불화 불사보다도 압도적으로 큰 규모였다. 이러한 수량 차이는 단순한 제작 건수의 비교가 아닌 대둔사 불화 불사가 당대 대규모로 이뤄졌다는 점을 말해 준다.

35점의 불화 중 대둔사를 대표하는 <삼세불탱>은 여러 화승이 협업하여 완성한 결과물이었다. 전국적으로 유행하던 한 폭 형식의 삼세불도는 대둔사 대응보전이라는 공간에 맞게 세 폭으로 제작되었다. 특히 각 폭의 도상 배치는 화승들의 긴밀한 협업을 통해 이루어졌다.

아울러 순비 엄씨라는 황실 발원자의 존재는 화승들의 대규모 해남 원행을 이끌어 낸 결정적인 요인이었다. 순비 엄씨와 직간접적으로 연을 맺은 응석, 철유, 상규는 각각의 경로로 대둔사에 도착했다. 세 화승 집단은 대둔사 불화 중 가장 중요하게 여겨졌던 <삼세불탱>의 각 폭을 분담하여 제작하였다. 나아가 응석·철유·상규는 의견을 공유하며 불화의 도상을 구성하였다. 즉 대둔사 <삼세불탱>은 엄씨의 후원 아래 화승들이 원행하여 제작한 협업 작품이었다.

이처럼 본 연구는 순비 엄씨가 화승들의 원행과 협업에 끼친 영향에 주목하며 <삼세불탱>

53 이육, 「조선시대 해남 표충사 제향의 실행과 변화」, 『불교학보』 89 (2019), p. 150.

54 1900년 재건불사 이후 황실 일가의 탄신일을 축원하거나 영정·어관 등을 봉안하였다는 기록이 있다. 서정인, 앞의 논문, pp. 48-51.

55 「대웅전중수기」(1907), “因爲丹腹. 亦作塑畫. 彷彿乎化城. 依佈焉靈山.” 조선총독부 편, 앞의 책, p. 335.

의 제작 과정을 고찰하였다. 이를 통해 개별 화승, 도상 분석, 발원자 연구를 연계하여 분석함으로써 조선 후기의 불화 제작을 이해하는 새로운 관점을 제시하였다. 나아가 대둔사〈삼세불탱〉이 조선 말기의 불화 제작이 이뤄지는 방식을 가장 구체적으로 보여주는 사례임을 확인하였다.

\* 주제어(keywords)\_대둔사 삼세불탱(大菴寺 三世佛幀, *Painting of the Buddhas of the Three Ages at Taedunsa*), 순비 엄씨(淳妃嚴氏, Consort Sunbi Ŏm), 협업(協業, Collaboration Work), 원행(遠行, Itinerary), 경선 응석(慶船應釋, Kyōngsŏn Ŭngsŏk), 석옹 철유(石翁詰侑, Sŏgong Ch'ŏryu), 예운 상규(禮芸尙奎, Yeun Sanggyu)

■ 투고일 2025년 11월 2일 | 심사개시일 2025년 11월 8일 | 심사완료일 2025년 11월 28일 ■

## 참고문헌

### 1. 사료

- 『高宗實錄』  
「大雄殿重修記」, 1907  
『每日新報』  
『佛事始終課蹟』, 1901

### 2. 한국어 문헌

- 고경 교감, 송천 의 편역, 『한국의 불화 화기집』, 성보문화재연구원, 2011.  
동국대학교 불교기록문화유산아카이브사업단 편, 『사지자료집 4: 대흥사 편 4 재정관련』, 동국대학교출판부, 2018a.  
\_\_\_\_\_, 『사지자료집 5: 대흥사 편 5 중수기·소임관련·승보안』, 동국대학교출판부, 2018b.  
문다희, 「朝鮮末期의 畫僧 慶船堂 應釋 佛畫 研究」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 2017.  
문화재청, 『해남 대흥사 정밀실측보고서(상)』, 문화재청, 2013.  
문화재청, 불교문화재연구소, 『한국의 사찰문화재: 광주광역시/전라남도 자료집』, 문화재청·불교문화재연구소, 2013.  
민건호, 부산근대역사관 편역, 『(국역) 해은일록』 4·5, 부산근대역사관, 2011~2012.  
범 하, 「『韓國의 佛畫』 조사 回顧와 앞으로의 과제」, 『불교미술사학』 6, 2008.  
서정인, 「해남 대둔사(大菴寺) <삼세불탱(三世佛幀)>(1901) 연구-수도권 화승의 원행(遠行)과 협업(協業)」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 2023.  
석 정, 「海印寺 本末寺의 幀畫(Ⅰ)」, 성보문화재연구원 편, 『한국의 불화』 4, 성보문화재연구원, 1997.  
\_\_\_\_\_, 「大學 博物館의 幀畫(Ⅰ)-東國大-」, 성보문화재연구원 편, 『한국의 불화』 18, 성보문화재연구원, 1999.  
석정 구술, 국립무형유산원 편, 『불화는 신심으로부터지』, 국립무형유산원, 2017.  
손신영, 「고종년간 왕실의 불사 후원과 관계자」, 『강좌미술사』 60, 2023.  
신광희, 「근대기 서울·경기 畫師의 원정활동 일례: 해남 大興寺의 佛畫」, 『향토서울』 89, 2015.  
유경자, 「京山畫脈 系譜와 萬奉佛畫 圖像 研究」, 위덕대학교 불교학과 박사학위논문, 2020.  
유경희, 「고종대 순헌황귀비 엄비의 발원 불화」, 『미술자료』 86, 2014.  
\_\_\_\_\_, 「조선 말기 왕실 발원 불화 연구」, 한국학중앙연구원 미술사학전공 박사학위논문, 2015.  
유근자, 「해남 대흥사 삼세불상의 복장 유물 연구」, 『남도문화연구』 33, 2017.  
윤동환, 「감로도에 나타난 수륙재의 장엄 설단과 구성」, 『남도민속연구』 30, 2015.  
윤서정, 「朝鮮時代 三佛會圖 研究」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 2016.  
윤선우, 「근대 화승 禮芸堂 尙奎의 <神衆圖草本> 고찰」, 『동양미술사학』 21, 2017.

- 윤효정, 박광희 편역, 『대한제국아 망해라』, 다산초당, 2010.
- 이능화 편, 동국대학교 조선불교통사역주편찬위원회 역, 『역주 조선불교통사』 2, 동국대학교출판부, 2010.
- 이병삼 외, 『대둔사의 역사와 문화』, 해남문화원, 1998.
- 이 욱, 「조선시대 해남 표충사 제향의 실행과 변화」, 『불교학보』 89, 2019.
- 장희정, 『조선후기 불화와 화사 연구』, 일지사, 2003.
- 정명희, 「17세기 후반 동화사 불화승 의균 연구」, 국립중앙박물관 편, 『동화사·은해사의 불교미술』, 한국고미술연구소, 2007.
- 정우택, 「韓國 近代 佛畫 草本考」, 홍익대학교박물관 편, 『한국 근대의 백묘화』, 홍익대학교박물관, 2001.
- 최성규, 「근대기의 경산화과 예운불화 연구」, 『종교문화비평』 30, 2016.
- 최성렬, 「羅州 多寶寺 大雄殿 外壁畫와 그 類似 事例」, 『불교문화연구』 14, 2021.
- 최 엽, 「경티절 백련사 불화의 성격과 의의」, 『동악미술사학』 37, 2025.
- 한희숙, 「구한말 순헌황귀비 업비의 생애와 활동」, 『아시아여성연구』 45, 2006.
- 황규성, 「朝鮮時代 三世佛 圖像에 關한 研究」, 『미술사학』 20, 2006.

## References

### 1. Primary Sources

*Kojong sillok*  
*Maeil sinbo*  
*Pulsasijonggwajök*  
*Taeungjön chungsugi*

### 2. Secondary Sources in Korean

- Chang, Hüijöng (Chang, Hee-jeong). *Chosöñ hugi purhwa wa hwasä yön'gu*. Kwach'öñ: Iljisa, 2003.
- Ch'oe, Sönggyu (Choi, Sung Kyu). "Kündaegi üi kyöngsanhwap'a yeun purhwa yön'gu." *Chonggyo munhwa pip'yöng* 30 (2016): 151-191.
- Ch'oe, Söngnyöl (Choi, Seong Ryul). "Naju Tabosa taeungjön oebyökhwa wa kü yusa sarye." *Pulgyo munhwa yön'gu* 14 (2021): 75-104.
- Ch'oe, Yöp (Choi, Yeob). "Kyöngt'ijöl Paengnyönsa purhwa üi söngkyök kwa üiüi." *Tongak misulsahak* 37 (2025): 81-103.
- Chöng, Myönghüi (Jeong, Myounghee). "17segi huban Tonghwasä purhwasüng üigyun yön'gu." In *Tonghwasä, Ünhaesa üi pulgyo misul*, edited by Kungnip chungang pangmulgwan (National

- Museum of Korea), 120-151. Sŏul: Han'guk kogomisul yŏn'guso, 2007.
- Chŏng, Ut'aek (Chung, Woothak). "Han'guk kŏndae purhwa ch'obon'go." In *Han'guk kŏndae ūi paekmyohwa*, edited by Hongik taehakkyo pangmulgwan, 105-109. Sŏul: Hongik taehakkyo pangmulgwan, 2001.
- Han, Hŭisuk (Han, Hee-sook). "Kuhanmal sunhŏn hwanggwibi ōmbi ūi saengae wa hwaldong." *Asia yŏsŏng yŏn'gu* 45 (2006): 195-239.
- Hwang, Kyusŏng (Hwang, Kyu-seong). "Chosŏn sidae samsebul tosang e kwanhan yŏn'gu." *Misulsahak* 20 (2006): 221-281.
- I, Nŭnghwa, ed. *Yŏkchu Chosŏn pulgyot'ongsa* vol. 2. Translated by Tongguk taehakkyo Chosŏn pulgyo t'ongsayŏk chup'yŏnch'an wiwŏnhoe. Sŏul: Tongguk taehakkyo ch'ulp'anbu, 2010.
- I, Pyŏngsam (Lee, Byeongsam). *Taedunsa ūi yŏksa wa munhwa*. Haenam: Haenam munhwawŏn, 1998.
- I, Uk (Lee, Wook). "Chosŏn sidae Haenam p'yoch'ungsa chehyang ūi sŏrhaeng kwa pyŏnhwa." *Pulgyo hakpo* 89 (2019): 125-155.
- Kogyŏng and Songch'ŏn, eds. *Han'guk ūi purhwa hwagijip*. Sŏul: Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, 2011.
- Min, Kŏnho. (*kugyŏk*) *Haeŭnillok*, vols. 4 and 5. Translated by Pusan kŏndae yŏksagwan. Pusan: Pusan kŏndae yŏksagwan, 2011-2012.
- Mun, Tahŭi (Moon, Da Hee). "Chosŏn malgi ūi hwasŭng kyŏngsŏndang ũngsŏk purhwa yŏn'gu." Master's thesis, Dongguk University, 2017.
- Munhwajaech'ŏng (Korea Heritage Service). *Haenam Taehŭngsa chŏngmilsilch'ŭk pogosŏ(sang)*. Taejŏn: Munhwajaech'ŏng, 2013.
- Munhwajaech'ŏng (Korea Heritage Service) and Pulgyo munhwajae yŏn'guso (Research Institute of Buddhist Cultural Heritage). *Han'guk ūi sach'al munhwajae: Kwangju kwangyŏksi/Chŏlla namdo charyojip*. Taejŏn: Munhwajaech'ŏng; Sŏul: Pulgyo munhwajae yŏn'guso, 2006.
- Pŏmha. "Han'guk ūi purhwa chosa hoego wa ap'ŭro ūi kwaje." *Pulgyo misulsahak* 6 (2008): 253-267.
- Sin, Kwanghŭi (Shin, Kwang-hee). "Kŏndaegi Sŏul, Kyŏnggi hwasu ūi wŏnjŏng hwaldong illye: Haenam Taehŭngsa ūi purhwa." *Hyang't'o Sŏul* 89 (2015): 5-49.
- Sŏ, Chŏngin (Seo, Jeongin). "Haenam Taedunsa samsebul'aeng yŏn'gu-sudogwŏn hwasŭng ūi wŏnhaeng kwa hyŏbŏp." Master's thesis, Seoul National University, 2023.
- Sŏkchŏng. "Haeinsa ponmalsa ūi t'aenghwa(1)." In *Han'guk ūi purhwa* 4, edited by Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, 201-216. Sŏul: Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Taehak pangmulgwan ūi t'aenghwa(1)." In *Han'guk ūi purhwa* 18, edited by Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, 185-210. Sŏul: Sŏngbo munhwajae yŏn'guwŏn, 1999.
- Sŏkchŏng and Kungnip muhyŏng yusanwŏn (National Intangible Heritage Center), eds. *Purhwa nŭn sinsim ŭro put'ŏji*. Chŏnju: Kungnip muhyŏng yusanwŏn, 2017.
- Son, Sinyŏng (Shon, Shin Young). "Kojong nyŏn'gan wangsil ūi pulsa huwŏn kwa kwan'gyeja."

- Kangjwa misulsa* 60 (2023): 224-249.
- Tongguk taehakkyo pulgyo kirok munhwayusan ak'aibŭ saŏptan. *Saji charyojip 4: Taehŭngsa p'yŏn 4 chaejŏng kwallyŏn*. Sŏul: Tongguk taehakkyo ch'ulp'anbu, 2018a.
- \_\_\_\_\_. *Saji charyojip 5: Taehŭngsa p'yŏn 5 chungsugi, soim kwallyŏn, sŭngboan*. Sŏul: Tongguk taehakkyo ch'ulp'anbu, 2018b.
- Yu, Kŭnja (Yoo, Geun-ja). "Haenam Taehŭngsa samse pulsang ũi pokchang yumul yŏn'gu." *Namdo munhwa yŏn'gu* 33 (2017): 75-115.
- Yu, Kyŏnghŭi (Ryu, Kyunghee). "Kojongdae sunhŏn hwanggwibi ōmbi ũi parwŏn purhwa." *Misul charyo* 86 (2014): 111-136.
- \_\_\_\_\_. "Chosŏn malgi wangsil parwŏn purhwa yŏn'gu." PhD diss., The Academy of Korean Studies, 2015.
- Yu, Kyŏngja (Yu, Kyoung Ja). "Kyŏngsanhwamaek kyebo wa manbong purhwa tosang yŏn'gu." PhD diss., Uideok University, 2020.
- Yun, Hyojŏng. *Taehan cheguga manghaera*. Translated by Kwanghŭi Pak (Kwang-hui Park). Kangjin: Tasan ch'odang, 2010.
- Yun, Sŏjŏng (Yoon, Seo Jung). "Chosŏn sidae sambul hoedo yŏn'gu." Master's thesis, Dongguk University, 2016.
- Yun, Sŏnu (Yun, Sun Woo). "Kŭndae hwasŭng yeundang sanggyu ũi 'Sinjungdoch'obon' koch'al." *Tongakj misulsahak* 21 (2017): 27-57.
- Yun, Tonghwan (Yun, Dong-hwan). "Kamnodo e nat'anan suryukchae ũi changŏm sŏldan kwa kusŏng." *Namdo minsok yŏn'gu* 30 (2015): 253-284.

## 국문초록

본 논문은 해남 대둔사(大菴寺) <삼세불탱(三世佛幀)>(1901)이 순비 엄씨(淳妃嚴氏, 1854~1911)에 의해 원행(遠行)하게 된 화승의 협업(協業) 작품임을 규명한 글이다. 세 폭의 <삼세불탱>은 경선 응석(慶船應釋, 19세기 중반~20세기 초반에 활동), 석옹 철유(石翁詰侁, 1851~1917), 예운 상규(禮芸尙奎, 19세기 후반~20세기 활동)가 각각 이끌던 화승 집단에 의해 그려졌다.

한 폭처럼 보이는 이 불화는 대웅보전 후불벽의 규모로 인해 세 폭으로 구현되었다. 이 과정에서 화승들은 협업을 통해 전체 화면을 구성하였다. 특히 상규는 응석의 <약사불탱>을 변용하여 <아미타불탱>을 그렸으며 철유는 응석과의 교류를 통해 처음으로 키형[箴箕形] 광배를 도입했다.

엄씨의 축원문(祝願文), 대둔사 <감로탱(甘露幀)>의 전패, 윤상궁(尹尙宮)의 방문 기록, 육봉 법한(六峰法翰, 1867~1944)과 관련된 구전 등은 엄씨가 <삼세불탱>의 발원자였음을 보여 준다. 엄씨의 발원은 그와 직간접적으로 연을 맺은 화승들이 해남으로 모이는 계기가 되었다. 이렇게 모인 세 화승 집단은 불화의 각 폭을 나누어 그렸다. 이 과정을 거쳐 제작된 대둔사 <삼세불탱>은 엄씨의 발원 아래 화승들이 협업해 한 폭 구도를 구현한 사례로 의미를 지닌다.

## Abstract

# Painting of the *Buddhas of the Three Ages* at Taedunsa Temple, Haenam, Commissioned by Consort Sunbi Ŏm: A Collaborative Work by Itinerant Monk-painters

Seo, Jeongin\*

This paper demonstrates that the Painting of the *Buddhas of the Three Ages* (*Samsebul-t'aeng*), produced in 1901 for Taedunsa Temple in Haenam, is a collaborative work by monk-painters whose participation was orchestrated through the patronage of Consort Sunbi Ŏm (1854-1911). Although the work appears visually unified, it is in fact composed of three separate hanging scrolls, each executed by a different workshop led respectively by Kyöngsön Ŭngsök (active mid-19th to early 20th century), Söggong Ch'oryu (1851-1917), and Yeun Sanggyu (active late 19th to 20th century).

The tripartite format was necessitated by the scale of the rear altar wall of the temple's Taeungbojön Hall, and its realization required close coordination among the participating monk-painters. Within this collaborative process, Sanggyu adapted Ŭngsök's *Bhaiṣajyaguru Painting* to produce the *Amitābha Painting*, while Ch'oryu, through artistic exchange with Ŭngsök, introduced for the first time a winnowing-basket-shaped halo into his *Śākyamuni Painting*.

Multiple sources substantiate Consort Ŏm's role as the principal donor, including her dedicatory prayer text, a memorial tablet bearing the title "Sunbi" in Taedunsa's *Sweet Dew Painting* (*Kamnot'aeng*), records of visits by Court Lady Yun Sanggung, and oral accounts related to the monk Yukpong Pöphan (1867-1944). While Consort Ŏm had previously sponsored Buddhist paintings primarily in the capital region, in this instance she dispatched monk-painters with whom she had established ties to Haenam. The three workshops that convened there divided the production by scroll while jointly realizing a unified iconographic program.

---

\* Assistant Curator, National Palace Museum of Korea

In this regard, Painting of the *Buddhas of the Three Ages* at Daedeunsa stands as a significant example of late Chosŏn Buddhist painting in which multiple monk-painter lineages collaborated under patron's commission to produce a visually coherent altar ensemble.