

---

# 巫神圖에 關한 繪畫性 考察

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함.

 제주대학교 중앙도서관  
濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

提出者 金 柄 化

指導教授 梁 昌 普

1987年 月 日

金柄化의 碩士學位 論文을 認准함.

1987年 12月 日



제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

主 審

印

副 審

印

副 審

印

濟州大學校 教育大學院

# 目 次

I. 序 論 .....	2
가. 問題의 提起 .....	2
나. 定 義 .....	3
다. 比較 分析 .....	5
II. 巫神圖의 發生과 變遷 .....	8
가. 發生과 變遷 .....	8
나. 純粹性和 宗教性 .....	13
다. 佛畫가 巫神圖에 끼친 影響 .....	14
III. 巫神圖의 美學的 考察 .....	20
가. 空 間 性 .....	20
나. 造 形 性 .....	22
다. 象 徵 性 .....	24
라. 色 彩 性 .....	25
IV. 巫神圖의 繪畫的 考察 .....	32
가. 特 徵 .....	32
나. 繪畫的 要素 .....	36
1) 構 圖 .....	36
2) 形 態 .....	37
3) 線 .....	37
4) 色 彩 .....	38
다. 圖像學的 意味 .....	40
1) 天 子 位 .....	40
2) 監 察 位 .....	40
3) 中 殿 位 .....	40
4) 本 宮 位 .....	41

5) 冤望位 .....	41
6) 帝釋位 .....	41
7) 相思位 .....	42
8) 水靈位 .....	43
9) 紅兒位 .....	43
10) 相軍位 .....	44
라. 繪畫性再考 .....	47
V. 結 論 .....	48
○ 參 考 文 獻 .....	53
○ 附 錄 .....	55
1) 全國巫神圖目錄 .....	55
2) 濟州島堂의 位置 .....	58
○ 英 文 抄 錄 .....	63



## 圖 目 次

〈圖 1〉 「佛處大寺」－ 濟州大學校博物館 寫真 所藏 .....	7
〈圖 2〉 「巫舞」申潤福－ 서울潤松美術館 所藏 .....	7
〈圖 3〉 「太乙天士大將軍」－ 新盛民俗館 所藏 .....	7
〈圖 4〉 「崔一將軍」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	7
〈圖 5〉 「朱雀圖」－ 梁海擘 所藏 .....	17
〈圖 6〉 「龍」－ 李永姬(江陵) 所藏 .....	17
〈圖 7〉 「金剛力士圖」－ 李哲榮 所藏 .....	17
〈圖 8〉 「三佛帝釋」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	18
〈圖 9〉 「肯巖大師圖」－ 劉秉郁 所藏 .....	18
〈圖 10〉 「山神圖」－ 金渭祥 所藏 .....	18
〈圖 11〉 「七星神」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	18
〈圖 12〉 「天神圖」－ 吳桂煥 所藏 .....	19
〈圖 13〉 「韋馱天圖」－ 個人所藏 .....	19
〈圖 14〉 「上帝圖」－ 金基昶 所藏 .....	19
〈圖 15〉 「釋加如來後佛幀圖」－ 興國寺 所藏 .....	19
〈圖 16〉 「地藏菩薩圖」－ 個人所藏 .....	28
〈圖 17〉 「唯我獨尊圖」－ 個人所藏 .....	28
〈圖 18〉 「龍將軍圖」－ 高麗大學校博物館 所藏 .....	28
〈圖 19〉 「洪氏大監圖」－ 忠烈化主堂 所藏 .....	28
〈圖 20〉 「巫堂」(金基昶)－ 作家所藏 .....	29
〈圖 21〉 「굿」(朴生光)－ 個人所藏 .....	29
〈圖 22〉 「巫俗 I」(朴生光)－ 個人所藏 .....	29
〈圖 23〉 「龍宮夫人」－ 個人所藏 .....	29
〈圖 24〉 「別星마마圖」－ 서울大學校博物館 所藏 .....	30
〈圖 25〉 「龍王님」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	30
〈圖 26〉 「山神圖」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	30
〈圖 27〉 「요궁夫人」－ 서울大學校博物館 所藏 .....	30
〈圖 28〉 「화덕將軍」－ 慶熙大學校博物館 所藏 .....	31

〈圖 29〉 「崔一將軍圖」— 國立民俗博物館 所藏	31
〈圖 30〉 「海松大師圖」— 個人所藏	31
〈圖 31〉 「五方神將圖」— 高麗大學校博物館 所藏	31
〈圖 32〉 「天子位」— 濟州大學校博物館 所藏	50
〈圖 33〉 「監察位」— 濟州大學校博物館 所藏	50
〈圖 34〉 「中殿位」— 濟州大學校博物館 所藏	50
〈圖 35〉 「本宮位」— 濟州大學校博物館 所藏	50
〈圖 36〉 「冤望位」— 濟州大學校博物館 所藏	51
〈圖 37〉 「帝釋位」— 濟州大學校博物館 所藏	51
〈圖 38〉 「相思位」— 濟州大學校博物館 所藏	51
〈圖 39〉 「水靈位」— 濟州大學校博物館 所藏	51
〈圖 40〉 「紅兒位」— 濟州大學校博物館 所藏	52
〈圖 41〉 「相軍位」— 濟州大學校博物館 所藏	52

## 表 目 次

〈表 1〉 色斗 陰陽五行	25
〈表 2〉 龍潭 「내왓당」 十二神位	34
〈表 3〉 線描法	39
〈表 4〉 神名 및 본초	45
〈表 5〉 당본풀이	46

## 抄 錄

巫神圖란 누구의 손에 의해 언제부터 그려지기 시작했으며, 어떻게 變遷되어 왔는가는 그 누구도 완전한 證憑性은 갖고있지 않다. 그림이란 아득한 먼 옛날부터 긴 歷史를 간직해 오면서 現代까지 흘러왔다.

原始時代로부터 시작해 現代까지 긴 歷史의 흐름을 증명하는게 그림이런만 왜 巫神圖는 民畫에서도 벗어난 그림으로 外面당해 繪畫로서 취급을 받지 못했는가, 그리고 發生과 變遷과정에서 佛畫에 習合되어 佛敎畫的인 그림이 되어 버렸는가, 巫俗畫的인 佛畫, 그것은 土俗信仰으로 定着된 佛敎가 巫俗化 되면서 巫의 影響을 받아 變化된 것이다.

巫神圖의 歷史는 學文的으로 研究해 보았을 때 긴 歷史를 간직하고 있다.

三國遺事의 檀君神話까지 거슬러 올라간다면 巫神圖의 發生은 三國時代로부터 보아야 할 것이며, 그 이후 統一新羅, 高麗, 朝鮮時代까지의 흐름에서 殘存해 있는 것은 朝鮮時代 中期以後의 것들이다. 朝鮮時代에는 排佛崇儒의 정책을 펴면서도 한편으로는 巫俗이라는게 存在했다. 그것을 증명해 주는 것이 곧 堂과 巫神圖이다. 그런데 이 巫神圖가 歷史를 간직하지 못하는 것은 이 그림을 「鬼神畫」 즉 神들린 그림이라는데서 巫堂이 간직해 있다가 그 巫堂의 當代가 끊기면 불태워 없어 버렸기 때문이다.

巫神圖는 純粹性을 內包한 宗教的인 性格을 띤 하나의 宗教畫라고도 할 수 있는데 이는 Shamanism 現象에서 온 未開人이나 原始宗教 現象으로 그림 역시 純粹한 宗教性을 內包하고 있다는 것이다.

美學的인 現象에서 考察해 보았을 때 遠近法은 逆遠近的인 方法을 使用하고 있고, 高尚한 韓國古有의 色彩인 眞彩法을 活用, 基本原色을 이용했으며 그 象徵性은 바로 神을 象徵하는 意味를 가지고 있다.

濟州島 巫神圖 十神이 갖고 있는 特徵的인 面은 他道の 巫神圖같이 佛畫에 習合되지 않아 純粹繪畫的인 面이 흐르고 있고, 十神 全体에서 統一된 점은 坐像이라는 것과 한 사람의 손에 의해 그려졌다는 점이다. 그리고 色相의 對比現象과 兒童畫的인 純粹한 美도 간직되고 있으며 構圖, 形態, 線, 또는 色相等 現代繪畫的인 面도 多少 나타나고 있다.

---

\* 본 논문은 1987년 12월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

# I. 序 論

## 가. 問題의 提起

韓國의 最南端에 位置한 濟州島에는 <심방>이라 불리우는 呪術的, 宗教的 職能者가 있다.<sup>1)</sup> 이 심방의 儀禮行爲는 크게 「굿」과 「비뉘」으로 나누어 진다.<sup>2)</sup>

굿이란 數日間에 걸쳐 歌舞로써 行하는 大規模의 儀禮이고 비뉘이란 심방 한 사람이 數日內에 끝내는 小規模의 儀禮行爲로 예로부터 지식층에서는 이들 심방을 <巫覡>이라 稱해 研究해 왔다. 巫覡이란 用語는 民族이나 地域에 따라서 서로 다르게 이해될 수 있는데 濟州島에서는 巫覡이라 하면 通念的으로 심방을 指稱하는 말로 認識되고 있으므로 심방을 中心으로 그 심방이 使用했던 <巫神圖>에 對해 記述해 나가고자 한다.

濟州島의 巫俗은 韓國의 巫俗을 構成하는 하나의 地域的 民俗信仰 現象으로 이 濟州島 巫俗이 어디에서 演원하여 어떻게 들어왔든 간에 濟州島 巫俗으로서의 特性을 기록하는 데는 濟州島의 自然的·歷史的·文化的 環境의 影響이 크다. 巫俗은 民俗現象이므로 民俗學的 變貌와 그 變貌의 역사를 추리하는 方法을 취하지 않을 수 없다.

濟州島에는 島民들의 生活 자체를 그려 내려고 애써온 흔적이 뚜렷하다. 그 內容을 들면 ①信仰, ②花鳥, ③訓學, ④風俗, ⑤山水, ⑥陶磁 등의 그림이다. 이런 여러 種類의 그림들은 濟州島에서 태어나고 성장한 사람들이거나 임시 다녀간 사람, 또는 朝鮮時代를 前·後하여 귀양살이로 들어왔던 이들에 의해서 그려졌을 것으로 推定할 수 있다.<sup>3)</sup> 그래도 民畫에 對한 研究는 높지만 (특히 風俗畫) 本島의 巫神圖에 對해서는 美術的 측면으로 아직까지 그 研究가 完全하게 이루어지지 못하고 있다. 그것은 三國時代에 佛教美術에 휘말려 巫俗은 宗教的 組織과 혼합상태를 이루어 巫·佛이 習合된 花郎제도(新羅) 까지 擲게 된다.

朝鮮時代에 와서는 儒敎主義로 “巫堂”을 탄압했으며 그 美觀은 中國의 그것에 근사치를 이루고 있어 그 가치마저 평가를 받지 못하고 오늘날까지 전문가의 關心圈 外에서 거의 소멸되어 가는 실정이다.

現在도 佛畫는 學界 및 畫壇에서 學論이 돼 계속 發表가 되고 있지만 巫神圖에 對해서는 關心이 별로 없었다. 그래서 佛畫와 巫神圖의 比較·分析도 흔하지 않았다.

1) 玄容駿: 「濟州島巫俗研究」· 서울·集文堂 1986. P. 15

2) 玄容駿: 信仰儀禮中 第一節“巫俗” 「濟州島文化財 遺蹟綜合報告書」 濟州島·1983. P 86

3) 秦聖獻: “濟州島民과 民俗畫”· 「韓國文化人類學」 제 8 집· 한국문화 인류학회 1986. P 79



우리나라의 巫神圖는 中世의 기독교적 宗教畵나 古代 벽화에서 볼 수 있듯이 平面畵法에 의존하고 있으며, 單純히 民間 信仰의인 次元에서가 아닌 古代 宗教畵의 측면에서도 그 價値가 認定되어야 한다고 본다.

現存하는 佛畵와 巫俗畵의 대부분은 朝鮮王朝 中期의 것들로 생각된다.

濟州島의 巫俗信仰의 흐름에는 朝鮮時代 19代 王인 肅宗 28年(1703年) 李衡祥\* 牧使가 堂五百 절(寺) 五百을 부수었다는 巫佛破綻을 中心으로 前·後 兩期로 구분지어 보았을 때 前期는 隆盛期로서 堂을 부수기 이전의 時代을 말함인데 그때까지 巫俗信仰은 本島에 高요하게 지속되고 있었다.

後期에 들어서면서 聖敎亂(1901년 李在守 亂)을 비롯하여 日帝 強占下의 神社參拜 強要와 迷信打破에 잇단 一連의 新生活 運動 전개에 隨伴하는 官의 압력등 그 樣相이 복잡하게 나타났다. 이때 巫神圖가 所藏되어 있었던 <내왓당>도 1882년에 廢撤된다. 傳하는 말에 의하면 이 내왓당에는 巫神圖 12神位가 모셔져 있었다고 한다.<sup>4)</sup> 내왓당이 廢撤된 후 두 幅의 巫神圖가 紛失되었는데 어떠한 內容의 神位인지 龍潭洞과 廣壤洞\* 一帶를 조사해 보았지만 그 巫神圖에 대한 行방이 渺연하다는 점이 아쉽다. 現在도 이 두점의 그림에 對해 濟州大學校와 濟州新聞社에서 搜所聞 中이다.

本 論文에서 研究하고자 하는 것은 現在 濟州大學校博物館에 所藏하고 있는 10點의 巫神圖에 對해 特徵 및 意味와 繪畵性을 考察하고자 한다.

## 나. 定 義

巫俗畵라는 名稱은 범위가 그 地方의 風俗까지도 포함되어 어떠한 것은 巫神圖와 전혀 관련이 없는 形態도 內包하기 때문에 이러한 概念設定은 國文學界의 問題로 넘기고, 本 論文에서는 一般人이 이해하기 쉬운 「巫神圖」라는 名稱으로 使用한다.

巫神圖는 巫堂이 信仰하는 소위 神의 畵像<sup>5)</sup>이며 民間信仰에서 信仰되는 諸 神의 모습을 人格化하여 形像化한 巫神의 宗教畵이다. 이 巫神圖가 宗教畵이면서도 다른 宗教畵와 달리 생각하는 것은 巫堂이 信仰하는 神의 畵像이라는 점이다. 그리고 巫神의 초상화를 가리키는 구체화된 名稱이며 巫俗이라는 한정적인 意味도 가지고 있는 것이다.

神의 畵像인 巫神圖를 놓고 論하기 以前에 巫俗이란 어떠한 信仰이며, 어디에서 유래되었고,

\* 李衡祥: 숙종, 영조때의 문신, 字는 仲玉, 호는 瓶窩, 숙종 29년(1703)에 제주 목사가 되어 高, 梁, 夫 三姓祠를 건립 미륵양축을 장려했음.

4) 洪貞杓: 小論 제11절 “巫神圖「濟州島文化財遺蹟綜合報告書」· 제주도 · 1973. P 365

\* 廣壤洞(現: 光陽洞) - 지금부터 약70년 전에는 土地가 넓다하여 廣壤이라 칭하였으나 후에는 한자표기에 의해서 (빛)光으로 바뀐 光陽으로 호칭함(1960년 발행. 진성기 편 “남국의 지명 유래집”)

5) 金泰坤: “사라져 가는 巫神圖” 「季刊美術」9·서울, 1979. P 129

언제 정착되어 民間信仰이 되었는데에 對한 定義를 내려보자.

韓國의 土着信仰, 즉 民間信仰은 巫俗信仰이란 概念으로 定義될 수 있으며, 이는 Shamanism (巫教) 이라 하였다.

Shaman(巫)과 Shamanism(巫教)이란 말은 시베리아 原始民族의 宗教的 世界觀을 研究하는 데서 비로소 使用되었다.

Shaman이란 통그스語 Shaman(呪術宗教者)에서 由來했다<sup>6)</sup>는 것이다. 이는 諸靈을 지배하는 사람을 지칭하는 말이므로 Shamanism은 곧 “人神”을 뜻하기도 한다. 샤머니즘은 구석기 시대 末期로부터 전해 내려오는 原始宗教의 한 갈래이다. 옛 사람들은 祭禮와 神話는 自然과 生活의 질서 유지와 創造的 進行을 위해 결정적 역할을 하는 것으로 믿고 이를 되풀이 해왔다. 여기에 生活과 神話와 祭禮 사이의 나눌 수 없는 相互 관련성<sup>7)</sup>이 있게 된다. 즉, Shamanism은 Shaman을 主軸으로 해서 일어나고 있는 原始的 自然宗教 現象<sup>8)</sup>, 또는 陰陽五行的인 世界觀을 믿는 密儀的 宗教<sup>9)</sup>라고도 할 수 있으며, 韓國을 포함한 동북 아시아 일대의 보편적인 原始宗教 現象<sup>10)</sup>이라고 말할 수 있다.

엘리아데(Eliade)는 Shaman은 영혼을 불러내는 사람이며 동시에 祈禱師이며 詩人<sup>11)</sup>이라고 하였고, Shamanism이란 extacy\*의 기술이라 하였다. 여기에서 extacy만이 宗教的 경험이라고 믿는 地域에서는 Shamanism의 定義는 extacy의 기술이라고 할 수 있을 것이지만 그렇게 發展되어 가지 못한 未完成的의 것으로 본다는 神學的 dogma\*가 아니고 韓國의 現象을 있는 그대로 보는 現象的 立場<sup>12)</sup> 또는 現象 그대로 순수하게 客觀的 立場에서 보는 경우라면 Eliade의 概念은 韓國의 現實과 크나큰 誤差를 보이고 있다.<sup>13)</sup>

巫神이란 外來 宗教에서 온 佛敎나 基督敎·儒敎 같은 唯一神의 宗教가 아니라 多神敎나 汎神의인 意味를 가진 宗教이다. 그 예로는 中國의 古典인 山海經에 西王母가 사는 崑崙山이라고 하는 靈山이 있는데 그 곳에는 巫成, 巫郎, 巫盼, 巫彰, 巫始, 巫眞, 巫禮, 巫羅, 巫謝, 巫抵

6) 니오라예 : 「시베리아 諸民族의 原始宗教」· 이흥식(譯)· 서울· 신구문화사 P 15

7) 柳東植 「韓國巫敎의 歷史와 構造」· 연세대학교 출판부 1975· P 26

8) 金泰坤 : 「韓國民間 信仰研究」· 集文堂· 서울· 1983

9) 朴容淑 : 「韓國 古代美術文化史論」· 一志社· 서울· 1976· P 54

10) 柳東植 : 「韓國巫敎의 歷史와 構造」· 연세대학교 출판부· 1975· P 62

11) eliade : 「Shamanism」· 冬樹社 刊· 日本· 1975· P 6

\* extacy : 황홀· 무아지경등 이상한 도취 상태로 되는 현상

\* dogma : 敎義· 敎理

12) 金泰坤 : 「韓國巫俗研究」· 集文堂· 서울· 1981· P 153

13) 金泰坤 : 「韓國巫俗研究」· 集文堂· 서울· 1981· P 153

의 十人의 巫(十柱)<sup>14)</sup>가 살고 있다고 기록되어 있다. 이 기록을 보았을 때 巫神은 최소한 10名(十柱) 이상이 된다는 것을 알 수 있다.

시베리아 및 中央아시아 地域에서는 Shaman이라는 名稱 外에 民族에 따라 bö, ödögan, utygan, Kan, bögä, udagan 등 여러가지로 불리우고 있는데<sup>15)</sup> 그들의 공통된 직능은 司祭, 呪醫, 占師임을 반자로프(D. Banzaroff)는 밝히고 있다.<sup>16)</sup>

이 사면에 對한 蒙古語는 bögä, bögä(bü), udagan 등으로 부르며 中國語로는 “巫”가 形成된다. 우리말의 巫堂은 몽고어 udagan과 중국어 巫가 作用하여 形成된 單語일 것으로 추정된다.<sup>17)</sup>

「巫堂」이란 말은 비교적 韓國 전역에 걸쳐 널리 보급되어 있는 名稱이고 男子보다 女巫의 通稱으로 쓰이고 男巫를 박수 巫堂이라 불리우기도 한다.

巫堂들은 “굿”을 하기 前에 宗教的 神聖의 意味를 지니고 있는 “神의 畫本”이라 稱하는 <巫神圖>가 놓여 있는 神壇 앞에서 神을 對하듯 嚴肅한 表意를 취하게 되는데, 一般人들이 이 巫神圖를 놓고 흔히 巫畫·巫俗畫·巫神圖·巫神畫 등 여러가지 이름으로 불리운다.<sup>18)</sup>

#### 다. 比較分析

通稱 “堂畫”라고도 불리우는 이 巫神圖에 對해서는 概念的의 혼동을 가져 올 우려가 있기 때문에 比較·分析할 점들은 많다. 前記한 바 巫畫·巫俗畫·巫神圖·巫神圖에 對해서도 이 네 가지가 모두 일치하는 것은 아니다. 이를 比較 分析해 보았을 때,

1) 巫畫-巫堂의 그림-巫堂의 손에 의해서 그려졌고 무당에 한정된 그림이라고 말할 수 있지만 한편으로는 巫堂이 專用하는 모든 그림을 가리킬 수도 있다.(圖 1)

2) 巫俗畫-巫畫에 “굿”하는 장면등의 巫俗을 그린 一般的인 風俗畫까지도 포함된다.(圖 2)

3) 巫神畫-巫堂이 信仰하는 巫神의 그림으로, 즉 巫神의 초상화를 가리키는 名稱이라 할 수 있다.(圖 3)

14) 朴容淑: 「韓國古代美術文化史論」·一志社·서울·1976. P 130

15) Mikhailowski : “ツバツヤ蒙古及び獸露の異民間” “に於けるシャーマン教”·高橋勝(譯) 「東亞論叢」 3輯·東京·1941. P 295

16) Banzaroff: ‘黑教或ひは蒙古人 に於けるシャーマン教’·白鳥暉吉(譯)「シャーマニズムの研究」·東京·新時代社·1971·PP 49~55

17) 유동식: 「韓國巫敎의 歷史와 構造」·서울·연세대학교 출판부 1975. P 62

18) 金泰坤: “사라져 가는 巫神圖” 「季刊美術」 9·서울·1979. P 129

4) 巫神圖－巫神圖는 巫神畫와 같은 말이다.<sup>19)</sup> 그러나 이 巫神圖는 神의 초상만이 아니고 一般人도 포함시킨다. (예: 崔一將軍 등) (圖4)

巫神圖들은 神의 畫像이라는 점에서 다른 宗教와는 달리 巫俗이란 한정적인 意味를 지니고 있는데 人間의 所望을 神에게 기도로서 傳하는 代辯者 역할을 하는 民間信仰의 諸 神像圖인 <巫神圖>를 巫俗의 것으로만 賤視, 귀속시키는 점은 不當하다고 본다.

巫神圖는 日帝時代 때 朝鮮總督府에서 朝鮮巫俗에 關한 研究 과정에서 손실된 것도 없지 않아 있을 것이며, 오늘날까지 殘存되어 巫俗에서는 神體를 奉安하는 그림으로서 神秘的이며 密儀的인 性格을 내포한 繪畫<sup>20)</sup>라고 할 수 있다.

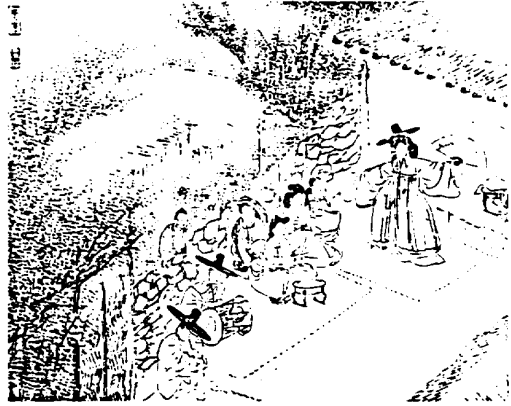


19) 金泰坤: “사라져 가는 巫神圖” 『季刊美術』 9 · 서울 · 1979. P 129

20) 崔聖熙: 『韓國의 佛畵와 巫俗畵에 對한 研究』 · 이화여자대학교, 대학원 논문 1978. P 10



〈圖 1〉「佛處大寺」  
濟州大學校博物館 寫真 所藏



〈圖 2〉「巫舞」申潤福  
서울고松美術館 所藏



〈圖 3〉「太乙天士大將軍」  
新盛民俗館 所藏



〈圖 4〉「崔一將軍」  
慶熙大學校博物館 所藏

## II. 巫神圖의 發生과 變遷

### 가. 發生과 變遷

人間生活에서 文字와 言語가 없어도 그림은 存在했으며 時代나 民族이 다른 文化에서도 여러 가지 양식의 美術은 變化해 왔다.

우리나라에서도 많은 表現樣式의 그림(民畫의 種類)들이 現存해 있지만 巫神圖는 時代의 흐름을 타고 남아 있는 것들이 적다는 것을 알 수 있다. 당대에서 代가 끊어지면 불태워 없애 버리는 관계로 巫神圖 역시 그 代가 끊어져 버리는 것이다.

巫神圖는 韓國의 오랜 歷史를 지니고 있는 그림으로서 韓國 固有의 信仰인 巫教(또는 巫俗)에 관계되는 그림을 가리킨다.<sup>21)</sup> 이 巫神圖의 양식이 언제, 어떻게 해서 생겨났으며, 또 어떻게 定着 되었으며, 變遷되어 나갔는지는 지금도 確實한 근거는 찾아 볼 수 없다.<sup>22)</sup>

巫가 一般 自然宗教 現象 속에서도 專門化한 神職의 宗教的 지도자로 자리를 굳히기까지는 오랜 歷史가 흘러왔다.

檀紀古史에 나타나는 기록에 보면,

“26 年에 <石子文>이 아뢰되 始祖의 天符經을 참고하여 보면 天이 萬物을 생하여 形形色色이나 各各 그 시작이 있음은 그 가운데에 일종의 靈을 포함함이니 이것이 一始無始인데 一이 無始에서 시작하였다 함이라.

太初에 無始로부터 처음으로 먼저 理數가 있어서 一陽이 初生하고 一陰이 좃아 일어나서 一陽과 二陰이 이에 <道>하니 이는 萬物의 <道>요, 太極 이상을 말하며, 이 道는 理와 氣를 초월한고로 그 神이 묘함을 증명하기 어렵도다. 이리므로 萬物이 道에서 나고 道에 들어가니 하늘이 곧 神祖라 請컨대 神館神殿을 세워서 國民으로 하여금 敬慕케 하여서 萬古에 基本을 잊지 않는 <道>를 삼으소서. 帝, 옳다 하시고 天下에 何罪하여 이에 三神殿을 세우고 桓因·桓雄·桓儉 三位를 奉安하여 國民으로 하여금 敬拜케 하다.”<sup>23)</sup>

이 檀君神話의 構成要素를 다음과 같이 나누어 볼 수 있다.

첫째는 檀君神話 전체의 요지는 桓雄의 아들 檀君이 古朝鮮을 세우고 이를 다스렸으며, 은퇴한 후에는 山神이 되었다는 것이다.<sup>24)</sup> 이는 天神 信仰民들 사이의 공통된 信仰形態로서 卽

21) 金哲淳: “韓國美術의 깨달음과 生命” 『匠人의 藝術15』· 空間· 서울· 1978. (7). P 76

22) 金泰坤: 『季刊美術9』· 1979. P 131

23) 대야발: 『檀紀古史』· 상고문화사· 4299· PP 6~7

24) 崔聖熙: 『韓國의 佛畫와 巫俗畫에 對한 研究』 1978· P 11

宙山에 對한 信仰과 宇宙의 中心을 表示하는 神木 信仰을 表現하고 있다. 그러므로 韓國의 山神信仰, 堂神, 城皇神 信仰은 곧 天神이 降臨하여 山이나 나무에 깃들여 있다는 信仰으로 보아야 할 것이다.

둘째는 地母神에 對한 宗教的 이니시에이션 (initiation)\* 의 表現이다.<sup>25)</sup>

熊女는 地母神이며 生産神을 意味한다. 꿈에서 女人으로 變했다는 說은 일단 죽어서 創造以前의 母胎로 들어 갔다가 다시 創造되어 再生한다는 質的 變化를 상징한 것으로 宗教的 initiation을 表現한 것이다.

세째는 天地의 融合과 創造信仰이다.<sup>26)</sup>

天神融合과 地母神 熊女와의 혼인으로 始祖 檀君 王儉이 태어나 古朝鮮을 創建했다는 創造神話이다.

巫神圖의 기원은 이 檀君神話까지 거슬러 올라가 보았을 때 蘇塗라는 큰 나무에 방울과 북을 매달아 神體로 삼았다는 起源에서 찾을 수 있다. 그러나 神圖는 神體가 自然物에서 人工物로 變遷 分化됨에 따라서 神體가 그림의 形式을 빌어 具體적으로 形象化한 것은 「三國史記」에 遡及되는데, 즉 “巫神圖의 發生”은 新羅의 술거가 그린 檀君畫像까지 遡及된다는 이야기다.

그는 天神께 祈願하여 꿈에 단군이 현신하여 畫像을 그렸다고 한다. 이 畫像은 寫實畫라기 보다 抽象的인 것의 形象畫(巫俗畫)로 해석되어야 할 것이다. 巫俗에 관한 최고의 기록은 新羅 二代 南解王條의 것으로 AD 1세기 初가 되고 지금까지 最初에 들어온 外來宗教는 AD 4세기 후반의 佛敎로 알려지고 있다.<sup>27)</sup> 그 기록은 一然의 三國遺事에서 찾아 볼 수 있다.

「三國遺事」第一卷 “南解王條”에

『新羅稱王曰居西干，辰言王也或云：呼貴人之稱或曰：次次雄，或作慈充 金大問云：次次雄，方言謂巫也，也人以巫 事鬼神尙祭祀，故畏敬之，遂稱尊長者爲慈充』<sup>28)</sup>이라는 기록이 있는데 이를 풀이 해 보면，

〈新羅의 始祖 赫居世의 子인 第二代 王 南解 次次雄을 慈充이라고 했는데 金大問이 말하기를 次次雄은 方言으로 巫를 일컫는 말로 巫를 두려워하고 존경한 나머지 尊長者를 慈充이라 부르게 되었다〉한다.

25. 崔聖熙：「韓國의 佛敎와 巫俗에 對한 研究」1978·P 11

\* initiation - 개시, 착수, 창설, 창시

26) 崔聖熙：「韓國의 佛敎와 巫俗에 對한 研究」1978·P 12

27) 金泰坤：「韓國巫俗圖錄」· 서울·集文堂·1982. P 201

28) 一然：「三國遺事」· 이재호(譯) ①· P 341

新羅의 二代 王 次次雄은 「巫」였고, 주몽과 柳는 戰爭에서 國家守護 神性を 強하게 보여 주어<sup>29)</sup> 王이 巫者가 되어 司祭者를 겸할 만큼 國民의 信仰心이 컸다는 것을 입증해 준다. 이제 그런 神들은 모두 없어졌다.

巫祠·巫女는 다 없어지고 巫神圖는 大學校博物館에 所藏되어 韓國美의 本質의 한 단면을 보여 주던 역할을 잃고 말았다.<sup>30)</sup>

高麗時代의 國家的 祭儀, 八關會를 主祭했다는 양반 출신 巫女 「仙官」<sup>31)</sup> 도 없다. 朝鮮처럼 「聚巫禱雨」\* 도 없다. 農民, 漁業神들도 濟州島를 除外하면 그 觀念이 희박하다.

기록상으로는 巫神圖에 對한 이야기가 高麗 때에도 發見된다. 中葉, 李奎報가 쓴 「東國李相國集」 老巫篇 併序에 보면, 巫堂이 自己의 집 벽에 丹青으로 그린 神像을 가득히 걸어 놓았다는 기록이 나온다. 이런 기록과 오랜 巫俗의 歷史를 考察해 볼때 高麗時代 훨씬 以前부터 巫堂이 巫神圖를 所藏하기 시작했는지도 모른다.<sup>32)</sup> 그렇다면 巫神圖의 出現은 上古時代까지 그 淵源을 거슬러 올라 갈 수 있다.<sup>33)</sup> 하지만 그것을 立證해 줄만한 자료가 없는 것은 朝鮮王朝에 있어서도 儒敎의 合理的 氣風으로 淫祠\* 탄압은 끊임없이 계속되었고 高麗時代에도 巫俗이 抑壓된 사례가 적지 않았다.

高麗時代의 禁巫 사실을 들추어 보면 忠烈王 元年(1275) 安珣이 尙州判官으로 나갔을때 都城안에 모든 巫家를 城 밖으로 내쫓고 民家에 설치된 淫祀\*\* 시설은 모두 불태워 버렸다.<sup>34)</sup>

巫神圖는 때가 타서 분실되거나 아니면 물려줄 巫堂이 없을 때 불태워버린 관계로 한 巫堂의 當代에서 끝나버리는 것이 통례로 되었다. 그러면서도 朝鮮後期 이후에는 山神祠, 律祠, 城隍祠는 民俗信仰으로 남아있게 되는데, 멸시와 탄압을 하면서도 그 原形이 남게 되는 이유는 무엇이며, 그 傳承力을 어떻게 분석해야 하는지 그 과제를 남기게 된다.

우리나라의 巫는 한강 이북의 降神巫와 한강 이남의 世襲巫로 大別하는데 前者는 靈力을 소지하여 神과 交通할 수 있는 巫<sup>35)</sup>이고, 後者는 靈力과는 無關하게 혈통적 世襲巫로 오직 의례의 집행에만 치중하는 것이 있다.<sup>36)</sup> 따라서 中部地方의 巫는 降神巫로 神圖를 奉安한다. 이

29) 李仁實: 「韓國의 神像과 巫神圖」· 아세아 여성연구 제10집 숙명여자대학교·1971. P 17

30) 金鎬然: 「韓國民畫」· 庚美文化社· 서울· 1977. P 139

31) 李能和: 「朝鮮巫俗考」· 李在崑(譯)· 白鹿出版社· 서울· 1976

\* 聚巫禱雨-부락민들이 한데 모여서 비가오게 해달라고 춤을 추며 제사를 지내는 것

32) 金泰坤: 「韓國巫俗圖錄」· 1982. P 131

33) 金泰坤: 「韓國巫俗圖錄」· 1982. P 131

34) 金鎬然: 「韓國美術의 깨달음과 生命 「空間」 7」· 서울· 1978. P 139

\* 淫祠: 내력이 바르지 아니한 귀신을 모셔놓은 집채

\*\* 淫祀: 합부로 제사를 지내거나 부정한 귀신을 제사 지냄

35) 金泰坤: 「韓國巫俗圖錄」· 1982. P 132

36) 金泰坤: 「入巫과정의 降神病 현상연구」· 서울· 아세아 여성연구 제9집 1976. P 92



것은 宗教的 체험인 降神, 侍神의 모습을 再生, 宗教的인 충동을 받기 위하여 最初에는 巫堂 자신이 그의 宗教的 체험을 그림으로 옮기는 식으로 出現했던 것이 다음 단계에는 보다 發展하여 그림 솜씨가 있는 民間畫工들의 손으로 制作되었을 것이고, 그 다음 단계에 들어와서 金魚\*가 맡아 制作했을 것으로 생각된다.

巫神圖의 變遷을 時代別로 考察해 보았을 때 그 흐름은 다음과 같다.

### 1) 上古時代

우리 祖上들은 animism\*에 기초를 두고 天父神에게 농사의 豐作을 비는 祭儀가 있었다.

李能和에 의하면,

『巫者古代神教主祭之人 蓋舞以降神歌以有神爲人祈禱避災靈福, 故曰歌舞者, 卽巫俗之起云爾』<sup>37)</sup> 라 하여 歌舞가 巫俗의 起源임을 말해준다.

### 2) 三國時代

#### ① 高句麗

高句麗의 巫神圖는 古墳壁畫에서 推定할 수 있는데 壁畫의 內容은 실로 形形色色으로서 人物, 車馬, 怪獸, 神仙, 天神, 日月 등 각종 무늬는 天神地怪의 信仰, 古事, 美談, 狩獵, 宴樂, 家庭風景과 關連시켜 本來는 巫俗的인 招魂 鎮魂의 뜻을 表現함과 더불어 天神의 降臨, 죽은 사람의 所經歷, 現世와 다름없는 來世의 가정 주변을 그린 것 같다.<sup>38)</sup>

#### ② 百濟

“百濟에는 탑과 절이 매우 많았다”는 記錄을 보면 百濟의 佛敎美術은 번창했으며 이에 따라 佛畫 또한 發達했을 것이다.<sup>39)</sup>

百濟의 畫家하면 日本에 건너가서 活動한 인사라야(463년경), 威德王의 아들 阿佐太子(597년경) 外 하성, 백가등을 살펴 볼 수 있다.

古墳壁畫나 베개그림등에서 나타나는 樣式은 아담스런 수법으로 四神圖나 飛天圖, 瑞鳥圖, 연꽃무늬등 모든 그림들이 流麗하게 처리되어 百濟의 巫俗畫 역시 高句麗의 경우와 같이 고분 벽화에서 推定할 수 있다.<sup>40)</sup>

\* 金魚-佛圖(탱화)를 전문적으로 그리는 중을 말함.

37) 李能和: 「朝鮮巫俗考」· 李在崑(譯)· 서울·白鹿出版社·1976

\* animism-hylozoism과 같은 뜻으로 즉 「물활론」을 말함인데 物活論이란 汎心論의 한 형태로 모든 물  
질은 生命, 영혼, 마음이 있다고 하는 주장. - 어린아이들이나 원시인들의 자연관이 곧 그것임 -

38) 李東洲: 「韓國繪畵小史」· 서울·瑞文堂 1972. P 67

39) 文明夫: 「韓國의 佛畵」· 서울·悅話堂 1977. P 133

40) 崔聖熙: 「韓國의 佛畵와 巫俗畵에 對한 研究」 1978. P 20

### ③ 新羅

金冠塚이나 金鈴塚에서 出土된 漆器에 그려진 連花紋, 天馬塚 漆器에 그려진 연꽃무늬, 또는 彩畫席에 그려진 瑞鳥圖, 騎馬人物圖 등 고구려 壁畫에서 흔히 볼 수 있는 수법이지만 線의 처리는 流麗한 백제의 내음새가 짙다.

#### 3) 統一新羅時代

이 時代의 巫俗畫는 處容郎 傳說에서 살펴 볼 수 있다. 그리고 新羅時代의 유명한 畫家 술거는 檀君의 肖像畫를 천여 장 그렸다고 東史類考는 전하고 있다. 이 外에 三國末, 統一一初인 650년경 前後에 天神, 五岳神君 등의 佛畫를 그렸다고 하는데 이런 것도 巫俗이 佛敎에 習合된 것이 아닌가 생각한다.

統一新羅時代는 佛敎의 黃金期로 佛像彫刻이 盛行하여 佛畫와 巫俗畫는 發展을 보지 못한 것으로 생각된다.

#### 4) 高麗時代

高麗時代에는 그 배경으로 보아 많은 巫俗畫가 그려졌으리라고 생각된다. 그러나 文獻上으로 考證하기는 어렵다.

麗史 毅宗 16年祖에 보이는 畫鷄事件 忠宣王 三年祖에 畫龍祈雨등을 그 예로 볼 수 있고,<sup>41)</sup> 仁宗은 1132年 8月에 林原宮城을 쌓고 八聖堂을 宮中에 두게 하였는데, 八聖堂은 일종의 萬神堂(Pantheon)이다. 國內 名山神山에 깃든 巫敎의 護國山神과 道敎의 神仙과 佛敎의 佛菩薩을 配合하여 神像 하나씩을 形成하고, 이를 그림으로 그려서 堂에 각각 안치했다. 神堂에 모신 主神은 帝釋神이며, 벽에는 七元星君과 七星님의 神圖가 걸려 있어 丹青한 벽은 각종 巫神圖로 가득차 있다고 했다. 그리고 부처님을 호위하는 神像들이 많이 그려져 있는데 이는 곧 佛의 習合을 보여 주기도 하는 것이다.

#### 5) 朝鮮時代

朝鮮時代에는 排佛崇儒 政策으로 朝鮮王朝 初期에 趙浚, 鄭道傳 등의 儒學者가 주장한 政策인데 이 시기에도 巫俗은 殘存해 巫俗이 어느 時代보다도 盛行했었으며, 이와 함께 巫神圖 역시 盛行했으리라고 본다.

李朝實錄에 仁祖때 大妃에 惡名을 加하고 宮人 30餘名을 誣告했으며, 先王의 묘에다 凶物을 묻고 御容畫를 활로 쏘아 咀呪을 일삼는 女巫 秀蘭介<sup>42)</sup> 등, 巫俗이 盛行함으로써 일어나는 폐단이 많았다는 구절로 보아 당연히 많은 巫神圖가 存續했을 것이다. 그 이유는 巫堂은 城밖으로 몰아내면서도 한쪽으로는 國巫堂을 설치하고 祈雨祭, 祈恩祭, 城隍祭를 國行巫祭로 지낸

41) 金哲淳: "韓國美術의 깨달음과 生命" · 匠人의 藝術① 「空間」 제133호 · 1978. 7. P 82

42) 柳東植: 「民俗宗教와 韓國文化」 · 서울 · 現代思想社 · 1978. P 204

朝鮮은 外形으로는 儒敎主義 國家였으나 宗教적으로는 巫俗이 支配的이었다.<sup>43)</sup> 이러한 긴 歷史를 간직하고 내려온 巫神圖가 佛畫 속에 習合이 되어 佛畫風의 巫神圖로 變貌해 갔다.

## 나. 純粹性和 宗教性

佛敎의 影響을 받고 있는 巫神圖들이 宗教性을 內包하고 있느냐 없느냐 하는 問題는 現代까지 많은 논란의 對象이며, 呪術의인 동시에 多분히 神秘的이며 密儀의인 性格을 띤 것이라 말하고 있다.<sup>44)</sup> 즉, 巫神圖란 巫堂이 信仰하는 소위 神의 畫像<sup>45)</sup>이라는 점이다.

神의 畫像이란 특정한 神의 容모를 집중적이면서도 사실적인 表現에 對한 점에서 神의 肖像이란 意味와도 相通한다고 볼 수 있다. 그리고 그 神의 실제적 神體를 表現한 對象이기 때문에 神으로 神聖視 된다고 할 수 있다. 따라서 巫神圖는 一般的인 肖像畫와는 다른 宗教의 神聖의 意味를 지니고 있고<sup>46)</sup> 그 神聖性은 現世에서의 壽福, 地上에서의 榮華를 祈願하고 있음을 證憑해 주고 있다.<sup>47)</sup> 그러므로 Shamanism은 거의 분명하게 未開人들의 原始宗教現象으로 한정돼 그림(巫神圖) 역시 純粹한 宗教性을 內包하고 있는 것이다.

純粹宗教性을 띠고 있는 巫神圖가 美術史의 側面에서 볼 때 한 점도 記錄되어 있지 않는 것을 보아 그 存在가 거의 무시되고 있다고 해도 과언이 아니다. 純粹, 宗教的인 側面으로 巫神圖는 藝術性을 內包하고 있는 作品으로 다음과 같이 취급되어야 한다.

첫째, 巫敎를 그림으로 表現한 것이 巫神圖이므로 巫神圖는 民畫의 일종으로, 그 근거는 民畫가 Shamanism에 바탕을 두고 있기 때문이다.

둘째, 巫神圖는 歷史가 깊은 韓國의 그림으로서 巫敎, 巫俗에 直接·間接으로 관계되기 때문에 民畫에 포함되는 그림이다.

셋째, 巫神圖는 人間의 嚴密性에 對한 믿음과 아울러 韓國民族이 始祖 檀君과 國家에 대해 지녔던 사랑, 그리고 道敎 및 佛敎등 外來文化를 어떻게 韓國化했나를 보여준다.<sup>48)</sup>

넷째, 高裕燮은 巫畫를 韓國 正統繪畫 中の 宗教畫 속에 神道畫라는 이름을 넣고 닭(圖 5), 龍(圖 6) 등의 그림과 神廟에서 모시는 그림들을 포함시켰다.

巫神圖가 正統繪畫에서 벗어난 自由奔放한 表現을 한다는 점은 筆法에서 볼 수 있는 現象인

43) 李貞玉: 「韓國巫神圖의 圖像學的 研究」· 서울· 이화여자대학교 교육대학원 논문· 1976. P 12

44) 柳東植: 「韓國巫敎의 歷史와 構造」· 1983. P 86

45) 金泰坤: 「사라져 가는 巫神圖」 「季刊美術」9· 서울· 1979. P 129

46) 俞承希: 「韓國民間 信仰과 巫神圖에 關한 研究」· 서울· 숙명여자대학교 교육대학원 논문 P 47

47) 趙富秀: 「民畫에 反映된 韓國人의 心性和 美意識」· 서울· 홍익대학교 구육대학원 논문 1985. P 22

48) 金哲淳: 匠人의 藝術⑬ 「空間」 서울· 1978. P 4 48

데 그 이유는 寫實的 模寫에 치중하면서도 일종의 超現實的 幻想이 깃들여 있기 때문이다. 巫가 神의 形像을 具體的으로 視覺化함은 巫의 宗教的 체험인 降神體驗中에 체험된 神의 모습을 再生하여 宗教的 충족감을 얻으려는 것이다.

巫神圖에서 技巧와 加飾이 排除된 純粹性은 어디에서 나온 것일까, 이러한 造形感覺을 發見할 수 있는 점은 어린아이가 그의 마음을 솔직하게 쏟아 놓는 것과 같다고도 할 수 있는 그 純粹性이 곧 兒童畫와의 同一點이라 할 수 있겠다. 藝術이 人間에 의해 形成되고 있는 한 宗教와 藝術도 깊은 관계가 있다. 이러한 점들을 요약해 보았을 때 巫神圖는 民畫로서의 純粹한 繪畫性을 다른 宗教가 가지는 聖畫와 같이 宗教性을 內包하고 있는 純粹 宗教 繪畫라고 할 수 있으며 샤머니즘에서 信仰되는 神像이라 할 수 있다. 우리나라의 巫神圖 美術樣式도 中世 基督教나 그 以前의 古代壁畫에서 볼 수 있는 平面畫法에 의존한 畫法으로 宗教畫가 지니는 一般的 傾向임을 나타낸다.

#### 다. 佛畫가 巫神圖에 끼친 影響

佛畫風으로 變貌된 巫神圖는 佛畫와 어떻게 명확한 한계점을 두어야 할 것이냐 하는데는 여러 가지 問題가 提起된다. 佛畫에 對해서는 이러 經典들에 의하면 佛教最初의 寺院인 祇園精舍(Jetavan)에 佛畫를 장식했다는 구절이 나온다. 이 구절에 의하면 佛畫는 사원의 건물이나 용도에 따라 佛畫를 달리 그렸는데 가령 門에는 무기를 든 金剛力士神(圖 7)을, 강당에는 布敎의 장면을 식당에는 糧食을 가진 神을, 修道 방에는 해골등을 그렸다.<sup>49)</sup>

美術史에서 보면 最初의 佛畫는 BC 2세기경의 아잔타(Ajanta) 벽화들이다. 이 초기의 벽화들은 장식적인 것이나 또는 佛傳圖, 本生圖, 夜叉等 敎化的인 佛畫들이었다<sup>50)</sup>고 생각되어진다. 이렇게 佛畫들은 歷史나 文化的 배경을 타고 變遷되어 나갔다. 이러한 관계로 巫神圖도 佛畫的인 樣相을 띠게 된다. 이런 巫神圖는 “석가모니와 보살”, “三佛帝釋(圖 8), “大師”(圖 9) 등의 肖像이 信仰되고 있고, 佛家의 寺刹에서도 巫俗的인 山神圖(圖 10), 七星神(圖 11), 天神圖(圖 12) 등이 佛畫로 表現되어 信仰된다.<sup>51)</sup>

巫神圖가 佛畫의 성격을 띤 것은 畫法上에서도 볼 수 있다. 그 畫法이 안료등에서도 類似性을 보이고 있는 관계로 巫神圖와 佛畫 사이에는 명확한 限界를 그을 수가 없다.

金泰坤의 “사라져가는 巫神圖”에서 보면 그 한계를 4가지로 보고 있는데

49) 文明大: 「韓國의 佛畫」· 1977. P 16

50) 文明大: 「韓國의 佛畫」· 1977. P 18

51) 俞承希: 「韓國民間 信仰과 巫神圖에 關한 研究」· 서울· 숙명여자대학교 敎育대학원 P 33

첫째, 巫神圖는 巫俗에서 信仰되는 神의 肖像인 반면 佛畫는 寺刹에서 信仰되는 佛敎에 관련된 內容을 그린 그림이다.

둘째, 巫神圖는 巫堂이 信仰하는 特定神을 個別的으로 하나씩 그린 神의 肖像인데 비해 佛畫는 석가모니의 平生圖나 보살 護法神, 祖上崇拜등을 各各 上端, 中端, 下端으로 나누어 圖說한 것이다.(圖 13).

巫畫는 대체로 한 장 당 하나의 神이 그려진 肖像(圖 14)인데 비해 佛畫는 佛經의 story나 敎理 內容을 主題로한 動的 過程을 그린 그림이다.(圖 13).

세째, 佛畫는 전문적인 金魚에 의해서 그려진 것으로 보아 畫筆이 매우 精巧 纖細한 樣式의 統一性을 나타내고 있고, 巫神圖의 경우는 筆致가 多樣한 面을 보여주고 있다는 점이다.

네째, 巫神圖와 佛畫의 크기에 있어서 그 차이점은 巫神圖는 平均 가로 60 cm, 세로 110 cm 內外<sup>52)</sup>인데 비해 全南 麗水의 興國寺에 所藏되어 있는 「釋迦如來後佛幀圖」(圖 15) 같은 佛畫는 4 × 5 m를 넘어서고 있는 大形畫도 있다.

巫神圖가 非專門的인 民畫로 취급되는 것도 이런 관계 때문이 아닌가 생각한다. 또한 巫神圖는 巫堂의 宗教的 체험과 환상이 중에 의해 그림으로 表現되었기 때문에 佛畫와 더욱 가까운 類似性을 보여주고 있는지도 모르겠다. 그래서 巫神圖는 거의 佛畫를 그리는 중(金魚)의 손에서 그려졌을 것으로 짐작된다. 巫神圖에 나타난 素朴한 美가 度外視 되어 온 것은 三國時代 이후 漢民族의 文化 깊숙히 뿌리박은 佛敎美術의 影響이라고 볼 수 있다.<sup>53)</sup> 그 影響을 圖像學的으로 분류해 보았을 때 巫神圖는 佛畫의 技法과 相通하는 점이 많은데 이는 ① 巫神圖가 寺刹의 畫工인 金魚에 의해 제작된 점. ② 民間信仰에서 信仰되는 諸神은 朝鮮時代 이래 巫俗의 神으로 賤視되어 畫家나 畫工은 巫神圖의 制作에 참여 하기를 꺼려했다는 점. ③ 韓國 古有의 民間信仰과 巫俗神, 佛神이 混成되어 土着宗教를 흡수해 各 寺刹에 이들을 奉安<sup>54)</sup> 하는 例를 들 수 있고, ④ 寺刹에 시주를 하면 어렵지 않게 몇 枚의 神圖를 그려 받을 수 있었다.<sup>55)</sup>

韓國의 一般民衆 信仰에 강력한 影響을 미친 것은 佛敎이며, 韓國 古有信仰의 바탕 위에 最初로 들어온 外來宗教로서 巫俗信仰에 習合하여 새로운 國民信仰을 이루어 천 오백 년이나 살아 오는 동안 韓國에 土着化 되었고, 韓國化 되면서 그림의 內容은 整理·純化<sup>56)</sup> 되었다. 佛

52) 金泰坤: 「季刊美術」 9 · 서울 · 1979. P 131

53) 河秀京: 「巫神圖에 關한 研究」 · 서울 · 서울대학교 대학원논문 · 1976. P 2

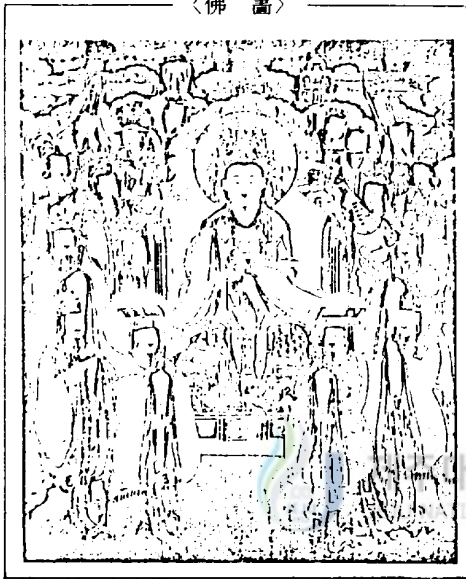
54) 李仁實: 「韓國의 神像과 巫神圖」 · 서울 · 아세아여성연구 제10집 · 1971. P 243

55) 李仁實: 「韓國의 神像과 巫神圖」 · 서울 · 아세아 여성연구 제10집 · 1971. P 243

56) 黃孝昌: 「韓國傳統美術에 있어서의 色彩에 關한 研究」 · 서울 · 홍익대학교 敎育대학원 논문 · 1986. P 23

畫가 巫俗化된 것은, 土着化 되면서 巫俗의 影響을 받아 變化된 것이라 볼 수 있고 佛經 속의 巫歌 일부가 무질서 하게 혼합된 것도 巫佛習合의 現象에서 자아낸 것이라 생각한다. 따라서 佛敎와는 관계없는 韓國 古有의 民間信仰인 巫敎가 佛敎의 色彩性을 띠어 巫神圖 자체도 佛性化 되어버린 것이다.

〈佛 畫〉

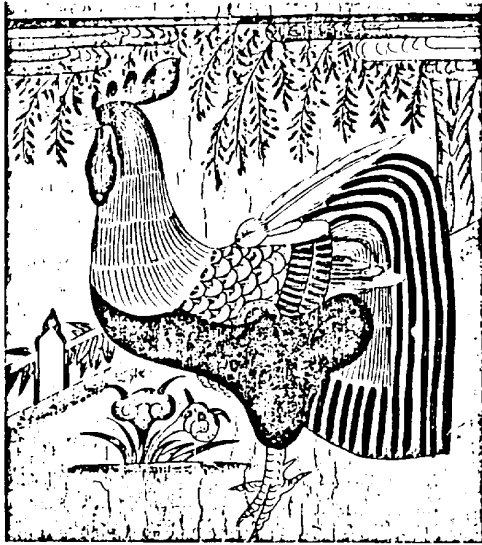


「帝釋天國」  
(1758年・99×130.5)  
安國寺 所藏

〈巫神畫〉



「唱夫氏」國師堂 所藏



〈圖 5〉「朱雀圖」  
 (19C 前期・36.7×42)  
 梁海擘 所藏



〈圖 6〉「龍」  
 (18C 後期・52.3×115)  
 李永姬(江陵) 所藏



〈圖 7〉「金剛力士圖」  
 (19C 前期・72.2×101)  
 李哲榮 所藏





〈圖 8〉「三佛帝釋」  
慶熙大學校博物館 所藏



〈圖 9〉「背巖大師圖」  
(18C後期・79×110.7)  
劉秉郁 所藏



〈圖 10〉「山神圖」  
(18C以期・68×80.5)  
金渭祥 所藏



〈圖 11〉「七星神」  
慶熙大學校博物館 所藏

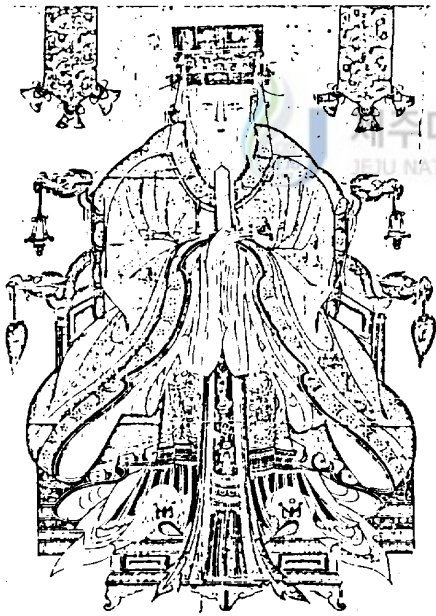




〈圖12〉「天神圖」  
(16C・53×119)  
吳桂煥 所藏



〈圖13〉「章獻天圖」  
(19C前期・95×106)  
個人所藏



〈圖14〉「上帝圖」  
(18C後期・65×89.4)  
金基昶 所藏



〈圖15〉「釋加如來後佛幀圖」  
(1963年・429×493)  
興國寺 所藏

### Ⅲ. 巫神圖의 美學的 考察

#### 가. 空間性

繪畫에서의 空間性은 畫面의 統一이나 또는 긴장감을 풀어 주는 意味에서 그 存在의 重要性을 말해준다.

畫家에게 있어서 空間의 審美的인 使用의 問題는 物體 자체의 사용 못지 않게 때 놓을 수 없는 重要한 관계이다.<sup>57)</sup>

空間이란 영어의 space, 라틴어의 spaitiari 에서 유래하며 「방향하다, 배회하다」라는 意味를 간직한다.<sup>58)</sup>

이 空間을 두 가지로 나누어 보면, 하나는 모든 방향으로 확장된 無限한 空間, 즉 絕對的인 空間을 意味하며 다른 하나는 이 擴張의 한 部分인 點이나 物體 사이의 거리를 말하며 相對的인 空間性을 意味한다. 또한 空間性에 의해 遠近이 形成되는 데 이로 인하여 線 遠近法(linear perspective)이나 霧圍氣 遠近法(atmospheric perspective)<sup>59)</sup>을 二次元의 空間 속에 二次元의 空間感을 表現하기 위해 研究했고 發明·使用해 왔다.

우리는 二次元의 遠近法에 대해 두 가지 측면에서 이해할 수 있다.

첫째는 線遠近法의 縮小 方法이나 明暗과 色에 의한 遠近法을 무시하고 二次元의 畫面에서 볼 수 있는 平面을 平面으로 表現하는 점이다. 그리하여 우리의 눈이 畫面 깊숙히 빨려 들어가는 점을 막고 가로 세로의 二次元 空間에서만 着視시키는 것이다.

둘째로는 各 物體의 特徵的인 점을 찾아 눈의 위치를 바꿔서 一體의 造形要素를 한 畫面에 表現하는 方法으로 하나의 固定된 視點에서 여러 物體를 보는 것이 아니라 物體의 독특한 지점을 찾아 눈의 위치를 바꾸는 方法이다. 이러한 양상은 이집트의 壁畫, 東洋畫의 三遠法, 또는 어린이의 그림, 韓國의 巫神圖등에서도 볼 수 있다.

東洋은 自然, 그 자체가 지시하는 영원한 模糊性을 그대로 간직, 順應했다고 볼 수 있고 西洋은 그들의 理論을 通하여 自然을 정복하려 했다. 畫面에 있어서 空間性의 一面은 空間에 對한 人間의 恐怖心에 의해 畫面을 가득 채우는 버릇으로 나타나고, 이 자체는 庶民의 造形意識의 一面을 말해 주기도 한다. 따라서 自己 中心的인 形과 理智的인 事實性과 心理的인 立體感을

57) 이나경 : “西洋繪畫에 나타난 空間의 使用法” 「創論」 vol 2. 서울·중앙대학교 예술대학·1981·P 43

58) Capers, Maddox : Images and Imagination, Ronald P 112

59) H. Gardner : Art through the Ages, Harcourt & Brace P 206

주는 同視性이 庶民의 造形意識에 의해 空間表現이 形成되는데 巫神圖가 同視的 表現에 의하여 깊이와 空間表現의 錯覺을 일으키고 있다.<sup>60)</sup>

東洋畫의 餘白에 대한 問題는 畫面上에서 보면 어디까지나 構圖의 問題로서, 즉 空間配置의 問題인 만큼 空間의 認識에 對하여 생각해 보아야 한다.

空間의 構成이란 空間에 對한 깊이의 狀態를 描寫하는 것이다. 이 깊이의 狀態를 描寫하는 방법에는 空間의 깊이에 따른 形體의 變化를 描寫하는 法과 濃淡의 變化를 그리는 法 두 가지가 存在한다.<sup>61)</sup> 그런가 하면 遠近法의 根本적인 立場에서도 두 가지로 볼 수 있다. 하나는 定着性 遠近法\*이고, 다른 하나는 行動的 遠近法\*\*이다. 그러면 巫神圖에 있어서 空間에 나타나는 遠近法이란 어떠한 것이냐 하는게 문제시 된다.

空間의 問題는 餘白 자체의 問題를 검토함으로써 그 이해를 빨리 할 수 있다. 餘白은 비어 있는 空의 狀態를 美的으로 畫面에 나타내는 것이므로 餘白의 美란 有·無에 의해 作用 成立된다고 볼 수 있다. 그리고 東洋畫의 遠近法에서 말해주는 三遠法(深遠·高遠·平遠)에 對한 空間感도 意識하지 않을 수 없다.

① 深遠—높은 곳에서 내려다 보는 法을 말하는데 내려다 보는 俯角에 따라 構圖의 形成과 空間이 構成되며, 高遠과 平遠의 中間으로 縱線과 橫線을 적당히 섞어서 表現한 것.

② 高遠—높은 산을 아래에서 쳐다 보며 그리는 法인데 위를 쳐다보는 仰角에 따라 달라지는 仰角的인 것이다. 여기에서 나타나는 空間構成은 無限定 空間이 形成된다.

③ 平遠—조금 높은 곳에서 먼 곳을 바라보며 大地에 平行의 視角으로 水平線的인 橫線이 많이 쓰이는 法이다. 또한 「雲霧遠近法」은 안개나 구름으로 멀고 넓다란 원근의 표현을 했는데 이는 中國의 郭熙가 高山을 그리고자 山 全體를 表現해도 山의 높이를 표현 할 수가 없었다. 烟霞에 의해서 그 中腹을 渲染했더니 高山의 느낌이 나타났다.

물의 멀고 넓다란 느낌을 나타내고자 물의 表面에 반짝이는 빛이나 안개 따위에 의해서 물의 연결을 차단했을 때 오히려 멀고 넓다란 느낌을 얻게 된다. 즉 안개나 구름으로 물과 山의 연결, 山과 山의 연결을 차단했을 때 無限定的 遠近이 나타난다. 水墨畫에 있어서는 線, 點같은 성질의 것을 얼마든지 반복시키는 層疊法에 의해 空間感을 暗示해준다.

巫神圖에 있어서도 이러한 空間感들은 形成되고 있고, 佛畫에서도 보면 主人物을 中心으로 四方面에 補助人物들이 모두 메워져 空間形成이 갖추어지지 않은 것(圖 16)도 있지만 無限

60) 河秀京: 「巫神圖에 關한 研究」· 1976· P 73

61) 金基珠: 「東洋畫의 空間概念 考察」· 空間· 서울· 1980. 8. P 119

\* 定着性遠近法~作者가 눈을 정지, 不動의 위치에 두고서 본 空間의 깊이의 상태를 그리는 法

\*\* 行動的遠近法~作者가 눈을 行動的 위치에 두고서 본 空間의 깊이의 상태를 그리는 法

한 空間性을 나타내는 것도 있다.

「唯我獨尊圖」(圖 17)를 보면 誕生佛을 中心으로 四方 周圍에 표현한 구름은 無限한 거리감을 자아내는 無限定의 遠近을 나타내 주고 있고, 高麗大學校博物館에 所藏되어 있는 「龍將軍圖」(圖 18) 역시 部分的인 空間感을 나타내고 있다.

龍을 타고 있는 將軍 周圍에 表現되어 있는 구름은 人物과 人物 사이에 空間을 形成하고 있고, 또 사라져가는 구름은 無限한 空間을 意味하기도 한다.

宋代의 어떤 궁정 畫家가 그린 나무가지 위의 새는 畫面안에 限定되어 있는 事物, 그 自体로서 意味를 갖는 것이 아니라 無限한 空間 속의 本質的인 모습으로서의 「나무가지 위의 새」라고 부를 수 있는 상징적인 것이다.<sup>62)</sup> 이러한 無限定 속의 空間感을 表現하려면,

첫째-空間은 想像 속에서 完成되는 것이라 하겠다.<sup>63)</sup> 즉 畫面의 完全한 叙述을 피하고 넓은 空白, 그리고 餘白과 함께 空間의 世界를 宇宙의 無限함 속에 있게 하는 것이다.

둘째-餘白의 問題는 畫面上에서 보면 어디까지나 構圖의 問題, 즉 空間 配置 問題인만큼 空間의 認識에 對하여 생각해 보아야 한다.

셋째-空間의 構成이란 空間의 깊이 狀態를 模寫하는 것이다.<sup>64)</sup>

이 깊이의 狀態를 묘사하는 方法은 空間의 깊이에 따른 形體의 變化를 묘사하는 法과 濃淡의 變化를 그리는 法 두 가지가 있을 수 있다.<sup>65)</sup> 이러한 空間概念에서 보는 遠近法의 根本的인 模法에는 定着性和 行動의 遠近法으로 分類해 진다.

空間의 概念을 허버트·리드는 그의 글 「未知의 것에 對한 象徵」에서 呪術의 美術에는 空間關係의 構造의 觀念이 없으며, 오직 二次元的 平面 위에 意想的(topological) 接續感, 즉 事物의 目錄만 있다<sup>66)</sup> 고 밝히고 있다.

## 나. 造形性

神의 形象을 具體化하기 위한 욕망에서 비롯된 庶民의 藝術的 行動은 人間의 原初的인 美的 感受性에 의한 自然的 行動이었다. 그리하여 이름도 없고 명예도 없는 佛畫工이나 庶民畫工의 손을 빌어 神의 象徵化 과정에서 造形에 對한 우수한 直觀力의 本能을 발휘하였던 것이다.<sup>67)</sup>

62) M. 설리반: 「中國美術史」·金敬子, 金基珠(共譯)·1978. P 154

63) 李南姬: 「東洋畫에 있어서 現代의 空間 解釋」·서울·이화여자대학교 대학원 논문·1984. P 4

64) 李南姬: 「東洋畫에 있어서 現代의 空間 解釋」·서울·이화여자대학교 대학원 논문 1984. P 4

65) 金基珠: 「東洋畫의 空間概念 考察」·空間·1980. 8. P 119

66) Read H: 「I Con & I dea (圖像과 思想)」·金炳翼 譯·서울·悅話堂·1982. P 73

이것은 形態의 單純化, 裝飾化라는 對象의 想念의 圖上表現으로 나타난다.

石濤는 「事物의 形態를 능숙하게 받아들이 形態에 구애됨이 없으면 곧 無形이 되는 것이요, 形態를 다스려 밍게 처리하면 無限하게 그릴 수가 있으므로 無跡이 된다. 이렇게 되면 墨과 筆이 自然的으로 無爲와 같이 적적 이루어 진다」<sup>68)</sup>고 말하면서 그는 事物의 形態를 아무런 구속 없이 俗氣를 버린 상태에서 自由로 繪畫世界에 들어가야 함을 말하고 있다. 畫面은 事物의 大·小 遠近 關係를 무시하고 自己 中心的인 形이 되고 있으며, 또한 人間의 原始的인 知覺構造가 그대로 드러나고 있다.

畫面構成은 觀念의 造形性으로 나타나게 되고, 따라서 重要하게 여기는 觀念的인 비례를 가장 크게 가지게 되고 세부적으로 꼼꼼하게 事物의 關心을 記錄하듯 表現하여 결과적으로 畫面은 事實性을 띠게 된다. 그러나 이 사실성(realism)은 客觀的인 사실성이 아니라 主觀的, 理智的인 事實性인 것이다.

佛畫에 影響을 받은 어떤 巫神圖는 畫面中央에 主体를 가장 큰 比率로 安置하고 上·下·左·右에 主体와 關連지어 모든 사물을 열거함으로써 나타나는 圖像化된 사물은 무시된 大小 또는 遠近 關係와 함께 均衡을 잃고 主觀的, 心理的인 均衡에 의존하고 있다. 또한 사물을 視覺的인 面에 의존하지 않고 理智的으로 表現하고 圖像化함에 있어서는 直觀的으로 表現했다. 그리하여 사물의 個別的인 特性보다는 자신의 觀念과 關係를 가지는 普遍性을 지니게 된다.<sup>69)</sup> 이러한 觀念은 庶民이 가지는 造形的인 意識에 있고, 여러 각도에서 오는 心理的인 움직임을 가짐으로써 心理的인 立體感을 얻고 있는 巫神圖의 對象은 正面과 側面을 同一 畫面에서 얻고자 하고 있다.

대체로 巫神圖에 나타나고 있는 造形性의 特徵의 表現을 「空間의 非合理的인 構成」—逆遠近法的인 表現, 視點의 多角化 現象에 의한—들을 들 수 있다. 三佛帝釋(圖8), 七星神(圖11)을 비롯하여 <圖19>에 나타나는 洪氏大監圖들은 主人物에 對한 강조 表現에 의해 逆遠近이 되는 表現技法이다. 이런 技法은 巫神圖에서만 보이는 限定된 特徵은 아니다. 近世 西洋畫에서도 이러한 技法을 찾아 볼 수 있다.

巫神圖의 形, 色彩, 空間, 動勢, 構圖등에 있어서 造形的인 要素는 現代 東洋畫의 측면, 또는 西洋畫에서도 研究는 必要하다고 본다. 예를 든다면 立體派 畫家인 「피카소」의 作品 “아비뇽의 처녀들”은 巫에 對한 關心度를 보여준 作品이라고도 할 수 있는데 이는 아프리카의 木

67) 河秀京: 「巫神圖에 關한 研究」 P70

68) 石 濤: 「石濤畫論」· 김종태(譯)· 서울· 인지사· 1981. P70

69) 河秀京: 「巫神圖에 關한 研究」 P72

彫刻에 흥미를 두어 그 자체를 그림으로 해석해 본 것이라 말할 수 있다. 그리고 韓國 畫家中 雲甫 金基稷氏의 巫堂(圖 20)이라든가 또는 眞彩法 畫家로 유명했던 朴生光의 窟(圖 21), 또는 巫俗 1(圖 22) 등을 들 수 있는데 이는 바로 原始와 現代와의 만남을 말해준다.

巫神圖의 色과 形의 반복으로 이루어 지는 律動美는 造形의 特徵에서 빼놓을 수 없다. 暖色과 寒色의 交替에서 더욱 효과적으로 나타나고 규칙적인 반복에 의해 色調的 律動은 더 돋보이게 한다.

#### 다. 象徵性

巫神圖는 어떤 外觀에서 느낄 수 있는 形態美보다는 畫面을 呪術的 空間으로 靈感化하여 人間과 神 사이의 倫理觀을 強化시키는 機能表現의 形式을 지니고 있기 때문에 觀念的 類形的이다. 現象과 幻想을 구별짓지 않는 人間の 感受性과 想像力은 巫神圖로 하여금 우리 民族의 自然觀을 表出케 하고 있다. 따라서 그에 對한 觀念과 內的 本質에 視線을 돌렸고, 여기에서 우리 民族의 美는 천진스럽고 天然의 土色을 말해 주는 象徵的인 美를 發見할 수 있었다.

巫神圖에 나타난 自然神〔龍宮夫人圖(圖 23), 別星마마圖(圖 24), 龍王神圖(圖 25), 山神圖(圖 26), 요궁夫人圖(圖 27), 화덕將軍圖(圖 28) 등〕은 人間の 日常生活과 밀접한 自然物(天·山·水·火)에서 神格化된 것인데 이들 神은 그 性格上 自然神 계통과 人間の 계통으로 區分되고, 宗教의 人物 또는 神話의 人物의 神格을 가졌다. 예를 들면, 崔一將軍圖(圖 29), 海松大師圖(圖 30) 등이다. 많은 民畫가 한결같이 原始的인 영혼 숭배나 民俗信仰을 바탕으로한 民俗說話的인 內容의 象徵을 表現<sup>70)</sup>하고 있는데 비해 巫神圖의 形象들은 人間の 모습과 同一한 人物畫로 치리되었으나 肖像畫와는 달리 事物의 具體的 現象을 떠나 教宗的인 象徵을 띠고 있다.

人間이 神으로 여기는 神體인 큰 나무에 방울(鈴)과 북(鼓)을 매달아 祭를 지냈다는 옛 記錄<sup>71)</sup>을 보면 古代에는 神體가 큰 나무이었음을 알 수 있고, 그 후 점차 堂 建築物이 생김에 따라 堂內에 奉安된 神體는 自然物에서 人工物로 變遷되어 나간 것으로 볼 수 있다.

대부분 神體는 神位, 神圖, 神像으로 奉安되고 있고<sup>72)</sup>, 自然無生物인 山, 나무(木), 岩石, 江, 바다(海)나 動物인 구렁이, 말, 호랑이, 곰등과 鳥類로서는 까치, 까마귀들을 神聖視하

70) 趙富秀: 「民畫에 反映된 韓國人의 人性과 美意識」 흥익대학교 교육대학원 논문·1985·P22

71) 「三國志」東夷傳 馬韓條에서

72) 李柱鉉外: 「部落堂祭」 「民俗資料 調查報告書」 제39호·서울·문화재관리국·1969. P34

여 信仰하는 결과 또는 山神祭, 龍神祭, 巨木(예: 팽나무)이나 岩石 앞에서 祭를 지내면서 소  
 원을 비는 이 모든 行事가 自然物을 神格視하는 象徴으로 一部 民間人들은 소(牛)를 祖上의  
 象徴, 말(馬)은 서낭神, 개(犬)를 客鬼의 象徴이라 하여 이런 動物들을 죽이는 것을 禁하고  
 있는 것도 들 수 있다. 이러한 自然物이라든가 動物들은 自然觀에 對한 歷史와 文化的 환경이  
 주는 象徴적인 面도 內包하는데 趙子庸의 「韓國民畫의 變遷」에서 다음과 같은 內容으로 巫神  
 圖에 對해서 分類시키고 있는데, 대상의 內容을 象徴적으로 받아들인 것으로 ① 壽象徴畫,  
 ② 福象徴畫, ③ 못된 鬼神을 쫓는(驅邪) 象徴畫, ④ 教養象徴畫, ⑤ 民族象徴畫, ⑥ 來世象  
 徴畫 등이다. 이러한 象徴性들은 色彩와도 깊은 關聯性을 갖고 있다.

## 라. 色彩性

色彩란 時代的인 文化的 樣態와 密接한 關係를 두고 있으며, 文化는 社會構造, 意識世界,  
 價値觀 등 總體的인 意味를 나타내기도 한다. 따라서 韓國의 文化는 이런 思想體系와 깊은 關  
 聯을 맺고 있으며, 色彩文化 역시 思想體系에 따라 形成되었다 할 수 있다.

中國의 禮記에 「其在東夷比狹, 西戍南蠻雖大曰, 子於內稱曰, 穀於外自稱曰王老…」<sup>73)</sup>  
 라 하여 이러한 陰陽五行的 宇宙觀 속의 東夷의 歷史가 우리의 歷史였다. 中國이 世界의 中心  
 이고 그 周에 四方이 構成되는 世界觀에 따라 色彩도 構成되어 졌다.

中國 古代 民間思想에서 宇宙의 모든 色은 五色으로 보려 했으며, 五色이란 宇宙에 存在할  
 수 있는 모든 色의 意味로서의 五色을 말했다. 다섯가지 色인 赤·靑·黃·黑·白으로 이를  
 正五色 또는 五彩라고도 부른다. 韓國의 色彩思想이 이 五行思想에 바탕을 둔 關係로 四季節  
 의 色彩變化도 時間적으로 體驗하기 보다는 五行의 觀念化 하였다. (表1). 이 五行思想  
 을 觀念化 시킨 것 같은 「五方神將圖」〈圖31〉는 正五色으로 표현된 巫神圖이다.

色과 陰陽五行, 方位 등의 關聯을 다음 〈表1〉을 參考하기 바란다.

五行	五星	五時	五方	五色	五聲	五常	五數	五味	五帝	五情	五藏	陰陽	象 徵
木	木星	春	東	靑	角	仁	八	酸	靑帝	喜	肝	陽	創造, 新生, 生殖
火	火星	夏	南	赤	徵	禮	七	苦	赤帝	樂	心	陽	溫和, 茂盛
土	土星	土用	中央	黃	宮	信	五	甘	黃帝	慾	脾	陽	光明, 生氣
金	金星	秋	西	白	商	義	九	辛	白帝	怒	肺	陰	敗, 喪
水	水星	冬	北	黑	羽	智	六	鹹	黑帝	哀	腎	陰	凶, 挫折

73) 권오순(譯): 「禮記」· 서울·興信文化社·1977. P 135

거레의 體質에서 우리나라 色感은 대체로 밝은 中間色을 띠고 있는데, 이것이 中國의 唐彩보다는 옅은 色調인 「眞彩」인 거레그림의 色調로 그 色價가 定立되어 있고 丹青의 美는 三國時代에 벌써 寺刹 건물을 단장했다는 記錄을 남겼다. 것처럼 오랜 傳統을 지닌 거레의 色인 眞彩의 美는 여러 빛깔의 배합에서 調和의 아름다움을 얻는다. 배합은 불감의 混色이 아니라 色相의 混色이다.<sup>74)</sup> 이 眞彩는 흰색을 10, 검정색을 30으로 할 때 대체로 20 前後의 色價로 나타난다. 이러한 色調는 高麗時代의 佛畫에서도 찾아 볼 수 있다.

우리나라 巫神圖의 色彩는 石彩와 唐彩가 主로 使用되었는데 中部地方의 巫神圖는 唐彩보다는 石彩를 쓴것이 더 많은데<sup>75)</sup> 濟州島의 巫神圖는 眞彩의 美를 엿볼 수 있다.

巫神圖들의 色彩은 赤色·青色·黃色의 原色이 基本이 되어 여기에 白·黑·綠色등의 불감이 補助로 使用되었고<sup>76)</sup> 色彩마다 固有의 美를 보면 赤은 生의 표시이며, 方位는 南에 해당하며 陽氣의 表象과 呪術의 性格을 주는 것으로 神聖視 되었는데 이 生의 표시는 즉 붉은 太陽과 熱, 또는 불(火) 그리고 体内의 血液등에서 나타나는 色으로 붉은 色은 모두 生의 表式으로 삼았다. 이 赤色은 原始 言語에서 最初로 이름 붙여진 色이다.<sup>77)</sup>

靑은 東을 가리키며 물(水) 또는 神聖한 植物등 生命을 위하여 發展하고 創造하는 新生不滅과 正直, 希望, 光明을 意味한다. 芝峰類說에 「新羅但俗以是日 東流水浴(流頭日條)」, 즉 新羅人의 習俗으로 東流에서 浴하는 것이 吉하다는 것을 明白한데 이는 즉 靑이 東方의 方位도 意味한다.

黃은 太陽을 象徵하여 光明과 生氣를 주는 陽氣의 表現으로 쓰이고 方位는 中央에 해당한다. 이러한 黃色은 西歐 基督教 文明에서도 教會의 聖畫에 黃金 色을 배경으로 처리했는데 이는 맑고 聖스러운 光明을 意味한다. 巫神圖에 있어서도 神의 後光을 黃色(金色)으로 表現한 것을 볼 수 있다. 또 이러한 例는 佛畫에서도 많이 볼 수 있는 現象이다.

白은 原始的 空間을 象徵하는 色彩로 결백, 진실, 순결, 삶과 死를 意味하고 世俗的인 변화한 삶을 明白해 주기도 한다. 예로부터 우리는 白衣民族으로 흰옷을 즐겨 입었는데 이는 民族의 性品을 얘기해 주기도 하는 것이다. 또한 西歐人들은 喪中과 死別을 상징하기도 하는데 이것은 世俗을 벗고 새로운 삶의 世界로 나간다는 것을 뜻하는 것이라고 생각된다. 方位는 西方을 나타낸다.

74) 金鎬然「韓國民畫」· 서울· 庚美文化社· 1977. pp 18~19

75) 金泰坤：“사라져 가는 巫神圖” 「季刊美術」9 · P 130

76) 金泰坤：“사라져 가는 巫神圖” 「季刊美術」9 · P 130

77) M Graves : 「디자인 色彩」 배만실(譯)· 서울· 이화여자대학교 출판부· 1965. P 265



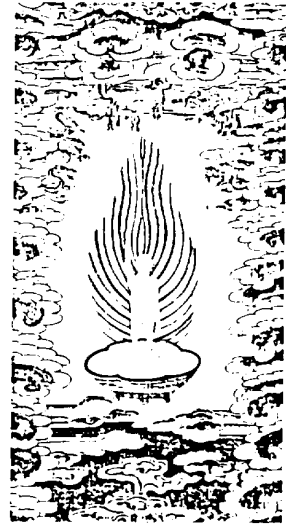
黒은 北方의 뜻을 갖고 있는데 東洋에서의 黑色은 單純한 검은색이 아니라 存在의 根源的인 것으로 실재를 象徵하는 色彩로 본다. 中國人들은 먹색을 黒이라 하지 않고 「玄」이라 한다. 이 玄도 검은색인데, 이 玄은 밝은 색(赤)을 內包하고 있으며, 이 밝은 색은 노란 색(黃)을 內包하고 있다. 이러한 幽遠한 色彩<sup>78)</sup>가 곧 玄을 말해주는 것이다.

유럽에서는 受苦日에 對한 예배의 색이며 自己의 세속적인 감정을 버리는 克己의 意味를 象徵하는데 이는 신부나 수녀 또는 수도원의 옷색이 검은 예를 생각해 볼 수 있다.





〈圖16〉「地藏菩薩圖」  
(19C前期・206.4×150.8)  
個人所藏



〈圖17〉「唯我獨尊圖」  
(19C前期・57×131)  
個人所藏



〈圖18〉「龍將軍圖」  
(82×54)  
高麗大學校博物館 所藏



〈圖19〉「洪氏大監圖」  
(18C後期・61×94)  
忠烈化主堂 所藏



〈圖 20〉「巫堂」(金基昶)  
(1953年・117×82)  
作家所藏



〈圖 21〉「국」(朴生光)  
(1980年・137×140.5)  
個人所藏



〈圖 22〉「巫俗 I」(朴生光)  
(1984年・68×69)  
個人所藏



〈圖 23〉「龍宮夫人」  
(110×68)(94×56.5)  
個人所藏



〈圖 24〉「別星마마圖」(95×57.5)  
서울大學校博物館 所藏



〈圖 25〉「龍王님」  
慶熙大學校博物館 所藏



〈圖 26〉「山神圖」  
慶熙大學校博物館 所藏



〈圖 27〉「요궁夫人」  
서울大學校博物館 所藏



〈圖 28〉 「화악將軍」  
(81×50)  
慶熙大學校博物館 所藏



〈圖 30〉 「海松大師圖」  
(19C 前期・75.5×106)  
個人所藏



〈圖 29〉 「崔一將軍圖」  
(54×40)  
國立民俗博物館 所藏



〈圖 31〉 「五方神將圖」  
(82×54)  
高麗大學校博物館 所藏

## IV. 巫神圖의 繪畫의 考察

### 가. 特 徵

濟州島 巫俗은 土俗宗教로서 島民들에 의해 계승되며, 이 巫俗儀禮인 “굿” 속에서 島民의 宇宙觀, 神格觀, 人生觀이 있음을 알 수 있다.

濟州島民의 宇宙觀은 神을 불러들이고 보내는 形式이 垂直, 水平的이다. 즉 天上神, 地上神, 地下神을 認定하고 있다.

本島의 2백 52군데나 되는 神堂을 中心으로 이에 따른 5백여 편의 <본풀이>라는 巫俗神話와 一萬八千이라는 總 神格을 中心으로 크게 그 系譜를 3가지 類型으로 分類했을 때,

첫째로 하늘에서 내려오는 것(天上界).

둘째는 땅에서 솟아나는 것(地下界).

세째는 人間社會에서 태어나온 것(人間界: 地上界)<sup>79)</sup> 등으로 구분지을 수 있다.

이 神靈들은 그 性格別로 分類하면 4가지 種類로 정리된다. ① 神類, ② 靈魂類, ③ 雜鬼類, ④ 邪·魔類가 그것이다.

이렇게 天上·地下·地上界의 3區分은 濟州島 巫俗社會의 宇宙觀의 表現과도 一致하겠으나 本島의 文化圈의 問題와도 密接한 關係가 있다. 文化나 宗教는 모두 大陸에서 源流했었다. 濟州島에는 大陸·半島·島嶼의 三個 地理的 類型의 文化는 이러한 地理現象에서 小數의 例外가 없는 것은 아니다.<sup>80)</sup>

本島 巫俗信仰은 人間優位이며 呪力優越의 過程 中에는 儒教에 못지않게 佛敎의 干與는 매우 큰 作用을 하고 있다. 그것은 本島 高유의 土俗信仰과 佛敎의 神格의 名稱이 뒤섞이고 있는데서 그 영향은 크다. 이러한 作用은 中部, 嶺·湖南 地域의 內面性이 뒤따르고 있는 것이다. 中部地方의 巫神圖는 生命軸\* 나 발이 가는 부명 바닥에 神의 모습을 그려서 족자로 벽에 걸도록 만들어져 있고, 바닥천으로는 唐木이 가장 많고 韓紙 바닥에 그린 것도 간혹 發見되는데 그 크기는 가로 60 cm, 세로 110 cm의 것들이 보통이고, 이보다 작은 것, 또는 큰 것도 있는데 人物表現은 二人 이상이 大多數이다. 여기에 비해 本島의 것은 크기가 모두 일정하고(40 cm × 65.3 cm) 韓紙에 그려져 있다.

78) 박용숙: 「韓國畵의 世界」· 서울· 一志社· 1975· P 85

79) 秦聖驥: “濟州島民과 民俗畵”· 「韓國文化人類學」 제 8 집· 서울· 한국문화 인류학회· 1976· P 79

80) 張壽根: “濟州島 巫俗의 地域性에 對하여” 「濟州道 15호」 P 101

\* 生命軸: 생사로 판 명주

앞에서 論했지만 一萬八千 神의 예를 들어보면 「……天上天下 無邊대진\* (無邊大天) 靈室 堂 또는 神前이나 산과 물에 놓던 신전, 남편돌굽마다 놓던 신전, 無主空地, 구름질, 보름질\*\* 에 놓던 신전, 거울 없고 神靈있는 神位님, 얼굴 氣像 몸친(肉身) 모른 신전, 초감격로 신배우 저 흠네다\*\*\*……」<sup>81)</sup> 하는 것을 보면 그 많은 神靈이 宇宙萬象 없는 곳이 없이 散在해, 神數는 세어낼 수 없고, 그 崇拜對象이 多神多靈임을 말하는 것이 된다. 그리고 2백 52군데의 神堂이라든가 5 백여 편의 <본풀이>들을 보아서 本島에도 많은 巫神圖가 있었을 것이라고 想念된다.

현재 散在해 있는 巫神圖 10 位에 對해 由來, 神位數, 神名을 살펴보면 아래와 같다.

#### 1) 由來

이 巫神圖는 本來 濟州市 大川邊에 있었던 것으로 龍潭洞에 위치했었다. 그래서 이 堂을 「龍潭내왓당」이라 稱하는데 神圖는 「내왓당」에 모셔있다가 그후 濟州大學校 博物館으로 옮겨졌다. 심방에 의하면 「내왓당」은 濟州市의 廣壤堂, 大靜의 廣靜堂, 旌義에 城隍堂과 더불어 島內 4 個 國堂의 하나였다. 이 말의 사실 여부는 확실치 않으나 島內에서도 큰 堂이었음엔 틀림 없다.

淡水契編 耽羅誌에 의하면 이 내왓당이 1882년 壬午 高宗 19 년에 廢撤되었다 한다.

「내왓당」은 廢撤된 후 男巫 高壬生氏에 의하여 祀祭되어 왔는데 그가 죽은 후 祀祭가 끊어졌다.<sup>82)</sup>

「巫神圖」는 堂이 廢撤된 후 그 堂의 司祭巫였던 高壬生氏가 그의 집에 옮겨 보관하고 있다가 그가 死亡하고 그의 妻 역시 얼마 없어 死亡(高壬生氏가 죽고 집안이 망하자 그 妻는 남수 각 동굴로 이사를 했음), 그후 濟州大學校 博物館으로 옮겨진 것이다.

#### 2) 神位數

巫堂의 傳承에 따르면 <내왓당>의 神은 <내왓당 열두시위전>이라 한다.

“열두시위전”이란 <十二神位前>이라는 말로써, 그 堂에 모셨던 神이 12位임을 말해준다. 따라서 巫神圖가 12幅이 있었을 것이라 생각되는데 그 妻가 保管한 것은 10幅 뿐이었다. 當時 그녀의 말에 의하면, 12幅中 두 幅은 廣壤堂에 갔다고 했는데 確實한 것은 未祥이다.

81) 女容駿：“濟州島 巫神 性格과 神統” 제주 「濟州島 14號」

\* 無邊대진=無邊大天의 方言

\*\* 보름질-바람질

\*\*\* 흠네다-함니다.

82) 洪貞杓：“제 2 장 小論” 제주도 문화재 및 유적종합보고서·제주도 1973. P 365

3) 神名

現在の巫神圖에는 各各 漢字로된 神名이 記錄되어 있는데, 그중 1枚는 文字部分이 毀損되어 글자 1字가 알 수 없다.

巫堂들이 傳하는 “내왓당”의 당분풀이에도 神名이 나오는데, 이 記錄된 漢字神名과 口傳되는 神名을 비교 대조해 보면 兩者가 서로 通하여 同一神名임을 알 수 있다.

巫神圖의 神名에 一字가 未祥이나, 口傳 巫神이 <정절상군농>으로 되어 있어 “상군농”의 “생군”을 漢字로 표기한 것으로 보인다.<sup>83)</sup> 따라서 <相軍位>가 아닌가 생각되어 그대로 <相軍位>로 표기했다.(12 神位에 對한 名稱 및 본초는 아래 <表2>를 參考할 것)

<表2> 龍潭「내왓당」十二神位

圖	神名	本 初	職能	祭日·祭名	方位	其 他
32	天子位	천주또 마노라		1.14	西	
33	監察位	새금강 감찰지방관 마노라		生日	西	
34	中殿位	중전대부인		3.13 上事大王	西	現 濟州大
35	本宮位	본궁전	未祥	生日, 꽃구		學校 博物
36	冤望位	어모라 원망님		경일	北	館에 所藏
37	帝釋位	상궁 제석천왕 마노라		7.14 마불림	北	하고 있음.
38	相思位	상수대왕		제	西	
39	水靈位	수랑 상태자 마노라		9.28 시만국	北	
40	紅兒位	죽지홍이 아기씨		대제	西	
41	相軍位	정절 상군농			西	
	佛道位	내외 불도 마노라			西	現在까지
	? 位	未 祥				行方이 未祥임.

\* 건입농 男巫 李達春氏에 의한 口述임.

本島의 民畫 역시 庶民層의 그림으로써 이를 그려낸 사람들의 마음과 그 社會相이 잘 表現되어 있다고 하겠다. 이러한 觀點에서 생각할 때 濟州島 民畫의 하나인 「巫神圖」는 濟州島民의 生活과 心象으로 나타나는 民間信仰의 表象이라고도 할 수 있다. 이 巫神圖를 통해 濟州島民의 마음을 읽어 볼 수가 있다면 이 속에는 이 고장 庶民層의 內面的 傳統이 깃들어 있다 하

83) 洪貞杓: 제주도 문화재 및 유적 종합 보고서 P366



겠다. 이는 옛 조상들과의 假飾없는 對話, animism的인 대 화를 나누는 느낌마저 들게 한다. 따라서 中部地方의 巫神圖에서 흔히 볼 수 있는 金魚에 의한 능숙하고 세련된(한마디로 말해볼 때 막힌) 필치에는 따라갈 수 없는 “堂畫”라고는 하겠지만 素朴한 島民의 宇宙觀을 表現한 것 이라고 말할 수 있다.

李東洲氏에 의하면 韓國의 繪畫는 天真, 天然의 素朴主義로서 이 面에서는 때로 이른바 民畫가 가지는 古拙의 發想, 素朴의 形態感에 연결되는 面이 있다<sup>84)</sup>고 말하는데, 이 점을 本島의 巫神圖에 연결시켜 보았을 때 民畫가 가지는 特性을 그대로 保有하고 있다는 말과 닮음이 없다. 그리고 民畫의 固有色인 赤·靑·黃·綠·白·黑의 色素를 調合하지 않고 單色으로 使用한 관계로 畫面 全体에서 神氣가 흘러 나오는데, 이는 宗教的 神氣라기보다는 土俗的인 神氣라 할 수 있다. 이 土俗的인 神氣에서 나오는 畫風이 他地方과는 전혀 다른, 中央 아시아(몽고)의 畫風이 配劑되어 있는 듯한 느낌마저 준다. 이러한 느낌은 元이 1273年 濟州島에 達魯花赤總管府<sup>85)</sup>를 두고 高麗로부터 分離시켜 本島를 元에 隸屬, 一世紀동안 元의 支配를 받아온 影響이 殘存되어 나타난 現象이 아닌가도 생각된다. 즉 一神像의 畫風인 「一神像 表現技法」으로 典型的의 古典手法를 보여 주고 있는데, 이는 몽고의 神畫에 나타나는 技法과 비슷한 점이 많으며 男神의 얼굴 표정에서 느끼는 神像表現이 本人의 想念을 뒷받침 하기도 한다. 本島의 巫神圖는 造形的 要素인 形, 色彩, 空間, 線, 構圖, 動勢 등에서 特徵的인 面을 잘 나타내 주고 있으며, 部分的인 特徵을 살펴보면 두 神像을 제외한 여덟 神像이 부채를 들고 있고, 얼굴의 表現은 神像 全体가 온순, 순박한 本土의 모습으로 나타난다고도 볼 수 있다. 또한 눈(目)과 귀(耳)는 모두 크게 表現하고 있고 자세는 10 神位가 모두 앉은 자세이면서 온순은 제각기 다른 모습으로 活動的인 面을 보여 주고 있으며, 帝釋位와 女神像을 除外하고는 모두 수염이 그려있고 冠飾은 紅兒位를 除外한 아홉 神像 전부가 그려져 있으며, 衣服의 紋樣形態는 거의 統一된 形式이다.

色調는 眞紅, 眞靑등의 原始的 色調가 강조되어 보는 사람에게 강렬한 神의 印象을 남겨 주고 있다. 앞에서 열거한 特征적인 面을 再言해 보면,

(1) 얼굴 표정이 奇怪한 것은 하나도 없고 典型的인 韓國 固有의 人相이며 한편으로는 蒙古人 같은 色彩性도 약간 띠고 있다. 이 점은 몽고의 오랜 지배에 의한 것으로 分析할 수도 있다. 그리고 표정 자체는 朝鮮朝 佛敎 그림에 나타난 굳어진 표정에서 벗어난 現實感이 느껴지기도 한다.

84) 李東洲: 『韓國繪畫小史』, 서울·瑞文堂 1972·P 35

85) 玄容駿: 『濟州島 巫神 性格과 神統』 P 28

② 色相이 밝다—唐彩에서 벗어난 우리 거례의 色相인 眞彩에 속하는 色이다. 色彩가 진한 中國의 唐彩보다 훨씬 밝아 全体의 色調 흐름이 거례의 그림임을 나타내고 있다. 色彩에 있어서 線을 따라 立体感을 잃는 데에 비교된다.

③ 線의 흐름이 늘씬하고 옷자락과 주름의 처리가 간결하다. 中國畫의 衣服은 曲線에 曲線의 거름(佛敎畫도 同一)인데 비해 線의 흐름이 간결하고 韓國畫의 傳統인 線의 흐름으로 上端에서 下端으로 처리되었다.

④ 民畫에서, 또는 他地方의 巫神圖에서 볼 수 있는 衣服의 文樣은 바탕 빛갈의 色調보다는 그 위에 배풀어진 文樣의 美를 강조하는데 비해 文樣보다는 衣服의 色調美를 나타내고 있는데, 이는 色에 대한 象徵性을 강조하고 있다.

⑤ 形態 전체가 左像의 形態로서 正面性 강조에서 나타나는 變化意識은 없지만 발과 손이 제각기 행동적인 面을 취하고 있기 때문에 動的인 面에서 어떠한 變化性을 보여주고 있다.

⑥ 손의 表現은 男神에 있어서는 여섯 神 전체가 균형이 올바르게 잡혀있는데 비해 女神의 경우는 왼쪽 손의 표현이 전부 제 형태를 갖추지 못하고 반대로 표현된 점을 볼 수 있는데 이는 圖像上의 미숙으로 이해된다. 그리고 水靈位나 監察位의 왼손 표현은 佛迦의 樣相을 나타내기도 한다.

## 나. 繪畫的 要素

### 1) 構圖

巫神圖의 構圖에 있어서 基本 짜임새는 三角形法, 填充法, 一字長蛇陣法(一字平列法)으로 나눌 수 있다.

表現 對象이 한 사람인 경우에는 三角形法을 基本으로 하고 있고, 群像인 경우에는 이 세가지 形式을 모두 取하는데 여기에는 左右 對稱의 構成美가 特徵的으로 흐르는 것을 보여 주고 있다. <圖6, 19, 17> 등이 그 좋은 예라고 본다.

慶熙大學校博物館 所藏인 요궁부인(圖27)을 보면 핵심적인 主된 人物은 中央에 크게 安置시키고 左·右 下端의 두 人物을 작게 配置시킨 소위 「觀念遠近法」으로 描寫시키면서 左右 對稱을 나타내는데 이러한 遠近法에서 보여 주는 構圖는 三角形法, 金字塔法, 또는 Pyramid 形이라고 하는 古典的인 構圖法의 하나이다.<sup>86)</sup>

86) 許英桓: 「中國繪畫의 理解」· 서울·悅話堂·1976·P 88

表現對象이 둘 이상인 경우에 그려지는 一字長蛇陣法 構圖는 兒童畫의 列舉型과 같은 形式으로 一直線上에 받, 또는 어깨에 나란히 걸쳐 놓은 原始的인 構圖 形式이다. 赤·靑·黃·黑·白의 五色으로 그린 諸神將軍像인 五方神將圖<圖 31>나 慶熙大學校博物館 所藏인 七星圖<圖 9> 등이 그 좋은 例로 나란히 橫隊로 列을 지어있는 모습을 하고 있다.

三角形構圖, 一字長蛇陣法構圖 以外에 빼어 놓을 수 없는 構圖가 畫面 全体를 가득 채우는 填充法構圖이다. 이 填充法構圖는 佛畫에서 많이 쓰이는 構圖法으로 主된 人物을 中央에 안치하고 左·右·上·下의 空間을 모두 메꾸어 버리는 构图법인데 이는 中央을 向한 左右對稱이 特徵이다.<圖 16>. 이러한 對稱的構圖 형식에서 벗어난 本島의 巫神圖는 한 畫面에 하나의 神이 表現되므로서 나타나는 基本的인 三角形構圖로 古典的 技法의 하나이다.

天子位, 監察位, 中殿位를 비롯한 10 神像이 모두 坐像이라는 점에서 三角形法 構圖는 더욱 강조되고 있다. 이 構圖法은 安定感과 統一感을 強하게 나타내는 构图법의 일종이다.

## 2) 形 態

巫의 宗教的 체험 神이 外形化한 神의 形像은 대체로 平面에서 立体로 發展해 간 것으로 본다. 그러나 神體의 變遷過程의 正確한 근거는 없고, 美術的 측면에서 기교상의 용이점에 의하여 이와같이 추측해 볼 뿐이다. 神의 形像은 同一 名稱의 神圖라 하여도 巫의 體驗과 畫工의 想像力의 差異에 따라 그 形態는 달라지게 된다.

濟州島의 巫神圖 10 位는 모두 紙面 위에 神의 形像을 彩色한 것으로 자세는 一律적으로 坐像을 나타내고 있다. 前記한 바 對象의 觀念의 重要性에 比例하여 神의 形態는 그 크기가 달라지는데 비해 本島의 巫神圖는 10 位의 神名이 各各 다르나 크기는 모두 일정하다. 따라서 形態에 나타나는 運動感이나 律動感을 神格에 關係를 두어 變化된 것으로 보인다. 이것은 圖上에 나타나는 神格 자체를 쉽게 설명하기 위한 것이 아닌가 생각되고, 모든 神이 제각기 맡은 職務에 알맞은 形態를 취하고 있는 모습이다.

## 3) 線

巫神圖는 斜筆이나 側筆의 使用에서 얻어지는 筆致와 技巧美 보다는 中鋒에서 우러나오는 純粹한 感覺과 싱싱한 肉筆을 주로 使用하고 있다.<sup>87)</sup> 線은 絢爛한 色彩가 이루는 形態가 흐트러지지 않도록 形體의 가장자리를 간결한 線描法으로 처리하였다. 巫神圖의 線은 佛畫의 技法과 相通하는 점도 많다. 그 線의 表現은 肉體와 形態와 자세까지를 暗示하도록 자연스럽게 늘어져 가볍게 부리가 지도록 베풀어진 衣紋線으로 그린 점이다. 線이 色彩와 다투어 畫面에 主된 造

87) 河秀京:「巫神圖에 관한 研究」1976. P 60

形的要素로 등장하는 점도 이 때문이다. 線은 그 자체의 유연에 의해 길이, 表現까지도 시도 되어 준다.

衣紋을 描寫함에 있어서 가장 중요한 것은 實質感과 量感을 表現하는데 있다. 骨格에 따라 옷의 衣紋은 순리에 적합하여야 한다. 그렇지 않으면 形式만을 갖추게 되어 옷을 걸쳐 놓은 것과 같고, 보아도 物体가 없는 것처럼 實質 감각이 없으며 이러한 것은 아름다움이 없다. 옷 주름을 나타내는 線, 철사와 같이 긴장된 線 등 形態를 表現하는데 나타나는 線은 여러 種類다. 이 線의 描法을 中國繪畫에서 나타나는 衣紋描法에서 살펴보면,

첫째, 「高古遊絲描」로 뾰족한 尖筆을 사용한 曹仲遠의 曹衣紋, 둘째는 周舉의 畫法인 「琴絃描」로 尖筆을 使用하며, 셋째는 長叔厚 「鐵線描」, 넷째는 둥글둥글하게 그리는 法으로 「行雲流水描」, 다섯째 馬和之·顧興齋의 「馬蝗描」, 여섯째 武洞淸의 수법인 「釘頭鼠尾描」, 일곱째 馬遠·梁楷의 「感筆法」, 여덟째 馬遠과 夏圭의 글이 부러진 붓 특한 붓인 秃筆을 사용한 「擲頭釘描」, 아홉째 魏나라 曹不興의 「曹衣描」, 열째는 吳道子の 「柳葉描」 등 이외에도 많은 線의 描法들이 있다. 本島의 巫神圖에서 나타나는 線은 鐵線描로서 일정한 線의 흐름과 佛畫와 상통하는 점을 피한 간결하고 힘찬 線으로 모습을 드러내고 있다.(表3 參照)

#### 4) 色 彩

造形美術의 發達 과정에서 보면,

첫째, 形態의 調和.

둘째, 線의 律動性.

셋째, 色彩의 使用을 들 수 있다.

形態의 調和는 新·舊石器 時代로 모든 生活이 힘을 必要로한 時代이기 때문에 造形的 表現이 그들의 生活 도구를 만드는데 적용되고, 農耕時代로 들어오면서 노동의 수단으로 生活을 이끌기 때문에 線의 表現이 나타나게 된다. 그 후 人間은 社會的인 動物로 변모하면서 따라서 계급의 表現과 장식의 수단으로 色彩가 使用된다. 그래서 이 色彩는 하나의 象徴的인 意味를 가지게 되는데 巫神圖에 있어서의 옷의 색깔도 巫神圖를 制作하는 者의 立場에선 單純한 感覺의 問題를 넘어서 意味를 가지게 된다. 따라서 象徴性을 중시하게 되는데 東·西를 불문하고 色이란 服飾에 있어서 중요한 要素가 된다. 巫神圖의 옷색은 朝鮮時代의 宮中服色에서 나타났 다. 朝鮮時代에는 服色에 對한 엄한 規制가 있었는데 紫色, 黃色은 임금의 色이라 하여 一般庶民이라든가 新郎·新婦들도 이 色의 옷을 입는 것은 禁했다. 그래서 一般庶民들이 이 色에 對한 동경은 현실적으로 해결할 수 없는 것이었다. 여기에서 庶民의 異常心理의 發見이 巫俗神에게서 구하려는 것이 巫神圖의 色으로 表現된 것이다.

巫神圖의 화려한 色은 강한 힘의 象徵을 나타내기도 한다. 따라서 그 강한 힘에 所望을 빌면 補償心理 作用이 神圖를 向한 現實的 具体性이 되기도 한다는 것이다. 그리고 巫神圖 자체에서 나타나는 補色의 관계는 근접배치로 강렬하고도 印象的인 효과를 자아낸다. 色의 선명을 위한 補色관계, 색상 간의 변적 비례에 의해 主人物이 강조하는 赤色과 대비되는 듯한 線의 強·弱의 명확은 服飾의 構造的 表現性을 잘 나타내 주고 있고, 色의 對比現象이 눈길을 모으고 있다. 靑色의 옷에는 소매끝이 赤色으로, 赤色의 옷에는 소매끝이 綠色으로, 靑色의 저고리에 부채는 黃金色으로 보색의 관계를 보여주고 있다. 이는 靑·紅色相의 對比가 충격적으로 돋보이고 있으며, 陰·陽의 道教的 象徵性이 강하게 부각되고 있다. 이는 규칙적인 반복에서 나타나는 畫面色調의 律動性을 조성하고 있고 赤·靑·黃·綠·黑·白의 처리가 능숙하고 色에 있어서의 ‘補色의 併置’는 감각상 完全性에 대한 욕구의 결과라고 생각하며, 얼굴과 손의 밝은 色調는 명쾌한 表現性을 높여 주고 있다. 이러한 색상의 대비현상에서 나타나는 효과는 赤色의 진출성과 靑色의 후퇴성이 어울려 畫面構成 효과를 가져오고 있다.

〈表3〉 線描法

	강			속			중			압
	開始	中部	終局	開始	中部	終局	開始	中部	終局	
高古遊絲描	3	3	3	2	2	2	3	3	3	直筆
琴絃描	3	3	3	2	2	2	2	2	2	〃
鐵線描	3	3	3	2	2	2	1	1	1	〃
行雲流水描	3	3	3	1	1	1	3	3	3	〃
馬蝗描	23	23	23	31	11	31	12	32	12	〃
釘頭鼠尾描	1	2	3	3	2	1	1	2	3	〃
撇頭釘描	변	화	적	변	화	적	변	화	적	〃
混描	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
曹衣描	3	3	3	2	2	2	3	3	3	直筆
折蘆描	변	화	적	변	화	적	1	2	1	〃
椰欖描	13	13	13	31	31	31	13	13	13	〃
棗核描	11	32	13	33	12	31	13	22	32	〃
柳葉描	3	1	3	1	2	1	3	2	3	〃
竹葉描	3	1	3	1	1	1	3	3	3	側筆
戰筆水紋描	1	1	1	1	1	1	1	1	1	直筆
減筆描	·	·	·	·	·	·	·	·	·	〃
柴筆描	1	1	1	1	1	1	1	1	1	側筆
蚯蚓描	1	1	1	2	2	2	2	2	2	直筆

## 다. 主題에 의한 圖像學的 意味

### 1) 天子位

옛날에는 하늘이 백성을 다스리는 것이라고 믿어 이를 대신해서 天下를 다스리는 사람을 곧 天子라 일컬어 그 모습 자체가 웅대한 모습을 취하고 있는데 赤色 道袍를 걸치고 있고, 머리 뒤에는 靑色과 黃色의 구슬 모양을 한 띠를 두르고 있다. 前記한 바 赤色은 生의 표시이며, 靑色은 光明을 意味한다. 소매 끝쪽에는 靑과 綠이 혼합되어 있고, 오른쪽 손에는 칼 같은 것이 쥐어져 있는데 이는 칼이 아니라 本人의 생각으로는 圭를 나타낸 것이 아닌가 생각한다. 규란 옛날 中國에서 天子가 제후를 봉하거나 神을 모실 때 썼던 玉으로 만든 笏을 말하는데 흉이란 朝鮮王朝時代 벼슬아치가 조현(朝見) 할 때에 朝服에 갖추어 손에 쥐는 물건으로, 머리에 쓴 것과 흉을 생각할 때 선비적인 形態를 갖춘 天子位를 표현한 것 같다. (圖 32).

### 2) 監察位

監察官이란 감찰의 일을 맡아보는 관리로서 高麗時代 從六品の 벼슬로 高麗 25代 忠烈王 1년(1275)에 監察史로 그 이름을 고치고 朝鮮朝까지 내려왔는데 神名 그대로 맡은 職務를 취하고 있는 모습이다. 머리에는 紗帽\*를 갖추고 있고, 服飾은 靑色에다 소매와 道袍의 끝부분은 赤色으로 처리되었고, 중간 중간에 黃色이 겹쳐있다. 그리고 옷의 무늬는 他神과는 달리 꽃무늬 외에 다른 무늬가 그려져 있고, 補色의 관계를 두어 색채의 대비현상에서 일어나는 extacy 現象을 나타낸다. 손의 律動은 오른 손이 올라가고 왼손이 내려온 形態인데 왼손의 形態는 佛迦의 의미를 전달해 주고 있다. (圖 33).

### 3) 中殿位

王의 婦人으로서 그 姿態를 나타내는 모습으로 머리에는 여자가 예복을 갖추어 쓸 때 쓰는 족두리에 靑色, 紫色, 白色등의 玉구슬과 黃金色의 각진 보석이 장식되어 있는데, 특이한 것은 왼쪽 머리 끝에 장식되어 있는 술병은 和平을 뜻하는게 아닌가 생각된다. 服飾에 있어서는 저고리가 紫色 빛에 赤色으로 무늬를 그렸고 치마를 綠色에다 赤色으로 무늬를 그렸다. 치마의 꽃무늬 역시 보색 관계를 나타내고 있고, 손에 든 부채는 惡鬼를 쫓는 意味를 말해 주기도 한다.

黃金色은 宮中 以外에 一般人들에게는 使用치 못하던 色으로 太陽과 光明, 또는 生氣를 주는 陽氣의 表現으로 象徵하고 있다. 이런 面들을 생각할 때 中殿神位는 出產을 뜻하는 神으로 모셔졌을 것이다. (圖 34).

\* 紗帽: 百官들이 쓰던 모자

#### 4) 本宮位

本宮이란 李太祖 위로 五代祖의 神位를 제사하는 威興本宮과 太祖의 神位와 畫像을 모신 永興本宮으로 區別지어 볼 수 있는데, 여기에서는 前·後者 아무 곳에도 속하지 않는 本宮神位로 추측된다.

머리에는 새(鳥)의 모양을 한 비녀가 꽂혀 있는데 그림에서 보이는 떨잠\* 왼쪽끝에 떨새가 황금색으로 표현돼 있다. 떨새는 족두리 장식의 하나로 흔들리는대로 발발 떨게 돼 있는데 이는 떨잠의 장식에 불과한 것이고, 족두리에 장식된 보석과 구슬들이 赤·靑·黃·黑·白色으로 陰陽五行的인 色彩表現을 연상시키며 服飾의 紋樣은 구름의 紋樣으로 하늘과도 관계를 지은 것 같다. 즉 天上이란 極樂을 나타내는 要素로 ‘極樂往生’을 말해주는 神位가 아닌가 생각한다. 옷의 색은 中殿位와 반대로 저고리가 綠色이며, 치마가 紫色인데 中殿位가 逆現象을 보여 주어 變化性을 보여 주기도 한다. 그리고 綠色의 저고리 가운데 황금색의 부채는 대비 현상에 의해 눈길을 모으고 있다.(圖 35).

#### 5) 冤望位

어모라 冤望님이라 稱하는 이 冤望神位는 그 눈빛과 자세, 전체적인 形態가 원통한 사람들의 冤을 풀어주는 듯한 자세를 취하고 있으며, 눈은 광채를 띠며 이와함께 부채는 황색에다 金빛까지 곁들여 잡귀 및 악귀를 몰아내는 모습을 하고 있다.

袍의 소매부리 및 도련에는 靑色の 바탕감과 對照되는 紅色으로 線을 물렸는데 이는 삼국시대의 韓國服飾에서 엿볼 수 있는 形態로 이러한 紋樣은 女神像을 除外한 여섯 神像이 모두 表現되어 있다. 이러한 線은 계급, 신분, 장식 또는 실용적인 목적에서 使用했던 것을 濟州島의 巫神圖에 이용한 것은 巫神圖에 계급과 신분을 자아내는데 있어 表現한 것 같다. 이 線은 넓이와 색상에 따라 계급의 차이를 얘기해 준다.

袍와 소매부리, 그리고 도련의 색상 배색이 靑色과 眞靑과 紅色으로 대비 현상을 나타내 現代繪畫의 一面性도 나타내주고 있다(圖 36).

#### 6) 帝釋位

帝釋位란 帝釋天을 뜻하기도 하는데 불교에서는 이를 梵王과 더불어 佛法을 지키는 神이며, 東쪽의 수호신으로 그 신분을 나타낸다. 우리나라 巫神圖의 帝釋神들은 거의가 순박한 모습의 중으로 표현된 것에 비해 佛畫의 帝釋神을 보면 너무 과장된 표현이 形成되는 것을 볼 수 있다.

\* 떨잠: 부인들이 禮裝에 꽂는 비녀의 한가지

本島의 帝釋神 역시 순박스러운 자세로 그 모습이 形成된다. 色彩에 있어서는 화려한 形態로 고깔과 부채는 金色으로 표현해 주고, 그 가운데는 眞紅色의 袈裟\* (Kasāya)를 걸치고 있는데 黃色은 다른 色을 가하면 그 光源이 증가하여, 그러면서도 自性을 잃지 않는 色으로 胎藏界 曼荼羅\*에서는 增益의 色이라 稱한다. 袈裟는 赤色으로 生의 表現을, 또는 이 色을 金剛界 曼荼羅\*에서는 아주 중요시 하는 色으로 연소시키는 힘을 갖는 색이라 한다. 소매부리와 도련에는 黑色으로 두르고 있는데 노랑과 검정색의 명시성에서 나타나는 명시도는 가장 먼 거리에서 느낄 수 있는 색의 調和인데 명시도는 114 m이다. 좋은 예로, 전신주와 위험 표지판을 들 수 있다. 그리고 옷의 주름을 나타내는 곡선의 律動感은 능숙한 畫工의 숨씨다운 面을 보여 주고 있고, 지금까지의 神位들이 정면성에서 머물렀는데 帝釋位는 측면을 표현했지만 미숙한 점을 보여 주고 있다. 손에 잡은 지팡이(帝釋神이란 점에서 劍은 아니라고 판단됨) 위에 새(鳥)가 앉아 있는데 三國遺事에 보면 錫杖(지팡이)에 대해서 다음과 같이 쓰고 있다.

석상 위에 한 포대를 걸어 두면 錫杖이 저절로 날아 시주의 집에 가서 흔들리며 소리를 내었다 한다. 그러면 그 집에서 알고 재(齋)를 올리는데 必要한 비용을 주어 포대가 차면 날아 돌아 왔다는 說이 있다. 帝釋位 지팡이에 그려진 새는 지팡이가 흔들면서 소리를 내고 날아온 것과 일치시키는 점이 아닌가 생각한다(圖 37).

#### 7) 相思位

상수대왕(上事大王)은 남편이고 中殿夫人(中殿位)은 妻이고 相軍位가 작은 妻인데, 이 內外神은 모두 生育神(產育神)라 했다. (내왓당의 당본풀이 참조).

相思神位는 大王이란 이미지를 내포하고 있어서 그런지 袍의 色이 赤色으로 朝鮮時代 임금 이 입던 袍色을 쓰고 있는데, 소매와 도련은 역시 보색 관계를 지어 綠色으로 나타내 주고 있으며, 깃에서는 靑色을 인용하고 있어 平面性에서 벗어난 입체감을 자아내고 있다. 그리고 머리에 쓰인 冠의 色은 黃色의 바탕 위에 장식품들의 色이 음양오행적인 五正色으로 그 變化를 주고 있다.

服飾은 신분을 나타내는데 그 의도가 있는 것인데 Shamanism의 人態神化的 사고방식에 의하여 人間이 입을 수 있는 최고의 身裝으로서 각기 그 神의 性格에 따라서 男·女로 구분되며

- 
- \* 袈裟: 長衫위에 왼쪽어깨에서 오른쪽 겨드랑이 밑으로 걸치는 긴 네모로 된 천으로 빛깔은 5正色(赤, 靑, 黃, 白, 黑)을 피하고 몇가지의 천을 이어서 만듦
  - \* 胎藏界曼荼羅: 胎藏이란 일체를 함유하는 뜻으로 灌頂(관정)의 本尊에 쓰는 兩界 만다라의 하나로 태장계 여러 부처의 悲의 德을 상징한 것(密敎의 二大法門의 하나)
  - \* 金剛界曼荼羅: 태장계의 반대로 大日如來의 內證한 지덕이 굳고 단단하여 모든 번뇌를 깨뜨릴 수 있는 것을 상징



약간의 지위 觀念에 의해 그 時代의 王이나 文武官의 服色에 준하여서 그려져 있는데 民書에서 볼 수 있는 文武官의 服色과는 일치하지 않다는 점이다.

顏面의 表現에 있어서는 正面性을 나타내기 때문에 그 表現은 역시 兒童畫다운 미숙한 점이 있다. 코구명의 표현같은 것은 코구명이 놀이다 하는데서 끝난 形態를 보여 주고 있다. 이 점은 정면성을 띠고 있는 모든 神들이 일치하고 있다. 그리고 相思大王 역시 눈에서 광채를 發하는데 10 神位가 전부 큰 눈으로 同一한 것을 發見할 수 있는데, 古代로부터 傳해 오는 神話나 傳說에서 범상한 사람은 보통 人間과는 달리 눈(目)에서 광채가 난다고 한다. 이는 즉 靈性을 가지고 있다는 뜻과 같다.

檀君神話의 天符三印 가운데 거울은 神眼의 상징으로 이 神眼은 宇宙의 모든 萬象을 정확하게 파악한다는 것과 人間의 제한된 관찰력에 對한 神的인 全能의 위력을 나타내는 것으로 본다. 이러한 점에서 보았을 때 큰 눈을 그린 것은 畫工의 미숙이 아니라 神의 위력을 말해 주는 것이다(圖 38).

#### 8) 水靈位

本初를 수랑상태자마노라(水靈上太子)\*라 稱하는 水靈位의 全体的인 表現에 있어서 構圖는 他神位와 同一한 三角構圖를 이루고 있으며, 손은 둘 다 올라간 모양으로 오른손에는 赤色의 부채를 들고 있고, 왼손은 佛徒의 形式을 취했다. 服色은 靑色 바탕 위에 그 주위를 紅色으로 둘렀는데 服色이 입술이나 世子가 입는 赤色이나 黃色을 피해 靑色으로 표현한 것은 물을 象徵하는 面도 있고, 水靈位란 점에서 물(바다)과 關聯을 짓고 있는게 아닌가 생각된다.

깃에 달린 黃色의 옷장식은 새(鳥)의 깃털 모양을 하고 있는데 靑·赤·黃의 색이 서로 어울려 色의 調和美를 불러 일으키고 있고, 冠은 太子를 意味해주는 뜻에서 遠遊冠을 그려준 것 같은데 전체적인 모양은 그 遠遊冠의 Dessin은 미숙한 面이 보이고 있다. 그러나 색에 있어서는 5색의 검침이 능숙한 畫家의 色調和라고도 할 수 있다. 顏面의 表現에 있어서 또 하나 감탄할 수 있는 것이 수염의 표현이다. 이 수염의 表現은 帝釋神과 女神像을 제외한 모든 神에게 表現해 주고 있는데, 얼굴에서 자연적으로 솟아난 수염으로 바람에 흔들리는 것과같이 아주 자연스럽게 표현하고 있다(圖 38).

#### 9) 紅兒位

全体的 色調가 一般 平民다운 色調로 처리되고 있는 게 이 紅兒位의 特徵이라고 할 수 있다.

\* 수랑 상태자 마노라-水靈上太子의 부인

紅兒位를 죽지홍의 아기씨라고 해서 정결상군농\* (相軍位)이 낳은 아기로 시집 못가 죽은 처녀 魂神을 달래주는 神位에 속한다. 그런 연유 때문에 머리의 表現도 풀어진 머리를 하고 있으며, 뒤에는 비녀를 꽂고 있지만 그림 자체가 지녀다운 모습을 하고 있다. 身體의 비례는 모든 神圖가 다 그러듯이 얼굴과 몸을 비교했을 때 韓國 사람의 표준 등신인 7등신(斗身)에 비해 얼굴이 차지하는 面이 1斗身을 넘어서는 큰 얼굴을 그리고 있다는 점이다. 이것 역시 畫工의 表現象의 미숙이라 보아야 될건지 아니면 얼굴에서 나타나는 神의 전달감에 의한 表現으로 보아야 될건지 모르지만 本人의 생각으로는 表現上의 미숙으로 보아진다.

저고리는 黃色으로 치마는 赤色으로 色相의 어울림을 보여 주고 있고, 가슴에 매달린 青色의 술병(?)은 님을 기다리는 애절한 심정을 그려준 것 같고, 손에 잡힌 부채는 赤色으로 表現, 이 赤色은 모두 生의 표식으로 삼았었다. 紅兒位에 눈은 크고 코는 顔面의 일부를 차지할 정도로 뭉툭하게 표현한 것에 비해 입은 아주 작게 그려져 있다.

全体的인 色相의 흐름은 現代繪畫에 못지 않게 調和性을 이루고 있고, 부채는 이승에서 맺힌 限을 扇을 통해 나타내려고 했는지 모르지만 四女神中 혼자만이 오른손에 부채(扇)가 잡혀 있는가 하면 色相도 赤色으로, 이는 生의 表式을 말해 주기도 하는 것으로 다시 人間으로 蘇生되기를 비는 神의 圖式이라고 생각된다. 그리고 또 한 가지 특이한 점은 四女神 모두 왼손 表現上 上·下가 반대로 表現된 것을 發見할 수 있는데, 이것을 畫工의 미숙으로만 받아들일 수 없다. 어떤 意味에서 시도되었는지 모르지만 本人의 생각으로는 五行說(다섯 손가락의 표현)에 관계를 둔 것이 아닌가 하는 생각과 더불어 色相의 構成 및 全体的인 調和가 陰陽五行說的인 五正色으로 잘 調和시켰는데 人體의 全体的인 關係에 있어 Drawing은 兒童畫의 面에서 벗어나질 못하고 있다(圖 40).

#### 10) 相軍位

죽두리를 쓰고 있는 이 相軍位를 정결상군농 内外 불도마노라(도판 參照)라고 부른다. 이 相軍位는 상속대왕의 작은 妻로서 内外神이 다 產育神이라 한다. 產育神이란, 아기를 많이 낳게 해주고 건강하게 자랄 수 있도록 해주는 神으로 中殿位와 같은 직책을 맡고 있다. 相軍位가 착용하고 있는 죽두리는 儀式때 부인들이 쓰는 冠의 일종으로, 모양은 위쪽은 분명하지 않고 아래는 둥글고, 검은 비단으로 된 冠인데 머리에 메고 “簪”을 지르게 되어 있는데, 이 簪은 죽 비녀로 그림에서 그 신분들을 잘 나타내 주고 있다. 죽두리는 특히 神像에서 神位를 나타내는 상징적인 것으로 이는 宇宙를 나타내는 說이 있다. 죽두리에 달린방울이나 장식

\* 정결상군농 - 相軍位의 本初(表4 참조)

적인 모양들을 玉堂이나 神堂과 같은 장엄으로 장식되어 있기 때문일 것이다. 그리고 儀式때 쓰이는 것이기 때문에 神圖에 紅兒神을 제외한 三女神이 모두 表現되어 있다. 이것은 神에게 지내는 儀式行事와 관련지은 것 같다. 또 한편으로는 머리를 장식한 것도 같지만 금장색에 보석방울의 표현이라든가 옆에 달린 끈을 그려준 것을 보아 족부리를 나타낸 것이라 생각되어진다. 전체의 미숙한 점은 어깨에서 팔로 흐르는 線을 보면 부자연스러운 영태로 딱딱한 감정을 주지만 한쪽으로는 아동의 心理를 연상시켜 주기도 한다. 가슴 가운데 그려진 부채는 黃色으로 전체를 表現하고 가운데에는 金色으로 強調했는데 赤色 부채나 黃色 부채이든 모든 부채에 표시가 되어 있는 것이 특징이다(圖 41).

〈表 4〉 神名 및 본초

里名	堂名	神名 또는 본초	職能	祭日·祭名	口述者	其 他
龍潭洞	* 2 내왓당	내왓당 열두시위전 (川外堂 十二神位前). 제석천왕마노라 (帝釋位). 본궁전(本宮位). 어모라원망님(冤望位). 수랑상태자(水靈位). 천조또(天子位). 감찰지방관(監察位). 상수대왕(相思位). 중전대부인(中殿位). 성절상군농(相軍位). 내외불도마노라 (佛道位). 죽지홍이아기씨 (紅兒位).		1.14 北便生日 3.13 上事大王生日 꽃구경일 7.14 마불림제 9.28 시만국대제	上 同	現在 佛道位를 除外한 漢字表記 十位の 神圖가 있음.

〈表 5〉 당분풀이

<p>내왓당(濟州市 龍潭洞 所在 神堂)          서수문 밖(西小門外)<sup>1)</sup> 삼동불<sup>2)</sup> 곁(邊)의 좌정(坐定) 호신 열두시위전(十二神位前)          本初.          北便<sup>3)</sup> 上位道 三宮. 帝釋天王마노라(帝釋位).<sup>4)</sup> 어모라 원망님(冤望位).          수량상태자마노라(水靈上太子=水靈位).          五道(다섯도)          西便前 內外天子道마노라(天子位). 吾羅里서<sup>5)</sup> 내려오시던 새금상監察地方官 한집 마          노라(監察位). 西天西域서 들어오시던 上事大王(相思位).<sup>6)</sup> 中殿大夫人(中殿位). 정절          상군농(相軍位). 內外 불도마노라.<sup>7)</sup> 주지홍이 아기씨(紅兒位).<sup>8)</sup> 청시약<sup>9)</sup> 白시약 노린          죽 한죽<sup>10)</sup>          北便神龕<sup>12)</sup> 西便神龕 당(堂) 좌수 당(堂) 공수원 당(堂) 상이수 세갈담 제스령(諸          使令), 상(上)머어리 중(中)머어리 하(下)머어리<sup>13)</sup> 天子道 앞으로 쇠(牛) 잡고 전물          제(拴物祭), 독(鷄) 잡고 전물제, 거무영정<sup>14)</sup> 하군졸(下軍卒) 열두 담제비.</p>
--

- 1) 제주성의 서문 밖.
- 2) 제주시 용담동(龍潭洞). 한내(漢川)에 있는 지소명(池沼名).
- 3) 상위의 신 삼위(三位)가 좌정한 방위.
- 4) 현재 제주대학 박물관에 제석위(帝釋位), 원망위(冤望位) 등 이하( )내의 한자 표기의 무신도(巫神圖) 10매가 소장되어 있음. 이 무신도 10매는 이 당의 12신위중 10위의 신도가 남은 것임.
- 5) 제주시 오라리(吾羅里).
- 6) 상사 대왕(上事大王: 相思位)은 남편이고 중전대부인(中殿大夫人: 中殿位)은 처(妻)이고 정절상군농(相軍位)은 작은 처인데 현재 용담 2동(龍潭二洞)의 궁당(弓堂)의 神이 되어 있고, 용담 2동(다끄네=修根洞)의 본향당(本鄉堂)이 되어 있다. 이 내외신은 다 불도(產育神)라 한다.
- 7) 내외신(內外神)이 다 산육신(產育神)이란 뜻.
- 8) 상기 정절상군농이 낳은 아기라 함.
- 9) 미상.
- 10) 미상.
- 11) 정절상군농이 낳은 일곱 아기 신이라 함.
- 12) 북쪽 상위신(上位神) 三宮(三位)에 무제(巫祭)를 하던 심방(巫). 심방의 계급을 상신층, 중신층, 하신층으로 구분하는 것으로 보아 「신층」은 심방을 가리킴.
- 13) 이상 당의 소임을 맡은 심방의 직책. 구체적 직책은 미상.
- 14) 백정을 일컫는 말. 여기서 이 당의 곳을 할 때 세물인 돼지 따위.

\* 〈玄容駿 : 당분풀이 참조〉

## 라. 繪畫性 再考

巫神圖를 하나의 “堂畫”로서만 취급, 그 자체를 무시해서 보아 넘길 것이 아니라 繪畫的인 면에서 再考察해 보면,

1) 巫神圖는 宗教畫라는 측면에서 다루어 져야 할 것이다. 그러나 巫神圖는 宗教畫이면서도 神話나 教理의 圖說的 繪畫가 아닌 神 자체의 畫像이라는 점에서 肖像畫의 特性을 지닌다.<sup>88)</sup>

2) 巫神圖의 造形的 事實性和 幻想性에서, 幻想 속에서 본 神을 人間의 形態로 상징하여 人態를 그대로 묘사하는데 주력한 巫神圖는 單純한 原色과 單線이 基本이 되어 사실적 묘사에 치중하면서도 일종의 超現實的인 幻想이 깃들여 있다. 특히 巫神圖의 構圖는 現實性을 무시한 경우가 發見된다. 主神과 侍從神을 表現할 경우 神의 기능에 비중에 두어 侍從神을 극소화시킬 것 등이 그것이다.<sup>89)</sup>

3) 巫神圖는 巫俗이라는 民間信仰 속에서 形成되어 傳承되어 오는 일종의 原始的 繪畫라고 볼 수 있다. 그 때문에 民畫的인 측면에서 다루어지고 있는 것이고, 民畫 중에서도 이 巫神圖는 典型的이고 순수한 民畫로 취급하는 것이다.<sup>90)</sup>



89) 朴容淑 『神話 體系로 본 韓國美術論』 서울·三志社 pp 49~62

89) 朴容淑 『韓國美術史』 서울·三志社 pp 46~48

90) 朴容淑 『韓國美術史』 서울·三志社 pp 46~48

## V. 結 論

藝術과 宗教는 다같이 民族意識의 深層部에 뿌리를 내리고 있고, 따라서 民族의 信仰을 도외시하고는 民族의 藝術과 文化를 논할 수는 없을 것이다. 人間은 원시시대부터 自然에 對한 공포와 믿음에서 神의 구체적 시각화 作業이 시작되었고, 이는 오늘날까지 巫俗畫로서 남기고 있다. 시각화 作業은 繪畫의 形式을 빌렸고 圖上의 구체적 神像은 人間の 形像과 동일하다. 그러나 그것이 비록 人物로 表現되었지만 초상화와는 달리 사물의 구체적 現象을 떠나 宗教의 상징성을 띠고 있다. 이러한 巫神圖를 사람들은 외면해 왔다. 시대가 흐르고 變遷함에 따라 모든 것은 變化되었다. 이러한 變化 속에 사람들은 가식화되고, 상상 역시 가식화 되어 버렸다. 이런 가식 속에서도 현재까지 원시의 형태를 나타내 주는 것이 巫神圖이다.

三國時代에 반흥했던 巫神圖는 자취도 없고, 그러나 조선시대 후기에 남은 그림들로서 그 역사를 더듬어 보는 것이다.

佛敎의 繪畫는 긴 역사를 두면서 잔존해 있는 상황이면서 왜 무신도는 외면당해왔는지, 그런가 하면 “巫”란 Shamanism을 통해 韓國의 傳統의인 民間宗教이면서도 佛敎化되어 버려 巫·佛 習俗의 結論을 내리면서 佛畫는 殘存하고 巫神圖는 그 자체가 연속되지 못해 당대에 끝나 버리는 실정이 되었는가?

巫堂의 한 代에서 끝나면 불태워 없애 버린 이유는 무엇인가? 많은 의문점을 현세대에 남겨 준다.

畫象에는 소재와 색채의 상징적 意味를 내포한 神이나 靈的인 것을 표현하기 위한 표상언어들이 모여서 구성되어 있으며, 畫面의 二次元的 表現은 神界를 현실의 질서를 무너뜨린 超時間性과 超空間性으로 나타낸 平面畫法으로 처리되어 있는 게 巫神圖이다.

전국을 통해 본 巫神圖는 神의 形態·色彩 등은 관념적이고 장식적이며, 그것의 크기는 神의 關心의 중요성에 비례하고 사물을 神의 분위기와 관련성을 지어 놓고 있다. 화면 구성은 대칭, 색의 대비 또는 동시적 표현에 의한 깊이와 공간 표현의 착시 현상등을 볼 수 있다. 그리고 제주도를 제외한 중부, 영호남 지방의 무신도는 金魚에 의한 그림인지, 佛畫의 내음새가 짙고, 색채 역시 당채로서 진한 것을 볼 수 있고, 얼굴의 표현 그 자체도 巫·佛 習俗의 결과라 볼 수 있다. 여기에 비해 본 논문에서 연구한 제주도의 10位에 해당하는 巫神圖들은 1폭에 1사람의 神의 표현된 고전적인 형식을 띠고 있는가 하면, 眞彩로서 韓國의 古典繪畫 양식을 보여주고 있다. 얼굴의 표정은 多情多感한 이웃 아저씨 같은 表現을 보여주며, 全体的인 線의 흐름은 곡선의 흐름으로 이 모두가 濟州島의 순박성을 表現해 주기도 한다. 이러한 內容

들은 原初的인 人間의 감수성에 호소하는 庶民 특유의 美意識이라 할 수 있다. 이러한 巫神圖들을 現代畫家들은 화폭에 까지 이끌어 오고 있다. 巫神圖에 나타나는 繪畫的 要素인 形, 線, 色彩, 空間, 構圖, 動勢 등을 現代繪畫의 새로운 探究의 측면에서 觀察, 研究의 必要性을 느끼게 한다.





〈圖32〉 「天子位」(近代・40×65.3)



〈圖33〉 「監祭位」(40×65.3)



〈圖34〉 「中殿位」(40×65.3)



〈圖35〉 「本宮位」(40×65.3)





〈圖36〉「冤望位」(40×65.3)



〈圖37〉「帝釋位」(40×65.3)



〈圖38〉「相思位」(40×65.3)



〈圖39〉「水靈位」(40×65.3)



〈圖40〉 「紅兒位」(40×65.3)



〈圖41〉 「相軍位」(40×65.3)

## 參 考 文 獻

1. 高鎬然; 「韓國民畫」, 서울, 庚美文化社, 1977.
2. 권오순(譯); 「禮記」, 서울, 興信文化社, 1977.
3. 金基珠; 「東洋畫의 空間概念」 「空間」, 서울, 1980.
4. 金哲淳; 「韓國美術의 깨달음과 生命, “匠人의 藝術”」 「空間」, 서울, 1978.  
金泰坤; 「入巫課程의 降神病現象 研究」 「亞世亞女性研究」 제 9 집, 서울, 숙명여자대학교 출판부, 1976.
5. 金泰坤; 「 사라져가는 巫神圖」 「季刊美術」 제 9 집, 서울, 季刊美術, 1979.
7. 金泰坤; 「韓國 民間信仰 研究」, 서울, 集文堂, 1983.
8. 金泰坤; 「韓國巫俗研究」, 서울, 集文堂, 1981.
9. 金泰坤; 「韓國巫俗圖錄」, 서울, 集文堂, 1982.
10. 대야발; 「檀紀古史」, 서울, 상고문화사, 4299.
11. 文明大; 「韓國의 佛畫」, 서울, 悅話堂, 1977.
12. 朴容淑; 「韓國古代美術文化史論」, 서울, 一志社, 1976.
13. 柳東植; 「韓國巫敎의 歷史와 構造」, 서울, 연세대학교 출판부, 1975.
14. 柳東植; 「民俗宗敎와 韓國文化」, 서울, 現代商事, 1978.
15. 柳承希; 「韓國 民間信仰과 巫神圖에 關한 研究」, 서울, 숙명여자대학교 석사학위논문.
16. 柳喜卿; 「韓國服飾研究」, 서울, 이화여자대학교 출판부, 1978.
17. 이나강; 「西洋繪畫에 나타난 空間의 使用法」 「創論」, 서울, 중앙대학교 출판부, 1981.
18. 李南姬; 「東洋畫에 있어서 現代의 空間 解釋」, 서울, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1984.
19. 李能和; 「朝鮮巫俗考」, 李在崑(譯), 서울, 白鹿出版社, 1979.
20. 李東洲; 「韓國繪畫小史」, 서울, 瑞文堂, 1972.
21. 李東洲; 「韓國繪畫小史」, 서울, 悅話堂, 1977.
22. 李仁實; 「韓國의 神像과 巫神圖」 「亞世亞女性研究」 제 10 집, 서울, 숙명여자대학교 출판부, 1977.
23. 李貞玉; 「韓國 巫神圖의 圖像學的 研究」, 서울, 이화여자대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1976.
24. 李柱鉉外; 「部落堂祭」 「民俗資料 調查報告書」 제 39 호, 서울, 문화재관리국, 1969.

25. 一然; 「三國遺事」, 崔南善編 增補版, 서울, 民衆書館, 4279.
26. 張壽根; “濟州島 巫俗의 地域性에 對하여” 「濟州道 15 號」, 濟州.
27. 趙富秀; 「民畫에 反映된 韓國人의 心性과 美意識」, 서울, 홍익대학원 석사학위 논문, 1985.
28. 趙善美; 「趙鮮王朝時代의 肖像畫 研究」, 서울, 홍익대학교 박사학위 논문, 1980.
29. 秦聖麒; “濟州島民과 民俗畫” 「韓國文化人類學」제 8 집, 서울, 韓國文化人類學會, 1976.
30. 秦聖麒; 「南國의 地名由來」, 濟州, 濟州민속문화연구소, 1964.
31. 崔聖熙; 「韓國의 佛畫와 巫神畫에 對한 研究」, 서울, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1978.
32. 河秀京; 「巫神圖에 關한 研究」, 서울, 서울대학교 석사학위 논문, 1976.
33. 許英桓; 「中國繪畫의 理解」, 서울, 悅話堂, 1976.
34. 玄容駿; 信仰儀禮 “巫俗” 「濟州道 文化財 및 遺蹟 綜合報告書」, 제주도, 1973.
35. 玄容駿; “濟州島 巫神性格과 神統” 「濟州道 14 號」, 濟州.
36. 玄容駿; 「濟州島巫俗研究」, 서울, 集文堂, 1986.
37. 洪貞杓; 小論 第一節 “巫神圖” 「濟州道 文化財 및 遺蹟 綜合報告書」, 제주도, 1973.
38. 黃孝昌; 「韓國 傳統美術에 있어서의 色彩에 關한 研究」, 서울, 홍익대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1986.
39. 니오라제; 「시베리아 諸民族의 原始宗教」이홍식(譯), 서울, 신구문화사.
40. 石 濤; 「石濤畫論」 김중태(譯), 서울, 一志社, 1981.
41. H.Read; 「Icon & Idea」 金炳翼(譯), 서울, 悅話堂, 1982.
42. M.Graves; 「디자인과 色彩」, 배만실(譯), 서울, 이화여자대학교 출판부, 1965.
43. M.Sullivan; 「中國美術史」 金敬子·金基珠(共譯), 서울, 1978.
44. Banzaroff; “黑教或ひは蒙古人 に於け百シャマン教” 「シャマーニズムの研究」, 白鳥庫吉(譯), 東京, 新時代社, 1971.
45. Eliade; 「Shamanism」, 日本, 冬樹社刊, 1975.
46. Mikhailowski; シバツヤ蒙古及び 歐露の黑民方向 に於け百シャーマン教” 高橋勝(譯), 「東亞論叢」3輯, 東京, 1941.
47. Capers, Maddox; 「Images and Imagination」 Ronald.
48. H.Gardner; 「Art through the Ages」 Harcòut & Brace.

## 附 錄

### 1) 全國巫神圖 目錄

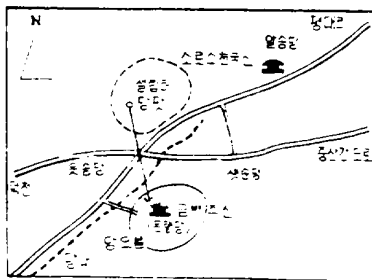
順位	名 稱	作 家	所 在 地	크 기	材 料	年代
1	天 子 位		濟州大學校博物館所藏	40×65.3	紙本彩畫	近代
2	監 察 位	未 祥	〃	40×65.3	〃	近代
3	中 殿 位		〃	40×65.3	〃	近代
4	本 宮 位		〃	40×65.3	〃	近代
5	冤 望 位		〃	40×65.3	〃	近代
6	帝 釋 位		濟州大學校博物館所藏	40×65.3	紙本彩畫	近代
7	相 思 位		〃	40×65.3	〃	〃
8	水 靈 位		〃	40×65.3	〃	〃
9	紅 兒 位		〃	40×65.3	〃	〃
10	相 軍 位		〃	40×65.3	〃	〃
11	山 神 圖	未 祥	高麗大學校博物館所藏	48×82	紙本彩畫	近代
12			서울 國師堂 所藏	53×82	〃	19C
13		未 祥	高麗大學校博物館所藏	53×82	絹本彩畫	19C
14			慶熙大學校博物館所藏	50×80	〃	近代
15	女 山 神 圖		圓光大學校博物館所藏	50×80.0	〃	19C
16	山 神 圖		서울 大學校博物館所藏	48×79.5	紙本彩畫	19C
17	까치호랑이	未 祥	仁川南區龍現洞 巫家	48×83	〃	近代
18		未 祥	忠南 鷄龍山 巫家	53×80	〃	近代
19	將 軍 圖	張 將 軍 圖	高麗大學校博物館所藏	48×79.5	絹本彩畫	19C
20	〃		高麗大學校博物館所藏	48.5×80.5	〃	19C
21	〃	최영 장군	서울 國師堂 所藏	50×80.5	〃	19C
22	〃	天 神 大 監	慶熙大學校博物館所藏	50×82.5	〃	近代
23	〃	神 將 圖	서울 國師堂 所藏	53×82.5	〃	19C
24		龍虎將軍圖	서울 大學校博物館所藏		〃	近代
25		화덕 장군	慶熙大學校博物館所藏	50×78.5	〃	近代
26	大 監 圖		圓光大學校博物館所藏	55×88.5	紙本彩畫	19C

順位	名 稱	作 家	所 在 地	크 기	材 料	年 代
27	將 軍 圖	최 일 장군	慶熙大學校博物館所藏	48×78.3	絹本彩畫	近代
28	〃		慶熙大學校博物館所藏	48.5×79.5	〃	近代
29	〃	神 將 圖	高麗大學校博物館所藏	48×75.5	紙本彩畫	19C
30	五方神將圖	神 將 圖	慶熙大學校博物館所藏	50×78.8	絹本彩畫	近代
31	〃	神 將 圖	慶熙大學校博物館所藏	63×85.0	〃	近代
32	神 將 님		서울 國師堂 所藏	52×82.5	〃	19C
33	〃	關 雲 長	圓光大學校博物館所藏		〃	19C
34	〃		〃	56×88.5	〃	19C
35	〃		〃	63×89.5	〃	19C
36	〃		圓光大學校博物館所藏	43×78	絹本彩畫	近代
37	〃		〃	48×82.5	〃	近代
38	別 相 님		서울大學校博物館所藏	48×78.5	紙本彩畫	19C
39		별상에기씨	圓光大學校博物館所藏	50×72.8	〃	近代
40	大神할머니		仁川龍現洞 巫家	50×81.5	〃	現代
41		성 주 님	〃	50×80	〃	現代
42	성 주 님	萬 明	〃	53×83	〃	現代
43		萬 明	〃	53×83	〃	現代
44	불 사		서울大學校博物館所藏	53×83.5	〃	近代
45	大神할머니		圓光大學校博物館所藏	48×78.5	〃	19C
46	〃		〃	55×70	〃	近代
47	〃		서울 國師堂 所藏	53×70	〃	19C
48	龍 王 圖	龍 王 님	慶熙大學校博物館所藏	53×78.5	〃	近代
49		龍 宮 夫人	서울大學校博物館所藏	48.5×79	絹本彩畫	19C
50			圓光大學校博物館所藏	53×80.5	〃	近代
51		龍 宮 夫人	仁川龍現洞 巫家	48×80.1	紙本彩畫	現代
52	帝 釋 圖		圓光大學校博物館所藏	45×90.1	絹本彩畫	19C
53	〃	三 佛 帝 釋	서울 國師堂 所藏	50×80	〃	19C
54	〃	〃	圓光大學校博物館所藏	49.5×78.8	〃	近代
55	〃	〃	高麗大學校博物館所藏	45.5×78.5	〃	19C

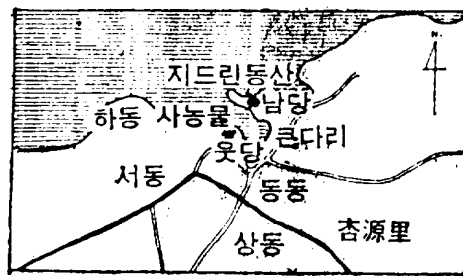
順位	名 稱	作 家	所 在 地	크 기	材 料	年 代
56	三佛帝釋		慶熙大學校博物館所藏	53×80.4	紙本彩畫	近代
57	帝釋圖	無學大師	서울 國師堂	50×80.5	絹本彩畫	19C
58	〃					
59	姜氏夫人		서울 國師堂		絹本彩畫	19C
60	閔中殿		서울 國師堂	53×82	〃	19C
61			서울大學校博物館所藏	53×82.5	〃	近代
62	胡鬼 아씨		〃	48×79	〃	近代
63	府君님宋氏		慶熙大學校博物館所藏	53×82.5	〃	近代
64	宋氏夫人		〃	75×60	紙本彩畫	近代
65	곽각선생		서울 國師堂	53×78.5	絹本彩畫	19C
66			圓光大學校博物館所藏	45×92	〃	19C
67			〃	45×68	〃	19C
68			高麗大學校博物館所藏	49.9×81.5	〃	19C
69	관성帝君		圓光大學校博物館所藏	53×88.9	〃	19C
70			서울大學校博物館所藏	48.5×79.8	〃	近代
71			圓光大學校博物館所藏	55×88.5	〃	19C
72	龍王 님	李 萬 奉 製 作 中	서울西大門區 봉원동	70×98	〃	제작중
73	大監圖	〃	〃	70×98	〃	〃
74	三佛帝釋	〃	〃	70×98	紙本彩畫	〃
75	화덕 장군	〃	〃	70×98	〃	〃
76	胡鬼 아씨	〃	〃		〃	〃
77	天神大監	〃	〃	80×105	絹本彩畫	〃
78	大神할머니	〃	〃	53×78	〃	〃
79	帝釋圖	〃	〃	48×80.2	〃	〃
80	日月圖	日光보살 月光보살		53×82.0	〃	近代
81	日月圖		高麗大學校博物館所藏	57×77	紙本彩畫	近代
82	옥천대사		慶熙大學校博物館所藏	53×78.5	〃	現代
83			高麗大學校博物館所藏	45×75	絹本彩畫	近代
84	懶翁 님		서울 國師堂 所藏	50×82.5	〃	19C

順位	名 稱	作 家	所 在 地	크 기	材 料	年 代
85	천 궁 불 사		高麗大學校博物館所藏	48×76.8	絹本彩畫	近代
86	七 星 圖		圓光大學校博物館所藏	55×89.8	〃	近代
87	〃		高麗大學校博物館所藏	48.5×78.8	〃	19C
88	〃		慶熙大學校博物館所藏	50×82.5	紙本彩畫	近代

2) 濟州島 堂의 位置 —濟州道神堂紀行—濟州新聞



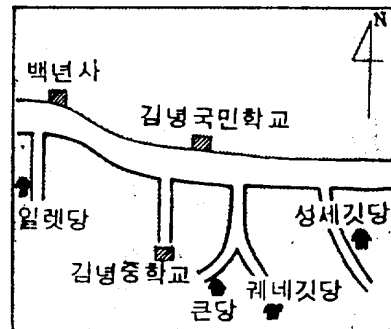
송당 본향당 (구좌)



행원 (김녕과 세화사이)

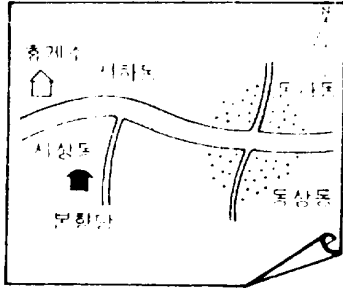


해신당 (구좌)

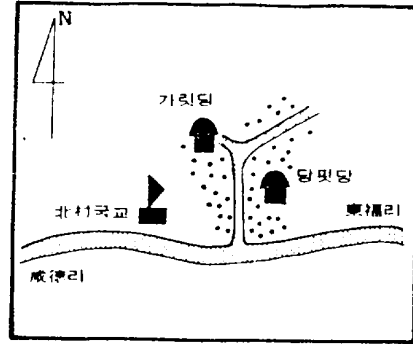


성세깃당 (김녕)

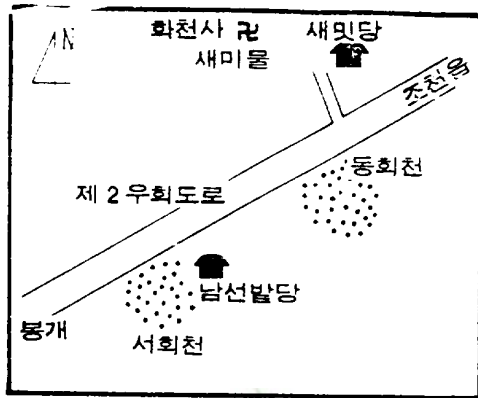




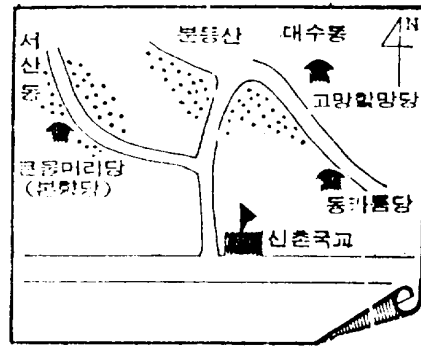
동북 본향당 (동북)



북촌 가릿당 (북촌)

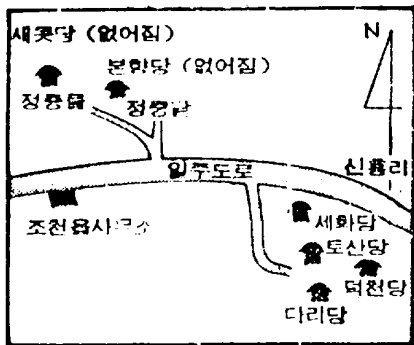


새미당 (조천)

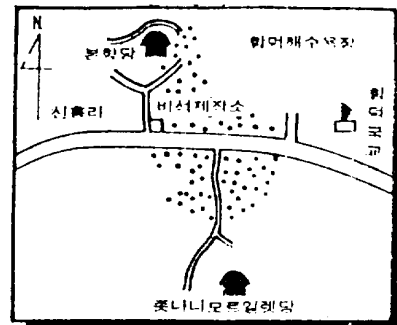


동카름당 (신촌)

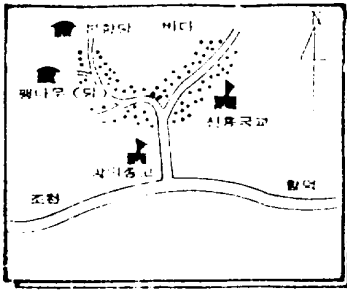
제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



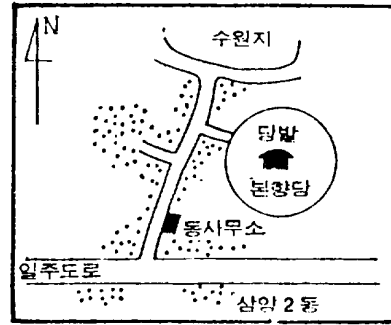
조천 본향당 (조천)



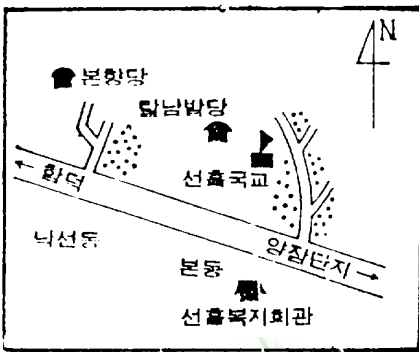
일렛당 (함덕)



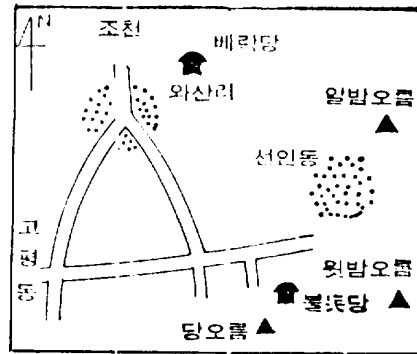
함덕 본향당 (함덕)



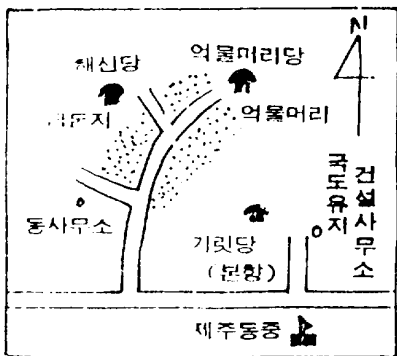
삼양 본향당 (삼양)



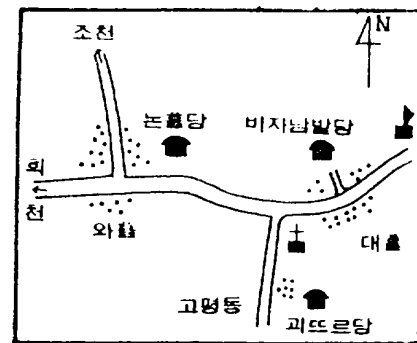
함덕 본향당·탈낭발당 (함덕)



베락당·불돛당 (조천)

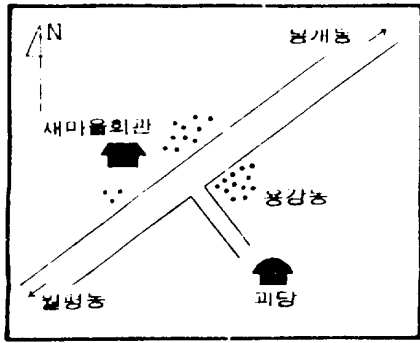


가릿당·해신당·억불머리당 (제주시)

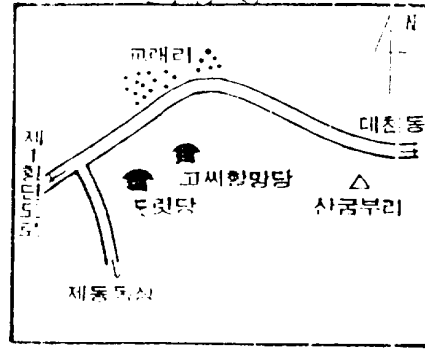


논흘당·비자낭 발당·피뜨르당 (조천)

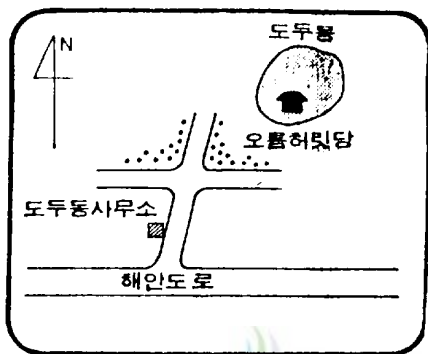
제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



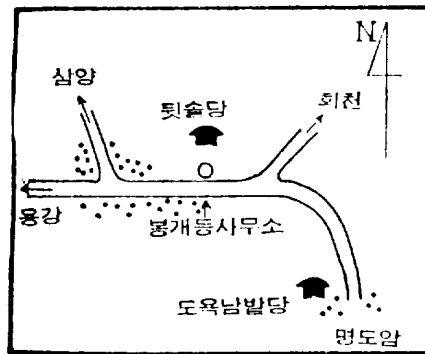
과당 (제주시)



독릿당·고씨할망당 (표선)

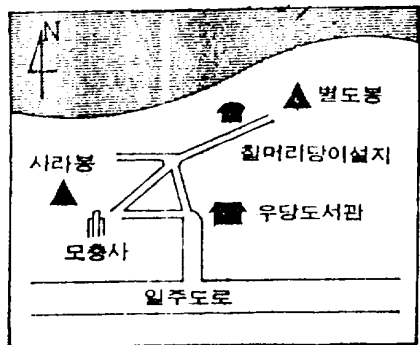


오름어릿당 (제주시)

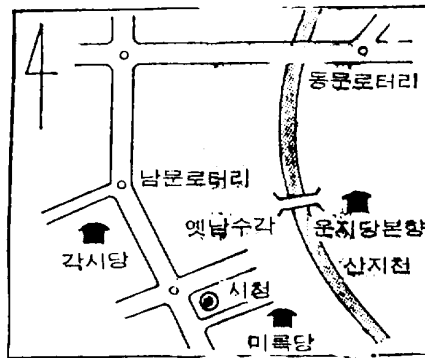


뒷술당 (제주시)

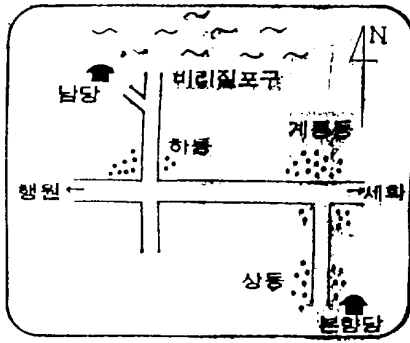
제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



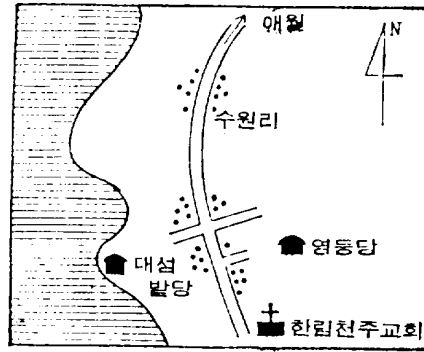
질머리당 (제주시)



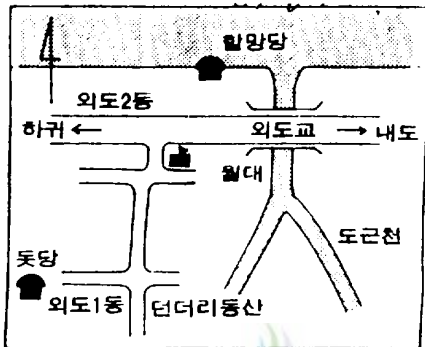
운지장·각시당 (제주시)



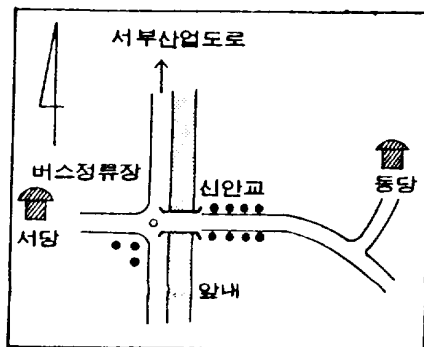
영등당·대섬발당 (애월)



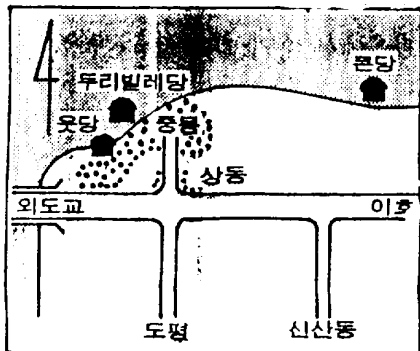
남당·본향당 (세화)



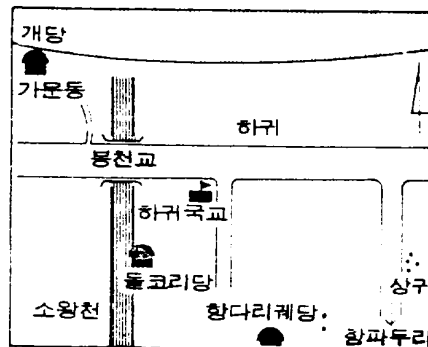
함망당·돛담 (제주시)



동당·서당 (신안)



웃담·두리빌레당·큰담 (세주시)



개당·돌코리당·항다리케담 (하귀)

## ABSTRACT

### A Study on The Shaman Folk Painting

Kim Byöung Hwa

*Department of Fine Arts Education major*

*Graduate School of Education,*

*Supervised by Professor Yang, Chang Bo*

There is no conclusive proof as to who began to create Shaman folk paintings. When they came into existence and how they have changed until now.

A painting has had an important role to perform in the shaping of human history from time immemorial to present, but the reason may be left to the wild imagination why people have excluded a shaman folk painting from pure arts and why it has not been justified in its origin and has been interfused into the category of a Buddhist painting in its course of transition. It is only inferred that shamanistic rituals caused a shamanistic Buddhist painting to take firm shape, and accordingly the history of a shaman folk painting is longer than any other form of paintings, from a theoretical point of view.

Some shaman folk paintings date from the era of Three Kingdoms on the Authority of Tan'gun mythology expressed in Memorabilia of the Three Kingdoms. Others which extended over unified Silla, Koryo, and Choson may have been rooted in the middle of Yi dynasty.

The shrine for a tutelary deity (Tang) and Shaman folk paintings reveal the evidence that Yi dynasty materialized the policy of Anti-Buddism and Pro-confucianism, but on the other hand, people were permitted to follow Shamanism or folk rituals.

In spite of that the reason we can't trace the origin of these shaman

---

folk paintings, which is called to have been drawn under the spell of a demon's charms, is that a shaman burnt his own recipe for his paintings to ashes when his family line broke on his generation.

These paintings involve the pure elements of religion to a degree but their purity is nothing but the purity that a shamanistic and primitive religion possesses.

From an aesthetic point of view the technique in the law of perspective is inverse perspective, and the color tone based on the primary color which is peculiar to that of Korea is vivid red-and-blue.

These characteristics symbolize the existence of a spirit, or ten spirits treated as heroes in the shaman folk paintings of Cheju Island show that those paintings are not interfused into any Buddhist paintings, not to mention their pure meanings.

Such are distinct unity and common features that they are printed by only one person and Ten spirits are seated figures in full face.

The color contrast, composition, form, color tone, and pure beauty like a juvenile drawing expressed in Shaman folk paintings leave impression on us that these characteristics are, to a degree, connected with the contemporary paintings.



---

\* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in 1987. 12.