

碩士學位請求論文

朝鮮時代 佛畫의 色彩에 대한 研究

指導教授 康 東 彥



濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

梁 丁 心

1998年 2月

朝鮮時代 佛畫의 色彩에 대한 研究

指導教授 康 東 彥

이 論文을 教育學 碩士學位論文으로 提出함.

1997年 12月 日

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

提出者 梁 丁 心



梁丁心の 教育學 碩士學位論文을 認准함.

1997年 12月 日

審査委員 長 _____ 印

審 查 委 員 _____ 印

審 查 委 員 _____ 印

<抄錄>

朝鮮時代 佛畫의 色彩에 대한 研究

梁 丁 心

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

指導教授 康 東 彦

佛畫는 佛經에서 이루고자 하는 理想的인 불교 세계를 繪畫化한 것으로 佛敎에 대한 宗教的 체험이나 지식을 토대로 오직 문자로만 표시된 불교의 理想境을 經設의 내용에 따라서 幻想的인 미의식에 호소하여 表출하여 낸 성스러운 宗教的 象徵性的의 표현이다.

이 점은 佛畫의 제작에 있어 宗教的 象徵性的의 문제인데 즉 佛畫가 圖像에 의한 儀軌에 따라 제작되었다는 뜻이다. 그러나 佛畫가 비록 圖像에 의한 儀軌에 따른 제작이었지만 각 민족 고유의 美意識에서 출발하여 표현되는 특수성도 아울러 지니게 되는데 韓國의 佛畫 역시 우리 민족 고유의 美意識에서 출발하여 宗教的 目的의 달성과 동시에 우리 민족의 色彩觀과 밀접한 관련 속에서 표현되었다.

本 論文은 유존하는 방대한 양의 朝鮮時代 佛畫에 표현된 色彩를 종교적 상징성의 표현이라는 측면에서 고찰하였다.

우리의 色彩觀은 三國時代로부터 高麗時代에 이르기까지 中國 陰陽五行 思想의 영향이 나타난다. 이는 色彩가 視覺的 요소로 인식되었다가 보다는 思考에 의해 보여지는 概念的 존재로서, 철학적 관련성과 함께 繪畫뿐만 아니라 生活 속에 침투해 있었다는 것이다.

韓國의 佛畵에 나타난 色彩는 佛敎思想의 象徴的 表現임과 더불어 우리 민족의 생활과 밀접했던 계급 의식인 尊卑表現과 陰陽五行의 色彩觀이 복합적으로 표현된 현상으로 나타난다.

첫째, 象徴的의미로 佛畵에 設色된 金色은, 부처의 '절대적인' 색채를 상징하는 색으로서의 金色은 金泥의 사용으로 佛·菩薩의 존엄을 더욱 강조하는 역할을 하고 있다. 佛·菩薩의 袈裟의 金泥紋樣은 부처의 성스러움의 상징이며, 袈裟의 赤色은 王服의 붉은 색과도 일치하며 陰陽說에서의 陽의 개념인 赤色과도 일치된다.

둘째, 佛畵 전체에 設色된 主調色이 赤·褐色인 高麗 佛畵에서는 金泥로 文樣이 호화롭게 장식되어 화려하게 표현되었는데 비해 朝鮮時代 佛畵에서는 金泥의 사용을 억제하고 다양한 色彩가 주요한 장식 요소로 등장하며 朝鮮 後期에는 더욱 다양해진다. 朝鮮時代 佛畵에서는 綠色이 많이 나타나 赤·綠色이 주조를 이룬다. 또한 특히 高麗 佛畵에서 소극적으로 구사되던 靑色이 朝鮮時代 佛畵에서는 적극적으로 사용된다.

彩雲에 있어서도 高麗 佛畵에서는 구름의 色彩가 소극적으로 표현한 것에 비해 朝鮮時代 佛畵에서는 赤色, 靑色, 黃色, 綠色 등 대비가 강한 색을 사용하여 부처의 사상 세계를 표현하는 요소로 등장하였다.

이렇게 高麗 佛畵가 통일된 색조의 효과를 꾀했던 것에 비해 朝鮮時代 佛畵는 여러가지 색채를 사용함으로써 체계적인 색채의 秩序가 없었다.

目 次

I. 序 論	1
II. 佛畫의 概要	4
1. 佛畫의 定義	4
2. 韓國的 佛畫의 特殊性	6
III. 朝鮮時代 佛畫의 時代的 背景 및 特性.....	8
1. 朝鮮時代 佛畫의 時代的 背景.....	8
2. 朝鮮時代 佛畫의 特性	13
IV. 朝鮮時代 佛畫에 나타난 色彩.....	18
1. 朝鮮時代 佛畫의 色彩觀.....	18
2. 朝鮮時代 佛畫의 材料 및 製作 方法.....	26
3. 朝鮮時代 佛畫의 色彩表現	32
4. 朝鮮時代 佛畫의 色彩特徵	45
V. 結 論	50
參考文獻	53
Abstract	57
參考圖版	60

그림 목 차

圖 1. 李孟根 筆 觀經16觀變相圖, 1465년, 269×182.2cm, 건본채색, 日本 京都 知恩院藏	60
圖 2. 無爲寺 阿彌陀極樂會相圖, 270×210cm, 토벽채색, 전남 강진 무위사 극락전.....	60
圖 3. 無爲寺 楊柳觀音圖, 15세기, 토벽채색, 전남 강진.....	60
圖 4. 無爲寺 阿彌陀來迎圖 1476년, 토벽채색, 전남 강진	61
圖 5. 水月觀音圖, 15세기말, 고동색으로 물들인 비단 바탕에 금니 채화, 170.9×90.9cm, 일본 敦賀 西福寺藏.....	61
圖 6. 李自實 筆 道岬寺 觀音32應身圖, 1550년, 215×152cm, 건본채색, 도갑사 금당	62
圖 7. 淸平寺 地藏十王圖, 1562년(明宗 7년), 94.5×85.7cm, 건본채색, 일본 光明寺藏	62
圖 8. 地藏十王圖, 조선 전기, 205.8×162, 건본채색, 일본 西方寺	63
圖 9. 檜巖寺 藥師三尊圖, 1565년(明宗 20년), 58.8×31.2cm , 일본 德川美術館藏	63
圖 10. 檜巖寺 藥師三尊圖, 1565년(明宗 20년), 55.2×32.4cm , 일본 龍乘院藏	63
圖 11. 甘露王圖, 1589년(선조 22년), 158×169cm, 마본채색, 일본 奈良국립박물관藏	64
圖 12. 寶石寺 甘露王圖, 1649년, 226×238cm, 마본채색, 국립중앙박물관	64

圖 13. 華嚴寺 掛佛, 1653년 1200×810cm, 마본채색, 전남 구례	65
圖 14. 雙溪寺 靈山會相圖, 1681년, 403×275cm, 견본채색, 경남 하동.....	65
圖 15. 浮石寺 掛佛, 1684년, 806×550cm, 견본채색, 국립박물관	66
圖 16. 龍鳳寺 掛佛, 1690년, 615×508cm, 마본채색, 충남 홍성	66
圖 17. 興國寺 靈山會相圖, 1693년, 406×475cm, 견본채색, 전남 여천	66
圖 18. 把溪寺 三藏菩薩圖, 1707년, 171×291cm, 견본채색, 대구 동구	67
圖 19. 長谷寺 阿彌陀圖, 1708년, 373×263cm, 견본채색, 동국대학교 박물관	67
圖 20. 北地藏寺 地藏菩薩圖, 1725년, 224.2×179.4cm, 견본채색 국립중앙박물관.....	67
圖 21. 雙溪寺 甘露圖, 1728년, 260×300cm, 견본채색, 경남 하동	68
圖 22. 海印寺 靈山會相圖, 1729년 290×223cm, 견본채색, 경남 합천 해인사	68
圖 23. 泉隱寺 七星圖, 1749년, 105×136cm, 견본채색, 전남 구례	69
圖 24. 禪雲寺 千佛會圖, 1754년, 198.5×140cm, 견본채색, 동국대학교 박물관	69
圖 25. 文殊寺 地藏菩薩圖, 1774년, 132×158cm, 견본채색, 충남 서산	70
圖 26. 通度寺 藥師如來圖, 1775년, 223.5×220cm, 견본채색, 경남 양산	70
圖 27. 泉隱寺 阿彌陀圖, 1776년, 360×277cm, 마본채색, 전남 구례	70
圖 28. 雙溪寺 三世佛畫, 1781년, 504×313cm, 견본채색, 경남 하동	71
圖 29. 觀龍寺 甘露王圖, 1791년, 175×180cm, 견본채색, 동국대학교 박물관	71
圖 30. 神衆圖, 1855년, 170.5×158.3cm, 견본채색, 국립중앙박물관	71

I. 序 論

모든 인류는 어느 시대 어느 민족을 막론하고 그 시대에 알맞은 그 민족의 신앙과 종교가 있다. 그러나 시대의 변천에 따라 신앙하는 형태와 의식구조가 변형되어 온 것도 사실이다. 印度에서 佛敎가 발생하여 中國을 거쳐 三國時代에 불교가 우리 나라에 들어오기까지 불교는 각 나라의 民族文化와 歷史와 융합하여 새로운 佛敎文化를 형성하여 왔다.

불화는 佛經에서 이루고자 하는 理想的인 불교세계를 繪畵化한 것이다. 그러므로 可視的 對象을 화가의 미감으로 소화하여 표현한 것이 아니라 화가의 불교에 대한 종교적 체험이나 지식을 토대로 오직 문자로만 표시된 불교의 理想境을 經設의 내용에 따라서 幻想的인 미의식에 호소하여 表出하여 낸 성스러운 宗教的 象徴性의 표현이다. 예를 들면 부처의 像의 자세나 法衣가 입혀진 방법, 혹은 手印의 모습이나 손에 든 持物에 따라서도 의도하는 宗教的 깨달음은 각기 다른 것임을 나타내는 좋은 본보기(상징)가 된다는 것이다. 이러한 形態上 드러나는 상징성의 배후에는 불화에 設彩된 色彩가 의미하는 象徴性과 아울러 종교적 깨달음의 목적도 또한 커다란 작용을 한다고 볼 수 있다.

그러나 불화가 아무리 經典上의 儀軌에 따랐다고 하더라도 회화적인 표현은 문자와 같이 불변의 의미로 지속될 수는 없는 일이다. 이는 불교가 인도에서 中國을 거쳐 한국으로 전파됨에 따라 우리 민족 고유의 역사와 사상에 알맞은 새로운 믿음과 문화를 형성하게 된 점에서도 뚜렷하게 살펴볼 수 있다. 佛敎文化와 더불어 佛敎美術도 불교의 교리를 바탕으로 하여 한국 나름대로의 독특한 美術文化를 형성 발전시켜 왔다.

예술이란 바로 그 時代의 정신적 현상을 표출하는 것이며, 그런 의미에서

한 시대와 時代相을 나타내는 것이라도 할 수 있다. 특히 어느 한 민족의 고유한 예술이란 이와 같은 시대적인 특징과 더불어 그 민족만이 가지는 특이성을 내포하고 있어 그들 작품이 後代 어떤 지역에 어떤 형태로 흩어져 있어도 곧 그 민족의 작품이라 것이 입증되는 경우가 많다. 한국의 불화는 그 대표적인 예라 할 수 있을 것이다. 즉, 한국의 불교미술의 한국 불교의 신앙 양상이 종합적으로 표현됨과 동시에 한국적인 미적 감각이 아울러 표현되었다는 의미이다.

우리 나라 고대 미술 문화의 주류는 불교미술에서 찾을 수 있는데 이는 불교라는 종교적 목적을 가지고 형성된 독특한 문화 형태이기 때문에 일반미술과는 다른 특징을 지니고 발전하게 된다. 즉 한국의 불교미술은 한국불교의 신앙 양상이 종합적으로 표현됨과 동시에 한국적인 미적 감각이 아울러 표현되었다는 의미이다. 더군다나 遺存하는 한국의 불화는 그 量的, 質的 수준에서 일반 회화를 압도하고 있는 수준이다. 특히 朝鮮時代 佛畵는 國敎로 인정된 高麗와 달리 抑佛崇儒政策으로 인해 불교의 극심한 탄압에도 불구하고 수많은 불화가 제작되어, 오늘날까지 많은 양이 유존하는 형편이고 보면, 다량 제작되던 당시의 불화의 요소에는 그 당시 繪畵觀이 크게 반영되었다고 볼 수 있다.

遺存하는 조선 시대의 불화를 대상으로 하고 특히 불화에 표현된 색채를 중심으로 폭을 좁혀 보았다. 또한 經典에 의한 종교화로서의 불화의 성격보다는 색채가 주는 회화적 효과를 중심으로 살펴보기로 한다.

그러나 佛畵의 궁극적인 목적은 종교화로서의 용도에 있었을 것이므로 종교적 목적으로 추구하려던 색채의 상징성의 문제도 무시할 수는 없을 것 같아 동양의 色彩觀과 韓國人의 전통 色彩觀과의 관련성과 함께 연결 지어 다루고자 한다.

本 논문에서는 조선 시대 불화의 美術史學的 접근 방법인 구도, 형태, 필법 등의 양식적 특징이 아닌 불화에 설채된 색채를 중심으로 설명하고자 한다.



II. 佛畵의 概要

1. 佛畵의 定義

佛畵는 단순한 아름다움이나 선함만을 추구하는 예술이 아니라 불교적인 이념에 입각한 주제를 그려야 하는 聖스러운 예술인 것이다. 따라서 불화로서 성공하자면 기법이나 樣式에 어떤 획기적인 업적을 남긴다고 해서 되는 일이 결코 아니며, 불교적인 이념이 얼마만큼 성공적으로 표현되었느냐가 결정해 준다.¹⁾ 이렇듯, 불화는 불교 신앙의 표상이라 할 수 있다. 따라서 불화의 내용은 곧 信仰의 내용이요, 신앙의 대상이 되는 것이다. 불화를 대상으로 일정한 儀軌에 따라 신앙 행위를 표출한다.

불교 신앙은 經典에 의거한다. 그러나 불교의 경전은 그 내용이 다양한 것이어서 신앙 행위의 표출에는 일정한 儀軌가 필요하게 되는데, 불화는 經典상의 다양한 신앙 내용을 압축하고 질서 지위 圖上化한 것이라 할 수 있다. 그러나 불화는 불화로서 그 자체가 佛法을 구현하며 또한 그 불법을 인식하는데 불가결한 것이다. 그러므로 불화는 불교 본질의 일부이지 단순한 敎理의 도해만은 아니다.²⁾ 즉 불교의 핵심을 산 내용으로 풀어 보려고 한 방대한 양의 핵심 내용을 그림에서, 표현해 보려고 한 것이 불화의 주 내용이 될 것이다.

불화는 그 만들어진 쓰임새에 따라, 禮拜用 불화와 敎化用 불화 또는 莊嚴用 불화로 나누어 볼 수 있는데 禮拜用 불화는 正統佛畵로 인정하여 사원의 불전이나 가정에서 예배할 때 봉안하는 그림을 말하며 敎化用 불화는 부처님

1) 문명대(1977), 「韓國의 佛畵」, 열화당, p13

2) 홍윤식(1984), 「高麗佛畵의 研究」, 동화출판공사, p25

의 전생 설화나 일대기, 그리고 각 경전이나 역대의 설화들을 재미있고 알기 쉽게 설명하기 위해 壓縮, 圖式化 象徵化한 것으로서 만화나 책의 삽화, 또는 판화로 그릴 수도 있고 東·西洋畫의 기법으로 그릴 수도 있으며 불교의 심오한 사상을 압축·묘사하는 추상화의 방법으로 그리거나 밀교의 도상처럼 기하학적 방법으로 그릴 수도 있는 것이다.

莊嚴用 불화는 불교의 조각이나 불상 등을 불교적인 분위기로 꾸미고 불교의 세계로 승화시키고자 장엄하게 하는 기능을 갖고 있다. 특히 기둥이나 佛殿을 장엄하게 해 주는 역할이 훨씬 짙은 것이다.

또한 불화는 재료의 바탕에 따라 壁畫, 幀畫, 經畫 등 몇 가지로 나눌 수 있는데, 壁畫는 寺院의 벽면에 직접 그림을 그린 것을 말한다. 우리 나라 사원의 벽은 대개 흙벽이나 나무벽이며 흙 돌벽도 있는데, 이런 바탕에 직접 그리는 것이다. “榮州 부석사 조사당 벽화, 강진 무위사 극락전 벽화, 안동 봉정사, 양산 통도사, 고창 선운사 벽화” 등 많은 예가 남아 있다.

幀畫는 족자나 액자로 만들어 걸기 쉽도록 한 불화인데, 곧 종교체험이라는 목적을 달성하는데 필요한 의례를 질서정연하게 도상화한 것이 곧 탕화이다. 조선 후기부터 벽화대신 보편적으로 쓰였던 것으로 현재 어느 사찰에 가나 몇 십점 또는 몇 백점씩 봉안하고 있어서 불화를 탕화라 통칭하기에 이르게 되었다.

經畫는 불교 교리를 널리 전파시키기 위해서 책표지나 중요한 대목마다 그 내용을 압축·묘사한 그림들을 경화라 부르고 있다. 경화는 직접 쓴 경전에 직접 그린 瀉經畫와 경판에 글씨와 그림을 직접 찍어낸 板經畫 등 두 가지 종류의 그림이 있다.³⁾

3) 정명호(1994), “國佛教繪畫의 造形性에 關한 研究 (고려불화를 중심으로)” 동국대학원 석사논문, pp 5-6

2. 韓國的 佛畫의 特殊性

불화는 불교와 마찬가지로 인도에서 발생하여 중국, 한국을 거쳐 日本에 전파되고 티베트 지역에는 “만다라” 4)로 나타난다.5) 불교가 전파된 여러 나라에서는 불교를 바탕으로 삼아 각 민족 고유의 역사와 사상에 알맞은 새로운 믿음과 문화를 형성하였다. 그것은 지역과 민족의 특수성에 적응하여 그들의 전통과 특수성에 적응된 불교문화를 형성하였고 때로는 독자적인 문화 창달에 이바지하기도 하였다. 그러므로 불교가 전파된 여러 나라 가운데 중국은 중국대로의 문화 배경을 지녔고, 한국은 한국으로서의 독특한 전통을 형성하였으며, 또 바다 건너 일본은 일본으로서의 수용 방식을 지녀 왔다. 이러한 각기 다른 배경은 造形美術文化에서 더욱 잘 나타나고 있다. 결국 불교라는 커다란 소재를 가지고 각기 나름대로의 그 전승은 처음부터 독자적으로만 이룩되는 것은 아니다. 불교 전래국의 여러 여건 밑에서 이룩되는 것이지만, 급기야는 그러한 내외의 여건을 배경으로 삼고 창조와 연마의 노력을 거듭함으로써 마침내 독특한 미술 문화를 형성할 수 있었던 것이다.6)

예술이란 바로 그 時代의 정신적 현상을 표출하는 것이며, 그런 의미에서 한 시대와 時代相을 나타내는 것이라도 할 수 있다. 특히 어느 한 민족의 고유한 예술이란 이와 같은 시대적인 특징과 더불어 그 민족만이 가지는 특이성을 내포하고 있어 그들 작품이 後代 어떤 지역에 어떤 형태로 흩어져 있어도 곧 그 민족의 작품이라 것이 입증되는 경우가 많다. 한국의 불화는 그 대표적인 예라 할 수 있을 것이다.

4) 만다라란 우주 공간에 다양하게 전개된 신앙 양상을 통일하는 원리를 알고 한편 그와 같은 원리를 상징적으로 표현한 불화를 말한다

5) 홍윤식(1992), 「만다라」 대원사, p 20

6) 황수영(1978), 「한국의 불교미술」 동국대학교, p11-12

즉, 한국의 불교미술의 한국불교의 신앙 양상이 종합적으로 표현됨과 동시에 한국적인 미적 감각이 아울러 표현되었다는 의미이다.

우리 나라 고대 미술 문화의 주류는 불교미술에서 찾을 수 있는데 이는 불교라는 종교적 목적을 가지고 형성된 독특한 문화 형태이기 때문에 일반미술과는 다른 특징을 지니고 발전하게 된다. 즉 한국의 불교미술은 한국불교의 신앙 양상이 종합적으로 표현됨과 동시에 한국적인 미적 감각이 아울러 표현되었다는 의미이다. 따라서 불교미술은 오직 美意識에 따라서 성립된 것이라고만 할 수 없다. 그것은 어디까지나 종교적 염원으로써 승화시킨 믿음의 미술이기 때문이다. 더욱이 불교는 한국에 있어서 단순히 하나의 외래종교로서 존속하였던 것이 아니라 일찍부터 나라의 政敎와 일체가 되어서 국가의 운명에 직결되었던 만큼 佛寺 건립에 따르던 미술 활동은 物心の 동원과 기술의 연마에서 일찍이 볼 수 없었던 높은 발달을 이루었다.

더구나 한국의 불화는 여타의 불교 문화권에서 찾아 볼 수 없는 특수성을 지닌다. 그러기에 우리는 한국의 불화를 통하여 우리의 문화를 살필 수 있게 된다. 즉 한국의 불화에는 한국불교의 신앙 양상이 종합적으로 표현되었고, 또한 그 표현은 한국적인 미적 감각에서 우러나온 것이라 할 수 있다.

Ⅲ. 朝鮮時代의 佛畫의 時代的 背景 및 特性

1. 朝鮮時代 佛畫의 時代的 背景

1) 三國時代

불화는 時代的이나 思想的인 면에서 그 형식과 내용이 크게 영향을 받게 되는데, 우선 우리나라의 불화는 중국에서 수용된 것 뿐 아니라 멀리 서역과 印度 등의 다양한 영향을 내포하고 있다.⁷⁾

이처럼 인도에서 기원한 불교 그림은 불교가 동쪽으로 전래됨에 따라 서역, 중국을 거쳐 우리나라로 들어왔다. 우리나라에서는 4세기 중엽에 만들어진 高句麗의 古墳에 이미 불교적인 주제를 가진 그림들이 그려져 있으나, 본격적으로 불화가 유행하기 시작한 것은 372년 고구려에 불교가 공식적으로 수입되어 375년 이불란사, 초문사가 세워진 때부터라고 볼 수 있다. 따라서 가장 먼저 불화를 그린 곳은 고구려이며 곧 이어 百濟가 384년 불교를 받아들여 그 다음해 절을 지었고, 가장 늦게 받아들인 新羅도 6세기에는 불교를 공인하였으므로, 우리 나라에는 늦어도 4-6세기 전기에 불교 회화가 들어와 발전되었다고 생각된다. 三國時代에 만들어진 불화가 남아 있지 않아 당시의 불화 양식을 살필 수는 없지만, 『삼국사기』에 기록된 솔지화상의 일화(권 48, 열전 제8)나, 고구려의 曇徴이 그렸다고 전해지는 일본 범룡사의 벽화 그림 등을 보면 당시 불화가 상당한 수준까지 발달되었던 것으로 보여지며,⁸⁾ 백제의 불화는 다소의 기와편 문양과 고분 벽화에 나타나는 양식에서 당시의 불화 수준

7) 황수영(1987), 「불교와 미술」 열화당, p15

8) 김정희(1977.5), 「佛畫-깊고 신비한 색채의 세계」 미술세계, p 25-29

을 짐작해 볼 수밖에 없다. 신라 불화의 유작으로는 壁畵古墳에 나타나는 그림이나 寫經變相圖가 남아 있을 뿐이어서 정확히는 파악할 수 없으나, 그림을 관장하는 기관으로 彩典이라는 것을 두어서 다수의 畵工이 소속되어 국가적인 佛事に 참여했고, 국제적 교류가 활발했던 시대이므로 국제성을 가지면서 신라의 불화는 고도로 발달되었을 것이다.⁹⁾

이처럼 삼국시대의 불교 미술은 인도와 중국의 세계적 수준에 도달한 미술의 영향을 직접적으로 받아들였지만 불교미술의 傳來國에 비하여 뒤떨어지거나 그들의 아류로 떨어지지 않고, 그 나름대로 독창적인 수준급의 우리 불교 미술을 만들었고 삼국시대 당시 美術界의 선구적인 역할을 담당했을 것이다. 삼국 시대의 불교가 고승대덕의 학문들에 의하여 佛教思想에 대한 폭넓은 이해가 이루어진 것이라면, 고려시대의 불화는 사상적으로 이해되어진 불교가 信仰化되고 大衆化된 불교였다.¹⁰⁾

2) 高麗時代의 佛畵의 特徵

고려시대에는 회화가 실용적인 목적을 위해서만이 아니라 감상을 위해서도 제작되어 그 이전과는 매우 다른 양상을 띠게 되었다.¹¹⁾ 일반회화뿐만 아니라 불교, 유교, 도교 등의 宗教畵도 크게 발전하였다.

특히 고려(AD 918-1392)500년은 佛教를 정식 국교로 선포했던 만큼 불교의 번창은 그 절정에 이르렀던 것이다.

고려시대 불교 회화는 매우 정교하고 화려하여 靑磁와 함께 이 시대 미술의 경향을 잘 대변해 준다고 볼 수 있다. 그러나 고려시대의 일반회화는 문헌에 보이는 바와는 달리 남아 있는 작품이 너무나 희소하여 양식의 특색과 변천

9) 문명대(1977), 「韓國의 佛畵」, 열화당, p136

10) 홍운식(1992), 「만다라」 대원사, p 18

11) 김원룡, 안희준(1993), 「新版韓國美術史」, 서울대학교출판부, p213

등에 관하여 구체적이고도 명확하게 파악을 할 수 없는 실정이다. 만 13세기 전후하여 제작된 고려시대의 불교 회화만은 일본에 전해지고 있는 다수의 작품들에 의거하여 어느 정도 파악이 가능하다.¹²⁾

고려는 外優內亂이 줄지어 일어났는데, 이때마다 佛力으로 이를 극복하려는 움직임과 더불어 그에 알맞은 儀式들이 자주 행해졌는데, 여기에는 반드시 儀式用 그림들이 그려지곤 했다.¹³⁾

특히 고려 불화는 당대를 대표할 수 있는 최고 수준의 회화였음이 분명하며, 당대 회화사의 주류는 불화가 차지한다는 것은 이론의 여지가 없을 것이다.¹⁴⁾ 그러나 고려 불화는 도상면에서는 돈황불화를 표현면에서는 송대불화의 영향을 받았던 것처럼 보이는데, 결과적으로 그 형성 과정에서 또는 발전 과정에서 어떠한 경로를 통하여서든 중국 불화의 영향을 무시할 수 없었을 것이다.¹⁵⁾

고려 불화는 전체적으로 纖麗하고 華奢하여 찬란하고 호화로운 그림이 전 시대를 압도하고 있는데, 이것은 바로 고려의 국력이 불교에 얼마나 傾倒되었는가를 알려주는 것이며, 당시 불교가 얼마나 귀족사회와 밀착해 있었는가를 보여주는 좋은 예가 아닐 수 없다.

오늘날 남아 있는 고려 불화는 대략 백여 점이라 하는데, 대부분은 탕화이며, 또 그것이 불화의 주류를 이루고 있다. 탕화는 신라이래 성행한 淨土나 彌陀信仰, 그리고 法華經 등의 觀音信仰에서 유래하는 祈願·供養을 목적으로 한 것이 많았고, 아니면 文宗(1046-1083)으로부터 高宗(1213-1259)에 이르는 동안 왜병을 막고 나라의 평안을 위해 破邪護法·攘兵息災를 기원한 帝釋

12) 안취준(1984), 「韓國繪畫史」, 일지사, p52

13) 문명대(1977), 「韓國의 佛畫」, P139

14) 문명대(1991), 「고려불화」 열화당 p60

15) 홍사성, 문명대 감수(1994), 도판설명, 韓國佛敎美術大展 2권 「佛敎繪畫」, 한국세계문화사, p237

梵天·摩利支天·天王·神衆·羅漢 등이 제작되었다.¹⁶⁾

고려 불화의 特徵은 첫째로 貴族의인 불화라 할 수 있다. 고려 불화가 귀족중심으로 번창하였던 만큼 불화는 자연히 귀족취향 또는 궁정취미 중심으로 된다. 특히 이 시대는 귀족취향의 불화들이 다량으로 양산되었으며, 고려 후기로 오면 이러한 경향이 두드러지는데, 왕실이나 국가의 번영보다 오히려 그들 귀족들의 영달이 우선적으로 생각되는 경향이 농후해져 이들에 알맞은 취향의 그림들이 이 시대를 대표하는 그림이 되었던 것이다.

둘째, 고려 전기를 대표하는 불교는 敎宗이었으므로 그 중에서도 華嚴經과 法華經에 위한 미술이 크게 유행하게 된다. 따라서 당대의 불화도 華嚴, 法華, 法相의 變相圖들이 주류를 형성하였으며, 고려 후기에는 禪宗이 불교를 대표하게 되므로 禪宗의 불화들이 많이 만들어진 것으로 보인다. 당대의 禪宗은 禪·敎統合의인 禪宗이었으므로 前代의 敎宗의인 불화들과 본질적으로 차이는 나지 않지만 達磨圖, 禪宗宗派圖, 祖師圖 같은 특수한 禪宗佛畫들이 크게 유행하였을 것으로 본다.

셋째, 阿彌陀佛畫나 觀音·地藏菩薩같은 불화들이 왕실과 권문세족들의 시주에 의해서 성행되는데 來世에도 그들의 영화가 계속되어지기를 바라는 간절한 소망 때문이었다. 그리고 彌陀 관계 불화들 외에 全時代를 통하여 가장 애용되던 것은 각종 道場에 쓰이던 儀式畫들이었다. 외적의 침략이나 빈번한 반란에 국가의 안녕을 기원하는 仁王·帝釋 같은 각종 道場들이 수없이 개최되는데 여기에 쓰이는 帝釋佛畫같은 것이 많이 조성되었다.

넷째, 고려시대의 불화중 寫經畫와 板經畫의 성행이 크게 주목된다, 사경화는 고려시대에 크게 성행했으며, 고려 불화의 가장 중요한 특징적 장르라고 할 수 있다. 또한 판경화는 木板經의 성행에 따라 역시 많이 조성되었다. 너

16) 이동주(1987), 「韓國繪畫史論」 열화당 p161

무나 유명한 대장경판의 彫板은 木板經의 유행을 몰아 왔고, 이 때부터 목판 경이 종래의 사경화 대신에 대중화되기 시작했다. 오늘날 똑같은 그림의 水月觀音圖나 地藏菩薩圖가 많이 남아 있는 것은 이러한 대량 생산으로 유포된 것들로 볼 수 있다.

다섯째, 가장 중요한 것은 “樣式的 特徵”이다. 귀족적 고려 불화의 특징을 시각적으로 분명히 보여 주는 것이기 때문이다. 먼저 구도는 脇侍들을 거느리고 있는 본격적 禮拜像일 경우 上·下 二段으로 엄격히 나누어 있다. 즉 上段에는 本尊을 크게 강조하여 全 畫幅을 압도하도록 짜여진 것이다. 그래서 下段의 脇侍들은 이 本尊을 우러러 모시고 있는 從屬的인 관계에 불과한 存在로 전락하였다. 더구나 本尊 무릎 위로는 절대로 상승하지 못할 뿐 아니라, 모든 시선이 本尊으로 집중되도록 사다리꼴로 배치하거나 脇侍의 등근 頭光들이 本尊을 떠받치게 처리하고 있다. 이러한 構圖는 당시의 귀족 내지 권문세가들과 민중들과의 까마득한 차이, 문신과 무신들과의 현격한 격차 등 그 시대 사회상의 단면이 반영된 표현이라 보아 좋을 것이다. 이러한 위화감이 문신에 대한 무신의 혁명, 노비와 농민들의 끊임없는 쟁투 등을 불러일으킨 본질적인 요소가 되었을 것은 당연한 일이다.

形態의 특징은 佛像이나 地藏菩薩 같은 경우 당당하고 풍만하며 활달자재한 풍모를 보여주고 있는데 마치 위풍당당한 王子나 貴公子의 모습으로 처리되고 있다. 觀音이나 기타 菩薩들은 복스런 얼굴, 풍만한 육체, 유려하고 자유자재한 자태 등은 물론이고 호화찬란한 裝身具나 화사를 극하는 天衣 등은 당대 王公貴族 婦女子나 貴公子들의 화사한 모습을 재현시켜 주고 있다.

色彩의 특징은 밝고 화려하면서도 은은한 색채를 쓰고 있어서 고상한 품격을 보여주고 있으며, 여기에 호화찬란한 金色들을 배합함으로써 전체적으로 호사스러우면서도 고상한 분위기, 즉 귀족적 분위기를 잘 묘사하고 있다.¹⁷⁾

이러한 고려인의 화사하고 섬려한 불화의 美는 단순한 미감이 아니라 궁정취미와 귀족취미로 뒹고 다듬은 세련된 미의 세계이며, 그리고 아름답고 호사스러운 탕화의 세계는 현세의 고뇌를 잊고 來世의 영화를 그 속에 투영하려는 애절한 고려인의 정취와 신앙의 상징이었다.¹⁸⁾

高麗 後期에는 禪宗이 佛敎를 대표하게 되므로 禪宗의 불화들이 많이 만들어지는데, 祖師圖, 達磨圖, 禪宗宗派圖 등이 유행하지만, 고려 末期인 14세기 後半期로 접어들면 신진 사대부들의 진출이 급격히 늘어나고 性理學이 불교를 대신해 알맞은 당대의 세력을 휘어잡게 된다. 고로 당대의 불교는 권문세가들에 성격을 띠고 호사를 극한 불교이며, 美術樣式을 뚜렷한 개성과 특징을 갖고 있었으나 안타깝게도 이런 상황은 佛敎美術時代의 화려한 종말을 예고했던 것이다.¹⁹⁾

이와 같은 사회적인 여건이 달라짐에 따라 佛敎美術도 전 시대와 큰 차이를 보이면서 나름대로의 특성을 가지고 변모되어 간다.

2. 朝鮮時代 佛畫의 特性

“조선조는 왕실과 교육받은 사회로부터 불교를 추방했고 또 불교에 아무런 지원도 하지 않았다. 이는 조선조가 국가의 사회적, 정신적 생활을 중국의 명나라의 제도를 모방한 유교적인 유형에 맞추었기 때문이었다. 불교가 대중들 사이에서는 살아 남았으나 대단히 약화된 형태이었다. 불교의 정신적인 수준은 점차로 쇠퇴하여 마침내 원시 민간신앙과 흡사하게 되었다.”²⁰⁾

17) 문명대(1986) 「고려불화의 조성배경과 내용, 고려불화, 한국의 미」 제7권 중앙일보사, pp211-215

18) 이동주(1987), 「韓國繪畫史論」, 열화당, p205

19) 문명대(1991), 「고려불화」, 열화당, p21

이렇듯 조선조 500년은 儒敎만을 숭상하고 불교를 탄압하는 억불숭유로 일관된 시대였다. 그러나 불교가 비록 정책적으로 철저한 탄압을 받았을망정 오랜 관습에 의하여 민중들은 불교를 결코 버릴 수 없었으며, 심지어 당시의 귀족이나 궁정에서까지 내면적으로는 여전히 열렬하게 숭배하고 있었다.²¹⁾

즉 사회의 前面에서 적극적으로 움직이는 사상이 아니라 사회의 裏面에서 소극적으로 활동하는 그런 종교로 탈바꿈한 셈이다.

조선조 불화는 궁정취미나 귀족취미보다는 일반 민중에게 알맞은 불화들이 많이 등장하고 있다. 이를테면, 主題面에서 뿐만 아니라 前시대의 화려 찬란한 그림과는 다른 좀 덜 섬려하고 화사한 그런 그림이 등장한 것이다, 國家的인 또는 貴族 계층의 차원에서 이루어진 것이 아니라 민중들이나 일부 귀족층의 개인적인 佛事로써 이루어진 그림들이었기 때문인지도 모른다. 더욱이 이 시대를 움직인 조선조의 儒敎는 道德·倫理를 내세우던 성리학이었기 때문에 화려한 궁정 취미를 배척하고 質朴한 기질을 숭상하였던 사회 분위기가 그 대로 불화에도 나타나게 된 셈이다. 국가적인 차원이나 귀족층의 지원도 있었으나 대체로 前시대의 全般的인 화려한 면은 따르지 못하고 있다.

조선조 불화는 크게 두시기로 나누어 볼 수 있는데, 前期는 1400년경부터 壬亂과 丙亂을 겪고 난 후인 1650년경까지를 한시대로 後期는 그 이후 말까지인, 1650년경부터 1910년까지의 시기이다.²²⁾ 약 250년간을 한 시기로 하여 양식적인 변천이 현격하게 일어나고 있는 셈이다. 또한 한 시기에도 대체적으로 100년을 전후하여 또 한 번의 양식 변천이 발생하고 있는 것 같다. 더 세분하여 나눈다면 조선조의 불화는 네 시기의 양식으로 나누어 볼 수 있을 것이다.²³⁾

20) 디트리히제켈(1977) 백승길譯, 「佛敎美術」, 열화당, p105

21) 김정희(1985.5), 「佛畵-깊고 신비한 색채의 세계」, 미술세계, p27

22) 홍사성, 문명대 감수(1994), 도판설명, 韓國佛敎美術大展 2권 「佛敎繪畵」, 한국색채문화사, p239, 249

1) 朝鮮前期 佛畫(1392 - 1650년경)

質·量면에서 여전히 우수한 면을 보이는 조선전기 불화는 1400년부터 壬亂과 丙亂을 겪고 난 후인 1650년까지를 한 시대로 설정할 수 있으나 두 시기로 세분되기도 한다. 즉 제1기 불화(1392 - 1500년경)양식과 제2기 불화(1500 - 1650년경)양식으로 나눌 수 있다.²⁴⁾

前期는 고려 불화의 영향을 강하게 반영하면서 조선조 불화의 양식을 새롭게 보여준다. 그것은 康津 無爲寺 極樂殿 벽화에서 보듯이 종래의 이와 같은 조선 전기 불화의 큰 특징을 살펴본다면 첫째, 이 당시 새롭게 대두되는 현상으로 마음대로 이동할 수 있는 “탱화”²⁵⁾의 유행을 들 수 있다. 조선 전기 불화는 대부분 족자형 탱화인데, 거대한 크기(4×3m이내)의 탱화가 寺院의 主法堂에서 後佛幀畫의 역할을 담당했다면 流布本으로 애용된 듯한 작은 크기의 탱화는 아마도 귀족 내지는 왕족들의 願刹이나 작은 法堂에 봉안되었을 것이다.

둘째, 앞서 언급한 바와 같은 탱화가 한 전각이나 사찰의 “三壇탱화”로 봉안됨에 따라 불화의 주제도 다양하게 발전한다. 또한 그 바탕 재료도 비단, 모시, 종이 등이 사용된다.

셋째, 조선전기 불화의 대부분(40여점)은 書記나 畫面의 각 장면에 銘文을 지니고 있어 樣式上 編年을 정하는데 큰 도움을 주고 있다.

넷째, 조선전기 불화의 대다수를 차지하고 있는 왕실 발원의 畫員 그림들은 고려 불화와 마찬가지로 정교하거나 더 뛰어난 불화가 발견되기도 한다. 다만 조선전기 사회가 성리학의 소박하고 단엄한 기질을 숭상했던 분위기나

23) 문명대(1977), 「韓國의 佛畫」, pp156-156

24) 홍사성, 문명대 감수(1994), 前揭書, 한국색채문화사, p239

25) 이동주(1987), 「韓國繪畫史論」, 열화당, pp217-218

역불책의 시행으로 前代의 불화에 비해 화려한 채색이라든가 요란한 금치장 등이 다소 억제된 느낌이 있다고 하겠다.²⁶⁾

지금까지 남아 있는 조선전기 불화는 중앙 화단의 畫員이 그린 많은 불화와 지방에 거주하는 승려 화공이 조성한 불화로 구별되기 때문에 귀족적인 고려 불화와 비교하여 조선 불화는 대중화되어 가는 과도기적인 단계를 보여준다.

일반 회화사에서는 다루지 않는 채색화 분야에서의 조선전기 불화의 중요성이라든지, 채색화인 고려 불화가 장엄미를 강조하기 위해 사용한 과다한 금선묘의 표현에서 발전된 본격적인 금선묘가 이 시대에 대 유행하여 泥金불화와 泥金山水畫로 이어지고, 불화의 배경으로 조선 전기에 대두되는 산수표현 등을 고려한다면 조선전기 불화를 새롭게 파악하는데 크게 도움이 될 것이다.

2) 朝鮮後期 佛畫(1650년경 - 1910년경)

16세기 말의 임진왜란과 17세기 전반의 병자호란으로 인해 전국이 초토화되는 등 큰 변화를 겪은 조선조는 숙종대(1674 - 1720)에 들어와 점차로 안정을 되찾게 되고 18세기의 영·정조 시대에 이르게 되면 민족문화가 크게 꽃피게 된다. 조선전기의 강력한 억불정책은 다소 완화되었고 전란중 소실된 사찰들은 숙종대 이후 중수, 중창하는 과정에서 일시에 다량의 불화들이 조성되어 오늘날까지 많은 작품들이 전해 오고 있다.²⁷⁾ 조선전기까지의 사찰 수보다 조선후기에 조영된 사찰의 수가 더 많다고 하는 사실은 당시 사찰의 중수, 중창이 얼마나 성행하였는가를 말해 주는 좋은 예이다.

사찰의 활발한 조영에 따라 불교미술도 일대 조성 붐이 일어나 각 분야에 걸쳐 대규모의 불사가 행해졌다. 전각의 규모가 커지고 종류가 다양해지면서 그 안에 봉안하는 불화 역시 성하게 조성되었는데, 시주자 역시 일반 백성들

26) 홍사성, 문명대 감수(1994), 前揭書, 한국색채문화사, p239

27) 김정희(1996), 「조선시대 지장시왕도 연구」, 일지사, p304

까지 참여하게 되는데 이러한 사실은 불화의 조성 연대, 봉안처, 시주자, 발원자 호원 등을 기록한 赤色區域인 畵記²⁸⁾를 통해 살펴볼 수 있다.

이처럼 조선후기에는 전란의 피해를 입은 사찰들이 일시에 중건되면서 수많은 불교 회화가 일시에 제작되었으며, 불화의 시주 계층도 일반 향촌의 불교신도들이 위주가 됨에 따라 앞시대와는 다른 새로운 양식을 형성하였다. 실학을 바탕으로 한 민족문화의 발달과 민족 의식의 성장에 따라 한국적인 정서가 깃들인 고유한 양식을 형성하여 갔다.

또한, 17세기 초 명에 다녀온 사신들에 의해 서양의 문물이 전해지기 시작하면서 청나라를 통해 소개된 서양화법이 부분적으로 수용되었으며,²⁹⁾ 불화의 양식도 새롭게 전개되어 불화의 표현기법 또한 다양해진다. 그러나 19세기 후반부터는 원색의 남용과 형태의 도식화 등 말기적인 현상이 나타나기 시작하여 찬란한 불교 회화의 맥을 잇지 못한 채 쇠퇴의 길로 빠져들었으며, 이러한 현상은 오늘날까지도 계속되고 있다고 볼 수 있다.



28) 한국고미술연구소(1993), 「美術史學誌 제1집 麗川 興國寺 佛教美術」 p170

29) 안휘준, 「朝鮮王朝 後期繪畵의 新動向」, pp17-18

Ⅲ. 朝鮮時代 佛畫에 나타난 色彩

1. 朝鮮時代 佛畫의 色彩觀

現代에 있어서 色彩란 물체의 성질과 광선의 파장에 의해서 개성화 되고, 생명화된 빛이 시각을 통하여 感知되는 것으로 정의된다. 즉 光源(태양, 전등, 발광체, 광선에너지)으로부터 나오는 광선이 물체에 비추어 반사, 분해, 투과, 굴절, 흡수될 때 眼球의 망막과 여기에 따르는 視神經에 자극됨으로써 감각된 현상으로 나타나는 것이 色彩라는 것이다. 따라서 色은 빛이며 物質이며 感覺의 세계로 인식된다. 이러한 色彩의 개념은 近代에 와서 色彩를 과학적으로 分析하는 서구인들의 合理的 자연관에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 물론 서양의 中世에서도 色彩를 빛에 연관시켜 精神的인 것으로 환원시켰던 때가 있었으나, 일찍이 그들이 발달시킨 科學的, 分析的 色彩論은 東洋의 色彩가 아직까지도 생활과 관련된 哲學과 함께 이해되는 것과는 큰 차이가 있다.³⁰⁾



1) 東洋의 色彩觀

東洋에서의 色彩觀은 感情的이고 感覺的인 경우보다는 信仰의 대상과 象徴으로 가장 많이 나타난다. 즉 모든 色에 대해 의미를 부여했으며 색들의 임무와 역할까지도 정해졌고 그것은 하나의 힘으로 받아들였으며 이에 독립된 개체로서의 色이 存在하게 된다.³¹⁾ 이는 色彩는 눈으로 보는 것이 아니라 思

30) 이계련(1988), “한국의 불교회화연구-색채를 중심으로-”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원 p21

31) 천향순(1988), “동양권의 宗教와 色彩관계의 研究”, 석사학위논문, 동아대학교 대학원

考에 의해서도 보여진다는 觀念的 存在를 의미하는 것이기도 하다. 이러한 색채의 觀念的, 可視的 存在의 두 가지 모습은 고대 중국인들에게 뚜렷하였는데 中國 觀念色彩의 특징이라면 우선 時空性을 들 수 있는데, 즉 色彩란 美醜의 미적 판단에 관계없이 각기 고유한 方向과 季節을 나타냈다. 우주 자체는 다섯으로 구분된 時間과 空間으로 구성되고, 이 분할된 시간과 공간은 고유한 다섯 色彩에 의해 형성되어졌다. 이러한 조건하에 5색은 상호 균등히 存在하였고, 시간과 공간은 각기 결합된 色彩에 의해 균형을 이루고 한 쌍을 이루었다. 더 나아가 색채는 우주 안에 推定될 수 있는 가능한 모든 개념이나 존재와 끊임없이 결합되어 물리적, 정신적 우주 자체는 색채의 이름으로 지칭되게끔 되었다. 이리하여 가족 관계라든가 人間의 신체구조, 우주역사, 또는 왕조의 변천과 같이 可視의 色彩와 직접 관계를 갖지 않는 개념들까지도 색채의 관계에 의해 규정되어지는 기현상을 가지게 된다.³²⁾

색채에 관한 기록은 「尙書益稷篇」에도 보이는데 다음과 같다. 「내가 옛 사람의 形象을 보니 日, 月, 星, 辰, 山, 龍, 꽃벌레 등을 五彩로 장식하였고, 또 종묘제기, 해초, 불, 粉末, 갈포에 는 繡 등을 五彩를 나타내 五色을 彰施했다」. 이 기록은 東洋畫史에 있어 색에 대한 최초의 것인데, 이 글에서 보이는 五彩, 五色이란 陰陽五行思想을 根幹으로 형성된 중국의 색채관을 말한다. 이를 간략히 기술하면, 음양오행설이란 우주나 인간의 모든 현상을 陰·陽 두 원리의 消長으로 설명한 음양설과, 음양설의 영향을 받아 만물의 생성, 소멸을 木, 火, 水, 金, 土의 變轉으로 설명한 오행설을 함께 이룬 것으로, 이에 의해 天地의 수는 오행을 생성하여, 北方에 水를 南方에 火를, 東方에 木을, 西方에 金을, 그리고 中央에 土를 두게 된다는 것이다.³³⁾ 또한 五色은 오행설과도 결

p31

32) 김종태(1978), 「東洋畫의 設色」, 空間 131호 111

33) 1982, 「동아대백과사전」 22권, 동아출판사 p618

합하게 되었으니 오행설이란 上古時代부터 내려오는 원시 우주관의 일종으로 춘추전국시대에 이르러 음양설과 합치 漢時代에 이르러서는 當代 민간사상의 근거를 이루었다. 정신적, 물리적, 우주의 모든 존재를 ‘다섯’의 구성으로 이해하려 한 오행설은 색채까지도 다섯으로 규정되었고, 우주의 모든 개념을 이 다섯의 기본색과 연결시켰다.³⁴⁾ 더 나아가 五方向과 신성한 四獸, 節氣와 결합하여 하나의 색채이론을 성립하게 되었다. 이것이 중국의 색채관인 五色理論으로, 표에서 알 수 있는 바와 같이 靑, 白, 黃, 赤, 黑을 이르는데, 이 색은 단순한 문자 그대로의 다섯 가지 색깔이 아니라, 우주에 존재할 수 있는 모든 색³⁵⁾의 의미로서의 五色을 의미한다.

方向	東	西	中	南	北
色彩	靑	白	黃	赤	黑
季節	春	秋	四時	夏	冬
五行	木	金	土	火	水
동물	靑龍	白虎	0	朱雀	玄武

이러한 五色은 색의 고유한 상징을 나타내는 경우로 많이 쓰였는데 그 중 黑色은, 內在의 근원적인 것을 상징하는 색채로 보았다. 黑色은 玄이라고도 말하는데, 「說文解字」에서 「玄은 검은색인데, 赤을 內包하며, 悠遠한 색채이다」라고 기록하고 있다.³⁶⁾ 靑色은 물과 신성한 식물 등 생명을 위하여 발전하고 창조되는 新生不滅과 정직, 희망을 나타내는 상징으로 많이 쓰였는데, 黑과 靑은 음양설의 陰의 개념과 통합되어, 社會下層構造인 일반 평민이나 노예들의 색으로 많이 사용되었다. 한편 陽의 개념은 赤色으로 표현되어, 적색

34) 원미량(1975) 「靑色을 통해 본 中國 概念色의 문제」 空間 102호 pp91-92

35) 이계련((1988), 「한국의 불교회화연구-색채를 중심으로-」, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원 p21

36) 최성희(1979), “韓國의 佛畫와 巫俗畫에 대한 研究” 석사학위논문, 이화여자대학교 p31

은 上位階級인 高官이나 高位武士들에게 적합한 색으로 쓰였는데, 이 까닭에 진정한 의미의 색채는 실제로 赤色하나로 표현되기도 한다. 이에 따라 적색은 사회권력과 정신력을 표현하는 동시에 상위계급을 지칭하는 색채로 쓰였으며, 勇氣, 행복, 기쁨 등 긍정적 의미의 상징성을 보여준다.³⁷⁾ 白色은 특수한 색채에 의해 얻어진 진정한 의미의 색채로 간주된 것이 아니라 다만 無色의 상태, 즉 어떠한 색채의 彩도가 점점 약화되거나 色彩不在의 상태를 나타내는데,³⁸⁾ 순수, 순결 등을 상징한다. 黃色은 태양을 상징하며, 따라서 天子를 의미한다. 중국은 隋나라 때부터 신분계급에 따라 의복색을 달리 입었는데, 아무리 위치가 높아진다 해도 황색옷은 입지 못했다. 天子의 색으로 되어 있기 때문이다.³⁹⁾

2) 韓國人의 色彩觀

선사시대 우리 선조의 색채에 대한 의식에는 자연에 대하여 순종하려는 순수한 감정이 있었다고 보여진다. 이 시기의 遺物에서는 자연에 대한 畏敬心에서 샤머니즘적인 색채관이 지배적이기 때문이다.

삼국시대 회화에서부터 사용된 색채는, 우리의 색채가 중국의 색채관 즉, 음양오행설을 기초로 한 五色의 영향으로 형성되었음을 보여주고 있다. 고구려 고분벽화에 등장하는 四獸의 모습과 색채조화, 고려 불화의 색채나 丹青 등의 佛殿內外部裝飾은 五色種으로 채색되어, 五色의 영향을 전해 주고 있다. 또한 이는 회화뿐만 아니라 당시의 민간사회에도 깊숙이 파고들어 차례상 음식의 색이나 색동, 자수 등의 색을 이루는 등 생활전반에도 영향을 주었고 나아가 의식구조에도 작용을 하였다.⁴⁰⁾

37) 이계련(1990), 前掲書, p24

38) 원미량(1975), 前掲書, p95-96

39) 홍사중(1982), 「韓國人의 美意識」 전예원문예신서, p120

40) 고화영(1991) “韓國繪畫의 傳統色彩에 關한 小考” 석사학위논문, 덕성여자대학교 대학원

한국의 색채하면, 흰색과 청색을 연상한다.⁴¹⁾ 한국인이 사용하는 색채 가운데에서 가장 집약적으로 잘 쓰이는 것이 자색과 청색이다. 白磁, 白鶴, 白眉, 靑磁, 靑松錄竹 등이다. 고매한 인격, 인품, 정절의 정신세계로 지향하려는 이상적인 인간상이 “학처럼 산다”라는 학의 아날로지(유동대리물)로서의 자색에 대한 강한 기호반응을 나타내며, 숭고하고 고귀하며 고절한 선의 지향은 항상 푸름을 갖는 송죽의 아날로지(유동대리물)로서 청색에 대한 강한 기호반응을 나타낸다. 사실 고려청자 시각적 빛깔은 翡色이지만 그 독특한 빛깔, 품위, 뛰어난 의미의 상징되는 푸르름의 靑磁인 것이다.⁴²⁾

우리의 색채관념은 선사시대에는 자연에 대한 외경심에서 샤머니즘적인 색채관이 지배적이었으며, 삼국시대로부터 고려시대에 이르기까지는 중국의 사상체계에 뿌리를 두고 있는 음양오행설이 생활에 침투되면서 그 영향으로 인한 색채관이 정립되었다. 그러던 것이 조선시대에 이르러서는 朱子의 철학체계에 바탕을 둔 儒敎的 세계관이 사회의 중심에 자리 잡음으로써 以前 시대와는 변모된 양상을 보여준다. 즉 유교적 질서의 확립은 귀족과 서민사회를 확연히 분리하였고 이러한 尊卑表現意識이 음양오행사상과 결합되어 색채는 지위의 높고 낮음을 표현하는 하나의 수단으로 응용된다. 따라서 조선시대에는 계급을 구별하려는 의식이 강하게 자리잡고 있었다.⁴³⁾

또한 유교의 관점에 의해 색은 금기시되어, 五色등의 원색은 민간사회의 가변으로 흐르게 되었다. 中期에 이르러 조선은, 문화중여기를 맞으며 民族自尊意識이 높아져, 색채에 있어서도 민족고유의 독특한 법칙과 색채관을 이루게 되었는데, 山水畵와 人物畵분야에서 뛰어났으며, 五色을 주로 해서 제작된 民畵도 민족의 색감을 지니게 되었다.⁴⁴⁾

P8

41) 김철순(1991), 「韓國民畵論考」, 예경상업사, p61

42) 정사회(1992), 「한국인의 색채의식」, 미술세계, p41

43) 배만실(1986), 「韓國傳統色彩論」 논문집, 이화여대한국문학연구원 pp 275-276

불교미술에 있어서는 더욱 어떤 색채가 우연한 이유 때문에, 또는 순수한 미학적인 이유 때문에 선택되는 경우는 거의 없다. 색채와 다른 기호들은 엄격한 규제를 받고 또 도상학적 규범에 기록되어 있다. 金과 같이 오직 장식적으로만 보이는 미술적인 매체들이 주제의 성격을 표시하는 본체론적인 의미를 갖는다.⁴⁵⁾

즉 금은 부처의 ‘절대적인’ 색채를 나타내기 위하여 가끔 사용된다. 금은 ‘불의 나라’의 초경험적인 휘황찬란함을 나타내는 풍요하고 성스러운 장엄의 일부분을 형성하기도 하고, 또 그와 동시에 독실한 신자가 부처에게 바치는 선물과 ‘정신적인 장식물’의 기능을 한다.⁴⁶⁾ 부처의 몸을 금빛으로 칠하는 것은 佛光 즉 진리의 지혜라는 무한한 빛을 상징하게 되어 머리와 몸이 頭光과 光背로 둘러싸이는 것도 동일한 이유 때문이다.⁴⁷⁾

불화의 일종인 曼荼羅의 색채는 원칙적으로 5색이다. 靑·黃·赤·白·黑이 그것이다.

顯教(불교는 顯教와 密教로 나눈다)에서는 黑色을 빼고 四根本色이라 하나 현교에서는 五正色이라 하여 五色을 중요시하고 있다.

五色은 五大, 혹은 五智라고 하는 정신작용을 부여하여 색채를 상징화하여 이해하려 한다. 즉 靑色은 다른 색에 대하여 뛰어난 힘을 갖는 것이라하고, 黃色은 다른 색을 가하면 그 光源을 증가하여 그러면서도 自性を 잃지 않는 색이라 한다. 赤色은 金剛系曼荼羅에서 더욱 중요시하는 색인데 연소시키는 힘을 갖는 색이라 한다. 白色은 淸淨한 의미로 大日如來의 근본적인 채색 如來部를 총칭하는 색이기도 하다. 黑色은 여러 가지 존재 또는 물질을 감추는 성격을 갖는 것으로 調伏法의 根本色이라 하며 涅槃의 색이라고도 한다. 그

44) 고화영(1991), 前掲書, P9

45) 임소정(1994), “高麗佛畫의 色彩研究” 석사학위논문, 전북대학교 대학원 P27

46) 디트리히 쾨켈(1977), 백승길譯 「佛敎美術」, 열화당, pp275-278

47) 백승길(1978.7), 「佛敎美術의 世界3 : 佛像1」, 공간133호 p110

런데 흑색은 綠靑으로 바꾸기도 한다.

密敎는 생명 있는 총천연색의 세계이며 그 세계를 상징적으로 5색에 의하여 표현하고 있는 것이 曼荼羅 즉 佛畫이기도 한 것⁴⁸⁾이다.

부처의 옷 즉 袈裟에 쓰이는 색도 상징성을 띠고 있는데, 스님들이 袈裟를 입는 것은 해탈의 상징으로 최고의 고승을 상징하며 자애를 뜻하기도 한다.⁴⁹⁾

袈裟는 懷色, 不正色, 中間色, 赤血色'의 뜻으로, 우리나라에서는 태고종에서 아직도 붉은 袈裟를 사용하며 조계종에서는 20여년 전부터 감색을 사용하고 있다. 이처럼 불교와 유교의 종교사상에 나타난 채색도 음양오행설에 그 기반을 두었다는 것을 알 수 있다.

이상과 같이 우리민족의 색채관은 음양오행설을 바탕으로 해서 종교적 季節的·方位的인 것을 전개하였으며 나아가서 우주관적인 철학이 조성되었다.

3) 東洋繪畫의 色彩

동양인들은 인간이 자연중심이 아니라 자연의 일부로써 자연과의 일체 또는 사물과의 일체로 표현되는 직관적 태도로 봤다. 그래서 동양회화에서 水墨이 주류를 형성하게 된 것도 동양정신의 반영이라고 볼 수 있다. 색채에 있어서도 人物畫나 山水畫 모두가 陰陽五行法則에 의하여 착색 혹은 배색되어졌고, 墨에는 五彩가 있다고 해서 여러 가지 색을 유출해 낼 수 있다는 것이며, 墨관으로만 그린다는 사실은 그 자체로써 새로운 藝術意思를 표방하는 것이 된다.⁵⁰⁾

실제 색채를 응용할 경우에는 이 외에도 가시적인 상황에서의 다양한 색채

48) 홍윤직(1985), 「曼荼羅의 기원과 展開」, 만다라대전, 중앙일보사

49) 권경애(1980), 「赤色の 象徵性에 관한 研究」 석사학위논문, 성신여대대학원, p20

50) 강동연(1980), 「東西洋의 繪畫上에 나타난 色彩의 比較研究」, 석사학위논문 세종대학원, p63

를 사용⁵¹⁾하기도 하였으나 水墨의 墨이 五彩를 대신하고부터는 일부의 장식적 重彩作品을 제외하고는 일반적으로 동양회화에서는 색채사용을 꺼리게 되는 경향이다.

또한 泥金을 사용하면 高雅와 富遺感이 더하기 때문에 예술성이 상실⁵²⁾된다는 文人畫論的 색채관이 조선조에도 풍미하게 되는데 洪萬選(1664-1715)은 ‘屏의 書畫는 佳品만을 표구하되 珍菜는 單채만 못하고 담채는 軍채만 못하다.’ 느니 ‘꽃병은 彩花가 요란하지 않는 것이 좋으며 우리 나라 白磁도 아름답다’ 고 하여 색의 현란한 것보다는 담백한 것을 높이 평가⁵³⁾한 것을 보아도 잘 알 수 있으며 이러한 색채관이 긴 시대에 작용하였다.

그러나 동양회화는 形을 중요시함과 동시에 정신의 중요성을 극히 많이 논해 왔었는데, 색은 “形은 作家의 기교에서 나오고 精神은 색채의 조화에서 표현”⁵⁴⁾된다 함으로써 그 중요성이 기운생동하는 線的 요소 못지 않게 강조되었다. 이렇게 회화에 있어 색채의 중요성이 강조되었음에도 불구하고 서구의 회화에서처럼 체계적인 색채의 전개가 펼쳐지지 않은 것처럼 보이는 이유는 재료의 특질에 의한 것이라 할 수 있겠다. 대체로 동양화의 수법은 그 구도나 賊彩에 있어 가급적 淸아하고 幻夢的이며 또는 詩情的으로 표현하는 것이 특색인데, 특히 색채의 처리면에서는 設色을 요하는 재료가 매우 얇은 絹本이나 紙本인데다가 水彩를 경쾌하게 施用하기 때문에 서양화에서처럼 濃艷과 중후한 느낌은 적고 오직 神氣중시하는 筆致의 제작이므로 자연히 실제의 색상을 초월하여서 玄與하고도 擔泊한 시정적인 의미를 표현하게 된다⁵⁵⁾는 것이다. 이렇게 재료적 특질이 색채의 처리문제에 많은 제한을 남겨주어 색채

51) 배유경(1985), 「동양화의 설색에 대한 일고」, 서울대학원석사논문, p4

52) 김종태(1978.5), 「東洋畫의 設色」, 공간131 p113

53) 안취준(1984), 「한국미술의 미의식」, 한국정신문화연구원, p140

54) 김종태(1978), 「東洋畫論」, 일지사 p373

55) 권덕주(1982), 「中國美術思想에 對한 研究」, 숙명여대출판부, p237

가 농후한 진채화의 발전보다는 담채의 발전을 촉진하여, 이에 담채적 채색에 길들여진 시각은 불화나 민화와 같은 채색에 대한 심미적 안목과 관심을 억제시켰는지도 모른다. 또한 高雅와 富遺感을 더하여 예술성을 상실시킨다는 泥金을 사용한 불화는 문인화론적 색채관에 의해서 도외시되어 그 예술적 가치를 인정받을 기회마저 잃고 있었음이 분명하다고 하겠다.

이상으로 보아 중국은 상징적 의미와 개념적 색채가 음양오행적 색채관을 형성하였으며, 같은 文化圈帶의 우리 민족의 색채관 형성에 하나의 계기를 마련하게 되었고, 우리 민족은 우리 민족의 특성에 맞게 변모된 색채관이 성립되었다. 이렇게 성립된 색채관은 회화의 設色도 작용하게 되었다.

2. 朝鮮時代 佛畫의 材料 및 製作方法

1) 佛畫의 材料

불화를 만드는 재료는 보통 흙(土)·나무(木)·베(布=絨緞)·종이(紙)·금속·돌(石) 등 매우 다양하다. 이러한 재료의 성질에 따라 흙바탕(土本)·나무바탕(木本)·베바탕(絹本, 苧本, 麻本)·종이바탕(紙本) 등의 불화로 나누게 되며, 이 바탕에 따라 불화의 기능은 물론이고 교리적인 면에까지 영향을 미치게 된다. 뿐만 아니라 保存이나 流行 등에도 깊이 관계되므로 이 바탕의 성질이 불화에서 차지하는 구실은 매우 크다.

재료의 성질은 곧 기능을 다르게 해 주는데, 흙이나 돌, 또는 나무이면 보통 壁面이나 지붕(屋蓋)을 구성하게 되어, 여기에 그린 그림은 壁畫나 天井畫 등이 되는 것이고, 종이나 베 같은 것이면 탕화나 경화 등이 된다.

여기에서는 앞에서 다룬 불화들이 토벽화나 탕화이므로 이 두 가지를 주로 다루기로 한다.

먼저 흙벽그림(土壁畵)의 경우, 우리나라의 壁畵 형태 중 가장 많이 사용되었는데, 土壁 위에 그린 것으로 遺品으로 浮石寺 祖師堂壁畵와 無爲寺 極樂殿의 壁畵가 유명하다.

다음 중요한 것은 탕화인데, 탕화는 벽면 같은 데에 걸도록 하는 그림을 말하며, 高麗 이후 특히 조선조 후기에는 가장 보편적이고 가장 애용되었던 것이 이 탕화이며, 이들 재료는 베나 종이이다. 탕화는 종이바탕도 많이 사용하였지만 베바탕이 다수를 차지하였다. 베바탕도 여러 가지가 있는데 가장 흔하였던 것이 비단(絹)이었으며, 그 다음이 삼베(麻), 모시(苧) 등이었다.

먼저, 비단바탕은 보통 명주(生絹)를 사용하고 있지만 때로는 자주색이나 아청색(紺)으로 염색된 무늬비단(綾)도 사용하고 있다. 이런 바탕에는 채색보다는 金·銀같은 것으로 線描로 그린 경우가 흔하다.

두번째로 삼베 즉 모시바탕(麻本 및 苧本)으로 비단에 버금갈 만큼 탕화에 애용되었던 그림바탕이었다. 그래서 지금도 오래된 불화 가운데 이 삼베바탕이 의외로 많이 남아 있다. 삼베는 매우 질기기 때문에 비단보다는 더 잘 보존되는 경우가 많아 옛그림 가운데 큰 것일 경우 비교적 깨끗하게 보존된 것은 이 삼베인 경우가 많은 것이다.

세번째, 종이재료인데 종이바탕에 그린 그림은 물론 탕화도 있지만 經畵의 경우가 많다. 종이라 하더라도 보통 아청색(紺)이나 붉은색(紅), 누런색(黃)으로 물들인 경우가 보통이다. 이런 바탕에 금이나 은 같은 것으로 선묘하고 있다. 그래서 보통 紺紙銀泥 혹은 金泥, 紅紙銀泥, 金泥 등으로 부르고 있는 것이다.⁵⁶⁾

불화의 顔料은 가끔 眞彩나 岩彩나 하고 부르는 것으로 대부분 鑛物質 계통이었다. 그러나 불화의 색깔은 다양하였고, 재료 역시 갖가지여서 일정하지가

56) 문명대(1977), 「韓國의 佛畵」, 열화당, p19-25

않지만, 다음과 같은 것이 주로 쓰여졌다.

색	순서	명 칭	내용
綠色	1	綠 青	녹색물감, 鹽基性 醋酸銅으로 만듦.
	2	磊 綠(碌)	바탕색으로 칠하는 暗綠色 물감.
	3	唐 銅 綠	일명 銅綠 또는 何葉, 深綠色.
赤色	1	唐 朱 紅	붉은색물감.
	2	燻 朱 紅	진홍색(일명 朱紅).
	3	石 間 朱	酸化鐵을 많이 포함한 붉은흙 (일명 代赭石, 多紫, 紫土, 土, 赤土, 土朱)
	4	燕 脂	연분홍.
	5	朱	石間朱와 비슷(일명 朱砂, 朱土)
青色	1	群 青	고운 광택이 나는 짙은 監빛의 물감, 石炭石이나 硫化鐵鑛에 조금씩 나오고 있으나 주로 白陶土에 탄소다나 유황 등을 섞어 열을 가하여 만듦.
	2	石 青	深碧色 [일명 二青(비슷한 색깔).]
	3	三 青	하늘빛과 비슷한 푸른색.
	4	銅 青	푸른빛.
	5	眞青 및 青花	푸른빛.
黃色	1	密陀僧	누른빛 물감(黃色), 鉛을 산화시킨 것.
	2	銅 黃	누른빛 물감(黃色), 鉛을 산화시킨 것.
	3	石 黃	(일명 石雌黃, 石中黃)
	4	黃 丹	
	5	石 綠	靑黃을 間色, 孔雀石.
白色	1	白 堊	흰색 또는 분색(일명 白土粉, 丁粉, 眞粉)
	2	胡 粉	살색 또는 분색.
黑色	1	墨	먹색 즉 검은색.
	2	松 烟	그을음으로 된 검은색.
	1	法 油	그림 위에 바르는 기름. 오동(桐)기름 또는 들기름등 또 갖가지 기름.

2) 佛畫의 製作方法

佛畫은 聖스러운 그림이다. 즉 大衆을 教化하기 위하여, 그리고 부처나 보살들에게 예배하기 위하여 만들어지기 때문에 여기에는 매우 까다롭고 엄격한 절차와 법칙이 있기 마련이다. 呪師(그림을 그릴 때 항상 呪文, 즉 陀羅尼를 讀誦하는 스님)나 畫師는 모두 매일 목욕재계하며, 呪師가 향을 피우고 꽃을 뿌리면서 呪文을 외는 가운데 畫師가 법(依法·如法)대로 佛畫을 그리는 것이다. 또한 그림이 經이나 教理에 합당한지 또는 법(如法)대로 그렸는지를 확인하고 감독하고, 이것을 증명하는 證明比丘도 있었다.

또한 그리는 시기와 장소도 매우 엄격하게 정하고 있으며, 그림 그리는 바탕 베를 짜는 데까지 엄격한 법식을 적용하였다.⁵⁷⁾

탱화 밑부분의 장단칠한 발문에는 바탕 시주자도 기록되어 있는 것으로 보아, 옛날에는 탱화 바탕감 시주자도 중요시한 것을 알 수 있다.⁵⁸⁾

고려 불화 가운데는 매우 비슷한 그림들이 많다. 阿彌陀三尊이라든지 楊柳觀音 등 서로 유사한 것이 여러 개 있는데, 이것은 佛畫의 제작과정과 관련이 있는 것으로 생각된다. 韓國의 佛畫을 그리는 직업적 畫工은 최근까지만 하더라도 대단히 보수적이어서 예로부터의 방식을 거의 그대로 지켜오면서 그림을 제작하였다. 보통 畫僧은 대개는 師弟 또는 各級의 畫僧이 일단을 이루어 절 혹은 檀家의 주문을 맡아 제작에 착수한다. 그림의 윤곽을 잡는 밑그림을 그리는 畫僧인 ‘草’가 초본을 치고 그림에 쓰이는 絹布는 보통 防虫과 전통에 의하여 紺色·茶色·黑色으로 물들인 후에 매끈하게 한다.

또한 불화를 제작하는 화승은 佛壇을 上中下 곧 佛·菩薩의 上壇, 神衆의 中壇, 그리고 靈位를 안치하는 下壇으로 나누는 것처럼 불화도 上中下로 분단되어 上壇은 불, 中壇은菩薩, 下壇은 神衆의 품계로 나누는 것과 같이 서열에

57) 上揭書, pp119-121

58) 박정자(1993) 「불화 그리기」, 대원사, p30

따라 상단 중단 하단의 畫師로 자리가 정해졌다.

상·중단은 상급의 화승이 담당하게 되고, 하단은 神衆, 곧 帝釋·梵天·四天王·八部衆·十二神將과 겹쳐서 기타 불·보살의 권속으로부터 시작하여 다음 보살과 佛의 순서로 중단·상단으로 올라가게 마련이다. 이런 까닭에 보살·神衆·권속을 인솔하고 있는 佛畫가 되면 당연히 상·중·하단 담당의 화사들의 공동제작의 형식을 취하게 된다. 그리고 圖像·윤곽과 문양·賦彩 담당의 구별로 부처·보살·神衆·기타를 그리고 나면 작은 문양은 다른 화공이 담당하는 게 보통이었다.⁵⁹⁾

佛畫를 그리는 작업은 세 단계로 나눌 수 있다. 첫째 단계가 그림바탕을 다듬는 준비 단계이고, 둘째 단계는 본격적인 그림을 그리는 단계이고, 셋째 단계는 마무리하는 단계이다.

첫째 단계 : 베나 종이에 그릴 때는 종이를 판판하게 마름하고 여기에 베 같으면 丁粉과 아교나 부레풀을 덧칠한다(假漆). 바탕이 나무나 벽일 때는 먼지 등을 깨끗이 닦아내고, 아교나 부레풀을 丁粉 및 密陀僧과 번갈아 가며 덧바른다(보통 5회 반복). 흙벽일 때는 여기에 磊綠色을 가칠(개칠)한다. 이렇게 한 그림 바탕을 草地라고도 한다. 이 단계만을 전문적으로 전담하는 畫僧을 假漆匠, 또는 개칠장이라고 한다.

둘째 단계 : 가칠이 끝난 바탕에 먼저 草漆, 즉 草像한다. 초상은 밑바탕 그림이니 곧 墨線으로 된 모본그림이다. 이것은 주로 우두머리 畫僧이 직접 그리는데, 옛그림본(畫本)을 자기나름대로 변화를 시킨다. 그런데 壁畫나 나무에는 먼저 그림종이(畫本紙)에 먹선으로 그려 여기에 바늘이나 송곳으로 총총히 구멍을 뚫어 이것을 가칠한 草紙에 대고 粉을 뿌리면 윤곽선이 나타나게 된다. 이것을 草漆이라 하며, 이 윤곽선에 따라 선을 긋는다(即起畫, 界畫).

59) 이동주(1987), 「韓國繪畫史論」, 열화당, pp222-223

이 초상이 끝나면 바로 채색을 입힌다. 채색하는 사람도 또한 채색에 Ek라 각각 다르기 마련이다. 이렇게 하여 본 작업이 끝나게 된다.

셋째 단계 : 그림이 완성되면 이것을 종이나 베일 경우, 족자나 병풍, 또는 나무일 때는 이 위에 오동기름을 인두로 지저가면서 덧바른다. 꼭 오동기름이 아니더라도 들기름 등도 바르는데, 이것은 防水나 防濕 또는 防蟲에도 효과가 있기 때문이다.⁶⁰⁾

상으로 살펴보았듯이 佛畵는 시각적 현상으로만 보이는 造形的 특징과 아울러 내재하는 象徴性的 문제도 함께 인식되어야 할 특수한 성격을 지닌 회화라 할 수 있겠다.

단순한 美나 善의 추구가 아닌 佛敎的 이념에 입각하여 표현함에 있어서 構圖나 樣式, 또는 색채에 있어서도 圖像에 의한 法則에 따라 제작된 것이 바로 佛畵의 특징이라고 할 수 있다. 이러한 佛畵의 이해에 있어서는 단지 눈으로 보이는 현상만이 아닌 그 속에 내재되어 있는 象徴的 의미의 해석이 필연적으로 뒤따른다는 특징이 있다.

이러한 특징은 같은 宗教畵란 기독교 회화에서도 색채의 관념적 해석이 필요한 것과 일치된다고 볼 수 있다.

또한 한국의 불화에 있어서 圖像의 法則은 우리 민족 특유의 美感과 종교적 관념에 의하여 독특한 형태로 질서지워져 있으며, 색채의 法 또한 한국인의 고유한 색채관념과 밀접한 관련 속에서 設彩되어 있음도 살펴보았다.⁶¹⁾

60) 문명대(1977), 「韓國의 佛畵」, 열화당, p122

61) 이계련(1988), “한국의 불교회화연구-색채를 중심으로-” 석사학위논문, 홍익대학교 대학원 p64

3. 朝鮮時代 佛畫의 色彩表現

고려 불화가 찬란하고 화사한 색채와 문양, 귀족적이고 우아한 자태의 인물 표현으로 특징지워질 수 있다면, 조선 불화는 ‘다양한 색채의 파노라마’ 라고 부를 수 있을 정도로 채색은 다양해지면서 문양은 점차 줄어들었다. 고려시대에 약간은 과도할 정도로 사용되던 문양은 고려적인 특징이 많은 작품에서는 여전히 주요한 장식적인 모티브로 남게 되지만, 16세기에 이르게 되면 문양은 많이 사라지고 대신 다양한 채색이 문양을 대체하면서 장식적인 요소로 등장하였다.⁶²⁾

1) 朝鮮前期 佛畫

1465년 李孟根 筆 觀經16觀變相圖 (圖 1)는 아미타불화 가운데 가장 연대가 올라가는 작품이다. 화면 중앙은 아미타불의 衆生을 九品으로 나누어 모두 구제하는 것을 강조하고 있다. 상단은 누각과 해가 보이고, 극락의 전각마다 菩薩, 제자, 俗衆 같은 무리들이 찬탄하는 모습 및 연꽃과 공작, 학 등이 묘사된 아름다운 극락의 연못도 배치되어 있다.

화면전체의 색조는 赤·褐·綠色을 띠고 있으며 부처의 붉은 가사와 누각의 붉은색이 선명하여, 화면 전체를 밝게 만들어 주고 있다. 구름의 色彩는 高麗 때와 큰 차이없이 분홍색, 옥색으로 얹게 처리되고 있다.⁶³⁾ 따라서 화려한 고려 불화(14세기)의 영향이 짙은 鮮初 佛畫의 대표적인 작품 중의 하나라고 하겠다.

康津 無爲寺 極樂殿에는 1476년에 그려진 세 종류의 壁畫가 남아 있다. 阿彌陀後佛畫(圖 2)와 벽 뒷면에 있는 白衣觀音(圖 3), 그리고 오른쪽 벽에 있는

62) 김정희(1996), 「조선시대 지장시왕도 연구」, 일지사, p293

63) 이계련(1988), 前揭書, p51

阿彌陀來迎圖(圖 4)가 그것이다.⁶⁴⁾

阿彌陀後佛畫(그림 2)는 三尊圖는 三尊圖形式이다. 중앙에 아미타여래가 앉아 있고 좌우로 觀音菩薩과 地藏菩薩이 배치되고 있으며, 아미타불 光背의 오른쪽과 왼쪽에 각각 세 軀의 聲大聞衆들이 구름속에 싸여 있다. 이 위는 하늘인데 本尊의 머리에서 뻗은 光明이 하늘의 양쪽으로 퍼져있고 그 속에는 붉은 가사의 化佛이 각각 두 軀씩 표현되어 있다.

색상은 紅, 綠을 주조로 하여 淡紅, 淡褐, 靑 등이 자유롭게 구사되어 있다. 본존은 紅色 바탕에 가사에 金泥로 花紋을 새겼으며, 오른팔 부분에는 綠色의 옷깃을 표현하였다. 세 부처의 頭光은 모두 暗綠이고 본존의 身光은 白色을 칠하여 본존을 돋보이게 하는 효과가 있다. 觀音은 淡紅의 身光 안에 투명한 흰 사라를 입고 있다. 그 속으로 붉은색의 群衣가 비친다. 地藏菩薩은 黑色에 가까운 暗赤色의 가사 바탕에 綠色의 장식들이 묘사되어 있다. 특히 暗綠色의 圖形頭光들은 兩菩薩에게 흐려진 시각을 모으도록 三尊의 의의를 뚜렷하게 해주고 있다.⁶⁵⁾

三尊 이외의 여백은 淡紅色의 雲紋으로 가득 차 있다. 전체적으로 볼 때 淡紅, 暗綠, 黃, 白色 등이 적절히 구사되어 온화하고 세련된 감각을 보이고 있다.

阿彌陀來迎圖(圖 4)는 坐像의 說法圖와는 다른 立像의 형식이다. 아미타불과 8菩薩, 8비구승 등이 등장한 이 그림은 희귀한 朝鮮朝 阿彌陀來迎圖를 대표한다. 구름을 배경으로 하여 圖形頭光을 지니고 측면향을 한 아미타불은 왼손을 들어 엄지와 장지를 맞대고 오른손은 내려 마치 극락왕세자를 맞이하는 듯한 자세를 취하고 있으며, 佛·菩薩像의 형태는 우아하고 여성적 자태이다.

64) 문명대(1977), 前揭書, p156

65) 문명대(1996, 6), 「無爲寺極樂殿阿彌陀後佛壁畫試考」, 考古美術 129·130 pp123-124

구름 위의 하늘은 暗綠色으로 처리되어 있으며, 뒷 배경의 구름은 얇게 칠한 群靑色으로 淡紅의 구름과 어울려 마치 오색구름의 장엄한 향연이 일어나는 착각을 불러일으킨다. 가로로 길게 늘어선 구도와 함께 群像들은 장엄한 행렬을 강조시키고 있다.

佛·菩薩들의 黃金色 피부빛과는 달리 8비구승들의 피부빛은 붉은빛과 흰빛이 도는 피부색으로 차이를 두어 표현하였다. 本尊의 가사는 紅色이며, 관음보살의 투명했던 사라는 탁한 느낌을 주고 있다. 이런 불투명하고 탁한 사라의 표현은 아예 白衣觀音으로 표현되고 있다. 이 관음은 왼손에 黃色의 淨瓶과 대조되고 있다. 아래로 늘어진 裙衣는 紅色이다. 눈썹과 수염이 綠色으로 처리된 것도 특색 있다.⁶⁶⁾

15세기말作 水月觀音圖 (圖 5)는 짙은 고동색 바탕위에 묘사된 관음보살은 재난과 질병을 막아 주는 보살로서 고려시대에 크게 유행하여 조선시대까지 이어져 내려와 수월관음도가 다수를 차지하고 있다. 고려시대 관음도는 푸른 물로 둘러싸인 岩窟 속에 반가부좌한 관음보살이 문수보살의 지시에 따른 선재동자의 방문을 받는 수월관음도가 대부분이다. 이러한 수월관음도는 관음보살의 원래의 소재지인 남인도의 補陀洛迦산의 공상적인 분위기에서 유래한 것이라 한다. 이외에도 버드나무 가지를 꽃은 淨瓶과 한 쌍의 靑竹 등의 표현은 호화스럽고 정교한 고려시대 수월관음도의 한 특징이다. 조선시대에 이르며 이러한 도상을 기본으로 하여 화면이 다른 불화와 마찬가지로 점차 도식화되며 번잡스러워진다.

1550년作 李自實筆 道岬寺 觀音32應身圖(圖 6)⁶⁷⁾는 밝은 갈색바탕의 큰 화면에 관음보살좌상은 길게 채색하여 주인공임을 암시하고 22응신 장면은 열게

66) 이계련(1988), “한국의 불교회화연구-색채를 중심으로-”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, p52-53

67) 이동주(1996), 「우리 옛그림의 아름다움 - 전통회화의 감상과 흐름-」, 시공사, p119-125

채색하여 부수적인 역할을 하도록 한 표현수법이 돋보인다. 중앙에는 水月觀音菩薩의 圖像으로 등장한 관음보살을 중심으로 상단에는 이 관음보살의 서역을 암시하는 듯한 九品印의 아미타불좌상과 향마촉지인의 석가불좌상이 十方佛을 거느리고 나란히 출현한 것은 의미가 심장하다. 하단에는 관음보살의 22變身의 모습과 그 應身處 및 공덕장면이 산과 나무, 구름 등으로 구획되어 있다. 여기에는 다양한 분야의 회화가 총 망라되어 있어서 산수의 표현 및 樹枝法과 함께 당대의 일반 회화의 특징을 한눈에 볼 수 있는 불화로서 그 예가 드문 걸작품이라고 하겠다.⁶⁸⁾

고려의 관음과는 달리 관음의 天衣는 녹색 바탕에 金泥문양을 새겼고, 裙衣는 여전히 적색 바탕에다 金泥문양이 묘사되어 있다. 金線의 둥근 身光과 金線의 윤곽에다 내부는 녹색으로 메운 頭光을 배경으로 하고 있으며 적색바탕에 문양이 새겨진 淨瓶은 고려시대의 것과는 매우 다른 양상을 보인다. 光背 뒷부분과 화면의 군데군데를 메우고 있는 구름은 淡紅色으로 設彩되어 있다. 화면 윗 부분의 12軀의 如來는 淡紅色의 구름속에서 녹색의 頭光과 적색의 가사로 선명한 색의 대비를 이루고 있다.⁶⁹⁾

1562년作 淸平寺 地藏十王圖(圖 7)는 지장삼존(지장보살, 도명和尚, 無毒鬼王)을 중심으로 좌우 각 5명씩의 十王만이 배열된 간단한 구성을 보이지만 온갖 문양이 화려한 金泥로 채워진 점은 특징적이라고 하겠다.

원형에 가까운 童顏의 얼굴에 눈에 띄게 작은 이목구비가 한가운데로 몰려 있는 특징적인 모습을 보여 주는데, 이러한 특징은 썩 치켜 올라간 이마로 인해 더욱 두드러져 보인다. 이처럼 동안에 가까운 지장의 모습은 쯤도지 소장 지장보살임상, 넛코지 소장 지장시왕도 등 고려불화이래 전통이 되어 온 지장보살 표현의 한 맥락으로, 지옥의 고통 속에서 괴로워하고 있는 중생들을 구

68) 홍사성, 문명대 감수(1994), 한국불교미술대전 2권, 『불교회화』, p285

69) 이계련(1988), 前揭書, p53

제하고자 하는 지장의 자비로운 성격을 표현하기 위한 방편의 하나라고 생각된다.

조선전기작 地藏十王圖(圖 8)는 청평사 지장시왕도 못지 않게 화려한 문양을 보여주는 작품 중의 하나이다. 이 작품은 청평사 불화처럼 많은 문양이 시문되어 있지는 않지만, 지장보살의 가사를 비롯하여 도명, 무독귀왕의 옷 가장자리, 판관의 옷 일부분을 금니로 두르고 그 안에 寶相唐草文을 화려하고 뽀뽀하게 그려 넣었다. 특히 오른쪽 가장자리의 시왕과 지장보살 왼쪽의 시왕은 금니 바탕에 보상당초문이 화려하게 수놓아진 관복을 입고 있어 한층 화려하고 우아함을 더해준다.⁷⁰⁾

산발적인 금채의 남용이라든가 밝은 赤色과 綠色 외 褐色이 얇게 채색된 점, 검은색의 하늘에 도안화된 꽃 문양이 장식된 것은 특징적이다.

1565년작 會巖寺 藥師三尊圖(圖 9)는 선으로만 그렸지만 윤곽선은 굵은 금선을 사용하여 형태를 강조하고 문양 등 세부묘사는 섬려하고 정교하게 묘사하였으며 필선에 변화를 주어 질감과 부피감을 암시하는 효과를 주고 있다. 신체에는 질게, 구름에는 없게 金彩하고 머리, 입술, 정상계주 등에 채색하여 단조로움에서 벗어나고 있다. 특히 불상의 발목이나 보살상의 무릎 부근에 등장한 톱니 모양의 술장식은 16세기 불환 불상에 새롭게 대두되는 특징 중의 하나라고 하겠다.

1565년작 會巖寺 藥師三尊圖(圖 10)는 약사삼존도는 채색화인 만큼 筆線은 섬려해졌으나 寶蓋 주위를 감싼 구름은 활달한 먹선으로 표현하여 변화를 주었다. 어두운 배경색을 바탕으로 은은하게 드러나는 홍색과 녹색 위로 장엄한 금선문양은 고려불화를 생각나게 한다. 현존하는 3점의 약사삼존도를 살펴보면 草本은 같지만 그 숨씨가 구별되는 것은 아마도 여러 작가가 불화제작

70) 김정희(1996), 「조선시대 지장시왕도 연구」, 일지사, pp283-284, 294

에 참여한 것으로 추정된다.

특히 本尊의 발목 주위의 날카로운 톱니형웃기는 무위사 극락전 측면벽화인 석가설법도(1476년 이전작)의 레이스 같은 장식이나 후불벽화인 아미타극락회상도(1476년작)의 등글게 처리된 옷자락 또는 1565년의 석가삼존도의 레이스 장식과도 비교할 수 있다. 이러한 레이스 같은 장식은 조선초 明宗代 불화(1545 - 1567)에 톱니형 장식으로 정착되어 조선조 후기까지 이어지는 흥미있는 장식문양이라고 하겠다.

甘露幀은 水陸齋때 사용하던 佛畵이다.⁷¹⁾ 1589년作 甘露王圖 (圖 11)는 조선 전기 2기(1500 - 1650년경)작에 속하는 세 감로왕도(1589, 1591, 1649)는 중요한 도상만을 간단 명료하게 묘사한 점이 특징적이다. 지금까지 남아있는 감로왕도 가운데 가장 연대가 올라가는 이 불화는 조선전기에도 감로왕도가 그려졌다는 사실을 알려주는 귀중한 걸작품이다.

이 감로왕도의 하단 장면은 이후의 감로왕도보다 단순, 명쾌하게 보이는 점은 각 장면 사이에 충분한 공간을 두었기 때문인데, 각 상에 활기를 불어넣은 섬려한 필선과 은은한 홍색과 녹색, 갈색, 監色 등은 서로 조화되어 밝고 화사하며 부드러운 느낌을 준다. 화면전체에 깔려 있는 구름은 흰색과 담홍색으로 처리되어 있다. 이와 같이 형태묘사에 주력하고 바탕색으로 여백을 처리했으며 파스텔풍의 고운 색조는 명종대의 화려·섬세한 불화가 선조대(1567 - 1608)에도 이어진 것을 1589년(일본 藥仙寺藏)과 1591년(일본 朝田寺藏)에 제작된 두 감로왕도를 통해 알 수 있다고 하겠다.⁷²⁾

71) 감로왕이 水陸齋때 쓰인 것이라는 증거는 서울 天寶山 佛巖寺甘露幀에 표기된

「水陸設齋」나 高麗大所藏甘露幀에 표기된 「水陸大會設齋」에서 확인된다.

72) 홍사성, 문명대 감수(1994), 韓國佛敎美術大展 2권, 「佛敎繪畵」, pp286-287

2) 朝鮮後期 佛畫

1649년作 寶石寺 甘露王圖(圖 12)는 우리나라에 남아있는 감로왕도 중 가장 年代가 올라가는 불화이다. 따라서 자료가 거의 없는 17세기 전반기 불화인 이 감로왕도는 조선조 불화연구에 기준작품이 된다고 하겠다. 늘씬한 형태의 불·보살상은 섬세한 필치로 단엄하게 그려졌으며 부드럽고 고운 녹색과 주황색 등이 조화를 이룬 화면은 매우 밝고 화사하다. 이와 같은 17세기 불화로 경북 상주 남장사 감로왕도(1668년作)가 있다. 이 寶石寺 감로왕도의 특징은 7佛 중 王佛인 아미타불이 크게 그려졌으며 주제를 강조하기 위한 부수적인 장면의 적절한 처리, 그림 속에 그림이 그려진 수법 등 보기 드문 것으로서 작가의 탁월한 경전의 해석내지는 도상화시키는 과정에서의 참신한 창작의욕을 읽을 수 있는 중요한 불화이다.⁷³⁾

1653년作 華嚴寺 掛佛 (圖 13)은 10m가 넘는 거대한 화면에 본존과 협시보살, 사천왕, 제자 등을 짜임새있게 배치한 영산회상 괘불이다. 본존의 좌우에 협시한 문수·보현보살과 그 아래 당당하게 서 있는 사천왕의 모습은 이 작품의 백미라 할 수 있으며, 석가불의 머리부분에 그려진 제자상들도 섬세한 필선으로 개성있게 묘사되었다. 밝고 화사하게 설채된 채색 또한 이 작품의 격조를 높여주는 요소인데, 은은하면서도 화사한 느낌을 주는 주홍색과 녹색의 사용은 17세기 중반 불화의 색채감각을 잘 드러내준다. 여기에 金泥와 다양한 색의 문양 또한 부처님의 세계를 장엄하는 역할을 훌륭히 해내고 있다.

1681년作 雙溪寺 靈山會相圖 (圖 14)는 밝고 부드러운 홍색을 주조색으로 사용하였으며, 또 채색이 두껍지 않아 화면이 밝은 느낌을 주며, 채색과 함께 어울려져 사용된 문양들이 화면을 더욱 화려하게 보이게 한다. 키형광배, 건장하고 듬직한 체구의 본존형태 등 17세기 후반기 불화의 특징을 잘 보여주는

73) 한국정신문화연구원(1993), 「朝鮮朝佛畫의 研究(2)-地獄系 佛畫-」 pp134-135

작품이다.

1684년作 浮石寺 掛佛 (圖 15)은 화면을 상하 2단으로 크게 구획하여 상단에는 비로자나삼존불을, 그리고 하단에는 석가불을 중심으로 권속들을 묘사한 2단구도의 괘불탱화이다. 이 괘불의 상하2단의 독특한 구도는 60여년 후에 조성된 부석사의 1745년 괘불탱화에 그대로 적용되기도 하였다.

1690년作 龍鳳寺 掛佛 (圖 16)은 석가모니불을 중심으로 8대보살, 사천왕, 제자상들이 묘사된 영산회상괘불이다. 법의는 붉은 바탕에 황색으로 보살당초문을 화려하게 시문하였는데, 본존 이외의 권속들의 옷에도 화려한 문양이 많이 시문되어 있다. 보살들은 거의 일률적으로 묘사되었으나 10대 제자상과 사천왕의 표현에서는 개성적인 필치가 엿보인다.

이 불화의 채색은 적색과 녹색이 주조가 되어있으나, 특히 頭光의 녹색은 胡粉이 첨가된 듯한 야광빛같이 광택나는 綠靑色이어서 다른 색들과 조화를 이루지 못하고 있다. 그러나 부분부분에 가해진 金泥라든가 정교한 문양은 이 작품의 격을 한층 높여준다. 화면 전체에 묘사된 구름은 淡紅, 黃色, 綠色, 淡靑 등 여러가지 색깔이 나타나기 시작하여 전대와는 다른 양상이 나타나기 시작한다. 17세기 불화양식을 보여주는 대표적인 작품으로 평가된다.

1693년作 興國寺 靈山會上圖 (圖 17)에서는 각 인물의 배경을 구름은 淡紅, 赤褐, 黃色, 綠色, 淡靑 등 여러가지 색으로 처리하여 전체적으로 유기적인 통일감을 조성하였고, 그 구름의 끝처리를 호분으로 강조하여 입체감을 살린 점이 돋보인다.⁷⁴⁾

대체로 조선시대 영산회상도의 일반적인 배열인 군도형식을 취하면서 군도형식이 가질 수 있는 답답함을 각 인물의 표정과 동세, 의상의 색채와 문양을 조화있게 구사함으로써 해소시키고 있다. 그러나 세부묘사에 지나친 공이 들

74) 홍사성, 문명대 감수(1994), 韓國佛教美術大展 2권, 『佛教繪畫』, pp196-286

어 현란하고 분산된 느낌을 줄 수도 있겠으나 광배를 洋綠色으로 처리함으로써 전체적인 균형과 통일을 이루었다. 綠色調를 바탕에 깔고 朱紅을 主調色으로 삼음으로서 전체 화면의 색감을 부드럽게 만든 후, 부분적으로 꽃무늬나 옷주름선 등에 금채를 사용하여 중요 부분을 돋보이게 했다. 물론 세월의 흐름 속에서 색대비의 강렬함이 반감되었다손 치더라도 안정된 바탕 색조와 주조색의 선택은 화사의 역량에 전적으로 의존할 수 밖에 없었을 것이다.⁷⁵⁾ 17세기 불화양식을 보여주는 대표적인 작품으로 평가된다.

1707년作 把溪寺 三藏菩薩圖 (圖 18) 중앙의 天藏菩薩과 권속들의 왼쪽에 持地菩薩과 권속을 평행으로 배열한 삼장보살도이다. 능숙한 필선과 밝고 화려한 색채는 이 불화의 격조를 한껏 높여주고 있는데, 특히 밝고 명랑한 綠·赤色과 부분적으로 사용된 금니는 18세기 초기의 특유한 색채감각을 잘 보여준다. 조선후기의 삼장탱으로는 가장 이른 시기의 작품으로 18세기 이후 삼장보살도 기준작이 되었다는 점에서 주목된다.⁷⁶⁾

1708년作 長谷寺 阿彌陀圖 (圖 19)는 아미타불을 중심으로 8보살, 6비구스님, 帝釋과 梵天, 4軀의 他方佛, 四天王 및 2軀의 神將 등이 둘러싼 원형구도가 완전히 정착된 群圖式 수도법으로 우수한 작품에 속한다.

赤色과 綠色이 主調色이나 밝고 온화한 紅色 위주의 엷은 채색을 했기 때문에 가늘고 유려한 필선이 드러나 보인다. 고려불화에 빈틈없이 장식되던 金彩는 옷문양 등에만 조금 사용되었을 뿐이다.

朱色을 칠해 따로 마련한 畫記欄을 보면, 첫머리에 殿下의 壽萬歲를 빌면서 수십명의 庶民들이 施主해서 畫員인 印文비구 등이 그렸다고 적혀있다. 따라서 귀족들이 發願하던 고려 불화와는 달리 조선조 불화에는 서민층도 상당히

75) 國立中央博物館美術部 編輯(1993), 韓國考古美術研究所 發行「美術史學誌-興國寺의 佛教美術-」, 通川文化社 pp180-181

76) 홍사성, 문명대 감수(1994), 前掲書, p298

참가하고 있어 불교가 크게 대중화된 것을 이 불화를 통해서 분명히 지적할 수 있을 것이다. 한편, 印文비구는 일년후 충북 영국사 대웅전 영산회상도를 그린 화원으로 이 두작품은 유파별로 지방적인 특색을 암시해 주는 좋은 자료가 된다는 점에서 높이 평가할 만하다.⁷⁷⁾

1725년作 北地藏寺 地藏菩薩圖 (圖 20) 지장보살을 중심으로 권속들이 거의 5단으로 수평을 이루며 배열된 구도를 보여주는 작품으로, 설채법, 필선 등에서 18세기 초기 불화의 특징을 잘보여준다.

1728년作 雙溪寺 甘露圖 (圖 21)는 인물의 형태라든가 색, 필선 등에서 18세기 전기 불화의 양식을 잘 반영하고 있으며, 특이한 점은 구름의 색채가 이제 前代보다 더 뚜렷이 부각되었다는 점이라고 할 수 있겠다. 선명한 黃色, 옅은 하늘색, 분홍색 등으로 불·보살의 세계를 오색구름으로, 그리고 화면 하단의 현실세계의 구름은 흰색으로만 처리하고 있다. 또 특이한 점은 여태까지 소극적으로 보이던 靑色の 구사가 의복의 線에 적극적으로 도입되기 시작한 점이다.

1729년作 海印寺 靈山會相圖 (圖 22)는 脇侍들이 질서정연한 구도의 특이함과 함께 색감 역시 특이한 분위기를 이루고 있다. 특히 불·보살의 살색과 本尊佛의 붉은 바탕 가사에 백백한 金泥문양과 구름과 脇侍에 표현된 분홍색의 적극적 구사가 여태껏 불화와는 다른 색감을 느끼게 한다. 구름의 색채는 前代보다 더욱 선명해져 綠色과 밝은 분홍색, 짙은 黃色이다.⁷⁸⁾

1749년作 泉隱寺 七星圖 (圖 23)에 묘사된 성중들은 어두운 밤하늘에 빛나는 별들을 상징이라도 하듯이 검은 바탕에 그려져 있으며 구름으로 구획을 짓고 있어 질서정연한 듯 하면서도 환상적이고 신비스런 느낌마저 감돈다. 전

77) 정신문화연구원(1985), 「朝鮮朝 佛畵의 研究 -三佛會圖-」, p35

78) 이계련(1988), “한국의 불교회화연구-색채를 중심으로-”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, p55

체적으로 인물들의 비례가 알맞은 편이며 자연스러운 형태를 취하고 있다. 그 描線은 다소 圖式化된 면도 보이지만 대체로 부드러우면서도 탄력있는 필선을 보여준다. 더욱 이 그림을 돋보이게 하는 것은 색채인데 검은 색 배경에 선홍색·황색·녹색 등 중간색조를 적절하게 배합하여 밝고 명랑한 乾隆年間의 색상을 잘 보여주며 전체적으로 홍색조를 띠고 있다. 인물들이 잘 살려져 있고 특히 그들의 옷깃을 배경색과 같은 검은 색으로 강조하였기 때문에 화면전체에 격조 높은 색조화가 이루어지고 있다. 이러한 색채설정과 짜임새 있는 구도가 한데 어울려 우아하고 화사한 분위기를 자아내고 있는 優秀한 작품이다.⁷⁹⁾

1754년作 禪雲寺 千佛會圖(圖 24) 이 작품은 현재의 賢劫에 出世하는 천불을 그린 것으로, 우리나라에서 천불신앙은 일찍이 유행하여 6세기 중엽 작품으로 추정되는 고구려 延嘉七年命金銅如來立像에서 선구적 예를 볼 수 있으나 회화로 남아있는 것은 대개 조선후기 이후의 것들이다. 부처들은 한결같이 뾰족한 육계가 표현되었고 통견의 붉은 법의를 걸치고 있는데 綠色의 頭光과 잘 조화를 이룬다. 천안 광덕사 천불도와 함께 조선후기 천불도를 대표하는 작품이라 할 수 있다.

1774년作 文殊寺 地藏菩薩圖(圖 25)·향천사 지장시왕(1782년)·보덕사 지장시왕(1786년) 등 18세기 후반의 작품에서는 잔잔한 문양이 촘촘히 그려져 있어 다소 번잡스러운 느낌이 들며, 또 색채보다 문양이 두드러지는 경향을 보인다. 아랫공간에는 돛자리 문양 같은 것이 그려져 있어 주목된다. 즉, 가늘게 먹선으로 횡선을 그은 뒤 적색과 녹색 등을 교대로 그어 마름모꼴의 문양을 표현하였는데, 이것은 아마도 당시 초상화 및 조사영정 등에서 바탕을 돛자리로 나타낸 것에서 착안한 듯하다. 이런 도상은 지장보살의 집회가 마치

79) 차재선(1987), 「朝鮮朝 七佛佛畫의 研究」, 석사학위논문, 동국대학교 대학원, p41

명부가 아닌 실내에서 일어난 것 같은 느낌을 갖게 하는데, 18세기 후반경 경기도, 충청도 지방에서 주로 나타나던 특징이다.

두광 위로 적·청·황·녹·백 등의 색채를 방사선형으로 칠하여 마치 본존에서 서광이 뿜어나가는 것처럼 묘사하였다. 18세기의 지장보살화는 적색, 녹색이 주조를 이루는 것이 대부분이지만, 시대가 흐를수록 색은 두껍게 칠해져 탁한 느낌이 든다. 부분적으로 금색을 사용하여 자칫 어두워지기 쉬운 화면에 밝은 느낌을 주고 있는 것도 있다.⁸⁰⁾

1775년作 通度寺 藥師如來圖 (圖 26)는 정사각형에 가까운 화면에 약사여래도와 보살중, 약사12신장, 사천왕이 원형구도로 묘사된 작품이다. 약사여래도에 12신장이 표현된 예는 1281년 쌍계사 약사여래도에서도 볼 수 있는데, 두 작품은 양식상 많은 공통점을 보여준다. 17-18세기 불화에 표현된 불상 모습에서 보여지는 신체의 默重함은 거의 느껴지지 않고 오히려 윤곽이나 신체의 細部描寫가 작고 纖細한 느낌을 주고 있다. 佛衣나 天衣에 가해진 장식 문양 역시 그다지 화려하지 않고 작고 소박한 종류의 것이다. 이들을 이루는 筆線은 유려함이 없이 날카로운 纖線描와 같은 기법을 이루고 있다.

색채는 暗綠色, 暗赤色이 주조색으로 사용되어 전체적으로 어둡고 탁한 색감을 이루고 있으나, 얼굴의 胡粉, 본존 광배의 黃色과 각 존상 사이에 가해진 주황색의 구름표현으로 각각의 모습이 구별되고 적절한 조화를 이루고 있다. 이 작품은 18세기 약사불화의 전형적인 圖像을 갖추고 있을 뿐 아니라 그 시대의 불화양식을 알려주는 작품 중의 하나라고 하겠다.⁸¹⁾

1776년作 泉隱寺 阿彌陀圖 (圖 27)는 울이 굵은 삼베바탕에 채색된 불화로 조선조 불화의 대부분을 형성한 군도형식의 대표적인 예인 동시에 佛, 菩薩,

80) 김정희(1996) 「조선시대 지장시왕도 연구」, 일지사, pp311-340

81) 이향란(1989), “朝鮮後期 通度寺 佛畫에 對한 研究”, 계명대학교 교육대학원 석사학위논문 p46-47

四天王 등에 각기 그 명칭이 적혀 있어 아미타불화 연구에 대단히 중요한 작품이다. 이 불화의 주조색은 적색과 녹색이나 찬 느낌이 드는 녹색계열이 많이 쓰여지고 채색도 짙어지고 거칠어지며 두텁게 칠해지기 시작한다. 따라서 筆線도 두터운 채색에 가려져서 회화적인 필선과는 거리가 멀다.⁸²⁾ 이 불화에 적혀진 존상의 명칭은 차후 조선조 불화의 존상명칭에 기본이 되기도 하였다.

1781년作 雙侯寺 三世佛畫 (圖 28)는 18세기 불화의 보조색인 綠色과 赤色이 주로 사용되었으며 白色, 靑色, 黃色이 보조색으로 사용되었다.

1791년作 觀龍寺 甘露王圖 (圖 29)는 이 불화는 1589년 일본 藥仙寺 감로왕도나 1728년 쌍계사 감로왕도 등에 보이는 성대한 반승의식 장면이 생략되어 비교적 간단한 도상을 이루고 있다. 그러나 현세의 생활상 등은 좀더 한국적이며 풍속적인 면이 짙어 조선후기에 이르러 한국적 불화로 변모해가는 점을 잘 보여준다. 특히 갓을 쓰고 흰 도포를 입은 선비, 한복을 입은 인물들로 구성된 것은 實景山水와 풍속화가 화단의 영향이 지방에서 그려진 불화에도 부분적으로 수용된 것 같다.⁸³⁾ 이와 함께 암산에 보이는 준법은 불화와 일반회화의 관련성을 보여주는 좋은 자료라고 할 수 있다.

1855년作 神衆圖 (圖 30)는 채색은 19세기 불화에서 즐겨 사용하는 붉은색 위주의 색감을 보여주는데 곳곳에 사용된 금니와 얼굴에 채색된 흰색이 화면에 밝은 느낌을 준다.

82) 정신문화연구원(1985), 「朝鮮朝 佛畫의 研究 -三佛會圖-」, pp40-41

83) 이향란(1989), 前上書, pp140-141

4. 朝鮮時代 佛畫의 色彩特徵

조선전기의 色彩는 文樣과는 달리 전대에 비해 훨씬 다양하게 사용되었다. 밝고 화려하면서도 은은한 채색을 사용하여 고상한 품격을 보여 주며 여기에 호화찬란한 금색을 배합함으로써, 전체적으로 호화롭고 고상한 분위기를 보여 주는 고려 불화의 채색적 특징은 거의 사라지고 다양한 채색으로 화려한 모습을 보이게 된다.

대부분의 작품에서는 밝은 紅色과 綠色이 주조색을 이루면서 褐色, 黃色, 黃上色, 자주색, 靑色, 연두색, 흰색, 金泥 등이 조화를 이루며 다양한 색채의 향연을 이루고 있다. 赤色, 綠色은 조선조 이후 한국불화의 가장 특징적인 색으로 모든 불화에서 기본색이 됨과 동시에 뚜렷한 색의 대비를 통해 오묘한 불교의 세계를 잘 전해 주고 있다.

다양한 색채의 효과적인 사용은 문양으로 각 부분을 분리시키는 것에서 벗어나 색채가 주요한 요소로 부각되었음을 보여주는 것이다. 그리고 이들 불화에서는 녹색과 연두색, 옅은 분홍색과 약간 짙은 분홍색, 하늘색 등 동일 계통의 색채를 연이어 칠함으로써 명도의 차이에 의한 명암의 효과를 잘 보여주고 있다. 이러한 수법은 동양에서 명암을 표현할 때 흔히 사용되던 수법으로서, 이후 불화에서 명암을 표현하는 중요한 방법 중의 하나가 되었다.

한편, 점차적으로 색채가 불화의 주요 요소로 됨에 따라 筆線은 이제 더 이상 회화적이 아닌 단지 윤곽을 나타내기 위한 수단으로 변모되어 갔다.⁸⁴⁾

조선후기 제1기 양식(1650 - 1800년)의 색채는 다양해지면서 화려해진 것이 이 시대 불화의 한 특색이다. 문양이 장식의 주요기능을 수행하던 달리 조선조에 이르면 문양 대신 다양한 색채가 주요한 장식요소를 등장하는데 조선후

84) 김정희(1996), 「조선시대 지장시왕도 연구」, 일지사, pp297-298

기에는 전기보다는 색채가 더욱 다양해진다.

이시기 불화의 색채 역시 조선전기와 마찬가지로 赤色과 綠色이 주조를 이루는 것이 대부분이지만, 시대가 흐를수록 색은 두껍게 칠해져 탁한 느낌이 든다. 부분적으로 금색을 사용하여 자칫 어두워지기 쉬운 화면을 밝은 느낌을 주고 있는 것도 있다. 특히 육도를 상징하는 다양한 색채의 색대나 彩雲은 화면을 더욱 화려하게 해주는 요소이다. 赤·綠·靑·黃·白 등의 색채를 교대로 칠한 색대는 丹青에서 많이 사용되던 오색의 색동을 연상케 하며, 갖가지 색으로 채색된 채운은 인물과 인물 사이를 격리시켜 주고 환상적인 느낌을 주는 동시에 장식적 요소로서의 역할도 충분히 하고 있다.⁸⁵⁾

장식적인 요소는 특히 彩雲의 빈번한 사용에서 잘 드러난다. 인물들이 마치 구름 사이에서 있는 것 같은 모습은 종교화로서의 신비감을 더해줄 뿐 아니라 장면장면을 효과적으로 분리해주는 역할을 한다. 특히 팔상도라든가 변상도, 감로왕도 등 다양한 장면들이 복잡하게 표현되는 불화의 경우, 彩雲은 동일한 성격의 장면을 하나로 묶어주는데 매우 효과적이다. 이러한 효과로 인하여 채운은 일찍이 불화에서 빈번하게 사용되었으며 특히 조선시대에 이르러서는 중요한 장식요소 중의 하나가 되었다.

彩雲은 대개 두 가지 형태를 띠는데 구름의 윤곽을 그리고 가장자리를 흰색으로 밝게 칠한 것과 綠色·黃色·赤色の 화려한 구름모양을 표현한 것이 있다. 조심스럽게 표현되던 채운은 점차 과다하게 사용되기 시작하여 초기와 달리 황토색, 분홍색, 하늘색 등 서로 대비되는 색으로 화려하게 설채하여 장식적인 효과를 더욱 높이고 있다.

筆線 또한 전해내려오는 초본을 놓고 그대로 전사하였으므로 대체로 1700년대의 작품에서는 고식화된 선이 나타나기는 하나 아직은 탄력있고 섬세한 필

85) 김정희(1996), 『上揭書』, pp332-341

선을 보인다.⁸⁶⁾ 肥瘦 없는 균제된 선들과는 달리 주변에 간혹 보이는 산수 표현이나 시왕 뒤에 병풍에 그려진 산수는 水墨과 淡彩로 처리하여 짙은 채색의 불화 속에서 다소 여유를 준다. 1744년의 옥천사 시왕도 중 제8평등대왕도의 鐵山 처리는 필선이 날카로운 것이 마치 斧劈皴 같은 느낌을 주기도 한다. 이런 부분은 전체 불화 속에서 극히 일부분이기는 하지만 불화와 일반 산수화와의 관련성을 부여 주는 것으로서 주목된다.

赤色과 綠色이 아름다운 조화를 이루면서 전반적인 색의 분위기를 이끌어가던 18세기 불화에 비해, 19세기에 이르면 전반적으로 채색이 어둡고 짙어지는 경향을 보인다. 또한 검은색이라든가 고동색, 명도가 높은 靑色の 빈번한 사용도 불화의 고상한 품격을 떨어뜨리는 요소이다.

金泥의 사용도 전보다 두드러졌다. 조선전기에는 고려불화의 전통을 이어받아 1500년대의 많은 불화에서 사용되었지만 조선후기 1800년대에 오면 보관, 옷깃, 홀, 법의의 일부 등을 제외하고는 금니의 사용이 극도로 제한한다. 이것은 바로 불화의 시주계층이 왕족, 귀족이 주류를 이루던 고려나 조선전기와는 달리 일반민중으로 확산되었다는 것을 말해주는 좋은 예가 아닌가 생각된다.

그러던 것이 1849년 선암사 지장전 지장보살도에서는 갑옷, 칼과 창 등을 모두 금니로 칠하여 화려함을 보여주다가 19세기 후반 경기도 일대의 불화에서는 본존의 신광 전체를 금니로 채색하여 화려하면서도 다소 답답한 느낌이 든다.

1880년대를 전후하여 경기도 일대에서 제작된 불화에서는 권속들의 얼굴이 마치 초상화를 그리듯 음영을 표현하고 있어 주목된다. 이것은 조선후기에 이르러 “西洋畫法이 전래되어 부분적으로 수용”⁸⁷⁾되면서 일반회화에서도 음

86) 차재선(1987), 「朝鮮朝 七佛佛畫의 研究」, 동국대학교 대학원, p100

87) 안휘준(1984), 「韓國繪畫史」, 대한교과서주식회사, p212

영법에 대한 관심이 높아진 것과도 관련이 있다고 본다.

19세기 末에는 胡粉을 섞어 탁해진 청색이 많이 보인다. 18세기말부터 부분적으로 쓰여졌던 청색은 급격하게 많이 設彩되어 화면 전체의 리듬을 깨는 要素로 작용하여 격조높은 색조화는 이제 찾아 볼 수 없다.⁸⁸⁾ 더구나 20세기 초의 작품에 이르게 되면 불화의 주조색이 赤色과 靑色으로 바뀐 듯한 느낌들 정도로 靑色의 사용이 많아졌다. 彩雲에 있어서도 전처럼 동일한 색으로 전환면을 감싸는 것이 아니라 赤色·靑色·黃色·綠色 등 대비가 강한 색으로 연이어 사용함으로써 차분하지 못하고 약간 들뜨는 가벼운 채색으로 설채하여 색에 의해 조화로운 부처의 세계를 구현하던 불화의 기능은 거의 사라져 버렸다고 할 수 있다.

筆線은 두터운 채색에 가리어져 그 중요성을 잃어버리며⁸⁹⁾ 현저히 둔화되고 강직한 線을 사용하여 더이상의 유려한 필치는 볼 수 없게 되었다.

이러한 현상은 물론 조선후기부터 나타나기 시작했던 경향이지만 그때는 채색이 두텁지가 않아 '鐵線'⁹⁰⁾이 거의 드러나 보였던 반면, 19세기 이후가 되면 채색이 짙어지면서 선은 윤곽선으로 최소한의 기능만을 하게 되었다. 이러한 현상은 초본에 의해 도상을 그대로 베껴 그리는 불화의 작업과도 무관하지 않다고 본다.

그와 함께 이시기의 筆線에서 두드러지는 것은 직선을 선호하는 점이다. 특히 시왕도의 일부작품에서는 성벽면의 벽돌이, 대왕앞에 묘사된 계단의 설계도적 묘사로 인해 화면이 훨씬 경직되어 보인다. 19세기 이후에 직선이 선호되는 것은 아마도 서양화법의 수용과 함께 원근법에 대한 이해가 깊어졌던 데서 기인한 듯하다.⁹¹⁾

88) 정신문화연구원(1993), 「朝鮮朝 佛畵의 研究(2)-地獄系 佛畵-」, 정신문화연구원 p55-56

89) 정병국(1985), 「朝鮮後期神衆幀畵의 研究」, 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원, p100

90) 한국고고미술연구소(1993), 「美術史學誌 제1집 麗川 興國寺 佛教美術」 p171

91) 김정희(1996), 「조선시대 지장시왕도의 연구」, 일지사, p412

이렇게 조선조 불화의 색채는 초기에 있어서는 고려 불화에서 느껴지는 온화한 느낌이 거의 비슷한 색조로 設彩되었으나 시대가 내려올수록 차츰 綠色의 구사가 적극적으로 나타나 찬 느낌의 불화로 변해갔다고 볼 수 있다. 즉 조선조 초기에 있어서나 고려시대의 불화에서는 전체적 색상의 분위기를 중시하여 設彩한듯하나 조선조 후기로 내려올수록 색채의 設色에 있어서 선택의 질서가 흐뜨러져가는 느낌이다. 또한 高麗나 鮮初의 색상들이 선명하면서도 전체적으로는 통일되고 은은한 색조를 보여 주는데 비해 후기로 올수록 각종 색채들은 胡粉을 가미하여 화면에 나타난 색채가 상당한 두께감을 주고 있다. 이렇게 탁하고 현란한 原色的 효과가 후기의 형태의 圖式化에 함세하여 친숙한 정겨움과 온화한 느낌으로보다는 원색들의 강렬함으로 인해 두려움과 일종의 공포감마저 자아내고 있다.

V. 結 論

朝鮮時代 佛畫에 나타난 색채의 표현문제에 있어서 宗教畫의 기능에서보다도 造形的 특징을 갖는 繪畫的 의미에서의 色彩의 효과에 중점을 두면서 고찰하려 하였으나, 繪畫的 측면에서의 佛畫의 색채를 이끌어 보려는 데는 한계점이 있었다. 결국 佛畫는 단순히 시각적 藝術이었다기 보다는 宗教的 精神性과 더욱 긴밀하게 연관되어 있었다고 볼 수 있다.

朝鮮時代 佛畫에 나타난 色彩의 특징은 크게 두 가지로 분석될 수 있었다. 첫째는 佛敎라는 宗教的 측면에서의 상징적 의미로 설채된 색채와 둘째, 韓國이라는 특수한 풍토 속에서 나타난 색채가 그것이다.

첫째, 象徴的의미로 佛畫에 設色된 색채에서 가장 많이 나타나는 金色으로 들 수 있는데, 부처의 '절대적인' 색채를 상징하는 색으로서의 金色은 金泥를 사용하여 부처나 보살의 피부색을 표현하기도 하였고, 이 금색의 피부색은 부처와 俗大衆을 구분하는 주색으로 사용하여 불·보살의 존엄을 더욱 강조하는 역할을 하고 있다. 불·보살의 가사에 호화롭게 수놓인 金泥紋樣은 부처의 성스러움의 상징이었다.

또 부처의 지체높은 신분의 상징으로 쓰여진 색채는 赤色으로 들 수 있겠는데 佛·菩薩의 袈裟에는 거의 대부분 赤色이 사용되고 있는데, 이는 王服의 붉은색과도 일치하며 陰陽說에서의 陽의 개념인 赤色과도 일치된다. 또한 佛畫에 나타난, 부처나 佛이 기거하는 궁궐을 붉은색으로 설채하여 귀한 곳임을 상징하고 있으며, 化佛의 붉은 가사, 지장보살의 붉은색 모두가 존귀함의 상징적 의미로 사용되었으며, 冥府의 상징으로 지장보살의 黑色 두건이 표현되었다. 이는 冥府는 陰의 세계이며, 陰을 象徴하는 색채는 黑色이었기 때문이

다.

구름의 색채표현에도 象徴的 요소가 나타나는데, 현실세계의 구름이 흰색의 평범한 구름으로 나타난데 비해 불·보살이 타고 있는 구름의 색채는 오색이 영롱한 색채로 나타나 이상세계를 더욱 환상적 분위기로 이끄는 데 큰 역할을 하고 있다.

둘째, 高麗 佛畵와 朝鮮 佛畵에서 나타나는 색채의 차이점으로, 가장 뚜렷한 것은 金彩사용의 정도이다. 고려 불화에서는 불·보살의 가사에 주로 金泥로 문양을 수놓아 화려하게 장식한데 비해 조선 불화에서는 승유역불정책의 영향인지 金泥紋樣이 표현된 불화가 많지 않다. 금니의 사용대신 조선불화의 문양의 장식은 白色의 線描로 나타나거나 여러 가지 색으로 수놓인 緣(웃깃)이 표현된다.

문양이 장식의 주요기능을 수행하던 고려 불화와는 달리 조선조에 이르면 문양대신 다양한 色彩가 주요한 장식요소로 등장하는데 조선후기에는 前期보다 색채가 더욱 다양해진다. 불화 전체에 設色된 主調色인 고려 불화에서는 赤·褐色으로 나타난데 비해 조선조 불화에서는 綠色이 많이 나타나 赤·綠色이 주조를 이룬다. 처음에는 아름다운 조화를 이루면서 전반적인 색의 분위기를 이끌어 가던 赤·綠色은 조선후기로 갈수록 점점 짙은 赤色과 함께 어둡고 짙어지는 경향을 보인다. 또한 검은색, 고동색 등 명도가 높은 靑色이 적극적으로 구사되며, 특히 고려 불화에서 소극적으로 구사되던 靑色이 조선후기로 올수록 적극적으로 나타나 주조색으로 까지 등장한다.

조선후기에 들어 서양화법에 대한 관심이 높아지면서 나타난 채색의 특징 중에 음영법을 사용한 채색기법이 등장하기도 하였다.

彩雲에 있어서도 고려 불화에서는 구름의 색채가 소극적으로 나타나 색채를 거의 느낄 수 없는 정도에 비해 조선불화에서는 전처럼 동일한 색으로 전화면

을 감싸는 것이 아니라 赤色, 靑色, 黃色, 綠色 등 대비가 강한 색을 연이어 사용하여 전체적으로 산만하여 부처의 세계를 구현하던 불화로서의 기능은 거의 사라져 버렸다고 할 수 있다.

다음은 관음보살에 필수적으로 나타나는 淨瓶의 색채의 차이점인데 고려 불화에서는 거의가 綠色의 정병인데, 조선조에서는 정병의 색채도 다양하게 구사된다. 黃色의 정병도 등장하며, 赤色 바탕에 백색선묘가 구사된 정병도 보인다.

이렇게 고려 불화가 통일된 색조의 효과를 꾀했던 것에 비해 조선 불화는 여러 가지 색채를 사용함으로써 체계적인 색채의 秩序가 없었다.

本 論文에서는 색채의 표현에 초점을 두어 朝鮮時代 佛畫의 美感을 표현해 보고자 하였으나 전문적인 불화의 색채연구가 부재하여 보다 纖細하고 體系的으로 考察되지 못 하였다. 전문적이고 체계적인 불화의 색채연구가 앞으로 더욱 많은 관심속에서 이루어져야 할 과제라고 생각된다.



참 고 문 헌

國內書

<단행본>

- 권덕주(1982), 「中國美術思想에 對한 研究」, 숙명여대출판부
- 李東州(1987), 「韓國繪畫史論」 열화당
- 이동주(1996), 「우리 옛그림의 아름다움 - 전통회화의 감상과 흐름-」, 시공사
- 문명대(1984), 「韓國의 佛畫」 열화당
- 문명대(1991), 「高麗佛畫」 열화당
- 洪思重(1982), 「韓國人의 美意識」 전예원문예신서
- 李秀蓮(1990), 「韓國의 佛教繪畫 研究」 홍익대학교
- 황수영(1978), 「한국의 불교미술」 동국대학교
- 황수영(1987), 「佛敎와 美術」 열화당
- 김원룡·안희준(1993), 「新版韓國美術史」, 서울대학교 출판부
- 洪潤植(1980), 「韓國佛畫의 研究」, 원광대학교 출판국
- 홍윤식(1984), 「高麗佛畫의 研究」 동화출판공사
- 홍윤식(1992), 「만다라」 대원사
- 박정자(1993), 「불화그리기」 대원사
- 김정자(1996), 「조선시대 지장시왕도의 연구」, 일지사
- 김종태(1978), 「東洋畫論」, 일지사
- 김철순(1991), 「韓國民畫論考」, 예경상업사
- 디트리히 쾰켈(1977) 백승길譯, 「佛敎美術」, 열화당

안휘준(1984), 「한국미술의미의식」, 한국정신문화연구원

안휘준(1984), 「韓國繪畵史」, 대한교과서주식회사

<논문>

- 권경애(1980), “赤色の 象徴性에 관한 研究” 석사학위논문, 성신여대대학원
- 김경운(1993), “조선후기 화화에 나타난 색채 연구” 석사학위논문, 세종대학교대학원
- 이계련(1988) “한국의 불교회화연구 -색채를 중심으로-” (서울:홍익대학교대학원
- 권광칠(1990), “한국회화 있어서의 채색화 연구-고구려고분벽화 및 고려불화를 중심으로-” 석사학위논문, 홍익대학교 교육대학원
- 강동언(1980), “東西洋의 繪畵上에 나타난 色彩의 比較研究”, 석사학위논문 세종대학원
- 정명호(1994), “國佛敎繪畵의 造形性에 關한 研究” (고려불화를 중심으로)” 동국대학원 석사논문
- 정병국(1985), “朝鮮後期神衆幀畵의 研究” 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원
- 조성호(1994), “現代 佛畵 製作技法에 관한 研究” 東國大學敎 佛敎大學院 佛敎史學科(藝術史專攻)
- 최성희(1979), “韓國의 佛畵와 巫俗畵에 대한 研究” 석사학위논문, 이화여자대학교
- 임소정(1994), “고려불화의 색채 연구” 석사학위논문 전북대학교 대학원
- 배유경(1985), 「동양화의 설색에 대한 일고」, 서울대학원석사논문

- 강의숙(1995), “한국 채색화의 재료 및 기법” 석사학위논문, 이화여자대학교
교육대학원
- 차재선(1987), 「朝鮮朝 七星佛畫의 研究」, 석사학위논문, 동국대학교 대학원
- 이향란(1989), “朝鮮後期 通度寺 佛畫에 對한 研究”, 계명대학교 교육대학
원 석사학위논문
- 정향란(1989), “朝鮮後期 通度寺 佛畫에 對한 研究” 석사학위논문, 계명대
학교 교육대학원
- 천향순(1988), “동양권의 종교와 색채관계의 연구” 석사학위논문, 동아대학
교대학원
- 고화영(1991), “韓國繪畫의 傳統色彩에 關한 小鼓” 碩士學位論文, 덕성여자
대학교 대학원

<기타문헌>

- 1982, 「동아대백과사전」 22권, 동아출판사
- 한국고미술연구소(1993), 「美術史學誌 제1집 麗川 興國寺 佛教美術」
- 한국정신문화연구원(1993), 「朝鮮朝佛畫의 研究(2)-地獄系 佛畫-」
- 배만실(1986), 「한국전통색채론」 논업51집, 이화여대 한국문학연구원
- 문명대(1796. 6), 「無爲寺極樂殿阿彌陀後佛壁畫試考」, 考古美術
- 문명대(1986), 「고려불화의 조성배경과 내용, 고려불화, 한국의 미」 제7권 중
앙일보사
- 문명대(1991), 「조선불화」 한국의 미, 卷16, 중앙일보사
- 원미량(1975), 「靑色을 통해본 中國 概念色의 문제」 空間 102호
- 홍사성, 문명대감수(1994), 韓國佛教美術大展 2권 「佛教繪畫」 도판설명, 한국
색채문화사

- 정사회(1992), 「한국인의 색채의식」, 미술세계
- 백승길(1978.7), 「佛敎美術의 世界3 : 佛像1」, 공간133호
- 정우택(1994), 「한국불교미술대전」, 한국색채문화사
- 홍윤식(1993), “高麗佛畵” 高麗佛畵殿 학술지, 삼성미술문화재단
- 홍윤직(1985), 「曼荼羅의 기원과 展開」 만다라대전, 중앙일보사
- 國立中央博物館美術部 編輯(1993), 韓國考古美術研究所 發行 「美術史學誌-興
國寺의 佛敎美術-」, 通川文化社
- 國立中央博物館美術部 編輯(1993), 韓國考古美術研究所 發行 「美術史學誌-興
國寺의 佛敎美術-」, 通川文化社
- 김정희(1977.5), 「佛畵-깊고 신비한 색채의 세계」 미술세계
- 김종태(1978), 「東洋畵의 設色」, 空間 131호



Abstract

A Study on the Coloring of Buddhist Paintings during the Chosun Dynasty

by Yang, Jung-Sim

majoring Art Education in Graduate School of Education
in Cheju National University

Academic Advisor, Prof. Kang, Dong-Urn

A Buddhist painting illustrates an ideal world that we want to reach through the Buddhist Scriptures. Also, it is a presentation of religious symbolism, showing us a Buddhist Utopia, which is written in the Sutra based on religious experience or knowledge. The presentation, containing content of the Sutra, is derived from the fantastic aesthetic sense.

Working on a Buddhist painting is like making a documentary painting, which tells descendents what to do when they face the same situations their ancestors once had; nevertheless, a Buddhist painting has particularities brought out by national aesthetic sense. Therefore, a Buddhist painting in Korea is also derived from the Korean aesthetic sense achieving religious aim and is manifested in close relation to the Korean color sense.

The main purpose of this paper is to examine the coloring of an

enormous number of Buddhist paintings in the Chosun Dynasty, under the consideration of the presentation of religious symbol.

We can see that Korean color sense had been influenced by Chinese Yin-Yang and the Five Elements Principles from the age of the Three Kingdoms to the Koryo Dynasty. This means that the color was not considered as a visual factor but as a conceptional factor that we can see by thoughts and also that the color penetrated not only into the paintings but into one's life in relation to philosophy as well.

The color in Korean Buddhist paintings presents Buddhism symbolically and also shows us compoundedly both the sense of high and low class distinction, which was close to Koreans' lives and the color sense influenced by Yin-Yang and the Five Elements Principles.

First, the color gold, which has a symbolic meaning, stands for Buddha's absoluteness and emphasizes the dignity of Buddhist saints by using gold clay. Patterns made out of gold clay on surplices symbolize Buddha's holiness. The red color of surplices is identical with the color of kings' clothes and with the color which stands for Yang in Yin-Yang Principles.

Second, the Buddhist paintings in the Koyro Dynasty, where red and brown are mainly used, are splendid, decorated with gold-clay patterns, while the Buddhist paintings in the Chosun Dynasty, where gold clay was seldom used, are primarily decorated with various colors. At the end of the Chosun Dynasty various colors were used. The color green was often used, so red and green are the major colors in Buddhist paintings in the

Chosun Dynasty. Blue, in particular, was used passively in Koryo Buddhist paintings, but it was used actively in Chosun Buddhist paintings.

The color of clouds in Koryo Buddhist paintings is not loud; on the other hand, in Chosun Buddhist paintings, the cloud stands for Buddha's world of thoughts by coloring the clouds red, blue, yellow and green, which are all contrasted colors.

Koryo Buddhist paintings sought the effect of unified colors, while Chosun Buddhist paintings, where various colors were used, did not have a systematic color order.





圖 1. 李孟根 筆 觀經16觀變相圖,
1465년, 269×182.1cm, 楧本채색,
日本 京都 知恩院藏



圖 3. 無爲寺 楊柳觀音圖, 15세기,
토벽채색, 전남 강진.

圖 2. 無爲寺 阿彌陀極樂會相圖,
270×210cm, 토벽채색,
전남 강진 무위사 극락전



圖 4. 無爲寺 阿彌陀來迎圖 1476년, 토벽채색, 전남 강진



학교 중앙도서관
UNIVERSITY LIBRARY

圖 5. 水月觀音圖, 15세기말, 고동색으로
물들인 비단 바탕에 금니채화,
170.9×90.9cm, 일본 敦賀 西福寺藏

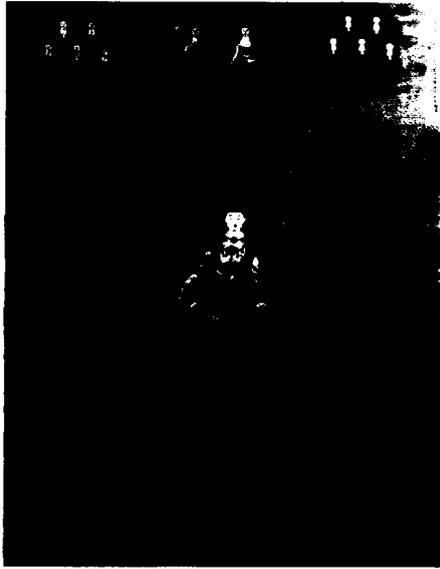


圖 6. 李自實筆 道岬寺 觀音32應身道, 1550년,
215×152cm, 건본채색, 도갑사 금당



圖 6. 부분도



도서관
Y LIBRARY

圖 7. 靑平寺 地藏十王圖,
1562년, 94.5×85.7cm,
건본채색, 일본 光明寺藏

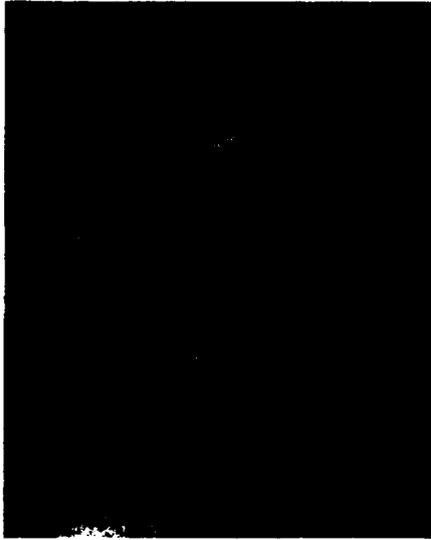


圖 8. 地藏十王圖, 조선 전기,
205.8×162cm 견본채색, 일본 西方寺

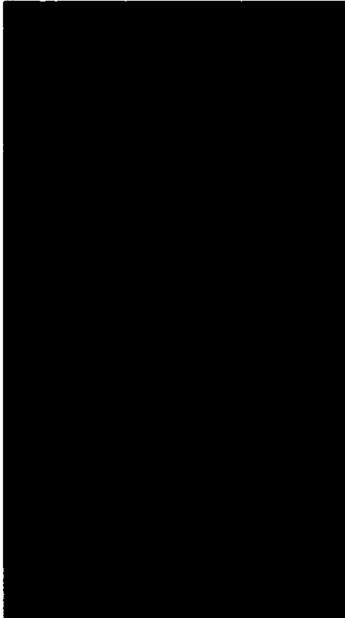


圖 9. 檜巖寺 樂師三尊圖, 1565년
58.8×31.2cm, 고동색으로 물들인
비단 바탕에 금니채화
일본 徳川美術館藏

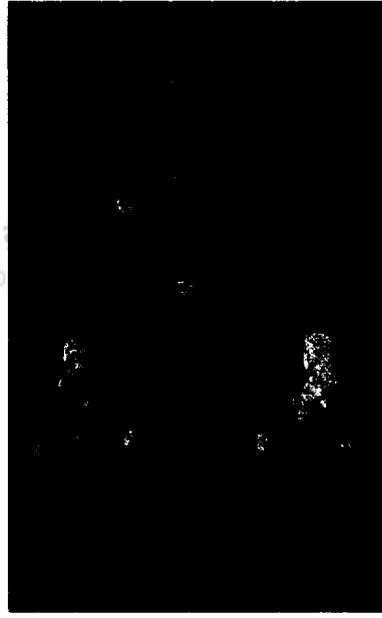


圖 10. 檜巖寺 樂師三尊圖, 1565년
55.2×32.4cm, 금니채화
일본 龍乘院藏



圖 11. 甘露王圖, 1589년
158×169cm, 마본채색
일본 奈良국립박물관藏



圖 12. 寶石寺 甘露王圖, 1649년
226×238cm, 마본채색
국립중앙 박물관



圖 13. 華嚴寺 掛佛, 1653년
1200×810cm, 마본채색
전남 구례

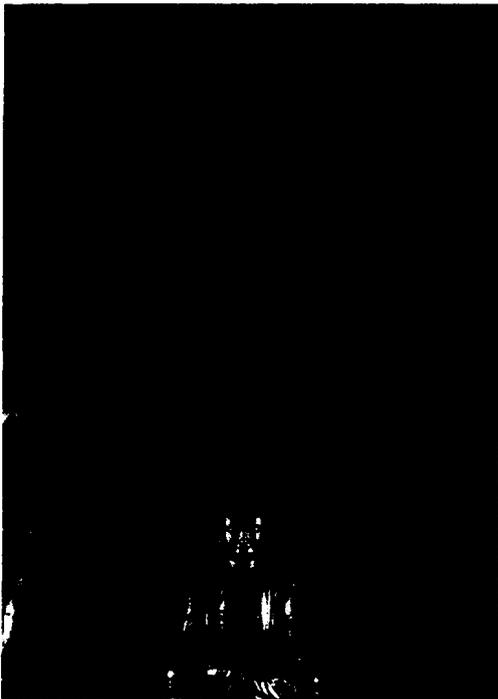


圖 14. 雙溪寺 靈山會相圖, 1681년
403×275cm, 견본채색
경남 하동

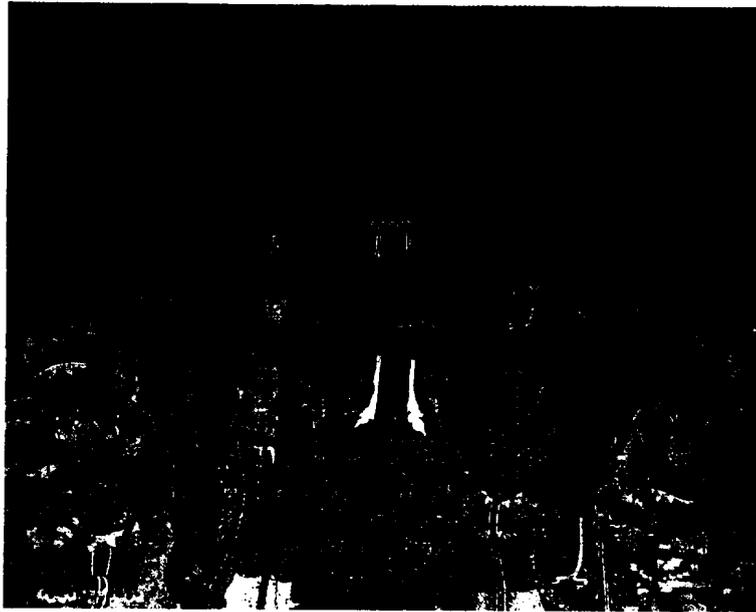


圖 15. 浮石寺 掛佛, 1684년, 1806×550cm, 건본채색, 국립박물관



圖 16. 龍鳳寺 掛佛, 1690년, 615×508cm
마본채색, 충남 홍성

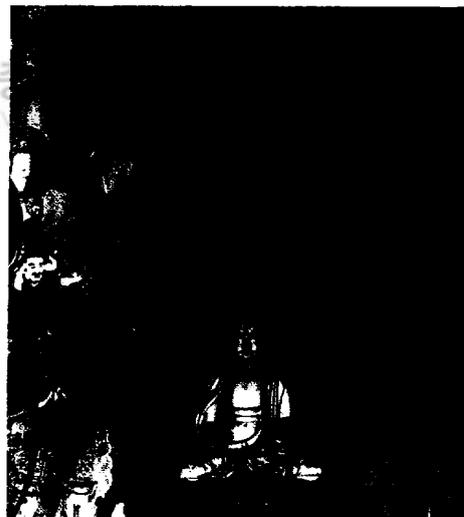


圖 17. 興國寺 靈山會相圖, 1693년
406×475cm, 건본채색, 전남 여천

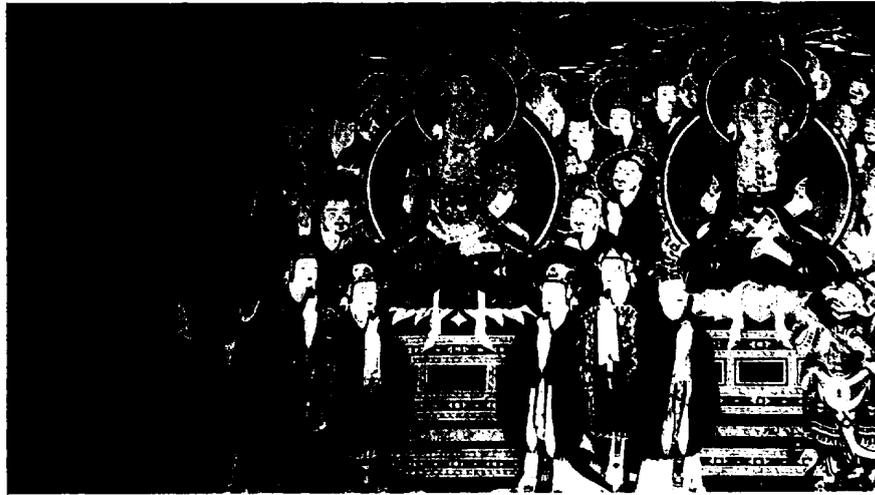


圖 18. 把浮寺 三藏菩薩圖, 1707년, 171×291cm, 건본채색, 대구 동구

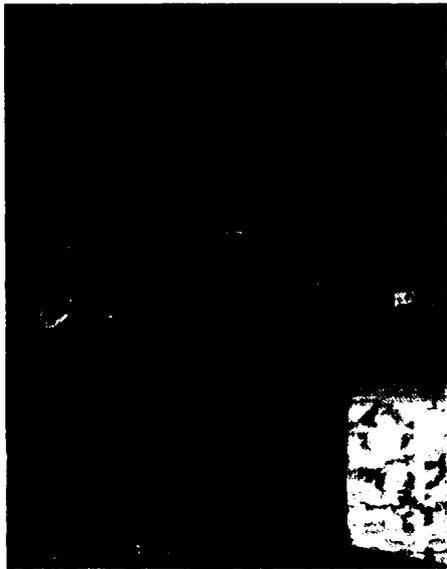


圖 19. 長谷寺 阿彌陀圖, 1708년
373×263cm, 건본채색
동국대학교 박물관



圖 20. 北地藏寺 地藏菩薩圖, 1725년
224.2×179.4cm, 건본채색
국립중앙박물관

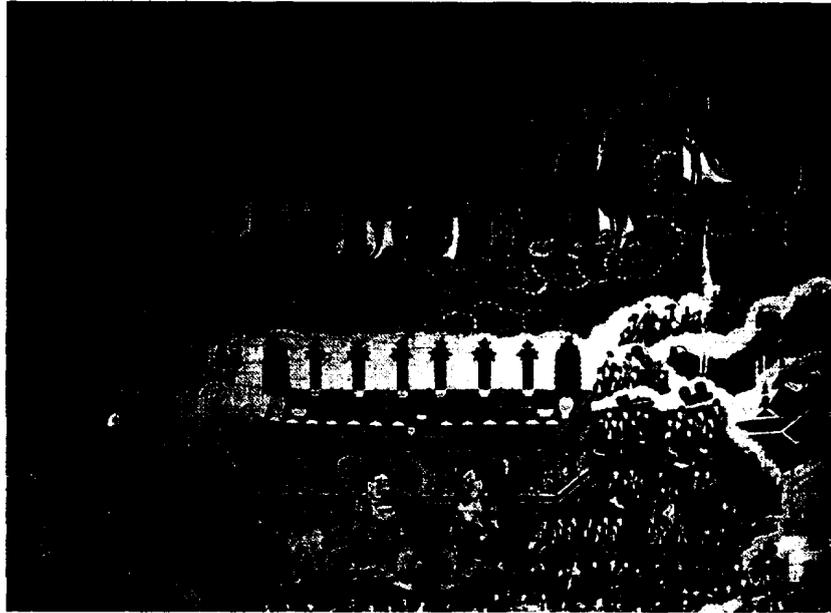


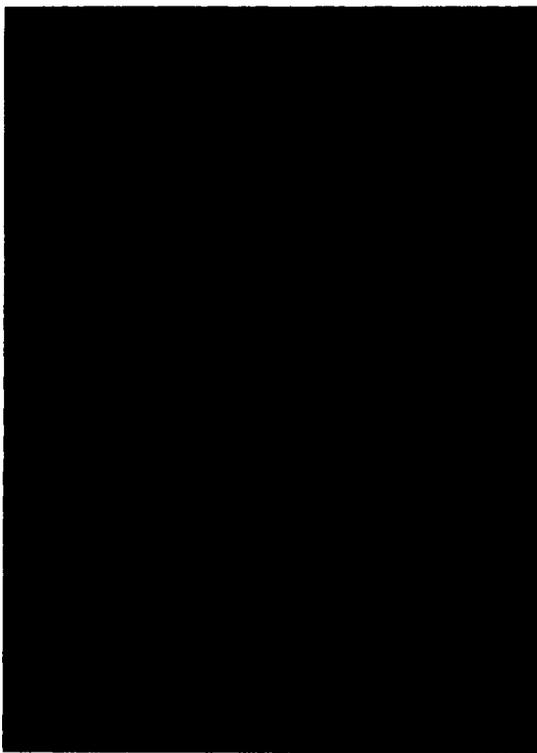
圖 21. 雙溪寺 甘露圖, 1728년, 260×300cm, 건본채색, 경남 하동



圖 22. 海印寺 靈山會相圖, 1729년
290×223cm, 건본채색
경남 합천 해인사



圖 23. 泉隱寺 七星圖, 1749년, 105×136cm 건본채색, 전남 구례



중앙도서관
UNIVERSITY LIBRARY

圖 24. 禪雲寺 千佛會圖, 1754년
198.5×140cm, 건본채색
동국대학교 박물관



圖 25. 文殊寺 地藏菩薩圖, 1774년, 132×158cm, 견본채색, 충남 서산



圖 26. 通度寺 樂師如來圖, 1775년
223.5×220cm, 견본채색, 경남 양산



圖 27. 泉隱師 阿彌陀圖, 1776년
360×277cm, 마본채색, 전남 구례

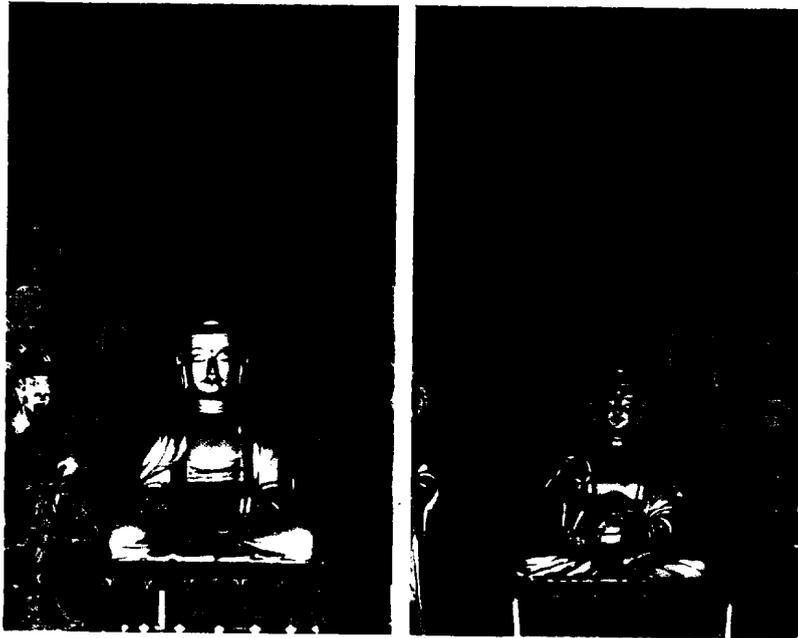


圖 28. 雙溪師三世佛畫, 1781년, 504×313cm, 견본채색, 경남 하동

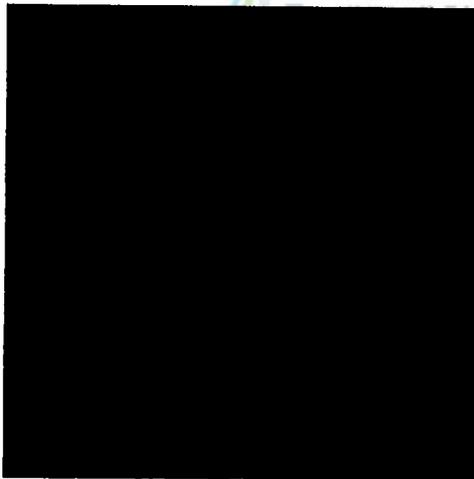


圖 29. 觀龍寺甘露王圖, 1791년, 175×180cm
견본채색, 동국대학교 박물관



圖 30. 神衆圖, 1855년, 170.5×158.3cm
견본채색, 국립중앙박물관