

전 이상좌 필 인물화 연구

신광희

I. 머리말

조선왕조시대(1392~1910) 전기(前期)¹의 인물화는 현존 수량이 많지 않다. 이 역 시도 대부분 문헌상의 기록으로 전하며, 현존작도 사대부의 처사적(處士的) 성향을 반영한 고사인물화(高士人物畵), 성현과 공신들의 초상화, 인륜 도덕의 함양을 위한 감계화(鑑戒畵) 및 풍속화 등의 판화류에 국한되어 있을 뿐이다.² 그러한 가운데 16세기 화원 이상좌(李上佐)가 그린 것으로 전하는 인물화 5점은 당시 도석인물화(道釋人物畵)의 일면을 살펴보는데 중요한 의미를 지닌다. 이 그림들은 화첩(畵帖)의 형

辛廣姬

중앙승가대학교
불교학연구원 연구교수
동국대학교 문학박사
한국회화사

* 필자의 최근 논저: 「동아시아 五百羅漢圖像의 계승과 확산 - 知恩院 소장 高麗 〈五百羅漢圖〉를 중심으로」, 『동양미술사학』31, 2022; 「구미 대둔사의 근대 불화 연구」, 『불교학보』98, 2022.

1 조선왕조시대 회화는 일반적으로 초기(1392~약 1550년), 중기(~약 1700년), 후기(~약 1850년), 말기(~1910년)로 시기를 구분한다. 그러나 본 연구의 주 대상인 이상좌는 중종대(재위 1506~1544년)부터 활동했지만 생몰연대가 불분명하다. 게다가 도석인물화의 경우 불화에 표현된 인물상도 포함하는데 해당 작품들이 초기와 중기에 따라 양상이 달라진다고 보기 어렵다. 이러한 이유로 본 논문에서는 임진왜란 이전인 15~16세기를 '조선전기'로 규정, 이에 따라 서술하고자 한다.

2 조선 15~16세기 인물화 현황과 양상은 『조선회화』(한국미술연구소CAS, 2014); 안휘준, 『한국회화사 연구』(시공사, 2000); 홍선표, 『朝鮮時代繪畵史論』(문예출판사, 1999)과 『韓國의 美 20 人物畵』(중앙일보사, 1985)등 참조.

태로 전하며 1990년대부터 전시와 논고를 통해 대중에게 알려지기 시작했고 현재는 보물로 지정되어 있다.³

기존에 이 화첩은 ‘불화첩(佛畵帖)’, ‘불화묵초(佛畵墨草)’, ‘이상좌불화묵초첩(李上佐佛畵墨草帖)’, ‘수묵십육나한초(水墨十六羅漢草)’, 혹은 ‘나한도초본(羅漢圖草本)’이라고도 불려왔다.⁴ 이는 그림 속 인물이 불교 수행자, 혹은 깨달음에 도달한 나한이라는 점에 기인한다. 그런데 이 그림들은, 그 가치를 좀 더 폭넓게 생각해 보았을 때, 불교회화의 범주뿐만 아니라 인물화의 일면을 살펴보는데 귀중한 작품이기도 하다. 더욱이 이 화첩에는 미수(眉叟) 허목(許穆, 1595~1682)의 발문(跋文)도 함께 수록되어 있어 이 그림에 대한 후대 사람들의 인식도 알 수 있게 해준다.

이러한 다각도의 중요성에도 불구하고 이 화첩에 관한 기존 연구는 대부분 “이상좌의 전칭작이다”, “나한도상의 일면을 살펴보기에 중요하다”, 혹은 “조선 16세기 도석인물화 경향을 파악하는데 중요하다”, “습작한 초본이지만 필력이 뛰어나다” 등 지극히 단편적인 설명에 불과했다. 이에 필자는 보고를 통해 이 화첩의 도상 구성과 내용, 이상좌의 초본 제작 목적과 그 용도, 그리고 조선조 전기 회화에서 이 그림이 지니는 가치와 의미에 대해 좀 더 구체적으로 검토해 보고자 한다.



1
1-1
(다음 페이지 왼쪽부터)
1-2
1-3
1-4
1-5
전 이상좌
《인물화첩》
조선 16세기
종이에 먹선
각 50.6×31.0cm
국립중앙박물관

II. 구성과 내용

1. 도상 구성과 내용

이 화첩은 총 5장의 그림도¹으로 구성되어 있으며, 각기 세로 50.6cm, 가로

3 이 화첩은 보물 제593호이며, 2021년에 고 이진희 회장 유족에 의해 국가에 기증되었다.

4 대표적인 도록 및 논고로는 『화원- 조선화원대전』(Leeum, 2011), p.108; 신광희, 「한국의 나한도 연구」(동국대학교 박사학위논문, 2010), pp.122-127; 유경희, 「王室發願佛畵와 宮中畵員」, 『강좌미술사』26(2006), p.589; 노세진, 「16세기 王室發願佛畵의 一考察」, 『동양미술사학』5(2004), pp.95-97; 『구도와 깨달음의 성자, 나한』(국립춘천박물관, 2003), pp.102-103; 황정연, 「허목(許穆), 이우(李侯) 그리고 〈이상좌불화첩(李上佐佛畵帖)〉」, 『문헌과 해석』23(2003), pp.82-88; 안휘준, 『한국회화사 연구』(시공사, 2000), p.332; 『朝鮮前期國寶展- 위대한 문화유산을 찾아서 (2)』(호암미술관, 1996), pp.246-247.



31.0cm의 종이에 먹으로 그려져 있다. 그림 속 인물들은 민머리에 가사(袈裟)를 걸치고 있으며 석장(錫杖), 발우(鉢盂), 여의(如意), 불자(拂子) 등 소위 '비구 18지물(持物)'을 지니고 있다.⁵ 이러한 외형과 물건들로 미루어보아도 그림 속 인물들이 불교 수행자들임을 알 수 있다.

도상을 살펴보면, 우선 한 존자도1-1는 긴 석장을 오른손에 쥐고 암석에 걸터앉아 있으며 오른손은 호랑이를 쓰다듬고 있다. 승려의 등 뒤쪽으로 호랑이의 꼬리가 휘날리고 있는 것으로 보아, 본래 이 호랑이는 매우 용맹하고 힘이 있는데 이를 승려가 조복시켜 옆에 두고 있음을 짐작할 수 있다. 다른 한 존자도1-2는 오른쪽 다리를 암석 위에 올린 채 바위에 걸터앉아 있으며 오른손에 올려진 발우 쪽으로 내려오는 용을 바라보고 있다. 다른 존자도1-3는 가사를 머리 위까지 뒤집어쓴 소위 '복두의(覆頭衣)' 차림에 양손을 모두 모아 선정인(禪定印)을 결한 채 참선에 들어있다.⁶ 또 다른 존자도1-4는 어딘가에 걸터앉아 왼손은 발우, 오른손은 여의를 쥔 채 정면을 향해 앉아 있으며, 다른 이도1-5는 불자를 쥐고 한 다리를 올린 채 암석 위에 걸터앉아 있기도 하다. 여의나 불자는 수승(首僧)이 설법할 때 주로 사용하므로 이 두 그림의 경우 설법

5 “若佛子! 常應二時頭陀 冬夏坐禪 結夏安居。常用楊枝 澡豆 三衣 瓶 鉢 坐具 錫杖 香爐 澆水囊 手巾 刀子 火燧 鐺子 繩牀 經律 佛像菩薩形像”, 『梵網經』2 (K0527 v14, pp.328-329).

6 본래 覆頭衣는 두타 수행승의 가사 형식으로 출발했으며 이후 선승들의 대표적인 복식으로 자리하게 되었다. 복두의 착의법의 연원과 의미에 관해서는 신광희, 「禪定羅漢 圖像 研究」, 『문화사학』27 (2007), pp.925-951 참조.

(說法) 도상으로 짐작된다.

그런데 그림 속 승려들을 보면 자세가 당당하고 표정이 예사롭지 않다는 점 외에도 용을 부르거나 호랑이를 끼고 앉아 있어 주목된다. 이러한 도상은 이들이 일반 수행자가 아니라 깨달음의 경지에 도달했으며 그 결과 신통력도 지니게 된 이들, 즉 나한임을 알 수 있게 해준다.

나한은 인도 고전 산스크리트어 ‘Arhat’을 음차한 ‘아라한(阿羅漢)’의 줄임말이다. ‘Arhat’은 원래 ‘존경할 만한 자’, ‘가치가 있는 자’, 혹은 ‘번뇌를 없애는 자’를 뜻하는 단어였다. 그러므로 고대 인도에서 아라한은 고도의 수행력으로 윤회의 속박을 끊고 피안에 도달한 자로 여겨졌으며 수행자가 도달할 수 있는 지향점이자 궁극적 목적지로 인식되었다. 다시 말해, 이들은 불교 수행자들이 지향하는 성문사과(聲聞四果)의 가장 위 단계인 아라한과(阿羅漢果)에 이른 자들이라 할 수 있다.⁷ 나한은 삼명(三明), 육신통(六神通), 팔해탈(八解脫) 등의 무한한 공덕을 다 갖추었고 삼계(三界)의 더러움에서 벗어나 모든 불교 경전과 그 이외의 서적에도 두루 통달한 분들로, 불법을 계승하고 수호하며 중생의 복전(福田)이 되어 주는 존재들이기도 하다.⁸ 나한은 하늘을 날거나 변신도 가능하고 수명을 연장할 수도 있으며 천지를 움직일 수도 있다.⁹ 몸에서 불을 내고 틈 없는 곳에서 나와 구멍 없는 곳으로 들어갈 수도 있다.¹⁰

그뿐만 아니라 이들은 가뭄이 들었을 때, 용을 불러 비를 내리게 할 수도 있고 맹수인 호랑이나 구렁이를 굴복시킬 수도 있다. 이러한 내용은 화첩 속 도상과도 연관이 있으므로 좀 더 살펴보고자 한다. 소위 ‘강룡(降龍)과 ‘복호(伏虎)’라고 불리는 주제와 그 내용에 관해서는 각종 고승전에 구체적인 사례들이 전한다. 일례로, 양나라 519년에 편찬된 『양고승전(梁高僧傳)』을 보면, “당시 호랑이에 의한 재난이 많았으나 천축국 승려 랑(朗)이 이곳에 자리 잡자 맹수들이 귀의, 복종하여 사람들이 밤에 돌아와도 중도에 가로막히는 일이 없었다”라고 쓰여 있다.¹¹ 그리고 “가뭄이 들 때마

7 “邊講預流 阿羅漢果 於沙門果 居初後故 中謂一來及不還果 此觀初後 在中間故”, 『阿毘達磨俱舍論』 3 (K0955 v27, p.476).

8 “十六大阿羅漢 一切皆具三明六通八解脫等無量功德 離三界染 誦持三藏 博通外典 承佛勅故 以神通力延自壽量 乃至至尊正法應住 常隨護持及與施主作真福田 令彼施者 得大果報”, 『法住記』 (K1046 v30, p.687).

9 “成阿羅漢阿 羅漢者能飛行變化 住壽命動天地”, 『四十二章經』, 1 (K0778 v19), p.865.

10 “得阿羅漢者 欲飛行變化即能 身中出水火即能 出無間入無孔亦能”, 『阿含正行經』 (K0813 v20, p.1121).

11 “谷中舊多虎災 常執仗結群而行 及朗居之 猛獸歸伏 晨行夜往 道俗無滯”, 『梁高僧傳』5, 竺僧朗條

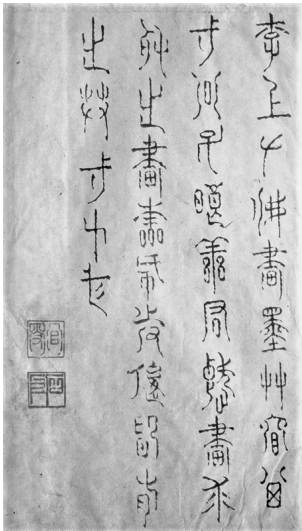
다 섭공(涉公)을 초청하여 용이 내려오는 주문을 외우게 했더니 갑자기 용이 발우 속으로 내려왔고 하늘에서는 곧 큰 비가 쏟아졌다. 모두 그 기이함에 감탄했다”라고 한다.¹² 이렇듯 고대 전통 사회에서 세속의 사람들은 맹수로 인한 죽음이나 가뭄 피해가 무엇보다 두려운 재앙이었는데 나한의 경지에 이른 고승들이 이러한 재앙을 물리쳐 준다고 믿었던 것 같다.

이렇듯 이 화첩은 선정(禪定), 간경(看經), 강룡, 복호, 설법 등 다양한 도상의 나한상으로 구성되어 있다.

2. 발문 분석

이 화첩에는 허목이 1671년에 전서(篆書)로 쓴 발문도²이 함께 수록되어 있다. 이 발문은 화가 및 수장자 등 몇 가지 정보를 포함하고 있어 이 그림을 이해하는 중요한 단서이다.

2
《인물화첩》 부분
발문
국립중앙박물관



이상좌가 수묵으로 그린 불화의 밑그림 6장이 있었는데, 그중 하나를 그림을 좋아하는 공자(公子) 낭선군(郎善君)이 구해 가지고 갔다. 그림이 종이의 앞뒤로 그려져 있으니 모두 12면이다. 종종 임금 이전에 그림으로 유명한 사람 중 고인(顧仁)과 안견(安堅)은 산수를 잘 그렸고 이상좌는 인물화에 신묘하다고 일컬어졌다. 이 늙은이도 상좌가 먹으로 그린 불화초를 얻었는데 오랜 세월을 통하여 유례가 없을 정도로 드문 천고의 절화(絶畵)였으니, 신묘한 경지에 들어가지 않고서야 어찌 이와 같을 수 있으랴. 백 세대가 지난 뒤에도 반드시 이 그림을 알아보는 사람이 있어서 사랑할 줄 알 것이다.

신해년 음력 8월 2일 미수가 쓰다.¹³

(K1074 v32, p.809).

12 '涉公者 西域人也 … 每早 堅常請之呪龍 俄而龍下鉢中 天輒大雨', 『梁高僧傳』10, 涉公條 (K1074 v32, p.860).

13 “李上佐(佐)佛畫墨草六 其一公子郎善君愛畫救取之 畫本紙前後 皆有之共一十二 自我中名以前 言名於畫者 絕仁安堅畫山水 李上佐(佐)畫人物稱神妙 老人得上佐佛畫墨草 殆千古絕畫 不得鬼神之神 其能此乎 百代之下 必有知此畫者 知愛之也 重光大淵獻南宮旁死魄眉叟書”, 『記言』別集跋「李上佐佛畫墨草跋」에도 수록되어 있다. 국문 번역은 고전번역원 종합DB를 참고해 일부 수정했다.

이상좌는 자는 공우(公祐), 호는 학포(學圃)이다.¹⁴ 명종(재위 1545~1567) 때의 문인 어숙권(魚叔權)이 쓴 『패관잡기(裨官雜記)』에 따르면, 이상좌는 노비 출신이나 어려서부터 그림을 잘 그렸고 특히 산수화와 인물화에 능했다. 중종(1506~1544 재위)이 이를 알게 되어 특별히 면천, 양민으로 만들어 도화서에 근무하게 했다. 그는 중종이 승하하자 임금의 초상을 그렸으며, 가정 병오년에는 공신 초상을 그려서 원종 공신(原從功臣)이 되기도 했다.¹⁵ 『인종실록』에도 “사노(私奴) 상좌도 그림을 잘 그리니 어용 그리는 일에 참여시키자”라는 언급이 있다.¹⁶

그뿐만 아니라, 『패관잡기』를 보면 이상좌와 관련해 다음과 같은 내용이 있어서 주목된다.

가정 계묘년(1543)에 중종이 유향(劉向)의 열녀전(列女傳)을 내주며 예조(禮曹)로 하여금 언문(諺文)으로 번역하게 했다. 예조가 아뢰어 청해서 신정(申珽)과 유향(柳沆)이 번역하고 유이손(柳耳孫)이 글자를 썼다. 예전 판본은 본래 고개지(顧愷)의 그림인데 세월이 오래되어 판각이 와해되어 필격(筆格)을 잃었으므로, 이상좌에게 대강 예전 그림을 모방하여 다시 그리게 하였다. 그런데 완성된 뒤에 잘못하여 구본(舊本)에 의거해 매양 책마다 첫머리에 쓰기를 “한나라 유향의 편찬 진나라 고개지의 그림”이라 하였으니 마치 반고(班固)의 지금혈식(至今血食)이란 글과 같다. 이글이 후세에 전해지게 되면 누가 이것이 이상좌의 그림인지 알겠는가.¹⁷

이상의 내용 중 특히 흥미로운 부분은 고개지(顧愷之, 344~406년 무렵)의 그림을 이상좌에게 다시 그리게 했다는 점이다. 고개지는, 주지하듯이, 동진(東晉) 때의 화가이자 현존하는 중국 최고(最古)의 인물화가이다. 위의 내용에서 말한 고개지의 그림은 후대에 모방한 각본(刻本)이긴 하지만, 이 그림을 이상좌에게 다시 그리게 한 점은 이상좌가 그만큼 인물화에 능했던 화가임을 알 수 있게 해 준다. 더욱이 현재 언

14 吳世昌 편저 洪贊裕 감수 東洋古典學會 역, 『국역 근역서화정 상』(시공사, 1998), p.273.

15 “李上佐者 士人某之奴也 自幼工畫其山水人物 冠絕一時 中廟特命贖之 令屬圖畫署 及中廟升遐 畫御容 嘉靖丙午 又圖功臣眞 遂參原從功臣”, 『裨官雜記』2.

16 “私奴上佐亦善畫 竝令參畫何如?”, 『인종실록』1, 인종 1년 1월 18일 임자.

17 “嘉靖癸卯 中廟出劉向列女傳 令禮曹翻以諺文 禮曹啓請申珽柳沆翻譯 柳耳孫寫字 舊本本顧愷之畫 而歲久刻訛 殊失筆格 令李上佐畧倣古圖而更畫之 旣成 誤依舊本書於每卷之首曰 漢劉向編撰 晉顧愷之圖畫 正猶班固至今血食之文 使此書傳於後世 則孰知其爲李上佐之畫乎”, 『裨官雜記』4.

해본 『고열녀전(古列女傳)』의 권4가 남아있으며 이상좌가 그린 것으로 알려진 삼도도 함께 수록되어 있어 주목된다.¹⁸

다음으로 발문을 쓴 허목은 자는 화보(和甫)·문부(文父), 호는 미수(眉叟)·태령노인(台嶺老人)이다.¹⁹ 그는 조선 성균관제조, 이조판서, 우의정 등을 역임한 문신이자 남인계 실학파의 초석을 닦았으며 그만의 독특한 전서체인 일명 ‘미수전(眉叟篆)’을 완성한 인물로도 유명하다.²⁰ 허목은, 『기언(記言)』(1689)에 따르면, 옛것을 좋아했고 고문(古文)에 능통하여 평소 지인들이 고문을 들고 와 물어보거나 글씨를 써 달라고 하면 마번 알려주거나 써 주었다고 한다.²¹ 이렇듯 고서화에 능통했던 허목이 발문에서 “이상좌의 인물화는 신묘하다”라고 언급한 점은 큰 의미가 있다. 그는 『기언』에서 “이정(李楨)은 옛날 유명한 화가 이상좌의 손자이다. 내가 일찍이 이상좌의 불화를 얻고 대단히 여겼는데…”라고 이상좌를 재차 언급하기도 했다.²²

허목이 화첩 속 이 그림들을 어떻게 얻게 되었는지 명확히 알 수 없다. 다만 짐작 하건대, 그가 권력가이자 사상가였고 평소 서화에 능통했으며, 나한도가 본래 16명, 18명, 혹은 500명 등 다수로 구성되므로 이상좌의 초본 역시 다량 존재했을 것이기에 가능했으리라 생각한다.

한편 허목은 낭선군 이우(李侯, 1637~1693)와도 교유가 깊었다. 이우는 금석문 및 서화 수집에 관한 풍부한 자료를 남겼으며, 안평대군(1418~1453)에 버금간다고 할 만큼 많은 서화를 소장한 주장가이자 명망이 높은 장서가이기도 했다.²³ 허목

18 『古列女傳』 언해본은 국립한글박물관에 소장되어 있다. 자세한 내용은 강나래, 「결텍스트를 통해 본 국립한글박물관 소장 언해본 <古列女傳> 연구」 小序, 挿畫, 註釋을 중심으로, 『규장각』57 (서울대학교 규장각 한국학연구원, 2020) 참조.

19 “明 顯皇帝萬曆二十三年十二月己酉 穆生 生而有文在手曰文 自字曰文父 眉長過眼 別號曰眉叟 自幼雅 樂聞前言往行 比長 從從兄雪公 講爲學之方 平生無他嗜好” (『記言』제65 「自序」)

20 그의 글과 글씨에 대해서는 『記言』뿐만 아니라 『耳溪集』, 『沈澗集』 등에도 언급이 있다. 관련 내용은 앞의 책 (시공사, 1998), pp.534-538 참조. 그리고 그의 행적 및 서예에 관한 연구 논저로는 정옥자, 「허목 미수 연구 - 그의 문학관을 중심으로」, 『한국사론』5 (1979), pp.197-232; 윤성훈, 「미수(眉叟) 허목(許穆) 고문(古文) 서예 연구」 (서울대학교 박사학위 논문, 2019) 등 다수가 있다.

21 “王孫篤好古文 前年奉使如燕京 得之以老人頗知義黃古文 來問之”, 『記言』別集9, 「衡山碑記」; “吾年老 嗜古文 樂觀蒼頡古書 然世無知者 何所用之 然客求書 每以古文書贈 雖無用於世 當有知我者取之”, 『記言』別集14, 「雜著」 중 「古文書贈申君」.

22 “楨古時名能畫者李上佐之孫 吾嘗得李上佐佛畫 甚奇 又其子孫能傳山水之妙如此 四時八景 湖山無限意思可見 其遠勢平沙煙樹尤佳”, 『記言』別集9, 「李楨山水圖記」. 이 부분은 유경희, 앞의 논문, pp.589-590에서도 다룬 바 있다.

23 박효은, 「朝鮮後期 문인들의 繪畫蒐集活動 연구」 (홍익대학교 석사학위논문, 1999), p. 92; 황정연, 「朗善君 李侯의 書畫 收藏과 編纂」, 『장서각』9 (2003) 및 「朝鮮時代 書畫收藏 研究」 (한국학중앙연구원 박

은 『기언』을 통해 낭선군 이우와 관련된 내용을 다수 남겼다. 이 중 「낭선공자화첩서(朗善公子畫帖序)」를 보면 이우는 고려 공민왕의 <천산대렵도>를 비롯하여 안견(15세기), 이상좌(16세기), 이정(1512~1571), 이징(李澄, 1581~미상), 이경윤(李慶胤, 1545~1612) 등의 그림을 가지고 있었다.²⁴ 이렇듯 서화에 조예가 깊고 소장품도 많았던 이우가 허목에게서 이상좌의 그림 일부를 구해간 점은 그가 이상좌를 높이 평가했음을 확인시켜 준다.

III. 제작 목적과 용도

1. 제작 목적

이 그림은 윤곽선이 증첩되어 있고 불완전하므로 완성된 작품이라고 보기는 어렵다. 이는 발문에서 미수가 ‘불화묵초(佛畵墨草)’, 즉 ‘수묵으로 그린 불화의 밑그림’이라고 언급한 부분에서도 잘 알 수 있다. 그렇다면 이상좌가 이 초본(草本)을 그린 목적은 무엇일까?

초본²⁵이란 완성작품을 구상하거나 혹은 완성작품을 염두에 둔 시작 혹은 중간 작업의 결과물이다.²⁶ 즉 초본은 작업의 출발이자 도상이 규정되는 단계이며 작가의 정신세계가 화면 위에 시각적으로 구현되어가는 과정이라고 볼 수 있다.

초본은 그 종류를 크게 두 가지로 나눈다. 하나는 연습을 위한 ‘습작용’이며 다른 하나는 그림에 직접 사용할 ‘제작용’이다.²⁷ 전자는 그림 제작에 앞서, 전체적인 나한

사학위논문, 2006), pp.181-212 참조.

24 “今於朗善王孫書畫帖 又見恭愍天山大獵圖 安堅 李上佐 李楨 李澈山水圖 鶴林 竹林二公子人物 翎毛圖 金司圃牧牛游馬 石陽之竹 魚少正之梅 皆絕畫 我朝人才 絕藝其盛 亦極於此云”, 『記言』29, ‘書畫’의 「朗善公子畫帖序」.

25 그림의 초본은 畫本, 畫稿, 粉本, 草圖, 下圖라고도 한다.

26 이수마이혜경, 「초상화의 시작, 초본」, 『조선시대 초상화 초본』(국립중앙박물관, 2007) 참조.

27 초본의 종류를 윤선우는 습작용, 습화용, 그리고 제작용으로, 박은경은 원본초와 습화초, 권지은은 밑그림용과 제작용으로 분류했다. 윤선우, 「조선후기 불화 초본 연구」, 『동악미술사학』12 (2011); 박은경, 「불화초: 19~20세기초 서울·경기지역의 출초 화승과 그 초본」, 『밑그림 이야기 佛畵草』(부산: 동아대학교박물관, 2013); 권지은, 「불화의 초본(草本) 제작과 등초(騰草) 방법 연구」(동국대학교 박사학위논문, 2022).



3
도1-4의 부분

의 동세와 형태, 표정, 크기 등을 잡아 보기 위한 스케치에 가깝고,²⁸ 후자는 실제 제작의 효율을 높이고 등초(騰草) 단계에서 도상을 정확히 묘사하기 위한 용도이므로 필선이 단정하고 명확하다. 이상좌가 그린 초본은 전자, 즉 ‘습작용’에 가깝다.

습작용 초본은 특히 나한도에서 많이 확인된다. 나한도는 주로 십육나한, 십팔나한, 혹은 오백나한의 구성으로 제작되므로 다수의 다양한 인물 도상과 표현에 대한 이해가 필요하다. 그리고 도상이 타 불화에 비해 상대적으로 자유롭긴 하나

이를 개성있게 완성하려면 많은 습작이 필요하다. 이상좌 역시 습작 과정에서 나한의 신체와 가사, 그리고 암석 및 경물을 표현하면서 가장 유연하고 좋은 선을 찾기 위해 여러 차례 선을 겹쳐가며 수정해 나간 것을 볼 수 있다.²⁹도3

그런데 흥미로운 점은 이 초본이 단순한 스케치가 아닌 실제 제작을 염두에 둔 습작일 가능성이 농후하다는 사실이다. 그 단서는 그림에서 찾을 수 있으며 크게 세 가지 측면에서 확인된다. 세 가지는 그림에 기록되어 있는 용어, 그림 속 문양, 그리고 화면의 크기이다.

첫 번째, 초본 중 제12존자와 제15존자를 보면 화면에 세로로 내려서 쓴 글씨들이 확인된다.³⁰ 일부 판독이 어려운 단어들이 있긴 하지만, 확인 가능한 한자 위주로 살펴보자면, 제12존자의 경우, ‘粉紅加裳 多紅草綠 ○○黃裳’이라는 문구가 보인다. “분홍색 가사에 다홍과 초록을 곁들여 채색하고… 하의는 황색으로 그린다”라는 의미이다. 또한 제15존자가 그려진 화면을 보면 ‘落葉加沙○○○○’, 즉 ‘낙엽색(황갈색) 가사’라는 단어가 확인된다. ‘加裳’과 ‘加沙’는 袈裟의 약자이다. 그뿐만 아니라 제15존자의 오른쪽 어깨 가사 위에도 ‘朱紅’이라는 단어가 확인된다. 이러한 점들은 이상좌가 향후 제작을 염두에 두고 가사에서 채색할 부분을 표시해 둔 것임을 알 수 있게 해 준다.

두 번째로 주목할 부분은 문양이다. 제15존자가 그려진 초본의 향 좌측 위쪽을

28 윤선우, 앞의 논문(2011), p.179.

29 권지은, 앞의 논문(2022), p.149.

30 원문 판독은 한국고전번역원, 손현숙박사, 이선용박사의 도움을 받았다. 지면을 빌어 감사드린다.

보면 지그재그 꼴로 된 장식무늬인 소위 '뇌문(雷文)'⁴⁴이 다수 확인된다. 언뜻 보면 초본 내 빈 화면에 이 문양이 그려져 있는 것이 꽤 이질적으로 느껴지지만, 이는 후에 실제 작업을 하면서 나한의 가사에 그려 넣기 위한 연습이자 이 문양을 기억해 두기 위한 표식으로 판단된다. 뇌문은 고려 및 조선전기 불화에서 다수 확인되며 승려의 가사에서도 많이 보인다. 예를 들어, 일본 지온인(知恩院) 소장 <오백나한도>(고려 14세기)의 나한 가사, 일본 요다지(與田寺) 소장 <지장보살도>(조선 15세기)의 좌협시 도명존자 옷깃, 미국 호놀룰루미술관 소장 <석가설법도>(16세기 중반)의 십대제자⁵⁵의 가사에서도 확인된다. 그러므로 이 문양은 이상좌가 나한도 표현기법의 전통에 대한 인식이 있었음을 짐작케 하는 중요한 단서 중 하나라고도 볼 수 있다. 또한 나한의 가사에는 금강저문(金剛杵文), 동심원문(同心圓文), 화문(花文), 수초문(水草文), 산수문(山水文) 등 다양한 문양이 그려지는데,³¹ 유독 '뇌문'만 보이는 점을 보면 그가 이 문양에 관심이 많았거나 그 표현에 익숙하지 않아서 연습했음을 엿볼 수 있다.

세 번째, 화첩 속 화면의 크기는 세로 50.6cm, 가로 31.0cm이다. 이는 현존하는 고려와 조선전기 나한도 상당수의 화면 크기와 비슷하다. 우선 고려 1235-6년에 걸쳐 제작된 <오백나한도>와 <십육나한도>를 꼽을 수 있다. 이 그림들은 오백나한도 500폭, 십육나한도 16폭, 즉 총 516폭으로 구성되어 있으며 이 중 오백나한도가 15점, 십육나한도가 한 점 현존하는데, 모두 화면의 크기가 세로 50-60cm 내외, 가로 30-45cm 내외이다.³² 예를 들어, 오백나한도 중 <제234 상음수존자도>⁵⁶의 경우 크기가 55.1×38.1cm이며, 십육나한도 중 <제7 가리가존자도>는 60.5×40.6cm이다. 또 다른 사례로, 고려 14세기에 제작된 <제15 아씨다존자도>³³는 53.8×39.7cm이다. 이렇듯 고려의 나한도 중 한 화면에 한 존자씩 표현한 작



4 전 이상좌 인물화 부분 (뇌문) 국립중앙박물관

5 <석가설법도> 부분 16세기 중반 미국 호놀룰루미술관

31 신광희, 「강진 무위사 <아미타여래삼존 벽화>의 화승과 화풍 검토」, 『美術史論壇』52 (2021), p.19.

32 고려 나한도의 현황은 신광희, 『한국의 나한도』 (한국미술연구소CAS, 2014), pp. 참조.

33 이 그림의 경우 존명이 阿代多尊者라고 기록되어 있어 <제15 아대다존자도>라고 부르기도 하나, 이는

6

〈제234 상음수존자도〉
고려 1235년
비단에 담채
55.1×38.1cm
일본 아사토분카칸



7

〈제153 덕세위존자도〉
조선 1562년
비단에 채색
44.5×28.4cm
미국 라크마



품들은 대부분, 약간의 오차 범위가 있긴 하지만, 화면 크기가 비슷하다. 그뿐만 아니라 고려 나한도는 나한을 화면에 크게 부각해서 그렸고 배경은 대부분 생략했는데 이러한 점들이 화첩의 도상과 유사하다.³⁴

이상좌가 활동한 16세기에 제작된 나한도의 경우도 마찬가지이다. 미국 라크마(LACMA) 소장 〈제153 덕세위존자도〉³⁵가 좋은 예이다. 이 그림은 명종의 모후 문정왕후가 1562년에 발원, 제작해 향림사(香林寺)에 봉안했던 나한도 중 한 점이다.³⁵ 이 그림 속 존자는 삼매(三昧)에 든 듯 고요한 표정과 단정한 용모를 한 노승의 모습을 하고 있으며 원형 두광을 갖춘 채 경전을 들고 나뭇가지가 드리워진 바위 위에 앉

본래 십육나한 중 제15존자인 阿氏多尊者의 誤記로 판단된다.

- 34 고려 오백나한도의 양상은 松本榮一, 「高麗時代の五百羅漢圖」, 『美術研究』175 (東京文化財研究所, 1954); 오세창저, 김종태역, 「羅漢畫像沿革考」, 『美術資料』31 (국립중앙박물관, 1982); 柳麻理, 「高麗時代 五百羅漢圖의 研究」, 『韓國佛教美術史論』 (민족사, 1987); 鄭于澤, 「高麗時代の羅漢畫像」, 『大和文華』92 (大和文華館, 1994); 鄭于澤, 「나투신 은자의 모습-나한」, 『나한』 (국립춘천박물관, 2003); 辛廣姬, 「高麗時代 羅漢圖의 특성」, 『美術史學研究』275-276 (한국미술사학회, 2011) 등 참조. 같은 시기에 그려진 십육나한도는 진정호, 「高麗時代 五百十六羅漢圖 研究」 (동아대학교대학원 석사학위 논문, 2013); 정우택, 「高麗 〈16羅漢圖〉 考察」, 『불교미술』29 (동국대학교 박물관, 2018) 참조.
- 35 '聖烈仁明大王大妃尹氏爲 主上殿下無病萬歲子盛孫興國泰安安仰亦己身所願圓成壽星永曜 新畫成聖僧二百幀掛安于三角山香林寺 聖烈仁明大王大妃尹氏爲 主上殿下無病萬歲子盛孫興國泰安安仰亦己身所願圓成壽星永曜 新畫成聖僧二百幀掛安于三角山香林寺', 〈제153 德勢威尊者圖〉 畫記.

아 있다. 그런데 이 그림 역시 화면 크기가 세로 44.5cm, 가로 28.4cm로, 이상좌가 그린 초본의 화면 크기와 비슷하다.

이상에서 제시한 몇 가지 근거를 염두에 두고 생각해 보았을 때, 이 초본은 이상좌가 한 폭에 한 존자씩 표현하는 형식의 오백나한도 혹은 십육나한도의 전통에 대한 인식의 토대 아래, 실제 제작을 염두에 두고 연습한 밑그림으로 판단된다.

2. 초본의 구성

기존의 설명을 보면 이 초본이 '십육나한도'의 밑그림이라고 언급한 경우가 많다.³⁶ 이는 아마도 일부 존자 옆에 '제12(第十二)' 혹은 '15(十五)'라는 숫자가 쓰여 있기 때문이 아닌가 짐작된다. 그러나 화면 내 번호 옆에는 존명이 기록되어 있지 않으며 이 숫자들이 특정 존자를 규정하기 위한 것인지도 분명하지 않다. 더욱이 나한이 16명, 18명, 500명 등 다양하게 구성된다는 점, 존자별 특정 도상이 없다는 점, 그리고 조선 16세기 나한 신앙 동향 등을 염두에 둔다면, 현재 5장에 불과한 이 사례들만으로 이 초본이 십육나한도 제작을 위한 것이라 단정하기 어렵다.

좀 더 구체적으로 설명하자면, 나한은, 불·보살과 달리, 소의경전(所依經典)이 존재하지 않는다. 십육나한의 텍스트로 언급되는 『법주기』조차도 이들의 이름과 역할만 서술했을 뿐 각 나한의 형상을 규정하지 않고 있다. 따라서 나한은 비구의 모습을 기본으로 하되, 그 외에는 매우 자유롭게 표현된다. 또한 나한은 십육나한, 십팔나한, 그리고 오백나한 등으로 무리를 이루며 승배되었지만, 각 구성에 따른 도상적 특징이 별도로 존재하지도 않는다. 이러한 점들로 인해, 나한상의 경우 도상이 흡사함에도 존명이 다른 사례도 많다. 예를 들어, 고려 오백나한도 중 <제282 보수존자도>는 나한이 한 손에 경전을 든 채로 약간 우측을 바라보며 암석 위에 앉아 있고 그 위로 나뭇가지가 늘어져 있는 모습으로 표현되어 있다.³⁷ 그런데 이와 매우 흡사한 도상이 조선에서는 <제153 덕세위존자도>(1562년)에 수용되어 있기도 하다. 이러한 사례는, 이후의 작품들이긴 하나, 조선후기 나한상에서도 비밀비재하게 확인된다. 무릎을 세우고 턱을 핀 채 물가를 바라보고 있는 나한상이 흥국사 <십육나한도>(1723)에서는

36 앞의 책(국립춘천박물관, 2003), p.213; 『한국민족문화대백과사전』(한국학중앙연구원의 '이상좌불화첩(李上佐佛畫帖)(1996)' 및 '이상좌(李上佐)(1997)).

37 도판은 앞의 책(국립춘천박물관, 2003), p.59.

‘제15 아씨다존자’, 송광사 <십육나한도>에서는 ‘제12 나가서나존자’, 선암사 <삼십삼조사도>에서는 ‘제17 승가난제존자’로 명명되었다.³⁸ 이와 같은 양상은 도상에 있어서 특정한 규정이 없는 나한의 특성상 화가들이 존명보다는 개별도상에 더 많은 관심을 가졌기 때문에 생긴 결과라고 볼 수 있다. 화사들은 다수의 나한상을 모아 놓은 도상집을 만들어 두고 이를 상황에 맞게 취사선택하면서 작품을 구성했던 것 같다.

한편 이상좌가 활동했던 조선조 전기, 특히 왕실은 오백나한신앙이 매우 성행했다. 제2대 정종 역시 황해도 화장사(華藏寺)에 오백나한상을 조성, 봉안하고 나한재(羅漢齋)를 올렸으며,³⁹ 명종의 어머니 문정왕후(文定王后, 1501~1565)는 오백나한도를 발원, 제작하기도 했다.⁴⁰

이러한 점들을 고려했을 때, 이상좌가 그린 초본 중 지극히 제한적인 현존 수량과 일부 숫자에만 집중하여 이 초본이 십육나한도를 그리기 위한 용도라고 추정하는 것은 옳지 못하다. 필자는 이 초본의 용도를 오백나한도까지 확대해서 고려해야 한다고 생각한다. 즉 특정 구성에 국한하지 말고 ‘나한도 초본’이라고 언급하는 것이 바르고 본다.

IV. 가치와 의의

1. 전통성과 신경향

이상좌가 그린 나한도가 지닌 위치와 의미를 파악하기 위해서는 일차적으로 이 초본이 그려진 ‘시기’를 생각해 봐야 한다. 현재 이상좌의 생몰 연대는 명확히 알 수 없으며, 유일한 단서는 그가 중종(中宗, 1506~1544 재위) 연간부터 활동한 도화서 화원이라는 점이다.

그런데 문정왕후 발원 오백나한도 중의 현존 유일본인 <제153 덕세위존자도> (1562)와 비교해 보면, 이상좌가 이 그림에도 어느 정도 영향을 끼쳤을 가능성을 짐

38 신광희, 앞의 논문, p.175.

39 ‘出內帑造釋迦及五百羅漢像安于華藏寺’, 『定宗實錄』3, 2년 3월 癸酉; ‘潛幸華藏寺以觀新造釋迦三尊五百羅漢也’; 『定宗實錄』6, 2년 10월 丁酉; ‘上王幸華藏寺設羅漢齋也’, 『太宗實錄』3, 2년 1월 己亥.

40 「畫成五百應真幀及寫華嚴經點眼法會」, 『懶庵雜著』(『韓國佛教全書』7, 동국대학교 출판부, 1979 및 『大覺國師文集·淸虛堂集 懶庵雜著』, 동국역경원, 2001).

작게 한다. 왜냐하면, 앞서 서술했듯이, 양자가 화면의 크기가 비슷하고 암석 위에 나한이 앉아 있는 모습 등 도상 구성 및 구도에 대한 인식이 어느 정도 부합한다. 그리고 얼굴을 작게 그리고 신체를 세장하게 표현한 점과 얼굴의 이목구비 및 주름 등을 세밀하게 그린 점도 유사하기 때문이다.

물론 이러한 대강의 정황만으로, 이상좌가 문정왕후가 발원한 삼각산 향림사 오백나한도의 제작에 관여했다고 단언하기는 어렵다. 그렇다 하더라도 화첩 속 이상좌의 그림들이 제작에 앞서 연습한 '초본'이라는 점, 종종대 나한 불사는 거의 확인되지 않지만 명종 집권기에 문정왕후가 나한도 제작을 활발히 진행했다는 점을 고려할 필요가 있다. 이러한 점들을 염두에 두고 생각해 보면, 적어도 이상좌의 이 나한도 초본이 문정왕후 발원 나한도 제작에 직·간접적으로 영향을 끼쳤을 가능성은 충분히 보인다. 즉 이상좌의 나한도 초본이 문정왕후 발원 향림사 오백나한도보다 앞선 그림이라는 점이 농후하다고 본다.

그렇다면, 도상은 어떤 의미를 지닐까? 화첩 속 나한도에는 고려시대 도상이 대거 수용되어 있다. 예를 들어, 발우에 용을 담으려는 모습은 미국 클리블랜드 뮤지엄(Cleveland Museum of Art) 소장 <제464 세공양존자도(世供養尊者圖)>(1235~6), 손잡이 향로를 들고 있는 모습은 국립중앙박물관 소장 <제427 원원만존자도(願圓滿尊者圖)>(1236)를 바탕으로 하면서 일부를 변용한 것이다. 그리고 복두의 차림으로 선정에 든 모습은 일본 지은인(知恩院) 소장 <오백나한도>(고려 14세기)의 선정나한(禪定羅漢) 도상과도 유사하다. 그밖에 호랑이를 끼고 있는 모습은, 비록 작품이 현전하지는 않지만, 근대기에 오경석(吳慶錫) 가문에서 소장했던 고려 <오백나한도> 중에 동일 도상이 있었다.⁴¹ 이러한 양상으로 보아, 이상좌가 애초에 그린 나한도가 총 몇 점이었는지는 알 수 없으나 대부분 고려 때 성립된 도상을 모본 삼아 그려졌음을 알 수 있다.

한편 나한의 형상은 고려와 차이를 보인다. 이러한 경향은 주로 신체 표현에서 주로 확인된다. 고려의 나한상은 어깨가 넓고 신체가 건장한 편이지만,⁴² 이상좌가 그린

41 오경석 가문에서 당시 수집하여 가지고 있던 오백나한도 중 '주먹을 쥐는 자', '향로를 대하고 있는 자', '나무 밑에 앉아 호랑이를 어루만지고 있는 자', '서서 물건을 가지고 있는 자', '눈을 지그시 감고 명상 중인 자'의 모습을 표현한 작품들이 있다고 전한다. 자세한 내용은 오세창·김종태역, 『羅漢畫像沿革考』, 『美術資料』31(1982), p.58.

42 고려시대 나한도의 도판은 菊竹淳一·鄭于澤, 『高麗時代の佛畫』(시공사, 1996); 앞의 책(국립춘천박물관, 2003); 신광희, 앞의 책 참조. 화풍과 표현기법상의 특징은 정우택, 앞의 논문(2003); 신광희, 앞의 논문



나한상은 상대적으로 얼굴이 작고 신체가 세장하다. 이러한 경향은 조선 15세기 조성된 나한조각상에서 이미 확인된다. 대표적인 사례가 남양주 흥국사 <목조십육나한상>(15세기)이다.⁴³ 이 작품은 16구의 나한상 모두 허리가 길고 이마가 넓고 턱이 좁은 역삼각형의 얼굴 모습을 지니고 있다.⁴⁴ 또한 표정이 다양하며 이마와 미간의 주름, 그리고 뼈가 드러날 정도로 마른 신체까지 꽤 구체적으로 묘사되어 있다. 이러한 특성은 비단 나한상에만 국한된 것이 아니며 15세기 불화에서 다수 나타나는 양상이다. 예를 들어, <오불회도>(15세기 말)나 <육불회도>(15세기 말)를 보면 불보살의 형상에서 대부분 얼굴이 작고 신체가 긴 모습을 확인할 수 있다.⁴⁵

이상좌가 그린 나한도 초본 역시 이러한 시기적 특성이 반영되어 있다고 볼 수 있으며, 이러한 화풍이 이후 문정왕후 발원 <제153 덕세위존자도>(1562) 등의 향림사 나한도로 계승된 것으로 판단된다.

2. 조선전기 도석인물화와 이상좌

조선전기 도석인물화⁴⁶는 현존하는 사례가 극히 드물다. 조선은 '승유(崇儒)'를 국가 이념으로 개국했기에, 당시 불교와 도교 인물을 그린 도석인물화의 수요가 제한적이었다는 점도 어느 정도 영향이 있지 않을까 생각한다.

현존작은, 이상좌의 나한도 초본, 석경(石敬, 1440~미상)의 <마고채지도(麻姑採芝圖)>도8, 김시(金提, 1524~1593)의 <선록완월도(仙鹿翫月圖)>도9 등 일부 작품만

8
전 석경
<마고채지도>
조선 15세기
비단에 채색
21.9×19.0cm
간송미술관

9
김시
<선록완월도>
조선 16세기
종이에 수묵
44.0×28.5cm
간송미술관

문(2011) 등 참조.

43 정은우, 「남양주 흥국사의 조선전기 목조16나한상」, 『東岳美術史學』10(2009), pp.142-146 참조.

44 흥국사 나한상의 도판은 정은우, 앞의 논문, p.138.

45 조선 15세기 불화의 특징과 해당 그림의 도판은 정우택, 『한국 불교회화 명품선 3 朝鮮前期 六佛會圖 - 三重縣 西來寺』(동아시아미술연구소, 2022)의 도판 및 논문 참조.

46 도석인물화는 복숭아 말에 편찬된 『선화화보』에서 황실의 회화 소장품을 '석위십문(析爲十門)' 즉 10개의 화문(畫門) 중 '도석문(道釋門)'으로 처음 분류되었다. 홍선표, 「화문과 화제의 분류」, 『美術史論壇』46(2018), pp.16-17.

이 전해진다. <마고채지도>는 선녀 마고가 사슴을 데리고 망태를 허리에 찬 채 파초 잎을 들고 영지를 깨려 나선 모습을 표현한 그림이다.⁴⁷ 이 그림은 붉은색, 녹색색, 군청색, 백색, 그리고 먹의 운용과 대비가 눈에 띄고 세부적으로 정밀한 묘사가 두드러진 작품으로, 특히 비수가 없는 선묘와 진채의 기법에서 불화의 전통과 무관하지 않음이 감지된다.⁴⁸ 다음으로 <선록완월도>은 신선이 사슴을 데리고 달을 바라보는 정경을 그린 그림으로, 도포 자락은 필선의 굵기에 변화를 많이 주어 빠른 필치로 감필의 효과를 살렸으며 손과 얼굴은, 이와는 대조적으로, 옅고 세밀한 필치로 처리했다. 풀 넝쿨이 드리워진 바위는 거친 묵법의 부벽준으로 처리했다.

문헌을 통해서도 당시 도석인물화에 관한 관심과 수요를 어느 정도는 엿볼 수 있다. 예를 들어, 서거정(徐居正, 1420~1480)은 <팔선도(八仙圖)>를 감상하고 제(題)를 남겼고,⁴⁹ 성현(成俔, 1439~1504)은 무공(無功)이 그린 <종구도(鍾馗圖)>를 보고 시문을 남겼다.⁵⁰ 특히 성현의 시문에는 ‘흡사 쑥대강이같이 형클어진 짧은 머리에 남색 적삼은 어깨에 드리워 반쯤 감기었다. 낙타처럼 굽은 등엔 칠보반을 짊어졌으니’라고 언급되어 있어 도상과 표현, 그리고 채색 경향을 알 수 있게 해 준다.

또한 <호계삼소도(虎溪三笑圖)>와 관련된 내용도 일부 전한다. 호계삼소도는 혜원법사(慧遠法師)가 본래 여산(廬山) 동림사(東林寺)에 있었는데, 도연명(陶淵明)과 육수정(陸修靜)이 찾아왔다가 돌아갈 때 도(道)의 설명에 열중하여 혜원이 평소에는 넘지 않던 호계(虎溪)를 지나와 버려 세 사람 모두 웃었다는 이야기를 표현한 것이다.⁵¹ 불교의 혜원, 유교의 도연명, 도교의 육수정, 즉 유·불·선 삼교의 소통을 보여주는 주제라 할 수 있다. 관련하여, 15세기 화원 최경(崔涇)이 그린 <삼소도>는 『박선생유고(朴先生遺稿)』를 통해 확인된다.⁵² 이 책은 박팽년(朴彭年, 1417~1456)의 시가와 산문을 엮어 1658년에 간행한 시문집으로, 그중 <삼소도>의 서문에는 다음과 같

47 도판은 『潤松文華 (제77호 道釋)』(한국민족미술연구소, 2009), p.5 참조.

48 백인산, 「조선왕조(朝鮮王朝) 도석인물화(道釋人物畫)」, 앞의 책(한국민족미술연구소, 2009), p.121.

49 “瓊花瑤草滿山壇 道氣溫溫道骨寒 聞說碧桃開落盡 笙鸞何地學還丹”, 『四佳詩集』22:15, 「詩類」 「題八仙養氣圖」.

50 “妙年畫格似汝少 精機不漏秋毫小 短髮蒙鬆如飛蓬 藍衫垂肩半纏繞 駝躬擔負七寶盤 珊瑚玉樹交斑斕 意欲使我辟貧鬼 長金積玉常等閒 汝筆已傲吳道子 我眼亦作黃金看 只恐奇姿驚晝寢 携我去入終南山”, 『虛白堂詩集』1, 「詩」 「無功畫鍾馗 丙戌年作」.

51 호계삼소도의 유래와 도상해석은 선승혜, 「일본 회화의 <虎溪三笑圖>에 관한 연구」, 『동원학술논문집』8 (韓國考古美術研究所, 2006), pp.154-157 참조.

52 최경의 행적에 대해서는 『世祖實錄』30, 세조 9년 3월 7일 병신; 안휘준, 앞의 책, pp.744-749; 유경희, 앞의 논문, pp.581-584 참조.

은 내용이 있다.

하루는 비해당(匪懈堂, 安平大君)이 나에게 말하기를 “내가 <삼소도>를 얻었는데, 그 작품은 용면거사(龍眠居士)가 그린 것이다. 본래는 송설공(松雪公, 趙孟頫)이 강좌(江左, 지금의 江蘇省 일대)에서 입수해 아끼던 것으로 직접 글을 써 둔 것이다. 그런데 내가 지금 다행히 보게 되어서 최사청(崔思淸, 崔溍)으로 하여금 그 그림을 모사(模寫)하게 하고 집현전 수찬 이석류(李錫類)에게 그 글씨를 베껴서 후세 사람들로 하여금 이 그림이 전해온 내력을 알게 하고자 하니, 그대가 그 책 머리에 서문을 써 주면 좋겠다”라고 하였다.⁵³

요약하자면, 안평대군이 이공린이 그린 <삼소도>를 가지고 있었는데, 이는 본래 조맹부가 아끼던 것이고 이를 최경에게 모사하게 했다는 것이다. 원본이 이공린 작품이었다 하니, 이 그림은 백묘 수목화였을 가능성이 커 보인다.

삼소도와 관련해 또 다른 사례로 승려 일암(一庵)이 화공을 통해 <삼소도>를 그리게 한 일화도 전한다. 강희맹(姜希孟, 1424-1483)이 쓴 『사숙재집(私淑齋集)』의 권8 「삼소도기(三笑圖記)」를 보면 강희맹은 자신의 친구이자 승려인 일암전공(一庵專公)이 화공을 통해 <삼소도>를 그리게 하면서 자신에게는 기문(記文)을 요청했다고 한다.⁵⁴

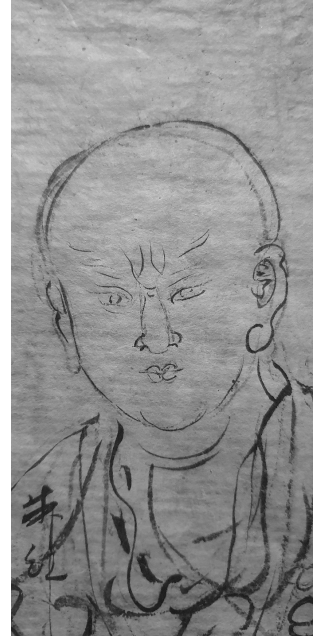
한편 승려의 화상(畫像)은 주로 불화를 통해 확인할 수 있다. 조선 15-16세기 불화 중 승상(僧像)이 확인되는 작품은 주로 나한도, 석가설법도, 그리고 수륙회도(水陸會圖)⁵⁵이다. 도석인물화를 ‘감상용’으로만 국한한다면 이 그림들은 도석화의 범주에서 벗어나 있다고 볼 수 있지만, 그렇다 하더라도 승상은, 불보살에 비해 종교적 속성이 적고 현실 속 인간의 모습과도 부합한다는 점에서 의미가 있는 작품군이다.

앞서 언급한 미국 라크마 소장 <제153 덕세위존자도>(1562)나 일본 시텐노지(四天王寺) 소장 <석가설법도>(1587?)의 십대제자를 보면, 마치 실제의 노승을 연상할

53 “一日 匪懈堂謂吾曰 余得三笑圖 乃龍眠居士筆也 本松雪公得於江左 愛惜之 手書以誌 余今幸見 令崔思淸摸其畫 集賢修撰李錫類搨其書 而欲使後之人 知此圖所自也 子宜敘其卷端” (『朴先生遺稿』 文 「三笑圖序」).

54 “歲庚子夏 方外友一庵專公 倩畫史作三笑圖 請余記之” (『私淑齋集』 卷之八 ‘記’ 中 「三笑圖記」)

55 이 주제의 불화는 기존에 감로도, 감로왕도, 감로회도 등으로도 불렸으나, 박정원이 「조선전기 수륙회도 연구」, 『미술사학연구』 (2011)을 통해 처음으로 ‘수륙회도’로 명명했으며 필자는 이에 따른다.



수 있을 정도로 먹으로 세밀하게 표현되어 있다. 늘어진 눈썹과 수염, 귀털과 콧구멍까지 세밀하게 묘사되었고 굳게 다문 입과 눈매는 결기에 찬 수행자를 연상시킬 정도로 실재감이 있다.⁵⁶ 그뿐만 아니라, 한국 개인 소장 <수륙회도>(1580)나 일본 조텐지(朝田寺) 소장 <수륙회도>(1591)¹⁰는 화면 중앙에 의식장면이 있는데, 의식을 집전하거나 의식에 참여한 승려들이 다수 그려져 있다. 이 장면은 현실의 승려 모습과 의식장면이 매우 구체적으로 반영되어 있다는 점에서 주목할 필요가 있다.

그렇다면, 조선전기 도석인물화의 흐름 속에서 이상좌가 그린 나한도는 어떤 의미를 지닐까? 이 그림들은 '5점'이 전한다는 점에서 일차적으로 시사하는 바가 있다. 이상좌의 인물화 묘법을 좀 더 구체적으로 파악할 수 있게 해 주기 때문이다. 그리고 이 나한도 5점은 모두 각 인물의 표현에서 선에 힘이 있으며 필치가 유려하다. 얼굴은 세필로 섬세하게 표현했고 나한의 가사는 가는 선과 굵은 선을 적당하게 사용하여 강조할 곳에 악센트를 주었다. 예를 들어, 여의와 발우를 들고 있는 존자를 보면 웃은 여러 번 수정해서 그린 흔적이 뚜렷하지만 얼굴은 상대적으로 윤곽선이 명확하다. 그

10
 <수륙회도> 부분 (의식장면)
 조선 1591년
 일본 조텐지

11
 전 이상좌
 인물화 부분 (얼굴)

56 일본 시텐노지 소장 <석가설법도>(1587)의 도판은 『朝鮮王朝の繪画と日本』(東京: 読売新聞社, 2008), p.89; 신광희, 「조선시대 釋迦說法圖의 범본: 일본 四天王寺 소장 1587년 <석가설법도>」, 『한국학(구 정신문화)』25 (2012) 참조.

리고 표정도¹¹도 상당히 구체적이는데, 정면을 응시하는 듯 미간에 힘을 주고 결의에 찬 듯 입을 다물고 있는 모습이 인상적이다. 선정에 든 나한도 마찬가지로, 얼굴의 이목구비를 상당히 구체적으로 그린 것은 물론 주름 및 표정, 그리고 약간 고개를 숙인 채 참선에 든 모습까지 극적으로 잘 묘사되어 있다. 그뿐만 아니라, ‘강룡’ 장면을 보면, 나한의 왼손 손가락 마디까지 정밀하게 그렸고 눈썹과 목주름도 사실적이다. 이렇듯 이상좌의 나한도는 그의 필력, 화면 구성과 구도 외에도 구체적이면서도 사실적인 인물 묘사법을 엿볼 수 있게 해준다.

이상의 나한도에서 확인되는 이러한 특징들은 허목이 화첩의 발문을 통해 “이상좌의 인물화는 신묘하다”라고 언급했던 부분을 이해할 수 있게 해준다. 또한 이 그림이, 비록 초본의 용도로 그려진 것이라 하더라도, 인물화의 범주에서 결코 가볍게 여길 수 없는 사례임을 입증해 준다고 볼 수 있다.

V. 맺음말

이상과 같이 조선전기 화원 이상좌가 그렸다고 전해지는 나한도 초본에 대해 살펴해보았다. 우선 나한의 성격과 구성, 그리고 내용에 대해 검토했고 화첩에 함께 수록된 발문을 분석했다. 다음으로 이 초본의 제작 목적과 용도를 살펴봤으며 마지막으로 조선전기 인물화에서 이 그림들이 지니는 의미와 가치를 찾아보고자 했다. 특히 본고는, 이 그림과 관련해 기존 연구에서 다루지 않았던 도상 구성과 그 내용, 초본의 제작 목적과 용도, 그리고 이 그림에 반영된 전통성과 신경향 파악에 주력했다.

그 결과 이상좌가 신통력을 지닌 수행자로서의 면모를 다양하게 시각화했음을 알 수 있었다. 또한 그림에 쓰여 있는 묵서, 문양, 그리고 화면의 크기 분석을 통해, 이 초본이 실제 제작을 염두에 둔 습작임을 구체적으로 입증했다. 이 그림의 가치와 의미는 크게 두 가지 측면에서 찾을 수 있었다. 하나는 도상의 전통성과 표현기법의 신경향이다. 다시 말해 이 그림은 고려의 나한도상을 적극적으로 수용해 구성한 반면에, 인물의 형상은 조선에 들어와 새롭게 성립된 표현 양식을 따르고 있다. 다른 하나는 조선전기 도석인물화에서 이 그림이 지닌 의미이다. 이 그림은 인물의 자세와 표정이 매우 구체적이며 사실적이다. 조선전기에 그려진 도석인물화는 현존하는 작품의 수량이 매우 적다. 이러한 가운데, 이 그림은, 비록 완성된 그림이 아니라 밑그림

이긴 하지만, 이상좌의 기량을 엿볼 수 있고 당시 인물화의 일면을 알 수 있게 해준다는 점에서 결코 가볍게 여길 수 없는 작품이라고 판단된다.

주제어 Keywords

이상좌 Lee Sang-Jwa, 인물화 figure painting, 나한 Arhat, 도상 iconography, 초본 underdrawing, 도석인물화 Taoist and Buddhist figure painting

투고일 2022년 9월 30일 | 심사일 2022년 10월 12일 | 게재확정일 2022년 11월 2일

사료

- 『高僧傳 *Goseung-jeon*』
 『記言 *Gieun*』
 『虛白堂詩集 *Heobaegdang-sijib*』
 『朝鮮王朝實錄 *Joseon-wangjosillo*』
 『裨官雜記 *Paegwanjabgi*』
 『朴先生遺稿 *Pakseonsaeg-yugo*』
 『四佳詩集 *Saga-sijib*』

논저

- 권지은 Kwon, Jyeun, 「불화의 초본(草本) 제작과 등초(謄草) 방법 연구 A Study on Making an Initial Sketch of Buddhist Painting and How to Transfer the Sketch on the Base Material」, 동국대학교 대학원 박사학위 논문 Ph.D. Diss., Dongguk University, 2022.
- 노세진 Roe, Sejin, 「16세기 王室發願 佛畫의 一考察 Study on the Buddhist Paintings Promoted by the Royal Family in the 16C」, 『동악미술사학 *Dongak Art History*』5, 동악미술사학회 Seoul: Association of Dongak Art History, 2004, pp.81-102.
- 백인산 Baik, In-san, 「조선왕조 도석인물화 Daoist and Buddhist Figure Paintings of Joseon Dynasty」, 『간송문화 *Kan Song Mun Hwa*』77, 서울: 한국민족미술연구소 Seoul: The Center for the Study of Korean Arts, 2009, pp.105-132.
- 신광희 Shin, Kwanghee, 『한국의 나한도 *Arhats of Korea*』, 서울: 한국미술연구소CAS Seoul: Center for Art Studies, Korea, 2014.
- 신광희 Shin, Kwanghee, 「禪定羅漢 圖像 研究 A Study on Iconography of Lohan in meditation」, 『문화사학 *Munhwa Sahak*』27, 용인: 한국문화사학회 Yongin: Hankuk Munhwa Sa Hak Hoe, 2007, pp.925-951.
- 안휘준 An, Hwi Jun, 『한국회화사 연구 *History of Korean Painting*』, 서울: 시공사 Seoul: Sigongsa, 2000.
- 유경희 Yoo Kyunghee, 「王室 發願 佛畫와 宮中 畫員 The Court-sponsored Buddhist Painting of the 16th Century and Court Painters」, 『강좌미술사 *The Art History Journal*』26, 한국 불교미술사학회 The Association Of Korean Buddhist Art History, 2006, pp.575-608.
- 윤선우 Yun, Seonwoo, 「조선후기 불화 초본 연구 A Study on Outline Drawings for Buddhist Paintings during Late Joseon」, 『동악미술사학 *Dongak Art History*』12, 동악미술사학회 Seoul: Association of Dongak Art History, 2011, pp.169-199.
- 정우택 Chung, Woothak, 『朝鮮前期 六佛會圖- 三重縣 西來寺 *The Painting of Six Buddhas at Seirajji Tsu-si Mie-ken*』, 서울: 동아시아미술연구소 Seoul: Center for East Asian Art Studies, 2022.

황정연 Hwang, Jungyon, 『朗善君 李偁의 書畫 收藏과 編纂 A Study of Nangsŏn'gun Yi U: His Collection of Paintings and Calligraphy, and Compilation of Calligraphic Works』, 『장서각 *Jangseogak*』9, 성남: 한국학중앙연구원 Seongnam: The Academy of Korean Studies, 2003, pp.1-26.

홍선표 Hong, Sunpyo, 『고려 말기 인물화의 제 양상 The Diverse Aspects of Figure Painting at the End of Goryeo Dynasty』, 『미술사논단 *Art History Forum*』51, 서울: 한국미술연구소 CAS Seoul: Center for Art Studies, Korea, 2020, pp.7-43.

홍선표 Hong, Sunpyo, 『조선회화 *Joseon Dynasty Painting*』, 서울: 한국미술연구소CAS Seoul: Center for Art Studies, Korea, 2014.

도록

『간송문화 *Kan Song Mun Hwa*』77, 서울: 한국민족미술연구소 Seoul: The Center for the Study of Korean Arts, 2009

『구도와 깨달음의 성자, 나한 *The Arhats, the Holy Men of Truth and Enlightenment*』, 춘천: 국립춘천박물관 Chuncheon: Chuncheon National Museum, 2003.

『화원- 조선화원대전 *The Court Painters of Joseon Dynasty*』, 서울: 리움 Seoul: Leeum, 2011.

『밑그림 이야기, 佛畫草 *The Underdrawing of Buddhist Painting*』, 부산: 동아대학교 석당박물관 Busan: Dong-A University Sukdang Museum, 2013.

『朝鮮前期國寶展 *Treasures of the Early Choson Dynasty*』, 용인: 호암미술관 Yongin: Hoam Museum, 1996.

A Study on Figure Paintings Attributed to Lee Sang-Jwa in Early Joseon

Shin, Kwanghee

Lee Sang-jwa was a court painter who was active in the 16th century during the Joseon Dynasty. He was particularly good at drawing figures, and there are now five underdrawings of Arhat paintings attributed to him. Arhat means Buddhist monk who has attained enlightenment. This study examined the composition of the icons and their contents, the purpose and use of the sketches, and the values and meanings of these drawings. This is an aspect that has not been specifically explained in previous studies.

As a result, it was found that Lee Sang-jwa visualized various aspects of a practitioner with magical powers. Also, by analyzing the records, patterns, and screen sizes written in the drawings, it was confirmed that these paintings were sketches before actual production. The value and meaning of this painting can be found largely in two aspects. One is the tradition of iconography and the new trend of expression techniques. In other words, while these paintings were composed by actively accepting iconography produced in Goryeo, the expression of the figures follows the newly established style in Joseon. The other is the meaning of this work in the Daoist and Buddhist figure paintings in the early Joseon Dynasty. These paintings by Lee Sang-jwa are very specific and realistic in Nahan's posture and expression. There are few existing works of the Daoist and Buddhist figure paintings produced in the early Joseon Dynasty. Although this painting is a sketch, it gives a glimpse into Lee Sang-jwa's personality and reveals an aspect of figure painting at the time. In this context, it is judged that these paintings cannot be taken lightly.

