

19세기 말~20세기 초 불화에 보이는 민화적 요소와 수용배경에 대한 고찰

16나한도를 중심으로

신 은 미 (인천시립박물관)

- I. 머리말
- II. 16나한도에 표현된 민화적 요소와 전개
 - 1. 16나한도에 표현된 민화적 요소
 - 2. 16나한도에 표현된 민화적 요소의 전개 양상
- III. 16나한도에 표현된 민화적 요소의 수용 배경
- IV. 16나한도를 통해 본 화승(畵僧)들의 민화 제작 가능성
- V. 맺음말

일반적으로 산수표현을 많이 하는 불화 장르로는 십육나한도를 비롯하여 팔상도, 감로도, 관음보살도 등과 조선후기에 특히 많이 조성된 독성도나 산신도 등을 들 수 있다. 이들 불화는 대체로 산수를 비롯하여 다양한 배경을 갖추고 있는데, 18세기 이후 수묵적 전통이 남아있는 경우도 있지만 화려한 채색과 산수를 비롯한 다양한 경물의 표현으로 복잡해지는 경향이 강해지며, 19세기에는 흔히 말하는 민화적 요소가 등장하여 시대적인 경향을 보여 준다.

19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도는 이러한 경향 중에서도 배경묘사에 있어서 전통적인 요소도 있지만 그보다는 채색이나 제재면에서 시대적인 예술경향을 반영하는 민화적인 배경이 가장 다양하고 뚜렷하게 부각되어 배경표현의 주된 요소가 된다는 점에서 다른 불화와 차별된다. 즉 조선후기 16나한도에는 당시 유행하던 민화풍과 궁중화풍 등에서 보이던 청록산수식의 배경묘사가 두드러지며 십장생(十長生)·운룡(雲龍)·맹호(猛虎)·괴석(怪石)·화조(花鳥)·책가(冊架) 등과 같은 새로운 배경표현이 등장하여 폭넓은 수용 태도를 보여준다. 대체로 제재면에서는 수명장수, 부귀, 기복과 관련된 길상 상징물이 압도적으로 많음을 알 수 있는데, 이는 조선시대 서민불교로의 전환이라는 불교계의 동향, 특히 도교와 민간신앙과의 습합이라는 불교계의 자구적 모색과 밀접한 관련을 갖고 있다. 이는 16나한도나 당시 불화에 표현된 다양한 도교인물들의 모습을 통해서 엿볼 수 있다.

주로 19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에 정형화된 양식의 민화풍이 등장한다는 것은 현존 민화의 제작연대를 추론하는 하나의 단서를 제공해 줄 것으로 생각하며, 불화승들이 민간의 수요와 요청에 의해 민화의 작가로 제작에 적극적으로 참여하였을 가능성을 시사하고 있다.

조선후기 불화에서의 민화적 요소의 고찰은 그 제재나 형태상의 유사점에서 출발했지만, 극단적인 회화화라든가 파격미 등은 보이지 않는다. 오히려 궁중의 장식그림과 유사한 양식의 표현이 많다는 점은 종교화로서의 기능을 갖추고 있는 불화라서 가능했던 것으로 생각한다.

주제어 : 16나한도(十六羅漢圖), 민화(民畫), 십장생(十長生), 화승(畫僧), 도교(道敎)

I. 머리말

불교 교리를 설명하기 위해 제작된 불화이지만 여기에는 불교적인 요소뿐만 아니라 제작 당시의 시대상을 반영하는 다양한 회화적인 요소가 포함되게 된다. 그러한 이유로 고려시대 오백나한도에 표현된 암좌(岩座) 표현을 통해 현재 남아 있지 않은 고려시대 일반회화의 한 흐름을 발견하기도 하며, 조선 초기에 제작된 관음32응신도를 비롯한 불화에 표현된 산수(山水) 요소를 통해 조선 초기 회화의 중요한 단서를 찾기도 한다. 이러한 점은 불화가 종교화로서의 고정불변의 엄격성을 지니고 있음과 동시에 시대 흐름에 빚겨나지 않고 당대의 예술 경향을 반영하고 있었음을 대변하는 것이다. 이러한 경향은 조선말기에 제작된 불화에서도 감지되는데, 대체로 산수 표현을 많이 하는 불화에서 19세기에 이르면 오늘날 ‘민화(民畵)’로 통칭되는 다양한 주제의 그림들과 유사한 소재와 화풍이 등장하여 주목을 끈다.¹⁾ 일반적으로 불교 요소 이외의 배경표현을 많이 하는 불화로는 16나한도(十六羅漢圖)를 비롯하여 팔상도(八相圖), 감로도(甘露圖), 관음보살도(觀音菩薩圖) 등과 조선 후기에 특히 많이 조성된 독성도(獨聖圖)나 산신도(山神圖) 등을 들 수 있다. 이들 불화에는 소나무·물·바위·대나무 등을 비롯한 다양한 배경표현이 등장하는데, 조선 말기 16나한도는 이 중에서도 민화적인 요소가 가장 다양하고 뚜렷하게 부각되어 배경 표현의 주된 요소가 된다는 점에서 다른 불화와 차별된다. 19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에 보이는 민화풍의 화면 구성은 십장생·화조·책가 등과 같은 제재면에서의 유사성과 적·청·녹 등 극진채의 화려한 채색에서도 뚜렷이 확인된다.

본고에서는 19세기 말~20세기 초에 제작된, 민화적인 배경표현이 두드러지는 16나한도를 중심으로 그 민화적인 요소와 양식 전개과정을 살펴보고 이러한 표현을 불화에 수용하

1) ‘民畵’라는 용어는 1927년 일본인 柳棕悅에 의해 처음으로 명명된 이래 하나의 회화장르로 고착되어 사용되고 있다. 본고에서도 ‘민화’라는 일반적인 용어를 사용하고자 한다.

민화에 대한 연구는 1970년대 이후 한국인들에 의해 본격적인 관심과 연구가 이루어지기 시작하였고 오늘날 많은 성과를 이룬 것 하겠지만 여전히 민화에 대한 정의나 제작 및 유행 시기 등에 대한 문제는 아직까지 큰 진전을 보지 못하고 있다. 최근 들어 민화를 각 주제별로 분석하거나 민화 이외의 미술품에 등장하는 민화적 요소에 대한 고찰을 통해 이를 극복하려는 다양한 논의들이 시도되는 것도 이러한 문제의 해결을 위한 하나의 좋은 방법이 될 것으로 생각된다. 각 주제별 민화의 고찰 및 민화와 다른 장르와의 비교고찰을 시도한 대표적인 논문으로 다음과 같은 것이 있다.

이태호·유홍준, 1988, 「민화 문자도의 내용과 형식」, 『민화 문자도』, 동산방화랑.

김홍남, 1999, 「朝鮮時代 ‘宮牧丹圖’ 研究」, 『미술사논단』 9호.

홍선표, 1999, 「개인소장의<出山虎鵲圖>-까지호랑이그림의 원류」, 『미술사논단』 9호.

이영수, 2000, 「민화 金剛山圖에 관한 考察」, 『미술사연구』 14호.

강관식, 2001, 「朝鮮後期 宮中 冊架圖 - 朝鮮後期 ‘民畵’ 개념의 새로운 이해를 위한 小考」, 『미술자료』 66호.

박분수, 2002, 「國立中央博物館 소장 <十長生圖>」, 『미술사논단』 15호.

田勝昌, 2002, 「朝鮮後期 白磁裝飾의 民畵要素 考察」, 『미술사연구』 16호.

정병모, 2003, 6, 「조선말기 불화와 민화의 관계」, 『강좌미술사』 20호.

게 된 배경이 무엇인지에 대해 검토해보고자 한다. 또한 나한도에 표현된 민화적인 배경 표현을 하나하나 검토하면서 민화와의 양식비교를 통해, 그리고 같은 제재가 표현된 다른 불화와의 비교를 통해 일부 민화의 제작 연대를 추론하는 하나의 근거로 삼고자 한다.²⁾

II. 16 한도에 표현된 민화적 요소와 전개

19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에 가장 많이 등장하는 민화적 제재는 십장생(十長生)·운룡(雲龍)·맹호(猛虎)·괴석(怪石)·화조(花鳥)·책가(冊架) 등이다. 물론 이 중에는 그 이전부터 나한도에서 즐겨 그려지던 것도 있으나, 이 시대의 배경은 당시 유행하던 작화 경향을 반영하는 것으로서 의의가 크다고 생각한다. 당시 일반에서 크게 유행하던 이런 제재들이 나한도에서 즐겨 표현되게 된 것은 나한의 성격과 관련되기에 쉽게 채택될 수 있었던 것들이다. 예를 들어 장수의 상징물인 십장생의 경우, 스스로 수명을 늘리며 이 세간에 주하는 나한의 성격과 부합되며, 운룡이나 맹호는 신통력의 상징으로 일찍부터 나한도에 채용되었던 향룡(降龍)·복호(伏虎) 나한의 조선 후기적 변용이다. 또한 널리 외전(外典)에 능통하고 박식한 나한의 상징으로 책거리 그림이 그려졌으며, 화조·영모·괴석은 나한의 주처(主處)를 깊은 산속으로 생각했던 사상과 일치하는 것이다. 다음에서는 16나한도에 표현된 민화적인 요소를 제재별로 살펴보고 그 수용배경 및 양식적 특징 등에 대하여 고찰하고자 한다.

1. 16나한도에 표현된 민화적 요소

(1) 십장생(十長生)

십장생도는 장수의 상징인 거북(龜), 소나무(松), 대나무(竹), 시슴(鹿), 학(鶴), 돌(石), 물(水), 구름(雲), 태양(日), 지초(芝草) 등을 극채색으로 화려하게 장식적으로 그린 그림으로 상류귀족층에서 애용되었으며 세화(歲畵)로서 정월 같은 때에 장식되었다.³⁾

십장생의 소재는 16나한도뿐만 아니라 독성도, 산신도 등의 불화에서도 많이 보이는데, 산신도나 독성도에서는 소나무, 대나무 등과 같은 한두 가지 요소를 배경으로 표현하는데 비해

2) 민화적인 요소는 벽화에도 다양하게 나타난다. 사찰 벽화 및 탕화에 나타난 민화 표현에 대해서는 정병모, 2003. 6. 「조선말기 불화와 민화의 관계」, 『장작미술사』 20호 참조.

3) 이우환, 1977, 『이조의 민화』, 열화당, p.31.

16나한도에서는 대부분의 소재가 모두 표현되어 마치 하나의 십장생도를 보는 듯하다. 수명을 늘려 영원히 이 세상에 주하면서 중생을 제도하는 나한의 성격은 초기 나한이 중국에 전래될 때부터 도교의 불로장생(不老長生) 사상과 접목되어 대중들에게 친근한 도사의 모습으로 전해졌다. 조선 말기에 있어서도 당시 유행하던 도교사상과 불로장생하는 열 가지 상징물을 나한도의 배경으로 삼은 것은 이와 같은 맥락으로 생각된다. 나한도의 배경으로 가장 많이 등장하는 십장생은 소나무, 학, 사슴, 거북, 영지버섯, 물(폭포수), 바위 등이다.

먼저 소나무는 산수를 강조하는 불화에서 자주 등장하는 제재로, 특히 16나한도, 산신도, 독성도, 감로도 등에서 주로 묘사된다. 다양한 소나무 표현 가운데 이 글에서는 특히 청태(靑苔)나 색태(色苔)를 그려 넣은, 붉은색 몸통이 두드러지게 표현된 소나무에 관해서 살펴보고자 한다. 이러한 소나무 표현은 주로 왕의 정전(正殿)에 걸렸던 궁중회화풍의 일월오봉도(日月五峯圖)⁴⁾의 소나무 <그림 1>나 십장생도 <그림 2>를 비롯한 19세기로 추정되는 일련의 십장생도의 소나무 묘사와 유사하다. 물론 다섯 개의 봉우리 좌우로 일월이 떠있고 파도가 넘치는 일월오봉도의 도식화된 표현은 나타나지 않지만, 일월오봉도의 도상으로 뚜렷하게 나타나는 붉은색이 선명한 소나무 몸통과 색태(色苔)의 표현은 나한도 및 감로도 등에서도 보여 매우 흥미롭다. 이러한 요소가 돋보이는 불화로 김룡사 16나한도(1888)<그림 3>와 백흥암 16나한도(1897), 대흥사 16나한도(1901) 등을 들 수 있다. 감로도에서도 18세기 후반기경부터 청록산수식의 배경 묘사가 등장하여 고려대박물관 소장본 감로도(18세기말)에는 민화풍의 일월오악도(日月五嶽圖)에 나올법한 장중한 소나무가 표현되어 있고, 지장사 감로탱화(1893), 보광사 감로탱화(1898), 백련사 감로탱화(1899) 등 주로 19세기 말~20세기 초에 제작된 감로도에서 이러한 경향이 나타나는 것으로 보아 소나무 묘사에 변화가 있음을 엿볼 수 있다. 현존 십장생도는 대부분 조선 후기와 말기에 만들어진 것이라고 추정되지만 작가와 정확한 제작 연대를 알아내기는 쉽지 않다.⁵⁾ 16나한도를 비롯하여 19세기 후반에 제작된 일련의 불화들에 보이는 소나무 표현을 통해서 붉은색의 소나무 기둥이 등장하는 민화 십장생도의 제작 연대를 대략 19세기 말로 비정할 수 있는 하나의 근거가 마련될 수 있을 것이다.

4) 중국에서는 찾아볼 수 없는 우리나라에서만 나타나는 독특한 형식으로, 조선시대 궁궐의 어좌 뒤는 물론 임금의 초상인 어진이 걸린 뒤편에도 설치하였다. 일월오봉도는 극도로 형식화된 산수가 장엄하게 펼쳐지는데, 원래는 궁중에서만 사용되었으나 조선 말에 이르러 민간에서도 이를 사용하는 경우가 있었다. 서울 광통교 아래 병풍전에서 팔리던 병풍들 가운데 오봉산일월도가 있었고 남산의 목멱산사의 국사당에도 일월도가 걸려 있었다고 한다(호암미술관, 1998, 『꿈과 사랑-매혹의 우리민화』, p.7 참조).

5) 박분수, 2002, 「國立中央博物館 소장 <十長生圖>」, 『미술사논단』 15호, pp.392~400.
이 논문에서는 대표적인 십장생도 3점의 비교를 통해 십장생도의 양식 변천을 시도하였다. 국립중앙박물관 소장 <십장생도>는 구도면에서 화면의 좌반부를 거의 다 차지하는 海景이 두드러지게 표현되었고, 물결이 하늘까지 치솟아 오르고 있는 점이 특징적이며, 복숭아 나무가 미약하게 표현된 점이, 흰사슴의 존재, 채색 위로 거친 목선이 가해지고 있는 점 등에서 호암미술관 소장 <십장생도> 등 현존하는 주요 십장생도에 비해 제작 시기를 올려볼 수 있는 근거로 보았다. 이 논문은 십장생도의 유형 분석과 양식 변천을 추적할 수 있는 판단 근거를 제시했다는 점에서 중요한 의의가 있으며, 양식 특징으로 선후 관계를 설정했다는 의의가 있으나 조선 후기, 조선 말기, 근대 등 막연한 연대를 추정할 뿐이어서 정확한 편년 설정에는 다소 무리가 있다.

다음으로 조선 말기 16나한도에 등장하는 대표적인 영물로 학과 사슴을 들 수 있다. 학은 여러 화보에도 등장하는데 『삼재도회(三才圖會)』의 마라나대사와 제17나한존자 앞에 그려져 있고, 『석씨원류응화사적』에서도 자주 발견된다. 특히 조선 후기에 제작된 16나한상(十六羅漢像)의 지물로도 자주 등장하여 시대적인 경향을 반영하고 있다. 김룡사 16나한도(1888)의 11, 13, 15존자가 그려진 폭에 등장하는 학과 사슴은 대나무를 배경으로 배치되어 있고, 12, 14, 16존자가 그려진 폭에는 제16존자 뒤에 색채 표현이 화려한 소나무와 물, 대나무, 유운(流雲) 등이 원근감 없이 곳곳에 배치되어 있다. 특히 백홍암 16나한도(1897)의 10~16존자가 그려진 폭에 폭넓게 배치된 학 두 마리<그림 4>나, 범주사 16나한도(1896)에서 볼 수 있듯이 거북의 입에서 나온 네 줄기 서기(瑞氣) 끝에 배치된 두 마리의 학은 화면 배치상 완벽한 구도를 보여주고 있다<그림 5>. 학은 단정한 자세로 하늘을 날거나 혹은 화면 곳곳에서 서있는 형태로 일월오봉도나 십장생도, 해학반도도(海鶴蟠桃圖) 등에 표현된 모습과 유사하다.



<그림 1> 일월오봉도(19세기)



<그림 2> 십장생도(19세기)



<그림 3> 김홍사 16나한도(1888)의 소나무



<그림 4> 백홍암 16나한도(1897)의 학



<그림 5> 범주사 16나한도(1896)의 거북·학



<그림 6> 『顯隆園園所都監儀軌』(1789)의 거북

거북은 다른 십장생 상징물들에 비해 16나한도에 자주 등장하는 동물은 아니지만, 이것 역시 일월오봉도나 진채로 그려진 십장생도, 서수도(瑞獸圖) 등 민화의 거북 표현과 유사하다. 이러한 거북의 묘사는 『현릉원원소도감의궤(顯隆園園所都監儀軌)』(1789)⁶⁾와 같은 의궤집에 묘사된 사신도 중의 거북의 모습<그림 6>과 비교되는데, 이는 아마도 당시 서수(瑞獸)로서의 거북의 모습을 표현하는 한 전형이었던 듯하다.

조선 말기 16나한도의 배경으로 등장하는 독특한 표현 중 구름에 휩싸인 붉은 해와 흰 달을 화면 상단에 묘사한 표현이 있다. 보현사 16나한도(1882)의 향우 첫째 폭과 향좌 첫째 폭의 왼쪽 상단에 각각 해와 달을 묘사하여 일월을 좌우대칭으로 묘사하고 있다. 대흥사 16나한도(1901) 향좌 두 번째 폭의 상단에 역시 붉은 해와 유운(流雲)이 그려져 있으며, 범어사 16나한도(1905)의 제14, 16 존자가 그려진 폭의 왼쪽 상단에도 붉은 해와 이를 감싼 유운이 묘사되어 있다. 이외에도 붉은 해의 모티프는 김룡사(1888)·봉정사(1888)·백홍암(1897)·불암사(1897)·수국사 16나한도(1907) 등에 화면을 구성하는 요소로 등장하는데, 봉정사의 경우 화면 상단의 유운이 6폭 모두 표현되어 있다. 이와 같이 19세기 후반에 제작된 16나한도에 자주 등장하는 해와 달을 감싸면서 흐르는 유운의 모티프는 19세기 후반

6) 『顯隆園園所都監儀軌』는 1762년 壬午禍變으로 사망한 思悼世子の 묘소인 永祐園을 1789년(정조 13)에 수원의 새로운 묘소인 顯隆園으로 옮기면서 현릉원으로 옮기면서 현릉원의 조성 공역을 담당한 園所都監에서 제작한 의궤이다(서울대학교 규장각, 2003, 『奎章閣資料叢書 儀軌篇- 顯隆園園所都監儀軌 上』, p.2).

에 제작된 것으로 보이는 민화의 일월산수도 구성과 매우 비슷하다.

십장생에는 포함되지 않지만, 역시 장수의 상징물인 복숭아가 16나한도에 등장하기도 한다. 봉정사 16나한도(1888)의 경우 1, 3존자 뒷배경에 표현된 가지에 매달린 복숭아는 끝부분을 젓꼭지처럼 부풀리게 표현하여 해학반도도나 요지연도(瑤池宴圖) 등에 표현된 복숭아를 떠올리게 한다.

이외에도 바위, 물 등은 16나한도의 대표적인 구성요소로서 거의 대부분의 16나한도에 보이는 요소이며 19세기 후반에는 영지버섯이 주로 첨가되어 구성된다. 조선 말기 16나한도의 배경에 표현된 계곡물은 흰색으로 굵게 폭포수를 그리고 가운데를 짙은색으로 두 세 가닥 그어 물줄기를 묘사하고 있다. 이러한 기법은 조선 말기 16나한도의 폭포 및 계곡의 물을 나타내는 데 사용되던 공통된 표현 방법이다. 연속된 반원형으로 물결을 묘사하고 포말이 이는 부분을 희게 강조하는 파도 묘사법 또한 요지연도나 십장생도 등에 표현된 물결 묘사와 비슷하다.

이상에서 19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에 표현된 십장생 상징물들을 고찰해 보았다. 여기서 간과할 수 없는 것은 16나한도의 십장생의 표현은 민화적인 요소뿐만 아니라 화원들이 그린 궁중 양식과도 밀접한 관련이 있다는 점이다. 궁중 양식을 보여주는 대표적인 요소는 앞에서 살펴 본 색태가 표현된 붉은색이 선명한 몸통의 소나무를 비롯하여 서기(瑞氣)를 내뿜는 거북과 학, 끝을 붉게 물들인 복숭아, 등에 흰점이 묘사된 사슴 등 대부분의 요소에서 확인할 수 있다. 물론 일월오봉도나 십장생도 등 궁중에서 그려지던 것이 조선 말기에는 민간에서도 사용되었다는 점에서 완벽한 궁중 양식이라고 할 수는 없지만, 일정 수준의 엄격성과 정교함을 요하는 불화의 특성상 완전히 민간화된 양식과는 차이가 있다고 생각한다.

(2) 운룡(雲龍) · 맹호(猛虎)

용과 호랑이는 사신(四神) 중의 하나로서 고대 사상과 밀접한 관련을 맺고 있으며 다양한 미술품에 등장해온 동물이다. 특히 나한도에서는 향룡(降龍), 복호(伏虎)로 대표되는, 나한의 신통력을 나타내는 한 방편으로 널리 애용되던 도상이었으므로 그 역사와 전통이 매우 깊다.⁷⁾ 특히 향룡 모티프는 16나한도나 18나한도에 가장 많이 등장하는 동물의 묘사이다. 이는 이교도(異敎徒)를 이긴 불교도의 상징임과 동시에 『고승전』 등에서 강우(降雨)와 관련된 향룡의 모티프로 자주 다뤄지는데 이러한 이유로 나한도에 용이 등장하게

7) 용이 나한도의 제재로 등장한 것은 석존의 일화와 관련되는데, 바라문교인 가섭 삼형제가 餽謁시킨 毒龍을 세존이 항복시킨 것이다. 향룡은 成道 후의 최대 라이벌인 바라문과의 투쟁 이야기로 불교에 의한 바라문 制覇의 상징이며 내(항마), 외(향룡) 모두 불교의 승리를 의미하는 것이다.

되었던 듯하다.

조선 말기 16나한도에서 표현되는 용은 보통 호리병이나 염화보주에서 솟아나온 구름 속에 등장하는 운룡의 모습이다. 홍국사·송광사·파계사·법주사·보현사·봉정사·범어사 16나한도<그림7>의 용들은 여의주나 호리병 등에서 솟아나온 구름에 휩싸여 용출하는 모습인데 짙은 구름 속에 얼굴과 몸통의 일부분만 보일뿐 전신을 다 드러내지는 않는다. 이처럼 구름에 몸통이 반쯤 가려져 있는 표현은 조선시대 운룡도(雲龍圖)나 『석씨원류응화사적(釋氏源流應化事蹟)』⁸⁾에 보이는 운룡<그림 8>의 구도와도 비교된다. 『주역(周易)』에 ‘구름은 용이 만들고 바람은 호랑이가 일으킨다’고 하여 용이 구름과 함께 표현된 기원을 찾을 수 있다. 남양주 홍국사(1892)·길상암(1893)·봉은사(1895)·불암사(1897)·수국사 16나한도(1907)의 용은 존자가 발을 담그고 있는 계곡에서 솟아나오고 있는데 거의 같은 형상으로 표현되어 있다. 대흥사(1901)나 대둔사 16나한도(1920)의 용은 화면에 크게 배치되어 배경 묘사의 일부분으로 등장하고 있다. 이처럼 조선 말기 16나한도에서의 향룡 이미지는 나한의 자유자재한 신통력의 한 상징으로 묘사된다는 점에서는 일반적인 16나한도의 표현법과 비슷하지만 보다 희화화되어 배경의 일부분으로 전개되고 있음을 볼 수 있다.

용의 표현보다 민화와의 관련성을 더욱 짙게 보여주는 것이 호랑이의 묘사이다. 호랑이가 나한도에 표현된 것은 18나한도의 성립과 함께 17나한을 향룡나한(降龍羅漢)으로, 18나한을 복호나한(伏虎羅漢)으로 그린 것이 시초이다. 용과 마찬가지로 호랑이 또한 고승들의 신이(神異)를 나타내어 『고승전』에 자주 등장하고 있으며, 토속신의 조복과도 관련 깊은 도상으로 즐겨 표현되었다. 특히 복호나한은 조선후기 일반 화단에서 유행한 도석인물화(道釋人物畫)의 한 제재로서도 널리 애용된 표현의 하나이다.

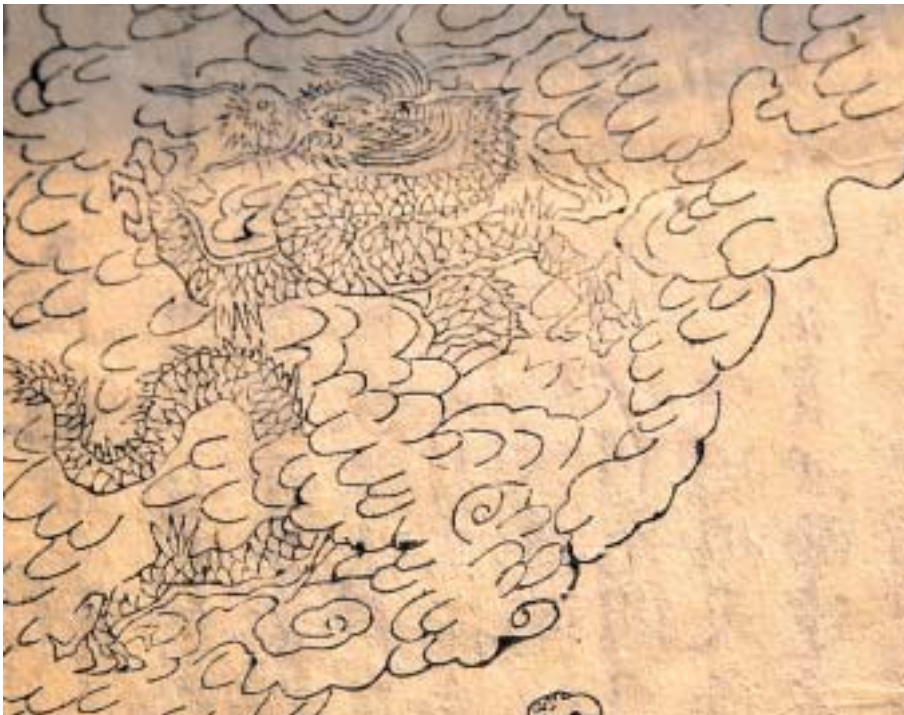
조선후기 16나한도에 등장하는 호랑이의 모습은 다양한 형태를 보여주고 있다. 18세기 이후에 제작된 16나한도 중에서 호랑이는 남장사 16나한도(1790)에서 처음 등장한다. 제7존자의 무릎 위에 앉아 있는 동물은 얼룩점 무늬의 사자로 보이며, 제16존자가 데리고 있는 호랑이는 일반적인 묘사법에 충실한 표현을 보여준다. 남양주 홍국사 16나한도(1892)의 제4존자의 옆에 묘사한 호랑이는 몸을 한껏 웅크린 자세로 마치 고양이처럼 보이기도 하는데, 구불거리는 검은 줄무늬로 털을 묘사하고 있다. 특히 남양주 홍국사 16나한도를 범본으로 한 나한도 계열⁹⁾에서 호랑이를 대동한 이 나한은 빠지지 않고 등장하는데, 길상암

8) 불암사에서 간행한 <釋氏源流應化事蹟冊版>은 전4권으로 구성되어 있고, 각 권은 다시 100항으로 나누어진다. 제1, 2권은 석가의 일대기를, 3, 4권은 불법을 계승한 244명의 고승에 대한 사적을 글과 그림으로 새겼다. 발문에 의하면 이 책은 1631년(인조9)에 鄭斗源이 명나라에 사신으로 갔다가 그곳의 승려 大謙에게서 구해왔으며, 이어 智什이 1673년(현종14) 불암사에서 간행했다고 한다(동국대학교박물관 보관, 보물 제591호).

9) 19세기말에 제작된 일련의 16나한도 중에는 남양주 홍국사 16나한도(1892)를 범본으로하여 나한존자의 모습을 그대로 차용한 나한도들이 있다. 해인사 길상암(1893), 봉정사(1895), 법주사(1896), 불암사(1897), 수국사 16나한도(1907) 등이 홍국사를 모본으로 하여 제작된 16나한도들이다(신은미, 2001, 『조선후기 십육나한도 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 참조).



<그림 7> 범어사 16나한도(1905)의 운룡



<그림 8> 『석씨원류응화사적』운룡

제4존자<그림 9>의 경우 홍국사와 거의 동일한 구성을 보여주지만, 봉은사 및 불암사, 수국사의 제4존자는 둥근 고리형 원무늬와 세선(細線)으로 털을 묘사하여 표범처럼 보이기도 한다. 여기서 흥미로운 점은 법주사 16나한도의 제15존자(추정)의 오른쪽에 호랑이 한 마리가 앉아 있고, 나한의 두광 옆에 커다란 나비 한 마리를 묘사한 점이다<그림 10>. 이 호랑이는 고양이처럼 보이는데, 마치 ‘고양이와 나비’를 묘사하여 풍요로운 노년을 의미하는 길상적 의미의 그림을 연상시킨다.¹⁰⁾ 남양주 홍국사 계열의 16나한도에서 보이는 고양이처럼 온몸을 잔뜩 웅크리고 있는 이러한 호랑이 표현은 민화적인 요소에 가깝다고 할 수 있을 것 이지만 조선 말기 16나한도의 경우 완전히 도안화된 호랑이의 표현은 아니다. 이러한 계통의 나한과 호랑이의 묘사는 19세기 이후 산신도에서도 많이 그려지고 있다. 에밀레박물관 소장 산신도의 경우 배경의 화조 표현이나 산신의 앞쪽에 웅크리고 앉은 호랑이 묘사에서 나한도와의 연관성을 읽을 수 있다. 이는 조선 말기 산신도 묘사에 나한도가 많은 영향을 주었을 것으로 생각되는 부분이기도 하다. 즉 19세기 이후의 산신도나 독성도에서는 16나한의 도상과 유사한 산신이나 독성의 표현을 비롯하여 화조나 산수 위주의 배경 표현, 동자를 비롯한 권속의 배치 등에서 16나한도와의 유사성을 발견할 수 있으므로 16나한도가 산신도나 독성도의 제작에 많은 영향을 주었을 것으로 생각된다.¹¹⁾ 파계사 16나한도에서는 영물의 상징인 백호의 모습이 그려져 있는데<그림 11> 『현릉원 원소도감의궤(顯隆園園所都監儀軌)』(1789)에 묘사된 백호와 비슷한 형태를 취하고 있어 주목된다.



<그림 9> 길상암 16나한도(1893)의 호랑이

그 외에도 김홍도 필 <송하맹호도>의 호랑이와 유사한 형태를 가진 표현도 확인할 수 있

10) 고양이와 나비가 함께 그려진 그림은 「老耄」라 하여 喜壽나 米壽와 마찬가지로 장수를 나타낸다. 『禮記』에는 ‘七十을 耄, 八十을 耋’이라 한다고 기록되어 있다. 그리고 中國語音으로 ‘貓=耄’ ‘蝶=耋’이 되고, 여기에 모란꽃을 더하면 ‘貓+蝶+牡丹=老耄富貴’가 되어 풍요로운 노후를 기원하는 그림이 되는 것이다(杉原たく哉, 2000.6, 『中華圖像遊覽』, 大修館書店).

11) 김룡사 독성도(1888)에는 커다란 소나무 아래에 앉아 있는 독성 옆으로 동자 한 명이 서있고, 계곡에 흐르는 폭포수와 그 너머로 붉은 해가 반쯤 표현되어 있다. 희고 긴 눈썹을 휘날리는 독성은 물론 전체적인 배경 묘사에서 나한도의 한 부분을 연상시킨다. 이 독성도의 화사는 김룡사 16나한도를 그린 하은 응상(霞隱應祥)으로 당시 화승들 사이에서는 16나한도와 독성의 표현을 동일시하는 경향이 있었음을 알 수 있다. 대광명사 독성도(1892)의 배경에는 독성이 기댄 암반 위에 향로가 올려져있고, 그 옆으로 원근법을 무시한 커다란 나비 한 마리와 화려한 색채의 새 두 마리, 그리고 커다란 꽃나무가 어우러져 있어 역시 동일한 표현 양식을 보여준다.



<그림 10> 법주사 16나한도 (1896)의 호랑이와 나비



<그림 11> 파계사 16나한도(1867)의 호랑이



<그림 12> 봉정사 16나한도(1888)의 호랑이

다. 봉정사 16나한도(1888)의 제13존자 아래에 묘사한 호랑이<그림 12>는 오른쪽 앞발과 오른쪽 뒷발을 앞으로 한 발 내밀고, 꼬리는 치켜든 채 고개를 오른쪽으로 향하고 입을 벌려 포효하는 모습으로 묘사되어 있다. 김홍도가 그린 호랑이 그림과 유사한 구도를 보여주며, 밀집된 세선(細線)으로 묘사한 털과 자세 등으로 보아 해학적이고 도식화된 호랑이 묘사는 아니지만 경직된 움직임을 엿볼 수 있다. 흥미로운 것은 김홍도(1745~1806)가 <송하

맹호도>를 그리기 이전에 이미 불화에서 이러한 호랑이 표현을 하고 있었다는 점인데, 감로도에서는 청룡사 감로도(1682) 하단부에 처음 등장한 이래 쌍계사 본(1728), 운흥사 본(1730) 등에서 보이며 통도사 감로도(1786)에서는 그 정점을 보는 듯하여 17세기 말부터 호랑이 표현의 한 요소로 즐겨 그려지던 것임을 알 수 있다.¹²⁾ 민화 까치호랑이 그림이 형성되기 이전에 이미 성립되었던 <出山虎圖>의 도상을 불화에서 일찍부터 받아들인 것으로 생각되어,¹³⁾ 일반회화와의 교류관계에 대해서도 생각해볼 문제로 여겨진다.

(3) 화조(花鳥) · 괴석(怪石)

구멍이 숭숭 뚫려 있는 괴석의 표현은 조선 후기 조선에 들어온 중국의 화보류나 『석씨 원류응화사적』 같은 불서류(佛書類), 그리고 도석인물화 등에서도 많이 보이는 모티프이다. 조선 말기 16나한도에 표현된 괴석은 그 형태는 물론이고 특히 연분홍색이나 푸른색의 설채법에서 민화와의 연관성을 찾아볼 수 있다. 부귀영화를 상징하는 꽃으로 널리 애용된 화병에 담긴 모란꽃, 그리고 구멍이 뚫린 기암괴석의 표현 등은 19세기 말부터 거의 공통된 요소로 16나한도에 등장하고 있다. 화조와 괴석 표현이 가장 두드러진 배경으로 등장하는 보광사 16나한도(1898)의 향우 첫째 폭은 민화풍의 절정을 보는 듯하다<그림 13>. 제1나한의 뒤에 묘사된 분홍색과 짙은 청색으로 채색된 괴석과 3, 5존자 사이에 묘사된 탐스럽게 핀 분홍색, 흰색, 붉은색의 모란 꽃송이를 교차 배치한 형태는 민화 화조도 병풍이나 모란괴석도<그림 14>를 연상케 한다. 특히 괴석의 표현은 괘분양향락도(郭汾陽享樂圖)와 같은 민화의 표현에서도 자주 등장하는 것으로 주목된다. 남양주 흥국사 16나한도(1892) 중 제15존자의 두광 뒤로 보라색의 괴석과 붉은색과 흰색의 모란이 두 송이씩 지그재그로 배치되어 있으며, 그 옆에는 날고 있는 네 마리의 새가 묘사되어 있다. 보광사 16나한도의 10, 12 존자 사이의 새 표현 역시 화조도의 새와 유사하다.

모란은 기명절지 모티프로도 표현되는데 길상암(1893)·봉정사 16나한도(1888) 등 19세기 이후 16나한도의 배경으로 자주 등장한다. 깊은 산속을 암시하는 산수 표현 속에서

12) 감로도 하단에 호환(虎患) 장면으로 등장하는 호랑이 묘사는 금산 보석사 감로도(1649)를 시작으로 거의 모든 감로도에 등장하고 있다. 보석사 감로도의 호랑이는 민화적인 생략된 필치로 일찍부터 주목받았다. 보석사 감로도(1649) 최하단부의 중생계 장면 중 절반가량을 차지하는 전쟁 장면에서 민화 기법을 연상할 수 있으며 호랑이의 묘사에서는 다듬어지지 않은 생략된 민화풍의 호랑이가 묘사되고 있다(강우방, 1995, 「감로도의 양식변천과 도상해석」, 『감로맹』, 예경). 우리가 민화 호랑이 그림에서 흔히 볼 수 있는 호랑이의 묘사, 즉 간략화된 무늬, 회화화된 얼굴 표현 등과 같은 특징은 보석사 감로도에서 가장 먼저 보이기 시작한 이래 18~19세기 감로도의 호환 장면에서 묘사된 대부분의 호랑이 묘사에서 등장하고 있다.

13) 까치호랑이 그림의 도상 자체는 이미 元代에 확립되었으며, 호랑이와 새가 조합된 그림은 남북조시대 무렵부터 다루어진 것이다. 도상의 형상에는 오대의 厲歸眞(907-923년 활동)이 그린 ‘虎鸚圖’나 북송대의 趙孟頫이 새로운 그림의 유형으로 성립시킨 ‘出山虎’ 또는 ‘出林虎’ 등의 도상이 그림 형성에 중요한 구실을 했던 것으로 보인다. 즉 까치호랑이 그림은 이러한 ‘出山虎’에 호랑이와 새를 함께 그리던 전통이 결합되어 형성된 것으로 지금까지 알려진 가장 이른 예는 元代에 제작되었다는 대만 고궁박물관 소장 <虎圖>를 들 수 있다(홍선표, 1999, 「개인소장의 <출산호작도>-까치호랑이 그림의 원류」, 『미술사논단』 9 참조).



<그림 13> 보광사 16나한도(1898)의 첫째쪽



<그림 14> 민화 모란괴석도 병풍



<그림 15> 민화 화조도 대련

도 커다란 나비 한 마리를 존자의 두광 옆에 묘사한 범주사 16나한도(1896)나, 화려한 채색의 새와 꽃나무 등을 표현한 해인사 16나한도(19세기말), 제1존자 머리 위에 나비 두 마리를 상대적으로 크게 묘사한 범어사 16나한도(1905) 등에서는 원근법을 무시한 배경 설정이 눈에 띄는데 이 또한 조선 말기 16나한도의 한 특징이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 구성은 각종 화초가 피어있고 그 위에 색색의 나비와 새를 묘사한 민화 화조도<그림 15>의 구성과 유사하다.

(4) 책거리(冊架) · 기명절지(器皿折枝)

책거리 그림14)은 조선 말기 불화 중 16나한도에서 가장 빈번하게 채택된 요소이다. 이 경우 대규모 책가(冊架)의 표현보다는 책갑에 쓴 서책(書冊), 삽화병(插花瓶), 소과반(蔬果

14) 때로 책가도·서가도·문방도라고도 불리며 궁중의 화원 등에 의해서도 많이 제작되었다. 김홍도(1745~1806?), 이인문(1745~1824 이후) 등 유명화가들도 책거리를 잘 그렸다는 기록이 남아있으며 이형록(1808~?)은 특히 책거리에 뛰어났던 화가로 유명하다(안휘준, 1998, 『우리 민화의 이해』, 『꿈과 사랑-매혹의 우리민화』, 호암미술관.)



<그림 16> 민화 책가도



<그림 17> 남장사 16나한도(1790)의 책가표현

盤) 등 기물 중심의 간략화된 책거리그림<그림16>의 형식과 유사하다. 특히 존자의 옆에 놓여지는 경책을 꽂은 서가를 표현한 것이 많은데, 가지런히 정돈된 경책이나 주변의 기명 절지, 씨를 표현한 수박을 비롯한 각종 과일 등과 잘 조화된 표현 등에서 민화풍이 감지된다. 나한도에 경책이나 경권이 등장하는 것은 널리 외전에 두루 통달한 나한을 표현하는 전통적인 표현법이다. 보통 두 손에 경권을 마주잡고 있거나 책상 위에 경전을 펼쳐놓은 모습으로, 때로는 시자가 공손히 받들고 있는 모습으로 나타나는데, 조선 말기에 들어 존자의 뒤쪽이나 주변에 민화의 책거리 그림과 유사한 그림이 표현되기 시작한다. 책거리 그림이 원래 학문승상을 나타내는 것을 의미하므로 아마도 나한의 속성을 대변하는 제재로 상용된 듯하다.

남장사 16나한도(1790)의 경우 책갑에 싸인 책뭉음을 겹쳐 놓거나 책가 위에 향로, 두루마리 묶음 등을 놓았다<그림 17>. 보광사본의 경우도 4권씩 묶은 책갑 4개를 겹치고 그 위에 과반을 올려놓고 옆에는 화려한 표지로 싼 두루마리를 놓았다. 길상암 본, 불암사 본의 제5존자 뒤에 보이는 것처럼 3단 책꽂이에 가지런히 놓인 책과 도자기, 두루마리 표현 등이 기본적인 책거리의 구성법이다. 수국사본 제16존자 옆에도 합장한 존자 옆에 있는 책상 위에 책갑과 두루마리가 있고, 백홍암 본의 9, 11, 13, 15존자가 둘러앉은 책상 위에는 책갑에 싸인 책과 모란화병, 주전자, 도자기 등이 놓여 있다. 제10존자 옆에는 책과 함께 공작 깃털, 문방구 등을 꽂은 원통을 배치하고 있다. 대홍사 본의 경우 3·5 존자



<그림 18> 대흥사 16나한도(1901) 책가표현

뒤에 놓인 책상위에 화병과 책갑, 필통 등이 보인다<그림 18>.

이처럼 민화에서는 책꽂이를 강조하며 그 속에 책과 함께 다양한 경물을 배치하여 장식성이 강한 반면, 16나한도에서는 대체로 책꽂이 표현은 생략하고 그 안의 모티프만 늘어놓은 듯한 표현을 주로 하여 대규모 책거리 그림이 등장하지는 않는다는 점으로 보아 엄격한 의미에서 ‘책가도’라기 보다는 기명절지 혹은 청공도(淸供圖)에 가깝다고 할 수 있다.

2. 16나한도에 표현된 민화적 요소의 전개 양상

19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에서 찾아볼 수 있는 민화적 요소는 일월오봉도나 십장생도처럼 궁중 양식으로 그려진 것도 있고, 화조, 괴석, 책거리 등 일반 민화의 제재와 상통되는 것도 있어 표현 양식에서는 궁중 양식을 많이 따르고, 하나하나의 기물들은 대체로 수명장수, 부귀, 다남 등과 같은 현실적인 기복과 관련 있는 것들로 당시 화단과의 교류를 엿볼 수 있게 해준다.

현존하는 조선 후기 16나한도 중에서 가장 연대가 올라가는 것은 1723년에 제작된 흥국사 16나한도이며, 송광사 16나한도(1725), 남장사 16나한도(1790)를 제외하면 대부분 19세기 이후에 제작된 작품들이 주를 이루고 있다.¹⁵⁾ 이들 16나한도를 양식적 특징에 따라 I기(18세기)와 II기(19~20세기 초)로 나누어 살펴보면, 대체로 I기에 제작된 작품들이

15) 16나한도의 형식 및 시대별 양식 특징에 관해서는 신은미, 앞 논문, 참조.

수묵적 전통을 유지하고 있다면, II기에 제작된 작품들은 배경의 경물이 증가하고 청록산수식의 진채 사용이 증가하는데, 이 중 시대별 특징을 반영하는 민화적 요소에 대하여는 앞에서 살펴보았다. 이러한 민화적 요소들은 16나한도에서 전통적으로 그려지던 제재들도 있지만, 대체로 조선 말기에 새로이 첨가된 경물들이 많음을 엿볼 수 있었다.

I기의 나한도에서는 고려시대 오백나한도나 조선 명종대에 제작된 제153 덕세위(德勢威) 존자(1562) 등의 전통에서 크게 벗어나지 않는 존자 중심의 표현이 중점을 이룬다고 할 수 있다. 물론 홍국사(1723)나 송광사 16나한도(1725)에서 『삼재도회』나 『홍씨선불기중』 같은 화보를 범본으로 하여 나한의 모습을 새로이 묘사해 내었다는 점에서 18세기부터 화보류를 참조하여 그림을 그리던 일반 회화의 한 흐름을 수용하는 새로운 변화의 조짐이 엿보인다고 할 수는 있지만, 배경 묘사에 있어서는 여전히 고식을 벗어나지 못하고 있다.

II기에 제작된 16나한도는 I기에 비해 배경 묘사가 복잡하고 다양해진다. I기에는 주로 존자 표현이 중심이었는데 비해 이 시기에는 시자(侍子) 및 권속(眷屬)이 증가하여 1나한을 중심으로 1~2명의 시동이나 공양자가 배치되고 있으며, 동물이나 새, 구름 등 장식적인 경물이 증가하여 화면을 거의 빈틈없이 꽉 채우고 있어 화면이 매우 복잡한 것이 특징이다. 존자의 주변에 배치된 이들 권속들은 존자를 중심으로 배치되던 데서 벗어나 곳곳에서 나한과 관계없이 화분에 물을 주거나, 학을 데리고 노닐거나 혹은 화로에 차를 끓이는 모습 등으로 표현된다. 이처럼 화폭에 16존자와 권속을 배치하고 나머지 여백에는 빈틈없이 산수와 다양한 경물들을 표현함으로써 전체적으로 화려하고 복잡하다. 이는 극진채의 사용으로 인해 더욱 복잡하고 화려한 느낌을 준다.

배경 표현에 있어 변화의 조짐은 파계사 16나한도(1867)에서부터 보이기 시작한다. 파계사 나한도는 16나한 모두를 『삼재도회』의 나한 도상을 범본으로 하여 그렸으나 녹색이 두드러지게 설채된 가운데 파초와 대나무, 소나무 등이 돋보이는 배경 화면은 화보의 영향이 아니라 새로이 창출된 것이다. 여천 홍국사 16나한도, 송광사 16나한도와 같은 화보에서 같은 도상을 범본으로 하여 나한의 모습을 그렸어도 배경 표현에서 차이가 나는 것은 화사의 개인적인 역량 차이에서 기인된 것일 수도 있지만, 이 보다는 한 시대의 미의식을 반영하고 있어 주목된다고 할 것이다. 파계사 16나한도 이후에 제작된 16나한도에서는 대체로 앞에서 보았던 십장생의 표현이나, 길상 상징물들의 등장, 화조, 책거리 등 다양한 요소들이 화면 곳곳을 채우고 있다.

III. 16 한도에 표현된 민화적 요소의 수용 배경

조선 말기에 제작된 16나한도에 민간에서 유행하던 화풍이 적극 표현된 점을 통해 당시 불교계가 서민 대중층으로 보다 깊게 다가간 흔적을 추정할 수 있지만, 16나한도에 민화적인 요소가 표현된 원인을 한두 가지로 잘라 말하기는 어렵다. 단순히 불화에 표현된 일반회화적 요소라기보다는 시대상을 반영하는 다양한 요소들이 복합되어 이루어진 것으로 총체적인 관점에서 접근해야 할 것이지만, 대체로 신분제 변동에 따른 서민 사회의 성장, 민간 경제의 성장 등 조선 후기 사회 전반의 움직임과 밀접한 관련이 있을 것이다.¹⁶⁾ 그러나 무엇보다도 조선 후기 불교계 자체의 동향과 깊은 관련이 있는 듯하다. 조선 후기 불교는 계속되는 억불정책 아래서도 인간구제로의 기능을 하면서 널리 대중 서민층에 깊게 뿌리박고 종교로서의 구실을 다하고 있었으며¹⁷⁾ 그러한 과정에서 불교는 민간의 여러 신앙을 흡수하여 기층화, 토착화 경향을 강하게 띠게 되었다. 이는 바로 조선 불교의 특징으로서 서민 불교의 모습을 말해주는 것이다.¹⁸⁾ 서민 불교로의 이행을 보여주는 대표적인 것으로 사찰계(寺刹契)의 활발한 조직을 들 수 있다.¹⁹⁾

19세기 말~20세기 초에 이루어진 사찰계 중에서는 단순한 신앙과 보사(補寺) 활동을 뛰어넘어 구복기원적(求福祈願的) 성격을 지닌 염불계의 조직이 이루어지는데, 예를 들어 1895년 경남 고성 옥천사의 청련암에서 이루어진 만일계에서는 승속이 모두 함께 참여하고 있으며, 이 계의 목적을 ‘壽富貴 多男子’라거나 조상의 왕생까지도 축원해준다는 타력적 신앙이 포함되기 시작하고 있다.²⁰⁾ 이처럼 불교와 서민 사회와의 교류는 조선 후기 불화나 사찰의 벽화에 부귀와 장수, 득남과 관련되는 길상 도상들이 등장하게 되는 하나의 배경으로 볼 수 있을 것이다.

민화 요소가 16나한도에 표현된 배경과 관련한 두 번째의 원인을 도교 및 민간신앙의 수용이라는 측면에서 검토해보고자 한다. 도교나 민간신앙이 불교에 수용된 것은 오랜 시간을

16) 조선 후기 사회는 신분제의 변동과 이완으로 서민층의 신분 상승뿐만 아니라 예술의 거의 전 영역에서 밑으로부터의 창조가 다채롭게 구현되었던 시기로, 문화·예술의 향유층이 종전의 사대부계층에서 서민층에까지 확대되는 경향이 있었다(『한국사』 34, 조선후기의 사회, 국사편찬위원회).

17) 安啓賢, 1986, 『韓國佛敎思想史』, 同和出版公社, pp.301-302.

18) 蔡尙植, 1998, 「고려-조선 시기 불교사 연구현황과 과제」, 『한국사론』 28, 국사편찬위원회, p.90.

19) 조선 후기 사찰계의 종류 및 내용에 관해서는 韓相吉, 2000, 『朝鮮後期 寺刹契 研究』, 동국대학교 박사학위논문 참조. 우리나라의 독특한 사회제도이자 조직 형태인 계는 조선 후기에 들어 그 종류뿐만 아니라 계를 조직하는 사람들의 범위도 보다 확장되었다. 따라서 계를 결성하는데 하층민의 참여가 활발하게 이루어짐으로써 그 종류와 절대 수, 구성원들 참여의 폭에서 커다란 성장을 보게 되었다고 할 수 있는데, 불교사원과 결부된 각종의 계, 예를 들어 ‘승려갑계’ ‘등축계’ ‘불량계’ 등과 같이 특히 조선 후기에 본격적으로 나타나는 사찰계는 기층민과의 결합형태를 잘 나타내주고 있는 것으로 생각된다(李鍾壽, 2002, 『조선후기 염불계 연구』, 동국대학교석사 학위논문, p.31)

20) 이와 같은 염불계의 성격변화는 왕조 말기의 어려운 시대적 상황에서 신앙과 경제 모두가 곤궁했던 불교계의 새로운 모색이었고, 이러한 첫 발걸음이 청련암의 만일계였던 것이다(韓相吉, 앞논문, pp.61-62).

거쳐 진행되어 왔기에 어떤 특정한 시점을 기준으로 논하기는 어렵다. 특히 조선 후기의 불교는 초기부터 이루어진 배불정책으로 인해 민중속으로 보다 가까이 다가가려는 노력을 하였고, 이에 따라 도교나 당시 민간에서 신앙되었던 종교와의 습합은 자연스럽게 이루어졌다. 불교가 민중의 삶속으로 파고들기 위해서는 민중의 종교적인 욕구, 특히 양재기복(禳災祈福)의 욕구를 충족시켜야 했고, 이 과정에서 도교나 무교의 신앙 형태들과의 상호접촉이 불가피하였던 것이다.

도교적인 요소가 불화에 들어오게 된 것은 물론 칠성이나 시왕 등 일찍부터 불화의 한 장르로 정착된 것도 있지만, 조선 후기에 들어서면 보다 많은 불화에서 다양한 도교 신들이 표현되는 경향이 뚜렷해진다. 이는 조선조 불교뿐만 아니라 국가 차원에서의 도교 배척으로 인해 도교가 민간으로 저변확대된 것과 무관하지 않을 것이다. 특히 조선 중기에 이르러 소격서가 폐지됨으로써²¹⁾ 도교의 신앙적인 요소들이 무속신앙 속으로 대폭 수용되었을 것으로 생각되는데,²²⁾ 이는 불교와의 관계에서도 마찬가지였을 것이다. 18세기 이후 불교가 도교적인 요소를 적극적으로 수용하고 있었던 한 단면을 불화에 표현된 다양한 도교신(道敎神)들의 모습을 통해서 살펴볼 수 있다.²³⁾

19세기 말 16나한도의 가장 뚜렷한 특징 중의 하나는 바로 이러한 도교 신들이 나한의 모습으로 표현되고 있다는 점을 들 수 있다. 즉 16나한도에서는 『삼재도회』의 이팔백(李八百), 부구백(浮丘伯), 『홍씨선불기종』의 황야인(黃野人), 진희이존자(陳希夷尊者), 담초존자(譚峭尊者)와 같은 도교 인물들이 해인사, 백흥암, 범어사 16나한도의 존자로 표현되고 있다.²⁴⁾ 이외에도 초의(草衣), 즉 어깨에 걸치는 풀잎형(또는 나뭇잎형)의 겹옷을 걸친 이름을 알 수 없는 신선이나 수노인(壽老人)의 모습도 16나한도에 표현된다.

해인사 16나한도는 모두 17나한으로 이루어진 독특한 구성을 보이는데, 5명의 나한이 그려진 화면에서 가운데 앉아있는 존자는 목에 나뭇잎으로 만든 고리를 두르고 있다<그림 19>. 16나한도에서 권속이 아닌 존자 중의 한 명으로 표현된 황야인이나 이팔백의 경우에도 나뭇잎으로 된 목걸이를 두르고 있는데, 초의를 입은 이러한 도상은 산신처럼 특정한 신의 형상화에 이용되기도 하지만, 일반적으로 선인(仙人)의 대표적인 표현법이라 할 수 있다.²⁵⁾ 1786년에 제작된 황령사(黃嶺寺) 신중도나 1859년에 제작된 대승사 신중도 등 조선

21) 고려시대 국가적인 도교 행사를 관장하던 수많은 道官들은 조선시대에 들어 태조 원년(1392)에 昭格殿 한 곳만 남기고 다 폐지되었다. 이 소격전은 다시 세조 12년(1466) 정월에 昭格署로 개칭되었으며 중종 13년(1518)에는 드디어 폐지되었다. 중종 17년(1522) 12월에 다시 夏立하게 되나 임진란을 당하여 완전히 폐지된다.

22) 裴光世界, 1997, 『조선시대 도교사상의 전개양상 연구』, 한국정신문화연구원 한국학대학원 석사, pp.35.

23) 칠성행화나 시왕행화처럼 이미 오래전부터 불교계와 습합된 도교적인 요소들은 물론이고 일반 불화에서는 도교 신들이 다양한 모습으로 등장하고 있는데, 대표적으로 19세기 신중도에서는 신중의 수가 104위로 늘어난 것을 들 수 있을 것이다.

24) 16나한에 표현된 도교신의 모습은 신은미, 앞논문, pp.67-80 참조.

25) 明代의 『列仙全伝』의 挿繪에는 불노불사의 秘藥을 지닌 선인의 대부분이 草蓑를 어깨에 걸친 모습으로 그려져 있어, 草蓑는 後世, 선인의 상징이 되었음을 엿볼 수 있다(杉原たく哉, 2000.6, 『中華圖像遊覽』, 大修館書店).



<그림 19> 해인사 16나한도(19세기말)의 신선형나한



<그림 20> 보현사 16나한도(1882)의 하마선인형 侍子



<그림 21> 봉정사 16나한도(1888)의 화로와 동자

후기에 제작된 신중도에 엽환(葉環)을 두른 산신이 신중의 권속으로 묘사되어 있는 점에서 볼 때 도교 및 무속의 신들이 불화 속에 표현된 것은 18세기에 이미 이루어지고 있었음을 알 수 있다²⁶⁾.

도교적 인물의 표현은 존자뿐만 아니라 주위 권속으로도 등장하는데 초의를 두른 시동의 모습은 신중도나 나한도, 산신도 등에서 시동의 모습으로 표현되기도 하고, 백흥암 16나한도나 보현사 16나한도, 대흥사 16나한도 등에서는 조선 후기 도석인물화에서 즐겨 다루던 하마선인(蝦蟇仙人)의 모습<그림 20>도 존자의 주위에 표현되고 있어 주목을 끌고 있다. 이외에도 일반회화에서도 자주 표현되는 화로에 차를 끓이는 동자의 모습이 곳곳에 배치된 나한도들도 19세기 말 16나한도에 일반적으로 등장하는 표현으로 주목된다<그림 21>.

이처럼 신선형의 나한이나 도교적인 동자의 표현이 등장하는 것은 조선후기 불교와 도교를 이원화하여 분리시키지 않으려는 불교계의 사상적 경향이 반영된 것이라고 할 수 있을 것이다. 도교 및 민간신앙의 수용이라는 측면에서 이런 도상들은 불화 속에 자연스럽게 표현되었고, 수명장수, 부귀, 다남과 같은 의미를 지닌 다양한 길상의 상징물들이 불화 속에 표현된 원인 중의 하나라고 할 수 있을 것이다.

26) 서울 서대문구 현저동에 위치한 국사당에 단군을 형상화한 무신도에는 단군이 어깨에 버드나무잎으로 만든 초의를 두르고, 허리에도 역시 나뭇잎으로 된 띠를 두르고 있다. 무속에서 산악승배의 유래를 단군신화에서 찾는 것으로 볼 때 이러한 형상은 산신과 무관치 않을 것으로 생각된다. 건들바우박물관 소장인 단군상(檀君像)도 어깨와 허리에 나뭇잎을 두른 모습으로 표현(『그림으로 보는 한국의 무신도』, 건들바우박물관 엮음)된 것으로 보아 이러한 모습이 무속에서는 단군상의 한 정형으로 정착된 것으로 보인다.

흔히 민화는 이름 없는 떠돌이 화가에 의해 그려진 그림이라는 것이 정설이지만, 도화서 화원의 작품도 있고, 화승들이 그렸을 것이라는 추측도 있다. 이 장에서는 조선 후기 불화승들이 민화의 제작에 참여했을 가능성을 추론해 보고자 한다.

조선 후기 전국의 사찰은 전쟁의 피해를 복구하기 위한 다양한 불사를 일으켰고, 화승들은 전각의 장엄과 불화 조성에 참여해야 했고, 다양한 경제활동을 통해 사찰의 경제를 일으키기 위해 노력해야만 했다.²⁷⁾ 또한 경제력의 성장에 따른 조선 후기 서민들의 성장은 다양한 문예활동을 가능하게 하였고, 왕실과 귀족층에서 이루어지던 다양한 장식 그림으로 집안을 장식하는 풍조를 유행시키기도 하였다.²⁸⁾ 『경도잡지(京都雜誌)』 『열양세시기(冽陽歲時記)』 『동국세시기(東國歲時記)』 등 18세기 이후에 나온 세시풍속지를 살펴보면 그 당시 현재 우리가 볼 수 있는 다양한 주제의 민화들이 모두 그려지고 있었음을 알 수 있다.²⁹⁾ 한 예로 처음에는 궁중 풍속으로 시작되었으나 점차 민간의 습속으로 확대된 세화(歲畵)³⁰⁾에 대하여 『동국세시기(東國歲時記)』에는

도화서에서는 壽星, 仙女, 直日神將의 그림을 그려 임금에게 드리고, 또 서로 선물하는 것을 이름하여 歲畵라 한다. 그것으로 송축하는 뜻을 나타낸다. 또 金甲의 두 장군을 그리는데 길이가 한 길이 넘는다. 한 장군은 도끼를 들고, 또 한 장군은 節을 들었는데 이 그림을 모두 대궐문 양쪽에다 붙인다. 이것을 門排라 한다. …… 또 鐘馗가 귀신 잡는 상을 그려 문에 붙인다. 또 귀신의 머리를 그려 문설주에 붙이기도 한다. 이것들으로써 액과 나쁜 병을 물리치게 한다. 그러므로 宮家와 戚里의 문짝에도 모두 이것들을 붙인다. 여염집에서도 모두 이를 본뜬다.³¹⁾

27) 조선후기의 승려들은 托鉢과 祈禱를 통해 사원경제를 영위해 나갔으나 억불의 사회에서 이러한 기본적인 수입마저도 쉬운 일은 아니어서 보다 적극적인 방법으로 미투리나 종이 등의 생산에 참여하거나 사유전답을 조성하거나 때로 田地와 堤堰을 개간하면서 재산을 형성해 나갔다. 이러한 경제적인 배경 하에서 사찰계가 성립하였으며 18,19세기에는 거의 모든 사찰에서 각종 계가 번성하면서 조선 후기 사찰의 경제적 기반을 확충시켜 나갔던 것으로 보이며, 이러한 사찰의 경제적 자립을 바탕으로 각종 불사에 동원된 僧匠들 역시 일정한 조직체계를 구성하여 불상이나 불화가 원만히 조성되도록 후원하였다(金甲周, 1983, 『朝鮮時代 寺院經濟研究』, 동화출판공사, pp.113~158, 韓相吉, 2000, 『朝鮮後期 寺刹契 研究』, 동국대 박사학위논문 참조).

28) 『한국사』 34, 조선후기의 사회, 참조.

29) 『경도잡지(京都雜誌)』는 조선 후기 실학자인 유득공(1749-?)이 쓴 세시풍속지로 완성연대는 정조대로 보이며, 같은 세시기인 『열양세시기(冽陽歲時記)』(1819, 김매순)나 『동국세시기(東國歲時記)』(약1849년 완성, 홍석모 ; 정조~순조대의 학자)보다 먼저 집필된 것이다. 1911년에 최남선은 이 세 권을 합본하여 『동국세시기』로 발행하였다. 한국의 연중행사, 세시풍속 등에 관한 것을 그 유래부터 자세히 설명한 책이다.

30) 歲畵는 새해를 송축하고 재앙을 막기 위한 용도로 그려진 그림으로, 질병이나 재난 등의 불행을 사전에 예방하고 한 해 동안 행운이 깃들기를 기원하는 辟邪의이고 祈福의인 성격을 띠고 전개된 새해 첫날의 세시풍속중 하나이다.(金潤貞, 「조선중기의 세화풍습 : 16세기를 중심으로」, 『생활문화연구』 제5호, 국립민속박물관)

31) 『東國歲時記』正月 元日條 “圖畵署 畫壽星仙女直日神將圖 獻于公 亦相贈遺名曰歲畵 以寓頌祝之意 又畫進 金甲二將軍像 長丈餘 一持斧 一持節 揭于闕門兩扉 名曰門排 …… 又畫鐘馗捕鬼貼戶 花鬼頭貼楹 諸宮家戚里門扉 亦皆揭之 閭巷又多效之”

고 하여 세화에는 수성(壽星), 선녀(仙女), 직일신장(直日神將) 등을 그리거나 이외에도 십장생을 그리기도 하여 장수(長壽)와 관련이 있는 대상을 많이 그렸음을 알 수 있다.³²⁾ 그렇다면 대체로 19세기 말~20세기 초에 그려진 16나한도에 십장생을 비롯한 길상적 제재들이 본격적으로 등장한다는 것은 불화에 표현된 이러한 제재들이 당시에 유행하던 화풍을 전격 반영한 것이라 해도 무방한 것으로 여겨진다.

앞에서 살펴보았듯이 조선 말기 16나한도를 비롯한 불화에 표현된 민화적인 요소들은 당시 민간에 유행하던 세화풍습이나 민간에서 장식화로 사용하던 제재들이 포함되어 있다. 불화 속에 민화풍, 특히 길상을 상징하는 문양들이 많이 나타나는 것은 이러한 시대적 상황을 제대로 인식한 당시 불교계의 경향을 반영하는 것으로, 화승들이 세화나 기타 민간의 장식화를 제작하는 데 일정한 역할을 담당했을 것으로 추정되며, 최소한 이러한 양식의 그림에 아주 능숙했다는 것은 부정할 수 없는 사실이다.

화승들이 민간의 요청에 의해 민화를 제작했을 가능성은 당시의 사회경제적, 불교사적인 수용 배경이 저변에 깔려 있었기에 가능했을 것이며, 조선후기에 일반회화에서 널리 수용되기 시작하였던 화보류를 참조하여 그림을 그렸던 문인, 화가들의 경향도 반영된 것으로, 화승들의 당시의 작화 경향을 반영한 것으로 보아도 좋을 것이다.³³⁾ 그리고 16나한도에 표현된 김홍도식의 호랑이표현, 하마선인, 차를 끓이는 동자의 모습 등은 화승들이 당대 회화에 대해 끊임없는 관심을 가졌던 것을 반영하는 것으로 생각된다. 특히 감로도의 호환장면³⁴⁾이나 16나한도에 표현된 호랑이 묘사는 당시 화원들의 작화경향을 보여주는 것으로 짐작된다. 16나한도를 조성함에 있어 화보류를 참고로 했던 것은 새로운 도상의 창조에 대한 화승들의 고민을 반영한 것일지도 모른다.

또한 불화승(佛畫僧)들이 민간의 주문으로 다양한 그림을 그렸을 것이라는 가정은 1686년 청주 보살사의 화승 의인(義仁)이 청주 지역의 향반들이 제작한 <을축갑회도(乙丑甲會圖)>(서울역사박물관 소장)를 그렸다는 점을 통해서 볼 때³⁵⁾ 당시 화승들과 지역의 인민들

32) 裴光世界, 앞논문, pp.44-45.

33) 여권 홍국사 16나한도나 송광사 16나한도는 일부 나한을 중국의 판본 화보류인 『삼제도회』와 『홍씨선불기증』의 불교 및 도교인물의 모습을 범본으로 하였다. 이러한 경향은 이후에 제작된 나한도에도 계속 이어져 조선 말기 16나한도의 한 특징으로 자리 잡고 있는데, 이는 불화승들도 당시 일반에 유행하던 화보류를 참조하였던 경향을 보여주는 것이어서 흥미롭다. 화보류뿐만 아니라 괴석·용·사자·호랑이·사슴·새 등 16나한도에 등장하는 요소들이 대부분 표현되어 있는 『석씨원류응화사적』과 같은 불교 판화는 항상 불화를 제작하는데 있어 범본이 된 것으로 보인다. 아마도 불화의 초본을 그릴 때는 이러한 형식들을 차용하고, 채색에 있어서는 당시에 유행하던 화법으로 표현하여 시대적인 경향을 반영한 것으로 보인다.

34) 호환에 대한 두려움은 당시 여러 문헌에 자주 보인다. 예를 들어 광해군 9년(1617)에 간행된 『동국신속삼강행실도(東國新續三綱行實圖)』에는 호환을 당하는 부모님을 구출하는 효자들의 이야기가 그림과 함께 실려 있다. 『동국신속삼강행실도』 권 3의 ‘允孫拓虎’는 호랑이에게 잡혀 변을 당하는 아버지를 구한 효자 김윤손의 이야기를 그림으로 표현하고 있는데, 이 호랑이의 모습은 목관화의 특성상 세세한 묘사보다는 얼굴이나 등과 꼬리의 무늬 표현에서 민화풍의 간략한 처리가 눈길을 끈다. 감로도의 호환 장면은 대체로 이와 비슷한 형태로 묘사된다는 점에서 목관화의 표현 기법과의 연관성도 고려할만하다.

35) 尹軫暎, 2003, 「<乙丑甲會圖>연구」, 『미술자료』 69호, 국립중앙박물관 참조.

과의 교류관계를 짐작할 수 있다. 지역의 향반들이 참여한 향촌계의 모임을 기록으로 남기는 계획도 제작에 화승이 화가로 참여하고 있었다는 것은 화승들이 불화뿐만 아니라 다양한 회화 활동을 하고 있었음을 추측 가능케 하는 것이라 할 수 있을 것이다. 그리고 19세기 후반부터 20세기 초기까지 전국적으로 활약한 화승 석옹 철유(石翁詰侑; 1851~1917)의 경우 산수, 인물, 사군자 등에 두루 능하여 당시 신문에 오르내릴 정도였다³⁶⁾. 비록 불화 이외의 제작 예를 알려주는 철유의 작품이 한정되어 있는 관계로 철유가 민화 제작에 참여했다고 단정할 수는 없겠지만, 철유가 수화사(首畫師)로 참여한 보현사 16나한도(1882)와 대흥사 16나한도(1901)에는 민화적인 요소가 풍부하게 표현되어 있어, 화승들의 다양한 화기(畫技)를 엿볼 수 있다. 화승들이 불화뿐만 아니라 다른 장르의 그림 활동에도 참여하고 있었음은 무당의 요청에 의해 무신도를 제작해주었다는 점에서도 엿볼 수 있다. 이를 통해서 볼 때 전문적인 그림에 대한 지식과 기능이 있는 불화승들이 민간의 수요와 요청에 의해 작가로 제작에 적극적으로 참여했을 가능성이 클 것으로 생각되며, 최소한 오늘날 전하는 우리가 흔히 민화라 부르는 작품 중에 화승들이 제작한 것들이 있다고 추측할 수 있을 것이다. 다만 화승들이 그래서 민간에 유통된 그림들은 보다 세련되고 정련된 양식이었을 것으로 추정된다.

V. 맺음말

이상에서 조선시대 서민불교로의 전환이 이루어진 19세기 이후의 시대 분위기를 반영하는 하나의 단서로 16나한도를 중심으로 민화풍의 배경표현이 등장하는 불화를 16나한도를 중심으로 살펴보았다.

19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에는 전통적인 요소도 있지만 그보다는 채색이나 제재면에서 시대적인 예술경향을 반영하는 새로운 요소가 더욱 눈에 띈다. 즉 조선말기 16나한도에는 당시 유행하던 민화풍과 궁중화풍 등에서 보이던 청록산수식의 배경 묘사가 두드러지며, 십장생, 운룡, 맹호, 화조와 같은 새로운 배경 표현이 등장하여 일반 화단과 관련된 폭넓은 수용태도를 보여준다. 대체로 제재면에서는 수명장수, 부귀, 기복과 관련된 길상 상징물이 압도적으로 많음을 알 수 있는데, 이는 당시 도교와 민간신앙과의 습합이라는

36) 석옹의 생애와 작품경향에 대해서는 김승희, 2001, 「화승 석옹 철유와 고산 축연의 생애와 작품」, 『동원학술논문집』 4 참조.

불교계의 자구적 모색과도 일치하는 것임을 알 수 있었다. 또한 일반회화에서 화보의 도입으로 다양한 그림들이 제작된 것과 마찬가지로 불화에서도 이러한 경향을 받아들일 수 있었던 것은 물론 당시의 시대적 흐름과도 관련 있겠지만 불교나 민간신앙과 자연스럽게 습합된 조선 후기 도교계의 동향과도 무관치 않았을 것으로 보이며, 이를 도교적 인물이 불화 속에 표현된 것을 통해 고찰해 보았다.

이 과정에서 조선후기 불화에서의 민화적 요소는 그 제재나 형태상의 유사점에서 출발했지만, 극단적인 회화화라든가 과격미 등은 보이지 않는다. 오히려 궁중의 장식그림과 유사한 양식의 표현이 많다는 점은 종교화로서의 기능을 갖추고 있는 불화라서 가능했던 것으로 생각한다. 주로 19세기 말~20세기 초에 제작된 16나한도에 색채가 화려한 붉은색 몸통의 소나무, 나비와 새가 화면상단을 날고 있는 화조도 등 현존하는 일부 민화와 유사한 양식의 요소들이 등장한다는 점에서 일부 민화의 제작 연대를 19세기말로 추론할 수 있는 하나의 단서가 된다는 점을 고찰해보았다. 이와 더불어 불화승들이 민간의 수요와 요청에 의해 민화의 작가로 제작에 적극적으로 참여하였을 가능성을 추정해 보았다. 화승들에 의해 민간으로 유통된 민화는 오늘날 남아 있는 민화의 전 장르를 아우르지는 못한다 할지라도 최소한 장수나 부귀, 득남 등과 관계되는 몇몇 주제의 그림들에 있어서는 화승들의 역할이 어느 정도 있었을 것으로 생각된다.

민화적인 요소가 표현된 16나한도라는 제한된 주제를 통해 살펴본 가닭에 전체 불화와의 비교검토를 통한 화승들의 화파나 지역적 유사성, 혹은 시주자의 성격 등과도 어떠한 연관성을 가지는지 대한 연구가 미흡함을 느끼며 이는 앞으로의 과제로 삼고자 한다.

A study on the factors of Minhwa(民畫) and accepted background that are appeared at Buddhist paintings from late 19th to early 20th century

- focused on Sixteen Lohans painting -

Shin, Eun-Mi

As genre of Buddhist paintings that express generally mountains and waters, there are *Eight Scenes from Life of the Buddha*(八相圖), *Eternal Life Painting*(甘露圖), *Avalokitesvara Painting*(觀音菩薩圖) includes *Sixteen Lohans painting*(十六羅漢圖), and *Hermit Painting*(獨聖圖), or *Mountain God Painting*(山神圖) which is especially appeared in late Chosun Period. These Buddhist paintings had various backgrounds including mountains and waters, the tradition of Water Ink Painting still remains after 18th century, however the trends got complicated to express various landscapes including splendid color, waters and mountains, and it appeared to have historical trend with introduction of factors of *Minhwa*(民畫) so called in 19th century.

Sixteen Lohans painting painted from late 19th to early 20th century, still contains the traditional factors in terms of describing background among above trends, however the main factors of expressing the background are different from other Buddhist painting which reflects historical art trends in colors and its materials by drawing various background distinctively.

That is, *Sixteen Lohans painting* is distinct at describing the background of blue & green colored mountains and waters that is appeared in trend of *Minhwa*(民畫) and the royal which were popular at that time It also shows broad acceptance with introduction of new background expressions such as *Sipjangsang*(十長生, Picture of

10 different things of Sun, Mountain, Water, Stone, Cloud, Pine, Plant of eternal youth, tortoise, Crane, and deer to hope the eternal life) *Unryoung*(雲龍, Dragon Cloud), *Mangho*(猛虎, Wild Tiger), *Gweseock*(怪石, Oddly shaped stone), *Hwajo*(花鳥, Flowers and Birds), *Chaekgoeri*(冊巨里, The books and bookshaves).

In terms of its materials, positive representations of eternal life, wealth and luck were mainly appeared, this is closely related with Self-Search of Buddhist which was the trend at that time that Buddhist turned into the popularized religion in Chosun Period, especially the cooperation of popular belief with Taoism. This is appeared on various Taoists that is expressed in Buddhist paintings of *Sixteen Lohans painting* at that time.

It would provide some clauses to infer the painted years of existing *Minhwa* at the fixed type of folk story paintings appeared on *Sixteen Lohans painting* painted mainly from late 19th to early 20th Century.

There is also a possibility of the active participation of Buddhist painters(佛畫僧) as painters of *Minhwa* by request and demands from common people.

Inquiry into factors of folk story paintings among Buddhist paintings started from similarity of the materials and shapes, however it doesn't seem to have dramatically expressed comic or exceptional techniques. But, the fact that there are similar types of decorative pictures in the Royal Court rather seemed to be possible for Buddhist paintings to have functions as religion.

Keyword : Sixteen Lohans painting(十六羅漢圖), Minhwa(民畫),

Sipjangsang(十長生), Buddhist painters(畫僧), Taoism(道教)