

# 1725년 義謙畫派의 송광사 불조전 〈五十三佛圖〉

정명희(鄭明熙)

## I. 머리말

## II. 1969년 국립박물관의 송광사 조사를 통해 본 〈오십삼불도〉

1. 국내에 반환된 '오불도'의 특징
2. 송광사 불조전과 〈오십삼불도〉의 배치

## III. 의겸화파와 송광사 불사

1. 선암사 불조전 〈오십삼불도〉와 송광사 〈오십삼불도〉
2. 의겸화파의 송광사 불사

## IV. 맺음말

---

국립중앙박물관 유물관리부 학예연구관

주요 논저:

「조선후기 掛佛幀의 도상연구」, 『미술사학연구』 243(2004); 「이동하는 불화: 조선후기 불화의 의례적 기능」, 『미술사와 시각문화』 10(2011); 「長谷寺 靈山大會掛佛幀을 통해 본 도상의 중첩과 그 의미」, 『불교미술사학』 14(2012); 「朝鮮時代 主佛殿의 불화 배치와 기능-三壇의 형성과 불화 봉안을 중심으로」, 『미술사학연구』 288(2015); 「고려시대 나한도의 조성과 신앙의례」, 『보조사상』 49(2017); 『불교 미술, 상징과 염원의 세계』(공저)(국사편찬위원회, 2008) 등

본 연구는 2016년 12월 미국 포틀랜드박물관에 기탁되었다가 국내로 반환된 ‘松廣寺 五佛圖’에 대해 고찰하였다. 반환 소식을 다룬 언론 보도에서 이 불화는 ‘오불도’로 명명되었으나 실은 1725년 송광사 佛祖殿을 장엄하기 위해 총 7폭의 세트로 구성한 <오십삼불도> 중 마지막 폭에 해당한다. 송광사 <오십삼불도>는 시·공간에 충만한 여래에 대한 사고를 보여주는 주제로, 18세기 전반 조계산, 지리산 등 호남과 전라 일대에서 활약한 불화승 義謙畫派에 의해 제작되었다.

본고에서는 1969년에 실시된 국립박물관의 송광사 조사 기록을 참고해 <오십삼불도>의 배치와 구성을 복원하고 불교회화사적 의미를 다루었다. 1969년부터 5개년 계획으로 실시된 전국 사찰소재 불교회화 학술 사업의 성과는 1970년 『한국의 불교회화: 송광사』 편으로 발간되었다. 과거의 조사 기록은 문화재 도난이나 전각이 변형되기 이전의 원형을 유추할 수 있는 동시에 조사 관점과 방법론의 변천을 엿볼 수 있어 향후 박물관 학술 사업의 방향성을 숙고하는 데 있어서도 도움이 된다.

송광사 불조전에는 1684년에 조성된 53불이 조성되어 있었지만, 그 41년 후 7폭으로 구성된 <오십삼불도>를 갖추어 불상과 불화가 종합적으로 재현된 공간을 마련했다. 출입문을 제외한 불조전의 벽면 전체는 하나의 화폭으로 인식되었으며 불화는 전각의 건축적 구조와 불단의 배치, 불단에 봉안되어 있던 상을 고려한 기획 하에 제작되었다. 53불의 명호를 분명하게 인지하고, 53불을 시각적으로 떠올릴 수 있는 보다 구체적인 매개체에 대한 수요가 있었음을 알 수 있다.

한국의 사찰 중 전각을 53불이라는 단일한 주제로 갖추고 내부를 단청이나 벽화가 아닌 본격적인 규모의 불화로 장엄한 예는 선암사와 송광사 불조전이 유일하다. 1702년에 제작된 선암사 불조전 <오십삼불도> 역시 7폭으로 구성되었는데 비로자나불을 중심으로 한 과거칠불이 오십삼불의 중심축을 이루는 형식이다.

1724년과 1725년 송광사에서는 靈山殿, 應眞殿, 불조전의 불화를 새로 그리는 佛事가 있었다. 의겸은 20여 명의 화승을 이끌고, 세 전각의 불화를 갖추는 불사를 총괄했으며, 불조전 <오십삼불도>는 그 일환으로 제작되었다. 의겸은 선암사의 구성을 따르지 않고 53불의 중앙 폭에 삼신불과 오방불을 배치해 시방삼세의 부처를 아우르는 중심축을 삼았다. 또한 마지막 오불도 두 폭에는 각각 ‘과거 비바시불’과 ‘당래 미래존불’을 추가함으로써 오십삼불이 과거, 현재, 미래의 부처를 뜻하는 삼천불의 근원이며 佛祖에 해당한다는 점을 설명적으로 마무리하였다. 무엇보다도 53불의 명호를 화면에 기입하여 예배자가 각 존상의 개별적인 명호를 분명하게 알아볼 수 있도록 했다. 53불을 암송하며 참회하는 의례에서 방제에 기록된 명호는 각 존명을 기억하게 하는 실질적인 기능을 수행했을 것이다.

의겸화과의 불화는 기획 단계에서부터 불화가 봉안될 불조전의 건축 구조와 공간의 쓰임을 의식하고 이미 존재했던 불상, 그 뒤편에 거는 불화의 역할을 함께 검토하는 과정을 거쳐 제작되었다. 벽면에 전체에 마련된 비교적 낮은 불단에 놓인 불상과 불조전 내부 벽면을 가득 메운 불화가 어우러진 공간은 참배자에게 전각이 구현하는 세계로의 몰입감을 제공했을 것이다. 봉안 공간과 봉안처에서 진행된 신앙

행위를 함께 다루는 통섭 연구의 맥락에서 불교미술의 기능을 다룰 때 개별 불화의 의미와 가치가 더욱 분명해질 것이다.

주제어: 불화승, 의검, 불조전, 53불, 오십삼불도, 禮懺

# 1725년 義謙畫派의 송광사 불조전 <五十三佛圖>

정명희(鄭明熙)

국립중앙박물관 유물관리부 학예연구관

## I. 머리말

2016년 12월 미국 포틀랜드 박물관에 기탁되어 보관 중이던 ‘松廣寺 五佛圖’가 로버트 마티엘리 부부의 기증으로 한국 송광사로 돌아왔다(도 1). 반환 소식을 알리는 신문과 언론 보도에서 이 불화는 다섯 부처를 그렸다는 의미로 ‘오불도’로 명명되었다.<sup>1</sup> 그러나 이 그림은 그 자체로 완결된 불화가



도 1. 미국에서 반환된 송광사 ‘오불도’ (2016년 12월 로버트 마티엘리 부부 기증)

아니며, 오십삼불을 도해한 <오십삼불도> 중의 한 폭이다.<sup>2</sup> 1725년 송광사 佛祖殿을 장엄하기 위해 총 7폭의 세트로 구성한 <오십삼불도> 중 마지막 폭에 해당한다.

이 불화는 18세기 전반 조계산, 지리산 등 호남과 전라 일대에서 활약한 畫僧 義謙과 그 제자

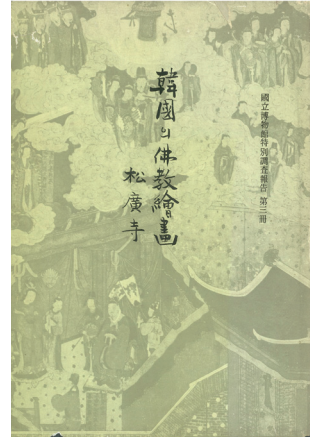
1 ‘40년 만에 돌아온 송광사 오불도’(BBS뉴스 2017.6.20.); ‘고향 찾은 송광사 오불도’, (연합뉴스 2017.6.23.); ‘40년 만의 귀환 송광사 오불도 일반에 첫 공개’ (KBS뉴스 2017.6.24).

2 이 논문은 2017년 6월 23일 송광사에서 개최된 ‘송광사 불조전 오십삼불 학술세미나’에서 발표했던 내용을 기반으로, 수정 보완하였다. 정명희, 『松廣寺 佛祖殿의 五十三佛圖 연구』, 『송광사 불조전 오십삼불 학술세미나 자료집』(2017), pp.15-36. 불조전 53불상에 관해서는 송은석 선생님의 발표가 있었다. 송은석, 『順天 松廣寺 佛祖殿 五十三佛像 연구』, 『송광사 불조전 오십삼불 학술세미나 자료집』(2017), pp.37-64.



들에 의해 제작되었다.<sup>3</sup> 현존하는 다른 불화의 화기나 『曹溪山松廣寺誌』와 같은 문헌 기록을 참고하면, 1724년과 1725년 송광사에서는 靈山殿, 應眞殿, 불조전의 불화를 새로 그리는 佛事가 있었다. 의겸은 20여 명의 화승을 이끌고, 세 전각의 불화를 갖추는 불사를 총괄했으며, 불조전 〈오십삼불도〉 역시 그 일환으로 제작되었다.

본 연구에서는 불조전의 불화 배치와 구성을 복원하고, 〈오십삼불도〉의 조성 의미를 살펴보고자 한다.<sup>4</sup> 특히 연구의 진행에 1969년에 실시된 국립중앙박물관의 송광사 조사 기록을 참고했다. 국립박물관에서는 1964년부터 5개년 계획으로 전국 사찰소재 불교회화에 대한 학술 사업을 실시했다. 여러 열악한 여건 속에서도 기초 자료를 조사하고 문화재가 소실되는 것을 막고자 하는 노력의 일환이기도 했다. 그 성과는 1970년 『한국의 불교회화: 송광사』 편으로 발간되었다(도 2). 과거의 조사 기록은 문화재 도난이나 전각의 변형 이전의 원형을 유추할 수 있다는 점에서 중요하다. 동시에 조사 관점과 방법론의 변천을 엿볼 수 있다는 점에서 향후 박물관 학술 조사의 방향성을 숙고할 수 있는 계기이기도 하다. 이러한 자료를 토대로 불조전 〈오십삼불도〉의 특징을 살펴보고 불화승 의겸이 맡았던 송광사 불사의 의미를 고찰하고자 한다.



도 2. 한국의 불교회화: 송광사  
(국립박물관특별조사보고 제3책, 1970)

3 김정희, 『한국역대화가사전(상)』(대전: 국립문화재연구소, 2011), pp.1438-1444.; 안귀숙, 『朝鮮後期僧匠人名辭典: 佛敎繪畫』(경기: 양사재, 2008). 의겸은 17세기 말에 태어나 숙종조~영조대에 걸쳐 약 50년간 호남과 지리산 유역을 근거지로 활동한 曹溪山門의 대표적 畫師이다. 18세기 전반 수십 명의 화승들을 이끌고 대규모 불사를 진행하였다. 의겸의 생애와 작품에 관해서는 안귀숙, 「朝鮮後期 佛畫僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 研究 (上)(下)」, 『미술사연구』 8·9(1994), pp.63-136, pp.153-201; 유지원, 「조선후기 화사 의겸의 불화 연구」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문(2009).

4 최순우·정양모, 『韓國의 佛敎繪畫-松廣寺』國立博物館特別調查報告 第三冊(서울: 國立博物館, 1970). 해방 후 한국전쟁이라는 역사적 비극을 겪은 이후 전쟁의 상흔에 대한 복구와 사회 통합에 대한 요구가 높았다. 국립박물관에서 광복 후 실시한 첫 학술조사는 1954년 金載元 국립박물관장을 단장으로 역사고고학, 사회, 언어반으로 나누어 덕적도에서 대흑산도까지 진행한 서해도서 학술조사였다. 일제의 식민통치나 경제적 착취를 위한 국토조사를 제외한 순수학술조사로는 해방 이후 거의 첫 사례로, 그 결과 『韓國西海島嶼』(國立博物館, 1957)가 발간되었다. 그 뒤를 이은 2차 조사로 나온 발간물이 『感恩寺』(國立博物館, 1961)이고, 1969년부터 시작된 세 번째가 호남지역의 불교회화 조사였다.

## II. 1969년 국립박물관의 송광사 조사를 통해 본 <오십삼불도>

### 1. 국내에 반환된 ‘오불도’의 특징

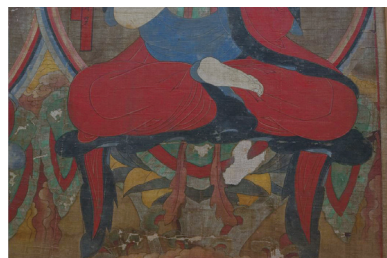


도 3. 송광사 '오불도', 조선 1725년 삼베에 색, 157×17cm



도면 1. 송광사 '오불도'의 도해

미국으로부터 국내에 반환된 ‘오불도’는 채색 구름이 피어오르는 곳에 2열로 두 여래를 배치하고 그 사이 공간을 활용해 총 다섯 여래를 도해했다(도 3).<sup>5</sup> 연꽃 대좌에 앉은 신성한 존재로부터 나오는 빛은 둥근 광배로 표현했는데, 중앙의 여래는 공간상의 제약으로 頭光만을 나타냈다. 다섯 여래는 일견 유사해 보이며 각각을 구별할 수 있는 도상적인 특징은 없지만 정수리에 나타난 깨달음의 징표인 肉髻의 형태, 중앙 髻珠의 유무, 설법하는 자세를 취하거나 두 손을 가슴 앞에서 합장한 手印의 형태에서 세부적인 차이가 있다.



도 3-1. 도 3의 세부

불화의 바탕은 삼베이다. 주조색은 적색, 하엽과 녹색이 주축을 이루나 안료에 백색을 가미하여 중간 색조를 띤다. 연꽃 대좌, 채색 구름, 법의의 색 조합에서 적색과 갈색, 노랑과 갈색 등 유사 계열을 활용해 명도의 차이를 주었다. 기본 윤곽은 먹선으로 나타냈으나 여기에 황선, 녹색 선으로 윤곽선을 그어 입체감을 부여했다(도 3-1). 눈썹에는 먹선 위로 다시 녹색 선을 긋거나 법의의 경우

5 반환된 ‘오불도’는 다음의 글에서 소개되었다. 김정희, 「문화재 반환 노력이 이룬 쾌거, 송광사 오불도」, 『문화재사랑』 144(2016).

먹선 바깥에 금니의 효과를 내는 황색선을 더했다.

화면에는 방형의 붉은 칸을 마련해 각 존상을 구별 할 수 있는 존명을 기입했다. 존명은 오십삼불 중 몇 번째 해당하는 지를 나타내는 숫자와 각 여래의 名號로 구성되어 있다. 각각 ‘제48 無量音聲王佛’, ‘제50 金海光佛’, ‘제52 大通王佛’, ‘제53 一切法常滿王佛’, 그리고 ‘當來彌勒尊佛’이다(도면 1). 이 명호는 5세기경 서역 출신의 승려 瞿曇耶舍(kālayāśas)가 漢譯한 『觀藥王藥上二菩薩經』에 의거한다.<sup>6</sup>

약왕보살이란 중생의 몸과 마음의 病苦를 치료하는 보살로, 병의 뿌리를 잘라내어 중생을 고통에서 해방 시키고 성불의 길로 인도하려는 서원을 세웠다. 53불은 과거 천불, 현재 천불, 미래 천불의 원인이 되는 부처이자 佛祖이다. 경전은 53불에 대한 지극한 공경과 예배로 과거, 현재, 미래의 千佛로 차례차례 成佛할 수 있다는 것을 강조한다. 첫 번째 여래인 제1 보광불에서 마지막 53번째 일체법상만왕불에 이르는 여래의 이름을 부르며 지극한 마음으로 예배하면 시방의 여러 부처를 만날 수 있고 四重五逆罪가 없어진다는 것이다(표 1).

제1	보광불	제28	재광명불
제2	보명불	제29	지혜승불
제3	보정불	제30	미륵선광불
제4	다마라발전단향불	제31	세정광불
제5	전단광불	제32	선적월음묘존지왕불
제6	마니당불	제33	용중상지존왕불
제7	환희장마니보적불	제34	일월광불
제8	일체세간락견상대장진불	제35	일월주광불
제9	마니당등광불	제36	혜변승왕불
제10	혜가조불	제37	사자후자재력왕불
제11	해덕광명불	제38	묘음승불
제12	금강회광보산금광불	제39	상광당불
제13	대강장진용맹불	제40	관세등불
제14	대비광불	제41	혜위등왕불
제15	자력왕불	제42	법승왕불
제16	자정불	제43	수미광불
제17	전단굴장엄승불	제44	수만나화광불
제18	현선수불	제45	무담발라화수승왕불
제19	선익불	제46	대혜력왕불
제20	광장엄왕불	제47	아촉비환희광불
제21	금화광불	제48	무량음성왕불
제22	보개조공자재왕불	제49	재광불
제23	허공보화광불	제50	금해광불
제24	유리장엄왕불	제51	산해해지재통왕불
제25	보현색신광불	제52	대통광불
제26	무동지광불	제53	일체법상만왕불
제27	항복제미왕불		

표 1. 『觀藥王藥上二菩薩經』에 수록된 53불의 명호

‘오불도’에 기록된 명호를 참고하면, 이 불화는 〈오십삼불도〉의 마지막 폭에 해당한다. 그런데 제53불 다음에 ‘당래미륵존불’, 즉 미래에 올 미륵불이 추가되었음은 경전과 다른 점이다. 〈오십삼불도〉가 봉안되었던 불조전은 송광사의 경내를 약간 벗어난 일반 참배객의 접근이 쉽지 않은 華嚴殿 영역에 위치한다. 조계산 기슭을 따라 위치한 송광사는 50여 동 이상의 전각으로 이루어지는데, 크게 세 영역으로 구분한다(도 4). 일주문에서 우화각을 지나 천왕문으로 이어지는



도 4. 송광사 전경, 1932년 촬영, 국립중앙박물관 소장 유리건판사진

6 송광사 불조전의 불화 조합을 『觀藥王藥上二菩薩經』과 화엄사상의 조합으로 보았다. 최순우·정양모, 앞의 책(1970), pp.25-32; 김세영, 「송광사 불조전 53불과 화엄·참회 사상」, 용인대학교 문화재학과 석사학위논문(2015); 동지, 「順天松廣寺 佛祖殿 佛像과 浮休門中の 思想」, 『미술자료』 92(2017), pp.43-69.



도 5. 송광사 불조전, 1932년 촬영, 국립중앙박물관 소장  
유리건판사진



도 6. 송광사 불조전 내부(남벽 중앙)

곳이 진입 영역이며, 대웅보전과 중정을 중심으로 수 십 채의 전각이 동심원상으로 모여 있는 곳이 대웅보전 영역이다. 대웅보전 뒤쪽에 쌓은 높은 축대 위에는 說法殿과 修禪社를 중심으로 한 수선사 영역이 있다. 한국전쟁을 비롯한 역사적 격동기를 거치면서 송광사의 가람 배치는 변화를 겪지만, 대체로 이 세 영역이 寺域의 중심축이다.

〈오십삼불도〉가 봉안되었던 불조전은 송광사의 鎮南門을 나가 개울을 건너 남동쪽 방향에 있는 화엄전 영역에 위치한다. 국보 제314호 〈화엄경변상도〉(1770년)가 있던 화엄전과 같은 축 위에 북향하고 있다. 정면 3칸, 측면 2칸의 불조전은 1633년에 건립되었다. 불조전의 주벽인 남벽과 측면인 동벽, 서벽에는 佛壇을 두고 1684년에 조성한 53불을 배치했다(도 5, 6).

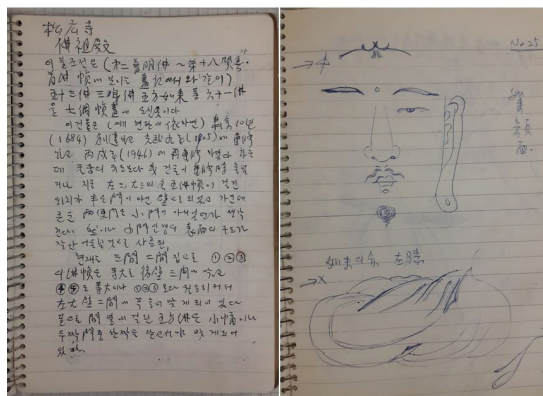
불조전을 짓고도 내부에 봉안하는 불상은 11년 후에야 완성되었다. 주벽 중앙에는 비로자나불, 노사나불, 석가모니불의 삼신불을 두고 주벽 좌우단과 좌우 측면에는 삼신불보다 크기가 약간 작은 53불을 봉안했다. 애초에 불상만 봉안되었던 불조전은 41년 후인 1725년 〈오십삼불도〉가 새로 조성되면서 불상과 불화가 조합되는 구성으로 내부 구조가 변하게 된다.<sup>7</sup> 이 불사의 계기를 추론할 수 있는 기록은 전하지 않는다. 그러나 1725년을 즈음할 시기 송광사에서는 53불의 각 명호를 분명하게 인지하거나 53불을 시각적으로 떠오를 수 있는 보다 구체적인 매개체에 대한 수요가 있었음을 알 수 있다. 현재 벽면에는 원 불화를 대신하여 5폭의 사진 패널이 걸려 있다. 1969년 국립박물관의 조사 당시 불조전에 걸려 있던 〈오십삼불도〉 중 행방을 알 수 없던 한 점의 오불도가 송광사로 돌아온 것이다.

7 불조전 연혁에 관해서는 김세영, 앞의 논문(2015), 부록8. 이후 1761년, 1798년, 1905년에 걸쳐 세 차례에 걸친 불조전 중수 기록이 전한다.



## 2. 송광사 불조전과 <오십삼불도>의 배치

불조전 <오십삼불도>의 배치 모습을 복원하기 위해 본고에서는 1969년에 진행된 국립박물관의 송광사 조사 기록과 도면, 스케치를 참조했다(도 7). 한국전쟁이라는 역사적 비극을 겪고 전쟁의 복구가 어려운 시기였지만, 국립박물관은 1964년부터 전국 사찰 소재 불교회화의 학술조사를 실시했다. 일제의 식민 통치나 경제적 착취를 위한 국토조사를 제외한 순수 학술조사로는 광복 이후 거의 첫 사례였다. 호남의 고찰을 대상으로 한 불화 조사 사업은 부안 내소사, 고창 선운사, 광주 중심사, 승주 선암사, 송광사, 구례 천은사 등을 대상으로 진행되었다.



도 7. 국립박물관의 송광사 불조전 조사 기록, 1969년

당시 국립박물관이 세운 조사 목적은 현재에도 시사하는 바가 크다. 1960년대까지 한국회화사의 기본 자료나 세부 고찰은 이루어지지 않았기에, 조선 불화의 궤적을 기록하고 기초 조사를 진행함으로써 한국회화사 전반의 동태를 엿볼 수 있다고 보았다.<sup>8</sup> 불교회화의 미술사적 의미를 분명히 파악하고 불교미술이 한국 미술사의 기초를 세우는 데 필수적이라고 인식했음을 알 수 있다. 일반 회화와 종교미술을 구분하지 않고 아울러 연구해야 한다는 관점도 시사하는 바가 크다.

송광사 불조전의 1차 조사는 1969년 9월에 시작되었으나, 일기 관계로 촬영은 진행하지 못하고, 다음 해인 1970년 8월 2차 조사 시 이뤄졌다. 최순우, 정양모 선생님을 주축으로 원고는 권영필, 최완수 선생님, 사진은 정양모 선생님이 담당했다. 주지 翠峰 스님, 방장 九山 스님, 前 주지 忍庵, 前 교무 文谷, 교무 菩成 스님이 조사 전반을 지원했음이 기록되어 있다.<sup>9</sup> 조사를 진행하던 시기의 불조전 불화 목록을 옮겨 보면 다음과 같다.

8 최순우·정양모, 앞의 책(1970), p.88.

9 구산 수련 스님은 조계총림 제1, 2대 방장, 1969년 조계총림 초대방장이셨으며, 취봉 창설 스님은 제349, 제354, 제356대 주지를, 인암 스님은 제355대 주지를 역임하였다. 범일 보성 스님은 조계총림 제5, 6대 방장을 지냈다. 송광사성보박물관, 『송광사성보박물관 개관전시도록-새롭게 문을 열다』(서울: 디자인공방, 2017), pp.180-185.

표 2. 송광사 불조전 불화 목록과 구성<sup>10)</sup>

구분	폭수	구성	크기 (cm)	도해된 여래 (방제 기준)	비고
칠불도 [七佛嶋]	1	칠불도	239×159	청정법신 비로자나불, 원만보신 노사나불, 천백억화신 석가모니불, 동방 아촉불, 남방 보생불, 서방 아미타불, 북방 불공성취불	삼신불, 오방여래
오십삼불도 [五十三佛嶋]	2	구불도	237×159	제1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17불	
	3	구불도	230×161	제2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18불	
	4	십삼불도	359×160	제19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43불	
	5	십삼불도	358×161	제20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 44, 46불	제34불 누락
	6	오불도	123×164	제45, 47, 49, 51불, 과거비바시불	
	7	오불도	126×161	제48, 50, 52, 53불, 당래미륵존불	반환된 불화



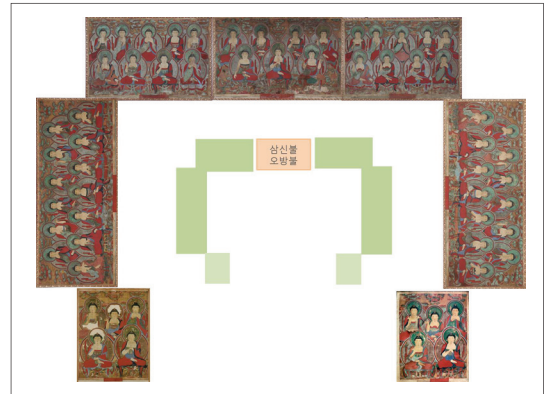
오십삼불도 중 '십삼불도'(1970년 촬영)



'십삼불도'의 현재 모습  
(제19, 21, 3, 25, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43불)

도 8. <오십삼불도>의 장황 형식 변화

불화의 보존 상태는 매우 열악해 녹청과 같은 녹색 안료가 떨어져 나가고 바탕천이 결손된 부분이 많았다. 일부는 응급으로 종이나 천으로 메꿔 놓은 부분이 다수 있다고 하였다. <오십삼불도>는 현재 액자 형태이나 1970년 촬영 시에는 상단과 하단에 축을 부착한 족자 형식이었다(도 8). 이후 보존 처리를 거치면서 현재의 액자 형식으로 바뀌었음을 알 수 있다.



도면 2. 불조전 내부의 배치와 구성

10 [표 2]는 보고서의 '松廣寺調査佛畫總目錄-佛祖殿'을 기반으로 재구성하였다. 최순우·정양모, 앞의 책(1970), p.85. 조사 당시 족자형 불화[幀]이던 오십삼불도는 1970년대 보존처리를 거치면서 액자의 형식으로 바뀌었다. 보고서에서는 불화의 명칭을 '幀'으로 기입했으나 본고에서는 '圖'로 통일하였다. 단, 조사 당시 보고서에서 지칭하는 용어를 구분해 줘야 할 경우는 [ ]안에 기입했다.



도 9. <오십삼불도> 중 중앙 폭 (삼신불과 오방여래)

다. 숫자는 좌, 우를 오가며 대칭으로 매겨지기에 홀수 번호에 해당하는 여래를 도해한 폭과 짝수 번호에 해당하는 여래를 도해한 폭이 나뉘게 된다. <오십삼불도>의 마지막 폭은 반환된 오불도에서 보았듯이 53불에 과거 비바시불과 미래불을 대표하는 당래미륵존불로 마무리했다.

보고서의 불화 배치도와 화면의 방제를 함께 살펴보겠다. <오십삼불도>의 화기에는 三身佛과 五方如來, 오십삼불도를 그렸다고 했는데, 삼신불과 오방여래에 해당하는 폭이 바로 불조전 중앙의 ‘칠불도’이다(도 9). 지권인을 결한 ‘淸淨法身毘盧遮那佛’을 두고 좌우 측에는 ‘圓滿報身盧舍那佛’, ‘千百億化身釋迦牟尼佛’이 있어 삼신불을 이룬다. 불조전에 봉안되었던 불상과 일치하는 조합이다. 삼신불 상단에는 ‘東方阿閼佛’, ‘南方寶生佛’, ‘西方阿彌陀佛’, ‘北方不空成就佛’의 네 여래가 도해되었다. 동서남북의 네 방위를 상징하는 상단의 네 여래와 삼신불 중 중앙에 배치된 비로자나불이 교차되어 오방불의 구성을 이루게 된다.

남벽의 ‘칠불도’ 좌우에 걸린 ‘구불도’를 보면 ‘제1 普光佛’부터 3, 5, 7에서 이어져 ‘제17 梅檀窟莊嚴勝佛’까지의 홀수 번호는 좌측에, ‘제2 普明佛’부터 4, 6, 8, ‘제18 賢善首佛’에 이르는 짝수 번호의 여래는 우측에 배치했다.<sup>11</sup> 불조전의 다른 벽면도 마찬가지로 측벽인 서벽과 동벽에는 제19에서 제46불에 이르는 여래를 홀수 번호와 짝수 번호로 나누어 각 13불씩 배치했다. 대체로 불화의 높이와 폭은 전각의 기둥 폭에 맞춰 구성했다. 단지 남벽의 불화가 기둥과 기둥 사이의 폭에 딱 맞춰 화폭을 정한 것에 비해, 서벽과 동벽의 ‘십삼불도’는 기둥 두 칸에 해당하는 넓은 화폭을 사용했다. 천정까지 가득 채운 화폭으로 그림은 마치 건축의 일부와 같은 인상을 준다.

1969년 조사에서 작성된 도면을 보면 ‘오불도’는 북벽의 서단과 동단에 걸렸다. 중앙의 주 출입문을 두고 서단과 동단에 협문이 있는데, 그 중 양 끝의 각 한 짝을 고정시키고 이 문과 隅柱 사이의 좁은 벽면에 불화를 걸었다. 반환된 ‘오불도’는 동북쪽 협문에 걸렸다. 또 다른 ‘오불도’에는

11 불명호를 기입할 때 명호가 바뀐 사례가 있다. 송광사 <오십삼불도>에는 제5摩尼幢佛, 제6梅檀香佛로 기입되어 있으나, 53불의 연원이 되는 『觀藥王藥上二菩薩經』이나 『佛說佛名經』에서는 제5불이 梅檀香佛, 제6불이 摩尼幢佛이다. 이는 방제를 적을 때의 오류로 보인다.

제45 우담발라화수승왕불, 제47 아축비환희광불, 제49 재광불, 제51 산해해자재통왕불에 이어, ‘과거 비바시불’이 배치되었다(도 10). 송광사 불조전 <오십삼불도>는 삼신불과 오방불에서 시작되어 53불이 순서대로 배치되고, 불화의 마지막은 과거천불과 미래천불을 상징하는 존상으로 구성했다. 과거, 현재, 미래의 삼천불을 상징하는 존재가 불조 53불임을 상징적으로 도해한 것이다.

그런데 존상과 방제의 기록을 함께 살펴보면 흥미로운 점이 발견된다. 칠불도를 제외하면 53불에 과거불과 미래불을 합해 총 55불을 6폭의 화폭에 나누어 그려야 했다. 불조전 불사를 맡은 화승은 홀수로 이루어져 동일하게 나누어지지 않는 多佛을 어떻게 도해했을까?



도 10. 송광사 오불도 (제45불, 제47불, 제49불, 제51불, 과거비바시불)

이런 맥락에서 순번과 존명을 다시 살펴보면 한 여래가 누락되었음을 알 수 있다. 동벽과 서벽에 걸리는 ‘십삼불도’ 중 제34번째 일월광불을 기입할 차례를 건너뛰고 제32불 다음에 제36불이 시작된다(표 2-5). 즉 제34불이 누락되면서 짝수 번호를 배치한 동벽은 제44불로 끝나지 않고 한 단계씩 앞당겨서 제46불까지 기입되었다. 이에 비해 우측 서벽은 43번째 불로 원 순서대로 마쳤다. 제46불로 끝난 제5폭의 뒤를 이어 제47불까지 도해하고 일곱 번째 폭 역시 제48, 제50, 제52번째 불까지 짝수 번호에 해당하는 여래가 이어지다 마지막 53번째 일체법상만왕불로 마무리했다. 짝수와 홀수 번호에 해당하는 여래를 좌우 화폭에 나누어 배치하던 규칙이 마지막 폭에서 깨졌다. 제34불의 누락이 실수인지, 좌우를 동일하게 배치하는 과정에서 의도된 것인지는 알 수 없다. 결과적으로는 대칭을 이룰 수 없는 주제가 동, 서벽의 구불도와 북벽의 오불도로 균등하게 구성되었다(도 10).

<오십삼불도>의 마지막 두 폭인 오불도가 걸렸던 북벽에 현재는 창을 겸하는 문이 뚫려있다. 1932년에 촬영한 유리건판 사진을 참조하면, 변화를 겪기 이전 모습을 추측해볼 수 있다(도 5). 사진에서 불조전의 협문은 두 짝 중 한쪽만 열리는 형태였으나 1969년의 조사 당시 이미 현재와 같이 두 짝의 문을 갖춘 모습으로 개조되어 있다. 불단과 북벽의 이러한 변화는 1946년에 실시되었던 불조전 중수 시점에 일어난 것으로 보인다.<sup>12</sup>

12 최순우·정양모, 앞의 책(1970), p.26.



### Ⅲ. 의겸화파와 송광사 불사

#### 1. 선암사 불조전 <오십삼불도>와 송광사 <오십삼불도>



도 12. 思信 등, 선암사 불조전 <오십삼불도> (중앙 칠불도), 1702년, 115×265cm, 비단채색

한국의 사찰에 불조전을 갖춘 사례는 많지 않다. 특히 오십삼불을 상의 형태로 봉안하더라도 불화로 조성한 경우는 더욱 드물다. 벽화의 주제로 다뤄진 예도 많지 않은데, 창령 관룡사 약사전, 안동 봉황사 대웅전에는 창방이나 포벽 등에 오십삼불도가 벽화 형식으로 전한다.<sup>13</sup> 이에 비해 전각의 주제를 53불이라는 단일 주제로, 본격적인 벽면을 장엄하는 불화로 그린 예는 선암사 불조전과 송광사의 사례가 유일하다. 특히 선암사 불조전은 송광사와 마찬가지로 불상과 불화를 함께 갖추고 있어 송광사 불조전의 구성과 특징을 이해하는 데 있어 참고할 수 있다.



도면 3. 선암사 불조전 <오십삼불도>의 배치와 구성

1702년에 제작된 선암사 불조전 <오십삼불도>는 현존하는 53불도 중 가장 이른 시기의

13 관룡사와 봉황사의 53불 벽화에 관해서는 고진영, 「조선후기 다불회도 연구」, 『불교미술사학』 6(2008), pp.19-22. 오십삼불회도, 천불회도 등 조선 후기의 다양한 다불회도에 대해 다루었다.

불화이다(도 12).<sup>14</sup> 총 일곱 폭으로 중앙의 화폭에는 비로자나불을 중심으로 한 과거칠불을 그렸다. 화기에는 ‘오십삼불과 칠불화상[五十三佛與七佛畫像]’을 그린다고 하여, 칠불이 오십삼불의 중심축을 이루는 형식을 의도했음을 알 수 있다. 화면에 칠불의 명호를 기록하지는 않았으나, 축지인을 결한 석가모니불과 과거칠불에 해당하는 毘婆尸佛·尸棄佛·毘舍浮佛·拘留孫佛·拘那含佛·迦葉佛을 도해했다(도면 3).

정면 3칸, 측면 3칸의 불조전에는 정면에 석가모니불과 과거칠불, 두 폭의 ‘십일불도’를 걸고 측면에는 각각 두 폭으로 ‘십오불도’와 ‘십육불도’를 나누어 걸었다. 선암사 <오십삼불도>는 중앙의 비로자나불을 제외하면 모든 여래가 동일한 자세, 동일한 법의, 동일한 도상이다. 각 존상을 구별하거나 명호를 알 수 있는 傍題도 만들지 않아 각 존상의 명호도 확인할 수 없다.

선암사와 송광사는 조계산의 동쪽 기슭과 서쪽 기슭에 위치한다. 두 사찰의 지리적 여건에서 볼 때도, 의견이 송광사 불사를 진행할 때 선암사 불조전의 <오십삼불도>를 인지하고 있었을 것이다. 그러나 의견은 선암사의 구성을 따르지 않았다. 시각적으로는 선암사와 동일한 칠여래로 보이나 과거칠불 대신 삼신불과 오방여래를 53불의 중앙쪽에 배치했다. 또한 마지막 오불도에 각각 과거불과 미래불을 추가함으로써 천불도에 대한 신앙을 강조한 점도 송광사 <오십삼불도>의 특징이다.<sup>15</sup>

무엇보다도 송광사의 경우 53불의 명호를 화면에 기입한 점에 주목할 수 있다.<sup>16</sup> 선암사 불화와 달리 송광사 불화는 천불, 삼천불과 같은 ‘다불’의 의미에서 나아가 예배자가 각 존상의 개별적인 명호를 분명하게 알아볼 수 있도록 의도했다. 애초 불상만이 갖춰져 있던 불조전 내불에 <오십삼불도>를 갖추었기에, 불화에 대한 구체적인 수요가 있었음을 추론할 수



도 13. 비로자나불, 송광사 <오십삼불도> 세부  
(남벽 중앙, 1725년)

14 불조전은 선암사의 제4차 중창주인 護巖若休(1664~1738)에 의해 1699년에 건립되었으며, 약휴는 칠불탱과 오십삼불도의 화주가 되어 시주자로도 다수의 선암사 승려가 참여했다. 선암사 <오십삼불도>는 思信, 若訥, 致祥, 就性, 義僉의 다섯 화승이 그렸는데 불화를 제작한 화승을 ‘大畫仙’이란 호칭으로 높여 지칭했다. 국립중앙박물관, 『미술사학지 제2집-仙巖寺』(서울: 한국고미술연구소, 1997), pp.135-137.

15 過去千佛은 이미 성불하였고, 현재천불은 賢劫 중에 성불하며, 미래천불은 星宿劫 중에 성불한다는 사상을 담고 있다. 천불도라는 형식으로 도해될 때 과거천불·현재천불·미래천불을 각각 그리기도 하지만 현재의 賢劫千佛을 주로 묘사한다. 1709년 용문사 <천불도>의 경우처럼 과거칠불과 당래미륵불을 더하여 총 1008불을 도해한 예도 있다. 53불, 千佛, 三千佛처럼 다양하게 전개되는 다불의 체계와 그 시각화에 대해 다룬 연구로는 고진영, 앞의 논문(2008), pp.7-39. 부처의 명호를 수지, 독송하거나, 참회문을 삽입하는 방식으로 참회에 관한 내용이 등장하는 것은 다불사상의 소의경전에서 공통되는 요소임을 지적하였다.

16 김승희, 『선암사의 불교회화』, 『미술사학지 제2집-仙巖寺』(서울: 한국고미술연구소, 1997), pp.169-202.

있다. 53불을 암송하며 참회하는 의례에서 방제에 기록된 명호는 각 존명의 암송을 돕는 실질적인 기능을 수행했을 것이다.

방제는 대체로 두 줄로 이루어져 있다. 아래의 명호를 확인할 수 있는 칸 옆에는 施主, 檀那처럼 불사를 가능하게 한 인명을 기입하기 위한 칸이 있다(도 13). 예를 들면 ‘청정법신 비로자나불’ 옆에는 ‘施主 折衛 崔起望兩主’, ‘원만보신 노사나불’ 옆에는 ‘檀那 嘉善 哲輝比丘’, ‘천백억화신 석가모니불’ 옆에는 ‘檀那 通政 融旭比丘’와 같은 방식이다. 시주칸은 화기와 마찬가지로 불화를 완성한 후에 적게 되는데 상당 부분은 빈 칸으로 남겨져 있다. 공란으로 남은 화기는 제작 당시의 예측과 실제 수요 사이의 간극을 보여준다.

표 3. 송광사 불조전 〈오십삼불도〉 화기<sup>17)</sup>

구분/위치	내용	화기
七佛圖 (남측정면)	緣化秩	□□初燭, □□□濟, □□處寬, □□偉鼎, □□□仁, □□□寂, □□□□, □□□□, □□□ □, □□□□, □□□□, □□□□, □□, □□, □□, 良悟, 卽心, 最祐, 幸宗, 亘陟, 回眼, 向敏, 良運, 敏照, 採仁, 日敏, 趣閑, 自旻, 永玄, 智云, 萬連, 宏陟, 解宗
九佛圖 (남측향우)	本寺秩	本寺秩 住持 廣善, 三綱 弼仁 定玄, 了悟, 前住持 斗岑 克行, 擇璘, <sup>19)</sup> 得悟, 希悟, 朗祐, 朗眼, 巨卞, 起仁, 策勒, 察玄, 覺存, 老德, 厚遠, 卓淳, 希還, 道惠, 時習, 頓哲, 思應, 歸遠, 道謙, 善初, 以敏, 時性, 山中超覺, 大禪師 雋益, 大禪師 初燭
九佛圖 (남측향좌)	供給秩	供給秩 敏天, 守安, 大日, 肅鵬, 就軒, 宗認, 來往 本心, 漢澤, 負柴, 最定, <sup>19)</sup> 別座 眞解, 功德主 閔閑, 奉祝, 主上殿下壽萬歲, 王妃殿下壽齊年, 世子邸下壽千秋, 以此功德海, 普及於一切, 願共諸衆生, 同成無上道, 時, 雍正三年乙巳, 五月日五十三佛, 三身佛五方如, 來畫成點眼, 仍奉安于甬, 溪山 松廣寺, 五十殿

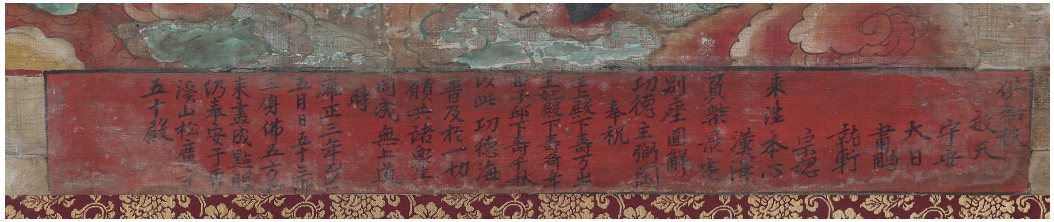
일곱 쪽으로 이루어진 〈오십삼불회도〉 하단에는 화기를 기입할 수 있는 붉은 방형의 칸이 있다. 방제는 모든 쪽에 마련되어있으나 실제 화기를 적은 쪽은 남벽, 즉 불전의 정면에 걸린 세 쪽 뿐이다(表 3). 내용을 살펴보면 남측 정면에 걸린 ‘칠불도’ 화기는 일부 박락이 심하나 제작에 관여한 緣化秩을 기록했다. 남벽 향 우측의 ‘구불도’는 당시 사찰의 구성원 명단인 本寺秩로, 주지, 삼강, 전주지, 노덕 등 송광사 스님을 적었다. 불화 제작과 관련한 마지막 화기는 향 좌측의 ‘구불도’ 하단에 있다. 供給秩이라는 목록에는 불화를 조성한 일시와 도해진 존상, 봉안할 장소에 대한 정보, ‘주상전하·왕비전하·세자전하’의 왕실 축원 문구를 기입했다. 마지막 문장은 ‘용정 3년(1725년) 오십삼불과 삼신불, 오방여래를 송광사 五+殿에 봉안한다’는 기록으로 당시 불조전이

17 국립중앙박물관, 앞의 책(1997), pp.20-86; 안귀숙, 앞의 논문(1994)(上), pp.63-136; 문화재청·불교문화재연구소, 『한국의 사찰문화재』 전라남도Ⅲ(2006) 등을 참고하여 작성성.

18 보고서에는 逢璘

19 보고서에는 是定

‘오십전’이라는 명칭으로도 불렸음을 알 수 있다(도 14).<sup>20</sup>



도 14. <오십삼불도> 화기, 정면 향좌측 구불도

## 2. 의겸화파의 송광사 불사

화승에 대한 기록은 <오십삼불도> 중 남벽 중앙의 칠불도 화기에 남아있다(표 3). 화기의 전반부는 박락되어 일부 글자가 식별되지 않지만 화승 이름 일부가 확인된다. 良悟, 卽心, 最祐, 幸宗, 巨陟, 回眼, 向敏, 良運, 敏熙, 採仁, 日敏, 超(趣)閑, 自旻, 永玄, 智云, 萬連, 宏陟, 解宗 등 총 18명의 법명을 읽을 수 있다(도 14). 이들은 18세기 전라도, 경상도 지역을 중심으로 활발하게 활동했던 의겸화파의 일원이다.<sup>21</sup>

의겸은 18세기 전반부터 중엽에 이르기까지 전라도 지역을 중심으로 활동했던 불화승이다. 1713년부터 1757년까지의 작품이 알려졌는데 1720년대 이미 완숙한 기량을 갖추었기에 1722년 <청곡사 괘불>을 시작으로 대작 불사인 여러 폭의 괘불을 조성하기도 했다. 의겸은 흥국사, 송광사 불사를 마친 이후에는 운흥사에 이어 충청권역까지 활동 영역을 확장하여 공주 감사 대웅전의 삼불회도 조성과 같은 대규모 불화를 맡았다. 의겸이 이 시기 유행한 『三才圖會』와 같은 판화의 도상을 채용했으며, 진채 이외에도 수묵기법과 같은 개성적인 화풍을 구사한 점은 불화승의 작업과 양식을 연구하는 데 있어서도 시사하는 바가 크다.<sup>22</sup> 1723년 흥국사 <십육나한도>, 선암사 <삼십삼조사도>에서 불화 제작에 미친 동 시기 미술 매체의 영향을 유추할 수 있다.

1724년과 1725년 조계산 송광사에서는 의겸화파의 주도로 대대적인 불사가 이루어졌다[도면 4]. 『대승본사송광사지』에는 의겸이 회안, 양운, 채인, 일민, 긍척, 해종, 就閑, 敏熙, 自旻, 영현, 지운 등의 화승을 거느리고 <삼십삼조사도>, <오십삼불도>, <팔상도>를 동시 조성했다는 기록이

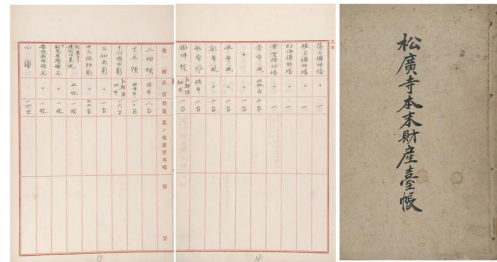
20 ‘雍正三年乙巳五月日 五十三佛三身佛五方如來書成點眼 仍奉安于 曹溪山松廣寺 五十願’ <오십삼불도> 중 정면 향좌측 九佛圖 화기 참조. 『조계산송광사사고』 雜部 「화엄불조나한삼전불상중수기」에서도 1684년에 53불을 새로 조성한 기록에서 불조전을 오십전으로 명명하였다.

21 안귀숙, 앞의 논문(1994)(上/下), pp.63-136, pp.153-201; 유지원, 앞의 논문(2009).

22 이은희, 『운흥사와 화사 의겸에 관한 고찰』, 『문화재』 24(1991), pp.180-197; 김정희, 『의겸』, 『한국역대서화가가사전(상)』 (대전: 국립문화재연구소, 2011), pp.1438-1444.



전한다.<sup>23</sup> <삼십삼조사도>는 현존하지 않지만 일제강점기 사찰의 재산 내역을 기재한 「松廣寺本末寺財産臺帳」에는 지금은 소실된 괘불도[掛佛幀]나 팔상도 8폭, 시왕도 10폭, 16국사진영 16폭에 이어 三十三祖師影이 기록되어 있다(도 15).



도 15. 「松廣寺本末寺財産臺帳」(송광사, 선암사 등 출장복명서, 大正5년(1916), 11.26~12.9, 국립중앙박물관)

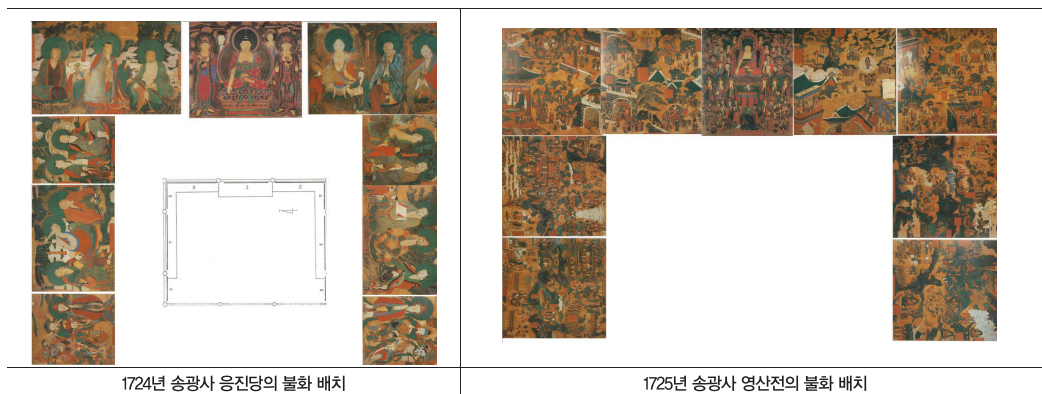
의겸화파는 1724년부터 송광사 응진전의 불사를 맡아 진행했다(표 4). 한 해 전인 1723년 4월 여수 흥국사 응진당 <석가설법도>와 <십육나한도>, 관음전 <수월관음도>를 그린 후 이어진 불사였다.<sup>24</sup> 응진당은 1623년에 건립된 정면 3칸 측면 2칸의 건물로, 國師殿, 설법전, 수선사, 하사당, 상사당이 있는 수선사 영역에 위치한다. 1724년 주 벽면에 봉안되는 <석가설법도>를 먼저 그리고, 그 나머지 벽면을 장엄하는 <십육나한도>, <제석천도>, <범천도>는 다음 해에 그렸다(도 16). 이어 1725년에는 영산전 <석가설법도>, <팔상도>도 동시에 조성되었다. <십육나한도>, <팔상도>, <오십삼불도>의 화기에는 의겸의 이름이 기재되어 있지 않으나, 화풍의 특징상 의겸화파가 맡아 진행했음을 알 수 있다. 팔상도의 경우에는 한 폭 당 2, 3인의 담당 화승이 기재되어 있으나, 불사를 총괄하는 의겸의 밑그림을 기반으로 하여 설계, 완성에 이르는 공정은 공동 작업에 의해 이루어졌다.

표 4. 1724~1725년 의겸화파의 송광사 불사

연번	연도	명칭	화승
1	1724	응진당 석가설법도	義謙, 信鑑, 卽心, 懷眼, 興信, 良運, 向敏, 彩仁, 敏熙, 日敏, 覺天
2	1724	응진당 십육나한도, 제석범천도	鵬眼, 最祐, 穎賢, 智雲, 回眼, 自旻, 萬連, 鵬眼, 良悟, 亘陟
3	1725	영산전 영산회상도	義謙, 回眼, 良運, 採仁, 日敏, 宏陟, 海宗, 就閑, 敏熙, 自旻, 穎賢, 智雲
4	1725	영산전 팔상도	(1폭) 幸宗, 向敏 (2폭) 回眼, 自敏, 萬連 (3폭) 回眼, 萬連 (4폭) 採仁, 敏熙 (5폭) 良云, 就閑 (6폭) 卽心, 明習 (7폭) 鵬眼, 良悟, 亘陟 (8폭) 鵬眼, 最秘, 穎賢, 智雲
5	1725	불조전 오십삼불도	義謙, 處證, 慧密, 明習, 信鑑, 明眼, 良悟, 卽心, 最祐, 幸宗, 亘陟, 回眼, 向敏, 良運, 敏熙, 彩仁, 日敏, 〇閑, 自旻, 永玄, 智云, 萬連, 宏陟, 解宗

23 『대승본사송광사지』, 안귀숙, 앞의 논문(1994)(上), p.111, pp.181-182.

24 최정임, 「三才圖會와 조선 후기 회화」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문(2003), pp.85-89; 신은미, 「조선 후기 십육나한도 연구」, 『강좌미술사』 27(2006), pp.236-240.



도면 4. 송광사 응진당, 영산전의 불화 배치



도 16. 義謙 등, 송광사 응진당 <석가설법도>, 1724년, 비단채색, 124×119cm, 보물 제1367호



도 17. 明翬, 良悟 등, 송광사 응진당 <십육나한도>, 1725년, 비단채색, 123×183cm, 보물 제1367호

그에게 맡겨진 임무는 전각 전체를 하나의 통일된 주제로 장엄하는 불사였다. 의견이 총괄한 응진당, 영산전 역시 불조전과 동일하게 이미 봉안되어 있던 불상에 불화가 더해져 전각이 상징하는 세계가 더욱 입체적으로 구현되었다. 한두 폭으로 완결되는 불화가 아닌, 여러 폭으로 구성된 불화를 제작할 때 화승은 전각 내부의 모든 벽면, 평면도, 기둥과 기둥 사이의 간격, 불단의 유무와 높이를 고려한다. 특히 전각 내부의 불단이 중앙과 좌우 측면의 벽면까지 마련되어 단 위에 불상, 보살상, 나한상, 제석상, 범천상과 같은 상이 놓여있을 경우 감안해야할 요소는 더욱 많아진다. 의견은 이런 다양한 요소를 검토해 전체적인 구도를 잡고 이를 개별 화폭에 다시 적용하는 방식을 거쳤다.

응진당의 경우 석가모니불, 미륵보살, 제화갈라보살의 삼존상 이외에 십육나한상, 제석, 범천상이 봉안된 공간의 불화를 의뢰받았고, 영산전에는 <영산회상도>와 8폭으로 구성되는 <팔상도>를 제작했다(도 18). 소재를 알 수 없는 <삼십삼조사도>를 제외하고도 응진당의 아홉 폭, 영산전의 아홉

폭, 불조전의 일곱 폭 등 총 26폭에 달한다. 모두 불전 내부의 건축적 구조와 불단의 배치, 불단에 봉안되어 있던 기존의 불상을 종합적으로 고려한 계획 속에서 기획되었다.

불조전은 영산전이나 응진전과는 달리 주 출입구가 있는 북면까지 거의 모든 벽면을 불화로 장엄했다. 이러한 배치는 이미 1684년에 조성되어 봉안되어 있던 석조삼신불좌상과 53불상에서 연원했을 가능성이 크다. 의점은 불조전 내부의 사면을 불화로 에워싸는 방식을 통해 전각 내부의 쓰임과 의례 효과를 더욱 극대화했다. 또한 53불을 단순히 다수의 여래를 규칙적으로 반복하거나 다불이라는 존재감과 인상을 전달하는 데 그치지 않고, 개별 명호를 인지할 수 있도록 했다. 이 경우 벽면 전체를 화폭으로 보고 봉안처의 세부 구조와 벽면의 너비 등이 점검되어 밑그림을 잡았을 것이다.

각 존상의 육계, 계주, 이마와 머리선의 표현에서는 몇 가지 일정한 패턴을 만들어 통일성을 꾀했다(표 5). 동시에 구불구불한 필선으로 강조된 법의, 법의 안쪽에 투명한 내의를 걸친 유형처럼 착의법에서 미묘한 차이를 만들었다. 또한 꽃을 든 유형처럼 지물의 변화를 주거나 手印의 차이를 통해 일관되면서도 단조롭지 않은 화면을 만들기 위한 노력을 읽을 수 있다. 밑그림이 되는 초본은

동일하지만, 여러 폭의 불화를 제작할 때, 각 폭을 1, 2명의 화승이 나누어 담당했기에 문양을 그리거나 채색을 입히는 방식에서 세부적인 차이를 느낄 수 있다. 코선, 눈매, 육계, 얼굴폭, 안면 윤곽선에서도 스타일과 기량의 차이가 나타난다.

초본을 제작해 바탕에 옅고 안료를 올려 불화를 완성하는 모든 절차는 화승이 담당한다. 그런데 송광사 영산전 〈영산회상도〉 화기에는 불화를 제작한 연화질 명단에 화승을 뜻하는 ‘金魚’에 이어 ‘木手’ 소임을 맡은 승려가 기록되어 있는 점이 흥미롭다. 불화를 그린 이후 장황의 단계에는 상축과 하축을 달고 봉안할 준비를 갖추게 된다. 불단 위와 벽면에 걸리는



도 18. 의겸 등, 송광사 영산전 〈영산회상도〉, 1725년, 비단채색, 124×118.5cm, 보물 제1368호

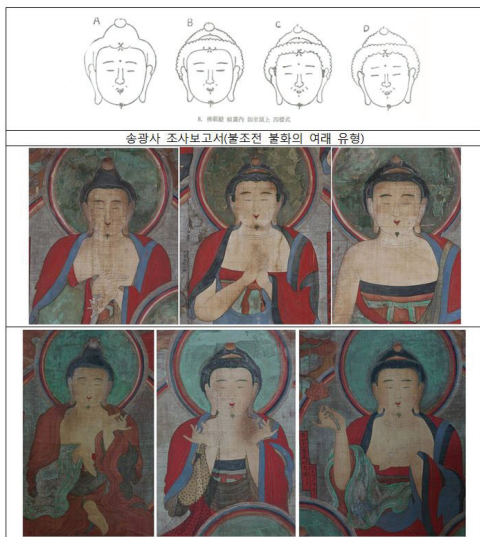


표 5. 송광사 〈오십삼불도〉에 표현된 여래의 유형 (‘한국의 불교회화: 송광사’, p.28에서 전재)

여러 폭의 불화는 목조 기둥 사이의 공간에서 마치 건축의 일부처럼 자리를 잡았다. 축을 만들고, 전각 내부의 목조 가구와 공포 사이, 단집과 천개의 사이 공간에 불화를 걸 수 있도록 마무리하는 역할이 중요했기에 목수 소임의 승려를 기록한 것으로 보인다.

#### IV. 맺음말

이상에서 ‘오불도’가 봉안되었던 송광사 불조전의 구조와 1725년 의겸이 맡았던 송광사 불사의 맥락에서 <오십삼불도>의 의미를 살펴보았다. 미국에서 반환된 오불도는 시·공간에 충만한 여래에 대한 사고를 보여주기 위해, 총 일곱 폭으로 구성된 <오십삼불도>의 마지막 폭에 해당한다.

송광사 불조전에는 1684년에 조성된 53불이 조성되어 있었지만, 그 41년 후에 다시 불화를 갖추어 불상과 불화가 종합적으로 재현된 공간을 마련했다. 53불의 명호를 분명하게 인지하고, 53불을 시각적으로 떠올릴 수 있는 보다 구체적인 매개체에 대한 수요가 있었음을 알 수 있다. 출입문을 제외한 불조전의 벽면 전체는 하나의 화폭으로 인식되었다. 불화의 제작은 내부의 건축적 구조와 불단의 배치, 불단에 봉안되어 있던 상을 고려하여 전체 계획 속에서 기획되었다.

의겸화파의 불화는 기획 단계에서부터 불화가 봉안될 건축 구조와 공간의 쓰임을 의식하고 이미 봉안되어 있던 불상, 그 뒤편에 거는 불화의 역할을 함께 검토하는 과정을 거쳐 제작되었다. 의겸은 삼신불과 오방불이 결합된 ‘칠불도’를 전각의 중앙에 배치하여 불신과 시방삼세의 부처를 아우르는 중심축을 삼았다. 또한 과거불과 미래불을 마지막 폭에 도해함으로써 오십삼불이 과거, 현재, 미래의 부처를 뜻하는 삼천불의 근원이며 佛祖에 해당한다는 점을 설명적으로 마무리했다.

벽면 전체에 마련된 비교적 낮은 불단에 놓인 불상과 불조전 내부 벽면을 가득 메운 불화가 어우러진 공간은 참배자에게 전각이 구현하는 세계로의 몰입감을 제공했을 것이다. 봉안 공간과 봉안처에서 진행된 신앙 행위를 함께 다루는 통섭적 연구의 맥락에서 불교미술의 기능을 다룰 때 개별 불화의 의미와 가치가 더욱 분명해질 것이다.

또한 1960년대 이후 국립박물관이 진행해 온 학술조사의 궤적과 역사라는 맥락에서 송광사 조사의 의미를 검토해보았다. 전각 별 불화의 배치와 불화 총목록, 7폭으로 이루어진 <오십삼불도>의 구성, 각 폭에 도해진 여래의 유형 분류, 불화의 방제에 기록된 내용, 화기와 같은 자료가 상세하게 수록되어 있다. 송광사의 불교회화를 연구하는 데 있어서 1970년에 발간된 보고서는 조사 기관이 다양화되고, 전문성과 특화된 방향을 갖춘 기관이 많아진 현재의 상황에서도 하나의 범본이 될 만큼 충실하다. 일제강점기의 고문서, 유리건판사진, 광복 이후의 조사 사업이 중요한 의미를 지닌다는 점을 다시 한 번 확인할 수 있다.



## 松廣寺의 佛敎繪畫 調査日誌<sup>25</sup>

### 第一次調査(一九六九年)

九月十八日 晴

아침 十時 仙巖寺를 出發. 初秋의 花卉 일렁이는 曹溪山을 넘어 強行軍, 午後 三時 松廣寺에 도착하다. 枕溪樓 앞 禪房에 旅裝을 풀고 寺刹側과 相議하여 殿閣에 對한 調査順次를 定하는 한편 當初의 調査計劃을 再檢討 熟議하여 各部署와 日程을 짜다.

九月十九日 晴

午前에 寺刹側과 함께 境內의 여러 殿閣에 散在해 있는 資料를 살펴보고 調査 對象을 確認하다. 午後부터 觀音殿의 觀音後佛幀 七星幀 獨聖幀 地藏幀 山神幀 神衆幀 藥師後佛幀, 國師殿의 十六國師景幀, 靈山殿의 靈山大會幀 八相幀 등의 畫記와 諸般 繪畫의 特徵을 記錄하다.

九月二十日 晴

觀音殿과 華嚴殿의 幀畫를 撮影하다. 午後엔 어제 始作한 觀音殿國師殿, 靈山殿의 記錄을 계속하다. 저녁 後에 각기 擔當한 殿閣에서 調査한 資料를 가지고 意見交換, 調査方法等を 熟議하다.

九月二十一日 曇

前日 계속하였던 靈山殿, 觀音殿, 國師殿의 記錄을 午後까지 모두 끝마치고 다음은 應眞堂의 十六羅漢幀六幅, 靈山幀, 帝釋幀, 梵王幀等を 着手. 또한 華嚴殿 所藏의 經板中繪畫史에 關聯된 部分을 찾아 拓本을 始作함. 저녁 촛불에 모여 이미 完了한 몇몇 殿閣에 對한 그간의 記錄을 總體的으로 比較討議하다.

九月二十二日 雨

應眞堂의 調査를 午前까지 마치고 佛祖殿의 五十三佛幀과 華嚴殿의 淸涼國師幀, 神衆幀, 華嚴幀等を 各各 記錄하다. 어제와 마찬가지로 日氣關係로 나머지 殿閣에 對한 撮影을 하지 못하였음. 저녁에는 佛畫調査에 對한 全般的인 問題點 즉 理論과 그 間의 實際를 通하여 느낀 바를 窮究討論하여 一次 調査를 完了함.

### 第二次調査(一九七〇年)

八月一六日 晴

昨年度에 이어서 各殿閣과 그 所藏의 幀畫를 撮影하고 記錄을 보충함. 우선 國師殿의 十六景幀을 撮影하다.

八月十七日 晴

國師殿의 十六國師幀의 一部, 靈山殿의 八相幀, 藥師殿의 甘露庵上壇後佛幀, 慈藏庵中壇聖幀(本來는 이 殿閣에 藥師後佛幀이 걸려 있어야 하는 것임)等を 撮影하다.

八月十八日 晴

華嚴殿幀畫의 一部와 佛祖殿의 五十三佛幀을 撮影하다.

八月十九日 晴

應眞堂幀畫를 撮影하고 博物館, 大智殿의 神衆幀, 山神閣의 山神幀, 天子庵의 地藏幀等を 記錄 撮影하다.

八月二十日 晴佛祖殿記錄, 華嚴殿 撮影 完了. 이로써 二次 調査를 모두 끝마침.

25 최순우·정양모, 앞의 책(1970), p.87.

【사료, 단행본, 도록】

『曹溪山松廣寺史庫』

국립문화재연구소, 『한국역대서화가사전』, 2011.

국립중앙박물관, 『미술사학지 제2집仙巖寺』, 서울: 한국고고미술연구소, 1997.

최순우 · 정양모, 『韓國의 佛敎繪畵-松廣寺』國立博物館特別調查報告 第三冊, 서울: 國立博物館, 1970.

문화재청·불교문화재연구소, 『한국의 사찰문화재』 전라남도 Ⅲ, 2006.

송광사성보박물관, 『송광사성보박물관 개관전시도록-새롭게 문을 열다』, 서울: 디자인공방, 2017.

안귀숙, 『朝鮮後期僧匠人名辭典: 佛敎繪畵』, 경기: 양사재, 2008.

【학술논문】

고진영, 「조선후기 다불회도 연구」, 『불교미술사학』 6, 2008.

김세영, 「송광사 불조전 53불과 화엄 · 참회 사상」, 용인대학교 문화재대학원 석사학위논문, 2015.

\_\_\_\_\_, 「順天 松廣寺 佛祖殿 佛像과 浮休門中の 思想」, 『미술자료』 92, 2017.

김승희, 「선암사의 불교회화」, 『미술사학지 제2집仙巖寺』, 서울: 한국고고미술연구소, 1997.

김정희, 『한국역대서화가사전(상)』, 대전: 국립문화재연구소, 2011.

\_\_\_\_\_, 「문화재 반환 노력이 이룬 쾌거, 송광사 오불도」, 『문화재사랑』 144, 2016.

송은석, 「順天 松廣寺 佛祖殿 五十三佛像 연구」, 『송광사 불조전 오십삼불 학술세미나 자료집』, 2017.

신은미, 「조선후기 십육나한도 연구」, 『강좌미술사』 27, 2006.

안귀숙, 「朝鮮後期 佛畵僧의 系譜와 義謙比丘에 관한 研究 (上)(下)」, 『미술사연구』 8 · 9, 1994.

유지원, 「조선후기 화사 의겸의 불화 연구」, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2009.

이은희, 「운흥사와 화사 의겸에 관한 고찰」, 『문화재』 24, 1991.

정명희, 「松廣寺 佛祖殿의 五十三佛圖 연구」, 『송광사 불조전 오십삼불 학술세미나 자료집』, 2017.

최정임, 「三才圖會와 조선후기 회화」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003.

## Paintings of Fifty-three Buddhas (1725) by the Uigyeom School of Painting in the Buljojeon Hall at Songgwangsa Temple

Jeong Myounghee\*

This paper investigates the Five Buddhas painting from Songgwangsa Temple that had been entrusted to the Portland Art Museum and recently repatriated in December 2016. The press release on the return of this painting named it “Five Buddhas.” However, this painting in fact belongs to a set of seven hanging paintings known collectively as Fifty-three Buddhas that was produced in 1725 to adorn the Buljojeon Hall (Hall of the Founder of Buddhism) at Songgwangsa Temple. The Fifty-three Buddhas at Songgwangsa Temple embodies contemplation of the Buddha’s transcendence of time and space and was produced by the school of Uigyeom, a monk-painter active in the Jeolla-do region near Jogyesan and Jirisan Mountains in the early eighteenth century.

Based on the National Museum of Korea’s survey reports on Songgwangsa Temple in 1969, this paper attempts to reconstruct the original formation and placement of the Fifty-three Buddhas paintings and assess their significance in the history of Buddhist painting. As the result of a nationwide five-year research project on Buddhist paintings at temples that began in 1969, *Korean Buddhist Painting: Songgwangsa Temple* was published in 1970. These research reports are useful for restoring stolen cultural artifacts or altered buildings to their original forms and assisting the museum in developing future research projects. They also, show the changes in survey perspectives and methodologies.

The Buljojeon Hall at Songgwangsa Temple enshrined Fifty-three Buddha sculptures produced in 1684. Forty-one years later, the seven hanging paintings of Fifty-three Buddhas were added to create a complex space featuring Buddhist sculpture and paintings. Excluding the entrance, the entire surface of the walls of Buljojeon Hall was regarded as one great canvas. The Fifty-three Buddhas paintings were produced by taking account of the architectural structure of the hall, the disposition of the Buddhist altars, and the sculptures placed over them. This indicates that there was a

---

\* Curator, Collections Management Division, National Museum of Korea

demand for a specific medium to observe and visualize the names of the Fifty-three Buddhas.

The Buljojeon Halls at Seonamsa and Songgwangsa Temples are the sole examples of structures adorned inside with full-scale hanging scrolls on the single theme of the Fifty-three Buddhas, while the interiors of Korean Buddhist temples are commonly adorned with murals or *dancheong* (traditional decorative coloring). In particular, the Buljojeon Hall at Seonamsa Temple enshrines a seven-paintings set on the Fifty-three Buddhas from 1702, which centers on the Seven Buddhas of the past with Vairocana Buddha in the middle.

In 1724 and 1725, paintings were newly produced for the Yeongsanjeon Hall (Vulture Peak Hall), Eungjinjeon Hall (Hall of Arhats), and Buljojeon Hall (Hall of the Founder of Buddhism) at Songgwangsa Temple. Uigyeom led a team of roughly twenty monk-painters as he supervised the production of the paintings for these three halls. A set of Fifty-three Buddhas paintings in the Buljojeon Hall was created as a part of this project. In the Songgwangsa set, Uigyeom placed the Buddhas of the Three Bodies and Five Dhyāni Buddhas in the central scroll of the Fifty-three Buddhas, encompassing all of the Buddhas in the ten directions and throughout the past, present, and future. This formation differed from that of the Seonamsa, set as Uigyeom intended. Moreover, with the addition of Vipasyin Buddha of the past and a future Buddha to its two scrolls of the Five Buddhas, the Songgwangsa set related how the Fifty-three Buddhas were not only the origins of the Three Thousand Buddhas from the past, present, and future, but also the founder of Buddhism (*buljo*). The names of the Fifty-three Buddhas were included in the paintings to encourage devotees to recognize the name of each deity. These inscribed names are presumed to have served a practical role in the memorization of the name of each Buddha during the ritual of reciting the names of the Fifty-three Buddhas and repenting of wrongdoing in their presence.

In their production of several Buddhist paintings for enshrinement in Buljojeon Halls, Uigyeom and his assistants appear to have taken the architectural structure and usage of the halls into account from the initial planning stage and analyzed the roles of the paintings hanging behind existing Buddhist sculptures. With sculptural Buddhas seated on low altars and painted Buddhas covering the full surfaces of the walls, the fullness in the hearts of devotees entering in the Buljojeon Hall can only be imagined. The meanings and significance of such Buddhist artworks can be elucidated by studying them within the comprehensive context of Buddhist rituals performed in the space of their enshrinement.

Keywords: Monk-painter, Uigyeom, Buljojeon Hall (Hall of the Founder of Buddhism), Fifty-three Buddhas, Paintings of the Fifty-three Buddhas, Worshipping Buddhist Deities and Repenting before Them