

龍珠寺 〈三世佛會圖〉 연구의 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 검토

강관식(姜寬植)

I. 머리말

II. 圖像과 양식 분석을 통한 연대 추정과 작가 비정

1. 18세기 중후반 1幅 三世佛會圖 形式의 유행과 새로운 도상의 형성
2. 18세기 후반 궁중화원의 투시법적 원근법과 입체적 공간 설정 양식
3. 18세기 후반 궁중화원의 陰影式 明暗法과 흰색 하이라이트 기법
4. 20세기 전반 補彩說과 改彩說의 검토

III. 문헌 기록의 해석을 통한 작가 비정

1. 문헌 기록의 畵算式 해석과 작가 비정
2. '監董' 개념의 擴張的 해석과 작가 비정

IV. 맺음말

한성대학교 예술학부 교수

주요 논저:

「조선 후기 규장각의 자비대령화원제」, 『간송문화』47(1994); 「조선시대 초상화의 도상과 심상」, 『미술사학』15(2001); 「조선 후기 궁중화원 연구」(돌베게, 2001); 「추사 그림의 법고창신의 묘경」, 『추사와 그의 시대』(돌베게, 2002); 「털과 눈: 조선시대 초상화의 제의적 명제와 조형적 과제」, 『미술사학연구』248(2005); 「겸재 정선의 사환경력과 애환」, 『미술사학보』29(2007); 「단원풍속도첩의 작가 비정과 미 해석의 양식사적 재검토」, 『미술사학보』39(2012); 「龍珠寺 〈三世佛會圖〉의 祝願文 解釋과 製作時期 推定」, 『美術資料』96(2018)

용주사 〈삼세불회도〉에 대한 연구는 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 네 가지 핵심 사항이 실증적인 근거와 일관된 논리 아래 모두 일치되도록 종합적으로 설명해야 한다. 그러나 최근의 용주사 〈삼세불회도〉 연구에서 제기된 19세기 후반 화승 제작설과 1790년에 제작된 원본을 1920년대에 일반화가가 서양화법으로 개채한 것이라는 소론은 실증성과 논리성이 결여되어 성립되기 어렵다.

현존 〈삼세불회도〉의 祝願文은世子 책봉을 받지 않은 元子만 있던 시기였음에도 불구하고 당시의 관습대로 의례적인 三殿 축원문을 썼다가 이를 주사로 지우고 다시 “主上殿下壽萬歲, 慈宮邸下壽萬歲, 王妃殿下壽萬歲, 世子邸下壽萬歲”라는 특별한 내용과 예외적인 순서로 改書했는데, 이는 조선 후기 불화의 축원문 형식과 내용을 광범위하게 조사하고 정조대 왕실의 典禮를 면밀히 분석해 볼 때, 현존하는 〈삼세불회도〉가 1790년의 창건 당시에 그려졌던 원본 진작임을 말해주는 가장 확실한 객관적 근거라고 할 수 있다.

삼세불회도의 形式과 圖像, 樣式, 美感, 畫格 등을 18~19세기 불화나 궁중화원 양식과 다각도로 비교분석해 보면 용주사 〈삼세불회도〉는 1790년경 전후에만 나타나는 특징이 많이 보이기 때문에 祝願文에 대한 분석 결과와 일치한다. 특히 18세기 전반까지만 해도 종교적 위상에 따라 존상의 크기가 결정되고 화면 구성도 近下遠上의 古式 원근법에 따라 관념적, 평면적 조형 위주로 이루어져 왔으나 이 〈삼세불회도〉는 투시법적 원근법의 논리에 따라 구축된 입체적 공간 속에 존상들을 매우 체계적으로 배치한 뒤 西洋畫의 陰影式 明暗法을 적극적으로 구사하며 흰색 하이라이트와 그림자까지 표현함으로써, 마치 三世佛會의 장엄한 세계가 눈앞에 실제로 펼쳐져 있는 것 같은 느낌을 준다. 이 투시법적 원근법의 내적 질서와 음영식 명암법의 외적 착시는 骨肉合體처럼 내적으로 긴밀히 연결되어 있는 것이기 때문에 흰색 하이라이트만 떼어내서 후대에 개채된 것이라고 볼 수 있는 것이 결코 아니다. 더구나 이 〈삼세불회도〉 같은 고도의 서양화법과 높은 畫格의 창의적 융합은 조선 후기 회화사상 김홍도와 이명기, 김득신 같은 정조대의 궁중화원만이 이룩할 수 있는 고도의 양식이자 화격이다.

용주사 주지 等雲이 창건 이래 용주사에 전해져온 기록을 토대로 『龍珠寺事蹟』을 정리하며 김홍도가 〈삼세불회도〉를 그렸다고 기록한 것은 이것이 당시의 歷史이자 실상이었기 때문이다. 조정의 공식 기록인 『日省錄』과 『水原府旨令謄錄』에는 김홍도와 이명기, 김득신이 監董했다고 기록되어 있지만, 이는 의례 畫僧들이 그려왔던 불화를 관원 신분의 화원에게 그리도록 하는 것이 엄격한 관직 체제나 운영상 부당한 것이기 때문에 정치적 부담을 피하기 위해 명분상 감동으로 발령한 뒤 실제로는 불화를 직접 그리도록 했던 데서 나타난 결과였다. 영정조대의 御眞 도사 과정에서 감동으로 불러들인 문인화가 趙榮祐과 姜世晁에게 국왕이 직접 그릴 것을 요구했던 사례에서 볼 수 있듯이, ‘監

董'과 執筆'은 경우에 따라 경계를 넘나들 수 있는 개념으로서 '감동'이 '집필'을 완전히 배제하는 것은 아니며 겸할 수도 있는 것이다. 그런 점에서 『용주사사적』의 기록은 『일성록』이나 『수원부지령등록』은 물론 황덕순의 「단집 원문」 기록과도 모순되는 것이 아니라, 행간의 의미를 찾아 복합적으로 읽으면 각각의 맥락과 필요에 따라 동일한 내용의 표리를 다르게 기록해 놓은 것임을 알 수 있다. 이렇게 해석할 때 우리는 용주사 <삼세불회도>의 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 네 가지 핵심 사항을 모두 실증적인 근거와 일관된 논리 아래 정합적으로 설명할 수 있을 것이다.

주제어: 용주사, 삼세불회도, 축원문, 원근법, 명암법, 궁중화원, 김홍도, 이명기, 화승, 상경, 감동

龍珠寺 〈三世佛會圖〉 연구의 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 검토

강관식(姜寬植)
한성대학교 예술학부 교수

I. 머리말

용주사 〈삼세불회도〉(도 1, 2)는 그림 안에 畫記가 없고 문헌마다 작가에 대한 기록이 다르며 불화 역사상 유례가 없는 서양화법이 구사되어 있기 때문에 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석을 둘러싸고 많은 논의가 있어왔다. 그리하여 연구사적으로 볼 때 1790년의 용주사 창건 당시 金弘道가 그린 것으로 보는 견해와 旻寬·尙謙·性允 같은 畫僧이 그린 것으로 보는 견해, 김홍도와 李命基 같은 궁중화원과 敬玉·演弘·雪順 같은 화승이 공동 제작한 것으로 보는 견해, 그리고 20세기 초에 서양화법을 구사한 화승에 의해 다시 그려진 것으로 보는 견해, 또한 1790년에 화승이 제작했던 원작을 20세기 초의 화승이 서양화법으로 개채한 것으로 보는 견해 등 다섯 가지 정도의 서로 다른 견해가 제시되었다.¹ 필자도 일찍이 다양한 보존과학적 실측 자료를 활용한 양식 분석과 문헌 해석을 통해 1790년에 김홍도와 이명기, 김득신 같은 궁중화원과 상겸 같은 화승이 공동 제작한 것으로 보고 4인의 구체적 분담 내용을 상세히 밝힌 바 있다.²

그런데 근래 필자의 기고를 비판적으로 검토한 뒤, 1790년에 화승이 제작한 원작을 1920년대의 일반화가가 서양화법으로 개채한 것으로 보아야 한다는 견해와³ 19세기 후반에 화승이 제작한 작품

* 본 연구는 2019년 한성대학교 교내학술연구비 지원 과제임.

1 용주사 〈삼세불회도〉에 대한 연구 논문과 연구사적 정리는 주 2와 5의 논문 참조.

2 강관식, 「용주사 후불탱과 조선 후기 궁중회화 - 대웅보전 〈삼세여래제탱〉의 작가와 시기, 양식 해석의 재검토」, 『美術史學報』31(2008), pp.5-62.

3 崔燁, 「韓國 近代期 佛畫 研究」(동국대학교대학원 미술사학과 박사학위 논문, 2012), pp.189-195.



도 1. 金弘道·李命基·金得臣·尙謙 등, 화성 龍珠寺 大雄寶殿 〈三世佛會圖〉, 1790년, 絹本彩色, 420.0×350.0cm



도 2. 용주사 〈삼세불회도〉의 線描摹寫本, 김유진 작화, 2019년, 트레밀지에 연필, 41.5×34.8cm

을 후대에 서양화법으로 개재한 것으로 보아야 한다는 견해가 제시되어 두 가지 견해가 새롭게 추가 되었다.⁴ 그러나 이 所論들은 실증성이 부족해 성립되기 어렵다고 생각된다. 필자는 이를 비판적으로 검토하기 위한 기초 작업의 일환으로 〈삼세불회도〉에 대한 논의의 출발점이 되는 제작시기 추정 문제를 논제로 삼아 18~19세기 불화의 축원문 형식과 내용을 광범위하게 조사하고 정조대 왕실의 典禮를 면밀히 분석한 결과, 현존 〈삼세불회도〉의 祝願文은 世子로 책봉되기 전의 元子만 있던 시기였지만 당시의 관습대로 의례적인 三殿 축원문을 썼다가 朱砂를 칠해 이를 지운 뒤 다시 정조대에만 사용된 왕실 전례에 따라 “主上殿下壽萬歲, 慈宮邸下壽萬歲, 王妃殿下壽萬歲, 世子邸下壽萬歲”라는 특별한 내용과 순서로 改書했는데, 이는 정조가 처음으로 顯隆園에 園幸하고 돌아오며 1791년 1월 17일에 용주사에 들렀을 때 자궁저하의 축원문도 써넣으라고 지시하여 이루어진 것으로 보아야만 모든 것이 정합적으로 이해될 수 있기 때문에 현존하는 〈삼세불회도〉가 창건 당시의 원본 진작임을 말해주는 가장 확실한 객관적 증거라는 사실을 밝힌 바 있다.⁵

그러나 축원문 분석을 통한 제작 시기 추정은 그림 자체의 圖像과 樣式에 대한 면밀한 분석과 문헌 기록에 대한 정합적 判釋을 통해 ‘연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석’의 네 가지 핵심 사항이 일관된 논리 아래 모두 일치될 수 있는 정합적 해석을 제시할 때 완결될 수 있으므로 본고에서는 이를 구체적으로 논증해보도록 하겠다.

4 유경희, 『佛畫의 奉安과 제작 畫僧』, 『화성 용주사』(국립중앙박물관, 2016), pp.87-131.

5 강관식, 『용주사 〈삼세불회도〉의 축원문 해석과 제작시기 추정』, 『美術資料』96(2019), pp.155-180.

II. 圖像과 양식 분석을 통한 연대 추정과 작가 비정

최근 새롭게 제시된 19세기 후반 화승 제작설은 축원문에 ‘世子邸下’라는 존호가 쓰여 있는 것으로 볼 때 이는 세자가 책봉된 1800년 이후에 쓰여진 것으로 보아야하므로 현존 〈삼세불회도〉의 제작 시기도 1800년 이후로 내려 보아야 한다고 한 뒤, ‘구성과 필치는 별도로 圖像과 形式만 살펴볼 때’ 안성 靑龍寺 〈삼세불회도〉(1878)(도 3, 4)와 서울 奉恩寺 〈삼세불회도〉(1892) 같은 19세기 후반기 〈삼세불회도〉와 유사하기 때문에 “제작시기를 이 두 불화의 앞쪽이나 뒤쪽에 설정해도 큰 무리가 없을 것”이라고 하였다.⁶

그러나 이 축원문은 용주사 〈삼세불회도〉가 1790년에 그려진 것임을 말해주는 가장 확실한 객관적 증거로 보아야하므로 세 점의 도상이 유사한 것은 19세기 후반에 청룡사와 봉은사에서 〈삼세불회도〉를 그리며 전국의 총섭 사찰인 용주사의 〈삼세불회도〉를 범본으로 삼았기 때문에 나타난 결과로 보아야 한다. 따라서 19세기 후반기 화승 제작설은 형식과 도상이 계승되는 과정과 맥락의 시간적 흐름을 거꾸로 읽은 것임을 알 수 있다. 이는 축원문을 誤釋하여 19세기에 제작된 것으로 보는 잘못된 전제에서 출발했기 때문이기도 하지만, ‘구성과 필치는 별도로 도상과 형식만 살펴본’ 방법론적 한계 때문이기도 하다. 그러나 구도와 화법 같은 양식 구성의 핵심 요소를 면밀히 분석해보면 용주사 〈삼세불회도〉와 19세기 후반의 〈삼세불회도〉는 존상을 배치하며 공간을 설정하는 방식은 물론 筆線과 明暗法 등을 통해 대상을 묘사하는 방식 같은 그림 구성의 핵심 요소가 전혀 달라 동일한 시기로 보기 어렵고 다른 시기의 그림으로 보아야 한다.



도 3. 永煥 등, 안성 靑龍寺 〈三世佛會圖〉, 1878년, 絹本彩色, 338.0×338.0cm



도 4. 청룡사 〈삼세불회도〉의 線描 摹寫本, 김수영 작화, 2019년, 트레팔지에 연필, 41.7×41.8cm

6 유경희, 앞의 논문, pp.100-104.

1. 18세기 중후반 1幅 三世佛會圖 形式의 유행과 새로운 도상의 형성

용주사 <삼세불회도>는 형식과 도상의 측면에 있어서도 19세기 후반 제작설의 분석과 달리 18세기 후반에 새롭게 유행한 형식과 도상의 지속적 흐름 속에 있을 뿐만 아니라 이를 종합하고 창의적으로 혁신한 하나의 정점에 있다. 먼저 조선 후기의 1폭 형식 <삼세불회도> 가운데 3~4m의 큰 화면에 30명 내외의 많은 존상이 등장하는 용주사 <삼세불회도>(417.0×348.0cm, 31명)와 유사한 형식의 불화는 1773년의 강진 白蓮寺 <삼세불회도>(400.0×450.0cm, 36명)⁷⁾와 1777년의 영광 佛甲寺 <삼세불회도>(298.0×329.0cm, 28명)⁸⁾와 1778년의 포항 寶鏡寺 <삼세불회도>(약 366.0×403.0cm, 30여 명)⁹⁾가 현존할 정도로 18세기 후반에도 적지 않게 그려졌다. 따라서 형식상으로 보더라도 용주사 <삼세불회도>는 18세기 후반인 1790년에 그려진 것으로 보는 데 문제가 없을 뿐만 아니라 오히려 더 자



도 5. 세권 등, 김천 直指寺 <三世佛會圖>, 1744년, 麻本彩色, 중앙 석가모니불회도 644.0×298.0cm, 좌우 약사불회도와 아미타불회도 각 644.0×238.0cm

7 백련사 <삼세불회도>는 大韓佛敎曹溪宗 總務院, 『불교문화재 도난백서』(조계종출판사, 1999), p.54 참조.

8 보경사 <삼세불회도>는 위의 책, p.58 참조. 사진 상태가 좋지 않아 존상을 정확히 확인하기 어려우나 최소 30여 명 정도가 확인된다.

연스럽다는 것을 알 수 있다.

1폭 형식의 삼세불회도 도상은 고려 말에 나타나 조선 중기에도 그려졌지만,⁹ 後佛幀으로 그려진 18세기 전반의 삼세불회도는 공주 甲寺 〈삼세불회도〉(1730)와 김천 直指寺 〈삼세불회도〉(1744)(도 5)에서 보듯 3폭으로 구성된 뒤 각 폭을 독립적으로 그리는 경우가 많았다. 그런데 18세기 중후반부터 규모를 줄여 3폭을 1폭으로 축소해 三佛을 모두 1폭에 그리는 형식이 새롭게 유행하기 시작했다. 그러자 그동안 별도의 화폭에 독립적으로 그려오던 삼불과 협시들을 한 화면에 어떻게 배치해 전체적으로 조화로운 도상을 만들 것인가 하는 문제가 새로운 과제로 대두되었다. 즉 18세기 전반의 3폭 구성 〈삼세불회도〉는 각 폭마다 중앙의 주존불을 향해 좌우에서 협시와 권속들이 마주보는 도상이 일반적이었다. 그런데 1폭에 三佛을 모두 배치해 한 화면에 3개의 중심이 형성되자 각 여래의 독립적인 고유성과 전체적인 삼세불의 중심성과 통일성을 조화시키는 문제가 새로운 과제로 대두되었다. 그리하여 18세기 중후반의 1폭 구성 三佛會圖는 각 여래 아래 배치된 협시보살들이 각각 하나의 群集을 이루며 중앙을 향하는 방식과 서로 마주보는 방식 또는 정면을 보는 방식들을 적절히 조합해서 구성하며 종합 절충하는 과도기적 형태가 많이 나타났다.

18세기 중반으로 편년된 경주 祇林寺 〈삼세불회도〉와 1755년의 청도 雲門寺 〈三身佛會圖〉(도 6)는 초기의 대표적인 예이다. 운문사 〈삼신불회도〉는 8대보살을 중앙의 毘盧遮那佛 아래 모아 놓은 뒤 향우측의 文殊, 觀音, 金剛藏의 3보살과 향좌측의 普賢, 勢至, 除障礙의 3보살이 서로 중앙을 향해 마주보게 배치하고 그 뒷열에 彌勒과 提華竭羅 보살이 비로자나불 앞의 좌우에서 정면을 바라보게 배치했다. 그리고 기림사 〈삼세불회도〉는 중앙의 석가불 아래 미륵과 제화갈라 보살이 정면을 바라보며 시립한 것은 운문사 〈삼신불회도〉와 유사하나, 앞 열에 있는 삼세불의 양 협시보살들을 각각의 주존불



도 6. 處一 등, 청도 雲門寺 〈三身佛會圖〉, 1755년, 絹本彩色, 466.0×522.0cm



도 7. 快允 등(추정), 영광 佛甲寺 〈三世佛會圖〉, 1777년, 絹本彩色, 298.0×329.0cm

9 이 내용은 심사위원의 조언에 의해 보완한 것임을 밝힌다.

아래 서로 마주보게 배치하는 새로운 방식을 보여주어 주목된다. 1773년의 강진 백련사 <삼세불회도>도 기본적으로 이 기림사와 유사한 배치이며, 1777년의 영광 佛甲寺 <삼세불회도>(도 7)는 석가불 아래의 문수와 보현은 정면을 보고 나머지 협시들은 각각 마주보고 있어 기본적으로 유사한 방식을 택했다. 따라서 18세기 중후반의 1폭 삼세불회도는 이와 같은 과도기적인 절충식 도상이 널리 사용되었음을 알 수 있다.

그런데 1780년의 남원 賢國寺(善國寺)¹⁰ <삼세불회도>(도 8)는 삼세불의 양 협시보살들을 각 주존불 아래 배치한 뒤 둘씩 서로



도 8. 快琰 등, 남원 賢國寺(善國寺) <三世佛會圖>, 1780년, 絹本彩色, 195.0×180.5cm

마주보게 배치하는 새로운 방식을 보여주어 주목된다. 다만 아직은 산만하고 조화롭지 못한 측면도 없지 않아 과도기적인 단점이 적지 않았다. 그러나 1790년의 용주사 <삼세불회도>(도 1, 2)는 각 삼세불의 독립성은 물론 전체적인 삼세불회도의 중심성과 통일성을 완벽하게 조화시켜 놀랍도록 뛰어나고 혁신적인 도상을 새롭게 창조했다. 그리하여 삼세불 앞에 각각의 협시보살들이 독립적 형태로 마주보게 배치하되 중앙의 석가불을 더 크게 그려 전체 화면의 중심을 잡은 다음, 그 아래의 문수보살과 보현보살도 다른 협시보살보다 앞쪽에 더 크게 배치해 다시 중심을 강조하였다. 그리고 그 뒤쪽 열의 수미단 앞에 지금까지 항상 석가불 뒤에 놓여왔던 아난과 가섭을 석가불 앞으로 끌어내려 보살과 거의 동일한 지면에 배치함으로써 화면 전체의 중심을 강화시키는 것은 물론 문수보살과 보현보살을 앞으로 내려서 배치하며 생긴 여백 공간을 적절히 채우고 수미단의 앞쪽과 뒤쪽도 더 자연스럽게 연결하는 일관성과 통합성을 획득했다.

이처럼 종교적 위상이 보살보다 낮아 항상 불보살 뒤쪽에 배치해왔던 아난과 가섭을 부처님 앞의 중요 보살들과 거의 동일한 지면에 배치한 것은, 심지어 그것도 종교적 위상이 더 높은 범천과 제적천은 물론 금강장보살과 제장애보살보다 앞쪽에 배치한 것은 조선시대 불화 역사상 최초의 혁신적이고 창의적인 예로서 주목된다. 이는 용주사 <삼세불회도>의 首畫僧으로 참여한 尙謙이 2년 전 1788년에 그린 서산 觀音寺 <阿彌陀後佛圖>(도 9, 10)에서 제1열의 관음보살과 세지보살 뒤에 작고 귀여운 仙童 2명을 배치해 수미단 앞의 공간을 확대하고 구조적 질서를 증대하며 친근감과 대중성까지 높였던 창의적 도상과 구도를 계승하고 발전시켜 더욱 새롭게 창조한 결과로 생각된다.

10 이 삼세불회도는 畫記에 “南原府 蛟龍山 賢國寺에 移安한다”고 되어 있으나 현재는 남원 善國寺에 소장되어 있기 때문에 자료에 따라 현국사나 선국사 삼세불회도로 소개된다. 『한국의 불화』 13책 도 6에는 賢國寺로 소개되어 있다.



도 9. 尙謙 등, 서산 觀音寺 〈阿彌陀後佛圖〉, 1788년, 絹本彩色, 138.0×156.0cm, 서산 天藏寺 소장



도 10. 관음사 〈아미타후불도〉의 線描 摹寫本, 이채원 작화, 2019년, 트레필지에 연필, 36.7×42.0cm

더구나 협시보살은 물론 아난과 가섭까지 흰칠하고 날렵한 체구에 아름다운 삼곡 자세를 취한 채 매우 다채로운 모습을 보여주며 율동적이고 역동적인 느낌을 강하게 주어 더욱 주목된다. 뿐만 아니라 이런 풍부한 다양성과 율동적인 역동성이 서로 충돌하며 혼란을 일으키는 것이 아니라, 오히려 서로 유기적으로 연결되어 상승 작용을 일으키며 더욱 조화롭게 통일된 느낌을 준다. 조선 후기의 〈삼세불회도〉 가운데 이렇게 풍부하고 혁신적인 도상과 율동적이고 조화로운 도상은 이 용주사 〈삼세불회도〉 외에는 찾아보기 어렵다. 부근에 있는 안성의 청룡사 〈삼세불회도〉(도 3, 4)가 19세기 후반에 이를 범본으로 삼아 그렸기 때문에 일견 도상이 유사해보이지만 이와 같이 율동적이고 역동적인 생기와 조화로운 통일성을 찾아보기 어려운 것은 이를 잘 말해준다. 기실 이런 차이는 원본과 모본, 범본과 계승본 사이에서 흔히 나타나는 일반적 현상이기도 하다.

2. 18세기 후반 궁중화원의 투시법적 원근법과 입체적 공간 설정 양식

용주사 〈삼세불회도〉의 도상을 특징짓는 새로운 종합과 융합의 창의적 혁신성은 존상들을 투시법과 원근법적 원리에 따라 배치해 입체적 공간을 설정하는 방식과 陰影式 明暗法을 사용해 이를 눈앞에 실재하는 것처럼 착시적으로 묘사하는 방식에 의해 더욱 부각된다. 18세기 전반의 〈삼세불회도〉는 종교적 位階에 따른 관념적 大小 표현과 近下遠上의 古式 원근 표현 방식에 따라 존상들을 배치해 공간 자체가 평면적인 성격이 강했다. 그래서 3폭으로 이루어진 공주 甲寺 〈삼세불회도〉(1730)와 김천 直指寺 〈삼세불회도〉(1744)(도 5)에서 보듯, 여래는 보살보다 서너 배가 넘는 초대형으로 그려지고 수미단 앞에 협시보살들이 서있을 수 있는 공간이 좁기 때문에 존상들을 근하원상의 원리에 따라 위로 쌓아올리는 방식으로 배치했다. 그 결과 전방의 1열에 있는 보살보다 그 뒤쪽의 2열에 있는 보살이 역원근법적으로 더 크게 그려지며 허공에 떠있는 것처럼 보여 공간구조가 관념적이고 평

면적인 성격이 강했다.

그런데 18세기 중후반의 <삼세불회도>는 미세하게나마 시각적이고 입체적인 공간 구조로 변화되어 나가는 경향이 나타나기 시작하고, 마침내 1790년의 용주사 <삼세불회도>에서 그 정점에 이른다. 이런 변화는 18세기 중후반에 문인 화단과 화원계에서 서양화의 투시법과 원근법에 따른 대소 표현법이 수용되면서 화면 공간을 설정하는 방식 자체에 근본적인 변화가 나타나기 시작했던 현상이 불화에도 반영되어 나타난 것으로 생각된다. 특히 姜世晁의 《松都紀行帖》 중 <大興寺>(1757)와 金弘道の 《行旅風俗屏》 중 <津頭待舟>(1778), 《關東八景屏》 중 <喚仙亭>(1788)(도 11), 그리고 김홍도가 1788년에 그린 원본의 정조대나 순조대의 충실한 摹本이라 생각되는 개인 소장자의 《金剛四郡帖(海山帖)》과 이때 摹寫用 紛本으로 그려진 것이라 생각되는 국립중앙박물관 소장의 《海東名山圖帖(海山帖)》 중 <喚仙亭>과 <大關嶺>, 또한 김홍도 主管圖說의 『園幸乙卯整理儀軌』 중 <舟橋圖>(1795)와 정조대의 差備待令畫員들이 그린 《園幸乙卯整理契屏》(《華城慶幸圖屏》)(1795) 중의 <舟橋圖>나 <還御行列圖> 등은 이를 잘 보여준다.¹¹

그리하여 이와 같은 새로운 시대 감각과 시대 양식의 영향인 듯 18세기 중후반의 <삼세불회도>는 18세기 전반보다 상대적으로 공간을 입체적으로 설정하고 인물들의 크기도 보다 원근법적 대소 표현에 맞게 묘사하려는 새로운 의식과 감각이 미세하게나마 점진적으로 나타나기 시작했다. 그 결과 18세기 전반에 비해 중앙의 초대형 부처도 크기가 다소 작아져 극심한 위계적 대소 표현의 관념적 표현법이 다소 약화되기 시작하고, 수미단 앞에 보살들이 위치하는 공간도 조금씩 넓어지며 상대적으로 보다 입체적인 공간이 설정되기 시작했다. 그래서 1755년의 운문사 <삼신불회도>(도 6)와 18세기 중엽의 기림사 <삼세불회도>는 아직 1열에 배치된 보살보다 2열에 배치된 미륵보살과 제화갈라보살이 더 크게 그려져 마치 발이 지면에서 떨어진 채 공중에 떠있는 것처럼 보일 정도로 공간구조가 다소 관념적이고 평면적이었다. 그러나 1777년의 불갑사 <삼세불회도>(도 7)와 1778년의 보경사 <삼세불회도>, 1780년의 현국사(선국사) <삼세불회도>(도 8)는 수미단 앞의 2열에 보살을 배치하지 않고 1열에만 보살을 배치해 이와 같은 공간 구조상의 모순을 해소했다. 다만 이렇게 수미단 앞에 한 줄로 보살들을 배치하게 되자 공간 구조가 보다 합리적으로 설정되고 시각적인 명쾌성도 분명해지는 장점이 있었지만, 지나치게 단순하고 무미건조해 三佛會의 성대하고



도 11. 김홍도, 《관동명승첩》 중 <喚仙정>, 1788년, 絹本水墨, 101.2×41.0cm, 간송미술관 소장

11 姜寬植, 「眞景時代 後期 畫員畫의 視覺的 寫實性」, 『濶松文華』49 眞景時代 人物畫(1995), pp.49-108.

장엄한 느낌을 잘 전해주지 못하는 단점도 없지 않았다.

그런데 1790년의 용주사 <삼세불회도>는 투시법적 원근법이 반영된 18세기 후반의 입체적 공간 구조의 장점을 더욱 발전시켜 이와 같은 단점을 해소했다. 그리하여 수미단 앞의 공간을 이전보다 거의 2배 가까이 확대해 넓은 입체적 공간을 설정한 뒤, 보다 높은 시점에서 넓은 공간을 깊이 부감하고 그 안에 3~4열에 걸쳐 공간구조의 미세한 차이를 주어가며 많은 보살과 사천왕, 아난, 가섭을 입체적인 공간 질서 속에 합리적이고 체계적이며 유기적인 흐름에 따라 배치했다. 또한 수미단의 윗면도 넓게 부감시로 잡고 돛자리에 존귀한 龜甲文까지 그려 넣어 삼세불이 넉넉하고 여유 있게 앉을 수 있는 공간을 충분히 설정해 화면에 넓은 공간이 현실적으로 존재하는 것 같은 느낌을 시각적으로 잘 구현했다.¹² 그리하여 화면 앞쪽의 보살에서부터 중앙의 삼세불을 거쳐 뒷쪽의 성문에 이르는 전체적인 존상 배치와 화면 구성이 어느 정도 원근법적 질서에 따라 구조적이고 체계적이며 합리적인 공간으로 설정되어 있다. 그 결과 그림을 보면 삼세불과 그 권속들이 모여 있는 숭고하고 장엄한 불국 세계가 실제로 눈앞에 아름답게 펼쳐져 있는 것 같은 착각이 들 정도이다(도 1, 2).

이는 조선 후기의 다른 불화에서는 볼 수 없고 오직 용주사의 이 <삼세불회도>에서만 볼 수 있는 창조적이고 개성적인 조형적 혁신이다. 더구나 이는 도상을 배치하며 草를 잡을 때부터 화면 전체에 본질적으로 내재되어 있는 조형적 핵심이다. 따라서 이 용주사 <삼세불회도>는 애초에 초를 잡을 때부터 상겸 같은 화승과 김홍도 같은 궁중화원들이 긴밀하게 협력하며 공동으로 제작했음을 알 수 있다. 그리고 처음부터 기본적인 공간구조를 입체적으로 설정하고 존상들을 원근법적 질서에 맞게 배열하는 작업은 정조가 主管監董으로 임명한 김홍도가 주도적으로 구상하고 설계하며 구축해나갔음을 알 수 있다. 더구나 상겸이 2년 전 1788년에 수화승으로 그린 서산 관음사 <아미타후불도>(도 9, 10)는 18세기 후반의 전형적인 <삼세불회도>보다 수미단 앞의 공간을 더 넓게 설정하고 보살과 仙童을 3열에 걸쳐 구조적으로 배치하는 진전된 모습을 보여주어 주목되는데, 용주사 <삼세불회도>에 비하면 아직은 화승 불화의 관념적이고 평면적인 공간 표현의 범위를 크게 벗어나지 못한 측면이 적지 않았다. 그러나 이 용주사 <삼세불회도>는 김홍도가 공동 작업하며 이를 한 단계 환골탈태시켜 원근법적 질서에 따른 입체적 공간 구조를 체계적으로 보여줄 정도로 획기적으로 발전된 모습을 보여주고 주목된다.

이런 혁신성은 역으로 19세기 후반에 이 용주사 <삼세불회도>의 도상을 따라 그렸지만 시대 자체가 정조대와 달리 투시법과 원근법이 쇠퇴하고 애초부터 서양화법을 익히지 않았던 金谷永煥 같은 화승들에 의해 그려진 안성 청룡사 <삼세불회도>(도 3, 4)의 경우 전혀 다른 모습을 보여주는 데서 더욱 잘 느낄 수 있다. 왜냐하면 청룡사 <삼세불회도>는 수미단 앞의 공간이 좁게 축소되어 입체적 공간이 없기 때문에 제2열의 보살을 제1열의 보살보다 더 크게 위로 쌓아올리듯 구성하는 전통적인 방식으로 회귀했기 때문이다. 이런 경향은 1892년의 서울 봉은사 <삼세불회도>도 마찬가지여서 이것

12 다만 귀갑문은 아직 투시법적 원리와 무관하게 수직수평 시점으로 그려졌다.

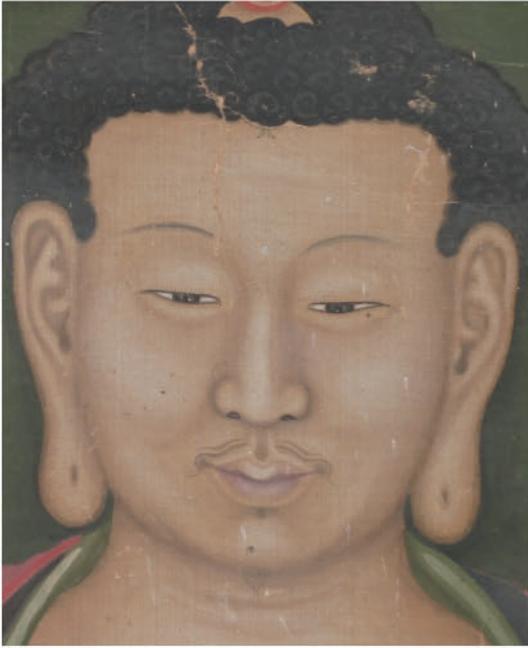
이 18세기 후반의 혁신적인 용주사 <삼세불회도>와 다른 19세기 후반의 새로운 보수적 양식임을 알 수 있다. 그리고 이는 최근 새로운 축원문 해석과 도상 및 형식에 대한 분석을 토대로 하여 용주사 <삼세불회도>가 청룡사나 봉은사의 <삼세불회도>와 유사한 시기에 제작된 것으로 보아야 한다는 19세기 후반 화승 제작설이 양식사적으로 성립되기 어려움을 말해주는 것이라고 할 수 있다.

3. 18세기 후반 궁중화원의 陰影式 明暗法과 흰색 하이라이트 기법

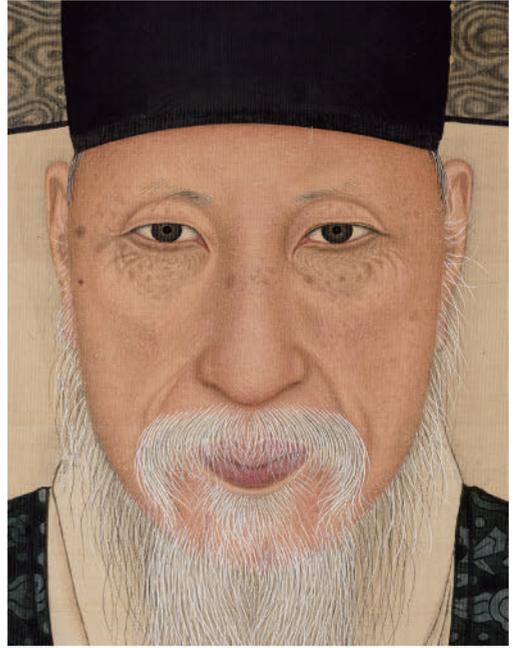
용주사 <삼세불회도>의 투시법과 원근법에 따른 입체적 공간 구조는 서양화풍의 陰影式 明暗法에 의한 錯視的 묘사로 더욱 부각되고 강조되어 그림 전체가 현실적이고 사실적인 느낌을 강하게 준다. 서양화법에 가까운 이와 같은 음영식 명암법은 既考에서 이미 논한 바 있는데, 본고에서는 새롭게 그림자 표현 문제를 추가로 논하고, 또 흰색 하이라이트 기법이 1790년의 창건 당시에 그려졌던 원본 진작임을 말해주는 결정적인 물리적 증거로 새롭게 제시함으로써 보다 실증적이면서도 구조적으로 기술해 기고의 논지를 보완한 뒤 마지막에 최근 다시 제기된 20세기 초 補彩說과 改彩說을 비판적으로 검토하겠다.

먼저 용주사 <삼세불회도>에 사용된 서양화풍의 음영식 명암법은 크게 세 가지 기법이 주목된다. 이는 서양화가 많이 전래되어 성행했던 정조대에 김홍도와 이명기 같은 정조 최측근 궁중화원들이 특히 애호했는데, 정조의 명으로 이들이 용주사 <삼세불회도>를 그렸기 때문인지 더욱 적극적으로 사용되었다. 첫 번째 기법은 불보살의 얼굴 표현에서 볼 수 있듯이, 전통적인 선묘와 陰陽式 명암법에 의한 얼굴 묘사법을 새로운 서양화풍의 面 중심의 음영식 명암법과 창의적으로 융합시켜 사실적인 실체감을 더욱 시각적으로 구현하는 기법이다. 그리하여 얼굴과 손의 線描를 약화시키거나 생략한 뒤 기본적으로 정면에서 비치는 多點 光線의 빛을 많이 받아 밝은 곳은 밝게 칠하고 어두운 곳은 어둡게 칠하되 미세한 층차를 준 渲染法의 명암 표현을 수없이 중첩해 실체감을 섬세하고 정교하게 묘사함으로써 사실성을 극대화했다. 그 결과 심지어 정면에서 바라본 삼세불의 코까지 매우 입체적으로 실감나게 묘사했다.

이런 기법은 이명기가 1780~90년대에 그린 <姜世晁 초상>(1783)과 <蔡濟恭 초상>(1784, 1791), <吳載純 초상>(1791)에서 유사하게 사용한 바 있는데, 용주사 <삼세불회도>는 얼굴의 기본 선묘까지 생략하고 명암만으로 표현해 서양화풍의 기법을 더욱 적극적으로 사용했다. 특히 <삼세불회도>는 모든 존상의 눈동자에 호분을 쌓아올리듯 두껍게 칠하고 그 위에 광택이 있는 검은색 안료를 칠해 도드라져 반짝이는 눈동자의 물리적 실체감까지 강조하는 高粉法을 사용해 주목되는데(도 12), 이명기가 1791년에 그린 <오재순 초상>의 눈동자에도 이와 동일한 기법이 보이기 때문에(도 13) 이 <삼세불회도>의 얼굴은 이명기가 그린 것이 확실하다고 믿어진다. 더구나 20세기 초에 서양화법을 수용한 화승들은 불보살의 얼굴을 그릴 때 전통적인 불화처럼 선묘를 근본으로 삼아 이를 강조한 뒤 그 위에 서양화풍의 명암을 넣어 이 <삼세불회도>나 이명기의 얼굴 표현법과 근본적으로 다른 화법을 사용했기 때문에 더욱 그와 같이 생각된다.



도 12. 용주사 <삼세불회도>의 釋迦佛 얼굴과 눈동자 부분



도 13. 이명기, <오재순 초상>의 얼굴과 눈동자 부분, 1791년, 絹本彩色, 151.7×89.0cm, 삼성미술관 리움 소장



도 14. 이명기(얼굴)·김홍도(신체), <서직수 초상>의 버전 흰색 하이라이트 부분, 1796년, 絹本彩色, 148.8×72.4cm, 국립중앙박물관 소장

두 번째 기법은 불보살의 의복 표현에서 볼 수 있듯이, 옷주름을 선묘하고 기본 바탕색을 칠한 뒤 옷주름 양 옆의 오목한 부분을 어둡게 칠해 들어간 것처럼 묘사하고, 다시 옷주름의 도드라진 부분은 흰색을 섞어 더 밝게 칠한 다음 가장 밝은 곳은 흰색 하이라이트를 주어 강조함으로써 더욱 도드라져 보이게 만드는 서양회풍의 多重的 명암 표현 기법이다. 이런 다중적 명암법도 강한 흰색 하이라이트만 제외하면 이명기가 1783년에 그린 <채제공 朝服像>에서 이미 사용한 기법이다. 그리고 1796년에 이명기가 얼굴을 그리고 김홍도가 신체를 그린 <徐直修 초상>의 소매 자락과 버전은 이 <삼세불회도>와 유사한 흰색 하이라이트를 준 다중적 명암 표현법까지 사용해 주목되는데(도 14), 서직수는 1790년에 용주

사가 창건될 때 현릉원의 園域과 園務를 총괄하는 顯隆園수를 지내며 김홍도나 이명기와 자주 만났을 터이기 때문에 더욱 주목된다.

세 번째는 그림자를 그려 넣어 음영식 명암법으로 표현한 실체감이 더욱 도드라져 보이게 하는 기법이다. 지금까지 이 〈삼세불회도〉의 명암법은 흰색 하이라이트에 과도하게 집중하고 그림자 묘사를 제대로 인식하지 못했다. 그러나 이 〈삼세불회도〉는 화면 전체에 걸쳐 尊像과 기물 주변을 먹으로 우리며 어둡게 칠해 그림자를 선명하게 그려 넣어 시각적인 실체감을 더욱 부각시켰다. 이런 그림자 묘사는 중앙의 삼세불과 수미단 주변에서 더욱 잘 볼 수 있다. 특히 향좌측 아미타불은 오른손 說法印 주변의 가슴 부위를 짙게 칠해 이 설법인이 더욱 도드라져 보이게 한 뒤 원형 身光의 가장자리 부위에 드리운 신체 그림자도 선명하게 그리고, 또 이 원형 신광 뒤의 구름에도 이 원형 신광의 그림자를 그렸으며, 수미단 바닥의 龜甲文에도 무릎과 연화대좌의 그림자를 짙게 그렸다. 그리하여 이 아미타불은 더욱 실체감 있게 도드라져 보인다(도 15). 이런 그림자 묘사는 모든 존상들이 거의 다 유사하게 보이지만, 특히 가섭존자 옆의 수미단에 가장 선명하고 짙게 보인다. 기실 이와 같은 그림자 묘사도 1783년에 이명기가 그린 〈강세황 초상〉에서 거의 유사하게 볼 수 있다. 그래서 足座의 黑鞋 옆을 먹으로 짙게 칠해 그림자를 묘사하고, 또 향좌측의 화문석 바닥에도 족좌와 교의자 및 신체로 인해 생긴 그림자를 선명하게 묘사했다(도 16). 이에 반해 20세기 초에 서양화풍의 불화를 가장 잘 그렸던 筍衍이 1913년에 一點 光線에 의한 혁신적 서양화법을 사용해 그린 용주사의 〈神衆圖〉는 그림자를 그려 넣지 않아 정조대 궁중화원들의 서양화법이 얼마나 혁신적이고 수준이 높았는지 알 수 있다.



도 15. 용주사 〈삼세불회도〉 阿彌陀佛 그림자 표현



도 16. 이명기, 〈강세황 초상〉의 하부 足座 좌측 그림자 표현, 1783년, 絹本彩色, 145.5×94.0cm, 국립중앙박물관 위탁 보관

이처럼 용주사 〈삼세불회도〉는 정확하고 아름다운 존상들을 입체적 공간 속에 투시법과 원근법적 질서에 따라 체계적으로 배치한 뒤 음영식 명암법은 물론 그림자까지 적극적으로 표현함으로써 실제로 눈앞에서 보는 것 같은 착각이 들 정도로 생생하게 묘사했다. 따라서 이와 같은 용주사 〈삼세불회도〉의 투시법적 원근법과 음영식 명암법은 마치 骨肉合體처럼 서로 表裏 관계와 內外 관계를 이루며 구조적으로 긴밀하게 연결되어 있는 〈삼세불회도〉 조형의 내적 본질 그 자체이다. 그렇기 때문에 흔히 오해하듯 흰색 하이라이트 같은 극히 부분적인 일부의 명암법만 떼어내서 서양화법이 유행 하던 20세기 초에 改彩된 것이라고 볼 수 있는 것이 결코 아니다.

4. 20세기 전반 補彩說과 改彩說의 검토

용주사 〈삼세불회도〉의 서양화식 명암법이 20세기 초에 개채된 것이라는 주장은 정조대 궁중화원들의 서양화법을 충분히 인식하지 못하고 畫絹이나 石彩 안료의 質料의 특성과 眞彩 畫法의 특징을 제대로 파악하지 못한 것은 물론, 현존 〈삼세불회도〉의 화면 상태를 정확하게 관찰하고 올바르게 분석하지 못한 채 주관적 억측으로 상상적 허상을 만들어낸 경우가 많다. 20세기 補彩說이나 改彩說이 지금까지 객관적이고 실증적인 근거를 설득력 있게 제시하지 못한 것은 바로 이 때문이다. 최근의 19세기 후반 제작설과 20세기 초 일반화가 개채설이 새롭게 제시한 근거들도 대부분 이와 유사한 형태의 오해와 억측에서 비롯된 경우가 많다.

가령 19세기 후반기 제작설은 ‘문수보살의 天衣 부분에 흰색 안료가 떨어진 자리에 칠해진 녹색 안료’를 가장 유력한 改彩 근거로 들었다.¹³ 그러나 이는 1790년에 처음 〈삼세불회도〉를 그리는 과정에서 애초 石綠을 칠했다가 가장 앞에 있는 문수보살을 더 밝고 강하게 그려 뒤쪽 인물들과 다소 분리시키는 것이 좋겠다고 생각한 듯 석록 위에 다시 鉛白을 칠해 수정해서 마무리했는데, 훗날 연백의 흰색이 일부 박락되어 먼저 칠했던 석록이 드러나 보이는 것이다.¹⁴ 따라서 이 석록은 연백이 떨어진 부분에 훗날 개채한 것도 아니고 서양화 명암법과 관련된 것도 아니기 때문에 서양화법이 후대에 개채된 것임을 말해주는 유력한 근거가 될 수 있는 것이 아니다.

더구나 근래 한 近代 佛畫 연구 논문은 19세기 후반 제작설과 달리 현존 〈삼세불회도〉가 1790년의 원본임은 인정되지만, 부처의 나발과 범천, 제석천 및 제장애보살의 소위 ‘仙女 머리’, 그리고 ‘전체적으로 볼 수 있는 돌출한 부분에 흰색으로 하이라이트를 주고 터치를 살리면서 입체감을 표현하는 방식’ 등은 대략 1920년대 무렵의 20세기 전반에 화승이 아니라 근대적인 서양화법을 구사한 일반화가에 의해 개채된 것일 가능성이 많다고 하며 20세기 초 개채설을 더욱 구체화시켜 새롭게 제시하고 나름대로 그 배경과 이유까지 교단 정치적 측면에서 설명했다.¹⁵ 그러나 이도 19세기 후반 제작

13 유경희, 앞의 논문, p.104.

14 「韓國의 佛畫」28 龍珠寺 本末寺篇(上)(경남 양산: 聖寶文化財研究院, 2003), p.17, 도 1-6 참조.

15 최엽, 앞의 논문, pp.190-193.



도 17. Norbert Weber 촬영, 1911년 용주사 대웅보전 <삼세불회도> 사진, Norbert Weber, Im Lande Der Morgenstille, Karl Seidel Zu Munchen, 1915(Missionsverlag St.Ottlien, 1923)



도 18. 상경 등, 화성 용주사 <감로도> 향좌측 후반부 碧蓮臺畔 部分의 天女 선녀머리, 1790년, 絹本彩色, 174.5×319.5cm

설과 유사한 형태의 오해와 억측에서 비롯된 것으로서 실증성이 부족하기 때문에 성립되기 어렵다고 생각된다.

무엇보다도 1911년에 노베르트 베버(Norbert Weber) 수도원장이 촬영한 용주사 <삼세불회도> 사진(도 17)에도 현재와 동일한 흰색 하이라이트가 보이고 龍女의 머리도 현재와 동일한 선녀머리가 보이기 때문에 이는 중요 사료에 나타난 기초적 사실을 정확하게 확인하지 않은 데서 비롯된 오해임을 알 수 있다. 더구나 1790년에 이 <삼세불회도>를 그릴 때 수화승으로 참여했던 상경이 수화승으로서 같이 그린 용주사 대웅보전의 <甘露圖> 후반부의 좌우 碧蓮臺畔 부분에는 선녀머리를 한 天女가 30명 가까이 등장하고(도 18), 또 이때 김홍도와 이명기 같은 궁중화원과 敬玉, 演弘, 雪順 같은 화승이 공동 제작한 것으로 추정되는 <七星圖>의 일광보살과 월광보살도 선녀머리를 하고 있을 정도로 정조대에 선녀머리가 매우 애호되며 유행했기 때문에 더욱 그와 같이 생각된다.¹⁶

그리고 “전체적으로 볼 수 있는 돌출한 부분에 흰색으로 하이라이트를 주고 터치를 살리면서 입체감을 표현하는 방식”은 20세기 전반의 일반화가가 개채한 것이라고 한 것도 동일한 유형의 오해이다. 특히 이 흰색 하이라이트는 畫絹과 鉛白의 독특한 물리적 특성 때문에 20세기 초에 개채된 것이라는 오해를 많이 받아왔는데, 이는 특히 각별한 주의를 요한다. 본래 1790년에 처음 그림을 그릴 때는 표백하지 않은 絹紗의 자연색이 그대로 드러나 畫絹이 잔잔한 미색에 가까웠겠지만 지금은 짙은 갈색으로 변했다. 그러나 石彩 안료는 본래 색이 잘 변하지 않는데다가 이 <삼세불회도>의 鉛白은 질이 좋았

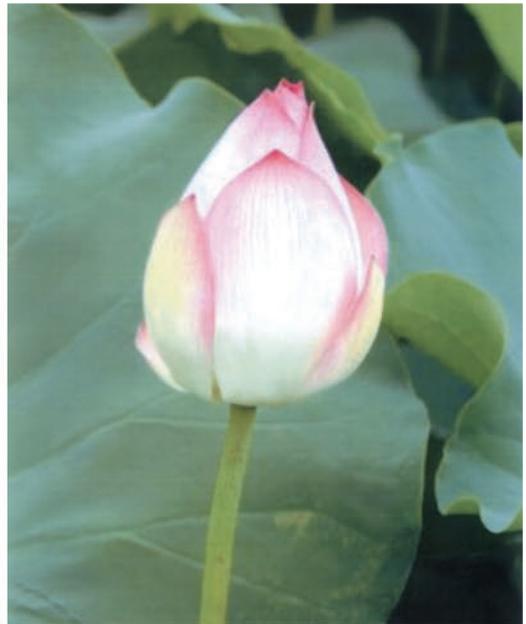
16 <칠성도>의 일광보살과 월광보살의 선녀머리는 국립중앙박물관, 앞의 책, p.121, 도 28 참조.

던 듯 전혀 변색되지 않았다. 그래서 白衣觀音의 흰색 天衣에서 보듯 처음에는 미색의 비단 바탕에 어두운 곳은 약간 더 어둡게 담채하고 밝은 부분은 흰색을 묽게 담채해서 더 밝게 칠한 뒤 가장 밝은 곳은 흰색을 濃彩로 짙게 칠해 하이라이트를 주며 강조했다. 그런데 세월이 지나며 미색에 가까웠던 비단 바탕색이 어둡게 褐變해 흰색을 묽게 칠한 부분도 애초보다 더 어두워졌고, 짙게 칠해 하이라이트를 준 연백의 흰색은 전혀 변하지 않아 이 흰색 하이라이트 부분만 갈색 비단 바탕에서 마치 분리된 것처럼 튀어 보이며 도드라져 보여 다소 어색한 느낌을 준다. 그래서 이 흰색 하이라이트만 후대에 덧칠한 것이라는 부당한 오해를 받아왔던 것이다.

그러나 이 튀어 보이는 흰색의 농채가 창건 당시에 칠했던 원래 상태임을 말해주는 가장 결정적인 물리적 증거가 있다. 향좌측의 아미타불 아래 좌측 가장자리에는 金剛藏菩薩이 연꽃(도 19)을 들고 있는데, 이 연꽃의 꽃잎[蓮瓣] 아래쪽 부분에는 흰색 하이라이트와 동일한 흰색 물감이 농채로 짙게 칠해져 있어 마치 후대에 덧칠한 것처럼 튀어 보인다. 그러나 자세히 보면 이 연꽃은 본래 금강장보살이 드는 紅蓮을 그린 것인데, 먼저 먹선으로 선묘하고 꽃잎의 중간은 미색의 비단 바탕색을 거의 그대로 살린 뒤 꽃잎 끝에는 臘脂로 붉게 담채하고 꽃잎 아래쪽의 밑부분은 흰색으로 칠해 홍련 花瓣의 희게 보이는 밑부분을 사실적으로 묘사하되(도 20), 가장 아래쪽은 짙은 농채로 흰색을 짙게 칠해 더욱 청초함과 浮游感을 강조했다.¹⁷ 이런 방식은 간송미술관 소장의 김홍도 필 〈荷花蜻蜓〉(도 21)과 강세황 필 〈香遠益清〉에서 보듯 18세기 후반에 홍련을 그리던 일반적 화법이였다. 그 결과 이 금



도 19. 용주사 <삼세불회도> 향좌측 중앙 金剛藏菩薩의 연꽃 부분



도 20. 연꽃봉우리 사진

17 聖實文化財研究院, 앞의 책, p.22, 도 1-11 참조.



도 21. 김홍도, <하화청정>의 연꽃 부분, 18세기 후반, 紙本彩色, 32.4×47.0cm, 간송미술관 소장



도 22. 용주사 <삼세불회도> 관음보살 天衣의 하이라이트와 그림자 표현

강장보살의 홍련은 흰색 하이라이트와 거의 반대되는 부위의 반대되는 내용을 묘사하면서 흰색 하이라이트와 동일한 안료와 유사한 채색 방법을 사용했다.

그런데 식물성 염료이기 때문에 변색이 잘 되는 끝부분의 연지색은 많이 퇴색해서 흐릿하게 보이고 중간의 미색 비단 바탕색은 어둡게 갈변했으며 아래쪽의 짙게 칠한 흰색은 전혀 변색되지 않아 이것만 하얗게 도드라져 보인다. 그래서 이 흰색 물감도 흰색 하이라이트를 칠한 부위처럼 '후대에 개채한 것' 같이 튀어 보이지만, 이는 내용상 서양화 명암법과 무관한 것이기 때문에 20세기 전반에 서양화법으로 개채한 흰색 하이라이트가 아님을 분명하게 알 수 있다. 따라서 이는 이와 동일한 안료의 물리적 상태를 보여주는 다른 흰색 하이라이트도 이와 마찬가지로 애초 1790년에 그려졌던 본래 모습임을 말해주는 것이라고 할 수 있다. 더구나 보현보살 광배 뒤로 보이는 관음보살의 향우측 어깨 부분과 팔꿈치 부분의 흰색 天衣는 흰색 하이라이트를 준 뒤 하이라이트 위에 다시 먹으로 우려 그림자를 그려 넣었는데, 이 그림자도 1790년에 대부분의 존상들에 그려 넣은 그림자와 동일한 방식으로 그려졌다(도 22). 따라서 흰색 하이라이트 위에 당시의 그림자가 그려져 있는 이 부분도 흰색 하이라이트가 1790년의 창건 당시에 그려졌던 원래 상태라는 점을 더욱 분명하게 말해주는 것이라고 할 수 있다.

1920년대 개채설을 주장한 이 논문은 대표적 親日 住持였던 姜大蓮이 1923년에 寺格을 높이기 위해 용주사 梵鐘에 통일신라 때 만들어졌다는 銘文을 위조해 넣는 문화재 훼손까지 서슴지 않았던

사실을 예로 들며 이런 맥락에서 “강대련이 김홍도가 그렸다는 용주사 〈삼세불회도〉를 당시 최신의 화법으로 개채했을 가능성이 있다”고 하였다.¹⁸ 그러나 이런 맥락의 필요성은 강대련이 1913년에 서양화법을 구사한 불화를 가장 잘 그렸던 竺衍의 〈神衆圖〉를 봉안해 해소했다.¹⁹ 더구나 강대련이 고려 초기의 범종을 구해다가 통일신라 때 만든 것이라는 명문을 위조해 넣은 것은 용주사가 천년 고찰을 비롯한 전국의 사찰들을 총괄하는 총섭 사찰이었지만 역사가 100년 남짓으로 극히 짧다는 것이 가장 큰 약점이었기 때문에 이를 보완하기 위해 별된 일이라고 생각된다. 그러나 정조의 창건과 왕권정치에 의해 총섭 사찰이 된 용주사의 역사적 위상을 상징하는 〈삼세불회도〉를 최신식 서양화법으로 개채하며 마구 덧칠하는 것은 용주사의 가장 오래된 역사적 상징물을 훼손함으로써 사격을 떨어트리는 것은 물론, 용주사의 역사를 통일신라로 끌어올려 사격을 높이기 위해 범종까지 위조했던 강대련의 논리와 반대로 오히려 시대를 끌어내리는 일이 되기 때문에 사실 여부는 차치하고 논리상으로만 보더라도 설득력이 없는 설명임을 알 수 있다.

그리고 이 논문은 김홍도와 이명기가 설사 북경의 천주당을 보았다 하더라도 이처럼 서양의 油畫 같은 채색법을 한 달 반이라는 짧은 북경 체류 기간에 배울 수 없었을 것이기 때문에 이는 이들이 그런 것으로 보기 어렵고 20세기 전반의 서양화법을 제대로 익힌 일반화가가 개채했을 가능성이 많다고 하였다. 그러나 李瀾(1681~1763)의 『星湖僊說』이 말해주듯, 18세기 중반경에는 북경에 사신으로 갔다 온 사람들이 서양화를 사다가 대청에 걸어둔다고 할 정도로 서양화가 유행했다. 그래서 김홍도와 이명기는 1780년대부터 서양화의 핵심인 투시법과 원근법은 물론 음영식 명암법까지 구사하며 그 근본 원리를 잘 알고 있었기 때문에 천주당의 서양화를 일정 기간 머물며 눈으로 보기만 해도 그 강렬한 명암법을 쉽게 이해하고 나름대로 소화하며 어느 정도 방불하게 그릴 수 있었을 것이다. 이것이 바로 뛰어난 화가의 능력이고 시각 예술인 회화의 본질적 특징이다. 물론 유화 재료를 사용해 유화로 그리는 것은 일정한 지도자와 학습 기간이 필요했을 것이다. 그러나 이 〈삼세불회도〉는 유화가 아니라 김홍도와 이명기 등이 늘 사용하던 화견과 석채를 사용해 眞彩로 그린 것이고, 이미 투시법적 원근법과 음영식 명암법을 구사해왔기 때문에 기법적인 어려움은 없었을 것이며, 북경 천주당의 서양화를 직접 실견함으로써 그 수준이 더욱 증대되어 이와 같이 한 단계 더 진전된 서양화법을 구사할 수 있었을 것이다.

이 논문은 또한 “같은 화풍으로 그려진 〈熾盛光如來圖〉(七星圖)까지 포함해서 두 폭의 그림을 3인의 화원과 25인의 화승이 참여해서 3인의 화원이 서양화법과 존상의 안면 표현을, 화승들이 나머지 전통적 표현을 했다면 비중상 논리적이지 않다. 적게 잡아도 화면의 70~80%에 해당되는 면적에 전면에 걸쳐 서양화법을 베풀고, 거기에 가장 중요한 안면까지 포함해서 3인의 화원이 담당하고, 나머지를 25인의 화승이 담당했다면 과연 화승들은 무엇을 했을까?”라고 하며 “역할상의 비중에 관해 생

18 최엽, 앞의 논문, pp.194-195.

19 국립중앙박물관, 앞의 책, pp.130-131.

각해 보면 “논리적이지 않다”고 하였다.²⁰ 그러나 당시의 기록과 畫記를 자세히 읽고 분석해보면 표 1의 <용주사 佛事 관련 기록의 참여자 명단>에서 보듯 <삼세불회도>를 그리는 데 화원 3인과 보조 화승 약 3~4명이 함께했음을 알 수 있어 역할상의 비중이 매우 합리적이었음을 알 수 있다. 즉 황덕순의 「달집 원문」(도 25)에는 “민관, 상겸, 성윤 등 25명의 화승이 (용주사) 탕화를 그렸다(旻寬尙謙性允等二十五僧畫幀)”고 하였는데, 현존하는 <甘露圖>의 畫記에는 尙謙과 性玠 등 11명의 화승 이름이 기록되어 있고 <三藏菩薩圖>의 화기에는 旻官 등 8명의 화승 이름이 기록되어 있으며 『용주사사적』에는 <七星圖>를 “敬玉 演弘 雪順 等”이 그렸다고 하여 3명의 화승 이름이 기록되어 있다. 따라서 황덕순이 용주사 불화를 그렸다고 한 25명의 화승 가운데 내용이 밝혀진 3점의 불화에 참여한 화승만 들어도 22명 이상이 되어 총 25명 가운데 3명 미만이 남는다.

그런데 상겸이 2년 전인 1788년에 그린 관음사 <아미타후불도>의 향우측 관음보살 어깨에 있는 타원형 天衣 고리(도 23)의 특이한 圖像이 용주사 <삼세불회도>의 똑같은 위치에 있는 향우측 문수보살 어깨(도 24)의 같은 위치에 거의 유사한 형태로 보이는데, 이 특수한 도상은 『한국의 불화』 전 40책에 수록된 조선시대 불화 가운데 이 두 그림에만 보이기 때문에 상겸이 <삼세불회도>의 제작에 참여했음은 거의 확실하다고 생각된다. 더구나 상겸은 정조나 정조 측근과 깊은 인연이 있었던 듯, 1786



도 23. 관음사 <아미타후불도> 觀音菩薩의 어깨 타원형 天衣 고리 부분



도 24. 용주사 <삼세불회도> 文殊菩薩의 어깨 타원형 天衣 고리 부분

20 최엽, 앞의 논문, p.193.

표 1. 용주사 佛事 관련 기록의 참여자 명단

내용	문헌		黃德詢, 「大雄寶殿 단집 願文」, 1790.10.	「日省錄」, 「建花山龍珠 寺命地方官 以下施賞有差」, 1790.10.6.	「水原府旨令謄錄」		等雲撰, 「龍珠寺事蹟」, 「本寺諸般書畫 造作等諸人芳啣」, 1825.12.7.
	「甘露頌 畫記」, 1790.9.	「三藏頌 畫記」, 1790.9.			「看役策應裨校 吏匠手僧徒秩」, 1790.10.6.	「賞典」, 1790.10.7.	
地方官·監董 願寺 營建			監董 利仁察訪 曹允植.	地方官 水原府使 趙心泰, 內厩馬一 匹面給. 都看役 利仁察訪 曹允植, 畿邑守令 除授. 都策應 營裨 前 縣監 具壽漢, 守 令窠陞敘調用.	營建 監董 都 看役 利仁察訪 曹允植, 自二月 十九日至九月 二十九日, 合實 役二百十六日. 各項都策應 監 營裨將 前縣監 具壽漢, 自二月 十九日至九月 二十九日, 合實 役二百十六日.	地方官 水原府使 趙 心泰, 內厩馬一匹 面給. 都看役 利仁察訪 曹 允植, 畿邑守令除 授. 都策應 營裨 前縣 監 具壽漢, 守令窠 陞敘調用.	
	工役 官人 良人			※ 官僚와 良人 工役者 數十名 賞典 內容 생략.	※ 官僚와 良人 工役者 數十名 工役 內容 및 日數 생략.	※ 官僚와 良人 工役者 數十名 賞典 內容 생략.	
	工役 僧侶			任僧 獅駟 尊策 慎行 勝吾 弘尙 月信 等, 加資. 木手 邊手僧 萬謙 快性等, 加資.	都化主 僧獅駟, 錢米次知 僧尊策 僧慎行, 鐵物次知 僧勝吾, 雜物次知 僧弘尙, 募軍次知 僧通政 月信, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日. 木手 邊手 僧 萬謙, 自二月十 九日至九月二 十九日, 合實役 二百十六日.	任僧 獅駟 尊策 慎行 勝吾 弘尙 月信, 以上加資. 木手 邊手 僧 萬謙 快性等, 以上加資.	僧堂 都片手 平安道 香山 普賢寺僧 義涉, 七星閣 都片手 竹山七長寺 僧 雪岑, 仙堂 都片手 江原道杆城乾 鳳寺僧 雲明(朋), 大雄殿 都片手 全羅道長興 天冠寺僧 文彥, 樓片手 慶尙道永 川銀海寺嘉善南漢 總攝 快性. 鐵物次知 通政 勝悟, 正惠 哲學, 錢穀次知 通政 信策.
佛畫 造成	監董官 前司謁 黃德諱, 副司果 尹興莘.	奉命監役 黃德諱, 尹興莘.	奉命監役 前司謁 黃德諱, 龍洞宮小 次知 尹興莘.	佛楨 主管監董 前察訪 金弘道 永付司果, 監董 折衝 金得臣, 司果 李命基, 令該曹米布從 厚題給.	佛像後楨 監董 前察訪 金弘道, 折衝 金得臣, 前主簿 李命基, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	佛楨 主管監董 前察訪 金弘道, 永 付司果, 監董 折衝 金得臣, 司果 李命基, 以上令該曹米布 從厚題給.	

문헌 내용	畫記		黃德詢, 「大雄寶殿 단집 願文」, 1790.10.	「日省錄」, 「建花山龍珠 寺命地方官 以下施賞有差」, 1790.10.6.	「水原府旨令謄錄」		等雲撰, 「龍珠寺事蹟」, 「本寺諸般書畫 造作等諸人芳珣」, 1825.12.7.
	「甘露幀 畫記」, 1790.9.	「三藏幀 畫記」, 1790.9.			「看役策應裨校 吏匠手僧徒秩」, 1790.10.6.	「賞典」, 1790.10.7.	
佛畫 造成	작가	畫師 尙兼 弘旻 性珣 宥弘 法性 斗定 慶洽 處澄 軌軒 勝允.	畫師 旻官 頓平 覺仁 處性 義允 再明 英坦 世英.	畫幀 邊首 尙謙, 帖加.	畫幀 邊首 僧 尙謙, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	畫幀 邊首 尙謙, 以上帖加.	大雄殿寶榻後佛幀 三世如 來體幀 畫員 延豐縣監 金弘道. 三藏幀 畫員 敏寬. 下塌幀 畫員 尙謙. 七星閣 七星如來四方七星 幀 畫員 敬玉 演弘 雪順 等. 大雄殿 丹青都片手 嘉善 敏寬. 天保樓 都片手丹青畫員 僧 江原道 三陟 靈隱寺 八定.
	證師	證師 宇平 性蓬 等麟 義沾 瑞絢.	證師 宇平 性蓬 等麟 義沾 瑞絢.	各差備僧 宇平 等五名, 證明, 帖加.	證明 僧宇平 等五名, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	各差備僧 宇平 等五名 證明, 以上帖加.	證師 咸鏡道安邊郡釋王寺 雷默 堂 等麟. 慶尚道 仁岳堂 義沾. 京畿 華藏寺 華岳堂 最善 承傳通政. 江原道 杆城 乾鳳寺 大雲 堂 宇平. 通州 龍貞寺 退庵堂 性蓬 承傳通政.
	誦呪	誦呪 豐一 詰仁 震環 性還 就圓 竺訓 斗弘 養珍.	誦呪 震環 法眼 豐一 迪濼 呂貧 竺訓 等.	震環 等七名 誦經, 帖加.	誦經 僧震環 等七名, 自二月十九 日至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	震環 等七名 誦經, 以上帖加.	誦經法師 瀛波堂 豐一, 通政大夫 竺訓, 嘉善大夫 宇榮, 影城堂 養珍.
	持殿	持殿 大信 月信.		都監 別座 持殿 書記.			
	別座	別座 弘尙.		獅駟 哲學 養珍 月信 弘尙 天祐 慧圮 等.			別座 通政大夫 弘尙.

문헌 내용	畫 記		黃德詢, 「大雄寶殿 단집 願文」, 1790.10.	『日省錄』, 「建花山龍珠 寺命地方官 以下施資有差」, 1790.10.6.	『水原府旨令謄錄』		等雲 撰, 「龍珠寺事蹟」, 「本寺諸般書畫 造作等諸人芳啣」, 1825.12.7.	
	「甘露帳 畫記」, 1790.9.	「三藏帳 畫記」, 1790.9.			「看役策應神校 吏匠手僧徒秩」, 1790.10.6.	「賞典」, 1790.10.7.		
佛 像 造 成	都 監	都監 獅駟 哲學.	都監 別座 持殿 書記, 獅駟 哲學 養珍 月信 弘尙 天祐 慧玘 等.	任僧 哲學 加資 特除僧統. 看役 願居僧 豐一 等五十名. 令本官 米斗題給.	都看役 僧 嘉善哲學, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	任僧 哲學 加資 特除僧統. 看役 願居僧 豐一 等五十名, 令本官米斗題給.		
	書 記	書記 正雄 慧玘.	月信 弘尙 天祐 慧玘 等.	書記 僧 道潛, 令本官米布題給.	書記 僧 道潛, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	書記 僧 道潛, 令本官米布題給.	書記 震環.	
	鐘 頭	鐘頭 斗性 永旻.						鐘頭 衍定.
	監 董		奉命監役 前司謁 黃德諱, 龍洞宮小 次知 尹興莘.	佛像 監董 宮屬 黃德淳, 尹興莘, 帖加.	佛像造成 監董 黃德淳, 尹興莘, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	佛像 監董 宮屬 黃德淳, 尹興莘, 以上帖加.	佛像造成時 啓下都監 通政大夫 黃德順, 嘉善大夫 吳興尹. 僧都監 資憲大夫 獅駟, 正憲大夫 哲學.	
	작 가		造像 雪訓 奉珪 尙戒 戒初 等二十僧.	造僧(像?) 戒初 帖加.	造像 邊手僧 戒初, 自二月十九日 至九月二十九 日, 合實役二百 十六日.	造僧(像?) 戒初 以上帖加.	極樂大願觀音菩薩 造成彫 刻畫員 觀虛堂 雪訓. 西方阿彌陀佛 造成彫刻畫員 全羅道 智異山 波根寺 通 政 奉祐. 東方藥師如來 造成彫刻畫員 江原道 杆城 乾鳳寺 通政 尙植(柱?). 釋迦如來 造成彫刻畫員 全羅道 定邑 內藏寺 通政 戒初.	

년의 『文孝世子墓所都監儀軌』와 1789년의 『顯慶園園所都監儀軌』에도 이름이 보이고 1790년 용주사의 〈감로도〉도 그랬기 때문에 더욱 그와 같이 믿어진다.²¹ 따라서 상점까지 포함하면 〈삼세불회도〉에 참여한 화승은 대략 4명 내외가 된다. 따라서 〈삼세불회도〉는 수화승 상점이 불교 도상 작업을 주로 도와주고, 3명 내외의 화승이 보조 역할을 하며 궁중화원 3인이 주도적으로 그려나가는 공동작업 했던 것을 알 수 있다. 그리고 이는 가장 현실적이고 합리적인 역할 분담이었음을 알 수 있다.

또한 이 논문은 “만약 이토록 시각적 충격을 주는 용주사 〈삼세불회도〉가 1790년에 당시 왕과 관련된 불사로서 이루어졌으며 당대 최고의 화가인 김홍도가 제작에 참여했다면, 하나의 모범이 되어 표현 기법도 당연히 계승되어졌을 것인데 그렇지 않다는 점으로 보아도 근대기 개체설이 유력하다고 생각한다”고 하였다.²² 그러나 주지하듯 정조대 이후는 서양화법이 급격히 쇠퇴하고 이와 반대되는 전통적이고 이념적인 화풍이 유행했기 때문에 이처럼 서양화법을 구사한 불화는 다시 그려지기 어려웠다. 기실 1790년에 〈삼세불회도〉를 서양화법으로 그린 것도 당시 불화의 일반적이고 자연스런 시대양식의 결과가 아니라, 정조의 특별한 기획과 후원으로 궁중화원이 그랬기 때문에 특수하게 예외적으로 나타났던 것이다. 더구나 이 〈삼세불회도〉가 그려진 이후, 정약용의 외사촌인 尹持忠(1759~1791)이 1791년에 천주교 교리를 따르기 위해 母親의 神主를 불태우는 충격적인 패륜 사건이 일어나자 정조가 文體反正을 시도해 西學이 급격히 위축되기 시작했던 데다가 1801년에 정약용의 조카사위인 黃嗣永(1775~1801)의 叛逆에 가까운 帛書 사건과 이로 인한 辛酉迫害(1801)가 연이어 일어남으로써, 이후 북경의 천주당 방문이 금지되었다는 소문이 돌며 사신들이 이를 기피할 정도로 時勢가 급변했기 때문에 정조대 이후는 중앙에서 西學과 서양화법이 더욱 위축되었다. 더구나 이와 거의 반비례하듯 考證學과 金石學, 南宗畫 중심의 北學이 크게 일어나며 회화계도 秋史 金正喜로 상징되는 理念과 心象 중심의 전통화법으로 회귀하는 경향이 강하게 나타났다. 따라서 정조대 이후로는 冊架圖 같은 일부 특수한 화목 이외에는 이런 서양화법을 구사하는 궁중화원도 드물었고 이를 요구하는 수요도 드물었으며, 화승들은 처음부터 이런 서양화법을 거의 배운 적이 없고 배울 필요도 없었기 때문에 서양화법을 구사한 불화가 하나의 모범이나 전통으로 계승될 수는 없었다. 안성의 청룡사 〈삼세불회도〉가 앞서 보았듯이 19세기 후반에 용주사 〈삼세불회도〉의 도상을 모범으로 삼아 충실히 계승했지만, 양식의 핵심인 서양화풍의 투시법적 원근법과 음영식 명암법은 생략한 채 다시 전통적인 近下遠上의 古式 원근법과 陰陽式 명암법의 관념적이고 평면적인 조형으로 회귀한 것은 이를 상징적으로 보여준다.

21 강관식, 앞의 논문(2019), pp.168-169.

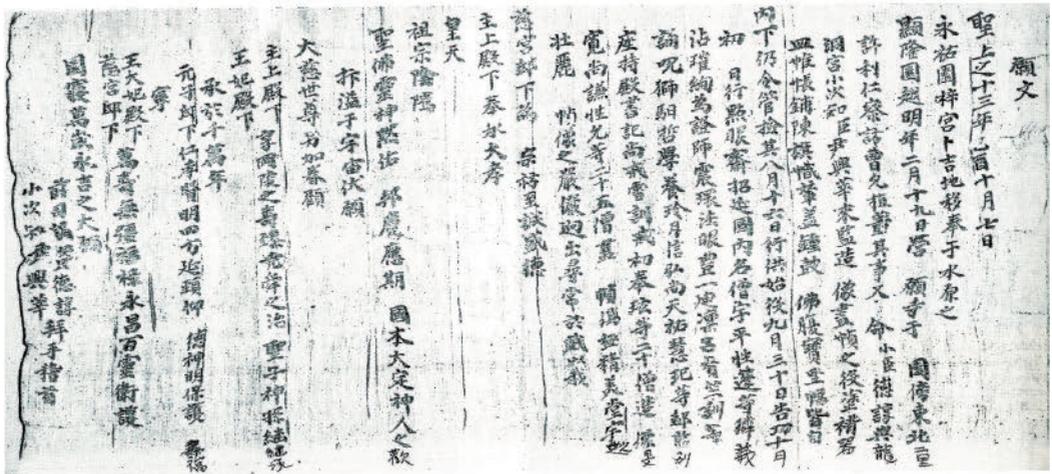
22 최엽, 앞의 논문, p.194.

Ⅲ. 문헌 기록의 해석을 통한 작가 비정

용주사 <삼세불회도>의 양식 특징에 대한 분석과 해석은 위에서 보듯 작가를 누구로 비정하는가의 문제와 밀접한 관계가 있다. 그런데 작가 비정은 畫記가 없기 때문에 기본적으로 용주사 <삼세불회도>의 작가에 대한 문헌 기록에 의존할 수밖에 없다. 그러나 작가에 대한 기록이 문헌마다 다르기 때문에 작가 비정 문제는 처음부터 방법론적으로 심각한 한계에 봉착하지 않을 수 없다.

즉 표 1에서 보듯 황덕순의 「단집 원문(1790)(도 25)은 용주사 불화를 민관과 상겸, 성윤 같은 25명의 화승이 그렸다고 하였다. 그런데 용주사 주지 등운은 「용주사사적」(1825)에서 <삼장보살도>는 민관, <감로도>는 상겸, <칠성도>는 경옥, 연홍, 설순 같은 화승이 그렸지만, <삼세불회도>는 화원 김홍도가 그렸다고 하였다. 이에 비해 조정의 공식 기록인 「일성록(1790)과 「수원부지령등록」(1790)은 상겸 같은 화승들이 탕화를 그리고, 화원 김홍도와 김득신, 이명기가 <삼세불회도>를 감동했다고 하였다. 그리하여 문헌마다 작가에 관한 내용을 서로 다르게 기록했을 뿐만 아니라 일부 기록은 그 내용이 현존하는 <삼세불회도>의 양식과 일치하지 않기 때문에 문제가 더욱 복잡하게 얽혀있다. 그 결과 <삼세불회도> 연구는 “시기, 양식, 작가, 기록”의 네 가지 핵심적인 기본 사항이 모두 일치되지 않은 문헌 기록을 정합적으로 해석하는 문제가 매우 중요한 과제라고 할 수 있다.

그리하여 용주사 <삼세불회도>에 대한 연구는 연구자마다 작가를 기록해 놓은 문헌 중에서 실증적으로 더 설득력이 있다고 생각되는 문헌 기록을 근본적인 전제나 출발점으로 삼은 뒤, 나머지 제작 시기나 도상 및 양식과 관련된 사항들도 이 근본적인 전제와 더 연관성이 많은 내용 중심으로 선택하고 해석하며 정합성을 획득해 나가는 연구 방법을 모색하게 된다. 그래서 20세기 초 改彩說이나 新作說의 경우는 “민관, 상겸, 성윤 같은 25명의 화승”이 그렸다는 황덕순의 「단집 원문」을 불화의 ‘畫記’와 같은 것으로 보아 가장 중요한 기초 자료로 삼고 이를 기준으로 논의를 전개한다. 그리고 김홍도와 김득신, 이명기가 후불탱 그리는 것을 감동했다는 「일성록」과 「수원부지령등록」의 기록은 이



도 25. 황덕순, 용주사 대응보전 「단집 원문」(복사본), 1790년, 紙本水墨, 규격 미상(原本은 1979년에 釋迦佛像에 腹藏)

들이 직접 그리지 않았다는 사실을 말해주는 것으로 해석하고 이러한 단집 원문 기록을 뒷받침해주는 방증 자료로 본다. 이에 반해 1825년에 용주사 주지 등운이 창건 당시의 기록들을 정리하며 김홍도가 <삼세불회도>를 그렸다고 한 「용주사사적」의 기록은 이러한 기록들과 일치하지 않기 때문에 당시의 사실과 다른 후대의 기록으로 보아 배제한다.

그런데 이렇게 볼 경우, 1790년에 화승들이 이와 같이 강렬한 서양화법을 구사할 수는 없으므로 이는 서양화법이 유행하던 20세기 초에 개채된 것으로 설명해야만 정합적 해석이 되기 때문에 20세기 초 개채설을 주장하게 되었던 것이다. 심지어 1790년의 원본은 현존하지 않고 현존작은 20세기 초에 다시 그려진 것으로 보기도 하는데, 1790년의 원본을 「단집 원문」에 따라 25명의 화승이 그렸다고 보는 한 이런 결론에 도달하는 것도 일견 자연스런 귀결일지 모른다. 근래 새롭게 제기된 19세기 후반 화승 제작설은 제작 시기 추정에서 있어서는 다소의 차이가 있지만, 19세기 후반의 화승들도 강렬한 서양화법을 구사할 수 없기 때문에 서양화법은 후대에 개채된 것으로 보지 않을 수 없었던 것이다.

그러나 이런 견해들은 그렇다면 等雲이 1825년에 용주사 總攝을 맡아 창건 당시의 기록들을 정리한 「용주사사적」을 작성하며 왜 김홍도가 「三世如來體幀」을 그렸다고 기록해 놓았는지 합리적으로 설명해야 하는 과제가 남아있다고 할 수 있다. 그리고 앞서 본 것처럼 20세기 초 개채설을 주장한 연구자 누구도 지금까지 이러한 개채 사실을 확실하게 증명하거나 분명하게 납득시킬 수 있는 객관적 근거를 제시하지 못한 반면, 현존작을 자세히 관찰하고 엄밀히 분석해보면 창건 당시의 원작 상태를 말해주는 물리적 증거와 양식적 근거가 많기 때문에 이를 설득력 있게 반증하고 해명해야 하는 과제도 주어졌다고 할 수 있다.

이와 달리 현존 <삼세불회도>를 1790년 창건 당시의 원본으로 보는 연구자들은 화승들이 그릴 수 없는 강렬한 서양화법이 1780~90년 전후에 김홍도와 이명기가 특징적으로 구사했던 서양화법과 흡사하고, 또 20세기 초 불화에 나타난 서양화법과는 기법과 성격이 다르며, <삼세불회도>를 김홍도가 그렸다고 한 「용주사사적」의 기록과도 일치한다는 점을 중요한 근거로 삼는다. 다만 이러한 주장을 하는 연구자들은 그렇다면 1790년의 창건 당시에 정조의 수족처럼 움직였던 내관 출신의 황덕순이 쓴 「단집 원문」에는 왜 이와 달리 25명의 화승이 그렸다고 기록되어 있고, 정부의 공식 기록인 『일성록』과 『수원부지령등록』에는 왜 김홍도와 김득신, 이명기가 <삼세불회도>를 그린 것이 아니라 「監董」했다고 기록되어 있으며, 1825년의 「용주사사적」에는 왜 김홍도가 직접 그린 것으로 각각 다르게 기록되어 있는가 하는 문제를 합리적으로 납득할 만하게 설명해야 하는 과제가 남아있다고 할 수 있다.

따라서 현존 <삼세불회도>가 1790년 창건 당시에 김홍도와 이명기, 김득신 같은 궁중화원과 상급 같은 화승들이 공동으로 제작했던 원본 진작이라고 보는 필자의 논지도 이러한 문헌 기록의 해석 문제를 해결해야만 보다 정합적으로 완결될 수 있다. 따라서 이제 마지막 논의의 핵심은 왜 작가에 대한 기록이 문헌마다 다르고, 이와 같은 기록의 차이가 의미하는 바는 무엇이며, 우리는 이를 어떻게 정합적으로 읽어야 하는가의 문제를 밝히는 것이라고 할 수 있다. 이를 위해 필자는 근본적으로

두 가지 새로운 방법으로 접근해 이 문제를 해결해보고자 한다. 하나는 문헌기록들의 차이를 지금까지 減産式으로 읽는 것이 아니라 새롭게 合算式으로 읽는 것이고, 다른 하나는 ‘監董’의 개념을 지금까지와 달리 새롭게 擴張的으로 해석하는 것이다.

1. 문헌 기록의 合算式 해석과 작가 비정

지금까지의 연구들은 거의 대부분 당시의 문헌 기록 가운데 자신이 중시하는 한두 가지 내용만 사실로 인정하고 이와 다른 기록이나 내용은 배제하는 減算式으로 해석해왔다. 그러나 이제는 시각을 바꾸어 合算式으로 새롭게 해석함으로써 당시의 상황을 종합적으로 파악하고 많은 사항들을 종합적으로 이해할 필요가 있다. 그렇지 않고 계속 감산식으로 읽으면 기록마다 내용이 달라 서로 모순되는 점이 많기 때문에 서로가 서로를 부정해 결국은 어느 하나도 온당한 기록이 되지 못하는 결과만 초래하고 만다. 특히 당시의 문헌 기록들은 용주사를 창건하고 佛事를 조성하는 일과 관련된 많은 사항들 가운데 기록마다의 필요에 따라 더 중요하고 의미 있는 내용 중심으로 취사선택해 극히 일부 사실만 기록해 놓음으로써 기록마다의 차이가 많아졌다. 그리하여 정조의 수족인 황덕순의 「단집 원문」은 ‘王室’의 맥락에서 왕실의 축원과 현창 중심으로 기록하고, 『일성록』과 『수원부지령등록』은 ‘朝廷’의 맥락에서 조정의 工役 운용 실태 중심으로 기록했으며, 『용주사사적』은 ‘寺刹’의 맥락에서 佛事의 신앙적 측면과 담당 僧侶 위주로 기록했기 때문에 기록마다 그 범위와 내용 및 성격이 크게 달라졌던 것이다.

먼저 황덕순의 「단집 원문」은 통상적인 불화의 ‘畫記’와 같은 자료로 인식되고 가장 중요한 기준 자료로 평가되는 경우가 많지만, 이는 불화의 화기에 해당하는 기록이 아니라 현릉원의 재궁이자 원찰인 용주사의 창건기이자 준공시 원문이다. 그래서 기록의 특성상 王室 중심의 기록이자 왕실의 충실한 수족이었던 內官 출신의 기록자 중심 기록으로서 매우 특수한 성격의 기록이요, 지극히 소략한 기록이다. 특히 전체 문장 397字를 거의 대부분 왕실과 관련된 내용으로 채우고 불화에 대한 언급은 단지 13字에 불과해, “민관, 상경, 성윤 같은 25명의 승려가 탕화를 그렸다(旻寬尙謙性允等二十五僧畫幀)”는 최소한의 극히 일부 내용만 간략히 의례적으로 기록했다. 뿐만 아니라 용주사를 영건하는데 참여한 수십 명의 官人과 良人 및 승려 기술자들은 거의 언급조차 하지 않은 채, 승려에 대한 기록도 주로 證明과 誦呪, 都監, 別座, 持殿, 書記 등을 맡은 승려들이 모두 ‘국내의 이름난 승려’임을 강조한 뒤 18명의 이름을 구체적으로 기록해놓음으로써 불사가 매우 성대하고 호화로웠음을 드러내며 왕실 불사의 권위를 강조하고 존엄성을 드러내는 데 중점을 두고 있다.²³

또한 황덕순은 정조의 명으로 자신과 윤홍신이 불상과 불화 만드는 일을 ‘監役’했다고 했는데, 〈감로도〉와 〈삼장보살도〉의 畫記에는 실제로 이들이 ‘監董’한 것으로 기록되어 있지만 『수원부지령등록』

23 황덕순의 「단집 원문」 내용은 국립중앙박물관, 앞의 책, pp.324-325.

에는 가장 중요한 후불탱인 <삼세불회도>는 김홍도와 김득신, 이명기가 감동한 것으로 기록되어 있으며 황덕순과 윤홍신은 佛像을 감동한 것으로 기록되어 있다. 그럼에도 불구하고 황덕순은 「단집 원문」에서 『일성록』과 『수원부지령등록』에 자신들보다 앞쪽에 더 중요한 관료 감동관으로 기록된 김홍도와 김득신, 이명기의 감동 사실은 언급조차 하지 않은 채 자신들의 감동 사실만 기록해 놓아 매우 자기중심적이지 왕실 중심으로 기록했음을 알 수 있다. 더구나 황덕순은 용주사의 불화를 그린 것이 “민관, 상겸, 성윤 등 25명의 승려”라고 하여 3명의 화승 이름만 기록했을 뿐 이들이 무슨 불화를 그렸는지에 대해서는 전혀 기록하지 않았다. 이에 반해 <감로도>와 <삼장보살도>의 화기와 『용주사사적』의 기록을 종합하면 <감로도> 11명, <삼장보살도> 8명, <칠성도> 3명 등 최소 22명의 화승 명단을 구체적으로 알 수 있기 때문에 황덕순의 기록이 얼마나 부실하고 소략한 것인지 알 수 있다. 따라서 매우 소략하고 부실한 황덕순의 「단집 원문」을 용주사 불화의 작가를 파악하는 가장 중요한 기준 자료로 삼고 이와 내용이 다르다고 하여 나머지 기록들을 간과하거나 흘시하며 <삼세불회도>의 작가를 비정하는 방법은 실증적으로나 논리적으로 한계가 많고 문제가 많다는 것을 알 수 있다.

이에 비해 『일성록』과 『수원부지령등록』은 용주사가 준공된 뒤 朝廷에서 營建 工役に 참여한 官人과 良人, 僧侶들에게 賞을 주기 위해 그들의 身分과 工役의 내용 및 日數를 상세히 정리한 기록이자, 이를 토대로 施賞한 내용을 정리해 놓은 기록이다. 그래서 관인과 양인에 대한 기록이 많고, 상대적으로 사회적 지위가 낮아 조정의 관리 대상이라기보다는 사찰의 내부적 관리 대상의 성격이 많았던 승려들에 대한 기록은 적은 편이며, 그나마도 지위가 높은 관리직의 高僧이나 木手를 맡은 승려들에 대한 기록이 상대적으로 더 자세한 편이다. 그 결과 탕화를 그린 화승은 상겸 1인만 기록하고, 불상을 조각한 화승도 戒初 1인만 기록했으며, 旻寬은 丹青을 담당한 화승으로 기록했다. 따라서 불화 작가에 대한 기록은 황덕순의 「단집 원문」보다도 더 소략하고 부실한 것을 알 수 있다. 이에 비해 조정의 관원 운용 맥락에서 기록한 것이기 때문에 圖書署 소속의 畫員으로서 일정한 지위의 관원 신분이었던 김홍도와 김득신, 이명기에 대한 기록은 자세한 편이다. 그래서 불상의 후불탱을 2월 19일부터 9월 29일까지 216일 동안 前察訪 김홍도가 ‘主管監董’하고 折衝 김득신과 前主簿이자 司果인 이명기가 ‘監董’했으며, 그 결과 김홍도에게는 회원 신분이 받을 수 있는 최고의 녹봉인 정6품 司果 녹봉을 오래 동안 지급하고 김득신과 이명기에게는 예조에서 米布를 후하게 지급하라는 상을 내렸음을 알 수 있다.

이와 달리 『용주사사적』은 용주사가 창건될 때 八道都化主 獅駟과 함께 八道副化主를 맡은 뒤 용주사 都總攝과 북한산성 總攝을 맡았던 哲學(1740~1801)의 上座로서 창건 당시 용주사에서 철학을 시봉했다고 생각되는 등운²⁴이 스승을 이어 1810년부터 1820년까지 북한산성 총섭을 지낸 뒤 1825년

24 等雲은 「龍珠寺大施主播紳案序」(1825)에서 1810년부터 10년간 북한산성 도총섭을 지내고 1820년에 임기를 마친 뒤 “옛날에 살던 보금자리로 돌아와 의지하다기” 1825년에 용주사 總攝을 맡았다고 하였는데, 스승인 哲學이 50대에 북한산성 총섭을 지냈던 점을 고려하여 等雲도 대략 50대에 도총섭을 지냈을 것으로 보고 나이를 계산해보면 1790년에 그는 최소한 20~30대가 된다. 따라서 그는 스승인 哲學이 용주사 창건을 총괄할 때 그를 직접 시봉하며 창건 당시의

에 전국의 사찰을 총괄하는 용주사 총섭으로 부임하자 1790년의 창건 때부터 용주사에 축적되어 왔던 자료들을 모아 용주사의 기본 사료를 정리한 것이기 때문에 주로 사찰 중심의 시각과 맥락이 강조되어 있다.²⁵ 그리하여 용주사의 형세와 창건 일정, 창건 施主錄, 상량문, 勸善文, 沿革, 간수, 불상과 불화 및 건물의 조성 일자와 명칭, 공역자 명단 등 용주사의 창건과 관련된 거의 모든 사항이 종합적으로 잘 정리되어 있다. 특히 「본 사찰의 여러 가지 서화 등을 조성한 여러 사람들의 이름(本寺諸般書畫造作等諸人芳躑)」 항목은 표 1에서 보듯 용주사 창건 당시의 전각과 불상 및 불화의 내용과 이를 직접 만든 핵심 승려들의 명단을 기록한 것으로서 현존하는 문헌 가운데 창건 불사의 불교 신앙적 내용과 명칭 및 조성자의 신분과 이력을 가장 상세하게 알려주어 매우 주목되는 자료이다.

그리하여 당시 '대웅보전의 수미단에 모신 불상 뒷벽의 후불탱인 三世如來體幀(삼세불회도)'은 김홍도가 그리고, <삼장보살도>는 민관, <감로도>는 상겸이 그렸으며, 칠성각에 봉안한 <칠성도>는 경옥, 연홍, 설순 등이 그렸다는 중요한 사실을 알려준다. 그런데 등운의 이 기록은 전각과 불상 및 불화를 조성한 책임자를 모두 승려로 기록했음에도 불구하고 오직 <삼세불회도>만 화원 김홍도가 그렸다고 하여 주목된다. 이는 등운의 기록이 기본적으로 창건 당시의 자료를 총집한 가장 상세한 구체적 기록임을 고려할 때, 창건 당시의 사료 중에 <삼세불회도>를 김홍도 등의 궁중화원이 그렸다는 기록이 전해져 왔거나 등운이 1790년에 용주사 주지 哲學을 시봉하며 이를 직접 보았기 때문에 당시의 실상을 있는 그대로 기록해 놓은 것이라고 생각된다. 특히 등운의 기록에 나오는 4점의 불화가 등운의 기록대로 현재까지 모두 전해지고, 또 <삼장보살도>와 <감로도>를 그렸다고 한 민관과 상겸은 현존하는 畫記의 내용과 정확히 일치하기 때문에 더욱 그와 같이 믿어진다. 따라서 공역 담당자를 가장 구체적으로 상세히 기록한 등운의 『용주사사적』에서 <삼세불회도>를 김홍도가 그렸다고 했음에도 불구하고, 불화에 대해 가장 소략하고 부실하게 기록한 황덕순의 단집 원문 기록과 다르다고 하여 이 기록만 사실과 달리 잘못된 기록으로 간주한 뒤 이 사실을 부정하거나 이 기록을 배제하는 것은 1825년에 등운이 이를 허위로 기록할 만한 어떤 이유나 필요성을 증명하지 않는 이상 매우 부적절한 방법임을 알 수 있다.

그렇다면 왜 이와 같이 모든 기록들이 다 불화의 작가를 다르게 기록한 것인가? 이 중에서 어느 것이 더 실상에 가까운 진실을 말해주고 있는 것인가? 우리는 어떻게 그 진실에 가까이 다가갈 수 있는가? 필자는 기본적으로 이 기록들은 당시의 사실 가운데 전체가 아니라 각각의 기록들이 필요로 했던 일부만 취사선택해서 기록한 것이기 때문에 이 기록들이 모두 당시 사실의 일면을 말해주는 것이며, 그렇기 때문에 이 모두를 습算하는 방식으로 읽어야만 당시의 실상과 진실에 가장 가까이 다가갈 수 있다고 생각한다. 비유적으로 말하면, 칼라 인쇄에 필요한 3색 분해 필름을 하나씩 보면 실상이 잘 보이지 않지만 3색 필름을 모두 합쳐 보면 실상이 매우 구체적으로 선명하게 드러나는 것과

일을 직접 경험하고 당시의 일을 소상히 알고 있었을 가능성이 많다고 생각된다. 등운의 행적은 국립중앙박물관, 앞의 책, pp.322-323.

25 이 『용주사사적』의 전체 내용은 국립중앙박물관, 앞의 책, pp.310-337에 원문과 번역문이 실려 있다.

같다고 할 수 있다. 그래서 이 세 가지 기록을 모두 합쳐서 보는 合算式으로 읽으면, 용주사 불사를 조성할 때 작용했던 王室의 맥락과 朝廷의 맥락, 寺刹의 맥락이라는 서로 다른 맥락들이 교차되고 융합되며 용주사가 창건되고 불사가 조성되던 종합적 실상이 잘 드러난다.

그리하여 용주사 불화는 정조와 혜경궁을 비롯한 왕실의 적극적인 기획과 후원, 조정의 전폭적인 지원과 운영, 그리고 전국 사찰의 대대적인 동참 아래, 정조의 어명을 받은 김홍도와 김득신, 이명기 같은 정조 최측근의 궁중화원은 물론 상경과 민관 같은 당대 최고의 화승 25명이 총동원되어 공동으로 제작했음을 알 수 있다. 특히 가장 중요한 후불탱인 <삼세불회도>는 정조의 특별한 기획과 후원 아래 김홍도와 이명기, 김득신이 상경 이하 서너 명 내외의 화승들의 도움을 받으며 직접 서양화법으로 그렸고, 양식과 화법이 <삼세불회도>와 유사한 <칠성도>도 경옥과 연흥, 설순 같은 화승들과 궁중화원들이 서양화법을 구사하며 공동으로 그린 것이라고 생각된다. 그리고 <삼장보살도>와 <감로도>는 황덕순과 윤홍신의 행정적, 재정적 감독 아래 민관과 상점이 수화승을 맡아 각각 7명과 10명의 화승들과 함께 전통적인 불화 양식으로 그렸음을 알 수 있다.

그런데 이처럼 김홍도와 김득신, 이명기가 직접 <삼세불회도>를 그렸음에도 불구하고 『일성록』과 『수원부지령등록』에 이를 그린 것이 아니라 단순히 '監董'한 것으로 기록되어 있는 것은 既考에서 이미 언급했던 것처럼 조선의 엄격한 성리학적 관료 체제와 정조대의 특수한 정치적 긴장 관계 속에서 복합적으로 이해될 수 있는 것이다. 즉 정조가 국왕 중심 정치 개혁의 핵심 기구로 奎章閣을 창설했지만 관직 증설에 대한 부담과 비판을 의식해 閣職을 거의 대부분 兼職 형태로 운영한 데서 알 수 있듯이, 조선의 성리학적 관직 체제와 그 운영 양상 및 정조대의 국정 운영은 매우 엄격한 측면이 있었다. 더구나 정조가 현릉원을 이장하고 용주사를 창건하며 사도세자를 추존하는 일은 정파마다 시각과 이해가 민감한 문제였기 때문에 정조는 과감하면서도 또한 신중할 수밖에 없었다. 따라서 현릉원을 이장한 이상 齋宮을 세우는 것은 어쩔 수 없는 일로서 누구나 수긍할 수 있지만, 불화는 의례 화승들이 그려왔기 때문에 화승에게 맡기면 되는 것이지 예조에 소속된 관원 신분의 화원을 절에 보내 불화를 그리게 하는 것은 명분에 어긋난 부당한 처사이기 때문에 비판을 받을 수도 있는 일이었다. 자칫하면 공연히 현릉원 이장과 용주사 창건 자체에 흠집이 나는 실마리가 될 수 있을지도 모르는 일이었다.

그러나 정조로서는 정치적 명운을 걸고 비운에 간 생부 사도세자를 위해 천하의 명당으로 이장하고 顯隆園으로 격상시키는 평생의 소원을 이룬 뒤 심혈을 기울여 그 齋宮으로 창건한 용주사에 최상의 불화를 그려드리고 싶었기 때문에 자신이 궁중화원으로 키워내 총애하던 김홍도와 이명기, 김득신을 보내 당시 최대의 관심사 가운데 하나였던 북경 천주당의 西洋畫 聖畫에 필적할 만한 기념비적 불화를 그리고 싶었던 듯하다. 정조가 1789년 가을에 고모부 朴性源의 건의를 빌어 현릉원 이장을 결정하자마자 김홍도와 이명기에게 冬至使를 따라 북경에 갔다 오라는 도화서 역사상 초유의 파격적인 조치를 취했던 것도 그렇기 때문이었다고 생각된다. 심지어 김홍도는 冬至正使 李性源의子弟軍官이라는 명분을 빌려 달려 보낼 정도로 심혈을 기울였다.²⁶ 따라서 만약 단순히 화승들이 용주

26 吳柱錫, 「金弘道の 龍珠寺 <三世如來體幀> <七星如來四方七星幀>」, 『美術資料』55(1995), pp.90-118.

사 불화 그리는 것을 감동하도록 하기 위해 정조가 김홍도와 이명기를 파격적인 편법을 써가면서까지 북경에 보냈다고 하는 것은 상식적으로 말이 되지 않는 일일 것이다. 때문에 이는 1790년에 용주사 불화를 그릴 때 재궁에 봉안할 불화가 워낙 중요하기 때문에 관직 체계와 관원 운용상으로는 화원을 보내 화승들이 불화 그리는 것을 監董하게 한다는 명분을 빌어 ‘감동’으로 발령한 뒤 실제로는 서양화법으로 직접 불화를 그리도록 했던 것이라고 믿어진다.

그렇기 때문에 조정의 공식적인 명령을 기록한 『일성록』과 『수원부지령등록』의 공문서에는 이들이 ‘감동’한 것으로 기록되어 있지만, 당시 불사가 이루어지던 현장의 실상을 가장 구체적으로 기록한 등운의 『용주사사적』에는 실제 있었던 그대로 <삼세불회도>를 김홍도가 그렸다고, 즉 김홍도를 대표로 하는 궁중화원들이 그렸다고 기록되어 있는 것이다. 그리고 정조의 내관 출신 수족으로서 용주사 창건을 둘러싼 정치적 맥락의 함의를 잘 알고 있었던 황덕순은 정치적 시비의 실마리를 전혀 남기지 않기 위해 「담집 원문」에 25명의 화승들이 불화를 그렸다고 지극히 의례적인 내용만 간략히 써놓았던 것이다.

2. ‘監董’ 개념의 擴張의 해석과 작가 비정

김홍도와 김득신, 이명기가 공식적인 명분상 ‘감동’으로 발령받았지만 등운의 기록처럼 실제로 용주사에서 <삼세불회도>를 그리는 것이 제도적으로 가능한 것이며, 『용주사사적』 외에는 달리 이러한 사실을 증명하거나 납득시켜 줄만한 또 다른 증거나 방증자료가 있는가? 만약 우리가 이를 간접적으로나마 어느 정도 설득력 있게 설명할 수 있다면 실증적으로나 논리적으로 그 가능성이 더욱 높아질 터인데, 다음과 같은 두세 가지 사실은 이를 어느 정도 뒷받침해주는 간접적 방증 자료가 될 수 있을 것이다.

먼저 현존하는 <삼장보살도>와 <감로도>의 畫記에 나타난 황덕순과 윤희신의 ‘奉命 監役’이나 ‘監董官’의 소임과 비교해보면 이를 어느 정도 납득할 수 있을 것이다. 통상 불화의 화기에는 본래 ‘監董’이라는 소임이 없고, 가장 먼저 중요하게 기록되는 것이 당대의 高僧이 信仰과 經典, 圖像을 검토하고 고증하는 ‘證明’이다. 그런데 일반적인 불화와 달리 황덕순과 윤희신이 ‘증명’보다 앞에 ‘감동’으로 기록되어 있는 것은 용주사가 현릉원의 왕실 願刹이자 齋宮으로 창건된 것이기 때문에 정조와 왕실의 특별한 명을 전하고 행정적, 재정적 후원을 담당하며 전반적으로 자문하거나 감독할 필요가 있었기 때문이었을 것이다.

그런데 <삼장보살도>와 <감로도>는 황덕순과 윤희신의 감동 아래 각각 수화승 민관과 화승 7명, 상겸과 화승 10명이 그렸지만, 가장 중요한 후불탱인 <삼세불회도>는 당대 최고의 궁중화원인 김홍도와 김득신, 이명기 3인이 정조의 명을 받아 감동을 맡고 실제로 그림을 그리는 데 동원된 화승은 앞서 본 것처럼 수화승 상겸을 비롯한 3~4명의 화승에 불과하다. 더구나 ‘宮屬’ 황덕순과 윤희신, 그리고 궁중화원 김홍도와 김득신, 이명기는 용주사를 창건하던 처음부터 끝까지 219일 동안 감동의 소임

을 맡았는데, 3인의 궁중화원은 <삼장보살도>와 <감로도>를 전혀 감동하지 않았고 황덕순과 윤홍신은 <삼세불회도>를 전혀 감동하지 않았다. 그렇다면 황덕순이나 윤홍신과 달리 그림밖에 그릴 줄 모르는 도화서 화원으로서 불화에 대해 잘 몰랐던 김홍도와 김득신, 이명기는 219일 동안 당대 최고의 수화승 상경과 3~4명의 화승이 <삼세불회도>를 그릴 때 도대체 무엇을 어떻게 감동했다는 말인가? 더구나 가장 중요한 후불탱임에도 불구하고 <삼세불회도>에 동원된 화승은 크기가 반도 되지 않는 <감로도>에 동원된 화승의 3분의 1에 불과할 정도로 적은 이유는 무엇 때문인가? 따라서 이와 같이 일반적 상식을 벗어난 여러 가지 특별한 상황들을 종합해볼 때, 그리고 앞서 살펴본 것처럼 현존하는 <삼세불회도>의 축원문 상태나 강렬한 서양화법 등을 고려해 볼 때, 이는 결국 김홍도와 김득신, 이명기가 관직 명분상 '감동'으로 발령받았지만 실제로는 등운의 『용주사사적』에 기록된 것처럼 화승들을 감동하며 직접 <삼세불회도>를 그렸다고 보아야만 모든 사항이 정합적으로 이해될 수 있다.

그렇다면 감동으로 발령받았지만 실제로 그림을 그리는 다중적인 역할이 제도적으로 가능한 것인가? 두 번째로 시각을 바꾸어 英正祖代에 국왕과 관련된 圖畫 작업 과정에서 나타났던 '監董'의 실태를 살펴보면, 용주사 불화를 그릴 때 김홍도 등이 명분상으로는 '감동'으로 발령받았지만 이 '감동'에는 '執筆'이 포함될 수 있어 그들이 직접 그릴 수 있었던 것임을 알 수 있다. 다시 말해 '감동'의 개념이나 직책은 엄격하게 '집필'을 금하거나 배제하는 것이 아니라 경우에 따라 경계가 열리고 넘나들며 결합 수도 있는 것이다. 조선 후기에 御眞을 그리던 과정에서 나타났던 '감동'의 양상과 실태는 이를 잘 보여준다. 주지하듯 영조와 정조는 어진을 그릴 때 더 좋은 어진을 그리고 싶은 욕망에서 초상화에 밝은 문인화가들을 '儒畫'나 '郎廳', '監董', '監造官', '入參' 같은 여러 가지 명분과 직함으로 불러들여 감동하게 한 뒤 적당한 시점에 문인화가에게 직접 붓을 들어 어진을 그릴 것을 요구하곤 했다. 심지어 의례적으로 화원들이 그려왔던 어진을 그릴 때도 더 좋은 어진을 그리고 싶은 국왕의 욕망 앞에서 감동으로 발령 받은 문인화가들조차 古禮나 國法도 넘어서는 채 '감동'과 '집필'의 경계가 열리며 필요에 따라 이를 넘나들도록 명령받기도 했던 것이다.

특히 영조대 趙榮祐(1686~1761)과 정조대 姜世晃(1713~1791)의 예는 이를 잘 보여준다. 1748년 봄에 世祖御眞을 摹寫할 때 영조가 조영석을 '儒畫'로 불러들여 감동하게 하다가 그가 그린 형 조영복(1672~1728)의 초상화를 칭찬하며 직접 그릴 것을 요구하자, 조영석이 처음에는 눈이 어두워 그리기 어렵다는 핑계를 대 거절했다.²⁷ 그러나 영조와 측근 신하들이 숙종대 金鑣圭의 故事를 들며 계속 그릴 것을 요구하자, 그 동안 충심을 다해 '감동'했으나 '집필'하여 어진을 그리라고 강요하는데 이는 선비가 기술로 임금을 섬기지 않는다는 고례에 어긋난다고 정색을 하며 항의하여 중지되었던 일

27 『承政院日記』, 1025冊(脫草本 56冊), 英祖 24年(1748) 1月 25日 庚戌, 戊辰正月二十五日未時, 上御景賢堂, 都監堂上入侍時, 都監堂上趙觀彬·金若魯·鄭羽良·李周鎭, (中略) 進伏訟, (中略) 上又曰, 予欲使趙榮祐執筆矣, 趙榮祐畫像, 極爲善畫矣, 常時儒畫, 予甚輕侮矣, 趙榮祐畫像, 極爲精好矣, 光廟御容, 則摹之易矣, 今番摹寫, 實爲難矣, (中略) 上曰, 汝兄方冠所着畫像, 極爲精好, 汝今番執筆爲宜矣, 榮祐曰, 臣近來眼昏, 非眼鏡不得見朝報矣, 摹寫精妙處, 決不可畫出矣, 上曰, 眼昏之說怪異矣, 年幾何? 若魯曰, 趙榮祐丙寅生矣, 似眼昏矣, ※ 趙榮祐는 趙榮祐의 誤寫이다.

화는 이를 잘 보여준다.²⁸ 또한 1781년 가을에 정조 어진을 그릴 때도 강세황을 ‘入參’으로 불러 韓宗裕와 김홍도가 어진 그리는 것을 감동하는 과정에서 정조가 숙종대 김진규의 고사를 들며 강세황에게 직접 그릴 것을 요구하자 눈이 어두워 지엄한 용안을 잘못 그리게 될까 두려우니 화원들이 그리는 것을 옆에서 도와주는 것이 좋을 것이라고 하여 허락받았던 것도 동일한 예라고 할 수 있다.²⁹ 이처럼 국왕이 문인화가들을 처음에는 명분상 감동으로 불렀다가 실제로는 어진을 그리라고 요구하던 상황이니, 김홍도 같은 궁중화원들이야 화승이 왕실 원찰의 불화 그리는 것을 감동하라고 보낸 뒤 이를 직접 그리도록 지시하는 것은 전혀 이상한 것이 아니라 오히려 자연스럽고 당연한 일이라고 할 수 있다.

따라서 황덕순처럼 그림을 그릴 줄 모르는 內官 출신이야 단순히 행정이나 재무 같은 일반 사항만 감동했지만, 김홍도와 김득신, 이명기 같은 당대 최고의 궁중화원들의 경우는 화승들을 감동하며

28 『承政院日記』, 1026册(脫草本 56册), 英祖 24年(1748) 2月 4日 戊午, 戊辰二月初四日卯時, 上御宣政殿, 影頓摹寫入侍時, 都監都提調金在魯, 提調趙觀彬·權禎·李周鎮, (中略) 副司果趙榮祐, 副司勇尹德熙, 畫師張敬周·張得萬·金喜誠·鄭弘來·咸道弘·金德夏·秦應會·朴泰煥入侍, (中略) 觀彬曰, 元景夏看檢織綃, 故方在關中, 而言于臣曰, 趙榮祐之畫, 卽當代妙筆也. 嘗爲其師李喜朝, 畫像於已故之後, 而悅然有生氣, 人莫不稱之矣. 今此影頓一本, 不使趙榮祐執筆, 實爲可惜云. 臣意亦同, 故敢此仰達矣. 上曰, 趙榮祐熟視卿矣. 張敬周爲人剛, 故使之執筆. 然予亦曾見榮祐畫其兄像, 而果逼真矣. 仍下教于榮祐曰, 昔年爾兄, 食祿先朝, 而今日盛學, 不可再逢. 爾能執筆摹寫乎? 榮祐曰, 威顏咫尺, 如是仰達, 殊涉惶恐. 而頃日備忘, 誨責嚴載, 而臣在閣外, 未得聞知. 及夫登筵, 殿下以子當勿令爾執筆, 須盡心監董爲教. 臣不勝感激, 以盡心監董之意. 仰對退出後, 始見備忘, 自多惶悚. 而聖教既許勿爲執筆, 故臣惟以盡心爲期, 逐日監董, 見識所到, 不敢不盡言矣. 今因重臣陳達, 有此下教, 臣愕然失圖, 不知所達矣. 臣雖微末賤品, 粗知事君之義, 其在報效之道, 見危授命, 磨頂放踵, 義所不辭, 豈執筆摸寫而後, 始爲盡臣分哉? 王制曰, 凡執技以事上者出鄉, 不與士齒. 臣雖極庸陋, 何可執技事上乎? 國家使臣之道, 各有其宜. 設置圖書署, 將以用之於此等事, 何必使微臣執筆乎? 上曰, 爾之所見誤入矣. 故判書金鎮圭, 爲其父光城畫像云, 君父一體, 則爾焉敢若是乎? 金鎮圭曾於御容圖寫時, 有所力辭, 而此則自內圖寫, 故不得不然矣. 周鎮曰, 曾在癸巳, 奏再奚執筆, 而面部圖寫時, 故判書閱鎮厚, 多所贊助云. 況先朝影頓, 事體自別, 趙榮祐何敢辭避乎? 上曰, 癸巳圖寫時, 予在潛邸, 而因故判書閱鎮厚陳達, 面部淺淡, 予亦同參矣. 觀彬曰, 趙榮祐僻隘矣. 若使榮祐, 圖寫當宁御容, 則或可辭避. 而渠以世祿之臣, 先朝影頓摹寫之役, 何敢若是陳達乎? 上曰, 南有容以爲何如? 有容曰, 今日臣子, 效力於先朝者, 只是在是矣. 榮祐曰, 臣年老眼昏, 雖着眼鏡, 昏花迷眩, 朝者靴子底縷飛紋, 有看審之命, 而其不能詳認之狀, 天鑑既已洞燭. 雖使臣忘廉冒恥, 惟以承命爲恭, 固不可爲. 況頃日母令執筆之教, 不啻丁寧. 而今伏聞此教, 實是千萬意慮之外矣. 上曰, 所達非矣. 古語曰, 其無沛公, 雖非榮祐, 豈無其人? 而爲先之事, 分數易過. 且渠既以同參入侍, 則好顏相對, 豈可唾面? 爾其止之, 勿復更言, 可也. 成中曰, 趙榮祐所達, 其在分義, 極涉猥越, 從重推考, 何如? 上曰, 天開慈衷, 奉教摹寫, 臣子盡心之道, 豈在於此. 而張皇陳達, 豈有歸渠兄之顏乎? 苟施譴罰, 不可重推而止. 然值此稀有之事, 拘於前例, 縱不頒慶稱赦, 而工匠員役, 亦欲樂赴, 則雖於儒畫, 豈可使落心而歸? 勿推, 可也. 觀彬曰, 榮祐之言, 儘是妄發, 早知如此, 臣豈敢陳達乎? 上曰, 予聞李喜朝字, 不能無動, 致使榮祐妄發矣. 寶慶堂, 卽子誕降之殿也. 生我劬勞之恩, 人孰不然? 而予今齋居此堂, 陪侍影頓於舊日臨御之殿, 予心一倍愴感矣.

29 『承政院日記』, 1492册(脫草本 81册), 正祖 5年(1781) 8月 28日 戊戌, 辛丑八月二十八日辰時, 上御喜雨亭, 右副承旨閣臣入侍時, 前一直提學鄭民始, 前二直提學徐浩修, 副總管姜世晃, (中略) 尙衣主簿曹允亨以次進伏. 上命姜世晃·曹允亨進前. 上曰, 予遵先朝故事, 方摹畫御容, 而聞卿素閑畫格, 且有肅廟朝金鎮圭故例, 卿其模出一本, 可也. 世晃曰, 聖教如此, 臣誠榮且幸矣. 在臣道理, 敢不殫竭薄技, 粗效微誠. 而第臣犬馬之齒, 已迫衰暮, 眼視昏花, 精思荒耗, 摹畫天日, 至敬至重, 恐或有爽誤之慮. 臣意則使畫師試摹一本, 臣則在傍贊助, 以補其不逮之見似好, 固知惶悚, 而敢此仰達矣. 上曰, 此亦無妨, 而卿須着意主張. 凡於畫師輩意匠未及到處, 在傍指揮也.

직접 그림까지 그리는 것이 오히려 더 자연스럽고 당연한 일이었을 것이다. 그렇지 않다면 이 〈삼세 불회도〉를 그리는 데 정조대 최고의 핵심적 궁중화원인 김홍도와 김득신, 이명기 세 사람이 216일 동안 감동할 이유도 없고 필요도 없었을 것이다. 더구나 불화에 대해 잘 모르는 이들을 보내 당대 최고의 화승인 상겸 등이 불화를 그리는 데 216일 동안 감동만 한다는 것은 어불성설이자 오히려 방해만 되었을 것이다. 따라서 이들 3인의 궁중화원은 '감동'으로서 〈삼세불회도〉를 관장하고 화승들을 부리며 직접 그림을 그렸다고 보아야 전체적인 상황을 가장 정합적으로 이해할 수 있다. 특히 정조가 심혈을 기울인 용주사 불화 작업에 자신이 키워내 가장 총애하던 궁중화원을 보내 불화 작업 전반을 감동하게 하는 한편, 후불탱은 직접 그리도록 했다고 보는 것이 당시의 여러 가지 정황이나 〈삼세불회도〉의 특성에도 맞는 가장 종합적이고 정합적인 해석일 것이다. 그리고 위에서 보듯 영정조대는 국왕과 관련된 어진 제작 과정에서 '감동' 개념이 실제로 이와 같이 이해되고 사용되기도 했던 것이다.

또한 무엇보다도 당대 최고의 궁중화원 세 사람이 직접 그림을 그린 것이 아니라면 도저히 설명되지 않는 현존 〈삼세불회도〉의 놀라운 조형적 특성들, 즉 가장 뛰어나고 우수한 도상과 혁신적인 서양화법 및 고아한 미감이 이를 잘 말해준다. 다시 말해 우리가 앞서 살펴보았듯이, 18세기 후반 삼세불회도의 가장 종합적이고 이상적이며 뛰어난 창조적 도상, 매우 현실적이고 사실적인 형태나 비례의 人體, 20세기 초반에 개채된 것으로 오해될 정도로 시대를 앞선 서양화풍의 놀라운 투시법적 원근법과 고도의 음영식 명암법, 그리고 조선 후기 회화사상 유례를 찾아보기 어려울 정도로 놀랍도록 크고 좋은 畫絹, 매우 화려하면서도 순도가 높아 고아한 느낌을 주는 최상의 石彩, 변화가 풍부하고 기세 있으며 유려하고 날렵한 線描, 다양하면서도 화려하고 조화로운 設彩, 매우 세련되고 우아한 기운이 느껴질 정도로 뛰어난 미감과 화격은 정조의 적극적인 기획과 후원 아래 정조대 최고의 궁중화원인 김홍도와 이명기, 김득신이 그린 것이 아니고는 결코 설명되기 어려운 것이다.

IV. 맺음말

용주사 〈삼세불회도〉에 대한 연구는 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 네 가지 핵심 사항을 실증적인 근거와 일관된 논리 아래 모두 일치되게 정합적으로 설명할 수 있어야 한다. 그렇지 않고 이 중에서 한두 가지 요소만 선택적으로 발췌하여 강조한 뒤, 이런 논리나 설명과 일치되지 않는 나머지 요소들은 당시의 실상과 다른 것이라고 배제하며 별도의 불분명한 가상의 논리로 설명함으로써 부분으로 전체를 왜곡하는 일반화의 오류를 범해서는 안 된다. 최근의 용주사 〈삼세불회도〉 연구에서 제기된 19세기 후반 화승 제작설과 1790년에 제작된 원본을 1920년대에 일반화가가 서양화법으로 개채한 것이라는 일반화가 改彩說은 이와 같은 오류의 전형적인 예로서 실증성과 논리성이 결여되어 성립되기 어렵다.

현존 〈삼세불회도〉의 축원문은 당시 卍子 책봉을 받지 않은 元子만 있던 시기였음에도 불구하고

당시의 관습대로 의례적인 三殿 축원문을 썼다가 주사로 이를 지운 뒤 다시 “主上殿下壽萬歲, 慈宮邸下壽萬歲, 王妃殿下壽萬歲, 世子邸下壽萬歲”라는 특별한 내용과 예외적인 순서로 改書했는데, 이는 정조가 顯慶園에 처음으로 園幸하고 돌아오던 1791년 1월 17일에 용주사에 들렀을 때 자궁저하의 축원문도 써넣으라고 지시하여 이루어진 것으로 보아야만 모든 사항이 정합적으로 이해될 수 있기 때문에 현존하는 <삼세불회도>가 1790년 창건 당시의 원본 진작임을 말해주는 가장 확실한 객관적 증거라고 할 수 있다.

삼세불회도의 形式과 圖像, 樣式, 畫法, 美感, 畫格 등을 18~19세기 불화나 궁중화원 양식과 다각도로 비교 분석해 보면, 용주사 <삼세불회도>는 1790년경 전후에만 나타나는 궁중화원의 양식 특징이 많이 보이기 때문에 축원문에 대한 분석 결과와 일치한다. 특히 18세기 전반까지만 해도 종교적 위상에 따라 존상의 크기가 결정되고 화면 구성도 近下遠上의 古式 원근법에 따라 관념적, 평면적 조형 위주로 이루어져 왔으나, 이 <삼세불회도>는 투시법적 원근법의 논리에 따라 구축된 입체적 공간 속에 존상들을 매우 체계적으로 배치한 뒤 서양화의 음영식 명암법을 적극적으로 구사하며 흰색 하이라이트와 그림자까지 표현함으로써 마치 三世佛會의 장엄한 세계가 눈앞에 실제로 펼쳐져 있는 것 같은 느낌을 준다.

이와 같은 투시법적 원근법의 내적 질서와 음영식 명암법의 외적 착시는 <삼세불회도>를 구상하고 초본을 그린 뒤 설채하는 전 과정에 걸쳐 처음부터 끝까지 骨肉合體처럼 구조적 차원에서 내적으로 긴밀하게 연결되어 있는 조형적 본질이기 때문에 흰색 하이라이트만 떼어내서 후대에 개채된 것이라고 볼 수 있는 것이 결코 아니다. 특히 금강장보살의 홍련에 칠한 濃彩의 흰색은 하이라이트가 아니지만 하이라이트와 동일한 안료를 같은 방식으로 칠한 것이기 때문에 흰색 하이라이트도 1790년 창건 당시에 칠했던 원래의 채색 상태임을 분명하게 말해준다. 더구나 이 <삼세불회도> 같은 고도의 서양화법과 높은 畫格의 창의적 융합은 조선후기 회화사상 김홍도와 이명기, 김득신 같은 정조대의 궁중화원만이 이룩할 수 있는 고도의 양식이자 화격이다.

따라서 용주사 주지 等雲이 창건 이래 용주사에 전해져온 기록과 창건 당시 실견했던 사실들을 토대로 『용주사사적』을 정리하며 김홍도가 <삼세불회도>를 그렸다고 기록한 것은 당시의 歷史이자 실상이었기 때문이다. 조정의 공식 기록인 『일성록』과 『수원부지명등록』에는 김홍도와 이명기, 김득신이 監董했다고 기록되어 있는데, 이는 의례 畫僧들이 그려왔던 불화를 관원 신분의 화원에게 그리도록 하는 것이 엄격한 성리학적 관직 체제나 운영상 부당한 것이기 때문에 정치적 부담을 피하기 위해 명분상 감동으로 발령받은 뒤 실제로는 단순히 감동만 하는 것이 아니라 직접 불화를 그리는 일까지 하도록 했던 데서 나타난 결과였다. 기실 이런 문제를 의식해 내관 출신으로서 정조의 수족이었던 황덕순이 쓴 「달집 원문」은 가장 의례적 차원에서 일반적이고 형식적인 내용만 적어 화승 25명이 불화를 그렸다고 기록했던 것이다.

그러나 영정조대의 御眞 도사 과정에서 감동으로 불러들인 문인화가 조영석과 강세황에게 국왕이 직접 그릴 것을 요구했던 사례에서 볼 수 있듯이, ‘監董’과 ‘執筆’은 경우에 따라 경계를 넘나들 수

있는 개념이기 때문에 '감동'은 '집필'을 완전히 배제하는 것이 아니라 겸할 수도 있는 것이다. 문인화가의 경우도 이러하니 궁중화원의 경우는 더 말할 나위도 없을 것이다. 그런 점에서 김홍도가 <삼세여래체탕>을 그렸다는 『용주사사적』의 기록은 감동했다는 『일성록』이나 『수원부지령등록』의 기록은 물론 화승 25명이 그렸다는 황덕순의 「달집 원문」 기록과 절대적으로 모순되기만 한 것은 아니며, 행간의 함의를 찾아 복합적으로 읽으면 기록마다 각각의 맥락과 필요에 따라 핵심 사항을 달리 취사선택해서 기록함으로써 서로 다르게 기록했던 것임을 알 수 있다. 이와 같이 해석할 때 우리는 용주사 <삼세불회도>의 연대 추정과 양식 분석, 작가 비정, 문헌 해석의 네 가지 핵심 사항을 모두 실증적인 근거와 일관된 논리 아래 정합적으로 설명할 수 있게 될 것이다.

【 원고투고일 2020.3.20. | 심사개시일 2020.4.21. | 게재 확정일 2020.5.21. 】

참고문헌

【1차 문헌】

『承政院日記』
『日省錄』
『水原府旨令謄錄』
『龍珠寺事蹟』

【도록·보고서】

聖賣文化財研究院, 『韓國의 佛畫』, 전 40책, 경남 양산: 聖賣文化財研究院, 1996-2007.
국립중앙박물관, 사찰문화재종합조사 朝鮮의 願堂 1 『화성 용주사』, 佛敎美術研究 調查報告 第6輯, 2016.
강우방·김승희, 『甘露幀』, 藝耕, 1995.
大韓佛敎曹溪宗 總務院, 『불교문화재 도난백서』, 조계종출판사, 1999.

【단행본·논문】

강관식, 「용주사 후불탱과 조선 후기 궁중회화 - 대웅보전 〈삼세여래체탱〉의 작가와 시기, 양식 해석의 재검토」, 『美術史學報』 31, 2008.
_____, 「용주사 〈삼세불회도〉의 축원문 해석과 제작시기 추정」, 『美術資料』96, 2019.
_____, 「眞景時代 後期 畫員畫의 視覺的 寫實性」, 『濶松文華』49 眞景時代 人物畫, 1995.
강영철, 「용주사 대웅보전 후불탱화의 연구쟁점과 과제」, 조계종 총무원. 용주사 주최, 『정조시대 문화예술과 효 문화재』 학술 발표회 발표문, 2007.
_____, 「조선 후기 龍珠寺 佛畫의 연구」, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2000.
金京燮(文明大), 「용주사 三世佛幀의 연구 - 김홍도 作說에 대한 再考」, 『講座美術史』12, 1999.
金京燮, 「龍珠寺 大雄寶殿의 三佛會圖의 연구」, 동국대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996.
文福仙, 「朝鮮後期 靈山會上圖의 研究」, 東國大學校 大學院 史學科 碩士學位論文, 1976.
吳柱錫, 「金弘道の 龍珠寺 〈三世如來體幀〉과 〈七星如來四方七星幀〉」, 『美術資料』55, 1995.
_____, 『檀園 金弘道』, 悅話堂, 1998.
유경희, 「佛畫의 奉安과 제작 畫僧」, 국립중앙박물관, 사찰문화재종합조사 朝鮮의 願堂 1 『화성 용주사』, 佛敎美術研究 調查報告 第6輯, 2016.
윤서정, 「조선시대 三佛會圖 연구」, 동국대학교대학원 미술사학과 석사논문, 2016.
이동주, 「김단원이라는 화원」, 『아세아』 1969. 3.
최순우, 「김홍도-풍속과 세태의 증인」, 『한국의 인간상』5, 신구문화사, 1965.
崔燁, 「韓國 近代期 佛畫 研究」, 동국대학교대학원 미술사학과 박사학위 논문, 2012.
최완수, 「명찰순례 14: 수원 花山 龍珠寺」, 『月刊朝鮮』, 1989. 7.
홍윤식, 「사찰소장불화조사보고서(1)」, 문화재관리국문화재연구소, 1989.
_____, 「한국의 불화」, 원광대출판국, 1980.
황규성, 「朝鮮時代 三世佛 圖像에 關한 研究」, 『미술사학』20, 2006.

A Review Examining the Dating, Analysis of the Painting Style, Identification of the Painter, and Investigation of the Documentary Records of *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple

Kang Kwanshik*

The overall study of *Samsaebulhoedo* (painting of the Assembly of Buddhas of Three Ages) at Yongjusa Temple has focused on dating it, analyzing the painting style, identifying its painter, and scrutinizing the related documents. However, its greater coherence could be achieved through additional support from empirical evidence and logical consistency. Recent studies on *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple that postulate that the painting could have been produced by a monk-painter in the late nineteenth century and that an original version produced in 1790 could have been retouched by a painter in the 1920s using a Western painting style lack such empirical proof and logic.

Although King Jeongjo's son was not yet installed as crown prince, the *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple contained a conventional written prayer wishing for a long life for the king, queen, and crown prince: "May his majesty the King live long / May her majesty the Queen live long / May his highness the Crown Prince live long" (主上殿下壽萬歲, 王妃殿下壽萬歲, 世子殿下壽萬歲). Later, this phrase was erased using cinnabar and revised to include unusual content in an exceptional order: "May his majesty the King live long / May his highness the King's Affectionate Mother (*Jagung*) live long / May her majesty the Queen live long / May his highness the Crown Prince live long" (主上殿下壽萬歲, 慈宮殿下壽萬歲, 王妃殿下壽萬歲, 世子殿下壽萬歲). A comprehensive comparison of the formats and contents in written prayers found on late Joseon Buddhist paintings and a careful analysis of royal liturgy during the reign of King Jeongjo reveal *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple to be an original version produced at the time of the founding of Yongjusa Temple in 1790.

* Professor, Hansung University

According to a comparative analysis of formats, iconography, styles, aesthetic sensibilities, and techniques found in Buddhist paintings and paintings by Joseon court painters from the eighteenth and nineteenth centuries, *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple bears features characteristic of paintings produced around 1790, which corresponds to the result of analysis on the written prayer. Buddhist paintings created up to the early eighteenth century show deities with their sizes determined by their religious status and a two-dimensional conceptual composition based on the traditional perspective of depicting close objects in the lower section and distant objects above. This *Samsaebulhoedo*, however, systematically places the Buddhist deities within a three-dimensional space constructed by applying a linear perspective. Through the extensive employment of chiaroscuro as found in Western painting, it expresses white highlights and shadows, evoking a feeling that the magnificent world of the Buddhas of the Three Ages actually unfolds in front of viewers. Since the inner order of a linear perspective and the outer illusion of chiaroscuro shading are intimately related to each other, it is difficult to believe that the white highlights were a later addition. Moreover, the creative convergence of highly-developed Western painting style and techniques that is on display in this *Samsaebulhoedo* could only have been achieved by late-Joseon court painters working during the reign of King Jeongjo, including Kim Hongdo, Yi Myeong-gi, and Kim Deuksin.

Deungun, the head monk of Yongjusa Temple, wrote *Yongjusa sajeok* (History of Yongjusa Temple) by compiling the historical records on the temple that had been transmitted since its founding. In *Yongjusa sajeok*, Deungun recorded that Kim Hongdo painted *Samsaebulhoedo* as if it were a historical fact. The Joseon royal court's official records, *Ilseongnok* (Daily Records of the Royal Court and Important Officials) and *Suwonbu jiryong deungnok* (Suwon Construction Records), indicate that Kim Hongdo, Yi Myeong-gi, and Kim Deuksin all served as a supervisor (*gamdong*) for the production of Buddhist paintings. Since within Joseon's hierarchical administrative system it was considered improper to allow court painters of government position to create Buddhist paintings which had previously been produced by monk-painters, they were appointed as *gamdong* in name only to avoid a political liability. In reality, court painters were ordered to create Buddhist paintings. During their reigns, King Yeongjo and King Jeongjo summoned the literati painters Jo Yeongseok and Kang Sehwang to serve as *gamdong* for the production of royal portraits and requested that they paint these portraits as well. Thus, the boundary between the concept of supervision and that of painting occasionally blurred. Supervision did not completely preclude painting, and a *gamdong* could also serve as a painter. In this light, the historical records in *Yongjusa sajeok* are not inconsistent with those in *Ilseongnok*, *Suwonbu*

jiryong deungnok, and a prayer written by Hwang Deok-sun, which was found inside the canopy in Daeungjeon Hall at Yongjusa Temple. These records provided the same content in different forms as required for their purposes and according to the context. This approach to the *Samsaebulhoedo* at Yongjusa Temple will lead to a more coherent explanation of dating the painting, analyzing its style, identifying its painter, and interpreting the relevant documents based on empirical grounds and logical consistency.

Keywords: 龍珠寺 Yongjusa Temple, 三世佛會圖 *Samsaebulhoedo* (Painting of the Assembly of the Buddhas of Three Ages), 祝願文 Written Prayer, 遠近法 Perspective, 明暗法 Chiaroscuro, 宮中畫員 Court Painter, 金弘道 Kim Hongdo, 李命基 Yi Myeong-gi, 畫僧 Monk-painter, 尙謙 Monk Sanggyeom, 監董 Gamdong (Supervisor)