

# 甘露幀 圖像에 登場하는 民俗演戲 研究

張 長植

目次:

- I. 序論
- II. 감로탱의 구성과 下段畫의 展開
- III. 下段畫의 風俗畫的 性格과 演戲
- IV. 結論을 대신하여

## I. 序論

佛敎의 靈駕遷度齋 儀禮로는 七七齋, 盂蘭盆齋, 水陸齋, 靈山齋 등이 있는데, 이런 의례 때 金堂의 左右側 벽면에 감로탱을 건다. 모든 중생의 고통을 盛饌供養이라는 의식을 통해 극락왕생케 하려는 大乘的 意味를 지닌다.<sup>1)</sup> 이러한 감로탱화의 기원은 水陸齋와 관련된 중국의 水陸畫와 영향관계가 있었을 것으로 생각한다. 하단부분의 육도중생을 두루 포함한 영혼천도용 불화라는 점에서 六道衆生에게 골고루 施食儀禮를 베푸는 水陸齋의 의미와 깊은 관련이 있기 때문이다.<sup>2)</sup>

감로탱은 학계에 처음 소개될 때에는 불화의 중앙에 배치된 ‘餓鬼’의 중요성과 의례의 목적인 ‘施食’의 의미를 강조하여 ‘施餓鬼圖’라는 이름으로 알려졌고,<sup>3)</sup> 불화를 탄생시킨 所依經典에 注目하여 ‘盂蘭盆經變相圖’라고 지칭하기도 했다.<sup>4)</sup> 이와는 달리 ‘甘露王圖’<sup>5)</sup> 또는 ‘甘露圖’<sup>6)</sup>, ‘靈魂遷度儀式圖’<sup>7)</sup>라고도 했고, ‘甘露幀畫’ 혹은 ‘甘露幀’<sup>8)</sup>이라 했다. 이 가운데 일체의 아귀들을 감로를 통해 遷度·救援시킨다는 의례의 목적과 그 매개물로서의 甘露의 중요성을 감안하여 ‘甘露幀畫’ 또는 이를 줄여서 ‘甘露幀’이라 부른 것이 보편적이다.

지금까지 감로탱에 대한 연구는 비교적 활발하게 이루어져 왔다. 이들 연구는 크게 나누어 圖像學的 研究<sup>9)</sup>를 비롯하여 樣式變遷 研究<sup>10)</sup>, 風俗的 側面의 研究<sup>11)</sup> 및 服飾史的 接近과 研究<sup>12)</sup>가 있고, 이들 논문 가운데 遷度儀禮와 관련된 所依經典들<sup>13)</sup>을 소상하게 밝혀 감로탱을 둘러싼 儀禮의 意味를 穿鑿한 바도 있다.

필자가 주목하고 하는 것은 감로탱의 하단에 등장하는 여러 도상 가운데 특히 민속연희와 관련이 있는 도상들이다. 이 도상들은 여러 문헌에 산재해 있는 조선시대의 연희에 대한 실상을 파악할 수 있는 시각적 자료들인데, 감로탱의 사적 전개에 따라 어떤 도상들이 나타나는가를 살펴보고, 이를 통해 演戲圖像의 樣相을 살펴보고자 한다.

## II. 감로탱의 구성과 下段畫의 展開

감로탱의 基本構成은 畫面을 3分割한 構成이다. 화면 중앙에는 祭床과 餓鬼의 모습이 묘사되고, 하단에는 중생의 여러 죽음이 파노라마식으로 배열되어 있으며, 상단에는 七如來, 阿彌陀如來, 觀音菩薩, 地藏菩薩, 引路王菩薩들이 배치되어 있다. 특히 하단은 地獄, 餓鬼, 阿修羅, 人, 天의 六道[欲界]를 劇的으로 표현하고 있다.

현존하는 감로탱은 총 66 종인데<sup>14)</sup>, 이들 下壇에 배치된 그림들을 중심으로 時期區分<sup>15)</sup>을 하면 다음과 같다.

제 1 시기는 16 세기 후반부터 17 세기 중반으로, 「藥仙寺本」(1589)과 「朝田寺本」(1591)이 대표작이다. 下段畵의 내용이 소략하나, 이후의 감로탱 제작의 기본적인 틀이 된다.

제 2 시기는 17 세기 말부터 18 세기 중반까지로, 감로탱의 도상이 정착된 시기이다. 내용상 두 형식으로 나뉘지며, A 형식은 「寶石寺本」(1649), 「靑龍寺本」(1682), 「雙溪寺本」(1728) 등으로 이어지는데, 畵僧[畵師] 義謙의 참여로 전통도상이 충실하게 구현되며,<sup>16)</sup> 3단 구도의 정연성이 완성된다.

B 형식은 18 세기 중엽으로 추정되는 無畵記 「仙岩寺本」이 대표적이며, 下段畵의 주제인 患難과 官闕과 官衙 중에서 刑罰 장면이 대폭 增加된다. 새롭게 등장한 주제는 ‘無護者’, ‘재물을 쌓아놓고 죽음’, ‘誤針으로 죽음’, ‘姦通罪’, ‘斬首刑’ 등이며, 이를 통해 사회 기저에 인식된 삶의 형태 및 고통을 알 수 있다.<sup>17)</sup> 그러나 전통도상에 충실한 A 형과는 달리 동일한 주제에 대해서도 똑같은 형태를 취하지 않는다. 「興國寺本」(1741), 「刺繡博物館本」(18世紀중엽), 「弘益大興博物館本」(18世紀 중엽) 등이 이에 속한다.

제 3 시기는 18 세기 후반부터 19 세기 초반으로, 2 시기의 ‘患難’, ‘刑罰’ 주제가 사라지고 ‘民間生活’ 주제에서 서당, 기생 등이 등장하며, ‘官闕과 官衙’ 주제 중 궁궐 장면과 같은 시정풍속이 등장한다. 「龍珠寺本」(1790), 「觀龍寺本」(1791), 「高麗大博物館本」(18世紀후반) 등이며, 작품수가 많지 않고 박락이 심하여 일반 회화와의 비교가 만족스럽지 못하다.

제 4 시기는 19 세기 중반부터 19 세기 말로서 儀式壇이 확대된다는 점이다. 「興國寺本」(1868)에서는 종교적 상징성보다는 불교의식을 전면으로 내세우고 있으며 ‘患難’ 표현이 약화된다. 그동안 지옥상이 강조되었던 것은 불교가 차지했던 종교적 위상이 향촌사회까지 세력을 떨친 유교적 조상숭배에 대한 일반인의 의식에 비해 그만큼 열세였기 때문이다. 바꿔 말하면, 잔인한 지옥 장면을 강조해서 위태로운 불교의 지지기반을 단속할 필요 때문이다.<sup>18)</sup> 특히 하단의 地獄相 대신에 ‘地獄城門’으로 교체되는 현상은 「龍珠寺本(1790)」 이후에 계속되는 것으로, 사라진 화면에 부응하는 만큼의 다른 풍속장면이 개입하여 현상으로 이어진다. 이는 곧 감로탱이 당시의 風情을 얼마나 민감하게 반영하고 있는가를 여실히 보여주는 사례이다.<sup>19)</sup> 이들은 곧 農耕과 商業에 관한 시정풍속으로 등장하는데, 소달구질에 짐을 싣고 가는 상인, 주막과 대장간이 있는 주막거리에 포목전, 채소전, 어물전이 들어선 큰 場市가 나타난다. 이는 관념성이 강한 종교적 도상에 머물지 않고 근대사회 이행기의 변화상을 반영하여 ‘쾌활한 現場性을 부여하는 그림으로 탈바꿈해 가는 인상을 받게 된다.’<sup>20)</sup>

한국의 감로탱은 근본적으로 불교의례용 종교화이면서 수록제와 수록화의 맥락 속에서 출현한 것인 동시에 한국인의 현실적인 생활상과 그 풍속을 표현하고 있다. 특히 18 세기 현실을 자각하여 출현한 세속화의 풍속화와 불가분의 관계를 맺게 된 감로탱화는, 종교회화와 세속화와의 두 성격을 지닌 독특한 양식의 그림이 된 것이다.<sup>21)</sup> 수록화의 전통적 도상을 한국화하고, 좀더 풍속적으로 풍부하게 등장시켰다는 점을 주목해야 한다.

감로탱 下段은 六道輪廻의 업을 표현한 것인데, 대개 地獄·餓鬼·畜生·人間·阿修羅·天道 등 六道가 그대로 표현되기도 하지만 때로는 인간의 다양한 현실생활을 비유하여 표현하기도 한다.

육도윤회는 欲界의 有情이라 할 수 있는데, 有情은 스스로 쌓은 業報에 따라 육도에서 輪廻하는 苦를 받기도 하고 天上에 태어날 수도 있다.<sup>22)</sup> 하단의 주요 도상은 각종 죽음의 원인이 되는 장면과 진행형으로 묘사된 고통받는 이들의 죽음은 물론 客死나 橫死者의 생전모습이 주요 모티프가 되는 한편 流浪行人에서 優婆塞, 優婆尼, 官員 및 歷代諸王까지 등장시키고 있다. 이들을 여러 사건으로 죽은 사람들을 유형화한 죽음의 세계를 의미하는 것으로 해석할 수 있다.<sup>23)</sup> 그러나 하단의 장면은 여기서 머물지 않고, ‘生에서의 일어남직한 不幸’ 들과 ‘죽음을 맞이해야 할 있음직한 人物像’ 들을 두루 제시하고 있다. 通時的으로 볼 때, 때로는 過去形으로 때로는 現在形으로 보여주고, 때로는 未來形으로 암시해준다. 한 畫面에 과거와 현재, 미래가 공존하는 이런 방식의 표현은 감로탱만이 갖는 독특한 구조가 아닐 수 없으며, 불교의 教義를 가장 독특하고 완벽하게 視覺化한 것이다. 또 전체 畫面으로 볼 때에는 聖俗이 並置되는 多重的 構成을 보여준다. 登場人物에서의 성숙은 僧侶와 齋者, 佛菩薩과 亡者로 대별되고, 超越的 存在와 現實的 存在라는 성숙의 대비를 극명하게 보여주고 있다.<sup>24)</sup> 세속화에서는 물론이거니와 여타의 佛畫에서도 찾아볼 수 없는 매우 독특한 방식이라 하겠다.

그러므로 감로탱은 하단에서 중단으로, 중단에서 상단으로 전이되는 구성을 취하고 있으며, 이것이 곧 감로탱을 읽어낼 때 파노라마식 讀法이 필요한 까닭이다.

### Ⅲ. 下段畫의 風俗畫的 性格과 演戲

서민들의 놀이문화를 대표하는 捰대놀이패나 남사당패는 조선시대 일반 회화에서는 찾아보기 힘든 반면 감로탱에서는 주요 소재로 등장한다.<sup>25)</sup> 감로탱 전반에 걸쳐 놀이문화가 등장하는 것은 불교 행사 속에서 조선시대의 놀이를 주관하는 廣大나 사당패들이 寺刹과 일정한 관계를 유지하면서 놀이문화를 계승 발전시킨 점과 무관하지 않다.

그러나 감로탱에 나타난 演戲圖像만으로 볼 때, 연희의 주체들을 남사당패 또는 사당패(여사당패)로 구분하여 단정하기엔 다소 무리가 있다. 그리고 본격적인 남사당패와 사당패는 조선후기에 출현하기 때문에 이보다 앞선 시대의 「藥仙寺本(1589)」이나 「朝田寺本(1591)」 등과 같은 감로탱을 분석하는 데 장애가 된다. 그러므로 兩者를 굳이 구분하지 않고 감로탱에 등장하는 演戲主體를 ‘사당패’로 정리하였다.

감로탱에 등장하는 공연종목은 捰대타기, 죽방울받기, 탈놀이, 물구나무서기, 꼭두각시놀음, 바둑, 장기, 줄타기 등이다. 이 가운데 捰대타기에는 捰대 위에 서기, 捰대 위에서 물구나무서기, 피리불기가 있으며, 줄타기에는 줄에서 물구나무서기, 줄에 매달리기, 줄 위에서 앉아 피리불기 등이다. 이들 레파토리는 대체로 한 화면에 등장하는데, 회화의 한계상 공연 시간과는 상관없이 집약시켜 同時的으로 표현되었다.

#### 1. 捰대쟁이패: 捰대타기와 줄타기<sup>26)</sup>

捰대타기는 都盧尋橦, 上竿, 緣竿, 長竿戲 등으로 불리며 捰대쟁이패에 의해 주도되었던 演戲이다. 捰대쟁이패라는 명칭은 놀이판 한가운데 긴 장대와 같은 捰대를 세워놓고 그 위에서 갖가지 채주를 부린 데서 비롯되었다.<sup>27)</sup> 이들은 풍물, 땅재주, 얼른, 줄타기(새미놀이), 병신굿, 捰대타기 등 여섯 종목을 놀았는데, 捰대타기는 일명 ‘쌍줄백이’라 하여 긴 장대 위에 두 가닥의 줄을 매어 그 위에서 물구나무서기, 두손걸기, 한손걸기, 고물묻히기 등의 묘기를

연행했다고 한다.<sup>28)</sup>

숫대타는 장면이 최초로 등장하는 감로탱은 「朝田寺本」(1591)이다. 중앙에 숫대를 세우고 양쪽에 두 개의 줄을 맨 채 두 사람이 숫대에서 재주를 부리고 있으며, 그 밑에 탈을 쓴 땅재주꾼이 있는 장면이다. 그런데 「朝田寺本」(1591)에 등장하는 풍속장면은 환난의 고통 속에서 해매는 중생의 모습들이다. 이 가운데 가면을 쓰고 땅재주를 부리고 숫대놀이를 하는 장면은 즐거움으로 비쳐지고 있다. 이러한 숫대놀이 장면은 2 기의 감로탱인 「龜龍寺本」(1727)에 등장하는데, 줄이 없는 숫대에서 곡예를 하고, 그 밑에서 죽방울을 돌리고 무동이 땅재주를 부리고 있다.

「刺繡博物館本」(18世紀)에서는 줄광대와 어릿광대가 악사의 장단에 맞춰 재담을 주고받고 있으며, 이런 장면은 「龍珠寺本」(1790)에서도 확인된다. 「興國寺本」(1868)에서는 箕山 金俊根의 畫帖에서 보이는 「줄광대」와 같은<sup>29)</sup> 평행쌍줄을 타는 남사당패가 등장한다. 이 줄광대는 三絃六角을 반주에 맞춰 흥겹게 줄을 타면서 줄 아래의 춤꾼과 재담을 나누는 모습을 보여주고 있다.

줄타기는 踏索戲, 踏索, 走索, 戲繩, 履繩 등의 여러 명칭으로 부르며 吏讀式 表現으로 ‘注叱’ 이라 한다. 이 용어들은 모두 줄 위에서 재주부리며 논다는 의미를 지니고 있다. 이런 줄타기는 고려시대부터 문헌에 자주 등장하는 것으로 당대에 매우 즐겨 연행되었던 놀이임을 보여주고 있다.<sup>30)</sup>

줄타기場面은 18 세기에 造成된 감로탱에 자주 등장하는 모티프인데, 「雲興寺本(1730)」을 시작으로 「仙岩寺本」(1736), 「鳳瑞庵本」(1759), 「刺繡博物館」(18世紀)으로 이어진다. 특히 「龍珠寺本」(1790)을 계기로 줄타기장면은 더욱 極大化된다. 줄 위에 매달려 피리를 부는 場面과 박과 같은 악기를 들고 假面을 쓴 伎樂놀이 장면 및 장구의 장단에 맞춰 춤을 추는 장면 등은 바로 이러한 사정을 반영한다. 「守國寺本(1832)」에는 장구를 어깨에 메고 가면을 쓴 채 숫대를 오르는 초라니가 등장한다. 매우 역동적인 동작을 하고 있는 이 장면은, 숫대타기와 줄타기 및 그리고 기악놀이를 하려는 態勢이다. 줄은 쌍줄인데, 쌍줄타기는 「興國寺本」(1868)과 「普光寺本」(1893)을 거쳐 「通度寺泗溟岩本」(1920)까지 지속적으로 나타난다. 물론 외줄도 나타나는데, 「三角山靑龍寺本」(1898)과 「白蓮寺本」(1899)의 장면이다. 이로 보아 쌍줄에서 외줄로 변해가는 過渡期的 狀況이 아닌가 한다.

難易度가 다소 높다고 볼 수 있는 줄 위에서 물구나무서기도 자주 등장하는 모티프이다. 「三角山靑龍寺本」(1898)과 「白蓮寺本」(1899)에서도 물구나무서기가 등장하나 이는 외줄에서의 물구나무서기이며, 쌍줄 물구나무서기는 「通度寺Ⅱ本」(1900), 「神勒寺本」(1900), 「大興寺本」(1901)을 거쳐 「通度寺泗溟岩本」(1920)으로 이어진다.

또 「國立中央博物館本(無畫記)」에는 줄에 거꾸로 매달려 재주를 부리는 장면과 그 아래에서 한 손으로 부채를 들고 가면을 쓴 채 맞은편에 있는 소리꾼의 장구장단에 맞춰 춤사위를 벌이는 伎樂놀이가 묘사되어 있다.<sup>31)</sup> 원래 伎樂이란 名稱은 《法華經》의 ‘香華伎樂 常以供養’에서 유래된 것이라 하는데, 才僧이 중심이 되어 성립되었던 것이며 다시 民間廣大들이 중심이 되어 再定立된 것이다.<sup>32)</sup>

## 2. 사당패

여러 연희 도상 가운데 연희종목만으로 구별할 수 있는 장면이 없는 것은 아니다. 이를테면 사당패<sup>33)</sup>가 분명한 도상들은 연희패들의 사정을 간접적으로 보여주고 있다. 조선 말기의 사당패는 사당을 앞세워서 놀이와 賣春을 하는 집단으로 알려져 있다. 후기 감로탱에서도 이런 양상을 쉽게 엿볼 수 있다. 사당패로 추정되는 도상이 처음 등장하는 것은 「靑龍寺本」(1682), 「雙溪寺本」(1728), 「仙岩寺本」(1736), 「鳳瑞庵本」(1759) 등이다. 특히 「靑龍寺本」(1682)에는 소고와 징을 든 거사와 흰머리가 보이는 늙은 여신도들이 합장하고 일렬로 줄을 지어 가는 모습이 등장한다. 이 장면을 통해 17세기경에는 거사와 사당은 간단한 악기를 사용하여 시주를 얻는 무리임을 보여준다.

「刺繡博物館本」(18世紀)에서는 사당이 춤을 추고 그 주위로 네 명의 거사가 악기를 연주하며 춤을 춘다. 이는 놀이와 매매춘을 하는 사당패임을 보여주는 것이다.<sup>34)</sup> 이와 유사한 장면은 蕙園申潤福의 「路上托鉢」에서도 확인된다. 길가에 큰북을 세워놓고 지나가는 妓生들에게 시주를 받아내는 승려와 거사들의 모습이다. 이들 장면에 승려 또는 거사들이 자주 등장하는 것은 유랑예인집단과 사찰과의 밀접한 관계를 분명하게 보여주는 것이다.

19세기 감로탱인 「佛岩寺本」(1890), 「奉恩寺本」(1892), 「普光寺本」(1893), 「大興寺本」(1901), 「圓通庵本」(1907) 등에는 사당패들이 지속적으로 등장한다. 이들은 구성인원이 4~6명을 이루며, 小鼓를 들고 수건춤을 추는 여인(주로 2명)들이 등장한다. 특히 거사로 추정되는 남성들이 소고를 연주한다는 점에서 사당패의 변화상을 여실히 보여주고 있다.<sup>35)</sup>

### 3. 弄丸: 죽방울받기

죽방울받기는 ‘跳丸’, ‘弄丸’이라 불리는 놀이로서, 중국의 春秋戰國時代에 이미 산악·백희의 곡예와 묘기 종목에 해당하는 연희 종목의 한 가지였으며, 한대(漢代) 이후 西域에서 들어온 연희들의 영향을 받으면서 성립되고 발전한 것이다.<sup>36)</sup> 이러한 죽방울받기가 한국에 언제 유입되었는지는 알 수 없으나 高句麗 古墳壁畫에 登場하는 것으로 보아 상당한 연원을 지닌 것으로 볼 수 있다.

日本 陽明文庫 所藏 「科學恩榮宴會」(1580)에 죽방울받기를 포함한 땅재주 등 궁중내 광대놀이가 등장하며<sup>37)</sup>, 일본 百戲圖인 《信西古樂圖》에도 죽방울받기가 나타난다. 《信西古樂圖》의 「神娃登繩弄玉」에는 미인이 줄 위에서 죽방울받기를 하고 있다. 막대기 두 개를 세우고 그 위에 줄을 매고, 그 줄 위를 굽이 높은 나막신을 신은 세 명의 젊은 여자가 걸어가며 재주를 부리고 있는데, 이 때 두 여자는 죽방울을 놀리면서 줄 위로 올라가는 수준 높은 것이다.<sup>38)</sup> 줄 위에서 죽방울받기를 하는 일본의 연행방식은 한국과는 약간 다르긴 하지만 당시 죽방울놀이는 동아시아三國에서 유행한 종목이라 하겠다.

2기의 감로탱인 「龜龍寺本」(1727)에 등장하는데, 죽방울을 돌리고 무동이 땅재주를 부리고 있다. 이러한 도상은 꾸준히 등장하는 주요소재인 동시에 숫대쟁이패와 함께 등장한다. 숫대쟁이의 연희종목에 들기보다는 대광대패, 초라니패가 공연했던 종목이다. 이런 죽방울받기가 줄타기를 하는 숫대쟁이패와 함께 묘사된 것은, 이미 숫대쟁이패가 죽방울받기를 중요한 레파토리로 수용했음을 뜻한다. 특히 죽방울받기를 하는 사람 곁에 춤을 추는 사람이 등장하는 것은 숫대쟁이패의 공연이 일정한 레파토리로 구성되었음을 뜻한다. 이러한 양상은 「雙溪寺本」(1728), 「雲興寺本」(1730) 등을 거쳐 20세기 감로탱인 「大興寺本」(1901)과

「圓通庵本」(1907)까지 이어진다. 그만큼 민중의 애호를 받았던 놀이종목이라 하겠다.

#### 4. 傀儡: 꼭두각시놀음

꼭두각시놀음은 傀儡라고 불리는데, 본디 남사당패가 創寺나 開創佛事를 위해 걸립을 조직하여 놀음한 데서 비롯되었다.<sup>39)</sup> 18 세기 작품으로 추정되는 「湖岩美術館本(無畫記)」에 처음으로 등장하고, 다른 감로탱에는 전혀 나타나지 않는 도상이다. 이로 보아 꼭두각시놀음은 감로탱의 주요 소재가 아니었던 것 같다.

#### 5. 바둑, 쌍륙(雙六) 등 個人娛樂

바둑두는 장면이 처음으로 등장하는 것은 「靑龍寺本」(1682)이다. 바둑, 장기, 쌍륙은 연희패와는 무관한 개별적인 놀이이지만 이런 놀이 역시 인간의 삶을 표현하는 중요한 소재가 된다. 「直指寺本」(1724)의 바둑두는 장면은 연희패와는 다른 양상이 분명한데, 이들을 통해 당대인의 삶과 놀이문화를 읽을 수 있다는 점에서 빼놓을 수 없다. 이 소재는 감로탱의 한 소재로 꾸준히 자리잡아 「地藏寺本(1893)」까지 이어진다. 「龍珠寺本」(1790)의 바둑두는 장면은 조영석의 「松下賢己圖」(潤松美術館 所藏)와 비교되는데, 이전까지의 장면은 신선이나 고위 관료들을 표현할 때 자주 쓰이는 주제였다.

바둑이 상층부의 놀이라면 이와 대조되는 것이 장기이다. 장기놀이 도상은 「雙碁寺本」(1728)을 시작으로 7,8 회 등장하며, 때로는 장기를 두다가 판을 엮고 싸우는 장면으로 나타난다. 이 모두가 현실의 삶을 표현한 것인데, 양반의 놀이인 바둑과 대체되어 등장하는 것으로 보인다. 감로탱의 상태가 불량하여 판독하기가 어렵기 때문이긴 하지만 한 사례로 쌍륙이 등장한다. 「新興寺本(1768)」이 바로 그것인데, 쌍륙이 일반서민의 놀이기보다는 양반가의 여성놀이였다는 점에서 쌍륙의 감로탱 등장은 매우 이채롭다.

이와 같이 분석한 감로탱의 下段畫에 등장하는 인물과 주제는 「水陸無遮平等齋儀撮要」(1574) 下位疎를 근거로 한다. 이 가운데 연희집단을 나타내는 ‘解愁樂士’ 라는 旁題는 ‘근심을 풀어주는 악사’가 유리광대로 떠돌다 거리에서 죽은 고향을 표현한 것이다.<sup>40)</sup> 특히 「興國寺本」(1868)에 나타나는 ‘舞童落死’와 ‘解愁樂死’이라는 旁題는 비록 ‘解愁樂死’가 ‘解愁樂士’의 誤字일 가능성이 있을지라도 ‘무동이 재주를 피우다 떨어져 죽고, 근심을 풀어주려는 악사가 죽다’라는 죽음의 문제와 孤魂을 다루고 있다는 점에서 동일하게 이해된다. 아울러 근심을 풀어준다는 ‘解愁’라는 용어는 이들의 성격을 엿볼 수 있는 단서가 된다. 호남지방의 걸립패를 일러서 ‘解愁’라 했고, 한편으로 ‘술집여자’를 가리켰다<sup>41)</sup>는 사실을 감안할 때, ‘解愁樂士’는 곧 賣春과 관련성이 있는 유랑예인으로서의 성격을 보여준다.

### IV. 結論을 대신하여

지금까지 분석한 연희패와 연희종목은 감로탱의 하단에 묘사된 도상들이다. 이들 도상은 여타의 장면들과 함께 성과 속, 삶과 죽음, 과거와 현재와 미래의 대비를 통해 다양한 사건에 의해 다양한 사람이 죽는 죽음의 세계를 암시한다. 구체적으로 ‘이미 완료된 죽음’과 ‘이제 막 진행되는 죽음’ 및 ‘앞으로 다가올 죽음’을 그렸다. 도상학적으로 매우 특이한 사례이지만 시공을 초월하여 ‘있음직한 죽음’과 ‘그 죽음과 관련된 인간들’을 보여줌으로써 ‘甘露를 통한 六道衆生의 救援[遷度]’이라는 문제해결을 제시하고 있다.

朝鮮時代의 儀禮佛敎는 불교의 民衆化過程에서 전개된 것이지만 이로 인하여 佛敎信仰의 主體를 民衆層이 形成하게 되었다는 데 큰 사회적 의미를 부여할 수 있다. 바꿔 말하면, 민중층이 文化發展의 主體的 機能을 다할 수 있게 되었다는 것이다. 그것은 감로탱이 민중의 생활을 반영하고 있는 점에서도 알 수 있다. 예컨대 現實生活에 있는 농사짓는 장면과 시장장면 등은 朝鮮後期로 접어들면서 地獄相이나 地獄 關聯그림 대신에 자리잡게 된 것이다. 이는 불교 신앙의 전개가 민중을 대상으로 한 의식 중심의 신앙으로 정착되는 가운데 상공업을 기반으로 한 수용층의 기대가 작품의 구성요소로 재창출된 것이라 하겠다.<sup>42)</sup> 특히 下段 右側은 18 세기에 지옥상이 자리잡은 곳인데, 여기에도 18 세기 후반에 유행한 풍속화의 소재인 대장간, 노상주점, 포목장수, 과일장수, 옛장수 등의 장면으로 代替된다.<sup>43)</sup> 이 점은 후기의 감로탱이 풍속화와 밀접한 관계 속에서 전개해 왔음을 뜻한다.<sup>44)</sup>

이 점은 18 세기에 활약했던 金弘道, 金得臣, 申潤福, 李亨祿 등이 즐겨 다룬 風俗畫의 내용과 비교할 때 잘 드러난다. 감로탱에 풍속화의 소재가 대폭 삼입되고, 畫風 역시 金弘道를 비롯한 당시의 風俗畫 畫風과 비슷해지기 때문이다.

전체적인 풍속 도상으로 볼 때, 연희패와 연희종목들의 등장은 풍속화적인 측면에서 두루 말할 수는 없다. 연희패들에 대한 등장을 당시 신도들의 실제적 구성이 유랑민과 노비를 비롯한 대중에 대부분을 차지한 데서 비롯된 것이라 해석하기도 한다.<sup>45)</sup> 사찰과 민간의 풍속과의 내연적 실상이 감로탱의 하단 소재로 차용된 것을 의미한다는 견해<sup>46)</sup>도 비슷한 해석이다. 실상이 이렇다면 감로탱의 연희패 장면은, 두 가지 측면에서의 새로운 추론이 가능하다. 첫째, 감로탱의 연희패 장면은 당대의 질곡에 처한 민중의 모습이고 결국 이를 통해 구원에 이를 수 있다는浪漫的 幻想을 제시하고 있는 것이다. 이것은 곧 대승불교가 표방했던 敎化의 한 방편으로 활용된 것이 아닌가 한다. 둘째, 사찰의 비호 아래 활동했던 사당패들의 역사적 전개에 관계된 것으로 이들을 감로탱에 수용함으로써 사찰이 비천한 존재까지 포괄적으로 관심을 표명하고 있다는 선언인 것이다.

이런 점에서 감로탱은 어느 탱화보다도 민(民)을 중시하는 탱화이며, 신분과 계급을 초월한 인간의 문제를 다루고 있다고 하겠다. 이는 곧 조선조의 불교가 억불숭유라는 국가적 정책에 맞서 대응할 수 있는 논리가 아닌가 한다.

---

1) 姜友邦, 「甘露幀의 樣式 變遷과 圖像 解釋」, 《甘露幀》, 藝耕, 1995, p.342.  
 2) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, pp.81.  
 3) 關野貞, 《朝鮮의 建築과 藝術》, 岩波書店, 1941, p.195.  
 4) 雄谷宣夫, 「朝鮮佛畫考」, 《朝鮮學報》, 1967, p.63~65; 金鈴珠, 《朝鮮時代 佛畫研究》, 知識產業社, 1986.  
 5) 文明大, 《韓國의 佛畫》(悅話堂, 1977), p.95~99; 柳麻里, 「朝鮮朝 甘露王圖의 研究」, 《朝鮮朝 佛畫의 研究 2-地獄系佛畫》, 韓國精神文化研究院, 1993.  
 6) 姜友邦, 「興國寺 甘露圖의 圖像과 樣式」, 《美術史學誌》1, 國立中央博物館, 1993; 林玲愛, 「朝鮮時代 甘露圖에 나타난 引路菩薩 研究」, 《講座 美術史》7, 韓國佛敎美術史學會, 1995.

- 7) 服部良男, 「朝田寺藏 孟蘭盆經變相圖は靈魂遷度儀式圖か·資料紹介と繪畫きの試み」, 《美術文化史研究會》79, 1988.
- 8) 渡邊哲也, 《韓國的佛畫 甘露幀畫》, 螢一出版社, 1975; 姜友邦·金承熙, 《甘露幀》, 藝耕, 1995; 金承熙, 「甘露幀畫에 나타난 人間相의 分類」, 《朝鮮의 風俗畫》, 韓國博物館會, 2002; 延濟永, 「甘露幀畫의 造成背景과 遷度對象의 變化」, 高麗大學校 大學院 碩士學位論文, 2003, p5.
- 9) 渡邊哲也, 《韓國的佛畫 甘露幀畫》, 螢一出版社, 1975; 金承熙, 「朝鮮後期 甘露幀의 圖像研究」, 弘益大學校 大學院 碩士學位論文, 1989; 李基善, 《地獄圖》, 대원사, 1992; 柳麻里, 「朝鮮朝 甘露王圖의 研究」, 《朝鮮朝 佛畫의 研究 2·地獄系佛畫》, 韓國精神文化研究院, 1993; 張美鎮, 「地獄圖의 圖像解釋學的 接近·朝鮮時代 十王幀畫와 甘露幀畫를 中心으로·」, 弘益大學校 大學院 博士學位論文, 1993; 姜友邦·金承熙, 《甘露幀》, 藝耕, 1995; 安仙姬, 「朝鮮後期 甘露幀畫의 圖像學的 考察·18 世紀 甘露幀畫를 中心으로·」, 昌原大學校 教育大學院 碩士學位論文, 1997; 朴正敏, 「甘露幀畫의 圖像變遷에 關한 研究」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1999.
- 10) 文明大, 「朝鮮後期佛畫의 樣式的 特徵과 變遷」, 《韓國의 美》16, 中央日報社, 1984; 沈昌用, 「朝鮮後期 甘露幀畫의 研究」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1991; 朴紋瑄, 「朝鮮後期 甘露王幀圖에 대한 考察」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1993; 姜友邦, 「甘露幀의 樣式 變遷과 圖像研究」, 《甘露幀》, 藝耕, 1995.
- 11) 鄭炳模, 「朝鮮後期 風俗畫의 研究」, 東國大學校 大學院 博士學位論文, 1991; 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫에 나타난 風俗場面 考察」, 弘益大學校 大學院 碩士學位論文, 1996; 權泰銓, 「甘露幀畫에 나타난 風俗畫的 要素에 關한 研究」, 嶺南大學校 大學院 碩士學位論文, 1997; 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998; 林英洙, 「甘露幀에 나타난 風俗畫風의 表現과 그 特性」, 忠北大學校 大學院 碩士學位論文, 1998.
- 12) 柳永淳, 「朝鮮朝 甘露幀畫에 表現된 民俗演戲 服飾 研究」, 《尙智專門大學論文集》20, 尙智專門大學校, 1990; 양경애, 「朝鮮時代 甘露幀畫에 表現된 服飾 研究」, 《服飾》9, 服飾學會, 1992; 양숙향·이태호·이경희, 「朝鮮時代 甘露幀畫 風俗畫 場面の 服飾 研究」, 《韓國衣類産業學會誌》, 2003.
- 13) 감로탱화의 信仰構造는 淨土信仰, 引路王信仰, 地藏信仰, 木蓮經信仰, 施餓鬼信仰, 觀音信仰, 藥師信仰, 密教信仰과 밀접하게 연결되어 있으며, 이들은 「瑜伽集要救阿難陀羅尼焰口軌儀集」, 「淨土三部經」, 「佛說救拔焰口餓鬼多羅尼經」, 「木蓮經」, 「孟蘭盆木經」 등의 다양한 불경과 「天地冥陽水陸齋儀纂要」 등의 의례집과 관련되어 있다.
- 14) 通道寺聖寶博物館, 《朝鮮時代 감로탱: 甘露(下)》, 2005, pp.58~59. 이 가운데 「藥仙寺本(1589)」, 「西教寺本(1590)」, 「朝田寺本(1591)」, 「光明寺本(16C)」 등의 4 개는 日本에 所在한다.
- 15) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, pp.85~89.
- 16) 朝鮮後期에 世俗畫가 18 세기에 絶頂을 이룬 반면 佛畫를 비롯한 佛教美術은 17 世紀 後半에서 18 世紀 前半에 全盛期를謳歌하였다. 이 시기에는 義謙이라는 불세출의 畫僧이 불화의 부흥을 이끌어 나갔다. 鄭炳模, 《韓國의 風俗畫》, 한길아트, 2000, p.101.



- 17) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, p.86.
- 18) 金承熙, 「甘露幀의 圖像과 信仰儀禮」, 《甘露幀》, 藝耕, 1995, p.394.
- 19) 朴正敏, 「甘露幀畫의 圖像變遷에 關한 研究」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1999, p.48.
- 20) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, p.88.
- 21) 姜友邦, 「甘露幀의 樣式 變遷과 圖像 解釋」, 《甘露幀》, 藝耕, 1995, p.341.
- 22) 金承熙, 「宇學文化財團 所藏 甘露幀畫一圖像의 意味와 場面構成을 中心으로」, 《丹豪文化研究》, 龍仁大傳統文化研究所, 2000, p.30.
- 23) 姜友邦·金承熙, 《甘露幀》, 藝耕, 1995, p.98.
- 24) 具美來, 「儀禮場面을 통해 본 甘露幀의 比喻와 象徴」, 《朝鮮時代 甘露幀: 甘露(上)》, 通道寺聖寶博物館, 2005, p.304.
- 25) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, p.92.
- 26) 감로탱에 등장하는 숫대타기와 줄타기는 그림에 따라서는 따로따로 그려지기도 하지만 대체적으로 두 가지 합쳐져서 등장한다. 그러므로 두 연희를 묶어서 기술하고자 한다.
- 27) 田耕旭, 《韓國의 傳統演戲》, 학고재, 2004, p.570.
- 28) 沈雨晟, 《韓國傳統藝術概論》, 東文選, 2001, p.189.
- 29) 金光彦, 「箕山金俊根의 風俗畫世界」, 《유립博物館 所藏 韓國文化財》, 韓國國際交流財團, 1992.
- 30) 고려말 李穡(1328~1396)의 「驅儼行」, 李奎報의 《東國李相國集(1241)》의 「晉康侯邸迎聖駕次教坊致語口號」, 조선시대 成俔(1439~1504)의 「觀儼戲」/ '죽방울받기, 꼭두각시놀음, 줄타기, 숫대타기', 1448년 중국사신 董越의 「朝鮮賦」, 宋晩載(?~1843)의 「觀優戲」 등의 여러 문헌에 등장한다.
- 31) 金承熙, 「甘露幀畫에 나타난 人間相의 分類」, 《朝鮮時代 風俗畫》, 國立中央博物館, 2002, p.284.
- 32) 徐淵昊, 《서낭굿탈놀이》, 悅話堂, 1991, pp.121~122.
- 33) 물론 이들을 거사패라 할 수 있으나 조선 전기에 사장 또는 거사라고 부르던 사람들의 무리를, 조선후기에는 거사패라 하지 않고 사당패라 부르게 되었던 것을 감안할 때, '사당패'라 통칭하고자 한다. cf. 田耕旭, 《韓國의 傳統演戲》, 학고재, 2004, p.335.
- 34) 李慶禾, 「朝鮮時代 甘露幀畫 下段畫의 風俗場面 考察」, 《美術史研究》, 韓國美術史學會, 1998, p.94.
- 35) 이숙희, 「감로탱에 나타난 민간 예능인 집단 연구」, 《國立民俗國樂院 論文集》3, 國立國樂院, 2003, pp.165~166.
- 36) 傅起鳳·傅騰龍, 《中國雜技史》, 人民出版社, 1991, pp.50~57.
- 37) 이태호, 「朝鮮後期 風俗畫와 記錄畫에 나타난 演奏方法」, 《韓國學研究》7, 高麗大學校 韓國學國研究所, 1995, pp.85~169.

- 38) 朴銓烈, 「日本 산악의 연구」, 『韓國演劇學』 8, 韓國演劇學會, 1996, pp.189~194; 傅起鳳. 傅騰龍著, 岡田陽一 譯, 《中國藝能史》, 第一書房, 1993, pp.294~295; 古河三樹, 《圖說庶民藝能·江戸の見世物》, 雄山閣出版, 1993, pp.44~45.
- 39) 尹光鳳, 《流浪藝人和 꼭두각시놀음》, 도서출판 밀알, 1994, p.124.
- 40) 延濟永, 「甘露幀畫의 意味 考察·追薦 對象을 中心으로」, 《歷史民俗學》 19 號, 2004, p.364.
- 41) 이숙희, 「감로탱에 나타난 민간 예능인 집단 연구」, 《國立民俗國樂院 論文集》 3, 國立國樂院, 2003, p.157.
- 42) 朴正敏, 「甘露幀畫의 圖像變遷에 關한 研究」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1999, p.61.
- 43) 朴正敏, 「甘露幀畫의 圖像變遷에 關한 研究」, 東國大學校 大學院 碩士學位論文, 1999, p.64.
- 44) 鄭炳模, 《韓國의 風俗畫》, 한길아트, 2000, p.102.
- 45) 金承熙, 「甘露幀의 圖像과 信仰儀禮」, 《甘露幀》, 藝耕, 1995, p.393.
- 46) 江田俊雄, 《韓國佛教史의 研究》, 圖書刊行會, 1977, pp.478.