

불교미술 해설 문안의 재고

정 우 택

(동국대학교 미술사학과 교수)

목 차

1. 해설문안의 검토
2. 용어-幀畵가 佛畵인가

불교미술은 현존 우리나라 문화재의 대부분을 차지한다. 바꾸어 말하자면 불교미술을 모르고서는 우리문화를 이해 할 수가 없다. 즉, 불교미술은 우리 문화의 과거임과 동시에 미래이어서 어느 분야에 못지않게 중요하고 올바르게 이해 할 필요가 있다.

근년 각종의 전통 문화와 문화재에 대한 관심이 높아졌고 문화 충족 욕구에 부응하기 위한 다양한 형태의 문화 활동이 진행되어왔고 상당한 성과를 거두기도 하였다. 그 가운데 하나가 인터넷을 통한 문화 욕구 해소이며 앞으로는 역할과 필요성이 더욱 확대 될 것이고, 인터넷을 통한 불교미술과의 접촉 또한 빈번해질 것이다.

이처럼 인터넷이라는 가공된 공간에서 불교미술을 만나고 이해하고자 할 때 가장 우려되는 것이 얼마만큼 사실을 제대로 전달해 줄 수 있느냐 하는 문제이다. 즉, 영상과 설명만으로 실물이 갖는 顯現性을 정확하게 그리고 올바르게 전달한다는 것은 아주 어렵다고 생

각하기 때문이다. 그러나 전통문화의 모든 분야가 현재는 물론 앞으로 더욱 인터넷, 넓게는 IT산업에서 중심적 위치를 차지하게 되듯이 불교미술 역시 문화콘텐츠의 가장 경쟁력 있는 분야가 될 것이다.

불교미술 콘텐츠 구축의 선결과제는 유물이 갖는 사실성과, 내포하고 있는 내용을 파악하고 문화재적 가치를 규명하는 것이며 그것을 정확하게 전달할 수 있는 해설 문안의 작성이다.

인터넷상에서는 해당 문화재에 관한 지식을 해설 문안에서 얻을 수 밖에 없고 그 내용에 의거하여 유물을 평가하기 때문에 제대로 작성하여야 한다.

여기에서는 현재 유통되고 있는 불교미술에 관한 해설 문안을 사례로 들어 그 문제점과 해결 방안에 대하여 간략하게 언급해 보고자 한다. 해설 문안의 검토와 더불어 문안을 구성하는 문화재 용어의 문제점에 관하여도 살펴보고자 한다. 각각의 용어는 그만의 고유한 의미를 가지고 있어 자의적으로 해석, 설명되는 것이 아닌, 객관적 공통의 개념을 지니고 있다. 따라서 용어의 개념을 올바르게 이해하고 전달해야 하는 것이다.

1. 해설문안의 검토

현재 유통 사용되고 있는 불교문화재 해설문안 가운데 몇 점을 선택하여 어떠한 문제점이 있는가에 대하여 간략하게 살펴보고자 한다.

(예문1)

신복사의 옛 터에 남아있는 탑이다. 신복사는 통일신라 때 범일국사(梵日國師)가 창건한 절로, 창건과 관련된 설화가 전해지고 있다. 내용을 살펴보면, 신라의 한 처녀가 우물에 비친 햇빛을 보고 그 물을 마시자 곧 아이를 배어 낳게 되었다고 한다. 집안 사람들이 아이를 내다버렸으나 아이의 주위로 빛이 맴돌아 괴이하게 여겨 다시 데려와 길러 그 이름을 범(梵)이라 하였고, 범이 출가하여 승려가 된

후 고향에 돌아와 신복사와 굴산사(掘山寺)를 창건하였다고 한다. 창건 이후의 기록은 알려지지 않고 있다.

이 탑은 2단의 기단(基壇) 위에 3층의 탑신(塔身)을 올린 것으로, 각 부분의 모습들이 특이하다. 바닥 돌의 윗면에는 연꽃 모양을 조각하여 둘렀고, 아래층 기단의 4면에는 안상(眼象)을 새겨 넣었다. 탑신 각 층의 몸돌과 지붕돌은 각각 하나의 돌로 새겨 얹어 놓았다. 탑신에는 부처의 사리나 불경 등을 모셔두는데, 1층의 몸돌에는 이를 안치하는 방인 감실(龕室) 모양의 조각이 있다. 1층의 몸돌에 비해 2·3층은 갑자기 그 크기가 줄어들어 매우 얇으며, 지붕돌 역시 얇아서 귀퉁이 끝은 치켜 올림이 희미하다. 지붕돌 밑면의 받침수는 3단이다. 탑의 꼭대기에는 머리장식이 온전히 남아있는데, 각 부분의 높이에 비해 폭이 넓어 안정감을 준다.

탑의 앞쪽에는 한쪽 무릎을 세우고 두 손을 받치듯이 들고 있는 보살석상(보물제84호)이 있다. 이러한 모습은 같은 강원도 내의 월정사팔각9층석탑(국보 제48호)과 비슷하여 이 지방의 특색이 아닐까 짐작된다. 탑의 기단과 몸돌의 각 층 밑에는 널돌로 괴임을 넣었는데, 이러한 양식은 고려시대에 자주 보이는 모습 중 하나이다. 또한 아래층 기단에 안상을 새긴 점이나, 지붕돌 밑면의 받침수가 3단으로 되어있는 점도 고려 전기의 석탑양식을 잘 따르고 있는 모습이라 하겠다.

(예문2)

삼층석탑은 이중기단(二重基壇) 위에 3층의 탑신부(塔身部)를 세운 형식이다. 기단부는 지대석(地臺石) 상면(上面)에 복련(覆蓮)을 새겼고, 하층기단 면석(面石)에 안상(眼象)을 새겨 고려 초기 탑의 특징을 잘 보여주고 있다.

탑신부는 탑신과 옥개석(屋蓋石)을 각 1석씩으로 구성하였는데, 상층기단 면석과 각층 탑신석 밑에는 별석(別石)의 괴임돌을 놓았다. 초층 탑신에 감실(龕室)이 음각(陰刻)되어 있고, 옥개석받침은 3단이다.

상륜부(相輪部)는 노반(露盤), 복발(覆鉢), 양화(仰花), 보륜(寶輪),

보주(寶珠)가 남아 있는데 각 부재(部材)는 높이에 비해 폭이 넓어 안정된 감을 주며, 각층마다 끼여 있는 별석(別石)의 괴임돌이 있어서 특이하다. 이러한 탑은 월정사(月精寺) 팔각구층탑(八角九層塔)과 유사한 것으로 같은 지방유파(地方流派)의 특징으로 생각된다.

(예문3)

삼층석탑과 탑을 향해서 공양하는 모습의 보살상으로 고려 초기 즉 10세기에 제작된 것이다. 삼층석탑은 이중기단 위에 3층의 탑신부를 세운 형식이다. 기단부는 지대석 상면에 복련을 새겼고, 하층기단 면석에 안상을 새겨 고려 초기 탑의 특징을 보여주고 있다. 탑신부는 탑신과 옥개석을 각 1석씩으로 구성하였는데, 상층기단 면석과 각층 탑신석 밑에는 별석의 괴임돌을 놓았다. 초층 탑신에 감실이 음각되어 있고, 옥개석 받침은 3단이다. 상륜부는 노반, 복발, 양화, 보륜, 보주가 남아 있는데, 각 부재는 높이에 비해 폭이 넓어 안정된 감을 주며, 각 층마다 끼여 있는 별석의 괴임돌이 있어서 특이하다.

보살상은 탑을 향해서 왼무릎을 세우고 공양하는 자세로 복판 양련 대좌위에 앉아있다. 원통형의 높은 보관 위에 8각의 천개를 씌웠다. 부드럽고 복스런 얼굴에 비대하고 풍만한 체구를 지녔고, 규칙적인 간격의 옷주름과 단순해진 장신구 등에서 신라적인 요소가 사라지고 고려 초기 즉 10세기 후반의 특징을 잘 보여주고 있다. 이러한 탑과 탑을 향해 공양하는 보살상은 월정사 팔각구층탑 및 공양 보살상과 유사한 것으로 같은 지방유파의 특징으로 생각된다.



(그림1) 신복사지 삼층석탑

이상의 세 예문은 보물87호인 강릉시 신복사지 삼층석탑(그림1)에 관한 해설 문안이다. 제1예문은 문화재청 문화재 상세검색 사이트의 “일반교육마당”의, 제2문안은 같은 사이트의 “전문가마당”의 해설 문안이다. 그리고 제3예문은 신복사지 현지에 있는 안내판의 문안을 그대로 옮겨 본 것이다.¹⁾

1) 문화재관리국 문화재연구소편, 『문화재안내문안집』 3집(강원도편), p.11, 1987. 10.

신복사지의 삼층석탑은 불국사의 삼층석탑 즉 석가탑과 같은 많은 통일신라시대의 탑에 익숙해 있는 일반인들이 흥미를 느낄 만큼 모습이 특이하다. 더욱이 탑 앞에는 한 쪽 무릎을 세우고 쪼그려 앉아 탑을 올려다보는 형상의 보살상이 놓여있어 이곳을 한번 찾았던 사람들은 탑의 특이한 구성과 더불어 보살상의 모습을 좀처럼 잊지 못한다.

문안의 내용을 살펴보면, 예문1은 일반인들을 대상으로 하였기 때문인지 전문용어 사용을 억제하고 더불어 한자도 최소화하여 비교적 이해하기 쉽게 작성된 듯하다. 그러나 문안 가운데 “1층의 몸들에 비해 2·3층은 갑자기 그 크기가 줄어들어 매우 얇으며” 라 하였는데 크기가 작아 얇다는 것이 무슨 뜻인지 보충 설명을 듣지 않으면 이해하기 어려울 것이며, “귀퉁이 끝은 치켜 올림이 희미하다” 역시 어의가 잘 못 사용되고 있어 실제의 형상을 연상하는데 전혀 도움이 되지 못한다.

해설 문안은 해당 유물을 자의적으로 해석하거나 잘못 인식되는 것을 방지하기 위하여 내용이 객관적이어야 한다. 즉, “탑신에는 부처의 사리나 불경 등을 모셔두는데, 1층의 몸들에는 이를 안치하는 방인 감실(龕室) 모양의 조각이 있다” 라고 하였다. 그러나 탑에 있어서 사리나 불경은 외부에서는 보이지 않게 탑신부 어느 곳에 별도의 구멍을 파고 안치하는데 이를 보통 舍利孔 이라 하며 외부에 들어난 감실과는 전혀 기능이 다르다. 따라서 이 문안만으로는 마치 지금의 감실에 사리나 불경을 모셔졌던 것으로 이해 할 수 있어 잘못된 내용임을 알 수 있다.

유물의 제작시기는 전문, 비전문가 공통의 관심사이듯이 문안의 시기추정은 비교적 이해하기 쉽게 서술하였다. 그러나 탑 해설문 중간에 보살상의 설명을 넣어 문장 구성에 문제가 있음을 알 수 있다.

예문2는 전문가를 대상으로 하는 문안이어서 학술용어와 한자를 많이 사용하였는데 실제의 내용은 예문1에 비하여 충실하다고 할 수는 없다. 또한 문장의 구성에도 짜임새가 부족하다.

예문3은 예문2와 내용이 같은데 다만 현지의 안내판이어서 보살상의 설명을 추가하였다. 이 문안 역시 문제점이 적지 않아, 첫 문장에 “삼층석탑과 탑을 향하여”라는 문구가 있어 이 내용 만으로 판단하면 현장에 마치 두개의 탑이 있는 것처럼 오해할 수 있다.

세 개의 문안은 읽는 대상과 문안의 역할이 다르다는 것을 전제로 작성되었기 때문에 당연히 내용과 서술방법에서 차이를 발견할 수 있다. 그러나 앞서 언급하였 듯이 어느 의미에서는 모든 사람들의 공통 관심사인 제작시기는 달리할 수 없을 것이다. 이를 염두에 두고 볼 때, 하나의 유물을 “고려전기”(예문1), “고려초기”(예문2), “고려초기 즉 10세기 후반”(예문3) 으로 각각 달리 기술하고 있는 것은 시정할 필요가 있다.

문화재 안내문안 및 현지 안내판의 문제점을 잘 보여 주는 또 다른 예는 굴산사지 석불좌상이다.

(예문1)

굴산사는 신라하대 구산선문(新羅下代 九山禪門) 중의 하나인 사굴산파(闍崛山派)의 본산으로 알려진 선종(禪宗)의 대찰이었으나, 현재는 조그마한 절터로 변하였다.

이 불상은 장란형(長卵形)의 둥글고 긴 얼굴에 눈초리가 길고, 짧은 인중, 얼굴에 비해 작은 입을 표현하였다. 움츠린 듯한 어깨, 두터운 불의(佛衣)는 몸의 굴곡이 드러나지 않았고 두 손을 가슴 앞에 지권인(智拳印)한 모습은 경직되어 보인다.

이러한 불상은 월정사석조보살상(月精寺石造菩薩像)에 비해 다소 연대가 떨어지지만 둥글고 긴 안면 골격과 평판적인 신체에 추상적인 표현과는 달리 곡선적인 조각을 한 점은 고려 초기(高麗 初期)인 11세기 작품으로 자연주의(自然主義) 양식계열로 지방조각의 성격을 알 수 있게 한다. 또한 이곳은 신라(新羅)시대에 명주(溟洲)라고 불리던 곳으로 강릉 한송사지 보살상(江陵 寒松寺址 菩薩像), 신복사지 보살상(神福寺址 菩薩像)과 더불어 동일지역내에 제작된 고려시대 불교조각의 첫장을 여는 중요한 작품이다.

(예문2)

굴산사는 新羅下代 九山禪門(신라하대 구산선문) 중의 하나인 사굴산파(闍崛山派)의 본산으로 알려진 선종(禪宗)의 대찰이었으나, 현재는 조그마한 절터로 변하였다. 이곳에 전해진 비로자나삼존불(毘盧舍那三尊佛) 가운데 완전한 2구를 작은 건물에 봉안(奉安)하였고 1구는 샘터에 있다.

이 불상은 장란형(長卵形)의 둥글고 긴 얼굴에 눈초리가 길고, 짧은 인중, 얼굴에 비해 작은 입을 표현하였다. 움츠린 듯한 어깨, 두터운 불의(佛衣)는 몸의 굴곡이 드러나지 않았고 두 손을 가슴 앞에 지권인(智拳印)한 모습은 경직되어 보인다.

이러한 불상은 월정사석조보살상(月精寺石造菩薩像)에 비해 다소 연대가 떨어지지만 둥글고 긴 안면 골격과 평판적인 신체에 추상적인 표현과는 달리 곡선적인 조각(彫刻)을 한 점은 고려 초기(高麗初期)인 11세기 작품으로 자연주의(自然主義) 양식계열로 지방(地方)조각의 성격을 알 수 있게 한다. 또한 이곳은 신라시대(新羅時代)에 명주(溟洲)라고 불리던 곳으로 강릉 한송사지 보살상(江陵 寒松寺址 菩薩像), 신복사지 보살상(神福寺址 菩薩像)과 더불어 동일지역내에 제작된 고려시대(高麗時代) 불교조각(佛敎彫刻)의 첫장을 여는 중요한 작품이다.

(예문3)

강원도 강릉시 구정면 학산리 굴산사 절터에 있는 석불좌상이다. 이곳에 전해지는 3구의 석불 가운데 완전한 2구는 작은 암자에서 모시고 있고, 머리 부분이 없어진 1구는 우물에 있다. 석불 3구는 모두 한손이 다른 손의 검지를 감싸고 있는 손 모양을 하고 있는데, 이는 비로자나불이 일반적으로 취하는 모습으로 아마도 함께 모시기 위해 만든 비로자나삼존불로 생각된다. 얼굴은 둥글고 긴 타원형이며, 어깨는 움츠린 듯하다. 옷의 표현이 두꺼워 몸의 굴곡이 드러나지 않으며, 가슴 부근에 있는 손의 모습은 다소 경직되어 보인다.

이 불상은 둥글고 긴 얼굴과 평판적인 신체에 곡선적인 조각 등 고려 전기에 유행한 자연주의 양식을 따르고 있으며, 또한 지방 조각의 성격도 드러내고 있다.

이상의 세 예문은 강릉시 굴산사지 석불좌상에 관한 해설 문안이다. 제1예문은 굴산사지 현지에 있는 안내판의 문안이며, 제2예문은 문화재 “안내 문안집”에 수록 되어있으며,²⁾ 문화재청 문화재 상세검색 사이트의 “전문가마당”에도 올려있는 해설 문안이다. 그리고 제3예문은 같은 사이트의 “일반교육마당”의 내용을 그대로 옮겨 본 것이다.

앞서 언급하였듯이 문화재 해설 문안은 이용자의 교양정도와 욕구수준에 맞추고자 하는 의식을 가지고 작성되기 때문에 동일한 유물을 대상으로 하여도 용어의 선택이나 서술방법이 다를 수밖에 없다. 그러나 명백한 것은 어떠한 경우라도 유물이 갖고 있는 본래의 의미와 내용까지 달라져서는 안 된다는 것이다. 이러한 관점에서 볼 때 崛山寺址 石佛坐像의 해설 문안은 심각한 문제점을 안고 있다.

우선, 굴산사지 석불좌상은 문안 2와 3에 의하면 모두 세 軀 인데 완전한 두 구의 봉안처가 작은 건물(문안2)과 암자(문안3)로 다르다. 그리고 세 구 모두 智拳印을 한 비로자나불상임으로 이를 “毘盧舍那三尊佛”이라고 단정하였다.(문안2, 3) 그러나 비로자나삼존불은 도상학적으로 비로자나불을 중심으로 그 좌우에 문수와 보현보살이 배치되는 경우를 일컫는 것으로 비로자나불 세 구가 있다하여 삼존불이라 부르는 것은 옳지 않다.

문화재 해설 문안은 일반화된, 적어도 학술적으로도 검증된 용어를 사용하여야 한다는 점을 염두에 두고 볼 때 각 문안에 보이는 “자연주의 양식계열”이란 용어는 의미가 애매하여 오히려 이 불상을 이해하는데 혼란을 준다. 나아가 그러한 양식이 “지방 조각의 성격”이라는 구절 그리고 “평판적인 신체에 곡선적인 조각”이란 자의적이며 지극히 주관적 감상의 문구에서는 웬 만한 전공자라 하여도 내포하고 있는 의미를 정확하게 파악해내기가 어려울 것 같다.

2) 『위의 책』, p.101.



(그림2) 굴산사지 석불좌상

한편, 예문1은 굴산사터 당간지주에서 동남쪽으로 약간 떨어진 곳의 보호각 안에 있는 석조불상의 안내판 문안으로 예문2와는 불상의 위치를 언급한 부분이 생략되어 있을 뿐 같은 내용이다. 그런데 이 안내판 문안의 내용과 해당 불상의 형상을 비교해 보면 전혀 다르다는 것을 쉽게 알 수 있다. 즉, 불상의

현재 모습은(그림2) 얼굴의 반 정도가 잘려나가는 등 파손이 심하고, 미완성이라 할 만큼 法衣나 손 등 신체가 제대로 표현되어 있지 않다. 그럼에도 불구하고 안내판에는 얼굴이 온전한 제대로 된 조각이라고 쓰여 있어 현장에서 문안과 실물을 비교 할 때 너무나 다른 점이 많아 적지 않게 당황하게 된다. 이처럼 안내판의 내용이 실물의 現狀과 전혀 다른 이유는 아마도 이 안내판 문안은 원래 보호각의 불상이 아니라 현재의 굴산사에 봉안되어 있는 비로자나불상을 위하여 작성, 제작된 것이며 언제 어떠한 연유인지는 모르지만 지금의 잘못된 위치에 새워진 것으로 생각한다.

현장 안내판 문안은 내용의 충실성과 더불어 당연히 이해하기 쉽게 서술하여야 한다는 것을 전제로 한다면 상원사 동종의 해설 문안은 몇 가지 문제점을 가지고 있는 것 같다. 상원사 동종의 현장 안내판 문안은 문화재청 문화재 상세검색 사이트의 전문가마당과 동일하며 그 내용은 다음과 같다.

*上院寺 銅鐘(국보36호)

현존(現存)하는 한국종(韓國鍾) 중에서 가장 오래되고 아름다운 이 종은 신라(新羅) 성덕왕(聖德王) 24년(725)에 조성(造成)되어 조선(朝鮮) 예종(睿宗) 원년(元年)(1469)에 상원사(上院寺)에 옮겨진 것으로, 한국종의 고유한 특색을 모두 갖추고 있는 대표적인 범종(梵鍾)이다.

음통(音筒)이 있는 종뉴(鍾紐) 아래에 안으로 오므라든 종신(鍾身)이 연결된 형태인데, 이상적인 비례와 안정감 있는 구조, 풍부한 양

감(量感)과 함께 세부적인 묘사수법도 매우 사실적이다. 종신에 있는 상대(上帶)·하대(下帶), 네 곳에 있는 유곽(乳廓)의 문양은 모두 당초문(唐草紋)을 바탕으로 2~4인 의 작은 비천상(飛天像)이 있는 반원권문(半圓圈紋)이 새겨졌고, 종복(鍾腹)에 비천상과 교대로 있는 당좌(撞座)는 8엽(葉)의 단관연화문(單瓣蓮華紋)으로 표현되었다. 특히 비천상은 경쾌하기 이를 데 없는 모습으로 구름 위에서 천의(天衣)자락을 흔들리며 공후와 생(笙)을 연주하고 있는데, 볼록한 두 뺨, 유연한 신체에 걸친 천의 등은 8세기 전반의 이상적(理想的) 사실풍(寫實風)의 불교조각(佛敎彫刻) 양식을 잘 반영해 주고 있다.

이러한 상원사 종에 보이는 음통, 안으로 오므라든 종신형, 상대·하대, 네 곳에 있는 유곽의 구조적인 특징은 한국종의 전형(典型)이 되어, 양식적인 변천과정을 거치면서 이후의 모든 종에 계승된다.

이상의 문안 가운데 몇 가지 문제점을 지적하자면, 문화재는 현 소장처 뿐이 아니고 원래 어디에 있었는가도 그 유물의 역사를 파악하는데 중요한 요소이다. 이 종은 “상원사종”으로 불려와 일반인들은 상원사에서 만들어진 종으로 생각할 수 있으나 사실은 다른 곳에서 옮겨 온 것이다. 물론 해설문에서 이에 관하여 언급하고는 있지만 기왕이면 원래 어느 절에 있었는지 알 수 없다는 것, 상원사로 오기 전에는 안동 남문의 문루에 걸려있었다는 내용도 추가 할 필요가 있을 것 같다.

다음은 내용의 의미 전달에 관한 것으로, 동종의 구조와 생김새를 “음통(音筒)이 있는 종뉴(鍾紐) 아래에 안으로 오므라든 종신(鍾身)이 연결된 형태인데”라고 서술하였다. 이 문안은 종을 설명하는 기본적 소양조차도 갖추지 못하여 이것만으로는 종의 구조와 형상을 연상하기 어렵다. 적어도 “이 종은 종을 매다는 고리 역할을 하는 종뉴는 용과 음통으로 구성되어 있고, 종의 몸체부인 종신에는 유곽과 비천 등이 표현되었는데, 전체적으로는 종신의 밑 부분 즉 鐘口部가 안으로 오므라든 모습이다.”라는 정도로 설명하여야 할 것이다.

문제점의 또 하나는 주관적, 감상적 용어의 남용이다. 즉, “아름다운 이 종은”, “이상적인 비례”와 “안정감 있는 구조” 그리고 “사실

적”, “경쾌하기 이를 데 없는” 등은 객관성을 우선으로 해야 하는 문화재 해설 문안에는 적절하지 않은 용어들이다. 나아가 “이상적 사실풍”이란 용어는 일반인은 말 할 것도 없고 관련 분야 연구자들도 그 의미하는 바를 납득하기 어려운 내용이다.

지금까지 불교미술품의 안내문안 몇 예를 통하여 그 내용과 서술 체계의 문제점을 지적하여 보았다. 물론 안내문안의 개선 필요성을 피력하고자 부정적 시각에서 문제점만을 지적하였고 상당히 심각한 상태라는 것도 알 수 있었다. 그러나 모든 해설 문안이 문제가 있는 것은 아니며, 특히 洪川 勿傑里寺址 石佛坐像의 해설 문안은 앞으로 개선방향을 결정할 때 중요한 참고자료가 될 수 있다는 점에서 주목할 필요가 있을 것이다.

현지의 불상 안내판 문안은 다음과 같다.



(그림3) 물결리사지 석불좌상

***물결리사지 석불좌상(보물541호 그림3)**

이 여래좌상은 통일신라후기에 만들어진 불좌상이다.

몸에서 나오는 빛을 표현한 광배(光背)는 잃어버렸고, 오랜 풍화에 얼굴은 많이 마모되었지만, 부처가 앉은자리(佛臺座)는 잘 남아있다.

정수리에 솟아있는 상투 모양의 것은 육계(肉髻)라고 부르는데, 이것은 부처의 지혜를 상징한다. 이 불좌상의 육계는 크고 평평하게 표현되어 있다. 얼굴은 마모가 많이 되어 자세한 모습은 알 수 없지만, 눈, 코, 입이 비교적 작다. 왼손은 손바닥을 위로 향하게 하여 다리 위에 놓고, 오른손은 무릎 위에 얹어 땅을 가리키고 있는데, 이를 향마촉지인(降魔觸地印)이라고 한다. 이러한 손 모양(手印)은 부처가 깨달음에 이르는 순간을 상징하는 것으로, 석가모니 부처가 갖는 모습이다. 부처가 앉은 자리는 윗단(上臺石)과 아랫단(下臺石)은 연꽃으로 장식되어 있고, 가운데단(中臺石)은 불교를 수호하는 8종류의 신이 8면에 1개씩 새겨져 있다.

둥근 얼굴에 눈, 코, 입이 작고, 신체가 두텁고 투박하며, 부처가 앉은 자리에 장식이 많고 화려한 모양은 이 불좌상이 통일신라 후기에 만들어졌음을 알 수 있게 한다.

이 안내판의 문안은 앞서 문제점으로 지적하였던 주관적, 감상적 용어를 최대한 억제하며 현상을 객관적으로 서술하고자 노력하였다. 문화재 특히 불교미술의 용어는 그대로 사용할 경우 일반인이 이해하기 쉽지 않아 전달 방법에 고민을 많이 하는 분야인데, 이 해설 문안은 그 해결 방안을 제시 한 듯하다. 즉, “광배”, “불대좌” 그리고 “육계” 등을 간단하지만 정확하게 의미를 전달하여 전문용어와 주관적 감상 용어를 많이 쓴 다른 안내문안 보다도 완성도가 더 높을 뿐만 아니라 오히려 일반인들이 이해하기도 쉽게 되어 있다. 불교미술의 해설 문안은 이처럼 어려운 전문용어도 몇 마디의 보충 서술만으로 그 의미를 제대로 전달 할 수 있다는 점을 염두에 두고 작성하여야 할 것이다.

현재의 문화재 해설 문안은 적지 않은 문제점을 가지고 있고 그 개선의 필요성이 이미 오래전부터 지적되어 왔지만 해결되지 않고 있다. 문화재 해설 문안이 이처럼 많은 문제점을 안고 있는 이유로는 다음 몇 가지를 지적 할 수 있다.

우선 첫 번째는, 문화재 해설 문안에 대한 개념이 정립되어있지도 않은 상태에서 작성한다는 점이다. 즉, 해설 문안은 전문 연구자를 위한 것이 아니라 그 주된 대상이 중등 내지는 고등학력 정도의 일반대중이라는 점을 염두에 두고 작성하여야 하지만 현재의 해설 문안에서는 그러한 배려를 읽기 어렵다. 즉 눈높이를 고려하지 않는다는 것이다.

두 번째는, 문화재 해설 문안 작성은 지금까지 통상적으로 해당 분야의 전문가에게 의뢰되었고 당연히 그 내용에는 전적으로 작성자 개인의 견해가 그대로 반영될 수밖에 없었다. 물론 문화재 해설은 해당 전문가가 아니고서는 작성 할 수 없어 당연한 일이겠지만 문제는 그 내용에 대한 검증은 전혀 하지 않는다는 것이다. 더구나 내용 검

증은 물론 문장의 교열조차도 하지 않아 문법이 틀린 문장이 많고, 이로 인하여 그렇지 않아도 난해한 내용을 더욱 이해하기 어렵게 한다.

세 번째는, 문화재 해설 문안은 지금까지 용도를 구별하지 않고 작성하였다는 점이다. 즉, 해설 문안의 내용은 실제 해당 유물이 옆에 있는 안내판의 경우와, 실물이 아닌 사진으로 만 유물을 인식 할 수 있는 서적 또는 인터넷상의 경우는 분명 달라야 한다. 즉, 前者인 현장의 안내판 내용은 유물의 현상 설명보다는 역사적, 미술사적 가치에 비중을 두어야 할 것이며, 後者인 경우는 현상을 보다 구체적으로 기술하여 원상에 가까운 형상을 연상시켜야 한다. 현재의 문화재 해설 문안은 이러한 점을 간과한 채 작성, 사용하고 있기 때문에 내용상 현지 안내판에서는 불필요한, 서적과 인터넷상에서는 부족한 현상이 생겨나는 것이다.

지금까지 지적한 문제점은 문화재 해설 문안의 개선을 위한 해결점이기도하다. 즉, 작성자의 인식의 전환, 내용의 철저한 검증 그리고 용도에 맞는 문안이야말로 제대로 된 해설 문안 작성을 위하여 갖추어야 할 최소한의 배려라고 생각한다.

2. 용어-幀畵가 佛畵인가

용어는 일반적인 대화나 문장에서 상호간의 소통과 의미를 제대로 전달하기 위하여는 적재적소에 올바르게 사용하여야 하며 제대로 선택하고 있는가에 따라 지적 수준 학습정도 등을 판단하기도 한다. 하물며 전문가가 아닌 일반인을 대상으로 서술하는 경우는 구사하는 용어가 혼란을 불러오지 않게 정확한 의미로 쓰여져야 한다. 이는 용어는 소통의 중요 기능 가운데 하나이며 때로는 의미 전달에 혼선을 가져올 수 있기 때문이다. 그러나 사용하고 있는 용어 중에는 의식 없이 무비판적으로 쓰여지는 예가 적지 않은 것 같다. 그 가운데

하나가 탕화(幀畵)라는 용어이다.

지금은 불화가 곧 탕화, 즉 다시 말하자면 탕화는 불화의 또 다른 명칭이라 할 만큼 일반적으로 사용하고 있는데 이는 일본, 중국을 포함한 다른 동아시아 국가에서는 유례가 없는 우리만의 현상이다. 그러나 왜 불화를 탕화라고 부르는 것인지, 언제부터 어떠한 연유에서 사용된 것인지, 이대로 좋은 것인지, 이에 대하여는 그다지 관심이 없는 듯하다. 이미 필자는 오래전에 불화를 탕화라 부르는 것은 바람직하지 못하다는 의견을 제시하였으³⁾ 이에 대하여 긍정적인 견해도 있었지만 아직도 개선될 기미가 전혀 보이지 않는다는 느낌을 지울 수 없다.

여기에서는 幀畵라는 용어 용례를 통하여 그것이 어디에서부터 비롯된 것이며 그 원래의 개념은 과연 무엇인가에 대하여 살펴보고자 한다.

우선, 幀畵라는 말이 학문 용어로 언제부터 수용되었고 어디에서 비롯되었는지에 관하여는 管見에 의하면 명확하지 않다. 뿐만 아니라 어떻게 하여 佛畵를 幀畵라고 부르며 어떠한 의미에서 두 용어는 같은 의미로 사용되어도 좋은지에 대하여 어느 누구도 설명하고 있지 않다. 다만 어디까지나 짐작에 지나지 않지만 이 탕화라는 용어는 국내에서 쉽게 접할 수 있었던 조선조 18·9세기불화의 화기(畵記) 또는 문헌에 많이 보이는 “탱”(幀)이라는 문자에서 비롯된 것이 아닌가 생각한다.⁴⁾

현존 작품 가운데 “탱”(幀)이라는 단어를 사용한 가장 빠른 예는 네즈미술관(根津美術館)의 아미타여래도이다. 이 그림은 화면의 아래 양쪽에 있는 화기를 통하여 고려시대인 1306년 제작되었음을 알 수

3) 拙稿, 「한국회화사연구 30년:불교회화」, 『미술사학연구』 188, 1990, p.58.

4) 우리나라 미술사학의 태두라 할 수 있는 고유섭선생도, 1935년도에 발표한 「高麗畵跡에 대하여」(『한국미술문화사논총』, 1983, pp.233-256.재수록)에서 불화를 일관하여 “圖”라 부르고 있다.

있는데, 특히 왼쪽의 화기 가운데 “新畫成弥陀一幀”(도1) 문구가 보인다. 여기서의 “탱”(幀)은 앞에 숫자가 놓인 것으로 보아 “탱”(幀)의 사전적 의미 가운데 하나인 “서화를 세는 단위”로 보아도 무방할 것이다.⁵⁾ 따라서 이 문구는 그림의 주제인 “아미타여래도 한 폭을 새로 그렸다”라고 해석 할 수 있을 것이다.

현존 고려불화는 160여 점을 헤아리지만 화기가 있는 작품은 아주 적은 편이며 더욱이 “탱”이라는 단어는 네즈미술관 <아미타여래도>에서 보일 뿐이어서 아쉽지만 그 용례를 더 이상 확인 할 수가 없다. 그러나 “탱”이라는 단어는 비록 화기의 예는 아니지만 고려 광종26년(975년)에 건립된 <고달사 원종대사혜진탑비>의 “眞影一幀” 그리고 경종3년(978년) 보원사 <법인국사보승탑비>의 “眞影壹幀”에서 볼 수 있다. 또한 고려 예종6년(1111년) 건립된 금산사 <혜덕왕사진응탑비>의 문장 가운데서 찾아 볼 수 있다. 즉, 라는 문구로 이를 요약하면 “석가여래를 중심으로 하는 성중도 한 점을 그려 봉안하였다”⁶⁾라는 의미로 생각한다. 비록 많지는 않으나 위의 사례를 통하여 볼 때 비문에서의 “幀” 역시 앞서의 네즈미술관의 <아미타여래도>와 마찬가지로 그림의 수량을 의미하는 용어로 사용하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 “탱”이 수량을 지칭하는 용어로 사용된 사례는 문헌 기록에서도 적지 않게 볼 수 있다.⁷⁾

대표적인 사례로는 11세기 후반 의천의 『대각국사문집』, 13세기 이규보의 『동국이상국집』 그리고 13세기 최자의 『보한집』 등에서 볼

5) 諸橋轍次, 『大漢和辭典』, 1984. 에 의하면 “幀”의 의미는 다음과 같다.

- “틀에 그림 천을 붙임”(『集韻』 “幀 張畫繪”)
- “畫絹”(『正字通』 “幀 絹畫在竹格也”)
- “족자, 걸개”
- “書畫를 세는 단위”(『正字通』 “今人以一幅 爲一幀”)

6) “名手畫成釋迦如來及獎基二祖師海東六祖像都一幀各安于其寺”

7) 수량의 의미로 幀이외에 “鋪”를 사용한 경우도 있다. 965년 건립된 봉암사 <靜眞大師圓悟塔碑>에서 “靜眞大師圓悟之塔仍命有司寫眞彰一鋪”라는 문구를 볼 수 있다.

수가 있으며⁸⁾ 여기서의 “탱”(幀)은 말할 것도 없이 모두 그림 한 점, 아니면 또 다른 사전적 의미인 “거는 그림” 또는 “비단에 그린 그림”(絹畫)을 일컫는 것으로 짐작된다.

한편 고려시대는 불화를 어떠한 용어로 기술하고 있는가에 대하여 개략적으로 살펴보면 화기에서는 “綵繪” [우에쓰기진자(上杉神社) <아미타여래도>:1309년] “謹畫”(노영필 <아미타팔대보살도>:1307년) “繪畫” [다이온지(大恩寺) <관경서분변상도>:1312년] 등과 같이 적고 있다. 문헌의 기록을 보면 『삼국유사』의 경우는 “畫十一面觀音像” 같은 책, “靑地畫一萬觀音像” 이라 하였다. 그리고 『고려사』에서는 “獻五百羅漢畫像” 같은 책, “觀畫仏” 같은 책, “獻畫仏”이라 하고 있다.⁹⁾ 이밖에도 의천 『대각국사문집』의 “新畫”, 임춘 『서하집』의 “畫像”, 같은 책, “繪像”을 비롯하여 이색 『목은문고』의 “六牙白象圖” 그리고 권근 『양촌집』의 “新畫”와 같은 책, “毘盧文殊普賢會圖”라는 기사를 볼 수 있다.¹⁰⁾

이상의 사례를 통하여 볼 때 고려시대의 불화를 지칭하는 용어는 그 예가 비록 많다고는 할 수 없지만 “畫” “畫像” “畫仏” “繪像” “圖” 등으로 소위 “탱화”(幀畫)라는 용어와는 아무런 관계가 없음을 알 수 있다. 물론 『삼국유사』에서도 “幀畫十一面” 그리고 이승휴

8) 『대각국사문집』 “觀音菩薩一幀”, 이규보 『동국이상국집』 “畫工以功畢來告 果先授一幀 髮垂過額 其夢中所見也 又有一尼請於崔公得一幀” 그리고 최자 『보한집』 “賜觀音像一幀”과 “法華書塔一幀”

9) 『三國遺事』 권3 塔像 제4 三所觀音 衆生寺 條, “其人乃畫十一面觀音像呈之 脇於所夢”, 同書, 同卷 台山五萬眞身 條, “安圓像觀音 及靑地畫一萬觀音像”, 그리고 『高麗史』 世家 권1 太祖6年, “獻五百羅漢畫像”, 同書 世家 권29 忠烈王9年, “觀畫仏”, 同書 世家 권33, 36, “獻畫仏”.

10) 義天 『大覺國師文集』 “新畫成水月觀音”.
 林椿 『西河集』 “特內降觀世音畫像”, 同書 “一古殿有聖衆繪像”.
 李穡 『牧隱文藁』 “達磨折蘆渡江圖 童子普賢六牙白象圖”.
 權近 『陽村集』 “掛以新畫釋迦三尊 十六羅漢 十大弟子 五百聖衆都會之像”.
 同書 “則中揭毘盧文殊普賢會圖”.

『동안거사집』의 “畫幀”과 같이 “탱화”(幀畫) “화탱”(畫幀)을 사용한 경우도 있으나¹¹⁾ 이러한 경우도 역시 화제(畫題) 앞에 놓인 것으로 보아 “거는 그림”이란 의미로 사용된 것으로 보아야 할 것이다.

한편, 조선조의 경우는 고려시대와는 그림의 화풍의 차이만큼이나 화기(畫記)의 서식(書式) 및 용어와 내용에서 상당히 다른 것 같다.

조선조 불화는 시기적으로 전기라고 할 수 있는 임진왜란 이전의 15, 6세기에 속하는 작품의 경우 거의 대부분이 일본에 전하고 있고 국내에는 겨우 몇 점 정도가 알려져 있을 뿐이다. 일본에 전하고 있다는 불화들도 100여 점 또는 200여 점도 넘을 것이라고 일컬어지고 있으나 실체가 정확하게 확인된 작품은 60여 점 정도이다. 이처럼 조선시대 전기의 불화들은 국내에 거의 없고 아직도 실체가 제대로 밝혀지지 않은 상태이기 때문에 화기 역시 일부만이 알려져 있을 뿐이다. 따라서 여기에서는 화기 가운데 불화를 지칭하는 용어가 보이는 몇 사례를 통하여 “탱”(幀)의 의미를 고찰해 보고자한다.

우선, 圓通寺소장 1561년 <약사삼존십이신장도>는 “東方滿月世界藥師琉璃光如來會圖五幀 眞彩畫成二幀并七幀”이라 기술하고 있으며 L.A County Museum of Art소장 1562년 <나한도>에도 “新畫成□僧二百幀奉安”이란 문구가 보인다. 뿐만 아니라 寶壽院소장 1565년 <약사삼존도>는 문정황후의 발원으로 다량 제작된 일련의 작품 가운데 하나로 여기에서도 “命良工釋迦彌勒藥師彌陀皆補處俱各金畫五十彩畫五十并四百幀”,(도2) 역시 如意輪寺소장 1568년 <용화회도>에서도 “畫成純金龍華會圖一幀”이란 문구를 볼 수 있다. 이처럼 숫자 다음에 “탱”(幀)을 사용한 예는 이 밖에도 來迎寺소장 1582년 <아미타정토변상도>의 “敬成純金西方九品龍船接引會圖一幀” 보스톤 미술관소장 16세기 <약사십이신장도>의 “命良工願成彩畫釋迦修道會圖二幀彩畫藥師一幀地藏一幀純金熾盛光會圖一幀”처럼 16세기의 거

11) 『三國遺事』 권5 感通 제7 憬興遇聖 條, “所將杖子 在幀畫十一面圓通像前”, 李承休 『動安居士集』 “壁上懸白衣畫幀”.

의 대부분의 불화 화기에서 볼 수 있다. 여기서의 “탱”(幀)은 숫자 다음에 사용 된 것으로 보아 말 할 것도 없이 고려시대의 경우와 마찬가지로 “거는 그림 몇 점”을 의미하는 용어로 사용된 것이라 보아야 할 것이다. 더욱이 그림을 지칭하는 “도”(圖)라는 단어를 앞에 두고 있으므로 이들에서의 “탱”(幀)은 “불화”라는 개념과는 전혀 관련이 없다고 보아야 할 것이다.

이와는 달리 조선시대 전기 불화 가운데 지온인(知恩院)소장 1550년 <관음32응신도>의 화기에는 “觀世音菩薩三十二應身幀一面”이, 역시 코묘지(光明寺)소장 1562년 <지장시왕도>에서도 “求善畫士彩畫十王都幀一面”(도3)이란 문구가 보인다. 여기에서의 “탱”(幀)은 거는 그림을, 일면(一面)은 수량의 개념으로 “한 폭” 또는 “한 점”을 의미하는 것으로 보아도 무리는 없을 것 같다. 또한 지온인(知恩院)소장 1465년 <관경16관변상도>는 관경에 의하면 조선조 불화가운데 화기를 가진 가장 이른 작품으로 “존탱”(尊幀)이란 문구가(도4) 보이는데 여기서의 “탱”(幀) 역시 거는 그림을 의미한다고 생각한다. 또한 지온인(知恩院)소장 16세기 후반 <지장보살본원경변상도>의 “畫地藏菩薩道明尊者無毒鬼王閻羅十聖都幀兼十八地獄” 그리고 세잔분코(靑山文庫)소장 1576년 <안락국태자경변상도>의 “沙羅樹旧幀”(도5)과 야쿠젠지(藥仙寺)소장 1589년 <감로왕도>의 “敬成幀仏”에서의 “탱”(幀) 역시 앞서와 같은 의미로 사용한 것으로 보아도 좋을 것이다.¹²⁾

한편 “탱”(幀)이라는 용어는 조선시대 후기 즉 17세기 이후 특히 18, 9세기 불화 화기에 아주 빈번하게 등장하는데 결론부터 말하자면, 그 용례를 자세히 살펴보면 역시 “거는 그림”이란 의미로 사용하고 있는 것 같다.

우선 本殿인 금당에 봉안하기 위하여 제작된 불화에서 “탱”의 용례를 살펴보면, “弥陀後仏幀”(장곡사;1708년), “大雄殿後仏幀”(수다

12) 이들 용례와 같은 사례는 1692년 건립된 미황사 <미황사사적비>에서도 볼 수 있다. “毘盧遮那文殊普賢四十聖衆五十三善知識十六羅漢等畫幀”

사;1731년), “靈山幀”(장곡사;1749년) “八相幀”(쌍계사;1728년; 도6), “靈山幀四軸”(봉은사;1895년) 등이 있다. 그리고 명부신앙 관련 불화의 경우는 “地藏幀”(수다사;1731년), “三藏幀”(남장사;1741년), “甘露王幀”(청룡사;1692년, 해인사;1723년, 봉정사;1765년), “甘露幀”(남장사;1701년, 구룡사;1727년, 흥국사;1741년, 통도사;1786년) 등의 사례를 볼 수 있다. 나한도의 경우는 “應眞後仙幀”(흥국사;1723년), “阿羅漢幀”(남장사;1790년) 등의 많은 사례가 남아있다. 또한 신중도의 경우는 “帝釋幀”(흥국사;1741년), “帝釋位幀”(선암사;1753년), 그리고 “帝釋神衆幀位”(봉곡사;1785년), “神衆幀”(김룡사;1803년, 흥국사;1822년, 청룡사;1868년) 등의 사례가 있으며, 그밖에 “千仙幀”(용문사;1709년), “現王幀”(남장사;1788년, 봉은사;1844년) 등 많은 예가 있다. 특히 괘불화의 경우는 1622년 죽림사의 “仙世尊幀”, 1673년 장곡사의 “掛仙幀”을 비롯하여 적지 않은 용례를 볼 수 있다.

이처럼 작품명 뒤에 붙어있는 “탱”(幀)은 조선조 후기 불화에서 어떠한 의미를 가지고 있는지 관견에 의하면 단정적으로 말 할 수는 없지만 현재 불화의 대체 명칭으로 사용하고 있는 탱화(幀畵)라는 개념과는 다른 것 같다. 이러한 추측이 가능한 것은, 우선 화기에 “탱”이란 용어를 상당수 사용하였으나 “지장탱” “영산탱” 처럼 “화”(畵)를 이어 쓴 경우는 극히 적다는 것이다. 또 하나는 “羅漢各部四幀”(김룡사;1803년), “繪七星一幀” 등의 사례에서 볼 수 있듯이 수량을 지칭하는 숫자와 함께 사용하는 경우도 있다는 것이다. 이를 통하여 볼 때 이 시기의 불화에서 많이 보이는 “탱”(幀)은 역시 앞 시기와 마찬가지로 “거는 그림”이라는 의미로 사용된 것으로 보아야 할 것이다.

한편 조선조 후기의 불화는 작품 수가 많은 만큼이나 “탱”(幀)의 용례나 불화를 지칭하는 용어가 역시 다양한데, 몇 가지만 예를 든다면 다음과 같다. 우선 괘불화의 경우는 “掛仙畵”, “掛仙一繪”, “靈山會掛仙一部(座)” 그리고 “掛仙幀畵成壹軸”, “靈山幀畵新造” 등이 있

고, 감로왕도에는 “甘露繪”, “甘露幀畫一繪”, 명부계 불화에서는 “彌陀繪及三藏繪”, “十王各部新畫成”, “新畫幀” 그리고 “現王圖” 등이 눈에 띈다. 또한 “八相繪”(도6), “彌陀會圖”, “繪靈山會一部”, “神衆繪一軸”, “敬畫大華嚴會” 그리고 “三藏聖會畫成” 등과 같이 “繪”, “畫”를 사용한 경우를 적지 않게 볼 수 있다.

고려와 조선시대의 용례를 통하여 볼 때 “탱”(幀)은 불화라는 개념과는 아무런 관계가 없는 오직 사전적 의미 그대로 “거는 그림” 즉 물리적인 형상을 일컫는 단순 용어이며 따라서 불화의 대체 용어로 “탱화”(幀畫)를 사용하는 것은 바람직하지 않다고 생각한다. 더구나 대승사나 남장사 등의 경우는 목조의 설법상이 후불화의 기능을 대신하고 있기 때문인지 이마저도 “목각탱”이라 부르고 있는데, 이것이 곧 “탱”(幀)의 개념이 얼마나 호도되고 있는지를 단적으로 보여주는 예라고 생각한다.

한편, 국가지정문화재는 말 그대로 국가가 보존하여 후대에까지 전해주어야 할 만큼 중요한 문화재이며 이는 곧 하나의 국가 또는 민족의 문화적 정체성을 이해하는데 중요한 역할을 한다. 따라서 국가지정문화재는 물질로서의 내용과 가치도 중요하지만 명칭 또한 그에 못지않게 신중하여야 하는데 적어도 불화의 지정명칭에는 통일성 또는 일관성이 없는 것 같다. 예를 들자면, 거는 그림의 형상을 하고 있는 불화인 직지사 <석가삼세불도>를 1980년에 “直指寺大雄殿三尊佛幀畫”(보물670)라는 명칭으로 지정하였는데, 이와는 달리 통도사의 <비로자나삼신불도>는 1990년 지정하면서 직지사 불화와 마찬가지로 화면이 세 폭으로 구성되어 있고 표구의 외형이 같은 형상을 하고 있으나 지정명칭을 “通度寺大光明殿三身佛圖”(보물1042)로 하였다.

국가지정문화재 명칭의 난맥상을 가장 잘 보여주는 사례는 1987년 7월16일 동시에 각각 보물924, 925호로 지정된 천은사와 쌍계사의 불화로, 전자는 “천은사극락전아미타후불탱”으로 후자는 “쌍계사팔상전영산회상도”란 명칭이 주워졌다. 비록 주제는 다르지만 후불화로서

똑같은 기능을 하며 표구의 형상도 차이가 없는데도 불구하고 어느 그림은 “幀”으로 또 하나는 “囟”라는 명칭을 부여한 것이다.

제대로 된, 이해하기 쉬운 문화재 해설 문안을 작성하기 위하여는 용어의 개념을 정확하게 파악, 사용하여야 하며 이것이 소통의 기본이다.

키워드(Keyword)

신복사지, 삼층석탑, 보살상, 굴산사지, 상원사종, 물걸리사지, 탕화, 불화, 지정명칭, 여래좌상

Shin Bok Sa Temple Site, Three-storied Stupa, Bodhisattva, Gul San Sa Temple Site, Sang Won Sa Bell, Mul Gul Ri Temple Site, Taenghwa, Buddhist Painting, Appointment Name, Seated Buddha