발보리심과 대자대비의 보살행 펼치다

사찰벽화 명작순례

⑰ 부안 내소사 대웅보전 관음보살벽화



부안 내소사 대웅보전 후불벽 뒷면의 관음보살벽화.



내소사 대웅보전 관음보살벽화의 선재동자 부분.

법당 후불벽 뒷면의 관음벽화는 12점
파랑새, 버들가지 정병, 청죽 공통 소재
내소사 관음벽화 속 의겸 스님 화파 화풍
용왕의 비(妃) 등장하는 유일한 관음벽화

법당의 대형 관음벽화 16점

한국산사의 사찰벽화 장엄 중에서 대단히 독특한 장면은 후불벽 뒷면에 그린 대형 관음보살벽화일 것이다. 법당의 후불벽 뒤 좁고 어두운 곳에 마치 자비광명을 놓듯이 그린 대형의 관음보살벽화는 극적인 전개다. 법당의 후불벽 뒷면에 그린 조선시대 대형 관음보살벽화는 강진 무위사 극락보전 백의관음보살벽화를 비롯해 총 12점 현존한다. 법당의 측면 벽에 조성한 보성 대원사 극락전, 김천 직지사 대웅전, 대구 용연사 극락전의 사례와 통도사 영산전 외벽의 수월관음벽화까지 포함하면 조선시대에 법당에 조성한 대형 관음보살벽화는 총 16점에 이른다. 분포 현황은 〈표〉와 같다.

16점 대형 관음보살벽화들은 고려불화 수월관음도의 전통을 계승한 것으로 조형 원리에서 통일적인 형식을 보여준다. 조선시대 관음벽화에 나타나는 특별한 변화는 관음보살의 시선 방향에 있다. 선재동자를 맞이하는 측면관에서 정면을 응시하는 정면관으로 바뀌었다. 특히 법당 후불벽 뒷면에 조성한 관음보살벽화에서 그 변화가 뚜렷하다. 좁은 공간에서 정면으로 마주하는 대형의 관음보살벽화는 예경자를 압도하고도 남음이 있다. 어쩌면 관음보살의 가피력을 극대화하는 의도된 장치일지도 모른다.

벽화장엄의 조형 원리 통일성은 구성과 소재 측면에서 특별히 강하다. 관음보살벽화의 공간 무대는 바닷가 보타낙가산이다. 벽화에서 출렁이는 바다 물결과 암산이 그 공간을 암시한다. 〈화엄경〉에서 깨달음에 이르고자 발보리심을 낸 선재동자는 문수보살의 권유로 53선지식을 찾아 남순행에 나선다. 28번째로 찾아간 선지식이 관음보살이었다. 벽화에선 하얀 옷차림의 관음보살께서 바닷가 바위 위에 유희좌(遊戱坐)로 앉아 선재동자를 맞이한다. 유희좌는 가부좌에서 한쪽 다리를 편안하게 내리고 앉은 자세다.

80권 〈대방광불화엄경〉 '제39 입법계품'에 그 대목이 나온다. "문득 바라보니 서쪽 골짜기에 시냇물이 굽이져서 흐르고 수목은 우거져 있으며 부드러운 향풀이 쓸려서 땅에 깔렸는데 관자재보살이 금강석 위에 가부좌로 계셨다." 관음벽화의 장면은 숭고한 아름다움이 흐르는 이 같은 극적인 만남을 회화로 구현한 것이다. 더불어 대부분의 관음보살벽화에는 버드나무 가지가 꽂힌 정병과 파랑새, 청죽을 묘사한다. 때때로 보름달을 그려 공간 배경을 더욱 자비롭고 부드러우며 환상적인 무대로 승화시킨다. 보름달은 관음보살의 자비광명을 극대화하는 장치다. 벽화 속 파랑새는 관음보살의 분신으로서 관음보살 출현을 암시한다.

강진 무위사 벽화와 관련한 설화에선 벽화를 그린 신묘한 화승으로 각색하기도 했다. 감로수가 든 정병과 푸른 버들가지, 청죽엔 관음보살의 변함없는 자비와 중생구제의 뜻이 담겼다. 여기까진 대부분의 관음보살벽화에서 나타나는 공통된 중심 소재이고 조형 원리다. 관음벽화의 차별성, 혹은 저마다의 고유성은 등장인물의 구성에 달려있다고 봐도 무리가 없다.

변형 유희좌, 태극, 수묵화풍 산수

부안 내소사 대웅보전의 관음보살벽화는 조선시대에 사찰 법당에 그린 관음보살벽화의 최고 정점에 위치한다. 보편적이면서 고유하고 독특하다. 크기에서도 최대다. 세로 490㎝, 가로 495㎝에 이른다. 내소사 관음보살벽화는 1749년 대웅보전 삼존불상을 조성한 무렵에 조성한 것으로 본다. 붓의 신선 '호선'이라 불린 의겸 스님의 화풍을 계승한 화파에서 그린 작품으로 추정한다. 내소사 관음벽화 곳곳에서 의겸 스님 화맥에서 나타나는 특유의 화풍을 찾을 수 있기 때문이다.

〈표〉 전국 법당에 현존하는 대형 관음보살벽화 현황(16점)

사찰	전각	관음보살 자세	등장인물과 자연 소재
강진 무위사	극락보전	입상(측면관)	백의관음, 선재+파랑새, 손에 쥔 정병+버들가지
여수 흥국사	대웅전	유희좌(측면관)	백의관음, 선재, 정병+버들가지+파랑새
구례 천은사	극락보전	의자좌(측면관)	백의관음, 2명의 선재, 정병+버들, 파랑새, 청죽
순천 동화사	대웅전	입상(정면관)	관음, 손에 쥔 정병+버들가지
부안 내소사	대웅보전	유희좌(정면관)	백의관음, 선재, 정병+버들가지+파랑새+청죽, 용녀
완주 위봉사	보광명전	입상(정면관)	백의관음, 손에 쥔 정병
고창 선운사	대웅보전	유희좌(정면관)	백의관음, 정병+버들가지+파랑새, 금강역사
공주 마곡사	대광보전	유희좌(정면관)	백의관음, 선재+파랑새+청죽, 정병+버들가지
양산 신흥사	대광전	유희좌와 입상	세 분의 관음, 정병+버들가지+파랑새+청죽
창녕 관룡사	대웅전	유희좌(정면관)	관음, 선재, 정병+버들가지, 청죽
김천 직지사	대웅전	유희좌(정면관)	관음, 선재+정병+버들+파랑새, 공양 용왕+청죽
청도 운문사	대웅보전	가부좌(정면관)	백의관음, 선재, 정병+버들가지+파랑새+청죽
보성 대원사	극락전	유희좌(측면관)	백의관음, 선재+파랑새+청죽, 정병+버들가지
김천 직지사	대웅전	입상(측면관)	백의관음, 선재+정병, 관음과 선재를 태운 용
대구 용연사	극락전	유희좌(측면관)	백의관음, 선재, 정병+버들, 파랑새, 청죽, 공양 용왕
양산 통도사	영산전	유희좌(측면관)	백의관음, 공양 선재, 정병, 파랑새, 공양 용왕

우선 관음보살의 앉은 자세가 독특하다. 유희좌이긴 한데 두 발바닥을 마주 보게 모은 변형된 유희좌다. 그 같은 자세는 의겸 스님이 수화승으로 제작한 여수 흥국사 수월관음도(1723년), 고성 운흥사 관음보살도(1730년), 국립중앙박물관 소장 수월관음도(1730년) 등에서 나타나는 독특한 특징이다.

영락 등 보살의 장신구에 표현한 태극 문양 장엄도 눈길을 끈다. 내소사 관음벽화를 찬찬히 살펴보면 머리에 쓴 보관의 화판 장식과 가슴팍의 영락 장식에 태극 문양을 볼 수 있다. 보살의 공덕장엄에 태극 문양을 사용하는 경우는 흔치 않다. 태극 문양은 의겸 스님 화파의 불화나 벽화에서 특유의 심벌마크처럼 종종 나타난다. 의겸 스님 주도로 제작한 여수 흥국사 수월관음도를 비롯해서 의겸 화파가 그린 개암사 영산회상괘불화(1749년) 등의 보살 장신구에서도 태극 문양을 장엄하고 있어 벽화 역시 동일한 화승 집단에 의한 제작을 추정하게 한다.

벽화 속 공간 배경으로 그린 수묵화풍의 자연산수 표현 역시 인상적이다. 관음보살 뒤로 주상절리처럼 우뚝 솟은 기암괴석은 겸재 정선의 '총석정도' 한 장면 같고, 선재동자가 서 있는 곳의 첩첩 암벽과 크게 휜 대나무 표현 등은 수묵화의 붓질 그 자체다. 불화 속에 수묵화 기법의 자연산수를 그려 넣는 특별함 역시 의겸 스님의 불화에서 찾을 수 있는 특징 중의 하나다. 의겸 스님이 1723년에 그린 여수 흥국사 응진전의 16나한도가 대표적이다.

용왕의 비, 구법자로 등장

내소사 관음보살벽화에서 무엇보다 인상적인 대목은 인물 구성에서 용녀(龍女)가 등장하는 희유의 장면이다. 정확히 말하면 용녀가 아니라 용왕의 비(妃)다. 관음벽화나 수월관음도에서 선재동자와 함께 용왕이 등장하는 사례는 몇 점 있다. 직지사 대웅전 후불벽 뒷면의 관음보살벽화, 대구 용연사 극락전 관음벽화, 통도사 영산전 외벽의 관음보살벽화 등에서 용왕이 등장하는데 모두 보주를 공양하는 장면으로 나온다.

그런데 관음벽화에서 용녀가 등장하는 사례는 내소사 관음벽화가 유일하다. 그것도 공양물을 올리는 장면이 아니라 선재동자와 마찬가지로 예복을 정중히 갖춰 입고 두 손을 합장하여 법을 청하는 구법자로 표현했다. 의겸 스님이 수화승으로 주도해 제작한 운흥사 관음보살도 속에도 용왕과 비가 동시에 나온다. 용왕의 비는 보주를 공양물로 바치고, 용왕은 홀을 양손에 들고 예를 올리는 장면으로 묘사했다. 두 곳에 공통적으로 용왕의 비가 등장하지만 역할은 사뭇 다르다. 한 곳에는 공양주로, 다른 곳은 구법자로 나와 대비된다. 금은보화 물질을 천만억 겁 동안 공양하는 공덕보다 신심으로 법을 구하는 공덕이 비교 불가로 더 크다고 〈법화경〉, 〈금강경〉 등에서 누차 강조했음을 염두에 둘 필요가 있다.

내소사 관음보살벽화를 살펴보면 화면이 비대칭적이다. 통상 화면의 중앙에 표현하는 관음보살을 향좌측에 치우쳐 모셨다. 그래서 관음보살을 중심으로 선재동자가 서 있는 향우측 화면은 드넓은 데 반해 용왕의 비가 서 있는 향좌측의 화면은 비좁을 정도다. 선재동자는 긴 여정을 통해 관음보살의 주처 보타낙가산에 왔다. 선재동자의 긴 여정을 말해주듯 암산은 첩첩이고, 길고도 좁은 벼랑길이 이어져 있다. 길이 끊긴 백척간두에서 관음께 길을 묻고 있다. 쉼 없이 가고 또 가야 한다. 벽화 속 선재동자의 길 속에 대자대비의 보살행이 이미 제시돼 있다.

그에 반해 향좌측 용왕의 비가 서 있는 공간은 상황이 다르다. 길 자체가 없다. 즉 수행자가 아니다. 아직 왕비의 옷차림 그대로다. 그런데 예전의 공양물을 바치던 미물의 중생이 아니다. 보리심을 낸 것이다. 바로 발보리심! 그래서 길 없는 곳에서 우뚝 솟은 바위처럼 용왕의 비가 홀연히 서 있는 것이다. 그런데 왜 용왕도 아니고 용녀인가? 미물이면서 여성이기 때문이다. 성불이 어렵다고 여긴 태생적 조건으로 설정한 것이다. 용녀의 발보리심일지언정 초발심시변정각이다.

내소사 관음벽화 속엔 발보리심과 성불에 이르는 끝없는 대자대비의 보살행 가르침이 녹아 있다. 벽화 속에 〈화엄경〉과 〈법화경〉 등 대승경전의 가르침이 펼쳐져 있다. 깊이를 갖춘 사찰벽화 명작이다.



노재학 작가

