

해외논문 소개

唐代 韓休墓 벽화의 산수도

鄭岩*

번역 소현숙**

I. 머리말
II. 화면 묘사
III. 도식
IV. 필법
V. 觀想과 臥遊
VI. 맺음말

I. 머리말

2014년 섬서성 서안시 長安區 郭新莊에서 발굴된 한휴부부의 무덤은 경사진 긴 묘도를 가진, 單室의 벽돌무덤이다. 총 길이 40.6m의 무덤은 묘도, 5개의 天井, 6개의 壁龕, 문, 甬道, 묘실 등으로 구성되어 남향으로 자리하고 있다. 출토 墓誌에 의하면, 이 무덤의 주인공인 한휴는 개원 28년(740)에, 그의 부인 柳氏는 천보 7년(748)에 사망했다. 무덤은 발굴 이전에 이미 심하게 도굴된 상태였는데, 다행히 벽화 대부분은 양호하게 보존되어 있었다. 묘도 북벽에는 闕樓 그림이 살짝 보이며, 용도에는 남녀 시종이 묘사되어 있다. 묘실 북벽의 서쪽에는 현무, 북벽 동쪽에는 산수 병풍, 동벽에는 무악도, 서벽의 棺臺 위쪽에는 高士屏風圖, 남벽 입구 서쪽에는 주작

* 中央美術學院 교수

** 원광대학교 역사교육과 초빙교수

*** 본 논문은 중국 『故宮博物院院刊』 2015년 제5기(pp. 87-109) 실린 것을 수정, 번역한 것이다.

등을 그렸다. 그리고 무덤 꼭대기에는 天象 등이 있다. 이 무덤과 관련된 기초자료와 일부 중요 연구성고도 발표되었는데,¹ 본고는 묘실 북벽의 산수도만을 연구대상으로 하였다.

현존하는 당대 산수화는 드물며, 후세의 모본은 단지 어느 정도 참고자료가 될 뿐이다. 그러므로 연구자들은 문헌과 석굴벽화, 그리고 출토자료 등에 의한 교차논증을 더욱 중시했다.² 본문 역시 이런 방법을 답습하면서, 새로 발견된 것과 이미 있던 자료와 지식을 종합적으로 분석하고자 한다. 본문은 단일 문제에 국한하지 않고 가능한 다양한 사고를 통한 분석을 시도함으로써 한휴묘와 당대 산수화 연구의 시야를 확대하고자 한다.

II. 화면 묘사

발굴자는 한휴묘 북벽의 산수병풍을 ‘독립산수도’ 혹은 ‘獨屏 산수도’라 부르고 있다. 병풍은 높이 194cm, 너비 217cm의 가로로 긴 형식으로(도 1), 서벽에 그려진 多曲式 병풍과는 다르다. 張建林的 견해대로라면, 이 병풍은 문헌에 언급된 ‘畫障’이다.³ 揚之水는 당대의 병풍과 障이 ‘동일한 물건에 대한 두 호칭’이며, 좀 더 명확히는 “장은 대부분 병풍의 골조 위에 펼친 병풍화를 가리키는 것으로 ‘屏面’이기도 하다”고 지적했다.⁴ 문헌에는 산수병



도 1 〈산수도〉, 당, 서안시 한휴묘(『考古與文物』2014년 제6기, p. 111)

¹ 劉杲運·程旭, 「陝西長安唐韓休墓首次發現獨屏山水圖壁畫」, 〈中國文物報〉2014년 12월 5일, 제1판; 『考古與文物』編輯部, 「唐韓休墓出土壁畫學術研討會紀要」, 『考古與文物』2014년 제6기, pp. 101-117; 程旭, 「長安地區新發現的唐墓壁畫」, 『文物』2014년 제12기, pp. 64-80.

² 대표적인 관련연구로는, Anil de Silva, *Chinesische Landschaftsmalerei: am Beispiel der Höhlen von Tun-Huang* (Baden-Baden: Holle Verlag, G. M. B. H., 1964); Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and Tang Dynasties*, Berkeley (Los Angeles, London: University of California Press, 1980); 王伯敏, 『敦煌壁畫山水研究』(浙江人民美術出版社, 2000).

³ 張建林, 「“屏風十二扇, 畫郭五三張”——唐墓壁畫中的“屏”與“障”」, 『第一屆古代墓葬美術研究學術討論會論文集』(北京: 2009).

⁴ 揚之水, 「行障與掛軸」, 『終朝采藍——古名物尋微』(生活·讀書·新知三聯書店, 2008), pp. 28-41.

풍과 화장에 대한 기록이 적지 않다. 障은 ‘幃’, 혹은 ‘鄣’으로도 불린다. 예를 들면, 당대 주경현의 『당조명화록』에는 천보 연간에 吳道玄과 李思訓이 大司殿의 벽과 掩障에 산수를 그렸다는 기록이,⁵ 장언원의 『역대명화기』에는 건중 4년(783) 張璪가 장안 평원리 장씨네 집에서 8폭의 山水幃를 그렸다는 기록이 있다.⁶ 이런 문헌 속 유명화가의 필적은 이미 사라졌지만, 한휴묘의 산수는 현재 우리 앞에 생생히 출현하고 있다.

그림은 깊은 산 계곡을 묘사하고 있다. 중앙에 맑은 물이 굽이굽이 흐르고, 저 멀리 오른 쪽에서부터 왼쪽으로 화면에 진입하면 중경 근처에서 오른쪽으로 방향이 바뀐다. 兩岸의 완만한 암석은 층층이 뒤로 쌓여 있는데, 물 가까이에서는 약간의 꺾임이 있다. 근경 속 계곡의 양안은 화면의 왼쪽 끝으로 비스듬히 내려와 오른쪽 아래 모서리까지 죽 이어져 화면의 하단을 폐쇄하며 U자형을 형성하고 있다. 왼쪽 河岸 근처의 완만함과 달리, 뒤쪽으로는 크기가 다른 암석이 앞뒤로 툭툭 튀어나와 있다. 오른쪽 아래 모서리의 거대한 두 암석은 결이 다른 두 면을 드러내고 있는데, 체적감이 매우 풍부하다.

중경 근처에 이르면 고립된 암석은 우뚝 솟은 산봉우리로 변화한다. 왼쪽과 오른쪽 두 곳에 대치되어 있는 산봉우리는 돌연 중앙으로 비스듬히 기울었는데 꺾여 떨어질 듯하다. 화가는 의식적으로 찾아 낸 산봉우리를 통해 화면의 고조감을 만들어내고 있다. 다만 강조점이 너무 분산적이어서 분명한 주종관계가 조금 결여되어 있다.

어지러운 중경과 달리 여기서 좀 떨어진 곳에 流雲이 하나 있고, 왼쪽 상부 모서리의 원산은 빛을 곧추 세운 듯 서있어 매우 조용하고 장중하다. 두 개의 낮은 산은 ‘仄’字形을 띠고 먼 곳의 가운데에 떠 있다. 그리고 그 위로는 막 구름 속으로 들어가는 석양이 있다. 산과 구름의 양쪽은 열거 표현되어 주변의 物象들과 충분한 관계를 맺지 못하고 있다. 산과 구름을 연하게 표현함으로써, 떨어지는 태양은 온 산의 계곡을 반사하며 최후의 휘황함을 강하게 표출하고 있다. 오른쪽 상부에 묘사된 운기는 선이 끊길 듯 이어지며, 왼쪽의 쌍구법으로 묘사된 장식적인 유운과 달리 점점 잦아드는 느낌을 주고 있다.

평평하고 완만한 양안 위에는 낮고 작은 나무들이 좀 있는데, 가지와 줄기는 모두 단선으로 표현했다. 암석과 산봉우리 정상의 나무숲은 가지와 줄기가 보이지 않으며, 위쪽은 깊이감이 서로 다른 둥근 형태의 거친 선으로 冠처럼 묘사되었다. 나무 묘사가 너무 간단하여 계절적 특징을 분명히 표현해내기에는 역부족이다.

⁵ 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, 『王氏畫苑』(明金陵徐智督刊本), 卷之六, 葉6.

⁶ 張彥遠, 『歷代名畫記』권9, 于安瀾 編, 『畫史叢書』제1책(上海人民美術出版社, 1963), p. 121.

전체 화면은 송대인들이 지적한 소위 '산 앞에서 산 뒤를 엿보는' 심원에 고원과 평원을 결합하는 기법을 보여주고 있다.⁷ 지금부터는 상술한 경물의 기본구도가 당대에 통상 행해지던 형식에서 나왔으며, 중경의 하안 옆에 위치한 두 개의 茅亭은 이런 구도 위에 부가된 클라이맥스임을 증명하고자 한다. 앞쪽의 원형 정자는 오른쪽 하안의 평평하고 넓은 곳 위에 서있는데, 그 뒤에 대나무 무리가 있다. 뒤쪽의 정자는 방형으로 그 건너편 하안에 위치하고 있으며, 반쯤 산봉우리 뒤로 가려져 있다. 정자 안에는 사람이 없어 화면에 매우 황량하고 고적한 느낌을 불어넣고 있는데, 두 정자는 잘 그려지지 않았을 뿐 아니라 너무 크다. 그리하여 전체 산 계곡의 규모가 축소되고 산의 기세가 크게 떨어졌다.

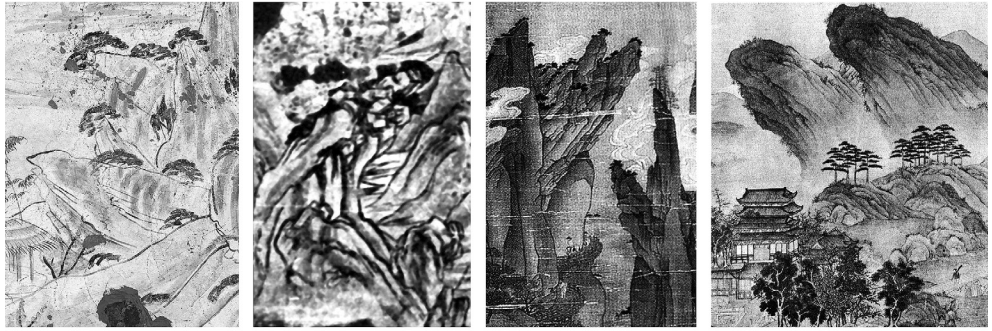
산, 돌, 물, 구름은 모두 균일한 먹선으로 빠르게 그려졌으며, 투명한 색채가 이들 선 위로 칠해졌는데, 낮고 왜소한 수목 위에 굴색에 가까운 노란색으로 나뭇잎을 点筆로 묘사한 것이다. 왼쪽 산봉우리 위의 나뭇잎 묘사는 담묵에 검보라색을 첨가한 게 확실하다. 색채는 거칠게 보이는데, 오른쪽 산봉우리 위에는 무심결에 떨어진 녹색색의 점들이 있다. 암석의 색상은 주로 담묵과 검보라색을 조화시키고 있으며, 일부 노란색을 소량 섞기도 했다. 하안의 구릉과 산봉우리에서는 대부분 화가가 설할 때 물상의 구조에 주의했음을 볼 수 있으며, 선조와 방향이 일치하는 용필과 농담의 변화는 모두 입체감을 강화시키고 있다.

노란색의 사용은 매우 대담하다. 태양과 먼 곳에 평평하게 흩어지는 구름층은 모두 노란색을 띠고 있어 이런 색상이 햇볕과 관련되어 있다는 믿음을 준다. 양안 아래쪽 구릉의 먹선도 역시 노란색으로 덧칠된 점으로, 이는 석양이 반사되어 형성하는 강렬한 색채효과를 표현하고 있다. 정자 지붕의 띠풀과 근경의 돌 하나에도 같은 색상을 칠했는데, 구릉의 물 근처 구름과는 동일한 원칙으로 표현되지 않았다.

Ⅲ. 도식

한후묘의 산수도는 많지 않은 현존 당대 독립산수화의 실물자료로서, 당시 유행하던 도식에서 벗어나 있지 않다. 도식은 특정 모티프의 화법을 포함할 뿐 아니라, 화면의 구도를 지칭하기도 한다.

⁷ '삼원에 대해서는 郭熙, 『林泉高致集·山水訓』, 于安瀾編, 『畫史叢書』제1책, p.23을 참조.



1 2 3 4

도 2 '떨어질 듯한 뾰족한 산봉우리'(1. 한휴묘 산수도 2. 부평 주가도촌 당대무덤 산수도(徐濤 선생 제공) 3. <명황행축도>, 당, 臺北 고궁박물관 소장 『中國繪畫全集·第1卷 戰國—唐』, pp. 196-197). 4. 傳 조맹부 모사 <망천도>, 영국박물관 소장 『文人畫粹編·第一卷 王維』, 中央公論社, 1975, 도30)

한휴묘 산수도의 세부는 대부분 당대 문헌과 도상자료에서 유사한 사례를 찾을 수 있다. 예를 들면 『역대명화기』에서 언급한 오도자의 산수 가운데 “위아래로 뾰은 괴석이 무너질 듯한 여울이 매우 짙진하다.”⁸고 한 것은 한휴묘 산수도 양안의 입체감이 풍부한 암석과 비교할 수 있다. 또한 산수도 왼쪽 상단의 운기는 쌍구법으로 묘사했는데, 이런 화법은 섬서성 富平縣 朱家道村 산수병풍에서도 볼 수 있다.⁹ 그리고 『당조명화록』에는 장조의 ‘산수 형상’을 언급한 부분에 “돌이 뾰족하여 마치 떨어질 듯하다(石尖欲落)”는 내용이 있는데,¹⁰ 주가도촌 무덤의 산수병풍, 臺北 고궁박물관 소장 <명황행축도>, 그리고 영국박물관 소장 조맹부 모사본으로 전해지는 왕유의 <망천도>에서도 산봉우리 위가 뾰족하게 돌출된 것을 볼 수 있다(도 2). 이처럼 매우 희극화된 조형은 북방산수의 형태와 관련이 있다. 송대 심괄은 오대 동원이 그린 강남산수를 “기이하고 가파르게 그리지 않았다.”¹¹ 이 ‘기이하고 가파른’ 산의 뾰족한 화법과는 다르다.

더욱 중요한 것은 한휴묘 산수도의 전체 구도가 당대 산수화에서 흔히 출현하는 도식을 따르고 있는 점이다. 그 특징을 간단히 서술하면, ‘한 줄기 물이 흐르고 그 양안이 표현되며(이하 ‘一水兩岸’으로 약칭함), 계곡은 매우 그윽하고 깊으며, 석양은 반사되고 있다. 그리고 계곡

⁸ 『歷代名畫記』권1, p. 16.

⁹ 井増利·王小蒙, 「富平新發現의唐墓壁畫」, 『考古與文物』1997년 제4기, pp. 8-11.

¹⁰ 『唐朝名畫錄』, 葉7.

¹¹ 沈括 著, 胡道靜 校證, 『夢溪筆談校證』권17(上海古籍出版社, 1987), p. 565.

물은 굽이굽이 흐르고, 산봉우리는 우뚝 솟아 있으며, 구름과 안개가 자욱하다.’ 이와 관련해 『당조명화록』에서 장조의 그림을 묘사한 부분(①)과 이사훈의 그림에 대한 『역대명화기』의 기록(②)을 보자.

- ① 그가 그린 산수의 형상은 높낮이가 수려하고, 가까운 곳은 무겁고 깊으며, 바위는 뾰족하여 금방이라도 떨어질 듯하고, 샘솟는 물은 마치 크게 노한 듯하다. 가까운 곳은 사람으로 하여금 추위를 느끼게 하고, 먼 곳은 하늘 끝까지 다 간 듯하다.¹²
- ② 산수와 나무, 그리고 바위를 그린 필력이 매우 굳세고, 물과 여울은 부드럽게 흐르고, 구름과 안개는 자욱하게 떠 있어 신선의 일을 보는 듯하고 아득하여, 바위와 산의 깊고 그윽함이 있다.¹³

두 글에서 묘사한 흐르는 물, 구름과 안개, 그리고 깊고 깊은 바위산들이 빚어내는 공간의 종횡감과 통제력은 모두 한휴묘 산수도를 묘사하는 데 직접적으로 사용할 수 있다. 이사훈은 청록산수에 능했고 장조는 수묵화를 좋아했지만, 이들 작품 모두 한휴묘 산수도와 유사한 모티프와 도식을 사용했을 것이다.

도상은 문자로 된 기록과 서로 비교함으로써 충분한 설득력을 가지게 된다. 한휴묘 산수도와 비교적 근접한 첫 사례는 일본 正倉院 소장 나전 비파(8세기 전기)의 가죽 그림인 〈騎象胡樂圖〉 배후의 산수다(도 3).¹⁴ 높이가 39.5cm, 너비 16.6cm의 화면은 마치 한휴묘 산수도를 축소



도 3 비파 捍撥의 〈기상호악도〉, 8세기, 일본 正倉院 소장(『正倉院寶物·南倉』, 도판 128; 『正倉院の繪畫』, p. 33)

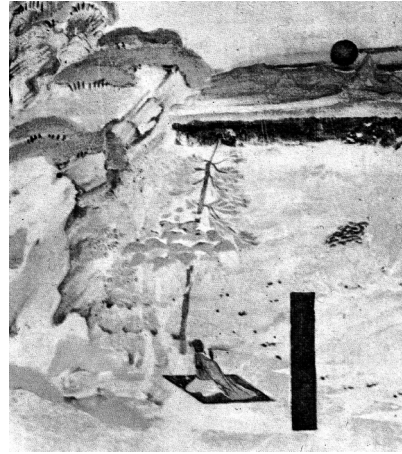
¹² “其山水之狀，則高低秀麗，咫尺重深，石尖欲落，泉噴如吼。其近也則若逼人而寒，其遠也則若極天之盡。”『唐朝名畫錄』，葉7.

¹³ “其畫山水樹石，筆格遒勁，湍瀨潺湲，雲霞縹渺，時觀神仙之事，杳然岩嶺之幽。”『歷代名畫記』卷9, p. 110.

¹⁴ 正倉院事務所, 『正倉院の繪畫』(日本經濟新聞社, 1968), pp. 33-36. 설리만은 이 그림이 “중국에서 가지고 온 것이긴, 혹은 일본화가가 그린 것이긴, 또는 고구려 이민자가 가지고 온 작품이긴 모두 중요한 게 아니다. 8세기 당나라 예술이 실제로 동아시아의 국제양식을 형성했음을 의미한다”고 보았다. 邁珂·蘇立文(Michael Sullivan), 洪再新譯, 『山水悠遠—中國山水畫藝術』(嶺南美術出版社, 1988), p. 41.



도 4 <법화경변도·화성유품>, 성당기(8세기),
돈황 막고굴 제103굴 남벽(『中國石窟·敦
煌莫高窟 三』, 도판 153)



도 5 <관무량수경변도·일상관>, 성당기(8세기),
돈황 막고굴 제320굴 북벽(『中國石窟·敦
煌莫高窟 四』, 도판 4)

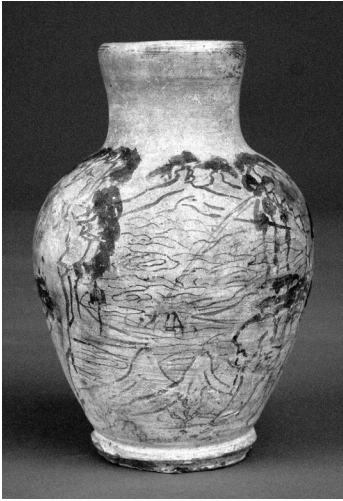
해 만든 세로그림 같은데, 꺾이는 계곡 양쪽의 산은 층층이 뒤로 물러나며, 계곡 사이를 물오리 등이 Z자 형태를 이루며 날아가고, 저 멀리 햇빛이 반짝인다. 이런 모티프와 구도는 모두 한휴묘 산수도와 유사하다.

더욱 많은 사례들이 돈황의 盛唐期 벽화에서 출현한다. 막고굴 217굴과 103굴의 남벽 서쪽(도 4)에 그려진 <법화경변도·화성유품>,¹⁵ 320굴 북벽 동쪽(도 5) 및 172굴 남벽 서쪽과 북벽 동쪽, 그리고 148굴 동벽 남쪽의 <관무량수경변도·日想觀>¹⁶ 등은 모두 전형적인 작품이다. 이 가운데 103굴의 양쪽 산봉우리가 모두 높이 솟아 있는데, 320굴과 172굴에서는 한쪽 산봉우리만 솟아 있고 다른 한 쪽은 비교적 완만한 하안이다. 이런 변화는 모두 일정한 범위 안에서 행해질 뿐이며, 전반적으로 모두가 공유하는 도식에서 벗어나지는 않는다.

秋山光和는 상술한 사례들보다 훨씬 이른 시기인 690년 전후에 조영된 막고굴 323굴 남벽의 두 벽에 묘사된 瑞像, 그리고 부처와 고승의 기적고사도 배후에 놓인 대화면의 산수배경에 대해 언급하고 있다. 여기서서는 계속 이어지는 산봉우리와 구릉, 그리고 하늘과 닿는 원산이 모두 유기적으로 결합하고 있으며, “물은 굽이굽이 산 사이를 흘러가고, 굽이도는 하안은 원경의 낮은 산과 쪽 이어져 끝없는 모습을 드러내고 있다.” 그는 이를 “당대 산수표현의 기본형식 가운

¹⁵ 敦煌文物研究所 編, 『中國石窟·敦煌莫高窟 三』(文物出版社·平凡社, 1987), 도판 100-153.

¹⁶ 敦煌文物研究所 編, 『中國石窟·敦煌莫高窟 四』(文物出版社·平凡社, 1987), 도판 5-9-10-39.



도 6 <산준> 채회도기, 당(7세기), 언사 남구씨진 공릉 애황후묘(『唐代洛陽』, p. 34)

데 하나'로 들고 있다.¹⁷ 그렇다면 상술한 성당기의 도식은 아마도 초당기의 이와 같은 대화면의 산수화가 한층 발전한 것으로 볼 수 있다. 그리하여 구도는 더욱 통일되고 세부 변화는 매우 풍부해졌다.

하남성 언사시 南緱氏鎮에 위치한 당 恭陵 哀皇后墓에서 도굴되었던 높이 14.2cm의 소형 陶罐의 배 부분에 산수가 그려져 있다(도 6).¹⁸ 謝明良은 이 도관이 당대인들이 전통적인 經書 해석에 기초하여 제작한 예기 '山尊'으로, 북송 섭승의 『新定三禮圖』와 동일한 계통에 속한다고 정확히 지적했다.¹⁹ 정확도는 좀 떨어지지만, 필자는 발표된 컬러사진을 토대로 포토샵기술을 이용해 펼친 모습으로 만들어봤다(도 7). 그리하여 이 그림이 한류묘 산수도와 상당히 비슷함을 확인했다.

현존 자료로 미루어 보면, 당시에는 또 다른 도식이 있었다. 즉 다곡병풍 위에 세로 구도로 그려진 산수화가 많이 발견되고 있는데, 서안시 장안구 龐留村에 위치한 현종 惠妃 武氏墓(737년) 서벽의 6곡 산수병풍도(도 8),²⁰ 부평현 주가도촌 당



도 7 <산준>의 전개도, 당(7세기), 언사 남구씨진 공릉 애황후묘(필자 제작)

¹⁷ 秋山光和, 「唐代敦煌壁畫中的山水表現」, 『中國石窟·敦煌莫高窟 五』(文物出版社·平凡社, 1987), pp. 195-209.

¹⁸ 郭洪濤, 「唐恭陵哀皇后墓部分出土文物」, 『考古與文物』2002년 제4기, pp. 9-18.

¹⁹ 謝明良, 「記唐恭陵哀皇后墓出土的陶器」, 『故宮文物月刊』第279期(2006), pp. 68-83. 공릉은 태자 李弘의 무덤으로, 그는 상원 2년(675) 매장되었다. 이듬해에는 태자비 裴氏가 사망하여 수공 3년(687) 공릉에 매장되었으며, 9년 후에 '애황후'로 추증되었다.

²⁰ 屈利軍, 「新發現的龐留村唐墓壁畫初探」, 『文博』2009년 제5기, pp. 25-29.



도 8 <산수병풍>, 당(737년), 장안 방류촌 헤비 무씨묘(『文博』2009년 제5기, p. 58)



(左)도9 <산수병풍>, 당, 부평 주가도촌(徐濤 선생 제공)

(右)도10 <노인이 무덤에 들어가는 것을 배웅하는 장면>(부분), 당, 돈황 유림굴 제25굴 북벽(『敦煌石窟藝術·榆林窟 第二五窟附第一五窟』, 도판 60)

대묘 서벽의 6곡 산수병풍도(도 9),²¹ 섬서성 임동 慶山寺 지궁 동벽에 그려진 다섯 승려 배후의 산수병풍도,²² 돈황 유림굴 제25굴의 노인이 무덤에 들어가는 것을 배웅하는 장면 속에 나타난 산수병풍도(도 10)²³ 등이다. 방류촌 헤비묘 산수병풍의 여러 폭에는 양안의 험준한 절벽이 물

²¹ 井増利·王小蒙, 앞의 논문, pp.8-11.

²² 臨潼縣博物館, 『臨潼唐慶山寺舍利塔基精室清理記』, 『文博』1985년 제5기, p. 32. 이 보고서에는 병풍의 테두리를 기둥으로 잘못 보았다. 정확한 서술은 楊效俊, 『臨潼慶山寺舍利地宮壁畫試析』, 『文博』2011년 제3기, pp.88-94를 참조.

²³ 敦煌研究院等, 『敦煌石窟藝術·榆林窟第二五窟附一五窟(中唐)』(江蘇美術出版社, 1993), p.65의 도판60.

을 사이에 두고 대각선구도를 취하고 있는데, 여기서도 ‘일수양안’의 도식을 볼 수 있다. 여러 종류의 도식이 공존하며, 상호 영향을 주고받았음을 알 수 있는데, 그림을 그릴 때 청록, 수묵 등 다양한 필법과 색채를 사용하여 성당기 산수화를 더욱 풍부하고 다채롭게 만들고 있다. 이런 현상은 산수화가 성숙했음을 나타낸다.

하나의 도식은 여러 주제를 표현할 때 함께 쓰였으며, 도식의 수정은 아마도 작품의 특징의 미를 반영하고 있을 것이다. 한휴묘 산수도의 두 정자는 가장 주목해야 하는 모티프로 ‘수정된 흔적이 있다’. 모정은 문화적 부호다. 당대 유우석은 『陋室銘』에서 자신의 ‘누실’을 ‘제갈량이 은거하던 남양 와룡강의 초려’ 등에 비교했다.²⁴ 당대 隱士들 역시 초려와 모옥을 지었다. 張籍은 〈題李山人幽居〉에서 “남양의 남쪽 외곽성 바깥에서 서생 하나가 모옥에 살았는데,……불어오는 바람과 먼지에 화답하고, 세상의 명성을 쫓는 것을 구차히 여긴다.”고 읊어 모옥과 은거의 관계를 분명히 밝히고 있다.²⁵ 더 유명한 것은 백거이의 廬山 초당과 도사 盧鴻의 嵩山 초당이다.²⁶

한휴묘 산수도의 모정은 하나는 방형이고 하나는 원형으로, 전체 화면의 통일성과는 좀 다른 점이 있다. 뒤쪽 방형 정자의 기초는 원래 방형이었는데 원형으로 바꾸었다. 이렇게 바꾼 이유는 알 수 없지만, 方圓과 음양, 천지, 남녀 등등의 개념을 연관시켜 보면 그 형태 변화나 의미를 짐작할 수 있을 것 같다. 아마도 대립·병존의 상징적 의미를 가진 한 쌍의 개념을 포함하고 있을 가능성이 크다.

돈황 성당기의 〈관무량수경변도·일상관〉과의 유사성으로 미루어 한휴묘 산수도에 묘사된 것은 석양이 서쪽으로 떨어질 때의 적막감이자, 해가 동쪽에서 뜰 때의 생기발랄함은 아니다. 正倉院 비파 속 〈기상호악도〉의 배경 역시 왕유의 “석양이 새 옆으로 떨어지고, 가을 들녘에는 사람 이외엔 한적한데(落日鳥邊下, 秋原人外閑)”²⁷라는 시구와 대응하는데, 석양의 모티프와 모정의 기본이 서로 짝을 이루어 정자 안에 인적이 없음을 더욱 인상적으로 만든다. 명대 동기창은 『幽亭秀木』에 대해 “옛사람이 일찍이 그림을 그릴 때, 세상에서 그 뜻을 아는 자가 없었다. 내가 ‘정자 아래 속된 물이 없으니 이를 幽라 한다.’고 주를 달았다.”고 기록하고 있다.²⁸ 이런 것

²⁴ “南陽諸葛廬，西蜀子雲亭。”劉禹錫撰，卞孝萱校訂，《劉禹錫集》(中華書局，1990)，p.628.

²⁵ “襄陽南郭外，茅屋一書生……應笑風塵客，區區逐世名。”『全唐詩』권384(中華書局，1960)，p.3419.

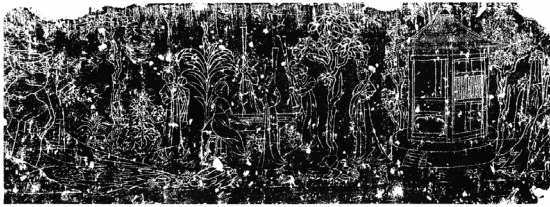
²⁶ 白居易，『草堂記』，『全唐文』권676(中華書局，1983)，pp.6900-6901.

²⁷ “落日鳥邊下，秋原人外閑”『全唐詩』권126，p.1274.

²⁸ “幽亭秀木，古人嘗繪圖，世無解其意者。余爲下注脚曰：亭下無俗物謂之幽……”董其昌，『畫旨』권下，『畫論叢刊』，p.94. 빈 정자는 잘 알려져 있다시피 원대倪瓚의 작품에서 볼 수 있다. 동기창은 예찬의 그림에 대해 “雲林畫，江東人以有無論清俗，余所藏(秋林圖)有詩云：‘雲開見山高，木落知風勁。亭下不逢人，夕陽淡秋影。’其韻致超絕，

들을 종합해 볼 때, 세상을 벗어난 은일 관련 모티프는 산수를 문화적 의미가 풍부한 경관으로 만들어주고 있다.

당대의 초당과 모옥은 이미 '제갈량의 남양 초려'처럼 개성이 풍부한 선택물이 아니었다. 반대로 아주 진부한 것이 되어 각종 시문에 언급되었을 뿐 아니라, 여러 도상에도 출현한다. 현종에게 초당을 하사받았던 노홍은 “스스로 그 거처를 그림으로 그리고 대대로 이를 전했다.”고 한다.²⁹ 섬서성 장안시 홍교사 출토 당대 돌화에는 한 폭의 도련도가 있는데 오른쪽 끝에 모정 하나가 새겨져 있다(도 11).³⁰ 正倉院 소장 제6호 密陀繪 접시 위에는 물가의 나무 아래에 매우 간단한 초려가 묘사되어 있는데, 그 안에 책상은 있지만 사람은 없다. 물에서 나와 달리는 상서로운 동물과 천상에서 노니는 봉황 등은 이곳이 세상의 시끄러움을 벗어난 선경임을 암시하고 있다(도 12).³¹ 은일 색채가 풍부한 산수화는 당시의 불교·도교사상 및 그 도상과 관련이 있을 것이다. 다만 그 성격은 순수하게 불교적이거나 도교적이지 않다. 심지어 묘주 개인의 특정 희망이나 기호와 필연적인 관계가 없으며, 당대 상층사회의 보편적 유행으로 봐야 한다. 만약 그림 속



도 11 <선각 도련도>, 당, 서안 홍교사 출토(『文物』2006년 제4기, p. 72)



도 12 <밀타회 산수도>, 8세기, 일본 正倉院 소장(『正倉院の繪畫』, 삽도90)

當中子久山樵之上.”이라 적었다(앞의 책, p. 92).

²⁹ 臺北 고궁박물관 소장 <草堂十志圖>는 노홍의 모본일 수도 있다. 혹은 董道가 언급한 것처럼 “후인들이 뛰어난 경치를 좇아 쓸데없이 이를 제작한 것”일 수도 있다. 董道, 『廣川畫跋』권6, 盧輔聖 主編, 『中國書畫全書』제1책(上海書畫出版社, 1993), p. 839.

³⁰ 劉合心, 『陝西長安興教寺發現唐代石刻線畫“搗練圖”』, 『文物』2006년 제4기, pp. 69-77.

³¹ ‘密陀繪盆’은 일본 메이지시대 이후의 명칭이며, 실제로는 나무로 만든 漆盤이다. 正倉院事務所, 앞의 책, 삽도90.

에 인적이 없음을 근거로 적적하고 쓸쓸한 이 산수화를 묘주가 도교적인 산에 귀의하고자 한 것으로 추론한다면 억지추행을 면할 수 없다.

IV. 필법

기록에 의하면 오도자의 회화는 일반적으로 제자나 공인들이 착색했다고 한다.³² 한후묘 산수도는 반드시 여러 사람이 함께 작업했다고 할 수 없지만, 분명한 것은 선묘와 設色이 분리되어 있는 점이다. 이는 한후묘 벽화가 오도자가 그림을 그리는 과정과 유사한 방식으로 제작되었을 가능성을 시사한다.

한후묘 벽화에서는 운필이 매우 빠르고 설색 역시 상당히 단조롭다. 화가가 빠른 화법을 사용한 것은 공사기간을 단축하기 위해서였을 것이다. 그러나 이런 양식은 화가의 느긋함과 자신감을 드러내고 있다. 본 연구자의 관심은 ‘화가의 자신감이 어디서 왔으며, 喪家에서는 왜 이처럼 거친 양식을 수용했는가’이다. 여기에서 파생하는 또 다른 문제는, 현재까지 우리가 이런 화법을 묘사할 때 왜 ‘粗獷하다’, ‘호방하다’, ‘웅건하다’, ‘진솔하다’, ‘소박하다’, ‘표일하다’ 등의 좋은 말을 쓰고 되도록이면 ‘거칠다’, ‘너무 소략하다’, ‘산만하고 어지럽다’, ‘대략적이고 누추하다’ 등의 나쁜 표현을 쓰지 않는가이다.

이에 대한 답은 아마도 당대에는 회화에서 차이가 큰 여러 양식이 출현했고, 대중의 회화에 대한 취미가 다원화되었으며, 士人들은 이에 대한 종합적인 이론 분석을 시도하기 시작했고, 이로부터 중국회화의 심미관이 변화되어 새롭게 형성되었다는 점과 관련이 있을 것이다. 『역대명화기』 권1을 보자.

상고시대의 그림은 자취가 간단하고 뜻이 담담하여 우아하고 바르다. 고개지와 육담미類가 여기에 해당한다. 중고시대의 그림은 세밀하고 정치하여 매우 아름다운데, 전자건과 정법사의 그림들이 여기에 해당한다. 근대의 그림은 찬란하고 완전무결을 추구하며, 오늘날의 그림은 어지

³² 『역대명화기』에는 ‘장안의 홍교사, 정토원, 보리사, 안국사, 총지사 등에 오도자의 벽화가 있는데 모두 공인들이 색을 칠해 그림이 망가졌다고 기록하고 있다(권3, pp.38-49). 또 “翟琰은 오도자의 제자다. 오도자는 그림을 그릴 때마다 그리자마자 자리를 뒀으며, 대부분 적염과 장장에게 색칠을 하게 했다”고 한다(권9, p.109). 한편 『당조명화록』에는 “개원 연간 낙양의 천궁사 그림은 오도자가 친히 색칠했다”고 기록하고 있는데(葉1-2), 매우 특별한 사례라 하겠다.

럽고 뜻이 없으니, 여러 공인들의 그림이 이것이다.³³

장언원은 서로 다른 필법으로 시기를 구분하고 그 특징을 분명하게 서술하고 있는데, 다만 지나치게 단순화시킨 감이 있다. 여기서 ‘중고’의 전자건 및 정법사(6세기)와 ‘오늘날’(9세기) 사이에 위치한 ‘근대’는 대략 초당기에서 중당기에 해당한다. 그런데 이 시기 회화는 결코 ‘찬란하고 완전무결을 추구하는’ 하나의 종류만 있었던 것은 아니다. 두보는 상원 원년(760)에 지은 〈戲題畫山水圖歌〉에서 매우 세밀하고 정치한 필법에 대해 “10일 동안 물 하나만을 그리고 5일 동안 돌 하나만을 그렸다. 能事는 다그치는 것에 구애받지 않으니, 王宰가 비로소 기꺼이 진작을 남겼다.”고 묘사하고 있다.³⁴ 이와 유사한 것으로 천보 연간(742~756) 대동전에 ‘여러 달 걸쳐 비로소 그림을 마친’ 이사훈이 있는데, 오도자의 작품과는 완전히 다르다.

또 명황(현종)이 천보 연간에 홀연히 蜀 지역의 가릉강을 생각하고, 마침내 오도자에게 그곳에 가서 그리게 했다. 오도자가 돌아오자, 현종이 그 형상을 물었다. 오도자가 황제에게 “신은 粉本이 없습니다. 단지 마음속에 기록하고 있을 뿐입니다.”라고 아뢰었다. 후에 대동전에 이를 그리게 했는데, 가릉강 300여 리의 산수가 하루 만에 모두 끝났다.³⁵

이처럼 신속한 필법은 ‘찬란하고 완전무결을 추구하는’ 표준을 초월하고 있다. 이에 대해 예술 감상 능력이 뛰어났던 현종은 “이사훈이 수개월 동안 공을 들였는데, 오도자는 하루 만에 이루어냈으니, 모두가 매우 기묘하다.”고 평가했다.³⁶

이사훈은 개원 6년(718) 사망했으므로,³⁷ 이사훈과 오도자가 천보 연간 재주를 겨루었다는 이야기는 당연히 허구다. 다만 이 시기 전혀 다른 두 화풍이 공존하고 있었음은 부정할 수 없다. “모두가 매우 기묘하다.”는 평가는 비록 현종의 말은 아닐지라도, 적어도 이야기를 하는 화자의 목소리다. 장언원은 그림에 ‘疏體와 密體 등 두 體’가 있음을 논하면서 “붓을 겨우 한두 번 움직

³³ “上古之畫，跡簡意淡而雅正，顧陸之流是也；中古之畫，細密精緻而臻麗，展鄭之流是也；近代之畫，煥爛而求備，今人之畫，錯亂而無旨，眾工之跡是也。”『歷代名畫記』권1, p. 15.

³⁴ “十日畫一水，五日畫一石，能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。”『全唐詩』권219, p. 2305.

³⁵ “又明皇天寶中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駟令往寫貌，及回日，帝問其狀，奏曰：‘臣無粉本，並記在心。’後宣令於大內殿圖之，嘉陵江三百餘裏山水一日而畢。”『唐朝名畫錄』，葉2.

³⁶ “李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙也。”『唐朝名畫錄』，葉2.

³⁷ 『舊唐書』권60, p. 2346.

였을 뿐인데 그림이 이미 이루어졌다. 정확이 흠어져 때로 결락되었다.”라거나 “비록 필은 주도면밀하지 않으나 뜻은 두루 갖추어졌다.”고 소체의 가치를 언급하고 있다. 그는 장승요와 오도자를 소체의 대표적 인물로 들고, 아울러 2體의 설을 더할 나위 없이 높이 평가하면서 “만약 그림에 소체와 밀체 두 체가 있음을 안다면 바야흐로 그림을 논할 수 있다.”고까지 말했다.³⁸

오도자는 소체와 밀체에 모두 능숙했다. 장언원은 “오직 오도자의 작품을 보면 육법이 모두 갖추어져 만상이 다했다고 말할 수 있다. 神人의 손을 빌려 조화를 다한 것이다. 그러므로 기운이 매우 웅장하여 거의 비단바탕을 용납할 수 없을 정도며, 필적이 뇌락하여 마침내 벽면에 뜻을 자유자재로 풀어냈다. 그의 세밀화도 매우 조밀했는데, 이것도 신이하다.”고 평가했다.³⁹ 그러나 역사가들이 가장 흥미를 갖는 것은 무엇보다도 구속되지 않는 매우 자유로운 오도자의 회화양식이다. 이에 대해 장언원은 (오도자는) 술을 좋아했다. 氣를 풀어놓는데, 매번 붓을 들고자 할 때는 반드시 술을 마셔야만 했으며,⁴⁰ 사람들이 모두 눈동자를 조밀하게 그릴 때, 오도자는 그저 정확을 여기저기 찍었고, 사람들이 모두 비슷하게 그리고자 할 때 그 범속함을 벗어났다.⁴¹ 그리고 서화의 기예를 아는 것은 모두 意氣로 이뤄지는 것이며 나약한 겁쟁이가 할 수 있는 것이 아니다⁴²라고 적고 있는데, 이와 같은 평가는 장언원의 회화에 대한 인식을 보여준다.

당대 전기의 范長壽는 “붓을 씌에 종이에 대자마자 날아갈 듯하다. 비록 窳穢함은 결여되었지만 그래도 뛰어난다.”는 평가를 받았다.⁴³ 오도자에 이르러 이런 양식은 더욱 유행하고 발전하였다. 오도자는 대중들 앞에서 그림을 그릴 때 마치 연극을 하는 듯 했다. “일찍이 이르기를, 오도자가 흥선사의 중문 안에 圓光을 그릴 때 장안의 노소와 士庶들이 모두 다투듯이 이르러 보는 자들이 마치 담벼락을 이룬 듯했다. 붓을 세워 원광을 그릴 때 그 필세가 마치 바람이 이는 듯했는데, 사람들이 모두 신이 도운 것이라고 말했으며”⁴⁴ “보는 자들이 떠들썩하여 마을 전체가 모두 놀랄 정도였다.”⁴⁵ 가장 신이한 것은 개월 연간에 오도자가 天宮寺에서 장군 裴旻之 모친의 명복을 비는 그림을 제작한 일이다.

38 『歷代名畫記』권2, p. 23.

39 『歷代名畫記』권1, pp. 15-16.

40 『歷代名畫記』권9, p. 108.

41 『歷代名畫記』권2, p. 22.

42 『歷代名畫記』권9, p. 109.

43 『歷代名畫記』권9, p. 106. 설리반은 범장수의 용필을 오도자 필법의 전조로 보았다. Michael Sullivan, 앞의 책, p. 43.

44 『唐朝名畫錄』, 葉3

45 『宣和畫譜』권2, 『畫史叢書』제2책, p. 14.

오도자가 민지에게 縑服을 벗고 군장을 하고 말을 달려 검무를 추게 하였다. 격앙하기도 하고 갑자기 멈추기도 하는 등 매우 웅장하고 대단하였다. 구경하는 자가 수천백인이었는데 모두 두려워하지 않음이 없었다. 그러나 오도자는 옷을 풀어헤치고 가부좌로 바닥에 앉아 그 기운을 사용하여 웅장한 그림을 그릴 생각을 했기 때문에 붓을 대자 바람이 이는 듯했다. 천하의 장관이었다.⁴⁶

符載의 기록에 의하면, 장조가 荊州에서 감찰어사로 재직하면서 陸灃의 집 연회에서 松石을 그릴 때도 유사한 일이 발생했다.

장조가 가운데 거처했다. 두 다리를 펴고 앉아 숨을 마시고 크게 내쉬었는데, 神機가 비로소 나오기 시작했다. 사람들을 놀라게 하는 것이 마치 전기가 흘러 하늘을 찌르는 듯하고 바람이 놀라 하늘에 이르는 듯했다. 때리고 돌리고 끌고 빠르게 휘둘러 자라처럼 갈라지고, 붓이 날며 먹을 내뿜고 손바닥을 틀어잡아 마치 티질 듯하고, 흩어지고 합하는 것이 황홀하여 홀연 기이한 형상이 만들어졌다.⁴⁷

이런 글들은 오도자와 장조의 형상이 『莊子·田子方』에 기록된 ‘옷을 풀어헤치고 바닥에 편하게 앉은’ 화가 이미지와 중첩된다.⁴⁸ 『선화화보』는 오도자의 행위를 ‘재주로서 도에 들어간’ 것으로 보았고, 부재 역시 장조를 “그림이 아니다. 진실로 道이다.”라고 칭찬했다. 화가들이 이미 철학의 영역에 올라섰으니 감히 누가 形以下の 기술로써 이를 비교할 수 있겠는가?

왕묵은 여기에서 더 나아갔다. 그는 “취한 후에 상투에 먹을 묻혀 비단에 그림을 그렸다.”⁴⁹ 그리고 “먹을 튀기고, 웃기도 하고 읊조리기도 했으며, 발로 차고 손으로 누르고, 휘두르기도 하고 때리기도 하고, 진하게도 하고 연하게도 했다. 그 형상에 따라 산이 되기도 하고 돌이 되기도 하고 구름이 되기도 하고 물이 되기도 하니, 손에 응하고 뜻에 따르는 것이 홀연하여 마치 조화 같았다. 운하를 그려내고 풍우를 그려내는 것이 완연하여 신처럼 공교했다. 내려다보면 그 목찌

46 『宣和畫譜』권2, 『畫史叢書』제2책, pp.13-14.

47 符載, 『江陵陸侍御宅讌集觀張員外畫松石序』, 姚鉉 編, 『唐文粹』권97, 『四部叢刊初編』197, 제1952册, 葉35.

48 郭慶藩 撰, 王孝魚 點校, 『莊子集釋』(中華書局, 1961), p.719.

49 『歷代名畫記』권10, p.125.

꺼기의 자취가 보이지 않으니 모두 기이하다고 했다.”⁵⁰ 그러나 장언원은 이런 모험적 행위에 대해 “산수화가의 발묵과 같은 건데, 이를 그림이라 할 수 없으니 본받아선 안 된다.”고 유보적인 태도를 취하고 있다.⁵¹

당대에는 확실히 일부 화가들이 미친 것처럼 그리는 방식을 모방했다. 오도자의 제자인 張藏은 “크기를 추측하고 취사를 정하는 것이 거칠고 빨랐으며, 생각은 샘솟듯 하여 사찰 벽 10칸의 벽화작업이 열흘이 안 돼 끝났다.”⁵² 또한 두보는 〈奉先劉少府新畫山水障歌〉에서 한 무명화가의 작품에 대해 유창하고 습윤한 양식이 경천동지하고 귀신을 울릴 정도였다고 기술하고 있다.⁵³ 중국회화사를 살펴보면 오도자 등이 창조한 빠르고 개략적인 회화양식의 영향은 매우 깊고도 중대한데, 이에 대해서는 제임스 캐힐의 심도 있는 논의를 참고할 만하다.⁵⁴

우리들은 한휴묘 벽화를 그린 화가의 이름을 알지 못한다. 그러나 이 작품은 이런 소략하고 간결한 양식의 양상을 보여준다. 일반적으로 묘주가 사망하여 무덤에 묻히기 전까지 묘장의 조성, 상례의 진행 등이 이뤄지는 시간은 정해져 있기 때문에 화공이 그림을 그리는 시간은 촉박할 수밖에 없다. 그러나 이는 문제의 한 면에 불과하다. 한휴는 재상을 지냈는데, 그의 사회적 신분과 시대 및 지역의 일치성 등을 생각할 때, 이 무덤의 벽화를 그린 화가는 직간접으로 ‘점획을 흘려놓아 때로 결락이 있거나, 혹은 기세가 마치 바람이 도는 것 같은’ 오도자 필법의 영향을 받았을 것이다. 한휴의 상례를 진행한 사람은 아마도 장안 상층사회에서 유행한 이런 예술취미에 대해 비교적 너그러운 태도를 가지고 있었을 것이다. 즉 일부는 의심의 눈초리로 새로운 조류를 대했다 하더라도, 그는 ‘황제의 새로운 취미’처럼 호기심을 가지고 거기에 몰들어갔을 것이다. 그리고 은일의 의미가 있는 산수화는 거칠고 소략한 필법을 더욱 매력적으로 만들었을 것이며, 이로부터 사람들이 상찬하는 ‘대략적이고 진실하여 자연스럽다.’는 쪽으로 평가가 바뀌어갔을 것이다.

⁵⁰ 『唐朝名畫錄』, 葉17. 이 책에서는 王默의 이름을 王墨으로 적었다.

⁵¹ 『歷代名畫記』권2, p. 24

⁵² 『歷代名畫記』권9, p. 109.

⁵³ “反思前夜風雨急, 乃是蒲城鬼神入. 元氣淋漓障猶濕, 眞宰上訴天應泣.” 『全唐詩』권216, p. 2266.

⁵⁴ James Cahill, “Quickness and Spontaneity in Chinese Painting: The Ups and Downs of an Ideal,” *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp. 70-99.

V. 觀想과 臥遊

한휴묘 산수도와 돈황 막고굴의 <관무량수경변도>속의 '일상관' 도식의 공통성은 우리로 하여금 당대 산수화와 불교의 관계에 주목하게 한다. 이런 논의는 한휴묘 자체에 대한 분석을 넘어 초기 산수화의 일반성 문제와 관련되어 있다.

『불설관무량수경』(이하『관경』으로 약칭)은 불교 정토종의 기본 경전 가운데 하나로, 석가 모니가 韋提希 부인에게 알려준 서방극락세계의 관상법을 기록하고 있다. 따라서 정토왕생의 관상법문이라 할 수 있다. 이 가운데 '16관'은 서방극락세계 및 '西方三聖'의 각종 공덕과 묘상을 관상하는 것을 기록하고 있다. '관상'은 보는 행위로부터 마음의 깨달음까지의 과정을 관통하고 있는데, 신도들은 각종 도상을 관상함으로써 점점 휘황한 불국세계를 발견하게 되고, 곧장 아미타불을 비롯한 많은 신들이 눈앞에 나타나는 경험을 하게 된다. 16관 가운데 제1관이 '일상관'이다.

『관경』은 초기의 梵文 경전에는 보이지 않는다. 그러므로 대승불교가 중앙아시아로부터 중원에 전파되는 과정에서 점차 형성되었을 것이다. 신장지역의 토욕석굴 고창국 후기(6세기 중엽~7세기 중엽) 벽화에 보이는 정토관상 제재는 대부분 도표식의 도안으로, 돈황의 형식과는 크게 다르다.⁵⁵ 당대 돈황석굴에는 '16관'을 포함한 경변화가 80여 점 현존하는데, '일상관'에서 한휴묘 산수도로 대표되는 도식을 채용한 것은 성당 이후다.⁵⁶ 막고굴 172굴 남벽과 북벽의 <관경변도>에 대한 巫鴻의 연구에 의하면, 양쪽의 '未生怨'과 '16관'은 일종의 폐쇄적인 서사구조로 신도들과의 상호교류를 강조하지 않는다. 그리고 중앙의 '서방정토장엄상'의 무량수불이 야말로 위제희부인과 기타 신도들이 행한 관상의 결과다.⁵⁷ 아서 웨일리의 해석에 의하면 이런 복잡한 구도는 경문에 대한 당대 고승 善導의 注疏에서 연원한다.⁵⁸ 다시 말해 돈황의 당대 '16관'의 조형 요소는 중앙아시아와는 직접적 관계가 없으며, 중원지역 예술로부터 그 연원을 구해야만 한다.

⁵⁵ 宮治昭, 賀小萍 譯, 『吐峪溝石窟壁畫與禪觀』(上海古籍出版社, 2009), p. 49.

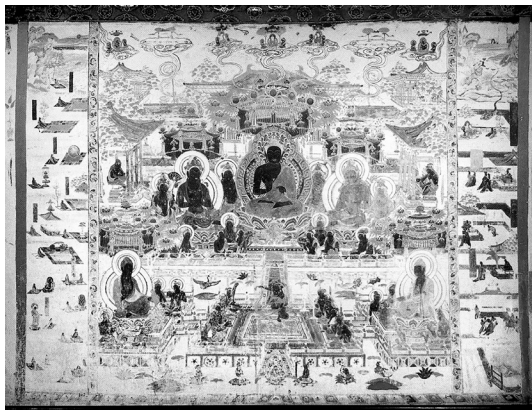
⁵⁶ 성당시기의 '일상관'과 이 도식은 일정한 거리가 있다. 즉 막고굴 217굴 북벽 <관경변도> 동쪽 16관 상부의 '일상관'에서는 비록 희미하게 좌우 산봉우리를 볼 수 있지만, 오른쪽 산봉우리는 실제로는 '水想觀'의 배경이다.

⁵⁷ 巫鴻, 杭侃 譯, 『敦煌172窟<觀無量壽經變>及其宗教·禮儀和美術的關係』, 『禮儀中的美術—巫鴻中國美術史文編 下冊』(生活·讀書·新知三聯書店, 2005), pp. 407-408.

⁵⁸ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*(New York, Grove Press, 1923), p. 128; Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*(London: British Museum, 1931), p. XXI.

당대 전기에 정토신앙이 흥성하면서 정토변 제재는 장안과 낙양 등 兩京에서 매우 보편적이었다. 단성식의 『유양잡조』에서는 장안 상락방 삼계원에 범장수의 〈서방변 및 16對事〉그림이 있었다고 적고 있으며,⁵⁹ 백거이는 『畫西方幀記』에서 “늙어가는 나이에 중풍으로 마비가 일어나, 봉록으로 받은 돈 3만을 주고 工人 杜宗敬에게 명하여 『아미타경』과 『무량수경』 등 두 경전에 근거해 서방세계 1부를 그리게 했다.”고 적고 있다.⁶⁰ 『역대명화기』에서는 이런 벽화들을 다수 기록하고 있다. 즉 장안의 사찰 가운데 ‘서방변’ 혹은 ‘정토변’이라 이름 붙인 것으로 광택사 尹琳의 그림, 정토원 소형 불전의 오도자 그림, 흥당사의 오도자 그림, 안국사의 오도자 그림, 운화사의 趙武端 그림 등이 있다.⁶¹ 그리고 동도 낙양에는 경애사 대전 서벽의 조무단이 묘사한 西方佛會와 劉阿祖가 묘사한 16관이 있고, 동선원 동벽의 蘇思忠이 묘사하고 陳慶子가 완성한 서방변, 위지을승이 대운사에 그린 정토변, 程遜이 소성사에 그린 정토변 등이 있다.⁶² 사술한 그림들이 의거한 경전은 비교적 복잡했을 것으로 보이는데, 이 가운데 관상 제재가 적지 않았을 것이다.

막고굴의 관경변은 84점 정도 현존하며, 초당기 및 성당기부터 오대와 송대까지 제작되었다.⁶³ 이 가운데 당대의 관경변은 중원의 영향을 받아 제작된 양식이다. 320굴 북벽의 관경변은



도 13 〈관무량수경변도〉, 성당기(8세기), 돈황 막고굴 제320굴 북벽(『中國石窟·敦煌莫高窟 四』, 도판 4)

‘서방정토장엄상’을 중심으로 하고 있는데, 서쪽 16관의 〈일상관〉이 새로운 도식을 사용했을 뿐 아니라, 이와 대응하는 동쪽 〈미생원〉 꼭대기의 ‘대목건련 및 아난이 공중으로부터 오고 기사굴산에서 사라진 부처가 왕궁에서 나오는’ 장면 역시 이 도식을 사용하고 있다. 다만 지는 해만 생략했을 뿐, 양자의 상단은 모두 청록산수로 시작하여 멀리 서로 상응하여 매우 신선한 느낌이 있다(도 13).⁶⁴ 이런 시각적 대칭관계를 만

⁵⁹ 上海古籍出版社編, 『唐五代筆記小說大觀 上冊』(上海古籍出版社, 2000), p. 754.

⁶⁰ 顧學頡校點, 『白居易集』 권71(中華書局, 1979), p. 1496.

⁶¹ 『歷代名畫記』 권3, pp. 38-49.

⁶² 『歷代名畫記』 권3, pp. 49-52.

⁶³ 敦煌文物研究所編, 『敦煌莫高窟內容總錄』(文物出版社, 1982).

⁶⁴ 王治, 『未生怨與十六觀—敦煌唐代觀無量壽經變形式發展的邏輯理路』, 『故宮博物院院刊』, 2014년 제1기, p. 85.

들어내기 위해 〈미생원〉의 줄거리는 아래에서 위로 올라가며, 〈16관〉의 줄거리는 위에서 아래로 내려온다. 즉 화공은 주제의 순서를 전도시키는 위험을 감수하며 화면형식을 매우 정연하게 획일화했다. 장안에서 온 새로운 도식에 대한 집착을 여기서 볼 수 있다.

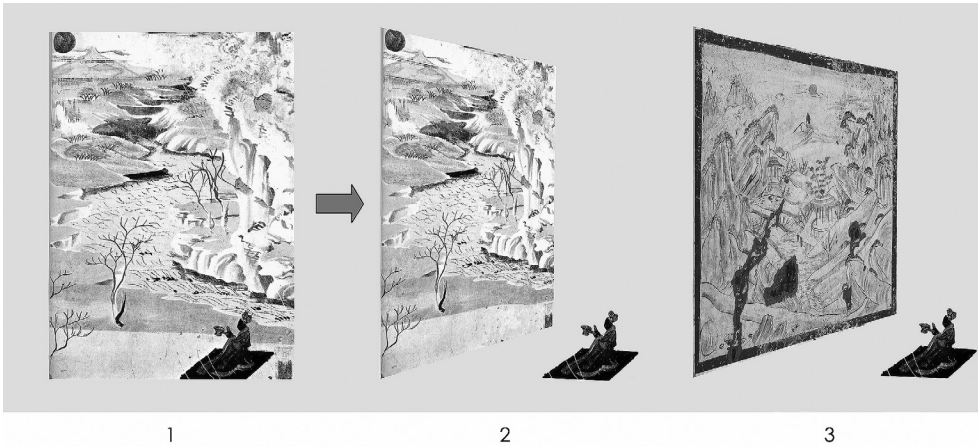
한휴묘 산수도가 ‘일상관’과 도식을 공유하는 현상은 당대 산수화와 불교회화의 복잡한 상호관계를 보여준다. 우리들은 성당기 장안의 산수화가 불교회화의 제작방식에 대해 깊은 영향을 미쳤음을 볼 수 있다. 한휴묘 산수도의 화폭이 거대하고 독립적인데 비해, ‘일상관’은 그것을 개조하여 불교고사의 배경으로 삼고 있다. 전자는 일종의 개방적 구도인데, 그 의미는 그림 밖에 존재하는 관자와의 상호교류를 구현하는 데 있다. 그러나 후자 속 위제희부인의 형상은 산수를 부인 한사람의 눈에 비친 경물로 만들어버린다. 마찬가지로 상술한 正倉院 〈기상호악도〉 배후의 산수 역시 이런 도식의 변용이라 할 수 있다.

한편 우리는 불교도상 및 그 이념이 세속의 산수화에 미친 영향도 소홀히 할 수 없다. ‘일상관’에 대해 『관경』은,

佛이 위제희에게 “너와 중생들은 전심으로 서방 한 곳을 생각해야 한다.”고 일렀다. “어떻게 생각해야 하는지요?”라고 물었다. “모든 중생이 무릇 想을 할 수 있으니, 중생은 태어나면서 맹인이 아니라 눈이 있는 자들로 모두 일몰을 볼 수 있다. 상념을 일으켜 서향으로 앉아 해를 諦觀하고, 해가 지려는 곳에 마음을 고정시켜 오로지 생각만 하고 잡념을 일으켜서는 안 된다. 해가 지려는 모습은 걸린 북의 형상과 같다. 이미 해가 지는 것을 보면 눈을 감아도 떠도 모두 분명해야 한다. 이것이 일상을 한 것이며, 초관이라 한다.”⁶⁵

위제희부인 앞의 정경은 실제로는 자연의 산수가 아니며, 그가 눈으로 보는 마음이 머무는 일종의 ‘도상’이다(도 14-1). 우리는 위제희부인이 대면하고 있는 정경을 한 폭의 산수화라 상상하고 부인을 회화를 보는 관자로 간주할 수 있다(도 14-2). 왜냐하면 보고 있는 대상이 일치하기 때문에 한 폭의 산수화를 보는 이는 아마도 위제희부인의 관상 실천과 유사한 방식을 가지고 있을 것이다(도 14-3). 이런 추정을 지지해주는 것은 바로 正倉院 소장 자단목 비파 위에 그려진 한 폭의 회화다. 화면 오른쪽 하단 모서리에 마주하고 앉은 두 문인이 위제희부인을 대신하

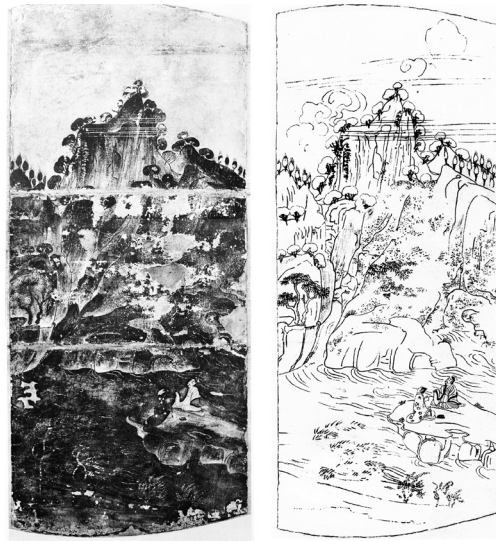
⁶⁵ “佛告韋提希：汝及眾生，應當專心，系念一處，想於西方。云何作想？凡作想者，一切眾生，自非生盲，有目之徒，皆見日沒。當起想念，正坐西向，諦觀於日，欲沒之處，令心堅住，專想不移。見日欲沒，狀如懸鼓。既見日已，閉目開目，皆令明了。是爲日想，名曰初觀。”『大正新修大藏經』12册，pp. 341-342.



도 14 <일상관>(성당기, 돈황 막고굴 172굴 북벽) 구조와 한휴묘 산수도의 보는 방식 비교(필자 그림)

고 있는데, 한 손에는 붓을 들고 得意한 곳을 읊고 있다. 두 사람 모두 몸을 돌려 맞은편 하안의 산봉우리를 보고 있는데, 화면 속 산수는 단지 '일수양안'의 도식을 조금 변화시킨 데 불과하다 (도 15).⁶⁶

관상은 보는 행위로부터 마음 속 깨달음까지의 전 과정을 관통하고 있는 것으로 눈에서 마음으로의 轉化이며, 최후의 지향점은 부처 자체이거나 서방정토다. 만일 이를 구체적인 무덤에 대입한다면, 한휴묘의 산수는 일종의 종교적인 가치로부터 이해할 수도 있다. 그러나 만약 시야를 산수화의 보편적 개념으로까지 확대시킨다면, 참고자료로서의 '일상관'의 의의는 종교적 층면에만 머물지 않고 도상 자체(도상의 주제에만 머무르지 않는다)의 기능과 의미의 이해까지 언급할 수 있다. 관상의 이념과 기술은 아마도 '깨달아 신과 통



도 15 비파 한밭의 <산수도>, 8세기, 일본 正倉院 소장(『正倉院の繪畫』, 삼도42-45)

⁶⁶ 正倉院事務所, 앞의 책, 삼도 42-45.

한다.’든지, ‘청정함을 품어 도를 본다.’는 관념과 모종의 내재적 관계를 가지고 있을 것이다. 또 뒤집어보면 이것은 세속 산수화와 불교도상 사이에 관계를 형성하는 하나의 전제가 될 것이다.

두보의 “堂 아래는 단풍나무 자라기에 적합하지 않고, 연무는 괴이한 산하 밑에서 일어난다.”는 시구나,⁶⁷ “높은 파도가 떨어져 집을 뒤집고 넘어질 듯한 바위가 床을 누르고자 한다.”⁶⁸는 구절은 유한한 건축공간과 무한한 회화공간의 모순을 설명하고 있다. 그러나 이런 모순은 결코 절대적이지 않다. 유럽 르네상스시대 회화가 ‘다른 세계로 향하는’ 창구⁶⁹와 같다고 이해되는 것과 달리, 중국 산수화는 보는 자와의 화해와 상호교류를 강조하고 있다. 이런 독특한 관계는 사람들의 보는 행위를 통해 만들어지는데, 이에 대해 『宋書·宗炳傳』은 다음과 같이 서술하고 있다.

(종병이) 병에 걸려 아직 강릉에 있을 당시 탄식하여 이르길 “모든 노환이 이르러 명산을 두루 볼 수 없을 듯하다. 오직 맑은 뜻을 품고 도를 보면서 와유할 뿐이다.”라고 했다. 발로 유람할 수 있는 곳을 모두 방 안에 그려놓고 “썩을 만지며 튀기는 것은 여러 산들이 이에 대한 메아리를 들려 줄 수 있기를 바라서이다.”라고 말했다.⁷⁰

여기서 여러 산들은 피동적으로 보이는 것이 아니라, 주인의 연주소리와 서로 화답하고 있다. 주목할 만한 것은 동진~유송기에 생존한 종병이 일찍이 여산의 혜원과 많은 문인적 교류를 했다는 점이다.⁷¹ 혜원은 정토종의 시조로, 『반주삼매경』에 기초한 아미타불 서방정토신앙을 가지고 있었다. 5세기 초 瞿良耶舍가 번역한 『관경』이 종병에게 직접 영향을 주었는지 여부는 논의 해볼 가치가 있다.⁷² 적어도 종병의 시대에 와유와 관상이 기술적 측면에서 관계를 가지기 어려웠다 해도 와유의 주장이 정토신앙의 커다란 배경이 되었을 가능성은 배제할 수 없다. 대다수 학자들은 『관경』은 인도본을 번역한 것이 아니라 중앙아시아본을 번역한 것이라 여기고 있다. 『관경』 자체가 중국적 색채가 매우 농후하기 때문에 이 경전이 중국에서 성립했다는 주장도 있

67 “堂上不生楓樹，怪底江山起煙霧。”〈奉先劉少府新畫山水障歌〉，『全唐詩』권216，p. 2266.

68 “高浪垂翻屋，崩崖欲壓床。”〈觀李固請司馬弟山水圖〉，『全唐詩』권226，p. 2447

69 Nancy Frazier, *The Penguin Concise Dictionary of Art History*(New York: Penguin Putnam Inc., 2000), “picture plane”, p. 521.

70 “(炳)有疾還江陵，歎曰：‘老疾俱至，名山恐難遍觀，唯當澄懷觀道，臥以遊之。’凡所遊履，皆圖之於室，謂曰：‘撫琴動操，欲令眾山皆響。’”『宋書』(中華書局，1974)，p. 2279.

71 『宋書』，p. 2278. 혜원의 전기는 慧皎撰，湯用彤校注，『高僧傳』권6(中華書局，1992)，pp. 211-228을 참조.

72 『高僧傳』권3(p. 128) 등의 사료에서 서역 승려 강량야사가 『관경』을 번역했음을 기록하고 있다.

다.⁷³ 와유와 관상의 발전과정에서 만들어진 상호작용은 상술한 당대 도상에서 그 일단을 볼 수 있다. 7세기 초 선도는 『관경소』를 짓고,⁷⁴ 아울러 ‘정토변상 200鋪’⁷⁵를 제작해 관상 도상의 발전을 촉진시켰다. 그리고 양경 지역의 관경변 등의 정토변상은 돈황과 투르판, 쿠차 등의 실크로드 요충지에 영향을 주었을 뿐 아니라, 한반도와 일본에까지 큰 영향을 미쳤다.⁷⁶

이와 동시에 일상생활에서 당대인의 병풍은 천리 밖의 산수를 실내로 옮겨왔는데, 이는 종병의 “그림을 그려 그옥이 마주하고 멀리 사방을 앉아서 살핀다.”는 전통과 와유관념의 연속이다. “일월이 中堂에서 보이는데, 강호에도 가득 보인다.”⁷⁷ “파도가 연이어 벽을 때리고 운무가 처마 아래 날아간다.”⁷⁸ “하얀 파도가 하얀 벽을 때리고 높푸른 봉우리가 대들보에 삽입되어 있다.”⁷⁹ “만 리를 가까이 할 수 있으며, 어느새 사시 속에서 거닌다.”⁸⁰ 등등, 산수화는 거실 내부에서 지척과 천리를 모두 갖추고 매우 강한 흡인력을 가진 경관을 만들어낸다. 그리하여 와유는 곧 사람의 눈과 마음이 이런 기이한 경관 속에서 시공을 초월하는 경험이 된다. 장언원의 시선 속에서 회화는 ‘교화를 이루고 인륜을 도울’ 뿐 아니라 ‘신변을 다하고 심오하고 정미한 것을 헤아릴 수 있는’ 것으로, 이미 ‘六藝와 功이 같고’ 또 ‘述作할 수 없는 것’이었다.⁸¹ 다시 말해 회화는 문자나 서적과 동일한 교화기능을 갖고 있을 뿐 아니라, 독특한 형식을 통해 ‘神變을 다하고’ ‘심오하고 정미한 것’을 드러낸다. 관상과 와유는 곧 ‘신변과 심오하고 정미한 것’을 모두 헤아릴 수 있는 중요한 통로인 것이다.

필자는 철학적 각도에서 와유를 이해하는 데 결코 반대하지 않는다. 그러나 한휴묘 산수도와 ‘일상관’ 도상의 형식 및 함의와의 관계는 우리로 하여금 역사와 종교문화의 배경을 기초로 하여 와유의 행위와 이론을 깊이 있게 탐구케 해준다. 우리는 산수화와 일상관 도상의 형식적 일치성을 볼 수 있을 뿐 아니라, 양자가 관념면에서 어떤 관계를 가지고 있는지 생각해볼 수 있다. 즉 도상과 관념 사이의 관계는 일방적이지 않으며, 서로 원인과 결과가 되는 상호 영향적

73 藤田宏達, 『原始淨土思想の研究』(岩波書店, 1970), pp. 116-136.

74 『觀無量壽佛經疏』권4, 『大正新修大藏經』37册, p. 245.

75 『往生西方淨土瑞應傳』, 『大正新修大藏經』51册, p. 105.

76 百橋明穗, 『日本の阿彌陀佛淨土圖與敦煌의淨土變』, 百橋明穗, 蘇佳瑩 譯, 『東瀛西域—百橋明穗美術史論文集』(上海書畫出版社, 2013), pp. 103-146.

77 “日月中堂見, 江湖滿座看.” 張祜, 〈題王右丞山水障二首〉, 『全唐詩』권500, p. 5804.

78 “波濤連壁動, 雲霧下簷飛.” 張祜, 〈題山水障子〉, 『全唐詩』권500, p. 5805.

79 “白波吹粉壁, 青嶂插雕梁.” 杜甫, 〈奉和嚴鄭公廳事岷山沱江畫圖十韻〉, 『全唐詩』권228, p. 2485

80 “能令萬裏近, 不覺四時行.” 孫逖, 〈奉和李右相中書壁畫山水〉, 『全唐詩』권118, pp. 1195-1196.

81 “夫畫者: 成教化, 助人倫, 窮神變, 測幽微, 與六籍同功, 四時並運, 發於天然, 非由述作.” 『歷代名畫記』권1, p. 1.

인 것이다.

물론 와유의 이론을 모두 정토신앙에 적용한다면 문제를 너무 단순화시키는 것이다. 초기 산수화 이론의 종교적 배경은 아마도 일원적이지는 않았을 것이다. 과거에 많은 학자들이 와유와 도가사상의 관계에 대해서 논의했다. 예를 들면, 中古時期에 유행한 ‘회화가 신통력이 크다.’는 관념 안에는 회화가 巫術과 같은 힘을 가지고 있으며, 형상 역시 생명을 가지고 있다는 생각이 내재해 있다. 이에 대한 심층 연구들이 있는데,⁸² 石守謙은 두보의 “옥화총이 도리어 황제의 탑 위에 있네, 탑 위에 있는 것과 뜰에 있는 것이 우뚝 서로를 향하고 있구나(玉花卻在御榻上, 榻上庭前屹相向)”란 시구가 “조폐가 그린 옥화총이 매우 사실적인 것을 비유하고 있을 뿐 아니라, 실은 뜰 앞에 데리고 온 진짜 말과 화가 붓에서 탄생한 탑 위의 그림 속 말 사이의 골기와 생명력을 찬미하는 것이다.”라고 평했다.⁸³ 『유양잡조』에도 “옛 병풍 속의 부인들이 모두 상 앞에서 踏歌를 부른다.”는 고사가 있다.⁸⁴

인물이나 동물의 제재와 비교할 때 산수는 흡사 세속을 떠난 듯하다. 그러나 현종은 이사훈의 산수를 “그대가 그린 가리개그림에서 밤에도 물소리가 들리니 신명과 통하는 아름다운 손이오.”라고 칭찬했다.⁸⁵ 이처럼 ‘야인이 벽을 뛰쳐나오고 미녀가 담 아래 있는’ 전설에는 도상안과 밖이라는 두 세계의 소통이 관상에 비해 더욱 직접적으로 거칠게 제시되고 있다. 그 연원은 매우 오래되었는데, 이른 시기부터 존재했던 巫術의 흔적일 것이다. 송대에 이르러 광학하는 이처럼 ‘사람을 현혹하며 이름을 파는 나쁜 사람’의 ‘교묘한 그림(述畫)’을 회화사 밖으로 배제했다.⁸⁶ 반면 광희는 와유의 설을 발전시켜 더욱 풍부하고 복잡하게 만들었다.⁸⁷ 당대와 남북조시대에 일찍이 존재했던 일부 교집합적인 관념이 여기에 이르러 각자 다른 길을 걷게 된 것이다.

⁸² 錢鍾書, 『管錘編』제2책(中華書局, 1979), pp. 711-718; Munakata Kiyohiko, “Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory”, Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China*(Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 105-131; 石守謙, 『風格與世變—中國繪畫十論』(北京大學出版社, 2008), p. 66.

⁸³ 石守謙, 앞의 책, pp. 69-70.

⁸⁴ 段成式, 『酉陽雜俎』前集 권14, p. 662.

⁸⁵ 『唐朝名畫錄』, 葉6.

⁸⁶ 『圖畫見聞志』권6, p. 94.

⁸⁷ 『林泉高致集·山水訓』, pp. 17-18.

VI. 맺음말

무덤의 주인공인 한휴는 장안 사람으로, 개원 초년 虢州刺史로 있다가 후에 상서우승이 되었다. 개원 21년(733) 황문시랑·동중서문하평장사로 옮겼으며, 그해 12월 재상에서 파직되고 공부상서로 자리를 옮겼다. 사봉원의랑·기거랑·중서사인을 역임하고 예부시랑으로 옮기고 知制誥를 겸하였으며, 개원 28년(740) 5월에 사망했다. 관직시절 매우 청렴하고 문사에 능했는데, 시호는 문충이다. 태자소사로 추증되었고, 보응 원년에는 태자태부와 양주대도독으로 추증되었다. 부인 유씨는 하동군 세가대족 출신이다. 천보 7년(748) 사망하여 소릉원에 한휴와 합장되었다.⁸⁸ 그의 아들 韓滉은 덕충 치세기에 재상을 지냈는데, “예서를 잘 썼으며, 여러 그림에 능하여 매우 유사하게 잘 그렸는데 그 중에서 소와 양이 가장 뛰어났던” 유명화가다.⁸⁹

한휴묘 속 산수도는 걸작으로 보기 어렵다. 그러나 벽화의 미술사적 가치는 결코 회화기법의 우열에 있지 않다. 무덤의 연대와 지역, 그리고 묘주의 신분등급 등에 의해 우리는 이 작품을 문헌기록 속 성당기 장안지역 화가의 활동 및 작품과 관련시킬 수 있으며, 나아가 장안의 영향을 강하게 받은 돈황과 正倉院의 자료에 대한 비교분석을 할 수 있고, 그림의 도식과 필법 등으로부터 당대 산수화에 대한 새로운 지식을 얻을 수 있게 되었다. 비록 이 그림을 통해 한 유명화가의 사당이나 명화박물관을 건립할 수는 없을지라도, 성당기 산수화의 일반적인 형태를 관찰할 수 있고, 구체적인 생활 속에서 일종의 範式이나 양식이 차지하는 위치를 확인할 수 있다. 그리고 신뢰할 수 있는 이런 자료를 통해 회화발전의 자율성을 논의할 수 있을 뿐 아니라, 종교 등 외부적 요소와 미술의 심층적 관계도 탐구할 수 있다. 이는 앞으로 심화연구가 필요한 부분이기도 하다.

*주제어(key words)_한휴묘 산수도(韓休墓山水圖, the tomb for Han Xiu), 屏風(landscape screen), 당대 고분벽화(唐墓壁畫, wall painting of the Tang tomb chamber), 와유(臥遊, dreaming of travelling while enjoying landscape painting)

⁸⁸ 한휴의 생애는 『구당서』권98과 『신당서』권126에 보인다.

⁸⁹ 『歷代名畫記』권10, p.123.

참고문헌

1. 사료 및 도판

『宋書』

『舊唐書』

『新唐書』

『全唐詩』, 中華書局, 1960.

『全唐文』, 中華書局, 1983.

姚鉉 編, 『唐文粹』권97, 『四部叢刊初編』197, 제1952册.

郭慶藩 撰, 王孝魚 點校, 『莊子集釋』, 中華書局, 1961.

顧學頤 校點, 『白居易集』, 中華書局, 1979.

劉禹錫 撰, 卞孝萱 校訂, 『劉禹錫集』, 中華書局, 1990.

張彥遠, 『歷代名畫記』, 于安瀾 編, 『畫史叢書』제1책, 上海人民美術出版社, 1963.

朱景玄, 『唐朝名畫錄』, 『王氏畫苑』(明金陵徐智督刊本).

董道, 『廣川畫跋』, 盧輔聖 主編, 『中國書畫全書』제1책, 上海書畫出版社, 1993.

郭熙, 『林泉高致集』, 于安瀾 編, 『畫史叢書』제1책, 上海人民美術出版社, 1963.

沈括 著, 胡道靜 校證, 『夢溪筆談校證』, 上海古籍出版社, 1987.

董其昌, 『畫旨』, 于安瀾 編, 『畫史叢書』제1책, 上海人民美術出版社, 1963.

上海古籍出版社 編, 『唐五代筆記小說大觀 上册』, 上海古籍出版社, 2000.

錢鍾書, 『管錐編』제2책, 中華書局, 1979.

『觀無量壽經』, 『大正新修大藏經』12册

『觀無量壽佛經疏』권4, 『大正新修大藏經』37册

『往生西方淨土瑞應傳』, 『大正新修大藏經』51册

慧皎 撰, 湯用彤 校注, 『高僧傳』, 中華書局, 1992.

敦煌文物研究所 編, 『中國石窟·敦煌莫高窟 三』, 文物出版社·平凡社, 1987

_____, 『中國石窟·敦煌莫高窟 四』, 文物出版社·平凡社, 1987.

敦煌研究院 等, 『敦煌石窟藝術·榆林窟第二五窟附一五窟(中唐)』, 江蘇美術出版社, 1993.

正倉院事務所, 『正倉院寶物·南倉』, 朝日新聞社, 1989.

_____, 『正倉院の繪畫』, 日本經濟新聞社, 1968.

2. 동양어 문헌

- 『考古與文物』編輯部, 「唐韓休墓出土壁畫學術研討會」紀要, 『考古與文物』2014년 제6기.
- 郭洪濤, 「唐恭陵哀皇后墓部分出土文物」, 『考古與文物』2002년 제4기.
- 屈利軍, 「新發現的龐留唐墓壁畫初探」, 『文博』2009년 제5기.
- 宮治昭, 賀小萍 譯, 『吐峪溝石窟壁畫與禪觀』, 上海古籍出版社, 2009.
- 洛陽市博物館, 『唐代洛陽』, 文心出版社, 2015.
- 敦煌文物研究所 編, 『敦煌莫高窟內容總錄』, 文物出版社, 1982.
- 藤田宏達, 『原始淨土思想の研究』, 岩波書店, 1970.
- 邁珂·蘇立文(Michael Sullivan), 洪再新 譯, 『山水悠遠—中國山水畫藝術』, 嶺南美術出版社, 1988.
- 巫鴻, 杭侃 譯, 「敦煌172窟〈觀無量壽經變〉及其宗教·禮儀和美術的關係」, 『禮儀中的美術—巫鴻中國美術史文編 下冊』, 生活·讀書·新知三聯書店, 2005.
- 百橋明穗, 「日本的阿彌陀佛淨土圖與敦煌的淨土變」, 百橋明穗, 蘇佳瑩 譯, 『東瀛西域—百橋明穗美術史論文集』, 上海書畫出版社, 2013.
- 謝明良, 「記唐恭陵哀皇后墓出土的陶器」, 『故宮文物月刊』第279期, 2006.
- 石守謙, 『風格與世變—中國繪畫十論』, 北京大學出版社, 2008.
- 揚之水, 「行障與掛軸」, 『終朝采藍—古名物尋微』, 生活·讀書·新知三聯書店, 2008.
- 楊俊效, 「臨潼慶山寺舍利地宮壁畫試析」, 『文博』2011년 제3기.
- 王伯敏, 『敦煌壁畫山水研究』, 浙江人民美術出版社, 2000.
- 王治, 「未生怨與十六觀—敦煌唐代觀無量壽經變形式發展的邏輯理路」, 『故宮博物院院刊』2014년 제1기.
- 劉呆運·程旭, 「陝西長安唐韓休墓首次發現獨屏山水圖壁畫」, 〈中國文物報〉2014년 12월 5일, 제1판.
- 劉合心, 「陝西長安興教寺發現唐代石刻線畫“搗練圖”」, 『文物』2006년 제4기.
- 臨潼縣博物館, 「臨潼唐慶山寺舍利塔基精室清理記」, 『文博』1985년 제5기.
- 張建林, 「“屏風十二扇, 畫郭五三張”—唐墓壁畫中的“屏”與“障”」, 『第一屆古代墓葬美術研究學術討論會論文集』, 北京: 2009.
- 程旭, 「長安地區新發現的唐墓壁畫」, 『文物』2014년 제12기.
- 井增利·王小蒙, 「富平新發現的唐墓壁畫」, 『考古與文物』1997년 제4기.
- 秋山光, 「唐代敦煌壁畫中的山水表現」, 『中國石窟·敦煌莫高窟 五』, 文物出版社·平凡社, 1987.

3. 서양어 문헌

- Anil de Silva, *Chinesische Landschaftsmalerei: am Beispiel der Höhlen von Tun-Huang*, Baden-Baden: Holle Verlag, G. M. B. H., 1964.

Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, New York: Grove Press, 1923.

_____, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, London: British Museum, 1931.

James Cahill, "Quickness and Spontaneity in Chinese Painting: The Ups and Downs of an Ideal," *Three Alternative Histories of Chinese Painting*, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and Tang Dynasties*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

Munakata Kiyohiko, "Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory", Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China*, Princeton: Princeton University Press, 1983.

국문초록

본고는 섬서성 서안시 長安區 郭新莊에서 출토된 당대 한휴부부의 무덤 벽화에 그려진 산수도의 도식, 필법, 그리고 의의를 살펴보고, 아울러 '臥遊'에 대해 새로운 견해를 제시하였다.

본 연구는 돈황의 벽화와 일본 正倉院 회화 등 관련 자료에 대한 비교분석을 통해 한휴묘의 산수도가 성당시기에 유행한 산수도식을 채택하고 있음을 확인할 수 있었다. 벽화는 이와 같은 성당시기 산수도의 기초 위에 草亭을 그려넣음으로써 당시 매우 유행했던, 그러나 새로운 맛은 없는 은일의 주제를 표현하고 있다. 화면에 사용된 빠른 필법은 아마도 무덤에 벽화를 그리는 시간이 촉박해서였겠지만, 그럼에도 불구하고 성당시기 장안에서 유행하던 자유롭고 灑脫한, 그리고 자잘한 것에 구애받지 않는 회화 양식의 배경과 밀접한 관련을 가지고 있을 것이다. 한휴묘 산수도와 돈황의 관무량수경변도 '日想觀' 도식과의 공통성은 초기 산수화와 불교 정토신앙이 복잡한 교류 관계를 가지고 있으며, 관상의 이념과 와유의 이론이 내재적인 관계를 가지고 있었음을 알려준다.

中文提要

本文討論了西安郭新莊唐韓休夫婦墓北壁壁畫山水圖的圖式、筆法和意義，並對“臥遊”的問題提出一些新看法。根據與敦煌壁畫和日本正倉院繪畫等相關材料的比對，可以判定韓休墓山水圖採用了盛唐流行的一種山水畫圖式。在此基礎上添加的草亭，表現了當時所流行的、缺乏新意的隱逸主題。畫面迅疾的筆法，固然有可能與畫師繪制時間不足有關，但更與盛唐長安崇尚自由灑脫、不拘細致末節的繪畫風格的大背景聯系密切。由韓休墓山水圖與敦煌觀無量壽佛經變“日想觀”圖式的共同性，可知早期山水畫與佛教淨土信仰有著複雜的互動關係，觀想的理念與臥遊的理論有著內在關聯。

Abstract

On the Landscape Wall Painting from Han Xiu's Tomb of the Tang Dynasty

ZHENG Yan*

The schema, art of brush and meaning of the landscape wall painting from the tomb for Han Xiu and his wife which is located in Guoxin village, Xi'an, Shaanxi province are discussed in this paper together with the issues on wò yóu which means dreaming of travelling while enjoying landscape painting from a different perspective. The comparative analysis of the wall painting with those from Dunhuang and Shōsōin in Nara of Japan arrived at the conclusion that the wall painting of Han Xiu's tomb followed the Tang landscape painting schema that was popular during the 8th century. The added thatched pavilion typified the common idea of life in seclusion of that time. The strokes, quick and spontaneous without constraint rather than scrupulous about minor details, represented the dominate trend of thought in Chang'an of the Tang dynasty, though, the artist might probably have no more time to deal with it with much care. The interactive relationship between early landscape painting and Buddhist pure land belief were reflected by the schema shared by the paintings of Han Xiu's tomb and the Amitāyurdhyāna-sūtra of Dunhuang which implies the contemplation of the setting sun. There are relations between philosophy of contemplation and wò yóu.

* Professor, China Central Academy of Fine Arts