


Conceptualizing Iconographic Regimes :  
Reflections on Relationships Between the  
Painted Tombs of Eastern Han and Koguryo  
(東漢의 벽화 고분과 고구려의 관계)

- 발표 스티븐슨 (캔사스 대학교)  
Presenter M. L. Stevenson (University of Kansas)
- 토론 안 휘 준 (서울대학교)  
Discussant Ahn, Hui Joon (Seoul National University)



# **Conceptualizing Iconographic Regimes : Reflections on Relationships Between the Painted Tombs of Eastern Han and Koguryō**

Miwha Lee Stevenson (University of Kansas)

## **I. Funerary Iconography of the Eastern Han and the Problem of its Meaning.**

Whether the issue be one of technological and stylistic origins or one of historical significance, interpretation of the muraled tombs of Ji'an and P'yōngyang has from their first discovery devolved around comparisons with Han Chinese mortuary culture, even when that comparison has taken the form of an outright denial of any influence from continental styles, as in the case of the claim that the muraled tomb is a development purely endogenous to "Koguryō". It therefore behooves us to begin our investigations of the tombs of Koguryō with a review of the Han mortuary scene.

The surge in excavation of Han archaeological sites that took place in China in the 1950s brought with it the unearthing of numerous chambered tombs and free-standing funerary shrines that bore elaborate pictorial scenes variously carved

in relief or incised in stone, stamped in brick, or painted in polychrome on plastered surface. Upon comparison, these visual assemblages have demonstrated a consistency in both iconographic repertoire and spatial composition that is sufficiently formulaic to lead scholars to regard their constituent motifs as comprising a visual program that was standardly associated with Han burial practice. To the extent that this visual reiterability itself implies routinized meaning and ritual function, historians of Han art have further sought to reconstruct the development, form and significance of these constituent motifs within a larger field of Han burial convention. The list of representative pictorial motifs-and the formal terminologies used to identify them-is strikingly consistent from author to author, indicating not only the probability that such a unified field of mortuary culture did to some measure exist, but also the confidence that archaeologists and historians of Han art are in close agreement-possibly too close an agreement-on its contours. Typically, the inventory looks something as follows:

- (1) scenes of official service and/or socio-political status, represented chiefly by the two distinctive motifs of (a) central "pavilion", "homage" (*libai* 禮拜圖), or formal "banquet" (*yanshi* 宴食, *yanyin* 宴飲圖) scenes and (b) official "[carriage and horse] procession or excursion" (*[chema] chuxing* [車馬]出行圖) scenes.
- (2) "daily life scenes" (*shenghuo tici* 生活題材圖), depicting stereotypical scenes of domestic and estate life--farming, hunting, banquets and entertainment, wives and household retinue, stables, kitchens and storehouses, etc.
- (3) "Celestial" (*tiankong* 天空圖) "cosmological" (*tianwen* 天文圖) or Daoistic "celestial/immortal ascent" (*chengxian* 成仙圖 *shengtian* 昇天圖) scenes, which variously include depictions of stellar objects (*xing* 星) and asterisms (*su/xiu* 宿), "gods or spirits" (*shenming* 神明),

"immortals" (*xian* 仙), and sundry "fabulous or hybrid divine beings" (*guaishou* 怪獸) from Chinese mythology.

- (4) Scenes of "filial piety and morality" (*xiaolian tu* 孝廉圖), usually in the form of figures or episodes from classical history (*lishi gushi* 曆史故事)-sage kings, officials, legendary men and women--that involve celebrated examples of virtuous rule, official service, and moral piety.
- (5) "omen scenes" (*xiangrui tu* 祥瑞圖) or scenes of politically charged miracles, usually connected with the notion of virtuous rule or its obverse.<sup>1)</sup>

**The Pavilion or Homage Scene.** The so-called "pavilion" or "homage" scene has been identified not only as one of the most ubiquitous, but possibly the most

---

1) For a general discussion of shrine and tomb pictorial repertoires and a description of their motifs in the Wu shrine and related Han or shrine tomb panels, see Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989); Wilma Fairbank, "The Offering Shrines of Wu Liang tz'u," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 6.1 (1941), p. 1-36; Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven: Yale University Press, 1992); Jean James, "An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: the Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor" (University of Iowa Ph.D. dissertation, 1983); Nagahiro Toshio, "Kandai chôshidô ni tsuite," in *Tsukamoto Hakase shôju kinen Bukkyô shigaku ronbunshû* (Kyoto, 1961), pp.546-566; Nagahiro Toshio, *Kandai gazô no kenkyû* (Tokyo: Chûô kôron bijutsu shuppan, 1965); Nagahiro Toshio, "Bushishi gazôseki ni tsuite," *Tôyô bijutsu* 4(1930), pp.109-113 and 5(1930), pp. 36-47; Sahara Yasuo, "Kandai jitô gazô ko," *Tôhō gaku* 63 (March, 1991), pp. 1-60; and Huang Minglan and Guo Yinqiang, *Luoyang Hanmu bihua* (Luoyang: Wenwu chubanshe, 1996); *Anping Donghan bihuamu* (Beijing: Beijing wenwu chubanshe, 1990); Susan Cahill, *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China* (Stanford: Stanford University Press, 1993); Lydia du Pont Thompson, "The Yinan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial, Art of the Eastern Han (25-220 C.E.)," Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1998; Chu Qien, *Zhongguo bihua shi* (Beijing: Zhongguo gongyi yishu chubanshe, 2000); Hung WU, ed., *Between Han and Tang: Religious Art and Archaeology in a Transformative Period* (Beijing: Wenwu chubanshe, 2000); Hung WU, "Where are They Going? Where did They Come From? Horse and Soul Carriage in Han Dynasty Tomb Art," *Oriental Art* 29.6 (June, 1998), pp. 22-31.

conspicuous motif of Han funerary art, leading any number of scholars (Fairbank, Nagahiro, James, Croissant, Powers, Wu, etc.) to single it out as the centrally organizing motif of Han tombs and shrines. It is found through virtually all periods of Han mortuary art, from early to late, and is common to the interiors of both free-standing ancestral shrines (as seen in the well-known Xiaotang shrine (*circa* first century AD) and Wu family shrines (*circa* late second century A.D.) and mounded tombs bearing stone chambers with carved or painted murals. Typically it is placed in a highly central location, and not infrequently repeated--sometimes with differences in scale--in more than one chamber. Usually this is in the highly visible and directionally auspicious position of the central panel of a south or east facing wall. For instance, in the case of the Xiaotang and Wu shrines, it appears in the center of the rear walls directly facing the viewer as he or she enters the chamber--a "focal point" of the shrines, as one scholar has put it. In several of the Wu shrines (Wu Liang and Wu Rong), its presence is further accentuated by being set within a special niche.

The composition itself tends to be quite routine: An oversized figure situated in full frontal view--its proportions noticeably larger than those of surrounding figures, much as in the Tokhungri tomb--is shown seated in an open architectural pavilion (*ge* 閣) or on a dais under a stately cloth canopy (*huzhuang* 胡帳), surrounded by regalia of eminence and wealth, such as raised dias and folding screen. An additional figure or figures, generally female, are often shown seated alongside the main figure; or they may be placed nearby within the building, such as on the second floor, if the pavilion is shown with two stories. The scene is ubiquitously taken to be a representation of the tomb "occupants" (主人, 墓主)-a claim underscored by its exaggerated proportions and central placement. Its associations with the notion of "homage" or "administrative career/status" arise

from the fact that the central figures are often attended in the scene itself or in surrounding panels by servants or processions of individuals come to show homage or to banquet and consult with the chief figure[s]. The idea of a "banquet scene" (*yanshi* 宴食, *yanyin* 宴飲), which can have both official and domestic resonances, stems from the additional elements of feasting or servants bearing trays of food. Acrobats, musicians and other entertainers may also form part of the extended panorama.

One particularly distinctive variation on this motif appears with seeming frequency: In a manner closely reminiscent of the rear wall of the rear chamber of the Tokhungri tomb, the central pavilion or canopied structure may be flanked on one side by a groom with riderless horse and tree with intertwining branches. At times an archer accompanies them, bow drawn in aim at the limbs of the tree. The saddled horse is matched on the opposite side of the structure by a closed horse-drawn carriage. Not infrequently, celestial omens, such as phoenixes and other auspicious manifestations, are also often found perched on the rooftop of the setting or situated in spaces nearby.<sup>2)</sup>

**The Carriage Procession Scene.** Although it certainly does appear as an independent pictorial motif, the procession scene is often found in close proximity to or, even, conjunction with the more central "homage" scenes, with its extended array of figures serving visually to focus attention on and, hence, highlight the centrality of the latter. The composition is fairly uniform: series of bullock or horse drawn carriages--some open, with canopy; some fully closed--are

---

2) Characteristics and prevailing interpretations of the homage motif are discussed, variously, by Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 141-148 and 193-195, and Jean James, "An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: the Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor," pp. 52, 131 and 170.

arranged in linear sequences, with phalanxes of servants, armored horsemen, lesser officials, bannermen and musicians accompanying them in front, from behind, and to either side. Not infrequently these processions can be quite lengthy, extending across multiple walls of the chamber, as we find in the Tokhungri tomb. The direction of the procession may vary from case to case; but when a central homage scene forms part of the immediate extended program, a visual relation of some sort often pertains between them.

In the much studied Wu Liang shrine, for example, a procession of chariots and figures on foot and horseback commences on the west wall and wends its way, clockwise, to the foot of the pavilion and homage scene in the center of the north wall, its figures taking up the entire fourth register across these two walls. A parallel array of officials lined up in attendance or procession extends across the east and rear walls, their movement proceeding, symmetrically, in counter-clockwise direction toward the same central homage scene on the north wall.<sup>3)</sup> As Wu Hung observes, "the pavilion's importance is established by the scenes around it," underscoring the central scene's significance as an "homage scene."<sup>4)</sup> The nearby shrine for Wu Rong, itself quite close in composition to that of Wu Liang, contains two large procession scenes: The first of these extends across the exterior of the front wall, just beneath the eaves. Accompanying cartouches identify the attending officials and the scene itself with events from Wu Rong's career. The second is a lengthy span of figures, with chariots, baggage, etc., that takes up two registers on the side and rear walls of

---

3) James, p. 157. James interprets it as a procession of officials and attendants on their way to pay respects to Wu Liang, or "Wu Liang's departed soul/memory."

4) Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), p. 145. WU discusses the procession scene from the Xiaotang Shan shrine, dated 1st c. A.D., one of the earliest such examples. Here a procession occurs in conjunction with a pavilion scene.

the inner chamber and is directed toward the central homage scene at the center of the north wall (two storied pavilion, large figure (possibly Wu Rong) seated in full frontal view below, attended by servant with fan and four officials to sides and foreground; wives with maids on second floor; towers, tree with intertwining branches and archer, riderless horse and carriage outside).<sup>5)</sup>

**Daily life, Domestic Estate, and Related Scenes.** The descriptive category of "domestic estate" or "daily life" motifs encompasses a variety of visual sub-themes, many of which not only bear topically on details of "daily existence", but which will often--but not always--be grouped together spatially into common compositional assemblages, hence their identification as a single thematic rubric. Although topologically continuous, subsidiary motifs can be locally variant to the point of suggesting an explicit effort to point up differences in regional custom and material culture. This seems especially to be the case when the visual program extends to representations of local peoples, flora and fauna, as we find in the so-called "folk-culture scenes" (*minzu shenghuo tu* 民族生活圖) of "life on the steppes" that appear in the Helinge'er and Jiuquan (Gansu) tombs--two examples from the Han frontier to which we shall return later. Such intentful anomalies notwithstanding, greater part of the domestic and estate repertory is given to a fairly circumscribed range of visual topoi, of which "kitchen" (*paochu* 庖廚) and "storehouse" (*cangku* 倉庫) scenes, "hunting" (*shoulie* 狩獵) scenes, and "banqueting" (*yanyin* 宴飲) or "homage" (*libai* 禮拜), "dancing" (*wuyong* 舞踊), "musicians" (*qiyue* 器樂), "wrestling," and other forms of domestic "entertainment" are the most frequently encountered.

---

5) James, "An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments," pp. 179-180. Also see Hayashi Minao, "Gokan jidai no shaba gyoretsu," *Tôhō gakuôh* 37 (Mar, 1966): 189-90.

Among the Wu family shrines, the east wall of the shrine to Wu Rong (which is axis right, the shrine being northward facing) offers a good early example of the more commonplace range of such banquet and domestic scenes. The Xiaotang shrine displays a similar scenes of domestic routine on its west wall, the placement of which parallels that of the Wu Rong shrine, since the shrine itself is south facing. Their visual repertoires comprise such elements as banqueting, servants preparing and bearing food, dancers, acrobats, musicians, wrestlers, and sundry other contests, the individual components of which are organized extrinsically into a tightly woven and focused panorama. Nearby one might additionally find kitchens stocked with curing meats; stables with horses, cattle, and equipage and carriages of all sizes; a large granary; scenes of hunting and fishing; and various other stock images suggestive of extraordinary opulence and domestic fortune.<sup>6)</sup>

**Cosmological, Immortalist, and Soul Ascent Scenes.** Relegated to (and, in fact dominating) the ceilings, gables, eaves and upper panels of tombs and shrines, the so-called "cosmological" or "celestial pattern" (*tianwen* 天文), "celestial immortal" (*tianxian* 天仙) and "soul ascent" (*chengxian* 成仙, *shengtian* 昇天) motif[s] draw their name from the combined fact of their spatial placement and their unilateral occupation with astral and mythological images, or phenomena otherwise associated in the Han prognosticatory imagination/religion with the "canopy of heaven" (*tiangai* 天蓋). Situated amidst sinuous "clouds" (*yun* 雲) of cosmic energy (*qi* 氣) and other abstract patterns, one variously finds images of immortals (*xian* 仙) and jade maidens (*yunu* 玉女) mounted on fabulous birds or beasts, unicorns (*qilin* 麒麟), phoenixes (*fenghuang* 鳳凰), and

---

6) Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven: Yale University Press, 1991), p. 50.

various mythological beings or gods (*shen* 神) depicted in mixed human and animal form. Not infrequently individual gods are given explicit identity by written caption, or else made eminently recognizable by use of a highly conventionalized image and placement. Such is the case, for example, with the so-called "four directional divinities" (*sishen* 四神) that often grace the four quadrants of the ceiling or upper eaves of Later Han tombs, or with the much studied assemblages of the Queen Mother of the West (*xiwangmu* 西王母) and the Lord of the East (*dong wang/hou* 東王/候) that routinely grace the lateral eaves or lintels of Han tombs. As in the Tokhungri tomb, individual orbs or series of orbs linked by lines into complex configurations are often used as a stylized way of depicting planets (*xing* 星) and asterisms (*xing, su* 星, 宿). Upon occasion, the same stellar objects may be represented in the form of their simulacra or resident humanoid forms, images of the Celestial Thearch (*tiandi* 天帝) of the Dipper or Great Bear constellation (*beidou* 北斗), the Herd Boy (*suoniu* 索牛) and Weaving Maiden (*zhinu* 織女), or depictions of the three-footed crow in the sun (日) and toad in the moon (月) being some of the more frequently encountered examples. Along the lower registers of the ceiling, one will also find cloud hidden peaks, through which mounted hunters--bows drawn--give chase to deer, tigers, and other exotic animals, again much as in the Tokhungri tomb.

By dint of their association with the paradisaical abodes of Kunlun and Penglai and the Han culture of immortality, such motifs as the Queen Mother of the West and Lord--usually depicted, accordingly, on the western and eastern gables--have often been taken as representative of the "Daoist" ascent of the soul of the deceased to an ever-lasting celestial paradise. Extended arbitrarily to encompass the representations of immortals, mythical beasts, and heavenly

asterisms that grace other sections of the ceiling, the entire repertoire of celestial imagery is often read as a grand visual map or guide that was intended, ritually speaking, to assist the ascent of the occupant's *hun* 魂 or "soul" to immortality or the realm of the ancestors. Hence, the alternative generic labeling of these ceiling motifs as "Daoist," "immortalist" or "celestial ascent" scenes. Such a restrictive reading, of course, is not without its problems, not the least for its failure to take into account other, possibly more prevalent, Han Chinese views of the sky and its operations, such as prognosticatory elements of cosmic order and resonance.<sup>7)</sup>

The four categories of motif listed so far all find counterparts in Dong Shou's tomb at Anak no. 3 and in the tomb of Zhen at Tokhungri. However, there are two other visual genres that are prevalent in Han circles of the central plain but that are conspicuously absent from the Anak, Tokhungri and other muraled tomb programs found at Ji'an and P'yöngyang. They are the scenes of "filial piety" or "exemplary figures and events from classical antiquity" and the so-called "omen scenes."

### Scenes of Filial Piety and Moral Achievement or Exemplary Figures and

7) Compare, for example, the treatments of immortalist and celestial imagery by Sôfukawa Hiroshi, *Konronzan e no shôsen* (Tokyo: Chûô kôronsha, 1981); Jean James "An Iconography of two Late Han Funerary Monuments," pp. 1-65; Jean James, "Some Recently Discovered Late Han Reliefs," *Oriental Art* 26.2 (Summer 1980), p. 190; etc., with more recent alternative interpretations in Wu, *The Wu Liang Shrine*, pp. 108-141; and Michael Loewe, *Divination, Mythology, and Monarchy in Han China* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 160-235. Also see Loewe, pp.38-54 for discussion of the "hybridized" imagery of gods and demons in Han. Additional sources on the subject include Michael Loewe, *Ways to Paradise: The Quest for Immortality* (London: George Allen and Unwin, 1979); Hayashi Minao, "Kandai kishin no sekai," *Tôhō gaku* 46 (1974), pp. 223-306. Wu Hung, among others, has discussed at length the problems that attend the Queen Mother of the West motif, especially the facile association of the motif with Daoist "immortality." John Major, *Heaven and Earth in Early Han Thought, Chapters Three, Four, and Five of the Huainanzi* (Albany: SUNY Press, 1993).

**Events of Classical Antiquity.** The visual genre of exemplary figures and episodes from antiquity largely comprises illustrations of virtuous sons and daughters or celebrated officials, sovereigns, and mythical heroes from the Chinese past. As representations that largely reproduce the officialized historical vision formulated by the largely Confucian-oriented historiographers of the Han court, their content could best be described as "classical," especially in so far as it celebrates the latter's moralistic view of the historical process and narrative romanticization of the achievements of Zhou antiquity. In the Wu Liang and related Wu family shrines, scenes of this kind occupy a series of registers that extend-in historical sequence--from west to east across the upper section of the chamber walls, each panel or episode of which is labeled with identifying inscription. Together they offer what Wu Hung has aptly described as "a visual metaphor for the continuing historical process... arranged in chronological order, the viewing of which . . . is almost like reading a book."<sup>8)</sup> The book in question, it is implied, is the synthetic-eventually to become the "officialized"--narrative of pre-Han events as devised by the likes of Sima Tan and Sima Qian on the basis of the Confucian classics and miscellaneous pre-Han sources. "Virtue" or its lack thereof being the key thematic denominator in this narrative, the panels are also characterized as scenes of "filial piety", in so far as filial piety constitutes the cardinal center from which devolves the constellation of virtues depicted in the bulk of exemplary episodes of past sons, daughters, officials, and historical exemplars. Apart from the gable scenes of the Queen Mother of the West and the central pavilion and accompanying procession and estate scenes on the walls, the Wu shrines devote the remainder of their space to these historical depictions and the thematically related "omen scenes".

---

8) WU, *The Wu Liang Shrine*, pp. 142 and 144.

**Omen Scenes.** The depictions of auspicious auguries in many respects represent an extension and underscoring of this same theme of cosmic order/law and the morally resonant nature of events that informs the historical representations of virtue. Omen scenes are themselves highly individuated and stereotyped in content, with each image indexed to the specific corresponding virtue that calls it forth or causes it to manifest. The representations themselves are typically clustered in sequences of horizontal panels, each image or panel identified, in turn, by inscription. Comparative studies of these sequences and their constituent images by Wu, Powers, and others suggest that considerable uniformity prevailed between the examples found in different Han tombs and shrines, a feature that suggests standardization and ready identification. As with the historical panels described above, this uniformity has been convincingly attributed to the existence of a counterpart textual tradition—in this case established omen books or manuals, from which the panels themselves might have been directly reproduced.<sup>9)</sup>

This iconographic topology and its identifying nomenclature are themselves well-established conventions of Han archaeological and art historical scholarship. Not without coincidence, they enjoyed considerable currency in the formalistic analyses of the archaeologists of the centrally sponsored Chinese Academy of Social Sciences (i.e., the Archaeological Institute and Bureau for Preservation of Cultural Relics) who undertook the first sustained studies of Han tomb sites in the 1950s. But more significantly, they are the same descriptive categories that were adopted, several decades earlier, in the studies of Han-related tombs in Liaoning and P'yŏngyang published by Japanese archaeologists such as Ikeuchi—an emergent tradition of archaeological practice and scholarship around which

---

9) For a detailed discussion of the *Song shu* omen index and its connection with Han omen texts, see Wu, *The Wu Liang Shrine*, pp. 76-85 and, especially 234-245; also see *Song shu* 28 and 29. Powers provides an insightful treatment of the rhetorical significance of omen images in his *Art and Political Expression in Early China*, pp. 224-278.

Chinese archaeological practice in part took shape. Since that time, a steady stream of work has been produced on the individual motifs and collective repertoire of Han funerary art, much of it conceived under the cumulative weight of discursive and iconographic discreteness that has accrued with this ongoing emphasis on formal analysis and style. The unquestioned familiarity with which their associated topological categories are deployed in art historical scholarship lends the impression that, for their Han clientele, these visual assemblages were well-defined *topoi* with a uniform meaning. Over the past two decades, identification of that individual and collective meaning of Han funerary iconography has been one of the most intensely discussed-and intensely debated--issues in Chinese art.

Recently, however, this mode of enquiry has been challenged, both on the grounds of stylistic analysis and epistemology. To begin with, they have raised questions about the integrity of accepted iconographical categories and their interpretations by showing that these motifs compositionally blend into one another in ways that compromise their discreteness both as identifiable "motifs" and as self-contained units of meaning. More importantly, as a purely descriptive and formalistic classificatory rubric, the fact that these same thematic categories and labels are themselves the invention of twentieth century art historians and not those of Han thinkers and artisans--that they ultimately have no discernible counterpart in Han period documents or discourse--further suggests that they are more reflective of the cognitive conventions by which modern scholars have problematized and carved up the landscape of Han culture than they are the expressed views of Han peoples themselves.

While this raises significant questions about referential identification and the method for interpreting the visual *topoi* in Han muraled tombs, it does not efface their existence and visibility as conventions of Han funerary art per se. Nor

does it obviate the need to think seriously about the thematic and stylistic parallels that exist between the Koguryŏ and Han muraled tombs. In point of fact, in his eagerness to redress the formalistic excesses of prevailing art historical convention Powers neglects to mention that there are, indeed, examples of tomb epigraphy and in situ inscription that identify and, to some measure, narratively synthesize the various motifs of Han tomb art. Although he is correct to say that Han literature and epigraphy, as a whole, show no attempt to provide a unilateral interpretive key to Han funerary iconography, lack of discursive focalization does not disprove the presence of conventionalization or monumentalization altogether, especially when such intensification itself tends to devolve more often around contest than it does convention.

The insight that the preceding argument might best be understood to offer is that the art historian's project of "iconography" and "meaning" may itself be methodologically suspect, if by "meaning" we are to imply the existence of some preordained set of concepts or motivations that transcends human agency as an *a priori* property or function of the object. Rather, as a localized social and cultural operation, object and meaning must be returned to the economies of communication through which they were produced. In the process, it is also necessary to make a methodological distinction between different forms and levels of intensity that signification can assume, depending on the specific contexts of ritualization and social setting through which funerary iconography is itself engaged. This is not to say that Han mortuary iconography did not have a conventionalized "meaning"; it is simply to say that it did not have a fixed or totalized "meaning" that existed apart from the people who engaged it. As something constructed strategically within the course of social practice, that meaning was malleable, manifold, and-most importantly-localized. To that extent,

meaning and significance are not so much to be extracted from objects as preordained systems that inhere--intrinsic, absolute, and ahistorical--to the object itself. They are to be anticipated along the lines of social representation and effect, through examination of the ways in which their symbolic assemblages were deployed as intentional acts of communication within a broader economy of social and cultural practice. To establish the socio-cultural parameters of Han funerary iconography, it is necessary to turn--via localized example--to the broader pattern of Han mortuary assemblage and practice.

## II. The Tomb–Shrine Complex of the Eastern Han as a Site of Social and Cultural Performance.

Among the elite cultures of the China central plain, the tomb/mausoleum complex and the ancestral shrine have been the key monuments and loci of mortuary activity since the early Zhou period, possibly even the late Shang. The tomb itself was largely considered an abode of the dead, located outside of city walls and palace complexes and often separated from them by a river or other natural boundary. Its chamber housed the individual dead, to whom offerings were presented at regular intervals throughout the year, usually in a small mausoleum or ritual structure constructed of wood located near the tomb. The ancestral temple or shrine, by contrast, developed as an auspicious site, set within the precincts of human habitation. In it were maintained the record of and rites to the collective genealogy of a given clan, with its various trunk and collateral lines and its semi-divine or mythic progenitors. Arranged in hierarchical order, its lineage altars served not only as a symbolic monument to the given clan's historicized presence, but also as a site for active negotiation of social relations

among living clan members and associates, as staged through the regular ancestral rites that were collectively maintained there.

With the late Eastern Zhou and Warring States period, the mortuary practices of the central and northern elite appear to shift to the individual tomb or graveyard, with the ancestral hall being largely abandoned. This development possibly reflects the disintegration of the culture of blood lineage that came with the collapse of the Zhou feudal system. In *lieu* of the collective clan temple or shrine, the temple format came to be replicated at the site of individual mausolea as a shrine that appropriated the symbolic conceits of clan ancestry to the immediate unit of the deceased and his kin. With it came a similar individualized appropriation of the architectural forms traditionally associated with the clan-based feudal palace, their conventions turned to-and transformed by-service to the newly rising class of independent-minded warlords and their desire for legitimizing displays of personal status and power.<sup>10)</sup>

Very much the heir to these Warring States developments, Western Han burial practices were typified by vertical open-pit burials with earth-mounded tumulus (*fen* 墳) and single subterranean vault of wood or brick (*guo* 塚), the interior of which contained a single or, at most, a paired burial of wooden inner coffins

---

10) The most celebrated example of this architectural shift--and one that itself appears to have become paradigmatic for subsequent Han elites--is the funerary park of the First Qin Emperor at Lishan. At Lishan, a vast earthen mound was constructed over an elaborate chamber which is alleged to be a replication of both the Qin emperor's palace and the entirety of heaven and earth, with the emperor's remains situated at its center as its symbolic sovereign. Rather than a clan temple of the traditional Zhou style, an individuated shrine of temple and/or palace design was constructed on the mausoleum grounds. It contained a ceremonial or shrine hall proper in the foreground, with a "retiring hall" (*qin*) for ceremonial storage of the emperor's vestments and sacred/personal memorabilia to its rear. See Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 111-115. Also see Hung WU, "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Ritual in Transition," *Early China* 13 (1988), pp. 78-115; and Michael Loewe, *Divination, Mythology, and Monarchy in Han China*, pp. 267-299 ("The Imperial Tombs of the Former Han Dynasty and their Shrines").

(*guan* 棺). Most tombs were themselves isolated structures, dedicated to and attended by members of an immediate nuclear family. Decor in these crypts—if decor was to be had at all—was achieved by various media, including woven and painted tapestry of the sort found in the Mawangdui tomb and murals executed in polychrome paint on the surface of the coffin and prepared panels or incised in molded brick walls. Wooden offering shrines (*ci* 祠) with approaching "spirit path" (*shendao* 神道) were constructed at the mound's foot; and an accompanying commemorative stele might be erected if the individual were sufficiently affluent or prominent to warrant it.

In the more impressive examples—notably, the tombs of the Han royal clan—the subterranean crypts or casements are vast, multi-chambered structures that might variously be hewn laterally into the rock of existing hillsides or constructed of molded brick. Oftentimes their interiors mimic the estate of the deceased, with individual sections replicating the confines of audience or banquet halls, private quarters, storehouses and stables, lavatories, and so forth. In the case of the Mancheng tombs no. 1 and 2—which includes the tomb of the Han prince Liu Sheng, dated to 113 B.C.—wood and tile architectural structures in the image of the deceased's estate were actually constructed, wholesale, within the chambers of the tomb itself. Their confines were in turn filled with functional objects such as chariots, foods, figurines, daises and bed chambers, just as is reputed to have been the case with the Qin emperor's tomb at Lishan.<sup>11)</sup>

Little material evidence remains of the wooden offering shrines (*ci* 祠) that are known to have been constructed alongside of individual tombs during the

---

11) See WU, *Monumentality*, pp. 116-119 and 130-134. Additional examples include the large Western Han rock-cut tomb at Beidongshan, Xuzhou (dated 2nd c. B.C.); also Luoyang Tomb no. 61, brick with stone and polychrome, dated 1st c. B.C. of the Western Han. Xuzhou bowuguan, et. al., "Xuzhou Beidongshan Xi-Han mu fajue jianbao," *Wenwu* 1988.2, pp. 2-18. For the Mancheng tombs, see Zhongguo shehui kexueyuan kaogu yanjiusuo, *Mancheng Han mu fajue baogao* (Beijing: Wenwu chuanshe, 1980).

Western Han, which makes it difficult to speculate on their form. However, literary evidence suggests that their walls and ceilings, too, were richly decorated with murals. According to familiar theories about Han views of the soul and afterlife-as stereotyped and hackneyed as they may be--the tomb was generally regarded as the abode of the *po* 魄 or "earthly soul" that inhered within the physical remains of the deceased. The tomb offering shrine or, as the case may be, the detached clan ancestral shrine were variously regarded as the abode of the *hun* 魂 or "celestial/intelligent" soul. Hence, ritually speaking, the *hun* and *po* might be served together at the combined complex of tomb and accompanying offering shrine, or at the tomb and the appropriate altar of the collective clan ancestral hall (*miao* 廟). Research into Han religion has recently challenged the primacy and prevalence of the dualistic *hun-po* 'soul theory', suggesting that most people held very loose and unsystematic views of ancestral souls and existence, the image of which centered largely around the notion of a single presence of the *hun*. Ethnographic studies of contemporary practices at grave site and ancestral shrines further show that primary attention tends to be given to ritualistic and performative action, rather than systematicity of 'soul theory' belief. Hence while constituting a single *hun* or thanatological presence/ entity, ancestors are presumed present at both tomb site and ancestral shrine during the course of their respective ritual events.<sup>12)</sup>

The last years of the Western Han and the first century of the Eastern or Later Han witnessed a gradual change in burial form, with the single pit (or "estate") burial giving way to complex brick or stone chambered tombs built near

---

12) Michael Loewe, "Religion and Intellectual Background," in *The Cambridge History of China, vol. 1: The Ch'in and Han Empires*, edited by Denis Twitchett and Michael Loewe (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 649-725; also Michael Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death* (London: George Allen and Unwin, 1982); Han Thanatology.

or below ground level, served by a lateral entrance passage allowing regular access to the tomb interior. A single large antechamber, in part used for ceremonial offerings at the time of burial, was joined at the rear to a single or series of parallel burial chambers (in which the coffins were placed). The latter (which seems, again, to have been a special development of the Eastern Han) could accommodate as many as four or more coffins, allowing for the multiple burial of persons within or perhaps even beyond the generation of the immediate nuclear family.

Contemporaneous with this shift in form, we also find a growing tendency to incorporate multiple tomb/shrine complexes into extended, architecturally integrated burial grounds. The latter might comprise multiple tomb and shrine units, with each unit hosting tomb, shrine, commemorative stele, and so forth, laid out axially along its own individual "spirit path" (*shendao*); or it might comprise a single shrine edifice that served a group of tombs--usually smaller in scale, with simple front and rear chamber design and single or double burial--arranged in genealogical proximity. During this period of the Eastern Han, wood also gave way to stone as the preferred medium of construction for both the tomb chamber and the accompanying shrine, with their decor executed in incised line, in bas relief, or in polychrome on a prepared plaster surface.

Along with this shift in mortuary construction, a corresponding relocation of ancestral ritual to the exclusive site of tomb or graveyard seems to have emerged as a hallmark of mortuary practice in the Eastern Han. Archaeologists have offered various explanations for this development, the more accepted one being the top-down institution of official restrictions on collective construction and maintenance of detached ancestral halls (*miao*). In 58 A.D., Emperor Ming abolished the Han collective royal temple sacrifice and replaced it with services

at the site-specific mausoleum of his father, Guangwu. Rhetorically this was presented as being emblematic of Ming's profound filial love for the latter, although scholars speculate that it was a move to lessen emphasis on royal pedigree, claims to which were not easily sustained for the line of Guangwu and Ming. Looking to Ming's precedent, the Han official and royal elite are thought to have taken up and popularized this form, henceforth causing the grave complex to become the over-riding center for the discharging of all ancestral obligations. Thus, far from being an edifice created solely for the eyes of the deceased and set apart from human habitation, the grave/shrine (*mu/ci* 墓/祠) complex of the Eastern Han became a site of intense social activity and the public discharging of ritual and ethical expectations, of the sort that might have been attached to the corporate clan shrines in earlier periods.

The further development of corporate graveyard and shrine complexes is considered, accordingly, to have been inspired by the Han court's lifting of restrictions on common residence of multi-generational clans or families (a ban that was enacted in the Former Han as part of the general effort to break the local power base of traditional feudal aristocracy). With the growing prestige of Old-Text Confucianism and the bureaucratic scholar-official class in the Later Han, Han authorities encouraged the consolidation of extended families, a move that fostered the development of local strongholds/networks of gentry identity and power and manifested itself, archaeologically speaking, in increasingly complex clan tomb-shrine burial grounds.<sup>13)</sup> (For families of lesser means or more isolated provenance, the motifs of external shrine and stele appear also to have been dispensed with and their basic *topos* reproduced in the antechamber of the tomb itself.<sup>14)</sup> This basic arrangement--in both its simple and more complex

---

13) WU, *The Wu Liang Shrine*, pp. 30-36 ("The Shrines and the Structure of Eastern Han Cemeteries").

forms--prevailed into the Wei and Jin period, until a new set of strictures against the building of grave shrines and the erecting of commemorative stele were themselves enacted, thereby reinforcing a wholesale transposition of the external shrine and epitaph structure to the interior of the tomb itself.<sup>15)</sup>

Developments in the use of bas relief, incised line and polychrome on the stone walls of tomb chamber and shrine proceeded rapidly under these circumstances, producing with it the distinctive repertory of images described above. And indeed, for both its uniqueness and persistence, this particular alliance between the use of stone chamber and this particular assemblage of routinized visual themes and forms has, accordingly, come to be taken as representative of a uniquely "Eastern Han" mortuary style. Throughout the latter part of Eastern Han period, this pictorial and decorative repertory remains inseparably tied to the historical fortunes of the chambered tomb and shrine assemblage, suggesting an equally close tie to their particular social and cultural functions, ritual and otherwise.

That the tomb and shrine, since early Han, were variously regarded as the resting place and locus of continued interaction with the corporal and vital powers or presence of the deceased--the proverbial "*po* and *hun* souls"--is a sufficiently well-known truism of Han religion to require further comment here; that such relations with the deceased as ancestral presence were carried out principally in the form of ritual offerings made regularly at the sites of tomb and the accompanying shrine is also a point beyond dispute. Han philosophical treatises, popular tales, and mortuary inscriptions make it abundantly clear that forbears became even more powerful as ancestors in death than they were in life,

---

14) Huang Zhanyue, "Zaoqi muzhi de yixie wenti," *Wenwu* 1995.12, pp. 51-52.

15) *Ibid.*, p. 52.

with the fortune of their descendent households dependent on the good-will, protection, and blessings transacted from them through the medium of ritual offering, commemoration, and clan banqueting at the tomb, shrine, and home. Given this overtly religious valence, most scholars of Han mortuary culture accept that the structure and decor of tomb and shrine would possess a symbolic significance that, to some extent, was integral to these religious functions, whether as a means of didactic instruction, as icon or simulacrum to be used as part of ritual performance, or-as art historians are typically want to hold-as some mysterious code or key to a culture's essential "self-expression." That is to say, tomb and shrine iconography could, in part, be understood to be directed to the gaze of the deceased-a combined mechanism for both apotropaically keeping the dead, pacified, safely in his or her proper place and soliciting the dead's benevolent presence, when the occasion called for it. But as commonplace as the notions of *hun* and *po* souls, the so-called "Daoist" idea of ascent to immortality and paradisial existence after death, and even the concept of ancestral presence might have been in Han China, our understanding of them-in part for want of sources-remains so general and abstract as to be almost useless, especially to accounting for the variations in iconography and symbolism that attend that attend different developments in burial practice over the four hundred years of Western and Easter Han.

But by the same token, what Han sources seem to lack by way of a systematic concern for "belief" or "doctrine" with regard to the afterlife, they more than make up in their intense concern for the details of ritual action and social display that attend death and the afterlife. As major ceremonial events, the construction and ritual engagement of tomb and shrine were themselves part and parcel of established social routine that was woven integrally into an

extended fabric of public norm and expectation, hence being open to and inviting of public scrutiny and judgement. Not surprisingly, it is this more performative and social dimension more than any other that appears to receive the greater attention as a point of focalization in Han documents, where in some cases it is inspected, recorded, gossiped over, debated and theorized to a remarkable degree. As we shall see, this is even the case for those genres of document associated *in situ* with shrine and tomb itself, namely, the tomb grave notice, commemorative stele, inscriptional caption. What we don't find is anything close to the level of concern for the symbolics of ascent to immortality and the afterlife that certain Han art historians have given these themes in their studies of Han mortuary art.<sup>16)</sup>

In addition to the burial services proper, formal rites of offerings to the deceased ancestors by descendants were held routinely at various points of the year, including the *la* ceremony that marked the end of the year, the *qingming* 清明 or "pure brightness festival" and the death anniversaries of particular ancestors. By every indication, they were large and elaborate affairs that carried a powerfully reflexive social dimension. Just as offerings and kin were presented for the deceased's scrutiny and approval, so at such gatherings the feats and testament of the deceased might be recollected and bequeathed to descendants, the ritual event and the tomb-shrine setting serving as an occasion for didactic education and renewal of bonds among extended kin. In this capacity, tomb and shrine became a kind of site for collective acculturation and self-definition--as a kind of memorial art that "expressed the ideas and desires of the deceased and his family," as Wu Hung has put it.

Martin Powers and Patricia Ebrey have further observed that ceremonies of this ilk were not infrequently an occasion for the convening of an entire range of

---

16) Sôfukawa Hiroshi, *Konronzan e no shôsen* (Chû'ô kôronsha, 1981); Doi Yoshiko, *Kodai Chûgoku no gazô seki* (Kyoto: Tôbôsha, 1986).

social relations that extended beyond immediate family, including friends, students, colleagues, subordinate officials-virtually anyone of significance to the family's socio-economic network. Thus they also served to dramatize and cement various bonds of clientage among local cliques and elites. And indeed, the importance of this dimension of mortuary ritual is evident not only in measures mounted by the Former Han court to suppress the local influence of traditional feudal aristocracy through restriction of corporate ancestral lineage temples (*miao* 廟), but also in the public surge in shrine (*ci* 祠) and tomb (*mu* 墓) building that occurred a century or two later when the Later Han eased up on these same restrictions in an effort to foster the influence of the scholar bureaucrat class.<sup>17)</sup>

Regardless of the commonalities of religious belief and ritual form that might or might not pertain between the Western and Eastern Han burial cultures, one transformation that must be taken into account is the increased sociality of both tomb and shrine, a shift that is underscored by changes in the architecture of the tomb/burial itself. Unlike the more individualized and sealed burials of Former Han vertical crypt tombs, the repeated (horizontal) access and multiple burials that become the norm in the Later Han stone-chambered tumuli-and, of course, the complex arrangement of burials in extended family or clan graveyards--must have occasioned a corresponding rise in the profile of the individual tomb/shrine structure as a site of complex social gathering and activity, lending a strong public dimension to both the burial site itself and the subsequent clan ritual activities for which it served as a focal point.

---

17) Patricia Ebrey, "Patron-Client Relations in the Late Han," *Journal of the American Oriental Society* 103.3 (July-September 1983). Also Powers, *Art and Political Expression in Early China*, pp. 97-101. Powers sees this development in the Later Han as resonating closely with the whole court-sponsored Confucian discourse of virtue and the stratagems of political patronage that arose with the Han recommendation system and scholar-bureaucrat class. Also see Michael Loewe, "Religion and Intellectual Background," in *The Cambridge History of China: vol. 1: The Ch'in and Han Empires*, pp. 715-725.

Far from being a dangerous and inauspicious place unilaterally fixated on the gaze of the dead or even on the personal devotions of the immediate family kin, the shrine and tomb also looked to another gaze—that of community peers at large. Indeed, as Martin Powers has pointed out, the funerary monument might not only be a site where patronage was reaffirmed among social peers but a medium through which "claims of patronage could themselves be made." Individuals gathering from afar to pay respects at the shrine of a reputable individual would not only observe the elaborate display of the ceremony, but also see the engraved murals and inscriptional odes there. If the tomb itself were being opened for new burial and/or offerings to the deceased, the party of mourners that accompanied the casket into the tomb (*songguan* 送棺) would also see the scenes contained therein. Powers, Wu Hung, Ebrey, Huang Yuanxie and others have noted the attention to rhetorical flair and affect characteristic of Han funerary inscriptions themselves, documents that by and large were composed by contracted specialists explicitly for these reasons. Scholars have also noted the ubiquitous tendency of these inscriptions to dwell on the conspicuous expense (and display) of the tomb and funerary ceremonies themselves, the virtues of which simultaneously reflect the stature of the deceased and the piety of the descendants.

As Martin Powers has observed, "[The ritual and pictorial conventions of Later Han tombs and shrines] don't merely proclaim rank [of the deceased]; they also demonstrate that survivors have virtues appropriate to high rank."<sup>18)</sup> The tomb/shrine decor itself becomes a simulacrum of social status-building that participates in an extended visual and verbal rhetoric of power and prestige that unites both the gaze of the dead and the living. After all, was not this sort of

---

18) Powers, *Art and Political Expression in Early China*, p. 44.

social networking and renewal precisely the ground of blessing that descendants sought from their ancestors? One might thereby go on to surmise that the repertoire of motifs found in the mortuary art of the Later Han do not simply become the passive expression or superstructural product of this rhetoric of authorization, but themselves constitute an integral part of the generative symbolic idiom through which power/status were constructed and strategically negotiated in the social practice of Han elites.

# 凍漢의 벽화 고분과 고구려의 관계

미화 리 스티븐슨(캔사스 대학교)

## I. 동한의 장례 도상학과 그 해석상의 문제점

기술이나 표현양식의 기원 면에서 혹은 역사적 중요성 면에서, 지안과 평양의 고분벽화는 처음 발견 당시부터 끊임없이 논쟁을 일으키며 중국 한나라 장례문화와 비교 해석되었다. 이들 고분벽화는 고구려에서 순수하게 자생적으로 발달된 것이라는 주장이 나올 만큼 중국 양식의 영향을 부정하고 있음에도 여전히 비교 해석되고 있다. 따라서 고구려 고분을 조사하기에 앞서 우선 한나라의 고분과 사당을 살펴볼 필요가 있다.

1950년대 중국에서는 한나라의 유적지 발굴과정에서 커다란 파장이 일어났다. 여러 개의 방이 달린 무덤과 독립된 사당들이 발굴되었는데, 그 내부에는 부조나 돌에 새긴 그림, 벽돌에 찍은 그림, 회반죽을 바른 표면에 여러 색으로 채색한 정교한 그림들이 있었다. 이 유물들을 비교 연구해 본 결과, 이 그림들은 도상학적 내용이나 공간구성에서 서로 일관성을 보이고 있는데, 학계에서는 이들 그림의 일관된 모티프가 한나라의 장례문화와 잘 연관되어 있다고 공식적으로 인정하고 있다. 모티프의 뚜렷한 반복성 자체가 관례화된 의미와 전례(典禮)의 기능을 함축하고 있다는 점에서, 한나라 미술 사학자들은 한나라의 장례관습에 내포된 이 일관된 모티프를 더욱 광범위하게 발전시켜 재구성하고 그 중요성을 재현하기 위해 심도 있게 연구해 왔다. 이는 장례문화가 단일 분야라는 점에서 어느 정도 가능성이 있으며, 더구나 한나라 고고학자와 미술사학자들이 이에 대해서도 의견 접근을 이루었고, 대략적인 윤곽에 대해서는 의견이 완전히 일치하고 있다.

한나라 장례미술의 전형적인 모티프와 내용은 다음과 같다.

- (1) 공식적인 전례(典禮)나 사회 정치적 지위를 표현한 그림은 주로 2가지 뚜렷한 모티프 즉, (i) 중앙에 위치한 “누각과 경배 (禮拜圖)”, 또는 공식적인 “연회 (宴食, 宴飲圖)”, (ii) 공식적인 “[마차와 말] 행렬 또는 출행 ([馬車] 出行圖)” 장면을 묘사하고 있다.
- (2) “일상 생활 (生活題材圖)”을 모티프로 한 그림은 농사, 사냥, 연회와 오락, 아내, 집안의 하인들, 마구간, 부엌, 창고 등, 가정과 재산에 관련된 일상적인 장면들을 그리고 있다. .
- (3) “천체(天空圖) 또는 우주(天文圖)”, “성선(成仙圖) 또는 승천 (昇天圖)”을 모티프로 한 그림들이 있다. 여기에는 별(星)과 성좌(宿) 신과 영혼 (神明), 신선 (仙), 그리고 중국 신화에 나오는 전설적인 또는 여러 모습이 혼합된 다양한 신(怪獸)을 묘사하고 있다.
- (4) “효도와 도덕 (孝廉圖)”을 모티프로 한 그림에는 대개 역사적 인물이나 고대 일화에 등장하는 현명한 왕과 관리, 전설처럼 유명한 사람 등 통치나 관직, 도덕적인 면에서 훌륭한 모범이 되는 인물들을 묘사했다.
- (5) “정조(祥瑞圖)” 즉, 정치적인 기적을 모티프로 한 그림은 대개 덕망 있는 통치나 그 반대의 경우와 관련되어 있다. 1)

1) 사당과 묘의 벽화에 대한 일반적인 논의와 우사당에 나타난 모티프에 대한 설명, 그리고 그와 관련된 한(漢)과 널에 관해서는 다음을 참조하라. 흥 위, 우 리양 사당; 중국 초기의 그림에 나타난 관념(스텐포드, 스탠포드 대학교 출판사, 1989) Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989); 윌마 페어뱅크, 우 리양 추 의 “헌납 사당” 하버드 저널, 아시아판 Wilma Fairbank, *The Offering Shrines of Wu Liang tzu*, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 6.1 (1941), p. 1-36; 마틴 파워스, 전한의 새로운 안식처에 나오는 예술과 정치적 표현 : 예일 대학교(Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China* New Haven: Yale University Press, 1992); 진 제임스, 후한의 두 가지 장례 유물: 우 가문의 봉헌 사당과 홀링거의 여러 방 무덤에 관한 도상학 연구 (아이오와 대학교 박사학위 논문, 1983 ) Jean James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: the Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor* (University of Iowa Ph.D. dissertation, 1983); Nagahiro Toshio, *Kandai chōshidō ni tsuite*, in *Tsukamoto Hakase shōju kinen Bukkyō shigaku ronbunshū* (Kyoto, 1961), pp. 546-566; Nagahiro Toshio, *Kandai gazō no kenkyū* (Tokyo: Chūō kōron bijutsu shuppan, 1965); Nagahiro Toshio, *Bushishi gazōseki ni tsuite*, *Tōyō bijutsu* 4 (1930), pp. 109-113 and 5 (1930), pp. 36-47; Sahara Yasuo, *Kandai jitō gazō ko*, *Tōhō gaku* 63 (March, 1991), pp. 1-60; and Huang Minglan and Guo Yinqiang, *Luoyang Hanmu bihua* (Luoyang: Wenwu chubanshe, 1996); *Anping Donghan bihuamu* (Beijing: Beijing wenwu chubanshe, 1990); 수잔 카힐, 초월과 신성의 길: 중세 중국의 서왕모 (스텐포드 : 스탠포드 대학교 출판사, 1993 ) Susan Cahill, *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China* (Stanford: Stanford University Press, 1993); 리디아 두 폰트 톱슨, 이안 무덤: 동한의 회화에 나타난 설화와 의례 , (콜롬비아 대학교 박사

**누각과 경배** “누각”이나 “경배”를 묘사한 한 그림은 가장 많이 발견되며 한나라 고분 미술의 가장 뚜렷한 모티프이다. 페어뱅크, 나가히로, 제임스, 크로이상트, 파워스, 우 등의 많은 학자들이 “누각과 경배”를 한나라의 무덤과 사당의 중심 모티프로 간주하고 있다. 한나라 초기에서 후기까지, 실제로 거의 모든 시기의 장례미술에서 발견되며, 독립된 사당 (유명한 샤오탕 사당 <A.D. 1세기 경>, 우 가문의 사당 <A.D. 2세기말 경>)과 석실이 있는 무덤 내부에 조각되거나 채색된 벽화에서 공통적으로 나타나고 있다. 주로 정 중앙에 위치하며 여러 개의 방에서 자주 반복된다. 그러나 그 크기는 일정치 않다. 대개 벽과 마주한 남쪽과 동쪽 중앙 널의 가장 눈에 띄고 상서로운 자리에 위치해 있다. 샤오탕과 우 사당의 경우에는 방에 들어서면 바로 맞은편 후벽의 중앙 (즉, 사당의 “중심”)에 자리하고 있다. 우 사당(우 리양과 우 룡)의 몇몇 곳에서는 특수 제작된 벽감(壁龕) 안에 배치하여 그 존재를 더욱 강조하고 있다.

구성은 매우 관례적이다. 전면에는 덕흥리 고분벽화에서처럼 주변 인물들에 비해 현저히 크게 묘사된 인물이 위치한다. 이 인물은 높은 신분이나 부를 상징하는 높은 단이나 병풍에 둘러싸여, 누각(閣)이나 장중한 차양(胡帳) 아래 높이 자리하고 있다. 주변 인물들은 대개 여자인데, 중심 인물 옆으로 나란히 있거나 가까운 곳에 자리하는데, 누각이 2층인 경우에 위층에 배치된다. 어디서나 이 중앙에 위치한 인물은 무덤 “주인(主人, 墓主)”의 모습으로, 과장된 크기와 중앙 배치로 강조된다. 이는 “경배”나 “관직 경력 또는 지위”와 연관되는데, 이러한 사실은 이 인물이 종종 등장하는 주변 널에 묘사된 경배나 연회 장면에서 알 수 있다. “연회(宴食, 宴飲) 장면”은 연회의 부수적인 구성요소나 음식을 나르는 하인들의 모습을 통해 주인공의 정치적 지위와 주인공에 대한 존경을 암시한다. 곡예사, 악단을 비롯하여 흥을 돋우는 다른 사람들 또한 이에 한 몫을 한다.

이 모티프의 한 가지 뚜렷한 변화는 걸으로 보이는 빈도인 것 같다. 덕흥리 무덤 후실의 후벽의 그림과 비슷하게, 중앙의 누각이나 차양 옆으로 말에서 내린 마부와 말, 가

학위논문, 1998 )Lydia du Pont Thompson, *The Yinan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial Art of the Eastern Han (25-220 C.E.)*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1998; Chu Qien, *Zhongguo bishua shi* (Beijing: Zhongguo gongyi yishu chubanshe, 2000); 흥 위, *한과 당 사이의 전환시대의 종교 미술과 고고학* Hung WU, ed., *Between Han and Tang: Religious Art and Archaeology in a Transformative Period* (Beijing: Wenwu chubanshe, 2000); 흥 위, *그들은 어디서 와서, 어디로 가고 있는가? 한 왕조 고분벽화에 나오는 말과 영혼의 마차*, Hung WU, *Where are They Going? Where did They Come From? Horse and Soul Carriage in Han Dynasty Tomb Art*, *Oriental Art* 29.6 (June, 1998), pp. 22-31.

지가 무성한 나무가 서 있다. 때로 궁수가 등장하여 나뭇가지를 겨냥해 활을 당긴다. 그 맞은 편에 안장을 엮은 말이 문이 닫힌 마차와 짝을 이루고 있다. 종종 봉황이나 기타 상서로운 생물들이 지붕 꼭대기나 근처에 자리잡고 있다.<sup>2)</sup>

**마차 행렬 행렬 장면**은 독립된 그림의 모티프가 되기도 하지만, 경배 장면과 가까운 위치에 묘사되거나 경배 장면과 연결된다. 길게 늘어선 사람들의 행렬이 눈길을 끌면서 중심 부분인 “경배” 장면을 부각시킨다. 구성은 언제나 동일하다. 수소나 말이 끄는 마차 (차양이 열려 있는 경우도 있고 완전히 닫혀 있는 경우도 있음)가 일직선으로 이어진다. 여러 명의 하인과 갑옷을 입고 말을 탄 병사, 관리, 기수, 악대가 앞과 뒤, 양옆에서 수행하고 있다. 종종 행렬은 상당히 길어서, 덕흥리 고분에서처럼 방의 여러 벽을 가로지르며 이어진다. 행렬의 방향은 사당이나 고분마다 다양하다. 그러나 구심점이 되는 경배 장면이 바로 옆의 행렬 장면의 일부가 되어버리면, 시각적인 중심이 바뀌게 된다.

우 리앙의 사당을 연구해 보면, 수레와 걸어가는 사람들, 말을 타고 가는 사람들의 행렬이 서쪽 벽에서 시작하여 북쪽 벽의 중앙에 있는 경배 장면과 누각 밑까지 시계 방향으로 나아간다. 이 행렬은 두 번째 벽을 가로질러 네 번째 벽 전체를 차지한다. 또한 수행하거나 행렬하기 늘어선 관리들이 한 방향으로 늘어서서 동쪽 벽과 후면 벽을 가로지른다. 이 행렬 역시 북쪽 벽 중앙의 경배 장면을 향해서 시계 반대 방향으로 이어진다.<sup>3)</sup> 우 흥은, “경배 장면”의 중요성은 구심점으로서의 역할에 있으며, 누각의 가치는 주위의 장면들에 의해 성립된다<sup>4)</sup> 고 말한다. 우 리앙 사당과 인접한 우 룡 사당에도 2개의 대규모 행렬 장면이 있는데, 그 구성이 우 리앙 사당과 상당히 비슷하다. 첫 번째 장면은 앞쪽 벽의 바깥쪽을 가로질러 처마 바로 밑까지 이어져 있다. 덧붙여진 카르투

2) 경배를 모티프로 한 벽화에 대한 특징과 해석이 다음에서 다양하게 논의되고 있다. 흥 우, 우 리앙 사당 전환의 그림에 나타난 관념 Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 141-148 과 193-195, 그리고 진 제임스, 후한의 장례 유물 두 가지에 관한 연구 :우 가문의 봉헌 사당과 홀링거의 여러 방 무덤 Jean James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: the Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor*, pp. 52, 131 and 170..

3) James, p. 157. 제임스는 그 장면을 우 리앙 혹은 우 리앙의 영혼에 경의를 표하기 위해 가는 중인 것으로 해석하고 있다.

4) 흥 우, 우 리앙 사당, 중국초기 그림에 나타난 관념 Hung WU, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), p. 145. 우 흥은 여기에서 A.D 1세기 경으로 기록되어 있는 샤오탕 산 사당에 그려진 행렬 장면을 이런 사례들 중 최초의 것으로 논하고 있다. 여기서 행렬 장면은 누각 장면으로 연결된다.

시(소용돌이 무늬 장식)는 그 행렬 장면과 등장한 관리들이 우 룡과 관련된 것임을 확인해 준다. 두 번째 장면은 내실 안의 2개 벽과 후벽을 차지하며, 수레, 짐 등과 함께 사람들이 길게 줄을 지어 북쪽 벽 중앙의 경배 장면 쪽으로 이어지고 있다. 2층으로 된 누각의 아래층 전면에 몸집이 큰 인물(우 룡으로 추정)이 옆쪽과 앞쪽에 위치한 부채를 든 하인과 관리 4명의 시중을 받으며 앉아있다. 2층에는 하녀들과 함께 부인들이 있고, 사당 외벽에는 여러 개의 탑과 가지가 무성한 나무와 궁수, 사람이 타고 있지 않은 말과 마차가 그려져 있다.<sup>5)</sup>

일상생활과 하인 및 이와 관련된 요소 “하인” 또는 “일상생활”을 모티프로 한 그림에는 다양한 시각적인 부제들이 있는데, 이 부제는 “일상 생활” 중에서 구체적인 상황을 보여주며, 항상 그런 것은 아니지만 종종 단일한 공간에 함께 등장하여 하나의 주제를 형성한다. 종교적 관습과 물질 문화의 차이에 따라 지역적으로 다양한 부제가 있을 수 있다. 특히, 시각적인 구성요소가 지역 주민들이나 식물, 동물에까지 확대될 경우에 그런 것 같다. 헬링거와 지우관(Gansu)의 무덤(본 논문에서 나중에 살펴볼 한나라 변경의 두 가지 사례)에 있는 “초원에서의 생활” 중 “민속문화를 묘사한 장면(民族生活圖)”에서 그 예를 찾을 수 있다. 의도적으로 변형되기는 하지만, 하인들과 관련된 생활을 소재로 한 그림에는 다양한 사물과 상황이 제한된 범위 안에서 틀에 맞춰 묘사되어 있다. 그 중에 부엌과 창고, 사냥, 연회, 경배, 무용, 악기 연주, 씨름을 비롯한 기타 형식의 하인들의 “오락”이 가장 자주 등장한다.

우 가문의 사당 중에서 우 룡 사당의 동쪽 벽(북쪽을 향하고 있는 사당의 중추)에서는 연회와 하인들의 좀더 진부한 영역을 볼 수 있다. 샤오탕 사당은 서쪽 벽에 이와 비슷한 일상의 모습이 그려져 있는데, 사당이 남쪽을 향하고 있기 때문에 우 룡 사당과 같은 방향에 배치되어 있다. 여기에는 `연회, 음식을 준비하고 나르는 하인들, 무희, 곡예사, 악단, 씨름꾼을 비롯한 다른 잡다한 경기와 부수적인 구성요소로 가득 채워져 있다. 근처에 손질된 고기가 저장되어 있는 부엌이 그려져 있는 경우도 있다. 소와 말, 다양한 크기의 마차와 탈것이 있는 마구간, 커다란 곡물 창고, 사냥과 낚시 장면, 다양한

5) 제임스, 후한시대 두 가지 장례 유물의 도상학 연구 James, An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments, pp. 179-180. 또한 Hayashi Minao, "Gokan jidai no shaba gyoretsu," Tôhō gaku 37 (Mar, 1966): 189-90 참고.

가축들의 모습은 가정의 풍요와 행운을 암시한다.<sup>6)</sup>

**우주, 신(神), 승천(昇天)** 무덤과 사당의 천장, 박공 지붕, 처마와 상층부의 널 대부분에 묘사되고 있는 소위, “천문(天文)”, “천신(天仙)”, “성신(成仙), 승천(昇天)”이라는 모티프들은 공간적 배치와 환상적이고 신화적인 이미지, 한나라 “예언자들의 상상력이나 종교에 등장하는 “천개(天蓋)”와 관련된 현상 등에서 그 명칭을 따왔다. 우주 에너지(氣)의 한가운데 위치한 복잡한 모양의 “구름”(雲)과 기타 추상적인 유형들 속에서 유니콘(麒麟), 봉황(鳳凰)과 같은 전설 속의 새나 짐승, 인간과 동물의 형상이 섞여있는 갖가지 신화적인 존재나 신(神)을 타고 올라가는 신선(仙)과 옥녀(玉女)의 모습을 다양하게 발견할 수 있다. 그림에 등장한 각각의 신에 대해서는 이미 잘 알려져 있거나 상당히 양식화된 이미지나 배치를 통해 분명히 파악할 수 있다. 예를 들어, 사신(四神)은 후한 시대 무덤의 천장이나 상층부 처마의 사분원을 아름답게 꾸미고 있다. 많은 연구가 이루어진 서왕모(西王母)와 동왕(東王/候)을 묘사한 그림도 한나라 무덤의 옆쪽 처마나 상인방을 관계적으로 꾸며준다. 덕흥리 무덤에서처럼 복잡한 형상 속에서 줄을 지어 연결된 개별적인 천체나 연속된 천체가 행성(星)과 별자리(星, 宿)를 설명하는 일정한 양식으로 자주 이용된다. 경우에 따라서 같은 별이 그 형상대로, 또는 내재된 인간의 형상으로 표현된다. 천제(天帝), 국자나 큰곰자리(北斗), 목동(牽牛)과 직녀(織女), 또는 해(日) 속의 세 발 달린 까마귀와 달(月)속의 두꺼비에 대한 묘사는 좀 더 자주 발견되는 사례들이다. 천장의 더 아래쪽을 따라가다 보면 산 정상에 가린 구름을 볼 수 있다. 그 사이로 말을 탄 사냥꾼이 활을 당기면서 사슴이나 호랑이, 다른 이국적인 동물들을 쫓아간다. 덕흥리 고분에 많이 나오는 장면이 다시 등장하는 것이다.

천상의 쿤룬 (Kunlun), 팽라이 (Penglai)와 한나라의 영생(永生)문화가 결합하여, 서왕모와 주왕의 모티프 (대개 서한과 동한의 박공 지붕에 새겨져 있음)를 이루고, 죽은 자의 영혼이 영원한 천상 낙원으로 올라가는 “도교”의 전형을 이룬다. 영생(永生)을 표현하기 위해 마음껏 상상한 신화적 동물과 천상을 꾸미는 하늘의 별자리들, 천상의 형상들은 주인의 혼(魂) 즉, ”영혼“이 불멸 또는 조상들의 영역으로 올라가도록 도와주는 장엄한 시각적 지도나 안내서로 종종 인식된다. 따라서 이러한 ‘천상’의 모티프는 일반적으로

6) 마틴 파워스, 초기중국의 미술과 정치적 표현 Martin Powers, Art and Political Expression in Early China (New Haven: Yale University Press, 1991), p. 50.

“도교”나 “신”, “승천”으로 달리 명명된다. 물론 이러한 한정적인 해석에 문제가 없는 것은 아니며, 다른 견해를 충분히 고려하지 않은 점도 있다. 어쩌면 한쪽은 천체 속에 우주 질서와 반향의 예언자적 요소가 있다고 믿었던 것 같다.<sup>7)</sup>

지금까지 제시된 4가지 모타프는 안악 3호 동주의 무덤과 덕흥리의 쯐(Zhen) 무덤에서 공통적으로 찾아볼 수 있다. 그러나 중앙 평원에 있는 한나라 고분에는 있지만, 안악, 덕흥리, 지안, 평양에서 발견된 다른 고분벽화에는 없는 두 가지 다른 시각적 장치가 있다. 그것은 “효도” 또는 “고대의 훌륭한 인물이나 사건”과 이른바 “징조(徵兆)”를 묘사한 그림이다.

효도와 도덕적 업적 또는 고대의 훌륭한 인물이나 사건 고대의 훌륭한 인물이나 사건을 묘사한 벽화는 대체로 덕망 있는 인물이나 유명한 관리와 군주, 중국 신화에 나오는 영웅들을 상세히 그리고 있다. 대체로 유교적 성향을 지닌 한나라 왕실의 사료편찬자들이 만들어 놓은 공인된 역사관을 재창조하는 의미로, 그 내용은 “고전”으로 가장 잘 설명된다. 특히 오늘날에도 후자의 도덕적 견해와 주나라 사람들의 업적에 대한 낭만적인 설화를 찬양하고 있다. 우 리양과 우 가문의 사당에서 이런 종류의 장면들이 역사적인 순서로 서쪽에서 동쪽으로 방벽의 상층부에 각각의 널을 가로질러 벽면을 차지하고 있으며, 그 일화는 비문과 동일한 것으로 알려져 있다. 이에 대해 우 흥은 다음과 같이 설명하고 있다. “역사의 흐름에 대한 시각적인 비유... 연대순으로 배열된..... 보고 있으면.....한 권의 책을 읽는 듯하다.”<sup>8)</sup> 여기에 암시된 책은 시마 탄과 시마 관 같은 사

7) 예컨대, 다음에서 영혼불멸을 믿는 사람의 논리와 천상의 모습을 비교해 볼 수 있다. Sôfukawa Hiroshi, *Konronzan e no shôsen* (Tokyo: Chûhô kôronsha, 1981); 진 제임스, 후한의 두 가지 장례유물의 도상학 Jean James *An Iconography of two Late Han Funerary Monuments*, pp. 1-65; 진 제임스 “최근에 발견된 후한의 양각” Jean James, “Some Recently Discovered Late Han Reliefs,” *Oriental Art* 26.2 (Summer 1980), p. 190; etc., 좀 더 최근의 대안적인 해석에 관해서는 다음을 참고하라. Wu, *The Wu Liang Shrine*, pp. 108-141; and Michael Loewe, *Divination, Mythology, and Monarchy in Han China* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 160-235. 또 한(漢)의 신과 귀신의 혼용된 모습에 관한 논의는 Loewe, pp.38-54를 보라. 이 모티프에 관한 추가 자료로 다음을 포함시킬 수 있다. 마이클 로위, 천상으로 가는 길 “영생의 탐색 (Michael Loewe, *Ways to Paradise: The Quest for Immortality* (London: George Allen and Unwin, 1979); Hayashi Minao, 들Kandai kishin no sekai, *Tôhō gaku* 46 (1974), pp. 223-306. 우 흥은 서양의 핵심 모티프인 여왕을 한나라 벽화의 모티프로 분류하는 문제를 장황하게 논의하고 있는데, 특히 그 모티프를 도교의 불멸과 연관짓고 있다. 존 메이저, 전한 사상에 나타난 천상과 지상, *Huainanzi* 3,4,5장 (John Major, *Heaven and Earth in Early Han Thought, Chapters Three, Four, and Five of the Huainanzi* (Albany: SUNY Press, 1993).

8) 우, 우 리양 사당 *WU, The Wu Liang Shrine*, pp. 142 and 144.

람들이 한나라 이전의 사건을 합성해 놓은 (결국 공인된)이야기로 유교의 고전과 한나라 이전의 잡다한 자료를 기초로 만들어 낸 것이다. “덕”이 있고 없음이 이 이야기의 핵심 모티프이며, 패널화의 특징은 “효도”장면이다. 지금까지 효도는 가장 중요한 부분을 이룬다. 자녀, 관리, 역사적 인물들의 과거 훌륭한 일화 속에는 효도가 중심을 이룬다. 박공 지붕 위의 서왕모의 모습, 벽 위에 그려진 중앙 누각, 수행 행렬과 하인 계급에 관련된 장면과 별도로, 우 사당의 나머지 공간에는 역사적인 사건에 관한 묘사와 “징조”와 관련된 주제로 채워져 있다.

**징조(徵兆)** 상서로운 징조를 그림으로 표현하는 것은, 우주 질서나 법, 도덕심의 역사적 의미를 알려주는 사건들이 도덕적인 반향을 일으키는 본질이라는 동일한 모티프를 확대하고 강조하기 위한 것이다. “징조”를 묘사한 장면은 각각 분명하게 구별되지만, 내용은 진부하며 각 이미지와 분명하게 일치되는 특정한 덕목과 연결되어 있다. 확실적인 일련의 패널화 속에서 주로 볼 수 있으며, 각각의 이미지나 패널화는 또한 책의 제목이 된다. 우와 파워스를 비롯한 다른 학자들이 패널화와 그 이미지에 대해 비교 연구했다. 연구 결과 한나라의 서로 다른 고분과 사당에서 발견된 각각의 사례들이 상당히 확실적이고 규격화되어 쉽게 확인할 수 있는 특징을 발견할 수 있었다. 이렇게 확실성이 나타나는 이유는 원본에 의거한 사본이 전통적으로 존재했기 때문이다. 이 경우에 징조에 관한 책이나 사용서가 만들어지고, 그것을 통해 패널화가 직접 재창조되었을지도 모른다.9)

도상 위상학과 그 명칭은 한나라의 고고학과 미술역사 학문에서 체계가 잘 갖춰져 있다. 1950년대 한나라의 고분군을 처음으로 꾸준히 연구했던 중국 사회과학원(고고학 연구소 및 문화유적보호국과 동일)을 지지하는 고고학자들 사이에 우연히 형식적인 분석이 유행했다. 이 연구는 이케우치와 같은 일본 고고학자들이 한나라와 관련된 요녕성과 평양의 고분 연구에서 몇 십 년 전에 기술한 것과 같은 종류이다. 그러나 더 중요한 점은 중국 고고학의 관습과 학문에 있어서 일부 새로운 전통이 형성된 것이다. 그 이후, 한나라 장례미술의 개별적인 주제와 유물에 대한 연구가 꾸준히 이루어지고 있다. 연구

9) Song shu의 징조 색인과 한과 관련된 징조에 관해 구체적으로 논의하기 위해서는 우, 우 리양 사당 (Wu, The Wu Liang Shrine,) pp. 76-85를 보라. 그리고 특히 pp.234-245와 Song shu 28 and 29.을 참고하라. 파워스는 중국 초기의 미술과 정치적 표현 (Art and Political Expression in Early China,) pp. 224-278.에서 징조의 이미지들에 대한 수사적인 중요성을 통찰력 있게 다루고 있다.

가 진행되면서 연구의 상당부분이 단순히 추론에 의한 것이라는 사실과 매우 광범위한 연구 범위에 부담을 느끼면서, 형식적인 분석과 양식을 강조하는 도상학적 분류가 진행되고 있다. 미술사학에서 이와 관련된 위상학 분야를 정확히 파악한다면, 한나라에 대해 제대로 이해하려는 사람들에게 이 시각적인 유물들은 확실적인 의미를 지닌 잘 정의된 모티프들이라는 인상을 줄 것이다. 지난 20년여 동안, 한나라의 장례 도상학의 개별적 집단적 의미를 규명하는 것이 중국 미술에서 가장 뜨겁게 논의되고 격렬한 논쟁을 벌인 이슈 중의 하나였다.

그러나 최근에 이러한 조사 패턴이 양식에 대한 분석과 인식론적인 측면 모두에서 문제가 제기되고 있다. 우선, 이 주제들이 객관적으로 확인할 수 있는 “모티프”와 주관적인 해석이 분리되지 않고 섞여 있다는 사실이 밝혀지면서 이미 승인된 도상학 분야의 완전성과 그 해석에 대해 의문이 제기되었다. 더 중요한 것은 순수하게 기술적, 형식적 항목으로 동일한 주제를 분류하고 표시하는 이러한 분류방식은 한나라의 사상가와 장인들이 아닌, 20세기 미술사학자들이 정한 것이라는 사실이다 (사실상 한나라 시대의 기록과 설화에서는 이러한 방식이 옳은지를 판별할 자료가 없다). 즉, 이러한 분류는 한나라 사람들의 견해를 표현했다기보다 현대 학자들의 인식론적 전통을 더 많이 반영했다는 것이다.

한나라의 고분벽화에서 시각적인 모티프를 해석하는 방법과 확인 가능한 관련 자료에 대해 심가하게 의문이 제기되고 있기는 하지만, 그렇다고 한나라 장례미술의 존재와 우수성이 사라지는 것은 아니다. 또한 고구려와 한나라 고분벽화 사이에 존재하는 주제와 양식의 유사성을 심도있게 고려하고자 하는 의도를 방해하려는 것도 아니다. 미술사학의 지나치게 형식적인 면을 시정하려는 열망으로, 파워스는 한나라 고분벽화의 다양한 모티프를 정의하고, 또한 이를 종합하여 설화로 만든 비명과 무덤 금석학의 사례가 실제로 있다는 점을 간과하고 있다. 한나라의 문학과 금석학이 한나라 장례 도상학의 일방적인 해석을 위한 단서를 제공하지는 않는다는 파워스의 주장이 일리가 있지만, 모티프가 분명하고 일관된다는 점이 관습화되고 역사적으로 의미가 있다는 사실을 반증하지는 않는다. 특히, 그러한 일관성이 관례에 머무르지 않고 논쟁거리가 되었을 때 그러하다.

앞서 언급한 논쟁에 따르면, 미술 사학자들이 장례미술의 “도상학” 과 “의의”를 밝히려는 계획은 그 방법론에 대해 의문이 제기될 수도 있다. “의의”에 중점을 두면, 사물이

이미 지닌 특성과 기능으로 인간의 힘을 초월하는, 예정된 개념이나 동기가 있다는 것을 암시하는 것이다. 사물과 그 의의는 오히려 한 지역에 국한된 사회 문화적 기능으로서, 교류와 이해를 통해 조화되어야 한다. 그 과정에서 장례 도상학 자체가 관여하여 의례화의 특정한 배경과 사회환경을 기초로, 형식이나 중요성에 따라 강도를 달리하는 방법론적인 구분이 필요하다. 이것은 한나라의 장례 도상학이 관습화된 “의의”를 지니고 있지 않다는 의미가 아니고, 한나라의 장례 도상학이 관련자들과 상관없는 고정된 또는 전체적인 “의의”를 갖고 있지 않다는 의미일 뿐이다. 어떤 것이 사회적 관습 속에서 전략적으로 만들어질 때, 그 의의는 가변적이며, 복잡적이고, 무엇보다도 지역에 국한된다는 것이다. 그만큼, 의의와 의미는 사물에서 추론할 수 있는 것이라기보다는 사물 자체의 고유하고 본질적이며 완전한, 역사와 상관없는 이미 예정된 체계이다. 따라서 좀 더 광범위한 사회 문화적 관행 속에서 서로 이해할 수 있는 의도된 행위를 통해 상징적인 유물들이 배치되며, 그 배치방식을 검토하여 사회적 표현과 효과를 따라 사물의 의의와 의미가 정해진다. 한나라 장례 도상학의 사회 문화적 조건을 확립하려면, 광범위한 유형의 한나라의 매장 유물과 관습에 (지역화된 예를 통해) 눈을 돌려야 한다.

## II. 사회적, 문화적 활동 장소인 동한의 무덤과 사당

중국 중앙 평원의 상류층 문화 가운데 묘/능과 사당은 주(周) 초기부터 송(宋) 후기까지 장례문화의 중요한 유적이며 현장이었다. 무덤 자체는 대체로 죽은 사람을 안치하는 곳으로 여겨졌으며, 도시의 성과 왕궁밖에 위치하고 강이나 다른 자연경계로 격리되는 경우가 자주 있었다. 무덤 내부에 시체를 안치하고 년 중 일정한 간격으로 제물을 바치는데, 보통 무덤 내부나 근처에 설치한 나무로 만든 제단에서 이루어졌다. 이와는 대조적으로, 사원이나 사당은 사람들이 거주 구역 내에 위치하였고 상서로운 곳으로 발전되었다. 그 안에서 직계 혈족과 여러 주요 혈통, 방계 가족, 그리고 신성시 되거나 신화적인 시조(始祖) 등에 대한 의례를 행하고, 이들 조상에 대한 기록을 보관해 두었다. 위계 질서에 따라 제단을 모시는 이들 사당은 그 가문의 역사에 대한 상징적인 기념물일 뿐만 아니라, 살아있는 가문 구성원들과 친척들 간에 사회적 관계를 맺어주는 활발한 교

류의 장소로 이용되었고, 여러 조상을 함께 모셔 정기적인 조상 제례의 무대이기도 했다.

동주(東周) 후기와 춘추전국시대에 중앙과 북부의 상류귀족들의 매장관습이 개인적인 무덤이나 묘지로 옮겨가면서 조상을 모시는 사당이 많이 사라졌다. 이러한 변화는 주나라의 봉건제도가 몰락하면서 나타난 혈통문화의 붕괴를 반영하고 있다. 집단적인 가문의 사원이나 사당 대신에 개인적인 무덤에 사원의 양식이 그대로 복제되었는데, 이러한 무덤은 조상들에 대한 자부심을 상징하고 사자(死者)와 아주 가까운 가족과 그 친족들에게 사당역할을 하였다. 그와 더불어 씨족을 기반으로 하는 봉건 왕조의 전통적인 건축양식이 개인에게로 옮겨져, 새롭게 부상하는 제후들에게 보급되면서 변형되어 개인적인 지위와 권력을 표출하려는 욕구를 충족시키는 역할을 하였다.<sup>10)</sup>

춘추전국시대의 변화를 상당부분 이어받아, 서한의 매장풍습은 일정한 형식을 갖추게 되었다. 흙을 쌓아 올린 봉분(墳)에 수직으로 난 구멍이 있으며, 나무나 벽돌로 천장을 둥글게 만든 지하 납골소가 있고, 그 안에 나무로 된 한 개 또는 두 개관(棺)이 있었다. 대부분의 무덤은 독립된 구조이며, 직계 가족이 묻히고 그 가족들은 이를 돌보게 된다. 서한의 무덤은 마왕두이 묘에서 발견된 것처럼 천으로 짜서 치장한 태피스트리(벽걸이용단)를 포함해서 다양한 장식물로 꾸며졌으며, 벽화는 관 표면과 널 위에 여러 가지 색으로 그렸거나, 틀에 찍어 만든 벽돌로 된 벽에 새겼다. “신도(神道)”에 이르면 나무로 된 봉헌 사당(祠) 봉분 바로 밑에 세워져 있다. 그리고 묘의 주인이 매우 부유하거나 훌륭한 인물이라면 기념비가 함께 세워지기도 했다.

좀더 인상적인 예를 들면, 특히 한나라 왕가의 무덤은 지하 토굴이 매우 거대하고 그 안에 여러 개의 방이 있는데, 이것은 산중턱에 있는 바윗돌을 쪼개거나, 틀로 찍어낸 벽

10) 이런 건축 양식의 변화에 관해 가장 잘 알려진 예는 리싼에 있는 진시황제의 공원묘지이다. 이 묘지는 그 자체가 후대의 한나라 상류 귀족들의 본보기가 되고 있는 것 같다. 리싼에 있는 광대한 동쪽 능은 진시황제의 궁전과 천상과 지상의 전체를 그대로 본뜬 것으로 알려졌으며, 진시황제의 유물들이 그 중앙에 상징적인 군주로 자리잡고 있다. 전통적인 씨족 사원이라기보다는 사원의 개별화 된 사당, 그리고 왕궁의 문양이 능 위에 축조되었다. 그것은 전경에 잘 어울리는 사당을 포함하고 있으며, 후면에 황제의 의복과 기억에 남을 만한 일을 기념하기 위한 보관소로 “은퇴관”(qin)이 있다. 다음을 참고하라. 우 흥, 중국초기 미술과 건축 걸작품 (Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 111-115. 흥 우, 여러 가지 사원: 전환기 고대 중국의 미술과 의례, (Hung WU, *From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Ritual in Transition, Early China 13* (1988), pp. 78-115; 그리고, 마이클 로위, 중국 한나라의 신성, 신화, 왕국 (Michael Loewe, *Divination, Mythology, and Monarchy in Han China*, pp. 267-299 (전한의 왕실무덤과 사당들)

돌로 축조된다. 종종 무덤의 내부에는 고인이 거주했던 공간을 모방하여, 접견실 또는 연회실, 개인 처소, 창고, 마구간, 화장실 등을 그대로 옮겨 놓은 사적인 구역이 있다. 만청 (Mancheong) 고분 1호와 2호(B.C 113년으로 기록된 한나라의 왕자 리성 (Lie Sheng)의 무덤이 있음)에는 무덤 내부에 있는 여러 방에 나무와 타일을 이용하여 고인이 생전에 거주했던 공간을 모방하여 대규모로 건축되었다. 그 안에는 마차, 음식, 작은 입상, 연단, 침실 등의 기능적인 물건들로 가득 차있다. 이것은 리싼에 위치한 유명한 진시황제의 무덤과 비슷한 경우이다.<sup>11)</sup>

서한 시대에 개인 무덤과 나란히 건축된 것으로 알려진 나무로 된 봉헌사당(祠)은 흔적이 거의 남아 있지 않아서 그 양식을 추측하기 어렵다. 그러나 학문적으로 증거를 살펴보면, 벽과 천장 역시 벽화로 풍부하게 장식되었다는 것을 알 수 있다. 영혼과 사후 세계에 대한 한나라 사람들의 시각으로 잘 알려진 상투적인 이론으로 살펴보면, 무덤은 일반적으로 죽은 사람의 유골 안에 들어있는 백(魄) 즉, “지상의 영혼”이 거주하는 곳으로 여겼으며, 사당은 혼(魂) 즉, “천상의 영혼”이 거주하는 곳으로 여겼다. 따라서, 제례 의식의 측면에서 말하면, 혼과 백을 무덤과 봉헌사당에서 함께 모시거나, 무덤과 종묘(廟)에 있는 전용 제단에 모셨다. 한나라 종교에 대한 연구에서 가장 중요하고 널리 알려진 이원론인 혼과 백 ‘영혼 이론’에 최근 문제가 제기되었는데, 그것은 대부분의 사람들이 조상의 영혼과 존재에 대해 부정확하고 비체계적인 견해를 가지고 있으며, 그 이미지가 대체로 혼이라는 하나의 개념으로 모아지고 있다는 것이다. 묘지와 사당에서 행해진 당시 관습에 대한 민족지학상의 연구를 보면, ‘영혼 이론’은 신앙의 체계보다는 제례와 실천적 행위에 더 관심이 있다는 것을 잘 알 수 있다. 따라서 혼 즉, 사자(死者)의 영(靈)이 제례가 진행되는 동안 무덤과 사당 양쪽 모두에 존재하는 것으로 여겨진다.<sup>12)</sup>

11) 다음을 참고하라. WU, Monumentality, pp. 116-119 및 130-134. 다른 예로 다음과 같은 것이 있다. t Beidongshan, Xuzhou에 있는 서한의 바위를 쪼개 만든 대묘 (dated 2nd c. B.C.); 또한 벽돌, 돌, 다색화로 된 Luoyang 무덤 61호, 서한, B.C. 1세기 경. Xuzhou bowuguan, et. al., Xuzhou Beidongshan Xi-Han mu fajue jianbao, Wenwu 1988.2, pp. 2-18. 만청의 무덤을 알아 보려면, Zhongguo shehui kexueyuan kaogu yanjiusuo, Mancheng Han mu fajue baogao (Beijing: Wenwu chuanshe, 1980).를 보라

12) 마이클 로위, 종교와 지적 배경 (Michael Loewe, Religion and Intellectual Background, in The Cambridge History of China, vol. 1: 진 한제국 The Chin and Han Empires, Denis Twitchett 와 Michael Loewe 편집 (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 649-725; 또한 마이클 로위, 삶과 죽음에 관한 중국의 사상 Michael Loewe, Chinese Ideas of Life and Death (London: George Allen and Unwin, 1982); 한의 사망론 Han Thanatology.

서한 말과 동한 초 100년 동안에 점차 무덤의 형태가 변하고 있는 것을 볼 수 있는데, 한 개의 구덩이 안에 사자를 안치하던 흙무덤은 벽돌이나 석재로 된 여러 개의 방이 있는 구조로 변했다. 묘실은 지층 아래나 지층 가까이 만들었는데, 옆으로 통로가 나 있어 무덤 안으로 들어갈 수 있게 되어있다. 매장할 때 봉헌 의식을 위해 사용되었던 커다란 결방은 뒤쪽으로 한 개 혹은 여러 개의 동일한 모양의 방 (이 곳에 관이 안치됨)에 연결되어있다. 이 무덤 (동한 시대에 다시 독특하게 발전한 것으로 보임) 내부에는 4개가 넘는 방을 만들 수 있으며, 여러 구의 시신을 수용할 수 있어서 한 세대나 그 이상의 후손까지도 같이 안치될 수 있었다.

무덤의 형태가 이와 같이 변하는 같은 시기에 넓은 범위의, 그리고 건축학 상으로 통합된 묘지 즉, 무덤과 사당이 한 곳으로 편입되는 경향이 증가하고 있는 것을 볼 수 있다. 이는 무덤과 사당으로 구성되었을 수도 있고, 무덤과 사당, 기념 묘비 등이 ‘신도(神道)’를 따라 축을 이루며 설계되었을 수도 있다. 그렇지 않다면 여러 개의 무덤을 봉안하기 위한 하나의 사당(대개 소규모로 단순히 전면과 후면에 방을 배치하고 1개 내지 2개의 무덤으로 이루어 짐)으로 구성되어 가족 계보에 따라 안치했을 수 있다. 또한 동한의 이 시기에는 묘실과 그에 딸린 사당 건축의 자재로 나무보다 돌을 더 선호했으며, 음각이나 양각, 혹은 회반죽을 바른 표면에 여러 가지 채색으로 장식을 했다.

분묘 건축의 변화와 함께 조상에 대한 제사를 묘지로 한정시킨 것은 동한의 장례관습의 특징으로 보인다. 고고학자들은 이러한 변화의 이유를 여러 가지로 설명하고 있으나, 공공 건축물에 대한 국가(官)의 포괄적인 통제제도와 별도로 조상묘를 유지하려고 했던 것이 더 큰 이유로 간주되고 있다. 서기 58년에 명제가 공동으로 이루어지던 왕실 사원의 제사를 폐지하고 자신의 부친인 광무제의 능에서 제례를 행했다. 학자들은 이것을 왕조 혈통에 대한 중요성을 약화시키려는 움직임이며, 광무제와 명제의 계보를 유지해 나가는 것이 쉽지 않았다는 사실을 보여주는 것이라고 여기고 있지만, 이것은 명제의 부친에 대한 자식으로서의 지극한 사랑을 상징적으로 보여준다고 할 수 있다. 명제 시대의 관습을 보면, 한(漢)의 관리나 왕가의 일족들은 이러한 형식을 대중화하려고 한 것으로 보이며, 그 이후로는 이러한 묘지가 조상 전래의 제사의무를 무력화시키는 중추기능을 하게 되었다. 따라서 거주지에서 떨어져 있는 동한의 묘/사당(墓/祠)의 복합구조는 사자(死者)의 입장을 고려하여 만든 구조물과는 동떨어져 있고, 활발한 사회활동의 장소가 되면서 후손들은 초기의 집단적인 씨족 사당에 부여되었던 제례와 도덕적 의무에서

벗어나게 되었다. 따라서 묘지/사당의 복합 구조물은 한(漢) 왕실의 장려로 더 발전하게 되는데, 이는 여러 씨족이나 족벌들의 공동 거주지에 제약을 가하고 있었다. 이러한 제약은 전통적인 봉건 귀족들의 지방 권력 기반을 무너뜨리기 위한 노력으로 전한 시기에 시행되었다. 후한 시기에 고전적인 유교의 특권 의식과 관료적인 학자-관료 계급이 성장하면서 조정은 대가족을 강화하였는데, 이는 상류 계급이 지방 본거지와 긴밀한 연계를 촉진하고 그 자체를 명확히 하려는 움직임이었고, 고고학적으로 말하자면 복합구조의 종묘 사당이 증가하고 있었다고 할 수 있다.<sup>13)</sup> 재산이 적거나 계보가 없는 가문은 외부 사당과 묘비를 없애고, 무덤의 곁방에 기본적인 형태만 재현해 놓았다<sup>14)</sup>. 이러한 제도는 단순한 형식과 복잡한 형식 모두 위. 진 시대에 성행하였는데, 이는 묘지 사당의 건축과 묘비 건립이 제정되고, 외부의 사당과 묘비가 무덤의 내부로 이동하면서, 이 제도를 강화하려는 데에 대한 비판이 일어날 때까지 이어졌다.<sup>15)</sup>

이런 상황에서 묘실과 사당의 석벽에 부조, 음각, 채색이 급속히 발전했고, 이와 함께 앞에서 언급한 독특한 이미지의 벽화들이 만들어졌다. 그리고 실로 독특함과 내구성을 고려하여, 석실의 용도와 일상적이고 시각적인 모티프와 형식으로 이루어진 특유의 벽화 및 장식물들의 독특한 결합은 동한의 독특한 묘 양식을 대표하는 것으로 간주되고 있다. 동한 후반부에 이루어진 이와 같은 벽화와 장식물들은 방이 딸린 무덤과 사당을 역사적인 자산으로 남을 수 있게 했으며, 동시에 독특한 사회적 문화적 기능과 제례 등과 깊이 관련되어 있음을 암시한다.

한 초기부터 무덤과 사당은 여러 가지로 안식처 또는, 육체와 생명력이 교류하고 혹은 죽은 사람의 혼령 즉, "혼(魂)과 백(魄)"이 머무는 장소로 여겨져 왔다는 것은 잘 알려진 분명한 사실이다. 이에 대해 덧붙이자면, 조상의 혼령과 같이 사자(死者)와 관계를 맺는 일은 무덤에서 정기적으로 행해진 봉헌 의식에서 이루어졌으며, 그에 딸린 사당도 역시 중요했다. 한의 철학적인 저술이나 민간설화, 묘비 등을 보면 조상들은 살아있을 때보다 죽어서 훨씬 더 강력해지는 것을 알 수 있는데, 무덤이나 사당, 집에서 행해지는 봉헌의식, 추도식, 가문의 연례 의식이라는 매개를 통하여 조상에게서 받는 선의, 보호, 축복 등으로 후손들은 집안의 재산과 행운을 유지한다. 종교적인 교류를 감안하여, 대부

13) 우, 우리양 사당 WU, *The Wu Liang Shrine*, pp. 30-36 (동한 묘역의 사당과 그 구조 *The shrines and the Structure of Eastern Han Cemeteries*).

14) Huang Zhanyue, "Zaoqi muzhi de yixie wenti," *Wenwu* 1995.12, pp. 51-52.

15) 위와 같은 책, p. 52.

분의 학자들은 한의 매장문화에 있어서 무덤과 사당의 구조 및 장식은 교혼을 위한 수단이든, 제사에 사용하기 위한 상(像)이든, 전형적인 역사가들의 바램대로 어느 정도 신비적인 요소나 문화의 핵심인 “자기 표현”의 열쇠이든 간에 상관없이 종교적인 기능에 필수적인 하나의 상징적인 중요성을 지니고 있다는 사실을 인정한다. 즉, 무덤과 사당의 벽화는 부분적으로 죽은 사람의 시선에 방향이 맞추어져 있는 것으로 여겨지는데, 이것은 적당한 장소에 안치된 시신을 마귀에게서 지키고 죽은 사람의 자비로운 혼령을 간청하는 이 두 가지가 결합된 메카니즘이며, 제례의식을 치를 때 이런 것을 요구하게 된다. 혼과 백 개념만큼이나 혼한 소위, 도교의 승천과 사후 천상의 존재, 조상의 혼령과 같은 개념이 한나라 시대에 있었던 것 같은데, 자료의 부족으로 현재 학계에서 이해하고 있는 것은 거의 쓸모 없을 정도로 일반적이거나 추상적이다. 특히, 서한과 동한에서 400여 년간 장례의식에서 다르게 발전해온 도상학이나 상징주의의 여러 변천 과정을 설명하려고 할 때 더욱 그렇다.

게다가 내세(來世)에 대한 믿음 또는 교리와 관련하여 체계적인 관심을 가졌을 만한 근거는 희박해 보이며, 오히려 죽음과 내세에 참여하는 제례 의식과 사회적 과시를 위한 세부적인 사항에 더 많은 관심을 보이고 있다. 주요한 의식으로서 묘와 사당이 축조 및 제례에 참가하는 것은 그 자체로 사회적 관례의 핵심이며, 공공 규범과 사회적 기대라는 거대한 틀 속에 통합되어 있다. 따라서 많은 사람들에게 개방하여 그들에게 검토와 판단을 요청했다. 의외의 사실은 아니지만, 한의 자료에서 관심의 초점이 모아지는 부분은 이와 같이 보다 실천적이면서 사회적인 영역인데, 이는 종종 면밀한 검토를 거쳐 기록되고 화젯거리가 되며 토론되고 상당히 이론화되기도 한다. 본 논문에서 살펴보겠지만 이것이 바로 사당과 무덤 자체 즉, 묘지 표시, 기념비, 비문 등과 관련하여 원래 그대로의 기록양식을 옹호하는 이유이다. 승천과 사후의 상징성에 대해 자세히 안다는 것은 아주 어려운 일이지만, 일부 한(漢)의 예술을 연구하는 역사가들은 한의 장례미술을 연구할 때 이런 주제를 다루고 있다.<sup>16)</sup>

장례식에 덧붙여 후손들이 조상들에게 행하는, 적절한 형식을 갖춘 의식은 통상 일년 중 여러 시기에서 행하여 졌는데, 일년을 끝내면서 하는 제사, 청명절, 그리고 특별한 조상을 모시는 연례 제사 등을 포함한다. 기록에 따르면, 이러한 의식들은 강력한 사회

16) Sôfukawa Hiroshi, *Konronzan e no shôsen* (Chuo koronsha, 1981); Doi Yoshiko, *Kodai Chûgoku no gazô seki* (Kyoto: Tôbôsha, 1986).

적 기대를 수행하는 것으로, 성대하고 정성을 들이는 일이었다. 친족들이 모여 사자의 정사(精査)와 승인을 받기 위해 제물을 마련하고, 한데 모여 사자(死者)의 위업과 유훈을 회상하거나 후손들에게 전하기도 함으로써, 그 의식과 무덤 및 사당은 윤리 교육을 위한 본보기가 되고 광범위한 친족간의 새로운 유대관계에 도움을 주었다. 이런 점에서 무덤과 사당은 일종의 집단적 문화교류의 장소이며, 우 흥이 말했듯이, “사자와 그 가족의 생각과 욕구를 표현하는” 일종의 기념 예술이 되었다.

마틴 파워스와 패트리시아 에브리는 이러한 친족간의 행사는 종종 직계 가족을 넘어서 친구, 학생, 동료, 하위 관료 등 실질적으로 가족에게 사회적, 경제적 관계에서 실질적으로 중요한 모든 사람들을 포함한 전반적인 사회적 관계를 갖는 모임이 있었다는 사실을 알아냈다. 이렇게 해서 또한 지방의 파벌들과 상급 귀족들 간에 다양한 군신 관계를 강화하고 극대화하는 역할을 하였다. 그리고 사실상 장례의식의 중요성은, 족별적인 종묘(廟)에 대한 제약을 통해 지방 봉건 귀족들의 영향력을 약화시키기 위해 전한의 왕실이 시작한 정책이라는 점에서뿐만 아니라, 1세기나 2세기 후에 후한이 학자 관료 계급의 영향력을 높이려는 노력의 일환으로 제약을 완화하는 시기에 발생한 사당(祠)과 묘(墓)에 대한 일반백성들의 열망으로 인해 더욱 확고해진다.<sup>17)</sup>

서한과 동한의 장례문화가 서로 관련성이 있는지 여부에 관계없이 종교적 믿음과 의식의 형태에서 공통점이 있음에도 불구하고, 고려해야 할 가지 변화는 묘 및 사당과 관련하여 증가된 사회성인데, 이것은 묘/매장 자체의 건축양식의 변화때문에 제대로 평가받지 못하고 있다. 더욱 개별화되고 입구를 막아버리는 전한의 수직 토굴 무덤과 달리, 후한의 석실 고분 (물론 대가족 혹은 가문의 묘지 무덤들도 함께 배치하여)에서 일반화된 수평구조의 통로와 사당을 구조적 측면에서 보았을 때, 다양한 사회적 회합과 활동의 장소로 중시되었으며 가장 장 중요한 씨족의 의식을 행하는 장소로 이용되었음에 틀림없다.

사당과 무덤을 사자 혹은 그 직계 가족의 사적인 봉헌을 위한 위협하고 불길한 장소로 여기는 것과는 거리가 먼, 사회 공동체적인 장소로 여기고 있다. 사실 마틴 파워스가

---

17) 파트리샤 에브리, “후한의 후원자와 수혜자 관계Patricia Ebrey, "Patron-Client Relations in the Late Han," *Journal of the American Oriental Society* 103.3 (July-September 1983). Powers, Art and Political Expression in Early China, pp. 97-101. 파워스는 후한 시기에 이런 발전을 전폭적인 왕실의 후원을 받은 유교의 덕에 관한 강론과 한의 추천할 만한 체제와 학자-관료 계급과 함께 일어났던 정치적인 후원의 전략이 반향을 일으킨 것으로 보고 있다. 또 다음을 보라. Michael Loewe, Religion and Intellectual Background, in *The Cambridge History of China: vol. 1: The Chin and Han Empires*, pp. 715-725.

지적하였듯이, 분묘는 사회적 신분이 같은 사람들 사이에서 후원자적인 관계가 재차 확인되는 장소일 뿐만 아니라, 그곳을 통하여 그들 스스로 후원자적 관계를 요청하는 매개체가 되고 있는 것 같다. 명망있는 인물의 사당에 경의를 표하기 위해 멀리서 모여드는 사람들은 잘 차려진 제사를 볼 수 있을 뿐 만 아니라, 벽에 새겨진 벽화와 묘비에 새겨진 송가들도 볼 수 있었다. 만일 묘가 새로운 장례를 위해 개방된다면 무덤 안으로 관을 옮기는(送棺) 상주들은 그 내부에 있는 벽화들도 보게 될 것이다. 파워스, 우 흥, 에브리, 후양 유안씨에 등은 한나라 묘비의 화려한 수사와 꾸밈, 전반적으로 전문가들이 작성한 방대한 자료들에 주목하고 있다. 또한 무덤과 장례식에 드는 막대한 비용(그리고 전시품)을 강조하기 위해 비문들이 널리 퍼져 있으며, 사자의 업적과 후손들의 효심을 함께 반영하는 미덕에도 주목하고 있다.

마틴 파워스가 주장했듯이, “[후한의 묘와 사당에서 행하는 의식과 그림을 그리는 관습]은 단지 [사자]의 지위를 찬양하려는 것만이 아니라, 살아 있는 사람들도 또한 높은 지위에 합당한 미덕을 가지고 있다는 것을 나타내고 있다”는 것이다.<sup>18)</sup> 무덤과 사당의 장식 자체가 죽은 사람과 살아있는 사람의 양쪽 입장을 결합시키고 있는 권력과 위신을 시각적 그리고 과장된 언어로 널리 알려 사회적 신분 형성의 이미지가 되고 있다. 결국 이것은 일종의 사회적 관계망(網) 만들기이며, 후손이 조상으로부터 갈구했던 축복의 기반을 새롭게 다지려는 것이 아닐까? 따라서 후한의 고분 미술에서 발견되는 다양한 모티프에 대한 묘사는 단순히 수동적인 표현이나 권위에 대한 수사적 표현에서 나온 상부구조의 결정체가 아니라, 그 벽화 자체가 생명력 있는 상징의 중요한 한 일부이며, 그 벽화를 통하여 권력과 지위가 드러나며 전략적으로 상류귀족들의 사회적 관습과 타협을 하기도 한다는 것을 보여준다.

---

18) Powers, *Art and Political Expression in Early China*, p. 44.

백지

## Miwha Lee Stevenson 교수의 논문에 대한 토론

안 휘 준 (Ahn, Hui Joon, 서울대학교)

Stevenson(이미화) 교수의 논문을 잘 읽었으며, 중국 東漢代의 古墳을 이해하는데 도움이 되었다. 그러나 이번 심포지엄의 성격과 연관지어 볼 때 몇 가지 아쉬운 점도 있다고 본다. 그것들에 관하여 간략하게 언급하고자 한다.

첫째, 논문의 내용이 중국 東漢代의 벽화묘에 지나치게 치우쳐 있고 이번 학술대회的主 관심사인 고구려의 고분 벽화에 관해서는 적극적인 논의가 없다는 점이다. 동한의 벽화묘와 고구려의 벽화묘에 대한 비교 고찰도 충분히 시도되지 않아 논문의 제목과도 합치되지 않는다.

둘째, 이번 학술대회의 성격에 맞도록 고구려 고분벽화를 위주로, 또는 중심으로 다루면서 중국의 것과 비교하여 그 유사성과 차이점을 규명하는 작업이 요구되나 그러한 시도가 결여되어 있다는 점이다. 그러한 시도가 제대로 이루어져야만 고구려가 동한 등 중국의 벽화고분으로부터 어떤 영향을 얼마나 받았는지가 밝혀질 것이다.

셋째, 고구려 고분벽화의 독자적 발전양상과 그 특징을 밝히는 작업이 요구된다는 점을 지적하고 싶다. 이 점이 가장 중요하다고 볼 수 있다. 중국의 영향을 바탕으로 무엇을 얼마나 두드러지게 발전시켰으며 중국의 것과 어떻게 다른지가 밝혀져야 비로서 고구려 고분벽화의 독자적 특성이 인정될 수 있을 것이다. 특히 고구려의 역사가 자기네 역사의 일부라고 주장하는 중국의 소위 東北工程과 같은 비이성적이고 비학문적인 역사가 문제가 되고 있는 현재의 상황에서는 이 문제가 제일 중요한 과제가 아닐 수 없다.

넷째, 고구려의 고분벽화에는 발달된 문화에서 항상 찾아볼 수 있는 독자적 특성과 함께 국제적 보편성이 함께 엮 보이는데, 국제적 보편성과 관련하여 중국적 요소나 영향 이외에 西域의 영향과 요소가 간취되는데도 그에 대한 고찰이나 언급을 찾아 볼 수 없어서 아쉽게 생각된다. 서역적 요소인 抹角藻井(lantern roof), palmette 무늬, 서역인 씨름꾼, 天馬, 一角獸(unicorn)를 위시하여 일부 복식과 악기, 神獸, 瑞鳥, 唐草文 등등에 대한 관심과 고찰이 절실하게 요구된다. 중국문화에만 매이지 않던 고구려 문화의 개방성, 국제성, 진취성을 엿보게 하는 요소라고 볼 수 있기 때문이다. 이는 또한 고구려가 중국인들이 말하는 것처럼 중국의 일개 지방정권이 아닌 당당한 별개의 국가였음을 말해 주는 증거이기도 하다. 서역적 요소는 중국의 영향과 함께 고구려 문화의 국제적 성격을 형성한 二大 요소였던 것이다. 이러한 서역적 요소는 늦어도 4세기경부터 7세기 중엽까지 영향을 미쳤음이 인약3호분, 5회분 4호묘와 5호묘 등의 예들을 통해서 확인된다. 따라서 고구려의 고분 벽화를 중국과만 연관지어 이해하려는 것은 분명히 한계가 있는 잘못된 것이라 하겠다.

다섯째, 고구려의 고분벽화는 繪畫이기 때문에 미술사적, 樣式史的 고찰이 요구되나 이에 대한 시도가 거의 없는 것은 무엇보다도 아쉬운 점이다. 미술사적 고찰을 통해서 얻거나 확인할 수 있는 많은 학술정보를 얻지 못하는 결과를 낳기 때문이다.

여섯째, 국내에서 이루어진 중요한 연구업적들을 전혀 섭렵하지 않은 점도 이해하기 어려운 아쉬움이다. 고구려 문제를 포함하여 한국학 연구와 발전에 제대로 기여하고자 한다면 국내 학자들의 업적을 참고하고 섭렵하는 것이 지극히 당연한 필수적이고 기본적인 일임에도 불구하고 전혀 그 흔적조차 찾아볼 수 없다.

일곱째, 벽화고분 또는 고분벽화를 다룸에 있어서는 단순히 문헌사료만이 아니라 시각자료, 즉 도판이나 슬라이드의 활용이 필수적임에도 논문에서 어떠한 형태로든지 제시되지 않아서 구체적인 이해가 어렵다. 이 점도 아쉬운 사항으로 지적하지 않을 수 없다.

이상 지적한 사항들을 유념하고 보완하여 앞으로 발표자가 고구려 연구와 한국학 발전에 보다 크게 기여해 줄 것을 바라 마지 않는다.