

경계를 넘어서: 동아시아 시각에서 본 고구려 벽화*

김병준 서울대학교 동양사학과 교수

본 논문은 고구려 벽화를 동아시아의 시각에서 살펴보고자 했다. 그동안 고구려 고분벽화를 고구려라는 고대 국가의 틀 안에서 바라보았던 것은 아닌가라는 반성에서 출발하였다. 고구려라는 국가의 틀과 그 문화적 특질을 너무도 당연한 전제인 것처럼 생각해 왔지만, 혹 고대 국가를 근대 민족국가의 개념과 중첩시켜 이해했던 것은 아닌지 되돌아볼 필요가 있다고 생각했기 때문이다. 적어도 문화의 수용과 교류라는 측면만큼은 국가라는 아이덴티티를 벗어나야 한다는 문제의식이다.

이러한 문제의식하에 나는 고구려 벽화를 국가 단위라는 기존의 도식에서 벗어나서 고구려 벽화를 이해하기 위해 두 가지 문제를 검토하였다. 첫째는 고구려 벽화의 보편성이다. 이를 위해 동아시아 벽화의 화제(畫題)에 관통하는 보편적 속성을 찾아보았다. 죽은 자가 묻히는 공간인 무덤 속 벽화의 화제가 추구하는 공통의 목적은 묘주의 사후 천상세계로의 승천이었다. 고구려 벽화 역시 이러한 보편성 속에서 이해하여 보려는 것이다. 둘째는 고구려 벽화의 개별성이다. 고구려라는 지역 전체의 특징을 찾기 이전에 그림 그 자체의 내용과 기법에 주목해 보아야 한다. 벽화는 화공이 학습한 동아시아의 벽화 전통과 자신이 속한 화공집단의 화풍, 그리고 화본(畫本)을 통한 새로운 유행의 수용 등이 기분이 되고, 여기에 묘주와 그 가족의 요청이 중첩되면서 만들어졌다. 그 때문에 고구려 내의 벽화는 개별성과 다양성을 떨 수밖에 없었다. 이러한 동아시아 벽화라는 보편성과 벽화의 개별성이라는 두 가지 요소가 조합되는 지역적 경향성이 곧 고구려 벽화의 특수성이라 할 수 있을 것이다.

주제어 고구려 벽화, 동아시아, 사후 세계, 승천, 화상석, 낙랑군

I. 문제의식

고구려 벽화란 무엇인가? 새삼 이렇게 자문하는 까닭은 우리가 쓰고 있는 고구려벽화라는 말에 여러 가지 개념이 혼재되어 있기 때문이다. 우선 고구려인이 만든 벽화라는 의미가 있다. ‘고구려인의 벽화’라고 하겠다. 또 고구려라는 국가

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2020S1A6A3A02065553). 또한 이 연구는 2019년도 서울대학교 아시아연구소의 아시아기초연구사업의 지원을 받아 수행되었음.

가 차지하고 있는 영역에서 발견되는 벽화라는 의미가 담겨 있기도 하다. ‘고구려에서의 벽화’다. 그런가 하면 고구려만의 아이덴티티가 담겨 있을 것이라는 생각이 깔려 있다. ‘고구려만의 벽화’라고 부를 수 있겠다. 보통은 이 세 가지 의미를 섞어 사용해 왔다.

고구려인이 고구려라는 영역에서 그린 고구려 벽화가 어떠한 화제로 구성되어 있고, 그 표현 기법은 이리이러 하다라고 설명하는 경우, 즉 ‘고구려인의 벽화’와 ‘고구려에서의 벽화’라는 개념에는 별 문제가 없다. 또 고구려인이 고구려에서 벽화를 제작했다면 고구려만의 아이덴티티가 충분히 담길 수밖에 없으므로 ‘고구려만의 벽화’를 추적하는 것도 자연스럽다. 문제는 ‘고구려만의 벽화’의 경우, ‘고구려인의 벽화’나 ‘고구려에서의 벽화’와 달리 다른 지역 벽화와의 비교연구가 필요하다. 무덤 벽화가 고구려에서만 아니라 동아시아에 널리 발견되는 것이므로, 고구려 벽화가 다른 지역과 어느 정도 유사성과 차별성을 갖고 있는지가 밝혀져야 비로소 진정한 고구려벽화의 아이덴티티를 담은 ‘고구려만의 벽화’를 찾아낼 수 있다.

그런데 ‘고구려만의 벽화’를 추적하기 위한 기존의 비교연구에는 방법론적 문제점이 눈에 띈다. 비교를 할 때 비교의 주체와 대상이 동일한 차원에서 이루어졌는가라는 문제다. 비교는 동일한 조건하에서 이루어져야 그 의미가 살아난다. ‘고구려인의 벽화’이든 ‘고구려에서의 벽화’이든 ‘고구려만의 벽화’이든 고구려라고 함은 고대 왕조국가를 지칭한다. 그렇다면 비교의 대상도 마찬가지로 당시에 실재했던 왕조 국가를 단위로 해야 하지만, 고구려 벽화의 비교 대상은 종종 역사적 실체가 없는 ‘중국’의 벽화가 되곤 한다(전호태, 2007). 남북조 당시 하나의 ‘중국’은 없었다. 고구려가 존립하고 있을 때 중국 대륙에는 여러 왕조가 명멸했다. 위(魏)와 진(晉)에 이어서 북쪽에는 전진(前秦), 전연(前燕) 등과 같은 16국이, 그리고 북위에서 동위, 서위, 북제, 북주로 이어지는 북조의 여러 국가가 있었고, 남쪽에는 동진, 송, 제, 양, 진과 같은 남조의 여러 국가가 있었다. 또 중앙아시아에도 쿠차를 비롯해 여러 오아시스 국가가 존재했다. 고구려라는 왕조만의 벽화가 존재했다면, 전진의 벽화, 북제의 벽화와 같이 이들 왕조의 이름을 붙인 벽화가 상정되어야 한다. 그런데 기왕의 고구려 벽화 비교연구에서는 이렇게 중국 각 왕조국가의 벽화와 비교하지 않았다. 그 대신 존재하지 않는 ‘중국’을 상정하

고 그것을 비교 대상으로 삼았다.¹ 아마도 근대 국민국가가 투영된 역사학 방법론에 기인한 것이겠지만, 비교 대상이 동일하지 않으면 정당한 비교가 이루어지지 않는다.

그런데 사실 중국이나 구미학계에서도 중국 대륙에서 발견된 벽화를 이렇게 왕조별로 구분하는 연구를 거의 찾기 어렵다. 이렇게 구분하기에는 왕조별 벽화의 내용이 매우 비슷해서 구분의 필요성을 느끼지 못하기 때문이다. 왕조 대신에 시기와 지역을 기준으로 벽화를 구분한다. 중국의 중부 중원 지역, 남부 장강 지역, 동부 산둥반도 지역, 동북방 요동지역, 서북방 감숙 영하 지역 등으로 구분하는가 하면, 더 구체적으로는 돈황과 같은 특정 장소를 단위로 삼기도 한다. 국내 연구 중에서 종종 비교의 대상을 ‘중국’이 아니라, 중원지역, 북조지역 등으로 나누고 있는 것도 이러한 이유 때문일 것이다.² 그럼에도 불구하고 비교의 주체인 고구려 벽화만큼은 국가를 하나의 단위로 설정하고 있다. 비교의 주체와 대상이 균질하지 않다는 것이다. 자연히 ‘고구려만의 벽화’ 특징을 제대로 찾기 어려워질 수밖에 없다.

그렇다면 비교의 주체인 고구려라는 왕조국가 단위에서 벗어나 고구려 벽화를 바라볼 필요가 있지 않을까? 동아시아의 벽화는 국가를 단위로 벽화 화풍이 만들어진 것이 아니라, 벽화를 그리는 전문 화공의 전통적 벽화 전통과 개별적 기법이 어우러져 만들어졌다. 고구려 벽화 역시 지나치게 고대 왕조국가의 틀 안에 가두기보다는 국가의 경계를 넘어 동아시아라는 시각에서 바라보아야 할 필요가 있다. 적어도 고구려라는 국가의 틀 안에서 다루었을 경우 보지 못한 부분이 드러날 수 있다.

본고는 ‘고구려만의 벽화’ 특징을 찾기 위한 전제로서 먼저 두 가지 문제를 검토하고자 한다. 첫째는 고구려 벽화의 보편성이다. 이를 위해 동아시아 벽화의 화제(畫題)에 관통하는 보편적 속성을 찾아볼 것이다. 특히 죽은 자가 묻히는

¹ 고구려의 존속시간은 한과 수, 당의 시기와도 겹친다. 그러나 수왕조의 벽화를 별도로 구분하지도 않을 뿐 아니라, 한과 당의 벽화도 왕조의 차이라기보다 ‘중국’의 벽화로서 시간적 차이가 있는 정도로 사용되곤 한다.

² 북조지역이라는 표현은 여전히 애매하다. 북조란 북쪽에 위치한 여러 왕조를 일컫는 명칭이지, 지역을 가리키는 것은 아니기 때문이다.

공간인 무덤 속 벽화의 화제가 추구하는 공통의 목적에 주목하려고 한다. 고구려 벽화 역시 이러한 보편성 속에서 이해해 보려는 것이다. 둘째는 고구려 벽화의 개별성이다. 고구려라는 지역 전체의 특징을 찾기 이전에 그림 그 자체의 내용과 기법에 주목해 보고자 한다. 화공과 묘주의 요청에 의해 제작되는 벽화의 개별성에 주목할 것이다. 동아시아 벽화라는 보편성과 벽화의 개별성이라는 전제 위에 비로소 ‘고구려만의 벽화’라는 고구려 벽화의 특수성을 찾을 수 있을 것이다.

II. 동아시아 벽화 화제 전통의 연속성

1. 백화(帛畫) 속 화제

구석기시대 시기부터 고대인은 죽은 자의 영혼을 상상했다. 중국 산정동인(山頂洞人)의 시신 위에 주사(朱沙)가 뿌려진 것은 이미 그때부터 죽음 이후의 세계를 상징하고 죽은 자의 영혼의 재생을 상상했기 때문이라고 한다. 신석기시대에 접어들면 이러한 생각은 더욱 강해졌다. 시신을 담은 옹관에 구멍을 뚫은 것도 영혼의 출입을 위해서라고 풀이한다(張卓元, 2011: 1-2). 신석기시대부터 본격적으로 관을 사용하기 시작했다. 앙소문화 반파(半坡) 유적에서 시신을 담은 목관이 발견되었으며, 여기에 토기를 비롯한 부장품이 들어가게 되었다. 토기를 비롯한 부장품은 죽음 이후 또 다른 세계에서 계속 사용해야 할 물건이라는 생각이 투영된 것이다. 상주(商周)시대에 접어들면, 권력과 재부를 가진 자들을 중심으로 그 부장품이 들어갈 공간이 크게 확대되었다. 하남성 안양(安陽) 은허(殷墟)의 상나라 왕묘가 대표적이다. 무덤 입구의 넓이가 261m²이고 깊이는 10m가 넘으며 사방에 묘도를 갖춘 대형 왕묘(HPKM1001)에는 시신이 들어가 있는 관과 다량의 부장품을 배치한 곽(槨)이 만들어졌다. 그 부장품에는 토기 외에 청동기와 옥기와 같이 예기 혹은 장식품이 포함되었는데, 이것들은 상왕이 살아 있을 때 자신의 위엄과 권력을 드러내 보이는 데 썼던 물건들이다. 죽고 나서도 이것들을 다음 세계에서 쓸 수 있도록 무덤 속에 부장했다. 춘추전국시대가 되면 이러한



그림 1 증후을묘에서 발견된 칠관(漆棺)

경향은 상층 귀족의 무덤에 국한되지 않고, 재력을 갖춘 일반인에게까지 확대되었다.

죽음 이후의 세계를 상정하지 않고서는 무덤 속에 함께 들어간 부장품의 의미를 풀이할 수 없지만, 그 관념을 부장품의 존재로서만이 아니라 직접 그림으로 그려서 표현하기 시작한 것은 기원전 4세기 전국시대 초나라의 무덤부터였다. 초나라 사람들은 죽은 자가 누워 있는 관에 직접 그림을 그리거나 별도로 그림을 그려 관에 덮어놓기 시작했다. 먼저 증후을묘(曾侯乙墓)에서 발견된 칠관(漆棺)의 앞과 옆부분에는 문과 창호가 그려져 있고 한쪽에는 구멍이 뚫려져 있다(그림 1). 그 문과 창호 옆에는 창을 들고 있는 20개의 수호신이 사람의 얼굴과 신수(神獸)의 몸을 하고 문을 지키고 있다. 이들 주위에는 신령스러운 동물과 새가 장식되어 있다. 이와 같은 문, 창호, 구멍 그리고 그것을 지키는 신수는 모두 관 속으로부터 문과 창호, 구멍을 통해 천상의 세계로 들어가려는 갈망이 표현된 것이다. 이른바 ‘천문(天門)’에 해당된다고 생각한다.

땅속의 무덤과 관곽은 다음 세계로 가기 위한 통로에 불과했다.³ 관곽은 다음 세계에 필요한 물건을 채워 넣은 공간이었지만, 죽은 자가 이곳 지하에서 영

³ 이 문제는 차후 깊은 논의가 필요하다. 기왕의 많은 연구는 무덤이라는 공간을 죽음 후의 세계와 등치시켜, 무덤이 곧 묘주가 사후에 영원히 거주해야 할 공간이라고 보기 때문이다. 魂魄의 분리 문제 등 다뤄야 할 문제가 많아 본고에서는 생략한다.

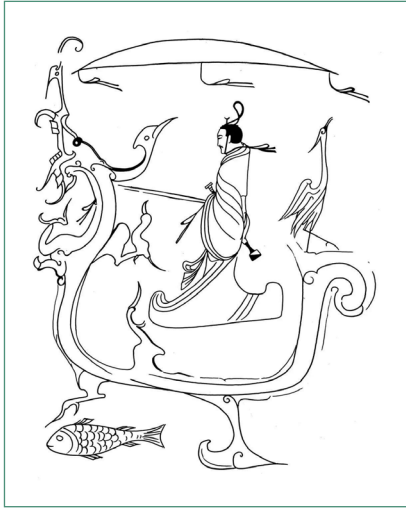


그림 2 자탄고 1호 초묘에서 출토된 백화



그림 3 진가대산 초묘에서 출토된 백화

원히 머물면서 토기 및 청동기, 옥기를 사용하며 생활하려는 것은 아니었다. 이들이 원하는 목표는 천상의 새로운 세계로 올라가는 것이었다. 이 관념이 잘 표현된 것은 관을 덮고 있었던 백화(帛畫)다. 전국시대 초나라의 백화로는 호남성 장사시(長沙市) 자탄고(子彈庫) 1호 초묘에서 출토된 백화(그림 2)와 호남성 장사시 진가대산(陳家大山) 초묘에서 출토된 백화(그림 3)가 있다. 이 두 그림에는 남성과 여성이 각각 용봉(龍鳳)이 이끄는 수레를 타고 하늘로 올라가는 장면이 그려져 있다. 본격적으로 승천의 갈망이 직접 그림으로 그려지기 시작한 셈이다.

시간이 지나 한대가 되면 죽음 이후의 세계에 대한 상상이 훨씬 구체적으로 표현되기 시작했다. 호남성 장사시에서 발견된 마왕퇴(馬王堆) 1호 한묘의 백화가 대표적이다(그림 4). 이미 잘 알려져 있는 내용이지만, 이 백화의 구성이 그 뒤 벽화 화제의 기본을 이루게 되므로 그 내용을 조금 상세히 기술해 보겠다.⁴ 백화는 크게 세 부분으로 구성되어 있다. 첫 번째 부분인 최상단에는 천상의 세계가 표현되어 있다. 우측에 해, 좌측에 달이 그려져 있고, 해에는 새가, 달에는 두꺼비와 토끼가 그려져 있다. 해와 달 사이에는 사람의 몸과 용의 몸통을 한 여

⁴ 이하 陳建明(2013)과 賀西林(2001: 153-156)을 주로 참조하였다.

인이 앉아 있다. 천제(天帝)인 태일(泰一)이라고도 하고 여와(女媧)라고도 보고 혹은 한대에 유행했던 서왕모(西王母)라고 하기도 한다. 그 오른편에는 양수를 의미하는 세 마리의 학이, 왼편에는 음수를 의미하는 두 마리의 학이 그려져 있다. 해 아래에는 8개의 붉은색 둥근 원이 걸려 있는 나무가 있는데, 해가 머물러 있다는 부상(扶桑)과 십일(十日) 신화를 연상하게 한다. 달 아래에는 달의 여신인 항아로 여겨지는 여인이 달에 다가가는(嫦娥奔月) 모습과 서방에 있다는 신수(神樹)인 약목(若木)이 그려져 있다. 전체적으로 보면, 가운데에 천신(天神)을 두고, 양쪽으로 해와 달의 천상세계를 묘사하였으며, 해와 달과 관련된 신화를 그려 넣었다. 천신 아래에는 종이 달려 있고, 그 종을 동물 위에 올라탄 신령이 당기고 있다. 그 아래에는 천상의 세계로 들어가는 천문(天門)이 끝이 뾰족한 산의 모습으로 그려져 있고 그 위에 표범이 올라타 앉아 있다. 여기에는 한대 곤륜산 신화의 내용이 반영된 듯하다. 그리고 그 문 양쪽에 혼(關)이라 불렀던 문지기 2명이 지키고 있다.

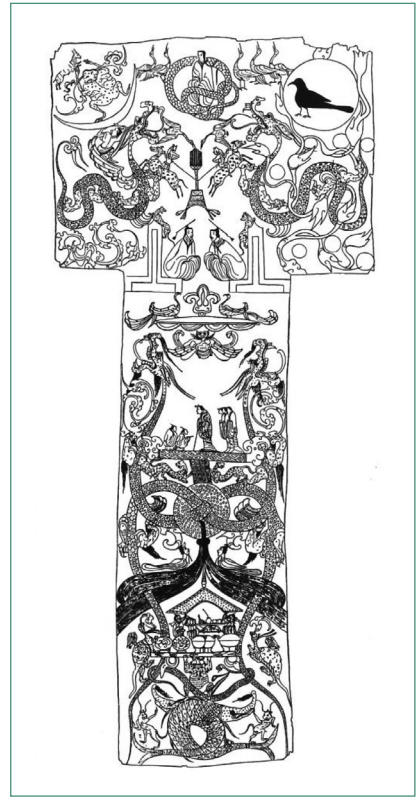


그림 4 마왕퇴 1호 한묘의 백화

두 번째 부분은 지상에서 천상으로 승천하는 장면을 그렸다. 두 마리의 커다란 용이 가운데 옥벽을 끼고 얹혀 있는데, 이 용은 옥벽과 연결된 대(臺) 위에 지팡이를 짚고 있는 묘주 여인과 그녀의 시종을 태우고 천상의 세계로 올라가고 있다. 용봉이 끄는 수레에 올라타 승천한다는 개념은 앞서 언급한 그림 2와 그림 3의 장면과 동일하다. 묘주의 머리 위쪽으로 수레의 뒷개가 표현된 점도 마왕퇴 백화와 자탄고 백화가 일치한다.

세 번째 부분은 지상에 해당한다. 지상에서 남아 있는 자들이 떠나가 버린 죽은 자를 위해 제사를 지내는 장면이 묘사되어 있다. 사람들이 양쪽으로 도열해 있고 예기와 음식이 놓여 있다. 그 옆과 아래에는 지하세계가 그려져 있다. 업

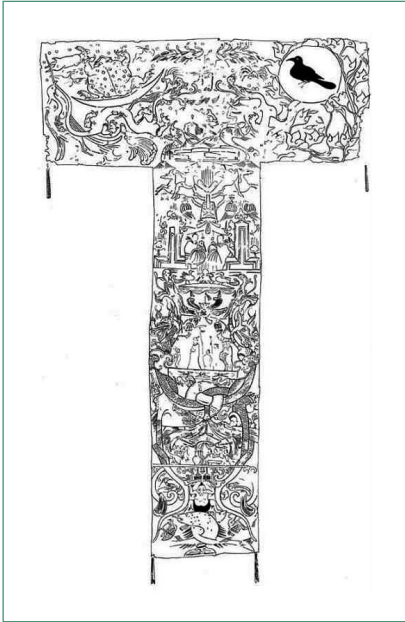


그림 5 마왕퇴 3호 한묘의 백화

밀히 말하면 지상과 지하로 나뉘어야 하겠지만, 그림의 핵심이 묘주의 승천에 있다면 출발지로서의 지상, 승천의 과정, 그리고 도착지로서의 천상으로 구분하는 것이 적절하기 때문에 지상과 지하를 묶어서 설명하겠다. 사람들이 제사를 지내고 있는 장면 양쪽에 거북이가 배치되어 있고, 뱀이 그 가운데에서 두 마리 용의 꼬리를 잡고 있다. 그리고 제사를 지내고 있는 사람들이 서 있는 땅을 두 팔로 받치고 있는 역사(力士)가 보인다. 이 역사는 두 팔을 위로 뻗어 땅을 받치고 있으며, 무릎을 굽히고 있는데 그 사이에 뱀이 매어져 있다. 그리고 맨 아래에는 커다란 물고기 두 마리가 얹혀 있다.

한편 1호묘 묘주의 아들이 묻힌 마왕퇴 3호 한묘에도 거의 동일한 백화가 발견되었다(그림 5). 무덤이 거의 같은 시기에 조성되었던 것만큼이나 그림의 3단 구성이나 소재도 모두 동일하

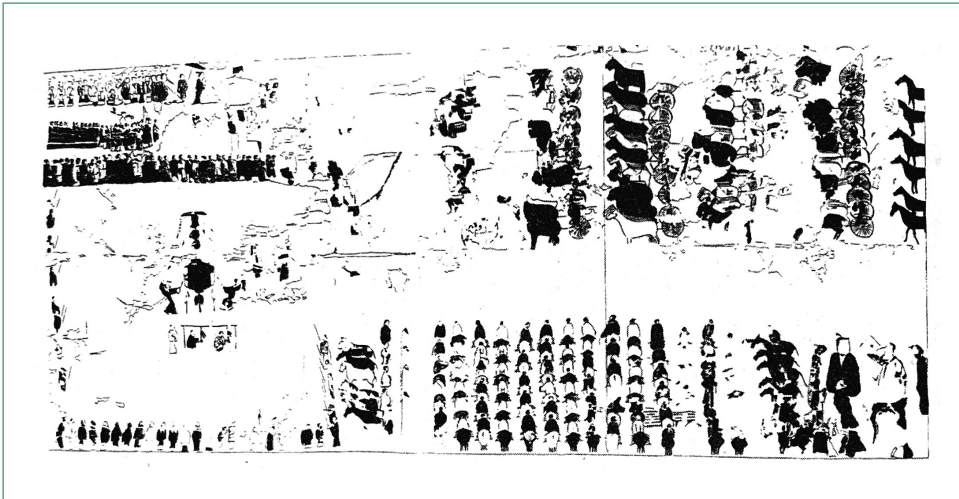


그림 6 마왕퇴 3호 한묘의 의장행렬도

다. 다만 3호묘에는 관의 동쪽 벽과 서쪽 벽에 길이 2m, 폭 1m의 긴 백화가 추가로 걸려 있었는데, 백여 명의 사람, 백여 필의 말, 수십 대의 수레가 그려져 있는 의장행렬도(그림 6)와 화선도(划船圖)(그림 7), 그리고 인물과 건물이 그려져 있다. 묘주가 생전에 거행했던 열병의식 및 유람의 모습을 그렸다고도 하지만, 필자는 단순한 생전의 경험이 라기보다 일종의 장례 행렬로서 승천을 위해 집에서 출발하는 장면이라고 생각한다. 의장행렬도와 화선도의 옆으로 승천을 도와주는 용과 봉황이 그려져 있는 점은 이를 잘 말해 준다. 개인의 경험이 아니었기에 그 이후 동아시아 벽화의 주요 화제가 될 수 있었던 것이다. 후에 다시 언급하기로 한다.

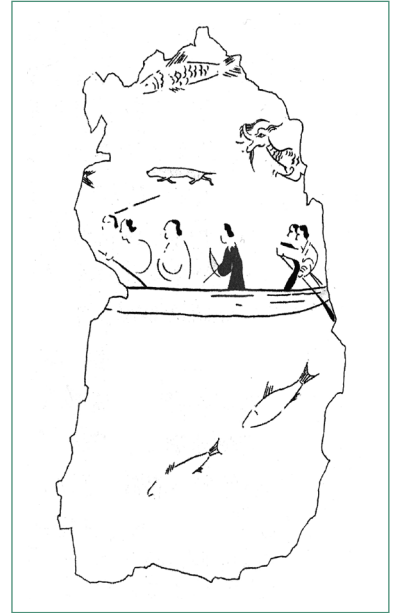


그림 7 마왕퇴 3호 한묘의 화선도(划船圖)

이처럼 백화 단계에서는 죽음 후 묘주의 승천이라는 기본 주제를 표현하기 위해 지상에서 천상으로

묘주가 승천하는 장면, 그리고 그 배경으로 출발지인 지상과 목적지인 천상의 세계가 그려졌다. 그리고 승천의 장소로 이동하는 모습을 수많은 말과 수레 및 이를 바라보는 사람들이 그려진 묘주의 행렬도와 화선도가 그려졌다. 다소 장황할 정도로 백화의 내용을 기술한 것은 이 백화에 나타난 사후 세계가 이후 화상석과 벽화의 구성의 기본을 이루고 있기 때문이다. 이하 한대 화상석과 벽화, 이어서 남북조시기 이후에 이르기까지 이 백화의 구성이 어떻게 일관되게 관찰되는지를 살펴보기로 하겠다.

2. 화상석과 화상전의 화제

무덤 공간에 장식하는 그림이라는 점에서 화상석과 화상전, 그리고 벽화의 차이는 기본적으로 차이가 없다(楊愛國, 1998). 전자의 경우 돌이나 벽돌 하나를 화면으로 삼았기 때문에 비교적 화제별 구분이 가능한 반면, 후자는 여러 화제가 섞여 있다는 차이가 있을 뿐이다. 종합적인 벽화의 내용을 보기 전에 화제가



그림 8 가상현 송산 및 남양의 천상 세계 그림 화상석

화면별로 구분된 화상석과 화상전의 경우를 먼저 살펴보겠다.

백화의 그림에는 첫 번째 묘주가 출발하는 지상 세계의 제사 장면, 그리고 땅을 받치고 있는 역사와 거북이가, 두 번째 도착지로서의 천상 세계를 표현하기 위해 해와 달, 서왕모 등의 신이, 세 번째 묘주의 모습과 그 묘주의 승천을 도와주는 신수(神獸)가 표현되었다. 그리고 승천하기 위해 집을 떠나는 거마행렬도와 화선도(划船圖)가 확인되었다. 화상석의 기본 주제도 이것과 다르지 않다. 산동성 가상현(嘉祥縣) 송산(宋山) 화상석묘나 무량사 화상석 사당 등에는 천상 세계를 주관하는 서왕모와 동왕공(東王公), 그리고 달과 항아(韓玉祥, 1995) 북두를 비롯한 성수(星宿) 등 각종 천문 그림이 무덤의 천정에 배치되었다(韓玉祥, 1995)(그림 8). 또 지하 세계를 상징하는 역사, 거북이도 화상석 하단부에 새겨졌다. 벽면의 화상석의 경우에도, 가장 윗단에 서왕모 및 옥토끼와 두꺼비가 새겨져 있어 천상 세계를 상징하고 그 아래쪽에 지상의 여러 모습이 그려졌다(전호태, 2007: 13-37).

묘주의 승천 주제의 경우, 백화 단계에서는 묘주가 직접 용이 끄는 수레를 타고 승천하는 장면이 그려졌던 반면, 이때부터는 묘주가 승천을 준비하는 모습이 더 많이 표현되었다. 즉 승천하는 묘주를 그리기보다는 승천하기 직전 집에서 떠나려는 묘주 혹은 묘주 부부의 모습이 중심 화제로 등장하게 되었다. 미산현(微山縣) 양성(兩城) 화상석의 경우, 묘주가 건물 안에 앉아 있는 모습을 표현하거



그림 9 묘주가 건물 안에 앉아 있는 미산현 양성의 화상석

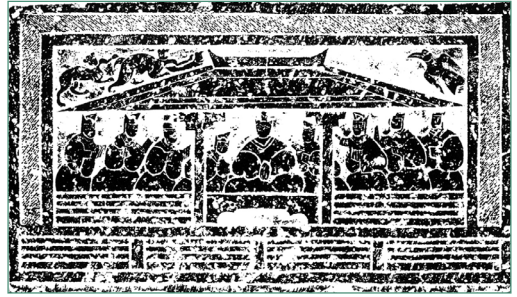


그림 10 친척과 지인들이 묘주를 배알하는 미산현 양성의 화상석

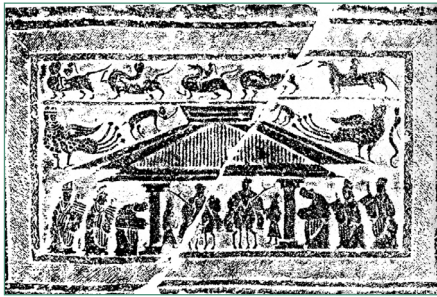


그림 11 배알을 받는 묘주가 말을 타고 출발하는 미산현 양성의 화상석

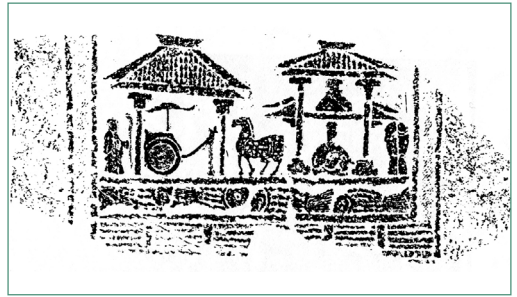


그림 12 빈 수레와 말이 출발을 기다리는 미산현 양성의 화상석

나(그림 9), 친척과 지인들이 그에게 배알하는 장면이 주를 이루었다(그림 10). 그 배알의 장면은 때때로 배알을 받는 묘주가 말을 타고 출발하는 모습으로 그려지기도 했고(그림 11) 혹은 묘주가 앉아 있는 건물 옆쪽에 빈 수레와 말이 출발을 기다리는 장면으로 묘사되기도 했다(그림 12). 화상석에 그려진 배알 장면은 평생시의 모습이 아니라 천상 세계로 떠나가는 출발 장면을 의미하는 것이라 판단한다.

행렬도도 화상석묘에서 빠지지 않는 장면이다. 이에 대해서는 묘주가 생전에 거마를 타고 나섰던 행렬의 장면이라고 보는 것이 일반적 해석이다. 그러나 백화 부분에서 전술했듯이 용봉과 같은 신수가 함께 그려진 것을 보면(그림 13) 이를 일상의 행렬이라고는 보기 힘들다. 특히 묘주의 신분이 거마와 많은 병사를 거느리고 행렬을 했던 관직을 경험했다고 보기 어려운 무덤에서도 행렬도가 그

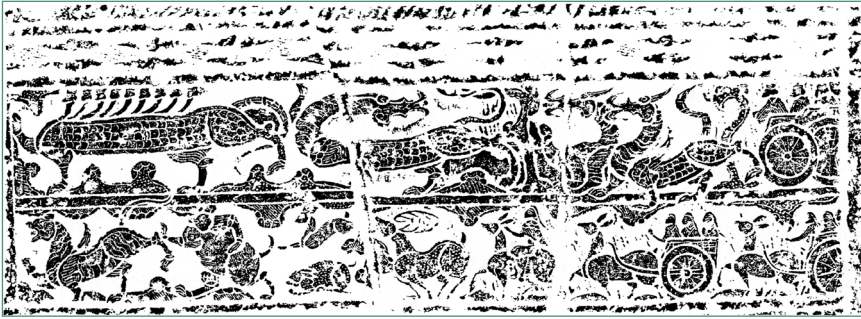


그림 13 신수가 함께 그려진 행렬도가 있는 등현 황안령의 화상석

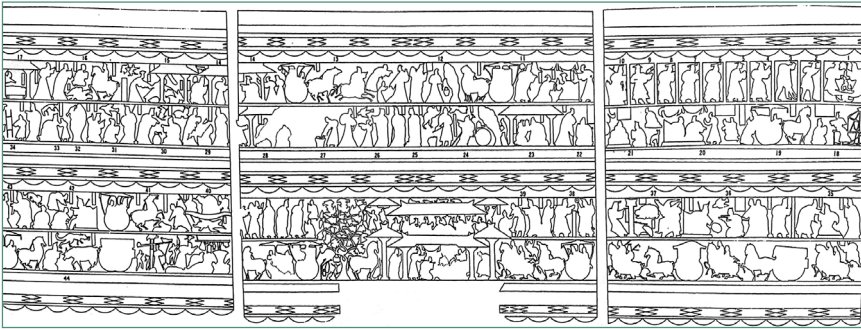


그림 14 가상현 무량사의 행렬도 화상석

려진 것은 묘주의 경험으로서의 행렬이 아니라 사후 승천을 하기 위해 떠나는 장면으로 이해하는 것이 자연스럽다. 무량사의 경우 묘비에 묘주가 높은 관직에 오르지 않았고 처사(處士)로 세상을 떠난 자라고 되어 있지만 긴 행렬도가 그려져 있는 것은 이러한 이유 때문이다(그림 14).

그런데 행렬도에서는 이전과 다른 약간의 변화가 보인다. 이른바 교상교전도(橋上交戰圖)라고 불리는 화상석은 묘주가 무리를 이끌고 다리를 건너는 점에서는 이전의 행렬도와 크게 다르지 않다. 그런데 여기에는 묘주가 수레를 타고 다리를 건너야 하지만, 다리 중간에서 혹은 다리 저편에서 묘주의 행렬을 막아서는 자들이 등장한다. 심지어는 공격을 받은 묘주가 다리에서 떨어져 다리 아래에서 힘겹게 싸우고 있는 모습이 그려지기도 한다(그림 15). 승천을 하려면 곤륜산이 위치한 서방으로 이동해야 하는데(김병준, 2001; Lai, 2015: 161-187), 그곳에는



그림 15 창상현의 교상교전도 화상석



그림 16 신아현의 교상교전도 화상석

흉노가 가로막고 있다는 현실 세계에서의 인식이 반영되었다. 이렇게 힘겨운 과정을 해결해 줄 수 있는 것은 용과 봉황과 같은 신령스러운 동물이지만, 보통 쉽게 출현하지 않는다는 점을 의식하고 물 밑에 숨어 있는 용을 물 바깥으로 끌어내어 묘주를 승천시키기 위해서 별도의 장치가 동원되었다. 진시황이 통치의 정당성을 확보하기 위해 사수(泗水)에 빠진 정(鼎)을 끌어올리려 하자 용이 등장한다는 이야기를 그림에 그려 넣어 비로소 용이 물 밖으로 나오게 했던 것이다. 그런가 하면 다리 아래에는 배를 타고 강을 건너는 장면이 그려져 있다(김병준, 2006: 412-415)(그림 16). 이것 역시 백화에서 보이는 행렬도와 화선도와 동일한 화제(畫題)다.

수렵도라는 것 역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있다(그림 17). 그저 묘주가 생전에 야외로 나가 수렵을 즐기는 모습으로 보이며, 기존 연구 역시 이러한 이해에서 벗어나지 않는다. 그러나 화상석에 나타나는 수렵 장면은 마치 진시황의 승정도(升鼎圖)를 통해 용을 불러와 그 용을 타고 승천하려는 의도처럼 신령스러운 동물을 잡아 그 동물의 힘을 빌려 승천하려는 것과 동일한 목적이 담겨 있다



그림 17 신야현의 수렵도 화상석



그림 18 등현 우촌의 연회도 화상석

고 생각한다. 들판에서 동물을 잡는 장면이 있는가 하면, 강가에서 물고기를 잡는 장면, 나무 위에 앉아 있는 새를 활로 쏘아 잡으려는 장면도 자주 그려진다. 역시 평온한 일상생활로 이해하는 경우가 대부분이지만,⁵ 그 당시 물고기나 새가 묘주를 천상의 세계로 이끌어 주는 주요한 매개자로 상상하고 있었기 때문에 이들 장면 역시 수렵도와 마찬가지로 승천을 위한 도구를 획득하려는 장면이라고 이해한다(김병준, 2006: 415-417).

그 밖에 연회를 묘사한 그림도 역시 같은 주제로 이해할 수 있다. 단지 일상의 모습이 아니라 곧 승천을 위해 출발하려는 묘주를 위해 열리는 연회의 모습이라는 것이다. 주방의 모습도 곧 이러한 연회를 위해 자연스럽게 부수되는 장면이라고 생각한다. 화상석 단계에 오면서 이러한 연회도가 많아졌다.

백화 단계에서는 승천하는 장면을 직접적으로 표현했던 반면, 화상석 단계에서는

곧 승천을 위해 출발을 기다리고 준비하는 장면 혹은 이제 막 거마를 타고 출발하는 모습이 주로 표현되었다. 또 그렇게 출발하려는 묘주를 위해 거행되는 배알, 연회, 그리고 음식 제공의 장면이 추가되었다. 여인이 무용하는 모습, 악기를 연주하는 모습, 기예가 연출되는 모습이 담긴 연회도(그림 18)와, 음식을 준비하는 주방의 그림(그림 19)이 그려졌다. 또 백화 단계에서는 용과 봉황이 으레 묘주

⁵ 邢義田(2011)도 단순한 수렵의 장면이 아니라고 보는 점에서는 필자와 생각이 같다. 그는 이 장면에 부귀를 바라는 의미가 담겨 있다고 해석한다. 하지만 필자는 화상석에 그려져 있는 그림의 화제가 승천이라는 일관된 주제하에 이해되어야 한다고 생각한다.



그림 19 임기현 백장의 주방도 화상석

를 태우고 승천할 수 있었다면, 화상석 단계에서는 용과 봉황, 신수(神獸)를 불러 오기 위한 그림이 더 필요했다. 이처럼 화상석 단계로 접어들면서 천상 세계로의 승천이라는 주제는 기본적으로 지속되면서도, 승천하는 장면보다는 승천을 위해 출발하기 직전의 성대한 의례의 모습, 즉 배알도, 연희도, 주방도, 수렵도가 점차 더 많이 그려지게 되었다. 이러한 차이는 점차 시간이 지나면서 승천의 과정이 쉽지 않다는 인식이 커졌기 때문이라고 이해한다.

3. 동아시아 벽화의 화제

어떤 화제(畫題)가 선택되었는지를 살펴보기 위해 편의상 화상석묘와 화상전묘를 먼저 설명하였지만, 출현 시기로 보면 오히려 벽화묘가 더 먼저 등장했다. 이미 전한 초기에 하남성 영성(永城) 망탕산(芒碭山) 양왕(梁王) 벽화묘가 등장했으며, 낙양 소구한묘(燒溝漢墓) 중에도 전한 중기에 해당하는 벽화묘가 여럿 확인된다. 벽화묘는 그 이후 위진남북조, 수당시기 이후까지 줄곧 지속되었다. 여기서는 벽화묘의 화제와 그 이전의 백화 및 화상석 단계에서 나타난 화제를 비교하면서 그 계승의 측면을 중심으로 설명하고자 한다.

백화에서 화상석으로 이어지는 승천의 화제는 여전히 벽화의 중심을 이루었다. 전한 시기 하남성 낙양 복천추(卜千秋) 벽화묘의 주실 천정에는 새가 그려진 해와 토끼와 두꺼비가 그려진 달, 동왕공과 서왕모가 각각 양쪽 끝에 있고 그 사이에 용과 호랑이 등 신수(神獸)가 가득 그려져 있다(그림 20). 섬서성 서안(西安) 이공대학(理工大學) 벽화묘의 천정이나 서안 교통대학(交通大學) 벽화묘의 천정에도 새와 해, 토끼·두꺼비와 달의 조합이 선명하게 그려져 있다(그림 21). 중원지구 외에 후한시기 요녕성 요양(遼陽) 구성(舊城) 동문리(東門里) 벽화묘나 내몽고 악탁



그림 20 낙양 북천추 벽화묘의 일월도(왼쪽, 오른쪽)



그림 21 서안 교통대학 벽화묘의 일월도

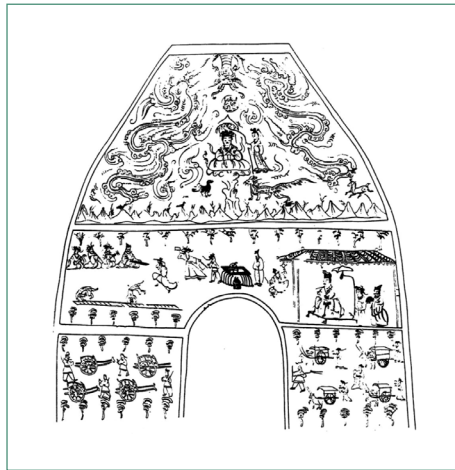


그림 22 주천 정가갑 벽화묘의 서왕모

극(鄂托克) 봉황산(鳳凰山) 벽화묘, 감숙성 무위(武威) 마취자(磨嘴子) 벽화묘, 감숙성 민락(民樂) 팔괘영(八卦營) 1호 벽화묘에서도 모두 동일한 천상 세계가 그려져 있다. 위진남북조 시기가 되어서도 동일한 화제와 내용이 무덤 상단부를 장식했다. 감숙성 주천(酒泉) 정가갑(丁家閘) 벽화묘에는 동벽에 삼족오가 그려진 해와 동왕궁, 서벽에는 두꺼비가 그려진 달과 서왕모, 남벽에는 신록(神鹿)이, 북벽에는 신마(神馬)가 신령스러운 기원을 담은 구름무늬와 함께 그려져 있다. 백화 이래 이어져 온 천상 세계가 변함없이 그대로 표현되었다(그림 22).

낙양 북천추 벽화묘의 벽화에는 동왕궁 쪽에서 이제 막 출발한 묘주가 서왕

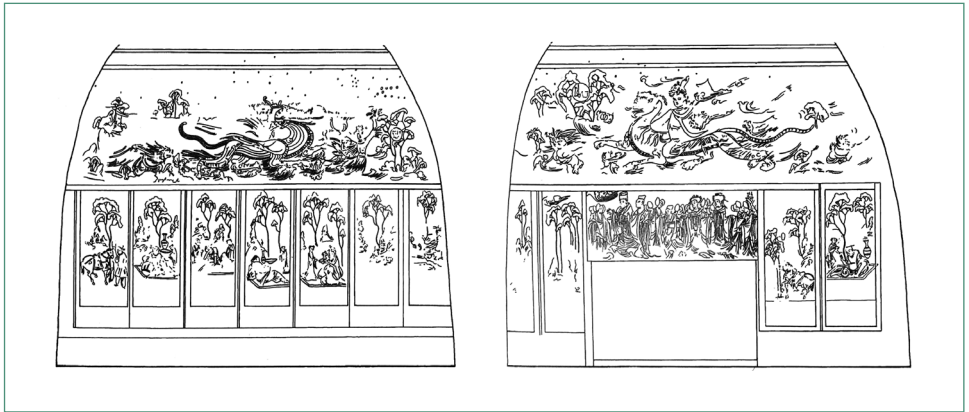


그림 23 임구현 최분 벽화묘(왼쪽, 오른쪽)

모 쪽으로 신조(神鳥)를 타고 이동하고 있고, 낙양 천정두(淺井頭) 벽화묘에서는 묘주가 신수(神獸)를 타고 역시 서왕모 쪽으로 이동하고 있다. 모두 서왕모가 있는 곤륜산을 향해 승천의 장면을 묘사한 것으로 판단된다. 북제(北齊)시기 산동성 임구(臨朐) 최분(崔芬) 벽화묘의 동벽에 청룡이, 서벽에 백호를 타고 있는 묘주가 그려져 있는 것은(그림 23) 이후의 시기에도 여전히 승천의 관념이 남아 있음을 말하지만, 후한 이후가 되면 묘주가 승천하는 장면이 직접 묘사되는 장면은 급격히 줄어든다. 그러나 승천이 포기되는 것이 아닌 이상 승천을 위한 도구로서 용이나 봉황 혹은 신수가 필요하게 된다. 후한 시기 이후 벽화에 이러한 신수가 급격히 많이 그려진 것은(전호태, 2007: 233-296) 이와 같은 이유인데, 초기의 여러 종류의 신수는 점차 청룡, 백호, 주작, 현무의 사신(四神)로 정리되어 갔다. 종종 그러한 신수를 직접 그리지 않고 신수를 붙잡는 장면 혹은 고사 속의 신수를 불러오기 위해 그 고사를 그리는 방식이 나타나기도 한다. 위진시기 이후의 벽화묘에 점차 많이 나타나는 수렵도를 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

화상석에서 곧바로 승천의 장면을 그리는 대신 승천을 위해 집을 떠나기 전의 단계가 그려지기 시작했듯이, 벽화묘에서도 저택에서 친척과 지인의 배알을 받는 장면이 주요 화제로 나타났다. 배알의 장면이 생략된 채 시종을 거느린 묘주 부부만이 묘사되는 경우도 많아졌다(그림 24). 이른바 묘주도라고 일컬어지는 것들이며, 위진남북조 이후에는 무덤의 주실(主室) 공간에 묘주를 크게 그리는



그림 24 대동시 지가보 석각 묘주도 벽화

경향이 자리 잡았다.

곧 출발을 앞두고 있지만 아직 출발을 하지 않은 묘주를 위해 다양한 장치들이 고안되었다. 전술한 바와 같이 떠나는 묘주를 배알한다는 것과 동일한 맥락에서 묘주를 위한 연회를 베푸는 장면을 그렸다. 묘주를 위해 여인의 무용, 악사들의 연주, 그리고 이러한 연회에 필요한 음식을 장만하는 주방

에서의 분주한 모습은 묘주의 승천을 기구하는 차원에서 이해해야 한다. 위진남북조 이후의 벽화에는 이러한 내용의 그림이 많아지는 것은 기존의 기본적 벽화 주제인 묘주 승천이라는 기본 주제의 변주로 보아야 한다.⁶

중국 대륙을 벗어나 신강 투루판시 아스타나에서 발견된 벽화도 이러한 화제

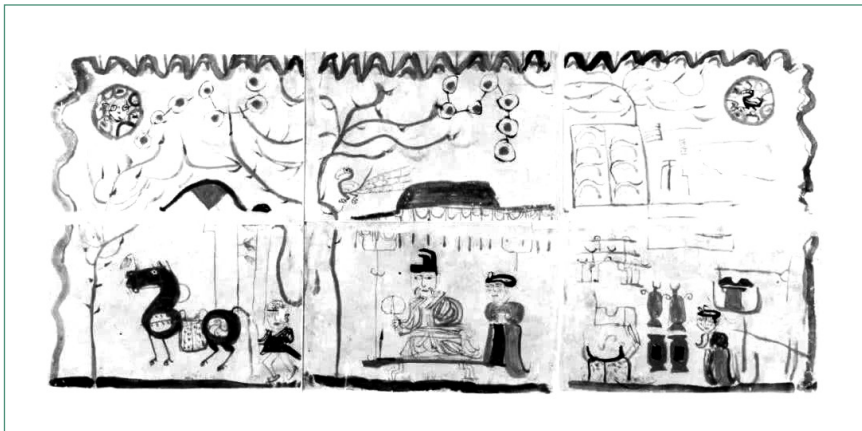


그림 25 투루판시 아스타나 벽화묘

⁶ 이상 화상석을 비롯한 벽화의 화제가 승천이라는 단일한 주제에서 파생한 것이라는 필자의 주장은 각각의 개별적 화제를 세분하는 기존 학계의 입장과 크게 다르다. 이미 <교상교전도>에 대해서는 이미 다른 논문에서 논증한 바 있지만(김병준, 2006) 다른 화제의 경우에 대해서는 지면의 제한 때문에 본고에서 일일이 설명할 수 없었다. 별고를 준비할 예정이다.

로 구성되어 있다(그림 25). 나무와 산, 그리고 말, 음식이 그려져 있어서 일반적으로는 전원생활도라고 알려져 있지만 이 그림에는 묘주의 승천을 위한 기본적인 요소가 갖추어져 있다. 승천을 위해 출발하는 묘주 부부의 모습과 그러한 부부를 떠나보내기 위해 음식을 준비하는 모습, 묘주 부부가 타기를 기다리며 타고 갈 말을 마부가 잡고 기다리고 있는 모습, 그리고 최종적으로 도달해야 할 목적지인 천상의 공간을 해와 달, 북두칠성, 신목(神木)으로 표현하고 있다. 동아시아에 널리 보편적 화제가 공유되고 있다는 사실을 알려 주는 자료다.

III. 고구려의 동아시아 벽화 전통 수용

1. 실묘(室墓)의 출현

전국시대 초나라 무덤의 경우 여전히 상대 이래의 수혈목곽묘 구조를 갖고 있었기 때문에, 관 바깥의 작은 부장품을 넣는 공간이었을 뿐이지 밀폐되고 격절되어 있었다. 비록 관에 장식문과 장식창이 그려졌지만, 죽은 자의 영혼이 관 바깥의 공간을 돌아다닐 수 있는 공간이 마련되어 있는 구조는 아니었다. 따라서 수혈목곽묘라는 무덤 구조하에서는 죽음 이후의 승천이라는 관념을 표현할 방법이 밀폐된 공간 내부로 제한될 수밖에 없었다. 관곽 그 자체에 그림을 그린다든지, 아니면 백화에 그림을 그려 관 위에 덮거나 관의 내벽에 걸 수밖에 없었다.

전한 중기에 접어들면서 획기적인 변화가 생겨났다. 전한 중기 죽은 자의 공간이 더 이상 밀폐된 곳이 아니라 개방된 형태의 실묘(室墓)로 확장되었던 것이다.⁷ 먼저 곽 내부의 칸막이가 제거되어 관 주변에 회랑이 만들어졌다. 무덤 공간 전체에서 관을 두는 공간이 차지하는 공간 비율이 점차 작아졌다. 다음은 무덤 공간 내의 천정이 생겨났다는 점이다. 목곽묘 단계에는 천정 구조 없이 평평하게 나무를 덮었을 뿐이지만, 아치형 형태 혹은 궁륭형 형태의 천정이 가능해

⁷ 대형묘의 경우에는 애동묘(厓洞墓)를 중심으로 전한 초기부터 실묘가 시작되었다.

지면서 자연스럽게 확대된 입체적 공간이 만들어졌다. 여기에 제사공간으로서의 전실(前室)과 관이 두어지는 후실(後室)이 분리되고, 이러한 축선을 중심으로 좌우 측에 측실이 마련되었다. 본격적인 실묘가 등장하게 되었던 것이다(黃曉芬, 2000: 79-108).

이렇게 무덤 내에 넓은 공간이 확보되면서 새로운 무덤 장식이 생겨날 수 있었다. 무척 넓어진 무덤 공간을 무언가로 장식해야 할 필요성이 생겼다. 이미 지상의 저택 내부 벽에 벽화가 그려지곤 했기 때문에⁸ 무덤 내 마련된 벽에 그림으로 장식하려는 행위는 무척 자연스러운 일이었다. 하지만 이 공간은 삶의 공간이 아니라 죽음의 공간이었으므로 그에 적절한 그림이 그려져야 했다. 이미 죽음의 공간에 그림을 표현하려는 노력이 없지는 않았지만 수혈식 목곽묘라는 묘장 구조하에서 관곽에 칠화를 그리거나 별도로 백화를 만들어 덮거나 걸어 놓을 수밖에 없었다. 이제 공간의 제한이 없어졌으므로 백화에 그려 관에 넣었던 그림을 넓은 공간, 즉 벽에 장식할 수 있었다. 무덤 속 벽화는 이렇게 수혈목곽묘에서 공간이 확보되는 횡혈식 실묘로 바뀌면서 비로소 출현했던 것이다.

실묘는 어떤 재료를 쓰느냐에 따라 석실묘와 전실묘로 나눌 수 있다. 내부 벽의 장식 역시 돌을 사용해서 화상석묘를 제작할 수도 있고, 벽돌을 사용해서 화상전묘를 제작할 수 있다. 그런가 하면 보통 재료와 상관없이 벽면 전체를 사용하면 이를 벽화묘라고 부른다. 화상석묘와 화상전묘가 돌이나 벽돌 하나를 화면으로 삼는 반면, 벽화묘는 벽 전체를 화면으로 삼는 차이가 있을 뿐이다. 이러한 차이가 발생하는 것은 주변 환경에 어떤 재료가 충분한지가 중요한 변수가 된다. 돌의 견고한 속성이 벽돌보다는 무덤 속 장식 재료로 더 적합하겠지만, 돌을 운반하기 어려우므로 가까운 주변에 충분한 돌이 없다면 벽돌이 무덤의 주요 재료로 사용될 수밖에 없다. 중국의 산둥, 강소, 하남 지역에 화상석묘가 집중되었던 것은 이런 이유 때문이다. 또 장기적으로 화상석묘가 줄어들고 벽화전실묘로 점차 바뀌어 간 것도 채석에 수반되는 과도한 비용을 고려했기 때문일 것이다.

요컨대 기원전 2세기에 횡혈식 실묘가 등장하면서 무덤 내의 공간이 발생하

⁸ 한대 장안성의 발굴 과정에서 계궁(桂宮)을 비롯한 곳곳에 벽화의 흔적이 발견된 것이 그 증거다.

고, 그곳에 사후 천상의 세계로 승천하려는 희망을 담은 그림이 비로소 표현되기 시작했으며, 실묘의 재료에 따라 화상석묘, 화상전묘, 벽화묘로 구분되기도 하지만 모두 무덤 공간을 장식한 그림이라는 점에서 동일하다.

2. 낙랑을 통한 벽화의 수용 가능성

그렇다면 이제 눈을 한반도로 돌려 보자. 낙랑군에서 황혈식 전실묘가 확인되는 것은 후한 시기부터다.⁹ 그 이후 전실과 석실의 혼합묘, 석실묘 등 황혈식 실묘가 크게 유행해 주요 묘제로 자리 잡고 있었다. 그렇다면 낙랑군의 실묘에도 벽화가 그려졌을 가능성이 매우 크다. 부장품 외에 사후 세계를 표현하려는 갈망이 동아시아 전체에 보편적이었을 것이라면, 그 표현을 가능하게 해 주는 조건인 실묘가 출현한 이상 그 실묘에 사후 세계를 벽화로 그려졌을 가능성이 크기 때문이다.

낙랑군은 중원으로부터 동쪽으로 매우 멀리 떨어져 있는 변군(邊郡)에 해당한다. 그러나 군현지배가 시행된다는 것은 거리와 상관없이 표준적인 군현지배의 시스템이 이식된다는 것을 말한다. 얼마 전 호남성 용산현(龍山縣) 리야(里耶)에서는 진(秦)대의 행정문서가 무더기로 발견되었다. 이곳은 낙랑군만큼이나 중원에서 멀리 떨어진 곳이었다. 더욱이 이곳은 험한 산지로 둘러싸인 곳이라서 교통이 매우 불편한 곳이다. 이런 곳에 동정군(洞庭郡) 소속의 천릉현(遷陵縣)이 설치되었고, 그 현의 각종 행정업무가 기록된 다량의 문서가 발견되었던 것이다. 그런데 그 행정문서를 살펴보면, 변군 중에서도 편벽된 변현(邊縣)인 이곳에 중원의 군현과 비등한 규모의 관청 조직과 관원이 배치되어 기본적으로 동일한 방식의 행정업무가 진행되었다. 변군의 변현이더라도 중원과 동일한 율령지배와 문서행정이 실시되었던 것이다. 낙랑군도 이와 다르 없었다. 낙랑군 호구부의 발견은 이러한 사실을 잘 뒷받침해 준다(김병준, 2015). 행정제도만이 아니라 문자를

⁹ 高久健二(1995)는 황혈식 석실이 늦어도 2세기 후엽 이전에 등장했다고 보는 반면, 홍보식(2009)은 황혈식 전실은 2세기 후반 이후, 황혈식 석실은 3세기 전반 이후라고 보며, 오영찬(2003)은 3세기 전반으로 본다.

통한 지식과 문화의 전달도 빠른 속도로 진행되었다. 낙랑군의 설치 이후 본격적으로 한자가 수용되고 급속한 속도로 한자 사용이 늘었다(김병준, 2011). 한자의 사용은 한자로 기록된 지식의 수용을 의미하는 것이기도 하다. 지적인 문화만이 아니라 물질문화 역시 시간차 없이 대량으로 전달되었다. 주지하듯 평양의 낙랑군묘에서는 정반대의 방향에 위치한 사천성의 촉군(蜀郡)에서 제작한 칠기를 비롯해 다수의 한식 문물이 확인되기도 하였다.

장례문화도 예외가 될 수 없다고 생각한다. 장례문화는 여러 요소로 구성되지만, 다른 문화처럼 하나의 총합체로서 전달되기 마련이다. 기본적인 무덤의 구조 및 거기에 수반된 부장품의 조합, 그리고 무덤을 꾸미는 각종 장식적 요소는 종종 한꺼번에 수용되곤 한다. 낙랑군에서 후한시기 전실묘라는 무덤 구조를 받아들일 때에 전실묘 안에 그려져 있던 벽화 풍습이 함께 전달되었을 것이라 추측하는 이유다. 물론 지금까지 낙랑군 벽화가 정식으로 보고된 바는 없지만, 낙랑군 전실묘 벽에 회가 칠해져 있다는 사실에 주목하며 그 위에 벽화가 그려졌을 가능성을 제기한 부분에 주목한다(홍보식, 2009: 97). 또 석암리 205호분 출토 칠반(漆盤)에 그려진 서왕모의 도상이 확인되는데, 가운데가 좁고 위쪽은 넓은 산 위에 앉아 있는 모습은 산동성을 비롯해 동아시아 전역에 널리 퍼져 있던 전형적 서왕모 도상에 해당하며, 이미 전형적 도상이 널리 공유되고 있었음을 말해 준다. 더욱이 그 붓놀림은 전문 화공에 의해 그려진 것으로 판단되는데(그림 26), 이런 점에서 칠반의 그림이 회벽에 그려졌을 가능성은 충분하다.¹⁰ 아울러 중국 대륙에서도 전체 전실묘 중 벽화묘가 일부에 불과하듯 낙랑군에서도 벽화묘 숫자는 많지 않았을 것이기 때문에 추후 발견될 가능성도 있다.

기원후 313년 고구려가 낙랑군을 멸망시키고 낙랑군의 중심지역인 평양 지구를 점령한 이후, 고구려는 이 지역의 황혈식 전실묘와 석실묘를 마주했고 평

¹⁰ 오영찬(2005)은 낙랑군 칠반에 보이는 서왕모 도상에 주목하여 고구려벽화와와의 영향 관계를 설명한 전호태(1997)의 견해를 비판하고, 시기의 차이, 지역의 차이 및 도상의 고립성에 비추어 낙랑군고분과 고구려벽화 사이의 관계 설정에 신중한 입장을 보인다. 그러나 필자는 본문에서 서술하듯 실묘의 출현, 내지의 물질문화의 신속한 전래, 낙랑군 점령 후 고구려 초기 벽화의 등장 지역이라는 배경과 칠혈 등에 그려진 낙랑군의 회화 전통을 칠반의 서왕모 도상과 다 함께 고려한다면 그 개연성은 충분하다고 본다.

양 지구를 중심으로 황혈식 실묘를 묘제로 사용하기 시작했다(권오영 외, 2009). 그 황혈식 실묘에 벽화가 그려졌다면, 고구려인이 묘제와 함께 이를 수용했을 것이라 추정하는 것은 충분히 자연스럽다. 고구려 벽화가 도읍을 두었던 집안 지역이 아니라 평양지구에서 출현했다는 것이야말로 고구려 벽화의 전통이 낙랑군을 통해 수용되었을 것임을 잘 말해 준다.



그림 26 낙랑군 철판의 서왕묘

고구려인도 동아시아 다른 어느 지역과 마찬가지로 사후의 세계를 상상했을 것이고 죽은 뒤 그곳으로 승천하기를 갈망했을 것임에 틀림없다. 다만 고구려인의 전통적 무덤 구조는 적석총이었다. 무덤 속에 부장품을 묻는 방식으로 사후 세계를 표현했지만, 더 적극적 방법으로서 그 관념을 그림으로 표현할 수는 없었다. 이제 그림을 그려 넣을 공간이 갖춰진 실묘를 수용한 이상 벽화의 수용은 매우 자연스러운 수순이었을 것이다. 적지 않은 연구자는 고구려 벽화를 설명하면서 낙랑군의 벽화 전통을 언급하지 않고 요동 지역으로부터의 영향을 가정한다. 황혈식 석실묘의 수용도 요동 지역으로부터의 영향이라고 보기까지 한다(조윤제, 2009). 그러나 필자는 고구려가 직접 점령한 지역에 이미 황혈식 실묘와 벽화가 조영되었다면, 자국의 영역에 있는 곳으로부터 장례문화를 받아들이는 것이 당연하며, 외국으로부터 영향을 받은 것보다 훨씬 적극적인 수용 요인이라고 생각한다. 요컨대 고구려 벽화 전통은 다른 한자 문화의 수용과 마찬가지로(김병준, 2011) 결국 낙랑군을 거쳐 고구려로 수용된 것이라고 할 수 있으며, 그것이 근간이 되어 발전하여 이후 집안 지역의 고구려벽화를 만들어 냈을 것이다.

3. 벽화 화제의 연속성

화상석이나 화상전 혹은 벽화가 동아시아에 걸쳐 보편적으로 수용되었다는

점을 앞서 지적했지만, 고구려 벽화가 낙랑군을 통해 유입되었다면 선택적일 수밖에 없는 외국으로부터의 영향에 비해 그 내용은 훨씬 보편성을 띠었을 것이다. 사실 기왕의 벽화 연구에서도 고구려 벽화의 화제가 한대 화상석 혹은 벽화와 유사하다는 점을 부인하지는 않았다. 다만 개별 화제가 서로 유사하다는 점을 지적하는 데 머무는 경우가 많다. 그러다 보니 일방적 영향만이 강조되기 마련이다. 그러나 개별 화제의 유사성을 넘어 그것들이 동아시아에 있던 사람들의 보편적 사고인 승천이라는 주제에 유기적으로 연결되어 있다는 점을 확인한다면, 단순한 영향이 아니라 동아시아 전체의 보편성의 공유라는 각도에서 이해할 수 있을 것이다.

먼저 고구려 벽화의 화제 구성이 동아시아 지역의 그것과 다르지 않다는 점을 보도록 하자. 고구려 벽화의 기본 화제는 천상의 세계를 그린 부분과 묘주의 생전 일상생활을 그린 부분으로 나눌 수 있다. 전자에는 새가 그려진 해, 토끼와 두꺼비가 그려진 달(그림 27), 천상의 별자리를 그린 성수도(그림 28), 묘주를 승천시키는 데 도움을 주는 신수로서의 사신도(그림 29)가 포함되어 있고, 후자에는 묘주의 모습을 그린 묘주도 혹은 묘주부부도(그림 30), 묘주가 거마를 타고 군사를 거느리며 이동하는 행렬도(그림 31), 산천을 배경으로 활로 짐승을 잡는 수렵도(그림 32), 여인들의 노래와 무용을 그린 가무도(그림 33), 씨름도(그림 34) 등 각종 기예를 벌이는 기예도(그림 35), 음식을 장만하는 장면과(그림 36) 이를 즐기는 연

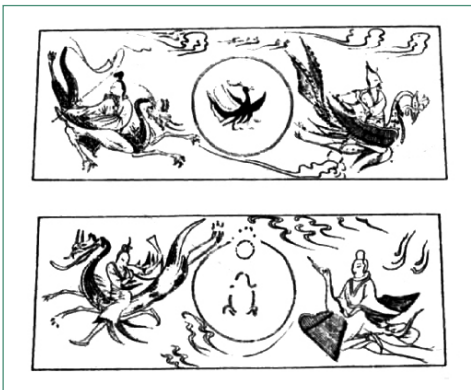


그림 27 고구려 오희분 4호묘의 일월도

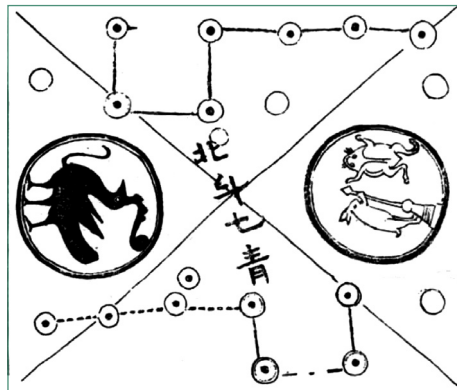


그림 28 고구려 장천 1호분의 성수도

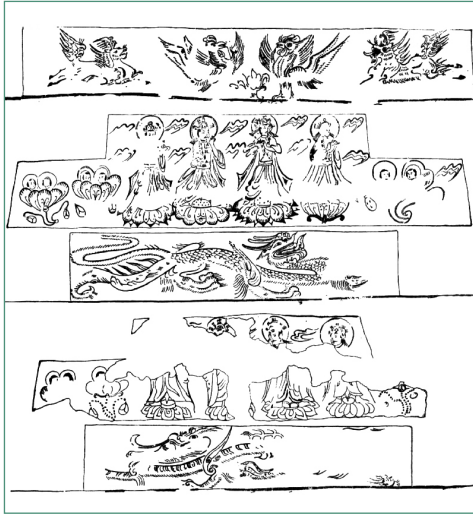


그림 29 고구려 장천 1호분의 사신도



그림 30 고구려 안악 3호분의 묘주도

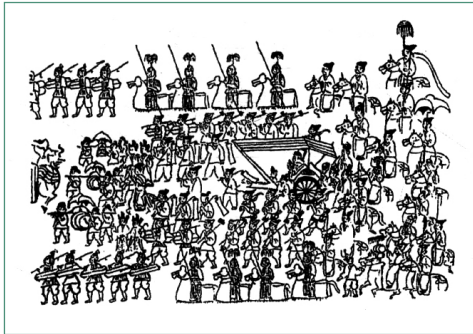


그림 31 고구려 안악 3호분의 행렬도

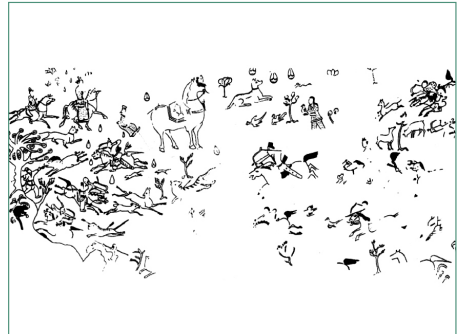


그림 32 고구려 장천 1호분의 수렵도

회도가 포함된다.

그런데 이 모든 화제는 앞서 서술한 전국시대의 동아시아 벽화의 화제와 전적으로 동일하다.¹¹ 무덤 천정 부분에 해와 달, 성수 천문을 그린 부분은 묘주가

¹¹ 박아림(2018)은 이러한 동질성을 ‘문화적 포용성’이라 부르지만, 다른 곳에서도 고구려와 동일한 ‘문화적 포용성’을 확인할 수 있으므로 이 표현은 고구려에 국한되지 않고 동아시아 다른 지역에



그림 33 고구려 무용총의 가무도



그림 34 고구려 각저총의 씨름도



그림 35 고구려 수산리 벽화분의 기예도



그림 36 고구려 안악 3호분의 주방도

올라가야 할 천상의 세계를 그린 것이며, 묘주의 일상생활을 보여 주는 내용도 묘주의 승천하기 위해 저택에서 출발하기 전 마지막 준비 단계의 모습으로 이해할 수 있다. 안악 3호분이나 덕흥리 벽화분에 묘주 옆편으로 도열한 관리의 모습은(그림 37) 승천을 위해 떠나는 묘주를 배알하는 장면이며, 무용과 기예, 음악과 음식이 어우러지는 연회도 역시 출발 직전 묘주를 위해 벌이는 향연의 장면이다. 무용총, 장천 1호묘 벽화묘, 수산리 벽화묘의 기예 및 연회 장면을 묘주가 직접 바라보고 있는 것(그림 33·그림 35)은 이를 웅변해 준다. 거마를 타고 군사를 거느린 출행도는 묘주가 승천을 위해 집을 떠나는 장면이다. 수렵도의 경우는

서도 동일하게 적용되어야 한다.

주방도와 같이 동물을 잡아 이를 연회에 바치기 위해서라는 의미도 있지만, 다른 한편으로는 승천을 위해 필요한 호랑이와 같은 동물을 잡겠다는 의미도 담겨 있다고 추정한다. 각 화제 속에 등장하는 요소도 상당수는 동아시아 벽화에 공통된 것들이다. 사신도가 그 한 예이다. 해와 달 속의 새와 두꺼비, 토끼도 항상 등장하는 요소다.

이처럼 고구려 벽화의 화제와 제재는 모두 승천을 위한 것이었다. 일부 연구에서 승천이라는 개념을 좁게 해석해서 하늘로 올라간다는 승천과 죽음 이후 내세가 있다고 믿는 것 혹은 도교적 관념이 들어간 승선(升仙) 사이의 차이를 강조하여 고구려인의 신앙을 동아시아의 다른 지역과 구별하려는 경향이 있다. 그러나 승천과 내세관은 근본적으로 다르지 않다. 그들이 상상했던 하늘이 곧 내세였다. 요컨대 고구려 벽화도 결국은 사후 묘주의 승천을 기원하는 동아시아의 보편적 장례문화의 주제로 수렴된다.

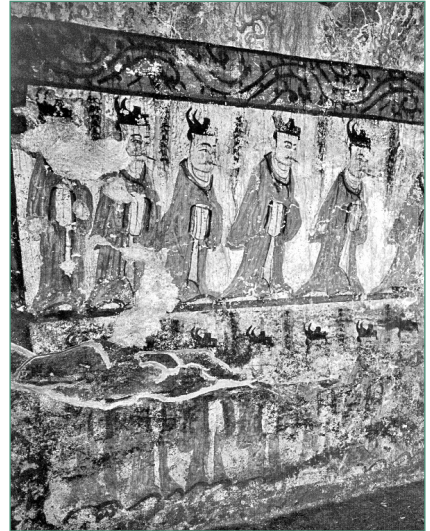


그림 37 고구려 덕흥리 벽화분의 관리배알도

IV. 고구려 벽화의 다양성과 화공(畫工) 집단

고구려 벽화가 기본적으로 동아시아의 벽화 전통을 수용하여 천상으로의 승천이라는 주제하에 제작되었지만, 고구려가 다른 동아시아 지역과 종족이나 습속이 같지 않았다는 것은 분명하다. 당연히 지역적 특징이 생기기 마련이다. 기존 연구에서는 고구려 벽화의 특징을 시간에 따른 차이, 지역에 따른 차이라는 두 가지 측면에서 지적해 왔다.

시간의 측면을 강조한 연구에 따르면, 초기에는 중원의 벽화와 유사성이 강한데, 대표적 주제는 생활풍속이고, 그중에서도 무덤 주인 부부의 초상이 중심 화제였다. 반면 중기 이후 ‘고구려’적 요소가 강해지면서 독자성을 확립해 간다

고 한다(전호태, 2004: 110-118). 지역의 측면에서 보면, 중기로 접어들면서 집안지역의 경우 5세기 중엽 생활풍속 화제들의 후퇴현상이 생기며, 생활풍속에 연꽃장식 무늬가 새로운 주제의 하나로 더해진다고 한다. 또 평양과 안악 지역도 크게 생활풍속에서 생활풍속과 사신(四神)으로 주제가 이행하는 경향을 보이며 일부 불교와 관련된 것이 섞여 있다는 변화를 지적한다. 세부적으로는 인물의 얼굴, 복식을 비롯해 연꽃 모양을 그리는 기법에 이르기까지 세밀하게 그 차이가 지적되었다. 그리고 고구려 벽화의 특징을 “동아시아를 풍미하던 중국 남북조 미술 양식의 주요 기법을 받아들여 화제 구성에 변화를 주는 한편, 세부 표현에는 특유의 힘과 생명력을 더함으로써 이미 일정한 고구려화를 이룬 것”이라고 의미를 부여하였다.¹²

필자는 고구려에서 발견된 벽화에서 다른 곳과는 다른 경향이 보인다는 점에는 전적으로 동의한다. 다만 ‘고구려화’가 고구려에서만 보인다는 표현이라면 이 점은 좀 더 고찰이 필요하다고 생각한다. 본장에서는 두 가지 측면에서 이를 살펴보고자 한다. 첫째는 동아시아에서도 서로 다른 종족과 풍습을 갖고 있었다면 각지의 특징이 있을 수밖에 없는데, 이러한 특징이 과연 특정 지역에 배타적으로 적용할 수 있는 것인지에 대한 문제다. 둘째는, 그러한 특징이 과연 무엇에 의해 만들어지는가의 문제다. 벽화를 만드는 최종적 단계는 결국 그림을 그리게 되는 시점에서 누가 어떻게 그리는가이므로, 각지에서 벽화가 제작되는 구체적 과정을 추적해 보고자 한다.

1. 표현 기법의 공유

첫 번째 문제와 관련해서 남북조 수당시기의 소그드풍의 화상식 벽화를 사례로 살펴보고자 한다. 동아시아에서 벽화 화제의 보편적 연속성을 갖추면서도 그 표현이 동아시아의 그것과는 사뭇 다르다는 평가를 받아 왔기 때문이다. 벽화 표현의 특수성을 살펴보기에 적당한 자료가 될 것이다.

¹² 전호태(2004: 258). 조운재(2009)는 아예 “6세기에 들어오면 주변지역과는 거의 단절된 고구려 내부의 지역화가 더욱 심화되었다.”라고도 한다.

산서성 태원시에서 발견된 592년 우홍묘(虞弘墓), 섬서성 서안시에서 발견된 안가묘(安伽墓), 그리고 감숙성 천수시에서 발견된 묘주 미상의 화상석묘가 여기에 속한다. 우홍은 북제, 북주, 수에서 관직을 지냈는데 특히 북주에서는 검교살보부(檢校薩保府)라는 관직을 지냈다. 안가도 북주에서 살보(薩保)에 임명되었다. 모두 소그드인으로 알려져 있다. 그리고 무덤에서 발견된 화상석도 소그드인의 얼굴과 복식, 습속을 담은 모습이 그려져 있어서 소그드인의 무덤 장식을 대표하는 작품으로 평가받고 있다. 특히 소그드인이 중국 대륙의 곳곳에 거점을 세우고 거주하면서 원거리 상업활동을 하고 있다는 사실과 화상석에 상품을 낙타에 싣고 먼 거리에 가서 술을 주고받으며 거래를 하는 내용이 그려져 있는 것과 동일하기 때문에, 이들 화상석은 소그드인 묘주의 생전 모습을 그대로 벽화에 그린 것으로 이해되어 왔다(그림 38). 이국적인 얼굴 생김새, 소그드인의 원거리 교역의 행렬, 가부좌가 아니라 교각(交脚) 혹은 반가의 모습으로 한 손에 밀이 뿔족한 술잔을 들고 있는 묘주의 모습은 동아시아의 벽화전통과는 이질적인 것처럼 보이는 것이 사실이다.

그런데 산둥성 청주시(青州市) 부가촌(傅家村)에서 발견된 북제 화상석을 이들 무덤 화상석과 비교해 보면 그렇게 단순하게 처리할 수 없다. 현재 8개의 화상석이 공개되었는데, 각각 ‘상려타운도(商旅駝運圖)’, ‘상담도(商談圖)’, ‘거어도(車御圖)’, ‘출행도 1’, ‘출행도 2’, ‘음식도(飲食圖)’, ‘주복교담도(主僕交談圖)’, ‘상희도(象戲圖)’, ‘출행도 3’으로 불린다(夏名采, 1985; 2011)(그림 39). 그 내용은 위에서 언급한 소그드인묘 화상석의 상려도(商旅圖)와 거의 비슷하다. 다만 소그드인묘 화상석에서는 주인공이 소그드인으로 그려지고 물건을 운반하는 동물도 낙타가 위주인 반면, 산둥성 북제 화상석에서는 주인공이 북제인으로 그려지고 우마가 물건



그림 38 산서성 태원시의 우홍묘

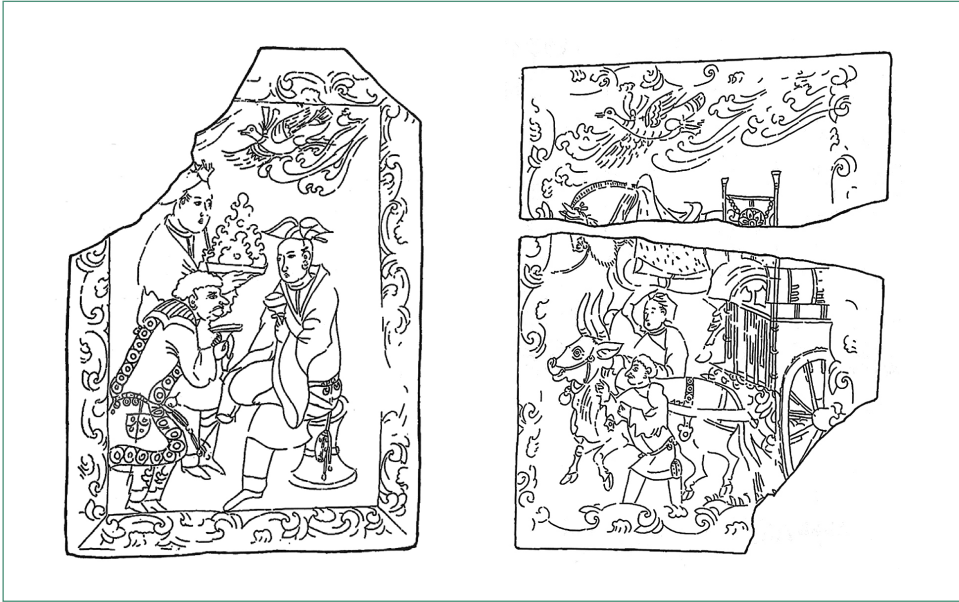


그림 39 청주시 부가촌 화상석(왼쪽, 오른쪽)

을 운반하는 모습이 그려졌다. 물건을 싣고 상거래를 하는 행렬은 소그드인에게만 배타적으로 소유되는 것이 아니었다. 이 내용은 소그드인 무덤에서 시작되었을 가능성이 크기는 하지만, 동아시아의 여러 곳에서 차용되어 북제인에 의해서 각색되어 그려졌음을 말해 준다.

이처럼 북제인이 소그드인의 화제를 차용할 수 있었던 것은 얼핏 소그드인 고유의 화풍처럼 보이는 화제가 사실은 북제인의 벽화 전통에서 크게 벗어나는 것이 아니었기 때문이다. 독특해 보이는 화제도 사실은 동아시아의 오랜 벽화의 전통 속에서 이해해야 한다. 사실 ‘상담도’와 ‘주복교담도’는 기본적으로 전통적인 묘주배알도의 부류에 속하고, 나머지 그림도 모두 출행도에 속한다. 마치 소그드인 묘주의 생애를 사실적으로 표현한 것처럼 보이지만, 무덤 벽화의 기본 화제인 묘주배알도와 출행도의 영역을 벗어나지 않는다. 무엇보다 소그드인은 자신의 원거주지를 떠나 먼 중국대륙에 와서 취락을 형성하며 거주하고 있었고 북주의 관직을 맡고 있었으므로 현 거주지의 무덤 조성 전통에서 자유롭지 않았을 것임에 틀림없다. 소그드인도 죽은 후 천상의 세계로 떠나는 내용을 벽

화에 그린다는 동아시아의 보편적 전통을 수용했던 것인데, 단지 그 출행의 표현을 자신들의 생업에 맞춰 표현한 것이었다. 과거의 화상석과 벽화에서는 거마를 타고 병사를 거느리며 집을 떠나 도중에 출행을 방해하는 자가 나타나면 이들을 무력으로 격퇴하거나 계엄, 씨름이라는 경쟁을 통해 이겨내려는 방식으로 설계했다면, 소그드인과 북제인의 무덤에는 나타나 우마에 물건을 싣고 집을 떠나 도중에 연회가 곁들여진 거래 상담을 통해 문제를 해결하며 천상의 세계로 가는 내용으로 바뀌었을 뿐이다. 이들 행렬의 위에는 날개가 달린 호랑이라든가 신조(神鳥)가 운기문과 함께 그려져 있는 것도 이들이 승천을 향한 행렬이라는 점을 잘 말해 준다.

그런가 하면 사망한 묘주의 승천을 기원하기 위해 이 세상에 남은 자들이 제사를 드리는 장면도(그림 40) 기본적으로 마왕퇴 벽화에서 보이는 지상에서의 제사 장면과 동일하다. 물론 사제가 무언가를 태우고 뒤편에 도열한 자들이 자신의 머리카락을 자르고 있는 모습은 제단에 예기와 희생물을 올려놓고 앉아 있는 마왕퇴 벽화의 모습과 다르다. 그러나 묘주의 승천을 기원하기 위해 제사 장면이 필요하다는 생각은 같다. 무사히 승천을 하려는 벽화의 기본적인 목적은 동일하나, 그것을 그려 내는 방식의 차이가 생겨난 것이다.

내몽고 화림격이(和林格爾)에서 발견된 신점자(新店子) 벽화도 동일한 맥락에서 읽을 수 있다. 대부분의 연구자는 무덤 내부에 유난히 군사 출정의 장면이 많고 그 옆에 묘주의 관력(官歷)을 기록해 두어 묘주의 생전 경력을 드러내 보이려는 목적으로 만들어졌다고 이해한다(盖山林, 1978; 內蒙古自治區博物館文物工作隊, 1978). 명확히 문자로 기록되어 있어 그의 생전 경력을 표현한 것은 사실이다. 그렇지만 그의 경력을 출행도의 형식으로 표현했다는 점에 주목해야 한다. 즉 출행도를 그려야 하는데 그것을 막연한 가상의 행렬도로 그리지 않고 묘주의 관력을 살려서 장엄한 장면

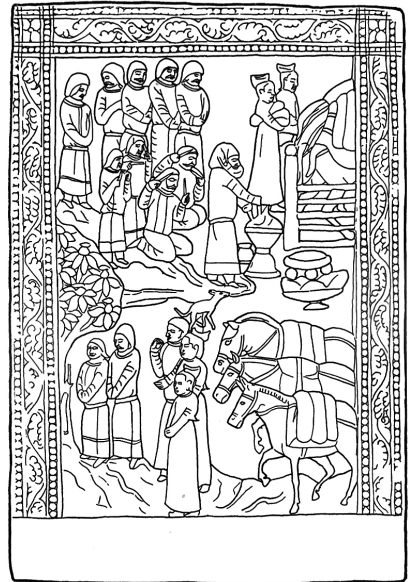


그림 40 미호박물관 석관상의 소그드 장례도

을 장식하였던 것이지, 경력 그 자체를 그려 넣기 위한 것은 아니라고 생각한다. 그리고 그 목적은 집에서 떠나 무난한 승천을 위한 것이었다. 출행도를 그려야 할 소그드인이 거마를 이끌고 가지 않고 그 대신 상단(商團)을 이끌고 가는 것이 승천이라는 목적에 훨씬 적합하다고 판단했기 때문에 화제를 바꾼 것이다.

그런데 필자가 더욱 주목하는 것은 소그드인의 상려(商旅) 출행이라는 독특한 화제뿐만 아니라 그에 수반된 표현 기법도 복제인이 모두 함께 공유하고 있다는 것이다. 묘주가 앉아 있는 모습을 동아시아의 전통적 표현 방식에서는 상(床) 위에 올라 가부좌를 틀고 앉는 모습으로 그리지만, 중앙아시아 지역에서는 의자에 앉아 다리를 다른 한쪽 허벅지에 올려놓는 반가 자세로 그린다. 또 묘주가 두 손을 앞으로 모으고 있거나 한 손에 부채를 들고 있는 것이 전통적 동아시아의 표현방식이었다면, 중앙아시아 지역에서는 한 손에 각배를 들고 있는 모습이 즐겨 사용된다. 그런데 산둥성 청주시(靑州市) 부가촌(傅家村)의 복제 화상석묘의 묘주는 기존 해당지역에서 이어져 오던 전통과는 달리 반가의 자세로 술잔을 들고 있는 모습으로 그려졌다.¹³

그런가 하면 반대로 소그드인 무덤의 화상석이 독특한 특색을 갖고 있지만 기본적으로는 동아시아의 벽화의 전통을 따르고 있다. 화상석에 그려진 건물 표현 및 그 화상석이 장식된 석관상(石榴床)은 동아시아의 그것과 동일하다. 특히 일본 미호(Miho) 박물관 소장 석관상의 후면과 측면은 모두 소그드인 특색의 상인 행렬도로 장식되어 있는 반면, 전면부는 동아시아의 전통적인 궐(闕)의 모습으로 만들어져 있다(그림 41).

정리하자면, 첫째, 이처럼 동아시아 지역과는 확연히 다른 내용으로 판단되는 독특한 화제도 모두 승천이라는 보편적 주제로 귀결되었다는 것을 확인할 수 있다. 둘째, 어느 특정 집단에게만 배타적으로 사용되었을 내용이 의외로 전혀 다른 지역에서 전혀 다른 풍습을 가진 상이한 종족의 사람들에 의해서도 공유되고 있었다는 점이다.

한편 고구려 벽화에서 확인할 수 있는 특징은 소그드풍의 화상석처럼 강렬

¹³ 鄭岩(2016b: 251)은 청주시 부가촌의 복제 화상석묘도 우흥묘에서 곧바로 영향을 받은 것이 아니라, 이미 동아시아 전역에 걸쳐 널리 유행했던 소그드풍을 채용한 것이라고 한다.

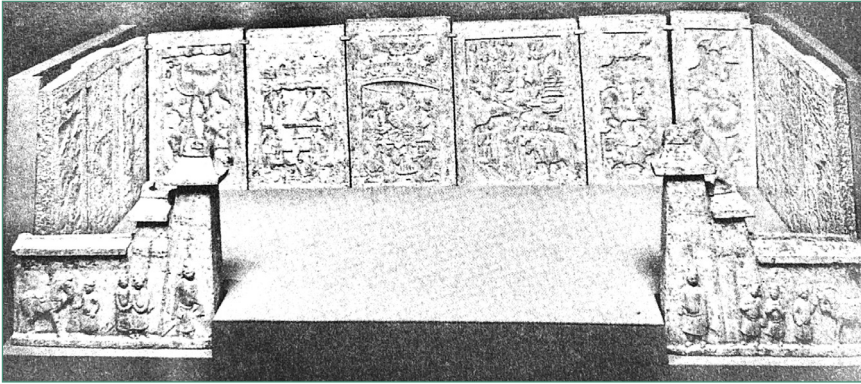


그림 41 미호 박물관 소장 석관상

하지는 않다. 그 대신 고구려 벽화의 특징으로는 주로 한대 이래의 전통과 달라졌다는 점을 지적한다. 중국 이외의 요소를 흡수하고 있다는 점을 강조함으로써 고구려 벽화의 특징을 드러내는 경향도 강하다(권영필, 2011; 강현숙, 2013; 박아림, 2015). 대표적인 것으로 불교적 요소와 중앙아시아적 요소가 있다.

불교적 요소로서 연화문이나 보살도, 공양도가 지적된다. 이것들은 확실히 백화 단계에도 없고 화상석 단계에도 보이지 않는 것이다. 하지만 그 당시에는 불교가 아직 유행하기 전 시기였다. 불교가 전래된 이후에는 동아시아 전반에 걸쳐 불교적 요소가 벽화에 강하게 표현되었다. 다만 이러한 변화도 기존의 전통 관념 위에서 이루어졌다. 한대 벽화에서는 당시 서왕모가 민간 신앙의 중심에 있었기 때문에 서왕모가 천상 세계의 주요한 요소로서 그려졌다. 그 후 후한시기 불교가 전해지면서 서왕모의 모습과 부처의 모습이 겹쳐져 서왕모의 머리 장식인 비녀(勝) 대신에 광배로 대체된 형태로 그려졌는가 하면, 호리병 모양의 곤륜산에 서왕모 대신 부처가 그대로 앉아 있는 모습으로 그려졌던 것은(임영애, 2010) 민간에서 서왕모와 부처를 동일한 신격(神格)으로 받아들여졌기 때문이다. 죽음 후에 도달해야 할 천상에 서왕모 대신에 부처가 있을 것이라는 생각, 그리고 그곳으로 가기 위해서는 서왕모가 아니라 부처에게 공양해야 한다는 생각이 자리 잡았던 것이다. 고구려에서 보이는 부처의 모습, 공양도, 연화문은 이렇게 바뀌어 간 표현방식으로서 동아시아 전역에서 공유되고 있던 것이었

다.¹⁴

중앙아시아적 요소로서 많이 언급되는 것은 씨름도 혹은 역사(力士) 그림에서 중앙아시아인의 얼굴이 보인다는 점이다. 고구려어로 중앙아시아인의 내왕했다는 사실과 상관없이 이들이 묘사되는 역할이 씨름도와 역사, 혹은 마부에 제한되었다는 점을 주목해야 한다.¹⁵ 씨름도의 의미에 대해서는 저글링, 바퀴 돌리기 등과 같이 단순한 기예의 일종으로 보는 견해도 있지만, 이것 역시 승천을 위한 갈망이 표현된 그림이라고 보는 견해에 동의한다(임영애, 1998). 교상교전도 화상석에서 승천을 위해 서방의 곤륜산으로 이동하는 행렬을 방해하는 이방인을 흉노인으로 그렸는데, 그 전통이 이어져 내려왔을 가능성이 매우 크다. 교상교전도에서는 이들과의 전투가 그려졌지만, 씨름도에서는 이방인과의 씨름이라는 게임에서 이겨 승천의 장소로 이동하려는 갈망이 담긴 그림이었던 것이다. 그 이방인 모습에 가장 적합한 모습은 코가 크고 눈이 부리부리한 중앙아시아인이라고 판단했기에 그 씨름도에 그려 넣었던 것이다. 역사 역시 무거운 지면(地面)을 지탱하고 있는 모습이 마왕퇴 백서 이래 이어지고 있었으므로, 중앙아시아인이 그에 적합한 인물로 여겨졌을 뿐이다. 얼굴 모습 이외에 옷통을 벗고 무릎을 구부림으로써 강한 근력을 표현하는 방식이나 다리를 뺨이 휘감고 있는 모습은 바뀌지 않았다. 마부로 그려지게 된 까닭도 승천의 장소로 이동하는 곳이 이방인이 있는 곳을 거쳐야 한다는 생각 때문이었다. 불교적 요소와 마찬가지로 기존의 벽화 전통의 관념을 바탕으로 하여 일부 요소가 교체된 것이라고 보아야 한다. 이런 표현 방식이 동아시아 전역에 걸쳐 공유되고 있음은 물론이다.

또 후기 고구려 벽화에 묘주가 가부좌가 아니라 교각(交脚)의 자세를 하고 있으며 또 술잔을 들고 있는 장면이 보인다. 이 표현은 전술한 바와 같이 감속성과 산서성 및 청주시 부가촌 복제의 묘에서 모두 동일한 표현을 찾을 수 있다.

¹⁴ 불교의 확산으로 인해 윤회, 해탈과 같은 새로운 사후 관념이 소개되어 승려의 화장과 같이 일부 장례습속의 변화가 생겨났을 수 있다. 그러나 불교를 믿는 신도의 대다수는 여전히 천상의 세계로 승천한다는 전통적 관념을 벗어나지 못했다. 벽화 속의 부처와 공양도가 사신도 등과 함께 표현되는 것이 그 역증이라 할 수 있다.

¹⁵ 중앙아시아로부터 들어왔다고 보는 기예를 하거나, 腰鼓와 완함을 연주하는 사람, 호선무를 추는 사람들은 중앙아시아인의 모습을 하고 있지 않다는 점도 주목할 만하다(강현숙, 2017: 292).

2. 개별 화공의 화풍, 화본

동아시아 벽화는 기본적으로 보편적 화제로 구성되고 있고, 많은 제재와 표현은 다시 동아시아 전역에 걸쳐서 공유되고 있다는 보편성을 확인했다. 그렇다면 고구려 벽화의 특수성은 어떻게 찾을 수 있을까? 본 절에서는 고구려 벽화의 특수성을 이해하기 위해서 시야를 좁혀 그 벽화가 만들어지는 현장을 염두에 두고자 한다. 벽화를 설계하고 그리는 주체를 상정하고, 그들의 목소리가 어떻게 벽화에 반영되는지를 살펴본다면 특수성에 접근할 수 있으리라 생각한다.

벽화 무덤은 누구에 의해 어떻게 제작되었을까? 벽화 제작 과정에는 여러 목소리가 반영되어 있지만 크게는 벽화를 그려 달라고 요구하는 측과 실제로 벽화를 그리는 측으로 나눌 수 있다. 먼저 무덤의 주인공인 묘주 혹은 그 가족의 요구다. 벽화가 그려진 전실묘 혹은 전실묘는 제작 기간이 오래 걸린다. 따라서 묘주가 죽기 전부터 무덤을 만들기 시작하는 경우가 적지 않다. 그런 경우 묘주는 무덤의 구조와 형태, 그리고 그 무덤을 장식할 화상석이나 벽화의 선정에 간여하게 된다. 우흥은 무량사 석실 사당의 화상석 화제가 묘주에 의해 선택되고 편집되었을 것이라고 보았다. 묘주가 자신의 사후 후손들이 자신을 봉양하도록 효성과 관련된 내용을 선택한다든가, 혹은 남겨지게 된 아들 후사(後嗣)를 잘 양육하라는 바람을 담은 내용을 선택하였을 것이다. 또 천장에는 신령들과 함께 여러 가지 전조(前兆)가 그려져 있었는데, 이것들도 묘주의 비판적 정치사상이 반영되어 있다고 볼 수 있다고 한다(우흥, 2001). 확실히 무덤이나 사당의 주인공 묘주의 목소리가 강하게 반영될 것임에는 틀림없다. 다만 그곳이 죽고 난 뒤 묻히게 되는 무덤인지, 아니면 자손들이 줄곧 자신을 위해 제사를 드리는 공간인 사당인지에 따라 그림의 선택은 크게 달랐을 것이라는 것도 분명하다.¹⁶ 무덤 속의 그림이라면 사후 승천을 준비하는 공간이라는 무덤의 속성을 벗어나 설계할 수는 없다. 기본적인 중심축은 사후의 승천이며 승천에 도움이 되는 내용이 핵심을 이루어야 한다. 이러한 기본 틀 속에 묘주 자신의 정치적 사상이나 기타 요구가 반영된 형태로 나타났을 것이다.

¹⁶ 우흥의 주된 논거는 무량사라는 사당에 집중되어 있다.

묘주가 죽고 난 뒤에는 그 가족들의 요구가 반영된다. 묘주가 미리 무덤과 그 장식을 설계했다고 하더라도 최종적인 마무리는 가족의 몫이다. 한대에는 무덤 앞에 석비를 세워 가족들이 세상을 떠난 묘주를 위해 얼마나 많은 비용을 들여 무덤을 제작했는지를 강조한 내용을 적어 놓곤 했다. 자신들의 효성스러운 마음을 석비에 새겨 넣어 그것을 주변 사람들에게 알림으로써 자신들의 도덕성을 제고하려는 목적도 있었을 것이다(우홍, 2001). 하지만 무덤 밖에 세운 석비와 달리 무덤 내의 벽화에는 묘주의 승천이 가장 중요한 주제일 수밖에 없다면, 묘주의 경력 등을 표현하려는 가족의 목소리도 별개의 화제로 그려지는 것이 아니라 묘주의 승천이라는 기본 주제 속에 녹아들어 가 표현되었을 것이다.

이상의 묘주와 가족의 요구를 들어서 직접 벽화를 그리는 사람은 화공이다. 이들은 개별적으로 활동하기도 하지만 보통은 집단으로 작업에 참여하는 경우가 많다. 한대의 화상석의 사례를 들어 보자. 산동성 가상현 송산촌(宋山村) 3호 묘에서 발견된 〈안국사당제기(安國祠堂題記)〉를 보면, 고평(高平)에 있는 명공(名工), 왕숙(王叔), 왕경(王堅), 강호(江湖), 난석(礪石)에게 부탁하여 수개월에 걸쳐 화상석을 만들게 했다고 한다(우홍, 2001). 또 산동성 동아현(東阿縣) 서남쪽 철두산(鐵頭山)에서 출토된 〈향타군석사당제기(鄉他君石祠堂題記)〉에도 화사(畫師) 고평(高平), 대성(代盛), 소강생(邵強生) 등 10여 인에게 부탁하여 오랜 기간에 걸쳐 화상석 석당을 만들었다고 되어 있다.¹⁷ 하나의 석당 화상석을 만들기 위해 다수의 화공이 동원되었다.

그런데 특정 무덤 혹은 석당 내부의 화상석은 단일한 화풍을 유지하기 마련이라면, 이렇게 한 곳에서 동원된 다수의 화공은 하나의 화공집단에 속해 있었다고 보아도 좋다. 〈안국사당제기〉가 157년에 작성되었고, 〈향타군석사당제기〉가 154년에 작성되었으며, 이 두 무덤에 등장하는 화공이 모두 고평 출신이라는 것은 특정 시기에 복수의 화공이 속해 있는 복수의 화공집단이 존재하고 있었다고 추정할 수 있을 것 같다.¹⁸

17 “堂雖小，徑日甚久。… 迄今成已，使師操□，山陽瑕丘榮保，畫師·高平·代盛，邵強生等十餘人。”

18 현재 〈안국사당〉에는 제기만이, 〈향타군석사당제기〉에는 석주만이 남아 있기는 하지만, 어느 정도 양자 간 화풍의 차이가 보인다.

그렇다고 전문적 화공집단이 어느 곳이나 있었던 것은 아니다. <안국사당제기>와 <향타군석서당제기> 모두 고평이라는 곳에 있는 화공집단을 부르고 있는데, <안국사당제기>의 무덤이 있는 가상현에서 고평까지는 약 50여km 떨어져 있고, <향타군석서당제기>의 무덤이 있는 동아현에서 고평까지는 130km 떨어져 있다. 화상석 벽화를 만들기 위해 대단히 멀리 떨어져 있는 화공집단을 불러 왔던 것이다(楊愛國, 2006: 139-141). 경우에 따라서는 더 멀리 떨어져 있는 경우도 있다. 북경시 석경산(石景山)에 있는 후한 화제(和帝) 영원(永元) 17년(105) 진군 묘궐(秦君墓闕)의 제각(題刻)에는 “노석공거의조(魯石工巨宜造)”라는 구절이 있다. 하북성 정현(定縣) 북장(北莊) 한묘(漢墓)의 천정 봉석에도 제자(題字)가 있다. 여기에는 “망도석 노문양공 허백작(望都石 魯文陽工 許伯作)”, “북평석 북신성 왕문작(北平石 北新城 王文作)”, “망도 양군 정단(望都 梁郡 鄭丹)” 등의 글귀가 보인다. 가장 가까운 북신성(北新城)도 당시 묘궐이 있는 중산국(中山國) 노노현(盧奴縣)에서 수십 km 떨어져 있지만, 또 다른 화공은 수백 km나 멀리 떨어진 노(魯)의 문양현(汶陽縣), 양군(梁郡)으로부터 왔다. 이들의 명성이 뛰어나 명공(名工)을 초빙하였을 것이지만, 적어도 벽화를 제작하는 화공집단이 특정 지역에 집단으로 존재했을 것이라는 점을 알려 준다. 남북조시기 화공집단의 존재를 전해 주는 기록에 대해 필자는 알지 못하지만, 또 화상석을 다루는 것이 일반 벽화를 그리는 것보다 더 전문적이라서 차이가 있을 수 있겠지만, 벽화를 제작하는 화공 역시 집단을 이루면서 화풍을 공유했을 것이라 생각한다. 하지만 공통의 화풍을 공유하면서도 화공 개인별 차이가 있을 수 있다. 심지어 한 개인이 만든 작품에서도 시각적 변화를 위해 의도적으로 그림 속 인물의 방향이나 크기, 무늬를 바꾸는 경우가 있기 때문이다(邢義田, 2011).¹⁹

이렇게 벽화는 묘주와 가족의 요청과 그 요청을 받아 화공이 직접 자신의 화풍에 따라 벽화를 그리는 것이지만, 그 기본 전제는 화공집단에서 학습되며 전해지는 무덤 벽화의 오랜 전통, 즉 묘주의 승천을 위해 어떠한 화제를 어떻게 배치해야 하는지에 대한 기본 틀 위에서 설계된다는 점이다. 묘주와 가족의 요구는 그러한 기초 위에 묘주의 경력과 바람이 추가되는 형태다.

¹⁹ 동일한 무덤 속 똑같은 화제와 제재임에도 불구하고, 좌우를 바꾸거나 다른 무늬를 그리고 있다.

화림격이 벽화가 좋은 사례가 된다. 묘주 혹은 가족이 묘주의 생전 관력(官歷)이 반영되었으면 좋겠다고 화공에게 요구하면, 화공은 승천을 위해 응당 벽화에 그려져야 할 화제인 출행도에 묘주의 관력을 추기하는 방식으로 그 요구를 반영했을 것이다. 화림격이 묘주의 개인 관력은 분명 다른 묘주와 명확히 다르지만, 그 관력은 어느 벽화에서나 공통적으로 등장하는 출행도 혹은 교상교전도, 배알도, 장원도 등의 화제로서 드러나고 있다. 단지 묘주 개인의 구체적 관력이 출행도 옆에 제기의 형태로 추기되거나, 사람 이름이 배알도 인물 옆에 추기되었을 뿐이다.

앞서 언급한 소그드풍의 화상석도 마찬가지다. 우흥묘와 안가묘 그리고 미호(Miho) 박물관 소장의 화상석 벽화의 묘주는 분명 소그드인임에 틀림없지만, 그것을 그린 화공은 반드시 소그드인일 필요는 없다. 인물은 소그드풍이지만 그 밖의 건축 등은 전통적인 동아시아 전통에서 확인되는 모습이기 때문이다. 이들 화공은 소그드인 묘주의 경력 즉 동아시아와 중앙아시아를 오가며 교역 활동을 하고 있는 모습을 무덤 속에 그려 넣고 싶다는 묘주와 가족의 요청을 받았을 것이며, 이에 동아시아 벽화의 기본적인 전통 속 출행도와 교역 활동을 교체하는 방식으로 이를 수용했을 것이다.

또한 소그드풍의 화상석 벽화가 발견되는 곳이 산서성 태원시, 섬서성 서안시, 그리고 감숙성 천수시로 매우 멀리 떨어진 곳에 흩어져 있다는 사실도 주목된다. 현재로서는 이것 역시 하나의 화공집단이 여러 곳에 초빙되어 제작했을 가능성도 배제할 수는 없다. 하지만 산동성 청주시 부가촌의 화상석 벽화는 거마행렬도 대신 상인의 상려(商旅)라는 독특한 제재를 사용하면서도 인물은 소그드인에서 북제인(北齊人)으로 바꾸어 그려졌을 뿐 아니라 표현기법이 크게 달라진 것을 보면(鄭岩, 2016a: 223), 화풍이 다른 화공집단에 의해 제작되었던 것 같다. 소그드풍의 화상석 벽화가 일부는 북주에, 일부는 북제에 속해 있는데, 북주와 북제 사이의 정치적 관계로 보아 인적 교류가 쉽지 않았을 것이기 때문이다. 그렇다면 화풍이 다른 화공집단 사이에 공통의 벽화 제재가 공유될 수 있었다는 것인데, 그 방법은 ‘화본’의 유통에서 찾을 수밖에 없을 것 같다. 화공의 직접 이동보다는 훨씬 쉽게 ‘화본’이 유통되었을 것이며, 이러한 ‘화본’의 유통은 매우 멀리 떨어진 곳 사이에서도 새로운 유행을 따라할 수 있게끔 했을 것이다(沙武田,

2006).

고구려에서 발견되는 벽화도 이러한 현상과 크게 다르지 않았을 것이라 생각한다. 화공은 동아시아에서 오래전부터 형성되어 고구려로 전해져 온 벽화의 기본 주제, 즉 묘주가 사망 후 천상이라는 새로운 세계로 간다는 기본 틀 위에서 무덤 벽화를 설계했을 것이다. 여기에 다양한 목소리가 반영되어 그 변주가 생겨났다. 먼저 묘주와 가족은 화공집단을 찾아 벽화를 요청했을 것이며, 그때 묘주의 생전의 화려한 경력과 권력, 재부(財富)가 벽화에 반영되기를 기대했을 것이다. 화공은 가능한 이러한 요청을 벽화에 반영했을 것이다. 묘주의 얼굴이나 신체의 특징, 또 주변에 있는 사람들의 복식이나 습관을 세밀하게 그림으로 표현하기도 하지만, 종종 그림 옆에 묘주의 구체적 관력이나 신하의 이름 등을 문자로 기록하는 방식이 동원되었다. 벽화 전체 속 각각의 화제가 차지하는 비율도 적절하게 조정했으리라 생각한다. 가령 안악3호분과 덕흥리고분에 묘주의 관력이 적힌 묵서명이 추기되고, 덕흥리고분에는 유주자사인 묘주에게 배알하는 13군 태수의 직함을 기록하고 있는 것은 분명히 묘주의 구체적인 삶을 전하고 있다. 조금씩 다른 묘주와 주변 인물의 얼굴도 실제의 모습을 반영했을지도 모른다. 또한 전체 벽화의 화제 중에 묘주의 권위를 드러내는 방식으로 배알도가 더 많은 비중을 차지하게끔 조장했을 수도 있다. 한편 묘주와 가족이 생전의 관력보다 묘주의 승천을 더 원했다면, 그에 걸맞도록 승천을 도와주는 신령의 모습을 더 그렸을 터인데, 강서대묘의 사신도가 널방 하나를 차지한 것도 이런 각도에서 이해할 수 있다.

그러나 역시 중요한 것은 이러한 모든 특징은 기본 설계 위에 이루어진 변주라는 점이다. 무덤의 주인공인 묘주가 저택 안에 앉아 있는 모습, 그의 승천을 기원하는 여러 신하 및 가족들이 묘주에게 배알하는 장면, 그때 벌어지는 풍성한 연회, 그리고 승천을 위해 거마를 타고 출행하는 장면, 또 승천을 도와주는 여러 신령을 불러내는 장치 등이 벽화 전체 속에 필수적으로 들어가야 한다는 동아시아의 기본적 벽화 전통은 수백 년간 변함없이 이어져 내려왔으며 고구려 벽화도 이러한 전통의 맥락 속에서 위치한다.

묘주와 가족의 요구만이 아니라 화공의 개별적 화풍도 이러한 변주를 증폭시켰다. 고구려 벽화의 화공집단도 다양한 화풍을 보여 준다. 집안과 평양이라는

권역별 차이뿐만 아니라, 개별 벽화 사이에도 얼굴과 복식을 표현하는 방식, 화면을 구성하는 제재의 종류와 크기, 그리고 그 사이를 채우는 문양의 모습이 다르다. 화공이 속한 화공집단의 화풍에 따라 달라지기도 하며, 화공 개인의 화풍에 의해 다시 그 표현이 달라지기도 했을 것이다. 오랜 기간 계승되어 내려온 전통적인 화풍이 기본을 이루었겠지만, 그 당시 동아시아에 널리 유행하고 있던 벽화의 제재나 표현을 ‘화본’의 형태로 접하고 이를 재량껏 벽화에 표현하여 새로운 변화를 시도했을 것이다(전호태, 2014; 박아림, 2019).

이와 같이 고구려 벽화에는 여러 가지 목소리에 화공의 개별적 화풍이 섞여 반영되었기 때문에 시기별, 권역별 혹은 무덤별로 매우 다양한 모습이 나타났다. 이러한 다양성을 일괄해서 정의하는 것은 결코 쉽지 않다. 그런가 하면 고구려 벽화는 여전히 동아시아의 기본 전통 위에서 설계되었고, 새롭게 추가되는 요소들도 동아시아 전역에 걸쳐 공유되고 있었다. 거리가 멀지 않은 요동 지역의 벽화와는 더 많은 요소를 공유했다. 고구려라는 국가의 경계를 넘어서는 보편성이 확인되는 반면, 고구려 내에서는 시기, 권역, 화공이라는 변수에 따라 개별적 특징이 확인된다는 것이다. 고구려 벽화의 특수성은 고구려라는 국가를 단위로 화제와 제재, 표현의 차이가 나타나는 것이 아니다.

그렇다면 고구려 벽화의 특수성은 동아시아의 기본 화제와 표현기법의 공유라는 보편성 위에서 그 기본 화제와 공유된 기법을 어떻게 조합했는지, 그리고 이러한 조합의 경향성을 도출함으로써 비로소 드러난다고 보아야 할 것 같다. 그래야만 보편적 화제와 기법을 인정하고, 또 고구려 벽화의 개별성과 다양함을 단순화하지 않으면서 고구려 벽화의 특수성을 찾을 수 있기 때문이다.

V. 맺음말

본 논문은 고구려 벽화를 동아시아의 시각에서 살펴보고자 했다. 그동안 고구려 고분벽화를 고구려라는 고대 국가의 틀 안에서 바라보았던 것은 아닌가는 반성에서 출발하였다. 고구려라는 국가의 틀과 그 문화적 특질을 너무도 당연한 전제인 것처럼 생각해 왔지만, 혹 고대 국가를 근대 민족국가의 개념과 중

침시켜 이해했던 것은 아닌지 되돌아볼 필요가 있다고 생각했기 때문이다. 적어도 문화의 수용과 교류라는 측면만큼은 국가라는 아이덴티티를 벗어나야 한다는 문제의식이다. 고구려 벽화를 국가 단위라는 기존의 도식에서 벗어나, 고구려 벽화의 화제와 기법이 갖는 동아시아적 보편성에서 살펴보았다.²⁰ 또한 개별 고구려 벽화 무덤이 화공과 묘주에 따라 다양한 형태를 나타낼 수밖에 없다는 점도 검토하였다.

동아시아의 벽화는 매우 다양한 모습을 보여 준다. 하지만 무덤이라는 공간의 의미를 생각해 보면, 벽화라는 것은 묘주가 사망한 이후 또 다른 천상의 세계로 승천하고 싶은 욕망이 가장 근저에 깔려 있다는 점에서 동일하다. 천상으로의 승천이 곧 동아시아 벽화의 가장 근본적인 주제였다. 이러한 주제를 표현하기 위해 여러 가지 화제가 고안되었다. 천상의 세계를 그리기 위해 해와 달, 그리고 다양한 요소가 덧붙여졌다. 승천하는 장면을 그리기 위해 용과 봉황이 끄는 수레를 직접 타는 모습이 그려지는가 하면, 그러한 신수를 찾기 위한 노력이 수렵도로 표현되기도 했다. 또 그러한 신수가 끄는 수레를 타기까지 묘주가 집을 떠나가는 출행도가 거마와 군사를 이끌고 가는 장면으로 그려졌다. 행렬도와 함께 출행을 하기 직전의 모습이 친지와 관리의 배알도, 음식을 장만하고 기예가 벌어지는 연회도로도 표현되었다. 다만 천상의 세계와 그곳으로 승천하는 장면을 그린다는 점, 또 지상에 남아 있는 사람은 묘주의 승천을 기원한다는 점에서는 동일하였다.

이처럼 전국시대 이래 승천이라는 보편적 주제가 형성되어 남북조 수당시기까지 이어졌다. 화상석과 벽화에서는 약간의 새로운 제제가 나타났다. 거마행렬도 대신 상인 교역행렬도가 그려지기도 하고, 서왕모 대신에 부처와 보살이, 흉노인 대신에 중앙아시아인이 나타나기도 했다. 하지만 모두 승천이라는 주제를 위한 변주에 불과했다.

이러한 전통은 실묘가 등장하면서 급속히 동아시아 전체로 퍼져 나갔다. 한

²⁰ 고구려 벽화를 동아시아의 보편성에서 이해하겠다는 말은 고구려 벽화의 기원이라는 개념과는 궤를 달리한다. 사실 동아시아의 벽화 역시 그 기원을 추적하면 더 멀리 서아시아로 소급되기 때문이다.

반도 역시 예외가 아니었다. 그동안 사후의 세계와 바람을 무덤 안에 그림으로 표현해 놓을 수 없었으나 후한시기 낙랑군에 실묘가 전해지면서 벽화의 전통 역시 소개되었고, 고구려가 낙랑군을 점령하면서 그 전통은 고구려에 수용되었다.

동아시아 전역에 걸쳐 벽화의 구성은 기본적으로 보편적 화제(畫題)로 이루어져 있었다. 새롭게 나타난 새로운 요소들이 변주를 만들어 내었지만, 이러한 새로운 특징은 매우 빠른 속도로 동아시아 전역에서 공유되고 있었다. 그러나 이러한 보편성 위에서도 각 지역마다 동일하지 않은 벽화가 제작된 것도 사실이다. 이러한 특징은 벽화를 직접 제작한 화공에 의해서 결정되었다. 그뿐 아니라 묘주와 그 가족의 요구도 추가되었다. 고구려의 화공은 묘주의 생전의 화려한 경력과 권력, 재부(財富)가 벽화에 반영되기를 바라는 요구를 묵서명 등의 방식으로 반영했다. 그들은 동아시아에서 오래전부터 형성되어 고구려로 전해져 온 벽화의 기본 주제, 즉 묘주가 사망 후 천상이라는 새로운 세계로 갈 수 있도록 벽화를 설계하고, 또 그가 속한 화공집단에서 학습한 화풍에 의해 또 그 당시 동아시아에 널리 유행하고 있던 제재나 표현을 ‘화본’의 형태로 접했고 이를 재량껏 벽화에 표현했을 것이다. 이처럼 고구려 벽화에는 여러 가지 요구와 화공의 개별적 화풍이 섞여 반영되었기 때문에 시기별, 권역별 혹은 무덤별로 매우 다양한 모습이 나타났다. 이처럼 거리가 멀지 않은 요동 지역의 벽화와는 더 많은 요소를 공유하는 등 고구려라는 국가의 경계를 넘어서는 보편성이 확인되는 반면, 고구려 내에서는 시기, 권역, 화공이라는 변수에 따라 개별적 특징이 확인된다는 것이다. 따라서 고구려 벽화의 특수성은 고구려라는 국가를 단위로 화제와 제재, 표현의 차이가 나타나는 것이 아니다. 동아시아의 승천이라는 기본 화제와 표현기법의 공유라는 보편성을 인정하고, 또 고구려 내 개별 벽화의 개별성과 다양함을 단순화하지 않아야 한다. 결국 고구려 벽화의 특수성은 그 기본 화제와 공유된 기법이 고구려 지역에서 무덤에서 개별적으로 어떻게 조합되었는지, 그리고 그러한 조합의 경향성이 동아시아의 다른 지역과 어떻게 차이나는지에 의해 도출되어야 한다고 생각한다.

투고일: 2021년 2월 22일 | 심사일: 2021년 3월 19일 | 게재확정일: 2021년 4월 2일

참고문헌

- 강현숙. 2017. 「시공을 뛰어 넘은 고구려 고분벽화」, 『고구려발해연구』 59, 275-296.
- 高久健二. 1997. 『樂浪古墳文化研究』, 학연문화사.
- 권영필. 2011. 『문명의 충돌과 미술의 화해』, 두성북스.
- 권오영 외. 2009. 『횡혈식석실분의 수용과 고구려 사회의 변화』, 동북아역사재단.
- 김병준. 2001. 「古代中國의 西方전래문물과 崑崙山 神話」, 『고대중국의 이해』 제5집. 지식산업사.
- _____. 2006. 「漢代 畫像石의 橋上交戰圖 분석: 畫題간의 상호 유기적 이해를 위한 시론」, 『강좌 미술사』 26, 391-421.
- _____. 2011. 「낙랑군의 한자 사용과 변용」, 『고대 동아시아의 문자교류와 소통』, 동북아역사재단.
- _____. 2015. 「낙랑 동부도위 지역 邊縣과 군현지배」, 『한국고대사연구』 78, 139-183.
- 박아림. 2015. 「고구려 고분벽화 유라시아 문화를 품다」, 학연문화사.
- _____. 2018. 「4~5세기 고구려와 중국 고분벽화의 묘주 표현에 보이는 문화적 포용성에 대하여」, 『고구려발해연구』 60, 253-283.
- _____. 2019. 「5세기 고구려와 북위의 고분미술의 畫稿의 전래와 적용」, 『고구려발해연구』 64, 109-138.
- 오영찬. 2003. 「대방군의 군현지배」, 『강좌 한국사』 10. 가락국사적개발연구원.
- _____. 2005. 「고구려 벽화고분의 등장과 낙랑·대방군」, 전호태 외. 『고분벽화로 본 고구려문화』, 동북아역사재단.
- 우홍 지음. 김병준 옮김. 2001. 『순간과 영원』, 아카넷.
- 임영애. 1998. 「고구려 고분벽화와 고대 중국의 서왕모 신앙: 씨름그림에 나타난 서역인을 중심으로」, 『강좌 미술사』 10, 157-179.
- _____. 2010. 「崑崙山, 須彌山 그리고 三段八角 蓮華臺座: 三段八角 蓮華臺座에 담긴 象徴」, 『강좌미술사』 34, 9-32.
- 전호태. 1997. 「고구려 감신총 벽화의 서왕모」, 『한국고대사연구』 11, 365-404.
- _____. 2000. 『고구려 고분벽화 연구』, 사계절.
- _____. 2004. 『고구려 고분벽화의 세계』, 서울대학교출판부.
- _____. 2007. 『중국 화상석과 고분벽화 연구』, 솔.
- _____. 2014. 『비밀의 문 환문충』, 김영사.
- 조운재. 2009. 「중국 한위진시기 횡혈식고분의 확산과 고구려고분과의 영향관계」, 『횡혈

- 식석실분의 수용과 고구려 사회의 변화』, 동북아역사재단.
- 홍보식. 2009. 「전실묘에서 석실묘로의 이행」, 권오영 외. 『횡혈식석실분의 수용과 고구려 사회의 변화』, 동북아역사재단.
- 盖山林. 1978. 『和林格爾漢墓壁畫』, 內蒙古人民出版社.
- 內蒙古自治區博物館文物工作隊. 1978. 『和林格爾漢墓壁畫』, 內蒙古人民出版社.
- 沙武田. 2006. 『敦煌畫稿研究』, 民族出版社.
- 楊愛國. 1998. 『不爲觀賞的畫作: 漢畫像石和畫像磚』, 四川教育出版社.
- . 2006. 『幽明兩界: 紀年漢代畫像石研究』, 陝西人民美術出版社.
- 張卓元. 2011. 『漢代畫像磚石墓葬的建築學研究』, 中州古籍出版社.
- 鄭岩. 2016a. 『魏晉南北朝壁畫墓研究』, 文物出版社.
- . 2016b. 「青州傅家北齊畫像石與入華粟特人美術」, 同氏著. 『魏晉南北朝壁畫墓研究』, 文物出版社.
- 陳建明. 2013. 『湖南出土帛畫研究』, 岳麓書社.
- 夏名采. 1985. 「益都北齊石室墓線刻畫像」, 『文物』1985-10.
- . 2001. 「青州傅家北齊畫像石補遺」, 『文物』2001-5.
- 賀西林. 2001. 『古墓丹青: 漢代墓室壁畫的發現與研究』, 陝西人民美術出版社.
- 韓玉祥 主編, 1995, 『南陽漢代天文畫像石研究』, 民族出版社.
- 邢義田. 2011. 「漢代畫像中的“射爵射侯圖”」, 同氏著. 『畫爲心聲』, 中華書局.
- 湖北省博物館. 1989. 『曾侯乙墓』, 文物出版社.
- 黃曉芬. 2000. 『中國古代葬制傳統變革』, 勉誠出版.
- Guolong, Lai. 2015. *Excavating the Afterlife*. University of Washington Press.

Abstract

Crossing Borders: Examining Goguryeo Murals from an East Asian Perspective

Byung-Joon Kim Seoul National University

This paper aims to examine Goguryeo murals from an East Asian perspective. It begins by noting that the murals of Goguryeo tombs have, until now, generally been viewed within the framework of the Goguryeo Kingdom. Although the adoption of such a premise and its accompanying cultural framework may at first appear to be unproblematic, the way in which this approach has resulted in the overlapping of the concept of the ancient state with the concept of the modern nation state was pointed out. Thus, the need to break free from the shackles of an identity based on the nation state – at least when exploring issues of cultural adoption and exchange – was proposed.

From this standpoint, two issues were addressed in relation to Goguryeo murals. The first was the need for a critique of the notion of the universality of Goguryeo murals. For this purpose, universal attributes that penetrate all East Asian murals, were identified. In particular, it was noted that the common purpose of the messages presented by the murals of the tomb, a place where the dead were laid to rest, was the ascension from the tomb to the heavenly world in the afterlife. It was argued that Goguryeo murals must also be understood by taking into consideration this universal nature. The second issue was the individuality of the Goguryeo murals. Before looking for characteristics distinctive to Goguryeo, attention should be paid

to the contents and techniques of the paintings themselves. Mural paintings were influenced by the tradition of East Asian mural paintings, the painting style of the painter's group, and the acceptance of new pictorial trends, in addition to the requests of the deceased and his or her family. For this reason, murals within Goguryeo were bound to be individualistic and diverse. The combination of these two elements – of the universal nature of the East Asian mural tradition and the individual nature of the murals – can be put forth as the distinctive characteristic element of Goguryeo murals.

Keywords | Goguryeo mural paintings, East Asia, Afterworld, Ascension, Stone relief, Painter, Tomb