

# 중국 고대회화의 ‘분과(分科)’ 형성에 관한 시론 북조 석장구 회화를 중심으로

정연

## I. 머리말

鄭岩

中國美術學院 教授  
中國社會科學院  
考古研究所  
역사학 박사  
고고미술사

중국 남조 양(梁)의 소명태자(昭明太子) 소통(蕭統, 501~531)은 『문선(文選)』의 서문에 “기사(記事)의 사(史), 계년(系年)의 서(書)”의 찬론을 서술하며, “일(事)은 깊이 생각하는 사색(沈思)에서 나오고, 의(義)는 한조(翰藻), 즉 아름다운 문사(文辭)의 시가(詩歌)로 귀속된다(事出於沈思, 義歸乎翰藻)”고 덧붙였다.<sup>1</sup> 전통적인 역사서의 서술조차도 화려하고 아름다운 문자로 그 뜻을 표현해야 하거늘, 하물며 다른 형식의 문장은 말할 필요도 없을 것이다. 문학에서 문자의 형식미를 추구하는 것이 중요한 전환이 되던 중국 한당시기, 회화의 개념과 실제에서도 이와 유사한 변화가 생겼다. 본고는 북조 만기의 석장구(石葬具)에 표현된 도상을 통해 이러한 시각에서의 논의를 진행하고자 한다.

채회로 또는 선각으로 장식된 석장구는 북위(北魏) 평청(平城) 시기부터 많이

\* 필자의 최근 논저: 鄭岩, 「六舟‘百歲圖’補論」, 『故宮博物院院刊』3, 北京: 文物出版社, 2019; 「試析唐韓休墓壁畫樂舞圖的繪制過程」, 『文物』1, 北京: 文物出版社, 2019; 「視覺的盛宴: 朱鮑石室’再觀察」, 『美術史研究集刊』41, 臺北: 臺灣大學藝術史研究所, 2016; 『逝者的面具: 漢唐墓葬藝術研究』, 北京: 北京大學出版社, 2013.

1 蕭統 編, 李善 注, 『文選』(上海: 上海古籍出版社, 1986), p.3.

제작되어,<sup>2</sup> 뤄양(洛陽)시기에는 더욱 성행했으며, 동위, 북제, 북주의 고분에서도 다수 발견된다.<sup>3</sup> 석장구는 큰 석상 위에 석병풍을 두른 형식이거나, 전당식(殿堂式)의 건축구조로 제작됐으며, 제기(題記)에 근거하여 전자는 ‘석상(石床)<sup>4</sup>’ 후자는 ‘석당(石堂)<sup>5</sup>’으로 일컬어진다. 이러한 석장구를 연구함에는 두 가지 특징을 고려해야 한다. 첫째, 석장구는 죽은 이의 유체를 안치하는 용도로 제작되었기에, 표현된 도상은 당시의 상장제도와 풍속 및 관념의 제약이 있음을 인지해야 한다. 예로 묘주초상을 중심으로 소가 끄는 수레와 말을 탄 암마(鞍馬)의 도상은 서진(西晉) 이후의 고분에서부터 줄곧 이어온 도상 조합의 형식으로, 고분내의 벽화와 도용군과는 별개의 함의를 지닌다.<sup>6</sup> 둘째, 석장구의 구조는 현실생활 중의 침상과 전당을 모방한 것으로, 석상과 석당의 도상은 실제 병풍의 도상과 형식을 차용하여 표현된다. 이러한 모방적 기법을 통해 고분은 죽은 이를 위한 실제의 거주공간으로 바뀌며, 이로써 일상생활의 정경을 투영하게 된다. 이상에서 본고는 상장환경에서 고분 미술의 도상임을 주지하고, 또한 장구의 도상이 일상생활 중 회화예술에의 변화를 반영한다는 점을 주지한다.

필자는 일찍이 북조시기 장구에 표현된 효자 제재의 도상을 죽은 이와 산 자의 관계에서 고찰한 연구를 진행하면서, 전통적인 회화의 제재가 북조 회화의 언어

2 王雁卿,「山西大同出土的北魏石棺床」,『文物世界』제2기(2008), pp.12-18, 23.

3 北朝 뤄양(洛陽)시기의 석장구에 관해서는 賀西林,「北朝畫像石葬具的發見與研究」,巫鴻 主編,『漢唐之間視覺文化與物質文化』(北京: 文物出版社, 2003), pp.341-376 참조; 趙超,「北朝石床與石屏風」,趙超, 吳華強 主編,『永遠的北朝: 深圳博物館北朝石刻藝術展』(北京: 文物出版社, 2016), pp.5-18.

4 침상형 석장구에 관해 필자는 일찍이 ‘床形 石葬具’를 사용했으나, 趙超가 정의한 ‘石床’의 명칭을 기본으로 한다. 이는 최근 深圳金石藝術博物館에 소장된 東魏 武定元年(543) 翟育墓의 葬具에 직접 밝힌 ‘石床’이라는 명칭에 의거한 것이다. 趙超,「介紹胡客翟門生墓門志銘及石屏風」,榮新江, 羅豐 主編,『粟特人在中國: 考古發見與出土文獻的新印證』(北京: 科學出版社, 2016), pp.673-684.

5 북위 太安4년(458) 解輿장구는 전당식의 구조로 만들어졌는데, 제기에 ‘石堂’이라 지칭하고 있다. (張慶捷,「北魏石堂棺床與付屬壁畫文字: 以新發現的解輿石堂為例探討葬俗文化的變遷」,北京大學中國考古學研究中心 編,『兩個世界的徘徊: 中古時期喪葬觀念風俗與禮儀制度學術研究論文集』(北京: 科學出版社, 2016), pp.233-249. 또한 시안(西安) 정상촌에서 발견된 北周 大象2년(580) 史君墓에서도 같은 유형의 석장구가 발견되었는데, 역시 ‘석당’이라 쓰여 있다. 楊軍凱,『北周史君墓』(北京: 文物出版社, 2014).

6 서진부터 牛車를 귀하게 여겨, 고분에서도 우거와 고삐를 한 암마 형상의 도용제작이 일반화되었다. 북조 때는 우거와 암마를 중심으로 한 출행의위 대열의 도용이 증가하면서 묘주의 신분을 상징적으로 표현한다. 관련한 자료로 楊泓,「談中國漢唐之間葬俗的演變」,「北朝陶俑的源流、演變及其影響」, 두 글은 모두 楊泓 著,『漢唐美術考古和佛教藝術』(北京: 科學出版社, 2000), pp.1-10, 126-139 참조. 이 시기 묘주상에 관한 연구는 鄭岩,「墓主畫像的傳統與轉變: 以北齊徐顯秀墓為中心」,『逝者的面具: 漢唐墓葬藝術研究』(北京: 北京大學出版社, 2013), pp.195-218 참조.

로 발전하는 과정을 살핀 바 있다.<sup>7</sup> 본고는 전 논고의 관점을 보완하되, 회화 내용의 주제(subject matter) 또는 그 의미(meaning)에 관한 논지보다는, 구체적인 회화 도상의 단위인 회화 제재(motif) 유형의 새로운 변화에 주목하여 연구를 진행한다. 이로써 중국 고대 회화에서 ‘분과(分科)’ 형식의 출현이라는 시각으로 논해보고자 한다.

## II. 분과의 성립과 전개

중국 당송 이후 회화에서의 ‘분과’는 역사화, 종교화, 고분회화 등 문화적인 분류의 기준이 아니라, 화면에서 표현된 구체적인 물상, 즉 화면 구성의 회화 제재 모티프에 기인한다. 당의 장언원(張彥遠, 815~907)은 당시 『역대명화기(歷代名畫記)』에서 다음과 같이 언급했다.

… 개원(開元, 713~741), 천보(天寶, 742~756)년간에 많은 작가가 나왔는데, 어찌 반드시 육법(六法)을 모두 갖추어야만 하겠는가? 단지 하나의 기량만 갖추어도 선택 할 만하다. (혹 인물, 옥우(屋宇), 산수, 안마(鞍馬), 귀신, 화조 등을 각각 득의로 하는 바가 있다)<sup>8</sup>

만당의 주경현(朱景玄)은 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에서 회화를 인물, 금수, 산수 및 누전옥목(樓殿屋木) 4과로 분류했으며,<sup>9</sup> 북송 곽약허(郭若虛)는 『도화견문지(圖畫見聞志)』에서 인물, 산수, 화조, 잡화의 4문으로 분류했다.<sup>10</sup> 북송 가우2년(1057)경에 완성된 유도순(劉道醇)의 『성조명화평(聖祖名畫評)』에서는 인물, 산수임목, 축수, 화초영모, 귀신, 옥목(屋木)의 6문으로 대별했으며,<sup>11</sup> 1059년 유도순이 재차 서술한 『오대명화보유(五代名畫補遺)』에서는 인물, 산수, 주수(走獸), 화죽

7 鄭岩, 「北朝葬具孝子圖的形式與意義」, 趙超, 吳華強 主編, 앞의 책(2016), pp.48-86; 鄭岩, 『魏晉南北朝壁畫墓研究(增訂版)』(北京: 文物出版社, 2016), pp.273-299.

8 張彥遠, 俞劍華 註釋, 『歷代名畫記』卷1 (上海: 上海人民美術出版社, 1964), p.17.

9 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, 于玉安 編, 『中國歷代美術典籍汇編』第6冊, (天津: 天津古籍出版社, 1997), p.288.

10 郭若虛 著, 黃苗子 点校, 『圖畫見聞志』卷3 (北京: 人民美術出版社, 1963), p.67.

11 盧輔聖 主編, 『中國書畫全書』第1冊, 『聖朝名畫評』(上海: 上海書畫出版社, 1993), pp.446-447.

영모, 옥목의 5문으로 다시 분류했다.<sup>12</sup> 북송 『선화화보(宣和畫譜)』에서는 회화를 주제와 화가별로 도석, 인물, 궁실, 번족(番族, 番獸附), 용어(龍魚, 水族附), 산수(山水, 瓦石附), 축수(畜獸), 화조, 묵죽(墨竹, 小景附), 소과(蔬果, 藥品, 草蟲附)의 10문(門)으로 분류해 정리했다.<sup>13</sup> 등춘(鄧椿)의 『화계(畫繼)』에서는 선불귀신(仙佛鬼神), 인물전사(人物傳寫), 산수임석(山水林石), 화죽영모, 축수충어(畜獸蟲魚), 옥목주거(屋木舟車), 소과약초(蔬果藥草), 소경잡화(小景雜畫)의 8과로 구성했다.<sup>14</sup> 이러한 분류체계는 작가가 하나의 화문에 전심전력을 하면 됐지, 굳이 다른 화문까지 다 잘 할 필요가 없다는 인식을 보인다. 즉 화문과 화과는 그림을 그릴 때에 전문적인 그림의 영역이 나뉘어 있다는 것을 의미한다. 이러한 인식체계는 점차 서로 다른 유형의 회화에 대한 가치를 판단하는 데 적용되면서, 원대 탕후(湯垕)의 『화론』에서는 “세속에서 그림을 논함에, 반드시 그림에는 13과가 있는데, 산수가 제일 앞이며, 계화가 제일 마지막이다”고 했다.<sup>15</sup>

일찍이 『역대명화기』에 서술된 동진의 화가 고개지(顧愷之, 346?~407)를 언급한 구절은 주목할 만하다.

고개지는 『논화』에서 다음과 같이 말했다. “무릇 회화는 인물이 가장 그리기 어렵다. 다음은 산수, 다음은 개와 말 등이다. 누각이나 정자는 고정된 형체의 기물일 뿐으로, 완성하기 어려운 것 같지만, 보기 좋게 그리기 쉬운 것이다. 생각을 옮겨서 (그 대상의) 오묘함을 얻기 위해 애쓰지 않아도 되기 때문이다. 따라서 기교의 우열에 의해 그림의 품등을 정할 수 없다.”<sup>16</sup>

그림을 논함에 쉽고 어려움을 토로한 글은 『한비자(韓非子)·외저설좌상(外儲說左上)』에서 처음 언급된 바 있다.

제(齊)나라 경공이 화가에게 묻기를, “그림을 그리는 데 어느 것이 가장 어려운가?” 문자, 대답하기를, “개나 말이 가장 어렵습니다.”라고 하였다. “그러면 어느 것이 가

12 墨輔聖 主編, 『中國書畫全書』第1冊, 『五代名畫補遺』(上海: 上海書畫出版社, 1993), pp.460.

13 『宣和畫譜』, 于安瀾 編, 『畫史叢書』第2冊 (上海: 上海人民美術出版社, 1963), pp.6-18.

14 鄧椿, 庄肅 著, 黃苗子 点校, 『畫繼/畫繼補遺』(北京: 人民美術出版社, 1964), 『畫繼』卷6, 7, pp.71-97.

15 湯垕, 『畫論』, 于安瀾 編, 『畫論叢刊』上冊 (北京: 人民美術出版社, 1989), p.63.

16 張彥遠, 俞劍華 註釋, 앞의 책, p.102.

장 그리기 쉬운가?” 묻자, “괴매(魁魅)가 가장 쉽습니다.”고 대답했다. 무릇 개나 말은 사람이 악히 아는 것으로, 아침저녁으로 눈앞에 보이므로 가히 유형을 구분할 수 있기에 어렵다. 괴매, 귀신이나 요괴인 즉 형체가 없으며 앞에 나타나지도 않기에 그리기가 쉬운 것이다.<sup>17</sup>

이러한 고사는 이미 한대에 익숙히 알고 있었음이 분명하다. 『회남자(淮南子)』 권13의 「범론훈」에 “지금 무릇 화공이 귀신이나 요괴를 즐겨 그리고, 개와 말 따위는 그리기 싫어하는데 그것은 왜인가? 귀신이나 요괴는 세상에 나타나지 않으나, 개나 말은 매일 볼 수가 있기 때문이다.”<sup>18</sup> 했고, 『후한서(後漢書)』에서는 장형(張衡, 78~139)이 “화공으로 비유하자면, 개나 말을 그리는 것을 싫어하고, 귀신이나 요괴를 그리는 것을 좋아하는 것이니, 정말로 실제 일은 형상하기 어렵고 거짓은 끝이 없는 것이기 때문이다.”<sup>19</sup>라 전한다.

한비자와 한대 사람들이 강조한 회화의 쉽고 어려움의 문제는 현실을 재현한 회화와 관념의 회화를 구별한 것이며, 고개지가 언급한 것은 회화 제재의 더욱 세밀한 구분이라 할 수 있다. 만약 화과(畫科)의 구분이 동진 시기에 이미 생겼다고 하면 과장된 말이라고 할지 모르겠다. 그러나 회화의 실물자료를 살펴보건대, 적어도 6세기에는 회화 제재에 있어 비교적 독립적인 표현대상이 확실히 이루어졌음을 확인할 수 있다. 다음으로 이러한 근거가 되는 자료를 살펴본다.

### III. 인물화 유형의 분화

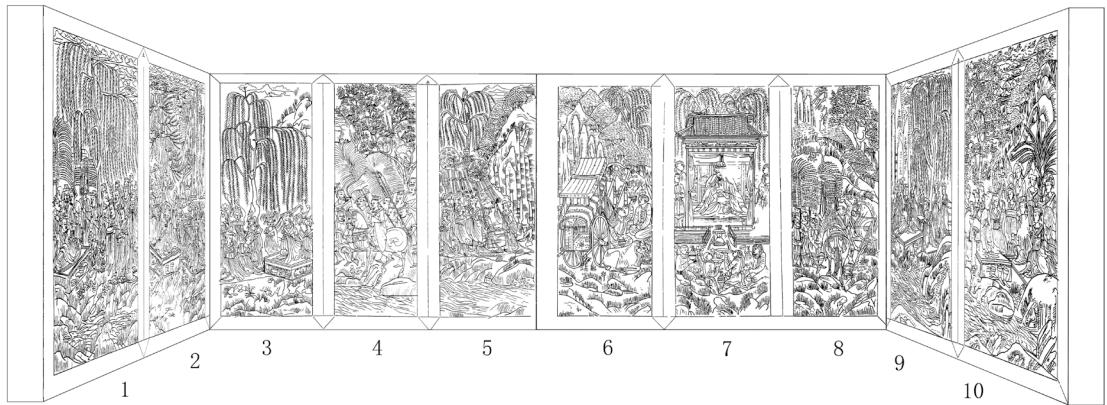
고개지가 그리기 제일 어렵다고 한 ‘인물’은 인류 자신의 형상을 회화 제재로 한 것으로, 인물화의 전통과 역사에 관해서는 더 이상 언급하지 않겠다. 또한 남조 진송(晉宋) 이후 인물화의 변화와 성과에 대해서는 이미 많은 연구가 진행되었기에, 본고에서는 간략히 보충해본다.

중원 지역에서는 우상숭배의 전통이 그다지 없었기에, 한대 회화는 인물의 용

17 王先慎 撰, 鐘哲 點校, 『韓非子集解』(北京: 中華書局, 2003), pp.270-271.

18 劉文典 撰, 馮逸, 喬華 點校, 『淮南鴻烈集解』(北京: 中華書局, 1989), p.432.

19 『後漢書』(北京: 中華書局, 1965), p.1912.



모를 아주 정밀하게 그리는 것보다 그 인물에 관해 전해오는 이야기나 활동한 장소를 그림에 치중해왔다.<sup>20</sup> 위진남북조 시기에 이르러 불교가 전래되어 널리 확산되면서, 사람들은 신명스러운 상상을 하고 이해를 하는 데에 엄청난 변화를 가져왔다. 예로 정토종의 ‘관상(觀像)’ 이론을 통해, 사람들은 불상을 비롯한 인물 용모의 도상을 응시하게 되었다. 불상을 그림으로써 사람의 마음을 움직여 교화의 목적에 달하고자 한 것이다.<sup>21</sup> 기록에 의하면 대구(戴達, 326~396)는 장육척의 무량수불과 보살상을 조각할 때에, “휘장 안에 조용히 앉아서 은밀히 중론을 들었다. 칭찬하고 비난하는 것을 들어 상세히 연구하고 다시 삼년이나 깊이 생각한 후에야 비로소 조각상을 완성했다.”<sup>22</sup>고 하여, 이 시기 신명스러운 형상이 만들어지기까지 제대로 만들어지지 않으면 만족하지 못했음을 반영한다. 이에 온 정성과 심혈을 통해 제작하여 이전과는 완전히 다른 새로운 전기를 맞이하였고, 이러한 변화는 일반 세속 미술에도 중대한 영향을 주었다.

산시성(陝西省) 시안(西安)의 북교 상림원의 주택지에서 발굴된 북주 천화6년(571) 년기의 강업묘(康業墓)에서는 석상이 발견되었다. 석상에는 묘주의 형상이 반복적으로 출현하고 있는데, 장인은 다양한 도식으로 그 인물의 자태를 표현한다.<sup>23</sup>도1 미

1  
〈석병풍의 선각화〉  
북주 571년  
샨시 시안 강업묘 출토

20 예외적으로 산둥(山東) 금향(金鄉)의 동한만기 ‘주유석실(朱鮎石室)’의 도상이 있다. 이에 관한 분석은 鄭岩, 「視覺的盛宴: 〈朱鮎石室〉再觀察」, 『臺灣大學美術史研究集刊』第41期(2016), pp.61-144 참조.

21 顏娟英, 「佛教造像緣起與瑞像的發展」, 『信仰、實踐與文化調適』上冊(臺北: 中央研究院, 2013), pp.271-307.

22 張彦遠, 俞劍華 註釋, 『歷代名畫記』卷5 (1964), p.123.

23 鄭岩, 앞의 책(2013), pp.219-265.



2

〈묘주와 시녀〉

북위

허난 뤄양 영상묘

석실 뒷면 회도

보스턴미술관

보는 네 명의 남자가 있고, 양측에 각각 한두 명씩의 시자가 시중을 들고 있다.<sup>25</sup><sup>도3</sup> 비각의 정면에 박산향로와 사자 등의 화상이 있는 것으로 보아, 네 명의 남자는 공양인의 형상일 것이다. 이러한 도상의 조합은 일상 세속미술의 고분과 종교미술에 공통적으로 사용되었음을 보여준다.

이러한 표현은 미술비평가 레오 스타인버그(Leo Steinberg, 1920~2011)가 해석한 “서로 연결된 앞뒤의 형상은 곧 세 개의 대상으로 완전한 하나의 형태를 전달하거나 유지하는 일반적인 표현방법”이라고 할 수 있다. 그는 로마시대에 반복적으로 그려지던 도상으로, 르네상스기에 적극 부활한 후, 현대미술에서도 지속적으로 표현되는 미의 세 여신(The Graces, Kharites)을 예로 들었다.<sup>26</sup> 그리스·로마 신

3

〈공양인 선각화〉

북위

석실 뒷면 회도



<sup>24</sup> 郭建邦,『北魏寧懋石室線刻畫』(北京: 人民美術出版社, 1987). 연구자는 이 석실과 같이 나온 묘지를 따라 묘주를 ‘寧懋’라 했는데, 曹訊은 ‘寧懋’으로 읽을 것을 주장했다. 曹訊,『北魏寧懋石室新考訂』, 王貴祥 主編,『中國建築史論叢刊』第4輯(北京: 清華大學出版社, 2011), pp.77-125.

<sup>25</sup> 黃明蘭,『洛陽出土一件線刻碑座』,『考古與文物』4(1986), p.108, 표지2-3.

<sup>26</sup> 列奧·施坦伯格,『別類準則: 直面20世紀藝術』, 沈語冰·劉凡·谷光曜 譯(南京: 江蘇美術出版社, 2013),

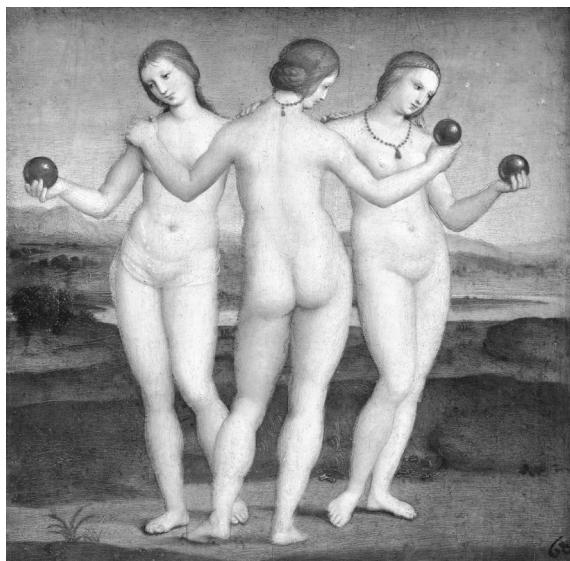
국 보스턴미술관에 소장중인 뤄양(洛陽) 출토의 북위 영상석실(寧懋石室, 석당)의 뒷벽 바깥 면에는 한 남자와 시녀의 조합된 도상을 볼 수 있다. 구도는 기둥에 의해 세면으로 나뉘어져 병풍과 같은 형식을 보인다.<sup>24</sup><sup>도2</sup> 70년대 말 뤄양 동관에서 발견된 비각의 하단 대좌에도 유사한 형식의 도상이 표현되었는데, 뒷면에 좌우로 주위를 둘러

화에서 대표되는 매력, 아름다움, 우아함의 세 여신에 대해 예술가들은 세 개의 다른 시각에서 표현함으로써<sup>4</sup> 이상화된 인체의 미를 그린다. 우리는 앞서 살펴본 뤄양의 석각에서 이러한 연속성, 즉 시리즈의 방식을 찾아볼 수 있다. 영상석실의 인물은 더욱이 동일한 인물을 반복적으로 표현하는데, 이러한 도식은 주인공과 보는 이와의 상대적인 교감을 일으키며, 그림 속의 인물은 연기하는 것처럼 보인다. 또한 동일한 주인공이 자세를 바꾸며 서로 다른 상황을 연출하면서 화면의 공간을 크게 확장시킨다. 유의경(劉義慶, 403~444)은 『세설신어(世說新語)』에서 당시 문사들을 품평하는 요건으로 준수한 용모와 자태, 표정과 풍모, 용의 등을 나타내는 용어로, ‘용지(容止)’를 들고 있는데, 이러한 문학에서의 언어구사적 특징을 우리는 다양하게 그려진 동일한 인물의 도상을 통해 시대적인 표현을 감지하게 된다.

아마도 당시 저명한 작가가 이러한 도식의 표현을 창안했겠지만, 우리는 앞서 살펴본 도상을 그린 작가가 누구인지 알지 못한다. 새로운 예로 선전(深圳) 금석예 술박물관에 새로 들어온 동위 무정(武定) 원년(543) 서역인 적육(翟育)의 석상을 보자. 이 석상에는 서역화한 죽림칠현이 그려졌는데,<sup>27</sup> 이러한 회화적 제재는 남조에서 시작되어 많이 알려진 장쑤(江蘇) 난징(南京) 시산차오(西善橋) 궁산묘(宮山墓)에서 출토된 〈죽림칠현과 영계기〉 화상전이 대표적이다.<sup>28</sup> 이 도상은 인물화의 창작 수준이 비약적으로 발전했음을 보여주며, “目送歸鴻, 手揮五弦”, 즉 눈으로 기러기를 돌려보내고, 손으로 악기를 연주하는 듯 자태와 그 표정은 뛰어난 솜씨를 보인다. 고학적 발전과 그간의 연구 성과를 통해 궁산묘의 원본은 이후 남조 고분에서 지속적으로 모방되었음을 알 수 있다. 또한 복제과정을 통해 원본을 거의 경전처럼 여겨 따라 그렸던 것으로 보아, 당시 매우 큰 영향력을 발휘한 유명 화가의

4

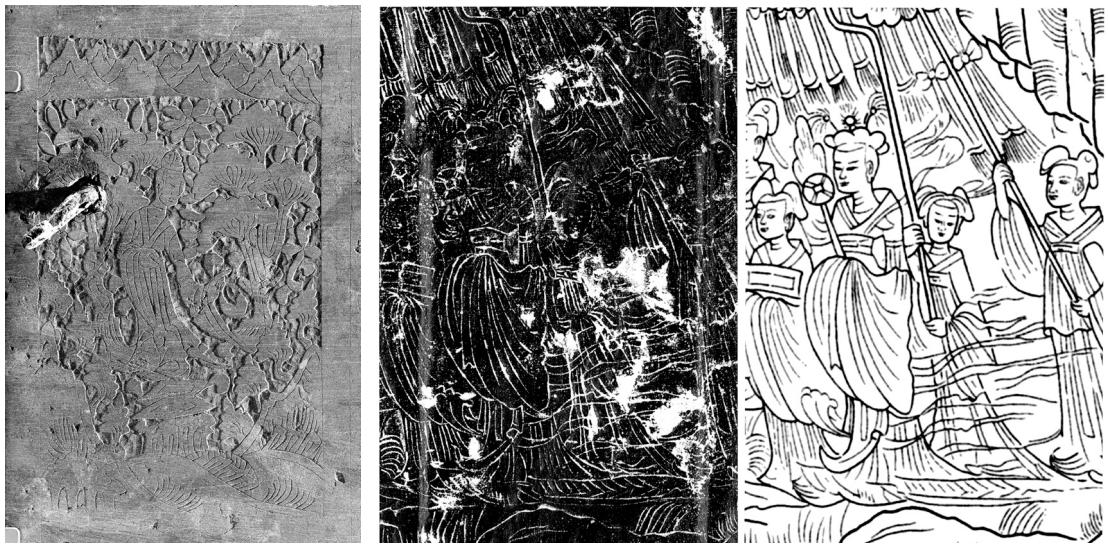
라파엘로 산치오  
〈미의 세 여신〉  
1504~1505  
판 유채  
17×17cm  
샹티이 콩데미술관



pp.204-206.

27 趙超, 앞의 논문, pp.678-681.

28 南京博物院·南京市文物保管委員會, 「南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫」, 『文物』8, 9(1960), pp.37-42.



5

&lt;시자&gt;

북조

석병풍의 부분

선전금석예술박물관

6

&lt;시녀&gt;

북주 571년

석병풍의 부분

탁본과 회도

강업묘 출토

화본이 있었으리라 짐작케 한다.<sup>29</sup>

더욱이 주목할 만한 것은 앞서 본 선전금석예술박물관의 석상에 표현된 한 남자의 형상인데,<sup>도5</sup> 그 자태가 전 고개지의 <여사잠도>에 표현된 인물과 상당히 흡사하다. 또한 강업묘 석상의 여인상 역시 <여사잠도>의 여인형상과 비견할 만하다.<sup>도6</sup> 고고학적 자료가 계속 발견됨으로써, 우리는 이전부터 전해지던 작품에 대한 재인식을 시도하게 된다.

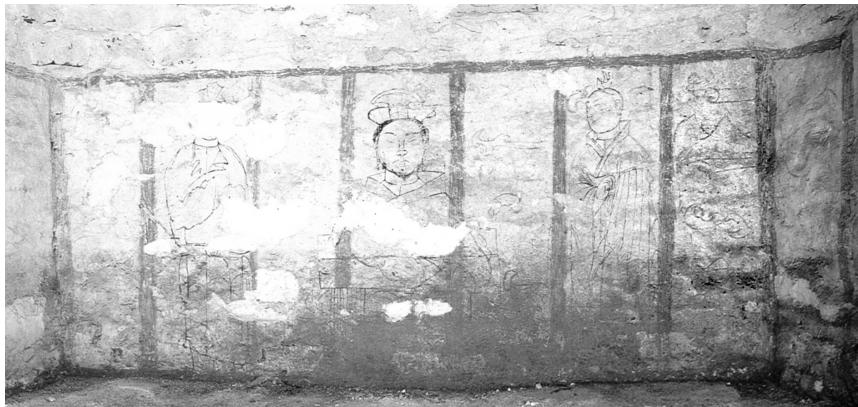
#### IV. 독립 산수화의 등장

필자는 앞서 초기 산수화의 문제에 관한 소논문을 발표한 바 있는데,<sup>30</sup> 여기서는 다른 유형의 회화 제재와 비교하여 북조시기 회화상을 간략히 부연 설명해본다.

산동 지난(齊南)의 마가장(馬家庄)에서 발견된 북제 무평 2년(571)의 축아현

29 鄭岩,「前朝楷模, 后世之范」, 上海博物館 編,『壁上觀: 細讀山西古代壁畫』(北京: 北京大學出版社, 2017), pp.374-389.

30 鄭岩,「妙迹苦難尋, 茲山見幾層: 早期山水畫的考古新發現」, 上海博物館 編,『翰墨萃萃: 細讀美國藏中國五代宋元書畫珍品』(北京: 北京大學出版社, 2012), pp.100-113.

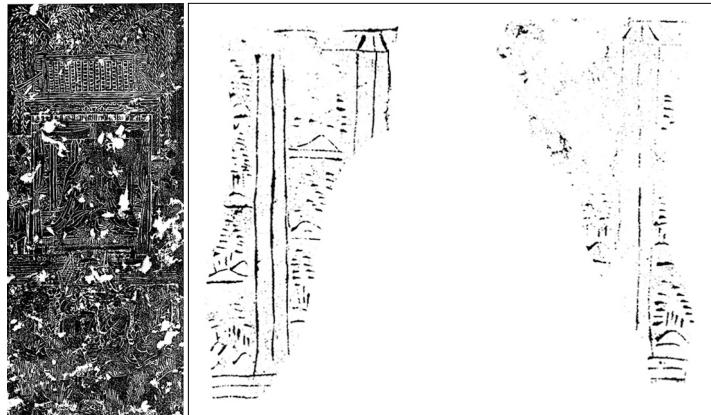


7

〈묘주와 병풍〉  
북제 571년  
산동 지난 □도귀묘  
묘실 정벽

령(祝阿縣令) □도귀묘(□道歸墓)의 정벽에는 구곡병풍을 배경으로 한 묘주상이 그려졌다.<sup>31</sup> 도7 병풍의 화폭에는 면 산과 구름을 그렸는데, 세부적인 부분은 생략하고 단색조의 선묘로 간략히 표현되었지만 자연의 풍경을 그린 독립적인 화면임에 틀림없다. 더욱이 오른쪽에서부터 두 번째 화폭의 산수표현은 아주 명확하다. 강업묘에서 출토된 석병풍의 정면에는 서측으로부터 동쪽으로의 다섯 번째 화면에 묘주상이 정면을 응시한다.<sup>32</sup> 도8 묘주는 석상과 아주 흡사한 구조의 침상 위에 앉았는데, 그 뒤에 놓인 병풍에는 산등성이와 수목이 선각처리 되어있다. 이러한 화면구도는 산동 자상(嘉祥)에서

출토된 수 개황 4년(584)의 서민행묘(徐敏行墓)에서도 볼 수 있다.<sup>33</sup> 도9 묘실 정벽에 그려진 묘주부부 상 뒤로 역시 산수를 주제로 한 병풍이 묘사되었다. 간략하나마 약간 청색조의 수목과 갈색조의 평행수직선의 가지를 그렸고, 오른쪽의 첫 번째 화폭에는 적어도 네 단의 수목군이 상하로 포치되었다. 서



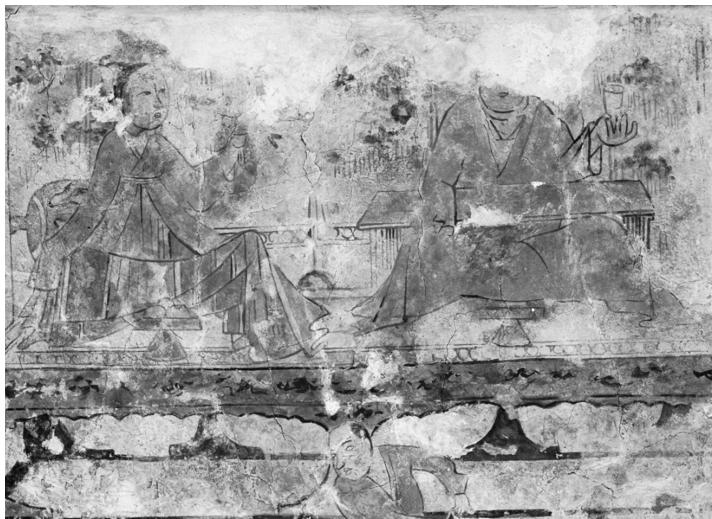
8

〈묘주와 산수병풍〉  
북주 571년  
석병풍의 부분  
강업묘 출토

31 齊南市博物館, 『齊南市馬家庄北齊墓』, 『文物』10(1985), pp.42-48, 66.

32 西安市文物保護考古所, 『西安北周康業墓發掘簡報』, 『文物』6(2008), pp.14-35.

33 山東省博物館, 『山東嘉祥英山一號隋墓清理簡報·隋代墓室壁畫的首次發現』, 『文物』4(1981), pp.28-33.



9

〈묘주와 산수병풍〉  
수 584년  
산동 자상 서민행묘  
북벽 부분

민행은 양(梁) 대동 9년(543)에 출생해 양, 북제와 북주 및 수를 거치는 관직을 두루 임했던 인물이다. 이 묘실벽화는 대체로 북제의 전통을 계승한 것으로 평가한다.<sup>34</sup> 당시기 □도귀묘와 강엄묘를 비교해 보더라도 이러한 유형의 산수병풍은 명확히 북조 아래의 회화를 그대로 계승한 것이라 할 수 있다.

10

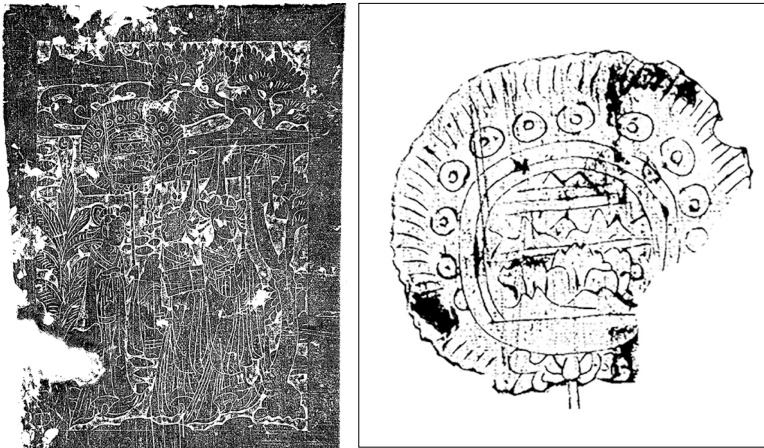
〈산수병풍〉  
북제 551년  
산동 린취 최분묘  
동벽 부분

이상의 세 예시를 통해 보았을 때, 비록 묘주의 신체로 가려져 병풍의 전모를 살필 수 없으며, 작가가 제작할 때에도 병풍의 화면에 온 마음을 쏟지는 않았을 것으로 짐작된다. 그러나 병풍에 묘사된 수목, 이어진 산들과 흐르는 구름 등을 따라 가다 보면 눈 앞에 산수의 풍경이 펼쳐진다. 벽화의 인물은 병풍 안에 있으며, 또한 병풍 위에 그린 것은 인물의 배경이 아닌 순수한 산수의 풍광이다. 이러한 화면의 구도는 인물의 배경으로 그려지던 이전의 산수표현과 본질적인 차이가 있다.

산동 린취(臨朐)에서 발견된 북제 천보 2년(551) 최분묘(崔芬墓) 묘실의 네 벽에는 17곡 병풍이 표현되었다.<sup>35</sup> 병풍은 고사(高士), 무용수, 안마 등의 장면이 있으며, 수목과 바위를 배경으로 하고 있다. 나무와 바위를 배경으로 사용한 예는 일찍이 넬슨-앳킨스미술관 소장의 북위 효자석관에서 찾아볼 수 있다. 그러나 최분묘

<sup>34</sup> 楊泓, 「隋唐造型藝術淵源簡論」, 梁新江主編, 『唐研究』4(北京: 北京大學出版社, 1998), pp.361-372.

<sup>35</sup> 山東省文物考古研究所, 臨朐縣博物館, 「山東臨朐北齊崔芬壁畫墓」, 『文物』4(2002), pp.4-26; 臨朐縣博物館, 「北齊崔芬壁畫墓」(北京: 文物出版社, 2002).



11

〈시녀와 부채〉  
북조  
석병풍 부분  
탁본과 부채부분  
선전금석예술박물관

의 동벽으로 남쪽의 두 폭,<sup>도10</sup> 서벽으로부터 남쪽의 두 폭에 표현된 수목과 바위는 단독의 화폭으로 구성되었으며, 이후 산수화에서 나타나는 중요한 요소가 그대로 긴취된다. 이외에 산수제재의 회화가 의장기물의 장식으로도 사용되었는데, 선전금석예술관 소장의 북조 석병풍에는 한 시녀가 원형 부채를 들고 있으며, 그 부채에는 산수화가 선명하게 표현되었다.<sup>도11</sup>

『역대명화기』에는 고개지가 “견본의 여섯 화폭에 산수를 그렸다”는 기록이 있어,<sup>36</sup> 상술한 산수병풍의 전신일 가능성성이 있다. 또한 『송서』의 〈종병(宗炳)〉조에는 “늙고 병듦이 함께 이르니 명산을 두루 보지 못할까 두렵네. 오직 마음을 맑게 하여 도를 관조하면서 누워 그곳에서 노닐리라.”고 하고, 무릇 자신이 유람했던 곳의 경치를 그려 벽에 걸어두고 누워서 감상했다. 그러면서 말하길 “거문고를 뜯어 곡조를 울려 뭇 산으로 하여금 메아리치게 하련다”고 읊었다.<sup>37</sup> 종병은 송 원가 20년 (443)에 생을 마친 문인으로, 그가 표현한 ‘누워서 유람한다’는 구절은 산수화의 발전에서 큰 의미를 부여한다. 특히 와유의 표현은 침상 주위를 두른 병풍의 그림 형식과 무관치 않을 것이다. 혹여 이러한 예시가 남조의 진(晉)과 송(宋)시기의 개별적인 회화창작에 관련된 것일지라도, 상술한 고고발견의 사례는 이로부터 한 세기가 지난 후의 것이기에 이 시기에는 아마도 산수화가 일반적인 화풍을 이루지 않았을까 싶다. 한편 문헌에 기재된 이 시기의 산수화는 “어떤 것은 물에 뜨지 못하며, 사

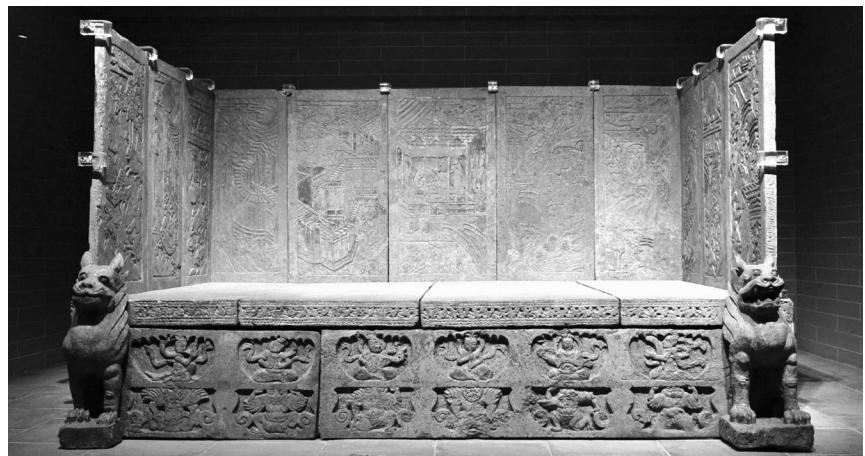
36 張彥遠, 俞劍華註釋, 앞의 책, p.102.

37 『宋書』 권93, 隱逸傳, 宗炳傳, (北京: 中華書局, 1974), p.2279.

람이 산보다 크다”하여,<sup>38</sup> 일반적으로 작가가 인물과 배경의 비례를 적절하게 다루지 못했음을 지적한다. 그러나 이러한 문헌에서의 기록과 산수화가 독립적인 화풍을 이뤘다는 설정은 결코 모순되는 것은 아니다. 이에 보다 실증적인 자료를 통해 이 시기 산수화의 문제를 다시 인식할 필요가 있다.

## V. 누각건축 제재의 부각

1982년 간쑤(甘肅) 텐수이(天水) 석마평(石馬坪)에서 출토된 석상은 많은 학자들의 논의를 통해, 북주에서 수대의 것으로 묘주는 서역인 출신의 귀족이며, 석상 병풍에 그려진 인물들의 활동상은 조로아스터교의 신앙과 관련되었음이 밝혀졌다.<sup>39</sup> 도12, 12-1 시각적인 측면에서 이 도상 가운데 가장 주목되는 특징은 건축의 표현이다. 원 발굴보고서의 11폭 화면이 산 속에서의 수렵 장면을 묘사했고, 9폭에



12

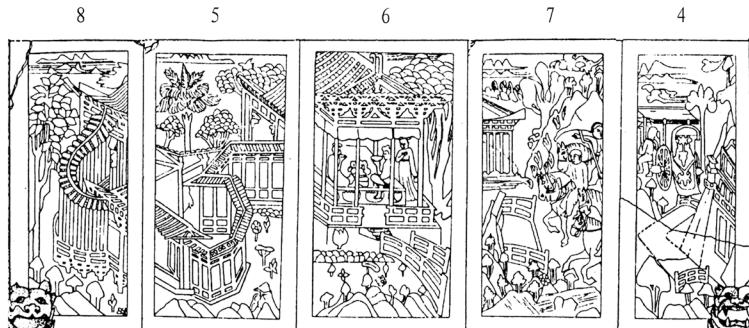
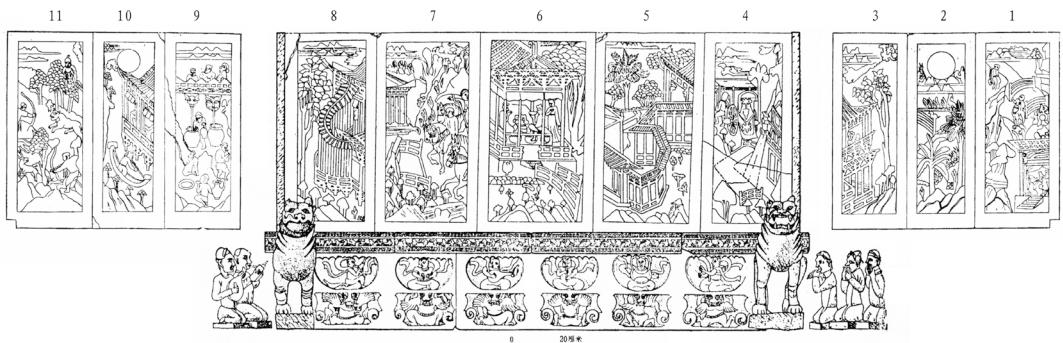
〈석상과 석병풍〉

북조

간쑤 텐수이 석마평 출토

38 張彥遠, 俞劍華 註釋, 앞의 책, p.26.

39 天水市博物館, 「天水市發現隋唐屏風石棺床墓」, 『考古』 1(1992), pp.46-54; 姜伯勤, 「天水隋石屏風墓胡人“酒如飴”祫祭畫像石圖像研究」, 『敦煌研究』 1(2003), pp.13-21; 姜伯勤, 『中國祆教藝術史研究』(北京: 生活·讀書·新知 三聯書店, 2004), pp.155-172; B. I. Marshak, “The Sarcophagus of Sabao Yu Hong, a Head of the Foreign Merchants (592-98)”, *Orientations*, 35, 7, 2004, pp.57-65(중국어 번역본 李潤淵 譯, 『胡商首領薩保虞弘石椁研究』, 『信息與參考』 6(2005), pp.162-165); 宋莉, 「甘肅天水石棺床年代考」, 『西北美術』 1(2006), pp.44-47; 李寧民, 「天水出土屏風石棺床再探討」, 『中原文物』 3(2013), pp.85-91, 105; 沈睿文, 「天水石馬坪石棺床所見希臘神祇」, 羣新江·朱玉麒 主編, 『西域考古·史地·語言研究新視野: 黃文弼與中瑞西北科學考察團國際學術研討會論文集』(北京: 科學出版社, 2014), pp.497-511.



### 12-1

〈석병풍 도안 및  
원(原) 발굴 보고서 번호〉  
복조  
간쑤 텐수이 석마평 출토

### 12-2

〈석병풍 도안번호 재조정〉  
복조  
간쑤 텐수이 석마평 출토

술을 담그는 장면이 표현된 이외에, 다른 모든 화면에는 건축을 제재로 한 장면이 구사되었다.<sup>40</sup> 제1폭은 단층의 누각, 제4폭은 궐문, 제5, 6, 7, 8, 10폭은 단층의 가옥을, 제3폭은 이층의 누각, 제5, 8폭은 굽이진 물 위로 긴 회랑을, 제1, 2, 6, 7폭에는 다리를 표현한다. 작가는 인물과 건축의 비례를 비교적 적절하게 포착하고 있는데 사람이 건물을 둘보이게 할 정도여서, 인물들이 활동하는 장소로서의 기능이 아니라 건축 그 자체가 화면의 주체가 된 듯하다.

이 석상 병풍의 건축도상에 대한 흥미로운 특징을 ‘지역적인 화풍’이라거나 ‘시대적인 화풍’으로 간단히 설명하기는 어렵다. 2002년 동일 지역인 텐수이에서 출토되어 해외로 반출된 동시기 서역인의 장구 병풍에는 이러한 건축에 편향된 표현

<sup>40</sup> 沈睿文은 석병풍 화면의 회랑, 궐과 누각 등에 관해 자세한 분석을 진행했다. 沈睿文, 「天水石馬坪石棺床墓的若干問題」, 禁新江·羅豐 主編, 앞의 책, pp.474-485.

이 전혀 없으며,<sup>41</sup> 도13 주로 인물과 각종 신상을 묘사했다. 건축의 제재는 시안에서 출토된 북조 안가묘(安伽墓)의 석상, 강업묘의 석상 등에서도 볼 수 있으나,<sup>42</sup> 이들 장구상에 표현된 건축은 석마평 석병풍에 묘사된 건축처럼 대부분의 면적에 집중적으로 표현된 것이 아니다.

석마평 석상 제1폭의 단층 누각에 관해서는 일찍이 소그드건축의 전형적인 표현이라고 논증되었으나,<sup>43</sup> 병풍의 많은 건축은 중국 중원의 형식이 간취된다. 최근의 연구에서는 원 발굴보고서에 관해 몇 가지 정확치 않은 의문을 제시하고 새로운 복원을 구성했다. “복원 중에 녹슬어 부식된 철제 구조물의 흔적을 대조하여, 제8폭 우상단과 제5폭 좌상단의 떨어져 나간 부분이 일치함을 발견했다. 만약 병풍의 테두리가 없다고 가정하면, 배경으로 그려진 원림과 회랑 하류의 바위 등 의 조합은 하나의 큰 화면을 이룬다. (중략) 때문에 제5폭과 제7폭의 위치를 재조정해 차례로 제8폭, 제5폭, 제6폭을 보면, 완전한 하나의 원림 공간이 펼쳐진다. 또한 이러한 원림 안의 주 건축은 팔작형식의 건물로 대청 구조를 이루며, 굽이진 회랑과 연화 및 연못 등이 표현된다. 한편 제4폭과 제7폭은 원림 밖의 공간을 형성하



13

〈석상과 석병풍〉

북조

간쑤 텐수이 출토  
파리 기예박물관

41 Guimet, Musée éd., *Lit de pierre, sommeil barbar, Présentation, après restauration et remontage, d'une banquette funéraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au VIe siècle*(Paris, Musée Guimet, 2004); 屈濤, 「出生證：一個無法迴避的問題：法文版〈石屏·野蠻睡眠〉書的別外一種讀後感」，榮新江·羅豐 主編, 《亞的》, pp.368-378.

42 陝西省考古研究所,『西安北周安伽墓』(北京: 文物出版社, 2003); 楊軍凱,『北周史君墓』(北京: 文物出版社, 2014).

43 孫機,「我國早期單層佛塔建築中的粟特因素」,『宿白先生八秩華誕記念文集』(北京: 文物出版社, 2002), pp.425-433.

며, 수레를 준비하고 출행하는 장면을 연출한다.”<sup>44</sup> 도12-2 이렇게 재조정된 화폭은 그 근거가 다소 충분치 않지만, 이전보다 확실히 자연스러운 시각적 효과를 보인다. 이러한 조정 방안으로 다시 맞춰졌으나, 각 병풍의 서로 연결되는 부분과 화면의 내용은 여전히 완전하지는 못하다. 이는 병풍의 도상이 이미 만들어진 화본에 의거하다 보니 조각할 때에 미세한 편차가 생겼고 발굴 보고할 때에 제 위치의 혼란을 초래한 것으로 보인다. 만약 그렇다면, 원래의 화본은 후대에 나타나는 ‘파노라마식 병풍’의 유형으로 여러 폭이 연속적인 장면을 연출하도록 고안한 것이라 할 수 있다.

동시기 중원지역의 회화 중 건축의 표현에 치중한 예로, 산시(山西) 신저우(忻州) 구원강(九原岡)에서 발견된 북조 고분의 조벽을 들 수 있다.<sup>45</sup> 도14 이 화면의 가옥 구조는 다포의 공포를 묘사함에 복잡하면서도 정교한 결구를 묘사하고 있어 시각적인 효과를 준다. 이러한 건축에 대한 관심은 허베이(河北) 안평(安平) 뉴가장(逯家庄)에서 발견된 동한묘의 우측실 북벽에서도 볼 수 있으며, 여기서는 건축의 표현에 이미 계화의 기법을 사용하고 있다.<sup>46</sup>

일반적으로 전문적인 건축 회화를 표현함에 계화를 사용한 기법은 만당오대에 비교적 성숙된 후, 송원대에 이르러 보편적으로 유행했다고 본다.<sup>47</sup> 『선희화보』에는 계화를 두고 “비록 점 하나 획 하나라도 반드시 법에 맞추어 그려야 하므로 다른 그림에 비해서 공교하기가 어렵다. 그러므로 동진과 남조 송으로부터 후량과 수에 이르기까지 공교한 자가 있다는 말을 듣지 못했다. 이후로 삼백년이 지나 당과 오대를 거



14

〈건축도〉

북조

산시 신저우 구원강

북조 고분의 조벽

44 李寧民, 「天水出土屏風式石棺床的修復及研究」, 榮新江·羅豐 主編, 앞의 책, pp.191-206.

45 山西省考古研究所·忻州市文物管理處, 「山西忻州市九原崗北朝壁畫墓」, 『考古』7(2015), pp.51-74.

46 河北省文物研究所, 『安平東漢壁畫墓』(北京: 文物出版社, 1990), 도판50-52.

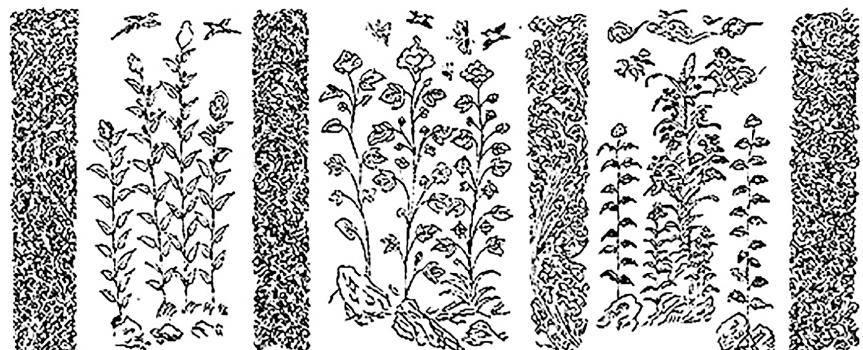
47 송원시기 계화의 개념에 관한 연구는 陳韻如, 「界畫在宋元時期的轉折: 以王振鵬的界畫為例」, 『美術史研究集刊』26(臺北: 臺灣大學美術史研究所, 2000), pp.143-149.

친 뒤에야 겨우 위현(衛賛)을 얻었는데, 그는 궁실을 그리는 것으로 이름을 얻었다”고 전한다.<sup>48</sup> 이 말인즉슨 문헌에서는 오대 위현에 이르러서야 궁실 그림의 전문화가가 나왔다는 것이다. 그러나 이상의 실물 예시를 통해 남조의 진과 송으로까지 거슬러 올라갈 수 있음을 살폈다.

고개지는 누대, 사람, 산수 및 개와 말 그림을 논한 바 있으며, 석마평의 석상 도상은 건축에 치중한 병풍화의 면모를 여실히 보여, 건축이 이미 독립된 회화의 유형으로 다뤄졌음을 보인다. 물론 실증자료가 충분치 않아 일반화시키기는 어려 우나, 이러한 예시를 통해 새로운 문제의 단서를 제시하고 향후 더 많은 자료의 발굴과 고증으로 구체적인 논의가 진행되기를 바란다.

## VI. 단독 화조화의 형성

고고학적인 자료에 의하면, 초당 시기에는 비교적 독립적인 화조화의 형식이 갖추어졌다고 본다. 산시(陝西) 건현에서 출토된 신룡 2년(706)에서 경운 2년(711)의 장희태자 이현묘(李賢墓) 석곽의 정벽 바깥 면에는 세 폭의 화조화가 묘사되었다.<sup>49</sup> 도<sup>15</sup> 개원 25년(737)에 사망한 정순황후(貞順皇后) 경릉에서 출토된 석곽의 외벽 좌(남쪽), 우(북쪽), 뒤(서쪽) 삼면에도 14폭의 화조화가 선각되었는데,<sup>50</sup> 도<sup>16</sup> 기본적으로 같은 화면구도의 형식이다.<sup>51</sup> 이를 화조화는 화면의 상단에 해당화, 모란,



15

〈화조〉  
당 711년  
이현묘 석곽 부분  
선묘부분 회도  
산시 건현 출토

48 『宣和畫譜』, 于安瀾 编, 『畫史叢書』第二冊, 卷8, p.81.

49 樊英峰·王雙懷, 『線條藝術的遺產: 唐乾陵陪葬墓石椁線刻畫』(北京: 文物出版社, 2013), pp.47, 84-89.

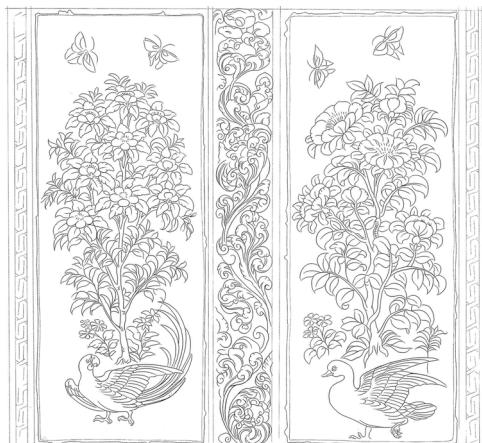
50 程旭·師小群, 「唐貞順皇后敬陵石椁」, 『文物』5(2012), pp.74-96, 표지3.

국화 등의 꽃나무를, 하단에 학, 앵무, 원앙, 기러기 등의 날짐승을 선각했다. 또한 윗 부분에 나비와 벌 등을 대칭적으로 묘사하고, 꽃나무 양측으로 야생화와 들풀, 아랫부분에 작은 바위 등을 구사하여 화조화의 형식이 이미 일반화하면서 성숙했음을 알 수 있다. 이러한 도식은 만당 오대의 고분에서도 계속적으로 확인된다.<sup>51</sup>

당대의 고분에 보이는 이러한 화조화의 일반화된 도식이 과연 초기 단계의 형식인지는 다시 생각할 여지가 있다. 보다 이른 예로 상술한 동위 적육묘 석상의 도상은 화조화의 연원을 논의함에 새로운 단서를 제공한다. 이 석상의 석병풍 중심에는 묘주상을 선각하고 그의 주위 삼면에 병풍을 묘사하고 있다. 병풍을 배경으로 묘주상을 표현한 것은 앞서 언급한 강업묘의 화면구도와 동일하다. 적육의 뒤에 표현된 병풍은 적어도 정면은 세 폭, 좌우 양측으로 한 폭씩의 화면을 보이며, 각 폭에는 모두 한 그루씩의 꽃나무가 그려졌다.<sup>52</sup> 이러한 단독의 화조화 형식은 당대 병풍에 보이는 매 폭마다 꽃나무 한 그루를 중심으로 쪽 나열된 구도와 거의 같다. 다른 점이라고 한다면, 당대의 병풍에 보이는 꽃나무가 보다 생태적으로 자연스럽고 사실적으로 표현했다면, 적육석상의 것은 비교적 장식적으로 중심 가지는 겹쳐진 S자형이고 잎은 개념적으로 도식화된 점이라 하겠다. 이러한 표현이 석상에 선각되는 과정에서의 변화인지, 당시 화훼화가 원래 이러한 도식적인 형태였는지 단정 짓을 수 없다. 그러나 같은 시기 강업묘의 표현법과도 다시 대조해보면, 이러한 화훼의 제재가 당시 산수화처럼 비교적 독립적인 회화유형의 제재로 변화

16  
〈화조〉  
당 737년  
정순황후 석곽  
부분 회도  
산시 장안 출토

17  
〈묘주상 및 화훼 병풍도〉  
동위  
적육묘 석상 부분  
선전금석예술박물관



51 당대 화조화에 관한 연구로 劉婕, 『唐代花鳥畫研究』(北京: 文化藝術出版社, 2013) 참조.

하고 있음을 보여준다. 이로써 독립적인 화조화의 연원을 적어도 6세기 정도로까지 거슬러 오를 수 있다는 가능성을 제시한다.

## VII. 맷음말

중국 남북조시기의 병풍은 중요한 회화의 매체다.<sup>52</sup> 『역대명화기』에는 “반드시 손으로 그림의 권축을 분류하고 입으로 귀천을 논하며, 돈을 아끼지 않고 구입해서 상자에 보관하는데, 동백인, 전자건, 정법사, 양자화, 손상자, 염립본, 오도자 의 것은 병풍의 일부라도 금 이만냥의 가치가 있다. 그 다음의 것도 만오천 냥에 살 가치가 있다.”<sup>53</sup>고 했다. 병풍에 표현된 회화는 수시로 바꿀 수 있었으며 가지고 다니기에도 편했다. 또한 당시 유행하던 두루마리 그림처럼 감상가들이 즐겨 애호, 감식 및 수장한 대상이었기에, 엄밀히 말하자면 회화예술작품이라고 할 수 있다.

이러한 남북조시기에 그림의 분과, 즉 ‘화과’의 개념이 생겼다고 판단하기에 자료가 충분치 못한 것은 사실이다. 그러나 당시 장구상의 병풍이라는 하나의 회화매체를 통해 우리는 인물, 산수, 누각건축, 화훼 등 여러 회화제재가 독립적으로 표현되었음을 확인할 수 있다. 최근 지속적으로 발굴되어 추가된 실증 자료는 중국 초기 회화의 인식에 새로운 진전을 보여준다. 특히 산수, 건축누각, 화훼 등은 회화의 효용성을 뒷받침하는 제재가 아니며 심미적인 특징을 지닌 제재에 가깝다. 당시 인물화는 표정과 위용자태를 뛰어나게 표현함으로써 회화 발전의 전기를 이루었으며, 점차 하나의 회화형식으로부터 점차 예술 자각의 표현으로 진전을 이루었다. 그 발전의 이면에 내재한 다양한 요인에 관해서는 향후 지속적인 연구와 논의를 기대한다.

(번역: 서윤경)

### 주제어 keywords

북조 Northern Dynasties, 병풍화 folding screen painting, 석상 stone coffin beds, 석곽 house-shaped stone sarcophagi, 화문 subject matter of painting, 화과 field of painting, 산수화 landscape painting, 화훼화 flower painting, 건축의장 architecture iconography

투고일 2019년 1월 25일 | 심사일 2019년 3월 20일 | 게재확정일 2019년 4월 30일

52 楊泓, 『逝去的風韻: 楊泓談文物』(北京: 中華書局, 2007), pp.32-45.

53 張彥遠, 俞劍華註釋, 앞의 책, p.43-44.

## 참고문헌

- 劉婕 Liu, Jie, 『唐代花鳥畫研究 *Tang dai Huaniaohua Yanjiu*』, 北京: 文化藝術出版社 Beijing: Culture Art Publishing House, 2013.
- 臨朐縣博物館 Linqu Antiquity Museum, 『北齊崔芬壁畫墓 *The Cui Fen Tomb with Murals of Northern Qi Dynasty*』, 北京: 文物出版社 Beijing: Cultural Relics Press, 2002.
- 盧輔聖 主編 Lu, Fusheng ed., 『中國書畫全書 *Zhongguo Shuhua Quanshu*』, 上海: 上海書畫出版社 Shanghai: Shanghai Shuhua Chubanshe, 1993.
- 榮新江·羅豐 主編 Rong, Xinjiang · Luo, Feng ed., 『粟特人在中國: 考古發見與出土文獻的新印證 *Suteren zai Zhongguo: Kaogu Faxian yu Chutu Wenxian de Xin Yinzheng*』, 北京: 科學出版社 Beijing: Science Press, 2016.
- 上海博物館 編 Shanghai Museum ed., 『壁上觀: 細讀山西古代壁畫 *Bishangguan: Xidu Shanxi Gudai Bihua*』, 北京: 北京大學出版社 Beijing: Peking University Press, 2017.
- 西安市文物保護考古所 Xian Antique Protect Archaeology Academe, 「西安北周康業墓發掘簡報 *Xi'an Beizhou Kangyemao Fajue Jianbao*」, 『文物 *Wenwu*』6, 2008.
- 山西省考古研究所·忻州市文物管理處 Shanxi Archaeology Institute ·Xinzhou Antique Management Office, 「山西忻州市九原崗北朝壁畫墓 *Shanxi Xinzhou Jiuyuangang Beichao Bihuamu*」, 『考古 *Kaogu*』7, 2015.
- 王貴祥 主編 Wang, Guixiang ed., 『中國建築史論匯刊 *Zhongguo Jianzhu Shilun Huikan*』4, 北京: 清華大學出版社 Beijing: Tsinghua University Press, 2011.
- 鄭岩 Zheng, Yan, 『逝者的面具: 漢唐墓葬藝術研究 *Masking Death: Funerary Art of Medieval China/Han Tang Muzang Yishu Yanjiu*』, 北京: 北京大學出版社 Beijing: Peking University Press, 2013.
- 鄭岩 Zheng, Yan, 『魏晉南北朝壁畫墓研究(增訂版) *Wei Jin Nan Bei Chao Bihuamu Yanjiu(an Enlarged and Revised Edition)*』, 北京: 文物出版社 Beijing: Cultural Relics Press, 2016.
- 張彥遠 Zhang, Yanyuan, 『歷代名畫記 *Li Dai Ming Hua Ji*』, 上海: 上海人民美術出版社 Shanghai: Shanghai People's Fine arts Publishing house, 1964.
- 趙超·吳華強 主編 Zhao, Chao · Wu, Qianghua ed., 『永遠的北朝: 深圳博物館北朝石刻藝術展 *Eternal Northern Dynasties/ Shenzhen Bowuguan Beichao Shike Yishuzhan*』, 北京: 文物出版社 Beijing: Cultural Relics Press, 2016.

# An Essay on the Development of Fields of Painting in Ancient China

## Painting on the Stone Funerary Objects in the Northern Dynasties Period

Zheng, Yan

In the history of Chinese painting, there has been a longstanding tradition of classifying paintings by their topic or theme, referred to variously as the “subject matter of painting(畫門),” “field of painting(畫科),” and so forth. In general, it is said that such classification was established through GuKaizhi(顧愷之)’s distinction of the painting categories of human figure, landscape, animal, and architecture during the Eastern Jin Dynasty. However, a more systematic classification of paintings came about through aesthetic theories and works produced in the Tang and Song dynasties. The development of painting classification in earlier periods could not be investigated properly because of the lack of transmitted works.

This study examined the development of painting classification through the folding screen iconography depicted on stone coffin beds(石床) and house-shaped stone sarcophagi(石堂) found among the funerary objects unearthed in ancient tombs from the Northern Dynasty period. Because these are tomb artifacts, their genre is limited to funerary art. However, given that they reflect actual life, the art forms contained in them are worthy of attention. Figure paintings were stylized as a new art form, and landscape paintings were emerging as a separate art form. Architectural objects were depicted as noticeable subject matter, and flowers and birds were actively depicted in their own right. Thus, it was found that a deepening of aesthetic self-awareness, along with specialization and diversification of various fields of painting, occurred in the Northern Dynasty period.

## 关于早期绘画“分科”问题的思考 以北朝石葬具画像为中心

郑岩

南朝梁昭明太子萧统(501~531)《文选序》论“记事之史，系年之书”的贊论序述，称其“事出于沉思，义归乎翰藻”<sup>1</sup>。传统的史书写作尚且要以华美精丽的文字来表达其“义”，何况其他类型的文章？追求文字的形式美是汉唐之间文学的重要转变，在这一时期，绘画的实践与观念也发生着相似的变化。这篇小文试图借助北朝晚期石葬具所见图像材料，从一个侧面对此略加讨论。

装饰彩绘或线刻画像的石葬具在北魏平城时代已多有所见，<sup>2</sup> 北魏洛阳时代的材料更为丰富，此外在东魏、北齐、北周的墓葬中也有发现。<sup>3</sup> 石葬具的形制或为带围屏的大床，或为殿堂式，根据题记，前者自名为“石床”<sup>4</sup>，后者自名

1 萧统编，李善注，《文选》（上海：上海古籍出版社，1986），第3页。

2 王雁卿，「山西大同出土的北魏石棺床」，《文物世界》2008年第2期，第12-18转23页。

3 有关北魏洛阳时代石葬具的综述，见贺西林「北朝画像石葬具的发现与研究」，巫鸿主编，《汉唐之间的视觉文化与物质文化》（北京：文物出版社，2003），第341-376页；赵超，「北朝石床与石屏风：由深圳博物馆“永远的北朝—北朝石刻艺术展”谈起」，赵超·吴强华主编，《永远的北朝—深圳博物馆北朝石刻艺术展》（北京：文物出版社），第5-18页。

4 关于床形石葬具，我个人曾使用过另外的名称，现在则应以赵超的定名为准，径称之为石床。新近入藏于深圳金石艺术博物馆的东魏武定元年(543)翟育墓葬具，自名为“石床”，是对于这一定名最为直接的支持。赵超，「介绍胡客翟门生墓门志铭及石屏风」，荣新江·罗丰主编，《粟特人在中国—考古发现与出土文献的新印证》（北京：文物出版社，2016），第673-684页。

为“石堂”<sup>5</sup>。这些石葬具有两个特征值得注意，第一，作为安置死者遗体的用具，石床围屏和石堂四壁雕刻的画面在很大程度受到丧葬制度、习俗和观念的制约，如以墓主像为中心的牛车、乘马画像，便是从西晋以后的墓葬系统内部逐步发展出的一套图像组合，其含义与墓内的壁画和俑群并无不同。<sup>6</sup>第二，石葬具的结构模仿现实生活中的床和殿堂，石床画像均采用屏风的形式，石堂四壁的画像也与屏风十分相似。通过这种模拟的手法，墓葬被转化为死者的室宅，成为日常生活图景的影子。考虑到前一个方面的特征，研究者应注意探讨这些画像在丧葬语境中的意义；着眼于后一方面的特征，则可以通过葬具画像研究当时日常生活中绘画艺术的变化。

我此前曾论及北朝葬具孝子题材画像与死者和生者意义上的关联，同时也注意到这些传统题材在北朝时期绘画语言方面的发展。<sup>7</sup>这篇短文是对后一个问题的补充讨论，所不同的是，本文不再以画面的主题(subject matter)或意义(meaning)为框架，而是进一步观察构成这些画面的母题(motif，即具体的图像单元)类型的新变化，具体说来，我试图讨论一下早期中国绘画“分科”的出现。

## 一

唐宋以后的中国绘画有“分科”一说，分科的标准不是其文化意义(如历史绘画、宗教绘画、丧葬绘画)，而是画面所描绘的具体物象，即构成画面的母题。

5 北魏太安四年(458年)殿堂式的解兴葬具，其朱书题记似可释读为“石堂”(张庆捷，「北魏石堂棺床与附属壁画文字——新发现的解兴石堂为例探讨葬俗文化的变迁」，北京大学中国考古学研究中心编，《两个世界的徘徊——中古时期丧葬观念风俗与礼仪制度学术研讨会论文集》(北京：科学出版社，2016)，第233~249页)；西安井上村北周大象二年(580年)凉州萨保史君墓同类石葬具的题记自名为“石堂”，是更为确切的证据(杨军凯，『北周史君墓』，北京：文物出版社，2014)。

6 从西晋开始，豪门以牛车为贵，墓中陶俑以牛车和鞍辔马具齐全的乘马中心。到北朝时期，以牛车鞍马为中心的出行仪卫陶俑数量大增，成为显示死者身份的象征之一，有关研究见杨泓，「『谈中国汉唐之间葬俗的演变』、『北朝陶俑的源流、演变及其影响』」两文，氏著《汉唐美术考古和佛教艺术》(北京：科学出版社，2000)，第1-10、126-139页。关于这一时期墓主像的研究，见郑岩，「墓主画像的传统与转变——以北齐徐显秀墓为中心」，氏著，『逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究』(北京：北京大学出版社，2013)，第195-218页。

7 郑岩，「北朝葬具孝子图的形式与意义」，赵超·吴强华主编，『永远的北朝——深圳博物馆北朝石刻艺术展』，第48-86页；又见郑岩，『魏晋南北朝壁画墓研究(增订版)』(北京：文物出版社，2016)，第273-299页。

唐人张彦远(815~907)《历代名画记》曰：

… 开元(713~741)、天宝(742~756)，其人最多，何必六法俱全 (原注：六法解在下篇，但取一技可采。(原注：谓或人物、或屋宇、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟，各有所长。)<sup>8</sup>

晚唐人朱景玄《唐朝名画录》将绘画分作四类，即人物、禽兽、山水和楼殿屋木<sup>9</sup>；北宋初郭若虚《图画见闻志·纪艺中》分作人物、山水、花鸟、杂画四门<sup>10</sup>；大约成书于北宋嘉祐二年(1057)的刘道醇《宋朝名画评》分作人物、山水林木、畜兽、花草翎毛、鬼神、屋木六门<sup>11</sup>；成书于嘉祐四年(1059)的刘道醇的另一部著作《五代名画补遗》则分作五门，曰人物、山水、走兽、花竹翎毛、屋木<sup>12</sup>；北宋《宣和画谱》分作十门，即道释、人物、宫室、番族(附番兽)、龙鱼(附水族)、山水(附窠石)、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果(附药品、草虫)<sup>13</sup>；两宋之际的邓椿所著《画继》分作八门，曰仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画<sup>14</sup>。这种分类，使绘画的传习可专于一门，行有余力者，则旁及其余，而不必面面俱到。进一步讲，分门分科，意味着绘画内部分工的细化和专门化。由此还产生出对于不同类别绘画的价值判断，如元人汤垕在《画论》中称：“世俗论画，必曰画有十三科，山水打头，界画打底。”<sup>15</sup>

值得注意的是，《历代名画记》还保存了东晋画家顾恺之(约346~407)的一段言论：

顾恺之《论画》曰：凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。以此巧历不能差其品也。<sup>16</sup>

8 张彦远撰，俞剑华注释，《历代名画记》卷一(上海：上海人民美术出版社，1964)，第17页。

9 朱景玄，「唐朝名画录」，于玉安编，《中国历代美术典籍汇编》第六册(天津：天津古籍出版社，1997)，第288页。

10 郭若虚著，黄苗子点校，《图画见闻志》卷三(北京：人民美术出版社，1963)，第67页。

11 卢辅圣主编，「宋朝名画评」，《中国画学全书》第1册(上海：上海书画出版社，1993)，第446-447页。

12 卢辅圣主编，「五代名画补遗」，《中国画学全书》第1册，第460页。

13 「宣和画谱」，于安澜编，《画史丛书》第二册(上海：上海人民美术出版社，1963)，第6-18页。

14 邓椿，「画继」卷六·七，邓椿·庄肃著，黄苗子点校，《画继：画继补遗》(北京：人民美术出版社，1964)，第71-97页。

15 汤垕，「画论」，于安澜编，《画论丛刊》上册(北京：人民美术出版社，1989)，第63页。

论画之难易，始于《韩非子·外储说左上》：<sup>16</sup>

客有为齐王画者。齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰易者？”曰：“鬼魅最易。”夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。<sup>17</sup>

这个故事在汉代亦为人所熟知，《淮南子·汜论训》：“今夫图工好画鬼魅，而憎图狗马者，何也？鬼魅不世出，而狗马可日见也。”<sup>18</sup>《后汉书·张衡传》记张衡（78~139）言：“譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅，诚以事实难形，而虚伪无穷也。”<sup>19</sup>

《韩非子》与汉代人所强调的难易，指的是再现性绘画和观念性绘画之间的区别，而顾恺之所论，则包含着对于绘画母题更为细致的划分。如果说画科的划分在东晋已经出现，也许言过其实，但从实物材料来看，一些母题至迟在6世纪确乎已成为相对独立的表现对象。以下根据具体的材料分别加以论述。

## 二

顾恺之所言最难画的“人”，是表现人类自身形象的母题，其历史久远，自不待赘论。对于晋宋之后人物画的变化与成就，前人也已有较为丰富的研究成果，我在此仅略作补充。

中原地区缺少偶像崇拜的传统，汉代绘画很少细致地刻画人物容貌，而注重表现人物活动的场景、故事的情节<sup>20</sup>。作为“像教”的佛教在魏晋南北朝时期普遍传播，极大地改变了人们对于神明的想象和理解。如净土宗关于“观像”的理论，便为人们凝视一张脸的图像提供了重要基础。佛像的刻画必须直指人心，方能达到其教化目的<sup>21</sup>。史载戴逵（326~396）雕刻丈六无量寿像及菩萨

16 张彦远撰，俞剑华注释，《历代名画记》卷五，第102页。

17 王先慎撰，钟哲点校，《韩非子集解》（北京：中华书局，2003），第270-271页。

18 刘文典撰，冯逸、乔华点校，《淮南鸿烈集解》（北京：中华书局，1989），第432页。

19 《后汉书》（北京：中华书局，1965），第1912页。

20 偶然所见的例外，是山东金乡东汉晚期的“朱鲔石室”画像，见郑岩，「视觉的盛宴——“朱鲔石室”再观察」，《台湾大学美术史研究集刊》第41期（2016），第61-144页。

21 颜娟英，「佛教造像缘起与瑞像的发展」，《信仰、实践与文化调适》（台北：“中央研究院”，2013），第271-307页。

像，“乃潜坐帷中，密听众论，所听褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成”<sup>22</sup>，反应了这一时期神明形象的刻画不再满足于粗具其形，其用心用力之精深前所未见，这种变化对于世俗艺术也会产生重要的影响。

在陕西西安北郊上林苑住宅小区发掘的北周天和六年(571)康业墓石床画像中，墓主的形象反复出现，匠师采用了多种不同的图式，表现墓主的仪态(图1)<sup>23</sup>。美国波士顿美术馆所藏洛阳出土北魏横野将军甄官住簿宁想石室(石堂)后壁外侧的一组画像，从三个角度刻画了同一位男子及其侍女，构图被立柱分为三格，与屏风形式相似(图2)<sup>24</sup>。同样的图式也见于20世纪70年代末在洛阳东关发现的一通碑刻的底座上，其背面刻画四位男子左右顾盼，均有一至两位侍者扶持(图3)<sup>25</sup>。联系碑座正面的博山炉和狮子等画像看，四位男子应是供养人的形象，说明这种图式在世俗墓葬和宗教艺术中均可使用。列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)指出，“相连的正反面形象乃是传达或维系三位对象完整信息的常用手段”。他所举出的一个范例是在罗马时代被反复临摹，到文艺复兴时期又热情地复活，并且一直存活到现代艺术中的美惠三女神(The Graces, Kharites)<sup>26</sup>。艺术家通过三个不同的角度刻画希腊神话中代表妩媚、美丽、优雅三种品质的女神(图4)，展现了理想化人体的美。这种连续性结构同样见于洛阳石刻，其中宁想石室的画像甚至有可能表现的是同一个人。这种图式表现出观者与被观者相对的运动，既可以理解为画中人物自身的“表演”，又可以理解为观者围绕同一个人物转动而摄取的不同瞬间，大大拓展了画面的空间。在刘义庆《世说新语》“容止”一节，“容止”的同义词之丰富令人惊异—风姿、姿容、神情、美容、容姿、容仪、形貌、美形，同样，我们也可以将画像中人物角度的多样化理解为与文学语言相似的修辞手法。

我们并不知道这些精彩的画像的作者是谁，一些著名的艺术家很可能与某些图式的发明或提升有关。深圳金石艺术博物馆新入藏的东魏武定元年

22 张彦远撰，俞剑华注释，《历代名画记》，卷五，第123页。

23 郑岩，《逝者的面具—汉唐墓葬艺术研究》，第219-265页。

24 郭建邦，《北魏宁懋石室线刻画》，(北京：人民美术出版社，1987)；研究者多将与石室同出的墓志中死者的姓名读作“宁懋”，曹讯主张读为“宁想”，正可与其字“阿念”互训。见曹讯，「北魏宁想石室新考订」，王贵祥主编，《中国建筑史论汇刊》第4辑(北京：清华大学出版社，2011)，第77-125页。

25 黄明兰，「洛阳出土一件线刻碑座」，《考古与文物》，1986年第4期，第108页，封二、封三。

26 列奥·施坦伯格，沈语冰·顾丞峰丛书主编，刘凡·谷光曙译，《另类准则：直面20世纪艺术》(南京：江苏美术出版社，2013)，第204-206页。

(543)胡客翟育石床出现了胡化的竹林七贤形象<sup>27</sup>。这种题材的源头可以追到南朝，最著名的莫过于江苏南京西善桥宫山墓出土的竹林七贤与荣启期拼镶砖画<sup>28</sup>。这组画像表现出人物画创作前所未有的高度，不仅有“手挥五弦”，也有“目送归鸿”，在体态和神情的刻画中均极为精到。日益丰富的考古材料和研究成果标明，宫山墓的范本在年代更晚的南朝墓葬中不断被复制，这种复制的行为使原稿被经典化，也显示出宫山墓壁画背后那幅有可能出自名家之手的画稿巨大的影响力<sup>29</sup>。

值得顺便一提的，深圳金石艺术博物馆新近入藏的另一组北朝石床围屏上的一位男子形象图<sup>5</sup>，动态居然与传顾恺之《女史箴图》摹本中的一个人物极为类似；而康业墓石床画像中的一位女子图<sup>6</sup>又可与《女史箴图》摹本中的女子形象进行比对。随着考古材料的不断增加，我们有可能重新认识这类传世绘画。

### 三

我此前有小文专论早期山水画的问题<sup>30</sup>，为便于与其他几种母题对比，以下对其中涉及北朝的材料略作重述。

山东济南马家庄北齐武平二年(571)祝阿县令□道贵墓正壁墓主像背后绘一具九曲屏风图<sup>31</sup>，屏风上画出远山和云气，线条简率，缺少细节，未见设色，但很明显是描绘自然景色的独立画面，其中尤以右数第二曲最为分明。康业墓石床围屏正面自西而东第五幅也刻画正面墓主像图<sup>8</sup><sup>32</sup>，人物坐在一具与石床结构完全相同的大床上，其背后的屏风上以阴线刻出山峦与树木。这种格

27 赵超，「介绍胡客翟门生墓门志铭及石屏风」，第680~681页。

28 南京博物院·南京市文物保管委员会，「南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画」，《文物》1960年第8·9期合刊，第37-42页。

29 郑岩，「前朝楷模，后世之范」，上海博物馆编，《壁上观——细读山西古代壁画》(北京：北京大学出版社，2017)，第374-389页。

30 郑岩，「妙迹苦难寻，兹山见几层——早期山水画的考古新发现」，上海博物馆编，《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》(北京：北京大学出版社，2012)，第100-113页。

31 济南市博物馆，「济南市马家庄北齐墓」，《文物》1985年第10期，第42-48转66页。

32 西安市文物保护考古所，「西安北周康业墓发掘简报」，《文物》2008年第6期，第14-35页。

局的壁画还见于山东嘉祥杨楼英山隋开皇四年(584)驾部侍郎徐敏行墓图<sup>33</sup>。该墓正壁墓主夫妇画像背后的多曲屏风上也绘有山水，约略可见以青色横向点染的树冠和以赭色平行竖线构成的树干，其右端一曲至少有四排树丛上下布列。徐敏行生于梁大同九年(543)，曾在梁、北齐、北周和隋任职。已有研究者指出，其墓内壁画很大程度上继承了北齐的传统<sup>34</sup>。对照□道贵墓和康业墓可知，这类山水屏风显然也是继承北朝而来。

在这三个例子中，由于墓主身体的遮挡，我们看不到屏风的全貌，作者目的也不在于精心描绘屏风上的画面。但是，屏风中的树木、山峦、流云历历在目，确定无疑。壁画中的人物并不在屏风之内，可知屏风上所绘的是一组纯粹的山水，而不是人物的衬景。这种格局，与在同一个画面中作为人物背景出现的山水有着本质的差别。

山东临朐海浮山北齐天保二年(551)东魏威烈将军、南讨大行台都军长史崔芬墓四壁绘制十七曲屏风<sup>35</sup>，多绘有高士、舞人、鞍马，背景衬以树木奇石。用作背景的树石见于纳尔逊-阿特金斯美术馆(Nelson-Atkins Museum of Art)所藏北魏孝子棺画像，然而，在崔芬墓东壁南端两扇图<sup>10</sup>和西壁南端两扇屏风中，树木和奇石则被单独加以表现，而树木和奇石均是后世山水画的重要元素。此外，山水题材的绘画也见于仪仗器物的装饰，深圳金石艺术博物馆收藏的一具北朝石床的围屏上刻画一侍女手持圆形羽扇，羽扇中心的山水清晰可辨图<sup>11</sup>。

《历代名画记》记顾恺之所绘“绢六幅图山水”<sup>36</sup>，或有可能是上述山水屏风的前身。《宋书·宗炳传》云：“(炳)有疾还江陵，叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍观，唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游履，皆图之于室，谓曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”<sup>37</sup> 宗炳卒于刘宋元嘉二十年(443)。这种与“卧”相关的山水图画，有可能也是画在环绕床榻的屏风上。如果说晋宋时期的这些例子还只是偶然出现的一些个性化创作的话，那么，由上述考古发现可确知，大约一个世纪

<sup>33</sup> 山东省博物馆，「山东嘉祥英山一号隋墓清理简报—隋代墓室壁画的首次发现」，《文物》1981年第4期，第28-33页。

<sup>34</sup> 杨泓，「隋唐造型艺术渊源简论」，荣新江主编，《唐研究》第4卷(北京：北京大学出版社，1998)，第361-372页。

<sup>35</sup> 山东省文物考古研究所·临朐县博物馆，「山东临朐北齐崔芬壁画墓」，《文物》2002年第4期，第4-26页；临朐县博物馆，「北齐崔芬壁画墓」(北京：文物出版社，2002)

<sup>36</sup> 张彦远撰，俞剑华注释，《历代名画记》，第102页。

<sup>37</sup> 《宋书》(北京：中华书局，1974)，第2279页。

后,这种做法已蔚然成风。文献记这一时期的山水画“或水不容泛,或人大于山”<sup>38</sup>,大概指的是画家尚难以恰当地处理人物与背景的比例关系,这与以山水独立入画并不矛盾。<sup>38</sup>随着材料的进一步丰富,我们或有可能对这一时期山水画的问题重作评估。

## 四

已有许多学者讨论1982年甘肃天水石马坪文山顶出土的石床图12、12-1<sup>39</sup>,推定其年代在北周至隋,墓主为胡裔贵族,并认为其围屏画像中的人物活动与祆教信仰有关。从视觉的角度来看,这组画像最引人注目的特征是对于建筑的表现。除了原简报编号为11的画面表现了山林狩猎、9表现酿酒以外,其他画面都不同程度地出现了建筑的母题<sup>40</sup>,如第1幅中单层的亭阁,第4幅中的阙门,第5、6、7、8、10幅的单层屋宇,第3幅双重的楼阁,第5、8幅漫回的水上长廊,第1、2、6、7图中的桥等。作者较为恰当地处理了人物与建筑的比例关系,使得人物成为建筑的点缀。换言之,建筑在这里成为画面的主体,而不只是人物活动的场所。

天水石马坪石床画像所见对于建筑的兴趣,难以用“地域风格”或“时代风格”来简单解释。2002年出土于天水而被盗到国外的另一组年代相近的石床也是入华胡人墓的葬具图13<sup>41</sup>,其围屏并没有表现出对于建筑的偏好,而是

38 张彦远撰,俞剑华注释,《历代名画记》,第26页。

39 天水市博物馆,「天水市发现隋唐屏风石棺床墓」,《考古》1992年第1期,第46-54页;有关研究,见姜伯勤,「天水隋石屏风墓胡人“酒如绳”祆祭画像石图像研究」,《敦煌研究》第1期(2003),第13-21页;又收入氏著,《中国祆教艺术史研究》(北京:生活·读书·新知三联书店,2004),第155-172页;B. I. Marshak, “The Sarcophagus of Sabao Yu Hong, a Head of the Foreign Merchants (592-98)”, *Orientations*, 35:7(2004), pp.57-65(中译见 李润渊译,「胡商首领萨保虞弘石椁研究」,《信息与参考》总 第6期(2005),第162-165页);宋莉,「甘肃天水石棺床年代考」,《西北美术》2006年第1期,第44-47页;李宁民,「天水出土屏风石棺床再探讨」,《中原文物》2013年第3期,第85-91转105页;沈睿文,「天水石马坪石棺床所见希腊神祇」,荣新江·朱玉麒主编,《西域考古·史地·语言研究新视野—黄文弼与中瑞西北科学考察团国际学术研讨会论文集》(北京:科学出版社,2014),第497-511页。

40 沈睿文对于其中的廊庑、阙和楼阁作了详细的讨论,见氏著,「天水石马坪石棺床墓的若干问题」,荣新江·罗丰主编,《粟特人在中国—考古发现与出土文献的新印证》,第474-485页。

41 Guimet, Musée éd., *Lit de pierre, sommeil barbar, Présentation, après restauration et remontage, d'une banquette funéraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au VIe siècle*(Paris:

以人物和各种神祇的形象为主。建筑的母题在西安北周安伽墓石床、康业墓石堂等例子中也有所见<sup>42</sup>，但均未像石马坪石床围屏画像那样集中和大面积地加以刻画。

孙机曾论及石马坪石床第1幅画像中单层的亭阁，以此作为粟特建筑的典型<sup>43</sup>，但这组屏风中更多的建筑则为中原风格。最近，李宁民撰文对原发掘报告的一些细节提出质疑，怀疑其报导有不准确之处。他指出：“在这次修复中，我们发现因铁质构件锈蚀膨胀造成第八幅右上角和第五幅左上角的崩落范围一致，另一个原因是我们发现，如果没有屏风边框，这些作为背景出现的园林回廊河流山石等组成的大致是一幅画面，……如果将第五幅和第七幅对换位置……调整对换后第八幅、第五幅和第六幅形成一个比较完整的园林空间。这个园林里主体建筑为歇山式厅堂建筑，有曲行回廊、池塘和莲花。第四幅和第七幅形成园林外的空间，主要内容为车乘和出行。”<sup>44</sup>图12-2虽然这个调整方案的证据尚显薄弱，但调整后的视觉效果的确颇为圆融，值得充分注意。当然，即使按照这种调整方案重新拼合，在各扇屏风相连接的部分，画面的细节仍难以全面吻合。也许有一种可能性存在，即屏风的画像来源于现成的画稿，只是在雕刻产生了细微的偏差，而发掘报告的介绍也产生了位置的错乱。诚如是，则其原始画稿或许类似后世所见的“通景屏”，即在多扇屏风上表现连续性的画面。

论及这一时期中原绘画中对于建筑的迷恋，山西忻州九原岗北朝墓照墙壁画是一个典型的例子图14<sup>45</sup>，画面中的屋宇有对于斗棋多角度的描绘，既全面地呈现出精巧复杂的结构，也展露出针对其视觉效果的审美之眼。这类对于建筑的兴趣还可以追溯到汉代壁画中，如河北安平逯家庄东汉墓右侧室北

---

Musée Guimet, 2004); 屈涛,「出生证：一个无法回避的问题—法文版《石屏·野蛮睡眠》一书的另外一种读后感」, 荣新江·罗丰主编,『粟特人在中国—考古发现与出土文献的新印证』, 第368-378页。

42 陕西省考古研究所,『西安北周安伽墓』(北京: 文物出版社, 2003); 杨军凯,『北周史君墓』(文物出版社, 2014)。

43 孙机,「我国早期单层佛塔建筑中的粟特因素」,『宿白先生八秩华诞纪念文集』(北京: 文物出版社, 2002), 第425-433页。

44 李宁民,「天水出土屏风式石棺床的修复及研究」, 荣新江·罗丰主编,『粟特人在中国：考古发现与出土文献的新印证』(2016), 第191-206页。

45 山西省考古研究所·忻州市文物管理处,「山西忻州市九原岗北朝壁画墓」,『考古』2015年 第7期, 第51-74页。

壁画中的建筑已明确使用了界尺引线。<sup>46</sup>

一般认为专门表现建筑的界画到晚唐五代才较为成熟，至宋元普遍流行<sup>47</sup>。《宣和画谱》称，界画“虽一点一笔，必求诸绳矩，比他画为难工，故自晋宋迄于梁隋，未闻其工者；粤三百年之唐，历五代以还，仅得卫贤，以画宫室得名”<sup>48</sup>。这段文字认为迟至五代卫贤方以画宫室名著于世，但也将这一传统上溯到晋宋。

顾恺之将台榭与人、山水、狗马相提并论，而石马坪石床画像则明确将建筑诉诸于屏风式绘画，说明建筑或已成为一个独立的绘画类型。当然，此例尚属孤证，其意义在于启发我们提出这个新的问题，具体情况还有待于今后随着材料的丰富而加以进一步探索。

## 五

考古材料显示，初唐已有形式上比较独立的花鸟画。陕西乾县出土神龙二年(706)至景云二年(711)章怀太子李贤墓石椁正壁外侧发现三幅线刻花卉画图<sup>49</sup>。卒于开元二十五年(737年)的贞顺皇后敬陵出土的石椁外壁左(南)右(北)后(西)三面雕刻的14幅花鸟画构图基本相同图<sup>50</sup>，皆在上部刻画整株花树(种类可辨者有海棠、牡丹、菊花等)，下部刻一禽鸟(包括鹤、鸳鸯、鹦鹉、鸿雁等)，顶部还有对称的小鸟或蜂蝶，花树两侧有小棵的野花、野草，底部有的点缀小块山石，所见花鸟已经是比较固定和成熟的形式。这种程式在晚唐五代的墓葬中延续下去<sup>51</sup>。

唐墓中所见花鸟画如此稳定的图式，应不是其初始阶段的状态，上文提到的东魏翟育石床上的画像，为探讨花鸟画的渊源提供了新的线索。其中带

46 河北省文物研究所,『安平东汉壁画墓』(北京:文物出版社, 1990), 图版50-52.

47 关于宋元界画概念的讨论，见陈韵如，「“界画”在宋元时期的转折—以王振鹏的界画为例」，《美术史研究集刊》第26期(台北:台湾大学美术史研究所, 2000), 第143-149页。

48 『宣和画谱』，于安澜编，『画史丛书』第二册，卷八，第81页。

49 樊英峰·王双怀,『线条艺术的遗产：唐乾陵陪葬墓石椁线刻画』(北京:文物出版社, 2013), 第47, 84 -89页。

50 程旭·师小群,『唐贞顺皇后敬陵石椁』，《文物》2012年第5期, 第74-96页, 封三。

51 关于唐代花鸟画较新的研究，见刘婕,『唐代花鸟画研究』(北京:文化艺术出版社, 2013)

有“胡客翟门生造石床屏风吉利铭记”铭文的一扇屏风刻墓主像，在墓主像的背后有一具三面的围屏，与前述康业墓正面的墓主像属于同一类型。翟育像背后的屏风至少可以看到正面的三扇和左右侧面各一扇，每一扇皆有一株花图<sup>51</sup>，与唐代屏风上每扇一株花木、一一平列的构图十分相近。所不同的是，唐代屏风所见花木生态自然，较为写实，而翟育石床所见较为装饰化，其主干为反向的双S形，叶子也较为概念化，尚无法确定这是描摹到石床后所产生的变化，还是当时的屏风绘画原有的形态。对照康业墓画像所见，至少可以推断这类题材在当时与山水画一样，也是一个比较独立的类型。这个线索意味着将来有可能将花鸟画历史上溯到6世纪。

在南北朝时期，屏风是绘画的重要载体<sup>52</sup>。《历代名画记》卷二云：“必也手揣卷轴，口定贵贱，不惜泉货，要藏箧笥，则董伯仁、展子虔、郑法士、杨子华、孙尚子、阎立本、吴道玄屏风一片，值金二万，次者售一万五千。”<sup>53</sup> 屏风上的绘画可以随时替换，便于携带，因此像当时流行的手卷一样，成为爱画者购求阅玩、鉴识收藏的对象，是严格意义上的绘画艺术作品。

由于材料有限，尚不足以将“画科”概念的出现提前到南北朝，但从葬具上的屏风可以看到，人物、山水、台榭、花卉作为绘画独立的表现对象，在这一时期已初露端倪。这些新出现的实物材料，突破了我们过去对于中国早期绘画的认识，须引起重视。山水、台榭、花卉皆不是经世致用的母题，而偏重于审美，传统的人物题材在这一时期也更加突出对于仪容神态的刻画，这些现象均是绘画作为一门艺术形式开始走向自觉的表现，至于其背后内外各种因素的作用，则需要另作讨论。

---

52 杨泓，『逝去的风韵——杨泓谈文物』(北京：中华书局，2007)，第32-45页。

53 张彦远撰，俞剑华注释，『历代名画记』，第43-44页。