

「簪花仕女圖」服飾研究

梨花女子大學校 衣類織物學科
講師 柳 蕙 英

目 次	
I. 序 論	4. 文樣
II. 簪花仕女圖	5. 髮髻
III. 服飾	6. 面飾
1. 着裝狀態	7. 服飾에 나타난 西域的要素
2. 실루엣	IV. 結 論
3. 色彩	

I. 序 論

簪花仕女圖는 종교적, 세속적인 인물화와 초상화의 가장 위대한 그림들이 그려졌다고 평가되는 唐代의 人物畫로서 盛唐 이후의 찬란한 服飾美가 생생하게 表現되고 있다는 점에서 服飾研究資料로서 가치가 크다고 하겠다.

唐代는 西域과의 활발한 文物交流와 異文化에 대한 적극적 수용 등에 의한 국제주의적 성격과 아울러 이 시대 개화한 물질주의, 세속주의에 영향 받아서 中國歷史上 가장 독특하면서도 장식적인 服飾美가 추구되었었다.

‘吳帶當風’이라 불린 힘찬 線描의 인물화를 그린 畫聖 吳道子の ‘吳家樣’에 상대적으로 비견되는 섬세정교하고 더욱 사실주의적인 人物畫描法인

周昉의 ‘周家樣’은 綺羅를 걸친 貴婦들의 화려농염한 자태표현에 더할나위 없는 표현양식이라 하겠다. 따라서 周昉의 眞跡은 아니나 그의 代表作品인 “¹⁾ 簪花仕女圖의 복식고찰을 통하여 中晚唐服飾文化의 요체를 파악해 봄과 동시에 실크로드의 東西文物交流의 결과로 中國服飾에 나타난 西域的要素들의 습합을 규명해보고자 한다.

II. 簪花仕女圖

회화를 복식연구자료로 택함에 있어서, 美術史의 研究方法을 통하여 作品의 의의와 양식적 특징을 고찰해야하는 것이 전제가 된다. 따라서 복식분석에 앞서 Panofsky의 도상학적 방법²⁾으로 簪花仕女圖를 분석해 본다.

1) 거의 모든 문헌에 傳周昉이라고 기록되어 있으나 中國歷史名畫家選 2 (周千秋 / 任弘彬譯, 悅話堂, 1979). p.43. 中國東北博物館에 眞跡이 있다는 기록이 있음.

2) 파노프스키는 미술작품을 이해함은 의미의 해석이라고 보고 1. 도상학 이전의 기술(pre-iconographical description) 2. 도상학적 분석(iconographical analysis) 3. 도상해석학적 해석(iconological interpretation)의 3단계로 구분하여 도상학연구의 체계를 세웠다.

즉, 1단계는 예술적 모티브들로 구성되는 사실적이고 표현적인 1차적이거나 자연적인 주제를 파악하고 2단계에서는 이미지, 알레고리 등을 주제의 개념과 연결하여 2차적이고 관습적인 주제를 파악하고 3단계에서는 본질적인 의미와 내용을 파악하여 상징적 가치를 발견하는 것이다.



圖 1. 傳周昉 簪花仕女圖 遼寧省博物館藏

이 그림은 唐代 宮中仕女들의 日常生活의 한 장면을 묘사한 것인데 이러한 畫題는 盛唐을 전후하여 정치, 경제의 급격한 발전에 따라 나타난 새로운 그림소재이다.³⁾ 그림의 크기는 세로 46cm, 가로 180cm로서 絹本淡彩의 長卷이며 周昉의 直跡은 아니고 후대에 모사한 것이 요령성박물관에 수장되어 있다.

周昉의 字는 仲郎 일명 景玄이라 하며 陝西省 長安人으로 大歷(766~779) 年間に 월주, 선주의 長史를 지냈으므로 문헌기록에 周長史라고 일컬어진다. 生沒年代는 정확한 기록은 없으나 여러 문헌을 통해 그의 활동시기가 大歷, 貞元(766~804) 年間に 해당된다고 보겠다.⁴⁾ 朱景玄의 「唐朝名畫錄」에서 周昉을 吳道子 다음으로 높이 평가했듯이 唐代 최고의 人物畫家로 특히 綺羅人物畫의 독보적 존재이다.⁵⁾

그림의 구도를 살펴보면 장훤의 「搗練圖」나 周昉

의 「雙六圖」등 當時의 人物畫들에서 보이는 群象구성과는 다르게 6名이 나열식으로 배치되어 있다. 8세기초의 벽화(영태공주묘, 장희태자묘)에서 이미 人物畫 장르의 完成이 이루어졌으므로⁶⁾ 여기에서 보이는 얼핏 보기에 유치한 나열식 구도는 仕女 하나 하나의 모습을 독립적으로 정확히 자세하게 묘사하기 위한 畫家의 의도적인 배치라 하겠다. 各者가 採花, 看花, 慢步, 戲犬 등의 여가시간을 보내고 있는데 이들은 곡선적인 세련된 포즈에 의한 유연한 S구도로서 자연스럽게 한 畫面 안에서 교차되고 있다. 완만한 동작의 한 순간을 정교하게 포착하여 우아한 분위기를 느끼게 하며 또한 Thomas Lawton이 지적한 조용하고 우울한 분위기(quiet, melancholic air)와도 연관된다고 하겠다.⁷⁾

人物들의 비례는 사실적(신장과 頭部, 강아지, 학과 인물비례, 팔, 다리 포즈와 비례 등)이며 盛唐 이후의 특징적 형태인 허리가 들어가지 않는 풍만한

3) 傅挹石著, 李馨淑譯(1988), 「中國의 人物畫와 山水畫」(대원사) p.43.

4) 周千秋著, 任弘彬譯(1979)(悅話堂), p40~41.

5) 傅挹石著, 李馨淑譯(1988), p.40, 43.

6) Fong, Mary H.(1983), "Tang tomb murals reviewed in the light of Tang texts on painting", Univ. of California.

7) Lawton, Thomas(1973) 「Chinese Figure Painting」, Freer Gallery, p.8.



(中國の博物館 第4卷 84圖, 模寫)

形을 하고 있다. 뛰어난 질감의 묘사가 돋보이고 가벼운 옷감들의 무게처리가 실감있게 묘사되었다. 얇고 투명한 옷감이 한겹으로 피부위에 드리워진 부분과 두겹으로 겹쳐진 부분 및 다른 옷감 위에 겹쳐지거나 소매폭에서와 같이 세겹이상으로 겹쳐진 경우가 각각 세밀하고 정확하게 표현되었다.

沈從文은 잠화의 풍습이 唐 보다 五代와 宋에서 크게 유행했다는 점과 아울러서 그림에서 머리모양이 大髻에 步謠를 꽂은 것으로 完整無缺하고 그 위에 다시 花冠을 加한 것은 不倫不類하며 唐代 畫跡史에서 전혀 볼 수 없다는 점을 들어서 이 그림은 빨라야 宋人이 宋制를 근거로 唐事를 그린 것이거나 唐의 舊稿를 근거로 增飾했을 가능성이 많다고 보았다.⁸⁾

그러나 여인들은 양귀비 이후의 풍만한 女性美를 지닌 典型的인 唐代 貴婦들이며 앞서 지적한 '조용하고 우울한 분위기'는 이 시대 人物畫의 특징적인 것으로서 아직 찬란한 唐文化의 여력속에 있지만 盛唐의 활력이 사라져버린 가라앉은 분위기가 완벽한 사실주의 속에 본질을 추구함으로써 時代精神을 표현했던 周昉의 뛰어난 필치 속에 되살아난 것으로

보겠다.

호사를 극한 모습으로 鶴과 더불어 거닐고 강아지와 놀고 만발한 꽃을 감상하는 상황인데도 仕女들의 표정은 즐겁고 명랑하지가 않다. 이것은 이러한 生活이 지극히 日常的인 것으로 반복됨으로 오는 지루함, 나른함의 분위기, 나아가서 唐文化의 세속주의, 물질주의, 퇴폐주의를 반영함과 동시에 마치 꽃과 같은 仕女들의 존재의 본질 즉 만개하여 落花의 순간이 닥아온 그림의 玉蘭과도 같은 아름다움의 時限性을 암시하며 그것은 바로 절정의 순간을 지나 쇠락의 길로 접어든 唐宮廷文化 그 자체와 연결된다고 하겠다.

Ⅲ. 服 飾

편의상 그림에 나오는 6人을 왼쪽부터 ①~⑥까지의 번호를 정해서 설명한다.

- ①…紫色衫衣와 金泥로 彩繪한 團花文이 있는 紅裙을 입고 雲鶴文이 있는 黃色披子를 들었다.
- ②…紅色衫衣와 花文이 있는 金泥(또는 金縷)裙을

8) 沈從文(1981)「中國古代服飾研究」(學習研究社)

입고 紅色花文이 있는 黃色披子を 들었다.

- ③...地文으로 菱文이 있는 黃色衫衣와 紅裙을 입고 牧丹唐草文이 있는 紫色披子を 들었다.
- ④...菱文이 地文인 靑色의 漢式 袍形의 겉옷을 입고 작은 圓文이 있는 黃色의 帶를 매었으며 안에 紅色의 裙腰가 보이고 아래 양옆으로 幅이 좁은 裙인지 바지인지 구별할 수 없는 黃色의 下衣가 보인다.
- ⑤...黃色衫衣와 金泥彩繪團花文이 있는 紅裙을 입고 唐草文으로 보이는 文樣이 있는 紫色披子を 들었다.
- ⑥...紫色衫衣 아래에 치마를 두개 입었다. 表裙은 紅色이고 下裙은 大團花文이 있는 金色이다. 披子是 紅色이고 唐草文이 있다.

衫은 篇海에 「衫小襦也 一曰單襦」라 있으나 六書故에 「衫今以單衣爲衫」이라 되어 있고 中唐의 文章家이며 唐宋八大家의 一人인 韓愈(768~824)의 詩에 「白布長衫紫頭巾 差科未動是間人」라는 구절에서 보듯이 길이에 長短이 共存했던 것으로 보인다. 또한 唐代의 衫은 夏用으로 주로 薄地의 羅, 紗, 縠이 사용되었다.⁹⁾ 따라서 여기에서는 衫本正年의 지적대로 衫衣¹⁰⁾로 칭하기로 한다.

1. 着裝狀態

신분상으로 차이가 있는 ④의 仕女만 형태가 다른

袍形의 옷을 착용하였고 나머지 5名은 모두 무릎 아래 길이에 소매통이 넓은, 얇은 羅 또는 薄紗로 된 衫衣를 입었는데 앞 가운데가 한뼘정도 벌어지게 되어 있어서 가슴 높이 올라오는 장식적인 裙腰와 치마 앞부분이 드러나 보인다.

아래쪽을 살짝 묶어서 이러한 앞열림의 매무새가 고정되도록 하고 있다.

머리모양도 ④의 女人만 雙髻를 높이 틀어 묶은 형이고 나머지 사람들은 보요로 장식하고 鮮花를 꽂은 高髻로 차이를 보인다. 衫衣안에 화려한 長裙 위로 다른 上衣類를 입지 않아서 투명한 옷감을 통해 어깨, 팔이 비쳐 보인다. 이러한 모습을 다른 그림이나 벽화, 俑 등에서는 별로 볼 수 없다. 그러나 唐小說 「許老翁傳」에 天寶年間に 益州 士曹 柳某의 妻 李氏가 '黃羅銀泥裙, 五暈羅銀泥衫子, 單絲羅紅地銀泥披子を 입었는데 益都에서 성행하는 복식이었다'라는 기록이 있는데 이것은 물론 神仙故事이지만 당시 의주에서 많이 입힌 貴婦服飾을 알게 해준다. 이것은 잠화사녀도의 복식구성과 같은 裙, 衫子, 披子로서 着裝狀態도 유사했으리라고 본다.

2. 실루엣

전체적인 실루엣은 양귀비 이후에 나타난 풍만한 形으로 허리가 들어가지 않은 오우벌라인을 보인다. 圖2에서 南北朝時代부터 五代에 이르는 女子服飾을 俑과 벽화에서 정리하여 실루엣을 알아보고 잠화사녀도와 비교한다. <圖2>의 女人像들을 보면

9) 衫本正年(1984), 「東洋服裝史論考(中世編)」, 文化出版局, p.179.

10) 衫本正年(1984), 「東洋服裝史論考(中世編)」, 文化出版局, p.181.

11) A: 南京 石子岡出土 俑, 東晉, 南京博物院.

B: 小西太原 長肅俗墓出土 俑, 北齊天保年間, 中國歷史博物館.

C: 隋 俑, 西安博物館

D: 西安王家墳村出土 三彩陶 俑, 唐.

E: 唐永泰公主墓壁畫(706).

F: 西安 鮮于庭誨墓出土 俑,(723).

G: 樹下美人圖, 正倉院(752).

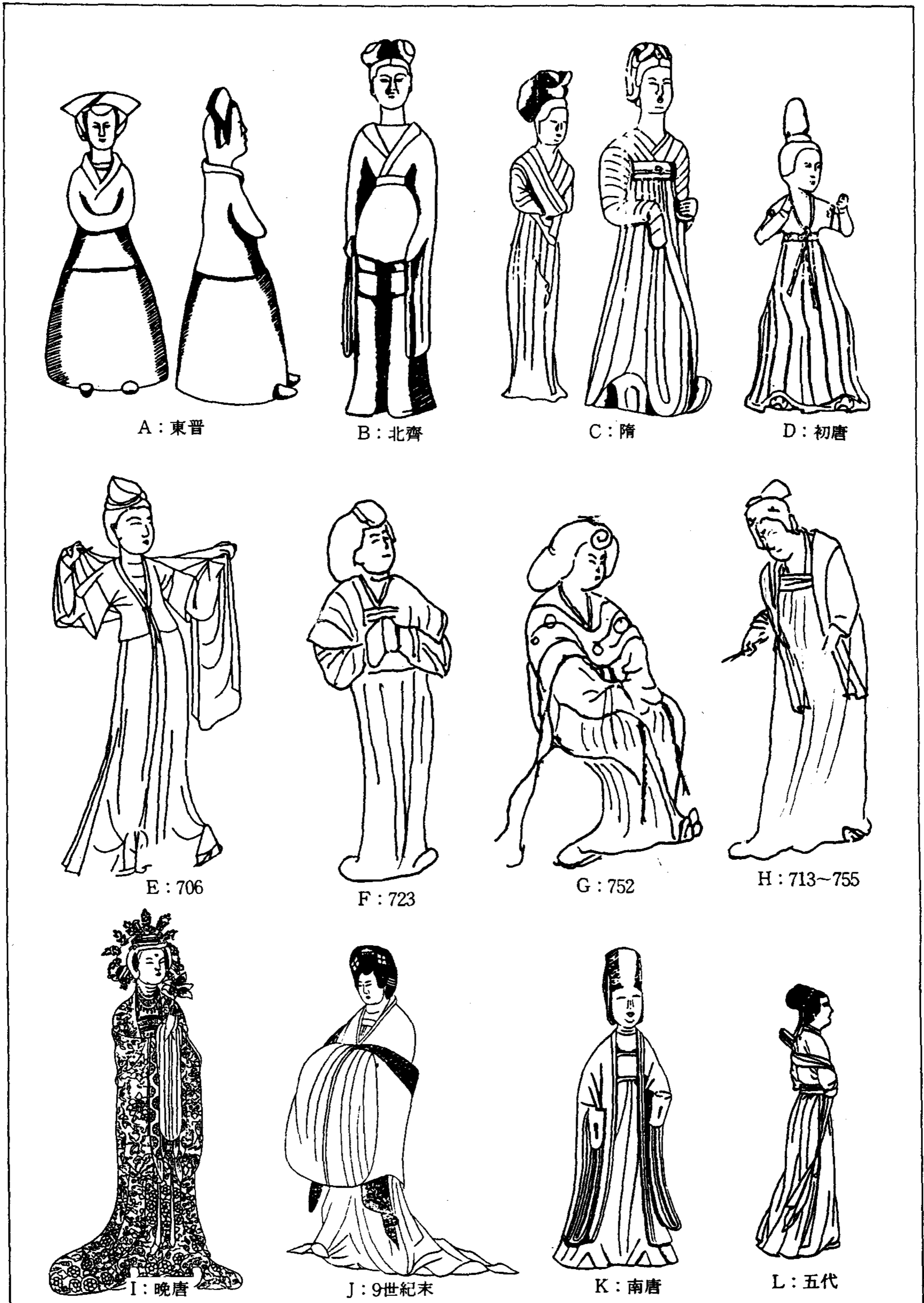
H: 長萱의 「搗練圖」中の 盛唐시대 婦人(713~755).

I: 晚唐供養人, 敦煌9窟, 9世紀 후반.

J: 引路菩薩圖中の 9世紀末 唐代貴婦, 大英博物館藏畫, 9世紀末.

K: 南唐二陵出土, 南京博物館.

L: 高竇중의 「韓熙載夜宴圖」中の 五代婦人.



A : 東晉

B : 北齊

C : 隋

D : 初唐

E : 706

F : 723

G : 752

H : 713~755

I : 晚唐

J : 9世紀末

K : 南唐

L : 五代

〈圖 2〉南北朝 時代부터 五代에 이르는 실루엣 변천¹¹⁾

六朝時代의 날렵한 모습이 初唐까지 계속되다가 開元年間에 들어서면서 풍만한 형태로 변화여 晚唐까지 이어진 것을 알 수 있다.

服飾美는 女性美와 동일한 흐름을 갖게 되어 넓고 풍성한 소매와 치마자락이 심화되어 太和三年(829) 袍衫의 길이와 袖幅, 裙의 幅과 길이를 제한하는 禁令이 내려지게 되었다.¹²⁾ 圖2의 I와 J,K에서 넓은 소매와 끌리는 치마자락을 볼 수 있다. 잠화사녀도에서도 禁令의 제한치수에 가까운 넓은 소매와 긴 치마를 입고 있는데 신분이 다른 여인들 보다 낮은 圖1, ④의 女人만 다른 사람보다 소매폭과 치마폭이 좁고 치마길어도 다소 짧다. 公服이 아닌 日常服飾에서 그와같은 비활동적인 의복을 착용한다는 것은 이들의 신분과 함께 사치스러움의 정도를 알게한다. 唐代는 中國服飾史上 가장 華美함을 추구했던 時代로서 則天武后에서 시작되어 양귀비로 이어지는 奢侈風潮는 그도를 더해서 “舊唐書” 楊貴妃傳에 宮中の 貴妃院에서 織錦刺繡하는 工人이 七百人에 이르고 그곳에 필요한 雕刻을 만드는 사람이 또 수백인에 이른다는 기록이 있다. 이러한 사치는 玄宗이후 肅宗, 代宗年間까지 이어졌다한다. 잠화사녀도의 호화스러운 문양과 투명한 옷감, 풍성한 실루엣에서 그 정도를 가늠해볼 수 있다. 周昉이 그린 仕女들은 실루엣에서 圖2, G~H의 범주에 속한다. G의 樹下美人圖가 752년이므로 이때보다 소매폭이 훨씬 관활해진 다음의 시기에 해당된다. 盛唐이 755年 안록산의 난으로 끝나고 中唐으로 넘어가게되므로 周昉의 활동年代(766~804)의 末年에 제작된 것으로 추정가능케한다.

3. 色彩

衫衣의 色으로는 紫, 紅, 黃, 裙의 色은 紅, 金, 披의 色은 黃, 紫, 紅이 사용되었다. 복식전체에 紫, 紅, 金, 黃의 四色이 쓰였는데 특히 紅裙은 4名の 치마가 해당되므로 이시대의 紅裙의 大流行을 시사한다.¹³⁾ 唐의 服色제도를 보면 武德4年(621)에 百宮

의 常服을 定할 때 品階에 따라 紫, 朱, 黃의 順이었었는데 다시 貞觀4年(630)에 令을 내려 紫, 緋, 綠, 靑으로 되었고 ‘婦人從夫色’이라하여 婦人의 服色도 男性을 따르도록 하였다.¹⁴⁾ 이것은 물론 公服色이지만 최고위신분을 상징하는 紫色과 紅色계열의 색채 감정은 일반복식에도 作用하였음은 당연하다. 따라서 宮中仕女들 가운데서도 높은 신분임을 암시하는 동시에 當時의 服色의 유행과 金泥의 多用등 사치풍조를 알게해준다.

4. 文樣

衫衣에 나타난 기하문은 地文으로 漢代織物에서 부터 자주 보이는 것이고 披子의 文樣인 雲鶴文, 唐草文도 文樣 자체는 前代부터 많이 사용되던 것이나 披子의 문양으로는 唐末, 五代에 많이 사용되었다.¹⁵⁾ 또한 裙에 보이는 花文, 團花文, 大團花文 등 寶相華文들은 唐代의 代表的 꽃문양으로서 시대의 흐름에 따른 寶相華文의 전개과정에서 볼때 8세기末, 9세기初부터 시작되는 도안화에서 자연화로 변화과정의 약간 엇보이고 있다. 따라서 그림의 仕女들은 앞서 살펴본 형태에서 뿐만아니라 문양에 있어서도 當時 최신의 모드를 착용하고 있다고 보겠다.

5. 髮髻

唐代에는 女人들의 髮型이 다양하게 나타났고 명칭도 헤아릴 수 없을 정도로 많았다. 즉, 高髻, 低髻, 小髻, 螺髻, 同心髻, 交心髻, 側髻, 推髻, 拖家髻, 偏髻, 花髻, 雙髻, 雙螺髻, 寶髻 등이다.¹⁶⁾

「唐會要」에 의하면 金銀비용이 과다하게 드는 이유로 高髻를 일시 금지하였으나 없어지지 않고 후에 다시 流行하게되었다 한다. 唐代宮庭에 가장 많이 流行한 것은 高髻로 많은 벽화, 俑, 그림 등에서 볼 수 있다. 圖1의 ①, ②, ③, ⑤, ⑥ 女人은 鮮花를 꽃았으므로 花髻로 분류할 수도 있고 金玉의 鈿花, 釵로 장식하고 步搖를 달았으므로 寶髻로 볼 수도

12) 原田淑人(1970) 「唐代의 服飾」, (東京 東洋文庫) p.94.

13) 周錫保(1983), 「中國古代服飾史」(中國文物出版社), p.196.

14) 「舊唐書」, 卷四十五, 志第二十五, 輿服.

15) 周錫保(1983), p.196.

16) 周錫保(1983), p.216.

있다.

그러나 沈從文의 지적대로 잠화의 풍습이 五代와 宋에서 유행하였다는 점과 그림의 髮髻가 圖2의 J, 9세기 후반에 보인다는 점은 후대에 증식했을 가능성과 함께 앞으로 연구해야 할 과제라고 보겠다.

6. 面飾












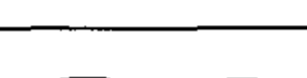
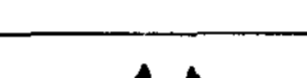
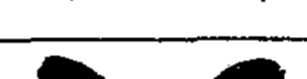


唐代婦人의 화장에는 額黃, 黛眉, 紅粉, 口脂, 花鈿, 粧學 등 어느 시대보다 화려하고 다양하게 발전하였고 따라서 상대적으로 짙은 화장술로서 典型化되어 몰개성화한 모습들이 보여지고 있다.

그림의 仕女들도 역시 盛唐이후의 전형적인 화장으로서 額黃, 黛眉, 口脂, 花鈿을 하고 있다. 다음의 圖3에 보이는 眉樣式의 변천을 보면 가히 黛眉藝術이라고 할 수 있을 정도의 창의적이고 다양한 변화를 보여준다. 상당히 유행주기가 짧은 것을 보아서 當時의 社會풍조를 짐작할 수 있다.

7. 服飾에 나타난 西域的要素

잠화사녀도의 服飾의 특징은 역대중국복식에서 이시대를 제외하고는 볼 수 없는 대담한 노출과 隋代부터 나타나기는 했지만 唐代에 두드러진 특징인 하이웨이스트의 실루엣이다. 주름이 풍성한 長裙은 넓은 치마허리가 앞가슴을 가리고 치마끈을 치마허리 아래쪽에 돌린 것이 허리선을 형성하여서 마치 그리스의 키톤이나 로마의 스톨라와 같은 느낌을 준다. 헐렁한 衫衣는 앞여밈이 없이 벌려져있고 아래쪽에 자락으로 살짝 묶어 고정시키고 있어서 下衣에 대한 上衣라기 보다는 西洋服飾에서 보이는 일종의 드레이퍼리類를 연상시킨다. 또한 披子는 그 두름새가 隋唐代에 수없이 많이 조영된 돈황벽화의 佛보살들의 天衣자락이 나체 上半身 위에 자연스런 주름을 만들며 걸쳐져 있었던 것과 비슷해 보인다. 불보살의 오른쪽 어깨 노출과 옷자락을 통해 팔, 가슴이 비쳐보이는 着裝은 잠화사녀도의 비침을 통한 노출과 意味는 전혀 다르지만 服飾에 도입된 비침의 要素라는 형식에서는 맥락이 같다.

唐代人物畫의 발전을 論할 때 위지을승이나 장승

	閻立本《步輦圖》(627-649)
	禮泉鄭仁泰墓出土陶俑(664)
	西安羊頭鎮李來墓出土壁畫(668)
	吐魯番阿斯塔那張雄妻墓出土陶俑(688)
	長安縣南里王寸韋洞墓出土壁畫(692)
	太原南郊金勝村墓出土壁畫(696)
	吐魯番阿斯塔那張體臣墓出土絹畫(702)
	乾縣懿德太子墓出土壁畫(706)
	成陽底張灣唐墓出土壁畫(710)
	吐魯番阿斯塔那唐墓出土絹畫(713-714)
	吐魯番阿斯塔那長氏墓出土絹畫(744)
	張萱《虢國夫人遊春圖》(752年度)
	周昉《紈扇仕女圖》(約742-806)
	周昉《簪花仕女圖》(約803)
	敦煌莫高窟 130窟壁畫(約828-907)
	敦煌莫高窟 192窟壁畫(約828-907)

〈圖 3〉唐代 婦女眉樣式 變遷

(周泐, 高春明(1988), 「中國唐代婦女妝飾」, p.131)

요와 같은 西域出身畫家들의 영향으로 線中心의 평면적 인물표현에 근육과 살이 붙고 음영표현이 도입되어 부피감과 입체감이 부여되었다는 것이 定說이다.¹⁷⁾ 그렇다면 唐代服飾에 나타난 異國的 요소들을 이 시대에 실크로드를 통해 활발하게 交流되었던 西域文物의 유입에 의한 결과로 보는 것도 당연하다. 그러므로 잠화사녀도의 服飾에서 하이웨이스트의 西洋式 로브와 같은 역할을 하는 長裙을 西域을 통한 그레코로만의 요소의 도입이라고 추정하고 비침에 의한 노출을 역시 실크로드를 통한

17) J.캐힐 / 趙善美譯(1985), 「中國繪畫史」(悅話堂) p.9

마이클, 설리반 / 金敬子譯(1978), 「中國美術史」(지식산업사) p.128.

불상의복의 영향이라고論하는 것이 가능하다.

V. 結 論

周昉은 고개지에서 비롯된 사실주의에 기초를 둔 中國正統人物畫양식의 발달에 종지부를 찍으며 完成을 이룬 人物이라 하겠다. 테크닉의 완벽함 가운데 전통적 해석의 六法에 충실한 表現과 아울러 golden age를 넘어선 唐帝國의 석양이 비긴 모습을 仕女들의 자태에서 일어나오는 cultural fatigue와 함께 극명하게 암시하고 있다. 이것은 바로 時代精神의 表現이며 이러한 관점에서 綺羅人物畫法의 周家樣은 外面的인 호화로움과 사치속에 잦아드는 나른함과 고요함의 묘사에 가장 합치되는 技法이고 양식이라 하겠다. 또한 中國歷史上 가장 호화스럽고 사치스러우며 장식적이었던 唐代女子服飾은 時代精神의 表現에 있어 훌륭한 素材역할을 하였고 周昉의 화필로 생생하게 되살아나서 귀중한 복식연구자료가 되고있다.

衫衣 안에 다른 上衣類를 입지 않아 어깨, 팔을 노출시키며 長裙을 밑에 입는 着裝이 당시에 유행했다는 것을 알 수 있고 素材의 호사로움과 金泥彩繪한 다양한 문양은 사치풍조를 반영하고 있다. 公服에서 높은 신분에만 허용되었던 紫色과 紅色이 일반 복식에도 애용되었음은 색채상징에 의한 호상으로 풀이할 수 있다.

또한 소매폭, 치마폭과 길이에서 신분에 따른 차이가 있고 문양의 사용, 高髻, 首飾용구에도 신분상 차이가 있었음을 알 수 있다. 面飾에도 다양한 方法이 있었고 圖3에서 보듯이 세부적인 것은 보다 더 빠른 템포로 유행이 변화하였다. 실루엣은 六朝時代 이래의 날렵한 形이 계속 初唐까지 이어져 왔고 다만 露胸이 심화되었었다. 開元이후(양귀비의 출현이후) 清肌秀骨을 숭상하던 중국고대인물화에 변혁을 가져와 몸체는 豊厚하고 曲眉豊頰한 형상으로 변했고 服飾에 있어서도 허리가 들어가지 않은 풍만한 형태美를 추구하게 되었다. 唐代 人物畫가 西域의 영향으로 입체감과 부피감을 얻게 된 것과 마찬가지로 服飾에도 西域的要素가 中國服飾에 습합되었다고 본다. 잠화사녀도에서 나타난 대담한 노출과 비침의 요소는 불상의복에서, 장식적인 넓은

치마허리가 달려서 下衣라기 보다는 하이웨이스트의 풍성한 실루엣의 로브와 같은 느낌을 주는 裙은 그레코로만에서 원형을 찾아볼 수 있다고 하겠다.

參 考 文 獻

- 「舊唐書」.
 「唐書」.
 「事物記原」.
 「中國人名大辭典」, 商務印書局.
 講談社·文物出版社(1981), 「中國の博物館」.
 第1卷: 陝西省博物館 (講談社)
 第4卷: 遼寧省博物館
 第5卷: 中國歷史博物館
 大阪市立美術館(編)(1978), 「隋唐の美術」(平凡社)
 國立中央博物館所藏 (1986), 「中央아시아美術」(三和出版社)
 杉本正年 (1984), 「東洋服裝史論考 (中世編)」, (文化出版局)
 「シルクロニド大文明展」(1988) (奈良國立博物館, 奈良縣立美術館, 海のシルクロニド館)
 鈴木敬 (1981), 「中國繪畫史」上.(吉川弘文館)
 沈從文 (1981), 「中國古代服飾研究」(學習研究社)
 原田淑人 (1970), 「唐代の服飾」(東洋文庫)
 周錫保 (1984), 「中國古代服飾史」(中國戏剧出版社)
 周汎, 高春明(1988), 「中國歷代婦女裝飾」(學林出版社)
 마이클 설리반 著, 金敬子譯 (1978) 「中國美術史」(지식산업사)
 J, 캐힐 著 / 趙善美譯(1985), 「中國繪畫史」(悅話堂)
 傅抱石著 / 李馨淑譯(1988), 「中國의 人物畫와 山水畫」(대원사)
 周千秋著, 任弘彬譯(1979) 「中國歷代名畫家選2」(悅話堂)
 Rowley, George(1959), 「Principles of Chinese painting」, Princeton
 Lawton, Thomas(1973), 「Chinese figure painting」, Freer Gallery.
 Fong, Mary (1983), "Tang tomb murals reviewed in the light of Tang texts on painting", University

of California.

Clark, Kenneth(1979), 「What is a Masterpiece?」,
Thames and Hudson

Panofsky, Erwin(1970), 「Meaning in the visual

Arts」, Penguin Books.

Panofsky, Erwin (1977), 「Studies in Iconology」,
Harper & Row publishers.