

일본미술사 성립기의 인도미술 인식

- 메이지(明治)기에서 다이쇼(大正)기를 중심으로 -

강 희 정

(서울대학교 박물관)

I. 서언 : 희랍인도식 불교미술

일본의 미술사학자 하마다 고사쿠(濱田耕作)는 1906년 1월부터 일본 최초의 미술전문 학술지인 『국화(國華)』에 「희랍인도식(希臘印度式) 불교미술(佛敎美術)에 대하여」라는 글을 몇 차례 실었다.¹⁾ 제목에서 시사하는 바와 같이 ‘희랍인도식’이라는 모호한 개념은 일본미술사학자인 하마다와 동시대의 일본 지식인들이 동양미술사를 바라보는 하나의 관점이자, 메이지 시대 구축되었던 일본미술사의 중요한 방향성을 암시한다. 원래 ‘희랍인도식’이란 용어는 서구의 인도 연구자들이 썼던 ‘Greco-Indian’, 혹은 ‘Indo-Greek’의 번역어이다.²⁾ 알렉산드로스의 동방 원정 이후 인도 서북 지역에

주 제 어: 메이지 시대, 다이쇼 시대, 인도-그리스식, 오카쿠라 덴신, 하마다 고사쿠, 이토 츠타, 인도미술, 일본미술사
Meiji Period, Taisho Period, Indo-Greek, Okakura Tenshin,
Hamada Gosaku, Ito Chuta, Indian Art, Japanese Art

세워진 그리스계나 그 방계의 왕들이 지배했던 나라와 그 나라들의 문화적 복합성을 시사하는 조어(造語)이다. 그런데 한편으로는 헬레니즘 문화가 인도 문화에 미친 영향을 강조하기 위해 만들어진 용어로 생각되기도 한다. 이러한 조어 중에는 ‘Greco-Bactrian’이라든가 ‘Greco-Buddhist’ 등의 용어를 들 수 있다. 이들 조어는 언어에는 차이가 있으나 실제 지칭하는 내용은 비슷하다. 어느 용어이든 그리스의 영향을 받은 인도 아대륙과 중앙아시아 특정 지역의 사상, 문화, 풍습, 미술의 성격을 포괄적으로 나타내는 형용어의 역할을 한다. 이들 조어에 대해서는 여러 가지 논의가 있을 수 있지만 본고에서는 일본미술사와 관련하여 인도 미술의 한 특징을 규정하는 용어로 국한시켜 논의를 전개하려고 한다. 더욱이 희랍인도식 불교미술로 한정하면 카슈미르 지방의 간다라 미술을 가리킨다는 것을 쉽게 짐작할 수 있을 것이다.

‘Greco-Buddhist’와 ‘Greco-Indian’은 역사적으로 다른 시점을 가리키는 형용어라고 볼 수 있으나 메이지 이후 일본인들은 이 두 용어의 번역어를 그대로 혼용하여 썼다. 정치적으로는 인도-그리스계가 기원 10년경에 사라졌다고 보지만, 일본에서 ‘희랍인도식’이라고 설명한 미술들은 이 시기에 국한되지 않고 쿠산시대에서 굽타시대에 이르기까지 제작된 미술을 망라하고 있다.³⁾ ‘Greco-Indian’ 미술은 화폐를 제외하면 그 실체가 불분명하고 일

-
- 1) 濱田耕作, 「希臘印度式佛教美術について」, 『國華』 188(1906), 그는 모두 5회에 걸쳐 『國華』에 글을 썼다고 했지만 5회가 6월과 9월 두 번에 걸쳐 연재되었기 때문에 총 6회 연재한 셈이 된다.
 - 2) Indo-Greek이 지칭하는 바에 대해서는 A. K. Narain, *The Indo-Greeks* (Oxford: Clarendon Press, 1957)을 참조할 수 있다. 간다라를 중심으로 한 지역에서 발굴된 동전에서 알 수 있듯이 이들은 그리스와 인도의 언어와 상징을 함께 결합시켰고 문화적으로도 혼성의 양상을 보인다. 이에 대해서는 이주형, 『간다라미술』(사계절, 2003), pp. 26-30. 중앙아시아 지역에서 발굴된 동전을 포함한 그리스, 로마, 인도 문화의 혼성 양상을 고찰한 글로는 前田耕作, 「クシアン朝の美術」, 『世界美術大全集』 第15卷 中央アジア(東京: 小學館, 1999), pp. 127-133; 田邊勝美, 「ササン朝美術の東方傳播」, 『世界美術大全集』 第15卷 中央アジア(東京: 小學館, 1999), pp. 201-206.
 - 3) A. K. Narain, 위의 글, p. 278. 스키타이계의 남하로 인해 정치적 세력을 잃었다고 본다.

본인들이 ‘희랍인도식’이라고 설명한 미술, 즉 간다라 미술의 상당 부분은 인도-그리스계의 직접적인 계승자들인 ‘인도-스키티안(Indo-Scythian)’이나 ‘인도-파르티안(Indo-Parthian)’, ‘쿠샨(Kushan)’인들의 미술로 거론되는 것들이다.⁴⁾ 알렉산더 커닝엄(Alexander Cunningham, 1814-1893)이 인도 미술을 설명할 때, ‘인도-그리스식(Indo-Grecian)’이나 ‘인도-사산식(Indo-Sassanian)’이라는 용어를 쓴 것을 가공의(fanciful) 용어라고 지적한 것은 시사하는 바가 적지 않다.⁵⁾ 프라모드 찬드라(Pramod Chandra)는 이러한 용어가 고유의 역사와 전통이 있는 인도미술을 마치 그리스나 사산조 페르시아 미술에서 파생된 미술로 오도(誤導)한다고 보았다. 그는 ‘인도’라는 실체가 없이 인도미술을 그리스나 페르시아의 방계 미술로 취급하는 태도를 19세기의 사회분위기에서 이해 가능한 것이었으며, 이미 제임스 퍼거슨(James Fergusson, 1808-1886)에서 시작된 서구의 편견에서 비롯되었다고 지적했다.⁶⁾ 그럼에도 일본인들이 ‘희랍인도식’이란 용어를 그대로 번역해서 계속 썼다는 것은 일본미술사 구축에서 서구식 개념에 의존한 바가 적지 않았음을 보여준다. 그러나 인도미술에 대해 일본이 그려낸 ‘이미지’는 서구의 그것과는 방향이 달랐다. 식민지 경영과 함께 인도에 대한 오리엔탈리즘의 시각을 갖고 있었던 서구와 ‘동양’의 개념을 구축하려 했던 일본의 입장이 달

4) Gauranga Nath Banerjee, *Hellenism in Ancient India* (London, 1920), p. 147.

5) Pramod Chandra, *On the Study of Indian Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), pp. 22-23. 찬드라는 커닝엄의 1873년 보고서(*Archaeological Survey of India, Reports* (1872; 1873), Nos. 1, 3)를 근거로 커닝엄이 위와 같은 공상적인 용어로 설명하기는 했지만 종교보다는 시대에 기준을 두어 인도미술을 분류했음을 지적했다. 아울러 그는 이러한 용어들이 20세기 초에 이뤄진 논쟁 끝에 더 이상 인도미술을 설명하는데 적절한 용어로 받아들여지지 않는다고 했다. 이러한 논쟁의 중심에서 인도인 연구자들이 중요한 몫을 담당한 것은 당연한 일이다. 이와 관련하여 다음의 글을 참조하기 바란다. 이주형, 『쿠마라스와미의 佛像起源論: 歷史의 조망』, 『강좌미술사』 제11호 (1998), pp. 49-76.

6) Pramod Chandra, 위의 글, p. 23. 찬드라는 James Fergusson과 James Burgess의 *Cave Temples of India* (London, 1880)에서 이처럼 인도 미술의 독창성을 부정하는 편견에 가득찬 내용을 담고 있다고 보았다.

랐기 때문이다. 일본미술사 형성에 결정적인 역할을 했던 어니스트 페놀로사(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)와 오카쿠라 덴신(岡倉天心, 1862-1913)이 만들어냈던 일본미술사의 틀에서 아시아를 대표하는 사상인 불교와 그 사상의 시각적 조형으로서의 불교미술을 중시했던 인식이 그 배경에 있었던 것으로 볼 수 있다.⁷⁾

일본인들이 본격적으로 인도 미술에 대해 관심을 갖게 된 것은 메이지 유신(1867) 이후 일어난 사회, 문화적 변화와 일맥상통하는 일이었다. 당시 일어난 정치적 사건과 근대화의 경과에 대해서는 다양한 이론이 제시될 수 있으나 ‘미술’ 개념의 도입과 일본미술사의 성립이 메이지 시대에 이뤄졌다고 판단하는 시각은 현재도 유효하게 받아들여진다.⁸⁾ 메이지(1868-1912)에서 다이쇼(1912-1926)기에 이르는 시기는 일본미술사의 태동기이자 성립기이다. 이 시기는 일본미술사의 추상적·관념적 이론틀을 설정한 것에서 시작하여 활발한 연구를 통해 구체적인 다양성이 더해지면서 연구의 깊이가 이뤄진 시기이다. 일본미술사 태동기에 인도미술의 역할에 대한 연구 방향도 설정되었다. 본고에서는 인도미술에 대한 일본인의 관심이 언제 어떻게 시작되었으며, 그 사상적 배경과 의미는 무엇인지를 알아보고자 한다. 또한 이 시기에 일본인들이 생각한 인도미술이 실제 인도미술에 대한 정확한 이해를 기반으로 하고 있었는지를 확인하려고 한다. 만일 당시 그들의 인식이 부정확한 이해에 기반한 것이라면 일본인들의 ‘상상 속의 인도미술’은 어떤 것이었는지를 알아보는 것도 의미 있는 작업이 될 것이다. 인도미술에 대한 일본인들의 인식과 판단의 변화는 메이지 시기에서 다이쇼 시기에 걸쳐 상

7) 페놀로사의 일본미술론은 먼저 일본에서 1882년에 간행된 『美術眞說』을 들 수 있고, 영문으로 *Epochs of Chinese and Japanese Art* (New York: Dover Publications, Inc., 1912)가 있다. 이에 대한 비판으로는 최재석, 「E. F. Fenollosa의 동양미술론 비판 -古代 한일관계사를 중심으로-」, 『미술사논단』 제16·17호(2003), pp. 331-352.

8) 나미키 세이시, 「日本美術史 研究の現況과 展望」, 『미술사논단』 p. 180. 일본미술사 성립 이전의 미술에 관한 글이나 연구에 대해서 같은 글 180-183쪽을 참조하기 바란다. 미술 개념의 발전에 대해서는 佐藤道信, 『明治國家と近代美術 - 美の政治學』 (東京: 吉川弘文館, 1999), pp. 44-52.

당히 다른 방향으로 진행되었다. 이러한 변화는 첫째, 동일한 기간 동안 이뤄진 서구 학자들의 연구 성과, 둘째, 일본 내 사회적 분위기의 변화, 마지막으로 일본미술사 연구가 성숙해짐에 따라 연구 방향이 다양하게 전개된 데 따른 자연스런 결과로 생각된다. 이처럼 實在하는 인도와 일본에서 만들어낸 시각미술 속의 인도가 다르다는 점에 착안한 본 연구를 통해 일본에서 만들어낸 가상의 인도, 그리고 인도 이미지의 차별화가 동아시아 전체 미술사에 미친 영향을 파악하는데 적절한 실마리를 제공할 것으로 생각된다.

II. 오카쿠라 덴신과 불교미술 전파론

후발 제국주의 국가로서 일본이 ‘서양’과의 관계에서 그들에게 보여줄 ‘일본’을 창출했다는 주장은 잘 알려져 있다.⁹⁾ 일본은 한편으로는 탈아입구(脫亞入歐)를 기치로 ‘일본’이라는 국가와 민족의 정체성을 구축하면서 다른 한편으로는 서구에 대응하는 ‘동양’의 개념을 창안하기 위해서 일본 스스로의 동양에서의 위치를 규정하려고 했다. 일본은 자신들이 동양을 대표하기 때문에 동양을 부흥시켜야 하는 거대한 임무를 띤 관리자라고 확고하게 믿었다.¹⁰⁾ 특히 그들은 서구 정신문명의 기초라고 믿었던 기독교에 대응할 수 있는 동양의 우수한 사상으로 불교에 주목했다. 가령 1897년에 제시된 <古寺社保存會 조직에 관한 건의>에는 ‘불교와 관련된 건축, 불상 등 제반보물은 국가 고유의 것으로 빛을 발하며, 후세 미술의 모범이 되므로 보존해야 한다’고 되어 있다.¹¹⁾ 불교와 관련된 보물을 국가 고유의 것으로 보존, 관리해야 한다는 생각이 메이지 시대에 정책적으로 권장되었음을 보

9) 이성시, 『만들어진 고대 : 근대 국민국가의 동아시아이야기』(삼인, 2001), pp. 6-9. 머리말. 그는 일본이라는 개념이 그 자체로서 선형적으로 존재하는 것이 아니라 만들어진 것임을 일관되게 주장하고 있다.

10) ‘동양’의 창안에 대한 논의는 스테판 다나카, 박영재, 함동주 옮김, 『일본 동양학의 구조』(문학과 지성사, 2004)를 참조하기 바란다.

11) 高木博志, 『近代天皇制の文化史的研究』(東京: 校倉書房, 1995), pp. 293-296.

여주는 일례이다. 이와 같은 과정을 거쳐 이 시기 일본에서는 인도에서 시작된 불교와 불교미술이 동양 문명의 정수로 자리하게 되었다. 이의 연장선상에서 ‘동양’의 개념이 확대 재생산되면서 불교미술의 근원지인 인도의 미술을 주목하게 된 것은 당연한 일이었다. 정신의 고향으로서의 인도와 그 불교미술에 대한 높은 관심은 일본미술사의 형성에 비중 있는 역할을 했다. 개별적인 일본 미술의 가치를 일일이 평가하고 판단하여 일본미술사에서 적절하게 자리매김하는데 인도와의 관계가 중요한 근거 중 하나가 되었기 때문이다.

근대국가 ‘일본’의 개념을 형성하고, 일본미술사의 기틀을 잡는데 중요한 역할을 했던 오카쿠라 덴신은 일본이 아시아의 진수(眞髓)인 고대 인도와 중국에서 전해진 불교, 유교, 예술을 모두 소유하고 보존했기 때문에 일본은 ‘아시아 문명의 보고(寶庫)’ 라고 주장했다. 그의 주장은 인도와 중국에서는 이미 이들 문명이 사라졌다는 것을 전제로 한 것이었다. 이는 불교와 역사, 신화를 통해 서양과 전혀 문화적 전통이 다른 ‘동양’이라는 틀을 형성하는데 기여하였다.¹²⁾ 일본의 불교미술이 서양의 기독교 문화에 견줄만한 동양 미술의 보고라는 그의 주장은 이전까지 크게 주목받지 못했던 이들 불교미술을 학계와 정계 모두에서 중시하도록 만들었다.¹³⁾ 덴신은 아시아 문화는 인도에서 발생하여 중국을 거쳐 일본으로 왔다는 ‘전파론’적 관점을 견지하면서, 덴지(天智) 시대를 중심으로 인도와 일본의 관계를 부각시키려고 했다.¹⁴⁾ 무엇보다도 그가 인도를 주목한 이유는 일본이 아시아 문명의 보고라는 것을 확인시키기 위한 것이었다.¹⁵⁾ 페놀로사가 1889년 일본에서는 처음

12) 스테판 다나카, 「근대 일본과 ‘동양’의 창안」, 정문길, 최원식, 백영서, 전형준 역음, 『동아시아, 문제와 시각』(문학과 지성, 1995), p. 188.

13) 기독교와 불교를 대비시키고, 기독교에 대한 불교의 우위를 일관되게 주장한 것에 대해서는 김용철, 「히시다 슌소(菱田春草)의 <염화미소>에 대한 시론」, 『미술사와 시각문화』 제4호(2005), pp. 252-254 참조.

14) 덴지 시대는 천지천황(662-671)의 통치기를 말한다. 덴신은 원래 미술사의 시대구분을 하기 위해서가 아니라 자신이 조사했던 불교미술의 제작연대를 확정하기 위해 연호를 썼던 것이 뒤에 시대구분론으로 바뀌었다고 보는 견해가 있다. 이에 대해서는 佐藤道信, 앞의 글(1999), pp. 352-355.

15) 덴신이 인도나 중국을 여행하고 그 미술을 확인한 것도 인도와 중국 미술을 정확히

으로 <미술과 미술사>라는 제목으로 동경미술학교에서 강의를 한 이후, 텐신이 뒤를 이어 미술사를 가르쳤으므로 일본미술사의 기본적인 관점은 이들 두 사람에 의해 이뤄진 셈이다.¹⁶⁾ 이들에 의해 형성된 일본미술사의 인식들에서는 인도의 어떤 미술보다도 유럽 문명의 모체로 간주되었던 그리스, 로마의 영향을 받은 인도 미술, 즉 간다라의 미술이 중요했다. 페놀로사와 텐신의 관점은 중국, 한국을 경유하여 인도로부터 일본에 전해진 불교미술이라는 전파론(傳播論)에 입각한 도식적인 구도를 만들어내기에 이르렀다. 이러한 인식들은 초대 제국박물관장이었던 구키 류이치(九鬼隆一, 1852-1931), 후쿠치 마타이치(福地復一, 1862-1909)에 의해 계승·발전되었고, 이들은 관(官) 주도로 이뤄진 최초의 일본미술사인 불어판 *Histoire de L'Art du Japon* 편찬에 관여했다.¹⁷⁾ 이를 1901년 일본어로 번역한 『고본일본제국미술약사(稿本日本帝國美術略史)』에서는 ‘인도에 있었던 헬레니즘 문화의 영향이 지금은 사라져 이제 동양미술의 정화(精華)는 일본미술’이라고 일관되게 주장한다. 불교와 그 미술을 기준으로 한 이러한 문화 전파의 도식은 근대에 이뤄진 ‘학습’된 미술사이자 동아시아 문화를 보는 시각이며 관점이다.

Ⅲ. 일본미술의 원류로서의 희랍인도식 미술

인도를 중시한 메이지 시대 일본의 연구자들이 미술사에서 인도와 일본을

이해하기 위한 것이 아니라 결과적으로 일본 미술의 우수성을 확인하고자 한 것에 불과했다는 점에 대해서는 김용철, 『오카쿠라 텐신의 중국 여행과 중국미술 인식』, 『안휘준 교수 정년퇴임기념논총: 미술사의 정립과 확산』(사회평론, 2006), pp. 728-730.

- 16) 불교미술에 대한 페놀로사의 입장은 다음의 책에서 잘 드러난다. Ernest F. Fenollosa, 앞의 글 참조. 이는 1913년의 재판본이 있고, 1963년 복간본이 있다,
- 17) 구키는 『고본일본제국미술약사』 서문에서 ‘일본은 세계의 공원이며, 동양의 보고’라고 썼다. 이들은 텐신이 처음에 관여했던 *Histoire de L'Art du Japon*을 완성시켰던 인물들이다. 후쿠치 마타이치는 후에 텐신을 배척하여 그가 책의 편찬을 마무리하지 못하게 했던 인물이다. 高木博志, 앞의 글, p. 350.

더욱 구체적으로 연결시킬 수 있었던 것은 불교미술로 인해 실현이 가능했다. 텐신이 말한 일본미술사의 내용 가운데 눈에 띄는 것은 호류지(法隆寺) 금당벽화와 쇼소인(正倉院) 유물에 미친 인도의 영향을 강조한 대목이다. 하지만 1901년에 처음 인도를 방문했다는 점을 감안하면 텐신이 인도에 대해 알고 있었던 지식은 외부에서 얻은 것으로 보인다. 그러므로 텐신이 일본미술사의 큰 틀을 잡기 전까지 얼마나 인도미술의 실체에 대해 정확히 알고 있었는지는 명확하지 않다. 인도에 대한 그의 정보는 페놀로사를 통해 얻은 것일 가능성이 크다. 동경제국대학을 졸업한 직후인 1880년 페놀로사를 만난 이후 텐신은 그와 함께 일본 각지의 보물을 조사했을 뿐만 아니라 사상적으로도 그의 영향을 상당히 받았다.¹⁸⁾ 그는 1886년 페놀로사와 함께 유럽의 미술행정과 미술교육을 조사하기 위해 유럽을 방문했다. 그들은 당시 참고가 될만한 사진들을 수집해서 돌아왔는데, 3,705점에 이르는 사진 중에는 고대 인도의 유적에 관한 사진이 다수 포함되어 있었다. 이들이 수집한 사진은 인도의 유적이 일찍부터 서구의 주목을 받았음을 잘 보여준다. 인도에서는 1857년 영국이 식민지 정부를 세우기 전부터 주로 영국군에 의한 발굴과 조사, 약탈이 동시에 이뤄졌다.¹⁹⁾ 전문적인 지식이 없었던 이전의 군인들과 달리 체계적인 발굴과 상세한 보고서를 남겨 인도 고고학의 선구자가 된 인물은 바로 알렉산더 커닝엄이었다. 텐신이 수집한 서적 중에 *The Ancient Geography of India*(1871), *Stupa of Bharbut*(1879), *Archeological Survey of India* 등과 같은 커닝엄의 보고서나 저술이 포함된 것은 당연한 일이었는지 모른다.²⁰⁾ 이들 서적과 사진들이 서구에서 출간되고 얼마 지나지 않은 시점에

18) 기노시타 나가히로, 『오카쿠라 텐신과 美術史』, 『미술사논단』, pp. 307-343.

19) 19세기 이후 영국과 프랑스가 인도와 간다라 지역에서 했던 발굴과 무분별한 약탈 등에 대해서는 이주형, 앞의 글, pp. 329-340이 좋은 참고가 된다.

20) 이 책들은 커닝엄을 비롯한 영국인들이 했던 인도 각지에서의 발굴 보고서가 중심이며, *Archeological Survey of India*는 여러 해에 걸친 발굴보고를 각각 펴낸 것이다. 각 책의 서지사항은 다음과 같다. Alexander Cunningham, *The Ancient Geography of India* (London: Trubner, 1871); Cunningham, *The Stupa of Bharbut: A Buddhist Monument Ornamented with Numerous Sculptures Illustrative of Buddhist Legend and History in the Third Century B.C.* (W. H. Allen and Co. Reprint, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1879).

텐신이 이것들을 입수했다는 것은 그가 서구에서 일어나고 있었던 학문이나 사상의 움직임에 대해 민감하게 받아들이고 있었음을 의미한다. 이 점은 후발 제국주의 국가로서 일본의 근대를 이끌었던 지식인과 정치인들에게서 공통적으로 발견되는 것이었다.²¹⁾

타고르와도 교류를 했던 텐신이 1901년에 인도를 방문한 것도 다른 어느 지역보다 인도 고대 불교미술에 대한 그의 관심이 컸기 때문이다. 그가 인도의 불교미술 가운데 특히 주목했던 것은 아잔타석굴로 대변되는 불교 석굴사원과 벽화로써 그는 이들을 일본 미술의 중요한 원류로 간주했다. 그러나 당시 서구에서 희랍 미술의 영향을 강하게 받은 미술로 중요하게 여겼



<도 1> 구세관음, 7세기, 호류지 몽전.

던 것은 간다라 조각이었고, 텐신도 일본 전근대의 불상이야말로 그리스 조각에 비견되는 ‘조각’이며, ‘나라(奈良) 미술사의 핵심은 조각’이라고 단언했다.²²⁾ 이는 호류지 몽전(夢殿) 구세관음(救世觀音)을 ‘희랍인도식(Greco-

21) 이시다 미키노스케를 비롯한 일본 학자들이 스스로의 동양에 대한 연구가 구미에 비해 뒤쳐졌음을 탄식했다고 한다. 후지와라 사다오, 『東洋美術史學의 형성 과정에 서 역사관·문화적 가치관 분석방법을 둘러싼 일본과 구미의 경합에 대해서』, 『미술사논단』 20(2005) 참조.

Buddhist type)' 조각이라고 한 페놀로사의 견해와 상통하는 것이다(도 1).²³⁾ 하지만 텐신은 인도의 조각과 일본 조각을 직접 비교하기보다는 일본 불교 사원의 건축적 요소에 더욱 관심을 기울였다. 일찍이 텐신의 교육을 받은 일본의 근대 화가들 가운데 '일본색'을 중시한 이들이 '인도식'으로 주목한 것은 흥미롭게도 석굴사원의 조각이나 벽화가 아니라 '기둥'이었다. 이들 화가들은 자신들의 시각에 맞춰 인도식 '기둥'을 일본화로 재현하기도 했는데 대표적인 그림으로 히시다 슌소(菱田春草)가 1897년에 그려 일본회화협회공진회에서 은상을 수상한 <염화미소>를 들 수 있다.²⁴⁾ 이처럼 일본의 근대화자들이 '인도식 기둥'에 주목한 것은 텐신이 불교사원 건축의 기둥을 강조했기 때문이었다.

인도미술의 실체를 파악할 기회가 많지 않았음에도 불구하고 텐신을 비롯한 일본의 미술사학자들은 '<동양>과 그 정신적 지주로서의 불교', '불교미술의 고향인 인도', '동양의 맹주로서의 일본'이라는 몇 가지 관념을 구체화시키기 위해 일본미술의 가치를 부각시키려는 노력을 게을리 하지 않았다. 그 방법 중의 하나는 '인도에서 시작된 불교미술의 정수를 간직하고 있는 일본 불교미술'을 강조하는 일이었다. 일본미술사 성립기에 일본의 미술사학자들이 일본의 불교미술을 부각시키기 위해 무엇보다 일본의 고대미술을 중시했고 일본미술사의 핵심을 고전·고대의 찬양에 두었다는 것은 잘 알려져 있다.²⁵⁾ 메이지 유신 이후 1880년에 <사사보존내규(寺社保存内規)>가 제정되고, 궁내성에서는 1888년부터 1897년까지 전국적으로 문화재를 조사하고 등급을 매겼는데, 당시 조사된 일본의 불교미술 가운데 고전

22) 다카기 히로시, 『일본미술사, 조선미술사의 성립』, 『국사의 신화를 넘어서』(휴머니스트, 2004), pp. 136-153 참조. 그런데 텐신은 텐치시대(662-671)가 인도, 그리스풍의 영향이 컸고, 덴표시대는 이상적이고 靈妙高雅한 특색을 지니고 있다고 주장하여 두 시기 미술의 특징을 구분하고 있다.

23) Fenollosa, 앞의 글, pp. 91-96. 그는 희랍 불교미술이 일본에 깊게 뿌리내렸다고 했다.

24) 이 그림을 비롯해서 텐신에게 배운 일련의 일본화가들이 인도식을 표방한 불교미술을 그렸다는 것은 다음의 논문을 참조할 수 있다. 김용철, 앞의 글(2005), pp. 230-261.

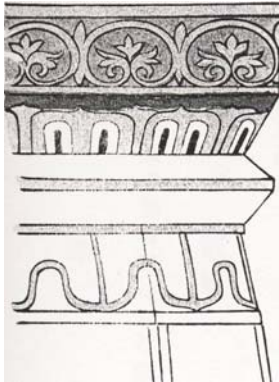
25) 다카기 히로시, 앞의 글, pp. 141-143.

· 고대의 핵심으로 여겨졌던 것은 단연 호류지(法隆寺)였다. 호류지 건축에 대한 본격적인 조사와 연구가 이뤄지면서 1893년 이토 츠타(伊東忠太, 1867-1954)는 「호류지건축론(法隆寺建築論)」을 발표했다. 이로써 호류지 건축을 세계사적 가치가 있는 모뉴먼트로 위치 지우려는 시도가 이어졌다. 이토의 건축론 중 핵심은 호류지와 인도와의 관련성을 제시하는 일이었다. 이토는 제임스 퍼거슨의 이론을 따라서 동양 건축의 중심에 인도를 두고, 알렉산드로스의 동방원정으로 그리스 미술이 인도 건축과 만나 희랍인도식 건축을 이뤘다고 보았다.²⁶⁾ 그는 호류지의 기둥에 엔타시스가 있는 것을 동서 교섭의 결과라고 하고, 이들 기둥의 형태를 ‘희랍 도리아식’이라고 명명했다(도 2). 그러나 엔타시스가 있는 기둥을 모두 ‘도리아식’이라고 분류할 수도 없을 뿐더러 그리스식, 혹은 인도식 건축과 전형적인 중국식 목조 건축물을 비교하는 것 자체가 무리이다. 그러므로 인도와 일본 건축에 대한 구체적인 연구가 진척되면서 양자에 관한 건축적인 비교는 점차 단순한 문양의 전파에 관한 논의로 변화되었다.



<도 2> 호류지 금당 내부 기둥.

26) 이토가 1893년에 발표한 「法隆寺建築論」에서 인도, 중국과의 관련 속에서 일본 건축의 윤곽을 그려내고자 했다는 견해는 青井哲人, 「法隆寺と世界建築史 - 伊東忠太 「法隆寺建築論」の二重性 とその歸趨」, 『日本における美術史學の成立と展開』(東京: 東京國立文化財研究所, 2002), pp. 16-33.



<도 3> 이토가 그린 운강석굴
기둥 부분.

대동의 운강 석굴을 ‘근대적으로 발견’했던 이토 추타가 운강을 소개한 일련의 글에서 중시한 것은 여전히 건축과 장식 문양이었다. 텐신이 ‘세계 속의 일본미술’을 제시하려고 했다면 이토는 ‘세계 미술사에서의 일본건축’을 제시하려 했다는 지적은 최초로 일본건축사가로서의 이토의 입장을 적절하게 묘사한 것이다.²⁷⁾ 그는 당시 운강을 석굴사(石窟寺)로 부르고 있었는데, 자신의 글에서 운강 석굴사의 건축적 성질이 간다라식 계통에 속한다고 주장했다.²⁸⁾ 그렇지만 간다라식 계통이라고 한 그의 주장은 특별히 간다라 지방의 석굴사원을 염두에 두고 말한 것은 아니었다. 그는 단지 석굴 건축이 인도에서 발달하여 간다라에서 서역을 거쳐 중국으로 전파되었기 때문에 운강 석굴의 세부 수법에 한식(漢式)과 서역식(西域式)이 기묘하게 혼합되었다고 보았던 것이었다. 그런데 주지하는 대로 운강은 암벽을 파고 조영한 석굴이며 본격적인 건축이 아니기 때문에 그가 건축요소로 주목했던 것은 역시 기본적으로 기둥과 문양이었다. 이토는 운강 제1굴 기둥의 물딩에 인도적 성질이 있다고 지적했으며, 기둥의 엔타시스, 굴 입구 문미(門楣)의 장식문양에서도 당시 사람들이 희랍인도적 요소라고 보았던 인동문(honeysuckle)이 표현되었다는 것을 강조했다(도 3). 미술 교류의 근거를 문양에서 찾으려는 시도는 오늘날의 관점에서 보면 상당히 지엽적으로 보이지만 이토의 접근은 당시 일본 미술사학자들에게 널리 받아들여졌던 생각으로 보인다. 문양에 대해서 특별한 관심을 두었던 이토는 몇 페이지를 할애하여 실제 기원이 그리스나 페르시아 어디에 있던 인도에 들어와서 발달했다고 생각한 문양들을 운강석굴에서 찾았다.²⁹⁾ 인

27) 青井哲人, 위의 글, pp. 16-33.

28) 伊東忠太, 「支那山西雲岡の石窟寺」, 『國華』 198(1906. 11月), p. 483.

29) 伊東忠太, 위의 글, pp. 487-488. 그는 운강의 장식문양들이 간다라에서 발견된 것이

도와 운강 양쪽에서 발견된 문양으로는 다양하게 변화된 인동문과 연화문, 영조문(靈鳥文)이 포함되었다. 이토가 제시한 계통도에는 인도의 미술보다 간다라의 미술이 핵심에 있었다. 그는 자신의 글 서두에 ‘「간다라예술이 총령(葱嶺)을 넘어 중국령 투르크스탄으로 들어와 세외(塞外)를 통과하여 조선으로 들어가고 다시금 일본에 전해져 스이코식[推古式]을 이루었다」는 가정에 대한 유력한 증거를 얻었다는 기쁨으로’라고 자신이 운강을 발견한 일에 대한 의미를 부여했다.³⁰⁾ 여기서 말하는 스이코식은 호류지로 대표되는 일본 초기의 불교미술이 제작되었던 아스카시대를 의미하며 스이코식이라는 일종의 시대 구분은 오카쿠라 덴신이 처음으로 시도한 ‘미술사적’ 시대 구분이다.³¹⁾ 여기서 메이지 이후 일본인들이 인도미술을 중시했던 이유가 명확하게 드러난다.

IV. 간다라 미술과 일본미술의 비교

일본을 포함한 동양미술의 원류로서의 인도미술에 대한 시각은 야나기 무네요시와 같은 지식인은 물론 오노 겐묘(小野玄妙) 등의 많은 불교미술 연구자들에게도 계승되었다. 인도미술에 대한 일본의 관심이 다양한 방식의 학술적 접근으로 표출된 것은 1889년에 덴신에 의해 창간된 최초의 미술전문 학술지인 『국화(國華)』를 통하여 이어졌다. 덴신의 뒤를 이어 후쿠치 마타이치는 「인도고대의 미술」에서, 하마다 고사쿠(濱田耕作)는 「희랍인도식 불교미술에 대하여」를 통해 인도 미술에 대한 관심을 표명했다. 그러나 이

많지 않아서 사산조 페르시아랑 연결될 수도 있으나 이 역시 많지는 않다고 썼다. 그럼에도 불구하고 마지막에는 간다라 불교미술이 서역 여러 나라로 퍼졌으므로 북위에 조공했던 서역 諸國이 간다라식 계통의 예술을 모두 가지고 있었다는 것을 중시하는, 다소 모호한 자세를 취했다.

30) 伊東忠太, 앞의 글, p. 431.

31) 덴신은 일본미술사에서 최초로 시대구분을 했으며 스이코 시대를 일본 미술의 시작이라고 봄으로써 스이코 이전부터 살고 있었던 先主民의 미술을 인정하지 않으려 했다. 그의 시대구분론에 대해서는 高木博志, 앞의 글(1995), pp. 358-361.

들이 인도미술에 대해 품었던 생각은 직접적인 현지조사나 유물조사에 기초한 것이 아니었기 때문에 상당히 낭만적인 경향을 보여준다. 이들의 서술이 인도미술에 대해서 텐신보다 구체적으로 접근한 것은 사실이지만 인도미술에서 왜 희랍식이란 말을 썼는지, 그것을 통해 무엇을 보여주려고 하는지는 언급된 바가 없다. 이로 미뤄볼 때, 당시 일본인들이 ‘희랍인도식’이란 개념을 서구와 마찬가지로 아무런 의심없이 당연하게 여겼다고 볼 수 있다. 일본 최초의 미술사 연표를 만들었던 후쿠치는 인도 미술에 관해 가장 먼저 글을 남긴 사람 중의 하나로, 메이지 30(1897)년 『인도고대의 미술』을 『국화』에 발표했다.³²⁾ 그는 처음에 석가모니가 설파한 우주의 진리인 불교를 거론하면서 글을 시작했지만 불교미술에 대한 소개나 언급은 거의 없고, 전반적으로 힌두교의 3대 신인 브라마, 쉬바, 비쉬누를 설명하는 것으로 일관했다. 특정한 미술을 예로 들어 소개하는 형식도 아니었고, 이들 힌두신들의 속성과 그들이 다면다비(多面多臂)로 화현한 모습을 설명했을 뿐이었다. 후쿠치의 글은 가장 이른 시기의 인도미술 관련 논고로 분류되지만 실제로 미술사적 접근에 의한 것으로 보기는 어렵다.

후쿠치보다 본격적인 인도미술의 소개는 하마다 고사쿠에 의해 구체적으로 이뤄졌다. 하마다는 메이지 39년(1906) 1월부터 9월까지 6회에 걸쳐 『국화』에 「희랍인도식 미술의 동점에 대하여」를 연재했다.³³⁾ 그는 연재 첫머리에서 장건의 서역 원정을 통해 서방의 문화가 유입되기 시작했으며 불교가 중국과 일본으로 전해진 경로를 언급하는 것으로 시작했다. 그러나 하마다의 글 어디에도 역시 왜 ‘희랍인도’라는 용어를 썼는지를 명확히 밝히지 않아서 희랍인도식이란 용어가 여전히 의미있게 통용되고 있었음을 짐작할

32) 福地天香, 『印度古代の美術』, 『國華』 91(1897), pp. 123-125. 작품을 중심으로 그는 1891년에 『美術年契』라는 연표를 발표했다. 글은 福地天香의 이름으로 발표했으나 天香은 마타이치의 호로서 福地天香과 福地復一은 동일인물이지만 혼동을 줄이기 위해 본문에는 마타이치의 이름을 썼다.

33) 하마다는 처음 글을 쓰기 시작했을 때는 「희랍인도식 불교미술에 대하여」로 1월에 시작했지만 2회부터는 「희랍인도식 미술의 東漸에 대하여」로 제목을 바꾸었다. 그러므로 이들은 제목은 달라도 같은 내용을 전개시킨 연재물로 보아야 한다.

수 있다. 그의 단편적인 언급으로 보면 그는 아쇼카왕 시대부터 이어져 내려온 인도 고유의 불교미술이 희랍의 미술과 결합하여 ‘희랍인도식 미술’을 산출했다고 본 듯하다.³⁴⁾ 그가 예로 제시한 희랍인도식 미술은 희랍 문자와 그리스 계통의 신들이 부조된 카니쉬카 주화였다. 또한 하마다도 이토 츠타처럼 건축적 요소인 기둥을 중요하게 생각했다. 그는 로리얀 탕가이(Loriyān Tangai), 자말 가르히(Jamālgarhī)에서 발견된 코린트식 주두(柱頭) 파편과 스와트(Swāt)에서 출토된 코린트식 주두 부조를 중요한 유물로 제시했다. 그런데 이것은 당시 서구에서 보편적으로 행해진 그리스 건축에 대한 접근 방식과 무관하지 않다. 서구의 미술사학자들 역시 퍼거슨이나 커닝엄 등의 조사와 발굴을 통해 인도에서 발견되거나 조사가 이뤄진 미술품에서 희랍식 건축이 표현된 것을 중시했던 것이다.³⁵⁾

희랍인도식 조각, 혹은 희랍불교식, 아리안식 등의 다양한 이름으로 지칭되었던 조각은 다름 아닌 간다라 조각이었다. 그러나 중국조각에 대한 하마다의 접근은 미술을 통한 이해라기보다는 『불국기(佛國記)』, 『대당서역기(大唐西域記)』, 『낙양가람기(洛陽伽藍記)』 등의 문헌과 서구학자들의 연구 결과에 따른 것이었다.³⁶⁾ 인도의 전통적 세계관, 사상, 문화의 이해에 기반을 둔 것과는 거리가 멀었다. 그러므로 메이지시대가 일본에서 미술사의 태동기라 하더라도 인도미술 연구는 태생적인 한계를 지닐 수밖에 없었다. 이는 그가 금강저를 들고 있는 바즈라파니(Vajrapani)를 Thunderbolt bearer라는 서구식 이름으로 해석한 것이라든지, 카니쉬카왕 때가 인도희랍식 조각이 가장 성행했던 때라고 말한 것에서도 짐작된다. 카니쉬카대에 이르러 인도 조각에 외부로부터 유입된 새로운 경향이 나타나는 것은 부정할 수 없다. 하지만 카니쉬카 이후로 희랍적·정신적인 것은 쇠퇴하고 인도적 요소가

34) 濱田耕作, 「希臘印度式佛教美術について」, 『國華』 188(1906), p. 181.

35) 하마다가 주로 달은 것은 Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture* 였다.

36) 본문 가운데 하마다 자신이 서구학자들의 연구에 힘입은 바 크다고 적고 있다. 濱田耕作, 앞의 글, pp. 181-182. 그가 인용한 문헌은 Fergusson의 글 외에도 Grünwedel-Burgess의 *Buddhist Art in India* (1895)를 들고 있다.



<도 4> 삼존불, 다치바나후진즈시
(橘夫人廚子) 내부, 8세기.



<도 5> 아미타정토도, 호류지
금당(소실), 8세기.

증대하여 불상의 옷주름이 부자연스럽게 딱딱해지고 자유로운 기운이 쇠퇴하다고 본 것은 그가 인도조각사를 얼마나 서구적 시각으로 이해하고 있었는지를 드러내준다. 그런데 조각에서 하마다가 중시한 것은 옷주름 표현의 차이였다. 그는 호류지 다치바나후진즈시(橘夫人廚子)의 본존불(도 4)에서 볼 수 있듯이 불상의 법의가 양 어깨를 덮고 길게 내려뜨려진 통견형인가를 중시했는데 이 역시 통견의 법의가 희랍인도식 유풍을 전해준다고 믿었기 때문이다.³⁷⁾ 다치바나후진즈시의 불상 조각과 비슷하게 보이는 것을 먼저 찾으려는 시도로 통견에 주목한 것이기 때문에 이것을 양식사의 문제라고만 볼 수는 없다. 하지만 통견의 옷을 입은 것만으로 희랍인도식이라고 규정할 것은 쿠산시대 간다라 조각을 명두에 두고 판단했기 때문이다.

하마다를 포함하여 많은 경우에, 메이지 시기의 일본 연구자들은 스스로의 눈으로 인도 미술을 확인하고 연구한 것이 아니라 서구 학자들의 견해를 그대로 받아들였기 때문에 희랍인도식이라는 막연한 개념으로 인도 미술을 이해하고, 자국(自國)의 미술을 설명하려 했다. 일본 미술 가운데 다마무시

37) 濱田耕作, 『希臘印度式佛教美術の東漸について』, 『國華』 192(1906), p. 305.

노즈시(玉蟲廚子), 호류지 금당 벽화 등을 희랍인도식이라고 한 것은 일본에서 활동했던 페놀로사의 영향이라고 볼 수 있다. 하마다가 페놀로사의 그늘 아래 있었던 텐신이 편찬에 참여한 『고본일본제국미술약사』를 인용하여 호류지 금당 벽화(도5)에 대하여 ‘인도풍의 혼염법(暈染法)이 지나, 일본을 거쳐 열린 것과 불상의 면모가 아잔타 석굴 그림에 유사하여 인도 중부의 미술이 지나화되고 이를 모범으로 일본 화공이 완성했다’고 쓴 것이 이를 잘 말해준다.³⁸⁾ 혼염법은 남북조시대인 5세기부터 당대까지 많은 그림에서 볼 수 있는 것이기 때문에 그 기원이 인도에 있다 하더라도 인도 영향의 근거로 이를 중시하는 것은 그다지 설득력이 없다. 또 흥미로운 점은 호류지 금당벽화가 그려졌던 7세기말 - 8세기초는 이미 5세기후반에 에프탈의 침입을 받았던 간다라에서 대규모 불사가 이뤄지지 않았던 때이다. 그럼에도 불구하고 일본에서는 여전히 호류지 벽화가 간다라식인지, 아잔타식인지 논란이 있었다는 점이다.³⁹⁾ 호류지 금당벽화에 인도풍이 완전하다고 하더라도 이것은 당의 국제양식과 무관하지 않기 때문에 이들을 직접적으로 연결 짓는 문제는 상당한 연구 업적이 축적된 현재도 쉽지 않다. 여기서 계속 강조되는 ‘인도미술에서의 희랍적·정신적 성격’에 대해서도 당시 일본이 근대화의 길을 걸으면서 내세웠던 ‘동도서기(東道西技)’의 연장선상에서 이해할 필요가 있다. 이는 인도 미술에서 간다라 미술 우월론을 주장한 서구인들이 내세운 개념이기는 하지만 정신적인 것을 우위에 놓으려했던 일본인들의 입장에도 맞았기 때문에 계속 강조되었던 성격으로 생각된다. 시간 격차를 고려하지 않은 이 논란은 당시 일본학자들이 모든 동양미술의 근저에 간다라 미술의 영향이 있다고 생각하고 싶어 했음을 보여준다.⁴⁰⁾

인도에서 서역 라와, 호탄을 거쳐 중국으로 전해진 불교미술에 대한 하마다의 설명에서도 이러한 관점은 여실히 드러난다. 그는 이 경우에도 스펀 헤

38) 濱田耕作, 위의 글, p. 306.

39) 호류지의 창건은 670년경에 이뤄졌다고 보지만 그 후 소실되어 현재 남아있는 중요한 건축물들은 710년 무렵에 재건되었다고 보고 있다.

40) 濱田耕作, 「希臘印度式 佛教美術の東漸について」, 『國華』 193(1906), pp. 332-333.

딘(Sven Hedin, 1865-1952)과 오렐 스타인(Aurel Stein, 1862-1943)의 견해를 받아들여 희랍적인 요소가 드러나는 정신적 미술을 미술 작품의 판단 기준으로 삼았다.⁴¹⁾ 원래 일본 미술의 우수성을 강조하기 위해 시작한 연구였지만 그가 호류지 기둥에 엔타시스가 있기 때문에 이를 희랍의 영향이라고 볼 수 있다는 이토 츠타의 건축론에 찬성하지 않은 것은 특기할 만하다.⁴²⁾ 하마다는 기본적으로 일본의 사원 건축이 중국의 목조건물에서 왔고, 그때까지 알려진 간다라의 건축유적에서 엔타시스가 있는 기둥을 발견하지 못했음을 들어 건축 구조상의 연관보다는 장식 문양에서 희랍미술과의 친연성을 찾는다. 예를 들면 호류지 금당 소장인 다마무시노즈시에 시문된 무늬를 희랍적 당초문이라고 한 것이다. 여기서는 아예 희랍인도적이란 말 대신 희랍적이라고 썼지만 이 당초문이 그리스에서 기원했다는 것을 의미하지는 않는다. 그리스에서 시작된 문양이라 하더라도 불교를 매개로 일본까지 전래되었다고 본 것이기 때문에 인도를 전제로 하지 않을 수 없기 때문이다.

바로 이 점이 불교와 불교미술의 원류로서 인도를 중시한 일본식 근대의 맹점이라고 해도 과언이 아니다. 인도에서 동양 정신의 기원이 형성되었다고 했지만 정작 인도 불교미술은 그리스 전통에 기대어 설명했고, 그리스의 영향이 강하게 나타난 미술을 정신적인 것으로 높이 평가했다. 이는 메이지 시기에 시작한 ‘동양’의 형성이 다분히 주관적인 것이었고, 인도에 대한 막연한 이해에 기반을 둔 것이었기 때문에 빚어진 일이었다. 인도미술을 동양 문명의 모태라고 평가했으나 이때의 인도는 오늘날 이야기되는 것과 달리 간다라를 중심으로 한 지역으로 ‘상상’된 것이었다. 미술에 있어서도 자신들이 직접 조사하거나 발굴한 경험을 토대로 인도미술을 이해한 것이 아니었으므로 대부분 서구학자들의 견해를 빌어 자신들의 의견을 개진했다. 당시까지 서구의 인도미술 연구는 그리스미술의 영향이 강하다고 믿었던 간다라미술에 초점이 맞춰져 있었고, 일본미술사 형성에 중요한 역할을 했던 페놀로사가 그것을 중시했기 때문에 일본 연구자들이 간다라를 우선시한

41) 濱田耕作, 『希臘印度式 佛教美術の東漸について』, 『國華』 189(1906) 참조.

42) 濱田耕作, 『希臘印度式 佛教美術の東漸について』, 『國華』 191(1906), pp. 265-266.

것은 당연한 일이었다. 일본인들이 인도의 불교미술을 자기 미술의 기원이라고 생각했으면서도 인도 본토의 미술이 아니라 서북지방에 치우친 간다라에 주목했던 것은 불가피한 일이었다. 간다라의 불교미술이 본격적으로 조사된 것은 알렉산더 커닝엄이 그 지역에 머물렀던 1861-1865년 사이의 일이었다. 당시 조사된 많은 유물이 라호르 박물관과 인도 콜카타 박물관으로 옮겨졌고, 1900년대 초까지 간다라의 유물은 대대적으로 세인의 관심을 끌었다. 커닝엄의 뒤를 이어 1901년 존 마샬이 인도 고고학 조사국(Archeological Survey of India)의 책임자가 되면서 페샤와르(Peshāwar), 탁실라(Taxila), 탁트 이 바히(Takht-i- Bāhī), 자말 가르히(Jamālgarhī) 등의 유적이 발굴되었다.⁴³⁾ 간다라의 유적이 발굴·조사되어 서구의 주목을 받았던 이 기간은 바로 메이지 후기로서 일본에서 인도미술에 관심을 두기 시작한 시기이기도 하다. 세계사적 맥락에서 본다면 인도에 대한 일본의 주목은 서구의 움직임에 연동한 것으로서 시기적으로 거의 동시대에 해당하는, 상당히 빠른 움직임이었다.

V. 다이쇼 시대의 인도미술 논의

메이지 시대에 이어 다이쇼 시대에 이르면 인도미술에 대한 일본인들의 관심의 폭이 넓어지고 연구대상도 다양해지는 것을 볼 수 있다. 다이쇼 시대는 어느 정도 일본미술사가 정립되고 교육을 통한 대중화가 진행되는 한편, 일본미술사에 대한 회고와 재평가가 이뤄지기 시작한 시기이다. 이 시기는 우키요에(浮世繪), 야마토에(大和繪) 등 일본미술의 고유성을 잘 보여주는 미술에 대한 조명이 이어진 시대이기도 하다.⁴⁴⁾ 메이지 시대 인도미술을

43) 근대 이뤄진 인도 서북방 간다라의 유적 조사와 유물의 운명에 대해서는 다음의 책을 참조하기 바란다. 이주형, 앞의 글, pp. 325-347.

44) 사토도신, 「近代 日本美術史」의 形成과 그 研究動向, 『미술사논단』 10(2000), pp. 211-245. 사토는 이 시기를 막부 정권에서 근대 천황제로 전환된 시기로서 메이지 시대의 업적에 대한 전반적인 회고가 이뤄졌다고 보았다.

거론한 일본 미술사학자들은 서구학자들이 만들어낸 ‘희랍인도식’이라는 불분명한 개념을 그대로 받아들였다. 20세기초에 서구에서는 그리스 영향설에 대한 비판이 이어졌음에도 불구하고 일본인들은 여전히 이 개념을 인도 미술의 핵심적 특징이라고 생각했으며 과거 일본미술에서 지향되었어야 하는 나침반으로 이해했다. 그러므로 일본미술의 원류이자, 존재 가치를 부여해주는 의미 있는 바로미터(barometer)로 인식했다. 더 나아가 인도미술을 전달해준 통로이자 매개체로 서역 실크로드의 미술에도 큰 관심을 두었다. 이는 이 무렵 서구에 의해 주도된 연이은 중앙아시아 탐험 및 유적조사와 맞물려 일어난 연구 경향으로 이해할 필요가 있다.

인도 미술과 관계된 글을 남긴 연구자들이 대개 희랍 미술의 흔적을 찾아볼 수 있는 간다라에 주된 관심을 기울였던 것과 다른 경향이 나타나기 시작한 것은 이 시기 들어서이다. 『국화』의 책임편집을 맡았던 다키 세이치(瀧精一, 1873-1945)는 간다라 이외의 미술을 인도 미술의 주류라고 보는 새로운 경향을 소개하기도 했다.⁴⁵⁾ 이는 인도 및 영국에서 마투라 미술에 주목하기 시작한 것에 부합된다. 서구에서 마투라 미술에 대한 관심이 높아진 것은 1900년대로서 본격적인 마투라 관련 출판물이 간행된 시기이기도 하다. 다키는 1916년에 「인도예술이 동아시아 미친 영향에 대하여」라는 글을 통해 메이지 시대 연구자들과는 다른 견해를 피력했다. 그는 통견의 법의에 초점을 맞추어 간다라 불상이 중국 불상에 영향을 주었다는 견해와 함께 북위 조각을 한식, 즉 중국식이 강한 것으로 파악해야 한다는 오무라 세이가이(大村西崖, 1868-1927) 등의 견해를 소개했다. 또 간다라 예술이 인도에서 최상의 예술이라고 생각하는 것이 가능하지 않으며 인도 고유의 예술이었다는 서구학자의 주장도 소개했다. 1911년에 이미 서구를 방문했던 다키의 입장은 서구 학자들의 동향을 파악하고, 특히 그들의 동양에 대한 연구 태도에 민감했던 일본인의 반향을 잘 보여준다.⁴⁶⁾

그는 간다라가 인도 서북방에 위치하고 있어서 서역과 중국으로 가는 관

45) 瀧精一, 「印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて(上)」, 『國華』 311(1916), pp. 313-323.

46) 후지와라 사다오, 앞의 글(2005)을 참조할 수 있다.

문이기 때문에 간다라 동부 대부분 지역의 불교미술에서 간다라의 영향을 말하는 것은 자연스러운 일이지만 관문은 단지 관문일 뿐이라고 지적한다.⁴⁷⁾ 다키의 분석은 앞 시대의 연구자들에 비해 정밀한 편이며 양식 분석에 있어서도 단순히 법의 형식만을 다루지 않았다. 다키는 인도 본토, 즉 중인도나 남인도의 조각에 대해서도 상당한 수준의 지식을 갖추고 있었다. 그의 글에 실린 사진을 보면 다키가 인도 현지를 직접 조사했을 가능성이 크다. 특기할 점은 그가 현장이 인도에서 중국으로 가져온 7구 불상의 산지(產地)나 왕현책(王玄策)과 동반했던 송법지(宋法智)가 마가다의 불상을 모사했다는 기록 등을 제시했다는 것이다.⁴⁸⁾ 현재 일본은 물론 중국의 불교조각 연구자들도 이를 역사적 사실(史實)로 여전히 중요하게 간주하는 것을 다이쇼 시대에 이미 다키가 거론하고 있어 흥미롭다. 인도 조각에 대한 다키의 이해가 면밀한 조사에 기반을 두었다는 것은 세이료지(清涼寺) 석가상에 간다라 조각의 영향이 보인다고 주장했던 이전 학자들의 견해에 대하여 중인도 미술의 영향을 받았다고 반박한 점에서도 알 수 있다. 그는 렉나우 박물관의 마투라 불입상과 사르나트의 유명한 설법인 불좌상, 콜롬보 박물관의 남인도 불입상 등을 도판으로 제시함으로써 그의 분석의 설득력을 높여주었다(도 6).

47) 瀧精一, 『印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて(下)』, 『國華』 312(1916), p. 347.

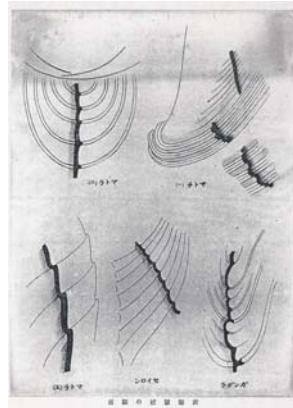
48) 현장은 歸唐시에 석가모니의 행적과 관련 있는 인도의 성지에서 불상을 가지고 돌아왔다. 이에 대해서는 여러 연구가 있지만 가장 근래의 논문으로 肥田路美, 『玄奘이 가져온 7구의 불상에 관하여』, 『시각문화의 전통과 해석: 靜齋 金理那 教授 정년 퇴임기념 미술사논문집』(예경, 2006) 참조.



<도 6> 다키가 제시한 중인도, 남인도의 불상.

자신이 직접 그린 옷주름 단면도를 보면 본인이 직접 인도의 불상 조각들을 세밀하게 조사한 것으로 보인다(도 7). 막연한 양식관을 가지고 있었던 메이지 시대의 연구자들과는 전혀 달라서 그는 사르나트의 불상에 옷주름이 없어서 마치 옷을 입지 않은 것처럼 보인다는 점까지 지적했다. 또 중인도의 조각만이 아니라, 아마라바티와 실론의 조각까지 언급함으로써 우전왕(우전왕) 사모상(思慕像)의 실체를 인도에서 찾으려고 시도하기도 했다. 다키는 간다라와 마투라의 조각이 기본적으로 다른 성격을 지녔으며 세이료지의 석가상은 마투라상에 가깝다고 결론지었다.⁴⁹⁾ 그의 결론 도출 과정은 자기 앞 세대 학자들이 간다라 미술을 중심으로 인도미술에 대해 추상적으로 이해했던 것과 좋은 비교가 된다.

다키 외에도 인도와 일본 미술을 연결시키려는 시도가 여러 장르에서 이어졌다. 쓰카모토 야스시(塚本靖, 1869-1937)는 일본의 탑을 설명하기 위해 산치의 스투파를 예로 들었고, 미즈하시 시로(三橋四郎, 1867-



<도 7> 다키가 그린 불상의 옷주름.

49) 瀧精一, 위의 글, pp. 355-356.

1915)는 신사(神社)의 도리(鳥居)가 산치의 토라나에서 왔다고 주장하기도 했다(도 8). 현전하는 일본의 고대 탑들이 목조누각식 건축물이라는 것을 감안하면 어떤 방식으로든 산치 스투파가 일본의 탑과 연결되기는 어렵다. 또한 신사의 도리 역시 여닫는 문의 기능이 없는 기념비적인 구조물임이 분명하지만 그렇다고 해서 그 기원을 산치 스투파의 토라나에서 찾을 수는 없다. 양자 사이에는 문화적 맥락이나, 구조적 특징으로 관련 지을 수 있는 근거가 전혀 없다. 그럼에도 불구하고 외형상의 유사성만으로 이들을 관련시키는 태도는 일본의 모든 미술의 기원이 인도에 있다는 주장을 관철시키려는 의도에 의한 것이었다. 바꿔 말하면 인도미술 자체를 이해하기 위한 것이 아니었기 때문에 그 실상을 정확히 아는가는 중요하지 않은 문제였던 셈이다.



<도 8> 산치 스투파, 기원전 50-25년.



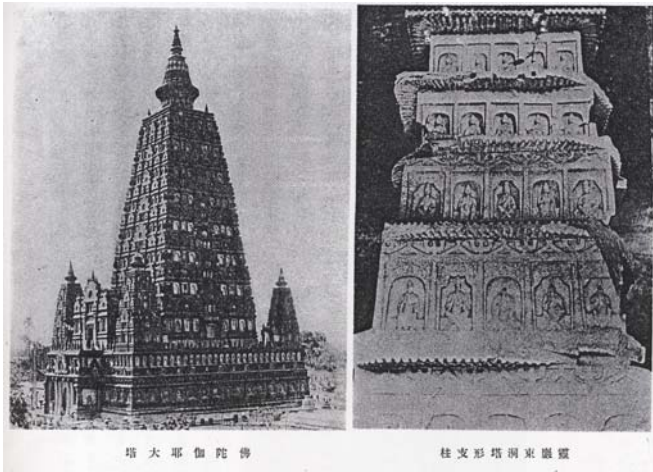
<도 9> 이츠쿠시마 신사 도리, 12세기.

다키 역시 예외는 아니었는데, 그는 일본의 건축이 아니라 중국 북위대의 부조에 묘사된 탑에 주목했다.⁵⁰⁾ 그는 굽타 시대에 축조된 중인도 스투파의 예로 사르나트의 다메크 스투파를 들었고, 보드가야의 마하보디 사당 역시 같은 시대의 탑으로 간주했다.⁵¹⁾ 다키 자신도 근세에 개축된 것을 알고 있

50) 瀧精一, 「北魏の寺塔建築に於ける印度様(下)」, 『國華』 357(1920), p. 284.

51) 이들 스투파의 축조 연대에 대해서는 이견이 있다. 다메크 스투파의 일부가 현재와

있음에도 불구하고 탑의 대체적인 형태는 5세기 경 굽타 시대의 것이라고 판단했는데 주된 근거는 현장(玄奘)의 『대당서역기(大唐西域記)』였다.⁵²⁾ 이러한 자신의 판단을 기초로, 그는 중국의 북위대 석굴사원에 있는 탑형 중심주(中心柱)나 탑 모양의 부조를 모두 인도풍이라고 주장했다(도 10).



<도 10> 다키가 제시한 마하보디 사당과 북위의 탑형 중심주.

무엇보다 마하보디 사당이 스투파가 아닐 뿐더러, 굽타 시대 이래의 유구로 보기 어려우며, 중국의 탑형 지주(支柱)가 목조누각식 건축물이기 때문에 이들을 인도풍이라고 보기는 어렵다.⁵³⁾ 이 주장은 다키가 간다라 일변도의

유사한 형태로 만들어진 것은 굽타시대로 보지만 당시에 다 완성되었다고 보지는 않는다. 마하보디 사당 역시 굽타시대에 사당이 존재했었다는 것은 현장의 기록을 통해서도 알려졌지만 오늘날과 같은 형태였는지는 확인되지 않았다. 사르나트의 다메크 스투파에 대해서는 강희정, 『사르나트와 동아시아 구법승』, 『미술사와 시각문화』 3(2004).

52) 그러나 『대당서역기』에는 현장이 말한 대각사가 마하보디 정사라고 볼 수 있는 근거는 있지만 이를 탑이라고 언급한 부분은 나오지 않는다.

53) 보드가야의 마하보디 사당은 1875년 버마의 불교 순례단에 의해 먼저 무계획적으로

인도미술 인식에서는 벗어나 있지만 여전히 인도에서 중국을 거쳐 일본으로 전해진 불교미술이라는 패러다임을 가지고 자신의 논지를 전개한 데서 비롯되었다. 인도미술에 관한 다이쇼 시기의 인식과 연구 경향은 이전보다 정밀하고 구체적으로 진전되었다. 그러나 여전히 일본 불교미술의 원류를 인도에서 찾으려는 의도는 전혀 변하지 않았으며 그 방법은 외형적인 형태의 유사성에 기댄 것이었다. 따라서 같은 불교미술이라 하더라도 불교사상이나 문화적 맥락에 관한 어떤 고려도 없이 양식을 도식적으로 비교하는 방법에 전적으로 의존하는 경향을 보여준다. 이러한 연구 경향은 이어지는 쇼와(昭和, 1926-1989) 시대에도 큰 변화 없이 지속되었다.⁵⁴⁾

VI. 맺음말

메이지에서 다이쇼 시대에 이르는 동안 일본인들은 일본미술의 우수성을 부각시키기 위해 일본은 인도 미술을 받아들여 그 정수를 그대로 보전하고 있다고 주장했다.⁵⁵⁾ 그러므로 이 시기 일본에서는 인도미술과 일본미술의 관련성을 밝히는 데 관심이 집중되었다고 해도 과언이 아니다. 일본 미술의 원류를 인도에서 구하려는 다양한 시도는 주로 불교조각과 건축을 대상으로 진행되었다. 이어서 서역으로 전해진 불교미술을 다룸으로써 일본까지

보수되기 시작했고 그 뒤를 이어 영국 정부의 후원 아래 집중적으로 보수되었다. 이에 대해서는 강희정, 『보드가야와 동아시아 구법승』, 『미술사와 시각문화』 4 (2005) 참조.

54) 대표적으로 오노 겐모는 오늘날 시각에서는 연결되지 않는 간다라와 석굴암을 극동의 보물로 마치 양자가 관련성이 있는 것처럼 썼다. 小野玄妙, 『小野玄妙佛教藝術著作集』 第五卷-健馱邏の佛教藝術 “極東” の三大藝術(東京: 開明書院, 1977), pp. 124-125. 원문은 1928년의 글이다.

55) 미술의 영역만이 아니라 사상의 측면에서도 같은 논리가 적용되었는데 가령 시라토리 구라키치(白鳥庫吉)는 그리스, 페르시아에서 영향을 받은 간다라의 소승불교가 서역의 사상을 더하여 풍부한 내용을 가진 대승불교로 일본에 전해졌다고 주장했다. 이에 대해서는 스테판 다나카, 박영재, 함동주 옮김, 앞의 글, pp. 250-261.

전파된 그리스식 불교미술의 영향에 대한 구체적인 전파 경로를 보여주기 위한 연구가 계속되었다. 그리스 미술이 인도를 거쳐 일본까지 전해졌다는 ‘그리스 미술 동점설(東漸說)’은 원래 페놀로사, 텐신을 통해 메이지 20년대 (1888-1897)부터 본격화되었다. 이들은 서구에서 중요하게 여겼던 그리스의 미술이 일본까지 전해졌다는 것을 확인시킴으로써 그리스 미술이 서구에서 절대적 가치를 지닌 것에 기대어 일본 미술의 가치를 높이려 했다. 흥미로운 점은 불교와 불교미술을 부각시키기 위해 인도에 주목했음에도 불구하고 인도의 실체를 보려는 노력보다는 서구 학자들의 시각을 그대로 답습한 측면이 강했다는 점이다. 이는 인도인의 시각이나 관점을 고려하지 않고, 커닝엄 등에 의한 인도의 발굴 보고서를 참고하거나 푸쎬의 간다라 미술론을 참조한 데서 알 수 있다.⁵⁶⁾

다이쇼 시대에 들어서면 인도 미술을 직접 조사하거나, 서구에서 이전보다 진전된 양식관을 교육받은 학자들에 의해 메이지 시대보다 훨씬 구체적이고, 정밀한 비교, 검토를 하게 된다. 그러나 여전히 이들의 인식은 불교미술의 동점이라는 인식틀에서 자유롭지 않았기 때문에 인도미술 자체보다는 서역과 중국으로 전해진 미술 형식에 더 주안점을 두었다.⁵⁷⁾ 이는 인도로부터의 동점이 일본미술을 설명하고 그 가치를 높이기 위한 중요한 방법 중 하나였기 때문이다. 그러므로 인도미술 가운데 자신들에게 필요한 부분만을 선별적으로 검토하고 비교하는 방식을 택했다. 그들에게 연구대상이 되었던 것은 인도의 불교미술 중에서도 일본의 미술과 외형상 유사한 특징을 보여주는 일부 예에 불과했다. 다양한 시대와 장르의 미술과 무관하게 간다라

56) 일본인들은 일찍부터 간다라미술 전문가 알프레드 푸쎬의 연구에 관심을 갖고 있었다. 그들은 1926년 푸쎬를 초빙하여 일본의 여러 대학에서 강연하게 했고 그 강의는 일어로 출간되었다. Alfred Foucher, 『佛敎美術研究』(東京: 大雄閣, 1928), p. 1 참조.

57) 양식 전파에 기준을 둔 일본미술사 서술은 오늘날까지도 이어진다고 볼 수 있다, 그래서 인도만이 아니라 중국 조각의 경우에도 그 자체를 이해하려는 노력보다 일본과의 관련성 속에서 파악하려는 움직임이 계속되었고 이것이 일본에서 행해지는 조각사 연구의 문제가 된다는 지적이 있어 참고할 만하다. 이에 대해서는 岡田健, 『龍門石窟への足跡 - 岡倉天心と大村西崖』, 東京國立文化財研究所 編, 『語る現在, 語られる過去|日本の美術史學100年』(東京: 平凡社, 1999), pp. 128-139.

조각, 산치 스투파, 아잔타 벽화 등이 주로 비교 대상이 되었다. 이때 형성된 일본인들의 인도미술 인식이 오늘날까지 지속된다는 점에서 메이지 이후 일본에서의 인도미술 연구 경향은 충분히 논의될 가치가 있다. 인도와 그 미술에 대한 편향된 접근은 일본이 당시 서구의 이론에 경도되어 있었고, 이를 추종하고 있었기 때문이다. 반면 동아시아적 관점에서 ‘동양’을 만들어야 한다는 일종의 강박을 가지고 있었기에 일어난 일로 볼 수도 있다. 메이지 시대 이후 일본에서 중시한 인도는 이미 서구 제국주의에 의해 ‘만들어진’ 상태의 인도였고, 그들의 시각에 의해 굴절된 인도의 과거 미술이었다.⁵⁸⁾ 그나마 일본미술과의 관련성 속에서만 가치와 의미가 부여되었던 한정된 인도 미술이 주목되었다.

58) ‘만들어진 국가’, 혹은 ‘상상된 국가’라는 개념은 다음의 책에서 참조했다. Benedict Anderson, *Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991), 윤형숙 역, 『상상의 공동체』(나남, 2005), pp. 228-237.

참고문헌

- 강희정, 「사르나트와 동아시아 구법승」, 『미술사와 시각문화』 제3호, 2004.
- _____, 「보드가야와 동아시아 구법승」, 『미술사와 시각문화』 제4호, 2005.
- 기노시타 나가히로, 「오카쿠라 텐신과 美術史」, 『미술사논단』.
- 김용철, 「히시다 슌소(菱田春草)의 <염화미소>에 대한 시론」, 『미술사와 시각문화』 제4호, 2005.
- _____, 「오카쿠라 텐신의 중국 여행과 중국미술 인식」, 『안휘준 교수 정년퇴임 기념논총: 미술사의 정립과 확산』, 사회평론, 2006.
- 나미키 세이시, 「日本美術史 研究의 現況과 展望」, 『미술사논단』.
- 다카기 히로시, 「일본미술사, 조선미술사의 성립」, 『국사의 신화를 넘어서』, 휴머니스트, 2004, pp. 136-153.
- 베네딕트 앤더슨, 윤형숙 역, 『상상의 공동체』, 나남, 2005.
- 사토도신, 「近代 日本美術史의 形成과 그 研究動向」, 『미술사논단』 10, 2000, pp. 211-245.
- 스테판 다나카, 박영재, 함동주 옮김, 『일본 동양학의 구조』, 문학과 지성사, 2004.
- 스테판 다나카, 「근대 일본과 ‘동양’의 창안」, 정문길, 최원식, 백영서, 전형준 엮음, 『동아시아, 문제와 시각』, 문학과 지성, 1995.
- 이성시, 『만들어진 고대 : 근대 국민국가의 동아시아이야기』, 삼인, 2001.
- 이주형, 「쿠마라스와미의 佛像起源論 : 歷史的 조망」, 『강좌미술사』 제11호, 1998, pp. 49-76.
- _____, 『간다라미술』, 사계절, 2003.
- 최재석, 「E. F. Fenollosa의 동양미술론 비판 -古代 한일관계사를 중심으로-」, 『미술사논단』 제16·17호, 2003, pp. 331-352.
- 후지와라 사다오, 「東洋美術史學의 형성 과정에서 역사관 · 문화적 가치관 - 분석 방법을 둘러싼 일본과 구미의 경합에 대해서」, 『미술사논단』 제20호, 2005.
- 히다 로미, 「玄奘이 가져온 7구의 불상에 관하여」, 『시각문화의 전통과 해석 : 靜

- 齋 金理那教授 정년퇴임기념 미술사논문집』, 예경, 2006.
- Banerjee, Gauranga Nath, *Hellenism in Ancient India*, London, 1920.
- Cunningham, Alexander, *The Ancient Geography of India*, London: Trubner, 1871.
- _____, *The Stūpa of Bharhut: A Buddhist Monument Ornamented with Numerous Sculptures Illustrative of Buddhist Legend and History in the Third Century B.C.*, W. H. Allen and Co. Reprint, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1879.
- Chandra, Pramod, *On the Study of Indian Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Fenollosa, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, New York: Dover Publications, Inc., 1912.
- Fergusson, James, and Burgess, James, *Cave Temples of India*, London, 1880.
- Foucher, Alfred, 『佛敎美術研究』, 東京: 大雄閣, 1928.
- Narain, A. K., *The Indo-Greeks*, Oxford: Clarendon Press, 1957.
- 岡田健, 「龍門石窟への足跡 - 岡倉天心と大村西崖」, 東京國立文化財研究所 編, 『語る現在, 語られる過去 | 日本的美術史學100年 |』, 東京: 平凡社, 1999, pp. 128-139.
- 高木博志, 『近代天皇制の文化史的研究』, 東京: 校倉書房, 1995.
- 瀧精一, 「印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて(上)」, 『國華』 311, 1916.
- _____, 「印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて(下)」, 『國華』 312, 1916.
- _____, 「北魏の寺塔建築に於ける印度様(下)」, 『國華』 357, 1920.
- 福地天香, 「印度古代の美術」, 『國華』 91, 1897.
- 濱田耕作, 「希臘印度式佛敎美術について」, 『國華』 188, 1906, 1月.
- _____, 「希臘印度式 佛敎美術の東漸について」, 『國華』 189, 1906, 2月.
- _____, 「希臘印度式佛敎美術の東漸について」, 『國華』 191, 1906, 4月.
- _____, 「希臘印度式 佛敎美術の東漸について」, 『國華』 192, 1906, 5月.
- _____, 「希臘印度式 佛敎美術の東漸について」, 『國華』 193, 1906, 6月.
- 小野玄妙, 『小野玄妙佛敎芸術著作集』第五卷 - 健馱邏の佛敎藝術 “極東” の三大藝術, 東京: 開明書院, 1977 (원 1928 간행).
- 伊東忠太, 「支那山西雲岡の石窟寺」, 『國華』 198, 1906. 11月.

田邊勝美, 「ササン朝美術の東方傳播」, 『世界美術大全集』 第15卷 中央アジア, 東京: 小學館, 1999, pp. 201-206.

前田耕作, 「クシャン朝の美術」, 『世界美術大全集』 第15卷 中央アジア, 東京: 小學館, 1999, pp. 127-133.

佐藤道信, 『明治國家と近代美術 - 美の政治學』, 東京: 吉川弘文館, 1999.

青井哲人, 「法隆寺と世界建築史 - 伊東忠太「法隆寺建築論」の二重性 とその歸趨」, 『日本における美術史學の成立と展開』, 東京: 東京國立文化財研究所, 2002, pp. 16-33.

원고 접수일: 2008년 10월 20일

심사 완료일: 2008년 11월 10일

계재 확정일: 2008년 11월 10일

ABSTRACT

Perspectives on Indian Art during the Meiji and Taisho Period

Kang, Hee-jung

The Japanese art-historian Hamada Gosaku wrote an article under the title of 「Concerning on the Greco-Indian Buddhist Art (希臘印度式佛教美術について)」 in the first art-history journal of Japan named 『Kokka (國華)』 in 1906. The word of Greco-Indian is an important perspective of how the intellectuals at those periods viewed Asian Art History. Originally, the term 希臘印度式 in Japanese, is a translation of the words ‘Greco-Indian’ or ‘Indo-Greek’, which were used by Western researchers. The concepts of ‘Greco-Indian’ art were not clear in their substances, but they were well comprehended by the Western scholars with prejudice in the 19th century. Japanese scholars used the pure translation of the term ‘Greco-Indian’. This means that the Japanese were largely depending on western concepts for the construction of the history of Japanese art. However, the images that the Japanese imagined about the Indian art differed from those of the Western’s. It was because the western point of view, based on the Orientalism towards India, was different, while the Japanese had to make the concept of the ‘East’.

Okakura Tenshin emphasized the influence of India on the mural paintings of the Horyu-ji (法隆寺) Kondo, and the arts in the Shosoin (正

倉院). He paid special attention on the cave temples and wall paintings in India like Ajanta, treated them as the important origin of Japanese art. In 1893, Ito Chuta claimed the applications of entasis on the columns in Horyu-ji as a result of the cultural exchange between the East and the West. And he named them ‘Greek Doric’ order. During the Meiji Era, the Japanese researchers fully accepted the Western point of view about the Indian art rather than creating their own perspective, and actively researching the arts. As a result, they understood Indian arts with an obscure angle of Greco-Indian art, and tried to explain their arts on that basis.

The Japanese in the Meiji Era argued India as the origin of the Oriental spirits, while explaining the Indian Buddhist art under the Greek traditions. And they highly estimated the Indian art influenced by the Greek. This vague understanding of India resulted from remarkably subjective creation of the Orientalism, which was spread at Meiji times. Though the Indian art was evaluated as the very origin of the Eastern culture, India was only imagined by the Japanese. It was inevitable for the Japanese, who thought the Indian Buddhist art was the origin of theirs, to focus more on the Gandharan art than Indian subcontinent art. This period, in which several regions of Gandhara were excavated and investigated, was also same time that Japanese started to pay attention to the Indian art. Considering from the point of World History, Japan’s focusing on India coincided with the movements of the West.

In Taisho era, after the Meiji, Japanese more widely noticed and researched Indian art. Taki Seichi, who had visited the West in 1911, understood the new trend of Western scholars, and showed us how much the Japanese were sensitive to the Western scholars’ research methods. He pointed out that it was natural to discuss the influence of Gandhara on the

eastern regions. As he mentioned, it is persuasive since Gandhara is located in the north-west region of India, and is a gateway to the Silk Road area and China. His concrete works are easily compared with those of the antecedents who abstractly understood Indian art on the basis of Gandharan art. Even if the way to research on Indian art had been developed to be more precise and specific until Taisho times, their intention, to find out the origin of Buddhist art from India, was not changed. The method of study was accordingly dependant on the similarity of the external shape between Indian and Japanese art.

The Japanese tried to raise the value of Japanese art by showing the Greek art influence on Japanese art, which was importantly regarded in the West. Since they were not free from the paradigm of the Buddhist art penetrated into Japan, they focused on the certain art forms which were transmitted to the Silk Road and China from India. Therefore they chose some kind of art according to their necessity. Gandharan sculpture, Sanchi stupa, and Ajanta murals were considered as the main objects to be compared. Since modern Japanese still accept this idea as considerable until today, it is worth discussing to research the Japanese attitude to Indian art in the early 20th century.