

## 美術史論壇

別刷

第18號 2004 상반기

韓國美術研究所

# ‘日本美術像’의 變遷 印象主義 日本觀에서 ‘東洋美學’ 논쟁까지(1880-1940)

稻賀繁美

## ‘日本美術像’의 變遷 印象主義 日本觀에서 ‘東洋美學’ 논쟁까지(1880-1940)

이 나 가 시 게 미

稻賀 繁美  
國際日本文化研究센터 ·  
總合大學院 教授

내 아버지를 장지로 보낸 그 해질녘, 황사는 심하게 흩날리고 세토 바다의 섬들도 아련하  
게 보이네...

### 들어가기

해외에서 바라본 日本像의 변천을 살펴봄과 동시에 이와 더불어 일본미술에 집중된 관심의 변천을 조감해 보고자 한다. 지금부터 논의할 것은 주로 19세기 중반 이후에 유럽 지역에서 생성된 일본미술에 쏠린 시선에 한정하기로 한다. 이러한 시선의 변천을 고찰함으로써 보편성을 획득하고 항구적인 일본미술상을 부각시키려는 것보다는 오히려 각 시대마다 기대했던 ‘日本美術像’이 어떤 것이며 또한 그러한 기대의 지평에 대한 응답으로서 일본측이 어떠한 자화상을 제시했는가에 대한 궤적을 살펴보는 것이 될 것이다. 유럽과 일본 양측이 만들어 내고 서로를 조명하는 과정에서 보여지는 日本像이 유일하고도 진실에 가까운 일본의 표상이라고 생각한다. 이는 필자의 의도만은 아니다. 오히려 이와는 정반대로, 옳고 그름이나 眞僞를 구분하려는 것을 초월하여 (혹은 그 배경이나 水面 아래 잠재된), 이러한 구분 자체를 지배하는 역학이 작용하는 장이 어떠한 힘의 갈등이나 대립에 의해 유지되어 왔는가 하는 문제가 드러나게 될 것이다. 아무튼 논의가 일본이란

\* 필자의 논저: 『繪畫의 東方』 第3章, 名古屋大學出版會, 1999; 「理念としてのアジア」, 『國文學』, 2000. 7・2000. 8; “Claude Monet, between ‘Impressionism’ and ‘Japonism,’” in *Monet and Japan*, National Gallery of Australia, Sydney, 2001, pp.61-75 등.

\*\* 이 글은 『KAN』 vol.6(2001 Summer)에 수록된 「日本美術像의 變遷: 印象主義 日本觀から ‘東洋美學’ 論争まで」를 필자의 허락을 받아 번역한 것이다.

무엇인가 라는 本質論에 치우치는 것을 회피하기 위해서도 日本美術像이 겪었던 變貌와 그 배경에 대해 눈을 돌리고자 한다. '內的인 閉鎖와 均質性'이라는 정형화된 틀 자체가 실은 외부로부터의 요청을 받아들임으로서 형성되었다고 함은 하나의 허상이 아니었을까. 그리고 만들어진 허상은 다음 아닌 일본의 内外를 透過하는 교섭 안에서 형성된 것이 아닐까. 이와 더불어 이러한 교섭은 일본 국내·외의 경향을 恣意的으로 구별지어 열거함으로써, '日本' 적인 것의 內包(와 外延)를 좌우하는 식의, 일종의 同意返復이라는 자의적 制定效果를 발휘하게 되지 않을까 추측된다.

## 印象主義적 日本美學의 성립

유럽 지역에서 동아시아 미술에 집중된 시선 가운데 '日本'을 '中國'과 명확하고 의식적으로 구별하게 된 것은 언제부터일까? 남반(南蠻) 시대 이후, 외교관이나 선교사 등 일부 지식인이나 나가사키(長崎)에 설치된 네덜란드 商館에 체류하고 있던 동인도 회사 직원 등은 일본과 중국 문물이나 사회를 체험적으로 구별할 수 있었을 것이다(예를 들면 'japan'은 칠기나 일본 도자기의 대명사였다). 그렇지만 이러한 소수의 특권층을 제외하고 널리 일반 대중들이 일본에 중국과는 다른 특징의 미술이 존재한다는 것을 인식하게 되는 시기는 역시 19세기 후반으로 보는 것이 타당할 것이다. 이 시기에 이르러, 일본취미(Japonisme: 일본주의, 유럽에서 일본미술의 조형적 특질을 그들의 작품에 창조적으로 활용한 태도, 또는 19세기 후반 이후 유럽에서 성립된 일본미술 애호 경향을 과거 중국취미나 터키취미와 같은 전래를 모방하여 통칭-옮김)로 불리는 현상과 많은 관련을 가지게 된다. 1860년대에 프랑스를 중심으로 시인 보들레르(Charles Baudelaire)와 작가 공쿠르 형제(Edmond & Jules de Goncourt), 그리고 판화가 브라크몽(Braquemond) 夫妻, 비평가 뷔르티(Philippe Burty), 세노(Ernest Chesneau), 아스트뤼(Zachari Astrue) 같은 이들이 우키요에 판화로 대표되는 동시대 일본 대중예술에 대한 관심을 펼치게 된다.

이 단계에서 유럽인들이 일본미술에 품었던 이미지는 한마디로, 그 당시 지배적이었던 이른바 아카데미 美術觀으로 환원될 수 없는 異質적인 美學이었다. 시기적으로는 제2제정 말기부터 제3공화정 초기에 걸쳐, 미술 아카데미와 미술학교 그리고 官展 살롱이라는 삼위일체로 구성된 미술행정 체제에 대한 반발이 젊은 세대화가들 사이에서 일어나기 시작한 시기였다. 대표적인 이들은 다음 아닌 오늘날 전당으로 들어가게 된 '印象派'로 불리는 화가들이었다. 이것을 우연이라고 해야 할지, 필연이라고 해야 할지에 대해 논하기에 앞서, 전술한 프랑스 비평가들의 대다수는 보들레르의 만년의 친구이자 '인상

파의 형님격'으로 잘 알려져 있는 마네(Edouard Manet)와 '인상파 화가들'로서, 오늘날 유명한 예술가들의 옹호자이기도 하였다. 예를 들면 마네, 드가(Edgar Degas), 모네(Claude Monet) 등의 화가들을 비평하기도 한 세노 등을 들 수 있다. 세노는 1878년 파리 만국박람회에 앞서 10년 전인 1867년 파리에서 열린 파리 만국박람회를 회고하며 펴낸 「파리의 일본인 Le Japon à Paris」이라는 제목의 평론에서 다음과 같이 논평하고 있다. 1867년 이후 10년간 몇 명의 예술가가 일본미술에서 “자연을 보고 느끼며 이해하고 해석하기 위한 개인적인 방법에 관한 하나의 영감—이라기보다는 어떤 확증—을 발견해냈다.” 거기서 발견해낸 것은 일본미술에 대한 “비겁한 복종이 아니라 개인 한 사람 한 사람의 독창성의 쇄신이었다.”라고 서술하고 있다. 아카데미의 가르침은 젊은 화가들의 ‘독창성’을 억압하고 있었지만, 이러한 ‘독창성’이 종횡으로 발휘되는 가운데 그 귀중한 영감의 근원이 된 것은 다름 아닌 일본 미학이었다. 이것이 세노의 주장이었다.<sup>1</sup>

여기서 발휘된 독창성은 바로 그 무렵부터 개략 “印象主義”라는 이름으로 찬반양론을 불러일으키게 된 미학이었다고 해도 문제가 없을 듯하다. 에드몽 드 공쿠르(Edmond de Goncourt)는 개인적으로는 18세기 프랑스의 풍속화를 좋아했고, 이른바 프랑스 ‘인상파’ 화가들에게는 평가가 유보되기도 하였다. 그러나 공쿠르는 자신이 총애했던 우키요에 관화를 늘상 “인상”이라는 말로 논했으며, 자신의 수집에 대해서는 마네를 비롯한 인상파 옹호의 선봉장의 역할을 담당한 미술비평가 뒤레(Thodore Duret), 그리고 조각가 로댕(Auguste Rodin) 등과 함께 논쟁을 벌이기도 했다.<sup>2</sup> 또한 1883년에는 세계 최초로 할 만한 개론서인 『일본미술 L'Art japonais』을 편찬한 공스(Louis Gonse) 또한 일본미술의 특질을 한마디로 요약하여 “인상주의”라고 지적하고 있다.<sup>3</sup> 게다가 프랑스 인상파 화가들을 총괄하는 역할을 한 피사로(Camille Pissarro)도 일본의 우키요에 화가를 ‘인상주의’로 인정하는 일에 인색하지 않았다. 피사로는 세기말인 1893년에 뒤랑(Duran) 화랑에서 안도 히로시게(安藤廣重, 歌川廣重, 1797-1858, 江戸後期の 우키요에 화가. 초기에는 우키요에 미인화와 役者繪를 제작했지만, 1831년부터는 참신한 색조의 《東都名所》시리즈를 발표하는 등 우키요에 풍속화의 새로운 국면을 개척했다. 대표작 《江戸近郊八景》, 《東海道五十三次》 등—옮긴이)의 우키요에 회고전을 볼 기회를 얻었는데, 거기에서 받은 감명을 자신의 일기

<sup>1</sup> Ernest Chesneau, “Le Japon à Paris,” *Gazette des Beaux-Arts* (sep. 1878), pp.385-397.

<sup>2</sup> Edmond de Goncourt, *Journal, Mémoire de la vie littéraire* (Paris: Bouquins, 1989), Tome II, p.1199 (18 nov. 1885); Tome III, p.3 (5 jan. 1887).

<sup>3</sup> Louis Gonse, “École de Genroku, Kōrin,” *L'Art japonais* (1883; 1885), p.56.

에 “이로시게(=히로시게)는 완벽한 인상주의자”라고 서술하고 있다.<sup>4</sup> 프랑스에서 피사로의 친구였던 뒤레는 뷔르티와 공쿠르 등과 함께 가쓰시카 호쿠사이(葛飾北齋, 1760-1849. 에도 후기의 우키요에 화가. 1778년경에는 役者繪 戯作 삽화, 가노파 화풍에도 관심을 쏟았으며 이후 琳派, 土佐派, 洋風畫 등 제반화풍을 두루 섭렵하였다. 1789년부터 1801년 무렵에는 美人畫習物과 狂歌本挿畫로 명성을 얻는 한편, 陰影法을 도입한 洋風風景畫의 신기축을 이루었다. 대표작 繪本《北齊漫畫》, 《富嶽三十六景》, 《富嶽百景》 등—옮김이)의 후원자로서, 이를테면 일본의 일개 직업화가인 浮世繪師를 세계적 거장의 한 사람으로 편입시키는데 공헌했다. 또한 뒤레는 세계에서 처음으로 『인상주의 화가들』(1878)이라는 타이틀의 팜플렛을 출간하였으며, 호쿠사이나 일본미술을 프랑스의 마네나 인상파화가들과 일괄해서 옹호한 인물이기도 했다. 저서 『前衛批評 La Critique d'avant-garde』(1885)에서 뒤레는 “일본인들이야말로 가장 완벽하고 가장 진보된 인상주의자”라고 언급하는 등 명쾌한 판정을 내리는 것조차 꺼리지 않았다.<sup>5</sup> 그리고 이러한 인상파의 규정은 베르네(Le Blanc de Vernet) 같은 초기 일본미술 애호가 와 뷔츠와(Théodor de Wyzewa)와 같은 상징주의이면서 反인상주의의 편에 선 비평가의 반발을 불러일으키는 발단이 되어, 몇몇 논쟁을 야기하였다.<sup>6</sup>

그렇다면 일본미학에 있어서 ‘인상주의’라는 것은 무엇을 의미하였던 것일까? 그 당시 일본 미술 옹호자들이 말하려 했던 공통점을 정리해 보면 (a) 데생에 있어서의 즉흥성, 수정 없는 묘선의 자유자재함, (b) 연속적인 강렬한 색채의 사용과 음영이나 농담을 배제한 원색들의 배치, (c) 구도의 자유로움, 특히 중국풍의 좌우대칭(symmetry)의 기피와 동시에 중심을 의도적으로 벗어난 반복을 피하는 배치감각—과 같은 관찰이 빈번히 나타난다. 뒤레의 『일본미술론 L'Art japonais』(1882) 등에서는 이러한 특징이 하나하나 프랑스 인상파의 혁신과 함께 동조된 것으로서 논해졌다. 이는 물론 (a) 자유로운 붓놀림, (b) 원색배치, (c) 실험적인 혹은 의표를 찌르는 즉흥적인 구도라는 특징은 각각 아카데미 교육에서 금과옥조로 삼은 (a) 물개성적인 정확한 윤곽선, (b) 양감과 음영법에 의한 색채, (c) 자연에서 취한 요소를 지성의 바탕 위에 투시도법에 의해 엄밀히 재구성한, 구축적인 구도라고 하는 교과서를 근본부터 뒤엎는 것이었다. 특히 그 중에서도 디자인

<sup>4</sup> Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien* (éd. par John Rewald, Paris: Albin-Michel, 1950), p.298.

<sup>5</sup> Théodore Duret, “L'art japonais,” *La Critique d'avant-garde* (Paris: 1885; Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1998), p.87-88.

<sup>6</sup> 稻賀繁美, 『繪畫の東方』(名古屋大學出版會, 1999), 第3章.

의 기본을 무시하고 휘두른 필법의 방일함과 현란한 원색의 무질서한 덧칠, 그리고 투시·도법에 대해 과시하는 듯한 착란, 일탈행위, 게다가 아무리 보아도 미완성으로밖에 볼 수 없는 무책임한 제작태도 등은 바로 마네와 인상파 화가들이 보수적인 비평가들의 빈번한 비판을 피하기 어려운 결점임이 틀림없다. 따라서 인상주의적 일본미학이라는 것은 프랑스 인상파를 옹호하기 위해서 혁신적 비평가들이 필요로 했던 이론적 무장이기도 했다. 극동의 미학은 이른바 동시대 프랑스 미술의 쇄신을 정당화하기 위해 고안해낸 것이라고도 이해할 수 있을 것이다.<sup>7</sup>

## 세기말 美學과 裝飾의 나라 日本

그렇지만 일본미학은 오직 회화예술 분야에서만 필요한 것은 아니었다. 일본미술의 非對稱(dessymétrie)적인 특성에 주목하고 있었던 비평가가 자신의 주장을 개진하게 된 것은 산업융합미술 중앙연합이라는 조직에서 1869년에 개최한 강연에서 비롯되었다.<sup>8</sup> 이 조직은 제3공화국 체제하에서 산업예술의 진흥을 목표로 했던 강베타(Leons Gambetta) 정권에 의해 원조를 얻은 바 있고, 그 후 裝飾美術館과 체제를 통합하여 1882년에는 장식미술중앙연합으로 개명하게 된다. 그 배경에는 신형 산업자본축이 기존 미술행정 진영의 기득권(앞서 기술한 '삼위일체')에 맞서는 대항의 의미도 있다. 이 무렵 처음에는 도자기에 그림을 그리는 화가로서 출발한 르누아르(August Renoir)가 「不規則主義 宣言」이라 할 수 있는 성명서를 작성했다는 점도 알려진 사실이다.<sup>9</sup> 이는 전술한 바 있는 세노가 고안한 '非對稱' 과도 호응하면서, 브라크몽이 창안했고, 루소(Service Rousseau)가 접시에 자유롭게 그려넣은 듯한—호쿠사이 만화 등에서 유래하는—문양과 유사한 느낌을 준다.<sup>10</sup> 덧붙이자면 세기말에는 갈레(Emile Galle)의 아르누보(art nouveau) 양식의 유리제품을 탄생시킨다.

<sup>7</sup> Shigemi Inaga, "Impressionnisme et Japonisme: histoire d'un malentendu créateur," *Nouvelles de l'estampe*, No.159 (juillet 1998), pp.6-21.

<sup>8</sup> Ernest Chesneau, "L'Art japonais, conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" (19 fév. 1869).

<sup>9</sup> 大島清次, 『ジャポニズム—印象派と浮世繪の周邊』(講談社學術文庫版, 1992), pp.190 이하 및 稻賀繁美 해설 pp.272 참조.

<sup>10</sup> Laurens d'Albis, "Le début du japonisme céramique en France," *Sèvres, revue de la société des amis du Musée national de céramique*, No.7 (1998), pp.13-20.

영국으로 눈을 돌리면, 駐日 총영사였던 러더퍼드 올콕(Rutherford Alcock)은 일찍이 1878년 『일본의 예술과 산업예술 *Art and Art Industry in Japan*』이라는 타이틀의 출판물을 출간하였다. 여기서 그는 이전에 자신이 『大君의 使節』(1863)에서 표명한, 즉 大藝術의 결점을 일본미술의 결점으로 보았던 견해를 180도 바꾸어 윌리엄 모리스(William Morris)의 민중예술이념을 차용하여, 샤를 블랑(Charles Blanc)을 대표로 하는 당시 프랑스의 大藝術 志向을 공격하고 있다. 말하자면 장식예술을 대예술에 예속되는 종속물로 간주하는 프랑스의 이데올로기에 반발하여, 올콕이 인정한 장식예술이야말로 예술 활동의 精華라고 인식하고 그 건전한 例를 匠人과 藝術家의 직분이 미발달된 일본의 산업예술에서 찾고자 하는 자세를 분명히 보여주고 있다.<sup>11</sup> 한 가지 덧붙이자면 실제로 일본에서 설립된 工部美術學敎(1876-1885)는 그 무렵 독일어권에서 채용한 외국인 바그너(Gottliefet Wagner) 등이 그곳에서 지도했던 점을 감안한다면, 결코 장래의 東京美術學校(1889)의 전신으로 볼 것이 아니라, 오히려 동시대의 서구 최진 조류인 産業美術 육성정책과 관련지어 이해해야 할 성격이 농후하다.<sup>12</sup>

이러한 상황 속에서, 에드몽 드 콩쿠르는 그의 『日記 *Journal*』에서 다음과 같이 서술하고 있다. “프랑스 工藝藝術은 생활에 밀착해 있는 예술(日本藝術)에 자극을 받아 바야흐로 대예술을 죽이고 있다(1892년 5월 17일).”<sup>13</sup> 스스로를 유럽에서 일본미술의 창도자로 자인하는 콩쿠르의 我田引水식 태도는 제쳐둔다 하더라도, 日本趣味가 미술 혹은 대예술의 쇄신을 의미할 뿐 아니라, 미술의 정의 그 자체를 근본에서 뒤흔들 만한 기폭력을 지닌 운동으로 파악되고 있다는 내용이다. 그 배후에는 日本美術商 사무엘 빙(Samuel Siegfried Bing)이 1888년부터 3년간에 걸쳐 월간으로 총 36권 발행한 『예술적인 일본 *Le japon artistique*』이라는 일본미술 전문잡지도 기억에 새롭다. 지로타주(Gilottage)에 의해 간행된 이 정기간행물은 원색삽화가 다수 포함되어 있으며, “예술적인 일본”이라는 제목이 갖는 인상은 생활에 밀바탕을 둔 예술의 나라로서의 ‘일본’을 선포하고 있는 것이었다. 이러한 이념, 혹은 가공의 이념에 가장 강하게 그리고 직접적으로 반응을 보인 사람은 다름 아닌 반 고흐(Vincent van Gogh)였다. 그는 아를 지역에서 제자 뒤레에게서 발간 초기의 『예술적인 일본』 몇 권을 받아 보고서, 아를에 있으면서도

<sup>11</sup> Ratherford Alcock, *Art and Art Industry in Japan* (1878), p.15, p.241.

<sup>12</sup> Shigemi Inaga, “De l’artisan à l’artiste au seuil de la modernité japonaise, ou l’implantation de la notion de Beaux-Arts au Japon,” *Sociologie de l’art*, No.8 (1995), pp.47-61.

<sup>13</sup> Edmond de Goncourt, *Journal* (Paris: Bouquin, 1989, le 17 mai 1892).

“나는 일본에 있다.”라는 환상에 젖어들기도 하였다.<sup>14</sup>

비평가 로제 마르크스(Roger Marx)는 『예술적인 일본』이라는 잡지의 최종호(1891)에 실린 「극동과 일본 예술의 영향과 역할」이라는 제목의 글에서 “일본미술의 영향이 담당한 역할에 필적할 만한 것은 오로지 르네상스기에 있어서의 고대의 영향뿐”이라고까지 단언하고 있다.<sup>15</sup> 표면적으로는 지나친 과대평가라고 볼 수도 있지만, 로제 마르크스는 다름 아닌 장식미술중앙연합의 유력한 회원의 한 사람일 뿐 아니라, 1889년과 1900년에 개최된 파리 박람회에서 두 번에 걸쳐 《百年展》 조직에 관계하면서, 미술아카데미와 미술학교 교수층의 집요한 비판과 중상 등에도 아랑곳하지 않고, 신중하고 대담하게 인상파의 전당 진입을 추진한 유능한 관리였다. 그렇다면 어느 정도 자축의 의미를 띤 일본미술의 역할에 대한 그의 이런 평가 또한 위선이 아니라, 장식미술부흥을 사명으로 생각한 미술행정관의 본심으로 들어도 좋을 듯하다.

게다가 이 로제 마르크스는 1900년에 열린 만국박람회에서 그의 개인적 친구이며 화가인 모네를 영예의 자리에 앉히는 일에 공헌하기도 했다. 현재 루브르 미술관 근방에 있는 쥐 드 품(Jue de Pomme) 지하에는 모네의 만년작인 垂蓮을 테마로 한 일련의 작품들이 당시 공화국 대통령이었던 조르주 클레망소(Georges Clemenceau)의 후원에 힘입어, 타원형의 거대한 공간에 설치되었다. 이는 19세기 후반기의 서구 대도시에서는 역사상 처음으로 유행하게 되는 全方位 疑似 景觀 감상극장인 파노라마였다. 모네의 전성기에는 조금 시류에 뒤떨어진, 혹은 시대착오적인 그의 連作의 가장 초기의 구상을 기록에 남긴 것도 바로 로제 마르크스였다. 그는 1909년에 모네를 대신하여 모네의 연작 〈垂蓮〉을 알리고, 모네가 그림자에 의해 존재 그 자체가 시사되고 조각 하나에 의해 전체가 암시되는 ‘日本美學’에 동의하고 있다는 뜻을 지적하고 있다.<sup>16</sup> 화가와 가장 친근한 비평가는 모네 전 생애의 ‘大裝飾’은 화가의 日本趣味, 아울러 일본철학을 총결산하고 집대성한 장식예술의 극치였다고 주장하고 있다. 또한 모네에게 모티프를 제공하기도 하고 모델이 되기도 한 지베르니(Giverny)의 일본식 정원은 ‘정원사 모네’의 탄생을 예고하였고, 그 무렵 서구에서 많이 조영하게 된 일본 정원들과 함께 또 다른 차원의 일본미학

<sup>14</sup> Shigemi Inaga, “Van Gogh’s Japan, and Gauguin’s Tahiti Reconsidered,” International Symposium, *Ideal Place in History, East and West* (International Research Center for Japanese Studies, 1995), pp.153-178.

<sup>15</sup> Roger Marx, *Le Japon artistique*, No.36 (mai 1891), p.148.

<sup>16</sup> Roger Marx, “Les Nymphéas de Claude Monet,” *Gazette des Beaux-Arts* (June 1909), pp.523-531.



을 예고하게 되었다.

## 日本側の公式自畫像의 형성: ‘古代’의 創成

19세기 후반경 유럽에서는 인상주의적 일본미학이 형성되었지만, 이와 병행하여 일본에서는 유럽의 국민국가를 範例로 하는 입헌군주제의 확립을 서두른다. 일본이 스스로 준비한 공식적인 일본미술의 개념은 明治國家의 국책과 밀접하게 연동된 것이었다. 그 단적인 예가 1900년 파리 박람회를 계기로 먼저 프랑스어로 간행된 『*L'Histoire de l'art du Japon*』이었고, 일본어판은 『稿本大日本帝國美術略史』로서 明治 34년(1901)에 간행되었다. 프랑스어版의 머리말은 임시박람회 사무국장인 하야시 다다마사(林忠正, 일본어판에서는 삭제됨)가, 서문은 구기 류이치(九鬼隆一)가 담당하였다. 덴신 오키쿠라 가쿠조(天心 岡倉覺三)가 편집 주임이었지만, 오키쿠라 덴신의 사임으로 인해 후쿠치 미타이치(福地復日)가 후임을 맡게 되었다. 이에 따라 편집방침은 변경되고 그 세부사항에는 불분명한 것도 많았다. 그렇지만 일본미술을 아시아 제반지역의 미적 달성의 綱目으로 자리매김하고자 한 오키쿠라 덴신의 범아시아 志向이 프랑스어로 간행되는 단계에서 한층 일본 皇室 傳統의 일관성을 강조하는 형태로 변화된 상황은 目次에서부터 역력히 읽어낼 수 있다. 이 서적이 얼마만큼 일본미술관을 提唱했는가에 대해서 간략히 살펴보고자 한다.<sup>17</sup>

책머리의 「地稅風土」에는 시가 시게다카(志賀重昂)의 『日本風景論』(1894, 初版)을 방불케 하는 논의가 보이는 한편, 다음 章인 「日本人의 性格을 비롯한 美術의인 好尙」에는 훗날 하가 아이치(芳賀矢一)의 『國民性十種』(1907)을 예감케 하는 논의가 드러나 있어 비교할 가치가 있다. 참고로 청일전쟁부터 러일전쟁에 이르는 시기에는 제1기의 “日本人論 붐”이라 할 만한 風潮가 나타나, 종합잡지 『太陽』 등에서도 가네코 겐타로(金子賢太郎), 기시아마 노부오(岸山能武夫), 다카야마 초규(高山樗牛) 등의 ‘日本人’論으로 떠들썩했다. 이러한 국민성에 관한 논의가 계속되는 가운데, 잇달아 ‘日本美術의 特質’을 둘러싸고 유럽 지역에서는 일본미술론을 의식한 것으로 추정되는 논의가 전개되었다. 말하자면 일본미술의 특질로 (a) 線描의 重視, (b) 陰影의 불분명, (c) 공간구성에서

<sup>17</sup> Shigemi Inaga, “Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in Japanese Art History” (International Symposium, *Masters and Masterpieces in Japan and in the West*, East Anglia University, 1997).

의 원근법의 분명 혹은 정확성의 결여라고 할 수 있는 특질이 각각 서양 油彩畫와의 대비를 통해 지적되었다. 이와 관련하여 ‘餘韻·含蓄’의 중시, ‘裝飾的意匠’, ‘類相美’ 등의 특징이 서술되었다. 특히 ‘여운·함축’에는 “le caractère synthétique”라는 프랑스어가 적용되었으며, 세기말 象徵主義 장식예술의 키워드였던 ‘綜合(synthèse)’을 의식하고 있는 사정도 엿볼 수 있다. 또한 유럽에서의 인상주의적 일본미학의 이해와 때를 같이하여 나타난 과도한 원색의 강도를 시정하려는 의도였을까, ‘鮮美妖艷한 設色’은 ‘대체로 외래 자극에 의해 영향을 받은 채로’ 국민의 취향은 ‘清雅滿麗’를 취지로 한다는 설이 제시되었다. 그 배경에는 암암리에 유럽에서의 일본이해를 전박한 것으로 여기며 경원하려는 의도가 내포되어 있을 가능성을 배제할 수 없다.

한편, 앞서 지적했던 장식미술과의 관련에서 볼 때 ‘日本工藝品’은 ‘建築繪畫等’과 ‘거의 대등한 지위를 유지하고 있다.’는 언급도 보인다. 오키쿠나 세노 등이 일본 미술을 이해하는 데에서 호응했던 이 견해는 시카고 만국박람회(1893) 이후, 일본 대표부 스스로가 종종 공공연하게 주장한 견해다. 일본에서 工藝(응용, 혹은 小藝術)를 건축, 조각, 회화(大藝術)와 동등하게 취급하는 자세는, 오키쿠라 덴신(岡倉天心)의 持論이기도 하며, 그의 『東亞工藝史』(1910)에서 總括되었다.<sup>18</sup> 이와 관련하여 오키쿠라는 혼아미 고에쓰(本阿彌光悅, 1558-1637, 京都 태생의 교양인으로, 서예와 도에 분야뿐만 아니라 蒔繪 분야에서도 지도적인 역할을 담당함—옮긴이)나 다와라야 소타쓰(俵屋宗達, ?-1640년경, 挑山-江戸 初期의 화가로서, 생명력과 장식성이 풍부하게 조화된 金碧畫 양식 즉 린파 양식을 창조하였다. 대표작 〈蓮池水墨畫〉, 〈風神雷神圖〉, 〈舞樂圖〉 등—옮긴이) 등을 비롯하여 오가타 고린(尾形光琳, 1658-1716, 에도 중기의 화가. 청소년기에 가노파 양식을 습득하였으며, 光悅 蒔繪과 宗達 등의 作風復興에 심혈을 기울임. 순화된 형과 색을 명쾌한 리듬으로 金地 大畫面에 구성하는 등 획기적인 양식을 확립하였다. 대표작은 〈燕子花圖〉, 〈波濤圖〉 등—옮긴이)에 와서 집대성되는 琳派를, 서양보다 2세기 앞서 달성한 일본의 인상주의로 인식하여, 『東洋의 理想』(1903) 등에서 반복해서 유럽 지역을 목표로 선전하려 하였다.<sup>19</sup> 아울러 그 자신이 직접 세운 일본미술원에서도, 린파의 특성(풍부한 원색과 표현력 있는 能書風の 필치를 金銀 바탕의 병풍 화면에 능숙한 배치감각으로 자유로이 전개함)을 현대에서 부활시키려한 전략이 엿보인다. 여기서 나타난 공공 공간을 장식하는 大藝術로서의 일본 장식화 전통에 대한 견식은 바로 晩年の 모네가 견지한 大

<sup>18</sup> 岡倉天心, 『東亞巧藝史』, 『日本美術史』(木下長宏 編, 平凡社ライブラリー版, 2001), p.264 이하 참조.

<sup>19</sup> Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East*, 1904. 『東洋의 理想』(中央公論社, 『日本の名著』 시리즈, 1984), p.177, pp.188-190.

裝飾畫와 동시대적 국제인식으로서, 재평가가 요구될 것이다.<sup>20</sup>

다시 이야기를 『稿本大日本帝國美術略史』(이하 『稿本』)로 되돌려 볼 때, 이상에서도 명백하듯이, 『稿本』은 논의의 출발점에서는 선행한 유럽의 일본미술에 대한 이해를 눈여겨보고 있다. 그렇지만 앞서 말한 「日本美術의 略沿革」 이하의 본문에서 시사하고 있는 史觀과 美(學)의식은 종래의 구미의 인상주의 일본미학과는 극히 대조적인 것이었다. 시대구분의 제창과 함께 더욱 현저한 것은, 취급하는 對象이 다르다는 것이다. 기존의 유럽 지역에서 우키요에 애호를 배경으로 한 인상주의 일본미학은 『稿本』에 이르러 완전히 그 흔적을 감추게 된다. 예를 들면 공스의 『일본미술』은 호쿠사이를 일본회화의 最高位로 보고 총 10장으로 구성된 책의 목차 중 1장을 그에게 할애하였다. 그러나 『稿本』에 이르러 우키요에 화가 列傳에서 호쿠사이에 대한 기술은 단지 12행 정도에 지나지 않으며, 그 역사적 의의에 관한 논의도 全無하다. 에도시대의 민중예술을 대신하여 『稿本』은 天皇家나 지배층, 그리고 주요 寺院의 역사적 유물에 초점을 맞추었다고 해도 과언은 아니다.

그 중에서도 『稿本』은 특히 일본에 있어서 古典이라 할 古代의 존재를 세계에 과시하는 일에 지대한 역점을 두고 있다. 말하자면 (지금까지 유럽에서는 실제로 알려지지 않았던) 스이코(推古) 천황시대부터 덴치(天智), 세이부(聖武) 시대에 해당하는 기원후 593년부터 748년에 이르는 약 150년 정도를 기술하는 데에 전체의 약 1/3이 넘는 지면이 할애되었다. 우선 스이코 천황시대는 불교전래에 대해 한반도로부터의 영향관계가 현저한 호류지(法隆寺) 金堂의 釋迦三尊像 등을 대표적으로 기술하고 있다. 이어지는 덴치 시대에는 '인도-그리스風'이 강조되고 호류지 금당벽화의 엄격한 양식이 언급되었다. 특히 세이부 천황시대에서는 중국 唐나라 왕조의 압도적인 영향을 받은 야크시지(藥師寺)의 藥師三尊像이 거론되었다. 일본 고대 불교미술이 수행했던 역할을 엿볼 수 있는 부분이다. 일본이 인도와 중국의 고대 문명의 유품을 종합하는 역할을 담당했음을 입증하는 것이 본 저술의 최대의 주안점이다. 『稿本』의 서언에서 피력된 구기 류이치의 발언도 이러한 의도를 입증한다. 말하자면 일본미술은 “東洋美術의 真髓를 集成하여 구성한 것”이며, “일본 제국주의는 세계 公園이 됨은 물론 나아가 동양의 寶庫라고 칭하는 것 또한 과언이 아니다.”<sup>21</sup>라고 적고 있다. 당시 불평등조약 개정을 국책으로 한 동양의 신흥 입헌

<sup>20</sup> Shigemi Inaga, "Claude Monet, between 'Impressionism' and 'Japonism,'" *Monet and Japan* (National Gallery of Australia, Sydney, 2001), pp.61-75.

군주국가가 외교상 필요했던 國民國家 통합을 위한 문화장치의 하나로서 一國의 미술사가 취해야 할 태도가 집약되어 있는 것이다.

오늘날에 이르기까지, 혹은 아직도 여전히, 일본의 검정교과서의 기초가 된 이러한 틀과 美術觀은 20세기를 맞이하는 서방세계에게 새로운 동양미술 인식을 강요하는 것이었다. 실제로 『古今藝術雜誌』는 1900년 파리 만국박람회에서의 ‘아마토(大和: 회화에 있어서 일본적 양식 혹은 일본적 성격을 의미하는 등 광범위한 개념으로서 사용되는 경향이 있음—옮긴이) 미술’을 평한 메트르(Claude Maitre)의 논문을 보면, 이후의 일본미술을 기존까지 알려진 대로 최근 5-6세기가 아니라, 이로부터 1000년 정도 거슬러 올라간 불교미술의 전성기를 무시할 수 없음은 분명하다고 지적하고 있다.<sup>22</sup> 또한 『가제트 드 보 Gazette de Beaux』誌에서도 오블라크(Émile Hovelague)가 지적하기를 이번 『日本美術回顧展』에 의해 종래의 일본취미 애호가들에 의한 日本像은 완전히 압도되었으며, 그 배후에 있는 조화와 절도 그리고 섬세함이 갖는 정신성이 풍부한 새로운 일본의 정신이 1200년 동안 변함없는 불교의 慈悲의 빛과 優美와 善意를 가지고 출현했다고 서술하고 있다.<sup>23</sup> 1908년에 루브르 미술관의 학예원인 미종(Gaston Migeon)에 의해 『일본에서—예술의 신전 산책 Au Japon, Promenade aux sanctuaires de l'art』이 저술된다. 서구의 일본 미술 연구사를 요약한 이 책의 서문에는 당시까지 30년간 프랑스에서의 일본미술 지식이 극히 빈약했다는 점에 대한 반성과 함께, 오키쿠라 덴신의 『東洋の理想』과 『稿本』을 그대로 받아들인 것처럼 동양문명의 美的 寶庫로서 일본이라는 나라의 위상이 서술되어 있다.<sup>24</sup> 이리하여 동양미술은 골동에서 미술품으로 格上되기에 이른다.

## 禪 예술관과 신비주의적 해석

인상주의적인 일본미학과 고전주의적인 일본미학에 대해서 20세기 초반부터 표현주의적인 일본미학, 혹은 동양미학에 이목이 집중된다. 원래 윌리엄 앤더슨(William

<sup>21</sup> Ryuichi Kuki, "Préface," *L'Histoire de l'art du Japon* (Paris); 『稿本日本諸國美術略記』(東京帝室博物館社版, 大正五年(1916)), p.2-3.

<sup>22</sup> Claude Maitre, "L'Art de Yamato," *Revue de l'art ancien et moderne*, Tome IX, 1901, pp.49-132.

<sup>23</sup> Émile Hovelague, "Exposition rétrospective du Japon," *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, Tome XXIV, pp.317-334; Tome XXV, pp.27-39; Tome XXVI, pp.105-122.

<sup>24</sup> Gaston Migeon, *Au Japon, Promenade aux sanctuaires de l'art* (Paris: Librairie Hachette, 1908), pp.1-12. 이하 3건, 藤原貞郎氏에게서 寫本을 빌려 인용함.

Anderson)의 『日本の繪畫藝術 Pictorial Art in Japan』(1886)<sup>25</sup>이나 어네스트 페넬로사(Ernest F. Fenollosa)의 『東亞美術史綱』(1912, 死後出版)<sup>26</sup>처럼 일본체류 경험에 풍부한 비평가 앵글로 색슨(Anglo Saxon) 등은, 이미 1880년부터 프랑스의 인상주의적 일본미술관에 반발하여 민초(明兆, 1351-1431, 室町初期의 畫僧으로 京都 東福寺를 위한 많은 佛畫와 道釋畫 頂相 등을 그림-옮긴이), 슈분(周文), 셋슈(雪舟, 1420-1506, 室町後期の 선승화가. 1467년부터 1469년까지 중국 명나라에 거하면서 浙派 李在 등의 양식을 습득함. 대표작 〈四季山水畫〉, 〈山水長卷〉, 〈天橋立圖〉 등-옮긴이) 등의 무로마치 시대 수묵화인 禪畫야말로 일본미술의 精髓라는 견해를 제시하고 있다. 그렇지만 그 배후의 발상은, 이를테면 이탈리아 르네상스 전성기인 1400년대(quattrocento)의 가치관을 일본의 1400년대에서 발견하려는 並行史觀이었다고 할 수 있다. 앤더슨은 셋슈와 호쿠사이를 비교하는 등, 畫聖 프라 안젤리코(Fra. Angelico)와 미스터 펀치(Mr. Punch)라는 별명의 풍자화가 존 리치(John Reach)를 병렬하는 것도 언어도단이라고 비판하였다. 이는 경험주의적으로는 프랑스의 애호가들보다는 훨씬 정확한 지식을 지니면서, 그 가치관에 있어서는 프랑스의 전위예술가와는 정반대인 보수적인 ‘부르주아적’ 취미판단을 드러낸 것이다. 또한 중국에 근원을 둔 禪 미술에서 東洋美學의 본질을 파악하고, 이를 유럽의 고전주의와 쌍벽을 이루면서 대척관계에 서는 것으로 보는 가치관도 슬며시 표명되었다.

이에 대해 독일어권에서는 프랑스에서 말하는 일본취미의 제2기, 즉 세기말 장식미술의 유행, 고급 미술잡지 등에서의 그래피즘의 발달과 시기를 같이하여, 마침내 유겐트 스타일(Jugend Stil) 등에서 농후한 일본취미가 개화되기 시작한다. 이미 1872년. 민국 박람회에서 일본이 화제가 되었던 중부 유럽의 신흥 도시인 빈에서는 특히 1900년 분리파 운동 가운데 새로운 일본미학이 모색된다. 당시 문단에서 커다란 영향력을 지닌 비평가 헤르만 바르(Hermann Bahr)는 같은 해에 분리파에 의한 일본미술 전시회를 접한 후 “우리는 회화뿐만 아니라 모든 예술에서 완벽한 幻影(Illusion)을 추구하는 일에 노력한 나머지, 예술의 가장 아름다운 효과가 鑑賞者の 想像力(Phantasie)과 함께 작용하는 것(mitspielen)에 맡겨져 있음을 정말 완전히 잊고 있었다.”고 기술하고 있다.<sup>27</sup> 그리고 일

<sup>25</sup> William Anderson, *Pictorial Art in Japan* (London: Sampson Lowe, 1886), pp.98-99.

<sup>26</sup> Ernest F. Fenollosa, “Revue of the Chapter on Painting in *L’Art japonais* by Louis Gonse,” *Japan Weekly Mail* (July 12, 1884), pp.37-46. *Epoches in Chinese and Japanese Art* (London: Heinemann, 1912).

<sup>27</sup> Herman Bahr, “Japanische Ausstellung,” *Secession* (Jan. 1900), SS.216-224.

본미술의 매력은 本質的으로 그것이 감상자의 상상력을 복돋운다(erregen)는 점에서 인정된다고 주장했다. 그리고 페터 알텐베르크(Peter Altenberg)의 경고문을 인용하고 있다. 경고문에는 “우리 화가는 봄 전체를 그리려 하지만, 그것은 꽃잎 한 장보다도 못하다. 그렇지만 일본화가 꽃잎 한 장을 그리내면 거기에는 봄이 만발한다. 가장 중요한 것은 현명한 家政學이다.”라고 서술했다. 이 한 구절의 문구는 사무엘 빙이 발간한 『예술적인 일본』 창간호에도 보이는데, 빙 자신의 「프로그램」이라는 글에서 유래된 것으로, 필자는 몇 해 전부터 가정하고 있다. 더구나 빙의 상기 구절에 자극받은 반 고흐는 단지 한 포기 of 풀을 사생하는 것을 시작으로 마침내는 식물계, 동물계, 인간의 삶, 그리고 지구의 모든 것을 모조리 그려내려 한다. 생활은 빈곤하지만 정신은 풍요로운 ‘日本人의 哲學’을 서술하고, 同類의 일본 미학을 고갱이나 에밀 베르나르(Émile Bernard) 등 동료들과 함께 나누기 위해 아를(Arles)의 황색 집에서 예술가 공동체를 실현한다는 몽상에 착수하게 된다.<sup>28</sup> 참고로 헤르만 폰 카이절링(Herman Von Keyserling) 백작은 널리 사람들의 입에 오르내린 『어느 철학자의 여행기』(1919)에서도 비슷한 일화를 서술하여, 릴케(Rainer Maria Rilke)의 詩的 直觀과의 親和性을 시사하고 있다.<sup>29</sup>

반 고흐가 종래의 인상주의적인 外界의 寫生을 넘어서서, 색채에 의한 표현력으로 감상자의 감동을 불러일으키는 회화의 실현을 목표로 한 것은 미술사의 상식이다. 그리고 흥미로운 점은 이와 같은 표현력, 환기력에서 일본미학의 새로운 가능성을 발견한 것이 같은 시기인 1900년 빈의 분리파 전시를 보고 나서 비평의 펜을 든 리하르트 무터(Richard Muther)였다는 점이다. 명저 『19世紀美術史』(1893-1894, 3권)에서 무터는 뒤레의 구상을 차용했는지, 사실주의와 인상주의 사이에 일본미술에 관한 부분에 1章을 할애하였고, 일본에 대한 감화 없이는 인상파의 존재는 없다는 내용을 부여하고 있다. 또한 여기서 보이는 논평에서도 그 전반부에서는 거의 세노의 ‘非對稱’을 제외한 거의 모든 주장을 그대로 받아 옮긴 것이나 다름이 없었다.<sup>30</sup> 그렇지만 무터는 후반기에 이르러 독자적 견해를 전개한다. “전문 모사꾼의 눈이 아닌, 심미가의 안목으로 자연의 인상을 수집하는 것이 아니라, 색채를 통해 기분(Stimmung)을 눈뜨게(erwecken) 하는 것”. 여기서 무터는 인상파를 뛰어넘는 활로를 탐색한다. “인상주의가 모든 線描를 해소했다

<sup>28</sup> Shigemi Inaga, “Van Gogh’s Japan...,” [as in note 14], note 10, pp.174-175.

<sup>29</sup> Hermann von Keyserling, *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, Darmstadt (1919), S. 25.

<sup>30</sup> Shigemi Inaga, “A European Eye on Japanese Arts and a Japanese Response to ‘Japonisme’ (1860-1920),” *Rethinking Japan*, Vol. 1 (Venezia: Università di Venezia, 1986), pp.131-136.

고 한다면, 사람들은 일본의 판화에서 色彩와 線描의 이상적인 調和를 회복하는 기술을 배웠다. 말하자면 線이 지닌 표현력(Expressivkraft)과 본질적인 것으로의 축약, 그리고 의미심장한 생략 등을 배웠다. 무더는 유럽에서의 성과를 『유겐트 Jugend』와 『심플리치스무스 Simplizzismus』라는 잡지의 풍자화에서 인정한다. 여기서는 앤더슨과 페넬로사 등의 고전주의적 가치관과는 단호하게 일확을 긋는 태도가 엿보인다.<sup>31</sup>

이처럼 리하르트 무더, 헤르만 바르 등과 함께 '構築'에 얽매이는 일 없이, 신중하게 직접 움직여 감상자의 상상력을 복돋고 보완하는 작용에서 日本起源의 새로운 美學의 가능성을 인정하는 자세가 명확히 표명되었다. 독일어권을 석권하게 된 表現主義的 경향과 그와 尠致하는 日本 혹은 東洋美學觀과의 競合은 부정하기 어렵다. 그리고 이러한 감상자의 상상력과 공감의 이마말로, 다음 아년 1906년에 출판된 『茶書(茶の本)』에서 오카쿠라 텐신이 제시한 동양미학의 심오한 뜻 그 자체이다. 예를 들면 거문고를 탈 수 있는 곡을 강요하는 것이 아니라, 거문고를 청하는 곡을 연주하게 한 佻牙의 일화나, 작품의 완성이라는 것은 작품 자체에는 내재하지 않고, 오히려 감상자가 의식에 충실하도록 하는 餘白에 중점을 둔 미의식을 설명한 소절이며, 나아가 가옥의 본질이라는 것은 벽이나 지붕이 아닌, 이들에 의해 둘러싸인 공허에 있다고 설명하고 있으며, 항아리의 용도는 거기에 액체를 담을 수 있게 하는 그 공허에 있는 것으로, 항아리의 형태나 물질성에는 없다고 갈파한 오카쿠라의, 말하자면 通俗的이라고 할 수는 있어도 어폐는 없는 『道徳經』의 解説에서 서구의 독자가 독해하여 얻은 교훈이었다.<sup>32</sup>

이와 같은 통찰은 영어권에서는, 홈스(C. J. Holms)가 「유럽에서의 일본예술의 용도 The Use of Japanese Art in Europe」(1905)라는 『버링턴 매거진 Burlington Magazin』에 공표한 논문에서 표명되었다. "공간이나 분위기를 시사하는 그 어떠한 생략 혹은 불완전성에 의해, 예술가는 물질적인 완벽함을 초월한 그 어떤 것을 시사한다."<sup>33</sup> 그러한 물질을 초월한 신비에 대한 지향이 그 후부터 서구 지식인들의 주목을 끌게 된다. 항아리를 둘러싼 성찰은 이윽고 生의 哲學을 설명한 게오르크 지멜(Georg Simmel)에게 이어졌고, 그 후 야스다 요주로(保田與重郎)와 다케야마 미치오(竹山道

<sup>31</sup> Richard Muther, "Die japanische Aussterlung der Seccession," *Studien und Kritiken*, I. Bd. (Wien, 1900), SS.41 ff.

<sup>32</sup> Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, Ch. V: "Art Appreciation." 岡倉天心・桶谷秀昭 譯, 『茶の本』(講談社學術文庫版), pp.66 이하.

<sup>33</sup> C. -J. Holms, "The Use of Japanese Art in Europe," *Burlington Magazine* (Nr. 8, 1905), p.5.



雄)를 거치면서 變奏되어, 다시 일본으로 回歸하게 되었다. 또한 『茶書』에서 설명하는 전통무예 柔道 기술에 있어서의 ‘無抵抗’의 哲學, 즉 자신을 無로 함으로써, 적의 힘을 이용하여 적의 자멸을 불러일으키는 ‘無爲’의 승부 철학 등에는, 오카쿠라 덴신이 私淑하고 있었던 라프카디오 헨(Lafcadio Hearn)의—약간은 천박한 면이 없는 것은 아니지만—柔道 기술 이해에서 오카쿠라 덴신이 패배했음을 시사하고 있는지도 모른다. 그리고 이러한 ‘無抵抗’ 사상이 마하트마 간디(Mohandas Karamchand Gandhi)의 사상을 통해, ‘空’으로서의 건축공간의 의미가 건축가 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright)에게 영향을 미쳤으며, 또 그 시사하는 바가 빌헬름 보링거(Wilhelm Worringer)의 『추상과 감정이입 *Abstraktion und Einfühlung*』(1908)의 중요한 논점이 되었음은 물론이다. 이러한 思辨의 궁극에는 오카쿠라 덴신의 “being in the world”를—혹은 이토 기치노스케(伊藤吉之助)의 이론을 참고로 하여—이용해서 “世界內 存在(In-der-Welt-Sein)”의 철학을 잘 다듬어 『존재와 시간』(1927)을 저술한 하이데거(Martin Heidegger)가 출현하게 된다. 유럽에서 유학한 일본인 자신들의 공헌으로는 쓰쓰미 쓰네요(鼓常良)가 『日本藝術樣式の 研究』(독일어판, 1929; 일본어판, 1933)를 비롯한 독일어 저술에서 제창한 “일본예술의 無樞性(Rahmenlosigkeit)”, 즉 서양의 분류개념에는 융합하지 않고, 구조를 투과하는 매개성과 자유로운 상호개입을 허락하는 공허한 구조에서 일본적인 미의식의 진수를 인정하는 착상을 지적할 수 있다.<sup>34</sup> 필자가 보기에는 유럽의 청중과의 대화에서 생겨난 上記와 같은 사색의 계보는 이토 데이지의 『일본 디자인론』(1960)에서부터 최근의 오하시 료스케(大橋良介)의 『조각의 구조』로 면면히 이어지고 있다.

그런데, 어원으로 살펴보면 武術 또한 예술의 일부분이지만, 이와 같은 신비주의 사상과 과도하게 理想化된 해석(혹은 異文化 번역상의 오해인)이, 오이겐 헤리겔(Eugen Herrigel)의 『활과 禪』(1948)의 배경이 되었다는 사실을 부정하기는 어렵다.<sup>35</sup> 또한 나치즘과 결탁하게 된, 이러한 日本精神主義 美學에 대해서 혐오감을 감추지 않았던 유대계 지식인으로 에리히 프롬(Erich Fromm)이 있었다. 그는 스즈키 다이세츠(鈴木大拙)에

<sup>34</sup> Tsuneyoshi Tsuzumi, “Die Rahmenlosigkeit Japanischen Kunststils,” *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 22. Band, 1. (Heft, 1928), SS.46-60 및 Tsuneyoshi Tsuzumi, *Die Kunst Japans* (Leipzig: Insel-Verlag, 1929).

<sup>35</sup> Eugen Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, (München: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1948). Sh-oji Yamada, “The Myth of Zen in the Art of Archery,” *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 28 (2001, Nr. 1-2), pp.1-30.



게, 도무지 할 같은 무기에서 철학이 육성될 리가 만무하다며 대항하였으나, 문제의 상대였던 스킵스 다이세쓰로부터, “그렇게 몹시 화를 내는 당신이 어떻게?” 라는 질책을 들은 후 자신의 분노—즉 의식—를 물질에 불과한 무기에 투영하고 있던 자신을 깨닫고, 다음 날 새로이 다이세쓰에게 가르침을 청하게 되는 등, 여기에서 『禪과 精神分析』이라는 叢書를 집필하게 되는 경위와 카를 구스타프 융(Carl Gustav Jung)의 東洋神秘主義에 대한 開眼(『禪入門』 기타 공저) 등에 대해서는 다시 복습할 필요는 없을 듯하다. 그러나 戰後에 이르기까지의 이러한 道敎의인 思考/禪文化精神史의 系譜를 고찰하는 작업은 다른 기회로 넘기고자 한다.

## ‘東洋’에 대한 각성

1910년대에 이르러 인도, 중국, 일본을 비롯한 각지의 미술의 연혁에 관한, 기본적인 공통이해가 확립되고, 일반인을 대상으로 한 삽화가 그려진 계몽서와 다수의 연구서 그리고 사진집 등이 간행되었다. 말하자면 선구자의 시대는 막을 내리고, 전문 연구자의 시대가 서서히 열리고 있었다. 이와 함께, 미술 분야에 국한된 유행현상으로서 일본취미의 기세는 한풀 꺾이게 되고, 오히려 東洋文明觀 전반, 그 중에서도 특히 哲學觀이 전문 연구자뿐만 아니라, 널리 서방측의 일반 지식인들의 흥미를 끌게 된다. 다음은 一例에 불과하지만, 음악 분야에서 중국의 감화로는, 구스타프 말러(Gustav Mahler)의 「대지의 노래」(1907-1908)가 孟浩然이나 王維로 추정되는 唐代에 쓰여진 詩의 변안에 의거한 것이라는 점은 유명하다. 말러가 착상을 얻은 한스 베틀케(Hans Bettge)의 『중국의 피리 *Die Chinesische Flöte*』(1907)는 한스 하일만(Hans Heilmann)의 『중국서정시집』(1905)에서 영향받은 바 크며, 역시 한스의 번역시는 대부분이 에르베 생-드니(Hervé Saint-Denis) 백작의 『唐代詩歌』(1862)와, 명확히 명기되지는 않았지만, 쥐디트 고티에(Judith Gautier)의 『翡翠의 書』에서 보이듯이 프랑스어版의 重譯이었다. 李白의 「陶家에서의 宴會」가 쥐디트 고티에의 번역에 의해 「陶磁製의 亭」으로 바뀌어 다시금 계승된 것 또한 유명하다. 나아가 王維의 「送別」도 베틀케 번역에는 잔존했던 “白雲無盡時”의 흔적이 말러의 형이상학적 再解釋에서는 “푸르게 빛나는 天蓋”로 바뀌게 된다. 한편 파울 클레(Paul Klee)는 세계대전 중에 하일만이 번역한 武帝의 「秋風辭」와 王僧儒의 「秋閨怨」 등을 이용하여 일련의 그림에 의한 교향시를 작성하였다.<sup>36</sup>

道敎 혹은 老莊사상에 대한 관심은 18세기 전반까지 거슬러 올라가는데, 1824년 아벨 레무자(Abel Rémusat)가 試圖한 이후 1세기 동안에 50종 이상의 『道徳經』이 유럽

어로 번역되는 현상이 나타나게 된다. 그러나 특히 ‘無爲’ 사상에 대한 공감은 전쟁을 혐오하는 분위기가 만연하게 된 제1차 세계대전 말기부터 독일어권에서 관심이 급속히 급등하면서, 前線에 자원했으나 거절당했던 표현주의작가 알프레트 뢰블린(Alfred Döblin)에 의해 『왕륜의 3단 도약 *Die drei Sprünge des Wang-Lun*』(1915)으로 결실을 맺게 되며, “無力의 철학”은 평화주의자들의 계시가 되었다고 한다.<sup>36</sup> 희곡이나 오페라에 대해서는 本稿에서 언급할 여유는 없지만, 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 아서 웨일리(Arthur Waley)가 英譯한 謠曲 『谷行』을 번안하여 1930년 통칭 『예스맨 노 맨 *Yes Man! No Man*』으로 잘 알려진 작품을 저술하여 사회주의의 정권하에서 당연시되던 당원의 규정을 추궁했던 것은 잘 알려진 사실이다. 그리고 최근 아도르노(Theodor Adorno)는 라프카디오 현의 저서 『마음』의 마지막 부분의 내용 가운데, 박복한 여성의 현신적인 모습을 그려낸 『君子』에 의해 자극을 받아 희곡의 초고를 남긴 사실도 도쿠가와 준(徳永惇)이 아도르노 아카이브(Adorno Archiv)가 소장하고 있는 手稿에서 재발견하였다.

한편 인도문명에 주목한 것으로는, 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer)의 불교적 열반에 대한 동경 등 일일이 열거가 불가능할 정도이다. 20세기 이후로 한정하여 지적하자면, 1913년 타고르(Rabindranāth Tagore)는 시집 『기탄잘리』를 英譯하여 노벨문학상을 수상하게 되었고, 이로 인해 인도에 대한 서방세계의 관심이 倍加되었다. 타고르와도 친교가 두터웠던 로맹 로랑(Romain Rolland)은 『간디』(1924)를 비롯하여, 『라마 크리슈나 *Ramakrishna*』(1929), 『비베카난다 *Vivekananda*』(1930), 아울러 『살아 있는 인도의 신비와 행동』이라고 이름 붙여진 인도의 현인·성자傳을 잇달아 간행한다. 이런 일련의 인도 관계 저작을 집필하는 계기를 만들었다 할 수 있는 미국인 매클라우드(Josephin Macleod)는 1892년 개최된 시카고 만국박람회 때의 세계종교회의에서, 일약 명성을 획득한 비베카난다에게 귀의한 인물이다. 또한 그는 다름 아닌 오키쿠라 덴신에게 인도여행을 권하고, 비베카난다에게 소개했던 장본인이기도 하다. 그녀와 비베카난다의 제자, 니베디타(Sister Nivedita) 수녀 즉 아일랜드 출신 마거릿 노블(Margaret Noble)과의 교유관계가 없었더라면, 아마 『東洋의 理想』이 현재 알려진 경로로 세상에 유포되는 일은 없었을 것이라고 필자는 추정하고 있다.<sup>38</sup> 니베디타는 『동양

<sup>36</sup> 稻賀繁美, 「Gustav Mahler 『大地の歌』を巡る東西の出会い」, 『圖書新聞』 2469號(2000. 1. 15).

<sup>37</sup> Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literature 1890-1925* (Franke, Bern & München, 1977), Kapitel V.

의 이상』의 서문을 서술하였으며, 아시아를 “살아 있는 유기체”로서 파악한 오카쿠라 덴신의 이념에 공감을 표시하기도 하였다. 그녀의 저작인 『인도생활, 그 낯설과 씨실』(1904)에 대해서는 오카쿠라 자신도 그것을 높이 평가하여, 『茶書』의 첫머리에서 “라프카디오 현의 기사도 정신이 넘쳐나는 필치”라는 평과 함께, “우리(아시아 인종) 자신의 감정의 햇불로 아시아의 어둠을 밝힌” 보기 드문 서적이라고 칭하였다.<sup>39</sup> 호프만슈탈(Hugo von Hofmannsthal)은 라프카디오 현의 『마음』에 공감을 표시한 추도문을 독일어판(1907)의 서문에도 게재하였으며, 세계대전 중에는 오카쿠라 덴신의 『東洋의理想』을 안내서로 삼아 동양사상에 접근하였다. 호프만슈탈은 도교의 ‘道’의 개념을 불교의 ‘業’과 연결시켜 그것을 실현해야만 할 “개인의 인격적인 사명”의 “운명의 법칙”으로 치환했다.<sup>40</sup>

이상은, 20세기 이후 유럽에서의 동양에 대한 각성에 대해 극히 일부의 예를 든 것에 불과하다. 이런 추세를 대표하여 특히 로맹 롤랑은 프랑스에서 인도 근대지성사의 가장 정력적이고 계몽적인 소개자가 되었다. 그리고 그의 독일 盟友인 헤르만 헤세도 1922년에 『싯다르타 Siddharta』를 세상에 발표했다. 특히 로맹 롤랑과 헤르만 헤세 등은 전후 일본에서도 일세를 풍미한 작가들이다. 그러나 당시 일본에서의 수용 양상은 전쟁의 기억을 복식시켜 황폐해진 마음을 위로 할 양식을 회구하는 자세가 현저하게 투영되어 있고, 유럽 작가를 理想視하여 한결같은 경의에 얽매인 경향이 농후했다. 그렇기 때문인지 1·2차 세계대전 중에 유럽에서 고양된 인도에 대한 지적관심을 사회현상으로서 해명하는 일에는 충분히 파고들지 않았던 감이 있다.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> 稻賀繁美, 「ジョセフリン・ウマクラウドとシスター・ニヴェディータ」, 『異國への憧憬と祖國への回帰』(平川裕弘 編, 明治書院), pp.67-81. 덧붙여 여기서 니베디타의 死因을 破傷風으로 본 것은 이질을 오인한 것임. ‘프리얀 바더’는 ‘프리야 바더’로 삼가 정정함).

<sup>39</sup> Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (1906), pp.215-216. 岡倉天心・桶谷秀昭 譯, 『茶の本』(講談社學術文庫版), p.18.

<sup>40</sup> Hugo von Hofmannsthal, “Lafcadio Hearn,” in Lafcadio Hearn, *Kokoro* (Frankfurt a. Main: Literarische Anstalt Rötten & Loening, 1907), pp.4-8.

<sup>41</sup> ロマン・ロラン, 『ラーマクリシュナの生涯』(宮本正清 譯, 『ロマン・ロラン全集』第四二卷(みすず書房, 1950); 『ヴィヴェカーナンダの生涯』(片山敏彦 譯, 『ロマン・ロラン全集』第四三・四四卷); ヘルマン・ヘッセ, 『ジッタータ』, 『ヘッセ著作集』(芳賀檀 譯, 人文書院, 1952).

## 表現主義와 東洋回歸

이러한 潮流를 대략 살펴본 뒤, 그(너무도 결점 투성이인) 밑그림을 배경으로 다시 美術觀, 미학사상에 초점을 맞춰 서양미술에서의 表現主義적 경향과 동아시아에서의 東洋回歸과의 경합 양상에 주목하고자 한다. 戰前 시기에 일본은 그 양자가 교차되는 지점에서 학술적으로도 정치적으로도 무시할 수 없는 역할을 스스로의 의지와는 관계없이 짊어졌으며, 또 서양에서 지향하는 목표와, 그것에 응답해야 할 동양인으로서의 자기 이미지 연출이 교차하는 맞겨울길 가운데서 “동양의 霸權者”로서의 그 불분명한 모습을 연결시키 고자 노력하였다.

참고로 『東方雜誌』 제27권 제1호 ‘中國美術號’(1930년 1월 10일 출판)를 살펴 보겠다. 이 잡지는 戰前 中華民國期에 上海에서 출판된 지도적인 역할을 담당했던 종합 월간지다. 그 첫머리에는 「현대예술에 있어서의 중국미술의 승리」라는 제목의 논문이 있다. 필자는 호우시 가이(豐子愷)로 알려져 있고, 같은 호에는 이외에도 「中國的繪畫思想」, 「東洋畫 六法の理論的研究」라는 소개기사도 게재되어 있다. 호우시 가이라는 이름은 오늘날 『겐지모노가타리(源氏物語)』를 최초로 중국어로 번역한 이로 유명하다. 戰前 에 일본에서 미술학도로서 유학한 경험이 있으며, 귀국한 후에는 풍자만화가, 삽화가 혹은 문장가로서 명성이 높았다. 수많은 저작 중에서 반 고흐 전기 등을 1929년에 출판하였으며, 문화대혁명이 한창인 1975년에 78세로 사망했다.<sup>42</sup>

첫 번째 논문의 논지는 명쾌하다. 현대의 서양회화, 인상파 이후 특히 세잔, 반 고흐 이후 후기인상파에 있어서는 동양미술의 영향이 현저하며, 유럽의 ‘신흥미술’을 대표 하는 칸딘스키(Wassily Kandinsky)가 『예술에서의 정신적인 것』(1913)에서 전개한 이론은 고대 중국의 회화이론과 일치한다는 것이다. 이러한 東學西漸에 있어서 특히 립스 Theodor Rippes 등이 주창한 감정이입(Einfühlung)설은 다름 아닌 중국 육조시대 南齊(5세기)의 이론가 謝赫의 “氣韻生動”에서 결론을 도출한 이론이다. 이로 인해 현대예술에 있어 “東洋畫化”의 추세가 현저하였으며, 중국미술은 세계의 현대예술에서 승리를 거두고 있었다는 내용이다.

여기에서 문제되는 것은 이(분명히 자국의 문화를 옹호하는) 주장의 타당성에 대

<sup>42</sup> 豐子愷, 「中國美術의 현대藝術上勝利」, 『東方雜誌』 제27권 第1號(1930. 1. 10). 또한 西槿偉, 「豐子愷의 中國美術優位論と日本」, 『比較文學』 제39卷(1996), pp.52-66.

한 것이 아니다. 우선 주의를 요하는 것은 중국미학이 없었다면 오늘날의 서양의 미학이론은 있을 수 없다는 (그 자체가 일방적인) 인과관계를 근거로, 서양에 대한 중국의 우위를 결론으로 도출해내려는 논법에 보이는 논리적 비약이다. 이러한 자기정당화는 결국 서양미학의 성과에 의존하면서 자신의 우위를 주장하려는 악순환에서 벗어나지 못하고 있으며, 저자가 거의 무의식적으로 비굴하게 열등감을 호도하는 강변이라는 점은 분명하다. 다음으로 호우시 가이가 이러한 주장을 성립시킴에 있어, 일본인 연구자의 학설을 전면적으로 차용하고 있다는 점이다. 당시 거장의 부류에 들어선 화가, 나카무라 후세쓰(中村不折)는 “중국의 회화는 일본회화의 부모이며, 이를 연구하지 않아서는 일본회화를 이해할 수 없다.”고 지적하였다. 또한 칸딘스키에 대한 문제의 이론서를 일본어로 번역하고 『支那繪畫』 등을 저술한 이세 센이치로(伊勢專一郎)는 “일본문화 전체는 중국에서 온舶來品이고, 회화에 있어서도 일본의 회화는 중국을 本流로 보면 바로 그 支流를 접하는 것에 지나지 않는다. 중국미술에 지방색을 가미한 것이 일본미술이다.”와 같은 주장을 펼치고 있다.

여기에는 이중의 조작이 가해져 있다. 우선 동양과 서양 미학의 우위를 비교하는 싸움판을 설정하면서, 일본을 중국문명권에 내포시켜 일본미학을 중국미학 안에서 해소시킬 필요가 있었던 점이다. 또 당시는 일본에서 동양미학의 기초로써 중국미학을 재인식하려는 기운이 고조되고 있던 1920년대—南畫 붐—로, 그 후 1930년대에 이르러 이번에는 중국의 젊은 지식인들이 자기 문화의 진가를 재인식하는 방편으로써, 다음 아닌 일본인 학자나 화가의 저작을, 권위를 세우기 위해 주저 없이 원용하고 있었다는 흐름을 파악할 필요가 있다. 일본측에서 보면, 동양의 패권자로서의 자각과 한발 나아가 심한 경우에는 공교롭게도 일본의 특질을 중국의 특질 속으로 환원할 수 있다는 ‘위협’ 과도 무관하지 않은 듯하다. 오키쿠라 덴신은 일본을 東洋文明의 收藏庫로서 인지했지만, 현재 그 논법은 이미 역이용된 꼴이라고도 말할 수 있다.<sup>43</sup>

실제로 豐子愷의 저서 『支那上代畫論研究』(1924)에서 언급된 가네하라 쇼고(金原省吾)의 논문은 원래 『東洋美術論叢』에 실린 「동양미의 특질에 대하여」(1934)라는 제목의 논문으로, 여기서 그는 어쩔 수 없이 일본측의 입장을 옹호하게 된다. 여기서 가네

<sup>43</sup> 稻賀繁美, 「アジアの近代美術—藝術における「中華思想」の歴史的反省に向けて」, 『圖書新聞』 2318號 (1996. 11. 26). 伊勢專一郎은 『支那の藝術』(内外出版株式會社, 大正11年(1922), p.10에서 “氣韻生動이라는 것은, 1400년 전에 感情移入說(Einfühlungstheorie)의 神髓를 가장 端的으로 說破한 언어다.”라고 단정하고 있으며, 豐子愷의 論文에서도 이를 이어받고 있다.

하라는 비약이 심한 논조로 서술한다. 일찍이 중국은 사상에 있어서도 예술에 있어서도 동양적이었지만, 이미 옛 모습의 자취는 찾을 수 없고, 이제 중국에게 동양의 자격이 없으며, “따라서 동양의 미라는 것은 오늘날에는 일본의 미를 뜻하는 것으로 생각하고자 한다.” 아울러 식민지 지배를 정당화하는 상투적인 수단의 수사법이라고 적고 있다.<sup>44</sup> 이에 앞서 단행본의 제목으로는, 아마도 이것이 최초일 것이라고 自序에 적은 『東洋美學』(1932)에서, 호우시 가이는 “중국에서 동양은 일본을 가리킨다.”라는 일본과 중국 간의 언어상의 인식 장치를 교묘히 유용한다. 그렇다면 정의로서 ‘東洋美學’은 ‘日本美學’을 가리킨다고 바로잡아도 문제는 없었을 것이다. 그러나 가네하라는 “동양미술의 특성을 완성하여 영구히 이를 지속하고 있는 나라는 세상에서 오직 일본뿐”이라고 하면서, 이론적으로는 불필요한 이유를 부가하였고, 따라서 “이 세상에서 진실로 동양이라고 말할 수 있는 나라는 일본이다.”라는 순환논법에 불과한 자기정당화를 자신에게 납득시키려 하고 있다.

이 책의 마지막 장 「표현의 환원작용」에서는 동양의 움직임(V)의 展開點(P)인 일본만의 “환원작용” 때문에 “바로 그 의미에서 동양미학이란 일본미학을 의미한다.”라는, 기존과 같은 문체의 순환에 불과한 결론을 기록하고 있다. 여기에서도 드러나듯 극히 고식적이라고밖에 할 수 없는 개념조작 없이는 애초부터 ‘東洋美學’이란 연구 분야를 일본 미학과 아무런 문제없이 접속시키는 것은 불가능한 일이다.<sup>45</sup>

### 코스모폴리티즘과 國粹的 反動: 세계미술사의 構想

일본의 미를 동양의 미라는 이름으로 서술하는 어려움에 직면한 시점이, 日本帝國이 해외로 팽창하는 시기와 일치하는 것은 결코 우연이 아니다. 그리고 유럽 역시 일본과 안팎으로 사태가 발생하고 있었다. 일본의 전쟁에서의 승리를 지켜 본 폴 발레리(Paul Valéry)는 제1차 세계대전이 시작하자마자, 『정신의 위기』(1919)에서 유럽은 과연 지구라는 혹성의 球面에서 빛나는 진주, 거대한 신체의 두뇌로서의 현상을 유지할 수 있을까, 아니면 그 현실의 모습, 즉 아시아 대륙의 곁에 불과한 존재가 될 것인가라는 물음을 던졌다.<sup>46</sup> 또 루돌프 판비츠(Rudolph Panwitz)는 『유럽문화의 위기』(1917)에서, 고고 메이

<sup>44</sup> 金原省吾, 「東洋の美の特質について」, 『學友』(初版, 昭和9年(1934) 2月); 『東洋美術論叢』(古今書院, 昭和9), p.279.

<sup>45</sup> 金原省吾, 『東洋美學』(昭和7年(1932)), pp.236-247.

(幸鴻銘)의 『서양사상에 대한 중국의 방위』(Richard Wilhelm이 번역한 독일어판, 1911)에 대해 언급하면서, 현재 서양의 문화 위기, 이른바 사회문제를 극복하기 위해서는 공자의 도덕학 도입만한 것은 없으며, 따라서 서양인은 중국인이 되는 것을 원하지 않을 수 없다는 고고 메이의 주장에 분명한 신뢰를 표명한다.<sup>47</sup> 幸鴻銘의 중화사상에 대해 카이절링은 회의적이었고, 중국학자 오토 프랑케(Otto Franke) 등은 부정적인 듯했지만, 그러나 이런 지적인 분위기에서 오스발트 슈팽글러(Oswald Spengler)의 『서양의 몰락』(1922)도 출현한다.

이러한 때에, 오키쿠라 텐신의 저작은 인도에서 국민주의적인 인도미술사 연구의 발달에 적잖은 영향을 미쳤다. 앞에서 언급한 니베디타는 1905년의 벵골 분할령 이후, 인도 국민통합의 투사로서 활발한 정치활동을 전개하게 된다. 그 영향하에서 에른스트 빈 필드 하벨(Ernest Binfield Havell)은 『인도미술의 理想』(1911)이라는 제목으로 보아 오키쿠라의 감화가 분명한 국민주의적인 선언을 간행하였고, 또 오키쿠라 텐신도 접촉을 시도했던 아난다 쿨마라스와미(Annada K. Coomaraswamy)는 오키쿠라 텐신이 죽은 후 보스턴 미술관에서 일자리를 얻어, 니베디타와의 공저 『힌두와 불교의 신화』(1914) 외에 방대한 인도미술사 연구 저술에 반생을 바쳤다. 오키쿠라 텐신의 저서는 빈센트 스미스(Vincent Smith)에 의해 미술사학적으로는 시대에 뒤떨어졌다는 선고를 받으면서도, 이후 독일어와 프랑스어로 번역되어, 더 한층 새롭게 수용되었다.<sup>48</sup> 『東洋의 理想』과 『日本の 覺醒』 등 이 두 책을 합본한 프랑스어판은 1917년, 駐日 프랑스 대사였던 오귀스트 제라르(Auguste Gerard)의 상세한 서문과 함께 간행되었다. 그 전 해인 1916년에 『아시아의 賢人과 詩人』을 저술한 폴-루이 쿠슈(Paul-Louis Couchoud)는 “아시아는 하나다.”를 다시금 제창하여, “인도의 섬세함과 정열, 중국의 이성, 일본의 의지, 그들 모두가 굳건히 결부되지 않고서는, 일본은 결코 진정한 걸작을 만들어낼 수 없다.”라고 주장하면서, 텐신의 『동양의 이상』의 골자를(여기서는 오키쿠라 텐신의 이름은 직접 언급하지 않고) 추인하고 있다.<sup>49</sup>

『茶書』는 1922년에 독일어로, 1927년에 프랑스어로 번역되었다. 이들의 파급 효

<sup>46</sup> Paul Valéry, "Crise de l'esprit," *Variété* (Paris, 1924), p.25.

<sup>47</sup> Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur* (Nürnberg, 1917), SS.247-248 여기서 인용은 Schuster (note 37), S.165에 의함.

<sup>48</sup> 稻賀繁美, 「理念としてのアジア」, 『國文學』(2000. 7), pp.11-19, 같은 책(2000. 8), pp.114-124.

<sup>49</sup> Paul-Louis Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, (Paris: Calman-Lévi, 1916). P-L·クーシュ, 『明治日本の詩と戦争』(金子美津子·紫田依子 譯 みすず書房, 1999), p.3.

과에 대한 총괄적인 언급은 앞으로의 과제가 되겠지만, 덴신이 미친 영향은 자극전파에 관해 특별할 만한 예로서, 1·2차 세계대전 중에 국제적인 권위를 획득했던 소르본 대학 미술사 교수 앙리 포시용(Henri Focillon)의 『호쿠사이(北齊)』 제2판 서문(1925)을 참조하기로 한다. 앙리 포시용은 ‘아시아는 하나다.’라는 오키쿠라의 선언에 “필경 架空이었지만, 구조로서 ‘아시아의’ 진수를 이룬다고 해도 과언이 아닌 有機的 사고의 연속성”을 찾아냈다. 여기서는 ‘동양미술사’의 틀을 知的인 가설로 인정하면서도, 이런 허구적인 짜임에 의지하여, 서양과 동양을 한눈에 바라볼 수 있는 세계미술사의 구상을 만들어 내고 있었던 앙리 포시용과 같은 세대의 서양미술사가들의 世界市民적인 夢想도 살필 수 있다.<sup>50</sup>

그러나 이러한 낙천주의에 대한 국수주의적인 반동도 또한 1·2차 세계대전 기간의 思想史의 일면이었다. 아주 극소한 예지만, 『매 달의 수첩』(1925년 2-3월호)에는 駐日 프랑스 대사 폴 클로델(Paul Claudel)의 저서 『東方의 認識』(1897)을 우의적으로 풍자한 “빛은 동방에서 오는 것일까”라는 제목의 특집이 편성되기도 하였다. “유럽만으로는 불충분하고, 아시아에 눈을 돌릴” 필요성에 대해 주장하는 로맹 톨랑 등에 반발하여, 『액시옹 프랑세즈 Action française』의 협력자이기도 한 앙리 마시스(Henri Massis)는 다음과 같이 발언하고 있다. “타고르와 오키쿠라, 쿠마라스와미, 그리고 간디 그들도”, 결국은 “서구화된 동양인” 즉 “허구의 동양인”에 불과하며, 그들의 사상 역시 유럽 역사상 최악의 것에 불과하다고 지적하였다. 앙리 마시스에 의하면, 동방의 위협은 현실이지만 이는 서방세계 자신의 실책으로서 마치 부메랑처럼 유럽으로 되돌아온 것에 불과하다. 여기에는 豊子愷가 서양의 현대미술을 중국의 육조미술로 설명하려고 시도한 자세와 정확히 대칭을 이루는, 프랑스판 중화사상을 드러내고 있다.<sup>51</sup>

한편 마시스는 “東方으로의 回歸”을 호소한 ‘카이절링, 헤세, 톨랑’ 등에 대한 반감도 드러냈다. 그들은 “허구 오리엔탈리즘의 무리”이며, 그러한 “아시아 宣傳 담당자”는 ‘동양’이 “서방세계를 재생시킨다.”라고 주장하지만, 여기에서 알 수 있는 것은 “우리를 타락시키고, 우리를 자멸시키는 위험을 내포한 모든 설교나 이단”에 불과하다는 것이

<sup>50</sup> Henri Focillon, *Préface à la seconde édition, Hokousai* (1925), p.iii.

<sup>51</sup> Henri Massis, “Mise au point,” *Cahiers du mois*, 9/10 (Émile-Paul frères, éditeurs, fév. mars, 1925), pp.30-34. 이 특집호 주변의 논쟁에 관해서는 Bernard Hue, “Le dialogue Orient-Occident entre les deux guerres,” in Eva Kushner, Haga Toru (eds.), *Dialogues of Cultures* (Bern: Peter Lang, 2000), pp.35-42. 더불어 拙稿 「東洋の脅威」와 「東洋の知恵」のあいだ, 『圖書新聞』 2535號 (2001. 6. 2) 수록.



다. 마시스에 의하면 “슈펩글러 풍의 오염은 독일의 실망의 한 형태”이며, 그런 비판론에 동조할 이유는 없다. 마시스가 경계를 상기시킨 것은 “동방과 독일을 연결시킨” 바로 그 “하나로서의 전체”가 된다는 철학<sup>52</sup>이며, 여기서 마시스는 예로부터 유래하는 동방의 위협-갈리아의 약탈, 몽골의 침입, 터키 원정, 프로이센의 야망, 카자크 군사의 야만, 아울러 黃禍-로의 불안을 부추기는, 또한 동방적 전체주의라는 관념을 결합시키려 한 듯하다. ‘하나로서 전체’로서 공격의 대상이 된 것은 오키쿠라 덴신이 비베카난다의 傳言에 의기투합한 “唯一不二”의 어드바이타(advaita)의 說(원래는 『維摩經』에서 由來하는)이며, 『東洋의 思想』에서도 서술된 金剛界 蔓荼羅의 개개의 존재에 우주 전체가 비치고 있다는 세계관이기도 했을 것이다. 쿠마라스와미도 인도의 돌고 도는 듯한 다양성의 배후에는 한 줄의 황금실처럼 우파니샤드 배단타의 관념론 철학이 관통하고 있으며, 그것은 ‘하나’가 되는 것을 지향한다고, 초기의 애국주의적이고 사변적인 논문 「인도미술의 목적」(1908)에 기술하고 있다.<sup>53</sup> 이렇듯 하나이면서 전체로의 마시스의 거부반응은 또한 이슬람의 “하나되는 원리”인 타우히드(Tawhid)의, 서구 지식인의 昨今の 혐오와도 상통하는 것일지도 모른다. 마시스는 결론으로서 다음과 같이 단언했다. “아시아주의는, 이전의 독일주의와 같이 야만인들의 호소에 불과하다.”

## 결론을 대신하여

새뮤얼 헌팅턴(Samuel P. Huntington)의 『문명의 충돌』에서 논의<sup>53</sup>된 쟁점이 이러한 마시스의 문명 對 야만이라는 도식에서 한 발짝도 더 나아가지 않았음을 확인하면서 이상으로 결론을 대신하고자 한다. 일본 그리고 동양을 둘러싼 미술론·문명론도 문명 간의 대화 가능성을 둘러싼 논의와 무관하다고는 볼 수 없다. 특히 그 중에서도 근대라고 불리는 시대는 國民國家의 夢想在 필연적으로 불러일으킨 문명 간의 상극과 갈등에 가장 감정적이고 극한 대립을 보인 화제 하나를 제기했다. 그리고 그 반동으로서 일본이 그려 내 보인 자화상의 대부분은 국제정세가 요청한 기대에 부합하는 형태로 연출된 日本美術像에 불과하며, 다름 아닌 東洋美術像이었다. 이상 주마간산 격으로 고찰한 것에서도 엿볼 수 있듯이 이러한 역사적 경위를 무시한 채 安易하게 ‘日本’을 해석해 내는 위험을 확

<sup>52</sup> Ananda K. Coomaraswamy, “The Aims of Indian Art,” *The Fundamentals of Indian Art*, [s. d.] (Jaipur: The Historical Documentation Programme), pp.1-19.

<sup>53</sup> Samuel P. Huntington, “The Clash of Civilization?,” *Foreign Affairs*, Summer, Vol. 7.

인하면서 본 논고를 마무리 짓고자 한다. 그렇지만 우리는 이제 겨우 본래 논의해야 할 문제의 도입부에 도달한 것에 불과하다.

李美林  
聖潔大學校 專任講師  
大阪大學 文學博士

이미림 번역

■ 주제어(key words): 日本美術史 構想(Conception of Japanese Art History), 東洋美學(Oriental Aesthetics), 近代 아시아의 歷史記述(Historiography in Modern Asia), 자포니즘(Japonisme), 認知와 價値評價의 구조(Framework of Recognition and Value Judgement)

## ABSTRACT

### Images of Japanese Art in Transition

How the West Perceived the Essence of Oriental Aesthetics  
from the "Impressionistic" Interpretation to the Controversy  
of Oriental Aesthetics (1880-1940)

Inaga, Shigemi

How did Westerners conceive and fancy Japanese art and its history? And, how did the Japanese react to Western representations of Japanese art? These are the questions to which this paper tries to provide some answers by framing an analysis in an historical perspective. The pioneering investigations into Japanese art and its history began in the second half of the nineteenth century. In the first phase of Western attempts at interpreting Japanese art the Japonisant-Impressionistic view was predominant (1880-1900). While many French Japonisant critics praised Hokusai as standing on the highest peak of Japanese art history, main stream Anglo-Saxon connoisseurs refused to agree with the French and put more emphasis on ink painters like Sesshu, as the incarnation of Japanese Quattrocento. This was faithful to the Anglo-American predilection to the Italian Renaissance. From the fin de siècle, the decorative aspects of Japanese art came into the Western focus in the vogue of Art nouveau, but these impressionistic or/and decorative interpretations were rejected by Japanese authorities which consciously emphasized classical aspects of Japanese Art. The first official version of Japanese art history, *L'Histoire de l'art du Japon* was published first in French translation at the occasion of the Parisian World Fair in 1900. In this book, as well as in the accompanying exhibition, the Buddhist antiquities were conspicuously put to the fore so as to convince Western observers of the presence of

the heretofore unrevealed treasures of Oriental art as specimens which could stand in rivalry with Greco-Roman masterpieces. While the Japanese tried to boast of their millenarian aesthetic tradition, the Japonisme fever faded out rapidly in the Occident. At the turn of the twentieth century, European taste took a keener interest in the Expressionistic and mystical aspects of Oriental art. This tendency and preference for medieval Zen Buddhism, which was mainly concocted in the German speaking world, is still dominant today. In the 1920s, under a cosmopolitan climate, many Western intellectuals (like Romain Roland or Herman Hesse) experienced an "awakening" to the Orient, which included China and India, and attempts were made to establish A History of World Art in which the Orient was supposed to occupy an equal position (Henri Focillon or Rene Grousset). Almost simultaneously, some Asian scholars remarked on the similarities between Expressionist art theory and Oriental tradition, which resulted in the nationalistic reaction that can be characterized as the "return to the Orient" by the Asiatics in the 1930s. When Spengler's "Decline of the West" appears, it served as a rallying cry for Asia-centric ideologies that sought to formulate their own "Oriental aesthetics" as an antithesis to Western aesthetics (feng Zikai, Kinbara Shogo etc.). By chronologically tracing these transitions in Western aesthetic appreciations of Japanese art and the Oriental reactions to them, the paper tries to critically clarify the cultural as well as the political background which brought about controversies and vicissitudes in value judgments on things Oriental.