

## 간다라 불상의 몇 가지 양식적 유형\*

李 柱 亨\*\*

### I

본 연구는 간다라의 불상들 가운데 어떤 주요한 양식적 유형들이 있었는가를 判別하는 것이다.<sup>1)</sup> 그러면 이러한 작업을 하게 된 배경과 방법론상의 고려에 관해 먼저 이야기하도록 하겠다.

우리가 간다라 조각이라고 부르는 유품들은 페샤와르 분지, 스와트, 탁실라, 아프가니스탄 출토품을 모두 합하면 족히 수만 점 이상이 남아 있을 것이다. 그 중에 塑造像들과 작은 斷片들, 건축 장식재들을 제외하고 석조상들만을 헤아려도 그 수는 수천 점에 이르리라고 추산된다. 이들은 인도미술사나 동서문화교류사에서 일어났던 경이적인 한 이벤트를 여실히 증언해주는 유물들이라고 할 수 있다.

지난 100여년간의 간다라 미술 연구사를 통해 이러한 막대한 수의 유물들을 정리하고 해명하는 작업은 다각도에서 이루어져서 많은 성과가 나왔다. 특히 圖像 解明의 문제에 있어서는 금세기초 알프레드 푸쵸(Alfred Foucher)의 헌신적인 작업을 통해 佛傳 부조들에 대한 대체적인 윤곽이 잡힘으로써 상대적으로 큰 진전이 있었다고 할 수 있다.<sup>2)</sup> 그에 반해 이 유물들이 보여주는 크고 작은 視覺的인 양상들, 특히 主題와 明示의인 관련이 없는 樣式的 徵候들을 의미 있는 정보로 바꾸는 작업은 일부 제한적인 성과에도 불구하고 극히 부진한 담보 상태를 면치 못해 왔다고 할 수밖에 없을 듯하다. 이제 학자들은 적어도 간다라의 불교조각이 인도

\* 이 논문은 학술진흥재단의 97년도 연구비 지원(연구과제 : 간다라 불보살상의 삼대양식과 그 의미)에 의해 이루어졌다.

\*\* 서울대학교 고고·미술사학과 부교수

1) 여기서는 양식 분류가 아니라 판별이라는 말을 썼다. 보통 양식 분류라고 하면 유물 전체를 몇 개의 그룹으로 나누는 작업을 의미하는데, 여기서는 간다라 불상의 유물 전체를 分類(classification)하려는 것이 아니라 그 중에 주도적인 위치를 차지했다고 보는 몇 가지 유형을 判別(identification)해내는 데 목적이 있기 때문에 판별이라는 말을 쓴 것이다.

2) Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*, 全2권 (Paris, 1905-1922).

亞大陸(subcontinent)의 서북지방에서 기원후 1세기 이후에 시작되었으리라는 데에는 큰 異見이 없지만, 정작 간다라 양식의 유물들이 본격적으로 출현한 이후의 展開相에 대해서는 극히 어렵פות한 윤곽밖에는 그리지 못하고 있다는 것이 솔직한 고백이다.<sup>3)</sup> 대체로 학자들은 카니슈카(Kaniška, 서기 2세기?)시대를 간다라 조각의 全盛期로, 기원후 3세기초로 추정되는 사산(Sasan)의 침입과 5세기 중엽으로 추정되는 에프탈(Ephthal)의 침입을 중대한 轉換期 또는 終點으로 보고 있지만, 이러한 것도 편의상의 설정일 뿐이고 그 이상의 세부 문제에 대해서는 거의 합의가 이루어져 있지 않은 실정이다. 몇몇 학자들이 제시하고 있는 編年체계도 사실은 근거가 충분치 못한 의견에 불과한 경우가 많다.<sup>4)</sup> 그동안 간다라 조각의 양식에 관심을 가졌던 대부분의 연구자들이 편년 해명에 주안점을 두었던 것을 생각하면, 이것은 극히 실망스러운 결과가 아닐 수 없다.

물론 이러한 상황은 무엇보다 의존할 만한 紀年 자료나 고고학적 증거가 없다는 데에 연유하는 것이다. 잘 알려진 바와 같이 간다라 조각에는 절대연대로 환산될 수 있는 유물이 거의 존재하지 않고, 출토 層位上的 정보도 거의 없다. 이러한 상황을 타개하기 위해서 대부분의 연구자들은 양식 논의에 있어 대단위의 편년 작업에 몰두했다. 즉 간다라 조각 전체를 하나의 단위로 想定하여 그 양식 변천을 하나의 포괄적인 흐름으로 설명하고자 한 것이다. 그런데 간다라 조각이 하나의 양식적 범주를 설정할 만한 뚜렷한 동질성을 보이고 있는 것은 사실이지만, 그 내부에는 그러한 포괄적인 편년의 기준이 되는 시간적 요인 이외의 수많은 요인들에 연유하는 다양성이 존재하고 있는 사실을 간과해서는 안된다. 우선 소위 간다라미술권 내에서 그 중심부인 페샤와르 분지와 더불어 스와트, 아프가니스탄, 탁실라 등은 팔목할 만한 지역적인 특성을 보이고 있고, 각각 그 안에서 더 세분될 수 있는 지역성을 보이고 있다.<sup>5)</sup> 기존의 연구에서는 이러한 크고 작은 단위의 지역 차이가 거의 무시된 채 상이한 양식들을 단일한 시간의 축에 따라 배열하는 것이 관행이었다. 또한 독립적인 불보살상들이나 부조들과 같이 기능과 규모면에서 상이한 성격의 유물들에 대한 구분 없이 동일한 수준에서 양식에 대한 논의를 전개했던 점도 지적되어야 한다. 그밖에 제작집단, 또는 工房, 수요자의 경제력과 嗜好

3) 李柱亨, 「실크로드와 간다라 미술」, 『실크로드文化와 韓國文化』, 研究史·總論·考古·美術篇 (충남대 인문과학연구소, 1997), 338-340.

4) 이러한 편년체계 가운데 가장 잘 알려진 것은 마샬(J. Marshall)이 *The Buddhist Art of Gandhara* (Cambridge, 1960; 이하 BAG로 약칭함)에서 제시한 것일 것이다. 동양에서 잘 알려진 일본 학자 高田修의 편년체계도 마샬의 견해를 기초로 한 것이다. 간다라 미술의 원류 및 편년에 관한 문제는 다음 글에 잘 정리되어 있다. Rekha Morris, "A Prolegomena to a Study of Gandharan Art" (시카고대학 박사학위논문, 1983).

5) 이 중에 스와트 불교조각의 독자적 특성에 대해서는 필자가 최근의 논문들에서 언급한 바 있다. 「스와트 불교조각의 몇 가지 특색」, 『중앙아시아研究』 1(1996): 249-271; 「스와트 조각 樣式觀 照明」, 『美術資料』 60(1998): 71-98 참조.

등에 따라서도 양식은 커다란 차이를 보일 수 있는데, 이와 같은 다양한 변수들이 기존의 單線的인 양식론, 편년 작업에서는 거의 고려되지 않았다.

또한 이와 같은 단선적 체계 내에서 간다라 조각의 양식 변천을 설명하기 위해 흔히 이용된 방법은 그 原型이 되었다고 믿어지는 지중해 세계, 또는 서아시아 조각과의 양식 비교였다. 예를 들어 간다라 조각과 유사한 예들을 로마 조각이나 파르티아를 비롯한 이란 조각에서 찾아 그 전개과정에 맞추어 간다라 조각의 양식 변천을 설명하려는 시도는 그동안 적지 않은 학자들에 의해 제각기 이루어졌다.<sup>6)</sup> 그러나 대부분의 간다라 조각은 그 양식적 원류로 흔히 거론되는 로마나 이란의 조각과 쉽게 비교할 수 없을 정도로 이미 상당한 변모를 보이고 있어서, 그 같은 상관 관계가 누구나 수궁할 수 있는 명백한 형태로 나타나지 않는다는 데에 문제가 있다. 가령 로마 미술에 정통한 연구자들은 간다라 조각에서 로마적 요소를 먼저 읽었고 이란 미술에 조예가 깊은 연구자들은 파르티아를 비롯한 이란적 요소를 강조하였듯이, 연구자의 배경에 따라 양식적 연관관계는 각기 상반되게 해석되는 경우가 많았다.<sup>7)</sup> 명백한 유사성을 보이고 있는 예들은 극히 적은 수에 불과하여서 그것을 전체에 확대 적용하는 데에는 심각한 문제가 있다. 특히 로마 조각과 유사한 유물들은 주로 소수의 敍事 부조들에 국한되는 것이어서 그것이 독립적인 형식을 한 像들의 양식 논의에도 연장될 수 있을지는 의문이다. 더욱이 이러한 양식 비교에 의한 편년은 간다라 조각의 양식 전개 과정을 어느 한 가지 외부 양식의 전개과정에 종속하여 설명함으로써, 양식적 연원의 多元性和 거듭되었던 외래 양식의 유입과 變容과정의 복잡다단함을 고려에 넣는 여유를 가질 수 없었다.

한편 하나의 포괄적 단위로 상정된 간다라 조각의 시간적 전개는 초기 형성단계에서 완성을 거쳐 쇠퇴기에 이르는, 나름대로 일관된 生長史를 갖춘 것처럼 설명되곤 했다. ‘유년기(childhood)’, ‘청년기(adolescence)’, ‘성년기(maturity)’ 등의 용어를 써 가면서 간다라 조각의 展開相을 유기체의 삶에 비유한 존 마샬(John H. Marshall)의 견해는 그 중에 가장 잘 알려진

6) 수많은 연구들 중에서 다음의 대표적인 몇 가지만을 인용한다. B. Rowland, "A Revised Chronology of Gandhara Sculpture," *Art Bulletin* 18 (1936): 387-400, 同, "Gandhara and Late Antique Art: The Buddha Image," *American Journal of Archaeology* 46 (1942): 223-236; H. Buchthal, "Foundations for a Chronology of Gandhara Sculptures," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 19 (1942-43): 21-30; A. Soper, "The Roman Style in Gandhara," *American Journal of Archaeology* 55 (1951): 301-319; H. Ingholt, *Gandhara Art in Pakistan* (New York, 1957), 13-46; H. C. Ackermann, *Narrative Reliefs from Gandhara in the Victoria and Albert Museum in London* (Rome, 1975).

7) 로마 원류설을 제시한 학자들 가운데 마샬은 원래 케임브리지대학에서 고전고고학을 전공했던 학자이고, 휠러(M. Wheeler)는 로마의 미술에 대한 책을 쓸 정도로 그 분야에도 조예가 깊었다. 그밖에 로울랜드(B. Rowland), 소퍼(A. Soper) 등도 원래 유럽미술 전공자였든지, 학문의 기본적 토대로 서양 고전학의 훈련을 받았던 사람들이다. 한편 이란 연관설을 강조한 잉골트(H. Ingholt), 슬룸베르제르(D. Schlumberger), 기르쉬만(R. Ghirshman)은 모두 원래 시리아와 이란 등 서아시아 미술 연구자라는 공통점을 갖고 있다.

예이다.<sup>8)</sup> 미술의 발전을 생물학적 비유로 설명하는 방식은 르네상스시대의 바자리(G. Vasari) 이래 미술사에서 자주 활용되어 온 것으로서, 때로는 자연과 문명의 역사를 貫通하는 진리처럼 받아들여져서 미술 양식의 발전을 설명하는 데 있어 가장 편리한 모델이 되어 왔다. 그러나 어떤 연유에서든 외래 양식의 유입이 그 성립에 있어 결정적 요인이 되었던 간다라 미술은 양식의 발전사에서 본다면 그 같은 설명 모델이 적용될 수 있는 자생적 시리즈가 아니라, 서방 지중해 양식의 移植을 통해 등장한 일종의 延長된 시리즈(extended series)라고 볼 수 있다.<sup>9)</sup> 따라서 양식의 시간적 전개에 관한 限 ‘萌芽’나 ‘성장’이니 하는 유기체적 개념, 또는 무의식적으로라도 그에 준하는 모델의 설명방식은 간다라 미술에서 이루어졌던 문화接變의 다양한 가능성을 포용하기에는 역부족이었다고 생각한다.

이와 같은 서로 연관된 문제들 때문에, 양식에 근거한 대단위 편년 작업은 실증적 자료 결핍의 한계를 극복하는 데 있어 거의 실효를 거두지 못할 수밖에 없었다고 생각한다. 또한 이러한 대단위 편년 작업에의 집착과 몰두는 양식과 관련하여 논의될 수 있는 다양한 문제들, 즉 위에 언급한 바와 같은, 크고 작은 지역단위, 제작공방, 제작자, 기능 및 주제와의 관계 등 여러 가지 세부 문제들에 대한 관심을 거의 埋沒시키다시피 했다. 프랑스 학자 다니엘 슬룸베르제르(Daniel Schlumberger)도 이미 1961년 바로 전 해에 출간된 마샬의 저서 『간다라의 불교미술(The Buddhist Art of Gandhara)』을 평하면서, 마샬이 제시한 것과 같은 거대한 編年觀의 신뢰성에 대해 의문을 표하고 그보다는 석재나, 지역, 양식에 따른 정리가 먼저 이루어질 필요가 있다고 지적한 바 있다.<sup>10)</sup> 필자는 고고학자였던 슬룸베르제르의 다소 건조한 간다라미술 研究觀에 전적으로 동조할 생각은 없지만, 그의 지적은 필자가 여기서 이야기하고 있는 것과 같은 기존의 간다라 조각의 양식론이 간과했던 문제들을 다른 방향에서 지적한 것이라고 할 수 있다. 안타깝게도 슬룸베르제르의 글이 쓰여진 지 근 40년이 지난 지금의 상황도 그때와 별로 다르지 않은 인상이자다.

본 논문에서 주제로 삼은 불상의 양식적 유형의 문제는 기존의 접근에서 도외시되었던 다양한 양식론의 작은 부분이라고 할 수 있다. 이 문제는 10여년전 필자가 간다라 미술에 대한 연구를 시작할 때부터 필자의 눈길을 사로잡았던 것이다. 간다라의 불상들은 양식적인 동질성

8) Marshall, *BAG*.

9) 'extended series'라는 용어는 원래 조지 쿠블러(George Kubler)가 *The Shape of Time* (New Haven, 1962, 112-114면)에서 사용했던 개념이다. 이 글에서 양식(style)/형식(form) 문제에 접근하는 필자의 입장은 쿠블러의 이 책으로부터 커다란 영향을 받고 있음을 밝혀둔다. 그렇다고 해서 여기서 쿠블러의 이론을 그대로 적용하려는 것은 아니며, 그의 이론에는 필자가 동의할 수 없는 부분도 적지 않다. 따라서 쿠블러의 이론이나 개념은 제한된 형태로 援用되는 데 그칠 것이다.

10) Schlumberger, "Sir John Marshall and Gandhara Art," *Antiquity* 35 (1961): 176-180.

에도 불구하고 개개 像들이 보여주는 시각적 양상이 매우 다양하여 때로는 혼란스럽기까지 하다. 이것은 앞서 이야기한 대로 제작시기뿐 아니라 지역, 공방 등 다양한 요인들에 연유하는 것으로 추정된다. 그런데 그러한 데이터베이스를 정리하면서, 그 안에 몇 가지 양식적 유형들이 양적으로나 질적으로 현저하게 주도적인 위치를 차지하고 있는 것을 확인할 수 있었다. 또 그러한 유형들은 대체로 몇몇 유적들에서 집중적으로 출토되고 있어서 양식적 유형과 출토 유적 사이의 관계에 어떤 패턴이 형성되어 있는 것을 볼 수 있었다. 필자가 보기에 너무도 매우 명백히 드러나는 이 현상이 기존의 연구에서 거의 언급되지 않은 사실은 매우 놀라운 일이 아닐 수 없었다. 이 문제는 그 이래 필자가 간다라 조각을 보는 데 있어서 중요한 문제의식의 하나가 되어 왔고, 이제 이것을 간다라 조각 양식 논의의 출발점으로 삼으려고 하는 것이다.

이 작업의 연구 대상을 불상으로 한정하는 데에는 몇 가지 이점이 있다. 우선 간다라 조각에서 독립적인 불보살상과 더불어 중요한 부류를 이루는 敍事 부조들에는 이야기 圖解방식이 제기하는 문제들 외에도 화면의 구성, 인물의 배치, 공간의 암시, 조각의 깊이 등 이차원적인 부조가 지니는 고유한 문제들이 개재되어 있다. 또한 서사 부조에 등장하는 불보살을 비롯한 인물들은 독립적인 상들에 비하여 매우 작은 크기이기 때문에 兩者 사이에 양식적인 연속성을 확인하는 데에 난점이 있다. 따라서 이러한 서사 부조들을 배제함으로써 문제를 훨씬 단순화시킬 수 있는 것이다. 또한 독립적인 불보살상들은 간다라 조각사에서 매우 중요한 위치를 차지하는 유물들이다. 기능 면에서 대부분의 서사 부조들이 소형 스투파들을 장식하는 작은 부분들이었던 데 비해, 비교적 큰 크기인 불보살상들은 그 자체가 각기 독립적인 봉헌물로서 바쳐졌고 경배의 대상이 되었던 것이다. 제작자나, 주문자 혹은 구매자, 봉헌자, 사원에서 상을 직접 접했던 승려 및 신도들에게 이러한 상들이 지니는 의미나 중요성은 서사 부조와 비교가 되지 않았을 것이다. 그것은 하나하나의 제작에 들어간 노력과 비용에 있어서도 마찬가지였다고 생각한다. 상의 규모나 제작에 투입된 기술과 노동력, 제작과 봉헌을 뒷받침한 경제력 등을 감안할 때 이러한 상들은 간다라에서 조각의 생산과 유통이 가장 활발했던 시기의 산물이라고 보아도 좋을 것이다.

그 시기동안 이제 우리가 보게 될 몇 가지 양식적 유형들이 등장했다. 이러한 양식적 유형들은 현존하는 간다라 불보살상들 전체를 眺望할 때 패턴을 이루며 나타나는 몇 개의 무리(cluster)라고 할 수 있다. 필자는 이 무리들이 간다라 조각의 양식 전개의 커다란 시리즈 안에서 몇 개의 幹流를 이루고 있던 작은 시리즈들이라고 본다. 물론 필자가 파악한 작은 시리즈들, 그리고 그 중에 여기서 언급하는 것들은 간다라 조각 전체의 시리즈를 구성하는 작은 시리즈들 가운데 일부분에 불과할 것이다. 그런 의미에서 전체 집단을 몇 개의 부분으로 나누는 통상적인 분류와는 성격을 달리하는 것이고, 그러한 오해를 피하기 위해 양식분류라는 말을 피했다.

이러한 무리들을 칭하는 데 있어서 類型(type)이라는 말을 쓰는데, 각각의 유형에 대해 별

다른 명칭을 붙이기 어렵기 때문에 편의상 언급의 순서에 따라 첫번째, 두번째 유형이라는 말로 부르도록 하겠다. 통상 많이 쓰이는 제1형식, 제2형식과 같은 말들을 쓰지 않는 것은 그러한 호칭에 은연중에 순서나 서열의 느낌이 강하게 반영되기 마련이기 때문이다. 여기서 언급하는 양식적 유형들은 순서나 서열을 논할 수 있을 만큼 모두 동질적인 수준의 단위는 아니라고 생각한다. 상이한 양식적 유형들은 각각 시기나, 지역, 제작공방 등 서로 다른 요인들에 의해 하나의 단위로서 동질성을 갖게 된 것일 가능성이 높다. 즉 유형들 사이의 차이가 때로는 시기의 차이에 기인하는 것일 수 있고, 혹은 지역의 차이, 혹은 제작공방의 차이, 경우에 따라서는 여러 요인이 복합적으로 작용한 결과일 수도 있다. 앞으로 그 요인들을 보다 분명히 가려냄으로써 이 같은 유형들도 보다 세분화, 정교화될 수 있을 것이다. 또한 이러한 유형들은 필자가 경험적으로 파악한 것이고, 視角과 目的에 따라서 달리 정의되고 변형될 수 있는 것이다. 이것은 기본적으로 필자가 각각의 시리즈 내의 전개, 그리고 시리즈들간의 관계를 動態的, 流動的으로 보기 때문이다. 그래서 이러한 유형들을, 어떤 平均值를 낼 수 있는 情態的, 固定的인 단위로 보지 않는다는 점을 말하고 싶다. 이러한 점들을 유념하면서 크게 보아 네 가지 유형들을 구분하여 살펴보도록 하겠다.

## II

간다라 불상의 첫번째 유형에 대한 설명은 페샤와르박물관에 있는 한 불입상(소장품 번호11) 2856)으로 시작하겠다(圖 1, 2).<sup>12)</sup> 회색 片岩으로 된 이 불상은 원래 頭光 끝부터 발끝까지의 길이가 170cm 정도 되었을 것으로 추정되는, 간다라 불상의 가장 일반적인 크기이다. 얼굴이 비교적 작고 어깨의 경사가 가파르며, 전체적으로 호리호리한 인상을 준다. 이 상에서 가장 흥미로운 부분은 머리와 얼굴이다. 머리 위쪽의 상투 부분, 즉 우슈니샤(usñiṣa)는 머리에 비해 큰 편이며, 끈으로 묶여 있다. 끈 아래 부분의 머리카락은 중앙에서부터 좌우로 각기 선들이 아래에서 위로 곡선을 그리면서 올라가는 형태로 전개되고 있다. 머리카락 아래 부분이 정연한 곡선을 그리고 있어서 정면에서 볼 때 구불구불한 느낌 없이 양쪽으로 잘 정리된 인상을 준다. 얼굴은 굴곡이 별로 없는 단순한 둥근 형태인데, 눈은 크고, 활짝 뜨고 있으며, 그

11) 다음부터는 #라는 부호로 略記하도록 하겠다.

12) 현재 페샤와르박물관의 중앙 홀에 전시되어 있는 이 불상은 1960년刊 마살의 책에 라호르박물관 소장품으로 소개되었던 것이다(BAG, fig. 85). 사진과 달리 지금은 頭光이 없으나 원래 같은 상이었음을 확인할 수 있다. 같은 사진이 高田修의 『佛像の起源』(1967년, 삼도 92)에도 역시 라호르박물관 소장품으로 실려 있는데, 마살의 책에 실린 사진과 정보를 그대로 인용한 것임을 알 수 있다. 마살이 인도고고학조사국에 재직하던 당시에는 이 상이 라호르박물관에 있었던 것으로 보인다.



圖 1. 불입상. 출토지 미상. 高 254cm, 페샤와르 박물관 소장. (필자 사진)



圖 2. 同 세부. (필자 사진)

위쪽에 커다란 눈동자가 새겨져 있다.<sup>13)</sup> 입은 작은 편이고, 그 양 위쪽에는 수염이 관념적인 형태로, 그러나 분명하게 표시되어 있다. 머리는 절단되었던 것을 불완전하게 연결해 놓았기 때문에 시선이 위쪽을 향하고 있어서 원래의 인상을 제대로 된 각도에서 보기는 어렵다. 옷은 간다라 불상의 통례대로 通肩의 복장을 하고 있다. 그러나 일반적인 간다라 불상의 옷보다 얇은 편이고, 어깨나 가슴 등에서 안쪽의 몸이 강조되어 드러나 있음을 볼 수 있다. 옷 아래의 젓꼭지를 의식적으로 표시한 점도 흥미롭다. 옷주름의 전개 방식도 특이하다. 간다라 불상에서는 굵고 높은 양각선과 가늘고 낮은 양각선, 즉 主線과 副線의 두 종류 양각선들이 좁은 간격으로 교대하며 배열되는 것이 상례인데, 여기서는 특히 상반신의 경우 주선들이 비교적 널찍하게 배열되어 통상적인 간다라 불상들처럼 기계적인 반복의 느낌을 주지 않는다. 양손은 떨어져 나갔지만, 오른손은 원래 施無畏印 자세였고, 왼손은 가슴 높이까지 올려서 옷끝을 잡고 있었음을 알 수 있다. 이러한 자세는 옷끝을 잡은 왼손이 아래로 늘어뜨려지는 대다수의

13) '눈동자(-瞳子)'라는 말은 사전적 정의에 따르면 '눈알의 虹彩 한가운데 있어서 빛이 들어가는 문이 되는 동그란 구멍'으로서 '瞳孔'과 같은 말이다. 그러나 이 말은 홍채를 포함하는 원형의 부분을 가리키는 말로 이미 慣用되고 때문에, 이 글에서는 그러한 관례적인 용법의 의미대로 사용한다.

간다라 불상들과 다른 것인데, 특이하게도 이 일대에서는 一群의 스와트 출토 상들에서 볼 수 있고, 또 쿠산시대 마투라의 불상에서도 흔히 볼 수 있는 방식이다.<sup>14)</sup>

이와 유사한 예는 파손이 심하기는 하지만, 라호르박물관 소장의 불입상(#G-139)<sup>15)</sup>에서도 볼 수 있다(圖 3).<sup>16)</sup> 머리 모양, 얼굴 인상, 주름의 전개방식, 젖꼭지의 표시 등은 거의 동일하다. 다만 눈동자가 새겨져 있지 않은 점, 또 파손 상태로 보아 왼손이 아래로 늘어뜨려져 있었던 것으로 보이는 점이 다르다.

대영박물관 소장의 불입상(#OA 1899.7-15.1, 圖 4)과 클리블랜드박물관 소장의 불입상(#72.43)도 부분적인 차이는 있지만 같은 계열로 볼 수 있는 예들이다.<sup>17)</sup> 이들은 모두 비슷한

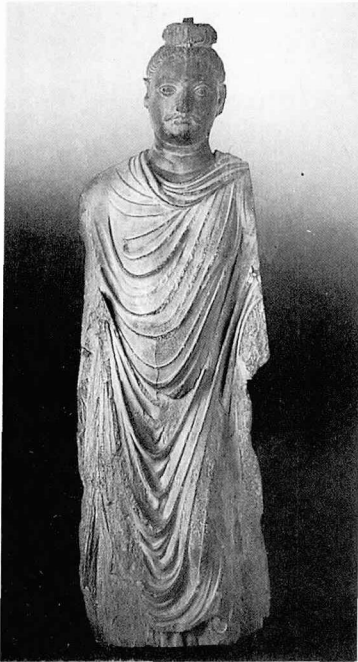


圖 3. 불입상, 출토지 미상, 高 135cm, 라호르박물관 소장. (Route, no. 49)



圖 4. 불입상, Takht-i-Bahi 출토, 高 92cm, 대영박물관 소장. (Zwalf, II:원색도판 1)

14) 李柱亨, 「스와트 조각 양식관 조명」, 79, 85와 도2, 4, 7, 9.  
 15) 라호르박물관 소장품 번호로는 新·旧 두 종류의 번호가 대표적으로 알려져 있다. 旧번호는 숫자만으로 되어 있고, 新번호는 숫자 앞에 G가 붙여져 있다. 여기서는 되도록 신번호로 통일하되 신번호가 未詳인 경우는 그냥 구번호로 썼다.  
 16) Marshall, BAG, fig. 59; *The Route of Buddhist Art* (シルクロード·佛敎美術傳來の道) (奈良, 1988), 圖49.  
 17) 대영박물관 불상은 페샤와르분지의 Takht-i-Bahi 사원지 출토품으로 기록되어 있다(W. Zwalf, *A Catalogue of the Gandhara Sculpture in the British Museum* [London, 1996], I: 79-81 (no. 2). 출토지 미상인 클리블랜드 불상은 S. Czuma, *Kushan Sculpture* (Cleveland, 1986), 196 (no. 107) 참조.

머리 모양에 눈을 활짝 뜨고(다만 명시적인 눈동자 표시는 없음), 수염이 있으며, 옷이 얇고 몸에 밀착한 편이다. 손은 라호르 불상처럼 왼손을 아래로 내리고 있다. 대영박물관 상에는 젓꼭지가 표시되어 있으나, 클린블랜드 상에는 가슴이 매우 도드라지게 표현되어 있을 뿐 젓꼭지의 직접적 묘사는 없다.

이와 연관된 예로 베를린 인도미술박물관(以下 베를린박물관으로 略稱함)에 있는 스와트 출토 불입상(#MIK I 31)을 꼽을 수 있다(圖 5).<sup>18)</sup> 이 불상도 역시 커다란 눈동자와 수염이 뚜렷하고 왼손도 가슴 높이로 올리고 있어서 페샤와르박물관 불입상과의 관련성을 보여준다. 그러나 머리카락의 선들이 몇 개씩 모아진 형태로 되어 있고 얼굴에는 요철이 있다. 또 옷은 얇은 것처럼 보이지만 주름이 그리 정연하지 않고 다소 무질서해 보이는 띠 모양의 선들로 구성되어 있는 점도 다르다. 페샤와르 분지에서 말라칸드 패스를 넘어 스와트 初入의 찻팻(Chatpat) 부근에서 출토된 불상 중에서도 비슷한 인상의 얼굴들을 볼 수 있다(圖 6).<sup>19)</sup>



圖 5. 불입상, Swat지역 출토, 高 112cm, 베를린인도박물관소장. (Grünwedel, 도14)

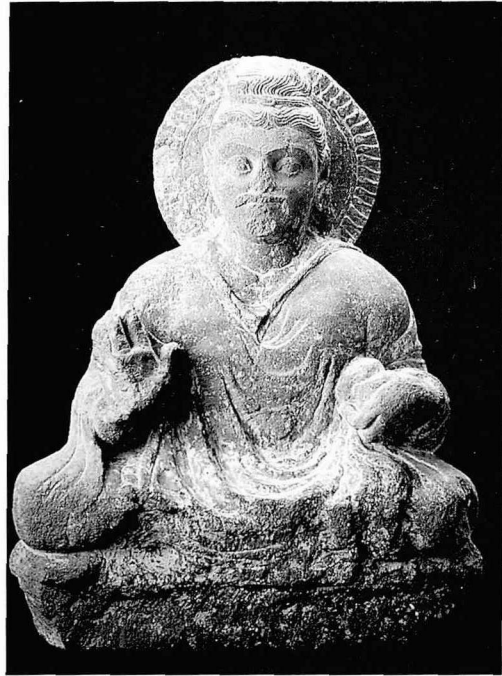


圖 6. 불좌상, Andan-Dheri 출토, 高 59cm, 디르박물관 소장. (Pakistan, 도-9)

18) *Museum für Indische Kunst Berlin: Katalog 1986* (Berlin, 1986), 28 (no. 35); 李柱亨, 「스와트 조각 양식관 조명」, 83-84.

19) A. H. Dani, "Excavation at Andandheri," *Ancient Pakistan* 4 (1968-69): pls. 12, 13a. 그러나 이 불상들에서는 머리 前面 가운데에서 머리카락이 갈라지는 방향이 베를린박물관 불상과 반대인 점에 차이가 있다.

이러한 독립적인 불상들 외에 佛傳 부조들에서도 이 유형과 관련지를 만한 불상형을 찾아볼 수 있다. 스와트 출토의 베를린박물관 소장 부조(#MIK I 58)는 그 한 예이다(圖 7). 역시 스와트 출토임을 확인할 수 있는 소위 ‘마르단 그룹’ 내의 「刈草人の 보시」나 「브라흐만을 찾는 붓다」 등에 등장하는 붓다의 모습에도 유사한 점이 있다.<sup>20)</sup> 다만 이들 부조에 나오는 붓다는 옷주름이 한 종류의 선만으로 촘촘하게 구성되어 있는 차이점이 있다.

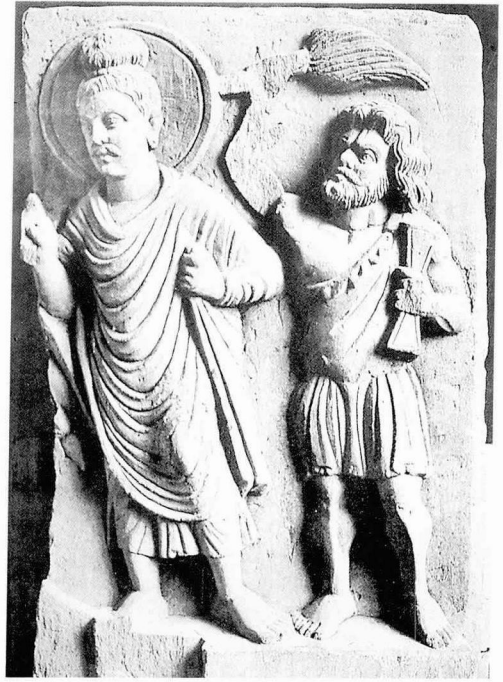


圖 7. 「붓다와 바즈라파니」, Swat지역 출토, 高 39cm, 베를린인도박물관 소장. (Berlin, no. 133)

일반적으로 페샤와르박물관 불입상과 라호르 박물관 불입상은 마르단 그룹의 불전 부조들과 함께 간다라 조각의 초기 예들로 꼽혀 온 것들이다. 마샬은 이들을 모두 간다라 미술의 소위 ‘청년기’(서기 60-100년경)로 분류하고 있고, 특히 이 두 불입상에 대해서는 간다라의 이러한 독립적 불입상으로서 최초의 예들이라고 이야기

한다.<sup>21)</sup> 그런데 이 두 불상은 가장 일반적인 간다라 불상들과 크기가 일치하고 넓은 의미에서는 형식상 큰 차이가 없어서, 이미 여기에는 간다라 불상의 관례화된 형식이 반영되어 있다고 볼 수도 있다. 따라서 이 유형과 뒤에 보게 될 다른 유형들 사이의 차이가 단순히 시간적 차이에 연유한 것인지는 再考해 볼 여지가 있다. 혹 이 유형이 시간적으로 앞서는 것이라고 하더라도 그 간격은 미미할 수 있음을 염두에 두어야 할 것이다.

그와 아울러 생각해야 할 점은 지역적 요인의 문제이다. 앞서 이와 유사한 불상형을 스와트에서 출토된 여러 예들에서 볼 수 있었던 점은 매우 흥미롭다. 그러한 불상형은 스와트에서 특히 유행해서 독특한 지방 양식을 이루고 있었을 뿐 아니라,<sup>22)</sup> 그와 같은 계통의 불상형이 등장하는 스와트 출토품 중에 상당수가 기원후 1세기 작으로 받아들여지고 있는 점도 주목할

20) 이 두 부조는 李柱亨, 「불상의 기원 -쟁점과 과제」, 『미술사논단』 3 (1996): 도11; 「스와트 조각 양식관 조명」, 도18의 사진 참조. ‘마르단 그룹’에 관해서는 「스와트 조각 양식관 조명」, 85-86과 Elizabeth Errington의 “The Western Discovery of the Art of Gandhara and the Finds of Jamalgarhi” (런던대학 박사학위 논문, 1987), 210-214 참조.

21) Marshall, *BAG*, 46-47, 61.

22) 李柱亨, 「스와트 조각 양식관 조명」, 74-87.

만하다.<sup>23)</sup> 즉 통상적인 연대관에서 본다면 인도 서북지방의 어느 불상보다도 시기가 올라가는 불상 표현이었던 것이다.<sup>24)</sup> 이러한 스와트 출토품들과 페샤와르박물관 및 라호르박물관 불입상들(양자 모두 출토지 미상) 사이에는 양식상 상당한 차이점도 있지만, 결코 가벼이 넘길 수 없는 공통점이 존재하고 있다. 이 연관관계를 어떻게 설명할 것인가 하는 것은 이 유형의 불상들과 관련하여 앞으로 해결되어야 할 중요한 과제이다.<sup>25)</sup>

전체적으로 이 첫번째 유형의 불상 그룹을 이루는 것으로 제시한 예들 중에 페샤와르박물관과 라호르박물관의 불입상은 서로 긴밀히 연결되어 있다. 약간의 차이가 있지만, 이들은 같은 공방에서 제작된 것일 가능성이 높다고 생각한다.<sup>26)</sup> 그러나 나머지 예들과의 연관성은 느슨한 편이다. 제작 공방이나 지역, 어쩌면 짧은 범위의 시기 등에 있어서 다소 차이가 있었다고 보인다.<sup>27)</sup>

### III

두번째 그룹의 대표적인 예로는 페샤와르박물관에 있는 거대한 불입상(#1446)을 꼽겠다(圖 8, 9). 페샤와르 분지의 사흐리바흐롤(Sahri-Bahlol) B유적에서 발견된 이 상은 두광 끝에서 발끝까지의 높이가 2.6m로 간다라의 불상 가운데 가장 큰 예의 하나이며, 규모나, 표현에 있어서나 간다라 불상을 대표할 만한 회심의 역작이라고 여겨진다. 규모에 걸맞게 이 상은 매우 당당한 풍모를 보여준다. 우슈니샤는 높은 편이고, 역시 끈으로 묶여 있다. 끈 아래의 머리카락은

- 
- 23) 李柱亨, 「스와트 불교미술의 몇 가지 특색」, 『중앙아시아연구』 1 (1996): 259-263; 同, 「佛像의 起源 - 菩薩에서 佛로-」, 『미술사학연구』 196 (1992): 52-53.
- 24) J. E. van Lohuizen-de-Leeuw, "New Evidence with Regard to the Origin of the Buddha Image," H. Härtel 編, *South Asian Archaeology 1979* (Berlin, 1981), 377-400; 李柱亨, 「불상의 기원 - 쟁점과 과제-」, 380-381.
- 25) 페샤와르박물관과 라호르박물관의 불입상은 앞서 이야기한 것처럼 페샤와르분지의 常例의인 불상들과 크기와 石質 면에서 차이가 거의 없고 또 넓게 보아 같은 형식적 범주에 든다고 할 수 있기 때문에, 현재로서는 이들이 과연 페샤와르분지와 스와트 어느 지역에서 제작되었는지를 확인하기는 힘들다. 어쩌면 이들이 스와트에서 發源한 양식적 시리즈의 遠心の 전개의 한 양상이었다고 볼 수도 있고, 혹은 파르티아와 스와트, 탁실라, 마투라를 잇는 거대한 네트워크 속에 발달했던 초기 쿠산양식의 한 단면을 보여주는 것으로 해석할 수도 있을 것 같다(李柱亨, 「스와트 조각 양식관 조명」, 90-97).
- 26) 마샬도 이 두 불상이 너무나 닮아서, 동일인이 만든 것은 아닐지라도 동일한 공방에서 제작된 것으로 볼 수 있다고 이야기한다(Marshall, *BAG*, 62).
- 27) 이밖에 같은 유형으로 볼 수 있는 예들로서 불두 한 점이 2차대전 전에 베를린국립민속박물관에 있었는데(Ernst Waldschmidt, "Die Entwicklungsgeschichte des Buddhbildes in Indien," *Ostasiatische Zeitschrift* 6 [1930], 도34a), 그 後身인 베를린인도박물관에서는 소장여부를 확인할 수 없었다. 한편 같은 박물관에 소장된 또 하나의 불두(#MIK I 114)는 위에서 언급한 스와트 출토 불입상(#MIK I 31)과 거의 동일한 얼굴 모습을 하고 있는데, 다만 우슈니샤 부분의 머리카락이 둥글둥글한 螺髮로 바뀌어 있는 점이 다르다. 나발의 유무에 상관 없이 같은 공방에서 제작된 것으로 보아도 좋을 것 같다.



圖 8. 불입상. Sahri-Bahlol B 출토. 高 260cm, 페샤와르박물관 소장. (필자 사진)



圖 9. 同 세부. (필자 사진)

첫번째 유형의 페샤와르박물관 입상과 유사한 모습을 하고 있다. 그 중앙부분이 마치堅果 아몬드 모양 같다고 해서 흔히 그렇게(almond-shaped form) 특징지어지고 있다.<sup>28)</sup> 얼굴은 약간 긴 편이고, 역시 눈을 크게 뜨고 있지만 첫번째 유형의 예들처럼 얼굴 전체에서 두드러질 정도로 크게 표현되어 있지는 않다. 눈동자는 간신히 알아볼 수 있을 정도의 線刻으로 표시되어 있을 뿐이다. 반면 콧수염은 앞서의 예들처럼 분명하게 표시되어 있다. 전체적으로 얼굴을 삼차원적으로 나타내는 테크닉은 앞서의 예들보다 뛰어나다고 보인다. 한편 옷은 첫번째 유형의 불상들보다 두껍다는 인상이 있다. 오른쪽 가슴 앞에서부터 포물선을 그리면서 아래로 전개되는 주름은 간다라 불상의 통례대로 主線과 副線의 결합으로 구성되어 있다. 촘촘하게 전개되는 옷주름은 조직적으로 짜여져 있고, 매우 숙달된 기술로 새겨져 있다. 그러나 몸의 자연주의적인 느낌은 첫번째 유형의 예들보다 오히려 못한 듯하고, 매너리스트틱하다는 인상이 짙다. 양손이 다 남아 있는데, 오른손은 시무외인을 취하고 왼손은 늘어뜨려 옷끝을 잡고 있다.<sup>29)</sup>

28) Ingholt, *Gandhara Art in Pakistan*, 111 (no. 210).

29) 이 불상과 거의 동일한 모습의 불입상이 근년에 생긴 이슬라마바드박물관에 전시되어 있다(M. A. Halim and Sarwat Baig, *Islamabad Museum, A Guide* [Islamabad, 1994], 9면의 사진). 이 상은 광배의 파손이

같은 사흐리바흐롤 B유적에서는 거의 동일한 크기의 입상(페샤와르박물관 #1447)이 함께 발견되었다(圖 10).<sup>30)</sup> 전체적인 형식은 거의 비슷하지만, 얼굴의 모습이나 몸과 옷주름의 표현에 미묘한 차이가 있다. 특히 얼굴이 약간 가름하고, 콧수염이 앞서의 상만큼 뚜렷하지 않으며, 눈을 조금 덜 뜨고 있는 점을 지적할 만하다. 출토지와 크기, 형식이 동일한 점을 볼 때, 같은 공방에서 다른 조각가에 의해 만들어졌을 가능성이 높다고 생각한다.<sup>31)</sup>

이 유형의 불상은 매우 많은 수가 남아 있다. 라호르박물관에 있는 불상(#G185)은 상반신만 남아 있지만, 거의 같은 형상의, 그러나 조금 작은 크기의 입상이었음을 알 수 있다(圖 12).<sup>32)</sup> 다만 눈을 활짝 뜨지 않은 점이 주목할 만한 차이이다. 이 점만 제외하면 무난히 같은 공방에서 제작된 것으로 볼 수 있을 것 같다. 대영박물관에 있는 불입상(#OA 1947.5-11.1, 圖 13)과 탁실라박물관에 있는 불입상(#Dh '12-C60)도 같은 계통이다.<sup>33)</sup> 그러나 양자共に 수염이 뚜렷하지 않게 표현되었고, 좀더 섬세해 보이는 인상을 보여준다. 이밖에 이와 유사한 모습의 많은 불두들도 남아 있어서, 이런 유형이 한때 크게 유행했음을 알 수 있다.<sup>34)</sup>

---

심하지만, 두광 거의 윗부분부터 발목까지의 높이가 2.34m로 페샤와르박물관 상보다 조금 작은 크기이다. 이 상은 마르단 지역에서 왔다고 하지만, 이러한 巨像의 존재가 이제까지 전혀 알려진 바가 없었다는 것은 매우 신기한 일이 아닐 수 없다. 또한 얼굴 인상을 포함한 세부 표현에도 석연치 않은 점들이 있어서, 그 진위 여부에 있어서 많은 문제점을 안고 있다고 생각한다.

- 30) 이 두 불상은 1909-1910년의 발굴에서 이 유적의 塔院區 북면에 있는 방형 평면의 구조물(한 변 약 2.2m, 스투파의 기단으로 추정) 좌우에서 둘 다 북쪽을 향해 엮어진 상태로 발견되었다. 따라서 이 두 상은 방형 구조물의 좌우에 나란히 세워져 있었음을 알 수 있다. 그러나 이러한 배열은 원래의 것이 아니라고 생각된다. D. B. Spooner, "Excavations at Sahri-Bahlol," *Annual Report of the Archaeological Survey of India* (이하 ASIAR로 약칭함) 1909-10 (1914): 48; 李柱亨, 「간다라 불교사원의 造像 奉安 樣式과 그 意味」, 『미술사연구』 8(1994): 180-181 참조.
- 31) 인근의 사흐리바흐롤 C유적에서 발견된 거대한 보살頭(페샤와르박물관 #1879, 상투부터 목까지의 길이가 52cm; M. A. Stein, "Excavations at Sahri-Bahlol," *ASIAR* 1911-1912 [1915]: fig. 19; Ingholt, no. 286)는 이 불상과 똑같은 얼굴을 하고 있어서 같은 조각가에 의해 만들어졌던 것으로 보인다(圖 11). 당시 사흐리바흐롤 돌레에서 이와 같은 대규모 조각 활동이 왕성하게 이루어지고 있었음을 알려주는 증거이다.
- 32) Marshall, *BAG*, fig. 110. 이 상의 현재 높이는 약 1m이므로 원래는 대좌까지 합하여 2m가 조금 넘는 크기였을 것으로 추측된다.
- 33) 페샤와르에서 입수한 것으로만 알려져 있고 출토지 미상인 대영박물관의 입상은 Zwalf, I: 79 (no. 1) 참조. 탁실라의 입상은 다르마라지카에서 발굴된 것인데 Marshall, *Taxila* (Cambridge, 1951), III: pl. 225 (no. 158) 참조.
- 34) 이러한 유형의 불두로 출판물을 통해 볼 수 있는 몇 예를 더 꼽으면 다음과 같다. ①, ② Takht-i-Bahi 출토, 소장처 미상, D. B. Spooner, "Excavations at Takht-i-Bahi," *ASIAR* 1907-1908 (1911), pls. XLIX1, 7; ③ 출토지 미상, 카라치박물관 소장, *Gandhara Sculpture in the National Museum of Pakistan* (Karachi, 1954), pl. XVIII; ④ Sikri 출토, 라호르박물관 소장(#779), Ingholt, no. 273; ⑤ 출토지 미상, 러크나우박물관 소장(#G233), N. P. Joshi and R. C. Sharma, *Catalogue of Gandhara Sculpture in the State Museum, Lucknow* (Lucknow, 1969), fig. 40; ⑥ 출토지 미상, 京都국립박물관 소장, 『ガンダラの彫刻』(奈良, 1985), no. 47.



圖 10. 불입상(세부), Sahri-Bahlol B 출토, 高 210cm, 페사와르박물관 소장. (필자 사진)



圖 11. 보살頭, Sahri-Bahlol C 출토, 高 52cm, 페사와르박물관 소장. (필자 사진)



圖 12. 불입상편, 출토지 미상, 高 102cm, 라호르박물관 소장. (BAG, 도110)



圖 13. 불입상, 출토지 미상, 高 104cm, 대영박물관 소장. (Zwalf, I: no.1)



圖 14. 불좌상. Sahri-Bahlol 출토, 高 75cm, 페샤와르박물관소장. (Ingholt, no. 251)



圖 15. 불좌상. Takht-i-Bahi 출토, 高 90cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 236)

이 유형은 坐像 형식으로도 만들어졌는데, 흥미롭게도 이 유형의 불좌상들은 거의 모두 偏袒右肩의 說法印 자세로 되어 있다. 카라치박물관의 불좌상(#미상), 페샤와르박물관의 불좌상(#227, 사흐리바호를 출토, 圖 14) 등 많은 예를 헤아릴 수 있다.<sup>35)</sup> 그밖에 페샤와르박물관의 한 禪定印 불상(#1436, 圖 15)은 위와 비슷한 머리를 하고 수염도 어렴풋이 있어서 이 유형과 관련지어 볼 수 있으나, 얼굴 인상이 다르고 전반적으로 형식화가 뚜렷한 점 등 이 유형의 전형적인 형태에서는 이미 많이 벗어나 있다고 할 수 있다.<sup>36)</sup> 따라서 이 유형의 양식으로 불좌상이 만들어질 때는 일관되게 편단우견의 설법인상으로 만들어졌다고 해도 과언이 아니다.

35) 카라치박물관의 상은 원래 라호르박물관에 소장되어 있던 것인데, 결가부좌한 하반신이 남아 있지 않은 상태에서도 높이가 79cm에 달하는 상당히 큰 크기이다(Ingholt, no. 250). 이 상의 머리카락은 이 유형의 通例의 형태를 유지하면서도 윗쪽이 조금 구불구불한 波狀髮에 가까운 모습으로 되어 있는 점이 특이하다. 이 밖에 라호르박물관에 있는 좌상(#14)은 머리가 남아 있지 않지만 복장이나 몸과 옷주름의 표현 형태로 보아 같은 유형으로 보아도 무방할 것 같다(Ingholt, no. 251). 머리 없이 대좌까지 합한 높이가 110cm 가량이다. 카라치박물관의 또 다른 좌상(Ingholt, XVI.2), 샌프란시스코 동양미술박물관의 좌상(Ingholt, XVI.1)도 같은 유형에 속한다. 라호르박물관의 다른 좌상 2구(#255, J. Ph. Vogel, "Inscribed Gandhara Sculpture," ASIAR 1903-04 [1906]: 249; #299, Ingholt, no. 247)도 넓게 보아 같은 유형에 속한다고도 할 수 있으나 상당히 변형된 형태이다. 전체적으로 불좌상 중에서는 대형 입상들에 필적할 만한 크기는 별로 찾아볼 수 없다.

36) 간다라의 불좌상 手印으로는 이밖에 시무외인이 있지만, 이 유형으로 시무외인을 취한 불좌상은 한 점도 볼 수 없다.

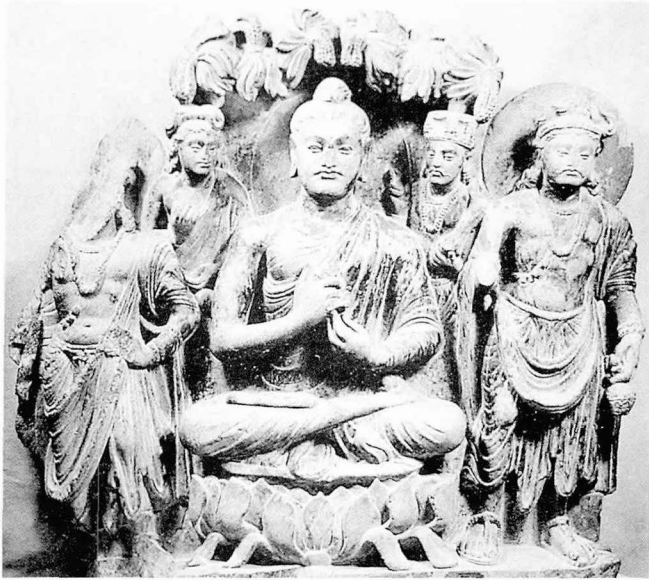


圖 16. 불삼존상, Sahri-Bahlol D 출토, 高 54cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 253)

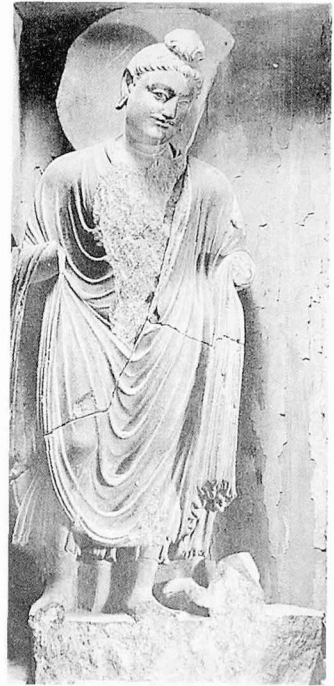


圖 17. 「毒龍이 든鉢盂를 보여주는 붓다」(파손), Sahri-Bahlol D 출토, 高 68cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 89)

이 같은 좌상은 삼존상 형식으로도 만들어졌다. 사흐리바흐롤 D유적과 A유적에서 나온 불삼존상들(각각 페샤와르박물관 #1527, 158)은 그러한 예들이다. 이 중에 전자는 앞서 언급한 독립적인 좌상의 예들에 가깝다(圖 16). 후자는 수염도 희미해지면서 얼굴의 인상과 몸의 형태도 다소 섬약하게 바뀌어 있음을 볼 수 있다.<sup>37)</sup>

이 두번째 유형은 석가모니가 우루빌바의 카샤파에게鉢盂에 든毒龍을 보여주는 모습의 불상에서도 볼 수 있다(圖 17). 여러 점이 남아 있는데, 공교롭게도 그 중에 대부분이 사흐리바흐롤 B유적에서 출토한 것이어서, 사흐리바흐롤이 이 유형과 관련하여 다시 중요

37) Ingholt, no. 254; 이주형, 「간다라미술과 大乘불교」, 『美術資料』 57 (1996): 도3 참조. 이밖에 전형적인 이 유형의 불좌상을 본존으로 하는 삼존상이 브뤼셀의 한 개인 소장품으로 있다. 이 삼존상은 좌협시보살의 터번에 化佛이 있고, 아래 부분에 '5년'이라는 연대가 새겨진 銘文이 있어서 유명해진 상이다(J. C. Harle, "A Hitherto Unknown Dated Sculpture from Gandhara: A Preliminary Report," *South Asian Archaeology* 1973 [Leiden, 1974]: 129-135). 그러나 흥미롭게도 1970년대초에 들어서서야 비로소 학계에 알려진 이 상에 대해서는 몇 가지 미심쩍은 점이 있을 뿐 아니라 필자가 아직 實見할 기회를 아직 갖지 못했기 때문에 그 眞僞 여부에 대해서는 판단을 유보하고자 한다.

한 지점으로 등장하고 있다.<sup>38)</sup> 그런데 이 불상들은 얼굴과 신체의 모습에서 약간씩 차이를 보이고 있어서, 이들이 모두 같은 공방, 또는 같은 시기에 만들어졌다고 보기는 어렵다고 생각된다.

불전 부조에도 이와 유사한 머리 모양과 수염을 가진 붓다의 모습은 자주 등장한다. 그러나 이 유형의 전형적인 불상들과 비교할 수 있을 만큼 잘 만들어진 예들은 별로 없다. 유사성은 대략적인 데 그치고 있는 경우가 대부분이다. 유명한 시크리 스투파의 부조들에 나오는 붓다도 넓게 보아 이 유형과 비슷한 머리와 얼굴 모습을 갖고 있다(圖 18). 그러나 주름선의 종류와 그것의 전개되는 양상, 신체 비례 등에서 지금 이야기하고 있는 두번째 유형의 불상들과는 상당한 차이를 보여주고 있다. 전체적으로 시크리 스투파 부조들에는 이 유형의 불상들에서 보는 것과 같은 자연주의적인 指向이 뚜렷히 나타나 있지 않다. 대체로 간다라 조각의 편년에서는 시크리 스투파의 연대를 높여 보고 있는데, 이 두번째 유형의 불상들보다는 시기적으로 앞설 가능성을 배제할 수 없다.



圖 18. 「初利天에서 설법하는 붓다」, 시크리 스투파 부조, 高 33cm, 라호르 박물관 소장. (Ingholt, no. 204)

38) 그밖에 다음과 같은 몇 예를 꼽아볼 수 있다. ① Sahri-Bahlol B 출토, 페샤와르박물관 소장(#1378), Ingholt, no. 88; ② Sahri-Bahlol B 출토, 페샤와르박물관 소장(#1373), Ingholt, no. 87; ③ Kot 출토, 카라치 박물관 소장(#P-1865), ASIAR 1923-23, pl. Xc; ④ 출토지 미상, 카라치박물관 소장(#?), *Gandhara Sculpture in the National Museum of Pakistan*, pl. XI. 이 중에 ③의 출토지인 Kot는 유명한 Takht-i-Bahi 사원지에서 북동쪽으로 3km 가량 떨어진 곳에 위치한 마을로, Sahri-Bahlol에서도 매우 가까운 거리에 있다.

이 유형의 불상들은 매우 집중도가 높은 양식을 보여준다. 이 유형의 通例에서 변형된 예들이 보이기는 하지만 그 수는 그리 많지 않고, 양식상의 偏差도 적다. 이것은 이들이 시간적으로 그리 길지 않은 기간, 공간적으로도 매우 한정된 범위에서 만들어졌던 것이 아닌가 하는 추정을 하게 한다. 또 이 유형의 불상들 대다수가 사흐리바흐롤 둘러의 여러 유적들과 탁티바히 유적에서 출토된 점은 주목할 만하다. 사흐리바흐롤과 탁티바히는 서로 1km도 떨어지지 않은 곳에 위치하고 있는데(圖 19), 이러한 불상 유형이 이 두 곳에 있던 사원들과 어떤 형태로든 밀접한 관련을 갖고 있었음은 분명한 것으로 보인다.<sup>39)</sup> 이 유형은 사흐리바흐롤과 탁티바히 주위에 위치해 있던 어느 공방에서 확립되어 —창안은 아닐지라도 확립되어— 이 두 곳의 여러 사원들에 한 시기동안 집중적으로 공급되었던 것이 아닌가 추정된다. 현존예들 간의 양식적인 편차를 감안할 때, 하나의 대표적인 공방 외에 몇 개의 연관된 공방들이 존재했을 가능성을 생각해 볼 수 있다.

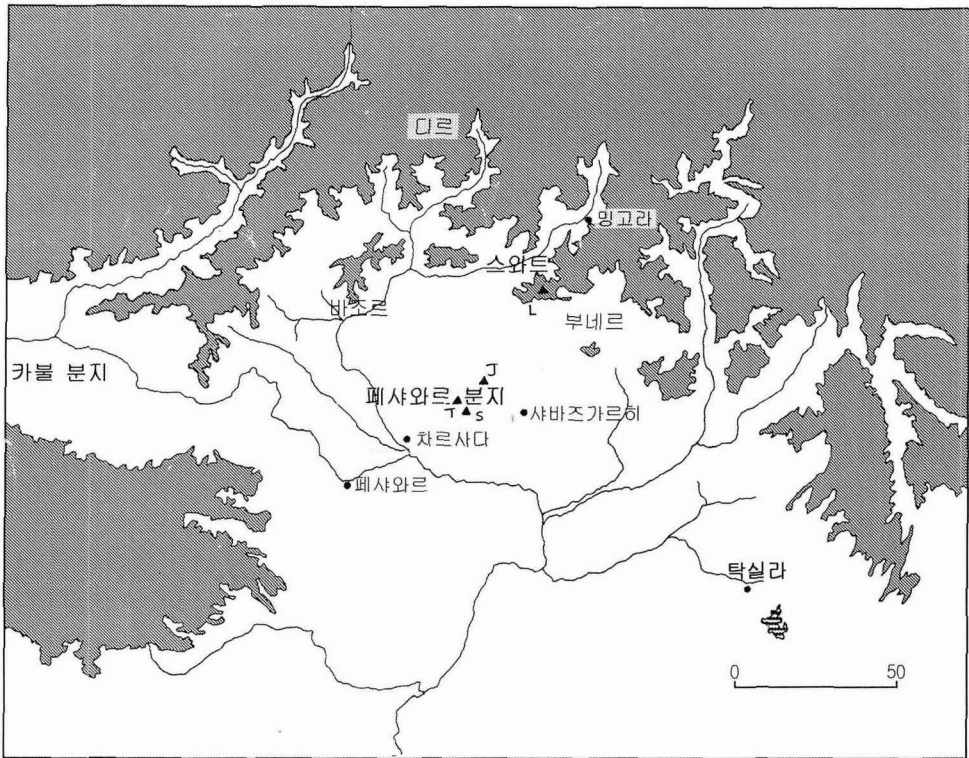


圖 19. 페샤와르 분지 중심부 유적 분포도

39) Takht-i-Bahi와 Sahri-Bahlol의 諸유적은 간다라의 대승불교 발전사에서 중요한 사원들로 필자가 주목한 바 있다. 李柱亨, 「간다라 미술과 大乘불교」, 『美術資料』 57 (1996): 161-166 참조.

#### IV

다음의 세번째 유형은 앞의 두 그룹의 경우처럼 대표적인 예를 꼽기가 쉽지 않다. 이 유형에 속하는 유물들이 어느 정도 시각적인 동질성을 보이고 있지만, 그 대부분은 반복적인 모방과 파생의 결과인 소위 레플리케이션(replication)類로 보일 뿐, 양식의 전개과정에 있어서 보다 창의성을 지니거나 상대적으로 중요한 위치에 있는 소위 프라임 오브젝트(prime object)類, 또는 그에 버금가는 유물들은 쉽게 확인되지 않기 때문이다.<sup>40)</sup> 따라서 한두 상으로 이 유형을 설명하기보다는 몇 개의 예를 통해 이 유형의 대략적인 범위를 지적하도록 하겠다.

우선 페샤와르박물관에 있는 두 불두(#1439, #36)는 머리밖에 남아 있지 않지만, 규모 면에서 야심적이고, 상당히 숙달된 기술로 만들어진 예들이다(圖 20, 21). 이 두 불두는 흔히 현재 높이가 45cm 가량이어서, 원래 상들은 키가 족히 2.5m 이상에 달하는 크기였을 것으로 추정된다. 먼저 하나의 불두(#1439)를 보면, 우슈니샤는 여전히 높지만 둘레에는 묶은 끈이 없다.



圖 20. 불두, Sahri-Bahlol D 출토, 高 45cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 271 또는 AGBG, II:도449)



圖 21. 불두, 출토지 미상, 高 45cm, 페샤와르박물관 소장. (필자 사진)

40) '레플리케이션'과 '프라임 오브젝트', 이 두 용어도 쿠블러가 *Shape of Time* (1962)에서 제안했던 것들이다.

머리카락은 첫번째 및 두번째 유형들과 달리 가운데에서는 위로, 좌우에서는 측면으로 물결 치듯 전개되는 波狀文으로 되어 있다. 이것은 이 머리카락들이 상투로 묶여 있다는 의미로 본다면 자연주의적인 것은 못된다. 얼굴은 약간 넓적하게 보이는데, 얼굴의 삼차원적 형태를 구성하는 여러 면들 사이의 관계는 그다지 섬세하게 처리되지 못한 인상이다. 각진 면들로 짜여진 눈썹 부위, 코 등은 두번째 유형의 사흐리바흐를 출토 불상들과 유사하지만, 수염은 명시적으로 표시되어 있지 않다. 그러나 윗입술의 윗부분 좌우가 도톰하게 되어 있는 것으로 보아, 이 부분에 수염을 그렸던 것으로 보인다. 한편 앞의 예들과 달리 눈을 가늘게 뜨고 있어서 半開하고 있다는 표현이 적절할 것 같다. 가늘게 뜬 눈 때문에 어딘지 엄숙한 분위기를 강하게 환기하고 있다. 그러나 수염이 없는 점은 이 얼굴들이 상대적으로 젊게 보이도록 한다. 다른 하나의 불두(#36)도 거의 비슷한 양상을 보여주고 있다. 다만 상투를 묶는 끈이 가늘게 남아 있고, 머리카락이나 얼굴 각 부위의 표현은 앞의 불두보다도 상당히 형식화된 것으로 보인다.

앞서 두번째 유형의 사흐리바흐를 B유적 출토 불입상들과 비교해 볼 때 이 두 불두와 두번째 유형 사이에는 이와 같이 분명한 차이가 있다. 그러나 그렇다고 해서 그 차이가 상당한 시간적 간격을 상정해야 할 만큼 크다고 보이지는 않는다. #1439의 불두는 사흐리바흐를 D유적에서 출토된 것이고, #36의 불두는 출토지를 알 수 없지만 사흐리바흐를과 탁트이바히 일대라고 하여도 무방할 듯하다. 양자 사이에 상당한 유사성이 있을 뿐 아니라, 같은 유형으로 이와 유사한 불두들이 사흐리바흐를 주변 유적들과 탁트이바히 유적에서 대량으로 발견되었기 때문이다(圖 22).<sup>41)</sup>

이러한 불두를 가진 불상들이 신체와 복장 등에 있어서는 어떤 형상을 취하고 있었을지에 대해서는 그와 유사한 머리와 얼굴 모양을 한 다른 불상들을 참조할 수밖에 없다. 라호르박물관에 있는 한 불입상(#G379, Jamal-Garhi 출토)은 파손이 심하지만 같은 유형에 속하는 우수한 작품으로 볼 수 있다(圖 23). 이 상은 두번째 유형의 불상들처럼 오른손은 시무외인, 왼손은 늘어뜨려 옷끝을 잡고 있었다. 몸의 형태감이나 두 종류의 옷주름이 반복적으로 전개되는 양상은 두번째 유형의 그룹과 거의 동일하여, 거의 차이를 발견하기 힘들다. 이것은 이 유형에 해당하는 다른 많은 불상들에서도 확인할 수 있는 것인데, 두번째 유형과 이 세번째 유형의

41) 이 유형에 속하는 불두들은 헤아릴 수 없이 많은 수이나 여기서는 출토지가 확실한 예들을 중심으로 몇 예만 꼽도록 하겠다. ① Sahri-Bahlol D 출토, 페샤와르박물관 소장(#1449), Ingholt, nos. 268, 269; ②, ③ Sahri-Bahlol A 출토, 소장처 불명, ASIAR 1906-07, pls. XXXV15, XXXIVc; ④-⑧ Takht-i-Bahi 출토, 소장처 불명, 각각 ASIAR 1907-08, pls. XLIX 2, 3, 4, 9, 11; ⑨ 출토지 미상, 라호르박물관 소장(旧페샤와르 #5099), *Gandhara Sculptures from Pakistan* (1960); Palatu-Dheri(Charsada 근방) 출토, 소장처 미상, ASIAR 1902-1903, pl. XXVd. 이 중에 ④-⑧의 Takht-i-Bahi 출토품들은 Sahri-Bahlol 출토품들보다 훨씬 형식화가 두드러지는 형상이다. ⑩의 출토지 Palatu-Dheri는 Charsada 근방인데, Charsada에서 Takht-i-Bahi, Sahri-Bahlol 일대까지는 직선거리로 20여km에 불과하다.



圖 22. 불두, Sahri-Bahlol A 출토, 高 36cm, 페샤와르 박물관 소장. (Ingholt, no. 207, 또는 필자 사진, 또는 ASIAR 1906-07: pl. 34d)

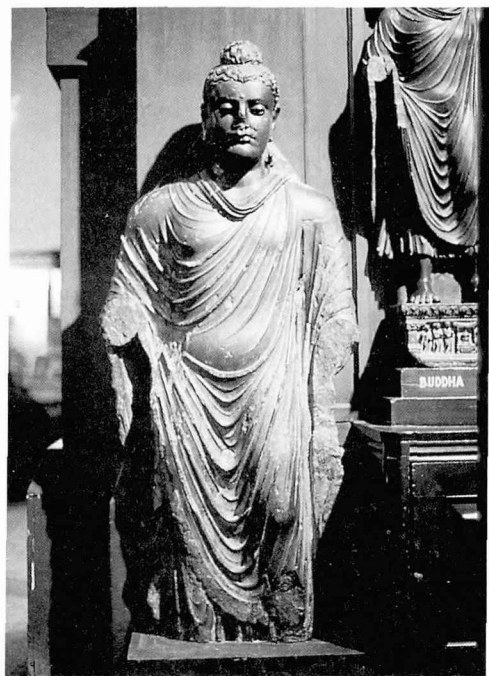


圖 23. 불입상, Jamal-Garhi 출토, 高 158cm, 라호르 박물관 소장. (필자 사진 또는 Ingholt, no. 202)

제작 시기가 일정 기간 겹칠 가능성을 강하게 시사한다. 이에 대해서는 여러 가지 상황을 상상할 수 있다. 즉 이 두 유형 사이의 공통점은 시기적인 밀착성일 가능성도 있고, 둘 중에 한 유형이 다른 한 유형에서 파생되어 나왔을 가능성도 있다. 어쨌든 이들은 일정 기간 서로 일종의 경쟁 관계에 있었던 것이 아닌가 하는 추측을 해 볼 수도 있다.

그런데 두번째 유형에는 상당한 통일성이 있고 변형된 형태가 별로 없는 데 비해서, 이 세번째 유형에는 질적으로 다양한 수준의 변형들이 눈에 띈다. 이 사실은 이 유형의 전체적인 지속기간이 두번째 유형보다 길지 않았던가 하는 추측을 하게 한다. 페샤와르 박물관에 있는 한 불입상(#239, Sahri-Bahlol A 출토)은 전체적인 형상으로 보아 이 세번째 유형에 해당하지만, 얼굴 인상이 약간 다르고, 몸의 균형도 어딘가 흐트러져서 잘 맞지 않는 것처럼 보인다(圖 24). 같은 박물관에 있는 다른 두 불입상(#240, #1164)에서는 얼굴뿐 아니라 몸의 형태감에서 커다란 차이를 보이고 있다(圖 25, 26).<sup>42)</sup> 제작 기술면에서 현저하게 떨어지는 예들도 있다.

42) #240은 Sahri-Bahlol A 유적에서 출토된 것으로 상반신만 남아 있으나 원래 불입상이었음을 알아 볼 수 있다(Ingholt, no. 223). #1164는 Takht-i-Bahi 유적에서 출토된 것으로 몸이 약간 옆으로 퍼진 느낌을 준다



圖 24. 불입상, Sahri-Bahlol A 출토, 高 165cm, 페샤와르박물관 소장. (필자 사진 또는 Ingholt, no. 212, 또는 ASAR 1906-07: pl. 36b)



圖 25. 불입상片, Sahri-Bahlol A 출토, 高 97cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 223)

불입상뿐 아니라 불좌상에서도 이러한 유형은 많은 예를 찾아볼 수 있다. 그런데 이번에는 두 번째 유형에서 주류를 이루던 편단우견의 說法印 상은 거의 없고, 특이하게도 대부분 통견의 禪定印 상이다(圖 27). 역시 불입상의 경우에서 보았던 것처럼 다양한 양태의 변형이 등장하고 있다. 이러한 유형의 선정상은 89년의 연대가 새겨진 대형 帝釋窟禪定佛像(페샤와르 #1944, Mamane- Dheri 출토)에서도 보이고(圖 28),<sup>43)</sup> 그 밖의 소규모 불전 부조에서도 흔히 발견된다.

이 세번째 유형은 간다라 불상 가운데 가장 많은 수를 차지하는 것이다. 그리고 앞서 언급했듯이 이 유형은 일정한 틀 안에서 매우 다양한 양상이 나타난다. 전체적으로 앞의 두번째 유형과 같은 뚜렷한 집중성은 눈에 띄지 않고, 넓은 테두리 안에서 다양한 형태들이 느슨하게 묶여 있음을 볼 수 있다. 다양한 양태의 모방과 변형, 때로는 매우 서투른 모방이 반복적으로 이루어졌음을 알 수 있다.

(Ingholt, no. 221).

43) 이 제석굴선정상에 새겨진 '89년'은 카니슈카紀元에 속하는 것이라는 데에 별 이견이 없다. 한편 Mamane-Dheri도 Charsada 근방에 위치하는 유적이다.



圖 26. 불입상, Takht-i-Bahi 출토, 高140cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 221)



圖 27. 불좌상, Takht-i-Bahi 출토, 高 69cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 234)

또 이와 거의 유사한 얼굴, 신체와 복장을 지닌 불상 가운데에는 라호르박물관의 대형 불입상(#G376, Takht-i-Bahi 출토)과 같이 머리가 螺髮로 되어 있는 것도 있다(圖 29). 광배가 없는 상태에서 발끝까지 높이가 2.3m인 이 불상은 두번째 유형의 사흐리바흐롤 출토 대형 불입상과 거의 같은 크기이다. 그런데 이 상은 나발만을 제외한다면, 이 세번째 유형에서 처음에 본 대형 불두들과 별로 다르지 않은 모습이다. 몸과 옷의 표현도 약간 평면적이고 주름의 전개가 촘촘하고 단조롭게 반복되고 있다는 점 외에는 이 유형의 다른 불상들과 특별히 구별할 만한 차이가 없다. 따라서 이 불입상도 이 세번째 유형에서 파생된 것으로 볼 수 있고, 이 그룹의 다른 불상들과 시간적인 차이는 별로 없다고 보아도 좋을 것 같다. 이밖에도 나발을 가진 불좌상 가운데 몇 점이 이 유형의 불상들과 상통하는 특징을 보여준다.<sup>44)</sup> 흥미롭게도 이들은 이러한 유형의 독립 불좌상에서는 거의 볼 수 없었던 편단우견 복장과 설법인을 하고 있는데, 몸의 깊이가 얇아 상당히 평면적이고 형식화되어 있어서, 그렇지 않은 예들과 약간은 시간적인

44) ① Takht-i-Bahi 출토, 카라치박물관(#미상), *ASIAR* 1907-08, pl. XLVIIb; ② Takht-i-Bahi 출토, 현 소장처 불명, *ASIAR* 1907-08, pl. XLVIIc; ③ Sahri-Bahlol 출토, 페샤와르박물관(#미상), Foucher, *AGBG* II: fig. 43; ④ 출토지 미상, 켈커타 인도박물관(#미상), 未刊.



圖 28. 세석굴실법불상, Mamane-Dheri, 高 96cm, 페샤와르박물관 소장. (Ingholt, no. 131)



圖 29. 불입상, Takht-i-Bahi 출토, 高 230cm, 페샤와르박물관 소장. (필자 사진)

차가 있는 것이 아닌가 생각된다.<sup>45)</sup>

이러한 나발을 가진 상들을 얼굴과 신체 표현 등을 기준으로 세번째 유형에 포함시킬 것인가, 아니면 또 하나의 유형을 새로 설정할 것인가 하는 것은 전적으로 연구상의 필요와 목적에 달려 있는 문제이다. 어쨌든 이들이 대체로 세번째 유형과 밀접한 관련을 갖고 있음은 틀림없다고 본다. 이와 같이 이 유형 안에서는 —혹은 이와 관련지어서— 많은 수의 작은 계열들을 파악하고 세분할 수 있으리라 생각한다. 앞서 두번째 그룹과 같이 하나 또는 소수의 공방만을想定하기는 힘들고, 상대적으로 긴 기간동안 많은 공방이, 여러 곳에 산재해 있었을 가능성이 높다. 그러나 기술과 크기에 있어서 가장 우수한 예들은 압도적인 다수가 간다라 불교

45) 간다라 불상에서 usñisa가 시간의 흐름에 따라 波狀髮에서 점차 螺髮로 변화해 간 것으로 보는 견해도 있으나(崔完秀, 『髻珠考』, 『美術資料』 15[1971]: 20-45, 16[1973]: 6-28, 17[1974]: 9-38, 특히 20-24), 머리카락에 나발적인 형태가 출현하는 것을 그와 같이 편년적 의미로 사용하기는 힘들 것 같다. 예를 들어 비교적 古式으로 받아들여지는 시크리 스투파 부조 같은 데에서는 나발적인 형태를 포함하는 여러 형태의 머리카락이 佛頭に 동시에 출현하고 있으며, 다른 부조들의 불상에서도 머리카락만 다른 경우가 허다하다. 말하자면 나발, 혹은 나발적인 머리카락과 그렇지 않은 형태의 머리카락은 서로 선택적인 관계에 있었다고 생각하게 하는 사례가 많은 것이다. 그리고 간다라 불상에서 나발은 늘 극히 소수의 예들에 제한적으로 표현되었음을 또한 유념해야 한다.

미술의 중심지라고 할 수 있는 사호리바흐롤과, 탁트이바히, 자말가르히 일대에서 출토되었음을 주목해야 한다.

이렇게 質과 量의 면에서 다양한 유물들이 混在하고 있는 것을 보면서, 앞서 언급한 소위 ‘프라임 오브젝트’와 ‘레플리케이션’이라는 개념을 떠올리지 않을 수 없다. 이 개념은 선사시대와 스페인 식민지시대의 아메리카 미술을 연구했던 미국의 미술사학자 조지 쿠블러(George Kubler)가 시각적 유물의 형태적 전개상을 動態적으로 설명하기 위해 사용했던 것이다. 즉 유물의 형태적 발전사는 여러 계열의 시퀀스(sequence)들로 구성되는데 각각의 계열은 프라임 오브젝트와 수많은 레플리케이션들로 구성되어 있다는 것이다. 여기서 ‘프라임’이라는 것은 시간적으로 ‘처음’, 또는 ‘앞선다’는 의미를 가지는 동시에, 형태의 발전에 있어서는 혁신적인 原型이 된다는 의미를 갖고 있고, 레플리케이션이라는 것은 프라임 오브젝트에서 출발하여 그것을 반복, 답습, 모방하거나 그것으로부터 파생되어 나온 物들을 의미한다.<sup>46)</sup> 쿠블러의 이론은 우리가 현실적으로 어느 것이 프라임 오브젝트인지를 확인하기 힘들다는 점 때문에 흔히 비판받곤 한다.<sup>47)</sup> 또한 미술사에서 혁신이란 쿠블러의 프라임 오브젝트와 같이 새로운 패턴을 창안하는 것이라기 보다는 오히려 새로운 패턴을 분명한 모습으로 드러내는 것이라고 하는 편이 적절하다는 반론도 있다.<sup>48)</sup> 그러나 간다라의 이러한 유형의 불상들은 대부분 개별적인 창작이었다기보다는 어느 한 原型을 視野에, 혹은 念頭에 둔 지루할 정도로 기계적인 반복 작업을 통해 제작되었다는 인상을 뚜렷이 주고 있다.<sup>49)</sup> 물론 우리도 어느 것이 프라임 오브젝트인지를 확인할 수는 없지만, 쿠블러의 개념들이 제시하는 설명의 틀은 간다라의 이러한 유형 불상들의 형태상 전개를 이해하는 데 유용하다고 생각한다.

46) Kubler, *The Shape of Time* (1962), 특히 39-53.

47) W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History* (New York, 1971), 31-32; Jan Bialostocki의 서평, *Art Bulletin* 47 (1965. 3): 135-139.

48) Joyce Brodsky, "Continuity and Discontinuity in Style: A Problem in Art Historical Methodology," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39-1 (1980): 27-38, 특히 33. 한편 프라임 오브젝트와 레플리케이션의 二項대립은 데리다(J. Derrida)類의 비평에서는 본질적으로 배격될 수밖에 없는 성격의 것으로 이해될 것이다. 그러나 쿠블러는 이 개념을 제안하고 사용하면서 프라임 오브젝트를 레플리케이션에 대해 더 창의적이고 우위에 있는 것으로 평가했던 것은 아니고, 단지 이 두 항의 개념을 시간 속에서 物의 동적 변화의 推移를 묘사하는데 유용하게 쓰고자 했을 뿐이다. 다시 말하면, 그는 이런 개념들을 평가상의 優劣과 무관한, 일종의 가치중립적인 수학적 개념처럼 사용하고자 하였음을 유념할 필요가 있다.

49) 필자는 프라임 오브젝트라는 말이 쿠블러의 의도와 무관하게 또 다른 방식으로 사용될 수 있는 가능성을 여기서 본다. 즉 쿠블러가 이야기하는 것처럼 어떤 돌연변이적 유전자를 지녀서 뒤에 번식되는 것들의 형태를 결정하는 그런 의미에서의 프라임 오브젝트가 아니라, 의식적이든 무의식적이든 어떤 物의 제작자가 하나의 원형으로서, 혹은 모델로서 보고 염두에 두었던, 선행하는 物로서의 프라임 오브젝트를 생각할 수 있는 것이다. 어쩌면 여기서 논의되고 있는 간다라의 불상과 관련해서는 이러한 정의가 더 적절할지도 모르겠다.

간다라 불상에서는 그밖에도 많은 유형들을 꼽을 수 있다. 물론 이들은 앞의 두번째나 세번째 유형만큼 간다라 조각사에서 주도적인 위치를 차지했던 것은 아니고 그 양적 규모도 작다. 그 중에 특기할 만한 한 유형을 네번째로 꼽도록 하겠다. 이 유형은 두번째, 세번째 유형과 관련을 가지면서 그로부터 많이 변형된 것이 아닌가 하는 인상을 준다. 예를 들어 켈커타의 인도박물관에 있는 불좌상(#4838)은 앞서 두번째 유형에 많이 나오는 편단우견의 설법인 형상을 취하고 있다(圖 30). 그러나 머리카락은 세번째 유형의 매우 퇴화된 형태들처럼 낮은 線刻의 도식적 波狀文으로 되어 있다. 머리가 크고 신체 비례는 짧은 편이며, 얼굴과 몸에 살이 많이 붙은 모양이다. 근육이나 골격의 암시 없이 가슴이나 팔 등에 통통하게 살이 오른 모습은 전형적인 간다라 양식보다는 오히려 인도 본토 인물상들의 신체표현을 떠올리게 한다. 주름도 자연스러운 입체감을 강조하기보다는 도식적인 형태의 띠처럼 표시되어 있다. 두광 상단에는 원통형의 돌기가 위쪽으로 솟아 있는데, 아마 그 위에 원관형의 傘蓋가 얹혀져 있었던 듯하다.<sup>50)</sup> 결과부좌한 다리 아래에는 밑으로 좁아지는 커다란 원통형의 돌기가 있는데, 이것은 연화대좌에 끼워졌던 부분으로 보인다. 이와 유사한 형태의 불좌상은 켈커타박물관에 몇 점 더 있고(예를 들어 #4837), 카라치박물관에도 한 예(#NM1968.G64, 圖 31)가 있다.<sup>51)</sup> 켈커타박물관에 있는 상들은 모두 로리안탕가이(Loriyan-Tangai)에서 발굴된 것이다. 그리고 머리 모양은 나발이지만 유사한 자세와 형태감을 보여주는 예도 있고,<sup>52)</sup> 또 이와 같이 편단우견 설법인은 아니고 선정상으로서 유사한 형태감을 보여주는 예들도 있다(圖 32).<sup>53)</sup> 카라치박물관의 상은 약간 크지만, 이밖에는 모두 공통적으로 두광을 합쳐서 70cm 이내여서 앞의 두 유형들보다 현저하게 작다.

이러한 유형의 불좌상은 삼존상 형식으로도 많이 만들어졌다. 켈커타박물관에 있는 2점의 로리안탕가이 출토 삼존상(#5093, #5092)은 중앙의 연화좌 위에 붓다가 협시보살에 둘러싸여

50) 이러한 산개는 쿠산시대(카니슈카왕 3년)에 마투라에서 제작되어 승려 발라(Bala)에 의해 사르나트에 봉헌되었던 보살상의 뒤쪽에 산개를 받치는 기둥이 있었던 것을 상기하게 하여 흥미롭다.

51) 켈커타박물관에 있는 또 한 예(#4837)는 D.G. Majumdar, *A Guide to the Sculptures in the Indian Museum* (Delhi, 1937), II: no. 274 (書頭の 사진) 참조. 한편 인도의 리크나우박물관에 있는 두 좌상(#O.281, G.269)도 유사한 형태감을 보여준다(Joshi, figs. 34, 36). 다만 이 중에 #G.269의 상은 옷주름의 두 줄의 음각선으로 되어 있어서 구별할 필요가 있다. 대영박물관에 있는 한 불좌상은 설법인 자세를 취하면서 통견의 복장을 하고 있지만, 형태감에 있어서는 위의 켈커타 상들과 유사하다. 그런데 이 상은 Jamal-Garhi 출토이다(Zwalf, no. 24). 이밖에 전에 페샤와르의 가이(Gai) 컬렉션에 있던 두 좌상(Ingholt, nos. 245, 246)도 머리 모양에는 약간 차이가 있지만 같은 범주에 넣을 만하다.

52) Takht-i-Bahi 출토품, 페샤와르박물관 소장(#1877), Ingholt, no. 249.

53) Loriyan-Tangai 출토, 켈커타박물관 소장(#4871); 출토지 미상, Yale Art Gallery 소장, Ingholt, XIV.



圖 30. 불좌상, Loriyan-Tangai 출토, 高 73cm, 캘커타 인도박물관 소장. (Majumdar, II: pl. 1)



圖 31. 불좌상, 출토지 미상, 高 96cm, 카라치국립박물관 소장. (Pakistan, 도1-7)

앉아 있는데, 그 형상이 앞의 독립상들과 동일하다(圖 33). 비슷한 형식의 삼존상들은 그 밖의 다른 박물관들에서도 다수 볼 수 있다.<sup>54)</sup>

이와 같은 양식의 머리와 신체 특징, 옷주름 등을 보여주는 예들은 대부분 좌상이다. 입상으로는 샤지키데리(Shah-ji-ki-Dheri)에서 출토된 예(라호르박물관 #527) 하나 정도를 꼽을 수 있을 뿐이다(圖 34). 얼굴이 약간 길고 수염이 있는 점이 특이하지만, 전체적으로 비슷한 형태감, 세부특징들을 발견할 수 있다. 이 상 역시 매우 작은 크기여서 높이가 63cm에 불과하다.

이 유형의 불상들은 대다수가 로리안탕가이에서 출토된 것이다. 페샤와르 분지에서 말라칸드 산맥을 넘어 샤코트 패스 부근에 위치한 로리안탕가이에서는 1896년 J. E. 캐디에 의해 많은 불보살상들이 발굴된 바 있지만, 현재는 정확한 위치가 알려져 있지 않고 단지 발굴 당시의 사진 만이 전할 뿐이다(圖 35).<sup>55)</sup> 이 사진에서 둔중한 형태의 불상들은 앞서 언급한 세번째 유형의 범주에 드는 것들이다. 그와 아울러, 지금 이야기하고 있는 네번째 유형의 상들이 있다.

54) 카라치박물관에 있는 한 좌상(#미상, 출토지 미상)은 그 한 예이다. 宮治昭, 「ガンダーラ三尊形式の脇侍菩薩像について」, 『インド・パキスタン佛教圖像調査』(1985), no. 13 참조.

55) 李柱亨, 「스와트 조각 양식관 조명」, 88; E. Errington, "Loriyan Tangai," (McMillan) *Dictionary of Art* (London, 1996), XIX: 690.



圖 32. 불좌상, Loriyan-Tangai 출토, 高 미상, 현 소장처 미상. (Grünwedel, 도 .....)

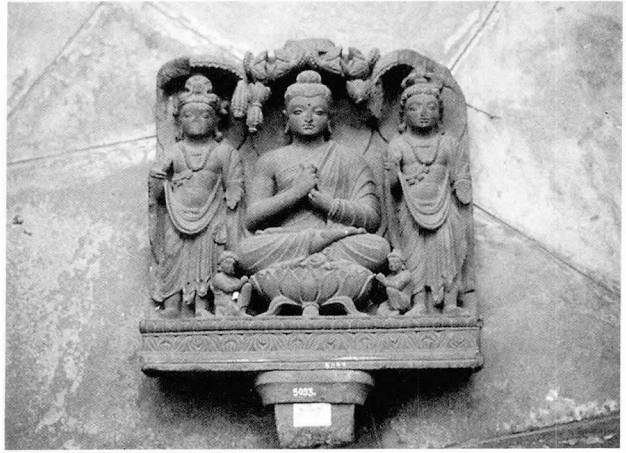


圖 33. 불삼존상, Loriyan-Tangai 출토, 高 45cm, 켈커타 인도 박물관 소장. (.....)

이 상들은 양식적으로 대체로 시대가 늦은 것으로 보아도 좋을 듯하다. 탁트이바히나 사호리바흐롤에서도 이와 유사한 유형의 예들이 전혀 발견되지 않는 것은 아니지만, 그 대다수가 로리안탕가이에서 출토된 것으로 보아서, 탁트이바히와 사호리바흐롤의 전성기보다 좀 늦은 시기에 로리안탕가이에 이러한 유형의 상들을 공급하던 공방들이 있었던 것이 아닌가 한다.

이 유형과 비슷하면서도 다소 다른 유형도 있다. 넓은 의미에서 이 네번째 범주 안에 두지만 장차 세분할 필요가 있을 것이다. 라호르박물관에 있는 유명한 모하메드나리(Mohamed-Nari) 출토 碑像(#G155)의 중앙에 있는 불상은 앞서 네번째 유형과 상통하는 형태감의 신체를 보이고 있지만, 머리 모양은 앞서 두번째 그룹의 소위 아몬드 모양을 따르고 있다(圖 36). 얼굴의 인상도 이마 부분이 약간 긴 점이 다르다. 이와 유사한 유형의 불좌상은 찬디가르박물관의 碑像(라호르 旧藏 #572) 등 여러 예들에서도 볼 수 있다.<sup>56)</sup> 이밖에도 이와 연관되면서 약간 계열을 달리하는 것으로 보이는 불상들이 다수 있지만, 여기에서는 줄이도록 하겠다.

56) 栗田功, 『ガンダーラ美術』 I (1988): 도399 참조. 이 책의 설명에는 라호르박물관 소장으로 잘못 기술되어 있으나, 이 碑像은 원래 라호르에 있다가 파키스탄 독립時 인도領 편잡州의 찬디가르로 移管되었다. 찬디가르박물관에서는 라호르의 III번호를 그대로 쓰고 있다.



圖 34. 불입상, Shah-ji-ki-Dheri 출토, 高 60cm, 라호르박물관 소장. (Ingholt, no. 211)



圖 35. Lorian-Tangai 발굴품 일괄. (AGBG, I:도.....)



圖 36. 불설법 부조(세부), Mohamed-Nari 출토, 高 105cm, 라호르박물관 소장. (필자 사진)

## VI

이상에서 네 가지 유형을 꼽아 보았는데, 이들은 앞서 이야기한 바와 같이 양적으로나 질적으로 같은 수준의 단위들은 아니라고 생각한다. 가령 세번째 유형은 가장 수가 많고, 질적으로도 다양하여 제작의 지역적 범위나, 공방의 수, 지속기간에 있어서 가장 큰 규모이다. 따라서 이 그룹은 보다 작은 계열들로 세분될 수 있는 가능성이 상대적으로 높다. 이에 비해 두번째 그룹은 상당히 집중도가 높은 단위이고, 하나 또는 극히 소수의 공방과 관련되어 있고, 지속기간도 짧았던 것으로 보인다. 첫번째 그룹은 느슨하게 결합되어 있는 것으로 보이는데, 그것은 아마 현존 예들이 그리 많지 않기 때문일지도 모르겠다. 그 출현시기는 通說대로 비교적 올려볼 수도 있지만, 스와트와의 지역적인 연관 문제가 검토될 필요가 있을 것이다. 그에 반해 네번째 그룹은 다른 세 유형보다 확실히 출현시기가 늦다고 보인다. 그리고 공방이 그리 많았던 것 같지는 않지만, 하나 이상이었던 것은 분명하다.

이러한 네 가지 유형들은 간다라 불상에서 가장 흔하게 대할 수 있는 양식적 유형들이다. 특히 이 중에 두번째와 세번째 유형은 간다라 불교 造像史에서 가장 활발한 시기를 대표한다고 할 수 있다. 그리고 이들은 出土相으로 보아서 사호리바흐를, 탁트이바히를 중심으로 자말 가르히(Jamal-Garhi), 타렐리(Thareli) 등을 포함하는 페샤와르 분지 서북부 지역과 밀접한 관련을 갖고 있었던 것으로 볼 수 있다. 또 이들은 간다라의 어느 곳보다 이 사원들에 집중적으로 세워졌던 다수의 列立龕形사당들에 안치되었던 것들이다.<sup>57)</sup>

이 두 유형의 지속기간이 얼마나 될지, 또 이 네 유형 전체의 지속기간, 즉 간다라 불상 조상사 전체 시리즈의 길이는 어느 정도나 될지는 매우 흥미로운, 그러나 쉽게 답할 수 없는 질문이다. 학자에 따라서는 카니슈카시대를 가장 전성기로 보고, 그 전후를 합하여 전체 지속기간을 200년 정도로 보는 사람도 있을 것이고, 100년 내외로 보는 사람도 있을지 모르겠다. 예를 들어 마샬은 ‘청년기’를 서기 60년부터 100년, 두 시기로 세분한 ‘성년기’를 100년부터 230년(또는 215년)까지로 보았다.<sup>58)</sup> 잉골트(H. Ingholt)도 독립상들에 대해서 3세기후반부터 5세기까지 200년 이상을 보고 있다.<sup>59)</sup> 100년이라고 하여도 세 세대 이상의 장인들이 활동할 수 있는 긴 기간이다. 간다라의 불상들이 양식적으로 보여주는 밀도 높은 반복성을 상기하면 그 전체 지속기간은 의외로 매우 짧았을지도 모른다.

간다라 불상 중에는 이밖에도 수많은 다른 계열들이 존재했다. 이들은 그다지 오래 지속하지 못

57) 李柱亨, 「간다라 불교사원의 造像 奉安 樣式과 그 意味」, 165-173.

58) Marshall, *BAG*.

59) Ingholt, *Gandhara Art in Pakistan*, 13-46.

했거나, 혹은 생산량이 그리 많지 않았거나, 혹은 지역적으로 넓은 범위로 확산되지 못하고 短命한 것들이 많다. 일시적으로 여러 공방에 걸쳐 제작되었던 듯한 것도 있고, 어느 특정 공방의 제작물들로 보이는 것들도 있다. 이들은 양적인 면에서는 위에 열거한 네 가지 유형에 필적할 수 없지만, 그 중에는 간다라 조각사의 서술에 자주 등장하는 매우 중요한 것들도 있다. 페샤와르박물관에 있는 불입상은 푸쇄가 가장 헬레니즘의 원형에 가까운 불상으로 보았던 것이다(圖 37).<sup>60</sup> 이 상은 사진으로 볼 때는 主線과 副線의 구별이 없는 주름의 반복이 다소 단조로와 보이지만, 실제로 보면 현란한 과장이 없는 가운데 풍겨 나오는 자연스러움이 매우 인상적이다. 얼굴도 그렇게 엄격하거나 형식적인 모습이 아니다. 그러나 머리는 마치 螺髮의 전 단계로 보이는 형태처럼 되어 있다. 이 상은 위에 이야기한 네 가지 유형과의 관계에서, 그리고 간다라 불상의 전체 네트워크에서 어디쯤 놓아야 할까? 이 상과 양식적으로 비견될 만한 예는 별로 없다. 또한 자주 인용되는 베를린박물관에 있는 불좌상(#MIK I 74)에 대해서도 비슷한 의문을 품을 수 있다(圖 38).

양식에 대한 관심은 필연적으로 그 흐름을 通時的으로 설명하고자 하는 성급한 유혹으로부터 벗어나기 힘들다. 그러나 서두에서 이야기했고 본문에서 부연 지적했던 것처럼, 여기서 제시된 유형들의 차이는 그러한 통시적 시간 외에도 여러 요인들과 관련을 갖고 있는 것으로 생각된다. 따라서 일단 이들에 대한 共時的인 파악이 앞서 요구되고 또한 훨씬 유용하다고 판단하였다. 물론 그렇다고 해서 이러한 유형들이 통시적인 의미로 해석될 수 있는 가능성이 배제되어야 한다는 것은 아니다. 앞서서도 간간이 암시되었듯이 그러한 가능성은 尙存하고 있으며 앞으로도 계속 염두에 두어져야 할 것이다. 다만 통시적인 해석에만 집착해서는 안될 것이며, 보다 정교하고 多層的인 고려와 접근이 필요하리라는 것이다.<sup>61</sup>

그리기 위해서는 우선 위에 제시한 네 가지 유형이 앞으로 보다 정교화되고 세분화될 필요가 있을 것이다. 그리고 보살상의 경우에는 이러한 判別이 어떻게 연장될 수 있을지에 대한 검토도 필요하다. 또 뜻밖에 양식적으로 별로 쉽게 연결이 되지 않는지만, 이러한 불상 유형들이 불전 부조에 등장하는 불상形, 그리고 불전 부조 나름의 양식 유형 판별과는 어떤 상호 관계를 가지는지도 검토를 요한다. 이러한 문제들이 이제 필자가 불상의 이 네 가지 양식적 유형들을 가지고 다음 단계에서 해 나아갈 일들이 되리라고 생각한다.

60) Foucher, *The Beginnings of Buddhist Art*, 119.

61) 쿠블러는 미술사 서술에서 보편화되어 있는 ‘양식(style)’이라는 개념을 지속기간(duration)과 관계된 통시적인 의미보다는 분류나 존재 양태와 관련된 공시적인 의미로 이해하고 사용하는 것이 적절하다는 견해를 편다(“Towards a Reductive Theory of Visual Style,” Berel Lang 編, *The Concept of Style* [1979], 118-122). ‘바로크 양식’이라는 말에서와 같이 어떤 양식이 한 시대를 대표한다고 보는 경우에 그의 지적은 타당하다. 그러나 예를 들어 ‘사호리바흐롤 A양식’, ‘사호리바흐롤 B양식’과 같이 소규모로 쓸 경우에 이 말은 반드시 거대한 통시적인 의미에 묶여 있는 것이 아니며, 통시성/공시성의 구별에 상관 없이 ‘양식’은 미술사학자에게는 유용한 개념이라고 생각한다.



圖 37. 불입상, 출토지 미상, 高(머리 부분만) 27cm, 페샤와르박물관 소장. (BAG, 도132)



圖 38. 불좌상, Takht-i-Bahi 출토, 高 52cm, 베를린인도박물관 소장. (베를린박물관 사진)

## 사진출처 약칭

Berlin: *Museum für Indische Kunst*, Berlin (Berlin, 1986).

Grünwedel: A. Grünwedel, *Buddhist Art in India* (영문판, London, 1901).

Ingholt: H. Ingholt and I. Lyons, *Gandharan Art in Pakistan* (New York, 1957).

Pakistan: 『パキスタン・ガンダ-ラ美術展』(圖錄) (東京, 1984).

Route: *The Route of Buddhist Art* (奈良, 1988).

Zwalf: W. Zwalf, *A Catalogue of Gandhara Sculpture* (London, 1996).

[ABSTRACT]

## Several Stylistic Types of Buddha Images of Gandhara

Rhi, Ju-hyung

Despite more than a hundred years' study of Gandharan art, scholars have been frustrated by their ineptness in reaching a convincing conclusion regarding its chronology. They may agree that this remarkable historic phenomenon originated around the first century of the Common Era, reached its most productive period during the reign of King Kaniška of Kušan dynasty, and ended with the destructive invasion of the Ephthals around the middle of the fifth century. But even this appears more or less a tentative supposition or compromise reached for convenience in comprehensive description, and various opinions regarding more detailed matters beyond this show a much wider divergence. This perplexing situation is primarily due to the fact that there exists so little, if any, dependable evidence for precise dating. In order to cope with this inherent difficulty, scholars have largely concentrated on setting up a relative chronology based on comparison with relevant styles supposed to be found in Roman or Iranian art. These attempts, however, did not yield much successful result because Gandharan art was already considerably transformed in its own way, to the extent that will not allow any unsophisticated comparison, while the researchers tended to find elements which they are more familiar with depending on their speciality, whether it is Roman or Iranian. Another significant problem with previous scholarship is that scholars tended to view the whole range of Gandharan art as a single chronological unit and organize its constituents into a unilinear developmental scheme. In this process, diverse factors other than the temporal one, such as regions, workshops, economic capacity and taste of patrons, which could have equally influenced stylistic variations in Gandharan art, were generally ignored. This study, which proposes to identify four dominant stylistic types in Buddha images of Gandhara, is an attempt in a small way to break through this state of stalemate.

These four types are clusters of objects conspicuously discernible in style among extant

Buddha images of Gandhara. Since they do not exhaust typological possibilities, the word "identification" is used instead of the more common term "classification." The first type, represented by two statues (Peshawar #2856, Lahore #G139), is characterized by wide open eyes with clearly marked irises and pupils, and a mustache. The second type, whose foremost examples are two colossal statues from Sahri-Bahlol mound B (Peshawar #1446, 1447), has a distinct hair style, in which the central part above the forehead is arranged in the so-called almond shape. Like the first type, it has open eyes and mustache, but the body and drapery are rendered in a more schematic manner than the first group. It appears both in standing and seated types, and the latter commonly takes the preaching gesture with the right shoulder bare. The third type (Peshawar #1439, 36, 1439, Lahore #G379) has a different hair style, in which the flow of hair is delineated in wave patterns. It lacks a mustache and thus gives somewhat younger-looking appearance; otherwise, the body and drapery are oftentimes quite similar to those of the second type. Its seated type usually takes the meditating gesture with both shoulders covered. The fourth type is characterized by a plump body and a rather short proportion. Some of them obviously look decadent, which may have been developed on the basis of the second and third types.

The majority of the second and third types came from the sites of Takht-i-Bahi and Sahri-Bahlol mounds. They seem to represent the most active period in the dedication of Buddha images in Gandharan Buddhist monasteries. Examples in the second type seem more concentrated in stylistic consistence, and thus suggest the presence of a small number of workshops, possibly centered around a single dominant one. The third type occupies by far the largest group among the four types, and numerous replications and variations exist in this type. One has the impression that the images were mass-produced and a large number of workshops were active side-by-side in a vast area. Its duration also seems to have been longest among the four. The first and third types are smaller in number and could have been produced in shorter periods of duration. The first type shows certain connection in style with the finds from Swat, while the majority of the fourth type came from Loriyan Tangai.

The first and second types seem related, but it is difficult to tell whether the latter derived from the former, while both equally could have been variations based on the same prototype. Between the second and types, certain examples are so similar in body and

drapery that they seem hardly distinguishable in date. It seems that we should anticipate the possibility that the durations of the two types overlapped at least for a brief period. The fourth type seems to have emerged late compared with other three types, but a question remains how far they are apart. Temptation to classify these four groups in a temporal scale is irresistible, but they need to be multiplied and refined first as synchronic units. Their significance should be examined from various aspects, which would include comparisons with typological clusters in Bodhisattva images and with those in narrative reliefs. These will be the next step to be taken in my research with these four stylistic types.