

사물인터넷환경에서 바라 본 인도와 서양의 융합: 무갈 회화와 기독교 성화(聖畵)의 만남

이춘호*

한국외국어대학교 인도연구소 HK교수

The Convergence of India and West in the IoT Environment: Mughal and Christian Paintings

Choonho Lee*

HK Professor, Institute of Indian Studies, Hankuk University of Foreign Studies

요약 '연결'과 '지식'은 사물인터넷의 주요 키워드이다. 본 논문에서 기독교와 이슬람이라는 두 문명이 무갈 회화를 매개체로 하여 어떤 방식으로 연결되었고, 지식의 전파를 낳았는지 무갈회화를 중심으로 분석하였다. 이를 위해 당시 문헌과 그림들을 비교 분석하였다. 서양 회화는 주제적 측면에서, 기독교 이미지와 상징은 무갈 황제의 왕권을 강화하는 수단으로 이용되었다. 양식적 측면에서, 서양 르네상스 시대 원근법과 명암법 등이 무갈 회화에 사용되기 시작하였다. 서양 기법의 단순한 활용에서 시작된 융합은 후에 서양 기독교 아이콘이나 상징을 무갈 회화에 채용하기 시작했다. 나중에는 기독교 상징이나 주제를 절대 권력 왕권과 연결시켰고, 이를 더 활용하여 왕권=영성=신성의 개념으로 발전시켜 세계회화사에 유례없는 독창적인 예술 양식을 창조했다. 사물인터넷에서 '연결'과 '지식'이라는 측면에서 이질적인 두 문화의 연결과 지식을 분석해 봄으로써 이 연구가 향후 사물인터넷에 대한 인문학 연구를 위한 하나의 플랫폼의 역할을 할 수 있을 것이다.

주제어 : 사물인터넷, 무갈 회화, 아크바르, 제한기르, 예수교, 기독교 성화

Abstract Connectivity and knowledge are the main keywords of the IoT. In this paper, I analyzed how the two civilizations, Christianity and Islam, were connected through Mughal paintings and what result they have brought in the spread of knowledge. For that, I analyzed literature as well as paintings of those days. In terms of theme matter, Western painting was used as a means of strengthening the royal authority of the Mughal Emperor. In terms of style, perspective and shading from the Western Paintings began to be used in Mughal painting. Later, Christian symbols and themes were linked to absolute power of kingship, and further utilized them to develop into the concept of kingship = spirituality = divinity, creating an original art style that was unprecedented in the history of world painting. By analyzing the two disparate cultures in terms of 'connectivity' and 'knowledge' of the Internet of Things, such research could serve as a platform for future humanities research on the Internet of Things.

Key Words : IoT, Mughal Paintings, Akbar, Jehangir, Jesuit, Christian Paintings

이 연구는 2017년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원(NRF-2017S1A6A3A02079749)에 의하여 이루어진 것임.

이 연구는 2021학년도 한국외국어대학교 교원연구지원사업 지원에 의하여 이루어진 것임.

*교신저자 : 이춘호(hye_gang@daum.net)

접수일 2022년 3월 12일 수정일 2022년 4월 14일 심사완료일 2022년 4월 15일

1. 서론

21세기는 사물인터넷의 시대이다. 사물인터넷은 각종 사물을 유무선통신과 연동시켜 인간에게 이로운 여러 가지 활용을 가능하게 해준다. 이는 4차 산업혁명을 이끌어 나가는 지능정보화사회의 가장 중요한 축이라 할 수 있다. 사물인터넷의 핵심 키워드는 연결과 지능이라 할 수 있다. 사물인터넷에서 연결망의 플랫폼이 유무선통신이라면, 인간의 삶 속에서 서로 다른 개별자나 다른 문명을 연결시켜 주는 플랫폼은 시간과 공간이라 할 수 있다. 두 개의 이질적 문화가 시공간을 기반으로 서로 연결되어, 인간이 원하는 방향으로 제작해 나가는 지능 활동 등을 포함한 일련의 과정은 사물인터넷의 작동원리와 많이 닮아있다.

본 글은 이러한 점에 착안하여, 사물인터넷의 연결과 지능이라는 측면에서 문화의 융합과 발달을 조명해 보고자 하였다. 서양 기독교 성화는 인도 이슬람 제국에 와서 연결과 융합이라는 인간 이성의 지능 과정을 거쳐 독자적인 양식으로 거듭 탄생하였다. 하나의 문명이 다른 문명의 것과 시공간을 축으로 연결되어 화가라는 매개체의 지능을 활용하여 통치자의 이상에 부합하는 상황을 만들어냈다는 것은 사물인터넷의 작동원리와 비슷하다고 할 수 있다.

무갈 회화는 16세기 중반부터 19세기 중반까지 북인도에서 발달하였던 양식을 지칭한다. 다양한 주제와 섬세한 화법으로 유명한데, 무갈 회화의 직접적인 시작은 후마윤(Humayun)이 페르시아로 망명을 갔다 오면서 당시 페르시아의 두 회화 장인이었던 미르 사이드 알리(Mir Sayyid Ali)와 압두스 사마드(Abdus Samad)를 데리고 오면서부터였다. 후마윤의 뒤를 이은 아크바르는 조정에 공방을 두고 많은 그림을 그리게 하였는데, 인도 각지에서 많은 화가들이 당시 무갈 제국의 수도였던 아그라(Agra)와 파테흐푸르 시크리(Fatehpur Sikri)로 모이게 된다. 이러한 이유로 무갈 초기 회화에는 페르시아 양식과 라자스탄(Rajasthan), 말와(Malwa), 구자라트(Gujarat) 등 무갈의 인도 진출 이전에 존재했던 인도 고유화풍과의 융합이 보여진다. 여기에 아크바르 시대, 유럽의 예수교 선교사들이 가지고 온 기독교 성화와 동인도 회사 사람들이 가지고 온 르네상스 시대 그림들 역시 주제와 양식 면에서 무갈 화풍 형성과 발전에 많은 영향을 끼치었다.

1542년 인도 중부 서해안의 조그마한 마을이었던 고아(Goa)에 예수회 선교사 하비에르(Francisco Xavier,

1506-1552)가 도착했다. 그와 함께 온 예수교 선교단은 이후 인도에 머물면서 많은 활동을 하였는데, 본문에서도 언급하겠지만 아크바르의 초대를 받아 아그라와 파테흐푸르 시크리를 방문하여 그와 종교적 담론을 나누기도 하였다. 무갈 조정 방문 시, 이들이 조공품으로 가지고 갔던 물건 중에는 기독교 성화들도 있었다. 무갈 조정의 화가들은 이러한 성화들을 보고 처음에는 그림이 갖는 상징성을 배제한 채, 원근법이나 명암법 같은 기법을 자신들의 그림에 적용시키며 무갈 고유의 화풍을 만들어나갔다.

그러나 제한기르 시대 이후 성화를 바라보고 활용하는 무갈 조정 화가들의 시선이 변화한다. 본 논문에서는 무갈 회화의 시작과 발달 그 기원을 살펴보고, 무갈 조정에 유입된 기독교 관련 주제로는 어떠한 것들이 있었는가를 연구하였다. 더 나아가 이러한 주제들이 어떻게 왕권 강화의 도구로 사용되었는지를 무갈 황제와 연관지어 그 내용을 분석하고자 하였다.

2. 무갈 회화의 시작과 발달

무갈 회화는 무갈 제국의 두 번째 왕인 후마윤이 초석을 만들고 그의 후계자인 아크바르 시대부터 본격적으로 자기 스타일을 갖추기 시작하였다. 후마윤이 페르시아와 아프카니스탄으로 망명했을 때, 당시 페르시아의 왕이었던 샤 타흐마스프(Shah Tahmasp)는 종교적 편견으로 인해 예술에 대한 관심을 점차 줄이고 있었다. 이러한 연유로 후마윤은 샤 타흐마스프에게 부탁해 당대의 회화 거장이었던 미르 사이드 알리와 압두스 사마드를 고용할 수 있었다. 후마윤은 당시 임시 거주지였던 카블로 두 장인을 데리고 와 어린 아크바르의 교육을 위탁하였다. 텔리를 재탈환 후, 후마윤은 궁전에 공방을 설립하였다. 인도 전역에서 다양한 능력을 지닌 이들이 고용되었고, 이를 바탕으로 단기간에 매우 우수한 품질의 그림이 다량으로 제작되었다. 여기에는 서인도의 자이나교 회화 전통, 만두(Mandu) 지역을 포함한 무갈 이전의 무슬림 회화 전통과 라우르 찬다(Laur Chanda) 계열의 화가들이 포함되었다[1]. 무갈 회화의 형성기에 제작된 그림들은 아크바르의 개인 취향을 반영하기도 하였는데, 『함자나마(Hamzanama)』와 같은 모험담이나 『투티나마(Tutinama)』와 같은 우화를 삽화본으로 제작한 것이 그 좋은 예이다.

신화나 전설, 우화, 시 작품집 등이 아크바르 초기에

주로 삽화본으로 제작되었고, 아크바르 통치 후기에 들어서면 『바부르나마(Baburnama)』와 『아크바르나마(Akbarnama)』와 같은 역사서 등이 삽화본으로 반복, 제작되었다. 이는 인도 내에서 자신들 왕조와 제국의 입지를 다지기 위한 일화이었다. 한편, 이 무렵부터 무갈 조정에 도래한 예수교 선교사들이 가져온 서양 판화나 기독교 성화의 영향으로 회화 제작 기법이 변화가 생긴다. 고대 인도의 그림에는 생소한 기법이었던 원근법과 명암 처리 기법의 도입이 그것이다[2].

무갈 궁정 화가들은 유럽의 그림을 단순히 모방하는 것에 그치지 않고 원본에 사용된 여러 가지 상징 장치들을 자신들의 상황에 맞게 변형시키면서 그림을 제작하였다. 기독교의 상징 장치들은 신성(神聖)이라는 개념을 띠고 있었고, 그림의 재해석에 따라 이러한 관념이 신성=황제라는 등식으로 발전하였다. 이에 무갈의 황제들은 적극적으로 그림을 활용하여 자신을 신성화하는 작업을 진행해 나갔는데 그것을 가장 적극적으로 활용한 왕은 제한기르였다.

무갈 회화는 아크바르 시대보다 제한기르 시대에 보다 다양한 주제와 제작 기법을 채용하였다. 그는 알라하바드(Allahabad)에 왕자로 있던 시절부터 궁전 안에 공방을 설치하여 아크바르 시대에 제작되었던 회화와는 다른 화풍의 그림을 제작하였다. 특히 사람들 사이의 관계에서 파생되는 솔직한 감정 표현이나 자세한 얼굴 모습을 담은 초상화의 등장, 동식물에 대한 섬세한 묘사 등이 제한기르 시대 회화의 특징이었다. 샤자한(Shah Jahan)은 타지마할과 아그라에 있는 자마 마스지드(Jama Masjid) 그리고 델리의 붉은 성(Lal Qila)과 자마 마스지드에서 보는 것처럼 재임 시절에 회화보다는 대규모 건축에 더 큰 관심을 보였다. 샤자한 시대에 제작된 그림들은 금을 포함한 다양한 안료와 화려한 표현 방식을 보여주었다. 이 시기가 되면 무갈 시대 그림들은 그 양식이 어느 정도 정형화되어 인물의 묘사도 아크바르 시대에 보여주었던 생동감 등이 현저히 줄어드는 모습을 보여주었다.

3. 르네상스 회화와 무갈 회화의 융합

3.1 역사적·종교적 배경

16세기 후반부터 그리고 17세기까지 무갈 통치하의 인도는 다양한 인종 구성과 종교를 인정하는 개방성으로 유명했다. 터키계, 페르시아계, 인도인들 그리고 힌두교, 이슬람, 기독교, 자이나교, 불교, 조로 아스터교 등 다양

한 종교들이 공존하고 있었다[3]. 본인이 지닌 개방성에 연유하던, 아니면 정략적인 이유에 기인하던 아크바르는 많은 무슬림 신하들의 반대에도 불구하고 힌두교 관습과 축제 등을 자신의 조정 안에서 개최하였다. 이러한 아크바르의 관용 정신에 대한 소문은 당시 인도에 거주하고 있었던 포르투갈 예수교 선교사들의 귀에도 들어가게 되었다. 이들은 당시 자신들의 집단 거주지였던 고아(Goa)를 떠나 몬세르라테(Monserrate) 신부의 인솔 하에 무갈 제국 수도였던 파테흐푸르 시끄리로 향하였다[4].

아크바르는 그들이 가지고 온 복음 성가(聖歌)와 기독교 성화에 많은 관심을 표하였다. 이처럼 아크바르가 예수교 선교사들에게 보여 준 관심과 호의는 그들로 하여금 아크바르를 통해 무갈 제국을 개종시키고 동양의 콘스탄티노플로 만들 수 있을 것이라는 착각을 불러 일으켰다. 기독교를 향한 아크바르의 관심은 그가 다른 종교에 대하여 가진 호기심보다도 훨씬 깊고 심오한 것이었다. 이러한 결과로 그는 예수교 선교사 사절단을 세 차례에 걸쳐 자신의 조정으로 초대해 그들에게 자신들의 신앙과 교리에 대하여 선전할 수 있는 기회를 제공하였다. 그는 또한 자신의 아들들을 사절단에게 보내 기독교 교리를 습득하도록 지시하였다.

무갈 회화에 끼친 유럽의 영향을 이야기할 때, 르네상스 시대 유럽의 그림들이 언제 무갈 조정에 유입된 시기를 규정하는 것은 미술사가들에 있어 중요한 문제로 남아 있다. 실제, 무갈 회화의 형성 초기인 아크바르 시대에 제작된 몇몇 그림들에서는 유럽의 화풍을 보여주고 있다. 예를 들면, 가장 초기 작품들인 클리브랜드 박물관 소장의 『투티 나마』(제작년도 대략 1557년-1560년), 『함자 나마』(제작년도 대략 1558년-1573년), 람부르 도서관 소장의 『털라즘과 조디악(Tilasm and Zodiac)』(제작년도 대략 1565년), 소아스(S.O.A.S) 소장의 『안와리 스하일리(Anwar-i Suhaili)』(1570년 제작) 등이 그것이다. 이러한 작품들은 15세기와 16세기에 유럽에서 제작되었던 그림들을 아크바르가 이미 1560년대 접했을 수도 있었다는 가능성을 제기한다. 그러나 아크바르가 유럽 그림을 처음 접한 공식 기록은 1573년으로 그가 수라트(Surat)를 정복했을 때였다.

클리브랜드 미술관(Cleveland Museum of Art) 소장인 『투티 나마』의 몇몇 그림에서 그들이 진 커튼과 의상의 처리 방법에 있어서 르네상스 유럽 그림들과 상당한 유사점을 찾을 수 있다[Fig. 1].

또한 그림 뒷면에 자리하는 배경의 처리도 멀리 있는 것은 작게 보이고 비율에 맞게 처리하는 원근법의 사용

도 종종 보여주고 있다. 그늘진 커튼과 의상은 물론 물결 모양의 의상의 주름 처리, 먼 지평선으로 나아갈수록 크기와 비율이 작아지는 원근법의 적용, 나무의 묘사 등과 같은 유럽식 양식의 반영은 뒤이어 제작된 『함자 나마』에서도 이어진다[5]. 이처럼 다양한 루트를 통해 무갈 조정에 유입된 유럽의 그림이나 인쇄, 판화 등은 무갈 조정의 화가들이 학습을 통해 자신들의 양식에 맞게 변형, 채용하였다. 유럽 그림의 영향은 16세기 후반부로 갈수록 두드러지며 새로운 양식을 만들어내는데 초상화에 가까운 인물들의 묘사가 그것이다. 유럽의 그림들이 아크바르 시대에 제작된 무갈 회화에 끼친 영향은 위에 언급한 대로 주제적인 면보다는 그 양식적인 면에서 더 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 그러나 아크바르의 뒤를 이은 제한기르 시대에는 이러한 경향이 크게 변화한다. 아크바르 시대를 거쳐 제한기르 시대에는 이러한 양식의 변화가 어떻게 일어났는지를 살펴보고자 한다.



[Fig. 1] Unknown Painter, The monkey is slain so that his blood can be used as an antidote, c.1557-1560, Cleveland Museum of Art

3.2 융합을 통한 무갈 양식의 탄생

3.2.1 무갈 화풍의 형성기: 아크바르 시대

아크바르 시대 사가(史家)였던 아블 파즐은 자신의 저서, 『아크바르 나마』에서 예술에 대한 아크바르의 열정에 대해 기록하고 있다. 당시 무갈 조정에는 100명 이상의 화가들이 고용되어 작업하고 있었다. 그들은 가장 뛰어난 능력의 페르시아 화가들과 당시 인도 고유 화풍의 양식을 알고 있었던 인도 출신 화가들도 포함되어 있었다. 이와 같은 인도 고유 화풍과 페르시아 장인들의 협업은 독특한 무갈 화풍을 창시하는 계기가 되었다. 이들은 초기에 『함자나마』, 『투티나마』와 같은 문헌을 삽화본으로 제작하는 작업을 진행하였다.

16세기 후반이 되어 가면서 아크바르는 무갈 제국의 정통성과 역사에 더 큰 관심을 갖게 되면서 무갈과 이슬람의 역사를 삽화본으로 제작하게 만들었는데 『자미알 타와리크』, 『바부르나마』, 『아크바르나마』 등이 그것이다. 아크바르는 이러한 삽화본을 통해 무갈 왕조의 정통성과 왕권 강화에 대한 기쁨을 다져 나갔다. 그의 시대에는 예수교 선교사들이 가지고 온 많은 기독교 성화들도 무갈 조정에 유입되어 무갈 화가들이 유럽의 그림들을 모방하면서 무갈 고유의 화풍을 형성하던 시기였다.

그러나 기독교 성화에서 보여지는 지구본이나 천사 그리고 마리아의 모습 등 여러 가지 기독교와 연관된 그림들이 왕권 강화를 위해 그림에 적용되지는 않았고, 그 작업은 아크바르의 장남이었던 제한기르 시대에 본격적으로 활용되기 시작한다.

3.2.2 무갈 화풍의 발달기: 제한기르 시대

왕자 시절부터 제한기르는 유럽 그림들에 대해 많은 관심을 보였다. 제한기르는 특히 기독교 성화에 더 많은 관심을 보였는데 당대의 여러 기록들은 이를 증명하고 있다[6]. 제한기르는 기독교 성화 중에 성모 마리아, 예수, 예수의 십자가에서의 죽음, 세례자 요한, 안토니오 디 파도바(Antonio di Padova), 성 암브로스(St. Ambrose), 성 그레고리(St. Gregory), 성 바오로(St. Paul), 성 안나(St. Anne), 성 수산나(St. Susanna) 등 기독교와 관련된 여러 성인들의 그림을 다수 보유하고 있었다[7]. 예수교 선교사들이 가지고 온 그림, 판화, 인쇄물 등은 주로 종교적이었으나, 영국 상인들은 세속적 주제의 그림들을 무갈 조정에 상납하는 것을 선호했다.

무갈 조정에 점차 영국 상인들의 수가 늘어남에 따라 무갈 회화에 미친 유럽의 영향력도 점차 증가하였다. 동인도회사의 원조 하에 제임스 1세(James I)의 대사로 무갈 조정에 파견되었던 토마스 로에(Thomas Roe)는 무갈 조정에 1615년과 1619년 사이 3년간 머물면서 제한기르와 많은 친분을 다졌다. 토마스 로에는 귀족이나 숙녀의 초상화 등을 포함한 많은 세속적 주제의 영국 그림을 제한기르에게 상납하였다[8]. 제한기르는 궁중 화가들에게 그 그림들을 살펴보고 모방해 보도록 명령하였다. 토마스 로에가 제한기르에게 상납한 물품 중에는 메르카토르(Mercator) 지도와 많은 양의 판화가 포함되었다. 이처럼 토마스 로에가 가지고 온 서양 그림들은 당시 무갈 조정의 화가들에게 새로운 영감을 불러 일으키는 계기가 되었다.

제한기르 시대의 회화는 이전 아크바르 시대보다 구성적인 측면에서 많은 변화가 있었다. 배경의 처리에 있어서, 아크바르 시대의 그림들은 바위 뒤에 많은 인원이 숨어 아래쪽을 바라보는 듯한 모습을 보여주고 있는 페르시아 양식을 어느 정도 답습하고 있었다. 그러나 제한기르 시대에 오면 양식은 어느 정도 유지하고 있으나 바위 뒤에 숨은 사람들의 수가 현격히 줄어들어 관람자의 시선이 그림 한 가운데서 벌어지고 있는 사건에 집중하도록 만들어 주었다. 감정의 표현이나 신체 구조나 비율에 대한 세세한 묘사도 제한기르 시대에는 강조되었다. 페르시아에서 기원한, 태양을 상징하는 할로(halo)도 제한기르 시대에 처음 등장하기 시작한다. 유럽 르네상스 시대 회화에서 유래한 할로가 있는 천사나 큐피드의 모습도 종종 무갈 회화에서 찾아 볼 수 있다. 초상화가 본격적으로 등장하는 것도 이 시기부터이다. 인도에서 초상화의 개념은 알려져 있지 않았다. 제한기르 시대에는 상징물을 사용한 그림들도 등장하기 시작하는데 지구본을 손에 들거나 그것을 자신의 발 밑에 두는 제한기르를 묘사한 것이 그것이다[Fig. 2].



[Fig. 2] Abul Hasan, Jehangir holdig the globe, c. 1622-1623, Freer Gallery of Art

이처럼 제한기르 시대에는 르네상스 시대에 제작된 유럽의 그림들을 모방하거나 거기에서 채용한 그림들이 상당수 제작되는데 그 중 많은 비율은 기독교 주제와 연관을 가지고 있다.

상기 언급했듯 무갈 조정에 유입된 르네상스 시대 회화 중에서도 성서와 관련된 그림들은 사실에 가까운 묘사와 이국적인 색채로 후원자들과 화가들을 자극하였다. 이로 인해 원본을 모방한 많은 그림들이 제작되었다. 아

블 파즐 역시 『아이니 아크바리(Ain-i Akbari)』에서 다음과 같이 서술하고 있다.

비자드(Bihzad)의 수준에 비견할 수 있는 많은 뛰어난 화가들이 무갈 조정에 있다. 그들은 세계적 명성을 얻은 유럽 화가들의 뛰어난 작품들과 어깨를 나란히 할 수 있을 정도이다[9].

아크바르 통치 후기에 르네상스 시대 그림을 무갈 화풍으로 변형시켜 그린 화가로는 계사브다스(Kesavdas)가 있다[10]. 그는 판화가 마리오 까르파로(Mario Cartaro, 대략 1540년-1620년)가 제작한 성 제롬을 모방해 그렸다. 여기서 그는 인도 이슬람 회화 전통에서는 이질적인 근육형의 남성으로 묘사되었다. 무갈 버전에서 계사브다스는 많은 잎을 가진 커다란 나무와, 하늘에 일렬로 날아가는 새들을 그려 넣었는데 이는 플랑드르(Flemish) 회화를 주로 모방했던 무갈 화가들이 주로 사용하던 양식이기도 하였다. 계사브다스가 그린 다른 그림 중 하나는 “자신의 아버지에게 그가 꾸ฝัน을 이야기하는 요셉”이다. 원본은 1544년 조지 페네즈(George Penez)의 판화이다[Fig. 3].



[Fig. 3] Kesavdas, Joseph telling his dream to his father, 1590년 Chester Beatty Library

여기서도 케사브다스는 왼손 검지를 펴 하늘을 향하는 요셉과 좌우의 인물들에 대한 배치를 제외하고 뒷 배경은 무갈식으로 변형하였다. 건물 뒤로 잎이 무성한 나무를 그리고 그 나무 위로 높이 솟은 바위와 그 위로 가까이 두 마리의 새가, 먼 하늘에는 수십 마리의 새가 날아가는 모습을 그리고 있다.

무갈 조정의 궁중 화가들이 많이 그렸던 주제 중 하나는 성모 마리아이다. 성모 마리아와 더불어 가장 빈번하게 무갈 화가들이 그린 그림 중 하나는 성모 마리아와 아기가 같이 있는 것이다. Fig. 4는 마노하르(Manohar)가 그린 것으로 알려져 있는데 그림을 본 따서 폴랑드르 예술가였던 히에로니무스 비에릭스(Hieronimus Wierix, 1552년-1619년)가 그린 마돈나와 상당히 유사하다. 제한기르는 성 루크(St. Luke)가 그린 마돈나를 특히 좋아했다고 알려져 있다. 아그라 성 벽에 마돈나의 그림이 그려져 있다고 당시 무갈 조정을 방문했던 선교사는 기록하고 있다[11]. 이보다 작은 크기의 그림이 제한기르 앨범의 윗 부분에서도 등장하고 있다. 여기서 마돈나는 십자가 아래에서 무릎을 꿇고 있다.



[Fig. 4] Basawan, Madonna and Child, c. 1590, Edward Binney 3rd Collection

이처럼 성경의 내용을 주제로 하는 그림들은 샤자한의 통치 후반부까지도 계속해서 제작되었다. 기독교의 여러 상징 장치들이나 주제들은 무갈의 화가들을 지속적으로 자극하였다. 그들은 무갈 황제나 고귀한 성인들의 초상화에 자유롭게 사용하였다. 무갈 황제들은 자신들의 통치 이데올로기를 강조하기 위해 기독교 세계의 상상력을 사용하기도 하였다. 그러나 그들은 유럽 회화의 기법이나 양식이나 상징체계 등을 채택하여 자신들의 그림에 적용하였을 뿐, 정작 기독교 그 자체에는 커다란 관심을 주지 않았다. 이러한 흐름은 전통적인 인도의 예술과는 다른 새로운 양식의 예술을 탄생하게 만들었다.

4. 무갈의 화가들이 기독교 주제를 택한 이유

아크바르와 제한기르를 거쳐 샤자한에 이르기까지 무갈 회화는 양식과 내용(주제)적인 면에서 발전을 거듭하였다. 양식적인 측면에서 무갈 회화의 형성기에는 페르시아 그리고 인도 고유의 전통이 주로 회화의 양식을 결정하였다. 이후 예수교 선교사들이 가지고 온 르네상스 시대 성화들과 유럽인들과의 접촉을 통해 무갈 조정의 화가들이 서양 그림들을 많이 접하면서 의복의 처리나 명암 혹은 원근법 같은 서양 그림의 기법들이 적용되었다. 그러나 아크바르 시대 무갈 초기의 회화에서는 어떠한 상징성도 개인의 초상화에 부가되지 않았다. 유럽에서 온 상징물들의 적용은 주로 유럽의 그림을 모방하여 그린 무갈 그림들에 한정된 경우가 많았다.

그러나 17세기 제한기르와 샤자한의 시대가 되면, 황제가 지닌 신성을 강조하기 위해 자유롭게 초상화에 사용되었다. 아크바르 시대 화가 중 한 명이었던 바사완(Basawan)은 이 부분에서 가장 뛰어난 실력을 보여 주었다[12]. 그는 유럽의 상징적인 그림이나 인물에 대해 많은 흥미를 지녔는데 무갈 상황에 맞게 필요한 것들을 변형, 응용함으로써 자신의 독창성을 드러냈다. 예를 들면, 약 1600년도에 제작된 우화적인 인물에서 바사완은 원작품과는 달리 중심 인물 좌우로 무릎을 꿇은 두 명과 그림 우측 상단에 구름 사이로 두루마리를 손에 쥔 신의 모습을 추가하였다.

이처럼 원본에 없는 장면이나 인물을 새로 추가한 또 다른 예로는 독일 작가인 빈크(Binck, 1500-1569)의 작품에서 영감을 얻은 여성을 묘사한 그림이다.



[Fig. 5] Unknown painter, Lion and Woman, c. 1590년-1600년, Los Angeles Conuty Museum of Art

그녀는 오른손에 힘을 상징하는 참나무 가지를 쥐고 있다. 무갈 조정의 화가들은 자신만의 구도로 다양한 유럽의 작품으로부터 여러 가지 상징을 채용하였다. 이 그림에 등장하는 사자는 용기와 용맹을 상징한다. 사자의 시선은 자신의 눈 밑에 있는 토끼를 향하고 있는데 이는 무갈의 화가들이 유럽의 우화에서 채용한 새로운 요소이다. 가운데 서 있는 여인의 의상은 인도의 사리를 연상하듯 물결 모양의 주름이 있는데, 인물의 인도화를 암시하고 있다. 여인이 착용하고 있는 장신구나 베일 그리고 머리 모양도 동일하게 해석할 수 있다.

신을 인간의 형태로 그림에 표현하기 시작한 것은 15세기 무렵부터이다. 이러한 상징적인 장치들을 무갈 황제를 위해 사용했다라는 사실은 의미심장하다. 왜냐하면 이것은 신성과 연관이 있기 때문이다. 이러한 묘사는 화가들에게도 대담한 행위였는데, 이슬람에서는 이것을 금지하였기 때문이었다. 그러나 15세기 이후부터는 예언자와 연관된 사건을 묘사하면서 사람의 형태를 한 신이 등장하기 시작하였다. 아크바르의 통치 말기까지 이러한 유럽의 상징들은 기독교의 성화에 국한되어 있었다. 무갈 회화에서 할로, 천사, 신과 같은 유럽 상징의 사용은 무갈 궁정 화가들의 작품에 영성의 요소를 더하는 형상이 되었다. 이러한 장치들을 통해 통치자의 위치를 신성을 지닌 존재로 격상시키려 했다.

위에 언급한 아블 파즐의 발언처럼. 무갈 황제들이 할로, 천사, 신 등을 회화에 사용한 이유는 자신들을 신과의 근접하고 있음을 투영하기 위해서였다. 이를 위해 무갈 황제들은 기독교의 신성한 이미지와 상징들을 채택하였다. '지상에 군림하는 신의 그림자'라고 묘사된 무갈 군주의 이미지는 구름을 뚫고 나타나는 신이 자신의 신성한 빛을 황제에게 부여해주는 회화에서 극대화되었다 [13]. 천사들이 왕실 휘장을 들고 주위를 돌고 있으며, 왕의 머리 둘레에는 할로가 빛나고 있다. 옥좌 뒤에 위치한 소벽은 예수와 성모 마리아가 그려져 있어서 위에서 언급한 진술을 보강해 주고 있다. 이러한 기독교 상징 장치들은 무갈 왕권에 대한 권위를 더욱 강화시켜 주고 있다고 할 수 있다.

Fig. 6은 제한기르를 상징적으로 보여주고 있는데 그의 머리 뒤로는 할로가 있고, 오른 손에는 지구본을 들고 있다. 반대편 그림은 맨 위에 유럽 양식의 왕관이 올려져 있는 지구본을 들고 있는 수피를 보여주는데 그의 손동작은 마치 왕에게 그것을 바치려는 듯한 모습을 보여 주고 있다. 이로 미루어 볼 때, 이 특별한 상징은 세계를 정복한 자라는, 자기 이름에 부합하는 자신의 의지를 반영

한 시각적 상징 장치로 해석될 수 있다.



[Fig. 6] Bichitr, Jehandgir and Sufi Saint, c. 1610-1615, Chester Beatty Library

무갈 화가들은 황제의 비위를 맞추거나 그의 뜻을 받들기 위해 자신들의 작품 안에 이러한 상징 장치들을 그려 넣었다. 이러한 상징 장치가 그려져 있는 초상화들은 무갈 황제들의 한정적이면서도 신성한 권력을 상징했다. 1640년에서 1650년에 그려진 것으로 추측되는 지구본을 들고 있는 샤자한을 묘사한 그림은 자신이 절대 권력을 가진 자임을 암시하고 있다. 주권이나 통치에 대한 정의를 내리면서, 아블 파즐은 그의 저서에서 다음과 같이 언급하고 있다.

황제는 자신이 신하들보다 우위에 있다는 것을 보여주기 위해, 신하들을 부복(俯伏)하게 만드는 것이 필요하다. 그들은 사람들이 신 앞에 부복하는 것처럼, 황제 앞에 고개를 숙이고 엎드려야 한다. 왜냐하면 절대복종은 신의 권위에 대한 상징이다. 이러한 절대 권력으로부터 빛이 흘러나오는 것이다[14].

할로는 왕의 이미지와 항상 연관지어져 왔는데 이는 오랜 인도 전통이기도 하다. 고대 인도 회화와 조각에서 후광이나 광배 같은 것은 신성을 상징했다. 그러나 무갈 회화에서 이러한 할로는 무갈 황제들의 세속적 권위를 강조하기 위해 사용되기도 하였다. 할로의 사용은 아주 드물게 성자(聖者)나 왕자들에게도 적용되었으나, 무갈 회화에서 할로의 사용이 황제를 묘사하는데 국한되었다는 사실은 이러한 설명을 뒷받침한다.

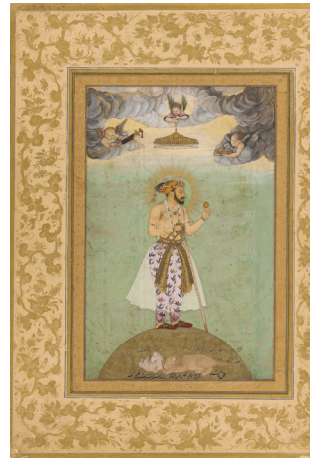
17세기 유명한 무갈 화가 중 한 명인 고바르단(Govardhan)은 아크바르 시대 평화 치세를 상징하기 위해 사자와 소를 나란히 아크바르 사후에 그려진 그의 초상화 앞에 그렸다. Fig. 7의 동물 그림은 과장이나 사실 왜곡 없이 자연스럽게 묘사되었다. 무갈 회화에서는 사

자와 소 혹은 사자와 양 혹은 늑대와 양 등이 한 그림 안에 공존하는 묘사가 보인다. 이는 왕의 덕치로 인해 그의 왕국 안에 존재하는 모든 생물들의 평화스럽게 함께 살아가는 것을 상징한다. 이 그림의 원본은 Polyglot Bible으로 알려져 있는데 원본에는 사자와 황소, 늑대와 양 등 4마리가 등장한다. 여기서 사자와 황소는 같은 풀을 뜯어 먹고, 양은 늑대와 포옹하고 있다. 이 그림에 대해 코흐(Koch)는 이사야(Isaiah)가 예언한 평화를 상징하는 것이라 해석하고 있다(Koch, 2001). 이와 비슷한 류의 그림이 샤자한의 시대에도 그려졌다. Fig. 8은 지구 그림 위에 서 있는 샤자한을 보여주고 있다.



[Fig. 7] Govardhan, Akbar, Lion and Calf, c. 1630, Metropolitan Museum of Art

그의 발아래 대지에는 사자와 양이 서로 평화롭게 앉아 있는데 이는 그의 치세 태평성대를 보여 주는 것이다. 두 동물 위로는 균형이 잡힌 저울이 있어 공정과 정의로운 그의 치세를 상징하고 있다. 그의 머리 뒤로는 빛나는 할로가 있으며 하늘로부터 왕권을 상징하는 차양을 든 천사가 그의 머리 위로 내려 오고 있다. 그의 좌측 위로는 왕관을 든 천사가, 우측 위로는 칼을 든 천사가 그를 향해 내려오고 있다. 이들이 지닌 물건들은 모두 주권과 왕권을 상징하는 상징물이다. 계시가 적힌 두루마리나 신성한 책을 들고 구름으로부터 등장하는 이러한 천계의 존재들의 묘사는 샤자한 시대 때 그린 바부르와 후마윤의 초상화 상층부에도 등장한다.



[Fig. 8] Bichitr, Shah Jahan standing the globe, c. 1630, Chester Beatty Library

Fig. 9는 지구본을 들고 있는 제한기르를 보여주고 있다. 그의 밑에는 십자가를 들고 있는 예수를 보여주고 있다. 코흐는 이 그림을 통해 제한기르가 기독교 세계의 주인으로 군림하고자 하는 의도를 반영한다고 주장한다. 제한기르를 위에 두고, 십자가를 어깨에 맨 예수를 그의 밑에 배치한 것은 우연의 일치가 아니라 고도로 계산된 구성이라고 주장한다. 이것은 제한기르가 그의 이름이 의미하듯, 세계의 통치자로 그를 상징하는 것이다.

제한기르 시대에 가장 우화성을 보여주는 회화로는 제한기르가 지구본 위에 서서 말릭 암베르(Malik Ambar)를 향해 화살을 쏘고 있는 장면을 묘사한 것이다 (Minissale, 2009). 이 그림은 실제로 발생한 것이 아니라 화가였던 아불 하산의 상상력에 기인한 것이다. 말릭 암바르는 16세기와 17세기 데칸 지역의 아흐마드나가르(Ahmadnagar) 왕국의 실질적 통치자로 무갈의 남하를 저지하였던 인물이다. 그가 밟고 있는 지구본 밑으로는 수중 식물인 물고기와 그 위로 소를 묘사해 그가 지향하는 평화와 공존을 보여주고 있다. 그리고 지구본으로부터 우리의 신문고와 같은 개념인 정의의 사슬이 뻗어나가는 모습과 사슬 중간에 정의와 공정을 상징하는 저울이 위치해 있다. 제한기르의 머리 위 좌측에서는 왕권을 상징하는 칼을 든 천사가, 오른 쪽에는 제한기르가 행하는 공정과 정의의 지속적인 행위를 지지하기 위해 화살을 든 천사가 제한기르를 향해 내려오고 있다. 이는 제한기르의 절대 권력과 그 권력의 배경이 하늘로부터 내려오는 신성에 기인함을 보여주면서 자신의 이미지를 한층 더 격상시키려 하고 있음을 보여준다. 제한기르 시대를 거쳐 샤자한 시대에 이르기까지 무갈 회화에서 지속적인

로 보여 지는 상극 관계인 동물들의 평화스러운 공존의 모습에 대한 묘사는 통치자의 정의가 세상에 제대로 실현되고 있음을 반증하는 증거들이다.



[Fig. 9] Above: Hashim, Below: Abul Hasan, Jehangir and Young Christ, c.1620, Chester Beatty Library

제한기르 시대 상징을 보여 주는 다른 것으로는 제한기르가 지구본 위에 서 있는 그림이 있다. 그 지구본 안에는 사자와 양이 서로 사이 좋게 앉아 있다. 제한기르 머리 둘레에는 할로가 햇살 모양으로 퍼져 있으며 그는 가난을 상징하는 별거벗은 사람을 향해 화살을 겨누고 있다. 그림 좌측 상단에는 천사가 있는데 그는 정의의 사슬 한쪽을 붙잡고, 다른 쪽은 사각의 구조물에 고정되어 있다. 우측 상단에서는 두 명의 천사가 유럽식 왕관을 들고 제한기르에 씌어 주려는 모습을 하고 있다.

5. 결론

서양의 선교사들 그리고 동인도 회사 상인들을 거쳐 무갈 조정에 유입된 르네상스 시대 기독교 성화들은 무갈 황제들의 의사를 반영한 무갈 화가들의 손을 거쳐 새로운 그림으로 태어났다. 무갈 황제들은 여러 가지 기독교 주제들을 활용해 종교적 색채를 버리고 자신들의 왕권 강화와 더 나아가 자신들의 권력을 신권이나 영성으로 연결시키려 시도하였다. 무갈 회화에서 상징주의는 더 이상 기독교를 위한 도구로 사용되지 않고, 황제를 위한 장치로 이용되었다. 상징과 연관된 요소들은 그림의 주제를 강조하는 수단으로 사용되었다. 그림의 구성에

이러한 것들의 배치는 무의식적인 것이 아니라 무갈 시대 실록이나 왕들의 자서전에 언급된 왕권을 비롯한 추상적 가치에 대한 의식적인 반영이었다. 즉, 상징과 그림의 주제와의 관계는 기능적이라기보다는 심리적, 정서적 측면이 강했다고 할 수 있다. 상징 주제가 묘사된 회화들은 무갈 화가들이 시각적 상징이나 기호, 형태 같은 것을 채용하여 그렸다.

구름을 뚫고 지상으로 내려오려는 모습, 왕실 휘장이나 칼, 화살, 왕관, 두루마리 등을 들고 서 있는 황제의 머리 위를 맴도는 천사들, 기도하는 손 모양을 하고 구름 가운데에 서 있는 성자, 극락조, 정의의 사슬, 적대적인 두 동물의 지속적 묘사, 방사형 모양의 할로, 손에 든 지구본, 황제의 발 아래 놓인 지구본 등은 17세기 무갈 사본이나 초상화에 빈번하게 등장했던 상징과 주제들이다. 이러한 장치들은 주로 제한기르 시대 때 시작되어 사소한 시대를 넘어서까지 이어졌다. 이러한 상징과 주제들은 무갈 황제의 주권과 전능, 권력, 제국의 화려함과 웅장함 등을 암시하였다.

물론 그림에 이러한 상징과 기독교 주제를 사용한 것이 화가들의 자발적 행위였는지 아니면 왕들의 의사가 적극 반영된 것인지 정확히 판단하기란 쉽지 않다. 그러나 당시는 왕이 전권을 가진 전제주의 시대였고, 화가들이 그린 그림의 형식이 주로 신성과 연관된 황제 개인들의 초상화에 국한되었다는 점, 그리고 왕들이 종종 그림들을 검수했다라는 사실로 미루어 본다면, 그림의 형식과 내용에 왕들의 의사가 상당 부분 반영되었음을 알 수 있다. 세속적 왕권과 통치에 대한 무갈 황제들이 지닌 통상적 개념은 무갈 통치가 진행됨에 따라 종교적 신성함이 계재된 영적인 존재로 그 의미가 격상되었다. 따라서, 개별 초상화에 이러한 상징 주제들을 그려 넣는 것은 왕의 위치, 권력, 영향력을 시각적으로 보여주고자 하는 화가들의 의식적 작업이었다. 기독교 상징에 대한 예수교 선교사들의 설명은 무갈 화가들이 훨씬 더 의미 있는 방식으로 유럽의 상징들을 자신들의 그림 속에 사용할 수 있도록 만들어 주었다.

무갈 회화에 미친 기독교 성화의 영향은 상징과 형식에 대한 무갈 화가들의 상상력을 자극하였다. 무갈 화가들은 처음에는 그것들을 모방하였으나 점차 무갈식으로 응용, 변형, 발전시켜 나갔다. 이처럼 여러 가지 상징이나 주제들을 활용한 무갈 회화는 동시대 페르시아나 중앙 아시아 등의 그림과는 별개로 독자적인 색채를 띠었다. 무갈 회화의 상징주의의 시작은 처음에는 단순히 기독교 주제를 모방, 적용하였다. 그러나 시간이 경과하면서

기독교 상징이나 주제를 절대 권력 왕권과 연결시켰고, 이를 더 활용하여 왕권=영성=신성의 개념으로 발전시켜 세계회화사에 유래없는 독창적인 예술 양식을 창조했다.

본 연구는 연결과 지식이라는 사물인터넷 핵심 키워드의 관점에서 기독교와 이슬람이라는 문명의 연결과 융합 그리고 발달 과정을 무갈회화라는 매개체로 분석해 본 것이다. 사물인터넷이 유무선통신이라는 플랫폼을 기반으로 서로 연결되어 작동한다면, 문명과 문명의 연결은 시간과 공간이라는 두 축이 플랫폼의 역할을 하며 정보를 교환한다. 각자의 사물이 서로 연결되어 더 많은 지식을 공유, 전달하며 정보를 축적하듯, 두 문명 역시 연결과 융합을 통해 또 다른 발전적인 형태로 진화해 나간다. 사물인터넷에서 '연결'과 '지식'이라는 측면에서 이질적인 두 문화의 연결과 지식을 분석해 봄으로써, 이 연구가 향후 사물인터넷에 대한 인문학 연구를 위한 하나의 플랫폼의 역할을 할 수 있을 것이다.

REFERENCES

- [1] C.H. Lee, "The Amalgamation between Indigenous and Foreign Elements in the Early Mughal Paintings : Focused on Tūtīnāma," *Journal of South Asian Studies*, Vol.16, No.3, pp.207-227, 2011.
- [2] Kumardas, Ashok, *The Mughul Empire*, R.C. Majumdar, Ed., Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, pp.807-811, 1994.
- [3] Naif, Mika, *Mughal Occidentalism*, Leiden & Boston: Brill, pp.3-7, 2018.
- [4] Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America: 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press, p.112, 1999.
- [5] Srivastava, Ashok Kumar, *Mughal Painting: An Interplay of Indigenous and Foreign Traditions*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publications, p.75, 2000.
- [6] Jehangir, *Tuzuki Jangiri*, trans. A. Rogers and ed., H. Beveridge, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publications, vol.1, pp.144, 1968.
- [7] Gerreiro, Fermao, *Jahangir and the Jesuits*, London: Routledge, pp.63-66, 1930.
- [8] Foster, Willam, *Early Travels in India 1583-1619*, Delhi: Low Price Publications, pp.83, pp.89, pp.93, 1984.
- [9] Fazl, Abul, *Aini Akbari*, vol. 1. trans., H. Blochmann ; vols. 2 & 3, trans., H.S. Jarett, Delhi: Low Price Publications, pp. 113-114, 1977.
- [10] Verma, Somprakash, "Humanism in Mughal Painting,"

Proceedings of the Indian History Congress, Vol.63, pp.209-242, 2002.

- [11] Gerreiro, Fermao, *Jahangir and the Jesuits*, London: Routledge, pp.63-66, 1930.
- [12] Verma, Somprakash, *Interpreting Mughal Painting*, New Delhi: Oxford University Press, pp.104-105, pp.108-109, 2009.
- [13] Shivram, Balkrishnan, "Mughal Court Rituals: The Symbolism of Imperial Authority During Akbar's Reign." *Proceedings of the Indian History Congress*, Vol.67, pp.331-349, 2006-2007.
- [14] Koch, Ebba, *Mughal Art and Imperial Ideology*, New Delhi: Oxford University Press, pp.16-17, 2001.
- [15] Minissale, Gregory, *Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750*, New Castle: Cambridge Scholars Publishing, pp.217-219, 2009.

이 춘 호(Choonho Lee)

[정회원]



- 2009년 10월 : Jamia Millia Islamia 역사학과(문학박사)
- 2008년 9월 ~ 2013년 2월 : 한국외대 인도연구소 책임연구원
- 2014년 3월 ~ 2019년 8월 : 영산대학교 인도비즈니스학과 조교수/부교수
- 2019년 9월 ~ 현재 : 한국외대 인도연구소 HK교수

<관심분야>

문명융합사, 인도-이슬람 예술사