碩士學位論文

플라톤의 宇宙 生成論의 입장에서 본 궁정 발레의 幾何學的 패턴의 의미

The Geometrical Patterm's Meaning of Court de Ballet
From The View of the Cosmos Creation Theory of Plato

2001年 2月

漢城大學校 藝術大學院

舞 踊 學 科

理 論 專 攻

朴 允 晶

碩士學位論文
지도교수 金周子

플라톤의 宇宙 生成論의 입장에서 본 궁정 발레의 幾何學的 패턴의 의미

The Geometrical Patterm's Meaning of Court de Ballet
From The View of the Cosmos Creation Theory of Plato

위 論文을 體育學 碩士學位論文으로 提出함

2001年 2月

漢城大學校 藝術大學院
舞踊學科
理論專攻
朴 允 晶

朴允晶의 體育學 碩士學位 論文을 認定함

2001年　2月　　日

審査委員長 _____ 印

審 査 委 員 _____ 印

審 査 委 員 _____ 印

논 문 개 요

본 연구는 르네상스 시기에 프랑스 궁정을 중심으로 이루어졌던 궁정 발레(Court de Ballet)의 기하학적인 움직임과 플라톤의 『티마이오스(Timaeus)』 편 우주 생성론에서 나타난 기하학의 원리를 비교 고찰해 봄으로써 플라톤의 우주 생성론의 입장에서 본 궁정 발레의 기하학적인 패턴의 의미에 관한 연구를 목적으로 하고 있다.

르네상스기의 궁정 발레가 기하학적인 특성을 지닐 수 밖에 없었던 것은 그 시대에 유행하고 있었던 사상들이 중요한 역할을 하고 있었기 때문이다. 즉 르네상스 시대는 전반적으로 고대 그리스·로마 사상과 플라톤 철학의 부활로 모든 예술과 학문 등이 플라톤 사상을 중심으로 이루어지고 있었고, 이 시대에 탄생한 궁정 발레 또한 이러한 사회적 흐름에 맞추어 발전을 하고 있었다.

르네상스기의 궁정 발레는 아직 독립적인 예술 형태가 아닌 복합적인 형태를 지니고 있었으며, 춤 부분에 나타난 무용 표현 방법은 안무자의 예술에 대한 내적 취향에 따라 회전, 곡행, 우회, 얽힘, 혼합, 대면, 정지, 삼각형이나 사각형 또는 타원형이나 나선형, 사슬, 다이아몬드형 등 선(線) 중심의 수(數)적인 기하학의 원리에 입각한 예술 활동이었다.

플라톤의 후기 대화편인 『티마이오스(Timaeus)』에서 우주는 이데아의 세계와 물질의 세계가 기하학을 통해 이루어진 것으로 봄으로써 기하학은 우주를 지성적으로 아름답게 만들어 주는 원리로써 작용하고 있다. 다시 말해서 플라톤의 우주 만듦에는 신적인 장인 데미우르고스(Demiurgos)가 이데아와 같은 본(本)이 되는 형상(形相)과 물질적인 재료를 가지고 기하학이라는 원리에 입각하여 우주를 적도와 균형에 맞는 가시적이고 감각적인

것으로 만든 것이다.

이렇게 기하학을 통해 생성된 우주는 만듦의 관점에서 플라톤의 예술론이라고 이해할 수 있다. 따라서 르네상스기의 궁정 발레의 안무에 나타난 기하학은 플라톤의 우주 생성론에 나타난 기하학과 만듦의 관점에서 유사하게 비유될 수 있다. 즉 궁정 발레의 안무들은 지성(nous)을 지닌 데미우르고스처럼 몸과 움직임이라는 감각적 대상을 지적이고 이성적인 것으로 만들기 위하여 기하학을 도입했다고 볼 수 있다.

이러한 사실들로 보아 수(數)적인 기하학은 예술 활동에 있어서 작품을 가장 이성적으로 만들 수 있는 원리라고 볼 수 있으며, 궁정을 중심으로 이루어졌던 궁정 발레 또한 기하학적인 도형에 바탕을 둔 예술 활동이었기에 생성된 우주의 존재처럼 질서있고 균형있는 아름다운 산물로 볼 수 있는 것이다.

목 차

논 문 개 요

Ⅰ. 서론 1

1. 연구 목적 1
2. 연구 방법 3
3. 연구의 제한점 3

Ⅱ. 이론적 배경 4

1. 르네상스의 사회적 문화적 특징 4
   1) 이탈리아 6
   2) 프랑스 16
2. 수와 기하학의 상징적 의미 22

Ⅲ. 플라톤의 우주 생성론과 기하학의 관계 26

1. 우주 생성의 기본 성격 26
   1) 생성의 의미 26
   2) 생성(만듦)의 성립 요건 27
   3) 지성(nous)과 필연(ananke)의 관계 / 설득 32
   4) 설득(만듦)의 방법 / 기하학 또는 수학 33

2. 기하학을 이용한 우주 생성의 원리 34
1) 우주 생성의 단계 34
2) 우주의 생성의 원리로써 작용한 기하학 35

Ⅳ. 궁정 발레(Court de Ballet)의 기하학적 특징 42

1 궁정 발레(Court de Ballet)의 형성 과정 42
1) 이탈리아 43
2) 프랑스 44
2. 궁정 발레(Court de Ballet)의 특성 48
3. 궁정 발레(Court de Ballet)의 요소 49
1) 주제 49
2) 의상 49
3) 무대 장치 51
4) 공연 장소 52
5) 음악 52
6) 춤 53
4. 안무적 특성 54

Ⅴ.궁정 발레(Courtde Ballet)의
기하학적 패턴의 의미 64
결 론 67

참 고 문 헌 69

Ⅰ. 서 론

1. 연구 목적

서구의 모든 철학 사상은 플라톤(Platon, BC 428 - 348)과 아리스토텔레스(Aristoteles, BC 384 - 322)의 철학에서부터 출발한다고 볼 수가 있다. 그것은 그들의 고대 철학이 오늘날에 이르기까지 많이 연구되고 영향을 미치고 있기 때문이다. 특히 플라톤은 많은 철학자들 가운데서 신체 활동에 관한 독특한 견해를 피력하고 있는 사상가이다. 그러므로 오늘날의 무용학 연구에 있어서 플라톤의 사상은 매우 중요한 의미를 갖는다고 볼 수가 있다.

역사적으로 르네상스 시대만큼 고대 그리스·로마 철학이 왕성하게 연구되었던 시대는 없었다. 즉 이 시기는 고대 그리스·로마 문화와 철학이 다시 부활되던 시기로 모든 학문과 예술의 발달이 고전적 개념을 중심으로 활발하게 진행되던 시대였다. 또한 인간성 회복이라는 시대적인 조류에 발맞추어 휴머니즘(humanism)에 입각한 기술적인 발달과 철학적인 연구가 본격적으로 논의되던 시대였으며, 전반적으로 반스콜라적인 철학사상과 플라톤 철학이 다시 부활되면서 심신일원주의에 의한 육체의 아름다움도 정신과 똑같이 중요하다는 생각이 확고해지는 시기였다. 이는 곧 무용의 가치 인식의 가능성을 시도할 수 있는 계기가 되었다.

르네상스 시기에 프랑스 궁정을 중심으로 탄생한 궁정 발레(Court de Ballet)는 귀족들을 위한 연예 오락물로써 오늘날의 발레의 시초라고 불리운다. 발레를 무대 장식을 배경으로 줄거리에 따라 음악과 조화를 이루며

진행되는 춤이라고 정의[1]할 때에 르네상스 시기에 이루어진 궁정 발레 역시 줄거리와 음악 그리고 무대 장치와 춤이라는 네 요소가 조화롭게 진행되는 여흥의 한 형식으로 이루어졌기 때문이다.

그러나 궁정 발레의 춤은 발레 예술과는 달리 춤이 주요 요소로써 작용한 것도 아니었고, 수직적인 형태도 아니었기 때문에 오늘날의 발레와는 매우 다른 면모를 지니고 있었다. 즉 다양한 기하학적인 도형에 따라 그려지는 수평적인 움직임으로 이루지는 특징을 지니고 있었다.

기하학과 예술과의 관계는 특히 음악이나 미술 분야에서 매우 중요한 의미로 다루어진 바가 있다. 즉 피타고라스는 음이 수학적 비례에 의하여 구성되었음을 증명하여 음악을 학문화하는데 기여하였고, 르네상스기의 미술 이론가들은 회화와 조각, 건축 등이 원근법과 비례, 조화와 같은 기하학적인 질서를 지닌 것으로 밝혀 냄으로써 미술의 위상을 높이는데 기여하였다.

플라톤은 그의 저서 『티마이오스(Timaeus)』 편에서 기하학이란 비가시적인 이데아의 세계를 가시적인 것으로 드러나게 하는 유일한 수단이라고 하였다. 따라서 기하학은 가장 이성적이고 완벽한 아름다움을 추구하는 행위와 긴밀한 관계를 가지고 있는 것으로 이해되었다.

이러한 관점에서 볼 때 궁정 발레의 안무가들이 기하학을 도입하려고 노력한 것은 무용을 즐기기 위한 행위인 동시에 이성적인 행위로 인식했기 때문이라고 볼 수가 있다.

본 논문은 이러한 추론을 바탕으로 궁정 발레의 기하학적인 도형의 의미를 연구하려고 시도되었다.

---

1) Anold Haskell, 「Ballet」, (Penguin Books London: 1955), p. 35.

2. 연구 방법

본 논문은 추론적 방법과 문헌 연구 방법을 택하여 궁정 발레에서 이루어졌던 기하학적인 움직임과 플라톤의 우주 생성론에서 본 기하학과의 관계를 연구하였다.

이를 위하여 첫째, Ⅱ장의 이론적인 배경을 통하여 르네상스 시대에 궁정을 중심으로 궁정 발레가 성행할 수 있었던 필연성을 살펴볼 것이다. 또한 르네상스 시대에 성행하였던 기하학를 살펴보기 위해 수와 기하학의 상징적 의미에 대한 내용을 개괄적으로나마 살펴볼 것이다.

둘째로, 플라톤의 『티마이오스』 편 본문의 내용을 중심으로 우주 생성론과 기하학의 관계를 분석 해 볼 것이다.

셋째로, 궁정 발레란 무엇이며 궁정 발레에 나타난 기하학적 움직임의 특성을 살펴 볼 것이다.

마지막으로, 앞에서 연구한 내용을 바탕으로 기하학과 궁정 발레의 관계를 추론해 보고자 한다.

3. 연구의 제한점

본 연구는 자료의 미비한 관계로 인하여 궁정 발레의 도형들이 어떻게 상징적 의미를 지니게 되었는가에 대한 연구는 제외하고, 궁정 발레와 기하학의 관계를 어떻게 보아야 할 것인가에 대해서만 연구의 초점을 두었다.

Ⅱ. 이론적 배경

1. 르네상스의 사회적 문화적 특징

르네상스(Renaissance)는 중세와 근세 사이 서유럽의 문명사에 나타난 역사 시기와 그 시대에 일어난 문화적 운동으로써 그것은 학문 또는 예술의 '재생' 또는 '부활'이라는 의미를 가지며, 이탈리아의 '리나시타(Rinasita)'라는 단어로부터 파생되어 프랑스어의 르네상스(renaissance), 이탈리아어의 리나 신짜(rina scenza), 리나시멘토(rinascimento)에서 그 어원을 찾을 수 있다.[2)]

흔히 역사가들은 중세의 시작을 5세기 로마 제국의 몰락으로부터 시작되었다고 보고 그 때부터 르네상스에 이르기까지의 시기를 야만의 시대라고 부르고 있다. 이 시대의 유럽인들은 대부분 종교의 지배 하 에서만 내세의 구원과 현세의 속죄를 구원받을 수 있다고 생각하였고, 그러한 생활만이 참된 의미로써의 삶이라고 느꼈다. 그러나 유럽인들은 14세기를 보내면서 초월자인 신이 바로 인간 자신과 실제 주변에 존재하는 자연 세계들이라는 것을 느끼게 되면서 새로운 자각에 대한 눈을 뜨기 시작하였고, 르네상스라는 고대 부흥을 통하여 이 야만 시대를 극복하려고 하였다.

그러나 15세기 이전에도 이 르네상스라는 용어는 이미 사용되고 있었다고 볼 수가 있는데, 그와 같은 예를 다음과 같은 사실들에서 찾아볼 수가 있다. 카롤링거 왕조의 르네상스, 오토 왕조의 르네상스, 12세기의 르네상스, 상업의 르네상스, 로마법의 르네상스 등이 이에 속한다. 이처럼 문화

---

2) 프레데리크 들루슈(Frederic Delouche), 「새 유럽의 역사」, 윤승준(역), (까치글방: 1995), p. 204.

부흥 현상이 엿보인 기타의 여러 시대에서도 르네상스라는 용어를 사용하고 있었던 것으로 보아 르네상스라는 개념은 이미 15세기 이전에서부터 이루어진 것으로 볼 수 있으나, 르네상스라는 용어가 본격적으로 활발하게 이루어진 시대는 15세기이다.

전반적으로 르네상스는 15세기 이탈리아를 출발점으로 시작하여 16세기에는 알프스산맥을 넘어 프랑스·독일·영국 등의 북유럽의 지역까지 확산되어 각 나라마다 특색 있는 독특한 문화를 형성하면서 발전하여 근대 유럽 문화 태동의 기반을 형성하였다.

중세 사회의 신(神)중심적인 사고를 탈피하여 지성인을 중심으로 합리적이면서 인간 중심적인 사고를 지향하는, 즉 인간의 해방과 자각을 뜻하는 운동으로서의 특징을 지닌 르네상스는 한마디로 고대 그리스·로마 등 고대의 문화와 철학을 이상으로 하여 이것들을 재조명함으로써 새로운 문화를 창출하자는 자각적인 태도이며, 그 범위는 사상·문학·미술·건축 등 다방면에 걸쳐 다양하게 이루어졌다. 이 운동의 근거는 고전 연구로부터 공급되었다고 볼 수가 있는데, 이 고전은 수사학·역사·도덕·철학 등의 인문학을 가리키는 것이며, 이와 같은 연구에 종사하는 사람들을 인문주의자라고 부른다.

르네상스는 또한 실험적인 연구와 과학적인 발견을 하기 시작하였던 시기로써 인간과 세계에 대한 호기심은 실험으로 인도하게 만들었고, 실험은 다시 지식을 산출하게 하여 지식이라는 것이 인간들에게 완전성이라는 느낌을 가지게 하였다. 이것은 곧 새로운 세계에 대한 탐구와 실험을 통해 인간들에게 경험을 다루는 방법과 세계와 우주를 보는 방법을 습득하게 하여 보다 적극적인 행동을 하게 만들었다.

결과적으로 르네상스는 고대 문헌의 재발견과 실증적인 연구를 통하여 고대 사회에 존재하였던 인간 중심 사상의 유산을 발견하자는 것이었고,

그 때마침 일기 시작한 '인문주의'에 고무되어 천년 동안이나 계속되었던 신중심의 '암흑시대'를 마감하게 됨으로써 새로운 세계가 열리게 된 것이다. 물론 중세에서도 고전의 부분적인 계승은 간헐적(間歇的)으로 유지되고는 있었지만, 그리스·로마 예술의 전면적인 부활은 위에서 언급한 것처럼 이탈리아를 중심으로 전 유럽을 통하여 빠르게 확산되었다.

이탈리아는 르네상스의 탄생에 있어서 가장 핵심적인 발생지일 뿐만 아니라, 궁정 발레의 발생지이기도 하다. 따라서 궁정 발레에 대한 이해를 높이기 위하여 이탈리아 르네상스 시대에 전개되었던 사회적 특징과 문화적 특징들을 좀더 자세히 살펴보겠다.

그러나 르네상스 시대에 프랑스 또한 궁정 발레를 발전시키고 가장 애호하였음으로 프랑스에 대해서도 자세히 살펴보기로 하겠다.

1) 이탈리아

(1) 사회적 특징

르네상스는 다면적인 복잡한 국면을 지니고 있기 때문에 그것을 간단히 개괄하기는 어렵다. 그러나 거의 르네상스에 대한 논의는 이탈리아를 중심으로 이루어지고 있는데, 거기에는 그럴만한 역사적인 배경과 이유가 있다. 이탈리아는 고대 로마 이래 오랜 역사가 축적되어 온 곳일 뿐만 아니라, 지리적인 혜택으로 이슬람 세계 및 비잔틴과의 접촉을 항상 유지하여 이들과 서유럽을 연결시키는 소임을 맡아왔다. 특히 11세기와 12세기 '상업의 부활'과 십자군 운동의 참여를 통해 도시가 활성화되기 시작하였고, 12세기에는 중북부의 많은 도시가 자치도시로 조직되면서 이들 자치 도시들은 주위의 농촌 지대를 지배하여 도시 국가의 형태를 취하였다. 또한 기존의 봉건 귀족층과 토지 소유자 계층이 농촌에서 도시로 이주하게 되면서 이들은 도시의 경제 활동과 정치에 참여하기 시작하였고, 특히 13세기 후반의 경

제적 발전기에는 사회 계층의 변화도 심하여 상인의 현실적인 감각이 사회의 모든 방면에 침투함으로써 이탈리아는 특유의 독자적인 시민 문화의 기반을 형성하였기 때문이다.

르네상스 시대의 이탈리아는 지금과 같은 한 국가가 아닌 삐에몬떼, 롬바르디아, 베네치아, 토스카나 등의 작고 큰 국가들의 집합체로 이루어진 나라였고, 산마리노 공화국과 같은 작은 국가들을 비롯해 일부는 교황국처럼 아주 넓은 영토를 가진 국가들이 있었으며, 또한 일부는 독립 국가였다.[3]

또한 도시들은 서로 경쟁적인 대 지배 영주들이 통치하는 수 많은 수도들이였고, 이들 도시들은 특정 권문세가들에 의해서 다스려졌는데, 북쪽의 베네치아에서는 귀족지배의 최고의 행정관인 총독이, 중부에서는 교회 국가가, 제노바에서는 소수의 엘리트 집단이 도시를 다스렸으며, 피렌체에서는 메디치 가문과 같은 금융업자 또는 상인 출신이, 밀라노에서는 프란체스코 스포르짜 가문이, 페라라에서는 데스떼 가문이, 파르므에서는 파르네즈 가문이, 만토바에서는 곤차가 가문이, 나폴리에서는 아라곤가 가문이, 베로나에서는 스칼리제리 가문이, 파도바에서는 다 카라라라 가문이 라벤나에서는 폴렌타 가문이 리미니에서는 말라테스타 가문 등이 강국간에 일종의 세력 균형을 이루면서 성립하였다.[4] 그리고 각 영주들은 능력있는 인물들로 구성된 조직들과 예술가들을 가지고 그들의 정치적 능력을 펼쳐나갔다.

당시의 이탈리아 5대 세력인 교황령, 베네치아 공화국, 나폴리 공화국, 밀라노 공화국, 피렌체 공화국은 상호 국가 간에 균형과 번영을 유지해 나가기 위해서 1455년에 신성 동맹(santissima lega)이라는 새로운 이탈리아

---

3) 제르멘느 프뤼도모(Germaine Prudhommeau), 『무용의 역사 II』, 양선희(역), (삼신각: 1992), p. 47.
4) 허인, 『세계명국사 8권 중 이탈리아사』, (대한교과서주식회사: 1991), p. 98.

동맹 조약을 결성하게 되는데, 이러한 동맹은 조약상으로만 평화 협정이였지 사실상 서로 대립적인 관계속에서 음모를 꾸미고 있었으며, 한 공국(公國)도 여러 당파로 분열되어 경합하고 있었다. 즉 어떤 한 나라가 패권을 장악하지 못하도록 예술 활동과 문화적인 방법을 통해 서로 견제하였고, 이 조약은 25년 동안이나 지속되면서 이탈리아 반도에 있었던 정치적 세력들의 균형과 안정된 상태를 유지할 수가 있었다. 이러한 균형된 정치 체제에서 가장 큰 주도적인 역할은 밀라노의 프란체스코 스포르짜와 피렌체의 코시모 메디치 가문이 맡음으로해서 이탈리아 반도는 균등한 발전을 이룩할 수가 있었다. 코시모의 손자인 로렌쪼 드 메디치(Lorenzo de Medici)에 이르러서는 각 국가 간의 세력 균형이 절정에 달하였고, 로렌쪼는 사실상 피렌체의 절대적인 군주로써 학문과 예술을 적극적으로 권장하고 보호하였으며, 밀라노와 베네치아 그리고 교황청과 나폴리에 때로는 접근하기도 하고, 때로는 멀리하면서 미묘한 강대국 간의 균형을 유지해 나갔다. 또한 프랑스 왕족들과의 혼인이라는 접촉을 통해 많은 이탈리아적 문예를 전파시켰고, 로렌쪼 가문은 르네상스 시대의 이탈리아를 대표하는 군주로써 성장하고 있었다.5)

이와 같이 15세기 르네상스 시기의 중심지는 메디치 가문의 피렌체였다. 이 당시 피렌체의 정치적·경제계에 군림했던 최대의 지주가 메디치 가문의 베체나티스모였고, 코시모 데 메디치 자신은 메디치 금융 기관의 지점망을 이용해 고전 문헌 수집에 직접 나서는 등 사재를 투입하여 도서관을 설립하기도 하였다. 코시모의 아들 피에로와 손자 로렌쪼는 메디치 가문의 학예 애호적인 분위기에서 자라 어린 시절부터 알베르트 등 일류 학자와 문인들과 접촉하면서 인문주의적 교양을 갖추어 르네상스의 융성에 큰 역할을 하였다. 로렌쪼를 중심으로 한 학자와 문인들의 존재로 피렌체는 인

5) 윗 책, p. 111.

문주의의 중심지로 만들었고, 그 명성은 서구 각지로 떨치게 되었으며 이들의 주요 관심은 우주와 신, 그리고 사람들의 위상을 문제시하는 데 두었다. 다시 말해서 피렌체의 메디치가는 이 시대의 학문과 예술을 장려한 대표적인 가문으로 일찍부터 동로마의 비잔틴 문화와의 접촉을 유지하고 있었으며, 비잔틴 제국의 몰락을 전후 플레톤이나 베사리온(Vessarion)과 같은 다수의 뛰어난 그리스인들이 그리스 고전을 가지고 이탈리아로 건너오게 됨으로써 그들의 학문인 플라톤 철학을 이탈리아로 전하게 된다. 그 영향으로 인해 C. 메디치는 피렌체에 '플라톤 아카데미'라는 학문 단체를 창설하게 되고, 그 때까지만 해도 대부분의 시민적 인문주의들이 도덕 · 철학 · 정치학이라는 학문에만 주된 관심을 두고 있었으나, 15세기 후반에 이르러서는 명상적(瞑想的)인 생활을 중시하는 C. 란디노와 같은 인문주의자와 플라톤의 형이상학과 신학을 결합시킨 학문을 가져오게 됨으로써 이탈리아의 르네상스 문화는 더욱더 성장을 이루게 된다. 이탈리아는 고대의 부흥이 단지 학문이나 예술상의 문제에만 국한되지 않고, 정치 또는 경제 전반에 이르기까지 다양한 사회적인 구조와 폭넓은 의미에 적극적으로 적용시키려고 노력하였다.[6]

이렇게 로렌쪼를 주축으로 한 이탈리아 반도는 상대적인 평화와 안정을 가져와 르네상스 문화의 개화기를 열였지만, 로렌쪼의 화려한 치세(治世)에도 불구하고 서서히 메디치 가문의 부귀 영화와 피렌체의 번영도 기울기 시작하였고 그 찬란했던 문화 속에 불안이 스며들어왔다.

비교적 소규모의 도시에서 각기 군주국을 형성하면서 화려하고 호화스러운 궁정 생활의 분위기를 가졌던 지식인들은 궁정에 기식하는 궁정의 문화인이 되거나 현세를 도피하는 자세를 취하였으며, 비잔틴 학자들의 영향으로 인해 지식인들은 학문 연구 중심의 사변적인 경향을 띠게 되었다.

---

6) 윗 책, pp. 120 - 121.

점차 지식인들이 새로운 인간성의 발견에 대한 흥미를 잃어가면서 인문주의자들은 대부분 황실과 교황의 보호 아래에서만 존재하는 것으로 만족하게 되었고, 왕실과 교황도 자기들의 권력을 위협하는 사회 개혁을 원하지 않았다. 도리어 문예 부흥을 자기들의 권세를 장식하는 수단으로 여겼고, 결국 르네상스의 문화는 일반 민중들 사이에 널리 퍼지지 못하고, 일부 지식층과 상류 사회의 교양과 취미의 수단으로만 그치게 되었다.

결국 르네상스 운동의 선구자로써 역할을 했던 이탈리아는 경제적으로는 부유하나 정치적으로는 분열된 형태를 이루어 더 이상 강력한 통일 국가로써의 발전을 이루지 못하였다. 즉 정치적으로는 에스파냐의 관여와 독일 합스부르크 왕가 및 프랑스 발루아 왕가간의 세력다툼 속에 끼어 점차 쇠퇴하게 되고, 경제적으로는 계속되는 반목(反目)과 대립이 유럽 최강의 군주국이었던 프랑스와 에스파냐와 같은 국가로부터 탐욕을 자극하게 만들어 이는 곧 잦은 침입을 통해 도시가 황폐해져갔다. 게다가 지중해와 구대륙만으로 구성된 종래의 세계관을 뛰어 넘어, 대서양 근해에 위치하고 있는 카나리아 군도, 마데이라 군도 등과 태평양, 인도양 등의 대양을 향해 시야를 확대시킨 결과로 세계 경제의 중심지가 에스파냐와 포루투칼로 넘어가게 됨으로써 이탈리아의 도시 국가들은 경제적으로 침체되기 시작하였고, 반종교 개혁으로 인해 엄격한 교권이 다시 부활되면서 이탈리아의 르네상스 문화는 16세기 이후 쇠퇴하기 시작하였다.

(2) 문화적 특징

이탈리아는 과학 혁명으로 인하여 신학 중심의 철학인 스콜라 철학적인 입장에서 일어날 수 있는 지식의 혼란을 해결함으로써 철학을 모델로 부상시키는 계기를 가져왔고, 철학은 보편적인 합리주의 시대로 접어든다.

또한 도시 문화의 발달에 따른 인간 중심의 현실주의적인 세계관과 고전

에 대한 깊은 관심은 문예 지향적인 지성인들과 예술가들로부터 찬란한 르네상스 문화를 꽃피우게 하였고, 이에 발맞추어 도시 시민들과 전제 군주들의 적극적인 후원으로 인해 다양한 모든 학문과 예술은 더욱 더 많은 발전을 이룩하였다.

르네상스 시대에 대두된 철학은 인문주의(Humanism)라는 이름으로 등장하게 되는데, 인문주의는 반스콜라적이며 교회적인 세계관에 대한 반동으로써 인간의 개성 문제가 중요한 관심의 대상이 되고, 천상(天上)을 지상(地上)의 사물로 대치시키는 자연주의(Naturalism)를 발전시키게 된다. 반스콜라적인 철학이 사회 전반에 강하게 존재하겠금 했던 르네상스의 사조는 플라톤의 관념론 철학을 다시 부활시키는 계기를 가져와 신플라톤주의라는 학문을 유행시키게 하였다.

르네상스 시대에 이루어지고 있었던 예술에는 대부분 아카데미즘(Academism)과 같은 예술이 중심을 이루고 있었다. 아카데미즘은 고전주의를 예찬하는 것으로 현실을 세심하고 정밀하게 질서적, 수학적, 해부학적으로 또한 과학적, 자연적, 합리적으로 규명하고자 하는 것이었다.[7] 이러한 아카데미즘의 예술에서는 예술의 권위 회복과 모방 문제 그리고 이상화(Idealigation)에 대한 과제와 창작 규칙 등이 중심 과제 였다.

이와 같은 중심 과제들을 간단히 살펴보면 우선 예술의 권위 회복의 과제는 종교로부터 예술 활동을 해방시키는 것이며 동시에 자유로운 인간 정신을 영위하는 것이다. 이 문제는 예술을 자연의 인식으로 여겨 학문과 같은 동렬의 위치에 놓음으로써 달성되었던 것이다. 다음으로 모방의 과제이다. 이것은 자연의 모방 즉 자연의 근저에 가로 놓여 있는 법칙에 따르는 모방의 추구이다. 이 모방설은 르네상스 예술론의 중추를 이루는 사상이며 바로 이러한 점에서 고대 미학 사상의 현저한 부활을 의미한다고 볼 수 있

---

7) 양회석, 「예술철학」, (서울 : 자유문고, 1988), pp. 325 - 330.

다. 다음은 자연의 이상화에 대한 과제이다. 르네상스의 미는 조화와 비례에 근거한 다양성의 법칙을 하나로 통일하는 것을 말한다. 예술도 미의 표현을 통일로서 조화와 비례를 통한 자연 법칙으로 간주되고 있음으로 모방과 이상화의 이론은 모순없이 결합되어 질 수가 있는 것이다. 마지막으로 창작 규칙에 대한 과제이다. 이 과제에서는 원근법과 해부학에 대한 지식이 필수적으로 요구되는 것이다. 이러한 지식들을 근거로 예술 창작의 객관적이며 보편적인 법칙을 보여 주는 것이 당시 예술론의 중심적 과제라고 볼 수가 있다.[8]

아카데미즘의 예술 이론가들을 살펴보면 『회화론』을 통해 중세적인 색체가 남아있기는 하였지만, 자연 관찰의 중시와 인체 비례에 대한 언급 등을 하였던 첸니니(Cenninodi Drea Cennini, 1370 - 1435)를 볼 수 있고, 근세 미학의 단서를 이루었다고 말해지는 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404 - 1472)를 통해 화가들을 수학적인 방법에 접근하여 예술 작품을 창작하도록 만들었다. 이와 같은 수학적인 접근 방법은 르네상스 미술을 주도하였던 선형 원근법의 이론과 비례론에서 특히 두드러지게 나타났으며, 수학적인 방법으로 작품 활동을 하였던 예술가들은 예술을 학문과 같은 존재로 생각하게 만들었다. 또한 알브레히트 뒤러(Albrecht da Durer, 1471 - 1528)는 저서 『콤파스와자에 의한 측정술 입문(1525)』과 『인체 비례론(1525)』을 통해 화가에게 필요한 인간적 재현에 대한 두 가지의 수학적인 문제 즉 원근법과 비례에 대한 연구를 하였다. 이것은 회화라는 예술 분야를 보다 사실주의적인 입장으로 생각하게 만들었고, 그림 공간 내부의 관계들의 체계를 규정해 주는 것이었다.

이와 같이 르네상스 시기 동안에는 수학적 비례라는 기하학이 중심을 이루었고 이러한 사실들은 여러 거장들의 예문을 통해 알 수가 있다. 특히

---

8) 다께우찌 도시오, 『미학 예술학사전』, 안영길 외(공역), (미진사: 1990), p. 42.

르네상스의 첫 번째 거장들 중 한 사람인 기베르티(Lorenzo Ghiberti, 1378 - 1455)는 "비례는 미의 유일한 기준이다"라고 말하였고, 그는 척도를 넘어서지 않으면서도 자신의 자연성과 우미를 달성하였다는 점을 들어 지옷또(Giotto di Bondone)를 찬미하였다.[9] 또한 15세기의 이론가인 파찌올리(L. Pacioli, 1445 - 1509)는 신은 비례를 통하여 자연의 비밀을 드러낸다고 주장하였고, 16세기의 팔라디오(A. Palladio, 1508 - 1580)도 비례의 힘을 강조하였다 이처럼 15, 16세기 뿐만 아니라 이외에도 이와 유사한 인용문과 예들이 무한히 많았으며, 르네상스의 예술과 미 그리고 철학은 전반적으로 기하학적인 비례를 중심으로 모든 것들이 이루어져 있었다.[10]

또한 건축 이론에서는 디자이너이자 작가인 끌로 뻬로(Claude Perrault)의 보편적인 비례가 가장 강력한 전통을 구축하고 있었고,[11] 르네상스 때의 미와 예술이 보다 높은 단계로 평가를 받기 시작하면서 고대 이후로 전혀 맡아보지 못했던 역할을 생활내에서 행사하였다. 특히 미를 산출하는 화가, 조각가, 건축가들은 자신들의 지위를 높이기 위해 노력하였으며, 이러한 예술가들의 의욕은 예술을 보다 가치 있는 예술로 만들었다. 어떻게 보면 그와 같은 결과는 당시의 좋지 못했던 경제적 사정으로 중세 말에 성행하였던 상업과 산업이 쇠퇴하자 그 이전까지의 모든 자본 투자의 형태들이 불확실한 것으로 드러나게 되었고, 그로 인해 예술 작품들은 다양한 투자 형태로 취급받기 시작한 것이라고 볼 수 있다. 이와 같은 이유에서 예술은 새로운 지위를 부여받기 시작하였고, 그 중에서도 제일 낮은 계급으로 취급받았던 미술 분야가 먼저 수학적인 기하학 형태를 이용하여 예술 작업을 펼쳐나감으로써 점차 그들 나름대로의 굳건한 입지 조건을 성립해

---

9) W. 타타르키비츠(Wladyslaw Tatarkiewicz), 『미학의 기본 개념사』, 손효주(역), (미진사: 1990), p. 217.
10) 윗 책, pp. 217 - 218.
11) 윗 책, p. 246.

나갔다. 이러한 사정은 예술가들의 재정 상태 및 사회적 입지 조건을 개선시켜주는 것이었고, 예술가의 위치는 점차 교양 예술을 대표하는 자들로 대접받기 시작하였다.[12]

이러한 새로운 의식의 변화와 개념의 형성은 예술가들이 이전의 기술자의 입장에서 창조자로 인정을 받음으로써 사회에서의 위치가 상승되기 시작하였고, 이같은 변화들은 부르주아지적 사회기반 위에서 확립되어졌다. 즉 경제적인 부를 축척하게 된 시민들이 그들의 교양과 문화적 수준에 알맞은 새로운 문화를 창조해가면서 예술가들을 보호 후원하게 되었고, 예술은 개성적, 예술적, 창의적으로 더욱 발전해 갔다.

활발하고 윤택한 경제 활동으로 인하여 이탈리아는 다른 여러 유럽들 보다도 많은 학자들과 예술가들을 보유할 수가 있었고, 르네상스 문화를 보다 더 적극적으로 발전시킬 수가 있었는데, 이탈리아의 르네상스에 많은 영향을 끼친 철학자들과 문예·예술가들을 간단히 살펴보면 다음과 같다.

1. 페트라르카(Francesco Petrarch, 1304 - 1374): 이탈리아에서 가장 먼저 고전에 대한 관심을 가진 인물로써 이탈리아의 시 깐초니레를 발표했으며 라틴의 고전 작품을 모방하여 많은 라틴어의 편지나 시를 썼었다. 이외에도 보카치오(Giovanni - Boccaccio, 1313 - 1375)는 『데카메론』(Decameron)이라는 작품을 통해서 이탈리아 문학에 커다란 업적을 이루어 놓았는데, 이 작품은 음악과 춤이 귀족의 일상적인 오락의 일부분이었다라는 것을 입증해 주는 것이었다.

2. 니콜라우스 쿠자누스(Nicolaus Cusanus, 1401 - 1464): 초기 르네상스의 대표적인 철학자인 그는 추기경임에도 불구하고 교회 개혁의 지지자로서 또는 다른 타 종교에 대하여 관용적이였으며, 그의 철학은 독일의 신비

---

12) 윗 책, p. 28.

주의와 플라톤 철학을 바탕으로 하고 있었다. 즉 신과 세계 그리고 인간을 통일적 또는 일관적으로 보는 범신론의 선구자였다고 볼 수가 있다.

3. 페드로 폼포나치(P. Pomponazzi, 1462 - 1542): 아리스토텔레스 철학의 유물론적인 요소를 부활시켜 기독교 중심 교리 중의 하나인 영혼불멸을 부정하고 사고와 현상을 감성적인 지각의 결합이라는 유물론적 학설을 주장하였다.

4. 베르나르디노 텔레지오(B. Telesio, 1508 - 1588): 이탈리아의 철학 발달사에 뚜렷한 단계를 그은 인물로써 철학 학교를 창립하여 경험적인 자연 연구에 대해서 제창하였다. 그의 저서로는 「고유한 원인에서 본 사물의 본성」이 있다.

5. 르네 데카르트(Rene Descartes, 1596 - 1650): 뛰어난 철학자이자 수학자이면서 자연 과학자였다. 그는 근세 철학에 대한 기초를 세운 인물 중의 한 사람이었고, 또한 이성(reason)을 존중하는 강력한 합리주의자로 인식 과정에서 이성적 단계를 절대화하여 이성(사유)만이 진리를 발견할 수 있는 원동력이라고 생각하였으며, 자연 과학의 수학적 토대를 기초로 근대 합리론을 확립하였다. 데카르트(Descartes)의 합리주의는 윤리학과 미학에 관한 여러 가지 문제를 제기하고 해결하는데 있어서 명확히 드러났었다. 즉 데카르트(Descartes)의 예술 규범에서 가장 중요한 것은 수학적인 명석함이었고, 정신적인 실체와 물질적인 실체를 엄격히 구별하는 이원론적 세계관을 갖고 있는 자였다.

그리고 특히 미술 분야는 르네상스 예술의 발전에 지대한 영향을 끼쳤는데, 그 중에서도 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452 - 1519)는 건축가이자 조각가로써 때로는 미술가로써 또는 수학자이자 철학자로써 탁월한 자연과학자였다. 그는 르네상스의 유물론 철학과 인간주의 문화에 커다란 역할을 한 인물로써 예술을 자연의 재현으로 보는 고대의 예술 이론을

발전시켰다. 그러나 동시에 회화와 모든 기타 예술의 기초는 과학의 기초와 마찬가지로 경험에 있다고 생각하였고, 『모나리자』, 『최후의 만찬』 등의 그림 작품들 뿐만 아니라, 조각 · 건축 · 기술 · 화학 등 여러 방면으로 뛰어난 재능을 발휘하였으며, 간단한 기하학적인 형태를 이용한 인체 비례도 만들었다. 또한 르네상스기의 거장 라파엘로(Raphael) 및 미켈란젤로(Michelangelo)등 여러 이탈리아 미술가들은 화가, 조각가로써 또는 생리학자, 물리학자, 화학자로서 해부학적 지식을 바탕으로 인체의 아름다움과 인간 내면의 정신까지 연구하려 하였다. 그래서 그들은 인간적이고도 현세적인 연구 태도를 바탕으로 끝없는 예술 활동을 펼쳐 나아갔다.

이상에서 살펴 본 결과 이탈리아의 사회적 문화적 특징은 다음과 같이 요약된다. 이탈리아는 여러개의 군소 도시국가들로 형성되어 서로 경쟁적인 상황에 처해 있었음으로 도시의 군주와 귀족들은 그들의 권위를 보전하고 과시하기 위하여 상업에 의해 축적된 부를 학문과 예술에 투자하였고 정치, 경제 뿐만 아니라, 학문과 예술의 발전에 기여하게 되었다.

그런데 르네상스는 신플라톤주의 학문을 유행시키므로써 이에 따라 예술도 객관적, 과학적, 합리적 태도로 임하는 자연주의가 발달하였다. 자연주의는 천상을 지상에 대치하는 관점에서 질서, 조화, 비례 즉 수학적 규칙을 미의 기준으로 삼아 예술을 학문시하는 경향을 띤다.

그리하여 이 당시의 예술가들은 학문에도 깊은 조예를 지니고 있었다. 특히 레오나르도 다빈치 등은 회화론을 수학적 규칙으로 분석하여 학문의 영역으로 격상화 시키는데 기여하였다.

2) 프랑스

(1) 사회적 특징

1453년 백년전쟁으로 황폐해진 프랑스는 샤를르 7세(Charles Ⅶ)와 루이

11세(Louis XI)의 정치적 능력에 힘입어 빠르게 회복되기 시작하였다. 즉 샤를르 7세는 근세적인 군대와 징세 제도를 창설하면서 루이 11세는 모든 거래에 대한 소비세를 정착시키면서 왕을 중심으로 하는 영토적인 통일을 이룩하게 되었고, 샤를르 8세(Charles VIII)가 왕위에 오르면서 프랑스는 더욱더 절대 권력을 굳히기 위한 방안들이 체계화 되었다.

또한 찬란한 문명과 엄청난 부를 지녔던 이탈리아는 젊은 왕 샤를르 8세를 비롯한 여러 유럽 강대국들에게 있어서 탐욕의 대상이 되었고, 샤를르 8세는 1494년 알프스 산맥을 넘어 어렵지 않게 피렌체, 로마, 나폴리 왕국을 확보하기 위한 전쟁을 일으키지만, 실패로 돌아갔다. 그의 친정(親政)은 단지 6년에 불과하고 왕위 계승자를 남기지 못한 채 1498년 뇌출혈로 사망하였다. 하지만, 이때부터 이탈리아의 예술품들이 많은 전쟁에 의해 약탈되기 시작하였고, 이탈리아 지배에 대한 외세의 패권 다툼이 시작되었다.

그의 사촌인 루이 12세(Louis XII)가 새로운 왕으로 등장하면서 밀라노를 점령하기 위한 원정이 벌어지고 스포르짜 가문은 곧 포로가 되었다. 또한 나폴리 왕국도 프랑스 군에 의하여 정복되지만, 에스파니아군에 의하여 다시 상실하게 된다. 하지만 루이 12세는 북이탈리아에 군대를 유지하고 있었고, 교황국의 율리우스 2세는 프랑스 군을 이용하여 베네치아에 대항케 하고는 프랑스에 대항하는 새로운 동맹을 맺어 밀라노에 남아 있던 프랑스 군대를 절망적인 상태로 만들었다.

1515년 루이 12세가 사망하자 사촌 프랑수와 1세(Francois Ⅰ)가 왕위에 올랐고 또다시 알프스 원정이 이루어졌다. 밀라노에 있던 스위스 군대와 전쟁을 하여 승리함으로써 스위스와 영구적인 평화 협정을 맺게 되었고, 프랑수와 1세는 유럽의 주도권을 장악하기 위한 합스브르크 가문과 지속적인 전쟁을 일으키지만, 실패를 하고 1547년에 사망한다.

전반적으로 16세기 후반의 프랑스는 종교 전쟁이라는 국내적인 문제로

절대 왕권이 흔들이기 시작하였고, 국외적으로는 이탈리아 영토 분쟁권에 대한 에스파니아와의 잦은 충돌로 혼란하였다. 종교 전쟁은 앙리 2세(Henri Ⅱ) 때부터 앙리 3세(Henri Ⅲ)에 이르기까지 계속되었지만, 앙리 4세(Henri Ⅳ)가 낭트 칙령이라는 조약에 서명하면서 비로소 막을 내리게 되고 프랑스 왕실은 다시 왕의 권위와 부를 회복하기 시작하였다.

프랑수와 1세 뒤를 이은 앙리 2세(Henri Ⅱ)는 이탈리아와의 유대를 강화하기 위해 교황의 친척인 피렌체의 은행가의 딸 카트린느 드 메디치(Cathrine de Medici)와의 결혼을 통하여 많은 이탈리아의 문화와 예술을 프랑스에 전파하였다. 이러한 결혼식과 같은 동맹 조약은 영토를 확장시키기 위한 중요한 정책이었는데, 앙리 2세의 딸인 엘리자베트와 에스파니아의 펠리페 2세와의 결혼식도 정치적인 목적에 의해서 이루어진 행사였다. 화려한 축제에서는 왕비 카트린느 드 메디치(Cathrine de Medici)에 의해 마상 시합장이 벌어졌고, 기사도 정신이 투철한 앙리 2세는 마상 시합에 참여하여 스코틀랜드 근위 대장의 창에 찔려 사고로 사망하고, 앙리 2세의 아들인 14세의 소년 프랑수와 2세(Francois Ⅱ)가 왕위에 오르지만, 병고 끝에 겨우 16세의 나이로 사거하며, 그의 동생 샤를르 9세(Charles Ⅸ)가 왕위를 계승하지만, 이 때의 샤를르 9세는 겨우 10살이였기 때문에 이탈리아인 어머니, 즉 카트린느 드 메디치(Cathrine de Medici)가 정치적 권한을 행사하였다.

1574년 샤를르 9세가 사망한 후 동생 앙리 3세(Henri Ⅲ)가 즉위하면서 프랑스는 정치적으로 왕권을 안정화시키는데 노력하였지만, 전쟁 중에 사망하고, 앙리 4세(Henri Ⅳ)가 왕위에 오른다.

30년 가까이 이루어진 내전을 앙리 4세가 대내외적으로 평화를 수립해 나가는데, 그는 먼저 위에서 언급된 것처럼 종교 전쟁에 종지부를 찍고 절대 왕권의 회복과 왕국의 재정적 · 경제적 부흥에 주력하였다.

또한 15세기 중반에 출현한 자본주의로 프랑스의 경제는 비약적인 발전을 이루었고, 이것은 거대한 상업 팽창의 결과로써 왕실과 귀족뿐만 아니라, 지방의 시민 계급에까지 낭비적인 사치를 야기시켰다. 1498년 포루투칼인이 개척한 인도 항로는 상업을 증대시켰고, 스페인들은 신대륙의 발견으로 유럽 대륙에 많은 금과 은을 쏟아 부어 부유하게 만들었다. 프랑스의 상인들은 리스본이나 세빌리아에 가서 상품을 팔고 아시아와 신대륙의 상품들을 사들이는 등 브루헤라는 도시를 중심으로 광대한 해외 무역이 이루어지고 있었다.

이상과 같이 프랑수아 1세부터 앙리 4세에 이르기까지의 국내적 상황은 궁정 내부의 암투, 당파들간의 경쟁, 종교 전쟁의 반발 등으로 혼란한 시대였고, 이러한 정치적 상황은 궁정 문화가 정착해 나아가는데 있어서 방해요소로 작용하였다.

다시 말해서 프랑스는 샤를르 8세(1483 - 1498), 루이 12세(1498 - 1515), 프랑수와 1세(1515 - 1547), 앙리 2세(1547 - 1559)의 통치 시기는 절대 왕권이 지속적으로 발전한 시기였고, 앙리 3세(1547 - 1589), 앙리 4세(1589 - 1610)에 이르러서는 절대 왕권이 활발하게 진행되었던 시대라고 볼 수 있다.

(2) 문화적 특징

르네상스기 프랑스의 정치적인 권력과 경제적인 재력은 유럽 전체에 지대한 영향을 미쳤고, 이것을 토대로 유럽 문화의 중심지가 이탈리아에서 프랑스로 옮겨가기 시작하였다.

정치적으로나 경제적으로 유럽에서 강세를 보이기 시작하였던 프랑스는 자국 문화에 대하여 새로운 시각을 갖게 되었는데, 이러한 관심은 무엇보다도 프랑스어를 세련되고 정확하게 사용하려는 노력으로 나타났다. 프랑

스어의 표준화는 전 유럽에 프랑스 문화의 자존심을 세우고 국민적 결속력을 다진다는 측면에서 국가적 차원으로 이루어졌다.

1516년을 기점으로 프랑스에서는 이탈리아의 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci)를 비롯한 여러 학자들과 예술가들이 초청되어 궁정을 중심으로 르네상스 운동이 일어난다. 특히 프랑수와 1세는 블루아 성을 완성하고 샹보르 성을 건설하여 파리 근처에 르네상스 양식을 정착시킨 왕이었으며, 프랑스 예술은 모두 이탈리아 스타일의 모방이었는데, 장식에만 도입되었을 뿐 구조에는 도입되지 않았었다.

14세기 프랑스의 건축은 큰 수직선과 중앙이 기하학적 구조로 된 추상적인 고딕 예술의 특징을 이루었고, 15세기에는 불꽃 모양의 곡선이나 오목선과 같은 장식선, 조각 장식 등이 풍부하게 이루어진 시대였으며, 16세기에는 조각 분야에서 여러 가지 새로운 방법이 널리 적용되기 시작하였는데, 샤를르 8세(Charles Ⅷ) 이후에는 이탈리아의 르네상스 건축이 프랑스에서 폭넓게 퍼지기 시작하였다.

특히 프랑스의 건축가들은 중세 말기 프랑스의 화려하고도 호화 찬란한 고딕 양식을 당시에 강조되었던 고전적인 수평선과 결합시켜 인상적이고도 독특한 건축물을 탄생시켰다. 즉 건물의 대칭성과 고대 양식의 중복을 삼각형이나 곡선형의 창문과 수직선과 수평선의 엄격한 균형에서 택하였다.

15세기 회화는 스테인드 글라스에 의해 교회에서 밀려난 벽화들이 성의 벽면에 장식됨으로써 프랑스 회화사에 중요한 의미를 가져다 주었다. 그러나 우아한 벽걸이, 궁정 생활의 장면과 아름다운 종교화로 채워진 아비뇽의 교황청 벽면 장식은 가장 중요한 벽화로써 이탈리아인 화가들에게 많은 영향을 받는 것이다.

이탈리아인 화가들에 의해 나무나 금의 바닥에 그린 종교화나 휴대용 재단과 같은 사치품들이 파리에서 발달하였는데, 주로 사치스러움, 여성적인

우아함, 세속적인 정신, 우아함과 엄격함의 균형 등이 전 유럽으로 확산되었고, 이러한 사치스러움은 왕의 능력을 보여줄 수 있는 중요한 수단이 되었다.

즉 프랑스는 예술을 정치적인 목적으로 이용하여 절대 왕권을 부각시키고, 왕과 귀족들의 부와 권위를 나타내기 위한 방법으로 사용되었다. 특히 건축과 조각같은 분야들은 절대 왕들의 목적에 가장 많이 이용되었는데, 웅장한 천신 넷이 돌보는 브르타뉴 공작 프랑수와 2세와 그의 가족들의 묘, 피렌체 사람들이 프랑스에 설치한 루이 12세와 안드 브르타뉴의 무덤과 왕과 왕비의 자문관인 루이 드 퐁셰의 무덤이 묘소 조각으로써 왕의 절대 권력을 나타내고 있으며, 프랑수와 1세의 무덤에 있는 저부조와 프랑스와 1세의 <용맹> 기념관을 조각하여 그의 위상을 드러내고 있다.

프랑수와 1세와 앙리 2세가 통치하던 시대에 이탈리아주의는 건축과 조각보다는 그림에 더 많은 영향을 끼치게 되고, 퐁텐블로 성을 장식하기 위해 이탈리아에서 르 로소와 르 프리마티체가 초빙되었으며 또한 첼리니와 같은 이탈리아 예술가들이 초청되어 프랑스 예술을 발전시켰다.

같은 시기에 장 클루에와 프랑수아 클루에, 코르네유 드 리옹 등 초상화 화파가 등장하여 발루아 왕궁 인물들의 기품과 심적인 활기로 가득찬 초상화들이 그려졌다.

르네상스 말기에 이르러서 프랑스에서는 매너리즘(Mannerism) 이라는 예술 경향이 나타나기 시작하는데, 매너리즘에서는 좋은 점과 나쁜 점이 동시에 발견되었다. 나쁜 점은 예술상의 기교를 너무 강조한다는 점이고, 좋은 점은 예술에 대하여 예술가의 주관적인 면과 감정적인 면을 가질 수 있다는 점이다.

이러한 매너리즘이 프랑스에서 나타난 이유는 르네상스의 사회적인 불안도 원인이 되겠지만, 근본적인 원인은 고전주의에 의한 예술가의 기교적인

세련미와 예술가의 주관적인 면이 형성되면서 예술성을 나타내 보려는 예술가의 경향이라고 할 수가 있다.

이상과 같이 르네상스기 프랑스의 궁정은 유럽 전역의 패권을 장악하면서 정치적으로는 절대 왕정주의가 성립하고 있었고, 경제적으로는 자본주의의 발달로 막강한 부를 축적하기 시작하였다. 이러한 상황속에서 프랑스는 학문, 과학, 예술을 그들의 정치적 목적이나 부를 과시하는 수단으로 사용하였고, 강한 궁정적 성격을 지닌 절대 봉건주의 하에 경쾌함과 풍자가 넘치는 예술 활동을 이룩하였다.

2. 수와 기하학의 상징적 의미

고대의 기하학의 의미와 수의 질서에 대한 믿음은 새로운 시대로 접어들면서 반드시 학문적인 발견보다는 오히려 마법적인 목적으로 쓰인 경우가 많았고, 그러한 믿음들은 유럽인들의 정신 세계 속에서 생활의 일부분처럼 자리를 잡고 있었으며, 특히 고대의 철학 사상이 부활된 르네상스 시대에 왕을 중심으로 한 절대 군주들은 이러한 기하학을 그들의 상황에 따라 다양한 상징적인 수단으로 사용하였다.

수학적인 의미로써 기하학이 상징하고 있었던 의미를 살펴보면 다음과 같다.[13] 기하학에서 숫자 1은 점에 해당한다. 1은 근원과 비양극성 그리고 신성(神性)의 상징이며, 관계와 총체 그리고 통일성을 포괄하고 있으며, 숫자 2는 분리와 결합의 기능을 가지고 있다.

숫자 3은 만물에 깃들여 있는 것으로 자연현상의 삼위일체성을 상징한다. 흔히 철학과 심리학은 숫자 3을 분류의 수로 이용해 왔고, 시간, 공간,

---

13) 프란츠 칼 엔드레스(Franz Carl Endres)·안네마리 쉼멜(Annemarie Scbimmel), 『수의 신비와 마법』, 오석균(역), (고려원미디어: 1996), p 49.

인과율은 인간의 지각과 사고 가능성의 세 가지의 유형이며, 플라톤 시대 이후에는 진, 선, 미는 하나의 이상이 되었다. 그리고 3은 우주의 생성과 진화를 다루는 신화의 중심적인 수라고 보는데, 그 근거는 플라톤의 『티마이오스』 편 우주 생성과 관련하여 나타난 기하학적 원리의 기본 형태인 삼각형을 이루는 기본 숫자이다. 다시 말해서 숫자 3은 최초로 기하학 도형을 형성한다는 점인데, 세 점은 삼각형을 에워싸고, 세 변은 첫 번째 기하학 도형인 삼각형의 형태를 만든다는 것이다. 그리고 그리스나 로마 신화에서 나타난 삼지창(해신의 상징)이나 삼중 화살같이 3이라는 것은 권능을 강조하기 위한 상징이었고, 무엇이든지 어떤 단어를 세 번 반복한다는 것은 최상급으로 여겼었다. 이를테면 "아름다운 것보다 더 아름다운 것은 가장 아름다운 것이다"라는 표현이 한 예이다.

피타고라스는 삼각형을 우주적 의미에서 "생성의 시작"이라고 풀이하였는데, 그 이유는 삼각형에서 비로소 사각형이나 육각성형(六角星形), 팔각형 등 여러 같은 기하학 도형들이 생겨나기 때문이다. 그런 이유 때문에 삼각형은 부적으로도 많이 쓰였고, 연금술에서 두 개의 삼각형을 교차시킨 모양인 육각성형은 대우주와 소우주의 결합한다는 것이다. 이와 같이 숫자 3이 갖는 의미는 기하학에서 매우 중요한 것이라고 하겠다.

숫자 4는 세상에서 최초로 인식된 질서와 불가분의 관계를 갖는 것으로 물질의 다양성에 질서를 부여한다는 의미를 가진다. 피타고라스학파는 숫자 4에 가장 큰 관심을 보였는데, 그들은 4를 이상적인 숫자로 보면서, 지구의 모양을 정방형으로 생각했었다. 세계와 세계의 질서를 나타내는 단위이자 상징인 숫자 4는 예로부터 완전하고 확고한 형태로 간주되어 왔고, 분명하고 명확하게 인지할 수 있는 기하학적 형태를 구성한다고 한다.

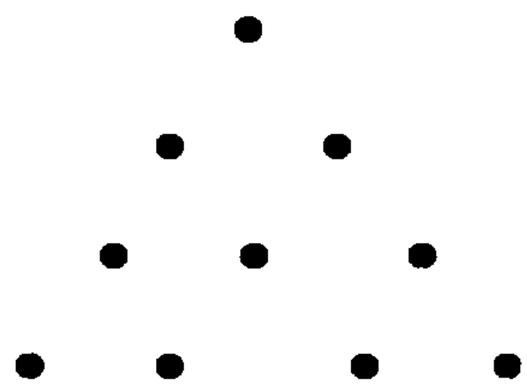
숫자 5는 소우주를 상징하고 우주 구성의 4대 기본 원소인 불, 물, 공기, 흙을 지배한다는 것이다.

숫자 6은 고대와 신플라톤주의의 수 체계에서 가장 완전한 수였다. 6은 무엇보다도 두 개의 삼각형이 서로 맞물려 이루어진 육각성형과 관련되는데, 두 개의 삼각형에서 하나는 위로 향해있고, 다른 하나는 아래를 향하고 있는 이러한 맞물림은 물질 세계의 창조와 무상함을 의미하는 것이다. 위를 향한 삼각형은 선의 상징이자 노력하고 창조하는 자의 상징이고 아래로 향하고 있는 삼각형은 물질적인 것, 영락하는 것, 파괴하는 것의 상징이다. 그렇다면 육각성형은 정신과 물질, 신과 카오스, 공간과 시간의 양극성을 나타내는 것이며, 이는 곧 우주의 상징이라는 것이다. 이런 이유 때문에 육각성형은 자연에서도 이상적인 구성 원리로 통하고 있다.

7이라는 숫자는 정신적인 숫자 3과 물질적인 숫자 4로 구성된 것으로 보고 있는데, 3은 능동적인 의식, 수동적인 잠재의식, 상호작용의 질서를 의미하는 것과 4는 지(地): 도덕, 수(水): 감정, 화(火): 의지, 풍(風): 지혜를 의미하는 것이 결합되어 이루어진 숫자 7을 히포크라테스는 우주를 구성하는 수라고 일컬었다. 신화에서는 창조적인 지혜를 상징으로 나타내기 위해서 일곱 행성의 수는 언제나 신과 영웅 혹은 현자로 표현되었고, 피타고라스주의도 일곱 행성과 옥타브의 일곱 음 등에 영향을 미쳤다.

숫자 8은 상서로운 수이고, 9는 신성한 숫자인 3의 제곱으로 보았다. 그리고 10은 우리의 손가락 수와 같으므로 만물을 포괄하며 만물의 경계를 이루는 어머니로 보면서 최초의 네정수를 합한 수(1+2+3+4=10)라고 보았다. 이 말은 곧 아래의 그림처럼 기하학적으로 나타내면 다음과 같은 정삼각형이 그려진다. 그래서 10은 완성된 전체를 가리키는 수라고 본 것이다.

피타고라스학파는 포괄적인 수 10은 존재의 근원과 현상들의 양극성, 정신의 세 가지 작용, 4대 기본 원소(불, 물, 공기, 흙) 등이 어우러져 생겨났다고 보았다.



<그림 1>

또한 11은 소수(素數)로, 12는 닫혀진 원으로, 13은 불행의 숫자로, 14는 구난성인(救難聖人)의 수로, 15는 작은 태음수로 달의 힘의 절정을 나타내는 수로 보았고, 또한 도교의 전례 무용에서 가장 중요한 수였다. 그리고 16은 척도를 나타내는 수이자 완전성을 상징하는 수였고, 17은 정복의 수로 보았다. 18은 콜럼버스 이전의 아메리카에서 주로 시간을 계산하는 데 사용되었던 수였기 때문에 유럽에서는 어느 정도 중요한 수였다. 19는 메톤(Meton) 주기의 수로 메톤 주기(週期)라는 것은 기원전 433년에 그리스의 천문학자 메톤이 발견한 주기라고 하여 태음력을 태양의 주기에 맞추기 위해 19태음년에 일곱 번은 윤달을 두는 역법(曆法)의 순환기를 가리킨다. 20은 태양신의 수로, 21은 완전함의 극치의 수로, 22은 고대의 신성한 수들이 총괄된 수라고 보았다.

이와 같이 여러 가지 수와 기하학을 통하여 어떤 형태로든 세계를 이해하였고, 나름대로 각각 의미하는 수의 개념에 따라 질서를 이루어 놓으면서, 고대인들의 사유와 표상이 반영된 신화와 종교뿐만 아니라 음악, 문학, 미술, 건축, 무용 등 보다 구체적인 문화양식에 이르기까지 수는 인간의 삶과 밀접한 관련을 맺고 있었던 것이다.

Ⅲ. 플라톤의 우주 생성론과 기하학의 관계

플라톤은 그의 저서 『티마이오스(Timaeus)』 편에서 우주를 생성된 것으로 보고 있다. 그는 생성, 즉 무엇을 만드는 데에는 만드는 자와 본(本)이 되는 원형(原形) 그리고 물질과 같은 재료가 있어야 하는데, 우주를 만드는 자는 데미우르고스(Demiurgos)라는 신적인 장인(匠人)이고, 본(本)이 되는 원형(原形)은 우리의 눈으로는 볼 수도 느낄 수도 없는 이데아(idea)이며, 질료는 불, 물, 공기, 흙이라는 4원소라고 한다. 그리고 그는 비가시적인 이데아를 시각화하는데 있어서 유일한 방법을 기하학이라고 주장하여 기하학적 비례가 아름다운 창조물의 원리라고 하였다. 이러한 이론으로 인하여 『티마이오스(Timaeus)』 편은 플라톤의 예술론이라고도 이해할 수가 있는데, 여기서는 『티마이오스(Timaeus)』 편에 나타난 우주 생성론과 기하학과의 관계를 살펴보고자 한다.

1. 우주 생성의 기본 성격

1) 생성의 의미

생성(genesis)이란 말은 크게 두 가지의 의미로 구분하여 생각할 수 있는데, 그 첫 번째는 대립적인 것들 사이에서 사용되는 '변화의 과정 속에 있음'을 뜻하는 것과 두 번째는 어떤 것이 어떤 시점에서 새로이 생겨남을 의미하는 것이다.

플라톤이 「티마이오스」 편에서 우주의 생성과 관련해서 쓰인 표현은 대립적인 것들의 변화의 측면이 아니라, 두 번째 의미로서 생성은 시초도 없이 영원히 있어와서 어디에서부터 시작해서 생성된 것으로 그저 '생성되

었다'라고 보는 것이다.

생성되는 모든 것들은 우리 눈으로 직접 볼 수 있는 것이고, 지각될 수 있는 질료적인 상태라고 볼 수가 있다. 따라서 생성된 이 우주도 우리가 지각할 수 있고 느낄 수 있는 존재이기 때문에 생성된 것으로 보고 있는 것이며 생성된 이 우주는 기존의 혼돈 속에서 무질서하게 자유자재로 움직이고 있는 상태로부터 조화롭게 균형잡힌 아름다운 질서체계(Kosmos)로 만드는 과정을 거친다는 것이다. 따라서 생성된 모든 것은 직접적인 어떠한 원인에 의해서 생기는 것이고, 우주가 생성 되었다는 것은 '만들어졌다'는 의미로써 설명할 수 있다.

2) 생성(만듦)의 성립 요건

무엇을 만들 경우에는 반드시 '본(本)이 되는 것'과 '물질적인 재료' 그리고 그것들을 혼합할 수 있는 진정한 '만드는 자'가 있어야만 어떠한 구체적인 형체나 형상(形狀)을 올바르게 만들 수 있는 것이다. 우주를 만드는데 있어서 본(本)은 무엇이고, 만드는 자는 누구이며, 만든 재료는 어떤 것인지에 대하여 플라톤은 다음과 같이 설명하고 있다.

(1) 본(本) / 형상(形相)

모든 진지한 제작 행위는 언제나 그 본(本)이 되는 원형(原形)에 따라 이루어진다고 볼 수가 있다. 따라서 플라톤은 이 우주가 성립되기 위해서는 변화하지 않는 자기 동일적(同一的)인 영원한 존재(存在)가 요구된다고 하였다. 그것은 바로 본(本)으로서의 형상(形相)인데, 이것은 언제나 한결같은 상태에 머무르고 있는 '항상 존재하지만 생성을 받아들이지 않는 것'으로써 파괴되지 않는 것이면서 정신적인 세계속에서 지성(nous)에 의해서만 인식

될 수 있는 것이다.

지성(nous)은 여기서 마음, 이성, 정신, 이데아(idea)와 같은 것으로, 이것은 가장 높은 단계의 삶에 대한 주체이면서 우리들의 직관에 의해서만 알 수 있는 지식의 대상이기 때문에 우리 눈으로는 참된 인식이 불가능하다. 다시 말해서 지성(nous)은 사물들의 이상형 혹은 원형을 의미하거나 보편적인 개념으로서의 사고의 수단이 되며, 그것은 유일한 것(monophues)이며, 단일한 것(monadikon)이면서 참으로 실제적인 것으로 간주되며, 항상 실체이면서, 참된 존재로서의 사물 그 자체이다. 형상 또한 '그 자체'로서 '참된 것'이며, '참된 존재'로서 존재하는 것이면서 비물질적(非物質的)인 것이고, 비가시적(非可視的)이며 가지적(可知的)인 존재인 동시에 완전한 객관성을 갖춘 존재이다.

따라서 『티마이오스』 편에 나타난 지성(nous)과 형상(形相)은 형이상학적인 면에서 같은 맥락을 유지한다고 볼 수 있으며, 형상은 지성(nous)이라고도 한다.

(2) 만든자 / 데미우르고스(Demiurgos)

이 우주를 불변하는 어떤 형상으로부터 감각적인 세계로 생성된 것으로 보고 있는 플라톤은 우주가 생성이라는 만듦의 관점에서 이루어진 하나의 소산물(所産物)로 보고 있는 것이다. 그러나 언제나 생성되는 것은 존재하는 것이 아닌데, 어떻게 존재하는 것의 속성인 아름다움을 갖게되는 것인가? 그리고 '존재하는 것'은 '자기 동일적(同一的)인 것'이어서 다른 어떤 것들과도 관련을 지어 스스로를 변화시킬 수 있는 것이 아닌데, 어떻게 '생성하는 것'에 관여할 수 있는가? 라는 의문을 생각할 수 있다. 이러한 문제를 플라톤은 우주의 제작자이면서 구성자인 '데미우르고스'(Demiurgos)라

는 신적인 장인(匠人)을 통해서 해결하고 있다. 다시 말해서 생성하는 이 우주가 아름다운 우주로 만들어지기 위해서는 반드시 데미우르고스라는 신의 역할을 통해서만 이루어질 수 있다는 것이다. 즉 플라톤은 그의 우주 생성론을 구성함에 있어서 생성의 직접적인 원인을 '데미우르고스'라는 신적인 개념을 도입시키고 있다.

데미우르고스는 질서잡힌 아름다운 우주의 구조를 갖게 한 훌륭한 목적을 지닌 신으로 얼핏 보기에는 우리가 알고 있는 기독교적인 전능한 창조주로서의 신과 동일한 것으로 여겨질 수 있는데, 그 양자는 매우 엄격히 다른 존재이다. 성경에서 나오는 신은 절대적인 무(無)에서 유(有)를 창조하는 존재이지만, 『티마이오스』 편에서 나오는 신인 데미우르고스는 스스로 지성(nous)을 지니고 있는 창조 신으로서 기존의 모든 조건을 가지고 구성하여 우주를 만들기 때문에 오히려 '제작'이나 '형성', '배합', 혹은 '결합'을 의미하는 신으로 여겨지고 있는 것이다.[14]

특히 『티마이오스』 편에서 우주의 제작자이며 최고의 신을 '데미우르고스'라고 부르는 이유를 살펴보면 그의 성격을 더욱 뚜렷히 알 수가 있다.

보편적으로 '데미우르고스'라는 단어는 일상적인 의미의 '장인'(匠人)을 가리킨다고 한다.[15] 고대 그리스에서는 장인의 의미를 대부분 노예 신분을 가리키는 것으로 생각했는데, 플라톤이 우주의 최고 신에게 이 이름을 붙인 것은 조금은 뜻밖의 일이면서 잘 이해가 안되는 일이다. 그러나 데미우르고스의 작업이 '창조'가 아닌 '제작' 혹은 '모방'으로 설명된다는 것으로 보아 납득이 간다고 할 수 있다. 장인은 새로운 형태의 창안자가 아니라, 불규칙하고 무질서한 운동의 상태에 있는 물체적인 기존의 것에 새로운 것

---

14) 조승규, 『플라톤의 티마이오스(Timaeus)에 나타난 데미우르고스(Demiurgos)에 대한 연구』, 인하대학교 대학원 철학과 석사학위논문, 1995, 미간행. P. 5.
15) G. 블래스토스(Gregory Vlastos), 『플라톤의 우주론』, 이경직(역). (서광사: 1998), P. 47.

을 부여하는 자이다. 그리고 여느 장인처럼 주어진 것들을 가지고서 무엇을 만들건 간에 창조할 때에는 자신의 힘이 미치는 범위안에서 최선을 다해 영원한 것을 본(paradeigma)으로 삼아서 작품을 만든다는 것이다.

즉 무엇을 만듦에는 그 행위에 선행하여 본(本)이 되는 것이 있어야 하는데, 데미우르고스가 창조에 있어서 본으로 삼은 것은 수시로 생성소멸하여 변하는 불완전한 것들이 아니라, 항상 자기 동일성을 지니는 불변의 것들을 바라 보면서 우주(kosmos)를 창조했다는 것이다. 다시 말해서 데미우르고스는 주어진 여건과 본(本)을 연결시키는 제 3의 제작 원인으로서 기능을 하는 신이라고 볼 수 있다.

그가 형상을 본으로 삼아 어쩔 수 없이 주어진 질료들에게 질서를 부여할 수 있었던 것은 그가 지성(nous)을 지녔기 때문이다. 그러므로 데미우르고스는 곧 지성을 의미하기도 한다.

(3) 질료로서의 필연

우주 구성의 마지막 요건은 질료이다. 질료는 구체적으로 형식 또는 형태를 갖춤으로서 비로소 일정한 것으로 되는 물질을 말하며, 물질은 어떠한 공간의 일부를 차지하면서 정신의 세계에 대하여 인간의 의식 바깥에 존재하는 사물로 정신과는 전혀 반대되는 감각적인 대상을 뜻한다. 질료는 데미우르고스가 이 우주를 창조할 때 그에게 주어진 것으로 그것들은 가시적이고 정지해 있지 않으며 조화를 이루지 못하고 무질서하게 움직이는 것들이다. 이러한 상태에 있는 질료를 플라톤은 필연이라고 하는데 왜 필연이라고 하는지를 알아보면 다음과 같다.

어떻게 보면 물질적인 요소들은 지성(nous)을 지닌 이 우주를 만드는데 있어서 아주 귀찮은 것이며, 불필요한 존재이다. 왜냐하면 물질들은 일반적

으로 참된 실재라고 부를 수 있는 존재가 아니며, 항상 정지해 있지 않으면서 변하고 있기 때문이다. 그러나 물질적인 요소들은 우주가 질서 지어지기 이전에 이미 주어져 있는 감각적인 대상이기 때문에 데미우르고스가 지성적으로 해결해야하는 필수적인 문제이고, 이러한 문제는 우주가 탄생되기 이전에 이미 존재 하였던 어쩔 수 없는 상황이기 때문에 그 성질상 '필연'이라는 이름을 사용하게 될 수 밖에 없다.

다시 말해서 물질적인 조건들이 갖고 있는 고유한 특성 때문에 만듦에는 어쩔수 없다는 필연적인 이유가 생기게 되고, 항상 어쩔 수 없다는 말처럼 만듦에는 언제나 그럴 수 밖에 없는 마지막 한계점에 머무르고 마는 것이다. 이러한 점을 생각했기 때문에 주어진 물질적인 조건을 '필연'이라고 부르는 것이고, 데미우르고스는 필연적으로 무질서하게 움직이고 있는 물질들의 성질을 가지고 그가 지니고 있는 능력을 최대한 발휘하여 '가능한 한' 모든 것들을 규칙적으로 올바르게 조화할 수 있도록 좋고 선(善)하게 만들려고 노력하였던 것이다.

이처럼 위에서 살펴 본 바와 같이 '필연'이라는 말은 구체적으로 우연히 일어날 수 있는 대상이 아니라, 반드시 그렇게 되는 수 밖에 다른 도리가 없는 것을 말한다. 플라톤은 『티마이오스』편에서 데미우르고스가 이 아름다운 우주를 구성하는데 있어서 어쩔 수 없이 주어져 있는 물질적인 요소들을 '필연'이라는 명칭으로 지정하여 사용하는 이유가 여기에 있다.

이와 같이 플라톤은 이 우주가 생성을 하기 위해서는 위에서 설명한 세 가지의 것들이 올바르게 결합되어 이루어져야만 근본적으로 생성을 일으킬 수 있다고 생각하였다. 즉 만든는자, 구성자 혹은 창조자라 일컫는 직접적인 원인으로서의 '데미우르고스'와 언제나 불변의 상태에 있는 '본(本)으로서의 형상(形相)' 그리고 가시적이고 정지해 있지 않으면서 조화를 이루지 못하고 무질서한 상태로 움직이고 있는 '질료적인 요소'가 생성에 있어서

중요한 성립 요건이 된다고 보고 있다.

3) 지성(nous)과 필연(ananke)의 관계 / 설득

지성(nous)과 필연(ananke)에 대한 설명은 위의 본문에서 살펴 본 것처럼 서로 반대적인 의미를 가지고 있다. 다시 말해서 지성(nous)은 우리 인간들의 정신 속에서만 존재하는 것으로 사물의 근본적인 본질을 판단할 수 있는 능력이며, 가장 이상적이면서 최고의 가치에 해당하는 형상(形相)으로써 절대적인 가치를 의미한다. 반면에 필연이라는 것은 '방황하는 원인'이라는 명칭으로도 설명되고 있는데, 그 이유는 데미우르고스가 관여하기 이전의 원초적인 물질의 상태를 의미하기 때문에 이러한 명칭을 사용하고 있으며, 필연이라는 것은 한마디로 지성(nous)과 대립되는 물질적인 요소들을 가리키는 것이다.

필연과 지성(nous)은 우주 구성의 전체 계획상 서로 상호 대립적인 존재이지만, 결국은 지성(nous)에 의해 지배됨으로써 그 작업을 수행하는 데미우르고스와 더불어 질서 있는 우주를 이룩하게 되는 원인으로서도 작용하고 있다.

보편적으로 사물의 형상과 물질을 생각해 볼 때 그 둘을 서로 떼어내어 구분해서 생각할 수는 있지만, 실제로는 이것들을 따로 분리해서 생각할 수는 없다. 물질은 항상 순수한 상태로만 존재한다기 보다는 언제나 일정한 공간의 부분들을 차지하면서 '어떤 형태'를 띠고 있는 것이고, 반면에 순수한 형상들은 물리적인 현실과는 전혀 다른 방식으로 정신 속에서 또는 더욱 고차원적인 세계 속에서만 존재하는 것이기 때문에 그 둘은 항상 하나로 연결된 상태라고 생각 할 수 있기 때문이다.

따라서 데미우르고스는 필연적인 것으로 주어져 있는 원초적인 물질들의 고유한 힘과 성질들을 본성이 허용되는 범위 내에서 최대한 그것들이 여러

방식으로 생성될 수 있는 가능적인 상태들을 이용하여 우주를 만들었다. 즉 필연에 대하여 강제가 아닌 설득을 통하여 우주를 구성하였던 것이다.

어떻게 보면 필연은 이해될 수도 예언할 수도 없는 비결정적인 것이고, 비지속적인 것으로 무계획적인 힘 또는 운동이라고 말할 수 있다. 그리고 설득은 이러한 물체적인 힘을 가능한 한 선한 우주 구성의 작업에 최대한 참여시키려는 방법으로서 가시적인 우주에 질서와 조화를 갖춘 아름다운 것으로 만들어 내기 위한 신적 의지를 표현한 것이라고 볼 수가 있다.

4) 설득(만듦)의 방법 / 기하학 또는 수학

플라톤은 데미우르고스가 이 우주를 지성(nous)의 대상인 본(本)에 가능한 한 닮도록 하기 위해서는 수학적인 방법인 기하학을 이용하여야만 이 우주가 아름답게 구성된다고 보고 있다. 이러한 관점은 플라톤이 지성(nous)에 의해서만 인식될 수 있는 지적인 구조를 수학적인 기하학을 매개로 하여 감각적인 세계에서도 지성(nous)이라는 최고의 가치를 인식할 수 있도록 노력한 것이다. 즉 기하학의 원리는 데미우르고스에게 있어 무질서한 이 우주에 질서를 부여하는 방법적인 원리로써 작용하고 있는 것이고 이러한 원리를 바탕으로 이루어진 우주는 합리적이고 균형있게 융합된 아름다운 질서체계로 인정되는 것이다.

이처럼 플라톤이 우주를 구성하는데 있어서 수학적인 것들을 중요시 한 이유는 이 우주가 지성(nous)에 의해 인식되는 것의 모사물(模寫物)로 파악하고 있기 때문이다. 다시 말해서 수학적인 것들이 이 우주를 지성적인 구조로 실현시킬 수 있는 유일한 수단으로 보고 있으며, 수학적인 것들은 곧 실재하는 것으로 감각의 대상과 이데아의 사이에 존재하여 이 양쪽을 모두 조화스럽고 균형있게 연결시켜주는 원리로서 작용하고 있기 때문이다.

결과적으로 플라톤은 생성된 이 우주를 가장 아름답고 단일하게 결합시켜 주는 원리를 '기하학적인 비율에서 찾았었던 것이다.

2. 기하학을 이용한 우주 생성의 원리

1) 우주 생성의 단계

플라톤의 우주 생성은 데미우르고스가 이데아라는 원형을 보고 이 세상을 만든 것이다. 이데아라는 것은 앞에서 지성(nous)의 의미를 설명할 때 언급된 것처럼 정신적인 세계에서 존재하는 사물의 원형이다.

플라톤은 데미우르고스가 이 우주를 창조하기 이전의 원초적인 생성의 상태를 혼돈의 상태라고 하였고, 이러한 혼돈의 상태에 주어져 있는 기본 물질들을 흔적이라고 말하고 있다. 이 때의 흔적들은 불, 물, 공기, 흙이라는 물질들로써 이전에 존재하고 있었다.

이것들은 서로 비슷한 것끼리 모이는 경향을 보였지만, 균형이 올바르게 잡히지 않았기 때문에 4원소(불, 물, 공기, 흙)로써의 형태를 형성하지 못하고 무질서하게 운동을 하고 있었다. 즉 이 때의 불, 물, 공기, 흙 등은 플라톤에게 있어서 원소들(stoicheia)이라고 볼 수 없는데, 왜냐하면 원소의 지위를 누릴 수 있는 최소 단위의 도형들을 갖추지 못하고 있었기 때문이다. 이러한 흔적과 혼돈의 상태에 있는 불, 물, 공기, 흙 등을 데미우르고스가 수적인 비례와 기하학을 이용하여 우주를 만들기 시작하였다.

플라톤은 우선 우주가 볼 수 있고, 느낄 수 있는 존재가 되기 위해서는 물체적인 형태를 가져야함으로 데미우르고스가 우주 신체의 형성에 있어 제일 먼저 시작한 것은 가장 작고 날카로우며 유동성이 큰 불과 흙을 적당히 취하여 원소로서의 형태를 만들었는데, 만약 불이 없다면 어떠한 가시

적인 것들이 생겨날 수 없고, 어떠한 고체적인 것이 없이는 만질 수 있는 것들이 생겨날 수 없기 때문에 불과 흙의 비율을 적당히 하여 보고 만질 수 있는 형태를 만들었다. 그러나 이 불과 흙만으로는 그 둘을 연결시켜 줄 수 있는 끈이 주어지지 않기 때문에 데미우르고스는 그 양자를 가장 완벽하게 하나로 결합시켜 줄 수 있는 중간적인 요소로 기하학적인 형태를 이용함으로써 가장 완벽한 존재로 만들었다.

2) 우주의 생성의 원리로써 작용한 기하학

플라톤은 우주 생성의 적합한 원인이 되는 합리성을 수학적인 방법인 기하학의 원리를 통해서 찾고 있었다. 즉 우주 생성의 시초를 직각 부등변 삼각형과 직각 이등변 삼각형이라는 두 개의 요소 삼각형만을 가정함으로써 이 우주의 궁극적 원소들과 요소 삼각형들과의 관계을 논리적으로 설명하고 있는 것이다.

플라톤이 『티마이오스』에서 우주 생성의 시원을 설명할 때에 이 '요소'라는 말을 집중적으로 사용하고 있는데, 그 이유를 살펴보면 다음과 같다. '요소'라는 말은 글자가 의미하는 대로 어떤 사물의 성립이나 효력 따위에서 결코 없어서는 안될 중요한 조건을 의미한다. 플라톤이 이러한 '요소'라는 말을 사용하여 삼각형을 우주 생성의 중요한 출발점으로 보았던 이유는 삼각형이 우주 구성의 시원으로써 가장 아름답고 훌륭한 존재로 보았기 때문에 '요소 삼각형'이라는 명칭을 사용하여 설명하고 있는 것이다.

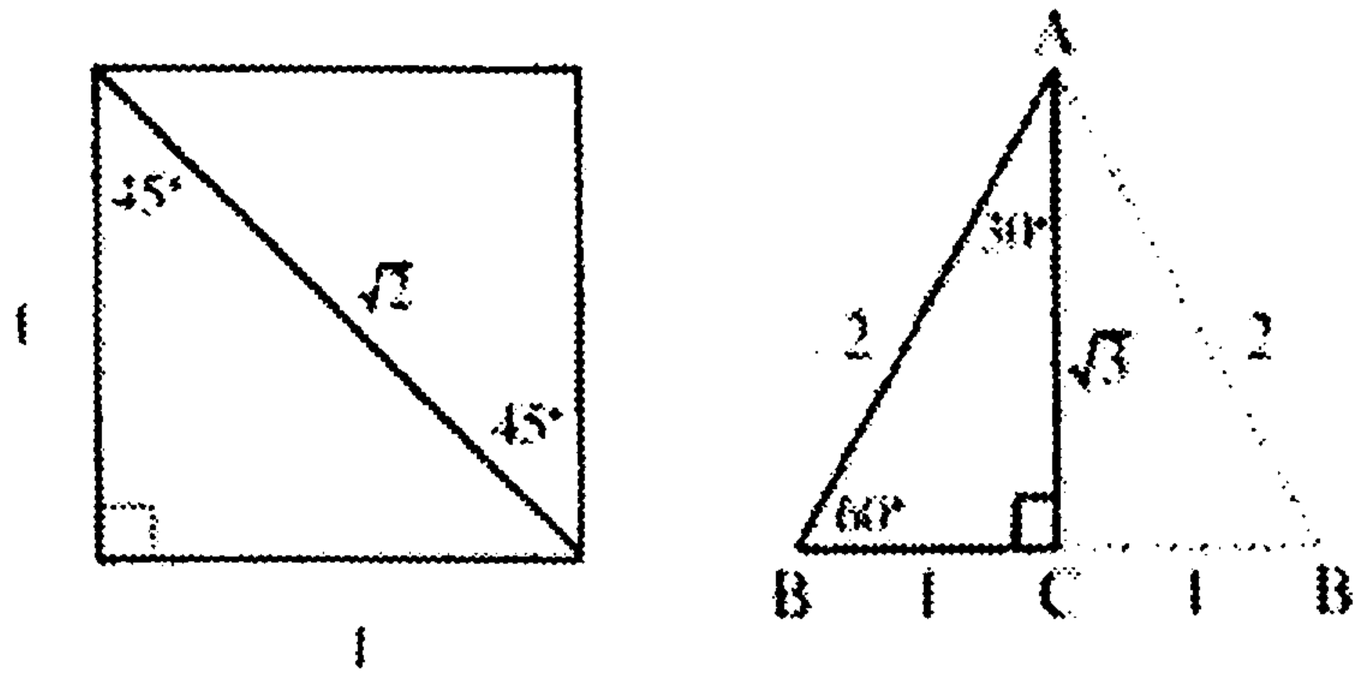
또한 플라톤이 삼각형을 우주 구성의 중요한 기본 원리로 생각하고 있는 것은 피타고라스 학파의 영향을 받아 기본적으로 숫자 3이 삼각형를 이루는 기본 숫자라고 보기 때문이다. 다시 말해서 숫자 3은 3개의 꼭지점을 중심으로 선을 그려보면 최초의 기하학 도형인 삼각형을 형성한다는 점인데, 세 점은 삼각형을 에워싸고, 세 변은 첫 번째 기하학 도형인 삼각형의

형태를 만든다는 것이다.

그렇다면 여기서 우주의 기본 물질들인 4원소(불, 물, 공기, 흙)들을 수학적인 관점에서 생각해 볼 때 4원소들은 도형이라는 물체들이라고 볼 수 있으며, 이러한 도형의 물체들은 각각 깊이를 가지고 있으면서 깊이는 필연적으로 평면의 성질을 가지고 있는 것이기 때문에 그것에 알맞는 면들에 의해 둘러싸여 있고, 이 평면은 다시 물질의 가장 기초가 되는 원리로서 작용하는 직각 부등변 삼각형과 직각 이등변 삼각형이라는 요소 삼각형들로 이루어졌다.

즉 4원소의 형태들은 다양한 도형들을 형성하고 있으면서, 도형들의 각각의 모든 면들은 두 가지의 요소 삼각형들에서부터 비롯되는 것이다. 요소 삼각형 중의 하나는 양쪽의 변의 비율이 동일하지 않는 변에 의해서 나누어져 동일하지 않는 각을 각각 가지는 변의 비율이 $1 : \sqrt{3} : 2$의 모양 또는 크기가 다른 직각 부등변 삼각형이고, 다른 하나는 양쪽의 변이 동일한 변에 의해서 나누어져 각을 반씩 가지고 있는 변의 비율이 $1 : 1 : \sqrt{2}$의 모양이 모두 같은 직각 이등변 삼각형이다.

플라톤이 취하고 있는 방법에 따라 분활된 직각 부등변 삼각형과 직각 이등변 삼각형들은 아래의 그림에서 볼 수 있듯이 각각 이것들로 구성된 등변삼각형(정삼각형)의 중심점과 정사각형의 중심점에서 똑같이 만나게 된다.

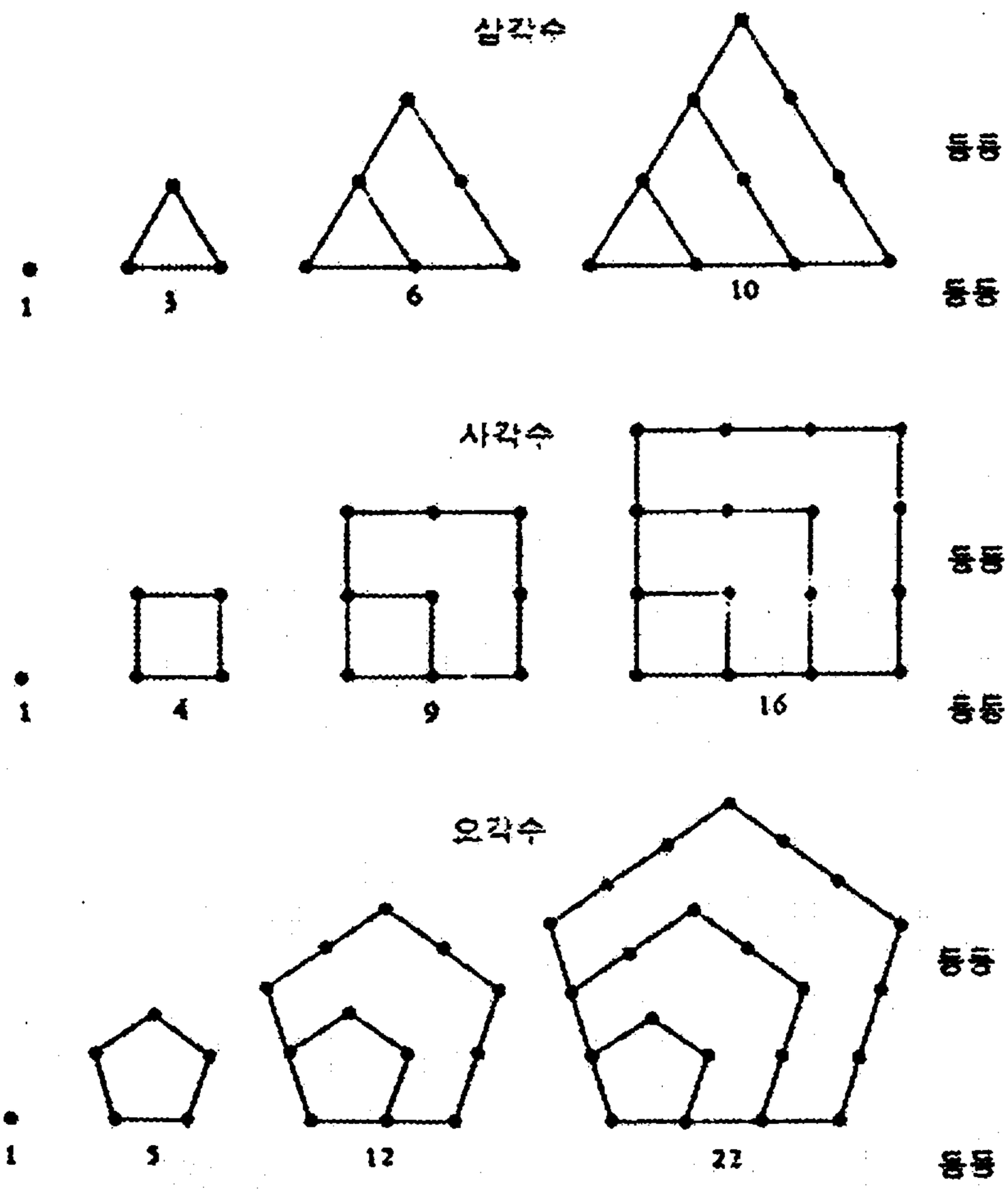


< 그림 1 >

그리고 각각의 직각 이등변 삼각형은 다시 두 개의 크기가 작은 등급의 직각 이등변 삼각형으로 나누어진다. 정삼각형의 경우에는 처음 두 개가 직각 부등변 삼각형으로 나누어지고. 이 각각의 삼각형은 세 개의 크기가 작은 등급의 직각 부등변 삼각형으로 나누어진다. 이러한 과정은 무한히 계속될 수 있다. 그런데 플라톤은 정사각형의 경우에는 그 정사각형을 네 부분으로 나누는 직각 이등변 삼각형에서 분해를 그치고, 정삼각형인 경우에는 그 정삼각형을 여섯 부분으로 나누는 직각 부등변 삼각형에서 분해를 그친다. 그리고 이 두 삼각형, 즉 직각 이등변 삼각형과 직각 부등변 삼각형을 원소로 상정하고 있는 것이다.

그런데 <그림 2>에서 볼 수 있듯이, 왜 플라톤이 정사각형의 경우에는 두 개의 직각 이등변 삼각형으로도 충분한 것을 네 개의 직각 이등변 삼각형으로 분해했으며, 정삼각형의 경우에도 두 개의 직각 부등변 삼각형으로도 충분한 것을 여섯 개로 분해하였는가라는 의문을 가지게 된다. 그것은 그렇게 분해해서 나온 직각 이등변 삼각형과 직각 부등변 삼각형으로도 충

분히 네 개의 정다면체를 각각 구성해 낼 수 있으나, 이 두 삼각형들이 가지고 있는 크기의 등급 차이 때문에 같은 부류의 삼각형들끼리는 서로 변화될 수 있으며, 정다면체들에서도 크기에 따라 차이를 달리하는 등급을 가지고 있어서 같은 부류의 정다면체들에서도 등급을 달리하는 변화가 있다는 점을 보여주기 위해서이다.



< 그림 2 >

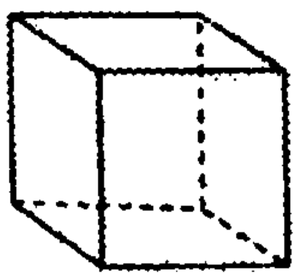
만약 정다면체가 지니고 있는 정삼각형을 요소 삼각형으로 선택하면 그 요소 삼각형의 등급이 한 종류일 때 제일 작은 크기를 가진 등급과 그 다음 등급 크기의 비율이 1 : 4 가 된다. 그리고 처음 등급과 보다 큰 크기의 셋째 등급과의 크기 비율은 1 : 9가 된다. 또한 정사각형을 요소로 선택할 때도 정삼각형을 요소로 선택한 것 만큼의 배율 크기 차이가 난다. 그런데 직각 이등변 삼각형과 직각 부등변 삼각형을 선택할 경우에는 그 차이가 훨씬 줄어들게 된다. 즉 직각 부등변 삼각형을 요소로 선택할 경우에는 첫째, 둘째, 셋째 등급의 정삼각형의 크기의 비율이 1 : 3 : 4가 된다. 또한 직각 이등변 삼각형을 요소로 선택할 경우에도 마찬가지이다. 이러한 이유로 플라톤은 직각 이등변 삼각형의 경우에나 직각 부등변 삼각형의 경우에 둘째 등급의 경우를 택하고, 그 경우에서 얻어지는 두 요소 삼각형을 근본 원소로 상정한 것이다.

이처럼 플라톤은 직각 이등변 삼각형과 직각 부등변 삼각형이라는 두 요소 삼각형으로 정다면체를 설명한 후에, 이 정다면체 중 정사면체, 정팔면체, 정이십면체, 정육면체를 각각 불, 공기, 물, 흙이라는 4원소에 배당한다.

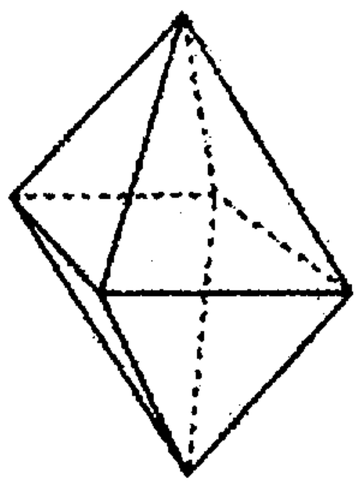
이렇게 볼 때, 4개의 정다면체 중에서 3개의 정다면체, 즉 정사면체, 정팔면체, 정이십면체는 1 : $\sqrt{3}$: 2의 삼각형으로 구성되었기 때문에 서로 변환될 수 있는 원소들이지만, 흙에 배당된 정육면체는 1 : 1 : $\sqrt{2}$ 의 삼각형으로 구성되었기 때문에 다른 원소들과는 상호 변환될 수 없는 원소이다.

불, 물, 공기, 흙이라는 4원소들은 서로 다른 크기를 갖는 다양한 정다면체의 부류들을 구성해서 그들의 생성을 표현하고 있는데, 불은 정다면체들 중에서 정사면체, 공기는 정팔면체, 물은 정이십면체, 흙은 앞의 세 원소와는 약간 다른 성질의 매우 안정적인 정육면체로 이루어졌다고 보고 있다. 흙이 다른 원소들과는 다른 성질을 지니고 있는 이유는 불, 공기, 물은 등

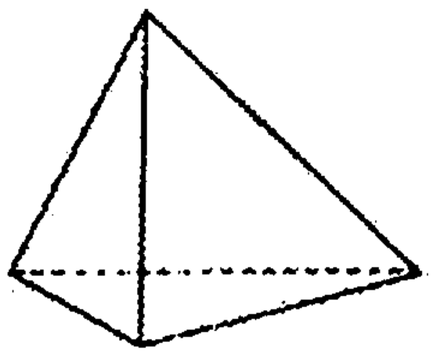
변삼각형(정삼각형)을 이등분한 직각 부등변 삼각형으로부터 구성되었고, 흙은 정사각형을 대각선으로 자른 직각 이등변 삼각형으로부터 구성되었기 때문에 흙을 제외한 각각의 다른 원소들은 다양한 부류들이 서로 다른 원소의 부류들과 서로 변환될 수 있음을 설명하고 있다.



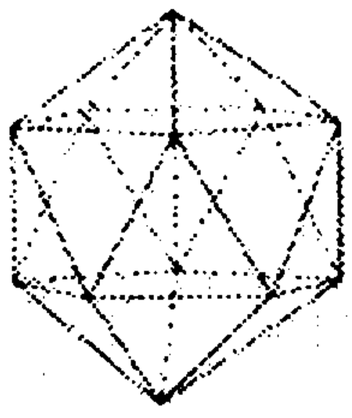
정6면체(흙)



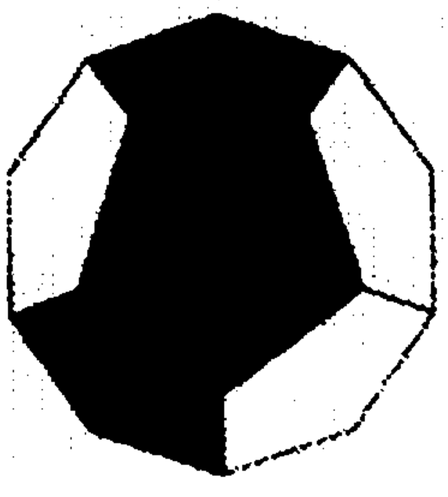
정8면체(공기)



정4면체의 각뿔(불)



정20면체(물)



정12면체(우주)

< 그림 3 >

이런 구조를 갖고 있기 때문에 동일한 요소 삼각형(직각 부등변 삼각형, 직각 이등변 삼각형)들로 구성된 물체들은 서로 간의 변환을 쉽게 할 수 있는 것이다. 이 두 삼각형이 '불'과 물 그리고 흙과 공기의 시초로서 가정된다. 이로써 만물의 원소로서 플라톤은 이 두 삼각형을 선택한 셈이다.

플라톤은 데미우르고스로 하여금 공간속에서 불규칙하게 그 자신의 힘들을 가지고 있는 4원소(불, 물, 공기, 흙)의 흔적들에게 기하학적 형태와 수를 부여함으로써 4원소의 생성 즉 우주의 생성을 설명하고 있다.

Ⅳ. 궁정 발레(Court de Ballet)의 기하학적 특징

궁정발레(Court de Ballet)는 르네상스기의 이탈리아에서 시작된 대행렬 같은 여흥 행사가 프랑스에서 완성된 구경거리(spectacles)이다. 최초의 궁정 발레인 『왕비의 희극 발레(Le Ballet comique de la Reine), 1581』는 오늘날에 순수 예술로써 이루어지고 있는 발레 예술의 시초라고 일컬어진다. 그것은 발레를 무대 장치, 음악, 춤 등이 극적인 줄거리를 가지고 복합적인 형태로 이루어진 예술이라고 정의 내릴 때, 궁정 발레도 호화스러운 의상과 경이로운 장치, 그리고 음악과 춤이 극적인 이야기를 전달하기 때문이다. 그러나 궁정 발레의 춤과 오늘날의 발레와의 차이는 매우 크다. 오늘날의 발레가 수직적으로 이루어진 춤이라면 르네상스기에 추어졌던 궁정 발레는 수평적인 춤으로 기하학적인 도형에 의한 움직임이었으며, 이러한 도형들은 모두 상징적인거나 비유적인 의미가 있었다.

본 장에서는 궁정 발레(Court de Ballet)가 어떻게 발전되었으며 구체적으로 어떠한 춤을 추고 있었는지를 알아보고자 한다.

1. 궁정 발레(Court de Ballet)의 형성 과정

르네상스기의 공연 예술인 궁정 발레가 프랑스에서 생겨났다고 하지만, 전반적인 궁정 발레의 시초는 르네상스 문화를 꽃피운 이탈리아라고 할 수 있다. 따라서 이탈리아와 프랑스에서 궁정 발레가 형성된 과정을 살펴 보면 다음과 같다.

1) 이탈리아

전반적으로 르네상스기의 이탈리아는 오늘날과 같은 통합된 국가가 아니라, 서로 분열된 군소 도시국가들로써 그들은 정치적·경제적 간의 경쟁이 심하였다. 도시의 대 영주들과 군주들은 대가들을 기용하여 축제를 조직하고 서로 자기들의 능력과 힘을 과시하기 위해서 여러 가지 방안을 모색하게 되는데, 그 가능성을 중세에서 유래된 카니발(carnival)에서 발견하게 되었다. 카니발은 사순절(四旬節) 전날에 가면을 착용하고 거리를 누비는 즉흥적인 축제로 군주들은 이 행렬에다 사치스러운 호화로움을 가미하여 마스커레이드(mascorade)라는 대행렬을 발전시켰다.

이러한 행렬은 하나의 테마에 따라 가면과 변장을 하고 걷는 사람, 마차, 기수의 행렬로 이루어지는 행진이다. 이렇게 발전된 대행렬들은 점차 다른 연희 행사로 옮겨져 다양하게 변형을 시키면서 행하여졌는데, 결혼식이나 고귀한 손님이 방문을 했을 때 또는 특별한 계기가 없이도 행사를 즐겼으며, 이탈리아의 특수한 무용의 형태인 막간극(intermezzi)으로 삽입되기도 하였다. 결혼식과 같은 축제에서는 결혼식을 위하여 식사 중에 삽입된 대사나 무용의 무대, 즉 안무 연희가 있었고, 행렬 형태가 발달되어 거리의 축제와 무용이 포함된 화려한 개선 행렬이 있었다. 또한 대행렬과 연결된 중세적인 기마 시합과 가면 무도회가 포함되어 있었다. 고귀한 손님을 위한 파티에서는 손님의 방문에 대한 경의의 표시와 맞이하는 사람의 부와 권력 그리고 취향과 위엄을 과시하기 위해서 호화로운 행사가 벌어졌는데, 이러한 종류의 축제에서는 많은 마차와 기수들 그리고 걷는 사람들이 대규모로 이루어졌기 때문에 엄청난 인물들의 참여를 요하였다. 그 외의 행사에서는 가장 행렬과 다양한 행렬이 발달하여 여러 가지 기회나 아무 동기가 없이도 성행하였는데, 언제나 마차, 기수, 걷는 사람, 변장, 가면, 무용 등이 첨가되었다. 즉 행렬을 하면서도 관습에 따라 광장에 정지했을 때는

걷는 사람들과 기수들이 합세한 동작들이 있었고, 걷는 사람들은 도시민들이었으며, 기수들은 귀족들이었다. 막간극은 전원, 사냥, 사랑, 신화, 희극 등 주요 테마와 목동, 사냥꾼, 농부, 요정, 광대 등 알맞는 의상을 착용한 무용수들이 모레스크(moresque), 브란도(brando), 뚜르디옹(tourdion) 등을 기초로 한 무언의 몸짓을 통해 이루어졌는데, 막간극의 의미는 말이나 노래 또는 싯귀를 이용하였다. 점차 막간극은 연극과 결합되면서 대행렬과 같은 결혼식 축하의 일부가 되었다.

이러한 이탈리아 연희 여흥과 다양한 의식적 행렬이 점차 프랑스 궁정과 왕을 중심으로 하는 극적 무용의 형태인 궁정 발레가 발전할 수 있는 계기가 되었다.

2) 프랑스

르네상스기 이탈리아의 여러 궁정 연희물들이 프랑스로 이동하면서 춤은 프랑스를 위시한 르네상스기 궁정 생활에서 매일 빠질 수 없는 행사가 되었으며 연희 활동을 통해 권력의 표상을 강조하려는 움직임이 확대되었다. 또한 궁정 연희에서 추어지는 춤의 스텝과 기교가 점차 정교해지고 어려워지면서 귀족들은 매일 연습을 해야했고 이들 귀족들의 학습의 주된 내용이 되었다. 궁정에서 연희가 있다고 하면 어떤 순서로 어떻게 입장을 하고 누구와 춤을 추는지 등이 사전에 정해지고 연습되어졌고 즉흥적인 요소는 배제된 채 엄격한 절차에 의해 이루어졌으며 이러한 연희 공연들이 점차 번성하면서 무용 그 자체가 크게 주목을 받게 되어 규모가 큰 복합적인 궁정 발레로 발전하였다.

프랑스의 궁정 발레가 발전할 수 있었던 과정을 살펴보면 다음과 같다. 먼저 샤를르(Charles, 1364 -1380) 5세는 1377년 독일 황제 샤를르 4세를 위하여 십자군 일화에 관한 이야기와 중무장을 갖춘 사륜마차 등을 등장시

켜 최고급의 스펙타클한 연희를 베풀었다.

루이 11세(Louis, 1461 - 1483)는 성체절 밤에 종교적이면서 사교적인 성격을 갖춘 여흥 연희를 베풀었는데, 다수의 관객이 동원된 엄청난 규모의 연희였다.

프랑스와(Francois, 1515 - 1547) 1세는 이탈리아적인 것을 지독히 좋아하여 화가, 조각가, 음악가 등 수많은 이탈리아 예술가들을 퐁뗀느블루로 데려와 자신을 위해 일하도록 하였다. 즉 문학과 예술을 보호하고 적극 장려하는 가운데 많은 연희를 베풀었으며 이를 통해 문예 부흥의 분위기를 적극적으로 조성하였고, 이것은 프랑스에서 이탈리아식 가장무도회가 열리는 이상적인 배경이 되었다.

앙리(Henry, 1547 - 1559) 2세때는 수많은 장식 수레들의 행진과 화려한 의상을 입은 귀족들이 우화나 신화의 장면들을 묘사하였고, 행진이 끝나고 모두 군주가 앉아 있는 단앞에 도열하게 되면 대개 주빈(主賓)이나 군주를 찬양하는 어구나 긴 연설조의 싯구가 있었으며, 이러한 연희는 야외에서 이루어지는 것과 실내에서 이루어지는 것 간에 대단한 차이가 있었다. 외부에서 이루어지는 것은 구경거리가 얼마나 호화스러워 보이는가 하는 것이 최대의 관건이었다. 이를 계기로 프랑스 왕들의 적극적인 후원 아래 이탈리아에서 유입 되어온 가장행렬과 막간극이 통일되어 줄거리와 내용을 지닌 궁정 발레가 시작되었다.

또한 이탈리아의 공주 카트린느 드 메디치((Cathrine de Medicci, 1519-1589)와의 결혼식 연희와 이를 계기로 이탈리아의 예술가들이 프랑스로 건너오면서 점차적으로 왕의 업적을 찬양하기 위한 연희들이 잦아졌으며 이로써 프랑스 발레의 새로운 역사가 시작되었다. 즉 자신의 춤 애호가적 취미를 프랑스에 이식하였다고 전해지는 메디치가(家)의 카트린느 드 메디치(Cathrine de Medicci, 1519-1589)라는 여성이 프랑스에서 자신이 주

재하였던 궁정의 오락거리들에다 춤을 도입하였는데, 카트린느(Cathrine)는 이탈리아의 문화에 대한 궁정의 취향을 발전시키고, 이탈리아인 음악가들과 무용 교사들을 프랑스로 부르는 데 기여하였다. 예를 들면 비르질리오 브라체스꼬(Virgilio Bracesco), 루도비꼬 빨벨로(Ludovico Palvello), 갈리노, 죠반니 프란체스코 지에라(Giovanni Francesco Giera), 죠반니 빠올로 에르난데스(Giovanni Paolo Ernandes), 테토니 등 이탈리아의 댄스 마스터들을 프랑스로 도착하게 만들어 이탈리아의 화려함과 빛남 그리고 미와 사치에 대한 애호 등 풍부한 이탈리아적 문화를 함께 유입하여 역사적인 궁정 발레 작품들을 프랑스에서 탄생시켜 발전하게 만들었다.

앙리(Henry, 1574 - 1589) 3세때는 1581년에 최초의 발레 양식 작품으로 여겨지는 『왕비의 희극 발레』가 연희되었는데, 이 작품은 귀족들이 직접 참여하고 음악과 무용, 시가 함께 어우러지고 화려한 의상, 무대 장치 등이 총체적으로 선보인 작품이다. 본격적인 안무의 형태도 이루어졌고, 제작비만 3 - 5백만 프랑이 소요되었다고 한다.

그러나 르네상스기의 궁정 발레는 아직 무용으로서 완전한 틀을 갖추고 있지 않는 형태로써 시, 음악, 무용이 각각 독립된 형태가 아닌 함께 조화를 이루어 하나의 줄거리를 전개해가는 종합적인 예술형태였다.

다시 말해서 궁정 발레는 이 시기에 흔히 볼 수 있었던 무언극, 가면극, 막간극 등의 연희 형태에서 발전되어 1581년 극장 무용 예술로서 확립한 '왕비의 희극 발레'(Le Ballet comique de la Reine)를 시작으로 륄리(Jean Baptiste Lully)가 안무한 1681년 '사랑의 승리'(Le Triomphe de l' Amour)까지 100년간 지속되었던 것으로 간주되지만, 그러나 1581년 이전에도 많은 선구자들이 있었고, 1681년 이후에도 마찬가지로 궁정 발레에 속한다고 볼 수 있는 몇몇의 작품들을 찾을 수가 있다. 1581년을 기점으로 이전에 이루어졌던 작품들로는 『꿩의 축제, 1454』, 『낙원, 1496』, 『터

키인의 축제, 1559』, 『낙원의 방위, 1571』, 『폴랜드인들의 발레, 1573』, 『천국의 수비, 1577』, 『라 민타, 1577』 등이 있었고, 1581년 이후에는 『베니스 대사들을 위한 발레, 1595』, 『왕세자의 영세발레, 1598』, 『앙리 대제의 발레, 1598』, 『아랍궁정의 왕자들, 1598』, 『용감한 연인들, 1600』, 『알씬느의 발레(Ballet d' Alcine), 1610』, 『르노의 액막이 발레(Ballet de la Delivrance de Renaud), 1617』, 『도둑들의 발레(Ballet de Voleurs), 1624』, 『밤의 로열 발레(Ballet Royal de la nuit), 1653』, 『해군의 발레, 1635』, 『환희의 발레, 1639』 등이 활발하게 이루어졌다. 유럽의 다른 여러 나라들에서도 프랑스의 궁정 발레가 지역적인 형태의 발전에 영향을 미치거나 특수하게 적응된 형태를 낳기도 하였다.

앙리 4세(Henry, 1589 - 1610)때의 궁정에서도 위의 작품들에서 볼 수 있듯이 소 궁정 발레, 대 궁정 발레, 그로테스크한 발레 등의 형식으로 80개나 넘는 발레 작품이 상연되었으며 무도회와 가면극이 헤아릴 수 없이 이루어졌다.

궁정 발레는 왕의 부나 영화와 함께 국가적 안녕과 번영을 시각적으로 보여줄 수 있는 중요한 기회였기에 정치적으로 이용하였고, 춤, 시, 음악 그리고 장치 등과 같은 궁정 발레의 이질적인 구성요소들이 전체 연출을 감독한 기획관리자에 의해 통제를 받았는데, 전체 연출에 가담한 사람들로서는 귀족이나 직업 전문가들로써 그들 모두는 귀족적인 시각을 표출하는데 동참하였다. 다시 말해 예술, 정치 그리고 오락이 치밀하게 계산되어 혼합된 그런 것이었다. 국가의 영광을 기리고 이 국가라는 것을 루이 14세 시대에서와 같이 지배 군주로 상징화될 수 있는 것이 궁정 발레였기 때문이다.

이러한 르네상스기에 이루어졌던 궁정 발레의 특성을 살펴보기로 하겠다.

2. 궁정 발레(Court de Ballet)의 특성

궁정 발레가 탄생하기까지는 어느 정도 만큼은 그 당시의 예술 관념들에서 강하게 영향을 받았다. 1570년 시인 바이프(Jean Antoine de Baif, 1532-89)와 작곡가 꾸르빌에 의해 파리에 세워진 음악과 시의 아카데미(Academy of Music and Poetry)라는 기관은 궁정 발레의 발전에 있어 실질적으로 막강한 영향력을 행사하였다. 바이프와 그의 추종자들은 고대의 시, 음악, 그리고 춤을 소생시키기를 원하였고 예술들을 혼합시키는 이 아카데미의 예술 형식 개념은 시, 음악, 춤 그리고 장치를 통합하였던 궁정 발레의 혼합성 형식에 의해 어느 정도 달성되었던 것이다.

이와 같은 사실들로 인하여 궁정 발레는 점차 극적인 예술로 지칭되는데, 그 이유는 상황에 따라 대본과 주제와 같은 작품의 이야기 꺼리가 있었다는 점이고, 음악과 시 그리고 마차와 불과 물의 효과와 같은 기계 또는 무대 장치를 사용했다는 점과 호화스러운 의상 및 유명한 연기자들의 동작이 하나의 복합적인 형태로 결합되어 이루어진 스펙타클한 종합무용으로 보기 때문이다.

1581년 보주아이외(Balthassar de Beaujoyeax)에 의해 이루어졌던 『왕비의 희극 발레(Le Ballet Comique de la Reine)』는 엄청난 비용과 시간이 든 작품으로 본격적인 최초의 궁정 발레로서 인정을 받기시작한 사건이 되었고, 이 작품을 계기로 프랑스는 그들의 화려한 문화를 온 유럽에 알린 역사적인 기점이 되었으며 '왕비의 희극 발레'를 시점으로 해서 궁정 발레의 움직임은 더욱 더 확대되기 시작하였다.

궁정 발레의 특징들을 알기 위하여 궁정 발레가 지니고 있는 요소들을 좀더 구체적으로 살펴보기로 하겠다.

3. 궁정 발레(Court de Ballet)의 요소

1) 주제

주제의 내용은 영감의 근원이 넓어지면서 다양한 내용을 취하게 되는데, 대부분 그리스와 로마 시대의 고전과 이탈리아 르네상스의 서사시적 소설에서 선택하였다. 그 이유는 궁정 발레가 특히 당시의 문학과 밀접한 연관관계를 맺고 있었기 때문이다. 발레 작품들에서는 실제로 낭송하는 투의 노랫말이나 이야기가 등장하였고, 궁정 발레들은 주제와 인물상들을 신화 속의 존재들에서, 기사도의 정신에 충실한 주인공들에서 그리고 전원에서 노니는 이상적인 인간들로 묘사된 양치기 남녀들에서 또한 풍자적인 발레에 등장하는 그로테스크한 인물들과 이국의 토속적인 인간 유형들에서 혹은 엄청나게 사치스러운 구경거리들에서 공존하였을 뿐만 아니라 함께 뒤섞여서 이루어졌는데, 그와 같은 이유는 정치적으로 이용하는데 용이했기 때문이다.

또한 각 발레의 의도와 상징하는 바를 설명하는 글귀와 싯귀가 실린 대본이 인쇄되어 관람객들에게 배부되었고, 궁정 발레는 다양한 주제와 더불어 형식과 소재면에서 다른 어떤 매체들과 복합적으로 이루어졌다. 특히 대부분의 궁정 발레 작품들의 본문은 낭독되기보다는 노래로 불려졌고, 이것은 카메라타(Camerata)라는 그룹이 발전시켰던 음악적 대사 처리술을 프랑스 문화에 이용한 최초의 사례라고 볼 수 있다.[16]

2) 의상

15세기 프랑스에서는 원뿔꼴의 모자와 같은 거추장스러운 머리 모양을

---

16) 수잔 오(Susan Au), 서양 춤 예술의 역사, 김채현(역), 이론과 실천, p.

비롯해 특히 여성의 의상이 너무 무겁고 비실용적이었다. 그리고 앞쪽이 길고 뾰족한 구두를 신고 있었다. 반면에 국립 도서관에 소장된 줄리엘모의 원본에 나타난 삽화를 보면 이탈리아인들의 의상은 좀더 가벼웠던 것으로 보인다. 남자들은 지나치지 않을 정도로 뾰족한 구두에 우리의 스타킹과 비슷한 양말을 신고 있으며, 여자들은 가슴 아래로 허리띠를 맨 유연한 원피스를 입고 있으면서 머리 모양도 거추장스럽지가 않다.

그러나 16세기 이탈리아의 의상들은 남자들이 가슴을 불룩하게 하는 뻣뻣하고 꽉끼는 윗도리와 반바지 혹은 안감이 두껍게 들어간 반바지를 착용하고 있었다. 또한 소매가 없는 망토와 칼을 차고 있었으며, 목은 둥근 주름 칼라에 둘러싸여 있었고, 모자는 어찌나 컸던지 대개 무용을 할 때면 손에 들고 있어야했다. 여자들은 바닥까지 내려오는 원피스 둘을 겹쳐 입었고, 때로는 겉의 원피스가 좀더 짧고 앞이 열려 있어 속의 다른 원피스를 보이게 하였으며 때로는 팔소매에 덧대어 뒤로 늘어지는 가짜 소매가 있었다. 화려한 천들은 원뿔 모양의 몸선을 만들어내는 무겁고 뻣뻣한 것이었고, 남자들과 마찬가지로 여자들도 목에 둥근 주름칼라를 착용하고 있었다.

이러한 시각적 예술인 궁정 발레에서의 의상은 중요한 역할을 담당하는 것이었다. 대부분의 의상들은 독창적이면서 호화스러운 느낌의 금실과 은실로 짠 천으로 만든 의상들이었고, 다양한 진주와 다이아몬드, 루비, 사파이어, 에머랄드 등의 보석으로 치장한 것들이었다.

무용수들의 의상은 결코 사실성을 추구하지 않았고, 고대 그리스인이든 터어키인이든 이국적인 인물들의 신분을 한 눈에 알아볼 수 있도록 의상을 만드는 관례가 있었다. 예를 들어 「방돔 공의 발레」에서 기사들의 의상은 은박의 윗도리와 작은 진주가 섬세하게 수놓인 작은 팔찌들과 광택을 낸 금박과 은박의 여러 색상이 비단으로 이루어진 호화스럽고 좁은 팔소매

의 의상을 입고 있었고, 『왕비의 코믹 발레(Le Ballet Comique de la Reine)』에서의 의상은 그 당시에 사용된 값비싼 재료들로 이루어져 있었으며, 연극의 영향 아래 진행되었던 『귀부인의 발레』에서는 모조품이 언급되기 시작하였다.

3) 무대 장치

작품에 필요한 장식적인 요소들은 막과 무대 배경 그리고 신비적인 분위기를 창출하는데 필요한 기계 장치들이 있었다. 막은 관객과 무대의 분리적인 요소를 가지면서 무대에 집중시키는 역할을 가지게 하였고, 막의 발전은 무대 배경의 발달에 영향을 주게 되면서 이것은 궁정 발레의 근원인 여흥에서부터 멀리 떨어져 연극적인 면을 갖도록 하는 요소가 되었다.

무대 장치 기술은 오늘날의 기준으로 보아도 굉장히 인상적인 기계 장치들을 많이 사용하고 있었다. 즉 하늘에 고정되어 있거나 날아다니는 장치, 무대 아래에서 올라오는 장치, 무대 천장에서 작동하는 문과 움직이는 공간 장치 등 이들은 모두 사람을 싣고 움직이면서 인상적인 등, 퇴장과 이동을 가능케 하는 것이었다. 그 외에 불이나 물을 사용하는 등 여러 가지 효과 장치들이 있었고, 이러한 장치들은 17세기에 이르러 매우 복잡하고 정교하게 발전을 이루게 된다.

즉 무대 장치들은 미닫이 막과 회전 무대와 같은 방법으로 발전을 이루게 되는데, 미닫이 막은 그림이 그려진 막으로써 그 배경은 양쪽으로 나뉘어져 각기 두 레일 위로 미끌어 질 수 있게 만들어졌고, 회전 무대는 아주 교묘하게 만들어 무대 장치를 무한대로 바꿀 수 있게 하여 마차와 같은 다양한 기계 장치들을 많이 사용하였었다.

이렇게 복잡하고 정교한 이 기계 장치들의 목적은 경이로운 느낌을 유발시키는 것이었고 궁정 발레는 호화스러운 가운데 환상적이면서 비현실적인

구경거리와 관객들에게 감탄을 자아낼 수 있는 꿈이 현실로 이루어질 수 있도록 하는 또 다른 세계에 대한 표현이었다.

4) 공연 장소

공연 장소를 보면 발레를 위한 고정적인 장소를 가진 적은 한번도 없었다. '왕비의 코믹 발레' 역시 마찬가지였고, 공연물은 커다란 실내에서 또는 층층대로 이루어진 발코니같은 곳에서 이루어졌다. 즉 귀족들의 저택을 포함한 여러 장소들에서 이루어졌는데, 예를 들면 실내에서는 루브르 궁내의 '높은 화랑', '돔의 화랑', 대연회실 혹은 소 루브르 궁의 '죄 드 뽐', 소 부르봉 궁의 대연회실, 뛸르리 궁, 뤽상부르, '왕궁'과 아울러 실외에서는 빠리 교외의 퐁뗀느블로, 쎙 - 땅뚜완 거리, 쎙 제르멩 앙 레, 벵센느 등에서 이루어졌다.

5) 음악

음악은 1582년 판에 나타난 기록을 보면 오선지가 없이 표기되어 있으며 박자는 세로가 아닌 가로로 표시되어 있다. 일반적으로 노래 부분은 기록되어 있지 않으며 여러 악기들이 한 목소리에 맞추어 반주하였고 복잡하고 현학적인 음악이 제창(齊唱)으로 불리어졌다. 오케스트라는 40명의 단원과 열 그룹의 악기로 되어 있고 당시에는 작품이 '곡조'가 아닌 '음향'이라는 단어로 지칭되고 있었다.

이 시대의 음악적 리듬은 규칙적으로 반복되는 액센트를 기반으로 활기있는 리듬의 경향을 띠고 있었고, 이러한 리듬은 성악이나 기악곡의 모두에서 무곡(舞曲)의 리듬 형태가 바탕을 이루고 있었다. 어떻게 보면 민속무곡과 궁정 무곡들이 음악적 예술에 활기를 주었다고 볼 수가 있다.

또한 대개 전부 같은 조로 된 일종의 무곡(舞曲)의 악장들로 이루어진

조곡은 몸의 움직임의 이미지를 동반하는 무곡의 리듬으로 우아한 여흥 음악을 원하는 르네상스 시대에 적합한 것이었고, 이러한 조곡의 형태인 무곡 리듬은 작곡가들로 하여금 예술 작품으로 변형시킬 수 있는 대중적인 리듬에 대한 풍부한 자원을 제공해 주는 것이었다.[17]

6) 춤

춤 부분에는 15세기부터 16세기 궁정에서 유행하였던 여흥 무용인 정식 인사(reverence)와 단순스텝(simple step), 더블스텝(double step), 후진스텝(reprise), 제자리 걸음하는 흔들이는 스텝으로 이루어진 바스 당스(Basse Dance)와 콰테르나리아(Quaternaria) 그리고 가장 경쾌하면서 높은 무용인 살타렐로(Saltarello)와 가장 빠른 리듬인 피바(Piva)가 궁정 발레의 마지막 부분인 장대한 행진 춤(Grand ballet)에서 빠의 형태로 추어졌다. 또한 여흥 무용의 발전으로 파반느(Pavane, 장중한 의식무용)와 갈리아드(Galliard, 활발하고 즐거운 춤), 알라망드(Allemande, 특히 팔의 처리에서 느리고 우아한 흐름의 춤), 쿠랑트(Courante, 빠른 속도의 춤), 사라방드(Sarabande, 4분의 3박자의 느린 춤), 지그(Gigue, 가장 재미있고 속도감이 있는 춤) 등과 같은 궁정 무용이 발전되어 관객들과 배우들이 어울리는 무도회와 같은 행진 춤이 있었고, 이야기 전개를 위해 안무된 춤이 있었다.

다음으로는 궁정 발레의 춤 부분에서 상징적 역할로써 중요한 부분을 차지 했던 안무의 특성에 대해 좀더 자세히 살펴보기로 하겠다.

---

17) 박경혜, 「르네상스기 무용 예술 양식에 대한 연구」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1993, p. 53.

4. 안무적 특성

르네상스시대의 대표적인 궁정 발레 작품이라 할 수 있는 『왕비의 희극 발레』(1581)는 보주아이외(Balthasar de Beaujoyeulx)가 춤과 노래와 줄거리라는 이질적 요소들을 단순히 나열하는데만 그치지 않고 대운(對韻)·교운(交韻)등의 체계와 여러 유형의 싯귀를 사용한 대본에 의해서 완벽하게 서로를 조화시킨 한편의 드라마로써 그 구성은 치밀하게 조형되어진 무용수들의 기하학적인 구도로 균형미와 조화미가 미의 극치를 이룬 작품을 만들었다.

궁정 발레의 선구자이면서 안무가인 보조아이외는 1581년 작은 부르봉 궁의 큰 홀에서 개최한 『희극 발레』라는 궁정 발레를 통하여 그의 기하학적인 이념을 확고하게 근거지울 수 있는 기점을 마련하였다. 보조아이외는 그 때 인쇄된 대본에서 다음과 같은 자랑을 하고 있는데, 그것은 다음과 같다. '나는 비례가 잘된 나의 창조물로 눈과 귀 그리고 오성을 만족시켰다고 말 할 수 있다.' 그는 이렇게 자신의 업적에 대하여 상당한 자부심을 가지고 있었고, 그것은 바로 르네상스의 정신을 표현한 것으로서 기하학을 무용에 삽입한 일이다. 물론 현재의 입장에서는 그의 기하학이라는 것은 단순히 '미묘한 움직임'을 위해 몇몇 악기의 다양한 화음으로 반주하고 그리고 단지 춤추는 사람을 기하학적으로 집단화시킨 것 뿐이라고 말할 수 있다. 그러나 보조아이외는 중세의 조화로운 건축 속에서 반영된 것처럼 질서가 잘 잡힌 모양의 우주로 상상된 신과 함께 신적인 것을 함축하는 기하학을 무용의 패턴 에서 사용한 것이다.

전반적으로 르네상스 시대의 기하학적인 도형들에 의한 선(線)의 안무는 궁정 발레 작품들의 기본적인 틀을 이루고 있었고, 궁정 발레의 선구자들에 의해 더욱 더 많은 발전을 이루었는데, 궁정 발레 발전을 있게 한 그

당시의이론가들과 안무가들을 살펴 보면 다음과 같다.

첫째가, 무용가이자 무용 교사인 안또니오 꼬르나짜노(Antonio Cornazzano, 1430 - 1484)는 무용의 수학적인 진행 방법을 도식적인 것으로 표현하였다.

두 번째로는, 뚜와노 아르보(Thoinot Arbeau, 1520 - 1595)인데, 그는 일찍이 무용에 대해서 이렇게 말하였다. "자신의 본성에 따라 춤을 추는 무용수는 천체의 조화에 의하여 인도되는 유성과 같은 것이다"라고 하였다.

셋째, 이 시대의 최고의 안무가로 불리우는 보주아이외(Balthasar de Beaujoyeulx, 1555 - 1587)다. 그는 위에서도 많이 언급한 것처럼 궁정 발레에 있어서는 역사적으로 가장 중요한 인물이다. 그는 " …… 아르키메데스가 이 발레에서 기하학적 비례를 사용하는 공작과 숙녀보다 기하학에 대해 더 잘 알지 못할 것이다. " 라는 다음과 같은 잡담을 궁정의 신사숙녀들과 함께 하였는데, 이와 같은 예문을 통해서 볼 수 있듯이 보주아이외(Balthasar de Beaujoyeulx)는 자신의 기하학적 안무에 대한 업적을 상당히 자부하고 있었으며, 그의 지적 능력은 기하학이 그에게 있어서 최상이었던 것이다.

이와 같이 인간 형태와 기하학의 유기적 미는 매너리즘 시기 동안 인간의 눈에서 우주적 조화의 정점에 이르게 된 것이고, 결국 시대적인 정신을 의식한 보조아이외는 기하학에 대한 강력한 집착을 안무적 관념으로 바꾼 것이다.

넷째, 스튜어트 궁전의 두 명의 중요한 가면극의 제작자인 시인 벤 존슨(Ben Jonson, 1572 - 1637)과 화가이면서 건축가인 이니고 존스(Inigo Jones, 1573 - 1652)는 눈에 보이지 않는 추상적 관념을 시각적으로 표현하려고 하였고, 사막과 궁전, 야생 해안과 천상의 풍경이 번갈아 나타나는 무질서로부터 최상의 균형으로의 이행을 조명함으로써 르네상스의 인본주

의 자들이 주장하는 플라톤적 개념을 실행하였다.

다섯 째, 뻬르 메르센느(Pere Mersenne, 1588 - 1648)는 1636년 『우주의 조화(Harmonie Universelle)』라는 책자에서 『천체와 구성 요소의 무용을 맞추어 놓으신 창조주는 춤을 추게 만들어 현자와 학자들을 기쁘게 하고, 천사와 모든 성현들을 즐겁게 해줄 정도로 잘 조절된 스텝과 동작으로 피조물들이 추는 발레가 가장 위대한 대가다』라고 주장하였다.[18] 즉 그는 무용이라는 수단을 통하여 천체학, 기하학, 건축학 등을 가르치려고 하였다.[19]

여섯 째, 시인 기욤 꼴루떼(Guillaume Colletet, 1598 - 1659)는 무대 장식가인 오라스 모렐(Horace Morel)의 도움과 루이 13세의 지원을 받아가며 일군의 직업무용가들을 이용하여 『조화(L' Harmonie, 1631)』, 『자연의 영향(Les Effets de la nature, 1632)』, 그리고 『자연의 다섯 가지 의미(Les Cinq sens de la nature, 1633)』와 같은 복잡한 개념들을 시각적으로 보여줌으로써 그는 무용을 "우리 행위의 생생한 이미지뿐만 아니라, 가장 은밀한 우리의 생각을 인공적으로 표현"하는 것으로 무용이 신적인 요소를 담고 있다고 생각하였다. 그는 또한 동시대인들이 요구하는 고상한 원칙들을 접근하기 쉽도록 풀이하였고, 발레가 "멋진 구경거리"와 정신적 만족을 안겨줄 수 있는 것으로 만들려고 노력하였다.[20]

모든 것을 세속적인 측면으로 확장하는 르네상스 인간도 기하학에 대한 믿음을 상속받았지만, 그러나 그것의 과학적인 함축을 강조하지 않을 수는 없었다. 기하학에 대한 이와 같은 열광이 없었다면 부르넬레스키(Brunelleschi, 1377 - 1446)가 원근법의 원리를 발견할 수 없었던 것처럼

---

18) 뻬르 마렝 메르센느(Pere Marin Mersenne), 『우주의 조화』, 1636년 2판, Paris 1963, p. 159

19) 마리 후랑수와즈 크리스뚜(Marie - Francoise Christout), 17세기 궁중발레, 도정임(역), (삼신각: 1990), p. 9.

20) 윗 책, p. 15.

이러한 원근법이 없이는 안무에 대한 최초의 관념도 더 기다려야만 했었을 것이다.[21]

그렇다면 구체적으로 궁정 발레에서 추어졌던 무용의 표현 방법은 숫자와 같은 기하학적인 특성으로 나타났다고 볼 수 있다.[22]

관중이나 왕은 어떤 문자 모양의 배열과 동작을 봄으로써 즐거움을 찾았으며, 특정한 모양을 이루는 발레 군무는 대부분의 나라에서 똑같이 이루어졌는데 그와 같은 예를 다음과 같은 사실에서 발견할 수 있다.

빛에 싸인 거룩한 무리는
이리저리 날고 노래하면서
때로는 D, 때로는 I, 때로는 L자형을 이루는 것이었다.
처음에는 가락에 맞춰 노래하며 날다가
다음에는 이러한 기호를 하나 이루더니
잠시 동안 멈춰 선 채 침묵을 지켰다.[23]

(단테, 『신곡』 천국편 18장, 76행 이하)

그 빛의 무리는 이렇게 모음, 자음을 섞어서
서른 다섯 글자를 나타냈다. 나는 그 글자들을
나타난 순서대로 마음에 새겼다.
'사랑하라, 정의를'이
전체의 동사와 명사였다.
그리고 끝은 '땅을 심판하는 자들이여' 였다.

---

21) 월터소렐(Walter Sorell), 『서양무용사상사』, 신길수(역), (예전사: 1999), pp. 18 - 19.
22) 쿠르트 작스(Curt Sachs), 춤의 세계사, 김매자(역), (전영사: 1992), p. 448.
23) 윗 책, p. 448.

빛은 다섯째 단어의 M자 위에 가지런히
머물었는데, 그 때문에 목성은
그 부분만이 황금으로 아로새긴 은처럼 반짝였다.[24]
(위의 책, 88행 이하)

또한 『왕비의 희극 발레』에서 나타난 발레의 구성은 피날레 부분에서 15개 부분으로 구성되어 있으며 각 부분의 마지막에는 항상 왕을 향하여 모두가 얼굴을 향하도록 되어 있었고, 폐하 앞에 당도하면 40개 무용 혹은 기하학적 형상으로 이루어진 웅대한 그랑 발레를 추었다. 그것들은 모두가 정확하고 가운데 선을 중심으로 원, 사각형, 혹은 여러 다양한 형태를 만들고 때로는 세모꼴에 다른 작은 사각형을 비롯한 다른 형태가 첨가되기도 하였다. 첨가되는 형태들은 12명의 물의 요정들이 시행하고 곧이어 녹색 의상을 착용한 숲의 요정들이 그들을 방해하지 않으면서 이어져, 하나가 끝나면서 갑자기 다른 것이 시작되었다. 발레 중간에는 네 개의 서로 다른 얽히기 동작으로 구성된 사슬 모양이 있었다. 그것들을 보고 있노라면 마치 전열이 정비된 전투를 보는 것 같다. 그만큼 질서가 잘 지켜지고, 각자 모두가 아주 능숙하게 자신의 위치와 박자를 잘 지켜 나갔다는 것이다.

1573년 『폴란드인들의 발레(Le Ballet des Polonais)』에서도 역시 길고 세밀한 선의 안무로서 기하학적인 도형을 만들어 춤을 묘사하였었다. 그러나 귀부인들이 무엇을 했는지는 정확히 알기는 쉽지 않다. 첫 번째 발레에서 '나선'은 '방향을 바꾸어 가며' 휘감았다가 풀어지는 나선을 가리키는 것 같으며, 두 번째 발레에서 '서로 다른 얽히기 동작으로 구성된 사슬'은 아마도 '영국식 사슬' 혹은 '귀부인들의 사슬'을 뜻하는 것일 것이다.

『귀부인의 발레(Le Ballet de Madame)』에서는 무녀들의 동작이 그녀

24) 윗 책, pp. 448 - 449.

들이 머리에 꽂고 있는 거울의 반사 효과를 감안한 것이다. 1610년부터 『방돔 공의 발레』에서 새로운 착상을 보게 되는 데 12명의 요정들이 처음 4명은 마름모꼴을, 다른 4명은 정사각형을, 뒤의 4명은 직선을 형성하면서 등장하고 나서 서로 모여 원을 만든다. 그 다음 그녀들은 하나씩 알씬느 이름의 철자들을 나타내고 "아주 아름다운 사슬" 동작을 마친 후 숲 속으로 들어간다.

같은 발레에서 조금 뒤, 구출된 기사들이 최종 대 발레를 위하여 아주 기묘한 동작을 벌인다. "기사들은 걸음걸이와 박자를 바꾸어가며 첫 번째 형상을 만들게 되는데 이 형상을 옛 드루이드 문자의 알파벳에 따라 12개의 점이 찍힌 '위대한 사랑'을 의미하는 글자를 그린다." 그리고 연속적으로 야심적 욕망, 고결한 계획, 불멸의 명성, 용기의 위대함, 유쾌한 고통, 신뢰할 수 있는 끈기, 알려진 진실, 행복한 운명, 모두로부터 사랑 받음, 영광의 왕관, 최고의 권력을 의미하는 11개의 다른 글자들이 이어진다.[25]

또한 1653년에 발표된 『한밤의 발레(Ballet de la Nuit)』라는 작품에서는 밤과 우주 구성의 기본 물질들인 불, 물, 공기, 흙 등의 4원소들이 의인화되어 등장하였다.

우리는 여기서 보주아이외(Balthazar de Beaujoyeulx)가 『왕비의 희극 발레』에서 언급했던 것과 같은 착상을 보게 된다. 이 발레의 그림들은 12명 무용수들의 위치뿐 아니라 그들의 동작까지 제시하고 있다.

그 후대의 발레에 대해서는 불행히도 안무의 세부 사항들이 모두 알려져 있지 않다.

다음의 그림 <1>은 왕비의 희극 발레 중 '알씬느(Alcine)'에서 화분, 올빼미, 풍차로 변장한 인물들이 앙리 4세의 영광을 춤추고 기사들이 특수한 알파벳 문자를 바닥에 그린 그림이다.

---

25) 제르멘느 프뤼도모(Germaine Prudhommeau), 앞의 책, p. 164.

그림 <2>는 1610년 '방돔공의 발레'에 나타난 기하학적인 도형들을 나타낸 것으로 무용수들이 극의 장면이 바뀔 때마다 무대에 그려낸 형상들이다. 조그마한 동그란 점들은 무용수들의 위치를 가리키며, 각각의 선들은 형상들을 보다 정확히 파악할 수 있도록 그려낸 선들이다. 또한 그림 <3>는 1652년 '말들의 발레'의 전형적인 모습을 보여주는 것이다.

PEINE AGREABLE
유쾌한 고통

AMBITIEVX DESIR
야심적 욕망

RENOM IMMORTEL
불멸의 명성

VERTVEVX DESSEIN
고결한 계획

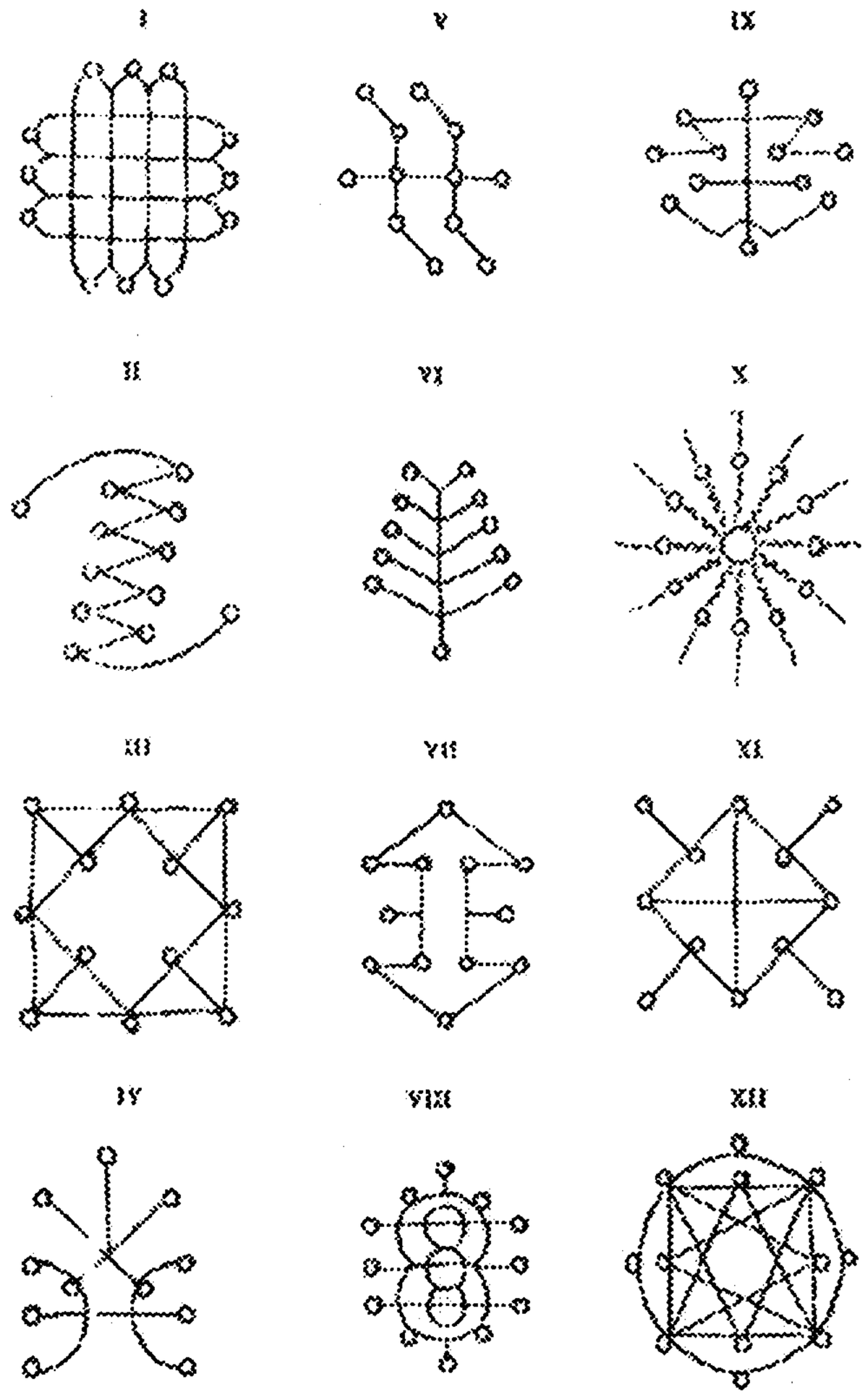
VRRITE COGNEVE
알려진 진실

HEVREVX DESTIN
행복한 운명

AIME DE TOVS
만인의 사랑

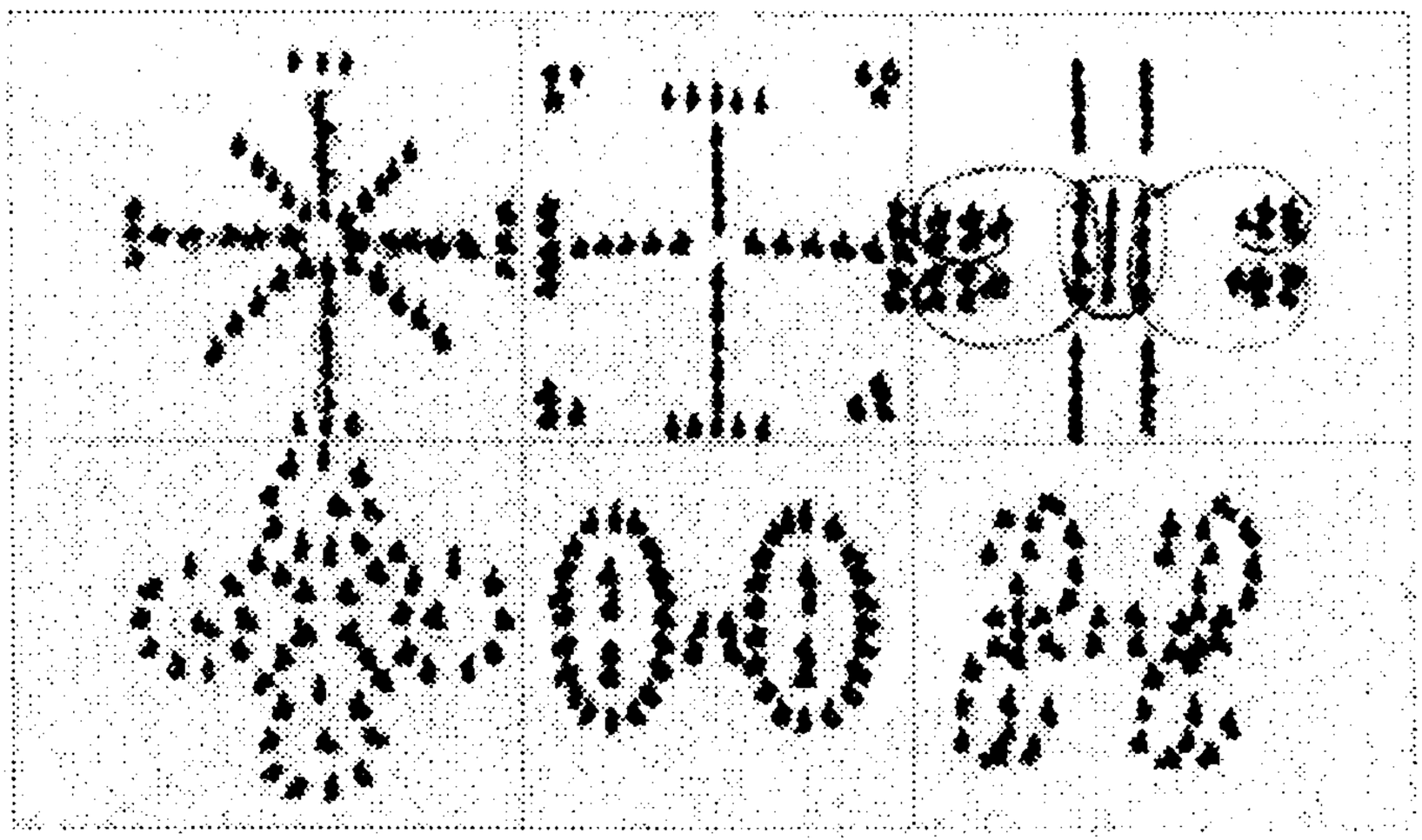
COVRONNE DE GLOIRE
영광의 왕관

<그림 1>



I. 위대한 사랑
II. 야심적 욕망
III. 고결한 계획
IV. 불멸의 명성
V. 용기의 위대함
VI. 유쾌한 고통
VII. 신뢰할 수 있는 끈기
VIII. 알려진 진실
IX. 행복한 운명
X. 모두로부터 사랑 받음
XI. 영광의 왕관
XII. 최고의 권력

<그림 2>



<그림 3>

이상에서 살펴 본 결과 궁정 발레는 갑자기 생겨난 예술이 아니라, 점차 문예 부흥에 입각한 인간 위주의 무용들로 변화·발전하여 간혹 말로써 노래로써 대사나 시를 포함하거나 음악, 의상, 배경, 그리고 각본, 주제, 혹은 개념 등 춤 이외의 다른 요소들을 포함하는 극적인 예술로써 발전하게 된 것이다. 뿐만 아니라, 궁정 발레는 특정한 스타일로 이행된 기교적 움직임, 스텝, 그리고 운동의 연속 그 이상이었다.

또한 발타자르 드 보주아이외(Balthassar de Beaujoyeax)를 대표로 하는 르네상스 시기의 궁정 발레 안무가들의 안무에 나타난 주안점은 정확한 도

형에 입각한 선(線)의 안무 형태였고, 선(線)의 안무라는 것은 즉 기하학적인 도형을 가리키는 것으로 『왕비의 희극 발레(Le Ballet Comique de la Reine)』를 대표로 하는 궁정 발레 작품에서는 이러한 기하학적인 형상이 무려 40개나 만들어 보였다.

즉 르네상스 시기에 행해졌던 궁정 발레의 작품들에서 나타난 안무 형태는 모두 세밀한 선(線)의 안무로써 다양한 기하학적인 도형에 바탕을 두고 상징적인 의미로 추어졌다.

V. 궁정 발레(Court de Ballet)의 기하학적 패턴의 의미

Ⅲ장에서 살펴 본 플라톤의 후기 작품 중의 하나인 『티마이오스』 편의 우주 생성 과정에서 나타난 기하학의 원리와 Ⅵ장에서 조사된 이탈리아·프랑스를 중심으로 전 유럽에서 성행하였던 르네상스기 궁정 발레의 동작과 작품을 통해서 나타났던 기하학적 움직임을 비교·고찰해 봄으로써 플라톤의 기하학적 원리와 궁정 발레의 기하학 움직임이 어떠한 연관성을 가지고 있는가에 대해서 추론해 보고자 한다.

플라톤의 우주관은 수학적인 기하학의 원리를 매개로 한 우주의 생성이였다. 다시 말해서 플라톤의 조물주(데미우르고스)는 합리적인 장인으로써 우주를 수학적인 기하학의 원리에 의해 구축해 나갔다. 이렇게 수학을 중시하는 플라톤은 기하학적인 원리만이 우주를 생성할 수 있게 하는 중요한 매개체라고 생각하였고, 기하학이 없이는 이 우주가 아름답고 훌륭한 존재로 될 수 없는 것으로 여겼으며, 기하학은 지성(nous)의 세계와 감각적인 물질의 세계를 하나로 연결시켜 주는 중요한 고리와 같은 존재였다. 즉 플라톤은 수(數)를 궁극적인 모든 질서와 조화의 상징체로 보면서 수학적인 기하학의 원리로 만들어진 질서로운 이 우주를 미의 상징체로 보았던 것이다.

한편 르네상스 시대로 들어서면서 이탈리아와 프랑스를 비롯한 유럽의 전반적인 사상은 고전 문화와 철학에 대한 부활을 바탕으로 자연의 사실성과 기하학적인 정의에 입각한 새로운 질서 감각들이 널리 보급되기 시작하였다. 즉 선적(線的) 양식과 면으로 구성된 닫힌 형태의 다양성 그리고 통일된 절대적인 명료성이라는 고전주의를 예찬하면서 모든 예술은 중세의

스콜라 철학과 아리스토텔레스 주의에서 벗어난 신플라톤주의라는 정신과 개념을 중심으로 아카데미즘(Academism)이라는 예술 분야가 발전을 이루어나간다. 이러한 예술 개념들은 르네상스의 발전에 중요한 계기를 가져오게 되는데, 이 시기의 예술가들은 다른 사람들 사이에서 천재 또는 상위의 인간으로 판단 되어지는 새로운 관계가 형성되고, 예술가들의 능력은 신적인 영감보다는 점차 인간 본래의 천재성과 훈련에 의해 발달 될 수 있는 것으로 생각하게 된다.

신플라톤주의는 르네상스의 예술 가치성과 개념에 많은 영향을 끼치게 되는데, 그와 같은 현상은 합리주의라는 예술과 과학적인 사실주의에 입각한 예술 활동을 하게 만들었고, 전반적으로 르네상스 예술은 그리스·로마의 예술에서부터 근본적인 척도를 이루고 있었다고 볼 수가 있는데, 예술작품들이 엄격한 규칙과 법칙에 의한 지식을 발휘하는 것이었기 때문이다. 즉 모든 예술 활동이 수학적인 기하학과 기술적인 과학을 중심으로 세밀하게 이루어졌다.

르네상스 시기의 아카데미즘(Academism)이라는 예술 경향은 이탈리아의 예술 흐름에서 살펴 본 비와 같이 예술 활동을 보다 지식적인 활동의 영역으로 만들었고, 이 시기의 아카데미즘(Academism)이라는 것은 학문지상주의와 권위주의에 의한 예술 활동을 말하는 것이었다. 즉 예술을 종교로부터 해방시킴과 동시에 자유롭고 독립적인 인간 정신을 영위하여 학문과 지식과 같은 동렬의 위치에 올려 놓는 것을 목적으로 조화와 비례 또는 균형과 일치라는 과학적인 자연 법칙과 해부학적 원근법에 근거하는 예술 활동이었다. 그리고 르네상스 시대에 프랑스 절대 왕정을 중심으로 이루어진 대부분의 궁정 발레는 극적인 줄거리와 음악, 장치, 시, 춤 등이 복합적으로 어우러진 형태였으며 춤적 특징은 선(線)에 의한 안무 형태였다. 즉 삼각형이나 사각형, 회전, 나선형, 사슬 등 다양한 기하학적인 형태의

수평적인 동작들이 지상의 조화라는 상징적인 의미가 덧붙여지면서 주로 궁정에서 마련된 장소에서 추어졌는데, 1619년의 한 기록에 의하면 원안에 또 다른 삼각형은 절대 군주의 지고한 권위를 의미하는 것이었고,[26] 삼각형은 정의를 상징하며, 동그라미 세 개는 진리를 의미하면서 사각형 속의 또 다른 사각형은 고귀함을 가리켰다. 또한 한 원안에 세 개의 원이 있으면 완전한 진리를 표현하는 것이고,[27] 원형 대형은 무한함과 하늘을, 그리고 사각 대형에서 원형 대형으로 바뀌면 그것은 지구와 하늘과의 연합을 나타내는 것이라고 기록하고 있었다.

그렇다면 르네상스 시기에 추어졌던 궁정 발레의 안무 형태에 나타난 기하학의 움직임과 플라톤의 『티마이오스』 편 우주 생성론에 나타난 기하학과는 어떠한 관계가 있는지를 비교해 보면 다음과 같다.

플라톤은 우주를 가시적으로 볼 수 있게 하기 위해서 기하학을 적용시켰고, 기하학은 지성(nous)적인 것을 가시적인 우주에 존재하겠금 하여 우주를 훌륭하고 아름다운 존재로 만들었다. 마찬가지로 궁정 발레에 나타난 춤적 특징 또한 기하학적 도형에 의한 안무 형태였는데, 이러한 안무가들의 의도는 궁정 발레를 지성적(nous)이고 이성적인 존재로 생각하게 만들었던 것이다. 다시 말해서 르네상스기의 궁정 발레는 플라톤의 기하학적인 철학에 바탕을 둔 예술 형태였다라는 점을 생각할 수가 있는데, 플라톤이 기하학의 원리를 이용해서 만든 이 우주가 가장 아름답고 훌륭한 존재로 여기고 있는 것처럼, 궁정 발레 움직임 또한 기하학적인 도형에 바탕을 둔 안무 형태였다라는 점에서 지적인 행위와 아름다움을 추구하는 활동이었음을 알 수가 있다.

---

26) 서정자, 『서양 무용 예술사』, (대한미디어: 1997), p. 200.
27) 잭 앤더슨, 『발레 · 현대무용』, 서진은 · 허영일(공역), 삶과 꿈: 1996, p. 39.

결 론

르네상스 시대의 이탈리아와 프랑스 궁정을 중심으로 발달한 궁정 발레와 플라톤의 후기 작품인 『티마이오스(Timaeus)』 편을 연구해 본 결과 다음과 같은 사실들을 알 수 있었다.

궁정 발레는 오늘날의 발레와 같이 독립적인 예술 형태로써 이루어진 것은 아니였지만 음악, 시, 무대 장치, 춤과 같은 요소들이 극적인 줄거리에 따라 복합적인 형태로 결합되면서 발전하였다. 특히 궁정 발레의 춤 부분에 나타난 안무적 특징은 선(線)의 안무라는 수(數)적인 기하학을 바탕으로 한 움직임이었는데, 이러한 움직임은 상징적 또는 비유적인 의미를 가지고 있었다.

르네상스기 이탈리아와 프랑스를 중심으로 대부분의 유럽 사회는 고대 그리스·로마 사상과 플라톤 철학이 부활되면서 문학이나 과학 등 학문에서부터 회화, 건축, 예술에 이르기까지 여러 분야에 많은 영향을 끼쳤고, 궁정 발레 또한 예외가 아니었다. 즉 르네상스기의 대부분의 궁정 발레 안무가들은 플라톤의 기하학적 사상에 바탕을 둔 안무 형태를 취하고 있었다.

플라톤은 그의 후기 작품인 『티마이오스(Timaeus)』 편에서 우주를 생성된 것으로 보고, 우주를 일으키는 원인으로써 첫째로, '데미우르고스(Demiurgos)'라는 신적인 장인(匠人)을 제시하고 있다. 그리고 그를 우주의 제작자로써 지성(nous)을 지닌 최고의 신으로 표현하고 있었다. 왜냐하면 데미우르고스는 이데아와 같은 본(本)이 되는 형상(形相)을 볼 수 있었기 때문이었다. 두 번째로는 우주와 같이 우리 눈으로 볼 수 있고 느낄 수 있는 감각적인 대상이나 형태가 만들어지기 위해서는 그 형체의 원형(原形)

이 되는 어떠한 '본(本)'이 있어야 한다는 것인데, '본(本)이 되는 형상'(形相)은 추상적이면서 정신적인 존재이기 때문에 감각적인 물질의 세계에서는 볼 수도 없고 만질 수도 없는 존재이며, 이데아와 같은 것으로 언제나 한결같은 이성에 의해서만 포착하고 인식할 수 있는 존재라고 보았다. 마지막으로는, 물질적인 재료를 가지고 우주를 만들고 있는데, 우주를 가시화하기 위해 본(本)이 되는 형상(形相)과 '물질적인 재료'를 수(數)적인 기하학이라는 원리에 입각하여 우주를 가장 아름답고 질서 정연한 것으로 만들었다.

이와 같이 우주를 만듦의 관점에서 본 플라톤의 우주론은 그의 예술론이라고도 하고 이런 관점에서 데미우르고스를 제작하는 예술가로 해석할 수도 있다. 그렇다면 궁정 발레의 안무가는 데미우르고스와 같이 이성을 지닌 자이고, 그들은 궁정 발레를 통해 우주적인 질서와 조화를 갖춘 아름다움을 구현하려는 이상을 가진 자들이었다고 말할 수 있을 것이다. 따라서 궁정 발레의 기하학적 패턴은 춤을 오락의 추구만이 아닌 이지적이고 이성적인 활동으로 보았던 안무가들의 소산으로 보아야 할 것이다.

참 고 문 헌

<국 내 저 서>

1. 김미연 · 송재영 외, 『프랑스 문화와 예술』, 샛길, 1996.
2. 김말복, 『무용의 이해』, 예전사, 1999.
3. 김영아 · 배소심, 『세계무용사』, 금광출판사, 1985.
4. 김용운, 『재미있는 수학 이야기』, 서해문집, 1998.
5. 박영식, 『플라톤 철학의 이해』, 정음사, 1984.
6. 박종현, 『희랍사상의 이해』, 종로서적, 1982.
7. 서정자, 『서양 무용 예술사』, 대한미디어, 1997.
8. 오병남, 『미학강의: 문제와 방법을 중심으로』, 서울대학교 미학과 출판, 1996.
9. 윤병운, 『서양철학사』, 삼광출판사, 1995.
10. 진중권, 『미학오디세이 I II』, 샛길, 1997.
11. 차하형, 『르네상스의 사회와 사상』, 탐구당, 1991.
12. 한윤희, 『고대 그리스 무용 문화』, 대한미디어, 1995.
13. 허인, 『이탈리아사』, 대한교과서주식회사, 1991.

<국내 번역서>

1. 다니엘 리비에르(Daniel Riviere), 『프랑스의 역사』, 최갑수(역), 까치글방, 1995.
2. 마리 후랑수와즈 크리스뚜(Marie Francoise Christout), 『17세기 궁중발레』, 도정임(역), 삼신각, 1990.

3. 미셸그리나, 『철학의 단계적 이해』, 송영진(역), 서광사, 1986.
4. 메리 크라크(Mary Clarke) · 클레멘트 크리스프(Clement Crisp), 『그림으로 보는 발레 역사』, 김학자(역), 금광, 1998.
5. G. 블레스토스(Vlastos Gregory), 『플라톤의 우주』, 이경진(역), 서광사, 1998.
6. 수잔오(Susan Au), 『서양 춤 예술의 역사』, 김채현(역), 이론과 실천, 1990.
7. 앙드레 모로아, 『프랑스사』, 신용석(역), 기린원, 1993.
8. 월터소렐(Walter Sorrel), 『서양무용사상사』, 신길수(역), 예전사, 1999.
9. 윌듀란트(Will Durant), 『철학이야기』, 황문수(역), 문예출판사, 1990.
10. 장 카르팡티에 외, 『프랑스 인의 역사』, 주명철(역), 경문인쇄, 1991.
11. 쟈크아리땡, 『철학의 근본 이해』, 박영도(역), 서광사, 1984.
12. 조앤카스(Joan Cass), 『역사속의 춤』, 김말복(역), 이화, 1998.
13. 제르멘느 프뤼도모(Germaine Prudhommeau), 『무용의 역사Ⅱ』, 양선희(역), 삼신각, 1992.
14. 잭 앤더슨, 『발레 · 현대무용』, 서진은 · 허영일(역), 삶과 꿈, 1996.
15. 쿠르트 작스(Curt Sachs), 『춤의 세계사』, 김매자(역), 전영사, 1992.
16. 타타르키비츠(Wladyslaw Tatarkiewicz), 『미학의 기본 개념사』, 손효주(역), 미진사, 1990.
17. 프레데리크 들루슈(Frederic Delouche), 『새 유럽의 역사』, 윤승준(역), 까치글방, 1995.
18. 프란츠 칼 엔드레스(Franz Carl Endres) · 안네마리 쉽멜(Annemarie Scbimmel), 『수의 신비와 마법』, 오석균(역), 고려원미디어, 1996.
19. 플라톤(Platon), 『티마이오스』, 박종현 · 김영균(역), 서광사, 2000.
20. 휠쉬베르거(Hirschberger), 조한네스(Johannes), 『서양철학사(上) : 고대와 중세』, 강성위(역), 이문출판사, 1983.

<논 문>

1. 강덕창, 『플라톤의 티마이오스편에 나타난 우주론』, 충남대학교대학원 석사학위논문, 1992.
2. 김성기, 『이탈리아 휴머니즘의 초기 형성 과정과 그 성격에 관한 연구』, 경희대학교대학원 석사학위논문, 1986.
3. 김영균, 『플라톤의 티마이오스편에 있어서 생성에 대한 연구』, 성균관대학교대학원 박사학위논문, 1991.
4. 김유석, 『플라톤의 데미우르고스에 관하여』, 숭실대학교대학원 석사학위논문, 1997.
5. 김정두, 『플라톤 우주론에서 지성(nous)으로서의 신』, 연세대학교대학원 석사학위논문, 1999.
6. 김종문, 『플라톤의 티마이오스편에 나타난 원소론연구』, 성균관대학교대학원 석사학위논문, 1996.
7. 박경혜, 『르네상스 무용 예술 양식에 대한 연구』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 1993.
8. 배정은, 『이탈리아 르네상스 회화의 공간 특성 분석』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1995.
9. 손청문, 『플라톤의 예술 사상에 관한 연구』, 원광대학교대학원 석사학위논문, 1997.
10. 심정민, 『프랑스 왕립 아카데미들이 17세기 예술계 흐름에 미친 영향』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 1994.
11. 이미영, 『14 - 16세기 이태리 · 프랑스와 조선전기 궁정 무용 양식 비교 연구』, 한국무용학회지, 1999.
12. 이신, 『플라톤의 Musike사상』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1987.

13. 이진이, 『플라톤의 우주적 무용의 개념에 관한 연구』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 1998.
14. 이해란, 『이탈리아 르네상스 회화에 나타난 미의식』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1977.
15. 임의영, 『유럽의 현대 Ballet 흐름에 대하여』, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, 1993.
16. 조승규, 『플라톤의 티마이오스에 나타난 데미우르고스에 대한 연구』, 인하대학교대학원 석사학위논문, 1995.
17. 채지연, 『르네상스 미술에 있어서 메디치가의 역할』, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, 1992.
18. 홍선미, 『플라톤의 교육사상에 나타난 무용 교육에 관한 연구』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 1991.

<국외 저서>

1. Lincoln Kirstein & Anniversary Edition, 『A Short History of Classic Theatrical Dancing』
2. Mary Clarke & Clement Crisp, 『The Ballet Goer's Gide』, (London: Michael Joseph), 1981.
3. Mark Franko, 『The Dancing Body in Renaissance Choreograophy』, Summa Publication INC, 1986.

<잡 지>

1. 신길수, 『서양무용사상의 세 핵심개념』, 무용예술 1996년 5·6월호.

ABSTRACT

Theme : The Geometrical Patterm's Meaning of Court de Ballet From The View of the Cosmos Creation Theory of Plato

Park Yun Jeong
Major in theory
Dept, of Dance
Graduate School of Arts
Han Sung Unirersity

The Research of in the time of "Renascence", the developed court de ballet, centering around the court of Italia and France and the book "Timaeus" which was the latter work of plato proved out following facts.

The court de ballet, like present ballet, was not composed of as the independent type of Art, but the factors, like music, poetry, stage setting, dance according to the dramatic story were combined as the multi-types, and at the same time, were developed.

Especially, the dance characters which were shown in the part of court de ballet, were a trend which was based on the numberical geometry, called as the "linear dance" and this movement carried the symbolical and metaphorical meaning.

In the period of "Renascence" revolving around Italia and France, most of European society gave much influences upon the several fields from literature, science, and so forth, to paintings, architecture, as soon as the Ancient Greek-Roman idea and

platonic philosopher were resurrected and the court de ballet also was exceptional, In the period of Renascence, most dancers of court de ballet follow the dance types which were based on the geometrical idea of platon.

Plato, in the book of "Timaeus" which was his latter work thought that the cosmos was created and suggested the godlike craftsman, called as "Demiurgos" as the fist cause that raises the cosmos, and expressed him as the highest god who has the intellectual nature and was a creator of the cosmos Because Demiurgos could look at the form that becomes an example like the idea.

Second, the certain model which becomes the original form of the shape must exist so that the sensual counterpart and shape that we can see and feel like the cosmos may be made but because th form that becomes the model is abstract and spiritual existence, we can not see it in the sensual and material world, and it was regarded as the same idea and as the existence that always can be recognized and caught by only the reason.

Lastly, the cosmos was made of the material matters.
In order to visualize the cosmos, by the form which becomes an example and the material matter which was based on the principle of the numberical geometry, the cosmos was made in order and with high beauty.

Judging from this point of view of the cosmos creation.
the cosmology of plato can be called as his own theory of Art and from this point of view can be comprehended as the artist who makes "Demiurgos", If so, the dancers of court de ballet possess the same reason, like "Demiurgos", we can say that they are the ideal persons who try to realize the beauty which is

equipped with the universal order and harmony.

Consequently, the geometrical pattern of court de ballet may be thought as the dancer's heritage who thought that the dance is not the pursuit for only amusements but the pursuit for the intellectual and reasonable activities.