

## 아마르나 시대 예술에 투영된 시간관

— “베를린 석비”에 묘사된 왕실 가족의 정경을 중심으로\*

유 성 환\*\*

### [국문초록]

신왕국 시대의 파라오 아멘호텝 4세는 즉위 후 급진적인 종교개혁을 단행하였으며 이와 같은 종교개혁은 이집트 예술을 비롯한 문화 전반에 걸쳐 광범위한 파급효과를 가져왔다. 자신이 주도한 종교개혁 과정에서 아멘호텝 4세는 이집트 다신교 체제에서 비교적 뒤늦게 등장한 아텐을 숭배하였으며 아텐은 당시 조형예술에서 사람의 손이 달린 태양광선을 방사하는 태양원반으로 표상되었다. 이후 아멘호텝 4세는 아텐 신앙을 중심으로 한 종교개혁을 보다 강도 높게 실현하기 위해 수도를 중부 이집트로 이전하였으며 천도 후 자신의 이름을 아켄아텐으로 바꾸었다. 재위 11년 무렵 아켄아텐은 아텐을 유일신으로 격상시키

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B5A01011940).

\*\* 서울대학교 아시아언어문명학부 강사

주제어: 아텐, 아멘호텝 3세, 아멘호텝 4세, 아켄아텐, 네페르티티, 아케트-아텐, (텔 엘-)아마르나, 제트=“영원한 동일성”(dj<sub>et</sub>), 네헤흐=“영원한 반복성”(neh<sub>eh</sub>), 『아텐 대찬가』, “베를린 석비”, “카이로 석비”

Aten, Amenhotep III, Amenhotep IV/Akhenaten, Nefertiti, Akhet-Aten, (Tell el-)Amarna, Eternal Sameness (dj<sub>et</sub>), Eternal Recurrence (neh<sub>eh</sub>), Great Hymn to Aten, Berlin Stela of the Royal Family, Cairo Stela of the Royal Family

는 한편, 신왕국 시대의 국가신이었던 아문을 비롯한 다른 신들의 숭배를 금지하고 이들을 모신 신전을 폐쇄하고 신관단을 해체시켰다. 과거의 전통을 부정하는 급진적인 종교개혁의 여파로 “영원한 동일성”(dt)과 “영원한 반복성”(nhh)이라는 두 축을 중심으로 했던 기존의 시간관에도 변화가 발생할 수밖에 없었다. 그 결과, 두 개의 대극되는 개념을 중심으로 한 시간 혹은 영원에 대한 개념 대신 정체(wmn)로 대변되는 “영원한 동일성”보다 변화(hpr)로 대변되는 “영원한 반복성”을 중시하는 “지금-여기”에 대한 관심이 증대되었으며 이는 추상적이고 신비한 신화적 우주관보다는 감각, 특히 시각에 의해 파악 가능한 일상생활을 중심으로 한 현실을 묘사하고자 하는 예술의지로 이어졌다. 이와 함께 조형예술의 생산을 담당했던 장인들의 초점 역시 시간의 작용이 배제된 이상적인 모습만을 구현하고자 했던 과거의 예술양식에서 “지금-여기”에서 관찰, 확인 가능한 구체적인 대상을 세밀하게 묘사하는 쪽으로 바뀌었다. 시간관과 우주관의 변화로 인해 아켄아텐의 종교개혁 시기, 즉 아마르나 시대의 예술은 다음과 같은 특징을 가지게 되었다. 첫째, 그 실체를 파악할 수 없고, 기도 등을 통해 접근할 수도 없었던 아텐 신과 당시 이집트 일반인들 사이의 유일한 매개자였던 아켄아텐과 왕비 네페르티티를 비롯한 그의 가족 - 즉, 성가족이 조형예술의 가장 중요한 주제로 부상했다. 이는 다른 신들의 이름과 형상을 새기는 것이 금지되었던 당시 종교개혁의 여파에 따른 것이기도 하며 동시에 개인 신앙의 확산에 따라 파라오와 신관을 거치지 않고 신과의 직접 접촉을 추구했던 새로운 경향을 차단함으로써 종교에 대한 왕실 독점을 추진했던 아켄아텐의 정책에 따른 결과이기도 하다. 둘째, 신성한 왕권의 상징적이고 전형적인 면모는 아켄아텐과 그의 가족이 아텐의 태양광선 아래 매일 취했던 실제적인 행동, 즉 왕권의 실제성에 대한 자연스러운 묘사로 대체되었다. 셋째, 아텐에 의해 구현된 공간 속의 모든 인물과 사물을 2차원의 한계 속에서도 최대한 사실적으로 묘사하고자 하는 시도가 이루어졌다. 이와 같은 아마르나 시대의 예술원리를 보다 구체적으로 설명하기 위해 본 논문에서는 “베를린 석비”를 그 구체적인 실례로 선택한 후 이와 유사한 모티프를 가진 당대의 다른 조형예술 작품과 상호 비교, 분석하는 방법을 채택하였다. 이들 석비와 분묘의 부조들은 생생한 동작의 묘사, 미세한 움직임에 대한 관심과 표현, 신성이 매순간 구현되는 “지금-현재”에 대한 집착, 가시성과 세부묘사에 대한 강조 등 아마르나 시대의 독특한 예술양식을 파악하는 데 매우 중요한 단서를 제공해준다.

## 1. 들어가는 말

문헌을 통해 발견할 수 있는 당대의 세계관이 동일한 시대의 조형 예술에서 그대로 재현되는 것을 확인하는 것은 문헌학을 공부하는 학자에게 있어 작은 기쁨이라 할 것이다.<sup>1)</sup> 필자는 본 논문을 통해 소위 아마르나 시대(Amarra Period)라고 불리는 시기의 새로운 세계관이 당대의 예술원리에 어떻게 투영되고 반영되었는지를 고찰하고자 한다. 아마르나 시대는 정체된 것처럼 보였던 이집트의 종교적 신념과 예술원리가 커다란 변혁을 겪었던 시기였으며 이러한 변혁의 중심에는 이후 자신의 이름을 아켄아텐(Akhenaten)으로 바꾼 아멘호텍 4세(Amenhotep IV: 기원전 1353-1335년)라는 파라오가 있었다. 재위 11년 아켄아텐은 이집트 전역에 걸쳐 기존의 신에 대한 숭배를 전면 금지하였으며 당시 국가신이었던 아문(Amun)과 그의 성가족(divine family), 그리고 신관단에 대한 탄압을 본격적으로 진행하였다. 과거와의 단절, 혁신적인 종교개혁의 와중에서 전통적인 시간관념도 크게 변화했으며 이와 같은 변화는 이집트의 예술원리가 일시적이거나 근본적으로 바뀌는 결과를 낳았다. 특히 “일신교 혁명”이라는 특징 때문에 아마르나 시대는 이집트학자들로부터 각별한 관심을 받았으며 그 결과 아마르나 시대 당시의 새로운 종교관 및 세계관과 예술원리에 대한 개별적인 자료는 엄청나다.<sup>2)</sup> 그러나 필자는 이와 같

- 
- 1) 이와 대조적으로 문헌자료에 서술된 내용과 조형 예술에 묘사된 내용 간의 차이 혹은 간극에 대해서는 Betsy M. Bryan (1996), “The Disjunction of Text and Images in Egyptian Art”, *Studies in Honor of William Kelly Simpson: Volume I* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston, pp. 161-168; Ronald J. Leprohon (2015), “Chapter 16: Ideology and Propaganda”, *A Companion to Ancient Egyptian Art* (ed. by Melinda K. Hartwig), Malden & Oxford: Wiley Blackwell, pp. 313-314.
  - 2) 아마르나 시대를 다룬 학자들의 연구 및 현대사회의 영향 대한 가장 종합적 연구로는 Montserrat, Dominic (2000), *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London: Routledge; Reeves, Nicholas (2001), *Akhenaten - Egypt's False Prophet*, London: Thames & Hudson. 특히 리브스(N. Reeves)의 저술 제7장에서는 종교관

은 변화를 당대의 문헌자료를 통해 아켄아텐 재위 시절 변화한 종교관 및 세계관이 실제 당시를 살았던 장인들에 의해 구현된 예술작품에 어떤 구체적인 영향을 미쳤는지를 종합적으로 살펴보고자 하며 이와 함께 “베를린 석비”라는 아마르나 시대의 의례용 석비를 중심으로 아마르나 시대의 역사적 배경과 시간관의 변화를 불러온 아텐 신앙의 주요 교리, 그리고 아마르나 시대의 새로운 예술양식을 구체적으로 제시하고자 한다.

## 2. 역사적 배경

신왕국 시대 제18왕조의 열 번째 파라오 아멘호텝 4세가 부왕 아멘호텝 3세(Amenhotep III: 기원전 1391-1353년)와의 짧은 공동통치(co-regency)<sup>3)</sup> 후 왕위에 올랐을 때 이집트는 고대 근동의 대제국으로서 전례 없는 번영을 누리고 있었다. 즉위 후 재위 5년 간 아멘호텝 4세는 당시 국가신이었던 아문의 카르낙(Karnak) 대신전에 자신이 선택한 새로운 태양신인 아텐(Aten)을 위한 대대적인 건축 활동을 전개했다.<sup>4)</sup> 카르낙 신

---

및 세계관의 변화와 예술원리 간의 상호관계가 상세하게 기술되어 있다. Reeves (2001), pp. 139-155. 필자는 여러 선행 연구의 성과를 바탕으로 특히 시간관념의 변화에 초점을 맞추어 구체적인 유물에서의 변화를 기술하고 설명하고자 한다. 한편, 관련 연구와 관련하여 국내에서는 신복순(1994), 「이큰아톤왕의 宗教改革이 아마르나美術에 미친 影響에 대한 研究: 아마르나의 彫刻과 浮彫畫를 中心으로」, 경희대학교 대학원 박사논문; 최영옥(2004), 「회화양식을 통해서 본 아마르나 혁명의 성격」, 아세아연합신학대학교 대학원 석사논문 등이 관련 주제를 심도 있게 다루고 있으나 선술한 필자의 연구 방향과는 상당한 차이를 보이는 것으로 판단된다.

3) 아멘호텝 3세와 아멘호텝 4세의 공동통치와 관련한 논란은 아직도 진행 중이다(Erik Hornung (1999a), *History of Ancient Egypt – An Introduction*, Ithaca: Cornell University Press, p. 98; Jacobus van Dijk (2000), “The Amarna Period and the Late Kingdom”, *The Oxford History of Ancient Egypt* (ed. by Ian Shaw), Oxford: Oxford University Press, pp. 274-275).

4) 태양원반으로 표상되는 아텐 신에 대한 신앙은 이미 아멘호텝 3세 치세부터 장려되

전 경내에 건설된 겐파아텐(Gempaaten, “아텐께서 발견되시다”), 후트-벤벤(Hut-benben “벤벤의 신전”) 등과 같은 아텐을 위한 건축물에 도입된 장식과 예술 양식은 수천 년 전 수립되어 전승되어오던 기존의 예술 양식과 이미 상당한 괴리를 보여주면서 아멘호텝 4세의 새로운 세계관을 반영하였다.<sup>5)</sup> 이들 신전의 정확한 위치는 여전히 밝혀지지 않았으나 모두 태양이 뜨는 아문 신전의 동편에 인접하여 지어졌을 것으로 추정된다.<sup>6)</sup>

아멘호텝 4세는 건축물과 예술양식의 변화뿐만 아니라 아텐의 이름을 통해서도 자신의 세계관을 표현했다. 그는 아텐의 이름을 표기하기 위해 전통적으로 왕의 이름을 표기하는 데 사용되었던 기호인 카르투쉬(cartouche)를 채택하였다(그림 1).



[그림 1] 아텐의 신명(아멘호텝 4세/아켄아텐 재위 초기)

신의 이름은 두 개의 카르투쉬에 나뉘어 표기되었는데 첫 번째 카르투쉬에는 *ʿnh rʿ-hrw-3htj hʿj m 3ht*, 두 번째 카르투쉬에는 *m rn.f m šw ntj*

기 시작했다(Rita E. Freed (1999a), “Introduction”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston, p. 22).

5) Erik Hornung (1999a), p. 98.

6) Nigel and Helen Strudwick (1999), *Thebes in Egypt – A Guide to the Tombs and Temples of Ancient Luxor*, Ithaca: Cornell University Press, p. 59. 저자들은 이들 신전이 아문 신전의 동편에 지어진 이유가 부활한 태양이 발산하는 생명의 빛이 아문 신전보다 이들 신전에 먼저 비취질 수 있도록 하기 위해서였을 것이라고 추정한다.

*m jtm*이 각각 새겨져 있으며 “살아계신 이(*ʕnh*), 태양원반(아텐) 안의(*ntj m jtm*) 빛을 그 이름으로(*m rm.f m šw*) 지평선에서(*m ʕht*) 활동하시는(*hʕj*) 레-호라크티(*rʕ-hrw-ʕhtj*)”로 해석될 수 있다.<sup>7)</sup> 새로이 부상하는 신의 이름에서 알 수 있듯이 아멘호텝 4세가 수립하고자 했던 새로운 신앙체계에서는 창조의 기본적인 원리와 창조된 세상을 지배하는 원리는 보이지도 않고 그 실체를 파악할 수도 없는 “숨겨진 신”인 아문이 명확하게 그 실체를 파악할 수 있는 천체인 태양과 그 태양에서 나오는 가시적인 빛으로 대체된다.

아멘호텝 4세는 자신의 재위 5년에 (아문의 성도인) 종교 중심지 테베, (프타의 성도인) 행정수도 멤피스 등 오랜 역사를 가진 주요 도시에서 탈피하여 전통적인 신에게 바쳐지지 않은 이집트 중부의 처녀지에 새 수도를 건설하였다. 아케트-아텐(*ʕht-jtm*) “아텐의 지평선”이라는 이름을 부여 받은 새 수도에는 경계비가 세워졌으며 그 후 약 1-2년 뒤 왕실과 왕의 측근을 비롯한 약 2-4만 명의 이집트인들이 이주한 것으로 추정된다.<sup>8)</sup> 천도의 시기와 맞물려 왕은 자신의 이름을 “아문 신께서 만족하시다”는

7) 아텐을 표상하는 데 사용되는 성각문자와 관련하여 앨런(J. P. Allen)은, “새로운 신은 간단히 아텐, 즉 ‘태양원반’으로 불렸으나 태양신(레)이 생명을 나누어주는 아문의 권능을 체현한다고 보았던 신왕국 시대의 신앙체계와 마찬가지로 아텐을 표상하는 데 사용되는 태양원반 자체는 빛을 세상으로 발산하는 수단(vehicle)에 불과하다”고 주장한다. 다시 말해 아마르나 시대 전반에 걸쳐 등장하는, 아텐을 표상하는 데 사용되는 태양원반은 태양을 묘사한 것이 아니라 “빛”을 뜻하는 성각문자를 정교하게 변형시킨 것이라는 주장이다(James P. Allen (2000), *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs* Cambridge: Cambridge University Press, p. 196).

8) 아케트-아텐을 보다 정확하게 번역하면 “태양원반이 권능을 가지게 되는 장소”가 된다. 아케트-아텐의 현대 지명은 텔 엘-아마르나(Tell el-Amarna)이며 여기서 아마르나는 아케트-아텐이 건설된 지명뿐만 아니라 아멘호텝 4세의 종교개혁이 진행된 시기를 지칭한다(Rita E. Freed (1999a), p. 23). 도시로서의 아케트-아텐의 특징 및 의의에 대해서는 Bary J. Kemp (1989), *Ancient Egypt - Anatomy of a Civilization*, London: Routledge, pp. 261-317; 같은 저자 (2012), *The City of Akhenaten and Nefertiti - Amarna and Its People*, New York: Thames & Hudson, pp. 79-229.

뜻의 아멘호텝(*jmn-ḥtp.(w)*)에서 “태양원반을 위해 유용한 권능을 가진 이”라는 뜻의 아켄아텐(*3ḥ-n-jtn*)으로 바꿈으로써 아문과의 결별을 공식화하고 아텐에 대한 자신의 충성심을 과시한다.<sup>9)</sup> 한편 재위 9-11년 사이에는 아텐 신앙에 대한 정비작업이 마무리 된 것으로 추정되며 이때 아텐 역시 새 이름을 부여 받게 된다(그림 2).



[그림 2] 아텐의 신명(아멘호텝 4세/아켄아텐 재위 9-11년)

개작된 신명 역시 두 개의 카르투쉬에 나누어 표기되었다. 두 이름 *nḥ rꜥ ḥqꜣ 3ḥt ḥꜥj m 3ḥt, m rn.f m ḥ3jt jj m jtn*은 “살아계신 이(*nḥ*), 태양(*rꜥ*), 태양원반(아텐)에서 오는(*jj m jtn*) 빛을 그 이름으로(*m rn.f m ḥ3jt*) 지평선에서(*m 3ḥt*) 활동하시는(*ḥꜥj*) 지평선의 지배자(*ḥqꜣ 3ḥt*)”로 해석될 수 있다. 신명을 “태양원반 안의 빛(*Sw*)을 그 이름으로 지평선에서 활동하시는 레-호라크티”에서 “태양원반에서 오는 빛(*ḥ3jt*)을 그 이름으로 지평선에서 활동하시는 지평선의 지배자”로 바꿈으로써 (1) “레-호라크티”와 “슈”(Shu: 태양원반 안의 “빛”, 슈는 대기의 신이며 빛을 머금은 대기의 신으로서 빛을 상징할 수 있다)와 같은 신들의 이름을 각각 “태양”과 “빛”과 같은 중립적인 용어로 교체하는 동시에, (2) “태양원반에서 오는

9) *3ḥ* “권능(effectiveness)”의 개념을 중심으로 “아켄아텐”이라는 왕명의 의미와 아텐과 아멘호텝 4세/아켄아텐 간의 호혜적 관계를 규명한 연구로는 Florence Friedman (1986), “*3ḥ* in the Amarna Period”, *Journal of the American Research Center in Egypt* 23, American Research Center in Egypt, p. 99, p. 106.

“빛”이라는 표현을 통해 태양원반이 아켄아텐이 숭배한 “빛”의 근원이 아니라 빛의 발산을 돕는 수단에 불과하다는 것을 분명히 했다.<sup>10)</sup> 신명을 교체하는 것과 동시에 “빛”을 본질로 하는 아텐을 최고신, 유일신으로 승격시키는 작업이 본격적으로 진행되었다. 이때부터 아켄아텐은 이집트 전역에 걸쳐 아문 신(과 그 신관단)에 대한 대대적인 탄압에 착수했으며 다신교 체제에서 복수형으로 쓰였던 *ntrw* “신들”을 단수형으로 바꾸는 작업을 시작했다. 또한 이와 동시에 아켄아텐은 자신을 새로운 교리를 전파하는 교주로서, 또한 아텐과 이집트 사이를 매개하는 유일한 연결고리의 역할을 자임하고 나섰다.<sup>11)</sup>

“빛”을 우주를 지배하는 유일한 원리로 채택함으로써 창조와 시간에 대해 이집트인들이 가지고 있었던 전통적인 관념에도 큰 변화가 발생하게 되는데 이와 같은 변화는 가시적이고, 물질적이며 현세적인 것에 초점을 맞춘 새로운 예술양식의 등장으로 이어졌다. 따라서 아마르나 시대에 도입된 새로운 예술양식을 정확히 이해하기 위해서는 우선 이집트인들의 전통적인 시간관념을 이해하고 이것이 아마르나 시대에 어떻게 변형되었는지를 파악하는 작업이 선행될 필요가 있다.

---

10) James P. Allen (2000), p. 197; 같은 저자 (1996), “The Religion of Amarna”, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt* (ed. by Dorothea Arnold), New York: Metropolitan Museum of Art New York, p. 4; Florence Friedman (1986), pp. 100-101.

11) Erik Hornung (1999a), p. 101.



### 3. 고대 이집트인의 시간관념

#### 3.1. 고대 이집트의 전통적인 시간관념

고대 이집트인들은 시간의 개념을 한 단어로 포괄적으로 정의하지 않았으며<sup>12)</sup> “네헤흐”(nhh)와 “제트”(dt)라는 두 가지 대극되는 개념을 통해 표현하였다.<sup>13)</sup> 네헤흐와 제트는 대개 “영원”(eternity) 혹은 “무한”(infinity) 등으로 번역되지만 보다 엄밀하게는 “영원한 반복성”(Eternal Recurrence)과 “영원한 동일성”(Eternal Sameness)으로 각각 정의될 수 있다.<sup>14)</sup>

헬리오폴리스(Heliopolis)를 중심으로 한 이집트의 창세신화에 따르면, 태초의 대양으로부터 원발자(primordial monad) 아툼(Atum)이 출현하여 자신의 몸을 분화시키면서 창조의 과정이 시작된다. 아툼은 대기의 신인 슈와 테프누트(Tefnut)를 낳음으로써 태초의 대양에 빈 공간을 조성하는데 이렇게 조성된 공간에 다음 세대의 신들, 즉 대지의 신 게브(Geb)와 하늘의 여신 누트(Nut)가 태어난다. 여기서 아툼에서 게브-누트로 이어지는 창조과정은 최초의 일출(First Sunrise)이 일어날 수 있는 무대를 제공한다. 최초의 일출은 창조과정이 완성되었으며 동시에 영원한 생명의

12) Christianek Zivie-Cocek (2004), “Pharaonic Egypt”, *Gods and Men in Egypt* (ed. by Franoise Dunand), Ithaca: Cornell University Press, p. 64.

13) Jan Assmann (2001), *The Search for God in Ancient Egypt*, Ithaca: Cornell University Press, p. 74; 같은 저자(1974), “Ewigkeit”, *Lexikon der Ägyptologie* (ed. by Wolfgang Helck), Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2:47. 우주, 국가 등과 같은 하나의 포괄적인 개념을 서로 대극하는 한 쌍의 용어로 묘사함으로써 포괄적인 정의를 확립하는 것은 이집트인들이 취했던 전형적인 방법이었다. 이와 같은 접근 방식에 대해서는 Richard H. Wilkinson (1999), *Symbol & Magic in Egyptian Art*, New York: Thames & Hudson, p. 129.

14) James P. Allen (1988), *Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egypt Creation Accounts*, New Haven: Yale Egyptological Studies 2, p. 25.

주기가 시작되었음을 알리는 사건이다.<sup>15)</sup> 이와 같이 원발자를 우주창조의 기원으로 보는 이집트의 창세신화에 따르면 시간은 생명(*nḥ*), 마아트(*mꜣt*)와 함께 원발자가 창조행위를 개시한 최초의 순간(*ꜥp tꜥy*: First Occasion)에서부터 시작되었으며 그 이전에는 존재하지 않았다. 한편 창조된 세계를 유지하기 위해서는 최초의 순간이 지속적으로 재현, 반복될 필요가 있는데 최초의 순간의 재현과 반복을 가장 이상적으로 구현한 자연현상이 바로 매일 아침 반복되는 일출이다.<sup>16)</sup> 자연계에서 일출이 최초의 순간을 구현하면서 창조된 우주의 질서를 유지한다면 인간 세상에서는 새로운 파라오가 출현함으로써 최초의 순간이 구현되고 사회질서의 기반인 왕권이 유지된다.<sup>17)</sup>

이와 같은 순환적 시간관 속에서 영원한 반복성과 영원한 동일성은 창조/창조된 세계의 두 가지 속성을 대변한다. 다시 말해, 영원한 반복성은 동사 *hꜥr* “발현하다”(develop)로 표현될 수 있는 역동적이고 반복적인 변화(change)를, 영원한 동일성은 동사 *wꜣn* “존재하다”(exist)로 표현될 수 있는 완전하고 완결된 정체(stasis)를 각각 나타낸다.<sup>18)</sup>

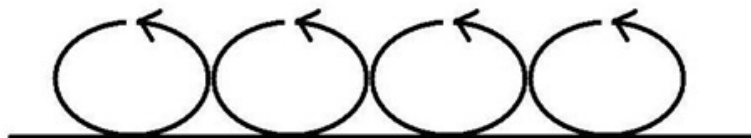
15) James P. Allen (1988), pp. 21-23.

16) 따라서 이집트의 기본적인 시간개념은 영원히 반복되는 주기성을 가진 패러다임이라 할 수 있다(Siegfried Morenz (1990), *Egyptian Religion*, Ithaca: Cornell University Press, p. 166). 이와 관련하여 보치(P. A. Bochi)는, “이집트인들은 낮과 밤, 계절의 변화, 나일 강의 주기적인 범람 등과 같은 자연의 주기적인 리듬을 관찰함으로써 시간의 속성을 인식했을 것으로 추정되며 이와 같은 관찰이 시간의 개념을 형성하는 데 기여했을 것이다”라고 언급한다(Patricia A. Bochi (1994), “Images of Time in Ancient Egyptian Art”, *Journal of the American Research Center in Egypt* 31, American Research Center in Egypt, p. 55).

17) James P. Allen (2000), p. 144. 새로운 왕이 즉위하면서 재위기간이 새롭게 시작되는 것 역시 인간 세상에서 최초의 순간이 재현되는 것을 반영한다(Christianek Zivie-Cocheck (2004), p. 66).

18) James P. Allen (1988), p. 25.

정체( <i>wnn</i> ):	변화( <i>hpr</i> ):
테프누트 <sup>19)</sup>	슈
영원한 동일성( <i>dt</i> )	영원한 반복성( <i>nhh</i> )



[그림 3] “영원한 동일성”과 “영원한 반복성”<sup>20)</sup>

- 19) 슈와 테프누트의 탄생은 원발자의 첫 번째 창조행위이자 영원한 주기가 시작되는 시발점이다. 따라서 테프누트는 “영원한 동일성”과, 슈는 “영원한 반복성”과 각각 동일시된다. 이와 같은 발상은 『코핀 텍스트』(Coffin Texts) 주문 78번에 반영되어 있다(CT II 22a-23c): *jnk nhh jt(j) n hh, snt.j pw tfnwt z3t tm mst psdt jnk ms hhh whmw n tm, dt pw, snt.j pw tfnwt* “나(슈)는 ‘영원한 반복성’, 무한의 아버지라. 내 누이는 9신계(Ennead)를 낳은 테프누트, 아툼의 딸이라. 나는 아툼을 위해 반복하여 무한을 낳는 자. 그것은 ‘영원한 동일성’. 그것은 내 누이 테프누트” 한편, “영원한 반복성”이 생명을, “영원한 동일성”이 법칙을 표상한다는 생각은 『코핀 텍스트』 주문 80번 참조(CT II 32b-e): *z3t.j pw ʿnht tfnt, wnn.s hnʿ sn.s šw, ʿnh mf, m3ʿt rn.s* “내 살아있는 딸은 테프누트라. 그녀는 그녀의 형제 슈와 함께 있리라. 생명이 그의 이름이며 마아트가 그녀의 이름이라.”
- 20) 그림에서 직선으로 묘사된 “영원한 동일성”은 좌우로 무한히 뻗어나가는 선분에 현재, 과거, 미래가 순차적, 비가역적으로 배치된 선형적 시간을 나타내는 것이 아니라 고착화된 패턴이 불변하면서 지속적으로 유지되는 것을 표현한다. 한편 이 집트의 선형적 시간관과 관련하여 벨(L. Bell)은 구체적으로 경험 가능한 세속적 시간과 추상적인 성스러운 시간을 구별한다. 벨의 구별에 따르면 세속적 시간은 실제적이고 선형적이며 탄생, 성장, 노쇠, 죽음 등과 같은 일련의 연속적인 생의 단계를 통해서 경험되고 인지된다. 반면 성스러운 시간은 순환적, 영구적으로 반복되며 “영원한 반복성”과 “영원한 동일성”을 통해 개념화된다. 이때 성스러운 시간은 세속적 시간의 일방적인 흐름/방향성에 의해 야기되는 긴장에서 탈출할 수 있는 출구를 제공한다(Lanny Bell (1997), “The New Kingdom Divine Temple: The Example of Luxor”, *Temples of Ancient Egypt* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press, p. 129, p. 283 no. 10). 한편, 보치는 세속적 시간의 선형성이 주기성을 가장 큰 특징으로 하는 피안의 시간(there-time), 즉 성스러운 시간과 대별되는 현세의 시간(here-time) 혹은 인간계의 시간의 무의미함을 강조한다고 본다(Patricia A. Bochi (1994), p. 55).

여기서 정체로서의 “영원한 동일성”은, 아스만(J. Assmann)의 표현을 빌자면, “최종적인 형태로 성숙한 어떤 것이 그 완벽한 상태를 항구적으로 유지하면서 불변하는 영원 속에서 보전되는 항상성(ever-ness)의 신성한 영역”으로 정의될 수 있다.<sup>21)</sup> 요컨대 “영원한 동일성”은 완전한 상태에서 시간이 정지한 것이며 정지한 시간은 영원한 반복성을 통해서만 활성화된다.<sup>22)</sup> 이때 “영원한 동일성”은 창조의 순간 정해진 이후 세상이 끝날 때까지 불변하는 완전한 패턴을,<sup>23)</sup> “영원한 반복성”은 “영원한 동일성”을 통해 영구적으로 고착화된 원칙을 바탕으로 발현되는 반복적이고 다양한 현상을 각각 상징한다(그림 3).

앨런(J. P. Allen)은 이 두 가지 상반되는 개념의 지배를 받는 이집트의 우주를 고정된 대본과 인물을 바탕으로 매일 새롭게 상연되는 연극에 비유한다.

이집트에서 마아트와 “영원한 동일성”, 그리고 생명과 “영원한 반복성”은 우주적 규모로 상연되는 연극과 같다. 연극의 경우, 대본

21) Jan Assmann (2002), *The Mind of Egypt History and Meaning in the Time of Pharaohs*, Cambridge: Harvard University Press, p. 18. 따라서 정체로서의 “영원한 동일성”은 죽음을 극복하고 질병, 부상, 노화와 같이 시간의 작용에 의해 발생하는 가변적 요소들로부터 완전히 자유로운 완전한 상태를 유지하고자 했던 이집트인들의 염원과 밀접한 연관이 있다(Gerald D. Kadish (2001), “Time”, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Volume III* (ed. by Donald D. Redford), Oxford: Oxford University Press, p. 408).

22) Jan Assmann (2002), p. 19.

23) 아스만(J. Assmann)에 따르면 “영원한 동일성”은 이집트인들이 자신들이 성취한 것을 영원히 유지하고자 하는 욕구, 다시 말해 불멸하고 불변하는 영속성에 대한 갈망이 표출된 것이며 문자(성각문자), 장례 건축물(피라미드), 미라(제작) 등과 같은 이집트 문화의 대표적인 요소들을 통해 표출된다(Jan Assmann (2001), pp. 77). 이와 같은 태도는 예술작품에서 시간의 작용을 배제하려고 했던 이집트의 예술원리외도 밀접한 관계가 있다. 이미지의 완전성과 불변성을 중시하는 이와 같은 예술원리는 아마르나 시대에 큰 변화를 겪는다.

과 인물은 항상 동일하지만 실제 공연은 다른 배경에서 다른 배우에 의해 이루어진다. 이와 마찬가지로 마아트와 “영원한 동일성”은 태초에 정해졌으며 고착된 상태로 유지된다. 그러나 생명의 “영원한 반복성”은 매일 새롭게 발현된다.<sup>24)</sup>

### 3.2. 아마르나 시대의 시간관념

일부 학자들은 아켄아텐에 의해 시작된 일련의 변화를 종교개혁이라 기보다는 자연을 파악하는 관점의 변화로 보고자 한다. 그 이유는 아켄아텐이 기존의 세계관을 포괄적인 단일 원리로 대체하려 했기 때문이다.<sup>25)</sup> 모든 것이 궁극의 근원(Ultimate Source)에서 출발했다는 생각은 아마르나 시대 이전에도 존재했었다. 테베의 창세신화에 따르면 아문은 물리적 실체를 창조한 단일한 신적 원리이며 그로부터 창조된 모든 것은 각각 그의 한 단면에 불과하다. 창조된 세계를 초월하는 창조주로서 아문은 창조된 세상에 내재하는 다른 신들과는 달리 초월적 존재이다.<sup>26)</sup>

24) James P. Allen (1988), p. 27.

25) James P. Allen (1996), p. 3. 한편 앨런은 아켄아텐의 아텐 신앙이 일종의 자연철학으로 간주될 수도 있다고 보는데 그 이유는 아텐으로 구현된 원칙이 (1) 단일성(single), (2) 지배적(governing), (3) 내재적(natural), (4) 근원적(underlying) 속성을 지니며 이오니아의 자연철학자들이 자연에서 찾고자 했던 만물의 공통적 요소(아르케)와 비견될 수 있기 때문이다(같은 저자(1989), “The Natural Philosophy of Akhenaten”, *Religion and Philosophy in Ancient Egypt* (ed. by William K. Simpson), New Haven: Yale Egyptological Studies 3, p. 90).

26) James P. Allen (1996), p. 3; 같은 저자(1988), pp. 60-62; 같은 저자(2000), p. 182. 앨런은 아문의 초월적 속성을 『라이덴의 아문 찬가』(Leiden Hymn to Amun)에서 찾는다(Leiden I 350, 4, 17-18): *jmn sw r-r.sn, sh3p sw r ntrw, bw rh.tw jnm.f, w3 sw r hrt, md r dw3t, bw rh ntr nb ki.f m3c, nn ssm.f pd.w hr zh3w, nn mtr.tw rf* “그는 그들(신들)로부터 숨겨져 있으며 신들로부터 감추어져 있노라. 그의 본성은 아무도 모르노라. 그는 하늘 보다 멀고 두아트보다 깊도다. 그 어떤 신도 진정한 형상을 모르며 그의 어떤 형상도 글을 통해 드러나지 않았으며 그 누구도 그에 대해 올바르게 증언할 수 없도다.” 이 초월적인 창조주는 세 위력을 가진 한 명의

그러나 아켄아텐은 초월적인 신 대신 자연에 내재한 힘, 즉 빛(과 빛에 의해 생성되는 시간)을 궁극적인 원리로 채택했다.<sup>27)</sup> 이와 관련하여 아스만은 아켄아텐의 신학체계를 범신론적(cosmotheistic)이라고 정의하는데 그 이유는 (1) 아켄아텐의 아텐 신앙이 우주에 내재하는 태양빛의 형태로 현현하는 우주적 힘을 숭배하고 (2) 현존하는 가시적 혹은 비가시적 존재를 모두 태양에서 방출되는 빛(과 태양의 움직임에 의해 생성되는 시간)의 산물로 보기 때문이다.<sup>28)</sup>

모든 존재를 하나의 궁극적 원리로 환원할 수 있게 된 아켄아텐에게 다른 신들은 불필요한 존재였으며 따라서 왕은 아문을 비롯한 기존의 신들을 배척하는 동시에 자신이 선택한 아텐을 단일한 지배원리로 승격시켰다. 다른 고대 문명에서와 마찬가지로 이와 같은 인식론적 혁신(cognitive breakthrough)은 종교라는 이름을 통해 구현되었다.<sup>29)</sup> 문제는 창조된 세계의 유일한 지배원리인 빛이 침묵하는 궁극의 근원이라는 점이다. 자신의 뜻을 신탁이나 기도에 대한 응답 등을 통해 드러내는 아문

---

신으로 표상된다(Leiden I 350, 4, 21-22): 3 pw ntrw nbw / jmn r<sup>c</sup> pth nn 2nw.sn / jmn rn.f m jmn / nft r<sup>c</sup> m hr dt.f pth “모든 신은 3위라. 아문, 레, 프타(Ptah)이며 그들에게 버금가는 존재는 없노라. 그의 이름은 아문으로서 숨겨져 있으며, 그의 얼굴은 레이며, 그의 몸은 프타이니라.” 여기서 아문, 레, 프타는 하나의 단일한 창조적 원리를 구성하는 세 가지 측면으로 제시된다. 각 측면(위격)에 해당하는 신들이 “그들(.sn)”로 지칭된 반면 하나의 단일한 원리/신으로 상정된 존재는 “그(f)”라는 접미대명사를 통해 표현되고 있다.

27) 시간(span of time)을 아텐의 속성으로 보는 해석에 대해서는 John L. Foster (1995), “The Hymn to Aten: Akhenaten Worships the Sole God”, *Civilizations of the Ancient Near East Volumes III & IV* (ed. by Jack M. Sasson), Peabody: Hendrickson Publishers, pp. 1755-1756.

28) Jan Assmann (2002), p. 216.

29) 아스만에 따르면 이것이 바로 아켄아텐의 신화(이신론적 각성/deistic enlightenment)이 고대 히브리인들의 일신론(유신론적 현현/theistic revelation)과 다른 점이라고 지적한다(Jan Assmann (2002), pp. 216-217; James P. Allen (1996), p. 3; 같은 저자 (2000), p. 198).

과 달리 아텐은 침묵하는 신이며 아텐의 의증을 유일하게 파악할 수 있는 지상의 매개자는 아켄아텐과 그의 왕비 네페르티티(Nefertiti)뿐이다. 따라서 아텐 신앙에서 가장 중요한 것은 빛의 효과와 태양의 움직임을 면밀하게 관찰함으로써 신의 의도를 파악할 수 있는 왕의 인식능력이며<sup>30)</sup> 이것은 다시 아마르나 시대의 가장 중요한 두 가지 특징, 즉 (1) “지금-여기(*hic et nunc*)”에 대한 집착과 (2) 감각, 특히 시각에 의해 파악 가능한 현실에 대한 관심으로 표출된다.

“지금-여기”에 대한 집착은 아텐이 매일 우주를 새롭게 창조한다는 아마르나 신학에 따른 것이다. 아케트-아텐의 공동묘지 구역에 위치한, 신의 아버지(God’s Father)라는 신관직을 가지고 있었던 재상 아이(Ay)의 분묘 동쪽 벽면에 새겨진 『아텐 대찬가』(Great Hymn to Aten)에는 아마르나 신학의 정수가 표현되어 있다. 그런데 대찬가의 시작부분에서 묘사되는 것은 최초의 순간에 있었던 창조과정이라 아니라 일몰 후 다시 떠오르는 아텐의 새로운 일일주기이다(텍스트 1).

[텍스트 1] 『아텐 대찬가』(2-6행)

<p><sup>2</sup> <i>ḥꜥ.jk nfr.(w) m 3ḥt nt pt</i>  <i>pꜣ jtn ꜥnh ꜥꜣꜥ ꜥnh</i>  <i>jw.k wbn.tj m 3ḥt jꜣbt</i>  <i>mḥ.n.k ꜣ nb m nfrw.k</i>  <i>jw.k ꜥn.tj wr.tj thn.t(j)</i>  <i>qꜣ tj ḥr-tp ꜣ nb</i>  <i>stwt.k jnh.sn ꜣw</i>  <i>r r-ꜥ jrt.n.k nb</i></p> <p><sup>3</sup> <i>jw.k m rꜥ, jn.k r r-ꜥ.sn</i>  <i>wꜥf.k sn (n) ꜣꜣ mr.k</i>  <i>jw.k wꜣ.tj stwt.k ḥr ꜣ</i>  <i>tw.k m ḥr.sn</i></p>	<p>하늘의 지평선에서 그대가 나타나심은 완벽하시다,          오 살아있는 아텐이시여, 생명을 정하시는 자,          그대가 동쪽 지평선에서 떠오르실 때,          모든 땅을 그대의 완벽함으로 채우신 후에,          그대는 아름다우시고 위대하시고 빛나시고,          모든 땅 위에 높이 계시나니.          그대의 광선은 땅들을 아우르니,          그대가 창조하신 모든 것의 경계에 이르기까지,          그대는 태양 안에 계시고 그들의 경계에 이르시니,          그대가 사랑하는 아들을 위해 그들을 복속시키시니,          그대는 멀리 있으시나 그대의 빛은 땅 위에 있으니,          그대는 그들의 얼굴에 있으심이라.</p>
---	---

30)) Jan Assmann (2002), p. 216.

<p><i>nw šmw.k, ḥtp.k m 3ḥt jmnt</i>  <i>t3 m kk m šhr n m(w)t</i>  <i>sdr.(w) m šzp, tpw ḥbs.(w)</i>  <i>n(j) ptr:n jrt snwt.s</i>  <i>jṯ.tw ḥt.sn jw.w hr-tp.sn</i>  <i>nj ʿm.sn</i></p> <p>4 <i>m3j nb pr.(w) m rwtj.f</i>  <i>ddft nb psh.sn</i>  <i>kkw ḥ3w.(w), t3 m sgr</i>  <i>p3 jr.sn ḥtp.(w) m 3ḥt.f</i></p> <p><i>ḥd-t3 wbn.tj m 3ḥt</i>  <i>psd.t(j) m jtn m ḥ(rw)</i>  <i>rwj.k kkw, dj.k stwt.k</i>  <i>t3wj m ḥb rs.(w) ʿḥʿ.(w) ḥr rdwj</i>  <i>tzi.n.k sn</i></p> <p>5 <i>wʿb ḥʿw.sn, šzpw   wnh.w</i>  <i>3wj.sn m j3w n ḥʿ.k</i>  <i>t3 r dr jr.sn k3t.sn</i>  <i>j3t nb ḥtp.(w) ḥr smw.sn</i>  <i>šnw smw ḥr 3ḥ3ḥw</i>  <i>3pdw p3.(w) m šsr.sn</i>  <i>dnḥw.sn m j3w n k3.k</i>  <i>ʿwt nb ḥr tḥn ḥr rdwj</i></p> <p>6 <i>p3yw ḥnnt nb   ʿnh.sn</i>  <i>wbn.k (s) sn</i>  <i>ʿḥʿw m ḥd ḥntj m mjtt</i>  <i>w3t nb wn.(w) n ḥʿ.k</i>  <i>rmw ḥr jtrw ḥr tft n ḥr.k</i>  <i>stwt.k m-ḥn w3d-wr</i></p>	<p>그대의 움직임이 약해져 서쪽 지평선으로 지실 때,          땅은 죽음의 형태로 어둠 속에 있고,          침대에서 잠들고 머리는 덮였으니,          한 쪽 눈이 다른 쪽을 보지 못하고,          그들의 머리 아래에 있는 물건을 도둑맞아도,          그들은 알지 못하리라,          모든 사자가 그의 동굴에서 나오고,          모든 기는 것들이 물고,          어둠은 충만하고 땅은 고요하니,          그들을 만드신 이가 그의 지평선으로 지셨기 때문이라.</p> <p>여명에 그대가 지평선으로부터 떠오르시고,          낮에 태양원반 안에서 빛나시며,          어둠을 쫓아내시고 그대의 빛을 주시니,          두 땅은 깨어나 두 발로 선 채 축제 분위기에,          (이는) 그대가 그들을 들어 올리셨기 때문이라,          그들의 몸은 정결하고 의복을 갖추어 입었으며,          두 손은 그대가 나타나심을 찬양하노라.          온 땅이 그들의 일을 하니,          모든 동물들이 그들의 식물에 만족하고,          나무와 식물이 번성하며,          새들이 그들의 둥지에서 날아오르고,          그들의 날개가 그대의 카를 찬양하노라,          모든 길짐승이 두 발로 쾩충거리며,          모든 날고 내려앉는 것들이 사는 것은,          그대가 그들을 위해 떠오르시기 때문이라,          배들이 하류와 상류로 오르내리고,          모든 길들이 그대가 나타나심에 열리며,          강의 물고기들이 그대의 얼굴로 뛰어오르니,          그대의 빛은 바다에(도) 있음이라.<sup>31)</sup></p>
---	--

31) 본 논문에 인용된 이집트 원전의 번역은 모두 필자의 것임을 밝혀둔다.



『아텐 대찬가』의 가장 두드러진 특징은 가시적 세계가 구체적으로 발현되는 모습을 다양한 이미지로 생생하게 묘사했다는 데 있다.<sup>32)</sup> 이처럼 가시적이며 파악 가능한 현재의 순간에 초점을 맞추는 아마르나 시대의 새로운 관점(과 삶의 방식)은 건축과 예술, 문학 등 이집트 문화 전반에 걸쳐 발견된다. 예술작품에서는 시간의 작용을 배제하고 이상적인 모습만을 묘사하고자 했던 전통적인 예술원칙에서 탈피하여 빛을 통해 묘사된 현재의 순간을 포착하고자 하는 새로운 사조가 등장하고 문학작품에서는 고전어로 여겨졌던 중기 이집트어(Middle Egyptian)로 저술되던 관례에서 탈피하여 당시 구어였던 후기 이집트어(Late Egyptian)가 문어체로 편입되기 시작했으며<sup>33)</sup> 신전과 도시의 건축 활동에서는 탈라타트(talatat)라고 불리는, 한 사람이 운반할 수 있는 크기의 작은 석재 블록이 주로 사용되었는데 탈라타트는 운반은 편리하지만 내구성은 떨어지는 건축자재였다.<sup>34)</sup>

태양빛을 통해 파악된 현재의 모습, 즉 현세의 현상을 강조하는 새로운 관점은 전통적인 시간관념에도 영향을 미쳤다. 요컨대 완벽한 상태가

32) 『아텐 대찬가』와 관련하여 포스터(J. Foster)는 신의 피조물은 가시적인 현상으로 드러나며 따라서 찬가에서 가장 근본적으로 부각되는 감각은 신적인 창조행위의 가시성을 파악 가능하게 해주는 시각이라고 설명한다(John L. Foster (1995), pp. 1757-1758).

33) 후기 이집트어가 문학작품의 서술에 사용되기 시작한 것과 관련하여 실버만(D. P. Silverman)은 아켄아텐 왕이 의도적으로 구어적 요소를 문어체에 지속적으로 편입시킨 이유가 텍스트에 대한 접근성을 높이는 데 있지 않고 오히려 텍스트에 대한 배타성을 높이는 데 있다고 주장한다(David P. Silverman (1991), “Divinity and Deities in Ancient Egypt”, *Religion in Ancient Egypt – Gods, Myths, and Personal Practice* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press, p. 79). 아켄아텐에 의해 의도적으로 고안한 문체의 특징에 대해서는 같은 저자(1999), “The Spoken and Written Word”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston, pp. 153-154.

34) James P. Allen (1989), p. 99; Nicholas Reeves (2001), *Akhenaten – Egypt’s False Prophet*, London: Thames & Hudson, p. 139.

영원히 지속되는 영원한 동일성의 중요성은 감소하는 반면 순환적인 틀 안에서 변화무쌍한 변화를 보여주는 영원한 반복성이 전면으로 부상하게 된다(텍스트 2).<sup>35)</sup>

[텍스트 2] 『아텐 대찬가』(9-11행)

<sup>9</sup> ... nb n t3 nb wnb n.sn	그들을 위해 떠오르시는 모든 땅의 주여,
p3 jtn n hrw, ʕ šft	낮의 태양원반, 경외로 가득 찬 이시어,
h3st nb w3t jr.k ʕnh.sn	머나먼 모든 이국에서도 그대가 그들의 생명을 창조하시니,
dj.n.k hfꜣj m pt h3y.f n.sn	하늘에 홍수[하피]를 두시어 그들을 위해 내려오게 하시고,
<sup>10</sup> jr.f hmw hr ʕww mj w3d-wr	바다(에서)처럼 산들 위에 파도를 만드시니,
r thb 3hwt.sn m dmj.sn	그들의 성읍에 있는 들판에 물을 대도록 하시기 위함이라.
smnh.wj sj shrw.k, p3 nb nhḥ	그대의 계획은 얼마나 뛰어나신지요, “영원한 반복성”의 주여! <sup>36)</sup>
hfꜣj m pt sw n h3stjw	하늘의 홍수는 이방인들과
n ʕwt h3st nb smwt tp rdwj	두 발로 걷는 모든 이방의 가족을 위한 것이며,
hfꜣj jy.f m dw3t n t3 mj	지하(명계)로부터 오는 홍수는 이집트를 위한 것이라,
štwt.k hr mnʕ s3 nb	그대의 빛은 모든 습지를 키우시며,
wbn.k ʕnh.sn r(w)d.sn n.k	그대가 떠오르시니 그들이 살고 그대를 위해 자라나옵니다.
jr.k trw r shꜣr jry.k nb	그대가 행하신 것을 변모케 하려 절기를 만드니,
<sup>11</sup> prt r sqb sn hh dꜣt.f st	겨울(파종기)은 그들을 서늘하게, 열기는 그것을 맛보게 함이라.

아텐을 “영원한 반복성의 주(p3 nb nhḥ)”로 칭한 것과 관련하여 아스만은 이것을 발생하는 시간(time happening)과 존속하는 시간(time persisting)의 이분법으로 규정하면서, 아마르나 시대에 창작된 작품 속에서 신이 “영원한 반복성”으로 불리는 것은 아텐 찬가에서 가시적인 세계가 변화(hꜣrw)와 동일시되는 것과 일맥상통한다. 신은 시간(nhḥ)이며 그 시

35) James P. Allen (1989), p. 99.

36) “지속성의 주(Lord of Continuity)”로 번역되기도 한다. William J. Murnane (1995), *Texts from the Amarna Period in Egypt*, Atlanta: Society of Biblical Literature, p. 115.

간 속에서 발현하는 모든 것(*hpr*)은 그가 가진 창조적 에너지의 정수가 변모하는 것이라고 설명한다.<sup>37)</sup>

한편, 영원한 반복성이 부상함에 따라 명계의 신 역시 배제되기 시작한다. 이집트의 사생관과 신왕국 시대부터 구체화되기 시작한 태양의 일주기(Cycle of the Sun)에 따르면 낮 동안의 일주를 마치고 서쪽 지평선으로 하강하는 태양신은 밤의 태양선(*msktt*)으로 갈아탄 후 총 12시간에 걸쳐 지하세계(명계)를 여행하게 되는데<sup>38)</sup> 이와 같은 태양선의 하계 여행은 신화적 선례를 통한 사후 부활을 위한 일종의 가이드북 역할을 했던 『하계의 서』(Book of the Netherworld, 혹은 『암두아트』 Amduat)와 같은 신왕국 시대의 장례 문서에 상세하게 묘사되어 있다.<sup>39)</sup> 태양신의 하계여행에서 가장 중요한 테마 중 하나가 바로 태양신과 (자신의 가장 신비한 형태인 소카로 변신한) 오시리스와의 결합이다.<sup>40)</sup> 태양신은 하계의 가장 깊숙한 곳에서 명계의 신인 오시리스와 결합하는 데 이때 두 신

37) Jan Assmann (1997), *Moses the Egyptian – the Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge: Harvard University Press, p. 185.

38) 장례문서에서 지하세계를 여행하는 태양신은 죽은 왕과 동일시된다. 지하세계에 서의 여정(오시리스와의 결합, 혼돈의 세력과의 투쟁 및 승리)을 마치고 매일 아침 부활하는 태양은 죽음을 이기고 부활하는 파라오에게 신화적 선례를 제공한다.

39) Leonard H. Lesko (2001), “Funerary Literature”, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Volume I* (ed. by Donald D. Redford), Oxford: Oxford University Press, p. 570.

40) 태양신과 오시리스의 결합을 장례의 영역으로 대입하면 태양신은 사자의 바(*b3*)에 오시리스는 사자의 시신에 각각 대응된다. 바는 사후에도 육체를 벗어나 자유롭게 움직일 수 있는 반면, 육체는 사후에 움직이지 않는 상태가 된다. 여기서 태양신과 오시리스는 사후 지속되는 두 가지 존재양식을 대표하며 (주기적인 재생을 경험하는) 바는 “영원한 반복성”, (미라 처리된 후 불변, 불멸이 상태를 지속하게 되는) 시신은 “영원한 동일성”에 각각 대응한다(David P. Silverman (1991), p. 46). 한편, 신왕국 시대 이후 다른 신들과의 관계에서 태양신이 점차 독보적인 위치를 차지하게 됨에 따라 오시리스 역시 다른 신들과 마찬가지로 태양신의 한 속성으로 간주되기 시작한다. 이와 같은 경향은 신왕국 시대 이후 단일한 지배원리에 대한 개념이 싹트기 시작한 것과 밀접한 관련이 있다(Dijk (2000) p. 273).

은 서로의 에너지를 상호 교환하며 태양신은 이를 통해 다음 날 아침 부활할 수 있는 생명력을 얻는다.<sup>41)</sup> 이때 모체(매트릭스)의 역할을 하는 오시리스는 “영원한 동일성”을, 오시리스로부터 지하의 에너지를 충전 받은 후 매일 아침 부활하는 태양신은 “영원한 반복성”을 각각 체현하는 것으로 여겨졌다. 이렇게 영원한 동일성을 체현하는 오시리스의 속성은 그의 호칭 중 하나인 “웨네페르”(wmm-nfr)를 통해서도 확인할 수 있다. “웨네페르”는 완벽한 상태로 존재하는 이라는 뜻이며 이는 아스만의 표현을 빌자면, “시간 속에서 실현된 것의 불변하고 불멸하는 지속성”을 상징한다.<sup>42)</sup> 한편 태양신은 일출과 일몰의 영원한 주기를 반복함으로써 (아마르나 시대의 아텐과 마찬가지로) “영원한 반복성”을 체현하는 존재로 표상된다.<sup>43)</sup>

아마르나 시대로 접어들면서 “영원한 동일성” 개념이 배제되기 시작하고 그 결과 아마르나 시대의 텍스트와 조형예술에서 “영원한 동일성”을 체현한 오시리스(와 그와 관련한 비의)가 사라짐에 따라 태양신의 하계여행, 그리고 하강과 상승을 반복하는 부활의 순환구조를 바탕으로 하는 비의 역시 일시적으로 폐기되고 만다. 아마르나 시대의 세계관에 따

41) Erik Hornung (1999b), *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca: Cornell University Press, p. 37; Mark Lehner (1997), *The Complete Pyramids: Solving the Ancient Mysteries*, New York: Thames & Hudson, p. 30.

42) Jan Assmann (2001), p. 78.

43) “영원한 동일성”을 체현하는 신으로서 오시리스는 정체의 시간인 어제(sj)의 신으로 묘사되며 이에 반해 “영원한 반복성”을 상징하는 태양신은 변화의 시간인 내일(dw3w)의 신이 된다. 태양신과 오시리스를 각각 과거와 미래의 신으로 보는 관점은 『사자의 서』(Book of the Dead) 제17장에 언급되어 있다: *jnk sj jw.j rh.kw dw3w, ptr r.f sw, ir sf wsjr pw, jr dw3w r pw hrw pfy n htmt sbjw nw nb-r-dr jm.f hn' spt.n.twf z3.f hrw* “나는 어제이며 내일을 안다. 그는 누구인가? ‘어제’에 관해 말하자면 그것은 오시리스 ‘내일’에 관해 말하자면 그것은 궁극의 주의 적들이 전멸하고 그의 아들 호루스가 다스리게 되는 그 날의 레.” Leonard H. Lesko (1991), “Ancient Egyptian Cosmogonies and Cosmology”, *Religion in Ancient Egypt* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press, p. 113.

르면 밤은 더 이상 태양신과 오시리스의 신비로운 결합이 일어나는 시간이 아니라 아텐으로부터 발산되는 빛(과 그 작용에 의해 발생하는 시간)이 부재하는 결핍의 시간이며 온 우주가 어둠과 혼돈 속으로 침잠하는 시간이다(『아텐 대찬가』 3-4행): *nw šmw.k, ḥtp.k m 3ḥt jmnt / t3 m kk m šhr n m(w)t sdr.(w) m šzp, tpw ḥbs.(w) / n(j) ptr.n jrt snwt.s / jt3.tw ḥt.sn jw.w hr-tp.sn / nj ʿm.sn / m3j nb pr.(w) m rwtj.f / ddfṯ nb psh.sn / kkw ḥ3w.(w), t3 m sgr / p3 jr.sn ḥtp.(w) m 3ḥt.f* “그대의 움직임이 약해져 서쪽 지평선으로 지실 때, 땅은 죽음의 형태로 어둠 속에 있고, 침대에서 잠들고 머리는 덮였으니, 한 쪽 눈이 다른 쪽을 보지 못하고, 그들의 머리 아래에 있는 물건을 도둑맞아도, 그들은 알지 못하리라, 모든 사자가 그의 동굴에서 나오고, 모든 기는 것들이 물고, 어둠은 충만하고 땅은 고요하니, 그들을 만드신 이가 그의 지평선으로 지셨기 때문이라.”<sup>44)</sup> 결론적으로 감각, 특히 시각을 통해 파악 가능한(intelligible) 현실적 측면이 강조되었던 아마르나 시대의 경우 이집트인들이 밤에 대해 전통적으로 가지고 있던 신비한 측면은 사라지고 시각으로 파악할 수 없는 어둠과 혼돈만이 강조된다.<sup>45)</sup> 이와 같이 기성 종교가 적극적으로 옹호하고 활용했던 비의에 대한 적대적인 태도는 특히 그 본질이 “숨겨진 신” 아문에 대한 강한 반감으로 이어졌다. 한편, 이와 같은 태도는 신전의 구조에도 영향을 미쳤다. 기존의 신전은 가장 안쪽에 위치한 지성소로 들어갈수록 천정은 낮아지고 바닥은 높아지는 동시에 벽 사이의 간격은 좁아지는 구조를 하고 있으며 실내조명 역시 지성소로 갈수록 어두워지도록 고안되어 있었다. 결과적으로 지성소는 신전에서 가장 신성한 공간인 동시에 가장

44) 시대의 변천에 따라 점진적으로 진행되어온 소위 내세의 민주화(democratization of the afterlife) 과정을 거치면서 왕실이 독점하던 오시리스의 비의와 태양신과의 결합을 통한 부활의 신화적 선례에 일반인들도 접근할 수 있게 되었다. 그러나 아켄아텐 왕이 주도한 종교개혁은 사후 불멸에 이르는 주술적 수단을 모두 박탈하는 결과를 초래했다.

45) Jan Assmann (1997), pp. 179-180.

어둡고 좁은 공간으로 설계되었으며 이는 인간의 지력으로는 파악할 수 없는 신비스러운 신격을 강조하기 위한 조치였다. 그러나 아마르나 시대의 신전은 말 그대로 빛의 장소(place of light)였으며 지성소를 비롯한 신전의 모든 구조물이 태양에 드러나도록 설계되고 건축되었다.<sup>46)</sup>

결론적으로, 아켄아텐은 새로운 신화체계를 통해 매일 아침 부활하여 우주를 새롭게 창조하는 아텐을 단 하나의 지배적인 원리로 내세웠으며 하루를 주기로 반복되는 신의 창조행위/행동주기가 강조되면서 전통적인 시간관념의 두 축이었던 “영원한 동일성”과 “영원한 반복성” 중 후자의 중요성이 비대칭적으로 부각되기 시작했다.<sup>47)</sup> 그 결과 감각, 특히 시각으로 파악 가능한 현실에 초점이 맞추어지고 “지금-여기”에 대한 관심이 증대했으며 이와 같은 시간관념은 새로운 예술원칙을 통해 표현되기 시작했다. 매일 세계를 재창조하고 밤의 무질서를 바로 잡는 아텐의 빛 아래에서 전개되는 매 순간은 자연과 인간의 창조가 반복되는 신성한 순간이며 매일 재현되는 최초의 순간이라 할 수 있다.<sup>48)</sup> 따라서 아마르나 예술에서 중요하게 여겨진 것은 내세의 죽은 자들을 위한, 시간이 배제된 이상적인 이미지가 아니라 태양빛 아래 현재 진행 중인 창조주의 지속적인 창조행위, 다시 말해 감각(시각)을 통해 바로 확인 가능한 “지금-

46) James P. Allen (1996), p. 4.

47) James P. Allen (1996), p. 4. 『아텐 대찬가』에 따르면 신의 창조활동은 하루를 주기로 구현된다(4행): *hꜥ-B wbn.tj m 3ht / psd.t(f) m jtn m h(rw) / rwj.k kkw, dj.k stwt.k / tꜣwj m hb rs.(w) \*h'.(w) hr rdwj / tꜣj.n.k sn* “여명에 그대가 지평선으로부터 떠오르시고, 낮에 태양원반 안에서 빛나시며, 어둠을 쫓아내시고 그대의 빛을 주시니, 두 땅은 깨어나 두 발로 선 채 축제 분위기네, (이는) 그대가 그들을 들어 올리셨기 때문이라.”

48) 이에 대해 리브스(N. Reeves)는 현재의 순간순간을 보다 세밀하고 구체적으로 묘사하는 데 초점이 맞춰지면서 영원이라는 개념은 폐기되었으며 그 결과 조형예술을 통해 표현되는 이미지는 영원을 향해 이상화한 모습이 아닌 변형된 현실(perverted reality), 다시 말해 이집트 역사상 처음으로 실제 현실을 자연주의적으로 재현하게 되었다고 평가한다. Nicholas Reeves (2001), p. 147.

여기”의 세계였다. 요컨대 아마르나 예술은 마치 스냅사진처럼 순간을 포착하고 묘사하는 데 집중했다.<sup>49)</sup>

#### 4. 아마르나 예술의 특징

아마르나 예술의 특징을 한 마디로 정의한다면 “전통 속의 혁명”이 될 것이다.<sup>50)</sup> 앞서 살펴본 것과 같이 시간에 대한 인식이 변하고 왕과 왕비가 아텐의 의중을 파악할 수 있는 유일한 존재로 부상함에 따라 이를 시각적으로 표현할 예술형식에도 커다란 변화가 발생했다.

##### 4.1. 아마르나 예술의 핵심 모티프

아텐 신앙에서 아텐의 의중을 파악할 수 있는 존재는 왕(과 왕비)이다. 『아텐 대찬가』의 마지막 연에 명시된 바, 아텐은 그의 유일한 아들인 신 왕 아켄아텐의 아버지이며 아텐을 이해할 수 있는 유일한 존재/매개자는 그의 아들 아켄아텐 밖에 없다.<sup>51)</sup>

49) Rita E. Freed (1999b), “Art in the Service of Religion and the State”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston, p. 121.

50) 이와 같은 예술원칙의 변화에도 불구하고 그대로 유지된 전통적인 특징은 다음과 같다: (1) 정면성의 원칙, (2) 기준선(register)의 사용, (3) 인물의 위계적 중요도에 따른 크기의 차이, (4) 전통적인 포즈와 몸짓(예: 겐파아텐의 기둥에 세워진, 오시리스의 포즈를 취한 왕), (5) 전통적인 왕의 지물(예: 우레우스, 왕홀과 도리끼, 이중관 등). Rita E. Freed (1999b), p. 110, p. 119; Gay Robins (1997), *The Art of Ancient Egypt*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 19-24, p. 151.

51) John L. Foster (1995), p. 1757. 이와 관련하여, 『아텐 대찬가』에서 창조된 세계는 단 한 명의 신과 대면하며 만물은 “태양에게로 그들의 머리를 돌려” 신을 찬양하나 신은 “말하지 않고 단지 비출 뿐”인데 이는 그의 신격이 단일한 원칙으로서의 빛(과 시간)에 불과하기 때문이라는 아스만의 설명은 주목할 만하다(Jan Assmann

[텍스트 3] 『아텐 대찬가』(12-13행)

<p><sup>12</sup> ... jw.k m jb.j          nm wn ky rh tw          wp hr z3.k (nfr-hprw-r<sup>c</sup> w<sup>c</sup>-n-r<sup>c</sup>)          dj.k s3.f m shrw.k m phj.k          hpr t3 hr <sup>c</sup>.k mj jr.k sn</p> <p>wbn.n.k <sup>c</sup>nh sn, htp.k m(w)t.sn</p> <p>ntk <sup>c</sup>h<sup>c</sup> r h<sup>c</sup>w.k, <sup>c</sup>nh.tw jm.k</p> <p><sup>13</sup> wn jrwt   hr nfrw.k r htp.k</p> <p>w3h.tw k3t nb htp.k hr jmyy          wbn sr(w)d [...] nswt</p> <p>wn m rd nb dr sn.k t3</p> <p>wts.k sn n z3.k pr m h<sup>c</sup>w.k          (n)swt-bjt <sup>c</sup>nh m m3<sup>c</sup>t          nb t3wj (nfr-hprw-r<sup>c</sup> w<sup>c</sup>-n-r<sup>c</sup>)          z3 r<sup>c</sup> <sup>c</sup>nh m m3<sup>c</sup>t, nb h<sup>c</sup>w          (3h-n-jtm) 3 m <sup>c</sup>h3.f          hmt-(n)sw(t) wrt, mrt.f, nbt t3wj          (nfr-nfrw-jtm nfrt-ij.tj) <sup>c</sup>nh.tj dt (n)hh</p>	<p>그대[아텐]는 내[아켄아텐] 심장에 계시니,          그대를 아는 다른 이는 존재하지 않습니다,          그대의 아들 네페르케페르레-와엔레 이외에는,          그대가 그대의 계획과 그대의 힘을 알게 하신 이:          그대가 그들을 지으신 것처럼 그대의 팔에서 땅이          발현하니,          그대가 떠오르니 그들이 살고, 그대가 지면 그들은          죽습니다.          그대는 스스로 일생이시라 그대로부터 삶이 있으니,          그대가 지실 때까지 눈들은 그대의 완벽한 모습을          좇으며,          그대가 오른쪽(서쪽)으로 지실 때 모든 일은 멈춥니다.          그대의 몸에서 나온 그대의 아들을 위해 땅을 세우          시고,          그들을 높이시매 떠오르시어 왕을 위해? 발로 분          주한          모든 이들을 위해 [모든 것을] 자라게 만드시는 이여:          상하이집트의 왕, 마아트로 인해 사시는 이,          두 땅의 주 네페르케페르레-와엔레,          태양의 아들, 마아트로 인해 사시는 이, 현현의 주,          아켄아텐, 장수하소서! (그리고)          대왕비, 그가 사랑하는 이, 두 땅의 여주,          네페르네페루아텐 네페르티티, 영원한 생명을 얻은 이.</p>
---	--

이집트의 전통적인 신들과는 달리 아텐은 자신만의 신화나 배우자(여신)를 가지지 않으며 대신 왕과 왕비와 결합하여 3주신(triad) 혹은 성가족을 이룬다. 이렇게 함으로써 왕과 왕비는 인간의 영역에서 생명을 부여하는 힘의 매개자가 된다.<sup>52)</sup> 아텐-아켄아텐-네페르티티로 구성된 아따

(2002), p. 219).

52) James P. Allen (1989), p. 99.



르나의 3주신 체제는 헬리오폴리스 창세신화에 등장하는 아툼-슈-테프 누트의 3주신 체제를 모델로 한 것으로 보인다.<sup>53)</sup> 이와 관련하여 아켄아텐이 재위 초기에 건립된 카르낙의 꺄파아텐 신전기둥에 세워진 왕의 석상을 살펴볼 필요가 있다. 대형 석상에서 왕은 슈를 상징하는 이중 깃털 왕관을 쓴 모습과 상하이집트의 이중관을 쓴 모습으로 번갈아 가며 묘사된다.<sup>54)</sup> 헬리오폴리스의 3주신 체제 혹은 (여왕과 여섯 명의 딸로 구성된) 9주신(ennead) 체제를 아케트-아텐에 실제로 구현함으로써<sup>55)</sup> 아켄아텐은 전통적인 이집트 신화에 등장하는 추상적인 비의를 일상의 삶에서 경험 가능한 구체적인 실체로 만들려고 했던 것이다.

아켄아텐과 그의 가족이 성가족을 이루어 아텐을 숭배했다면 이집트인들은 그들을 숭배했다. 기존의 신들에 대한 숭배가 금지되면서 종교의례의 핵심이라 할 수 있는 신상과 이미지가 파괴되거나 훼손되고 아텐에 대한 직접적인 접근 역시 원천적으로 봉쇄된 상황에서 이집트인들이 신

53) 이와 관련하여 존슨(R. Johnson)은 아마르나의 3주신 체제가 아멘호텝 3세의 신격화와 연관이 있다고 생각한다. 그의 추론에 따르면 아멘호텝 3세와 아멘호텝 4세/아켄아텐의 공동통치 기간에 연로한 아멘호텝 3세는 아툼으로 신격화되어 “찬란한 아텐/태양원반(Dazzling Aten/Sun-Disk)”이라는 호칭을 사용하였으며 당시 신격화한 자신의 고위 신관이었던 아들 아멘호텝 4세/아켄아텐은 장자로서 (아툼의 장자인) 슈와 동일시되었다. 요컨대 아마르나 시대에 아켄아텐이 살아있는 아텐을 “아버지”로서 숭배한 것은 자신의 실제 아버지이자 신격화한 파라오인 아멘호텝 3세를 염두에 둔 것으로 보아야 한다는 주장이다(Raymond Johnson (1999), “The Setting: History, Religion, and Art”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston, p. 46).

54) Donald B. Redford (1984), *Akhenaten – The Heretic King*, Princeton: Princeton University Press, pp. 102-103.

55) James P. Allen (1996), p. 5. 앞서 언급한 것처럼 아텐-아켄아텐-네페르티티 그룹은 아툼-슈-네프티스의 헬리오폴리스 3주신 체제에 대응한다. 한편 여기에 여섯 명의 공주, 즉 메리타텐(Meritaten), 메케트아텐(Meketaten), 앙케센파아텐(Ankhesenpaaten), 네페르네페루아텐-타셰리트(Nefernefruaten-tasherit), 네페르네페루레(Neferneferure), 세테펜레(Setepenre)를 포함시킬 경우 헬리오폴리스의 9주신이 지상에 구현된다(Nicholas Reeves (2001), p. 146).

과 교감할 수 있는 유일한 통로는 왕과 그의 가족이었다. 물론 이집트 역사 전반에 걸쳐 왕은 살아있는 신으로서 신들의 세계와 인간의 세계를 잇는 매개자의 역할을 수행했다. 문제는 아켄아텐이 하나의 신을 옹립하고 유일신과 인간 사이의 “회로”를 자처함으로써 신과 인간이 교감할 수 있는 통로를 독점했다는 데 있다. 결과적으로 아마르나 시대에는 왕과 그의 가족이 숭배의 대상이 되었으며 이 과정에서 자연스럽게 아마르나 시대 예술의 핵심적인 테마로 부상했다. 아마르나 시대에 제작된 거의 모든 조형예술에는 왕과 왕의 가족이 등장하는데 이들이 등장하는 장면은 유형별로 (1) 태양원반이 발산하는, 그 끝에 사람의 손이 달린 형태의 광선이 왕/왕비(혹은 카르투쉬 안에 쓰인 왕/왕비의 이름)와 그 가족을 어루만지거나 생명(*nḥ*)을 나누어주는 장면(그림 4-6, 9-12, 14-20, 22); (2) 아켄아텐 홀로 혹은 네페르티티 함께 향, 봉헌물, 마아트를 아텐에게 바치거나 두 손을 들어 찬미하는 장면(그림 18-20); (3) 신전과 궁전을 잇는 아케트-아텐의 왕도(Royal Road)를 왕과 왕비가 전차를 타고 이동하는 장면(그림 16)<sup>56</sup>); (4) 왕과 그 가족이 고위관리를 포상하기 위해 (마치 지평선에 떠오르는 태양처럼) 알현의 창(Window of Appearance)에 등장하는 장면(그림 9-10, 17)<sup>57</sup>) 등으로 분류될 수 있다.

#### 4.2. 감정과 친밀감의 가감 없는 묘사

왕과 그의 가족이 살아있는 아텐의 유일한 매개자가 되고, 우주의 창조행위가 부단히 진행 중인, “지금-여기”로 대변되는 현실에 대한 관심이 증대하면서 신성한 왕권의 상징적, 전형적 면모는 왕권의 실재성, 다

56) 왕과 왕비가 전차를 타고 왕도를 이동하는 장면은 신의 신상을 모신 가마가 지성소를 빠져 나와 일반 대중들에게 모습을 드러내는 전통적인 축제 기간의 행렬을 대체한다(Rita E. Freed (1999b), p. 114; Jacobus van Dijk (2000), p. 283).

57) Nicholas Reeves (2001), p. 146.

시 말해 아켄아텐의 실제 행동에 의해 대체되며 이 과정에서 기존의 공식화된 왕의 포즈나 역할과는 구별되는 구체적이고 생생한 동작, 예컨대 먹고 마시는 동작 혹은 왕의 가족이 서로 포옹하거나, 입을 맞추거나 단란한 한때를 보내는 모습 등이 자연스럽게 묘사되기 시작한다.<sup>58)</sup>

왕의 실제 행위와 개(별)성이 강조되면서 아마르나 예술의 핵심 모티프가 된 왕과 그 가족은 자신들의 감정을 적극적으로 표출한다. 아켄아텐과 그의 가족을 묘사한 장면은 아마르나 시대에 조성된 귀족 저택의 정원이나 실내에 마련된 예배실에 안치된 의례용 비석, 귀족분묘의 양각화에서 가장 빈번하게 등장하는데 가족 구성원들은 격식에 얽매이지 않은 편안한 자세로 몸짓과 시선, 접촉 등을 통해 서로에 대한 애정을 거리낌 없이 표현한다.<sup>59)</sup> 왕실 구성원 간에 애정과 친밀감이 자유롭게 표출되는 장면으로는 네페르티티가 두 명의 딸과 함께 아켄아텐의 무릎에 앉아 왕의 목에 목걸이 장식을 걸어주는 장면, 왕과 왕비가 국가의 공식행사에서 두 손을 잡고 있는 장면, 왕과 왕비가 전차를 타고 이동하면서 입을 맞추는 장면(그림 16), 왕의 딸들이 손으로 서로를 가리키거나 부모의 손발을 잡거나 부모의 장신구를 가지고 노는 장면 등을 들 수 있다(그림 4-5).<sup>60)</sup>

아마르나 예술에서는 일상생활의 소소하고 친밀한 장면뿐만 아니라 죽음을 애도하는 장면 역시 사실적으로 묘사되었다. 아케트-아텐의 동쪽

58) H. A. Groenewegen-Frankfort (1951), *Arrest and Movement – An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London: Faber and Faber Limited, p. 98, p. 100; Helene J. Kantor (1957), “Narration in Egyptian Art,” *American Journal of Archaeology* 61, Archaeological Institute of America, p. 49.

59) Rita E. Freed (1999b), p. 119.

60) 이집트의 예술원칙에 따르면 어린이들은 어른의 축소판으로서 항상 한 손을 입에 문 나체의 모습으로 등장한다. 그러나 앞서 언급한 장면에서 아켄아텐의 딸들은 어린이들이 실제로 취하는 자연스러운 포즈와 몸짓을 취하고 있다(Rita E. Freed (1999b), p. 116; Cyril Aldred (1988), *Egyptian Art – In the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, New York: Thames & Hudson, p. 174).

절벽에 조성된 왕실 분묘에는 왕실 구성원들이 아켄아텐 재위 13-14년 경 사망한 둘째 딸 메케트아텐의 죽음을 애도하고 있는 장면이 있다(그림 15). 여기서 아켄아텐과 네페르티티 그리고 세 명의 딸은 한 손을 이마 위로 들어 올리는 전통적인 애도의 제스처를 취하고 있다.<sup>61)</sup> 아마르나 시대 이전 혹은 동시대에 조성된 귀족의 분묘에서 전문적인 곡꾼들이 애도의 제스처를 취하는 장면은 자주 묘사되었으나 왕실 구성원이 공공연하게 애도의 제스처를 취한 채로 묘사된 경우는 아마르나 시대가 유일하다.<sup>62)</sup> 이처럼 왕과 그 가족은 영원한 시간을 사는 완벽한 존재가 아니라 현재를 사는, 인간적 감성으로 가득 찬 살아있는 존재로 묘사되는데 이와 같은 표현양식은 이집트 예술사에서 전례를 찾아볼 수 없다.

왕과 왕의 가족이 예술의 핵심 모티프로 부상했던 아마르나 시대의 예술가에게는 작품의 주제를 자유롭게 선정하는 자유는 없었으나 부차적인 테마, 즉 주변부의 인물 혹은 일상생활의 세세한 모습 등을 선택하고 묘사하는 데 있어서는 어느 정도의 자율성을 부여 받았던 것으로 추정된다.<sup>63)</sup> 일례로 아마르나 시대의 부조에서는 조형예술에 전통적으로 포함되던 농업, 어업, 가사 등과 같은 작업들뿐만 아니라 먹는 모습, 조는 모습, 건축자재를 운반하는 모습, 신전이나 저택에서 대화하는 모습 등이 다채롭게 묘사되었다. 또한 『아텐 대찬가』에 묘사된 장면들이 조형예술에 그대로 재현되었다는 사실 역시 주목할 만하다. 이집트 예술가들은

61) Rita E. Freed (1999b), p. 121; Gay Robins (1977), p. 152. 앞서 언급한 것과 같이 아마르나 시대에는 오시리스와 관련한 비의나 명계의 묘사는 완전히 사라졌다. 명계에 대한 전통적인 개념이 단순히 무시되었는지 아니면 완전히 폐기되었는지는 불분명하다.

62) 전문적인 곡꾼에 대한 묘사는 아멘호텝 3세와 아멘호텝 4세/아켄아텐 재위기에 재상을 지냈던 라모세(Ramose: TT 55)의 분묘 등에서 찾아볼 수 있다(Sigrid Hodel-Hoenes (2000), *Life and Death in Ancient Egypt - Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 52-56).

63) Rita E. Freed (1999b), p. 115.

들판에서, 강에서 다양한 동물과 새, 물고기들이 생명을 부여하는 태양 빛 아래 활기차게 뛰노는 모습을 자연스럽게 세밀하게 묘사하였으며 이는 예술이 묘사하고자 하는 대상이 “고유하고 구체적인 것”으로 변화했음을 시사한다.<sup>64)</sup>

#### 4.3. 공간(3차원)의 구현 방식

아마르나 예술과 관련하여 언급할 필요가 있는 또 다른 중요한 특징은 2차원 공간에서 공간(3차원)이 구현되는 방식이다. 아마르나 시대에 제작된 조형예술의 경우 거의 모든 장면에서 아텐의 빛이 마치 거대한 우산의 살처럼 세상을 감싸 안는 것으로 묘사되는데<sup>65)</sup> 아마르나 시대의 예술가들은 이와 같이 아텐에 의해 구현된 공간 속의 사물들을 2차원의 한계 속에서 최대한 사실적으로 묘사하려고 노력했다.<sup>66)</sup>

공간의 깊이는 특히 손, 발, 혹은 어린이의 변발(side-lock) 등과 같은 신체의 일부를 사실적이고 세부적으로 묘사함으로써 구현되었다. 발의 경우 감상자와 가까이 있는 쪽의 발의 발가락을 모두 묘사함으로써 공간에서의 깊이를 더했고(그림 8; 이외에도 그림 4, 18-20)<sup>67)</sup> 손 역시 사물

64) William Stevenson Smith (1989), *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, New Haven: Yale University Press, pp. 176-177; H. A. Groenewegen-Frankfort (1951), p. 103. 『아텐 대찬가』에서 태양 빛 아래 모든 동식물이 뛰노는 모습은 다음과 같다 (5-6행): *j3t nb ḥtp.(w) ḥr smw.sn / šnw smw ḥr 3ḥ3ḥw / 3pdw p3.(w) m šsr.sn / dnḥw.sn m j3w n k3.k / ʿwt nb ḥr tḥn ḥr rdwj / p3yw ḥnnt nb | ʿnḥ.sn / wbn.k (s) sn / ... / rmw ḥr jtrw ḥr tft n ḥr.k / stwt.k m-ḥn w3d-wr* “나무와 식물이 번성하며, 새들이 그들의 둥지에서 날아오르고, 그들의 날개가 그대의 카를 찬양하노라, 모든 길짐승이 두 발로 경충거리며, 모든 날고 내려앉는 것들이 사는 것은, 그대가 그들을 위해 떠오르시기 때문이라 강의 물고기들이 그대의 얼굴로 뛰어오르니, 그대의 빛은 바다에(도) 있음이라.”

65) Rita E. Freed (1999b), p. 121.

66) Cyril Aldred (1988), p. 176.

을 쥐고 있는 손가락을 개별적으로 묘사하는 한편, 엄지손가락을 정면으로 향하게 함으로써 모든 손가락이 측면으로만 묘사되던 전통적인 예술에서는 찾아볼 수 없는 입체감을 실현하였다(그림 7).<sup>68)</sup> 새로운 시점과 함께 새로운 포즈도 도입되었는데 네페르티티가 두 딸과 함께 아켄아텐의 무릎 위에 앉아 있는 장면 등이 여기에 해당한다.<sup>69)</sup> 또한 기준선으로 구획된 장면들 역시 공간의 입체감을 구현하는 데 동원되었다. 전통적인 예술원칙에서 기준선으로 구획된 장면들은 같은 벽면에 배치되어 있다 하더라도 대개 전혀 다른 공간에서 진행되는 별개의 활동을 묘사해왔다. 그러나 아마르나 시대의 벽화에서는 동일한 벽면에 배치된 장면은 기준선의 구획에 관계없이 동일한 공간에서 진행된 활동을 연속적으로 묘사한다.<sup>70)</sup> 공간을 사실적으로 묘사하고자 하는 노력의 일환으로 아마르나의 예술가들은 또한 기준선을 수직으로 구획하는 방법을 폐기하였으며 그 결과 한쪽 벽면에 묘사된 테마가 다른 쪽 벽면으로 확장되는 것이 가능해졌다. 하나의 테마를 여러 공간에 걸쳐 연속적으로 표현하는 것이 가능해지면서 벽면 전체를 단절된 개별적인 평면(plane)이 아닌 연속적인 단일체로서의 공간으로 구성하는 것이 가능해졌다.<sup>71)</sup>

아마르나 시대의 새로운 공간구성 원칙과 관련한 또 다른 괄목할만한 특징은 아마르나 시대의 예술가들은 “빈 공간에 대한 두려움(*horror va-*

67) Gay Robins (1997), p. 152. 이것은 급진적인 신체비례의 변화와 함께 왕실 가족을 일반 대중과 구분 짓는 가장 중요한 차별화 요소 중 하나였다. 이와 관련한 구체적인 논의는 아래 5.2 참조.

68) 그림 7 이외에도 이러한 새로운 관점을 가장 잘 구현한 사례 중 하나가 헤르모폴리스에서 발견된 부조 조각이다. 이 조각에는 아텐에게 바치기 위해 올리브 가지를 쥔 손이 묘사되어 있다(Cyril Aldred (1988), p. 176, Fig. 142).

69) Rita E. Freed (1999b), p. 121.

70) H. A. Groenewegen-Frankfort (1951), p. 105.

71) Cyril Aldred (1988), p. 179. 한편, 이와 관련한 “일관된 공간의 통합(coherent special unit)” 개념은 H. A. Groenewegen-Frankfort (1951), p. 106; Helene J. Kantor (1957), p. 49.

cu)”)을 가지고 있지 않았다는 사실이다. 다시 말해 이들은 빈 공간을 단지 이미지가 강박적으로 촘촘히 채워져야만 하는 빈자리로 보지 않고 그 자체로 현실을 표현할 수 있는 중요한 표현수단으로 보았다. 그 결과 빈 공간은 인물들 사이의 실제적인 거리를 표현하는 수단으로 사용되었으며 이를 통해 심지어 “공허를 통한 감정의 묘사(emotional potential of emptiness)”까지도 가능해졌다.<sup>72)</sup> 빈 공간의 효과를 가장 잘 보여주는 것이 아흐모세(Ahmes)의 분묘에 묘사된 기수와 군인의 행렬이다(그림 21). 그림에서는 기수와 군인들이 2열로 달리는 장면이 묘사되어 있으며 이것을 양분하는 기준선 안에는 단 한 명의 나팔수만이 새겨져 있다. 이와 같은 설정은 중앙 기준선의 공간을 비워둠으로써 상하 기준선의 인물들 간의 실제 거리를 묘사하는 역할을 할 뿐만 아니라 빈 공간을 시각화 할 수 없는 나팔소리로 채움으로써 마치 나팔소리가 실제로 들리는 듯한 착각을 불러일으킴으로써 관찰자의 다양한 감각(시각과 청각)을 동시에 자극한다. 한편 공간개념에 대한 새로운 시각은 건물 내부의 묘사에도 영향을 미쳤다. 기존의 예술양식에 따르면 건물 내부에서 수행되는 활동은 묘사될 수 없었다. 그러나 아마르나 예술에서 건물은 내부의 활동이 묘사될 수 있도록 단순한 윤곽선으로 처리되었다(그림 18).<sup>73)</sup>

## 5. 사례연구: “베를린 석비”

지금부터는 아마르나 시대에 제작된 예술작품에서 관찰되는 특징이 실제로 어떻게 구현되었는지를 살펴보고자 하며 “베를린 석비”(Berlin

72) Rita E. Freed (1999b), p. 121.

73) 물론 아마르나 시대의 신전 구조가 폐쇄적이지 아니라 개방적이었다는 사실 역시 건물 내부의 묘사를 가능하게 한 원인이라 할 수 있다(Rita E. Freed (1999b), p. 121; H. A. Greenewegen-Frankfort (1951), p. 105).

Stela of the Royal Family)를 그 구체적인 실례로 들겠다(그림 4).<sup>74)</sup> 아마르나 시대의 귀족들은 정원이나 실내 제단, 분묘의 예배실 등에 석비를 설치했는데 이와 같은 석비는 아마르나 시대의 예술양식을 파악하는 데 중요한 단서를 제공해 준다. “베를린 석비”에는 아켄아텐 왕과 네페르티티 왕비, 그리고 세 공주가 전형적인 아마르나 양식으로 묘사되어 있다.

### 5.1. 구성

“베를린 석비”에는 정자 아래에서 휴식을 취하고 있는 왕과 왕비, 그리고 메리타텐(Meritaten), 메케트아텐(Meketaten), 앙케센파아텐(Ankhesenpaaten) 등 세 명의 공주의 모습이 저부조로 조각되어 있다. 왕과 왕비는 석비를 반분하는 가상의 대칭선을 기준으로 서로 마주보고 앉아 있는데 이와 같은 대칭적 구도는 석비 전체에 균형감을 부여한다. 한편 석비 정중앙 상단부에는 아텐이 생명을 담은 태양빛을 발산하는 모습으로 묘사되어 있다. 아텐이 합세함으로써 안정적인 삼각형 구도가 완성되며 이와 동시에 아텐-아켄아텐-네페르티티로 구성된 아마르나의 3주신 체제가 시각적으로 구현된다. “베를린 석비”의 삼각형 구도가 아마르나의 3주신 체제를 시각적으로 구현한다는 사실은 석비 상단부를 구성하는 상징물의 역사적 변천을 통해서도 확인된다. 일반인의 석비에 신의 모습이 출현하기 시작한 시기는 중왕국 시대인 제12왕조(기원전 1991-1783년) 말기부터이다. 신의 이미지가 석비 상단에 새겨지는 경우 석비 맨 윗부분에는 한 쌍의 와제트 눈(wadjet-eyes)이 조각되었다. (아마르나 시대 이

74) Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Berlin, 14145. “베를린 석비”는 기원전 1340년경 제작된 높이 32.5센티미터, 너비 39센티미터 크기의 석회암 석비로서 귀족의 개인 예배실에 안치되었던 의례용 석비로 추정된다. 정중앙 위쪽에 아텐이 묘사되어 있으며 양쪽에 아켄아텐과 네페르티티 부부가 앉아 있고 그 사이 왕실 자녀들이 묘사되어 있는 것이 특징이다. 이와 유사한 장르의 석비로는 “카이로 석비”가 있다.



전인) 제18왕조 초기부터는 신(혹은 왕)의 이미지 위에 한 쌍의 날개를 단 태양원반이 새겨지기 시작했으며 와제트 눈은 석비의 주인(일반인) 위에 새겨지기 시작했다.<sup>75)</sup> 아마르나 시대가 되면서 아켄아텐과 네페르티티는 항상 아텐의 태양빛 아래에 놓이게 되는데 이때 아텐을 한 쌍의 날개가 달린 태양원반을 대체하는 상징물로 본다면 왕과 왕비는 아텐의 첫 번째 피조물이자 지상에 구현된 남성과 여성의 원리로서 기존의 신들과 동일한 위상을 차지하는 존재로 묘사되었다는 것을 알 수 있다.

물론 아마르나 시대의 석비에 등장하는 아텐을 단순히 두 신적인 존재, 즉 왕과 왕비의 신성을 표현하기 위한 장치로 보기에 무리가 있다. 왜냐하면 “베를린 석비”에서처럼 왕과 왕비가 마주보고 앉아 있는 모습은 성각문자의 아케트(*3ht*) 즉, “지평선”을 연상시키기 때문이다. 이와 같이 아텐과 왕, 왕비가 아마르나 3주신 체제를 시각적으로 구현하면서 동시에 왕과 왕비가 지평선을 상징하는 구도는 “카이로 석비”(Cairo Stela of the Royal Family)에서도 발견된다(그림 5).<sup>76)</sup> 왕과 왕비를 통해 구현된 지평선은 왕명의 요소 중 하나인, “유용한 권능을 가진(effective)”이라는 뜻의 형용사 아크(*3h*)와 아마르나 시대에 건설된 새로운 왕도 아케트-아텐에 포함되어 있는 아케트(*3ht*) 사이의 언어유희(wordplay)를 연상시키며 이와 함께 아크라는 개념을 통해 표현될 수 있는 아켄아텐과 아텐의 상호 호혜적(*quid pro quo*) 관계를 나타낸다. 즉, 아켄아텐은 자신이 숭배하는 유일한 신에 대해 “유용한 권능을 가진” 신앙의 역할을 수행하며 이에 대해 아텐 역시 자신의 의도를 이해할 수 있는 유일한 아들이자 사제인 아켄아텐을 위해 유용한 권능을 베푸는 것이다.<sup>77)</sup> 한편 펜

75) Gay Robins (1997), p. 118, pp. 144-145.

76) Egyptian Museum, Cairo, JE 44865. 선술한 “베를린 석비”와 마찬가지로 “카이로 석비” 역시 기원전 1340년경 제작된 높이 43.5 센티미터, 너비 39 센티미터 크기의 석회암 의례용 석비이다. 1912년 텔 엘-아마르나에서 독일의 이집트학자인 루드비히 보르크하르트(Ludwig Borchardt: 1863-1938년)에 의해 발견되었다.

77) Florence Friedman (1986), p. 99, p. 102.

네페르(Parennefer)의 분묘 벽화에는 왕과 왕비가 알현의 창에서 가신들에게 포상하는 장면이 묘사되어 있는데(그림 9-10, 17) 여기서 알현의 창은 태양빛이 왕과 왕비에게 닿을 수 있도록 상인방이 개방된 구조를 하고 있다. 개방형 상인방(broken lintel)은 아마르나 시대에 처음 등장하는 건축구조로서 빛을 최대한 수용하는 동시에 그림자를 최대한 적게 만들기 위해 고안되었으며 아마르나 시대 이후에도 제20왕조의 람세스 3세(기원전 1194-1163년)의 장제전 등에 사용되면서 그리스-로마 지배기까지 명맥을 유지했다.<sup>78)</sup> 이 장면에서는 개방형 상인방을 포함하는 알현의 창 전체가 지평선을 구현하고 있으며 알현의 창에 등장하는 왕은 지상에 구현된 태양을 체현한다. 이와 함께 알현의 창을 중심으로 한 틀(프레임)은 아텐-왕-왕비 간의 삼각형 구도를 재현하면서 아마르나의 3주신 체제를 시각적으로 구현한다.<sup>79)</sup>

## 5.2. 핵심 모티프

왕과 왕비를 중심으로 한 왕실 가족이 아텐과 이집트 사이의 유일한 연결고리라는 것은 아텐에서 나온 태양광선 끝에 그려진 손이 언제나 접촉하는 대상이 왕과 왕비로 국한된다는 사실을 통해서도 증명된다. “베를린 석비”에서도 이 원칙은 그대로 적용된다. 함께 등장하는 세 명의 딸 중 아켄아텐이 키스를 하기 위해 안고 있는 딸만이 부왕과 함께 아텐의 빛으로부터 뺀어 나온 손이 제공하는 생명을 부여 받는다. 아마르나 시대의 부조에서 “단조로울 정도로 반복해서 등장하는(with repetition bordering on monotony)”<sup>80)</sup> 아텐의 태양광선이 닿는 대상은 (1) 왕(그림 11, 18), 왕과 왕비(그림 4-6, 9-10, 14-17, 19-20) 혹은 왕비(그림 22);<sup>81)</sup>

78) Jacobus van Dijk (2000), pp. 275-276.

79) Nicholas Reeves (2001), p. 146.

80) Rita E. Freed (1999b), p. 114.

(2) 신명 혹은 왕명이 적힌 카르투쉬(그림 12); (3) 제단에 오른 공물 혹은 음식물(그림 6, 14, 16, 19); (3) 신전의 지붕(그림 12) 등으로 한정된다. 아텐이 신전을 비추는 경우(그림 16)에도 아텐의 빛은 왕과 왕비를 어루만지는 모습으로 묘사되며 왕과 왕비가 전차를 타고 이동하는 경우(그림 16) 혹은 배를 타고 이동하는 경우(그림 22)에도 아텐의 빛은 이들을 따르는 것으로 묘사된다. 하늘 가장 높은 곳에서 그 아래의 모든 사물을 비추는 태양과는 달리 아텐은 항상 왕과 왕비 바로 위에서 태양빛으로 그들을 보호하는 역할을 수행하는 것처럼 표현되며 일부 장면에서는 마치 왕과 왕비의 지물과 같은 역할을 하는 것처럼 보인다(그림 11, 15-17). 이처럼 아텐의 태양빛은 왕과 왕비만을 독점적으로 비추며 왕가의 일원이 아닌 사람의 경우에는 부조의 제작을 의뢰한 무덤의 주인조차 아텐의 광선을 받지 못한다(그림 11, 12).<sup>82)</sup>

“베를린 석비”에서 사람의 손이 달린 아텐의 태양광선은 왕과 왕비의 코에 생명을 전달하는 것으로 묘사되어 있다.<sup>83)</sup> 왕과 왕비가 아텐에게 꽃을 바치는 석비(그림 6)에서는 생명을 준 아텐의 태양광선이 아켄아텐의 코뿐만 아니라 성기에도 생명을 주는 것으로 묘사되어 있는데 이는 왕의 남성적 창조력을 강조한다.<sup>84)</sup> 또한 아텐의 태양광선은 이집트 예술

81) 왕실 가족이 함께 모여 식사하는 장면(그림 14)에서는 왕의 어머니인 티예(Tiye) 왕비 역시 아텐의 자애로운 빛 아래에 있는 것으로 묘사되고 있다.

82) 아마르나 시대의 귀족 분묘와 관련하여 디지크(J. Dijk)는, “망자는 아텐과 왕과 신전에 머무는 것으로 여겨졌다. 신전에서 망자(혹은 그들의 바)는 매일 봉헌물을 받는다. 이와 같은 이유 때문에 아마르나 시대의 귀족 분묘에는 항상 아텐 신전, 왕과 왕비가 전차를 몰고 신전으로 가는 장면, 왕과 왕비가 아텐에게 공물을 바치는 장면 등이 묘사된다. 아케트-아텐의 신전과 궁전은 새로운 내세가 된다. 망자들이 무덤에 머물지 않고 산 자들과 함께 지상에 머문다. 무덤은 그들이 바가 쉬는 곳에 불과하다”라고 설명한다(Jacobus van Dijk (2000), p. 277).

83) 사람의 손이 달린 아텐의 태양광선은 생명뿐만 아니라 권세(w3s)와 세드 축제(hb-sd) 즉, 즉위 30년 기념 희년제도 함께 선물한다. 생명, 권세, 세드 축제는 전통적으로 신이 왕에게 주는 선물이다.

에서 전통적으로 남성의 피부색으로 알려진 짙은 갈색으로 묘사된다. 다시 말해 아텐의 태양광선과 아켄아텐은 같은 피부색을 공유하는데 이는 아텐과 왕이 부자관계라는 것과, 왕이 아텐의 유일한 매개자라는 것을 강조하는 장치로 해석될 수 있다.

고왕국 시대 이후 전통적으로 장제전(mortuary temple)과 의례전(state temple) 벽면은 왕이 신들로부터 생명을 선물 받거나, 왕과 신들이 손을 잡거나 포옹을 하거나, 혹은 왕이 여신으로부터 신유를 받아먹는 장면들처럼 왕이 신들과 교류하는 부조로 장식되었다. 그러나 아텐의 경우, 태양원반 이외의 다른 모습으로 묘사되지 않으며 따라서 왕과 교류하지 않는다. 그러나 간혹 아텐과 왕이 교류하는 장면이 묘사되기도 한다. 예를 들어 아켄아텐이 도시의 경계를 정하기 위해 세운 “경계비 S”(Boundary Stela S: 그림 20)에서는 아텐을 경배하기 위해 손을 들어 올린 왕의 손끝을 태양광선 끝에 달린 손이 어루만지는 모습을 볼 수 있다. 한편 아이의 분묘에 새겨진, 알현의 창에 모습을 드러낸 왕실 가족을 묘사한 부조(그림 10)에서는 태양광선 끝에 달린 손이 왕의 겨드랑이 아래에서 왕을 포옹하고 있다.

“베를린 석비”에서 왕실 가족은 아마르나 초기의 극단적인 변화를 고스란히 체현하고 있다. 로빈스(G. Robins)는 아마르나 시대의 과격한 인체비례의 변화를 “길고 아래로 처진 얼굴 모습, 긴 얼굴과 목, 좁은 어깨, 짧은 상체, 볼록 튀어나온 엉덩이, 거대한 허벅지와 가늘고 근육이 없는 팔다리”로 묘사했다.<sup>85)</sup> 전통과 단절된 예술양식의 변화는 카르낙 신전

84) 이와 관련하여 아켄아텐의 성기는 석비에서 뿐만 아니라 3차원 조각상에서도 묘사되지 않는다는 사실을 주목할 필요가 있다. 전통적으로 왕과 귀족들은 속이 비치지 않은 요의를 입는다. 따라서 요의를 입은 모습으로 묘사된 왕의 이미지에서 성기가 표현되지 않는 것은 일견 당연하다. 그러나 상기 부조에 묘사된 아켄아텐의 경우 요의 안의 넓적다리 선이 분명하게 묘사되어 있다. 이 선은 성기부분을 지나 접힌 배로 바로 이어진다. 요의 안의 몸의 굴곡이 상세하게 묘사된 것을 고려할 때 아마르나 시대의 부조에서 왕의 성기가 묘사되지 않는 것은 의도적인 것으로 판단된다.

의 겐파아텐에 세워진 아멘호텝 4세/아켄아텐의 거대한 사암 석상을 통해 이미 예견되었다고 할 수 있다. 이에 대해 아놀드(D. Arnold)는 아멘호텝 4세/아켄아텐과 네페르티티가 왕권의 새로운 개념을 표현하기 위해 “매력 없고 추한 형상(unprepossessing, ugly features)”으로 묘사되었다고 설명하면서, “이처럼 추한 이미지는 새로운 신앙체계가 얼마나 철저히 추구되었는지를 보여준다. ... 그들[이집트 예술가들]은 과거 다른 것, ‘비정상적인 것’을 표현할 때 사용되던 형상을 사용하였다. 전통적으로 이와 같은 비정상적인 이미지의 대상은 외국인, 소몰이꾼, 그리고 노인이나 강한 개성을 가진 사람, 다시 말해 우리가 ‘개성’이라고 부를 수 있는 것을 가진 정상적인 사회 밖에 살던 사람들이었다. ... 따라서 이집트인들의 눈에는 왕과 왕비가 비정상적인 존재로 보였을 것이다”라고 언급했다.<sup>86)</sup>

왕과 그의 가족을 묘사하기 위해 채택된 새로운 예술양식은 일반인의 묘사에도 어느 정도 영향을 미쳤지만 발가락을 온전하게 묘사함으로써 오른발과 왼발을 구별하는 기법은 오직 왕실 구성원의 이미지를 구현하는 데에만 사용되었으며 이를 통해 왕실의 독보적인 지위를 강조하였다.<sup>87)</sup> 인체를 보이는 대로 묘사하는 방법은 아마르나 이전 시대에서도 찾아볼 수 있었다. 예를 들어 신왕국 시대 초기에 조성된 것으로 추정되는 귀족 넵아문(Nebamun)의 묘실 벽면에 그려진 여성 악사들의 경우 발

85) Gay Robins (1997), p. 148.

86) Dorothea Arnold (1996), “An Artistic Revolution: The Early Years of King Amenhotep IV/Akhenaten”, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt* (ed. by Dorothea Arnold), New York: Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 19-20. 앞서 언급한 것과 같이 발가락을 온전히 묘사한 것은 2차원 공간에 3차원의 대상을 재현하기 위한 노력으로 해석될 수 있다. 한편, 아마르나의 예술을 추한 것으로 보는 서구의 시각과 인종주의 간의 관계에 대해서는 Dominic Montserrat (2000), *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London: Routledge, pp. 114-123.

87) Gay Robins (1997), p. 150; Rita E. Freed (1999b), p. 119.

바닥과 발가락이 세부적으로 묘사되어 있다.<sup>88)</sup> 그러나 자연주의적인 예술양식이 왕의 추구하고자 했던 종교개혁의 메시지를 전달하는 데 사용된 것은 아마르나 시대가 처음이라 할 수 있다.

끝으로 “베를린 석비”와 “카이로 석비”에서 강조된 인물들의 여성성에 대해 언급하고자 한다. 카르낙 신전에 세워진 왕의 거상에서 볼 수 있듯이 아마르나 시대에서는 왕의 경우에도 여성적인 특징이 강조된다. 전통적인 이집트 예술의 도상에서 남성과 여성의 특징이 모두 구현되는 인물은 나일 강의 범람과 풍요를 상징하는 하피(Hapy)이다. 하피는 남신임에도 불구하고 여성의 생산력을 상징하는 젓가슴을 한 모습으로 등장한다. 아마르나 시대의 경우, 아텐은 태양원반으로서 남성과 여성의 원리를 모두 구현한 창조주이며 그의 유일한 현현인 왕 역시 남성과 여성의 원리를 동시에 체현한 존재라 할 수 있다.<sup>89)</sup> 왕과 왕비가 아텐에게 꽃을 바치는 장면을 묘사한 석비(그림 6)에서 언급한 것과 같이 아켄아텐의 성기는 2차원 부조에서 뿐만 아니라 3차원의 조각상에서도 묘사되지 않는다.<sup>90)</sup> 이에 반해 왕비인 네페르티티의 여성성은 예술작품을 통해 강조된다. 그녀는 몸의 윤곽이 그대로 들여다보이는 반투명 드레스를 입고 등장하며 이를 통해 여성이 창조적 원리를 체현한다.<sup>91)</sup>

88) 여성 악사들에 대한 보다 구체적인 묘사와 분석은 Richard Parkinson (2008), *The Painted Tomb-Chapel of Nebamun: Masterpiece of Ancient Egyptian Art in the British Museum*, London: The British Museum Press, pp. 71-91.

89) Erik Hornung (1999a), p. 100. 헬리오폴리스 창세신화에 따르면 아툼은 원발자(monad)로서 자위행위와 체액 분비를 통해 다음 세대의 신인 슈와 테프누트를 낳는다. 이와 같은 아툼의 창조행위는 창조주가 여성적인 창조원리를 내포하고 있다는 것을 뜻한다(Richard H. Wilkinson (2005), *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London: Thames & Hudson, p. 99).

90) 위 각주 82번 참조.

91) Gay Robins (1997), p. 150.

## 5.3. 감정 묘사

아마르나 시대의 다른 예술작품과 마찬가지로 “베를린 석비”에도 왕실 가족의 친밀한 모습이 가감 없이 묘사되어 있다.<sup>92)</sup> 다른 작품에 비해 왕과 왕비의 친밀한 관계묘사는 다소 억제되어 있으나 이 둘은 모두 긴장을 푼 편안한 자세를 취하고 있다. “베를린 석비”에서 가장 주목할 만한 요소는 세 공주 즉, 메리타텐, 메케트아텐, 앙케센파아텐이다. 이들은 왕과 왕비에 비해 현저하게 작은 크기를 하고 있으며 비정상적으로 긴 두개골, 앙상한 사지의 모습을 한 나체로 등장한다. 석비 왼편에는 아켄아텐이 메리타텐을 들어 올려 키스를 하고 있으며 공주는 왼손으로 오른 쪽에 있는 왕비를 가리키고 있다.<sup>93)</sup> 오른쪽에는 메케트아텐이 어머니 네

92) 일부 학자들은 왕실 구성원의 친밀한 관계묘사가 아켄아텐이 추구하고자 했던 강압적인 종교개혁과 독선적인 통치행태를 은폐하는 역할을 했을 수도 있다고 추정한다. Nicholas Reeves (2001), p. 147.

93) 왕비 네페르티티를 가리키는 메리타텐의 손가락이 석비에 새겨진 비문의 성각문자 *ms*와 접촉하고 있는 것 역시 의도적인 구도일 수 있다. 여기서 *ms*는 *ms n hmt-(n)sw(t) wrt (nfr-nfrw-jm nfrt-ji.tj) ʿnh.t(j) dt nhh* 즉, “영생하소서! 대왕비 네페르네페루아텐 네페르티티의 소생”이라는 문구의 일부로 사용되었으나 단독으로 사용될 때에는 “탄생”을 의미한다. 이와 같은 구도는 아텐과 왕, 왕비의 생식력을 강조하기 위해 고안된 것으로 보인다. 한편 맞은편의 네페르티티 무릎에 앉아 있는 메케트아텐의 손가락은 왕비의 카르투쉬를 향하고 있다. 아울러 일부 학자들은 왕이 메리타텐을 자신의 얼굴 쪽으로 바싹 끌어당긴 것이 마판 증후군(Marfan's Syndrome) 때문일 것으로 추정한다. 마판 증후군은 근골격계, 심혈관계, 눈에 심각한 장애를 초래할 수 있는 선천성 유전병으로 알려져 있다. 이들의 주장에 따르면 왕이 메리타텐을 자신의 얼굴 쪽으로 바싹 끌어당긴 이유는 마판 증후군에 따른 시력저하로 인해 자신의 딸을 제대로 볼 수 없기 때문이다. 마판 증후군에 따른 아마르나 시대의 급진적인 인체비례의 변화를 설명하는 근거로서 거론되기도 한다. 마판 증후군 환자는 골격계의 이상에 의해 몸이 마르고 키가 매우 크며 몸에 비해 팔다리가 비정상적으로 긴 특징을 가지고 있다. 이와 함께 좁고 긴 얼굴, 매우 가늘고 긴 손가락과 발가락, 흉곽 기형 등도 흔히 나타나는 증상이다. 이러한 외관은 아마르나 시대의 예술작품을 통해 묘사된 아켄아텐을 비롯한 왕실 가족들의 이미지와 대체적으로 일치한다(Nicholas Reeves (2001), pp. 150-152).

페르티티의 무릎에 앉은 채 고개를 돌려 왼편에 있는 왕을 가리키고 있다. 석비에서 가장 작은 크기로 묘사된 앙케센파아텐은 네페르티티의 어깨에 기대서서 왕비의 우레우스 장식을 만지작거리고 있다. 어린이를 한 손을 입술에 대고 있는 경직된 자세로 표현한 전통적인 이집트 예술원칙과는 달리 아마르나의 예술작품들은 어린이의 실제 모습을 자연스럽게 묘사하고 있다. 예를 들어 그 구도와 모티프가 “베를린 석비”와 거의 동일한 “카이로 석비”(그림 5)에서는 왕이 귀걸이 장식을 딸에게 건네고 있고 다른 두 딸들은 네페르티티의 무릎에서 놀고 있다.<sup>94)</sup> 이처럼 어린 공주들의 천진난만한 제스처와 왕과 왕비의 다정한 모습은 왕실 가족의 일상을 마치 스냅 샷으로 잡아낸 것과 같은 착각을 불러일으킨다. 앨드리드(C. Aldred)는, “그들[왕실 가족]은 이상적인 영원 속의 완벽한 존재로서가 아니라 ... 인간의 감정이 지배하는 찰나의 세계를 살아가는 존재로 묘사되었다”고 해석한다.<sup>95)</sup> 석비의 장면이 순간을 포착한 것이라는

94) “베를린 석비”나 “카이로 석비” 이외에도 어린이들은 천진난만한 모습, 심지어 악동의 모습으로 묘사된다. 일례로 메후(Mahu)의 분묘에 새겨진, 왕과 왕비가 전차 위에서 키스를 하는 장면에서는 동승한 공주가 작대기로 말을 괴롭히는 장면이 새겨져 있다(Rita E. Freed (1999b), p. 119). 한편, “카이로 석비”에서 왕이 귀걸이 장식을 딸에게 주는 장면에 대해서는 보다 심층적인 설명이 요구된다. 여기서 왕이 건네는 귀걸이 장식은 아텐의 모습과 흡사하며 공주의 두 손은 작은 지평선의 모습을 연상시킨다. 왕의 무릎 위에는 왕이 신하들에게 포상으로 나누어주었던 세부(*šbw*) 즉, “명예의 황금(Gold of Honor)” 목걸이가 놓여 있다. “명예의 황금” 목걸이는 통상 황금으로 만들어졌으며 따라서 함께 등장하는 귀걸이 장식 역시 황금으로 만들어졌을 가능성이 높다. 그렇다면 이 귀걸이 장식은 태양의 광채를 상징한다. 아울러 이 귀걸이 장식과 공주의 두 손이 만들어낸 지평선은 석비 한 가운데 위치해 있으며 그 위로는 아텐으로부터 나온 우레우스 코브라가 생명을 나타내는 성각문자와 함께 새겨져 있다. 아마르나 예술작품에 묘사된 공주들이 창조적 과정의 지속적인 과정을 상징한다는 점을 고려할 때 이와 같은 묘사는 아텐의 창조적 에너지가 창조적 첫 번째 세대이자 우주의 창조적 원리를 체현한 왕과 왕비를 거쳐 그들의 딸들에게로 지속적으로 전승되는 것을 표현하는 것으로 보인다. 왕의 딸들이 창조적 지속적인 과정을 상징하는 것에 대해서는 Gay Robins (1997), p. 154.

95) Cyril Aldred (1988), p. 174.



시각은 석비 왼편에 쌓여있는 포도주 단지와 바람에 펄럭이는 옷자락 등을 통해서도 설득력을 얻는다.

“베를린 석비”에서 관찰할 수 있는 또 한 가지 재미있는 특징은 길게 늘어진 왕비의 스카프가 여왕이 앉아 있는 옥좌의 “세마-타위(*zm3-t3wj*)” 모티프를 가리고 있는 설정이다. “세마-타위”란 상이집트를 상징하는 수련과 하이집트를 상징하는 연꽃의 줄기를 하나로 엮음으로써 상하이집트의 통합을 표현하는 상징물이며 대개는 상하이집트의 통합을 체현한 왕이 앉는 옥좌의 양편에 새겨진다. 고왕국 시대 이후로 “세마-타위” 모티프는 왕권의 중요한 상징 중 하나였다. 그러나 “베를린 석비”에서는 이 두 땅의 통합을 상징하는 “세마-타위” 모티프조차 “지금-여기”를 중시하는 자연스러운 묘사에 자리를 내어주는 모습을 보인다. “카이로 석비”에서도 마찬가지로 왕비의 스카프에 의해 “세마-타위” 모티프가 살짝 가려진 채로 묘사된다.<sup>96)</sup>

앞서 “세마-타위” 모티프가 왕의 중요한 상징 중 하나라고 말한 바 있다. “베를린 석비”의 경우 왕은 평범한 의자에 앉아 있는 반면 왕비인 네페르타리가 “세마-타위 모티프로” 장식된 의자에 앉아 있다. 왕이 독점적으로 사용했던 상징을 왕비가 사용했다는 사실은 의미심장하다. 이집트의 예술원리에 따르면 등장인물 중 지위가 더 높은 사람은 왼편에서 오른쪽을 바라보는 모습으로 묘사된다. 따라서 “베를린 석비”에서는 왕의 지위가 여왕의 지위보다 더 높다는 것을 알 수 있다. 그러나 네페르타리는 이집트 역사상 유례가 없는 권세와 지위를 누린 것으로 알려져 있으며 다른 그 어떤 왕비보다 자주 예술작품에 등장한다. 아마르나 3주신 체제의 일원인 왕비는 사실상 왕과 동일한 지위를 누린 것으로 추정된

96) 루브르 박물관(Musée de Louvre)에 소장된 부조 조각에는 네페르티타가 두 딸과 함께 아켄아텐의 무릎에 앉아 있는 모습이 조각되어 있는데 이 장면에서도 왕의 옥좌에 새겨진 “세마-타위” 모티프와 왕비의 발과 스카프에 의해 가져진 상태로 묘사된다. 스카프는 아마르나 시대에 잠시 유행했던 여왕의 액세서리였다.

다. 이와 같은 추정은 네페르타리가 15개의 경계비에서 모두 왕과 동일한 크기로 묘사되었다는 사실을 통해서도 입증된다. 또한 카르낙 신전 경내에 건립된 아텐의 신전인 후트-벤벤의 신전 벽면에는 왕 없이 여왕만이 홀로 등장한다. 보스턴 MFA(Museum of Fine Arts)에 소장되어 있는 부조 조각(그림 22)에서는 여왕이 곤봉으로 적을 내리치는 장면이 묘사되어 있는데 아마르나 시대 이전까지 이와 같은 제스처는 오직 왕만이 취할 수 있었다. 여왕의 독보적인 지위를 가장 잘 보여주는 상징물은 아마도 “베를린 석비”, “카이로 석비” 등과 같은 부조에 등장하는, 여왕의 푸른색 왕관이라 할 수 있다. 네페르티티 역시 신왕국 시대 왕비들이 착용했던 이중 깃털로 된 왕관과 암소의 뿔과 태양원반, 이중 우레우스 등을 쓴 모습으로 종종 묘사되지만 아문의 배우자인 무트(Mut) 여신을 상징하는 독수리 왕관을 쓴 모습으로는 단 한 번도 묘사되지 않는다.<sup>97)</sup> 그러나 대부분의 경우 네페르티티는 베를린 이집트 박물관(Ägyptisches Museum)에 소장된, 유명한 “네페르티티 흉상(Bust of Nefertiti)”에서와 같이 푸른색 왕관을 쓴 모습으로 등장한다. 이러한 왕관은 전대나 후대의 여왕들은 착용한 적이 없는 독특한 모양의 왕관이며 여왕이 자신만의 전용 왕관을 가지고 있었다는 사실은 그녀의 지위가 얼마나 독보적이었는지를 잘 보여준다.

왕실 가족의 친밀한 일상모사는 아마르나의 교리를 표현한 종교적 아이콘이라는 점을 잊어서는 안 된다.<sup>98)</sup> 앞서 언급한 왕권의 실재성에 따라 왕실 가족은 아텐교의 성가족이 되었다. 이들은 일반 가정에서 숭배되던 조상신을 대체했으며 보이지 않고 멀리 떨어진 최고신 아텐을 대신하여 신적인 세계와 인간계 간의 가시적이고 현존하며 실제적인 매개자 역할을 수행했으며 이들의 실재성은 “베를린 석비”에서 나타나듯이 아

97) Gay Robins (1993), *Women in Ancient Egypt*, Cambridge: Harvard University Press, p. 54.

98) Gay Robins (1997), p. 156; Cyril Aldred (1988), p. 174.

텐의 따스한 햇살 아래 딸들과 함께 여유로운 시간을 보내는 왕과 왕비의 모습으로 표상되었다. 종교개혁 이후 신화적 이미지가 억압되고 자신을 가로막는 적과 우주적 대결을 벌이는 태양신의 모습이 사라지면서(아마르나의 신학체계에서 아텐의 일주를 막는 존재는 언급되지 않는다) 선과 악, 빛과 어둠, 정의와 불의, 삶과 죽음 간의 영원한 대결은 단 하나의 창조 원리가 전 우주를 대상으로 자애로운 빛과 온기를 제공하는 긍정적 우주관(positive cosmology)으로 대체되었다.<sup>99)</sup> 그 결과 우주의 질서를 유지하기 위해 협업하는 전통적인 다신교의 모습은 사라지고 삶과 존재는 그 자체로서 근원적인 종교적 의미를 가지게 되었으며 바로 이런 이유 때문에 아마르나 시대의 예술가들은 시각적 실재로서의 왕과 왕실 구성원의 행동을 마치 스냅 샷과 같이 포착하려고 노력했다. 이것은 다시 지금-여기의 영구화/고착화로 이어졌다. 요컨대 “베를린 석비”는 아마르나 시대의 다른 예술작품과 마찬가지로 왕실 가족을 매개로 한 아텐의 현현을 통해 창조행위가 영원히 반복되는 과정을 시각적으로 표현한 것에 불과하다.

#### 5.4. 3차원의 표현

아마르나의 신학체계에 따르면 아텐은 빛(과 시간)이며 공간은 빛의 작용에 의해 규정된다. 앞서 언급한 것과 같이 아마르나의 예술의 목적은 2차원 안에서 혹은 2차원을 넘어선 공간적 실재를 표현하는 데 있다. “베를린 석비”의 경우 공간의 깊이는 손가락과 발가락의 세부적인 묘사, 어린이의 사실적인 묘사, 왕과 왕비의 친근한 포즈, 서로 중첩되는 이미지의 재현 등을 통해 표현된다. 석비에서 3차원이 어떻게 표현되는지를

99) Jan Assmann (1997), p. 179; 같은 저자(1989), “State and Religion in the New Kingdom”, *Religion and Philosophy in Ancient Egypt* (ed. by William K. Simpson), New Haven: Yale Egyptological Studies 3, pp. 66-67.

구체적인 실례를 통해 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 왕의 오른쪽 발과 왕비의 왼쪽 발의 발가락이 온전하게 묘사되어 있으며 발가락을 통해 오른쪽 발과 왼쪽 발이 구별된다. 둘째, 전통적인 예술원칙인 정면성의 원리에 따라 인물들의 몸통은 측면으로 묘사되는 반면, 포즈와 제스처는 전통적인 원칙을 따르고 있지 않다. 공주들은 서로를 가리키거나 장신구를 가지고 놀고 있으며 왕은 공주를 끌어안고 키스를 한다. 이때 왕의 오른손은 공주의 두 발 사이에 위치해 있으며 네 개의 손가락은 공주의 왼쪽 넓적다리를 안고 쥐고 있는 모습으로 묘사되면서 공간에 깊이를 더한다. 왕의 오른손은 구부러져 있으며 손목은 공주의 왼쪽 팔과 교차한다. 오른손의 구부러진 네 개의 손가락은 아텐의 태양광선과 접촉한다. 한편 네페르티티는 자신의 무릎에 앉아 있는 공주의 손을 쥐고 있으며 가장 어린 앙케센파아텐은 그녀의 어깨에 몸을 기댄 채 그녀의 왼쪽 손목 위에 서있는 모습으로 묘사된다. 왕비의 오른쪽 팔 상단부 중 일부는 무릎에 앉은 공주의 몸통에 가려져 있다. 또한 네페르티티의 전신 역시 두 공주에 의해 일부가 가려진 모습으로 묘사된다. 전통적으로 이집트의 예술원리는 이미지의 완전성을 중시했으며 따라서 왕 혹은 왕비의 모습이 다른 인물 혹은 사물에 의해 가려지는 일은 이집트의 전통적인 예술양식에서는 그 전례가 없다. 그러나 아마르나 시대에는 이미지의 완전성 보다는 인물과 제스처를 실제 모습대로 재현하는 것에 더 큰 중요성을 부여했다. 이렇게 교차하고 중첩되어 가려지는 팔다리와 같은 요소는 공간의 깊이를 더함으로써 2차원에 3차원을 구현하는 데 기여한다. 그러나 “베를린 석비”의 경우 기준선이 사용되지 않았다는 점에서는 다른 작품에서와 같이(그림 16, 17, 21) 3차원을 보다 효과적으로 구현하는 데에는 한계를 보여주고 있다.

## 6. 결론

아마르나 시대의 예술작품은 당시의 급진적인 사상적, 사회적 변화를 반영한다. 아켄아텐은 새로운 예술 원리를 통해 자신의 교리를 표현하고자 했고 그 결과 이상화된 영원성을 구현하는 데 초점을 맞추었던 기존의 예술양식은 커다란 변화를 겪었다.

아켄아텐의 종교개혁은 이집트의 전통적인 시간에 대한 관념을 바꾸었다. (1) “영원한 동일성”과 “영원한 반복성”이라는 대극하는 개념으로 구성된 전통적인 시간관에서 “지금-여기”의 실재성에 초점이 맞춰지면서 변화의 원리와 활동적인 “영원한 반복성”이 전면에 부상하기 시작했다; (2) 추상적이고 불가해한 신들의 협업을 통해 유지되던 우주의 질서가 지속적으로 반복되는 태양신의 창조행위로 대체되면서 일상의 현실이 창조가 반복되는 신성한 순간으로 변모했다; (3) 예술가들은 시간의 변화를 고려하지 않는 이상적이고 완전한 형태를 추구하던 기존의 예술 원리에서 탈피하여 시각적 실재성을 적극적으로 포착하고 묘사하기 시작했다. 한편 이와 같은 시간관과 세계관의 변화로 인해 아마르나 시대의 예술은 다음과 같은 독창적인 특징을 보였다. (1) 아텐과 이집트의 유일한 매개자로서 아텐교의 성가족을 이룬 아켄아텐과 왕실 구성원이 예술 작품의 핵심 모티프로 부상했다; (2) 감정과 친밀함의 가감 없는 표현을 통해 아켄아텐과 왕실 가족의 말과 행동의 실재성, 즉 부단한 창조의 과정을 표현했다; (3) 2차원 평면에 3차원 입체감을 구현함으로써 작품의 사실성을 높이는 동시에 장면의 현재성을 강조했다.

프리드(R. E. Freed)가 지적했듯이 아마르나 시대의 예술과 생활을 복원하고 이해하는 데 가장 귀중한 자료는 석비와 분묘의 벽면에 새겨진 부조들이다.<sup>100)</sup> 본 논문 역시 “베를린 석비”를 중심으로 다양한 석비와

100) Rita E. Freed (1999b), p. 117.

부조를 아마르나 예술원리의 구체적 사례로 제시했다. 특히 “베를린 석비”는 그 구성과 주제, 예술양식과 세부묘사 등 다양한 관점에서 아켄아텐이 추구하고자 했던 아텐교의 핵심 교리와 근본적인 변화를 충실하게 반영하고 있다. 석비는 다양한 제스처를 역동적으로 재현하고 현현의 시간으로서의 현재에 초점을 맞추는 한편, 시각적 요소와 세부를 강조함으로써 아마르나 시대의 혁신적인 변화와 독창적인 특징을 충실히 반영하고 있다.

끝으로 “베를린 석비”가 아텐교에서 수행했을 것으로 추정되는 역할에 대해 간단히 언급하고자 한다. 아스만은 아텐이 피조물의 눈을 창조함으로써 모든 존재가 자신을 보고 또 자신이 모든 존재를 볼 수 있게 만들었다는 점을 강조한다. 여기서 볼 수 있는 능력 즉, 시각은 신과의 교류를 가능케 하는 감각이다.<sup>101)</sup> 필자는 “베를린 석비”가 “보는 것”과 “아는 것”을 매개하는 매개물의 역할을 했을 것이라고 생각한다. 아텐을 새로운 창조주로 받아들였던 사람들은 저부조로 새겨진 왕실 구성원의 이미지가 시시각각 변하는 빛과 그림자의 효과에 따라 자신들의 눈앞에서 새롭게 깨어나고 변모하는 모습을 지켜보았을 것이다. 이러한 효과를 연출하는 아텐(의 태양광선)은 하늘에 존재하는 동시에 석비에 존재하면서 창조의 과정을 부단히 되풀이한다. 석비를 대면한 사람들은 또한 석비에 묘사된 왕과 왕실 구성원의 존재감을 생생하게 느꼈을 것이다. 이들에게 아텐의 유일한 매개자인 왕은 신의 의도를 파악하고 창조된 우주의 의미를 이해할 수 있는 유일한 인물이었다(『아텐 대찬가』 12행): *jw.k m jb.j nn wn ky rh tw wp hr z3.k (nfr-hprw-r<sup>c</sup> w<sup>c</sup>-n-r<sup>c</sup>) dj.k ss3.f m shrw.k m phj.k* “그대[아텐]는 내[아켄아텐] 심장에 계시니 그대를 아는 다른 이는 존재하지 않습니다, 그대의 아들 네페르케페레-와엔레 이외에는, 그대가 그대의 계획과 그대의 힘을 알게 하신 이.” 이처럼 아텐은 추종자

101) Jan Assmann (1997), p. 181.

들 앞에 드러나 있으나 그의 의도 즉, 심장은 숨겨져 있다. 오직 왕만이 그의 의도를 알 수 있다. 이러한 맥락 속에서 “베를린 석비”는 아텐교에 서의 각 구성원의 관계와 지위를 명쾌하게 드러낸다. 아텐은 일상이 지배하는 세계에 생명을 부여하는 태양광선이 발산되는 매개물이며 왕은 아텐에 의해 구현되는 우주의 현상과 의미를 인간세계에 구현시키는 매개물이며 석비는 아텐과 왕의 존재를 일반 신도들을 위해 구현하는 매개물이 된다. 이와 같은 관계를 간단히 도식화한다면 빛 → 아텐 → (유일한 매개자로서의) 왕 → 이집트가 될 것이다.

별 첨



[그림 4] “베를린 석비”





[그림 5] “카이로 석비”



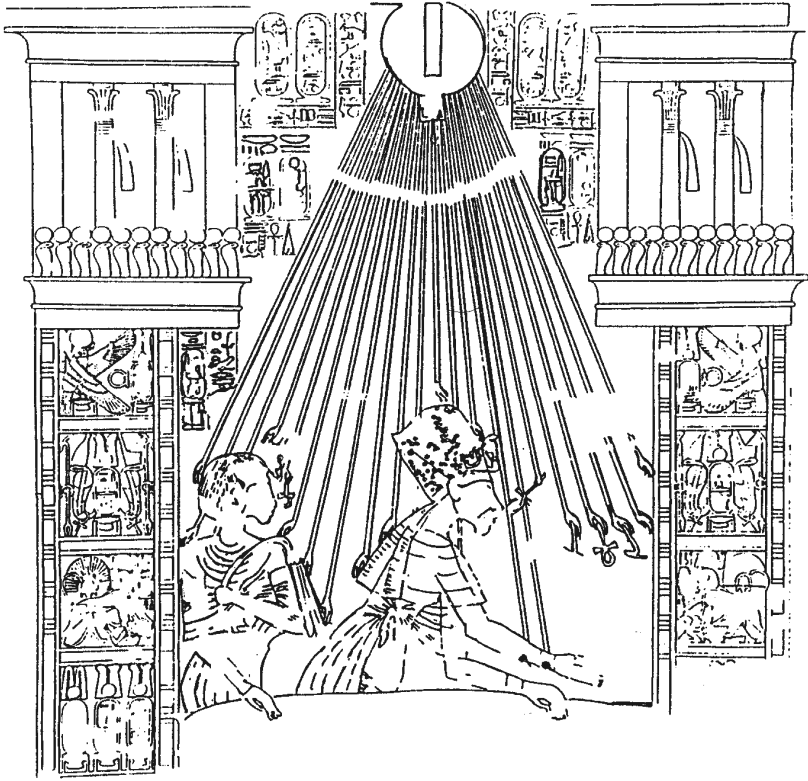
[그림 6] 아텐에게 꽃을 바치는 아켄아텐과 왕실 가족



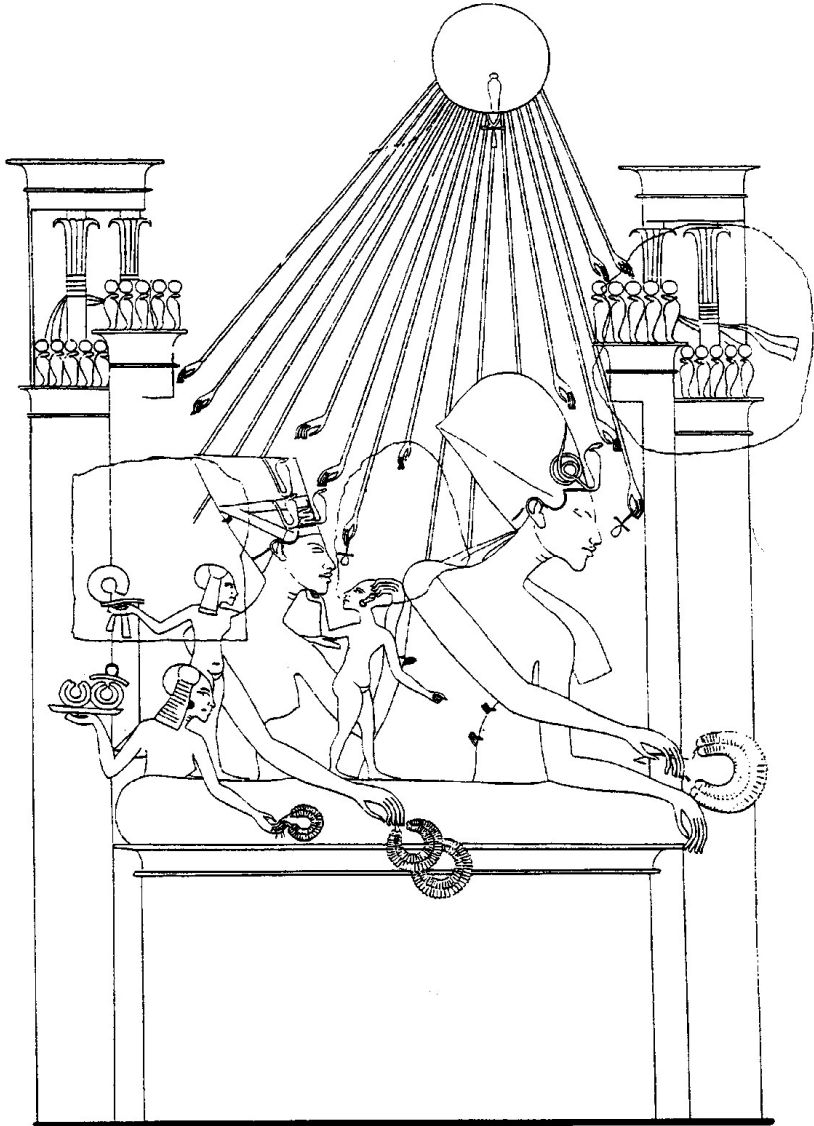
[그림 7] 아마르나 왕실 구성원의 손



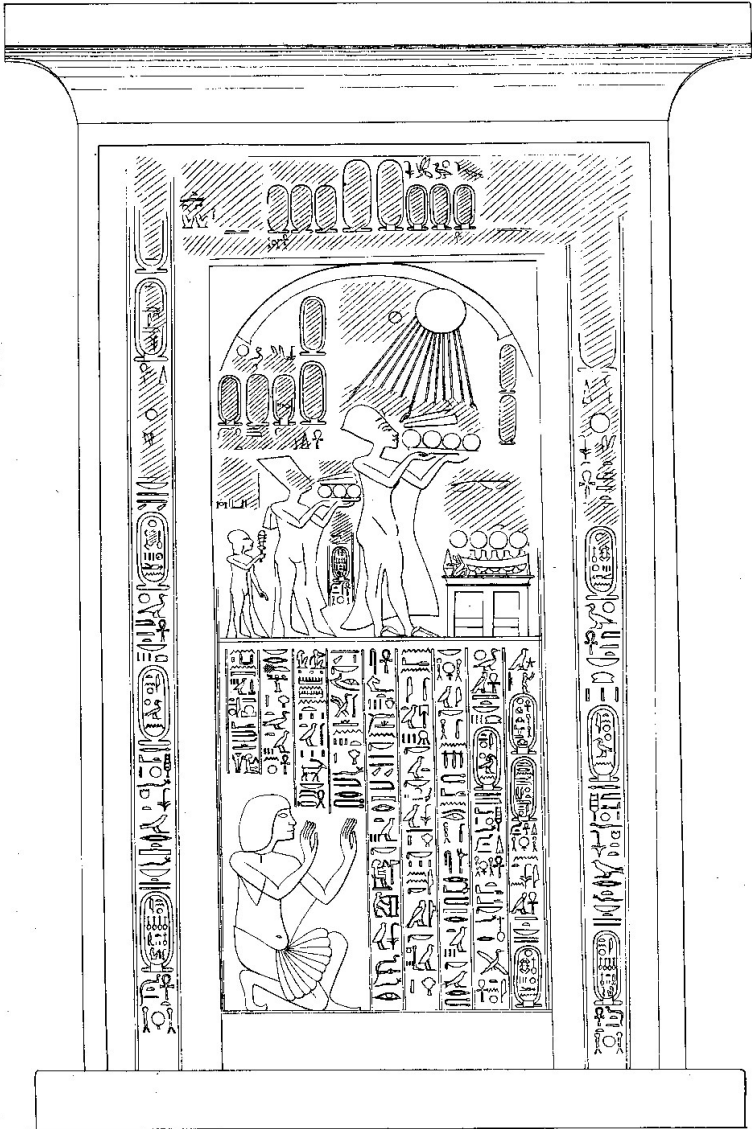
[그림 8] 아켄아텐의 발(세부)



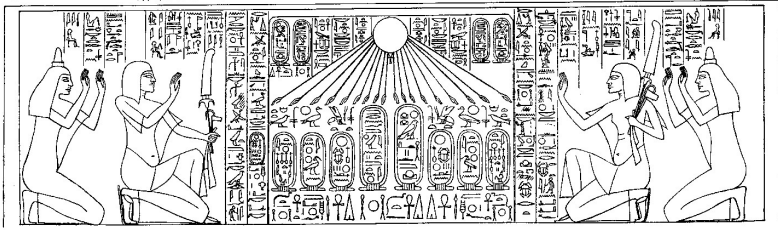
[그림 9] 알현의 창에 나타난 아켄아텐과 네페르티티(라모세의 분묘)



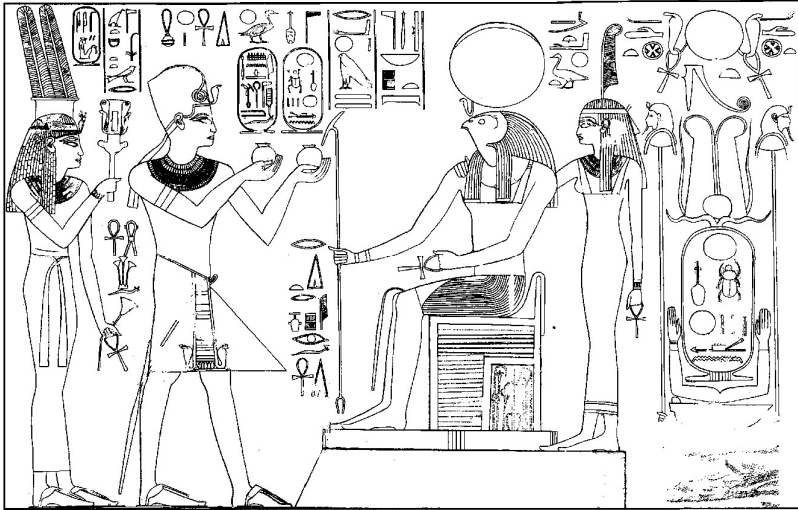
[그림 10] 알현의 창에 나타난 아켄아텐과 네페르티티(아이의 분묘)



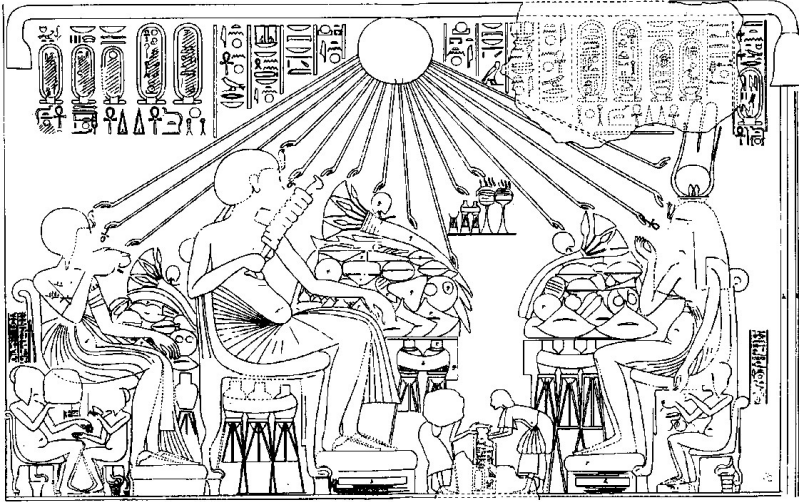
[그림 11] 귀족의 가짜문(false door)



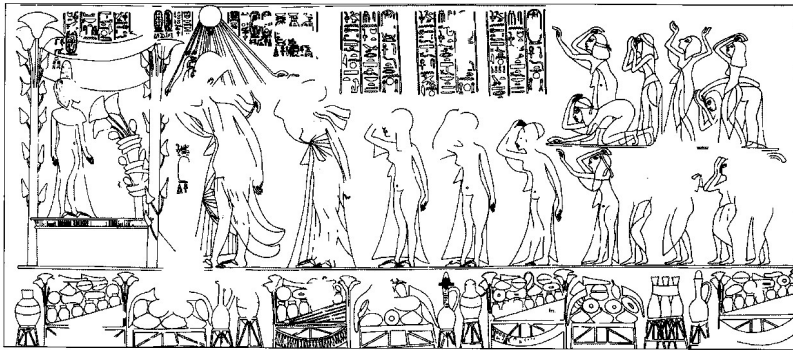
[그림 12] 귀족분묘의 상인방



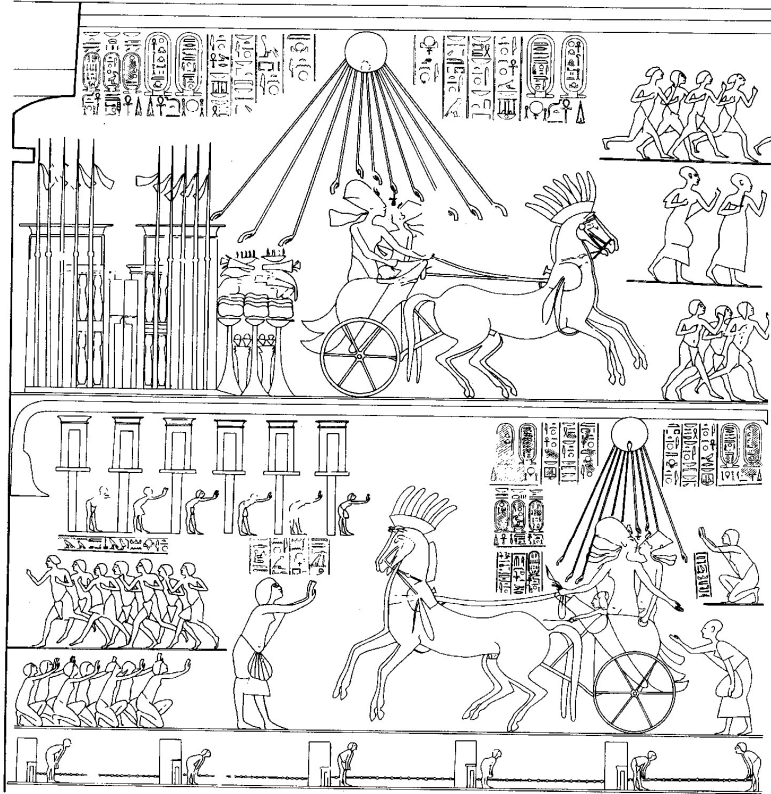
[그림 13] 레-호라크티에게 제물을  
바치고 있는 아멘호텝 4세와 그의 어머니 티에(Tiye)



[그림 14] 식탁에 앉은 왕과 왕실 구성원

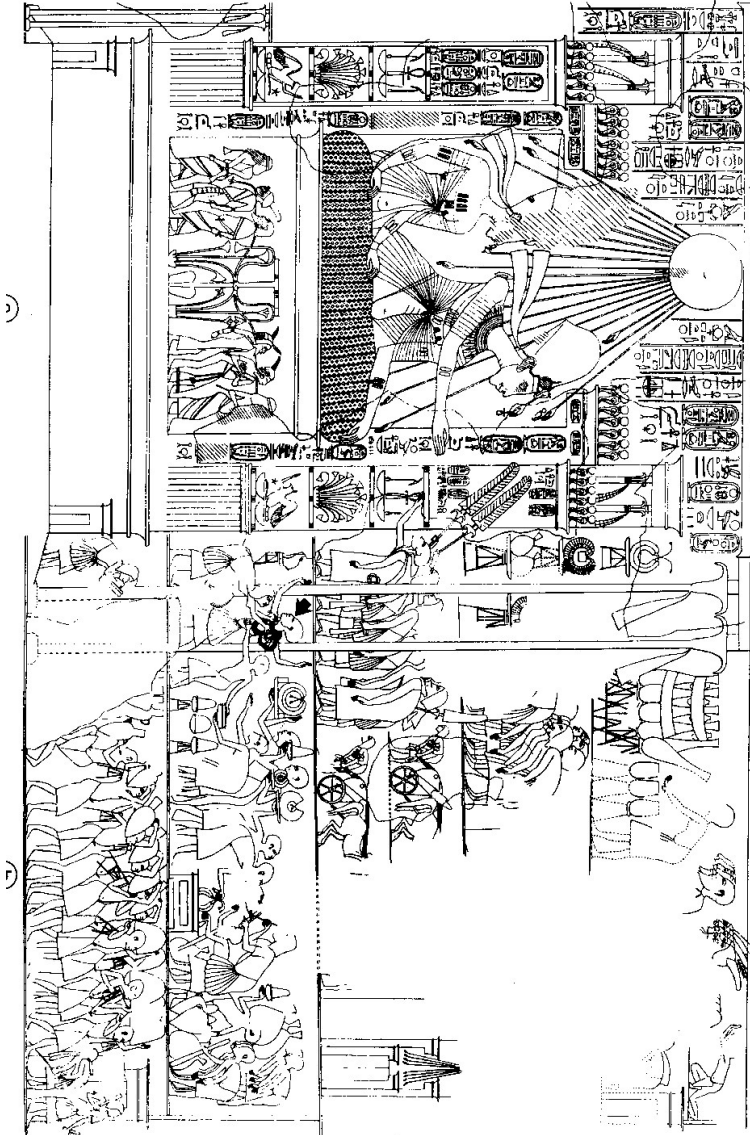


[그림 15] 장례식에 참석한 왕과 왕실 구성원

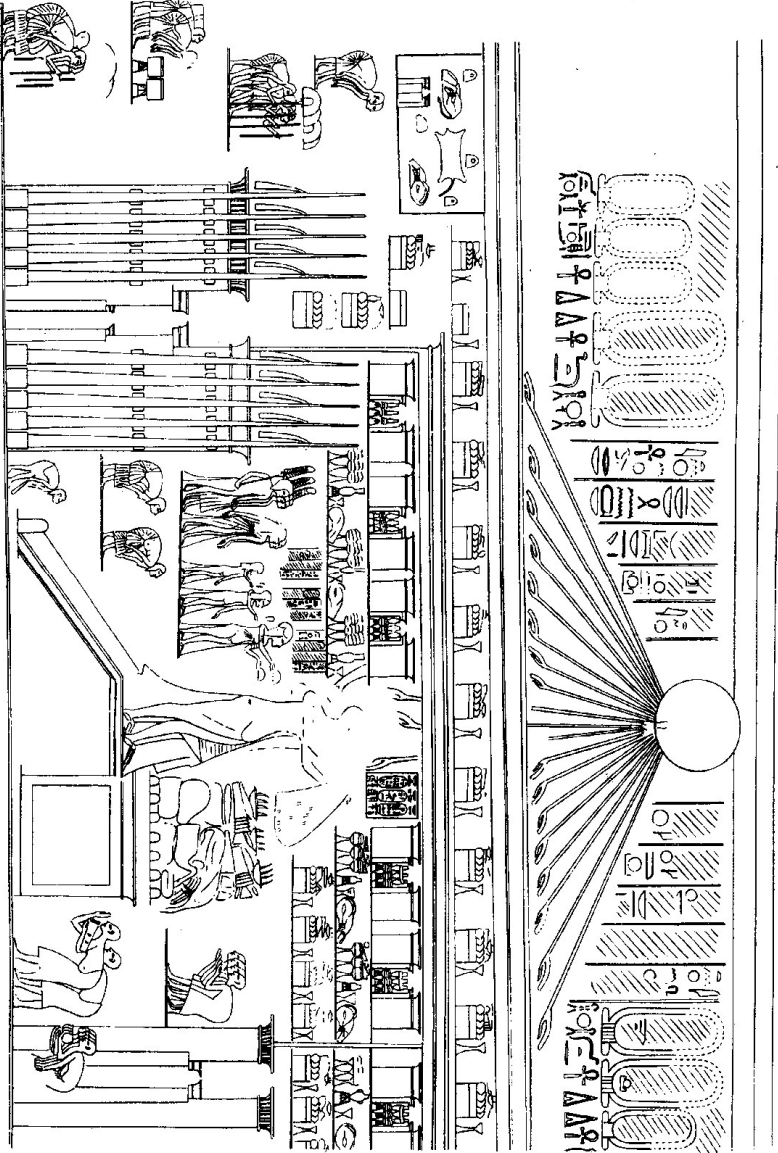


[그림 16] 전차를 탄 왕과 왕비

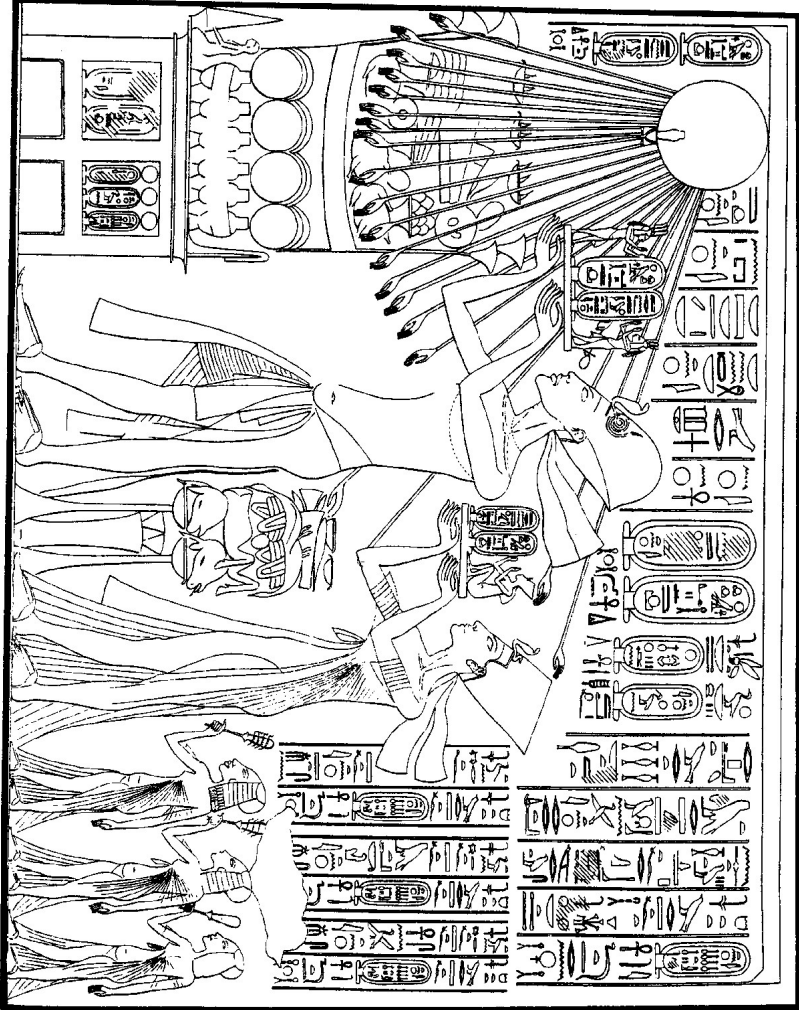




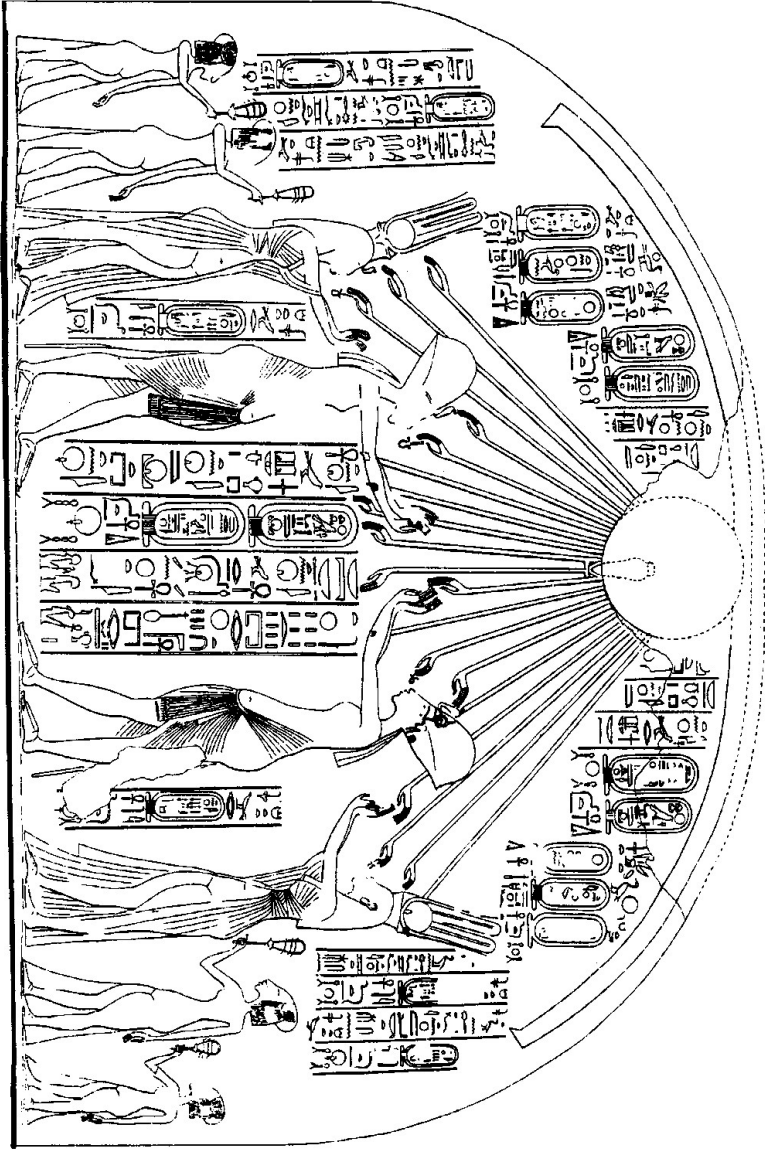
[그림 17] 알현의 창에 나타난 아켄아텐과 네페르티티



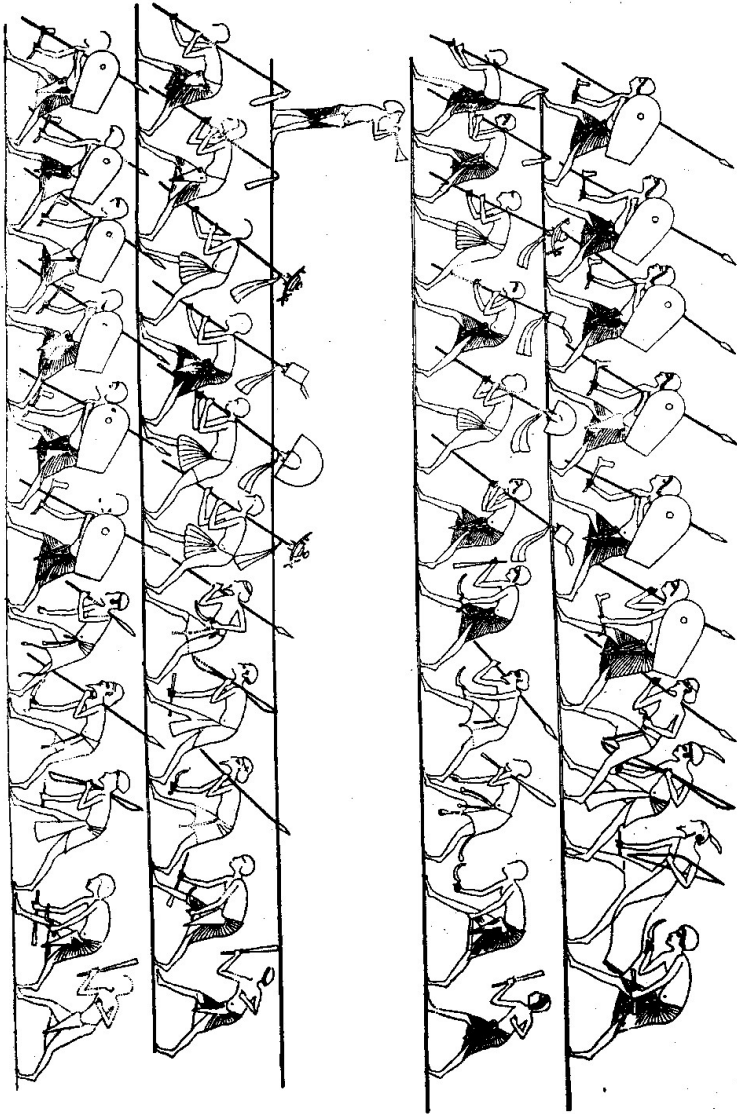
[그림 18] 신전 안에서 제의를 드리는 왕과 왕비



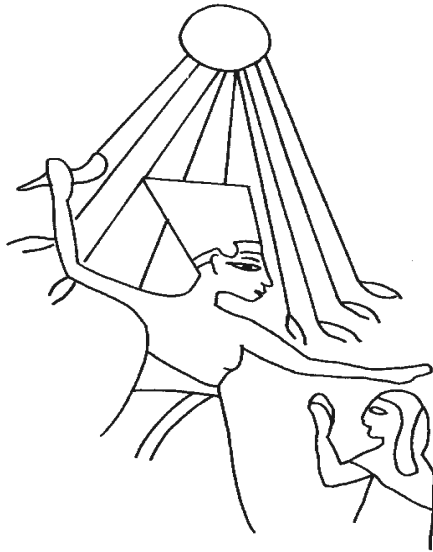
[그림 19] 아텐에게 제물을 바치는 왕과 왕실 구성원(이피의 분묘)



[그림 20] 아케트-아텐 시 외곽에 세워진 경계비 S



[그림 21] 나팔수와 군인들



[그림 22] 적을 치는 네페르티티(위: 전체, 아래: 부분)

## 참고문헌

### 【자 료】

- Davies, N. de G. (1908), *The Rock Tombs of El Amarna – Part VI: The Tombs of Parennefer, Tutu and Ajj*, London: Archaeological Survey of Egypt.
- \_\_\_\_\_ (1908), *The Rock Tombs of El Amarna – Part V: Smaller Tombs and Boundary Stelae*, London: Archaeological Survey of Egypt.
- \_\_\_\_\_ (1906), *The Rock Tombs of El Amarna – Part IV: The Tomb of Penthu, Mahu, and Others*. London: Archaeological Survey of Egypt.
- \_\_\_\_\_ (1905), *The Rock Tombs of El Amarna – Part III: The Tomb of Huyu and Ahmes*, London: Archaeological Survey of Egypt.
- \_\_\_\_\_ (1905), *The Rock Tombs of El Amarna – Part II: The Tomb of Panehesy and Meryra II*, London: London Archaeological Survey of Egypt.
- \_\_\_\_\_ (1903), *The Rock Tombs of El Amarna – Part I: The Tomb of Meryra*, London: Archaeological Survey of Egypt.
- Foster, John L. (1995), “The Hymn to Aten: Akhenaten Worships the Sole God”, *Civilizations of the Ancient Near East Volumes III & IV* (ed. by Jack M. Sasson), Peabody: Hendrickson Publishers.
- Lichtheim, Miriam (1976), *Ancient Egyptian Literature – Volume III: The New Kingdom*. Los Angeles: University of California Press.
- Murnane, William J. (1995), *Texts from the Amarna Period in Egypt*, Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Silverman, David P. (1999), “The Spoken and Written Word”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston.

### 【논 저】

- Aldred, Cyril (1988), *Egyptian Art – In the Days of the Pharaohs 3100-320 BC*, New York: Thames & Hudson.

- Allen, James P. (2000), *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1996), “The Religion of Amarna”, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt* (ed. by Dorothea Arnold), New York: Metropolitan Museum of Art New York.
- \_\_\_\_\_ (1989), “The Natural Philosophy of Akhenaten”, *Religion and Philosophy in Ancient Egypt* (ed. by William K. Simpson), New Haven: Yale Egyptological Studies 3.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egypt Creation Accounts*, New Haven: Yale Egyptological Studies 2.
- Arnold, Dorothea (1996), “An Artistic Revolution: The Early Years of King Amenhotep IV/Akhenaten”, *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt* (ed. by Dorothea Arnold), New York: Metropolitan Museum of Art New York.
- Assmann, Jan (2002), *The Mind of Egypt History and Meaning in the Time of Pharaohs*, Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (2001), *The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Moses the Egyptian – the Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1989), “State and Religion in the New Kingdom”, *Religion and Philosophy in Ancient Egypt* (ed. by William K. Simpson), New Haven: Yale Egyptological Studies 3.
- \_\_\_\_\_ (1974), “Ewigkeit”, *Lexikon der Ägyptologie* (ed. by Wolfgang Helck), Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Bell, Lanny (1997), “The New Kingdom Divine Temple: The Example of Luxor”, *Temples of Ancient Egypt* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press.
- Bochi, Patricia A. (1994), “Images of Time in Ancient Egyptian Art”, *Journal of the American Research Center in Egypt* 31, American Research Center in Egypt.
- Bryan, Betsy M. (1996), “The Disjunction of Text and Images in Egyptian Art”,



- Studies in Honor of William Kelly Simpson: Volume I* (ed by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston.
- Dijk, Jacobus van (2000), “The Amarna Period and the Late Kingdom”, *The Oxford History of Ancient Egypt* (ed. by Ian Shaw), Oxford: Oxford University Press.
- Freed, Rita E. (1999a), “Introduction”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston.
- \_\_\_\_\_ (1999b), “Art in the Service of Religion and the State”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston.
- Friedman, Florence (1986), “*3h* in the Amarna Period”, *Journal of the American Research Center in Egypt* 23, American Research Center in Egypt.
- Greoenewegen-Frankfort, H. A. (1951), *Arrest and Movement – An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London: Faber and Faber Limited.
- Hodel-Hoenes, Sigrid (2000), *Life and Death in Ancient Egypt – Scenes from Private Tombs in New Kingdom Thebes*, Ithaca: Cornell University Press.
- Hornung, Erik (1999a), *History of Ancient Egypt – An Introduction*, Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999b), *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca: Cornell University Press.
- Johnson, W. Raymond (1999), “The Setting: History, Religion, and Art”, *Pharaohs of the Sun* (ed. by Rita E. Freed), Boston: Museum of Fine Arts Boston.
- Kadish, Gerald D. (2001), “Time”, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Volume III* (ed. by Donald D. Redford), Oxford: Oxford University Press.
- Kantor, Helene J. Kantor (1957), “Narration in Egyptian Art,” *American Journal of Archaeology* 61, Archaeological Institute of America.
- Kemp, Barry J. (2012), *The City of Akhenaten and Nefertiti – Amarna and Its People*, New York: Thames & Hudson.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Ancient Egypt – Anatomy of a Civilization*, London:

Routledge.

- Lehner, Mark (1997), *The Complete Pyramids: Solving the Ancient Mysteries*, New York: Thames & Hudson.
- Leprohon, Ronald J. (2015), “Chapter 16: Ideology and Propaganda”, *A Companion to Ancient Egyptian Art* (ed. by Melinda K. Hartwig), Malden & Oxford: Wiley Blackwell.
- Lesko, Leonard H. (2001), “Funerary Literature”, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Volume I* (ed. by Donald D. Redford), Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1991), “Ancient Egyptian Cosmogonies and Cosmology”, *Religion in Ancient Egypt* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press.
- Montserrat, Dominic (2000), *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London: Routledge.
- Morenz, Siegfried (1990), *Egyptian Religion*, Ithaca: Cornell University Press.
- Parkinson, Richard (2008), *The Painted Tomb-Chapel of Nebamun: Masterpiece of Ancient Egyptian Art in the British Museum*, London: The British Museum Press.
- Redford, Donald B. (1984), *Akhenaten – The Heretic King*, Princeton: Princeton University Press.
- Reeves, Nicholas (2001), *Akhenaten – Egypt’s False Prophet*, London: Thames & Hudson.
- Robins, Gay (1997), *The Art of Ancient Egypt*, Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Women in Ancient Egypt*, Cambridge: Harvard University Press.
- Silverman, David P. (1991), “Divinity and Deities in Ancient Egypt”, *Religion in Ancient Egypt – Gods, Myths, and Personal Practice* (ed. by Byron E. Shafer), Ithaca: Cornell University Press.
- Smith, William Stevenson (1989), *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, New Haven: Yale University Press.
- Strudwick, Nigel & Helen (1999), *Thebes in Egypt – A Guide to the Tombs*

- and Temples of Ancient Luxor*, Ithaca: Cornell University Press.
- Wilkinson, Richard H. (2005), *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London: Thames & Hudson.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Symbol & Magic in Egyptian Art*, New York: Thames & Hudson.
- Zivie-Cochek, Christianek (2004), “Pharaonic Egypt”, *Gods and Men in Egypt* (ed. by Franoise Dunand), Ithaca: Cornell University Press.

원고 접수일: 2016년 9월 18일

심사 완료일: 2016년 10월 23일

게재 확정일: 2016년 10월 26일

Abstract

---

Here-and-Now Eternalized

— Based on the “Berlin Stela of the Royal Family”

Yoo, Sung Hwan\*

After his ascension to the throne, Amenhotep IV embarked on a series of radical changes in art and religion. From the beginning of his reign, Amenhotep IV founded new temples to the Aten, a relatively new deity in Egyptian history, represented with the sun-disk (but, in essence, the radiant light of the sun instead of the physical disk) and built a new capital city in Middle Egypt to further the cult of the Aten. Soon after the foundation of the capital, he changed his name to Akhenaten and promoted the Aten as the sole deity of his religion. In the regnal year of eleven, he began to proscribe other older gods, especially the former state god Amun, throughout Egypt. Along with the dramatic departures with the past during his reign, the traditional concept of time, traditionally represented with two opposing but complementary concepts of Eternal Sameness and Eternal Recurrence, also underwent revisions and modifications. As a result, (1) the emphasis was shifted from the eternity (*dt* + *nḥḥ*) to the concept of here-and-now with a notable preponderance of Change (*hpr*) and the Eternal Recurrence (*nḥḥ*) over Stasis (*wmn*) and the Eternal Sameness (*dt*);

---

\* Lecturer, Department of Asian Languages and Civilizations, Seoul National University

(2) the abstract mystery of mythology as an intelligible reality was superseded by the physical reality of everyday life; and (3) artists, freed from the timeless and idealized artistic style of the past, began to pay more attention to detailing of the visual reality and the concept of here-and-now. Along with this changed temporal concept and worldview, the Amarna art demonstrates distinguished features summarized as follows: (1) the primary focus on Akhenaten and his royal family that, as the Holy Family, stood between the invisible deity and their people; (2) prolific expression of immediacy and emotion to express the actuality of words and deeds of Akhenaten and his family; and (3) the three-dimensional treatment of space even on a two-dimensional surface. In order to observe the prominent features of the Amarna art, the Berlin Stela of the Royal Family is used in the paper as a primary example in addition to other closely related stelae and tomb reliefs because it employs a number of innovative artistic devices and shows the unique traits of the Amarna period, such as the lively expression of gestures, keen interest in movements, preoccupation of the present (as the time of the epiphany), and an unrelenting emphasis on visibility and frivolous details.

