

문자이미지로 읽는 말라르메의 □주사위 던지기□

□ 소문자 / 대문자의 용법을 중심으로

도 윤 정(상명대학교)

서론

본론

1. 이니셜의 대문자

1.1. 의미 단위의 표지로서의 대문자

1.2. 고유명사의 표지로서의 대문자

2. 모두 대문자로 된 경우

결론

서론

오늘날 널리 사용되는 로마자 l'alphabet romain는 음운문자 l'écriture phonématique이다. 그것은 소리문자이면서 음운단위의 기호가 최소 단위의 글자가 되는 문자이다. 음운문자의 장점은 구어를 가장 충실하게 시각기호로 바꾸어 놓는다는 점이다. 그런데 이러한 특징은 동시에 문자를 구어의 투명한 전달수단으로만 인식하게 하는 단점이 되기도 한다. 말하자면, 형태를 지니고 공간을 차지하는 문자의 물질성을 간과하게 한다는 말이다. 그렇기에 오래전부터 로마자를

사용했던 서양에서는 작가든 독자든 문자가 원래 이미지로부터 탄생했다는 점을 거의 잊고 지냈다.¹⁾ 그러다가 인쇄술의 발명을 계기로 로마자가 비록 음운문자라 하더라도 그것의 근원인 상형문자의 흔적을 여전히 간직하고 있다는 점을 깨닫게 되었다.

인쇄술은 두 가지 점에서 로마자의 이미지로의 회귀와 관련된다. 첫째로 인쇄술의 기술적인 측면을 살펴볼 만하다. 글자 하나하나를 그리고 새기고 활자로 제조하고 활판에 배치하여 책으로 찍어내는 과정에서 사람들은 글자가 하나의 물체로 존재한다는 점을 깊이 인식하게 되었다. 둘째로는 인쇄술 덕분에 널리 보급된 책들이 독서의 방식을 바꾸게 되었다는 점을 언급해야 할 것이다. 한 자 한 자를 소리로 읊기며 책을 보는 시대에는 독서가 소리의 특성인 시간의 연속성을 따라 진행되었다면 문자가 어느 정도 눈에 익어 소리로 읊기지 않고도 의미파악이 가능하게 된 시대에는 청각을 거치지 않고 시각에서 바로 의미파악의 단계로 넘어감으로써 독서가 연속적이지 않고 시각적 인지 단위로 그 호흡이 끊어진다. 그 때, 책의 페이지 한 장은 하나의 시각적·공간적 감상 대상이 된다.

인쇄기술 자체가 긴 시간의 발전과정을 요하는 것이었던 만큼, 서양에서 상형문자의 기억 역시 오랜 시간에 걸쳐 서서히 회복되었다. 그 회복의 역사 가운데 뚜렷한 흔적을 남긴 작가가 말라르메이다. 말라르메의 실험, 특히 그의 최후의 작품 □주사위 던지기□는 그 형식실험이 지나쳐 제대로 평가를 못 받고 있는데, 위에서 말한 것처럼, 문자의 역사, 그리고 독서의 역사라는 맥락 속에서 이 작품을 살펴보는 작업은, 이 작품이 지닌 가치를 제대로 평가하기 위한 기반을 마련하여 줄 것이다.

1) 사실 로마자도 근원으로 올라가면 소리를 충실하게 시각적으로 옮겨놓는 문자는 아니었다. 그리스에서 로마로 건너오면서 모음기호를 추가함으로써 구어의 충실한 전사 la transcription가 가능해졌던 것이다.

필자가 이런 가정을 할 수 있는 것은 말라르메 자신이 소리의 단위가 아니라 시각적·공간적 단위에 근거해 글쓰기와 책에 접근하고 있기 때문이다. 그는 산문 몇 군데에서 이 같은 자신의 성향을 드러내는데 그 가운데 책의 구성 요소로써 소리단위가 아니라 글자 la lettre 단위를 언급하고 있는 다음의 글은 특히 눈여겨 볼만하다.

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.²⁾

글자의 완전한 확장인 책은 글자로부터 곧바로 운동성을 이끌어 내야하며 공간을 지닌 책은 상응을 통해 픽션을 공고히 한다고 할 하나의 놀이를 제정해야 한다.

실로, 알파벳 낱자라는 단위의 발견은 로마자의 역사에서 중요한 지점을 구성하는데, 이는 구 le syntagme라든지 문장 같은 좀 더 상위의 언어·문법적 단위에 의존하지 않고 시각적 단위인 알파벳 낱자 한 자가 독서에서 하나의 독립적인 의미작용의 단위를 구성할 수 있음을 인식했다는 증거이기 때문이다. 즉, 이는 곧 로마자 안에 내재되어 있던 상형문자적 성격을 인식하게 되었음을 의미한다.

로마자 낱자의 시각적 가치는 세 가지 차원에서 살펴볼 수 있다.

2) Stéphane Mallarmé, "Quant au livre", in *Igitur. Divagations. Un Coup de Dés*, préf. d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. Poésie, 1996, p. 269. 한 페이지 안에서 시 작품의 유의미한 단위는 알파벳과 한 줄의 시구라고 쓰고 있는 다음 부분도 인용할 만하다. "Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification." "Réponse à des enquêtes", in *ibid.*, p. 389. 강조는 필자.

우선, 글자 크기의 차원을 들 수 있다. 말라르메는 □주사위 던지기□에서 다양한 크기의 활자를 사용한다. 모두 5종류의 크기를 사용하고 있는데, 각각의 크기로 인쇄된 시의 각 부분들은 이 시를 이루고 있는 언술의 다양한 층위를 시각화하고 있다. 활자의 크기야말로 시각적 독서에서 가장 먼저 독자의 눈에 띄는 부분이다. 직접적으로 우리의 감각에 호소하는 이 크기들의 서열은 복잡한 구조의 시 속에서 각 부분들의 관계를 한 번에 파악할 수 있도록 도와준다. 일반적으로 활자의 크기가 클수록 그 글자가 독자에게 주는 시각적 효과가 커지며 따라서 작품 속에서의 중요성도 커진다. 말라르메 자신도 이 시의 서문에서 이 점을 지적하고 있다.³⁾ 그 때문에 필자는 본문에서 활자크기 순서로 세 번째 층위까지를 집중적으로 다룰 생각이다.

두 번째로 생각해 볼 문제는 로마자의 특성에 관계된다. 로마자에는 모두 네 가지 종류의 활자가 존재하는데, 그것들은 대문자나 소문자나, 그리고 로만체나 이탤릭체나에 기준에 의해 나뉜다. 여기서 다시 필자는 말라르메의 실험과 로마자의 역사가 긴밀하게 연결되어 있다는 점을 강조하고 싶은데, 로마자 역사의 주요한 산물인 이 네 활자⁴⁾의 구분에 근거하는 대문자와 소문자의 관계, 로만체

3) “La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale [...]” 말라르메는 또한 가장 큰 크기로 인쇄된 부분에 대해서는 “[les] arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée”라고 말하기도 한다. “Préface”, in *ibid.*, p. 406.

4) 소문자의 탄생은 역사적으로 8세기까지 거슬러 올라가는데, 당시 샤를르마뉴가 기존의 스타일을 대체할 새로운 스타일의 창조를 요구하였고 그 결과 로마 건축양식에서 모티브를 따온 카롤린 스타일이 만들어졌다. 바로 이 스타일에서 소문자가 탄생한 것이다. 이탤릭체의 경우, 인쇄술 발명 이후에 탄생하였으며 소문자보다는 좀 더 나중이다. 이탈리아 인쇄기술자이자 판화가였던 알도 마누스는 손글씨의 스타일을 모방하여 옆으로 기울어진 활자체를 창안했는데 이것이 이탤릭체이다.

와 이탤릭체의 관계가 말라르메의 작품 속에서는 아주 중요하기 때문이다. 대조적인 두 활자체의 병치에서 발생하는 강한 시각적 효과를 통해 말라르메는 아주 정제되면서도 활용도가 다양한 시각적 소통의 도구를 만들어 내었다.

세 번째로는, 글자의 형태를 들 수 있다. 말라르메는 알파벳 낱자 하나, 혹은 한 그룹의 모양에서 곧바로 의미작용의 요소를 뽑아낸다. 이 점은 특히 모두가 대문자로 인쇄된 부분에서 두드러진다.

이상 알파벳 낱자의 시각적 가치를 세 가지 측면에서 요약해 보았는데, 첫 번째 차원은 서문에 나온 말라르메의 지적만으로도 큰 어려움 없이 접근이 가능하므로 본론에서 특별히 더 다루지는 않을 예정이다. 그보다는 두 번째, 세 번째 차원에 모두 걸쳐져 있는 대문자와 소문자의 관계를 중점적으로 다루고자 한다. 이 관계는 또한 다른 문자와는 구별되는 로마자의 고유한 특징에 연결되어 있으므로 로마자로 시각·공간적 독서를 실험한 말라르메의 작품을 읽는 데에 조금 더 의미 있는 논의의 대상이 되리라 예상한다.

본 론

1. 이니셜의 대문자

1.1. 의미 단위의 표지로서의 대문자

대문자와 소문자 중에 무엇을 선택하느냐의 문제를 다룰 때는 우선 그 쓰임새를 두 가지로 나누어 보아야 할 것이다. 하나는, 띄어쓰기로 구분 되는, 혹은 그 이상의 낱자들의 그룹 속에 대문자와 소문자가 섞여 있는 경우이고 다른 하나는 그 그룹 전체가 대문자로 이루어진 경우이다.

일부만 대문자로 되어 있는 경우, 대개 맨 앞 글자만 대문자로 처리되고 나머지는 소문자로 인쇄되어 있다. 이 경우는 다시, 단어 하나의 맨 앞 글자가 대문자로 인쇄된 경우와, 그보다 더 큰 단위에 있어서 맨 앞 글자가 대문자로 인쇄된 경우로 나눌 수 있다.

더 큰 단위의 경우부터 생각해 보자면, 이 때 대문자와 소문자의 시각적 충돌에서 발생하는 효과는 우리에게 중세 필사본의 장식 이니셜 l'initiale décorée을 생각하게 한다. 연 la strophe이든, 문단 le paragraphe이든, 한 그룹에서 맨 앞에 놓인 장식 이니셜은 우선 하나의 새로운 의미단위의 시작을 시각적으로 전한다. 근대로 넘어오면, 산문에 있어서 문장의 맨 앞에 놓인 대문자는 하나의 새로운 통사단위의 시작을 알리는데, 이 때 문장 맨 뒤에 놓이는 마침표와 시각적으로 서로 호응을 이룬다. 시 장르에서도 역시 대문자로 된 첫 자는 시구 맨 마지막에 놓이는 각운 la rime과 시각적으로 호응을 하며 시구 단위의 처음과 끝을 알린다. 말라르메 역시 이런 식으로 운문과 산문의 시각·공간적 분리 도구를 구별한다.⁵⁾ 그러므로 문장이나 시구절 맨 앞에 놓인 대문자는 독서에서 안내자 역할을 하는 구두점과 같은 역할을 한다고 하겠다. 다만, 문자의 바깥에 따로 존재하는 구두점과는 달리 대문자는 문자의 내부에 존재한다는 점이 특징적이다. 후기로 갈수록 말라르메 시에서 구두점이 사라지는 현상을 볼 수 있는데, 이는 문자 자체의 형태에서 최대한의 시각적 효과를 찾아낸 결과 가능한 것이었다. 게다가 이 경우를 각운과 반복자음 la clé allitérative과는 구분해야 하는데, 두 경우 모두 시각적·공간적 기호로서 알파벳 낱자의 차원에서 기능하지만 — 공간적이라 말

5) "A l'un [le vers], sa pieuse majuscule ou clé allitérative, et la rime, pour le régler l'autre genre [la prose], d'un élan précipité et sensitif tournoie et se case, au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà y signifie." "La Musique et les Lettres", in Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés, op. cit.*, p. 367.

하는 것은 그것들이 공간 위에 간격을 두고 멀리 떨어져 있으면서, 동시적이고 공간적인 독서를 통해 한 눈에 인지되기 때문이다 — 그 의미작용 과정은 다르기 때문이다. 대문자는 그 주위의 다른 문자들보다 더 큰 크기로 시각적 독서의 흐름을 끊는다. 그럼으로써 새로운 공간·의미 단위가 시작되도록 한다. 각운과 반복자음은 대개 세로로 조형적 인상의 반복을 통해 그것들로 시작되거나 끝나는 단어 그룹들을 결합시키는 시각·공간적 울림을 낳는다. 다시 말해, 각운이나 반복자음을 이루는 낱자들은 그들 사이의 동일성을 바탕으로 ‘시각-인지’의 과정을 거친다면, 앞서 말한 대문자는 그것이 소문자와의 관계에서 드러내는 형태상의 차이점에 의거해 ‘시각-인지’의 과정을 거친다.

많지는 않은 이 용법을 좀 더 자세히 살펴보자면, 6쪽⁶⁾의 “Une insinuation [...]”이 가장 먼저 나오는 예이다. 여기에서 알파벳 낱자 U는 그 크기로 인해 금방 눈에 띄는데 그 때문에 독자는 그 부분에서 하나의 새로운 차원이 시작된다는 점을 쉽게 알게 된다. 이 부분은 실상 작품 전체에서 보자면 또 다른 차원에서 시각적으로 하나의 새로운 시작지점인데 이는 로만체와 이탤릭체와의 관계와도 관련되므로 다음 기회에 좀 더 자세히 다루기로 하겠다.

또 다른 예로는 8쪽의 “La lucide et [...]”에서의 L, 9쪽의 “Choit [/] la plume”에서의 C, 그리고 11쪽의 “Toute Pensée émet un Coup de Dés”에서의 T가 있다.⁷⁾ 이 모든 대문자 낱자들은 페이지를 볼 때 한눈에 들어온다. 그럼으로써 이들은 독서에 바탕이 되는 하나의 새로운 차원을 도입한다. 이 새로운 차원은 단선적인 의미

6) 본문에서 언급하는 페이지 숫자는 일반적으로 책을 펼쳤을 때 눈에 보이는 두 쪽의 페이지를 하나의 페이지로 여겨 붙인 숫자이다. 말라르메 자신이 양쪽 페이지를 하나의 통합된 페이지로 사용했기 때문에 그렇게 하였다.

7) ‘/’는 줄바꿈을 표시하며 ‘[/]’는 서로 다른 페이지에 놓인 표현 사이에 추가했다. ‘[...]’는 필자가 자의적으로 생략한 부분을 표시한다.

형성을 지양하고 좀 더 풍부한 의미를 겨냥하는데, 언어적·통사적 의미작용 이외에 그것의 배경을 이루는 시각·공간적 의미작용을 발생시키기 때문이다. 가드너 데이비스 Gardner Davies의 지적은 우리의 의견을 좀 더 확고히 한다. 그는 우리가 지적인 세 부분이 세계의 괄호가 열리는 부분이라고 말한다.⁸⁾ 그러니까 이 세 개의 부분은 언술의 차원이 달라지는 부분들이라는 말이다. 게다가, □코스모폴리스□ 판본⁹⁾을 보면 실제로 “La lucide et [...]”와 “Choit [/] la plume” 직전에 괄호가 열려있는 것을 확인할 수 있다. “Une in□sinuation [...]”의 경우, 이 구절을 앞뒤로 감싸며 반복되는 두 개의 “COMME SI”가 시각적으로나 의미상으로나 괄호의 역할을 한다고 하겠다. 마지막으로, “Toute Pensée émet un Coup de Dés”의 경우, 가드너 데이비스는 이 구절을 두고 ‘독립적인 구절 proposition indépendante’라는 표현을 사용한다. 이 구절이 이 시 전체에서 차지하는 비중을 고려해 볼 때 그의 명명은 적절하다고 하겠다.

이상 중세 필사본의 장식 이니셜과 같은 역할을 하는 대문자의 경우를 살펴보았는데, 사실은 □주사위 던지기□에서 하나의 공간·의미의 단위의 시작을 표시하는 대문자의 사용은 그리 빈번하지 않기 때문에 오히려 독자로서는 어느 부분에서 하나의 단위가 끝나고 시작되는지 혼돈스럽기도 하다. 그러나 여기서 우리는 이 현상이 이 작품의 독자가 매끈하게 매듭지어지지 않고 어딘가에 계속 매달려 있는 듯한 느낌을 독자에게 준다는 점을 아울러 생각해야 할 것이다. 말하자면, 이런 식의 대문자의 용법이 드물다는 사실 자체가 이미 의미 확정을 끊임없이 미루게끔 하는 말라르메 글의 큰 특징

8) Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés*, José Corti, 1992 (1953), pp. 182, 183, 184.

9) 이 판본은 말라르메가 죽기 1년 전인 1897년 잡지 □코스모폴리스□에 발표한 판본으로 이 작품의 변화과정을 짐작하게 해 주는 귀중한 자료이다.

을 보여준다고 하겠다.

1.2. 고유명사의 표지로서의 대문자

이제, 맨 앞자리에 사용된 대문자 가운데, 작은 단위, 즉 단어 단위에 사용된 경우를 살펴보자. 이는 곧, 보통명사를 고유명사화하는 대문자의 용법이다. 미리 말하자면, 이 방식은 하나의 명사의 이니셜을 대문자로 처리함으로써, 그 단어의 일반적이고 규범적인 의미 너머의 다른 차원으로 독자를 인도한다고 할 수 있는데, 장식 이니셜 기능의 대문자와 달리 이런 식의 대문자 용례는 말라르메의 글쓰기에 빈번하게 등장한다. 특히 자크 쉐레가 이미 지적했듯이¹⁰⁾ 말라르메 글의 통사론적 특징 가운데 하나가 명사 혹은 동사의 명사형이 매우 자주 사용된다는 점을 생각해 보면 대문자의 이같은 용법은 좀 더 자세히 살펴볼 만하다. 그렇다면, 말라르메의 글쓰기에 자주 등장하는 'Livre', 'Œuvre', 'Idée', 'Pensée' 등은 고유명사인가? 과연, 그것들은 고유명사처럼 이런 방식으로 표기되자마자 일반적인 지위의 명사에서 특별한 지위의 명사로 탈바꿈된다. 그것들은 고유한 의미체계 안에서 기능하는 것이다. 한 예로, 이니셜이 대문자로 처리된 'Livre'의 의미에 대한 말라르메의 설명을 들어보자.

J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxta□ pose aux équations de ce rêve, ou Ode.¹¹⁾

10) Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977. 특히 102~110쪽과 120~131쪽을 참조하라.

11) "Autobiographie", in Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés, op. cit.*, pp.

좀 더 나아가, 이렇게 말하겠다. 결국 단 하나만 존재한다고 확신한, 자신도 모르는 사이에 누군가에 의해 시도된 **책**은 심지어 **정령들도** 다 기록했다고. **이 땅**에 대한 오르페우스적인 설명, 그것이 시인의 유일한 의무이며 최고의 문학적 유희이다. 그렇게 되면 비인칭적이고 생생하게 된 책의 리듬 자체가 - 페이지매기기에 있어서까지 - 이 꿈, 아니면 **오드**의 방정식들과 나란히 놓인다.

이 발췌문에서 우리는 말라르메의 글에 자주 등장하는 'Livre'란 우리가 일상적으로 사용하는 'livre'가 아니라는 점을 쉽게 알 수 있다. 물론, 어느 작가이든, 심지어 작가가 아니라고 하더라도 누구든 어느 정도는 자신만의 독특한 어휘가 있을 수는 있다. 그렇지만 말라르메에게는 이런 식의 의미의 변형이 매우 반복적으로 이루어지며 또한 그 변형의 표지를 분명히 독자에게 - 말라르메의 경우, 시각적인 방식으로 - 전한다는 점에 주목할 만하다. 더군다나 말라르메가 늘상 단어들의 가장 근본적인 의미를 찾았다는 점을 지적해야 할 것이다. 그리하여 자주 자신이 사용하는 단어의 모든 가능한 쓰임새를 단 한 번의 용법에 모두 담아내려고 노력한다. 오랜 시간이 지나면서 그 단어 위에 쌓인 의미의 두께를 그는 독자에게 모두 느끼게 하려고 하는 것이다. 그 명사의 존재이유를 감지하게 한다고도 하겠다.

그런데 이런 작업에서도 말라르메는 결코 주관적이고 우연적인 의미체계에 기대는 것은 아니다. 그의 방식은 언제나 인류의 보편적 경험에 근거한다. 다음의 발췌문에서 우리는 말라르메의 이같은 의지를 읽을 수 있다.

Un vocabulaire appartient en commun, cela seul ! au poète et à

373-374.

tous, de qui l'œuvre, je m'incline, est de le ramener perpétuellement à la signification courante, comme se conserve un sol national dites, le dictionnaire me suffirait : soit, trempez-le de vie, que je devrai en exprimer pour employer les termes en leur sens virtuel.¹²⁾

하나의 어휘는, 단지 그것만이! 공동의 것, 시인과 모두에게 속한 것이다. 마치 국가의 어느 영토가 보존되듯이, 그로부터 나온 작품은 끊임없이 그 어휘를 현재의 의미로 가져다 놓는다 - 나는 그런 경향이 있다. 나는 사전으로 충분하다고 말씀하시라. 아니면, 그 사전을 삶에 담그시라. 나는 용어들을 그것들의 잠재적 의미로 사용하기 위해 그 사전을 쥐어 짜야 할 것이다.

보통명사의 고유명사화를 위해 사용된 대문자는 □주사위 던지기□에도 빈번하게 등장한다. 3쪽의 'l'Abîme', 4쪽의 'l'unique Nombre', 'Esprit', 5쪽의 'Fiançailles', 11쪽의 'le Septentrion', 'Nord', 'Pensée', 'Coup', 'Dés'.

그 가운데 마지막 예, 'Dés'를 한 번 살펴보자. 이 단어는 일상적으로 사용되는 육면체의 게임도구만을 의미하지 않는다. 로베르 그리어 콘은 우리에게 'dés'가 어원적으로 '우연'을 의미한다는 점을 상기시킨다.¹³⁾ 우연, 그것은 게임의 가장 본질적인 성격을 규정하는 말이며 주사위 던지기는 그런 게임의 대표이다. 과연, 철학사전에서 우리는 불어의 'hasard'가 아랍어의 '아즈-자르 az-zahr'(le dé)에서 나왔고 스페인어의 '아자르 azar'를 거쳐 탄생한 말이며 원래 주사위 게임을 의미하는 단어였다는 점을 확인할 수 있다.¹⁴⁾ 그러므로 제

12) "Fragments et notes", in *ibid.*, p. 384. 강조는 필자.

13) Stéphane Mallarmé, *Ceuvres*, édit. par Yves-Alain Favre, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1992, p. 417.

14) *Encyclopédie philosophique universelle* (Tome 1), "II. Les notions philosophiques", volume dirigé par Sylvain Auroux, PUF, 1990, p. 1118.

목 페이지, 1쪽의 'DÉS'와 맨 마지막 페이지, 11쪽의 'dés'는 단순히 시의 순환구조를 드러내는 단어들이 뿐 아니라, 이 시집의 가장 중심되는 페이지인 9쪽의 두 축('LE NOMBRE'와 'LE HASARD') 모두와 연결된다고 할 수 있다. 다시 말해 극도의 긴장관계에 놓인 두 단어, '숫자'와 '우연'은 'dés'라는 하나의 단어 안에서 만난다. 이처럼 말라르메의 글쓰기에서 이니셜이 대문자로 처리되어 고유명사의 차원으로 전이된 보통명사들은 그들의 근원적 의미까지 모두 포함하는 큰 울림을 지닌다.

2. 모두 대문자로 된 경우

이번에는 하나의 단어나 일련의 단어가 모두 대문자로 인쇄된 경우를 살펴보자. 이 경우, 앞서 살펴본 (대문자, 소문자 사이의) '차이'나 '구분'에 의한 체계 이외에 활자 자체의 밀도가 중요한 요소가 된다.

우선, 지적해야 할 것은, 대문자는 소문자보다 상형문자에 더 가깝다는 점이다. 이것은 대문자는 그 활자가 놓여지는 공간, 달리 표현하면, 그 글자가 그려지기 위해 필요한 상상의 네모칸이 어떤 알파벳 낱자이든 그 형태와 면적이 동일하기 때문이다.¹⁵⁾ 이 점은, 소문자의 경우, 알파벳 낱자에 따라 상상의 네모칸이 그 형태와 크기가 상당히 다를 수 있다는 점을 생각해 보면 이해가 쉽다. 가령, 소문자의 경우, 그 칸의 폭이 좁을 수도, 넓을 수도, 길이가 길수도 짧을 수도, 칸의 면적이 클 수도 작을 수도 있는 것이다. 따라서 대문자의 경우, 그 문자들을 잘 그리기 위한 일정한 형태와 크기의 상상의 네모칸이 만들어 내는 규칙적인 시각·공간적 리듬을 바탕에 깔고 있으며 그 결과 인쇄된 페이지 위에서 단어의 단위보다도 더 작

15) 유일하게 'I'만 다른 알파벳 낱자에 비해 폭이 좁은 장방형을 지닌다.

은, 알파벳 낱자 단위의 감지-인식을 훨씬 더 쉽게 한다. 말하자면, 대문자의 경우, 알파벳 낱자 하나 하나는 시각적·공간적으로 그 어떤 의미 단위와도 구별되는 자율적이고 독립적인 하나의 단위를 구성하며 이 때문에 그 각 단위가 의미상으로는 하나의 단위를 구성할 수 없을지라도 시각·공간적으로 상형문자의 글자 하나에 대응하는 단위가 될 수 있는 것이다. 이 때 각 낱자의 모든 물리적인 측면, 즉 물질성은 곧바로 독자의 인식체계에 참여하게 된다. 이 때문에 전체가 대문자로 처리된 하나의 의미단위의 경우, 그 의미를 구성하는 각 낱자들 사이의 관계는 어느 정도 느슨해질 수밖에 없다. 이 점 또한 상형문자의 글자 하나하나 사이의 느슨한 관계를 연상케 한다.

대문자의 독립성과 관련하여, 오늘날 프랑스의 일상적인 글쓰기에서 행정서류의 경우를 한 번 생각해 볼만하다. 대개의 프랑스 행정서류에는 아주 작은 글자칸들이 미리 인쇄되어 있다. 서류를 작성하는 사람은 그 글자칸 하나에 로마자 낱자 하나씩을 넣어야 한다. 이런 방식은 서류의 전자인식을 정확하게 하려는 의도에서 행해지는 것이겠지만, 결과적으로 서류가 읽힐 때 시각적 인지의 차원에서 로마자 낱자 한 자 한 자 사이의 거리는 상당히 떨어지게 된다. 조금 다른 차원이기는 하지만, 이런 낱자들 사이의 느슨함은 컴퓨터 글쓰기에서도 느껴지는데, 키보드 버튼 한 번 누를 때마다 로마자 낱자 하나를 치게 되는 과정이 그렇다는 것이다.

이상과 같이 대문자 낱자들은 언제나 공간적으로나 형태상으로 자신들이 누리는 물질적인 자율성에 근거하여 최소한의 시각·공간적인 단위를 간직한다. 이런 현상은 의미상의 최소한의 단위에 근거하는 기존의 독서와는 다른 방식의 독서로 독자를 유도한다. 말하자면, 각 낱자들은 자신들이 차지하고 있는 같은 크기의 독립적인 영토, 즉 균일한 크기와 형태의 글자칸 덕분에 페이지라는 공

간 속에서 서로 동등한 지위를 갖게 된다. 그렇기 때문에 그 낱자들은 자신들이 구성하고 있는 한 단어의 단위에 포함되기만 하는 것이 아니라 각기 한 글자, 한 글자로서 독립된 시각적 인상을 독자에게 던진다. 그만큼 독서의 긴장도도 높아지는데 이러한 느낌은 소통의 종류에서는 명령, 선언, 예언 등이 뿜어내는 힘에도 비견할 만하다. 일상적인 용법에서 이런 류의 언술에서 모든 글자를 대문자로 인쇄하는 경우가 빈번한 점은 우리의 생각을 뒷받침한다.

독서 과정 중에서 알파벳 낱자 단위가 여전히 생생하게 살아있는 경우를 예로 들자면, 우선, 전통적 시작법에서의 자음반복과 각운이 시각·공간적으로 옮겨진 경우를 언급할 수 있겠다. 전통적으로 이 도구들의 용법은, 시각적·공간적으로는 시구의 처음과 끝을 표시하는 것이었으며, 소리의 차원에서는 리듬의 반복을 낳는 것이었다. 시각적 독서, 즉, 페이지의 공간 위에서라면 하나 혹은 여러 개의 알파벳 낱자들의 반복은 수직의 방향으로 동시적인 독서를 가능케 한다. 게다가, 전통적 운문이든 자유시이든 모두를 의미작용의 차원에서 하나의 전체로 — 가령, 전통적 운문에서의 하나의 절 *la strophe*이라든지 시 한 편이라든지 말이다 — 통일시킴으로써 시로서의 정체성을 갖게 한다.

여기서 필자는 이런 식의 용법은 알파벳의 각 낱자의 형태에 관련된 다소 주관적인 인상에 근거한 용법과는 상당히 다르다는 점을 강조하고 싶다. 가령, 말라르메의 실험은, 저 유명한 시, 「Voyelles」에서 “A noir, E blanc, I rouge, V vert, O bleu : voyelles”이라고 읊었던 랭보의 그것과는 다르다는 것이다.¹⁶⁾ 마찬가지로 각 낱자들의

16) 참고로, 다음의 논문은 필자의 논의와 거리가 있으나 알파벳 낱자와 숫자를 연결시켜 이 시구에 기호학적으로 접근함으로써, 이 시구의 해석에 새로운 시각을 제공한다. Bernard Hue, “Elucubrations en forme d'hommage à M. LEE Joon-Oh à l'occasion de son soixantième anniversaire”, in □A. 랭보와 S. 말라르메□, 한국 A. 랭보 연구회, 1999, 통권 제7호.

모양에 근거해 상상력의 날개를 펼쳤던 위고¹⁷⁾와도 다르다.

이 점은 상형문자가 실제 세계의 단순한 모방과는 다른 차원의 도구라는 것, 즉, 하나의 체계적인 기호라는 점과도 연결된다. 한 예로, 한자를 보자면, 상당량의 글자가 실제 세계의 형태적 모방에 근거하여 만들어졌지만, 형태상의 단순화, 그리고 소리 기호, 즉 구어와의 결합에서 요구된 다양한 조합의 가능성 등은 한자의 발전에서 획기적인 지점들을 형성한다고 할 수 있다. 모든 상형문자가 이런 과정을 거쳤고 그로부터 탄생한 것이 다양한 상형문자들의 공통요소인 결정자 le déterminatif인데 한자에서는 부수가 그에 해당된다. 이 부수로 인해 한자사용자는 하나의 글자를 볼 때 소리의 차원에서는 그 글자의 구체적인 의미 le sens concret를, 시각적 차원에서는 그 구체적인 의미의 배경을 이루는 범주적 의미 le sens catégoriel를 동시에 읽어낼 수 있게 된다.

로마자 문화에서도 이런 식의 범주적 독서가 가능하다. 우선 오랜 시간의 독서의 경험으로 서양 독자들 역시 시각적 차원에서 알파벳 낱자 하나하나의 순차적인 독서가 아닌 어느 정도 가로로 긴 하나의 낱자들의 그룹, 즉 한 단어를 한 눈에 읽어내는 능력을 갖추게 되었다는 점을 먼저 지적해야겠다. 즉, 그 낱자들은 독서의 시간을 따라 차례로 읽히면서 그 의미가 파악되는 것이 아니라, 하나의 덩어리로 인식되면서 그 짧은 순간의 경험이 그대로 의미 파악으로 이어진다. 다시 말해, 낱자 하나 혹은 일련의 낱자들의 모양은 그 글

17) "Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre □ L'arbre est un Y ; l'embranchement de deux routes est un Y ; le confluent de deux rivières est un Y ; [...]". A c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx ; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main ; D, c'est le dos ; B, c'est le D sur le D, le dos sur le dos, la bosse ; C, c'est le croissant, c'est la lune ; E, c'est le soubassement, le pied-droit, la console et l'architrave, [...]" Georges Jean, *L'Écriture : mémoire des Hommes*, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Archéologie, 1987, pp. 202~203에서 재인용.

자를 구성하는 획과 그 획들 사이를 메꾸고 있는 흰 바탕으로 이루어져 있는데, 이것들이 한 번에 눈으로 파악되면서 의미로 연결되어 마치 상형문자를 읽을 때와 비슷한 현상이 일어나는 것이다. 상형문자의 결정자처럼 로마자 낱자로 구성된 하나의 단어는 그 전체 형상이 독자에게 그 단어의 범주적 의미를 전한다. 그렇게 하여 그것은 '낱자의 순차적 독서 → 단어인식 → 의미파악'의 선적 의미작용이 아닌, 동시적이며 복합적인 의미작용이 가능해진다.

앞서 언급한 랭보와 위고의 예에서 우리는 비언어적인 의미작용을 고찰할 수는 있지만 그것이 복합적인 것은 아니었다. 말라르메의 경우, 감각적이면서도 언어적인 의미작용을 염두에 두었다는 점에서 그들과 다르다고 하겠다. 오랜 역사를 거치면서 확정된 로마자의 철자법에서 복합적인 의미작용이 두드러지는데 말라르메의 다음의 글은 그가 이 부분에서 얼마나 놀라운 감각을 가지고 있었는지를 보여준다.

[...] il résout le fait naturel qu'il contient dans un éclat de vision suprême et pur, affectant jusqu'à son propre moyen scriptural et verbal, et à la rigueur pour parler d'emblée... [...], un rapport, oui, mystérieux, on entend bien, par exemple entre cet s du pluriel et celui qui s'ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moins que celui causé par le nombre une altération... quant à qui parle... [/] S, dis-je, est la lettre analytique dissolvante et disséminante, par excellence : [...] j'y trouve l'occasion d'affirmer l'existence, en dehors de la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d'une secrète direction confusément indiquée par l'orthographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui

doit marquer le vers.¹⁸⁾

운문은 절대적이고 순수한, 번뜩이는 통찰력으로 제 고유한 문자적, 언어적 수단에까지 영향을 미치면서 자신이 담고 있는 자연현상을 풀어낸다. 엄밀히 따지자면, 단숨에 말하기 위해서이다. [...] 그렇다, 이것을 말하고자 하는 것이다. 어떤 신비로운 관계, 말하자면 예를 들어 복수형의 s와 동사에서 2인칭 단수에 첨가되는 s 사이의 관계말이다. 숫자로 인해 생긴 s처럼 두 번째 s 역시 일종의 변조를 표현한다. 화자로 말하자면... [I] 말하건대, S는 분석적이며 풀어헤치며 분산시키는 글자의 대표이다. [...] 이 기회를 빌어, 말이나 마법주문의 순전히 이집트문자 같은 가치와 언어적 가치 이외에 철자법으로 모호하게 지시되며, 운문임을 표시하는 순수하고 일반적인 기호에 은밀하게 기여하는 비밀의 길이 존재한다는 점을 주장하는 바이다.

문자적인 소통에서 감각적인 요소뿐 아니라 글자에 관한 공동체의 규범 — 그 규범에 의해 길들여진 독자의 습관이라고도 하겠다 — 또한 중요한 작용을 한다는 점을 말라르메는 깊이 인식하고 있었던 것이다. 위의 글에서 우리는 복수의 표시로서의 's'라는 철자와 2인칭 단수 주어에 맞추어 사용되는 동사활용어미 's' 사이의 유사성을 간파한 말라르메의 혜안을 접하게 되는데, 과연 이 's'를 상형문자의 결정사와 같은 것으로 여길 수 있을 것이다. 상형문자의 결정사처럼 이 's'가 복합적인 의미작용을 낳기 때문이다. 언어적·문법적 차원에서 각기 다른 기능을 하는 이 철자가 범주적 층위에서는 '변조 l'altération'라는 일정한 의미를 전하기 때문이다. 이와 같은 범주적 층위는 기존의 언어적·통사적 층위와 결합하여 다층적인 의미의 울림을 낳는다. 그리고 다층적인 소통은 여러명이 '동시에' 말하는 것 같은 느낌을 낳는데, 현대언어학에서 말하는 폴리로그

18) "Fragments et notes", in Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de Dés, op. cit.*, pp. 385-386. 강조는 필자.

polylogue까지 안 가더라도 음악에서 폴리포니 polyphonie를 구성하는 각각의 요소들이 동시적으로 연주되는 것을 떠올려볼 수 있겠다.

다시, 반복자음과 각운으로 돌아가, 이들이 시각·공간적으로 변용된 예를 찾아보겠다. 우선, 9쪽에서

EXISTÂT-IL

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

SE CHIFFRÂT-IL

ILLUMINÂT-IL

부분을 보면, 우리는 쉽게 '- ÂT-IL'이라는 형태가 반복되어 사용되었음을 알아차릴 수 있다. 일련의 낱자들이 결합해 만든 이 그룹은 실제 그리 자주 사용되는 표현은 아니기 때문에 그만큼 독자의 눈에 낯선데 오히려 그 때문에 더욱더 눈에 잘 띈다. 이 형태는 문법적으로 살펴보자면, 조건법 현재를 대신해 사용하는 접속법 반과거를 표시하는 어미이다. 이 시각적 표지들은 세로로 잘 정렬되어¹⁹⁾ 그 시각적 효과가 증폭되는데, 나란히 놓인 이 네 개의 줄은 하나의 동일한 범주적 장 le champs catégoriel을 조성한다. 이 부분에 사용된 다섯 개의 동사, 'exister', 'commencer', 'cesser', 'se chiffrer', 'illuminer'는 모두 이 범주적 장의 영향을 받으며 따라서 그 어떤 접

19) 로베르 그리어 콘 Robert Greer Cohn은 말라르메가 죽기 직전에도 이 네 문장의 수직적 배열을 세심하게 다듬었다고 증언한다. Robert Greer Cohn, "Réflexions sur le Grand Œuvre de Mallarmé", trad. par René Arnaud, in *Poésie*, n°85, 3^e trim. 1998, Belin, p. 50. 뿐만 아니라, □코스모폴리스□판본에서 우리는 여기에서와는 다른 공간적 배치를 볼 수 있는데, 그 역시 매우 흥미롭다.

속사가 그 앞에 놓이지 않았는데도 조건법의 의미를 그 바탕에 깔고 있게 된다. 이런 종류의 압축은 독자로 하여금 '동시적인' 독서를 하게끔 하는데, 접속사와 동사의 순차적인 독서가 아니라 동사의 독서와 그 동사의 특이한 형태의 독서가 동시에 이루어진다는 점에서 그렇게 말할 수 있다. 언어적 의미의 차원에서, 여기 나열된 각 동사들의 실제 주어인 'LE NOMBRE'의 가설적인 존재 양태에 관해 이 네 동사들이 우리에게 주는 느낌은 — 운동성의 격렬한 정도가 — 마치 음악에서의 크레센도처럼 *exister* < *commencer et cesser* < *se chiffrer* < *illuminer*의 순으로 점점 더 강해진다. 이것은 바로 독자의 눈의 수직적 이동과 일치한다. 반복되면서도 점점 더 증폭되는 합창소리처럼 동일한 울림은 이 네 줄을 거치면서 점점 강해져서 결국 이 페이지의 가장 중요한 두 축, 'LE NOMBRE'와 'LE HASARD' 사이의 긴장을 최대치로 고조시킨다.

다음으로, 동일한 페이지에 존재하는 또 다른 예를 살펴보자. 바로 아래의 부분이다.

C'ÉTAIT

CE SERAIT

한편으로 이미 앞에서 살펴본 '- AIT'의 재등장을 통해 독자는 이 두 부분 사이의 긴밀한 관계를 감지한다. 바로, 하나는 주절, 다른 하나는 종속절임을 알 수 있다. 다른 한편으로, 이 일련의 알파벳 낱자들이 독자에게는 서로 다른 방향의 두 생각의 운동을 불러일으킨다. 조건법으로 인해 발생하는 잠재적인 느낌은 그대로 유지한 채,

하나는 과거로 향하게 되고 다른 한 방향은 미래를 가리킨다. 하나는 반과거 어미이고 다른 하나는 조건법 어미이기 때문이다. 흥미로운 것은, 이들의 '- AIT'가 2쪽을 구성하는 가장 큰 축인 'JAMAIS'의 '- AIS'와 시각적으로 서로 호응을 이룬다는 점이다. 'JAMAIS'라는 단어 역시 두 가지의 시간의 방향을 지닌다는 점을 덧붙여야 할 것이다. 그리고 이는 말라르메가 “par l'emploi de l'assonance un charme mouvant et de lointain”²⁰⁾이라 말했을 때, 그에 걸맞는 가장 좋은 예가 아닐까 싶다.

“C' -”와 “CE” 역시 주목할 만한데, 이들은 두 구 사이의 평형을 더욱 강화시키는 일종의 반복자음으로 기능한다고 하겠다. 게다가 이 페이지에서 우리는 또한 “LE NOMBRE”와 “LE HASARD”에서 공통적으로 “LE”라는 요소를 읽을 수 있다. 형태상으로 뿐 아니라 의미상으로도 “LE”는 일반적이고 대표적인 의미에 붙는 정관사의 기능을 수행하면서 구체적으로는 상반되는 의미를 지닌 이 두 구 사이를 긴밀하게 연결하는 고리의 역할을 한다.

이 부분과 관련해 덧붙여야 할 사항이 있다. 말라르메의 수고 *le manuscrit*를 보면 ‘SI’, ‘C’ÉTAIT’, ‘CE SERAIT’, ‘LE NOMBRE’가 원래는 ‘Si’, ‘C’était’, ‘Ce serait’, ‘le nombre’였다는 점이다.²¹⁾ 그리고 말라르메가 직접 교정한 교정쇄들 *les épreuves*에 이 부분에 관련하여 ‘ital. plus fortes’라는 언급이 여러 번 나온다는 점에도 주목할 필요가 있다. 여기서 우리는 대문자가 각 낱자의 물질성이 주는 시각적 인상을 최대한도로 끌어올릴 수 있는 도구라는 점을 말라르메가 인식하고 있었음을 다시 한 번 확인할 수 있기 때문이다.

20) “Fragments et notes”, in Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un Coup de Dés, op. cit.*, p. 386.

21) Mallarmé. *1942-1989. Un destin d'écriture*, sous la dir. d'Yves Peyré, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 51 et 132.

마지막으로 10쪽의 다음 부분을 살펴보자.

RIEN

N'AURA EU LIEU

QUE LE LIEU

여기에서는 한 쌍의 알파벳 그룹 'LIEU'를 만나게 된다. 이 그룹에 관련된 기교는 이들이 놓여있는 '각운'의 자리에 의해 더욱 강조된다. 그리고 이같은 유희적 차원에서 뿐 아니라 철학적 차원에서도 이 그룹들은 의미가 있다. 첫 번째 "LIEU"는 일반적으로 'arriver, se passer, se produire'와 'être, se faire, s'accomplir'를 뜻하는 'avoir lieu'라는 관용적 표현의 한 구성요소로 읽힌다. 그런데 이 줄만 따로 읽지 않고 그 위, 아래의 줄과 함께 읽을 때는, 즉, 이 페이지를 동시적으로 바라볼 때는, 'Rien n'aura eu lieu que le lieu' 전체가 눈에 들어오고 따라서, 한 사건에 있어서 장소가 차지하는 존재론적 무게에 대한 강조를 읽을 수 있게 된다. 그 때, 첫 번째 'LIEU'조차도 흔한 관용적 표현에서 벗어나 매우 철학적인 분위기 속에서 읽히는 것이다. 하나의 사건이 발생하기 위한 최소한의 조건은 바로 그 요소, 'LIEU'라는 점이 큰 울림을 낳는다. 우리가 흔히 접하게 되는 수많은 관용적 표현들이 모두 그 뿌리에서는 말 그대로의 의미를 담고 있었을지라도 그것이 관용적으로 굳어지면서 애초의 의미를 잃어버리는 일이 대부분인데, 말라르메의 이 시구 속에서 우리는 나중에 굳어진 의미와 애초에 그 표현의 뿌리가 되었던 근원적 의미가 함께 만들어 내는 풍부한 의미의 울림을 경험하게 되는 것이다. 사라진(혹은 사라진 듯한) 이 표현의 원뜻을 시각·공간적

기교를 통해 되살렸다고 할 수 있다.

'RIEN'의 위치도 결코 우연히 정해진 것은 아니라는 점도 지적해야겠다. 그것이 놓인 위치는 바로 일반적으로 반복자음이 놓이는 자리이다. 게다가 'RIEN'은 조금 아래에 나오는 두 개의 'LIEU'와 시각적으로 호응을 이룬다. 둘 모두 네 개의 알파벳으로 이루어져 있고 둘 모두 두 번째 자리에 알파벳 중 가장 적은 면적을 차지하는 'I'가 놓여있다. 세 번째 자리에는 공히 'E'가 놓여있는 점도 특징적이다. 정리하자면, 'RIEN'과 'LIEU'는 그들이 놓인 자리 — 반복자음, 각운의 자리 — 로써, 동시에 그들이 드러내는 동질적 형태로써, 시각적 · 공간적 리듬을 생산한다.

독자의 눈은 이 페이지를 읽을 때 거의 동시에 이 두 알파벳 그룹을 감지하게 된다. 그리하여, 통사론에 의거하여 해석할 때, 'ne ... que'라는 배타적 전치사로 인해 서로 거리가 멀어질 수밖에 없는 'rien'과 'lieu'는 앞서 설명한 시각적 · 공간적 리듬으로 인해 거리가 가까워지는 것이다. 그리고 그로부터 'rien (et) lieu', 'rien (est) lieu', 'lieu (et) rien', 'lieu (est) rien' 등의 다양한 조합을 상상하는 것이 가능하게 된다. 이런 현상이 이 페이지의 의미를 더욱 풍부하게 하는 것으로 보인다.

시각과 생각의 직접적인 연결을 보여주는 이런 종류의 각운은 예를 들면 상형문자의 대표적인 예인 한자에서도 찾아볼 수 있다. 각기 다른 의미와 소리를 지닌 한자들이라고 해도 서로 동일한 부수를 지니고 있을 때 그 글자들이 낳는 시각적 리듬을 떠올려 보자. 이 경우 비록 의미단위는 다르지만 앞서 언급한 □주사위 던지기□속에서의 시각 · 공간적 각운과 많이 닮았다.

지금까지 모두가 대문자로 된 경우 몇 가지를 살펴보았다. 실상 □주사위 던지기□에서 가장 핵심이 되는 중심문장을 포함하여 이 시의 뼈대를 이루는 문장들을 모두 대문자로 되어 있다. 그것들은 페

이지라는 공간 속에 마치 기념비적인 건축물의 기둥들처럼 매우 굳건하게 뿌리내리고 있다. 또한 1쪽의 'UN COUP DE DÉ'S'라는 구는 시의 일부이면서 제목의 기능을 동시에 하기 때문에 건물의 간판과도 같다고 하겠다.²²⁾ 그리하여 이 글자들은 독자들의 머릿속에 그 글자 한 자 한 자가 그대로 기억되는 것이다. 그것들은 의미를 전달하고 사라지는 언어기호가 아니라 오랫동안 간직되는 하나의 '물체'로 남는다.

단지 하나의 언어기호로 축소될 수 없는 문자의 본질적인 물질성에 기인한 지속성의 개념은 사실 비단 대문자로 인쇄된 글자들에만 관련되는 것이 아니라 말라르메 글쓰기 전체에 관련된다. 말라르메의 글에서 자주 등장하는 도장 le seaux, 압인 l'estampe, 대건축물 le monument 등의 이미지는 이런 관점에서 해석되어야 할 것이다. 예를 들어 앙드레 지드 André Gide에게 보낸 1897년 5월 14일자 편지²³⁾에서 우리는 상형문자의 가장 핵심적인 부분을 만나게 된다. 그것은 바로 이미지로서의 문자의 기원이다. 우리는 또한 여기에서 판화의 특성을 되찾는데, 그것은 글자의 전체 모습, 획과 바탕공간이 형성

22) 간판이나 광고판처럼 책의 표지에도 대문자가 많이 사용되는 현상을 떠올려 보자.

23) "[...] le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose." Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 1582. 강조는 필자. 까미유 모플레르 Camille Mauclair에게 보낸 1897년 10월 8일자 편지도 같은 생각을 담고 있다. "Au fond, des estampes : je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier." Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie avec des lettres inédites*, préf. d'Yves Bonnefoy, édit. par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio classique, 1996(1995), p. 635. 강조는 필자.

하는 그 전체 공간에 대한 인식과 관련된다. 페이지에 로만체 대문자로 인쇄된 글자들은 ‘새기다’라는 단어의 의미를 확장시켜 준다. 일반적으로 이 말은 인쇄를 하는 행위, 글자를 쓰는 행위는 가리키는데 말라르메에게서는 메시지 뿐 아니라 페이지의 형상 전체가 독자 머릿속의 화면에 그대로 새겨진다는 의미에서 이 단어를 사용할 수 있겠다.

소문자로 인쇄된 글자들은 의미작용의 과정에서 좀 더 단순한 언어기호로 변하는 경향을 띤다. 그것들은 대문자로 인쇄된 글자들보다 물질적으로 덜 굳건한 토대를 지니고 있기 때문이다. 소문자들은 그것들끼리 훨씬 더 붙어있어서 대개 독자는 그것들을 따로따로가 아니라 하나의 의미단위로 묶어서 그것을 한 덩어리로 파악한다. 소문자로 인쇄된 낱자들은 자신 하나가 하나의 독립된 단위로 존재하기 어렵기 때문에 □주사위 던지기□속에서는 대문자로 인쇄된 글귀들의 강한 인상을 다소 상쇄시키는 역할을 한다. 말하자면 그것들은 페이지 공간의 전체 분위기를 조절한다. 독자는 소문자로 인쇄된 부분들에 눈길을 돌릴 때 다소간 긴장을 늦추며 숨을 들이쉴 수 있을 것이다. 그 부분은 좀 더 다양하고 가벼운 시각적 리듬을 형성하여 눈길이 지나간 이후에는 독자의 머리 속에서 금세 사라질 수 있기 때문이다.

결 론

말라르메의 실험은 결코 자의적이거나 개인적이지 않다. 그런 측면에서 그것은 그보다 좀 더 앞서 있던 낭만주의자들의 모험이나 그보다 조금 뒤에 나오는 초현실주의자들의 실험과는 구별된다. 말하자면, 문자, 글자, 페이지의 실험에 있어서 그의 시도는 서양의 음

운문자 문화권에서 오랜 시간에 걸쳐 축적되어 온 독자들의 경험과 습관에서 그 체계의 기본틀을 잡고 있기 때문에 그 실험 자체로는 매우 특이한 지점에 위치하지만 그 실험의 가장 대담한 결과인 □주사위 던지기□는 체계적이며 근거 있는 독서를 가능케 한다. 또한 그의 실험은 서양의 알파벳 문화권을 넘어서 상형문자 문화, 특히 필자가 속해 있는 극동의 한자문화권의 독자에게까지 설득력을 지닌다는 점을 지적해야 할 것이다. 그 점에서 그의 실험은 부분적이지 않고 총체적이라 할 만하다. 두 개의 축, 혹은 두 개의 극점 사이를 왕복하는 운동, 흐름으로서의 우주를 상징하는 극동의 전통적 세계관에서 볼 때도 소문자/대문자, 언어기호/이미지, 글자/바탕 공간, 선적인 독서/공간적 독서, 영속성/순간성 등의 두 향의 상보적 관계에 근거한 말라르메의 실험은 인류 보편의 경험 바깥이 아니라 그 경험의 속 가장 깊은 곳을 향해 간 작업이라 평가할 수 있겠다.

□ 참고문헌

Mallarmé, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un Coup de Dés.*, préf. d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. Poésie, 1996.

_____, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie avec des lettres inédites*, préf. d'Yves Bonnefoy, édit. par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio classique, 1996 (1995).

_____, *Cœuvres*, édit. par Yves-Alain Favre, Bordas, coll. Clasiques Garnier, 1992.

_____, *Cœuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. Bibliothèque de la

Pléiade, 1945.

Cohn, Robert Greer, “Réflexions sur le Grand'Œuvre de Mallarmé”,
trad. par René Arnaud, in *Poésie*, n°85, 3^e trim. 1998, Belin.

Davies, Gardner, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés*, José
Corti, 1992(1953).

Jean, Georges, *L'Écriture : mémoire des Hommes*, Gallimard, coll.
Découvertes Gallimard Archéologie, 1987.

Scherer, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977.

Encyclopédie philosophique universelle (Tome 1), “II. Les notions philo-
sophiques”, volume dirigé par Sylvain Auroux, PUF, 1990.

Mallarmé. 1942~1989. Un destin d'écriture, sous la dir. d'Yves Peyré,
Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1998.

주제어 : 음운문자, 상형문자, 대문자, 소문자, 시각적·공간적 독서

Une lecture idéographique
d'*Un Coup de Dés* de Mallarmé

□ autour de l'usage de la majuscule et la minuscule

DO Yoon-Jung

La naissance de l'unité du caractère — la lettre — constitue un point important de l'histoire du retour vers l'idéogramme dans l'écriture à alphabet romain. Et c'est dans ce contexte que l'ex□
périence de *Un Coup de Dés* de Mallarmé pourrait être correcte□
ment évaluée car c'est ce poète lui-même qui a introduit cette révolution dans la culture d'écriture occidentale.

L'aspect visuel de la lettre — qui est considérée chez Mallarmé comme l'unité de la construction d'un livre — peut être examiné sous trois angles : 1. la variété de la taille des types pour hiérar□
chiser plusieurs dimensions de l'énonciation auxquelles appar□
tient chaque série de fragments, 2. les deux paires de deux séries opposées du type de l'alphabet romain, soit la lettre majuscule vs la lettre minuscule et la lettre romaine vs la lettre italique, 3. la figure d'une lettre ou d'un groupe de lettres. Parmi ces trois angles, nous analysons en particulier l'effet produit du contraste entre la majuscule et la minuscule parce qu'il concerne à la fois le deuxième et le troisième. Quant au premier, il est assez clair grâce à l'explication donnée dans la préface de ce poème.

En ce qui concerne le choix entre le haut et le bas de casse, nous devons séparer leur traitement : celui de la majuscule utilisée en initiale d'un mot, située en contraste avec la minuscule, et celui

du mot ou d'un groupe de mots écrits tout entier en capitale. Pour le premier cas, nous pensons d'abord à la lettre initiale ornée dans le livre ancien. Dans ce cas, la majuscule marque le début d'un ensemble sémantique de plusieurs niveaux. Chez Mallarmé, cet usage n'est pas fréquent, ce qui constitue même la particularité de l'écriture mallarméenne consistant dans la suspension du sens textuel. Ensuite, la majuscule posée en début d'un mot transforme celui-ci en nom propre. De cette manière, Mallarmé a pu tirer d'un mot le maximum de résonance. Quant au mot ou aux groupes de mots écrits tout entier en capitale, l'aspect visuel de l'écriture s'impose. Comme un caractère de l'idéogramme, un mot en majuscule permet une double signification : signification concrète et celle catégorielle.

S'appuyant sur ces constatations, nous considérons que la recherche mallarméenne en quête de l'idéogramme avec l'alphabet romain, malgré son apparence excentrique, est un essai de parler aux lecteurs dans une langue la plus universelle qui couvre jusqu'à la culture extrême-orientale.

prose」(박사학위 논문, 1993), 「아더왕 신화의 형성과 해체 I」(중세영문학, 제4집, 1996), 「아더왕 신화의 형성과 해체 II」(불어불문학연구, 제46집, 2001), 「이중의 문화, 이중의 부재」(프랑스 어문 교육, 제20집, 2005) 등 다수.

도운정

서울대 불문과 졸업, 동대학원 박사과정 수료. 파리 7대학 문학 박사. 현재 상명대, 인하대 강사.

주요 논문 : 「동양미학에 비추어 본 말라르메의 여백의 가치들 Les valeurs du "blanc" chez Mallarmé éclairées par l'esthétique de l'Extrême-Orient」(박사학위 논문, 2004), 「말라르메의 □주사위 던지기□의 판본들 - 공간적 시의 형성 과정 Les éditions d'*Un Coup de Dés* de Mallarmé - un processus de construction du poème spatial」(불어불문학연구, 제61집, 2005).

전선형

서울여대 불문과 졸업, 서울대 불문과 대학원 석사 및 박사. 현재 서울대, 서울여대 강사.

주요 논문 : 「M. Duras의 *L'Amante anglaise*에 관한 고찰 - 광기의 주제를 중심으로」(석사학위 논문, 1997), 「뒤라스의 인도 연작에 나타난 '텍스트 상관성' 연구」(박사학위 논문, 2005).