

研究論文

한국 전위시의 조건과 근대출판의 시학*

박 현 수**

I. 시의 본질과 매체의 상상력	VI. 결론
II. 전위시의 조건	<참고문헌>
III. 근대출판의 시학	<국문요약>

I. 시의 본질과 매체의 상상력

근대문학 연구에서 인쇄문화는 칸트 철학의 시·공간과 같이 일종의 선형적인 조건으로 인식되어 왔다. 그래서 근대시를 인쇄문화의 시각에서 접근하는 것은 당연하게 주어진 조건, 너무나 자명한 것을 분석하는 무익한 노력으로 오해될 수도 있다. 인쇄문화가 근대시의 선형적 조건으로 인식된 것은 그동안 문학에 있어서 매체의 중요성에 대한 인식이 부족하였기 때문이다. 그러나 문학의 본질은 매체의 본질로부터 자유로울 수 없다.

새로운 시의 등장 역시 시를 실현할 매체의 변화와 궤를 같이 한다. 그래서 시의 본질은 매체의 특성과 밀접한 관련을 지닐 수밖에 없다. 극단적으로 말하자면 매체의 상상력이 시의 범주와 본질을 구성한다고 할 수 있다. 시의 상상력이 곧 매체의 상상력인 것이다. 문학 연구가 매체 연구와 결부되어야 하는 이유가 여기에 있다.

* 이 논문은 2005년도 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-041-A00374).

** 경북대학교 국어국문학과 조교수, 현대시 전공(tryrun@hanmail.net).

근래 문화사적 연구가 유행하고 있지만 작품 배경의 상세화 이상으로 나아가지 못하고, 작품의 변죽만 울리는 수준에 머물고 있는 것은 작품과 이를 구현할 매체의 관계에 주목하지 못 한 탓으로 보인다. 문화사적 접근이 미시적 호기심의 수준을 넘어서려면 문학의 본질과 연계된 대상을 탐색하는 데 주력해야 할 것이다.

매체의 관점에서 시적 특성을 규명하고자 하는 시도가 본격적으로 이루어진 적은 없다. 향수방식에 따라 시의 층위를 두 가지로 나눈 조향이나 매체의 문제를 ‘제시 형식’과 연계시킨 김준오의 논의가 그나마 선구적인 접근이라 할 수 있다. 조향은 시를 감상 형식에 따라 ‘듣는 시’, ‘보는 시’로 나누지만,¹⁾ 이를 매체의 문제와 연계시키지는 않는다. 그러나 김준오의 제시형식의 변화에 따라 전통적인 ‘듣는 시’가 근대적인 ‘보는 시’로 바뀌었다고 보며, 전자 글쓰기 시대의 대표적인 매체인 하이퍼텍스트에도 주목하고 있다.²⁾ 김준오의 암시를 적극적으로 받아들일 때 현대시의 범주는 통시적으로 크게 전통시, 근대시, 탈근대시로 나눌 수 있을 것이다. 이때 매체는 각각 음성, 활자, 디지털언어(html)가 된다.

전통시에서 시의 절대적 조건은 인간의 음성이다. 따라서 시의 특성은 전적으로 음성의 실현태에 의존한다. 모든 시는 발화를 전제로 하기 때문에 이때의 중심 감각은 청각이 된다. 전통시의 문학적 특성은 음성이 지닌 시간성과 휘발성이라는 본질을 여러 형태로 반영하고 있는데 리듬의 강조, 반복에 바탕을 둔 다양한 수사학, 표현의 상투성 등이 그것이다.

전통시를 규정하는 음독의 패러다임이 목독의 패러다임으로 전환될 때, 즉 “인쇄가 시를 노래로부터, 산문을 웅변으로부터 분리해”³⁾ 버릴 때 근대시가 탄생한다. 음독은 어떤 형태이든 청자를 가정한다. 시간이 지날수록 그 청자의 실존이 추상적으로 되어가긴 하지만 서정시는 음독의 패러다임을 벗어나지 않는다. J. S. 밀이 서정시를 “엿들어지는 독백(soliloquy overheard)”⁴⁾이라 정의한 것도 이 때문이다. 이 정의는 음독의 패러다임이 희석되는 시기를 반영한 것이지만, 독백 역시 최

1) 조향, 「CORTI씨 기관 계외」, 『조향전집2』(열음사, 1994), 256-257쪽

2) 김준오, 『시론』(삼지원, 1995, 4판), 53-55쪽.

3) H. M. McLuhan/박정규(옮김), 『미디어의 이해』(커뮤니케이션북스, 2007), 201쪽.

4) 김준오, 앞의 책, 53쪽. 서정시를 독백으로 규정한 최초의 논의는 J. S. 밀의 「시란 무엇인가」(1833)이다. 거기에서 밀은 시를 ‘엿듣는 발화’로 규정한다. N. 프라이도 이 견해를 지지하고 있다. Northrop Frye/임철규(옮김), 『비평의 해부』(한길사, 1982), 348쪽 참조.

소한 발화자 자신을 청자로 전제한다는 점에서, 그리고 본질적으로 독백 자체가 발화를 전제로 한다는 점에서 이 역시 음독의 패러다임에 속한다.

근대시는 근본적으로 청자를 배제한다. 근대시의 매체로서 활자는 음성을 극단적으로 추상화시켜 발화 이전의 상태로 되돌려 버렸다. “활자 공간(typographic space)”⁵⁾을 통해 음성의 퇴행이 진행된 것이다. 인쇄매체에서 음성은 소멸의 단계에 놓인다. 이때 청자를 대신하는 것은 ‘독자’이다. 음성은 사라지고 공간화된 기호로서 활자가 전면에 등장한다. 이제 청각 대신 시각이 중심적인 감각이 된다. 이런 변화를 가져온 근본적인 원인은 인쇄문화의 전면적인 확장이다. 19세기의 시 낭송회가 개인적인 묵독으로 대체된 것이 “책과 활자의 승리”⁶⁾로 불리는 것도 이때 때문이다. 묵독은 개인적 자율성이 보장되는 고립된 공간을 창조해내어 시각의 개인주의적 특성을 강화한다. 이런 점에서 개인주의와 자유주의의 확장이라는 사회정치적 변화는 인쇄문화의 확산과 맞물려 있다고 할 수 있다.

탈근대시는 아직 구체적인 모습을 드러내지 않은 상태이지만, 하이퍼텍스트 언어(html)를 매체로 하는 하이퍼텍스트시 혹은 디지털시를 가리킨다. 작품 활동은 소수에 의해 실험적으로 이루어지고 있지만 여전히 이것은 하나의 가능성으로만 존재한다. 디지털언어의 입체성, 비완결성, 공감각성 등은 새로운 형태의 문학적 특성을 규정할 것이지만 이 매체를 체화하여 시적 차원으로 승화시킬 세대는 현재 성장 중에 있을 뿐이다.

본고는 근대시 중 인쇄문화의 가능성을 가장 극단적으로 실험한 아방가르드시 즉 전위시의 등장 배경과 시적 특성을 매체의 관점에서 구체적으로 규명하는 데 목적을 둔다. 이를 통해 아방가르드의 실험성이 단순한 문학적 기법의 이식이 아니라 당대의 구체적인 조건을 바탕으로 이루어진 시학적 반응이었음을 보이고자 한다.

II. 전위시의 조건

근대문학에 있어서 모더니즘과 아방가르드는 전혀 다른 문화적 토양에서 자란

5) W. Ong/이기우·임명진(옮김), 『구술문화와 문자문화』(문예출판사, 1995), 194쪽.

6) Otavia Paz/김은중(옮김), 『흙의 자식들 외』(솔, 1999), 287쪽.

이질적인 문예사조라 할 수 있다.⁷⁾ 두 사조의 이질성은 여러 논자들에 의해 지적된 바 있으므로,⁸⁾ 여기에서는 따로 다루지 않겠다. 이 글에서 문제 삼고 있는 것은 아방가르드 문학 즉 전위문학의 특성이다. 로고스중심주의에 대한 불신을 핵으로 하는 전위문학은 모험정신과 투쟁주의, 미래주의, 소외, 실험주의 등으로,⁹⁾ 혹은 비이성적 경향의 지향, 언어 해체와 논리성 파괴, 주체 분열¹⁰⁾ 등으로 그 특성이 정리된다. 전위문학의 하위 장르로서 전위시 역시 이런 특성을 공유하고 있다.

전위시는 미래주의, 다다이즘, 초현실주의 등 주로 1차 세계대전 전후 유럽에서 일어난 예술 운동의 미학적 전략을 차용한 실험적인 시들을 가리킨다. 간단하게 다다이즘적 경향과 초현실주의적 경향을 보여주는 시를 말한다. 다다이즘은 “입체파의 콜라주, 미래파의 인쇄술적 곡예와 소음주의, 표현주의의 파격적인 색상 구사, 칸딘스키의 자발적인 기교, 아폴리네르와 막스 자콥의 시적 발명”¹¹⁾의 종합이기에 극단적 실험주의를 포괄하는 광범위한 개념이다. 이런 실험주의를 계승한 “성공한 다다이즘”(The dadaism of the successful)¹²⁾으로서 초현실주의는 혼돈 속에 내재하는 낭만적인 시적 동일성, 즉 “시적 유추(the poetic analogy)”¹³⁾를 광범위하게 확장시킨 개념이다. 초현실주의 시에서 시적 유추는 “관계성 없는 파편들의 종합”¹⁴⁾을 극복하여 경험들을 사랑과 에로스로 연결하는 방식으로 나타나는

7) 이 글은 모더니즘과 아방가르드를 구분하는 입장을 취한다. 이때의 모더니즘은 영미 모더니즘을 의미한다. 오세영에 따르면 그 차이는 이성에 대한 신뢰와 불신, 완결된 세계인식과 해체 분열된 세계인식, 세계의 유의미성과 무의미성, 고전주의적 전통과 낭만주의적 전통, 엘리트 예술과 이에 적대적인 예술, 헤겔적 체계와 니체적 체계 등으로 정리된다. 오세영, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 아방가르드』, 『한국 근대문학론과 근대시』(민음사, 1996) 참조.

8) 칼리니스쿠, 포지올리가 대표적이며, 그 외 모더니즘 내의 상반된 성격을 주장하는 논의(M. K. 스피어스, 프랭크 커모드, 그린버그 등)도 여기에 포함된다. 칼리니스쿠는 두 사조의 혼동이 “영미비평에서 종종 발생하는 혼동”이라 지적하고 용어적 분석을 통해 그것을 제거하고자 한다. 이에 대한 구체적인 논의는 M. Calinescu/이영옥 외 역, 『모더니티의 다섯 얼굴』(시각과 언어, 1993), 126~127쪽; 박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』(소명출판, 2003), 74~97쪽 참조.

9) Renato Poggioli/박상진(옮김), 『아방가르드 예술론』(문예출판사, 1996) 참조.

10) 오세영, 앞의 책, 394쪽.

11) Malcolm Bradbury & James McFarlane, *Modernism*, New York: Penguin Books, 1976, pp. 297~98.

12) W. Fleming, *Arts and Ideas*, New York: Holt, 1963, p. 722; 박인기, 『한국현대시의 모더니즘 연구』(단대출판부, 1988), 173쪽.

13) Malcolm Bradbury & James McFarlane, *op.cit.*, p. 302.

데, 그것이 이미지의 자유롭고도 돌연한 결합이다. 1920, 30년대 일본과 우리 시에 있어서 다다이즘과 초현실주의는 전위적 사조로서 동일하게 취급되었다.¹⁵⁾

우리 문학에 있어서도 전위시는 다다이즘적 형태실험이 먼저 나타나는데 현재 알려진 최초의 작품은 1920년대 중반에 등장한다. 정지용의 「파충류 동물」, 「슬픈 인상화」(『학조』 창간호, 1926. 6) 등이 그것이다. 이들 시에 나타난 활자의 크기와 배치를 통한 형태 실험은 그동안 우리 시에 나타나지 않았던 새로운 기법의 실험이다. 이후 김니콜라이(박팔양)의 「윤전기와 사충집」(《조선문단》, 1927.1), 임화의 「설(雪)」(《조선일보》, 1927.1.2), 김화산, 「악마도: 어떤 다다이스트의 일기 발췌」(《조선문단》, 1927.2) 등의 작품이 뒤따른다. 소수에 의해 파급되던 이런 전위시는 1930년대 들어 김기림, 이상, 삼사문학 동인들에 의해 하나의 문학 장르로 인정받게 되었다.

전위시는 인쇄매체의 가능성에 대한 자각을 바탕으로 성립한다. 인쇄물을 음성 중심주의의 연장선에서 이해하여 음성의 필사물(筆寫物)로 여길 경우 새로운 매체의 특성이나 가능성은 포착될 수 없다. 또한 인쇄매체에 대한 자각을 가지고 있더라도 당대 인쇄 환경이 뒷받침 되지 않으면 전위적인 시는 발표될 수 없었을 것이다. 1920년대 중반, 다다이스트에 의한 전위시 창작은 단순한 기법의 수입이 아니라 당대 출판문화의 성숙이라는 시대적 조건과 맞물렸기 때문에 가능한 것이었다.

우리나라에서 근대적 활판술(活版術) 혹은 인쇄술이 시작된 것은 1883년 정부가 박문국(博文局)을 설립하여 《한성순보》를 간행하면서부터이다. 이때부터 점증적으로 출판에 대한 수요가 증대하여 1909년에는 인쇄국에서 한국인 인쇄기술자 양성을 위한 교재 『활판술』을 발행하기도 하였다.¹⁶⁾ 이후에 주로 관영인쇄소와 소수의 민영인쇄소가 생겼다. 그러나 1920년까지 일제의 언론 통제 정책 때문에 일본인이 경영하는 인쇄소 외에는 이렇다 할 인쇄소가 없었다. 3·1운동을 계기로

14) *Ibid.*, p. 302.

15) 초현실주의를 표방한 일본의 잡지 『시와 시론(詩と詩論)』의 초기에 미래파, 입체파, 초현실주의 등의 논의가 혼재되어 있는 것도 이런 까닭이다. 박현수, 『한국 모더니즘 시학』(신구문화사, 2007), 266쪽 참조.

16) 한국출판협회(편), 『인쇄출판문화의 기원과 발달에 관한 연구 논문집』(청주고인쇄박물관, 1996), 209쪽. 이 책의 부록에는 『활판술』 전권이 영인되어 있다. 서문에 의하면 이 『활판술』이라는 책은 와타나베(渡邊八太郎)가 쓴 『活版術捷徑』을 기본으로 하여 스기우라(杉浦昇吾)가 개정한 것이다.

문화정치가 표방되면서 민족자본의 인쇄산업이 많이 발전하게 되었다. 그래서 우리나라 인쇄문화사에 있어서 1920년대는 인쇄산업의 성장기라 불린다. 이때 전국 각지에서 인쇄소의 양적, 질적 팽창이 있었으며, 모노타이프, 그라비아 등의 소개와 오프셋 인쇄와 자동화시설 등의 보급도 이루어졌다. 이를 바탕으로 1930년대에 들어 인쇄술의 발전이 더욱 진전되었다.¹⁷⁾

1920년 12월에 발표된 글에 따르면 당시 한국인의 손으로 만들어진 인쇄물은 소설이 약 100종(1년간 창작 혹은 번역), 잡지가 20종, 신문이 10종, 합해서 200종 정도에 불과했다.¹⁸⁾ 이 정도의 인쇄 환경에서 인쇄매체에 대한 자각이 이루어지기 힘들 것이다. 이런 희소성 때문에 출판과정에 대한 독자의 관심이 높은 것은 당연했다.¹⁹⁾ 문인들은 상대적으로 출판 환경에 자주 노출되기 때문에 일반인보다는 인쇄에 대한 인식이 비교적 높았겠지만, 이것이 문학적 실험으로 이어지는 데에는 1920년대 중반까지 기다려야 했다. 최초의 전위시라 할 정지용의 작품(「슬픈 인상화」; 「파충류 동물」 등)이 일본 교토유학생 회지인 《학조》 창간호(1926.6)에 실린 것도 인쇄환경을 고려할 때 당연한 일이라 할 것이다.

그동안 1920년대 중반에 전위시가 등장하게 된 이유에 대해서는 일본 전위시와의 영향관계에서 찾는 논의가 대부분이었다. 정지용과 김광균이 처음 시를 발표한 1926년을 모더니즘시 운동의 기점으로 보고, 정지용의 초기시(「슬픈 인상화」; 「파충류동물」)를 “도시의 도입, 포말리즘(대소문자의 혼용과 기호사용), 시각성 등으로 보아서 전위성을 띤 모더니즘시”²⁰⁾라고 평가하는 문덕수의 논의가 대표적이다. 그는 정지용의 전위시 등장 배경을 주로 일본문학을 통한 유럽 모더니즘의 수용과

17) 근대인쇄의 역사에 대해서는 김봉희, 오세웅의 글을 참조했다. 김봉희, 「근대인쇄문화의 도입과 발전과정에 관한 연구」, 『서지학연구』, 10집(1994); 오세웅, 「한국 근대인쇄술에 미친 일본의 영향」, 『아시아민족조형학보』, 6집(2006.5).

18) 김여제, 「출판사업에 대하여」, 흥사단 원동대회(1920.12.29). 1924년에 들어도 크게 달라진 것은 없는 듯하다. “朝鮮에는 아직 출판계가 一目的의 가치가 업다. 잇다는 것이 漢學을 除한 외에 外國의 偉人傳 外國語讀本 지리 역사 字典(그것도 것만 할타 노은 것)—등 그 따위가 잇슬 뿐이요 其外에는 春香傳이니 沈淸傳이니 劉忠烈傳이니 무어니 무어니 독감이 작란감 갖튼 울긋불긋한 新舊小說이요 최근에 와서 일부 靑年文士의 창작 몇 편 譯文 몇 편이 이슬 뿐이다.” 춘파, 「出版界로 觀한 京城」, 《개벽》, 48호(1924년 6월호), 91쪽.

19) 독자의 요청으로 잡지에서 출판과정에 대한 소개를 하는 것은 이런 관심에 대한 응답이라 할 수 있다. 원고지, 「인쇄물이 독자의 손에 들기까지, 잡지나 신문이나」, 《별건곤》, 2호(1926년 12월호).

20) 문덕수, 『한국모더니즘시연구』(시문학사, 1981), 27쪽.

정에서 찾는다. 즉 “일본 전위시의 영향을 받은 것”²¹⁾이 우리 최초 전위시의 등장 이유가 된다. 물론 이런 판단이 어느 정도 타당성을 지니고 있음은 틀림없으나 수용과정만을 중시할 때 수용자의 능동적 측면과 문화사적 배경이 과소평가된다는 점에서 한계를 지닌다.

단순한 외국문학의 모방은 몇 개의 모방작을 산출할 수는 있으나 하나의 독립된 장르를 탄생시킬 수는 없다. 정지용, 김니콜라이(박팔양), 임화 등에서 시작하여 오장환, 이상, 《삼시문학》 동인에 의해 개화한 전위시는 단순한 모방의 전개 과정으로 설명하기 힘들다. 이는 앞에서 말한 것처럼 인쇄매체에 대한 시인의 능동적인 인식과 어느 정도 성숙된 인쇄환경이 맞물릴 때 가능한 것이다. 이것이 바로 전위시의 조건이다. 매체환경은 매체 인식에 구체성을 부여해주며, 그것은 매체와 융합된 매체적 상상력으로 응집된다. 매체적 상상력을 통하여 매체 인식과 매체 환경이라는 두 조건이 하나로 융합되는 것이다. 인쇄매체와 관련될 때 그것은 인쇄매체의 상상력 즉 활판술적 상상력이라 부를 수 있다. 이것은 문학과 연계된 인쇄매체의 가능성에 대한 다양한 인식을 포괄하는 개념으로서 이를 통하여 전위문학이 가능해진다. 따라서 전위시의 조건을 탐색하는 일은 활판술적 상상력을 살펴보는 것과 등가에 놓인다. 여기에서는 전위시를 쓴 대표적인 시인들의 활판술적 상상력을 시와 산문을 통해 통시적으로 검토하여 전위시와 그것의 밀접한 관련성을 보여주고자 한다.²²⁾

정지용은 형태 실험을 시도한 최초의 모더니스트답게 인쇄매체에 대한 남다른 감각을 지니고 있었다. 그의 활판술적 상상력은 다음 구절에서 잘 드러난다.²³⁾

활자냄새가 이상스런 흥분을 일으키도록 향기롭다. 우리들의 시(詩)가 까만
눈을 깜박이며 소근거리고 있다. 시는 활자화한 뒤에 훨씬 효과적이다. 시의

-
- 21) 위의 책, 28쪽. 그는 정지용의 초기시가 “일본 전위시의 영향을 받은 것은 분명하지만, 그러나 도 시문명의 도입, 시각적 의장, 포말리즘 등에서 본격적 모더니즘시”라고 높이 평가하고, 정지용이 《카톨릭청년》에 이상을 끌어들이는 것도 이런 전위성을 인정하였기 때문인 것으로 파악한다.
- 22) 여기에서는 본고의 성격상 활판술적 상상력이 분명하게 드러나는 시와 산문을 텍스트로 하여, 전위시와 그것이 밀접하게 맞물려 있다는 사실을 정지용, 김기림, 이상, 신백수의 경우를 예로 들어 살펴본다. 전위시 전체를 대상으로 하는 구체적인 분석은 고를 달리하여 다루고자 한다.
- 23) 이 글이 비록 사후적으로 작성된 것이긴 하지만 여기에 담긴 활판술적 상상력이 1920년대 전위시의 그것과 동질의 것임을 부정할 수 없다.

명예는 활자직공에게 반분하라. 우리들의 시는 별보다 알뜰한 활자를 운율보다 존중한다. 운전기를 지나기 전 시는 생각하기에도 촌스럽다.²⁴⁾

이 글에서 정지용은 새로운 매체에 대하여 적극적인 관심을 드러낸다. “이상스런 흥분을 일으키도록” 향기로운 “활자냄새”는 근대 인쇄매체에 대한 그의 편애를 잘 보여주는 표현이다. 이 편애가 활자화한 상태의 시가 보여주는 공식성이나 세련성에 대한 호감 표시에 그치지 않는다는 것은, ‘활자’를 ‘운율’에 대립시키고 있는 점에서 확인할 수 있다. 전통적인 시에 있어서 가장 중요한 시적 요소인 ‘운율’은 그에게 있어서 “별보다 알뜰한 활자”라는 인쇄술적 감각에 비하면 부차적인 것일 뿐이다. ‘활자’는 ‘운전기’라는 근대적 도구에 의해 나타난 근대시의 표상으로, ‘운율’은 전근대시의 ‘촌스러운 것’ 즉 퇴행적인 어떤 것으로 인식되고 있는 것이다. 이런 인식은 매체의 차이가 시의 본질과 연계되어 있음을 인지할 때 가능하다. 이런 평가가 과장이 아님은 이어지는 구절에서 그가 근대적 매체와 시를 적극적으로 연계시키고 있다는 사실에서 확인할 수 있다.²⁵⁾ 이와 같은 매체에 대한 적극적인 인식이 그의 전위시 창작을 실현시킨 추동력이라 할 수 있다.

정지용에 앞서서 이런 상상력을 보여주는 최초의 문헌은 다다와 관련된 글이다. 이 글의 필자는 다다파 시의 특성을 인쇄상의 문제와 연계시키고 그 이유를 기성 언어의 한계에서 찾는다. 다다의 시가 공격적이고도 실험적인 것은 “순실한 새로운 표현”을 하기 위해 기성 언어는 물론이고 신조어조차 부정할 수밖에 없기 때문이라는 것이다.

『다다』파의 시가의 특색은 재래의 언어의 감각과 개념을 피하기 위하여 인쇄의 배열(配列)과 문자의 대소(大小)와 불규칙한 『스펠』로서 언어 때문에 잘못되지 아니하는 순실(純實)한 표현을 하려고 함에 있어서 그들은 시적 연상과 감정을 멀리한다.²⁶⁾

24) 정지용, 『소묘2』(1933.2), 『정지용 전집2』(민음사, 2005), 23쪽. 산문의 경우 인용 표기는 편의상 현대 맞춤법을 따른다.

25) 이어지는 구절에서 다음과 같은 자문자답을 하고 있다. “『시의 라디오 방송은 어떨까?』 『저속한 성악과 혼동되기 싫다.』 『시의 전신발송은 어떨까?』 『전보시(電報詩)』 『유쾌한 시학이나 전보시!..』 정지용, 위의 책, 23쪽.

이것은 인쇄술과 시적 특성을 최초로 다룬 언급이라는 점에서 의미를 지니고 있지만 활판술에 대한 구체적인 감각보다는 이론적 학습에서 나온 것으로 보인다. 이때는 평론의 대상이 될 만한 작품이 국내에는 한 편도 발표되지 않은 상태이기 때문이다. 여기에서 활판술적 상상력은 잠재적 수준에 머물고 있다.

활판술적 상상력이 작품으로 나타나는 가장 전형적인 경우는 1927년 1월에 발표된 김니콜라이(박팔양)의 「윤전기와 사층집」이다. 이것은 활판술의 가능성을 십분 활용한 작품으로 국내 잡지에 최초로 발표된 문체작이라는 점에서 주목할 만하다. 이 작품 전체에는 아방가르드의 실험적 요소, 즉 활자의 크기 조정, 부호의 사용, 명사어의 나열 등이 풍부하게 나타나 있다. 이것은 윤전기로 대표되는 문명과 그것의 몰락이라는 새로운 내용을 다다의 실험적인 형식으로 표현한 예다. 내용과 형식이 맞물린 활판술적 상상력이 십분 발휘되고 있는 작품이다. 이 작품이 윤전기가 있는 인쇄소를 배경으로 하고 있으며 “윤전기”, “부호”, “오식” 등 인쇄와 관련된 어휘들을 가득 담고 있는 사실은 전위시와 그 조건을 고려할 때 전혀 우연이라 할 수 없다. 이 작품은 인쇄매체에 대한 분명한 자각이 인쇄상의 형태적 실험을 가능하게 만들었음을 명징하게 보여준다.

김기림은 활판술의 상상력을 제대로 인식하고 이론과 창작을 동시에 전개해나간 대표적인 문인이라 할 수 있다. 그에게 있어 시에서 음악성을 중시하는 것은 곧 시의 본질을 시간성에서 찾는 것으로 이는 낡은 시대의 시학으로 치부된다. 새로운 시학은 회화성, 즉 공간성에서 시의 본질을 찾는데 이런 특성을 잘 드러내는 것이 바로 활판술적 상상력이 개입되어 있는 형태시이다.

즉 시는 음악성에 의하여 성립하는 것이 아니라 보다 더 회화성에 본질적인 것이 있다는 새로운 미학에 기인하여 출발한 것이나 드디어는 인쇄의 형태성의 효과와 결합한 형태시가 나타나게 되었다. 이 기운을 가장 축성한 것은 입체파의 운동인 것 같다. 시에 있어서 입체파는 회화 상의 입체파처럼 시의 의미에 있어서까지 그렇게 분명한 미학을 수립할 수는 없었고 차라리 외형에 대한 변혁에 그쳤다. 보다 적절하게 말하면 인쇄술의 시적 표현이라고도 말할

26) 무위산봉 고사리, 「‘다다’? ‘다다!’», 《동아일보》, 1924년 11월 24일자. 이 필명의 주인공은 김억(박인기), 고희용(나기) 등으로 추정된다. 박인기, 『한국현대시의 모더니즘 연구』(단대출판부, 1988), 141쪽, 나기, 「한국의 다다. 모던이라고 불린 안티모던」, 《다층》, 2001년 여름호, 237쪽.

수 있다. …순수한 스타일의 기계적 효과 내지는 인쇄미의 발휘로써 시의 극치
라 생각한 것이다.²⁷⁾

이 논의에서 형태시는 “인쇄술의 시적 표현”으로 규정된다. 입체파는 공간성 즉 회화성을 극단적으로 추구한 결과 “인쇄의 형태성의 효과와 결합한 형태시”를 산출하였다. 전근대의 음악성이 구텐베르크 테크놀로지의 회화성으로 변화할 때 이것의 가능성을 가장 극단적으로 실험한 것이 입체파인 것이다. 회화의 입체파처럼 독립된 미학을 정립하지 못 하여 문학상의 입체파가 형식상의 실험에 그친 점을 한계로 지적하고 있지만, 김기림은 시에 있어서 인쇄의 중요성을 포기하지 않는다. 그에게 근대시는 인쇄의 메커니즘과 본질적으로 연계된 장르이다. 그가 다른 곳에서 “나는 시의 인쇄를 인쇄공에게만 맡길 수 없다. 인쇄는 시에 있어서 매우 중요한 의의를 가지고 있다”²⁸⁾고 말하는 것도 이 때문이다. 그래서 김기림에게서 출판소 풍경을 활판술적 상상력으로 다룬 시를 찾는 것은 어려운 일이 아니다. 활자의 배치나 의성어를 통해 편집국의 인쇄 과정을 보여주는 「편집국의 오후 한 시」(《신동아》, 3권 11호(1933.11))라는 작품이 그것이다. 활자, 썬표, 명사, 형용사 등의 어휘를 통해 전위시론의 가능성을 예찬하는 「시론」(《조선일보》, 1931.1.16)이라는 작품도 이런 계통에 속한다.

이상(李箱)은 활판술적 상상력을 가장 분명하고도 풍부하게 보여주는 시인에 속한다. 그가 수필에서 밝히고 있듯이 그의 아버지가 ‘궁내부(宮內府) 활판소(活版所)’(「슬픈 이야기: 어떤 두 주일 동안」)의 기술자였기 때문에 활판에 대한 그의 관심이 다른 문인들에 비하여 더 높았다 할 수 있다. 그런 영향인지는 알 수 없어도 그는 이후 《조선과 건축》, 《시와 소설》 등의 편집에 관여하고 또한 김기림의 시집 『기상도』의 편집을 맡기도 하였다. 몇 가지 기록을 참조할 때 이상의 편집 감각은 일반 문인과 달리 전문적이었던 것으로 보인다.²⁹⁾ 이는 김기림에게 보

27) 김기림, 「시에 있어서 기교주의의 반성과 발전」, 《조선일보》, 1935년 2월 10일~2월 14일자, 김기림, 『김기림 전집2』(심설당, 1988), 97쪽.

28) 김기림, 「감상에의 반역」, 《조선일보》, 1931년 2월 11일~2월 14일자, 김기림, 위의 책, 73쪽.

29) 이상은 《시와 소설》 편집 후기에 “편집만 인쇄소관계상 이상이 맡아보기로 한다”고 하였다. 이 말로부터 “편집을 이상의 인쇄 및 편집에 대한 경험과 식견 때문에 이상이 맡아야 한다는 데서 그의 타이포그래피에 대한 전문적인 능력을 엿볼 수 있는 대목”이라는 판단을 끌어내는 것은 이

낸 그의 편지에서도 확인된다.³⁰⁾ 이런 전기적 사실보다 더 중요한 것은 이상의 경우 인쇄매체에 대한 자각이 내면화되어 수사학으로 자연스럽게 표출되었다는 점이다.

이상의 시와 산문에서 빈번하게 나타나는 출판관련 어휘의 비유적 사용은 다른 문인들에게서 찾아보기 힘든 특이한 경우라 할 수 있다. “흙속에는 봄의 植字가 있다”(「작품 제3번」), “내 活字에 少女의 살결 내음새가 섞여 있다. 내 製本에 少女의 인두자국이 남아 있다”(「실락원」) 등이나. “인쇄공장 우중충한 속에서 활자처럼 오늘도 내일도 모레도 똑같은 생활을 찍어내었다”(「환시기」), “나는 날마다 인쇄소의 활자두는 곳에 나의 병구를 이끌었다”(「황의 기」) 등이 대표적이다.³¹⁾ 이런 수사학은 그의 인쇄매체에 대한 인식이 녹아있는 절실한 표현이라는 점에서 단순한 지적 유희로 볼 수 없다. 이와 같은 전문적인 인식이 출판과정을 다룬 그의 시 「출판법」(《조선과 건축》, 1932.7)으로 나타난 것 역시 우연이라 할 수 없을 것이다.

虛偽告發이라는罪目이나에게死刑을言渡하였다. 樣姿를隱匿한蒸氣속에서포즈를 취하고나는아스팔트술을睥睨하였다.

一直에關한典古一則一

其父攘羊 其子直之

나는아는것을알아가는중에있었던까닭에알지못했던나에게의執行中에나는데
옥새로운것을알지않으면아니되었다.

나는雪白으로曝露된骨片을주어모으기始作하였다.

「肌肉은以後에라도到着할것이니라」

剝落된膏血에對해서나는斷念하지아니하면아니되었다.

— 「출판법 I」 전문³²⁾

상의 전기적 사실을 고려할 때 과장이라 할 수 없을 것이다. 안상수, 「타이포그래피적 관점에서 본 이상 시에 대한 연구」, 한양대 박사학위논문(1995), 115쪽 참조

30) “이것은 교정쇄이니까 뽀뽀뽀한 것은 「간조」에 넣지 마오. 그것은 인쇄할 적에 바로잡아 할 것이니까 염려 없오. 그러니까 두장이 한 장 세임이오. 알았오?// 그리고 ノンブル는 아주 빼어버리는 게 좋을 것 같은데 의견이 어떻소? 좀 メザワリ 같지 않소?” 이상, 「사신(3)」, 김주현(주해), 『이상문학전집(3): 수필 기타』(소명출판, 2005), 242쪽.

31) 기타 더 자세한 것은 안상수의 앞의 글; 임명섭, 「이상의 문자경험 연구」, 고려대 박사학위논문(1997) 참조

32) 이 작품은 《조선과 건축》(1932.7)에 일어로 발표되었으며, 본문은 임종국의 번역을 바탕으로 필자가 부분적으로 수정하였다.

이 작품은 이어령의 지적대로 책이 출판되어 나오는 과정을 우유적으로 표상화한 시이며,³³⁾ 인용한 부분은 교정과 정판(整版) 과정이 된다. 이 작품은 출판과정에 대한 정확한 지식을 기반으로 창작되었다. 시에 나오는 ‘허위고발된 나’란 원고의 내용을 잘못 옮긴 식자들, 즉 스틱(composing stick)이며, 그 스틱의 ‘사형(死刑)’은 스틱의 활자들이 원고와 많이 다를 경우 재활용을 위해 용해되어 활자지금(活字地金)으로 사용됨을 말한다.³⁴⁾ 이 부분에 나오는 아스팔트 솥(アスファルト釜)은 활자주조기에 달려 있는 지금용해부(地金熔解釜)를 말한다. 그리고 증기라는 것은 용해솥에서 생기는 것이거나, 가열된 주형(鑄型)을 식히기 위해 사용되는 냉각수와 관계된 것으로 볼 수 있다.³⁵⁾ 또한 “其父攘羊 其子直之”는 원고 자체의 오자와 교정의 문제를 다루는 부분이다.³⁶⁾ 이 작품을 이해하려면 이처럼 출판의 전체공정과 세부요소들을 자세하게 알아야 한다. 이상이 최고의 전위시인으로 평가되는 것도 그의 활판술적 상상력이 치밀하고도 전문적인 수준에 도달한 것과 무관하지 않을 것이다.

활판술적 상상력은 우리나라 최초의 전위문학 동인지 《삼시문학》의 동인에게서도 마찬가지로 발견된다. 그들의 시는 활자의 크기 조절, 활자의 배치, 도형 및 기호의 사용 등 인쇄매체의 가능성을 최대한 이용하고 있다. 이상의 과격한 전위시 「오감도」 발표 이후에 시작된 것이라 이들은 전위로서의 부담감을 지니지 않고 실험적인 시도를 지속할 수 있었다. 인쇄매체에 대한 이들의 인식은 《삼시문학》 동인의 리더격인 신백수의 글에 잘 나타나 있다. 신백수는 전위시인 중에 인쇄매체의 특성과 가능성에 대한 독립적인 글을 남긴 유일한 사람으로 주목할 만하다.

33) 이어령 교주, 『이상시전작집』(갑인출판사, 1978), 143~145쪽. 증기(蒸氣)나 아스팔트 솥(アスファルト釜)이 나오는 것으로 보아 조판과정이 아니라 활자주조(活字鑄造)의 단계로 볼 수도 있다. 초기에는 활자 제작에서부터 제책까지가 인쇄 출판의 한 과정이었다. 그래서 자모(字母, matrix) 제조—활자 주조—문선(文選)—조판(組版)—교정—인쇄—제책(사진제판, 원색제판은 별도 진행) 등이 그 과정이 된다. 井上清一郎, 『印刷學教室』(印刷時報社, 1955) 참조.

34) 活字地金이란 활자를 만들기 위해 마련된 금속으로, 이것은 주로 鉛과 안티몬, 錫 등의 성분으로 구성된다. 조판이 끝난 활자나 잘못 제작된 활자 등이 다시 지금으로 용해된다. 井上清一郎, 위의 책, 163~165쪽, 조선일보사(편집), 『신문인쇄기술』(조선일보사, 1976)에 실린 공정도(工程圖) 참조.

35) 이 작품에 대한 구체적인 설명은 박현수, 「토포스의 힘과 창조성 고찰: 정지용·이상의 시를 중심으로」, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학: 이상문학연구』(소명출판, 2003) 참조.

36) 『활판술』에는 「원고의 취급」 항목에서 식자하기 전에 원고의 이상 부분은 필자에게 조회하여 확인할 것을 강조하고 있다. 한국출판협회(편), 앞의 책, 293쪽.

그는 인쇄술의 진보를 개괄하는 「활판술: 활판구축법서설(活版構築法序說)」이라는 글에서 기존 인쇄술이 보여주는 평행선 정렬 방식을 “거세되어 가고 있는 완미(頑迷)한 전통적 규약에 지나지 않는 것”³⁷⁾이라며 비판한다. 평면적이고 수평적인 배열 방식으로는 활판술적 상상력을 제대로 구현할 수 없다는 의미이다. 그가 추구하는 것은 활판술의 자유로운 공간성이다.

현대인의 독서심리의 요구하는 바에 의하면, 인쇄된 언어의 관련보다도, 그 언어, 즉 활자의 형태에 의하여 한 아이디어를 묘사한다는 것, —요약하면 활자의 배열과 공간과의 관계가 의의를 갖게 된다는 것입니다. … 즉 수종(數種)의 활자며, 삽화 기타를 사용함으로써, 그 배열 구성된바 내용에 대하여 최대한의 흥미적 암시와 시각적 해설을 하려는 수법이 대두하는 것이었습니다.³⁸⁾

활자의 배열과 공간과의 관계가 의의를 갖게 된다는 것은 인쇄물의 내용보다 그 형식을 더 강조한다는 의미이다. 이때 형식은 내용을 포괄하면서 동시에 내용보다 우위에 놓인다. 그에게 있어서 “활자의 형태” 그 자체가 “아이디어를 묘사한다는 것”을 의미하기 때문이다. 활자의 형태라는 기표는 그 자체로 기의이면서 동시에 그것의 “흥미적 암시와 시각적 해설”을 겸하는 것이다. 그의 활판술적 상상력은 이처럼 기의를 능가하는 인쇄매체의 형태주의적 가능성을 전제로 하고 있다. 그에게 있어서 이 상상력은 단순한 근대 기술의 하나가 아니라 현대예술의 본질과 연계된 것이다. 즉 ‘레이아웃’으로 표상되는 활판술적 상상력은 “물리학도 아니고, 수식학(修飾學)도 아”니며, “문학에, 미술에, 음악에, 과학에, 삼라만상의 내장에 잠재해있는 조형정신”³⁹⁾인 것이다. 활판술적 상상력의 본질이 “조형정신”에 있다는 말은 사실상 근대시의 본질에 대한 규정이라 할 수 있다. 신백수의 이런 인식이 《삼사문학》의 발행인으로서 1930년대 후반 전위문학을 이끌어간 그의 문학사적 위치를 설명해준다고 할 수 있다.

앞에서 살펴본 바와 같이 인쇄술의 발전과 이에 대한 인식, 즉 활판술적 상상력은 전위시의 필수적 조건이라 할 수 있다. 전위시인들 대부분이 인쇄술에 대한 관

37) 신백수, 「활판술: 활판구축법서설(活版構築法序說)」, 《박문》, 1939년 4월호, 6쪽.

38) 위의 글, 6~7쪽.

39) 위의 글, 9쪽.

심을 공유하고 있다는 사실은, 전위시의 발생을 문학적 기법의 단순한 이식으로 설명할 수 없다는 것을 보여준다. 새로운 문학적 시도는 모방에서 올 수 있지만 그것이 지속적으로 이루어지고 동시에 문학사적 위치를 점유하는 데에는 매체에 대한 인식과 구체적인 문화사적 조건 없이는 불가능한 것임을 이를 통하여 확인할 수 있다.

III. 근대출판의 시학

앞에서 살펴본 것처럼 전위시와 인쇄매체의 밀접한 관련성 때문에 전위시의 특성은 근대 인쇄매체의 성격으로부터 자유로울 수가 없다. 그래서 전위시에서 구현되는 활판술적 상상력의 구체적인 특성을 정리하는 것은 곧 근대 인쇄매체의 시학을 요약하는 일이라 할 수 있다. 이 특성들은 긴밀하게 맞물려 있어 서로가 서로의 표면이자 이면이 된다. 편의상 초점을 달리 함으로써 세 가지, 즉 음성의 사물화, 형태의 메시지, 관념화된 평면으로 요약하고자 한다. 음성의 사물화는 근대시에서 청각에 대한 시각의 압도적인 우위를, 형태의 메시지는 기의의 기능까지 떠맡게 된 기표의 기능을, 관념화된 평면은 읽기의 본질에 기인하는 난해성의 정체를 해명하기 위한 용어이다. 전위시에서 이런 특성이 동시에 나타나기도 하지만 특정 국면만을 강조하여 시적 특성을 강화하기도 한다. 가령 미래파는 음성의 사물화에, 이상의 초기시는 형태의 메시지에, 오장환이나 《삼사문학》 동인들은 관념화된 평면에 초점을 맞춤으로서 자신의 시적 특성을 구체화한다.

1. 음성의 사물화

가장 먼저 다룰 것은 ‘음성의 사물화’이다. 이미 언급하였듯이 근대시는 근대 인쇄문화의 산물이다. 인쇄문화는 언어의 청각적인 부분을 부차적인 요소로 만들었다. 말의 청각적 요소는 문자의 시각적 요소로 대체되었다. 언어의 시각화 혹은 공간화를 통하여 근대시는 전통시와 전혀 다른 양상을 지니게 되었다. 활자로 시가 발표되는 근대에 들어서면 시에서 리듬은 부차적인 요소가 된다. 정형시가 신체시형, 자유시형, 산문시형 등으로 변화되어 가는 것은 사실상 리듬의 소멸 과정

이라 할 수 있다.

이런 점에서 근대 서정시는 전환기의 장르라 할 수 있다. 김소월의 서정시는 민요시라는 이름이 붙은 것처럼 전통시의 패러다임에 속해 있다. 7·5조, 3·4조의 정형률이나 자주 사용되는 감탄사나 호격 등은 낭독을 전제로 하는 시의 중요한 특질이다. 그래서 정형적 리듬이 다양한 변주를 보인다거나 산문체가 등장하는 것은 청각 패러다임의 균열을 보여주는 표지가 된다. 근대 서정시는 김소월의 시에서 점차 멀어지면서 새로운 형태의 시로 변모해간다. 이제 리듬은 행갈음으로 대체된다. 행갈음은 리듬이 시각화한 형식이지만 낭독과 무관하다. 즉 근대시의 리듬으로서 행갈음은 끊어 읽는 단위가 아니라 시각적 배치의 수단일 뿐이다. 궁극적으로 근대 서정시는 리듬과 결별하여 서정시의 본질 즉 세계와 자아의 동일성이라는 비전만 전수받는 방식으로 바뀐다.

근대시의 전형은 모더니즘 시와 전위시이다. 인쇄가 폐쇄의 감각과 결부되어 있다는 지적은 모더니즘 시의 특성과 가깝다.⁴⁰⁾ 과학적 이성에 대한 절대적 신뢰를 바탕으로 하는 모더니즘 시는 일차적으로 시각에 의존한다. 과학적 명징성에 바탕을 두고 시각을 주요한 시적 요소로 받아들인 사조가 이미지즘인 것은 우연이 아니다. 이미지즘 시가 시각적 이미지의 강조, 완결된 혹은 폐쇄된 구도, 표면에 초점을 맞춘 정밀한 묘사 등에 집착하는 것도 이 때문이다. 이에 반하여 전위시는 “활자 공간”을 전방위적으로 활용하여 청각으로부터 전적으로 독립된, 즉 완전히 시각 지향적인 실험시이다. 활자 크기의 조절, 활자의 입체적인 배치 등은 전적으로 시각적 변주로서 기존의 음독 패러다임에서는 실현불가능한 시도이다. 이런 점에서 전위시는 인쇄문화의 폐쇄적 감각에 대한 저항이라 할 수 있다. 아방가르드 시는 인쇄문화의 산물이지만 동시에 부정적 산물이라 할 수 있다.

전위시에서 음성이 축출되면서 청각은 시각으로 대체된다. 전위시의 초기 작품인 「윤전기와 사충집」(<그림 1>)에서 음성(“음향”, “목선소리”)은 활자 크기를 변화시키는 효과를 통해 존재를 나타낸다.⁴¹⁾ 이때 활자로 구현된 소리는 음성의 부

40) W. Ong/이기우·임명진(옮김), 앞의 책, 199쪽. 옹은 인쇄가 폐쇄의 감각과 결부되어 있다고 보는데, 이는 완결성, 자기 충족성을 의미한다.

41) 본고에서는 당대 인쇄환경에 적합한 형태로 발표된 전위시의 실험성을 제대로 드러내기 위해 작품 인용은 가능한 한 원전 형태의 그림을 사용하기로 한다. 이는 편집상의 실수로 원작이 훼손될 가능성을 막는 방법이기 되기도 한다.

<그림 1> 김니콜라이, 「윤전기와 사층집」 부분

A
 XX! XX! XX!
 輪轉機가 소리를 지른다
 PM. 7—8. PM 8—9.
 ABC, XYZ.
 符號를 보렴이나
 한 시간에 十萬장식박어라!
B
 音響! 音響! 音響!
 여보! 工場監督!
 당신의 목소리는
 XX! XX!! 에 저절로 울려
 죽었소이다

재를 나타내는 알리바이에 지나지 않는다. 전위시에서는 음성의 부재를 증명하기 위해서 음성을 흉내 낸 활자가 존재하는 것이다. 이때 그 형태가 자유롭게 조절되는 활자는 음성의 ‘시각적 고체’에 불과하다. 음성은 하나의 고체로 사물의 형태를 취하여 지적 조작의 대상이 된다. 이것이 바로 ‘음성의 사물화’인

것이다. 음성이 사물화 되었기 때문에, 활판술을 통해 음성의 크기나 반복 등의 시각적 변용이 가능하게 된다. 음성의 다층적인 차원이 단일한 차원으로 평면화, 고체화됨으로써 음성의 기계적, 도식적 처리가 가능해진 것이다. 이는 특히 초기 전위시에서 강조된 기법이며, 특히 마리네티의 미래파가 즐겨 사용한 방식이기도 하다.

물론 활자의 실험적 사용을 전통적 음성주의의 부활과 연계시키는 논의도 있다. 『미디어의 이해』의 저자 맥루한은 타자기를 다루는 부분에서 활자가 음성의 부활과 관련되어 있다는 점을 적극적으로 주장한다. 그는 타자가 “관중을 향하여 외치기도 하고, 속삭이기도 하고, 휘파람을 불어서 익살맞은 활자의 얼굴을 지어 보이는 것”⁴²⁾이라 하며 그 예로 커밍즈의 시를 든다.

이상한
 늙은 기구장이가 휘파람을 분다
 멀리 그리고 희미하게
 그리고 베티앤디스벨이 춤추며 온다
 돌차기 놀이와
 줄넘기를 그만두고 그리고

42) H. M. McLuhan/박정규(옮김), 앞의 책, 301쪽.

봄
그리고
저
산양이 춤추었다⁴³⁾

이 시에서 활자 배치가 적극적으로 사용된 곳은 “멀리 그리고 희미하게”라는 구절과 인용한 마지막 연이다. 전자는 멀리서 들리는 휘파람 소리를 보여주기 위해 띄어쓰기를 보통 간격보다 더 넓게 한 경우이고, 후자는 산양이 춤추는 것을 시각화한 것이다. 저자는 이 시를 두고 커밍즈가 “타자기를 사용하여 시에 합창적 스피치를 위한 악보를 부여하고 있는 것”이라고 평가하며 이것이 “음성의 강약의 자유”를 누린 경우로 보았다. 그리고 “시가 시각적인 것이며, 묵독해야 하는 것이라고 생각하는 사람”은 커밍즈를 이해하기가 “거의 불가능할 것”이라 판단한다. 그는 엘리엇과 파운드에게 있어서도 타자기는 “구술적 도구”였다고 본다.⁴⁴⁾

그렇다면 이것은 인쇄문화의 본질적인 특성과 위배되는 것은 아닌가. 그에 따르면 인쇄문화에서 “시는 귀로 듣지 않고 입을 수 있게 되었으며, 악기는 시를 동반하지 않고 연주될 수 있게 되었다”⁴⁵⁾고 하지 않았던가. 그 역시 이를 염두에 둔 듯 “타자기는 우리 문화와 경제의 구석구석까지 구텐베르크 테크놀로지를 실어 나른 것인데, 이처럼 반대의 음성적 효과를 나타냈다는 것은 그야말로 특색있는 ‘반전’”⁴⁶⁾이라 평가하고 이를 테크놀로지가 전개의 극점에 달했을 때 생기는 역전 현상으로 보았다.

이런 관점은 미래파의 시각적 실험을 평가하는 데에서도 나타난다. 마리네티가 의성어나 수학 기호 등과 같은 시각적 기호를 제시할 때, 그는 어떤 직관적 직접성, 즉 “현전의 형이상학(the metaphysic of presence)”을 염두에 둔 것이라고 보

43) 위의 책, 301~302쪽.

44) 위의 책, 302쪽. 타자기에 부여한 음성주의적 요소는 찰스 올슨의 언급을 인용하는 데에 가장 잘 드러난다. “찰스 올슨(Charles Olson) 같은 시인들은 타자기의 힘을 웅변으로 찬양한다. 타자기는 시인이 자기의 시에 있어서 호흡·간격·중단(음절의 중단까지도)·배치(구의 부분 배치까지도) 등을 자기의 의도에 따라 명확하게 지시하는 데 도움이 된다는 것이다. 이리하여 시인은 타자기에 의해 비로소 음악가들과 마찬가지로 5선보와 소절을 갖게 되었다.” H. M. McLuhan/박정규(옮김), 위의 책, 299쪽.

45) 위의 책, 201쪽.

46) 위의 책, 303쪽.

는 논의가 대표적이다. “기표의 무시, 구술적 언명의 선호 그리고 직관적인 상호소통의 믿음”⁴⁷⁾이 그 증거가 된다. 마리네티의 실험적인 의성어 사용에서 “부르조아 재현 모델에 대립되는 절대적인 미메시스적 충동”⁴⁸⁾을 읽어내는 논의도 같은 관점이라 할 수 있다. 이에 따르면 의성어의 전면적 사용은 기표와 기의의 관계에 내재되어 있는 “매개”와 “거리화”의 과정을 부정하는 것이며, 이런 부정은 언어에 “물질성”을 부여하려는 시도라 할 수 있다. 이때 언어의 물질성은 그 자체로 무매개로 어떤 현전을 실현하고 있는 존재라는 의미를 지닌다.

그러나 인쇄매체에서 활자의 크기나 배치에 의해 나타나는 음성의 시각화를 음성의 적극적 구현, 즉 ‘현전의 형이상학’의 구체적 실현으로 볼 수 있을까. 몇 가지 점에서 이런 관점은 논리적인 결함을 지니고 있다. 먼저 인쇄매체상의 실험은 기본적으로 인쇄매체가 지니는 근원적인 특성을 벗어나지 않는다는 점이다. 인쇄매체에 실린 시가 음성의 부활, 즉 낭독을 전제로 사용되는 경우는 운율을 강조하는 전통적 서정시를 시행을 통해 옮겨 놓는 경우에만 해당한다. 이것은 사실상 음성주의의 연장이라 할 수 있다. 이것은 인쇄매체의 본질을 통찰하지 못하고 인쇄매체를 음성 실현의 단순한 보조적 기구로 파악한 결과이다. 전위시에서 시각적 실험은 당연히 인쇄매체만이 구현할 수 있는 내용과 표현을 담고 있다. 김니콜라의 「운전기와 사충집」이나 정지용의 「과충류동물」처럼 그것이 설령 음성(소리)을 표현한 경우라도 청각의 시각화에 불과하다. 이것은 시각이 청각을 장악하였다는 자신감의 표현이다. ‘공감각적 표현’이라는 것도 근대시의 시각적 우위를 드러내는 수사학의 한 양상이다. ‘공감각적 표현’의 대부분이 청각의 시각화라는 사실이 이를 증명해준다.

다음으로 음성의 시각적 제시는 활자배치가 음성의 보조가 아니라 오히려 활자에 의해 음성적 자질의 고유성이 소멸되었음을 가리킨다는 점이다. 이는 음성의 자체적 속성이 활자에 편입되어 버렸음을 의미한다. 소멸된 음성은 시각의 실체 없는 그림자로서만 존재한다. 악보가 음악이 아닌 것처럼 활자는 음성이 아니다.

47) Michael Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*(New York: Peter Lang Publishing, 1995), p. 40.

48) Andrew Hewitt, *Fascist modernism: aesthetics, politics, and the avant-garde*(Stanford: Stanford University Press, 1993), p. 124.

이를 역전된 형태로 생각하는 것은 청각이 시각에 완전히 복속된 상태에 대한 반증일 뿐이다. 이제 음성은 가상의 상태일 뿐이다. 여기에서 음성을 읽어내는 것은 인쇄매체에서 사라진 음성에 대한 편집증적 갈망이 전도되어 나타난 ‘전도된 음성주의’ 혹은 ‘사이비 음성주의’일 뿐이다. 따라서 음성의 사물화는 인쇄매체의 자족적이고 폐쇄적인 체계를 완료하고 이를 통해 시각적 실험의 가능성을 열어놓기 위해 등장한 근대화의 한 방식으로 ‘청각의 시각적 재편’의 일환이라 할 수 있다.

2. 형태의 메시지

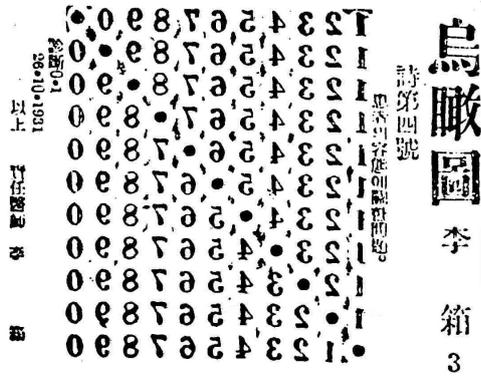
다음으로 다룰 것은 ‘형태의 메시지’이다. 전위시는 음성을 활자의 크기로 대체해버리면서 시각의 왕국을 완성하였다. 음성이 문제되지 않기 때문에 전위시에서 소리의 허구적 재현이나 관념적 발음이라는 과정이 생략되어도 무방하다. 그러나 음성적 실현이 관습이 되어버렸기 때문에 우리는 문자를 읽으면서 실제 발음과 무관한 관념적인 발화과정을 머릿속에 상상한다. 이것 때문에 음성이 독서의 방식과 속도를 일정 부분 제어하기도 한다. 이 역시 하나의 제약이 아닐 수 없다. 이럴 경우 활자는 음성의 보조에 불과하게 된다.

전위시는 어떤 형태로든 활자가 음성의 그늘에서 완전히 벗어난 것임을 주장한다. 이것을 가능하게 한 것이 발음 불가능한 기호와 그림의 도입이다. 기호와 그림은 음성으로 실현되지 않는다. 오로지 시각으로 형태를 인식하는 것만이 가능하다. 인쇄에 동원되는 많은 부호와 그림은 애초부터 발음을 지니고 있지 않다. 이것은 인간의 성대를 통해 실현할 수 없는 이질적인 문자이다. 전위시는 이런 문자를 적극적으로 도입하여 음성중심주의와 결별하고 새로운 시학의 탄생을 알렸다. 인쇄매체의 다양한 실험이 가능해진 것도, 인쇄가 인간성의 아우라를 소멸시키고 음성주의가 지니고 있는 엄숙주의, 도덕률로부터 해방시켰기 때문이다. 이것을 가장 잘 활용한 것이 전위시의 발음 불가능성의 전면적 확대인 것이다.

발음 불가능성을 시적 원리로 삼는 전위시에서는 형태가 곧 메시지가 된다. 가령 신백수가 근대의 인쇄술이 “회화적(繪畫的) 리듬을 타고”, “읽는다는 것을 제이의(第二義)의 직능으로 몰아버리는 것”⁴⁹⁾이라 했을 때 이 말은 전위시의 ‘형태의 메시지’를 가리킨 것으로 이해될 수 있다. 인쇄술의 회화적 리듬이 “읽는다는 것”

을 필요로 하지 않음은 메시지가 읽혀지지 않는 형태로 존재한다는 의미이기 때문이다. 이는 곧 “활자의 형태” 자체가 “아이디어를 묘사”하는 상황을 말한다.

<그림 2> 이상, 「오감도 시제4호」 전문



발음 불가능한 부호를 가장 적극적으로 이용한 전위시인은 이상이다. 그의 「오감도」 연작시가 대표적인 작품이라 할 수 있다. 이상은 이미 「오감도」를 발표하기 전에 《조선과 건축》이라는 건축잡지 만평란에 이런 실험을 대규모로 시도한 적이 있다. 읽혀지지 않는 시가 이상을 통해 본격적으로 창작되었던 것이다. 인용한 시(<그림 2>)에서

처럼 그의 시는 읽을 수가 없다. 숫자가 주로 사용되고 있지만 이것은 뒤집혀져 있어 이미 읽는 대상이 아니다. 이 시에서 숫자와 점은 전체가 하나의 거대한 부호를 형성하여 형태가 내용, 즉 메시지를 대신한다. 이상은 각종 도표와 기호 등을 적극적으로 사용하여 형태가 지닌 다양한 메시지에 주목하도록 만들었다.

이상의 시, 특히 일문으로 쓰인 초기시는 철저하게 발화를 거부하고 있다. 그의 시는 그 자체가 낭독에 대한 거대한 조롱이다. 그의 시는 매체적 관점에서 전통시와 전혀 다른 바탕 위에 놓여 있기 때문에 서정시와 소통할 수 없다. 김억이 이상의 시를 두고 신랄하게 비판한 것도 매체적 상상력 간의 소통불가능성 때문이다.

얼마만한 정도의 것이라야 비로소 그것에 대하여 이러니 저러니 하면서 말할 겨리가 되는 것이외다. 워낙 도가 너무도 달라지면 우리는 그것에 대하여 어떠한 의견조차 말할 수가 없게 되니 넓은 세상에는 <이러한 것> — 시라고 하는 말을 붙이고 싶지 아니하여 — 도 있거니 할 뿐이외다.⁵⁰⁾

이것은 《가톨릭청년》(1935.5)에 발표한 「정식(正式)」 연작을 두고 한 평가이지

49) 신백수, 앞의 글, 8쪽.

50) 김억, 「시는 기지(機智)가 아니다」, 《매일신보》, 1935년 4월 11일자.

만 「오감도」 연작에 대한 사후적 평가를 겸한 것이라 할 수 있다. 김억은 이상의 시를 시로 인정할 수 없어 ‘시’라는 명칭 대신 ‘이러한 것’이라 부른다. 이 작품을 “천황씨 이후의 최대관(最大觀)”이라고 비꼬면서 이 작품을 시라고 부른다면 그 자체가 “시가에 대한 다시없는 모독”이라고 하며 독자에게 주의를 환기시킨다. 음성을 매체로 선택한 서정시의 계승자인 김억의 입장에서 볼 때 발화 상황을 거부하고 조롱하는 이상의 시는 시가 아니라 ‘이러한 것’이 될 수밖에 없을 것이다. 매체적 상상력이 이질적일 때 소통이 불가능하기 때문이다. 김억은 이상의 시적 방식을 ‘기지(機智)’로 요약하고 있는데, 그는 이 말을 단순한 경구(驚句)나 빈정거림과 같은 의미로 사용한다. 그러나 이상에게 있어서 그것은 이미지의 첨예화 혹은 공간화라고 할 수 있다.

김광균은 이를 “형태의 사상성”으로 불렀다. “시가 다른 문예와 궤도를 달리한 독특한 형태를 가진 이상 일종의 독특한 「형태의 사상성」을 가지고 있을 것”⁵¹⁾이라는 전제는 현대시의 본질이 형태에 있다는 사실을 염두에 둘 때 가능하다. 이것은 단순히 이미지즘을 가리키는 것이 아니다. 오히려 그가 염두에 둔 것은 이미지즘을 포함한 실험적인 근대시 전체였다고 할 수 있다. 그가 이상(李箱)의 시와 《삼사문학》 동인들의 실험을 높이 평가하며 “의식하고 계산하고 사교하며 자연발생 시와는 근본적으로 다른 생산질서를 거쳐 기술의 시를 실험한 것”⁵²⁾을 중요한 공적으로 꼽고 있는 것에서 이런 지향이 확인된다. 그가 ‘형태’에다 ‘사상성’이란 어휘를 덧붙인 것은 형태의 지위를 절대적으로 만들기 위한 전략의 일환이다. 이를 통해 형태는 그 자체로 자족적이고도 독립적인 지위를 획득하게 된다. 이런 점에서 ‘형태의 메시지’는 김광균의 “형태의 사상성”의 번역이라 할 수 있다.

3. 관념화된 평면

마지막으로 근대 인쇄매체의 시학은 ‘관념화된 평면’, 혹은 ‘평면의 관념화’로 규정될 수 있다. 전위시가 음성주의와 결별하고 형태에 절대적인 지위를 부여할 때, 전위시의 수용에는 이전과 다른 지각작용이 개입된다. 전위시가 노리는 것은

51) 김광균, 「나의 시론: 서정시의 문제」, 《인문평론》, 1940년 5월호; 김광균, 『김광균문집 와우산』 (범양사출판부, 1985), 60쪽.

52) 김광균, 위의 책, 61쪽.

시각의 절대화를 통한 즉각적인 이해가 아니다. 시각이 절대화되면서 시는 오히려 독해의 대상이 된다. 전통시처럼 음성으로 듣는 순간 의미를 즉각적으로 이해하는 것이 아니라, 기호를 해독하는 과정이 필요하게 된 것이다. 즉 지적 독해과정이 강화되었다는 의미이다.

전통시는 발화를 듣는 순간 즉각적인 이해가 가능하기 때문에 청자의 지적 작용을 필요로 하지 않는다. 상투적인 표현이 자주 등장하는 것도 이 때문이다. 이에 반하여 근대시는 활자가 만들어내는 시각적 기호로부터 의미를 읽어내는 독해 과정을 필요로 한다. 독해가 지적 작용의 일환이라는 점에서 근대시는 기본적으로 지적인 요소를 지닐 수밖에 없다. 그래서 전통시의 즉각적 이해는 전근대적인 속성으로서 타기의 대상이 된다. 이제 시는 음성적 즉각성에 기반한 구체성으로부터 점점 멀어져 지적 차원에서 건축되는 인공물로서 추상적인 성격을 지니게 되었다.

이 추상성은 기법적으로 ‘낯설게 하기’와 연계되어 있다. 러시아형식주의자들이 문학의 본질을 ‘낯설게 하기’로 보고 이를 독자의 시선을 오래 끄는 데서 찾는 것은 그들이 염두에 두고 있는 문학이 시각 중심의 근대 문학임을 말해주며 동시에 전통시에서 중시되었던 상투적, 관습적 표현을 그들이 극단적으로 기피하고 있음을 보여준다. 근대시의 난해성은 여기에서 비롯된다.

전위시는 그 추상성 혹은 난해성을 극단적인 수준으로 끌어올린다. 읽을 수 있는 문자와 발음 불가능한 부호가 뒤섞인 작품, 부호와 그림만으로 이루어진 작품은 서술적인 요소로서 해석의 실마리가 완전히 제거된 상태이다. 그것이 전위시가 지닌 추상화의 이면이다. 그렇기 때문에 수용과정에는 그런 실마리를 스스로 창조해내어야 하는 부담이 생긴다. 그 부담이 전위시의 난해성으로 나타난다. 추상성은 곧 난해성과 등가인 것이다. 이 추상성을 이해가능한 단계로 번역하기 위해선 지적 작용의 개입이 비상하게 요구된다.

宣戰布告

~~~~~스키니코타

어린애키우는집의강아지같은 詩人.  
戰爭의 株券을 팔고사는 古典的이뭇되는實業家  
박쥐의 나라. 卽. 쥐의 나라.

JERNFFA~~~~~

지게미. 턱지끼. 消化物. 과 等等.

家畜들의 理想村.

아가!

너의들의싸흠은 어른에게따귀밧겐마즐것이 없단다아.<sup>53)</sup>

이 작품은 시각적 요소를 사용하고 있지만 이것이 작품의 이해를 증가시키지는 않는다. 시각적 제시가 즉각적인 이해와 무관함은 이상(李箱)의 시에서도 확인되는 바이다. ‘음성의 사물화’에서도 청각의 시각적 제시는 비교적 직접적인 이해를 지향하는 듯하지만 그것의 구체적인 의미는 분명하게 드러나지 않는다. 전쟁의 시작을 암시하는 이 서두에서 긴박한 상황은 허공에 가득한 전파의 송신을 통해 나타난다. 음성의 시각화는 ‘전파’라는 글자의 풀어쓰기 혹은 알파벳으로 혹은 물결무늬로 나타난다. 하지만 이런 시각화 사이에 시인, 실업가, 박쥐 등의 어휘는 구체적인 맥락을 사상한 채 이미지로만 던져져 독자의 적극적인 개입을 요구한다. 도표나 이미지의 제시가 오히려 난해성을 증가시키고 있는 것이다. 이런 경향을 어떻게 해석해야 할 것인가.

음성이 지닌 입체적인 성격이 활자를 통해 평면화된 것은 어떻게 보면 단순화의 과정일 수 있다. 보통 이런 단계에서는 더 낮은 단계의 지적 수준이 필요하게 된다. 그러나 전위시는 그 반대의 결과를 가져왔다. 평면화가 오히려 추상성을 강화하는 쪽으로 나아갔기 때문이다. 이런 아이러니를 해명하는 데 인쇄의 평면화가 가져온 결과에 주목하는 옹의 다음 논의가 도움이 된다.

인쇄는 말을 떼어내어, 그것을 시각적인 평면으로 한정적으로 귀속시켰고, 지식의 관리를 위해서 시각적인 공간을 다른 방식으로 활용하기 시작하였다. 그렇게 함으로써 인쇄는, 인간으로 하여금 스스로의 내면 의식과 무의식적인 자원을 갈수록 점점 사물과 같은 것, 비인격적인 것, 종교적으로 중립적인 것으로 생각하도록 만들었다. <sup>54)</sup>

53) 오장환, 「전쟁」, 《한길문학》, 1990년 7월호, 354쪽. 1935년(소화10년) 1월 6일에 출판허가가 난 오장환의 장편 전위시 「전쟁」은 일제의 검열로 출판되지 못하였는데 다행히 육필원고가 발굴되어 1990년에 공개되었다. 원본이 공개되지 않아 발굴 잡지의 표기를 따랐다.

옹에 따르면 인쇄가 음성을 “시각적인 평면”에 가둘 때 인간의 내면은 사물의 상태로 존재하게 된다. 음성의 입체성이 전방위적 인간, 내면과 행동의 일체 등을 전제한다고 할 때 인쇄의 평면성은 내면으로만 침잠하는 인간, 내면과 행동의 괴리를 전제한다. 옹의 “내면 의식과 무의식적인 자원”은 음성주의에 내재되어 있는 총체적 형태의 인간성이다. 음성이 지니고 있는 ‘현전의 형이상학’은 인간의 총체적 실현이라는 환상과 연계되어 있다. 음성은 완성된 인간을 전제로 한다. 그러나 활자는 구체적 인간을 사상시킨다. 인간의 고유성은 규격화된 활자에서 인정되지 않는다. 활자는 수많은 저자의 다양한 생각을 동일한 형식으로 반복함으로써 다채로운 인간의 체취를 탈각시켜 버린다. 인쇄는 인간성을 사물화시킴으로써 근대의 비인간화를 촉진시킨다. 인쇄가 사상시킨 ‘인간성’은 기술복제시대에 사라진 아우라인 것이다.

인쇄의 평면성은 입체성 혹은 총체성의 아우라를 지닌 인간을 자기의 내면으로 위축시키면서 대상에 대한 즉각적이고 총체적인 이해 과정을 상실하게 만들었다. 음성의 입체적 총체성의 상실은 맥락의 상실이다. 전위시는 구체적인 시적 맥락을 단절시키고 어휘를 고립시키면서 무반성적이고도 관습적인 독해과정의 안정성을 끊임없이 동요시킨다. 그 결과 전방위적인 소외 효과가 발생한다. 바로 이 소외가 전위시의 관념화 과정을 촉진시키는 역할을 한다. 말을 “시각적인 평면”으로 귀속시킨 것은 결과적으로 극도의 추상화 과정을 동반하는 것이다.

이처럼 전위시에서 관념화된 평면은 전위시의 추상화를 가져오고 지적 작용의 개입을 과도하게 요구한다. 지적 개입이 더 많이 요구될수록 시는 더 난해하게 된다. 난해성은 다다이즘 계통의 시에서만 나타나는 것이 아니다. 초현실주의 시에서도 이미지의 과격한 대립은 기존의 판단작용을 정지시키고 새로운 지적 해독의 과정을 요구한다. 전위차가 큰 이미지의 결합은 일상적인 문맥이라는 해설적 과정을 생략한 추상화의 또다른 양상이라 할 수 있다. 이는 시적 이해를 위한 구체적 맥락의 형성이라는 점진적 과정을 생략한 것이다. 전위시는 어떤 경우든지 인쇄매체가 지닌 관념화된 평면이라는 근원적 조건을 벗어날 수 없다. 따라서 ‘관념화된 평면’은 전위시를 비롯한 현대시의 난해성을 설명해주는 유용한 관점이 될 것이다.

---

54) W. Ong/이기우·임명진(옮김), 앞의 책, 199쪽.

#### IV. 결론

근대출판문화에 대한 이해는 전위시의 발생과 그 시학적 의미를 이해하는 데 본질적인 중요성을 지닌다. 초기 전위시에 김니콜라이의 「윤전기와 사층집」이나 이상의 「출판법」처럼 출판문화와 관련된 배경이나 어휘가 등장하는 것은 결코 우연이라 할 수 없다.

전위시는 인쇄매체의 가능성을 가장 적극적으로 타진해본 장르이다. 따라서 인쇄매체에 대한 자각을 지니고 있지 않으면 전위적인 시를 시도할 수 없다. 또한 인쇄매체에 대한 자각을 가지고 있더라도 당대 인쇄 환경이 뒷받침 되지 않으면 전위적인 시는 발표될 수 없었을 것이다. 1920년대 중반 전위시의 등장은 당시의 전위시인—김니콜라이, 김화산, 김기림, 이상, 신백수 등—의 인쇄매체에 대한 인식이 당대 인쇄문화의 성장과 맞물렸기 때문에 가능한 것이었다.

전위시와 근대인쇄문화가 공유하고 있는 특성, 즉 근대출판의 시학은 음성의 사물화, 형태의 메시지, 관념화된 평면으로 요약될 수 있다. 음성의 사물화는 시각 중심의 인쇄문화에서 음성이 사물의 차원으로 존재하는 양상을 말한다. 형태의 메시지는 전위시에서 발음 불가능한 기호와 도형의 적극적인 사용으로 형태가 그 자체로 메시지의 위상을 지님을, 관념화된 평면은 음성의 입체성을 상실하면서 관념적으로 되어간 전위시의 상태를 가리킨다.

지금까지 인쇄문화의 가능성을 가장 극단적으로 실험한 전위시의 등장 배경과 시적 특성을 매체의 관점에서 구체적으로 검토하였다. 이를 통해 아방가르드의 실험성이 단순한 문학적 기법의 이식이 아니라 당대의 구체적인 조건을 바탕으로 이루어진 시학적 반응이었음을 확인할 수 있었다.

#### 참고문헌

- 김광균, 『김광균문집 와우산』. 서울: 범양사출판부, 1985.  
 김기림, 『김기림 전집2』. 서울: 심설당, 1988.  
 김봉희, 「근대인쇄문화의 도입과 발전과정에 관한 연구」. 『서지학연구』 10집, 1994, 99~134쪽.

- 김준오, 『시론』. 서울: 삼지원, 1995.
- 나기, 「한국의 다다: 모던이라고 불린 안티모던」. 《다층》 2001년 여름호.
- 무위산봉 고사리, 「‘다다’? ‘다다’!」. 《동아일보》 1924년 11월 24일자.
- 문덕수, 『한국모더니즘시연구』. 서울: 시문학사, 1981.
- 박인기, 『한국현대시의 모더니즘 연구』. 서울: 단대출판부, 1988.
- 박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』. 서울: 소명출판, 2003.
- 박현수, 『한국 모더니즘 시학』. 서울: 신구문화사, 2007.
- 신백수, 「활판술: 활판구축법서설(活版構築法序說)」. 『박문』 1939년 4월호.
- 안상수, 「타이포그래피적 관점에서 본 이상 시에 대한 연구」. 한양대 박사학위논문, 1995.
- 오세영, 『한국 근대문학론과 근대시』. 서울: 민음사, 1996.
- 오세용, 「한국 근대인쇄술에 미친 일본의 영향」. 『아시아민족조형학보』 6집, 아시아민족조형학회, 2006. 5. 148~159쪽.
- 원고지, 「인쇄물이 독자의 손에 들기까지, 잡지나 신문이나」. 《별건곤》 2호, 1926년 12월호.
- 임명섭, 「이상의 문자경험 연구」. 고려대 박사학위논문, 1997.
- 춘과, 「出版界로 觀한 京城」. 《개벽》 48호, 1924년 6월호.
- 한국출판협회(편), 『인쇄출판문화의 기원과 발달에 관한 연구 논문집』. 청주고인쇄박물관, 1996.
- Bradbury, Malcolm & McFarlane, James, *Modernism*. New York: Penguin Books, 1976.
- Calinescu, M./이영옥(외 옮김), 『모더니티의 다섯 얼굴』. 시각과 언어, 1993.
- Frye, Northrop/임철규(옮김), 『비평의 해부』. 한길사, 1982.
- Hewitt, Andrew, *Fascist modernism: aesthetics, politics, and the avant-garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Mcluhan, H. M./박정규(옮김), 『미디어의 이해』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2007.
- Ong, W./이기우 · 임명진(옮김), 『구술문화와 문자문화』. 서울: 문예출판사, 1995.
- Paz, Octavia/김은중(옮김), 『흙의 자식들 외』. 서울: 솔, 1999.
- Poggioli, Renato/박상진(옮김), 『아방가르드 예술론』. 서울: 문예출판사, 1996.
- Webster, Michael, *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

## 국문 요약

근대출판문화에 대한 이해는 전위시의 발생과 그 시학적 의미를 이해하는데 본질적인 중요성을 지닌다. 전위시는 인쇄매체의 가능성을 가장 적극적으로 타진해본 장르이다. 따라서 인쇄매체에 대한 자각을 지니고 있지 않으면 전위적인 시를 시도할 수 없다. 또한 인쇄매체에 대한 자각을 가지고 있더라도 당대 인쇄 환경이 뒷받침 되지 않으면 전위적인 시는 발표될 수 없었을 것이다. 1920년대 중반 전위시의 등장은 당시의 전위시인—감니콜라이, 김화산, 김기림, 이상, 신백수 등—의 인쇄매체에 대한 인식이 당대 인쇄문화의 성장과 맞물렸기 때문에 가능한 것이었다.

전위시와 근대인쇄문화가 공유하고 있는 특성, 즉 근대출판의 시학은 음성의 사물화, 형태의 메시지, 관념화된 평면으로 요약될 수 있다. 음성의 사물화는 시각 중심의 인쇄문화에서 음성이 사물의 차원으로 존재하는 양상을 말한다. 형태의 메시지는 전위시에서 발음 불가능한 기호와 도형의 적극적인 사용으로 형태가 그 자체로 메시지의 위상을 지님을, 관념화된 평면은 음성의 입체성을 상실하면서 관념적으로 되어간 전위시의 상태를 가리킨다. 이를 통해 전위시의 본질이 매체의 본질과 연계되어 있음을 알 수 있다.

인쇄문화의 가능성을 가장 극단적으로 실험한 전위시의 등장 배경과 시적 특성을 매체의 관점에서 구체적으로 검토함으로써, 우리나라 전위시의 실험성이 단순한 문학적 기법의 이식이 아니라 당대의 구체적인 조건을 바탕으로 이루어진 시학적 반응이었음을 확인할 수 있었다.

● 투고일 : 2008. 4. 16.

● 심사완료일 : 2008. 5. 29.

● 주제어(keyword) : 출판술적 상상력(typographic imagination), 근대출판의 시학(the poetics of the modern printed media), 음성의 사물화(the reification of voice), 형태의 메시지(a message as a form), 관념화된 평면(an abstracted plane).