

시와 음악 간의 새로운 관계

- 말라르메에게 있어 시 창작원리로서의 음악

도윤정
(인하대학교)

❖ 국문초록

본 논문은 근현대 시대에 들어 새롭게 정립된 시와 음악 간의 관계에 대해 탐구하고자 한다. 이 시기는 구술문화가 몰락하고 문자문화, 인쇄문화가 지배적이 되고 이에 따라 낭독보다는 목독이 보편적인 된 시기이다. 이 시기의 특징에 민감하게 반응하고 자신만의 음악 개념과 그것으로부터 새로운 시 창작 원리를 만들어 간 말라르메를 연구 대상으로 삼았다. 그의 『디바가시옹』과 서간문을 분석하면서 이 작업을 수행한다. 특히 「시의 위기」, 「음악과 문학」, 「문자에 담겨 있는 신비」, 「책에 관하여」 등의 글이 주요 분석 대상이다.

첫째, 말라르메에게 있어서 음악은 신비로움과 성스러움과 연결된다. 음악을 감싸고 있는 것이 신비로움이며 음악이 지향하는 것이 성스러움이다. 그 성스러움은 인류의 시원에서부터 존재한 인간 내면의 것이다. 이런 음악의 특성, 즉, 음악적인 것을 시의 세계로 전환하고자 하는 원리가 말라르메의 첫째 창작 원리이다. 그런데 말라르메는 음악을 단지 소리의 차원이나 악기의 차원으로 환원하지 않고 사물들 사이의 관계들의 총체라고, 추상적으로 정의한다. 이런 음악은 총체적 리듬, 분위기, 기운과 같은 것이다.

둘째, 이런 ‘음악’을 어떻게 문학 작품 속에서 구현하느냐의 문제가 남는다. 음악은 신비로움에 싸여 있으므로 음악을 구현하는 문학 작품은 신비로운 방식으로 이 음악, 즉 성스러운 세계를 전달해야 한다. 이러한 방식은 시를 하나의 구조로 만드는 창작 원리를 낳는다. 즉, ‘음악적으로’, 실제적 사물과 시인의(시인의 주도권) 사라짐이라는

방식으로, 단어들만으로 울림의 구조를 만드는 것이 말라르메의 둘째 창작 원리이다. 울림의 구조는 청각적으로도 만들 수 있지만 인쇄문화의 확산 속에서 말라르메는 시각적 구조를 만드는 것으로써 말소리의 불완전성을 극복한다.

이리하여 그는 소리 못지않게 침묵을, 청각 못지않게 시각을 시 세계의 주요 모티프와 창작의 핵심으로 도입하게 된다. 그리고 이러한 새로운 시와 음악 간의 관계와 그로부터 도출되는 시 창작 원리는 여전히 문자 시대를 살고 있는 우리에게 시 탐구에 있어 주목할 관점으로 보인다.

주제어 : 시, 음악, 시 창작원리, 말라르메, 새로운 음악, 시각적 구조, 인쇄문화

I. 서론

시와 음악 간의 밀접한 관계는 오래 전부터 인식되어 왔으며 근현대 시인들 또한 시가 노래였다는 전통을 변함없이 의식하였다. 이처럼 창작에 있어 시인들에게 중요했던 것은 말소리였기에 그들은 음절이나 단어의 발음이 주는 느낌, 운(두운, 각운 등)과 율(호흡), 악센트와 억양, 시구와 절이라는 구조, 반복 기법 등 시에 있어서 음악적인 요소라고 할 만한 것들에 섬세하게 반응하였다. 그런데 구술문화가 물러서고 문자문화, 인쇄문화가 지배하는 근현대에 들어서면서 시인들은 자신들의 시 창작 원리로서의 음악에 대해 새로운 시도를 하기 시작한다. 낭독보다는 묵독이 보편화되었기 때문이다¹⁾. 본 논문은 과도기적 시기에 생겨난 시와 음악 간의 새로운 관계에 대해 살펴보고자

1) 구술문화와 문자문화의 차이, 특히 각 문화 속 인간의 사고와 표현의 특징들을 분석했던 월터 옹은 후자의 특성이 두드러진 것은 인쇄문화의 발달 이후이며 새로운 문화의 등장 이후 속독과 묵독이 가능해지고 이에 따라 쓰는 방식에도 변화가 생겼다고 지적하였다. “인쇄된 텍스트는 대체로 필사본의 텍스트보다 훨씬 읽기가 쉽다. 인쇄된 것이 훨씬 읽기 쉽다는 데에서 생겨난 결과는 대단하다. 텍스트가 한층 읽기 쉬움으로써 궁극적으로 속독과 묵독이 가능해지게 된다. 그리고 그런 방식으로 읽을 수 있음으로써 텍스트에 있어 저자의 목소리와 독자 사이에 다른 관계가 생겨나고, 쓰기에 대해서도 다른 스타일의 쓰는 방식이 필요해지게 된다.” “쓰기는 원래 구술적인, 말해지는 말을 시각적인 공간 속에 재구성해 왔다. 인쇄는 더욱 결정적으로 말을 공간 속에 뿌리박도록 했다.” 월터 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우, 임명진 역, 문예출판사, 1995, 186-187쪽.

한다.

개인의 감정과 정서에 집중했던 낭만주의 시대에는 음악이 문학의 모범으로 여겨졌다. 그러나 낭만주의 시대에서 상징주의 시대로 넘어가면서 조금 더 추상적인 의미의 음악, 혹은 음악성, 음악적인 것이 시인들의 관심을 끌었다. 예를 들어, 베를렌이 「작시법」에서 “무엇보다도 우선 음악”을 지향했을 때, 그가 말하는 음악은 말소리에 집중했던 그 이전 시대 시의 음악과는 다른 무엇, 포괄적인 정서적 느낌으로서의 어떤 음악적인 것에 가까웠다. 그리고 말라르메에게 있어서 전 시대와의 차이는 두드러진다. 이미 백여 년 전 그는 새로운 시대에 맞는 새로운 방식의 글쓰기를 제안했다. 책이 보편적 문화로 자리잡아간 시대에 그는 말과 글이 다른 매체임을 인식하고 문자매체에 근거한 문학의 특성에 천착하였다. 그에게 있어 글이란 언어이면서 시각적으로 감지되는 그림이었던 바, 그의 방식이 묵묵히 보편화된 근현대에 시와 음악 간의 새로운 관계를 정립했던 하나의 사례로 주목받을 수 있을 것으로 기대한다.

말라르메는 여러 차례에 걸쳐 인류의 모든 역사, 자취를 담은 ‘대작’(l'Œuvre)을 쓰겠다고 밝혔지만 결국 바라던 작품을 남기지 못했다. 대신, 그가 남긴 여러 글에서 우리는 ‘대작’을 염두에 둔 그만의 시 쓰기 방법을 엿볼 수 있다. 그의 산문이 시 못지않게 함축적이며 암시적인 글이지만 동시에 시 처럼 같거나 비슷한 표현을 반복하기도 하여 우리는 여러 텍스트를 겹쳐 읽으면서 이해의 폭을 넓혀 갈 수 있을 것이다.

말라르메의 시 창작원리를 읽어낼 수 있는 대표적인 저서로 1897에 출판된 『디바가시옹(Divagations)』²⁾을 들 수 있다. 이 책에 실려 있는 「시의 위기(Crise de vers)」³⁾에서 그는 당대의 시가 처해있는 위기상황을 진단하고 새로운 글쓰기를 모색하고 있다. 1894년도에 옥스포드에서 한 강연 원고인 「음악과 문학(la Musique et les Lettres)」은 「시의 위기」보다 먼저 1895년에

-
- 2) ‘디바가시옹(divagation)’은 ‘여담’, ‘횡설수설’, ‘헛소리’ 등의 의미를 지녔는데 한국어로 번역하는 것보다 원어를 소리나는 대로 표기하는 것이 말라르메가 의도했던 의미의 풍부성을 단순화하는 위험을 피할 수 있어 ‘디바가시옹’으로 표기한다.
3) ‘vers’를 어떻게 옮길까 고민하다 ‘시’로 옮기기로 했다. 원래 ‘vers’는 운과 율을 맞추는 정형적 시구를 뜻하지만 우리는 좀 더 넓은 의미에서, 일정한 형식이 작품의 구성원리가 되는 텍스트까지 모두 지시할 수 있기를 바란다.

출간되었다. 「음악과 문학」은 「시의 위기」에서 전개되는 사유의 이전 모습을 보여주기도 하는데, 실제로 이 글의 일부분이 괄호로 묶여 「시의 위기」에 다시 실려 있다. 주로 음악적인 것으로서의 문학, 음악 장르보다 더 음악적인 것으로서의 문학을 다루고 있다. 「문자에 담겨 있는 신비(Le Mystère dans Les lettres)」도 그 사유의 연장선상에 있으며, 작품 단위로서의 책이라는 매체를 다룬 「책에 관하여(Quant au livre)」도 참고할 만하다⁴⁾. 1886년과 1887년 사이, 또 1893년에 쓰여진 「극장에서의 스케치(Crayonné au théâtre)」는 춤, 마임 등 공연예술비평을 통해 말라르메의 예술관과 나아가 문학관을 읽을 수 있는 글이다. 이런 여러 글을 통해 말라르메가 제시하는 이론을 바탕으로 만든 작품이 『주사위 던지기(Un coup de dés)』인데 이 시의 서문 역시 중요한 단서를 제공할 것이다. 뿐 아니라 사실 이 작품 자체가 말라르메가 쓰지 못한 대작을 어느 정도 엿볼 수 있게 해 주므로 이 작품 자체도 중요한 자료라 하겠다. 이상의 글과 편지글을 중심으로 하여 말라르메에게 있어 시 창작 원리와 그것과 음악 사이의 관계를 살펴보겠다.

II. 본론

우선 출발점으로 「시의 위기」를 보자. 이 글에서 말라르메는 당대 시의 변화를 요약해 보여주고 있다. 프랑스 혁명 이후 프랑스 사회가 큰 변혁을 겪고 있듯 프랑스 시도 빅토르 위고 사망 이후 변화를 겪고 있다고 지적한다. 삼중으로 전통양식이 변형되었음을 지적하는데, 12음절의 알렉상드랭이 6음절+6음절로 나뉘는 법칙이 어겨지고 다음으로는 12음절 자체가 어겨져서 11음절 혹은 13음절로 변형되며 마지막으로 상징주의자들의 ‘자유시’에서는 더 유연한 형태가 태어난다. 이런 상황에서 말라르메는 다른 장르의 변화도 목격하게 되는데, 음악에서의 바그너의 시도가 그것이다. 이 시도에서 음악은 시와 만나 시적인 것으로 승화된다고 그는 말한다⁵⁾. 그렇게 음악과 시의 만남이라는

4) 「책에 관하여」는 세 부분으로 나뉘어 있는데 셋째 부분의 제목(“책, 정신적 악기(Le livre, instrument sprituel)”) 역시 음악적 비유를 사용하고 있다.

5) “[...] ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.(바그너

당대의 경향으로부터 말라르메는 자신의 시학에 관한 얘기의 실마리를 풀어 간다. 마치 글의 제목처럼 위 아래로 칸이 띄어져 있는, “징후 이중의 귀결점 ---”⁶⁾이라는 문단이 그 신호이다. 결정적으로 다음 페이지에 “이 목표, 나는 그것을 전환이라 한다. 다른 하나는, 구조”⁷⁾라고, 역시 위 아래로 칸이 띄어져 있는 문단이 나온다. 여기에서 우리는 말라르메가 가다듬은 두 가지 창작원리에 대한 단서를 발견할 수 있다.

1. 첫째 창작원리: 음악에서 시로의 전환

첫째로 등장한 ‘전환(transposition)’을 살펴보자. 무엇을 무엇으로 전환하는가? 이 글을 계속 읽다 보면 다음과 같은 부분을 만나게 된다.

[...] nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : [...]⁸⁾

우리는 이제 위대한 문학적 리듬의 균열, 그리고 기악 구성과 같이 살랑이는 그 조각들의 분산 앞에서 바로 심포니로부터 책으로의 전환을 완수하는, 혹은 한결같이 우리의 자산을 되찾는 예술을 추구한다.

시, 나아가 문학의 위기상황에서 추구해야 할 바를 적은 이 부분에서 우리는 ‘심포니에서 책으로의 전환’이라는 표현을 발견한다. 이 말은 보다 보편적인 개념을 사용하여 음악에서 문학으로의 전환이라 읽을 수도 있겠다. ‘책’으

이후 음악(Musique)은 시구(Vers)와 결합하여 시(Poésie)가 되었다.” *Igitur. Divagations. Un coup de dés.* / préf. d'Yves Bonnefoy, Paris : Gallimard(coll. «Poésie»), (1976)1996, p.246.

6) "Indice double conséquent —" *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.247.

7) "Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre" *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.248.

8) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.* p.250.

로 대표되는 문학에 관해서는 둘째 주제인 '구조(Structure)'와 관련하여 뒤에서 다루기로 하고 우선 심포니, 즉, 음악에 대해서 살펴보자.

사실 음악이 말라르메의 글쓰기에 있어서 중요한 기준이 된다는 점은 말라르메 시작법의 기초를 이루는 「문학과 음악」이라는 글의 제목에서 이미 드러나고 있다. 그뿐 아니라 1862년에 발표된 글 「예술에서의 이단 - 모두를 위한 예술(Hérésies artistiques - l'art pour tous)」에서부터 1897년에 발표된 『주사위 던지기』의 서문에 이르기까지 음악은 말라르메의 문학관에서 핵심적인 자리를 차지하고 있다. 특히 『주사위 던지기』 서문에서 말라르메는 자신이 시도한 다양한 활자의 크기와 배열이라는 실험적 양식을 독자에게 이해시키기 위해 다음과 같이 음악적 비유를 활용하고 있다.

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiétements, etc., formant le contre-point de cette prosodie, demeurent dans une œuvre...⁹⁾

(이 작품을) 소리 내어 읽고자 하는 사람들에게는, 축소, 연장, 퇴각 혹은 그 운곽 자체들까지도 활용한 사유(pensée)의 적나라한 사용법으로부터 하나의 악보가 도출된다는 점을 덧붙이자. 지배적 모티프와 제2모티프, 주변부 사이의 활자의 차이는 발성의 크기를 시사하며 페이지의 중앙, 위, 아래에 있는 범위[보표]는 억양이 올라가거나 내려가는 것을 표시[기보]할 것이다. 몇몇 매우 자유분방한 방향들이나 확장들 등만이 이 운율 기법의 대위법[부주제]을 형성하며 작품 속에 남는다.

이 부분은 사실 여러 독자에게 오해를 불러일으키기도 하였다. 왜냐하면 위와 같은 음악적 비유로 인해 『주사위 던지기』가 청각적으로 읽히도록 창안

9) *Ibid.*, p.406.

된 것으로 해석될 수 있기 때문이다. 실제로 20세기 초에 그와 같은 시도, 즉, 13인에 의한 이 시의 교향악적 낭독을 무대화한 시도가 있었다. 이 작품의 교정쇄를 말라르메의 집에서 보고 스승의 혁신적 작품에 감탄을 금치 못했던 발레리는 이 시도에 대해 다음과 같이 부정적 반응을 보였다.

저는 『주사위들 던지기』를 연극 무대에 올리고 싶어하고, 진정으로 유언집행인이 아닌 13인의 집행인들의 ‘다음성(多音性)’에 그것을 위탁하려는 이들에게서 의도의 순수성을 의심하는 것은 아닙니다. 하지만 만일 그들이 조금이라도 생전의 말라르메를 알았다라면, 그리고 저처럼, 그 위대한 사람이 자신이 구축한 언어적이면서 시각적인 체계에서 위치의 아주 사소한 부분들까지 (거의 대수학의 의미에서) 검토하는 것을 알았다라면, 또한 마치 그러한 세부사항들에 아주 미묘한 균형이 달려 있는 듯이, 말의 연쇄성을 동반하는 시선의 동시성이 구성되도록 되어 있는 그런 형상의 편집을 자세히 확인하면서 그를 도와봤더라면, 그 심오한 계산 전체를 우연을 통해, 해설가들의 힘을 빌려 깨부순다는 생각은 결단코 생기지 않았을 것이라고 단언합니다!¹⁰⁾

지은이가 『주사위들 던지기』를 큰 소리로 읽도록 허락한 자유가 오해되어서는 안 됩니다. 그 자유는, 이미 그 텍스트에 익숙해져 있고, 그래서 추상적인 그림들로 된 그 아름다운 앨범에 두 눈을 둔 채 마침내 제 자신의 목소리로 어떤 위기의, 혹은 지적인 모험의 표의문자적인 광경을 살려낼 수 있는 독자에게만 가치가 있는 것입니다.¹¹⁾

10) 폴 발레리, 『말라르메를 만나다』, 김진하 역, 문학과지성사, 2007, 21쪽.

11) *Ibid.*, p.22. 발레리는 또한 말라르메가 자신에게 이 작품을 낭독할 때 높낮이를 변형시키지 않고 읽었음을 증언한다. (“그는 색이 아주 어둡고 네모지고 다리가 굵은 나무탁자 위에도 시의 초고들을 늘어놓았습니다. 그러고는 나지막하고 고른 음성으로 조금의 ‘효과’도 내지 않고 거의 자기 자신에게 읽듯 읽어나가기 시작하였습니다.”) 그리고 낭독 후 말라르메가 발레리로 하여금 천천히 이 작품을 눈으로 보게 했고, 그 행위가 바로 이 작품의 핵심인 공간적 독서에 해당함을 강조한다. (“말라르메는, 세상에서 유일하게 저에게만 『주사위들 던지기』를 읽어 준 다름, 더욱 큰 어떤 놀램을 위한 간단한 준비인 듯, 마침내 저에게 그 배열을 찬찬히 바라보도록 했습니다. 저로서는 우리의 공간에 최초로 자리 잡은 어떤 사유의 형상을 보는 것 같았습니다. 여기서는, 진정으로 공간이 말을 하고, 생각하고, 일시적인

따라서 위의 서문은 말라르메가 시도한 시각적 음악성이 독자들에게 잘 이해되도록 음악적 비유를 사용한 것으로 보는 것이 자연스럽다. 한편, 이 서문의 말미에서 말라르메는 다음과 같이 자유시와 산문시라는 전통적인 음악성에서 탈피한 현대적 시도 역시 여전히 음악의 영향하에 있음을 지적한다. 또, 한 발 더 나아가 위의 서문에서 본 것처럼 청각에서 시각으로 중심 감각을 바꾸었지만 말라르메가 작품 속에서 추구하고자 하는 것은 변함없이 ‘옛 시’이며 그것은 음악에 바탕으로 둔 작품임을 밝힌다.

Leur[le vers libre et le poème en prose] réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'ancien vers, auquel je garde un culte et attribue de l'empire de la passion et des rêveries.¹²⁾

자유시와 산문시의 결합은 음악회에서 듣는 음악의 낮은 영향하에서 이루어진다. 우리는 문학에 속했던 것으로 보이는 음악의 여러 가지 수단들을 발견하는데, 나는 그것들을 되찾는다. 그로부터 차츰 심포니처럼 되었으면 하는 그 양식은 개인적 노래 옆에 옛 시를 망가뜨리지 않고 그대로 살려 두는데 나는 그 옛 시를 여전히 숭배하며 그 시에 열정과 몽상의 절대적 권위를 부여한다.

앞서 언급했듯이, 말라르메에게 있어 문학 장르의 참조점으로서 음악에 관한 관심은 젊은 시절부터 있었다. 그렇다면 말라르메가 추구한 음악이란 어떤 음악을 말하는지를 그의 가장 이른 시기의 글인 「예술에서의 이단」(1862년)에서 살펴보자. 이 글은 "모든 성스러운 것과 그리 되려 하는 것은 신비스러움으로 감싸져 있다"¹³⁾는 문장으로 시작된다. 이어지는 부분에서 그는 모짜르

형태들을 낳고 있었습니다.”) *Ibid.*, pp.18-19.

12) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.* p.407.

13) "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère." *Écrits sur l'art / présentation par Michel Dragnet, Paris : GF Flammarion,*

트, 베토벤, 바그너 등의 이름을 거론하면서 신비스러움을 품고 있는 음악을 부러워한다. 그러니까 문학이 음악으로부터 전해 받아야 할 것이 있다면 바로 성스러움과 신비로움인 것이다.

우선, 성스러움을 보자. 성스러운 것으로서의 예술의 개념은 1863년 앙리 까잘리스(Henri Cazalis)에게 보낸 편지에도 나타난다. “앙리, 자네는 보게 될 걸세. 예술밖에는 진실되고 불변하며 위대하고 성스러운 것이 없음을.”¹⁴⁾ 말라르메의 글쓰기가 지향하는 바도 바로 이런 예술인 것이다. 과연, 1866년 까잘리스에게 보내는 편지에서 그는 “영혼과 우리의 유아기에서부터 우리 내부에 축적되어 온 그와 같은 성스러운 느낌들 모두를 노래하면서”¹⁵⁾라는 예술가로서의 꿈을 고백하고 있다. 이 고백에서 우리는 말라르메가 지향하는 성스러움이 인류의 밖에 존재하는 어떤 것이 아니라 바로 우리 인류가 품고 있는 신성성을 의미함을 알 수 있다. 그러니 성스러움에 대한 관심은 인류의 기원, 인류의 근원에 대한 관심과 다르지 않다고 하겠다. 1885년 베를렌느에게 보낸 유명한 서한¹⁶⁾에서 말라르메가 자신의 글쓰기에 대해 “대지에 대한 오르페우스적인 설명, 그것이 시인과 문학 유희의 최상의, 유일한 의무이다.”¹⁷⁾라는 야심찬 표현을 쓸 때 우리는 거기에서 성스러움을 품고 있는 인류의 근원, 인류의 기원을 향한 말라르메의 관심을 읽을 수 있다. 그리고 그 관심의 중심에는 성스러움이 인간 삶의 본질을 구성했던 고대에 대한 향수가 있는 것이다. 「예술에서의 이단」에서 그가 “오래된 기도서의 황금 잠금쇠여! 파피루스 두루마리의 누설되지 않은 상형문자들이여!”¹⁸⁾라고 찬탄할 때 우리는

1998, p.71.

14) "Henri, tu le verras, il n'y a de vrai, d'immuable, de grand, et de sacré que l'Art." *Correspondance complète 1862-1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898* / préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard(coll. "folio"), 1996, p.147.

15) "[...] chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, [...]" *Ibid.*, p. 298.

16) 이 편지는 「자서전(Autobiographie)」이라는 제목으로 『디바가시옹』에 수록되어 있다.

17) "L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence" *Correspondance complète 1862-1871, op.cit.*, p.586.

18) "Ô fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de

성서와 이집트문자로 대변되는 고대를 향한 그리움을 읽을 수 있다. 그리고 이 둘보다 더 거슬러 올라가면 점성술을 만나게 된다. 점성술은 별들의 운행과 그로부터 형성되는 하늘의 기운에서 인간의 삶을 읽어 내었다. 인간이 인간을 둘러싼 세계, 나아가 우주와 연결되었음을 스스로 인식했을 때 성스러운 인류의 역사는 시작되었다. 순간순간 하늘의 기운을 살피고 거기에서 온 우주와 연결된 인간 자신의 성스러움을 느꼈던 점성술은 인류가 성스러움에 대한 감수성과 열망을 느낌 시작점인 것이다.

우리는 성스러움과 인류 역사에 대한 말라르메의 관심을 염두에 두고 ‘음악’이란 무엇인가의 문제로 되돌아온다. 앞에서 인용한, ‘심포니에서 책으로의 전환’ 바로 다음에 나오는 말라르메의 글을 보자.

[...] car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.¹⁹⁾

왜냐하면, 모든 것 속에 존재하는 관계들의 총체로서의 음악이 풍부하고 자명하게 도출되어야 하는 것은, 이론의 여지없이, 금관악기, 현악기, 목관악기를 통한 단순한 울림에서가 아니라 절정에 이른 지적인 말에서이기 때문이다.

여기에서 말라르메는 악기들의 울림과 지적인 말을 대비시키며 후자를 음악에 연결시킨다. 왜냐하면 말라르메에게 음악이란 일반적인 개념, 즉 소리를 매개로 하는 예술 장르보다 더 근본적인 개념이기 때문이다. 그에게 있어 ‘음악’이란 ‘모든 것 속에 존재하는 관계들의 총체’를 뜻한다. 음악은 들리는 것뿐 아니라 읽히거나 보이기도 하는 무엇이면서 감각의 차원보다 더 근원적인 음악성, 리듬감 등이기도 하다고 추측할 수 있다.

또, 바로 이 표현 속에서 우리는 앞서 점성술에서 보았던 우주론적인 시각을 발견한다. 이 세계의 모든 것들이 서로서로 맺고 있는 관계들, 성스러운

papyrus !" *Écrits sur l'art, op.cit.*, p.72.

19) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.250.

기운을 내뿜는 그 관계들의 총체에 말라르메는 음악이라는 이름을 붙인 것이다. 과연, 이 표현 좀 전에 우리는 “음악가 마음대로 혹은 자기도 모르는 사이, 대기 현상(météores)의 현대판인 심포니는 사유(pensée)에 근접한다.”²⁰⁾라는 문장을 만난다. 여기에서 météores는 대기 현상을 가리키지만 하늘의 변화를 감지하려는 시도라는 점에서 점성술과 같은 차원의 표현이라 할 수 있다. 즉, 음악은 점성술의 현대적 변용인 것이다.

그런데 이 문장에서 우리는 매우 흥미로운 단어를 본다. 바로 ‘사유’인데, 이것은 말라르메가 글쓰기를 논할 때 빠지지 않고 등장하는 용어이며 'Idée (이데)', 'Notion pure(순수 개념)', 'Esprit(정신)' 등으로 변주되기도 한다. 예를 들어 다음 부분에서는 음악과 정신(esprit) 간의 밀접한 관계를 진술하는데 여기에서 esprit는 pensée와 상호 대체 가능한 개념인 것이다.

Son[l'art littéraire] sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclure, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout.²¹⁾

문학예술, 그것의 마법이, 날아서 흩어지는 것, 말하자면 정신(esprit), 모든 것의 음악성 이외에는 아무것도 필요가 없는 그 정신을 원본으로서의 책에 가두지 않고 한 줌의 먼지나 현실의 바깥으로 해방시키는 것이 아니라면 (무엇인가?).

분명한 것은 글쓰기의 궁극적 지점인 이 개념들이 관계들의 총체인 '음악'을 통해 도달 가능하다는 것이다. 1893년 에드문트 고스(Edmund Gosse)에게 보낸 편지에서도 우리는 이를 확인할 수 있다.

20) "Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; [...]" *Ibid.*, p.247.

21) *Ibid.*, p. 248. 접속사 'ou'를 사용하여 같은 것을 지칭하는 서로 다른 이름을 나열하는 것은 말라르메의 글쓰기의 한 특징이기도 하다. 이런 점에 주목해 말라르메의 글을 읽어 내려가면 우리는 여러 개의 유사한 개념을 얻게 된다. 말라르메의 개념들은 서로 함께 연결되면서 그 의미들이 조금 더 명확해지면서도 풍부해진다.

Employer Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.²²⁾

음악을 그리스적 의미로 사용할 것, 본질적으로 이데 혹은 관계들 사이의 리듬을 의미하는 것으로 (음악을) 일반적으로 알려진 의미 혹은 교향악적인 의미보다 더 신성한 것으로.

음악이라는 용어가 일반적인 의미를 떠나 신성성을 부여받을 때 그것은 ‘관계들의 리듬’, 다른 말로 ‘이데’를 의미하게 되는 것이다. 그리고 이 때 ‘음악’은 ‘음악적인 것’이라고 할 수 있겠다.

이제 문제는 이런 ‘음악’을 어떻게 문학작품에 옮겨놓는가 하는 것이다. “이미지들 사이에 정확한 관계를 정립할 것, 그 관계로부터 점술에서 나타나는 용해 가능하고 또렷한 제 3의 국면이 분리되도록 할 것”²³⁾이라는 표현에서 우리는 그 힌트를 얻을 수 있다. 이미지들의 정확한 관계를 구성해 내고 그로부터, 녹아 사라질 가능성을 내포하면서도 선명한 하나의 국면이 도출되도록 하는 것. 우리는 음악을 감싸고 있는, 음악의 두 번째 특징, ‘신비로움’에서 출발할 것이고 결국 이 작업은 말라르메 시 창작원리의 둘째 키워드인 ‘구조(Structure)’의 의미를 밝히는 일이 될 것이다.

2. 둘째 창작원리: ‘음악의 방식으로’ 구조 만들기

‘음악’의 성스러움은 ‘음악’의 신비로움에 감싸져 있다. 달리 표현하자면, 성스러움은 신비로움을 통해 느껴진다. 신비로운 방식으로 전달된다고도 하겠다. 실제로 말라르메는 「문학과 음악」에서 “그러니 정확하게 우리는 신비의 상호적인 방법들을 소유하고 있다. 음악과 문학 사이의 낡은 구분을 잊자.”²⁴⁾

22) *Correspondance complète 1862-1871, op.cit.*, p.614.

23) "Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination." *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.247.

24) "Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère - oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, ..." *Ibid.*, pp.358-359.

라고 하며 문학과 음악에 공통적으로 신비로운 방식이 존재함을 밝혔다. 그것은 구체적으로 어떤 방식인가? 다음 부분에서 우리는 말라르메의 '음악'이 어떤 식으로 전해지는지 엿볼 수 있다.

Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour,
en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement
se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.²⁵⁾

나는 '꽃 한 송이'라고 말한다. 그러면 내 목소리가 어떤 윤곽도 남기지 않는 망각 바깥에서, 익히 알려진 꽃받침들과는 다른 무언가가 음악의 방식으로 떠오른다. 그것은 감미로운 이데 그 자체, 모든 꽃다발의 부재.

우리는 이미 '음악-성스러움-관계들의 총체-이데'가 같은 것임을 보았다. 이 부분에서 '이데'를 '음악'이라는 말로 바꾸면, 말라르메는 '감미로운 '음악' 자체가 '음악의 방식으로' 떠오른다'고 말하고 있는 것이다. 그리고 그 음악의 방식이란 '꽃'이라는 실체가 사라짐으로써만 가능한 방식이다. 그런데 그냥 사라지는 것이 아니라 '음악'이 생겨나도록 하는 방식이다. 이 방식은 이 문장 바로 앞에 놓인 부분에 나오는 '진동을 동반한 사라짐'(disparition vibratoire)라는 표현으로 요약될 수 있다.

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa
presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ;
si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret
rappel, la notion pure.²⁶⁾

그렇지만, 어떤 비슷하거나 구체적인 환기의 불편함 없이, 그것으로부터 순수 개념이 발산되게 하기 위한 것이 아니라면, 하나의 자연 현상을, 말의 유희에 따라, 진동을 동반한 사라짐으로 전환시키는 경이는 무엇에 소용이 있겠는가.

25) *Ibid.*, p.251.

26) *Idem.*

말라르메의 다른 표현을 빌리자면, 이 세상 모든 것에 깃들어 있는 음악적인 것 - 관계들의 총체 - 이 만들어지는 것은 실체적인 것들이 흩어져서 날아가 버리는 방식을 통해서이다²⁷⁾. 흩어져서 날아가 버린다는 것은 하나의 실체가 조각나 흩어짐으로써 그 조각들이 새로운 환경에 놓이게 되고 새로운 관계를 맺어서 기존의, 견고하게 존재했던 하나의 실체가 사라지게 된다는 말이다. 기존의 실체는 사라지지만 대신 조각들은 흩어짐으로써 주위와 영향을 주고받고 그것은 진동-울림을 낳는다. 울림에 따라 시시각각 변화하는 상태의 순간의 포착이 관계들의 전체 리듬이며 이런 점에서 '음악'은 분위기, 기운, 기세라고 할 수 있다.

이런 음악적인 방식을 우리는 말라르메의 공연예술비평에서 실감나게 접한다. 「극장에서의 스케치」에서 로이 풀러(Loie Fuller)의 춤을 “공기처럼 쏟아지는 상상들의 실타래(les trames imaginatives versées comme atmosphère)”라고 표현하고 있으며 “순수한 움직임 속에서, 공중 곡예로 이동하는 침묵 속에서 단지 간략화된 의상일 뿐이었다.([...] n'était que le costume simplifié, [...], dans le mouvement pur et le silence déplacé par la voltige.)”라고 춤동작 속에서 춤추는 주체는 사라지고 오로지 의상만이 남아있는 느낌을 묘사하고 있다²⁸⁾. 그 조금 앞에서는 “춤의 마법, 그 속에서 그들(무용수들)의 몸은 리듬으로서만 등장한다, 모든 것이 의존하지만 그것을 감추고 있는 리듬으로서만.(...) l'ensorcellement des danses, où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend mais qui le cache.)”이라고 표현함으로써 리듬만을 남기고 실체가 사라지는 광경을 보여주고 있다²⁹⁾. 무용수에 대해 일반적으로 갖고 있는 생각을 이중으로 부정하는 아래와 같은 유명한 진술은 이런 맥락에서 이해할 수 있다.

A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, [...], et qu'elle

27) 각주 17의 인용문 참조.

28) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.* p.202.

29) *Ibid.*, p.201.

ne danse pas, suggérant, [...] poème dégagé de tout appareil du scribe.³⁰⁾

즉, 여자무용수는 춤을 추는 여자가 아니다. 병치된 모티프들 때문에 그녀는 여자가 아니라 우리 체형의 기초적인 모습들 중 하나를 요약하는 하나의 은유이며, 필경사의 모든 신체기관으로부터 도출되는 시를 암시하므로 그녀는 춤을 추는 것이 아니다.

문학에서도 마찬가지이다. 자주 인용되는 아래 문구의 핵심인 '시인 웅변의 사라짐'³¹⁾은 말들이 서로를 되비추는 올림의 구조를 전제로 한다.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

순수한 작품은, 기복이 있어 충돌하며 결집되는 말들에게 주도권을 넘기는, 시인 웅변의 사라짐을 전제로 한다. 말들은 감각적으로 느껴지던 옛 서정적 숨결의 호흡 혹은 문장의 개인적이고 감탄하는 권한을 대체하면서, 보석들 광채의 가상적인 긴 꼬리처럼 서로 간의 반사광으로 빛난다.

이와 같은 실체와 주체의 사라짐이 말라르메가 생각하는 음악적인 것임을 우리는 바그너에 관한 그의 글에서도 확인할 수 있다. 보들레르와 말라르메가 활동했던 시기 프랑스는 바그너의 음악적 시도의 영향 아래에 있었다. 보들레르는 종합 예술을 추구했던 바그너로부터 공감각과 신화 활용이라는 문학적 자산을 얻게 되지만 말라르메는 바그너에 대한 글을 통해 바그너의 지향과는

30) *Ibid.*, pp.192-193.

31) *Ibid.*, pp.248-249. 이 부분과 관련하여 다음 부분도 참조할 만하다. "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère." *Ibid.*, p.252.

다른 자신의 문학관, 예술관을 표명한다³²⁾. 「리하르트 바그너: 어떤 프랑스 시인의 몽상」(1885년)에서 말라르메는 신화와 전설에 기반한 바그너의 오페라에 대해 ‘아름다움을 구성하는 두 요소’이지만 ‘서로 배타적이거나 최소한 서로가 무관심한’ ‘개인적인 드라마(le drame personnel)’와 ‘이상적인 음악 (la musique idéale)’의 결혼이라 분석하면서 이와는 달리 상상하며 추상적이고 시적인 프랑스인으로서 자신은 전설을 싫어한다고 쓰고 있다. 자신은 전설이나 신화 속 주인공의 드라마를 중심에 놓지 않은 추상적이고 시적인 음악을 선호한다고 언명한 것이다³³⁾.

그렇다면 시에서는 이 '관계들의 리듬', '분위기'를 만들어 내는 울림의 구조를 어떻게 세울 수 있는가? 여기에서 잠깐, 말라르메 역시 전통적인 방식의 시와 음악 간의 관계를 충분히 인식하고 있었고 그 역시 말소리로서의 시의 음악을 기가 막히게 구사했다는 점을 확인하고 넘어가야 할 것이다. 이 점을 확인할 수 있는 아래의 시를 보자.

Sainte

À la fenêtre recélant

Le santal vieux qui se dédore

32) Serge Meitinger, «Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner», in *Romantisme*, Vol. 11, N° 33, 1981. 참조 한편, 이 논문의 관점과는 달리 말라르메가 바그너로부터 받은 영향을 좀 더 넓은 음악사적 맥락에서 다룬 다음의 저서도 참고할 만하다. 이 책은 19세기 프랑스의 음악 교육이라는 맥락 속에서 초기 말라르메의 음악적 지식과 취향을 추적하고 보들레르, 카뮈 명대스, 빌리에 릴 아당 등 19세기 후반 바그너의 음악적 영향을 받은 작가들의 계보 속에서 말라르메의 바그너에 대한 관계를 다루고 있다. 5, 6, 7장에서는 구체적으로 말라르메가 바그너의 영향을 문학적으로 수용한 텍스트들을 분석하고 있다. Heath Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and poetic language*, Routledge, 2007.

33) "[...] deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il[Wagner] effectua l'hymen." "Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende" *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, pp.171-173.

De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore

[...]

Du doigt, que sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.³⁴⁾

성녀

플루트나 만돌린과 더불어 옛날
반짝이던 그녀의 비올라의
금박이 벗겨지는 낡은 백단목을
감추고 있는 유리창에,

[...]

낡은 백단목도 없이, 낡은 책도 없이,
악기의 날개 위로
그녀가 손가락을 넘놀린다
침묵의 악사.

위의 시는 8음절, 4행, 4연, 교차운으로 이루어진 전통적인 운율 형식을 갖추고 있을 뿐 아니라 ‘viole’, ‘flûte’, ‘mandore’, ‘instrumental’, ‘musicienne’, ‘silence’ 등의 단어가 그 음악적 이미지와 함께 서로서로 자음과 모음의 울림을 주고 받으면서 시 전체가 그야말로 음악적인 분위기에 휘감겨 있다. 특히 마지막 행은 음악과 침묵이라는 단어가 맞붙어 있으면서 s 발음과 콧소리가 긴 여운을

34) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, pp. 26~27. 번역은 황현산의 것을 따름(말라르메, 『시집』, 문학과지성사, 2005).

남긴다. 이처럼 정교하게 배열된 단어들의 놀라운 어울림이 말라르메의 『시집』을 수놓고 있지만 말라르메의 시 음악 탐구는 여기에서 그치지 않는다.

말라르메가 가장 먼저 주목한 것은 말소리의 느낌, 즉 어감이다. 그런데 이 점에서 말라르메는 언어의 불완전함을 감지한다. 그는 「시의 위기」에서 “여러 부분에서, 불완전한 언어, 최상의 것이 없다(Les langues imparfaites en cela que plusieurs manque la suprême.)”³⁵⁾라고 쓴 후 조금 뒤 발음상 'ombre'는 불투명한 느낌이고 'ténèbres'는 별로 질지 않은 느낌임을, 'jour'는 어두운 톤이고 'nuit'는 밝은 톤임을 지적한다. 언어의 불완전함을 해결할 방법은 없는가? 이에 대해 말라르메는 “[...] 분명하고 간단한 대안들에 대해 말하자면, (만약 그런 게 있었다라면) 다만 시구는 존재하지 않았으리라는 점을 인식하자. 그것은(시구는) 우월한 보완물로서, 언어의 단점을 지혜롭게 보상한다.(quant à des alternatives lumineuses simples - *Simplement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.*)”³⁶⁾라고 말라르메는 대책을 내놓는다. 즉, 하나의 단어에 있어서 어감과 의미의 울림 사이에 존재하는 거리를 줄일 방도로 운율을 갖춘 시구(vers)를 들고 있다. 그런데 이미 앞서 밝혔듯, 말라르메는 전통적인 정형시의 대표적 형식, 알렉상드르형(l'alexandrin)의 다양한 변형이 시대의 흐름임을 알고 있었다. 그렇다면 다시 어떻게 '정형시'를 만들 것인가? 이 문제 해결의 실마리는 그 다음에 이어 나오는 부분에서 찾을 수 있다. “말들의 면적, 시선의 이해하에, 치우치지 않은 단어들의 면적은 최종적인 윤곽들로 배열되도록 한다, 그와 함께 침묵도.(Qu'une moyenne, étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence.)”³⁷⁾ 기존의 정형시가 소리, 소리단위의 반복, 즉 청각에 기댄 정형시였다면 말라르메가 시도한 방식은 시각에 기댄 정형시였던 것이다.

이러한, 청각에서의 시각으로의 이동은 말라르메의 이전 글쓰기에서 이미

35) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.244.

36) *Ibid.*, p.245.

37) *Idem.*

시도되고 있었다. 『까마귀(The raven / le Corbeau)』를 비롯한 포우(Poe) 시의 번역을 예로 들 수 있다. 이 작업은 이미 청년시기에 시작되어 1875년 『까마귀』 발간, 1888년 『에드가 포우의 시』 발간으로 어느 정도 마무리되는 데, 영어의 어감을 불어로 잘 살려낼 수 없어 말라르메는 여러 번 좌절한다. 가령 『까마귀』의 음울하고 비극적인 분위기를 만들어내는 ‘never more’라는 반복구의 청각적 인상을 ‘jamais plus’는 충분히 전하지 못한다. 이런 상황은 말라르메로 하여금 말과는 다른 글의 특성, 즉 인쇄된 시가 소리 없이 눈으로 감상된다는 점에 주목하게끔 하였을 터이다. 실제로 다음과 같이 그는 포우의 「종(The Bells)」이라는 시가 청각에서가 아니라, 혹은 청각에서와 더불어, 반복 어구가 시각적 울림을 낳도록, 첫째, 이탤릭체를 사용하고 둘째, 단어를 괄호 속에 넣는 등의 노력을 더하여 번역한다. 때로는 단어를 꺾쇠 안에 넣기도 한다. 지면이 한정되어 있으니, 아래에 1연의 일부만을 소개한다.

(포우의 영어 시)

HEAR the sledges with the bells,
Silver bells!

[...]

Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells.

(말라르메의 번역 시)

Entendez les traîneaux à cloches - cloches d'argent!

[...]

allant, elle, d'accord (*d'accord, d'accord*) en une sorte de rythme runique, avec la «tintinnabulation» qui surgit si musicalement des cloches (*des cloches, cloches, cloches, cloches, cloches, cloches*), du cliquetis et du tintement des cloches.³⁸⁾

또, 『디바가시옹』에 실려 있는 포우에 관한 다음의 글은 그의 관심이 시어의 소리에서 시어가 놓이는 공간으로 옮겨졌음을 확인시켜준다.

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient - a lieu - dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers.³⁹⁾

시의 지적인 뼈대는 감춰지고 시의 절(strophe)을 분리하는 공간 속, 종이의 여백 사이에 놓인다. 그 의미 있는 침묵을 만드는 것은 시구를 창작하는 것만큼 아름답다.

이런 과정을 거쳐 말라르메는 페이지 공간 속에 말들을 어떻게 배치하는가 (la mise en page), 또 기존의 글자 형태에 어떻게 변화를 가할 것인가 (la typographie), 각 페이지의 순서는 어떻게 할 것인가 (la pagination) 등의 문제에 천착한다. 그리고 이 문제를 풀어나가는 데 있어 말라르메는 언제나 가장 보편적인 기준에서 출발한다. 다시 말해, 비인칭적 구조로서의 페이지와 책을 가다듬는 그의 작업은 인류의 몸에 배어 있는 보편적인 감각-인지체계에 그 바탕을 두고 있다. 그렇게 함으로써 말라르메가 '구조'라 일컬을 수 있는 것, 즉, 작가의 개별성이 개입되지 않은, 독립적이고 자율적인 하나의 울림의 공간으로서의 구조를 만들어 내었다.

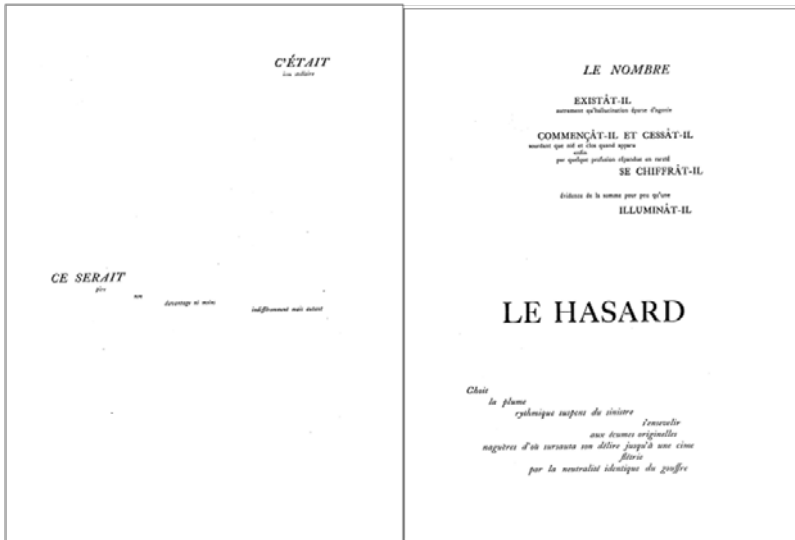
이를 위해 말라르메는 시각문화, 책 문화에 있어서 몸에 오랫동안 축적되어 온 개별방식들을 새로이 인식하고 그 바탕에 공통적으로 깔려 있는 원리를 발견하여 이를 작품 구성의 바탕으로 삼았다. 우리는 『주사위 던지기』에서 이 점을 확인할 수 있다⁴⁰⁾. 우주의 총체적 리듬의 근본이 된다고 할 수 있는,

38) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II, op.cit.*, pp.744-745.

39) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.396.

40) 발레리 역시 이 작품에 대해 다음과 같이 평가했다. “말라르메의 모든 창안은, 수년에 걸쳐 이어져온 언어와 책과 음악의 분석으로부터 연역된 것들인데, 그것들은 시각적 단위인 지면의 고찰에 기반을 두고 있습니다. 그는 아주 공들여서 (심지어 전단지나 신문에서까지) 공백과 검은 곳의 분포의 효력과, 여러 유형들의 대조적인

두 요소의 대비와 상보의 방식을 참조하여, 그는 페이지의 구성에 있어서 상/하, 좌/우 공간, 활자에 있어서 대문자/소문자, 로만체/이탤릭체, 페이지 넘김에 있어서 닫고 열리는 움직임 등 상이하면서 보완적인 두 기운(感)의 운동을 작품의 중심에 두었다. 형식 뿐 아니라 말라르메 시작품이 보여주는 시적 이미지 자체도 별이 뜬 하늘, 폭풍우 치는 바다 등 두 요소를 중심으로 전개되는 끊임없는 변화를 담고 있으며 '우연'(LE HASARD)과 우연을 없애는 '숫자'(LE NOMBRE)라는 시어가 시적 긴장의 두 중심축으로 자리 잡고 있다⁴¹⁾. 다음에 두 단어가 중심에 등장하는 이 작품의 페이지(여덟 번째 더블페이지) 이미지를 예로 제시한다.



이 같은 측면에서, 말라르메의 작품세계는 그 내용과 방식 모두에서 동양의 음악사상과 통하는 듯이 보인다. 근대 서양의 이원론과 달리 동양의 일원론에

밀도를 연구했던 것입니다.” 발레리, 『말라르메를 만나다』, *op. cit.*, pp.23-24.
41) 『주사위 던지기』의 페이지 구성의 자세한 분석에 관해서는 좋고, 「말라르메의 페이지 공간 : 『주사위 던지기』를 중심으로, 『인문과학』 제92집, 2010년을 참조할 것.

서는 두 개의 원리 사이의 끊임없는 순환을 강조하고 있으며 음양사상은 일상의 사소한 현상까지도 우주론적인 맥락 속에서 이해하고자 한다는 점에서 그렇다. 그리고 이는 인간, 세계, 우주에 있어서 가장 근원적인 것을 찾았던 말라르메의 종착점으로 자연스러워 보인다. 1867년 으젠느 르페뷔르(Eugène Lefébure)에게 보낸 편지글의 다음과 같은 문구가 어찌면 이미 이와 같은 그의 종착점을 보여주는 것일지도 모르겠다.

Si je faisais une cantate, cela entrerait dans le Chœur, et se diviserait en strophes masculines, et féminines.⁴²⁾

만약 내가 어떤 칸타타를 하나 만든다면 그것은 합창곡에 들어갈 테고 남성 절(strophe)과 여성 절(strophe)로 나뉠 것이다.

III. 결론

이처럼, 말라르메에게 작품에 담아야 할 ‘전환’의 대상이자 그 방법으로서의 ‘구조’는 모두 ‘음악’이라는 개념에 기대고 있다. 방식으로서의 ‘음악’은 ‘책’이라는, 고정되고 물질적인 매체의 구성원리로 활용되고 지향으로서의 ‘음악’은 인간과 우주의 근원적인 모습에 대한 정신적 탐험으로 옮겨진다. 우리는 이를 1884년에 레오 도르페(Léo d'Orfer)에게 보낸 다음의 편지에서 다시 한 번 확인할 수 있다.

La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.⁴³⁾

시는 본질적 리듬에 도달한 인간의 언어를 통한, 존재의 제반 국면들의 신비로운 의미의 표현이다. 이와 같이 시는 우리의 세상살이에 진정성을

42) *Correspondance complète 1862-1871, op.cit., p.352.*

43) *Ibid., p.572.*

부여하고 우리의 유일한 정신적 임무를 이룬다.

그리고 이와 같은 시와 음악 간의 깊은 연관성은 독서라는 개인적 행위-연행(l'exécution)을 통해 매번 유지된다. 「책에 관하여」에서 말라르메는 다음과 같이 말하고 있다.

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout - du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité.⁴⁴⁾

독서를 통해, 아주 작은 소리에서도 의미를 되찾는 정신(esprit)에게 무언의 고독한 음악회가 주어진다. 심포니를 두드러지게 하는 어떤 정신적 수단도, 소멸될 뿐, 사유의 행위를 소홀히하지 않는다. 이테에 가까운 시는 최고의 음악이며 그(음악)보다 열등함을 승인하지 않는다.

시가 위기에 빠지고 음악에 그 주도권을 넘겨줄 즈음 말라르메는 장르와 매체를 넘나드는 예술의 가장 근본적이고 본질적인 문제를 밀고 나가 새로운 시대에 맞는 시 창작원리를 고안해 내었다⁴⁵⁾. 시와 음악 간의 새로운 관계를 정립한 그의 시의 개념이 아직도 유효하다면 그의 새로운 시 창작원리는 시 탐구에 있어 여전히 주목해야 할 관점으로 보인다.

44) *Igitur. Divagations. Un coup de dés. op.cit.*, p.270.

45) 말라르메의 『주사위 던지기』는 19세기 이후 모던 디자인 실험의 효시로서 매체의 성격을 최대한 살린 설득력 있는 커뮤니케이션의 모범 사례로 꼽히기도 한다. 다음을 참조할 것. 김민정, 「말라르메의 실험적 조형성과 알레고리에 관한 연구」, 『기초조형학 연구』, Vol 10, N° 2, 2009.

❖ 참 고 문 헌

말라르메의 작품

Igitur. Divagations. Un coup de dés. / préf. d'Yves Bonnefoy, Paris : Gallimard(coll. «Poésie»), 1996.

Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 / préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard(coll. "folio"), 1996.

Écrits sur l'art / présentation par Michel Dragnet, Paris : GF Flammarion, 1998.

Œuvres complètes II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003.

말라르메 연구서, 논문

김민정, 「말라르메의 실험적 조형성과 알레고리에 관한 연구」, 『기초 조형학 연구』, Vol 10, N° 2, 2009.

도윤정, 「말라르메의 페이지 공간 : 『주사위 던지기』를 중심으로」, 『인문과학』 제92집, 2010.

폴 발레리, 『말라르메를 만난다』, 김진하 역, 문학과지성사, 2007.

월터 응, 『구술문화와 문자문화』, 이기우, 임명진 역, 문예출판사, 1995.

채기병, 「말라르메(S. Mallarmé)의 <책 Livre>과 작품 ‘Coup de dés」, 『프랑스어문교육』, Vol. 4, 1996.

최윤경, 「주름의 형상으로 본 말라르메의 ‘책」, 『불어불문학연구』 제59집, 2004.

Bénichou Paul, *Selon Mallarmé*, coll. «nrf», Paris: Gallimard, 1995.

Bernard Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Nizer, 1959.

Cohn Robert Greer, *Mallarmé's Masterwork: New Findings*, The Hague: Mouton, 1966.

_____, “Réflexions sur le grand-œuvre de Mallarmé”, in *Poésie*, n° 85, 1998.

Davies Gardner, *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés. essai d'exégèse mallarméenne*, Paris: Librairie José Corti, 1992 (1953).

Heath, Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and poetic language*, Routledge, 2007.

La charité Virginia A., *The dynamics of space. Mallarmé's UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD*, Lexington; Kentucky: French Forum

Publishers, 1987.

Marchal Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris: Librairie José Corti, 1985.

_____, *La Religion de Mallarmé*, Paris: José Corti, 1988.

Meitinger Serge, «Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner», in *Romantisme*,
Vol. 11, N° 33, 1981.

Meschonnic Henri, «Mallarmé au-delà du silence», in *Écrits sur le livre (choix
de textes)*, Paris: Éditions de l'éclat, 1985.

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

Valéry Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, coll. «Bibliothèque
de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1957.

❖ ABSTRACT

A New Relationship between Poetry and Music - music as Creative Principle of Poetry in Mallarmé's World

Do, Yoon-Jung

This paper seeks to explore the new relationship between music and poetry established in the beginning of the Modern Era. This was a period when reading silently was the dominant culture rather than reading aloud and orality was limited due to the emergence of literacy and print culture. A poet sensitive to the characteristics of the period, Mallarmé created his own concept of music and new creative principles of poetry from it. We analyze his 『Divagation』 and letters, in particular, the "Crisis of vers", "Music and Literature", "Mystery in the letters", and "About the book."

Firstly, Mallarmé connects music with the mystery and the sacred: the mystery surrounds the music and the music is oriented with the sacred. The sanctity is that of the human race and has existed within humans since the beginning. Transposing the characteristics of this music to the poetry is his first creative principle of poetry. However, Mallarmé called music a totality of relationships that exist between objects without reducing the dimension to only the instruments or the sound. His definition is abstract, regarding music as a complete rhythm, the atmosphere and the air.

Secondly, we have the question of how to realize music in a poem. As the music is surrounded by the mystery, Mallarmé can transpose the sacred to a poem in mysterious ways. This leads to his second principle of poetry: make a poem as a structure. In other words, 'musically', based on the disappearance of real objects and the initiative of the poet, he created a structure with only the words. We can create an acoustic structure but Mallarmé created a visible structure to overcome the incompleteness of the sound of a word in the diffusion of print culture.

In this manner, the use of silence as much as sound and the use of visual as much as aural components were introduced in poetry as important motifs and the essentials of creation. This new relationship between poetry and music and the creative principles drawn from it appear to be the areas to which attention

should be focused in the research of poetry.

Key Words

poetry, music, creative principles of poetry, Mallarmé, new music, visual structure, print culture

논문접수일: 2016년 08월 10일

심사완료일: 2016년 09월 05일

게재확정일: 2016년 09월 06일