

'이상' 시의 타이포그래피적 해석

a typographic study on Yi Sang's poetry

안상수

hong-ik university, college of fine art, graphic design department

‘이상’ 시의 타이포그래피적 해석 1)

a typographic study on Yi Sang's poetry

안상수 (홍대 미대 시각디자인과)

ahn sang-soo (hong-ik university, college of fine arts, graphic design department)

중심어: 이상, 타이포그래피, 시 keywords: Yi Sang, typography, poetry

●**논문요약:** 전위시인 이상은 회화적, 건축적 영감으로 시를 썼으며, 그의 시 세계에 타이포그래피적 표현을 구사하여 그만의 예술적 창의력을 분출하였다. 그는 문학적 언어에만 묶여 있던 언어를 해방시켜 시각적 영상언어로 승화시키고, 그가 창조해낸 기호로 유희하며, 현실과 전통에 대해 도전했고, 질서에 대한 모험적인 싸움을 즐겼다. 각고의 과정을 통해 토해 낸 그의 타이포그래피적 결과들은 결국 우리 현대 타이포그래피 역사를 1930년대로 한층 길게 늘어 놓았다. 그의 시에 나타나는 타이포그래피는 활자적 표현 기술로서 본다면 미숙함도 있겠으나 일관된 실험정신으로 고루한 관습을 깨 것은 한글 타이포그래피에 뚜렷한 현대성 제시했다는 점에 의미를 두어, 이제 늦었더라도 그를 한국 현대 타이포그래피의 보배로운 존재로서 새로이 평가해야 할 것이다.

●**abstract:** avant garde poet Yi Sang wrote his poetry with architectural and artistic inspirations. his artistic creativity was exploded by typographic expression. he liberated the literated word into visible language also. he played with his-own-created-signs, fought against the reality, traditions and cliches. his typographic characteristic poetry is an evidence for the lengthening the history of korean modern typography as a pioneer. because his experimental works is the great evident. so we evaluated the worth of it.

“날말과 이미지는 하나다” — 휴고 발, 1917

- 인쇄 지면에서 날말은 듣기 위한 것이 아니라 보기 위한 것이다.

- 새로운 책은 새로운 글자의 필기 도구를 요구한다. 잉크병과 펜은 이미 죽었다.

— 엘 리쉴즈키 <메르쯔>

視覺의 이름을 가지는 것은計劃의曠失이다. 視覺의 이름을 발표하라.

— 이상 <線에關한覺書7>, 1931

시가 단순히 낭독되지 않고 인쇄되어 읽혀지기 시작한 뒤에 활자로서 형태미가 시의 새로운 속성으로 등장한 것이다. — 김기림, 1934 2)

문자가 자신의 진실 속에서 (자신의 도구성 속에서가 아니라) 표명되어지기 위해서는, 문자는 해독 불가능한 것이어야만 한다. — 롤랑 바르뜨 3)

1.

1) 이 논문은 1994학년도 홍익대학교 교내연구비에 의하여 연구되었음.

2) 김기림, “시의 회화성”, 1934년 <詩苑>에 발표한 글 <김기림의 시론>, 기와집문고 7, 앞선책 1994, 144-145쪽.

3) 롤랑 바르뜨, 김인식 편역, <이미지와 글쓰기>, 세계사, 25쪽.

전위 시인 이상 李箱-金海卿⁴⁾ (1910-1937)의 활동은 시, 소설, 수필 등을 쓴 문인의 범주를 초월한 것이었다. 화가를 지망했던 그는 건축가로서 신문 삽화, 표지 디자인, 잡지와 시집 편집 등 다양한 활동을 하며 짧은 생애를 불태우고 갔다. 한 작가에 대한 접근 방법이 다양하겠지만 특히 이상 작품에 접근하는 시도와 해석 방법은 오랫동안 많은 사람들에 의해 각각 다른 방향에서 행해져 왔다. 많은 이들이 여러 보조 학문을 도입하여 서로 다른 의견으로 그 특성을 규정한 것을 볼 수 있는데 이와 같이 그에 대한 문학적 연구는 무수히 많으나, 시인이나 소설가가 아닌 그의 다른 면모에 관한 연구는 많지 않았다. 건축⁵⁾ 수학⁶⁾, 음악⁷⁾, 정신분석학⁸⁾, 심리학⁹⁾ 연구 등이 있었으나, 태반이 문학적이며 메시지 위주로 연구되어 왔을 뿐, 타이포그래피적 관점으로서 연구 접근은 거의 없었다고 본다. 시작詩作 활동을 통해 그는 '시언어가 갖는 종래의 청각적이고 평면적인 단순 구조에서 벗어나 입체적이고 시각적인 이미지를 느끼게 만들었다'¹⁰⁾는 점에서 그는 타이포그래피 실험가로서도 높이 평가해야 하며, '본질적인 점에 있어서 예술의 내용은 형식'¹¹⁾이기에, 이상 시의 형식미形式美적 특성은 이러한 타이포그래피적 가정을 유혹하고 있다. 때문에 나는 타이포그래피적 편견으로 그의 시를 보고자 한다.

2.

'대지미술'에서, 미술과 건축 사이의 경계선이 어디인가? '글자주의'Lettrism에서 문학과 순수미술 사이에 경계선을 어디에 둘 것인가? 해프닝에서 순수미술과 연극 사이의 경계선은?
'스펙타클'에서 영화와 음악 사이의 경계선은 어디 있다고 보며 '에어 본'Air bone과 '바이오틱 아트Biotic Art' 사이에서, 또 순수미술과 과학 사이의 경계선은 어디에 그을 것인가? ¹²⁾

19세기까지 타이포그래피는 장식 단계에 머물러 있었으며, 고리타분한 관습과 기교적 기술에 묶여 있었다. 그러나 20세기에 이르러 이러한 언어 표현에 권태를 느낀 전위 자유 시인들은 그들의 생각을 표현하기 위해 시에 다양한 활자 표현을 도입·실험하여 서구 현대 타이포그래피 발전 방향에 새로운 지평을 열었다.

현대 타이포그래피의 '영웅적' 시기는 1909년 마리네티의 '피가로' 선언에서부터 비롯되어 1920년대

4) 李箱-金海卿은 1910년9월23일 새벽 서울 종로구 통의동 154번지에서 아버지 金永晝, 어머니 朴世昌의 사이에서 맏아들로 태어났다. 그는 세 살 때 같은 동네 소생이 없었던 큰아버지 金演弼씨 댁에 양자로 들어갔다. 백부 댁의 엄격한 가풍과 큰어머니의 박대, 생모에게서 받지 못한 사랑 등은 그의 인격 형성에 큰 영향을 주어, 그를 조속하게 만들고 훗날 여성에 대한 집착과 애정 유희로 변모하게 된다. 더구나 어렸을 적 밖에 나가 놀지 않아 친구를 사귀지 못했고, 여덟 살에 누상동에 있는 신명학교 입학, 국민학교 3학년 때 삼일 운동을 맞다. 1912년 4학년으로 졸업. 조선 불교 중앙교무원에서 경영하던 동광학교 입학. 1924 14세: 이 학교가 보성학교에 편입됨에 따라 4학년 편입. 교내 미술전람회에서 유화 '풍경'으로 우등상 수상했다. 당시 이 학교 미술 교사는 고희동이었고. 1927 17세: 보성고보 졸업 후 (화가를 지망했지만) 동송동 소재 경성고등공업학교 건축과 입학. 1929년 19세: 3월 경성고공 졸업. 4월 조선총독부 내무국 건축과 기수로 취직. 곧 총독부 관방회계과 영선계로 전근. 직장 근무 중 시, 소설을 쓰고, 그림을 그렸다. 그해 일본어로 된 총독부 건축과 기관지인 <조선과 건축> 표지 도안 현상 모집에 1등과 3등으로 당선. 1931년 21세: <조선과 건축> 7월호에 '이상한 가역반응', 8월호에 '오감도', 10월호에 '3차각 설계도' 발표. 선전에 자화상 입선. 1932년 22세: <조선과 건축>지 표지 도안 현상에 4석 입선. 1933년 총독부 건설부 영선과 사임. 각형, 백천은천에 요양. 구분용과 사권. 9인회와 교류. 1934년 24세: 9인회 입회. 한글 '오감도'를 <조선중앙일보> 7월24일부터 8월8일 사이 15호까지 발표. 중단됨. 박태원의 '소설가 구보씨의 1일'(조선중앙일보)의 삽화를 하용이란 필명으로 그림. 종로1가에 '체비' 다방 경영. 1935년 25세: '체비' 폐업. 금홍 네 번째 가출. 다방 '69' 경영. 1936년 26세: 창문사에서 <시와 소설> 편집. 10월경 동경 행. '날개', '권태', '중생기' 발표. 1937 27세: 건강 쇠약. 사상불온자로 경찰에 34일간 구속. 4월17일 새벽 동경제대 부속병원에서 사망. 후에 미아리 공동묘지에 묻힘.--김윤식. <이상 연구>. 서울: 문학사상사. 1993. 390-433쪽에서 발췌.

5) 김정동. "이 상의 퍼지 못한 날개, 건축의 꿈". <마당> 1982년 1월호

6) 김용운. "이상문학 속의 수학". <신동아> 1973년 2월호. / "수학자가 품 이상의 난해성". <문학사상>. 1973년 11월. 284·305쪽.

7) 서우석. "시와 리듬" 중 "이상: 리듬 파괴의 의미". <문학과 지성사>. 1981 93-97쪽.

8) 김종은. "이상의 정신세계". <心象>. 1975년 3월호. 80-88쪽.

9) 정귀영. "이상문학의 초의식 심리학". <현대문학>. 1973년 7-9월호.

10) 이명자. "이상의 '시제4호'에 나타난 數意識과 幾何學 精神". <월간문학>. 1992년 8월호. 250쪽

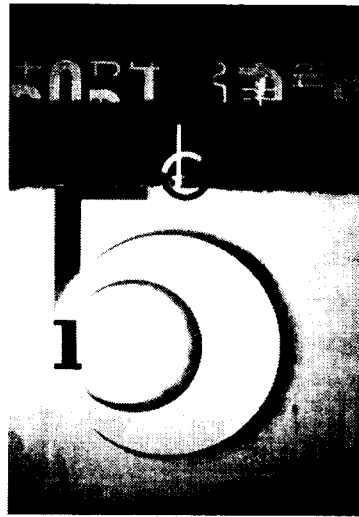
11) 하르트만. 전인배 역. <미학>. 율유문화사. 1983. 225쪽

12) Carla Gottlieb. "Beyond Modern Art". New York: E. P. Dutton. 1976. p.384.--홍명섭. "부분투시와 초 문맥적 굴절, 아나모르프즈". <畫即詩, 詩即畫>전 카탈로그. 녹색갤러리. 1994. 15쪽에서 재인용.

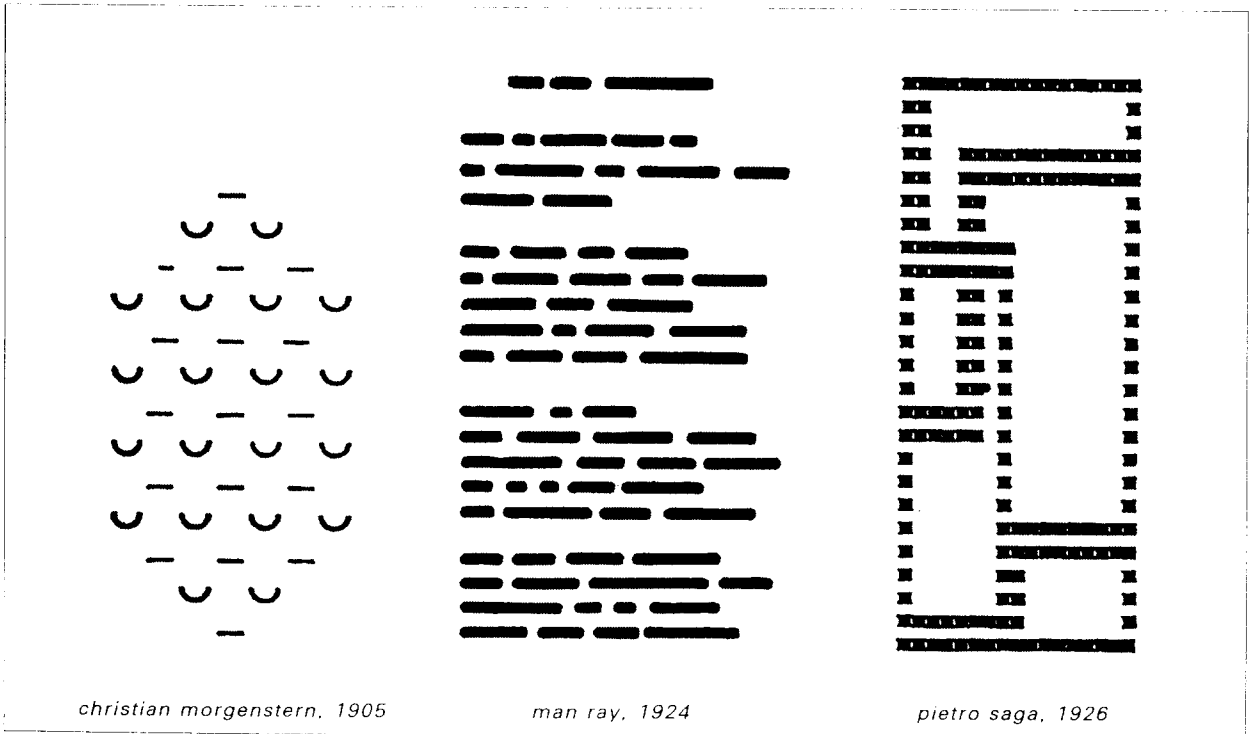
朝鮮建築



昭和五年一月 第九輯 第一号 朝鮮建築誌



이상, <조선과 건축> 표지 및 제호 디자인, 1931



christian morgenstern, 1905

man ray, 1924

pietro saga, 1926

시각시의 세가지 예

且8

〈且8氏の外出〉

街衢、寒サ。一九三三二月七日、室角ノコト。

おぢんじんのこまごまおぢんノ様ニ瘦ガテイル。

青イ静脈ヲ前ツツラ紅イ動脈デアツタ。

一ノハ青イ動脈デアツタカラデアレ。

一否一細イ動脈デアツタアニニ皮膚ニ埋シテイルト……

見ヨロ。ネオニサイニダツデアニチニシツトミテイル様ニ見ヘテモ

實ハ不斷ニネオニクスハ流シテイルニダヨ。

一肺病ミガサツクスファニツクイタヒ血ヲ檢温計様ニ

一實ハ不斷ニ壽命ヲ流シテイルニダヨ。

이상의 일본어 친필 유고
〈가도의 추위〉

초반에 그 절정기를 맞는다. 20세기 타이포그래피는 회화, 시, 건축과 밀접한 관련을 맺고 있다. 사진술 발명은 인쇄의 기술적 변화를 가져왔고, 새로운 인쇄술과 사회 변혁, 새로운 가치관 등이 그래픽 아트와 시, 타이포그래피의 영역간 경계선을 허물어뜨리고 그 형식과 장르 구분을 모호하게 만들었으며, 급기야는 타이포그래피가 단순한 선적의 형태에서 탈피하여 한층 시각적으로, 더욱 언어적으로 변해 갔다.¹³⁾ 특히 입체파 회화와 미래파 시 사이의 충돌은 현대 타이포그래피의 산과 역할을 했다. 그 시대 영국에서는 이미지즘이, 독일에서는 표현주의가, 이태리에서는 미래파 시인 마리네티가, 러시아에서는 입체 미래파 시인 마야코프스키가, 프랑스에서는 말라르메, 아폴리네르가 각각 그 역할의 주동이 되었다. 타이포그래피는 입체파 회화를 통해 자유로운 상상력 및 구성과 화면 구도 등을 배웠으며, 미래파주의자들과 다다이스트들의 언어에 대한 기호화 실험에서 대담한 파괴, 반항 정신, 그리고 동시성을 차용했다. 이로써 현대 타이포그래피는 단순한 조판술이나 글자 배열이 아닌 회화와 시 영역까지도 표현할 수 있는 종합적이고 광범위한 예술로서 가능성을 갖게 된다.

이후 서구 시각시는 문학 측면에서 볼 때 구체시concrete poetry 형태로 전개되었으며, 타이포그래피에서는 비대칭asymmetry과 대비contrast, 그리고 기능성과 회화성이 복합된 양상으로 발전되어 창의성이 구속됨 없이 자유롭게 펼쳐지는 현재 타이포그래피에 이른다.¹⁴⁾

곧 20세기 전위 시인들의 새로운 시각 언어 개척은 타이포그래피 표현 영역을 더욱 예술적이면서 기능적인 것으로 발전시킨 것으로 볼 때, 이상의 시각시적 실험은 우리 현대 타이포그래피의 맹아와 무관하지 않다는 사실을 쉽게 추리할 수 있다.

활자는 형식 미학적인 혹은 장식적인 이유에서 선택된 것이 아니다. 활자는 지금까지 알려지지 않았던 시각적인 힘을 발휘한다.

마리네티 <미래파의 자유에 의한 언어>

3.

활자에 대한 이상의 인식 배경을 살펴보는 것은 중요하다. 1)이상이 화가가 되기 위해 그림 수업을 했고, 2)건축학도로서 디자인 공부를 했으며, 3)경성고공 재학 중 문예지 <난파선>의 디자인과 편집에 가담하고¹⁵⁾, 4)당시 조선건축가회 기관지였던 <조선과 건축>의 표지 디자인¹⁶⁾에 당선되고, (도판 참조) 5)이 잡지 편집에 관여하고, 출판사인 창문사彰文社에서 교정부원으로 일했고, 6)'구인회'九人會의 동인지 <시와 소설>을 책임 편집한 경험이 있다는 사실은 물론 7)그의 아버지(백부)가 활판 기술자였다는 점 등은 그에게 타이포그래피에 대한 인식이 깊었다고 미루어 생각할 수 있는 근거가 된다. 더욱이 당시는 그다지 시각과 글에 대한 편집 개념의 분화가 이루어져 있지 않은 상황이었고, 원고 정략 및 운문 교열, 그리고 활자체, 크기 선정 및 지면 레이아웃에 이르기까지 편집자의 일일 수밖에 없었기 때문에 활자를 다루는 문선, 조판, 인쇄에 이르는 활자에 대한 상식이 없다면 일을 수행할 수 없는 것은 당연한 일이다. 그러므로 편집자로서 경험은 타이포그래피로서 경험과 동일시할 수 있다고 본다. 이상이 활자나 인쇄에 대한 관심과 상당한 지식이 있었음을 미루어 짐작할 수 있으며, 그의 수필 속에서도 그에 대한 증거가 여럿 나타난다.

우리 아버지는 손톱의 일곱밖에 없었습니다. 筒内部 活版所에 다니실 적에 손가락 셋을 두번에 잘리우셨습니다.

13) Herbert Spencer, *Pioneers of modern typography*. The MIT Press, 1982, p.11.

14) 정신영, <視覺詩에 나타난 Typography에 관한 연구>, 홍익대 산비대학원 석사학위논문, 1989, 74쪽

15) "2학년부터 3학년 초에 걸쳐 월간으로 <난파선>이란 회람 문예지를 12, 3호까지 냈지요. 동호 학생 몇몇이 원고를 써내고 그걸 원고책 묶은 것이었죠. 해경이 표지를 그리고 목자를 만들고 편집하곤 했는데, 그 표지 그림은 물론 글씨도 일품이었답니다." - 원용식의 회고, (오규원 편, <이상 시선집>, 문장, 1981, 135쪽.

16) 그의 글자 디자인은 일품이다. 회의 굵기를 변화시키고 글자 흐름을 아래쪽에 둔 것이 독특하다. 특히 일본어 '나'의 디자인에 화살표가 인상적. 전체적으로 갈색 분위기의 이 디자인은 마치 리쉴츠키의 작품을 연상케 한다.

에는 여러가지 原因이 있겠으나 現代의 高度化한 印刷術에도 트집을 아니잡을 수 없다. 果然 普通學校 教科書만은 活字의 制限이 붙어서 급진급진한 것이 괜찮다. 그만만하면 先天의 近視眼이 아닌 다음에는 活字만으로 눈을 육질되거나 하는 일은 없을 것 같다.

그러나 學童들이 教科書만 주물르다 그만두느냐 하면 千萬에, 우선, 參考書라는 것이 대개가 9'포인트'活字로 되어 먹었다. 及其 少年雜誌 등속에 이르른즉은 甚至於 6號 7'포인트' 半을 使用하여 오히려 泰然한 出版業者一개다가 醜惡한 極彩色를 덮어서 銳意 學童들의 瞳孔을 노리고 總攻擊의 姿勢를 一刻도 게을리하지는 않는다.

<早春點描>

인쇄소 속은 좌다. 직공들 얼굴은 모두 거울 속에 있었다. 밥 먹을 때도 일일이 왼손이다. 아마 또 내 눈이 왼손잡이였는지 모르지만 나는 십사리 왼손으로 직공과 악수하였다. 나는 교묘하게 左된 지식으로 직공과 회화하였다. 그들 휴게와 對坐하여—그러나 뻔일인지 그들의 서슴은 右다.

<散策의 가을>

花草가 피어 만발하는 꿈 '그라비아' 原色版 꿈 그림 冊을 보듯이 즐겁게 꿈을 꾸고 싶습니다. 그리고 簡單한 說明을 爲하여 爽快한 詩를 지어서 7'포인트' 活字로 配置하는 것도 좋습니다.

<山村餘情: 成川紀行中の 몇節>

잡—聖經을 採字하다가 엇질러 버린 印刷職工이 아무렇게나 주워담은 支離滅裂한 活字의 꿈 나도 갈갈이 찢어진 使徒가 되어서 세 번이 아니라 열 번이라도 굵은 家族을 모른다고 그림나다.

<山村餘情: 成川紀行中の 몇節>

나는 내 孤獨을 일급 일천사십전과 바꾸었다. 인쇄공장 우중충한 속에서 활자처럼 오늘도 내일도 모래도 똑같은 생활을 찍어내었다.

<幻視記>

혹속에는 불의 植字가 있다.¹⁷⁾

<作品第三番>

그가 사용한 용어—"9포인트 활자, 6호 7'포인트' 반, 그라비아 원색판, 채자採字, 인쇄소 속은 모두 좌左¹⁸⁾, 식자植字"—로 보아 활자나 인쇄에 관한 그의 지식이나 예민한 감각은 전문가적 수준이다. 직업상 활판 인쇄소에 늘 들러서 일을 하다 보니, 약물 등 특수한 기호 사용에도 익숙해져 있었을 것이다. 실제 그가 남긴 일본어 육필 유고를 보더라도 ◆, 『, — 등 활판 인쇄에서 사용하는 약물이 직접 그려져 있다. 그가 활자나 타이포그래피적 운용술을 그의 육필 원고에도 고의적인 표현 수단으로 이용한 듯한 흔적이 있다. 의도적인 레이아웃, 과감한 들여짜기, 글자 크기 변화, 한자는 크게, 일어는 작게, 한 행에 두 줄 나뉘쓰기 등등 마치 활자로 조판한 듯이 쓰여 있다.

I

虛偽告發이라는 罪名이 나에게 死刑을 言渡하였다. 자취를 隱匿한 蒸氣속에 몸을 記入하고서 나는 아스팔트가 마블비에 하였다.

一直에 關한 典古—即—

17) 새싹이 돋는 생명들이 흙 속에 잠들어 있다가 불이 되면 걸로 나타난다. 그것을 인쇄하는 植字과정으로 비유한 것. (이어령의 해석) —문학사상자료조사연구실. 이어령 교수. <이상시전작집: 시편>. 갑인출판사. 1978. 206쪽.

18) 이것은 활자는 모두 거꾸로 서 있다는 것의 은유일 것이다.

其父擲羊 其子直之

나는아아는것을아알며있었던典故로하여알지못하고그만둔나에게의執行의中間에서더욱새로운것을아알자아니하
면아니되었다

나는雪白으로暴露된骨片을주워모으기始作하였다

「筋肉은이따가라도附着할것이니라」

剝落된膏血에對해서나는斷念하지아니하면아니된다

<出版法>

너욱이 그의 시 <출판법>은 책이 출판되어 나오는 과정을 우유遇喩적으로 형상화하고 있다. 위 인용은 그 I부로 활자 조판 과정을 '오식된 활자=나'로서 빗대어 그리고, 아어서 II. 인쇄과정 III. 접지과정 IV. 제책과정으로 나뉘어 쓰여 있는데¹⁹⁾, 이 내용을 보노라면 그의 해박한 활자 인쇄 지식과 관찰력에 놀란다.

이러한 바탕에서 만들어진 <시제4호> 등 그의 몇몇 시 형태는 활자 조판으로 어떤 특정한 구체 사물의 형태를 흉내 내는 듯한 아빨리네르 등의 실험적 상형시와는 사뭇 다르다. 오히려 이상의 타이포그래피적 형태는 활자에 대한 속성과 쓰임새에 대한 전문가적 지식을 가진 다음에야 의도적으로 만들 수 있는 형태로서, 아빨리네르의 손글씨나 활자로 그림 그리듯 시 모양을 어떠한 구체적 형태로 표현해 낸 것에 비해 그 차이가 현격하다. 타이포그래피적 관점에 의하자면 이상의 시가 훨씬 모던 타이포그래피에 가까운 기하적 추상 형태를 띠었다.

4. 이상 시의 타이포그래피적 특성

4.1. 띄어쓰기²⁰⁾의 무시

이제껏 보거나 사용하지 않았던 그 무엇에 관한 새로운 언어는 흔히 시각적 전위를 배태한다. 바로 띄어쓰기 무시가 독자의 '낯설게 하기'를 위한 것이라는 김윤식 교수의 말은 상당히 설득력이 있다.

<鳥瞰圖>를 위시한 이상문학에서의 시적인 글쓰기 (실상 그에게는 장르 개념이 무의미한 것이다)란, 근본적으로 띄어쓰기 무시하기에서 시작되고 끝난다. 이를 두고 일문日文의 영향이라 할 수 없음은 물론이다. 일문 <鳥瞰圖>는 한글 <鳥瞰圖>에도 사정이 꼭 같기 때문이다. 이러한 띄어쓰기 글지란 무엇을 겨냥한 것일까? 이 물음에 맨 먼저 내세울 수 있는 소박한 해답이 바로 '낯설게하기'이다. 러시아 형식주의자들이 고안해낸, 문학을 문학이게끔 하는 새로운 시각의 도입으로서의 이 개념은 가히 획기적인 것으로 그 후의 예술이론의 큰 흐름을 바꾸어놓은 것이다. 곧 종래의 예술관에 따르면, 메타포의 원리 자체가 말해 주듯 예술의 목적은 복잡하고 어려운 사실을 가장 빠르게 인지케 함에 있었다. H. 스펜스의 <문체론>이 말해주듯, 경제적 원칙에 의지했던 것이다. 이러한 19세기적 수사학을 완전히 뒤집어놓은 것이 '낯설게하기'이다. 여기서 말하는 예술의 목적이란 그들이 인지된 대로의 (알려진 바대로가 아닌) 사물의 감각을 부여하는 것이다. 따라서 예술의 기교란 대상을 낯설게하기, 곧 형태를 어렵게 하고 지각의 시간을 길게 하는 방법에 지나지 않는다. 왜냐면, 지각의 과정 그 자체가 미학적 목적인 까닭이다. 따라서 지각의 과정은 연장되어야 하는 것이다. (A. 쉬클로프스키, <러시아 형식주의 비평>)

이상문학에서 띄어쓰기 글지는, 일단 이러한 낯설게하기의 한 가지 기교라 할 수 있다. 이상문학이 채용한 기교란 1. 띄어쓰기 글지 2. 단어 바꾸기 3. 대칭점 찾기 4. 단어 파괴 5. 왜로니 6. 병치법 등등 온갖 수단이 동원되어 있다. 이러한 기교가 노리는 것은 대상의 지각과정을

19) 이어령의 해석

20) 한글에는 본디 띄어쓰기가 없었다. 미국 유학에서 돌아온 서재필 박사의 독립신문 창간(1889) 이래 쓰이기 시작하여 신문법으로 정착했다.

연장하고, 대상의 지각을 어렵게 함에 있다. 대상의 지각과정 자체가 목적이라는 시각에서 보면 이상문학의 해명이란 이 기교분석에서 모두 끝난다 할 것이다.

이러한 낯설게하기의 극한적 양상을 보여주는 것이 시족이며 그 중에서도 <鳥獸圖> 계열이다. 한편 산문에서는 어떠한가. 시에서는 한글기호로만 쓴 것이 거의 없고 국한혼용으로 처리되었는데, 한자의 조어력 및 그 파괴력이 풍부한 까닭이다. 그러나, 산문에서의 띄어쓰기 금지가 한글전용으로 된 것에서 유별난 효과를 얻고 있어 주목된다. <지팽이 역사> 같은 한글전용으로서 띄어쓰기를 한 경우와는 달리 <지도의 암실>, <지구회시> 등은 한글전용이되 띄어쓰기 금지의 글쓰기이다. 이러한 글쓰기란 이중적인 성격을 노렸는데, 띄어쓰기 금지에서 오는 낯설음과 내용 자체의 낯설음이 그것이다. 21)

<오감도 시제1호>의 권태, 질주, 불안, 공포의 느낌은 띄어쓰기 생략으로 그 표현이 강화되고 있다. 띄어쓰기 생략은 속도와 긴장, 폐쇄된 심리 상황을 불러일으킨다. 작가는 그것을 시각적으로 의도했다.

지면 위에서 글자는 점이며, 낱말은 단절된 선, 글줄은 선, 글줄이 모여서 면을 이룬다. 이른바 조형의 가장 기본적 요소인 점, 선, 면에 의한 시각적 형태가 이루어진다. 이 경우 띄어쓰기는 낱말과 낱말 사이 공간이 되며, 눈은 이곳에서 쉬어 가게 된다. 독서 시 눈동자가 잠깐 정류할 때 독자는 읽었던 문맥을 이해하게 된다. 낱말사이 공간은 서로 운하처럼 엮히고 흘러 백색 띠의 미로를 창출한다. 이 백색 공간은 지면에서 활자의 바탕 역할을 하며, 활자의 배경이 된다. 그러나 이러한 낱말사이 공간을 없애버리는 순간 보는 이는 그것을 선이나 점의 조합에서 면으로 느끼게 된다. 글이 아닌 시각 형태, 이것은 이상이 독자에게 던진 하나의 계슈탈트적 언어일 것이다.

이것을 다다적인 측면에서 볼 때는 형태의 파괴다. 보편적인 이성이 부인되는 반이성주의의 모험이라 볼 수 있다. 그러나, 여기 몇 가지 다른 견해가 있을 수 있다. 첫째, 말의 일상적 의미를 띄어쓰기를 없애으로써 완전히 착란錯亂시켜 버리려는 목적이 들어 있다는 견해다 (고은). 둘째, 말의 일상적인 의미를 활자의 물결을 만들어 '의식의 흐름'을 나타내기 위한 것이라는 주장이다 (이여령). 셋째, 공간의 찌그림deformation, 다시 말해서 기하학적 공간 개념으로 볼 수 있을 것 같다. 불안 의식이나 폐쇄 의식의 형상화라고 생각할 수 있다. 22)

띄어쓰기는 리듬을 나타낸다. 지면에서 흐르고 끊기면서 운韻의 음악으로 변한다. 글줄사이와 낱말사이의 곧 시의 시간인 것이다. 만 레이의 음향시는 이러한 예를 잘 보여준다. (도판) 이러한 공간이 사라지면 소리가 사라지고 적막하고 어두운 형해形骸만이 시각적으로 남는다. 이것은 타이포그래피적 고전에의 회귀일 수 있다. 고전적 한문식 조판에의 회귀이기도 하며, 신문법에 대한 어깃장과 파괴 의식의 표출이었던지도 모를 일이다.

4.2. 구두점의 배제

이상은 구두점²³⁾에서 쉼표(,)를 거의 사용하지 않았다. 띄어쓰기가 문장에서 낱말을 구분 지워 읽기에 도움을 주는 기능을 가졌다면, 구두점은 문장 각 부분간의 논리적 관계를 밝혀 글 내용을 정확히 전달하고 읽기 쉽게 할 목적으로 단락이나 멈춤을 표시하는 표기 상의 부호이다.²⁴⁾ 그러나 그는 마침표를 제외하고는 거의 이러한 부호를 사용하지 않았다. 곧 그는 그의 문장에서 논리적 관계를 일부러 파괴한 것으로밖에 이해할 수 없다. 그것은 그가 즐겼던 초현실주의적 자동 기술에 대한 가장 적합한 표현이었을 것이다.

쉼표를 거둬 낸 것은 독서에서 '쉼'을 없애 독자의 긴장을 요구하는 의도였다. 마치 이 시를 읽을 때는 이 시만을 생각하라고. 그러나 <三次角設計圖: 線에關한覺書1>에서는 마침표가 응당 들어가야 할 자리에 대신

21) 김윤식 엮음. <이상문학전집 2: 소설>. 문학사상사, 1991. 177-179쪽.

22) 류성하. "1930년대 한국 심리소설의 기법 연구". 계명대학교 대학원 박사학위 논문. 1987. 132쪽

23) 구두점에는 구점(·)·독점(·)·중점(·) 외에 의문부·감탄부·괄호·쉼표·괄호·연결선 등이 있다.

24) 교육서관. <세계백과대사전>. 1986

의도적으로 섬표를 집어넣어, 오히려 독자의 독서 호흡을 방해하는 스타카토 대신 적당한 흐름으로 이어주고 있다. 이렇듯 그의 시 형태는 의외적이며, 시각적인 의도를 숨기고 있다. 기존 가치, 현실 질서, 전통적 문학 형태와 문화 이념 등을 파괴하려는 전면 부정 의도가 그것이다.

구두점의 배제는 비조직적이고 산만한 <의식의 흐름>을 효과적으로 나타내기 위한 일종의 계교trick 라고 볼 수 있다. '의식의 흐름'의 장애를 시각적으로 제거하기 위한 배려이다. '의식의 흐름'을 효과적으로 표출시키려는 의도적인 경우와 단순히 전통 양식에 대한 대립적 효과를 노린 상이한 두 가지 태도를 확인할 수 있다. 25)

띄어쓰기, 섬표 등을 무시해서, 무의식에 떠오르는 생각들 사이로 의식이 끼어들지 못하고, 그 생각들에 대한 성찰과 분석을 불가능하게 만든다. 26)

4.3. 글자 유희

4.3.1. 반전

이상은 거울에 대해 관심이 많았다. 반전된 형태는 어떤 형상이 거울에 비친 모습이다. 올바르게 된 글자라도 거울에 비쳐 보면 좌우로 뒤집혀 보이지만 우리는 거울을 의심치 않는다. 鏡像은 제 모습의 반대이자 대칭이며, 원형태 일부이다. 좌우가 거꾸로 된 모습은 正에 대한 反이며, 順에 대한 逆이며, 긍정에 대한 부정이며, 하나를 이루는 다른 한 쪽이자, 실상에 대한 허상, 조리에 대한 부조리, 정상에 대한 비정상성을 은유한다. 이상 이전 시인이나 타이포그래퍼들이 반전 형태를 그 시각 언어로 사용한 전례가 없음에 주목한다. (필자의 자료로는 그렇다) 이상은 거울의 시각적 아이러니를 거울 속에서 그의 시어로 끌어내었다.

<鳥瞰圖詩第四號>의 경우 실제로 그것을 인쇄할 당시에는 글자를 거꾸로 인쇄하는 것은 상식상 쉬운 일이 아니었다. 즉 글자를 문선 조판한 다음 교정쇄를 내어 사진을 찍고, 그 필름을 뒤집어 동판에 감광 후 부식시켜 만들고, 그것을 다시 활판 위에 얹어 찍는 과정을 거쳐야 하니 그것은 무척 번거로운 일이었다. 자신의 시를 무시해서 그렇게 인쇄하는 것은 이상의 고의적 시각 책략이었다.

4.3.2. 數字의 方位學

<線에關한覺書6>: <디터 로트Diter Rot>의 작품을 연상케 하는 숫자의 방향은 (도판) '4'라는 숫자 <r1>가 시계 반대 방향으로 90도 회전하면rotate 숫자는 놓는다<r2>. 그러나 이것은 역시 '4'이며 그것은 '4'에 대한 사보타지적 형태이다. 그리고 r1, r2를 묶은 덩어리 p1은 점대칭으로 회전하여 p2를 만들어 낸다. 또한 그 다음 등장하는 숫자 무리도 같은 유희를 한다. w1과 w2는 180도 회전의 관계이고, w1과 w2의 묶음 x1은 아래로 180도 회전하여 다른 형태를 만들어 낸다. 이른바 타이포그래피적 형태 유희이다. 이러한 것은 그가 건축·디자인 공부에 영향을 받은 것으로 생각한다.

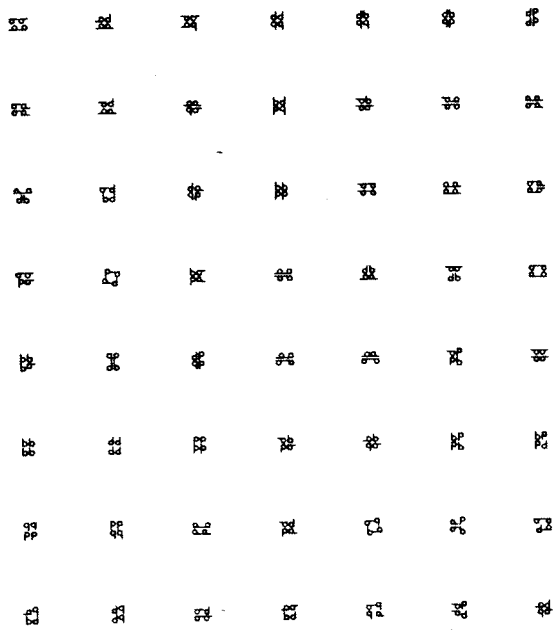
4.3.3. 글자의 회화화

<且8氏의出發>에서 '且8氏'는 △▽의 모습을 의인화한 것처럼 역시 이것도 언어의 의미보다는 활자의 회화적 의미를 노린 것으로 '且'는 모자 모양, 8은 눈사람이나 오뎅이 같은 형태, 즉 모자를 쓰고 있는 눈사람의 형태를 표현한 것이라 할 수 있다. (도판) 27)

25) 류성하. "1930년대 한국 심리소설의 기법 연구". 계명대학교 대학원 박사학위 논문. 1987. 134-135쪽

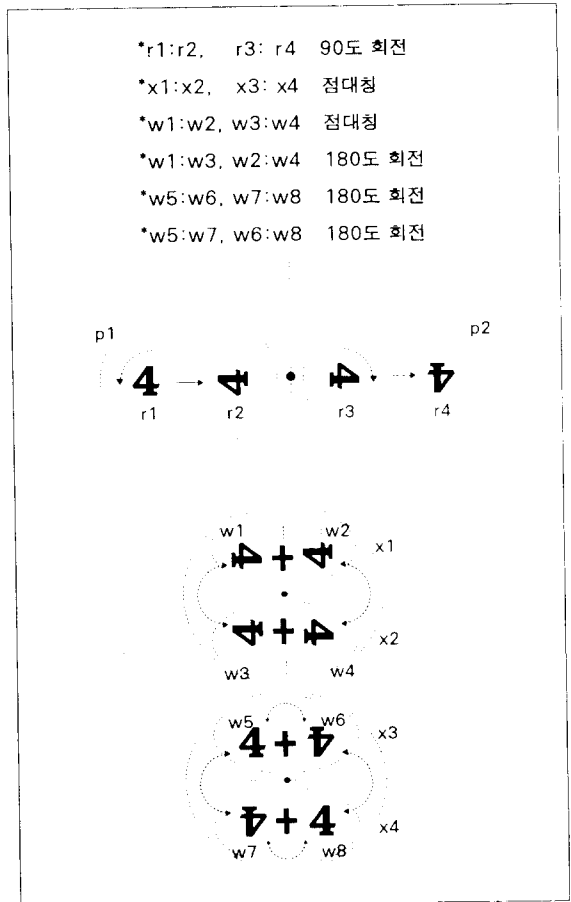
26) 신현숙. <초현실주의>. 동아출판사. 1992. 174쪽.

27) 문학사상자료조사연구실. 이여령 교수. <이상시전작집: 시편>. 갑인출판사. 1978. 146쪽.

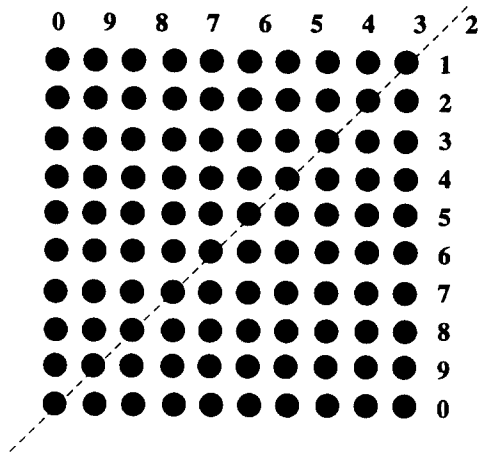


some variation on 4⁴ (부분), diter rot, 1957

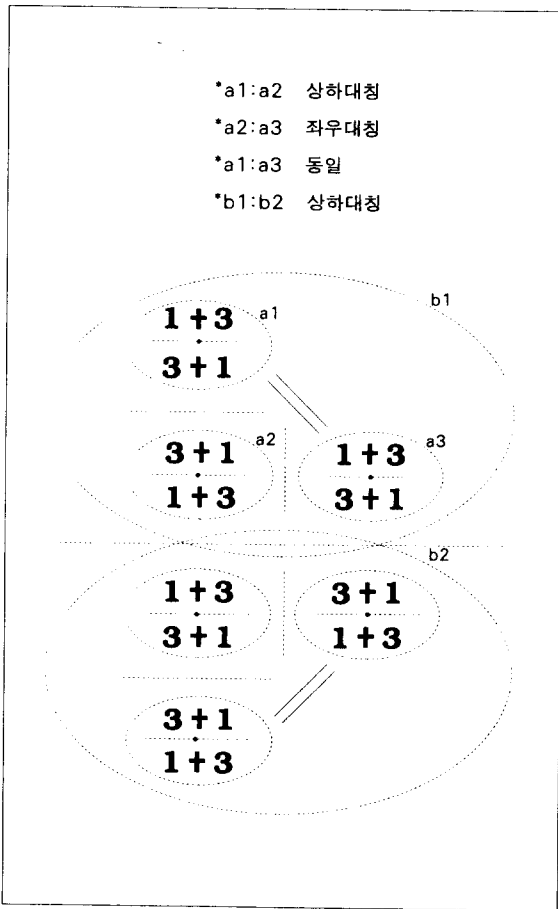
- 점대칭
- 90도 회전
- 180도 회전



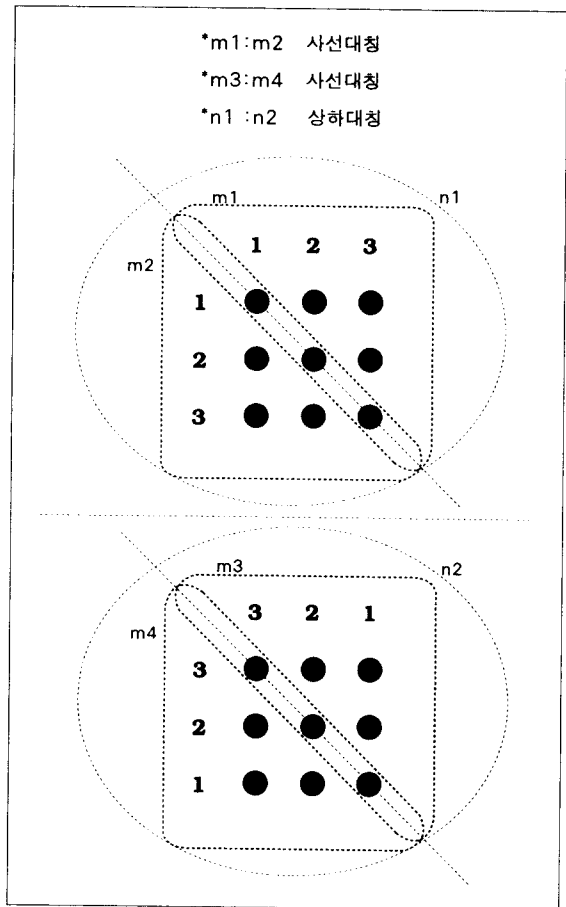
<三次角設計圖-線에關한覺書6>



〈三次角設計圖-線에關한覺書1〉



〈線에關한覺書2〉



〈線에關한覺書3〉

타이포그래피에 대한 이상의 혁신적 시도는 더욱 발전하여 ●, ×, □, △, ▽, 방점 등 활자 약물을 그의 시에 직접 도입하여 하나의 시어로 사용한다. 부호는 글자 이후에 생겨나 다시 글자화 된 것이다. 이러한 초문자적 부호들을 때로는 나로, 연인으로 표현하였다. 보다 냉담한 시적 방정식을 만들기 위해 그는 이러한 부호를 의도적으로 선택하여 사용하고 있다.

고대 페르세폴리스 백주궁百柱宮의 평면도를 연상시키듯 <三次角設計圖: 線에關한覺書1>²⁸⁾은 엄청난 시각적 충격을 독자에게 던진다. 마치 미니멀 회화를 보는 듯하다. 활자에서 기호는 추상물이자 지시물 역할을 한다. 정적인 점들, 강력한 시각 유인의 힘을 발휘하고 있다. 그는 자신의 메시지를 독자에게 실어 보낼 채널에 적합하도록 강력한 기호 체계로 변화시킨 것이다. 부호 ●는 모두 같은 형태여서 방향성이 없고 위치가 규칙적으로 고정, 군화群化, 정지되어 있다. 마리네티의 시가 속도와 소음을 활자로 표현하고 있는 반면, 이상은 권태와 불안과 시대 모순을 그의 시각언어로 표현하고 있다. 여기에 시각²⁹⁾은 멈춘다. 이내 시선은 (작자가 의도한 대로) 대칭된 양 쪽의 에너지가 만나는 대칭선을 따라 원시 형태의 강세와 휴지가 동시에 존재하는 '우주'의 먹뿔의 먹의 먹의 시간 속으로 빠르게 유인된다. 무슨 설명이 필요하라. 직관에 직관으로 호소하는 시각의 무서운 에너지를 그는 이용하였다.

또한 <破片의 景致>³⁰⁾, <▽의遊戯>³¹⁾, <神經質的으로肥滿한 三角形>³²⁾에서 ▽은 나, △은 '나의 연인 AMOUREUSE'을 의미하였다. '배암' 모양의 ▽은 나의 불안 상황에 빠져 있는 나를 상징하고, 안정적인 연인, 잘 쓰러지지 않는 존재의 의인화로 일상적 세계에 살고 있는 '아내'를 △으로 상징하며, △은 ▽의 다른 한 쪽임을 암시한다. 이상은 이러한 기호 약물 사용으로 이미지를 함축, 서로 대응시키 사용했다. 이러한 것은 <線에關한覺書7>³³⁾에서도 나타난다. □을 나의 이름으로 대입시켰고, △을 나의 아내의 이름으로 대입시킨 것이다.

4.5. 활자체, 활자 크기 변화

그는 활자를 크게도 쓰고 작게도 썼고, 강조할 때는 돌움체³⁴⁾로도 썼다. 활자는 소리를 가진다. 큰 활자는 큰 소리, 작은 활자는 작은 소리, 각이 지고 두꺼운 활자는 강한 소리를 낸다. 낱말사이 공간의 정적靜寂을 제거한 그는 소음 속에 큰 소리를 집어넣었다. 바탕체³⁵⁾의 시끄러움 속에 돌움체의 강세를 사용하여 그의 메시지를 증폭시키는 것이다. 그는 시를 쓸 때부터 소리를 나타냈다. 그의 일문 유희 전필은 그것을 보여준다. (도판) 소리를 지르다가는, 평범하게, 그리고 작게 말한다. 이 얼마나 알미운 타이포그래피적 발상인가.

<출판법>에 대해: 이 시에서는 눈에 띄게 삼각형 안에 넣음으로써 詩語가 주는 충격을 시각화하고 있다. 동시에 폐쇄된 느낌과 전망을 강하게 표현하고 있다. 외부세계와 단절된

28) 이것은 처음 일문시로 발표되었던 것인데, 원본과 나중 한글로 번역된 것의 활자 모양이 아주 다르다. 굵은 땀방이가 작은 땀방이로 다르게 표현되었다. 타이포그래피에서 굵은 땀방이와 작은 땀방이의 차이는 큰 것으로, 아마도 이것에 대한 큰 차이를 인식하지 못한 문학자에 의해 다시 재생된 것이라 추측한다.

29) 시각이란 눈이 움직이는 과정이다. 기오르기 케케스

30) 1931년 7월 <朝鮮と建築>지에 발표된 일문시

31) 1931년 7월 <朝鮮と建築>지에 발표된 일문시

32) 1931년 8월 <朝鮮と建築>지에 鳥瞰圖라는 큰 표제 밑에 발표된 일문시. 이 시에서 "△은 삼각형의 기하학인 부호의 의미불 제거하고 순수한 시각 형태로 의인화한 것. 즉 저변이 넓고 위가 뾰족한 이 삼각형의 형태는 그것을 뒤집어 놓은 '▽'과 시각적으로 대응된다. 즉 살찐 사람, 잘 쓰러지지 않는 존재의 의인화로 일상적인 세계에서 살고 있는 '아내'의 의미가 된다." "▽의 모습을 의인화하면 상체는 넓고 하체가 약한 사람으로 그와는 달리 금방 쓰러질 것 같은 느낌을 준다. 그래서 세름에 이끼본 경험이 몇 번이나 되는가라고 묻고 있다. ▽ 역시 외부 것에 고개를 파묻은 사람의 모습으로 의인화한 것." 문학사상자료조사연구실, 이어령 교수, <이상시전작집: 시편>, 갑인출판사, 1978, 36쪽.


33) 1931년 10월 <朝鮮と建築>지에 발표된 일문시

34) 문화체육부가 '고딕체'를 새로 정한 말.

35) 문화체육부가 '명조체'를 새로 정한 말

◇二十二年

前後左右を除く唯一の痕跡に於ける
翼殷不逝 目大不覩
胖矮小形の神の眼前に我は落傷した故事を有つ。




(臟腑 其者は浸水された畜舎とは異なるものであらうか)

〈조선과 건축〉, 1932 07

詩第五號

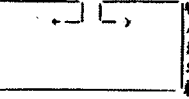
前後左右を除く唯一の痕跡に於ける
翼殷不逝 目大不覩
胖矮小形の神の眼前に我は落傷した故事を有つ。



〈조선중앙일보〉, 1934 07 29

詩第五號

前後左右を除く唯一の痕跡に於ける
翼殷不逝 目大不覩
胖矮小形の神の眼前に我は落傷した故事を有つ




臟腑 其者は浸水された畜舎とは異なるものであらうか

임종국, 〈이상전집〉, 1958

詩第五號¹⁾

前後左右を除く唯一の痕跡に於ける²⁾
翼殷不逝 目大不覩³⁾
胖矮小形の神の眼前に我は落傷した故事を有함.⁴⁾



臟腑라는것은浸水된畜舎와區別될수있을는가.⁵⁾

이승훈, 〈이상문학전집〉, 1989

이상에게는 자아분열과 절망이라는 문제가 당연히 찾아들게 된다. 그는 신을 믿지 않았으니까 일상에서 구원될 수 없었으며, 현실에 패배한 모습만을 발견할 수 있다. 이상은 작품을 통해서도 그 병든 지성을 파멸의 길로 빠지게 된다.³⁶⁾

4.6. 대칭 구조

<오감도 시제4호>의 숫자 무리는 전체가 사각형을 이룬다. 환자 용태에 관한 문제를 설정하고, 책임의사 이상이 진단한 결과는 너무도 선명하다. 아라비아 숫자 1에서 10까지를 두고, 이를 거꾸로 배열하더라도 어김없이 대칭점이 성립된다.³⁷⁾ 이것은 시이기 보다 그림으로 다가온다. 그러면서 그것은 보는 사람에게 두 개의 삼각형으로 쉽게 인지된다. 지면의 숫자들은 한 무리로 모아져 면으로 느끼게 한다. 그는 늘 전체를 이원화시켜 보았다. 나와 거울 속의 나 등으로 그림자를 대응시켜 실체를 조명했다. 그는 늘 객관에 비쳐진 자신을 해명했으며 존재를 확인했다. 그러므로 전체적인 완형을 나타내고자 할 때 그 속에 존재하는 두 가지 필연적인 속성 즉 양형陽形과 음형陰形을 반드시 대비시키고 그것을 다시 하나로 통합하여 전달하고 있다. 이 경우 음형을 나타내고자 그는 글자를 반전시켰고, 그것을 봉해 양에 대한 음, 건강에 대한 질병, 남에 대한 여, 유에 대한 無 등 대립 질서를 시적 공간 속에 유기화하여 표현한 것이다. 곧 반전과 대칭은 그가 사고하는 전형적인 시각 문법이다.

<線에關한覺書2>에 나타난 두 가지 형태의 숫자 결합의 배열처럼 여기서도 두 가지 형태는 역의 관계로 나타나며 개별적으로는 대칭 구조를 지닌다. '1+3'의 대칭 구조는 좌우 대칭, 즉 거울 이미지만 鏡影이다. <도판>에서 보듯 서로 좌와 우의 한 무리의 대칭 구조, 상하 대칭 구조도 보인다. <線에關한覺書3>. 부호 ●들의 무리 a가 a'로, a'는 또 a" 회전되어 변해 가는 시각적 대칭 관계 역시 그의 상부적 유희 중 하나이다. (도판)

그는 자유로운 시어의 표현으로 활자를 인쇄의 부속 역할에서 탈출시켜 자신의 의지를 표현할 수 있는 적극적인 도구로서 인식하고 그것을 이용하였다. 납활자가 갖는 수직 수평의 격자적 속성 및 한계를 건축의 기하적 설계도처럼 그대로 받아들이고 이용하여 자연스럽게 대칭의 결과를 의도한 것으로 보인다. 이 결과 그의 시형태는 서구 다다나 미래파 시들과 사뭇 다를 수 있었다고 본다.

4.7. 도형의 사용

<오감도 시제4호>에서 사각형 양옆에서 안으로 감아 들어가는 화살표의 도형이 있다. 탈출구가 없이 폐쇄 공간으로 빠져드는 듯한 공포가 느껴지는 이 도형은 그의 시 중 가장 불안감이 고조된 형태가 아닐까? 이 역시 대칭이다.

이상은 폐쇄되고 단절된 자신을 화살표로 표현하고 있다. 이상이 일상성을 상실하고 외부 세계와 단절되어 있을 때 그가 시선을 위로 향하여 신을 발견하고 신과의 교통으로 자신을 구제할 수도 있었다. 그러나 여기서 신의 존재와도 단절된 모습을 발견할 수 있다. 이런 상황 속에서 사각형의 화살표는 내부로 향하여 차단된 벽에 부딪치게 된다. 그러한 단절에서 오는 절망을 '臟腑는 浸水된 畜舎'라고 표현한다. 이러한 자신은 날개가 커도 날 수 없으며, 눈을 크게 떠도 볼 수 없는 무능한 자이다. 폐쇄된 상황 속에서는 자신의 장부는 죽사와 같다는 심리적 표현이 언어를 포기하고 사각형 도표로 그려져 내부로 향한 화살표가 아닌³⁸⁾가 한다.

5. 결

36) 임문현, "이상 시의 구조와 의미", 『비평문학』, 1989년 8월, 제3호, 294쪽

37) 김윤식, "미국 속의 이상 문학", 『문학성신』, 1994.10, 25쪽.

38) 임문현, "이상 시의 구조와 의미", 『비평문학』, 1989년 8월호, 제3호, 293쪽

본 모습은 이름을 떠난다. (實相離名)

만일 무엇인가가 문자 속에서 <전달된다면>, 그것은 계산, <이성>(어원학적으로 그것은 같은 것이다)이 아니라 욕망인 것이다. —롤랑 바르뜨 39)

건축가 포르뷔제는 건축의 속성과 타이포그래피를 동일시켰다.⁴⁰⁾ 건축과 타이포그래피가 갖는 조형의 공통적 본질성에 대해 간파했던 것이다. 이상 역시 조형과 창작의 속성과 본질은 장르에 구애됨이 없다는 것을 본능적으로 느낀 예술가였다. 전통적 시어詩語가 지니는 한계를 그는 일찍이 알아차렸다. 이상은 언어의 골레가 느껴질 때는 시각적, 회화적, 건축적 영감으로 시를 썼으며, 건축의 답답함은 오히려 시각언어적 상상력으로 극복했다. 또한 시어가 가지는 모호성의 울타리를 활자의 시각적 명징성을 타고 넘나들며 예술적 창의력을 분출할 수 있는 밑바탕으로 활용하였다.

그는 언어를 탐구했지만 그것에만 그치지 않았다. 그는 문학적 언어에만 묶여 있던 언어를 해방시켜 시각적 영상언어로 승화시켰다. 그는 그만의 기호를 만들어 그 기호로 유희했다. 현실과 전통에 대해 도전했고, 질서에 대한 모험적인 싸움을 즐겼다. 그것은 그에게 주어진 삶에 대한 진실을 구도하기 위한 자기 투쟁적 해체의 행동이었다.

이러한 각고의 과정을 통해 토해 낸 그의 타이포그래피적 결과들은 결국 우리의 현대 타이포그래피 역사를 한층 길고 넓게 늘어 놓을 증거가 되기에 충분하다. 그의 시에 나타나는 타이포그래피는 활자적 표현 기술로서 본다면 미숙함도 있겠으나 일관된 실험정신으로 고루한 관습을 깬 것은 한글 타이포그래피에 뚜렷한 현대성을 제시하였다는 것으로 가치가 빛난다. 아쉬운 것은 말라르메나 아쁠리네르 등을 필두로 한 서구 타이포그래피 발전에의 영향 예와는 달리, 그의 죽음 이후 그가 뿌린 선지자적 씨앗을 품고 틔운 이 땅의 타이포그래피가 없었다는 점에서 시간을 허비한 우리를 가슴 아프게 할 따름이다. 이제 늦었더라도 이상은 한국 타이포그래피의 보배로운 존재로서도 새로이 평가받아야 할 것이다.

<왜 미쳤다고들 그러는지 우리는 남보다 數十年씩 떨어져도 마음놓고 지낼 作定이나 모르는 것은 내 재주도 모자랐겠지만 깨물려버지게 놓고만 지내던 일도 좀 뉘우쳐 보아야 아니하느냐> 41)

<散墨集: 鳥瞰圖作者의 말>

그는 그가 이루려던 그림에 대한 꿈을 활자로 그려냈다. 그가 우리에게 보냈던 메시지 즉 보이는 시, 보는 시로 우리에게 많은 영감을 주고 있으며, 그의 시는 우리 의식 속에 지금껏 연장되고 있다. 그 때문에 그가 그의 시 속에 숨긴 타이포그래피적 욕망과 정신을 이 시대 속에서라도 감응시켜야 하는 의무감에 두려움을 가지면서, 나는 잠시 이 글로 그의 ‘恍惚한 엑스타-제 속을’ 해매고 있다.

<續> isang, 1994 09 03 / 1995년 3월 28일

39) 롤랑 바르뜨. 김인식 편역. <이미지와 글쓰기>. 세계사. 24쪽.

40) “여기에 쓰인 ‘건축’이라는 용어는 다음과 같은 의미를 포함한다. 집, 궁전, 사원을 짓고 선박, 기차, 자동차, 비행기를 만드는 예술, 가사 도구, 상업용품 혹은 상품, 신문, 잡지 따위의 타이포그래피Typographique 예술 등.” --르 포르뷔제. 박경삼 옮김. <모듈러>. 안그라픽스. 1991. 7쪽.

41) 김윤식 엮음. ‘散墨集: 鳥瞰圖作者의 말’. <이상문학전집 3: 수필>. 문학사상사. 1993. 353쪽