

영화 이미지, 언어기호인가 이미지기호인가?

- 메츠, 에코, 파솔리니, 바르트의 논의를 중심으로*

김 호 영
(한양대학교)

차례

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3.2. 영화 이미지 : '이미지-기호 im-segni' |
| 2. 언어기호로서의 영화 이미지 | 4. 영화 이미지와 탈-언어적 요소들 |
| 2.1. 언어체로서의 영화 | 4.1. 순수 외시로서의 영상 이미지 |
| 2.2. 영화 이미지 : 언어 하위기호 혹은 유사 언어기호 | 4.2. 제3의 의미와 탈-언어적 요소들 |
| 2.3. 영화 이미지 : 약호화된 기호 | |
| 3. 이미지기호로서의 영화 이미지 | 5. 맺음말 |
| 3.1. 언어로서의 영화 | |

1. 들어가는 말

1960년대 중반 유럽에서 영화에 대한 기호학적 접근이 본격적으로 이루어지면서 영화기호학은 서구 전역에서 초국가적인 관심의 대상으로 부상했다. 프랑스, 이탈리아, 러시아, 영국 등 각국의 학자들은 국가적 경계를 넘나들면서 '영화라는 장르 혹은 매체가 기호학의 대상이 될 수 있는가'에 대해 다양한 주장들을 내놓았다. 영화가 커뮤니케이션인 이상 영화에는

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행되었다(NRF-2008-361-A00005).

기호학적 법칙이 존재하기 마련이라는 에코 Umberto Eco의 주장처럼, 당대 학자들은 영화라는 표현매체를 지배하는 근본적인 기호학적 원리가 있을 것이라고 전망했고 각자의 전망에 따라 독자적인 이론들을 제시했다.

본 논문에서는 특히 메츠 Christian Metz, 에코, 파솔리니 Pier Paolo Pasolini, 바르트 Roland Barthes 등 프랑스와 이탈리아의 기호학자들의 영화기호학 논의를 중점적으로 살펴볼 것이다. 1960년대에서 70년대에 이르는 짧은 기간 동안, 이들은 각자 독창적인 이론과 주장들을 제시했고 서로의 논의를 반박하거나 수용하면서 영화기호학이라는 학문 자체를 빠르게 발전시켜갔다. 구체적으로, 본 논문은 ‘영화라는 매체 자체가 기호학적 방법론의 대상이 될 수 있는가’라는 질문보다, 당시 영화기호학에 대한 비상한 관심 속에서 ‘영화 이미지 image filmique가 어떻게 기호학의 연구 대상이 되었는가’라는 질문과 ‘어떤 기호학적 관점으로 영화 이미지를 이해했는가’라는 질문에 연구의 초점을 두고자 한다. 즉 본 논문은 당시 영화기호학 논의에서 영화 이미지를 ‘언어기호’ 내지는 ‘유사 언어기호’로 파악하려는 입장과 독자적인 ‘이미지기호’로 파악하려는 입장이 공존했다고 보면서, 상이한 입장들의 논의를 살펴보고 비교하는데 주된 목적을 둔다.

2. 언어기호로서의 영화 이미지

2.1. 언어체로서의 영화

메츠는 흔히 영화기호학의 창시자로 알려져 있다. 『영화 : 언어인가 언어체인가? Le cinéma : langue ou langage ?』(1964)라는 글을 통해 처음으로 ‘영화가 언어로 기능할 수 있는가’라는 질문을 제기한 후¹⁾, 『영화

1) Christian Metz, “Le cinéma : langue ou langage ?”, *Communications*, n° 4, Seuil, 1964, pp. 52-90. 본 논문에서는 langue를 ‘언어’로, langage를 ‘언어체’로 번역해 사용할 것이다. langage의 경우 아직까지 국내에 통용되고 있는 번역어가 없으며, 학

에서의 의미작용 연구 I, II *Essais sur la signification au cinéma I, II* (1968, 1972)와 『언어체와 영화 *Langage et Cinéma*』(1971) 등의 저서를 발표하면서 영화를 기호학적 틀 안에서 분석하려고 시도했기 때문이다.²⁾ 그런데 실제로 그의 영화기호학 논의는 철저하게 언어학적 기호학의 입장에 기반을 두고 진행되었다.

먼저, 메츠는 『영화 : 언어인가 언어체인가?』에서 영화가 언어인가 혹은 언어체인가에 대해 질문을 던진 후, 영화가 언어는 아니지만 언어체가 될 수 있음을, 즉 “언어 없는 언어체 *langage sans langue*”³⁾로 기능할 수 있음을 설명한다. 영화는 다양한 이유로, 특히 이중분절이 불가능한 이유로 언어가 될 수 없지만, 대신 하나의 독자적인 통합체적 구조를 가질 수 있기 때문에 언어체가 될 수 있다는 것이다. 즉 메츠는 영화적 계열체 *paradigmatique cinématographique*가 매우 불안정하고 불확실한 것임에도 불구하고⁴⁾, 영화가 서사성과 연계해 풍부하고 체계적인 ‘통합체 *syntagmatique*’를 가질 수 있기 때문에 언어체와 유사한 체계가 될 수 있고 나아가 하나의 담론 *discours*으로 기능할 수 있다고 주장한다.⁵⁾ 이 같은 주장을 뒷받침하기 위해 메츠는 자크 로지에 Jacques Rozier의 영화 〈아듀 필리핀 *Adieu Philippine*〉(1962)을 대상으로 구체적인 영화의 내러티브의 분석을 시도하며⁶⁾, 이러한 분석을 통해 영화가 하나의 ‘거대

자에 따라 ‘언어체’, ‘언어행위’, ‘언어사용’ 등 상이한 번역어를 사용하고 있다. 전성기, 『언어기호 개념의 재고』, 『기호학 연구』, 제6집, 1999, pp. 136-137; 서정철 외, 『현대 프랑스 언어학』, 문학과지성사, 1985, p. 341; 움베르트 에코, 서우석 역, 『기호학 이론』, 문학과지성사, 1985, pp. 12-19; *Larousse de la langue française*, *Lexis*, Librairie Larousse, 1979, p. 1021 등 참조.

2) C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, tome I, 1968, tome II, 1972; *Langage et Cinéma*, Larousse, 1971.

3) C. Metz, “Le cinéma : langue ou langage?”, p. 61.

4) C. Metz, “Le cinéma : langue ou langage?”, p. 77. : “Le paradigme cinématographique est fragile, approximatif, souvent mort-né, aisément modifiable, toujours contournable. C’est seulement dans une très faible mesure que le segment filmique prend son sens par rapport aux autres segments qui auraient pu apparaître au même point de la chaîne.”

5) *Ibid.*, pp. 73-79.

통합체 *grande syntagmatique*'로 간주될 수 있고 하나의 언어체이자 담론으로 기능할 수 있음을 설명한다.⁷⁾

그런데 중요한 것은, 이러한 메츠의 초기 영화기호학 이론에서 '영화 이미지'에 대한 분석 및 논의가 거의 전적으로 배제되어 있다는 사실이다. 그 이유는, 무엇보다 영화 이미지가 '통사론적 구조'를 갖고 있지 못하고 동시에 독자적인 '이미지 목록'(즉 계열체적 구조)도 갖고 있지 못하기 때문이다. 메츠의 견해에 따르면, 한 마디로 영화 이미지에는 언어기호의 핵심 요소라 할 수 있는 이중분절이 부재하며 따라서 언어기호학적 모델에 바탕을 두는 영화기호학의 적용도 불가능하다. 즉 메츠는 영화에서 내러티브의 약호화는 가능하다고 보았으나 이미지의 약호화는 불가능하다고 보았다. 이 때문에, 그의 논리에서는 영화 이미지가 언어가 될 수 없으며 따라서 기호도 될 수 없다는 결론이 도출된다. 결국, 영화 이미지에 대한 메츠의 입장은 철저하게 언어학적 기호학에 근간을 두는 그의 기호학적 사고로부터 기인한다. 어떤 기호이든 언어라는 기호가 보여주는 기본적인 속성들(기표-기의의 결합관계, 그 관계의 자의성, 이중분절 등)들을 만족시켜야만 비로소 기호로 성립될 수 있다는 소쉬르 기호학적 사고를 바탕으로 하고 있는 것이다.

2.2. 영화 이미지 : 언어 하위기호 혹은 유사 언어기호

메츠는 거대통합체 분석을 바탕으로 하는 영화기호학 연구를 제시한 후 얼마 지나지 않아 그의 기존 논의를 수정, 보완하는 새로운 이론을 내놓는다. 내러티브 분석에 치중했던 그의 이론이 복합매체로서의 영화의 특성을 외면했다는 이유로 영화기호학의 안팎에서 숭한 비판과 반론에

6) C. Metz, "Tableau des «segments autonomes» du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier" et "Etudes syntagmatique du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier", *Image et Son*, n° 201, 1967, pp. 81-94 et pp. 95-98.

7) 거대통합체에 관해서는 위의 글 외에도 C. Metz, "La grande syntagmatique du film naratif", *Communications*, n° 8, 1966, pp. 120-124을 참조할 것.

직면했기 때문이다. 메츠는 『언어체와 영화』, 『상상적 기표 *Le signifiant imaginaire*』(1977) 등의 저서를 통해 초기의 논의에서 벗어나 영화의 다양한 구성요소들에 대한 분석을 시도한다.

먼저, 메츠는 영화의 제반 요소들에 대한 기호학적 분석을 위해 ‘영화적 약호들 *codes spécifiques*’과 ‘비-영화적 약호들 *codes généraux*’을 구분하고 이들의 상호작용이 영화라는 언어체의 의미작용을 수행한다고 주장한다.⁸⁾ 영화적 약호들이란 영화매체만의 고유한 요소들을 가리키는 것으로, 편집의 약호, 프레이밍의 약호, 조명의 약호, 흑백 및 색의 약호, 음향의 약호, 화면구성의 약호 등이 이에 해당한다. 비-영화적 약호들이란 영화매체에만 종속되지 않는 보다 일반적인 성격의 요소들을 가리키는 것으로, 의상, 제스처, 동선, 대화, 캐릭터, 표정 등이 이에 해당한다. 즉 이전까지 메츠가 영화의 구성요소들 중 내러티브만을 대상으로 영화적 통합체의 가능성을 실험했다면, 여기서는 한편의 영화를 이루는 다양한 요소들을 대상으로 영화적 통합체의 가능성을 실험한 것이다.⁹⁾ 그러나 실제로 이러한 메츠의 주장은 일종의 아이디어 차원에 머문다. 영화적 약호들과 비영화적 약호들을 아우르는 영화적 통합체 모델을 제시하지 못했을 뿐 아니라¹⁰⁾, 심지어 영화적 약호들의 통합체 모델도 제대로

8) C. Metz, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Coll 10/18, 1977, p. 76 : “Chaque film est une sorte de lieu mixte où les codes spécifiques au cinéma et les autres codes (communs à des langages divers, à un certain état de la culture) se rencontrent et se nouent les uns sur les autres.”

9) *Ibid.*, p. 50. : “Dans un film, par exemple, se croisent les codes spécifiques du cinéma et les autres codes (communs à divers langages dans un certain état de la culture). Ils se nouent les uns sur les autres. Le film entier a une signification latente qui dépasse celle du seul signifiant cinématographique.”

10) 이는, 메츠의 논의에서 근본적으로 영화적 약호들과 비영화적 약호들의 분류 기준 자체가 모호했기 때문이다. 가령, 배우의 ‘제스처’나 ‘동선’의 경우 영화매체를 넘어 연극 등에서도 찾아볼 수 있는 ‘비영화적 약호들’이지만, 실제로 이러한 요소들은 연극에서의 무대화 *mettre en scène*와는 또 다른 영화에서의 프레이밍화 *mettre en cadre*의 규칙들에 종속되면서 영화매체만의 고유한 ‘영화적 약호’가 될 수 있다. 자세한 설명은 Jean Bessalel, “Lexique ; Onze concepts clés”, *Cinémaction, 25 ans de semiologie*, réuni par André Gardies, Corlet-télérama, n° 58, 1991, pp.

제시하지 못했기 때문이다.

그보다는 오히려 ‘영화적 계열체’ 모델의 구성 가능성을 제시함으로써, 궁극적으로 영화가 단지 언어체일뿐 아니라 하나의 언어 내지는 유사 언어가 될 수 있음을 시사한 것이 더 중요한 성과라 할 수 있다. 메츠는 『언어체와 영화』에서 영화적 약호들과 비-영화적 약호들이라는 분류 외에도 ‘영화적 약호들 codes cinématographiques’과 ‘영화적 하위약호들 sous-codes cinématographiques’이라는 또 다른 분류를 설정한다.¹¹⁾ 이때, 영화적 약호들이란 모든 영화들에 공통되는 실제 요소들, 즉 편집, 조명, 프레이밍, 미장센 등을 가리키며, 영화적 하위약호들이란 로우 키의 실행나 하이 키의 실행 등 특정한 영화적 약호 내에서 실행되는 구체적인 선택을 가리킨다. 즉 영화적 약호들과 비-영화적 약호들 사이에서 ‘조합’이라는 통합체적 관계가 성립된다면, 영화적 약호들과 영화적 하위약호들 사이에서는 ‘선택’과 ‘대체’라는 일종의 계열체적 관계가 성립되는 것이다.¹²⁾ 하지만, 보다 확장된 메츠의 영화기호학 논의 역시 여전히 소쉬르적인 기호 인식에 근간을 두고 있다고 할 수 있다. 그의 이론은 영화가 언어기호의 핵심 조건인 이중분절을 결여하고 있어서 언어가 될 수 없다는 기존 입장에서 벗어나, 영화가 통합체적 관계와 계열체적 관계로 이루어진 이중분절 체계를 갖고 있어서 언어체이자 동시에 언어가 될 수 있다는 주장으로 수정 혹은 확대되었을 뿐이다.

다만 여기서 주목할 점은, ‘영화 이미지’가 마침내 메츠의 영화기호학의 구체적인 분석의 대상이 되었다는 사실이다. 내러티브 체계를 영화기

159-160 참조.

11) C. Metz, *Language et Cinéma*, pp. 97-98 et pp. 103-107 참조.

12) 로버트 램슬리·마이클 웨스틀레이크, 이영재·김소연 역, 『현대 영화이론의 이해』, 시각과언어, 1995, p. 66. 참고로 메츠에 따르면, 영화적 하위약호의 선택은 감독의 특성을 나타내는 중요한 수단이고 영화적 약호와 영화적 하위약호들의 관계 설정은 각 감독의 고유한 ‘영화 언어’를 만들어내는 중요한 과정이 된다. 즉 “영화의 역사는 하위약호들의 경쟁결합 그리고 배제의 역사”인 것이다. 이에 관한 자세한 설명은 로버트 스태프·로버트 버고인·샌다플리터먼 루이스, 이수길 외 역, 『어휘로 풀어 읽는 영상기호학』, 시각과 언어, 2003, pp. 94-97 참조.

호학의 주된 대상으로 삼았던 그의 초기 논의들에서 영화 이미지는 기호학적 대상이 되지 못했다. 영화 이미지는 내러티브의 각 단위들, 즉 쇼트, 씬, 시퀀스 등을 이루는 단순한 구성요소일 뿐, 영화 이미지만의 독자적인 의미작용은 메츠의 초기 영화기호학에서 전혀 고려되지 않았고 전제되지도 않았다. 그러나 중기 영화기호학 논의에서, 영화 이미지는 언술행위를 수행할 수 있고 경우에 따라 독자적인 의미작용도 수행할 수 있는 하나의 언어적 기호로 고려된 것이다. 영화 이미지는 때로는 영화적 약호와 비-영화적 약호에 관계하면서 영화 언어의 통합체적 과정에 작용하고, 때로는 영화적 약호와 영화적 하위약호에 관계하면서 영화 언어의 계열체적 과정에 작용한다.

그럼에도 불구하고, 결과적으로 영화 이미지가 그 내부에 언어와 유사한 체계, 즉 이중분절의 체계를 가짐으로써 하나의 기호로 고려될 수 있다는 메츠의 주장은 여전히 언어기호학적인 범주에 머무른다. 즉 메츠의 중기 영화기호학 논의에서부터 영화 이미지가 하나의 기호 혹은 기호적 요소로 고려되었지만, 그 근거에는 여전히 언어학적 기호학 내지는 구조주의적 기호학의 입장이 깔려 있는 것이다. 보다 확장된 메츠의 영화기호학 논의에서도 영화 이미지는 '언어 하위기호'이거나 '유사 언어기호'로 인식되었을 뿐, 언어기호와 다른 속성을 갖는 하나의 독자적인 기호로 간주되지는 못했다.

2.3. 영화 이미지 : 약호화된 기호

한편, 메츠와 달리 예코는 영화 이미지를 언어기호가 아닌 하나의 도상기호 혹은 시각기호로 간주한다. 또한 바르트가 초기 사진 이미지 논의에서 그랬던 것처럼, 기호로서의 영화 이미지와 관련해 무엇보다 '약호화'와 '관습화'의 중요성을 강조하고 특히 '문화적 약호'의 중요성을 명시한다. 이러한 관점을 바탕으로, 예코는 영화기호학의 초기 단계에서 영화 이미지와 관련해 제기되었던 두 개의 상반된 주장들, 즉 메츠와 파솔리니

의 주장들을 동시에 비판하면서 그만의 독자적인 입장을 제시한다.

먼저, 에코는 영화가 메츠의 단순한 통합체적 약호로 분해되거나 재구성될 수 없는 매우 복잡한 대상이라고 주장한다. 특히, 영화 이미지 역시 다른 기호들과 마찬가지로 ‘문화적 약호’에 종속되어 있는 기호라는 사실을 강조하면서, 영화 이미지의 의미화작용을 파악하기 위해서는 더욱 더 세밀한 분석이 필요함을 역설한다. 이를 위해, 에코는 영화 이미지를 포함한 모든 ‘도상적 언술 énoncé iconique’의 분석에 사용될 수 있는 열 가지 문화적 약호들을 제시하기도 한다. 지각 약호, 인식 약호, 전송 약호, 강도 약호, 도상 약호, 도상 생성적 약호, 취향과 감성의 약호, 수사적 약호, 스타일의 약호, 무의식적 약호가 그것이다.¹³⁾ 한편, 에코는 메츠의 영화기호 이론에 반박했던 파솔리니의 기호학적 입장에 대해서도 비판을 제기한다. 파솔리니는 영화가 언어가 아니라 언어체라고 주장했던 메츠의 주장에 반대하면서, 영화가 그 나름의 고유한 이중분절 체계를 갖추고 있어 하나의 언어로 기능할 수 있다고 주장한다.¹⁴⁾ 즉 영화 속에서 재현되는 현실의 사물, 행위, 사건 등에 해당하는 ‘영상소 cineme’가 일반 언어의 최소 단위인 음소 phoneme의 기능을 수행하고 그러한 영상소들로 이루어진 ‘쇼트’가 언어의 단위소 moneme와 유사한 기능을 수행한다고 보면서, 영화에서도 언어에서와 유사한 이중분절이 이루어진다고 간주한 것이다. 그러나 에코는 이러한 파솔리니의 입장이 영화와 실재를 혼동하는 매우 순진한 관점이라고 비판한다. 현실의 사물, 행위, 사건들에 해당하는 영상소는 자연 언어가 아니며 궁극적으로 ‘약호화’ 혹은 ‘관습체계’ 아래에 놓여 있기 때문이다. 또한 관습화의 결과인 영상소와 비관습화의 결과인 음소는 서로 다른 것이며, 쇼트는 단위소보다는 언술에 가깝다고 설명한다.¹⁵⁾

13) Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, traduit par Uccio Esposito-Torrigiani, Mercure de France, 1972, pp. 215-218.

14) 파솔리니의 이론은 아래의 3장에서 더 자세히 설명될 것이다.

15) Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, p. 225.

이처럼 에코는 메츠와 파솔리니의 영화기호학적 논의들을 동시에 비판하면서 에코는 그만의 독자적인 영화기호학 모델을 제시한다. 특히, 그는 메츠에게서 배제되었고 파솔리니에게서는 (그에 따르면) 다소 비-기호학적 방식으로 접근되었던 영화 이미지에 대해 보다 철저한 기호학적 분석의 모델을 적용시키고자 한다. 기본적으로 에코는 인간의 언어를 포함한 자연 언어에는 단 하나의 분절을 갖는 언어부터 복수의 분절을 갖는 언어까지 다양한 유형이 있다고 보았는데, 그중 영화는 후자의 경우에 해당한다고 주장한다. 즉 영화는 언어와 달리 복수의 분절이 가능한 매체라고 강조하면서, 특히 영화 이미지와 관련해서는 ‘의미소 *sème*’, ‘기호 *signe*’, ‘형상 *figure*’으로 구성되는 삼중분절 구조를 제시한다.¹⁶⁾ 먼저, 의미소(혹은 도상적 의미소 *sèmes iconiques*)란 스크린에 나타나는 ‘금발의 키 큰 남자’처럼 그 자체로 인지가능하고 의미를 지닌 단위들을 뜻하는 것으로, 하나의 도상적 연술 혹은 시각 기호에 해당한다. 다음, 기호(혹은 도상적 기호 *signes iconiques*)는 금발 남자의 ‘코’나 ‘눈’처럼 의미소를 이루는 하위 요소들을 가리키는 것으로, 시각적 연속체의 일부이거나 서로 연결되어 있기 때문에 한 연술의 문맥에 삽입되어야만 무엇인가를 의식할 수 있고 의미를 얻을 수 있다. 끝으로, 형상 혹은 시각적 형상 *figures visuelles*은 코의 ‘선’이나 ‘각도’처럼 각 도상기호들을 이루는 ‘앵글, 곡선, 질감, 빛, 그림자’ 등을 가리키는 것으로, 기호를 구성하지만 부분적인 기의는 갖지 않는 요소들을 말한다. 즉 언어의 음소처럼 그 자체로는 전혀 의미를 지니지 않고 오로지 변별적이고 대립적인 조건에서만 의미가 규정될 수 있는 요소들이다. 요컨대, ‘금발의 키 큰 남자’라는 하나의 영화 이미지는 의미를 갖는 단위들(의미소, 기호)과 순수 지시기능의 단위들(형상)로 분절될 수 있다. 나아가, 이 같은 다층적인 복수의 분절에 바탕을 둔 이미지들이 연속적으로 이어지며 구성해내는 영화는 그 어느 매체보다 보다 강력한 리얼리즘을 발현할 수 있다.¹⁷⁾

16) 자세한 설명은 *Ibid.*, pp. 206-210 참조.

17) 로버트 랩슬리·마이클 웨스틀레이크, 『현대 영화이론의 이해』, p. 70.

요컨대, 에코는 메츠의 영화기호학과 파솔리니의 영화기호학에 대한 비판을 통해 기호에 있어서의 약호화와 관습화 및 체계의 중요성을 강조했다. 에코에게 있어 기호란 한 마디로 '사회적, 문화적 관습에 근거해 다른 무언가를 대신하는 것'이며, 따라서 관습과 약호는 기호의 의미작용의 필수조건이라 할 수 있다. 특히 에코는 영화 이미지에 적합한 기호학적 분석방법을 위해 삼중분절이라는 개념을 제안했고, 이를 통해 보다 정치하고 체계적인 영화 이미지 분석이 가능성을 제시했다. 그러나 이러한 에코의 영화기호학 방법론의 바탕에도 역시 약호화와 관습화를 중요시하는 구조주의적 기호학 내지는 언어학적 기호학의 관점이 깔려 있다. 영화 이미지에 대한 그의 기호학적 관심은 초기의 문화적 약호들 논의에서 중기의 삼중분절 체계 논의로 옮겨갔지만, 영화 이미지를 일종의 '유사 언어기호' 내지는 언어적 구성체로 파악하는 입장은 변함없이 지속된 것이다. 도상적 의미소를 도상적 언술로 간주하는 것에서 알 수 있는 것처럼, 에코 역시 메츠와 마찬가지로 영화 '이미지'를 '언술'로 대체하는 입장을 유지했다. 즉 에코는 영화 이미지에 언어적 모델을, 특히 주된 언어적 약호 중 하나인 통합체적 모델을 적용하면서 근본적으로 이미지가 언술과 동일하다는 사실을 전제로 하고 있다. 그러나 들뢰즈의 지적처럼, 영화 이미지를 언술로 대체하는 순간 영화 이미지에서는 그것의 가장 본질적인 특징인 운동이 사라지게 된다.¹⁸⁾ 에코는 삼중분절 과정에 '운동소 kinème' 개념을 추가하면서 영화에 있어서의 운동의 의미를 강조하기도 했지만¹⁹⁾, 전체적으로는 영화 이미지를 유비적 기호들의 조합 결과인 언술의 개념으로 환원시킴으로써 궁극적으로 영화 이미지로부터 운동성과 유동성을 제거하는 결과를 낳게 된 것이다.

18) Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, Ed. de Minuit, 1985, p. 42

19) 에코는 위에서 언급한 삼중분절과 관련해, 영화에서는 '운동'이라는 또 하나의 요소가 추가된다고 말한다. 즉 길을 걷거나 몸을 숙이는 행위 같은 급발 남자의 운동이 이에 해당하는데, 이처럼 '의미를 갖는 몸짓의 단위'인 운동을 에코는 '운동소 kinème'이라고 불렀으며, 정지된 상태로 구분해낼 수 있는 그 운동의 각각 단계들을 '운동형태소 kinémorphèmes'라고 명명했다. Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, pp. 227-228.

3. 이미지기호로서의 영화 이미지

3.1. 언어로서의 영화

앞서 언급한 것처럼, 메츠가 「영화 : 언어인가 언어체인가?」라는 글에서 언어가 아닌 언어체로서의 영화에 대한 논의를 전개하자, 파솔리니는 「현실로 쓰여진 언어 La lingua scritta dell'azione」(1966)²⁰⁾라는 글을 통해 즉각적으로 반론을 제기한다. 영화는 ‘언어체’일 뿐 아니라 ‘언어’라는 것이다. 그 근거로, 파솔리니는 영화가 언어처럼 그 나름의 고유한 이중분절 체계를 갖고 있음을 제시한다.²¹⁾

먼저, 메츠와 마찬가지로 파솔리니는 영화에는 영화만의 고유한 통합체적 체계가 존재한다고 주장한다. 그런데 메츠가 통합체의 최소 단위를 ‘쇼트’로 본 것과 달리, 파솔리니는 각각의 쇼트를 구성하는 ‘영상소’들이 영화의 통합체적 체계의 최소 단위라고 간주한다. 앞서 설명한 것처럼, 영상소란 영화를 통해 복제되어도 변화하지 않는 ‘현실의 사물, 행위, 사건’ 등을 가리키는 것으로, 약호적 의미 이전에 그 자체의 고유한 자연적 의미를 지니고 있는 요소들을 말한다. 더 나아가, 파솔리니는 영상소가 바로 일반 언어의 최소 단위인 ‘음소’에 해당하며, 쇼트는 일반 언어의 ‘단위소’와 유사하다는 주장을 펼친다. 따라서 언어와 마찬가지로, 영화도 현실 세계에 존재하는 영상소들 중 어떤 것을 ‘선택’해 하나의 쇼트로 ‘조합’할 수 있는 일종의 계열체적 체계를 내포하게 되는 것이다. 요컨대 파솔리니의 논의에 따르면, 영화는 영상소와 쇼트의 관계에서 알 수 있듯이 통합체적 관계와 계열체적 관계를 모두 포함하는 이중분절 체계의 언어다.²²⁾

20) Pier Paolo Pasolini, “La lingua scritta dell'azione”, *Nuovi Argomenti*, aprile-guigno, 1966 (Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, traduit par Marianne di Veltimo, Ramsay, 1989에 “La langue écrite de la réalité”라는 제목으로 번역되어 실림).

21) 자세한 설명은 P. P. Pasolini, “La langue écrite de la réalité”, pp. 47-76 참조.

22) 들뢰즈는 파솔리니의 이와 같은 ‘이중분절 언어로서의 영화’ 논의를, ‘분화

그러나 다른 한편으로 파솔리니는 일반 언어와 영화 사이에는 분명한 차이가 존재한다고 강조한다. 일반 언어에서 음소의 수가 유한한 것과 달리 영화에서 영상소는 무한하며, 무엇보다 일반 언어와 달리 영화는 현실과의 관계에서 어떤 중계를 필요로 하지 않는다는 것이다. 영상소 개념에서 알 수 있는 것처럼, 영화에서 사용되는 기호란 관습적인 것도 상징적인 것도 아니며 단지 현실에서 그대로 가져온 것이다.²³⁾ 즉 영화는 “현실에 의해 현실을 표현하는 언어 un langage qui exprime la réalité par la réalité”다.²⁴⁾ 실제로 하나의 문장이 단어들을 종이 위에 고정시키는 것처럼, 파솔리니에게 있어 영화란 필름 위에 구체적인 행위를 고정시키는 것을 말한다. 영화는 행위들이 씌여진 언어이자 세계에 바탕을 둔 언어, 다시 말해 “현실로 쓰여진 언어 langue écrite de la réalité”인 것이다. 영화와 현실 사이에 차이란 존재하지 않으며, 영화가 제시하는 것은 현실의 외양이나 그 대체물이 아니라 “현실 그 자체”, 온전하고 충만한 현실 그 자체라 할 수 있다.²⁵⁾

3.2. 영화 이미지 : ‘이미지-기호 im-segni’

이처럼 파솔리니는 영화가 그 나름의 고유한 이중분절 체계를 포함하고 있다는 논의를 제시하면서, 영화가 언어가 될 수 없고 다만 언어체로 기능할 수 있다는 메츠의 초기 주장에 반박한다. 파솔리니에 따르면, 영화는 언어체이자 동시에 언어다. 물론, 기본적으로 이러한 파솔리니의 논의 역시 언어학적 기호학을 전제로 전개된 것이라고 할 수 있다. ‘영화가

différenciation’와 ‘특수화spécification’라는 영화 이미지의 이중분절 논의로 좀 더 발전시킨다. Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, pp. 42-43.

23) Alain Naze, “Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité”, *Multitudes*, n° 18, 2004, p. 150.

24) P. P. Pasolini, cité in Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 1991, pp. 235-236.

25) P. P. Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 170.

언어인가 언어체인가'라는 질문에는 근본적으로 언어학적 기호학의 관점이 깔려 있으며, 파솔리니는 그러한 질문에 대해 영화가 언어체이자 언어로 충분히 기능할 수 있다고 답한 것이다.

그런데 바로 여기서부터 파솔리니의 영화기호학에 대한 오해가 시작된다. 영화가 언어 라는 파솔리니의 주장에 대한 예코의 즉각적인 반론이, 즉 철저하게 언어기호학적 입장에서 비롯되는 그의 반론이 파솔리니의 논의를 언어기호학적인 영화기호학의 테두리 안에 국한시켰기 때문이다. 파솔리니가 말하는 영화 언어 논의는, 어디까지나 영화가 하나의 매체로서 언어와 유사한 체계를 지니며 언어와 유사한 기능을 수행할 능력을 갖추고 있다는 사실을 강조하기 위한 것이었다. 다른 한편으로, 파솔리니는 영화가 일반 언어보다 훨씬 더 복잡한 체계를 가진 구조물이라는 사실을 분명하게 강조했으며, 영화에는 언어, 이미지, 사운드 등 각자 고유한 기호적 특성을 갖는 하위 영역들이 존재하고 있음을 인지했다. 그리고 이에 따라 영화를 언어기호, 이미지기호, 음성기호 등 다양한 성격의 기호들이 모여 있는 복합적 기호체로 간주했다.

파솔리니는 특히 영화가 복합매체이기 이전에 시각매체라는 사실을 강조하면서 '영화 이미지'의 기호적 특성에 대해 밝히려 했다. 한 마디로, 파솔리니는 영화 이미지가 유사 언어기호 내지는 유사 언어구성체가 될 수 없으며 그보다는 하나의 '이미지기호'로서 독자적인 특성을 수행한다고 보았다. 그는 음성기호나 이미지기호 등을 언어기호적인 것으로 치환하거나 언어기호의 부수적인 것으로 간주하는 기존의 영화기호학에 대해 반대하면서, 언어기호와 이미지기호를 분리해 사고할 것을 주장한다. 그리고 특히 『시적 영화 Le Cinéma de poésie』(1965)라는 글에서 '언어기호 lin-segni'와 '이미지-기호 im-segni'라는 개념을 통해 그러한 주장을 더욱 명확히 밝힌다.²⁶⁾ 무엇보다, 파솔리니는 언어-기호가 오랜 역사를 거

26) 이에 관해서는 P. P. Pasolini, "Le Cinéma de poésie"(1965), in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, traduit par Marianne di Veltimo et Jacques Bontemps, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, p. 171-198 참조. 이 글은 본래

치며 세밀하고 정교하게 구축된 기호인 반면, 이미지-기호는 현대까지도 여전히 '아주 거칠고 거의 동물적'이며 '문법 이전의 비합리적인 유형의 것'으로 남아 있는 기호라고 주장한다.²⁷⁾ 언어-기호가 이미 일정 수준 이상의 객관성을 바탕으로 하는 하나의 규칙인 반면, 이미지-기호는 여전히 원시적이고 주관적인 표현 수단에 가깝다는 것이다. 일례로, 모든 언어에는 일종의 규칙 및 체계라 할 수 있는 '문법'과 다양한 요소들의 선택과 조합을 가능하게 하는 '사전'(즉 어휘목록 lexicon)이 존재하지만, 이미지와 관련해서는 아직까지도 이렇다 할 문법이나 사전(이미지목록)이 존재하지 않는다. 따라서 파솔리니는 이미지를 가장 중요한 수단이자 제재로 삼는 영화 또한 본질적으로 지극히 '원시적'이고 '주관적'인 매체가 될 수밖에 없다고 강조한다. 즉 영화의 특성은 어디까지나 원시적이고 주관적이며 시적인 표현성에 있는 것이다.

또한 이 때문에 파솔리니는 영화 작가의 작업이 '이중적'일 수밖에 없다고 주장한다. 글쓰기 작가는 언어-기호 체계가 사전과 문법을 통해 이미 정리되어 있기 때문에 머릿속 사전에서 단어들을 꺼내 문법에 따라 의미를 재형성하면 되지만, 영화 작가는 이미지-기호 체계가 따로 사전이나 문법을 가지고 있지 않기 때문에 우선은 혼돈 속에서 이미지를 꺼내 마치 이미지 사전에 있는 것처럼 제시한 후 의미의 형성과 미학적 작업을 수행해야 한다는 것이다. 글쓰기 작가의 작업은 그 자체로 미학적인 반면, 영화 작가의 작업은 먼저 언어적 작업을 이행해야 비로소 미학적 작업으로 이어질 수 있다.²⁸⁾ 그리고 바로 이때, 즉 영화 작가가 공동의 제도화된 사전을 가지고 있지 않은 이미지-기호를 마치 사전 속의 어휘처럼 선택하는 '언어적 작업'을 수행할 때, 이 선택의 과정에는 현실에 대한 작가의 주관적인 비전이 개입될 수밖에 없게 된다. 즉 이미지-기호의 성향은 주관적이며 그것의 표현방식 역시 주관적인 것이다.

Cahiers du cinéma, n° 171, oct, 1965에 실린 바 있다.

27) *Ibid*, pp. 172-173.

28) *Ibid*, p. 175.

요컨대 파솔리니는 영화 이미지를 언어기호학적인 시각으로 분석하고 이해하려는 메츠나 에코의 관점에서 벗어나, 보다 더 충실하게 이미지기호학적인 시각으로 이해하고 논증하려 했다. 언어-기호와 이미지-기호라는 독자적인 개념의 제시를 통해 언어와 이미지 간의 근본적인 차이를 설명하려 했고, 이를 통해 복합적 표현매체이자 시각매체로서의 영화의 고유한 특성을 밝히고자 했다. 특히 파솔리니는 이미지-기호의 본질적인 특성을 일정한 규칙이나 체계로 규정지을 수 없는 주관성 내지는 원시성이라고 보았는데, 이러한 파솔리니의 입장은 그 후 이미지기호 안의 비결정적 요소들 혹은 탈-기호적 요소들에 주목하는 바르트와 들뢰즈 등의 논의로 이어진다.

4. 영화 이미지와 탈-언어적 요소들

4.1. 순수 외시로서의 영상 이미지

기호로서의 영상 이미지에 관한 바르트의 입장은 전기와 후기 사이에서 분명한 차이를 보인다. 이러한 차이 또는 변화는 기호학이라는 학문 자체에 대한 그의 입장 변화와 맥을 같이 한다. 먼저, 전기에 바르트는 『사진의 메시지 Le message photographique』(1961)와 『이미지의 수사학 Rhétorique de l'image』(1964)²⁹⁾ 등의 글을 통해 모든 영상 이미지는 하나의 구조적이고 체계적인 기호라고 주장한다. 특히 바르트는 사진 이미지가 지니는 역설적 혹은 이중적 구조에 대해 강조하는데, 그에 의하면 사진 이미지는 기본적으로 ‘약호 없는 메시지 message sans code’이자 동

29) Roland Barthes, “Le message photographique”(Communications, n° 1, Seuil, 1961), repris dans Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome I, Seuil, 1993, pp. 938-952 ; “Rhétorique de l'image” (Communications, n° 4, Seuil, 1964), repris dans Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome I, pp. 1417-1429.

시에 문화적, 역사적 의미가 새겨지는 ‘약호 지닌 메시지(message avec code)’이다.³⁰⁾ 즉 한편으로 사진 이미지는 원칙적으로 “대상과 이미지 사이에 중계 행위가 필요 없는”, “약호를 배치하는 일이 전혀 필요 없는” 약호 없는 메시지이며³¹⁾, 다른 한편으로는 재생 reproduction의 스타일과 보충적인 메시지가 뒤따르는 약호화된 메시지다. 다시 말해, 사진을 포함한 모든 시각 매체의 이미지들은 이미지 그 자체로서의 ‘외시적 메시지(message dénoté)’와 사회적, 문화적 의미를 나타내는 ‘공시적 메시지(message connoté)’를 동시에 내포하는 이원성을 지닌다.

사진 이미지에 대한 바르트의 전기 기호학의 관심은 이중 공시적 메시지에, 즉 약호 지닌 메시지에 더 집중된다. 공시적 메시지의 약호가 역사적이고 문화적 함의를 포함하는 시대의 수사학에 의해 구성된다는 사실에 주목했기 때문이다. 바르트는 사진에서의 일어나는 공시화의 방식들, 즉 코노테이션의 방식들을 다양한 유형으로 분류한다. 그러면서 코노테이션의 ‘약호’가 자연적이거나 인위적인 것이 아니라 ‘역사적’이고 ‘문화적’인 것이라는 점을, 나아가 사진의 약호를 해석하는 일은 사진의 모든 역사적 요소들을 독자의 지식과 문화적 상황에 의존해 찾아내는 일이라는 점을 강조한다. 즉 이미지의 가시정보보다 가독성을 더 문제 삼은 것이다. 특히, 바르트는 『이미지의 수사학』에서 이러한 공시적 메시지의 코노테이션 과정에 대해 매우 정치하고 체계적인 분석을 보여준다.³²⁾

그런데 여기서 우리가 주목하는 것은, 실제로 바르트가 그의 초기 기호학적 논의에서부터 약호화된 도상적 메시지 뿐 아니라 ‘비-약호화된 도상적 메시지’에 대해서도 각별한 관심을 드러냈다는 사실이다. 즉 『사진의 메시지』에서 바르트는 사진의 이중적 의미구조에 대해 설명하고 약호

30) R. Barthes, “Le message photographique”, pp. 939-941.

31) *Ibid.*, p. 939.

32) 바르트는 『이미지의 수사학』에서 (사진 이미지의 일종인) 광고 이미지 분석을 통해 사진 이미지가 ‘언어학적 메시지’, ‘비-약호화된 도상적 메시지(외시적 메시지)’, ‘약호화된 도상적 메시지(공시적 메시지)’로 구성되고 있음을 밝히지만, 바르트의 분석의 핵심은 어디까지나 약호화된 도상적 메시지에 있다. 자세한 내용은 R. Barthes, “Rhétorique de l'image”, pp. 1425-1429 참조.

지닌 메시지의 코노테이션 방식에 대해 장황하게 설명하지만, 그와 동시에 사진 이미지가 일종의 ‘순수 외시’이자 ‘약호 없는 메시지’로 기능할 수 있다는 사실 또한 분명하게 강조한다. 사진 이미지가 현실의 직접적인 자국이자 지시대상의 ‘낙인 empreinte’일 뿐이고 엄밀한 의미의 언어도, 텍스트도 될 수 없다는 사실을 인지하고 있었던 것이다. 같은 맥락에서, 바르트는 다양한 코노테이션의 층위들을 분류해 제시하면서도 그와 동시에 사진에는 언제나 “순수한 디노테이션 pure dénotation”의 층위가 존재한다는 사실을 명시하는데, 기본적으로 코노테이션의 층위들이 언어작용의 개념을 바탕으로 설정된 것이라면 순수한 디노테이션의 층위는 “언어체의 이편 en deça du langage”을 가리킨다.³³⁾ 즉 순수한 디노테이션의 층위는 무의미하거나 중립적인 층위를 말하는 것이 아니라, 글자 그대로 “외상적 이미지들 images traumatiques”들의 층위를, 언어체를 정지시키고 의미화작용을 막는 어떤 특별한 층위를 가리키는 것이다.³⁴⁾

바르트는 『이미지의 수사학』에서도 사진의 외시적 메시지가 자신의 코노테이션을 완벽하게 제거할 경우, 사진이미지는 본질적으로 객관적인 것이자 순수한 것으로 남을 수 있다고 주장한다.³⁵⁾ 그리고 모든 이미지들 중에서 오직 사진 이미지만이 어떤 불연속적 기호들이나 변형작업의 도움 없이 그 자체만으로 정보를 전달하는 힘을 가질 수 있다고 강조한다. 이를 위해 바르트는 회화 이미지와 사진 이미지의 차이를 사례로 들어 설명하는데, 회화에는 비-약호화된 도상적 메시지가 존재하지 않고 오로지 약호화된 도상적 메시지만이 존재하는 반면³⁶⁾, 사진에는 문화적 메

33) R. Barthes, “Le message photographique”, pp. 947-948. 바르트는 코노테이션의 층위들을 ‘지각의 코노테이션’, ‘인식의 코노테이션’, ‘이데올로기적(윤리적, 정치적) 코노테이션’ 등으로 나누고, 이 외에도 ‘순수 디노테이션’의 차원이 존재함을 밝힌다.

34) *Ibid.*, p. 948.

35) R. Barthes, “Rhétorique de l'image”, p. 1423.

36) 바르트는 회화에서의 약호화 과정을 다음과 같은 세 개의 층위로 나눈다 : 어떤 대상이나 장면의 재생산에 있어서 일련의 ‘조절된 전환(transpositions réglées)’을 강요하는 층위, 약호화 과정에서 의미 있는 것과 무의미한 것 사이의 ‘분배(partage)’를 강요하는 층위, 그리고 관객의 ‘학습(apprentissage)’을 요구하는 층위. *Ibid.*, p. 1424.

시지인 '약호'의 층위와 자연적 메시지인 '비-약호'의 층위가 항상 대립하며 공존한다. 이때, 사진의 비-약호의 층위에서 대상과 이미지의 관계는 전환이 아닌 '기록'의 관계가 되며, 약호의 부재가 사진적인 자연스러움의 신화를 보장하면서 사진의 대상은 인간이 개입 없이 기계적으로 사로잡힌 것으로, 처음부터 '거기에 있는' 것으로 제시된다.

4.2. 제3의 의미와 탈-언어적 요소들

한편, 바르트는 「제3의 의미 Le troisième sens」(1970)³⁷⁾를 발표하면서 「사진의 메시지」와 「이미지의 수사학」을 거치며 이어져온 그의 기호학적 입장과 관련해 결정적인 변화를 보여준다. 그전까지 그는 사진 이미지가 비-약호화된 도상적 메시지(외시적 메시지)와 약호화된 도상적 메시지(공시적 메시지)의 이중구조로 이루어져 있다는 입장을 견지해왔는데, 에이젠슈타인 S. Eisenstein의 〈폭군 이반 Ivan Grozny〉(1958)을 분석한 「제3의 의미」를 통해 메시지의 새로운 층위가 있다는 사실을 논증하고 나선 것이다.

바르트는 〈폭군 이반〉의 한 스틸 장면을 예로 들면서 거기에는 이미 세 가지의 서로 다른 층위가 존재하고 있다고 설명한다. 즉 무대장치, 의상, 인물들 등으로 이루어지는 '정보적 층위', 여러 상징체계들(지시적 상징체계, 이야기적 상징체계, 에이젠슈타인적 상징체계, 역사적 상징체계 등)의 중층구조로 이루어지는 '상징적 층위', 명백하지만 고정되지 않고 완고한 의미를 갖는 '제3의 층위'가 그것이다.³⁸⁾ 바르트에 따르면, 첫 번째 층위인 정보적 층위는 '의사소통 communication'의 층위에 해당하고, 두 번째 층위인 '상징적 층위'는 '의미작용 signification'의 층위에 해당하

37) Roland Barthes, "Le troisième sens" (*Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970 juillet), repris dans *Roland Barthes, Oeuvres complètes*, Tome II, Seuil, 1994, pp. 867-884.

38) *Ibid.*, pp. 867-868.

며, 세 번째 층위인 제3의 층위는 ‘시니피앙스signifiante’의 층위에 해당한다. 시니피앙스라는 용어는 크리스테바 J. Kristeva로부터 빌어온 것으로 “기표를 대체하는 무한하고 복수적인 생산적 텍스트성”을 가리키는 데³⁹⁾, 시니피앙스의 층위인 제3의 층위는 의미작용의 영역이 아닌 기표 signifiant의 영역에 관계한다. 따라서 이미지의 제3의 층위에 존재하는 ‘제3의 의미’는 기의가 무엇인지 모르는 의미를 뜻하며, 기표에 대한 의문적 독해를 요구하게 된다.

바르트는 위의 세 가지 층위 중 특히 상징적 층위의 의미와 제3의 층위의 의미를 비교, 분석하면서 그의 논의를 더욱 발전시킨다. 먼저, 그는 상징적 층위에서 작용하는 의미와 제3의 층위에서 작용하는 의미를 각각 “자연스러운 의미 le sens obvie”와 “무딘 의미 le sens obtus”라고 명명한다.⁴⁰⁾ 자연스러운 의미는 라틴어 ‘obvius’의 의미에 근거를 두며, 의도적인 요소들이나 상징적인 요소들과 관련해 일반적이고 공통적인 어휘 속에서 추출된 의미를 뜻한다. 이 의미는 스스로 메시지의 수취인을 찾아오는 의미이고, 아주 자연스럽게 머리에 떠오르는 의미다. 반면, 제3의 의미인 무딘 의미는 라틴어 ‘obtusus’의 의미에 근거를 두는 것으로, 추가물이나 여분으로 드러나는 의미 혹은 의미의 구조망에서 빠져나가는 하찮은 의미 등을 가리킨다. 이 의미는 문화, 지식, 정보의 체계 바깥에서 펼쳐지는 의미이며, 언어체의 무한함을 향해 열려 있는 의미다. 따라서 바르트에 따르면, ‘무덤’은 ‘의미의 둔화’ 또는 ‘의미의 표류’를 뜻한다.

그런데 제3의 층위와 제3의 의미의 제시를 통해 드러나는 바르트의 이 같은 입장 변화는 실제로 동시대 인문학적 사고의 변화로부터 직, 간접적인 영향을 받은 것이라 할 수 있다. 특히 구조주의자이자 기호학자였던 바르트는 후기구조주의라는 커다란 틀로 테두리질 수 있는 다양한 개

39) Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 303.

혹은 크리스테바는 시니피앙스(signifiante)를 “signifiant-se-produisant en texte”의 개념으로 설명하기도 한다(*Ibid.*, pp. 217-218 참조).

40) 자세한 설명은 R. Barthes, “Le troisième sens”, pp. 868-869.

념과 논의들을 자신의 이론 안에 수용하면서, 그의 기호학적 사유 자체를 새롭게 변모시킨다. 가령, 무딘 의미는 도처에 있는 것이 아니라 “그 어딘가에” 있으며 언어 속에 존재하지 않고 “구조적으로 위치해 있지 않다”라는 그의 주장은⁴¹⁾ 기본적으로 탈-구조주의적 혹은 후기구조주의적 사고의 충실한 반영이라 할 수 있다. 또한 바르트는 “무딘 의미는 기의 없는 기표 *signifiant sans signifié*”라고 언급하면서, 무딘 의미는 채워지지 않고 동시에 비워지지도 않는 의미라고 강조한다.⁴²⁾ 즉 무딘 의미는 일정 부분 비어있음의 상태를 유지하지만, 그와 동시에 그것의 기표는 완전히 비워지지 않은 채 영속적인 흥분과 이동의 상태를 이어가는 것이다. 이러한 그의 언급은 실제로 들뢰즈가 『의미의 논리 *Logique du sens*』(1967)에서 레비스트로스 C. Lévi-Strauss의 기호적 사고에 대한 해설을 통해 강조했던 내용과 유사하다. 들뢰즈는 기표의 계열과 기의의 계열이 합쳐져 하나의 의미의 계열(즉 구조)을 이룬다고 언급하면서, 기표의 계열과 기의의 계열에는 반드시 “주인 없는 빈자리 *place vide sans occupant*”와 “자리 없이 항상 이동 중인 요소 *élément sans place et toujours déplacé*”가 있게 마련이라고 강조했다.⁴³⁾ 그리고 그러한 모순적 요소들이 유발해내는 ‘초과 *en excès*’와 ‘결여 *en défaut*’ 상태는 각 의미의 계열에 역동성과 독자성을 부여한다고 주장했다.⁴⁴⁾ 마찬가지로 데리다 J. Derrida는, 기호의 의미작용 과정에는 기표의 운동에 의해 덧붙여지는 무엇인가가 있게 마련이고 그러한 ‘부가 *addition*’가 곧바로 기의 영역의 ‘결여 *manque*’를 보충하게 된다고 주장한다.⁴⁵⁾ 즉 기표의 과잉 *surabondance*과 그것의 보충적 성격은 기의의 결여상태와 관계하게

41) *Ibid.*, p. 878 : “le sens obtus n'est pas situé structurellement”.

42) *Ibid.*

43) 이에 관한 설명은 G. Deleuze, *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969, pp. 50-56과 pp. 63-66 참조.

44) *Ibid.*, p. 65.

45) Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 423.

되고, 기호의 의미는 그런 식으로 끊임없이 유보되고 연기되면서 영원한 진행 상태에 놓이게 되는 것이다.⁴⁶⁾

또한 바르트는 이러한 무딘 의미가 전체의 의미구조를 혼란시키고 언어적 통합체를 혼란시키는 일종의 ‘일탈’적 요소라고 강조한다. 즉 무딘 의미는 불연속적이며, 이야기 및 자연스러운 의미와 무관하고, 지시대상에 대해서는 항상 거리두기의 효과를 야기한다. 나아가 무딘 의미는 그 자체로 ‘강조’의 기능을 수행하는데, 바르트의 표현에 따르면 무딘 의미는 “정보와 의미작용의 둔중한 면으로 표시된 용기 *émergence*와 주름 *pli*”이며, 다시 말해 “의미(의 욕구)로 흠집을 낸 일종의 흉터 *balafre*”다.⁴⁷⁾ 즉 무딘 의미는 과장된 성격이자 동시에 생략된 성격으로서의 강조 기능을 수행하는데, 이러한 강조는 의미를 지향하지는 않지만 그렇다고 다른 곳을 가리키는 것도 아니며, 의미를 좌절시키고 의미의 실천 전체를 전복시키면서 새로운 의미의 생성을 기다리는 행위라 할 수 있다. 즉 무딘 의미는 “언어체의 바깥”에 있지만 그와 동시에 “대화의 내부”에 있는 것이다.⁴⁸⁾ 이와 같은 ‘의미구조 안의 일탈적 요소’ 논의 또한 역시 여러 후기 구조주의 학자들의 논의에서 발견된다. 가령, 들뢰즈는 예술작품을 만들어내는 과정에서 (우리의) 정신에 직접적으로 도달할 수 있는 일탈이나 도약 등을 창출해내는 것이 중요하다고 강조하며⁴⁹⁾, 그로부터 비롯되는 ‘변주 *variation*’, ‘이동 *déplacement*’, ‘편차 *décalage*’들만이 하나의 계열이나 구조를 또 다른 계열이나 구조에 연결시켜주는 기능을 담당할 수 있다고 주장한다.⁵⁰⁾ 또 푸코 M. Foucault는 레이몽 루셀 R. Roussel의 글쓰기 분석에서 일종의 ‘흠(혹은 걸림쇠) *accroc*’ 같은 요소들이 다양한 차이와 반복을 만들어내면서 글쓰기의 구성적 원리 역할을 하고 있다고

46) *Ibid.*, p. 425.

47) R. Barthes, “Le troisième sens”, p. 880.

48) *Ibid.*, p. 878 : “[...] le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution.”

49) G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p. 16.

50) G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 54.

지적하는데, 그러한 요소들이야말로 모든 창작행위에 있어서의 ‘매혹의 원리 principe séducteur’라고 강조한다.⁵¹⁾ 그리고 주지하다시피 바르트는 초과나 결여 상태로 나타나는 무딘 의미를 제3의 의미로 규정지었는데, 이러한 ‘제3의 층위’와 ‘제3의 의미’ 개념은 그 자체로 바타이유 G. Bataille가 제시했던 ‘제3항의 개념’과 매우 유사하다.⁵²⁾

따라서 바르트는 이러한 제3의 의미 혹은 무딘 의미가 영화 film라는 하나의 논리적, 시간적 체계 속에서 또 다른 중요한 기능을 수행한다는 점을 강조한다. 제3의 의미는 ‘반-이야기 contre-récit’ 자체이지만 동시에 영화라는 전체 안에 산재하고 있어, 이야기적이지도 환상적이지도 않은 어떤 영화, 즉 또 다른 시간성을 지니는 ‘또 하나의 영화’를 만들어내는 것이다. 나타나고 사라지기를 반복하면서 이동하는 제3의 의미는 영화 내내 ‘현존’이자 ‘부재’의 상태로 활동을 이어가며, 이러한 이중적 활동은 의미의 실체인 영화를 다면체적인 장소로 변모시킨다. 또한 제3의 의미는 영화의 이야기의 법칙을 심층적으로 재정비하는데, 이야기는 한편으로는 단순한 체계이지만 다른 한편으로는 관객의 수직적 독해를 요구하는 광대한 도면이 될 수 있기 때문이다. 즉 제3의 의미는 영화를 전복시키지 않으면서도 ‘다르게 구조화’할 수 있다.

그런데 바르트에 따르면, 바로 이러한 제3의 의미 층위에서 ‘영화적인 것 le filmique’이 나타나게 된다. 바르트는 영화적인 것을 “영화 속에 있으면서도 묘사될 수 없는 것, 혹은 재현될 수 없는 재현”이라고 설명하는데⁵³⁾, 결국 영화적인 것은 언어체와 분절적 메타언어체가 끝나는 곳에서 시작된다. 왜냐하면, 이러한 제3의 의미를 제외하면 ‘말할 수 있는 모든 것’은 결국 글로 쓰인 텍스트가 될 수 있기 때문이다. 따라서 바르트의

51) Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, pp. 35-36.

52) 바타이유는 서구의 지배적인 이분법적 사고를 극복하기 위해 고귀함/비천함이라는 대립항에 ‘저속함’이라는 제3항을 추가하는 특수한 패러다임을 제시하는데, 이러한 사고는 바르트의 제3의 의미 논의에 많은 영향을 미친다. 이에 관한 자세한 설명은 김인식, 『바르트의 후기 기호학 —롤랑 바르트의 기호학적 모험 3』, 『기호학연구』, 제3집, 1997, pp. 385-388 참조.

53) R. Barthes, “Le troisième sens”, p. 882.

논의에서 영화적인 것이란 ‘비-언어적인 것’을 뜻하며, 제3의 의미는 ‘비-언어적인’ 무엇 혹은 ‘비-구조적인’ 무엇을 뜻한다. 영화적인 것은 영화 안에 있지만 ‘분절적 언어체가 제대로 파악하지 못하는 그곳’을 가리키며 ‘또 다른 언어체가 시작되는 그곳’을 가리키는 것이다.⁵⁴⁾ 이런 맥락에서, 제3의 의미는 언어체에서 시니피앙스로 옮겨가는 이동이라 할 수 있으며 그 이동의 결과는 영화적인 것 자체의 창출로 나타난다고 할 수 있다. 즉 영화적인 것을 가능하게 하는 제3의 의미는, 단일한 ‘이야기적 통합체’이자 ‘논리적 시간구성체’인 영화 안에서 끊임없이 이동하며 운동 중인 비-규정적 요소 혹은 탈-구조적 요소다.⁵⁵⁾

요컨대, 제3의 의미는 사진이나 영화 같은 영상 이미지 안에서 구조화 되지 않고 약호화되지 않으며 언어적 구성체의 바깥에 존재하는 일종의 ‘탈-언어적’ 혹은 ‘전-언어적’ 요소들이라 할 수 있다. 이 요소들은 구조와 약호의 바깥에 있지만 이미지라는 기호 안에 머물면서 이미지의 의미를 감소시키지 않고 오히려 배가시키며, 이미지 구조의 내부로부터 일탈한 비-논리적이거나 비-체계적인 것들을 다시 불러와 새로운 의미를 창출해 내는 역할을 수행한다.

5. 맺음말

지금까지 살펴본 것처럼, 영화 이미지에 대한 초기 영화기호학 논의는 크게 영화 이미지를 ‘언어기호’ 내지는 ‘유사 언어기호’로 파악하려는 입장과 독자적인 ‘이미지기호’로 파악하려는 입장으로 나뉘었다고 할 수 있다. 먼저, 메츠는 초기에 영화 자체를 언어학적 기호학 모델로 분석하면서 영

54) *Ibid.*

55) 말기에, 바르트는 『밝은 방 *La chambre claire. Note sur la photographie*』(1980)에서 ‘푼크툼 punctum’이라는 개념을 통해 이러한 제3의 의미 논의를 더욱 발전시키고 확장시킨다. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, 1980 참조.

화 이미지 역시 그러한 언어학적 구조물의 일부를 이루는 단순한 요소로 파악했다. 이후 그는 좀 더 발전된 논의들에서 영화 이미지가 언술행위를 수행할 수 있고 경우에 따라 독자적인 의미작용도 수행할 수 있는 하나의 기호라고 주장하지만, 그러한 주장 역시 영화 이미지가 그 내부에 언어와 유사한 체계, 즉 이중분절의 체계를 보유하고 있어 하나의 기호로 고려될 수 있다는 관점을 담고 있다. 즉 영화 이미지에 대한 메츠의 논의는 언어학적 기호인식의 범주에, 구조주의적 기호학의 입장 안에 머무른다. 이에 비해, 에코는 영화 이미지를 언어기호가 아닌 시각기호로, 즉 도상기호로 파악하면서 도상기호만의 독자적인 의미작용을 밝히려 했다. 에코는 영화 이미지만의 고유한 의미작용의 한 예로 삼중분절을 주장하며, 이를 통해 보다 정치하고 체계적인 영화 이미지 분석을 제시하고자 한다. 하지만 이 같은 에코의 논의도 약호화와 관습화를 중요시하는 언어학적 기호학 내지는 구조주의적 기호학에 근본적인 바탕을 두고 있다. 영화 이미지를 일종의 유사 언어기호로 파악하는 관점이 변함없이 지속되고, 특히 영화 ‘이미지’를 ‘언술’로 대체하려는 입장이 그대로 유지된 것이다.

한편, 파솔리니는 영상소리는 개념을 통해 영화 이미지가 본질적으로 현실의 유사물이 아니라 현실 그 자체라고 주장한다. 영상소는 영화를 통해 복제되어도 변화하지 않는 현실의 사물, 행위, 사건 등을 가리키는 것으로, 이러한 영상소들로 이루어지는 영화 이미지는 현실과의 관계에서 어떤 중계를 필요로 하지 않으며, 관습적이지도 상징적이지도 않은 기호, 즉 현실이 그대로 찍히고 새겨진 기호가 된다. 또한 파솔리니는 언어학적 기호학의 시각에서 벗어나 영화 이미지에만 적용될 수 있는 고유한 기호학적 방법론이 필요하다고 주장하며, 이를 위해 ‘언어-기호’와 ‘이미지-기호’라는 개념을 제시한다. 그에 따르면, 영화 이미지는 언어기호가 아니라 이미지기호이며 이미지기호의 본질은 규칙과 구조로 설명할 수 없는 주관성에 있다. 바르트의 논의 역시 근본적으로 파솔리니의 논의와 상통한다. 초기 기호학적 논의에서부터 바르트는 영상 이미지 안에 약호

화된 도상적 메시지 뿐 아니라 비-약호화된 도상적 메시지가 함께 공존한다고 보았으며, 이후 제3의 의미 개념을 통해 이미지 안에는 상시 일탈하고 초과하는 비결정적 요소가 존재한다고 주장한다. 그리고 이러한 비결정적 요소들이 이미지에 역동성과 독자성 등을 부여한다고 강조한다. 즉 파솔리니와 마찬가지로, 바르트 역시 사진과 영화 같은 영상 이미지를 언어학적 모델과 구조주의적 체계로만 파악하려는 당대 기호학적 입장에서 벗어나 하나의 독자적인 이미지기호로 바라본 것이다.

이후로도, 영화 이미지에 관한 기호학적 논의는 여전히 언어기호학적 관점과 이미지기호학 관점으로 나뉘어 진행되어오고 있다. 둘 중 어느 관점이 더 지배적이라고 단정하기는 어려우나, 후자의 관점과 관련된 연구들에서 제기된 논의들 중 중요한 두 가지를 언급하면 다음과 같다. 먼저, 영화 이미지 안의 비결정적 요소들이 관객 안에서 환유적 *métonymique* 확장의 힘을 유발해낸다는 바르트의 주장이나⁵⁶⁾ 이미지기호로서의 영화 이미지의 본질이 주관성에 있다는 파솔리니의 주장은, ‘정신적 이미지’로서의 영화 이미지에 대한 논의로 이어진다. 즉 관객의 머릿속에서 새롭게 형성되고 현시되는 영화 이미지에 대한 다양한 고찰들이 지속적으로 제시되고 있는데, 실제로 영화 이미지의 정신성은 초기 영화이론에서부터 매우 중요하게 고려되어온 주제라 할 수 있다. 다음, 비-약호화된 도상적 메시지의 존재에 대한 바르트의 인식과 영화 이미지를 현실이 새겨진 기호로 간주하는 파솔리니의 입장은, 영화 이미지의 지표성 논의에 중요한 단초를 제공했다. 영화 이미지가 현실의 유사물이 아니라 현실을 가리키는 지표라는 사고는 영화 이미지가 도상기호가 아니라 지표기호라는 관점으로 이어졌고, ‘현실의 직접적인 자국’으로서의 영화 이미지가 갖는 지표성 *indexicality*에 관한 다양한 논의들을 낳게 되었다. 그러나 이처

56) 가령, 바르트는 *퐁크툼*이라는 개념을 통해 이미지 안에 산재하는 비결정적 요소들이 관객의 마음을 찌르듯 다가와 관객의 정신작용 안에서 일종의 환유적인 확장의 힘 *force d'expansion*을 유발해낸다고 주장하기도 한다. 자세한 설명은 *Ibid.*, pp. 73-78 참조.

럼 최근 영화 이미지의 정신성과 지표성에 관한 논의들이 활발하게 제기 되어오고 있음에도 불구하고, 이에 대한 기호학적 입장은 명확하게 규명 되었다고 볼 수 없다. 따라서 이와 관련된 연구의 활성화가 향후 영화기 호학의 시급한 과제로 남아 있다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김인식, 『바르트의 후기 기호학 —롤랑 바르트의 기호학적 모험 3』, 『기호학연구』, 제3집, 1997.
- 로버트 랩슬리·마이클 웨스틀레이이크, 이영재·김소연 역, 『현대 영화 이론의 이해』, 시각과언어, 1995.
- 서정철 외, 『현대 프랑스 언어학』, 문학과지성사, 1985, p. 341.
- 로버트 스태프·로버트 버고인·샌디-플리터먼 루이스, 이수길 외 역, 『어휘로 풀어 읽는 영상기호학』, 시각과 언어, 2003.
- 움베르트 에코, 서우석 역, 『기호학 이론』, 문학과지성사, 1985.
- 전성기, 『언어기호 개념의 재고』, 『기호학 연구』, 제6집, 1999.
- Roland Barthes, “Le message photographique”(Communications, n° 1, Seuil, 1961), repris dans *Roland Barthes. Oeuvres complètes*, Tome I, Seuil, 1993.
- , “Rhétorique de l'image” (Communications, n° 4, Seuil, 1964), repris dans *Roland Barthes. Oeuvres complètes*, Tome I.
- , “Le troisième sens” (Cahiers du cinéma, n° 222, 1970 juillet), repris dans *Roland Barthes. Oeuvres complètes*, Tome II, Seuil, 1994.
- , *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, 1980.
- Jean Bessalel, “Lexique ; Onze concepts clés”, *Cinémaction. 25 ans de semiologie*, réuni par André Gardies, Corlet-télérama, n° 58, 1991.
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968.

- _____, *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969.
- _____, *Cinéma II. L'image-temps*, Ed. de Minuit, 1985.
- Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967.
- Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, traduit par Uccio Esposito-Torrigiani, Mercure de France, 1972.
- Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963.
- Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- Christian Metz, "Le cinéma : langue ou langage ?", *Communications*, n° 4, Seuil, 1964.
- _____, "La grande syntagmatique du film naratif", *Communications*, n° 8, 1966.
- _____, "Tableau des «segments autonomes» du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier", *Image et Son*, n° 201, 1967.
- _____, "Etudes syntagmatique du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier", *Image et Son*, n° 201, 1967.
- _____, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Klincksieck, 1968.
- _____, *Language et Cinéma*, Larousse, 1971.
- _____, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Klincksieck, 1972.
- _____, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Coll 10/18, 1977.
- Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 1991
- Alain Naze, "Pasolini, une archéologie corporelle de la réalité", *Multitudes*, n° 18, 2004.

Pier Paolo Pasolini, “La langue écrite de la réalité”, *L'expérience hérétique*, traduit par Marianne di Veltimo, Ramsay, 1989.

_____, “Le Cinéma de poésie”(1965), in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, traduit par Marianne di Veltimo et Jacques Bontemps, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001.

〈Résumé〉

Une étude comparative sur les caractères
sémiotiques de l'image filmique
- autour des théories de Metz, d'Eco, de Pasolini et
de Barthes

Kim, Ho-Young

Cette étude a pour but d'examiner les caractères sémiotiques de l'image filmique, en comparant les théories de Christian Metz, d'Umberto Eco, de Pier Paolo Pasolini et de Roland Barthes. Leurs théories et arguments se divisent en deux positions contraires : celle de considérer l'image filmique comme *langue-signe* et celle de la comprendre comme *image-signe*.

D'un côté, en analysant les oeuvres filmiques par le biais du modèle linguistique, Metz a noté que l'image filmique fonctionne en général comme élément simple de la construction linguistique. Il met en accent, en particulier, que l'image filmique ne peut être une langue, mais un langage. A la différence de Metz, Eco a essayé de saisir l'image filmique comme un signe visuel, non pas comme un signe linguistique, et d'éclaircir la signification de l'image au niveau du système visuel. Mais les arguments d'Eco restent aussi dans la catégorie de la sémiotique linguistique ou de la sémiotique structurale,

puisqu'il cherche à comparer la signification de l'image filmique à la codification de la langue et à remplacer la notion de l'image par celle de l'énoncé.

De l'autre côté, à travers des notions *langue-signe* et *image-signe*, Pasolini a voulu redéfinir les caractères sémiotiques de l'image filmique. Selon lui, l'image filmique ne peut jamais être un langue-signe mais un image-signe, dont les propriétés essentielles porte sur sa subjectivité. Dans le même sens, Barthes a remarqué qu'il se trouve toujours dans l'image filmique un élément indéfinissable : c'est une sorte de troisième élément qui demeure au niveau de *signifiante* de l'oeuvre, qui ne cesse de sortir de la structure sémiotique ou narrative du film, mais d'offrir à son image, par son dérèglement même, la force dynamique et la sigularité .

주 제 어 : 영화 이미지(image filmique), 이미지기호(image-signe), 언어기호(langue-signe), 크리스티앙 메츠(Christian Metz), 움베르토 에코(Umberto Eco), 피에르 파올로 파솔리니 (Pier Paolo Pasolini), 롤랑 바르트(Roland Barthes)

투 고 일 : 2010. 6. 25

심사완료일 : 2010. 8. 9

게재확정일 : 2010. 8. 11