

말 · 글 · 그림¹⁾

—융합 기호학의 서설

김성도

1. 冒頭

태초에 말 · 글 · 그림이 하나로 융합적으로 존재하던 시절이 있었다. 그때의 인간들은 눈으로 만지며, 귀로 보며, 손으로 볼 수 있었다. 인간의 감각 기관이 파편화되지 않았고 5감각이 포괄적으로 작동하여 사물의 전체상을 포착할 수 있었으며 인간은 우주와 충만한 합일에 도달할 수 있었다. 신화와 역사, 허구와 사실의 구별이 없었으며, 그들에겐 오로지 생명의 원천인 리듬이 중시되었다. 그때 그림에는 말과 글이 스며 있었으며, 그들의 말에는 생생한 그림이 있었고, 글과 그림이 한 덩어리였다.

* 이 글은 완성된 논문이 아닙니다. 따라서 이 글을 인용하거나 참조할 분은 사전에 필자의 동의를 얻을 것을 부탁드립니다.

- 1) 말 · 글 · 그림은 순수 국어의 어휘로서 적지 않은 다의성과 모호성의 한계를 갖고 있다. 하지만 그 다의적 풍요로움 때문에 포괄적 의미로 사용될 수 있다는 장점을 지닌다. 각각 음성 언어와 청각 언어, 문자 언어와 텍스트, 시각 언어와 영상 이미지로 보다 명확하게 규정될 수 있을 것이다. 이 글에서는 문맥에 따라서 그 밖의 상이한 표현들을 배치할 것이다.

2. 문제 설정

말·글·그림 사이의 관계에 대한 논의는 단지 삼자의 존재 양식의 테크닉의 차이로 환원될 수 없는 존재론적·인식론적·방법론적·정치적·윤리적·미학적 문제들을 동반하는 복잡성을 내포한다. 따라서 이 문제는 동·서양의 인문학사를 관류하는 통시적 문제들을 요청한다. 아울러 이 세 개의 매체는 인류 문명의 사회 문화적 변형을 촉발시켰을 뿐만 아니라 인간의 감각 경험과 구조에 심층적 변화를 가져왔다는 점에서 그 문제는 무엇보다 생물학적 조건과 직결되어 있다. 이런 맥락에서 다중 매체 및 디지털화로 특징지어질 수 있는 오늘의 영상 문화는 새로운 매체가 가져온 테크놀로지의 변화 차원을 넘어 문명사적 변동을 예고한다.

역사적 시점에서 볼 때 말·글·그림의 변증법은 하나의 문화가 짜는 기호들의 직물에서 지속적으로 나타난다. 변화하는 것은 바로 그 직물의 모양새, 즉 씨줄과 날줄의 관계이다. 거칠게 말해서 인류의 문화사는 부분적으로는 바로 그림 기호(pictorial sign)와 언어 기호(말과 글) 사이의 지배를 위한 연장된 투쟁의 역사이며 각자는 자신의 본질에 대한 특권과 소유권을 주장하면서 삼자의 관계를 위계화시켰다. 역사의 특정 순간에서 이 같은 투쟁과 긴장은 경계선을 넘나드는 자유로운 교환과 융합의 관계를 성취했는가 하면, 다른 시대에서는 그 같은 경계가 폐쇄되고 각방 거쳐가 선언되기도 했다. 궁극적으로 언어와 이미지의 관계는 정치적 차원에서 볼 때 영토 싸움이었으며, 이데올로기의 문제이다.

서구 문화사에서 글과 이미지 사이의 거리는 말과 사물 사이의, 더 넓게는 문화와 자연의 거리만큼이나 큰 것으로 상상이었다. 이미지는 엄연히 기호이면서도 스스로 기호가 아니라고 주장하면서 마치 자연적 직접성과 현전성을 갖고 있는 것처럼 가면을 쓴 위험한 존재로 의심받았다. 이 점에서 줄리가 지적했듯이,²⁾ 이미지는 다른 어떤 유형의 언어보다도 더욱더 가

치론적 토론의 심장부에 놓인다. 또한 서양의 형이상학에서 글은 이미 자신의 타자로서 세계에 비자연적인 요소들을 도입함으로써 자연적 현전성을 붕괴시키는 인간 의지의 인공적이며 자의적인 생산 수단으로 각인된다.

이 같은 간극의 다양한 형식들은 각각의 기호 유형과 계통론에서 다시 나타난다. 자신이 재현하는 것과 닮아 있는 자연적·미메시스적 이미지가 있는가 하면, 그것이 재현하는 것과 닮을 수 없는 인공적·표현적 이미지가 존재한다. 언어 가운데서도 의성어처럼 그것이 의미하는 것의 자연적인 이미지가 있는 반면, 기표와 기의의 관계가 총체적으로 자의적인 낱말들도 있다. 또한 문자 언어에서도 대상을 묘사하는 자연적인 그림 문자, 이보다 발전된 상형 문자의 자의적 기호들, 그리고 알파벳 음성 문자 사이의 틈새가 존재한다. 언어적 표상과 회화적 표상 사이의 대결 양상을 우리는, 단지 포괄적이며 미묘한 기호 이론 아래서 평화로운 정착의 문제로 다룰 것이 아니라 치열한 역사적 차원의 문제들로 상승시키면서, 우리 문화의 근본적인 모순과 상충을 이론적 담론 자체의 심장부에 갖다 놓아야 할 것이다. 한 이미지 연구자의 지적처럼,³⁾ 문제의 핵심은 언어와 이미지 사이의 분열을 치유하는 것이 아니라 그 분열에 노정된 이해 관계와 권력의 본질을 해명하는 작업이다. 이 같은 시각을 갖추려면 언어와 이미지 사이의 관계에 대한 특정 이론으로부터 자유로워져야 할 것이다.

이들테면 낭만주의자들이 시와 회화가 철저히 다른 표상 방식이라고 주장한 것은 백번 옳은 일이다. 하지만 그들의 오류는 이 같은 차이를 자연과 문화, 공간과 시간 같은 유추적 대립들의 차원으로 옮겨놓았다는 점이다. 요컨대 공간적 형태는 정태적이며 닫혀진 체계로서 제로 시간에서 완결적으로 파악될 수 있다는 주장은 오류에 불과하다. 왜냐하면 우리는

2) Martine Joly, *L'image et les signes*, Nathan, 1994, p. 39.

3) W. J. T. Mitchell, *Iconology (Image, Text, Ideology)*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

오직 시간 속에서만 공간적 형태를 경험할 수 있기 때문이다. 따라서 공간과 시간을 반명제적 양태성들로 간주하는 대신 양자의 관계를 복잡한 상호 작용, 상호 종속, 상호 관통의 관계로 보아야 할 것이다. 이것은 곧 언어와 이미지의 태곳적 상호 작용과 쌍방적 전이에 대한 융합성을 받아들이는 것을 말한다.

그렇다면 말과 이미지의 차이에 대한 역사적 비평의 토대로 삼을 수 있는 보다 적합한 유추의 종류는 무엇인가? 그 중 한 가지 모델은 그 두 가지 언어의 오래된 상호 작용과 쌍방적 전이에 대한 융합적 관계를 해명하는 데 있다. 그 경우 언어와 이미지 사이의 연계성을 설정할 수 있는 가능성이 높다.

아울러 텍스트와 이미지의 관계에 대한 편견을 해소하는 것도 시급하다.

흔히 영상의 폭증 또는 빅뱅 시대로 인해서 영상 문명이 문자 문명의 소멸 또는 언어 자체의 절멸을 유발할 것이라는 호사스러우며 다분히 종말론적 메시지에 대한 두려움은 근거가 없는 것이다. 무엇보다 이미지가 언어를 축출시키기는커녕 늘 이미지와 더불어 동반되기 때문이다. 그 동반 형태는 다양하며 상세한 유형론의 구성을 요할 것이다. 주석·제목·설명문·만화 대사·카피·로고 등 그 수는 무한하다. 이 같은 자연 언어의 편재성 때문에 오히려 텍스트가 없는 정지 이미지들은 우리의 일상적 기대와 단절하기 일쑤이다.

이 같은 자연 언어의 편재성뿐만 아니라 우리가 주목할 사실은 시각 메시지의 참과 거짓을 갈라놓는 결정적인 단서는 바로 언어라는 사실이다. 즉 하나의 이미지가 참이나 거짓이냐는 결코 이미지가 표상하는 것 자체에 의해서 결정될 수 없으며 오직 그 이미지가 표상하는 것에 대한 언어의 표지에 의해서 판가름난다. 예컨대, 이미지와 이미지의 주석 사이의 관계가 참으로 받아들인다면, 이미지는 참인 것으로 판단될 것이다. 그렇지 않을 경우에는 거짓으로 낙인찍힐 것이다. 모든 것은 결국 이미지를 보는 주

체의 기대 지평에 달려 있다.⁴⁾ 여기서 이 같은 기대 지평에서 벗어나는 일체의 일탈들은 놀이화될 수 있으며, 커뮤니케이션 문맥에 따라서 수용 여부가 판가름날 것이다. 예컨대 객관적 정보를 제시하는 문맥과 심미적 감흥을 표현하는 공간에서 그 일탈의 파급 효과와 충격은 달라질 것이다. 예컨대 서로 사랑하는 여인을 그린 그림에서 위선이란 제목을 다는 것은 받아들여지지 않지만, 동물의 다큐 필름이 실제 장면이 아닌 연출 장면이라면 그것은 탈정보이다. 하지만 분명한 것은 이미지는 그것 자체로는 참도 거짓도 아니라는 점이다. 이미지 및 텍스트 관계의 유형과 시각 주체의 기대 사이의 일치와 불일치가 작품에 진위를 부여한다. 이미지 전문가인 오몽의 표현을 빌리자면, 이 같은 시각 주체에 대한 접근은 이미지를 인간 일반 l'homme en général과의 관계 속에서 연구한다는 점에서 이미지의 인간학이라고 볼 수 있다.⁵⁾

이미지와 언어의 관계를 논할 때 등장하는 빈번한 소리는 다음과 같은 논거이다. 언어에 맞서서 이미지는 주관적 인상과 해석, 이질적인 주석과 분석을 야기시키는 미완결적이며 초보적인 커뮤니케이션 수단이라는 것이다. 이 같은 다의성은 언어에 비해서 이미지에서 보다 더 커서 이미지는 우리를 유혹시키고 조종할 수 있다는 불신감을 낳는다.

여기서 말하는 다의성은 시각적 기호들이 이미지 속에 흩어져 있다는 사실에 토대를 둔다. 언어에서 독서가 직선적이며 연속적인 반면, 이미지의 시각은 포괄적이며 동시적이다. 이미지의 의미는 불연속적인 시각적 기호들 사이에서 분절되는 여정의 결과이다. 독자는 그 중 몇 가지를 식별하고 결합하여 독서의 이정표가 되는 일종의 목록체를 작성하며 능동적으로 의미의 선별과 조직에 참여한다. 이 같은 다의성은 무한한 것도 아니며 부정부적인 것도 아니다. 물론 이미지를 만든 사람의 의도, 즉 그가 말하려고 한 바를 알기는 쉽지 않다. 하지만 모든 이미지는 사회적·문화적 조

4) Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*. Nathan, 1993, pp. 102~03.

5) Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, 1990, p. 96.

건 속에서 그것을 실현한 개인적 또는 집단적 작가를 전제로 하며 심미적·관념적·정치적 차원의 소통과 의미 작용의 의도성을 갖는다는 사실이다.

이미지-텍스트⁶⁾의 문제는 무엇보다 실질적인 방법과 과학적 탐구의 대상이어야 한다. 아울러 이미지-텍스트의 문제는 혼합·비혼합 형식의 매체 모두에서 피할 수 없는 필연적인 주제임에 틀림없다. 모든 예술은 복합 예술이다. 모든 미디어는 혼합된 미디어로서 상이한 코드, 담론적 계약들, 채널, 감각적·인지적 방식을 조합한다. 물론 이 같은 주장은 우리의 직관에 위배된다고 반박하는 사람들도 있을 것이다. 즉 순전히 시각적인 매체나 순전히 언어적인 매체도 있을 것이다. 복합적 이미지 텍스트의 외연을 시나 회화처럼 비혼합적 형식들로 확장하는 것은 은유적 남용이라는 비판이 가능하다.

이에 대한 답은 여러 갈래에서 마련될 수 있을 것이다. 먼저 이미지-텍스트의 액면적 적용과 비유적 적용의 문제에 국한해보자. 그 같은 분할이 영화·텔레비전·삽화 책 등에 액면 그대로 적용됨은 사실이다. 하지만 순수한 시각적 표상들 역시 거의 액면적 의미에서 텍스트성과 공조함은 자명하다. 글쓰기와 그 밖의 계약적 표시들은 시각적 표상의 장 속에 들어 오기 때문이다. 같은 원리에 의해서 순수한 텍스트들은 그것이 가시적인 형태로 씌어지거나 활자화된다는 점에서 시각성과 공조를 이룬다. 시각적인 관점에서 보나 언어적인 관점에서 보나 글쓰기의 매체는 순수한 이미지나 순수한 텍스트의 가능성을 해체한다. 글쓰기 *écriture*는 그것의 물리적 형태에서 그래픽 형태로서 시각적인 것과 언어적인 것의 불가분한 통합이며 곧 이미지/텍스트가 구현하는 바이다. 이것은 곧 에크리튀르를 이

6) 여기서 이미지와 텍스트의 관계를 보는 시각에 따라서 타이포그래피의 관계가 변한다. 영어에서 *image/text*의 사선은 표상에 있어서의 양자의 간극과 경계, 또는 단절을 지칭하며, *imagetext*는 이미지와 텍스트를 조합하는 복합적이며 종합적인 작품을 가리키고, 가운데 선이 들어간 *image-texte*는 시각체와 언어체의 관계를 지칭한다. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, p. 89.

미지/텍스트로서 본 데리다의 개념에서 따온 것이다.

에크리튀르 개념을 괄호 속에 넣어보면 다시 반박은 계속된다. 즉 글쓰기가 나타나지 않는 시각적 표상도 존재한다는 것이다. 하지만 언어적 담론에서 시각성의 구상적 위상을 부정할 수 없는 것과 마찬가지로 순전히 형과 색채로만 이루어진 회화에서 텍스트성의 구상적 위상을 부정하기도 힘들다.

이미지·그림·공간·시각성 등을 오직 비유적으로만 구두 담론으로 표상될 수 있다는 사실은 결코 이미지에서 아무것도 읽지 못하고 듣지 못한다는 말을 의미하지 않는다. 순수한 이미지와 순수한 텍스트를 원하는 순수주의자들에게 역으로 던져질 수 있는 비판은 순수성 그 자체의 수사학을 검토하라는 것이다.⁷⁾ 회화에서 순수성의 개념은 시각적 이미지를 언어를 비롯한 인접한 매체로부터 오염되는 것을 막는 일이다. 낱말·음성·시간·서술성, 자의적인 우의적 의미들은 언어적 텍스트적 요소로서, 시각 예술의 순수하며 침묵에 기초한 판독 불가능성을 지키기 위해서 제거되어야 한다는 것이 순수주의자들의 논리이다. 이 같은 순수성은 불가능하며 유토피아적인 것뿐만 아니라, 하나의 이데올로기·욕망·공포이자, 권력과 이해 관계의 복합체이다. 그것은 순수 이미지, 비혼합적 매체를 정도로 삼아서, 불순하고, 혼합되며, 복합적인 이미지를 규범에서 이탈된 것으로 간주한다.

이미지/텍스트, 재현과 담론이 뒤섞인 이질적 그림에 대한 순수주의자들의 반박은 도덕적 강령에 머무를 뿐 경험적 기술로서 판명되지 않는다. 즉 그들의 주장은 모든 매체가 혼합 미디어라는 것이 경험적으로 잘못되었다는 소리가 아니라 이 같은 혼합체가 나쁜 것이며 고차원적인 심미적 가치의 이름으로 거부되어야 한다는 주장이다.

또 다른 방향에서 언어의 순수화의 명분 아래 문학 담론에서 시각성에

7) 이 점에 대해서는 Mitchell, 앞의 책, pp. 83~107 참조.

대한 저항도 만만치 않다. 우리의 관심은 순수주의자들을 단죄하는 것이 아니라 그들의 유토피아적 기획들이 이미지/텍스트의 메타 언어를 호출하는 방식을 다시 기술하는 일이다. 그들은 이미지/텍스트를 환원 불가능한 불순성과 미디어의 이질성으로 치부한다.

예컨대, 메츠는 영화가 언어학 모델로 환원될 수 없음을 상론한 바 있다. 영화는 랑그가 아니라 파롤이며, 영화의 최소 단위인 쇼트는 언어의 최소 단위인 음소에 해당되는 것이 아니라 오히려 하나의 진술문에 해당된다고 보았다. 즉 영화는 과학적 설명으로 파악될 수 있는 확일적으로 코드화된 셰마라기보다는 화용론적이며 변증법적인 기술을 요구하는 이질적 장이다.⁸⁾

매체적 순수주의의 이미지를 탈중심화하면 여러 파급 결과들이 도출된다. 먼저 구조적 유추와 실체의 차이화를 통해서 연결된 판명하게 다른 체계들의 모델에 천착하는 비교에 대한 필요가 생긴다. 재현과 담론의 실제 작용에 대한 비판적 개방성을 가능케 한다. 또한 매체의 제도사 안에서 화용론적인 전략들로서 이해되는 형식의 내적인 변증법을 섭렵해야 할 것이다. 비록 텍스트가 회화에서 직접적으로 재현된다 해도 꼭 회화를 텍스트와 비교할 강압은 있을 수 없다. 출발점은 곧 어떤 텍스트의 특수한 형식이 회화에 의해서 끌어내지거나 억압되느냐 하는 것이다. 또한 어떤 가치론 아래서 그 같은 선택이 작동하는가를 물어야 할 것이다.

아울러 언어가 이미지의 장에 어떤 방식으로 개입하는가를 탐구해야 할 것이다. 이미지의 장이란 제도·역사·담론 안에 위치한 이미 혼합적이며 이질적인 복합체라는 점을 기억해야 할 것이다.

8) Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.

3. 융합 기호학의 도래

I. 언어와 이미지의 거리(언어 중심적 기호학의 한계)

현대 기호학의 다양성과 이질성을 참작하건대 아직도 우리는 절대적인 기호학적 도구를 갖고 있지 못하며, 기호학적 보편소를 발견하는 데 이르지 못했다. 언어 중심적 기호학은 궁극적으로 자연 언어가 기호학적 개념의 패러다임이어야 한다는 신념에 기초한다. 물론 그 같은 단언은 도그마적인 것으로 비판을 받았다. 하지만 여전히 언어 지배적 시각으로부터 파생된 개념들이 명백하게 비언어적인 기호 현상들을 설명하는 데 사용되고 있다. 예컨대 데리다의 기호철학과 로트만의 모델은 언어 중심적 모델에서 벗어나려 했지만 결국은 텍스트 중심주의에 함몰되고 말았다. 모든 것이 텍스트는 아닌 것이다. 텍스트가 연쇄성 sequence/선조성에 기반을 둔다면, 이미지의 기호학적 존재 방식은 형상화/구성 configuration에 기초를 둔다.

글로 씌어진 텍스트를 주파하는 시선은 반드시 코드에 의해서 고정된 행로를 따라가야만 한다. 이 같은 제약에 종속되어서 텍스트를 읽는 몸은 팬터지 또는 방랑적인 주도권을 잡는 행복을 포기해야만 한다. 책을 읽는 독자에게 허락된 자유는 고작 한 페이지에서 다른 페이지로 건너뛰는 정도다. 반면, 이미지를 소비하는 시선의 방향은 매순간 놀라움을 줄 수 있는 식별점들에 집착하며 하나의 기호에서 다른 기호로 자유 분방하게 모험을 감행할 수 있다. 시각에 주어진 이 같은 자유는 몸 전체로 소통된다. 예컨대 이미지의 살을 만지고 싶은 충동이 빈번하게 뒤범벅되어 미술관에는 '만지지 마시오'라는 글로 명시적으로 그런 욕망을 금지시킨다.

연쇄성과 형상화는 서로 환원될 수 없는 두 개의 근본적인 기호학적 방식들이다. 예술가들은 이 같은 언어의 연쇄적 방식과 이미지의 형상화적 방식의 경계를 허물어 융합 방식에 도달하려는 다양한 시도를 해왔다. 예

컨대 아방가르드와 더불어 컨텍스트 속에 하나의 이미지를 갖다 놓는 시도, 또는 하나의 텍스트를 시각적 형상화(공이미지) 속에 갖다 놓는 작업, 또는 구체시처럼 하나의 텍스트를 형상화시키는 융합적 시도를 떠올릴 수 있다. 요컨대 시인들은 시각체의 공간 속에 말들을 각인하는 즐거움을 포기하지 않았으며, 기호들의 조직화와 더불어 이 같은 시각적 공간과 놀이를 한다.

이미지에 언어 중심적 모델이 적용될 수 없는 또 다른 이유는 언어가 추상적이고 애매하다면 이미지는 구체적이며 상이한 일차적 성질들을 진열하면서 대상을 체현하기 때문이다. 이 점에서 이미지의 해석은 교감적이며 참여적이다. 한편, 디지털 혁명을 통해서 생성된 인공 이미지는 하나의 기호학적 현실이지만 기존의 언어에는 그것을 지시할 수 있는 어휘부가 없다. 즉 그 같은 이미지는 언어에 앞서 존재하는 것이며 언어는 단지 은유적 묘사를 통하여 그 의미를 포착할 수밖에 없다.

언어 중심적 기호학의 결정적인 한계는 번역translation의 문제, 즉 인식론의 문제와 직결된다. 이미지의 의미는 단지 부분적으로 자연 언어로 번역될 수 있을 뿐이다. 하나의 언어 L_i 가 또 다른 언어 (예컨대 이미지) L_j 의 기호들의 작동을 전사하거나 모델화할 수 있는가라는 물음과 아울러 L_i 에서의 의미 M_i 가 L_j 에서의 M_j 와 동일시될 수 있는가라는 물음이 제기될 수 있다. 현대 예술이 입증하는 이미지의 비기술적 기호학적 방식과 비언어적 표상성, 뿐만 아니라 이미지의 구체성이 노출하는 메타 언어의 부재를 고려하건대 그 물음에 대한 답은 부정적일 수밖에 없다. 예컨대, 기호학은 의식적 춤·토템·마스크 등을 전사할 수 있는 표기법 언어를 갖고 있지 못하며 그 내용은 자연 언어로 번역될 수 없고 단지 단어들에 의해서 평행화될 수 있을 뿐이다. 이미지는 단어보다 더 높은 수준의 기호성을 지니며, 비이산적이라는 점에서 모호성 vagueness의 논리는 시각 발화체의 기호학을 위한 필연적인 패러다임이다.⁹⁾

이런 맥락에서 토폴로지 기호학과는 영화 언어·회화 언어, 또는 꿈의

언어는 단지 자연 언어를 특수한 시각적 차원으로 전환시킨 것에 불과하다는 그레마스의 가설을 반박한다. 그 학파의 구성원들은 시각 언어 또는 조형 언어는 신체의 감각적 경험들에 밀접하게 연결되어 있다는 점에서 이 같은 언어들의 자연 언어에로의 번역 가능성을 부인한다.¹⁰⁾ 그들은 시각 언어가 본질적으로 감각 기관적 · 비선형적 · 비자의적이며, 직접적 시각에 기초한다는 점에서 자의적 표상을 허락지 않는다는 가설을 내세운다. 따라서 자연 언어에로의 번역은 감성적 · 지각적 내용을 축소시키거나 이에 소거시킬 수밖에 없다는 것이다. 물론 우리는 자연 언어 역시 매우 풍성한 지각적 · 감각적 경험들의 매체가 될 수 있다는 가능성을 원천적으로 부정해서는 안 될 것이다.¹¹⁾

그럼에도 불구하고 언어와 이미지가 현상학적 차원에서 근본적인 차이를 보여준다는 사실을 부정할 도리가 없다. 만약 '노랑다'라는 단어가 실제적으로 청자 또는 독자에게 시각적인 의미론적 내용에 접근하는 것을 가능케 한다 해도 그것은 단지 언어적 · 계약적 기표의 재단 차원으로 한정된다. 반면, 노란색 점 또는 표면을 보는 것은(예컨대 반 고흐의 그림) 직접적인 경험이며 자연 언어의 획득에 종속되지 않는다. 물론 우리는 이미지의 지각 속에 개입하는 문화적 요인의 중요성을 평가절하해서는 안 될 것이다. 이를테면 노란색은 상이한 문화권의 사람들에게 다른 의미들을 내포할 것이다.

음성 언어의 예술인 시의 경우, 표현과 내용은 연속적으로 수렴된다. 즉 우리가 시를 낭송할 때 목소리의 다양한 감각적 성질들이 첨가된다. 무엇

9) Mihai Nadin, "On the meaning of the visual: 12 theses regarding the visual and its interpretation," *Semiotica*, 52-3/4, 1984.

10) Fernand Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec: Presses de l'Université du Québec, 1994.

11) 예컨대 캐나다의 기호학자 올레트는 그 같은 가능성을 성공적으로 입증한 바 있다. Pierre Ouellet, *Voir et savoir (La perception des univers du discours)*, Montréal: Editions Balzac, 1922.

보다 시 언어의 리듬과 억양에서 분출되는 섬세한 성질들을 손꼽을 수 있을 것이다. 하지만 음성 언어에 그 같은 다감각적 성질들을 부여하는 것이 가능하다 해도, 여전히 그 언어는 시각적으로가 아니라 청각적으로 자연 언어의 코드를 거쳐야 하는 과제가 남는다. 반면 노란색 점과 표면을 포착하는 것은 직접적이며 자연 언어의 코드화된 중재를 거치지 않는다.

물론 시각 언어 역시 코드화된 공간적 조직을 가질 수 있다. 또는 그것이 외시화하는 것과 자의성으로 이루어진 도상적·계약적 기호들을 포함할 수 있다. 따라서 이미지를 읽는 사람은 이미지의 의미론적 내용에 접근하기 위해서 표상의 회화적 코드들에 대한 지식을 소유하고 있어야 한다. 예컨대, 원근법은 실제로는 자연 세계의 상직적 코드로서 미메시스적 표상은 결코 아니기 때문에 자연 언어를 배우는 것처럼 우리는 원근법 체계를 학습해야 할 것이다. 원근법은 자연 언어처럼 계약적 본질의 구조들이며 자연 세계의 구조와 자의적인 관계를 맺는다. 구두 언어와 마찬가지로 원근법적 구조들은 관객의 능력과 문화적 지식을 전제로 한다. 하지만 그 조형적 표현의 질료는 오직 감각 기관적 기구들의 능력만을 요구할 뿐이다. 달리 말해서 원근법을 모르는 사람들조차도 색채화된 매스의 직접적인 포착 능력을 갖고 있으며 시각·촉각·청각 등의 지각 편린에 접근할 수 있고 그로부터 의미를 구성하고 정서들을 체험할 수 있다.

이상의 논의에 기초해서 우리는 자연 언어와 조형 언어 사이의 구별은 각자의 고유한 공간성을 인정하지 않을 수 없다. 그것은 곧 융합을 위한 '차이'를 깨닫는 작업이다.

II. 융합 기호학

말·글·그림은 위에서 지적된 존재론적·현상학적 차이에도 불구하고 다양한 양식으로 혼용될 수 있다. 이 같은 혼용적 기호 체계를 연구하기 위해서는 언어 중심적 모델이 아닌 다른 대안이 제시되어야 할 것이다. 그것은 다름아닌 융합 기호학 모델이다. 융합 기호학이란 넓은 의미에서 오

페라와 영화처럼 여러 종류의 언어들을 작동시키는 기호 체계를 말한다. 구두 커뮤니케이션의 경우도 그것은 단지 언어적 유형에 속할 뿐만 아니라 몸짓 또는 근접 공간적인 범주들과 같은 준언어적인 요소들을 포함한다. 따라서 융합 기호학은 자율적인 기호 체계들의 경계를 가로지르는 기호 체계의 독특한 유형의 하나이다.¹²⁾

그 중요성에도 불구하고 융합 기호학에 관심을 보여주는 기호학자는 많지 않다.¹³⁾ 매스 미디어, 축제와 의식, 환자의 말과 몸짓 등은 모두 여러 종류의 발현 언어들의 작동을 통해서 특징지어지는 융합적 기호 체계에 속한다. 이 같은 복수성의 인지가 함의하는 언어 유형론의 기준에 대해서 의견의 일치를 봐야 할 테지만 아직 그 같은 수렴은 없다. 예컨대 퍼스는 기호와 지시체와의 관계 속에서 기호들의 본질을 간주하며, 예코와 같은 기호학자는 기표의 실질과 기호들의 전달의 감각 기관적 채널들에 기호의 유형론을 제시했으며, 또 엘름슬레우는 이 같은 기호 체계들의 면plan의 과학성의 정도와 숫자를 갖고 판단한다.

엘름슬레우의 입장을 따르자면, 융합적 기호 체계는 다수의 이질적인 기호 체계에 속하는 요소들과 더불어 그 표현면을 성립시킨다.¹⁴⁾ 하지만 이 같은 정의도 완결적이지 못하다. 이질적이라는 것은 무엇을 의미하는가? 우리는 경험상 이 같은 이질성을 전통적인 언어 분류에 기대어 사유한다. 즉 융합적 기호 체계에 대한 기호학적 정의는 아직도 존재하지 않는다. 다시 말해서, 구두적 소통, 춤, 영화가 재현하는 융합적 텍스트들을 구성하기 위해서 성립된 기술적인 메타 언어의 부재를 시인하지 않을 수 없

12) 우리가 사용하는 융합 기호학의 정의와 관련된 술어는 다음 문헌을 따른다. A. J. Greimas et J. Courtés, dans l'article 'Sémiotique,' de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 344.

13) 다음 연구물이 유일하며, 우리의 언급은 이 문헌에 기초하고 있음을 밝혀둔다. J.-M. Floch(éd.), "Sémiotique syncrétiques," *Actes Sémiotiques - Bulletin* VI, 27, EHESS-CNRS, 1983.

14) Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1961, pp. 87~93.

다. 이를테면 우리는 아직도 몸짓 언어에 대한 표기법을 갖고 있지 못하며, 영화 언어의 일차적 재단에 착수하기 위해 제작자와 감독들의 직업적 언어에 호소할 수 있을지 의심스럽다.

아울러 우리는 융합적 소통의 전략과, 융합화 절차에 대한 물음을 제기해야 할 것이다. 융합적 텍스트를 성립시키기 위해 다수의 발현 언어에 호소하는 것은 텍스트화로부터 결과되는 담론적 내용을 경영하는 융합적 소통의 포괄적 전략에 따른다. 이 같은 융합적 전략은 발화자의 담론적 능력에 기반한다. 그 같은 전략은 융합적 텍스트의 내용면을 구성하는 반면 융합화의 절차들은 그 분석을 동일 텍스트의 표현면에 위치시키게 될 것이다. 우리는 융합적 기호 체계를 비과학적인 다차원의 기호 체계로 간주할 것이다. 즉 그것은 공시적 기호 체계이다. 상대적으로 제한되고, 약한 이질성의 대상에 대한 구체적 연구는 텍스트의 표현면을 성립시키는 언어들 사이의 그 같은 중첩 또는 중계의 선택을 융합 텍스트에 부여된 비중과 가치에 따라서 이해하게 만들 것이다. 예컨대, 「이미지의 수사학」에서 바르트가 정박의 이데올로기적 기능으로 정의하는 부분을 보다 치밀하게 연구하는 것은 유익할 것이다. 그의 견해에 따르면, 모든 이미지는 다의적이기 때문에, 언어적 메시지는 '불확실한 기호들의 테리'를 격되시키기 위해서 모든 사회가 의존하는 테크닉들 가운데 하나이다(이 점에 대해서는 뒤에 가서 상론할 것임).

융합적 기호 체계에 대한 분석은 한 사회가 언어 및 기호들에 대해서 취하는 태도들, 아울러 이 같은 태도에 대한 반박을 연구하는 데 도움을 줄 것이다. 특히, 구성적인 공시의 계통론을 보다 확실하게 다지면서 공시적 통사를 매개로 그 같은 목적을 성취할 수 있을 것이다. 융합 기호학은 공시적 활동이 실행되는 주제적 차원의 하나를 이루며 그 연구는 사회 기호학에 공헌할 것이다. 발화체로부터 소통의 참여자들의 다양한 능력들이 정의될 것이며, 다양한 조종과 설득의 형태들이 접근될 것이다. 앞으로 융합적 발화 작용의 조종적·설득적·반설득적 양상에 대한 연구는 보다 심

도 있는 연구를 요한다.

한편, 융합화의 절차 및 융합적 표현면에 대한 연구가 시도되어야 할 것이다. 그것은 융합적 표현면에서 다수의 발현 언어의 통합 절차를 말한다. 조형적 기호 체계의 융합적 실현에 대한 연구는 다수의 언어들이 융합되는 조건들에 대한 연구의 필요성을 일깨워준다. 다양한 본질의 융합적 절차에 대한 연구가 어렵다는 것은 곧 엘름슬레우가 공시의 사실에 대한 과학적 분석이 불가능하다는 판단을 내린 이유 중의 하나일 것이다.

4. 말 · 글 · 그림의 인문학적 성찰: 소쉬르에서 굿맨까지

텍스트와 이미지 사이의 관계에 대한 현대 이론들은 이 문제를 문법의 문제로 환원하는 경향을 보인다. 19세기의 미학과 문학에서 제시된 시간과 공간, 자연과 계약과 같은 전통적인 개념과 구별들은 상이한 종류의 기호 기능들과 커뮤니케이션, 의미 작용의 시각에 의해서 대체된다. 이제 우리는 이미지와 텍스트 사이의 차이를 디지털과 아날로그,¹⁵⁾ 도상과 상징, 일차 분절과 이차 분절과 용어들을 갖고 언급한다. 체계 분석 · 기호학 · 언어학 등에서 나온 이 같은 용어들은 글과 그림의 경계에 대한 보다 체계적이며 포괄적인 이해를 가능케 했다. 현대 이론은 전통적인 비교론자들에게는 예술들 사이의 폭넓은 구조적 상동성에 대한 보다 고차원적인 일반성과 전망을 제공하며, 차별주의자들에게는 기호 유형과 미학적 방식의 정밀한 차이화에 대한 엄밀한 계통론을 제공한다. 우리는 여기서 말 · 글 · 그림에 대한 현대 이론들의 해부를 시도할 수는 없다.

앞서 언급했듯이 말 · 글 · 그림 사이에 설정된 관계의 문제는 인문학의 중요한 한 장을 이루고 있다. 우리는 크게 20세기 메타 담론으로 국한시켜

15) Anthony Wilden, *System and Structure*, London: Travistock, 1972 참조.

기호학(소쉬르, 굿맨), 포스트 구조주의(테리다, 푸코, 바르트), 매체 사상(맥루언, 옹, 드브레)에서 온축된 이론들을 우리의 선택 텍스트로 삼고자 한다 (이 부분은 지면 관계상 생략했음).

5. 말과 그림의 상보성

I. 텍스트와 이미지의 세 가지 존재 양식: 정박 · 중계 · 상징

이미지와 텍스트의 상호 작용의 변종 관계는 이미지와 음성 언어 사이에 연구된 것만큼 다양하다. 크게 정박 · 중계 · 상징을 언급할 수 있다. 특히 앞의 두 가지 관계 양식은 바르트의 이론에 의존한다.

바르트는 텍스트와 이미지의 관계에 대한 구조적 연구가 부재함을 지적한 후에, 그에 대한 역사적 연구의 필요성을 강조한 최초의 기호학자라는 점에서 그의 선지성은 확인된다. 특히 그는 오늘날 매스 커뮤니케이션에서 언어적 메시지가 모든 이미지에 현존함을 지적한다. 그 결과 이미지의 문명보다는 오히려 우리는 그 어느 때보다도 문자의 문명에 있다는 것이다. 왜냐하면 문자와 말은 언제나 정보적 구조의 충만한 구성항들이기 때문이다. 중요한 것은 언어적 메시지의 현존이지 그 자리와 길이는 변별적이지 못하다. 그는 도상적 메시지에 견주어서 언어적 메시지의 기능을 둘로 본다. 정박과 중계가 그것이다.

그의 논의는 다의성은 의미에 대한 물음을 산출시킨다는 사실에서 시작된다. 이 같은 물음은 역기능으로 나타난다. 그래서 부유하는 기의들의 연쇄를 고정하려는 테크닉들이 발달된다. 즉 이미지의 외시된 기술들이 제작된다. 명명적 기능은 사전 목록체에 의존하여 대상의 모든 가능한 의미들의 정박에 상응한다. 삽화 설명문은 '좋은 지각 수준'을 선택하는 것을 도와준다. 그것은 나의 시선을 적응시킬 뿐만 아니라 나의 지성을 정돈시켜준다. 즉 상징적 메시지 수준에서 언어적 메시지는 정체 파악이 아닌 해

석의 길잡이 노릇을 한다. “언어적 메시지는 공시된 의미들이 너무 개인적인 지대로 향하게 하거나(즉 이미지의 투사력을 제한한다) 불쾌한 가치들로 증식하는 것을 막아주는 일종의 바이스étail을 성립시킨다.”¹⁶⁾

그런데 여기서 우리가 주목할 것은, 정박이 이데올로기적일 수 있다는 바르트의 탁견이다. 아니 오히려 그것을 그는 주요 기능으로 본다. 텍스트는 독자로 하여금 이미지들의 기의들 사이에서 독자를 지도하며, 어떤 것은 회피하고, 어떤 것은 받아들이도록 만든다. 매우 미묘한 급송 dispatching을 통해서 언어적 메시지는 미리 선택된 의미로 독자를 원격 조정한다: “정박의 모든 경우에서 언어는 분명히 해명 기능을 갖지만 이 같은 해명은 선별적이다”(p. 32). 즉 그것은 도상적 메시지의 총체성에 적용된 메타 언어가 아니라, 단지 몇몇 기호에 적용된 메타 언어이다: “텍스트는 진정 이미지에 대한 창조자의 (따라서 사회의) 시선의 권리이다”(p. 32). 정박은 형상물들의 투사력에 맞서서, 메시지의 통제이며, 메시지의 관례에 대해서 책임을 진다. 이미지의 기의들의 자유에 견주어서 텍스트는 억압적 가치를 가지며, 바로 이런 연유에서 언어적 메시지의 수준에서 한 사회의 도덕과 이데올로기가 투사된다. 그는 정박이 빈번하게 사용되는 영역으로서 보도 사진과 광고의 예를 들고 있다.

이와 달리 중계 기능은 회소한데, 휴머러스한 대생과 만화에서 찾아볼 수 있다. 여기서 말과 이미지는 상보성의 관계에 놓여 있다. 말은 보다 일반적인 명사구의 파편들이며, 제목과 동일한 자격이다. 메시지의 단위는 이야기·일화·디에게즈와 같은 보다 상위의 수준에서 이루어진다. 정지 이미지에서는 회소하지만, 이 같은 말의 중계는 영화에서 매우 중요하다. 즉 대화는 단순한 해명 기능이 아니라 이미지에서 찾아볼 수 없는 의미들을 메시지의 연속에서 배치하면서 행동을 앞서나가게 만든다.

언어적 메시지의 두 가지 기능들은 도상적 메시지에서 공존할 수 있으

16) “Rhétorique de l'image,” *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 32.

며, 그 우세 정도는 작품의 일반 경제에 따라 달라진다. 즉 말이 중계의 서사적 가치를 가질 때, 정보는 보다 많은 비용이 든다. 왜냐하면 언어라는 디지털 코드의 학습을 필요로 하기 때문이다. 반면 말이 대체적 가치를 가질 때, 즉 통제와 정박의 가치를 가질 때, 정보적 부담은 이미지가 지며, 이미지는 아날로그적이기 때문에, 정보는 보다 '태만해진다.'

앞서 바르트가 제시한 것처럼 이미지와 텍스트의 상호 작용의 형식의 하나인 정박은 바르트에 따르면 본질적으로 다의적인 이미지의 원만한 독서 수준을 지시한다. 설명문·제목·카피 등의 형식 아래서 이미지의 언어적 동반의 기능은 이미지의 다의성을 축소시켜 이미지의 의미에 대답한다. 그림의 제목은 그 장르에 대해서 또는 재현의 본질에 대해서 일러준다. 제목은 빈번하게 정박 기능을 담당한다. 즉 가능한 모든 의미 작용들 가운데서 주관적 해석을 봉쇄하면서 하나의 의미를 안내하고, 채널화하고 정지시킨다. 제목과 설명문은 명명적 지시어들로서 이미지 독서의 유일한 의미를 지도한다. 보도 사진의 삽입글은 정치적·사회적 메시지의 의미를 보호해준다. 이때 언어는 이미지에 견주어서 힘의 우위를 점해서 이미지의 다양한 의미 작용들을 탈선시킬 수 있다. 즉 이미지가 모든 것을 의미할 정도로 조형적 무한성을 누리는 것이 아니라 이미지의 다의성은 언어적 메시지에 의해서 부과된 해석들의 격자 속에 놓인다. 광고의 경우에서도 이 같은 정박 기능은 빈번하게 나타난다. 즉 광고의 메시지의 의미와 목적지가 선별된다.

언어적 메시지는 이미지 혼자만으로는 말하지 못하는 것을 동반할 수 있다. 즉 도상적 기호들 밖에 있는 목소리·소음·주석을 첨가한다. 이때 메시지는 중계 기능을 담당한다. 예컨대 만화에서 이미지 서술의 요소들을 담당한다. 예컨대 시간의 지속이나 경과를 나타내는 경우가 그에 해당한다. 또한 모든 음성적 정보, 소음, 외성어, 의태어, 인물들 사이의 대화를 가져온다. 사진 소설에서 텍스트는 묘사적 가치를 갖는 사진들을 돕기 위해 빈번하게 사용된다. 즉 이 같은 대중적 장르에서는 묘사라는 특별한

시간을 사진과 그림으로 대신하는 것이다. 텍스트는 행동을 말아서 간결하게 인물의 감정·사고에 대해서 알려주며 대화를 전달한다.

텍스트가 이미지에 견주어서 어긋날 경우에 그것은 시적인 기능을 획득하며 독자로 하여금 상상력의 작업을 자극한다(예컨대, 르네 마그리트의 그림들의 제목을 보면 극명하게 나타난다).

정박과 중계에 이어서 텍스트는 이미지와 언어의 기표, 언어의 시적 차원, 함축적 의미, 수사학적 비유와 전의들에 대해서 놀이를 하는 관계를 맺는다. 이것을 우리는 이미지와 텍스트의 상징적 관계라고 볼 수 있을 것이다. 이미지의 언어적 상보성은 단지 이 같은 중계 형식에 그칠 수 없다. 말과 그림의 융합은 이미지에 새로운 의미 작용을 불러일으킨다. 즉 이미지를 범람하는 해석으로서, 새로운 말, 사고 담화를 촉발하며 이미지의 영역을 넘어선다. 이렇게 해서 다의성은 삽화문·제목·카피 등의 존재에 의해서 축소된다. 고정 이미지의 시퀀스로 된 몽타주 역시 유사한 효과를 만들어낸다. 그 결과, 신문·책 등에서 인접한 이미지들은 서로 전염되어 관념의 연상 작용 또는 수사학의 비유들을 놀이화하면서 독서의 방향을 정해줄 수 있다.

물론 도상과 언어의 가장 풍성한 만남은 만화에서 이루어진다. 즉 언어적 메시지가 도상화되며, 데생은 언어의 의미론적 가치를 시각적으로 역동적으로 만든다. 그 결과 철자, 타이포그래피, 필체, 서법, 언어적 메시지가 각인되는 공간의 형태를 담고 있는 박스는 표현적 가치를 획득한다. 계약적인 공간 배치를 위반하면서, 언어 메시지의 선·색·매스 등은 기호들을 자기의 고유한 형상들로 만들면서 도상적 메시지에 참여한다.

만화에서 텍스트와 이미지의 관계는 단지 내용의 문제만이 아니다. 언어적 메시지가 읽혀지고 도상적 메시지와 관계를 맺기 전에 일정한 정보의 양은 대사를 넣는 칸 또는 도판의 내부에서의 단순한 배치에 의해서 제공된다. 예컨대, 특정 서술 유형의 지표로서, 아울러 전체 그래픽즘에 통합된 평면 따위가 그것이다.

아울러 많은 현대 만화에서 중계의 교감적이며 극적인 힘이 재발견된다. 중계는 이야기를 가속화시키는 기능을 맡는다. 하지만 또한 그것은 주인공들을 평범한 인간들로서 다루는 것을 피하게 만든다. 텍스트는 지속과 연속성의 창조 요인이다. 텍스트는 이중적 기능을 맡는다. 연속적 관계의 전통적 역할을 작동하면서 만화의 가운데서 이미지를 진열하여 전후의 연쇄성을 보장한다. 다른 한편으로는 이미지를 내적 지속으로 채우기 위해서 독자로 하여금 자신 앞에 무엇인가가 진행된다는 것을 설득한다.

텍스트와 표상에 대한 기호학적 차원에서, 텍스트와 이미지의 관계는 각각의 만화 컷의 숫자만큼이나 많으며 각각은 개별적으로 연구되어야 한다. 텍스트는 현존하거나 부재하는 도상적 요소를 지시할 수도 있으며 원심적 방향에서 공간을 강화하거나 시야 범위를 벗어나는 방향에서 확대할 수 있다. 하지만 텍스트는 상징적 가치와 일치하면서 은유적으로 시야에서의 벗어남과 결속된다.

전체적으로 텍스트와 이미지의 관계들의 본질을 이루는 것은 상보성의 관계이다. 바로 그 같은 관계에 따라서 우리는 몇 가지 언급을 할 수 있다.

먼저, 텍스트와 데생은 하나의 기호의 기표와 기의의 관계처럼 거의 불가분의 전체를 형성하며 그것을 구별해야 하는 분석자는 무의식 수준에서 종합적 독서를 조작시키는 독자의 감각 작용을 오직 불완전하게 이해할 수 있을 뿐이다. 이 같은 텍스트와 이미지의 삼투 작용은 따라서 기술하기 어렵지만 만화에서 창조의 본질적 양상을 이루며 시나리오와 그림, 극작가와 그림을 그리는 사람의 관계의 문제를 제기한다.

상보성의 또 다른 관계는, 보다 논란의 여지가 많지만, 그것은 그림의 불충분성을 텍스트로 따라잡는 것이다. 너무 복잡한 행동에 주석을 달거나 너무 피상적인 그래피즘에 심도를 부여하거나 할 때가 그것에 해당한다.

중계 기능은 이미지와 낱말들 사이의 상보성의 형식으로서, 이미지 혼자만으로는 보여주기 힘든 것을 말하는 기능이라고 볼 수 있다. 예컨대 고

정 이미지 속에서 표상되기 어려운 것들 가운데는 시간성과 인과율성이 존재한다. 실제로, 르네상스의 원근법의 표상은 시간보다는 공간의 표상이었다. 즉 공간 속에서의 멀고 가까움을 해독하는 데 익숙하다. 이것은 곧 정지 이미지로 하여금 시간의 표상을 포기하게끔 만들었다. 즉 하나의 이미지 속에 이야기를 하는 것은 불가능하다. 시퀀스로 된 이미지들은 시간적 인과율적 관계들과 더불어서 서사물을 구성하는 매개 수단들을 제시한다. 만화가 대표적 경우다. 원근법의 규범을 깨면서 회화 속에 새로운 공간-시간 관계를 도입한 입체파 운동도 이런 맥락에서 이해될 수 있다. 하지만, 대부분의 경우, 시간적 인과율적 관계를 표현할 수 없는 정지 이미지의 무능을 보완하는 것은 언어이다.

II. 사진과 언어

사진과 언어의 관계는 두 가지의 근본적으로 대립적인 기술을 받아들인다. 첫번째 기술은 사진과 언어의 차이를 강조하며 사진을 ‘코드 없는 메시지,’ 시각적 현실의 순전히 객관적인 전사물로서 특징짓는 태도이다.¹⁷⁾ 두번째 기술은 사진을 언어화시키는 것, 또는 사진의 현실적 사용에서 언어에 의한 흡수에 무게를 둔다. 두번째 시각은 사진에 대한 정교한 주석가들에 의해서 애호된다. 이 같은 맥락에서는 사진이 현실과 특별한 인과율적 구조적 관계를 갖고 있다고 주장하는 사람은 드물다. 이것은 언어학 모델과 기호학 모델의 우세에 기인한다. 하지만 지배적인 견해는 사진을 언어와의 상호 작용의 관계로 보는 시각이다. 즉 사진은 매순간 언어의 침입을 받는다는 것이다. 기억, 연상 작용, 뒤섞이는 이미지들. 버긴 같은 사람은 사진을 언어가 동반되지 않는 순수한 각막의 시각이라고 보는 것은 시각물을 언어와 총체적으로 분리된 것으로 보는 그릇된 오류에 기인한다고 보고 있다.

17) Roland Barthes, "The Photographic Message," *Image/Music/Texte*, New York: Hill and Wang, 1977.

이 두 가지 매체가 상이한 레벨에서 인지·의식·소통에서 상호 작용함은 분명하다. 하지만 사진과 언어의 패러독스, 즉 사진은 언어인 동시에 언어가 아니다. 이 점은 바르트가 사진의 패러독스 the photographic paradox, 두 개의 메시지의 공존, 즉 코드 없는 메시지(사진의 유추물)와 코드를 갖고 있는 메시지(예술·문자·사진의 수사학). 바르트는 이 같은 패러독스를 합리화하기 위해 많은 전략들을 사용한다. 가장 익숙한 것은 사진 메시지를 외시와 공시로 분할하여, 첫번째 것에 사진의 유추의 완벽성과 충만성 속에서 사진의 신화적·비구두적 위상을 부여하고, 두번째 것에는 사진의 판독성과 텍스트성을 첨가한다.

그에 따르면 패러독스는 외시적 메시지와 공시적 메시지의 충돌이 아니다. 사진에 늘 현존하는 공시는 그것이 순수한 외시라는 사실이다. 즉 사진을 다른 종류의 이미지가 아니라 사진으로 인지하게 만드는 것이다. 마찬가지로 한 장의 사진의 외시는 우리가 그것을 다른 것을 표상하는 것으로 취하는 것으로서, 우리가 그것을 의미하는 것으로 취하는 것으로부터 자유롭지 못하다. 결혼식장에서의 신랑·신부의 스냅 사진은 숙명적으로 외시와 공시의 혼합된 망일 수밖에 없다. 신랑과 신부를 갑돌이와 갑순이로 파악하는 것과 더불어 그 사진에는 축제성의 공시가 스며 있다. 공시는 모든 방법을 통해서 사진의 뿌리로 가며, 생산에 대한 동기, 주제 선정, 카메라 각도와 빛의 뿌리로 거슬러 올라간다. 유사하게 순수한 외시는 모든 길을 통해서, 사진의 읽혀질 수 있는 속성들로 나간다. 사진은 마치 하나의 사건의 흔적인 것처럼, 신부의 드레스와 부케와 같은 아우라와 신비감이 있는 경우의 유물처럼 읽혀진다. 이 같은 공시와 외시의 구별은 사진의 패러독스를 해결하지 못한다. 단지 그것을 충만하게 다시 재진술할 뿐이다.

바르트는 사진의 구조적 패러독스가 윤리적 패러독스와 일치한다는 사실을 암시함으로써 이 점을 강조한다: “사람들은 중립적이고, 객관적이고 자 할 때, 세심하게 현실을 복사하려고 한다. 마치 유추물이 가치 투자에

맞선 저항의 요인처럼 말이다.”¹⁸⁾

보도 사진에 동반되는 텍스트에 관련하여 바르트는 세 가지 핵심적인 언급을 하고 있다.¹⁹⁾ 먼저 텍스트는 이미지를 공시하도록 되어 있는, 즉 이차적인 다수의 기의들을 붙여넣도록 되어 있는 기생적 메시지를 성립시킨다. 달리 말해서, 그것은 중요한 역사적 전복으로서 이미지는 더 이상 말을 삽화화하지 않는다. 말이 구조적으로 이미지에 기생한다. 이 같은 전복이 치르는 대기는 이렇다. 일러스트레이션의 전통적 방식 속에서, 이미지는 주요 메시자인 텍스트로부터 시작해서 외시에 대한 에피소드적 귀환으로서 작동할 것이다. 이때 텍스트 자체가 공시된 것으로 느껴진다. 왜냐하면, 텍스트는 하나의 일러스트레이션을 필요로 하기 때문이다. 현재의 관계에서, 이미지는 말을 해명하거나 실현하기 위해서 온 것이 아니다. 이미지를 고상하게 만들고, 정념화시키며, 합리화하는 것을 말이다. 하지만 이 같은 조작은 부차적인 명목으로 이루어지기 때문에 새로운 정보적 총합은 주로 외시된 객관적 메시지에 토대를 두며, 말은 일종의 거의 파급 효과가 없는 이차적 울림에 불과하다. 옛날에는 이미지가 텍스트를 일러스트레이션했다. 오늘날에는 텍스트가 “이미지를 무겁고 둔하게 만들며, 하나의 문화·도덕·상상력의 부담을 지우게 만든다; 옛날에는 텍스트로부터 이미지에로의 환원이 존재했었다. 오늘날에는 서로의 증폭이 존재한다. 공시는 더 이상 사진적 유추에 의해서 구성된 근본적인 외시의 자연적 공명으로서만 체험된다. 즉 문화적인 것의 자연화로 특징지어지는 과정을 목도하고 있다.”²⁰⁾ 또 다른 언급. 공시 효과는 말의 제시 방식에 따라 차이가 난다. 말이 이미지에 가까울수록 말은 이미지를 덜 공시한다. 언어 메시지는 도상적 메시지에 의해 사로잡혀서 그 객관성에 참여하는 것 같다. 언어

18) Roland Barthes, “Le message photographique,” *L'obvie et l'obtus (Essais critiques III)*, Seuil, 1982, pp. 19~20.

19) 같은 책, pp. 18~20.

20) 같은 책, p. 19.

의 공시는 사진의 외시를 통하여 '순수화된다.' 결코 진정한 공조는 없다. 왜냐하면 그래픽과 도상적인 것의 두 가지 구조의 실질들은 환원 불가능하기 때문이다. 하지만 그 혼합의 정도는 있을 것이다. 설명문 légende은 큰 제목이나 기사보다는 심중팔구 공시 효과가 덜할 것이다. 제목과 기사는 각각 활자체와 거리에 의해서 이미지와 선명하게 분리되며, 반대로 설명문은 그것의 배치 자체에 의하여, 독서의 평균 척도에 의하여 이미지를 중복하는 것, 즉 이미지의 외시에 참여하는 것 같다.

하지만 말이 이미지를 중복하는 것은 불가능하다. 왜냐하면 하나의 구조에서 다른 구조로의 이동에는 숙명적으로 이차적 기의들이 구축되기 때문이다. 이 같은 공시의 기의들과 이미지와의 관계는 무엇인가? 물론 표면적으로는 설명이며, 일정한 정도에서는 과장 내지는 강조이다. 빈번하게 텍스트는 사진 속에 이미 포함된 공시들의 집합을 증폭할 뿐이다. 하지만 때로는 텍스트가 완전히 새로운 기의를 생산하고 창안할 때도 있다. 그리고 그 기의는 이미지 속에서 소급하여 투사된다. 또 때로는 말이 이미지와 모순을 일으켜 보상적 공시를 생산하게 되는 경우도 있다.

III. 도상 텍스트: 마그리트와 클레

1) 정의

도상 텍스트 iconotexte라는 표현은 글과 조형적 요소의 분할될 수 없는 총체성을 지시한다. 문제의 핵심은 도상 텍스트에서 글로 씌어진 것과 시각적인 것 사이의 상호 작용적 관계에 대해서 성찰하는 것이다: "있는 그대로의 도상 텍스트의 특수성은 조형적인 것과 언어적인 것 사이의 거리를 보존하며 번쩍이는 대결 속에서 두 개의 기호 체계를 혼동하지 않고, 대립시키고 병렬시키는 역동성을 분출시키는 것이다."²¹⁾

이것은 본질적으로 '대화적' 장르이다. 도상 텍스트적 대상을 포착하기

21) *Iconotextes*, sous la direction de Alain Montandon, C. R. C. D. OPHRYS, Paris, 1990, p. 6.

위해서는 먼저 두 개의 극단적 경계라 할 수 있는 삽화 설명문과 일러스트레이션을 배제하는 일이 관건이다. 삽화 설명문은 하나의 이미지에 의미를 제시하는 텍스트이며, 이미지에서 또는 수신자의 문화적 역량에 견주어서 불충분하게 나타나는 암묵적 의미를 제시한다. 일러스트레이션의 경우는 보다 더 복잡하다. 하지만 그것은 텍스트의 특권화된 몇몇 계기들의 이미지화로 볼 수 있다. 그것은 시각적 전환, 하나의 언어에서 다른 언어로의 전환이며, 그 목적은 다양할 것이다.

도상 텍스트적 효과는 무엇보다 독서 효과이다. 텍스트-이미지 작동의 역동적 관계를 지칭하기 위해서 어떤 사람은 코와 그물의 얽힘 *entrelac*으로 표현한다. 얽힘 또는 교착이란 말은 텍스트-이미지가 독서 과정에서 발생시키는 역동적 운동을 암시한다. 독서의 공간과 시간 속에서 공존하며, 동시에 순간적 시선의 사역성에서 공존하는 텍스트-이미지는 다원적 독서의 과정을 생성시킨다. 왜냐하면 형상의 공간적 외연성은 타이포그래피적 선조성과는 다르기 때문이다. 달리 말해서, 글과 그림의 공존과 대결은 한편으로는 왕복 운동 속에서 텍스트의 조형적 요소들의 분출을, 다른 한편으로는 조형적 작품의 메시지의 독서를 선호한다. 따라서 독서 방식의 전이와 미끄러짐이 존재한다.

도상과 텍스트라는 두 가지 현실은 성분 요소들의 정체성을 강조하거나 표현 매체들의 비유사성, 두 개의 집합을 지배하는 비가시적인 단위, 차이의 비환원 가능성을 강조한다. 하지만 이 같은 대립만 있는 것은 아니다. 왜냐하면 놀이화되는 것은 부재이며, 텍스트와 이미지 사이의 벌어진 상태 *béance*이기 때문이다. 그 같은 벌어진 상태가 도상 텍스트적 효과들의 원동력이다. 요소들의 이원성은 하나의 지시체의 상상력을 유도한다. 시적인 감동이 두 개의 계열들의 만남으로부터 돌출하며, 두 개의 코드 또는 두 개의 이질적 세계의 공존으로서 분출된다. 교착은 그림 앞에서 언어의 파열이 아니라 텍스트에 힘입어 조형적인 것을 포섭한다.

2) 마그리트: 이미지의 텍스트의 미로

그는 “그림의 제목은 설명이 아니며 그림은 제목의 일러스트레이션이 아니다”라고 빈번하게 말한 바 있다. 그의 작품들을 피상적으로 관찰해도, 이미지와 현실의 관계 현실은 보다 복잡함을 알 수 있다. 화가가 말에 신세를 지지 않는 이미지들을 주장해보았자 소용이 없다. 이미지 가운데 말의 존재가 시적 효과의 조건인 그림들이 많다. 「대화의 기술」 연작을 보자. 돌의 블록들의 집합은 ‘Rêve’ 라는 단어의 철자들을 형성하거나 ‘Amour’ 라는 단어의 철자들을 그리는 늪의 불규칙한 가장자리를 형성한다. 또한 「유혹하는 사람」이라는 흥미로운 그림을 보자. 전적으로 물로 형성된 배를 보여주는 그림이며 그 안에서 하나의 대환법 또는 문자 그대로 취해진 이의 반복을 갖는다. 왜냐하면 ‘Bateau’ 는 음성적으로 심지어 철자적으로 ‘eau’ 를 포함하고 있기 때문이다. 이 점은 창조적 과정 속에서 작동하는 무의식적 수사학의 문제를 제기하도록 한다. 즉 이런 생각은 화가가 자신의 화폭의 발생에 대해서 물음을 제기하면서 그 자신이 조준한 생각이다. 이런 점에서 그의 시적인 형상물들은 빈번하게 철자 그대로 취해진 단어들·표현들이라고 볼 수 있다. 텍스트와 이미지 사이의 차이가 소거되면 가능한 상호 작용의 공간이 열린다. 그 공간에서 표상은 사물 자체에 대한 참조를 초월한다.

비트겐슈타인의 언어철학의 목표와 엇비슷하게 마그리트 역시 우리의 언어 습관에 깊게 뿌리를 내린 혼동과 지나친 단순화를 해명하려고 애썼다. 그의 중요한 대부분의 테마와 더불어 이 같은 탐구는 이미 1920년대에 나타난다.

현실에 대한 비역설적 진술들은 단지 선별적 결론들로서 우주는 단지 이것 아니면 저것이라고 주장하려 한다. 이 같은 개념은 마그리트의 비전과 양립될 수 없다. 하나의 의미에서 불가피하게 진리로 나타나는 것은, 그것이 이성에 의해서 보증된 것이기 때문에, 경험의 가능성에 대한 지나치면서도 한계가 있는 개념이다. 왜냐하면 그 같은 개념은 현실의 다가적

이며 역설적인 본질을 참작하지 않기 때문이다. 마그리트의 그림에서 모든 것은 의식에 있어서의 특수한 위기로 향하며, 그런 위기를 통하여 상식의 한계가 그어진 자명성은 초월될 수 있다.

현실과 환상에 대한 1930년대의 형이상학적 이론들과 평행하여 마그리트는 일상 언어가 현실을 은폐하는 방식들에 대해서 물음을 제기하였다. 인간의 의사 소통에서 대상을 지칭하는 것은 전혀 다른 두 가지 방식에 의해서 가능하다. 즉 대상은 하나의 이름을 통하여 외시될 수 있거나 또는 대상과의 유사성을 보여주는 한 편의 그림에 의해서 표상될 수 있다. 하지만 이름과 이름지어진 사물 사이의 관계는 자의적으로 설정된 관계이다. 왜냐하면 임의의 단어와 그 단어가 지시하는 사물 사이의 상관 관계는 오직 의미론적 계약에 의해서만 존재하기 때문이다.

말과 대상물 사이 또는 언어적 표상 체계와 회화적 표상 체계의 관계에 대한 일련의 그림들에서 가장 선구적인 그림은 「꿈의 열쇠 La clé des songes」이다. 두 개의 판본이 삽화되어 있다. 둘 모두 하나의 격자 속에 4개의 관련 없는 대상물들의 이미지를 보여준다. 이미지들은 아이들의 그림책에서처럼 레벨이 표시되어 있다. 그 중 첫번째 셋은 부정확하게 이름지어져 있다. 그림과 레벨이 동일한 대상물을 지칭하지 않는다. 네번째 그림에서 그림으로 그려진 대상물과 그 아래 있는 레벨은 조응한다. “이것은 파이프가 아니다”라는 레벨을 달고 있는 파이프를 삽화하는 동시기의 그림 「말들의 사용」과 나란히 「꿈의 열쇠」는 마그리트의 테마 가운데 철학적으로 가장 의미 심장하고 지적으로 난해한 주제를 착발시키고 있다. 여기서 그는 언어의 자의적 구조로부터 유래하며 따라서 철학적 오해에 이르는 오류들의 종류를 다루고 있다. 이 같은 오류들은 일상적인 사고의 한 부분을 이루는 속성들에 뿌리를 내리고 있다.

하나의 파이프를 그린 이미지는 파이프의 정확한 형상을 통하여 우리로 하여금 그것이 파이프라고 말하게 만든다. 하지만 그것은 언어 오용이다. 마그리트에 따르면 하나의 이미지는 축지 가능한 무엇인가와 혼동되어서

는 안 된다. 그런 이유에서 그는 파이프의 이미지일 뿐이며 “이것은 파이프가 아니다”라고 썼던 것이다. 하지만 덧붙여 놓은 것은 언어 자체이다. 윌리엄 제임슨이 ‘개’라는 단어는 물지 않는다고 말했듯이, ‘파이프’라는 단어에는 전혀 파이프와 닮은 것이 없다. 마그리트와 비트겐슈타인은 언어가 야기시킨 논리적 무질서들의 치료적 분석에 착수했다고 볼 수 있다. 마그리트는 사고와 언어의 구조에 있는 숨겨진 비수미일관성으로부터 유래하는 몇 가지 역설적 정식화를 사용했다. 「말들의 사용」에서 마그리트는 파이프와 더불어 난센스한 활동에 착수한다. 그는 너무나 친숙해서 이름지어질 필요가 없는 것을 이름짓는다. 또한 있는 그대로의 것을 부정하면서 그 같은 작업에 착수한다. 그럼에도 불구하고 그 논리는 논란의 여지가 없다. 그 파이프에서 연기가 날 수는 없기 때문이다. 정상적으로 하나의 레벨은 그것이 적용되는 대상들을 더불어 결합시킨다. 하지만 이 경우 역설적 상황이 발생한다. 각인과 더불어, 규정되지 않은 중립적 공간에 위치한 파이프의 표상만이 있기 때문이다. 비록 이미지와 텍스트가 지시적으로 관련되지만 텍스트 속에서의 단언이 참 또는 거짓이라고 말하기는 힘들다. 그것은 모순도, 동어 반복도 아니며, 필연적 진리도 아니다. 왜냐하면 동시에 파이프이며 파이프가 아닐 수 있기 때문이다. 동일한 생각을 구축한 작품 「공기와 노래」에서 마그리트는 계속해서 동일한 역설적 오류를 정정하려고 한다. 그는 결코 하나의 파이프가 될 수 없는 그림을 그리고 나서 그것은 파이프가 아니라고 단언한다. 이를테면 선불교에서 말하듯, 우리는 손가락으로 달을 가리킬 수 있지만 손가락을 달로 착각하지 말아야 한다. 그런데 이번에는 파이프가 프레임화된 공간 속에 조심스럽게 위치한다. 이것은 곧 파이프의 이미지로서의 성격을 규정하기 위한 의도에서이다. 힐끗 한번 쳐다보면 이 그림은 논리학의 기본 법칙을 위반한 단순한 모순 이상의 것이 아니다. 그렇지만 파이프의 이미지로서의 익살적인 프레임에 의해서 아주 세밀하게 정의된 것을 주의 깊게 보면, 우리는 마그리트가 이제는 역설적 공식의 프레임 밖에서 단계를 밟고 있음을 발

견한다. 파이프는 마치 그것이 이미지가 아니라 삼차원의 실제 대상물인 것처럼 그림자를 장치한다. 아울러 파이프에서 나오는 연기는 프레임 밖으로 피어오르는데 이것은 곧 그것이 진짜 연기라는 것을 암시한다. 하지만 존재하는 것과 표상하는 것은 동일한 것이 아니며 하나의 대상물은 그것의 이미지와 동일한 기능을 수행하지 않는다. 하나의 이미지는 그것이 표상하는 사물에 가까운 것 이상으로 다른 이미지와 닮는다. 굿텐이 지적했듯이, 하나의 이미지는 파이프를 표상할 수 있지만, 파이프는 이미지를 표상할 수 없다. 사실 마그리트가 「꿈의 열쇠」에서 보여주었듯이 하나의 이미지는 모든 것을 표상할 수 있다. 이미지의 회화적 표상과 언어적 묘사는 자의적으로 재편성되기 때문에 결과적으로 더 이상 관례적인 방식으로 조응하지 않는다. 말의 이미지는 '문'으로, 시계는 '바람'으로, 레벨화된 다.

마그리트에 따르면 하나의 사물이 무엇이냐는 것을 말하는 것은 하나의 사물이 무엇이냐는 것을 말할 수 없는 무능함을 소거하지 못한다. 낱말들은 대상물들을 넘겨주지 못하며, 대상물들에 생소하며 초연하다. 이 그림들이 보여주는 것은 표상이란 복잡한 과정으로서 대상물들의 거울이나 모방 이상의 것이라는 점이다. 표상은 상대적이며 변화하는 상징적 관계이다. 하나의 그림이 하나의 대상물을 표상하기 위해서는 알려진 표상 체계의 부분이어야 한다. 즉 그것은 대상물들을 모방하는 체계라기보다는 대상물들을 분류하는 체계이다.

마그리트는 회화적 표상 체계와 언어적 표상 체계의 관계 양식에 대한 멋진 에세이를 쓴 바 있다.²²⁾ 그 글에서 그는 모두 18가지의 종류를 구별하는 직관력과 치밀성을 보여주고 있다.

마그리트가 채택한 노선은 낱말과 이미지 그림 속에서 자신의 관심의 본질을 밝혀준다. 그것은 또한 언어의 모호성과 애매함에 대한 탁월한 분

22) R. Magritte, "Les mots et les images," *La révolution surréaliste*, n. 12, décembre 1929. Suzi Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, 1998(reprinted), pp. 132~34에서 재인용.

석이다. 비트겐슈타인의 언어철학에 따르면 적절한 사용 기준이 마련되지 않은 이름은 문맥이 없는 한 의미를 갖지 못한다. 문장의 의미는 그것이 지시하는 것에 의해서가 아니라 사용되는 방식에 달려 있다.

마찬가지로 마그리트는 「푸른색 몸」과 「고유한 의미 IV」에서 그와 유사한 관점을 취한다. 그림들에서 문자로 씌어진 단어들은 사물을 지칭하거나 대신한다. 예를 들어서 ‘슬픈 여자’라는 단어들이 슬픈 여자의 이미지를 대신할 수 있다는 사실은 유사성이 지시의 필연적 자질이 아님을 증명한다.

표상은 언어적 묘사와 동일한 방식으로 작동하는 그림이다. 하나의 그림이 대상을 표상하기 위해서는 그 대상에 대한 상징이어야 하며 일정 방식으로 그것을 지시해야 할 것이다. 하지만 유사성 자체만으로는 지시 관계를 설정하기 위해서 충분치 않다. 사실, 표상은 유사성과 전적으로 독립한다. 왜냐하면 거의 모든 것은 다른 모든 것을 지시할 수 있기 때문이다. 모든 대상은 임의의 이름으로 불려질 수 있다. 필자가 존경하는 프랑스 교수의 이름은 ‘Coquet’ 인데 이것은 의미로는 교태를 부리는 것을 뜻하며, 발음으로는 한국어의 ‘꽃게’와 동일한 발음이다. 그런데 마그리트가 보여 주었듯이, 하나의 이름은 하나의 대상의 이미지를 대신할 수 있다. 마찬가지로 거의 모든 것은 사용에 대한 사람들의 일치만 마련되면 하나의 기호로 사용될 수 있다. 기호들은 그 자체에 의미를 갖고 있지 않으며 그 사용에 대한 동의로부터 파생된다.

유사성과 표상은 동일한 것이 아니다. 하나의 대상은 그 자체를 닮는다. 하지만 일반적으로 그 자신을 표상하지 않는다.

3) 클레: 이미지와 텍스트를 넘어 리듬으로

르네상스의 성취물의 하나는 이미지의 상징적 공간으로부터 언어를 추출시킨 것이다. 20세기에 접어들어서 언어는 더 이상 화폭의 경계선의 측면에 머무르거나, 도상적 텍스트의 배후에서 부재하는 언어 텍스트로서



FIGURE 10. Paul Klee, 「The Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber」(1922)

자리잡지 않는다. 그것은 빈번하게 그림의 상징적 공간에 과감하게 진입하여 그 공간의 폭군처럼 행세하기도 한다. 입체파 화가들은 판독 가능한 것의 경계선에서 자신들의 추상을 정박시키기 위해서 언어의 임의의 파편들과 더불어 침입했다. 입체파의 전통으로부터 파생된 클레의 언어 사용은 다양한 모양들을 하고 있으며 몇 가지 그림에서 구체화된다.

1914년의 작품 「기억의 양탄자 Teppich der Erinnerung」에서부터 클레는 철자·구두점 등의 언어 기호들을 그의 구성에 포함시킬 수 있는 가능성을 갖고 놀이를 했다. 1916년 그는 그 자체가 텍스트들이라 할 수 있는 일련의 그림들을 그렸다. 이 같은 프로젝트는 클레의 가장 복잡한 표현에 도달했는데 그 작품은 바로 1918년에 그린 「한번은 밤의 우울함에서 Einst dem Grau der Nacht enttaucht」라는 제목의 수채화이다.

이 작품은 이중적 구조를 보여준다(그림 참조). 그림의 맨 위에 클레는 시의 텍스트 내용을 삽입시켰는데 바로 그 내용을 그림 속에서 선과 색채

로 구성했던 것이다. 하얀색 위에 씌어진 각인은 다채로운 색들로 그려진 그림의 프레임을 형성하는 반면 그림 자체는 각인 텍스트를 포함하거나 틀을 짜고 있다. 전체로 보았을 때 클레의 시-회화는 '우트 픽투라 포이에 시스'의 현대적 실험으로서 이미지와 시 사이의 어려운 이동 관계를 표현해내고 있다. 우리들은 관객으로서 두 가지 작업에 착수해야 할 것이다. 먼저 우리는 그림이 한 편의 시를 구성하는 것으로 읽어내야 할 것이다. 아울러 좀더 어려운 작업으로서 우리는 시를 한 편의 그림으로, 즉 자신의 고유한 의미 구조를 갖고 있는 물질적 사물로 바라보는 법을 배워야 할 것이다.

그림 자체는 그 구성에 있어서 이중적이다. 먼저 은색의 종이띠에 의해서 분리된 두 개의 직사각형의 색채면들로 이루어져 있다. 그렇게 양면으로 분할된 이미지는 우리로 하여금 시각을 상단부와 하단부 사이에서 이동하도록 만든다. 은색 종이띠는 우리의 눈에 저항하며 금속에 반사된 빛처럼 우리의 시각이 빛나는 표면을 빛나가게 만든다. 클레는 이렇게 적은 바 있다: "은은 어둠으로부터 밝은 빛에 걸쳐 파동하며 또한 운동을 통해서 결정된다. [……] 금속성 가치들은 탁월한 회화적 매체이다."²³⁾ 이 그림에서 은은 우리의 눈으로 하여금 그림의 이중 구조의 양쪽 사이에서 움직이도록 만든다.

그 두 개의 반쪽은 형식적으로 닮았다. 즉 동일한 넓이의 깔끔한 병렬 칸들로 조직화된 색깔의 조각들로 이루어졌다. 수평적 규칙은 언제나 위반할 수 없는 것으로 준수된다. 그 같은 엄밀한 수평적 조직은 책 또는 활자화된 시에서 자연적인 모델을 갖는다. 물론 이 같은 구조는 종이의 상단에 각인된 시에서도 반향된다. 마치 연습 공책에 쓴 글씨 연습처럼, 클레의 평범한 친필을 조직화하고 포함하기 위해서 흐릿한 선들을 그렸다. 회화의 수평축은 두 개의 사각형의 포맷과 그 둘을 갈라놓는 은색 종이에 의

23) Rainer Crone and Joseph Leo Koerner, *Paul Klee Legends of the Sign*, New York: Columbia University Press, 1991, p. 56에서 재인용.

해서 강조된다.

수평으로 된 줄들은 느슨한 격자를 창조하거나 바둑판 무늬 효과를 만들어내는 색깔을 입힌 사각형들로 분할된다. 철자가 없는 곳에는 사각형이 자신의 고유한 견고한 색을 갖고 있다. 하나의 철자가 사각형에서 프레임될 경우—모든 철자는 W를 제외하고는 하나의 사각형 속에 포함되어 있다—색의 통일성은 깨진다. 철자를 이루는 선들은 상이한 형상들의 분리된 면들을 표시하며 각각의 형상은 고유한 색을 갖는다. 이 점에서 클레는 꼭 수미일관적이라 할 수는 없다. H의 위쪽과 아래쪽, T의 왼편과 오른편은 동일한 색으로 처리되었으며, R 철자에 의해서 표시된 세 면의 각각은 자신의 고유한 색을 갖는다. 또한 동일한 철자가 시종일관 똑같은 방식으로 다루어지지 않았다. 예를 들어 B는 두세 개의 톤으로 다양하게 표상된다.

클레는 작품을 구성함에 있어서 특정 위치에서 그가 의도한 바에 부합하기만 한다면 각각의 글자에 어떤 색깔이든 자유롭게 구사하였다. “Einst dem Grau”에서 작동되는 즉흥성의 원칙은 클레가 사용한 표현 방식의 수단이었던지만, 이 즉흥성은 원칙 시-회화 poem-painting의 판독성을 손상시킬 우려가 있다. 글에서는 알파벳들이 동일한 인식 가능한 형태를 유지하고 반복한다는 점에서 읽혀진다. 클레는 작품 내의 알파벳들이 기존의 알파벳 모양을 나타낼 뿐 아니라 각 철자들이 독립적이고 고유한 존재 형태로 표현되도록 했다. 페이지 맨 위에 새겨진 관계적 글과 시-회화 자체의 병렬 구조에 표현된 텍스트와 이미지 사이의 드라마는 클레의 작품 구성의 각 글자에서 재연되고 있다. 각각의 문자 표지는 읽혀질 수 있는 텍스트 속에서의 철자로서의 재현적 re-presentational 기능과, 회화 이미지 pictorial image의 일부로서 표현적 기능 또는 제시적 기능 사이에서 고루하고 있다. 이 시를 구성하는 색의 조각들은, 전체적으로 보았을 때 회화 차원에서 하나의 구조를 구축한다. 상단 직사각형에서는 중앙에 온화한 색조(빨강·오렌지색·노랑)가 주로 나타나고, 그 중앙을 차가운 색조의

색들이 둘러싸고 있다. 하단의 직사각형은 중앙에서부터 퍼져나가는 차가운 계열의 색상들(초록·파랑)이 주축을 이루고 온화한 색상들이 가장자리에 바둑판 무늬로 나타난다. 전체적으로 살펴보면, 상단의 색상들이 하단의 색들에 비해 더욱 신경에 거슬리는 색채의 대조를 사용하며, 하단은 비교적 더 질서정연해 보이는데, 이는 글자가 없는 단색 정사각형이 더 많이 나타나기 때문인 것 같다. 그러므로 상단에서 하단으로 읽어 내려갈 때 “Einst dem Grau”는 짜임새가 없게 진행해간다. 이 기본 구조 주변의 즉흥성은 종종 작품의 균형을 이루는 역할을 한다. 이는 ‘entschwebt’의 ‘c’ 주변의 고립된 붉은색과 상단 직사각형의 중앙에 나타나는 소수의 초록색과 파란색에 잘 나타난다.

클레 그림의 색깔 배열을 살펴볼 때 우리는 시선이 이미지 표면을 자유롭게 보면서 반향과 조응을 찾아내고 그 안에서 회화적 구조를 발견해야 한다. 동시에, 이미지일 뿐 아니라 시이기 때문에 “Einst dem Grau”는 기존의 독서 관습에 의해 미리 결정된 구조를 가지고 있다. 클레의 그림에서 시를 읽어내기 위해서는 우리의 시선은 종이의 왼쪽에서 오른쪽으로 진행시켜야 하는데 이때 그림을 질서정연한 방식으로 훑어봐야 한다. 이러한 방식으로 그림을 보면, 작품의 전체적인 구조는 시의 운보와 의미와 뒤엉키게 된다. 다음은 작품의 맨 위에 새겨 씌어진 시이다.

Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dann schwer und teuer und stark
vom Feuer /

Abends voll von Gott und gebeugt // Nun therlings vom Brau um-
schauert, / entschwebt über Firner / zu klugen Gestirnen

언젠가 회썬 연 어둠에서 솟아나더니

무겁고 힘겹게

강렬한 불덩이에 그만

신의 은총 가득한 초저녁 속으로 사그라드네.

이제 푸른빛 정기(精氣)에 쏘이더니
빙하(氷河) 건너 저편으로 두둥실
총룡(聰龍)한 별자리 되네.²⁴⁾

이 시는 두 부분으로 나누어져 있는데 각 부분은 고유한 운보와 시간성을 가지고 있다. 클레는 첫번째 세 문장 또는 구절이 끝나고 두번째 운보가 시작되는 부분에서 이 시-회화를 두 부분으로 분할해서 1연과 2연 사이의 휴지를 표현하고 있다. 그림 위에 새겨 썩어진 시에서 클레가 문장간에 마침표를 찍지 않고 시행을 '/' (bar)로, 한 연의 끝을 '//'로 나타낸 점이 흥미롭다. 이 표시는 그림을 나누는 은빛 막대에서 서사적 균형으로 나타난다. 시의 첫째 행은 '세 개의 연속적인 운보'를 통해 진행되어서, 이 시가 그림과 함께 진행/과정과 변형을 묘사한다는 의미를 전달한다. 각 문장 또는 구절을 시작하는 세 개의 시간 한정사—Einst, Dann, Abends—는 한 운보의 시작·중간·끝을 나타내준다. 각 구절들은 주어·동사가 없고, 구체적인 목적이나 시간을 지정하지 않고 순전히 과정/진행을 묘사한다: 하루의 흐름, 한 사람의 인생 흐름, 서사시 등등.

그림은 이 과정을 시에 나타난 암시를 이용해서 색채로 표현한다.

우리가 한 편의 시를 읽을 때 우리의 눈의 운동은 특별한 템포 안에서 구조화된다. 클레의 작품을 하나의 시를 구성하는 것으로 읽기 위해서는 우리는 반드시 우리의 시각을 그 같은 리듬에 맞추어야 할 것이다. 그림의 단어가 없는 부분에 이르렀을 때 이 같은 리듬은 문자 기호의 부재에도 불구하고 유지되며 우리는 보는 사람이 아니라 읽는 독자의 응시와 더불어 순수한 색을 관찰하는 자신을 발견하게 된다. 언어적 표시가 없음에도 불

24) 한국어 번역은 박여성 교수님의 도움으로 이루어졌다.

구하고 클레의 그림에서 사각형들은 기호로서, 즉 자신들을 보여주는 방식으로 스스로의 의미 작용을 갖는 순수한 기호들이 된다. 폴 클로델은 “눈은 듣는다”라고 말했는데, 세심한 주의를 기울이면 우리는 클레의 색채에서 소리를 들을 수 있다. 클레 자신이 시-회화를 마치 음악가가 시를 음악에 접속시키는 의미에서의 구성으로 지시했다는 점에서 그 점은 쉽게 수긍될 수 있다. 예를 들어 열린 모음들은 클레의 작품에서 밝은 색으로 처리된다.

클레는 자신의 시-회화를 순수한 색의 말소 아래서 쓴다. 텍스트와 그 물질적 매체의 관계에 대한 그의 성찰은 20세기의 다양한 회화적 실험들과 연계된다. 회화는 그 구조의 완성에 있어서 텍스트를 넘어서며, 리듬과 색채를 혼용한다. 즉 “Einst dem Grau” 작품은 정확히 시가 아닌 것 바로 그 이상의 것이다. 비록 시의 진술적 메시지에 고유한 색과 대조를 상기하면서 텍스트를 삽화하는 것 같아 보이지만, 그 그림은 정확히 시에 없는 것을 나타나게 만든다. 회화 전체를 놓고 보았을 때, 클레의 구성은 시가 묘사하는 세상을 드러내보인다. 상단부의 직사각형의 아래 모서리로부터 수평선에 빛을 발하는 태양은 아래 직사각형인 얼음으로 뒤덮인 땅에 반사된다. 중앙의 은종이는, 하늘과 땅 사이의 보이지 않는 수평선이다.

또한 이 그림에서는 바르트가 말한 중계 기능이 우세함을 알 수 있다. 색깔이 있는 사각형들의 격자에 각인된 철자들의 이미지들은 이미지의 철자의 창조에 기여한다. 언어 체계가 표현하는 의미들의 복잡한 놀이는 회화적 구조에 의해서 도식적으로만 반향을 불러일으킨다. 즉 중간의 은색 띠로부터 색깔과 철자들이 약동한다. 제목은 시로서 복잡한 중계를 맡는다. 즉 이미지/텍스트는 다음과 같이 읽혀진다.

EINST DEM GRAU
DER NACHT
ENTTAUCHT

DANN SCHWER

UND TEUER

UND STARK

VOM FEUER

ABENDS

VOLL VON GOTT

UND GEBEUGT

NUN THERLINGS

VOM BRAU

UMSCHAUERT

ENTSCHWEBT

ÜBER FIRNER

ZU

KLUGEN GESTIRNEN

“Einst dem Grau”의 이 같은 이미지는 그림에 대한 클레의 체계적 분절과 언어의 분절을 대비시킨다. 그림과 언어는 격자의 골격 안에, 단일한 초점 안에 놓여 있다. 있는 그대로 이 작품은 단일한 형상 안에 두 개의 주요 주제, 즉 언어와 도상의 분절을 응축한다. 이 작품에서 두 개의 긴장은 하나의 상충의 표상을 암시한다. 언어에 대한 도상의 불가능한 욕망과 또 그 반대의 경우가 그것이다.

이 그림에서 클레의 분할 가능한 분절 자체는 철자의 구조에 적응된다. 철자를 그리는 손이 이미지를 만든다. 그림의 분절의 무한한 잠재성은 언어의 질서에 밀접하게 연결된 순수한 관계성의 질서로 환원된다. 이 같은 이미지에서 하나의 철자는 수평적으로(E), 수직적으로(T), 또는 대각선으로 분할된 색깔이 입혀진 사각형으로 갑자기 변화한다. 그림은 더 이상 자

연으로 열려 있지 않고 오직 그 자신만으로 열려 있다. 보다 자의적이며 자율적인 현실과 나란히 놓이면서 그림은 그 같은 진정으로 자율적인 실재, 언어를 격자의 배열 속에 싸두면서 그것을 매혹시키려고 한다. 하지만 그 시도는 모든 것을 플렉스로 남겨놓는다. 즉 낱말과 이미지는 서로 일치하지 않는다. 그들은 서로를 취소하여 우리는 결코 그것을 헤아릴 수 없다.

클레에게 있어서 지각 가능한 것의 수준에 이르거나 시각 텍스트를 만드는 것은 언제나 분절의 일정한 형식의 문제였다.

* 「가수 로자 실버의 음성 조직 The Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber」(1922)에서 언어와 도상의 복잡한 상호 관계성이 나타난다. (지면 판계상 생략)

리듬은 모든 생명의 탄생에 있다는 점에서 세상 전체를 떨리게 만든다. 모든 피조물은 리듬이 있는 사이들에 의해서 발전된다. 모든 감각적 떨림은 예술 작품이 전달하고자 하는 바다. 특히 리듬의 심오한 의미 작용과 힘은 20세기 예술, 특히 파울 클레에 의해서 명철하게 표현되었다고 말할 수 있을 것이다.

IV. 픽토그램 · 미토그램 · 캘리그램

1) 픽토그램과 표의 문자

글과 그림의 존재론적 연대성은 역사적으로 설명될 수 있다. 예컨대 아이콘과 문자의 역사적 연계성으로서 설명될 수 있다. 인류의 문자 발달사에서 이미지를 통한 글쓰기의 파생은 세계의 주요 문명권에서 지속적으로 나타난다. 문자의 가장 원초적 형태인 픽토그램이 대표적 사례이다. 픽토그램은 매우 높은 단계의 도상성을 지닌 그래픽의 실현으로 볼 수 있다. 즉 픽토그램은 유추를 통한 현실 세계의 대상들을 구상화한다. 하지만 커

커뮤니케이션의 기능상 엄격한 의미에서의 아이콘과는 구별된다. 문자 사가
 들의 견해에 따르자면 픽토그램은 현대적 의미에서의 글에 속하지 않는다
 하더라도 엄연히 텍스트에 속한다고 보아야 한다는 것이다. 즉 태생이나
 그림은 말의 원인을 제공하며 사회적으로 의미를 전달한다. 예컨대 아즈
 텍의 그림 문자에서 형태, 색채, 그래픽적 결합, 매체의 상징적 공간 속에
 서의 단위들의 공간적 배분, 개별 그림들의 레이아웃 등 모든 요소들이 조
 합된다. 이 같은 이미지들을 해독하는 것은 진정한 코드화된 체계로 이루
 어진 이미지들의 사용을 작동시킬 것이다. 그래서 전문 학자들은 이 같은
 태생들은 일러스트레이션이 아니라 규정된 언어에서의 낱말들의 전사일
 것이라고 판단한다. 그 밖에도 인류학의 보고에 의하면 이미지가 말을 생
 성시키는 경우가 있다. 즉 일부 원시 종족 사회에서는 텍스트의 해독은 음
 성적 표기의 체계를 해독하는 것이 아니라, 시각적으로 의미 작용을 조직
 화하는 도상적 체계의 해독이 선행한다.

보다 추상적이며 단순화된 형태인 표의 문자의 출현은 음성 문자, 즉 글
 의 알파벳화로의 통과와 전초 단계라 할 수 있다. 표의 기호는 그 자체로
 는 의미를 갖지 못하며, 오직 그것을 동반하는 다른 기호들과의 관계에 의
 해서만 의미를 지닌다. 표의적 기호는 표상적 단위의 기능이 아닌 구별적
 단위의 기능을 맡는다. 즉 그것의 문법적 가치를 부여하는 것은 공간 속에
 서의 자리이다. 이런 점에서 현대적 의미에서의 문자에 진입한 것이라고
 볼 수 있을 것이다. 결국 문자와 아이콘은 그 토대에 연계되어 있다는 결
 론을 내릴 수 있다. 오늘날에도 픽토그램과 표의 문자의 사용은 빈번하다.
 교통망, 공공 장소의 신호, 관광 안내, 광고 메시지 등은 코드화된 체계로
 조직화된 기호들이다. 이것은 시각 커뮤니케이션의 원초적 형태들의 복귀
 가 아니라 아이콘과 문자의 심층적인 친족성의 표시로 보아야 할 것이다.

문자의 성스러운 차원도 단지 언어의 전사인 계약적 기호 체계의 성립
 속에서만 이루어지는 것은 아니다. 그것은 또한 심미적인 글씨체인 서예
 에서도 나타난다. 도구의 기술적 제어뿐만 아니라 세계에 대한 철학적 개

념이 녹아든 동양의 서도에서 잘 나타난다.

2) 텍스트의 이미지로서의 캘리그래프

캘리그래프의 방식은 그 목적이 모든 인공적인 서법적이며 타이포그래픽한 인공물들을 사용하면서 텍스트를 수단으로 다양한 형태들을 환기시켜 문자가 언어 이외의 다른 차원에서 의미를 표현하게 만드는 장치이다. 텍스트는 오브제가 되며 다시 오브제는 텍스트가 된다. 캘리그래프는 하나의 이미지로서 쳐다보고 하나의 텍스트로서 읽혀진다. 즉 캘리그래프는 글과 그림의 병렬이 아니라 언어와 선들이 조형적 관계를 이루는 글쓰기이다. 캘리그래프에서 기표는 형태를 취하고 '몸'을 만든다. 철자·단어들·구두점·여백 등은 페이지의 공간을 조형적으로 차지한다. 인쇄된 텍스트가 워드 프로세스에서처럼, 여백과 칸의 조직화에서처럼 캘리그래프는 윤곽선과 형태의 유추적 선들에 따라서 맞추어진다. 두 가지 종류의 캘리그래프가 존재한다. 하나는 형상들을 그리고 포착하는 직선적인 캘리그래프이며, 다른 하나는 텍스트의 표층이 형상에 일치하는 텍스트적인 캘리그래프이 그것이다. 하나는 텍스트를 다른 하나는 선을 우선시한다.

하나의 텍스트의 의미 작용과 텍스트의 캘리그래피는 전혀 다른 문제이다. 때때로 양자는 밀접하게 연결되어 있다. 캘리그래피는 단지 텍스트의 고정성이 아니라 세계의 개념을 표현하는 추상적인 구성이다. 검정색 철자들의 공간적 형태와 그 공간을 에워싸는 여백의 긴장이 핵심이다. 하나의 캘리그래프를 쳐다보는 사람은 먼저 조형적 양상을 지각하고 이어서 의미를 파악한다. 빈번하게 정보는 심미적 효과들에 의해서 가려진다.

캘리그래프의 차원은 지각 수준들의 풍성함과 변화 무쌍함에서 온다. 전체적 구성, 이어서 하얀 공간과 검은 공간, 리듬, 의미의 일차적 해석에 의해서 암시되는 균형과 불균형 따위가 그것이다.

서예의 경우 핵심은 바로 호흡, 즉 리듬에 있다. 서예가의 호흡을 억제할 수 있는 능력은 그의 제스처의 품격 속에서 반영된다. 통상, 사람들은

본능적으로 호흡을 한다. 서예가는 오랜 수련을 거쳐서 자신의 호흡을 제어하는 법을 연마하며, 맺고 끊는 리듬과 멈춤을 자유 자재로 사용할 줄 안다. 글을 쓰기 전에 서예가는 먼저 호흡을 다시 재개할 곳들과 먹물을 다시 취하는 때를 알고 있어야 한다. 이 같은 멈춤들은 정확하고 코드화된 장소들에서 이루어진다. 서예가가 정신 집중을 하는 순간은 그를 억압적 어려움으로부터 해방시키는 비약의 시초이다. 그는 자신의 가장 깊은 곳에서 자신의 고유한 길을 찾으려 한다. 서예가의 몸은 서예 행위에 참여하며 자신의 정신과 일치해야 한다. 서예의 정신 집중은 시각적·청각적 비어있음을 요구한다. 서예가는 차분한 분위기를 창조해야 하며, 그의 시간은 외부의 삶의 제약에 의해서 한계가 그어지면 안 될 것이다. 그는 마치 모든 사물이 그의 환경으로부터 사라진 것처럼 텅 빔을 만들어야 할 것이다. 그것은 일종의 둥근 원의 텅 빔으로써 그는 중앙에 놓이며 정신 집중이 최대한 발휘될 때, 그 중심에 가까이 갈 것이다. 그것은 서예가의 몸·정신·우주가 합일되는 지점으로서 그의 기는 최절정에 다다른다.

3) 미토그램

태초에 말·글·그림이 하나의 융합체였다는 사실을 고생물학적 시각에서 증명한 사람은 르루아-구르앙 A. Leroi-Gourhan이다.²⁵⁾ 그는 고생물학과 선사학의 관점에서 물질적 생산을 통해서 생각을 고정하려는 인간의 태도의 진화를 다루었다. 그래피즘 graphisme의 최초의 증언은 중요한 사실을 밝혀준다. 그래픽 상징의 발현은 두 개의 조작적 축인 손-도구와 얼굴-언어의 새로운 관계의 설정을 전제로 한다. 이 같은 새로운 관계에서 시각은 얼굴-읽기, 손-그래픽의 쌍에서 우세한 자리를 차지한다. 어떤 동물에서도 상징들의 흔적과 독서는 존재하지 않는다. 유인류의 총체성의 테크닉과 언어 속에서 신체 기관은 표현을 조건짓는다. 또한 구상화된 언

25) A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris: Ed. Albin Michel, 1964, pp. 261~300.

어 속에서 반성 *réflexion*은 그래피즘을 결정짓는다. 일련의 선들을 새겨넣은 그림들은 구상화의 출발점임에는 분명하지만 그 정확한 의미를 알 수 없다. 예컨대, 오스트레일리아의 'Churinga'는 표현의 두 가지 근원, 리듬화된 신체성과 역동적 과정 속에서 유발된 그래피즘을 보여준다. 한 가지 확실한 것은 그래피즘은 현실의 소박한 표상 속에서 시작한 것이 아니라 추상 속에서 시작되었다는 점이다. 르루아-구르앙의 요지는 선사 시대의 최초의 구상적 시도들은 이미 언어와 밀접하게 연결되어 있었다는 점이다.

최근의 연구에 의하면 최초의 구상적 시도를 산출한 기원전 3만년 전에 나온 그래피즘은 현실의 충실한 표현 속에서 시작한 것이 아니라 형태가 아닌 리듬을 먼저 표현했던 기호들로부터 조직화되었다는 점이다. 대체로 기원전 3만년 전부터 1만년에 걸쳐 생산된 최초의 형태들은 스트레오타입화된 형상물에 한정되었다. 하지만 현실의 모사체가 아니었기 때문에 단지 몇 가지 계약적 디테일이 동물의 정체 파악을 가능케 한다. 이 같은 고려는 구상 예술이 그 기원에 있어서 직접적으로 언어와 연결되었으며 예술 작품보다는 넓은 의미에서의 문자에 가깝다는 점을 부각시킨다. 르루아-구르앙에 따르면, 선사 시대의 구상 예술은 현실의 모사가 아니라 상징적 전이에 가깝다. 예컨대 들소를 그린 선과 들소 자체 사이에는 낱말과 도구 사이에 존재하는 거리만큼의 거리가 있다. 낱말에 대해서와 마찬가지로 기호에 대해서 추상적인 것은 표현의 점점 섬세한 두뇌의 요청에 적응한 것에 해당된다. 그 결과 알려진 가장 오래된 형상들은 사냥, 죽은 동물, 가족 장면을 표상하지 않으며, 묘사적 탄력성이 없는 그래픽의 뜻 없는 말들로서 이미 상실된 구두 문맥의 매체이다. 기원전 3만년 전에 나타난 최초의 그림은 놀랍게도 그 내용이 이미 언어에 의해서 고도로 조직화된 개념들과 불가분의 관계가 맺어진 계약을 함의한다. 기원전 2만년 전에 그려진 그림들은 보다 구성된 형상들이 조직화되었다. 내용은 그 전시대와 동일하나 표현은 더 완벽하게 다듬어진다. 기원전 1만 5천년 전의 조각

과 회화의 테크닉은 오늘날의 것과 거의 동일하다. 특히 인간의 표상은 모사적 성격을 벗어나 기하학적 차원들로 변화한다. 기술적 제어와 신화적 내용은 신석기 시대의 형상들의 성격을 규정짓는다. 그것은 일종의 미토그램 mythogramme으로서 그림 문자에 의한 표기 pictographie보다는 표의 문자 표기에 가깝다. 우리는 구상 예술은 언어와 불가분의 관계에 있으며 발음-그래픽이라는 지적인 쌍맺기의 성립 속에서 탄생했다는 사실을 보았다. 따라서 발음과 그래픽즘은 그 근원에 있어서 동일한 목적에 부응했다는 점은 명백하다. 선사 시대의 구상화된 예술의 가장 중요한 부분은 그림-표의 문자 표기로 이해될 수 있다. 반면 4천 년 동안의 직선적 문자는 예술과 문자를 분리시켰다. 그림 문자의 표기를 문자의 유년기로 보는 것은 잘못이다. 인간 수준에서 반성된 사고는 보다 더 정확한 상징들의 분석 과정에서 현실을 추상화한다. 이때 상징들은 현실 세계와 평행하여 언어의 세계를 성립시키며 언어를 통해서 현실에 대한 포착이 확보된다. 이 같은 반성적 사고는 유인류의 구두 언어 모방에서 표상되며 신석기 시대에는 물질적 현재를 넘어서 인간이 스스로를 표현하도록 해준다. 조작적 장의 두 축에서 동일한 근원으로부터 두 개의 언어, 소리를 조정하는 영토의 진화와 연관된 청각 언어와, 그래픽적으로 물질화된 상징들로 번역된 몸짓들의 조정 영역의 진화와 연계된 시각 언어가 성립된다. 이 같은 사실은 알려진 가장 오래된 그래픽즘이 리듬의 가치를 갖는 표현이었음을 설명한다. 어쨌건 그래픽적 상징성은 음성 언어에 견주어서 일정한 독립을 누린다. 즉 그래픽 상징성의 내용은 음성 언어가 시간의 단일 차원에서 표현하는 것을 공간의 삼차원에서 표현한다. 문자의 정복은 바로 직선적 장치의 사용을 통해서 그래픽적 표현을 음성적 표현에 완전히 종속시켰다는 점이다. 하지만 태초에 언어와 그래픽 표현의 연관성은 종속이 아닌 등위에 속했다. 이미지는 곧 문자에는 결여된 공간적 차원의 자유를 소유한다. 이미지는 하나의 신화의 암송에 도달하는 언어적 과정을 촉발시킬 수 있다. 이미지는 언어적 과정에 결속되어 있지 않으며 그 문맥은 암송자와 더불어

사라진다. 이 점은 직선적 문자 이전에 위치한 체계 속에서 상징들의 팽창의 풍성함을 설명한다. 중국, 오스트레일리아, 북아메리카 인디언들에 대한 연구에서 신화적 사상의 노선이 도출되었는데 그 같은 사상에서 세계의 질서는 놀라운 풍요로움의 상징적 조응 체계 속에서 통합된다. 신화와 다차원적 그래피즘은 보통 원시 사회에서 일치한다.

호모 사피엔스의 진화의 가장 긴 부분은 우리에게 생소한 사고 형태들 속에서 전개되었다. 하지만 그 같은 사고 형태들은 우리들 행동 양식의 중요한 부분의 기저에 남아 있다. 우리는 소리들이 문자 속에서 각인되는 언어에 익숙한 나머지 그래픽적으로 일종의 방사형 조직화를 구비하는 표현 양식의 가능성을 파악하기 힘들 것이다. 고생물학 예술의 연구 속에서 가장 놀라운 사실의 하나는 동굴의 벽 위에 그려진 형상들의 조직화이다. 표상된 동물의 종류들의 숫자는 소수이며, 공간적 관계도 지속적이다. 들소와 말이 중앙부를 차지하며, 염소와 수사슴은 가장자리에, 사자와 코뿔소는 주변부에 있다. 동일한 테마가 반복된다. 따라서 우연히 그린 사냥 동물들의 표상이 아닌 다른 무엇이며, 문자와 그림과도 다른 그 무엇이다.

형상들의 상징적 조합 배후에는 반드시 구두적 문맥이 존재했으며, 그 린 문맥과 더불어 상징적 조합이 정렬되었으며 그 가치들을 공간적으로 재생한다. 그 같은 표상 방식은 본성상 우주적 상징성과 결합되었으며, 그 같은 표현 방식을 문자의 출현에 저항하며 동시에 표의 문자 표기 체계가 음성적 표기에 비해서 우세했던 문명권에서 문자에 대해서 지대한 영향을 행사했다. 그 같은 표상 체계는 직선적 문자 표현의 초기에 탄생한 사고의 가치들 속에서 살아 있다. 그런 예들은 여러 종교에서 발견된다. 신화적 문맥을 상징화하는 형상들의 공간적 조직화가 그것이다. 또한 그 같은 표상 체계는 문자의 직선화가 하나의 걸림돌로 작용하는 과학에서 여전히 우세하며, 대수 방정식과 유기 화학 공식들도 그 같은 표상 체계에서 일차원적 제약을 깰 수 있는 수단을 찾는다. 이 같은 공식들 속에서 음성화는 단지 해설로서만 개입할 뿐이며, 상징적 결합은 그 자체를 말을 한다. 끝

으로 그 같은 표상 체계는 지적인 행동의 하부 언어적 심층 상태에 호소하는 광고 표현에서 부활한다. 그가 예로서 제시한 “참치는 맛이 좋다 *Le thon, c'est bon*”라는 광고 그림은 여러 개의 조각으로 잘려진 참치를 재현하고 있는데 그 중 하나는 통조림(꼬리 쪽)에 해당하며 다른 하나는 부르타니 여인의 머리와 가슴에 해당한다. 둘 모두 참치는 많이 좋다는 각인과 더불어 있다.²⁶⁾ 사실, 유명한 광고들은 신화소에 속한다. 또한 표의 문자인 한자는 미토그램의 보고이다. “지붕 아래 한 여인을 갖다 놓으면서 평화라는 관념(安)을 만드는 것은 엄격하게 신화소적 원근법을 열어놓는 것인데, 왜냐하면 이것은 소리의 전사에도, 행위나 성질의 회화 문자적 표상에도 해당되지 않고 오히려 그것의 윤리적 문맥의 깊이와 더불어 놀이에 들어가는 두 개의 이미지의 결합에 해당된다”라고 한자의 오래된 각인에 대해서 르루아-구르양은 쓴 바 있다.²⁷⁾

주지하다시피 르루아-구르양은 미토그램을 단지 일정한 이미지 유형으로서뿐만 아니라 엄밀하게 신화적인 일정한 사고 양식으로서 픽토그램과 대립시킨다: “픽토그램을 그것이 문자와 맺는 관계 속에서 특징짓는 것은 선조성이다. 마치 한 행동의 단계들의 연속적인 정렬의 경우인 것처럼 말이다. 에스키모인들이 그렇게 하듯이 하나의 행동의 단계들의 연속적인 상태들을 작은 그림으로써 표상할 때 사람들은 의심의 여지없이 하나의 픽토그램을 앞에 두고 있는 것이다. 이것을 제스처가, 라스코가 벽화에서 보는 것처럼, 시간의 전개를 상기시키는 행동으로 확대시킬 수 있다. 즉 들소에 받쳐 넘어진 사람은 하나의 픽토그램, 다시 말해 하나의 과거, 현재 그리고 미래를 갖는 이미지이다. 인간을 넘어뜨리는 들소의 운동 자체는 인간이 아직 넘어지지 않은 전단계, 넘어지는 동안, 그 행위가 종결된 후를 만들어낸다. 신화소 *mythogramme*는 한 행동의 연속적 단계들이 아

26) 그 광고는 다음 저서에서 복제되었다. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris: Ed. Albin Michel, 1964, p. 284.

27) A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, op. cit., p. 280.

나라 선적으로 구조화되지 않은 인물들을 나타내는데 이들은 신화적 조작의 주인공들이다.²⁸⁾ 또한 르루아-구르앙은 다음과 같이 첨언한다: “우리 사회에서 수많은 표상들은 신화소적이다.”

따라서 만약 예술이 종교와 은밀하게 연결되었다면 그 이유는 그래픽 표현이 언어에서 표현될 수 없는 것을 복원하기 때문이며, 아울러 찰나에 순간적으로 접근될 수 있는 시각적 상징들 속에서 사실의 차원들을 증식시킬 수 있는 가능성을 열어놓았기 때문이다.

예술과 종교의 근본적인 관계는 정서적이다. 하지만 모호한 방식으로 그런 것이 아니라, 그 같은 관계는 인간이 중심으로 각인되는 우주 속에서 인간의 진정한 상황을 복원시키는 표현 방식의 정복에 밀접하게 연결되어 있다. 농경 민족을 제외한 다른 어떤 종족에서도 직선적 문자로 동화될 수 있는 그래픽 체계를 알지 못한다. 실제로 신화적 표기가 구두 언어와 근본적으로 구별되는 것은 그것의 이차원의 구조에 있다. 반대로 다차원적 형상화의 체계의 생존은 많은 비알파벳 문자 속에서 최초의 표기법 체계의 기본 골격을 확신했다. 그림 문자의 표기를 최초의 그래픽으로 보는 것은 제로 출발점을 전제로 한다. 즉 그전까지 상징적 체계가 존재하지 않았다면 그 같은 가설은 가능할 것이다. 하지만 그래픽즘을 단절이 아닌 연속적 이동으로 본다면 그 같은 가설은 오류로 판명될 것이다. 문자의 출현은 그래픽의 전무néant graphique에서 만들어진 것이 아니다. 그것은 마치 농업이 그 전상태들의 개입 없이는 이루어질 수 없는 것과 마찬가지로.

신화적 상징들의 조직화된 표상 체계는 일정한 계기로 연결되어 있다. 미토그램은 하나의 표의 문자이다. 예컨대, 십자가·점·갈대를 그린 그림은 ‘수난’이란 단어와, 기독교 형이상학의 광범위한 주석에서 결여된 신장성 extensibilité을 갖고 있다. 이 같은 형태 아래서 표의 문자 표기는 회화적 문자 표기에 선행하며 모든 고생물학 예술은 표의 문자적 요소를 담

28) A. Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, Paris: Ed. Belfond, 1982, p. 64.

고 있다.

신화적 사상에서 합리적 사상으로의 이동은 점증적인 미끄러짐과, 도시적 집결과 금속술의 진화와 더불어 동시성 속에서 이루어진다. 문자의 최초의 메소포타미아 씨앗들은 기원전 3500년경에 만들어진다. 2천 년이 경과한 기원전 1500년경에 페니키아에서 자음 알파벳이 만들어지며, 그리스에서 모음을 갖춘 완결된 문자 체계가 기원전 750년경에 만들어졌으며, 그리스 철학은 최절정에 이른다.

반면 원시적 사고의 조직화에 대해서는 단지 해석하기 난해한 증언들만을 소유할 뿐이다. 그것은 매우 파편적인 자료 때문이며, 그나마 자료도 인종학자들의 여과를 거친 것이다. 흔히 원시적 사고에서는 제 가치들이 선논리에서 정렬된다는 설명을 한다. 원시적 사고는 항상 문제시되는 시간과 공간 속에서 운동한다. 구두 언어와 그래픽 형상화 사이에서의 자유로운 등위는 물론 원시적 사고의 근원 중의 하나이다. 원시적 사고의 공간적·시간적 조직화는 현대 사고와는 다르며 생각하는 주체와 그의 사고가 실행되는 환경 사이의 영속적인 연속성을 함의한다.

불연속성은 농경 정착과 최초의 문자들과 더불어 나타난다. 그 토대는 중심 축을 도시로 삼는 우주적 이미지의 창조에 기초한다.

도구의 점증적 승리는 언어의 승리와 불가분의 관계에 있다. 기술과 사회가 하나의 대상이듯, 도구와 언어는 하나의 현상이다. 즉 언어는 문자가 담화의 전개를 음성적으로 전사하는 수단에 불과하게 되었을 때부터 테크닉과 동일한 차원에 놓여 있다. 언어의 기술적 효율성은 문자의 태곳적 형태들을 특징지었던 연상된 이미지들의 아우라의 소거와 비례한다.

바로 문자가 지향하는 것은 이미지들의 편협화, 상징들의 엄격한 선조화이다. 알파벳으로 무장한 고대 및 근대의 사고는 상이한 영역들 속에서 점증적인 획득에 대한 정확한 계산을 기억에 담아둘 수 있는 수단 이상의 것을 소유한다. 즉 그것은 생각된 상징이 말과 몸짓 속에서 동일한 표기법을 감수하는 도구를 갖는다. 표현 과정의 획일화는 그래피즘의 음성 언어

에 대한 종속을 유발했으며 그 진화 과정 동안 테크닉들이 겪었던 동일한 과정에 해당된다.

그것은 또한 비합리적 표현들의 수단들의 빈곤화에 해당된다. 인간이 현실과의 총체적 접촉을 간수하는 균형 속에서 자아의 충만한 실현을 하려면 이 같은 다차원적 상징적 사고의 소멸은 바람직하지 않다.

6. 언어와 이미지의 수사학적 차원: 전의를 중심으로

전의 trope는 수사학의 장치 중의 중요한 요소이다. 전의가 갖고 있는 해석학적 장점은 전의가 문학적 · 과학적 · 정서적 · 광고적 커뮤니케이션에서 맡는 주요 역할을 설명해준다.

언어적 전의의 기제는 60년대에 들어와 야콥슨, 주네트, 그룹 뮤 등에 의해서 새로운 조명을 받았으며, 최근에는 인지 의미론 · 화용론 · 철학 등에서 재평가되었다. 아울러 최근의 전의와 관련된 연구들은 바르트의 저 유명한 논문 「이미지의 수사학」(1964)에서 제기된 물음, 즉 전의 개념을 시작 커뮤니케이션으로 옮겨놓는 문제를 제기한다. 지금까지의 구조적 모델은 이 같은 물음의 모든 양상들을 적절하게 다루는 것을 가능케 하지 않는다. 그런데 시각 기호학의 최근 발달은 형태 심리학 · 인지과학 · 현상학과의 밀접한 교섭을 통하여 언어체와 시각체의 두 영역 사이의 탄탄한 관계를 놓을 수 있게 만들었다. 이를테면 다음과 같은 물음들이 제기될 수 있을 것이다. 문채 figure 개념 — 특히 전의 개념 — 을 시작 커뮤니케이션으로 전이할 때 집결되는 이론적 · 방법론적 물음들은 무엇인가? 특히 시각적 전의를 정의하는 이론적 기초에 대한 물음이 제기될 수 있을 것이다. 그 밖에도 조형적 전의 또는 도상적 전의의 특수성 및 언어적 전의에서 작동되는 의미의 양도가 시각 커뮤니케이션에서 유사한 방식으로 작동되는지의 여부 및 시각 커뮤니케이션의 전의의 계통 및 시각적 전의의 파생의

가능한 기준 등에 대한 연구가 진행되어야 할 것이다. 끝으로 그 같은 전이가 커뮤니케이션, 의미 작용, 인지 작용 등을 다루는 학술 분야 등 인문학 전반의 인식론에 함의되는 것은 무엇인지를 연구해야 할 것이다.

우리의 기본 가설은 전의들의 정체 파악 및 해석의 메커니즘은 특정 기호학, 예컨대 도상 기호학 또는 언어 기호학에 특수하게 나타나는 기제가 아니라 일반적인 상징적 능력에 속한다는 점이다. 우리는 동시에 시각적 전의와 언어적 전의의 특수성이 존재하는 곳을 지적하려 할 것이다. 언어적 메타포는 계통 발생적으로 도상적 메타포 이후에 나왔으며, 도상적 메타포는 일차적 현상으로서 꿈과 신화적 사상에서 찾아볼 수 있는 메타포와 친족에 가깝다.

I. 시각 발화체에 있어서의 은유

언어학자 · 기호학자 · 수사학자 들은 아직도 회화 이미지, 예술 작품, 그림들의 묘사에서 가시적인 것, 말로 표현할 수 있는 것, 그리고 읽혀지는 것 사이의 상보성에 대한 통일된 의사 수렴에 이르지 못했다. 한 편의 그림을 글로 옮길 때 또는 글로부터 그림으로 전이할 때 발생하는 문제들은 단지 미메시스나 해석학적 차원에만 속하는 것이 아니라 인지적 · 수사학적 차원에 속한다. 그림의 형상들의 시각적 지각으로부터 문자 텍스트적 표상으로 이동하기 위한 번역(translation)의 조작, 아울러 이 같은 형상들의 묘사를 정신적 표상(représentation mentale)으로 이동시켰을 때 작동되는 요인들은 인지적 · 묘사적 · 수사학적 행위의 광범위한 문제들을 제기하는 복잡성에 속한다.²⁹⁾

예술 작품 — 예술이라는 표상적 형식은 보여주고, 노출하고, 표상한다 — 은 오직 주체가 그 작품에 대해서 만들어내는 정신적 재구성의 담보가 이루어졌을 때 시각 주체에게 의미 작용을 생산한다. 이 같은 지각적/

29) 이 점에 대해서는 다음 문헌 참조. "Rhétorique du visible," *Protée*, vol. 24, n° 1, 1966.

해석적 행위는 사회역사적·문화적 요인들에서 벗어날 수 없다. 구상화된 시각 발화체와 표상된 형상들을 눈앞에 둘 때 수용자는 도상적·조형적 체계를 투자하는 수사학적 양태성들에 대해서 물음을 던지게 될 것이다. 즉 지각된 *perçu* 정도와 착상된 *conçu* 또는 명명된 *nommé* 정도 사이에 설정된 관계에 대해서, 또한 언어적·시각적 전의들의 생산과 수용 사이에 존재하는 다템과 차이들에 대해서 물음을 제기해야 할 것이다. 가시적인 것, 말해질 수 있는 것, 읽혀질 수 있는 것, 그 셋 사이의 교착의 지저에 있는 것은 인지적·묘사적·수사학적 조작들이다. 회화적/문자적 생산과 수용의 과정에서 참작될 것은 시각 발화체의 본질이다(즉 구상적 또는 추상적 구상화, 조형성의 변수들, 전의적 데이터들, 사용된 메타 언어의 상기력, 보게 만드는 관객/묘사자의 수완, 묘사적 글이 그에게 표상하는 것을 정신적으로 표상시키는 독자/피묘사자의 수완, 에코가 말하는 백과 사전적 능력, 언어적 능력, 보는 것, 쓰는 것, 말하는 것의 요인들이 내포하는 문화적 아비투스 등이 개입된다). 이 같은 데이터 이외에도 참작되어야 할 것은, 예술 작품의 시각화·언어화, 해석 때 호출되는 다양한 인지적 조작들이다. 인지적 주체가 자신의 환경과 맺는 적응과 통합, 의식적 지능과 지식의 논리, 표상 및 이해의 쉼들, 표상적·계산적 능력들을 고려해야 할 것이다.

회화 속에 나타나는 수사학적 텍스트의 속성을 바르트가 분석한 아르침볼도의 그림의 예로서 설명해보자.

16세기 이탈리아의 화가 아르침볼도(1527~1593)³⁰⁾가 그린 그림은 과일·꽃·동물·오브제 등으로 구성된 머리들이 나오는데 바르트는 그의 분석에서 이 같은 상상적 초상화에서 수사학적 비유법들이 작동되고 있음을 간파하였다. 즉 그 그림은 기호인 동시에 이미지이다: “가을이란 형상에서 질리게 만드는 눈은 작은 자두로 이루어진다. 달리 말해서 (최소한 불어에서) (식물적) 야생 자두는 (눈의) 눈동자가 된다. 바로크의 시인이었

30) R. Barthes, “Arcimboldo ou Rhétorique et Magicien,” *L’obvie et l’obtus*, Seuil, 1982, pp. 122~38.

던 아르침볼도는 언어의 '호기심거리들'을 개발하고, 동의어와 동음이의어를 갖고 놀이를 한다고 말할 수 있을 것이다. 그의 회화는 언어적 바탕을 갖는다. 즉 그의 상상력은 엄밀하게 말해서 시적이다. 그 같은 상상력은 기호들을 창조하는 것이 아니라, 조합하고, 전환시키고, 탈선시킨다—이것은 바로 언어의 노동자가 하는 작업이기도 하다. {……} 그는 이미지의 담론 속에 모든 수학적 비유들의 묶음을 갖다 놓는다. 그 화폭은 전의들의 진정한 실험실이 된다. 조개껍질은 귀에 해당하는데 그것은 은유이다. 생선 다발은 물을 의미하는데 그것은—물고기가 사는 곳이라는 점에서—환유에 해당한다. 불은 번쩍거리는 머리가 되어서, 하나의 알레고리가 된다. 과일·복숭아·배·앵두·나무딸기·화수 등을 나열한 것은 여름을 듣도록 하기 위한 것이며 하나의 암시이다.”

아르침볼도의 회화는 대체와 변형을 통하여 도상적 기호들의 의미를 담론의 단위들로서 놀이화시키는 이중적 언어의 한 예다. 즉 수수께끼, 또는 캐리커처와 찬양을 혼합하는 가문과 문장들에 해당하며, 수사학의 비유들에 토대를 둔 조응 체계에 따라 이루어진다. 이미지는 곧 상상물과 사회적·도덕적 의미 작용이 선, 형태, 공간적 배치 속에서 교환하는 텍스트를 산출한다.

II. 도상적 메타포의 구조(자연 언어와 시각 언어의 은유적 심층 구조)

자연 언어의 메타포와 도상적 이미지 메타포 속에서 나타나는 생략과 표층 구조를 보도록 하자. 이 같은 작업을 통하여 우리는 자연 언어의 은유와 도상적 은유의 모든 변이형들에 공통적인 심층 구조의 존재를 암시할 수 있다. 아울러 생략의 역할이 결정적인 역할을 맡는 모든 표층적 구조들의 파생을 설명할 수 있는 기본적 모델을 생각할 수 있을 것이다. 즉 자연 언어와 시각 언어의 은유에서 이 같은 구조들의 파생의 기저 구조에 흐르는 생략의 규칙들에 대해서 생각해보자.

구두 언어의 은유와 비구두 언어의 은유가 공통적인 심층 구조를 갖는

다는 가정을 제기하면서, 우리는 자연 언어가 비구두 언어적 커뮤니케이션에 비해서 보다 더 분절화되었다는 의식을 할 수 있다.³¹⁾ 비록 비구두 언어의 은유가 구두 언어적 형식보다 더욱더 생략적이지만, 모든 표층 구조들은 생략 때문에 동등 가치를 갖는다. 생략은 결핍된 단어들과 기호들이 생략적 현존을 향유한다는 점을 전제로 하기 때문에 그 누락은 의미에 영향을 미치지 못한다. 또한 은유의 특수성은 그 특수한 술어적 형태에 있기 때문에 생략의 분절 정도는 본질적 문제가 아니다. 의미 작용의 특수한 유형의 생산과 전달의 메커니즘이 동일하기 때문에 구두 언어적 은유의 가장 앞선 분절이 비구두 언어적 은유에 비해 우세권을 행사하지 못한다. 또한 구두 언어 은유의 생략적 표층의 구조들의 대부분은 비구두 언어적 은유를 특징짓는다. 그 같은 등가성은 결국 비구두 언어적 은유가 은유의 원초적 형태일 것이라는 보다 일반적인 가설을 확인시켜준다.

비구두 언어의 메타포를 이해하기 위해서 우리는 메타포가 가능한 비구두 커뮤니케이션의 체계에 대한 기술을 필요로 한다. 비구두 언어적 메타포는 더 광범위한 장을 접하지만 주로 여기서는 도상적 체계와 몇몇 매체에 국한시키자.

* 도상적 메타포의 구조³²⁾

다음과 같은 몇 가지 유형을 제시할 수 있을 것이다.

31) 도상적 은유의 생략적 양상에 대해서는 다음 논문을 참조할 것. Eli, Rozik, "L'ellipse et les structures superficielles des métaphores verbales et non verbale," *Protée*, vol. 24, n° 1, 1996, pp. 79~93.

32) 언어적 은유의 심층 구조는 다음 다섯 가지의 성분을 포함한다.

- i) 주어-술어의 통사적 구조(+)
- ii) 액면적 의미(S1)
- iii) 비교유한 술어(Pm): 명사(Nm)와/또는 수식어(Mm)
- iv) 공통적인 액면적 수식어(M1)
- v) 수의적 선호 표지(@)

또한 두 개의 비구두 언어적인 성분들을 포함한다.

- vi) 액면적 주어로부터 나온 공통적인 액면적 수식어의 지시적 연상 작용(x)

유형 1(자연 언어에서의 닫혀진 비교와 등가를 이룬다)³³⁾

* = N1 '+' M1/Mm '@' Nm(그림-1)

i) 테크닉: 유화

ii) 제목: “l'enfant Jésus fessé par la Vierge Breton, Paul Eluard et l'artiste”

iii) 전제된 지식: 불기를 때리는 것은 불복종일 경우에 자연스럽게 행해진다(불복종은 환유를 통해서 생략적으로 나타난다). 따라서 아기 예수의 불기를 때리는 것은 아이의 신성한 본질과 양립될 수 없다.

iv) 표층 구조: 아기 예수(N1)는 인간적인 아이(Nm)처럼 자신의 어머니에 의해서 불기를 맞는다. 어머니의 신적 본성은 후광에 의해서 지시된다. 아이의 인간적 본성은 아이의 벌거벗은 몸에 의해서 지시된다. 특히 아이의 자태와 넘어진 후광에 의해서 표시된다. 불기를 맞는 것은 아기 예수와 인간적 아이에 동시에 고유한 공통적인 액면적 수식어(M1)이다. 지시적 연상 작용은 인간적 장에서 온다. 막스 에른스트는 예수의 인간적 본성을 강조하

vii) 공통적인 액면적 수식어와 비교유한 명사로부터 나온 지시적 연상 작용(y)

33) 예를 들어서 다음과 같은 표현을 보자.

철수는 제비처럼 날아서 공격했다.

N1	M1/Mm	@	Nm
철수	날다		
	공격하다		고유적인

	날다		
	공격하다	처럼	제비
			비교유적인

(또는 세월이 화살처럼 간다 Les années courent comme des lapins)

이 같은 표층 구조는 닫혀진 구조로서 심층 구조의 충실한 복사본이다. 그 같은 복사본에서는 제비/날다의 특수한 경험 속에서 그 기원을 갖는 지시적 연상 작용들이 결핍되어 있을 뿐이다. 어떤 생략 규칙도 적용되지 않았다. 이런 사실로부터 가장 명시적인 메타포의 표층 구조로서 간주할 수 있다.

기 위해서 이 같은 은유를 사용한다. 세 명의 증인은 사실에 대한 그들의 의식을 지시한다. 심중괄구는 초현실주의 일반에 대한 의식을 지시한다. 회화는 순수하며 진실된 모성의 인상을 소통시킨다. 그 같은 모성은 풍자나 무신앙의 지적 없이 은유의 지시적 연상 작용의 부분을 이룬다.

그 작품은 단지 계사와 선호하는 표지가 없는 닫혀진 비교에 해당된다. 그것은 도상적 은유에 있어서 가능한 가장 명시적인 경우이다. 이에 해당하는 구두 언어적 은유는 다음과 같다: “아기 예수는 인간적 아이처럼 불기를 맞는다.”

유형 2(열려진 비교에 해당됨)

* N1 ‘+’ M1 ‘@’ Nm

i) 테크닉: 캐리커처

ii) 삽입문(헤르르어): 단단한 호두

iii) 전제된 조건: ‘단단한 호두’는 영어와 헤브라이어에서는 다루기 힘들다는 뜻을 내포하며 오직 인간에게만 적용된다. 헤브라이어에서 호두는 어떤 광기의 내포를 지니지 않는다. 이 이미지에서 호두라는 과일에 접속되어 공통적인 관계가 부활된다. 사담 후세인은 다루기 힘든 정치적 인물로서 세계 정치의 문맥에서 이 같은 표현은 그에게 적용된다.

iv) 표층 구조: 호도(Nm) 이미지의 윤곽에서, 왼쪽 하단부에서 우리는 메타포의 액면적 주어(N1)인 사담 후세인을 나타내는 선들을 식별할 수 있다. 술어화는 따라서 근접성에 의해서 표시된다. ‘단단한’이라는 공통적인 액면적 수식어(M1)는 이미지의 부분을 이루지 않으며 오직 구두적으로만 분절된다. 즉 은유는 오직 단어들을 통해서만 폐쇄된다. 지시적 연상 작용은 단단한 호도를 깰 때 생겨나는 좌절의 경험으로부터 발생한다. 자연 언어의 생략적 메타포로 환언하면 다음과 같다: “사담 후세인은 단단한 호도만큼이나 다루기 힘들다.”

호도를 작업대의 빈 공간에 넣어서 그린 것은—여기서 망치가 도달할

수 없다—후세인을 통제하기 위한 강대국들의 노력의 헛수고를 암시한다.

유형 3(대치의 정도가 큰 자연 언어의 은유와 등가를 이룸)

$$M = 'N1' + 'M1' / Mm '@' Nm$$

i) 테크닉: 데생

ii) 설명문: 없음

iii) 전제된 지식: 쇼핑은 많이 걸어야 되며 다리를 피곤하게 만든다. 쇼핑은 가방에 의해서 지시된다.

iv) 표층 구조: 통상적으로 생각을 나타내는 박스 속에 액면적 주어 '다리'(N1)가 두 개의 다리미(Nm)의 이미지에 의해서 대체된다. 빨간색과 파동선은 높은 열(Mm)을 지시하며 비유적인 의미(M1)에서 공통적인 '불탄다'는 공통적인 액면적 수식어를 상기시킨다. 지시적 연상 작용은 그 기원을 뜨거운 열이 발생시키는 다리의 화상의 감각 작용을 갖는다. 대치는 다리가 벗겨져 있고 빨간인 아래 이미지와 더불어서 비교에 의해서 지시된다. 등가를 갖는 생략적 언어 표현의 은유는 다음과 같다: "그녀의 다리는 다리미처럼 불타고 있다."

유형 4(총체적으로 대치적인 메타포)

$$M = 'N1' '+' 'M1/Mm' '@' Nm$$

i) 테크닉: 데생

ii) 삽화문: Feel free(Open a free currency account)

iii) 전제된 지식들: 은행의 문맥에서 자유롭다는 것은 수수료 및 세금 면제를 의미한다. 광고문에서는 수입세의 면세를 알리고 있다.

iv) 표층 구조: '은행 문맥'의 액면적 주어(N1)는 이미지 속에 표상된 것이 아니라 하늘을 나는 흰색 기러기 새의 이미지로 대체되었다. 난다는 액면적 수식어는 은유에 통합되지 않았으며 공통적인 액면적 수식어, '자유롭다' M1는 표상되지 않았다. 그 수식어는 단지 인쇄된 단어들에 의해서

운반된다. 더구나 '자유롭다'는 형용사는 은행과 공중으로 나는 비행의 문맥에서 상이한 의미를 갖는다. 그렇지만 그 의도는 자유의 지시적 연상 작용들을 자극하는 데 있으며 현대 문화에서 그 같은 연상 작용은 하늘을 나는 새에 연결된다. 그것은 완전히 대치의 경우이다. 즉 생략의 극단적 경우이다. 왜냐하면 은유는 단순 기호로 환원되기 때문이다. 생략적인 자연 언어의 메타포는 다음과 같다: "우리 은행의 구좌 개설은 하늘을 나는 새만큼 자유롭다."

지금까지의 몇 가지 예로부터 몇 가지 결론을 도출하는 것이 가능하다. 자연 언어이건 도상적 시각 언어이건, 모든 유형의 표층 구조들은 언어적 은유와 도상적 은유가 공통적으로 소유하는 은유의 심층적 구조와 생략 규칙에 의해서 파생된다. 생략은 은유의 본질적 구성 요소가 아니라, 심층 구조에는 영향을 미치지 못하는 첨가적 원칙이다. 표층 구조들에서 심층 구조의 모든 성분들의 생략적 현존 *présence elliptique*은 메타포가 하나의 의미를 생산하기 위해서 필수불가결하다. 모든 구조에서 모든 성분들은 최소한 생략적으로 현존하기 때문에 덜 분절된 은유들은 완결되게 분절된 것과 동일한 의미를 지닐 수 있다.

도상적 은유의 최소한의 분절은 두 가지 유형의 기호들의 부재 속에 있다. 명제 구조(주어와 술어)를 반영하는 계사(+)와 은유 자체의 구조를 반영하는 선호하는 표지(@)가 그것이다. 이 두 개의 기호들은 언어적 표층 구조의 가능한 성분들이지만 단지 생략적으로만 나타날 수도 있다. 달리 말해서 완결된 분절은 은유적 의도성의 명료성을 위한 필요 조건이 아니다. 그 같은 분절은 자연 언어에서 역시 단지 수의적이다. 하나의 완결된 분절은 은유 자체보다는 자연 언어의 본질을 반영한다. 더구나 자연 언어에 대해서도, 하나의 한계가 존재한다. 즉 지시적 연상 작용은 결코 닫혀진 체계로 분절될 수 없다.

자연 언어의 관점에서 보았을 때 도상적 은유들은 더 생략적이며 자연

언어적 생략의 극단적 경우에 가깝게 보일 수도 있을 것이다. 사실, 계산과 표지의 결핍을 논외로 한다면, 자연 언어의 메타포 속에 생략적인 모든 표층 구조들은 도상적 메타포에서 등가를 가진다. 자연 언어의 은유와 도상적 은유 모두에서 생략은 은유적 술어화를 위해 필요한 최소 성분들만을 나타내는 구조의 극단적 경우를 생산한다. 즉 비고유한 술어와 알려진 지시체가 그것이다. 두 개의 은유에서 암묵적일 수 없는 유일한 성분은 비고유한 술어로서, 그것은 비액면적 지시적 연상 작용의 근원이 될 뿐만 아니라 은유성의 본질적 표지가 된다. 비고유한 단어 없이는 비유는 있을 수 없다. 즉 비유가 해독될 수 없으며 어떤 연상적 과정도 촉발되지 않는다.

은유는 그 기원에 있어서 발화체의 주어를 갖지 않는 지시적 연상 작용에 선호를 제시하면서 자연 언어의 기초 규칙들을 제어한다. 즉 은유는 새로운 계약을 획득한다. 자연 언어와 도상적 표층 구조의 등가성은 곧 도상적 은유가 일차적 현상이라는 퍼스의 직관을 확인한다.

III. 왜상의 수사학: 홀바인의 「대사들」을 중심으로

언어와 이미지 사이의 수사학적 보편성은 특히 회화 외부의 지시적 가치가 결여된 이미지일 경우 더욱더 흥미롭게 제기될 수 있다. 이미지의 수용 가능성이 저해될 때 이미지는 묘사에 저항하며, 이미지의 판독 가능성과 의미 작용의 기저에 있는 원칙들은 문제시된다. 두 개의 기본 문제가 시각 이미지의 포착에 영향을 미친다. 먼저, 몇몇 형상들은 다른 형상들보다 쉽게 시각에 들어온다. 이어서 특정 주제들은 다른 주제들보다 묘사가 수월하다. 홀바인의 「대사들」을 분석해보자. 이 작품이 제기하는 지각적 도전들은 단지 인지적·묘사적 차원에서의 요인들뿐만 아니라 특히 전의적인 수사학적 차원의 심급을 제기한다. 출발점으로서 홀바인 작품에 대한 기존의 묘사들을 참조할 수 있을 것이다. 특히 두개골의 일그러진 왜상 anamorphose의 문제에 초점을 맞추어보자.³⁴⁾ 문제는 회화 이미지를 언어로 번역하는 묘사 행위이다. 홀바인의 그림의 생산과 수용의 기저에 있는



Hans Holbein, 「대사들 The ambassadors」

원근법의 놀이에 유념하면서 일그러진 사자의 두개골이 시각화될 때 작동되는 인지적·수사학적 조작들의 복잡성을 해명해보자.

원근법의 규칙들이 설정된 다음에, 회화는 그 규칙을 갖고 놀이를 한다. 가장 놀라운 예가 바로 왜상 또는 점진 변화라는 것이다. 이것은 원근법 체계 내부에서 이미지의 투사면을 굴절시키고 왜곡하는 거울 효과, 그 면을 다시 원위치로 교정하는 수법이다. 왜곡은 이미지를 불가독한 것으로 만든다. 이미지 읽기는 사선적으로 또는 거울의 도움을 빌려서 이루어진다. 왜상은 원근법의 법칙에 의해서 유도된 것이지만 동시에 원근법이라는 방식의 환상주의를 비난한다. 왜상화된 회화는 불가독적이며 주관적이게 된다. 왜상의 은폐 기능을 상상하는 것은 어렵지 않다. 흔히 정치적·

34) J. Baltrusaitis, *Amorphae ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris: Olivier Perrin, 1969; M. Butor, *Répertoire III*, Paris: Minuit, 1968; H. Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal: Cercle du livre de France, 1968.

철학적·종교적·도덕적 이유에서 오직 전문가들에게만 누설되는 비밀을 전하고자 할 때 쓰이는 전형적인 수단이다. 이때 빈번하게 그림의 한 부분만 왜상 처리되며 나머지 부분은 정상적인 원근법의 규칙을 따른다. 그 예가 홀바인의 그림이다. 정물화 바탕에 그려진 두 개의 초상화 하단 부에는 하얀색의 윤곽이 흐릿한 비구상적인 형태가 나타나는데, 왼쪽에서 비스듬하게 보면 죽은 사람의 두개골로 보인다. 이 그림에서 죽음은 도처에 있다. 왼쪽 사람의 모자의 가시 속에서, 루트의 끊어진 선 속에서도 암시된다.

그림의 시각화는 홀바인의 그림의 수사학적·담론적 작동에서 근본적이다. 왜상의 역동적 성격은 엄청난 표상적 문제들을 야기하며 관객이 작동되는 원근법의 놀이를 파악하는 것은 오직 광학적 과정을 통해서이다. 모든 것은 원근법에서 일어난다. 그림에 자신의 시선을 적응시키는 것은 충분하지 않다. 시각적 심급은 특이한 각도에 자리잡아야 왜곡된 형상은 다시 복원되고 홀바인의 작품은 자신의 유의미적 가치를 갖는다. 회화 이미지의 생산과 수용의 기저에 흐르는 회화적 코드로서 처신하는 것 이상으로 모든 종류의 의미 작용을 낳는 것은 이 같은 장치이다(전의적·알레고리적·문장적·상징적 등등).

만약, 좋은 원근법적 장치가 적용되면, 홀바인 작품의 반사적 속성들 역시 가치를 얻는다. 바로 이 같은 지각적 제약의 유형을 통해서 왜상적 구조는 예술사가들이 수직 시점으로 이루어진 고전 원근법으로 지칭한 것을 문제삼는다. 이 같은 테크닉적 호기심의 구성의 기저에 흐르는 수학적·물리학적 체계들은 근본적인 고전적 전제 조건들의 하나를 논외로 한다. 즉 원근법적 장치는 무엇보다도 삼차원을 복원하는 리얼리즘의 요인이라는 원칙을 무시하고 있다. 왜상은 인공물, 레뷔스, 낭비일 뿐만 아니라 잘못된 척도와 속여진 현실의 원칙들이 수렴하는 공간이다. 일그러진 형상은 그 본질이 무엇이건, 명백한 것을 비가시적으로 만들기 위한 환상적 목적에서 쓰인 원근법적 조절이다. 동시에 그것은 숨겨진 윤곽을 나타내게

한다. 만약 언어적 전의법들(특히 환유적)의 생산 및 수용을 평행화하면서 또 홀바인의 그림 속에 도입된 일그러진 형상의 전의법들을 평행화한다면 그 두 가지 현상은 '사선적인 현실화,' 존재와 나타남의 차원들 사이에서 경계를 흐릿하게 하기 위한 선택의 도구들로서, 지각적 · 표상적 · 지시체적 애매 모호성의 효과를 창발시킬 수 있는 기만적 메커니즘들로서 다루어질 수 있음을 볼 수 있다.

조형 예술 속에서 왜상적 형상물의 작동과 언어적 표현에서 전의들의 작동 사이에는 보다 변별적인 닮음과 차이가 존재한다. 양자는 서로 언어적 · 도상-조형적 구성과 작동의 문제들에 결속된다(동위소 · 반복 · 일탈 · 변질 · 상호 관통 · 삭제 · 부가). 언어적 · 시각적 커뮤니케이션의 가장 폭넓은 차원에서 먼저 일그러진 형상은 광학적 환상의 강력한 테크닉이며 회화적 표상의 미메시스적 기능을 초과하는 데 쓰이며 원근법을 환영 · 인공성 · 눈속임 따위의 효과들을 창발할 수 있는 도구로서 처리한다. 이것은 언어가 단순한 논리적 정보를 제공하는 것을 넘어서는 언어적 전의와 유사하다. 표현될 수 없는 것을 표현하려는 방식들로서 상기된 현실을 변형하고, 재모델화하고, 재생성하는 데 적합한 개성화된 구조를 구성하는 것이므로, 전의와 왜상은 무시할 수 없는 상호 발화자들의 특질들을 배치한다. 일반적으로 전의는 언어를 보다 더 정신을 감동하고 각성하거나 향유하는 데 적합하다. 아울러 전의는 타인을 기쁘게 하고, 흥미를 끌고, 설득하는 필요성에서 탄생한다.³⁵⁾

왜상 역시 유혹할 수 있는 힘을 소유하는데 그 힘은 관객이 이 같은 테크닉적 호기심에 무관심할 수 없다는 사실에서 비롯된다. 즉 홀바인의 그림에서 관객으로 하여금 일련의 사변으로 인도하여 두개골 os de seiche의 포착에 이르게 만든다. 대부분의 전의들과 반대로, 왜상적 형상은 그 의미가 본질적으로 지시체적 문맥과의 관계에 의해서 결정된다는 점에서 화용

35) P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1968, pp. 173, 461.

론적 대상으로 다루어질 수 있다. 끝으로 전의와 유사하게 그 전담은 독자와 청자로 하여금 고유한 의미와 비유적 의미 사이의 일탈을 파악하고 평가할 수 있게 만드는 표지를 식별하게 만든다. 왜상적 형상은 수용자 관객으로 하여금 정제 파악, 평가, 대치의 작업을 요청한다. 여기서 많은 전의적 조작들의 기저에 흐르는 조작들과 유사한 모든 조작들의 작동이 이루어진다.

식별 불가능한 창백한 형태의 수수께끼의 발생은 이 같은 기묘한 오브제가 회화 외부적 현실과 맺는 실질적 관계에서 오며, 또 정상에서 벗어난 이완 구조와, 그것이 각인된 틀의 양립 불가능성에서 온다. 그 조형성의 상이한 성분들—매스·텍스처·형태·색—to에 힘입어 관객은 이 형태와 머리의 형상 사이의 일탈을 알아본다. 인지과학자들이 원형적 지각 편린이라 지칭하는 것, 수사학자들은 표지라고 명명하는 이 같은 지표들은 인지 주체로 하여금 사용된 지각적 성분들과 기억된 지각 편린들 사이의 닮음을 설정하도록 초대한다.³⁶⁾ 수사학적 술어로 풀어 말하면, 지각된 정도와 파악된 정도 사이에 존재하는 긴장을 평가하도록 초대한다. 이 같은 대립의 두 개의 술어들 사이의 접근 양태성은 근접성의 차원에 속한다.

만약 특징의 수사학적 형상물에 특수성을 부여하는 것이 지각된 정도와 파악된 정도 사이의 관계의 본질임을 받아들인다면, 빠라는 질료와 뇌라는 오브제 사이의 관계는 일그러진 형상을 환유로서 다루게 할 것이다. 물론 전체와 부분의 관계를 나타내는 제유법도 가능하다.

36) F. Saint-Martin, "Simulation cognitive et langages analogiques," *RS/SI*, vol. 14, n. 1~2, 1991. pp. 151~74.

Prolégomène à la sémiotique synchrétique

Kim Seung-do

Dans cet article je voudrais tenter de fournir quelques éléments fondamentaux pour la problématique de la sémiotique synchrétique. Nous soulignons d'abord que le rapport entre image et texte est une question politique et axiologique. Par la suite nous présentons les principaux points de vue sur cette relation complexe entre la parole, le texte, et l'image. Dans la section de la sémiotique synchrétique, les limites du glottocentrisme sont examinées du point de vue épistémologique. Ensuite, nous avons présenté la base épistémologique pour la complémentarité de l'image et du texte: ancrage, relais, symbole. Dans ce cadre nous avons effectué le concept d'icône-texte à partir des remarques de Margritte et Klee. En particulier nous avons mis l'accent sur l'importance du rythme chez le dernier. Enfin cet article se termine en présentant la rhétorique visuelle.