

드라마에서 언어와 이미지의 구조와 작동원리*

— 텔레비전드라마 「미생」(2014)을 중심으로

양 승 국*

[국문초록]

행동의 형식인 드라마는 이 행동을 언어와 이미지로 드러내며 사건을 진행한다. 따라서 드라마 미학의 방법론은 이 언어와 이미지의 구조와 작동원리를 분석하는 데에 핵심이 놓인다고 할 수 있다. 본고는 논자가 지금까지 시도해 온 일련의 논의 과정의 연장선상에서 주로 현상학적 관점과 지각 이론에 기대어 이들의 구조와 드라마에서의 작동원리를 고찰하였다. 이를 위해 본고에서는 특히 텔레비전드라마 「미생」(2014)을 중심으로 언어와 이미지의 관련성, 카메라의 시점이 언어와 이미지를 구성하는 방법을 탐구하였다. 텔레비전드라마는 인물의 발화를 통한 청각과 인물의 행동과 사물을 보여주는 시각의 지각작용이 밀접하게 조화되어 관객의 감정 이입을 자연스럽게 이끌어낸다. 이를 통해 관객은 텔레비전드라마가 보여 주는 드라마의 세계를 자신의 ‘주위세계’로 인식하게 되고, ‘나’가 아닌 ‘우리’로서의 ‘세계-내-존재’의 존재성을 자각하게 된다. 오늘날 텔레비전드라마가 드라마 형식의 중심을 차지하게 된 것은 바로 이러한 텔레비전드라마의 미학적 구조에 기인한다.

* 이 논문은 <서울대학교 인문학연구원 지원 집담회>의 성과물 중 하나임.

** 서울대학교 국어국문학과 교수

주제어: 텔레비전드라마, 언어, 이미지, 시점, 지각
television drama, language, image, point of view, perception

1. 문제제기

드라마는 그 어원에서 보듯 행동의 형식이다.¹⁾ 과거 드라마는 연극 (theatrical performance) 형식 하나뿐이었지만, 오늘날엔 라디오드라마뿐만 아니라 영상매체 드라마²⁾까지 그 영역이 확대되었다. 그중 영화와 텔레비전드라마는 공통적으로 연극에 기원을 두면서, 전자는 활동사진의 회화적 이미지, 후자는 라디오드라마의 청각 이미지의 시각 작용을 각각 핵심적인 미학 원리로 삼는다고 할 수 있다. 따라서 기원적으로는 영화는 청각보다는 시각, 텔레비전드라마는 시각보다는 청각 이미지에 더 많이 의존한다고 할 수 있지만, 오늘날에는 두 장르 간의 상호 영향에 따라, 그 경계가 많이 허물어진 경향을 보인다.

이에 따라 영화와 텔레비전드라마는 시각 형식보다는 일련의 시각의 과정, 즉 매체의 상이성, 감상의 물리적 조건, 서사 형식 등에서 그 미학적 변별성을 보인다고 할 수 있다.³⁾ 다시 말하면, 극장의 폐쇄적인 어두운 공간과 가정 내의 일상적 공간, 관객⁴⁾의 시각 범위를 장악하는 넓은 영화 스크린과 주위의 다양한 사물들과 경쟁해야 하는 작은 텔레비전 화면, 그리고 2시간 정도의 단절 없는 서사와 단속적으로 반복되는 에피소드 연속인 서사의 차이가 바로 두 장르 간의 변별적 특성인 것이다.

그러나 이 두 장르와 전통적인 연극 공연의 공통점은 바로 관객과 대

1) Drama의 어원은 행동하다를 의미하는 그리스어 ‘dran’에서 비롯되었다고 한다. 아리스토텔레스가 『시학』에서 드라마를 ‘행동의 형식에 의한 행동의 모방’이라고 규정한 이후 이는 드라마에 대한 정의로 자리 잡았다.

2) 영화와 텔레비전 드라마, 뮤직 비디오 등을 포함한다고 할 수 있다.

3) 이에 대해서는, Noël Carrol (1996), “As the Dial Turns: Notes on Soap Operas”, *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press 참조.

4) 흔히 연극과 영화의 감상자를 관객(spectator), 텔레비전드라마 감상자를 시청자(viewer)로 구분하기도 하지만, 영화 관객을 ‘viewer’로 지칭하는 경우도 흔하다. 따라서 본고에서는 이 둘을 구분하지 않고 모든 드라마의 감상자를 ‘관객’으로 지칭한다.

상(viewed object) 간의 의사소통⁵⁾이 대상에 대한 관객의 지각 작용의 핵심이며, 이 지각 작용이 언어[청각]와 이미지[시각]의 구조와 작동 방식에 의하여 이루어진다는 점이라고 할 수 있다. 관객이 대상을 지각하면서 마음속에서 형성하는 이미지(mental image)는 재현체가 아니라는 점에서 진정한 이미지라고 할 수 없다. 이미지는 ‘새롭게 만들어진 또는 재생산한 시각’으로서의 이미지이다.⁶⁾ 이에 따를 때, 일반적으로 이미지는 3차원의 세계를 2차원으로 재현한 것이지만, 연극의 무대 장치와 배우, 건축과 디자인에서의 모형(miniature) 등도 이미지라고 할 수 있다. 즉 이 글에서 말하는 이미지란 ‘세계의 재생산된 시각 대상’을 의미한다.

우리는 세계와 감각적으로 소통한다. 이 중 으뜸 되는 감각이 시각과 청각이다. 따라서 드라마의 소통 과정과 지각 작용 역시 주로 시각과 청각의 감각 메커니즘에 의해서 이루어진다. 따라서 이러한 시각과 청각 작용은 주로 드라마의 사건과 배경, 등장인물의 발화에 의하여 관객에게 지각된다. 하지만 드라마의 형식, 즉 연극과 영화, 텔레비전드라마에 따라 이 언어와 이미지의 지각 작용은 다소 다르게 작동한다. 본고에서는 이러한 드라마에서 지각되는 언어와 이미지의 구조와 작동원리를 텔레비전드라마를 중심축으로 놓고 논하고자 한다. 왜냐하면, 논의의 전개에 따라 밝혀지게 되겠지만, 텔레비전드라마가 연극과 영화가 지닌 미학 원리를 공통적으로 융합한 현대의 대표적인 드라마 형식이기 때문이다. 따라서 이 논문은 특정한 텔레비전드라마의 한 작품을 자세히 분석하고자 하는 시도가 아니라, 어떠한 텔레비전드라마에도 해당할 수 있는 일반 원리를 밝히고자 의도한다. 이를 위해서는 어떠한 작품이 대상이 되어도

5) 현대 현상학적 영화이론에 따르면, 영화는 영화제작자(film maker)-영화(film)-관객(spectator) 간의 육화된(embodied) 의사소통 방식으로 설명된다. Vivian Sobchack (1992), *The Address of the Eye*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 21-25.

6) 이 관점의 이미지는 John Berger (1972), 편집부 역, 『이미지-Ways of Seeing』, 동문선에서 말하는 이미지로 문화 작품을 읽고 독자가 반응하는 정서적 이미지를 말하지 않는다.

무방하나, 본고에서는 이해를 돕기 위해 일반적인 독자도 많이 시청하였을 것으로 여겨지는 『미생』(tvN, 20부작, 2014.10.17.~2014.12.20.)을 선택하여 논하고자 한다. 아울러 이러한 이해를 더욱 쉽게 하도록 필요에 따라 영화와 연극의 경우와 비교하면서 논지를 전개하고자 함을 밝혀 둔다.

2. 언어와 이미지의 상관성

드라마에서 청각 작용은 주로 등장인물의 발화에 의해서 작동된다. 이외에도 음악과 효과 음향, 자연적 소리, 인위적 소음까지도 청각의 지각 대상이지만, 이 중 사건을 진행시키는 서사 구조에 가장 밀접한 관련을 맺는 것은 인물의 언어이다. 따라서 드라마의 성격을 논할 때 언어 표현의 문제는 빠짐없이 등장한다.

조사(措辭)는 무엇보다도 명료하면서도 지속하지 않아야 한다. 일상어로 된 조사는 가장 명료하기는 하나 지속하다. 클레오폰과 스테넬로스의 시가 그 예다. 이에 반해 생소한 말을 사용하는 조사는 고상하고 비범하다. 생소한 말이란 방언과 은유와 연장어와, 일상어가 아닌 모든 말을 의미한다. 그러나 전부가 이러한 말들로만 된 시는 수수께끼가 될 것이고 방언으로만 되었다면 알아들을 수 없는 말이 되고 말 것이다.⁷⁾

드라마의 언어에 대한 가장 이른, 위와 같은 언급에서 드라마의 언어는 생소한 것이 우수하다고 해서 이후 일반적으로 드라마의 언어는 익숙한 것과 낯선 것의 조화적 성격을 지녀야 하는 것으로 간주된다. 그러나 무엇이 익숙하고 낯선 것인지에 대해서는 그 어디에서도 설명을 찾기 힘들다.

7) 아리스토텔레스(2002), 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, p. 129.

아울러 드라마가 행동의 형식이라고 할 때 언어와 행동이 어떠한 관계를 맺는지에 대해서도 일반적인 드라마 이론에서는 이렇다 할 언급이 없다.

일반적으로 언어를 문자언어와 음성언어로 나눌 때, 드라마에서 문제 시 되는 언어는 음성언어이다. 비록 드라마의 대부분은 문자로 작성되어, 희곡 분석은 문자언어를 통해 이루어지지만, 드라마의 언어는 인물에 의해서 발화되어야만 언어의 자격을 지닌다. 오스틴(J. L. Austin)에 의해 본격화된 언어행위[화행](Speech act)이론⁸⁾을 원용할 때, 드라마의 언어는 발화행위(locutionary act)로서의 성격이 두드러질수록 극적(dramatic)인 언어의 자질을 지닌다고 할 수 있다. 즉 드라마의 언어는 발화자 또는 청취자의 행위의 결과를 의도⁹⁾한 언어여야 하는 것이다. 이 발화행위에 따라 진행되는 발화수반행위(illocutionary act)와 발화효과행위(perlocutionary act)의 수행성과 성취의 정도에 따라 발화행위의 목표 여부가 판가를 나타내며, 이에 따라 드라마의 갈등이 지속되거나 해소된다. 이때 발화수반행위와 발화효과행위는 당연히 이미지만을 통하여, 또는 언어를 동반한 이미지를 통하여 수행된다.¹⁰⁾ 드라마에서는 이러한 언어행위가 단절 없이 반복된다. 이 일련의 행위 과정이 드라마의 행동이라고 할 수 있다.

이렇듯 드라마에서 언어와 이미지는 상호작용하는데, 특히 연극에서는 이 두 감각작용의 결합이 그 어느 장르보다도 밀접하다. 왜냐하면 사

8) J. L. Austin (1962), *How to do Things with Words*, New York: Oxford University Press.

9) 설은 의도를 ‘행위상 의도’(intention in action)와 ‘사전 의도’(prior intention)로 나눈다. 행위란 행위상 의도가 신체 움직임(물리적 움직임)을 유발하였을 때 발생한다. 즉 행위란 ‘행위상 의도의 발생을 포함하는 복합적 사건 또는 사태’를 말하며, 사건은 행위상 의도의 결과에 따라 발생한다. 이에 대해서는 존 R. 설(2009), 심철호 역, 『지향성』, 나남, 제3장 참조.

10) 문장의 문자적 의미(literal meaning)는 확정적이지 않고 맥락 의존적이다. 설(John R. Searle)이 ‘The cat is on the mat.’이란 문장을 예로 들면서 맥락 의미의 중요성을 공간 이미지와 연결하여 설명하고 있음을 상기해 보자. John R. Searle (1979), “Literal Meaning”, *Expression and Meaning*, New York: Cambridge University Press.

진행의 편집이 불가능한 연극 무대에서는 배우의 언어와 행동이 통일된 이미지로 관객에게 전달되기 때문이다. 간혹 천상의 목소리나 무대 밖의 인물의 언어가 등장인물과 관객에게 전해지는 경우도 있지만, 이는 특별한 예외에 속한다고 보아야 한다. 이에 비할 때 영화나 텔레비전드라마에서는 보이스 오버(voice over)에 의해 외화면의 목소리가 특정 등장인물의 귀에만 들릴 수도 있다. 흔히 등장인물이 지난 장면을 회상하거나 초능력에 의해 타인의 생각을 읽어낼 수 있을 때 이 장치는 그럴듯하게 작동한다. 이러한 장치는 영화보다도 텔레비전드라마에서 더 빈번하게 사용된다. 왜냐하면 영화에 비해 텔레비전드라마는 기억의 형식으로 작동하고¹¹⁾ 외화면의 범위가 협소하여 사건이 진행될수록 관객의 드라마의 공간 배경에 대한 지각도 익숙해지기 때문이다.

텔레비전드라마에서 또 빈번히 사용되는 사건 진행의 장치는 장면과 장면을 특정한 언어의 발화를 매개로 연결한다는 점이다.

오과장: 너 나 흘려봐

장그래: 네?

오과장: 흘려서 널 팔아 보라구

장그래: ……

오과장: 너의 뭘 팔 수 있어?

장그래: (독백) 나의 무엇? 내게 남은 단 하나의 무엇?

오과장: 없어?

장그래: (독백) 나의 가장 잘 할 수 있는 무엇?

오과장: 없지?

장그래: 노력요. 전 지금까지 제 노력을 쓰지 않았으니까 제 노력은 새빠진 신상입니다.

오과장: 뭐? 뭘 신상?

11) 양승국(2014), 『텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미』, 『동아문화』 52, 서울대학교 인문대학 동아문화연구소.

『미생』 1회에서 오 과장과 장그래가 처음 만나 오 과장의 차 안에서 나누는 대화이다. 장그래는 자신의 노력이 ‘신상’이라고 얼떨결에 답변하지만, 이 ‘어울리지 않는’ 신상이라는 단어는 장그래 어머니가 구입하여 회사로 가져 온 장그래의 ‘신상 양복’의 이미지로 연결되고, 이 신상 양복은 ‘꼴뚜기 검출 사건’으로 이어져 장그래의 곤경을 심화하는 사건으로 확대된다. 이와 함께 질문에 대한 답변을 발화해야 할 시점에 답변을 생략하고 다음 장면의 이미지로 답변 내용을 보여 주는 수법도 텔레비전드라마에서는 익숙하다. 이러한 장치는 연극에서는 결코 가능할 수 없으며,¹²⁾ 영화에서는 짧은 쇼트들의 몽타주에서 간혹 발견될 뿐이다.

12) 다음의 아무렇게나 고른 희곡 작품에서 보듯 연극에서의 대화는 질문과 답변의 언어행위가 단절 없이 진행되어야 한다. 물론 여기에는 침묵도 포함된다.

원팔 (천천히 들어와 껌 위에 앉는다.)
 원칠 (얼른 손에 든 것을 뒤로 감춘다.)
 (다시 천천히 통을 꺼내 들며) 형……
 원팔 (무언)
 원칠 (애원하듯) 이거 따시다데. 형……
 원팔 (무언)
 원칠 밈도 못 마시구, 데 안에서 앓구 있는 아주머니가 불쌍하디 앓어.
 원팔 (무언)
 원칠 형, 얼른 이거 따 가지구 아주머니 먹는 거 좀 봅시다데, 영?
 원팔 (무언)
 원칠 체 온 게 아냐? 정말 체 온 게 아냐?
 원팔 (무언)
 원칠 형!
 원팔 (무언)
 원칠 (간절히) 아주머니가 먹구 싶어 하는 거 좀 사다 주믄 뭐라우?
 원팔 (무언)
 원칠 (원망스러운 듯 형을 쏘아보며) 너무 그렇게 고집부리디 말라우요. 내가 미우면 미웠디, 아주머니가 무슨 죄가 있소?
 원팔 (컬련을 꺼내 피울 뻔)
 원칠 ……앓는 아주머니 때문에 사 왔다, 형 때문에 사 온 건 아니다. 응?
 (이상은 국립극단이 2016.4.20.-5.15.에 공연한 김영수의 희곡 『혈맥』(1948)의 3막 2장의 일부임.)

이에 비할 때 이러한 언어와 이미지의 작동 형식은 긴 시간의 흐름 속에서 일상의 일화적(逸話的) 사건들을 연결하여 긴장을 유발하면서 더 큰 사건으로 진행되는 텔레비전드라마에서는 매우 익숙한 장치로 기능한다.

이상에서 언어와 이미지의 관련 양상을 장르별로 정리해 보면 다음과 같다. 연극은 언어와 이미지가 분리될 수 없고 하나의 행동의 연쇄로 진행된다. 영화가 전적으로 ‘이미지/언어’의 쇼트와 장면의 연쇄임에 비하면¹³⁾, 텔레비전드라마는 ‘이미지/언어’와 ‘언어/이미지’의 불규칙한 연쇄라고 할 수 있다. 위의 대화 장면은 비교적 긴 쇼트이지만, 이미지로서보다는 언어로서 기능하고, 어머니가 회사로 가지고 온 신상 양복은 이미지로 기능하는 것이다.

한편 텔레비전드라마에서는 공간적 배경에 따라 발화의 성격도 현저히 달라진다. 『미생』의 주된 공간적 배경은 크게는 ‘집-거리-회사’로 다시 집은 각 인물의 집이 자리하고 있는 지리적 위치와 가정환경의 이미지, 거리는 출퇴근의 거리와 음식점, 회사는 사무실, 탕비실, 휴게실, 옥상, 구내 정원, 계단 등으로 세분된다. 이 공간의 이동에 따라 인물들의 발화의 목표가 달라지고 그에 따라 인물들의 성격도 더욱 두드러지게 드러난다. 음식점도 소주집, 맥주집, 일식집, 립살롱이나에 따라 인물들의 발화행위가 달라진다. 거의 모든 텔레비전드라마의 이미지는 이러한 특정의 제한된 공간적 범위를 넘지 않아서, 사건이 진행될수록 관객은 드라마의 이미지의 세계에 익숙해져서 드라마의 사건을 일상의 나의 현실로 자연스럽게 받아들일 수 있게 된다. 이러한 텔레비전드라마의 일상성의 미학이 작동할 수 있는 것은 위와 같은 공간의 이미지들과 인물의 성격이 적절히 연결될 수 있기 때문이다.

13) 영화에서 간혹 이미지의 변화가 두드러지지 않을 때에는 청각 작용이 관객의 정서와 지각에 더욱 효과적으로 작용할 수 있다. 이러한 영화의 정서 구조에 대해서는 짐 자무시의 영화 『천국보다 낯선』(Stranger than paradise)을 중심으로 설명하고 있는 다음 저서를 참조할 것. Greg M. Smith (2003), *Film Structure and the Emotion System*, New York: Cambridge University Press, pp. 57-64.

3. ‘언어-시점-이미지’와 관객의 지각

같은 공간에 존재하는 같은 대상이라도 누가 어떻게 보느냐에 따라 그 의미는 달라진다. 이렇게 의미를 결정해 주는 시선의 위치가 시점(point of view)이라고 할 수 있다. 연극에서는 단지 단 하나의 관객의 시점만이 있을 뿐이며, 이는 관객의 수만큼 다양하게 존재한다. 그러나 텔레비전드라마에서는 관객에게 보이는 방식이 관객이 아닌, 텔레비전 카메라의 시점에 의해서 결정된다. 이는 카메라를 매개로 하는 모든 영상 매체에 공통되는 사항이지만, 특히 관객이 드라마의 사건과 정서적으로 밀접하게 교감하는 텔레비전드라마에서는 관객이 현실 세계에서 경험하는 지각 방식과 더욱 유사하게 카메라의 시점을 고정시키려는 경향이 강하다.¹⁴⁾

이 세계는 내가 관여하고 지향하는 태도에 따라 표상된다. 즉 아무나에게 보이는 같은 사물이라도 내가 응시하는 태도에 따라 그 사물은 내게는 새로운 의미를 지닌다. “환경의 제반 요소들은 항상 ‘삶에 대한 관여성’에 입각한 ‘의미-현상’으로 드러나고 그와 관련되는 심신도 환경세계(Umwelt)를 개재시켜서 분절된다.”¹⁵⁾ 이러한 현상학적 관점에 기댈 때, 텔레비전드라마의 시점은 바로 이 ‘관여성’을 이미지화하는 기능을 지닌다고 할 수 있다.

“지각은 마음과 세계 사이의 지향적이고도 인과적인 교섭이다. 부합방향은 마음에서 세계 쪽이며 인과방향은 세계에서 마음 쪽이다”¹⁶⁾라고 설(John R. Searle)이 말할 때, 카메라의 ‘응시 시점(point/glance shot)’과 ‘대상 시점 (point/object shot)’¹⁷⁾은 각각 부합방향과 인과방향의 지향성

14) 이를 위해 텔레비전드라마에서는 영화에 비해 클로즈업 숏과 ‘over the shoulder two shot’의 ‘숏-역 숏’을 빈번히 사용한다.

15) 마루야마 게이자부로(2002), 고통호 역, 『존재와 언어』, 민음사, pp. 162-163.

16) 존 R. 설(2009), p. 83.

17) 응시 시점은, 특정 대상을 바라보는 특정 인물의 시점이며, 대상 시점은 누군가로

을 지닌 것이라고 볼 수 있다. 이때 응시 시점과 대상 시점을 각각 1인칭 시점과 3인칭 시점이라고 해석할 수 있는데, 1인칭 시점은 세계를 향한 주체의 지향성을 통해 대상에 대한 주체의 관여성을 드러내고, 3인칭 시점은 세계에 놓인 주체의 표상을 드러낸다고 볼 수 있다.

『미생』의 첫 회에서, 장그래가 인턴으로 근무하기 시작한 첫 날, 장그래의 1인칭 시점에 포착되는 사무실 내의 대상들은 낯섬의 이미지들을 극대화시키고, 그 속에서 할 일을 찾지 못하는 장그래에 대한 3인칭 시점은 주체가 아닌 단지 물상으로서의 장그래를 표상한다.¹⁸⁾ 여기저기서 들려오는 업무와 관련된 다양한 언어들은 소음으로 들리고, 특히 낯선 세계 저 멀리로부터 걸려 오는 외국어의 전화 목소리들은 시점과 조화되면서 장그래의 불안 심리와 소외감을 극대화시킨다.¹⁹⁾ ‘소리는 방향성(directionality)과 에워쌈(surround ability)의 특성을 지닌다.’²⁰⁾는 아이디(Don Ihde)의 현상학적 청각 작용의 의미가 시각 이미지와 적절히 어울려 장그래의 시점에 의해 포착된 낯선 세계의 이미지를 강렬하게 드러내 준다.

상정된 외화면의 존재의 시점이다. Noël Carroll (1996), pp. 126-127.

18) 같은 시점의 활용이 마지막 회(20회)에서 새로운 신입 인턴이 짹짹대는 장면에서도 확인된다.

19) “오직 언어의 사용을 숙달한 자만이 희망할 수 있다.”(루트비히 비트겐슈타인 (2006), 이영철 역, 『철학적 탐구』 2부 i, 책세상, p. 309)는 비트겐슈타인의 진술은 언어를 매개로 한 인간의 존재성을 압축하여 설명해 준다. 마지막 회에서 장그래가 요르단에서 사기꾼이 묵고 있는 호텔방을 확인했을 때, “Has the man who stayed in this room already checked out?”이라는 자연스러운 영어 표현을 구사할 수 있음은 위의 장면으로부터 2년 여 정도의 시간이 지난 후, 장그래가 ‘낯선 세계’를 자신의 ‘주위세계’로 확실히 변화시켰음을 방증한다.

20) Don Ihde (2007), *Listening and Voice*, New York: State University of New York Press, p. 77.



(1회, 사무실 출근 첫 날, 자신의 위치를 찾지 못하고 있는 장그래)



(1회, 출근 첫 날, 장그래의 뒷모습과 사무실의 낯선 풍경이 대비된다.)

장그래가 퇴근하는 귀갓길에서 포착되는 거리의 풍경 역시 낯선 세계로 지각된다. 그동안 익숙해진 나의 이웃의 풍경임에도 불구하고 거리의 언어와 소음들은 모두 타인의 소유이다. 장그래의 공허한 표정과 골목길의 떠들썩한 분위기의 대조는 어디에도 속하지 못하는 장그래의 존재성을 드러내 준다. 사무실에서의 낯섦이 거리의 낯섦으로, 실존의 낯섦으로 인식되면서 집으로 향하는 산동네의 골목 풍경도 장그래의 지각에서 소외된다. 이러한 장면들과 소통하는 관객들의 지각 작용 역시 이 시퀀스의 1인칭 시점과 3인칭 시점의 지향성에 자연스럽게 관여한다.



(1회, 출근 첫 날의 퇴근길, 시골벽적인 음식점 내부와 장그래의 표정이 대비된다.)



(1회, 어디에도 속하지 못하는 장그래의 표상이 드러난다.)

정말이지 우리는 일부 의식적이에요, 많은 부분 무의식적인 지향적 상태들을 지니고 있다. 그것들은 하나의 복잡한 네트워크를 형성한다. 그 네트워크는 (갯가지 기량, 능력, 선지향적 가정, 전제, 자세, 비표상적 태도들을 포함한) 갯가지 능력들로 이루어진 하나의 배경으로 점차 변해간다. 배경은 지향성의 주변부에 있는 것이 아니라 지향적 상태들의 전 네트워크에 스며들어 있다.²¹⁾

21) 존 R. 설(2009), p. 217.

관객은 장그래가 처한 현실적 상황을 자신의 ‘주위세계’(Umwelt)로 잘 인식하고 있다. 관객의 네트워크가 ‘배경’²²⁾으로 작용하면서 장그래와 동일한 ‘세계-내-존재’임을 인식하는 것, 이것이 바로 관객의 감정이입 작용이다.²³⁾ 텔레비전드라마의 시청은 이러한 감정이입의 과정을 자연스러운 경험으로 치환하는 공동체적인 삶의 양태이다.²⁴⁾

한편 3인칭 시점은 하나의 쇼트 내에서 지각되는 장소를 이동시키면서 특정한 인물을 소외시키거나, 사적인 정보를 공유하는 기능을 지니기도 한다. 휴게실에 모여 앉은 동료 인턴들의 잠담 장면은 카메라의 이동으로 외화면의 장그래의 존재를 드러내 줄 때, 자신에 대한 동료들의 발언 내용을 그 전부터 듣고 있었던, 우연적인 도청자(eavesdropper)²⁵⁾로서 지각되는 장그래의 소외감을 표상한다. 회사의 자원 팀 사원들이 회의실에 모여 앉아 유리창 너머의 장그래를 보면서 그에 대한 개인적 신상을 밝히면서 비웃는 3인칭 시점은 사원 모두의 각각의 1인칭 시점으로 초점화되어 투명한 벽으로 단절된 장그래의 존재감을 표상해 준다. 이와 반면, 옥상에서 대화하는 오 과장과 김 대리의 대화 내용을 우연히 듣게 된 외화면의 장그래를 향한 3인칭 시점의 이동은 회사 내부 사정에 대한 은밀한 내용

22) 여기에서 설이 말하는 ‘배경’은 공간적 배경에서의 배경이 아니라 ‘일체의 표상이 일어날 수 있게 해 주는 일군의 비표상적 심적 능력들(capacities)’ (존 R. 설(2009), p. 206)을 의미한다.

23) 연극과 영화에서는 네트워크와 배경 간의 관계가 처음부터 분명하게 제시되지 않아 관객은 사건을 이해하기 위하여 극중 인물들을 둘러싼 배경의 파악에 우선적으로 치중할 수밖에 없다. 반면, 텔레비전드라마에서는 에피소드가 진행됨에 따라 극중 인물의 네트워크에 자연스럽게 접속할 수 있게 되고 배경의 파악이 순조로워 관객의 감정이입을 돕는다.

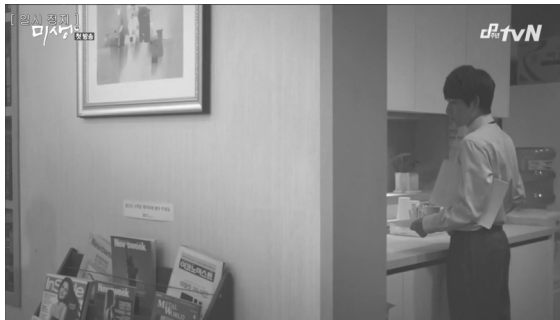
24) ‘스키 타기’와 같이 반복된 연습이 신체로 하여금 규칙들을 체득할 수 있게 해 주고 규칙들은 ‘배경’으로 물러나는 것처럼(존 R. 설(2009), p. 216), 일상생활에서 삶의 규칙들은 자동적으로 작동하면서 ‘배경’으로 물러난다. 이 배경에 대한 재인식이 텔레비전드라마를 통해 재확인하는 일상성의 의미라고 할 수 있다.

25) 이성범(2015), 『소통의 화용론』, 한국문화사, p. 57.

을 장그래도 공유하게 되는 동료 의식의 계기를 마련해 주기도 한다. 이렇듯 텔레비전드라마에서는 영화에서보다 카메라의 이동에 의해서 외화면에 누군가가 존재할 수 있다는 여지를 남겨 두는 일이 흔하다. 이는 영화의 큰 스크린과는 달리 작은 프레임을 특성으로 하는 텔레비전드라마의 화면 구성이 제공할 수 있는 관습적인 표현 방식이라 할 수 있다.



(1회, 휴게실에서 동료인턴들이 장그래를 조롱하고 있다.)



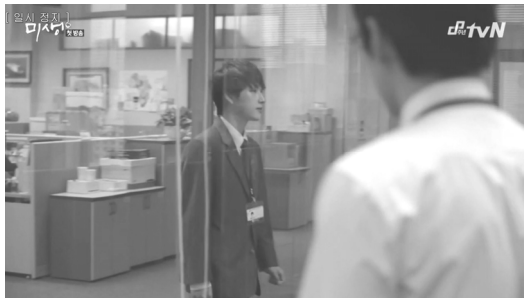
(위 쇼트의 카메라가 이동하면서 이들의 말을 장그래가 듣고 있었음을 보여준다.)



(1회, 회의실 안에서 창밖의 장그래에 대한 정보를 교환한다.)



(위 시선들에 포착된 장그래의 이미지가 이들의 1인칭 시점으로 표상된다.)



(장백기의 시선에 포착된 장그래의 이미지를 3인칭 시점으로 보여준다. 상대적으로 왜소해 보이는 장그래는 장백기의 시선을 눈치 채지 못한다. 이러한 이미지의 비대칭은 이 둘 간의 힘의 불균형을 상징한다.)

이 밖에 텔레비전드라마의 장면에서는 3인칭의 다양한 시점으로 공통된 목표를 향한 행위들의 이미지 조합을 보여주기도 한다. 『미생』의 마지막 회에서 장그래의 재계약을 바라는 동기 사원들의 행동을 보여주는 3인칭 시점은 다른 한편으로 다양한 드라마의 언어행위를 표상한다는 점에서 주목된다. 사내 게시판에 글을 올려 전 사원들에게 장그래의 재계약을 호소하는 한성울의 솜은 한성울의 생각을 시각과 청각으로 표현하여 공감의 효과를 극대화시킨다. 이는 독백과도 다른, ‘보이스 온’(voice on)과 ‘보이스 오버(voice over)’의 교묘한 결합이라고 할 수 있는 특수한 목소리의 효과를 자아낸다. 또한 장백기가 실행하는 장그래의 ‘실적 증명 자료’ 만들기는 문자언어를 넘어선 ‘도상 언어’라고 할 수 있는, 사무실에서만 가능한 언어행위를 보여준다. 이러한 특수한 언어행위에 비할 때, 안영희의 상사 면담을 통한 건의는 안영희가 그라이스(P. Grice)²⁶⁾가 말하는 ‘협조의 원리’(cooperative principle)에 충실한 대화 내용을 잘 실행하고 있음을 보여준다. 이러한 언어행위들을 향한 3인칭 시점 솜에 의해 관객은 장그래의 재계약 가능성을 어느 정도 기대하게 되고, 이와 어울리게 동료 사원들의 “언제 술 한 잔 해요.”와 같은, 장그래에 대한 정감어린 말 건넨의 행위들은 한층 더 이 가능성을 높여 주는 데 기여한다.

이와 대조적으로 결국 장그래의 재계약이 무산되었음을 알리는 3인칭 솜은 『미생』에서 가장 압도적인 감정이입의 지각작용을 수행한다. 약 1분 30여 초에 해당하는 침묵의 이 장면은 전 차장의 차마 말을 꺼낼 수 없는 얼굴 표정으로부터 장그래와 전 차장의 ‘오버 더 솔더 솜과 역 솜’의 클로즈업, 그리고 주위의 모든 사원들의 클로즈업 후, 말없이 서 있는 전 사원들을 롱 솜으로 보여주면서 모두의 절망과 좌절, 분노의 표상을 극대화시킨다. 이에 비해 상대적으로 짧은 순간의 공허한 표정의 장그래의 얼굴 클로즈업은 애써 텅텅하고자 하는 극한의 감정 절제의 이미지를 집약시켜 준다. 그 어떤 발화보다도 더 강렬한 의미를 지닌 이러한 침묵

26) Paul Grice (1989), “Logic and Conversation”, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

의 이미지는 중간부터 삽입되는 30여 초 동안의 효과음악과 조음하면서 관객의 깊은 감정이입을 유도하는 데 성공한다.



(20회, 장그래의 재계약이 무산되었음을 알리는 전 차장의 무언의 표정.)



(위 숫과 역숫으로 장그래의 표정을 클로즈업한다.)



(각 인물들의 클로즈업에 이어 직원들의 좌절을 3인칭 롱숫으로 보여준다.)

4. 언어의 기능, 함께 길을 나아가기

드라마에서 언어의 대표적인 기능 중 하나는 주제 드러내기이다. 무언극과 무성영화가 아닌 이상, 작가가 말하고자 하는 작품의 주제는 주로 인물의 발화를 통해서 전달된다. 그러나 잘 짜인 드라마일수록 주제는 주동인물(protagonist)의 직접적 진술보다는 주변인물(minor character)을 포함한 여러 인물들의 일상적, 은유적 발화들의 조합에 의해 제시된다.

드라마에서 제시되는 공간이 이 세계의 환유적 공간이라 할 때, 관객은 어떤 대상 X를 보는 것이 아니라, 자신의 눈앞에 놓인 대상 X를 보는 것이다. 그리고 관객은 이 대상 X를 자신의 ‘관여성’에 의해 X’로 치환하여 각자의 지각 경험 내에 축적해 둔다. 이 X에서 X’로의 치환 과정에 드라마의 언어, 즉 타인의 목소리가 개입하는 것이다. 드라마 속에서의 언어들은 대상 X들의 지각 과정에서 발화 주체의 몸과 분리되어 관객의 의식 속으로 침투한다. 문자언어를 매체로 하는 문학작품 속의 인물의 발화에는 목소리가 없어 인물은 유령처럼 문자들 사이에 떠돌지만, 드라마에서는 각각의 인물들이 관객의 인식 대상(Noema)으로 구체화된다. 드라마의 언어는 이렇게 드라마 안과 밖의 세계를 연결해 준다.

언어가 이미지보다 우세한 텔레비전드라마에서는 특히 이러한 언어 행위의 의미가 각별하다. 텔레비전드라마에서 빈번히 제시되는 극중 인물의 회상 장면은 자신의 기억을 재현하는 장면인 동시에 관객의 지각 경험을 다시 깨우는 장치로 기능한다. 반복되는 주제 음악을 수반하는 인물의 목소리는 극중 사건에서 촉발된 관객의 사적인 기억들을 환기시키며 관객의 존재성을 드라마의 세계를 통해서 재인식하게 된다. 즉 ‘관객은 텔레비전 드라마가 보여주는 세계를 자신의 주위세계로 인식하며, 이 세계를 통하여 끊임없이 자신의 기억을 회상하며 자신의 현존재성을 인식²⁷⁾하는 것이다. 이것이 텔레비전드라마를 통해서 확인하는 일상성의 의미이다.

27) 양승국(2014), p. 46.

대부분의 지향적 믿음들이 참이기 때문에, 그리고 지향적 믿음들이 참이라는 사실이 그 외의 다른 많은 믿음들(우리의 ‘일상 세계에 대한 이론’을 구성해 주는 믿음들)이 적어도 참에 가깝다는 점에 의하여 가장 잘 설명되기 때문에 일상 세계에 대한 우리의 이론이 적어도 참에 가깝다는 믿음, 그리고 그렇지 않다면 우리는 생존하지 못하였을 것이라는 믿음이 정당화된다.²⁸⁾

나의 믿음이 ‘우리’의 믿음과 다르지 않다는 믿음이 나를 ‘우리’의 공동체의 일원으로 존재하게 해 준다. 그러나 현실에서는 흔히 이 사실을 잇는다. 나로부터 ‘우리’로 향하는 길, 모든 드라마는 이 여정을 보여준다. 특히 텔레비전드라마에서는 일상사를 취급하는 에피소드가 연속됨에 따라 이 여정에 관객들이 자연스럽게 참여하기가 수월하다.

『미생』 2회에서 장그래가 오 과장으로부터 직장 생활은 혼자 하는 것이 아니라는 편지를 듣고 옥상에 올라 “뭐가 혼자 하는 일이 아니라는 겁니까? 네- 네?”하고 세상을 향해 고함칠 때까지만 해도 그는 혼자여야만 하는 ‘바둑’의 세계 속에서 고립되어 있었다. 그러나 그날 저녁 오 과장이 술이 취해 동료 고 과장에게 “니네 애가 문서에 풀을 묻혀 갖고 흘러는 바람에 우리 애만 혼났잖아”하고 따지는 발화는 장그래의 현실 인식의 전환점이 된다. 비로소 오 과장이 장그래를 ‘우리’의 일원으로 받아들였다는 것, 그래서 장그래는 그날 밤 집에서 이 오 과장의 발화를 회상하며 노트에 다음과 같이 적는다. ‘혼자 하는 일이 아니다.’ 이처럼 이 장면에서 “나의 내면에 침투하는 타인의 목소리에 의해 우리는 공동체의 일원임을 자각한다.”²⁹⁾는 드라마에서의 음성 언어의 현상학적 의미를 확인하게 되는 것이다.

28) 퍼트남(2002), 김효명 역, 『이성 진리 역사』, 민음사, pp. 79-80.

29) Don Ihde (2007), p. 118.

일반적으로, 다른 사람의 이유를 이해하게 되는 것은 그들의 독자적인 ‘심적 상태들’을 이해하는 문제가 아니라, 오히려 정황적 전 인격으로서의 그들의 태도와 대응을 이해하는 문제이다. 나는 다른 사람을 그들의 정황에서 빼내어 마주치는 것이 아니라, 시작이 있고 어디론가 가고 있는 무언가의 한가운데에서 마주친다. 나는 그들을 내가 할 역할이 있거나 없는 이야기의 체제 속에서 본다. 서사는 일차적으로 무슨 일이 ‘그들 머릿속에서 벌어지고 있는가’에 관한 것이 아니라, 우리의 공유된 세계 속에서 무슨 일이 벌어지고 있는가에 관한 것이고, 어떻게 그들이 이것을 이해하고 이것에 대응하는가에 관한 것이다.³⁰⁾

우리는 타인을 ‘시작이 있고 어디론가 가고 있는 무언가의 한가운데에서 마주친다.’ 첫 회에서 장그래의 “길이란 걷는 것이 아니라 걸으면서 나아가기 위한 것이다. 나아가지 못하는 길은 길이 아니다. 길은 모두에게 열려 있지만 모두가 그 길을 가질 수 있는 것은 아니다.”라는 주제 암시의 독백은 마지막 회의 마지막 장면에서 다시 반복되면서, 다음과 같은 문장이 뒤에 추가된다. ‘다시 길이다. 그리고 혼자다. 혼자다.’ 수미상관적 구조로 구성된 이 작품의 주제는 따라서 이 ‘혼자가 아니다.’라는 문구에 집약된다. 이제 이 작품이 바둑을 소재로 하고 있는 이유도 분명해진다. ‘바둑은 혼자 두는 것이지만, 바둑돌들은 혼자가 아니다. 함께 세상[바둑판]을 만들어 나간다.’

일찍이 헤겔은 이러한 나의 존재성을 다음과 같이 말한 바 있다.

나는 모든 사람이 타자와 자유로운 통일을 이루고 있음을 직관하며, 더 나아가서는 이로써 만인이 나를 포함한 타인의 힘에 의해서 살아가고 있음을 알게 된다. 만인이 나이며, 내가 만인이다.³¹⁾

30) 손 겠러거·단 자하비(2013), 박인성 역, 『현상학적 마음』, 도서출판 b, pp. 333-334.

31) G. W. F. 헤겔(2005), 임석진 역, 『정신현상학』 1권, 한길사, p. 373.

드라마의 경험은 드라마의 세계를 ‘우리’의 세계로 주위 사람들과 공유하는 것이다. 저 멀리 밖의 세계(nowhere)를 지금 여기의 세계(now here)로 ‘세계-내-존재’들이 공유하는 것이다. 텔레비전드라마는 이러한 드라마의 세계를 그 어떤 장르보다도 우리의 ‘주위세계’로 만들어 준다. 텔레비전드라마의 언어와 이미지는 바로 이 ‘주위세계’의 언어와 이미지로 작동한다.

5. 맺음말

오늘날 드라마 형식은 영상 매체의 발달에 힘입어 영화와 텔레비전드라마가 중심을 차지하고 있다. 특히 한국의 텔레비전드라마는 1990년대 이후 괄목할 만한 질적 발전을 이루어 오늘날 세계 텔레비전드라마 미학의 전범이 되고 있다고 해도 과언이 아니다. 그러나 우리는 일상적으로 텔레비전드라마를 즐기면서도 왜 텔레비전드라마 시청에 몰두하게 되는지에 대해서는 인식론적 자각이 없다. 아울러 비슷비슷한 포맷의 텔레비전드라마가 꾸준히 생산되지만, 우리는 어떻게 이 드라마들 가운데에서 공통적인 미학을 발견하고 변별적 자질을 추출해 낼 수 있는지에 대한 방법론적 모색도 지니고 있지 못하다.

행동의 형식인 드라마는 이 행동을 언어와 이미지로 드러내며 사건을 진행한다. 따라서 드라마 미학의 방법론은 이 언어와 이미지의 구조와 작동원리를 분석하는 데에 핵심이 놓인다고 할 수 있다. 본고는 논자가 지금까지 시도해 온 일련의 논의 과정의 연장선상에서 주로 현상학적 관점과 지각 이론에 기대어 이들의 구조와 드라마에서의 작동원리를 고찰하였다. 이를 위해 본고에서는 특히 텔레비전드라마의 형식을 중심으로 언어와 이미지의 관련성, 카메라의 시점이 언어와 이미지를 구성하는 방법을 탐구하였다. 아울러 이러한 언어와 이미지의 구조와 작동원리가 주

제 제시 방식과 어떻게 관련되는지도 모색해 보았다.

텔레비전드라마는 욕망의 서사를 기억의 형식으로 표현하는 영상매체 드라마라고 할 수 있다. 텔레비전드라마는 인물의 발화를 통한 청각과 인물의 행동과 사물을 보여주는 시각의 지각작용이 밀접하게 조화되어 관객의 감정 이입을 자연스럽게 이끌어낸다. 이를 통해 관객은 텔레비전 드라마가 보여 주는 드라마의 세계를 자신의 ‘주위세계’로 인식하게 되고, ‘나’가 아닌 ‘우리’로서의 ‘세계-내-존재’의 존재성을 자각하게 된다. 오늘날 텔레비전드라마가 드라마 형식의 중심을 차지하게 된 것은 바로 이러한 텔레비전드라마의 미학적 구조에 기인한다.

본고에서는 이러한 텔레비전드라마의 일반적 미학 원리를 탐구하기 위한 예비적인 고찰의 성격을 지닌다. 이를 위해 본고에서는 특정 작품 『미생』을 중심으로 보편적인 드라마의 분석의 방법론을 모색해 보았다. 이에 따라 작품에 대한 미세한 분석은 시도하지 않아 논의가 다소 추상적으로 흘러간 아쉬움이 남는다. 개별 작품에 대한 보다 정밀한 분석은 위와 같은 방법론을 한층 더 체계화한 후로 미루고자 한다.

참고문헌

- 마루야마 게이자부로(2002), 고동호 역, 『존재와 언어』, 민음사.
손 갤러거·단 자하비(2013), 박인성 역, 『현상학적 마음』, 도서출판 b.
아리스토텔레스(2002), 천병희 역, 『시학』, 문예출판사.
양승국(2014), 『텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미』, 『동아문화』 52,
서울대학교 인문대학 동아문화연구소.
이성범(2015), 『소통의 화용론』, 한국문화사.
존 R. 설(2009), 심철호 역, 『지향성』, 나남.
퍼트남(2002), 김효명 역, 『이성 진리 역사』, 민음사.
G. W. F. 헤겔(2005), 임석진 역, 『정신현상학』 1권, 한길사.
John Berger (1972), 편집부 역, 『이미지-Ways of Seeing』, 동문선.
- Austin, J. L. (1962), *How to do Things with Words*, New York: Oxford University Press.
Carrol, Noël (1996), “As the Dial Turns: Notes on Soap Operas”, *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press.
Grice, Paul (1989), “Logic and Conversation”, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
Ihde, Don (2007), *Listening and Voice*, New York: State University of New York Press.
Searle, John R. (1979), “Literal Meaning”, *Expression and Meaning*, New York: Cambridge University Press.
Smith, Greg M. (2003), *Film Structure and the Emotion System*, New York: Cambridge University Press.
Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye*, New Jersey: Princeton University Press.

원고 접수일: 2016년 4월 11일

심사 완료일: 2016년 5월 13일

게재 확정일: 2016년 5월 14일

ABSTRACT

A Study on the Structure and Mechanism of
Words and Image in Dramas

— Focused on *Misaeng* (2014), a Television Drama

Yang, Sun-Good*

Owing to the development of visual media, movies and television dramas are central to the drama form recently. Especially, Korean television dramas have made a remarkable qualitative progress since the 1990s, and it is no exaggeration to say that they are the aesthetic model of other television dramas around the world today. While enjoying television dramas in our daily lives, however, we have no epistemological self-consciousness of why we are immersed in watching television dramas this much. In addition, new television dramas are constantly being produced with a similar format, but we have not even found a methodology good enough to discover common aesthetics among them and to extract distinctive features.

As a form of behaviors, dramas develop events by exposing behaviors with words and images. Therefore, the methodology of drama aesthetics can be regarded to focus on analyzing the structure and mechanism of such

* Professor, Department of Korean Language and Literature, Seoul National University

words and images. Thus, as a part of the process of discussion I have attempted so far, this study aims to examine the structure and mechanism of words and images in dramas, based on phenomenological views and perception theories. Particularly, this study attempted to explore the relation between words and images and how to compose words and images by the camera point of view, especially focusing the form of television dramas. Besides, this study investigated how the structure and mechanism of words and images get related to the way of television dramas showing themes.

Television dramas can naturally draw out viewers' empathy through a close harmony between the auditory perception from television drama characters' utterances and the visual perception showing their behaviors and objects. Through this process, Viewers perceive the world provided by television dramas as their own 'environment (Umwelt)' and recognize their existence of 'Being-in-the-world (In-der-Welt-Sein)' as 'us' not 'me'. Today, television dramas have become central to the drama form, and it is attributed to such an aesthetic structure of television dramas. This study has a feature as a preliminary review to explore the general aesthetic mechanism of television dramas. Thus, this study attempted to seek a methodology of analyzing universal dramas, particularly focusing on *Misaeng* out of all the Korean dramas.

