

기호학의 관점에서 본 사진 언어

—신문 사진을 중심으로

박인철

시각 매체를 통한 커뮤니케이션 혹은 의미 활동에 대한 성찰은 지시체 référent와 이미지 사이의 관계에 대한 문제를 고려하지 않으면 안 된다. 이것은 사실의 재현 방식에 관한 문제다. 이 문제는 조형 예술 전반에 관련된 문제이긴 하지만 특히 시각 매체가 사진 이미지일 경우 한결 날카롭게 제시된다. 왜냐하면 통상적으로 사진이란 세계를 충실하게 반영한다는 믿음을 갖고 있는 사람들이 많기 때문이다. 이러한 믿음은 사진의 출현과 더불어 생겨났는데, 이 믿음은 사진 이미지란 것이 사진을 찍는 사람의 역할은 별로 없는 상태에서 거의 기계적인 과정을 거쳐 생산된다는 생각에 토대를 두고 있다고 할 수 있다. 사진의 예술성에 대한 논란도 여기서 비롯한다. 아무튼 사진은 우리에게 그것이 보여주는 것의 존재를 의심의 여지없이 보증하는 필요하고 충분한 증거로 여겨지고 있는 것은 사실이다. 그리고 이러한 생각은 사진의 초창기에 상당히 만연되어 있었다. 하지만 그후 사진이 지니고 있는 예술적 가치가 강조되었으며 기호학의 대두와 더불어 이론적인 차원에서 사진의 존재론적인 지위에 대한 새로운 성찰이 행해졌다. 그러면 필립 뒤부아Philippe Dubois와 함께 사진 이미지와 그 지시체의 관계에 대해 비평가들과 이론가들이 취한 견해가 어떻게 변화해

왔는지 일별해보자.

첫째는, 앞에서 말한 것처럼 통상적으로 만연되어 있는 것으로, 사진을 '사실을 반영하는 거울 miroir du réel'로 보는 견해다. 이 견해는 사진 이미지와 그 지시체 사이에는 유사성이 존재한다고 생각함으로써 사진을 사실의 완벽한 재현으로 간주한다. 요컨대 사진은 사실의 객관적인 '유사물 analogon'로서 그 본질은 모방적 mimétique인 데에 있다.

둘째는 앞의 견해에 대한 반발로 사진을 '사실의 변형 transformation du réel'으로 보는 견해다. 사진의 예술성을 인정하는 이론가들 그리고 기호학자들이 이러한 견해를 취하는데, 이에 따르면 사진의 완벽한 사실성이란 것은 사실 효과 effet du réel, 혹은 사실에 대한 인상 impression du réel에 지나지 않는다는 것이다. 이 견해는 사진을, 사실을 비추는 중립적인 거울이 아니라 "사실을 전환시키고, 분석하고, 해석하고 게다가 변형시키는 도구"로 간주한다. 이 경우 사진은 언어처럼 문화적으로 약호화된 codé 것이다. 사진은 사진가의 비전에 따라 그 조형적인 자질들이 여러 가지 방식으로 실현된다. 요컨대 사진은 결코 주체가 배제된 중립적이고 객관적인 이미지가 아니다.

셋째는 사진을 '사실의 흔적 trace d'un réel'이라고 보는 견해다. 사진 속에는 그것을 제작하는 과정에서나 해독하는 과정에서 온갖 약호들이 작용하고 있지만, 그럼에도 불구하고 그 속에는 무엇인가가 끈덕지게 존재하는데 그것은 바로 사진 이미지의 대상이 되었던 사실, 즉 지시체의 존재다. 바르트가 말기에 사진에 대해 취했던 생각이 바로 이것인데, 그는 사진을 다른 재현 양식과 달리 그 이미지가 "지시체와 결코 구별되지 않고" "그 대상물을 항상 데리고 다닌다"¹⁾ 이미지로 파악하였다. 이러한 견해는 퍼스 Peirce가 지표 indice에 대해 제시한 개념 — 퍼스는 기호와 그것이 지시하는 대상이 인접 관계 혹은 인과 관계에 있을 때 이 기호를 지표라고

1) R. Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980, pp. 16, 17.

불렀다——에 영감을 받았다고 볼 수 있다.²⁾

위의 세 가지 견해는 역사적인 관점에서 사진의 본질에 대한 시각의 변화를 말하고 있지만 우리로서는 사진의 본질 규정을 위해 어느 것을 취하고 다른 것은 부정하고 싶지는 않다. 왜냐하면 사진은 발생적인 차원에서 본다면 지표적인 성격을 띠고 있지만——피사체를 반사한 빛이 필름에 흔적을 남겨놓는다는 점에서——, 아울러 제작된 사진 안에는 도상적인 면도 존재하고, 게다가 앞으로 보게 되겠지만 상징적인 면도 존재하기 때문이다. 즉 세 가지 견해는 모두 사진의 본질로 공존할 수 있다. 우리는 여기서 사진의 지시적인 면과 도상적인 면, 상징적인 면, 그리고 여기에 덧붙여 도상학적인 면을 사진 이미지를 이루는 계층들로 보고, 이들을 각각 분리해서 살펴보고자 한다. 그리고 그 대상으로는 사진의 도상적인 면이 가장 두드러지게 나타나는 신문 사진 *photographie de presse*을 취하고자 한다.

1. 신문 사진

신문 사진은 사진 일반의 특성이라고 할 수 있는 도상적인 성격이 가장 잘 드러나는 사진이다. 신문 사진은 현실성과 직접성을 목표로 삼고 있고 아울러 그 이미지가 피사체와 극히 유사하기 때문에 독자는 자기가 본 이미지로부터 이것이 지시하는 피사체의 정체를 즉각 분간해낼 수 있다. 그렇기 때문에 신문 사진의 생명은 그 진실성에 있다고 할 수 있다. 그런데 사실 사진은 그것이 모사하고 있는 대상과 가장 유사한 관계에 있지만, 그럼에도 불구하고 우리가 그 대상을 그 무엇이라고 분간하는 일을 제외하면, 그 이미지가 띠고 있는 의미는 그것을 보는 사람마다 천차만별일 수가 있다. 그만큼 사진 이미지는 여느 모방적인 작품과 마찬가지로 다의적인

2) 더 자세한 논의를 위해서는 Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, 1983, pp. 20~53을 참고할 것.

의미를 지니고 있다고 할 수 있다. 이것은 예술 사진의 경우에는 더욱 심할 것이다. 그러나 신문 사진에 결들여지는 타이틀과 설명문 *légende*, *caption*은 독자로 하여금 여기에 일의적인 의미를 부여할 수 있도록 독자를 유도한다. 설명문—불어에서 *légende*란 “반드시 읽어두어야 할 것”이라는 의미가 있다—은 고전 수사학에서 변론의 초점으로 간주되는 세 가지 질문, 즉 누가, 언제, 어디서에 대한 질문에 대한 대답을 제공하는 역할을 한다. 즉 설명문은 시간을 명시하고 사진의 주인공과 사건이 일어난 장소를 명명한다. 이를 통해 설명문은, 광고에서 문안과 마찬가지로, 다의적으로 해석될 수 있는 사진 이미지에 일의적인 해석을 할 수 있도록 방향을 제시한다. 설명문은, 바르트의 표현을 빌리면, “부유하는 기의 *signifié*들의 띠”를 “한곳에 정박 *ancrage*”시키는 역할을 한다. 즉 설명문은 독자가 장면과 장면을 채우고 있는 요소들의 정체를 분간하는 것—이미지를 앞에 두고 “이것은 무엇일까?”라는 물음에 대해 대답하는 것—을 도와준다. 따라서 설명문은 사진에 진실성을 확보해준다. 설명문을 통해 사진의 시간, 그 ‘영원한 현재’는 달력의 날짜 속에 기입되고 여러 가지 추측을 불러일으킬 수 있는 사진 속의 장소는 하나의 장소로 정해지며, 얼굴의 소유자에게는 이름이 붙여진다.

이처럼 신문 사진은 우리들에게 사실 그 자체를 눈앞에 제시함으로써 우리에게 제공되는 기사의 진실성을 보장해준다. 그것은 어떻게 보면 수정처럼 투명한 순수한 기표처럼 나타난다. 하지만 이 극도의 자연스러움, 이 투명한 기표 한가운데서 이와는 다른 의미 현상이 일어나지 않는지 주의할 기울여볼 필요가 있을 것이다. 만일 신문 사진이 순수한 기표에 불과하다면 그것은 우리가 기호라고 부를 수 있을 만한 것의 지위, 다시 말하면 사진 언어라고 부를 수 있을 만한 지위를 갖지 못할 테고, 또 기호학의 대상도 되지 못할 테니까 말이다. 왜냐하면 우리가 기호학적인 관점에서 언어라고 부르는 것은 기호를 이루는 기표와 기의의 관계가 자의적인 점에 있기 때문이다.³⁾ 물론 사진의 경우 이 자의성의 정도는 언어 기호에 비

해 약한 것이 분명하지만.

이제 추상적인 논의에 들어가기에 앞서 우선 우리가 분석 대상으로 택한 『프랑스 수아르 *France soir*』의 제1면에 실린 사진들을 살펴보기로 하자. 『프랑스 수아르』는 프랑스에서도 사진을 선택하는 데 가장 공을 많이 들이는 신문으로 정평이 나 있다. 알다시피 신문의 제1면이란 신문의 면 전체를 두고 고려한다면 그날 혹은 그 전날 일어난 사회·정치·경제 분야에서 가장 중요하다고 생각되는 정보와 사건들이 실리는 면이다. 신문 사진은 여기에서 사건의 사실성과 현실성을 독자에게 직접적으로 제시하는 역할을 한다. 그런데 『프랑스 수아르』의 제1면 기사에 실린 사진들은 다른 신문들처럼 꼭 시사적으로 중요한 사건만을 다루고 있지는 않다. 경우에 따라서는 다른 신문 같으면 3면 기사로 취급될 수 있는 사건들(빈민굴에서 벌어진 마약 사범들 소탕을 다룬 장면, 교도소 수형자가 헬리콥터를 타고 도주하는 장면, 치정 사건에 휘말린 혐의자의 모습, 살인 현장의 장면, 심지어는 모델의 누드 등)도 제1면에 자주 실리는 것을 볼 수 있다. 예컨대 1980년 1월 4일에 실린 ‘미스 프랑스’의 사진((사진-1))도 그러한 경우에 해당한다.

〈사진-1〉에서 오른쪽에는 ‘Miss France 1980’라고 씌어진 현장(懸章)을 두르고 밝은 미소를 지며 관중들의 환호에 팔을 치켜들고 있는 미스 프랑스 파트리시아 바르직크의 모습을 찍은 사진이, 왼쪽에는 교실에서 미소짓고 있는 모범적인 여고생의 모습을 찍은 사진이, 그 아래에는 가족 사진 앨범을 펼쳐두고 미소를 짓고 있는 그녀의 가족 사진이 실려 있다. 그리고 이와 관련된 기사 위에는 “미스 프랑스는 수학에 재능이 있다 Miss

3) 소쉬르의 다음 말을 참고하라. “한 가지 지적하고 넘어가자. 기호학이 하나의 학문으로 정립되는 날, 기호학은 순전히 자연적인 기호들에 의존하는 표현 양식들—무언극 같은—이 과연 당연히 기호학의 분야인가 하는 점을 자문하게 될 것이다. 설령 기호학이 그러한 분야들을 자신의 분야로 취한다 할지라도, 기호학의 주된 대상은 여전히 기호의 자의성에 입각한 각종 체계의 총체일 것이다”(F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1974, édition critique préparée par Mauro, Payot, p. 100).

France a la bosse des maths”는 타이틀이 굵은 글자로 표기되어 있고 오른쪽 사진 아래에는 “파트리시아 바르직크, 멋진 몸매에 좋은 머리”라는 설명문이 붙어 있다.



〈사진-1〉

우리는 이 사진을 통해 프랑스에서 가장 아름다운 여성의 육체를 감상한다. 그리고 세 장의 사진을 비교해가면서 그 속에서 공통적인 특징, 즉 미소를 발견하고 여성의 건강한 아름다움을 확인한다. 그 다음 세부적인 사실들, 즉 펼쳐진 노트, 가족의 식탁에 놓여진 사진들, 넥타이를 맨 가장, 그리고 할머니 등에 주목하면서 이 아름다운 여인이 학교에서나 집에서나

모범적인 학생이자 자식이라는 사실에 주목한다. 게다가 “미스 프랑스는 수학에 재능이 있다”는 타이틀은 여자가 얼굴이 예쁘면서 동시에 머리가 좋을 수도 있다는(흔히 사람들은 그 반대로 생각하는 경향이 있지만) 일종의 도덕적인 교훈마저도 내포하고 있다. 이 설명문은 “육체에 감도는 우아함이라는 것은 정신에 깃드는 양식(良識)과도 같다”는 라 로쉬푸코의 격언을 생각하게끔 하는 바가 있다.

하지만 우리는 미스 프랑스 선발이라는 이 일회적인 사건, 그리고 이 매력적인 미소를 담은 사진들 속에 감추어진 전언을 눈여겨볼 필요가 있다. 모범적인 학생으로서 학교에서 공부도 잘하는 파트리시아 바르직크는 가정에서 가족들에 둘러싸여 승리를 만끽하고 있다. 그리고 카메라 세례를 받으며 무대 위에서 현장을 두르고 관중 앞에서 오른팔을 치켜든 모습을 역부감(로 앵글)으로 찍은 그녀의 사진은 프랑스 사람들에게는 전통으로 공화국을 상징하는 마리안느Marianne의 상징이다. 프랑스 혁명 이후 공화국은 한 팔을 높이 쳐들고 깃발이나 선언문을 휘두르거나, 예컨대 들라크루아의 그림 「민중을 이끄는 자유의 여신 La Liberté guidant le peuple」에서 처럼(혹은 장 레옹 제롬과 도미에의 「공화국 La République」 같은 그림), 총을 휘두르고 서 있는 여자의 모습으로 상징화되어 있기 때문이다.

이렇게 해서 우리는 각기 다른 공간에서 찍힌 미스 프랑스의 세 이미지 속에서 일과 가정 그리고 적어도 프랑스 사람들에게는 조국을 나타내는 상징을 보게 된다. 사진에서 이러한 상징을 독해하는 것은 앞에서 우리가 사진 이미지와 피사체의 유사 관계 relation analogique에서 사실의 정확한 재현을 인식하는 것과는 성격이 다르다. 사진 이미지 속에 감추어진 상징들을 알아보는 독해는 단순한 직관을 통해 이루어지는 것이 아니라 한 집단의 구성원들이 공유하고 있는 문화적인 기억, 혹은 규약에 의존함으로써 이루어진다. 미스 프랑스를 찍은 이미지의 도상적인 면이 공시적인 차원 dimension connotative에서, 사진의 기표(記表)signifiant를 이룬다고 한다면 방금 우리가 파악한 상징은 사진의 기의(記意)signifié를 이룬다고 할

수 있을 것이다. 이때의 기표와 기의의 관계는, 앞에서 유사 관계에 바탕을 둔, 이미지와 피사체의 관계처럼 자연스러운 것이 아니라, 어느 정도 자의적(恣意的)인 성격을 띠고 있다. 바로 이러한 이유에서 우리는 사진 이미지를 하나의 기호로, 하나의 언어로 간주할 수 있게 된다.

2. 신문 사진의 신화 문자

미스 프랑스를 찍은 사진 속에서 일과 가정, 조국이라는 상징을 독해한 것은 '신화 문자mythographie'를 독해하는 것과 같은 차원에 속하는 것이다. 신화 문자란 선사 시대 고고학자 르루아-구랑André Leroi-Gourhan이 사용한 용어다. 신화 문자는 일종의 데생인데 이것은 인류가 사용한 최초의 문자라고 할 만한 것이다. 르루아-구랑은 막달레니안 시대 아리에주의 니옥스 동굴에서 발견된 벽화나 오스트레일리아 원주민의 그림 등 선사 시대의 그림뿐 아니라 현대의 참치 선전 광고도 신화 문자의 성격을 갖고 있다고 주장한다. 우리가 지금 사용하고 있는 문자는 선적(線的)으로 전개되지만 신화 문자는 다차원에 걸쳐서 전개된다. 표의 문자idéographie, 그림 문자pictogramme, 알파벳 같은 표어 문자logographie는 언어 단위를 공시하고 대상을 지시한다.⁴⁾ 하지만 신화 문자는 이것이 그리고 있는 대상

4) 르루아-구랑에 따르면 에스키모인들이 그린 그림이나 라스코 벽화의 그림은 그림 문자에 해당한다. 전자는 하나의 행동의 계기적인 상태들을 작은 데생들로 그리기 때문이고, 후자는 행동의 과거·현재·미래가 담겨 있는 그림(들소에 의해 쓰러진 사람)이기 때문이다. 이와 달리 신화 문자는 하나의 행동의 계기적인 상태들을 묘사하지 않는다. 그리고 여기서는 어떤 장면(신화적인 의미가 담겨 있는)에 참여하는 인물들도 선적으로 나열되어 있지 않다. “예컨대 오스트레일리아의 벽화에 사람이 한 명 있고 그 옆에 창 한 개, 새 한 마리 혹은 사람이 한 명 서로 나란히 배열되어 있거나 전체적인 모티프 안에 용해되어 있다면, 이 그림은 신화적이다. 이러한 형상들은 구전적인 전통에 바탕을 두고 있다. 이 그림을 통해 이러저러한 전설이나 신화가 이야기된다”(A. Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, Pierre Belfond, 1982, pp. 67~68).

을 통해, 마치 수사학적인 전의(轉義)trope처럼, 대상이 아닌 다른 복합적인 정신적인 표상을 외시한다. 뒤크로와 토도로프는 『언어과학 백과사전』에서 신화 문자를 “철자 표기가 (언어적인) 언어와 관련된 것이 아니라 하나의 독자적인 상징 관계를 이루는 체계”⁵⁾라고 정의하고 있다. 예컨대 수마트라의 루추족은 선전 포고를 할 때 적에게 흠들이 파여진 나무 조각과 깃털 하나, 감부기불 그리고 생선 한 마리를 보낸다고 한다. 이것은 자기네 부족이 흠이 파여진 수효와 같은 수효의 남자들이 새처럼 빠르게(깃털) 공격해서 모든 것을 황폐화시키고(감부기불) 그들의 적을 삼켜버리겠다(물고기)는 의사를 의미한다. 현대에 뱀 한 마리가 휘감고 있는 막대기를 그린 그림으로 병원을 지시하는 것도 일종의 신화 문자라고 할 수 있다.

원시 시대나 현대나 인간은 신화 문자를 통해 자기가 속해 있는 사회에 대해 가지고 있는 믿음, 그 사회의 이념 혹은 영속적인 가치를 표현한다. 사회 구성원들은 신화 문자 속에서 이러한 믿음, 이념, 영속적인 가치를 인식함으로써 서로 유대감을 가진다. 프레데릭 랑베르는 신문 사진이 오늘날 우리가 접하는 신화 문자의 대표적인 예라고 지적하고 있다. 왜냐하면 “신문 사진은 우리에게 사건에 대한 정보를 제공하기도 하지만 이와 더불어 우리가 살고 있는 사회 체계에 대해서, 그리고 우리 자신에 대해서 알려주기”⁶⁾ 때문이다. 우리가 사실의 충실한 재현으로 여기고 있는 이미지 속에 하나의 ‘범례적인 형태 une forme exemplaire,’ 혹은 상징이 존재하는데, 신화는 바로 이 범례적인 형태, 혹은 상징을 통해 표현된다. 그렇기 때문에 우리는 이 범례적인 형태, 혹은 상징을 신화 문자라고 부르는 것이다.

신화 문자에 대한 이해를 돕기 위해 역시 『프랑스 수아르』에 실린 사진을 하나 더 보기로 하자. <사진-2>는 세 쌍둥이를 분만한 한 가족의 사진

5) O. Ducrot & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 249.

6) F. Lambert, *Mythographes*, Edilig, 1986, p. 11.

을 담고 있다. 이 사진을 앞에 두고 독자의 시선은 자연 가족들의 수를 세 어볼 것이다. “그녀는 처음에 아이 하나를 낳고, 이어 쌍둥이, 그리고 세 쌍둥이를 낳았다”는 타이틀과 가족들의 이름을 열거한 설명문에 따라 이 아이들을 확인해보고 이 예외적인 사건에 경탄할 것이다. 이러한 예외적인 분만은 과학적인 사건이기도 하지만 재미있는 일상사이기도 하다. 그리고 독자는 이 새로운 아기들을 키우느라고 엄마가 치러야 할 엄청난 치 다꺼리며, 이러한 대가족을 부양해야 할 가정의 막중한 책임에 대해 측은 한 마음이 가질 것이며, 사진에 나타난 인물들의 표정을 나름대로 음미하 기도 할 것이다(모두 미소를 짓고 있지만 아기를 안고 있는 мам딸은 자랑스러 운 표정을 짓고 있으며 사내 쌍둥이는 호기심어린 시선으로 갓 태어난 자기 동생들을 바라보고 있으며, 여자 쌍둥이는 빈손을 어떻게 해야 할지 모르면서 다소 질투어린 시선으로 새로 탄생한 아이들 쪽을 향해 시선을 보내고 있다. 부모는 피로하긴 하지만 행복한 미소를 짓고 있다).

지금까지 우리가 한 독서는 타이틀과 설명문이 제시하는 길을 따라서 이 사진이 지시하는 객관적인 표상을 음미해보았다. 그런데 우리는 이와 더불어 이 사진의 구도를 눈여겨볼 필요가 있다. 이 사진에는 피라미드 구조가 여러 곳에서 실현되고 있다. 전체적으로는 아버지가 정점으로 있고 설명문에 나온 대로 “쌍둥이 자매 제롬과 소피, 크리스틴느 그리고 세 쌍둥이 중 두번째 아기, 끝으로 세번째 아기를 안고 있는 맘딸 실비”가 밑변을 차지하고 있는 피라미드 구조다. 부인과 아이들은 이름으로 불려지고 있다. 하지만 아버지는 성만으로 충분하다. 그는 ‘가장’인 것이다. 이와 같은 피라미드 구조는 가정 안에서 권력과 역할에 대한 고정된 표상을 독자에게 제시한다. 이 피라미드 구조 속에는 또 하나의 피라미드가 있다. 그것은 어머니를 정점으로 두 딸이 밑변을 차지하고 있는 피라미드다. 또한 맘딸은 두 아기가 밑변을 차지하고 있는 삼각형의 정점을 차지한다. 그리고 왼쪽은 남성의 공간을, 오른쪽은 여성의 공간을 표상하고 있다. 우리의 문화적인 지식은 이 사진에서 나타난 피라미드 구조를 똑같은 구조가 실

Elle a
eu un
enfant,
puis des
jumeaux,
puis des
triplés...



Le genre à crêpe, devant le père debout tenant une des triplées : Jérôme et Sophie, les jumeaux, Christine et la sœur cadette de gauche et, enfin, l'aînée, Sylvie, avec le troisième bébé dans les bras. Photo: République Lorraine

Il ne leur manque plus que des quadruplés. Mais Mme Thompson est en état de gestation. Elle est enceinte de trois enfants. A son tour, elle aura le premier d'un des jumeaux de deuxième et des triplés cette année. Cette grossesse sera multiple et risquée, ce sont des spécialistes. La mère est même que cela soit comme ça. D'ailleurs, les trois derniers bébés sont allés à l'hôpital. Quand le père, un professeur de Mathématiques, a cherché un grand appartement.

Page 6, l'article de l'économiste DUCLOS

Photo « Republicain Lorrain »
« France-Soir » 25 janvier 1983

〈사진-2〉

현된 레오나르도 다 빈치의 「성 안나의 가족」이나 엘 그레코의 「피에타」와 연결시킬 수도 있을 것이다. 이렇게 해서 우리는 이 사진 속에서 프랑스의 가족 구조를 재생하고 있는 신화 문자를 발견하게 된다. 설사 우리가 이 사진을 우리를 따분한 일상 생활로부터 잠시 해방시켜줄 수 있는 즐거운 구경거리로 본다 할지라도 이 사진은 안정된 구조를 갖는 피라미드 구도——피라미드는 가장 안정된 구조다——를 통해 사회의 규범을 우리에게 제시해주고 있는 것이다. 또한 산업 사회 이후 비록 가족의 규모가 축소되고 독신자들이 늘고 있는 형편이지만 이 사진은 프랑스 사회에 여전히 존 재하고 가정의 가치를 환기시키고 있다. 어떻게 보면 안정된 가족을 나타 낸 신화 문자는 문제의 가족이 보이고 있는 예외적인 출산율을 알리는 정 보보다 더 중요한 것인지도 모른다. 여기에 신문 사진의 정보가 지니고 있 는 이중적인 의미가 있다. 그 하나는 사람들이 모르고 있는 것, 사회 제도 안에서 진보하거나 퇴보하고 있는 것을 알려주는 것이고, 다른 하나는 이 러한 정보를 통해 사회의 규범이 아직은 유지되고 있다는 것을 알려주는 것이다.

3. 신문 사진의 수사학

이번에는 1983년 10월 24일 『프랑스 수아르』 제1면에 게재된 사진을 보 자(〈사진-3〉). 이것은 베이루트에 파견된 다국적 군대 초소 중 폭격을 받 은 한 프랑스 공수 부대에서 한 군인이 잔해 속에 파묻힌 동료의 손을 잡고 있는 장면을 찍은 얀 모르반 Yan Morban의 유명한 사진이다.

이 사진의 타이틀은 “레바논: 평화 유지군의 군인들이 흘린 피”로 나와 있고, 설명문으로는 다음과 같은 글이 적혀져 있다. “생명에 연결된 마지막 끈: 손, 잔해 속에 갇혀 천천히 생명이 꺼져가고 있는 동료를 복돋워주 는 듯한 격려의 손. 살아난 군인과 잔해 속에 파묻힌 그의 동료 사이의 일

체감. 가슴 뭉클한 장면.”

이 사진은 인물과 배경이 사진 전체를 가득 채우도록 프레임을 잠으로써 상황의 극적인 효과를 높이고 있다. 또한 굵은 입자와 분명하게 나타난 망판 때문에 이미지는 흐릿하게 보인다. 이것은 잔해 속에서 이 장면을 찍을 때의 각도의 어려움을 말해주기도 하고, 또한 이미지가 아직도 폭발 때 일어난 먼지 속에 파묻혀 있는 것처럼 보이게도 한다. 그리고 잔해들에는 강렬한 빛이 던져 있고 파묻힌 군인의 손이 빠져 나와 있는 구덩이는 어둠 속에 파묻혀 있다. 이와 같은 빛과 어둠의 대조 역시 이 장면의 극적 효과를 강조하는 데 기여하고 있다. 이러한 기법들은 이 사진에 사실 효과 혹은 자연스러운 효과를 확보해준다.

유사 관계에 입각해서 행한 이러한 사진의 독해는 독자인 우리를 사진 이미지가 지시하고 있는 사실의 세계로 이끌어간다. 사진은 사실에 부합하기 때문이다. 하지만 이와 같은 독해에 이어 또 다른 독해도 가능하다. 앞의 유사 관계에 바탕을 둔 언어의 독해를 무효화시키지 않으면서 이를 대치하는 이 독해는 수사학적인 독해라고 부를 수 있는 그러한 독해다. 왜냐하면 어둠 속에서 육체와 분리된 채 내민 손을 무릎을 꿇고 붙잡고 있는 살아 있는 병사의 손에서 우리는 삶과 죽음이 서로 벌이고 있는 결투에 대한 비유적인 표현을 보기 때문이다. 이것은 수사학에서 말하는 대구(對句) antithèse라고 할 수 있다. 이 대구는 도상적인 차원에서 흑과 백의 거친 대조를 중심으로 조직되어 있다. 이 사진이 지니고 있는 상징적인 면은 합장한 두 손의 표현에 있을 것이다. 흑·백의 대조가 가장 뚜렷하게 나타나고 있는 곳도 바로 이 부분이다. 사진의 공간 전체를 조직하는 두 손은 상징이라는 형태를 띠고 있다. 왜냐하면 두 손은 무덤이라고 할 수 있는 검은 구덩이를 바탕으로 부각되면서 동료를 죽음으로부터 구해내려고 하는 살아 있는 인간의 연대감을 구체화시키기 때문이다. 잔해 속에 새겨진 서로 손을 잡고 있는 모습과 평화 유지군 병사의 기도하는 자세, 그리고 순간적으로 포착된 이 돌조각 같은 모습은 죽음을 앞에 둔 병사의 기도라고 부를 만한 것이다.

4. 사진의 계층

우리는 앞에서 세 장의 신문 사진을 통해 이미지에 대한 몇 가지 독해를 시도해보았다. 우리는 우선 유사 관계에 입각하여 이미지로부터 출발해서 이것이 지시하고 재현하는 실제 대상을 음미하였고, 이어 사실 효과를 빚어내는 여러 가지 기법이나 문제의 사진과 다른 이미지와 맺고 있는 연관성, 그리고 신화 문자를 해독해보았다. 이제 이것을 이론적으로 정리하여

신문 사진의 이미지에 존재하는 여러 계층과 여기서 비롯되는 다층적인 의미를 살펴볼 때다. 우리는 여기서 신문 사진의 계층을 세 가지로 나누고자 한다. 그리고 이 세 가지 계층은 미술사가 파노프스키 Erwin Panofsky가 회화에 대해 행한 세 가지 의미 구분——일차적 혹은 자연적 의미, 이차적 혹은 규약적 의미, 내재적 의미——과 어느 정도 부합함을 밝혀둔다.

사진의 첫번째 계층은 '지시와 도상의 계층 niveau référentiel et niveau iconique'이다. 사진 이미지와 피사체 사이의 유사성은 이 계층에서 확립된다. 이 계층은 사진의 기표에 해당한다. 우선 지시의 계층에서 사진을 통한 재현은 지시체인 실제 사물을 우리에게 강요한다. 그리고 사진을 보는 사람은 사진을 보고 "이것은 무엇이다"라고 파악한다. 바르트는, 사진은, 외시적인 면에서, 실제 사물에서 복제된 사물, 즉 이미지로 이행하는데 어떤 변형도 거치지 않기 때문에 실제 사물과 이미지를 결합시키는 데 어떠한 중개도 필요 없는 전언을 전달하는 이미지로 간주한다. 이러한 의미에서 사진은 그림이나 영화와 달리 '약호 없는 전언 message sans code'이라는 특수한 지위를 갖고 있다. 물론 사진은 이러한 외시를 바탕으로 역사적이거나 문화적인 공시를 가질 수는 있다. 하지만 사진은 그 외시적인 면을 파악하는 데 있어서, 즉 이미지에 해당하는 실제 사물의 정체를 파악하는 데 있어서 독자에게 아무런 지식의 습득도 요구하지 않는다. 이를 위해서는 다만 모든 인간에게 공통된 시간을 초월한 지각 작용만 있으면 된다. 이러한 이유에서 바르트는 사진을 '코드 없는 전언 message sans code' '글자 그대로의 사실 le réel littéral' '광택 없는 인류학적 사실 fait anthropologique mais'을 복사하는 이미지라고 말한다.⁷⁾

7) R. Barthes, "Le message photographique," p. 10; "Rhétorique de l'image," p. 36, in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982. 그런데 지시의 계층에서 바르트가 말한 것처럼 사진 이미지에 해당하는 실제 사물의 정체를 파악하는 일이 독자에게 아무런 지식의 습득도 요구하지 않는 것은 아닌 것 같다. 플로슈는 사진 안에 실현된 기법(예컨대 대조와 같은 기법)을 창조하고 이를 이해하기 위해서는 사진가나 감상자에게 모두 학습을 요구한다고 주장한다. 즉 사진의 경우에도 역사적이고 문화적인 성격이 존재하는 것이다(J.-M. Floche, *Petites*

지시의 계층은 파노프스키가 회화 작품에서 설정한 전도상학적 *pré-iconographique*인 계층에서 이루어지는 1차적 의미 혹은 자연적 의미 *signification primaire ou naturelle*에 대응한다고 할 수 있다. 1차적 의미는 사실 의미와 표현 의미로 이루어진다. 사실 의미 *signification de fait*는 눈에 보이는 시각적인 형태들이나 이것들이 변해가는 상황을 우리가 실제 경험을 통해 감각적으로 알고 있는 어떤 것과 동일한 것인지를 식별함으로써 “이것은 무엇이다”라고 확인하는 것이고, 표현 의미 *signification expressive*는 사실 의미의 대상인 형태들과 상황에서 풍겨나오는 감정적인 내용을 가리킨다.⁸⁾ 파노프스키는 이러한 1차적 의미를 담고 있는 형태를 모티프라고 부른다. 예컨대 미스 프랑스의 사진에서 얼굴이 예쁜 파트리시아가 미소를 지으며 관객을 향해 오른팔을 치켜든 모습, 교실에서나 가정에서나 동급생들과 가족들과 어울려 있는 모습을 확인하는 것은 사실 의미고, 이 세 가지 상태에서 파트리시아의 건강함을 지각하는 것은 표현 의미에 속한다.

그런데 우리는 이 첫번째 계층에서 지시의 계층에 도상적 계층을 덧붙이고자 한다. 실상 사진은 우리에게 이미지와 실제 사물 사이의 동일성이나 유사성을 제공하는 일로 그 소임이 다 끝나는 것은 아니다. 이미지는, 이것이 사실이라는 환상을 주기 위해서 우리에게 ‘사실임직한 *vraisemblable*’ 인상, 즉 사실 효과를 불러일으키지 않으면 안 될 것이다. 앞에서 몇 점의 사진을 통해서 보았듯이 프레임 짜기, 촬영 각도, 빛과 어둠의 대조 등과 같은 기법, 그리고 모티프와 모티프를 결합시키는 구성은 이미지에 도상성 *iconicité*⁹⁾을 띠게 하기 위해 필요한 기법이다. 예술 사진

mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique, Hadès-Benamins, 1985, p. 26).

8) E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, 1939(1987), trad., Cl. Herbertte & B. Teyssèdre, Gallimard, pp. 13~14.

9) 사실 도상성이라는 용어에 대해서 기호학자들은 저마다 다른 견해를 취하고 있다. 예컨대 Charles Morris는 “완전히 도상적인 기호는 복제이어야만 할 것이다”라고 하여 대상에 가

의 경우에는 이러한 기법이나 구성을 사실을 변용시키는 수단으로 삼을 것이다.¹⁰⁾ 그런데 사실임직한 것 혹은 사실 효과는 이미지와 지시체를 연관시키는 것처럼 결코 자연스러운 것이 아니다. 이것은 사회에 의해 약호화되어 있다. 왜냐하면 이러한 기법들은 독자에게 그가 보고 있는 이미지가 사실을 충실하게 재현한 것임을 믿게 하기 위해서 사회가 확보하고 있는 재현 방법이기 때문이다. 실상 우리는 이러한 사실 효과를 통해 유사한 것을 보는 것이다. 그리고 사실 효과를 주는 기법이 약호화되어 있다는 점에서 사진 이미지를 기호로 간주할 수 있는 여지가 있는 것이다.

사진의 두번째 계층은 '주제적 계층 niveau thématique'이다. 주제적 계층은 외시의 차원에서 사진의 기의에 해당한다. 이 계층은 파노프스키가 말한 '도상학적 계층 niveau iconographique'에 해당한다고 할 수 있다. 파노프스키가 말한 도상학적인 계층이란 회화 작품의 2차적인 혹은 규약적인 의미 signification secondaire ou conventionnelle가 실현된 계층으로 여기서는 1차적 의미가 담겨 있는 모티프가 작품의 주제나 개념에 연결된다. 이를테면 한 남자가 모자를 벗어서 고개를 숙이는 모티프는 '인사'라는 주

장 근접한 기호가 도상적인 기호라고 주장하고 있다. 퍼스는 비록 모리스와 비슷하지만 조금 더 부드러운 견해를 취하고 있다. "하나의 기호는 이 기호의 대상을 주로 유사하게 재현할 수 있을 때 도상적이다." 유사함이라는 용어는 복제보다는 덜 엄격하게 보인다. 하지만 두 사람 모두 도상적인 기호가 모방의 대상에 완전히 종속된다고 보는 점에서는 차이가 없다. 이와 반대로 린드킨스(cf. R. Lindelars, *Essais sémiotique visuelle*, Klincksieck, 1976, pp. 14~15 et *passim*)와 에코(cf. U. Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique," *Communications*, n° 29, Seuil)는 도상적인 기호는 문화적으로 코드화되어 있다고 주장한다. 도상적인 기호가 언어 기호처럼 완전히 규약적인 것은 아니라는 단서를 달고 있지만, 사진의 경우 도상성의 문제에 있어서 지젤 프로인트도 사진의 도상적인 성격을 인식하는 데 있어서 역사-사회학적인 조건을 밝히고 있다(cf. G. Freund, *Photographie et société*, Coll. *Points*, Seuil, 1974). 플로슈도 사진 이미지의 도상성을 '문화 내적인 현상'이라고 보고 있다. "도상성은 한 문화 내에서, 그리고 이러저러한 표현 체계와 의미 체계에 대해서 우리가 지니고 있는 태도들의 테두리 내에서 이해될 수 있다"(J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, 1986, p. 28). 이러한 점에서 보면 이미지도 언어 기호와 마찬가지로 '자의적'이라고 할 수 있다.

10) 도상적 기호의 변형에 관해서는, cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992, pp. 124~85.

제와 연결된다. 이 의미가 규약적이라 함은 모자를 벗는 것이 중세 기사도의 전통에서 유래하기 때문이다. 이러한 관습을 모르는 오스트레일리아의 오지에서 사는 사람은 이 모티프를 '인사'라는 주제에 연결시키지 못할 것이다. 파노프스키는 2차적인 의미와 결합된 모티프를 이미지라고 부른다.¹¹⁾

파노프스키는 2차적 의미를 파악하기 위해서는 문헌 기록에 대한 지식이 필요하다고 한다. 하지만 여기서 그가 말하는 문헌학적인 지식은, 예술 사진의 경우에는 필요할지 모르지만, 여기서 우리가 문제로 삼고 있는 신문 사진의 경우에는 그다지 필요한 것 같지는 않은 것 같다. 사진과 함께 실리는 타이틀과 설명문이 그러한 지식을 대신하기 때문이다. 이를테면 파트리시아의 사진이 그 해의 미스 프랑스의 탄생을 찍은 사진이고 또 그녀가 수학도 잘하는, 학교에서나 가정에서나 모범생이라는 것을 연결시켜 주는 것은 타이틀과 설명문이다. 타이틀과 설명문은 앞에서 인용한 바르트의 말처럼 본래 다의적인 의미를 띠고 있는 이미지들에 부여할 수 있는 “부유하는 기의들의 띠를 ‘한곳에 정박’시키는 역할”을 한다. 따라서 주제적 계층에서 사진을 채우고 있는 장면과 장면을 채우고 있는 요소들의 정체가 정확하게 식별된다고 할 수 있다. 아울러 사진의 수사학적 표현, 다른 이미지들과의 관계들도 이 주제적 계층에 속한다. 예술 사진의 경우에는 이에 대한 지식이 보다 더 적극적으로 활용될 것이다.

지시의 계층과 도상적 계층, 그리고 주제적 계층은 사실과 관계한다. 그런데 우리는 앞에서 『프랑스 수아르』에 실린 신문 사진들을 분석하면서 유사한 사실 넘어 존재하는 신화 문자를 파악할 수 있었다. 이것은 앞의 계층들과는 다른 계층에 속하는 것이다. 우리는 이 계층을 ‘상징적 계층 *niveau symbolique*’이라고 부르겠다. 이 계층은 파노프스키가 말한 ‘넓은 의미에서의 도상학적’ 단계, 혹은 ‘도상 해석 *interprétation iconographique*’

11) Panofsky, *op. cit.*, pp. 17~18.

의 단계다. 이 단계에서 실현되는 의미는 내재적인 의미signification intrinsèque다. 내재적인 의미는 “한 국가, 시대, 계급, 종교적이거나 철학적인 믿음을 지니고 있는 기본적인 정신성을 드러내는 잠재적인 원칙”¹²⁾이다. 작품에서 내재적인 의미를 파악한다는 것은 인간 정신의 본질적인 성향들에 대해 숙지하는 것을 의미한다. 외시적인 차원에서 회화에 나타난 순수한 형태들, 모티프, 이미지, 일화, 우의들을 잠재적인 원칙의 발현물로 생각한다면 이러한 요소들은 카시러가 말한 의미에서 ‘상징적 가치 valeur symbolique’로 해석될 수 있다.

상징적 계층은 전적으로 개념적인 것이다. 그리고 이 계층은 앞의 도상학적 계층보다 문화적으로 훨씬 더 코드화되어 있다. 이 계층에 대해서 지시의 계층과 도상학적 계층은 표현면을 이룬다. 여기서 새로운 기호 관계가 확립된다. 즉 상징적인 계층이 기의라고 한다면 지시의 계층과 도상학적 계층은 하나로 결합되어 상징적 계층에 대해 기표를 이룬다. 바르트의 용어로 표현하면 지시의 계층이 기표고, 도상학적 계층이 기의일 때는 외시 체계 système de la dénotation가 확립되고, 이 두 계층이 기표가 되고 상징적 계층이 기의가 될 경우에는 공시 체계 système de la connotation가 확립된다. 그리고 바르트는 공시 체계의 기의에 대해서 다음과 같이 말하고 있다. “공시 체계의 기의는 일반적이고 전체적이고 분산적인 성격을 동시에 띠고 있다. 그것은 말하자면 이데올로기의 단편이다. 기의들은 문화, 지식, 역사와 교류한다. 그리고 이러한 것들을 통해 세계는 체계에 침투한다고 말할 수 있을 것이다.”¹³⁾ 비록 바르트는 신문 사진이 사실의 기계적인 유사물이기 때문에 2차적인 전언, 즉 공시 체계를 가질 수 없다고 했지만,¹⁴⁾ 우리가 앞에서 보았듯이 신문 사진에서도 신화 문자를 통해 그와 같은 것을 볼 수 있다. 사진 이미지도 다른 모방적인 예술들과 마찬가지로

12) *Ibid.*, p. 20.

13) R. Barthes, “Eléments de sémiologie,” *L’aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p. 78.

14) R. Barthes, “Le message photographique,” *op. cit.*, pp. 11~12.

두 가지 전언을 중심으로 조직된다. 즉 그 하나는 “유사물 그 자체인 외시적인 전언이고, 다른 하나는 사회가 이 외시적인 전언에 대해 생각하고 있는 것을 어느 정도까지는 읽게 해주는 방식인 공시적인 전언이다.”¹⁵⁾ 신문 사진도 다른 기호들처럼 두 차례 분절되는 것이다.

상징적 계층은 각 개인이 지니고 있는 문화적인 역량에 따라 그 범위가 정해지기 때문에 그만큼 각 개인이 한 장의 사진을 놓고 여기에 부여하는 의미도 그의 문화적인 역량에 따라 달라질 수밖에 없을 것이다. 하지만 이 문화적인 역량은 어느 정도는 그 개인이 속해 있는 사회 구성원들이 공유하고 있는 것이다. 미스 프랑스의 사진에서 공화국의 상징인 마리안느의 상징을 보는 것은 다른 국민들에게는 거의 불가능한 일일 것이다. 마찬가지로 가부장적인 제도에 속하지 않는 사람이 여러 자식들을 양산한 한 가정의 가족 사진에서 프랑스 가정의 권력과 역할의 배분 그리고 가정의 가치를 해독하기란 어려운 일일 것이다. 이러한 상징적인 내용, 문화적인 규약이 곧 사진 이미지를 해독하기 위한 열쇠이자 코드다. 사진 이미지가 기호라는 것, 또 사진 이미지가 언어라는 지위를 가질 수 있는 것은 바로 이러한 점에 기인한다. 특히 신문 사진에서 우리의 흥미를 끄는 것은 사실에 대한 충실한 재현으로 간주되고 있는 이미지를 통해 나타나는 신화 문자다. 앞에서 본 것처럼 신문 사진에서 역사적·문화적 의미들을 담고 있는 신화 문자는 이 의미를 전달하기 위해 결코 설명문에 의지하지 않는다. 즉 신화 문자는 언어적인 언어로부터 독립해서 존재한다.¹⁶⁾ 이 신화 문자가 표현하는 것은 상징이다. 상징은 본질적으로 규약에 속한다. 장 슈발리에르는 “상징화한다는 것은 [……] 함께 사는 것”¹⁷⁾이라고 한다. 즉 상징이란 그것을 중심으로 사회 구성원들이 자신이 어떤 사회 속에 속해 있다는 것을 인식시키는 어떤 믿음, 어떤 이념의 구체적인 표현이라고 할 수 있다.

15) *Ibid.*, p. 11.

16) F. Lambert, *op. cit.*, p. 47.

17) F. Lambert, *op. cit.*, p. 17에서 재인용.

신문 사진은 이러한 믿음, 이러한 이념을 사진 이미지를 통해 구체적으로 표현한다고 할 수 있다. 아마 신문 사진처럼 이러한 기능을 수행할 수 있는 매체도 없을 것이다. 물론 독자는 신문 사진을 접하면 일회적으로 일어난 사건을 전달하는 사진의 직접성, 구경거리, 사실성에 현혹되어 그 배후에 존재하는 상징을 막연하게 의식하든지, 아니면 전혀 의식하지 않을 수 있을 것이다. 그렇지만 이것은 오히려 신문 사진에게는 장점이 될 수도 있다. 왜냐하면 비록 감추어져 있을지라도 상징은 우리의 집단적인 무의식에 호소할 수 있기 때문이다. 만일 상징이 독자의 시선과 의식에 직접적으로 노출이 되면, 그것이 거듭 반복될 경우 독자는 식상하게 될 터이고 그만큼 상징의 힘도 약화될지 모르기 때문이다. 상징이 사실적인 이미지 속에 감추어져 있기 때문에 신문 사진은 이를 이용하여 그 사회의 신화를 줄기차게 전파할 수 있다. 신화의 특성은 그 반복에 있다. 신문 사진도 마찬가지다.