

사진의 기호학

박 유 정

1. 서 언

기호학은 기호를 그 연구 대상으로 하는 학문이다. 기호학의 정의는 이렇듯 단순하지만, 그 정의의 바탕을 이루는 “기호”는 정의하기가 그리 간단하지 않다. “위험”이라고 쓴 팻말은 우리에게 위험하다는 것을 알려준다. 그러나 글을 사용하지 않고 붉은 페인트로 무엇인가 그려놓아도 우리는 그 색깔에서 위험이나 주의해야 할 것이라는 것을 이해한다. 이렇게 물질적 실체를 가지고 있으며 무엇인가 의미하는 바가 있는 경우 이를 “기호”라고 할 수 있다. 이와 같은 기호는 광의의 기호이다. 반면, 협의의 기호는 인간의 언어만을 말한다. 기호의 “기”가 “쓸 기(記)”라는 것을 상기할 필요가 있을 것이다. 이러한 맥락에서 언어학은 기호학에 속하는 하위 체계라고 할 수 있다. 그러나, 이에 대한 의견은 일치하지 않을 때가 많다. 롤랑 바르트는 『유행의 체계 *Système de la mode*』에서 잡지에 나타난 모드는 언어의 설명이 있어야 의미를 가지기 때문에 언어의 하위 범주가 되는 기호라고 생각하였다.¹⁾ 반면 소쉬르는

1) R. Barthes, *Système de la mode*, p. 292.

언어학을 기호학의 하위 범주²⁾로 간주하였다. 이러한 견해상의 미묘한 차이는 그들이 어떠한 기호들을 연구 대상으로 하였는가와 밀접한 관계를 가진다고 하겠다. 그러므로 사진이 가지는 여러 특성을 살펴본다는 것은 기호와 기호학에 대해 재고해보는 기회가 될 것이다.

2. 사진의 기호성

보통 사람들도 일상 생활에서 사진의 본질에 대해 느끼고 있다. 다만 그들은 시간적 여유나 논리적 사고, 학문적 기반이 충분하지 않아 드러나는 의문점을 추적하지 못할 뿐이다. 그러나 우리가 흔히 사진에 대해 주고받는 이야기를 꼼꼼히 따져보면, 사진이 갖는 특징들은 일반 차원에서도 인식 가능한 것임을 알 수 있다. 이 글에서 우리가 시도하려는 작업은 우리가 흔히 일상 생활에서 만날

“On comprend par là que le rapport de l'analyse sémiologique et de l'énoncé rhétorique n'est nullement le rapport d'une vérité et d'un mensonge: il ne s'agit jamais de “démystifier” le lecteur de Mode; ce rapport est complémentaire, intérieur au système infini (quoique provisoirement fini) dont la Mode et son analyse font partie — 이로 미루어보면 기호학적인 분석과 수사적 발화의 관계는 사실과 거짓의 관계가 아니다. 그것은 유행의 독자를 “신화에서 깨어나게” 하는 것이 아니다. 유행과 유행의 분석이 구성하는 (비록 잠정적으로는 한정되어 있다고 해도) 무한한 어떤 체계의 내부에 함께 속하는 것으로 오히려 보완적이라 하겠다.”

- 2) F. Saussure, *Cours de la linguistique générale*, p. 33.

“La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains — 언어학은 이 일반적 학문의 일부일 뿐이며, 기호학이 발견할 법칙들은 언어학에도 적용될 수 있을 것이다. 그리하여 언어학은 인문적 사실들로 이루어진 전체 집합내에서 구획이 분명한 영역을 점할 것이다.”

수 있는 대화를 통해 사진의 특별한 자질과 의미 작용을 추적하여 사진의 본질에 도달하는 것이다. 그리고 이러한 추적 과정에서 드러나는 사실들을 종합하여 사진의 의미 생산 작용의 구조를 도식화해보고자 한다.

I. “편지 속에 뭐 딱딱한 게 들었네, 사진인가?”

그렇다. 사진은 인화지 위에 화학 약품들이 작용한 물질을 사용하여 내용을 표현한다. 언어가 음성이라는 물질적 실체로 표현된다면 사진은 종이 위의 화학물이라는 실체로 표현된다. 이 실체는 음영이나 색채로 나타난다. 그러나, 이 실체는 음성과는 전혀 다른 성격을 가진다. 음성이라는 실체는 시간적 전후 관계를 가지고 등장한다. 사진은 단번에 동시에 등장한다. 즉 언어와 동일한 성격의 시간적 선조성 *linéarité*을 가지지 않는다. 사진이라는 기호를 생산하는 사람은 사진을 “찰칵” 하는 순간 고정하여 현상 인화 작업을 통해 가시화한다. 이처럼 사진의 “발화 *énonciation*” 과정은 시간적 전후 관계나 지속성이 없다. 그러나, 사진을 관람하는 입장을 고려해본다면 사진에는 일종의 선조성이 있음을 알 수 있다. 사진을 보는 사람은 사진의 가장 또렷한 부분, 즉 초점이 맞춰진 부분에서부터 사진을 보기 시작한다. 즉 포커스가 놓인 지점부터 그 주변의 형태로 시선을 이동시키는 것이다. 이 포커스는 문장의 주어와 같은 역할을 한다. 그리고 사진의 내용이나 변별성은 술어적 역할을 한다. 이와 같이 시선의 이동에 따라 형성되는 의미는 사진에도 일종의 통사 규칙, 즉 “문법 *grammaire*”이 있음을 시사해 준다. 그리고 관람자의 시선의 이동은 일종의 선조성, 해석 차원의 선조성이 있음을 보여준다. 언어는 발신자의 생산 과정과 수신자의 이해 과정에서 똑같이 선조성을 보이나, 사진은 수신자의 이해 과정에서만 선조성을 보인다. 그리고 그 선은 일정하지 않고 수신자의 임의대로 변할 수 있다는 점도 다르다.

그런데, 이 선조성은 기호의 변별성을 기본으로 하는 성질이다. 언어에서는 이어지는 음소들이 서로의 변별 자질로 구별된다. 또한 변별 자질들은 일정한 법칙에 따라 서로 조합하여 각각 다른 음소를 생산한다. 그러나 변별 자질의 동시 조합으로 생산 가능한 음소의 수는 마냥 무한하지는 않다. 인간의 인식 체계에 과중한 부담을 주기 때문이다. 각 개별 언어는 각각 어느 정도 한정적인 음소의 수효를 갖는다. 현대 프랑스어의 경우, 36개의 음소를 보여준다. 그런데, 이 음소들이 시간적 전후 관계를 가지고 연결 조합되어 생산할 수 있는 음소 차원 이상의 연속체의 수는 열린 집합이다. 인간은 계속되는 호흡으로 상당히 긴 음소 결합체를 생산해낼 수 있다. 여기에 인간 언어의 놀라운 생산성이 숨어 있다. 이 음소 연속체는 나타내는 의미의 성질과 규모에 따라 단어/구/절/문장 등으로 구분된다.

그러나 동일한 성격의 선조성을 본질적으로 가지지 않는 사진은 일괴성의 코드이다. 그리고 그 총합적 덩어리를 해석하는 수신자는 포커스에서 출발하여 이리저리 시선을 움직여 발신자가 의도한 의미를 재구성해나가는 것이다.

Ⅱ. “이 사진은 흐릿해서 뭐가 뭔지 알 수가 없어.”

사진의 구성 요소는 철저히 시각적이다. 관람자는 육안으로 보이는 이미지를 인지하여 심안의 이미지를 재구성하는 과정을 거친다. 사진은 그 구성 요소들이 시간적 차이를 두고 등장하지 않으므로 그 변별성이 시간에 의지하지 않는다. 따라서 공간에 의지하는 수밖에 없다. 그러나 여기서 공간이라 함은 삼차원의 입체 공간이 아니라 사진의 평면성이 보여주는 이차원적 공간이다. 사진의 두께가 비록 존재한다 해도, 이는 사진이 보여주는 이미지의 삼차원화, 즉 입체화에 기여하지 못한다.

이차원 세계에서의 경계는 무엇으로 구분되는가? 선이다. 선은

선 자체를 그음으로써 형성되기도 하지만 면의 경계로서 등장하기도 한다. 상이한 면의 경계는 자연히 (곡선이나 직선과 같은) 일종의 선을 이룬다. 그렇다면 면은 어떻게 서로 구분되는가? 색깔과 농담과 명암의 차이로 구분된다. 그리하여 이러한 차이, 즉 변별성이 존재하는 곳에는, 보이지 않거나 뚜렷한 경계선이 존재하는 것이다.

이와 같이 사진의 변별성은 일종의 대조에 의해서 드러나는 것이다. 색상의 차이와 농담 및 명암은 사진 속의 형태를 구별케 해 주는 가장 기본적인 변별 자질이다. 이를 우선 간단히 [±밝기]와 [±질음], 그리고 [±색채]라고³⁾ 하자. 보통 언어학의 하위 범주 체계에서 말하는 변별 자질들은 이원적이거나 양극성을 가진다. [±존재]라는 변별 자질은 “있다”와 “없다”라는 양극만을 가질 뿐, 즉 이원적일 뿐 중간 단계는 있을 수 없다. 그러나 그렇지 않은 변별 자질들도 있다. 롤랑 바르트는 그의 『유행의 체계』에서 의복이라는 코드를 이루는 변별 자질로서 [±길이]라는 자질⁴⁾을 구분하고 있다. 이는 몹시 주관적인 자질로서 그 길이는 인체의 신장 수치를 초과할 수 없다. 이 [±길이]라는 자질은 “길다”라는 한쪽 극과 “짧다”라는 다른 쪽 극을 가지며, 그 중간에 무수한 중간 단계 *continuum*를 가진다.

그러면, 사진의 변별 자질들은 어떤 성질을 가지는지 보도록 하자. 위에서 우리는 ‘우선 간단히’ [±밝기], [±질음], [±색채]라고 하기로 하였다. [±밝기], [±질음]은 분명히 양극적 성질을 가지는 변별 자질이다. 명과 암, 농과 담이라는 양극 사이에 무수히 많은 중간 단계를 가질 수 있다. 그런데 [±색채]는 어떠한가? 색

3) 생성문법에서는 변별 자질로 하위 범주화할 때 보통 []를 사용한다. +표시는 해당 자질의 소유를, -표시는 부재를 나타낸다.

4) R. Barthes, *Système de la mode*, pp. 137~38.

채는 그 생성 본질이 삼원적이다. 물감은 적·황·청이라는 삼원색을 기본으로 하며 빛은 적·녹·청이라는 세 빛을 기본으로 해서 다른 색이나 빛을 만들어낸다. 빛을 매개로 하는 사진은 빛의 삼원색인 적·녹·청을 기본으로 하여 중간 색들을 생성해낸다. 즉 [±색채]라는 자질은 세 개의 극을 가지는 삼원적 입체 구조를 가진다. 마치 [±부피]라는 자질이 원래 가로·세로·두께라는 세 요소를 그 결정 요소로 가지듯이, 요컨대, 이러한 사실에서 우리가 알 수 있는 것은 변별 자질들이라고 하여 흔히 표기되는 것처럼 반드시 [±] 성질, 즉 이원성이나 양극성을 보이는 것은 아니라는 점이다. 삼원적일 수도 있음을 우리는 사진에서 볼 수 있다. 그러므로 우리는 변별 자질들의 표기를 달리해볼 것을 제안한다.

[±빛깔(적·녹·청)], [±농담(농·담)], [±명암(명·암)]과 같이 그 구성 극을 괄호 속에 명시하여 이원 관계인지 삼원 관계인지를 함께 표기하는 것이다.

한편, 이와 같은 사진의 변별 자질들은 모두 사진의 기본 모양만을 전하는 데 기여하는 자질들이다. 이 자질들은 문자 그대로의 의미를 전달할 뿐이다. 이 자질들이 옳게 사용되지 못했을 때, 즉 명암·농담·빛깔 등이 제대로 변별성 있는 편차를 나타내지 못하여 인식 체계에 소구하지 못했을 때에는 사진은 흐릿해져 기본 형상 전달에 실패하게 되고 관람자는 뭐가 뭔지 모르게 되는 것이다.

Ⅲ. “코가 피노키오 같네, 왜 그랬을까?”

사진이 가질 수 있는 또 다른 변별성을 생각해보자. 변별성이라는 용어의 기본 의미는 ‘다르다’라는 의미임을 상기할 필요가 있다. 사진은 어떤 점에서 무엇과 다른 차이를 보이는가?

우선, 사진은 가장 충실한 기록인 경우이라도, 관람자가 이미 피사체에 대해 가지고 있는 이미지와 다를 수 있다. 원래 존재하

는 추상적 고정 이미지와 이제 막 제시된 사진 속의 이미지와의 차이는 일종의 변별성을 보여준다. 흔히 증명 사진을 찍을 때 느끼는 감정을 생각하면 이해하기가 쉬울 것이다. 사진을 찍은 후의 결과가 자신에 대해 스스로 가지고 있는 이미지보다 못할 때에 우리는 사진이 잘못 나왔다거나 불만을 느낀다. 그러나 사진사의 입장에서는 처음 보는 피사체(손님)의 외관과 찍혀나온 사진의 모습 사이에 별 차이를 발견하지 못한다. 사진사는 그 피사체(손님)와의 오랜 교류가 없으므로 촬영시 비로소 보는 외관 이전에 퇴적된 주관적 이미지가 없기 때문이다. 그러나, 자신에 대해 누적된 이미지를 가지고 있는 피사체(손님)는 “이상하게 나왔어요, 굉장히 딱딱한 느낌이에요”라고 말할 수 있다. 바로 그것이다. 피사체의 개념적 이미지와 사진의 실물 이미지와의 차이가 이루는 변별성은 또 다른 의미를 생성한다. 여기서는 그 두 이미지의 비교가 “딱딱함”이라는 의미로 드러나고 있다. 그러나 이러한 의미는 사회의 구성원 전부가 느낄 수 있는 것은 아니다. 그 개념적 주관적 이미지가 없는 사진사는 그러한 느낌을 느끼지 못하고 있지 않은가! 이러한 변별 자질을 (±일치(개념·사진))라고 해두자.

한편, 사진이 충실한 기록이 아닌 경우에는 이러한 성격의 의미 생산 현상이 더욱 뚜렷하다. 즉 요즘 광고 사진에서 흔히 보듯이 조작된 사진의 경우에 우리는 쉽게 그러한 차이를 감지할 수 있다. 실제 모양이 변형 조작된 사진의 경우에도 우리는 상식과 경험을 통해 그 피사체의 원래 모양을 알고 있다. 이미 머릿속에 원형 *architype*적 개념으로 기록되어 있는 피사체의 이미지와 사진이 표현한 피사체의 이미지 사이의 차이는 곧 무엇인가 의미가 있음을 예견케 해준다. 그래서 사진의 관람자는 그 차이의 의미를 찾으려 노력하게 되고, 본 문단의 제목의 경우 “피노키오는 거짓 말할 때마다 코가 길어졌다는데 이 사람도 거짓말을 한 모양이구나”라는 이해에 도달하게 된다. 이와 같은 조작을 이해시키려면,

그 조작이 보편적 상식에 근원을 두고 있어야 한다. 전달 대상쪽이 극히 편협한 조작은 의미 전달에 성공하지 못할 수 있다. 이러한 변별 자질을〔±정상성(보편상·표현상(像))〕이라고 하자.

또한, 동일한 주제나 피사체의 사진이 연속하여 제시될 때에도 이와 같은 현상이 발견된다. 상식적으로 생각전대 동일한 사진을 연속 촬영하였을 리는 없을 것이다. 따라서 관람자는 이어서 제시되는 사진에서 최소한의 차이점이라도 찾아내려 애쓸 것이다. 마치 언어 행위에서, 아무리 무의미한 듯 들리는 발화체라도 일단 발화체가 존재하면 대화자는 그 의미를 이해하기 위해 모든 노력을 경주하는 것처럼. 발화 행위의 기본 전제가 표현인 것처럼 사진도 기본 전제가 표현이기 때문이다. 그리하여, 그 연속된 사진이 동일한 원판의 복제가 아닌 경우, 관람자는 그 연속물들의 변별성을 감지해낸다. 그리고 그 차이, 즉 변별성은 의미를 낳는다. 이 의미는 뚜렷이 객관적으로 제시된 두 이미지 사이의 차이에서 비롯되므로 사회 구성원 전체에게 공통되는 의미를 가질 수 있다. 인쇄물에 종종 등장하는 시리즈성 광고 사진은 바로 이러한 점을 이용한 것이다. 사진은 단독으로는 정해진 의미를 전달하기 어렵지만 변별성을 가질 때에는 의미 작용을 한다는 특성을 이용한 것이다. 이러한 변별성을〔±전후 일치성(이전의 모습, 이후의 모습)〕이라고 하자.

〔±빛깔(적·녹·청)〕,〔±농담(농·담)〕,〔±명암(명·암)〕과 같은 변별 자질은 사진의 모습만을 식별하게 해줄 뿐 의미 생산에는 적극적으로 관여하지 않는다. 이러한 변별 자질을 우리는 형상 자질이라고 하겠다. 반면,〔±일치(개념·사진)〕,〔±정상성(보편상·표현상)〕,〔±전후 일치성(이전의 모습, 이후의 모습)〕 등의 자질들은 주관적이거나 객관적인 의미를 생성한다. 이러한 자질들을 우리는 의미 자질이라고 구분하겠다.

IV. “이 사진, 무슨 사진이에요?”

이와 같이 변별성의 차이가 충분치 못할 경우, 우리는 사진의 형태를 식별하지 못하게 된다. 이미지가 흐릿한 것이다. 또한, 변별성이 관람자의 인식 수준이나 이해 정도에 알맞지 못한 경우에도 사진은 의미 전달에 실패한다는 것을 앞에서 살펴보았다. 그러나, 위에서 언급된 경우가 아니더라도, 어떤 사진을 처음 대할 때에는 그 사진이 무엇을 의미하는지 분명하지 않을 수 있다. 언제, 왜, 누가 찍은 것인지 모르는 사진은 발화자나 발화 순간, 발화 맥락을 모르는 발화체와 같다. 즉 상황이나 맥락이 결여된 사진은 정확한 의미를 알 수 없다.

실물의 충실한 기록인 순수 사진은 그 자체로는 의미가 없다. 사진의 표면에는 인물이 있을 수도 있고 거리 풍경이 있을 수도 있다. 그러나, 그 사진이 나타내고자 한 것이 그 인물인지, 그 인물이 처한 배경인지, 아니면 인물의 특정한 포즈인지, 얼굴의 한 부분인지 사진 그 자체만으로는 알 수 없다. 순수 기록 사진은 그 자체로는 기의를 가지지 못하는 기표만의 기호 상태이다. 가장 극단의 예를 들어, 아주 작은 점 하나를 찍은 사진이 있다고 하자. 그러나 이 경우에도 애매모호함은 피할 수 없다. 나타내고자 하는 것이 그 점인지, 둘레의 여백인지, 혹은 그 점의 색깔인지, 그 점과 여백과의 공간적 상관 관계인지 우리는 전혀 방향을 잡을 수가 없는 것이다.

사진이 의도한 의미를 전달할 수 있게 하는 방법 중 하나는 언어로 된 설명을 부가하는 것이다. 동일한 사진이 설명이 달라짐에 따라 여러 의미를 가질 수 있는 것도 바로 사진의 이 같은 성질 때문이다. 롤랑 바르트는 『유행의 체계』에서 잡지의 모드는 글로 씌어진 의복 체계의 도움 없이는 제대로 의미 전달을 하지 못한다⁵⁾

5) 주 1)을 참고할 것.

는 점을 지적하고 있다. 바르트가 모드를 언어에 종속하는 일종의 하위 기호 체계라고 생각한 것은 바로 이와 같은 사실과 관련이 있다고 하겠다. 그러나, 실제로 언어에 종속되는 것은 모드라기보다 잡지의 사진의 특성이다.

사진에 상황과 맥락을 부여하는 방법은 여러 가지가 있을 수 있다. 설명은 언어로도 가능하다. 또한 사진이 제시되는 언어 외적 상황이나 사진끼리의 전후 관계의 배열로도 가능하다. 이런 상황은 외재적 상황이다. 한편, 앞에서 살펴본 것처럼, 변형 조작된 사진도 관람자의 심상 속의 원래 모습과의 비교 대조하는 과정을 통해 일련의 맥락을 생성할 수 있다. 이와 같은 상황은 내재적 상황이라 할 수 있다.

이와 같이 사진은 그 출현 맥락에서 의미를 얻는다. 언제 어떤 내용을 배경으로 그 기표가 등장하는가에 따라 기의가 달라지는 것이다. 흔히 인쇄물로 된 광고에서 시리즈성 사진 연출이나 변형된 사진 연출은 바로 이러한 점을 포착한 사진의 활용법이다. 한 면에 여러 컷의 사진을 나열하는 기법 또한 사진에 맥락을 부여하여 의미를 생성하려는 것이다. 광고의 카피와 같은 언어 설명이나 사진 배열이나 조작으로 인한 맥락 부여는 사진에 의미를 부여하는 주요한 방식이라 하겠다.

V. “이 사진, 뭐지? 누가 찍었어?”

사진이 언어와 다른 성질의 기호라는 점은 이미 살펴본 바와 같다. 발화 공간 *espace de parole* 과 관련시켜보면, 언어와 사진의 의미 작용은 더욱 다른 모습을 보임을 알 수 있다.

언어는 말하는 순간이 중심이다. 언어, 특히 말은 말하는 사람, 말하는 순간, 말하는 장소가 중심이 되는 기호 체계이다. 소위 “여기, 나, 지금”의 법칙을 따른다. 대명사·대동사·대부사 등 모든 화용적 요소들은 바로 이 “여기, 나, 지금”에 연결되어 해석된다.

발화를 생산하는 사람은 바로 “나”인 것으로 묵시적으로 인식되고 있다. 그렇지 않은 경우 문법은 태·시제·법 등 온갖 장치를 동원하여 이 발화 조건이 바뀌었음을 알린다.

그러나, 사진은 다르다. 사진은 출현하는 순간 그 기재 내용이 이미 과거이다. 아무리 즉석 사진기로 찍어도 사진은 과거의 한 순간을 재현할 뿐이다. 사진이 전달하는 것은 과거의 정보이다. 사진은 발화 현장에서 시간적 공간적으로 멀리 떨어져서라도 변형 훼손 없이 원래 모습 그대로 복제 가능하다. 반면, 사진을 찍은 사람을 알 수 없는 경우도 있다. 요컨대, 사진은 “여기, 나, 지금”에서 동떨어진 기호 생산 행위이다. 따라서, 앞에서 말한 것처럼 사진은 설명 없이는 그 자체 의미가 잠재적일 뿐이다. 마치 대명사·대동사·대부사가 가득 든 문장이 문맥을 떠나서는 정확한 해석을 받을 수 없듯이 말이다.

사진에서 다만 알 수 있는 것은 존재 의미뿐이다. ‘이 사진이 지금 있다’ ‘이 사진을 찍은 사람이 있었다’ ‘이 사진에 등장한 사물이나 인물이 있었다’ ‘이 사진에 등장한 사물이나 인물에는 사진에 찍힌 모습이 적어도 한 면은 있었다’ 등(의미론에서는 의미만을 나타내고자 할 때 명제나 낱말에 ‘ ’로 표시한다). 이러한 존재 함의는 항상 참인 명제 토론폴로지 *tautologie*이다. 항상 참인 명제는 그 자체로는 의미가 없다. 그 명제가 등장하는 문맥만이 의미를 형성한다. “나는 나야”라는 토론폴로지적인 문장은 문맥 없이는 정확한 해석을 내릴 수 없다. 사진은 사실의 복제이다. 적어도 아무 술책을 부리지 않은 사진은 사실의 충실한 기록이므로 항상 참인 명제이다. 따라서 그 자체로는 의미를 결정할 수 없다. 그것이 가지는 의미는 따라서 잠재적 *potentiel* 의미이다. 의미를 나타내려는 능력만 가진 채 아직 그 의미가 무엇인지는 모르는 상태의 의미이다. 그리고 그 잠재성은 상황이나 문맥을 가질 때에만 하나로 확정되고 현동화 *actualiser*되어 의미 작용을 시작하는 것이다.

지금 눈앞에 존재하는 현재의 사진과 그 사진이 나타내고 있는 과거의 존재들 사이에는 중개자가 없기 때문에, 현재의 사진은 정확한 의미를 주지 못한다. 현재의 사진은 전달자 없는 간접화법인 것이다.

VII. “같은 사진인데 여기서는 느낌이 전혀 다르네요.”

어떤 근엄한 표정의 인물 사진이 있다고 하자. 이 사진을 재미 있는 신문 기사의 저자 얼굴로서 실었을 경우에는 관련 기사의 내용의 영향으로 인해, 원래는 명량한 사람인데 점잖게 찍힌 사진으로 보여진다. 그러나 동일한 사진을 슬픈 기사 옆에 실었을 경우에는 마치 기사 내용을 애도하는 듯한 표정으로 보인다.

이와 같이 사진은 동일한 것이라 해도 문맥과 상황에 따라 느낌이 달라질 수 있다. 사진은 그 자체만으로는 결코 해석될 수 없다. 그것은 기표와 존재 함의만을 가진 기호이다. 따라서, 주어지는 상황이나 문맥은 서로 다른 기의를 사진에다 부여하게 되어, 전혀 다른 의미를 가지고 보여지게 되는 것이다.

이와 같은 사진의 효과는 사진의 저널리즘적 성격에서 십분 발휘되고 있다. 발달 초기의 사진은 사실의 충실한 기록이었지만, 포토 저널리즘이 도입되면서 사진은 진실을 증명할 뿐 아니라 왜곡하는 목적으로도 사용되기 시작한 것이다. 사진은 설명이나 제목을 달리함으로써 얼마든지 그 촬영 상황과 다른 해석을 유도할 수 있다. 그리고 사진이 그런 용도로 쓰일 수 있는 근본적 이유는 사진이 본질상 기의가 충만한 기호가 아니기 때문이다. 사진의 기의는 다의적이다. 그리고 하나의 유일한 의미는 상황과 문맥이라는 외부에서 결정되는 것이다.

VII. “꼭 그런 것만 본다니까!”

사진이 이 같은 설명이나 문맥, 상황이 없을 때, 그 사진의 의

미는 사람에 따라 달라진다. 그리고 그렇게 내린 서로 다른 해석은 사진을 찍은 의도자의 뜻과 반드시 일치하지는 않는다. 오히려 사진의 해석은 관람자에게 속하는 영역이다. 그리고 이 결정에 관여하는 것은 관람자의 지적 조건들이다. 문화·인종·계급·성별·나이·경험 등 모든 인구학적 및 개인적 특질들의 총합이 이 러저러한 상이한 의미를 사진에 부여한다. 따라서 동일한 사진에 서도 보는 초점과 시각이 사람에 따라 달라지는 것이다. 관람자는 자신의 임의대로 의미를 부여한다.

언어는 이와 다르다. 의미는 사회 계약에 의해 이미 자유롭지 못한 제약 속에 들어가 있다. 언어 표현의 해석은 그 언어 사회에 속하는 사람에게는 어느 정도 동일하거나 유사하다. 언어 표현의 생산자의 의도대로 이해되는 것이 보통이다. 그러나, 사진은 개인적 성향이 강하다. 생산자의 의도는 충분한 구속력을 부여하는 설명이나 상황 없이는 해석자의 의미와 일치하지 않을 수 있다.

이처럼 사진의 의미는 우연하다. 그러나 사진이라는 기표의 등장은 필연적이다. 어떤 실체의 사진이 그러한 모습을 종이 위에 보여주는 것은 계약의 결과가 아니다. 그것은 필연적인 결과이다. 그 실체의 모습이 실제로 그러하기 때문이다. 그러나 실체의 여러 측면 중에서 하필이면 그 시간에 그 장소에 그 부분이 찍혀진 것은 우연이다. 촬영자의 임의성의 결과이다. 그러나 그 임의성은 사회 구성원 전체에게 모두 공통되는 것은 아니다. 즉 계약적인 것이 아니다. 사진은 이처럼 필연적이면서도 동시에 우연한 기표이다. 이 모순성은 사진의 보편성을 간과하도록 만들었으며, 그 결과 의사 소통의 기호 체계의 하나로서의 사진의 가능성을 의문시하게 하였던 것이다. 즉 사진은 기호가 아닌 것으로 간주되어 온 것이다.

그러나, 이 글의 도처에서 우리가 살펴보고 드러낸 사진의 특성들은 사진도 언어와 마찬가지로 변별성과 선조성·통사 규칙 등이

있으며, 이를 제대로 규명해내어 익힐 수만 있다면 훌륭한 의사소통의 수단이 될 수 있음을 암시해주고 있다.

모든 기호 체계는 습득되어지는 것이다. 사진은 그 기표, 즉 표현된 실체가 실제로 존재했던 어떤 피사체와 동일하다. 이 필연관계가 마치 사진은 일부러 배우지 않아도 저절로 이해되는 것이라고 오해하게 만들었다. 그러나, 사진을 제대로 “읽으려면 *lire*,” 모든 다른 언어와 마찬가지로 배워야 한다. 그것을 구성하는 요소인 “음소 *phonèmes*”와 “단어 *mots*”들을 찾아내고, 그 “단어”들을 엮어 더 큰 의미를 만들어내는 방식을 배워야 한다. 기호에는 기호마다 독특한 통사 규칙이 있게 마련이다. 마치 봉화 신호가 그 매체인 연기의 속성에 맞도록, 연기의 길이와 색, 단절 정도, 갯수 등으로 의미를 전달했듯이 사진도 그 매체의 속성에 맞는 “문법”이 분명히 있을 것이며, 사진의 기호학의 궁극적 목표는 바로 이 “사진의 문법”을 정립하는 것이라 하겠다.

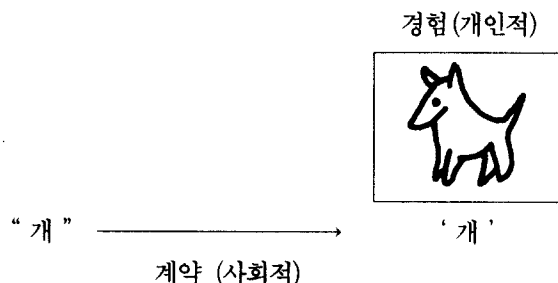
VIII. “이 개 사진을 보면 고향 생각이 나서, 저는 이 사진을 좋아해요.”

사진은 실체의 기록이다. 즉, 현실의 어느 한 순간에 실제로 존재했던 한 구체적 실물 개체의 고착된 모습이다. 이는 사진의 특성 중 대단히 중요한 점이다. 이 점을 우선 염두에 두고, 언어라는 기호 체계의 의미 작용을 잠깐 살펴보도록 하자.

사진이 실존 개체의 구체적 모습을 나타낸다는 점을 감안해서, 단어 중에서도 실존 개체를 지칭하는 것을 예로 드는 것이 좋겠다. 이 문단의 제목처럼 “개”라는 단어를 예로 들어보자. “개”라는 단어는 청각 이미지나 시각 이미지가 “개”의 실제 모습과 전혀 유사성이나 상관성이 없다. 이는 어디까지나 한국어를 사용하는 집단에 속하는 사람 사이의 약속이다.

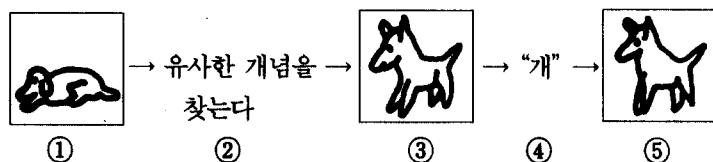
“개”라는 종류와 관련된 경험을 통해, 각 개인은 “개”에 대한 개

인적인 개념을 형성해나간다. 이 개념의 모습은 사람마다 다르다. 그러나 사람마다 공통적으로 가지는 부분도 있다. 두 귀, 네 다리, (보통은) 긴 꼬리, 털로 덮인 몸 등 시각적 이미지와 쿵쿵 또는 멍멍 짖는 청각적 이미지는 어느 누구의 “개”의 개념에도 공통된 것일 것이다. 그러나 털의 색, 귀의 뽀족한 정도, 꼬리의 말린 모습, 입 모양 등 개인별로 다를 수 있는 부분도 있다. 전자인 공통적인 이미지를 보통 원형적 *architypique* 이미지라고 하거나 보편적 *universel* 이미지라고 한다. 후자를 개별적 *particulier* 이미지라고 한다. 개념은 원형적 이미지와 개별적 이미지의 총합이다. 인간은 수많은 개체를 통한 누적된 경험을 통해 이 개념을 완성한다. 그리고 한국어를 사용하는 사회의 구성원에게 “개”라는 기표가 불러일으키는 기의는 바로 이 개념이다. 이를 도표로 알기 쉽게 그려보면 다음과 같다.



이제, 사진으로 돌아가자. 우선 사진의 기표는 언어의 기표와 달리 인식됨을 살펴볼 필요가 있다. 사진 속의 시골 개를 본 관람자는 우선 그것의 시각적 이미지와 비슷한 시각적 이미지를 자신이 저장하고 있는 개념 창고에서 찾아본다. 그리고 그것과 가장 닮은 이미지와 연결시킨다. 그런데 그 개념은 사실 동전의 양면처럼 “개”라는 단어와 연결되어 있다. 그리하여, 관람자가 “개구나”

라고 인식하자마자, 그 “개”라는 단어는 그 이면의 “개”의 개념을 환기시킨다. 눈앞의 사진 속의 시골 개는 이 이미 존재하고 있는 “개”의 개념적 이미지와 겹쳐 심상에 등장한다. 즉 육안의 기표가 심안의 기의와 극히 유사하거나 일치되는 것이다. 인식 단계가 여기서 그친다면 관람자는 육안에 비친 사진의 “개”의 모습을 기억하지 못할 것이다. 그것은 그냥 “개”의 일반적 개념과 일치하는 데에서 그쳤기 때문이다. 그래서 흔히 우리가 실제 육안으로 보고 나서도 “보긴 봤는데 잘 생각이 안 나는군요. 개는 개인데, 색깔이 뭐였는지 잘 기억이 안 나요” 라는 결과가 있을 수 있다. 그런데, 이보다 더 나아간 인식 단계는 육안에 비친 이미지와 심안에 떠오른 개념적 이미지를 비교해보고, 그 차이점을 기억한다. 이 예문의 관람자의 경우에는 그 사진의 “개”가 시골 토종개 같은 면모를 가진 것을 포착한다. 그리고 ‘촌스럽다’라는 변별 자질은 그것의 상위 개념인 ‘시골’과 연결되는 것이다. 이상의 과정에서 우리가 다시 한번 확인할 수 있는 것은 사진을 보는 관람자가 그 사진의 이미지와 자신이 가지고 있는 피사체에 대한 개념적 이미지를 비교해본다는 것이다. 그리고 그 편차에서 의미를 추적 형성한다. 사진의 이와 같은 작용을 도표로 표시하여 위의 언어 기호의 기표/기의 관계와 비교해보자.



위 단계에서 ①과 ⑤의 이미지의 차이가 ①이라는 기표에 기의를 부여한다. 그리고 이 ①은 사진이라는 객관적인 기표이므로 누구에게나 동일하게 보이나, ⑤는 개인적으로 각각 다르다. 따라서

①에서 ⑤를 뺀 값도 개인마다 다르다. 따라서 그 변별성이 형성하는 사진의 의미도 개인적 차이를 가지게 되는 것이다.

IX. “이 사진, 미선이 아닌 것 같아.”

여기서도 마찬가지이다. 관람자는 경험을 통해 미선이라는 인물에 대해 어떤 개념을 이미 가지고 있다. 그런데 사진의 모습은 이 개념과 너무나 동떨어져서 일치하는 부분이 거의 없다. 일치하는 부분이 없으니 차이도 존재할 수가 없을 것이다. 이는 변별성이 있어야 의미가 생성된다는 기본에 어긋난다. 그래서 관람자는 이 사진과 동일한 피사체와 연결되는 개념이 없으므로 “이 사진, 미선이 아니야” 하고 사진에서 의미 찾기를 포기하거나, 아니면 그 사진이 과연 미선이냐 맞는지 다시 확인해볼 것이다. 미선이냐 확실한 경우라면, 극히 미미한 차이라도 찾아내어 의미를 부여하는 작업을 시작해야 하기 때문이다.

X. “똑같은 얼굴, 자주 찍어서 뭘 해?”

얼굴은 똑같은 수 있다. 더욱 정확히 말하면, 얼굴이 주는 개념적 이미지는 변화가 없을 수 있다. (그러나, 장기적으로 보면, 동일한 개인이 가지고 있던 이 개념도 경험이 더욱 축적됨에 따라 변화한다.) 피사체는 자신이 가지는 얼굴에 대한 개념이 변화가 없다고 생각하기 때문에 사진을 자주 반복해서 찍는 일이 무의미하게 느껴질 수도 있다. 그러나, 배경이 다르고, 찍은 표정이 다른 사진은 (다르다는 것은 변별성이고 변별성은 곧 의미의 기본이므로) 아무리 미약한 것이라도 의미를 형성해낸다. 따라서 같은 원판의 복제가 아닌 한 의미없는 사진은 없다.

XI. “뭔지 몰라도 이 사진 참 멋져요.”

우리는 종종 충실한 기록으로서의 사진의 성질에 지나치게 집착

하여 사진을 찍는 주체가 기계가 아닌 사람이라는 사실을 망각하기 쉽다. 그러나 사진은 사람이 찍는 것이며 피사체를 보는 각도나 렌즈의 사용법 등이 개인에 따라 다르므로, 그 행위의 결과인 사진도 촬영자의 패러다임에 따라 다르다. 즉 기표와 기의의 연결이 순수히 객관적이지 않고 주관적일 수 있다. 이 주관성의 개입이 의미를 낳는다. 우리는 자연스런 사물의 모습을 경험으로 알고 있다. 사진에 찍힌 피사체가 그 자연스런 모습과 조금이라도 다르게 찍혔다는 것, 즉 형상의 변별성은 보는 사람에게 무언가 의미의 존재를 감지하게 만든다. 이와 같이 사진에서 소기의 효과를 원할 경우 사진은 정확한 사실의 충실한 기록이어서는 안 된다. 그래야만 하는 모습과 보여진 모습 사이의 차이가 의미를 생성하도록 해주어야 한다. 그래야만 하는 모습은 상식의 모습이다. 따라서 사진이 특별한 의미를 가지는 것은 이 상식을 벗어나거나 어긋날 때 일어난다. 현실의 퇴적물인 상식과 현실이 일치하지 않는 데서 오는 의미. 상식과 현실이 머릿속에서 대비를 이루는 순간 의미는 생성된다. 대비는 사진의 본질이다. 사진은 본질적으로 흑백의 대비이다. 명암의 대비이며 농담의 대비이며 색상의 대비로 그 형태를 드러낸다. 사진은 한 순간에 동시에 전신을 드러내는 기호이다. 언어처럼 한 음절 한 음절 등장하지 않는다. 연기 신호처럼 뭉게뭉게 하나씩 피어오르지도 않는다. 이 표현상의 시간적 선조성이 결여된 기호인 사진은 필연적으로 공간적 선조성을 사용하여 의미 작용을 할 수밖에 없다. 대비는 공간적 선조성이다. 의미심장한 작품 사진들을 보라. 충격적이며 감동적인 광고 사진들을 보라. 그들이 사용하고 있는 방법의 대부분은 비교와 대비이다. 평화로운 풍경과 전쟁, 남과 여, 세속과 성스러움, 절박함과 무심함…… 요컨대 각 언어에 맞는 통사 구조가 있게 마련이고 사진이란 언어는 접착과 대비를 통사 규칙으로 쓰는 언어라고 하겠다. 일본인들이 띄어쓰기 하나 없는 문장에서 단어의 경계를 알아

내듯이, 사진도 다다다다 붙은 형상의 연결체 속에서 의미를 나타낸다. 일상 쓰는 말들의 고유한 청각 이미지가 그 문자 이미지에서 울려나올 때, 그들이 낱말의 경계를 알 듯이, 일상 보아온 사물의 형체가 명암과 색채의 엉킨 덩어리에서 지각될 때, 그리고 그것이 상식적 모습과 출현 상황을 어길 때 사진의 의미가 감지되는 것이다.

그런데, 이 상식적 모습, 자연스러우려면 마땅히 그래야 한다고 기대되는 모습은 사람에 따라 다르다. 민족과 문화에 따라 다르다. 그래서 동일한 사진이라 할지라도 보는 사람마다 똑같은 감흥과 의미를 주지 않는 것이다. 여기에 사진의 묘미가 있다. 열린 공시(共示) *connotation*의 세계. 그러나 그 최후의 대의미는 “감동”이라는 것이다. 사람마다 거치는 여정은 달라도 최후 종착역의 이름은 “감동”이다. 중간 과정을 모두 거치지 않고 이 감동의 단계에 도달하는 사람은 이렇게 말할 수 있다. “그 뭘지는 몰라도 참 근사하군.”

X II. “이런 게 있구나 하고 봤지.”

이상과 같은 사진의 의미가 전혀 느껴지지 않을 경우가 있다. 사진의 수신자가 사진을 이해하려는 노력을 전혀 하지 않을 경우, 또는 노력은 하나 능력이 없는 경우 이런 현상이 생긴다. 무엇인가 보긴 했으나 무엇인지 알 수 없는 경우 우리는 흔히 이렇게 생각할 것이다. ‘이런 것도 있구나.’ 그렇다. 그런 경우 관람자는 사진이 눈앞에 존재한다는 사실밖에 느끼지 못한다. 이와 같이 사진의 극도로 축소된 의미는 사진이라는 물체의 실물적 존재와 관련되는 존재 의미이다.

3. 사진의 의미 작용

이상과 같이 우리는 사진이 어떻게 우리에게 그 의미를 전달하는지 일상 생활에서의 경험을 통해 확인해보았다. 사진의 의미 작용을 알기 쉽게 도표로 정리해보자.⁶⁾

제1 단계

잠재적 의미 기 표

제2 단계

명시적 의미 기 표 기 의

제3 단계

공시적 의미 기 표 기 의

제4 단계

효과적 의미 기 표 기 의

제5 단계

존재적 의미 기 표 기 의

제1 단계는 기표만 있는 단계이다. 사진은 그 자체로는 잠재적 의미만 갖는다. (여기서 사진은 충실한 기록으로서의 사진이다. 트릭이나 합성을 하지 않은 상태의 순수 사진을 말한다.) 극단적인 경우,

6) 바르트도 이와 같은 점층적 의미 생산 모형을 제시하였다. Cf. R. Barthes, *Système de la mode*, pp. 40~49, 292.

점 하나를 찍은 경우라고 해도 해석은 정해지지 않는다. 말하고자 하는 대상이 점인지, 아니면 나머지 여백인지, 점과 여백의 상대적 관계인지, 여백의 명암의 정도인지 우리는 설명 없이는 알 수 없다. 언어는 현동화되는 순간과 실체화되는 순간이 일치한다. 즉 말이나 글로써 표현된다는 것은 어떤 상황이나 문맥을 필수적으로 동반하므로, 음성이나 글이라는 실체의 모습을 떠나자마자 언어는 구체적 의미를 얻는다. 그러나, 사진은 인화되어 실체화되었다 해도 그것이 정확히 무슨 의미를 갖는지는 알 수 없다. 사진의 의미는 사회 구성원 전체가 인정하는 성격의 것이 아니다. 구성원 전체가 이 단계에서 인정하는 의미는 존재 함의뿐이다. ‘그 피사체가 존재했었다’ ‘그 피사체를 찍은 사람이 있었다’ ‘그 피사체에는 적어도 찍힌 모습의 면과 동일한 한 면이 있었다’ 등. 그러나, 이 존재 함의는 언어에서처럼 그 언어 사회의 전체 구성원의 묵시적인 약속으로 이해되는 자의적 의미 관계가 아니다. 경험에서 추론되는 필연적 의미이다. 항상 참인 명제인 것이다. 그것을 기의라고 할 수 없는 것은 기표와 상관 관계가 없기 때문이다. 이 과거 시제의 존재 함의와 현재 시제의 존재 함의를 연결시켜줄 중간 전달자가 없는 상태이다. 중간 전달자의 정체와 시간적 공간적 위치에 따라 해석되어야 하는 직시 *deixis*적인 것만의 기록이 사진이다. 따라서 이 중간자 없는 사진은 아무 해석도 받지 못한다. 이 단계의 사진은 의미를 가지지 않으며 기표만 있는 잠재적 상태의 기호인 것이다.

두번째 단계는 명시적 의미이다. 말이나 글로 된 설명이 있거나, 동일하게 해석될 수 있는 뚜렷한 상황이나 문맥이 있는 경우이다. 그러나, 이 의미는 전달자가 마음대로 정한 의미이다. 이 의미는 전달자가 뚜렷이 명시하므로 명시적 의미이다. 사진을 보는 다른 사람들은 그와는 다른 해석을 가질 수 있다. 그러나 일단 그 사진의 전달자가 제시하는 의미에도 동의한다. 다른 사람이 가지

는 부수적 의미는 제3단계의 의미이다. 이 단계의 의미는 사진을 찍은 생산자의 원래 취지와 일치하지 않을 수도 있다. 즉 기호의 생산자, 전달자, 해석자가 모두 의미 생산에 달리 참가할 수 있다는 특징을 사진은 갖는다. 사진은 전달자의 역할이 중요하다. 사진은 일종의 간접 화법이기 때문이다. 그러나 아무리 전달자가 재량권을 가진다 해도 이 단계의 의미는 사진의 표상적 모습과 크게 동떨어지지 않는다.

제3단계의 의미는 공시(共示)적 의미이다. 이는 그 사진을 보고 각자가 마음대로 느낄 수 있는 공시의 총집합체이다. 그 사진에 이러저러한 공시가 있다고 말하는 것은 제약이 없다. 각자는 그 사진의 전체 또는 일부가 자신에게 일으키고 전달하는 공시적인 의미를 마음대로 생산할 자유가 있다. 이 단계의 의미는 따라서 해석자의 의미이다. 제2단계가 전달자의 의미라면, 제3단계의 의미는 해석자에게 전권이 주어진다. 물론 공시의 유형은 몇 가지로 축소되는 수도 있다. 그러나 이는 해석자의 자유가 제한되어서 그런 것이 아니다. 해석자들이 동일한 사회 집단에 속하므로 가지고 있는 해석적 기반이 동일하거나 유사하기 때문에 오는 해석 결과의 유사성이다. 전혀 상상력이 없거나 사고가 결핍된 상태의 해석자는 이 단계를 거치지 않을 수도 있다.

제4단계의 의미는 종합적 의미이다. 생산자·전달자·해석자가 똑같이 원했던 효과, 즉 감동이라는 효과가 궁극적 의미인 것이다. 이 감동은 제2단계나 제3단계의 개입 없이 바로 사진이라는 실물에서 생겨날 수도 있다. “뭔지 모르지만 참 좋은” 사진은 바로 그러한 의미가 있음을 알려준다.

제5단계의 의미는 사진의 의미 전달에 실패한 경우 전달되는 최소의 의미이다. 내용은 몰라도 사진을 보았다는 사실은 분명하다. 이와 같이 ‘사진이 존재한다’라는 의미만이 전달될 경우 우리는 이를 “존재적 의미”라고 부르겠다.

중요한 것은 이 다섯 단계의 의미 과정이 동시에 일어나는 것이 아니며, 순서대로 또는 의무적으로 발생하는 것이 아니라는 점이다. 이 다섯 단계 중 어떤 것이 전달되는가는 메시지와 수신자에 따라 다를 수 있다.

4. 결 언

우리는 이때까지 충실한 기록 사진만을 고려하여 살펴보았다. 사진을 찍는 사람(발신자)이 어떤 의미를 사진에 부가하기 위해 사진을 조작하거나 합성·수정할 수 있다. 그러한 경우 의미 생산 작용의 과정은 달라진다. 또한 전혀 추상적인 사진의 경우, 즉 컴퓨터 그래픽의 기법을 도입한 사진과 같은 경우에는 더욱 다르다. 이러한 사실은 동일한 기호 체계에 속하는 것이라고 해도 의미 생산의 과정이 다른 기호군이 존재함을 보여준다고 하겠다. 언어에서도 실사 *substantif*와 동사 *verbe*의 의미 생산 과정은 다르다. 사진도 그 기록의 충실성이나 사실성의 정도에 따라 그 의미 생산 과정의 여정이 달라진다. 그러나 이에 대한 연구는 다음 기회로 미루기로 하고, 여기서는 기록 사진의 경우만을 고려하였다.

위에서 살펴본 사진의 성격을 다시 한번 정리해보면, 우연성, 공간적 선조성, 대립에 의한 변별성, 간접성, 비필수성 등으로 요약할 수 있겠다. 기록 사진뿐만 아니라, 다양한 종류의 사진 연구는 여러 언어의 연구가 언어의 보편성과 특수성에 대해 알려주는 바가 많듯이 사진의 본질과 특질에 대해 많은 것을 알려줄 것이다. 사진에 대한 우리의 이 에세이⁷⁾적 접근이 기호로서의 사진에

7) 동서 냉전 체제의 종식 후 세계는 지금 재구조화하고 있다. 이 구조의 횡적 체계(연사적 체계)는 소위 세계화 *globalisation*라는 것이며, 종적 체계(법렬적 체계)는 특수화 *specialisation*라고 하겠다. 횡적 체계의 구성 요소 *syntagme*가 되는 것

대한 관심과 흥미를 조금이라도 불러일으켰다면 소기의 목적을 다한 것이라 생각하고 만족하겠다.

(덕성여자대학교 불어불문학과 강사)

참 고 문 헌

Barthes, Roland, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris:

은 개별 국가이며 종적 체계의 구성 요소 *paradigme*는 그 나라의 독특함이다. 이 구조에서의 통사는 위치가 의미를 부여하지 않는다. 각 나라의 가치가 동일하기 때문이다. 세계화의 통사 법칙은 교착적이거나 굴절적이다. 각 나라들을 이어주려면 번역이라는 작업이나 세계 공용어의 등장이 필요하다. 한편 각 연사 *syntagme*가 되는 개별 국가는 그와 연결되는 인접 연사와 기능면에서나 의미(가치)면에서나 차별성 *différence pertinente*을 가져야 한다. 차별성 없는 연사의 연속체는 의미 생산을 할 수 없으며 비문(非文)이 되기 때문이다. 가장 한국적인 것은 가장 세계적이라는 사고는 바로 이러한 연유이다. 그러므로 세계화 시대의 이상 국가는 코즈모폴리탄적인 보편 국가가 아니라 유일무이한 개성을 고수해나가는 개별 국가라 하겠다. 그러나 물론 통사 규칙이 되는 언어의 역할을 잊어서는 안 될 것이다.

한편, 학문의 세계도 세계화와 발맞춰 재구조화되고 있음이 점차 뚜렷이 가시화되고 있다. 학문의 경계, 즉 횡적 체계가 붕괴되고 학문과 학문을 잇는 새로운 인접 학문들이 등장하고 있다. 새로이 등장하는 인접 학문은 기존 학문 범주들을 연결하는 통사 장치이다. 인접 학문은 기존 학문들의 경계에서만 발생하는 것이 아니고 인접 학문간의 경계에서도 형성된다. 따라서 학문의 분야는 극도로 세분화되어 점점 새로운 영역을 넓히고 있으며 그 진전 속도는 급진적이다. 반면, 각 학문의 연구 표현은 연구 분야의 극세화와 반대의 길을 가고 있다. 보다 쉬운 문장 구조, 인접되는 학문에서 두루 통용될 수 있는 학술 용어, 현학적 표현의 회피 등을 특징으로 하는 이해하기 쉬운 기술 *description*이 차츰 주류를 이루기 시작한 것이다. 발달하는 인접 학문이 세계화 시대의 학문 구조의 횡적 체계를 이룬다면 이러한 학문의 세속화 *vulgarisation*는 종적 체계의 패러다임이라 하겠다. 그리고 이 「사진의 기호학」은 바로 이러한 세속화에 동참하는 의도에서 씌어진 에세이적 논문이다. 비전공인도 쉽게 이해하고 자신의 전공과 연결 발달시킬 수 있는 개념을 쉽게 제공하고자 하는 것이 이의 목적이다.

Gallimard, 1980.

———, *Système de la mode*, Paris: Gallimard, 1968,

Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Paris: Edition de Seuil, 1976,