

도상 기호의 실체*

박 일 우

1. 들어가는 말

시각기호학의 관심사는 시각 메시지에 의한 의사 전달과 의미 작용의 메커니즘을 규명하는 것이다. 최근 대중문화에 대한 관심이 고조되면서 전형적인 시각 메시지인 광고 분석이 활발히 진행되고 있으며 이 가운데 적지 않은 연구들이 기호학적 관점을 채택하고 있다. 광고 분석 사례들은 대상 자체가 흥미롭고 경우에 따라서는 참신한 '광고 읽기'의 방법을 제공하기도 한다. 마찬가지로 그림의 경우도 종래의 미술사가들이 채택한 관점과는 다른 방법을 기호학적 관점에서 얻을 수도 있다.

그런데 최근 대중문화 연구자들 사이에서 나오는 자성의 목소리에 유의해야 할 필요가 있다. 이들은 우리의 사회문화적 토양을 배제한 채 지금의 문화 현상들을 다국적인 문화 현상의 하나라고 간주하고 서구적 토양의 대중문화의 논리를 적용할 때 일어나는 위험을 지적한다.¹⁾ 기호학의 경우는 더욱 사정이 나쁘다. 대중문화 분석틀이 어

* 이 연구는 계명대학교 1995학년도 교내 비사연구비 지원을 받아 이루어진 것임.

졌든 오랜 논쟁의 결과로 공인된 것인 데 비해, 기호학에서의 분석들은 아직 공인된 것이라 할 만한 것은 없다. 거기에는 논자마다 다양한 관점으로, 더구나 한정된 재료를 분석할 때, 그 결과는 일관성이나 체계를 얻기 어려울 것이다. 이러한 연구는 일견 재미있지만 실은 주관적인 감상문으로 흐르기 쉽다. 그리하여 우리는 지금까지 시도해온 개별 시각 메시지 분석 작업은 잠시 접어두기로 한다.

시각기호학의 과학적 보편성을 되찾는 과정의 하나로서 우리는 '도상 기호 *icon, iconic sign*'의 실체에 다시 천착하기로 한다. 시각기호학, 더 넓게는 미학기호학의 발전 과정에서 도상 기호가 인식론적 단위로 정착되어왔기 때문이다. 이 문제는 앞선 연구²⁾에서 산만하게 거론된 적은 있으나 아직 진지한 고찰의 대상은 되지 못했다. 이 글은 도상 기호의 기원을 퍼스의 기호학 이론 가운데에서 정리하고 그 개념을 둘러싼 몇 가지 수정 이론과 모델을 비교하고 비판하는 것을 일차적인 목표로 삼는다. 그 과정에서 우리는 도상 기호론의 수립 과정에 남아 있는 언어 모델의 흔적을 찾아낼 것이다. 우리의 궁극적 목표는 시각 메시지의 온전한 대상—단위라는 실체가 과연 존재하는가라는 합당한 의문을 던지면서 아직은 찾지 못한 '좀더 나은' 시각 메시지 분석틀에 가까이 가는 것이다.

2. 도상 기호의 기원

잘 알려져 있듯, 도상 기호의 개념은 퍼스(1839~1914)의 기호 범

- 1) 강명구, 「한국 사회의 포스트모던 문화」 『소비 대중문화와 포스트모더니즘』, 서울: 민음사, 1993.
- 2) 이 글은 단편적으로 도상 기호의 문제를 다루었던 박일우, 「시각기호학의 방법론 연구」, 『불어불문학 연구』 제29집, 1994, pp. 879~903과 박일우, 「모리스의 미학 기호학」, 『불어불문학』(한국불어불문학회 대구지부) 제19집, 1993, pp. 65~77을 기초로 삼아 수정, 보완한 것임을 밝혀둔다.

주론에서 만들어졌다. 퍼스의 기호학은 형이상학일 뿐 아니라 무엇보다 논리학이다. 방대한 『전집』³⁾으로 남겨진 그의 사상 체계를 섭렵하여 구조화한 뒤에도 특정 기호의 자리매김을 이해할 수 있을 것이나, 이 글에서는 도상 기호에 관련된 퍼스의 언급을 여기저기에서 찾아내어 단편적이거나 그가 제시하고자 했던 도상 기호의 개념을 정리해본다.

퍼스는 특유의 삼분법으로 모든 실체의 존재 양상을 규명하고자 한다. 퍼스는 먼저 현상계의 존재 양상을 '일차성 *firstness*' '이차성 *secondness*' '삼차성 *thirdness*'의 단계로 나눈다. 그에 의하면 기호는 이미 실재하는 두 가지 존재를 중재하는 전형적인 '삼차성' 실재의 예가 된다. 퍼스는 같은 방법으로 기호의 범주를 계속해서 나누었다. 먼저 기호는 자신의 삼원적 구조에 따라 이를 구성하는 세 가지 요소, 즉 기호 그 자신 또는 표상체 *representamen*, 대상체 *object*, 해석체 *interpretant*의 관점에서 각각 세 가지로 나누어진다:

기호는 세 가지의 삼분법으로 가를 수 있다. 첫번째는 기호 그 자체가 단순한 품질인가, 실재하는 것인가, 일반 법칙인가에 따라서이다. 두번째로는 기호와 그 대상체의 관계가 기호가 대상체의 속성을 그 내부에 일부를 가진다는 사실에서 나오는가, 대상체와 실존적 관계를 맺는가, 해석체와의 관계에서 만들어지는가에 따라서이다. 세번째로는 해석체가 가능성의 기호인가, 사실의 기호인가, 추론의 기호인가에 따라서이다. (2: 243)

3) 퍼스 전집 8권은 1931년부터 1963년까지 하버드 대학에서 출판되었다. 이 글은 1974년 3판(7, 8권) 1978년 인쇄된 4판(1~6권)을 자료로 이용한다(Hartshorne, C., P. Weiss eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. I-VIII, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974, 1978). 퍼스의 인용은 일반적으로 내주로 권 *volume*과 문단 번호를 표시하므로 우리도 앞으로는 이 방법을 따른다.

이 결과 만들어지는 하위 부류들은 각각 명칭을 얻게 되지만,⁴⁾ 우리에게 중요한 것은 두번째의 관점의 결과이다:

두번째 삼분법에 의하면 기호는 도상 기호, 지표 기호, 상징 기호로 나누어 볼릴 수 있다. [……] 도상 기호는 단지 자신의 속성에 의해 자신이 표시하는 대상체와 연결되는 기호인데, 실제로 존재하는 것은 그 대상체는 도상 기호가 소유한다. (2: 247)

그런데 전집 여기저기에 나타나는 바 도상 기호에 대한 언급은 반드시 일관성을 가지지는 않는다. 어떤 논자는⁵⁾ 퍼스가 처음에는 도상 기호의 의미 작용 능력을 단순히 그 품질 *quality*에서 기인하는 것으로 설명하고 많은 도상 기호가 협약적이라고 말하다가(2: 92), 도상 기호는 반드시 무엇인가를 지시 대상으로 삼을 필요가 없다고 부연 하기도 하고(4: 531) 심지어는 유사함이라는 속성을 품질 기호 *qualisign* 와 도상적 개별 기호 *iconic sinsign* 에 국한하는 점(2: 254~65)을 지적한다. 그러나 김성도가 지적하듯, 기호의 구조를 정의하는 데 있어서 퍼스는 논리적이고 명시적인 삼범주뿐 아니라 “기호를 인간학적 혹은 화용론적 해석 작용의 측면에서 정의”⁶⁾하였다:

도상 기호는 일차적인 것으로서 그 기술 품질이 일차성인 표현체이

4) 첫번째 기준에 의해 품질 기호 *qualisign*, 개별 기호 *sinsign*, 법칙 기호 *legisign*, 세 번째 기준에 의해 해석 기호 *rheme*, 발화 기호 *dicent*, 논항 기호 *argument* 가 만들어진다. 이들은 세 가지 축을 가지는 삼차원적 공간에 배열될 터인데, 정의상 품질 기호는 도상적이며 개별 기호는 상징이 될 수 없고, 도상은 자동적으로 코드 기호이며 지표는 논항 기호가 될 수 없다. 그 결과 두번째 단계의 삼원 분류는 모두 열 개의 기호 부류를 만든다.

5) Sebeok, T. A. et al.(eds.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 2nd Ed., Tome 1 (New York: Mouton de Gruyter, 1994), p. 328.

6) 김성도, 「현상, 인식, 그리고 기호: 퍼스 기호학 서설」, 『작가세계』 1994년 겨울호, p. 432.

다. [……] 일차성에 의한 표현체만이 유사한 대상체를 가질 수 있다. [……] 일차성에 의한 기호는 그 대상체의 그림자이며 따라서 하나의 이상이다. [……] 단 하나의 가능성은 도상 기호가 순전히 품질에 의해 (기능)하는 것이다. 이때 그 대상체는 반드시 일차적인 것이어야 한다. [……] 그러나 기호가 그 존재 양상이 어떻게 주로 유사함에 의해 대상체를 기술할 때 도상적일 수 있다. (2: 276)

도상 기호의 정의에 이어 퍼스는 구체적인 사례를 들었다(2: 277~82). 이는 훗날 몇몇 논자에 의해서 도상 기호의 개념이 수정될 때 중요한 논점이 되는 것이다. 이를 정리하면서 애초에 제시된 도상 기호의 특성을 알아보자. 먼저 퍼스는 도상 기호의 하위 부류 *hypoicon*로 일반적인 의미의 그림 *image*, 다이어그램, 은유 *metaphor*를 들었다. 특유의 삼분법을 다시 적용할 때, 그림은 단순한 품질을 가지므로 ‘일차적 일차성’의 도상 기호이며, 다이어그램은 자신의 부분들 사이의 비율로 유비 관계 *analogue relation*에 의해 다른 사물의 부분들간의 비율을 표현하는 이차적 도상 기호이고, 은유는 다른 무엇에 있는 평행 현상을 보여줌으로써 표현체의 표현 성격을 나타내는 것으로 삼차적 도상 기호라는 것이다. 더 나아가 퍼스는 다른 예를 통해서 도상 기호의 성격을 분명히한다. 도상 기호는 우선 직접적인 의사 소통의 수단이 되며, 모든 간접적 의사 소통은 결국 도상 기호의 도움으로 가능하다. 결국 모든 단언 *assertion*은 하나 또는 일련의 도상 기호를 가진다고 본다. 수사적 관점에서 볼 때, 모든 그림은 아무리 협약적으로 보이더라도 본질적으로는 도상 기호이다. 예를 들어 다이어그램의 경우 “유사함 *resemblance*”⁷⁾이 지각되지는 않더라도 그 내부에는 유사 관계가 있다. 특히 협약적 규칙에 의해 ‘닮음 *likeness*’이 도움을 받는 수학 공식은 협약적인 부호 체계로 보이지만

7) 사전적 해석에 관계없이, 퍼스에 있어서 ‘닮음 *likeness*’이란 ‘유사함 *resemblance*, *similarity*’과 ‘유사 관계 *analogue relation*’를 포괄하는 개념으로 이해된다.

그 내부에는 부호의 대치·결합·배분에 의해 요소의 관계가 설명되는 도상 기호라는 것이다. 결국 협약적이거나 다른 종류의 일반적인 기호를 궁극적으로는 도상 기호로 대치함으로써 그것이 명시적으로 의미하는 것 이외의 다른 진리를 찾을 수 있게 한다는 것이다. 결국 이것이 도상 기호의 탁월함이라고 퍼스는 말한다. 이 단계에서 도상 기호는 '유사함'이란 특정 기호와 사물의 닮음을 의미한 것이 아니라 "지식 논리 체계의 내재적 양태"로까지 발전된다.⁸⁾ 도상 기호는 '가추법 *abduction*' '해석 *interpretation*' '가설 *hypothesis*' 과 구별되기 어려운 경우가 있다. 이들이 인지 과정 중의 한 시점을 의미한다는 공통점을 지닌다면, 도상 기호는 내재적이고 동시에 직접적·즉각적인 인지 과정을 담보하는 '시각적 품질' 자체이기 때문에 이들과 동일한 가치를 가진다.

자연 언어는 최초의 흉내내기, 즉 도상 기호 체계에서 협약적·자의적 기호 체계로 이전되었다. 문자 역시 고대 문화권의 도상 문자가 기원이 된다. 마찬가지로 문법 구조에도 도상 구조가 있다는 것을 퍼스는 지적한다.⁹⁾

퍼스가 특히 관심을 가진 사례는 사진, 특히 즉석 사진이다. 사진은 그야말로 대상과의 도상성이 높기 때문이다. 그런데 사진은 자연과 물리적으로 한점 한점씩 대응하도록 만들어진 이차적인 예가 된다. 얼룩말과 당나귀를 인식하고 구별하는 경우도 이와 흡사하다. 이들의 닮음은 유전적인 이유이나, 유전적인 인접성은 다시 이 두 종류의 동물이 닮았다는 사실에서 기인한다. 그러므로 사진에서와 마찬가지로

8) Sebeok 외, 앞의 책, p. 329.

9) 자연 언어의 각 층위에서 나타나는 도상 구조는 오늘날 언어학의 한 관심 분야가 되었다. 예를 들어 야콥슨은 논문 "Quest for the Essence of Language"에서 다이어그램의 속성을 언어에서 규명한다. "Veni, vidi, vici"와 같은 어순형은 사진의 순서와 어순이 일치한다는 점에서 다이어그램의 일종이다. 화용론의 관점에서 분리 *alienation*, 감정 이입 *empathy*, 대칭 *symmetry*, 예상 *predictability* 등의 현상은 언어에서의 도상 구조를 보여주는 좋은 예가 된다.

가지로 이 두 동물의 생태적 환경에 대한 지식 역시 그 자체로서는 존재할 수 없는 이차적 산물이다.

도상 기호 가운데에서 다이어그램은 특별한 성격을 가진다. 이는 지각적인 유사함에 의해서가 아니라 부분들간의 관계에 의해 ‘닭음’이 규정된다. 퍼스의 예를 그대로 들면 아래의 부호와 수식은 도상 기호이다(2: 283):

기호	도상 기호	$ax + by = n_1$
	지표 기호	$ax + by = n_2$
	상징 기호	

위의 왼쪽 예에서 꺾쇠(<)는 도상 기호, 지표 기호, 상징 기호들이 일반 기호 분류에서 상호간에 맺는 관계를 보여주며, 수식에서 등식 부호(=)는 양쪽에 배열된 항들의 관계를 보여준다. 이 부호들이 비록 협약의 소산이라 할지라도, 동일한 행렬에 배열된 항들의 관계가 시각화된 것이다.

퍼스의 도상 기호 개념을 요약하면 지각적인 ‘유사함’과 논리적인 ‘관계’를 포괄하는 ‘닭음’에 의해 지시체를 표현하는 기호로 규정된다. 특기할 점은 도상 기호는 내재적이며 직접적·즉각적인 인지 과정의 하나로서도 이해된다. 다시 말해 도상 기호는 지식 논리 체계의 내재적 양태로서 가추법·해석·가설과 마찬가지로 새로운 지식을 얻을 수 있는 인식론적 사고 모델이 되기도 한다는 점이다.

3. 도상 기호의 위치

퍼스에게서 미학 기호를 포함한 구체적인 하위기호학에 대한 언급은 찾아보기 어렵다. 하지만 몇몇 퍼스 연구가들은 그가 미학에 관한

한 일종의 비전을 제시한 것으로 평가한다. 이 비전은 제만의 말대로 라면 “인간 사회의 진보, 인간의 창조”인데, “퍼스는 미학의 규범적 역할이 그러한 창조의 중요한 열쇠가 되리라는 것을 분명히 내다 본”¹⁰⁾ 것이다. 잘 알려져 있듯, 모리스(1901~1979)는 퍼스의 기호 이론을 대부분 수용하여 이를 체계화하였다. 특히 퍼스가 제기한 도상 기호는 모리스에 의해 미학기호학의 인식론적 단위로 발전된다.

모리스는 기호학과 미학을 접목하여 미학기호학이라는 넓은 영역을 설정한 후 이 가운데에서 시각기호학의 영역과 대상을 자리매김 해주었다. 이때 모리스가 생각하는 ‘미학 기호’는 퍼스의 ‘도상 기호’와 ‘가치’ 두 가지 기준으로 정의된다. 미학 기호가 무엇보다 먼저 ‘지시하는 것과 닮은 기호’라면, 이는 곧 퍼스가 말하는 바의 도상 기호이다. 미학 기호가 반드시 도상 기호이어야 하는 이유는, 그것이 다른 종류의 기호보다 더 다양한 의미 작용 양상을 보이기 때문이다.¹¹⁾ 예술 작품은 단순히 표현적, 정서적 기호의 결합만은 아니다. 도상 기호는 정의 그대로라면 다른 기호보다 덜 표현적이다.¹²⁾ 그러나 음악이나 미술 작품에서 도상 기호를 사용하여 대상의 특징을 강조할 수 있다. 마찬가지로 시각 형태나 구두 언어의 어조와 유사한 음을 음악적으로 사용하여 어떤 명령도 내릴 수 있다. 도상 기호는 이렇게 원래 기능인 ‘지시 designate’ 만을 가질 뿐 아니라 ‘강조 appraise’ 하거나 ‘처방 prescript’ 할 수도 있다. 모리스의 생각으로는 미학 담화가 다른 종류의 담화, 예컨대 언어와 다른 것은 “무엇이 표

10) Zeman, J. J., "The Esthetic Sign in Peirce's Semiotic," *Semiotica*, Vol. 19, No. 3/4, 1977, p. 257.

11) Morris, C., *Signs, Language and Behavior*(New York: Prentice-Hall Inc., 1946), pp. 194~95.

12) 이에 관하여는 Ponzio, A., "Abduction, icône et référence en peinture" in *Signs of Humanity* (M. Balat et al. eds., *Proceedings of the IVth International Congress, International Association for Semiotic Studies*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter), Vol. I, 1992, pp. 337~40 참조.

현되었으며 어떻게 표현되었느냐가 문제가 되는 것이 아니라 도상 기호가 어떤 양상을 중심으로 의미 작용을 하는가”¹³⁾의 문제이다. 음악이나 미술은 특히 강조와 가치 판단을 주요한 의미 작용 양상으로 채택한다. 문화 행위로서의 의식(儀式) 역시 특수한 부류의 담화가 아니라 개인적·사회적 목표를 제어하는 행위의 도상적 수행이다. 이 모든 표현 양상을 담는 그릇으로 도상 기호가 적격이라는 것이다.

미학 기호를 규정하는 두번째 기준은 가치의 문제이다. 모리스에 의하면 가치란 “어떤 이해 관계에 대한 대상이나 상황의 속성, 즉 어떤 행위가 완결되기 위해 그러한 속성을 가진 대상을 요구할 때 그 요구를 충족시켜주거나 소진시켜주는 속성”¹⁴⁾이다. 도상 기호가 미학 기호가 되려면 지시 대상을 가져야 하며, 그 자격은 “그 자신이 지시하는 가치를 가지고 있고 존재 자체만으로도 즉각적으로 가치를 인식하고 이해할 수”¹⁵⁾ 있어야 한다. 그러므로 미학 기호란 지시 대상이 미학적 가치 그 자체인 기호를 의미한다.

이 두 가지 기준을 종합할 때, 예술 작품에서 관여적인 것은 지시 대상이 실제로 존재하는가의 여부가 아니라 그 기호가 지닌 가치 속성을 보여주는가의 여부만 관여적인 것으로 남게 된다. 그러므로 미학 기호는 모리스의 표현을 빌리면 기호 매체 *sign vehicle* 자체가 지시 대상이 된다고 말할 수 있다. 만약 미학 기호가 복합 기호로 만들어질 때 이 기호는 미학 기호의 정의상 그 요소 중 일부의 기호 매체가 도상 기호이어야 하며 적어도 전체 복합 기호와 같은 성격을 공유하는 부분이 반드시 존재해야 한다. 구체적으로 말하면 예술 작품에서 적어도 한 가지 이상의 양상은 다른 양상들이 일부라도 충족해주는 요구와 기대에 부응해야 한다.¹⁶⁾ 이렇게 해서 전체는 부분들의 성격

13) 위의 책, p. 195.

14) Morris, C., *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague, Paris: Mouton, 1971), p. 418.

15) 위의 책, p. 420.

에 의해 만들어진다.

4. 도상 기호 개념의 수정

60년대 이후 기호학의 본격적인 발전과 함께 퍼스의 도상 기호 개념은 몇몇 논자에 의해 비판되고 수정을 받게 된다. 도상 기호 비판의 주 경향은 퍼스의 도상 기호론이 가지고 있는 자체 모순을 지적하는 흐름과 도상 기호의 인식론적 위치에 관련되어 있다. 특히 두번째의 흐름은 구조주의 언어학의 발전과 무관하지 않은 듯하다. 구조주의가 인문학에서 무소불위의 특효약이라도 되는 것처럼 여겨지던 무렵, 기호학의 대상 역시 '관여적이고 변별적인' 요소들의 층위별 결합체, 즉 언어 구조와 상동 관계를 가지는 실체로만 여겨졌다. 첫번째의 예로 불리틀, 두번째 흐름의 예로 메츠와 에코의 비판을 들 수 있다.

볼리¹⁷⁾는 도상 기호에 관한 퍼스의 일부 기술이 단순히 논리적 관점에서 나오게 된 점을 주목한다. 퍼스의 원래 의도대로라면 도상 기호란 지시체와 대상과 몇몇 특질을 공유하거나 지시체와의 유사함이라는 관계를 맺음으로써 대상을 지시하는 기호이고, 이때 지시체는 반드시 존재할 필요는 없다는 것으로 요약된다.

도상 기호는 단지 자신의 속성에 의해 자신이 표시하는 대상체와 연

16) 모리스의 설명을 그대로 보면 다음과 같다. 예를 들어 미술 작품에 나타나는 특정 선을 보고 관람자는 같은 성격의 선이 화폭의 다른 곳에서도 나타날 것이라 기대한다. 음악에서 음이 높아가는 부분이 있다면 이 부분은 그뒤에 나오는 음을 결정해준다. 시를 낭독할 때에도 앞부분의 특정 운이 뒷부분에서 어떤 형태의 운과 리듬이 나올 것인지를 예상하게 해준다.

17) Volli, U., "Some possible Developments of the Concept of Iconism," *Versus*, Vol. 3, No. 1, 1972, pp. 14~30.

결되는 기호인데, 실제로 존재하든 그렇지 않든 그 대상체는 도상 기호가 소유한다. (2: 247)

도상 기호는 지표 기호가 그러하듯 이런저런 것을 분명히 대신하지는 않는다. 도상 기호의 대상체는 그 존재로 말하자면 순수한 허구이다. [……] 그러나 도상 기호가 최고의 층위에서 분명히 주는 확신은 있다. 그것은, 마음의 망 앞에 펼쳐보이는 것 — 그 자체가 대상체인 도상 기호의 형태 — 는 분명히 논리적으로 가능하다. (4: 531)

도상 기호의 이러한 개념은 애초부터 모순을 내포하고 있다. 퍼스 자신이 기호를 삼원적인 실체, 즉 지시하고자 하는 대상체와 해석체 사이의 관계를 조정하는 것으로 규정하였음을 기억할 때, 그러한 기호의 하나라고 스스로가 정의한 도상 기호의 존재는 인정하고도 지시체의 실존을 부정한다는 것은 결국 도상 기호의 실존을 부정하는 것에 다름아닌 모순이라 하겠다. 이에 대해 불리는 도상 기호는 반드시 대상체를 가져야 하며, 오히려 “주어진 한 문화내에서 미리 변별적인 것으로 인식되고 자주적이고 유의미한 실재로서 간주되지 못한 것은 그에 해당하는 도상 기호를 가질 수 없다”¹⁸⁾고 주장한다. 물론, 존재하는 모든 것을 도상 기호가 지시체로 삼을 수는 없다. 고도로 추상화되었거나 복잡한 메시지를 도상 기호가 지시체로 삼을 수는 없을 것이다. 그러나 구체적으로 어느 정도로 ‘복잡’하고 ‘추상적’인 단계를 상한으로 할지는 규정할 수 없다. 예를 들어 도상 기호의 하나인 픽토그램은 세계적으로 나날이 그 종류와 수가 늘어나는데, 이것은 도상 기호의 상한이 점점 더 밀려올라가고 있음을 의미한다. 이는 다양한 대상체가 인정된다는 것을 말한다. 결국 특정 문화에서 관여적인 사실이나 개념으로 받아들여지는 것은 일단 모두 도상 기호

18) 위의 논문, pp. 15~16.

의 대상체가 될 수 있고 도상 기호를 가질 수 있다. 이 사실을 도상 기호의 상한이라 한다면, 도상 기호가 이미 존재하고 기호화된 사물만을 그 지시체로 가진다는 사실은 도상 기호의 하한인 것이다.

두번째 흐름은 도상 기호의 개념을 근본적으로 바꾸어놓게 된다. 초기 구조주의자들은 현상의 뒤에는 잠재적인 구조가 숨겨져 있으며 현상은 단지 구조의 결과에 지나지 않는다는 믿음을 가지고, 구조를 이루는 총위별 요소와 그 결합 양상에 일차적 관심을 가졌다. 그러므로 시·지각 현상을 대했을 때 기호학자들이 최초로 부딪치는 문제는 이 현상에서 어떻게 '언어적 구조'를 찾아내는가 하는 문제이다. 이들의 관점으로는 '분석되지 않는 존재'는 다루기 불가능한 대상이기 때문이었다. 60년대 바르트의 "연속적인 표현이 단순한 심볼의 덩어리가 아니라 진정한 기호 체계를 생산해낼 수 있겠는가, 이산적이지 않은 연속적 '코드'를 받아들일 수 있겠는가"¹⁹⁾라는 자문이나 90년대 그룹 위의 "시각 현상은 {……} 연속적이고 비균질적인 성질을 가지는 데 비해, 기호학이나 수학적 접근은 이산적이고 균질적이어서 양화될 수 있는 대상이 아니면 좀처럼 적용되지 못한다"²⁰⁾는 고백이 그러한 저간의 사정을 보여주고 있다. 그리하여 그 해결책으로 초기의 시각기호학자들은 '연속체'와 '이산체'의 간격을 메우려는 시도를 아끼지 않았다.

이들은 일견 연속체인 '시각 메시지' (시각 기호가 아니라)를 계량적인 단위로 분절해낼 수 있다고 믿는다. 메츠는, "그림을 고찰한다는 것은 그림을 만들어내는 것이 아니라 말을 만들어내는 것이다. {……} 시각기호학은 시각 행위가 아니다"라는 입장에서 시각기호학은 하나의 메타 언어이며 그 연구의 시작점은 '도상 연속체 *analogie iconique*'임을 밝힌다. 그에 의하면 시각 메시지는 연속체가 아닐 수

19) Barthes, R., "Rhétorique de l'image," *Communications*, No. 4, 1964, p. 40.

20) Groupeu, *Traité du signe visuel — pour une rhétorique de l'image* (Paris: Seuil, 1992), p. 41.

있으며, 양적이라 부를 수 있는 변이체와 질적 변이체를 허용할 뿐 아니라 근본적으로 '닭음'이란 개념은 문화마다 차이가 나는 상대적 개념임을 주장한다. 실제로 대부분의 시각 메시지는 말이 곁들여진 영화, 글이 곁들여진 만화처럼 실제로는 혼합 텍스트이며 외견상 혼합 텍스트가 아닌 것도 구조상으로는 그러하다. 그러므로 '시각'과 '구두'의 대립은 단순한 생각이다. 이 둘은 교차·포함·결합의 관계에 놓인다고 주장한다.²¹⁾ 더 중요한 점은 도상 기호의 근본적인 속성인 '닭음'의 개념에 관련된 의문이다. 실상, 두 사물이 닭았다고 보는 것은 어디까지나 상대적이고 주관적인 심리 현상이므로 닭음이란 객관적으로 엄밀하게 규정할 수 없다. 이에 에코는 A와 B가 닭았다고 말하는 것은 실은 양자가 제공하는 시각 효과와 기능이 동일하다는 것을 의미한다고 보고 도상 기호를 "지시 대상에 대해 우리가 가지는 경험적 인식 구조와 동일한 구조를 주는 기호"²²⁾로 규정하는 것이 훨씬 더 타당하다고 주장한다. 그리하여 에코는, 도상 기호는 지시 대상과 같은 성질을 가지고 이와 유사하며 지시 대상과 유연적 관계를 맺어 지시 대상을 유추하게 한다는 종래의 설명을 "도상 기호에 관한 몇 가지 순진한 믿음"이라 일축하고, 새로운 도상 기호의 개념을 아래와 같이 제시했다²³⁾:

첫째, 도상 기호는 표현된 지시 대상의 특성을 가지지 않는다.

두번째, 도상 기호는 정상적인 인식 코드에 근거하여 공통적인 인식의 몇몇 조건들을 재생산해낸다.

세번째, 도상 기호는 이미 습득한 경험의 코드에 대하여 도상 기호에 의해 지시된 실제 경험과, 같은 의미를 지니는 인식 구조를 구축

21) Metz, C., "Au-delà de l'analogie, l'image", *Communications*, No. 15, 1970, pp. 8 et sv.

22) Eco, U., "Introduction to a Semiotic of Iconic Signs," *Versus*, Vol. 2, No. 1, 1972, p. 2.

23) Eco, U., *La structure absente* (Paris: Mercure de France, 1972), p. 176.

할 수 있게 하는 자극을 다른 자극들은 배제한 채 선택한다.

5. 언어 모델 비판

초기 기호학자들이 시도한 도상 기호 개념 수정은 시각기호학의 과학성을 제고하는 데 크게 기여하지는 못했다. 우선 이들은 연속체인 시각 메시지에서 이산적인 단위를 찾아내려는 시도를 하였으나 이는 과학적이라기보다는 경험적이며 상식 차원의 것이다. 그 결과 만들어진 시각 메시지 분석 방법은 전통적인 도상학 *iconology*의 수준을 크게 벗어나지 못했다. 두번째로는 앞의 관점은 시각기호학을 부정하는 자체 모순에 빠질 수도 있다는 점이다.

에코는 언어 기호 모델을 성급히 도상 기호에 적용하는 것을 경계하는 데에서 논의를 시작하면서도 시각 메시지를 분절 *articulation* 하려는, 여전히 구조주의적 접근을 시도하였다. 물론 그는 언어 특유의 이중 분절은 시각 메시지에는 적용되지 않는다는 사실을 깨달았다. 그리하여 그는 발화 전체의 기표에 대응하는 단위를 그대로 수용함으로써 분절이 되지 않는 코드, 이차 분절만 가능한 코드, 일차 분절만 가능한 코드, 이중 분절이 가능한 코드와 유동적으로 분절되는 코드를 찾아내었다. 그리하여 에코는 “모든 의사 소통 행위가 구두 언어 코드와 유사한 ‘언어’로 진행되는 것은 아니며 모든 코드가 다 정해진 방법대로 분절되는 것도 아니며”²⁴⁾ 시각 코드는 “더 분석적인 연계사 *syntagme*를 형상으로 가질 수 있으며, 반대로 더 통합적인 코드의 형상들을 결합 가능한 최대 단위인 연계사로 간주할”²⁵⁾ 수 있다는 결론을 내린다. 다시 말해 어떤 코드는 더 분석이 가능한 최종 요소인 의소를 선택할 수 있으며 이 의소를 굳이 기호나 형상으로 분해

24) Eco, U., “Sémiologie des messages visuels,” *Communications*, No. 15, 1970, p. 31.

25) 위의 논문, p. 35.

하지 않아도 된다는 것이다. 에코는 이러한 관점으로 시각 기호에 관한 지각·인지·전달·음조·도상·도상해석학·수사·문체·취향과 감수성·무의식의 코드를 구별해내었다.²⁶⁾ 결과적으로 에코는 시각 코드의 다양성을 발견함으로써 시각 기호로 하여금 언어 기호 모델에서 다소나마 자유로워지게 된 것은 사실이다. 다음으로 에코는 각 층위별 코드의 영역을 밝히고자 했다. 위에서 언급된 모든 층위의 코드가 규명될 때 시각 코드의 메커니즘이 완성될 것이지만, 진정한 시각기호학의 영역은 수다한 코드 가운데에서 도상해석학 코드와 도상 코드가 된다.

그런데 이 결과는 파노프스키의 도상론과 부분적으로 일치한다. 먼저 수다한 하위 코드를 대별해보면 고전적인 파노프스키의 의미 층위론²⁷⁾과 크게 다르지 않다. 파노프스키는 작품의 주제 의미를 자연적 주제의 층, 관습적 주제의 층, 본질적 의미 내용이라는 층으로 나누었다. 자연적 주제를 해석하는 것이 이 도상학적 기술이며, 관습적 주제의 해석은 도상학적 분석 단계이고, 본질적 의미 내용의 파악은 민족·시대·계급·종교적·철학적 신조 등의 기본적인 태도를 설명하는 근본적 원리를 조사하는 것이다. 이러한 관점은 위에서 본 에코의 코드 층위를 세 단계의 과정으로 다시 묶어낸 것과 매우 유사하다는 점을 주목할 필요가 있다. '자연적 주제'에는 지각, 인지, 전달, 음조 코드가 내재해 있으며 '관습적 주제'를 이해하는 메커니즘을 에코는 도상, 도상해석학, 수사, 문체 코드로 달리 불렀으며 '본질적 의미'는 곧 취향과 감수성의 코드, 무의식의 코드에 다름아닌 것이다. 한편 파노프스키가 말하는 '본질적 의미'를 파악하는 방법은 다른 말로 이데올로기의 이해라 할 수 있다. 이데올로기는 가장 빈번

26) 이에 관해서는 박일우(1994), pp. 888~89 참조.

27) Panofsky, E., "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance art," in *Meaning in the Visual Art* (Woodstock: The Overlook Press, 1974), pp. 26~54.

한 인간 행위인 커뮤니케이션의 양상과 내용의 범위를 설정해줄 뿐만 아니라, 커뮤니케이션의 수단의 종류와 이들이 제기능을 할 수 있도록 하는 다른 모든 하위 코드들의 양상마저 결정해준다. 다시 말해 이데올로기는 어떤 유형의 커뮤니케이션에서든 모든 하위 코드의 기저에 위치한다. 에코가 위에서 열거한 코드 체계나 파노프스키가 제안한 도상해석학적 접근은 결국 연속체의 분절로 귀착된다. 이 두 방법은 상이한 이데올로기에 의해 세상은 상이한 의미를 가지는 분절된 요소들, 즉 제각기 변별적이고 자주적이고 유의미한 사물이나 관념의 체계로 나타나는 것으로 본다는 공통점이 있다. 이러한 전통에서 만들어진 분석틀이 공인되면서 한동안 시각기호학 연구는 전통적인 인상적 미술 평론 혹은 '감상문'과 크게 다르지 않는 양상으로 진행되었다.²⁸⁾

두번째 문제는 연속체와 이산체의 엄연한 차이를 무시한 발상은 결국 기호 또는 기호학 스스로를 부정하게 된다는 점이다. 실재하는 시각 기호는 대부분 자의성과 유연성, 즉 도상성이 공존한다. 절대적 자의성은 예컨대 기계 언어에서나 볼 수 있는 현상이며, 절대적 유연성 역시 에코가 스스로 말하는 이데올로기라는 초코드가 개입한 결과로서 크게 보면 협약의 일종이다. 모리스가 말한 "도상성은 정도의 문제이다 *Iconicity is a matter of degree*"라는 명제는 도상성뿐 아니라 자의성에도 해당되는 말이다. 도상성의 정도를 예컨대 물처럼 "도상성 자"²⁹⁾이나 바론처럼 예술 작품의 표현 양식 분류³⁰⁾의 기준으로 사용되는 것은 타당하겠다. 그러나 이를 시각 메시지를 계량화하고 분절하는 단서로 확대 해석한 것은 쉽게 이해되지 않는다. 물론 '대치

28) 구체적 분석 사례는 박일우(1994), pp. 891~94 참조.

29) Moles, A., "Théorie informationnelle du schéma," in *Schéma et Schématisation*, No 1, 1968, pp. 627~42. 참조.

30) Baron, N. S., "Iconicity in Language and Art," in *Semiotica*, Vol. 52, No. 3/4, 1984, p. 201.

표현 *presentation*' 과 '유사함 *resemblance*' 은 별개의 것이므로 A를 어떤 속성도 공유하지 않는 B로 대신할 수 있다. 그러나 이것은 순수한 협약이며 자의성에 근거한 것이다. 에코와 같이 극단적인 논리로 도상성을 '유연성'에서 '협약성'으로 재구성하면 도상 기호는 더 이상 존재하지 않는다. 반대로, '가장 완벽한 도상 기호는 사물 그 자체이다'라는 발상 역시 가장 기본적인 기호 개념, 즉 '무엇인가를 대신하는 것 *aliquid stat pro aliquo*'을 부정하는 논리이다. 어떤 경우든 그가 말하는 기호의 심층에 존재하는 유연성의 이론으로서 시각기호학은 성립될 수도 없다는 자체 모순에 빠진다.

결론적으로, 도상 기호에 더욱 과학적인 근거를 줄 수 있으려면 다음 조건을 충족해야 한다.

1) 기본적인 기호의 개념을 존중한다. 기호가 지시 대상과 '닭은' 속성을 가지면서도 그 지시 대상 자체는 아닐 때 그 기호는 진정한 도상 기호로 존재할 수 있다. 다시 말해 갈가리 훼손된 도상 기호를 원점으로 돌려주어야 한다.

2) 시각기호학의 일차적 관심사는 시각 메시지에 의한 의사 전달과 의미 작용의 메커니즘을 규명하는 것이다. 하지만 이것 역시 일반 기호학의 명제인 "구조적이며 생성적인 관점에서 의미를 다루는 이론"³¹⁾의 한계내에서 가능한 것이다. 여전히 구조적인 발상일지는 모르나, 의미는 대립에서 비롯하며 대립은 관계의 망을 전제한다. 따라서 도상 기호의 모델은 그 내부에서 '대립'과 '차이'가 어떻게 기능하며 요소들이 어떠한 관계를 맺는지를 설명할 수 있어야 한다.

31) 장 마리 플로슈(박인철 옮김), 『조형기호학—눈과 정신의 작은 신화』(서울: 한길사, 1994), p. 17. 지금까지 우리는 플로슈를 비롯한 소위 파리 학파의 시각기호학에 대한 언급은 배제했다. 그러나 인용한 말은 학파나 대상을 넘어서는 보편 타당한 내용으로 생각된다.

6. 새로운 도상 기호 모델: 그룹 뮈

이상에서 지적된 문제들을 일부 해결해주는 모델이 최근 그룹 뮈가 제안한 도상 기호 모델이다. 그룹 뮈는 기호학 연구에서 '언어의 제국주의'를 탈피하려는 입장을 가지며 이는 우리의 입장과 같다. 이들은 표현면의 연구에 있어서 두 가지 접근 방법, 즉 '거시기호학'과 '미시기호학'을 구별한다.³²⁾ 거시기호학은 이미지를 개별 발화로 간주하며 '그것만을 위한 *ad hoc*' 개념을 사용하며 경험적 방법을 채택한다. 이에 비해 미시기호학은 이미지를 구성하는 분자적 요소를 찾아 이를 기술하는 것을 목표로 삼고 '선험적 *a priori*'인 개념을 사용하며 이론적 방법을 채택한다. 그러므로 거시기호학은 종합적, 미시기호학은 분석적이라 부를 수 있다. 전자의 범주는 경험적으로 규정되며 귀납적으로 나타나고, 후자의 범주는 국지적이며 선험적으로 나타난다. 그룹 뮈가 더 중요한 것으로 생각하는 '미시기호학'은 여전히 "일종의 분자로 간주되는 그림의 요소에서 시작되며, 단위들이 어떻게 집합과 결합을 통하여 메시지로 구성되는지를"³³⁾ 보여주지만, 이들은 "어떤 대상에 적용된 용어를 다른 대상에 전이시키는 것은 가끔 주문(呪文)에 지나지 않는다: '분절' '통사론' '의소' 등의 개념을 시각 메시지에도 거리낌없이 사용할 수 있을까?"³⁴⁾라는 합당한 의문을 통해서 미시기호학은 그 대상을 명확히 규정하고 조작적 과정을 설명함으로써 시각기호학으로 하여금 과학의 자격을 가지도록 해야 한다고 주장한다.

따라서 이들이 제안하는 도상 기호 모델은 아래와 같은 조건을 충족시키기 위한 선험적인 개념으로 만들어지게 된다.³⁵⁾

32) Groupe, 앞의 책, p. 47 et sv.

33) 앞의 책, p. 48.

34) 앞의 책, p. 49.

- 1) 실제로 존재하는 지시 대상이 아니라 이미 모델화되어 있는 대상에서 시작하며
- 2) 기호의 본질을 훼손하지 않도록 지시 대상과 기호의 교체성을 설명하며
- 3) 지시 대상과 기표 *signifiant* 사이의 동형성 *homologation*을 설명하고
- 4) 동형성의 형태가 다양하며 따라서 도상 관계의 이질성과 불안전성, 특정 기호를 인식하는 코드의 문화적 성격을 설명할 수 있어야 하며
- 5) 도상 기호의 코드 벗기기와 코드 씌우기를 설명하고
- 6) 기호 행위에 따라 달라지는 코드 벗기기의 다양성과 코드 '단위'의 상대성을 설명할 수 있어야 한다.

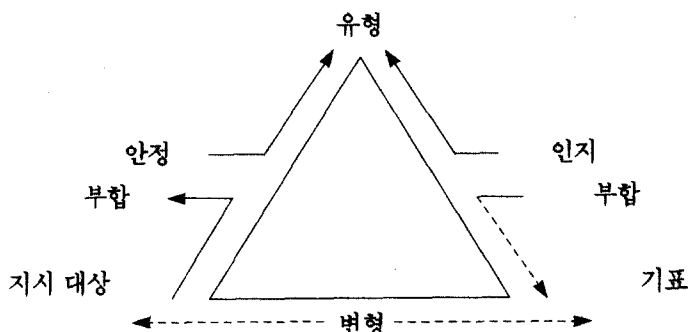
그를 뒤는 퍼스가 말한 “대상체는 반드시 있을 필요가 없다”는 명제를 모리스의 이론을 빌려와 극복한다.³⁵⁾ 모리스는 기호의 대상체를 지시 내용 *designatum*, 즉 인식된 대상체와 지시체 *denotatum*, 즉 실재하는 대상으로 구별하였다. 이에 그를 뒤는 ‘세미오스’의 범주에 들지 않는 지시체를 제외하고 지시 내용을 다시 ‘유형 *type*’ 과 ‘지시 대상 *réfèrent*’ 으로 나누었다. 유형은 달리 분절되며 문화에 따라 확인되는 다소간 안정된 부류이나 원칙적으로는 특정 발화 상황과는 무관하다. 지시 대상은 특정 의미 작용의 환경에서 유형이 실현된 것을 의미한다. 부연하면, 지시 대상은 ‘실현된 유형’으로서 모리스가 말하는 지시체와는 다르다. 이 과정을 통해 그를 뒤는 퍼스가 보인 모순을 극복할 뿐 아니라, 퍼스의 ‘대상체’를 범주화·구체화하게 되었다.

결과적으로 도상 기호는 기표와 유형, 지시 대상의 삼원적 구조를 가지며 이들 요소들이 맺는 양방향 관계의 총체로 만들어진다. 이를

35) 앞의 책, pp. 133~34.

36) 앞의 책, p. 131.

먼저 도식으로 보이면 다음과 같다³⁷⁾:



세 구성 요소가 맺는 관계는 세 가지 축에 따라 구별된다. 먼저 기표—지시 대상 축에서는 ‘변형 *transformation*’의 관계가 보인다. 이 관계는 ‘통분성 *commensurabilité*’ ‘동형성’의 관계이다. 변형 과정을 통해 사물의 몇몇 특성이 기표로 번역되며 한편으로는 기표의 특징 중 어떤 것은 사물에 속하지 않게도 된다. 퍼스의 원 의도(意圖), 즉 ‘도상 기표는 지시체의 속성을 공유’한다는 명제가 여기에 녹아든 셈이다. 변형은 두 가지 방향에 공통적으로 일어난다. 기표에서 지시 대상으로서의 변형은 기표의 수용 과정에서 일어난다. 이때 변형 규칙이 지시 대상의 성격에 적용되어 기표의 기본 성격을 설정하게 한다. 지시 대상에서 기표로의 변형은 위의 반대 과정을 따른다. 한편 이 모델은 지시 대상의 착각을 설명할 수 있을 뿐 아니라, 두 가지 이상의 기표가 동일한 것일 수도 있다는 것, 예를 들어 흑백 사진과 천연 색 사진이 실은 같은 사물을 찍은 것임을 설명할 수도 있다.

두번째로, 지시 대상—유형의 축에서는 ‘안정 *stabilisation*’과 ‘부합 *conformité*’의 관계가 나타난다. 지시 대상—유형의 방향에서는

37) 앞의 책, p. 136.

지시 대상에서 얻어낸 관여적 요소가 유형을 만드는 범렬체에 더해지며 반대 방향으로 유형에 들어 있는 요소와 지시 대상의 요소를 확인하는 검증 과정이 진행된다.

세번째로, 유형—지시 대상의 축에서는 ‘인지 *reconnaissance*’와 ‘부합’의 관계가 보인다. 유형은 범렬의 총체이므로 시각 자극은 ‘부합’의 검증 대상이 된다. 인지의 기준은 질적·양적 속성을 가진다. 그런데 문제가 되는 것은 유형이 가지는 특질의 수가 아니라 그 성질이다. 예를 들어 ‘고양이’라는 유형을 인지할 때, 특유의 ‘콧수염’ ‘귀’ ‘눈’ 등의 유형 중에서 일부만 필요하다. 이는 기표—유형이 맺는 부합의 관계에서도 적용된다. 부합의 기준은 개별 대상(여기서는 기표)과 일반 모델(여기서는 유형)을 대조하여, 모델이 가지는 다양한 범렬체 중 일부가 특정 기표에 보이는가를 검증하는 것이다.

7. 맺는 말

우리의 앞선 연구를 읽어본 사람이면 이 글에서 우리가 진술한 내용이 별반 새롭지 않다는 느낌을 받았을 것이다. 그런데 도상 기호의 실체에 관한 근본적인 의심은 시각기호학의 범주에 있어서는 늘 되풀이되는 의문이었다. 아직 정계(定界)되지 않은 이 분야에서 그 대상의 확인 없이 단편적인 시각 메시지의 분석을 되풀이하는 것은 그만큼 비경제적이기 때문이다.

도상 기호는 논리적이고 형이상학적인 접근에 의해 만들어진 개념이었다. 그 자체로서 대상체의 속성을 내부에 가지는 기호, 그러면서도 지시체는 반드시 존재할 필요도 없다는 퍼스의 언명은 경험적으로는 이해하기 어려운 것이었다. 그러면서도 퍼스 전집 여기저기에서 보이는바, 구체적 사례를 곁들인 다른 설명들은 도상 기호를 ‘화용론적으로’ 이해할 수 있는 가능성을 보여주었다. 결국 도상 기호는

그림·다이어그램·은유에서 보듯 지시체와 담거나 유비 관계를 가지는 기호로 정리될 수 있었다. 퍼스의 사례에 고무된 것인지, 모리스는 도상 기호를 시각 기호를 포함하는 미학기호학의 대상-단위로 설정하였고, 이에 논자들은 별다른 이견을 달지 않는다. 그러나 도상 기호의 개념에 대한 담론은 도상 기호의 내적인 속성에서 발전되었다기보다는 다분히 그 시대의 패러다임에 의해 전개되었다. 메츠와 에코로 이어지는 대안은 언어 모델을 염두에 둔 구조주의적·경험적 모델이었다. 이들은 시·시각 현상에서 어떻게 '언어적 구조'를 찾아내는가 하는 문제를 만들어 납득하기 어려운 단계를 거쳐 '연속체'와 '이산체'의 간격을 메우려는 시도를 하는 데 이르렀다. 이들이 시도한 도상 기호 수정의 시작은 단순히 '담음'의 문제에서 더 나아가지 않았다. 결국 도상 기호는 갈가리 해쳐지고, 시각 메시지는 나누어지고 계량화되었다. 이렇게 다시 만들어진 대상-단위에 입각한 시각 메시지 분석틀은 구두 언어의 의사 소통-의미 작용의 범주를 크게 넘어서지 않았으며 어떤 면에서는 단지 예를 들어 문학 텍스트를 시각 텍스트로 치환한 것에 지나지 않게 되었다. 그 결과 '과학성'을 전제로 한 논의는 여전히 주관적인 인상 비평에서 더 나아가지 못하는 결과를 낳았다.

다시 '무엇인가를 대신' 하면서도 일반기호학적 명제인 구조적이며 생성적인 관점에서 의미를 다루는 이론을 고려할 때, 주목할 수 있는 대안은 그롭 뤼의 모델이었다. 이들이 제시한 도상 기호의 삼원 구조는 자인하는 것처럼 리처드-오그덴의 모형이 아니라 오히려 퍼스의 모델을 의식한 것으로 보인다. 결국 그롭 뤼가 제시한 모델의 새로운 점은 퍼스의 '대상체 *object*'를 지시 대상과 부류로 나눈 데 있을 뿐, 나머지 점은 퍼스의 언명과 크게 다르지 않다. 그렇지만 이들이 시도한 '교체성의 원칙'과 지시 대상, 기표, 부류의 삼항 요소가 이루는 양방향 관계 설정은 적어도 도상 기호를 복권시켜주고, 이전의 논자들이 보인 단선 구조의 문제는 어느 정도 해결한 것으로 보인다. 또

한 이들이 설정한 관계는 역동적 과정으로 치환되며, 이는 바로 다음 단계인 도상 기호의 생성과 해석, 즉 도상 기호의 의미 작용을 설명할 수 있는 단서로 발전할 수도 있을 것이다.

[계명대 불문과 부교수]

참고 문헌

- 강명구, 『소비 대중문화와 포스트모더니즘』, 서울: 민음사, 1993.
- 김성도, 「현상, 인식, 그리고 기호: 퍼스 기호학 서설」, 『작가세계』 1994년 겨울호.
- 박일우, 「모리스의 미학기호학」, 『불어불문학』(한국불어불문학회 대구지부) 제19집, 1993.
- , 「시각기호학의 방법론 연구」, 『불어불문학 연구』 제29집, 1994.
- 장 마리 플로슈(박인철 옮김), 『조형기호학 — 눈과 정신의 작은 신화』, 서울: 한길사, 1990.
- Baron, N. S., "Iconicity in Language and Art," in *Semiotica*, Vol. 52, No. 3/4, 1984.
- Barthes, R., "Rhétorique de l'image," *Communications*, No. 4, 1964.
- Eco, U., *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- , *La structure absente*, Paris: Mercure de France, 1972.
- , "Introduction to a Semiotic of Iconic Signs," *Versus*, Vol. 2, No. 1, 1972.
- , "Sémiologie des messages visuels," *Communications*, No. 15, 1970.
- Feibleman, J. K., "On the Future of Some of Peirce's Ideas" in *Studies in*

- the Philosophy of Charles Sanders Peirce* (P. P. Wiener et al. eds., Cambridge: Harvard University Press), 1952, pp. 324~34.
- Groupeu, *Traité du signe visuel — pour une rhétorique de l'image*, Paris: Seuil, 1992.
- Hartshorne, C., P. Weiss eds., *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Volume I-VIII, Cambridge: Harvard University Press, 1974, 1978.
- Houser, N., "The Scope of Peirce's Semiotics," in *Signs of Humanity* (M. Balat et al. eds., *Proceedings of the IVth International Congress*, International Association for Semiotic Studies, Berlin, New York: Mouton de Gruyter), Vol. III, 1992, pp. 1283~89.
- Metz, C., "Au-delà de l'analogie, l'image," *Communications*, No. 15, 1970.
- Moles, A., "Théorie informationnelle du schéma," in *Schéma et Schematisation*, No 1, 1968.
- Morris, C., *Signs, Language and Behavior*, New York: Prentice-Hall Inc., 1946.
- , *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Paris: Mouton, 1971.
- Ponzio, A., "Abduction, icône et référence en peinture," in *Signs of Humanity* (M. Balat et al. eds., *Proceedings of the IVth International Congress*, International Association for Semiotic Studies, Berlin, New York: Mouton de Gruyter), Vol. I, 1992, pp. 337~40.
- Sebeok, T. A. et al eds., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 2nd Ed., Tome 1, New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- Volli, U., "Some possible Developments of the Concept of Iconism," *Versus*, Vol. 3, No. 1, 1972.
- Zeman, J. J., "The Esthetic Sign in Peirce's Semiotic," *Semiotica*, Vol. 19, No. 3/4, 1977.