

# 소리의 의미

서 우 석

## 1. 청각의 특성

이 글은 소리와 음에 대한 철학적 의문에서 출발한다. 철학이 소리에 대해 언급한 경우는 그리 많지 않다. 철학은 들리는 것보다는 보이는 것에 더 많은 관심을 가졌고 말하는 것보다는 생각하는 것을 더 중요시했기 때문이다. 그리고 철학적 의견이 말로써보다는 글로써 표현되는 것이 더 정확하고 편했기 때문일 것이다. 철학뿐 아니라 종교·심리학·사회학·교육학 등의 모든 학문 분야는 소리와 음에 대한 깊은 관심을 보이지 않는다. 예를 들어 아동들과 이야기하는 교사의 목소리와 어투의 중요성을 감안한다면, 교육학은 당연히 교사의 목소리와 말하는 방법에 대해 논의해야 할 것이다. 그러나 그러한 논의가 없는 이유는 그 교육이 실습으로 이루어지는 것이지 책만으로는 이루어질 수 없는 것이기 때문이다.\*

소리와 음에 대한 관심이 적어지면, 자연히 구어에 대한 관심을 저하시

---

\* 최근 이러한 연구는 음성 정보를 직접 점검할 수 있는 인터넷 사이트를 이용해 이루어지고 있다. 사이트 명: <http://cahn.www.media.mit.edu/people/cahn/emot-speech.html>. Emotional and Expressive Synthesized Speech, Janet Cahn, M. I. T. Media Laboratory, USA. 이 사이트에 들어가면 음고·시간·음색 등의 차이로 인해 전달되는 감정적 반응을 경험할 수 있다.

키고 구어와 다름없는 노래와 음악에 대해서도 관심이 적어질 수밖에 없다. 철학이나 다른 학문 분야가 소리에 대해 관심을 적게 가질 수밖에 없었던 또 다른 이유가 있다면 그것은 아마도 소리와 말이 듣고 나면 사라지는 일회적인 것이기 때문일 것이다. 그러나 글이 말에 대해 관심을 갖는다고 하더라도 글로서는 소리와 말의 섬세한 변화를 지칭하거나 서술할 수 없을 것이다. 글은 이미 소리와 말의 많은 것을 버림으로써 그 존재를 획득했기 때문이다.

우리는 소리의 철학적 특성을 다음의 네 가지로 요약해 설명해보려고 한다. 그 네 가지는 소리의 비물질성 · 이상성 · 타자성 · 퇴행성이다.

논의에 들어서기 전에 먼저 청각과 다른 감각과의 차이를 이해해보자. 우리는 외부의 정보를 시각 · 청각 · 후각 · 미각 · 촉각으로 받아들인다. 오감(五感)이 수용하지 못하는 정보를 우리는 파악하지 못한다. 예를 들어 고기압/저기압 등의 기압 변화, 공중을 지나가는 전파의 상태, 전기줄에 흐르고 있는 전류의 강도 등은 우리의 감각으로 파악되지 않는다. 우리의 감각 기관으로 파악할 수 없는 외부의 정보를 우리는 측정 계기를 이용해 그 정보를 시각으로 파악할 수 있는 정보로 바꾸어 파악한다. 기압계가 그렇고 전자파 탐지기, 전압 측정기가 그렇다.

청각의 가장 중요한 특징은 외부에서 들어오는 정보를 선별할 선택권이 없다는 점에서 발견된다. 시각 · 미각 · 촉각 등은 지각할 대상을 선택할 권한을 갖는 반면 청각과 후각은 그렇지 못하다. 우리는 어떤 사물을 보지 않을 수 있고, 또한 자세히 볼 수 있고, 때로는 뒷면을 볼 수 있다. 미각과 촉각 역시 그러한 선택의 권한을 갖는다. 그러나 청각과 후각은 들어오는 정보를 피할 수 없고 선택할 수 없다. 선택의 권한이 있음으로써 시각 · 미각 · 촉각은 그 감각 내용을 우리의 의지로서 선택하고 조절한다. 그러나 청각은 선택의 권한이 없으므로 들어온 감각 자료는 독선적이고 절대적인 성격을 띠게 된다. 후각 역시 이 점에서 청각과 유사하다.

청각의 또 다른 특징은 지각된 감각 내용의 고립성이다. 시각 · 미각 · 후각 · 촉각이 서로 보완적인 데에 반해 청각은 고립적이다. 소리는 보이

지 않으며 만져지지 않고 맛으로 파악되지 않으며 냄새가 나지 않는다. 따라서 청각은 시각·미각·후각·촉각에 의해 대상 파악의 도움을 얻지 못한다. 소리의 진원지를 눈으로 확인하지만 그것은 진원지라는 정보의 확인이지 소리를 보는 것이 아니다. 청각은 우리가 생각하는 것보다 훨씬 더 독립된 그리고 고립된 감각 자료를 우리에게 제공하는 셈이다. 이 고립성이 소리로 이루어져 있는 말과 음악의 근원적 특징을 만드는 계기가 된다. 말은 다른 감각에 의해 그 파악에 있어서 도움을 얻지 못하는 것이다. 문자가 발명되지 않을 수 없는 이유를 우리는 여기서 찾을 수 있다. 말을 시각으로 파악하기 위해 우리는 문자를 발명한 것이다.

## 2. 소리의 네 성질

소리의 비물질성을 살펴보자. 비물질성은 음악을 만드는 소리가 물질이 아니며 외부적 대상도 아니라는 점에 기인한다. 우리는 이 사실을 자명한 것으로 받아들인다. 소리는 눈에 보이는 물건처럼 그곳에 있지 않고 냄새나 맛처럼 그 근원이 외부에 있지도 않다. 소리는 어떤 물체의 진동 상태이고 그 진동이 공기를 통해 우리 귀에까지 전달됨으로써 성립된다. 음악의 재료인 음 역시 소리이기 때문에 소리의 이러한 속성에 묶여 있다.

이상성은 목소리의 특권이다. 청각은 시각처럼 눈을 감아 감각을 차단하거나 가까이 가서 대상의 뒷면을 보지 못하는 대신, 목소리를 사용해서 자신이 지각할 대상을 만들 수 있는 특권을 부여받았다. 목소리는 우리가 가지고 다니고 언제나 마음먹으면 우리가 들을 수 있는 대상을 만들 수 있다. 만들 수 있을 뿐만 아니라 똑같은 소리를 반복해 만들 수 있다. 이 점에서 목소리는 지상에서 유일하게 초월적인 것이다. 반복 가능성 여부에 따라 목소리 *voice*와 말소리 *phone*가 구별된다. 목소리는 반복해 재생산할 수 없는 소리들을 포함하지만 말소리는 반복 가능한 소리들의 집합이다. 말소리의 이러한 반복성이 없다면 우리는 언어를 만들 수 없었을 것이다.

데리다는 이를 목소리의 이상성이라고 부른다(VP: 84). 목소리와 말소리가 구별되듯 음악에서는 소리 *sound*와 음 *tone*이 구별된다.

타자성은 소리가 우리의 마음속에서 자리잡는 방법이다. 소리를 듣고 있을 때, 우리는 그것을 시각적 대상을 볼 때처럼 나와 분리된 객체로 간주할 수가 없다. 우리는 들려오는 소리를 거부할 수 없고 선택할 수 없기 때문이다. 소리는 강 건너 불일 수가 없는 것이다. 무서운 소리는 우리가 원하지 않더라도 우리를 공포에 몰아넣는다. 우리가 듣고 있는 소리는 삼켜버린 음식이 몸 안에 있듯이 마음 안에 있다. 들려오는 소리를 거부할 수 없다면 타자는 이미 언어가 발명되는 순간 성립된 것이다. 타자는 들려오는 말을 거부할 수 없음에 근거하는 것이기 때문이다.

시각적 대상의 객체화는 이미 유아기에 완성된다. 시각적 대상 역시 자신과 분리되어 있지 않은 상태로 받아들인다. 그것은 입 안에 있는 음식이 내 것이듯 나의 소유이고 내 몸인 것이다. 한 살 정도의 아이는 같이 놀던 친구가 넘어진 것을 자신이 넘어진 것으로 혼동한다. 나와 대상이 구별되지 않는 것이다. 시간이 지나면, 시각적 대상의 경우 주체와 객체는 분리된 것이라는 사실을 깨닫게 되지만, 청각적 대상의 경우 그 분리적 파악은 이루어지지만 그로부터 자유롭지 못하다. 소리의 감각 자료가 고립적이고 절대적이기 때문이다. 소리는 우리가 거부할 수 없음을 알고 언제나 우리 마음 안에 멋대로 들어와 있다. 음악의 경우 소리를 들으며 음악을 만들지 않을 수는 있지만 듣지 않을 수는 없다. 그러나 언어, 특히 모국어의 경우 듣지 않을 수 없고 또한 그 뜻을 이해하지 않을 수 없다. 들음과 이해가 자동으로 이루어지기 때문이다. 이 거부할 수 없음이 타자성이 발 디디는 근거이다.

퇴행성은 언어와의 관계에서 형성된다. 음악적 감성이 언어적 감성과 결별하는 지점에서 일어나는 음악의 언어 의미 회피가 바로 퇴행성의 개념이다. 음악적 소양의 발생은 언어 발생의 회피 또는 긍정적 퇴행에서 시작된다. 어머니의 말을 듣고 그것을 모방해 말을 배울 때에, 아이는 정확한 발음이 실패할 위험을 무릅쓰기보다는 어투와 목소리의 굴곡을 통해

자신의 의사를 전달한다. 말하자면, 언어로부터 한 발 뒤로 물러서는 것이다. 이 퇴행이 음악적 감성의 시작이다. 말을 알아듣는 아이들은 “밥 먹어 야지”하는 어머니의 말에 “아니”라는 대답을 독특한 굴곡과 속도로 말함으로써 엄마의 말을 수용하겠다는 의사를 전달한다. 그리고 어머니는 그것을 알아듣는다. 언어로부터의 이러한 퇴행은 긍정적이란 점에서 그것은 언어에 대한 회롱이고 익살일 수 있다.

### 3. 소리의 비물질성

소리의 비물질성이 문화 전반에 남긴 영향을 생각해보기 위해 악기가 발명될 무렵을 상상해볼 필요가 있다. 현악기는 줄을 튕기거나 서로 비빔으로써, 피리는 나뭇잎을 접어 불면서, 북은 가죽을 빈 통에 씌움으로써 소리를 만들었다. 이때 소리의 물질적 존재가 보이지 않음으로써 원시인들은 공명통에서 울려나오는 큰 소리에 당황했을 것이다. 지금 우리는 공명통의 울림을 음향학적으로 설명한다. 그러나 당시에는 공명통 뒤에 영적인 존재가 있다고 믿었을 것이다. 소리의 주술적인 면은 소리의 대상이 다른 감각으로 확인되지 않음으로써 시작된 것으로 설명되어야 한다. 지금까지 남아 있는 주술을 보면 그것은 이해할 수 없는 소리와 말로써 만들어져 있다. 음악 역시 주술적인 힘을 가진 것으로 믿었다. 수메르 문명은 피리 소리가 곡식을 잘 자라게 하고, 북소리가 가축을 건강하게 만든다고 믿었다. 풀로 만든 피리의 소리는 풀의 성장을, 동물의 가죽으로 만든 북의 소리는 가축의 성장을 촉진한다고 믿었던 것이다. 이 최초의 상징성은 재료를 통해 이루어지는 질료적 상징성이다. 국악기의 분류는 만들어진 재료, 즉 나무·대나무·실·돌·쇠 등의 악기를 만든 재료에 근거한다.

이 질료적 상상은 발전하여 음악에 많은 상징적 흔적을 남긴다. 악기의 모양과 색깔, 그려넣은 문양 형상적 상징이 이루어진다. 이에 더해 시간과 공간에까지 그 상징이 연관됨으로써 문묘와 종묘의 제사 때에 쓰이는 제

례악의 연주는 악기의 위치와 방향 그리고 시간을 지키도록 규정하고 있다.

악기와 관련된 대표적인 상징성은 타악기의 연주에서 볼 수 있다. 타악기의 연주는 일반적으로 성적 행위를 상징한다. 이 행위적 상징성으로 인해 타악기의 연주는 금기시될 수 있다. 기독교 문명에서는 타악기의 연주가 금기시되어, 타악기를 수반하는 춤 음악과 춤이 아닌 음악으로 분리되었고, 그 결과 기악 음악이 춤으로부터 해방되었다. 현대의 젊은이들이 좋아하는 록음악이나 한국의 사물놀이는 이런 관점에서 보자면 타악기 금기에 대한 파괴를 뜻하고 성의 자유와 개방을 상징한다고 볼 수 있다. 판소리에서 반주 악기로 쓰이는 북 역시 성을 상징한다. 소리의 절정에서 우리는 그것을 느낄 수 있다.

이 상징은 깊이를 더해 우리의 상상할 수 있는 한계를 뛰어넘는다. 중국과 한국의 음계의 첫 음인 황종(黃鍾)에 대한 『악학궤범』의 설명을 보자.

황종(黃鍾)의 황(黃)은 중앙의 빛이고, 황종의 종(鍾)은 종(種)에 통하니, 즉 양기(陽氣)가 황궁에 잠맹(潛萌)함을 뜻한다. 만물은 자(子)에 잠맹하니 황종은 자(子)의 기(氣)요, 그 절후는 동지이고 그 패는 건(乾)의 초구(初九)인 까닭에, 한편 음(陰)의 대려(大呂, 황종 다음의 음)와 합성(合聲)을 이룬다. (악궤: 31)

위의 설명에서 음을 지칭하는 음명으로 상징의 체계가 넘어왔음을 볼 수 있다. 음명의 뜻이 그 음의 성질을 나타내는 것으로 해석되고 음명의 글자인 종(鍾)이 같은 발음의 글자인 종(種)으로 건너가 그 글자의 뜻으로 음의 성질을 규정한다. 그리하여 황종(黃鍾)이 양기의 잠맹을 뜻하게 되고 잠맹이 동지에 연결되어 동지의 절기와 이어진다. 절기는 다시 패의 위치를 얻어 음양오행의 질서 안으로 들어서게 된다. 이 설명은 음의 세계의 논리를 음양오행의 논리로 바꾸는 과정이다. 이 설명자에게 음의 질서는 음양오행의 질서와 같은 것이다.

인도의 음악, 즉 힌두스탄의 음악에서는 라가(음계와 멜로디 사이의 개념)를 하루의 시간과 상징적으로 연관짓는다. 새벽, 오전, 한낮, 오후, 저녁, 밤과 같은 시간의 분위기는 정해진 라가의 분위기와 일치한다고 생각한 것이다. 계절과 라가를 연관시키기도 한다. 라가 바산트는 봄과 관련되어 있고 라가 말라르는 우기와 관련되어 있다. 라가 말라르가 가수 탄센의 생명을 구했다는 다음과 같은 설화가 있다. 이 설화는 음악이 실재 세계를 상징함으로써 이루어진다.

위대한 가수 탄센은 그의 음악의 덕분으로 황제 악바르의 측근이 되었다. 그는 동료의 미움을 사게 되고 그의 적들은 그를 제거할 계획을 세운다. 왕에게 간청하여 왕이 탄센에게 등불의 라가인 라가 디팍 Deepak을 부르라고 명령한다. 그가 라가 디팍으로 노래를 부르면, 그 선율은 무서운 열기를 뿜을 것이다. 탄센은 감히 황제의 명령을 거역하지 못하고 라가 디팍을 부르기 시작한다. 궁중의 등불은 하나씩 켜지기 시작하고 탄센은 몸이 너무 뜨거워져서 몸을 식히기 위해 근처의 강물 속으로 옮겨앉아 연주를 계속해야만 했다. 곧이어 강물이 끓기 시작했고 탄센은 끓는 물에 삶아져 죽을 지경에 이르게 되었다. 그때 탄센의 한 친구가 탄센의 연인에게 달려가 이 위급한 상황을 전했고 그녀는 즉시 비의 라가인 라가 말라르를 연주하였다. 그러자 억수 같은 비가 하늘에서 쏟아져내려 탄센의 몸을 식혀 그를 구했다. (음이: 329)

소리와 음이 비물질적이라는 말은, 소리가 우리의 의식 안의 현상으로써만 존재한다는 뜻이다. 의식 안에만 있는 소리/음은 따라서 현실의 모든 제약에서 벗어나 있다. 소리는 물질의 속박인 중력으로부터 자유로운 반면, 춤은 중력의 속박으로부터 벗어나고 싶어한다. 다르게 말해 춤은 가볍고 날렵하게 움직이기를 바라고 음악은 근원적으로 중력으로부터 자유롭다. 그래서 춤은 음악의 가벼움을 그리워하고 음악은 춤의 구체적 형상을 그리워한다. 음악은 의식 안에 무엇에도 구애받지 않는 공간을 갖는 대신

그것을 표현할 방법을 갖지 못하지만, 춤은 자신의 몸이 무겁다는 사실을 알지만 자신을 표현할 공간을 가지고 있다. 춤이 가벼워지는 방법에는 여러 가지가 있다. 발레는 새처럼 가벼워지려고 하고 한국의 궁중무는 미풍에 흠날리는 갈매잎처럼 가벼워지려고 하고 인도의 춤은 발끝을 들어 몸의 가벼움을 보려고 한다. 음악은 춤과 결합함으로써 시각적 표현을 얻고 춤은 음악에 얹힘으로써 가벼움의 환상을 성취한다. 춤은 음악의 비물질성에 대한 상징의 구체화라고 할 수 있을 것이다.

음악의 비물질성은 그 자체로서 큰 힘이었다. 그것은 종교적 위력이었다. 악기를 다루는 사람은 정치와 제사가 일치되었던 시기에 권력을 장악했을 것이다. 소리 뒤에 영혼이 있고 그 영혼의 세계는 음악가들에 의해 지배될 수 있었기 때문이다. 제정 일치의 정치 구조는 분열됨으로써 정치와 제사가 분리되고 다시 제사와 음악이 분리되었을 것이다. 이러한 과정을 우리는 이집트의 문명에서 추정할 수 있다. 기독교가 타악기를 배제한 것 역시 음악을 춤과 분리함으로써 이교도의 정치 체제와 자신의 정치 체제를 차별화했을 것이다.

소리와 음의 비물질성은 권력을 신비화시킬 수 있다. 성문화되기 이전의 권력은 말로서 존재했고 왕의 말은 하늘의 뜻으로 해석될 수 있었기 때문이다. 고대사 연구자들이 국가의 명칭 사용에 필수적인 조건으로써 법의 존재를 전제하는 것은 법을 말로서가 아닌 문자로 기록함을 강조하는 것이다. 글의 존재를 국가의 존재에 필수적 요건으로 보는 것이다. 우리가 살고 있는 시대 역시 글과 말의 권력적 갈등을 보여준다. 글이 말을 어떻게 억압하고 있으며, 글로서는 위력이 없는 내용이 말의 힘을 빌려 위력을 발휘하고 있는 경우에서 우리는 그러한 사실을 발견하게 된다. 이 둘의 관계에서 우리는 사회의 권력적 구조를 파악할 수 있을 것이다. 청문회처럼 기록이 이루어지는 증언과 기록이 없는 선거 유세의 위력의 차이는 그 사회의 말/글의 권력적 분포이다. 글로 남지 않는 교회의 설교, 교실의 강의, 회의와 세미나의 논쟁은 글의 위력에 대한 말의 도전이다. 여론의 형성이 말의 매체인 TV를 통해 이루어지는가 아니면 글의 매체인 신문에 의해 이



루어지는가 하는 성향은 바로 그 사회가 말의 진실/허위의 지배하에 있는가 아니면 글의 진실/허위의 지배하에 있는가를 보여주는 단면이 될 수 있다.

#### 4. 목소리의 이상성

목소리는 자신의 가능성 안에서 이상적 대상을 자유롭게 그리고 반복해 만들 수 있다. “귀는 들을 수 있는 목소리를 가지고 있지만 눈은 이에 대응하는 것을 가지지 못한다”는 루소의 말은(*G*: 97) 목소리가 없어졌을 때의 의사 소통인 수화(手話)를 생각할 때에 수정되어야 할 것이다. “귀는 들을 수 있는 목소리를 가지고 있고 눈은 목소리에 상응하는 손을 가지고 있다”는 말이 바른 말일지 모른다. 악기를 마스터한다는 것은 목소리로 자신이 생각하고 있는 소리를 만들 듯이, 원하는 소리를 만드는 일이다. 이때 우리는 소리를 손으로 만든다는 사실에 주목할 필요가 있다. 만일 모든 사람이 들을 수 있지만 말할 수 없게 태어난다고 한다면 우리는 아마도 악기의 연주로 말을 대신하게 될 것이다. 즉 악기는 지금의 우리의 입과 혀가 되는 것이다. 음악 연주를 위해 악기를 마스터한다는 것은 바로 이런 상태를 가리킨다. 악기가 내 몸의 일부가 되려면 어릴 때부터 배워야 한다. 어릴 때 배운 말이 모국어이듯 어릴 때 배운 악기는 자신의 언어가 되는 것이다.

말함으로써 자아가 실현되듯 음악적 대상은 자아의 이상적 실현이다. 연주뿐 아니라 감상 역시 자아의 실현이다. 음악을 듣는 것이 자아의 실현인 이유는 음악을 수동적으로 듣는 것이 아니라 능동적으로 들어야 하기 때문이다. 능동적으로 음악을 들었을 때에, 즉 소리로부터 음악을 만들었을 때에 우리는 음악을 듣고 무엇인가 성취했다는 만족감을 갖게 된다. 음악을 듣고 성취감을 느끼는 좋은 예가 유럽의 고전주의 시대의 음악이다. 그러한 성취와는 달리 인도의 음악에서 우리는 해탈을 느낀다. 그들의 소

원이 해탈이라는 점에서 보자면, 그 역시 또 다른 성취일 것이다. 한국의 정악을 듣고 난 다음 우리는 군자의 도를 체험한다. 군자의 도를 체험하는 것이 소원이므로 그 역시 성취이다. 그러나 세 경우를 모두 성취라고 한다면 그 성취의 내용이 구별되어야 할 것이다.

목소리의 이상성은 언어에서 쓰이는 발음들의 반복적 되뇌임을 가능하게 하였고 이는 음소들의 자기 정체성 확립의 근본이 된다. 지금 듣는 단어가 앞서 들었던 단어를 다시 듣는 것이라는 확신이 없다면 언어는 시작되지 않는다. 음악 역시 이 반복적 되뇌임에 의해서 한번 생각해낸 멜로디를 반복해 부를 수 있게 되고 음악적 단위가 정체성을 가진 개체로 기억될 수 있게 된다. 언어의 경우 음소 체계가 성립되어야 하는 반면, 음악의 경우 이 단위가 성립되기 위해서는 음높이/길이의 관계, 즉 음정/리듬의 개념이 성립되어야 한다. 관계가 동일한 것으로 인식되고 또한 그 동일한 것을 재생산해낼 수 있는 능력은 바로 음악을 가능하게 하는 놀라운 위력이다. 이 이상성은 데리다가 그의 『목소리와 현상』에서 강조하듯 지상에서 유일하게 초월적인 것이다(VP: 89). 음높이의 관계와 음길이의 관계로 이루어진 음들의 한 덩어리, 즉 단위는 음악적 개체로 인정되어 기억되고 반복될 수 있음으로써 음악은 자신에 의해서 다시 연주되고 타인에게 전수될 수 있는 존재를 획득한다.

문자는 이 이상성의 고착화 내지는 화석화이다. 문자는 발음의 개별성을 초월하여 이상적 유형을 기록해버림으로써 더 이상의 파생성을 허락하지 않는다. 루소는 그의 『에밀 Emile』에서 화음이 생겨남으로써 멜로디의 섬세한 구어적 떨림이 제거되었다고 한탄하고 이를 언어가 문자화되어 발음의 개별성을 잃은 것에 비유한다. 그에 의하면 화음이 생김으로써 음악은 그 모성을 잃게 된다. 화음이 사용됨으로써, 언어가 문자화됨으로써 잃었던 것과 같은 상실이 음악에도 상처를 주게 된다는 것이다. 예를 들어 가야금 산조에서는 음높이를 떠는 농현을 볼 수 있지만, 화음을 울리는 합창에서는 그것을 볼 수 없다는 사실이 바로 루소가 말하는 화음의 음악이 모성을 잃었다는 뜻이다. 화음이 악보적 기록 없이 불가능하다는 점을 감

안한다면 화음의 발생은 문자의 발생에 비교될 수 있을 것이다.

## 5. 타자의 모습

프로이트 이후 우리의 마음속에는 타자의 존재를 인정하게 된다. 타자는 어떻게 존재하는 것일까? 라캉은 타자는 목소리라고 말한다(FC: 195). 나를 지배하려고 하는 타자로 설정된 초자아는 내가 거부하는 목소리이다. 그 목소리는 우리 안에 들어와 우리를 지배하려고 한다. 음악을 들을 때에 우리는 음악의 소리가 내 몸 안에 들어와 나를 감싸고 있음을 느낀다. 듣는다는 것은 소리가 우리의 마음속에 들어와 자리잡는다는 뜻이다. 음악 역시 우리의 몸 속에 들어와 있다는 점에서 음악을 듣는 일은 에로스 와 유사하다.

타자의 목소리는 내 목소리가 나에게 존재하듯 존재하려고 한다. 내가 나에게 이야기할 때 다른 생각이 허용되지 않듯이, 음악 역시 그것을 듣고 있는 동안 다른 생각을 허용하지 않는다. 다른 생각을 허용하는 순간 음악의 능동적 구성은 사라진다. 언어적 타자는 의미 해석의 자동성과 그 명령적 성격 때문에 집요하지만, 음악적 타자는 소리에서 음악으로의 구성이 능동적이고 의미의 확실성이 없음으로써 집요하지 않다. 음악의 집요함은 복종해야 할 명령에 근거하는 것이 아니고 소유하고 싶은 욕망에 근거하는 것이다.

음악이 타자로서 우리의 마음에 자리잡는다는 것은 음악적 소통의 근거가 된다. 처음 듣는 음악은 소리의 수동적 수용이다. 그러나 수동적으로 받아들인 소리는 능동적인 노력에 의해 질서를 가진 짜여진 구성물이 된다. 기표가 질서를 얻게 되는 것이다. 그러나 음악의 경우 언어와는 달리 짜임새 있는 기표로부터 기의를 분리해낼 수가 없기 때문에 우리는 붙잡을 수 없는 기의가 그 뒤에 숨어 있다고 느끼게 되고, 그 순간 무의식에 떠돌던 기의가 그 뒤를 받쳐주게 된다. 이런 과정으로 음악은 어떤 정서를

수반할 수 있다.

음악을 듣는 일이 수동/능동의 작업이라는 말은 소리가 음이 되고 음이 음악이 되기 위해 얻어야 하는 질서의 반이 자연에 발을 디디고 있음을 뜻하기도 한다. 이 점에서, 음악적 타자는 자연스러움을 갖는다. 라캉에 의하면 언어적 자아가 상징계의 결과물일 따름인 데에 반해, 음악적 자아는 그것이 상징계와 상상계에 함께 기초하는 것이기 때문에 언어적 결과로 이루어진 자아로부터 자유롭다. 음악적 자아는 음악을 듣고 있는 상태의 '나'이다. 따라서 음악적 타자는 의미적 억압으로부터 벗어나 있다. 따라서 의미적 억압이라는 뜻에서 음악적 타자는 존재하지 않는다고 해도 과언이 아니다. 만일 있다면, 언어적 타자가 의미로서 우리를 간섭하는 것과 달리 음악적 타자는 정서로서 우리를 간섭한다고 보아야 할 것이다. 언어적 타자가 논리와 규범을 명한다고 한다면, 음악적 타자는 정서와 무아(無我)의 세계, 타자가 없는 세계로 우리를 되돌린다. 자폐증 환자가 언어적 의미를 거부하는 데에 반해 음악을 거부하지 않는다는 것지 자아의 개념이 없는 동물이 음악에 반응하는 일은 음악이 자아의 개념으로부터 자유롭기 때문일 것이다. 비유하자면, 언어적 타자는 삼켜야만 하는 입 속의 음식인 반면, 음악적 타자는 삼키지 않고도 즐길 수 있고 때로는 내뱉을 수도 있는 입 속의 사탕이다.

## 6. 언어로부터의 퇴행

음악은 언어로부터의 재치 있는 회피로 시작된다. 음악을 어조 *intonation*의 발전으로 설명하는 이론 역시 이에 근거한다. 음악이 미소 먼 회피인 이유는 언어로부터의 즐거운 도망이기 때문이다. 아사피에프가 인토네이션이라고 부른 반면, 포스트프로이트 심리학자들은 이를 언어로부터의 긍정적 퇴행이라고 부른다. 유년기에 언어를 배우려는 순간, 우리는 소리의 반복적 동일성에 힘입어 같은 단어를 반복해 발음할 수 있게 된다.

이때에 발음은 같은 것으로 인식될 수 있지만 그 감각적 표면을 바꾸어 어조를 달리하여 다른 느낌의 것을 만들 수 있다. 동일한 발음이라는 인식은 동일한 의미를 구성해내지만, 소리의 표면적 차이인 어투는 다른 느낌을 표현할 수 있다. 이 두 갈래길 앞에서 우리는 어느 한 쪽을 포기할 수 있다. 감정의 표현을 포기하면 정확한 발음에 성실함으로써 어투를 통한 감정적 표현을 떠나 기호적 의미의 세계에 들어선다. 그러나 어투에 집착하면, 언어의 고정된 의미를 무시하게 된다. 우리는 언어를 배우는 유년기의 아이들에게서 이를 관찰할 수 있다. 아이는 “그 장난감 좋아?” 하는 어머니의 말에 이상스러운 발음으로 “아니오~”라고 대답함으로써 사실은 좋으며 그것을 사다준 어머니에게 감사한다는 뜻을 전할 수가 있다. 기호 언어적 의미의 체계가 아직 완성되지 않았다는 사실을 주위로부터 인정받고 있는 아이들은 언어로부터의 유희적 퇴행을 구사할 수 있다. 지금 우리의 언어는 그 시작 지점으로부터 너무 멀리 와 있으며 기호 의미의 체계를 완벽하게 가지고 있음을 자타가 공인하기 때문에 지금 우리에게는 의미로부터의 퇴행이 있을 수 없다. 그 대신 노래가 있고 음악이 있는 것이다. 음악과 언어가 헤어진 분기점은 바로 그 퇴행이 자유로운 지점이었다. 그곳으로부터 떨어진 지금, 언어는 어투를 통해 정서의 표현이 가능했던 그 즐거운 세계를 꿈꾼다. 그래서 우리는 노래를 부른다. 언어는 노래를 통해 정서적 자유를 꿈꾼다. 반면 음악은 언어적 담론의 질서를 얻으려 한다.

실재 세계에서 보자면 이 점은 연주를 직업으로 하는 음악가들과 논리적 사고를 직업으로 하는 학자들 사이의 차이로 나타난다. 논리적인 학문을 하는 사람들은 음악에 대해 말하려 하지 않는다. 대부분의 철학자들은 음악에 대해 언급하기를 사양한다. 그 이유는 음악이 자신의 논리의 세계 안에 포함되지 않기 때문일 것이다. 반면 연주자들은 글쓰는 일을 사양한다. 음악가들 중에는 글-기피증을 넘어 말-기피증을 가진 경우도 있다. 가정법을 알아들으려 하지 않는 음악가는 생각보다 많다. 철학자나 논리학자는 어떻게 변형시켜 발음하더라도 ‘밥 먹어’라는 말에 ‘안 먹어요’라고 대답하면 그 답을 ‘밥 먹을 의사가 없다’는 뜻으로 해석할 것이다. 그

러나 음악가들은 '안 먹어요'가 어떻게 말해지느냐에 따라 다른 뜻으로 해석할 수 있음을 인정한다. 구어, 다르게 말해 연주는 어투에 따라 긍정과 부정이 뒤바뀔 수 있으며 전혀 다른 불만을 표현하는 수단일 수가 있다. 구어의 세계에서는 불만·회피·겸손·긍정의 표현이 전혀 다른 방식으로 이루어질 수 있다.

언어의 논리는 개념적이지만 음악의 논리는 정서적이란 뜻은 그렇게 해석되어야 한다. 언어가 공식적으로 인정하는 유일한 비논리적 영역은 반어법이다. 그러나 그것은 자신이 쌓아놓은 논리의 전체계를 부정하는 것일 수 있다. 반어법은 언어적 의미를 회피하는 순간에 근거하기 때문에 언어에 대한 전면적인 부정일 수 있다. 따라서 반어법이 통하는 순간은 구어의 경우 정서적으로 친밀하거나 글의 경우 문맥에서 그것이 가능한 정서적 분위가 전제되어야 한다. 정신분석적 작업의 입구는 환자의 어떤 진술이 반어인가를 찾아내는 일이고 그래서 그 작업 이전에 환자와 정서적으로 친해져야 한다.

언어의 의미 세계는 준엄하지만, 음악은 그로부터 물러서 그 세계가 전부가 아님을 알린다. 시가 찬미되는 이유는 시가 바로 이 음악의 영역에 가장 가까이 접근한 언어이기 때문이다. 시는 음악을 찬미하지만 음악은 찬미라는 말을 모른다. 음악은 언어를 모르기 때문이다. 다만 시의 세계를 받아들일 뿐이다. 언어의 의미와 음악의 의미에 대한 해묵은 논쟁은 이런 점에서 보자면 공연한 논쟁이다.

## 7. 음악과 문학

음악과 문학이 맞보듯 음소와 음은 서로 대응한다. 집합의 개념에서 보자면, 음소와 음은 소리의 부분 집합이다. 문학이 언어로 이루어졌다는 점에서 우리의 관심사인 소리와 음의 철학적 의미는 당연히 음악과 문학의 차이로 인도될 수 있다. 음악이 소리로서만 이루어진 것에 반해, 언어는

소리로서만 이루어진 것이 아니다. 하나의 발음, 예를 들어 단어는 의미를 뒤에 감춘 기호라는 점에서 음악은 음과는 다르다. 이 재료의 초기 단계의 차이에도 불구하고 언어와 음악이 소리에서 출발했다는 점에서 음악과 문학은 같으면서도 다른 점을 가질 수밖에 없다.

비물질성·이상성·타자성·퇴행성 등의 소리의 특징은 소리로서 이루어진 언어와 음악이 우리의 의식 안에 존재할 때에, 그러한 특성을 지닌 시간-공간적 성질을 가진 대상에게끔 만든다. 음악의 경우 우리는 소리를 들으며 그 소리에 질서를 부여하는 작업을 하는 반면 언어를 들을 때에 우리는 그 소리에 의미를 부여하는 작업을 한다. 이 둘의 작업에는 자동적으로 이루어지는 층이 있고 그렇지 않은 층이 있다. 모국어의 경우 말을 듣고 그 문장의 기본적인 뜻을 알아듣는 일은 자동적으로 이루어진다. 그러나 음악의 경우 이 자동적 차원은 그 층이 얇다. 자동적 차원을 지난 구성의 차원에 이르면 보다 많은 능동성이 요구된다.

문학이 문자인 세계로 이루어진 지 오랜 세월이 흘렀지만, 그러나 문학이 구어라는 사실을 무시할 수는 없을 것이다. 그만큼 문학은 언어적이고 구어적인 것이다. 따라서 구어가 의식 안에 존재하는 방식은 독서가 우리의 의식에 존재하는 방식과 무관하지 않다. 독서는 침묵의 언어로 우리에게 존재한다. 독서는 침묵적 언어의 흐름이다. 음악은 의식 내의 음들의 흐름이다. 의식 내의 시/공간적 흐름이라는 점에서 음악과 문학은 같다. 그러나 문학이 의미의 세계를 구성해나가는 작업인 반면 음악은 음 재료로 건물을 짓는 작업이다. 문학의 경우 이 작업은 그 의미적 결과가 어느 정도 현실에 근거하느냐의 문제를 떠나 근본적으로 기호 의미의 흐름을 구성해나가는 일임에 반해 음악은 기표의 구조만으로 흐르는 물줄기를만 들어가는 일이다. 이 점에서 문학이 의미 세계 내에서 이루어지는 유희라면 음악은 지각된 대상들의 세계에서 이루어지는 유희이다. 음악의 유희는 그 자체로서 즐거운 유희이지만 음악이 보다 큰 형식을 이름으로써 유희의 차원에서 찾을 수 없는 목적을 가질 수 있다. 그 목적은 유럽의 고전 음악처럼 승리를 향한 투쟁일 수도 있고, 인도의 음악에서처럼 세계를 버

리고 열반으로 가는 인연의 단절일 수도 있고 한국의 아악에서처럼 현실로부터 초연한 군자의 길일 수도 있다.

의식 내의 공간은, 지각된 것들이 집합의 원소를 이루어 그 원소들이 서로 관계를 가짐으로써 성립된다. 의식의 경우 이 공간이 성립되기 위해서는 흐름, 즉 시간이 필수적이다. 시간이 없이는 지각된 대상이 존재하지 않는다. 음악의 공간은 음들으로써 이루어지는 단일한 공간이며, 이 공간이 유희적이기 위해 여러 가지 층을 지닌다. 그러나 문학의 경우 그 공간은 하나의 공간이 아니다. 그 공간은 최소한 이중적이다. 기표의 공간과 기의의 공간은 그것을 구성하는 원소가 다른 별개의 집합이기 때문이다.

이 두 공간의 관계를 살펴보면, 첫번째로 두 공간이 밀착되어 하나의 공간으로 인식될 경우 그리스 시대의 데모크리토스가 생각했듯이 “말은 행동의 그림자”로서 말과 행동은 분리되지 않으며 말과 뜻의 공간 역시 분리될 엄두를 낼 수 없을 것이다. 두번째로 두 집합의 원소들이 1:1의 관계를 갖는 것으로 볼 경우 기표와 기의는 분리되어 두 개의 공간이 인식된다. 단어(기표)는 하나의 의미(기의)를 갖는 관계의 체계를 이룸으로써 기호학이 출발할 수 있는 가능성이 생긴다. 세번째 두 공간의 원소들이 단순한 1:1의 관계가 아닌 복잡한 관계, 말하자면 이미지적 상징성의 관계를 갖게 되면 기표는 정신분석학적 해석을 필요로 하는 텍스트가 된다. 이 세 범주는 푸코가 말한 바의 에피스테메의 세 범주와 같다. 이런 뜻에서 보자면, 한 텍스트를 외국어로 번역한다는 것은 두번째 생각, 즉 기표와 기의의 관계는 1:1의 관계를 가지고 있다는 믿음하에서 또는 기표의 세계가 부서지더라도 기의의 세계를 충실히 전함으로써 텍스트의 의미 세계의 전달이 가능하다는 믿음하에서 이루어지는 작업이다.

## 참고 문헌

악케: 成俔 · 申末平 · 柳子光, 이해구 옮김, 『악학궤범』, 1979.



음이: 전지호, 「인도 음악의 선율 구조」, 서우석 역음, 『음악과 이론』 3, 1986.

VP: J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris: PUF, 1967, *Speech and Phenomena*, trans. D. B. Allison, Evanston: Northsest University Press, 1973.

G: J. Derrida, *Grammatology*, trans. G. C. Spivak, Boltimore and London: The Johnes Hopkins University Press, 1974, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967.

FC: J. Lacan, *The four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. A. Sheridan, Penguin, 1979, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, by Edition du Seuil, 1973.