

음악, 떠도는 기의

서 우 석

1. 무의식의 기호

라캉의 기표와 기의에 관한 설명을 살펴보자. 우리는 언어적 기호가 기표와 기의로 구성되어 있음을 알고 있다. 그리고 그 기표와 기의의 연결은 아주 견고하다고 생각한다. 우리가 사회에서 사용하는 언어는 그러한 신념에 기초하여 씌어지고 있다. 고장난 기계의 작동을 통해 정상적 기계의 작동 원리를 추정하듯, 우리는 신경증이나 정신분열증 등의 정신 질환자들로부터 언어의 내적 기제를 이해하는 데에 있어 많은 도움을 얻을 수 있다. 라캉에 의하면, 기표와 기의는 그렇게 견고하게 연결된 것이 아니다. 무의식의 언어 기제에 대한 라캉의 견해를 살펴봄으로써 음악의 기의에 대한 시야를 넓혀보자.

무의식의 기호적 세계를 이해하기 전에 먼저 비유 언어 *figurative language*에 대해 살펴보자. 언어의 특수한 의미나 효과를 달성하기 위해 사용하는 비유법은 일상적이거나 표준적인 말의 뜻이나 말의 순서를 벗어나게 되고 이러한 사용을 총칭하여 언어의 꾸밈 또는 비유라고 말한다. 이러한 언어 사용 방법을 분류하여 직유(直喩) *simile*,

은유(隱喩 또는 暗喩) *metaphor*, 죽은 은유 *dead metaphor*, 환유(換喩) *metonymy*, 제유(提喩) *synecdoche*로 나눈다. 그리고 이와 같은 비유적 사용이 아닌 표준적인 언어 사용을 축어적 *literal* 의미의 사용이라고 말한다. 예를 들어 “나의 사랑은 붉은 장미와 같다”는 직유이고 “나의 사랑은 붉은 장미이다”는 은유이다. “녹색 그늘에서 녹색 생각 속에 떠오르는 것을 모두 없애고”라는 앤드류 마블 Andrew Marvell의 「정원」의 한 구절은 ‘녹색’이 정열을 뜻하는 ‘붉은’과 대조를 이루어 인간사를 떠난 초연한 모습을 가리키는 형용사로 사용되고 있다. 즉 은유이다. 한편 ‘책상의 다리’는 은유의 힘을 잃어버린 죽은 은유이다. 환유 *metonymy*는 그 어원이 그리스어의 ‘이름의 변경’의 뜻을 갖는 말로서 “나는 술잔을 마셨다”나 “나는 밀턴을 통독했다”에서처럼 ‘잔’이 ‘술’을 ‘밀턴’이 ‘밀턴의 작품’을 대신하는 경우이다. 제유는 부분이 전체를 뜻하거나 전체가 부분을 뜻하는 경우이다. ‘손이 부족하다’는 ‘일꾼이 부족하다’는 뜻으로 부분이 전체를 대신하는 경우이고 “저 항구에 내 배가 서 있다”는 ‘서 있다’가 전체이고 ‘정박하다’가 부분이므로 전체가 부분을 가리키는 제유이다.

언어의 비축의적 사용에서 가장 중요하게 논의되는 은유는 “나의 사랑은 붉은 장미와 같다”라는 비교의 형식이 “나의 사랑은 붉은 장미이다”라는 동일의 형식으로 됨으로써 시작되는 것이다. 은유는 두 가지 요소로 분해된다. “나의 사랑은 붉은 장미이다”에서 ‘붉은’은 취지어 *tenor*이고 ‘장미’는 매개어 *vehicle*이다. 은유의 의미는 취지어와 매개어 사이의 상호 작용에서 생겨나며 그 둘 사이에 생기는 긴장 감보다는 둘 사이의 공통적인 특색이나 연관이 더 중요하다. 취지어가 밝혀지지 않고 문맥 안에 감추어져 있는 경우를 함축적 은유라고 말한다. “그 갈대는 너무도 연약해서 그 자신의 슬픔의 폭풍우를 견뎌낼 수가 없었다”는 서술에서 ‘갈대’는 문맥을 통해 진술되지 않는 취지어인 ‘인간’을 은유하고 있음을 알 수 있다.

그러나 프로이트의 꿈의 분석에서 우리가 보듯이 꿈에 나타나는

물체나 사건은 그것이 은유의 기제에 의해 의미를 나타내는 것이라고 하더라도 그것이 '붉은 장미'가 '나의 사랑'을 나타내듯 쉽게 그 뜻을 알아낼 수 없게끔 감추어져 있다. 이렇게 감추어져 있는 것을 자아에 의해 접열되어 있다고 말한다. 무의식의 기호적 차원을 이해하기 위해 라캉이 말하는 바의 은유의 기제에 대한 설명을 요약해야 할 것이다. 라캉의 은유/환유 이론은 프로이트의 은유/환유 이론을 지나치게 단순화했다는 지적을 받고 있다. 프로이트에 있어 전이 *displacement*와 응축 *condensation*은 둘 다 유사성의 법칙에 기초한다. 전이는 환유적이고 응축은 제유적이다. 라캉은 응축을 은유로, 전이를 환유로 단순화시켰다는 지적을 받는다.

자신의 정신분석 이론에 근거한 라캉의 은유 *metaphor* 이론을 요약해보자(*Lp*, 233~58). 하나의 말 S가 무의식에서 다른 것을 대신하는 말/소리를 대신할 때에(다른 것, 즉 S₁'는 구체적인 말이 더해진 무의식의 재현적 재료이다) 무의식 안에 있는 그 기표는 결합 *combination*을 만든다. 이 결합이 응축 또는 새로운 의미(S')로서 의식 안으로 떠올라 들어온다. 새 의미, 즉 은유 또는 S는 상상적 자기 이야기 또는 자기 정체적 이상적 자아(x)를 환유적으로 지시하게 된다. 이상적 자아의 이야기가 기의 s''에 의해 지원된다. 기의 s''는 불투명하지만 그 효과는 의식과 무의식의 양쪽의 영역으로부터 나온 재현적 요소들을 반영한다. 예를 들어보자. 꿈에, 집 안에서 키우는 털이 많은 강아지를 안고 있었다고 하자. 이 강아지는 꿈의 해석에 의하면, 며칠 전에 만났던 남자 친구를 뜻하는 것이다. S는 집 안에서 키우고 있는 '강아지'이고 S₁'은 강아지의 털 많은 부드러움이다. 그녀는 어린 시절 자신의 털 많은 강아지와 자신의 외삼촌의 외모 또는 목소리와 관련된 특이한 성감적 연상을 무의식에 가지고 있다. 물론 그녀는 이를 지금 기억하지 못한다. 그리고 그것은 기억되지 않을 뿐만 아니라 해독되는 것이 불가능하다. 그것이 해독되지 못하는 이유는 그것이 원초적 억압에 속하는 것이기 때문이다. 이것이 s''이다. 그리고 이것을

대신하고 있는 것이 S'이다. 즉, S'는 어린 시절의 추억의 한 부분이다. 지금의 그녀의 남자 친구의 얼굴 모습은 그 느낌이 자신의 외삼촌의 목소리와 유사하다. 목소리와 얼굴 모습의 유사성이 바로 해독의 어려움이다. 이제 '강아지'가 자신의 애인을 뜻하게 되는 이 은유는 자신의 사적인 이야기에 바탕을 두고 이상적 자아를 지시하고 있다. 이상적인 자아의 이야기는 자신의 사적인 이야기 즉 s"에 의해 지원된 것이다. 라캉은 이를 다음과 같은 수식으로 나타내었다. 이 수식은 S, S', S'', s"가 연결되는 과정을 나타내는 것으로서 S'와 S'' 사이에서 응축이 일어나며 s"는 해독될 수 없는 상상계의 재료들이다.

$$\frac{S}{SS} \cdot \frac{SS}{x} \rightarrow s\left(\frac{I}{s''}\right)$$

꿈에 보았던 '붉은 장미'가 그녀에 대한 '사랑'을 뜻하는 경우 역시 이러한 기제로 설명될 것이다. 그리고 이러한 은유는 언어의 사용에서는 이미 진부하게 된 은유이다. 강아지가 애인을 대신했듯이 '장미'가 '사랑'이 되는 것 역시 그것의 감각적 유사성, 즉 무의식의 이야기에 기초한다. '장미'는 S이고 장미의 붉음과 향기로움은 S'이다. 그리고 x는 어린 시절의 자신의 아름다웠던 모습이고 S''는 어린 시절의 사랑의 분위기이다. 이 분위기는 장미의 향기와 결합될 수 있고 응축될 수 있는 성질의 것이다. 이 점이 라캉의 은유 이론이 여타의 이론과 다른 점이다. 그는 은유의 근원을 어린 시절의 이야기, 즉 상상계에 잡히지 않는 기의(s")에 두고 있다. 따라서 $\left(\frac{I}{s''}\right)$ 은유는 무의식의 의미를 구성하며 대체의 과정이 은유적인 성운(星雲)으로서의 자아를 끊임없이 재구성하게 된다. 다시 말해 우리의 내적인 자아는 그러한 은유들로서 이루어져 있는 의미의 총체이다.

기표가 기의를 대신하고 있다는 소쉬르의 기호 이론은 기표와 기

의가 우리 마음속의 같은 장소에 있는 것이 아니기 때문에 그 설명이 한계에 부딪힌다는 것이 라캉의 주장이다. 그에 의하면 은유에 의해 의미되는 기의는 그것이 있는 장소가 다르다. 따라서 소쉬르의 기표와 기의의 관계는 인간의 존재, 즉 우리가 있는 방법과 언어를 분리시켜 생각하는 과거의 이론을 다시 반복하는 것일 뿐이다. 은유는 언어가 어떠한 방법으로 최초의 불완전한 지각들을, 나 자신 *moi*의 상징성을 물화하고 있는 '해석 가능한' 재료로서 대신하고 있는가를 보여주는 것이다. 은유는 거울 이전 단계와 거울 단계에서 I에 의해 취해진 재현들에 대한 연결로서 작용할 뿐만 아니라 거울 이후 단계의 균열에 대항하는 대체적인 수단이다.

기표들과 기의들의 상호 유희라고 말할 수 있는 주체의 이러한 은유적 성격은 큰 타자 안에 억압되어왔던 것을 반복적 사용을 통해서 의식 안에 되돌려놓음으로써 언어에 작용한다. 우리가 관찰하기에는 일상 생활에서의 그러한 반복적 행위는 무의미한 것으로 보인다. 특이한 행동, 고집스러운 주제, 당연히 써야 할 단어를 다른 단어로 바꾸는 고집, 특이한 음성 등이 바로 일견 의미없어 보이는 것들이다. 그러나 해독해보면 그것들은 이차적 억압들로 나타난다. 이 억압된 것은 진실을 대신하는 대체물로서, 재현할 수 없는 즉 말로서는 나타낼 수 없는 일차적 억압의 사슬로 되돌릴 수밖에 없는 연관된 기표들의 무의식적 사슬을 가리키고 있는 것들이다. 이차적 억압의 재료들(*S₂*)이나 그러한 기의들은 정신분석적 방법에 의해 해석될 수가 있다. 물론 그 해석은 열쇠가 되는 기표 주위에 조직된 일단의 연상적 의미로서 구조화된 것을 찾아내는 일이다.

이러한 무의식의 의미 작용의 기제가 잘못되었을 때에 정신 질환이 발생한다. 라캉은 정신 질환을 1) 심적 기제의 질환 또는 사이코시 *psychosis*와 2) 큰 타자의 질환 또는 뉴로시스 *neurosis*로 나눈다. 사이코시스는 상상적 관계로부터의 이탈에 원인이 있으며 에고(*moi*)와 대상이 뒤바뀌어지는 경우이다. 자아 *moi*는 더 이상 상징적 질서

의 틀에 복종하지 않는다. 따라서 상징적 질서 자체가 파괴되어버리는 경우이다. 한편 뉴로시스는 큰 타자의 질환으로서 말하는 기제를 다르게 작동시키는 것이다. 다시 말해 S₁'과 S₂'의 결합이 정상적이 아닌 경우를 가리킨다. 예를 들어 뉴로시스는 타자 안에 있는 진실을 피하기 위해 엉뚱한 수사법을 써서 말을 한다. 말하자면 장미가 사랑을 은유하는 것이 아니라 신발이 사랑을 은유하는 것이다. 그래서 “나의 사랑은 큰 신발이”라는 말을 하게 된다. 이 경우가 뉴로시스의 증상이다. 뉴로시스가 그 원형을 짐작할 수 있을 정도로 손상당한 옷감인 반면 사이코시스는 회복될 수 없을 만큼 손상당한 옷감이다. 사이코시스는 말에 영향을 줄 뿐만 아니라 앞의 구조 자체를 흔들어버린다. 그러나 뉴로시스는 말하는 기제 자체가 파괴된 것이 아니라 그것을 잘못 작동시키는 것이다. 말하자면 부서진 기계와 잘못 동작하는 기계의 차이와 같은 것이다. 앞서의 은유의 공식은 사이코시스의 경우 다음과 같이 다시 만들어진다.

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S'}{x} \rightarrow \left(\frac{I}{S}\right)$$

위의 공식에는 무의식으로 통해 들어가는 열쇠의 기표가 없다. 언어(S)로 정체화되고 무의식을 형성하는 제일 기표(이를 그는 팔루스라고 부른다)가 큰 타자 안에 기록되지를 않는다. 제일 기표는 상상적인 것과 상징적인 것의 분리를 뜻하는 기표이다. 그래서 앞서의 수식에서 S₁'으로 표시되던 것이 S로 표시된다. 이 표시는 S에 막대기를 그어 부정한 표시이다. 즉, 상상계와 상징계를 연결해주는 기표가 없는 것이다. 그 결과 이 부재하는 팔루스적 기표 또는 순수한 기표의 존재가 의문시됨으로써 기의는 이차적 억압(또는 기의)으로서 억압의 막대기(즉 위의 수식에서의 수평선)를 넘어서 올라오지를 못한다. 다시 말해 아버지의 이름, 즉 제일 기표가 큰 타자 안에서 동화되지

를 못한다. 따라서 자동적 기의의 집합으로서의 자아의 개념은 파괴되어버린다. 이는 상상계적 심적 분리가 자아 없음의 낙천적 즐거움으로 바뀌어버리는 것이다. 그것은 상상계에서 일어난 분리인 '2'의 수가 자아 없음의 '1'의 수, 즉 언어가 없는 상태로 되돌아간 것이다.

환유 *metonymy*는 언제나 불합리한 말이라는 느낌을 준다. 예를 들어 “그 잔을 마십시오”라고 말할 때에 그 잔, 즉 우리는 마실 수가 없는 것이기 때문이다. 따라서 “어떻게 잔을 마십니까?”라고 말한다면 이에 대답할 말이 없게 된다. 예를 들어 “백악관이 그렇게 말했다”는 기사는 미국의 신문에서는 쓰이는 말이지만 우리에게는 어색하게 들리는 것이다. 환유이 법칙을 라캉은 다음과 같은 수식으로 표현한다. 이때 양쪽을 잇는 기호는 적합 *congunence*을 뜻한다.

$$(S.....S')S \equiv S(—)s$$

S'는 S 주위의 가까이 있는 기표들이다. 괄호 안의 막대기는 S가 s와 연결될 수 없음을 뜻한다. 예를 들어 음식이 S면 S'는 접시·수저·식탁 등이 될 것이다. 이들 중 환유가 이루어지는 여러 법칙에 맞는 S' 하나를 택함으로써 환유가 생겨난다. 예를 들어 “그는 세 접시나 먹었다”는 말이 환유가 되는 것이다. 그러나 생겨난 환유가 앞서 말했듯이 불합리하다는 느낌을 주는 것은 위의 수식에서 S가 s를 대신하는 막대기를 넘어서지를 못하기 때문에 일어나는 일이다. 환유는 가리키려고 하는 의미에 의해서 말이나 상징이 치환되는 것이다. 이 치환이 무의식적 의미에 대해 저항하게 된다는 점에서 환유는 구어의 경우가 아닌 때에는 적합하지가 않다. 정신분석학적인 관점에서 말하자면, 언어는 구체적인 단어가 무의식적인 의미를 대신함으로써 무의식을 치환하기 위해 환유를 사용하고 있다고 보아야 할 것이다. 다시 말해 무의식의 의미와 가까이 있는 발음으로 옮겨간 것이 언어이기 때문이다. 언어는 그러니까 근본적으로 의미를 발음으

로 치환한 것이다. 따라서 우리의 이야기, 즉 담론은 완결된 것이 못하고 비연속적인 것이며 빈틈이 있는 것이다. 그러한 기호로서 언어는 무엇인가 그 이상의 것을 뜻하는 기호이고 무엇인가 그 말의 뜻에는 없는 것을 뜻하는 기호가 되는 것이다. 언어학적으로 말하자면 그 무엇이 보이지 않는 소리나 단어의 의미를 일깨우는 몸체이다. 그러나 결여된 무엇이 억압된 기의이며 이 기의는 결코 말로 나타낼 수 없는 것으로서 큰 타자 속으로 사라지는 꿈의 텃줄 속에서 그 의미를 유지하고 있다고 하는 것이 라캉의 주장이다.

당신이 누구인가 하는 자기 정체성에 대한 질문이 말에 담겨진 여러 사실들(S')을 통해서 큰 타자(S)로 방향지어진다는 점에서 보면 담론의 형식은 그 자체로서 환유의 형식이다. 기의라는 것은 자신의 이야기, 특히 어린 시절의 이야기(S')를 엮어나가면서 언어에 의미를 줌으로써 생긴 것이기 때문에 기의(S)들 역시 환유이다. 꿈 역시 환유인 것은 꿈이 무의식을 찾아가는 왕도이지만 꿈 자체가 무의식은 아니기 때문이다. 라캉은 이를 다음과 같은 수식으로 표시한다.

$$S \dots S'$$

$$\Delta \dots \delta$$

위의 수식에서 S...S'는 나타난 텍스트의 연쇄를 말한다. 즉 꿈에서 나타난 어떤 사물이 다른 의미로 차례로 옮겨가는 것을 나타낸다. 수직선 아래의 Δ 는 잡히지 않는 출발점이다. 즉, S의 기의가 출발하는 지점을 우리가 알 수 없기 때문이다. 아래의 δ 는 감추어진 의미 또는 추정된 지시물이다. 따라서 이 수식의 뜻은 꿈에 나타난 어떤 물체가 왜 그러한 출발을 하는지 알 수 없지만 S'로 치환되어 감추어진 기의 δ 를 뜻하게 됨을 보여주는 수식이다. 이 의미 작용의 기제는 환유이다. 이러한 이유로 꿈은 나타난 텍스트 안에서 은유되고 압축된 그리고 타협된 형식으로서 그 의미를 명료히 나타내지 않고 탈락이나 환

유 속에서 그 의미를 지니고 있는 것이다. 그것은 의미 형성을 뛰어넘는 구문적 치환이다. 이는 마치 알아들을 수 있는 은유로서 씌어진 시와 짐작할 수 없는 환유를 쓴 초현실주의의 시와 같다. 전자의 시는 나타난 텍스트 안에서 은유되고 압축되고 타협된 형식을 취하고 있지만 후자의 초현실주의적 시는 탈락과 환유를 통해 일견 알아들을 수 없는 말을 하는 것이다.

언어의 경우 아버지의 이름, 즉 제일 기표가 큰 타자 안에서 동화되지를 못할 경우 자동적 기의의 집합으로서의 자아의 개념은 파괴되어버린다. 상상계적 심적 분리가 자아 없음의 낙천적 즐거움으로 바뀌어버리는 것이다. 그것은 상상계에서 일어난 분리인 '2'의 수가 자아 없음의 '1'의 수, 즉 언어가 없는 상태로 되돌아가는 것이라고 비유한다. 즉, 자기 의사를 밝힐 수 없는 동물의 수준으로 내려가는 것이다. 동물의 경우처럼, 배고프다든지 아프다든지 하는 생물적 충동을 나타낼 수 있을 따름이다. 지금까지 설명한 라캉의 은유와 환유의 이론에 대한 비평은 여기서 생략한다. 이제 음악의 경우를 생각해 보자.

음악의 경우가 언어의 경우와 다른 것은 언어에서 가장 엄격한 법칙인 한 단어가 기본적으로 하나의 뜻을 의미한다는 기저 의미 *denotation*를 가지지 않는다는 점에서 찾아진다. 언어에서의 은유나 환유의 형식이 존재하는 이유는 한 기표가 해석되어야 할 기의를 가져야 한다는 전제가 있기 때문이다. 음악의 경우 그러나 기의를 찾아야 할 이유가 없다. 이러한 사실은 프로이트 이후, 바르다스 Bardas 등이 말하는 음악의 발생적 기제에 대한 가설로서도 이해될 수 있다. 음악의 발생은 청각 경험과 발성 *vocalization*의 기원으로 소급된다. 언어의 논리와 음절 발음의 실수를 피하기 위해, 정서적 표현의 힘에 의해 긍정적 퇴행을 촉진한 결과가 비지시어적 언어, 즉 음악이기 때문이다. 음악의 소리는 발화와는 달리 다른 사람들에게 대한 관계의 표현을 분명하게 포함하고 있지 않으며(즉 말은 누구에게 하는

것이지만 웅알거림은 누구에게 하는 말이 아닐 수 있으며), 그렇다고 해서 틀린 말 또는 알아들을 수 없는 무질서한 소리가 아니기 때문에 자신의 실수나 오류를 드러내는 위험으로부터 안전한 일종의 자기 표현이며, 무의식에 더 가까이 접촉해 있다고 여겨진다. 음악이 언어적 투사에 나타나지 않는 정서를 불러일으키며 표현한다는 생각은 쉽게 수용된다. 이러한 근거에서 구어의 어투를 연구하는 부차언어학 *paralinguistics*, 다르게 말해 구어의 음악적 규명이 가능한 것이다.

따라서 음악은 고정된 기의를 찾아야 하는 필연성으로부터 해방되어 있다. 이를 우리는 “음악은 상징의 법칙과 무관하다”는 말로 표현할 수 있을 것이다. 따라서 음악의 기의는 만일 우리가 그것을 전제해야 한다면 그것은 언어의 기표/기의의 연결 법칙 이전에 있는 상상계의 떠도는 무엇을 대신할 수 있을 따름이다. 한편 음악이 기표가 될 수 있는 이유는 그것이 외워질 수 있다는 점에서 발견된다. 외워질 수 있다는 것은 기표의 연결에 질서가 있음을 뜻하기 때문에 그 기표들은 질서를 가진 세계, 즉 상징의 세계에 들어와 있는 것이다. 다르게 말하면 음악은 그것이 외워진다는 점에서 상징계에 머물지만 그것이 고정된 기의를 가질 필요가 없다는 점에서 상상계에 머무는 것이다. 기표는 상징계에, 기의는 상상계에 머무는 기호이다.

2. 악보의 기호적 차원

이제 악보에 관한 문제를 생각해보자. 악보는 무엇을 대신하고 있는 것일까? 악보는 음악을 연주하는 방식을 가리키는 지시 *indication*의 체계인가 아니면 우리가 소리내려고 하는 바의 이상적인 소리를 대신하는 표현 *expression*의 체계인가? 악보가 지시적인 기호라고 한다면 그 기호는 현실적인 조건, 즉 악기·연주자 등의 현실의 세계

안에서 그 값을 갖는 기호이다. 그러나 악보가 우리가 원하는 바의 이상적인 소리를 대신하는 기호라고 한다면 그것은 현실적 상황이 전제되지 않고서도 그 값을 갖는 기호 즉 표현적 기호가 된다. 이 경우 이상적 소리의 값이 전제된다. 악보의 기호적 차원의 핵심은 악보가 지시 체계인가 아니면 표현 체계인가 하는 의문으로 요약된다. 그리고 이는 곧 음악의 있음의 양태를 달리하게 만든다. 악보가 지시 체계라고 한다면 악보를 떠난 이상적인 음악적 존재에 대한 논의는 허구적인 것이 되지만 악보가 표현적 기호라고 한다면 그 표현적 기호가 가리키고 있는 바의 이상적·음악적 존재는 논의될 수 있다.

악보가 표현적 기호인가 지시적 기호인가의 논의는, 개별적인 표딱지라고 말할 수 있는 표지 *token* 만이 존재하는가 아니면, 그 개별적인 표딱지의 유형 *type*이 존재하는가를 결정하는 일과 같다. 우리가 악보를 보고 그것을 어떻게 연주해야 하는가의 방법을 아는 일을 넘어서서, 그 소리를 즉각적으로 의식내에 표상 *representation* 할 수 있다면, 그 악보는 이상적인 기호가 된다. 발음을 대신하는 문자가 처음 그 발음을 배워서 그 문자를 익히는 단계에서는 지시적 기호일 테지만, 이 단계를 넘어 문자를 묵독할 수 있는 단계에 이르면, 그 문자는 이상적 발음을 표현하는 표현적 기호가 된다. 음악의 경우도 다를 바 없다. 다만 음악의 경우 악보를 보고 그것의 이상적인 소리를 표상한다는 것은 그 가능/불가능을 쉽게 단언하기가 어렵다. 짧은 멜로디의 경우 우리는 그 악보를 읽으며 그 악보가 표현하고 있는 이상적인 소리를 상상할 수 있고 의식에 표상할 수 있다. 그러나 관현악 악보에까지 이르지 않더라도, 조금 복잡한 악보에 이르며, 악보로부터의 표상은 불가능하다. 악보는 지시적 기호일 경우도 있고 표현적 기호일 수도 있다. 그러나 표현적 기호가 되는 범위는 대단히 좁다고 말할 수 있다.

악보 기호의 지시적/표현적 논의 다음에 우리가 생각할 수 있는 문제는 다음의 두 가지로 나누어볼 수 있다. 그 하나는 1) 악보 자체가

무엇인가 하는 문제이며 다른 하나는 2) 악보의 방법, 다르게 말해 기보의 방식이 음악에 어떠한 영향을 미치는가의 문제이다. 첫째 문제인 기보의 방식은 악보의 기록 방식이 기호 체계이기 때문에 이 문제는 악보에 대한 기호학적 논의가 되며 악보가 존재함으로써 음악적 존재의 근본적 조건에 어떠한 영향을 미치는가의 문제로 귀결된다. 다시 말해 악보가 작곡/연주를 분리시키게 되고 이 분리로 인한 음악적 실체의 변화에 대한 고찰의 문제가 된다. 두번째 문제인 악보가 음악의 실체에 끼치는 영향은 악보가 음악적 형태를 간접적으로 조건짓는 것이기 때문에 이 문제는 음악의 구체적 상황에서부터 음악의 역사적 발전에 미치는 영향을 살피는 일 이 된다. 예를 들어 서양 음악의 악보가, 연주하는 여러 악기의 수직적 관계를 명료히하는 방식을 획득하지 못했다면 10세기 이후 다성 음악의 최초의 형태인 오르가눔에서부터 17세기 이후의 화성 음악의 발전을 가능하게 할 수 없었을 것이다. 물론 가장 단순한 2성부의 음악인 오르가눔 자체가 수직적 관계의 악보 발명을 자극한 것이므로, 음악의 실체와 기보의 방법 발명은 상호 작용적인 것임은 말할 필요가 없을 것이다.

악보의 지시적/표현적 성격에 대해 좀더 이야기해보자. 악보는 말을 옮겨 적은 글과 같은 성격의 것이라고 말할 수 있다. 그러나 이 진술이 비유가 아니고 정확한 대비라고 한다면 글이 말을 대신하는 것처럼 악보가 음악을 대신하여야 한다. 그리하여 우리는 글을 읽으면서 말을 재현시켜 말의 뜻을 알아듣듯이 악보를 읽고 음악을 머릿속에 떠올릴 수 있어야 한다. 그러나 악보가 이 점에서 글과 같지 않다는 사실은 누구나 수긍할 수 있는 바이다. 앞서 지시적/표현적 기호의 구별이 바로 이에 대한 설명이었다. 글이나 악보나 모두 소리를 평면 위에 기록한 것이지만 글을 읽고 그 뜻을 이해하는 일은 문맹이 아닌 모든 사람에게 가능하다. 그러나 악보의 경우에는 그렇지 않다. 악보와 음악의 관계가 말과 글의 관계와 다르다면 그 근본적인

이유는 무엇일까? 그것은 그 구성소의 이상성 때문이다. 데리다가 말하듯, 말의 구성소인 음소 *phone*는 이상적인 대상이다. 자신이 마 음대로 조절하여 그 형태를 조작할 수 있다는 뜻에서 이상적인 대상이며 그렇기 때문에, 그 여러 조작 형태 중 표본 또는 모델이라고 말할 수 있는 바의 전형적인 경우의 발체가 가능하다. 쉽게 말하자면, 추상화 또는 범주화가 가능한 것이다. 우리는 이상적 발음 '가'를 가질 수 있다. 그래서 '가'라는 글자는 '가'라는 이상적 발음과 연관된다. 그러나 음악의 경우 그러한 추상화는 악보의 전범위 안에서 일어나지 못한다. 유치원 선생님은 동요 악보를 보고 이미 마 음속에 멜로디를 갖는다. 그러나 유치원생은 아직 이를 갖지 못한다. 선생은 그 기호로부터 이상적인 음향과 연관짓지만, 아이는 유형화된 음향을 가지지 못한다. 가지지 못하는 이유는 기호의 불완전성에 있는 것이 아니고, 음악의 소리들이 유형화될 수 없기 때문이다. 음악의 소리는 리듬, 음계, 선율의 부스러기 등으로 유형화되지만 한정된 수의 유형으로 가둘 수 있을 만큼 그 수가 제한되지 않는다. 다르게 말하면, 언어의 음소인 경우 스물몇 개의 유형으로 전체가 파악된다. 그러나 음악의 경우 리듬, 선율을 넘어서 화음, 화음의 진행, 관현악의 소리 반주 등으로 음악이 확대되어나가면서, 그 유형화는 불가능해진다.

유치원 선생님에게 동요 악보는 표현적 기호이지만 아이에게는 지시적 기호다. '말과 글'의 관계와 '악보와 음악'의 관계가 서로 다른 것은 정도의 차이인지 아니면 본질적인 차이인지의 의문은 이처럼 '예-아니오'로 대답할 수 있을 만큼 단순하지가 않다. 글/발음의 경우 발음이 유형화될 수 있기 때문에 글자들이 하나의 범주에 속하는 것이 될 수 있는 반면, 악보/노래의 경우 노래의 단위들이 유형화될 수 없기 때문에, 악보의 단위들도 유형화될 수가 없다. 음악은 동요에서 교향곡에 이르기까지 다양하기 때문에 더욱 그러하다. 것처럼 악보도 여러 가지이다. 교향곡의 경우, 그 악보를 처음 보는 지휘자

는 대강의 윤곽을 파악할 수 있고 개별적인 악기가 내는 소리를 상상하여 가질 수 있으나, 음반을 듣듯이 실시간 *real time*으로 음악을 머릿속에 가지는 일은 불가능하다.

두번째 문제와 관련되어 우리는 다음과 같은 의문을 갖게 된다. 그 하나는 악보의 성격이 음악의 발전에 어떤 영향을 끼치게 되는가 하는 의문이다. 다음 항목에서 설명하듯이, 음악 기록의 방법을 암기·악보·녹음으로 나누었을 때에 어느 것을 기록의 방법으로 택하느냐에 따라 그 음악의 성격은 달라진다. 종이 위에 악보를 적는 방법이 발전되지 않았을 경우 현재의 서양 음악은 그 발전이 불가능했을 것이다. 이제 우리는 음악적 기록의 근본 개념을 살펴보자.

우리는 보통 종이나 그와 유사한 평면 위에 음악으로 재생하기 위해 기록해놓은 도형적 모습을 가리켜 악보라고 말한다. 종이가 아닌 평면의 경우는 다음과 같은 경우이다. 이집트와 그리스에서 발견된 돌에 새긴 기록들이 그것이다. 악보를 종위 위에 그려진 도형으로 생각하는 일반적 견해와는 달리 음악적 기록은 다음과 같은 근본적인 분류를 전제한다. 1) 암기, 2) 악보, 3) 녹음이 그 분류이다.

암기는 종이 위에 음악을 기록하려는 시도가 나타나기 전의 모든 음악적 실재를 가리킨다. 암기에 있어서 기호는 대상으로서의 기표를 가지지 않는다. 우리의 의식내에서 기표와 기의는 분리되어 있으나 기표가 실체성을 띠지 않음으로써 그 기호는 타인에게 대상적인 것으로 인식될 수가 없다. 이 기호는 연주자인 주체에게도 외부의 것을 감각하는 절차로서의 기호 인식을 생략케 한다. 이때에 연주자가 기호를 보고 음악의 소리를 만들어내는 기호의 실천에 필요한 절차는 운동 신경적 과정일 뿐이다. 뇌피질 위의 기록이라고 말해질 수 있는 이 경우의 기호는 기표/기의의 분리가 주체의 의식 안에서는 이루어지고 있으나 기표가 실체적으로 대상화되어 있지 않기 때문에 타인에게 기표가 인식될 기회가 주어지지 않는다. 기표/기의가 분리되어 의식 안에서 이루어지고 있다고 말할 수 있는 이유는 이를 가지

고 있는 연주자에게 어떠한 형태로든 적어보라고 하면 그 기표를 자기식의 기호로 적을 수 있기 때문이다. 최초의 악보 발생은 바로 이러한 과정으로 태어난 것이다. 이 실제에서는 작곡가/연주자의 분리가 일어나지 않는다. 기표/기의의 분리는 동일인내에 존재하는 분리 즉 내재적인 것이다. 기억으로 남아 있는 이 음악적 기록은 악보가 나타난 뒤에는 'improvisation' (아무 준비가 없는 즉흥적 연주가 아니라 암기된 상태의 음악을 가지고 있다)이라는 말로 대체된다. 음악이 암기되어 있을 경우 음악의 모든 존재론적 양태는 그 조건에 제한된 발전을 겪는다. 음악이 만들어지는 방법, 연주될 때 일어나는 변형, 그 음악의 역사적 변천 등의 조건은 음악의 기록이 내재적이라는 사실에 의해, 즉 음악이 내재적으로 존재하는 방식에 의해 한정된다.

음악이 암기에 의해 존재하는 경우 음악의 사회적 양태 역시 특이성을 지닌다. 음악은 연주자라는 인간적 존재와 악기(성대를 포함)의 존재로서 존재하는 것이며, 음악의 사회적 전파는 그 사람의 이동과 일치한다. 이때 악기는 신체의 연장이고 신체 운동 특히 손가락 운동의 자유성의 연장이다. 악기는 그것을 자유자재로 다룰 수 있어야 한다는 점에서 신체의 연장 또는 신체의 끝으로 보아야 할 것이다. 악기의 음악이 존재하기 위해서는 신체의 끝이 악기로 연장되어 그것이 우리의 손가락의 일부인 양 자유롭게 움직일 수 있어야 한다. 이 점에서 기악의 시작은 인류학의 관점에서 보자면, 새 시대의 시작이다. 자유롭게 조절할 수 있는 것이 목소리이고 따라서 목소리가 이상성을 갖듯이, 악기가 만드는 소리 역시 목소리처럼 되어야 한다. 악기의 음악이 시작되었다는 것은 새로운 소리를 얻은 것이고 새로운 자유를 얻은 것이다.

음악이 영적 세계와 교감을 갖는다는 사고의 체계하에 있던 사회에서, 제사와 정치는 구별되지 않았다. 제정 일치라는 원시적인 상황의 초기에는 음악을 지배하는 연주자가 스스로 권력의 실체가 되었

을 것이다. 그러나 정치와 제사가 분리되는 시기에 이르게 되면 음악가는 정치적 세력과 분리되었을 것이며, 제(祭)와 정(政)의 관계는 권력의 관계로 위상짓게 된다. 연주자는 명령을 받아야 하는 시종 역할로 추락하게 된다. 제사와 정치가 분리된 이후 음악가의 위치가 최하위로 추락된 경우를 우리는 여러 곳에서 발견한다. 이집트에서는 맹인이 음악 연주를 맡았다. 이는 왕의 거동을 살필 수 없게 함으로써, 권력 관계의 도치를 방지하기 위한 것이었다. 고려 시대의 기록에 의하면, 악사(樂士)는 그 사회적 지위 상승이 억압되어 있었다. 악사는 국가에 어떠한 공헌을 하더라도 그 보상을 벼슬로 받을 수 없었다. 사회적 지위 상승을 원천적으로 막음으로써 권력 관계에서 음악가 또는 음악을 제외하였던 것이다. 이는 제정 일치 시대에서 제정 분리의 시대로 옮겨지면서 음악을 장악했던 세력에 대한 탄압의 역사라고 보아야 할 것이다.

암기 체계하의 음악 사회적 실체의 특징은 다음과 같이 말할 수 있을 것이다. 음악의 모든 실체는 인간의 신체적 존재가 포함되는 실존의 시공간적 한계에 밀착되어 있다. 따라서 이를 벗어난 분리는 존재하지 않는다. 그 분리는 평면 위의 기록이 나타남으로써 시작되고 평면 위의 기록은 기호의 인식과 해석 능력을 필요로 한다. 이는 음악가로 하여금 문맹의 영역에서 벗어나게 하는 것이다. 다르게 말하면, 음악가를 기록을 읽을 수 있는 사람의 반열 안에 들어서게 한 것이다. 그것이 문자가 아니기 때문에 음악가를 지식인의 대열에 들어서게 한 것은 아니지만, 어쨌든 음악가를 악보라는 책을 다루는 계층으로 승격시켰다. 여기에, 문자를 다루는 사람과 악보를 다루는 사람간의 갈등이 존재한다. 서양의 사회가 여타의 사회와 다른 양상의 음악사적 발전을 겪는 것 역시 악보의 일반화와 이에 따른 음악가들의 사회적 위치의 확립과 무관하지 않다. 악보의 시대에 이르러 의식내의 기표/기외의 분리는 기표가 실체성을 가져, 인식의 대상으로서의 기호가 되고 음악의 실체는 기호의 체계처럼 지적 합리적 과정에 들어

서게 된다. 중세 이후의 서양 음악의 발전은 이 실체에 기초한다.

음악이 악보에 기록되기 직전에 음악은 구어적 형태로 기호화된다. 다시 말해 종이에 기록되는 것이 아니라 말이나 단어의 형태로서 연주자의 기억을 돕는 보조 수단으로 나타난다. 이는 내재적 기표가 기호화되어 시각적 대상이 되기 이전의 단계라고 말할 수 있다. 이 단계는 연주자의 의식 안에 암기로 기억되고 있는 음악이 구어적 발음으로 기호화됨을 뜻한다. 음악의 구어적 기호는 종이 위의 기록 직전의 상태다. 음악이 종이 위에 기록된다는 사실은 말이 글로 기록되는 상황과 유사하다. 종이 위의 기록은 구어적 기호와 달리 음성적 존재의 한계를 넘어서는 것이다. 기록된 악보는 말해지는 발음으로서의 악보보다 오래 계속된다. 오래 계속될 뿐만 아니라 그것이 지시하는 모든 현실적 여전이 없어지더라도 그 기호는 살아남아 그 의미가 해석되기를 요구하게 된다. 악기와 연주의 실체를 다 잃어버린 그리스의 음악의 악보도 그것이 파피루스 위에 기록되어 있다는 이유 때문에 그 악보는 어떤 음악을 대신하는 것으로서 우리에게 나타난다. 지시적 기호가 표현적 기호이듯이 보이게 되는 것이다. 모든 지시적 상황의 상실, 다르게 말해 지시의 죽음이 표현적 기호의 탄생을 예고하는 것이다. 음악의 악보가 표현적 기호라고 한다면 그 표현적 기호는 지시적 기호의 죽음을 자신 안에 담고 있어야 한다.

음악 녹음의 경우, 기표는 신호 *signal*이다. 여기서 신호의 의미는 우리가 인식할 수 없거나 인식할 필요가 없는 기호이다. 따라서 우리에게 기호로서 작용하지 않는다. 피어스식으로 말하면, 음악 녹음은 세미오시스 *semiosis*가 아니다. 이 신호는 기계적 과정을 통해 우리가 지각할 수 있는 대상으로 바뀌게 된다. 말하자면 레코드의 흠이라든지 녹음이나 녹화 테이프의 자기 변화는 우리가 인식해야 할 대상이 아니다. 이 기호는 음악의 소리를 신호로 바꾸었다가 다시 음악의 소리로 만드는 것이기 때문에 우리에게 해석을 요청하는 기호가 아니다. 따라서 녹음 기보인 신호로서의 음악적 기록은 기호학의 대상이

아니다. 그러나 이 기록으로 음악이 통용되는 사회의 음악의 유통적 구조는 간과할 수 없는 특성을 지닌다. 음악은 작곡자와 연주자로부터 분리되어 물질화됨으로써 소외된다. 상품화라고 말해지는 바의 이 음악의 소외는 녹음 기록이 가능해진 이후 음악적 상황을 크게 바꾸어놓는다. 작곡/연주의 동일인적 분리의 상황인 암기의 시대와, 작곡/연주의 비동일인적 분리의 시대인 종이 위의 기록의 시대와는 달리 전자 기록적 음악은 인간/음악이라는 분리, 다르게 말하면 인간/상품이라는 분리를 낳게 된다. 이 분리가 인간을 소외케 하는 것은 내재적 기호와 종이 위의 기호가 해석할 인간을 필요로 하는 반면 녹음 기호가 그것을 해석할 인간을 필요로 하는 것이 아니라 그것을 읽어내는 기계를 필요로 하기 때문이다.

악보에 관한 논의를 끝내기 전에 잠시 기보의 역사를 살펴보자. 기보의 기본적인 개념은 연주자로 하여금 과거의 기억을 되살릴 수 있게 해주는 형식화된 체계이다. 이 체계는 처음부터 시각적 표시로서 나타나지 않는다. 시각적 표시에 앞서 발화되는 음절 *spoken syllable*, 단어들 *words*, 어구들 *phrases*로서 연주자끼리 신호를 주고받는 방식으로 시작된다. 이 기호 체계가 일정한 형식을 획득하면서 기보의 초기 개념이 형성된다. 시각적 기보는 근본적으로 이 청각적 기호에 근거한다. 듣기로서의 기호를 넘어서 쓰기로서의 기보로 진전하지 않은 중요한 문화권은 아프리카 대륙이다. 언어의 경우에서도 아프리카는 구어적 기호를 넘어서 문자 기호를 만들지 않았다. 아프리카는 음악을 청각적 기호, 즉 구어적 발음으로서 그 음악의 기억을 유지하고 있다. 발음으로서의 기보는 의식내의 기억으로서만 존재한다. 기보가 기억 체계에 묶여 있을 경우, 작곡/연주의 분리는 불가능하다. 쓰기로서의 기보는 그 이후에 나타나는 것이라고 말할 수 있다. 기보의 배후에는 두 가지의 동기가 있다. 그 하나는 기억이고 다른 하나는 소통이다. 악보를 사용함으로써 기억을 도와주는 일은 암기의 연주를 보다 긴 시간 동안 가능하게 해준다. 또한 기억 보조 체계로서

의 악보는 서양 음악의 경우에서처럼 악보를 읽어나가며 연주를 하는 음악적 실재를 가능하게 한다. 한편 악보를 사용하여 의사 소통이 가능하게 됨으로써 많은 연주자가 함께 연주하는 합주가 가능해진다. 여러 연주자가 서로 다른 음들을 소리내어 합주를 이루는 음악은 악보 없이는 그 연주가 불가능하다. 소통 수단으로서의 악보는 음악을 연구의 대상일 수 있게 하고 음악에 대한 담론을 가능하게 한다.

발화된 구어나 몸짓의 기호를 벗어나 종이 위에 기록된 바로서의 악보는 1) 손모양적 *cheironomic*, 2) 문자(알파벳과 표의 문자), 3) 눈모양적 *neumatic*, 4) 숫자적 등의 기보로 나눌 수 있다. 또한 기보의 방식을 논의의 편의상 분류하면 1) 문자적, 2) 음절적, 3) 단어적, 4) 숫자적, 5) 그래픽적, 6) 절충적 *hybrid* 기보로 나눌 수 있다. 이들 기보법에 대한 상술은 생략한다.

3. 지시와 표현

기보 *notation*의 사전적 정의는 음악적 소리의 시각적 유비이다. 이 유비는 들었거나 상상된 소리의 표현 *expression, Ausdruck*이라는 의미로 또는 연주를 위한 시각적 지시 *indication, Anzeichen*라는 의미로 받아들여질 수 있다. 여기서 우리는 지시와 표현에 대해 이해해야 할 것이다. 지시는 기표가 실제의 사물을 가리키는 수단으로서 쓰여지는 경우를 가리킨다. 모든 발화는 지시적일 수가 있다. 내가 지금 어떤 사람과 이야기하며 우리 앞에 펼쳐진 자연의 모습을 이야기한다든지 또는 어제 있었던 일에 대해 이야기를 나누고 있을 때에 사용되는 모든 단어들은 지시적 의미를 갖는 것이다. 그러나 언어는 지시적이지 아닌 방법으로 쓰여질 수 있다. 지시의 상황으로부터 벗어난 다음에도 말은 의미를 가질 수 있기 때문이다. 우리의 말이 지시적인 속박에서 벗어났을 때에 그 말들은 표현적 기호가 된다. 이처럼 기호가

지시적 상황을 벗어날 수 있기 위해서는 그 기호는 이상적 의미를 갖는 표현적 기호가 되어야 한다. 만일 단어가 이상적 의미를 갖지 않고 지시적 상황에 묶인 의미만을 갖는다면 법전이나 경전이 의미하는 바가 불변의 의미를 지닐 수 없을 것이다. 뿐만 아니라 언어가 표현적인 이상적 의미를 갖지 않는다면 언어 자체가 그 불변의 의미 체계를 유지할 수 없을 것이다.

우리가 사용하는 단어들 중에는 지시적 상황이 없이는 의미를 가질 수 없는 단어가 바로 지금-여기에 있는 '나'에 근거하는 단어들이다. '앞에' '뒤에' '이것' '저것' '위' '아래' 등 '나'를 출발점으로 하는 모든 단어들은 지시적 기호들이다. 이 기호들은 '지금-여기'라는 상황이 주어지지 않으면 의미를 갖지 못한다. 이 지시적 기호 중 가장 핵심이 되는 단어가 '나'이다. 모든 지시적 어휘들은 '나'에 기초한다. 그 이유는 '나'가 바로 '지금-여기'이기 때문이다. 만일 '나'라는 단어가 현실적 상황, 즉 지시 없이는 의미를 갖지 못하는 것이라고 한다면 글에 씌어져 있는 '나'는 모두 이해할 수 없는 단어가 되어버리고 만다. '나'는 그것을 말하는 사람이 눈앞에 없더라도 의미를 가져야 한다. 그렇지 않다면 우리가 읽는 모든 글에 나타나는 '나'를 이해할 수 없게 되고 따라서 '나'가 들어 있는 모든 글은 이해 불가능한 것이 되고 만다. 데리다는 지시적 기호인 '나' 역시 이상적 의미를 갖는 표현적 기호임을 주장함으로써 모든 지시적 기호는 '나'를 매개로 하여 표현적 기호와 관련짓게 된다고 말한다. 이것이 그가 말하는 바의 지시적 기호의 죽음에 표현적 기호를 낳는다는 설명의 뜻이다. 즉, '나'의 없어짐이 전제되어야만 '나'라는 단어가 항상 의미를 가질 수 있다. 이는 다르게 말하면 '나'의 죽음의 가능성이 '나'의 항상적 존재의 전제가 되는 것이다. 간결히 말하자면 '나'의 죽음이 '나'의 상존함이다. 즉, 없어짐의 가능성을 포함하지 않는 주체에게는 표현적 기호는 불가능하다. 우리는 자신의 유한함을 앎으로써 무한함을 꿈꿀 수 있는 것이다. 보다 통속적으로 말하자면 자신의 죽

음을 인식하지 못하는 주체에게 이상적 의미의 세계는 불필요한 것이다. 그 이유는 그에게는 현전 자체가 영원한 것이기 때문이다(17, 84).

지시가 죽음, 즉 지시의 없어짐의 과정을 통해 표현의 세계에 들어설 수 있음은 불연속의 세계가 연속의 세계로 옮기는 과정이다. 이는 생명의 불연속적인 현상이 연속적인 현상으로 가려고 하는 운동이다. 바타이유(『에로티시즘』 서문)에 의하면, 성 *erotisme* 역시 불연속에서 연속으로의 이전을 이룬다. 생명적 존재가 새로이 태어나는 계기는 바로 식물의 씨앗에서 볼 수 있듯이 죽음의 절차이다. 물질의 연속적인 세계는 생명의 불연속적인 세계에서 보자면 죽음을 통해 이루어지는 것이다. 생명의 재생산은 바로 이 죽음의 기억을 반복하는 생식 행위를 통해 가능해지는 것이다. 기호에서 지시의 죽음은 바로 표현의 세계로 들어섬이고 그 표현의 세계에 들어섬은 '나'라는 기호를 통해 즉 지시적 기호인 '나'의 죽음을 통해 가능하다. 음악의 악보 역시 그것이 표현적인 기호가 되기 위해서 지시적 현실이 죽어야 한다. 음악에서 무엇이 이 지시적 현실의 죽음일까? 언어에서 그것은 '나'였다. 음악에서 그것은 '악기'이다. 악기는 바로 내 신체의 연장이다. 그것은 음악적 '나'이다. 악기의 상실은 음악의 지시적 기호로서의 악보를 표현적 기호의 세계에 들어서게 한다. 악기의 상실은 바로 현실적 소리남의 상실이다. 어떤 악기로 연주하라는 지시가 없는 바흐의 「푸가의 기법 Die Kunst der Fuge」의 악보는 그것이 의도적인 표현 기호로 쓰여졌음을 과시하는 경우이다. 연주의 실재를 생각지 않은 이 곡은 어떤 악기로도 연주될 수 있는 반면 어떤 악기로 연주할 필요가 없는 음악이다. 바흐의 악보에 쓰여진 것은 음고와 음길이뿐이다. 음고와 음길이의 질서, 즉 우리가 외울 수 있는 음악의 구조를 제외한 모든 것이 상실되어야 음악은 표현적 기호의 세계로 들어서는 것이다.

4. 음악의 기호

이제 우리는 음악의 기호적 성격에 대해 정리해야 될 단계에 이르렀다. 음악의 기호적 성격을 이해하기 위해 우리는 먼저 큰 목소리로 글을 읽어나가는 경우를 생각해보아야겠다. 우리는 이 경우를 두가지로 나누어야 한다. 그 하나는 무슨 뜻인지 생각하지 않고 읽는 경우이고 다른 하나는 무슨 뜻인지 알고 읽는 경우이다. 전자의 경우는 아마도 그 뜻을 모르는 외국어의 문장을 읽는 경우로 생각하는 것이 더 편할 것이다. 모국어의 경우 그 뜻이 자동적으로 떠오르기 때문이다. 무슨 뜻인지 모르고 글을 읽을 경우를 우리는 다음의 도표로 그릴 수 있을 것이다.

글씨—graphème—phonème—말소리

우리가 보는 씌어진 글씨는 개별적인 것이기 때문에 그것은 이상적인 글씨로 바뀌어야 한다. 데리다식으로 말하면 차연되어야 한다. 이상적인 글씨로 바뀐다는 것은 그 글자가 무엇인가를 아는 과정이다. 씌어진 글씨는 개별적 기표이고 이는 우리의 의식 안에 이상적인 글자, 또는 문자소 *graphème*라고 불리는 대상으로 인식되어야 한다. 손으로 쓴 글씨는 그렇게 해서 인식된다. 그 다음 우리는 인식된 글씨가 어떻게 발음되어야 하는 것인지를 알아야 한다. 알아차린 발음이 말하자면 음소, 즉 이상적 발음이다. 이 발음을 우리가 발음 기관을 통해 실재의 발음으로 만든다. 다시 말해 청각적 대상을 우리가 제작하는 것이다. 이것이 책을 소리내어 읽는 과정이다. 이번에는 글을 읽으면서 그 뜻을 알고 읽는 경우를 생각해보자. 이를 도표로 그리면 다음과 같이 될 것이다.

글씨—graphème—(phonème)—semème—phonème—말소리

위의 표에서 우리는 이상적 글자가 직접 이상적 발음으로 연결되지 않고 기의를 거쳐 지나온다고 가정할 수 있다. 이를 우리는 하나의 회로가 더 첨가된 것이라고 말할 수 있다. 다시 말해 뜻을 모르고 글을 읽는 회로에, 발음을 듣고 그 기의를 아는 과정이 첨가된 것이라고 말할 수 있다. 씌어진 글씨는 이상적인 글씨로 인식된다. 즉 그것이 무슨 글씨인지를 알게 되는 과정을 거친다. 그 다음 이 글씨는 이상적 발음을 거친 다음에 그 뜻을 알게 된다. 우리는 발화된 말을 통해 그 뜻을 알기 때문이다. 그러나 글을 많이 접하게 되면 그 발음을 거치지 않고 글자에서 직접 그 뜻을 알게 되지 않을까? 이런 뜻에서 이상적 글씨와 이상적 기의 사이에 있는 이상적 발음에 괄호를 쳤다. 말하는 것을 듣고 그것을 글로 옮겨 적는 과정을 상상해보자.

발음—phonème—semème—graphème—글씨

이 경우 먼저 들려진 발음은 개별적 기표로서 우리의 밖에 있는 것이다. 우리는 그 발음을 듣고 그것의 이상적 발음을 알게 된다. 발음에 대한 인식 과정이 개입된다. 인식된 대상은 글자의 모양으로 바뀌어야 할 것이다. 이것은 이상적 지시물이다. 이 이상적 지시물에 근거해서 우리는 글씨를 쓴다. 씌어진 글씨는 구체적 대상이다. 위의 경우는 그 뜻이 무엇인지 알지 못하면서 글을 받아 적는 경우이다. 그 뜻을 알아들으면서 글을 받아 적는 경우는 앞서에서처럼 하나의 회로가 더 첨가되어야 할 것이다.

다음은 지시 상황의 언어, 비지시 상황의 언어, 재인된 음소, 침묵의 언어, 상상된 선율, 떠도는 기의 등을 외부의 공기 진동, 지시 대상과 의식내의 이상적 기표와 이상적 기의의 관점에서 도표화한 것이다.

공기의 진동	---- --	대상	-----	대상	----- --	지시 대상
(청각적 자극)		(기표)		(기의)		(사물)

- 1 |...지시 상황의 언어|
- 2 |...비지시 상황의 언어|
- 3 |...재인된 음소|
- 4 |재인되지 않은 음소.....|
- 5 |...침묵의 언어.....|
- 6 |...상상된 선율.....|
- 7 |...떠도는 기의.....|

우리는 1)을 지시 상황의 언어, 2)를 비지시 상황의 언어라고 말할 수 있다. 야콥슨은 카르납의 의견을 따라 이를 대상 언어와 메타 언어로 정의한다(야콥슨, 일반 언어학 이론). 실어증에 의해 2)의 능력을 상실한 사람에게는 밖에 비가 오는 경우에 한해서 비가 온다는 말을 할 수 있다. 그는 대상을 떠난 언어를 수행하지 못한다. 2)의 경우는 대상을 떠나 말을 할 수 있는 경우이다. 지시물로부터 자유로운 언어인 메타 언어는 논리학자들의 전유물은 아니다. 메타 언어는 언어를 배우는 데에 있어 필수적인 능력이다. 예를 들어 “그게 무슨 뜻이니?” 하고 물으면 그 뜻을 설명하고는 “알겠지?” 하고 확인한다. 그 질문과 설명은 모두 메타 언어의 사용이다. 데리다는 이를 언어의 본질적인 면으로 강조하여 대상 부재가 의미 부재가 아니라는 말로 표현한다. 3)은 기표의 반복 가능성이다. 우리는 무슨 뜻인지 모르면서 한 단어를 반복할 수 있다. 이 되뇌임의 가능성이 언어 기호의 가장 기본적인 전제이다. 우리는 음소를 반복하여 발음할 수 있다. 이 반복 가능성이 없다면 언어는 불가능하다. 우리는 이를 재인된 음소라고 말할 수 있다. 실어증 중 음성 체계의 상실은 이 영역의 능력 상

실이다. 이런 종류의 실어증에 의하면 퇴행은 어린이가 음소를 획득한 순서를 역으로 밟아나간다. 음악은 본질적으로 이 영역에 속한다. 우리는 글을 읽으면서 그 뜻을 알면서 읽을 때와 그 뜻을 모르고 읽을 때가 서로 다르다는 것을 알고 있다. 푸코에 의하면, 담론이 기표의 질서만을 따를 때에, 그 실재(의미 세계)는 형해화(形骸化)된다고 말한다. 시가 음소적 차원의 질서를 중시한다는 점에서 보면, 이는 기표의 질서에 지배받는 것이고 따라서 시는 형해화될 위험성을 항상 포함하게 마련이다(DF, 87).

시의 형해화 편향성은 시가 내재적으로 지니는 본질이라고 보아야 할 것이다. 푸코의 가시성 *visibilité*과 가해성 *lisibilité*이라는 관점에서 보자면, 이는 기의의 과정을 우리의 의식이 보유하지 않는다는 점에서, 언어의 가해성의 배제라고 할 수 있다. 음악의 연주 역시 같다. 음악이 단순히 재인된 음소라고 한다면 연주는 마치 뜻을 모르고 읽는 책읽기와 같을 것이다. 그러나 음악의 연주에서도 악보를 읽어내려가는 연주와 그것이 내면적 충실성에 의해 뒷받침된 경우가 구별된다는 것을 우리는 알고 있다. 소위 말하는 혼이 깃들인 연주와 혼이 깃들이지 않은 연주의 차이는, 악보에 있는 대로 연주하여 소리를 형해화하는 경우와, 때로는 기의를 붙잡아 소리의 뒤에 내재하는 실재성을 부여하는 경우와의 차이라고 설명해야 할 것이다. 푸코의 용어를 다시 빌리자면, 그것은 음악을 언어-존재로 만들기를 포기하고 빛-존재로 내몰아버리는 결과일 것이다.

그가 누구인지 알아차리는 얼굴은 이 3)의 영역의 기호에 속한다. 재인된 얼굴은 우리가 그 얼굴을 확인할 수 있는 경우의 얼굴이다. 즉 얼굴이 우리의 마음속에 기억되어 있다. 배경이나 머리 모양, 안경 등이 바뀌었을 때의 얼굴 인식은 얼굴에 대한 생성 문법적 기억 기제가 전제되어야 가능한 것으로 설명된다(PRF, 197). 얼굴, 즉 거울 속의 상이 이상적 기표로 바뀔 수 있느냐 없느냐에 대해서는 논의의 여지가 있지만 그것의 재인 가능성에 대해서는 논의할 필요가 없을

것이다. 여기서 기표화된 것이라는 뜻 역시 그것의 재인 가능성, 즉 반복 가능성을 가리키는 것이다. 얼굴은 구조를 가지고 있으며 이것이 재인 가능성의 바탕이다. 얼굴은 그것이 이목구비를 질서 있게 갖추고 있다는 점에서 구조를 가진 것으로 보아야 한다. 그리고 이목구비의 배치에 따라 그 개별성과 특징의 상당 부분이 결정된다. 물론 얼굴의 확인에는 그외의 다른 요소가 많이 관여하고 있음을 우리는 알고 있다. 음악의 경우는 그 구조가 얼굴보다 복잡하다. 음악의 구조는 시간적 구조이지만 그 구조의 틀이 얼굴처럼 이목구비라는 하나의 패턴에 의존하는 것이 아니라 다양한 패턴에 의존한다. 그리고 그 구조도 중첩적이라고 할 수 있다. 그 구조에 계층성이 부여되어 있다. 언어가 음소적 차원, 음운적 차원, 단어의 차원, 문법의 차원, 의미의 차원, 비유법의 차원, 텍스트의 차원 등 많은 층을 가지고 있듯이 음악 역시 그러한 구조적 계층을 지니고 있다.

4)의 재인되지 않는 음소는 우리가 그 음소의 체계를 가지지 못한 경우이다. 음악의 경우에도 그 음악의 음악소적 체계를 수신자가 가지고 있지 않을 때에 재인되지 않는 청각적 대상을 만나게 된다. 재인되지 않는 얼굴의 모습이 여기에 속할 것이다. 비재인의 얼굴과 함께 모든 재인될 수 없는 시각·청각·후각·촉각적 자극이 여기에 포함될 것이다. 우리가 외부에서 인식하는 시각적 자극 중에는 기표화될 수 없는 것이 있다. 재인될 수 없는 얼굴과 유사한 경우를 우리는 추상화의 화폭에서 볼 수 있다. 그것은 비재인의 시각적 자극이다. 물론 우리가 그 그림에 익숙하여 재인이 가능해졌다고 말할 경우는, 그 그림의 확인 *identify* 절차일 따름이다. 우리가 추상화의 그림 앞에서 당황하는 이유는 바로 그것이 지시물이라는 기의를 가지지도 않으며, 또한 기표로도 전환되지 않기 때문일 것이다. 음악이 아닌 많은 소리 역시 여기에 포함된다. 일상 생활에서 듣는 기표화되지 않은 소리들이 여기에 해당될 것이다. 이 소리들은 기표적 질서를 획득하지 못한다. 촉각과 후각의 자극들은 시각과 청각에 비교할 때, 훨씬

썬 더 질서화되기는 어렵다고 보아야 할 것이다.

5)는 의식 안에서의 언어로서, 후설은 이를 침묵의 언어 또는 현상학적 목소리라고 표현한다. 이는 사유의 능력이다. 정상적인 언어의 능력은 앞서의 1)과 2)와 함께 이 능력을 가져야 할 것이다. 그것은 마음속으로 말하는 능력이다. 데리다는 후설의 의견을 따라 침묵의 언어는 외부의 지시물과는 관련을 가지지 않는다고 말한다. 침묵의 언어에는 마음속으로 말한 다음, 행동으로 옮길 수 있는 언어도 포함된다. 생각하면서 이루어진 모든 행동은 침묵의 언어와 외계의 지시물과의 연결을 뜻한다. 즉, 침묵의 언어는 그 자체로서만 존재할 수도 있고 외부의 지시물과 연결될 수 있다. 6)의 상상된 선율은 우리가 마음속으로 그려본 멜로디를 말한다. 아직 악보에 적지 않은 마음속의 멜로디는 이 영역에 속한다. 그러나 상상된 선율은 그것이 우리의 느낌을 수반하고 있다는 점에서 다음 항에서 말할 때도는 기의를 배경으로 갖는다. 7)의 때도는 기의는 음악에 충실성을 부여하는 역할을 할 수 있을 것으로 보인다. 기호학자이거나 언어학자이거나간에 이들은 모두 기호 없는 의미는 존재할 수 없다고 말한다. 그것은 기표가 없는 기의가 불가능하다는 뜻이다. 라캉의 무의식의 기호 이론이 공격의 대상이 되는 것도 그 때문이다. 라캉은 때도는 기의를 설정함으로써 기표로부터 분리되어 있는 기의를 가정하였다. 음악의 경우에 국한해서 생각한다면 때도는 기의의 개념은 가정될 필요가 있는 것으로 보인다.

2)의 경우, 즉 비지시 상황의 언어는 그 영역으로 보아 3)의재인된 음소와 7)의 때도는 기표가 연결된 구조를 갖는다. 비지시 상황의 언어가 분명한 기의를 갖는 견고한 구조에서 이탈할 경우, 즉 실어증에 시달릴 경우 우리는 그것이 때도는 기의로 미끄러져 들어올 수 있을 것임을 가정할 수 있다. 이 경우 들리는 말은 그 뜻을 알 수 없는 말, 음소의 연결 다르게 말해 음악일 것이다. 2)가 3)과 7)로 분리된 것이다. 또한 2)는 3)의 재인되지 않는 음소와 5)의 침묵의 언어가

합쳐진 것이다. 2)가 3)과 5)로 분리되었을 때에는 마음속에 말은 존재하지만 그것이 음소를 찾지 못하는 실어증이 될 것이다. 따라서 우리는 떠도는 기의를 최소한 기표를 잃어버린 기의로 정의할 수 있을 것이다. 음악은 바로 이 기표를 찾는 과정이고 그것이 밀착되지 않은 채 찾아진 것이라고 말할 수 있을 것이다. 적어도 음악에서 의미의 차원을 찾으려고 한다면 그 이상의 대답은 찾을 수 없을 것으로 보인다. 5)의 침묵의 언어는 언제나 발화를 언어 들리는 말로서 우리의 의식의 밖으로 뛰쳐나갈 수 있을 것이다. 그러나 뛰쳐나갈 수 없는, 의식의 안에 갇혀 있는 5)의 경우를 찾을 수 있다. 우리가 신체내에서 특이한 고통을 느꼈을 때에 우리는 그것을 기표화하지 못한다. 에코는 신체의 내적인 감각이 기호의 한계 밖에 있는 것으로 정의한다. 다시 말해 우리는 자신의 뱃속의 어디가 어떻게 아프며 그것이 시간적으로 어떻게 변화해가는가를 남에게 알릴 수 없다. 그러나 외재화된 기표가 없더라도 우리가 시간이 지난 다음 그 아픔이 이전의 아픔과 같은 것이라는 인식을 할 수 있다는 것은 다르게 말해 아픔을 재인할 수 있다는 것은 그것이 이미 기호화의 과정에 들어선 것으로 보아야 할 것이다. 말하자면 알리고 싶은 기의가 있고 그것이 내재적으로는 기표화되어 있으나 그것을 대신하는 대상적 기표를 만들지 못하는 경우이다. 왜 외재적 기표화가 불가능한 것일까? 그것은 아마도 기의의 대상을 밖에서 찾을 수 없기 때문일 것이다. 우리가 어떤 사물에 단어를 대응시켜 그 단어로 하여금 그 사물을 대신하게 하는 것은 근본적으로 그 사물이 우리의 밖에 있기 때문에 가능한 것이다. 물론 그 사물의 기의가 이상적인 기의로서 또는 이상적인 형태의 지시물로서 우리의 마음 안에 성립되어야 하지만 그러나 그 성립의 전제는 사물의 외계적 존재이다. 그러나 속쓰림의 경우 그것은 밖에 있는 것이 아니라 우리의 안에 있다. 따라서 내 뱃속에 생긴 특이한 아픔은 다른 사람에게 보여줄 수가 없고 또 다른 사람이 똑같은 체험을 하고 있음을 확인할 수 없기 때문에 우리는 그것에 이름을 붙일 수가

없다. 우리는 배가 아프다는 정도의 아주 통상적인 경우를 제외하고는 우리의 신체내의 고통을 표현하는 단어를 가지지 못한다. 그러나 그것은 우리의 마음 안에서는 분명히 기표화되어 있다. 다시 말해 일 년 전에 그렇게 아프던 것이 오늘 똑같이 그렇게 아프다는 것을 우리가 확인할 수 있기 때문에 그 기의는 우리의 마음 안에서는 기표화되어 있다고 말할 수 있다. 이 점에서 우리는 5)의 신체내의 고통이 7)의 기표화되지 못하고 떠도는 경우와는 다른 것이라고 말할 수 있다. 침묵의 말과 신체내의 느낌은 다음과 같은 점에서 차이를 갖는다. 침묵의 언어는 우리의 의식의 조절하에 있다. 그것은 우리가 구사하는, 발음이 있는 구어처럼 우리의 의지에 의해 정지되거나 진행된다. 그러나 신체내의 느낌은 우리의 의지와는 관계없이 우리에게 주어진다. 그것이 우리에게 주어진다는 점에서 그 느낌은 기표의 성격을 갖는다. 그러나 그 기표성은 느낌과 분리되지 않는 바의 것이다.

7)의 경우는, 우리가 말로 표현할 수 없는 허전한 느낌을 갖는든지 어떤 소설을 읽고 나서 어떤 심적 상태에 오랫동안 머물게 된다는지 하는 경우의 의식의 전체적인 느낌을 가리킬 수 있을 것이다. 이러한 느낌은 아마도 라캉이 말하는 바의 상상계의 세계가 우리의 의식과 연결됨으로써 이루어지는 것이라고 할 것이다. 이 느낌을 우리는 떠도는 기의라고 말할 수 있다. 떠도는 기의는 허전한 느낌처럼 전체적인 것일 수도 있지만 보다 구체적일 수도 있을 것이다. 젊은 시절에 느끼는 연정의 감정 역시 떠도는 기의일 것이다. 이 기의가 기표를 찾아 헤매는 정열이 결국 마음에 드는 상대방을 찾았을 때에 나타나는 감정일 것이다. 그 기의는 기표를 놓치지 않으려고 하기 때문이다. 시에 나타나는 연정이 은유 형식의 문장으로 나타나는 것, 역시 그 떠도는 기의가 기표를 얻으려는 실제의 연정의 기제를 모방하는 것으로 보아야 할 것이다. “내 사랑은 붉은 장미”라는 문장 역시 같은 경우이다. 떠도는 기의가 기표를 가지기 위해 추구한 결과가 시적 은유라는 구조일 것이다.

음악을 들으면서도 우리는 그러한 기의를 경험한다. 그러나 그 기의가 언어로 표현될 만큼 구체적일 수가 없다. 만일 그것이 구체적이라고 한다면 그것을 언어로 꼬집어 표현해야 한다. 우리는 구체적이라는 말을 그렇게 사용하기 때문이다. 음악이 떠도는 기의를 배경으로 하지 않았을 때에 그것은 우리에게 깊은 감명을 주기 어렵다. 음악은 물론 이러한 떠도는 기의를 배경으로 가지지 않을 경우에도 우리에게 대상으로 나타난다. 그 이유는 음악의 구조적 유희가 그곳에 있기 때문이다. 그러나 음악이 우리에게 깊은 감동을 주는 것은 이 떠도는 기의를 그 음악이 잡았을 때에 이루어진다. 뜻을 생각하지 않고 대본을 읽는 연기자의 말에서 우리가 무미전조함을 느끼듯이 우리는 떠도는 기의를 잡지 못하고 악보에 그려진 대로 연주하는 음악에서 똑같은 무미전조함을 느낀다. 이런 의미에서 본다면 음악의 떠도는 의미는 구체적으로 말할 수는 없지만 존재하는 것으로 가정해야 할 것이다. 떠도는 기의는 우리의 근원적 있음의 양태이다. 그리고 모든 창작에서 공통적이듯 음악을 창작하는 경우 역시, 떠도는 기의에 잠겨 있는 의식이 음악이라는 기표를 붙잡아 구조를 찾았을 때에 진정한 음악 즉 음악의 작곡이 이루어진다. 우리의 마음속에 떠도는 기의를 잡아 자신이 노래를 만들 경우 그 노래는 이렇게 해서만 들어진다. 이런 뜻에서 선율은, 더 나아가서는 음악은 만들어진다고 보다는 찾아진다. 떠도는 기의가 그 기표를 찾는 데에 성공하는 것이다. 마치 떠도는 기의가 연인을 찾는 것과 같은 일이다. 라캉의 정신분석 이론을 읽고 있으면 그가 끊임없이 논의하고 있는 것이 이 잡혀지지 않는 기의가 아닌가 하는 생각을 하게 된다. 레비-스트로스가 음악이 자연과 문화, 즉 자연적인 것과 인위적인 것 사이에 있으며 그 자연적 근원이 우리의 심장·내장 등 신체의 리듬에 근거한다는 설명은 그 신체적 리듬이 언어로 기표화되지 못하는 것이라는 점에서 역시 떠도는 기의를 가리키는 것이라고 말할 수 있을 것이다.

우리는 야콥손이 소개하는 바의 여러 실어증의 경우를 이 표에서

매듭을 이루는 곳의 장애로서 설명할 수 있을 것으로 보인다. 위의 표에 보이는 일곱 개의 항은 모두 이 매듭에 의해 이루어진 것이다. 이론적으로 말하자면 1)과 2)의 능력이 공유되어야만 언어 능력은 정상적이다. 즉 대상 언어와 메타 언어의 능력을 가지고 있어야 한다. 1)을 결여하면 언어 능력은 가지고 있으나, 대상 언어의 능력을 상실한 실어증이 될 것이다. 2)를 결여하면 앞서 말했듯이 비가 오는 것을 목격하지 않고는 그것을 표현하지 못하게 된다. 3)의 능력의 상실은 앞서 말했듯이 음소 체계의 혼란을 일으킬 것이다. 실어증의 여러 종류가 우리의 관심사는 아니지만 기체의 혼란이 기체의 정체를 밝혀주는 단서가 된다는 점에서 실어증에 대한 이해는 위의 그림을 보다 세밀하게 이해하게 도와줄 것이다.

1)과 2)의 정상적 언어는 기표/기의의 소수리적 도식에 의해 설명될 수 있지만 3) 재인된 음소, 4) 재인되지 않는 음소, 5) 침묵의 언어, 6) 상상된 선율, 7) 떠도는 기의의 경우는 기표/기의의 도식으로 설명되지 않는다. 3)은 기의를 가지지 않는 경우이고 4)와 외계의 지시물은 기표/기의와 관련을 맺지 못하는 외계의 상태이다. 5)의 침묵의 언어는 신체내의 고통처럼 기표를 언어 밖으로 빠져나오지 못할 경우 의식 안에 갇혀 있는 기호이므로 타인에게 인식될 기표를 가지지 못한다. 6) 상상된 선율은 떠도는 기의와 더불어 가장 좁은 기호의 영역에 머문다. 상상적 선율은 연주되거나 기보됨으로써 외재화될 가능성을 갖지만 그 자체로는 의식내에 갇혀 있다. 그러나 이곳에도 기표의 질서 즉 기표의 반복 가능성은 주어져 있다. 7) 떠도는 기의는 신체내의 느낌이라는 점에서는 5)의 경우에 포함하여 논의한 신체내의 통증과 같은 것이지만 통증이 재인 가능한 것인 반면 떠도는 기의는 재인 불가능한 것이다. 즉 재인되지 않는 우리의 신체내의 느낌은 떠도는 기의의 영역에 포함된다.

여기서 우리는 언어의 주체와 음악의 주체가 어떤 차이를 가지고 있는가를 알 수 있다. 언어의 주체가 1)의 대상 언어를 말하는 주체,

2)의 메타 언어를 말하는 주체, 5)의 침묵의 언어를 말하는 주체, 7)의 떠도는 기의의 주체를 포괄하고 있는 반면 음악의 주체는 3)의 재인된 음소를 수행하는 주체, 6) 상상된 선율을 수행하는 주체, 7) 떠도는 기의의 주체를 포함하는 것이다. 언어의 주체와 음악의 주체가 중첩되는 곳은 3) 재인된 음소의 영역과 7) 떠도는 기의의 영역일 것이다. 3)의 재인된 음소를 수행하는 주체는 1)과 2)에도 포함되는 것이다. 음악의 주체가 언어의 주체로부터 자유로운 것은 음악의 주체가 1)과 2)로부터 자유롭기 때문이다. 다시 말해 기의로의 연결과 이를 거친 후 외계의 지시물과 연결되어야 하는 부담을 음악이 갖지 않는다. 7)은 중첩된 영역이지만 언어의 경우와 음악의 경우가 다른 것으로 보인다. 음악이 떠도는 기의와 연결되는 것은 법칙에 묶인 연결이 아니기 때문에 언어의 기표/기의의 법칙성과 같은 엄격함의 부담을 지니지 않는다. 라캉식으로 말하자면 음악은 제일 기표, 즉 아버지의 이름으로부터 자유로운 것이다. 따라서 음악은 근본적으로 외디푸스 콤플렉스와 관계가 없다. 기표의 질서만을 지키면 음악은 외디푸스를 해결하지 않은 주체에게도 결합 없이 수용될 수 있다. 더욱이 음악의 기표의 질서 즉 기표의 반복 가능성은 부재하는 것을 대신하는, 즉 욕망을 대신하는 질서가 아니기 때문에 외디푸스적이 아니다. 예술가 특히 음악가들의 전기를 보면 그 행동의 순진무구함과 좌충우돌의 행동 양식은 바로 그 외디푸스 이전적인 음악적 특성이 그들의 성품에 옮겨진 때문이 아닌가 하는 생각을 하게 된다.

우리는 의식으로부터 초월되어 있는, 다르게 말해 기표화될 수 없는 외계의 사물, 즉 자극(4)들과 우리의 의식 안에 기표화될 수 없는 기의들(7), 즉 우리의 생물적 근원, 그 양자 사이에서 간극을 해소해야 하는 존재로서 우리의 삶을 시작하였을 것이다. 그 간극은 우리의 생명적 근원인 동물성에 기초한다. 동물들은 언어와 같은 기호를 가지지 못한다는 점에서 그 둘 사이의 매울 수 없는 간극 사이에 머물 따름이다. 인간은 그 사이의 간격을 언어로서 즉 상징의 능력으로서

극복한다. 그러나 언어 역시 그 둘의 간극을 완전히 극복한 것이 아니다. 그 극복 불가능한 영역이 예술에게 주어진다는 것은 당연한 일이다. 예술은 떠도는 기의를, 기표화되지 않는 질료들로 옮기는 작업이다. 그 기의는 시에서처럼 지시물로부터 벗어나 새로운 음소적 질서를 창조하여 언어에 첨가한 형식을, 음악에서처럼 청각적인 소리의 구조를, 그림이나 조각에서처럼 시각적인 형태를, 그리고 춤에서처럼 신체적 동작으로 이루어진 형식을 찾을 것이다. 그러나 그 모든 것은 다르게 표현하자면 떠도는 기의로 하여금 기표를 찾게 하여 그 에 붙잡아매는 작업이다. 이런 의미에서 예술은 기표를 찾는 일이다.

[서울대 작곡과 교수]

참고 문헌

- E. Ragland-Sullivan, *J. Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, London & Canberra, 1986.
- Graham Davies, Haydn Ellis and John Shepherd, *Percieving and Remembering Face*, Academic Press, 1981.
- G. Deleuze, 『들뢰즈의 푸코』, (권영숙 조형근 옮김), 서울, 1995(*Foucault by Gilles Deleuze*, Minuit, 1986). (DF)
- I. D. and H. Bent, D. Hiley and G. Chew, 'Notation' *The New Grove Dictionary of Music*, 1980. (N)
- J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris: P.U.F, 1967. (VP)
- , *Speech and Phenmena*, trans. by D.B. Allison, Evanston: Northsest Univ. Press, 1973.
- , *Grammatology*, trans. by G. C. Spivak, Boltimore and London: The Jones Hopkins Univ. Press, 1974 (*De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967). (G)

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