

소리와 음악의 해체

서 우 석

하루가 1억 년이라면
저 산도 잠시 들렀다가 사라지는
소리인 것을

1. 진동과 소리

소리의 원인은 고막 옆의 공기의 진동이다. 음향학에서는 이 진동을 공기압의 교란 상태라고 말한다. 이 교란 상태는 진동의 진원지에서부터 매질인 공기를 통해 공기압의 소밀파로서 전해져온 것이다. 간단히 말하면, 팽팽한 줄, 판이나 막, 공기의 기동 등이 포함되는 물체의 진동이 그 주위의 공기의 압력 변화를 주고 이 압력 변화가 파를 이루어 초당 300미터 이상의 속도로 주위로 전파되어온 결과다. 초당 20에서 2만 번 사이에 들어가는 진동, 즉 공기의 압력 교란 상태가 직경 1cm, 길이 2.5cm의 컷구멍을 통해 들어와 고막에 이르러 고막을 진동시키면, 그 후 우리의 의식에는 소리가 현전하게 된다. 수면의 파는 파의 전달 방향에 비해 매질이 수직의 방향으로 진동하지만, 공기의 소밀파는 공기 입자가 10만 분의 1밀리미터만큼 파의 진

행 방향과 같게 좌우로 움직여 정상 기압의 100만 분의 일 정도의 기압 차이를 넘어서는 경우 소리로서 감지된다. 물결이 수면 높이의 고저 파이고, 전자파가 고압의 전압차가 주위의 전자 기장의 변화를 일으키면서 발생케 하는 파인 반면, 음파는 공기압의 소밀파이다. 광선은 입자와 파의 성질을 동시에 가지고 있다고 설명된다.

소리가 물체의 진동으로 인해 발생하고 매질을 통해 파로서 전달되어 고막에까지 이른다는 사실을 알기까지는 많은 시간이 걸렸다. 그리스의 철학자들은 진동과 파의 개념을 갖지 못했다. 그들 이후 상당히 오랫동안, 높고 날카로운 소리는 빠른 속도로 달려와 귀에 도달하고, 낮고 둔한 소리는 느린 속도로 귀에 도달한다고 생각해왔다(OA, 14). 소리에 대한 많은 오해가 풀린 것은 19세기 후반 이후라고 보아야 할 것이다.

그러나 아직도 우리는 소리에 대한 오해를 가지고 있다. 소리는 그 감각적 질을 가진 것으로서 외계에 존재한다고 생각하고 있기 때문이다. 고막에 도달하는 공기압의 단선적 변화량이 소리라는 감각적 질을 가진 다음, 우리의 의식에 현전할 때에는 다선적인 공간성을 갖는다는 사실 역시 일반적으로 이해되지 않고 있다. 고막 옆의 공기압의 교란 상태는 외계의 모든 진동의 복합으로 이루어진 단일의 변화량이다. 그러나 그것이 원인이 되어 이루어진 소리는 우리의 의식 안에서 각기 다른 공간을 차지하는 개별적인 대상으로 인식된다. 음악의 음이거나 언어의 음소이거나간에 소리는 이 공간을 차지함으로써 우리의 의식에 자리잡으며 지금 우리가 누리고 있는 소리의 역할을 하게 되는 것이다.

만일 이 우주가 청각에 의해서만 지각되고 인식된다면, 우리는 시각과 촉각의 도움 없이 소리의 바깥인 공기의 진동 상태를 어떻게 설명할 수 있을 것인가? 물체의 진동과 파의 현상을 이해하기 위해서 시각과 촉각의 도움은 필수적이다. 이 도움 없이 우리가 소리의 원인 즉 현상 세계의 뒤쪽을 설명할 경우 다음과 같이 설명해야 할 것이

다. 그것은 “말로써 설명할 수가 없다. 그러나 있기는 있다. 궁극적으로는 없는 것이다. 그러나 없다고 말할 수는 없는 것이다.” 이 설명은 불교의 공(空)의 개념이다. 그 설명으로 보아 이는 이미 개념이 아니다.

우리가 이해하기 어렵다고 생각하는 하이데거의 존재론적 차이(존재와 존재자의 차이) 역시 공기의 진동이 소리라는 감각적 질로서 우리의 의식에 현전한다는 사실을 통해, 쉽게 이해될 수 있다. 존재자는 소리이고 존재는 공기 진동의 원인인 생기 *Er-eignis*이기 때문이다. 데리다의 전략처럼, 이 설명 역시 이중적 전략이다. 그것이 이중적 전략인 이유는, 청각 외의 시각·촉각에 의해 외계가 지각될 수 없는 세계에 우리를 던져놓으면서 동시에 우리가 지금처럼 시각과 촉각에 의해 외계를 지각하고 인식할 수 있는 세계를 넘나들어야 하기 때문이다. 만일 우리에게 청각밖에 감각 기관이 없다면 우리는 소리 이외의 세계를 갖지 못한다. 소리만이 우리에게 주어진 존재자이며 우리에게 인식되는 대상일 경우, 우리는 소리가 우리의 의식 안에서만 존재하는 대상이며 외부에 그것의 원인적 존재가 있다는 사실을 짐작할 수 있지만 알아낼 수도 없고 설명할 수도 없을 것이다.

인간의 감각이 청각의 세계만으로 이루어졌다고 한다면, 소리의 세계에는 이미 플라톤이 말한 바의 이데아의 세계가 현상계 안에 공존하게 된다. 우연적인 일상의 소리의 세계에 비해 정체 *identity*가 분명한 음소 *phone*나 순수한 소리로 느껴지는 악기의 음 *tone*은 플라톤이 말한 바의 이데아의 세계일 것이다. 그래서 말과 음악은 이상적인 것이다. 플라톤이 이상 국가의 법보다 그 국가의 국민이 부르는 노래를 자신이 만들겠다고 말한 것은, 그가 말한 대로 노래를 통한 도덕성 함양이 이유였겠지만, 더 근본적인 이유는 말과 음악의 이데아성에 있었을 것이다. 데리다는 소리가 결합되어 음악이 되고 음성이 결합되어 말이 되는 것은 “순수한 자동 감응의 세계 안에서 생산되는 것이며,” 우리가 살고 있는 세계 안에서 “지상적인 것과 초월적인 것

의 구별을 벗어난 유일한 경우”라고 말한다(VP, 89).

그렇다면, 사람들은 음악이라고 불리는 이 이상적인 소리의 세계를 넘어선 곳에 무엇이 있다고 생각하고 있을까? 소리의 저편에 진동이 있다고 생각하는 사람들은 물리학자뿐일 것이다. 물리학자들도 일상 생활에서 그렇게 생각하며 살 수는 없을 것이다. 말소리와 악기 소리의 저편에, 이 이상적 소리를 뒷받침하는 더 순수한 천상적인 영혼의 세계가 있다는 것을 가정하는 일은 그렇게 어렵지 않은 일이다. 음악 그 자체가 이미 초월적인 것임에도 불구하고 말이다. 음이란 이미 소리를 넘어선 초월적인 것이지만, 사람들은 음악가들의 영감의 원천이 음의 세계 저 너머 존재하는 영혼의 세계라고 생각한다. 초월의 경계선을 음악의 바깥에 그리는 것이 아니라 소리와 음악 사이에 그리는 것인지도 모른다. 그리고 우리는 그 경계선 밖의 세계를 임의로 그린다. 어떻게 그리는 것일까? 이 질문에 대한 답은 뒤로 미루자.

공기의 진동이 소리라는 감각적 질로 바뀌는 과정에 대한 이해는 음악가이거나 일상인이거나간에, 음악을 듣기 위해 필요한 일이 아니다. 일상인에게 소리의 저편이 진동이라는 사실에 대한 이해는, 하이에커의 ‘은폐’가 우리에게 낯선 만큼 멀리 있는 일이다. 그것은 진동/소리의 바뀔을 나타내는 변환 *transduce*이라는 인지심리학의 용어가, 물이 얼음으로 바뀌는 변화가 아니라, ‘사과’라는 말소리가 곧 먹을 수 있는 ‘사과’로 바뀌는 일에 비견될 수 있는 변화를 가리키는 놀라운 의미를 지닌 말이기 때문이다. 그것에 대해 우리가 그렇게 낯설어야 하는 이유는, 이 변환의 본질을 이해하고 나면, 음악의 세계를 넘어 그 소리의 근원을 찾을 때, 그곳에는 아무것도 없다는 사실을 인정해야 하기 때문이다.

2. 소리의 이해

소리는 몇 가지 철학적 특징을 갖는다. 그것은 1) 대상의 비실체성, 2) 대상의 이상성 그리고 3) 대상의 상상계적 성격이다.

비실체성에 대해 설명해보자. 소리는 외부에 있는 무엇으로부터 전해온다는 점에서 지표적 기호이다. 그러나 시각이 알려주듯 소리는 소리가 그곳에 있음을 알려주는 것이 아니라 무엇인가가 소리를 내고 있음을 알려주는 것이다. 소리는 외부에 움직이는 무엇 또는 살아 있는 무엇이 있음을 알려준다. 소리가 그것을 발생케 하는 물체 또는 현상이 있음을 우리에게 알려주지만, 소리 자체가 실체로서 존재하지 않기 때문에 우리는 소리가 비실체적이라는 사실을 알고 있다. 그러나 소리의 비실체성은 우리에게 소리를 만드는 영적인 또는 눈에 보이지 않는 비가시적 실체를 가정하게 만든다. 보통의 경우에 비교해 더 큰 소리를 내는, 다르게 말해 공명이 잘되는 물체의 경우(후에 이것이 악기가 된다) 그 소리의 뒤에 영적인 실체가 있음을 가정하기란 쉬운 일이다. 인간이 이 세계를 넘어선 정신적인 세계 또는 신의 세계를 상정하게 되는 것은 소리의 이 비실체성과 무관하지 않다. 서구의 형이상학이 음성중심주의에 집착해 있었던 이유는, 음성의 뒤에 초월적인 정신 세계가 있음을 가정했기 때문일 것이다.

공기의 진동은 현상이지 실체가 아니다. 그렇다면 소리로서 현전하는 우리의 의식 안에 존재하는 감각적 질은 무엇일까? 우리는 그 감각적 질이 어디서 왔는지 알 길이 없다. 우리가 알 수 있는 일은 공기의 진동과 감각적 질 사이의 사상 *mapping*일 따름이다. 이 관계의 규명은 지각/인지 심리학의 연구 분야다. 소리의 경우, 외계의 자극이 감각적 질로 바뀌는 전환은 설명될 수 있다. 다르게 말해 공기와 현상과 감각적 질 사이의 함수 관계를 범주화 또는 논리화할 수 있다는 뜻이다. 시각과 청각의 경우, 자극의 원천과 감각적 질 사이

의 관계의 규명이 가능하지만, 후각의 경우, 외계의 자극 원인인 분자가 콧속 천장 부분의 후각구 *olfactory bulb*에서 냄새의 감각적인 원인을 만들어낸다는 사실 이상의 그 상관 관계를 알지 못한다. 다시 말해, 외부의 자극 집합의 요인들이 후각 상피의 세포에 자극하는 방식에 대해 명확하게 알지 못한다. 이에 대한 다음과 같은 여러 가지 설이 있다. 분자의 진동 속도, 냄새 분자의 무게와 관련된 힘, 분자가 자극하는 후각 상피의 위치, 분자와 수용체 사이의 상이한 화학적 반응, 냄새 분자를 이루고 있는 원자의 형태와 수용체 사이의 상호 작용, 분자와 수용체 사이에 발생하는 계면 반응 *interface reaction*, 분자가 수용체 내의 효소에 가하는 작용 등이 지적된다. 다시 말해 냄새 분자가 우리의 지각계 내에 감각적 질로 변화되는 기전을 설명하지 못하고 있는 셈이다(PO, 7).

냄새는 분류될 수가 없다. 다시 말해 범주화되지 않는다. “냄새의 분류가 후각의 정보 처리 과정에 대한 우리의 이해를 증진시키지는 못했다. 사람들이 냄새를 서술하는 방법은 그들이 색채를 서술하는 방법과 비교해볼 때, 개인 특성적이다. 그 이유는 냄새의 서술이 내재적인 신경생리화학적 정보 처리 과정에 근거하기보다는 개인적인 경험에 더 영향을 받기 때문이다. 일반적으로 시각(또는 청각)은 후각을 위한 모델이 되지 못한다. 냄새 지각은 심리적으로 그리고 생리적으로 광범위한 맥락과 동일화되어 있다. 냄새의 지각은 고통의 지각과 더 유사하다. 감각의 즐거움과 정서적이거나 동기 유발적인 요인들을 감안한다면 더욱 그러할 것이다. 시각의 경우처럼 우리는 물론 후각 감각의 특성과 그에 상응하는 신경생리화학적 정보 처리 과정을 찾아낼 수 있다. 그러나 앞서 개괄한 이유로 볼 때에, 다른 정보들과의 상호 작용이 냄새 지각의 내재적인 부분일 수가 있다”(PO, 172).

여기서 우리는 냄새가 기표가 될 수 있는가 하는 문제를 생각해볼아야 한다. 자신이 고통받았던 음식의 냄새는 강한 기표로서 오랫동안

안 기억된다. 그러나 냄새의 분류가 범주화될 수 없음은 그것이 기표로서의 가능성을 갖지 못함을 뜻한다. 냄새가 기표가 될 수 없음에 반해 떠도는 기의일 수가 있다. 그것이 분류되지 않는다는 뜻은 그리고 심리/생리적 다른 신체 내외적 상황과 동일시되어 있음은 냄새가 떠도는 기의임을 암시한다.

이에 비하면 소리는 기표가 될 수 있다. 소쉬르가 청각적 이미지라고 말하는 것은 많은 소리들 중 어떤 소리들이 범주화되어 음소 체계를 이룰 수 있기 때문에 가능한 것이다. 이 범주화는 차이의 체계이지만, 실상 하위의 범주화되지 않은 소리들을 그 기저로서 가지고 있음을 감안할 때, 차이가 아니라 차연이라고 말해야 할 것이다. 시각 세계는 형이상학을 만들기 위해, 이데아적 세계를 '가정'해야 했지만, 음악의 경우 순수한 음들은 감염된 음들을 같은 감각계에 거느리면서 이상적 세계를 '감각계 안'에 만들 수 있었다. 불명확한 소리가 명확한 소리로 바뀌는 것은 이항 대립적 차이가 아니라 차연이다. 음악의 경우 이 차연은 경험된다. 음악의 음을 들을 때, 우리는 그것이 음계 내의 어떤 음이라는 랑그적 성격과 그 음이 음계의 음에서 조금 이탈되어 표정을 짓고 있는 파롤적 성격을 동시에 섬세하게 감상한다. 데리다가 말하는 "대상의 입벌림"은 언어에서와는 달리 음악에서는 본질이다.

그러나 후각은 그러한 능력을 가지고 있지 못하다. 냄새는 그 자체로 감각적 질이지만, 분열되어 파롤이면서 동시에 랑그일 수가 없다. 냄새는 감각일 따름이다. 냄새는 차이의 체계, 즉 관계의 그물망을 만들지 못한다. 그러나 감각적 질 또는 떠도는 기의로서의 냄새는 상상계 안에서 시각·청각·촉각에 공감각적으로 연루된다고 보아야 할 것이다. 이와는 달리 음소는 불연속적으로 범주화된다. 유성음(d)과 무성음(t)의 차이는 음향학적으로 점진적인 변화인 연속적 함수 관계이지만, 지각적으로는 어느 지점에서 유성음이 무성음으로 튀어버리는 불연속의 함수 관계이다. 이는 음소가 차연의 과정을 겪어 공

간내기에 들어가 있음을 보여주는 것이다.

우리는 여기서 기표이전 기의이전간에 그 모두가 외계에는 존재하지 않는 감각적 질임을 알아야 한다. 바슐라르의 현상 인지 조작 *phénoméno-technique* 과 이미지의 분류에 관한 설명을 읽으면서 우리는 그가 “빨강색은 왜 빨간가?” 하는 질문을 왜 하지 않았을까 의아해하지 않을 수 없다. 이 질문에서 앞의 빨강은 자외선과 적외선 사이에 위치하는 주파수로서의 빨강이고 뒤의 빨강은 시각계의 감각적 질로서의 빨강을 뜻한다면, 이 질문은 당연히 제기되어야 할 질문이었던 것이다. 왜 그랬을까? 나의 짐작으로는 그 역시 형이상학의 율타리 안에 있었고 그 집 안에서 작업을 했기 때문이었을 것으로 생각된다.

소리의 감각적 질에 대한 이해를 끝내기 전에 우리는 청각적 세계의 공간성에 대해 설명해야 할 것이다. 데리다는 음소가 차이를 유지하기 위해 필요한 “공간은 시간의 ‘안’에” 있으며 “공간이란 시간의 자기 밖으로의 순수한 외출이며, 시간의 자기와의 관계로서 ‘자기의 밖’이다”라고 말한다. 그는 이어 “공간의 외면화, 공간으로서의 외면성은, 시간을 포착하지 못한다. 그것은 시간화의 운동 ‘안에서’ 순수한 ‘외부’로서 스스로 개방한다”(VP, 96)고 설명한다. 앞서 우리가 살핀 음향학적인 관찰을 회상하며, 좀더 쉽게 설명해보자. 소리의 원인인 단선적 변화량인 공기의 진동이 의식 안에 들어오면, 소리가 되고 소리들은 자신의 위치를 차지하여 독립된 개체로 지각된다. 일상의 소리 역시 지각되어 우리의 의식 안에 자신의 위치를 갖는다. 우리는 동시에 몇 가지의 소리를 함께 듣고 그것이 각각 다른 소리임을 감지한다. 이는 이미 단선적 입력이 다선적으로 출력되었음을 뜻한다. 음소의 대립 역시 지각 내에서 이 토포스를 차지함으로써 이루어진다. 음악이 음들의 유희일 수 있는 것은 각각의 음이 자신의 위치, 즉 공간을 가짐으로써 가능하다. 음악의 최종적 통일성을 가리키는 조성의 개념은 중력에 비유되지만, 사실은 공간의 힘의 관계로 인한

되어 있는 공간을 뜻한다고 해야 할 것이다.

토폴로지의 관점에서 보자. 공기 진동이라는 단선적 변화량으로부터, 의식 내의 여러 소리가 공존하는 다선적 공간이 사상 *mapping* 된다는 사실은, 2차원 공간에서 4차원의 공간이 출력됨을 뜻한다. 주어진 2차원 공간으로부터 누구에게나 공통적인 4차원 공간이 출력됨은 그 사상의 조건이 미리 주어져 있음으로써 가능할 것이다. 공기 진동을 받아들여 그것을 분리하는 기본적인 프로그램이 뇌에 미리 입력되어 있다고 보아야 할 것이다. ‘공간내기’의 이 보편성에 대한 데리다의 언급은 없는 것으로 보인다. 외계의 공간을 설명하기 위한 토폴로지의 개념을 의식의 공간에 직접적으로 적용할 수는 없을 것이다. 소리와 음악의 공간은 외계에는 존재하지 않고 우리의 의식에만 존재하는 공간이기 때문이다. 그 공간의 원인으로서의 외계에는 공기 입자의 운동만이 있을 뿐이다.

대상의 이상성에 대해 살펴보자. 데리다는 그라마톨로지에서 루소의 말을 파라텍스트로 인용하고 있다. “목소리로서, 우리는 청각에 호응하는 기관을 가지고 있다. 그러나 우리는 시각에 호응하는 그러한 기관을 가지고 있지 않다. 우리는 소리를 반복하듯 색깔을 반복해 내지 못한다. 이 사실은 능동적인 기관과 수동적인 기관이 서로 연합함으로써 귀를 개발하는 추가적인 수단을 제공하는 것이다”(G, 97). 데리다는 이에 앞서 『목소리와 현상』에서 이미 목소리의 특징으로 이상성을 지적한 바 있다. 이상성이란 루소의 인용문이 보여주듯, 지각하는 외부의 대상을 우리가 반복적으로 만들 수 있음에서 시작된다.

우리가 지각하는 대상을 즉시 만들 수 있는 경우는 목소리밖에 없다. 목소리는 만들어지는 즉시 들린다. 따라서 이상적인 것을 만들고 그것이 이상적인 것인가를 점검하는 일은 데리다의 말을 빌리자면 영원한 공범 *la complicité indéfectible*의 관계다(VP, 84). 표현이라는 매체, 즉 목소리는 ‘의미의 현전 *presence*’를 시선을 위해 처리가 가능한 ‘대상의 목전 존재’로서, 동시에 ‘내면에서는 자기 근접성’으로서

보호되고 존중되고 복원되어야만 한다. 지금 눈앞에 present(현전)하는 대상의 이 pre는 근접성의 의미를 가지며 동시에 대답이라는 *encontre*의 의미로서 *contre*이다”(VP, 84). 이런 의미에서 목소리만이 표현의 매체가 될 수 있다. 그러나 우리는 목소리를 잃은 사람들이 수화(手話) *dactylology*를 한다는 사실마저 잊어서는 안 된다. 손은 목소리 다음으로 우리의 눈앞에 현전하는 대상을 즉시 만들 수 있기 때문이다. 물론 그 즉각성은 뒤질 것이다. 만일 모든 사람이 들을 수 있지만, 말할 수 없는 병어리라고 한다면 우리는 아마도 목소리 대신 악기를 들고 다니며 서로 이야기를 나눌 것이다. 그리고 이때 데리다가 말하는 자동 감응 *auto-affection*은 손가락을 통해 악기를 연주함으로써 이루어졌을 것이다. 실제로 아프리카에서는 북 언어 *drum language*를 발견하기가 어렵지 않다. 우리는 루소의 말을 수정하여, 귀에 호응하는 목소리가 있듯이 눈에 호응하는 손이 있다고 해야 할 것이다. 우리에게 손만큼 자유롭게 움직일 수 있는 신체의 부분은 없다. 악기를 손으로 연주한다는 사실은 이렇게 이해되어야 한다. 목소리를 만드는 구강의 근육 운동과 손의 근육 운동이 서로 상응하고 있음을 우리는 알고 있다. 아이들이 연필을 들고 글씨를 쓸 때나 할머니가 돋보기를 쓰고 바늘귀에 실을 넣을 때에 우리는 손 모양에 상응한 구강의 움직임을 경험한다.

데리다는 『목소리와 현상』(7장 「기원의 보완」)에서 지시적 기호의 근원이 ‘나’임을 밝히고 이 ‘나’의 죽음의 전제가 표현적 기호의 가능성을 열어준다고 말한다. 음악의 악보 역시 지시적 기호이다. 악보는 어떤 악기를 어떤 손가락으로 어떻게 연주하라는 지시적 기호이다. 그러나 악보는 동시에 표현적 기호일 수가 있다. 오선보에 적힌 새로 만든 동요를 보고 노래를 부르는 교사에게 이 악보는 표현적 기호이다. 그러나 피아노에 앉아서 이 악보의 기호들이 시키는 대로 손가락을 움직여야 하는 학생에게는 지시적 기호이다. 데리다가 말한 ‘나’의 죽음은 음악의 경우에는 악기의 죽음이다. 악기의 죽음은 악

기를 손의 연장인 신체의 일부로 만들고 그 연장된 신체를 목소리처럼 자유롭게 구사할 수 있게 만들었다는 점에서 그것 역시 '나'의 죽음이다. 악기의 죽음 이후에도 악보가 기호일 수 있을 때 악보는 표현적 기호가 된다. 음악에서 악보 일반이 표현적 기호인가 지시적 기호인가의 논의는 선을 그어 구별할 수 있는 성격의 것이 아니다. 피아니스트에게 피아노의 악보는 표현적 기호이지만, 교향곡의 악보는 부분적으로는 가능하지만 전체적으로는 누구에게도 표현적 기호가 아니기 때문이다.

대상의 상상계적 성격에 대해 설명해보자. 음악은 말하는 자아의 지배하에 있는 것일까? 그렇지 않다면, 음악은 우리의 내부의 어디에 근거하는 것일까? 라캉의 용어를 빌리자면, 음악은 상징계에 속하는 것인가 아니면 상상계에 속하는 것인가? 프로이트 이후 자아심리학자들은 음악을, 유아기의 청각 경험과 발성 습득 과정에서 구어적 논리와 분절의 위험을 피해가기 위한 긍정적 퇴행으로 설명하였다. 음악은 지시물로부터 자유로운 언어로서 정서를 표현하는 수단이 되며, 따라서 음악적 발화는 다른 사람들과의 관계를 포함하지 않음으로써 무의식의 심연에 도달할 수 있다고 말한다. 유아가 무의식에 도달하는 방법은 어머니의 목소리에서 표현되는 분위기를 이해하는 능력, 어머니가 말하는 언어의 의미적 내용보다는 종지·음색·속도·강도의 변화 등 음악적 성질을 이해하는 능력에서 시작된다. 대체로 이러한 견해가 라캉 이전의 음악에 대한 정신분석학적 태도였다.

이제 라캉의 의견을 들어보자. 라캉은 언어를 지적인 경험과 감정적 반응 안에 있는 하나의 요소로 생각함으로써 감정과 언어의 논리가 그곳에 공존하여 그 안에 상호 융합된 것으로 가정한다. 따라서 라캉의 정신분석학은 신체적 사건과 비신체적 사건의 관계, 즉 몸 *soma*에 묶여 있는 마음 *psyche*의 구조를 밝히는 작업이다. 라캉은 말, 즉 음소의 연쇄 *phonemic chain*는 생명이 시작되면서부터 신체적

들을음 통해 외부로부터 신체 내부로 들어오는 것으로 가정한다. 외부로부터 들어온 최초의 음소들은, 말이 가리키는 바의 것인 사물들과 뒤섞임으로써 이차적 재현들을 만들 수 있는 기초를 형성한다. 그리고 그러한 음소들이 표상에 의미를 부여하는 기초가 된다. 시각적 이미지(웅시)와 청각적 이미지(목소리)는 신생아 때부터 내부로 투사되어 들어온다. 이 투사된 이미지들은 다른 이미지들과 함께 지각의 일차적 내부적 조건을 형성하기에 이른다. 이렇게 됨으로써 인간은 자신의 내부와 외부라는 지각적 상황을 식별할 수 있다.

라캉에 의하면 의미만이 먼저 존재한다. 의미만이 존재하는 이유는 의미가 억압된 재현들의 장소, 즉 무의식의 지시의 세계 안에 이미 구조화된, 즉 순서 잡혀진 지각들을 지시할 수 있을 따름이기 때문이다. 따라서 문법적인 언어는 음소로서 만들어진 단순한 장식이 아니라 자신의 존재, 즉 욕망 *desire*에 의해 이미 결정된 인간 주체로부터 만들어진 장식이다. 형식적인 문법 안에 안정되기 훨씬 전에 언어가 지각과 인식 안으로 들어서게 된다. 이러한 일종의 생각함은 사유의 조건에 앞서 존재하는 것이다. 욕망이라는 이 무의식적 의미는 음의 유사성을 따라 이루어지고 같은 음이면서도 다른 뜻을 지닐 수 있게 된다. 또한 어떤 파악될 수 없는 연상에 의해 이미지·대상·인물 들과 연결되어 복합된다. 이러한 점에서 라캉이 말하는 바의 무의식은 항상 소리와 단어를 포함하게 된다. 이 무의식적 의미를 그는 *savoir*이라고 부른다. 이 *savoir*이 상상계에 속하는 반면, 지식 *savoir*은 상징계에 속한다(FC, 281). 음악적 *savoir* 역시 그 근원이 무의식적 *savoir*이란 사실을 가정하기란 어렵지 않을 것이다.

이제 그의 상상계 *imaginaire*·상징계 *symbolique*·현실계 *réel*를 알아보자. 1) 상상계는 의식했거나 의식하지 않았거나, 지각되었거나 지각되지 않은 이미지들의 세계·등록·차원이다. 이 점에서 상상계는 단순히 현실계에 대립하는 것이 아니다. 라캉은 상상계와 비교될 수 있는 효과를 동물생태학에서 찾으려고 했었다. 2) 상징계에서 뜻

하는 상징은 도형이나 양식화된 모양을 뜻하는 것이 아니라 소쉬르(친족 관계의 구조)와 야콥슨(이항 대립적 구조)에 의해 발전되어, 차이지어진 요소로서 그 자체로는 의미를 갖지 않으며, 상호 관계 안에서만 그 값을 갖고, 담혀진 질서를 형성하는 것으로서 일반적으로 정의되는 기표들이다. 따라서 주체의 결정된 질서는 상상계가 아니라 상징계이다. 라캉적인 의미에서 보면, 주체는 바로 상징계의 효과이다. 그는 상징적 질서에 속하는 경험적 사실과 상상계에 속하는 것 사이의 구별을 강조한다. 특히 주체라는 한 편과 기표·말·언어라는 다른 편과의 의식/무의식의 관계는 에고 *ego*와 그것의 이미지 사이의 상상적 관계와 대조를 이룬다. 각각의 경우, 많은 문제는 이 두 차원 사이의 관계로부터 유발되는 것이라고 본다(*FC*, 280). 3) 현실계는 상징계와 상상계와 연결되어 있다. 그것은 상상계도 아니고 상징계도 아닌 것을 대신한다. 그래서 현실계는 언어로서 이루어지는 경험인 분석적 경험에 대해 배척적이다. 상징계의 것이라고 추정되는 바에 대해 앞서 있는 것으로서의, '날것'의 상태인 이 현실계는(주체의 경우, 예를 들어 몸의 각 부분인 기관들, 생리적 결핍이다) 단지 그 존재가 가정될 수 있을 따름이다. 라캉의 현실계 *real*의 개념은 실재 *reality*와 혼동되어서는 안 된다.

라캉에게 현실계의 개념은 그의 이론이 전개되면서 차츰 중요성을 더해간다. 상징계적 대체와 상상계적 변주가 관련됨으로써, 현실계는 불변적 상수의 기능을 지니게 된다. 그리하여 “현실계는 항상 같은 자리로 되돌아오는 어떤 것”으로 정의된다. 상상계는 그 앞에서 비틀거리고 상징계는 그것을 뛰어넘으려다 넘어진다. 따라서 현실계는 순종치 않으며 저항하는 것이다. 그래서 그는 “현실계는 불가능”이라고 말한다. 현실계라는 말이 상징계적 질서에 결여되어 있는 바의 것을 서술할 때, 형용사로서 자주 나타나는 이유가 여기에 있다. 상징계적 질서에서 결여된 것이란, 모든 본질에서 없어지지 못한 잔여물, 배척된 요소들로서 이들은 가까이 갈 수는 있지만 잡혀지지는

않는 것이다. 즉 상징계의 텃줄이다. 예를 들자면, 문자에는 표시할 수 없는 구어의 어투와 악보에 적을 수 없는 연주시의 음들의 표정이 바로 이 현실계인 것이다. 우리는 그것에 가까이 갈 수는 있지만 그것은 우리에게 잡히지 않는다. 라캉에 의하면 ‘결여’가, 세계와 현실계에 대한 사유에 있어 형이상학적 막다른 골목으로 플라톤을 몰고 갔을 때에 그가 발명해낸 것이 ‘이데아’라고 설명한다(LP, xx). 이어 라캉은 ‘이데아’를 큰 타자라고 부르며, 플라톤의 이데아가 정지적인 본질을 가진 것임에 비해 큰 타자는 역동적인 것이라고 설명한다.

3. 소리와 음악

음악은 소리로서 구성된다. 앞서 말한 소리의 성질이 음악의 구성에 작용하는 바탕이다. 소리의 비실체성·이상성·상상계적 특성은 복합되어 음악의 구성의 차원에 이르러 음악의 공간·시간·유희·에로스를 이룬다. 1) 음악의 공간은 언어에서 말하는, 음소의 공간내기에서부터 음운론 규칙의 분류, 어휘 의미의 수형도, 신타그마와 파라디그마의 공간, 의미론에서의 이소토피 *isotopy*, 환유와 은유의 공간, 푸코가 담론의 전답이라고 말하는 바의 텍스트 공간에 이르기까지의 모든 공간과 유사한 공간을 음악 안에도 만든다. 음악에서는 음높이의 구별, 음색의 구별, 음계, 선율 부스러기가 결합하는 방식인 모드, 멜로디의 굴곡, 멜로디간의 관계를 규명하는 대위법, 화음의 구성과 연결의 공간인 화성법, 음악적 공간의 전체적 통일성인 조성 *tonality*, 음악 형식과 관련된 모든 논의들을 거쳐 결국 교향곡의 전악장의 느낌이 처음 들었던 모티프로 귀환된다는 담론 공간적 분석에 이르기까지 언어의 공간과 유사하다. 2) 음악의 시간은 외부의 시간과 관계없이 음악이 스스로 그 단위를 설정하고 변화시켜가며 만

드는 시간이다. 시간은 움직이는 공간의 한 변수로서 그리고 공간을 지배하는 힘으로서 작용한다. 이 시간은 외부의 시계적 시간과 지각계 내의 주관적 시간 양쪽에 근거한다고 설명된다. 3) 공간과 시간 안에서 음들은 무리짓고 연결/대조/변주되어 넓은 의미의 유희적 공간을 만든다. 서구 음악의 유희적 공간의 특성은 투쟁하여 마침내 얻고 싶은 것을 얻는 성취적 구조의 특성을 지닌다. 그것은 제시·갈등·발전·해결의 순서를 따라 진행되며 중간 지점 이후의 클라이맥스를 지나, 출발점의 차원으로 회귀한다. 그러나 인도의 음악은 시작의 괴로움·방황·벗어남·환희·해탈의 구조로 이루어진다. 고향을 넘어서 득도에 이르러 해탈함으로써 출발점으로 돌아오지 않고 열반으로 넘어가버린다. 따라서 인도의 음악은 클라이맥스에서 출발점으로 되돌아옴 없이 끝난다. 이곳에서 저곳으로 가버리는 것이다. 4) 이 모든 시간 공간 내의 유희는 그것이 무해한 에로스로서 우리의 욕망에 부응한다. 소리라는 대상이 우리의 내부로 뚫고 들어와 우리의 신체 안을 휘집고 다닌다는 점에서 음악은 에로시다. 오페라의 절정 장면에서 테너가 최고음으로 질러대는 아리아의 마지막 음은 입에서 솟아 나온 허무의 기둥으로서의 팔루스 *Phallus*라고 해도 과언이 아닐 것이다.

4. 음악과 해체

해체는 구조의 그물망이 완결된 곳을 찾아 그 논리적 매듭을 풀어 그 구성 이론을 규명하여 재구성함을 뜻한다. 이런 의미에서 음악의 해체는 음악의 구성 이론을 먼저 규명해야 한다. 음악의 구조는 언어의 구조처럼 계층적으로 구성되어 있다. 언어가 음소적 차원에서 음운론·통사론·의미론·수사법·텍스트에 이르기까지 계층적 구조로 되어 있으며 각 층의 법칙이 독립되어 있으면서 다른 층과 상호

관련되어 있듯이 음악 역시 여러 층으로 이루어져 있다. 기표의 세계에서 다시 말해 음들이 연결되는 논리적 구조의 관점에서 볼 때, 음악은 구성적 그물망이다. 언어의 경우 기의의 계층이 기표의 계층적 구조를 뒷받침하지만 음악의 경우 그 계층적 구조는 기의의 뒷받침을 얻지 못한다. 음악의 기의가 있다면 그 기의는 같은 음소일지라도 다른 뜻을 가질 수 있는 바의 상상계 내의 떠도는 기의일 수밖에 없을 것이다. 그 기의는 상징계의 논리적 언어로서는 밝혀질 수는 없다. 음악적 구조를 밝히고 이를 재구성한다는 뜻에서 음악의 구조는 음들의 이중적 그물망이다. 한편으로 상징계의 그물망이고 다른 편으로 상상계의 그물망이다. 이 두 그물망이 치밀하게 결합되어 있지 않을 경우 우리는 그것을 음악으로 평가하지 않는다. 우리는 이 두 그물망 중 어느 한쪽에 결합을 가진 많은 예를 음악사를 통해 찾을 수 있다. 뛰어난 작품이라고 불리는 음악들은 이 두 그물망이 각각의 세계 안에서 완결되어 있으며 동시에 두 그물이 한 곳의 매듭에 의해 이를 해체할 방법을 찾기 어렵게 짜여져 있다. 다르게 말하면, 잘 짜여진 음악은 해체 앞에 견고하다. 그러나 다른 한쪽의 그물망이 지나치게 무시되었을 때에 음악은 해체될 수 있을 것이다.

서양 음악사를 통해 보자면 음들의 구성 방법이라는 관점에서 해체적 성격의 변화가 일어나는 것은 두 번이다. 해체가 새로운 시대의 음악을 탄생시키면서 이루어지는 단선율 음악에서 다성 음악으로 옮겨지는 11세기를 전후한 시기와 조성 음악에서부터 비조성 음악이 나타난 20세기 초반이다. 11세기에 발생하여 12세기에 본격화되는 두 성부 이상의 음악의 발생은 앞시대의 단선율 음악을 해체하고 나타난 현상이다. 이 변화를 발전적 변화로 보는 것이 지금까지의 역사적 해석이지만, 면밀히 살펴보면 그곳에는 해체적 작업이 숨어 있다. 두 성부의 음악을 만들면서, 동시에 올리는 두 음 사이의 관계에 대한 규칙이 필요해진다. 협화되는 음정(音程)과 협화되지 않는 음정의 구별이 필요해진 것이다. 이를 규정하기 위해서는 각 음이 독립된 개

체의 음이어야 한다. 지금 우리는 음악의 음들이란 음계에 속하는 음이어야 한다는 개체적 음개념을 당연한 것으로 여긴다. 그러나 음에 대한 이러한 태도는 해체의 결과다. 비유해서 설명하자. 문장이 단어로 이루어졌듯이 멜로디는 몇 개의 음들로 이루어진 음그룹들이 모여 이루어진다. 멜로디의 부스러기를 단어에 비유한다면, 멜로디는 문장에 비유되고 음계의 개별적 음은 음절 또는 음소에 비유된다. 단어를 음절/음소로 분해하면서 그 응집력이 해체되듯 멜로디 부스러기들은 개별적인 음으로 분해되면서 역시 그 내재적 응집력이 해체된다. 이 해체에서 상실된 것이 음악의 경우 음의 굴곡(억양)이다. 언어의 경우 문장이 단어로 분해되고 단어가 음절로 분해되면서 상실되는 것은 프랑스어의 리에종 *liaison*과 같은 응집력이다. 따라서 다성 음악의 발생은 동시적 음들간의 관계를 개별화하기 위해 단어를 해체해 음소화한 과정과 유사하다. 이때 잃은 것이 선율적 응집력이고 얻은 것이 화성이다. 데리다가 그라마톨로지에서 루소의 언급을 인용하면서 선율에 대한 화성의 대리 보충성을 논의한 것은 이런 관점에서 이해되어야 한다. “대체는 탄생으로부터 그리고 자연적/모성적 기원으로부터 멀어져만 갔다. 이러한 출발점의 망각은, 바로 화음이 멜로디의 자리를 차지하고, 음정과학이, 억양이 상치받은 자리를 차지하는 수학이 되어버린 것이다. 말의 억양을 회생하고 나타난 이 새로운 대상(화성)은 모성적 흔적을 보상하게 된다. 이제 고통받는 것은 ‘구어적 악센트’이다. 그리하여 음악은 자연적이고 도덕적인 힘을 잃게 된다. 멜로디는 잊혀지고 음악가들은 화음에만 매달려 이 새로운 대상의 지배를 받게 된다(G, 199).

멜로디의 내재적 응집력을 지불하고 화성을 얻은 다성 음악에 비해, 20세기 조성의 공간적 응집력을 포기한 무조성 음악이 얻은 것이 무엇인가에 대한 답은 아직 유보적일 수밖에 없다. 다성 음악이 멜로디의 상상계적 그물망을 악보라는 상징계적 그물망으로 대체함으로써 일어난 일이라고 한다면, 조성의 해체는 음악의 한쪽 구조인 극도

로 치밀해진 상징계적 그물망을 해체함으로써 일어난 일이다. 조성 음악의 해체는 다음과 같이 이해된다. 조성은 한 음이 다른 모든 음을 끌어들이는 인력으로 성립된 통일된 음공간이다. 어떤 곡이 C장조 또는 c단조라고 함은 그 중심음이 C이고 그외의 음이, 전자의 경우 장조 음계의 음들이고 후자는 단조 음계의 음들로 이루어져 있다는 뜻이다. 물론 이 음계의 음 외의 다른 음이 출현하지만 그것은 C장조 음계 구성음들에 종속적 관계를 갖는 것으로 설명된다. 이 공간은 한 방향의 중력의 지배를 받는 우리의 생활 공간에 비유된다. 20세기초의 작곡가들이 다조성의 음악을 만듦으로써, 하나의 중력에 지배받던 공간을 둘 또는 셋의 공간으로 분열시켜버린다. 비유하자면 원시림의 공간 속을 날아다니는 새와 기어다니는 벌레와 걸어다니는 짐승, 그리고 헤엄쳐다니는 물고기들이 서로 다른 공간에 속해 있음에 비유될 수 있다. 다조성의 음악과 함께 무조성 음악의 출현으로 마침내 공간은 한 음이 한 독립된 공간에 속하는 결과를 가져오게 된다. 이 분열된 공간은 폐쇄함으로서의 공간이므로 다른 공간과 관계를 거부한다. 각 음이 다른 음과의 관계를 갖지 않는다는 뜻은 음들이 계슈탈트를 이루지 못함을 뜻하며 따라서 시간적 관계가 이곳에서는 성립되지 않는다. 그러므로 이러한 공간의 음악에서는 음들의 유희가 불가능해진다. 유희는 음과 음그룹의 인과적 출현에 의해 이루어지는 것이기 때문이다.

무조성의 공간은 해분열된 개별적 음의 폐쇄적 공간이 그릇 속에 구슬처럼 모여 있는 것이라고 비유할 수 있다. 그 결과 음악의 모든 음은 공간에 흐트러져 있는 상태가 되어 그 유기성을 상실한다. 지금 듣는 음 다음에 무슨 음이 나올지 기대할 수도 없고 기대해서도 안 된다는 존 케이지의 주장은 바로 이러한 공간을 대변하는 말이다. 20세기 음악의 이러한 해체적 태도는 음악과 소리가 무엇이 다른가 하는 의문을 가져온다. 그리하여 음악과 소리가 다르지 않다면 왜 유명한 작곡가가 만든 소리는 음악이고 이름없는 사람이 만든 소리는 음

악이 아닌가의 문제를 제기한다. 따라서 음악적 공간의 철저한 해체는 예술 개념의 해체로 이어진다. 예술은 빈 맥주병들이 전시장에 있을 때에는 예술 작품이 되지만, 술집에서는 그렇지 않다는 제도적 예술관을 해체한다. 예술 작품/비예술 작품의 구별은 예술가들의 사회적 권력에 의한 제도적 틀 안에서만 가능한 것임이 밝혀지고 해체된다. 예술가 집단의 제도성이 해체된다면, 그리고 그 후에도 빈 맥주병이 작품이 될 수 있다면, 예술의 개념은 해체되고 예술은 종말을 맞게 될 것이다. 푸코의 말대로 커피를 마시는 방식, 말하는 방식, 삶의 모든 것이 미적 사유의 대상이 될 것이고 예술의 개념 안으로 들어서게 될 것이다.

시각 예술은 본질적으로 사물의 재현, 즉 representation이다. 반면 음악은 그 자체가 자연에 존재하지 않았던 구성물이라는 점에서 본질적으로 presentation이다. 시각 예술의 해체가 representation에서 presentation으로의 전환을 허용했듯이 음악의 해체는 presentation의 세계 내에 representation을 허용함으로써 시작되었다. 20세기 후반의 음악은 그것이 새로운 음색을 추구한다는 점에서나 조성을 바탕으로 한 인과적 구성을 기피한다는 점에서 기존하는 소리를 representation한다고 볼 수 있다. 이런 점에서 시각 예술은 꽃을 꺾어 병에 꽂는 presentation에서 그것을 그리는 representation으로 옮겨진 이후 다시 오브제를 제시하는 presentation으로 진전하여 해체되는 반면, 음악은 새소리의 모방인 representation에서 음의 고유한 구조물인 presentation의 시대를 거쳐, 다시 음색과 음향에만 집착한다는 점에서 representation으로 들어서 해체되었다고 말할 수 있다. 이 모든 일이 20세기 후반에 이르러 보편화된다. 제시-재현-제시가 시각 예술의 역사적 과정이라면, 재현-제시-재현은 청각 예술의 과정이었다.

5. 음악의 생존

예술 개념의 해체에까지 이른 서구의 현대 음악의 상황을 떠나 생각해 보자. 우리는 서양의 모든 시대의 음악과 더불어, 한국과 일본의 궁중 음악, 인도의 예술 음악, 그리고 지구 도처의 아름다운 민속적인 소박한 음악을 들을 것이다. 비록 그런 음악들이 음반에만 담겨 있는 박제된 박물관의 전시품이 될지라도 말이다.

우리가 아는 음악은 그것이 교향곡처럼 긴 곡일지라도 단지 한두 마디, 즉 몇 초만을 듣고서도 그 음악의 정체(곡명)를 알 수 있다. 기표는 이처럼 우리의 상상계의 떠도는 기의를 가지고 있기 때문에 그 인식과 재인은 전광석화처럼 빠르다. 음악의 인식과 가장 유사한 경우는 아마도 얼굴의 인식일 것이다. “사람들이 어떻게 얼굴을 알아보는가 하는 문제의 정확한 성격이 무엇인가를 알 수가 없다. 얼굴 인식이 최소한 두 가지의 정보 처리 과정에 연루된다는 사실이 얼굴 인식 능력 상실증의 문헌 보고를 통해서 분명히 알 수 있다. 첫째로, 한 얼굴은 얼굴로서 범주화된다. 둘째로 얼굴은 ‘아는 얼굴’로 범주화되거나 ‘모르는 얼굴’로 범주화된다”(PR 174). 얼굴을 연구하는 학자들은 얼굴의 내적 재현에 대해 또는 얼굴 기억이 구성되는 방법에 대해 아는 바가 거의 없다고 말한다. 마찬가지로, “우리가 저장된 재현들에 아주 빨리 접근할 수 있는 것은 분명하지만, 이를 성취하는 기제에 대해서는 아는 바가 거의 없다”(PR 188).

얼굴 재인과 단어 재인 사이의 병행성이 있다. 얼굴은 단어처럼, 정도의 차이는 있으나 우리에게 친숙한 것일 수가 있다. 경험을 공유함으로써 알고 있는 얼굴은 ‘의미적’으로 기억된다. 이때 기표인 얼굴은 시각·청각·촉각·후각의 복합체인 기의를 상상계 안에 뿌리 내리고 있을 것이다. 반면, 처음 보는 얼굴은 ‘삼화적’으로 기억된다. 이때 기표인 얼굴은 그러한 기의를 갖지 않는다(PR, 192). 얼굴

인식 불능증의 환자를 제외하고는 친숙한 얼굴은 보통 그 컨텍스트·포즈·표정·나이의 변화에도 불구하고 확인될 수 있다. 이는 내적인 얼굴 재현이 어떻게 변형 규칙으로 무장되어 있어서 올바르게 분류될 수 있는 독특한 형상화를 허용하는 것으로 보인다고 설명된다(PR, 197). 그러나 보다 합당한 설명은 그 얼굴의 개념화될 수 없는 기의를 전제함으로써만 가능할 것이다.

음악 역시 얼굴처럼 기억되고 재생된다. 얼굴이 인식되고 기억되고 재인되는 기제를 상징계에서 규명하지 못하듯, 음악 역시 그 인식과 기억과 재인이 규명되지 못하고 있다. 얼굴과 음악이 그 기의를 상상계의 심연에 두고 있다고 한다면, 상징계의 언어로 규명되기를 기대하기는 어려울 것이다. 만일 해체가 논리적 세계의 문제라고 한다면, 얼굴 재인과 마찬가지로 음악 역시 그 구조가 해체되지 않을 것이다. 그러나 음악이 소리의 구조물을 넘어서서 “음악이 인간에게 무엇이냐”고 묻는 형이상학적 질문 앞에 섰을 때, 다시 말해 데리다의 형이상학의 해체가 음악을 포함하는 모든 것의 근거로서의 형이상학적 해체임을 인정할 때에, 음악 역시 해체될 것이다. 음악은 자신을 지켜주는 그 시대의 형이상학적 세계관에 기댈 수밖에 없다. 이 신앙은 상징계·상상계·현실계 모두를 통로로 한 음악의 이 세상에 속하지 않음성 *Die Nicht-in-dieser-Welt-Gebörenheit*이다. 만일 음악이 형이상학적 세계에 기대기를 포기한다면, 음악에 대해 우리는 “말로써 설명할 수가 없으며, 있기는 있되, 궁극적으로는 없는 것이지만 그러나 없다고 말할 수는 없는 그런 것”이란 설명 이상을 할 수 없게 될 것이다.

참고 문헌

E. Ragland-Sullivan, *J. Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (LP),

- London & Canberra, 1986.
- F. V. Hunt, *Origins in Acoustics* (OA), New Haven and London: Yale Univ. Press, 1978.
- Graham Davies, Haydn Ellis and John Shepherd(ed.), *Percieving and Remembering Face* (PR), Academic Press, 1981.
- J. Derrida, *La voix et le phénomène* (VP), Paris: PUF, 1967.
- , *Speech and Phenomena*, trans. by D. B. Allison, Evanston: Northest Univ. Press, 1973.
- , *Grammatology* (G), trans. by G. C. Spivak, Boltimore and London: The Jones Hopkins Univ. Press, 1974(*De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967).
- Trygg Engen, *The Perception of Odors* (PO), Academic Press, 1982.