

히치콕 <The Man Who Knew Too Much(1956)>

영화 사운드의 기호학적 분석

Semiotic Analysis of Film Sound in Hitchcock's <The Man Who Knew Too Much(1956)>

박병규

경기대학교 전자디지털음악학과

Byung-Kyu Park(bkmusic@kgu.ac.kr)

요약

본 연구는 히치콕 영화 <The Man Who Knew Too Much(1956)>의 사운드를 퍼스의 기호학적 관점에서 다루고 있다. 본고는 기호학적 논의에 앞서 퍼스의 이론을 살펴보고, 대사, 배경소리, 음악으로 구성된 사운드의 3요소를 그가 제시한 기호의 부류에 따라 분석해 보았다. 음악은 음정을 통해 지표기호로서 감정을 나타내기도 하며, 일차성 범주의 악기소리는 내러티브적 요소로 작용하여 이차성의 발화기호로 전이되면서 역동적 대상이 되기도 한다. 또한, 낱말기호로서의 대사 한 단어는 영화에서 도상기호를 통해 암시적으로 대상을 재현하기도 하며, 지표기호로서의 배경소리와 음악은 영화의 긴장감을 높이는데 기여하고 있다. 한편, 병치관계의 두 다른 장르의 음악은 발화기호로서 서술적 기능을 담당하고 있다. 이렇듯, 히치콕에 있어 사운드는 컨텍스트에 따라 의미작용을 달리하는 기호학적 특질을 갖는다.

■ 중심어 : | 영화 사운드 | 히치콕 | The Man Who Knew Too Much | 영화음악 |

Abstract

This study is dealing with sound of Hitchcock's movie <The Man Who Knew Too Much (1956)> from Peirce's semiotic perspective. This paper examined Peirce's theory prior to semiotic discussion, and analyzed the three elements of sound(speech, noise, music) depending on the type of sign that he presented. Music is possible to express emotions as an index through intervals. The instrument sound under firstness works as the element of narrative and it may be a dynamic object, transferred to the dicisign of secondness. Also, a word in speech is possible to represent an object allusively through an icon in the film. Noise and music as an index are serving to increase the tension of film. Meanwhile, two different genres of music on the juxtaposition are in charge of narrative function as a dicisign. Thus, Hitchcock's sound has various semiotic qualities of signification depending on the context.

■ keyword : | Film Sound | Hitchcock | The Man Who Knew Too Much | Film Music |

* 본 연구는 2014학년도 경기대학교 학술연구비(일반연구과제) 지원에 의하여 수행되었습니다.

접수일자 : 2015년 02월 10일

심사완료일 : 2015년 03월 20일

수정일자 : 2015년 03월 18일

교신저자 : 박병규, e-mail : bkmusic@kgu.ac.kr

I. 서론

히치콕(Alfred Hitchcock) 영화에 있어 사운드의 역할과 비중은 <이창(Rear Window, 1954)>에서 사용된 디제시스(diegesis)적 대중음악, <사이코(Psycho, 1960)> 샤워신에서 등장하는 악기의 음향적 사용, 그리고 <새(The Birds, 1963)>에서 전자음향을 통한 새 소리의 구현 등을 언급하지 않더라도 그의 작품들마다 중요한 위치를 차지하고 있다. '대사', '배경소리'와 함께 사운드의 3요소 중 하나인 '음악'이 영화의 내러티브로 작용하는 작품들도 등장하는데, 본고에서 논의 될 <너무 많이 알았던 사나이(The Man Who Knew Too Much, 1956)>도 그 중 하나이다. 이 영화의 사운드 요소들은 구조주의 맥락 속에서 기호학적 특질을 갖게 되는데, 히치콕은 이를 지시대상에 대한 암시로부터 어떤 행위를 위한 실천적 기호에 이르기까지 여러 범주 속에서 기능케 하고 있다.

대사, 배경소리는 지시대상과의 관계가 언어와 음향을 통해 비교적 명확히 드러나는 반면, 음악은 관념적 표상체로서 고유의 해석을 찾기가 힘들다. 지휘자 번스타인(L. Bernstein)은 그의 강연에서 "내재하는 음악적 의미(meaning)들은 끊임없는 은유의 연속에 의해 생성된다[1]."라고 말하면서도 음악적 은유의 지시대상이 무엇인지 질문을 던지고 있다. 이렇듯, 음악의 의미론적 추상성은 언어 기호학에서 언급되는 기표(signifiant), 기의(signifié)의 관계처럼 분명하지 않기 때문에 음악이 과연 기호학 논의의 선상에 설 수 있는가에 대한 의문을 제시하기도 한다. 또한, 언어학적 관점에서 메츠(C. Metz)가 영화를 "랑가주라고 선언하기는 했지만 스스로는 랑그라고 간주[2]"하는 것으로 모호한 입장을 취했듯, 음악도 분절이 불가능한 음 기호 열의 자율적 선택이지만 동기(motive)와 같은 통사적 구조의 결합을 엿볼 수 있기에 단호한 입장을 취하기 어렵다.

이처럼, 음악이라는 사운드 요소의 의미론적 지시대상의 불명확성과 분절을 통한 소쉬르(F. de Saussure)적 언어 기호학(semiology) 적용의 한계 때문에 우리는 사운드 분석을 다른 기호론적 시각에서 접근하고자 한다. 여기서 새롭게 연구 방법론으로 제시될 수 있는 것

이 바로 퍼스(C. S. Peirce)의 기호학(semiotic)이다. 소쉬르가 언어의 자의적 상징을 토대로 '커뮤니케이션을 위한 관습체계의 이론'을 펼친 반면, 퍼스는 기호적 상징을 지표와 도상을 항상 포함하는 복합체로 인식하는 철학적 관점에서 '의미작용의 이론'을 전개하였다[3].

퍼스의 이론을 그의 영화 기호학에 적용했던 윌렌(P. Wollen)은 "영화의 미학적 풍부함은 그것이 '지표', '도상', '상징' 세 가지 영역 전체로 구성된다는 점에 기인한다[4]"고 보았으며, 본 연구 또한 영화 사운드의 기호학적 특질을 퍼스의 이론에 근거하여 살펴봄으로써 맥아서(C. McArthur)의 표현처럼 사운드에 대해 "미학적 판단을 위한 과학적 기반[5]"을 제공하는데 목적을 두고 있다. 이는 앞서 언급한 음악과 같은 형이상학적 사운드 요소의 분석에 유용할 것이며, 독립된 일반음악과는 달리 시각 정보와의 관계를 동원하는 영화음악에서는 의미론적 객관성을 획득하기 수월할 것이다.

메츠 이후 60, 70년대 이루어졌던 영화 기호학 영역 내 사운드 연구에는 워스(S. Worth)의 이미지와 소리에 대한 관객의 반응정도를 다룬 시청각 커뮤니케이션 연구[6], 브루네타(G. P. Brunetta)의 사운드 트랙 연구[7], 그리고 카윈(B. F. Kawin)의 보이스 오프와 관련한 서술학 연구[8] 등을 들 수 있다. 또한, 국내 연구 중에는 사운드의 내러티브적 접근을 다룬 논문들을 찾아볼 수 있다[9][10]. 이처럼 활발하지는 않았지만, 음악 외의 다른 요소에 치중했던 영화 사운드의 기호학적 연구는 이제까지 학문간 영역의 특수성으로 인해 심도 있는 음악 사운드를 논하지는 못하였다.

이에 본 논문은 영화와 음악, 두 기호학적 영역의 간극을 좁히며 히치콕 <너무 많이 알았던 사나이>의 영화 사운드를 퍼스의 기호학적 관점에서 분석해 볼 것이다. 연구범위로는 메츠가 '이미지'를 포함하여 영화 기표의 실질적 요소들로 구분하고 있는[11], 앞서 언급한 사운드의 3요소 모두가 될 것이다.

II. 이론적 배경: 퍼스의 기호학

퍼스의 기호학을 논하면서 간과하지 말아야 할 것은

그것이 인식론에서 출발한 철학적 연구라는 점이다. 그가 바라보는 인식론적 바탕은 일차성, 이차성, 삼차성으로 구성되는 ‘삼원주의’에 기초하는데, 퍼스는 기존 사상들의 단원주의, 이원주의를 거부하면서 삼원주의의 범주를 말하길, “첫 번째 것(일차성)은 존재의 개념이며, 다른 모든 것과 독립하여 존재하는 개념이다. 두 번째 것(이차성)은 다른 것과 관련된 존재에 대한 개념이다. 세 번째 것(삼차성)은 첫 번째 것과 두 번째 것이 관계되는 중개의 개념이다[12].”라고 하였다. 이 세 가지 범주에 대해 부연하자면, 일차성은 그것 자체로서 어떤 것의 지시를 행하거나 이면(裏面)에 놓이지 않은 것이며, 사물의 본질적, 순수 감각적 차원에서 헤겔(G. W. F. Hegel)이 사용한 즉자(卽自, An Sich)에 해당할 수 있다. 다음으로 이차성은 어떤 힘에 의해 규정되는 것으로서 작용·반작용의 관계에 놓이는 개별적 범주이다. 이차성이 규정되기 위해서는 개체의 일차적인 것이 전제되어야 하므로, “이차성은 일차성을 함의한다[13].” 마지막으로 가장 높은 층위의 삼차성은 중개되는 첫 번째인 것과 두 번째인 것 사이에 법칙으로 작용하는 일반적 범주이며, 이를 통해 관계되는 개념들의 의미작용은 연속성을 띠게 된다.

이와 같이 현상계의 존재 양상을 삼분법으로 나눈 것은 그의 프래그머티즘(pragmatism) 사상에 있어 연속주의적 실재론을 반영한다. 다시 말하자면, 퍼스에게 사유(思惟)란 “사물들과 창조적 연속성에 놓여 있는 과정[14]”인 것이다. 이러한 관점은 들뢰즈(G. Deleuze)가 운동-이미지를 설명하기 위해 그것을 “지속 또는 전체를 표현하는 것[15]”으로 상징하며, “실체적 전체란 나뉘지 않는 연속성일 것이다[16].”라고 주장한 베르그송(H. Bergson)의 사상을 끌어들이는 것과 맥을 같이 한다. 그리하여 들뢰즈는 감정-이미지, 행동-이미지, 관계-이미지 각각에 퍼스의 일차성, 이차성, 삼차성의 개념을 도입하는데, 그에 의하면 “감정-이미지는 간격을 점유하며(일차성), 행동-이미지는 또 다른 측면에서 운동을 실행하고(이차성), 관계 이미지는 모든 간격의 양상 속에서 운동 전체를 재구성한다(연역의 종결로서 기능하는 삼차성)[17].”

한편, 퍼스는 기호를 구성하는 요소를 삼원적 구조로

나누었는데, 먼저 대상체(object)는 기호의 대상이 되는 것으로서 현상계 거의 모든 것이 대상체가 될 수 있다. 그에 의하면 기호의 대상은 두 가지로 분류할 수 있으며, 이는 “대상이 기호에 의해 그 자체로 재현되는[18]” 직접적 대상(immediate object)과 “대상을 재현하는 기호 작용의 과정에서 그 대상이 저항하거나, 제약을 부여하거나, 또는 일반적으로 한정요인(determinant)으로 작용하거나 하도록 하는[18]” 역동적 대상(dynamic object)으로 나뉜다. 이러한 대상체와 기호 간 관계에 있어 기호가 대상체의 유사성, 혹은 닮음을 내재하고 있으면 도상기호(icon), 대상체를 재현하는데 있어 인접성에 의한 지시적, 실존적, 반응적 상관관계를 맺고 있으면 지표기호(index), 그리고 대상체와 관습적, 계약적 법칙관계에 놓이면 상징기호(symbol)가 된다.

또한 해석체(interpretant)는 기호의 번역으로서, 어떤 기호에 의해 한정된 해석체가 더욱 발전된 또 다른 기호로 이행되는 과정을 통하여 생성하게 된 결과라고 할 수 있다. 이러한 기호작용(semiosis)은 번역자로 하여금 어떤 ‘효과’를 미치게 되는데[19], 여기서 효과란 기호를 통한 실천적 행위를 의미한다. 한편, 해석체와 기호 간 관계에 있어 기호는 해석체에 대한 질적 특성과 가능성으로 작용하는 낱말기호(rheme), 해석체에 대해 현실적 존재의 지시 역할을 하는 ‘명제’로서의 발화기호(dicisign), 그리고 해석체와 추론적 연결 관계에 놓이며 그것을 ‘결론’으로 규정하는 논증기호(argument)로 가를 수 있다.

마지막으로 표상체(representamen)는 기호 그 자체가 되며, 대상체와 해석체 사이에서 중개(mediation) 역할을 하게 된다. 이 또한 표상체와의 관계에서 기호를 삼분법으로 가르면, 기호 자체가 단순한 성질을 지니는 성질기호(qualisign), 실존적 사물, 혹은 실제적 사건의 개별기호(sinsign), 그리고 관습적으로 일반성을 획득한 법칙기호(legisign)로 구분된다.

표상체를 “누군가에게 어떤 면에서, 또는 어떤 명목 아래 다른 무엇을 지시하는 것이다[20].”라고 정의한 퍼스는, 이들 삼원적 기호의 구성체들을 논함에 있어 어떠한 이원적 관계로도 떼어낼 수 없다고 보았으며, 부분적인 결합을 인정하지 않고 있다. 요컨대, 이 세 가지

구성체들은 항상 함께 존재하는 복합체인 것이다. 따라서 우리가 논하고 있는 기호들은 복합체로서의 조합으로 나타나게 되는데, 그 기호들의 부류를 살펴보면 [표 1]과 같이 10가지가 도출된다.

각 구성체의 기호 삼분법에 따라 원래는 조합의 개수가 27개(3×3×3)가 되지만, 아래의 표에서 기호의 표상적 측면이 재현적 측면과 만날 때, 그리고 기호의 재현적 측면이 해석적 측면과 만날 때 각각의 원편 항목은 오른쪽 항목의 “현상학적 유형과 동등하거나 그것보다 낮은 유형하고만 결합[21]”하는 지위적 특성을 가지므로 실제 기호들의 부류는 10가지가 된다[22]. 이를테면, 사운드의 관점에서 리슈카(J. J. Liszka)는 악기의 음조와 음색을 낱말적 도상 성질기호로 구분하고 있으며 [23], 퍼스 그 자신 또한 ‘갑작스런 외침’을 낱말적 지표 개별기호의 예로 들고 있다[24]. 게다가 퍼스는 시장에서의 호객행위와 같은 ‘거리의 외침’도 발화적 지표 법칙기호로 구분하고 있다[25].

표 1. 기호의 10가지 부류

해석적 측면	재현적 측면	표상적 측면
낱말적	도상	성질기호
낱말적	도상	개별기호
낱말적	지표	개별기호
발화적	지표	개별기호
낱말적	도상	법칙기호
낱말적	지표	법칙기호
발화적	지표	법칙기호
낱말적	상징	법칙기호
발화적	상징	법칙기호
논증적	상징	법칙기호

III. 영화 사운드 분석

1. 낱말적 지표 개별기호: 팀파니

낱말적 도상 법칙기호: 심벌즈

오프닝 타이틀에서 히치콕은 서곡이 연주되는 동안 일반적 영화 기법과 달리, 디체시스적 오케스트라 실제 연주를 미디엄 쇼트로 담고 있다. 이 장면은 내용 전개상 엘버트 홀에서의 극적 클라이맥스를 암시하고 있는데, 바쁜 연타 음의 팀파니와 긴 쉼표 이후 등장하는 단

한음의 심벌즈는 두 상반된 연주자들의 모습 속에서 ‘낱말적 지표 개별기호’와 ‘낱말적 도상 법칙기호’로서 작용하고 있다.

먼저 팀파니의 경우, 우리는 그것이 연주하는 두 음 사이의 간격, 즉 음정(音程, interval)에 주목할 필요가 있다[그림 1]. 음악 수사학 관점에서 18세기 바로크 시대의 일부 작곡가들은 이른바 ‘감정이론(affektenlehre)’의 토대 위에서 인간의 감정들을 “특정한 음형이나, 조성, 빠르기, 리듬, 악기 등을 통하여[26]” 표현하고자 했으며, 특히 당대에 키른베르거(J. Ph. Kirnberger)는 각 음정에 따라 반응하는 감정상태를 카테고리화 함으로써 음정이 나타내고 있는 정서적 의미를 실질적으로 대응시키고 있다. 이를테면 장(長)2도는 ‘유쾌한’, 또는 ‘애처로운’, 단(短)3도는 ‘슬픈’, ‘우울한’, 그리고 장6도는 ‘명량한’, ‘격렬한’, ‘강렬한’ 등이다[27]. 이러한 음정과 감정의 연결은 임의적 대응관계가 아닌, 자극을 통한 경험적 반응인 것이다.



그림 1. 서곡 팀파니 파트(Bernard Herrmann)

위의 그림에서 팀파니가 연주하는 음정은 끝 세 개의 음들을 제외하고 완전(完全)4도(솔-도), 또는 자리바꿈의(도-솔) 완전5도가 되는데, 특히 후자는 키른베르거의 감정분류에 의하면 ‘용감한’에 해당된다. 사냥터에서 사용되던 신호용 호른이 배음열(倍音列, harmonic series)의 근접성 때문에 주로 완전5도의 음정을 소리냈던 것을 감안한다면, 그가 제시한 감정분류와의 연관성을 찾는 것은 어렵지 않을 것이다. 4도, 혹은 5도 음정의 도약(지표)에 의한 ‘용맹’, ‘영웅적’ 등의 감정기호는 바로크 이후의 음악에도 자주 등장하며, 특히 20세기 소련의 사회주의 리얼리즘 영향 아래 창작되어진 작품들 속에서도 그 예를 찾아볼 수 있다. 쇼스타코비치(D. Shostakovich) 교향곡 5번(1937) 마지막 악장 도입부에서 팀파니 연타의 4도 음정, 그리고 에이젠슈테인(S. Eisenstein) <알렉산더 네프스키(Alexander Nevsky, 1938)>에서 ‘빙판위의 전투신’ 서주부 마지막 금관악기

로 제시되는 주제(theme)의 5도 음정은 이데올로기적 투쟁정신의 정서적 의미를 불러일으키고 있다.

여기서 히치콕이 유일하게 리메이크한 1956년판 본 영화를 어떻게 착상했는지 살펴본다면 영화서곡의 팀파니 음정을 보다 명확히 논할 수 있을 것이다. 1934년의 원작에서는 나치와 히틀러의 국제 긴장요인에 착안한 반면, 리메이크 작에서는 냉전의 50년대 동구권 해빙기로 대체하고 있다. 크론(B. Krohn)은 본 영화의 플롯이 1953년 수상에 올라 꼭두각시 스탈린주의자가 아닌 민족주의자로서 헝가리에 자유주의 물결을 몰고 온 임레 나지(Imre Nagy)에 근거하고 있음을 밝히며, 히치콕의 메모로부터 헝가리 수상이 런던을 공식방문하던 중 러시아인들이 암살기도를 한다는 설정을 전하고 있다[28]. 검열을 의식하여 러시아와 헝가리의 영화 내 직접적 묘사는 등장하지는 않지만, ‘사회주의 진영’이라는 대상의 지시는 앞서 언급한 음악의 지표적 제스처를 통해 암호화되고 있는 것이다.

이처럼 팀파니는 음정을 통해 암시적 정보를 제공하고 있으나, 기호 대상과의 구체적 관계가 겉으로는 불명확하므로 ‘날말적’이다. 그리고 음정의 도약으로써 대상을 지시하고 있기 때문에 ‘지표’에 해당된다. 또한, 지시적 대상은 영화 내에서만 해석될 수 있으므로 ‘개별 기호’이다.

다음으로 심벌즈의 경우, 먼저 히치콕이 트뤼포(F. Truffaut)와의 대화에서 남긴 말을 상기해 보자.

“관객 중에는 심벌즈가 무엇인지조차 모르는 사람도 있을 것이기 때문에, 심벌즈를 보여주는 것뿐만 아니라 글로 써서 보여 줄 필요가 있었습니다. 또 관객이 단순히 심벌즈 소리를 알아듣는 것뿐만 아니라 마음 속에서 그 소리를 예상하는 것이 중요합니다[29].”

이러한 그의 언급은 저격신호로 쓰이는 이 악기의 음색과 모양을 관객에게 인식시키는 일이 얼마나 중요했는가를 보여준다. 서곡의 말미에 영화의 카메라는 심벌즈 주자를 향하여 서서히 줌인하며 마침내 악기가 연주되는 순간, “단 한번의 심벌즈 울림이 어떻게 미국인 한 가족의 삶을 흔들어 놓았는가.”라는 자막이 삽입되고 있다[그림 2].

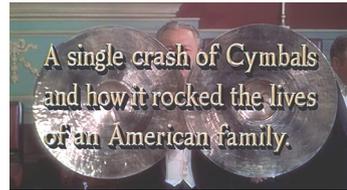


그림 2. 서곡 심벌즈 연주(Paramount Pictures)

심벌즈는 질적 특성만을 드러내고 있으므로 ‘날말적’이다. 반면, 재현적 측면에서 기호와 대상이 시청각적 유사(원형의 생김새와 금속성 음색)의 방법으로 상관관계를 맺고 있기 때문에 ‘도상’에 해당된다. 그 덕택에 이 심벌즈의 표상적 특성은 순수 영화 이미지와 사운드 내에서 사물의 본질을 나타내는 일차성으로 ‘성질기호’에 해당될 것이었지만, 영화자막은 악기 앞에서 ‘Cymbals’라는 단어의 관습적, 일반적 유행으로의 관계 지음을 통해 그것을 ‘법칙기호’로 전환시킨다. 히치콕은 ‘심벌즈 악기란 바로 이것’이라고 항변하듯, ‘날말적 도상 법칙기호’를 통해 대상의 성질을 일반화하여 제시하고 있다.

우리는 앞의 2장에서 기호의 대상을 직접적 대상과 역동적 대상으로 분류한 바 있다. 서곡에서의 심벌즈는 그 자체로 재현되는(매개가 없는) 기호적 대상이기 때문에 ‘직접적 대상’이다. 한편 영화는 심벌즈를 두 장면에서 더 다루고 있는데, 조직원들이 연주회장으로 이동하기 전 칸타타(엘버트 홀에서 연주될 음악) 레코드를 두 번 반복해서 듣는 장면과 실제 저격 순간의 심벌즈 연주 장면이다. 전자는 ‘저격시점’을 각인시키기 위해 암살자를 포함해 관객들까지 참여시키는 장면이고, 후자는 ‘저격신호’로서의 심벌즈 출현이다. 이처럼 두 장면에서의 심벌즈는 이전 서곡의 직접적 대상에서 기호 밖의 매개물을 지시하는 ‘역동적 대상’이 된다. 따라서 오프닝 타이틀에서 날말적 도상 법칙기호였던 심벌즈는 뒤에 다시 논하게 될 ‘발화적 지표 개별기호’로 전이된다.

2. 날말적 지표 법칙기호: “엠브로스 채플”

날말적 도상 개별기호: 타종 소리

침보윈은 모로코 시장에서 주인공에게 컷속말로 “엠

브로스 채플(chapel: 교회 예배당)”이라는 한 단어를 남긴 채 죽는다. 이 대사는 주어, 서술어 관계의 명제가 아니라, 한정되지 않은 단어형태의 기호소로서 ‘날말적’으로 해석된다. 더욱이 이 유일한 사건해결의 실마리를 주인공은 사람 이름으로 잘못 인지하는 바람에, 영국에서 ‘채플(chappell)’이라는 이름을 가진 자를 찾아 나서며 맥거핀(macguffin) 효과를 만들어내기도 한다. 첩보원이 남긴 말의 기호적 대상은 암살조직의 은신처로서, 재현적 측면에서는 지시적, 실존적 상관관계에 놓이므로 ‘지표’에 해당한다. 또한, ‘Ambrose Chapel’과 같은 고유명사는 그 자체로 일반성을 획득하고 있으므로, 퍼스에 의하면 ‘범칙기호’의 범주에 속한다[30].

비록 “앰브로스 채플”이 처음부터 교회의 장소적 의미로 해석되지 않았지만, 히치콕은 ‘타종 소리’라는 감각기호를 통하여 대상을 미리 암시하고 있다. 납치된 아들을 찾기 위해 영국에 도착한 주인공 부부가 숙소 객실에 들어오는 장면에서 디제시스적 외화면 배경소리를 들을 수 있는데, 출처는 불분명하나 그것은 마치 인근 교회의 타종 소리처럼 감지된다. 이때까지도 부부는 ‘채플’을 사람 이름으로 알고 있다. 타종 소리가 우리로 하여금 교회를 연상시키는 이유는 현재 소리가 재현하는 대상이 이전에 들었던 교회에서의 종소리와 유사(도상)하기 때문이다. 따라서 도상적으로 연결된 감각기호는 이전의 기억 혹은 이전의 인지를 매개로 재현하는 대상을 불러일으킨다[31]. 이후 주인공 부인이 경시청에 암살조직이 교회에 있음을 알리는 전화 장면에서도 동일한 외화면 종소리를 들을 수 있으며, 그 소리의 실존적 대상은 교회에 갇혀있던 남편이 타종 밧줄을 이용해 탈출하는 장면에서 마침내 드러난다.

이렇듯, 타종 소리는 ‘교회’라는 막연한 대상의 질적 가능성만을 제시하므로 ‘날말적’이다. 그리고 재현적 특성은 앞에 언급한 바와 같이 기억을 통한 ‘도상’에 해당하며, 소리라는 감각기호를 통해 교회를 한정적으로 표상하는 ‘개별기호’인 것이다.

3. 발화적 지표 개별기호: 발걸음 소리

날말적 지표 개별기호: 반음계적 진행

스미스(S. C. Smith)는 <너무 많이 알았던 사나이>

의 작곡가 허먼(B. Herrmann)의 음악이 이국적 모로코 음계 사용을 통한 신비로움의 ‘분위기(mood)’, 모로코 시장 추격신에서 타악기를 통한 격렬한 ‘동작(action)’, 그리고 악기별 음형, 음역, 음색을 통한 ‘긴장감(tension)’의 표현을 위해 기능한다고 보았다[32]. 특히 브루스(G. Bruce)는 여타 히치콕 영화들에서 긴장감을 유발시키는 허먼의 음악적 특징으로 단2도 음정에 기초하는 반음계주의(chromaticism)를 지적하고 있는데 [33], 이 반음계적 특성은 본 영화에서도 발견된다. 주인공이 ‘앰브로스 채플’이라는 사람이 있는 것으로 추정되는 박제상(剝製商)으로 들어서는 장면[그림 3]의 음악은 이를 뒷받침하고 있다.



그림 3. 주인공의 망설임과 긴장감

이 장면에서 음악을 논하기 전에, 먼저 그 직전의 발걸음 소리를 통한 긴장감 유발의 예비적 단계를 주목해 볼 필요가 있다. 박제상 한 블록 전에 차에서 내린 주인공은 목적지를 향하여 걸어가던 중 외화면의 구두 발걸음 소리에 미행을 의심하게 된다. 뒤 따르는 자가 아직 시야에 들어오지 않는데도 마치 의도적으로 긴장감을 높이려는 듯, 소리의 크기가 점차 증가하며 이미 청각적 시점(視點)은 주인공을 벗어나 관객에게 도달해 있다.

발걸음 소리는 ‘어느 주체가 뒤에 걸어오고 있다’는 정보를 제공하며 명제적 상관관계를 맺고 있으므로 ‘발화적’으로 해석된다. 그리고 대상체를 재현하는데 있어, 걸음소리로서 인접성에 의한 실존적 지시를 행하고 있으므로 ‘지표’에 해당한다. 또한, 이것은 특정인의 발걸음 소리가 ‘감정’의 원인으로 작용하는 ‘개별기호’이다. 발걸음처럼 일정한 시간차를 두고 발생하는 지속적 배경소리에 의한 긴장감 유발은 “외부적 자극에 의한 직접적인 반응으로 나타나는 감정기호[31]”로서, 앞서 언

급한 반응계적 ‘음악’이 출현하기 전에 ‘배경소리’가 먼저 예비적 기능을 담당하고 있는 사례인 것이다.

발걸음 소리의 남자는 이윽고 모습을 드러내며 주인공 공을 따라오지만, 그를 의식하는 주인공을 뒤로하며 박제상으로 들어간다. 박제상 앞에서 주인공이 잠시 머뭇거리는 동안 음악은 고음역의 현악기로 장(長, major) 화음과 단(短, minor)화음을 교차시키며 시작하고 있는데, 이는 뒤의 엘버트 홀 칸타타에서 주인공 부인의 실천적 행위에 대한 갈등과 고뇌로 해석되는 팡파르 화음의 병치(juxtaposition)와 방식을 같이하고 있다. 박제상 정문에 들어서는 순간, 작곡가는 저음역대 목관악기의 베이스음과 앞에 언급된 반응계적 진행의 현악기로 음악을 이어간다[그림 4]. ‘반음계적 진행(semitone steps)’은 감정이론의 또 다른 음악가 부어마이스터(J. Burmeister) 역시 ‘Pathopoeia’라는 이름으로 ‘슬픔’, ‘두려움’, ‘공포’의 정서를 포함시킨 바 있다[34].



그림 4. 반음계적 진행 : 긴장감

위의 음악은 반응에 의한 긴장감이라는 질적 특성에 대상에 관한 정보를 제공하지 않으므로 ‘날말적’이다. 재현적 측면에서는 음간격의 음정으로 나타나는 ‘지표’에 해당되며, 특정한 음악적 제스처가 앞의 발걸음 소리처럼 ‘감정’의 원인으로 작용하는 ‘개별기호’이다.

4. 발화적 지표 개별기호: 엘버트 홀 칸타타 & Que Será, Será

엘버트 홀 시퀀스의 오케스트라 칸타타 음악은 작곡가 허먼 자신의 음악이 아닌 34년 원작 벤자민(A. Benjamin)의 ‘Storm Clouds Cantata’를 차용하고 있다. 이 칸타타는 구성면에서 느린템포 부분과 팀파니로 시작되는 빠른 템포 부분으로 나눌 수 있는데, 전자는 주인공 부인의 내적갈등을, 후자는 영화적 내러티브 전개를 담아내고 있다.

먼저, 느린 템포 부분은 납치된 아들의 신변 때문에 암살 저지에 대한 부인의 ‘망설임’을 팡파르 금관악기와 첼로의 장·단화음(음정)의 병치를 통해 전달한다. 칸타타의 가사 또한 “Yet stood the trees(그래도 나무는 서 있었어).”를 반복하며 반쪽 그림자를 드리운 미장센과 함께 부인의 갈등을 내비치고 있다[그림 5].



그림 5. 매케나 부인의 미장센 : 망설임의 내포

한편, 빠른 템포 부분에 이르러 남편의 등장과 함께 음악은 영화의 내러티브를 전달하는 수단으로 기능하며 서스펜스를 강화시킨다. 우리는 저격시점이 언제인지 알고 있지만, 부인은 관련 사실 모두를 알고 있지 못하기 때문에 심벌즈로 향하는 음악의 시간성 속에서 관객들의 불안감은 최고조에 이르게 된다. 더욱이, 클로즈업된 악보에서 음표들의 패닝 쇼트를 통해 음악 흐름의 ‘지표’로 드러나는 시간성은 내러티브 진행을 시각적으로 단순화시키고 있다[그림 6].



그림 6. 악보의 패닝 쇼트와 지휘 : 시간성

10분 이상 이어지는 ‘칸타타 신’ 동안 대사는 존재하지만(남편에게 일어날 사건을 알리는 장면, 남편이 경찰에게 설명하는 장면), 관객에게 그 목소리는 전혀 들리지 않고 오로지 음악만이 장면들을 배우고 있다. 이는 목소리가 음악에 차폐(遮蔽)된 것이 아니라 음악이 목소리를 갈음하며, 대사가 아닌 음악 자체가 영화적 기법의 중심이 되고 있는 것이다. 히치콕이 무성 영화를 통해 영화의 가장 순수한 형태로 보았던 것처럼[35], 앨버

트 홀의 칸타타 신 또한 시각적 요소와 음악 사운드만으로 내러티브를 전달하고 있다.

이 칸타타는 퍼스의 기호작용 측면에서 두 해석 대행체(기호 번역자)를 낳는데, 그것은 기호에 순응하는 자와 저항하는 자이다. 기호는 이들 두 대행체로 하여금 이미 2장에서 살펴본 기호작용의 ‘효과’로서 실천적(저격신호에 따라 암살하려는[그림 7], 암살을 멈추려는[그림 8]) 행위를 생산하도록 하며, 퍼스는 이러한 작용(물리적, 혹은 정신적)을 하는 해석체를 특별히 ‘활력적(energetic) 해석체’로 정의하고 있다[36].



그림 7. 해석 대행체로서의 순응 : 암살자



그림 8. 해석 대행체로서의 저항 : 부인

이처럼 칸타타가 활력적 해석체로서 해석 대행체에 미치는 효과는 부인의 ‘비명’으로 일단락된다. ‘공포’라는 느낌·인상의 일차성을 포함하는 ‘감정적(emotional) 해석체[37]’의 중재를 통해 발전된 매케나 부인의 비명은 실천적 행위로써 살인을 막아내는데 성공하지만, 다른 히치콕 영화와의 비교적 관점에서 <사이코(Psycho, 1960)>의 샤원신 매리언의 비명은 그것을 막아내지 못한다.

다시 엘버트 홀 칸타타를 정리하자면, 이 음악 전체는 콘서트에 쓰인 단순 ‘디제시스’를 넘어 대사 없는 순수 시각적 요소와 밀착된 ‘내러티브’를 제공하므로 ‘발화적’이다. 그리고 템포, 화음, 가사와 같은 각 계열의 ‘지표’는 칸타타 내 음악적 제스처들로 채워져 있으며, 악기소리(십벨즈) 그 자체 또한 더 이상 유사·닮음의

도상기호가 아닌 상위 유형의 지표기호로 작용한다. 또한, 영화에 쓰인 칸타타는 실제적 사건을 음악적으로 반영하므로 ‘개별기호’에 해당한다.

이후, 주인공 부부는 아들을 구하기 위해 대사관으로 향한다. 감히있는 아들, 그리고 확실한 아들의 위치를 모르는 엄마 사이에는 상호 동일 공간 안에 존재하고 있다는 지표기호가 필요하다. 하지만 그 이전에 서로가 자기 자신임을 표상할 수 있는 매개가 있어야 하는데, 영화는 모로코에서 아들에게 불러주던 노래[그림 9]를 대사관 시퀀스에서 다시 소환한다. 과거 성악 가수였던 부인은 연회에서 바로 그 노래를 부르며, 아들에게는 보이지 않지만 엄마임을 확인시킨다(일차성의 도상, 기억을 통한 대상의 재현).



그림 9. Que Será, Será(Jay Livingston, Ray Evans)

그녀의 노랫소리는 공간적 몽타주를 통해 마치 부유 하듯, 계단과 복도를 타고 감히있는 아들에게 도달한다. ‘엄마가 같은 장소에 있다’는 명제 속에서 이차성의 ‘지표’로 작용하는 순간인 것이다. 이때 ‘엄마(도상)’의 ‘실재(지표)’는 동시적인데, 퍼스에 의하면 지표는 항상 상위 유형인 도상을 포함한다[38]. 한편, 아들 또한 같은 노래 선율의 휘파람으로 자신의 존재를 드러내면서 ‘아들’의 ‘실재’를 화답하고 있다.

엘버트 홀 칸타타(고전음악 양식, 즉각적인 암살저지를 행하지 못하는 수동적 태도)와 ‘Que Será, Será’(대중음악 양식, 아들을 찾으려는 능동적 태도)는 히치콕 특유의 병치관계에 놓이지만, 이 노래는 해석적 측면에서 주어, 서술어의 명제적 관계가 성립되므로 앞에 살펴본 칸타타의 유형처럼 ‘발화적’이다. 그리고 노랫소리는 엄마의 존재를 알리는 ‘지표’가 된다. 대사관 연회에서 주인공 부부와 아들만의 약호로 작용하는 이 노래는 ‘개별기호’에 해당한다.

IV. 결론

본고에서는 히치콕 <너무 많이 알았던 사나이>의 사운드를 퍼스의 기호학적 관점에서 분석해 보았다. 이를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 음악에 있어 각 음정의 도약은 감정을 자극하며 정서적 의미를 부여하는 경우가 있는데, 특히 본 영화음악에 쓰인 ‘용맹’과 관련된 완전5(4)도의 음정은 역사적 관점에서 이데올로기적 의미와 연결되는 지표로 기능한다. 한편, 순수 악기소리는 성질기호로서 표상되지만 그것이 일반성을 갖는 이름, 즉 보통명사와 결합할 경우 이는 법칙기호로 전환된다. 또한, 악기소리가 영화에서처럼 내러티브의 요소로 작용하게 되면 발화기호로서 역동적 대상이 되기도 한다.

둘째, 발화기호로서의 명제가 아닌 낱말기호로서의 대사 한 단어는 그것이 한정된 의미를 획득하기 위해 사건전개의 실마리를 제공하며 영화적 내러티브를 만들어가기도 한다. 동시에 본 영화는 이 실마리에 대한 암시로서 도상을 통해 대상을 재현하며 외화면 배경소리를 배치하고 있다.

셋째, 이 영화는 ‘긴장감’이라는 감정기호를 담아내기 위해 발걸음 소리로써 일정한 시간차에 의한 지속적 배경소리와, 반음계적 진행으로써 외부 자극에 의한 특정 감정유발의 음악을 지표기호로 사용하고 있다.

넷째, 엘버트 홀 시퀀스에 쓰인 칸타타 음악은 전체 음악이 하나의 발화기호를 이루며 등장인물의 내면과 영화의 내러티브 전개를 영화적 가장 순수한 형태로 서술하고 있다. 한편, 감독 특유의 병치관계에 놓이는 대사관 시퀀스에 쓰인 노래 또한 엄마와 아들의 같은 공간 내 실재에 대한 지표로서 기능하며, 서로의 존재를 확인하는 발화기호로 쓰이고 있다.

에코(U. Eco)는 기호가 “요소들 사이의 일시적인 상관관계를 확립하는 약호화 규칙의 임시적인 결과[39]”라고 주장한 바 있다. 이를 반영하듯, <너무 많이 알았던 사나이>에서 분석된 대사, 배경소리, 음악 각 계열의 사운드는 퍼스의 기호학적 관점에서 어느 한 기호에 고정되지 않고(음악이라고 해서 모두 같은 기호 부류에 속하지 않았던 것처럼), 전체 속 맥락, 즉 컨텍스트에

따라 해석적, 재현적, 표상적 측면을 달리하고 있다. 이렇듯, 히치콕에 있어 사운드는 그것의 위치에 따라 의미작용을 달리하는 기호학적 특질을 갖는다.

참고 문헌

- [1] L. Bernstein, *The unanswered question : six talks at Harvard*, Harvard University Press, p.131, 1976.
- [2] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, *영화의 의미작용에 관한 에세이 1*, 문학과 지성사, p.75, 2011.
- [3] S. Hervey, *Semiotic Perspectives*, Allen & Unwin, p.36, 1982.
- [4] P. Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, p.141, 1972.
- [5] C. McArthur, *DIALECTIC!*, Key Texts, p.38, 1982.
- [6] S. Worth, “Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication,” *Audio Visual Review*, Vol.16, 1968. (프란체스코 카세티, 김길훈 외 옮김, *현대 영화 이론*, 한국문화사, p.200, 2012에서 재인용)
- [7] G. P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema*, Liviana, 1970. (프란체스코 카세티, 위의 책, p.196에서 재인용)
- [8] B. F. Kawin, *Mindscreen*, Princeton Univ Press, 1978.
- [9] 김호, “<환타지아>와 <환타지아 2000>에서 나타나는 음악적 요소와 내러티브 상관관계의 분석”, *한국콘텐츠학회논문지*, 제11권, 제9호, 2011.
- [10] 이동환, “영화 사운드디자인의 내러티브 기능 연구”, *한국콘텐츠학회논문지*, 제13권, 제12호, 2013.
- [11] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, *영화의 의미작용에 관한 에세이 2*, 문학과 지성사, p.124, 2011.
- [12] 찰스 샌더스 퍼스, 김성도 옮김, *퍼스의 기호 사상*, 민음사, p.19, 2006.

[13] 위의 책, p.21.
 [14] 위의 책, p.11.
 [15] 질 들뢰즈, 유진상 옮김, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, p.26, 2002.
 [16] 위의 책, p.25.
 [17] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.73, 2005.
 [18] James Jakob Liszka, 이윤희 옮김, *퍼스 기호학의 이해*, 한국외국어대학교출판부, p.73, 2013.
 [19] 위의 책, p.78.
 [20] 찰스 샌더스 퍼스, *앞의 책*, p.136.
 [21] James Jakob Liszka, *앞의 책*, p.111.
 [22] 김치수, 김성도, 박인철, 박일우, *현대기호학의 발전*, 서울대학교출판부, p.33, 1998.
 [23] James Jakob Liszka, *앞의 책*, p.117.
 [24] 위의 책, p.118.
 [25] 위의 책, p.120.
 [26] 김미애, “바로크 시대의 감정이론에 관한 고찰”, *이화음악논집*, 제3권, p.36, 1999.
 [27] J. Ph. Kimberger, *The art of strict musical composition*, Yale University Press, p.373, 1982.
 [28] B. Krohn, *Hitchcock at work*, Phaidon, p.158, 2003.
 [29] 프랑수아 트뤼포, 곽한주 외 옮김, *히치콕과의 대화*, 한나래, p.106, 1994.
 [30] 찰스 샌더스 퍼스, *앞의 책*, p.239.
 [31] 세미오시스 연구센터, *감정의 코드 감정의 해석*, 한국외국어대학교출판부, p.26, 2013.
 [32] S. C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, p.196, 2002.
 [33] G. Bruce, *Bernard Herrmann : film music and narrative*, UMI Research Press, p.124, 1985.
 [34] S. Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.15 "Rhetoric and Music"*, McMillan, p.798, 1980.
 [35] 프랑수아 트뤼포, 곽한주 외 옮김, *앞의 책*, p.69.
 [36] James Jakob Liszka, *앞의 책*, p.81.

[37] 위의 책, p.80.
 [38] 위의 책, p.113.
 [39] R. 랩슬리, 이영재 옮김, *현대 영화이론의 이해*, 시각과 언어, p.70, 1999.

저 자 소 개

박 병 규(Byung-Kyu Park)

정회원



- 1999년 : 맨해튼음대 작곡과 졸업
- 2001년 : 뉴욕대 대학원 뮤직테크놀로지학과 졸업
- 2014년 : 한양대 대학원 영화학 전공 박사 수료
- 2010년 3월 ~ 현재 : 경기대 전

자다지털음악학과 조교수
 <관심분야> : 영화음악, 영화사운드, 영화미학