

프로조디(prosodie) 분석을 통한 시조의 가락 고찰 試論*

— 尹善道の 〈五友歌〉를 대상으로 —

金成紋**

〈국문초록〉

시조의 가락에 대한 연구는 대체로 운율론의 차원에서 이루어져 왔으며, 이는 3장 4음보격의 정형적인 시조의 가락을 규명한다는 측면에서 그 의의를 인정받아 왔다. 그러나 가락을 운율이나 율격보다 상위 개념으로 이해한다면, 이를 온전히 이해하기 위해서는 정형시로서 시조가 갖는 가락과 함께 서정시로서 시인 각자가 갖는 개성적인 가락, 다시 말해 비정형적인 가락을 함께 살펴볼 필요가 있어 보인다. 그리고 여기에 앙리 메쇼닉(H. Meschonnic)의 프로조디(prosodie) 분석 기법이 유의미한 방법론이 될 수 있다. 이에 본고는 앙리 메쇼닉의 프로조디 분석 기법을 적용하여 시조의 가락을 기존의 운율론이 아닌 새로운 차원에서 살필 수 있는 가능성을 모색한다는 측면에서 試論적에 해당된다고 볼 수 있다.

메쇼닉이 새롭게 제안한 프로조디는 언어의 자·모음적 조직과 그것의 계열체를 지시하는 말로, 이는 전통적으로 언어의 소리와 의미를 분리하여 이분법적으로 이해해 온 관점과 전적으로 대립된다. 그에 따르면 각 자·모음 조직들은 그 자체로 의미를 가지는, 이른바 소리와 의미의 복합적인 층위를 형성하는 단위가기 때문이다. 따라서 시 텍스트 안에 불규칙적이고 비주기적으로 산포되어 존재하는 프로조디를 분석하는 작업은, 어떻게 시가 음성적·의미론적으로 통합되는지를 확인하는 방법론이라 할 수 있다. 그리고 이렇게 조직화된 음운들이 어떠한 양상으로 시의 주제와 길항하면서 존재하는지를 살피는 것이 프로조디 분석의 핵심이라 할 수 있다. 이는 곧 개별적인 시가 지닌 독특한 미적 구조를 해명하는 일이자 시인의 언어 사용의 특수성을 보여준다는 측면에서 궁극적으로 시인의

* 이 논문은 지난 2015년 7월 4일에 선문대학교에서 개최된 中央語文學會 第34次 全國學術大會에서 발표한 원고를 수정·보완한 것임.

** 중앙대학교 문화콘텐츠 기술연구원 연구교수.

문체를 규명하는 작업과 궤를 같이 한다고 볼 수 있다.

본고에서는 본격적으로 프로조디 분석의 방법론을 시조 전반에 적용하기에 앞서 예비적으로 孤山 尹善道の <五友歌> 6수를 분석 대상으로 삼아 일단 자음계열체에 한정하여 프로조디 분석 작업을 진행하였다. 그리고 그 결과로 시 텍스트에 산포되어 있는 프로조디가 시적 대상의 이미지를 형상화하거나 시의 주제를 드러내는데 있어서 소리와 의미의 복합체로서 기여하면서 기존의 율격과는 또 다른 층위에서 가락을 형성하고 있음을 확인할 수 있었다.

주제어 : 프로조디, 앙리 메쇼닉, 자·모음계열체, 가락(리듬), 尹善道, <五友歌>

I. 서론

본고는 기존의 연구방법론과는 차별화되는 방법론의 모색을 통하여 시인에 따라 다양한 양상으로 시조에 내재해 있는 가락¹⁾(rhythm, 律動)을 고찰해 보고자 하는 시도이다. 그리고 그 중심에 앙리 메쇼닉이 새롭게 제안한 프로조디(prosodie)²⁾와 그 분석 이론이 있다. 따라서 본고는 프로조디 분석을 통하여 시조의 가락을 살피는 작업이라 할 수 있겠다. 필자가 새롭게 시도하는 프로조디 분석 기법을 적용하여 시조 텍스트를 분석하고, 그 가락을 살핀 선행연구가 없기 때문에 본 논의는 試論的 성격을 갖는다고 할 수 있다. 따

1) 본고에서는 리듬(rhythm)을 지칭하는 용어로 율동 보다는 우리말 '가락'을 사용하고자 한다. 그 이유는 시의 리듬인 '율동'을 흔히 청각 보다는 시각적인 것과 더 밀접한 것으로 이해하는 경우가 많기 때문이다.

2) 루시 부라사 지음, 조재룡 옮김, 『앙리 메쇼닉: 리듬의 시학을 위하여』, 인간사랑, 2007, 124~127쪽 참조. : 앙리 메쇼닉이 제안한 프로조디(prosodie)는 기존의 운율학 또는 작시법으로 번역되는 전통적 의미와는 달리 '언어의 자음적·모음적 조직과 그것의 계열체'를 지시하는 말이다. 이는 전통적으로 음성과 의미를 분리하여 이해해 온 관점과 전적으로 대립되는 정의라 할 수 있다.

라서 시조문학 전반에 방법론을 적용하기에 앞서 孤山 尹善道の 〈五友歌〉로 그 대상을 한정하여 프로조디 분석기법을 적용해 보고자 한다. 윤선도의 작품을 대상으로 삼은 것은 주지하듯이 그가 많은 시조 작가들 중에서도 가급적 한자의 사용을 배제하고, 우리말의 묘미를 잘 구현하려고 노력한 시인 중 한 사람이기 때문이다. 이는 본고에서 의도하는 새로운 방법론인 프로조디의 분석이 음운론 및 음성학의 차원에서, 시에 사용된 말들의 ‘소리와 의미의 복합적인 층위’를 살피는 작업이라는 점과 관련을 맺는다.

본고의 논의는 그 동안 주로 전통적인 문학 연구방법론을 통해 진행되어 온 시조문학에 대한 연구방법을 조금이나마 확장시키는 데 기여할 수 있다고 생각하며, 이는 곧 우리 시조의 가락을 기존 운율론의 틀이 아닌 보다 다양한 관점에서 살피고 이해하기 위한 시도라는 점에서 나름의 의미를 찾을 수 있을 것으로 기대한다.

본격적으로 프로조디의 개념과 분석의 방법에 대해 논하기에 앞서 본고에서 살피고자 하는 우리 시조 ‘가락’의 개념과 범위를 정리할 필요가 있어 보인다. 대체로 내재율을 지니는 현대시나 혹은 시조와 같은 정형시를 연구하는 사람들 중에서는 간혹 가락과 韻律, 혹은 律格을 혼용해서 사용하는 경우가 있다. 가락은 리듬(rhythm)에 해당하는 우리말로 律動으로 부르기도 하는데, E. 벤브니스트는 리듬의 어원에 해당하는 류트모스(rhuthmos)가 ‘흐르다’를 뜻하는 그리스어 ‘레인(rhein)’에서 파생되었다고 본다. 즉 리듬은 물결의 존재나 흐르는 형태처럼 비교적 자유로운 상태를 지칭하는 것이다. ‘소리의 높낮이나 길이를 통해 느껴지는 말의 기운’이라는 뜻을 지닌 우리말 가락은 ‘소리, 노래, 말’ 등의 뜻을 지닌 어근 ‘갈’에서 왔다³⁾고 볼 수 있다. 말하는 것 중에 노래적인 요소가 있는 것이 나중에 현재의 가락으로 굳어진 것이며, 둘 다 균질적 반복이라는 강제성과 거리가 있다는 점에서 비슷한 양상을

3) 서정범, 『국어어원사전』, 보고사, 2003.

지닌다.⁴⁾ 따라서 가락인 리듬은 운율(rhyme & metre)과는 다소 차이점을 가지게 마련이다. 운율은 운과 율이 합쳐진 것으로 운은 압운을, 율은 율격을 뜻하는데, 이는 가락의 하위개념으로 일종의 정형적인 가락이라 할 수 있는 것이다. 그리고 이와는 별개로 비정형의 가락이 존재하며, 그것은 프로조디의 분석을 통해서 파악할 수 있는 대상이라 할 수 있다.

rhythm = 律動 / 가락

metre = 律格

rhyme = 押韻

rhyme & metre = 押韻 + 律格 = 韻律

가락이란 연속적으로 발생하는 사건에 있어서의 대립적인 변화를 말하며, 이 가락에 어떤 규칙성이 가해져서 유형화하면 그것이 바로 율격⁵⁾이 된다. 따라서 본고는 작품 전반에 불규칙적으로 흩어져 있는 음운들의 프로조디를 분석하여 시조 텍스트 속에서 비정형적으로 흐르며 소리와 분리되지 않고 일정한 의미를 생성하는 율격과는 또 다른 층위의 시조 가락에 대하여 살펴보고자 하는 바이다.

II. 프로조디의 개념과 분석

1. 앙리 메쇼닉과 프로조디

본고에서 시도하는 가락에 대한 새로운 접근법은 ‘韻’의 규칙적인 반복에 치중한 기존의 논의와 차별화된다. 장철환의 논의⁶⁾에서도 확인할 수 있는 바

4) 박현수, 『시론』, 예옥, 2011, 206쪽 참조.

5) 金大幸, 『韓國詩歌構造研究』, 三英社, 1975, 28쪽 참조.

와 같이 시에서 소리의 반복은 대개의 경우 불규칙적이고 비주기적인 양상으로 존재하는데, 이는 시조와 같은 정형시 보다는 자유시와 산문시에서 더욱 두드러지는 현상이라 할 수 있다. 그러나 시조에 있어서도 소리의 반복 또한 정도의 차이가 있을 뿐, 예외는 아닐 것이다. 따라서 불규칙적으로 흩어져 있는 음운들이 시의 의미 전체를 관통하면서 특정한 음운들의 조직체로 계열화하여 어떻게 의미를 생성하는지를 살피는 작업은 나름의 의미를 가질 수 있을 것으로 생각된다. 그리고 이를 위해 앙리 메쇼닉(H. Meschonnic, 1932~2009)⁷⁾이 새롭게 정의한 ‘프로조디’가 유용한 분석의 방법론이 될 수 있을 것으로 기대한다. 프로조디 분석은 불규칙적으로 산포되어 있는 음운 계열체들의 존재 양상과 작동기능을 탐구함으로써 어떻게 시가 음성적·형태적·의미론적으로 통합되는지를 고찰⁸⁾하는 방법이기 때문이다.

그 동안 우리나라에 소개된 적이 없었던 앙리 메쇼닉과 그의 프로조디 분석 이론을 국내에 소개한 것은 불문학자이자 비평가인 조재룡⁹⁾이 처음으로 여겨진다. 이후 한국문연의 《현대시》 2009년 7월호에서 〈한국시의 리듬을 탈옥시키자〉라는 기획주제로 관련 논의를 시작한 것¹⁰⁾을 계기로 우리 현대시

6) 장철환, 『김소월 시의 리듬 분석 시론 -음운의 산포(散布)를 중심으로-』, 『국어국문학』 152, 국어국문학회, 2009, 468~469쪽. 참조.

7) 앙리 메쇼닉은 파리 8대학에서 명예교수를 역임하였으며, 시인·문학평론가·예술비평가·번역가 등으로 다양하게 활동하였다. 1960년대 기호학과 구조주의의 형식론을 비판하면서 이에 대한 대안으로 언어 활동의 주체성에 대한 연구를 중심으로 한 리듬이론을 완성하였다. ‘주로 시를 다루었던’ 전통적·협의적 의미의 시학에서 벗어나 시학을 인식론의 주요 장소로 파악한 그는 철학적 담론들과 시학이 맺는 상관관계를 연구하여, 인류학적 차원에서 시학을 재정립하였다는 평가를 받는다.

8) 장철환, 앞의 논문, 2009, 469쪽.

9) 그는 파리 8대학에서 메쇼닉과 함께 연구를 진행한 경험을 바탕으로 그의 이론과 관련된 책들을 번역하거나 집필하여 메쇼닉의 이론을 국내에 소개하고 있다. 앙리 메쇼닉 지음·조재룡 옮김, 『시학을 위하여』, 새물결, 2004. ; 루시 부라사 지음, 조재룡 옮김, 『앙리 메쇼닉: 리듬의 시학을 위하여』, 인간사랑, 2007. ; 조래룡 지음, 『앙리 메쇼닉과 현대비평』, 길, 2007.

텍스트에 본격적으로 앙리 메쇼닉의 프로조디 분석 이론이 적용되어 최근까지 연구¹¹⁾가 진행되고 있다.

그런데 앞서도 언급한 것처럼 앙리 메쇼닉의 프로조디 분석 이론을 시조를 비롯한 고전시가 텍스트에 적용한 사례는 아직 찾아볼 수 없다. 그 이유로는 먼저 앙리 메쇼닉이 다름 아닌 현대시 연구자였다는 점을 들 수 있다. 최근 들어 고전문학 연구자들도 학제간 융합연구를 수행하거나 혹은 다른 분과의 연구방법론을 우리 고전작품 분석에 도입하는 등 새로운 시도들이 이루어지고 있기는 하지만, 아직 고전문학만이 갖는 특유의 보수성을 완전히 극복했다고 하기 어려운 것이 현실이다. 다음으로는 메쇼닉의 이론이 국내에 소개된 것이 그리 오래되지 않아 아직 우리 현대시단에서도 연구자 마다 조금씩 상이하게 프로조디 분석 작업을 진행하게 되면서 통일된 이론적, 실제적 틀을 확립하지 못하였다는 것을 들 수 있다. 하지만 그럼에도 불구하고 최근에 와서 프로조디 분석 이론을 통한 시의 리듬 고찰의 가능성과 가치가 어느 정도 확인되고 있다고 보고, 필자는 이를 시조에도 적용해 볼만한 가치가 있다고 생각하는 바이다. 그러나 새로운 시도는 곧잘 그 가능성과 함께 한계를 가지기 마련이다. 이런 이유로 본고는 프로조디 분석 기법을 고전시가(시조)에

10) 여기에는 박인기(『현대시의 자유리듬』), 조재룡(『리듬은 '그' 리듬이 아니다』), 그리고 장철환(『격론 비판과 새로운 리듬론을 위한 시론』) 세 사람이 참여하였다.

11) 권혁용, 『한국 현대시의 리듬 연구』, 『우리어문연구』 46집, 우리어문학회, 2013; 『소리-뜻을 중심으로 구현되는 현대시의 리듬』, 『한국문학이론과 비평』 제59집, 한국문학이론과 비평학회, 2013; 장석원, 『프로조디, 템포, 억양을 통한 새로운 리듬 논의의 확대—김수영의 『사랑의 변주곡』을 중심으로』, 『국제어문』 52, 국제어문학회, 2011; 『백석 시의 템포와 프로조디』, 『한국근대문학연구』 24, 한국근대문학학회, 2011; 장철환, 『김소월 시의 리듬 분석 시론 -음운의 산포(散布)를 중심으로-』, 『국어국문학』 152, 국어국문학학회, 2009; 『김소월 시의 리듬 연구』, 연세대 박사학위논문, 2010; 『김기림 시의 리듬 분석』, 『현대문학의 연구』 42, 한국문학연구학회, 2010; 『『님의 沈默』의 리듬 연구』, 『비평문학』 46, 한국비평문학학회, 2012; 조재룡, 『메쇼닉에 있어서 리듬의 개념』, 『불어불문학연구』 64, 한국불어불문학학회, 2003; 『리듬과 의미』, 『한국시학연구』 제36호, 한국시학회, 2013 등.

적용시켜 보려는 첫 시도라는 점에서 시조의 가락을 이해하려는 새로운 가능성을 찾는 작업으로서의 의미와 함께, 試論으로서의 미숙함을 동반함을 인정한다.

2. 프로조디의 개념과 분석의 의의

프로조디 분석은 ‘언어 기호의 형식과 내용 사이에 자의적이 아닌 필연적인 관계가 성립되어 음성 자체가 표현 가치를 가진다는 입장’¹²⁾을 견지한다는 점에서 일정 부분 음성상징에 대한 연구와 맥을 같이 한다. 그러나 음성상징이 단순히 동일한 음운의 반복과 그것이 가지는 고정된 상징성에 기반을 둔다. 따라서 음성상징이 작품의 전반적인 분위기를 살피는 1차적인 작품 분석 틀이라고 한다면, 프로조디 분석은 소리와 의미의 복합적인 층위가 존재함을 인정하고, “언어의 자음적·모음적 조직¹³⁾”과 그것의 계열체가 음성·의미론적 차원에서 어떠한 미적 효과를 산출하는가를 따진다는 것이 전자와는 차별화되는 지점이다. 시는 의미와 형식의 통합체이기 때문에 시의 가락을 오롯이 이해하기 위해서는 양자를 결속하는 매개지점에 대한 탐색이 필요하다¹⁴⁾ 하다고 할 것이며, 이는 르네 웰렉의 논의¹⁵⁾를 통해서도 확인할 수 있는 바이다.

앙리 메소냐이 새롭게 제안한 프로조디는 규칙성을 가지지 않고 시 텍스트의 여기저기에 흩어져 존재한다. 그런데 가락을 발생시키는 기본적 조건으로 여겨져 왔던 반복은 규칙성의 내포와 필연적으로 관련을 맺는다. 이렇게 불

12) 金成紋, 『時調의 文體 研究』, 중앙대 박사학위논문, 2012, 192~201쪽. 참고.

13) 루시 부라사 지음, 조재룡 옮김, 앞의 책, 170~171쪽. 참조.

14) 장철환, 앞의 논문, 467~468쪽. 참조.

15) 르네 웰렉·오스틴 위켄, 李京洙 譯, 『文學의 理論』, 文藝出版社, 2009, 228쪽. “가장 중요한 것은 운(韻)은 의미를 가지고 있으며 따라서 한 편의 시의 전반적인 특성에 깊이 관련되어 있다는 사실이다.”

때 프로조디는 불규칙적인 반복¹⁶⁾의 특성을 가진다고 할 수 있으며, 프로조디의 분석은 불규칙적으로 흩어져 분포하고 있는 자·모음의 계열체인 프로조디가 어떠한 양상으로 반복되는지를 규명하는 작업이라 할 수 있다. 여기서 프로조디가 불규칙적으로 반복되는 바로 그 지점에 의미상의 강세가 오게 된다. 따라서 프로조디 분석의 결과는 소리와 의미의 통합과 그것이 시적 문맥 내에서 어떠한 가치를 지니는 가에 초점이 모아져야 할 것이다. 그런데 우리 현대시에 적용된 프로조디 분석의 실상을 살펴보면, 분석의 단위나 방식에 있어서 아직 연구자마다 조금씩 차이¹⁷⁾를 보이고 있는 것이 현실인 점을 생각해 볼 때, 아래 조재룡의 언급¹⁸⁾은 시사하는 바가 있어 보인다.

리듬의 변주는 읽기를 통해 실현된다. 중요한 것은 프로조디의 분석을 이유로 무작정 자음이나 모음의 중복 현상을 추려내고, 이 추려낸 재료로부터 성급히 어떤 결과에 도달하려 하지 말아야 한다는 것이다. 그러기에는 여전히 어디에 강세가 오는지, 어떻게 결합되면서 강세가 촉발되는지, 모음과 자음이 서로 어떠한 메커니즘을 바탕으로 관계를 맺는지, 음절의 중복을 따질 것인지, 어절의 중복을 따질 것인지, 동일한 단어의 반복을 중심으로 분석을 진행할 것인지, 그 근거를 정립하는 작업이 아직 본격적으로 진행되지 않았기 때문이다.

심지어 이 모든 것을 세세히 따지고 물어 제반의 원리를 정립한 프랑스 시 연구자들에게도 우선적으로 중요한 것은 프로조디의 단순한 중복이 아니라 의미의 생성을 추구하는 프로조디 다시 반복하면 아폴리네르가 말한 개인적인 프로조디이며 정확히 말하면 프로조디가 문장과 연루되는 방식을 살펴야 하기 때문이다. 프로조디에서 출발해서 결국 작품 전체를 읽어 나가야 하는 것이거

16) 장석원, 『백석 시의 템포와 프로조디』, 『한국근대문학연구』 24, 한국근대문학회, 2011, 469쪽 참조.

17) 최근 권혁웅(『소리-뜻을 중심으로 구현되는 현대시의 리듬』, 『한국문학이론과 비평』 제59집, 한국문학이론과 비평학회, 2013) 등에 의해 이를 통합적으로 이해하려는 노력이 있었지만, 아직 뚜렷한 성과를 거두었다고 보기는 어렵다.

18) 조재룡, 『리듬과 의미』, 『한국시학연구』 제36호, 한국시학회, 2013, 129쪽.

나 작품 전체를 고려해서 프로조디를 분석해야하며 따라서 프로조디의 분석이나 통사적 차원에서 행해지는 강세의 추출 등을 통한 리듬분석은 디스쿠르의 지형도를 헤아리는 일에 다름 아닌 것이다.

그런데 본고는 앞서 밝힌 바와 같이 고전시가에 프로조디 분석을 적용하는 첫 시도라는 측면에서 자음과 모음의 조직체 및 그 계열체로서의 프로조디를 모두 분석하기에는 필자의 자질과 능력이 미치지 못하는 측면이 많다. 이에 본고에서는 우선 자음 계열체에 초점을 맞추어 텍스트의 프로조디 분석을 진행할 것임을 밝혀 둔다.

Ⅲ. 〈五友歌〉의 프로조디 분석

고전시가의 가락에 대한 많은 연구들이 3장 4음보격의 시조 율격이나 한시의 압운 등과 같이 주기적이고 규칙적인 반복에 초점을 맞춘, 이른바 정형시로서의 시적 장치들을 중심으로 이루어졌다면,¹⁹⁾ 본고는 시에 사용된 말의 소리와 의미가 서로 동떨어져 존재하는 것이 아니라 이 둘이 하나의 통합체라는 입장에서, 앙리 메쇼닉으로부터 시작된 프로조디 분석 기법을 우리 시조에 적용해 보고자 한다. 프로조디는 불규칙적이고 비주기적인 양상을 보이면서 텍스트 전면에 산재되어 있다. 그러나 그것들은 시적 문맥을 벗어나지 않고, (자·모음)조직체로 계열화하여 시의 주제와 관련을 맺으며 가락을 형성

19) 시조의 初·中·終 3章에서 주기적으로 반복되는 4음보의 율격은 “均衡과 安定의 美”를 구현하며 작품 전반에 안정감을 주는 효과를 지닌다(金成紋, 『時調의 形式美 考察-構造와 律格을 中心으로-』, 『時調學論叢』 第39輯, 韓國時調學會, 2013, 73~97쪽 참조). 그러나 이는 정형시로서의 시조의 가락이지 시인의 개성이 드러나는 특수한, 혹은 개성적인 가락은 아니다. 따라서 이 둘을 아울러, 시조의 가락을 온전하게 파악하기 위한 일환의 하나로 프로조디의 분석은 나름의 의의를 가질 수 있을 것이다.

한다. 그리고 이렇게 조직화된 음운들이 어떠한 양상으로 시의 주제와 길항하면서 존재하는지를 고찰하는 일은 개별적인 시가 지닌 독특한 미적 구조를 해명하는 일과 궤를 같이 한다. 즉 하나의 작품에 지배적으로 존재하는 프로조디의 양상은 특수한 소리와 의미의 복합적인 층위를 형성하는 동시에 해당 시인의 언어 사용의 특수성을 보여준다고 할 수 있기 때문에²⁰⁾, 결국 이는 한 시인의 문체를 규명하는 작업의 일환이라고 할 수 있다. 따라서 프로조디의 적용은 같은 작가의 작품들을 분석의 대상으로 삼는, 일종의 작가론의 차원에서 더 유의미한 성과를 거둘 수 있지 않을까 한다.

이러한 프로조디 분석의 의의는 음운 조직체가 계열화 되는 양상을 살핌으로써 그것이 음성·의미론적 차원에서 어떠한 미적 효과를 드러내는 지를 규명할 수 있다는 데서 찾을 수 있다. 또한 그것은 앞서 언급한 바와 같이 동일 작가의 작품을 다루는 경우에 효율성을 더욱 제고할 수 있어 보이며 이러한 차원에서 본다면, 한 시인에 의해 비슷한 시간과 공간에서 만들어진 연시조는 프로조디 분석의 대상으로 적절한 위치를 확보할 수 있을 것이다. 본고의 분석 대상인 〈五友歌〉의 경우, 6편의 단형시조들은 각각의 프로조디 분석 결과의 마침점이 뒤과 동시에 1편의 연시조로서 계열화되어 있다고 볼 수 있는 것이다. 자음, 모음의 조직체 및 계열화라는 프로조디는 연시조의 구조와 매우 닮아 있는 것처럼 보이기도 한다.

孤山 尹善道(1587~1671)의 〈五友歌〉는 『山中新曲』에 수록되어 있는 6수의 연작이다. 序首에 해당하는 제1수 이후 차례로 ‘水·石·松·竹·月’의 자연물을 노래한 것은 주지의 사실이다. 그런데 시조나 한시에서 자연물을 예찬적인 어조로 노래하는 경우에는 흔히 ‘梅·蘭·菊·竹’ 등의 四君子와 같이 四友를 택하는 경우가 많다. 고려 공민왕 때의 金九容(1338~1384)은 驪州의 驪江에서 ‘四友堂’을 경영하며, ‘雪·月·風·花’를 벗으

20) 장철환, 앞의 논문, 2009, 472쪽, 참조.

로 삼고 유배 생활의 외로움을 달래기도 했으며, 광해군 때에 睿寧에 유배되었던 李愼儀(1551~1627)는 시조 〈四友歌〉를 짓기도 하였는데, 그 대상은 ‘松·竹·梅·菊’로 드러난다. 이 밖에 인조 시절, 朴仁老(1561~1642)는 ‘梅·竹·菊·松’의 네 벗을 한시 〈四友亭〉로 읊겨 노래하였다. 그러나 윤선도와 같이 다섯을 취한 예도 없지 않은데, 이는 대체로 4우에 1가지를 더하여 5우로 삼은 경우라 할 수 있다. 중국 명나라 때 사람인 薛瑄(1389~1464)은 『友竹軒記』에서 ‘蘭·菊·蓮·梅·竹’의 다섯 대상을 5우로 삼아 노래하였는데, 蓮은 중국에서 흔히 군자의 풍모에 비견되는 꽃 중 하나이다. 그리고 앞서 언급한 李愼儀는 〈四友歌〉와는 별도로 달을 다정한 벗으로 노래한 시조를 짓기도 하였으니, 이는 곧 기존의 4우에 달을 더한 것으로 본다면, ‘五友歌’라 명명하지는 않았지만 5우를 벗으로 삼은 전통과 관련이 있다고 볼 수 있겠다. 이렇게 본다면 윤선도가 5우를 취한 것은 당대의 관습에서 크게 벗어나지 않은 것으로 볼 수 있다. 그러나 눈 여겨 볼 것은 고산의 5우에는 대나무(竹) 만이 기존 四君子에 해당하고, 그 동안 쉽게 볼 수 없었던 물(水)과 돌(石)이 속해 있다는 것이다. 이러한 고산의 5우 선택과 관련하여 박준규는 “자연을 뜻하는 泉石 공간과 그 천석 위에 있는 地上 공간, 그리고 지상의 상공에 있는 天體 공간 등 세 영역은 天·地·人의 질서 세계와 대비되는 三元世界²¹⁾”라고 의미를 부여하기도 했다. 그러나 필자는 의식적이든 무의식적이든 간에 5우는 프로조디의 입장에서 또 다른 의미를 가진다고 생각하는 바, 아래의 작품 분석을 통해서 이를 살펴보기로 한다.

21) 박준규, 『尹善道の 〈五友歌〉 研究』, 『한국고서기문화연구』 제4집, 한국고서기문화학회, 1997, 141쪽.

- (1) 내 버디 멋치나 흐니 水石과 松竹이라
 東山의 들 오르니 그 더욱 반갑고야
 두어라 이 다숫밧긔 또 더흐야 머엇흐리 (孤遺 13/五友歌:1)
- (2) 구름 빗치 조타 흐나 검기를 즈로 흐다
 빗람 소리 몯다 흐나 그칠 적이 하노매라
 조코도 그출 뉘 업기논 물뿐인가 흐노라 (孤遺 14/五友歌:2)
- (3) 고즌 므스 일로 꿰며셔 쉬이 디고
 풀은 어이흐야 프르논 듯 누르느니
 아마도 변티 아닐슨 바회뿐인가 흐노라 (孤遺 15/五友歌:3)
- (4) 더우면 곳 꿰고 치우면 뉘 디거늘
 술아 너는 언디 눈서리를 모르는다
 九泉에 불희 고든 줄을 글로 흐야 아노라 (孤遺 16/五友歌:4)
- (5) 나모도 아닌 거시 플도 아닌 것시
 곳기논 뉘 시기며 속은 어이 뷔연는다
 더러코 四時예 프르니 그를 도하 흐노라 (孤遺 17/五友歌:5)
- (6) 차근 거시 노피 떠셔 萬物을 다 비취니
 밤둥의 光明이 너만흐 니 또 잇느냐
 보고도 말 아니흐니 내 변인가 흐노라 (孤遺 18/五友歌:6)

이 작품의 핵심어는 제목에서도 알 수 있는 바와 같이 ‘물, 돌, 솔, 대, 달’의 다섯 ‘벗’이다. 따라서 이 작품의 프로조디 또한 다섯 대상과 벗을 중심으로 분석되어야 할 것이다. 시인은 작품 (1)에서 제시한 다섯 벗의 선택 이유를 각 수에서 대립되는 대상과의 비교를 통해 밝히고 있다. 따라서 각 작품들은

의미상으로 시인이 벗으로 삼은 긍정적인 대상, 그리고 이와 반대 지점에 놓여 있는 부정적인 대상의 대립으로 구성되어 있으며, 이러한 각각의 속성을 살피는 작업을 통해서 시상이 전개된다.

먼저 작품 (1)에서 핵심적인 위치를 차지하는 것은 ‘버디’와 다섯 대상이라 할 수 있다. 그런데 보이는 것처럼 그 형태가 ‘별’으로 명확하게 드러나지 않고, ‘버디’로 등장한다. 이는 작품 (6)의 경우와 비교해 보면 뚜렷이 알 수 있다. 연철 현상이라고도 볼 수 없는 것이 작품 (6) 또한 ‘별’다음에 ‘인’이 오지만 ‘버딘~’이 아닌 ‘별인~’으로 ‘별’을 밝히고 있기 때문이다. 이는 시인의 의도가 아닌가 한다. 왜냐하면 여기서 중요한 것은 ‘별’ 그 자체가 아니라 누구를 벗으로 삼았는지, 다시 말해 벗의 면면에 초점이 맞추어져 있기 때문이다. 그리하여 초장에서 ‘水石’과 ‘松竹’을, 다시 중장에서는 ‘달’을 소개하는데 공을 들이고 있다. 이는 물론 작품 (1)이 전체 6연으로 이루어진 연시조의 序首格에 해당된다는 것과도 관련이 있을 것이다. ‘버디’에 대해서는 작품 (6)에서 재론키로 하고, 우선 작품 (1)의 프로조디를 분석해 보면, 저마다 자·모음 계열체의 입장에서 각각의 객관적인 대상의 이미지를 구현하는데 기여하고 있음을 확인할 수 있다. 우선 ‘水’의 ‘ㅅ’은 마찰음의 특성을 지니는 바, 이 소리는 폐강에서 나온 공기가 구강의 좁아진 어느 한 부분을 통과하면서 마찰을 일으키는데, 이는 물이 흘러가는 속성과 맞닿아있다. 작품 (2)에서 시인이 ‘물’을 벗으로 삼은 이유를 생각해 본다면, 쉽게 이해할 수 있다. 그런데 ‘石’과 ‘松’에서도 반복적으로 나타나는 ‘ㅅ’음은 앞과는 다른 의미를 생성한다. 그것은 ‘石’과 ‘松’에서 각각 ‘ㄱ’, ‘ㅇ’과 조직체를 형성하고 있는 것과 관련을 맺는다. 즉 ‘水’에서는 ‘ㅅ’ 외의 다른 자음의 개입이 없어 다음에 등장하는 모음 ‘ㅓ’를 통해 길게 연결되는 느낌을 갖는 것과는 달리 ‘石’에서는 ‘ㅅ + ㄱ’으로 조직되면서 바위의 (변치 않고) 고정된 이미지를 형성하는데 기여하는 것이다. 그리고 ‘松’에서 역시 ‘ㅅ + ㅇ’으로 조직되면서 소나무의 뿌리가

지면을 관통해서 길게 뻗어 있는 느낌을 자아낸다고 볼 수 있다. 한편 파찰음 ‘ㄷ’과 파열음 ‘ㄱ’이 서로 만나서 조직화되어 있는 ‘竹’의 경우에도 ‘石’과 동일한 유형으로 살펴볼 수 있는데, 그것은 ‘石’과 ‘竹’이 모두 변치 않는 속성을 지녔다는 것과 관련해서 생각해 볼 수 있다. ‘石’이 ‘不變’이라면, ‘竹’은 ‘常綠’이라는 측면에서 유사한 속성을 지닌 것으로 파악할 수 있기 때문이다. 끝으로 등장하는 ‘달’은 오우 중에서 시인이 가장 의미를 부여하고 있는 대상이며, 그것은 중장의 두 번째 구를 통해서 확인할 수 있는 바이다. 이 달은 중장의 ‘오르니’와 종장의 ‘두어라’, ‘머엇흐리’ 등으로 계열체를 형성하고, 나아가서는 작품 (2)의 ‘물’, (3)의 ‘돌’, (4)의 ‘술’ 등과 ‘ㄱ’ 계열체로 공명하면서 반향을 일으키며 확산²²⁾되는데, 이와 관련해서는 아래 개별 작품의 분석을 통해서 구체적으로 검토해 보기로 한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 작품 (1)의 ‘ㄱ’ 계열체에서 시작된 波紋이 처음 이르는 곳은 작품 (2)이며 공교롭게도 그것은 내용과 전혀 상관이 없지 않다. 작품 (2)는 시인이 첫 번째 벗으로 삼은 ‘물’의 맑고 그침 없는 속성을 ‘구름’과 ‘벼람’과의 비교를 통해 예찬적으로 그린다. 작품 (2)의 키워드는 ‘물’이며 특히 ‘ㄱ’과 ‘ㄷ’음의 자음복합체로서 ‘ㄱ+ㄷ’은 작품을 관통하며 ‘물’에 걸맞은 가락을 형성한다. 따라서 작품 (2)의 지배소²³⁾에 해당하는 ‘ㄱ+ㄷ’이 이 작품의 프로조디의 중심점에 놓이며, 이는 ‘구름’, ‘벼람’, ‘뭍다’, ‘(하노)매라’, ‘(ㅎ)노라’ 등으로 계열체를 형성²⁴⁾하고, 이것이 작품 (2)의 전반

22) 권혁웅, 앞의 논문, 2013, 31쪽. 참조.

23) ‘지배소(the dominant)’는 시의 구성요소를 가운데 최상위의 위치에 있는 구성요소를 일컫는 말이다. J.Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language", Paul L. Garvin(edited), *A Prague school reader on esthetics and style*, Washington Georgetown University Press, p.20(장철환, 앞의 논문, 2009, 471쪽. 재인용).

24) 엄밀히 말하면, 구름의 ‘름’과 벼람의 ‘람’은 ‘ㄷ+ㄱ’이나 두 음운이 모두 울림소리에 해당하기 때문에 순서가 바뀌어도 하나의 계열체로 처리함에 어려움이 없어 보인다. 또한 ‘ㅎ노라’의 ‘노라’는 ‘ㄴ+ㄱ’이지만, 계열체라는 것이 동음반복만을 의미하는 것은 아니기에 함께

적인 소리와 의미로 통합되는 것이다. ‘ㄱ+ㄹ’음의 계열체는 이 작품의 지배 소인 ‘물’의 소리이면서 곧 의미가 된다. ‘물’의 ‘맑음’과 (그치지 않고) ‘흐름’^{이25)} ‘ㄱ+ㄹ’계열체에 반영되어 있다. 그런데 앞서 가락은 대립적인 것의 반복과 관련을 갖는다고 하였는데, 작품 (2)에서는 의미상으로 부정적인 대상과 관련을 맺는 ‘검기꺾’과 ‘그칠 적’, ‘그칠 뉘’의 프로조디인 ‘ㄱ+ㄱ’과 ‘ㄱ+ㅈ’계열체를 통해 이를 설명할 수 있다. ‘구름’을 벗으로 삼을 수 없는 것은 ‘검기꺾’ 자주 하기 때문이고, ‘벼람’ 또한 ‘그칠 적’이 많아서이다. 주지 하듯이 ‘ㄱ’음은 폐에서 나오는 날숨을 지속적으로 폐쇄하는 조음기관을 갑자기 개방하여 내는 파열음이기 때문에 긍정적인 분위기와는 거리가 멀다. 더욱이 그것이 ‘검기꺾’처럼 ‘ㄱ+ㄱ’으로 연쇄적으로 등장할 경우 그 강도는 더해진다고 볼 수 있다. 그리고 ‘ㄱ+ㅈ’도 이와 유사한데, ‘ㅈ’은 파찰음으로 두 개의 조음기관을 완전히 닫아 공기를 압축시킨 후 일시에 파열시키지 않고 천천히 내보내면서 마찰시키는 소리이기 때문이다. 이렇게 본다면 작품 (2)는 ‘ㄱ+ㄹ’과 ‘(ㄱ+ㄱ) + (ㄱ+ㅈ)’의 두 계열체, 그리고 대상에 대한 시인의 ‘긍정’과 ‘부정’의 중심의미가 서로 길항하면서 궁극적으로 작품 마지막의 ‘물뿐인가 흐노라’로의 자연스러운 귀결을 프로조디 차원에서 이끌고 있다고 볼 수 있는 것이다.

작품 (3)에는 ‘꽃’, ‘풀’, ‘바회’가 등장한다. 앞선 작품 (2)와 마찬가지로 시인의 긍정적 감정이 투영된 것이 ‘바회’라면, ‘꽃’과 ‘풀’은 그 대척점에 있다. 바위를 벗으로 설정한 이유는 그것이 지어 떨어지지, 시들어 버리지도 않는, 그래서 항상 변치 않는 속성을 지니고 있기 때문이다. 이 작품에 산포되어 있는 프로조디를 분석해 보면, 그것이 음성, 의미론적으로 바위의 속성과 맞닿아 있음을 확인할 수 있다. 초장과 중장은 ‘꽃’은 (쉬이)‘디고’, ‘풀’은 ‘누

논의할 수 있을 것이다.

25) ‘맑음’과 ‘흐름’이라는 속성 자체도 ‘ㄱ+ㄹ’의 프로조디와 맞닿아 있다.

르느니' 그것들을 벗으로 삼을 수 없다는 것이다. 이 작품에 있어서는 작품 (2)와 같은 두드러진 지배소를 찾기가 어렵다. 따라서 강세에 초점을 맞추어 프로조디를 분석해 볼 필요가 있는데,²⁶⁾ 시에서의 리듬은 힘 있게 읽는 부분(강세)과 힘을 빼고 읽는 부분(약세)의 교차로 출현하게 되고²⁷⁾, 이는 프로조디와 밀접한 관련을 맺는데, 앞서도 언급한 것처럼 프로조디의 반복 지점은 결국 시의 의미, 강세와 밀접한 관련을 맺기 때문이다. 작품 (2)의 강세 위치를 표시하면 대체로 다음과 같이 나타낼 수 있다.

고즌 **므스** 일로 **뀌**며셔 쉬이 **디고**
 풀은 어이**흐**야 **프르**는 듯 누르느니
 아마도 **변티** 아닐슨 바**회**뿐인가 **흐노라**²⁸⁾

음보 단위로 진행되는 시조의 특성상 한 음보 내에서는 하나의 강세가 온다는 설정이 가능하고, 우리말의 강세는 특별한 경우²⁹⁾를 제외하고는 어두에 오는 것이 일반적인 현상이다. 이 작품의 가락을 제대로 파악하기 위해서는 초장과 중장에 하강, 혹은 쇠락의 프로조디가 흩어져 있음을 확인하는 작업이 중요하다. 그리고 시적 문맥을 살펴보면, 초·중장의 핵심은 각각 제2구와 4구에, 특히 각 장의 마지막 음보를 주목할 필요가 있다. 초장의 '뀌며셔'

26) 의미는 대체로 강세가 부여되는 곳에서 발생하게 된다. 물론 한국어는 구미어와 달리 강세가 없지만, 개별 발화에서는 의미의 강조점에 따라 강세가 부여되기 마련이며, 이 작품의 경우에는 해당 프로조디의 위치가 강세의 생성 위치와 부합한다고 볼 수 있다. 왜냐하면 프로조디의 반복에 의해서 강세가 형성된다고 할 수 있기 때문이다(조재룡, 앞의 논문, 124쪽 참조).

27) 권혁웅, 앞의 논문, 36쪽.

28) 강세가 오는 곳을 굵은 글씨로 표기했으며, 이는 필자에 의한 것임.

29) 초장 제4음보의 강세가 '디고'에 오는 것과 중장 제3음보의 강세가 '뿐'에 오는 것이 그러한 예에 해당된다고 할진대, 전자는 의미의 핵심이 변치 않고 지는 꽃에, 후자는 바위가 갖는 불변함의 희소성이 강조된다고 보기 때문이다.

와 중장의 ‘프르느 뜻’은 ‘곶’과 ‘플’에서 지속되는 속성이 아니다. 그것은 오히려 이들이 시인의 벗이 되지 못하는 이유가 되는데, 이는 그 다음 음보의 ‘디고’와 ‘누르느니’를 통해 두드러진다. 그런데 여기서 공통적으로 드러나는 ‘교’음은 파열음으로서의 격음인 유기음이다. 이는 매우 격렬하고 거센 느낌을 자아내는데 그것은 변화에 직면한 두 대상의 유한함을 드러내는 것과 관련을 맺는다.

다시 말하면, 초장의 ‘튀머서’는 ‘(쉬이)디고’의 하강의 이미지로 변화하는데 이는 ‘(入)+ㄷ’ 프로조디가 파열음을 이루면서 부정적인 의미를 형성하는데 기여하는 것과 관련된다. 이렇게 초장은 피고 지는 의미의 대립과 강세의 교차적 출현으로 말미암아 하강의 가락을 형성하며, 그 중심에 ‘교’, ‘入’, ‘ㄷ’의 파열음 계열의 프로조디가 자리한다고 볼 수 있다. 그리고 중장 또한 초장의 변화(하강)와 동일한 맥락의 변화(변색)가 드러난다. 그러나 초장이 파열음 계열의 프로조디로 일관되게 드러난 것과는 달리, 비음(ㄴ)과 유음(ㄹ)이 연속된 ‘누르느니’로 등장하고 있는 것이 다르다. ‘ㄴ’과 ‘ㄹ’은 구강이나 비강을 통해 공기가 흐르면서 울리는 공명음이고, 이는 중장은 초장과 달리 ‘플’의 변색(되어 가는 과정)에 초점이 맞추어져 있다고 볼 수 있다. 또한 이는 중장 첫 음보의 ‘아마(도)’와 쉽게 연결되며 시상을 자연스레 중장으로 옮긴다. 그런데 앞선 작품과 달리 긍정의 대상으로 찬양되는 ‘바회’와 ‘변티’않는 속성이 ‘ㄷ’, ‘ㅎ’음으로 산포하며, 다시 긴장을 맞이하게 되는데, 이는 바회의 불변에 대한 시인의 바람이 담겨 있는 것으로 생각해 볼 수 있다.

따라서 작품 (3)은 초장과 중장에서 가변과 불변으로 대립을 이룬 다음, 다시 초·중장의 변화하는 대상으로서의 ‘곶’과 ‘플’이 중장에서 불변의 상징인 ‘바회’와 대립을 이루며 주제를 드러내는데, 여기에 작품 속에 흩어져 불규칙하게 반복하고 있는 파열음 계열의 프로조디와 공명음 계열의 프로조디가 앞선 의미론적 대립과 길항하며 가락을 자아낸다고 볼 수 있다.

작품 (4)의 초장은 (3)과 크게 다르지 않다. ‘곶’과 ‘넙’은 소나무의 끝은 뿌리처럼 한결 같지 않아 시인에게 외면당한다. 그리고 이는 ‘ㄷ’, ‘ㄹ’, ‘ㅈ’ 등의 산포한 음운들과 무관하지 않다. 이 작품에서 눈여겨보아야 할 것은 불규칙적이고 비주기적으로 드러나는 ‘ㄹ’음이다. 물론 지배소는 의미론적으로나 음성론적으로 볼 때 ‘술’이다. 그리고 이것은 ‘를’, ‘불’, ‘줄을’, ‘글’ 등으로 ‘ㄹ’ 계열체를 형성하면서 반복한다. 특히 여기서 (고든) ‘불(회)’은 시인이 술을 벗으로 삼은 이유가 된다는 점에서 이것이 ‘ㄹ’ 계열체로 ‘술’과 함께 묶인다는 것은 주목할 만하다. ‘술’과 ‘불’은 [ㄹ]음의 유장함으로 인하여 막히지 않고 길게 늘어지는 느낌을 갖는다. 그리고 이것은 소나무의 뿌리가 지면 바로 아래 놓여 있는 것이라 땅 속 깊은 곳까지 뻗어 있어 흔들리지 않고 안정감을 주는 효과를 자아내는데 기여한다. 이렇게 본다면 작품 (4)의 ‘ㄹ’ 계열체로서의 프로조디는 소리와 의미를 넘어 대상의 이미지와 적절하게 조화를 이루고 있다고 볼 수 있겠다.

작품 (5)는 ‘竹’인 대나무이다. 剛直과 無慾(虛心), 그리고 常綠의 속성에 시인은 가치를 부여하며 벗으로 삼는 이유로 들었다.³⁰⁾ 그리고 이 중에서 시인의 뜻이 머무르는 곳은 바로 종장의 ‘四時에 프르니’이다. 상록의 변치 않음은 대개 소나무에서 찾는 것이 일반적이는데, 고산은 그것을 대나무의 속성으로 부여한다. 한편으로는 작품 (4)와 (5)가 서로 뒤바뀌어 있다고 해도 좋을 듯싶은 이러한 양상은 고산의 개성적인 안목의 연장선에서 의미를 찾을 수 있지 않을까 한다. 다시 돌아와서 대나무가 갖는 세 가지 가치에서 논의를 이어가 보자. 그리고 이를 위해 종장과 종장에서 강세가 오는 곳을 정리하면 대략 다음과 같다.

30) 이와 관련해서 박준규는 “초장은 非木 非草로 中庸之道를 읽어낼 수 있고, 종장은 中通 外直의 현란한 우리말 표현”으로 해석하기도 하였다(앞의 논문, 31~32쪽, 참조).

꺾기는 뉘 시기며 속은 어이 뵈연는다
 더러코 四時에 프르니 그를 도하 ㅎ노라

중장의 핵심이 되는 ‘꺾기^ㄱ는’과 ‘속^ㅅ은’을 보면 둘 다 ‘ㄱ+ㅅ’의 계열로 되어 있음을 확인할 수 있다. 주지하듯이 파열음인 ‘ㄱ’음과 마찰음인 ‘ㅅ’음은 어둡고 긴장된 분위기의 조성과 관련된다. 그리고 두 핵심 축은 시인이 벗으로 취한 이유가 되는 긍정적인 속성임에 틀림없다. 언뜻 어색해 보이기도 하지만, 앞서도 언급한 것처럼 음성상징성은 고정된 것이 아니라 시적 문맥 내에서 새롭게 분석, 고찰되어야 할 대상이다. 따라서 문맥상으로 다시 작품을 들여다 볼 필요가 있다. 중장에서 보여 지는 시인의 어조를 주목해 보면, ‘누가 시켰나?’, ‘어이 비었나?’로 설의와 영탄조를 내포하고 있음을 알 수 있다. 이것은 시인이 곧고 속이 빈 그 자체를 부정하는 것이라기보다는 이런 미덕을 갖추는 것이 결코 쉽지 않은(어려움이 동반되는) 일이라는 것과 관련해서 생각해 보아야 한다. 그리고 중장의 ‘ㄱ+ㅅ’은 종장의 ‘ㄷ’과 ‘ㄹ’, ‘ㄱ’, ‘ㅎ’ 등으로 전이되어 반향을 일으킨다. ‘ㄱ’과 ‘ㄷ’, ‘ㄹ’은 같은 파열음에 속하며, ‘ㅎ’역시 ‘ㅅ’과 같은 마찰음이다. 특히 여기서 종장 마지막 구, ‘그를 도하 ㅎ노라’의 프로조디는 연구개음인 ‘ㄱ’에서 시작해 후두음인 ‘ㅎ’으로 마무리 되는 양상이다. 후두음은 입안 깊은 곳에서 나는 소리이며, 연구개음 또한 후두음 다음으로 소리가 시작되는 깊이가 깊다. 이렇게 본다면, 이 작품의 마지막은 어렵게 도달한 대나무의 세 가치를 따르겠다는 시인의 의지가 소리와 의미의 결합으로 드러나며 가락을 형성한다고 볼 수 있겠다.

끝으로 작품 (6)의 노래 대상은 작품 (1)에서 ‘東山에 들 오르니’로 등장한 ‘달’이다. 그것이 문면에 직접 등장하지는 않지만, 시인은 이를 ‘차근 거시’, ‘光明’ 등으로 드러내고 있다. 시인은 초장에서 의미상으로 강세가 발생하는 지점인 ‘차근’과 ‘만물’을 대비하여 배치, 달의 위상을 더 높이고 있다. 비록

작지만, 만물을 다 비출 만큼의 자질을 갖춘 것이 바로 달인 것이다. 이렇게 본다면 초장은 ‘자근’의 ‘ㄱ’과 ‘만물’의 ‘ㄱ’음이 대립되어 음성적인 효과를 자아낸다. 먼저 입에서 공기를 한 번에 뿜어내지 않고 마찰시키며 천천히 내보내는 파찰음 ‘ㄱ’은 ‘자근’의 의미를 뚜렷하게 하는데 기여를 하며, 양순음 ‘ㄱ’은 비음으로 ‘만물’의 또 다른 프로조디인 ‘ㄴ, ㄹ’음과 공명하면서 포용적인 정서를 이끌어 낸다고 볼 수 있는데, 여기서 ‘만물’은 다시 작품 여기저기에 산포하여 반복하는 ‘광명’, ‘말 아니하니’와도 반향을 형성한다. 이것이 바로 산포되어 불규칙, 혹은 비주기적으로 반복되면서 소리와 의미의 복합적인 층위를 형성하는 프로조디 분석의 의의라 할 수 있을 것이다.

그런데 작품 (6)은 (2)~(5)와는 약간 다른 양상을 보인다. 이는 이 작품이 〈五友歌〉 마지막 수라는 것과 관련이 있어 보인다. 첫 수인 작품 (1)의 초장에서 처음으로 모습을 드러낸 ‘별(버디)’이 (2)~(5)에서는 개별 대상으로 전환되어 있다가 작품 (6)의 종장에서 다시 등장하고 있는 것이다. 이렇게 볼 때, 결국 〈오우가〉는 ‘별’에서 시작하여 ‘별’으로 끝나는 모양새를 갖춘다. 큰 틀에서 볼 때, 〈오우가〉는 ‘별’의 차원에서는 수미상관으로 연결되면서 일관된 흐름을 유지한다. 그리고 이러한 ‘별’을 지탱하는 ‘ㅂ’과 ‘ㄷ’음은 앞서도 언급한 바 있는 파열음에 속하는 프로조디이다. 이는 다정한 ‘오우’와는 전혀 다른 느낌으로 다가온다. 실제 음가가 없는 ‘오우’의 [ㅇ]음은 원순모음에 기대어 부드럽고 조화로운 느낌을 자아낸다. 그러나 이것이 작품 속에 실현된 ‘별’은 무엇인지 모를 곱끄러움을 가지고 있는데, 이는 고산의 삶에 있어서 벗이 갖는 의미가 무엇이었는지를 생각해 봄으로서 어느 정도 이해할 수 있지 않을까 싶다. 주지하듯이 고산은 남인가문에서 태어나 당시의 집권세력이던 서인 세력에 맞서다가, 20여 년의 유배생활과 19년의 은거생활을 한 인물이다. 조상으로부터 물려받은 가산이 많아 보길도에서 풍요로운 생활을 하기도 했지만, 그의 삶에서 진정한 벗을 찾는 것은 쉽지 않다. 따라서 그에게 벗은

현실에서의 ‘빔’ 보다는 이상적인 차원에서의 ‘오우’라야 했는지도 모르겠다.

IV. 결론

양리 폐소닉이 새롭게 제안한 ‘프로조디(prosodie) 분석’은 시의 전반에 주기성과 규칙성 없이 흩어져 있는 음운과 그 계열체들이 어떠한 양상으로 존재하는지, 그리고 그것들이 시의 의미와 어떠한 방식으로 결합하는지를 살피는 작업이다. 따라서 프로조디의 분석은 본론에서 언급한 것처럼 소리와 의미의 상호 관계성을 살피는 작업의 일환이며, 이는 궁극적으로 개별적인 시가 지니는 독특한 미적 구조를 해명하는 일이 된다. 또한 그것은 나아가 우리 시가의 가락을 온전하게 이해하는 데 도움을 줄 수 있다고 믿는다. 왜냐하면 가락은 고전시가에서 흔히 언급되는 규칙적인 운율만으로 이루어진 것이 아니라 ‘호르다’라는 뜻을 지닌 가락의 어원에 해당하는 류트모스(rhythmos)를 통해서 알 수 있는 것처럼 ‘물결처럼 비교적 자유로운 상태’로 진행되는, 그래서 운율과 같은 정형성과 규칙성이 쉬 감지되지 않는 비정형의 가락도 포함하고 있기 때문이다. 그 간의 운율론이 전자로서의 가락, 즉 정형시로서의 시조가 갖는 고정된 가락을 살피는 일이었다면, 본 논의는 새로운 가락론의 입장에서 서정시로서의 개성적인 시인의 가락을 살피는 작업이라 할 수 있다. 따라서 기존의 연구에 본고의 시도가 더해진다면, 우리 시가의 가락을 보다 다양한 관점에서 살펴볼 수 있는 가능성을 확보하게 될 지도 모른다.

이를 위하여 이상에서 윤선도의 〈五友歌〉 6수를 대상으로 그 프로조디를 분석해 보았다. 그리고 이를 통해 소리와 의미가 통합적으로 시적 문맥 내에서 주제를 구현하는데 기여하고 있는 양상을 살피고자 하였다. 먼저 작품 (1)에서는 파열음과 파찰음 계열의 프로조디가 ‘ㅅ’이 ‘ㅅ+ㄱ’, ‘ㅅ+ㅇ’ 등

으로 계열체를 이루며 작품에 등장하는 객관적 상관물의 이미지를 뚜렷하게 하는데 기여함과 함께, ‘⁺들’, ‘⁺오르니’, ‘⁺머엇흐리’ 등으로 산포한 ‘⁺르’은 작품 (2)~(6)으로 긴 여운을 주며 반향을 일으킴을 확인할 수 있었다. 그리고 작품 (2)에서는 ‘⁺르 + ⁺르’ 계열체가 지배소의 역할을 하면서 ‘(ㄱ + ㄱ) + (ㄱ + ㄷ)’의 두 계열체와 대상에 대한 시인의 ‘긍정’과 ‘부정’의 중심의미가 서로 길항하면서 궁극적으로 작품 마지막의 ‘물뿐인가 흐노라’로의 자연스러운 귀결을 프로조디 차원에서 이끄는 것으로 보았다. 한편으로 작품 (3)에서는 불규칙하게 반복하는 파열음 계열의 프로조디와 공명음 계열의 프로조디가 가변과 불변이라는 의미론적 대립과 길항하면서 가락을 자아내는 것으로 분석하였다. 그리고 작품 (4)에서는 비음인 ‘⁺르’을, (5)에서는 연구개음인 ‘ㄱ’과 후두임은 ‘ㅎ’을 통해서 시인의 의지가 소리와 의미의 결합으로 드러난다는 결론을 도출하였다. 끝으로 작품 (6)에서는 ‘⁺저’와 ‘⁺르’의 대립, 그리고 ‘⁺르 + ⁺르’, ‘⁺르’ 계열의 산포와 반복이 소리와 의미의 복합적인 층위를 형성하면서 시를 더욱 풍부하게 이해하는데 기여하고 있음을 밝히면서, 프로조디 분석의 의의를 마련하고자 하였다.

이러한 작업은 앞서도 언급한 바와 같이 궁극적으로 시인의 개성적인 문체의 규명으로 연결될 수 있다. 따라서 해당 시인에 대한 보다 다양한 작품의 분석, 그리고 그에 선행하여 보다 명확하고 객관적인 분석의 틀을 마련할 필요성을 느낀다. 그러나 시조와 관련한 프로조디 분석에 대한 선행연구가 아직 없으며, 관련 연구가 어느 정도 축적되어 가고 있는 현대시에서도 아직 통일된 의론을 확립하지 못한 현실 속에서, 본고에서 확인할 가능성만큼, 그 한계점도 없지 않을 것이다. 이는 어디까지나 필자의 부족한 학문적 지식과 자질 탓일 것이나, 이상의 논의가 시조를 위시한 우리 고전시가를 바라보는 관점을 확대하고자 하는 시도였다는 점에서 소소한 의의를 찾을 수 있지 않을까 한다. 논의를 진행하는 과정에서 각 작품의 프로조디 분석을 대체로 자음계

열체로 한정했음에도 불구하고 그 분석을 정치하게 진행하지 못한 측면이 있으며, 또한 작품 (1)~(6)을 관통하는 또 다른 층위의 프로조디의 분석까지 논의를 진전시키지 못한 점이 아쉽다. 이는 앞으로의 과제로 삼아 후속 연구를 통해서 보완할 것을 밝히는 바이다.

〈참고문헌〉

1. 자료

김홍규 외, 『고시조 대전』, 고려대학교 민족문화연구원, 2012.

서정범, 『국어어원사전』, 보고서, 2003.

2. 논저

권혁웅, 『한국 현대시의 리듬 연구』, 『우리어문연구』 46집, 우리어문학회, 2013.

_____, 『소리-뜻을 중심으로 구현되는 현대시의 리듬』, 『한국문학이론과 비평』 제59집, 한국문학이론과 비평학회, 2013.

金大幸, 『韓國詩歌構造研究』, 三英社, 1975.

金成紋, 『時調의 文體 研究』, 中央大 博士學位論文, 2012.

_____, 『時調의 形式美 考察-構造와 律格을 中心으로-』, 『時調學論叢』 第39輯, 韓國時調學會, 2013.

로만 야콥슨 외, 박인기 편역, 『현대시의 이론』, 지식산업사, 1989.

루시 부라사, 조재룡 옮김, 『양리 메소닉: 리듬의 시학을 위하여』, 인간사랑, 2007.

르네 웰렉·오스틴 위렌, 李京洙 譯, 『文學의 理論』, 文藝出版社, 1987.

박인기, 『현대시의 자유리듬』, 『현대시』, 한국문연, 2009.

박준규, 『尹善道の <五友歌> 研究』, 『한국고시가문화연구』 제4집, 한국고시가문학회, 1997.

박현수, 『시론』, 예옥, 2011.

양리 메소닉 지음·조재룡 옮김, 『시학을 위하여 1』, 새물결, 2004.

李濬旭, 『豪氣歌의 音聲象徵과 詩의 自我의 情緒』, 『우리文學研究』 第10輯, 우리문학회, 1995.

- 장석원, 『백석 시의 템포와 프로조디』, 『한국근대문학연구』 24, 한국근대문학회, 2011.
- _____, 『프로조디, 템포, 억양을 통한 새로운 리듬 논의의 확대—김수영의 『사랑의 변주곡』을 중심으로』, 『국제어문』 52, 국제어문학회, 2011.
- 장철환, 『격론 비판과 새로운 리듬론을 위한 시론』, 『현대시』, 한국문연, 2009.
- _____, 『김소월 시의 리듬 분석 시론 -음운의 산포(散布)를 중심으로-』, 『국어국문학』 152, 국어국문학회, 2009.
- _____, 『김소월 시의 리듬 연구』, 연세대 박사학위논문, 2010.
- _____, 『김기림 시의 리듬 분석』, 『현대문학의 연구』 42, 한국문학연구학회, 2010.
- _____, 『『님의 沈默』의 리듬 연구』, 『비평문학』 46, 한국비평문학회, 2012.
- 조재룡, 『메소닉에 있어서 리듬의 개념』, 『불어불문학연구』 64, 한국불어불문학회, 2003.
- _____, 『양리 메소닉과 현대비평 : 시학·번역·주체』, 길, 2007.
- _____, 『리듬은 ‘그’ 리듬이 아니다』, 『현대시』, 한국문연, 2009.
- _____, 『리듬과 의미』, 『한국시학연구』 제36호, 한국시학회, 2013.

〈Abstract〉

A Study on the Rhythm of Sijo Using Prosodie Analysis

– Centering on 〈Ouga〉 by Seon-do Yun –

Kim, Seong-Moon

A study on rhythm of a sijo was mostly conducted based on rhythm theory. As it is considered to define the rhythm of a formal sijo based on three verses, its significance has been recognized. However, if rhythm is understood to be superior to cadence or versification, it seems necessary to examine the rhythm of a sijo as a verse with a fixed form as well as a highly individual rhythm of each and every lyric poet, which is informal rhythm, in order to fully understand them. In this case, prosodie analysis by H. Meschonnic (1932~2009) can be a significant methodology. As this study gropes for a possibility to examine the rhythm of a sijo from a new perspective instead of existing rhythm theory through the application of H. Meschonnic's prosodie analysis, it can be regarded as an essay.

Prosodie newly suggested by Meschonnic is referred to as linguistic organization of consonants and vowels and indication of their paradigm, and it conflicts the perspective that traditionally separates linguistic sound from meaning for dichotomous understanding. It is due to the fact that the organization of consonants and vowels is a unit that constitutes a complicated layer of significant sound and meaning. Accordingly, prosodie analysis that is irregularly and aperiodically distributed within poetic text can be considered as methodology aimed at explaining how a poem is integrated in terms of sound and semantics.

The core of prosodie analysis is to examine how the phonologic system stands against the theme of a poem. It ultimately has the same way of establishing literary style of a poet as it is to explain a unique aesthetic structure that individual poems have and show distinct characteristics of linguistic use by a poet.

Prior to application of the prosodie analysis to sijo in general, the study preparatorily conducted prosodie analysis on 〈Ouga〉 by Gosan Seon-do Yun.

Key words : Prosodie, H. Meschonnic, paradigm of consonants and vowels, rhythm, Seon-do Yun, 〈Ouga〉

이 논문은 2015년 7월 8일까지 투고 완료되어,
2015년 7월 9일부터 2015년 7월 13일까지 심사를 하고
2015년 7월 14일에 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.