

셰익스피어 소넷의 율격변용과 의미의 상관성

朴 玉 善 *

I.

셰익스피어 소넷의 구조를 파악함에 있어서 선행되어야 하는 것은 소넷의 기본 구조 안에서 율격이 언어, 이미지리 등과 함께 여하히 기능하는가 하는 문제를 밝히는 일이다. 4, 4, 4, 2의 구조와 약강 5보격의 기본 율격은 *Sonnets*에서 시의 요소로서의 형식적 기능만 갖고 있는가, 아니면 언어, 이미지, 의미와의 유기적인 짜임을 유지하고 있는가 하는 것을 살펴 보아야 한다는 말이다.

물론 셰익스피어가 운율을 어떤 특정한 의미부여를 위해 전략적으로 이용하고 있다는 확증은 없다. 그러나 원칙적인 패턴으로 전개되는 sequence에는 시의 논리적 의미전개와 운율의 상호 결합이 빈번하게 일어나고 있음을 보게된다. 이것은 소넷을 감상할 때 시어(詩語)의 평가, 이미지 전개와 의미의 이해와 더불어 소리의 파악이 반드시 필요하며 또한 시에서의 소리는 의미 전달의 구실도 한다는 점을 재인식하게 하는 점인데 Willine Hall도 다음과 같은 견해를 밝히고 있다.

The evaluation of a poem's sound and diction must take into account, above all else, the poem as a whole. We do not discuss the structural principle of a poem by analyzing sound and diction technically, and we do not always discover what is truly structural simply by responding to words as emotionally expressive elements. Some such elements are used to create texture, to make the poem "sound good," but not to direct its meaning in any strategic way. And, furthermore, the expression of emotion may not be the most important principle behind a poem which uses this expression.¹⁾

* 한국해양대학(영문학전공).

1) Willine Hall, *The Living Record : Aesthetic Structure in Shakespeare's Sonnets* (Ann Arbor, Michigan : University Microfilms International, 1976), p.13.

따라서 소넷의 음보(foot)를 분석할 때도 시의 의미와 함께 주제 전개와 관련시키는 것은 당연하다 하겠다.

그런데 셰익스피어 자신이 운율에 관한 관심을 *Sonnets*에서 표명하고 있는 부분이 우리의 관심을 끈다.

If I could write the beauty of your eyes.
And in fresh numbers number all your graces.

.

And stretched metre of an Antique song. (17:5-6, 12)²⁾

여기서 “number”는 metre와 counting을 의미하는 pun이다. number의 반복사용은 둔중하면서도 재기 넘치는 소리 구사임을 직감케 한다. 또한 시인은 자기의 시를 “옛 시의 과장된 표현”이라고 언급하고 있는데 stretched의 과장되다 라는 의미와 그 소리의 힘과 길이는 물론이고 3개의 약음절 다음의 antique가 antic과 antique를 동시에 의미하기 위한 wordplay임을 쉽게 알 수 있다.

그런가 하면 시인은 자신의 시가 “빈약한” 스타일임을 탄식하기도 한다.

Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?(76:1-2)

“다양한 모습이나 발달한 변화”라는 것은 곧 셰익스피어의 metre에 관한 관심 표명으로 이해된다. 그가 시의 의미를 다양화하고 효과적으로 표현하기 위해서 운율을 어떻게 효과적으로 이용할 것인가를 두고 고심한 흔적을 발견하게 된다.

이와 함께 셰익스피어는 음절과 강세의 배합을 다양하게 구사하고 있고 소리와 어휘를 적절하게 반복하는 등 말하자면 원칙적인 패턴을 크게 깨뜨리지 않으면서 사소하고 민감한 변화를 가지고 큰 효과를 내고 있음을 보게 된다.

2) Stephen Booth ed., *Shakespeare's Sonnets* (New Haven and London: Yale University Press, 1977), p.19. 이후 *Sonnets*의 인용은 이 책에서 하며 내각주로서 위의 예와 같이 표기함.

Wright의 견해를 들어보자.

As the feelings in Shakespeare's sonnets are, on the whole, more subtle and quietly ambivalent, the meter is more restrained and yet more flexible ; it proceeds by way of small differences, quiet additions or withdrawals of emphasis. The phrasing is extremely various ; that is, we hardly ever find the same phrasing-patterns in successive lines(except for deliberate echoes), and the movement from line to line and quatrain to quatrain permits us to savor a great many line-forms. The midline break appears in different places, and the successive phrases establish remarkably varied groupings of syllables and stresses.³⁾

이 논문에서는 약강 5보격의 기본 틀 안에서 셰익스피어가 자신의 시의 의미를 돋보이게 하는 장치로서 어떤 변화를 구사했는지를 밝히고, 그러한 변화가 의미의 구조적 전개와 어떻게 결합, 조화되어 있는지를 살펴봄으로써 셰익스피어가 소리에 대한 민감한 귀를 가졌고 소리의 활용에 있어서도 천재를 발휘했다는 점을 인식하게 되는 몇가지 측면을 입증하고자 한다.

II .

*Sonnets*에는 약강 5보격이 엄격하게 유지되고 있다.

“Of hand, of fate, of lip, of eye, of brow”(106 ; 6)는 가장 전형적인 본보기다. 약강격은 두 음절 사이의 상대적인 강세(stress), 음량(quantity), parallelism, 혹은 중간 휴지(caesura)에 의해서 결정되는데 각 음보 뒤에 모두 휴지가 오는 위의 예는 독특한 경우다.

그러나 앞에서 언급한 바와 같이 필요할 때 적절히 변화가 일어나고 있고 이 변화는 강약격(trochee), 약약격(pyrrhic), 강강격(spondee), 약강약격(amphibrach) 등을 모두 포함해서 계산하더라도 최대로 3%를 넘지 않는 범위에

3) George T. Wright, *Shakespeare's Metrical Art* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1988). p.78.

며 feminine ending을 정상적인 운율분석에 포함시킨다고 하더라도 iambs는 95%에 이른다고 Ramsey는 다음과 같이 밝히고 있다.

Only 5% of the feet are trochees, a percentage that the six pyrrhics and three spondees leaves at 5% for substitutions.(It literally raises 5.0% to 5.1%, but I rounded off because one's conclusions cannot be more accurate than one's data. If one counts the feminine endings as parts of amphibrachic feet, then the percentage of substitutions of feet would be 6% minimum, 8% maximum. At the least then, 92% of the feet are iambs, and by the normal method of scanning in which a feminine ending does not occasion a substitution, 95% of the feet are iambs.⁴⁾

바꿔 말하면 셰익스피어는 불과 5%의 범위 안에서 자유롭게 자기가 원하는 리듬과 강세와 休止를 조화롭게 배합, 변용함으로써 실로 놀라운 다양성을 창출하고 있는 것이다.

How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness everywhere! (97:1-4)

1, 2행에는 각각 제 3音步에 pyrrhic이 있다. 그러나 이 두 행은 1행의 첫머리에 오는 trochee와 句接치기(enjambment)로 인해서 매우 다른 리듬을 갖게 된다. 이 句接치기는 한 개 구절이 1, 2행으로 분리되게 하고 길이가 다른 두개의 구절로 두 시행을 갈라놓고 있다. 비록 “my absence been”과 “the fleeting year”가 비슷한 음절구조를 가진 구절이기는 해도 been이 강세가 약하고 been을 포함하는 구절은 2행으로 연이어지고 있는 반면에 year는 강세가 있는 구절을 끝내고 있기 때문에 이 두 구절은 전혀 다르게 들린다. 3, 4행은 1, 2행보다도 더 소리가 다양해진다. 3행의 spondee는 시의 이동을

4) Paul Ramsay, *The Fickle Glass : A study of Shakespeare's Sonnets*(New York : AMS Press, 1979), p.94.

느리게 하고, 4행은 긴장된 모음과 bareness에 이르는 일곱 음절까지 느린 속도로 움직이다가 잠깐 쉬게 하고는 보다 날렵한 “everywhere”로 끝난다. 중간 休止는 1행에서는 제5음절 뒤, 2행에서는 제2음절 뒤에 오고, 3행에서는 제6음절 뒤에 강하게 오며, 4행에서는 제7음절 다음에 오지만 이들 休止는 잠시 머뭇거리는 정도일 뿐이다. 때문에 spondee와 trochee의 강렬함은 정상적인 발음으로는 강세가 없는 음절의 충분한 길이의 느린 발음 이상으로 크게 소리 나기를 요구하지 않는 정도이다. 그러면서 freezing과 fleeting의 대조와 felt와 seen의 대조를 나타내도록 발음하게 한다. 이 quatrain을 scan하면 다음과 같이 될 것이다.

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

중간 휴지의 길이는 독자에 따라 달라질 수도 있다. 그러나 이 quatrain의 음절들이 얼마나 다양하게 구절 형성을 하고 있는지, 또 그 구절들은 약강조의 詩行으로 조화롭게 구성되어 있는지를 보여주게끔 읽어야 할 것이다.

소넷의 일부에서는 운율형태가 놀랄 정도로 복잡적이고 미묘하게 이루어져 있음을 볼 수 있다. 29는 그 좋은 본보기다.

Whén ìñ | dīsgráce wìth fòr | tūne | ànd men’s éyes,
 Í áll | àlòne | bēwéep mý óut | cást státe,
 Àñd tróu | blē deáf | heáven wìth | mý bóot | lēss críes,
 Àñd lóok | ùpòn | mýsélf | ànd cúrse | mý fáte
 Wìshíng | mē líke | tó óne | mòre rích | ìñ hópe,
 Féatúr’d | líke hím, | wìth fríends | pösséss’d,
 Dēsí | ríng thís | mán’s árt, | ànd thát | mán’s scópe,
 Wìth whát | Í móst | ènjóy | còntént | èd léast ;
 Yét ìñ | thēse thóughts | mýsélf | álmòst | dēspísíng,
 Hápłý | Í thínk | òn thée, | ànd thén | mý státe,

Like tǒ | thě lárk | át bréak | őf dáy | ärising
 Fröm súl | lén eárh, | síngs hýmns | át héa | vën's gáte,
 Főr thý | swèet lóve | rěmém | b'rěd sých | wealth bríngs,
 Thăt thén | Ĩ scórn tǒ chänge | mý státe | wíth kíngs. (29)

이 소넷 전체를 통해서 metre는 홀수행에서 정상적인 약강조의 패턴에서 이탈해 있고 짝수행에서, 특히 quatrain과 couplet가 끝나는 행에서는 정상적인 형태로 되돌아오는 경향을 발견할 수 있다. 제1 quatrain에서 보면 1행은 서두의 trochee, pyrrhic, spondee를 결합시키고 있지만 2행은 정상적으로 약강 운율을 유지하고 있고 단지 마지막 spondee만으로 규칙적 리듬에 변화를 주고 있다. 3행은 1행보다 더 常軌를 벗어나서 단음절의 “heaven”에서 음의 높이가 상승하면서 이 음보에서 다른 음절이 그 다음 구절을 시작하는 반면에 하나의 구절을 끝내버린다. 두 개의 구절을 연결시키는 이와 같은 trochee형태는 혼치 않다. 그럼에도 불구하고 이 강약조 형태는 이 음보를 伸張시키고 독자의 운율감각을 잠깐 위태롭게 함으로써 셰익스피어가 이 행에서 묘사하고 있는 감정의 혼란을 운율형태로 나타내는데 기여하고 있다. 4행이 매우 규칙적 리듬으로 되돌아가 있는 것은, 이 소넷에 묘사되어 있는 시인의 절망감을 의미의 전후 맥락과 관련시켜서 대조시킴으로서 운율의 대조적 형태와 부합시키고 있는 것이다. 그러나 이 문장은 계속되어서 6행에서는 처음에 trochee가 오지만 보다 규칙적으로 결말이 이루어지고 7행에서는 5행에서와 같이 spondee가 온다. 8행은 이 소넷에서 가장 규칙적인 행인데, 시인의 버림받고 외로운 처지를 훨씬 더 강렬하게 연상시키는 역할을 한다. 9행에서는 드디어 이 문장이 yet라는 중요한 접속사에 의해 중단되고 있다. 중간에 trochee가 있고 마지막에 女性韻이 있으며 10행 뒷머리에 다시 trochee가 온다. 9행의 뒷 trochee 이후 그 다음 2개 음보에서 잠시 규칙적 패턴으로 돌아오지만 이 sequence의 전체적인 효과는 독자에게 다른 종류의 운율, 즉 강약조의 운율로 바뀐 듯한 순간적인 착각을 일으키게 한다.

Yét ĩn | these thoughts myself | álmöst | děspísing,
 Háplý...

이 운율의 변화는 시인으로 하여금 자신에 대한 불만을 고통의 절정까지

몰아가는 효과를 얻는다. 그러나 10행의 마지막 4개 음步에서 규칙적 운율을 회복하고 있는 것은 짝수행에서 일찌기 보았던 우울한 분위기를 더 이상 전하지 않는다. 오히려 그것은 활기찬 11행에서 정말로, 구체적으로 현실로 나타나는 감탄할 만한 어떤 상태가 임박한 듯한 느낌을 갖게한다. 11행은 처음의 trochee, 여성운, 句결치기 등으로 해서 속도감 있게 12행으로 이어진다. 12행은 중간의 spondee를 제외하고는 규칙적으로 되어있다. 여기서는 세 개의 연속된 강세음절이 다시 나타난다. 즉 “one more rich” “this man’s art” “that man’s scope” “earth, sings hymns” 등인데 이 세 음절의 이와 똑같은 형태가 13행에서 두번 다시 나타난다. 여기서 12행에서와 마찬가지로 슬픔의 감정은 더 이상 표현되지 않고 강한 기쁨과 즐거움으로 충만해 있다. 그리고 축복받은 규칙적 결말로 이어져 있다. 결과적으로 이 소넷에서 우리가 발견하는 것은 시 자체가 그 어조를 바꾸게 될 때는 운율도 그 구조를 바꾸고 있다는 사실이다. Wright는 이렇게 말하고 있다.

Shakespeare has provided a metrical structure whose most significant component figures change color as the poem changes its tone ; like most sound effects in poems, they reinforce whatever mood or feeling the poet is expressing, but what is remarkable here is the poet’s power to make the same metrical effects convey quite opposite feelings as the poem’s outlook alters.⁵⁾

지금까지 살펴본 바에 의하면 셰익스피어가 운율을 구사하는 기술의 두드러진 특징의 하나는 강세나 pattern이나 감정 등의 사소한 차이점을 최대한 이용하는 힘이다. 이 능력은 우리가 한 개 음보의 두 개 음절 가운데 어느것이 더 강세가 큰지 거의 알 수 없을 정도로 일련의 어휘에서 우리가 듣게 되는 강세의 미약한 상승과 미약한 하강에서 그 자체를 특별하게 느끼게 하고 있다.

그런데 소넷에서의 음색(speech-tone)은 거의 언제나 조용하고 완곡하다. 그래서 시인의 목소리가 참으로 우뢰같이 상승하는 그런 시에서마저도 그것은 거의 상상하기 힘들 정도로 미미하다.

5) George T. Wright, *op. cit.*, p.81.

Take all my loves, my love, yea take them all :
 What hast thou then more than thou hadst before?
 No love, my love, that thou mayst true love call ;
 All mine was thine, before thou hadst this more. (40:1-4)

여기서 우리가 강세음절과 비강세음절 사이에서 관찰할 수 있는 힘, 소리의 크기, 강도 등의 차이들은 소리의 크기와 부드러움의 보다 작은 음역내에서 생기고 있다. 그래서 셰익스피어 소넷에서는 Sideny의 “O how for joy he leaps, O how he crows”(17:12)나 “Fly, fly, my friends, I have my death wound ; fly”(20:1), 혹은 Lear의 “Blow winds, and crack your cheeks ; rage, blow”(King Lear, 3. 2. 1) 등과 같은 포효하는 어법은 전혀 찾을 수 없다. 그러나 이런 작은 음역내에서 감정을 전달할 수 있는 민감한 차이를 포착, 탐색하고 있는 시인은 일찌기 없었다.

특히 셰익스피어는 pyrrhic음보의 부드럽고 음악적인 아름다움을 이용할 줄 알았는데 Wright는 셰익스피어가 그것을 Spenser에게서 배웠을 것으로 추측하고 있다.

If Shakespeare learned from Sidney the art of emphatic speech as a medium for troubled feeling, from Spenser he probably learned the softness and musical grace that result from the skillful use pyrrhic feet.⁶⁾

Pyrrhic의 효과를 잘 이용하고 있는 예를 보자.

Nor did I won | dēr āt | the lily's white.
 Nor praise the deep vermi | lōn ĩn | the rose ;
 They were but sweet, but fi | gūres ōf | delight.
 Drawn after you, you pat | tērn ōf | all those. (98:9-12)

여기서 볼 때 한 음보의 약세는 다른 음보의 강세에 의해 더욱 강조되고 보상되는 느낌이다. 말하자면 이 시에서 처음 세개의 pyrrhic은 바로 그 약세 때문에 lily, rose, delight에 주의를 끌게 한다. 4행에서는 주요 단어인 pat-

6) *Ibid*, p. 82.

tern의 첫 음절에 주어진 특별한 강세에서 후퇴해서 중요한 spondee구절 “all those”로 이어지고 있다. 그래서 셰익스피어나 스펜서에 있어서 pyrrhic 음보는 기본 형태인 약강 구조가 한 절과 한 행의 대부분의 음보에서 계속되고 있는 한, 두 음절의 마디가 音調곡선과 강세차이를 갖는 하나의 체계내에서 요소로서의 기능을 다하게 된다. 더구나 그 체계는 대개 한 구절의 끝에 休止를 동반하게 되고 이 휴지는 구둑점에 의해 표시되며, 따라서 음보와 음보 사이, 혹은 한 음보의 음절과 음절 사이에서 일어날 수 있게 된다.

다음의 예에서 이러한 현상을 볼 수 있다.

1. Lo thus by day my *limbs*, by night my mind (27:13)
2. Than this rich *praise*, that you alone, are you (82:2)
3. As his triumphant prise *proud* of this pride (151:10)
4. If thou couldst answer, *This* fair child of mine (2:10)
5. To witness duty, *not* to show my wit (26:4)
6. Hath motion, and mine eye may be deceived (104:12)
7. Pitiful thrivers, in their gazing spent (125:8)
8. Shaking their scratch'd *ears*, *bleeding* as they go (V and A ; 924)
9. Ere beaut's dead *fleece* made another gay (68:8)
10. And the firm soil *win* of the wat'ry main (64:7)
11. By praising him *here* who doth hense remain (39:14)

뿐만 아니라 셰익스피어는 spondee와 trochee도 자신의 조용한 음역 내에서 충분히 활용하고 있다. 소넷 116은 셰익스피어의 운율기술을 가장 잘 보여주고 있다.

Lét mě | nót tǒ | the mar | riäge öf | true mínds
 Admit imped | ĭměnts, | love is not love
 Which al | tǎrs whĕn | it alteration finds,
 Or bends | wĭth thĕ | remo | vĕr tǒ | remove.
 O no, | ĭt ĭs | an ever fixed mark
 That looks on tem | pĕsts änd | is never shaken ;
 ĭt ĭs | the star to every wand'ring bark,
 Whose worth's unknown, | älthöugh | his height be taken.

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
 Within his bending sickle's compass come,
 Lōve ál | ters not | with hīs | brīef hóurs | and weeks,
 But bears it out | éven tō | the edge of doom :
 If this be er | rōr ānd | upon | mē próved,
 I never writ, nor no | mǎn é | ver loved. (116)

이 시에서 8행까지 각 행에 하나씩, 그 뒤에서는 각행에 두개씩 있는 많은 pyrrhic 음보는 이 소네트에서 말하고자 하는 조용하고도 은밀한 어조를 나타내고 있다. 가령 3, 4행에서 보는 생각이나 소리의 섬세함은 시끄러운 표현에 의해서는 유지될 수 없는 것이다. 이 조용한 태도는 not to(1), it is(5, 7) 등의 다른 구절들 역시 pyrrhic의 수준으로 조용해진다는 것을 암시하고 있다. 조용한 pyrrhic과 긍정적인 iamb 사이의 대조는 이 시에서 이루어지고 있는, 대단히 고집스런 시인의 주장, 다시말하면 “의심할 나위없이 사랑은 바로 이런것을 말한다.”라고 하는 단정을 표현하는데 기여하고 있다.

pyrrhic은 또한 1행의 “true minds”와 11행의 “brief hours”와 같은 몇몇 spondee를 수반하고 있다. 이 둘의 경우 단음절로 된 형용사 “true”와 “brief”의 힘은 앞에 오는 pyrrhic에 의해 강화되고 있다. 그 효과는 시인의 사랑의 진실과 정열을 입증하고자 하는 강한 감정을 강화하는 것이다.

그러나 사랑에 대한 이러한 주장의 眞僞는 입증이 어렵다. 1행에서 이 주장의 비논리성을 예고하기라도 하듯 불안한 출발을 하고 있고 9행의 “Love's not Time's fool”을 2개의 trochee로 읽을 수도 있고, trochee, iamb으로도 읽을 수 있다고 보면 시인이 주장하고자 하는 사랑의 진실과 현실의 괴리 사이에서 시인의 심히 혼란된 견해를 인식하게 한다.⁷⁾ 이와같이 셰익스피어는 iamb의 패턴 내에서 작은 변화들을 부여하면서 시의 의미와 구조적으로 연관시키고 있고 소네트에 나타나 있는 감정과도 밀접하게 조화를 이루고 있다.

III.

셰익스피어는 소네트에서 anapest를 허용하지 않고 있고 또 사실상의 pyr-

7) *Ibid.*, p. 86.

rhic과 spondee를 거의 쓰지 않고 있기 때문에 소넷에서 iamb를 대신하는 패턴은 곧 trochee로 집약된다. 앞에서 잠깐 언급한 바와 같이 trochee는 물론 전체의 5%에 해당하고 있지만 이것이 주는 변화는 큰 것으로 나타나 있다. trochee는 엘리자베스 시대의 소넷에서 흔히 사용되고 있는데 그러나 그 당시의 운율학자들은 trochee로 iamb을 대신하는 것을 허용하지 않은 것 같다.⁸⁾ Campion은 약강조의 행에서 trochee를 사용하고 있는 영국 시인들을 비난한 바 있다.⁹⁾

어쨌든 이론과 실제의 틈은 iamb행에서 trochee를 대응하는 문제에 있어서도 상당히 컸던 것으로 보인다. 셰익스피어는 그러나 Daniel을 비롯한 다른 시인들보다 오히려 더 이러한 변화를 이용하고 있다.

문제가 되는 것은 오늘날 우리가 문장이나 구절에 강세를 주는데 있어서 엘리자베스 인들이 어떤 습관을 가지고 있었느냐에 대해서 아는 바가 많지 않다는 점이다. 소넷을 읽을 때 단어에 주는 사전적인 강세에는 문제가 없다. 그러나 구절에서의 강세에 대해서는 확신하기가 어렵다. 한개 구절 내에서 상대적인 강세의 이동은 시를 읽는 사람에 따라서, 혹은 시의 의미나 시인의 감정의 변화에 따라서 얼마든지 가능하기 때문에 iamb을 trochee로, 혹은 이와 반대로 운율을 분석하는 경우는 얼마든지 있을 수 있다.

또 trochee를 계산할 때 야기되는 그 다음 문제는 경우에 따라서는 동일한 시행을 각기 다른 운율로 읽음으로써 표현이 풍부해질 수도 있다는 점이다. Ramsay는 다음과 같이 말하고 있다.

English pronunciation has strong phrasal patterns but patterns which include alternative ; and our sense of rhythm, of shades of meaning, and of emphasis affect with syllable in a group gets the primary stress and which syllables what degree of lesser stress, within the limits of what is idiomatically allowable.¹⁰⁾

8) T.S Omond, *English Metrists*(1921 : rpt. New York : Phaeton Press, 1968), p.29. 참조

9) Thomas Campion, *Observation in the Art of English Poesie* (1602) in *The Works of Thomas Campion*, ed. Walter R. Davis, (Garden City, New York : Doubleday, 1967), pp.294-5. 그가 시인들의 trochee 사용을 꾸짖고 있는 점으로 보아서 시인들에 의해서는 실제로 사용되었지만 시학자들은 그것을 허용하지 않았다는 사실을 미루어 짐작할 수 있다.

10) Remsey, op. cit. p. 70.

따라서 영어 발음의 본질상 구절내의 각 음절과 강 약은 의미, 읽는 사람의 감각 내지 시의 이해, 관습 등의 요인에 의해 상대적으로 결정될 수 있기 때문에 한개 시행의 운율은 획일적으로 분석되지 않는다.

예로, 30.1과 30.4에서 보는 바와 같이 이웃한 음절들이 각각 상당한 무게를 갖고 있을 때 시의 진행이나 실질적인 강세가 약간 변함으로 해서 율격 분석은 현저하게 달라지게 된다. 30.1에서 무게가 있는 음절들을 표시하면 다음과 같다.

“WHEN to the SESSion of SWEET Silent THOUGHT.”

따라서 이행의 운율분석은 'x/x/x/x//x/'이 된다. 그러나 엄밀하게 상대적 강세의 원칙을 적용한다면 실제의 강세를 바꾸지 않고서도 'u/u//u/x/x/' 혹은 'u/u//u/'로 분석할 수 있는데 그 이유는 “-ions of”은 pyrrhic과 iamb중 어느 것이나 될 수 있고, “sweet si-”는 정상적인 강세를 주게 되면 trochee이기 때문이다. “sweet”과 “si-”는 둘 다 강하지만 둘 중에서는 “sweet”가 더 강하다. 30.4에서는 다음의 음절에 무게가 있다.

“AND with OLD WOES NEW WAILE my DEARE TIMES WASTE.”

이행의 운율분석은 'u/u//u//u/'로도 할 수 있다. “OLD”와 “NEW”는 정상적인 발음으로는 이 문맥에서 볼 때 “WOES”와 “WAILE”보다 약간 더 강하기 때문이다. 또한 이 행은 약간의 강세변화를 준다면 'u//u//u//u/'로 읽을 수도 있다. 첫 音步는 약간 덜 자유스럽지만 iamb으로 읽을 수 있는데, “AND”는 강세를 많이 가질 수도 있고 적게 가질 수도 있는 단어이기 때문이다.

이렇게 놓고 볼 때 운율분석 자체가 기준이 희미한 신빙성 없는 것으로 간주될 수도 있겠지만 문제가 되고 있는 trochee의 경우들은 명백한 경우보다도 월등히 숫자가 적고 iamb으로도 trochee로도 간주되는 경우는 거의 없다. 그러나 두가지 기본적인 규칙은, 셰익스피어는 첫 音步나 中間休止(caesura) 뒤에서만 trochee를 허용하고 있으며¹¹⁾ 또 하나는 약강조의 행에 있어서 마지막 음보에서는 trochee를 전혀 사용하지 않고 있다는 것이다.¹²⁾

11) Dorothy L. Sipe, *Shakespeare's Metrics*(New Haven : Yale University Press, 1968), P.32와 Baastian A.P.Van Dam and Cornelis Stoffel, *William Shakespeare : Prosody and Text* (Leiden : E.J. Brill, 1900), p.199. 참조.

12) Enid Hamer, *The Meters of English Poetry*, 4th ed.(London : Methuen, 1951), p.11.

행의 중간에 무턱대고 trochee를 가져오는 경우는 거의 없다.

Wright는 이렇게 말하고 있다.

Shakespeare is not prodigal of medial trochees in either his poems or his plays ; initial trochees appear at least once in all but nine sonnets, but medial trochees are reserved for more special uses and places.¹³⁾

다음의 경우에서 보는 바와 같이 행 중간에 오는 trochee는 흔히 소넷의 후반부에서 나타나 있으며 1, 2 quatrain에서 높아진 강도가 곧 서서히 혹은 빨리 가라앉아야 됨을 알리는 신호로 작용하고 있다.

And see the blood *warm when* thou feel'st it cold (2:14)

Yet do thy worst, old time ; despite thy wrong,
My love shall in my verse *ever* live young. (19:13-14)

Or, if they sing, tis with so dull a cheer,
That leaves look pale, *dreading* the winter's near. (97:13-14)

여기서 유의해야 하는 것은 중간휴지의 성격과 기능이다. Campion은 caesura를 단순히 breathing-place로 간주하고 있으나¹⁴⁾ Ramsey는 그렇다고만은 할 수 없다고 하면서 그 이유로서 “...Our sense of phrasal completeness may be met even when there is no actual stop.”이라고 전제하고 다음과 같이 덧붙이고 있다.

That sense of completeness involves pausing or syntactical sense or kinds of juncture, and I cannot furnish a simple definition. As with substitution, different correct verse-pauses are sometimes possible within a line. Nonetheless we

13) Wright, op. cit., p.79.

14) Walter R. Davis ed., *The Works of Thomas Campion*, p.299.

can in most instances see clearly enough wheter a verse—pauses is required or not.¹⁵⁾

그렇기 때문에 중간휴지를 쉼표나 중지부 다음에만 온다고 보아서는 안된다.

예로, “Of publike honor and proud titles boast”(25:2)에서 중간 휴지는 “honor” 뒤에 하나 오고, “-tles”뒤에도 하나 올 수 있다. 그러나 “of” “proud” “tit-”의 뒤에서는 전혀 올 수가 없다. 또 “Then happy I that love and am beloved”(25:13)에서는 “I”와 “love”의 어느 한쪽 혹은 그 둘 모두의 뒤에 일어날 수 있다. 그러나 어쨌든 휴지는 사실상 모든 행의끝에 온다고 볼 수 있다. “Like to the lark at break of day arising/From sullen earth”(29:11-2)에서처럼 감정의 흐름이 두 행을 연이어 있는 경우에도 최소한의 휴지를 느낄 수 있다. 이와 같이 중간휴지가 일어나는 빈도는 Ramsey에 의하면 4, 5, 6음절 뒤에서 적어도 76%가 일어난다고 한다.¹⁶⁾ 앞에서 언급한 바와같이 trochee는 이러한 중간휴지 뒤에서 가장 많이 일어난다. 그러나 많은 경우에 trochee는 중간휴지 바로 뒤에 오지는 않는다.

“And see thy blood warm when then feel’st it cold”(2:14)에서 “warm”은 “When” 앞의 중간휴지 때문에 “blood”와 분리될 수가 없을 뿐만 아니라 “When”보다는 분명히 강세가 더 있다. 따라서 “warm when”은 trochee가 된다.

또, “Then what could death do if thou should’st depart”(6:11)에서 “death”와 “do”는, 어떤 해석을 하든 분리가 되지 않으며 “do”는 “if”보다는 분명히 더 강하다. 만약 “if”에 강세를 준다면 전체의 의미에 혼란을 주게 될지도 모른다. 그러므로 trochee는 “do if”의 제 3음보에서 일어나고 중간휴지 뒤에 오지는 않는다.

“Nor draw no lines there with thine antique pen”(19:10)과 “That wear this world out to the ending doom.”(55:12)도 마찬가지로 각기 3음보에서 trochee가 발생함으로써 중간휴지를 그 앞에 두지않고 있다.

“To shun the heav’n that leads men to this hell”(129:14)에서 “men”은 “to”보다 강하고 “leads”와 분리되지 못한다. “men to”는 trochee가 되지마는 어

15) Ramsey, *op. cit.*, p. 71.

16) *Ibid.*, p.72.

면 경우라도 그 앞에 휴지는 오지 않는다.(여기서 “heav’n은 물론 1음절로 계산한다.)

따라서 우리는 셰익스피어가 소넷에서 iamb 대신에 trochee를 쓸 경우 마지막 음보를 제외한 4개 음보 중 어느 하나에서 사용하고 있는데 중간휴지 다음에 오는 경우가 많지마는 그렇지 않은 경우도 허다하다는 결론을 얻을 수 있다. 문제는 그 trochee가 어떤 종류의 것이냐 하는 것인데 이것을 규칙으로 정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 앞에서 말한 바와 같이 매우 전통적이고 보편적인 것으로서 중간휴지 다음과 첫 음보에서 trochee가 허용되고 있고 이것이 거의 주류를 이루고 있다. 중간휴지 다음에 오는 경우는

Yourself again *after* your self’s decease(13:7)

Or else of thee *this* I prognosticate(14:13)

등을 비롯해서 100여개가 있고, 첫음보에 오는 경우는

Proving his beauty by succession thine(2:12)

Look in thy glass and tell the face thou viewst(3:1)

등을 비롯해서 적어도 300개 이상이 있다.

둘째는 trochee가 강음절 다음에 올 때는 중간휴지와 함께 허용되고 있다. 다시 말해서 trochee의 첫음절 뒤에 휴지가 온다는 것이다.

Resembling strong *youth/in* his middle age(7:6)

For that same groan doth put *this/in* my mind(50:13)

And the firm soil *win/of* the watery main(64:7)

To shun the heav’n that leads *men/to* this hell(129:14)

특히 다음의 예에서 보는 바와 같이 소넷 가운데서 가장 아름다운 사랑의 시인 29에서는 이러한 휴지 중간의 trochee를 시의 의미와 연결시키기 위해 사용하고 있다. 세속적인 모든 부유한 것을 갖지 못한 자신의 처지에 대해 울음으로 하늘에 항의하는 강한 효과를 얻기 위해 이용되고 있는 것이다.

And trouble deaf *heav’n/with* my bootless cries(29:3) (heav’n은 1음절)

Shall neigh no dull *flesh/in* his fiery race(51:11)

다음의 경우는 trochee 중간에 휴지가 오는 것은 물론 그 앞에 약음절이 오는 경우이다.

Let me *not/to* the marriage of true minds(116:1)

No. I *am/that* I am, and they that level(121:9)

Wound me *not/with* thine eye but with tongue(139:3)

이들 행은 iamb의 원칙에 입각해서 볼 때 변화를 위한 예외를 인정한다 해도 대단히 비규칙적으로 들린다. 이를 두고 셰익스피어가 중간휴지를 사이에 두는 특이한 trochee도 허용했다고 간단히 말해버린다면 예외로서 인정할 수 있겠지만 그러나 그는 울격의 규칙적 흐름을 깨뜨림에 있어서 타당한 구실을 갖고 있었다는 점이다. 바꿔 말해서 시의 의미, 상황 등의 미적 판단에 의존할 때는 이러한 비규칙성을 또 다른 규칙으로 확립하고 있다는 것이다.

Let me not to(116:1)의 경우, Wright는 trochee pyrrhic으로 분석하면서 이 소넷에서 문제되는 구절의 하나로 꼽고 있는데 이것을 그는 대단히 불안한 출발이라고 단정하면서 그러나 이 시가 강조하는 사랑에 대한 어떤 주장이 시인 자신도 확신이 없으면서 펴고 있는 무모하고 비논리적인 주장임을 반영하기 위한 장치로서 기여하고 있다고 보고 있다.¹⁷⁾

“not to”를 trochee로 보건, pyrrhic으로 보건간에 읽는사람의 주관과 미적 판단에 따라 달라질 수 있다고 하더라도 이것은 iamb의 행에서는 변화인 것만은 분명하며 이러한 변화는 곧 시 자체의 의미구조와 긴밀한 연관성을 가지는, 다시말하면 시의 흐름을 흔들어 놓기 위한 변화임을 알 수 있다.

세째로, 소넷에 나타나는 trochee의 또 하나의 규칙은 pyrrhic-spondee의 상황에서 강한 trochee가 허용되고 있다는 점이다. 다시 말하면 두개의 약음절 뒤에는 강한 trochee가 온다.

To the *wide world* and all her fading sweets(19:7)

I summon up remembrance of *things past*(30:2)

17) Wright, *op. cit.*, p.85.

마지막으로, 셰익스피어는 서로 양립하는 trochee를 허용했다. 첫 음절에 강세가 있고 그 다음 음절에도 역시 강세의 다른 성분을 가지고 있으면서도 iamb으로는 되지 않는 경우이다. stress의 중요한 성분이 크기(loudness)와 고저(pitch)가 첫 음절에 강하고 다른 성분인 장단(quantity), 음색(timbre)등이 그 다음 음절에서 강하다면 이것은 trochee가 된다. 다음의 예에서 볼 수 있다.

Feed'st thy *lights flame* with self substantial fewell (1;6)
 Guiding *pale streams* with heavenly alchemy (33;4)
 Yet nor the laies of birds, nor the *sweet smell* (98;5)
 Lov's not *Times fool*, though rosie lips and cheeks (116;9)

이상에서 개관한 trochee에는 그것이 분명 원칙인 iamb을 깨뜨리는 것이면서도 어떤 공통점을 가지고 있다. 그것은 iamb의 흐름을 결코 방해하는 일이 없다는 것이다. pyrrhic에 이어서 오는 trochee는 약강의 흐름과 유사하기 때문에 그렇고, 강세의 성분이 강한 다른 음절이 계속되는 경우에도 약강의 흐름으로 이어지는 강한 유인을 가진다. 또 중간휴지와 함께 오는 trochee는 시의 내용에 있어서 어떤 투쟁적인 효과나, 분열과 혼란을 나타내기 위해 사용하고 있으며 그렇게 때문에 이런 종류의 trochee는 극히 제한되어 있다.

그런데 소넷에는 trochee가 연달아 일어나는 경우가 더러 있다고 Ramsey는 다음과 같이 밝히고 있다.

I count twenty six examples of two successive trochees, six examples of three successive trochees, no example of four successive trochees, and one disputable example of five successive trochees.¹⁸⁾

두개 혹은 세개의 강약격이 연속되는 경우에 있어서도 대부분은 앞에서 지적한 trochee의 각 규칙에 부합되는 것이고 그렇지 않은 경우는 수사적인 강조나 혹은 시의 감정을 특별히 강하게 나타내고자 할 때 허용하고 있다.

18) Ramsey, *op. cit.*, p. 78.

다음에서 “my”와 “thy”는 수사적인 강세가 주어저 있는 경우이다.

Least guilty of *mý* faults *thý* sweet *sélf* prove(151:4)

이상에서 살펴본 바와 같이 소넷에서 발생하는 변화의 주류는 trochee인데 그것은 적어도 몇개의 규칙에 의해 일정한 위치에서 일어나고 있고 그렇지 않은 경우는 의미구조와 관련해서 특별히 강세를 주어야 할 곳에 주어지고 있다. Remsey는 “One can not exclude nor entirely rely on aesthetic judgement in making decisions about metricality.”¹⁹⁾라고 말한 바 있는데 소넷의 율격은 엄격히 약강격을 견지하고 있으나 시의 미적 기능에 부합하도록 미미한 변화를 최대한 이용하고 있고 특히 trochee는 주요한 역할을 하고 있다.

IV.

셰익스피어 소넷에는 약강격의 정형에서 이탈하는 경우를 거의 찾기 어렵지만 그러나 지극히 미미한 변화 즉 약약, 강강, 약강약, 강약 등의 음보를 사용함으로써 약강의 흐름을 깨뜨리고 있고, 이 깨뜨림은 시가 전달하고자 하는 의미와 미묘하게 연관되어 있다.

은밀하고 조용한 분위기를 나타내고자 할 때에는 약약격을 사용하고, 시의 어조의 일관된 흐름을 흔들고 독자의 주의를 환기시키거나 설득하고자 하는 내용을 강도있게 표현하기 위해서는 강강격을 이용하는가 하면, 강약격은 혼란이나 분열 등을 의미할 경우에 이용되고 있음을 보았다. 이때 독자에게 설득하는 시인의 주장이나 단언이 객관성이 결여되어 있다거나 시인 스스로 확신이 없을 경우에도 율격은 난조를 띄게 된다.

그러면서도 이러한 율격의 변용은 그 나름대로의 규칙을 가지고 있다. 특히 율격변화의 주류를 이루는 강약격의 경우에는 첫 음보나 중간 휴지 직후에 오는 경우가 대부분이다. 또, 약약격 다음에 강약격이 오거나 강음절 직후에 올 때는 중간휴지를 포함하는 강약격이 된다. 바꿔 말하면 한개 음보의 중간에 휴지가 오게 되는 것이다.

19) *Ibid.*, p.81.

당시의 시학자(詩學者)들이 소넷에서 약강격 고수를 고집했음에도 불구하고 셰익스피어는 이러한 변화들을 교묘하게 이용함으로써 의미구조와의 결합을 꾀한 것으로 보인다. 그러한 변화조차도 독자가 그 의미를 받아 들이는 각도에 따라서 얼마든지 정형으로 읽게되어 있고, 그렇기 때문에 민감한 귀를 갖지 않고는 파악하기 힘든 변화를 구사한 것이다.

결론적으로 언어의 마술사 셰익스피어는 어의(語義)로서 독자를 매혹시키고 있을 뿐만 아니라 소리의 구사에도 천재를 발휘하고 있음을 알 수 있다.



Abstract

The interrelation of the metrical variations to the meaning in Shakespeare's sonnets.

This paper aims to study the aspect of metrical variations in Shakespeare's sonnets and its relation to the poetic meaning.

The basic rule of the sonnets is evident but not thereby trivial : one writes five iambs to a line, with exceptions. Shakespeare's rules of metrical practice in the sonnets are the following. 1)Shakespeare in the sonnets writes strict iambics. 2)Feminine endings are allowed. 3)Only justified trochees are allowed. There are rules for justifying trochees : trochees are allowed after verse-pauses. trochees are allowed in the first foot. trochees with internal verse-pause, when the trochee is preceded by a strong syllable, are allowed. trochees are allowed in a pyrrhic-spondaic situation.

The trochaic pattern in the opening foot is also a standard variation for iambic pentametre. The initial variation is so common. The variations work not only to give an attractive variety to the iambic line but to convey a greater complexity, to hint at a wider range of feeling and a more richly patterned world of social eventfulness than a stricter meter would register.

These variations from the strictly regular iambic foot are used in specific passages and they can effectively represent the speech of characters under stress or the feelings appropriate to different states of mind or visions of reality.

In sonnet 116, all the usual variations of feet occur and sometimes in unexpected combinations. The effect is to intensify the feeling with which the speaker is testifying to the truth and passion of love.

In effect, Shakespeare has provided a metrical structure whose most significant component figures change color as the poem changes its tone ; like most sound effects in poems, they reinforce whatever mood or feeling the poet is expressing, but what is remarkable here is the poet's power to make the same metrical effects convey opposite feelings as the poems' outlook alters.