

## 총량 3 보격(7.5조)과 전통성의 문제

성 기 옥

- |                            |                    |
|----------------------------|--------------------|
| I. 모순된 반응과 「칠오조론」<br>의 문제점 | 한계                 |
| II. 칠오조 율동의 미칠오조성          | IV. 율동적 전통성의 행방    |
| III. 외래율조 수용론의 전망과         | V. 양식화의 과정과 역사적 동인 |
|                            | VI. 맺는 말           |

### I. 모순된 반응과 「칠오조론」의 문제점

한국 근대문학이라는 큼지막한 문맥에서 본다면 7.5조 율동의 문제는 사실 너무 작은 문제다. 근대시의 형성과 더불어 새로이 양식화된 율격형태로 알려져 있기는 하지만, 운율문제 자체가 대수롭지 않게 된 자유시 중심의 근대시 역사에 비추어 이런 정도의 문제야 당연히 지엽적인 것으로 인식될 수밖에 없을 것이기 때문이다.

그러나 우리가 한국 근대문학에 대하여 좀 더 깊이 있는 이해를 바라기만 한다면, 7.5조 율동의 문제는 결코 지엽적인 것일 수만 없는 심각한 의미를 띠고 있다. 그것은 한국의 근대시 연구가 시의 율격 문제에 더 비중을 두어야 한다는 식의 당위론 때문이 아니다. 결국은 운율론적으로 해결해 내야 할 일이라는 하지만, 문제의 중대성은 운율보다 오히려 일본과 연루된 우리의 미묘한 민족심리와 직접 관련되어 있다.

모든 것은 7.5조 율동에 대한 우리의 이해가 이율배반적이라는 사실에서 발단된다. 오늘날 우리는 7.5조 율동에 대하여, 머리로서는 거부하면서 가슴으로는 받아들이는 모순된 반응을 보이고 있다. 곧, 이에 대한 우리의 감성적 반응과 논리적 이해의 질이 너무나 달라서, 이 둘 사이의 심연을 어떻게든 매우지 않을 수 없는 미묘한 상황에 빠져 있는 것이다.

7.5조 율동에 대한 우리의 감성적 반응이 호의적임은 어제 오늘의 현상이

아니다. 그것은 7·5조 율동이 우리에게 중요한 의미를 띠기 시작한 1900년대 후반까지 거슬러 올라간다. 六堂을 중심으로 한 7·5조 형태의 새 창가 보급운동이 전국적으로 널리 호응을 얻으면서 7·5조 율동의 유행이 급격히 확산되었던 현상은 익히 알려진 바와 같다. 1920년대를 넘어서면서부터는 신민요 동요, 그리고 가곡 유행가 등 다른 노래장르에까지 그 세력을 뻗쳐, 이제는 대중의 율동감각에 가장 영향력이 큰 율동형태의 하나로 이미 자리를 굳히고 있다.

근대시의 경우에도 예외는 아니다. 안서 소월 목월을 비롯한 많은 시인들이 즐겨 사용했던 율동형태가 곧 7·5조였으며, 나아가 지금 활동 중인 시인들에까지 7·5조 율동은 어떤 형태로든 깊이 영향을 미치고 있다. 그러한 사정을 우리는 시의 운율에 대한 한 시인의 다음과 같은 체험적 발언을 통해 실증적으로 확인할 수 있다.

호랑나무가시의 빨간 열매가  
지난 겨울의 유연처럼  
아직도 수군수군 매달려 있고  
램프처럼 환한 너의 가슴에

아직도 새 한 마리 기다리고 있느냐?(하락)

나는 시를 쓸 때 이미 써어진 부분을 수십차례 되읽으면서 다음 줄을 생각하게 되는데 惡調율은 이 때 자동적으로 걸러진다. 위 시에서 드러난 것처럼 7·5조의 유산은 하나의 호감으로 곧잘 따라다니기 마련이며 때로 3음보 4음보격으로 다양화되기도 한다.<sup>1)</sup>

만하자면 7·5조 율동은 지나간 한때의 일시적 유행현상으로서가 아니라, 오늘날 이미 친숙해진 율동형태로 우리의 의식 깊숙히 각인되어 있다.

그러나 보다 중요한 사실은 우리에게 있어서 7·5조 율동의 문제는 이미 개인적 嗜好를 넘어 민족의 차원에까지 확대되어 있다는 점일 것이다. 눈을 객관적 위치에 두고 사태에 대한 냉철한 판단을 강조하는 입장에서 바라본다면, 7·5조는 분명히 「나」보다 「우리」와 직결된 한국적인 율동으로 상승해 있다. 그러한 증거는 특히 7·5조 율동이 지배적으로 표출된 형태의 작품을 두고 민요시라 이름 붙이거나 전통적 율조니 민요조의 작품으로 이해하는

1) 金勳東, 한 편의 시를 한 연으로, 《心象》10권 6호 (1982. 6) p. 40.

운율인식의 태도에서 발견된다. 1920년대 朱耀翰, 金岸曙, 金素月, 洪思容 金東煥 등 일군의 시인들이 보인 작품의 경향을 민요시로 묶어 의미화 하려는 관점은 오늘날 근대시 연구자들에게 이미 통례화되어 있다. 그런데 이들 시인의 민요시 작품에는 7·5조 형태의 율조가 상당한 비율을 차지하고 있는 것이다.

더 확실한 예로는, 7·5조 형태의 작품에 대하여 구체적으로 민요조나 전통적 율조라고 분명히 규정하고 있는 경우다. 가령 김소월의 7·5조 율동의 작품 〈진달래꽃〉 〈가는길〉 등을 두고서 백철이 「민요적 율조」로,<sup>2)</sup> 조연현이 「전통적 율조」로,<sup>3)</sup> 김춘수가 「전통적 운율」로<sup>4)</sup> 파악하고 있는 것은 예사로운 일이 아니다. 더우기 7·5조 율동을 민요조나 전통적 율조로 인식하는 태도는 7·5조 율동이 한창 기세를 떨치기 시작하던 1920년대에서부터 이미 나타나고 있었다. 1920년대에 「민요시」라는 부제를 달고 발표된 가운데에는 많은 작품들이 7·5조 율동을 기조로 하고 있는 것이다.<sup>5)</sup> 그러한 사정은 특히 안서의 다음과 같은 글에서 명료히 드러나고 있다.

「朔州龜城」(개벽 10월호)의 三篇詩는 君[김소월 : 별자주]의 民謠詩人의 地位를 올리는 同時에 君은 民謠詩에 特出한 才能이 있음을 肯定적합니다.

(인용된 「朔州龜城」 제1·2연, 「가는길」 제2연 생략)

우리의 在來民謠調 그것을 가지고 잇터케도 아름답게 길이로 싸고 가로역거 곱은 調和를 보여주었습니까! 나는 作者에게 民謠詩의 길잡기를 간절히 바라는 바입니다.<sup>6)</sup>

물론 민요시를 지향하는 스스로의 주관적 의지가 개입한 것임을 부인할 수는 없겠지만, 안서는 이처럼 7·5조 율동을 기조로 하고 있는 〈작주구성〉과 〈가는길〉(단, 작주구성은 제 2연만 7·5조 율동)을 재래 민요조에 기저한 것으로 파악하고 있다. 이로 미루다면 7·5조 율동을 토착화된 우리의 전통적 율조로 인식해 온 역사도 짧지 않다. 적어도 우리의 감성적 반응에 근거하는 한, 7·5조 율동은 우리에게 이미 친숙한 한국적 율동으로 받아들여지고

2) 李乘岐, 白鐵, 《國文學全史》(진구문화사, 1959) pp. 313—314.

3) 趙演鉉, 《韓國現代文學史》(성문각, 1969) pp. 441—443.

4) 金春洙, 韓國現代詩形態論(1959) 《金春洙全集 Ⅱ》(문장사, 1982) pp. 37—40.

5) 「민요시」라는 부제를 달고 발표된 작품의 자료에 대해서는 吳世榮, 《韓國浪漫主義詩研究》(인지사, 1980) p. 36참고.

6) 金岸曙, 詩壇一年, 《開闢》42호(1923. 12) pp. 43—84.

있다.

그러나 이를 우리의 논리적 이해력에 근거하여 인식하려 할 때, 상황은 전혀 달라진다. 감성적으로는 전통적 율조로 받아들여질 만큼 절제적인 공감대를 확보하고 있지만 논리적으로는 이를 용납하지 못하는 현상을 발견할 수 있기 때문이다. 그것이 곧 7·5조 율동을 우리 것이 아닌 외래율조, 특히 일본 7·5조의 수용으로 인식하는 현상이다.

한국의 7·5조 율동을 전통적인 일본율조의 수용으로 인식해 온 역사 또한 하루이틀이 아니다. 이 역시 1920년대까지 거슬러 올라가, 주요한 양주동에 게서부터 이미 그러한 인식의 태도를 찾을 수 있기 때문이다.<sup>7)</sup> 그러나 이러한 인식이 가장 선명히 논리화되기 시작한 것은 조지훈에게서부터일 것이다. 한국의 7·5조 율동에 대하여 그는 이렇게 규정하고 있다.

七五調는 전통적 율조가 아니다. 金素月을 비롯하여 민족적 情愴을 노래한 우리 신가에 七五調가 많아서 七五調는 韓國的 律調의 대표처럼 되었기라는 생각 이것은 六堂을 통해서 수입된 日本의 律調다.<sup>8)</sup>

이후 7·5조 율동을 일본율조의 수용으로 파악하려는 태도는 실증성과 논리를 갖추면서 더 확산되어 나갔다. 윤장근은 개화기 창가를 중심으로 일본의 7·5조가 한국에 이입되는 경위와 양상을 면밀히 조사하여 한국의 7·5조가 일본율조의 이입임을 실증적으로 밝혀내고 있다.<sup>9)</sup> 김대행은 7·5조 율동이 일본의 율조라는 명제에 따라 한국의 7·5조 율동을 민요조로 보는 견해의 부당성을 논리적으로 지적해 낸다.<sup>10)</sup> 그리하여 한국의 7·5조가 일본율조의 한국적 수용이라는 인식 또한 실증성을 중시하는 학계를 중심으로 이미 통례화 되어 있다. 필자도 지금까지 7·5조 율동을 일본율조의 한국적 수용

7) 「민요의 형식 상에는 관판묘(여덟자씩 한 귀가 되는)가 가장 많았습니다. 그러나 이런 형식이 심히 난요한 것은 더치 못한 것입니다. 그러므로 엮어는 일본식가의 형식인 七五 혹은 七五七을 시험해 본 것도 있습니다. 만은 그 경파가 다 새론 지를 지으라는 데 합당한 재료가 못되었습시다.」 朱耀翰, 노래를 지으라는 이에게(1), 《朝鮮文壇》황간호(1924. 10) p. 63.

「앞에도 말한 바와 같이 朝鮮詩는 그 起源이 거의 日本詩의 模倣에 있음으로, 音數律도亦是 日本의 五七, 七五調가 만히 있습니다. 더구나 七五調가 流行되여 왔습니다.」 梁柱東, 詩와 韻律, 《金壇》3호(1924. 5) p. 81.

8) 趙芝蔭, 半世紀의 歌謠文化史, 《韓國文化史序說》(탁구당, 1964) p. 321.

9) 尹長根, 開化期 詩歌의 律性에 關한 分析考察, 《亞細亞研究》39호(1970) pp. 18—36.

10) 金大宰, 民謠調考一七·五調와의 關係에 對한 檢討, 《韓國詩歌構造研究》(삼영사, 1976) pp. 59—73.

으로 인식해 왔다.<sup>11)</sup> 말하자면 오늘날 우리의 논리적 이해력에 바탕을 두는 한, 7·5조 율동은 일본율조의 한국적 수용이라는 결론에 이르지 않을 수 없는 상황에 놓이게 되는 것이다.

문제의 심각성은 바로 여기에 있다. 7·5조 율동이 일본율조의 한국적 수용이라면, 이를 민요조라거나 전통적 율조로 파악해서는 도저히 논리가 지지 않는다. 그럼에도 불구하고 우리는 7·5조 율동을 「한국적 율조의 대표」<sup>12)</sup> 처럼, 또는 민요조나 전통적 율조처럼 느끼고 있다. 논리적으로는 일본율조로 파악하면서도 감성적으로는 한국적 율조로 받아들이는 모순된 반응을 보이고 있는 것이 오늘날 7·5조론이 안고 있는 문제의 심각성인 것이다.<sup>13)</sup>

만일 한국의 7·5조 율동이 일본율조의 수용임에 틀림이 없다면, 문제는 윤율론적 쟁점으로 간단히 끝날 성질의 것이 아니다. 그것은 민족적 감정의 차원으로 확대되어 한국의 근대사와 민족적 자존심에 심각한 충격을 던질 수 있다. 일본적 율조의 토착화라면, 우리의 윤율체계가 구조적으로 일본 7·5조의 수용에 적절하다든지 어떻다든지 하는 문제들도 사실은 하나의 구차스런 방편기려에 지나지 않을 것이다. 그것의 수용과 정착이 식민지 상황에서 행해진 이상, 일본적 율조의 토착화는 결국 어떤 형태로든 일제가 한국인에게 지지른 정신적 수탈행위의 쓰라린 상흔일 수밖에 없기 때문이다.

이렇게 되면 결과적으로 7·5조 형태의 작품들은 일제에게 당한 정신적 간유의 현상이며, 이의 의미화에 힘써 온 비평가나 연구가 역시 정신적인 피해자일 수밖에 없다. 7·5조 율동 또한 우리들의 미의식으로부터 단연코 하루빨리 끌어내야 할 극복의 대상으로 고쳐 인식해야 할 것이다. 논리가 좀 단순화되고 단정적인 데로 흘렀지만, 7·5조 율동에 대한 우리의 이해가 일본적 율조의 수용이라는 대두리를 벗어나지 못하는 한 이러한 우려를 우리의 의식으로부터 완전히 털어낼 수는 없을 것이다.

11) 성기욱, 秦月詩의 律格的 位相, 《冠岳語文研究》2집 (1977. 12) p. 381.

12) 조지훈, 앞의 인용문.

13) 이러한 문계절과 문제 해결의 방향은 소위시의 윤율적 해석 문제와 관련하여 김윤석이 이미 제시한 바 있다. 『여기서 하나 문제가 되는 것은 秦月詩가 民謠調라 하지만 그의 主調低音이 7·5調 리듬이라는 점에 있다. 그것은 일본시의 리듬에 깊이 관계되기 때문이다. 이것이 어떻게 한국 민중의 「生의 리듬」에 정착될 수 있었는가와 문제는 심세한 파악을 기다려야 할 것이다. 4·4調에서 복잡해진 현실반영의 自足的인 발전과정이었는가 아니면 六堂 이후 도입된 일본식 歌歌의 자존이나와 문제는 리듬의 美學的 해명을 기다릴 수밖에 없다.』

金允植, 植民地の 虛無主義와 詩의 選擇 《韓國文學史論叢》(법문사, 1973) p. 169.

몇년 전 필자는 실제로 이러한 우더 때문에 고통받고 있는 한 향토시인을 만난적이 있다. 이미 그의 미의식 깊숙히 각인되어 있는 7·5조 율동이 빈번히 그의 작품에 판여하려 하지만, 일본 율조라는 인식 때문에 의식적으로 이를 배제해야 하는 고통을 겪고 있다고 그는 토로하고 있었다. 필자는 그때 상당한 충격을 받았었다. 그때까지만 해도 필자는 7·5조 율동을 일본율조의 수용으로 보면서 그것이 쉬게 한국적 운율체제로 동화될 수 있었던 까닭을 주로 구조적 동인에서 찾으려고 했던 것이다.<sup>14)</sup> 물론 이러한 필자의 생각이 전적으로 잘못된 것은 아니지만, 그러나 이런 식의 해결책이 얼마나 방편적인가는 미처 깨닫지 못한 때였기 때문이다. 적어도 7·5조를 일본율조의 수용이라는 이해의 태두리를 벗어나지 않는 한, 7·5조 율동에 대한 우리의 인식이 식민지적 피해의식으로부터 완전히 자유로울 수는 없으리라는 생각이 이 때부터 필자를 괴롭히기 시작했다. 동시에 7·5조 율동이 전통적인 한국적 율조로 느껴질만큼 우리의 미의식 깊숙히 각인되어 있다면 거기에는 분명 일본율조의 수용 이상의 다른 까닭이 있으리라는 확신도 겹하여 굳혀가기 시작했다.

동일 대상에 대한 직관적(감성적) 인식과 논리적 인식의 내용이 서로 상충되거나 모순현상을 보일 때, 진실성은 오히려 직관의 편에서 있으리라는 믿음은 필자만의 독단적 견해로 보이지 않을 것이다. 7·5조 율동에 대한 우리의 인식 역시 오류는 감성 쪽이 아니라 우리의 논리적 인식 내용에 있을 것이다. 말하자면 진실성은 한국의 7·5조 율동을 외래(일본)율조로 추론해 내는 쪽보다 한국적 율조로 직관하는 쪽에 더 가까이 놓여 있을 것이며, 이러한 심증은 결코 우연의 탓으로만 돌릴 수 없을 것이다. 따라서 앞으로 이 글이 어떤 방향으로 전개될 것인가는 분명하다. 일본율조의 수용이 아닌 다른 까닭을 논리적으로 밝혀 낼 수만 있다면, 우리는 오히려 식민지 시대의 망령을 떨치고 뱃뿔이 7·5조 율동의 아름다움을 즐길 수 있을 것이다.

7·5조 문제에 대한 지금까지의 견해들을 종합해 가면서, 이러한 소망을 얻기 위해 우리는 다음과 같은 과제에 단계적으로 접근해 나가야 할 것이다.

(1) 7·5조 율동의 율격적 개념은 일본의 그것과 같은가 다른가.

14) 그러한 시도의 한 단면이 <素月詩의 律格的 位相> (천악어문연구 2집, 1977)에 나타나 있다.

- ② 7.5조 율동의 외래적 원천은 일본만인가 아닌가.
- ③ 7.5조 율동의 전래적 원천은 어느 정도까지 추적할 수 있는가.
- ④ 7.5조 율동은 어떠한 형성의 경로를 밟으며 양식화되는가.

## II. 칠오조 율동의 비칠오조성

한국의 7.5조 율동을 일본 7.5조와 달리 파악해야 할 근본적인 이유는 한국과 일본 7.5조 사이에 보이는 율격적 개념체계의 차이에서 찾을 수 있다. 이는 궁극적으로 두 민족이 지닌 율격체계의 다름에 연유한 것으로서, 여러 선학들의 노력으로 상당부분의 문제가 이미 밝혀지는 성과를 올리고 있다.

그러나 논자에 따라 한국의 7.5조에 대한 율격적 개념을 달리 규정하는 경우도 있기 때문에, 우선 이에 대한 전반적 양상을 살피면서 점차적으로 문제의 핵심에 접근해 들어가는 것이 순서일 것 같다. 크게 보아서, 한국의 7.5조 율동에 대한 율격적 인식은 그 원천을 일본 7.5조에 두면서도 관점에 따라 두 갈래의 상이한 양상으로 대립되고 있다. 그것은 한국의 7.5조 율동이 일본 7.5조의 완전한 이식현상인가 한국적인 굴절현상인가에 대한 해석이 논자에 따라 일치하지 않는 데서 오는, 7.5조 율동의 율격적 개념 이해를 둘러싸고 나타나는 대립적인 두 견해라고 할 수 있다.

7.5조 율동을 일본 7.5조의 직접적인 이식으로 보는 견해는 그 역사가 가장 오래다. 일찌기 1920년대에 7.5조 율동이 일본적 외래율조임을 지적할 당시부터 있어온 것이다. 말하자면 이 때부터 7.5조 율동을, 7음절과 5음절 단위의 고정된 음절적 규칙성을 지니고 있는 일본의 7.5조가 그대로 우리에게 이식되어 정착한 율격형태로 인식하기 시작했던 것이다. 초기부터 이미 7.5조 율동을 「7.5조」라고 이름붙여 부르기 시작했던 사실도 이러한 의식이 직접 반영된 결과이다.

당시로 보아서, 한국의 7.5조 율동을 일본 7.5조의 이식으로 이해했던 것은 이에 대한 면밀한 분석이나 논리적 검토의 과정을 거처서 얻어낸다는 의식 이전에, 자연스럽고도 당연한 현상으로 받아들이는 선형논리에 입각한 결과라 할 수 있다. 이 시대의 문화적 상황이나 율격론적 이해의 수준으로

서는 그렇게 인식하는 외에는 달리 어떤 이해의 태도도 있을 수 없는 형편이었기 때문이다. 식민지 상황 하에서 일본 문화의 영향력이나 문화적 침식의 실태가 어떠했는가와 같은 일반론을 끌어 들이지 않더라도, 이에는 그렇게밖에 인식할 수 없는 두 가지의 직접적인 요인이 놓여 있다.

그 하나는, 한국의 근대시 형성과정에서 보이는 7·5조 유행의 유행 현상이 일본의 근대시 형성 과정에서 보이는 일본 7·5조의 그것을 모델로 한 것임을 부인할 수 없는 데서 찾을 수 있다. 육당을 비롯한 개화기의 창가나 선체시 운동이 일본의 그것을 모델로 한 것임은 여러 선학들에 의해 이미 밝혀질대로 밝혀진 사실이고, 이를 계기로 7·5조 유행이 널리 유행되기 시작한 사실 역시 일본이나 우리나라 그 사정이 같다. 더우기 이의 유행이 일본 학계나 일본 유학의 경로를 통해 들어온 일본 7·5조의 영향이 상당한 계기를 형성했던 만큼,<sup>15)</sup> 이 시기는 한국의 7·5조 유행을 일본 7·5조와 동질적인 것으로 인식하기에 충분한 여건이 조성되어 있었던 것이다.

다른 하나로서, 이보다 중요한 요인은 당시 우리 시가의 운율에 대한 윌격론적 이해가 일본 운율론의 영향을 직접 받은 자수율론에 입각하고 있었다는 사실에 있다. 일본 시가의 윌격유형이 전형적인 음절율이듯, 우리 시가의 윌격유형 역시 글자수(음절수)의 규칙성으로 모든 윌격적 현상을 설명할 수 있다고 믿는 자수율(음절율)적 이해가 이 시기 우리 시가 윌격에 대한 일반적인 인식이었다. 따라서 일본의 그것처럼 3·4조나 4·4조, 혹은 6·6조나 8·8조식의 윌독법이 널리 통용되던 풍토에서, 7·5조의 윌독을 일본 7·5조와 동질적인 것으로 인식하는 것은 당시로서는 하나의 자연스런 귀결이라 할 수 있다.

1950년대 이후 우리 시가 윌격의 자수율적 이해가 안고 있는 모순이 밝혀지면서 이에 대처한 새로운 윌격체계의 정립을 위한 노력이 진척되자, 이러한 맹목적 이해의 부당성도 자연히 드러나기 시작했다. 그러나 우리 시가의 윌격체계가 일본의 그것과 질적으로 다르다는 인식이 널리 일반화되는 가운데서도 7·5조 윌독이 일본 7·5조의 이식이라는 견해만은 오늘날까지 여전히

15) 개화기 일본 7·5조의 이입과정에 관한 구체적인 양상은 윤장근의 <개화기 시가의 律性에 관한 分析的 考察> (앞의 논문) pp.115-118을 참고.



사라지지 않고 있다. 이 견해를 지키는 쪽에서는 한국의 7·5조 율동이 일본 7·5조의 이식이 분명하다는 확신을 전제로 이를 우리의 전통적 율격양식과는 다른 성격의 율격형태로 이해해야 한다는 입장을 취하고 있는 것이다. 초기의 이식론과는 이해의 차원을 달리하고 있기는 하지만, 한국의 7·5조 율동을 일본 율조의 이식으로 보는 점에서는 명백히 초기의 이식론과 맥을 대고 있다. 곧 전통적 율격양식을 자수율적으로 파악하려는 것은 부당하지만, 7·5조 율동만은 일본 7·5조의 이식이기 때문에 마땅히 자수율적으로 이해해야 한다는 논리에 입각하고 있는 것이다.

7·5조 율동을 일본 7·5조의 굴절현상으로 인식하려는 견해는 물론 우리 시가의 율격적 개성에 눈뜨기 시작한 1950년대 이후, 초기 이식론의 반성으로서 나타났다. 그리고 이러한 인식을 가능하게 했던 이론적 기반 역시 1950년대 이후 우리 시가 율격의 기층단위를 음절이 아닌 음보로 설정하는 새로운 체계의 율독법에 두고 있다.<sup>16)</sup> 말하자면 한국의 7·5조 율동은 일본 7·5조의 수용이기는 하지만, 수용되는 과정에서 우리 시가의 율격체계로 재편된 다른 성격의 율격모형이라는 것이 이 견해의 요지인 것이다.

이러한 인식의 첫 계기를 연 것은 조지훈에 의해서이다. 그는 7·5조가 일본 율조임을 지적하는 자리에서, 『7·5조는 4·3·5조 또는 3·4·5조로 분석되는 1구 3음보』<sup>17)</sup>임을 처음으로 밝히고 있기 때문이다. 이는 곧 한국의 7·5조 율동을 7자와 5자 단위로 분석하는 일본식 율독법을 벗어나서 3보격으로 파악한 최초의 인식인 것이다. 이를 계기로 7·5조 율동을 일본과는 다른 성격의, 우리 시가의 율격체계 내에서 이해하려는 노력이 점차 확산되기 시작하여 상당한 진전을 보이고 있다.<sup>18)</sup>

사실 이러한 견해는 오늘날 상당한 설득력을 얻고 있다. 한국의 7·5조 율동은 일본의 그것과 표면적 유사성이 크기는 하지만, 그렇다고 그 유사성이 양자를 동질적인 율격개념으로 이해할 만큼 율격론적 의의가 강한 것은 아

16) 이러한 전환은 정병옥의 <고시가 율음론 서설> (1954)이 발표되면서 시작된다.

17) 조지훈, <半世紀의 歌謠文化史>, 앞의 책, p. 322.

18) 이러한 노력이 가장 확실한 자리를 얻고 있는 경우는 김수업의 소월시의 율격파악, 《상한 이재수박사 환력기법논문집》(1972)에서이다. 그러나 그는 이 논문에서 소월시의 7·5조 율동과 일본 7·5조가 율격적으로 다른 구조임을 밝히면서, 소월시의 7·5조 율동이 일본 율조의 굴절임을 부정하고 우리 고유의 율동이라는 결론을 도출해 내고 있다.

니다. 표면적 유사성에도 불구하고 양자는 오히려 그 질적 특성을 달리하는 상이한 율격적 성격을 더 뚜렷이 보이고 있다. 지금까지의 연구성과를 토대로 양자가 보이는 율격적 성격의 차이를 정리해 보이면, 한국의 7·5조 율동이 일본의 그것에 비해 얼마나 비철오조적인가를 충분히 인식할 수 있을 것이다.

이 장의 서두에서 이미 전제한 바와 같이, 양자의 율격개념을 달리 파악해야 할 근본적인 이유는 한국과 일본 두 민족이 지닌 율격체계의 다름에까지 거슬러 올라간다. 일본 시가의 율격은 음절수의 규칙성에 따라 그 율격모형이 결정되는 음절율이지만, 우리 시가의 율격은 음보의 크기와 수의 규칙성에 따라 그 율격모형이 결정되는 음량율인 것이다. 따라서 일본 시가 율격의 기층단위가 음절이라면 우리 시가 율격의 기층단위는 음보다. 뿐만 아니라 음보의 형성은 음절만이 아닌, 음절과 장음·정음(구성자질) 및 율격휴지(분할자질) 등 율격 형성 자질의 실현을 거쳐서 이루어진다.<sup>19)</sup>

그러므로 우리 시가의 율격체계 안에서 7·5조 율동을 분석한다면, 음절의 수는 율격 개념의 인식에 주변적인 기능을 수행하는 이상의 율격론적 의의를 지닐 수가 없다. 음절수로서는 7·5조 율동의 규칙성을 설명해 낼 수가 없기 때문이다.

(1) 우리집이시어머니	염채두종아	8·5
저갈난결날구서	날테레왔나	7·5
날테레왔결랑	북지나말지	6·5
요리뷰덧조리뷰덧	콩뷰덧하베	8·5

《한국구비문학대계 4-2》, 390면 (띄어쓰기 필자)

위의 자료 (1)을 7·5조 율동이 아니라고 부인할 사람은 아마도 없으리라. 그러나 오른쪽에 헤아려 쓴 음절수를 보면, 7자 5자 단위로 이루어진다는 7·5조의 규칙에 맞아떨어지는 예는 단지 둘째 행 한 곳 뿐이다. 첫째와 네째 행은 8자 5자 단위이고 셋째 행은 6자 5자 단위인 것이다. 말하자면 음절수로서는 어떤 형태로도 이 자료의 율격적 규칙성을 설명해 낼 수가 없다.

19) 이에 관한 구체적인 것은 필자의 韓國詩歌의 律格體系研究, 《國文學研究》48집 (서울대 대학원, 1980), pp.39--76 참고.

그러면서도 우리의 내면화된 율격적 직관으로서는 이를 규칙성을 지닌 7·5조 율동으로 감지하게 된다.

까닭은 이 7·5조 율동 역시 규칙성의 기준이 음절수가 아니고 음보의 수와 크기라는 사실에서 풀린다. 우리 시가의 율격체계 안에서 볼 때 위의 자료는 사실 두 개의 반행 단위로 율독한 예에 지나지 않는다. 안팎을 돌로 나누어 기층단위인 음보의 단위로 율독하면 자료 (1)은 일차적으로 아래와 같이 음보의 수에 있어 정연한 규칙성을 지니게 되는 것이다.

(1 a)	우리집이	시어머니	엄체두 좋아	3
	저잘난걸	남구서	남테레왔다	3
	남테레	왔걸랑	뷰지나말지	3
	요리뷰듯	소리뷰듯	콩뷰듯하베	3

오른쪽에 헤아려 쓴 음보의 수에서 보듯, 이 자료의 7·5조 율동은 각 행이 모두가 3개의 음보로 이루어지는 3보격이다. 음절수로서 찾을 수 없었던 규칙성이 이처럼 음보의 수에서 비로소 발견될 수 있는 것이다. 그러나 규칙성의 발견은 이에서만 그치는 것이 아니다. 이렇게 율독하고 보면, 음보의 크기에 있어서까지 각 행은 정연한 규칙성을 지니고 있는 것이다. 음보를 형성하는 기저자질인 음절과 장음·정음의 실현양상을 살펴보면, 이 자료는 아래와 같이 율독할 수 있기 때문이다.

(1 b)	우리집이	시어머니	엄체두 좋아	4·4·5
	저잘난걸	남구서	남테레왔다	4·4·5
	남테레	왔걸랑	뷰지나말지	4·4·5
	요리뷰듯	소리뷰듯	콩뷰듯하베	4·4·5

(1 b)에서 보는 바와 같이 각 행은 음보의 크기에 있어 일정한 규칙성을 지닌다. 어느 행이나 첫째 음보와 둘째 음보는 4모라로 이루어지는 4음격 음보이고, 셋째 음보 역시 5모라로 이루어지는 5음격 음보인 것이다. 즉 오른쪽에 밝힌 음보의 크기에서 보듯이, 모든 행은 4음격 음보 두 개와 5음격 음보 한 개로 형성되는 일정한 규칙성을 보이고 있는 것이다.

이 정도의 율독 양상만 보더라도 한국의 7·5조 율동이 일본 7·5조의 율격 개념과 얼마나 다른가는 충분히 알 수가 있을 것이다. 7·5조 율동은 7자 5

자 단위의 일본적 울격개념으로서는 설명이 불가능한, 두 개의 4음격 음보와 한 개의 5음격 음보로 이루어진 4·4·5 음 3보격이다. 이는 우리 시가 울격의 구조 체계상 질적으로 다른 두 종류의 음보(크기가 다른 4음격 음보와 5음격 음보)로 형성되는 3보격이라는 점에서, 같은 종류의 음보로 형성되는 3보격들과도 대비된다. 때문에 이는 같은 종류의 음보들로 이루어지는 동량 3보격과도 구별하여 총량 3보격이라 부르는 것이 가장 좋을 것이다.

총량 3보격(4·4·5음 3보격)은 7·5조식 논법으로는 7·5조, 8·5조, 6·5조라 부를 수밖에 없는 여러 울동형들을 모두 감싸서 일정한 질서 아래 재편할 수 있는 포용력을 지니고 있다. 이들은 실상 장음과 정음의 울격적 기능으로 말미암은 울동적 다양성의 조성 결과에 지나지 않기 때문에, 모두가 총량 3보격이 지시하는 울격규칙대로 실현되는 전형적인 규범울문들이다. 7·5조 8·5조 6·5조라 부르는 울동 형태들은 사실 총량 3보격의 하위유형으로서 아래와 같이 분류해야 마땅하다.

- ㉮ 자유형
- ㉯ 4·4·5음절형
- ㉺ 3·4·5음절형
- ㉻ 4·3·5음절형
- ㉼ 3·3·5음절형

음절의 실현 양태를 중심으로 살핀다면 ㉮의 자유형은 위의 자료 (1)~(1b)에서와 같이 한 자료안에서 음절의 실현에 일정한 틀이 없는 자유로운 음절 형태이고(단 세째 음보는 어느 때나 5음절로 고정되는 경향이다), 나머지 ㉯~㉼는 음절의 실현까지 일정한 규칙성을 띠는 음절 정형적 형태들이다. 따라서 음절 정형성을 보이는 경우, 8·5조라 불리는 것은 총량 3보격의 4·4·5음절형을 잘못된 개념으로 인식한 결과이고, 7·5조라 불리는 것은 3·4·5음절형이나 4·3·5음절형(또는 두 형태를 섞어 쓴 자유형)음, 6·5조라 불리는 것은 3·3·5음절형을 잘못된 개념으로 인식한 결과에 지나지 않는다.

이제에서 우리는 한국의 7·5조 울동을 일본적 용어인 「7·5조」라 부르는 것이 얼마나 큰 잘못인지도 분명히 인식할 수 있다. 7·5조적 성격과 거리가 먼 총량 3보격을 「7·5조」라 부르는 일은 아무리 우리 귀에 익숙한 이름이라

하더라도 마땅히 「총량 3 보격」으로 고쳐 불러야 할 잘못된 타성이다. 그것이 비록 일본 7.5조의 수용이라 하더라도, 이미 우리의 율격체계 속에 재편된 이상 그것은 우리 식의 율격양식이기 때문이다.

그러나, 7.5조라 불러주는 이 총량 3 보격은 과연 오늘날 통념으로 굳어지고 있듯 일본 율조의 수용일까. 과연 우리는 율동감각조차 일본의 그것에 침식당하고 말았을까.

### Ⅲ. 외래율조 수용론의 전망과 한계

사실 총량 3 보격(7.5조 율동)이 일본 7.5조의 수용이라는 견해는 실증적 근거를 뒷받침으로 하고 있기 때문에 좀체로 흔들릴 것 같지가 않다. 지금까지 이의 수용양상에 관한 연구의 경향을 보면 대체로 문헌적 자료를 바탕으로 한 실증적 차원에서 일본 7.5조의 수용임을 입증해 내고 있기 때문이다. 이들의 주된 관심은 7.5조를 최초로 수용한 시기가 언제이며 누가 쓴 어떤 작품인가를, 문헌을 통해 찾아서 그 수용 경로를 밝혀려는 쪽에 두어져 있다.

이에 대하여 가장 일찌기부터 널리 알려진 통설로는 한국의 7.5조 율동(총량 3 보격)이 1908년 육당 최남선에 의해 씌어진 <경부털도노래>에서 비롯되었다는 견해다. 육당이 이 무렵부터 일본 창가와 신체시의 영향을 받아 <경부털도노래>류의 장편 창가와 <海에게서 少年에게>류의 신체시를 창작하기 시작했던 사실에 비추어 보면, 이보다 앞선 자료가 발견되지 않는 한 그 가능성은 대단히 짙다. 육당 스스로 <경부털도노래>를 일본 명치시대의 노래를 본받은 것이라고 술회하고 있을 뿐만 아니라<sup>20)</sup> 그 창작동기나 유행을 일본창가에서 쉽게 찾아 볼 수 있는 점<sup>21)</sup>에서, 그리고 작품 역시 일본 7.5조와 음절적으로 일치하는 4·3·5음절형의 총량 3 보격 형식으로 일관되기 때문에 일본 율조의 수용임은 의심할 여지가 없다.

#### (2) 우렁타계 토하난 귀덕소리에

20) 송민호, 開化期 詩歌史上의 唱歌, 《亞細亞研究》24집 (1955. 11), p. 50.

21) 정환표, 《辭國現代詩文學史》(연지사, 1974), p. 235.

남대문을 등디고 지나나가지  
 팔니부난 바람의 형세갓호니  
 날개가딘 새라도 못사르겠네

최남선《경부철도노래》의 앞부분 (육당전집 5, 347면)

그러나 한국의 7·5조 율동이 〈경부철도노래〉로부터 비롯된 것이 아님은 개화기 시대 시가 자료에 대한 문헌적 검토가 더 면밀히 실행되면서 곧 밝혀지기 시작했다. 윤장근은 육당의 〈경부철도노래〉보다 1년이나 먼저 앞서 1907년 4월에 창작된 〈運動歌〉를 황성신문으로부터 찾아내고 있다.<sup>22)</sup>

(3) 大韓帝國 光武日月 富強安泰  
 國民教育 普及홍에 專在홍일세  
 우리덜은 德을타고 知能發호야  
 文明開國 先導者가 되야봅시다

金有澤 〈運動歌〉의 앞부분 (皇城新聞), 1907 4.26)

모두 33행에 걸치는 이 창가는 『各官公私立學校의 運動歌가 一致되지 못함으로 學部에서 各學校에 頒布次로 運動歌를 軍部主事 金有澤氏에게 委託호야 軍樂及 踏步에 應호야 淸雅히 製述』<sup>23)</sup>한 것으로서, 〈경부철도노래〉와는 다른 율동인 4·4·5음절형(8·5조)의 총량3보격 형식으로 일관된다. 이를 근거로 윤장근은 8·5조나 6·5조를 7·5조의 아류로 규정하고 일본 7·5조가 1906~7년 경 일제의 학제에 묻어 들어왔음을 아래와 같이 마무리 지우며 밝히고 있다.

七·五調의 由來는 원래 日本의 傳統詩歌의 律調中 一部였는데 和歌에서 新體詩로 계승되어 定型化되었다가 1880年代에 唱歌의 歌詞와 習合하여 流行해 내리오던 것을, 우리나라에는 1906~7년 경 日帝의 學制에 묻어 들어왔고, 이어 1908년 〈京釜鐵道歌〉로서 널리 普及되어 그 후의 唱歌 rhythm의 표준이 되었던 것이다.<sup>24)</sup>

이러한 논리는 신문만 아니라 개화기 시대의 잡지들까지 검토한 김영철의 연구에 의해 더 큰 확실성을 얻고 있다. 그는 〈운동가〉보다 더 앞서 발표된

22) 尹長根, 開化期 詩歌의 律性에 關한 分析的 考察, 《亞細亞研究》39호 (1970) pp. 116—118.

23) 《皇城新聞》1907. 4.26일자.

24) 윤장근, 앞의 논문, p. 118.

7·5조 율동(총량 3보격)의 작품을 《西友》지(西友學會의 기관지)에서 두 편이나 찾아내어, <경 부털도노래> 이전에도 일본 7·5조를 수용한 창가가 이미 불리어지고 있었음을 더욱 확실히 논증해 내고 있기 때문이다.<sup>25)</sup> 그가 찾아낸 자료는 1907년 2월 발표된 宋在燁의 <新年祝歌>(《西友》3호)와 같은 해 3월 발표된 金有鐸의 <西友師範學校 學徒歌>(《西友》4호)인데, 이들은 <운동가>처럼 정인한 7·5조 율동(특히 4·4·5음결형)을 보여주지는 않지만 전체에 걸쳐 7·5조 율동이 지배적인 위치를 차지한다는 점에서 그 자료적 의의는 결코 <운동가>에 뒤지지 않는다. 이의 율동적 양상을 이해하기 위해 <신년축가>의 일부만 보이면 아래와 같다.

(4) 新年	元朝	賈李春風에
一炷香	萬歲盃	先祝吾聖皇
南山의	松栢은	鬱鬱蒼蒼코
漢江의	流水는	浩浩洋洋음
瑞雲	和風	亞東韓半島
太極章旗	빛는곳에	家家歡呼聲
韓雖	舊邦이나	其命維新은
皇天이	仁愛하샤	眷佑我東方
新年을	當하여	新精神으로
上下가	合心하여	進步히보세

宋在燁 <新年祝歌> 첫머리 (《西友》3호, 1907. 2)

따라서 한국의 7·5조 율동(총량 3보격적 율동)을 일본 율조의 수용이라는 입장에서, 실증적 자료를 근거로 지금까지 찾아 올라간 가장 이른 수용의 시기는 1907년이다. 이를 일본 학제와 관련시켜 추론한다면, 윤장근의 논리대로 그 시기는 대강 1906~7년 경 전후로 어림잡을 수 있을 것이다. 이로 보아 앞으로 새로운 자료와 수용의 통로가 발견되어 이의 수정이 불가피하게 되더라도, 일본 7·5조의 수용이라는 문맥에서 살피는 한 그 시기는 아무런 거슬러 올라가야 1900년 이전까지 올라갈 수는 없을 것이다. 다시 말해 일본 율조 수용론적 입장에서 우리가 거슬러 올라갈 수 있는 총량 3보격적 율동(7·5조 율동)의 수용 시기는 그 상한선을 아무리 올려잡아야 1900년 이전

25) 金永喆, 開化期の 詩歌研究, 《現代文學研究》17집 (서울에 대학원, 1975) pp. 91-94.

까지 울려잡을 수는 없을 것이다. 따라서 총량 3보격적 울동의 자료도 당연히 그 이전에는 발견되지 않아야 이치에 맞다.

그러나 실제 나타나는 자료적 현상은 그렇지 않다. 총량 3보격적 울동을 보이는 자료는 1907, 8년이 아니라 1900년대 이전으로 내려가서까지 찾을 수 있기 때문이다. 우리는 그것을 1890년대에 처음으로 간행되기 시작한 기독교 찬송가집들에서 발견할 수 있다. 1890년대에 몇 차례 판을 거듭하면서 간행된 《찬미가》(1892년 초판), 《찬양가》(1894년 초판), 《찬성시》(1895년 초판) 등 세 종의 기독교 찬송가집들에는 아래 자료(5)와 (6)에서 보는 바와 같이 정연한 총량 3보격 형식을 취하는 작품까지도 이미 존재하고 있었던 것이다.<sup>26)</sup>

- |          |      |       |
|----------|------|-------|
| (5) 등모들아 | 항늘경조 | 지금보아라 |
| 도으심을     | 나타내여 | 이결지어다 |
| 진을직혀     | 나논오비 | 예수말하니 |
| 하늘까지     | 되담홀길 | 은혜로아베 |
| 대걸이사     | 단압서고 | 오느길보라 |
| 우리동모     | 모든담력 | 거위다갓베 |
| 진을직혀     | 나논오비 | 예수말하니 |
| 하늘까지     | 되담홀길 | 은혜로아베 |

《찬양가》 78장 제 1, 2절 (1894, 초판본)

- |          |      |       |
|----------|------|-------|
| (6) 인조하신 | 통삼압회 | 남편케하세 |
| 굴복하고     | 회기하니 | 밋음줍소서 |
| 쥬—어✓     | 쥬—어✓ | 내음성듯게 |
| 다른사름     | 오라홀베 | 변리지말게 |

《찬양가》 65장 2절 (1894, 초판본)

여기에서 보이는 총량 3보격적 울동이 일본 7·5조의 수용이 아님 것임은 우선 지금까지의 논의 과정으로서도 충분히 짐작할 수 있는 바다. 일본 문조 수용론적 입장으로서는 그 가능성의 상한선을 훨씬 넘어선, 1894년도에 간행된 자료에서도 이처럼 《성부님도노래》나 《운동가》와 동일한 총량 3보격 형식의 작품들이 이미 썩어지고 있었기 때문이다. 그러나 더 확실한 근거는

26) 1890년대의 이들 찬송가집에 대한 지리적인 검토는 김명철, 開化期 詩歌史에 있어서의 初期 韓國讚頌歌의 位置, 《亞細亞研究》 42호. (고려 아세아문제연구소, 1971) pp. 49—106 참조.



이 시기의 자료를 둘러싼 지지적 증거를 통해서 보다 실증적으로 제시할 수 있다.

그것은 먼저, 이 시기 총량 3 보격적 자료가 들어있는 《찬미가》 《찬양가》 《찬성시》의 찬송가 작품들이 거의 모두 영미 찬송가의 번역이라는 사실에서 살필 수 있다. 김병철의 조사에 의하면 세 찬송가집에 수록되어 있는 찬송가의 국적별 번역 양상은 아래 <표 1>과 같은 분포를 보이고 있다.<sup>27)</sup>

<표 1>

찬송가집	번역 찬송가						창작 찬송가			미상	총 계
	영국	미국	성서	독일	일본	소계	한국	외국 선교사	소계		
찬양가	79	23	2			104 (89%)	9		9 (8%)	4 (3%)	117 (100%)
찬미가	54	15	1	1		71 (88%)	4	2	6 (7%)	4 (5%)	81 (100%)
찬성시	33	22	16		1	73 (88%)	1	2	3 (4%)	7 (8%)	83 (100%)

위의 <표 1>에서 보듯이 번역 찬송가의 양은 각 찬송가집마다 전체의 90%에 육박하는 압도적인 비중을 차지하고 있다. 더우기 이들 번역 찬송가는 거의 모두가 영어 찬송가를 국역한 것이기 때문에 일본 율조와는 직접적인 관련을 가지고 있지 않다. 일본 작가 奥野正綱의 작품이 유일하게 《찬성시》에 한 편 번역되어 있으나, 이 역시 그 율격형태가 7·7조이기 때문에 일본 7·5조의 수용 문제와는 아무 관련도 없다. 게다가 이 번역 작업에 참여한 번역자들이 영어를 모국어로 사용하는 외국 선교사와 이들을 보조한 한국인들이었으므로<sup>28)</sup> 일본과의 관련성은 더욱 거리가 멀다.

이 시기의 번역 찬송가가 일본과는 무관한 영어 찬송가의 직접적인 번역임을 입증하는 더 구체적인 증거는 찬송가 악보와 영어로 된 가사, 그리고 번역된 우리말 가사를 함께 비교할 때 확보할 수 있다. 일반적으로 찬송가는 악보의 음표와 영어 찬송가 가사의 음질이 서로 일치하도록 작곡되거나

27) 김병철, 위의 논문, pp. 71-79의 조사 자료를 필자가 종합한 것임. 이 조사의 자료는 《찬양가》 초판본(1894년) 117편, 《찬미가》 재판본(1895년) 81편, 《찬성시》 재판본(1898년) 83편이다.  
28) 이 시기 찬송가 번역자의 양상에 관해서는 Albert Schmid, 讚頌歌의 初期創 翻譯에 關한 研究 (고대대학원석사학위논문, 1972) pp. 9-13 참고.

작사되어 있는것이 보통이다. 이에 따라 우리말 가사로 번역하는 작업 역시 악보의 음표와 영어 가사의 음절에 1대 1로 대응하도록 글자수를 하나하나 맞추어 번역해 나가는 원칙을 고수하고 있다. 예를 들어 미국의 워너부인 (Anha B. Warner)이 1859년에 지은 찬송가 <Jesus loves me! This I know>의 첫머리를, 악보와 원작 가사, 그리고 세 찬송가집의 우리말 번역 가사 순서로 함께 보이면 이렇하다.<sup>29)</sup>

Jesus loves Me! This I know

(원곡사) Je sus loves me! this I know, For the Bi-blic tells me so:  
 (찬미가) 유 스 랑 너 알 리 는 영 서 만 숭 본 영 령  
 (찬양가) 예 수 나 모 스 랑 호 성 경 에 만 숭 경 이  
 (찬성사) 예 수 스 는 호 설 은 거 속 들 려 만 일 리

악보의 음표와 원작 가사의 영어 음절이 1대1로 대응하는 7음절 정형의 두 행이 짝을 이루고 있음에 따라, 우리말 번역도 이에 똑같이 맞추어 7자 7자씩의 음절적 정형을 이루게 번역하고 있다. 이 시기의 세 찬송가집에 수록된 우리말 가사의 철저한 음절 정형적 경향들(예컨대 8·6, 8·8, 7·7, 11·11, 12·11 음절 정형 등)은 모두가 이처럼 악보나 영어 가사의 음절수에 맞추어 번역한 데서 오는 결과인 것이다. 이러한 번역의 태도는 《찬송가》를 편찬하면서 쓴 언더우드(H. G. Underwood)의 서문에서도 잘 나타나 있다.

또 이 도는 조선에 곡요를 맞게하야 직 한 권을 받드러시니 이 책에 있는 찬미 가 다 혼 사슴의 번역혼 거시 아니라 여러 사름이 번역하야 모화 둔 거시오 이 중에 예 스 메 이 십 구 메 삼십 팔 데 륵십 일 데 구십 삼 데 일백 십 삼 데 일백 십 오 는 다 조선사름이 지은 거시니 그러나 곡요를 맞게하랴 훈츨 글조가 명훈 수가 잇고 조음도 교하정타이 잇서서 언문조 교더가 범에 들릴 것이 잇스니 ……<sup>30)</sup>(잊겼 편자)

1890년대의 찬송가집들에서 보이는 총량 3 보격적 울동 역시 이러한 번역

29) 김병철, 개화기 시가사상에 있어서의 초기 한국찬송가의 위치, 앞의 책 p.85 재인용.  
 30) 《찬양가》(1896, 재관본) 서문

의 원칙에 따랐던 결과 나타난 현상이다. 가령 앞서 들었던 자료(5)에서 보더라도 이의 율격적 기저를 이루고 있는 4·4·5음절형의 총량 3 보격 형태는 노래의 악보에 일치하는 영어 가사의 음절수에 맞추어 번역한 결과물이다. 즉 미국의 블리스(Philips Bliss)가 1871년에 창작한 <Ho! my comrades, see the signal>의 번역 찬송가인 자료(5)는, 원작의 기초형식인 8음절행과 5음절행의 교차형(8·5조)에 맞추어 작곡한 아래와 같은 4분의 2박 네 마디의 악곡형식 때문에 4·4·5음절형의 정연한 총량 3 보격적 율동을 보이게 된 것이다.

동 모 들 아 하 늘 정 쯔 지 금 보 아 라  
 도 으 십 을 나 타 내 여 이 권 지 어 다  
 진 율 직 려 나 눈 오 비 예 수 탈 항 니  
 하 늘 으 지 니 답 후 길 은 해 모 항 비

이러한 사정은 《찬성시》 44장에서 보이는 아래 자료(7)과 같은 총량 3 보격적 율동을 통해서 더 구체적으로 살필 수 있다.

- (7) 유스랑— 항시나√ 나도스랑코  
 십자가에 죄—를√ 속항여주고  
 이전—√ 사랑보다 더사랑항오  
 이전—√ 사랑보다 더사랑항오

이 찬송가는 영국의 애년(Anon)이 1864년에 지은 〈My Jesus, I love thee〉의 번역으로서, 기실은 원작의 11음절행 형식에 맞추어 작곡한 악곡형식을 우리말 가사로 번역하면서도 그대로 따랐던 결과가 (7)과 같은 형태의 총량 3보격적 울동으로 나타나게 된 것이다. 각 음보마다 실현되는 음절직양상은 다르지만 행마다 실현된 음절수를 헤아려 보면 어느 행이나 모두 11음절로 고정되어 있음은 바로 이런 까닭으로 말미암은 것이다. 따라서 이의 우리말 번역 원칙은 각 행을 11음절로 짜맞추어야 한다는 데에만 두어져 있으므로, (7)에서처럼 굳이 총량 3보격적 울동을 조성하도록 번역해야 할 필연적인 까닭이 있는 것은 아니다.

실제로 우리는 같은 작품인 이 〈My Jesuse, I love thce〉를 (7)과는 전혀 다른 성격의 울동감을 조성하도록 번역하고 있는 예를 《찬양가》 26장과 《찬미가》 62장을 통해 직접 목격할 수 있다.

(8) 나예수스랑	날스랑	훈겔새	11
십자가로	속랑훈	잡술내고	11
머리에	가새관울	쓰섯시니	11
절사랑보다	지금스랑	더휘	11

《찬양가》 26장 제2절 (1894, 초판본)

(9) 예수랑	훈시니	나도스랑훈오	11(12)
십자가에	죄볼	속헌여주고	11
또가새관	밧으니	스랑훈오	11
이전	스랑훈되	더스랑훈오	11

《찬미가》 62장 제2절 (1895, 재판본)

오른쪽에 헤아려 쓴 음절수에서 보듯이 행 전체의 음절수만 원작과 마찬가지로 11음절로 통일되어 있을 뿐 그 울동적 현상은 제각기 다르다. (9)는 어느 정도의 총량 3보격적 울동감을 조성해 내고 있으나 (7)보다는 약하고 (8)은 완전히 거리가 멀다.<sup>31)</sup> 동일한 번역의 원칙을 가지고 동일한 작품을 번역하는 데 있어서도, 이처럼 번역자에 따라 각기 다른 운율형태를 취한다는 사실은 곧 무엇을 뜻하는가. 이 문맥에서 우리가 주목할 바는 단 한 가

31) 자료(7)과 (9)의 번역이 유사한 까닭은 《찬성시》와 《찬미가》가 모두 Mrs. Bairs를 번역가로 밝히고 있는 데 근원을 두고 있다. 아마도 베이스 여사가 번역한 것을 지문으로 두 찬송가 집권자가 다시 윌백했기 때문이라.

지다. 언더우드가 『곡요를 맞게 하라 혼죽 글자가 덩훈 수가 있고』라고 했듯이,<sup>32)</sup> 그것은 이 시기의 번역 찬송가에 보이는 시형식이 영미 찬송가의 악곡형식에 철저히 얽매인 결과물이라는 사실이다. 따라서 1890년대의 찬송가에서 발견되는 총량 3 보격적 율동은 영미 찬송가의 영향 아래 생성된 현상이지 결코 일본 7.5조의 영향에 의한 산물은 아니다.

여기에서 우리는 총량 3 보격적 율동(7.5조 율동)에 대한 우리의 인식을 새로운 시각을 가지고 재정립해야 할, 전환의 시점에 와 있음을 깨달을 수 있으리라. 총량 3 보격을 일본 7.5조의 수용이라고 믿었던 완강한 통변의 버릇이렇게 조금이라도 허물고 나면, 종래의 일본율조 수용론적 입장에서 있었던 때는 의문의 여지가 없었던 사실들이 이제는 오히려 하나의 문제점으로 새로이 부각되기까지 한다. <경부털도노래>를 엄격한 7.5조 형식(우리식으로는 4·3·5음절형의 총량 3보격)에 맞추어 쓰면서도 육당이 구태여 이를 「八의五」라고 이름 붙이고자 했던 것은<sup>33)</sup> 왜일까. 김유택은 왜 하필이면 일본 7.5조로서는 전형적이 아닌 8·5조(우리식으로는 4·4·5음절형의 총량3보격)를 <운동가>의 기초형식으로 사용했을까. 송재업 또한 왜 일본 7.5조의 전형인 7.5조 형식보다 6·5조 형식(우리식으로는 3·3·5 또는 4·2·5, 2·4·5음절형대의 총량 3보격)을 <신년축가>에서 많이 사용하고 있는가. 말하자면, 일본적 영향이 확실한 1907, 8년 경의 7.5조 율동(총량3보격적 율동) 자료들이 오히려 일본 7.5조의 전형성을 벗어난 8·5조 6·5조 형태와 더 관련이 깊은 까닭을 우리는 무엇으로 설명할 수 있을 것인가.

이러한 의문들 역시 1890년대 초기 찬송가의 총량 3 보격적 율동을 고려하지 않고서는 풀기가 어렵다. 지금까지 살핀 바와 같이, 8·5조 6·5조 형태의 총량 3 보격적 율동은 일본적 영향을 받기 이전인 1890년대 찬송가에서 7.5조 형태보다 더 두드러지게 나타났던 율동 형태인 것이다. 특히 육당의 <경부털도노래>가 <찬양가> 78장(위의 자료(5))과 같은 계열의 악곡형식인 4분의 2박의 아일랜드 민요 <Coming through the Rye>에 맞추어 부르도록 제작

32) 《찬양가》(1894, 재판본) 서문.

33) 『이 노래는 예로부터 내려오는 「八人다막이」 격표와 다르니 나는 이러한 격표를 「八의五」라 이름하노라 하노라』 최남선, 《경부털도노래》(신문선, 1908)의 면예말.

되었고,<sup>34)</sup> 〈운동가〉를 쓴 김유탉이 그 해 유월(1907. 6)에 『찬성시 칠구팔장 곡조와 갖치 지은 것』<sup>35)</sup>인 〈勸學歌〉를 발표할 만큼 찬송가 율조에 밝았으며 초기 찬송가 율동이 개화기 시가에 미친 영향도 여러 선학들에 의해 누누히 지적되고 있는 사실임을 감안한다면, 1900년대 초기 창가의 7·5조 율동(총량 3보격적 율동) 역시 찬송가의 영향을 전혀 받지 않았다고 보기는 어려운 일이다. 다시 말해서, 일본 7·5조의 영향이 확실한 1907, 8년 경 창가의 총량 3보격적 율동도 일본적 영향만이 아니라 기독교 찬송가의 영향까지 받아서 이루어진 것으로 보아야 할 것이다.

그리고 보면 한국의 총량 3보격적 율동은 그 근원적인 원류를 일본 7·5조에 두고 있다기보다, 이의 형성에 더 일찍기 영향을 미친 서구의 기독교 찬송가 율조에 두고 있다고 보는 편이 훨씬 더 타당하다. 따라서 오늘날 우리에게 민요조로 받아들여진 만큼 친숙해진 총량 3보격적 율동을 완전히 일본적인 것으로 인식해 온 통념 역시 사실에 근거한 것이 아닌 셈이다. 이렇게 되면 우리는 또한, 총량 3보격적 율동이 일제의 식민지 침탈정책과 더불어 상륙해 온 일본적 잔재라는 정신적 피해의식을 얼마든지 떨쳐 낼 수 있는 근거를 마련한 셈이기도 하다.

그러나 일본 율조 수용론을 극복했다고 해서, 모든 문제가 다 풀린 것은 물론 아니다. 서구 찬송가의 율조 역시 전통적 율동과는 거리가 먼 만큼, 이의 영향 역시 외래 율조의 영향이기는 일본 율조의 경우와 마찬가지로 다. 그러므로 총량 3보격 형태가 서구 찬송가 율조의 수용이라는 견해 역시 일본 율조의 수용론처럼 외래 율조의 수용론이기는 배일반인 것이다. 따라서 외래 율조의 수용으로 형성된 총량 3보격적 율동을 마치 민요조인 양 받아

34) 참고로 앞서 예시한 《찬양가》 78장의 악보와 비교를 위해 《경부털도노래》의 악보를 작은 악절 하나만 제시하면 아래와 같다.



35) 《帝國新聞》1907. 6. 29일자.

들이는 보수된 반응은 여전히 풀리지 않는 수수께끼로 남아 있다. 서구 찬송가 율조의 수용론 역시 문제 해결의 한계가 있는 것이다.

#### Ⅳ. 율동적 전통성의 행방

논리적으로는 외래율조로 인식할 수밖에 없는 총량 3 보격적 율동을 민요조로 받아들인다는 것은 이 율동이 그만큼 우리에게 낯설지 않고 친숙할 수 있는 무언가의 어떤 요인을 내재하고 있기 때문에 가능하다. 그리고 낯설지 않고 친숙하게 느낀다는 것은 오랜 시간을 거치면서 한국인의 운율의식 속에 이미 뿌리를 내리고 있는, 율동적 경험의 내면화 과정을 거치지 않고서는 불가능하다. 이는 곧 문제 해결의 길이 내재적인 요인, 다시 말해서 우리의 운율적 전통 안에서가 아니고서는 어디에서고 발견될 수 없음을 뜻한다.

이런 까닭으로 지금까지의 연구는 문제 해결을 위해 총량 3 보격의 전통성을 주로 구조적 관점에서 찾으려고 시도해 왔다. 김수업이 일본 7·5조와 무관한 우리 고유의 전통적 율동에서 온 3 보격 형태로 규정한다든지,<sup>36)</sup> 김대행이 3 보격적 속성을 보이는 4 보격 형태로 파악하고 그 전통성의 맥락을 민요의 4 보격적 전통에서 찾으려 한다든지,<sup>37)</sup> 필자가 4 보격과 3 보격적 구조가 복합된 특수한 3 보격적 형태로 파악하고 그 구조 형성의 요인을 개화기라는 시대적 동인에서 해명하려 한 것<sup>38)</sup> 등이 모두 그러한 시도의 예들이다.

이러한 시도가 문제 해결에 한 걸음 가까이 다가서는 타당한 접근법임은 두말할 필요가 없을 것이다. 그러나 이를 통해 밝혀 낸 구조적 요인이 곧 총량 3 보격적 율동을 민요조로 받아들여지게 된 가장 직접적 요인이라고 보기에는, 여전히 어딘가 미진한 구석이 있음을 인정하지 않을 수 없을 것이다. 구조적 요인 때문에 그토록 친숙하게 느껴질 수 있다는 논리에는, 세로이형성됨으로 인해 생겨날 수밖에 없는 총량 3 보격적 율동의 낯설음 문제들의 도제적으로 의면해 버리려는 듯한 인상을 은연 중 풍기고 있기 때문이다. 따라서 이는 총량 3 보격적 율동을 낯설게 느끼지 않을 만한, 확실하고도 구체

36) 김수업, 소원시의 율격파악, 앞의 책, pp. 168—70, 175.

37) 김대행, 민요조 재고, 앞의 책, pp. 65—9, 71—72.

38) 성기욱, 소원시의 율격적 위상, 앞의 책, pp. 380—383.

적인 요인을 우리의 율격적 전통 속에서 더 찾아내야 온전히 그 실상을 밝힐 수 있는 문제다.

이의 문제 해결 전망은 우리의 전통적 율동 속에도 일찌기부터 총량 3보격적 율동이 존재했으리라는 가능성을 입증하는 데 놓여있다. 우리는 지금까지 전통적 율조에서 총량 3보격적 율동을 발견할 수 없다는 선입관에 지나치게 얽매어 있었다. 총량 3보격적 율동이 일본적이라는 선입관과 전통적 운율에는 존재하지 않는다는 선입관이 상승작용을 일으키며 이미 굳어질대로 굳어져서, 우리는 이에 대한 한치의 의심조차 품어보지 않은 채 맹목적으로 믿어왔다고 할 수 있다. 그러나 실제로 우리의 전통시가 자료를 놓고 꼼꼼히 조사해 보면 우리가 믿고 있었던 것들이 얼마나 사실과 다른지를 실감할 수가 있다. 총량 3보격적 율동은 우리의 전통시가에도 명백히 존재했던 율동형태이며, 그 역사 또한 다른 전통용 못지 않게 오랜 역사를 가지고 있기 때문이다.

현재의 자료로서 구체적으로 살필 수 있는 가장 오래된 총량 3보격적 율동은 먼리 고려가요에까지 거슬러 올라갈 수 있다. 이는 향가의 운율적 양상을 제대로 파악할 수 없는 현재의 여건으로서는, 다른 전통적 운율형태의 경우가 다 그러하듯 우리가 거슬러 올라갈 수 있는 최상한선이다. 따라서 향가를 향유하던 통일신라 때에도 총량 3보격적 율동이 존재했었는지는 현재로서 알 길이 없지만, 적어도 속요를 향유하던 고려 때—더 확실하게는 고려 후기—부터는 총량 3보격적 율동이 명백히 존재했었음을 우리는 실증적으로 입증할 수 있다.

속요에는 아래와 같이 여러 작품에서 비교적 많은 총량 3보격적 율동의 자료를 찾아낼 수 있기 때문이다.

(10) 날<sup>ㄴ</sup>티— 들리도<sup>ㄴ</sup> 업스니이다 <思母曲>

어귀야— 머리곰<sup>ㄴ</sup> 비취오시라 <井邑詞>

어귀야— 존더불<sup>ㄴ</sup> 드디물세라 <井邑詞>

어귀야— 내가논디 절그불세라 <井邑詞>

이러쳐— 더러쳐<sup>ㄴ</sup> 期約이잇가



- 아소님하 훈디너것 期約이이다 <履霜曲>  
 궤시란디 우러곶— 좇니노이다 <西京別曲>  
 그바미— 우미도다 삭나거시아  
 有德증진 님몰여히 으와지이다 <鄜石歌>  
 알리알리 알라성√ 알라리알라 <青山別曲>  
 中門안해 셔겨진√ 雙處容아마  
 外門바피 등—렁√ 다리로러마 <雜處容><sup>39)</sup>

위에 예시한 자료에서 보듯이, 속요에서 보이는 총량 3보격적 울동은 그 성격이 비교적 선명하고 전형적이다. 그리고 총량 3보격으로서 표출할 수 있는 모든 울동형들이 이 시기에 이미 다 나타나고 있다고 할 만큼 다양한 형태를 보이고 있기도 하다. 이른바 6·5조라 불리는 3·3·5음절형 <<사모곡> <정읍사> <이상곡>, 7·5조라 불리는 3·4·5나 4·3·5음절형 <<서경별곡> <정석가> <청산별곡> <잡처용>, 그리고 8·5조라 불리는 4·4·5음절형 <<이상곡> <정석가> 등이 이미 이 때부터 다 나타나고 있기 때문이다. 일찍이 고려시대부터 총량 3보격적 울동이 이 정도까지 뚜렷이 나타나고 있는데도 불구하고 이를 무시한다면 그것은 결코 올바른 접근 태도가 아닌 것이다.

더우기 우리는 고려시대를 넘어 조선 전기에 이르러서도, 이러한 총량 3보격적 울동이 끊어지지 않고 계속 사용되었음을 여러 자료를 통해 직접 확인할 수 있다. 우선 조선 초기 악장의 대표적 작품이라 할 <龍飛御天歌>에도 비교적 많은 총량 3보격적 울동의 자료들이 있음을 살필 수 있다. 이들은 대체로 각 장을 이루는 앞뒤 두 절의 마지막 부분(필자의 용어로는 제3율격시행)<sup>40)</sup>에서 아래와 같이 나타나고 있다.

- (1) ㅈ갓귀— 黃袍—√ 니피스봉니  
 아드넛귀 袞—服√ 니피스봉니 (제25장 1,2절)  
 大耳相을 詔—使√ 일컬즈봉니 (제29장 2절)

39) 이 작품은 《시용향약보》에 수록된 무가계 노래로서 엄밀히 말해 고려시대의 노래는 아니다. 바로 뒤에 「太宗大王이 殿座를 흥시란디」라는 구절이 있는 것으로 보아 조선 초기에 불리어진 노래로 보이기 때문이다. 그러나 이의 율조나 진술의 성격이 속요의 전통 위에 놓여 있다고 볼 수 있으므로 편의상 함께 예시한다.

40) 용비어천가의 형식적 짜임의 분석에 관해서는 필자의 용비어천가의 구조와 서사성, 《새티장한영교수고회기념논문집》(아세아문화사, 1983), 제2절 참고.

- 아바님— 지<sup>ㅎ</sup>신<sup>일</sup>홀<sup>ㅎ</sup> 엇더<sup>ㅎ</sup>하시니  
 어마님— 드르<sup>진</sup>말<sup>ㅎ</sup> 엇더<sup>ㅎ</sup>하시니 (제90장 1,2절)  
 하늘히— 病—을<sup>ㄴ</sup> 나<sup>ㄹ</sup>리오하시니 (제102장 2절)  
 三百年— 基業을<sup>ㄴ</sup> 여르<sup>시</sup>니<sup>히</sup>다  
 千萬歲— 厚—俗<sup>을</sup> 일우<sup>시</sup>니<sup>히</sup>다 (제103장 1,2절)  
 袞龍衣— 袞龍袍에 寶玉帶써사 (제112장 2절)

〈月印千江之曲〉 또한 〈용비어천가〉의 형식을 그대로 따르고 있는 만큼, 총량 3 보격적 율동이 나타나지 않을 리 없다. 몇 개의 예만 들면 아래와 같다.

- (12) 兜率天이 袈裟—<sup>ㄴ</sup> 니피스<sup>ㅎ</sup>니  
 天帝釋이 塔에—<sup>ㄴ</sup> 마초스<sup>ㅎ</sup>니 (제64장 1,2절)  
 父王스—<sup>ㄴ</sup> 善—心이 엇더<sup>ㅎ</sup>하시니  
 世尊스—<sup>ㄴ</sup> 慈—心이 엇더<sup>ㅎ</sup>하시니 (제146장 1,2절)

이들 악장에서 보이는 총량 3 보격적 율동은 (11) (12)의 예에서 보듯 속요에 비해 총량 3 보격으로서의 율동적 안정성이 상당히 약하다. 총량 3 보격적 율동포출로서는 전형적인 음절적 실현이라 하기 어려운 2음절 형태가 흔히 나타남으로써, 결과적으로 4·2·5나 2·3·5음절 형태의 부자연스러운 율동감을 조성하는 현상을 빚고 있다. 특히 (11)의 윗점친 103장의 경우처럼 마지막 음보가 기준음격보다 1음절이 늘어나는 파격 현상 때문에 결과적으로 안팎과 바깥쪽의 음절수가 같아진 3·3·6음절 형태나, (12)의 146장에서처럼 음절적 실현의 정도가 보통보다 낮은 탓 때문에 결과적으로 5음 2보격 형태로도 볼 수 있는 2·3·5 (또는 3·2·5)음절 형태들은 〈용비어천가〉나 〈월인천강지곡〉에서 상당히 자주 발견할 수 있는 율문적 현상들이다.

조선 전기에는 악장만 아니라 성종 때(1481년) 간행된 《杜詩諺解》에서도 총량 3 보격적 율동이 여전히 쓰이고 있음을 발견할 수 있다. 우선 《두시언해》에서 보이는 특기할 점은 아래 (13) (14)에서처럼 총량 3 보격적 율동이 몇 행에 걸쳐 비교적 집중적으로 사용되기까지 한다는 사실일 것이다.

- (13) 한—士:|<sup>ㄴ</sup> 朝廷에 文<sup>ㅎ</sup>흥<sup>ㅎ</sup>났<sup>ㅎ</sup>니  
 仁者<sup>ㄴ</sup>는— 저러호미 닷<sup>ㅎ</sup>당<sup>ㅎ</sup>니라

흥몰머— 드른딘 √ 안녁金盤 |  
 님 衛霍의 √ 지미갓도다

〈自赴京奉先縣詠懷〉 일부 (중간본 권 2)

(14) ㄱ르미— 프르니 √ 새더옥희오  
 피히 퍼러흥니 꾀미치 불뵈듯듯도다  
 읍—보미 본딘쑤 √ 디다가누니  
 어희나리 이 도라갈희오

〈絶句二首(二)〉 (중간본 권 10)

이 밖에 단편적으로 쓰인 경우를 몇 가지만 든다면 아래와 같다.

(15) 새—기새 넷길홀 √ 아라보노니 〈絶句六首〉 (중간본 권 25)

뭍—피히 저고물 √ 홀번보리라 〈望嶽〉 (중간본 권 13)

모든무리 西로부터 내려오누니 〈自赴京奉先縣詠懷〉 (중간본 권 2)

(14)와 (15)에서 보듯이 《두시언해》에서 보이는 총량 3 보격적 율동은 〈용비어천가〉나 〈월인천강지곡〉에 비해 더 자연스럽고 안정된 양상을 보인다. 율동형의 다양함이나 안정감의 조성이 고려시대의 속요에 비견할 만하다. 그러나 이에서 특히 눈길을 끄는 것은 정연하지는 않지만 총량 3 보격적 율동이 몇 행에 걸쳐 집중적으로 표출되는 현상과 3·3·5음절 형태의 율동형이 두드러지게 나타나는 현상이다. 이는 총량 3 보격적 율동의 전통성을 입증하는 데 중요한 단서가 된다는 점에서 그 의의가 크다고 할 수 있다. 따라서 조선 전기에 있어서도 총량 3 보격적 율동의 존재 의의는 결코 가벼이 보아 넘길 수 없는 중요한 의미를 띠고 있다고 해야 할 것이다.

조선 후기 역시 총량 3 보격적 율동의 존재는 자료를 통해 구체적으로 확인할 수 있는 바다. 이 시기는 우리 문학 전반에 걸쳐 전통적 장르체계에 상당한 변화를 일으키면서 각 장르마다 기존 장르규범의 변질 현상이 두드러지게 나타나는 때다. 조선 후기에 보이는 총량 3 보격적 율동의 존재는 주로 이러한, 장르체계나 개별 장르의 「변화」와 관련된 자료들에서 확인된다. 우선 먼저 들 수 있는 것은 시조에 나타나는 총량 3 보격적 율동의 양상이다. 선조 때(1572년) 간행된 《琴瑟字譜》의 〈羽調北殿〉에 보면 아래 윗점친 중장

에서와 같이 총량 3 보격적 울동을 보이고 있다.

- (16) 空房을 꺽고릴동 聖德을 너포릴동  
 乃終 始終을 모루옴건 마루논  
 當시훈— 피실치√ 훗츄노이다

그러나 이는 고려의 속요와 관련이 깊은 시조의 전형태라 할 수는 있으나, 정형시로서 장르규범이 확립된 이후의 모습으로 볼 수는 없다. 시조로서의 장르규범을 철저히 따르는 평시조에서는 그 엄정한 형식과 섬세한 울격장치로 말미암아, 이와 질적으로 성격을 달리하는 총량 3 보격적 울동이 표출될 여지가 없다. 그러나 조선 후기에 접어 들어 이를 해체하면서 새로이 재편된 사설시조가 널리 성행하게 되자, 총량 3 보격적 울동은 사설시조가 보이는 운율적 질서의 혼란과 더불어 시조에도 등장하기 시작한다. 사설시조에 보이는 총량 3 보격적 울동의 예를 몇 가지만 들면 아래와 같다. 이 역시 그 표출의 양상이 단편적이다.

- (17) 남과기논 시두드려 업시홀증성 《역대시조전서》 1350 (조장의 뒷부분)  
 사벽달— 서리치고 지서는밤에 《같은책》 1512 (조장의 첫머리)  
 술먹고— 빛둑부척 뷔거러가며 《같은책》 1721 (조장의 첫머리)  
 李太白의 酒量은√ 괴엇더흥며  
 杜杜之의 風度는√ 괴엇더흥여 《같은책》 2373 (조장과 중장의 첫머리)  
 靑개고리 服疾흥여 주근날밤의 《같은책》 2834 (조장의 첫머리)  
 조롱아— 말노로√ 캄쓰지마라 《같은책》 2481 (조장의 첫머리)

그러나 그 나타나는 양상이 단편적이기는 하지만, 총량 3 보격적 울동이 주로 노래가 처음 시작되는 조장의 첫머리에서 나타난다는 사실은 상당히 중요한 의미를 띤다. 첫머리에서 총량 3 보격적 울동이 표출되자면, 어느 정도의 울동적 자립성을 지닐 수 있을 때야 가능하기 때문이다. 따라서 사설시조에 보이는 총량 3 보격적 울동은 앞부분의 울동특성으로 말미암아 연쇄적으로 파급되어 일어나는 식의 우발적 현상과는 다른 양상이라 할 수 있다. 단편적이라는 문제 또한 사설시조가 3장 형태라는 시조로서의 장르적 규범을

최소한 따르는 데서 오는 형식적 제약 때문이라고 볼 수 있기 때문에, 이를 율동적 자립성의 악화 현상으로 해석할 수는 없다.

사설시조 외에 총량 3 보격적 율동이 나타나는 장르는 이 시기에 와서 새로이 형성된 판소리이다. 그러나 판소리에서는 여러 작품에 두루 나타나는 것이 아니라, 주로 <별강쇠가>에서 나타난다. 게다가 사설시조에서처럼 어느 정도의 율동적 자립성을 가지고 나타난다기보다는 주변의 율동적 상황으로 말미암아 우발적으로 나타나는 경향이 짙다. <별강쇠가>에 보이는 총량 3 보격적 율동의 예는 아래와 같다.

(18) 네다리— 새여라√ 내다리박자 (신재효판소리전집, p. 548)

어귀다— 저귀다√ 넌저바리고 (같은책, p. 608)

늘근이— 험슈에√ 쉼수엿소오 (같은책, p. 612)

그러나 판소리에서 보이는 총량 3 보격적 율동의 양상에서도 주목할 만한 사실을 지적할 수 있다. 그것은 총량 3 보격적 율동이 포출되는 자료가 주로 삼입가요라는 점과 그 율동형이 주로 3·3·5음절 형태라는 점이다. 이 역시 우리가 밝히고자 하는 총량 3 보격적 율동의 전통성을 논의하는 중요한 근거가 된다. 이런 의미에서 조선 후기에 있어서 총량 3 보격적 율동의 존재도 그 의의를 가벼이 처리할 수 없는 중요한 비중을 지닌다고 할 수 있다.

지금까지 우리가 전통시가에 나타나는 총량 3 보격적 율동의 양상을 역사적으로 훑어 본 것은, 전통시가에 총량 3 보격적 율동이 「없다」는 종래의 통념을 「있다」는 쪽으로 바꾸려는 속셈 때문만은 아니다. 그것은 오히려 「있다」는 사실을 입증하는 데 그치지 않고, 그 있음이 「지속적이었다」는 사실을 애써 강조하려는 의도가 짙다. 멀리 고려시대로부터 신재효가 <별강쇠가>를 정착시킨 19세기 말에 이르기까지 총량 3 보격적 율동이 이처럼 지속적으로 발견된다는 사실은, 그것이 특히 1890년대 번역 찬송가의 총량 3 보격적 율동현상과도 그대로 이어진다는 의미에서 결코 범상한 문제가 아닌 것이다. 말하자면 1890년대 서구 찬송가 율조가 우리에게 영향을 미치고 1900년대 일본 7·5조가 우리에게 영향을 미칠 무렵, 총량 3 보격적 율동은 우리에게 이미 새롭고 낯선 것이 아니라 익숙하고 낯익은 것으로 내면화되어 있었

던 것이다. 1920년대부터 총량 3보격적 율동을 민요조로 직관할 수 있었던 일차적인 까닭이 바로 여기에 있었다 할 것이다.

그러나 이를 민요조로 직관할 수 있었던 데에는 이 낮익음을 넘어서서 더 직접적인 요인이 하나 더 있다. 그것은 총량 3보격적 율동의 전통이 민요적인 것과 깊이 관련되어 있다는 사실이다. 총량 3보격적 율동이 나타나는 역사적 자료들을 다시금 살펴보면, 그 자료들의 성격이 대부분 민요적인 것과 밀착되어 있음을 알 수가 있다. 고려 속요는 근본적으로 민요적 성격에 바탕을 두고 있는 장르이고, 사설시조는 평시조의 완강한 장르규범을 해체할 만큼 민요적 요소가 강하게 개입되어 형성된 장르이며, 판소리는 그 자체가 구미적 전통 위에 놓인 적층문학일 뿐만 아니라 총량 3보격적 율동이 주로 나타나는 삽입가요가 그 원래의 바탕이 바로 민요인 것이다. 다만 조선 전기의 악장과 두시언해 자료가 비민요적이기는 하다. 그러나 이 역시 악장은 특수한 율격환경으로 말미암아 여느 자료와 다른 특이한 율동특성을 보이고 있는 만큼 예외적 현상으로 칠 수 있다.<sup>41)</sup> 또한 두시언해는 민요적 정조와는 무관하나 고유의 구어체적 번역 어투가 민요적 율동과 상통하고 있어 완전히 이와 무관하다고 할 수는 없다. 더우기 총량 3보격적 율동 가운데 가장 강한 민요적 성격을 내보이는 3·3·5음결형이 속요에서부터 지속적으로 나타날 뿐더러, 민요적 성격이 가장 강한 자료인 판소리의 삽입가요에 두드러지게 나타나는 현상도 이와 관련이 깊다. 말하자면 총량 3보격적 율동은, 그 자체가 민요적 율조인 것은 결코 아니나 민요적인 것이 반영된 우리말 고유의 구어체적 율동으로서의 성격이 역사적으로 이미 확립되어 있었다고 할 수 있다.

1920년대 이후 민요시를 중심으로 한 총량 3보격적 율동을 두고 우리가 민요조로 받아들일 수 있었던 데에는 따라서 그만큼 역사적 깊이와 내재적인 논리를 감추고 있는 것이다. 오히려 합리적인 분석으로부터 출발하여 총량 3보격적 율동을 외래적인 일본 율조로 인식했던 쪽이 예기치 못한 뜻밖의 환경에 빠져 지금까지 혼미를 거듭하고 있었다고 해야 할 것이다.

41) 특수한 율격환경으로 말미암아 <용비어천가>의 각절 끝부분(제3율격시행)에서 보이는 일반적인 율격 현상에 관해서는 필자의 용비어천가의 구조와 서사성, 위의 책, 2절을 참조.

## V. 양식화의 과정과 역사적 동인

오늘날까지 우리는 총량 3 보격이 우리 시가의 율격양식으로 형성되는 시기가 일본 7.5조를 수용하기 시작하는 1900년대 후반인 것으로 너무나 믿어 왔다. 그러나 일본 율조 수용론이 전면적으로 재검토 받는 지금으로서는 이의 양식화 과정 역시 의당히 다시 검토하지 않을 수 없다.

그렇지만, 총량 3 보격의 양식 형성 시기를 언제로 잡아야 할 것인가는 현재의 여건으로서 확실한 결론을 얻기가 대단히 어려운 문제다. 그것은 주로 자료 때문에 유발되는 난점이라고 할 수가 있다. 오늘날 우리가 가지고 있는 전통시가 자료들은 어느 한 시대의 율동현상이나 율격적 양상을 다 보여 줄 수 있는 포괄적인 자료들이 아니다. 현존하는 자료들은 모두가 정통의 기록문학 자료이거나 이미 기록문학으로 상승되어 남아있는 것 뿐이기 때문에 민요를 비롯한 여러 형태의 구전시가에 나타났던 율동현상이나 율격적 양상은 그 온전한 실상을 파악할 길이 없다. 우리가 앞절에서 살핀 총량 3 보격적 율동의 역사적 양상도 사실은 전반적인 양상이 아니라 기록문학적 전통 위에서 조망해 본 부분적 국면에 지나지 않는다. 따라서 현존 자료에서는 단편적인 형태로 나타나기만 하는 총량 3 보격적 율동이 당시 여황에서 향유하던 민요나 여타의 순수 구전시가들에서는 한 자료 전체의 지배적인 율동형태로 나타날 가능성도 충분히 예상할 수 있는 것이다. 그것은 특히 민요적 율조로서의 성격이 가장 짙은 3·3·5유절형의 경우 더욱 그러하다.

따라서 총량 3 보격의 양식 형성 시기는 그 율동이 단편적으로 나타나기만 하는 현존 자료를 중심으로 살피느냐, 지배적인 율동형태가 존재했을 가능성이 있는 전하지 않는 자료적 상황까지 생각하면서 살피느냐에 따라 얼마든지 달리 설정될 수 있는 것이다. 하나의 율동형태(rhythmical pattern)가 율격양식(metrical pattern)으로 정립된다는 것은 그것이 일시적 모형으로 존재하는 것이 아니라 지속적 모형으로서의 양식적 독자성을 획득했음을 의미한다. 이는 곧 그 율동형태가 한 자료의 율동적 질서를 통어하는 지배적인 위치에 있을 때, 또 후속적인 적용이 있을 때 율격양식으로서의 자격을 획

특할 수 있음을 말하는 것이기도 하다. 그러므로 현존 자료에 더 큰 의미를 부여하면서 살펴보면 단편적으로 나타나는 총량 3보격적 울동은 양식 형성 이전의 현상으로 해석해야 할 것이고, 전하지 않는 자료적 상황의 어떤 가능성에 더 큰 의미를 둔다면 그것은 양식 형성 이후의 문헌에 남아 전하는 총량 3보격의 한 편린으로 해석해야 할 것이다.

이런 뜻으로, 어느 쪽이 더 사실과 부합되는지를 명확히 판단하기가 어려운 현재의 여건으로서는, 양식화의 시기에 대한 두 가지 전망을 다 예상하면서 그 가능성을 점검하는 것이 가장 타당한 문제해결의 길일 것 같다. 이런 관점에서 본다면 우선 먼저 예상되는 양식 형성의 시기는 고려시대이다. 이는 물론, 현존의 속요 자료로서는 밝힐 길이 없지만, 그 시대의 율격적 상황으로 보아 총량 3보격적 울동이 한 자료 전체에 지배적인 위치를 차지할 정도의 양식적인 독자성을 확립하고 있었으리라는 판단이 전제된 추론이다.

사실 이러한 판단은 입증할 실증적인 증거 제시가 불가능하다 뿐이지 몇 가지 측면에서 상당한 가능성을 가지고 있기도 하다. 일차적으로 속요에 나타나는 총량 3보격적 울동이 단편적임은, 이 시대의 전반적 현상이라기보다 자료적 특수성으로 말미암은 부분적 현상일 가능성이 있다. 속요장르가 이 시대의 울동적 현상을 다 포괄할 수 있었으리라는 전망도 전혀 가능성이 없지만, 10여편 남짓한 현존 자료가 속요장르의 울동적 현상을 다 포괄하고 있으리라는 전망도 마찬가지다. 더우기 속요의 장르적 바탕이 민요적인 것은 사실이지만, 결코 민요 그 자체일 터 없는 특정 계층(궁중을 중심으로 한 상부관료층)의 향유물로 남아 전하기 때문에 자료가 지니는 한계는 더욱 좁혀진다. 따라서 이러한 자료적 특성을 감안한다면, 현존 자료에 보이는 총량 3보격적 울동현상은 오히려 총량 3보격이 이미 양식화되어 있음을 소극적으로 반영하고 있는 한 징표로 해석할 수도 있다. 단편적임에도 불구하고 그것이 비교적 안정된 울동감을 조성해 내고 있다는 사실이 그러한 가능성을 시사해 주고 있기 때문이다.

더우기 고려시대에는 현존 자료상에 나타나는 율격적 상황으로 미루어 총량 3보격이 양식화될 수 있는 여건이 상당한 정도 마련되어 있었던 것으로 짐작된다. 그것은 같은 총량보격에 속하는 총량 2보격이 이 시대에 이미 울



격양식으로서의 독자적 위치를 확고히 구축하고 있었고, 총량 3 보격적 율동의 파생적 원류라 할 3·3·4 음절형의 4 음 3 보격이 이 시대에 상당히 널리 유행할 만큼 우세한 세력을 보이고 있다는 사실에서 유추할 수 있는 바다. 총량 2 보격은 <고려처용가>에 삽입되어 있는 <신라처용가>의 총량 2 보격적 율동 형태로 보아, 이미 통일신라나 고려 전기에 양식화되어 있었다고 할 수 있다. 그리고 이 시대의 총량 2 보격 형태는 주로 3·4 음절형의 4 음 2 보격이 확대되어 형성된 것으로 볼 수 있는, 3·5 음절형의 총량 2 보격이 주종을 이루고 있었다. 이러한 점을 두고 본다면, 형성의 원리가 동일한 총량 3 보격 역시 이 시기 쯤이면 양식화될 만한 율격적인 여건은 충분히 조성되어 있었다고 할 수 있다. 더우기 3·4 음절 형의 확대에 의해 양식화된 3·5 음절형 중심의 총량 2 보격이 성행하고 있었던 점으로 보면, 당시 널리 쓰이고 있었던 3·3·4 음절형이 확대 변형을 일으켜 3·3·5 음절형 중심의 총량 3 보격으로 양식화될 가능성도 충분히 예상할 수 있는 것이다.<sup>42)</sup>

그러나 고려시대 양식화론에서 제기되는 가장 큰 난점은, 그럼에도 여전히 이를 뒷받침할 만한 실증적인 자료가 빈약하다는 사실을 인정해야 하는데 있다. 이는 특히 자료의 빈약함이 고려시대에만 아니라 그 이후 19세기까지에 걸쳐 우리가 찾을 수 있는 총량 3 보격적 율동자료에 모두 나타난다는 점에서 더 심각하다. 물론 총량 3 보격적 율동이 몇 행에 걸쳐 집중적으로 나타나는 자료가 있고 (<두시언해>의 경우. 특히 앞의 자료 (13)), 작품의 첫머리에 나타날 만큼 어느 정도의 자립성을 보이고 있으며 (사설시조의 경우. 특히 앞의 자료 (17)), 3·3·5 음절형의 총량 3 보격적 율동 자료가 많이 발견될 뿐만 아니라, 현존 자료가 전체 율격 현상을 포괄하지 못하는 한계를 지니고 있다는 사실 등이 고려시대의 양식화 가능성을 어느 정도 시사하고 있기는 하다. 그러나 이런 가능성에도 불구하고, 자료 전반에 걸쳐 드러나는 총량 3 보격적 율동의 단편성은 이의 양식적 독자성 확립을 주장하기에 너무 강한 것이다.

더군다나 19세기 후반에 총량 3 보격 양식의 존재여부를 추론하는 데 중요

42) 좀 더 욕심을 부린다면, 우리는 이러한 해석을 보다 확대하여 이 시기에 양식화된 총량 3 보격이 오히려 일본으로 건너가 일본 7·5조가 형성되었을 가능성까지 예상해 볼 수 있다.

한 자료로 보이는 아리랑 계열의 민요를 통해 유추해 보더라도, 현존 자료로서는 그 가능성이 오히려 회의적인 쪽으로 더 기운다. 이 형태를 취하는 자료(대부분이 3·3·5음절형이다)는 거의 모두가 1920년대 이후에 채록된 자료이며, 그나마 대부분이 20세기에 들어오면서 형성되었다고 할 수 있는 신민요 계통에 속한다. 이들에 보이는 총량 3 보격 형태는 19세기까지 거슬러 올라갈 수 있는 가능성보다 개화기 이후 이의 폭발적인 유행이 민요에까지 영향을 미친 결과일 가능성이 더 짙은 것이다. 더우기 이보다 앞서 채록된 1910년대의 자료를 검토해 보면 그러한 가능성은 더 확실성이 짙어진다. 현재로서는 가장 일찌기 채록된 민요자료라 할 수 있는 1912년의 일제 총독부 수집 자료에 의하면,<sup>43)</sup> 아리랑 계열 민요의 율격적 기저는 총량 3 보격이기보다 3·3·4 음절형의 4음3보격이라고 해야 타당할 것 같기 때문이다. 아래 (19)와 같은 3·3·5음절형의 총량3보격 형태가 간혹 발견되기는 하지만, 4음3보격 형태에 비한다면 이는 비교가 안될 만큼 드물다.

(19) 저건너— 잔미봉√ 비문어온다  
 雨裝을— 두르고√ 김매러가세

임동권 《한국민요집 Ⅱ》 698

게다가 총량 3보격적 율동을 보이는 자료도 대부분 (20)과 같이 단편적이다.

(20) 아르렁 아르렁 아라려오  
 아르런 어럴사 노다가세  
 아르렁 꼬개다 집을짓고  
 정든넌 오기만 기다릴다  
 남산이 고와시 바라를볼까  
 정든넌 있기로 바라보지

임동권 《한국민요집 Ⅱ》 820

이런 현상으로 미루어, 1912년의 총독부 수집의 민요자료에 보이는 총량 3 보격적 율동현상은 당시 급격히 보급된 창가의 영향을 받아서, 원래의

43) 1912년 총독부의 「俚謠·俚語及通俗的讀物等調査」에서 수집된 민요자료. 임동권의 《韓國民謠集》Ⅱ에 轉載하고 있음.

3·3·4음절형 4음3보격이 3·3·5음절형의 총량 3보격으로 변형되어 가는 과정의 양상을 드러내 보이는 것으로 풀이할 수밖에 없는 것이다. (20)이 그러한 변형의 과정이 진행되고 있는 중간단계의 양상을 드러내고 있는 자료라면, (19)는 총량 3보격 형태로의 전환이 이미 완료된 양상을 보이는 자료라 할 수 있기 때문이다.

따라서 고려시대 양식화 가능성을 전적으로 배제해서는 안될 터이지만, 현재의 자료적 여건으로는 이를 자신있게 주장할 만한 논거의 확보가 대단히 어려운 형편이다. 그러므로 새로운 자료가 발견되면 얼마든지 수정될 수 있다는 유보조항을 분명히 해 두면서, 우리는 현재의 여건을 토대로 총량 3보격의 양식화 시기를 일단 개화기 무렵으로 상정하지 않으면 안될 것 같다.

이런 관점에서 양식화의 과정을 살핀다면, 이에는 대체로 세 단계의 과정을 거치면서 그 확고한 양식적 위치를 정립해 나갔다고 할 수 있다. 그 첫 단계는 물론 고려 때부터 19세기에 이르는 동안 우리가 축적해 온 총량 3보격적 율동의 경험들이다. 단편적 형태로서이기는 하지만 오랜 시대를 두고 축적해 온 이의 율동적 경험들로 말미암아, 우리는 이 율동형을 이미 낮이고 친숙한 것으로 우리의 미의식 깊숙히에 내면화 시켜 두고 있었다고 할 수 있다. 이는 곧 어떤 계기만 형성되면 즉각 표면에 나타나 율격양식으로 정립될 수 있는 양식화의 내재적 동기를 우리 자체 안에 이미 충분히 마련하고 있었음을 뜻하는 것이기도 하다.

1890년대의 기독교 번역찬송가에 나타나는 총량 3보격 형식은 바로 이러한 내재적 동기가 표면화하여, 실질적인 양식화가 이루어지는 두 번째 단계의 현상이라 할 수 있다. 이를 실현하게 되는 직접적인 계기는 물론 지구 찬송가의 운율형식인 8·5음절행(또는 13음절행) 및 11음절행(또는 6·5음절행) 12음절행 등에 맞추어 번역해야 하는, 찬송가 번역의 기본원칙을 따르는 데서 마련되었다. 이들 운율형식에 맞추어 번역해야 한다는 기본조건을 충족시키면서, 우리말의 율동적 자연스러움을 가능한 손상시키지 않으려는 결과가 곧 단편성을 극복한 총량 3보격의 양식화를 가져오게 된 것이다. 물론 여기에서, 우리말의 율동적 자연스러움을 손상시키지 않으려는 운율의식이 총량 3보격으로 구체화될 수 있는 근본적인 동력은 우리 자체 안에 이미 마련하

고 있었던 양식화의 내재적 동기에서 비롯된 것이다. 그러나 찬송가 번역에서 보이는 운율의식이 모두가 이러한 총량 3보격 형태로 구체화되는 것은 아니다. 물론 다른 율격형태로 구체화되기도 할 뿐만 아니라(예컨대 12음질행에 맞추어 4음3보격 형태로 번역한 경우), 상당한 경우는 서구 찬송가의 운율형식에 맞추어 번역하는 데만 급급한 나머지 우리말의 율동적 자연스러움을 희생시키는 쪽으로 나아가고 있었다. 따라서 총량 3보격은 1890년대에 서구 기독교 찬송가 형식의 영향에 힘입어 비로소 양식화되기 시작하기는 했으나, 그것이 아직 양식으로서의 확고한 기반을 구축한 단계는 아니었다고 할 수 있다.

1900년대 후반 이후, 일본 7·5조가 총량 3보격의 양식화에 영향을 미친 것은 바로 이러한 양식화 과정에서의 마지막 단계에서이다. 일본 7·5조는 곧, 이미 형성되어 있는 총량 3보격이 양식으로서의 기반을 확고히 구축하고 이의 율형을 가속화하는 자극제로서의 구실을 했던 것이다. 그러므로 일본 7·5조는 총량 3보격 형성의 직접적인 모델도 아닐 뿐더라, 총량 3보격의 양식화에 결정적인 영향을 미치는 직접적인 계기 형성자로서의 구실을 한 것도 아니다. 지금까지 우리가 일본 7·5조의 영향을 과도하게 중시해 온 것은 식민지적 상황이라는 특수한 역사적 국면과 선진문화 수용의 중심 통로로서 일본적 영향을 지나치게 의식한 나머지, 한국의 총량 3보격과 일본 7·5조 사이의 표면적 유사성을 정도 이상으로 확대 해석한 결과라 할 수 있다.

더군다나 총량 3보격적 율동이 개화기에 향수층의 폭을 급격히 확산하게 되는 것도 순전히 일본 7·5조의 자극에 의한 때문만은 아니다. 이러한 외래적 영향과 더불어, 개화기라는 특수한 시대적 상황을 포괄하는 데 있어 총량 3보격 율동이 가장 적절한 표현양식이었기 때문이라는 역사적 동인까지 아울러 생각해야 한다. 다른 곳에서도 이미 밝힌 바와 같이, 총량 3보격은 그 양식적 원류를 3보격의 확대와 4보격의 축약에 두고 있는 파생보격이다. 따라서 이는 3보격적 속성과 4보격적 속성을 함께 공유하는 양식적 복합성을 지니고 있다. 말하자면, 총량 3보격은 불안정적 구조로서의 호소적 도운과 동적인 긴박감의 조성이라는 특징을 가진 3보격적 율동과, 안정적 구조로서의 지시적 도운과 정적인 유장함의 조성이라는 특징을 가진 4보격적 율동을 복합한 율격형태라 할 수 있다. 이런 때문에 총량 3보격에는 분방하고

자유로운 감정 표현이 앞서서 3보격적 성향과, 차분하고 정리된 생각의 깊이를 중시하는 4보격적 성향을 동시에 드러낼 수 있는 표현의 틀이 그 자체 안에 이미 마련되어 있다. 이는 또한 변화와 지속의 정감을 동시에 포착해 낼 수 있는 울동 표현의 잇점까지 가지고 있음을 뜻하는 것이기도 하다.

총량 3 보격적 울동이 개화기에 급격히 성행하게 된 중요한 까닭이 바로 이러한 표현특성과 관련되어 있다. 한마디로 말해서, 개화기의 감정양식을 표현하는 데 가장 적절한 표현의 틀이 곧 총량 3 보격 형태였던 것이다. 강력한 개화의 의지 표현을 통해 현실의 변화를 회구하면서도(3보격적 속성) 그것이 근본적인 개혁으로 나아가기보다 개량주의적 입장에 머물고 마는(4보격적 속성) 현실인식의 태도라든지, 시의 호소력을 사회 변동기적 정서에 의존하면서도(3보격적 속성) 끝까지 계몽적 성격의 교시적 태도를 잃지 않는(4보격적 속성) 시적 진술의 태도들은 총량 3 보격 형식의 개화기 시가에 보이는 중요한 감정양식들이다. 개화기 총량 3 보격의 폭발적 유행은 곧 양식적 복합성을 특징으로 하는 총량 3 보격이 가치의 이중성을 특징으로 하는 개화기 감정양식을 가장 생생하게 실어나를 수 있었던 때문에 가능했던 것이다.

## Ⅵ. 맺는 말

총량 3 보격(7.5조)의 문제는 일본 7.5조의 수용이라는 사실 때문에 항상 우리에게 개운찮은 부담감을 주어 왔다. 일본의 식민지 통치라는 쓰라린 경험을 가진 우리들로서는, 이 문제를 거론할 때마다 그것이 식민지 수탈의 당사국인 일본 울조라는 사실과 오늘날 민족적 울동으로 우리의 미의식 깊숙히 각인되어 있다는 사실 모두를 인정해야 하는 고통에서 완전히 자유로울 수 없었기 때문이다. 지금까지 논의해 온 주된 논점은 바로 이러한 심리적 부담감이 불필요한 우리의 과민반응임을 입증하고자 하는 데 두어 왔다. 그것은 총량 3 보격에 대한 우리의 이해가 근본적으로 잘 못되어 있었던 데에 기인하고 있었던 것이다.

총량 3 보격은 우선 그 울격적 개념의 기저에서부터 일본 7.5조와는 본질적으로 다르다. 개념체제나 구조적 기판, 나아가 울격양식으로서의 성증기

반이나 범주에 이르기까지 일본식 논법으로는 설명할 수 없는 많은 질적 차이를 보이고 있는 것이다. 더욱이 우리는 일본 7·5조의 영향이 미치기 시작한 1900년대 이전에, 이미 총량 3보격이 양식적 독자성을 획득하고 있었던 증거를 확보하고 있다. 1890년대의 기독교 번역찬송가집들에는 정연한 총량 3보격 형식의 작품들이 엄연히 존재하고 있었다. 뿐만 아니라 막연히 없는 것으로 믿어 온 우리의 전통시가에도, 총량 3보격적 율동은 고려시대의 속요에서부터 19세기의 사설시조 판소리에 이르기까지 지속적으로 쓰이고 있었다. 따라서 총량 3보격적 율동을 전통율조니 민요조로 받아들이고 있었던 사실은 결코 그릇된 오류가 아니다. 외래적인 일본 율조를 그릇 인식했던 결과라 아니라, 그렇게 받아들일 수 있었던 까닭이 우리 자체의 자생적인 필연성에 근거하고 있었던 것이다.

다만, 이 총량 3보격이 어떠한 형성의 경로를 거치면서 양식화되고 있는가의 문제는 이 글을 통해 명확한 결론을 끌어낼 수가 없었던, 앞으로의 과제로 남아 있다. 고려시대부터 양식화되었다고 보기에는 우리가 찾아낸 자료적 증거들이 불충분하고, 19세기 말 찬송가 번역과 더불어 양식화되었다고 보기에는 우리가 가지고 있는 전통적 자료들의 비중이 무시하기에 너무 막중한 탓 때문이다. 이런 문제일수록 가능한 감정적 논리를 배제하고 객관적 근거를 중심으로 문제를 처리해야 하기 때문에, 우리는 일단 현존하는 자료적 증거를 중시하여 그 감정적 결론을 19세기 말에 양식화된 것으로 보았다.

따라서 새로운 자료가 발견되고 다른 반증의 근거들이 밝혀지면 이러한 결론은 앞으로 얼마든지 뒤바뀔 수 있다. 그러므로 우리는 총량 3보격이 고려시대에 양식화되었을 가능성을 포기하지 않고 앞으로도 계속 찾아야 하는 과제를 안고 있다고 할 수 있다.