

# 七五調小考

鞠 正 孝

## I. 序 言

七五調는 開化期의 颶風속에 韓國詩文學에 登場한 以來 確立된 蔑視 속에 七十有餘年の 命脈을 이어 何等 正式 命名節次없이 그러나 꽤 一般的으로 이를 일러 “民謠調”라 誤稱하게 된 오늘에 이르렀다.

하기야 이 律格을 우리가 “民謠調”라고 부르게 된 經緯를 우리의 體貌를 잃지않는 方向으로 說明할 길이 全혀 없는 것은 아니다. 이 律格이 바로 開化期 直前까지 盛行하던 李朝의 歌詞나 또는 時調의 律格들을 넘어 뛰어서 麗謠의 律格을 되찾은 것이라고. 사실 現存하는 麗謠들을 注視하면 七音과 五音이 接置된 句가 더러 눈에 드인다.

「어귀야 내가논터 점그물세라」 (井邑詞過篇第一句)

「괴시란터 우리곰 좃니노이다」 (西京別曲初聯末句)

「알리알리 알라성 알라리 알라」 (靑山別曲全篇八聯에 通用한 後歎)

七五調 音數에서 위 七音에서 한음을 加減하거나 아래 五音에서 한음을 빼거나 위아래에서 各 한음씩을 빼거나等한 七五調 類似律格까지를 包含시키면 이 律格은 麗謠를 통해 注目할만한 比律을 차지한다. 그리고 우리 詩文學史上 七五調의 巨匠이었던 素月은 七五調의 近似律로 詩를 썼던 것이다. 그렇다고 이러한 事實들을 내세워 우리 開化期에 登場한 七五調가 韓國詩文學의 復古熱이었다고 主張하는 倭式 牽強附會를 저지른 理論이 아직 우리들 사이에 發生하지 않는 것은 多幸한 일이다. 항상 眞實을 體面보다 尊重하는 韓國人의 態度의 一面을 거기에서도 엿볼 수 있다 하겠다.

이 「民謠調」란 任意의 命名이 이 詩形이 주로 素朴한 內容을 담은 律

格으로 쓰여왔다는 뜻을 非術語的, 通俗的으로 表示한 것이라면 별로 그런 認識은 아니다. 어떤 深刻한 內容이 素朴한 表現形式으로 處理되지 않은 채 그대로 이 律格에 담아졌을 때의 우스꽝스런 效果는 그 例를 開化期의 作品들에서 너무 흔히 보는 것임으로 例證이 不必要하겠다. 저 未堂의 널리 알려진 「冬天」과 「영산홍」 두篇의 七五調詩가 얼마나 洗練된 詩의 思考를 얼마나 素朴한 民俗的 表現으로 處理하고 있는가는 七五調의 本質의 說得力 있는 露示이다.

이 「冬天」과 「영산홍」은 疑心의 餘地없이 七五調가 成就한 頂點의 두 作品이다. 1968년에 나온 「韓國詩選」에 未堂은 이 두篇의 詩를 自薦하고 있다. 이것은 韓國詩의 脫定型化傾向에 對한 하나의 抗拒로 느껴진다. 七五調는 그 胎生의 貴賤이야 어찌됐던 우리 詩文學史上 하나의 定型詩形으로서의 明確한 자리를 지닌다. 이 無視해버릴 수 없는 律格構造의 特質과 由來를 캐고 우리 詩文學에 있어서의 그 足跡을 考察함으로써 이 律格에 關한 誤見을 除去하고 또 이 律格이 우리에게 남긴 詩形學的 遺産을 밝히는 것이 本 小考의 目的이다.

끝으로 混同을 피하기 위해 앞으로 자주 쓰게 될 몇개의 單語의 뜻을 限界지워 두겠다.

“rhythem”은 「韻律」이라 부르기로 한다. “meter”는 「律格單位」라 부르는 것을 原則으로 하되 混同의 憂慮가 없는 文脈에서는 「律格」「律」또는 「調」라고 略稱하겠다. 또한 meter의 一部分 또는 meter의 集合體도 單個의 소리構造로 看做할 때는 「律格」「律」「調」라고 부르겠다. “caesura”는 「休止」라 부르고 上半部에 caesura가 發生하는 律格을 「下重性律格」 下半部에 發生하는 律格을 「下輕性律格」이라 부르겠다. 우리 律格構造에서는 音節의 “quantity”는 별로 問題가 안되지만 caesura의 “quantity”는 問題가 되는데 이것을 休止의 「길이」라 부르겠다. “verse”는 「韻文」이라 부르기로 하고 “stanza”는 「聯」이라고 부르기로 한다.

## II. 七五調의 律格의 特質

正確하게 누가 맨 먼저 韓國語를 七五調에 담았느냐 하는 것을 考證할 길은 없다. 六堂의 「少年」誌 發刊 以前에도 이 律格에 담은 律文

이 口頭 또는 現在 殘存하지 않는 記載形態로 民間에 나돌았을 것은 甚  
작할만하다. 그러나 殘存하는 記載形態의 最初의 七五調는 六堂의 것이  
다.

우리가 普通 新詩의 嚆矢라고 부르는 六堂의 「海에게서 少年에게」를  
살고 있는 1908年 11월에 나타난 「少年」誌의 創刊號에는 이 詩 以外에  
도 「黑軀자의 노리」 「山有花」 「가을 뜻」 「星辰」等 네篇의 定型詩가 실  
려 있다. 이 定型詩들은 作品的 價値로는 關心 밖에 들만한 것들이지만  
律格의 開拓에 對한 開化期의 態度를 窺視하는데 有用한 資料가 된다.

「黑軀者の 노리」는 李朝에 開發된 所謂 歌詞의 律格인 四四調를 그대  
로 쓰고 있는데 달라진 것이 있다면 伸縮性이 豊富한 李朝 歌詞들에서  
보는 것과는 反對로 단 한음의 破格도 없는 엄격한 소리構造라는 點이  
다. 定型詩에 導入된 이 伸縮性의 排斥은 六堂 혼자 손에 依한 것은 아  
니다. 開化初期에 出現한 原始形의 現代的 對話의 道具인 獨立新聞(1896  
—1899) 大韓每日新報(1905—1910)等에 主로 憂國을 內容으로하는 여러  
가지 길이의 글들이 伸縮性을 完全排除한 四四調에 담겨있다. 그리고  
이 伸縮性排除는 나중에 詳述하겠지만 七五調와 緊속이 連累되어 있다.

「山有花」와 「가을뜻」은 四四五調이다. 卽 四·四·四·四로 계속되는  
것이 아니고

산에있난 더도흔뜻 그일흙몰라  
다만아네 맑은香氣 고은빗잇슴

이렇게 四·四音節 다음마다 五音節을 붙여서 十三音節로 律格의 單位  
를 構成하는 律格이다.

이 四四五調는 四四調가 七五調에 가깝게 다가 선 律格이 아니라 七  
五調의 七音이 그 가장 가까운 代置物인<sup>1)</sup> 八音으로 代置된 것이라고 보  
아야 한다. 四四調作品중 伸縮性이 아주 豊富한 作品에서도 八·五라는  
音數配置는 單獨으로도 거이 發生하지 않는 것으로 알고 있다. 오히려  
八·五를 倒置한 五·八은 꽤 頻繁히 發生한다.

日暮脩竹의 험가림도 하도할사<sup>2)</sup>

第一江山이 임지업시 버려나다<sup>3)</sup>

1) 註(25) 및 (26)의 日本今樣參照

2) 鄭澈作 思美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 143

3) 朴仁老作 莎提曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 190

「萬世千秋에 山斗갓치 바리사라<sup>4)</sup>

「一雙青鶴을 모조내야 보낸마리<sup>5)</sup>

伸縮性이 特別히 높은 四四調作品에서는 아래와 같이 五八調가 二重으로 發生하는 例도 있다.

桃花杏花는 夕陽裏에 뛰여있고<sup>6)</sup>  
綠楊芳草는 細雨中에 프르도다

巖畔山花는 錦繡屏이 되야있고<sup>7)</sup>  
澗邊要楊은 草綠帳이 되야거든

層巖絕壁은 雪母屏이 절로되야<sup>8)</sup>  
龍眠妙手로 그린덧시 버려있고

즉 歌詞의 律格인 四四調 나 三四調는 伸縮性이 높아지면 높아질수록 八五調律格에서 더 멀어진다. 要컨데 休止가 句를 不等分할때는 句의 上半部에 位置하는 것이 四四調의 本質的 特徵이다. 例外가 있다해도 그 差나 頻度가 無視하기에 충분히 작고 낮다. 그리고 이 律格의 下重性은 律格의 細部에 까지 스며 있다.

데 가는 | 더 각시 || 본 듯도 | 훌더이고  
天上 | 白玉京을 || 엇더하야 | 離別하고  
히 다 더 | 저른 날의 || 늘을 보라 | 가시난고<sup>9)</sup>

關西 | 名勝地에 || 王命으로 | 보너실시  
行裝을 | 다사리니 || 칼하느 | 문이로다  
延詔門 | 너달아 || 모회고기 | 너머드니  
歸心이 | 썩르거니 || 故鄉을 | 思念하라<sup>10)</sup>

이 律格의 徹底한 下重性은 時調에서도 마찬가지로 다.

幽蘭이 | 在谷하니 || 自然히 | 뜻이도회  
白雲이 | 在山하니 || 自然히 | 보기도회  
이 中에 | 彼美一人을 || 더욱 잇되 | 못하외<sup>11)</sup>

- 4) 朴仁老作 獨樂堂 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 205
- 5) 曹友人作 關東續別曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 225
- 6) 丁克仁作 賞春曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 9
- 7) 朴仁老作 蘆溪歌 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 212
- 8) 朴仁老作 獨樂堂 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 201
- 9) 鄭澈作 續美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 146
- 10) 白光弘作 關西別曲 李相寶著 李朝歌詞辭精選 p. 55
- 11) 李退溪作 校註 海東歌謠 p. 44

헛가래 | 긴아저르나 || 기棟이 | 옥은아튼아  
 數間 | 茅屋이 || 적은줄 | 웃지마라  
 어줍어 | 滿山蘿月이 || 다 내것인가 | 호노라<sup>12)</sup>

오직 終章의 끝 귀 「더욱 잇되 | 못하외」 「다 내것인가 | 호노라」만이 下輕性이다. 그런데 이 終尾의 下輕性은 時調에서 뿐만아니라 歌詞에서도 많이 使用되는 終尾를 告하기 爲해서 基本律格을 轉倒하는 技法上의 傳統이다. 歌詞의 終尾에서도 時調에서와 같이 가장 많이 發見되는 것은 四三律이다.

萬世相感 | 하리라<sup>13)</sup>

볼라 말라 | 호노라<sup>14)</sup>

구준 비나 | 되쇼셔<sup>15)</sup>

歌詞는 時調와는 달리 基本律格을 轉倒하지 않고 四·四나 三·四 그 대로 淡淡하게 끝을 맺는 例도 드물진 않지만 鄭澈같은 巨匠의 뛰어난 作品들은 다 基本律格을 뒤집어서 下輕性律格으로 끝을 맺고 있고 오히려 위 申欽의 時調가 보여주는 것처럼 基本律格을 四·三보다 한층 더 가파르게 뒤집어서 五·三等으로 끝맺음을 한 例도 있는 것은 역시 그 가 남달리 律格意識을 가졌었다는 事實을 말해주는 것이리라.

내 님 조차려 | 하노라<sup>16)</sup>

開化期 直前까지 오랜동안 韓國人의 律格生理에 깊이 뿌리 박은 律格이 徹底히 下重性이라는 事實은 外來의 下輕性律格을 처음으로 다루는 四四五調 즉 八五조<sup>17)</sup>의 作者로 하여금 相當한 韻律面의 衝擊을 느끼게 했던 것 같다. 이 作者는 五音節團도 모조리 下輕性으로 構成하고 있다. 이 五音節團은 事實은 그 原型인 日本 七五調에 있어서는 休止의 位置가 固定되지 않았다. 그러니까 이 「가을뚝」이라는 作文이 보여주는 五音節團은 그 原型을 誇張해서 模倣하고 있는 것이다. 우리 歌詞에서는 五音節團이 發生할 때도 물론 그 律格은 반듯이 下重性이다. 律格의 徹

12) 申欽作 校註 海東歌謠 p. 55

13) 曹偉作 萬憤歌 李相寶著 李朝歌辭精選 p. 13

14) 楊士彥作 美人別曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 50

15) 鄭澍作 續美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 148

16) 鄭澈作 思美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 144

17) 註 (25) 및 註 (26)의 日本今樣參照

底한 下重性 때문에 五音은 흔히 句의 上部에 發生하고

濟濟 | 靑禁이 || 絃誦聲을 | 이어시니<sup>18)</sup>

五雲 | 深處의 || 님 계신터 | 바라보니<sup>19)</sup>

句의 下部에 發生하는 경우는 句의 上部에 發生한 五音團의 對로서만이다.

瓊宮 | 瑤臺와 || 玉海 | 銀山이<sup>20)</sup>

漢之 | 廣矣여 || 不可 | 泳思며<sup>21)</sup>

그런데 「山有花」가 담긴 四四五調가 지닌 五音節團은 전혀 다르다.

산에잇난 더도흔뜻 그일흔 | 몰라  
다만아네 맑은香氣 고은빛 | 잇슴  
더러하게 곱고도흔 뜻이언마는  
사람들이 안돌봐도 원망티 | 안네

이렇게 第三行을 빼놓고는 休止가 모두 第三音 다음에 있다. 第三行은 言語上으로도 律格上으로도 끊어지는 데가 없지만 다른 三行을 強한 韻律로 읽으면(어린아이들은 곧잘 그렇게 한다) 그 韻律勢力에 휩쓸려 第三行의 五音節團內에도 第三音節 다음에 韻律上休止가 생길 可能性은 있다. 全二聯으로 된 이 詩의 第二聯의 五音節團도 이와 똑같은 律格構造를 보인다.

「山有花」와 「가을뜻」 두 作品中 「山有花」가 먼저 쓰여졌다는 事實은 이 作品들이 「少年」誌에 나타나는 순서에 依해서가 아니라 그 五音節團의 構成樣相으로 판단할 수 있다. 混沌으로부터 秩序를 향해 움직이지만 一旦 秩序의 極에 達하면 目的을 다치지않고 秘序의 束縛에서 풀려나올 限界를 찾아 움직이는 것이 律格에 대한 모든 詩人의 態度이어 왔다. 「가을뜻」에서는 五音節團內의 休止의 位置에 原則이 없다. 그리고 이 無原則이라는 原則이 이 「가을뜻」以後 나타나는 모든 八五調 또는 七五調등의 構成要素인 五音節團들에 通用되는 原則이 된다.

이 八五調律格의 下輕性이 이 律格의 外來의 異質性을 말해주는 첫째

18) 朴仁老作 獨樂堂 李相寶著 李朝歌辭精選 p. 204

19) 曹友仁作 自悼詞 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 220

20) 宋純作 俛仰亭歌 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 34

21) 許樞作 西湖別曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 151

特質이라면 그 反融通性은 이 律格이 外來의임을 말해주는 또 하나의 特質이다. 지나친 機械的 律格의 束縛에 대한 抵抗은 律格에 대한 歴代의 한국詩人의 態度의 가장 重要한 詩形學的 特徵이었다. 한국 定型詩가 破格에 대해 보여준 適應能力은 우리 詩를 漢詩나 日本詩와 구별짓는 가장 本質的인 特色이라고 하겠다. 例를들면 歌詞調의 音數律이 完全 成熟期에 이르러 적어도 漢詩에 대해서는 高度의 知識과 熟練 및 眼目을 가졌음이 분명한 人們에 依해서 지어진 李朝의 歌詞文學을 훑어 보면 그 律格構造가 伸縮性이 豊富해서 一般的으로 四·四律과 三·四律을 섞어 꺼리낌 없이 代置해 썼고 四音 자리에 二音이 代置되는 일도 흔히 있다. 뿐만아니라 終尾에서는 위에서 言及한 바와같이 律格을 가파르게 轉倒하는등 音數의 破格的加減으로 基本律格에 강한 波紋을 일으키기도 한다.

각시님 | 돌이야 카니와 || 구준 비나 | 되쇼셔<sup>22)</sup>

에서 「돌이야 카니와」는 四音節 豫期에 衝擊을 주는 六音節의 例이고

널이야 | 날인 줄 모르셔도 || 내 님 조조려 | 호노라<sup>23)</sup>

에서 「날인 줄 모르셔도」는 四音節 豫期에 한층 더 衝擊을 주는 七音節이 三音節 乃至 四音節 豫期에 衝擊을 주는 五音節과 接置되어 한층 높은 波紋을 일으키는 破格이다. 이러한 破格들은 作者의 律格에 대한 無關心이나 無能 즉 律格의 後進性이 아니고 作者가 느끼는 강한 律格意識의 表出이라고 볼 수 있다. 원래 律格이란 詩人의 感情을 統制해서 認識을 洗練하는 것이지만 認識은 藝術에 바탕을 提供함으로써 最高의 價値를 發揮할 수 있다. 認識은 藝術의 始作이지 藝術은 아니다. 이 統制의 한층 高次元의 價値는 그 統制力을 벗어나려는 感情의 壓力의 造成舞臺로서 發揮되는 것이다. 즉 藝術의 手段인 破格을 排除하고 律格만으로 表現의 道具를 삼는 漢詩와 日本詩에 비해 한국詩는 律格과 破格이란 두개의 道具로 쓰여질 수 있는 적어도 可能性만은 지니고 있다. 破格의 表現能力은 먼데서 例를 찾지않아도 時調의 律格이 잘 보여주고 있다. 時調의 律格은 歌詞의 律格인 三·四調를 基本律格으로 하고 終章에 강한 衝擊力을 지닌 破格이 導入된 것이다. 歴史的으로는 歌詞調

22) 鄭澈作 續美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 148

23) 鄭澈作 續美人曲 李相寶著 李朝歌詞精選 p. 144

가 時調보다 나중에 開發되었다고 보는 見解가 더 優勢하니까<sup>24)</sup> 歌詞 調는 時調의 基本律格인 三·四調를 繼續하기 爲해서 終尾를 告하기 爲한 終章의 破格을 除去해버린 것이라고 뒤집어 말하는 것이 좋을 것 같다. 어떻게 말할 하던 時調의 멋은 三·四調를 ね번 反復해서 一但 基本律格으로 確立해 놓은 다음 終章에 가서 그 律格의 壁에 부딪혀 깨어지는 破格의 白波의 멋이라고 볼 수 있다. 적어도 이 破格의 藝術性은 이제 우리 韓國詩人이면 누구나가 다 알아듣는 民族共通의 言語가 된 것이다.

그런데 이 山有花가 담긴 四四五調는 그 律格의 모든 구석에까지 伸縮性이 排除되어 마치 屍體와같이 굳어있고 「가을뚝」은 그 五音節團의 休止의 位置가 풀려났다는 點에서는 「山有花」보다는 약간의 柔軟性을 보인다 하겠으나 역시 그 融通性排除症은 從來의 韓國詩에서 그 類例를 찾아볼 수 없다.

다음 「星辰」이란 詩를 들여다보자. 이 詩는 各十二音節을 한군데도 빼지 않고 붙여왔기 때문에 얼핏 보면 「山有花」나 「가을뚝」이 담긴 四四五調와는 전혀 다른 律格構造로 보이지만 一但 읽어보면

낮에는／숨어있서／우리／살피고  
 밤에는／드러나게／우리／보시난  
 北斗七星／太白星／다른／모든별  
 웃디더리／떡은게／반짝거리노  
 바루바루／金剛石／夜光珠／가치

이렇게 끊어진다. 즉 十二音節 속에는 各第七音 다음에 반듯이 休止가 있고 各七音節團 속의 길이가 아주 짧은 休止는 반듯이 있기는 있으나 그 位置는 固定되지 않았고 各五音節團속의 休止는 그 길이가 한층 더 짧고 그 位置가 固定되지 않았을 뿐만 아니라 「반짝거리노」에서처럼 아무곳에도 없기도 하다. 그러므로 七音節을 하나의 固定的 音節團으로 보고 五音節을 또 하나의 固定的 音節團으로보아서 七五調라 부르는 것이다. 이 律格은 소리내어 읽어보면 「山有花」와 「가을뚝」이 담긴 四四五調와 크게 다르지 않은 소리가 난다. 七五調의 原祖인 日本 今樣調에서도 七音節과 八音節은 서로 代置해 썼다.

夜は薰物しみかをり かたちはさまざま變れども  
 思はぬ時には言ひ知らぬ 色も勻ひもかひぞなき<sup>25)</sup>

24) 李泰極著 時調의 史的 연구 (p. 78—89)等

25) 唯心房集の今樣 校註國歌大系 第一卷 古歌謠集全 (國民圖書 1930) p.260



에서는 末句에서 七音이 八音을 代置하고 있고

明けぬ暮れぬと言ふほどに 我が身ははかなくなりけり  
鏡のかげに降れる雪 見れば涙も止まらず<sup>26)</sup>

에서는 第二句에서 七音이 八音을 代置하고 있다. 다시 말하면 八五調는 七五調와 거이 同一한 律格이다. 그래서 後日에 七五調를 다루는 우리 詩人들도 이 八五調를 七五調에 가장 衝激을 적게 주는 代置物로 作詩 上の 便宜를 위해 利用하게 되었다.

이렇게 四四五調는 七五調에 대한 面識이 없는 韓國人이 생각해 내기에는 從來의 歌詞調나 時調에서 律格의 特徵上 너무나 距離가 멀다. 歌詞調나 時調調는 듣직하고 散文에 가까운 下重性 律格이고 四四五調나 七五調는 가볍고 散文에서 먼 下輕性 律格인 것이다. 또 序言에서 言及한 바와같이 麗謠에 七五調나 七五調近似律格이 여기저기 散在한다해도 이 律格을 連續적으로 接置해 놓은 경우와는 그 韻律의 綜合的 效果는 전혀 別個의 것이다. 이런 點으로 보아 우리 新文學에 現存하는 最初의 記載形態의 七五調는 少年誌創刊號에 나타나는 순서는 四四五調다음이나 七五調가 四四五調에서 생겨난 것이 아니라 四四五調가 七五調에서 着想된 것이 分明하다. 마치 四四五調는 七五調에 接近하는 口實役割을 하고 있다고도 볼 수 있는 것은 「黑軀者の 노리」는 四・四・四・四로 딱 딱 끊어서 印刷하고 그 다음에 나오는 「山有花」와 「가을뚝」도 四四五로 끊어 印刷하면서 「星辰」은 十二音節씩 붙여서 印刷했기 때문에 눈으로만 보아서는 그 律格을 얼핏 알아볼 수 없는 것이 마치 七五調라는 正體를 分明히 들어내는 것을 꺼리거나 하는 것같은 느낌을 준다. 七五調는 이런 모양으로 六堂崔南善에 依해서 韓國文學에 正式으로 導入된 것이다.

### Ⅲ. 七五調의 由來

七五調는 우리 開化期에 「新體詩」란 名稱과 더불어 日本으로부터 輸入된 律格이다. 文化面에서 늘 그들에게 주기만 하던 우리가 그들에게서 얻어오기 始作한 最初의 倭色文化財中 한가지가 이 七五調인 것이다

26) 唯心房集の今様 校註國歌系 第一卷 古歌謠集全 (國民圖書 1930) p. 261

記錄이 남아있는 最古代부터 日本律格의 基本要素는 七音節團과 五音節團이었다. 이 두가지 要素를 五·七·五·七·七로 붙여놓으면 三十一音節로된 短歌라 불리우는 詩形의 律格이 되고 五·七·五·七·五·七……이렇게 五·七을 反復하고 싶은 만큼 反復하다가 終尾에서 五·七·七—이렇게 七音節團을 하나 더 붙이면 長歌라 불리우는 詩形의 律格이 되고 五·7·7·五·7·7—이렇게 六句體로 三十八音을 늘어놓으면 旋頭歌란 詩形의 律格이 되고 五·七·五·七·七·七의 律格은 佛足跡歌體라고 부르는등. 그리고 이것들은 모두 五意節團이 앞에 놓이는 下重性律格(이 말은 이 論文에서의 指稱의 便宜를 爲해서 臨時로 만든 말이고 日本말이 아니다)이다. 이 律格들을 日本文學에서는 萬葉調라 부른다. 萬葉集이라는 日本最古의 歌集에 실린 노래들의 律格이란 뜻이다. 이 下重性律格이 七·五라는 下輕性律格으로 올라간 것은 西紀 1000年以後라고 하는데 1169년에 口傳歌謠를 記錄했다는 「梁塵秘抄」란 記錄集에 이러한 下輕性律格의 詩歌가 特히 많이 보인다.

釋迦の正覺なることは このたび初めと思ひしに  
五百塵轉劫よりも 彼方に佛と見えたまふ<sup>27)</sup>

오랜 동안 僧空海(774—835)의 作으로 主張되었던 七五調의 「いろはにほえと」 노래를 空海作이 아니라고 否定하는 重要한 理由 중의 하나는 그時代에는 七五調가 아직 생겨나지 않았다는 것이다. 小倉進平란 日本學者는 이 七五調가 儒學보다는 佛敎의 聲明에서 나온 것이라고 말하고 있다.<sup>28)</sup> 聲明이란 原來 言語 文學 音韻文法等에 關한 學問을 말하지만 日本에서는 그 原義가 바뀌어서 佛前에서 曲調를 붙여 讀經讚詠하는 것을 뜻하게 됐다. 그러다가 이것들의 적지않은 部分이 民謠로 옮겨졌다고 하는데 위에 든 例도 그 內容으로 봐서 一種의 佛歌다. 이러한 內容의 深刻性이 次次 褪色하고 점점 民俗의 內容으로 變貌한 것이 七五調의 明快한 律格을 타고 中流 및 下流의 民衆속으로 파고든 것이 七五調로 하여금 日本의 民謠調가 되게 했을 것이다.

이러한 七五調가 日本人의 集中的 注目の 對象이 되고 韓國에까지 울려 퍼지게 될 契機는 日本의 開化期인 1882년에 發生했다. 西歐의 文物에 처음으로 接하는 日本人 識者들이 그 抒情詩 叙事詩 劇詩等 高度로

27) 梁塵秘抄 卷第二 校註國歌大系 第一卷 全(國民圖書 1930) p. 155

28) 鄉歌及び吏讀の研究 京城帝國大學法文學部紀要 (1929) 第一 p. 266

發達된 詩文學에 魅惑될 때 日本에는 漢詩를 빼면 日本語 韻文의 形式으로는 五音節과 七音節을 엮은 三十一音節 및 十七音節로 된 짧은 것이 있을 뿐이었다. 그리하여 西歐의 詩文學을 日本에 移植하려는 첫 試圖가 明治 15年인 1882年 8월에 出現한 「新體詩鈔」였는데 이것은 外山、山 矢田部尙今 井上巽軒等 三人이 自身들의 몇몇 創作詩와 Shakespeare, Gray, Campbell, Tennyson, Kingsley, Longfellow 등의 몇몇 作品의 日譯詩를 묶어 冊子로 내놓은 것이었다. 新體詩란 名稱은 詩라면 곧 漢詩를 意味하던 그 時代에 (그들은 자기네 傳統的 韻文은 詩라고 부르지 않고 和歌라 불렀다) 漢詩와 區別하기 위해 붙인 이름이었다. 그런데 「新體詩鈔」에 담긴 創作詩 譯詩 가릴 것 없이 모조리 七五調였다. 우리 韓國의 新體詩의 先頭 六堂이 詩人이 못되듯 詩人이 못되면서도 西歐詩에 面識이 있었던 이들은 七五調 十二音節을 西歐詩의 一行(verse)으로 看做하고 抒情詩에서 흔히 하는 聯으로 나누는 樣式과 叙事詩에서 흔히 하는 行을 數十箇 數百箇씩 連續해 쓰는 樣式等を 模倣해서 在來의 詩形에 比해 大形化된 詩形을 보여주었다. 이것은 어찌 생각하면 참으로 엉뚱하고도 惻隱하고도 奇拔한 着想이었다. 예를 들면 正規的인 잔잔한 iambic pentameter에 담긴 Gray의 “Elegy Written in a Country Churchyard”와 truncated trochaic tetrameter(每行 끝 弱音節을 잘라버린 強弱四步)를 基調로 하고 anapaest(弱弱強步 즉 速步)를 자주 發生시켜서 律格의 脈博을 加速하고 強點을 도드라지게 함으로써 全 韻律構造가 딱딱 튀는 것처럼 소리와 律動으로 가득찬 Tennyson의 “The Charge of the Light Brigade”를 同一한 律格에 부어넣는다는 것은 蠻勇이 必要한 일이었다. “The Charge of the Light Brigade”는 몇 줄 一瞥의 價値가 있는 것 같다.

‘ x ‘ ‘ x ‘  
 一里半なり一里半  
 並びて進む一里半  
 死地に乗り入る六百騎  
 ‘ x ‘ ‘ x ‘  
 (Half a league, half a league,  
 Half a league, onward,  
 All in the valley of Death  
 Rode the six hundred.)

妙한 것은 原文 첫줄에 發生한 二個의 amphimacer(強弱強步)가 譯詩第一行에서 소리가 훨씬 투박하기는 하지만 비슷하게 흉내 내진 것 같은

것이다.

이 新形詩에 使用된 七五調는 1897年 日本抒情詩의 建設者라고 불리우는 島嶮藤村의 「若菜集」가 나올 때까지의 十五年동안에도 數 많은 譯詩 또는 創作詩를 낳았다. 抒情的 또는 叙事的 短篇 또는 長篇의 七五調翻譯物들이 莫大히 쏟아져 나오는 속에는 土鹽井兩江이 全譯한 Scott의 “The Lady of the Lake” 같은 量的으로나 質的으로나 特記할만한 것들도 있었다. 「若菜集」는 大部分이 七五調로 쓰인 詩集이다. 그리고 藤村은 日本서 처음으로 七五調를 쓴 詩人은 아니지만 七五調를 처음으로 日本人의 가슴에 심어준 詩人이다. 마치 素月이 七五調를 쓴 最初의 한국인이 아니라 七五調를 한국인의 가슴에 심어 준 最初의 한국인이듯. 勿論 最後의 한국인이기도 하지만.

「新體詩鈔」가 七五調로 하여금 日本의 韻文文學을 獨占시킨 것은 아니었다. 처음부터 七五調를 滿腔의 熱意로 歡迎하지 않은 詩人도 있어서 古代의 萬葉調인 五七調등을 더 愛用하는가 하면 七五調 聯初頭に 五音節團을 하나 놓거나 끝에 7音團이 겹치는 種類의 가벼운 脫七五調는 「新體詩鈔」出現以後에도 끊임없이 七五調와 併行해서 쓰여왔고 藤村도 더러 손을 댔다. 특히 높은 律格意識을 갖고 脫七五調의 試圖를 多樣하게 한 사람들도 꽤 있었고 森歐外 山田美妙齊 등은 그 代表的인 存在이다. 그들의 試圖는 五五調 五七五調 四五四七四五四七調등 일일이 다 들 수가 없다. 藤村이 七五調의 名聲을 確立한 後에도 이러한 脫七五調活動은 活潑하게 또 꾸준하게 進行되었다. 이 詩形을 回顧하고 1971年版 日本文學史는 「宿命的のものといえるのでこの音數律の桎梏から脱しようと詩がいかに苦闘したか……」<sup>30)</sup>라고 말하고 있다. 그러나 그들은 七五調에 匹敵하는 다른 律格을 찾지 못하고 말았다. 實로 明治時代 日本의 經濟的 社會的 開發은 실 새없이 쏟아져 나오는 七五調가락에 마취 이루어졌다고 해도 過言이 아니다.

이러한 七五調律格은 東京帝大 心理學研究室에서의 機械實驗에 依해 同時에 實驗한 八七調 八六調 五七調 五五調等에 비해 「가장 빨리 意識을 韻律化하는」 힘을 가진 律格임이 밝혀졌다. 또 被驗者의 內省報告文에 依하면 「文句가 律格속으로 뛰어들어오는 것 같은 甚히 快感을 주는」 律格으로 되었다. 五五調는 散文이 아니고 韻文이라는 意織을 被驗者에게 빚어내는데 즉 律格反應을 일으키는데 훨씬 더 긴 時間이 所

30) 新版 日本文學史(至文堂, 1971) 第七卷, p. 273

要됐고 그 以外의 律格들도 七五調와 같은 明快한 反應을 일으킨 것이 없다.<sup>31)</sup> 이렇게 강한 律格反應을 일으킨다는 것은 이 律格의 長點이면서도 同時에 弱點이기도 하다. 律格反應이 가장 強하다는 것은 散文에서 가장 멀다는 말이다. 그런데 洗鍊된 思想을 담기에 適當한 優雅한 律格일 수록 散文에 가깝다는 것을 우리는 안다. 이러한 七五調가 洗鍊되고 複雜化해가는 詩的思考의 道具로서 不適當한 것은 必然이었다.

새 思想을 담을 律格에 대한 점점 더 불어나는 慾求는 七五調 밖의 다른 律格이 아니라 모든 律格 밖에서 즉 詩의 無定型化에서 그 그칠 곳을 찾았다. 日本에서 自由詩의 趨勢는 일찍이 머리를 들었다. 그 最初의 開拓者는 바로 1882년 新體詩를 創始한 外山、山으로 그는 「散文詩」의 價値를 唱道하고 1895년에서 1896년에 걸쳐 數篇의 創作自由詩와 自由詩에 對한 意見을 發表했다. 美國詩人 Walt Whitman의 作風을 輸入한 이 無定型詩의 趨勢는 日本舊代의 傳統인 詠嘆的 詩歌概念에서 벗어나 詩의 知的 品位를 達成하려는 姿勢를 그 主軸으로 하고 文壇을 휩쓸어 1920年頃에는 이미 定型詩 그 中에서도 特히 七五調는 童謠와 民謠風의 詩作以外에는 쓰이지 않는다는 觀念을 確立시켰다.

#### IV. 韓國文學과 七五調

日本에 거세게 일어난 七五調의 復古風과는 全然 關係없는 外來性 律格的 印刷物이 1892년 韓國에 發生했다. 그것은 基督教監理敎의 韓國語版 讚頌歌인데 美國人宣敎師 G.H. Jones와 S.C. Rothweiler에 依해서 英語讚美歌로부터 翻譯된 것이었다. 27篇이 담겨있었다는 1892年版을 增補한 1895년 版에는 43편의 讚頌用의 韻文이 실려있다. 이 韻文들은 既存의 曲調에 音節數를 맞춰 넣은 것인데 아래 例文의 第一行과 같이 言語上의 休止와 律格上의 休止가 一致되지 않는 경우도 있다.

찬미하느님복근원  
 천하사람모도칭송  
 하늘군스찬미하라  
 찬미하라부즈성령

31) 東京帝大心理學叢書 第一輯 第一卷(1914) pp. 363-467

教會音樂人에 依하면 노래하는 데도 支障이 있다고 할 정도로서 두른 부분이 있는 이 韻文들 중에는 위 例文과 같은 四四調가 드물지 않게 실려 있는 것은 注目할만 하다. 그런데 이 冊 속에는 開化期의 韓國에서 記載된 形態로는 最初의 여러가지 下輕性律格의 韻文들이 있다. 七五調 韻文은 한篇도 없지만 아래와 같은 八五調는 있다.

주어나불외티마오  
 내음성드로  
 다른사롬즈비호혜  
 날외티마오

八五調는 七五調와 거이 同一律格이라는 것은 위에서 指摘한 바 있다. 이 韻文의 組織者 Jones와 Rothweiler가 이러한 下輕性律格의 韻文이 그 律格의 特質上 李朝以來의 韓國傳統의 律格과 銳利하게 對照된다는 것을 意識했는지는 알 수 없지만 그들이 律格에 無關心한 사람들이 아니었다는 것은 이 冊子의 序文에 나타나고 있다. 自身들이 韓國語韻文을 꾸민 結果에 對해서

“...and finally evolving only prose in meter and sometimes halting meter at that.”

라고 말하고 있는 것이다. 이 八五調가 그 때에 이미 韓國에 들어온 七五調의 影響인지 또는 六堂의 七五調 取扱에 이미 存在하는 이러한 形態의 七五調近似律이 어느程度 影響을 주었는지 등은 알 길이 없다. 다만 알 수 있는 것은 이 冊子가 나온 다음해인 1896년에 日本抒情詩의 礎石이 된 藤村의 「若菜集」이 나와서 七五調의 聲價를 確立했다는 것이다. 藤村이 正式으로 韓國에 紹介된 것은 1919년 2월 東京에서 韓國留學生의 同人誌로 創刊된 創造 第一號에 그의 紹介와 더불어 그의 詩의 韓譯이 실린데 依한다. 그러나 물론 六堂은 그自身이 이보다 훨씬 앞서 日本留學生이었고 藤村의 詩도 읽었다는 것은 小年誌 第二年 第六卷에 실은 「아나나 네가」라는 詩가 確證해준다. 그 詩를 藤村의 아래와 같은 詩와 對照해 보는것이 좋겠다.

孔雀이나 富興이나 참새나  
 새性命을 갖인것은 같은줄  
 아나나 네가

こころもあらぬ秋鳥の  
聲にもくれる一ふしを  
知るや君<sup>32)</sup>

六堂은 天質로 보나 그가 놓였던 當時의 우리나라 處地로 보나 藤村과 類似點을 많이 가진 詩人은 아니었다. 그러나 그의 七五調는 끈기있게 계속되었다. 少年誌 各卷에 그의 七五調作文이 안실린 것이 드물고 역시 1914년 그가 創刊한 青春誌에도 終刊號에 이르기까지 그의 脫詩的인 七五調는 健在했다. 青春第一號 附錄에 실린 七五調 百數十行의 「世界一周歌」에는 世界의 渾만한 地名은 다 들어있으니 이것은 靑少年들의 地理學習을 돕기 위한 것이었을 것이다. 日本에서도 七五調의 律格에 넣어 暗記시키는 것이 流行했던 것이다. 七五調 作品의 印刷樣式도 少年誌第二號부터는 十二音節을 三·四·五 또는 四·三·五 또는 七·五로 떼어 印刷함으로써 七五調임을 公然히 들어내고있다. 同時에 六·五七·四等 脫七五調 試圖도 해보고 있는데 이것도 日本에서 시도된 脫七五調의 方法을 模倣한 것이다.

1919年 2월에 創刊된 創造는 韓國人이 發行한 最初의 純文學誌였다. 이 同人誌는 文學을 啓蒙의 手段으로가 아니라 藝術의 手段으로 看做하는 態度에 忠實하여 韓國語最初의 自由詩 朱耀翰의 「불노리」가 실린 創刊號부터 一切 七五調는 실지 않았다. 日本詩人들을 紹介하는 欄이 있었는데 그들의 七五調도 非七五調로 翻譯해서 실었다. 全 九號를 通해서 例外가 꼭 한번 있었는데 第五號에 실은 素月の 엄격한 定型詩 다섯篇이었다. 이 中 三篇은 歌詞調이고 二篇은 七五調이다. 素月을 包含한 모든 詩人中에서 가장 七五調에 執着이 強했던 岸曙같은 이도 明確하지 않은 韻律의 特異한 詩型을 試圖하고 또 다른 詩人도 自由詩形을 取하지 않고 定型詩를 쓸 때는 七五調아닌 다른 律格을 자기 組織해보았다. 水準級의 詩人이 되려면 우선 七五調는 避해놓고 보아야 하겠다는 態度의 一般化를 企圖할 수 있다. 이 純文學誌以外에도 白潮 廢虛 靈臺 三千里 文學等 몇몇개의 純文學誌들이 短命한 모습을 나타냈는데 純文學誌에는 어떤 것에나 七五調는 歡迎하지 않는 것은 七五調는 文學人끼리의 對話의 手段으로는 認定을 못 받았던 것이 分明하다. 그러나 開關 三千里等 綜合誌라는 文學人도 大衆을 만나는 廣場에는 더러 七五調가 많진 않으

32) 藤村全集(藤村全集刊行會 1922) p. 24.

나 아직 남아있었다. 특히 三千里誌의 1941年 7月號같은 것은 75調의 復古期같은 印象마저 준다. 「朝鮮放送協會에서 一般家庭에 좋은 노래를 보내드리고져 詩壇諸氏에 作詞케」한 二十篇가량의 노래歌詞중 그 壓倒的多數가 七五調이다.

1923年 韓國詩文學史上 最初의 單行本詩集이 나왔는데 岸曙의 「해파리의 노래」였다. 이 冊에 실린 83篇의 比較的 짧은 詩들의 大部分은 無定型詩인데 五音節團으로 行을 맺는 것이 많다. 그리고 아주 많은 數의 詩가 行의 끝맺임을 七五調로 하는가 하면 正規의 七五調를 여러줄씩 지니고 있는 것도 드물지않다. 이 傾向은 冊의 끝으로 갈수록 더 濃厚해지다가 第七七七八 및 七九의 三篇은 完全 七五調이다. 이것은 이 詩人이 表面에서는 七五調를 拒否하고 있으나 七五調가 體質 깊이 깊어졌음을 말해주는 것 같다. 이 詩人이 十一年後인 1934年에 내놓은 譯詩集 「妄憂草」는 例外없이 다 七五調다. 1926年에는 아마 한국 最初의 詩選集이 나왔다. 「二十八人文士傑作」이란 副題가 붙은 이 詩選集에는 두어篇의 詩가 七五調에의 接近을 보일뿐 모든 詩가 無定型이다. 「傑作」은 無定型으로 쓰여진다는 思想의 明示이고 이 思想은 韓國에서 그대로 굳어버렸다.

이러한 冷待 속에 新體詩時代에 모습을 보인 純粹한 三四五 四三五 등의 印刷樣式은 完全히 자취를 감춰버리고 그 混合形인 七五形만이 素朴하고 鄉土的인 內容을 담은 律格으로 남아있고 四·四·五形은 八五形이 되어 七五調속에 그 變調用으로 吸收되어 버렸다.

## V. 七五調와 素月

素月の 詩의 律格을 가리켜 「民謠調」라고 부른 最初의 사람은 巴人 金東煥인 것 같다. 그는 素月이 作故한지 三年後인 1938年一月 三千里文學 創刊號(三千里姊妹誌 此號 다음號로 終刊)에 素月の 이미 發表된 詩七篇을 골라 世上에 다시 紹介했다. 그런데 그 紹介辭에 다음과 같은 대목이 있다. 「생전에 보지못하던 恨이 이처지지 안어 그의 남기고간 「진달내꽃」의 詩篇을 들춰터니 고이고이 역저노흔 民謠調의 여러 노래…」 그런데 거기 나오는 詩들은 「金잔디」 한篇 以外에는 모조리 七五調 아니면 七五調 近似律格이다. 그 當時 民謠라 하면 韓國人은 으레 四四調 아니면 그 近似律格을 意味했다. 1923년 開闢 二月號에 濟州島民謠 五



十首(pp. 40~48)가 紹介되고 이어서 四月號에 龍岡民謠 三十首(pp. 84~88)가 紹介되었는데 이 地域의으로 멀리 떨어진 民謠 八十首 가운데 七五調나 七五調 近似調는 하나도 없다. 濟州島民謠는 四四調 아니면 四五調이고 龍岡民謠는 다 四四調이다. 바로 그 前 해 즉 1922년 同誌 九月號에 바로 이 民謠調로 調律한 萬海 韓龍雲의 定型詩가 한篇 실렸다.

달아달아 발근달아 빛나라에비춘달아  
쇠창을넘어와서 나의마음비춘달아  
桂樹나무버혀내고 無窮花를심으과져

이것이 그때 韓國人 一般이 마음 속에 갖고있던 民謠調였다. 萬海는 끝내 七五調에는 손을 대지 않은 詩人으로 알고 있다.

그러면 七五調를 民謠調라고 부르는 것은 이것이 우리 民謠調란 말이 아니라 日本民謠調란 말이 된다. 日本人이 이것을 民謠調라 부르는 것은 第三章에서 밝혔듯이 이것이 元來 저이들의 民謠의 律格이기 때문인 것이다.

素月이 民謠調의 詩人이라는 一般的인 觀念은 그가 自己의 詩를 民謠라 自稱한데도 그 까닭의 一部分이 있는지 모른다. 그는 1922年 七月號 開關에 실린 「진달내꽃」이라는 詩의 題目아래 民謠調라고 括弧안에 적어 넣었다. 그런데 이 詩는 現在 우리가 알고 있는 「진달내꽃」의 律格인 七五調가 아니다. 또 어떤 다른 律格도 아니다. 그냥 無定型詩다. 事實은 詩도 아니고 詩로 쓰기 위해 그냥 몇 줄 적어 놓은 그런 것이다. 本人이 이것을 「民謠詩」라 부른 것은 分明히 그 律格이 아니라 그 內容에 대한 言及이라고 믿는다. 內容이 그때 한참 머리를 든던 複雜한 西歐의 現代式이 아니고 素朴하고 鄉土的인 것이라는 뜻이었을 것이다.

開關에 이 詩가 실린 것을 詩人으로서의 素月の 하나의 里程標처럼 생각하는 것이 하나의 通念인데 이 詩를 直接 對해보고는 그렇게 생각하지는 않을 것이다.

#### 진달내꽃(民謠詩)

나보기가 역겨워  
가실새에는 말업시  
고히고히 보내드리우리다

寧邊인 藥山

그 진달내꽃을  
한아름 싸다 가실길에 뿌리우리다

가시는길 발겨름마다  
우려노흔 그꽃을  
고히나 즈려밟고 가시옵소서

나보기가 역겨워  
가실새에는  
죽어도 아니 눈물흘니우리다

이 詩의 發表를 重視하는 것은 이 詩가 1925년에 나온 素月의 詩集의 이름일 뿐만 아니라 이 詩集에 담긴 「진달내꽃」은 그 內容은 開闢에 실린 「진달내꽃」과 同一하지만 그 律格이 洗鍊되어 作品으로서 完璧하기 때문이라. 그 全文을 여기 옮겨 比較에 便宜를 마련하겠다.

진달내 꽃

나보기가 역겨워  
가실새에는  
말엽시 고이 보내 드리우리다

寧邊에 藥山  
진달내 꽃  
아름싸다 가실길에 뿌리우리다

가시는 걸음걸음  
노흔 그꽃을  
사뿐히 즈려밟고 가시옵소서

나보기가 역겨워  
가실새에는  
죽어도 아니 눈물 흘리우리다<sup>33)</sup>

못 韓國詩들 중에서도 드물게 完璧한 이 作品에서 우리는 七五調가 우리나라에 들어 온 후 最初로 그리고 最大로 우리 詩人에게 奉仕하는 것을 目睹한다. 이 나중번 「진달내꽃」은 첫번것과 內容은 同一하다. 오직 律格이 바뀌졌을 뿐이다. 몇군데 말이 바뀐 것도 거이 그 律格에 집어 넣기 위한 것이다. 즉 이 詩는 七五調律格과 詩人의 合作이다. 七五調

33) 이 두가지 「진달내꽃」本文중 前者는 開闢誌에서 옮긴 것이고 後者는 1971년 版 翰林出版社發行 本文을 綴者法만 바뀌 옮긴 것인데 1925년에 나온 詩集 「진달내꽃」에 실린 그것과 글자 配列等에 있어서 다소 差異가 있을 可能性이 있다.

가 없었으면 이 詩는 생겨나지 못했을 것이다.

素月은 七五調의 詩人이다. 그런데 素月은 七五調에 支配를 받은 詩人이 아니라 七五調를 支配한 詩人이다. 그는 七五調의 律格을 휘여 잡아 自己가 願하는 소리를 내게 한 詩人인 것이다. 이 作品에서도 그 둘째 聯에 있어서의 大膽한 變調가 아니었다면 이 詩는 그 生命을 成就하지 못했을 것이다.

그는 일찍부터 그 時代의 趨勢에 따라 자주 定型의 골래 밖으로 脫走를 試圖했다가는 다시 定型으로 돌아오는等 이 脫步와 돌아오기를 끝까지 계속했다. 그러나 그의 이름을 남긴 詩는 거이 다 定型 그중에도 七五調속에 담겨있다.

그는 七五調의 缺點을 잘 알고 있었다. 그는 이 律格의 律格反應을 너무 強하게 일으키는 幼稚한 特質에 여러가지 方法으로 干涉했다. 五音節團에서 한 音節을 빼어 七·四로 해보기도 하고 七音節團에서 한 音節을 빼어 六·五로 해보기도 하고 七·五兩音節團에서 다 한음씩을 빼어 六·四로 만들어보기도 하고 한 律格을 다른 律格과 共存시켜 보기도 했다. 이 方法은 차차 다른 詩人도 試圖했으나 오직 素月만이 成功한 것은 素月만이 말과 소리의 妙에 精通한 사람 즉 詩人이었기 때문이었다. 그리고 그것은 律格을 主題로 하는 이 論文의 領域이 아닌 것이다. 다만 素月이 七五調의 詩人이되 七五調를 휘여잡은 詩人이지 이에 휘어잡힌 詩人이 아니었던 것에 만족을 表示 하는 것으로 이 章을 막으면 된다.

## VI. 結 言

詩文學에 있어서 律格의 貧困은 우리가 日本과 共通되는 點이다. 그 령에도 七五調는 그 出現初부터 六堂을 빼놓고는 이를 滿腔의 熱意로 팔아들이는 이는 없었다. 그 첫째 理由는 이 律格이 日本產이라는 데 있었다. 그리고 그보다 더 큰 理由는 이 律格을 우리나라에 들여 왔을 때는 日本에서는 이미 全盛의 고개를 넘어 流行이 시들은 時期였다는 것이었고 그리고 이 두가지 理由보다 한층 더 根本的인 理由는 이 律格自體가 律格反應을 너무 強하게 일으켜 곧 싫증을 초래하는 幼稚性을 지녔다는 데 있다. 이제 이 律格은 分明히 過去의 것이다. 그러나 이 律格

은 우리와 完全히 關係가 끊어지기에는 너무나 깊숙히 우리의 律格生理에 뿌리박혀 있다. 이 律格은 韻律이 전혀 고르지 않은 韻文속에 한 줄만 들어가도 그 周圍에 韻律의 霧圍氣를 造成하는 강한 韻律力이 있음으로 詩作에 있어서 韻律을 緊張시키는 目的으로 많이 利用될 뿐만 아니라 詩를 쓰는 이의 意識이 緊張되면 無意識의으로도 發生하는 律格이 되었다. 緊張도가 높은 韻文에서 뿐만아니라 散文에서도 筆者의 緊張이 多少高調되면 發生하게 된다. 散文인 아래 例文에서 밑줄 친 部分은 七五調이다.

「우리 三面環海國少年아 너이는 瞬時라도 夢寐에라도 너의 天惠徧厚한 世界的 處地를 잇디달디어다」

「立春이라 봄은와서 무르익지만 山野에만 피는 꽃은 소용이 없다. 서민의 가슴에 백성의 마음에 꽃은 영롱하게 또 난만히 피어야 한다.」

위 두 例文中 처음 것은 1908년에 나온 少年誌 第二號에 실린 「우리의 運動場」이라는 노래에 六堂이 붙인 解說의 一部分이요 나중 것은 今年(1977) 二月五日 朝鮮日報에 실린 鄭鎭業氏作 「立春」이란 詩에 곁들인 作者의 「詩作메모」의 一部分이다.

강한 韻律을 必要로하는 歌謠의 歌詞나 童謠에서는 지금도 여전히 이 律格이 많이 쓰이고 있다. 특히 鄉土風이나 素朴한 흥넘새를 풍기기 위한 道具로서 成功的으로 이 律格을 쓴 詩人이 있는 것은 이 律格이 옛날 것이 되어버렸다는 事實을 才致있게 利用한 것이기도 하다.

### 參 考 文 獻 抄

下記 諸新聞 雜誌 創刊號에서 終刊號까지 : 독립신문(1896—1899), 大韓每日新報(1905—1910), 小年(1908—1910), 青春(1914—1915), 創造(1919), 廢墟(1920), 白潮(1921), 靈臺(1924—1925), 三千里(1929—1951), 三千里文學(1938), 開闢(1922—1926), 等

韓國文學全集(民衆書館 1975) (34) (35), 詩集(上)(下)

詩經

「예전엔 미처 몰랐어요」(素月詩集)(翰林出版社 1971)

韓國古典文學大全集 (6) 詩歌集(世宗出版社 1971)

韓國古典文學全集 (1) 鄉歌 高麗歌謠 (2) 時調 (3) 歌詞(省音社 1970)

龍飛御天歌 (朝鮮古書刊行會 1911)

- 梁柱東著〔增訂〕古歌研究(一潮閣 1973)  
梁柱東著〔麗謠箋注〕(乙酉文化社 1957)  
李泰極著 時調の史的 研究(宣明文化社 1974)  
校註(日本)國歌大系(國民圖書社 1931) 第一卷 古歌謠集(全)  
現代日本詩集現代日本漢詩集(改造社 1929)  
藤村全集(藤村全集刊行會 1922)  
新版日本文學史(至文堂 1971) Vol. I—VII  
三上參次著 日本文學史(金港堂 1890)  
守隨憲治著 訂改國文學史總論(前野書店 1933)  
武田祐吉著 上代日本文學史(博文館 1930)  
渡邊吉治著 日本詩歌形式論(神保書店 1928)  
松岡靜雄著 歌學(新興學界 1930)  
岡野化家夫著 書物から見た明治の文藝(東洋堂 1942)  
相良守次 日本詩歌のリズム(日本教育會 1931)  
橋川正著 日本佛教史(文獻書院 1929)  
小倉進平 郷歌及び吏讀の研究(京城帝國大學 法文學部紀要第一(1914))  
福井久藏著 日本新詩史(立川文明堂 1924)