

開化期の 詩歌와 律格意識

芮 昌 海*

I. 序 言

韓國詩歌史上 가장 현저하고 급격한 변모를 보인 것이 開化期の 詩歌이다. 그리고 그것은 外來詩歌, 특히 그 전과는 달리 중국의 것이 아닌 서양 및 일본 詩歌의 영향하에 이루어진 것이 사실이다. 그래서 文學史의 논의에서는 일찍부터 傳統斷絶論 또는 移植文學論이 대두되고, 그것은 오랜 동안 기세를 떨쳐 왔었다. 그러다가 근년에 와서는 그 역작용으로서, 또는 반성으로서 傳統繼承論이 대두되고, 지금은 그 쪽이 보편화된 듯이 보인다. 그러나 아직 그것은 막연한 심정적 차원의 것이거나 또는 당위론적 발상의 성격을 크게 벗어나지 못하고 있는 듯하며, 더러 논리적인 논의가 있기는 해도 크게 설득력을 지니고 있는 업적은 드문 것 같다.

말할 것도 없이 문학은 言語를 매체로 한다. 따라서 한 민족이 그 민족고유의 언어를 포기하지 않는 限 그 민족의 문학은 본질적으로 그 전통이 완전히 단절되거나 말살될 수 없을 것이다. 다른 장르의 예술, 즉 음악, 미술 등은 세계 공통의 매체가 있을 수 있다. 그러나 자기 자기 민족의 언어를 매체로 하는 민족문학 간에는 엄밀한 의미에서 공통의 매체란 있을 수 없다. 각 민족의 언어는 고유의 음성학적, 음운론적, 의미론적, 어휘론적, 형태론적, 통사론적 특성을 가지고 있기 때문이다. 그러므로 한 민족의 문학이 어느 時期에 외국문학의 영향을 아무리 강

* 외국어대

하게 받는다고 하더라도 그 민족의 언어를 포기하지 않는 한 민족문학의 전통이 완전히 말살될 수는 없는 것이다. 특히 詩에 있어서는 言語가 단순한 수단으로 사용되는 것이 아니라 質料로 사용된다. 뿐만 아니라 그 質料로서의 성질을 철저하게 사용한다. 이와 같은 사정을 생각하면 외국문학의 단순한 移植은 원천적으로 불가능하고 말할 수 있다. 더구나 민족의 언어란 그 민족의 정신과 不可分の 관계에 있음을 감안하면 이 문제는 더욱 분명해진다.

그러나 한 민족의 문학은 타민족의 문학을 수용하고 그 영향을 받는 것이 사실이다. 그런데, 수용 또는 영향이란 단순한 이식이 아니고, 비유하자면 일종의 接木과 같은 것이다. 말하자면 꺾어 온 새 품종의 가지는 外來文學에 해당하는 것이고, 接木할 토종의 뿌리는 자기민족의 전통적인 문학에 해당하는 것이 된다. 그리고 접목은 서로 접목할 수 있는 성질의 樹種끼리만 가능하다. 이처럼 외래문학은 토종 뿌리라고 하는 전통적인 문학에 접목이 가능할 때에만 生長하고 開花, 結實할 수 있는 것이다. 이 경우 그 꽃과 열매가 어떤 모습의 것이건 간에 그 속에는 토종의 뿌리를 통해 흡수한 수분과 자양, 그리고 그 품종의 공기와 햇빛의 작용으로 生成된 그 무엇이 분명히 內在해 있을 것이다. 이것이 바로 傳統의 繼承이다. 진정한 의미의 전통이란 不變의 모습으로 遺傳되는 것이 아니라 항상 새롭게 변용되는 것이다.

固有語를 가지고 있는 민족간의 언어에서 더욱 異質的인 것은 意味쪽보다 소리 쪽이라고 볼 수 있다. 詩에서 언어의 소리에 직결되어 있는 것이 리듬이다. 그래서 한 민족의 詩에서 더욱 말살될 수 없는 것이 그 민족 고유의 전통적인 리듬이다.

韻律論의 범주에서 볼 때 開化期詩歌의 주요 특징은 音數律格體系의 대두와 分聯 그리고 單一詩歌에서의 各聯의 형태적 同一性이다. 本稿는 특히 律格(metre)의 측면에서 개화시가를 검토함으로써 當代의 律格意識을 검증하고, 그 율격의식을 통해서 개화시가의 형태적 변모와 外來

詩歌의 수용양상을 설명해 보고자 한다. 이 작업은 一見 급격한 변모를 보이고 있는 개화기시가에서 韻律的 전통성을 찾아 보는 일이 될 것이며, 그 결과 소기의 성과를 얻게 된다면 그것은 개화기시가의 詩史的 意義를 바르게 定立하고, 나아가서 韓國詩史 全般을 하나의 맥락 위에 새롭게 정립하는 데 一助가 되리라 생각한다.

II. 韓國 傳統詩歌의 律格體系

開化期 이후 오랫동안 韓國詩歌의 律格體系는 대체적으로 音敎律格體系로 인식되어 있었다.¹⁾ 그러다가 1954년 鄭炳昱교수에 의해 音數律格體系論이 否定되고 대신 強弱律格體系論이 주장되었다.²⁾ 그 후 高低律格, 長短律格, 다시 音數律格體系論까지 제기되어 韓國詩歌의 律格體系에 대한 주장이 가히 세계의 울격체계 유형을 총라망한 감이 없지 않았다. 筆者는 1974년에 強弱律格, 高低律格體系論을 분석 비판하여 이를 부정한 바 있고³⁾, 그 후에 나온 長短律格體系論에 대해서는 1978년 이를 비판 부정한 바 있다.⁴⁾

흔히 울격체계의 유형을 單純律格體系와 複合律格體系로 나눌 때, 울격 형성이 단순히 音節의 數에만 의존하는 音數律格體系는 단순울격체계에 속하고 음절의 수와 함께 韻素(prosodème)의 자격을 지니고 있는 소위 音韻資質의 강약이나 고저나 장단이 울격을 형성하는 基底要素로서 관여하는 강약울격, 고저울격, 장단울격체계 등은 복합울격체계에

1) 丙昌海, “韓國詩歌 韻律 研究에 대한 通時的 省察”, 韓國學報 第十一輯(一志社, 1978, 6), pp. 157~61 참조.

2) 鄭炳昱, “古詩歌 韻律論 序說”, 崔鉉培先生還甲紀念論文集(1954), 鄭炳昱, 國文學叢薰(新丘文化社, 1959)에 재수록.

3) 丙昌海, “韓國詩歌韻律의 構造 研究”, 成大文學 第19輯(成大 國語國文學會, 1976)참조. 이 論文은 1974년, 碩士學位 청구 논문으로 제출된 것임. 이 論文에서는 律格(metre)의 개념에 해당하는 술어로 ‘韻律’을 쓰고 있음.

4) 丙昌海, “韓國詩歌 韻律 研究에 대한 通時的 省察”, pp. 173~4 참조.

속한다. 복합율격의 경우 강약, 고저, 장단이 韻素로서의 그것이어야 하는 까닭은 그렇지 않으면 言衆에게 공통적으로 그리고 필연적으로 실현되는 것이 못되기 때문이다.

韓國詩歌의 율격체계가 音數律格이 아니라는 것에 대해서는 鄭炳昱교수 이후 재론의 여지가 없어진 것으로 안다.

다음 한국시가의 율격체계가 強弱律格일 수 있기 위해서는 韓國語가 韻素로서의 강약 곧 **stress accent**를 지니고 있는 言語이어야 한다. 주지하는 바와 같이 한국어는 그런 언어가 아니다. 한국시가의 율격체계가 강약율격체일 가능성은 여기서 이미 배제되고 마는 것이다.⁵⁾

그 다음, 한국시가의 율격체계가 高低律格體系일 수 있으려면 한국어가 韻素로서의 高低 즉 **pitch accent**를 지니고 있는 言語이어야 하는데 알려진 바와 같이 우리 中世國語는 高調와 低調를 聲調素(toneme)로 하는 聲調言語였다고 한다.⁶⁾ 따라서 中世國語 詩歌의 율격체계는 고저율격체일 가능성이 있다고 일단 보아야 할 것이다. 그러나 聲調가 있는 것만으로 그것이 곧 고저율격체계의 충분조건이 되는 것은 아니다. 고저율격체란 실제 詩歌에서 聲調 즉 高調와 低調가 규칙적으로 조직되어 律格의 體系를 띠고 나타나야 하며, 동시에 그것이 특수한 例外的 현상으로서가 아니라, 그 言語의 詩歌 一般에 보편적인 하나의 作詩法으로 존재해야 한다. 우리 中世國語의 詩歌에 聲調가 나타나는 것은 사실이요, 그것은 中世國語의 특질상 당연한 일이겠으나, 聲調에 의한 律格的 體系가 발전되지는 않는다. 이러한 사실은 중세국어 詩歌의 율격체계가 고저율격이 아니었음을 뜻하는 것이다. 적어도 지금까지의 연구 결과로는 그렇게 판단할 수 밖에 없는 것이다.⁷⁾ 아마 이 판단은 그리 틀린 판단은 아닐 것이다. 高麗나 朝鮮朝의 그 많은 詩話들 가운데 그

5) 자세한 것은 芮昌海(1976), p. 87ff 참조.

6) 李基文, 國語音韻史研究(韓國文化研究所, 1972), p. 144ff. '聲調體系' 참조.

7) 이에 대해서는 芮昌海(1976), p. 74ff에 자세하게 논의되어 있음.

런 類의 언급이 발견되지 않는 것은 그 좋은 傍證이라 할 것이다. 만일 당시의 우리 詩歌가 中國 漢詩의 仄仄法처럼 어떤 고저울격체계를 가지고 있었다면 作詩法이나 詩評에서 그 문제가 빈번하게 논의되었을 것이기 때문이다.

中世國語가 中國語처럼 聲調를 지니고 있는 言語였고⁸⁾, 당시 우리 詩歌의 作家들이 漢詩의 仄仄法을 잘 알고 있었는데도⁹⁾ 우리 詩歌에 어떤 형태로든 고저 울격체계가 형성되지 못한 까닭은 무엇이었을까? 이에 대해서는 다음과 같은 두어 가지 원인을 상정해 볼 수 있을 것이다. 우선 국어 자체의 성격상, 高調와 低調를 울격적 형태를 띠게끔 규칙적으로 배열하기가 어려웠을 것이라는 점이다. 쉽게 말해서 高低의 배분에 규칙성을 부여하면서 표현하고자 하는 바를 文章化하기가 쉽지 않았으리라는 것이다. 그리고 당시의 우리 詩歌는 漢詩와는 달리 예외없이 歌唱을 전제로 한 것이었는데, 詩歌가 歌唱되어질 경우 言語 자체의 聲調는 노래의 音程에 의해 죽어 버리고 만다. 말하자면 詩歌 자체의 高低律은 있어도 무의미한 것이 되는 것이다. 이처럼 고저울격체계를 만드는 일 자체가 어려운 데다 있어도 무의미한 것이 되고 보면 굳이 만듦을 생각할 하지 않는 것이 당연한 일이라 할 것이다.

우리 國語의 聲調는 늦잡아도 16世紀 中葉에는 이미 消失된 것으로 보고 있다.¹⁰⁾ 따라서 그 이후의 詩歌에 있어서는 고저울격의 가능성 자체가 사라지고 만다.

끝으로, 한국시가의 울격체계가 長短律格體系가 되려면 우선 한국어가 韻素로서의 長短을 지니고 있어야 하는데, 이 경우 現代國語가 그에 해당된다. 그러나 현대국어의 詩歌에서 長短律格體系를 발견할 수 없는

8) 그 두 言語의 聲調體系는 상당한 차이가 있었다고 한다. 李基文, 앞의 책 p. 144ff 참조.

9) 당시의 時調, 樂章, 歌辭 등의 作家들은 다 양반 지식계층이었고, 그들은 漢詩에 능통했다.

10) 李基文, 앞의 책, p. 153.

것은 분명한 사실이다. 그리고 그 이유도 분명하다. 말하자면 현대국어
가 지니고 있는 韻素로서의 長短을 어떤 형태의 율격이 형성되도록 배
열한다는 것은 거의 불가능할 뿐만 아니라, 또한 現代詩는 自由詩를 지
향하는 바, 자유시란 定型的인 율격이나 押韻에서 벗어나는 것을 전제
로 하는 것이다.

이처럼 한국시가의 율격체가 音數律格, 強弱律格, 高低律格, 長短律
格 그 어느 것도 아니라면 그것은 어떤 체계의 것일까?

대체로 律格이란 어떤 특정한 音聲의 組織이 단위가 되어 그것이 규
칙적으로 반복됨으로써 해서 형성되는 일종의 특수화한 형태의 리듬이라
고 말할 수 있다.¹¹⁾ 범박하게 말하면 규칙적 단위의 반복적 조직으로
형성되는 리듬이 율격이다.¹²⁾ 이때 그 반복의 기본단위가 곧 音步(foot)
가 된다. 율격체계의 類型을 말할 때 일차적으로 그 음보가 어떤 형태
의 음성적 조직으로 이루어지는가가 문제가 된다. 물론 어느 경우나 다
그런 것은 아니지만¹³⁾, 예컨대 英詩의 弱強格(iamb)은 하나의 弱音節
과 하나의 強音節이 弱強的 순서로 배열된다. 즉 두 개의 音節이 弱強
의 순서로 배열되어 하나의 음보를 이루고 그것이 다시 규칙적으로 반
복되는 것이다.

한국 傳統詩歌의 율격은 앞에서 밝힌 바와 같이 강약, 고저, 장단 등
의 韻素가 관여하지 않는다. 또한 일정한 음절의 數에 의해서 음보가
전적으로 결정되는 것도 아니다. 韓國詩歌 律格의 음보는 음절의 數와
는 다른 音의 持續量에 의해서 결정되는 것이다.¹⁴⁾ 이때 음절의 수가 전
혀 無關한 것은 아니지만, 음보가 단순히 음절의 수에 의해서 결정되는

11) I.A. Richards, Principles of Literary Criticism (R.K.P., London, 1970), p.103.

12) M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms (Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1971), p.93.

13) 漢詩의 平仄法 같은 것은 그리 단순치가 않다.

14) 成基王, 韓國詩歌의 律格體系 研究, 國文學研究 第48輯(서울대 大學院, 國文學研究會, 1980), p.102.

것이 아니라, 음절의 수가 일정하지 않더라도 發話時에 지속되는 음량이 연속되는 음步間에 時間的 等長性을 유지할 수 있으면 되는 것이다. 쉽게 말해서 같은 길이로 發話할 수 있는 한도 내에서 음절의 수에 차이가 있어도 무방한 것이다.

盤中 早紅감이 고아도 보이느다

(朴仁老)¹⁵⁾

이것은 時調의 初章이다. 그 음步는 띄어 쓴 그대로 4음보다. 제 1음보는 2음절, 제 2음보는 4음절, 제 3음보는 3음절, 제 4음보는 4음절로 되어 있다. 여기서 2, 3, 4음절의 음보들은 음절수의 차이에도 불구하고 각각 무리 없이 같은 음보의 구실을 하고 있는 것이다. 그것은 한 음절의 길이(音持續量)를 1mora로 칠 때, 2, 3, 4음절이 다 같이 4mora의 길이로 자연스럽게 發話될 수 있어서 時間的 等長性을 유지할 수 있기 때문이다. 이렇게 볼 때 한국詩歌의 경우 울격을 형성하는 기본적이고도 절대적인 조건은 반복의 단위 곧 음步의 時間的 等長性 즉 等時性이라고 말할 수 있다. 다시 말하면 한국시가의 울격은 發話上의 等時的 單位가 회기 반복함으로 해서 형성되는 것이다.¹⁶⁾ 음보의 等時性은 물론 한국시가의 울격체제에만 있는 것이 아니고 여타의 울격체제에도 있는 것이지만 한국시가울격체제의 경우 等時性뿐이라는 것이 그 특징이라 할 수 있다. 따라서 한국시가의 경우 울격에 의해서 형성되는 리듬은 복합울격체제의 것에 비해 그 역동성이 빈약한 것이 사실이고 또 그럴 수밖에 없는 것이다.¹⁷⁾

이와 같은 한국시가울격체제의 음보는 실제에 있어 語節·단위의 범주를 크게 벗어나지 않는다. 이러한 결과는 우리 國語의 성격에 基因한

15) 鄭炳昱, 時調文學事典(新丘文化社, 1966), p. 209.

16) 成基玉교수는 음보간에 음지속량이 다른 '曆量步格'을 설정하고 있다. 成基玉, 앞의 책 pp. 99~100 참조.

17) 芮昌海(1976), pp. 109~110 참조.

것이다. 金完鎭교수에 의하면, 國語의 구체적 음성요소의 실현은 發話時에 있어서의 潛在的 段落(꼭 끊어 發音한다는 뜻이 아니고 끊어 發音하여도 發話의 自然性을 害치지 않는 段落을 말한다.)을 單位로 成立되는 것이며, 이런 段落을 'breath group', 'syntagma' 또는 '音韻論的 單語'라 이르기도 하는데, 이 말은 一般的으로 '語節'이라는 말로 바꾸더라도 큰 無理는 없는 性質의 것이라고 한다. 이 語節은 一般的으로 緊密連接(close juncture)에 의해 하나의 breath group으로 發話되고, 隣接 語節과는 開放連接(open juncture)에 의해 區分된다.¹⁸⁾ 이때 詩句를 이루고 있는 語節들이 等時的인 breath group으로 發話될 수 있으면, 開放連接에 의해 구분되는 語節의 구분이 곧 等時的 반복 단위(音步)의 구분이 되어 그 語節들이 각각 하나의 音步가 될 수 있는데, 우리 國語는 대개의 경우 그것이 자연스럽게 이루어지는 것이다. 우리 國語의 語節은 2~4音節이 절대다수이고, 그 중에서도 3, 4音節이 주가 되는데¹⁹⁾, 2~4音節은 앞에서 밝힌 바와 같이 無理 없이 等時的인 breath group으로 發話될 수 있는 것이기 때문이다. 한국시가율격의 음보가 주로 3음절 아니면 4음절로 이루어지는 이유도 여기에 있다.²⁰⁾

결국 한국시가율격의 음보는 2, 3, 4음절의 어절이 각각 음보를 이루거나, 아니면 1음절 어절과 2음절 어절이 합쳐 3음절의 음보, 1음절 어절과 3음절 어절이 합쳐 4음절의 음보, 또는 2음절 어절과 2음절 어절이 합쳐 4음절의 음보를 이루는데, 그 어느 경우이든 음보 구분의 자리가 開放連接으로 구분되는 어절 구분의 자리와 대체적으로 일치하는 것이 일반적인 현상인 것이다.²¹⁾ 한국시가율격의 음보 형성에 있어서 5음절 음보는 극히 드문 일이고, 6음절 이상의 음보는 적어도 전통적 율격에

18) 金完鎭, 中世國語聲調의 研究(韓國文化研究所, 1973), p. 33.

19) 鄭炳昱, 國文學散藁, pp. 114~6 참조.

20) 芮昌海, (1976), pp. 110~12 참조.

21) 두 語節이 합쳐 하나의 음보를 이룰 때는 어절과 어절 사이라고 하더라도 緊密連接으로 실현되는데, 이는 율격적 조각맞이다.

서는 없다고 보아 무방할 것이다. 音步格은 2音步格, 3音步格, 4音步格의 3種이 주종이고, 5音步格은 극히 드문 것이며 그 이상은 例外的인 것이다.

이제 지금까지 논의한 바를 요약 정리하면 다음과 같다.

① 韓國詩歌의 律格은 等時的인 breath group이 단위(音步)가 되어 그것이 회기 반복됨으로 해서 형성된다.²²⁾

② 그 音步는 2音節길이(2mora), 3音節길이(3mora), 4音節길이(4mora)의 音步가 일반적인 것인데, 2음절길이의 음보는 주로 2음절로 이루어지고, 3음절길이의 음보는 2음절 또는 3음절로, 4음절길이의 음보는 2음절, 3음절, 4음절로 이루어진다. 그 중에서도 2~4음절로 이루어지는 4음절길이(4mora)의 음보가 가장 대표적인 것이다.

③ 이러한 음보의 경계는 대체적으로 語節의 경계와 일치한다.

④ 音步格은 2音步格, 3音步格, 4音步格이 보편적인 것이다.

따라서 우리는 위와 같은 音步와 音步格의 조합으로 이루어진 律格의 리듬에서 전통적인 한국적 리듬을 느끼게 되는 것이다.

Ⅲ. 傳統的 律格意識과 그 변화

前章에서 밝힌 바와 같이 우리 傳統詩歌의 律格은 等時的인 breath group의 회기 반복에서 형성되는 것이었다. 그래서 우리의 선조들이 詩歌를 지을 때 그들이 의식한 것은 음절의 수가 아니라 반복의 단위 곧

22) 이러한 울격체계의 유형에 대한 명칭은 아직 없는 것 같다. 필자는 前掲 “韓國詩歌韻律의 構造 研究”(p.109)에서 잠정적으로 ‘等時律’이라는 명칭을 사용한 바 있으나 만족스럽지는 않다. 成基玉교수는 한국시가의 울격 유형을 ‘音量律’이라고 규정한 바 있다(成基玉, 앞의 책, p.76 및 p.102 참조). 成교수는 음절이 그 數로서보다 음지속량으로서 울격형성에 관여한다고 보는데 이점에서는 필자와 견해가 같다(세부의 차이는 있겠으나). 그러나 필자는 한국시가 울격체계는 인접 음보간에 等時性을 원칙으로 한다고 보는데, 成교수는 ‘層量步格’의 설정에서 보는 바와 같이(同 pp. 999~100 참조) 等時性을 그런 조건으로 보지 않는 것 같다.

breath group의 等時性이었던 것으로 보인다. 실제로 우리는 적어도 閨房歌辭 이전의 傳統詩歌에서 音節數를 의식한 흔적을 거의 찾아 볼 수 없는 것이다.

朝鮮朝 前期의 歌辭인 丁克仁의 ‘賞春曲’ 총 79句를 音步의 음절수에 따라 분석해 보면 다음과 같다.

音節數	3·4	4·4	2·3	2·4	3·3	3·5
句數	41	18	10	8	1	1
%	51.9	22.8	12.7	10.1	1.3	1.3

음보의 음절수가 같은 句는 4·4가 18句, 3·3이 1句, 도합 19句, 24.1%에 불과하다. 그것도 전혀 의식적 결과가 아니라는 것을 歌辭 全篇을 읽어 보면 쉽사리 알게 된다. 게다가 2·3과 2·4의 句가 합쳐 18句, 22.8%나 되는 것은 놀라게 느껴질 것이다. 그리고 이 歌辭를 4음보 1行 즉 4音步格으로 볼 경우 4개의 음보가 모두 같은 음절수로 된 行은 단 1行도 없다. 이처럼 다양한 음절수의 음보가 한데 섞여 있는데도 이 詩歌의 율격은 시종일관 整然하다(끝行的 변경은 時調의 終章과 같은 형식 때문이다). 그것은 오로지 음보의 等時性 때문이다.

이와 같이 음절수의 다양성이 等時性이라고 하는 上位裝置에 의해 秩序化되고 통일성을 획득하고 있는 것이 한 국시가의 율격의 본질인 것이다. 여기에서 多樣的 統一性이라고 하는 美學的 原理를 발견할 수 있다. 美學者 高裕燮씨는 일찍이 韓國美의 특질을 “均齊의 美”라고 지적한 바 있다. 규격적인 것을 규격적으로 배설함으로써 이루어지는 단순한 질서 또는 통일성이 아니라, 비규격적, 불규격적인 것이 上位次元에서 어떤 통일성을 획득함으로써 이루어지는 미묘한 調和, 그 유연한 멋이 韓國美의 특질인 것이며, 그것은 말할 것도 없이 한국인의 美意識의 發顯인 것이다. 한국詩歌의 율격도 바로 그러한 美意識의 한 具顯이

라고 보아야 할 것이다.

이러한 律格意識이 閨房歌辭에서부터²³⁾ 변화의 조짐을 보인다. 말하자면 규방가사에서부터 율격에 있어 음절수를 강하게 의식한 흔적이 나타나는 것이다. 權寧徹교수는 閨房歌辭와 兩班歌辭의 形式을 對比하는 자리에서 규방가사는 “四音步格 4·4調의 整齊一貫된 形式이 斷然 優勢하다”고 지적하고 있다.²⁴⁾ 실제로 규방가사는 ‘賞春曲’에서 보는 바와 같은 음보의 음절수의 다양성은 사라지고 예외없이 4·4음절로 일관된 작품이 많으며, 그 밖의 작품들도 4음절 음보가 절대다수이고 3음절 음보는 드물게 섞여 있으며, 2음절 음보는 ‘어화’ 등의 감탄사와 같은 특수한 어휘 외에는 찾아보기 어렵다. 이것은 율격이 음절수에 의해 형성되는 것이라는 인식의 증좌라 볼 수 있다. 말하자면 율격이 等時的인 單位의 반복으로 형성되는 것이라면 그 단위의 등시성은 동일한 음절수에 의해 확보될 것이라는 지극히 소박한 인식의 소산일 것이다.

이러한 율격의식은 한국시가율격의 리듬을 단순화하는 결과를 초래하게 되었다. 등시성을 유지하면서 2, 3, 4음절의 다양한 형태로 나타났던 음보가 4음절 음보로 一律化됨으로써 철저하게 同質의인 단위가 기계적으로 반복되는 지극히 단순한 리듬으로 硬化되어 버린 것이다. 이러한 결과는 말할 것도 없이 한국시가율격의 본질을 제대로 이해하지 못한 데서 비롯된 것이며, 그것은 근본적으로 앞서 말한 바와 같은 한국적 美意識의 결여에 基因한 것으로 필자는 판단하고 있다. 말하자면 다양한 요소들이 보다 上位次元에서 미묘한 질서를 형성함으로써 창출되는 高次元의인 美學을 이해하지 못하는 사람에게는 어떤 질서란 일정한 요소의 일률적인 조직으로써만 가능한 것이라 믿어지기 쉬운 것이다. 우리의 입장에서 본다면 이는 美意識의 전락을 뜻한다.

이렇게 보는 데는 그만한 근거가 있다. 그 해명을 위해서는 무엇보다

23) 權寧徹교수는 규방가사의 發生期를 英祖時代로 보고 있다. 權寧徹, 閨房歌辭研究(二友出版社, 1980), p. 66.

24) 위의 책, p. 35.

규방가사 이전의 詩歌 作家들과 규방가사의 작자들을 비교해 보는 일이 필요하다. 이 兩者를 대비해 볼 때 前者는 일반적으로 양반 지식계급 가운데서도 전문적인 詩代들이며, 後者는 글자 그대로 閨房의 부녀자들로서 비전문적인 작자들이다. 따라서 美意識이나 詩精神에 있어서 後者는 前者에 비교가 되지 않는다.

르네 웰렉은 문학의 장르를 일종의 制度(institution)와 같은 것으로 파악하고 있는데²⁵⁾, 한 민족 시가의 울격체제도 어떤 의미에서 일종의 제도와 같은 것으로 볼 수 있을 것이다. 하나의 제도가 어떤 형식을 갖추는 데는 그에 앞서 그러한 형식을 요구하는 정신이 있기 마련이다. 그런데, 그 정신을 이해하지 못하거나, 또는 세월이 흘러 그 정신이 상실되면 그 제도는 오로지 그 피상적인 형식을 통해서만 인식될 뿐이다. 그리고 그러한 인식은 흔히 잘못된 인식이기 쉽다. 오늘날 우리의 祭祀에 대한 대다수 사람들의 인식이 그 한 例가 될 것이다. 이러한 현상은 울격체제 인식의 경우에도 나타날 수 있다. 예를 들면 時調 울격의 본질을 제대로 이해하지 못하는 대다수 학생들은 소위 3·4·4·4/3·4·4·4/3·5·4·3이라고 하는 그 지극히 피상적인 형식을 통해 시조를 인식하고, 그에 따라 한 字의 틀림도 없이 글자수를 맞추어 지으려고 애를 쓰는 것이다.

美意識의 결여와 함께 또 하나 지적할 수 있는 것은 포에지(poésie)의 결핍이다. 이것도 규방가사의 작자들이 전문적인 詩人이 아니라는 사실에 基因한다. 詩는 世界의 實在(reality), 또는 存在(sein)를 啓示하는 하나의 상상적 形象이다. 實在, 또는 存在는 그 세계, 또는 現存在(dasein) 속에 깊숙히 內在해 있는 것으로서 그 세계, 또는 현존재를 통해 啓示된다. 실재 또는 존재를 제시하는 상상적 형상인 詩의 구조적 원리도 그와 같다. 그런데 詩의 경우 그 형상은 言語에 의해 구조된다.

25) Rene Wellek, Austin Warren, Theory of Literature(Penguin Books, 1968) p.226.

이런 연유로 해서 詩에서의 言語 사용 방법은 外延的 意味 곧 概念에 의존하기보다는 그 內包 곧 含蓄의 意味에 의존하기 마련이다. 그런데 古방가사는 이 점에 있어서 이미 非詩的이다. 그것은 말할 것도 없이 詩的 상상력의 결핍 때문이며, 이는 古방가사의 작자들이 일반적으로 그만한 자질을 가지고 있지 못했음을 뜻하는 것이다. 따라서 古방가사의 詩의 결핍은 필연적인 귀결이라 할 수 있다. 詩가 詩의지를 상실했을 때 그나마 詩일 수 있기 위해서 유일하게 의존할 수 있는 것이 詩的 外形이다. 이때 그 外形은 지극히 피상적인 형식일 수밖에 없으며 그것은 보다 형식적이기 위해서 古법적이고도 경화된 형태를 취하기 마련이다. 古방가사에서 이에 해당되는 것이 율격인데, 그리고 보면 그 율격은 외형적으로 보다 엄격하게 규칙적인 것을 요구하게 되었을 것이며, 그 결과가 규칙적인 4음절 음보의 일률적인 반복으로 나타나게 되었을 것이다.

이 밖에 古방가사는 그 전과는 달리 특정한 歌曲에 얽혀 歌唱되기 보다는 주로 朗誦되거나 아니면 일종의 민요와 같은 단순한 곡조로 불리어졌다는 사실도 율격의식의 변화와 무관하지 않을 것이다.

대개 이상 지적한 사실들이 우리 시가의 율격체계가 차츰 음수율격으로 의식화되어간 요인이 아닌가 한다.

古방가사는 그 발생 시기가 英祖代라 하더라도 開化期를 거쳐 日帝植民地時代까지 지속된 것이고, 또 작품의 창작 연대가 거의 밝혀져 있지 않기 때문에 그러한 의식이 어느 때부터 시작되었는지는 분명치 않다. 그러나 개화기 이전에 古방에서는 이미 보편화되었던 것이 아닌가 한다. 英祖代부터 개화기 초엽까지는 한 世紀 이상의 시간적 거리가 있는데, 이만한 기간은 하나의 문학적 현상이 정착되기에 충분한 시간이다. 따라서 이 기간 안에 古방가사의 본거지인 嶺南地方의 古방에서는 古방가사가 보편화되었을 것이며, 동시에 그들 나름대로의 율격의식도 정착이 되었을 것이다. 그리고 古방가사는 古방에서 대대로 筆寫되거나 종이에

기름을 먹여 대대로 遺傳한²⁶⁾ 것이기 때문에 現存하는 작품들²⁷⁾ 중에는 개화기 이전의 작품도 많을 것이다. 그렇다면 현존하는 작품을 토대로 얻어진 규방가사의 형식적 특징 즉 “4·4調의 整齊一貫된 形式이 斷然 優勢하다”는 사실은 정도의 차이는 있겠지만 개화기 이전의 경우에도 적용될 것이다.

IV. 開化期의 詩歌와 律格意識

韻律論의 범주에서 볼 때 開化期詩歌의 특징은 ① 音數律格體系의 대두, ② 分聯, ③ 單一作品에서의 各聯의 형태적 同一性 등이 그 주요한 것들이다. 이들은 곧 개화기시가의 형태적 특징이 된다. 그 중에서도 本稿의 주요 대상이 되는 것은 音數律格體系의 대두이다. 그래서 分聯과 各聯의 형태적 同一性에 대해서는 다음 章에서 함께 언급하기로 하고 이 章에서는 音數律格體系의 대두에 대해서 집중적으로 논의하기로 한다.

개화기시가의 율격이 음수율격체제의 것으로 나타나게 된 주요 원인으로서는 다음과 같은 세 가지 사항을 상정할 수 있다. ① 규방가사에서 비롯된 율격의식 변화의 연장, ② 찬송가 번역의 영향, ③ 일본 창가 양식의 移入 등이 그것이다.

1. 閨房歌辭에서 비롯된 律格意識 변화의 연장

앞 章에서 밝힌 바와 같이 한국 詩歌의 율격체제는 규방가사에서부터 차츰 음수율격으로 의식화되기 시작하여 개화기 이전에 이미 상당한 정도로 굳어진 것 같다. 그것이 개화기에 들어와서 완전히 음수율격체제로 정착되는 현상을 보이게 된다.

26) 權寧徹, 앞의 책, pp.23~4 참조.

27) 權寧徹교수가 수집한 것만도 5000수가 넘는다고 한다. 위의 책, p.327 참조.

대조선국건양원년	턴디간사에 례되야
즈쥬독립깃버호세	진흥보국대일이니
님균외충성호고	인민들을 사랑하고
정부를보호호세	나라기를 놓히달세
나라도울심각으로	부너경덕즈식교육
시종여일동심호세	사툼마다홀거시라 ²⁸⁾

—以下 省略—

(“서울 순청골 최은성의 글” 前半)

이 작품은 소위 獨立·愛國歌 類의 詩歌로서, 독립신문에 나타난 첫 번째 작품이다. 그러니까 개화기 시가의 초기 작품에 속한다. 이 작품은 全篇을 통해 단 세 개의 3음절 음보가 있을 뿐 나머지는 모두 4음절 음보로 되어 있다.

아세아에대조선이	합가	이야에야이국호세
즈쥬독립분명한다		나라위히죽어보세
분골호고새신토록	합가	우리정부누혀주고
충군호고이국호세		우리군면도와주세
김혼잠울어서셔여	합가	놈의천덕맞게되니
부국강변진보호세		후회막급업시호세

—이하 생략—

(“학부 주스 니필균, 대조선 이국 호는 노력” 前半)²⁹⁾

이것은 앞의 것보다 약 한 달 후에 같은 독립신문에 실린 것이다. 이 작품은 단 하나의 예외도 없이 전편이 4음절 음보로 일관된, 소위 4·4 조 율격으로 되어 있다.

精忠일네精忠일네

28) 行의 배열은 原文대로 한 것임. 단 縱書를 橫書로 바꾸었음. 以下原詩引用은 이와 同.

이 글은 아래로 두 줄씩 읽고 다시 오른쪽으로 가서 두 줄씩 읽도록 되어 있다. 독립신문, 1896년 4월 11일자.

29) 독립신문, 1896년 5월 9일자.

우리 閔公精忠일네

大節일네大節일네

우리 閔公大節일네

이 忠誠이 節概는

萬古에도 쑥이 업네

빛치나네 빛치나네

大韓山川 빛치나네

期死得生 받근말삼

遺書中에 丁寧하다

——이하 생략——

이것은 1905년 12월 21일자 大韓每日申에 게재된 “英語學徒等이 閔公 發勒時에 報한 薤露歌”의 앞 부분이다. 이 작품은 총 16聯 32句로 되어 있는데, 그 중 3음절 음보가 단 두 개 끼어 있을 뿐 나머지는 모두 4음절 음보의 4·4조 율격으로 되어 있다.

杉山이 란던 日人은 現居職도 初無한디 무슴 功勞自居하야 三百圓의 特賜金을 감역갓
치속싸먹노 隆握하신디 皇恩은 圖報할길 茫然하니 文明國의 人物들은 廉恥들도너무도
치

이것은 1910년 1월 5일자 大韓每日申報의 ‘社會燈’欄에 실린, 소위 ‘社會燈歌辭’라고 하는 것의 하나로서, 그 첫聯(단락)만 옮긴 것이다. 이 글은 外見上 출결로 되어 있지만 읽어 보면 단 하나의 예외도 없이 4음절 음보의 율격으로 되어 있음을 알게 된다. 大韓每日申報 所載 上記 두 양식의 詩歌는 창간 무렵부터 1910년 폐간될 때까지 지속적으로 게재되는데, 그 많은 그러한 양식의 詩歌 작품들에서 3음절 음보는 드물게 발견되는 예외적인 것으로 되어 있다.

東方昨夜雷雨聲에 撼天動地하노도다
不識不知이 너근심 洪水滔天될가비겨
終夜轉展生覺타가 心亂魂迷就睡하니

似夢非夢恍惚間에 何許白髮一老翁이
 短筇弊屣불군발로 獨立冠을버서들고
 半泣半歎호는말이 我本東土鎮界肺로
 劃野分州黃帝時에 白頭山靈되야잇서
 三千里의넌은疆域 保全토록힌것더니

—이하 생략—

(無何狂 宋旭鉉, ‘悲秋詞’의 첫머리)³⁰⁾

이 歌辭는 聯區分 없이 2음보 연첩으로 연속되어 있다. 총 90句 180 음보로 되어 있는 이 歌辭는 단 하나의 例外도 없이 4음절 음보로 일관되어 있다. 이런 양식의 가사는 서북학회월보, 대한자강회월보 등 다른 잡지에서도 보인다.

以上 例示한 작품들은 趙芝蕪교수 이래 開化歌辭라 일컬어지는 양식의 것들이다.³¹⁾ 이 類型의 詩歌는 개화기시가 중 가장 많은 수를 차지하고 있다.³²⁾ 이 詩歌들은 律格과 措辭의 문제에 국한해서 보면 前代 歌辭의 인습적 답습임에 틀림없다. 그것도 규방가사에 더욱 밀착되어 있다. 율격의 경우, 규격적인 음보(4음절 음보)의 기계적인 반복으로 리듬이 경화되고 단조로운 것이 그러하고, 措辭의 경우, 詩的 含蓄性을 지니지 못한 것이 또한 그러하다. 이와 같은 개화가사는 절대다수의 엄격한 4·4조의 율격형태를 취하고 있다. 말하자면 음보가 엄격하게 4음절을 고수하고 있는 것이다.

前章에서 필자는 규방가사에서의 율격의식의 변화에 대해 살필 바 있다. 개화가사의 율격적 현상은 바로 그 연장선상에 놓이는 것이라고 필자는 생각한다. 말하자면 규방가사의 작자들이 한국시가의 율격체계의 본질을 제대로 이해하지 못한 나머지 그것을 음수율격으로 인식하기 시작한 것이 개화기에 이르러 마침내 그렇게 의식화되어 버린 것으로 보

30) 太極學報 第13號(1907. 9), pp.51~2.

31) 趙芝蕪, “韓國現代詩文學史”, 文學春秋 1권 3호(1964. 6), p.251 참조.

32) 金容稷, 韓國近代詩史 제1부(새문社, 1983), p.59 및 金澤東, 韓國開化期詩歌研究(詩文學社, 1981) 附錄 I, II 참조.

는 것이다.

이렇게 보는 데는 상당한 근거가 있다. 이때 우리가 주목할 것은 규방가사의 작자들과 개화가사의 작자들 사이에는 상당한 공통성이 있다는 점이다. 규방가사의 작자들이 전문적인 詩人이 아니었던 것처럼 개화가사의 작자들도 전문적인 詩人이 아니었다. 그러나 그들은 無識한 사람들이 아니고 나름대로 유식한 부류에 속하는 사람들이었다. 그래서 그들은 공히 그들의 사상, 감정을 문자로 표현할 수 있는 수준에 있었다. 이런 사람들에게 詩歌는 文學的 享受를 위해서이기보다 메시지(message)의 전달이나 감정의 토로를 위해서 필요한 것이며, 詩歌는 그것을 위한 하나의 形式을 제공하는 것이 된다. 이와 같은 사실을 생각하면 개화가사 작들의 율격의식이 규방가사 작자들의 율격의식의 연장선상에 놓이는 것은 당연하다 할 것이다. 그리고 兩者사이의 시간적 거리와 그 간의 정사, 예컨대 번역 찬송가의 詩歌上의 영향 및 개화기의 정치적 사회적 현상(이것은 대다수 개화가사의 제작동기와 직결된다) 등을 감안하면 개화기에 와서 그러한 율격의식이 더욱 의식화된 것도 당연한 일이라 할 것이다.

2. 찬송가 번역의 영향

開化歌辭의 律格이 音數律格化했다. 해도 아직 그것은 한국 詩歌의 전통율격에서 벗어난 것은 아니었다. 비록 전통적 韻律美는 상실했다 해도 4음절 길이(4mora) 음보의 等時性, 그러한 음보의 2음보 연결 등의 율격적 형태는 전통율격의 범주에 머물르는 것이다. 그러나 번역 찬송가 그리고 7·5조등의 唱歌에 이르면 문제는 달라진다.

初期 찬송가 번역에 있어서 당사자들이 가장 고심했던 것은 “우리말 歌詞의 字數를 音符에 맞춰야만 하는” 일이었다.³³⁾ 그들은 原詞가 樂曲의 音符 하나하나에 한 音節씩 배분되어 있듯이 번역 歌詞에서도 樂曲

33) 金秉喆, “開化期 詩歌史에 있어서의 初期 韓語讚頌歌의 位置”, 亞細亞研究 14권 2호(高大 亞細亞問題研究所, 1971. 6), p.83.

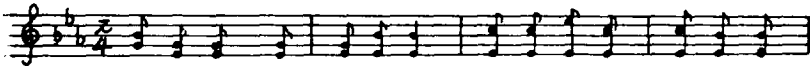
의 音符 하나하나에 한 音節씩 배분되지 않으면 안된다고 생각했던 것이다. 그것은 그들의 직접 진술에도 잘 나타나 있다.

‘찬미가’는 한국 교회를 위해서 출판된 최초의 기독교 찬송가책이었다. 그것은 27편의 번역 찬송가를 실고 있는 소책자로 된 것이었는데, 그 찬송가들은 울격구조와 관용구(언어 특질상)의 결함들로 해서 손상된 것이었다.³⁴⁾

이것은 1895년에 간행된 ‘찬미가’ 再版 序文의 한 구절인데, 이 짧막한 글을 통해서도 그 사정을 잘 알 수가 있다. 여기서 “울격구조(meter construction)”라 했을 때, 그것은 英語歌詞³⁵⁾가 지니고 있는 울격의 強弱 즉 強音節과 弱音節의 울격적 배열은 우리말이 音韻資質의 強弱(stress accent)을 지니고 있지 않는 탓으로 고려의 대상이 될 수 없었을 것이고, 결국 음절의 數가 문제가 되었을 것이다.³⁶⁾

찬송가 ‘Jesus Loves Me’의 原詩와 ‘찬미가’의 번역어를 함께 악보에 따라 적으면 다음과 같이 된다.

JESUS LOVES ME



<原 詩> Je-sus loves me! this I know, For the Bi-ble tells me so;

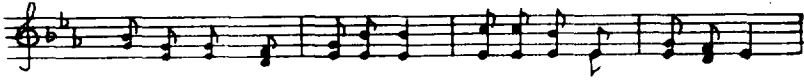
<찬미가> 예수랑내 알기논 성서말씀 분명히

34) 위의 책, p.49, 脚註 (1)에서 재인용. 번역은 필자. 原文은 다음과 같다.

“Chan-mi-Ka was the first book of Christian hymns published for the Church in Korea. It consisted of a booklet containing translations of 27 hymns and was marred by defects in meter construction and idiom.”

35) 우리말로 번역된 대다수의 찬송가는 그 原歌詞가 英詩로 된 것이었다. 金秉喆교수의 조사에 의하면 ‘찬미가’再版(1895년)의 경우 다음과 같다. 英國 58, 美國 15, 獨逸 1, 詩篇에서 1, 未詳 4, 여기에 한국인 作詞 4편과 선교사가 우리말로 작사한 것 2편을 합쳐 총계 81편. 그러니까 분명히 번역된 것으로 판명된 71편 중 69편이 그 原詞가 英詩로 된 것이었다. 다른 찬송가집의 경우도 이와 대동소이하다. 위의 책, pp.71~3 참조.

36) 위의 책, p.87 脚註 (38)의 <찬미>가 序文이 참고가 된다.



Little ones to Him be-long, They are weak, but He is strong.
 어린아히쥬맏터 연약함올붓드네³⁷⁾

이에서 보듯이 음符 하나하나에 歌詞의 音節이 하나씩 배分되어 있고 번역歌詞도 그에 따르고 있다.³⁸⁾ 그리고 原歌詞와 번역가사의 의미내용을 비교해 보면 音節數를 맞추기 위해 고심한 흔적이 역력히 드러난다. 그리하여 이 찬송가의 번역가사의 형태는 원가사에 따라 엄격하게 음절수에 의존하는 형태가 된 것이다.

이 찬송가의 原歌詞와 번역가사의 各行의 음절수를 대비하면 다음과 같다.

〈原歌詞〉

7/7/7/7/chorus 5·5/5·6/

〈번역 歌詞〉

7/7/7/7/ 후렴 5·5·/5·6/³⁹⁾

이하 2, 3, 4절이 모두 이와 꼭 같다.

金秉喆교수에 따르면 이 찬송가는 1894년 이전에 번역된 것인데⁴⁰⁾ 이 찬송가의 우리말 가사는 現行的 것도 그 형태(음수율)에 있어 전혀 변함이 없다. 참고로 그 1절만 적어 보면 다음과 같다.

37) ‘찬미가’의 번역詩는 위의 책, p.85에서 재인용.

38) 이 원칙은 이하 후렴에까지 일관되고 있다.

39) Chorus와 후렴의 가사는 다음과 같다.

Chorus

Yes, Jesus loves me, Yes, Jesus loves me:

Yes, Jesus loves me; The Bible tells me So.

후렴

예수날사랑 예수날사랑

예수날사랑 성서에말잇소

40) 위의 책, p.84 脚註 (37)참조.

예수 사랑하심은	(7음절)
거룩하심 말일세	(7음절)
우리들은 약하나	(7음절)
예수 권세 많도다	(7음절)
후렴	
날 사랑하심 날 사랑하심	(5·5음절)
날 사랑하심 성경에 써 있네 ⁴¹⁾	(5·6음절)

이와 같이 음절수를 맞추는 것은 오늘날에 이르기까지 거의 모든 찬송가에서 철저하게 지켜지고 있는 것을 볼 수 있다.

결국 번역 찬송가는 原詩의 형태를 고스란히 옮겨놓는 것이 되는데 이때 原詩의 울격에서 강약의 배열은 우리말의 특질상 옮길 수가 없으므로 음절수에서만 같은 형태를 취하게 된 것이다. 그리고 原詩가 대부분 일정한 음절수를 가진 定型詩이고 보니 번역 찬송가는 필연적으로 음수울격체계의 詩가 될 수 밖에 없었던 것이다. 실제로 金秉喆교수의 통계에 의하면 초기 찬송가집에서 8·6, 7·7, 8·8, 6·6, 8·7, 7·6의 6가지 유형의 음수울격을 가진 찬송가가 절대다수를 차지하고 있다.⁴²⁾

이와 같은 방식은 교회나 기독교 계통의 학교에서 지어 부른 노래는 말할 것도 없고, 기타 서양 가곡에 없어 부른 노래에도 적용되었을 것이다. 그리고 上記 'Jesus Loves Me'의 번역이 1893년 이전의 것이라면 그것은 독립신문에 최초로 나타난 獨立·愛國歌類의 '최돈성의 글'(1896. 4. 11)보다 앞선 것으로서, 金秉喆교수가 前掲 論文에서 주장하고 있는 바와 같이 독립·애국가류의 형태(울격)에도 상당한 영향을 끼쳤을 것으로 보아야 할 것이다.⁴³⁾ 그리고 그것은 六堂 이후의 일본 창가의 음수울격 수용에도 무관하지 않을 것이다.

아무튼 찬송가 번역과 관련된 上述한 바와 같은 사실들이 開化期詩歌

41) 한국찬송가공회 편, 찬송가(대한기독교서회, 1984), p.411.

42) 金秉喆, 앞의 책, pp.89~90 참조.

43) 위의 책, p.91ff 참조.

의 律格體系를 音數律格化하는 데 영향을 끼친 것만은 틀림없는 사실이라 하겠다.

3. 日本 唱歌樣式的 移入

開化期詩歌에 있어서 이른바 제 2 단계의 唱歌는 六堂에 의해서 비롯되고⁴⁴⁾ 또 그에 의해서 주도되었다. 그런데 그의 창가는 日本 唱歌의 직접적인 영향하에서 이루어진 것이었다. 이에 대한 사정은 鄭漢模교수의 연구에서 잘 밝혀지고 있다.⁴⁵⁾ 뿐만 아니라 우리는 六堂 자신의 다음과 같은 진술을 들을 수도 있다.

光武八年(西紀 一九〇四年)에 京釜線鐵道가 開通되었는데, 이것을 보고 京釜線鐵道歌를 짓고 싶었다. 그것은 내가 日本留學時 日本서 汽車開通에 對한 唱歌가 많이 流行되고 있음을 보았기 때문이었다. 그래서 그 첫 句節에 《우렁차게 통하는 기적 소리에》라고 되어 있는 約三十節의 詩하는 京釜線鐵道唱歌를 지어, 이것을 出版하여 全國에 發했다. 이 唱歌는 七·五調로 된 最初의 唱歌인데, 이 後로부터 4·4調의 唱歌는 漸漸 그 姿態를 改하고, 七·五調, 六·五調 내지 八·五調의 唱歌가 그것을 代身하게 되었다.⁴⁶⁾

‘京釜鐵道歌’는 1908년에 출판되었다. 그 허두는 다음과 같다.

우렁차게 토하난 기적소리에
남대문을 등지고 서나나가서
할니부난 바람의 형세갓호니
날개가딘 새라도 못짜르겠네

높은이와 짙은이 석겨안것고
우리네와 외국인 갓티타스나
내외틴소 다갓타 익히디네니
도고마한 판세상 덜로일었네⁴⁷⁾

44) 金容稷, 앞의 책, p.81.

45) 鄭漢模, 韓國現代詩文學史(一志社, 1974) pp.231~8 참조.

46) 趙演鉉, 韓國現代文學史(成文閣, 1969) pp.45~6에서 재인용.

47) 金容稷, 앞의 책, p.82에서 재인용.

이 ‘京釜鐵道歌’는 日本에서 이미 출판되었던 여러 편의 鐵道唱歌⁴⁸⁾와 유사한 것으로서, 그 중에서도 大和田建樹의 ‘鐵道唱歌’에 대비될 만한 것이라고 한다.⁴⁹⁾ 비단 ‘京釜鐵道’뿐만 아니라 그의 대표적인 唱歌作品 ‘漢陽歌’, ‘世界一周歌’, ‘朝鮮遊覽歌’, ‘朝鮮遊覽別曲’등도 그 制作動機나 類型에 있어서 그런 범주를 벗어나지 않는다.⁵⁰⁾

아무튼 六堂의 唱歌는 日本 唱歌의 모방에서 시작된 것인데, 本稿에서 특히 주목하는 것은 그 律格이다. 앞에서 보인, 京釜鐵道歌’는 엄격한 7·5調 율격으로 되어 있는데, 이것은 日本 唱歌의 율격과 같은 것이다. 그리고 일본 창가의 율격은 음수율격이고, 그것은 和歌나 俳句에서 보듯이 日本 傳統詩歌의 律格體系이다. 그러니까 六堂은 의식적으로, 그리고 자각적으로 日本의 음수율격 체계를 移入, 수용한 것이 된다. 六堂 창가의 음수율격이 의식적이고 자각적이었다는 것은 그가 ‘京釜鐵道歌’를 발표하던 같은 무렵에 여러가지 형태의 음수율격을 시험하고 있는 것으로 보아 분명하다.

밥만먹으면 배가부름을 모르네나는
 물만마시면 목이륙음을 모르네나는
 해만번하면 세상인들을 모르네나는
 돈만만흐면 근심업난들 모르네나는

(같은 형태로 계속되는 38行 中略)

그럴때에는
 밥은혜디고
 물은마르고
 해가빛업고
 돈이힘업고
 닉이감퇴고
 영화살아더

48) 鄭漢模, 앞의 책, pp.233~5 참조.

49) 金容稷, 앞의 책, p.83.

50) 鄭漢模, 앞의 책, p.236.

더식이설어
 소래디르며
 탄식하리라
 통곡하리라
 발광하리라

(‘모르베 나는’)⁵¹⁾

이것은 大夢崔라는 이름으로 1908년 2월에 발표된 것이다. 이 作品은 分聯되어 있지 않은 점이나 그 밖의 구조로 보아 歌唱 위주의 창가로 보기는 어려우나 그 울격은 엄격하게 5음절句의 반복으로 되어 있는 음수율격이다.

물이 한번붓으면
 덧디안난것업고
 불이 한번붓흐면
 타디안난것업네
 물과불의 큰힘을
 눈이잇서보거던
 아난것과분수가
 업다하디마러라

—이하 생략—

(‘생각한대로’)⁵²⁾

이것은 같은 해 3월에 역시 大夢崔라는 이름으로 발표된 것인데, 시종일관 7음절行으로 엄격하게 均齊되어 있다.

밤이나낮이나	도리돌돌
한시도한각도	위디안코
한업난바다에	가기짜디
곤한돌물으고	흘너가네
가다가둥노에	사람들이

51) 大韓學會月報 第1號(1908. 2), pp.53~5.

52) 위의 잡지 第2號(1908, 3), pp.57~8.

고이게한다고 도악돌노
 흐르더못하게 막앗스나
 데다유도곰도 일티안네
 들뜸을썩러서 나가던디
 모래로 심여드러가던디
 벗발에 쓰러올나가던디
 —이하 생략—

(‘막은 물’)⁵³⁾

밤이나 낮이나 조리줄줄
 한時도 한刻도 쉬지안코
 限업난 바다에 가기까지
 困한줄 모르고 훌너가네
 가다가 中路에 사람들이
 고이게 한다고 조악돌노
 흐르지 못하게 막엇스나
 제自由 조금도 일치안네
 들뜸을 썩러서 나가던지
 모래로 심여서 드러가던지
 벗발에 쓰러서 피우던지
 —이하 생략—

(‘막은 물’)⁵⁴⁾

前者는 大夢崔라는 이름으로 1908년 3월 大韓學會月報 제 2 호에 발표되고, 後者는 이듬해 7월, 公六이라는 이름으로 少年誌 제 2년 제 6 권에 게재된 同一題目의 작품이다. 前者는 6·4음절의 음수율격을 취하고 있는데, 인용부분의 끝 두 行은 통사론적 구조 탓으로 다른 行에 비해 파격적이나, 行의 음절수는 꼭 맞추고 있다. 後者는 前者를 약간 수정한 것인데, 字句의 수정보다 율격적 배려에 의한 수정이 특히 주목을 끈다. 6·4음절을 3·3·4음절로 배열한 것도 그렇거니와, 특히 前者에서

53) 위의 책, pp.56~7.

54) 少年 第2年 第6卷(1909. 7), pp.2~3.

파격을 이루고 있던 두 行을 “모래로 심여서 드러가던지／벗발에 쓰러서 피우던지／“로 바꾸어 놓음으로써 뒷줄은 파격을 면하게 하고, 앞줄은 “드러가던지”에서 한 음절 넘치는 것을 “드러” 두 음절을 “ㄴ”표로 묶어 놓음으로써 두 음절을 한 음절 길이로 발음할 것을 지시하고 있는 점이 그렇다. 이 방법은 번역 찬송가에서 더러 발견되는 것인데, 말할 것도 없이 음절수를 철저히 맞추려는 의식의 결과인 것이다.

- ① 黑軀子도 사람이라
새새가다 노리한다

행사대갓흔太生員은
큰북티며 압홀서고

개굴갓흔 皮先達은
덕은북을 울니난데

—이하 생략—

(‘黑軀子の 노리’)⁵⁵⁾

- ② 千萬길 김흔바다
물스결은 점으니라
그러나 눈빛스갓흔
흔새가 思慕하야
써나디 못하난걸
보건덴 內心까디
점엇티 아니함을
미루어 알니로다⁵⁶⁾

- ③ 구딘날마른날 가리디안코
늪흔데나즌데 헤이디안코
머나갓가우나 ㅅ다다니며
부디런바디런 움닥이난건

55) 위의 잡지 第1年 第1卷(1908. 11), p.11 記名은 없으나 六堂의 所作으로 인정되는 것임. 鄭漢模, 앞의 책, p.162 참조. 이하 無記名은 이와 같음.

56) 少年 第1年 第2卷(1908. 12) p.8. 제목, 記名 없음. 全2聯中 第1聯.

어엿분뜻모양 貪함아니오
 馥郁한香내를 求함아니라
 애쓰고힘드려 바라난것은
 맛잇난도흔술 엇으림이라.
 (‘벌(蜂)’ 제 1련)⁵⁷⁾

④ 나는간다 나간다고 슬허마러라
 너사랑난 나의情은 더욱간절되
 나난龍이 은제던지 池中物이라
 自由大洋 훨칠한때 나가보겠다
 (公六, ‘가난배’ 제 1련)⁵⁸⁾

⑤ 질거움과 太祖의 크나큰빛홀
 모든것에 끌고로 난화주라신
 하늘命을 받드신 우리大皇祖
 이世上에 오십애 네게로로다
 (公六, ‘太白山歌’ 其一, 제 1련)⁵⁹⁾

⑥ 더러운물이 마음대로 이世上에 홀오고,
 못된냄새가 막힘업시 이人間에 퍼져서,
 울혼사람이, 큰물리와 한번씻기 바랄새,
 快한불결을 뽐내어 세지안코 불洗禮,
 머리위에서 더하라고 맨먼저 애셋노니,
 은제까지든 成就하잔 우리뜻이 이로다.
 (‘太白山歌’ 其二, 제 1련)⁶⁰⁾

⑦ 우리다린무쇠다리, 내여드르면,
 險한길어려운곳 압헤업도다.
 바람맛취활개치고 도라다닐새,
 山岳은업다리고 河海셔노나.
 (‘少年의너름’)⁶¹⁾

57) 위의 책, pp.41~2. 記名 없음.

58) 위의 잡지, 第2年 第10卷(1909. 11), p.17.

59) 위의 잡지 第3年 第2卷(1910. 2) pp.2~3.

60) 위의 책, pp.4~5.

61) 위의 잡지 第3年 第6卷(1910. 6), p.25 記名 없음.

①은 4·4음절, ②는 3·4음절, ③은 6·5음절, ④는 4·4·5음절, ⑤는 4·3·5음절, ⑥은 5·4·4·3음절, ⑦은 8·5/7·5음절의 음수율격으로 되어 있다.

이상에서 보는 바와 같이 六堂은 한국어로 가능한 모든 형태의 음수율격을 다 시험하고 있는 것이다. 그러면서 같은 시기에 한편으로는 詩行이 율격에서 벗어나는 詩, 또는 형태상으로는 분명히 自由詩라고 볼 수 있는 詩들을 함께 발표하고 있다. 이러한 사실로 미루어 볼 때 六堂의 음수율격은 의식적이고 자각적인 것이었음이 분명하다. 동시에 그의 경우 唱歌 곧 定型詩는 음수율격체계에 의해 이루어진다는 인식을 가지고 있었음이 분명한 듯하다. 이렇게 볼 때, 그의 율격의식은 번역 찬송가나 독립·애국가류 및 개화가사의 경우와도 성격상 차이가 있는 것으로 생각된다. 말하자면 번역 찬송가는 樂曲의 音符에 音節을 맞추어야 한다는 의식이 동기가 되어 결과적으로 音數律格 形態를 띠게 되고, 開化歌辭의 경우는 앞에서 말한 바와 같이 傳統律格에 대한 인식부족에서 결과된 것이지만 唱歌의 음수율격은 동기 자체가 音數律格意識 그것이다. 아무튼 韓國詩歌의 律格體系는 六堂의 창가에 이르러 순전한 음수율격체제로 정착된다. 그리하여 1910년대에는 이미 보편화하여 7·5음수율격이 정형시의 주종을 이룬다.

至今부터回顧히, 三千餘年前
 넓고넓은印度河, 모든上流에
 茫茫한灌溉區域, 四千餘里오
 穰穰한沃土田園, 一望無際라⁶²⁾

이것은 “李應涉 原作 權相老 潤色”의 ‘讚歌 釋尊傳’ 第一章 總說의 첫聯이다. 이 작품은 筆者가 찾아본 것으로 第一章 ‘總語’ 27聯, 第二章 ‘釋尊의 祖先’ 8聯, 第三章 ‘釋迦의 降誕’ 13聯, 第四章 ‘釋尊의 出家’ 19聯, 第五章 ‘釋尊의 苦行’ 39聯, 第六章 ‘釋尊의 成道’ 16聯, 第七章

62) 朝鮮佛敎界 第1號(1916. 4), p.37.

‘釋尊의 說法’ 10聯 해서 모두 132聯에 달하는데 首尾一貫 7·5 음수율격 4行聯을 고수하고 있다. 이 작품은 그 성격상 東學歌辭에 비길만한 것인데, 이렇게 보면 前代에 歌辭가 담당했던 기능까지 唱歌가 담당하게 되었음을 알게 된다.

그렇다면 이 時期에 와서 上述한 바와 같은 현상이 일어나게 된 이유는 무엇일까? 이에에는 물론 閨房歌辭에서 비롯된 율격의식의 변화, 그리고 찬송가와 기타 서양식 歌曲에 있어 부른 노래의 양식에 대한 인식이 관계될 것이며, 무엇보다 일본 창가 양식의 移入이 직접적인 동기가 되었을 것이다. 그러나 이 문제는 그와 같은 表層的 意識의 문제에 국한되는 것이 아닌 듯하다. 말하자면 開化歌辭의 경우에서 지적한 바와 같은, 제작자들의 사회계층적 성격이 문제가 되는 것 같다.

당시의 창가 제작자들은 당대의 知識人들로서 나름대로 대중의 계몽을 위한 지도자적 사명감을 가지고 있었던 사람들이었다. 또한 그들은 開化期詩歌 담당자들이 전반적으로 그러했듯이 전문적인 詩人이 아니었다. 그들에게 있어 詩歌란 詩精神이나 美意識이 문제가 되는 문학적, 예술적 차원의 것이 아니라, 메시지 전달을 위한 수단으로서의 형식 그 것이었다. 詩歌가 非詩的 목적을 위한 수단으로서 요구될 때 그것은 외형적으로 더욱 형식적임을 강요당하게 되는 것이며, 또한 집단에게 어떤 의식을 고취시키기 위해서는 일종의 주술적 효력을 가지는 일정한 패턴의 리듬의 지속적인 반복이 효과적인데, 이럴 경우 그것은 필연적으로 보다 엄격한 정형시로 낙착되기 마련인 것이다. 더구나 당시의 창가는 그 제작자들이 필요로 했던 바의 성질상 더욱 그러했을 것이다. 이것은 開化歌辭의 경우와 비슷한 것이다.

다음으로 당시 창가 제작자들은 일반적으로 전통적인 知識人이기보다 開化 志向의 新知識人들이었다. 이 점은 開化歌辭 제작자들과 대조적이다. 따라서 그들은 재래의 詩歌樣式보다 外來의 새로운 詩歌樣式을 선호했을 것임에 틀림없다.

이러한 조건을 일본의 唱歌樣式은 상당한 정도로 충족시켜 줄 수 있었던 것이며, 그것은 또 우리가 큰 무리없이 수용할 수 있는 성질의 것이기도 했던 것이다.

V. 開化期詩歌의 律格과 傳統的 律格 — 傳統繼承의 問題 —

지금까지 논의해 온 바와 같이 韓國詩歌의 律格體系는 六堂으로부터 시작되는 제 2 단계 唱歌에서 완전히 音數律格體系로 정착되어 버렸다. 그것을 六堂부터 보는 것은 그에 의해 음수율격체계가 의식적, 자각적으로 시험되고 정립되었기 때문이다. 그런데 그 음수율격체계는 우리의 전통적인 율격체계가 아니다. 그것은 분명히 外來의 것이다.

이제 우리가 마지막으로 생각해 보아야 할 것은 그 외래의 음수율격체계가 어떻게 韓國詩歌에 수용되고 정착될 수 있었는가 하는 문제다. 말하자면 외래문학의 수용 정착이 接木에 비유될 수 있는 것이라면 그 接木을 가능하게 하는 뿌리에 해당하는 것이 무엇인가 하는 것이다. 이에 대해 우리는 다음과 같은 생각을 해 볼 수 있다.

첫째로, ① 앞에서 지적한 바 있는, 閨房歌辭에서 비롯된 율격의식의 변화를 상기할 필요가 있다. 그들은 반복의 단위 즉 音步의 等時性을 확보하기 위해서는 音節數를 같게 해야 한다는 의식을 가졌던 것으로 판단되는데, 이는 곧 율격에서 음절수물 의식했다는 뜻이 된다. 그리고 그런 의식은 開化歌辭에 오면 훨씬 굳어져 버린다. ② 역시 앞서 지적한 대로 1900년 전후해서 이미 번역 찬송가가 상당히 널리 보급되어 있었는데, 그 찬송가들이 하나같이 일정한 음절수에 의해 그 형태가 결정되어 있는 것들이었다. ③ 당시 詩歌 제작자들은 다들 웬만한 學識을 가지고 있는 사람들이었는데, 그들은 일반적으로 漢詩에 대한 지식도 가지고 있었다. 아는 바와 같이 漢詩는 일정한 字數를 가지고 있는 정

형시이고, 그 중에서도 가장 보편적인 것은 七言詩와 五言詩였다. 한국 한문의 경우 七言은 7음절, 五言은 5음절로 읽힌다.⁶³⁾

이상 세 가지 사실은 당시 한국인들이 일정한 음절수(字數)의 정형시에 이미 익숙해 있었음을 뜻하는 것이며, 나아가 詩歌의 형태란 응당 일정한 음절수에 의해 이루어지는 것이라는 의식을 가지기에 충분한 것이다. 이때 당시 詩歌 제작자들이 하나같이 전문적인 詩人이 아니었고, 우리 전통율격의 본질을 알지 못했다는 사실을 반드시 유념해야 한다.

두째로, 이보다 더 중요한 것은 다음과 같은 사실이다. 開化期에 나타난 音數律格形態의 詩歌들의 音節單位는 통털어 3음절, 4음절, 5음절, 6음절, 7음절, 8음절 이 6가지가 그 전부다. 그런데 3음절과 4음절은 우리의 전통율격에서 익히 보아 온 것이며, 5음절은 순서가 어쨌든 2음절과 3음절로 나뉘어 각각 하나의 *breath group*으로 읽히는 것이요, 6음절은 3음절과 3음절 또는 2음절과 4음절로, 7음절은 3음절과 4음절로, 8음절은 4음절과 4음절로 나뉘어 각각 하나의 *breath group*으로 읽히는 것이다. 이렇게 보면 실제로 낭송될 때 모든 *breath group*은 2음절, 3음절, 4음절의 세 가지 음절수로 나타나는데, 이것은 모두 等時的 *breath group*으로 낭송될 수 있는 것들이다. 이제 분명해지겠지만 2~4음절의 음절단위는 우리 傳統詩歌의 音步가 취하는 음절수의 한계 안에 드는 것으로서 이들 음절단위가 하나의 詩歌에 포함될 때 그것은 모두 4*mora*(4음절 길이)의 음보가 되는 바, 이 4*mora*의 음보는 바로 우리 전통시가율격에서 가장 보편적인 음보 그것이다. 뿐만 아니라 흔히 지

63) 당시 ‘國文風月’이라 하여 우리말로 漢詩와 똑같은 형태의 詩歌도 짓고 있을음을 보게 된다. 참고로 한 首 소개하면,

잘소가게어하사, 고향갈길정조타,
오늘리별잠시간, 동주되면또본다,
부모위로훈연후, 동포편고잘하라,
국권회복한날, 독립가불더보자,

이것은 七言律詩의 字數, 句數, 押韻(脚韻)을 철저히 지키고 있다.

太極學報 第23號(1908, 7), pp. 42~3 참조.

적되듯이 우리는 개화기의 음수율격체계의 시가에서 위에서 말한 4mora 음보의 2음보 연첩 또는 4음보격의 음步律을 발견할 수 있는데, 이는 다름아닌 우리 전통시가의 음보율과 같은 것이다. 개화기의 외래 음수율격체계 시가에서 가장 대표적인 7·5조를 예로 들어 면보, “우렁타계/토하난/괴덕/소리에” 또는 “우렁타계/토하난/괴덕소리/에”(／는 음보 구분, 필자) 이와 같이 律讀될 수 있는 것이다. 이런 경험은 우리에게 일찍부터 있었던 것으로, 漢詩에 토를 달아 읽을 경우 그런 경험을 할 수 있었던 것이다. 예컨대 “少年易老學難成” 이 詩句에 토를 달아 읽으면 “少年은/易老하고/學難成/하니” 이와 같이 되는 바, 이것은 음수율격으로 보면 7·5조가 되는데, 위와 같이 4mora 음보의 4음보격으로 울독될 수 있는 것이다.⁶⁴⁾

아무튼 개화기 음수율격체계의 시가들은 모두 音步로는 4mora의 音步 音步律로는 2音步 연첩 또 4音步格으로 律讀될 수 있는 것이 분명하고, 이것은 우리 전통시가의 가장 보편적인 율격인 것이다. 다만 여기에서는 우리 전통율격의 리듬의 美學的 特質만은 거의 배제되고 만다.

上記 첫째의 것은 表層的 意識으로 작용한 것이요, 둘째의 것은 深層的 意識으로 작용한 것이라 볼 수 있다. 이 兩者의 작용이 외래의 음수율격체계를 수용하고 또 그것이 정착할 수 있게 한 근원 곧 接木의 뿌리라고 보는 것이다.

開化期詩歌의 또 다른 특징인 分聯과 單一詩歌에서의 各聯의 형태적 동일성도 이와 같은 논리로 설명할 수 있을 것이다. 즉 分聯은 西洋式 歌曲에 얹혀 불린 데서 비롯된 것이라 보는데⁶⁵⁾, 西洋式 歌曲의 경우 대중을 위한 노래는 한 도막 형식, 두 도막 형식, 세 도막 형식, 그리

64) 7·5조를 논의할 경우 우리 古詩歌中 각각 다른 것에서 7音節句와 5音節句를 지적함으로써 7·5조가 우리의 전통적인 것인양 말하는 것을 간혹 보는데, 이는 온당치 않다고 본다. 律格의 형태는 한 詩行, 單一詩歌 안에서 결정되는 문제이기 때문이다.

65) 開化歌辭 중에서 社會燈歌辭類의 分節은 聯이라기 보다 논설의 단락(Paragraph)으로 보는 것이 옳지 않을까 한다.

고 짧은 세 도막 형식이 보편적인 것이다. 이런 형식의 曲으로 부르는 노래의 歌詞는 그 曲에 따라 한정될 수 밖에 없으므로 그 길이는 길 수가 없다. 그리고 그 曲으로 一回 부르는 歌詞가 단위가 되어 節(聯)을 이룬다. 그 각 聯은 동일한 曲으로 되풀이 부르게 되므로 각 聯은 同一한 형태를 취할 수 밖에 없으며, 각 聯對應行도 따라서 같은 형태를 취할 수 밖에 없는 것이다. 이러한 연유로 생겨난 聯에 대한 의식이 樂曲을 수반하지 않는 詩歌에까지 연장되어 예컨대 ‘海에게서 少年에게’와 같은 소위 新體詩의 형태에까지 미치게 되었을 것이다. 이러한 詩歌의 聯은 近代 自由詩와는 달리 各聯이 하나의 완결된 意味단락을 가지고 있는 것이 그 공통된 특징이다. 그런데 우리는 우리의 古詩歌에서 그러한 특성을 공유하는 分聯을 볼 수 있다. 즉 연시조, 樂章, 麗謠 그 밖에 民謠 등이 그렇다. 쉬운 例로 孤山의 ‘五友歌’나 민요 ‘농가월령가’ 같은 것을 상기하는 것으로 족할 것이다. 그러니까 개화기시가의 경우 分聯이나 各聯의 동일한 형태는 직접적으로는 외래의 것에 촉발된 것이겠지만 그것이 수용될 수 있었던 근거 즉 接木의 뿌리는 우리에게 있었던 것으로 볼 수 있는 것이다.

이렇게 볼 때 開化期詩歌는 단순한 외래시가의 移植이 아니라 우리 전통의 뿌리에 접목되어 生長한 것이며, 그것은 전통의 단절이 아니라 전통의 변용이요, 전통의 변용이야말로 말로 진정한 의미의 傳統의 繼承인 것이다. 이 문제는 우리의 近代詩 내지 現代詩에 전통적인 리듬이 어떻게 작용하고 있는가를 살펴보면 더욱 분명해진다.

VI. 結 論

지금까지 開化期の 詩歌를 律格의 측면에서 고찰하고, 開化期 특유의 律格形態를 초래한 律格意識을 구명해 보려고 하였다. 그 結果를 요약하면 다음과 같다.

開化期詩歌의 律格體系는 우리의 전통적인 율격체계가 아닌 音數律格體系로 귀착되었다. 그 원인으로 다음과 같은 사항들을 들 수 있다. ① 규방가사에서부터 비롯된 율격의식의 변화, 즉 우리 詩歌의 律格에서 音步의 等時性이 동일한 音節數에 의해서 이루어진다는 잘못된 인식이 開化期에 와서 보편화되고 당연시되는데, ② 한편 찬송가의 번역 및 西洋式 歌曲에 없어 부르기 위한 詩歌 등을 통해서 音數律格의 詩歌가 多數 출현하고 널리 보급되어 詩歌의 형태나 律格은 音節數(字數)에 의해 형성되는 것이라는 音數律格意識이 대두되고, ③ 마침내 六堂에 의해 일본의 唱歌樣式이 移入됨으로써 의식적이고 자각적인 음수율격체계가 정착된 것이다.

그러나 이것은 表層의 意識의 작용이고, 다른 한 편 또다른 深層의 意識의 작용이 함께 있었던 것인데, 그것은 어떻게 해서 그와 같은 外來의 율격체계가 별다른 거부반응 없이 한국시가에 수용될 수 있었는가 하는 문제를 고찰함으로써 밝혀질 수 있는 것이다. 즉 개화기 음수율격체계의 詩歌는 모두 2~4음절로 된 4mora 音步의 2音步 연철 또는 4音步格으로 실현될 수 있는 것이었다. 이것은 바로 우리 전통율격의 가장 보편적인 형태인 것이다. 그러니까 외래의 음수율격체계가 우리 詩歌에 쉽사리 그리고 널리 수용될 수 있었던 것은 그것이 우리의 전통적 율격이라고 하는 뿌리에 接木될 수 있는 것이기 때문이었다. 따라서 개화기 음수율격체계의 詩歌는 전통으로부터 단절된 것이 아니라 전통의 변용이라고 말할 수 있다. 開化期詩歌의 또 다른 특징인 分聯이나 聯單位의 동일한 형태도 이와 같은 논리로 설명할 수 있다. 말하자면 개화기시가가 가지고 있는 分聯 및 聯의 특성을 우리의 古詩歌에서 그대로 발견할 수 있는 것이다. 이것은 深層意識으로 작용한 聯意識의 공통성을 뜻한다.

결국 開化期詩歌의 律格은 위에서 말한 바와 같은 表層의 意識과 深層의 意識의 內外的, 意識·無意識의 同時作用의 결과라고 말할 수 있

다.

그러나 開化期詩歌의 律格은 엄격하게 均齊된 音數律格이기 때문에 그 리듬이 경직되고 단조로울 뿐 傳統詩歌의 리듬에서 맛볼 수 있는, 韓國美의 특성인 “非均齊의 美”, 또는 유연한 멋을 상실하고 있는 것이 사실이다. 그것은 개화기시가의 제작자들이 전통적 율격의 본질을 제대로 이해하지 못한 탓이요, 동시에 美意識의 결여 때문이며, 그것은 그들이 하나같이 전문적 詩人이 아니었던 데 기인하는 것이다. 아울러 그들에게 있어 詩歌는 文學的, 藝術的 次元에서 요구된 것이 아니라 주로 非詩的인 메시지 전달의 수단으로서 필요했던 것이라는 점도 지적해 두어야 할 것이다.