■ 민족문화연구 제83호(2019.05.31), 고려대 민족문화연구원, pp.517-538.
http://doi.org/10.17948/kcs.2019..83.517

일제 식민지시기 이중언어적 상황과 창가의 혼종성*

이형대(李亨大)**

목 차

1. 문제제기
2. 학교 창가, 그 언어횡단적 실천의 양상
3. 유행 창가, 그 변형과 치환의 표상들
4. 맺음말

국문초록

이 논문은 일제시기 성행했던 학교 창가와 유행 창가를 탈식민주의 문화이론의 하나인 '혼종성'의 관점에서 재해석하고자 한 것이다. 이와 같은 재검토의 계기는 그간 일제 강점기 창가에 대한 연구사의 주류적 인식이 일제 식민권력의 일방적인 이데올로기의 관철이라는 점에 놓여 있었기 때문이다.

문제 제기에서는 이러한 인식의 편향성을 지적하고 식민지-피식민지 문화융합의 과정에서 피식민자가 차별적인 정체성을 생산해내는, 혼종성이라는 관점에서 창가를 다시금 검토할 필요가 있다는 점을 지적하였다.

제2장에서는 일제 강점기 학교 창가를 대상으로 언어횡단적 실천이라는 관점에서 주인언어와 손님언어가 교섭・경쟁・충돌하는 과정에서 텍스트의 의미 변형이나 재현

* 이 논문은 2017년도 고려대학교 문과대학 특성화연구비 지원을 받아 수행되었음.
** 고려대 국어국문학과 교수.

방식이 조정되는 양상을 살펴보았다.

제3장에서는 1910년 후반 1920년대 전반의 유행 창가를 대상으로 혼종성의 하위 방식인 흉내내기・변형・모방, 조롱・치환 등의 양상이 실현되고 있음을 확인하였다.

결론적으로 일제시기 창가는 지배자의 원천언어에 끊임없는 차이를 생성하면서 원천언어를 무화시켜 버리는 효과를 가져오고 있었다. 문화융합의 과정에서 창가는 곧 주체/타자, 내부/외부의 대칭과 이원성을 구축하고자 하는 지배자의 법칙을 해체했던 것이다. 따라서 창가는 결국 식민자뿐만 아니라 피식민자의 정치적, 이데올로기적 투쟁이 전개되는 치열한 언어공간으로 재인식될 필요가 있다고 여겨진다.

주제어: 일제강점기, 학교 창가, 유행 창가, 탈식민주의, 혼종성, 언어횡단적 실천.

1. 문제제기

한국의 시가문학 가운데 창가(唱歌)라는 장르를 접하는 사람들은 대체로 다소간 의혹의 시선을 동반하는 경우가 많다. 주지하다시피 창가는 19세기 말 서구문화의 유입에 따라 서양식 악곡에 맞추어 불린 노래인데, 근대계몽기에 이르러 문명개화와 국권 회복을 열망하는 계몽지식인들에 의해 무지한 국민을 계몽하는 수단으로 널리 활용되기도 하였다. 그러나 1910년 일제강점기가 시작되면서부터 창가의 운명은 급전(急轉)한다. 일제의 통치 권력은 합방 이전인 1910년 4월부터 〈출판법〉을 내세워 검정을 받지 않은 창가집은 발매 및 반포를 금지하고, 이미 발매된 창가집은 압수하였다. 이에 따라 애국적 지향을 담은 대다수의 창가들은 더이상 불릴 수 없게 되었다. 다만 1910년대에도 강렬한 항일운동의 전개 지역이었던 북간도에서는 명동학교나 광성학교를 중심으로 민족적 저항을 담은 애국 창가의 전통이 유지되고 있었다. 이 학교들은 식민권력의 통치 경계 외부에 위치하고 있었기에 가능했던 것이다.

일제시기 창가는 크게 두 계열로 나눌 수 있다. 하나는 조선총독부의 식민지 교육 정책의 일환으로 공교육의 현장에서 불렸던 학교 창가이고, 다른 하나는 식민지의 대중문화 공간에서 불린 유행 창가이다. 이 두 계열 창가에 대한 선행연구의 주류적 인식은 무척이나 비판적이다. 학교 창가는 '일본국체(日本國體)를 조선인에게 이식시키기 위한 황국신민 교화를 위한 장치'[1]였다

거나, '창가 교육을 통해 조선의 병참기지화를 위한 군국주의 장치로 활용'[2] 했던 뿐만 아니라, '일본식 정서의 이입'과 '군국 일본을 위한 충성심을 유도'[3]하였다는 것이다. 이와 마찬가지로 유행 창가에 대한 시선도 곱지는 않다. 이영미는 유행 창가 중에는 '일부 계몽적인 창가의 흔적도 있지만' 상당수 작품이 '계몽성이 제거됨과 함께 사회적 현실도 제거되고 슬픔과 허무를 노래하나 철저하게 사적인 세계의 울타리 안에 갇혀 있다'고 진단했다.[4] 김창남 또한 유행 창가의 '중심적인 형태가 일본 번안 창가이며 이 일본 번안 창가의 퇴영적 정서가 민중의 저항 의지를 거세시키고 민족적 무력감을 교묘하게 카타르시스 시키면서 체념과 현실 안주로 유도하'여 '결국 이것이 현실적 사회구조의 재강화와 영속화의 도구적 기능을 가지게 된다는 것'[5]이다.

이 논의들은 상당한 설득력을 지니고 있으면서도 동시에 일정 정도의 편향성도 지니고 있는 것으로 판단된다. 그것은 곧 식민주체의 일방적인 의도만 강조하였을 뿐, 문화를 수용하는 피식민지 타자의 자리와 더불어 능동적인 수용・변용의 역량을 상정하지 않았다는 점이다. 다시 생각해보자. 일제시기 창가는 식민자인 일제의 지배전략을 고스란히 관철해 가는 이데올로기의 파편에 지나지 않았는가. 피식민자인 한국의 민중들은 마치 탄환이론(彈丸理論, bullet theory)에서 설정한 대중들처럼 그저 무기력한 무저항적 수용자에 지나지 않았던가.

요즘 창가 연구의 일각에서는 반드시 그렇지는 않았다는 증거들이 제출되고 있다. 따라서 우리는 일제시기 창가를 식민주체들이 자기동일성(정체성)을 관철하기 위한 매개체로만 볼 것이 아니라, 탈식민주의의 관점에서 재인식할 필요가 있다. 호미 바바는 혼종성이라는 개념을 통해 문화융합의 과정에서 피식민자가 차별적인 정체성을 생산해내는 것을 주목한다. 그것은 '부인(disavowal)

1) 박경수, 「초등학교 儀式과 唱歌의 相互規定」, 김순전 외, 『제국의 식민지 창가—일제강점기 唱歌 교과서 연구』, 제이앤씨, 2014, 72면.
2) 김서은・김순전, 「식민지말기 『初等音樂』에 서사된 軍國主義」, 같은 책, 162면.
3) 김순전, 「서문」, 같은 책, 11면.
4) 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999, 45-49면.
5) 김창남, 「유행가의 성립과 그 문화적 성격—찬송과 보급에서 유행가까지」, 『노래』 제1집, 실천문학사, 1984, 150-151면; 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야』, 민음in, 2006, 85면에서 재인용.

을 통해 지배의 과정을 전략적으로 역전시키기 위한 명칭'인데, '차별과 지배의 모든 위치들에서 필연적으로 변형과 치환이 나타남을 보여 준다'고 한다.[6]

따라서 이 글에서는 일제시기 창가의 수용과정에서 발생된 균열과 변형, 전이와 생성을 오히려 주목하고자 하며, 기존 논의에서 보인 '이식'의 관점을 넘어 피식민자 주체가 능동적으로 창가를 재전유하는 양상을 더듬어 보고자 한다.

2. 학교 창가, 그 언어횡단적 실천의 양상

현재의 연구자들이 일제시기 학교 창가에 대해 그다지 달갑지 않은 느낌을 가지는 이유는 그것이 근대계몽기 애국 창가 전통의 철저한 단절 위에서 새롭게 기원한 것이기 때문이다. 이 노래들은 제국의 첨병으로서 일본 창가가 식민지 조선에 이입되어 학교 교육에 사용된 것이다. 주지하다시피 메이지 일본은 '국민 만들기'라는 근대화 프로젝트의 일환으로 노래를 통한 국민성 주입을 기도하였던바, 학교 교육에 창가 과목을 도입하고 창가라는 노래를 만들었다. 이때의 창가는 주로 5음계를 사용하는 북유럽의 민요 계통 악곡에다가 일본 전통의 음계를 절충시킨 요나누끼 장음계 선법을 창안, 활용하였으며, 그 가사는 '소학 교육에 있어서 덕성 함양과 국민교화의 효용'을 지닌 것을 채택하였다.[7]

문제는 이러한 창가와 창가 교육을 일제가 조선의 식민지 교육에 그대로 적용한 데 있다. 1909년부터 일제는 철저한 검열을 통해 사립학교에서의 창가 교육 금지와 불온 창가의 단속에 나섰다. 일제의 입장에서 불온 창가란 곧 애국심을 고취하거나 시국에 관계되는 내용을 담은 창가를 말하는 것이다. 이로써 조선인의 국권 회복운동을 차단하고 식민지 전진기지 구축을 시도하였던바, 1910년 5월에 학부를 통하여 『보통학교창가집』을 제작, 학교 교육의 현장에 살포하였다. 이 책에 실린 창가들은 그야말로 불온성이 말끔

6) 호미 바바 저, 나병철 역, 『문화의 위치—탈식민주의 문화이론』, 소명출판, 2002, 225-226면.
7) 이러한 일본 학교 창가 제작과정의 세세한 정황은 임경화, 「식민지 조선에서의 창가, 민요 개념 성립사—일본에서의 번역어 성립과 조선으로의 수용 과정 분석」, 『大東文化硏究』 제71호, 성균관대 동아시아학술원, 2010에 상세하게 기술되어 있으며 본고는 여기에서 인용하였다.

하게 소거된 조선말 창가들이었다. 그러나 식민지 아동들을 충량한 황국신민으로 전환하고자 하는 데에 조선말 창가는 한계가 있을 수밖에 없었다. 이에 총독부는 1911년 조선교육령을 공포하고 1914년 총독부 발간의 『신편창가집』을 창가 수업에 투입하였던바, 이전과는 전혀 다른 모습이었다. 이 책에는 일본에서 쓰이던 상당수 일본어 창가들이 대다수를 차지했고 조선어로 번역된 창가나 조선 창가는 극소수에 불과했다. 황국의 국민 만들기에는 국민정신의 정수인 국어(일본어) 창가가 제격이었던 것이다. 식민 지배자의 입장에서 본다면 국어는 곧 국가의 상징이기 때문이다. 이에 따라 피식민지 조선의 교육현장에서 본격적인 이중언어적 상황이 전개되었다고 할 수 있다.

식민지 권력이 학교 교육에 강제했던 학교 창가는 일제의 의도대로 동화주의적 효용을 충분히 거두었는가. 꼭 그렇지는 않은 듯하다. 당시 신문기사를 보면 학교의 창가 수업에서 창가를 부르지 않았다고 조선 학생이 퇴학을 당한 사건이 보도되고 있으며, 불온 창가를 불러 체포, 구금된 사례는 상당수 발견된다. 급기야는 학생들의 동맹휴학 사태도 발생했다. 1922년 9월 전남 영암보통학교 5, 6학년 학생들이 동맹휴학을 하고 교장에게 질의서를 보냈던바, 그 주된 내용은 학교 교육에서 조선어 창가 및 조선 역사를 교수하지 않는다는 것이었다. 『동아일보』는 이 사건에 대한 사설을 통해, 내면 정감의 움직임에 따라 이것을 자연스러운 언어로 표현하지 못하는 조선 소년들의 마음은 마치 벙어리와 같다고 하면서 조선 소년들로 하여금 부모의 언어로 가창하기를 허락할 것을 요구하였다.[8]

이상의 사건들은 식민권력에 대항하여 식민자의 정체성과 동일화 되기를 거부하는 조선 학생들의 일종의 정치적, 물리적, 실천적 저항이라 할 수 있다. 그런데 여기에서 우리는 정치적 저항의 의미를 좀 더 확대하여 이해할 필요가 있다. 탈식민주의 이론에서는 정치적 행동이란 텍스트성의 역동성과 분리할 수 없다고 본다. '주체의 정치적 의식과 실천이 언어・텍스트・담론의 매개가 없이는 의미를 지닐 수 없'는 것이기 때문이다.[9]

---

8) 「조선어창가와 조선역사의 교수」, 『동아일보』, 1922.9.20.
9) 호미 바바 저, 나병철 역, 「역자 서문」, 앞의 책, 13면.

이런 점을 염두에 둔다면 우리는 조선총독부가 편찬한 학교 창가집의 조선어 번역 작품에서도 언어횡단적 실천을 통한 정치적 저항의 사례를 발견할 수 있다. 두 개 이상의 언어들 사이에 '공통분모가 있으며 등가성 또한 자연적으로 존재한다는 생각은 환상에 불과하다'고 비판하는 리디아 리우는 두 개의 언어가 상호작용하는 번역의 과정을 언어횡단적 실천이라고 명명한다. 그는 그간의 번역 용어에서 활용되어온 '원천언어', '목표언어'는 종종 권위나, 기원・영향의 개념에 기대고 있거나 목적론적 목표를 함축한다는 점에서 부적절하다고 비판하며, 대신에 주인언어(host language)와 손님언어(guest language)라는 개념을 도입한다. 번역의 과정에서 두 개의 언어 사이에 작동하는 권력의 위계를 해체하는 발상이라 할 수 있다. 그에 따르면 언어횡단적 실천에 관한 연구는 '손님언어와의 접촉/충돌에 의해, 혹은 그것에도 불구하고 주인언어 내부에서 새로운 단어・의미・담론・재현 양식이 생성되고 유포되며 합법성을 획득하는 과정을 조사하는 것'이다. 따라서 번역은 '정치적 이데올로기적 투쟁의 경쟁적 이해관계로부터 자유로운 중립적 사건일 수 없'고, 바로 그러한 투쟁이 진행되는 장이 된다는 것이다.[10]

총독부의 치밀한 기획 속에서 탄생한 『신편창가집』에는 이솝우화를 원천으로 하는 토끼와 거북이의 경주를 창가로 만든 일본 창가와 조선어 번역 창가가 함께 실려 있다. 언어횡단적 실천을 염두에 두면서 이 작품들을 읽어보기로 한다.

■ 일본 창가 〈토끼와 거북이〉의 번역 양상

〈兎(ウサギ)ト龜(カメ)〉[11]	〈토끼와 거북이〉[12]	〈兎와 龜〉 朝鮮語譯[13]
モシモシ, カメヨ, カメサンヨ セカイノウチニ, オマエホド, アユミノ, ノロイ モノハナイ	여보세요 거북 거북님 세상에서 그대만큼 걸음걸이가 늦는 자는 없을 거야	여보 여보 거북님 ᄂᆡ 말 드러보 天地間 動物中에 네 발 가지고 더 갓치 느린 거름 처음 보와라

10) 리디아 리우 저, 민정기 역, 『언어횡단적 실천—문학, 민족문화, 그리고 번역된 근대성-중국, 1900-1937』, 소명출판, 2005, 58-62면.
11) 조선총독부, 『신편창가집』, 1914.
12) 김순전 외, 『초등학교창가교과서 대조번역』 상, 제이앤씨, 2013.
13) 조선총독부, 『신편창가집』, 1914.

ドウシテ, ソンナニ, ノロイノカ. (一)	어째서 그렇게 늦나요? (1)	異常타 그ᄃᆡ 거름 엇지 그런가 (一)
(…)	(…)	(…)
コレハネスギタ, シクヅジタ. ピョンピョンピョンピョン　ピョンピョンピョン	아이쿠 너무 잤네 실수했구나 깡충깡충 깡충깡충	아ᄎᆞᆺᄎᆞ 너머 잣다 어셔 가보자 깡동깡동 또 깡동 톡기 닷는다
アンマリオソイ, ウサギサン, サッキノジマンハ, ドウシタノ. (四)	너무 늦었네 토끼님 맨 처음 거드름은 어찌 됐어요? (4)	거북은 쉬지 안코 먼져 갓도다 자랑ᄒᆞ든 톡기는 어이 느젓나 (四)

'번역은 곧 균열이다'라는 명제가 암시하듯이 이 작품에는 우선 번역 결과로 야기된 주인언어(조선어)의 불안정성이 눈에 띄게 드러난다. 제1절의 '너 말 드러 보'에서 보조동사 '보다'의 불완전한 종지, 제4절의 토끼가 뛰는 동작을 나타내는 '깡동깡동 또 깡동'이라는 어색한 의태어가 그것이다. 이는 물론 하이쿠 등 일본 전통시가에서 연원한 7·5조의 자수율을 이질적인 언어체계인 주인언어에 강제하다 보니 불가피하게 벌어진 변형이라 할 수 있다. 그런데 이것이 번역이라는 언어적 상호작용의 결과, 손님언어가 주인언어를 침해한 사례라면 그 반대의 경우도 발견할 수 있다.

자수율을 무시한 요즈음의 번역(위 표 가운데의 김순전 외 번역)과 견줄 때 곧바로 드러나듯이, 주인언어의 언어관습에 견인되어 작품 자체의 의미가 조정되는 사례이다. 조선어역 창가 〈兎와 龜〉의 제2절 2행 '天地間 動物中에 네 발 가지고'는 손님언어인 일본 창가에는 전혀 없던 구절이다. 이 구절은 한국의 전통 문예 작품에서 어떤 대상을 특정할 때 관용적으로 쓰이는 '天地間 萬物中에-' 류의 표현 방식이 도입된 것이라 추정된다. 주인언어에 새로 삽입된 '天地間 動物中에 네 발 가지고'라는 구절이 이 노래의 의미 직조에 기여하는 바는 적지 않다고 여겨진다. 달리기 경주라는 경쟁을 위한 참여자들의 최소 조건을 제시하고 있기 때문이다. 일본 창가처럼 단지 느리고 빠르다는 이유로 경주하기보다는, 토끼와 거북이가 똑같이 네 발 달린 동물이라는 동일 조건을 환기시킨 조선어 번역 창가의 설득력이 더 높다. 이로 인하여 능력이 탁월하지만 게으른 자보다 모자라더라도 성실한 자가 승리한다는 교훈을 도출시키는 데 효과적이라고 여겨진다.

일본 창가와 번역 창가는 시점의 변모에 따른 화법의 차이도 드러내고 있다. 일본 창가와 번역 창가는 모두 대화체의 형식을 사용하고 있다. 그러나 번역 과정에서 변용된 모습이 확인된다. 일본 창가의 화자는 [토끼(1절)-거북(2절)-토끼(3절-4절1행)-거북(4절3,4행)]인 데 비해 번역 창가는 [토끼(1절)-거북(2절)-토끼(3절1-3행)-전지적 시점의 서술자-토끼(4절1행)-전지적 시점의 서술자]의 진술로 구성되어 있다. 전체적으로 보자면 일본 창가는 발화자가 분명한 직접화법의 주기적 교체로 진행되고 있다. 그러나 번역 창가는 제3절부터 서술자와 발화자의 경계가 모호한 자유간접화법으로 구성된 것처럼 보인다. 이 부분이 환기하는 효과는 다르게 느껴진다. '맨 처음 거드름은 어찌 됐어요?'라면서 거북이는 토끼를 힐난한다. 이러한 발화로 마무리 되는 일본 창가에서는 승리자 거북이의 우월감에 초점이 맞추어져 있는 듯이 보인다. 그러나 번역 창가에서는 서술자가 '거북은 쉬지 안코 먼져 갓도다'라는 사건의 결말을 제시한 뒤에 '자랑ᄒᆞ든 톡기는 어이 느졋나'라며 청자 또는 독자들에게 질문을 던진다. 토끼의 오만함과 불성실한 태도를 환기시키며 독자들의 판단을 유도한다. 설파하고자 하는 교훈을 보다 효과적으로 이끌어내고 있는 것이다.

이상에서 우리는 조선어 번역 창가가 일본 창가의 등가적 복제품이 아니라는 사실을 확인할 수 있었다. 즉 일제하의 식민지적 상황에서 주인언어는 손님언어와의 접촉 과정에서 때때로 애매성을 노정하기도 했지만 새로운 의미를 추가하거나 재현 방식을 조정하는 양상을 보였던 것이다. 이와 같은 접근은 그간 식민지 조선의 학교 창가를 일본 창가의 순연한 '이식'으로만 이해하였던 관점을 다소간 교정할 수 있으리라 여겨진다.

일제 식민지 상황에서 학교 교육에 도입된 창가 교과서는 총독부 편찬의 교재만이 아니라, 민간에서 편찬한 것도 적지 않았다. 대체로 사립학교의 창가 과목 교과서에 실린 노래들은 총독부 편찬 교재에 비해 혼종성이 두드러진다. 이를 검토하기 전에 먼저 염두에 두어야 할 사항은 창가란 노래라는 사실이다. 그러하기에 창가는 음악적 번역과 노랫말 번역이라는 이중적 번역에 기반하고 있다고 보아야 한다. 이 가운데 전자는 상수이고 후자는 변수로 흔히 이해된다. 대체로 창가의 개념 규정에서 '서양식 악곡에 실린 노래'라는

점을 전제하듯이 창가에서 악곡의 규정성은 강렬하지만, 노랫말은 상대적으로 자유로워서 창작 가사가 상당수 존재한다. 그러나 좀더 엄밀하게 살펴보면 창가의 혼종성은 가사와 악곡의 양 방면에서 발생한다.

일제 식민치하에서 처음으로 발간된 민간의 학교 창가 교재는 한국 최초의 서양음악 교사로 평가받는 김인식 편찬의 『(교과적용) 보통창가집』(보급서관, 1911)이다.[14] 창가 수업의 보조 교재로 쓰였을 것으로 추정되는 이 책에는 모두 31편의 학교 창가가 실려 있다. 수록 작품은 전부 한글로 표기되어 있는데, 우리 민족의 감성에 어울리는 노래도 상당수 있다. 그러나 여기에 실린 노래들의 작곡자나 작사가에 대해서는 아직 제대로 밝혀진 바 없다. 따라서 우리는 1921년에 초판이 발간된 이상준의 『풍금독습중등창가집』(삼성사, 1921)을 주목해 보고자 한다. 이 책의 범례에 따르면 '本書는 男女學生의 參考用뿐 안이라 一般家庭에셔도 唱歌하기 適當'하게 만든 책이라고 한다. 혼종성의 관점에서 이 책의 수록 작품을 볼 때, 먼저 눈에 띄는 작품이 4번째로 실린 〈사구라〉이다.

사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네 사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네
압동산(東山)과 뒷동산 사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네
일 년(一年)이라 한 번식 봄 오기를 긔다려
방글방글 우스며 곱게 곱게 피엿네

〈사구라〉 (제1절)[15]

사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네 사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네
동물원(動物園)과 쇠귀에[牛耳洞] 사구라 ᄭᅩᆺ이 피엿네
분홍(粉紅) 물을 들인 듯 고흔 옷을 입은 듯
싱글싱글 우스며 곱게 곱게 피엿네

〈사구라〉 (제2절)[16]

14) 이 창가집에 대한 서지적 연구는 김은하, 「김인식의 『(교과적용) 보통창가집』 원전연구」, 『음악과 문화』 제27호, 세계음악학회, 2012를 참조할 것.
15) 이상준, 『풍금독습중등창가집』, 삼성사, 1921.
16) 같은 책.

이 작품은 이상준이 작사·작곡한 것으로 일본의 국화(國花)인 사구라(벚꽃)을 제재로 하였다. 봄날의 분위기를 배경으로 아름다운 벚꽃이 핀 풍광을 맑고 경쾌하게 묘사하고 있다는 점에서, 총독부 발간의 『신편창가집』에 실린 〈サクラ〉와 매우 유사하다.[17] 악곡적 측면에서도 이 노래는 '외색이 짙은 곡'이며 '일본의 음악에서 자주 보이는 2/4박의 ♪♬♪♪ | ♪♪♩ 리듬이 많이 보인다'고 한다.[18] 호미 바바의 관점으로 보자면, 이는 일제 식민지 지배자의 요구에 따라 피지배자가 '부분적 모방'인 '흉내내기(mimicry)를 통해 혼종화된 사례라고 말할 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 이 노래를 일본 창가 〈サクラ〉와 비교해 보면 차이가 발견된다. 우선, 7·5조의 음수율에서 탈피하여 한국 전통시가 율격의 주류였던 4음보를 채택하고 있다는 점이다. 일본 고전시가에서 흔히 쓰이는 7·5조가 아니라, 조선의 시조나 가사 그리고 일부의 잡가에서 오랫동안 구사해 왔던 조선의 전통 운율을 따르고 있는 것이다. 다음으로 주제적 지향에서 차이가 분명하다. 〈サクラ〉가 먼 옛날부터 일본을 대표하는 꽃으로 인식되었던 벚꽃에 대한 찬탄과 접촉의 이미지를 통하여 애국심의 유발을 의도하는 것이었다면, 〈사쿠라〉는 창경원과 우이동 등 조선 땅에 벚꽃이 핀 객관적 풍광을 묘사하고 있다는 점이다. 이상준은 벚꽃에 담긴 일본적 향수와 애국심의 상징을 탈색하고 조선이라는 조국 강토의 아름다움을 노래하고 있는 것이다.

그런데 1934년의 제6판을 기준으로 66곡이 수록된 이 책에는 이런 유형의 노래만 있는 것이 아니다. 다음 작품 〈月下行船〉을 살펴보자. 이 작품은 총 4절로 구성되어 있는데, 편의상 2, 4절만 인용하기로 한다.

북을 두둥둥 울니며 힝(行)히 갈 씩에
늣바람 불나고 성황(城隍)님 조른다 (몽금포타령)
여보시요 사공(梢工)님 쇠 노아 보시오 (배따라기)
동서(東西)를 분변(分辨)키 어렵습니다
(어긔야차 어긔야 닷 감는 소리

17) 김순전 외, 앞의 책, 184-185면 참조.
18) 박은경, 「이상준의 『風琴獨習中等唱歌集』 연구」, 『음악과 민족』 제12호, 민족음악학회, 1996, 246면.

원포귀범(遠浦歸帆)이 이 안이냐)

〈月下行船〉 (제2절)[19]

이번 가는 길 잘 되면 환고향(還故鄕)하고
아차 실수(失手)하면은 수중혼(水中魂) 되네
사공(梢工)님아 영좌(領座)야 치(鴟) 돌녀노시오
연평(延平)에 바다로 돈 실너 가세 (자진배따라기)
(어긔야차 어긔야 닷 감는 소리
원포귀범(遠浦歸帆)이 이 안이냐) (소상팔경가)

〈月下行船〉 (제4절)[20]

이 작품의 제목만 보면 운치 있는 달밤의 뱃놀이가 연상되어 그야말로 창가다운 작품이라는 선입견을 갖게 되는데 실상은 전혀 다르다. 이 노래는 죽음을 넘나들 정도로 고단한 삶을 살아야 했던 조선 어부들의 애환을 노래한, 평안도 민요(훗날 잡가) 〈배따라기〉의 모티프를 근간으로 삼고 있다. 이상준이 작사한 이 노래는 순수한 창작이라기보다는 〈배따라기〉, 〈자진배따라기〉, 〈몽금포타령〉 등 동시대 조선 잡가의 구절들을 발췌하여 조합한 것이며, 후렴구는 〈소상팔경가〉의 구절을 변용하였다. 결국 당시의 잡가와 유사한 형식의 이 노래가 창가집에 실릴 수 있었던 근본적인 이유는 C장조 5음 음계의 서양식 창가 악곡으로 작곡되었기 때문으로 보인다. 그러나 이 노래의 악곡에도 조선적 요소가 스미어 있다. 이 노래는 '일본의 창가 박자인 2/4나 4/4박자에서 탈피하여 6/8박자로 되어 있어 우리나라의 타령이나 굿거리・중중모리・자진모리 등의 장단과 관계를 가지고 있다'고 한다.[21]

이상준은 서양식 악곡에 기반한다는 창가의 최소 조건을 고수하여 식민지 배자의 노래에 대한 부분적인 닮은꼴을 유지하면서도, 악곡과 가사라는 양 방면에서 과감하게 조선적 요소를 혼입하여 결과적으로는 일종의 '엉터리 흉내내기'를 만들어 버린다. 탈식민지 문화이론에서 흉내와 조롱은 혼종성의 전술

19) 이상준, 앞의 책.
20) 같은 책.
21) 박은경, 앞의 글.

이기도 한바, 결국은 지배 권력에 대한 전복의 효과를 가져올 수 있는 것이다.

노랫말의 측면에서 보자면, 『풍금독습중등창가집』에는 이렇듯이 조선 전통시가의 구절이 삽입된 작품이 여럿 발견되며, 심지어는 〈사모곡〉과 같은 고려속요와 '태산이 높다하되-'와 같은 시조 작품이 아무런 변용 없이 그대로 노랫말로 활용되기도 한다.[22] 이 점은 악곡에서도 마찬가지다. 이 책에 대한 박은경의 분석에 따르면, 여기에 실린 노래 가운데 38곡은 이상준이 작곡한 것인데 일본음악에는 없는 한국 전통음악의 요소가 많이 발견된다고 한다. 즉 3박자 계통의 리듬 활용, 당김음의 사용, 박자에다가 장단을 가미한 것 등이 대표적이다. 이상준의 이러한 작업은 일본 창가와 조선 노래라는 대립항 사이의 혼란을 가중시키는 한편, 또한 '대립항 사이에 존재하는 동시적 작용'이라는 의미를 지니게 된다. 이는 그야말로 식민지 주체와 타자 사이의 이원성을 구축하는 지배자의 법칙을 해체하는 방향성을 지니는 것이다.

이상준은 12세에 고향 재령에서 상경하여 피어선신학교에서 선교사를 통해 아코디언을 배우면서 서양음악에 눈을 뜬 것으로 알려져 있다. 독일 유학을 계획하던 중에 도산 안창호를 만나 대성학교 창가 교사로 교편을 잡았다. 이상준은 조선 음악에도 관심이 높아서 조선정악전습소에서 '가곡 남창'을 이수한 첫 졸업생으로서의 이력도 지니고 있다. 양정, 휘문, 보성학교, 숙명, 진명여학교 등에서 평생토록 창가 교사를 역임하였다. 그는 자신이 저술한 창가 교과서로 수업을 진행하며, 〈양산도〉, 〈청춘가〉, 〈방아타령〉, 〈어랑타령〉 등 조선 음악도 학생들에게 가르쳤던 것으로 회고되고 있다.[23] 이상준은 결국 서양음악과 한국음악의 경계에 서면서 그 자신은 식민지배 체제에서 끊임없는 탈주를 감행했으며, 총독부로 대표되는 식민지배자의 창가 교육 체계를 조롱하였던 것이다. 민경찬이 이 책에 대해서 조선총독부에서 '치안의 이유로 1930년 8월 8일 금지처분' 했을 것으로 추정하는 이유도 이러한 저간의 사정과 관련이 있을 것이다.[24]

---

22) 신경숙, 「일제 치하 조선노래를 지켜온 창가교사, 이상준(李尙俊)—이상준 잡가집을 중심으로」, 『국제어문』 제41호, 국제어문학회, 2007에서 이상준 창가와 조선 속곡의 혼효 양상을 지적한 바 있다.

23) 이상준의 생애와 저술에 대한 상세한 연구는 박은경, 「이상준 연구」, 『낭만음악』 제42호, 낭만음악사, 1988에서 이루어졌다.

3. 유행 창가, 그 변형과 치환의 표상들

현재 학계의 연구 상황에서 유행 창가의 개념이나 그 외연, 기원 등에 대해서는 논자마다 의견이 달라서, 그 실체를 명료하게 확정하기 어렵다. 여기에서는 잠정적으로 1910년대 후반에서 1920년대 전반까지 학교 밖의 대중적 공간에서 유행한 창가로서 당대의 창가집에 실린 노래들로 그 범위를 한정하기로 한다. 이 시기에 발간된 유행 창가집을 초판 기준으로 보면 홍난파의 『通俗唱歌集』(1916), 정경운의 『樂園唱歌』(1920)와 『(現行)樂園唱歌』(1921), 이상준의 『新流行唱歌』(1922) 등이 있다.

이 논문의 서두에서 제시하였듯이 유행 창가에 대한 주류적 인식이 비판적이었던 까닭은 유행 창가의 생성 경로에 대한 이해 체계와 관련성이 높다. 연구자들이 대체로 '학교 창가 → 유행 창가 → 유행가'라는 '직선적 이식론'에 입각해 있었기 때문이다. 김창남이 대표적인데, 최근에는 이에 대한 반론도 만만치 않다. 반론의 근거는 이미 일본에서 먼저 학교 창가와 대중 창가는 친화보다는 괴리되는 양상을 보였으며, 일제에 대한 반발이 극도로 심화되었던 식민지 초기 국면에서 한국의 대중들은 일본의 학교 창가를 쉽사리 수용하지 않았으리라는 점 등이다.[25]

직선적 이식론을 부정하는 논자들은 유행 창가의 또 다른 유입 경로를 상정한다. 이영미와 야마우치 후미타카에 의하면 일제에 강제 병합된 이후인 1910년대 식민지 조선에서는 한국인에 의해 일본의 대중소설이나 신파극이 번안되고 공연되기 시작하였는데, 이러한 일본의 대중예술 양식이 도입되는 과정에서 유행 창가가 탄생하였다는 것이다. 필자가 보기에는 이들의 주장이 훨씬 더 설득력이 있다.

이러한 유입 과정에서 번역이나 번안은 필수적이었던바, 앞서 학교 창가에서 살펴본 바와 동일하게 유행 창가에서도 언어횡단적 실천은 이루어지고 있었음을 확인할 수 있다. 1910년대 후반 상당한 대중적 인기를 끌었던 〈카츄

24) 민경찬, 『한국창가의 색인과 해제』, 한국종합예술학교 한국예술연구소, 1997, 75면.
25) 야마우치 후미타카, 「일본대중문화 수용의 사회사—일제강점기 창가와 유행가를 중심으로」, 『낭만음악』 제49호, 낭만음악사, 2000, 86-88면; 장유정, 앞의 책, 85-86면.

샤의 노래〉를 사례로 들어본다. 분석의 과정에서는 이 노래의 성립 과정과 번역 양상을 고찰한 박진수의 성과[26]에서 도움을 받고자 한다.

〈카츄사의 노래〉 가사와 원곡은 일본의 극단 예술좌가 톨스토이 원작 『부활』의 번역극을 준비하는 과정에서 탄생하였다고 한다. 일본에서 크게 인기를 끌었던 이 노래와 연극을 1916년 윤백남과 이기세가 이끈 예성좌가 번안하여 서울의 단성사에서 〈카츄사〉란 제목으로 상연했다. 이 번안극을 준비하는 과정에서 조선어로 번역된 〈카츄사의 노래〉가 만들어진 것으로 밝혀졌다. 이 노래가 1916년 4월 『매일신보』에서 소개된 이후부터 유행 창가집에 지속적으로 실렸던 것으로 보인다.

■ 〈카츄사의 노래〉의 번역 양상

〈カチューシャの唄〉[27]	〈카추샤의 노래〉[28]	〈카추샤의 노래〉[29]
カチユーシヤかはいや わかれのつらさ せめて淡雪 とけぬ間モと 神シにねがひを かけましよか (1)	카추샤 불쌍하구나 이별의 괴로움 그나마 가랑눈 녹지 않을 때 신께 소원을 라라 드려볼까요 (1)	카츄샤 익처롭다 리별ᄒᆞ기 스러워 그나마 밝은 누운 풀니기 전에 신명씌 축원을 라라 드리워 볼가 (1)
カチユーシヤかはいや わかれのつらさ 今宵ひと夜にふる雪の 明日は野山の道かくせ (2)	카추샤 불쌍하구나 이별의 괴로움 오늘밤 하루밤에 내리는 눈의 내일은 들과 산의 라라 길을 감춰라 (2)	카츄샤 익처롭다 리별ᄒᆞ기 스러워 이 져녁에 왼밤을 오ᄂᆞᆫ 누운아 릭일은 들과 산에 라라 길을 덥푸게 (2)

인용된 〈카추샤의 노래〉 1절과 2절은 카츄사의 시베리아 유형이 확정된 이후 그녀의 슬픈 운명을 한탄하면서 신에게 빌어 폭설로 길을 덮어서 조금이라도 이별을 지연시켜보고자 하는 네흘류도프의 소망을 노래한 것으로 보인다. 그러나 조선어로 번역된 유행 창가에서는 부자연스러운 표현이 상당수 보인다. 음수율을 맞추기 위해 '눈'을 '누운'이라 표기한 점, '밝은 누운'은 조선적 표현 방식에 어울리지 않는다는 점, 시상의 연결이 매끄럽지 않다는 점 등이다. 손님

26) 박진수, 「근대 한일 대중가요의 성립 과정과 번역—〈카추샤의 노래〉의 원곡과 번역곡 가사의 비교분석」, 『아시아문화연구』 제39호, 가천대 아시아문화연구소, 2015.
27) 『讀賣新聞』(일본), 1914.3.25.
28) 박진수, 앞의 글.
29) 『每日新報』, 1916.4.13.

언어의 이질적인 언술구조가 주인언어의 자연스러운 흐름을 방해한 것이다.

그러나 일본의 '神(かみ)'은 조선적 관념에서는 그 의미가 현저하게 다른데 이를 조선의 문화적 전통에 맞게 초자연적 존재로서의 '신명(神明)'으로 번역한 점은 절묘하다 하겠다. 이처럼 한 작품 안에서 애매성과 적절성이 교차하는 데서 알 수 있듯이, 이 번역 창가는 상이한 두 문화의 언어 질서를 교란시키고 있다.

이처럼 상이한 문화들의 융합 과정에서 오는 언어들의 변형과 교란의 현상은 조선인이 창작한 것으로 추정되는 유행 창가에서도 가끔 발견된다. 방금 살펴 본 〈카추샤의 노래〉를 〈가쥬—샤 離別曲〉이란 제목으로 싣고 있는 『現行樂園唱歌』의 〈思慕歌〉 가운데 일부를 살펴본다.

> 명월(明月)을 비어서 이졍(愛情)을 바들 졔
> 굿은 밍셔 굿은 언약 틔산이 [판독 불가]
> 워문듸의 러뿌은 잇스마데모 (우리들에 사랑 어노 쌔ᄉᆡ지라도)
> 당아이니 잇지 마라 러뿌 미 러뿌 유 (피차 잇지 마자 무궁ᄒᆞᆫ 사랑을 서로 주면서)
> 〈思慕歌〉 (제6절)[30]

이 노래 〈사모가〉의 화자는 '미쎄스 리'라는 어느 여인인데, 함께 사랑을 나눈 '미시더 김'과 헤어진 후에 사무치는 그리움으로 전전반측하다가 꿈속에서 해후하는 한 장면이 바로 인용 부분이다. 두 사람의 영원무궁한 사랑의 언약을 표현한 3, 4행을 주목하자. 조선어・중국어・일본어・영어가 뒤엉켜 만들어진 이 기형적인 문장을 우리는 어떻게 해석해야 할까. 이 부분은 물론 웃음을 유발하는 일종의 말장난일 것이다. 그럼에도 불구하고 탈식민주의적 관점에서 바라보자면 의미가 없지 않다. 일제하의 식민지적 상황임을 고려한다면 한 개의 주인언어와 세 개의 손님언어 사이에서 그 어느 언어와도 동일성의 지향을 거부하는, 혼종성의 흔적으로도 볼 수 있는 것이다. 당대의 한국어에는 전혀 사용하지 않았던 음운들을 활용하여 '러뿌(love)'라는 단어를 생성해낸 점이 이러한 추정을 용이하게 한다.

유행 창가들을 검토해 가다보면 식민주체의 원천에서 생성된 하나의 번안곡을

30) 정경운, 『現行樂園唱歌』, 廣文書市, 1921.

끊임없이 치환하여 피식민지에서 다양한 파생곡들을 만들어내는 방식도 자못 흥미롭다. 〈장한몽가〉(이수일과 심순애)의 사례를 들어본다. 1913년『매일신보』에 실린 〈金色夜叉〉의 번안소설 〈장한몽〉이 인기를 끌자, 극단 문수성을 이끌던 조일제가 이를 무대로 올렸다고 한다. 이때 주제가로 불린 일본 유행가의 번안곡 〈장한몽가〉가 연극과 더불어 큰 인기를 끌며 당대 유행 창가를 대표하게 된 노래가 된 사실은 비교적 잘 알려져 있다. 이 노래의 치환 양상을 살펴보자.

대동강변(大同江邊) 부벽루(浮碧樓)에 산ᄉᆞᆫ(散步)ᄒᆞ는
리수일(李守一)과 심슌ᄋᆡ(沈順愛) 양인(兩人)이로다
악수론졍(握手論情) ᄒᆞ는 것도 오날ᄲᅮᆫ이오
보보힝진(步步行進) 산ᄉᆞᆫ(散步)도 오날ᄲᅮᆫ이다

〈장한몽가(長恨夢歌)〉 (1절)[31]

한강철교(漢江鐵橋) 명월하(明月下)에 산(散)—ᄉᆞᆫ(步)ᄒᆞ는
셥셥ᄒᆞᆫ 두레 거름 ᄌᆡ경(在敬)과 령슉(英淑)
너와 나의 산ᄉᆞᆫ(散步)ᄒᆞᆷ도 금일(今日) ᄲᅮᆫ이오
너와 나의 졍담(情談)ᄒᆞᆷ도 금야(今夜) ᄲᅮᆫ이라

〈산—ᄉᆞᆫ가(散—步歌)〉 (1절)[32]

〈산-ᄉᆞᆫ가〉는 〈장한몽가〉를 패러디한 유행 창가인데 인물과 배경이 바뀌고 상황이 좀더 구체적으로 설정되었다. 불과 일 년 사이에 〈장한몽가〉의 평양 대동강변의 이수일과 심순애는 〈산-ᄉᆞᆫ가〉에서 경성 한강철교의 재경과 영숙으로 바뀌었다. 불가피한 이별의 상황을 선언하는 노랫말도 대중들의 감성에 친숙하게 다가갈 수 있도록 쉬운 언어로 변개되었다. 그런데 〈장한몽가〉의 곡조를 쓰면서 노랫말을 좀 더 과감하게 치환해 낸 작품들도 상당수가 발견된다.

맑은 바람 밝은 달에 산-보(散步)ᄒᆞ는
김○○과 리○○의 두 사ᄅᆞᆷ은
서로 잡고 반겨 ᄒᆞ는 그 두 사이요

31) 같은 책.
32) 정경운,『通信隕』, 廣文書市, 1922.

서로 보고 슬피 우는 그 두 사이라

〈오ᄋᆡ실망가(吾愛失望歌)〉[33]

연지(臙脂) 씩고 분(粉) 바른 어린 신부(新婦)의
얼릉덜릉 그 얼골 눈물 흐른다
슬푼 사정(事情) 속가삼 씨저ᄂᆡ는 듯
만인(萬人) 모힌 저 경사(慶事)에 웬일인가

〈신부(新婦)의 셔름〉[34]

일즉이 부모(父母) 일코 우는 이 아해
가삼 썩고 한(恨) 깁-픔 누가 알가나
서리 찬 아ᄎᆷ 날에 문(門)을 의지(依支)히
ᄇᆡ곱ᄒᆞ 부르지짐 몃 번이런고

〈불상(不祥)ᄒᆞᆫ 동무(同伴)〉[35]

이 작품들은 단순한 패러디의 영역을 넘어서고 있다. 〈오ᄋᆡ실망가〉의 경우 당대 기생과의 사랑에 실패한 어느 남자의 하소연과 그럴 수밖에 없었다고 발명하는 기생의 사연을 내용으로 하고 있다. '서로 잡고 반겨ᄒᆞ는' 모습과 '서로 보고 슬피 우는' 장면의 대조적인 배치에서, 이루어질 수 없는 사랑의 비극을 실감나게 그려 놓았다는 점을 느낄 수 있다.

〈신부의 셔름〉은 『매일신보』 기사에서 연원한 것으로 보인다. 그 내용은 7살에 親母를 잃고 계모의 갖은 학대 속에서 힘든 세월을 견뎌야 했던 남매 가운데, 누나가 시집을 가면서 남동생 수남이를 걱정하여 눈물을 흘린다는 내용이다. 만인이 모여든 혼사의 경사스러운 자리에서 홀로 눈물 흘리는 어린 신부의 가슴 아린 속사정이 홀로 두고 떠나야 하는 어린 동생 때문이었다는 점에서 노랫말의 컨텍스트적 맥락을 알고 있는 사람이라면 정서적 파장이 더욱 컸을 것이다. 이 노래는 결국 당대의 실사(實事)와 익숙한 전통서사의 계모 모티프, 이에 중첩되는 당대 식민권력의 횡포 등이 중첩되면서 복합적

33) 정경운, 『喚友鶯』, 廣文書市, 1921. 한슈 作(곡조ᄂᆞᆫ 장한몽가와 일반).
34) 같은 책. 매일신보 記事(곡조ᄂᆞᆫ 장한몽가와 동일).
35) 같은 책. 동아일보 記事(곡조ᄂᆞᆫ 장한몽가와 일반).

인 정감을 유발시키는 것이다.

〈불상ᄒᆞᆫ 동무〉는 영국의 여류작가 위다가 지은 〈플란더스의 개〉를 최남선이 번역하여 1912년에 신문관에서 〈불쌍한 동무〉라는 제목으로 발간하였는데, 이 소설의 내용을 노래한 것이다. 〈장한몽가〉의 곡조에 실린 노래들은 이 외에도 더 발견된다. 이와 같이 파생곡들은 지배자의 원천(언어)에 끊임없는 차이를 생성하면서 결국 원천을 이도 저도 아닌 것으로 만들어 버린다. 그것은 곧 주체/타자, 내부/외부의 대칭과 이원성을 구축하는 지배자의 법칙을 해체하는 것이기도 하다.

이상에서 살펴보았듯이 일제치하의 이중언어적 상황에서 창가로 발현되는 언어는 지배자 일방의 의지가 관찰되는 형식이 아니었음은 분명하다. 쿨마스(Coulmas)는 언어와 국가의 공모 관계를 규정하면서 '만약에 언어가 한 지배집단에 의해 국가의 상징으로 이용될 수 있다면, 피지배집단도 동일한 논리를 구사하여 자신들의 언어적 정체성에 입각한 정치적 주장을 제기할 수 있을 것'이라고 하였다.[36] 우리의 관점에서 다시 말하자면 그것은 식민자와 피식민자 언어의 길항관계 속에서 끊임없이 변형, 생성된다고 할 수 있는바, 창가는 그 양상을 확인할 수 있는 적절한 사례일 것이다.

4. 맺음말

본고는 탈식민주의 문화이론에 의거하여 식민지 시대의 창가를 재해석해 보고자 하는 시론적 탐색이다. 그 의도는 그간 이식의 관점에서 식민지시기 창가를 식민권력의 영토화 과정에서 산출된 조작적 산물로 보아왔던 시각을 다소간 교정해보고자 하는 것이었다. 지금까지의 논의를 요약하여 결론으로 삼는다.

19세기 말 서양식 악곡에 맞춰 불리면서 탄생한 창가는 애국계몽기에 이르러 문명개화와 국권회복을 열망하는 지식인들에 의해 계몽운동의 수단으로

36) Coulmas, Florian, "What is a National Language Good For?", In *Forked Tongues? What Are National Languages Good For?*, edited by F. Coulmas, Singapore: Karoma Publishers, 1988, pp.1-25; 월터 D. 미뇰로 지음, 이성훈 옮김, 『로컬 히스토리/글로벌 디자인—식민주의성 서발턴 지식 그리고 경계사유』, 에코리브르, 2013, 366면에서 재인용.

활용되었지만 일제강점기에 들어서면서 사정이 크게 달라진다. 애국심을 함양하는 전통의 창가는 일제의 검열에 의해 단절되고 대신에 일제에 의해 이식된 학교 창가와 일본 대중문화의 침투 과정에서 발생한 유행 창가가 성행하게 되었던 것이다. 이러한 일제강점기 창가에 대한 연구사의 주류적 인식은 무척이나 비판적이었다. 예컨대 학교 창가는 황국신민 교화를 위한 장치로, 유행 창가는 민족적 무력감을 카타르시스 시키는 도구로 여겨졌던 것이다. 그러나 이는 식민주체의 일방적인 의도만 강조되었을 뿐 피식민자의 능동적인 변용 능력은 그다지 고려하지 않은 시각이다. 따라서 식민지-피식민지 문화융합의 과정에서 피식민자가 차별적인 정체성을 생산해내는, 혼종성이라는 관점에서 창가를 다시금 검토할 필요가 있다.

1911년 조선총독부는 조선교육령을 공포하고, 1914년『신편창가집』을 발간하여 창가 수업에 투입했다. 대다수가 일본어 창가였고 일부 조선어 번역인 학교 창가이다. 식민자의 목적은 분명 조선민의 황국신민 만들기의 일환이었을 것이다. 그러나 당시 신문기사를 참조해 보면 일본 학교 창가의 이식에 대한 조선 학생들의 반발은 적지 않았던 것으로 보인다. 가창의 거부는 물론 동맹 휴학의 사태도 발생했기 때문이다. 그러나 이러한 정치적 투쟁은 외현적이고 물리적인 차원에서만 전개된 것은 아니다. 텍스트 내부에서 역동적인 정치적 투쟁이 뚜렷하게 보이기 때문이다. 두 개의 언어가 상호작용하는 번역의 과정을 언어횡단적 실천이라고 한다면, 이 번역의 과정에서 손님언어와 주인언어가 치열한 이데올로기적 투쟁을 벌이고 있었다고 할 수 있다. 이 책에 실린 조선어번역 창가를 살펴보면 손님언어(일본어)는 주인언어(조선어)의 문법구조나 율격체계에 균열을 가하기도 하였지만, 거꾸로 주인언어는 전통적인 언술 환경의 맥락 속으로 손님언어를 견인하여 새로운 의미를 추가하거나 재현 방식을 조정하는 양상을 보이기도 한다.

민간에서 편찬한 학교 창가집의 경우 혼종성이 더욱 두드러지는데, 이상준이 지은 몇 권의 창가집에는 그러한 면모가 여실하게 드러난다. 그가 창작한 〈사구라〉의 경우, 외면적으로는 일본의 국화(國花)인 벚꽃을 소재로 삼았으며, '흉내내기'의 형식을 통해 일본의 리듬을 차용하였지만, 노랫말에서는 4음보

라는 조선의 전통적인 율격을 활용하고 주제적 측면에서는 조국 강토의 아름다움을 노래하여 혼종성의 독특한 양상을 보여주고 있다. 그는 좀 더 대담하게 창가라는 서양식 악곡에 조선의 선율과 장단을 도입하기도 하고, 동시대의 잡가에서 활용되던 가사를 발췌하여 새로운 노래를 만들기도 하였다. 말하자면 흉내와 조롱을 통해 식민지 지배권력에 대한 전복의 효과를 불러일으키는 것이다. 이러한 혼종화는 식민지 주체와 타자 사이의 이원성을 구축하는 지배자의 법칙을 해체하는 방향성을 지닌다는 점에서 커다란 의의가 있다.

이러한 혼종성은 학교 창가에서만 발견되는 것이 아니다. 1910년대 후반에서 1920년대 전반까지 학교 밖의 대중적 공간에서 불린 유행 창가의 경우도 마찬가지이다. 일본의 대중소설이나 신파극 등 대중예술의 양식들이 조선에 도입되면서 유행하기 시작한 유행 창가에서도 언어횡단적 실천은 이루어지고 있었다. 1910년대 후반에 인기를 끌었던 〈카츄샤의 노래〉는 일본의 연극과 노래가 번안되는 과정에서 탄생하였는데, 그 노랫말을 살펴보면 손님언어의 이질적인 언술구조가 주인언어의 흐름을 방해하기도 하고, 주인언어의 문화적 맥락 속에서 손님언어의 노랫말이 조정되기도 한다. 말하자면 상이한 문화들의 융합과정에서 변형과 교란의 현상이 발생하는 것이다.

유행 창가에서의 혼종성은 다양한 방식으로 나타나는데, 〈사모가〉와 같은 유행 창가에서는 다중언어를 활용함으로써 국가 상징으로서의 언어적 정체성을 의도적으로 모호하게 만들어버리는 효과를 자아낸다. 유행 창가가 식민주체의 원천에서 생성된 하나의 번안곡을 끊임없이 변형, 치환하여 다채로운 파생곡을 만들어 내는 방식도 혼종성의 일종이다. 일본 유행가의 번안곡 〈장한몽가〉가 대표적인 사례인데, 악곡은 유지하면서도 가사는 당대의 실제 사건이나 서구 번역 소설의 내용까지 끌어와서 새로운 노랫말을 생성한다. 이와 같은 파생곡들은 지배자의 원천언어에 끊임없는 차이를 생성하면서 원천언어를 무화시켜 버린다. 다시 말하자면 식민자의 의도, 곧 주체/타자, 내부/외부의 대칭과 이원성을 구축하고자 하는 지배자의 법칙을 해체하는 효과를 가져오는 것이다.

창가는 결국 식민자뿐만 아니라 피식민자의 정치적, 이데올로기적 투쟁이 전개되는 치열한 언어공간이었던 것이다.

▮ 참고문헌

「조선어창가와 조선역사의 교수」, 『동아일보』, 1922.9.20.

김서은・김순전, 「식민지말기 『初等音樂』에 서사된 軍國主義」, 김순전 외, 『제국의 식민지 창가—일제강점기 唱歌 교과서 연구』, 제이앤씨, 2014.

김은하, 「김인식의 『(교과적용) 보통창가집』 원전연구」, 『음악과 문화』 제27호, 세계음악학회, 2012, 127-150면.

리디아 리우 저, 민정기 역, 『언어횡단적 실천—문학, 민족문화, 그리고 번역된 근대성-중국, 1900-1937』, 소명출판, 2005.

민경찬, 『한국창가의 색인과 해제』, 한국종합예술학교 한국예술연구소. 1997.

박경수, 「초등학교 儀式과 唱歌의 相互規定」, 김순전 외, 『제국의 식민지 창가—일제강점기 唱歌 교과서 연구』, 제이앤씨, 2014.

박은경, 「이상준 연구」, 『낭만음악』 제42호, 낭만음악사, 1988, 5-82면.

_____, 「이상준의 『風琴獨習中等唱歌集』 연구」, 『음악과 민족』 제12호, 민족음악학회, 1996, 228-256면.

박진수, 「근대 한일 대중가요의 성립 과정과 번역—〈카추샤의 노래〉의 원곡과 번역곡 가사의 비교분석」, 『아시아문화연구』 제39호, 가천대 아시아문화연구소, 2015, 135-165면.

신경숙, 「일제 치하 조선노래를 지켜온 창가교사, 이상준(李尙俊)—이상준 잡가집을 중심으로」, 『국제어문』 제41호, 국제어문학회, 2007, 5-31면.

야마우치 후미타카, 「일본대중문화 수용의 사회사—일제강점기 창가와 유행가를 중심으로」, 『낭만음악』 제49호, 낭만음악사, 2000, 29-144면.

월터 D. 미뇰로 지음, 이성훈 옮김, 『로컬 히스토리/글로벌 디자인—식민주의성 서발턴 지식 그리고 경계사유』, 에코리브르, 2013.

이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999.

임경화, 「식민지 조선에서의 창가, 민요 개념 성립사—일본에서의 번역어 성립과 조선으로의 수용 과정 분석」, 『大東文化硏究』, 제71호, 성균관대 동아시아학술원, 2010, 329-364면.

장유정, 『오빠는 풍각쟁이야』, 민음in, 2006.

호미 바바 저, 나병철 역, 『문화의 위치—탈식민주의 문화이론』, 소명출판, 2002.

【Abstract】

Hybridity of Chang-ga in Bilingual situation of Japanese colonial period

Lee, Hyung-Dae*

This paper was intended to reinterpret the school's chang-ga and trendy chang-ga, which flourished during the Japanese colonial era, from the perspective of "mixedness," one of the cultural theories of decolonization. The instrument of such review has Japanese occupation a colonial power of the unilateral recognition of ideological mainstream of a study by the window in that part of the way.

The issues pointed to this bias in perception and pointed out the need to revisit the founding family in terms of hybridity, in which the subjects produce a discriminatory identity in the course of the colonial-pivotian cultural convergence.

Chapter 2 Japanese occupation in the school in language and language from practical point of view of the owner and customers, near chang-ga, competition and conflicting text in the process of negotiations. Deformation or return adjusted approach is a look at how.

Chapter 3 confirmed that the following aspects of imitation, transformation, imitation, mockery, and substitution, which are sub-methods of hybridity, were realized for fashion start-ups in the late 1910s and early 1920s.

In conclusion, the Japanese colonial chang-ga had the effect of neutralizing the original language, creating a constant difference in the original language of the ruler. In the course of cultural convergence, Chang-ga soon dismantled the rule of the ruler who wanted to build symmetry and duality inside and outside.

Keywords: Japanese colonial period, School's Chang-ga, Trendy Chang-ga, Postcolonialism, Hybridity, Bilingual situation.

접수일: 2019.03.31. ‖ 심사일: 2019.04.10. ‖ 게재확정일: 2019.05.03.

* Professor, Department of Korean Language and Literature, Korea University.