

基督教와 傳統詩歌

曹圭益*

- I. 서론
- II. 종교가요의 사적 전개양상
- III. 천주가사의 형성과 구조
- IV. 찬송가와 전통가요 변이의 상관성
- V. 결론

I. 서론

본 연구는 19세기 후반 조선왕조를 강타했던 서구 사조의 충격, 그 가운데 기독교의 현실적·이념적 파장이 당대 전통시가 장르를 어떻게 변모시켰으며 그 변화의 양상은 문학사의 흐름 위에서 어떠한 의미를 갖는가에 대한 논의이다. 그동안 이 시대가 갖는 역사적 정치적 의미에 대해서는 이미 무수한 연구 업적들이 이루어져 왔고, 문학의 변모에 대하여도 상당량의 연구 결과들이 축적되어 온 셈이다. 한 가지 분명한 사실은, 이 시대 변혁의 주된 요인이 재래적인 것이었던 외래적인 것이었던 이 시기가 한국 역사상 드물게 보는 격동기이었으며 그러한 격동의 상당 부분은 기독교라는 외래 종교 사상으로부터 초래되었다는 점이다. 조선왕조는 성리학을 기반으로 건국된 후 主理論의 사고가 性理學界의 주류를 형성함으로써 기성 질서를 맹신 맹종한다거나 인습에 젖는 정체적 사고 방식에 흘러 사회전반의 보수적 색채가 극도로 강화되었던 것이다.¹⁾ 이러한 보수적 이념 체계에 이질적이고 생소한 기독교 사상이 밀려들어와 사회 전반의 긴장과 갈등을 야기시켰고, 그러한 갈등은 斥邪라는 국권수호 운동으로 구체화되기도 했다. 물론 西學·西教로 지칭된 기독교를 직·간접적으로 접하기 시작한 것은 許筠(1589~1618)을 위시하여 북경使行 등을 중심으로 한 병자호란 이전부터의 일이나²⁾ 여러 차례의 박해사건을 겪으면서 비로소 구체적으로 이념적 갈등을 빚을만큼 세력화하기 시작했다. 그러나 무엇보다 중요한 사실은 이 땅에 기독교 사상을 도입한 주역들이 모두 유학적 교양을 갖춘

* 人文大學, 國文科 助教授

1) 尹絲淳, 《한국의 성리학과 실학》, 열음사, 1987, p.28.

2) 金良善, 《韓國基督教史研究》, 기독교문사, 1971, pp.29~33, 참조.

당대의 지식층이었다는 점이다. 이 점은 마테오리치(Matteo Ricci, 1552~1610)가 중국에 천주교를 전파하기 위해 천주교의 교리와 유학의 교리를 접맥시켜 설명한 사실과 무관하지 않다. 다시 말하면 사교의 유일한 척도로 군림해오던 유학의 현실적 위상을 무시할 수 없었기 때문에 천주교로서는 선교에 즈음하여 유학과와의 이론적 합치점을 모색해야 했던 것이다. 선교 초기 이 땅의 진보적 유학자 그룹에 천주교가 무리없이 수용될 수 있었던 것도 마테오리치를 포함한 선교사들의 성공적인 활동에 기인한다. 마테오리치의 <天主實義>가 이미 도입되어 천주교리의 계몽에 상당한 역할을 하고 있었으며, 李瀾(1681~1763)이 쓴 <天主實義跋>로 미루어 보건대 마테오리치의 설명 방법대로 천주교를 이론적 측면에서도 비교적 정확히 수용하고 있었던 듯하다.³⁾ 귀즈라프목사·토마스목사 등의 선교로 시작된 이 땅의 개신교 수용⁴⁾은 또 다른 차원에서 우리 나라가 서구문물과 접하는 계기가 되었다. 즉 기존 이념과의 갈등이나 마찰을 크게 겪어가며 발을 붙이기에 급급했던 천주교에 비해 비교적 여유있게 의료 및 교육사업 등 선교에 필요한 사전 정지작업을 착실히 다져 이땅의 의식구조를 크게 혁신시킨 것이다. 즉 천주교가 전통 문화와의 접맥에 유의하면서 조심스레 기존 이념의 변모에 착수했다면 개신교는 전반적인 분야에서 서구문물의 폭넓은 도입에 결정적 역할을 했다고 볼 수 있다. 본 연구에서 논하고자 하는 한국 전통시가와의 관련 양상도 천주교와 개신교의 경우가 약간 다른 양상을 보여준다. 다시 말하면 시가장르의 통시적 전개 과정에서 전자와 후자가 시대적 선·후의 관계에 있었던 만큼 변이양상도 그에 상응하는 차이점을 찾아 볼 수 있다는 것이다.

천주교나 개신교의 도입 과정·상황·교리 등을 논하려는 것이 본 연구의 목적은 아니고 전·후자가 들어오면서 빚었던 바 전통시가에 대한 충격과 그로 인한 변이의 파장 등을 문학적 측면에서 살펴보려는 것이 필자의 주된 의도이다. 종교가요의 개념과 그 통시적 전개양상을 추적함으로써 천주가사⁵⁾이전의 종교가요가 어떤 모습으로 전개되었으며 어떻게 천주가사로 연결되었는가 하는 점을 첫 부분에서 밝히게 될 것이다. 그러한 사실을 전제로 하고 천주가사의 초기작품들을 중심으로 하여 그것의 형성에 관련된 구체적 典據들을 제시한 다음, 그 구조를 분석하여 기존 전통가사와의 同·異點을 찾아 볼 것이다. 그런 다음에야 비로소 문학사 전개 과정에서 천주교에 의한 장르적 변이의 양상이 구체화 될 수 있다. 다음으로 개신교의

3) 天主實義跋, 《蕙天集》(숭실대학교부설 한국기독교박물관 소장본) : 天主者即儒家之上帝 而其敬事畏信 則佛氏之釋迦也 以天堂地獄爲勸懲 以周流準化爲耶蘇 耶蘇者西國救世之稱也.

4) 김양선, 앞의 책, 제 2장 참조.

5) 논자에 따라 이 분야의 작품들을 天主讚歌·天主歌辭·天主教聖歌 등으로 부르고 있으나, 찬가와 성가는 典禮에 사용하는 儀式歌의 성격이 강한 명칭인 반면 천주가사는 전통장르에 천주교의 교리가 수용되었음을 암시하는 명칭이므로 훨씬 합리적일 뿐 아니라 그러한 점은 실제 작품으로부터 입증되기도 한다.

전래가 전통시가에 부여한 변이의 실체를 추적하여 그 변이의 요인이 무엇인가를 밝히고자 한다. 특히 개신교 전래 초기에 활발히 번역되었던 찬송가는 전통시가를 어떤 양상으로 수용하여 구조적인 재창조를 이룩하였는가 하는 점에 논의의 초점을 맞출 것이다. 현재 학계 일각에서 외국 특히 일본적 율조의 도입으로 보고 있는唱歌가 과연 전통시가와 무관하게 이루어질 수 있었던가 하는 점에 대하여도 반성적 재검토가 시도될 것이다.

II. 종교가요의 사적 전개양상

金東旭의 지적대로⁶⁾ 유교의 기축·제사·제향·악장·만가 등, 불교의 계찬·범음·가영·향찬(향가)·염불가사 등, 무속의 여러 무가, 민속의 향두가 등, 천도교의 용담유사를 중심한 노래들, 기타 유사종교의 포교가사 등이 모두 생과 사에 얽힌 찬가 즉 종교가요의 범주에 들 수 있을 것이다. 그리고 종교가요 즉 聖歌가 기도를 감미롭게 하거나 일치를 초래하여 전례행위를 더욱 성대하게 하는 것⁷⁾ 이라고 볼 때 한국 천주교회 창설 이전의 천주가사를 엄격하게 성가라고 할 수 없다는 견해가 있다.⁸⁾ 그러나 차인현이 보완 설명한 바와 같이⁹⁾ 기도를 감미롭게 표현한다거나 일치를 초래한다는 점에서 천주가사가 성가의 범주를 크게 벗어나지 않으며 또한 박해 당시의 신앙 보존이나 성가집의 발간에 큰 영향을 끼쳤다는 점도 인정될 필요가 있을 것이다. :

한국 문학사상 최초의 종교가요로 巫歌를 들 수 있을 것이다. 그러나 그것도 노래 자체에 주술성이 있다는 점, 노래에 상징하는 청자가 인간이 아니고 神이므로 다른 노래들과 달리 신성성을 존립 기반으로 하고 있다는 점, 일반 대중이 전승에 참여하지 못하고 巫라는 특정 부류에 의해서만 전승된다는 점들 때문에¹⁰⁾ 본 연구에서 논하려는 종교가요의 일반적 범주로부터 벗어난다고 본다. 천주가사를 성가로 보는 동시에 우리 전통가사의 통시적 맥락에서 벗어나지 않는 문학사적 의의를 자체내에 지닌다고 보는 것은 다음과 같은 음악적 측면의 연구 업적에서도 살펴 볼 수 있다. 즉,

- 6) <西教傳來 후의 천주찬가 - '思鄉歌' 기타에 대하여 ->, 《韓國歌謠의 研究·續》, 이우출판사, 1978, p.357.
- 7) 성 베네딕토수도원 譯, <거룩한 전례에 관한 현장>, 《제 2 차 바티칸 공의회 문헌》 제 6 장·성음악, 한국천주교중앙협의회, 1969, p.36.
- 8) 車仁鉉, <韓國天主教會의 聖歌와 聖歌集>, 《한국교회사논문집 I》, 한국교회사연구소, 1984, pp. 478 ~ 479 참조.
- 9) 같은 논문, 같은 곳.
- 10) 서울대 동아문화연구소, 《국어국문학사전》, 신구문화사, 1981, pp. 222 ~ 223. 참조.

- ① 천주가사는 우리 선조들의 신앙고백이요, 참회와 선교의 노래이다.
- ② 민요의 영향을 많이 받았다.
- ③ 멜로디와 내용이 잘 어울리는 성악곡으로 무반주이며 남송조의 신앙음악이다.
- ④ 음악적으로 볼 때 민요와 엮불 남송조의 영향을 부분적으로 받았다.¹¹⁾

이러한 연구결과는 가사 내용에 대해서도 시사하는 바가 크다. 민요·엮불·남송조 등은 장르 전개 및 享受 형태의 전통성을 드러내는 구체적 사항들이며, 따라서 천주가사가 형성되기 까지 이 땅에서 창작·지속·변이되었던 전 단계의 가사장르를 일별해야 될 필요성을 제기한다.

작자의 眞·僞 문제 등으로 학계에서 이론이 분분하긴 하지만 懶翁和尚의 〈西往歌〉를 가사장르의 효시작품으로 보는 점에 대해서는 대략 의견이 일치되는 듯 하다. 崔康賢에 의하면 이 작품이 최초로 문자화된 것은 숙종 30년(1704)이나 현전하는 最古本은 영조 17년(1741)의 수도사 판본이라 한다.¹²⁾ 그러나 나옹 이전에도 가사장르가 있어 구전되다가 나옹에게 수용된 후 그의 작품들로 재생산되었을 가능성도 충분히 있다. 따라서 현재 나옹의 작품들이 가사장르의 효시작품이라는 견해에 대하여 반박할 문헌적 증거가 없더라도 그 견해는 잠정적인 의미만 지니고 있을 뿐이다. 시조이든 가사이든 장르적으로 발생하여 구조 자체를 可視的으로 드러내기까지는 세 단계를 거치게 된다고 본다. 즉, 창작 시점·口碑(浮動)단계·기록 시점 등이 그것들이다. 이 중에서 구비 단계는 장르들 간에 활발한 교섭을 갖는 가창의 과정이었을 것이다.¹³⁾ 그러나 창작 시점에 상정된 특정한 목적의식이 구비기간 내내 살아 있을 경우에만 그 원형은 유지되고 기록시점에 이르러 가시화되는 것이다. 따라서 장르 구조는 기록의 단계에 이르러서야 비로소 확고부동하게 결정된다고 보는 것이 타당하다. 즉 기록의 경우는 단일성 혹은 일관성이라는 장르구조의 명료화를 본질적 성격으로 하기 때문에 장르 표지 이외의 요소들은 배제하는 경향이 있으며, 불가피하게 타 장르의 요소들을 자체내에 흡수해야 하는 경우에도 그것들을 자신의 성향으로 변환시킨 다음에 받아들이는 것이 일반적이다.¹⁴⁾ 그렇다면 가사장르의 효시 작품들을 나옹이 창작했다손치더라도 현재와 같은 가시적 장르구조를 지니게 된 시점은 기록으로 정착된 숙종~영조조 무렵이 될 것이다. 흥미있는 사실은, 〈서왕가〉의 수도사 판본이 영조 17년(1741)이라면 己亥年(정조 3: 1779) 走魚寺 講論후에 지은 현전 최초의 천주가사 〈十誠命歌〉¹⁵⁾ 사이에는 불과 40년 미만의 시차가 있을 따름이다.

11) 홍민자, 〈천주가사의 교회 음악적 의의〉, 《崔奭祐神父 華甲紀念 韓國教會史論叢》, 한국교회사연구소, 1982, p.322.

12) 최강현, 《歌辭文學論》, 새문사, 1986, p.154.

13) 曹圭益, 〈短時調·長時調·歌辭의 一元的 秩序摸索(1) 一話者·聽者의 존재양상 및 그 역할을 중심으로〉, 《加羅文化》 3집, 경남대 가라문화연구소, 1985, p.107.

14) 조규익, 〈獨樂八曲〉의 文學史的 意味, 「경남대 논문집」 12, 1985, p.141.

15) 〈십계명가〉, 《만천집》: 己亥臘月 於走魚寺講論後 丁巽奄 權公相學 李公龍億 作歌寄之.

다시 말하면 가사장르 발생 후 비가시적 상태로 지나온 기간은 고려말부터 조선조 후기까지 아주 긴 기간이었으나 실제 장르 표지를 가시적으로 드러낸 것은 40년에 불과하다는 것이다. 이 정도의 시차라면 불교계가 인식하고 있던 가사장르의 실용성을 다음 단계의 천주교나, 천주교의 전래와 같은 시기에 세력을 확장하던 東學의 입장에서도 간과할 수 없었다고 보아야 한다. 불교가사의 장르적 완성과 천주가사·동학가사 등은 시기적으로 일치한다. 더구나 이 세가지는 형태나 구성의 방법 등에서도 차이점을 발견할 수 없다. 이런 점에서 세 종류의 작품들을 중심으로 몇 가지 기준을 설정한 후 비교하여 同·異點들을 추출하는 것이 필요하다고 본다.

하나의 시 구조를 繼起的 혹은 병렬적 생성원리들의 지속이나 집합이라 한다면¹⁶⁾ 시 구조를 계속하게 하는 무엇을 찾아내는 일이 시 구조에 대한 記述의 관건이다. 특히 지속되는 하나의 구조가 어떤 적절한 지점에서 지속을 중단할 것인가, 그 중단을 예감하거나 예고받을만한 장치는 작품내에 준비되어 있는가라는 물음들이 이 경우에 제기된다. 지속의 중단이나 중단에 대한 예고는 특이한 율격적 장치로 나타나며 이것이 시 작품에서 확인할 수 있는 긴장과 즐거움의 원천이기도 하다. 가사는 敷衍 위주의 饒舌로 의미가 전개되므로 구조 자체가 개방되어 있으며 그 개방적 성격으로 인하여 장르적 복합성은 심화되는 것이다.¹⁷⁾ 따라서 가사장르를 구성하고 있는 각 부분들의 연계는 단순히 연속(succession)이라는 문학외적 원칙에 의해 이루어진다. 이러한 연속은 설명을 위한 의미적 연결이나 나열에 관여하는 기초적 방법인 셈이다. 가사작품의 각 의미단위들은 비록 終止語法으로 끝맺음을 했다 하여도 반드시 종결된 것은 아닐 수 있으며 기타 연결어미가 부대되었다 해도 다음 부분과는 상관없는, 실질적 종결일 수가 있다. 文型이 성립되는 기본 단위는 ‘주어+술어’의 단계다. 한국어에 있어서 언어 주체인 주어와, 그 행위나 상태인 술어로만 이루어지는 文이 여러 문형 중 가장 기본적인 것이다. 唱者 혹은 聽者가 기억부담을 줄이려면 기억해야 할 부분을 최소단위들로 쪼개는 수밖에 없다. ‘주어+술어’의 문형뿐 아니라 여기에 客語나 補語, 수식어가 첨가될 경우의 문형도 두 개 부분을 한 단위로 하여 기억하는 일이 자연스럽다고 생각한다.¹⁸⁾ 이러한 점을 염두에 둘 경우 각 단위마다 뒷 부분의 語辭들이 유형화될 가능성이 비교적 많다. 불교가사·동학가사·천주가사 상호간 혹은 종교가사의 통시적 흐름을 밝히기 위한 비교의 준거로 삼기 위해 종지나 연결을 포괄하여 몇 개의 유형으로 나누어보았다. 가사가 본질적으로 가지고 있는 서술적이고 나열적인 성격 때문에 각 단위마다 연결 혹은 나열형어미들이 다른 요소들보다 두드러진다. 따라서 그러한 의미 연결적 요소들은 단순한 문법적 의미가 강할 뿐

16) Smith, B.H., *Poetic Closure*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1968, p. 4.

17) 조규익, 주13)의 논문, p.109 참조.

18) 조규익, <‘베를레 노래’ 연구 - 辭說의 文學의 性格을 中心으로 ->, 「語文研究」 통권 45호, 一潮閣, 1985.4., p.75.

작자나 화자의 감정이나 작품의 장르적 표지를 암시하는 단서는 되지 못한다. 본고의 대상 작품들로부터 의미를 갖는 요소들을 추출해본 결과 명령(청유)·설의(의문)·단정·願望·감탄 등으로 집약되었다. 나옹화상의 〈西往歌(Ⅱ)〉¹⁹⁾는 단정과 설의가 전체의 47%를, 계승기의 작품인 休靜(1520~1604)의 〈別回心曲〉²⁰⁾은 단정·설의·청유(명령)가 52%를, 개화기의 작품인 鶴鳴禪師의 〈圓寂歌〉²¹⁾는 명령(청유)·단정·설의가 93%를 각각 점유함으로써 불교가사의 각 단위별 증지의 의미적 유형은 단정·설의·청유 등이 압도적 우위를 차지하여 통사적 측면에서도 교술장르적 성격이 두드러진다. 《용담유사》소재의 동학가사인 〈권학가〉²²⁾는 설의·청유·단정이 41%를 차지하여 여타 요소들보다 우위를 점하고 있다. 현전 최초의 천주가사로 공인받고 있으며²³⁾ 삶의 체험과 신앙으로부터 얻어진²⁴⁾ 〈십계명가〉를 살펴보면, 단정·설의·명령이 68%를 점하므로써 불교가사·동학가사와 같은 경향을 보여 주고 있다. 이것들과 대조적인 성격의 가사인 鄭澈(1536~1593)의 〈思美人曲〉은 설의·願望·단정·감탄이 56%로서, 설의와 단정이 종교가사이든 비종교가사이든 대부분의 가사에 공통적 기반이 되어 있음을 알 수 있다. 그러면서 전자에 없는 감탄이 두드러짐으로써 교술적 성격이 가사문학의 주된 장르적 표지임에도 불구하고 작품에 따라 개인적 서정의 요소 또한 무시할 수 없음이 드러난다.

또 다른 측면에서, 형식 개념이 완성되어가는 과정을 중심으로 가사문학의 장르적 정제의 양상과 그와 관련된 천주가사의 형성을 설명할 수 있을 것이다. 예컨대, 景幾體歌의 경우 그 형태적 표준을 문헌상 최초의 작품인 고려 고종대 〈翰林別曲〉에 두면서도 사실상 〈한림별곡〉이 아직 미숙하여 형성과정에 놓여 있는 작품이므로 조선초기의 〈宴兄弟曲〉을 가장 정돈되고 완벽한 작품이라고 하는데²⁵⁾ 이러한 점은 어느 장르나 마찬가지이다. “석자 혹은 너자로 된 하나의 어절이 한 음보를 이루고, 두 개의 음보가 하나의 半句를 이루며 두 개의 구가 모여 하나의 시행을 이룬다”는 구조 원칙은 가사장르의 형태에 대한 추상적이자 귀납적인 페러다임이다. 이러한 틀에 맞는 가사작품은 개화기 직전 동학가사나 천주가사, 혹은 개화기 불교가사에서 비로소 발견된다. 정형으로부터의 이탈을²⁶⁾ 보면 〈西往歌(Ⅰ)〉의 경우는

19) 이하 불교가사 자료는 이상보, 《한국불교가사전집》(집문당, 1980)의 자료편에 의거함.

20) 이상보, 앞의 책, p.25.

21) 같은 책, p.37.

22) 林基中 編, 《歷代歌辭文學全集》1, 동서문화원, 1987, pp.525~531.

23) 하성래, 《天主歌辭研究》, 성 황석두 루가서원, 1985, p.120.

24) 소제영, 〈한국문학사상과 기독교〉, 《기독교와 문화》(숭실대학교 한국기독교문화연구소, 1987) p.96.

25) 李明九, 《高麗歌謠의 研究》, 신아사, 1974, p.67 및 p.79.

26) 정형으로부터의 이탈을 거론할 경우 음절·어절·음보·반구·행 등 모든 층위를 대상으로 해야 하나, 여기서는 종교가사의 특성상 가창이나 암송의 현장에서 중요시하였을, “두 개의 반구가

15.9%, 《서왕가(II)》는 28.6%인 데 비해 계승기의 작품인 휴정의 〈별회심곡〉에 이르면 152개의 행 가운데 2%가 채 안되는 이탈율을 보이고 있다. 이러한 경향이 개화기 불가사나 《용담유사》 소재 동학가사 및 천주가사에 이르면 거의 완벽한 정형으로 드러난다. 한정된 몇몇 작품들만을 대상으로 한 이상의 분석 결과를 가사 전반의 성격으로 일반화하는 점에 논리상 무리가 있는 것은 사실이다. 그러나 대체적인 윤곽은 여기서 별로 벗어나 않으리라 본다. 각 단위별 종결 양상을 살펴 본 전자에서 드러나는 성향은 이런 류의 가대 대부분이 교술적 결구를 공유하고 있다는 점이다. 설의·단정·청유(명령) 등은 대표적 교술의 표현 방식이다. 설의는 특정 이념이나 진실을 전제로 한 우회적 깨우침이다. 단정 특정이념이나 진실의 직설적 제시다. 청유와 명령은 특정 이념이나 진실의 강요 내지는 권다. 이러한 성향의 작품들 모두 화자와 청자의 위치가 현격하게 다르다. 〈西往歌〉(초로튼 人生들, 답답한 창생들), 〈別回心曲〉(施主님네, 우리 형제), 〈圓寂歌〉(草露人스 탐욕심이 많은 사람), 〈권학가〉(세상사람들), 〈십계명가〉(세상사람 선비님, 죄 짓우는 자, 가난하여 굶주린 자, 음양태극 선비님, 세상사람 벗님/하날 우에 계신 천주) 등에서 보듯이 특별한 경우를 제외하고는 화자보다 아래에 있거나 화자를 포함하여 부정적 성격 인간 전체를 청자로 상정하고 있다. 이에 비하여 화자는 그 존재가 실제 시인이든 함축적 인이든²⁷⁾ 대부분 청자의 위에서 진리를 설파하는 입장에 있다. 달리 표현하면 신과 인간 중개자로서 특정 이념이나 신의 은혜로움을 나열하여 청자들을 설득시키고자 한다는 것이 조동일이 장르류로서의 가사가 지니는 전반적 특징으로 “있었던 일을, 擴張의 文體로 · 一的으로 · 평면적으로 서술해, 알려주어서 주장한다”는 등 세 가지 요건을 제시했는데²⁸⁾ 상한 반론들이 제기되긴 했으나 적어도 종교가사에만은 그 이론의 타당성이 인정된다고 본다. 물론 여기서 “있었던 일”이 “신앙대상의 존재에 대한 확신”으로 바뀔 필요는 있을 것이 가사의 교술장르설이 타당하게 뒷받침되고, 종교가사의 전반적 특질이 현저하게 교술적인 향 일색이라면, 한국 가사문학의 통시적 흐름은 종교가사가 그 골간으로 작용한다고 보이 할 것이다. 다시 말하면 가사는 포교상의 실용성 때문에 처음으로 지어졌고 장르적 변이가 루어지기 직전, 즉 전통 가사문학사의 말기에도 종교가사가 계속 창작되어 형태적 완성의 도를 구체적으로 보여주었다는 것이다. 그렇다면 종교가사와 케를 달리하는 서정 및 서사기 들은 이러한 本流로부터 파생된 것들로서 장르적 확대의 예로 들 수 있다고 본다. 한국중

모여 한 개의 행을 형성한다”는 조건에 한정한다. 따라서 작품 속에서 하나의 반구로 독립할 밖에 없는 경우나 두 개 이상(주로 세 개)의 반구들이 모여 하나의 행을 이루는 경우는 정형로부터 이탈된 것으로 간주한다.

27) 함축적 시인·실체 시인 등의 용어에 대해서는, Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell Univ. press, 1978, p.150, 참조.

28) 조동일, 〈歌辭의 장르規定〉, 「어문학」 21, 한국어문학회, 1969, p. 72.

가사의 시초는 불교가사이며 불교가사의 동시적 전개 과정 말미에 그것을 수용한 천주가사와 동학가사가 등장하여 종교가사의 맥을 이음과 동시에 가사문학의 장르적 성격을 완성했다고 말할 수 있다.

Ⅲ. 천주가사의 형성과 구조

앞 장에서는 천주가사가 나타나기까지의 과정을 개략적이거나 밝혔다. 이 부분에서는 장르적 수용보다는 구체적인 작품의 淵源 문제를 중심으로 천주가사의 형성을 살피고자 한다. 현재까지 문헌으로 전해지는 천주가사의 작품수는 104 편에 달한다.²⁹⁾ 장르 형성의 초창기 상황과, 그 상황의 변동 양상을 살피기 위한 전제로서 천주가사의 시기는 대략 셋으로 구분된다. 홍민자는 제 1기: 1850~1860 (최양업신부의 편집 및 창작 총 27 편) · 제 2기: 1880~1910 (박해가 끝나고 신문화운동이 시작된 시기, 주로 京鄕雜誌에 수록된 50 편 정도) · 제 3기: 1910~1930 (주로 경향잡지에 발표된 가사 총 113 편) 등으로 제시하여 천주가사의 하한선을 1930 년으로 잡고 있다.³⁰⁾ 그러나 하성래는 제 1기(발생기): 교회 창건기의 작품들(2 편) · 제 2기(발전·성숙기): 박해 및 전교 시대의 작품들(28 편) · 제 3기(쇠퇴·변형기): 信敎자유시대의 작품(74 편) 등으로 구분하고 있다. 세 시기로 구분하고 있다거나 구분된 각 시기적 특질의 중점을 천주교의 확대 양상에 두고 있는 점은 두 분의 견해가 일치하고 있다. 그러나 작품의 숫자에 있어서는 약간의 차이가 있는데, 홍민자의 경우는 천주가사 사이에 끼어있는 非천주가사적 성격의 작품들도 천주가사로 산입했기 때문에 그런 결과가 나온 듯하다. 따라서 작품수에 대해서는 하성래의 견해가 정확한 것이 아닌가 생각된다. 특히 최양업신부의 작품 이전에 丁若銓 등의 <十誠命歌>와 李蘄의 <天主恭敬歌>를 제 1기의 작품으로 제시한 것은 타당하다고 본다. 본 연구에서의 논의는 이 문제로부터 시작된다.

천주가사의 형성에 관여한 두 가지 결정적인 요인들로, 첫째 내용으로서의 천주교 교리 및 신앙 생활·둘째 형식으로서의 전통가사 등을 들 수 있다. 이런 이유로 <십계명가>나 <천주공경가> 등을 분석한 후에야 천주교 전성기의 가사들을 논할 수 있고, 더 나아가 전통 가사문학과 천주가사의 관련양상도 거론할 수 있을 것이다. 후대 작자들이 장르를 선택할 경우, 효시작품이 갖는 영향력은 절대적일 것이기 때문이다. <십계명가>는 己亥年(정조3년, 1779) 走魚寺 강론이 끝난 뒤 정약전·권상학·이충억 등이 함께 지은³¹⁾ 276 音步 · 138 半句 · 69

29) 하성래의 《천주가사 연구》에서 제시된 자료에 의거한 숫자이다.

30) 홍민자, 앞의 논문, p.315.

31) 주 15) 참조.

行·10 절의 가사작품이고, 《천주공경가》는 같은 해 12월 주어사에서 이벽이 지은³²⁾ 66 음보·34 반구·17행의 작품이다. 그런데 흥미로운 사실은 <천주공경가>를 지은 바 있는 이벽의 <聖教要旨>가 漢文 4언의 장시체로 앞의 가사작품들과 함께 《만천집》에 실려 있는 점이다. 이 작품은 그가 《天學初函》이라는 책을 읽은 후 지어 註記한³³⁾ 서사적 장시다. 그렇다면 《천학초함》이란 무슨 책인가. 마테오리치가 서학을 중국에 전한 이래 많은 사람들에 의해 교리서들이 번역 내지 저술되었으나 그것들이 사방으로 흩어져 있어 배우고자 하는 자가 있어도 다 볼 수 없기 때문에 佛家の 대장경처럼 한 군데로 모아 놓으려는 편자 李之藻의 뜻으로 천주교의 교리와 서구 과학의 저술들을 묶어놓은 책이다.³⁴⁾ 이 책의 내용 중 주목할만한 것은 부록으로 들어있는 <西琴曲意 八章>이다. 명나라 神宗 28년 마테오리치가 중국에 들어와 바친 선물 가운데 들어 있던 악기에 대하여 황제가 관심을 갖고 그와 관련된 음악을 묻자 천주교의 노래를 한문자로 번역하여 올린 노래들이다.³⁵⁾

서문에 언급된 “習道語”를, 천주교의 교리를 익히기 위한 노래로 해석할 수 있다면 이 노래들은 성격상 단순한 찬송가 이상의 의미를 지닌다고 본다. 찬송가의 서정적 면모보다 오히려 교리의 전파라는 목적성을 전제로 한 듯한, 설명적이고 나열적인 표현양상을 드러낸다. 이벽이 《천학초함》을 읽고 나서야 비로소 천주교 교리나 서구 과학사상 등에 몰입했을 것은 물론. 천주에 대한 확신도 갖게 되었으리라 본다. 그런 까닭에 그 책을 읽은 후 천주의 일대기를 <성교요지>라는 장편 서사시로 읊어낼 수 있었던 것이다. 그렇다면 그가 <성교요지>를 지은 시기는 대략 언제쯤일까. 이 사실은 그가 《천학초함》을 읽은 시기와 표리를 이루는 문제이기도 하다. 하성래는, 이벽이 1786년에 사망하였기 때문에 <성교요지>를 적어도 그 이전의 작으로 보아야 하므로 한국 성교회가 성립된 1785년 무렵의 작으로 단정하고 있다.³⁶⁾ 그러나 김양선은 이벽이 주어사 강론 당시(1779)에 이 글을 발표했다고 한다. 다시 말하면 그가 천주교에 대한 신앙고백서인 <성교요지>를 발표한 뒤에 천주교 서적의 부족과 교회의 미설립을 개탄하며 5, 6년을 지내다가 정조 7년(1783) 李承薰을 시켜 북경 천주당에 가서 그라몽선교사에게 세례를 받게 하였고, 이승훈이 가져온 천주교 교리서들을 가지고 산중으로

32) <천주공경가>, 《만천집》: 己亥年 臘月 於走魚寺 李曠奄藥 作歌.

33) <성교요지>, 《만천집》: 讀天學初函 李曠奄作註記之.

34) 涼菴逸民, 刻天學初函題辭, 《天學初函》, 아세아문화사 영인, 1976, p.1: 多賢似續翻譯 漸廣顯 自法象名理 微及性命 根宗義暢旨玄得 未曾有 願其書 散在四方 願學者 每以不能盡覩爲憾 茲爲叢 諸舊刻 臚作理器二編 編各十種 以公同志 略見九鼎一禰 其曰初函 蓋尚有唐譯 多部散在 釋氏藏中者 未及檢入 又近歲西來七千券 方在候旨.

35) 附西琴曲意八章, 《천학초함》, p.85: 萬曆二十八年 歲次庚子 寶具贊物 赴京師獻上 間有西洋樂器 雅琴一具 視中州異形 撫之有異音 皇上奇之 因樂師問曰 其奏必有本國之曲 願聞之 寶對曰 夫他曲 旅人罔知 惟習道語數曲 今譯其大意以聖朝 文字 敬陳于左 第譯其意 而不能隨其本韻者 方音異也.

36) 하성래역, 《성교요지》(한국천주교회고전총서②), 성·황석두루가서원, 1986, p.15.

들어갈 깊은 연구를 한 뒤에 교회를 창설하는 등 본격적인 포교사업을 했다는 것이다.³⁷⁾ 정확한 연대가 밝혀져 있지 않기 때문에 대부분의 견해들이 추정의 범주를 벗어나기 어렵지만, 이벽의 <성교요지> 창작은 주어사 강론 이전에 이루어졌을 것이라 본다. <성교요지>가 《천학초함》을 읽은 후에 이루어진 글이기 때문에, 창작 시기의 추정은 《천학초함》 독서 시기와 표리의 관계를 갖는다. 《천학초함》은 1628년에 간행되었고, 한국과 일본 등 중국문화권내의 천주교 전교에 결정적으로 기여하였다.³⁸⁾ 1601년 마테오리치가 중국에 들어와 전교를 시작한 이후 조선의 사신들은 使行길에 자연스럽게 천주교를 접할 수 있었으며 상당량의 천주교 교리 및 서구문물 관련 책자들을 반입하게 되었던 것이다. 明清年間 漢譯된 문화서적은 모두 358종 이상이었으며, 이 가운데 辛酉迫害(순조 원년, 1801) 당시까지 도입된 천주교 서적은 모두 120여종이었다고 한다.³⁹⁾ 《만천집》에 실린 이승훈의 <天主實義跋>로 알 수 있는 바와 같이 당대 천주교 도입의 주도 세력들은 《천주실의》의 내용을 정확히 파악하고 있었는데, 이 사실은 그 책이 중국에서 발간된 후 오래지 않아 조선에 도입되었음을 입증한다. 그런데 이미 17세기 전반에 발간된 《천학초함》에서는 천주교 교리를 중심으로 한 인문분야를 理編으로, 자연과학의 내용을 器編으로 각각 나누고 있는 바 전자에 실려 있는 《天學實義》는 《천주실의》로서 조선에는 독립된 서적으로서 보다 《천학초함》에 포함된 형태로 전래되었을 가능성이 크다고 본다. 이벽은 이 책을 통하여 천주교에 심취했을 것이고, 그 시기도 그가 25세 무렵이었던 주어사 강론보다 훨씬 이전이었을 것이다. 이벽의 25세 무렵은 《천학초함》 발간 후 150여년이나 지난 시점이기 때문에, 이미 그 책이 조선에 도입되어 읽히고 있었을 것은 거의 확실하다. 달레(Dallet : 1829 ~ 1878)의 다음과 같은 기록을 참고할 필요가 있을 것이다.

유명한 학자 권철신은 정약전과 학식을 원하는 그밖의 학자들과 함께, 방해받지 않고 깊은 학문을 연구하기 위하여 외딴 절로 갔다. 이 소식을 들은 이(벽)는 크게 기뻐하며 자기도 그들 있는 곳으로 가기로 결심하였다. … (중략) … 연구회는 10여일 걸렸다. 그동안 하늘, 세상, 인생 등 가장 중요한 문제의 해결을 탐구하였다. 예전 학자들의 모든 의견을 끌어내어 한점 한점 토의하였다. 그 다음에는 성현들의 윤리서들을 연구하였다. 끝으로 서양 선교사들이 한문으로 지은 철학, 수학, 종교에 관한 책들을 검토하고, 그 깊은 뜻을 해득하기 위하여 가능한 한 주의를 집중시켰다. 이 책들은 조선 사절들이 여러 차례에 걸쳐 북경에서 가져 온 것들이었다. 실은 당시 조선의 많은 학자들이 그러한 책들에 대해서 알고 있었으니 그 까닭은 연례적인 사신 행차 때에 조선 선비들이 따라가서 서양의 과학과 종교에 대해

37) 김양선, 앞의 책, p.32.

38) 琴章泰, <天學初函(理編) 解題>, 주 34)의 책, 참조.

39) 裒賢淑, <17,8世紀에 傳來된 天主教 書籍>, 「教會史研究」 3집, 한국교회사연구소, 1981, p.41 참조

중국인과 대화를 나누었기 때문이다. 그런데 그 과학 서적 중에는 종교의 초보적 개론도 몇 가지 들어 있었다. 그것은 하느님의 존재와 섭리, 영혼의 신령성과 불멸성 및 七罪宗을 그와 반대되는 덕행으로 극복함으로써 행실을 닦는 방법 따위를 다룬 책들이었다. …(중략) … 완전한 지식을 얻기에는 설명이 부족하였으나, 그들이 읽은 것만으로 그들의 마음이 움직이고 그들의 정신을 비추기에 넉넉하였다. 즉시로 그들은 기도를 드렸다.⁴⁰⁾

이런 저간의 사정을 전제로 할 경우 이벽이 《천학초함》을 접한 것은 주어사 강론보다 훨씬 전의 일로 생각되며 이와 함께 〈성교요지〉 역시 주어사 강론 이전에 지었으리라 짐작된다. 이런 단계를 거쳐 주어사 강론 당시에 〈천주공경가〉를 지어 신앙의 확고함을 다짐한 동시에 포교를 위한 교술적 목적성 또한 암암리에 드러내었던 것이다. 《천학초함》의 理編에 실린 글들이 대부분 교리를 직접 설명하는 글들로서 이벽을 포함한 조선조 진보적 지식인들에게 상당한 영향을 준 것이 사실이지만, 그 중에서도 〈성교요지〉나 〈천주공경가〉와 밀접하게 관련을 맺고 있다고 생각되는 글은 이미 언급한 〈西琴曲意 八章〉이다. 〈서금곡의 8장〉이 수록된 《천학초함》을 읽고 장편 서사시 〈성교요지〉를 지었으며 그 뒤에 〈천주공경가〉를 지었다면 이 사실과 천주교 입문으로부터 신앙의 심화 단계가 서로 밀접하게 표리관계를 형성한다는 점을 인정할 수 있을 것이다. 조광의 연구에 의하면 《천주실의》 외에도 《眞道自證》《教要序論》《七克》(이 중 천주실의와 칠극은 천학초함에 수록되어 있음) 등 여러 漢譯 서학서들이 양반 지식층 신도들에게 읽히고 있었으므로 그들에게 한문서적의 이해가 결코 불편한 일이 아니었으나 교육의 기회를 충분히 가지지 못했던 일반 民人들은 한역 교리서를 이해할 수 없었다. 따라서 교회 창설 초기에 있어서 지식층 신도들은 한역 교리서를 가지고 천주교 신앙의 전파에 나섰으나 일반 민인들에게 천주교 교리서는 거의 漢語와 같아 분명히 알아들을 수 없었기 때문에 교리서의 한글 번역 작업이 착수되지 않을 수 없었다고 한다.⁴¹⁾ “《천학초함》→〈성교요지〉→〈천주공경가〉”의 연결도 교리의 수용과 전파라는 맥락에서 파악할 수 있는 경우다. 유교경전에 대한 재해석·주자학에 대한 회의와 비판·서양문화에 대한 급진적 수용 등 진보적 입장의 星湖左派⁴²⁾에 속해 있던 이벽으로서 천주교를 적극 수용하는 일은 지극히 당연했다고 생각된다. 《천학초함》을 중심으로 한 교리서의 독서를 통하여 천주교를 수용했고, 거기서 얻어진 지식과 천주의 존재에 대한 확신을 기초로 한문 서사시 〈성교요지〉를 지었으며, 일반 민인들에 대한 포교를 염두에 두고 〈천주공경가〉를 지었던 것이다. 이와 같이 〈성교요지〉는 애당초 《천학초함》讀後에 지은 개인 차원의 작품이었으나 그의

40) 달레, 安應烈·崔奭祐 譯註 《韓國天主教會史》, 한국교회사연구소, 1980, pp.302-303.

41) 趙珖, 《朝鮮後期 天主教史 研究》, 고려대 민족문화연구소 출판부, 1988, pp.86-87 참조.

42) 李佑成, 《韓國의 歷史像》, 창작과 비평사, 1982, pp.104-105 참고.

사후 한글로 번역됨으로써 좀 더 널리 유포되는 계기를 맞이하였다. 어쨌든 <성교요지>는 한문 4언의 시경체로 이루어졌고, <천주공경가>는 당시에 유행되던 가사체를 차용했다는 점에서 교술적 창작의도를 분명하게 짐작할 수 있다. 특히 전자는 이벽 자신이 번역시를 남기지 않았다는 점에서 자기만의 신앙고백이거나 당대 유학자 그룹을 대상으로 삼은 포교적 작품이었을 것이며, 후자는 한문에 대한 조예가 깊지 않은 서민들을 대상으로 한 작품이었을 것이다. 여하튼 <성교요지>는 49절 504구의 장편 서사시로서 모두 4언의 짝수구(8구가 가장 많고 4·10·12·14·16·24구 등도 각각 상당수 있다)로 이루어져 있는 바, 전체 125장 중 86.4%인 108장이 4언 8구로 되어 있는 <龍飛御天歌> 이후 거의 유일한 장편 서사시가 아닌가 한다. 장편 서사시들이 짝수구로 이루어진 까닭을 우선 對偶를 기본으로 하는 漢詩의 성격에서 찾을 수 있겠으나, 가사와의 장르적 연관성도 간과할 수는 없으리라 본다. <용비어천가>의 국문 부분이 原詩인지, 한시의 번역인지에 관해 이론의 여지가 있긴 하지만 국문시와 한시가 동일 내용임은 확실하므로, <용비어천가> 논의의 결과에 따라서는 <성교요지>에 대한 유추 해석도 가능하리라 본다. 예컨대,

周國／大王이. ㄱㄱㄱㄱ에／사르샤. ㄴㄴㄴㄴ을. /여르시니 ㄴ
우리／始祖ㅣ. ㄹㄹㄹㄹ에／사르샤. ㄷㄷㄷㄷ을. /여르시니 ㄴ < 3장 >
※ / : 음보의 경계
ㅣ : 半句의 경계

대개 <용비어천가> 각 장의 한 행은 여섯개의 음보(세개의 반구)가 연결되어 이루어진다. 국문시 가운데의 圈點 사이를 하나의 작은 의미 단락으로 볼 때 그 의미 단락이 대개는 두 음보다. 그러나 권점 사이를 한역시와 대응시키기 위한 구분이라고 볼 때, 국문시의 울격 구분과 반드시 일치하는 것은 아니다. 《세종실록》악보 중 致和平譜를 조사해 보니, 위 인용문 각 행의 네 부분에 해당하는 井間數는 각각 ‘32|29|16|19’ 등이었다. 물론 여타 장들이 모두 이와 부합하는 것은 아니었지만 대개 이 범위에서 크게 벗어나는 것들은 드물었다. 작품 전체가 이와 같이 일정한 길이로 나뉘었다면, 이것은 애당초 창작 당시에 일정한 어절 단위의 분단 개념이 작용한 결과로 볼 수 있을 것이다. 2音步雙의 연결에 의해 진행되는 이러한 작품들에서 장별 구분을 없애고 전체를 연결시키면 가사의 구조와 부합된다는 것이다.⁴³⁾ <성교요지>는 애당초 한시라는 단일형태로 창작되었다. 적어도 국문으로 짓고 한시로 번역했거나 한시로 지은 다음 국문으로 번역했을 가능성은 없다는 것이다. 따라서 이벽 死後인 1812년쯤 번역되었을 것이라는 추정⁴⁴⁾도 타당하리라 본다. 이런 점을 감안할 때 현재 남아 전하는 한

43) 조규익, 《조선초기아송문학연구》, 태학사, 1986, p.259 참조.

44) 하성래, 《성교요지》, p.15.

글본 <성교요지>의 구조가 가사의 그것과 다르다는 점 때문에, 창작 시점에서 상정되었을지도 모르는 <성교요지>와 가사의 내적 연관성을 부정할 수는 없을 것이다. 다시 말하면, 희미하나마 <천주공경가>라는 가사 작품의 장르적 단서는 이미 <성교요지>에서 보였다는 것이다. 앞에서 언급한 바와 같이 이벽은 《천학초함》을 읽었고, 그 책의 독서 결과지어진 것이 <성교요지>다. <성교요지>에 나타난 예수의 일대기나 성서적 지식 등은 물론 《천학초함》의 전체적 내용으로부터 얻어진 것이겠지만, 그것을 시가로 재구성하여 선교에 사용하려는 발상은 《천학초함》중의 <서금곡의 8장>에서 비롯했을 가능성이 컸다고 본다. 즉,

誰識人類之情耶	누가 사람의 본질을 아는가
人也者乃反樹耳	사람이란 나무와 반대로다.
樹之根本在地	나무의 근본은 땅에 있으면서
而從土受養	땅으로부터 양육되고
其幹之向天而竦	그 줄기는 하늘을 향하여 우뚝 섰도다.
人之根本向乎天	사람의 근본은 하늘을 향하여
而自天承育	하늘로부터 양육되고
其幹枝垂下	그 줄기는 아래로 느러졌도다.
君子之知知上帝者	군자의 앎으로 하느님을 아는 자
君子之學學上帝者	군자의 배움으로 하느님을 배우는 자
因以擇誨下衆也	이로써 백성들을 가려 가르치도다.
上帝之心	하느님의 마음은
惟多憐恤蒼生	오직 창생들을 가련하고 불쌍히 여기시어
少許霹靂傷人	벽력으로 사람 상함을 허락지 않으시도다.
常使日月照	해·달로 하여금 비추도록 하시되
而照無私	그 비침에 사사로움이 없으시며
方今常使雨雪降	바야흐로 지금 비·눈을 내려주시되
而降無私田兮	내려주심에 사사로운 밭이 없으셨도다. ⁴⁵⁾ <필자 대의>

이 노래는 제 1 장인 “吾願在上”이다. 神宗의 요구에 의해 마테오리치가 찬송가의 大意를 한문가사로 번역하여 제시한 것이다. 그의 《천주실의》 자체가 중국의 전래적 사고방식을 차용, 천주교의 교리를 설명했듯이 이 노래도 전체적으로 그러한 방법의 테두리를 벗어나지 않고 있다. 즉 요란하면서도 직설적인 방법으로 천주를 내세워 믿을 것을 강요하지 아니하고, 쉬운 비유를 통하여 천주의 전능과 인간에 대한 사랑을 표현하고 있다. 다시 말하면 전통적인 중국의 이념체계와 충돌하지 않고 천주교를 전파하겠다는 번역자의 배려가 눈에 띄는 바, 가사 중의 “上帝·君子” 등 동양인에게 낯익은 용어나 나무와 인간의 은유적 대비를 통한 설득의 표현

45) 《천학초함》, p.85.

방식에서 확인할 수 있다. 또 하나 간과할 수 없는 것은 시가의 형식으로 중국의 전통적인 노래시인 詞를 선택하였다는 점이다. 실제로 있는 노래를 표명하기 위하여 일정하지 않은 시행들로 만든시⁴⁶⁾가 詞라는 점에서, 〈서금곡의 8장〉을 번역해낸 마테오리치의 선교적 의도를 짐작할 수 있다. 낮은 교리를 당대인들에게 저항감 없이 교술하기 위해서는 그들에게 가장 낮은 수단을 이용하는 것이 불가피했을 것이다. 이것은 이벽이 〈성교요지〉를 지어 지식인에 대한 선교의 의지를 드러내는 한편 그 자체내에 본격적인 천주가사의 장르적 가능성을 예비한 일과 유사한 차원의 현상이다. 이벽 자신 어쩔 수 없이 한문으로 〈성교요지〉를 짓긴 했으나 내용을 이어나가는 호흡과 意匠이 가사의 그것일 수 밖에 없었음은, 당대에 유행하던 교술가요류 중 대표적인 것이 가사이었으며, 〈성교요지〉 창작 직후에 〈천주공경가〉를 지은 점 등으로 입증된다.

① 策絮臣僚 신하들을 책혈하여
 禹湯堯舜 우탕요순 되셨도다
 箴規紳儒 경계하신 높은선비
 仲閔孔孟 중민공맹 이시로다
 斟酌奢淳 사치순박 헤아리어
 雙甄標準 두표준을 나뉘도다
 炎火怖燒 뜨건불에 태워질라
 撫膺敏懇 정성껏 간구하라. 〈성교요지 49절, 필자대의〉

② 어와세상 벗넘너야 이네말씀 드리보쇼
 지분에는 어른있고 느라에는 임군있네
 네몸에는 령혼있고 하늘에난 령쥬있네
 부모에게 효도하고 임군에난 충성하네
 숨강오륜 지켜가즈 령쥬공경 옷씀일세
 이너몸은 죽어저도 령혼넘어 무궁하리
 인륜도덕 령쥬공경 령혼불멸 모르며는
 사르셔는 목석이요 주거셔난 퇴옥이르
 령쥬있다 알고서도 불스공경 하지마쇼
 알고서도 아니하면 죄만점점 싸인다니
 죄짓고서 두려운즈 령쥬업다 시비마쇼
 아비업는 죽식밖는 양피업는 음피잇는
 임군용안 못비앗다 느르빅성 아니런가

46) 劉若愚, 李章佑譯, 《中國詩學》, 동화출판공사, 1984, p.47.

턴당지옥 가보왔나 세승스롭 시비마쇼
 잇는 턴당 모른선비 턴당업다 어이아노
 시비마쇼 턴쥬공경 미더보고 썩다르면
 영원 무궁 영광일세 <《만천집》소재, 천주공경가 全文>

③세승스롭 선비님네 이아니 우수운가
 스통느죽 훈평심의 므슨귀신 그리믄노
 아침저녁 귀훈재물 던저주고 바터주고
 죽고지자 힘신언동 각귀귀신 모셔봐도
 허망허다 마귀미신 우미훈고 스통드라
 허위허래 마귀미신 밋지말고 턴쥬밋세

ㅎ놀우에 계신턴쥬 버레갓탄 우리보쇼
 광디무흔 이우쥬에 인간목숨 너여쥬셔
 디헤디가 썩드르며 우쥬섭리 알고느면
 년쥬은희 발근빛출 무궁토록 바드런가
 스통지혜 우둔허여 썩쏘각시 느무신막
 외고우러 북바드나 질훈다고 효즈되나
 즐디여서 직복이라 못디며는 놉타시네

(중 략)

세승스롭 벗넘이야 이니물숨 드리보쇼
 인근세스 회로익락 뉘르셔 면훈손가
 인성철십 고략희르 옛말부터 날커로고
 녀너칠세 부동석도 날곱부터 성중일세
 날곱늘중 옛선근은 근면노력 득항고셔
 날곱썩늘 고평요히 턴쥬공경 허여보세
 곱눈을박 쉬지안코 론쟁구결 무용일세
 (후 략) <《만천집》소재, 십계명가>

④어화세상 스통드라 저스롬들 거등보쇼
 우쥬몬물 세상턴지 몬드신즈 턴쥬르너
 음양틱극 조물쥬를 턴쥬라고 니름짓너
 턴쥬를 몬든것슨 뉘라머라 이르느뇨
 턴쥬공경 아니허면 죄도몬코 디옥간다
 턴몬년 동방싸에 주근스롭 억도충성
 모드다 디옥간느 턴쥬는 웨몰론느
 턴쥬있다 누가밧느 옛적에는 웨못밧느

공경 하면 텃당가고 불공경은 띄옥이르
 텃쥬는 슝름마다 공경바더 무엇호뇨
 불시석가 가르침음 더즈더비 호렷거늘
 텃쥬심스 알굿도다 띄옥은 무슴일고
 (후 략) <《만천집》소재, 警世歌>

⑤어화 벗넌네야 우리분향 츠즈가세
 동서남북 슝히팔방 어나곳지 분향인고
 북지로 가즈호니 무수성인 못드렷고
 디당으로 가즈호니 아담원조 너쳐나고
 부귀영화 어더신들 멧히스지 즐거오며
 빌궁지화 어더신들 멧히스지 근심홀고
 이리호 궁진세계 반거홀일 안이로다
 인간영복 다어더도 죽어지면 헛거시오
 세상고난 다벗어도 죽어지면 업스리라
 우주간에 비계서서 조화물리 슬퍼보니.
 태음지고 그안인가 찬류지고 그안인가
 아마도 우리락도 천당가괴 다시업너
 복낙이 슝전호고 질검이 좃만호니
 무궁세에 지나도록 영원상싱 무좃이라
 (후 략)⁴⁷⁾

⑥가련호다 세상사름 난사름은 다죽는다
 보텃하에 만혼사름 톱년전에 모다죽네
 이렷특시 헛된세상 경영홀것 무어신고
 죽을곳에 가느쟈가 회락영복 탐홀소나
 살고죽기 상합호야 서로업지 못호니라
 예로부터 지금스지 죽잔느쟈 호나업네
 예수성모 죽으섯내 우리엇지 면홀소나
 귀텃선악 무론호고 죽잔느쟈 그뉘런고
 (후 략)⁴⁸⁾

47) 思鄉歌, 김동욱, 앞의 책, p.361.

48) <선종가>, 김옥희편, 《최양업 신부의 천주가사(Ⅱ)》(계성출판사, 1986), p.16.

①은 <성교요지>의 마지막절이다. 작품 중 천주에 관한 직접적 언급은 없으나, 비교대상으로서의 우탕요순을 제시하였고 선·악의 표준에 따른 최후의 심판을 의미하는 내용(炎火怖癘)과 함께 정성스런 靑丘의 대상이 천주임을 암시하고 있다. 전체는 네 부분으로 나뉘는데, 첫째 부분에서는 우탕요순이라는 동양적 성인의 모범을 제시하여 천주의 존재를 가시화하였고, 둘째 부분에서는 중민공맹을 제시하여 예수의 제자들을 드러내었으며, 셋째 부분에서 선·악의 분별을 제시하였고 마지막 부분에서는 최후의 심판을 경고하는 동시에 천주께 귀의할 것을 강조하고 있다. 이와 함께 자신의 설명⁴⁹⁾에서 제시하고 있는 “致君擇民·正心誠意·當然之則” 등은 노래에서 제시된 사항들과 함께 儒家的 思考의 중점 사항이기도 하다. <천주공경가>도 이런 점에서 마찬가지다. 집안에 어른 있고 나라에 임금 있으니 효도와 충성을 다해야 하며, 삼강오륜의 준수가 천주공경의 으뜸이라고 보는 내용 등이 그것이다. 다시 말하면 천주에 대한 공경은 기존의 유교적 전통과 크게 다를 바 없으니 천주교에 대한 시비는 불필요하다는 것이다. 이것은 천주교 수용 당시의 이념적 갈등 양상을 드러내는 구체적 증거인 동시에 그 표현 수단으로 가사라는 전통 장르를 선택하지 않을 수 없었던 직접적 원인이기도 하다. 이벽이 ①을 창작하면서, 그 작품의 수용대상을 염두에 두었을 때 한시작품의 채용이 불가피했겠으나 내용의 진행이나 구성은 그가 알고 있던 전통 가사적 기반 위에서 이루어졌음은 거의 같은 시기에 지어졌으리라고 생각되는 ②의 존재로 짐작할 수 있다. 이벽이 기존의 전통 가사장르를 수용했던 그렇지 않은 <천주공경가>에 구현된 바와 같은 가사장르의 내용적 형태적 단초가 이미 <성교요지> 단계에서 나타났다고 보는 것이다. 같은 시기에 정약전·권상학·이충익 등이 ①②와 똑같은 형태의 ③을 창작함으로써 천주가사의 장르적 확립을 위한 개인 차원의 실험 단계를 넘어서 광범한 유포의 계기를 맞았다고 보아야 한다. 關衛歌辭로 알려진⁵⁰⁾ ④조차 이념적으로 대척적인 여타 작품들과 정확히 부합하는 형태로 되어 있다는 사실을 생각하면, 이 당시 이념 전파에 있어 가사 이상으로 효율적인 장르가 없었음이 분명하다. 현세에서 천주를 신봉하여 본향인 천당으로 가자는 내용의⁵¹⁾ ⑤나 金大建에 이어 두번째로 신부가 된 崔良業(1821 ~ 1861)의 ⑥에 이르러 천주가사는 가사장르의 완성기적 양상을 보여 주는 한편 가사가 지니는 교술장르적 특성을 확연히 보여주게 되는 것이다. 그리하여 궁극적으로 다음 단계 장르인 창가를 출현시켰고, 개신교의 전래가 창가의 출현에 결정적 계기가 됨으로써 가사라는 전통장르의 변이 및 지속은 개신교의 전래를 중심으로 하는 문화적 충격에 의해 이루어진 것이다.

49) <성교요지> 제 49절 註: 右節 言耶穌之道 其教人 致君澤民 正心誠意 人當斟酌於眞僞之途 甄別其信徒之準 以循當然之則 而豈怖永火之無救 始盡心以昭事上帝哉.

50) 소제영, 앞의 글, p.102.

51) 김동욱, 앞의 책, p.360.

IV. 찬송가와 전통가요 변이의 상관성

결론을 제시할 자리는 아니지만, 찬주가사가 전통가사의 형태를 완성하는 종결점의 위치에 놓인다면 그러한 전통가요의 전통성을 탈각시켜 근대적 양식으로 이행하도록 한 결정적 역할은 개신교의 찬송가가 담당하였다. 구교나 개신교가 모두 외래적인 것인데 어찌하여 전자는 전통의 지속과 완성에 기여하였고, 후자는 전통의 변이에 기여하였는가 하는 점은 문학만을 떼어서 간단히 생각할 수 없는 문제다. 즉 정치, 사회 등 문학외의 배경적 역학관계가 강한 영향력을 행사한 결과적 현상인 것이다. 어쨌든 이 부분에서는 주로 장르의 변이라는 구체적 사실에 초점을 맞추어 그것이 개신교 찬송가의 수용과 어떤 상관성을 갖는가에 대해서만 알아보고자 한다.

최초의 찬송가집은 George Herber Jones 와 Louis C. Rothweiler 의 《찬미가》(1892 : 초판 · 30 곡, 1895 : 3 판 · 81 곡, 1897 : 4 판 · 90 곡, 1900 : 5 판 · 176 곡)이고, 그 다음 Underwood 의 《찬양가》(1894 : 초판 · 117 곡, 1895 : 재판 · 154 곡, 1900 : 3 판 · 182 곡)이며, 그 다음이 G. Lee 와 M. H. Gifford 의 《찬성시》(1895 : 초판 · 54 곡, 1898 : 재판 · 83 곡, 1900 : 3 판 · 87 곡, 1905 : 곡보부 초판 · 137 곡)⁵²⁾ 등으로 장로교 감리교의 합동 찬송가가 나오기까지 초창기 선교에 크게 기여하였으며 아울러 이 땅의 전통 음악과 시가에 큰 충격을 주어 변화의 계기를 마련하기도 했다. 물론 이 노래들은 거의 대부분 번역 찬송가들이다.⁵³⁾ 번역하는 당사자들로서는 되도록 한국인들에게 익숙한 형태가 되도록 노력했겠으나, 우선적으로 악곡을 도외시킬 수 없었을 것이고 그 악곡이 서양 것이었음을 전제할 때 번역 시가 전통시가와 달라질 것은 자연스러운 일이었다. 말하자면 전통적 시가의 틀에 큰 손상을 입히지 않아야 한다는 요구와 찬송가 본연의 형태에 충실해야 한다는 상반된 요구 사이에서 번역가사는 이루어졌다고 생각되는데, 찬송가의 절대적 영향을 받아 이루어진唱歌에서 한국 시가장르의 변이와 지속이라는 대조적 특질을 읽어낼 수 있는 이유도 애당초 여기서 출발하는 것이다. 그렇다면 창가가 표면화된 단계를 어떻게 보아야 할까. 이 문제에 대한 기존의 견해들은 대략 세 갈래로 구분된다. 즉, “唱歌—新體詩(林和·白鐵·趙演鉉 등)/開化歌辭—唱歌—新體詩(趙芝薰 등)/開化詩—開化歌辭—唱歌—新詩”⁵⁴⁾ 등이 그것인데 이들 사이의 차이는 전통시가와 새로이 등장한 창가 사이에 과도적인 양식의 존재를 인정했는가의 여부에서 생겨난 것이다.

52) 이유선, 《기독교음악사》(기독교문사, 1989), pp.175~177 및 金秉喆, 《韓國近代翻譯文學史研究》(을유문화사, 1975) 제1장 제3절 등 참조.

53) 김병철은 이들 중 한국인의 창작가로 9편을 제시하고 있다. 앞의 책, p.84 참조.

54) 기존 견해들의 갈래 구분과 그 비판에 대해서는 김학동, 《韓國開化期詩歌研究》(시문학사, 1981), pp.35-40 참조

다시 말하면 창가의 범주 설정에 따라 개화시 및 개화가사가 독립될 수도 있고 함께 포괄될 수도 있었던 것이다. 「독립신문」간행 이후 「少年」간행 이전까지 각종 紙·誌에 왕성하게 발표된 창가가 「소년」 이후 신체시로 전환되었다.⁵⁵⁾ 는 조연현의 견해나 甲午更張 이후 정확하게 말하자면 1896년부터 신체시가 발생한 1908년 전후까지의 개화가사를 모두 ,가라고 부른⁵⁶⁾ 文德守의 견해 등은 창가를 포괄적으로 파악한 경우이다. 이와 달리 조지훈은, 가사의 형식을 취했기 때문에 개화가사가 신체시가 못되고 개화가사로 불리어지듯이 개화사상을 담았기 때문에 그 가사는 진짜 가사가 되지 않고 새로운 가요인 창가어로 변성되었다고 한다.⁵⁷⁾ 宋敏鎬는 개화가사를 양분하여 ‘개화가사-개화시’라는 유형을 설정했는데, 형식의 측면은 이조시대 가사를 그대로 습용하고 내용은 근대적 자각에 입각한 새로운 것으로 전자를 설명했으며 주로 「독립신문」의 애국가로서 내용은 전자와 같이 개화사상을 주제로 했고 형식이 근대시에 가까운 것으로 후자를 설명하고 있다.⁵⁸⁾ 그러나 「독립신문」소재의 노래들을 가사와 절연히 구분시킬 수 있느냐에 대해서는 논란이 있을 수 있다. 오히려 개화시가를 상위개념으로 하고 개화가사·창가·신체시 등을 그 하위개념으로 한다면 네 가지 개념들이 무리없이 포괄되어 개화기문학을 합리적으로 설명할 수 있게 될 것이다. 그러나 작품 발표 시기만으로는 개화가사와 창가의 시간적 선·후관계를 분명히 가릴 수 없다. 金容稷도 이 문제를 거론하면서 대부분의 개화가사는 그 措辭가 거칠고 형태 역시 낡은 단면을 보인다는 점에 비해 창가는 적지 않게 신선한 표현으로 이루어져 있음은 물론 형태 역시 개화가사에서 한 발 앞선 단면이 드러난다는 점 등을 들고 있다.⁵⁹⁾ 창가가 시가문학사상 상당히 새로운 면모를 지니고 나타난 장르임에는 틀림없는데, 그렇다면 개화가사는 다소간의 내용적 참신성에도 불구하고 천주가사·동학가사 등 종교가사의 단계에서 완성을 본 전통가사를 모태로 시대 상황에 격발되어 잠정적으로 나타난 과도기적 양식이라 할 수 있을 것이다. 기독교의 전래와 함께 불려진 찬미가의 자극으로 생겨난 것이 창가⁶⁰⁾ 라면 창가의 장르적 성립과 전개에 찬송가가 수행한 역할을 밝히는 일은 선결되어야 할 과제일 것이다. 특히 이 문제는 창가가 단순히 번역찬송가나 일본적 창가의 일방적 영향 아래 생겨난 외래적 장르인가 아니면 전통가사 장르와 계기적 관계를 맺는 고유한 장르인가의 여부에 대하여 결정적 단서를 내포하고 있는 사항이기도 하다. 앞에서 밝힌 바와 같이 번역찬송가가 이 땅에 출현한 것을 1890년대 초반부터

55) 조연현, 《韓國現代詩文學史》, 人間社, 1961, p.48.

56) 문덕수, 〈韓國現代詩史研究〉, 《學術院論文集》인문사회과학편, 7집, 1968, pp.275-276.

57) 조지훈, 《韓國現代詩文學史》『趙芝薰全集』v.7 (일지사, 1973), p.243.

58) 송민호, 〈開化期 詩歌史上的 唱歌〉, 《亞細亞研究》IX, No.4, 1966, p.46.

59) 김용직, 《韓國近代詩史》제 1부, 새문사, 1983, p.58.

60) 金東旭, 《國文學史》, 일신사, 1976, p.226.

라고 본다면 대략 창가의 기점도 이 시기로 잡을 수 있다. 물론 당시 새로 생긴 근대식 학교에서 창가를 음악의 한 분야로 교육시킨 것은 그보다 몇년 앞선다. 즉, 배재학당에서는 이미 1886년에 창가를 가르쳤다는 기록이 있고⁶¹⁾ 창가 그 자체는 아니지만 같은 해 설립된 이화학당에서도 주기도문이나 “예수사랑하심”의 찬송가를 영어로 가르치며 예배를보는 것이 초창기 학습내용의 전부였다고 한다.⁶²⁾ 그럼에도 불구하고 창가의 기원을 대략 1890년대로 잡는 것은 그것이 찬송가나 학교 교육의 한계를 벗어나 창가라는 이름으로 일간신문 등에 발표된 것이 1896년 이후의 사실(1896년 5월분 「독립신문」에 창가가 처음으로 발표되었음)이기 때문이다.⁶³⁾ 창가나 그 이후 신문학의 장르적 근원에는 이와 같이 번역 찬송가의 직·간접적인 영향이 존재한다.

한국에 있어서 개신교의 찬송가는 한국의 서양음악을 가능케 했을 뿐 아니라 「愛國歌運動」과 「唱歌運動」의 전개로 이 나라 내셔널리즘의 旗幟가 되었고 신문학 운동, 나아가서 예술가곡과 대중음악(유행가)에 이르기까지 실로 한국 근대문화의 모체가 되었던 것을 부정할 수 없다.⁶⁴⁾

이유선은 찬송가의 영향이 창가의 출현에만 국한되는 것이 아니고 음악을 포함하여 광범위한 근대문화의 촉진제 역할을 한 것으로 설명하고 있다. 그러나 여기서 한 가지 분명히 해야 할 것은, 노래의 경우 곡조는 거의 서양것 그대로 수용했다고 할 수 있지만 가사의 경우는 그것이 번역된 작품인 이상 전통적 토착장르를 근간으로 할 수밖에 없었다는 점이다. 그러면서도 곡조에 맞추어야 한다는 요구에 따라 가사의 형태적 지표로 이용되던 토착장르는 자연스럽게 변모의 과정을 겪었던 것이다. 김병철의 다음과 같은 설명은 이 점을 잘 드러내준다.

英語讚頌歌를 우리말로 옮기는 데에는 당시 선교사들로서는 超人間的 困難이 수반되었으니, 첫째 우리말의 驅使가 미숙하다는 점도 있었겠지만 무엇보다도 영어찬송가란 것은 가사뿐 아니라 반드시 音曲이 딸려 있어 우리말 가사의 字數를 반드시 音符에 맞춰야만 했던 관계상 그 번역의 고통은 보통이 아니었다. 그래서 찬송가 번역은 초인간적인 難事 중의 난사였을 것이다. 語脈 및 그밖의 것이 현저하게 다른 영미시를 逐語譯으로 하자면 아주 긴 것이 되고 또 음부에 맞추기는 거의 불가능한 일이다. 어쨌든 우리말 가사의 자수를 음부에 맞춰야 하는 관계상 우리말 찬송가의 태반은 원문의 대의를 따라 우리말로 옮길 수밖에 없었는데, 국어의 성질상 원문은 정밀한 표현을 그대로 같은 음곡에 맞춰서 노래부를 수 있도록 옮길 수

61) 김세한, 《培材八十年史》, 培材中·高等學校, 1965, pp.186-187.

62) 정충량, 《梨花八十年史》, 이화여대, 1971, p.17.

63) 李秉岐·白鐵, 《國文學全史》, 신구문화사, 1957, p. 233.

64) 李宥善, 《韓國洋樂80年史》, 중앙대학교출판국, 1968, p.96.

는 도저히 불가능한 일이어서, 용만하게 원의를 전달하는 데 그칠 수밖에 없었던 것이다.⁶⁵⁾

이 때 번역자들이 譯歌의 형태를 결정할 때 참고로 했음직한 것은 천주가사·동학가사 등 완성 단계의 가사장르와 당시에 많이 창작·유포되던 개화가사이었을 것이다. 그럼에도 불구하고 음부에 맞추어야만 했던 사정상 번역가사는 그들이 근거로 삼았던 가사장르와는 여러 면에서 변이될 수밖에 없었으리라 본다. 본고에서 사용할 번역 찬송가는 숭실대학교 기독교 박물관 소장의 《찬양가》(예수성교회당, 1984년)·《찬미가》(The Korea Mission of The Methodist Episcopal Church, 1897)·《찬성시》(Committee of the Presbyterian Mission, North, 1898) 등이다. 영미 찬송가를 우리말로 번역하는데 있어 어려움을 겪었으리라 하는 것은 앞에서도 언급한 바 있지만, 그러한 사실은 이들 책의 서문에서 분명히 드러나고 있다.

① 우리들이예수를밧으면좁신여호와를쥬로만알거시 아니라우리가스랑호운아바지로알거시니이싱 각을호면레빅호러올쎄에 찬미호수밧긔업고또이 도논조선에 온지가오라지 아니 호니외국노래를가지고조선말노번역 호고곡도를밧게 호야칙훈권을몬드렸시니이칙에잇는찬미가다호사람의번역호거시 아니라 여러사람이번역 호야모화둔거시오또이중에테스데이십구데삼십팔데륙십일테구십삼데일빅십삼데일빅십오나다조선사람이 지은거시니 그러나곡도를밧게 호라호죽글즈가명 호수가잇고즈음도고하청탁이 잇서서 언문즈 고더가법대 로틀닌거시잇스니아모라도 잘못된거시잇거든말습 호야곳치기를브라오며척은잘못지어잇지라도레빅호쎄에이칙을가지고찬양호야모든교형들의호긔호는모음이더감동호기를브라노라. ⁶⁶⁾

② 이 노래들 모두는 똑같이 명료함·리듬·경어 등 세가지 테스트를 받았다. 초판 가운데서 일반적인 한국의 율격, 즉 일정한 強弱(혹은 長短) 8음절行으로 적힌 2,3,4,16,53번 등은 Chants 라는 제목하에 포함되어 있다. 이 율격이 한국인들에게 아주 잘 받아들여지긴 하지만, 선교위원회가 알고있는 한 미국이나 영국의 찬송가 작자들은 이 율격만을 사용하지는 않는다. 결과적으로 약강격(또는 단장격) 8음절행에 알맞는 곡은 무수하지만 강약격(또는 장단격) 8음절행에 맞는 곡은 하나도 없다.⁶⁷⁾

65) 김병철, 앞의 책, pp.120 ~ 121.

66) 원두우, <찬양가서문>, 《찬양가》, p. 2.

67) Committee of the Presbyterian, Preface of Psalms and Hymns, 《찬성시》: All have been subjected alike to the three tests of clearness, rhythm, and honorific language.

Nos. 2,3,4, 16, and 53 of the first edition being written in the common Korean metre, that is, an unvarying, trochaic eight syllable line, have been included under the head of chants. This metre, while entirely acceptable to Koreans, is not, so far as the knowledge of the committee extends,

③그런고로 아라뚝기에 쉬움을 위하야 이 칙을 지오되 뜻시 엇고 말이 어렵지 아니흔 거스로 찬송시를 문드라 유식지 못한 사름이라도 그 뜻슬 알기 쉽게 하며 아모 노래던지 곡도의 고하청탁이 잇는지라 하느님의 노래로 찬송하느 시를 드리우려 하면 엇지 곡도의 고하청탁이 업스리오 이 칙을 지음에 고하청탁에 대강 맞게 새로 번역흔 시를 뽑아 지오디 이왕 잇던 찬미 몇장을 합부하야 지엇고 또흔 구약 시편에서 번역흔 몇편을 합하야 올녇스니 이 말슴은 넷적 다빋왕과 여러 성인의 말슴이라 ……(중략) … 이 찬송시를 쉬운말과 엇흔 뜻스로 지엇으나 혹 알기 어려울 뜻시 잇슬듯하며 더욱 시편의 말슴으로는 찬송홈이 처음인고로 알기 어려울듯하니 아지 못하느 귀절이 잇거든 교수의게 무러보고 찬송하느 소래도 곡도가 다 각각 다르디 혼곡도의 법으로 혹 다른 장을 찬송할 수 잇스니 교인들이 아는 곡도를 가지고 교수의게 무러 엇던 장에 맞는 거슬 비호면 혹흔 장 곡도 법으로 능히 다른 장을 찬송하리로다⁶⁸⁾

인용한 서문들에서 공통적으로 드러나는 사실은 악곡에 맞추어야 하는 번역상의 어려움에도 불구하고 되도록이면 한국인에게 익숙한 율격으로 번역하려고 했다는 사실이다. 언더우드의 말 가운데 “정해진 글자수” · “자음의 고하청탁” 등에서 전자는 당시까지 왕성하게 지어지던 전통가사의 자수율을 지칭하겠으나 후자는 우리시의 특성을 영어나 한시의 특성과 혼동하여 파악한 경우라고 볼 수 있다. 이 점은 ②에서도 드러나는데, 우리 시 율격의 기본모형으로 제시한 “강약(혹은 장단) 8음절행”은 전자 언더우드의 생각과 동일하다. 물론 율격을 언어학적으로 고구하기 위해서는 언어적 요소(율격의 음운론적 구성요소·율격의 통사론적 구성요소 등)와 율격의 상부구조(metric superstructure) (일정한 운율적 규칙)를 모두 살펴야 할 것이다.⁶⁹⁾ 음운론적 辨別要素로서의 資質을 갖추고 있어야 율격단위로 독립할 수 있다고 볼 때 서양인들에 의해 파악된 音性的 특질이 우리말의 율격적 성격을 구명하는 데 얼마나 타당할 지는 미지수다. 한국시가의 율격을 強弱律⁷⁰⁾ · 高低律⁷¹⁾ 등에서 찾아보려는 시도들이 없지 않았으나 그러한 요소들 모두 언어적으로 변별적 가치를 갖지 못한다고 한다.⁷²⁾ 선교사들 나름대로 자국시에 대한 선입관이 있었을 것이기 때문에 그로 인하여

employed in a single instance by American or English hymn writers. As a consequence, while we have numberless tunes suitable for the iambic eight syllable line, our common metre, we have none written for the trochaic eight syllable line.

68) <찬송시 서문>, 《찬성시》.

69) John Lotz, *Metric Typology, Style in Language* (edited by Thomas A. Sebeok, M. I.T. Press, 1960), pp. 138-139.

70) 정병욱, 《한국고전시가론》, 신구문화사, 1981.p.38.

71) ①김석연, <時調律性的 科學的 研究>, 《亞細亞研究》32, 고려대 아세아문제연구소, 1986.

②황희영, 《韻律研究》, 형설출판사, 1969.

72) 金大幸, 《韓國詩歌構造研究》, 삼영사, 1976.p.64.

우리 시의 파악에 약간의 오류는 범할 수 있었다고 본다. 그럼에도 그들이 “정해진 자수” · “8음절행” 등을 언급한 것은 외면으로나마 비교적 정확하게 당시의 가사를 파악하고 있었음을 입증한다. 이와같이 정확히 파악하고 있었음에도 불구하고 번역찬송가의 형태가 전통가사와 달라진 것은 곡조 때문이었던 것이다. ①의 “곡도를맞게하라흔즉글즈가뎡흔수가있고” 나 ②의 “약강격 8음절행에 맞는 곡은 무수하지만 강약격 8음절행에 맞는 곡은 하나도 없다” 는 등의 지적은 번역찬송가의 시적 형태가 전통시가로부터 벗어날 수밖에 없었던 이유를 직설적으로 드러낸다. “곡도의 고하 청탁”을 언급하고 있다는 점에서 ③도 앞의 것들과 대치없는 내용이나 같은 곡을 가지고 다른 가사에도 적용할 수 있음을 밝히고 있는 점은 우리의 가사에 서양의 민요곡들을 차용하여 불렀던 당대의 관습을 암시하는 구체적 실례이다. 다시 말하면 기존 전통시가의 울조로부터 변형되었으면서도 곡조의 수적 제한으로 말미암아 가사의 짜임이나 울조가 서서히 상투화되는 발판을 마련했다는 점이다. 앞에서 말한 바와 같이 당시 기독교계 학교들에서는 이미 음악교육을 시행하고 있었고, 찬송가를 창가라는 명칭으로 부르기도 했다는 점을 생각하면⁷³⁾ 초창기 창가의 모태가 찬송가이었음은 분명하다. 찬송가에서 시작된 한국의 창가는 일본의 창가와 근본적으로 같을 수 없다고 본 이유선은 창가의 변천을 네 단계로 나눈다. 즉, 찬송가의 한계에서 벗어나지 못한 초기단계를 제 1 단계 · 거기에 기반을 두고 연대적으로 일어난 애국가운동을 제 2 단계 · 세속적인 개화의 풍조를 노래한 것을 제 3 단계 · 예술가곡의 발아와 제 2의 애국가운동을 제 4 단계로 각각 구분하고 있다.⁷⁴⁾ 자수의 측면에서 4·4조가 중심이던 초기 창가로부터 崔南善의 7·5조 창가가 나타나면서 사실상 장르적 변이가 심화되었다고 볼 수 있는데⁷⁵⁾ 송민호는 이 사실과 관련, 창가의 성격을 다음과 같이 규정하고 있다.

六堂도 4·4조의 애국가류를 창가라고 말한 듯 하나 그가 실제로 창작한 노래는 7·5조였다. 육당의 구술(주⁷⁵⁾의 내용: 인용자주)은 막연히 부르는 노래라는 뜻이요 한 시가 유형으로서 창가라는 말을 사용한 것 같지는 않다. 그가 영향받은 일본의 기차개통의 노래는 7·5조였고 이것을 창가의 울조로서 받아들였던 것이다. 4·4조는 이조시가의 전통적 울조로 감

73) 《永化 70 年史》, 永化女中, 1963, p.57 : “음악을 그 때는 창가라고 하였는데 주로 찬미가를 번역하여 가르치고 있었다. 그 때 송수산나, 한테이세 교사들이 풍금을 치면서 가르쳤다.”

74) 이유선, 주 52)의 책, pp.179 ~ 184.

75) 趙演鉉, 《韓國現代文學史》, 人間社, 1961, pp.57 ~ 58 : “光武八年(西年 1904 年)에 경부선 철도가 개통되었는데 이것을 보고 경부선철도가를 짓고 싶었다. 그것은 내가 일본유학시 일본서 기차 개통에 대한 창가가 많이 유행되고 있음을 보았기 때문이었다. 그래서 그 첫 구절이 “우렁차게 토하는 기적소리에”라고 되어 있는 약 30 절에 달하는 경부선철도가를 지어 이것을 출판하여 전국에 펼쳤다. 이 창가는 7·5조로 된 최초의 창가인데 이 후로부터 4·4 절의 창가는 점점 그 姿體를 감추고 7·5조 6·5조내지 8·5조의 창가가 그것을 대신하게 되었다.”

오이후 서구적 영향을 받지않은 것이요 「독립신문」의 애국가류는 舊율조를 바탕으로 가창할 수 있는 형태로 짧게 꾸민 것에 불과하다. 주제에 근대적 작성이 반영되었으나 율조에 있어 舊套를 벗어나지 못했으므로 이것을 7·5조의 새로운 노래와 같은 유형에서 다를 수는 없기 때문에 창가는 4·4조 율조에서 벗어난 새로운 율조의 노래를 지칭한다.

「독립신문」의 개화시나 7·5로 비롯한 창가나 다 같이 가창을 전제로 했을 것이나 전자는 가장한 흔적이 희박하여 음곡을 알 수 없고 다만 찬송가조로 불리워졌으리라 추측할 뿐이다. 그러나 창가는 詞보다 唱을 위주로 하여 악보와 더불어 발표된 것이 많고 학교 음악시간에 불리워진 것도 있어 서양악곡에 붙여 가창된 본격적인 근대의 노래였다. 고려가요나 이조시가의 일부분이 악곡을 붙여 아악 속악으로 불리워졌고 시조만 해도 독특한 가락으로 가창되기는 했으나 이들은 舊樂에 속했지 창가처럼 양악에서 온 것이 아니었다.⁷⁶⁾

이와 같이 송민호는 “부르는 노래”라는 의미를 가진 보통명사로서의 창가와 장르명칭으로서의 창가를 구분하여 보고 있다. 그러나 창가라는 장르명칭자체가 서양악곡에 붙여부르는 노래에서 기원했다는 점을 감안한다면 송민호가 제기한 바 양자의 경계가 분명히 구분된다고 볼 수는 없다. 초창기에는 특정한 장르의식 없이 찬송가 등과 혼합하여 서양악곡에 填詞하여 부르다가 가사 자체가 관심의 대상이 되는 시점에 이르러 구체적 시가장르명으로 인식되었다고 보는 것이 타당하리라 생각한다. 따라서 처음부터 창가라는 명칭을 단순히 부르는 노래라는 잠정적 용어로 보았건 시가장르명으로 보았건 그것이 창가 이해를 위한 본질적인 문제는 아니다. 작품들의 내용적 형태적 변화만 적절히 설명된다면, 창가라는 명칭은 시종일관 타당성을 지니는 것이다. 특히 그가 기존의 4·4조의 율조에서 벗어난 새로운 장르(즉 창가)로 보고 있는 7·5조 형태가 일본 창가를 그 溯源으로 하고 있다면, 일본에서도 “의미를 중시하는 讀誦”에 대하여 “音を 주로 하는 唱歌”라고 규정함으로써⁷⁷⁾ 창가가 “노래부른다” 혹은 “부르는 노래”라는 일반적 의미의 용어이었을뿐, 처음부터 시가장르의 명칭은 아니었던 것이다. 김병선은 창가의 일반적 성격으로 “교육기관에서 가르친 점·교육적 효용 가치를 가진 점·강의실 및 가정 공공집회의 행사시에 불린 점”등을 들고, ‘학교에서 가르치는 서양식 노래’ 혹은 이와 성격이 비슷한 ‘교육적인 효용 가치가 큰 서양식 노래’ 등으로 정의하고 있다.⁷⁸⁾ 선학들의 이러한 견해들이 타당하긴 하나, 앞에서 언급한 바 당대의 여러 문헌들과 정황들을 참고하건대 찬송가가 왕성하게 번역·가창되던 당시에 이미 창가는 출발되었

76) 송민호, 앞의 논문, p.47.

77) 土居光知, 《文學序說》(암파서집, 1941), p.245: 唱歌は音を主にするが, 讀誦は意味を重んじなければならぬ故に三音よりなる單語の第一音を獨立せしめ長引かすことを讀誦には不調和として感ずのであらう.

78) 김병선, 《개화기 시가연구》, 계명문화사, 1987, pp.84 ~ 85.

다고 보아야 하며 그 단서를 찬송가 자체는 물론 동시대 「독립신문」 등에 실리던 가사 작품들에서 찾을 수 있는 것이다. 「독립신문」 등에 실린 노래들은 곡을 알 수 없고, 내용만 근대화되었을 뿐 전통가사를 답습한 것들에 불과하다고 보는 견해들이 대부분이지만, 곡이 나와있지 않고 이른 바 4·4조가 반복되고 있다 하여 창가의 범주에서 무조건 제외시킬만한 사유는 되지 못한다. 우선 분량이 대폭 줄었으며 내용의 흐름으로 살펴볼 때 분절의식이 감지되며 부분적으로는 후렴에 속할만한 습곡가 부대되어 있는 점, 그리고 무엇보다도 내용적인 면에서 전통가사와는 분명히 구별되는 근대적 성격을 골간으로 하고 있다는 점 등을 감안할 때 창가의 遡源으로 보는 찬송가로부터 적절한 단서만 찾는다면, 찬송가와 같은 시대에 창작되고 불리던 가사들이 전통가사에 기반을 두고 변이된 창가장르라는 점은 쉽게 밝혀질 것이다. 학계에서 창가가 일본 신체시의 수평이동에 의해 나타난 현상은 아니라는 견해⁷⁹⁾가 설득력을 얻고 있는 근저에는 창가가 단순히 최남선의 <경부철도노래곡도>를 기점으로 할 수 없고 오히려 찬송가 등의 서양곡조에 의한 전통가사의 변이 시점까지 그 상한선을 올려 잡아야 한다는 묵시적 공감대가 존재하고 있다고 본다. 장르적 변이의 과정으로 미루어 볼 때 선행 장르의 模倣에 의한 단순 재생산이라는 하나의 경향과 상황이나 미의식에 따라 적절히 장르적 변환을 모색하는 또 하나의 경향이 일정 기간 병행해 온 것으로 생각되는데⁸⁰⁾ 작품의 양식이 일정치 않다 하여 초기 창가들을 창가의 범주에 넣길 꺼리고 전통장르의 연속 혹은 과도기의 양식으로 간주하는 입장이 우세했던 것도 이와 같은 장르적 변이의 특성을 간과한 소치가 아닐까 한다.

이미 언급한 바와 같이 초기에 찬송가를 번역한 선교사들도(물론 당시 한국인들의 자문에 의해서였겠지만) 전통시가에 대한 인식만큼은 당대 한국인들과 어느 정도 공유하고 있었다. 율격단위를 대략 4·4조로 파악하고, 번역시는 가급적 이에 맞추려고 한 데서도 이런 점은 짐작된다. 그러나 그런 형태를 유지하는 데 있어 결정적인 장애는 악곡이었다. 즉 번역시의 형태는 악곡에 의해 지배되지 않을 수 없었던 것이다. 전통시가의 율조가 변이되기 시작한 것은 이 때문이었다. 악곡이 함께 제시된 예수 성교회당 간행의 《찬양가》를 통해 보면 번역 찬송가에 상정했던 몇 가지 원칙이 있었음을 알 수 있다.

79) 김용직, 앞의 책, p.90.

80) 조규익, <卞季良 악장의 문학사적 의미>, 「국어국문학」 101호, 국어국문학회, 1989, p.57.

① 거룩 거룩 하 다 전 능 하 신 상 주 일 혼 아 침

② 전 능 하 신 님 금 엇 지 찬 양 홀 고

③ 이 세 상 을 내 신 이 는 여 호 와 하 나 뿐 일 세

“찬송시 서문”에서 밝힌대로 번역 찬송가는 유식지 못한 사람들도 쉽게 알 수 있도록 만들어졌다. 이 점은 가사에 있어서는 평이한 일상어를 주로 하여 기존의 일반적인 율격에 맞추어 번역했음을 의미하고, 악곡에 있어서는 齊唱과 기억에 수월한 행진곡풍의 곡조를 선택했음을 의미한다. 그리고 대부분이 원곡의 音符와 번역가사를 1대1 대응시키는 데 주안을 두고 있다. 원곡의 변개가 수월한 일이 아닐뿐더러 찬송가는 성서와 같은 차원의 것으로 공인 받은 것이기 때문에, 불변의 원곡에 번역가사를 변개시켜 대응해야 한다는 것은 불문율이었다. 그런데 그들이 인식하고 있던 중심 율격인 4·4조에 큰 무리없이 들어맞는 박자는 4분의 4박자를 중심으로 하는 짝수 박자들(4분의 2·2분의 2·4분의 6 등)이었다. ①은 ♩이 반복되는 단순한 리듬이다. 이 곡의 리듬을 각각의 마디에 맞추어 자수로 나타내면 ‘4/2/4/2’이고 악곡의 동기에 맞추어 자수로 나타내면 ‘6/6’이다. 이것이 4분의 4박자이긴 하지만 악곡의 음부와 번역가사가 썩 잘 맞아드는 경우는 아니다. 다만 이 악보에서 알 수 있는 사실은 번역가사 한 행을 두 도막의 형식 속에 배정했다는 점·각 마디는 4박자로 하여 하나의 동기에 해당하는 半行의 뒷 부분이 네 음절이 채 안될 경우 마디 전체가 4박이 되도록 長音을 배치하고 있다는 점 등이다. 각 마디가 4박으로 이루어졌다는 사실이 중요한 것이지, 그 원칙 안에서 번역가사가 우리말의 어순에 맞는 상태로 각각의 음부와 맺어졌는가의 여부는 크게 중시하지 않은 듯 하다. 즉 1음부에 1음절이 대응하는 것을 원칙으로 하면서도, 1음절에 두 박자까지는 허용이 되고 있음을 알 수 있다. 짝수 박자의 경우는 말의 이어짐이 어색하든 그렇지 않은 전통가사의 율격체계를 일부나마 드러낼 수 있으나 홀수 박자의 경우는 도막들 간의 불균형을 피할 수 없다. 주로 이런 경우에 전통율조의 변이는 일어나는 것이다. ② 역시 두 도막 형식에 배정되어 있으며 ♩이 반복되는 단순한 리듬이다. 각 마디별 글자수를 보면 ‘3/2/1/3/2/1’이고, 동기별 글자수는 ‘6/6’이다. 악곡의 마디별로

가사의 의미가 완결되는 것이 아니고 가사의 일부가 다음 마디로 넘어가는 경우는 서양 음악에 우리말 가사를 맞추었을 때 흔히 보이는 현상이다. ②에서 ‘신’은 두 박자씩 길이이고, ‘금’은 세 박자의 길이이다. 즉 이들 글자 다음에 한 박자 혹은 두 박자의 休止가 놓이는 셈이다. 세 박자의 휴지는 가사 세 음절의 길이에 해당한다. 이 때 번역 여하에 따라서는 이들 휴지부에 가사를 채울 수도 있으나 그러기 위해서는 가사의 각 소절을 통일시켜야 하는 어려움이 있다. ③역시 두도막 형식에 배정되어 있으며 $\underline{d} \underline{d}$ 이 반복되는 단순한 리듬이다. 각 마디별 글자수는 ‘3/2/2/2/2/2/1’이고 동기별 글자수는 ‘8/8’이다. 이상의 자료들을 살펴볼 때 가사의 각 행을 두 도막에 배치하고 있으며 각 도막 역시 대부분 두 개의 마디로 이루어지고 있다. 다시 말하면 각 음부에 가사의 음절들을 대응시키고자 할 경우 마디나 도막 혹은 동기별로 의미가 완결되는 경우도 있으나 상당수는 그렇지 못하고 바로 앞에 말한 대 원칙만을 지키고 있음을 알 수 있다. 그러다 보니 전통가사에 비하여 글자수 변이의 폭이 늘어날 수밖에 없었다. 그러나 한 행이 두개의 반행으로 이루어지며 하나의 반행이 두개의 음보로 이루어지는 점은 별로 변한 게 없다고 보아야 한다. 앞에 제시한 찬송가의 가사를 각각 1절씩만 들어보면 다음과 같다.

① 거룩거룩하다. 전능하신상주 일혼아침에 노래 눕혀들보세 거룩거룩하다. 어질고능하신 삼위일체 유복삼일일세 ⁸¹⁾	② 전능하신님금 엇지찬양홀고 도으쇼셔 성명뉘호시다 뉘호신님금 업디여절호세 만고님금 ⁸²⁾	③ 이세상을내신이신 여호와하나뿐일세 턴디만물내신후에 일남일너시조넷네 ⁸³⁾
--	--	---

4·4조를 의식한 듯한 ③을 제외하면, 음절수 구성에 있어 전통가사와 큰 차이를 보여준다. 그러면서도 각 반행들이 두 개의 음보로 이루어져 있는 점은 전통가사의 관습을 답습했다는 증거다. ①의 “삼위일체”, ②의 “도으쇼셔·만고님금” 등은 두 개의 음보로 구분하기 어려우나 가사 자체만의 울독인 경우는 각각의 뒤에 그것들과 같은 길이의 휴지가 놓이는 것으로 상정할 수 있을 것이다. 1음보만으로 반행을 이루고 있는 후자는 네개의 절이 모두

81) <第一 讚頌三一>의 1절, 《찬양가》, p.1.

82) <第二 稱揚父子聖靈>의 1절, 같은 책, p.2.

83) <第三 甘心頌恩>의 1절, 같은 책, p.3.

같은 양상을 보이고 있는데, 이것은 원곡의 구조상 어쩔 수 없는 일인 듯 하다. “거룩거룩
 하다”를 “거룩거룩 / 하다”로 구분하는 것이 문법적으로 볼 때에는 타당치 못할 것이다.
 그러나 악곡에서는 이것이 두 마디로 나누어져 있으며, 이와 유사한 것 혹은 이보다 더 불합
 리한 듯이 보이는 부분들이 더러 눈에 뜨인다는 점에서 악곡이 가사의 형태를 지배한다는 사
 실을 확인할 수 있다. 여하튼 하나의 반행이 두 도막으로 나뉘어 가사 자체만으로는 두 음보
 를 형성하고 악곡상에서는 두 마디를 형성한다는 점은 분명하다. 따라서 ① ②와 같은 경우
 는 기존 전통가사로부터의 변이형으로 볼 수 있고, ③은 전통가사의 율격적 기반을 상당부분
 유지하고 있는 경우로 볼 수 있을 것이다. 그러나 그것도 전체 구조면에서 다섯으로 분절되
 어 있다거나 한 절이 4 개의 반행 즉 2 개의 행으로 이루어지고 있다는 것은 전통가사로부터
 의 큰 변화라 할 수 있다. 이러한 찬송가에 뒤이어 등장, 「독립신문」⁸⁴⁾ 잡보란에 실렸던
 창가 작품들 가운데 두 편만 들어보기로 한다.

- ① 학부 주스 니 필균씨가 대조선 즈쥬 독립 인국호는 노력을 지었는디
 아세아에대조선이 합가 인야에야인국호세
 즈쥬독립분명하다. 나라위히죽어보세
 분골호고쇄신토록 합가 우리정부놓혀주고
 흥군호고인국호세 우리 군면도와주세
 김흔잠을어서끼여 합가 녀의천디맞게되니
 부국강변진보호세 후회막급업시호세
 합심호고일심되야 합가 슌공상진력호야
 서세동점막아보세 사름마다즈유호세
 남너업시입학호야 합가 교혹히야기화되고
 세계학식비화보자 기화히야사름되네
 팔괘국기놓히달아 합가 산이높고물이깊게
 룩디쥬에황힝호세 우리 믿음밍세호세⁸⁵⁾

84) 독립신문의 발행시기는 1896.6.5 ~ 1897.1.20. 이므로 여타의 매체에 비해 가장 먼저이며, 독립정신과 새로운 시대 정신의 고양에 그 발간 취지가 있었으므로 창가의 장르적 정신과 맥이 통한다고 생각한다. 따라서 여기에 실렸던 작품들이 초창기 창가의 전형이라 보아 인용하기로 한다.

85) 金根洙編, 《韓國開化期詩歌集》, 태학사, 1985. p.1.

② 농상 공부 유스 최병헌 독립가

데일
 텨디만물창쵸후에
 오쥬구역텨명이라
 아시아쥬동양쵸에
 대쵸선국분명하다

후렴
 독립고쵸장구술은
 군민상이데일이라
 깃분날깃분날
 대쵸선국독립흔날
 깃분날깃분날
 대쵸선국독립흔날⁸⁶⁾

一八九六. 十. 三. 第九十號.

①이 창가라는 기록은 없으며 그렇다고 가사작품이라는 기록이 있는 것도 아니다. 그런 유로 논자에 따라서 ①을 위시한 독립신문 소재 시가작품들을 전통가사 혹은 과도기적 개가사의 범주에 넣기도 하고, 창가의 범주에 넣기도 한다. 비록 양적으로 절제되고 있긴 하만 이 작품이 4·4의 자수율을 의식적으로 구현하고 있는 점에서 완성기 가사의 면모가 이지 않는 것은 아니다. 아울러 ①의 경우 ‘本歌+合歌’의 형태로 되어있어 전통시가나 요에서 성행하던 先後唱 혹은 교환창의 가창방식을 채용했을 가능성도 배제할 수는 없다. 그 가능성에도 불구하고 필자가 이 작품들을 초기 창가의 범주에 넣고자 하는 것은, 첫째 형적인 면에서의 진보성 때문이다. 두 작품 모두 한 행 혹은 두 행이 하나의 절을 형성하고 있 그리고 후렴이 뚜렷하게 나타난 ②는 말할 것 없고, ①의 합가 역시 후렴과 같은 기능을 하고 있는 부분으로 보인다. 물론 후렴은 모두 절이 똑같은 내용과 곡으로 되어 있을 것을 필수 하지만 이 경우는 同曲異詞이며, 이 때의 異詞는 내용적 측면에 한정될 뿐 형태는 완벽하 하나의 틀로 이루어져 있기 때문에 가창시에는 그 이질성이 크게 부각되지 않았으리라 본다. ②의 후렴은 당대에 왕성하게 가창되던 찬송가 후렴과 부합한다. 특히 “깃분날깃분날”에 ‘날’은 두 박자 길이의 음부에 의해 가창되는 부분으로 찬송가적 분위기가 두드러진다. 전대, “이우물에 ㄹ치갑세 / 죄씻서 혼구히 / 쏘곶손 ㅎ게 쥬공되 / 명심불망 ㅎ게 ”⁸⁷⁾에서 보듯 4·4조의 시행과 3·3조의 시행이 번갈아 등장하는데 ②의 후렴과 같은 구조이며 곡조 시 양자가 비슷하지 않았을까 짐작된다. 비록 4·4조라는 전통 자수율이 기반이 되고 다 할지라도 이와 같은 형태를 전통시가의 단순한 연장으로 볼 수는 없다. 3·3조 6음의 반행은 의도적 변형이었다기보다 곡조에 의한 구속의 결과임에 틀림없다. 전통가사의 한없는 개방적 성격이 창가의 단계에 이르러 분절됨과 동시에 여기에 상응하는 의미적, 수

86) 같은 책, p.7. 전체 5절 가운데 제 1절.

87) 1897년판 《찬미가》 제 18장 후렴.

의 성향이 뚜렷해졌다. 이것은 악곡의 동기나 악구 및 악절 등과 가사의 각 단위(음보·반행·행·절 등)가 상호 부합해야 한다는 형태적 요청 때문에 생겨난 현상인 것이다. 또한 대부분의 반행 내지 행 단위의 終止語들이 청유형이나 감탄형 등으로 일률적인 양상을 보여 주고 있는데 이것 역시 전통가사의 자연율과, 악곡의 구속 등에 의한 의도적 결과라고 할 수 있다. 이와같이 창가는 전통가사로부터의 형태적 지속과 변이에 의해 이루어진 장르인데, 변이의 직접적 원인은 그 가사를 올려 부르던 악곡에 있으며 그것은 찬송가의 형태로 수용된 서양악곡이었던 것이다.

둘째는 내용 면에서의 진보성이다. 대부분의 전통가사가 개인적 정서를 슬회하거나 경물을 그려내는 등 자아중심적이고 정태적인 데 반해 창가에서는 자아를 확대시킴과 동시에 세계를 동태적으로 파악하는 등 역동적인 특성을 보여주고 있다. 즉 가사 1음절에 대략 1박자의 길이를 대응시킨 행진곡풍의 곡이었으므로 새 시대의 새로운 분위기 高揚이라는 내용적 역동성은 불가피했던 것이다. “아세아·대조선·자주독립·부국강병·육대주·교육·四海一家·천지만물 창조” 등은 자아에 국척해 있던 전통적 사고방식이 타파되었음을 입증하는 시어들이다. 물론 “대군주폐하만만세”와 같은 전통 시대의 봉건적 사고가 노래의 도처에 등장하긴 하지만 형태적 측면에서 이미 말한 바와 같이 이것 역시 전통에서 지속되는 하나의 부분적 요소로 보면 될 것이다.

이상과 같이 형태적·내용적 측면에서 창가는 전통가사로부터 변이된 새로운 장르이며 찬송가는 그 변이의 직접적 요인이었다. 찬송가의 형태로 수용된 서양악곡에 대하여 당대인들은 경이로운 느낌을 갖고 있었으며⁸⁸⁾, 그러한 일반의 인식은 한국의 전통가사나 음악에 대한 변이의 촉진제 역할을 했다고 본다.

V. 결 론

이상과 같이 필자는 이 땅의 기독교 수용을 천주교와 개신교 등 두 부분으로 나누어 한국 전통시가에 대한 그것들의 영향을 살폈다. 특히 필자는 기독교가 도입된 이후 전통시가에 나타난 장르적 변이와 지속의 양상을 종교적 관점보다는 문학적 관점을 중심으로 분석해 보았다. 다시 말하면 천주교나 개신교의 도입 과정이나 그 상황 및 교리 등을 논의하고자 한 것이 본 연구의 주 목적은 아니었으며 그것들이 들어오면서 빚어졌던 바 전통시가에 대한 충격과 그로 인한 변이의 파장 등을 문학적 측면에서 설명하려는 데에 본 연구의 주된 의도가 있었던 것이다.

88) 1899.5.18. 자 「데국신문」논설 참조.

천주가사와, 창가장르 출현의 계기가 되었던 번역 찬송가 등 양자를 지금껏 학계에서는 별개의 사실이나 현상으로 여겨왔던 것이 사실이다. 그러나 본 연구에서의 논의 결과, 양자가 한국시가의 통시적 흐름 위에서 불가분의 연계성을 지닌다는 점이 어느 정도 밝혀졌다고 본다. 그렇다면 이질성보다는 동질성을 더 많이 공유한 양자가 각 시기별로 큰 차이 없던 조선 사회에 앞 뒤로 수용되었으면서도 결과 면에서(전통시가 부문에만 국한시킨다면) 상이한 것은 무슨 까닭이며, 양자 사이에 서로 다른 점은 구체적으로 무엇인가.

우선 천주가사는 기존 전통가사의 변용이나 장르적 재창조물일 수 없으며, 다만 기존 장르의 습용으로 인한 결과적 소산에 불과했던 것이다. 이와 같이 천주가사가 기존 장르의 정형으로 회귀하여 형태적인 면에서 전통가사 장르를 완성시켰고 내용적인 면에서도, 교리에 대한 특정 분야만을 제외한다면, 전통 사고방식으로부터 전혀 진보적인 양상을 보여주지 못한 것은 도입 당시의 정치·사회적 배경에서 그 이유를 찾아야 할 것이다. 마테오리치가 중국에 천주교를 전파하면서 천주교와 유학의 교리를 성공적으로 접맥시켰던 데 반하여, 조선의 천주교 수용 계층이었던 진보적 유학자들은 그런 점에 착안할 여유를 갖지 못했다. 경직된 성리학의 이념적 독재에 이질적인 천주교가 용인될 수 없었던 바, 그것은 상당 부분 당시 집권세력의 정치적 이해와 상관관계를 맺는 일이기도 했다. 민중들에게 친숙한 시가장르를 택하여 그 장르의 구조적 원칙에 충실하면서 자신들의 종교적 신조나 이념을 표현할 수 밖에 없었던 것은 이런 억압적 상황이 빚어낸 불가피한 결과였다. 말하자면 천주가사는 종교가사의 초기 작품인 나옹화상의 불교가사로부터 크게 변이된 요소를 보여주지 못하고 있는데, 그것은 나름대로 가사장르 자체의 완성으로 볼 수 있는 동시에 전통으로의 保守的 회귀로 간주될 수도 있다는 것이다. 예컨대 초창기 작품인 이벽의 <천주공경가>는 《천학초합》을 읽고나서 지은 서사시 <성교요지>와 《천학초합》 중의 <서금곡의 8장>에서 그 모티브를 얻고 있으나 전통가사의 장르적 관습을 철저히 준수하고 있다. 최양업신부의 천주가사를 비롯한 다음 단계의 작품들도 초창기의 작품이 보여주는 형태적 내용적 틀을 벗어나지 않고 있다. 천주가사는 동시대의 불교가사나 최제우의 일련의 동학가사와 마찬가지로 가사장르의 전형적 완벽성을 보여줌으로써 가사장르 변이의 단서를 이미 자체내에 갖춘 셈이 되었다. 가사장르 발생기의 작품이 불교가사이었고 완성기의 작품도 천주가사나 동학가사라면 가사장르의 통시적 전개에 주된 줄기는 종교가사라 할 수 있고, 그에 따라 그동안 애매하던 가사의 교술장르적 성격이 분명해지는 것이다. 이것을 달리 표현하면 가사가 표현 특질상 자체내에 지니고 있던 ‘교술문학성’과 종교교리의 하향식 전달양상이 합치되어 교술적 성격은 더욱 뚜렷해질 수 있었다. 이와 같이 천주가사가 등장함으로써 장르적 중간지대로 남아있던 가사의 교술성은 그 원론적 측면을 완성하게 되었고, 이것은 바로 철저한 전통으로의 회귀를 의미하는데 이 단계를 벗어나야 비로소 본격적인 변이의 시기로 들어서게 되는 것이다.

천주교와 달리 비교적 수월하게 전래되었던 개신교는 전통시가에 미친 영향 자체도 적극적인 양상을 보여주었다. 우선 시대 사회적 배경이 천주교 전래 당시보다 비교할 수 없을만큼 순화되어 있었으며, 의로나 교육을 앞세웠기 때문에 발생 가능한 이념적 갈등을 최소화시킬 수 있었다. 특히 중국을 통해 한자로 전래되어 이념적 갈등 이외의 문화적 충격은 그렇게 크지 않았던 천주교에 비해 직접 서양인 선교사들에 의해 전래된 개신교의 경우는 서구의 문화가 완충장치 없이 전달되었던 만큼 문화, 그 중에서도 본 연구의 대상인 전통시가 형태에 야기시킨 변모의 파장은 아주 컸다. 그 가운데 번역 찬송가는 한국의 전통가사와 찬송가 원곡 등 양자에 모두 부합해야 한다는 어려움을 안고 있으면서도, 악곡을 우선할 수밖에 없었던 사정 때문에 가사형태의 변개는 필연적이었다. 물론 변이 부분 외에 전통장르로부터 지속된 부분이 서로 어울려 새로운 장르를 형성했으므로 새로운 장르, 즉 창가가 외국 것의 일방적 수용은 아니었던 것이다. 이러한 가사의 변이는 찬송가의 범주를 벗어난 이후 일반 문학장르로 전이되었으며, 창가의 장르적 범주 내에서도 다양한 변주를 생성하여 결과적으로 창가는 근대문학으로 나아가는 발판 역할을 하게 되었던 것이다. 따라서 전통가사 장르로부터 근대시 장르로의 매개역할은 창가가 수행하였고, 그 창가는 찬송가로부터 나온 것이었다.

이와 같이 천주교와 개신교로 시차를 두고 이 땅에 도입된 기독교는 한국의 전통시가 장르에 충격을 주어 장르적 완성을 이루기도 했고 장르적 변이를 일으켜 타 장르로 이행하도록 디딤돌 역할을 수행하기도 했던 것이다.