

조선 후기 서양금의 수용과 문학적 형상화 방식*

하지영**

<차례>

1. 서론
2. 수용 직후 서양금의 향유 양상
3. 서양금에 대한 두 가지 시선과 문학적 형상화 방식
4. 결론

<국문초록>

본고에서는 유득공(柳得恭)의 「동현금부(銅絃琴賦)」와 남공철(南公轍)의 「청철금(聽鐵琴)」, 「금부(琴賦)」, 「악기부(樂器賦)」를 중심으로 서양금의 수용과 문학적 형상화 방식을 살펴보았다. 유득공과 남공철의 작품은 서양금이 가지는 함의를 심도 있게 풀어내면서, 서양의 기물을 어떻게 이해할 것인지 진지한 담론을 형성하고 있다는 점에서 주목할 만한 작품이다.

유득공은 「동현금부」에서 서양금을 구성하는 구리라는 광물, 서양금의 제작 원리에 대해 세밀하게 탐구한 다음, 서양금이 여러 가지 전통 음악, 나아가 아악과 불합하지 않음을 서술하고, 마지막으로 동성이기론을 덧붙여 기존의 유교 문화 체제 내에서 서양금으로 대표되는 외래 문물을 충분히 조화롭게 수용할 수 있는 가능성을 보여주려 하였다. 유득공의 작품을 통해 북학과 사이에서의 서양금 향유가 취향의 영역 안에서만 이루어진 것이 아니라, 이국의 문물에 대한 진지한 고민과 성찰을 동반하는 것이었음을 확인할 수 있다.

한편, 남공철은 아취의 영역에서 서양금을 소비하다가, 반서학적인 분위기 그리고 악풍반정 정책에 호응하며 서양금을 아악과 공존할 수 없는 오랑캐의 악기라고

* 한국고전연구학회 2024년 춘계학술대회에서 발표한 내용을 정리한 것이다. 토론자 강수진 선생님과 백진우 선생님의 조언으로 발표문을 수정할 수 있었다. 지면을 빌려 감사를 표한다.

** 이화여자대학교 한국문화연구원 연구교수

결론을 내렸다. 「청철금」, 「금부」, 「악기부」는 중화를 계승한 조선이 예악을 부흥시켜야 한다는 그 나름의 논리를 문학적으로 형상화한 작품이라 하겠다.

19세기 이후 양금은 국악화되었지만 애초에 유득공이 서양금을 통해 보여주었던 이문화에 대해 진지한 성찰이 크게 확산되지 못했던 것은, 아악을 회복해야 한다는 당위와 서학에 대한 경계가 명분으로나마 강력하게 작용되었기 때문으로 이해된다. 유득공과 남공철 작품은, 단순한 개인적 차를 넘어 외래문화에 직면한 조선 문인들의 두 가지 상반된 태도를 예고해주는 것이기에 흥미롭게 다가온다.

주제어 서양금, 서학, 유득공, 남공철, 철금, 양금

1. 서론

조선에 유입된 서양 기물 중에서 가장 다채로운 반응을 일으킨 것을 꼽자면 서양금을 들 수 있을 것이다. 구라금(歐邏琴), 철금(鐵琴), 동금(銅琴), 천금(天琴), 반금(番琴) 등으로 다양하게 칭해지던 서양금은 마테오리치에 의해 중국에 전래되었다고 하는데, 1760년대를 전후하여 국내로 유입되어 19세기에는 국악의 중요한 악기인 양금으로 정착되었다. 서양금이 수용된 후 조선 문인들은 기존의 악기 체제 안에 분류할 수 없는 괴이한 악기를 마주하며 호기심을 표하거나 서양금 연주에 정서적으로 감응하기도 하였으며, 때로는 예악에 대한 전통적인 논의를 되짚어 보기도 하는 등 다채로운 반응을 보였다.

서양금에 대해서는 국악 분야의 연구가 먼저 이루어졌고, 이어 흥대용 연구 및 서학 및 서양 문물 수용 연구에서 중요하게 다루어진 바 있다. 송지원¹⁾은 조선 중화주의, 즉 문화 중심국으로서의 자부심이 서양금과 같

1) 송지원, 「朝鮮 中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의」, 『국악원논문집』 11, 국립국악원, 1999; 송지원, 「흥대용의 음악 지식과 소통」, 『담헌 흥대용 연구』,

은 새로운 청 문물을 적극적으로 수용하는 계기로 작용하였으며, 또 서양금 수용과 정착의 역사에 홍대용이 크게 역할을 하였음을 밝혔다. 강명관²⁾은 양금이 어떻게 국악기로 정착되었는지를 추적하면서 조선에서 양금을 제작하긴 하였으나 생활에 미치는 영향력은 적었고 서양에 대한 진지한 접근으로 이어지지 못하였다고 논하였다. 김명호³⁾는 홍대용을 비롯한 북학과 인사들의 서양금 애호를 자세히 소개하며, 서양금 연주는 북학과를 하나의 집단으로 묶어 주는 공통의 취미이자 주요 관심사에 속했다고 설명하였다. 최근 노대환⁴⁾은 서양금에 대한 인식이 반서학적 분위기가 고조되던 1780년을 기준으로 달라지고 있으며, 서양금에 대한 경계가 다른 물품과 달리 강한 이유는 유교 사회에서 음악이 매우 중요한 의미를 가지고 있기 때문임을 논한 바 있다.

서양금의 조선 수용 과정에 대해서는 상기 연구에서 충분히 실증적으로 다루어져 왔는데 이제 소재적 차원에서 벗어나 서양금이 문학 내에서 어떻게 형상화되는지 보다 심도 있게 다루어져야 한다고 생각한다. 서양금을 중심 제재로 한 시나 부의 경우, 서양금으로 연주되는 음악에 대한 조선 문인의 정서적 반응, 음악에 대한 이해, 서양 혹은 청 문물에 대한 반응 등이 중첩되어 있다. 각각이 어떠한 연상 작용과 논리로 이어지는지를 추적해 본다면, 서양금을 둘러싼 논쟁의 현상이 보다 다각적으로 드러나리라 생각한다.

본고에서 주요 대상으로 삼는 작품은 유득공(柳得恭)의 「동현금부(銅絃琴賦)」와 남공철(南公轍)의 「청철금(聽鐵琴)」, 「금부(琴賦)」, 「악기부(樂器賦)」이다. 유득공의 작품은 서양금을 수용하는 데 앞장섰던 북학파의 논

사람의 무늬, 2012.

2) 강명관, 『조선에 온 서양 물건』, 휴머니스트, 2015.

3) 김명호, 『홍대용과 향주의 세 선비』, 돌베개, 2020.

4) 노대환, 「18~19세기 중반 서양물품의 조선 유입과 洋物禁斷論」, 『한국학연구』 66, 인하대학교 한국학연구소, 2022.

리와 미적 태도를 자세히 보여주는 주요한 자료임에도 그동안의 연구에서 충분한 주목을 받지 못하였다. 한편 남공철의 「청철금」은 이미 노대환의 논문에서 언급된 바 있으나, 그의 작품 「금부」, 「악기부」를 함께 놓고 논의해야 서양금 비판 논리를 보다 심도 있게 살펴볼 수 있을 것이다. 유득공과 남공철 작품은 서양금 연주에 대한 상이한 정서적 반응을 문학으로 형상화하고 있다는 점, 또 서양금이라는 새로운 문물을 정통 음악, 나아가 예악의 영역에서 수용 가능한지 여부를 첨예하게 논하고 있다는 점에서 함께 다루어 볼 필요가 있다. 더구나 두 사람이 서로 긴밀한 교유 관계를 가지고 있었음을 감안한다면, 이들 작품은 일방향적인 개인 창작물이 아니라, 서양금을 둘러싸고 서로 주고받았던 일종의 논쟁적 담화로 이해할 수 있다.

본고에서는 유득공과 남공철의 작품을 분석하기에 앞서, 기존 연구를 바탕으로 수용 직후 서양금이 조선 문인들에게 어떻게 이해되어 왔는지, 특히 향유하는 과정에서 동반되는 논리, 유발되는 정서에 초점을 맞춰 사적인 맥락을 논할 것이다. 이어 3장에서는 유득공과 남공철 작품의 창작 배경을 추론해보고 각 작품에 나타난 서양금에 대한 인식과 문학적 형상화 방식을 비교하여 논하고자 한다.

2. 수용 직후 서양금의 향유 양상

서양금에 대한 기록은 1760년 이의봉(李義鳳)의 『북원록(北轅錄)』⁵⁾에

- 5) 이에 앞서 金舜協 『燕行錄』에서는 1729년 천주당을 방문하며 서양금을 비롯한 서양의 문물에 대해 소개하였는데, 『원명사류초(元明事類鈔)』의 기록과 일치하는바 그가 실제로 목도한 것이기 보다는 해당 문헌을 단순 인용한 것으로 보인다. 『북원록(北轅錄)』의 기록은 다음과 같다. <12월 21일> “金君自外舍, 持一短琴而來, 名曰, 西洋琴, 狀如張扇, 其廣上可八寸餘, 下可六寸弱, 其長不過四寸, 中附二片鐵, 穿五圓孔, 左右嵌三十六釘, 繫十三絃於釘, 一絃各用三絲, 絲以錫爲之, 細如唐綿絲, 以角鞭隨意擊之, 錚錚然如三絃聲. 主人爲余一彈, 尤可听也. 余問曰, 此

서부터 확인된다. 그는 여행길에서 서양금 연주를 들은 경험을 두 차례에 나누어 기록하고 들을 만하다고 간단하게 평하였다. 여기서 주목할 만한 것은 12월 21일 집 주인인 진사 서부년(徐阜年)이 연주한 서양금이 사실 그의 것이 아니라 여행사의 일원이었던 반당(伴尙) 김약수(金若水)가 밖에서 구입한 것이라는 점이다. 여행길에서 서양금을 구입한 기록은 3년 뒤 서장관으로 여행에 참여한 이헌묵(李憲默, 1714~1788)에 관한 글에서도 확인된다. 그의 유사(孫國濟 작), 행장(鄭宗魯 작), 묘갈명(李家煥, 韓致應 작)⁶⁾에서는 여행에서 돌아오는 길에 의주 부윤이 그의 행장을 검사하였는데, 서책, 솜옷, 서양금만 있었다는 일화가 반복하여 나온다.⁷⁾ 의주부 사람들이 여태껏 보지 못했던 일이라 탄복하였다는 내용이 유사에 덧붙여져 있는 만큼, 이 일화는 이헌묵의 청렴함을 보여주기 위해 인용된 것이라 하겠다. 이를 볼 때 사행에서 서양금을 구입하는 것은 특별한 일이거나 금령을 어기는 행동도 아니었으며, 서양금 자체도 그리 고가의 사치품이 아니었음을 짐작할 수 있다. 19세기 초 기록이기는 하지만 강이천의 「한경사(漢京詞)」에서 “꼬불꼬불 난간에 푸른 발 드리우니 연경의 골동품 늘어놓기 제격이네. 책장에 맑은 운치 더해주는 것은 수놓은 주머니 속 은실 두른 신금(新琴)일세”⁸⁾라고 한 것을 보면, 서양금은 연경에서 유입되는 풍취 있는 기물로서 꾸준히 이해되었던 것으로 보인다.

국내에서 처음 서양금을 자세히 언급한 것은 바로 강세황의 「팔물지(八

亦有工拙乎，曰，人皆可彈。 <12월 25일> 入城內盧姓人家，夜一更矣，家君進夕飯少許，主人替者也，問所業，樂師也。命以樂先之，以西洋琴，且歌且彈，歌鳴鳴，如僧喝，琴錚錚，如擊磬。”

- 6) 이가환과 한치응이 지은 묘갈명에서는 洋琴을 琴이라고만 기록하였다. 『安溪遺稿』
 7) 『安溪遺稿』 「都承旨安溪李公行狀」 “及到義州，閱上使橐裝有潛貨，遂據實狀聞，灣尹亦以故例閱公行裝，只書冊衣褚及西洋琴一張而已。”
 8) 姜彝天, 『重菴稿』 冊1 「漢京詞」 “曲曲欄干綠箔垂，燕都器董放來宜，須知几格添清絕，繡袋新琴着雪絲。”

物志)」(1762년)이다. 이 글에서 강세황은 안경, 붓, 종이, 벼루, 먹, 도장, 피석, 초목 분재와 함께 서양금을 상세히 다루었다. 중국과 일본에서 해당 기물을 제작하고 향유하는 방식까지 언급하며 세밀하게 비교 분석하는 서술도 있을 만큼, 「팔물지」는 사대부들 사이에서 최신 유행하는 기물에 대한 기록이라 해도 무방하다. 서양금에 관한 서술에서 강세황은 어떠한 가치 판단을 내리지 않고 다만 우리나라 사람들이 연주하는 법을 잘 모른다고 언급하며 아쉬움을 표하였다. 다른 기물에 대한 서술과 마찬가지로 재질, 구조, 크기에 대해 상세하게 서술하고 있기에 단순한 완상을 넘어 제작을 염두에 두고 지은 것이라 예상되는데, 서양금이라는 새로운 문물에 대한 저자의 진지한 관심이 드러나 있는 글이라 하겠다.

강세황이 「팔물지」를 저술한 이듬해인 1763년에, 그의 처남인 유경중 역시 강세황과 함께 서양금을 보았던 경험을 상세히 기록하였다.

인가에서 우연히 서양금을 보았는데 제도가 괴이하였다. 바닥을 나무 상자에 두고 철사로 현을 만들었는데 현이 30줄이다. 다만 쌍죽으로 쳐서 연주하는데 그 음이 쟁쟁하게 귀에 가득찬다. 맑고 시원한 것이 기묘하여 이루 형용할 수 없다. 우리나라 사람들은 음조를 이해하지 못하여 그 울려가 과연 어느 곡에 어울리는지 알지 못한다. 제도 또한 거문고도 비파도 아니고 무릎에 올릴 수 있을 만큼 아담하다. 한쪽 변은 길고 한쪽 변은 짧으며, 현 아래에 기러기발처럼 나무 껍을 버팀목으로 둔 것이 2개이다. 종으로 곡보(曲譜)를 써서 뒤에다 붙였는데 알아볼 수가 없다. 앞쪽에는 거문고의 실구멍 모양으로 구멍이 있다. 침형(添兄 강세황)이 그 제도를 그림을 그릴 텐데 내가 먼저 시를 지어준다. 팔음이 음악이 되는데 이것은 다만 나무와 쇠로 만들었음에도 여러 음이 모두 갖추어져 있으니, 아 이상하다.⁹⁾

9) 柳慶種, 『海巖稿』 卷6 “人家偶見西洋琴, 制度詭異. 貯質於木匣, 以鐵絲爲絃, 絃三十. 只以雙竹拔絃擊之, 其音鏗鏘滿耳. 清爽出妙不可狀. 東人不解操, 不知其律呂之果譜何曲, 而其制亦非琴非瑟, 短小可置膝, 一邊長一邊短. 絃底撐以木欄

非琴又非瑟 거문고도 비파도 아닌데
 木匣鐵絃鳴 나무 상자에 철현으로 소리 울리네
 異器西洋出 이상한 악기가 서양에서 나오니
 清音四座驚 맑은 음에 온 좌중이 놀라는구나
 重欄撐齒齒 거둑 패를 질러 가지런히 지탱하고
 雙拔叩磴磴 쌍죽으로 때리니 쟁쟁하게 울리네
 疏越嗟同制 성근 구멍을 뚫은 것은 거문고와 같은데
 蕃書記曲名 오랑캐의 글씨로 곡이름을 적어놓았구나

유경종이 위에서 기록한 서양금은 30현에 무릎 위에 올려놓고 연주할 수 있을 정도의 크기로, 강세황의 기록한 4, 50현의 서양금과는 다른, 서양금 중에서도 작은 악기로 추정된다.¹⁰⁾ 당시에도 여전히 해곡을 하지 못하여 서양금으로 연주되는 음악을 직접 듣지 못한 상태에서 서술한 것인데, 여기에서도 어떠한 가치 판단을 하기보다는 “이상하다. 놀랍다. 기묘하다” 등등의 표현으로 서양금에 대한 순수한 호기심을 표출하였다. 서양의 악보가 뒷면에 붙여져 있었지만, 이에 대한 경계나 거부를 크게 표하지 않았다. 유경종이 특히 주목한 것은 서양금의 제도, 즉 현악기임에도 불구하고 대죽으로 철현을 쳐서 음악을 연주한다는 그 특이함이다. 재료로 악기를 분류하는 전통적인 관음으로는 설명하기 어렵기 때문에, 서양금이 기존의 음악 체계 안에서 수용될 수 있는지 의문을 제시한 것이다.

이러한 문제에 주목한 것은 유경종만이 아니었다. 이덕무 역시 서양금이라는 낯선 악기를 어떻게 분류할 것인가 하는 문제에 다음과 같은 답을

如雁柱者二行，紙書曲譜貼之背，不可辨。其腹有孔如越之形。忝兄從當圖其制，余先爲之詩，八音爲樂，此只木與金，衆音皆備而已，噫異哉。”

10) 홍대용의 『연기』에 따르면, 서양금은 작은 것은 12현이고, 큰 것은 17현이라고 하였다. 한 줄은 4가닥의 줄로 이루어지므로 각각은 총 48현, 68현이라 할 수 있다. 현재 통용되는 양금은 56현이다.

내렸다.

금(琴)이라 하는데 현을 팽팽하게 하고 사(絲)라고 하는데 대나무 채로 때리며, 아쟁의 몸을 갖추고 오(塏)의 음을 빌렸네. 대나무가 나무와 풀을 겸한 것과 같고, 물고기가 길짐승 날짐승 사이에 있는 것과 같다.¹¹⁾

이규경의 『구라철사금자보』에 수록된 글로, 이덕무가 홍대용의 서양금에 써준 명이라 전한다. 이덕무는 현악기와 타악기의 중간에 있는 듯한 독특한 형상과 연주 방식을 가진 서양금에 대해서 자연물도 기존 체계로 분류할 수 없는 경우가 있다고 하며 괴이하게 여길 것이 없다고 하며 긍정적인 수용 태도를 보였다. 나아가 서왕모가 연주했다는 악기인 ‘塏’로 서양금의 이색적인 음을 표현하고 있는데, 서양금을 바라보는 시선에 호기심과 함께 일종의 호감이 개입되고 있음을 알 수 있다. 이 글 역시 서양금으로 연주되는 음악이 아니라 기물 자체에 주목하고 있는 만큼, 내용상 홍대용이 해곡하기 전에 써준 것이라 추정된다.

기존 연구에서 밝혀졌듯 서양금의 해곡은 1772년 홍대용에 의해서 이루어진다. 홍대용이 서양금을 가지고 들어온 것은 1765년인데, 박지원의 아들 박종채에 따르면 해곡하지 못한 채 들보 위에 올려놓았다가, 1772년에 박지원과 가야금을 연주하며 음을 맞추어 보았다 한다. 해곡 직후, 홍대용의 별장인 유춘오(留春塢)에서 열린 악회에 대해서는 성대중과 박종채의 기록이 상세히 남아 있다. 이들 글에서 나오는, 악사 김억(金億)의 서양금 연주가 다른 국악기와 완연하게 어우러지는 대목은 서양금이 국악화되기 시작하는 장면이라 해도 과언이 아니다. 두 글은 흥미롭게도 모두 노론계 원로인 김용겸(金用謙)의 극찬으로 마무리하고 있는데, 김용겸이 음악 연

11) “雅亭先生銘洪湛軒之琴曰，謂之琴，拖以絃，謂之絲，制以篋，備箏之體，藉塏之音，竹之兼乎木艸也，魚之間乎獸禽也。”

주에 감동하여 자리에 내려와서 절을 하였다거나, 자리를 나간 뒤 수표교에 앉아 남은 풍류를 즐겼다는 것이다.¹²⁾ 김용겸이 장악원 제조로서 정조의 예약 부흥 정책에 앞장섰던 인물임을 상기해 본다면, 그의 극찬으로 유춘오 악회에 대한 기록을 마무리하고 있는 것은, 북학파가 주도하는 서양금 연주가 고아한 풍류를 갖춘 것이며 예약에 어긋난 일이 아님을 선명하게 보여주기 위한 장치라 하겠다.

이덕무가 홍대용의 서양금 연주를 묘사한 시에서는 서양금이 가지는 또 다른 상징성이 드러난다.

高人秉潔操	고상한 그대 깨끗한 지조 지니고서
耿介中林廬	개결하게 숲속 오두막에 머물며
獨彈歐邏琴	홀로 구라금을 타니
清商滿太虛	청아한 소리 공중에 가득하구나
匪直寄遐想	아득한 그리움 부칠 뿐 아니라
幽憂自不除	그윽한 우수 절로 다하지 않으니
所思遙難卽	그리운 벗들 아득하여 만날 수 없음에
漫把浙杭書	괜스레 절강 항주에서 온 편지만 만질 뿐
溫溫嚴夫子	온화하고 온화한 엄 부자는
素心雅而疏	평소 마음 단아하고 소탕하며
磊砢陸孝廉	성질이 비범한 육효렴은
燕吳遍名譽	연 땅과 오 땅에 명예 떨쳤으며

12) 成大中, 『青城集』 권6 「記留春塢樂會」 “金公忽下席而拜, 衆皆驚起避之. 公曰, 諸君勿怪, 禹拜昌言, 此勻天廣樂也, 老夫何惜一拜.”; 朴宗采, 『過庭錄』 “時有琴師金檣, 號風舞子, 嚶嚶齋所命也. 爲娛新翻鐵琴, 會滿軒室. 時夜靜樂作, 嚶嚶公乘月, 不期而至, 聽笙琴迭作, 意甚樂, 扣案上銅盤, 以節之, 誦詩伐木章, 興勃勃也. 已而嚶嚶公起, 出戶久不入. 出視之, 不見公. 湛軒語先君, 吾輩恐有失儀, 令長者歸也. 遂與共步月, 向嚶嚶宅, 至水標橋, 時方大雪, 初霧月益明, 見公膝橫一張琴, 岸巾坐橋上, 望月, 衆皆驚喜, 移設杯盤樂具, 陪遊盡歡而罷. 先君嘗語此而曰, 自嚶嚶公沒, 不可復有如此韻事.

文藻潘香祖 글재주 뛰어난 반향조는
 燦燦氣笳蔬 빛나고 빛난 기개 맑기도 하네
 天涯結知己 아득한 타국에서 벗을 맺으나
 存沒多悲噓 생사 궁금하여 슬픈 탄식 많아라
 賤子側聽歎 내가 곁에서 탄식하는 소리 듣고
 慰君聊虛徐 그대에게 마음을 풀라 위로하기를
 東方一士高 동방의 한 고매한 선비여
 只可予友予 그저 그대 자신을 벗 삼으시게

「담헌 홍대용의 원정(洪湛軒_{大容}園亭)」

위의 시는 이덕무가 홍대용의 정원을 방문하여 그의 구라금, 즉 서양금 연주를 듣는 것으로 시작한다. 이어 연주를 들으며 떠오르는 연상을 나열한 후 홍대용에게 고결하게 자신을 지킬 것을 당부하며 마무리하고 있다. 홍대용이 연주하는 청아한 서양금의 소리는 머나먼 그리움과 깊은 우수를 담아내고 있다. 서양금의 가락은 그가 연행에서 만났던 육비, 반정균, 엄성 등 향주 문인과의 우정을 곧 연상하게 하는 것인 동시에 이들을 다시 만날 수 없고 생사마저도 알 수 없다는 현실을 자각하게 함으로써 깊은 우수를 유발하는 것이기도 하다. 서양금은 단순히 악기로서의 의미를 넘어, 청나라 문사와 함께 공유하였던 이취의 상징으로 이들 문인에게 수용되고 있음을 알 수 있다. 서양금에서 향주 문인으로 이어지는 맥락은 홍대용만의 것이 아니었다. 박제가는 양금 연주와 향주 문인의 서화가 공존하는 이희경의 방을 시로 읊은 바 있다.¹³⁾ 다섯 차례나 연행을 다녀온 이희경이기에, 서양금과 향주 문인의 서화는 그의 선진적인 학문, 예술 취향을 상징적으

13) 『貞菴閣』初集「免喪後謁李文燾, 苦勸余以詩, 云不見子落筆久矣, 使其子十三件宿」“光陰如水事如烟, 哀樂都無住眼前, 酒煖人間愁失日, 山青分外許忘年, 宮商子夜西琴作, 雲霧中堂浙畫懸, 極目淒淒天雨雪, 一鷄孤唱萬家眠 李文子喜經學織絲琴, 有杭士陸飛, 嚴誠, 潘庭筠畫”

로 보여주는 기물로 활용되었다.

그러면서도 서양금은 사치스런 기물과는 거리가 먼, 소유자의 고결한 인품을 대변하는 악기로 형상화된다. 「담헌 홍대용의 원정(洪澁軒園大容亭)」에서 서양금을 주요 소재로 다룬 것은, 이것이 은거하는 자의 담박하고 고결한 풍취를 상징적으로 보여줄 수 있는 기물이기 때문이다. 박지원은 자신의 소박한 삶을 상징적으로 보여주는 악기로 스스로 서양금을 들었다. 그는 연암협에 은거한 다음 자신의 거처를 ‘고반당(考槃堂)’이라 칭하였는데, 고반은 원래 《시경(詩經)》에 나오는 말로 여러 설이 있지만 박지원은 쟁반을 두드린다는 해석을 가져와, 콩보리밥이 담긴 흰 사발을 서양금 위에다 올려 놓고 밥을 먹으면서 젓가락으로 서양금을 두드리는 자신의 삶을 표현하였다.¹⁴⁾

이상에서 살펴보듯 서양금은 수용 직후 연행사의 기념품, 낯선 이국의 악기로 언급되다가 해곡 이후 북학과 사이에서 아취의 상징이자 소유자의 고결한 삶을 드러내는 도구로 널리 향유되었다. 특히 항주 출신 선비들과의 우정을 부각시키면서, 이 악기가 마테오리치에 의해 서양에서 전래되었다는 사실이 주요하게 언급되지 않는 점은 주목을 요한다.

3. 서양금에 대한 두 가지 시선과 문학적 형상화 방식

1) 동성이기(同聲異器) 관점에서의 수용- 유득공(柳得恭)의 「동현금부(銅絃琴賦)」

유득공은 홍대용을 비롯한 북학파들이 모인 자리를 묘사하는 시에서 서

14) 魚用賓, 『弄丸堂集』 卷4 「與朴美仲趾源」 “所謂詩之考槃者, 謂乎成其盤桓之所也, 而子嘗謂子曰, 吾之考槃, 異乎詩人之考槃, 何也? 純麥飯, 盛白沙器, 置諸西洋琴上, 琴爲盤也, 吾喫飯時, 箸以叩之. 此則曰考盤, 仍以名吾亭, 君其知之?”

양금에 대한 기록을 여러 차례 남겼다. 이덕무와 마찬가지로 홍대용의 정원을 노래하며 그가 한가로이 서양금을 연주하는 장면을 묘사하였으며, 서상수의 집을 노래하는 시에서도 구리로 만든 오리 향로, 서양금을 나란히 배치하며 그의 고상한 풍류를 드러내었다.¹⁵⁾

유득공은 나아가 서양금이라는 새로운 악기에 깊은 호기심을 가져 별도로 「동현금부」를 창작하였다. 「동현금부」는 『영재집(冷齋集)』 권14에 수록된 6개 부 중 한편인데, 여기서 ‘동현금’은 서양금의 다른 명칭으로 서양금에 사용되는 줄이 사실상 황동으로 주로 만들기에 칭해진 이름이다.¹⁶⁾ 이 작품은 단순히 아취의 도구로서 서양금을 언급하는 것을 넘어, 자신을 포함한 북학과 문인들이 서양금을 애호하는 이유를 보다 상세하게 해명하고 있어 주목할 만하다. 이 부에서 홍대용으로 추정되는 인물이 등장하는 바, 작성 시기는 홍대용이 유춘오 악회를 주도하였던 시기, 즉 서양금을 해곡하였던 1772년에서 그가 외직 생활을 시작하던 1777년 이전으로 추정한다.

이 부는 총 80구의 본문과 곁어로 구성되어 있으며 본문의 내용은 대략 네 부분으로 나뉜다.

1	余聞夫銅之所自出兮~出窈窕之玄天(1~24구)	구리의 연원과 채굴
2	萬治風生~飛玉蜨之帖帖(25구~38구)	서양금의 제작
3	安棐几而顧之兮~迫而聽之八音備(39구~54구)	서양금의 해곡
4	孤臣棄子躑躅於霜野兮~倏鏗鏘而震駭(55구~80구)	서양금 연주

1구~24구는 황제(黃帝)가 수산(首山)에 있는 구리를 채취하였다는 고사(余聞夫銅之所自出兮 峯嶺巖巖首山之底)로 시작하며 서양금의 주재료

15) 『冷齋集』 권1 「初秋湛軒居士園亭」 “鐵琴閒自弄。金管鬱仍噓”；『冷齋集』 권3 「中和節，汝五齋中小飲」 “銅罌香殘睡起慵，鐵絲琴響葦簾重。”

16) 李圭景 『歐邏鐵絲琴字譜』 “琴弦用黃銅細絲，非燕產則體柔易鬆。”

인 구리와 관련한 전고를 장황하게 나열하고 있는 부분이다. 사물의 유래, 특징을 풀어서 서술하는 부의 장르적 특성에 부합하는 서술인데, 사실상 서양금에 유래에 있어 가장 많이 언급되는 마테오리치 전래설을 배제하고 구리라는 광물에 집중하고 있는 것은 다소 이색적이다. 이 부분의 서술은 서양금이 조선인에게 이국적인 약기이지만 주재료인 구리가 옛 역사에서도 확인되는 신이한 광물임을 강조함으로써, 서양금을 친숙하면서도 신비로운 기물로서 형상화하고자 하는 의도적인 장치로 이해된다.

冲冲許許	광광 어기영차
杳若鯨穿	천산갑처럼 끝없이 파내려 가네
交冥歧而賴遷兮	어두운 길 막다르니 이마에 닿는데
瞰惴惴之幽泉	조심조심 땅속을 살피며
折綠榦之磊砢兮	울퉁불퉁한 푸른 기둥 자르니
出窈窕之玄天	깊숙한 신선세계 나왔구나(19~24)

아울러 위와 같이 구리 채굴 장면을 서술하는 부분은, 구리 광산 개발에 대한 작자의 남다른 관심을 반영하는 것이라 하겠다. 일본 구리를 주로 수입하여 사용할 정도로 조선 후기 구리 광산업은 침체되었다. 1740년대 이후 수안과 영월, 보은, 안변 등지에서 광산을 개발되었지만, 사치를 조장하며 유민을 증가시킨다는 부정적인 인식으로 인해 활발하게 개발되지 못하였으며, 이 부가 창작되었던 정조 연간에도 동광 개발에 대한 부정적인 여론이 여전하였다.¹⁷⁾ 이와 달리 북학파는 구리 채굴과 가공에 대한 남다른 관심을 보였는데, 박제가는 서양 기술자를 초빙해서 구리 채굴 기술을 배

17) 『정조실록』 22권, 정조 10년 11월 11일 “戶曹判書鄭一祥啓, 鑄錢以百萬兩爲限, 而倭銅各衙門買置及倭譯輩私買, 合而計之, 未滿七十萬兩, 常銅尤爲不足, 而銅店只有安邊一處. 他邑數處, 亦有銅脈云, 請開礦採用. 詢于大臣, 致仁曰, 見在之銅, 不爲取用, 欲開新礦, 未知其可也. 開礦有弊, 不可輕議矣. 從之.”

우지는 주장을 『북학의』에서 펼쳤으며 이규경은 「오주서종박물고변(五洲書種博物考辨)」에서 구리를 채굴하고, 제조하는 방법을 상세히 소개한 바 있다. 유득공이 서양금이라는 악기를 서술하며 구리를 채굴하는 과정을 심도 있게 서술한 것은 이러한 북학파의 관심을 반영한 것으로도 이해할 수 있다. 이는 황동을 제련하는 과정에 대한 서술에서도 확인된다.

萬冶風生	만 번 담금질하고 풀무질하니
鐵蛾揚翔	쇠가루 휘날리고
和鉛投錫	납과 합치고 주석을 섞으니
變赤爲黃	붉은 색이 황색으로 변하는구나
窾牽抽絲	가느다랗게 실을 뽑아
柔韌溫剛	질기고 강한 것을 부드럽게 하고는
桐天栗地	오동나무를 하늘로 삼고 밤나무를 땅으로 삼아
瑟然高張	쟁그랑 줄을 탄탄하게 거네(25~32)

25~38구에서 유득공은 거문고를 제작하는 과정을 치밀하게 서술하였다. 대장장이가 구리를 제련하고 납과 주석을 섞어 구리현을 뽑아내는 장면을 비롯하여 거문고를 제작하는 과정을 하나하나 보여주고 있다. 인용한 부분 이후에는 서양금에서 울려 퍼지는 소리, 서양금을 구성하는 휘(徽)와 철족(鐵絃)의 모습도 함께 서술하면서 서양금의 형상을 구체적으로 묘사하였다.(前豐後殺 曼宮促商 劃交疏之分楔兮 森鐵牙之林立 闕幽越之宵墨兮 飛玉蠅之帖帖) 전고를 대거 인용하면서 다소 피상적으로 구리에 대해 서술한 앞부분에 비해, 서양금의 실제 제작 과정과 악기의 형상을 보다 사실적으로 묘사하고 있는 부분이다.

安斐几而顧之兮	책상에 놓고 살펴보니
良有異乎御瑟	실로 거문고 연주법과 다르구나

有端肅之一士兮	단정한 한 선비가
默精究於玄律	현묘한 음률을 묵묵히 연구하여
飛遐想於縹緲兮	아스라한 곳 그리움을 부치며
獨信手而徐拂	오직 손 가는 대로 천천히 연주하네(39~44)

39~54구에서는 한 선비의 악기 연주 모습을 세밀하게 묘사하였다. 선비가 누구인지 명시하지 않았으나 홍대용일 가능성이 다분하다. 그가 서양금 해곡에 앞장서기도 하였거니와 유득공도 그의 연주를 직접 감상한 적이 있기 때문이다. 그를 ‘端肅之一士’라고 표현한 것은 서양금 연주가 유교적 예악에 어긋나지 않음을 보이기 위한 의도가 반영된 것이다. ‘飛遐想於縹緲兮’은 항주 선비와 함께음악 을 연주하고 들었던 시공간에 대한 그리움을 나타낸 것이다. 이 부에서도 서양금 연주란 항주 선비와 나누었던 우정에 대한 기억을 재생하는 행위로 표현되고 있는 것이다. 인용한 부분에 이어 갈까마귀가 흩어져 나르는 모양, 또 해오라기가 높이 날아올랐다가 내려앉는 모습으로 대나무 채로 서양금을 두드리는 모양을 우아하게 묘사하였는데, (其敲之之狀則鴉羣次於冥薄兮 聚或散而飄墨 蹇高矯而再集兮 象沙宿之鵲鷗 春潭綠而湛波兮 風柳絮之紛墜 時雙雙而疊來兮 或仙仙而單至) 연주자의 모습에 대한 세밀한 관찰을 바탕으로 한 표현이라 할 수 있다. 이어 유득공은 서양금의 음색이, 금과 사를 겸하여 현악기와 관악기를 합친 듯 팔음을 갖추었다고 평가하였다.(其爲聲也兼金絲合彈吹 迫而聽之 八音備)

마지막(55~80구)은 본격적으로 서양금 연주가 어떠한 정서를 불러일으키는지를 서술하고 있는 부분이다. 먼저 주(周)의 재상 윤길보(尹吉甫)의 아들 백기(伯奇)가 계모의 참소로 아버지에게 쫓겨나자 불렀다는 이상조(履霜操) 전고를 인용하였는데(孤臣棄子躑躅於霜野兮), 이는 불우한 충신 절사의 이미지를 연상시키기에 거문고 연주를 표현할 때 흔히 인용되는

고사이다. 이어 샘 소리와 귀뚜라미 소리 등 다양한 이미지를 동원하여 서양금 연주를 다채롭게 묘사하면서도, 처량하고도 쓸쓸한 정조를 반복하여 드러내었다.(淙淙琤琤鳴泉漸磬 蟋蟀斯螽跂跚跚 得時齊鳴 據穴潛嘆 風砧露杵 傷心歲寒) 백아(伯牙)와 호파(瓠巴)와 같은 거문고 명인들도 서양금 연주를 들으면 차마 바라보지 못하고 뜻을 잃을 것이라고 하며, 서양금 연주에 대한 극찬을 표하였다.(巴停絃而不仰 牙失志之所在) 거문고와 관련된 전고를 거듭 인용한 것은, 서양금으로도 전통적인 음악을 연주하고 그 정서도 충분히 담아낼 수 있음을 드러내기 위한 의도로 이해된다.

始如祇禋清廟	마치 공손히 종묘에서 제사지낼 적에
祝史齊明	축사가 재계하는 듯
苑木森肅	뜰의 나무는 엄숙하고
風露淒冷	바람 이슬 처량하여
簫管飄而未返兮	젓대 소리 떠돌아 돌아오지 않는데
夏特磬之孤鳴	특경이 외로이 울리네
忽若邊圉旣清	갑자기 변방이 소탕되어
師徒還凱	군대가 개선하여 돌아오는 듯
桓桓暨暨	위풍당당한
雪戟霜鎧	서슬 퍼런 창과 갑옷이여
鎗鏃之相切兮	종과 징, 방울이 서로 연주하다가
倏鏗鏘而震駭	갑자기 내려치니 우레처럼 진동하네 (69~80)

유득공은 나아가 서양금 연주에서 엄숙한 종묘제례악을 연상하였다. 특경을 언급한 것은, 서양금의 맑은 소리가 경쇠 소리와 흡사하기 때문이다. 이 부분의 서술은 서양금으로 심지어 아악까지 연주할 수 있는 가능성을 던지시 말한 것으로 유득공에게 서양금이라는 외래 악기에 대한 경계나 이질감이 없음을 확인할 수 있다. 그러다가 갑자기 곡조가 변하여, 서양금 연주가 격렬해지는 것을 묘사하였는데 이를 개선하여 돌아오는 군대의 모

습에 비유하였다. 마지막에는 크게 치는 소리가 진동하면서 연주가 격정적으로 마무리된다. 음악 연주에서 군대의 모습을 연상하는 것은 백거이(白居易)의 「비파행(琵琶行)」과 「오현탄(五絃彈)」에 전례가 있으며¹⁸⁾ 이후 인용할 남공철의 작품에서도 확인되는데, 유득공의 「동현금부」는 변방을 지켜낸 위풍당당한 군대의 모습으로 형용한다는 점이 특징적이다.

이상의 「동현금부」는 서양금의 제재로 삼아, 악기의 재료에서부터 제작 과정, 음악 연주에 이르기까지 치밀하게 묘사하면서, 서양의 악기를 향유하는 북학과 문인그룹의 아취를 합리화한 작품이라 하겠다. 그는 이 부에서 구리라는 광물, 그리고 서양금이라는 새로운 악기에 대한 학자적 관심을 피력하는 한편, 악기의 소리를 세밀하게 형상화함으로써 미적 쾌감을 표현하고 서양금이 전통적인 거문고와 거리가 멀지 않음을 밝혔다. 흥미로운 것은 이 악기가 ‘서양에서 유래된 것임’을 부에서 의도적으로 배제하고 있다는 것인데, 이 사실은 결어에서 환기된다.

객이 말하기를,

“이 동현금이 쇠를 현으로 하여 두드리는 것으로 타는 것을 대신한다는 것은 이미 들었습니다. 서양 만 리 밖에서 오랑캐의 기이한 금(琴)이 만월(蠻越) 땅을 지나 중국 땅을 건너왔는데 동쪽 중화의 바른 음(正音)을 연주하는 것은 어찌서입니까.”

하여, 유자(柳子)가 답하였다.

“그렇지 않습니다. 사방 오랑캐의 음악은 선왕도 폐하지 않았으므로 주나라 악관 대서(大胥)는 남이(南夷)의 음악을 연주하였고, 강적(羌笛)은 한나라 때 슬피 연주되었지요. 소리(聲)는 함께하는 것이고, 악기(器)는 다른 바입니다. 소

18) 백거이(白居易)의 「비파행(琵琶行)」에 “철기가 돌진함에 칼과 창 울리는 듯하네.[鐵騎突出刀鎗鳴]”하였고 「오현탄(五絃彈)」 시에 “쇠로 산호 치듯 하는 한두 곡이요, 얼음을 옥쟁반에 쏘듯 하는 천만 소리라다.[鐵擊珊瑚一兩曲 冰寫玉盤千萬聲]”라고 하였다.

리와 악기는 서로 어울려 연주되니, 음악에는 다른 이치가 없습니다. 만약 오랑캐의 음악이 악관 기(夔)나 사을(師乙)의 뜻과 다르다고 여겨 무시하고 내친다면, 이는 불경이 별도로 유행하나 신독국(인도)의 글씨이고, 완안희윤(完顏希尹)이 문자를 만들었지만 숙신(肅愼 만주족)의 기록라는 이유로 끝내 한문으로 번역될 수 없다고 하는 것이나 마찬가지일 것입니다.”¹⁹⁾

결어에서 유득공은 객과의 대화를 가설하여 서양금에 대한 자신의 생각을 드러내었다. 객의 질문은 화이론에 근거한 것으로, 오랑캐의 악기로 중화의 음악을 연주하는 것에 대해 문제를 제기한 것인데, 이는 당시 서양금에 대한 사대부들의 일반적인 반응을 대변한 것이라 하겠다. 서양금이 수용 당시부터 이미 논란의 여지가 상당하였음을 짐작하게 한다. 유득공은 주나라와 한나라의 사례를 인용하며 이적의 음악도 무조건 배척할 것이 아니라 수용 가능한 것임을 답하였다. “소리는 같으나 악기가 다를 뿐(同聲異器)”이라는 논의에서 상대주의적인 시각으로 서양 문물을 수용하고자 하는 그의 태도를 엿볼 수 있다.

이러한 음악론은 유득공뿐 아니라, 박제가에 대한 기록에서도 확인된다. 「구라철사금자보(歐邏鐵絲琴字譜)」에서 이규경은 박제가와 중국 문인 당락우(唐樂宇)가 나눈 문답을 기록하였다. 여기서 박제가는 서양의 철사금과 천주당의 파이프오르간 음악은 우리나라 음으로 옮기면 통하는데, 이는 천지간에 일정한 원성(元聲)이 있기 때문이라 주장한다. 이에 대해 당락우는 원성은 일정하지만 사람마다 나오는 음(音) 동일하지 않다고 답하였는데, 박제가는 거듭해서 만국의 음은 동일한 것이 아니냐며 반문²⁰⁾하였고, 이에

19) “客曰，惟斯琴之，以金爲絃，敲而代彈則既聞之矣。夫以西洋萬里之外，遐夷奇琴，涉蠻越跨燕雲，操之以東華之正音則奈何？柳子曰，否否。四夷之樂，先王所不廢，故周序鼓南而羌笛悲於漢代。夫聲所同也，器所異也。聲器相濫，樂無二致。若以兜離之音，異乎夔乙之義，夷而鄙之，夏而棄之，則是貝多傍行，身毒之字，谷神所翊，肅愼之識，終不可翻以蒼史也歟。”

당락우는 동일하지 않으며 심지어 지역마다 같지 않았다고 답하였다. ‘성(聲)’은 드러난 소리(發聲)로서 자연 상태에서 들을 수 있는 소리를 포괄하며, ‘음(音)’은 인간이 의미를 부여하여 체계화한 음조(音調)라는 「악기(樂記)」의 관점²¹⁾을 참조할 때, 성은 보편적이고 음은 개별적이라는 당락우의 답변은 유가적 음악관을 반영한 논의라 할 수 있다. 이에 반해 성뿐 아니라 음의 보편성에까지 고려하고 있는 박제가의 논의는, 이국의 음악, 나아가 문물에 대해 적극적으로 수용하려는 시좌를 내포하는 것이라 하겠다.

이규경은 이러한 박제가와 당락우의 대화를 인용한 다음, 아래와 같이 자신의 생각을 덧붙였다.

이 금(서양금)은 악은 아니지만, 성조가 맑고 유장하여 감상할 만하다. 대체로 악은 소리(聲)의 아(雅)와 속(俗)을 가지고 사(邪)와 정(正)을 판단할 수 있는데, 이 금은 비록 오랑캐의 다른 음이라 해도, 악에 입히면 또한 사람과 신이 어울리게 할 수 있다. 참으로 악기에 메어 있는 것은 아니니 이는 곧 순욱(荀勗)이 소방울을 듣고 음악에 조화시킨 뜻이라 하겠다.²²⁾

이 글에서 이규경은 “원성은 동일하다”는 전제하에 다양한 음을 포용할 수 있는 가능성을 제시하였다. 「악기(樂記)」에 따르면 음이라는 것은 사람의 마음에서 발현되는 것으로 정치와 긴밀한 관련을 가지고 있다. 따라서

20) 「第九典攷」 “朴楚亭齊家，戊戌正宗朝入燕與唐鴛港樂宇論樂。楚亭問，如西洋鐵絲琴及天主堂橐籥律之屬，以我音翻之亦通，是必有天地間元聲之一定者。答，元聲自有一定，而以人聲出之，則不一定矣。人之聲出於臟腑不一，靈樞素問已詳言之。問。萬國之音合於一，何也。答，不一，即中國之音亦不一，如歸川中人呼龜浙中人呼居。問。然則天下之樂不一耶？答。豈獨天下哉。人各不同也。”

21) 박소정, 「노자 철학의 음·聲 개념 연구-도가 악론 연구의 출발점으로서」, 『한국음악사학보』 36권, 한국음악사학회, 2006.

22) 「第九典攷」 “此琴非雅樂，聲調清越，此可賞也。大率樂以聲之雅俗，爲邪正。此琴雖曰蠻方殊音，若彼之以雅樂，則亦可以人神和諧，政不在於器也，即荀勗聽牛鐸而諧樂之義。”

망국과 난세의 음은 배척해야 한다는 것이 유교 사회에서 일반적으로 통용되었던 논리이다. 하지만 이규경은 아악에 입힌다면 원래 음이 화이(華夷), 치란(治亂)과 관련되었는지 여부는 문제가 되지 않는다고 하며, 서양금에 대해 적극적으로 수용하려는 의지를 드러내었다.

다소간의 차이는 있지만, 박제가, 이규경, 유득공의 논의는 “원성은 동일하며, 이국의 음은 수용 가능하다”라는 큰 맥락을 공유하고 있다. 북학과 사이에서 공유된 동성이기론은, 악기를 넘어 새로운 문물에 대한 적극적인 수용 태도를 반영하는 것이기에 주의 깊게 볼 부분이라고 생각한다. 이처럼 유득공의 『동헌금부』는 북학과 사이에서의 서양금 향유가 취향의 영역 안에서만 이루어진 것이 아니라, 새로운 음악, 나아가 이국의 문물에 대한 진지한 고민과 성찰을 동반하는 것이었음을 확인하게 하는 작품이다.

2) 살벌지성에 대한 경계-남공철(南公轍)의 「청철금(聽鐵琴)」

남공철은 북학파의 후배 세대로서 이들과 교류를 맺으며, 문학적으로나 학문적으로 큰 영향을 받았다. 그가 거주하였던 명례방은 박지원이 잠시 머물렀던 전의감동과 가까웠으며, 남공철의 부친인 남유용과 박지원의 장인인 이보천이 이종형제였기 때문에 일찍부터 왕래를 시작했을 것이라 추정한다.²³⁾ 이덕무에게서도 학문적으로 큰 영향을 받았는데 1804년에 상중에 이덕무의 『예기억(禮記臆)』을 열독하고 자신의 의견을 덧붙인 「독례록(讀禮錄)」을 저술하기도 하였다. 이덕무의 묘표와 문집의 서문을 써준 이도 바로 남공철이다.

남공철은 북학파를 통해 청나라의 문물과 향주 문인에 대해 깊은 관심을 가질 수 있게 되었다. 박지원의 『열하일기』, 유득공의 『기행시주』를 열독하였으며,²⁴⁾ 홍대용의 집에 보관된 반정균의 서화권을 보고 시를 짓는가

23) 안순태, 『남공철 산문 연구』, 월인, 2015.

24) 『金陵集』 권2에는 「惠甫自熱河還 投示紀行詩註 題後」이 실려 있다. 『金陵集』

하면, 1790년 무렵에는 유득공을 통해 엄성과 반정균의 시권을 얻어 보고 자신의 감상을 자세하게 서술하기도 하였다. 1807년 연행에서 조강(曹江), 이임송(李林松)과 진희조(陳希祖) 등 청대 문인의 글을 얻어 자신의 문집에 엮은 것도, 연행 이전부터 북학과를 통해 청대 문인과의 교류에 대한 깊은 갈망이 형성되었기 때문으로 이해할 수 있다.

이러한 교류망을 참조하면 남공철이 북학과 문인들과 마찬가지로 서양금을 긍정적으로 수용했을 것은 당연하다. 더구나 명청의 예술 작품 및 새로운 문물에 관심이 많았던 남공철이기에 새로운 악기에도 관심이 많았으리라 추측한다. 홍대용의 유춘오 악회가 열렸을 당시에는 남공철이 어린 나이였기에 주요 멤버로 참석하기 어려웠겠지만, 이후 북학과 선배들과 교류하며 다른 형태로나마 서양금 연회를 이어 나갔을 가능성도 생각해 볼 수 있겠다. 홍대용이 사망하기 1년 전인 1782년, 남공철은 벗 민범대의 서양금 연주를 듣고 다음과 같은 글을 썼다.

시(詩)를 배우는 사람이라면 마땅히 금(琴)을 배워야 한다. 『설문(說文)』에서 이르기를, “금은 악기이다.”라고 하였다. 시는 성정(性情)에서 발현되고 금은 마음을 바르게 하니, 악기 중에서도 금은 시와 가장 가깝다. ..(중략)...임인년(1782) 가을에 나는 군과 함께 반추루(潘秋廬)의 철금(鐵琴)을 가지고 남산(南山)을 노닐었는데, 군은 술을 많이 마시면 마실수록 더욱 끊임없이 시를 지어냈다. 날이 저물어가려 할 제 군은 태일암(太一巖) 꼭대기에 올라 동이 틀 때까지 금을 닦는데, 궁성(宮聲)과 우성(羽聲)을 함께 펼치면서 몰아치듯 금줄을 연주하니, 수심이 깊고 생각이 아득한 것은 「의란조(猗蘭操)」요 「이상조(履霜操)」였고, 음조가 높고 운(韻)이 칭아한 것은 백아(伯牙)와 종자기(鍾子期)의 음이었다. 느리면서 조화롭고 처량하면서 서글픈 것은 상수(湘水)가 떠도는 신하의 통곡과 같고, 원망 가득한 규방 여인의 시름 어린 한과 같았다. 곡이 끝나자 바

권11의 「送柳參判 義養 赴燕序」의 상당부분은 박지원의 『열하일기·반선시말』을 인용한 것이다.

람이 붙어 나뭇잎이 우수수 떨어지니, 황새와 송골매가 꺾꺾 소리 내며 구름
 낀 하늘 가에서 놀라 날아다녔다. 기쁨과 즐거움, 근심과 분노가 모두 마음으로
 부터 생겨났으되, 그 정변(正變)과 고하(高下)가 나뉘었으니 어느 것이 시이고
 어느 것이 금인지 알 수 없었다.

이윽고 군이 금을 땅에 내려놓으면서,

“나의 시와 금은 장차 청묘(淸廟)와 명당(明堂)에 오르지 못하고 끝내 수준
 낮은 하리(下里)의 노래가 되고 말겠지요.”

라고 말하고는 다시 술을 마시고 거나하게 취하여서 비분에 겨운 눈물을 흘
 리니, 이에 나는 군의 뜻을 몰래 슬퍼하였다. 2년 뒤에 군이 자신이 지은 시를
 한 집(集)으로 만들어 와서 내게 보여주기애 마침내 다시금 함께 술잔을 기울이
 며 금을 타면서 서문을 짓는다.²⁵⁾

박지원의 죽손인 박남수(朴南壽)가 민범대에게 써준 「조암시집서(阜巖
 詩集序)」에 따르면, 민범대는 남산의 남쪽 기슭에 거처하며 초가집에 고동
 서화며 거문고, 바둑판 등 온갖 기물을 가득 늘어놓고 지냈다고 한다.²⁶⁾

25) 『金陵集』 권11 「閔生詩集序」 “學詩者當學琴，說文曰琴樂器也。詩發於性情，而
 琴以正人心，故樂之中，琴與詩最相近焉。阜巖閔君範大從余學詩，其作有瑕瑜優
 劣，而如蓮花水鳥詩，其和王建宮詞諸篇，遍盛唐諸家，皆可誦也。君平生喜酒而
 有拔俗奇氣，又治琴，嘗言詩非酒無趣，非琴無韻。世或日以酒狂詩淫，而君固不
 辭也。壬寅秋，余與君携潘秋庵鐵琴，遊南山，君飲酒愈多，而作詩愈不窮。日且
 暮，君上太一巖絕頂，彈琴至曙，宮羽相宣，操絃驟作。其憂深而思遠者，猗蘭履霜
 之操也。其調高而韻清者，伯牙子期之音也。紆然而和，淒然而悲，如湘水羈臣之
 痛哭也，如閨房怨女之愁恨也。及其曲終，風吹木落，鶴鶻磔磔驚起於雲霄之間，
 權慄憂憤，皆出於心，而以辨其正變高下，不知誰爲詩而誰爲琴也。已而君投琴於
 地曰，吾之詩與琴，將不得薦之淸廟明堂，而終爲下里之唱，又取酒飲劇醉，慷慨
 泣下，余於是竊悲君之志矣。後二年，君錄其詩爲一集示余，遂復與之酌酒彈琴以
 爲序。”

26) 朴南壽, 『修偶前集』 권3 「阜巖詩集序」 “閔子君憲居終南山陽，最多溪澗花竹處，
 所居茅宇排籬者，古書畫金石篆籀之蹟，古董鼎彝琴瑟之器而已。” 민범대(閔範大
 : 1756~?)는 본관은 여흥(驪興), 자는 사구(士九)이며, 1801년 진사시에 합격하였
 으나 별다른 관력이 없다.

이 글에서 민생이 연주한 서양금을 “반정균의 첼금”이라 한 것이 눈에 띈다. 홍대용이 북경에서 가져온 서양금이 반정균의 것인지는 다른 기록에서 명시된 바는 없다. 반정균이 홍대용에게 준 서신에서도, “(홍대용이)연주한 금을 보았더니, 모양이 달랐는데, 나중에 그것이 구라과 제품임을 알았습니다.”²⁷⁾라는 구절이 나오는데, 이를 보면 홍대용이 따로 서양금을 구입한 것이지, 반정균에게서 받은 것은 아닌 듯하다. 사실이 어떻든 간에, 남공철의 기록에서도 서양금-향주 문인(반정균)으로 이어지는 맥락이 뚜렷이 드러난다고 하겠다.

이 글에서 남공철 역시 서양금을 금(琴)의 일종으로 정의하고 있다. 『백호통의(白虎通義)』에 “금에는 막는다[禁]는 뜻이 들어있으니, 즉 샷된 것을 막아서 사람의 마음을 바르게 함을 말한다.”라고 한 말을 인용하며, 이러한 효능에 있어서는 서양금과 금이 다르지 않다고 보았다. 앞서 북학파가 묘사한 서양금 연주와 마찬가지로 민범대가 서양금으로 연주하는 곡조를 「의란조(猗蘭操)」 「이상조(履霜操)」, 그리고 백아의 음악에 비하면서 전통적으로 거문고로 연주되는 음악에서 벗어나지 않으며 불우, 비분강개라는 정서를 공통적으로 향하고 있음을 밝혔다. 남공철과 민범대 모두 고동서화에 대한 특별한 취미를 가진 인물들이기에 서양금이라는 새로운 기물에 대해 호기심을 가지며 긍정적으로 수용할 수 있었던 것으로 보인다.

하지만 서양금에 대한 남공철의 호감은 일관되게 유지되지는 않는다. 그의 어조가 달라지는 것은 「청첼금」에서 확인된다. 『금릉집』이 창작 연대순으로 편찬된 것임을 고려할 때, 해당 작품은 1788~1790년쯤 창작된 것으로 보인다.²⁸⁾ 「청첼금」의 앞부분에 수록된 시가 「무관 및 박차수^계와

27) 반정균, 『中士奇洪大容手札』 4. 「湛軒大兄先生書」 “前者見足下所彈琴，形製不知，後知爲歐邏巴製”，김명호(2020), 앞의 책, 744쪽 재인용.

28) 앞부분에 수록된 「訪懋官」는 “작년에 이별하며 눈물로 수건 적실 뻔 했는데(經年離別欲沾巾)”라는 시구를 보아 이덕무가 적성현감에서 돌아온 1788년 작으로, 뒷부분에 수록된 「元履以其夫人知縣公花甲日 具茗饌爲壽 乞余爲詩」는 1790년에 작

모여서 밤에 북쪽 객관에서 잔치를 하고 겸하여 해남으로 가는 이 사군을 전송하다(集懋官朴次修齊家夜讌北館兼送海南李使君), 「이덕무를 방문하다(訪懋官)」이기에, 이 작품은 북학과와 한창 교류하던 시기에 창작된 것이라 짐작한다. 즉, 「칭철금」은 북학과들이 공유하는 서양금에 대한 깊이 있는 이해를 전제로 지어진 작품이라 하겠다. 또 직접 박제가, 이덕무가 함께하는 연회 자리에 참석하며 이들과 함께 서양금 연주에 대한 감상을 공유한 경험을 반영한 작품일 가능성도 배제할 수 없다.

銀漢耿耿霜稜稜	은하수 반짝이고 서리는 매서운데
西樓月色明如練	서루의 달빛은 흰 비단처럼 맑네
江干一叩銅線絃	강가에서 한번 구리줄 현을 두드리니
萬籟颼颼菰葉戰	스산한 바람 소리에 줄풀이 떠는구나
於庖庖犧忽焉歿	아 포회는 홀연 세상을 떴고
尼父文王懷不見	공자와 문왕은 그리워하나 만나지 못하네
此琴初傳利瑪竇	이 철금 처음으로 전한 이마두는
來自西洋萬里國	서양 만 리 먼 나라에서 왔다지
宮商太清羽徵激	궁음과 상음 매우 맑고 우음과 치음 격렬하니
振如鳴金如戛玉	쇠를 울리는 듯 옥을 치는 듯 진동하네
花底鶯語泉聲咽	앵무새 조잘거리는 꽃 밑에선 샘 소리 흐느끼고
谷裏猿嘯木葉落	원숭이 울부짖는 골 속에선 낙엽이 지네
刀鎗突迸鐵騎馳	칼과 창이 돌연 튀어나오고 철갑 기병 달려나가고
百萬金鈴碎玉盤	백만 개의 금방울이 옥쟁반에 부서지네
餘音轉作殺伐聲	여음이 바뀌어 살벌한 소리가 되니
曲終歎息淚闌干	곡이 끝나자 탄식에 눈물이 줄줄 흐르네
卽今中國混夷狄	지금은 중국이 이적과 섞여
腥羶滿目禮樂崩	누린내 나는 만주족 눈에 가득하고 예악이 무너졌으니

로 추정한다.

師襄舊譜邈不傳	사양의 옛 악보는 아득해져 전하지 않고
羯鼓蘆笳哀弗勝	갈고와 갈대 피리에 슬픔을 이길 수 없네
西方主殺金屬刑	서방은 살생을 주관하고 금은 형벌을 담당하니
陽消陰長驗至理	양은 사라지고 음이 자라나는 지극한 이치를 징험하는 구나
聖人制作何偉哉	성인의 제작 어찌 그리도 위대하였던가
大音洋洋四海治	대음이 양양하여 사해가 다스러졌도다
琴兮琴兮關盛衰	금이여 금이여 성쇠와 관계되나니
緩絃促柱隨正變	줄 느슨히 하고 기러기발 촘촘히 하는 것은 정변에 따 르는 것
已矣西周觀雅樂	그만이로구나 서주의 아악을 보는 것도
煩君停彈重罷宴	그대여 타는 것을 멈추고 연회도 그쳐주길

「첼금 소리를 듣다 聽鐵琴」

남공철은 이 시에서 첼금, 즉 서양금이 연주되는 현장을 집중하여 묘사하였다. 거문고를 만들었다고 전해지는 포희도 세상을 떠났고 문왕의 곡조를 재현한 공자의 연주도 다시 만나지 못한다는 표현을 통해, 앞서 「민생시집서」의 서술과는 달리 ‘첼금’이 ‘금’과는 별개의 악기임을 단언하였다. 주목할 점은 이 시에서 남공철이 반정균이 아닌 이마두, 즉 마테오리차와 서양금의 연관성을 환기시키고 있다는 것이다. 서양금이 마테오리차에 의해 중국으로 유입되었다는 것은 박지원의 『열하일기』 「망양록」에서부터 언급되는 사실이다. 그럼에도 앞서 살펴보았듯이 이전 북학과 문인들의 한시나 부에 서는 이러한 사실을 중요하게 언급한 바 없는데, 남공철은 이 사실을 자신의 시 안에서 적시하며 ‘서양의 기물로서 첼금의 정체성을 뚜렷하게 드러내었다. 여기서 서양금의 소리는 흐느낌, 울부짖음으로 묘사되다가, 「동현금부」와 마찬가지로 곡조가 격렬해지는 장면으로 마무리된다. 변방을 진압하고 돌아오는 위풍당당한 개선군의 모습으로 비유한 유득공과 달리, 남공철은

적군의 “살벌한 소리”로 서양금의 격렬한 곡조를 묘사하였다. 살벌지성은 『논어』에 공자가 자로의 비파소리에 북방의 살벌한 소리가 담겨 있다고 한 데서 나온 말로, 오랑캐의 음악을 곧 의미한다.

남공철은 서양금을 곧 이적이 지배하여 예악이 무너진 청나라와 동일한 다음, ‘西’가 살생을 ‘金’이 형벌의 의미를 지님을 지적하였다. 앞서 「민생시집서」에서 서양금 연주가 표현하고 있는 비분강개, 불우의 정서에 대해 깊이 공감했던 것과는 달리, 「청철금」에서 남공철은 화이론적 관점을 견지하며 스산하고 살벌한 서양금의 곡조를 곧 쇠세의 음악이자 중화 문명에 대한 위협으로 빗대고 있다. 이에 서양금 연주를 중단할 것을 요구하며, 결코 아악과 공존할 수 없는 음악이라고 시를 마무리하였다.

「민생시집서」에서 「청철금」으로의 변화를 어떻게 이해해야 할까. 기존 연구에서 언급한 것처럼 1780년 중반 천주교 서양 학문에 대한 경계가 고조되면서 서양금에 대한 인식에 영향을 미친 것으로 볼 수 있다.²⁹⁾ 이외에도 남공철의 공적 자아가 확장된 데서도 그 연유를 찾아야 할 것이다. 남공철은 정조의 스승이었던 남유용의 아들이란 이유로 젊은 시절부터 정조와 문인들로부터 기대를 받고 있었다. 1783년 정조의 명으로 남유용의 문집이 간행되며 아들 남공철에 대한 관심과 기대가 고조되었으며 1784년에는 음직으로 익위사 세마가 되었다. 이에 고동서화나 패관소품, 서양금에 심취하던 자신에 대해 스스로 단속하는 과정을 거쳤을 것이라 생각된다. 서양금에 대한 남공철의 인식 변화는 그의 문예에 나타난 변화와도 맞물려 나타난다. 젊은 시절 남공철은 명말청초 소품취가 강한 문장을 선호하였으나, 정조의 문체반정에 동참하며, 이후에는 정연한 고문으로 문장을 변화시켰기 때문이다. 이와 함께 고려해야 하는 부분은 이 시기가 바로 남공철이 장악원 주부(1789년)를 잠시 역임하던 때라는 것이다. 1780년~1791년은

29) 노대환(2022), 앞의 논문.

정조가 악학부흥의 기초를 마련하기 위해 여러 악서 편찬에 힘을 기울이는 시기였다.³⁰⁾ 정조는 중화계승, 아악의 부활이라는 논리하에 촉급한 음악에 대해 거듭 경계하였는데, 남공철 역시 이 논리를 수용하며 서양금에 대한 부정적 인식을 피력했던 것으로 보인다.

남공철은 정악을 회복해야 한다는 당위성을 「금부」와 「악기부」로도 거듭해서 논하였다. 두 작품은 모두 『금릉집』 권1에 수록되어 있는데 창작 시기는 특정할 수 없으나, 부가 주로 젊은 시절 문장을 학습하는 시기에 창작되는 점, 「정철금」의 표현이나 논의가 상당히 겹치는 부분이 많다는 점을 고려할 때, 남공철이 장악원 주부로 있던 시기에 음악에 대한 관심이 고조되면서 관련 작품을 연이어 창작했을 것으로 추측한다. 아울러 17세기 후반 이후에 부(賦)가 즐겨 창작되지 않고,³¹⁾ 악기를 다룬 영물부도 현재 많이 남아있지 않은데, 친밀한 교유관계를 가졌던 문인들이 비슷한 소재의 부를 창작한 것도 주목할 만한 일이다. 즉, 「금부」, 「악기부」가 유득공의 「동현금부」를 의식하고 지어졌을 가능성을 생각해 볼 수 있다.

「금부」는 70구의 본문과 곁어로 구성된 작품으로, 서양금을 대상으로 한 것은 아니지만 음악에 대한 남공철의 생각을 엿볼 수 있는 작품이다. 거문고가 하늘과 땅을 본받고, 오행을 어우러지게 하며 육률을 조화롭게 한 고귀한 악기임을 밝히면서 시작하여, 거문고란 연주자의 마음에 따라 다른 곡조로 연주되며, 이것이 청자에게 영향을 미칠 수 있음을 말하였다. 다음으로 순임금의 오현금부터 해서 사마상여의 녹기금(綠綺琴)까지 옛 고사를 나열하며, 거문고 연주와 이에 감발하는 사람들의 마음을 표현하였다. 이어 지금 음악을 감상하는 자리로 돌아와 거문고 연주를 묘사하는데, 거문고 곡조가 마치 순임금의 음악과 같다가 변우(變羽)와 변치(變徵)³²⁾

30) 송지원(1999), 앞의 논문, 124쪽.

31) 김진경, 「韓國 辭賦의 史的 展開에 관한 研究」, 고려대학교 박사논문, 2004.

32) 각각 우음과 치음보다 반음씩 낮은 음을 말한다.

로 음이 바뀌면서 스산하면서도 촉급한 곡조가 울려 퍼지자, 그 연주를 차마 들을 수 없다는 한탄으로 마무리하였다. 「청철금」에서와 마찬가지로 기병, 옥쟁반에 쏟아지는 구슬 등의 비유로 그 변주를 묘사하였다.

의양자는 서글피 옷깃을 여미고 탄식하였다. “거문고 연주가 실로 듣는 자에게 미치는 영향이 어떠한가. 옛날 심오한 곡조를 들을 때면 어찌면 그리도 내 마음이 즐겁더니, 지금 새로운 노래 들음에 어찌면 그리도 내 마음이 슬픈가. 옛날 공자 또한 소호(韶護)를 올리고 정(鄭)나라 노래를 추방할 것을 말씀하셨는데, 당시의 음악이 정비되지 않은 것을 슬퍼하고 옛 도를 밝히기 어려운 것을 탄식하신 것이다. 누가 속된 곡조를 돌려 아악(雅樂)을 일으켜 주공(周公)과 공자의 제작을 이을 수 있으리?”³³⁾

남공철은 결어에서 거문고 연주가 청자의 성정에 영향을 미칠 수 있음을 강조하였다. 공자의 전고를 인용하여 사된 음악을 추방해야 한다는 당위성을 강조하였다. 이는 악풍을 바른 데로 돌리고자 하였던 정조의 음악 정책과 상통하는 것이기도 하다. 정조는 여러 차례 음악과 관련한 하교를 내리며, 당시 음악의 현실이 정위지음(鄭衛之音)으로 나아가고 있으며, 유가의 음악에서 추구하는 조화로운 음악과는 거리가 멀다는 것을 지적하였다. 특히 번잡하고 촉급해지는 것은 악의 고아한 모습을 상실한 것이자, 치세지음이 아닌 것으로 파악하였다.³⁴⁾ 남공철의 「금부」는 이러한 정조의 뜻을 이어, 아악 회복의 당위성을 천명한 작품이라 하겠다.

「악기부」(총 58구)에서도 이러한 논법이 반복해서 확인되는데, 현재 음악이 처한 위기 상황이 보다 뚜렷하게 드러난다. 이 작품에서 남공철은 거

33) “宜陽子愀然斂衽而嘆曰，琴信乎在聽之何如也，昔聽希曲，何余心之樂也，今聽新詞，何余心之悲也，昔孔聖亦云其進韶護而放鄭聲，哀今時之不修，慨古道之難明，夫孰能回俗調而挽雅樂，以繼周孔之制作。”

34) 송지원(1999), 앞의 논문, 35~39쪽.

문고뿐 아니라 통소, 징, 생황, 피리 종경 등 다양한 악기가 원래 성인이 음양오행과 천지만물을 궁구하여 제작한 것임을 서술하고, 이들 악기를 연주하는 것은 바로 태평성대를 수식하는 것임을 밝혔다. 끝으로 아악을 부흥시켜야 하는 이유에 대하여 다음과 같이 덧붙였다.

矧中國之一亂	더구나 중국이 한번 혼란해지니
吾已矣夫大樂	이제 대악도 그만이로구나
然周禮之尙在	그러나 주례가 아직 남아 있어
猶可觀乎魯國	노나라에서 살필 수 있네
吾王聖而垂拱	우리 임금 성스럽게 천하를 다스려
煥乎有其文章	찬란하게 문장 이루셨으니
合享祀於清廟	종묘에 함께 제사 올리고
會朝覲於明堂	명당에서 모여 알현하네
尙庶幾乎制作	아마도 제작을 완성하여
俾復觀夫雅樂	다시 아악을 보게 되리라
原興樂則有道	본디 음악을 부흥시키는 것에는 도가 있으니
冀益修於厥德	더욱 그 덕을 닦으시기를

대악이 끝이 났다는 표현은 『논어(論語)』 「자한(子罕)」에 “봉황이 오지 않으며, 황하에서 하도(河圖)가 나오지 않으니, 나도 끝이로구나.[鳳鳥不至, 河不出圖, 吾已矣夫.]”라고 공자가 탄식한 말을 변용하여 쓴 것이다. 주례를 노나라에서 볼 수 있다는 것은 곧 청나라에서는 아악이 사라졌으나, 조선에서 다시 부흥시킬 수 있는 가능성을 제시한 것이다. 이어 정조의 문예 정책에 호응하며 아악의 부흥은 임금의 수덕에 따라 성취 여부가 결정된다고 당부하면서 마무리하고 있다. ‘음(音)’은 사람의 마음에서 생겨나고, ‘악’은 윤리에 통하는 것이기 때문에 군자만이 악을 알 수 있으며, 악은 덕이 발현된 것이라고 한³⁵⁾ 전통적인 예악의 논리를 반영한 것이다.

이상에서 살펴보았듯, 「금부」, 「악기부」는 정조의 악학부흥책을 문학으로 형상화한 작품이다. 이들 작품을 참조할 때 「청철금」에 나타난 서양금에 대한 부정적 인식은 악풍을 바른 데로 회복하고자 하는 의지와 맞물려 발현된 것이라 할 수 있다. 유득공의 작품을 의식하고 지었을 것을 가정해 본다면, 이들 작품은 서양금을 고급 취미로 향유하는 데서 나아가 동성이기론을 펼치며 서양금으로 아악을 연주하는 것까지 가능하다고 생각했던 북학과 문인들에 대한 경고 어린 답변으로도 이해할 수 있다. 남공철에 따르면 악기란 단순히 음악을 연주하는 도구가 아니라 성인의 뜻을 담고 있는 것이기에, 촉급한 음조를 가진 오랑캐의 악기로 아악을 연주하는 것은 예악의 근본 정신을 망각하는 것이나 다름없기 때문이다.

4. 결론

유득공은 「동현금부」에서 서양금을 구성하는 구리라는 광물, 제작 원리에 대해 세밀하게 탐구한 다음, 서양금이 여러 가지 전통 음악, 나아가 아악과 불합하지 않음을 서술하고, 마지막으로 동성이기론을 덧붙여 기존의 유교 문화 체제 내에서 서양금으로 대표되는 외래 문물을 충분히 조화롭게 수용할 수 있다는 가능성을 보여주려 하였다. 「동현금부」를 통해 북학과 사이에서의 서양금 향유가 취향의 영역 안에서만 이루어진 것이 아니라, 이국의 문물에 대한 진지한 고민과 성찰을 동반하는 것이었음을 확인할 수 있다.

35) 『禮記』 「樂記」 “凡音者, 生於人心者也, 樂者, 通倫理者也. 是故知聲而不知音者, 禽獸是也; 知音而不知樂者, 衆庶是也. 唯君子爲能知樂. 是故審聲以知音, 審音以知樂, 審樂以知政, 而治道備矣. 是故不知聲者, 不可與言音; 不知音者, 不可與言樂. 知樂則幾於禮矣. 禮樂皆得, 謂之有德. 德者, 得也.” “德者, 性之端也. 樂者, 德之華也.”

한편, 「동헌금부」와 10년~15년 간격을 두고 지어진 「청철금」, 「금부」, 「악기부」에서 남공철은 반서화적인 분위기 그리고 악풍반정 정책에 호응하며 서양금을 아악과 공존할 수 없는 오랑개의 악기라고 결론을 내렸다. 이들 작품은 조선이 중화를 계승한 나라로서 정통적인 예악을 부흥시켜야 한다는 그 나름의 논리를 문학적으로 형상화한 것이라 하겠다. 하지만 남공철 스스로도 자신의 논의를 현실에서 유지하지 못한 점을 보면³⁶⁾ 그가 내세운 화이론이나 중화계승론은 명분론에 불과하다는 인상을 준다. 아취의 추구, 살벌지성에 대한 경계 사이에서 흔들렸던 남공철의 태도는 새로운 기물에 호기심을 가졌음에도 명분론에서 벗어나지 못한 당시 사대부의 수용 태도를 반영하는 것이기도 하다.

유득공과 남공철 작품이 지어졌을 당시는 서양금이 빠르게 대중화되기 시작하던 때였다. 박지원의 『열하일기』에 따르면 1780년 이미 악사라면 다 연주할 수 있을 정도라 하였다. 유득공이 지은 「유우춘전(柳遇春傳)」에서도 서양금은 연회하는 자리에 꼭 포함이 되는 악기로 언급되며, 강이천의 「한경사」에서는 기생들이 서양금에 맞춰 노래하는 장면이 묘사되어 있다.³⁷⁾ 전악 문명신(文命新)이 만든 악보를 바탕으로 1817년에 이규경이 『구라철사금자보』를 편찬하였으며, 1828년(純祖 28) 순조비인 순원왕후

36) 이후에 남공철이 1810년 개성 유수를 지낼 적에 소풍락정을 준공한 뒤, 경력(經歷) 및 여러 장좌(將佐)와 함께 정자에 올라가 술을 마시고 철금(鐵琴)을 탔다는 기록을 보았을 때, (『金陵集』 권12 「小豐樂亭記」 “三月癸酉, 與經歷及諸將佐, 登亭飲酒, 鼓鐵琴而落之.”) 서양금에 대한 남공철의 비판적 인식은 강경하게 유지되지 못하였던 것으로 보인다. 이는 서양금이 이미 대중화되었기 때문이기도 하거니와, 정조 사후 아악을 부흥해야 한다는 논의가 더 이상 실질적인 호응을 얻지 못하고 있음을 보여주는 것이기도 하다.

37) 柳得恭 『泠齋集』 권10, 「柳遇春傳」 “社稷文廟用雅樂, 宗廟參用俗樂, 是爲梨園法部. 其在軍門曰細樂, 鼓厲凱旋擘緩要妙之音, 無所不備, 故游宴用之. 於是而有鐵之琴安之笛, 東之腰鼓卜之簪簞, 而柳遇春, 扈宮其, 俱以奚琴名”; 姜彝天, 『重菴稿』 冊1 「漢京詞」 “笙管十三韻本清, 西洋槩製鐵絲橫, 近來解按青邱曲, 梅月嬌歌許和生.”

(純元王后) 김씨의 40세 생일을 맞아 올린 진작(進爵) 의식에 양금 2벌이 등장한 것을 보면, 서양금은 19세기 초에는 국악기인 양금으로 완전히 정착되었다 할 수 있다.

그럼에도 서양금에 대해 경계하는 발언들이 꾸준히 산견되는 것을 어떻게 이해해야 할까. 1794년 연행을 떠났던 홍양호는 “어디선가 동현금 몇 곡조 타는데 시끄러운 그 소리 들을 수 없네(何處銅絃彈數闋 繁音嘈切不堪聽)”라고 하였으며, 1801년에는 정언 윤제홍(尹濟弘)이 풍속에 대해 경계하는 상소를 올리며 “양금(洋琴)을 타고 중국의 기물을 사용하며 습성이 갈수록 어그러져 드디어 풍속을 어지럽힌다.”라고 하였다. 아울러 오행의 운영 원리를 근거로 서양금을 문명의 위협으로 바로 보는 관점도 김영(金泳)과 효명세자에게서 거듭 확인된다.³⁸⁾ 19세기 이후 양금은 국악화되었지만 애초에 유득공이 서양금을 통해 보여주었던 이문화에 대해 진지한 성찰이 크게 확산되지 못했던 것은, 아악을 회복해야 한다는 당위와 서학에 대한 경계가 명분으로나마 강력하게 작용되었기 때문으로 이해된다.

유득공과 남공철의 작품은, 서양금 수용 직후 서양금이라는 악기가 가지는 함의를 심도 있게 풀어내면서 문학의 장 안에서 서양의 기물을 어떻게 이해할 것인지 진지한 담론을 앞서 형성하고 있다는 점에서 그 의의가 있다. 유득공과 남공철 작품이 보여주는 차이는, 단순한 개인적 성향을 반영한 것을 넘어 외래문화에 직면한 조선 문인들의 두 가지 상반된 태도를 예고해주는 것이기에 흥미롭게 다가온다.

38) 劉在建, 『理鄉見聞錄』, “歲庚申 見洋琴盛行於國中 言於海石金相國曰 此殺伐之聲也 東方屬木 而金聲方盛 金實克木 其將有邪盪之變起於肘腋之下乎 翌年辛酉 耶蘇獄起 坐死者甚重 株連不拔 至今爲憂”. 孝明世子, 『敬軒集』 권8, 介石室筆談, “鐵琴極焦殺 不宜君子之邦 世俗漸喜聽此 此琴之出 古樂漸無 以極西方之音 彈日出之國 金克木之理 其合哉” 이외 서양금 비판은 노대환(2022), 앞의 논문, 476쪽 참조.

참고문헌

姜彝天, 『重菴稿』
 金舜協, 『燕行錄』
 南公轍, 『金陵集』
 朴齊家, 『貞菴閣』
 朴趾源, 『熱河日記』
 成大中, 『青城集』
 朴南壽, 『修偶前集』
 魚用賓, 『弄丸堂集』
 柳得恭, 『泠齋集』
 李圭景, 『歐邏鐵絲琴字譜』
 李憲默, 『安溪遺稿』
 鄭宗魯, 『立齋集』
 洪大容, 『湛軒書』
 孝明世子, 『敬軒集』

강명관, 『조선에 온 서양 물건』, 휴머니스트, 2015, 1~347쪽.
 김명호, 『홍대용과 향주의 세 선비』, 돌베개, 2020, 1~860쪽.
 김진경, 『韓國 辭賦의 史的 展開에 관한 研究』, 고려대학교 박사논문, 2004, 1~152쪽.
 노대환, 「18~19세기 중반 서양물품의 조선 유입과 洋物禁斷論」, 『한국학연구』 66, 인하대학교 한국학연구소, 2022, 463~494쪽.
 박소정, 「노자 철학의 흡·罄 개념 연구-도가 악론 연구의 출발점으로서」, 『한국음악사학회』 36권, 한국음악사학회, 2006, 159~192쪽.
 송지원, 「朝鮮 中華主義의 음악적 실현과 淸 文物 수용의 의의」, 『국악원논문집』 11, 국립국악원, 1999, 231~250쪽.
 문석운, 박희병 외, 『담헌 홍대용 연구』, 사람의 무늬, 2012, 1~410쪽.
 안선희, 「양금의 기원과 유입에 관한 연구」, 『국악과교육』 27, 한국국악교육학회, 2009, 185~210쪽.
 안순태, 『남공철 산문 연구』, 월인, 2015, 1~377쪽.

ABSTRACT

The Acceptance of Dulcimer and Its Literary Representation in the Late Joseon Dynasty

Ha, Ji-young

This paper examines the reception and literary embodiment of the dulcimer, focusing on Yu Deuk-gong's "Donghyeongeumbu" (銅絃琴賦) and Nam Gong-cheol's "Cheongcheolgeum" (聽鐵琴), "Geumbu" (琴賦), "Akgibu" (樂器賦). The significance of Yu Deuk-gong and Nam Gong-cheol's works lies in their in-depth exploration of the implications of the dulcimer and the formation of a serious discourse on the understanding of Western artefacts.

"Donghyeongeumbu" demonstrates that the dulcimer can sufficiently harmonise with traditional music, based on the relativistic perspective of Dongseongigiron (同聲異器論). It is noteworthy that almost half of the main text is devoted to describing the process of mining and processing copper to make the dulcimer. This shows the author's interest not only in the enjoyment of the dulcimer as a refined taste, but also in the technology of creating new artefacts.

On the other hand, Nam Gong-cheol initially consumed the dulcimer in the realm of elegance, but concluded that it was a barbaric instrument that could not coexist with classical music, responding to the anti-Western atmosphere and the policy of correcting musical styles. "Cheongcheolgeum", "Geumbu" and "Akgibu" are works that literally embody his logic that the nation, as the inheritor of Chinese civilisation, should revive traditional rituals and music.

After the nineteenth century, the dulcimer was nationalised, but enjoyed only as a musical instrument, and the serious reflection on intercultural understanding initially shown by Yu Deuk-gong did not spread further. This can be explained by the strong imperative to restore classical music. The variations in the portrayal of the dulcimer from Yu

Deuk-gong to Nam Gong-cheol reflect the changing attitudes of Joseon scholars towards foreign cultures.

Key Words Dulcimer, Western Learning, Yu Deuk-gong, Nam Gong-cheol, Cheol Geum, Yanggeum

논문투고일: 2024.07.21.

심사완료일: 2024.08.05.

게재확정일: 2024.08.08.

