

金 呂 珠 教授指導
博士學位 請求論文

員 嶠 李 匡 師 書 藝 論 研 究

2006년

誠 信 女 子 大 學 校 大 學 院
漢 文 學 科
李 鎮 仙

員嶠 李匡師 書藝論 研究

金 呂 珠 教授指導

이 論文을 博士學位 論文으로 提出함

2006년 5월

誠 信 女 子 大 學 校 大 學 院

漢 文 學 科

李 鎮 仙

認 准 書

李鎮仙의 博士學位論文으로 認准함

審査委員長 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

誠信女子大學校 大學院

論文概要

員嶠 李匡師(1705- 1777)는 江華學派의 대표적 사상가이며 문인으로서 역사·문자학·음운학·그림 등에도 깊은 관심을 갖고 있었으나 우리에게 원교하면 역시 조선조 후기 사대가의 한사람으로 꼽히는 서예가로서 더 알려져 있다. 李奎象의 「并世才彦錄」에 의하면 원교는 생존 당시 대중적 인기를 한 몸에 받는 서예가로 그 명성을 다하였으며, 그의 서풍이 당대와 그 후대에 까지 크게 영향을 미쳤다고 한다. 그러나 후배인 秋史 金正喜에 의해 혹독한 평을 받게 되고, 그 여파는 지금 까지도 원교가 진정한 평가를 받지 못하게 하는 큰 원인이 되었다.

이와 같이 상반된 평가 속에서 본고의 논의는 18세기 문예부흥기에 書藝精神의 回復과 書法의 探究로서 東國眞體의 기풍이 일어났으며, 그 중심에는 원교 이광사가 있었고, 그것은 그의 글씨가 18세기라는 時代的 思考와 맞았기 때문이라는 추론으로 시작되었다. 따라서 원교의 書藝論과 書藝觀 그리고 서예에 나타난 美的 特徵을 探究하였고, 그 결과 원교의 書藝世界는 물론 18세기의 書風인 東國眞體와 원교의 書藝史的 位相도 다시 한 번 고찰할 수 있었다.

원교는 비록 家門의 慘禍로 仕宦에도 나가지 못한 채, 23년의 긴 세월을 궁벽한 귀양지에서 보내야 하는 삶을 살았지만 서예가로서는 누구보다도 최고의 조건을 갖추었던 인물이다. 시기적으로는 새로운 의식과 관념으로 ‘假’와 ‘虛’를 배격하고 ‘眞’과 ‘實’을 숭상하는 문예기풍이 진작되었던 시대에 태어났으며, 더욱이 名書家 집안의 자제로 학문적으로는 江華學을 이끈 霞谷 鄭齊斗와 당대 제일의 서예가였던 白下 尹淳을 스승으로 모심으로써 최고의 학문과 예술을 전수받을 수 있었던 것이다. 더구나 서법적 자료를 충분히 제공받을 수 있는 서화 수장가 尙古堂 金光滲를 비롯 18세기의 새로운 문예기풍을 주도적으로 이끈 槎川 李秉淵·謙齋 鄭敼등과 같은 문사들과의 神交的 관계는 서예가로서 최고의 조건을 갖추었다고 할 수 있었다.

사상적인 면에 있어서 원교는 江華學의 인간의 내면을 중시하는 實學만을 따름

으로써 일체의 虛學을 반대하며, 實心 곧 ‘專於內 實於己’로서 ‘任眞不作爲’를 강조하였고, 또한 진실된 본성의 의기를 억제하는 ‘執持檢束’을 배격하고 ‘優游活潑’을 주장함으로써 기질적으로는 ‘好奇立異’한 성향으로도 나타나고 있음을 알 수 있었다.

한편 원교가 활동하던 18세기의 문예기풍을 살펴봄으로써 동국진체가 배태될 수 있었던 문예적 배경을 살펴본 결과, 동국진체는 그동안의 논의처럼 ‘왕희지체에 대한 시대적 관심과 왕희지의 眞跡으로의 復歸’라거나 혹은 ‘조선고유의 색깔을 띤 서체풍의 글씨’로서 외재적 기법의 다름이나 서체적 특질이 있어서라고 하기보다는, 옥동 이서를 선두로 백하 윤순 그리고 원교 이광사로 이어지는 18세기의 서예가들이 전래되는 기존의 서풍의 그릇됨을 크게 인식하고, 새롭게 서예에 철학적이고 심미적인 근거를 세움으로써 서예론을 정립하여 ‘假’가 아닌 ‘眞’으로서의 개성 넘치는 참다운 글씨를 쓰고자 다양하게 시도되었던 글씨들의 총체적 명칭임을 고찰할 수 있었다. 특히 이러한 시대적 가치관 속에서 집필된 원교의 「書訣」은 그의 서예에 대한 인식과 서법 논리 그리고 미의식의 독창적 특성을 밝혀낼 수 있는 근거를 제시해주는 저서임으로 그 내용을 중심으로 원교의 서예론을 추론하고 이를 바탕으로 서예관과 서예의 미적 특징도 밝히고자 하였다.

그 결과 원교는 서예의 본질이 개인의 意氣가 자연의 理致에 부합되어 天機造化의 妙를 다하는 것에 있으며, 그렇기 때문에 무엇보다도 서예가의 의기가 우선되어야 하는 것임을 강조하고 있다. 또한 이러한 내재적 이치를 형상으로 드러나게 함으로써 자연의 모든 사물의 生命力과 力動性이 서예가 지향할 수 있는 최고의 審美的 境地임을 밝히고 있다. 그러나 이러한 서예의 이상적 경지도 筆法을 근본으로 한 結構에서 이루어진다고 정의함으로써 서법론의 중요성을 말한다. 그러나 그 기준 역시 ‘生活’ 즉 ‘살아 움직여야한다’는 것에 둬으로써 마치 살아 움직이는 모든 생물의 모습이 각각 그 모양새를 달리하는 것처럼, 글씨 또한 쓰는 이의 意氣에 따라 다르고 변화할 수 있어야 하는 것이지 일정한 짜임새로 짜 맞추듯 써서는 안 된다고 하여 개성을 강조하고 있음을 고찰할 수 있다. 그는 서체를 논함에 있어서도 五體의 의기가 서로 소통될 수 있어야 진정한 글씨에 능통한 것이라고 하여 五體一道를 주장하고 있으며, 특히 篆隸를 중시하고 있음 또한 살필 수 있었다. 이와

같이 서예가가 올바른 서법에 나아가기 위해서 먼저 眼目과 見識이 있어야 한다는 올바른 學書法을 강조한다. 그 자신 역시 30대 이후 본격적으로 고법에 나아가 漢魏衆碑는 물론 殷代의 鐘鼎에 까지 이르는 古碑帖들을 탐구를 함으로써 서법에 대한 새로운 인식과 서예 미학적 추구에 있어서 보다 선진적이며 선구적 의식을 갖출 수 있었다고 보여 진다. 이를 바탕으로 나온 것이 見識論으로서 學書論·古碑帖探究와 그 眞僞論·文房四寶論이라고 할 수 있다. 또한 그의 서예에 대한 이와 같은 眼目과 見識이 批評 基準論이 되고 있음은 물론 이러한 기준을 바탕으로 역대 서가들에 대한 비평을 하고 있음을 살필 수 있었다.

결국 서예는 서법의 本末을 바로 알아 그 단계를 바르게 실천해야지 결가지를 쫓다가 근본을 잃거나 아름다움만을 숭상하여서는 險峻勁健한 획의 眞氣를 얻지 못함으로, 오직 精密한 眼目과 專一한 功力으로 서법의 근본을 세우고, 이로써 붓의 운용의 묘를 다함으로써 心畫을 얻어 글자마다 人意氣를 발할 때 感物應通하여 天機造化의 妙를 다한 글씨를 쓸 수 있다는 것이다. 그렇기 때문에 당시 時俗의 그릇된 상식이나 학서의 방법이 아닌 오직 옛 법을 정밀하게 익히는 ‘專精古法’을 통해서만 이를 수 있다고 주장한다. 이것은 그가 書藝美의 절대 기준을 옛날에 두는 尙古主義的 書藝觀을 갖고 있다는 것이며, 여기서의 尙古란 미의 始原으로서 꾸밈지 않은 天然·天真의 바탕자리며, 純粹·淳朴하며 古拙하여 기교와는 거리가 먼 최고의 미적 가치의 기준이라는 것이다. 그렇지만 글씨의 미적 발현에 있어서는 ‘心性的 本然의 상태를 檢束’하기보다는 오히려 ‘優游活潑’ 해야 한다고 하는 그의 철학적 가치관처럼 心畫의 자유자재한 붓놀림 속에 활발한 개성을 중시하는 法古創新의 書藝觀도 살필 수 있었다.

이러한 철학적 가치관과 서예관을 그대로 ‘眞’과 ‘奇’라는 書藝의 美的 특징으로 나타나고 있는데 이것은 ‘배움이 지극한 곳에 이르러 오묘한 운용이 자신에게 있으면, 변화를 기약하지 않더라도 스스로 변화하는 것으로서 마치 자연조화가 사물에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 체제가 없다’한 것과 같다고 할 수 있다. 즉 自得된 내면의 ‘眞’의 상태가 외형적으로 꾸밈이 없이 형상화되어 드러났을 때 그것이 곧 ‘奇’라고 할 수 있으니, ‘奇’는 ‘眞’의 또 다른 표현의 眞極處라는 것이다.

이처럼 원교는 18세기 문예부흥기의 대표적 서예가로서 그 시대의 정신과 요구를 철저히 인식, 보다 선구적이고 선진적인 서예론과 서예관을 제시하며 서법의 본질을 회복하고자 하였다. 또한 그러한 인식하에 터득한 서예론을 일개인의 사유가 아닌 「書訣」이라는 서예 이론서로서 공문화시킴으로서 그 시대의 서법을 啓導하고 서예의 시대 미학을 이끌어내하고자 하였던 인물이었음을 밝힐 수 있었다. 그 결과 추사에 의해 폄하되었던 원교의 서예사적 위치를 재정립할 수 있게 되었다.

目次

論文概要

I. 緒論	1
1. 問題提起	1
2. 研究現況과 研究方法	3
II. 生涯와 師友關係	7
1. 生涯	7
2. 師友關係	26
III. 思想과 氣質的 性向	39
1. 思想	39
2. 氣質的 性向	45
IV. 18世紀의 文藝氣風과 書藝	52
1. 18世紀의 文藝氣風	52
2. 18世紀의 書藝	58
3. 員嶠 學書의 軌跡	67
V. 書藝 本質論과 審美論	72
1. 本質論	72
1) 天機造化論	74
2) 意在筆前論	77
2. 審美論	79

1) 造化無定の 生命美	80
2) 筋骨妙理의 力動美	83
VI. 筆法論과 結構論	85
1. 用筆爲主의 筆法論	85
1) 直管伸毫의 執筆論	86
2) 筋骨爲本의 用筆運畫論	89
2. 字無常體의 結構論	102
3. 五體一道와 篆隸重視論	106
VII. 書藝見識論과 批評論	112
1. 必先利器의 見識論	112
1) 學書論	112
2) 古碑帖探究와 그 眞僞論	117
3) 文房四寶論	127
2. 批評論	130
1) 批評基準論	130
2) 歷代書家에 대한 批評	132
VIII. 員嶠의 書藝觀과 美的 特徵	135
1. 員嶠의 書藝觀	135
2. 員嶠 書藝의 美的 特徵 '眞' 과 '奇'	138
IX. 結 論	143
參 考 文 獻	148
ABSTRACT	152

I. 緒 論

1. 問題 提起

본고는 18세기의 대표적 서예가인 員嶠 李匡師(1705- 1777)의 書藝論을 중심으로 그의 書藝觀과 서예의 美的 特徵 등을 考察하기 위한 論文이다.

그 동안 우리의 서예 연구는 19세기 초 소위 阮堂 바람이라고 불리 울 만큼 문화계에 큰 영향을 끼친 거목 秋史 金正喜(1786-1856)의 안목과 서예 이론을 통해 우리의 서예와 추사 이전의 선배 작가들을 평가하였고, 그가 주창한 碑學만을 교조적으로 숭상하는 기풍이 있어왔다고 해도 과언이 아니다¹⁾. 그러나 문화의 발전사에 있어 어떠한 인물도 그 이전 세대나 동시대의 문화적 교감과 영향을 받지 않고 독자적으로 한 시대의 문화의 물줄기를 연 사람은 없다고 할 수 있다. 특히 추사 김정희가 나오기 바로 이전 시대, 즉 조선후기로 분류되는 18세기는 英祖와 正祖의 치세 년간으로 조선조 어느 시기보다도 정치적 안정과 경제적 번영을 바탕으로 문화적 발전을 크게 이룩한 시기이다. 학문과 사상에서는 실학이 대두되고 문학에서는 寫實精神이 고양되며 서예에서는 東國眞體, 회화에서는 俗畫·眞景山水·文人畫風이 유행하여, 문화의 爛熟狀을 펼친다. 또한 조선 후기의 문예사조는 사실주의적 성격뿐만 아니라 중국의 영향에서 훨씬 벗어난 민족주의의 입장에서 크게 주목받는 시대로 평가되고 있다.²⁾ 그것은 전통을 벗어나 새로움의 추구라는 매우 역동적인 변화양상 속에서 문예인들 간에 지역적·당파적·신분적 유대관계를 기반으로 활동하면서도 다분히 당색·학과와 신분을 뛰어 넘는 交遊를 전개하던 시대였기 때문이다.³⁾

1) 정병삼, 「추사시대의 학문과 예술」, 『추사와 그의 시대』, 돌베개, 2002, pp.5-11.

2) 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980, p.211.

최완수 외, 『우리문화의 황금기 진경시대』, 돌베개, 1998, p.13.

유홍준, 『조선 후기 화론 연구』, 학고재, p.56.

3) 안대회, 『18세기 한시사 연구』, 소명출판사, 1999, pp.22-55.

원교 이광사는 소위 진경시대 제2기로 구분되는 영조 51년간의 재위기간 (1725-1776), 진경시대 절정기4)의 대표적 서예가로 “글씨로 한 세상을 주름잡았다5)”하고, 다른 한편에서는 “右軍의 필법에 뜻을 두어 필획이 굳세고 俗氣를 벗어남에 힘쓰니 그 뜻이 아름답다.”6)는 평가를 받으며 당당히 조선조 후기 4대가의 한사람으로 지명되었다. 그러나 바로 뒤이어 나타난 秋史 金正喜가 “세상은 모두 원교의 필명으로 울리고 빛나서 … 하나같이 그 그릇된 속으로 들어갔다”7)고 하여 조선의 글씨를 망쳐놓은 장본인으로까지 지목되고, 현대의 서예사가들에게는 “역량에 한계가 있어 필력과 품격이 그의 스승 尹淳을 따르지 못하여 變法을 주장한 것이 도리어 俗氣를 가중시키는 결과가 되고 말았다.”8)는 평까지 받고 있다. 특히 추사의 강력한 비판은 지금까지도 그에 대한 정확한 연구의 결과나 평가 없이 그대로 받아들여져 18세기의 다른 분야의 학자나 예술가들이 크게 그 업적을 인정받고 있는 것과는 달리 서예 분야에 있어서는 그 평가가 미진했다9) 해도 과언이 아니다.

물론 원교 이광사를 통해 18세기 서풍의 전체를 다 논할 수는 없지만 그는 당시를 풍미한 대표적 서예가10)였고, 동국진체의 완성자로서 평가되어지는 것11)은 그의 글씨와 書藝論이 당시의 시대적 기풍이나 미의식과 일치했다는 것이라 할 수 있다. 또한 18세기의 서풍인 동국진체에 일변을 일으키며 등장한 추사 김정희의 가장 강력한 비판의 대상이 되었다 함은 그가 18세기의 대표적 서예가로서 그의

4) 최완수는 『우리문화의 황금기 진경시대』에서 소위 진경시대라 명명된 이 시기는 삼단계의 변화를 거치면서 발전해나갔다고 정의한다. 즉 숙종46년과 경종4년의 50년간의 초창기와 영조 51년간의 재위기간을 절정기 그리고 정조 24년간은 쇠퇴기로 나누어 구분하고 있다. 원교가 서예가로서 활동한 시기는 진경시대 절정기인 제2기로 볼 수 있다. 최완수 외, 『우리문화의 황금기 진경시대』 1, 돌베개, 1998, p.13. 『우리문화의 황금기 진경시대』 2, p.44.

5) 李匡呂, 『李參奉集』, 「員嶠先生墓誌」, 世皆知員嶠書絕代.

6) 吳世昌, 『權域書畫徵』 下, 「李匡師條」, 員嶠意在於右軍之法 以蒼勁拔俗爲主 其意則高矣美矣

7) 金正喜, 『書員嶠筆訣後』 噫世皆震耀於員嶠筆名…一入其迷誤之中

8) 최완수, 「조선왕조 서예사 개론」, 『조선후기서예전』, 예술의 전당, 1990, p.197.

임장순, 「한국서예개관」, 『서예』, 중앙일보사, p.184.

9) 임장순, 앞 책, 18세기의 서예를 평가함에 있어서 “서법이 氣魄과 風韻이 저하되고 俗氣를 떨쳐버리지 못하였다 하면서 壬亂이후 英·正祖時代에 이르기까지 서법이 매우 쇠퇴하였다” 함.

10) 李奎象, 「并世才彥錄」, 書家錄의 員嶠條를 보면 원교의 글씨가 당시에 대단한 인기를 얻어 ‘書場’이 섰으며, 원교는 하루 종일 붓을 휘둘러 글씨를 썼는데 그 모습이 일대장관을 이루었다고 기록하고 있다.

11) 文貞子, 『玉洞과 員嶠의 동국진체 탐구』, 다운샘, 2001, p.15.

서풍이 당대와 그 후대에 까지 영향력이 컸었기 때문임을 알 수 있다.

원교는 명문가의 후손으로 학문과 예술에서 모두 뛰어난 인물이었음에도 滅門之禍로 이어지는 질곡의 삶으로 혹독한 생애를 보낸 인물이다.

이러한 원교에 대해 추사는 “그의 천품은 남보다 뛰어났으나 그는 재주만 있고 배움이 없었다. 그 배움 없었던 것도 또한 그의 잘못이 아니었다. 古今 法書의 좋은 善本을 볼 수 없었고 또 옳은 법을 알고 있는 大家에게 나아가 배울 수 없었으니, 다만 天品の 뛰어난 것으로써 그 드높은 傲見을 치달리어 裁量할 줄을 몰랐었는데, 이것은 近世이래에 면할 수 없는 것이었다…… 만약 善本을 볼 수 있었고 또 正道가 있는 곳에 나아가 배웠다면 그 天品으로써 어찌 여기에 局限하였을 뿐이겠는가”¹²⁾라고 하여 원교가 天品은 뛰어났으나 善本을 볼 수 있거나, 배울 수 있는 기회를 얻지 못했음을 아쉬워하고 있다.

그러나 원교는 이러한 개인적 한계성과 시대적 한계성에도 불구하고 당대를 풍미한 학자와 서예가로 우뚝섰으며, 서예이론 부재 속에서 「書訣」을 편찬하여 서법의 체계를 정리한 것은 그 나름의 의미가 크다고 할 수 있다.

본고에서는 원교의 서예론을 연구함에 있어 18세기라는 시대의 특성과 그의 사상, 그리고 천부적 재능과 기질적 성향이 어떠한 연계성을 가지면서 그의 서예가 이루어졌는지, 그리고 그것이 어떻게 동국진체의 완성이라는 시대의 미로서 대표될 수 있었는지를 살피고자 한다. 또한 가장 성공했던 작가였음에도 역으로 후대의 서가들에 의해 질타 받게 된 원교서예의 궤적을 살펴봄으로서 그에 대한 서예사적 위치를 재조명하여 현대적 평가에 새로운 방향을 제시하고자 한다.

2. 研究 現況과 研究 方法

원교 이광사는 18세기를 대표하는 서예가이다. 물론 그는 조선조의 사대부 문인

12) 金正喜, 「書員嶠筆訣後」, 其天品超異, 有其才而無其學 無其學 又非其過也 不得見古今法書善本 又不得就正大方之家 但以天品超異 騁其貢高之傲見 不知裁量 此叔季以來 所不能免也…若似得見善本 又就有道 以其天品 豈局於是而已也.

으로서 양명학의 일단으로 형성된 강화학파의 대표적인 사상가이며 문인으로서 역사·문자학·음운학·그림 등에도 깊은 관심을 갖고 있었으나 우리에게 원교하면 역시 조선조 후기 사대가의 한사람으로 꼽히는 서예가로서 더 알려져 있다. 李奎象의 『并世才彦錄』과 원교 자신이 쓴 시〈舊遊〉에 의하면 그는 소위 당시 대중적 인기를 한 몸에 받는 서예가로 그 명성을 다하였고, 그의 서풍이 당대와 그 후대에 까지 크게 영향을 미쳤음을 살필 수 있다. 그러나 후배인 추사 김정희의 혹독한 평을 받게 되고, 그 여파는 원교가 진정한 평가를 받지 못하게 되는 한 원인이 되었다. 그에 대한 이러한 찬사와 비판은 그만큼 그의 서예가 그 시대에 큰 영향력이 있었음을 의미하며, 자신의 시대에 대중적 인기를 받았다는 것은 18세기라는 시대 가치관과 미적 감각에 맞아 떨어졌기 때문이란 것을 추정해 볼 수 있다. 그렇다면 그의 사상과 서예론 그리고 그의 서예관과 서예의 미적 특징 등의 탐구를 통해 18세기의 서예미 의식과 서풍을 이해할 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고 그동안 원교 이광사의 서예에 대한 연구는 본격적인 검토대상이 되지 못했다고 할 수 있다. 다만 이완우와 김은경이 각각 「이광사 서예연구」¹³⁾라는 논문을 발표함으로써 「書訣」에 대한 논의가 이루어졌는데, 이들은 원교의 글씨가 전대부터 유행된 ‘조선적 고유색을 띤, 소위 東國眞體의 분위기 속에서 출현한 것으로 그의 글씨와 서론을 왕희지체에 대한 시대적 관심과 왕희지의 眞跡으로의 復歸라고 보았다. 정양완은 강화학파의 연구일환으로 이광사에 관한 총체적 연구의 업적을 이룩하였으며¹⁴⁾, 뒤를 이어 문정자는 동국진체를 탄생시킨 주역으로서¹⁵⁾ 원교를 연구함에 있어 사상과 문학 및 서론까지를 아우르는 예술세계 전반에 대한 조명을 시도하였다. 그러나 그 내용이 분산되어 서예론을 추론함에 있어서 모호함을 피할 수 없었다고 보여 진다.

그래서 본 논고는 원교가 과연 당시 東國眞體라는 새로운 서풍을 진작시켰는가, 그렇다면 동국진체가 당시의 시대사조와 문화적 기풍 즉 사실주의와 인간의 감정의 진실을 추구하는 문학의 ‘眞詩’, 회화의 ‘眞景山水’와 같은 기풍의 교감 속에서

13) 이완우, 「이광사 서예 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위논문. 1989.

김은경, 「이광사 서예 연구」-서결을 중심으로- 성신여자대학교 교육대학원 석사학위논문. 1999.

14) 鄭良婉, 『江華學派의 文學과 思想』 2, 한국정신문화연구원, 1999.

15) 문정자, 앞 책.

인태된 서체의 새로운 풍조인가, 그렇다면 과연 그것이 조형이나 기법상의 문제인가, 아니면 사상적 기틀의 변화 속에 새로운 이론의 정립으로서 내면적 내용의 진실성의 문제인가를 평가하고 탐구할 것이다. 그 과정 속에서 동국진체의 실체와 지금까지의 평가대로 원교 이광사를 동국진체의 완성자로 평가할 수 있는냐의 문제가 밝혀질 것이다.

이상의 선행연구의 성과로 원교 이광사의 생애와 사상 그리고 문학에 대한 윤곽의 일단은 어느 정도 짐작할 수 있게 되었지만 그의 서예 이론서인 「서결」의 내용을 분석하여 서예론을 추론했거나 그가 지닌 사상과 기질적 성향이 서예와 서예관에 어떻게 표출되었는지는 밝혀지지 않았다. 이러한 까닭에 「서결」의 내용을 분류 분석하여 서예론을 밝히고 그 결과로서 그의 서예관과 서예의 미적 특징을 고찰해보아야 원교의 독창적 서예세계를 제대로 평가할 수 있을 것이다.

먼저 II장에서는 이광사의 生涯와 師友關係에 대해서 살펴보고자 한다.

사화로 인해 환란을 겪은 가문적 처지 그리고 남다른 가족애 속에서의 학문적 성취를 이루며 자란 초년의 修學期와 비록 家禍를 만나 仕宦의 길은 막혔으나 서예가로서 왕성한 활동을 하는 이십대 중반부터 다시금 滅門之禍를 맞는 오십 일세까지의 活動期, 그리고 富寧과 薪智島에서 보내는 23년간의 流配期를 각각 富寧期와 薪智島期로 나누어 생애를 살펴본다. 그리고 그가 서예가로서의 성취를 이룰 수 있도록 이끌어준 스승 霞谷 鄭齊斗와 白下 尹淳, 그리고 최고의 벗이며 절대적 후원자였던 尙古堂 金光遂와 그 외의 당대 최고의 文藝人들과의 師友關係를 자세히 살필 것이다.

III장에서는 강화학의 양명학적 사고의 바탕에서 나온 任眞不作爲의 사상과 天品으로서의 好奇立異한 기질적 성향이 어떻게 그의 삶과 서예에 반영되었는가를 살필 것이며,

IV장에서는 원교의 서예가 형성될 수 있었던 시대적 배경으로서 진작되었던 실학적 사실주의와 眞詩와 眞景山水畫風이 일어났던 文藝壇의 상황과 그리고 이들과의 상호적 관계성 속에서 일어난 18세기 초기 서단의 모습, 즉 원교가 나오기 이전 玉洞 李滉와 白下 尹淳의 서풍, 소위 東國眞體라 불리는 서예기풍에 대한 것

과 이들과의 관계성 속에서 펼쳐진 원교 학서의 궤적을 밝혀나갈 것이다.

V, VI, VII장에서는 員嶠 李匡師의 書藝 이론서인 「書訣」을 중심으로 書藝論을 추론함에 있어 그 세부적 내용에 따라, V장 서예 本質論과 審美論, VI장 筆法論과 結構論, VII장 서예 見識論과 批評論이라 분류하여 고찰하고자 할 것이다.

VIII장에서는, 이상과 같이 고찰되어진 내용들을 통해 員嶠의 書藝觀은 밝혀질 것이며 또한 무엇보다도 18세기 문예기풍 속에서 그의 사상과 기질적 성향 그리고 서예론과 서예관을 통해 발현된 원교 서예의 미적 특징이 드러나게 될 것이다. 그 결과 원교의 서예사적 위치는 자연히 부각되어 추사의 흑평으로 인해 平價切下된 면면을 재조명해 볼 수 있을 것으로 판단되어진다.

본 연구는 원교의 文集인 筆寫本 『斗南集』¹⁶⁾과 『員嶠集選』¹⁷⁾에 실린 詩文과 특히 그의 서예가로서의 진면목이 드러나 있는 『員嶠集選』 卷 10에 수록된 「書訣」 前後篇을 主資料로 삼아 研究해 나가고자 한다.

16) 『斗南集』; 員嶠 50세(영조31년, 1755)에 富寧으로 流配된 이후 저술한 작품을 모아놓은 草藁本으로 4책.

17) 『員嶠集選』; 10권 4책으로 序跋이 없이 찬집되었으며 본 연구의 주자료가 된 「書訣」은 권10에 실려 있다. 「書訣」은 筆訣이라고도 불리며 筆寫本 單卷과 「員嶠書訣」로도 전해져 오고 있다.

II. 生涯 및 師友關係

1. 生涯

한 작가의 생애는 작가의 의식세계와 그 의식의 발로로 형성되는 작품에 지대한 영향을 주는 부분이라 할 수 있다. 특히 원교와 같이 가문의 대대적 환란으로 인하여 일생을 고난의 생으로 살아간 작가라면 그 관계성은 더할 나위 없다고 사료된다. 따라서 그의 가계와 생애를 먼저 살펴보기로 한다.

李匡師의 字는 道甫이며 號는 員嶠¹⁸⁾, 壽北老人으로 본관은 全州이다. 朝鮮 定宗의 第10子인 李厚生의 10世孫¹⁹⁾으로 父親 角里 眞儉과 母夫人 尹趾祥의 딸 사이에서 1705년 8월 28일 5男1女の 막내아들로 태어났다.

원교의 집안은 王室의 후손으로 가문 대대로 고관을 지낸 명문 별족이었다. 5대조인 愚谷 李惟侃은 조선중기의 문신으로 敦寧府都正을 역임하고 同知中樞府事로 致仕하였으며 白沙 李恒福과 교분이 두터웠다. 4대조인 石門 李景稷은 1618년 광해군의 廢母論이 일어나자 이에 반대하여 사직하고 5년간을 落鄉하였으며 1622년 명나라 장수 毛文龍白이 椴島에 주둔하게 되자 퇴폐해진 軍을 부흥시켜 吏民의 존경을 받았다. 1627년 丙子胡亂 때에는 인조를 護從하여 강화에 들어가 원나라 사신을 접대하는 등 화의를 성취시켰다. 시호는 孝敏公으로 白沙 李恒福과 沙溪 金長生의 문인으로 詩賦와 글씨가 뛰어났으며 호조판서를 지냈다. 그의 동생 白軒 李景奭도 김장생의 門下에서 수학하였으며 인조·효종·현종 3代 50년에 걸쳐 활약한 명신이다. 양주목사·이조판서·영의정을 거쳐 耆老所에 들어갔으며 현종으로부터 几杖을 하사받는 영예도 얻었다. 이조판서 재임시에 山林의 학자를 대거 천거하니 송시열·송준길 등이 이들이다. 문장과 글씨에 뛰어났는데 필법이 유려

18) 李匡師의 號인 員嶠는 圓嶠로도 쓰인다.

19) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」, 『員嶠集選』附錄. 定宗別子德泉郡爲始祖

하여 글씨를 칭하는 사람이 끊이지 않았다고 한다. 그러나 1637년 도승지겸 예문 관제학으로 다시 병자호란에서 인조가 항복하고 산성을 나온 사실을 기록한 三田渡碑文을 왕의 명에 의해 재 撰進하게 되니 훗날 당쟁이 심화되는 계기가 된다. 증조부 西谷 李正英은 李景稷의 季子로 현종때 서인정권의 주요인물로 1672년 한성부관윤으로 冬至副使가 되어 청나라에 다녀왔고 이조판서, 知敦寧府事를 역임하였다. 특히 篆書와 籀書에 뛰어났다. 시호는 孝簡公으로 원교의 三從弟 李匡呂는 ‘우리집안의 선조들은 모두 필한에 뛰어났는데 호간공이 가장 글씨의 名家였다.’²⁰⁾고 기록하고 있다. 조부인 三翠軒 李大成(1651-1718)은 이조참의, 대사성, 이조참판, 병조참판 등을 역임하였다. 直言을 서슴지 않아 正言으로 朋黨의 폐해와 관련 時政의 得失을 논하는 상소를 올렸고 丁酉獨對²¹⁾를 탄핵하기도 하였다. 원교의 부친인 角里 李眞儉(1671-1727)은 1699년(숙종25)에 생원에 합격, 1704년 문과에 급제하고 翰林, 吏郎을 거쳐 벼슬이 대사헌, 예조판서에 이르렀다. 1721년(경종1) 동부승지로 노론 이이명을 탄핵하다가 밀양에 유배되었으나 이듬해 풀려 평안도 관찰사가 되었다. 이어 예조판서가 되었고 辛壬士禍²²⁾때는 소론으로 노론축출에 가담하였다가 1725년 영조가 즉위하면서 소론은 실각하고 이진검은 강진으로 유배된다. 1727년 丁未換局²³⁾으로 사면되나 그 해 9월에 질병으로 죽는다. 성품이 강직하였고 글씨를 잘 썼다. 원교의 백부인 北谷 李眞儒(1669-1730)는 1707년 司馬試에 진사가 되고 그 해 문과에 급제하였다. 신임사화의 功으로 이조참의·부제학·대사성·이조판서를 역임하였으나 景宗이 재위 4년(1724)만에 승하하자 신임사화의 주동자였던 그는 청나라 告訃副使로 갔다가 귀국하자마자 羅州로 이송되었으며 추자도로 다시 옮겨지는 등 거듭 유배지로 옮겨 다닌다. 영조6년(1730)에

20) 李匡呂, 『貞嶠集』附錄「貞嶠先生墓誌」我家先世皆善筆翰 孝簡公尤以書名家

21) 丁酉獨對는 숙종(숙종43 丁酉年)이 좌의정 李頤命을 獨對하고 延仍君을 부탁한 일로 이후 少論은 世子(景宗)를 보호한다는 名分으로, 老論은 숙종의 무탁을 근거로 삼아 연잉군(英祖)을 추대한다는 義理로서 對立하게 된다. 이로써 老, 少間의 극렬한 黨爭의 원인을 제공하게 된 것이다.

22) 경종 원년(1721)부터 2년(1722)에 걸쳐 일어난 士禍. 경종의 無子多病을 이유로 노론의 四大臣 이이명, 김창집, 이진명, 조태채 등의 주장으로 원년 8월에 연잉군을 세제로 책봉하고 다시 정무를 대리하게 되었는데 소론의 조태구, 유봉휘 등은 이의 불가함을 상소하고 또 김일경등은 목호룡으로 하여금 이들 사대신 등이 逆變을 도모한다고 誣告하게 하여 사대신은 극형을 당하고 이희지와 100여 명이 賜死, 遠竄의 참화를 입었다.

23) 英祖 3년(1727)에 당쟁을 조정할 목적으로 정부의 인사를 개편한 일.

李麟佐의 亂에 연루되어 문초를 받던 중 옥사한다. 이인좌의 난은 영조의 즉위년에 처형된 김일경의 遺族과 殘黨이 失意의 不平客들을 규합하여 각지에서 叛逆을 피하였던 일로 관군에 의해 곧 평정되었다. 이때까지 원교 이광사는 영조의 탕평책에 힘입어 자신에 대한 직접적인 피해는 닥쳐오지 않았으나, 영조 31년(1755) 나주에서 掛書의 變이 일어나면서 사건에 연루되어 流刑을 받고 富寧을 거쳐 薪智島에서 죄인의 몸으로 생을 마감하게 된다. 이 을해옥사는 그 자손에게 追律하여 海島로 귀양을 보내어 여러 從行子姪이 瘴氣있는 곳에 휩쓸려 귀양 살게 되었고, 벼슬길까지 직계에게 枳塞되었다가 170여년이 지난 隆熙 2년(1908) 戊申에야 비로소 해금이 되나 두 해 만에 國亡에 이르게 된다.²⁴⁾

그러나 비록 이와 같은 가문적 참화의 숙명을 안고 살아야 했던 원교이지만 그의 가문은 그에게 가학으로서의 학문적 전통과 명필로서의 서예적 자질도 물려주었다. 많은 예술분야에서 그 유전적 재능의 승계는 이미 과학적으로도 밝혀졌는데 우리나라의 서가들 역시 세습적인 가문의 전통위에 대성한 서가들이 많으니 그 대표적 일문이 全州 李氏 李匡師 집안이다. 원교의 五世祖인 惟侃의 아들 石門 景稷과 白軒 景奭은 모두 글씨로 이름을 날렸고 景稷이 아들 西谷 正英은 李舜臣의 鳴梁大捷碑, 閔箕神道碑등 큼직한 금석문을 썼으며 궁중의 현판을 많이 썼다. 원교는 정영의 증손이요, 원교의 아들 승翊과 종질 忠翊도 글씨로 대를 이어 상하 6대의 대물림 문화²⁵⁾를 이루었음을 알 수 있다.

또한 학문적으로도 원교의 집안은 이미 원교 당시에 부친과 형제 從行들을 세칭 ‘六眞八匡²⁶⁾’으로 불릴 정도로 그의 가문은 명문의 영예를 누렸다. 그의 친가와 외가·처가 모두 전통적인 소론 집안이었으며 백부 이진유와 부친 이진검은 少論의 중심인물이었다. 그러나 원교에게는 匡泰(1693-1754) 匡濟(1695-1747), 匡震(夭折), 匡鼎의 4兄과 누이동생이 있었는데 광태와 광제는 을해옥사의 참변이 있기 전 생을 마쳤고 광정은 옥사에 연루되어 吉州로 유배되었을 때 謫所에서 숨을 거두고 누이동생의 남편 柳奎垣이 참화로 끌려간 뒤 누이동생은 강화도에서 가슴만 태우

24) 李建芳, 『蘭谷存稿』 文錄 家傳 從六世祖北谷公家傳 참조.

25) 任昌淳, 員嶠 李匡師展에 부침. 예술의 전당도록. 1994.

26) 六眞은 眞儉·眞望·眞淳·眞儒·眞伋·眞卿, 八匡은 匡師·匡德·匡贊·匡宜·匡會·匡世·匡輔·匡穆이다.

다 1755년 病死 한다. 뿐만 아니라 官界에 뜻을 두지 않고 일찍부터 강화도에서 학문에만 전념했던 그의 從兄 匡明(1701-1778)을 비롯한 匡彦(1700-1755), 匡贊(1702-1766), 匡顯(1707-1776) 들도 각각 甲山, 端川, 明川 機張으로 유배된다.

이와 같은 과란의 삶을 숙명으로 안고 살아야 했던 원교의 삶은 일반인으로서의 감내하기 어려웠을 것임에도 그는 조선조 후기 학문과 예술 특히 서예에 있어서는 뚜렷한 명성과 영향력을 가졌던 인물로 우리에게 전해고 있다. 본고에서는 그의 삶을, 특히 서예가로서의 뚜렷한 전환을 가져왔다고 여겨지는 계기를 전환점으로 修學期·活動期·富寧 流配期·薪智島 流配期의 4단계로 나누어 살피고자 한다.

1) 修學期(1705-1730)

어린 시절 그에 대한 기록은 소략하여 그가 쓴 知人の 行장이나 月巖 李匡呂가 쓴 「員嶠先生墓誌」 등에 보이는 정황을 통해 추측할 수밖에 없는데, 이를 통해 그의 환경, 특히 그가 어떻게 학문과 서예의 길로 나아갔는지의 修學해 나간 대략을 살펴보고자 한다.

집안의 막내로 태어난 원교는 가학의 전통을 따랐던 것으로 보인다. 그것은 월암 이광려의 「원교선생묘지」에 “여러 從行 예닐곱이 이웃골목에 살면서 서로 벗하여 호도우애하고 화목하였다.”하고 특히 “공은 맏형인 无妄齋 匡泰 공과 恒齋 匡臣 그리고 正字 벼슬한 匡贊 두 종형과 더불어 문학으로 서로 스승 삼고 벗하며 친류의 즐거움과 동조의 승사를 아우르니, 남의 집안에 비길 데가 드물었다.”²⁷⁾고 한 것에서 충분히 살필 수 있다. 다음은 이러한 원교의 어린 시절, 집안의 여유롭고 화목한 모습들을 그림처럼 그려낸 詩이다.

一時顯達	일시에 현달하여
是時吾家	이때 우리 집안은
全盛無比	비길 데 없는 전성기였으니
祖考長德	祖父는 덕을 쌓아

27) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」 群從六七家隣港相從雍睦 公與伯氏 无妄公 恒齋 正字 二從兄 文學相師友 天倫之樂 同堂之勝事 亦人家罕比

已躋亞卿	벌써 參判에 올랐고
祖母偕老	조모와 偕老하여
鶴髮雙垂	두 분은 머리가 하얗고
先考兄弟	先考 ²⁸⁾ 형제
內外俱全	內外가 다 온전하시고
榮養克備	父母 봉양이 극히 갖추졌었네
群從十一	從兄弟 열하나 ²⁹⁾
八九勝冠	여덟아홉은 冠禮했고
次第取女負	차례로 며느릴 보는데
如姜如姬	姜氏 ³⁰⁾ 같고 姬氏 ³⁰⁾ 같아
每朝問安	아침마다 문안드릴 땐
填堂滿墀	대청 가득 섬돌 가득
拜跪迭起	꿇어 절하고 번갈아 일어나면
兩尊解頤	두 어르신엔 빙그레
春園繁英	봄 동산엔 꽃 우거지고
夏林濃陰	여름 숲엔 그늘 짙고
秋菊有華	가을이면 국화꽃에
冬室熾炭	겨울 방엔 숯불이
群起稱壽	함께 일어나 祝壽하며
競進滫瀡	다투어 맛난 음식 奉養했네.
六簿投壺	六簿 ³¹⁾ 며 投壺에
左書右詩	한 손엔 글 한 손엔 詩
舞蹈詠歌	손짓 발짓 춤추며 詩 읊으니
無有窮時	노랫소리 끝이 없었네
兄雖孤惇	그 때 兄이 비록 외톨이나
亦以忘哀	역시 슬픔을 잊고
化兒戲劇	어린애 된 양 실컷 장난쳤네 ³²⁾

이 시를 통해 종형 恒齊가 결혼하던 해 癸巳(1713)년, 원교 나이 9살 무렵의 員嶠

28) 先考 員嶠의 아버지 眞儉 字 仲約 號 角里 辛亥(1671)生 丁未(1721)卒, 乙卯 1699生 員 甲申(1704) 文科. 禮曹判書.

29) 大成的 五兄弟인 眞儒·眞儉·眞休·眞伋·眞偉의 아들들을 말하니 眞儒의 아들 匡翼·眞儉의 아들 匡泰·匡濟·匡鼎·匡師, 眞休의 아들 匡臣, 眞伋의 아들 匡彦·匡贊·匡敏, 眞偉의 아들 匡明

30) 如姜如姬 淡帝의 姓은 姜氏라 하니 姬氏·姜氏는 서로 결혼하였으므로, 貴族婦女의 美稱임.

31) 젓가락 여섯을 던지고, 여섯 바둑으로 가게 되어있는 놀이의 한 가지.

32) 李匡師, 「祭恒齊從兄文」, 『員嶠集選』 卷6.

一家의 전성기 모습을 그대로 들여다 볼 수 있다. 또한 이렇듯 일가가 옹기종기 모여 살며³³⁾ 형제들 간에 서로 학문을 권하고 따랐음을 다음 詩「祭閔兄 士相(鉦)文」을 통해 다시 한 번 확인할 수 있다.

噫余當初	아, 나는 처음부터
志學頗篤	학문에 뜻을 자못 독실하였으니
緣何志學	무슨 연고로 학문에 뜻을 두었던고
見兄感激	형을 보고 감격했기 때문
余在孩齒	내가 이 갈 무렵
兄在總角	형은 그때 총각
時刑輕銜	그 때 형 까불까불 자랑하고
跳操無憚	거리낌 없이 날뛰었지
(中略)	
忽在一日	문득 어느 날
猝變行止	그 행동이 갑자기 변하였으니
睫垂握高	눈썹을 내리 깔고 주먹 꼭 쥐고
見竦背直	어깨는 종긋 등은 꼳꼳이
促式徐趨	재던 발걸음 천천히 내어딛고
坐如搏束	앉으면 묶은 듯 움쩍도 않았지
(中略)	
問是何故	웬일이냐 물으니
曰學孔子	공자를 공부해서라고
今歲如是	올 한해 이렇더니
明歲如是	다음 해 역시 그래
至于屢歲	여러 해 되어도
亦復如是	역시 여전히
(中略)	
人亦有言	남들 또한 말하기를
去私欲極	사욕 버리기를 끝까지 하면
人可堯舜	누구나 요순이 될 수 있다기에
余不始信	난 처음에 믿지 않았지만
亦既見兄	역시 형을 본 뒤로는
知是言信	이 말이 미더움을 알게 되었지 ³⁴⁾

33) 李匡師, 『員嶠集選』 卷6, 「叔兄艾叟先生記實文」, 從父兄弟十餘人 同居一行巷 從遊和樂 無一言相忤

34) 李匡師, 「祭閔兄 士相(鉦)文」 中, 『員嶠集選』 卷6.

이 시는 閔鉞에 대한 것으로 1741년 민옥이 사망했다는 소식을 듣고 제물을 바치면서 통곡하며 지은 제문 百韻 四言詩이다. 이 시에 의하면 그는 일찍부터 형들 사이에 자라면서 학문을 일찍 접했음을 알 수 있다. 특히 민옥이 학문에 나아감으로써 바뀌는 모습으로 사육을 버리기를 끝까지 하면 요순처럼 될 수 있음을 형을 보며 알게 되었다고 한다. 이 시의 내용으로 보면 그 때가 이를 막 갈 무렵부터라 하였으니 겨우 예닐곱 살 정도였다고 보여 진다. 또 중형으로 원교와 서로 스승 삼고 벗 삼아 공부했다는 네 살 위의 형인 恒齋 匡臣 역시 弱冠의 나이에 “사나이로 태어나기란 어려운 것이니 마땅히 聖賢의 학문을 해야 한다.”³⁵⁾고 학문에 대한 굳은 결심을 하고 그 결심대로 江華에 들어가 霞谷 鄭齊斗를 만나게 된 것으로 보인다. 그러나 그들은 처음에 하곡에게 나가길 주저했던 듯하다. 그것은 하곡은 아주 늙고 학문이 깊으나 세상에서 더러 그가 왕양명의 학문을 세운다는 말이 있었기 때문이었다. 그러나 하곡의 精深篤實함을 보고서는 감탄하여 “그 저서를 보지 않고서는 함부로 흥분 것이 아니다”라고 하며 돌아와 『王文成(陽明)集』을 읽어 보고는 “晦翁(朱熹)같이 醇然치는 않지만 도를 보는 것이 정밀하고 緊約하여 요령 또한 취함직한데 어찌서 異類라고 배척하는 지경에 이르렀는가?”하였다고 한다.³⁶⁾ 이들 형제들이 양명학을 처음 만날 때의 모습이라 여겨진다. 원교 역시 恒齋를 거쳐 하곡의 학문을 전해 받게 된다.

이들 형제가 서로 스승삼고 벗 삼아 공부하고 또 시 지으며 젊음의 뜻을 나누었던 모습을 그려 낸 글이다.

집 뒤 작은 동산이 그윽하고 특 트여 전망이 시원스러웠으므로 작은 정자를 짓고 扁額을 붙여 園逋³⁷⁾라 하고 꽃이며 대, 좋은 나무를 많이 심고 거문고 하나에 술 한 병을 두고 때로 여러 형제며 벗을 맞아들였다. 술 끝에 살포시 취해서 시를 지어 暢吟하기도 하였고, 가다가 우아한 농담으로 유연히 즐기기도 하여 이렇게 늙어갔다.³⁸⁾

35) 李匡師, 『員嶠集選』卷9, 「五兄恒齋先生行狀」, 弱冠慨然 曰難得者男子身 當以聖賢人爲學

36) 鄭良婉, 앞 책, p.76.

37) 세상을 버리고 동산에 도망쳤다는 뜻일 듯하다.

38) 李匡師, 『員嶠集選』卷9, 「五兄恒齋先生行狀」, 屋後小園 幽敞遠眺 構小亭 扁曰園逋 多栽花竹嘉木 置一琴一壺 時邀諸兄諸親友, 酒後微醺 賦詩暢吟 間以雅謔 悠然樂以是終老

이처럼 가학의 전통을 따른 원교의 학문하는 방법은 “한 가지 이치라도 밝지 못함을 부끄러이 여겨 群書百家·律曆·聲樂 으로부터 陰陽·算數·卜筮에 이르기까지 온갖 기능을 정밀히 강구하여 곁들여 두루 통하지 않음이 없었다.”³⁹⁾라고 한 형들과 다르지 않았을 것으로 본다. 또한 학문과 함께 익혔을 서예의 경우도, 명필 집안의 가학을 따랐을 것이고 집안에 전해지는 훌륭한 비첩들은 일찍부터 그에게 서예적 안목 갖출 수 있게 하였고, 그것이 남다른 학습의지를 불러 일으켰으리라고 보여 진다.

내가 처음 서예를 배울 때는, 앞선 분들이 가르쳐 주거나 이끌어 줌이 없었기 때문에 깨닫기가 매우 어려워 마음으로 터득하기 수십 년에야 닳아 무딘 붓이 거의 수 천 자루가 되어서 겨우 얻기 어려운 것을 터득하였다. 그렇게 때문에 심히 즐거워하여 낮에는 밥을 잊고 밤에는 잠을 잊었으며, 여름에는 어찌 다 밤을 새우기도 하였다. 누우면 손가락으로 배에다 쓰고 일어나면 손에서 붓을 떼지 않고 생각이 옛 사람이 이른 곳에 이르지 않고서는 멈추지 않겠다 하였다.⁴⁰⁾

이것은 서예를 익힘에 있어서도 입문초기부터 남다른 안목과 인식으로 그 진취의 투철함이 돋보이는 글이다. 이후 그의 배움의 의지는 스승 백하 윤순을 만남으로 절정에 이른다.

矧余從幼	더구나 나는 어려서부터 따라
辱知最切	인정받기 가장 간절했지
記始攝齊	생각나 맨 처음 옷매무새 가다듬고
實叩秘訣	실로 비결을 묻자왔던 것
觀公運毫	공의 붓놀림 보면
天界神逸	하늘이 신비한 빼어남 내린 듯
官奴父子	왕희지 부자와
鍾張歐薛	중요, 장지, 구양순, 설직
下至邕旭	내려와 채옹, 장욱에 이르도록

39) 李匡師, 『斗南集』 卷3, 「伯氏通德郎靖陵參奉无妄齋先生紀實」, 恥一理之不窮 自群書百家 律曆聲樂 至陰陽算數卜筮 衆技無不精究 旁通之

40) 李匡師, 「書訣」 前篇 始余之學 無前人口授手提 故覺之甚難 潛心數年 幾禿千穎 而方有得得之難 故嗜之深 晝忘食夜以忘寢 夏月或至徹夜 臥則以指畫肚 起則筆不離手 意不到古人之處不已也

英精是撤	빼어난 정기를 모았도다.
成一家妙	일가의 묘경 이룩하니
鬼化神設	귀신의 조화던가 지극히 교묘해라.
毫芒錙銖	미세한 데까지도
殿最嚴密	처음과 끝이 엄밀했네.
殷殷文祝	곰살스럽게 가르쳐
衙官襄黻	벼슬아치의 화려를 없앴으며
洗盡東人	완전히 씻었네 동인의
吏陋隸劣	천박하고 누추함을
試我雙鉤	나에게 붓잡는 법 시험해 보시곤
稱逼咄咄	핍진하다 칭찬하며 혀를 차셨고
期以魏晉	위진서법에 이르도록 기대하시고
許以衣鉢	제자로 삼기 허락하셨네. ⁴¹⁾

白下 尹淳(1680-1741) 또한 하곡의 문인이며 하곡의 아우인 鄭齊泰의 사위였으므로, 원교의 종형 광명과는 사촌 同壻間 이어서 姻戚이기도 하였다. 그래서 원교는 어려서부터 백하를 따르고 흠모해왔음에도 시험을 거쳐 제자가 되고, 이후 백하의 가르침대로 魏晉書法에 나아감으로써 이미 스물쫘엔 대단한 진척을 보였던 것으로 여겨진다.

이렇듯 명신의 후손으로의 삶을 영위하던 원교에게 어둠이 드리우기 시작한 것은 할머니가 돌아가신 丙申(1716)년부터라 한다.

好事難常	좋은 일이 오래 가긴 어려워
維歲丙申	아 병신(1716)년에
祖母見遺	할머니가 돌아가시고
越三載戊戌	삼년 되던 戊戌(1718)년엔
祖考雲鄉	할아버지마저 저승으로
甲辰丁未	甲辰(1724)이라 丁未(1727)에는
吾輩不孝	우리들이 불효하여
先妣先考	어머니와 아버지가
連棄諸兒	연달아 우리를 떠나셨네
禍釁連綿	재앙과 허물이 연이어

41) 李匡師, 「祭白下尹尙書淳文」, 『員嶠集選』 卷6.

至于庚戌 庚戌(1730)년⁴²⁾에 이르러서는
 璿潢世家 王孫의 집안이
 百口活埋 많은 식구 생매장 당했네.⁴³⁾

물론 윗 시에서는 그의 집안의 어두움이 할머니가 돌아가시던 해인 丙申(1716)년부터 라고 하지만 이것은 조부모와 부모의 어쩔 수 없는 壽限이고, 庚戌(1730)년 北谷 李眞儒가 비명으로 세상을 뜬 해로부터, 그것으로 빌미가 된 乙亥(1755)년의 獄死는 그야말로 이 집안을 온통 慘禍 속에 잠기게 한다.

2) 活動期

그의 나이 25세인 庚戌(1730)년 “왕손의 집안의 많은 식구들이 생매장 당했다.”고 한 표현 그대로 그의 집안은 遠謫과 고문에 죽임을 당한 사람은 물론이요, 살아있는 식구들 역시 생매장 당한 삶이나 진배가 없었다. 그의 집안은 진실로 몰락한 양반이 되었고, 학문을 한 사대부임에도 벼슬길에 나아감은 물론 뜻도 들 수 없는 야인의 신세가 되어, 당장 가계를 꾸려 나가기조차 힘겨운 신세가 되었다.

거기에 개인적으로는 결혼한 지 13년(1731) 만에 安東 權氏 부인은 쌍둥이를 출산하다 난산으로 사망하는 비운마저 맞이한다.⁴⁴⁾ 그는 이후 29세에 文化 柳氏와 재혼 肯翊, 俞翊 그리고 막내딸을 두게 된다. 그러나 원교는 그에게 몰아닥친 비운을 겪어내며 진정한 학자와 예인으로 학문과 서예에 집중하여 자신의 재능을 다지고 또 가르치며 시대를 풍미하는 서예가로서 왕성한 활동을 한다. 비록 仕宦의 길이 막힌 상황이었지만 그는 자신의 天品으로서 서예의 재능을 알았고, 서예로 天工의 경지에 나아가 문명으로 나라를 빛내고자 하는 장대한 뜻이 있었음을 알 수 있다.

研精翰墨造天工 글씨 정밀하게 연구하여 천공의 경지에 나아가고
 意賁文明耀大東 문명으로 우리나라 빛내려 하였네.⁴⁵⁾

42) 영조 6년 이진유가 사사된 해.

43) 李匡師, 「五兄恒齋先生行狀」, 『員嶠集選』 卷9.

44) 李匡師, 「亡妻 安東權氏 墓誌銘」, 『斗南集』, 卷1.

이에 더욱 학문에 정진하고자 형들인 叔父 李眞休의 아들인 중형 匡臣(1700-1744)과 季父인 李眞偉의 아들 匡明(1701-1778)을 통해 학문의 뛰어남을 알고 사모하여 만나고 싶어 했던 霞谷 鄭齊斗(1669-1736)를 찾는다.

내가 하곡 정 선생의 덕의를 사모한 지는 여러 해건만 사는 곳이 외져서 辛亥(1731, 27세)년 봄에야 비로소 강화로 들어가 선생을 牀下에 뵈옵고 실학의 요점을 듣자왔으며, 그 이듬해 壬子(1732, 28세)⁴⁶⁾년에 다시 강화에 들어가 여러 달 묵으며 더욱 가르침을 받았고, 그 뒤로도 더러 오갔었다. 丙辰(1736, 32세)⁴⁷⁾년 팔월엔 온 가족과 강화로 들어가 온전히 이 학문을 졸업할 작정이었다. 배가 갑곶 나루에 닿았을 때 선생께선 이미 이승을 떠셨다는 소식을 듣고 배웃 입고 가서 통곡하고 安葬할 때까지 모셨었다.⁴⁸⁾

그의 나이 스물일곱(辛亥, 1731)에 여든 셋의 하곡을 만나 實學의 要諦를 듣고, 스물여덟(壬子, 1732)에 다시 강화로 가서 여러 달 묵으며 가르침을 받은 후 더러 오갔지만, 서른둘(丙辰, 1736)에는 오로지 實學을 끝마칠 작정으로 온 가족을 이끌고 강화로 들어간다. 강화로 가던 중 갑곶 나루에서 하곡의 죽음을 알게 되고, 배웃 입고 安葬할 때까지 모셨다고 한다.

원교는 專內 實己하고 知行合一하는 하곡의 사상과 학문을 사모함이 깊어, 후에 하곡의 손녀를 아들 영익의 아내로 삼게 한다.

원교(27-28세)의 이 당시의 모습을 이광려는 다음과 같이 그리고 있다.

광려가 어려서 고을살이 하는 아버지를 따라 다니다가 나이 열두어 살에 비로소 서울에 왔다. 처음으로 원교 공을 뵈오니 너그러운 인품이 원만하고 중후하고, 길하고 화락한 기운이 용모에도 드러났었다. 이 땐 아직 아무것도 몰랐었지만 다만, 이런 분은 처음 뵈는구나 하는 느낌이 들었었다.⁴⁹⁾

45) 李匡師, 「自感」, 『斗南集』 卷2.

46) 1731년 5월 초취안동 권씨가 雙胎를 낳다가 돌아간 뒤의 낙망의 시기.

47) 1733년 4월 柳氏 夫人과 再婚한 뒤.

48) 李匡師, 『斗南集』 卷3, 「書贈稚婦繭紙」, 余慕霞谷先生德義 積年歲 而居稍左 辛亥春 始入江島 拜先生牀下 聞實學之要 其明歲復入 留屢月 益有聞 後或往來 丙辰八月 盡室入江島 專爲卒業計 舟次甲津 聞先生已觀化 麻絰趨哭 至觀葬

49) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」, 匡呂幼從於先人任所 年十二三始至京 始見員嶠公 德宇渾重 祥和之氣達於色容 是時尚未有知識 但覺初見如此人

어린 광려가 바라본 원교(원교와 이광려는 15살 차가 있다)의 모습은 너그러운 인품에 원만하고 중후했으며, 吉하고 和樂한 기운이 용모에 드러났다고 한다. 그리고 그 모습이 아직까지 이런 분은 처음 보았다고 할 정도로 기품이 있었던 듯하다. 이 후 이광려는 그의 나이 십오륙 세에 비로소 원교(31세)에게 글을 배우러 가게 된다. 50) 아마 이 시기 원교는 이광려와 같은 학동들을 문하에 들여 학문과 서예를 가르쳤던 것으로 보인다. 51) 이광려는 당시 원교가 어린 아이들을 가르치는 방법에 대하여 다음과 같이 차분히 記錄하고 있다.

공이 아이들을 가르칠 때, 우선 잠자는 모습, 밥 먹고 일어났다 앉았다 하는 것을 보는데 몸짓을 꼭 공경스럽게 하도록 하였고, 이따금 방을 치우고 책을 정돈하도록 하였는데 일을 오직 조심조심하도록 하였다. 52)

이처럼 일상의 기분을 다잡고 나서야 글공부에 들어섰음을 알 수 있다. 가르치는 과정에 있어서 반드시 그 음과 句讀를 먼저 바르게 하여 여러 번 글자의 뜻을 아이들에게 설명하였다고 한다. 또한 글의 뜻을 설명함에 있어서는 그다지 부연하지를 앓고 대충 通하면 그만두곤 하였지만 중요한 대목을 만나게 되면 곧 몹시 꼼꼼히 가리고 분석하여 文理며 字意를 다 세밀하게 하여, 이따금 前사람이 살피지 못하여서 잘못이 그대로 전해진 것에 대해서는 이미 오래된 것도 바로 잡았다고 한다. 이러한 점은 先人の 誤謬를 그냥 蹈襲하지 앓고 스스로의 마음에 물어보아 맞지 앓을 것 같으면 天下없는 스승의 말도 承服하지 앓는 것이니, 不自欺의 소치라고 할 수 있다.

또한 “원교가 젊어서는 丹家說을 좋아했고 아울러 佛典도 연구하였는데 뒤에는 道佛 二教를 몹시 排斥하고 儒敎의 經義에만 沈潛했다”. 53) 고 한 이광려의 말을 통해 원교는 史書며 잡서 稗書에 이르기까지도 구애받지 앓고 涉獵함으로써, 남들의 말에 따라 하기보다는 자기 스스로 꺾어보고 검증하여 不自欺 정신으로 이러한 사

50) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」, 匡呂年十五六 始就公學

51) 李匡師, 「書訣」, 中年敎人 必詳其言 語吾數十年所覺者 而敏者數日 鈍者旬朔而知 亦無一人竟造工 余謂其知之銳 味淺而不癖 遂只筆授 罕以言敎 使自得之

52) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」, 公敎少者 先視其寢食興居 動容必恭 時使掃室整書冊 執事唯謹

53) 李匡呂, 「員嶠先生墓誌」, 員嶠公少好丹家說 兼究釋典 後乃酷排二氏 沈潛經義

상적인 모색기를 거쳐 자기 완숙으로 정진했음을 알 수 있다.

서예는 백하를 스승으로 정진해 나간 결과 “아무개의 글씨는 우리나라 수천 년 이내에 없던 바일뿐만 아니라, 중국에 있어서도 魏晉에 비길 것이지 唐 이후로는 견줄 만 한 것이 없다”⁵⁴⁾라고 칭찬을 받는다. 그는 후에 그때를 생각하며 “내 글씨는 미처 옹골차지도 못했을 때니 아무리 後進을 추워 주려는 뜻에서 나왔다고 하더라도 지나친 평”⁵⁵⁾이라고 겸손해 했다.

30여세로부터 왕희지를 위시한 위진의 고법과 아울러 전예중비를 학습한 원교는 40세 이후로는 필명을 날리게 된다. 특히 고문 수장가였던 尙古堂 金光遂와의 교분을 통해 중국 고비탁본을 마음껏 접할 수 있게 된 것은 원교로 하여금 새로운 서법을 터득하게 하는 원천이 된다.

이렇게 스승 백하의 상찬과 더불어 끊임없는 학서로 그 필명이 세상에 드날렸으니 아마 이 때가 원교 생애의 최전성기라고 할 수 있다. 후에 그가 부령에 귀양가 회상하며 지은 시 「예전에 놀던 일(舊遊)」을 통해 당시 그의 모습을 살필 수 있다.

學書平生困求索	평생에 글씨 배워 부탁에 쫓들리어
幾擬逃躲無良策	피하려 별렀어도 좋은 피가 나질 않았네.
有時去向人家書	때로는 집을 떠나 남의 집에서 쓰노라면
如脫鞵鞞成快適	얼마나 신이 나던고 고삐라도 벗은 듯이
每有親朋遺騎迎	친한 벗이 말을 보내 맞아 갈 때마다
余亦訢復無怯情	나도 기뻐 겁도 없었다네.
主人勤禮先灑掃	주인이 정성껏 예우하여 우선 말끔히 치워 놓으니
開軒撫窓微風生	특 트인 대청 창을 열면 산들바람 일어났지.
對揖分席道平安	맞절하고 나눠 앉아 인사를 하노라면
已見婢子陳杯盤.	어느새 계집종이 술상을 벌려놓네
(中略)	
背後忽聞聲慄慄	등 뒤에서 갑자기 사악 사악 소리 나니
群童磨墨汗瀟瀟	여러 아이 먹 가느라 진땀이 뚝 뚝 뚝
旁堆繭藤齊棟椽	곁에는 견지 등지 쌓여 용마루며 서까래 높이
四隣少年已先約	은 이웃 젊은이들 이미 먼저 약속한 것

54) 李匡師, 「書訣」 某書不第東方數千年來所無 雖在中國 當儼魏晉 非唐以來可倫

55) 李匡師, 「書訣」 時余書殊未充量 雖出引牆後進 可謂過評

(中略)

四面觀者且百十	사망의 구경꾼이 열인가 백인가?
前者皆坐後者立	앞사람은 모두 앉고 뒷사람은 서있구나.
齊道繇羲直興阜	모두들 이르길 중요, 왕희지가 바로 그의 종이라며
定有神工不可及	단정코 신묘한 솜씨 미칠 수 없다고들 ⁵⁶⁾

이 시를 통해 볼 때 당시 그의 모습은 지금으로 치면 대중의 인기를 한 몸에 받은 작가였음이 분명하다. 글씨 써 달라는 등살에 못 견디어 달아날 생각까지 하고, 세상 사람들이 그를 鍾繇나 王羲之보다도 위로 치세웠음 또한 사실이다. 그러니 비록 벼슬이 없었다 한들 부족함이 없을 만한 삶의 한 시기였다.

당시 세상에서 그의 글씨를 흠모함과 그의 氣가 넘치는 서예의 재능이 어떠했었는지 이규상의 글을 통해 상세히 알 수 있다.

당시에 병풍·족자·碑文·묘지·서첩을 구하려 원교에게 모여들었다. 원교는 다만 날을 가려 書場에 섰다. 場이란 저자 이름이다. 비단이며 종이를 소매에 넣고 앞으로 나오는 자가 담처럼 에워싸고 대청을 가득 채웠다. 道甫가 종일 붓을 놀리는데 붓은 빠른 바람 같고 소낙비 같아서 한 장관이었다. 써달라는 것을 써 주기에 지치면 더러 제자 중 잘 써서 흡사 자기 글씨 같은 자로 대신 쓰게 하여 자기 도장을 찍었으므로 가짜가 세상에 많이 돌게 되었다. ⁵⁷⁾

도보는 그림도 잘 그렸고 글도 잘 지었으며 또한 남들이 전하는 말로는 “도보가 글씨를 쓸 때는 앞에 歌人을 세워 놓고, 羽調를 부르면 글씨가 羽調氣(우조, 가장 맑은 음)같고, 평조로 노래 부르면 글씨가 平調氣 같았다. 그런즉, 그의 글씨가 높이는 바는 氣일 테지!”라 하였다.⁵⁸⁾

그의 詩 <舊遊> 속에서의 모습과 마찬가지로 이 글 역시 글안에 흥취가 가득 느껴진다. 또한 원교의 모습도 학자로서의 경직됨 보다 서예가로서 그 분위기를 마음껏 만끽하고 즐기는 모습을 볼 수 있다. 이처럼 이 시기는 그가 스승 백하의

56) 李匡師, 『斗南集』 卷1.

57) 李奎象, 『并世才彥錄』, <李匡師條>, 當時 屏簇碑誌書帖之求萃於圓邱 圓邱第選日 立書場 場者市名也 袖絹紙前進者 堵立充堂 道甫終日揮筆 筆如聚風急雨 一壯觀也 酬應疲則或以弟子之善書 恰似已者代之 押已之圖書 以是贗本亦多行世

58) 李奎象, 『并世才彥錄』, <李匡師條>, 道甫亦善書 能文章 又人傳言曰 道甫作書時 立歌人於前當歌之 羽調 書像羽調氣 當歌之平調 書像平調氣 然則 其書所尚氣邪

이끌과 그의 天品으로서의 재능과 학식을 갖고 당대 최고 문인들과 교류⁵⁹⁾하며 예술가로서의 최고의 성취를 이루었던 시기였다고 할 수 있다.

3) 富寧 流配期

비록 학문한 선비였음에도 仕宦의 길에 나갈 수 없었으나 서예가로서 왕성한 활동을 하며 한 세대를 풍미한 원교는 1755년(영조 31) 羅州掛書事件에 연루된다. 나주괘서사건은 이인좌의 난에 주동인물이었던 尹志(1688-1755)가 김일경의 옥사에 연루되어 제주도를 거쳐 나주에서 30여 년의 귀양살이를 하였는데, 이에 불만을 품고 뜻을 같이 하는 동지를 규합하여 민심을 자극하기 위해 나라를 비방하는 글을 나주객사에 붙인 사건으로 乙亥獄事 또는 尹志의 亂이라고도 한다. 당시 조정에서는 이 일을 이인좌의 난에 가담했던 자의 후손들 소행으로 판단, 조사하는 과정에서 尹志가 체포되고 그가 동참자 임국훈에게 맡겼던 문서상자가 압수된다. 이 속에서 남은 소론들의 서찰이 나오고 원교의 부친 이진검과 백부 이진유의 서찰 및 원교의 서찰이 나온다. 이에 밤낮 없는 親鞫과 가혹한 고문으로 사건 관련자들은 杖斃, 獄死하였는데 원교는 영조의 살리자는 의론에 힘입어⁶⁰⁾ 비교적 가벼운 流刑인 2천리 밖으로 유배되었다. 그러나 그의 아내 柳氏가 남편이 극형을 받았다는 헛소문을 듣고 목매어 자진하는 비극이 일어난다.⁶¹⁾

이때부터 23년간의 적거지에서의 삶이 시작되는데 그의 나이 51세였다.

젊어서는 문사짓기를 좋아하지 않아서 지금 草藁 약간권도 다 쓴 이후 乙亥(1775)獄으로 귀양살이 할 때 이후의 만필들이다. 애초에는 글짓기에 그리 힘 쓰지도 않았지만 字句와시문이 다 기상이 순후하고 그 힘이 장대하며 글귀가 기이하고 어투가 중후하여 깊이 그 정화를 드러내었다. 식자들은 원교가 그 문학만으로도 후세에 이름을 날릴만하다고 했다한다.⁶²⁾

59) 이들과의 교류관계에 관해서는 2. 師友關係에서 밝히고자 한다.

60) 李匡師, 「亡妻孺人文化柳氏紀實」, 『斗南集』卷1 余始受罪 後卽認聖上附生議

61) 李匡師, 「亡妻孺人文化柳氏紀實」, 『斗南集』卷4.

62) 李匡呂, 『李參奉集』, 「員嶠先生墓誌」, 少時不喜爲文辭 今所存草藁若干卷 皆五十以後在謫時漫筆, 初不數數於篇章, 字句 詩文皆氣厚而力大 句奇語重 深見菁華 識者謂員嶠但以其文 足傳後名世云+

富寧에서의 8년의 긴 세월동안 원교는 『斗南集』 4冊을 撰述한다. 젊은 시절 서예로 시대를 풍미할 때는 너무나 많은 글씨 부탁으로 도망가고 싶을 만큼 여유가 없는 바쁜 나날을 보낸 그였다. 때문에 글 잘 짓는 재주가 있었어도 글 지을 만한 여유는 없었을 것이다. 그래서 비록 자유롭지 못한 囹圄의 몸이 되었지만 부령에서의 유배기는 그의 여러 분야의 지식과 소양을 정리하고 기록할 수 있는 시간을 제공한 시기이며 그 결과로써 나온 것이 『斗南集』이라 할 수 있다. 『두남집』은 유배지인 부령이 두만강의 남쪽으로 약 100리 거리에 위치하였다 하여 붙여진 이름으로, 『두남집』을 통해 원교는 經學·史書·雜稗·文字學·音韻學에 이르기까지 다양한 관심과 넓은 식견을 펼쳐낸다. 또한 「東國樂府」 30수에서 단군 이래의 역사를 읊은 것이 있어 영사악부에서 중요한 자리를 차지한다. 또한 이 시기에 원교는 그의 감정이 충분히 느껴지는 귀향지에서의 고독과 恨을 담아낸 시를 쓰는 한편 그 지방의 풍속을 서술하는 長詩를 짓기도 하고 멀리 떨어져 있는 자녀들에 대한 교육의지를 나타낸 시들도 지었으니 그의 내밀한 당시의 관심사를 알 수 있다.

「訓家篇」有序 乙亥(1755) 5월 22일

宗祀已淪喪	조상 제사도 이제는 그만이니
心腸痛如熏	가슴은 아파라 술에 취한 듯
所以望汝厚	그러기에 너희에게 깊이 바라길
如夜待朝暉	한밤에 새벽 해를 기다리듯
不望聯科第	연달아 科擧 불길 바라지 않고
不望擁麾旂	대장 깃발 휘날리기 바라도 않고
但望篤行實	오직 행실의 敦篤만을 바랄 뿐이니
用力如勦賁	北宮勦와 孟賁처럼 힘썼으면
篤行自有道	篤行하는 방법 있으니
不必學夏殷	중국을 배울 것 없지
先德在家乘	선인의 덕행 家乘에 있거니
奉行如耕耘	받들어 행하길 밭갈 듯 김매듯만
忠君孝親耳	오직 임금께 충성하고 아버지께 효도를
家法本不煩	家法 본래 까다롭지 않으니
愛養足濡染	그 마음 소중히 기르면 익혀지리니
吾言不慙慙	내 이 말이 간절치 않은가?

(中略)

吾訓不珮銘
 美服而飽饋
 汝曹雖衆多
 何別鷄狗蕃
 人若自京來
 言汝行謹諫
 群居講經術
 斂跡守田園
 吾始展愁眉
 中心甚權忻
 雖死目可揜
 亦忘作羈魂
 是余哀痛言
 字字涵淚痕
 相謫置懷中
 翻示及諸媛

내 가르침 마음에 새기진 않고
 한갓 옷 잘 입고 배만 불린다면
 너희 무리가 아무리 많아진다 한들
 닭이나 개의 불어남과 무엇 다르랴?
 서울서 온 사람이
 너의 행실 삼가고 성실하고
 어울려 經術을 강론하며
 자취 거둬 전원을 지킨다 하면
 내 시름겨운 눈썹 피일 것이고
 속마음 너무도 기뻐
 죽어도 눈을 감을 수 있으며
 떠도는 넋이 됨도 잊을 것이다.
 이 애통한 나의 말은
 글자마다 눈물 자국이니
 서로 베껴 품에 지니고
 여러 딸 며늘아기에게도 보여 주기를⁶³⁾

乙亥(1755)년 5월 22일로 적힌 이 「訓家篇」 九十韻은 自序⁶⁴⁾에서 밝혔듯이 사로 잡힌 몸 되어 부령 땅에 외로이 누워, 오는 이를 사절해 물리치고, 더러 글 써달라는 사람이 있으면 손을 저어 “나는 죄를 지어 예 온 사람이외다.”하니 萬疊山이 에워싸인 속에 물소리만 철철철 귀를 어지럽히는데, 병들고 쓸쓸하여 서울 있는 子姪·손자들을 그리며 입으로 나오는 대로 읊어 멀리 보낸 시다.

이때의 원교가 바라는 것은 세인의 이목을 끌 科擧나 권세에 있지 않았다. 오로지 內實修德을 바탕으로 하는 篤行에 있었으며, 그 표본 또한 중국에서 구하지 말고 ‘先德在家乘’이니, 어진 제 조상을 본보기로 삼으라 하였다. 이것은 眞實無僞한 자아에 대한 각성에서 오며 그 정신이 바로 그 집안의 역사의식·민족의식을 낳게 한 원동력이 된 것이라 여겨진다. 이렇듯 그의 민족의식에 대한 진작은 지금 전하지 않지만 「五音正」이라는 韻書에서 우리 음운을 중심으로 華東正韻의 말폐를 불경 및 언해류를 살펴 바로 잡은 데서 나타난다. 또한 『斗南集』 권 4에 실린 「東國

63) 李匡師, 「訓家篇有序」, 『斗南集』 卷3.

64) 李匡師, 『斗南集』 卷3 「訓家篇有序」, 孤臥囚山 謝屏來人 有或索書 揮手曰 吾受罪以此 萬山圍繞 中 水聲瀾瀾亂耳 負痾無繆 憶在京子姪孫 口號九十韻詩 遠寄

樂府」30수에서 우리 역사의식을 고취하고 일깨웠는데 이것을 자신뿐만 아니라 아들 영익에게도 쓰도록 하였음을 『信齋集』에 실린 「東國樂府」를 통해서 확인할 수 있다.⁶⁵⁾

그러나 그의 바람과는 달리 이 시기에 그의 筆名을 흠모하여 모여든 사람이 적지 않았는데 이로 인해 죄인의 몸으로 문필을 가르친답시고 어린 백성을 선동하므로 絶島로 移配시켜야 한다는 憲府의 提訴⁶⁶⁾가 있게 되어 원교는 호남의 신지도로 이배된다. 이때가 원교의 나이 58세(1762)이다.

특히 이 시기에 원교는 서예에도 깊이 몰입함으로써 마침내 50대 후반에는 필법이 蒼勁拔俗하여 뜻이 높고 아름다워 逼真한 경지에 이르렀다⁶⁷⁾고 한다.

4) 薪智島 流配期

1762년 신지도로 이배된 원교는 비록 몸은 더 궁벽한 것으로 이배되어 왔지만 서예가로서는 극진한 경지에 이르렀다. 서예가로서 이와 같은 인식은 그 스스로에게 시대적 사명감을 갖게 하였고, 당대의 서법을 혁신하기 위하여 「書訣」을 저술함으로써 서예의 이론적 기틀을 세우게 된다.

내가 보건대, 서예를 닦는 자는 많으나, 크게 기대되는 이가 쉽지 아니한 것은 그 잘못이 옛 법첩을 배우지 아니하는 데에 있으며 전일하고 정성스럽게 하지 아니함에 있다. 모든 사실이 옛 법첩을 배우지 아니하고서 터득할 수 있는 이는 없으니, 대체로 사사로운 정에 매달려 참 길을 버리면서 더구나 옛 것을 본받지 않음이 이어나 위부인의 세대에도 오히려 이러한 탄식이 있었거늘 하물며 오늘에 있어서이겠는가, 내가 이것을 두렵게 여겨 옛 서결들을 가려서 후배들에게 보이려고 한다.⁶⁸⁾

이러한 뜻으로 1764년에 「서결」 전편을 짓고 4년 후인 1768년에 「서결」 후편을 아들 영익이 대신 초록하여 완성한다. 아들 영익은 원교가 회령부에서 신지도로

65) 경양완, 앞 책, p.245.

66) 『英祖實錄』 권100, 38년 8월 乙酉의 기록.

67) 吳世昌, 『槿域書畫徵』 下, 李匡師 條, 시공사 p.703 참조.

68) 李匡師, 「書訣」 前篇 余見治藝者多 未易大期者 患不學古也 患在不專在精也 事未有不學古而能得者 夫緣情棄道 殊不師古 李衛之世 猶有此歎 況在今日乎 余爲是懼 欲揀次古訣 以示將來

이배할 때 부친 원교와 함께 신지도에 가서 지낸 것으로 보인다. 『信齋集』 「與申儀父」에 당시 원교와 아들 신재의 모습이 그대로 담겨있다.

이 섬은 남쪽 바다 끝으로, 瀛壺山이 우뚝 남쪽에 솟아 있다. 춘분 전후에 南極老人星(南十字星)의 빛이 창에 들어올 정도이다. 섬 전체가 십여 리인데 민속이 질박 검색하다. 영화와 복록을 바라지 아니하고 이곳을 노리지 아니하여, 기특하게도 의식주에서 사치를 흠모하지 않는다. 밭가는 소와 낚싯배는 있으나 수레와 말은 없으며, 유력자와의 왕래 교류를 일삼지 아니하고 힘써 경작하고 길쌈하니 다른 지역보다 곱절은 더 소출한다. …… 나는 아침저녁으로 아버지께 문안드리고 그때그때 시중을 드는 외에는, 문지개를 닫고 옛 책을 읽으니, 마음에 접물한 허물이 적은 까닭에 이치를 풀어 찾는 재미가 전보다 더욱 절실하다. 때로 이치가 마음에 딱 부합하면, 기뻐서는 겉사람에게 고하려다가 그러질 못하니, 그것을 종이에 적어두고 종일도록 마음이 뿌듯해 하길 뱃속이 든든한 것같이 한다. 저녁에 죽을 다 먹고 얼굴에 더운 김이 나는 때 밖에 나가 사립에 기대어 가래 멘사람 종다래끼 춤에 찬 사람을 보면, 비가 얼마나 왔는지 고기가 몇 자나 되는지를 이야기 하며 간간이 우스개 소리도 주고받는다. 저자들도 지체 높은 양반이 자잘한 분수나 예절을 따지지 않음을 즐거워한다고 생각하여, 그 시골의 본태를 있는 그대로 드러내고 있으니, 이것이 이른바 忘機爭席이다. 어찌 세상에 진짜 桃源이 있겠는가? 바깥 사모함을 끊고 분에 안주하여 삶을 즐기는 것이 곧 도원이다.⁶⁹⁾

원교의 신지도에서의 삶의 모습을 진솔히 그려낸 신재의 편지 글이다. 이 내용을 볼 때 신재는 신지도로 이배된 원교를 따라 와 함께 생활하며 조석문안 드리며 시중을 들었던 것으로 보인다. 또 한편 독서에 몰입하며 학문에 힘썼던 듯하다. 신재가 아버지의 뜻을 받들어 「書訣」 후편을 대술할 수 있었던 것도 유배지에서 함께 머물고 있었기에 가능했으리라 보여 진다.

이 글의 내용을 통해 원교가 조카들에게 주는 글에서 당부하였듯이 자신들의 질

69) 李令翊, 『信齋集』 坤, 「與申儀父」, 此島是南絕海, 瀛壺之山 峯然在南 春分前後 南極照人軒隔 環島十餘里 民俗質樸 不望榮祿 不射利競 能不慕飲食衣服居處之奢侈 有耕牛釣船 而無車馬 不事往來交遊 唯勤力耕織 倍他地…僕於晨昏侍歡之暇 閉戶讀古人書 心少接物之累 故紬繹之味 比前更親切 有時理有契心 不覺油然而喜 若將顧於傍人 而不可得 則記之於紙 終日心如飽滿在腹焉 夕粥才罷 熱汗于面 出倚竹扉 逢荷耜帶笠者 談雨多少與魚長幾尺 間以諧笑 伊輩亦以爲尊高兩班 乃不責分限禮數紙苦爲可樂也 盡其村野本態 是所謂忘機爭席 夫世豈有眞桃源哉 絕外慕而安分樂生者 卽桃源也

곡의 삶을 누구의 탓으로 돌리지 않고 순응하며 학문에 몰입하고 자신들의 학문과 예술적 재능이 세상에 꼭 필요하게 쓰이고 도움이 되도록 하였던 모습을 볼 수 있다. 또한 그러한 운명을 오히려 고즈넉하고 여유 있게 받아들이고 있는 원교 부자의 품격 높은 삶의 모습을 충분히 느낄 수 있다.

또한 이 시기 스승 백하가 “아무개의 글씨는 우리나라의 수천 년 이내에 없던 바 일 뿐만 아니라 비록 중국에 있었어도 마땅히 魏晉에 비길 것이지 唐 이후로는 견줄 만한 것이 없다”⁷⁰⁾했다 한 말에 “그때 내 글씨는 아직 충분히 성숙된 상태는 못 되었기에 비록 후진을 이끌어 장려하기 위하여 하셨다 하더라도 지나친 평가라 해야 할 것이다. 백하께서 돌아가셨을 때 내 나이 37세였으니 만약 요사이 쓴 것을 보여드렸다면 그 말씀이 어떠하셨을지 모르겠다.”⁷¹⁾고 한 것에서 원교가 자신의 글씨에 상당히 자부하고 있음을 살필 수 있다.

한편 원교가 신지도로 귀양 가자, 그 섬의 鎭將들은 그에게 글씨를 써 달라고 하여 그것을 가지고 서울로 들어가 팔아서 두꺼운 종이를 구했다고 한다. 다른 사람들이 귀양 사는 원교의 벽장에 아름다운 벼루며 진기한 술잔불이가 가득한 것을 보고 이상히 여겨 그 까닭을 물은 즉, “鎭將이 늘 이런 것으로 내 글씨를 사간 것이다.”고 대답하였다고 한 이규상의 기록으로 보아 신지도 귀양지에서도 그의 글씨가 많은 사람의 호응을 받았음을 알 수 있다.

원교는 신지도에서 15년의 유배생활을 끝으로 1777(정조 원년)년 享年 73세의 나이로 생을 마친다. 아들 燃黎室 肯翊과 信齋 令翊이 함께 상을 치르고, 다음해 2월 長湍에 있는 柳 夫人의 묘에 합장한다.

2. 師友關係

집안의 慘禍로 벼슬에 나아갈 길은 막혔지만 원교는 학문과 예술적 재능으로 당

70) 李匡師, 「書訣」 某書不第東方數千年來所無 雖在中國 當儼魏晉 非唐以來可倫

71) 李匡師, 「書訣」 前篇 時余書殊未充量 雖出引獎後進 可謂過評 白下沒時余年三十七 若令見近所書 其論未知何如也

시를 대표하는 지성들과 관계를 지속하며 자신의 예술세계를 넓혀 나간 것으로 여겨진다. 그것은 당시 서울과 주변 도시의 경제적 변화함과 동질적 사대부 집단의 문화적 활력으로 대량의 서적을 수입한 장서가가 나오고 서화골동에 대한 취미, 박학에 대한 경도, 그리고 이를 애호하는 이들 간의 인맥과 학맥이 연결되어 문화적 바운더리를 형성⁷²⁾한데서 비롯되었다. 원교의 스승 霞谷 鄭齊斗와 白下 尹淳은 사상과 서예에 있어 최고의 지성이며 명인이었고, 벗이었던 尙古堂 金光遂는 당시 최고의 서화 골동 수집자로 당시 문화적 바운더리의 중심에 있던 인물들이었다는 것을 통해 원교가 18세기 당시의 대표적 지성들과의 교류했음을 알 수 있다. 본고에서는 원교 자신이 저술한 자료를 바탕으로 스승 하곡 정제두와 백하 윤순, 그리고 그의 예술의 절대적 후원자요 벗이었던 상고당 김광수를 중심으로 18세기 문예 기풍을 주도적으로 이끈 槎川 李秉淵, 謙齋 鄭澈 등과 같은 문사들과의 神交的 交遊관계를 밝히고자 한다.

1) 霞谷 鄭齊斗 (1669-1736)

공은 여러 經書나 四書에 대해서 대부분 옛 선비에게 자기 뜻을 굽혀가며 어름어름 복종하는 일이 없었지만, 鄭 霞谷선생을 높이 섬겨 평소 정밀한 뜻이나 기이한 견해에 대해서 여러 번 정 선생을 기리곤 하였다.⁷³⁾

윗글 내용과 같이 원교의 학문과 정신에 바탕자리를 마련해 준 이는 하곡 정제두이다. 무엇을 받아들인인지 徹頭徹尾하였던 그가 학문에 정진하고자 스승으로서 하곡을 만나게 된 것은 중형인 匡臣(1700-1744)과 匡明(1701-1778)을 통해서였다. 그러나 그가 그토록 사모하여 따르고자 했던 스승 하곡은 이미 연로하였을 때였다.

내가 하곡 정선생의 덕의를 사모한 지는 여러 해건만 사는 곳이 외저서 辛亥(1731, 27세)봄에야 비로소 강화로 들어가 선생을 牀下에 뵈옵고 실학의 요

72) 안대회, 『18세기 한국한시사의 구도』, 소명출판, 1999, p.24 참조.

73) 李匡呂, 『李參奉集』, 「員嶠先生墓誌」, 公於諸經四書 多不能曲從先儒 尊事鄭霞谷先生 平日精義異聞屢稱鄭先生

점을 듣자왔으며, 그 이듬해 壬子(1732, 28세)년에 다시 강화에 들어가 여러 달 묵으며 더욱 가르침을 받았고, 그 뒤로도 더러 오갔었다. 丙辰(1736, 32세)년 팔월엔 온 가족과 강화로 들어가 온전히 이 학문을 졸업할 작정이었다. 배가 갑곶 나루에 닿았을 때 선생계선 이미 이승을 떠셨다는 소식을 듣고 배웃 입고 가서 통곡하고 安葬할 때까지 모셨었다.⁷⁴⁾

그의 나이 스물일곱(辛亥, 1731)에 여든 셋의 하곡을 만나 實學의 要諦를 듣고, 스물여덟(壬子, 1732)에 다시 강화로 가서 여러 달 묵으며 가르침을 받은 후 더러 오갔지만, 서른둘(丙辰, 1736)에는 오로지 實學을 끝마칠 작정으로 온 가족을 이끌고 강화로 들어간다. 그러나 강화로 가던 중 갑곶 나루에서 하곡의 죽음을 알게 되고, 그 길로 배웃입고 安葬할 때까지 모셨다고 한다. 원교는 專內 實己하고 知行合一하였던 하곡의 사상과 학문을 계승함은 물론이거니와 하곡의 손녀를 아들 영익의 아내로 맞아 혈맥까지 맺게 된다.

‘조선 사상사에서 가장 뛰어난 양명학자’라고 평가받고 있는⁷⁵⁾ 霞谷 鄭齊斗(1649-1736)는 10세 무렵부터 宋時烈과 宋浚吉의 문인인 李燦漢, 李商翼 등에게서 주자학을 배웠다. 그러나 20대 무렵에는 이미 양명학을 받아들이기 시작한 것으로 보인다. 그가 살던 시기는 정치적으로는 병자호란 이후 청나라의 압력이 더욱 거세어지는 속에서도 禮訟과 黨爭을 통한 집권 세력들의 기득권 확장 싸움이 치열하였고, 경제적으로는 두 차례의 큰 전란으로 기존 경제 질서의 해체가 심화되어 갔으며, 문화적으로는 이미 많은 부분이 기능을 상실했음에도 불구하고 주자학 이외의 학문은 이단시되던 17-18세기이다. 정제두는 이 같은 상황 속에서 당시 가장 큰 배척 대상이던 양명학을 연구하여 독자적인 학문 체계를 세운 것이다.

그의 삶은 크게 41세 이전의 서울 생활기와 60세까지의 안산 생활기, 그리고 그 이후의 강화 생활기로 나뉘며,⁷⁶⁾ 대부분의 저작들이 41세 이후에 이루어진다. 특히 그의 사상을 잘 드러내는 저작은 안산 생활기에 쓴 「學辨」과 「存言」이며 노년

74) 李匡師, 『斗南集』 卷3, 「書贈稚婦蘭紙」, 余慕霞谷鄭先生德儀 積歲年 而居稍左 辛亥春 始入江島 拜先生牀下 聞實學之要 其明歲復入 留屢月 益有聞 後或往來 丙辰八月 盡室入江島 專爲卒業計 舟次甲津 聞先生已觀化 麻經趨哭 至觀葬

75) 정인보, 『양명학연론』, 삼성문화재단, 1972, p.163. 그는 정제두를 왕수인의 문하도 미치지 못할 큰 저술은 남긴 사람이라고 평하였다.

76) 이병도, 『한국유학사』, 아세아문화사, 1987, p.368.

에 이르러서는 경학 연구를 통해 자신의 관점으로 四書를 비롯한 경전들을 체계적으로 정리해 갔다.

이것은 참으로 죽고 사는 갈림길이니 그만둘 수 있겠습니까? ...제가 왕씨의 설에 애착을 갖는 이유가 만약 기이한 것을 구하여 사사로움을 얻으려는 데서 나왔다면, 결연히 끊어 버리는 것도 어려운 일이 아닙니다. 그러나 감히 잘 알지는 못하겠습니다만, 우리가 학문을 하는 것이 무엇을 위해서입니까? 성인의 뜻을 구해서 참으로 그것을 얻으려 할 뿐이라고 생각합니다.⁷⁷⁾

이처럼 사회적으로 이단시되는 학문이라도 자신이 옳다고 생각하면 밀고 나갈 수 있었던 그의 진실된 마음이 사회 분위기와 무관하게 자신의 학문을 펼칠 수 있었던 가장 큰 힘이었다. 정제두의 철학은 마음속의 주체인 진리, 즉 良知를 확보하는 문제와 그 진리를 현실에서 구현해 내야 한다는 이중성을 갖고 있다. 이와 같은 논리는 사회적 실천에서 한편으로는 참된 앎에 대한 강조와 아울러 앎과 행함의 一致를 주장하는 것으로 나타났고, 다른 한편으로는 良知를 바탕으로 한 주체성의 강조와 아울러 그 순수성을 지키려는 守勢的 경향으로 나타났다. 이에 정제두의 철학은 긍정과 부정의 양면의 평가가 가능하다. 먼저 긍정적인 의미를 보면, 첫째 주자학 일변도의 학문 풍토가 경색된 정치 상황에도 불구하고 양명학에 침잠함으로써 학문의 다양한 발전에 큰 역할을 했다. 둘째는 앎과 행함을 일치시키려는 학문을 강조함으로써 학문의 진실성을 새롭게 주목하였다. 셋째 가장 높은 단계인 眞理를 내 속에 들어있는 良知의 본체라고 확신함으로써 인간 주체 확립의 근거를 긍정하고, 이를 바탕으로 당시 현실을 바로 잡으려 하였다. 따라서 신분의 자유와 개성의 존중을 기반으로 한 평등한 시민의식으로 발전할 수 있는 가능성을 보인다. 넷째 이론과 실천의 괴리 속에서 헛되이 주자학의 명분론만을 앞세우는 대다수 지식인들에 대한 강한 비판의식을 보여주고 있다는 것이다.

그러나 부정적인 의미 또한 적지 않다. 理의 중층 구조상 진리의 확보가 그 실현

77) 鄭齊斗, 「答林南溪書 丁卯」, 『霞谷集』·上 卷1, 此眞死生路頭 不得其可措耶 … 蓋齊斗所以眷眷王氏之說 徇出於求異而濟私 則決去斷置非所難焉 但未敢知吾人爲學 將以何爲耶 思欲求聖人之意而實得之而已

보다 더 우선시된다는 점에서 “心之體 로서의 理만을 강조하고 心之用, 즉 良知의 用은 약화되고 말았다. 이 점이 바로 양지 그 자체는 강조되면서 그 양지를 밖으로 확대하고 실천하는 致良知는 중요시되지 못한 이유이다. 따라서 하곡에 있어 치양지의 약화는 行의 약화를 가져 왔고 그 결과 知行合一도 그 의미가 약화되었다.”는 지적을 받기도 한다.⁷⁸⁾ 그리고 실천보다는 근본을 확보하는 것이 더 중요하기 때문에 집안보다는 자신이, 사회보다는 집안이 더 우선시되어 守身, 守家를 강조하는 모습으로 나타난다. 그 결과 엄격한 신분제를 고수하기도 하였다.⁷⁹⁾

이러한 정제두의 학문이 강화학파의 연원을 이루게 된 것은 1709년 정제두가 61세 되던 해 서울을 등지고 慕幕이 있는 강화도 霞逸里로 거처를 옮기면서 시작된다. 그의 학문은 주자학이 더욱 강화되어 가던 조선 후기의 사회 조건 속에서 제대로 이어지기가 어려웠다. 이것은 그가 가법을 통해 보인 守身과 守家の 경향과도 연관이 있다. 즉 사회적으로 드러내기 보다는 안으로 지키려는 경향이 더 심화되어 나타난 것이다. 더구나 정제두의 문인들은 대부분 소론이었고 따라서 노론의 집권이 이어지면서 그 발전이 더욱 저해되어 자제, 후손, 인척으로 이어지는 폐쇄적 가학의 형태로 유지될 수밖에 없었다.⁸⁰⁾ 또한 그들 學人간의 사제 관계에 그치지 않고 혼인을 통해 인척 관계를 맺음으로써 동지적 유대를 더욱 강화해 갔다. 따라서 강화 학인들의 관계는 ‘학맥과 혈맥의 결합’⁸¹⁾이었다. 그러나 하곡학은 하곡 사후 문집을 편찬함에 있어 양명학 관련 글이 대부분 빠지게 되는데 이는 당시 상황이 양명학을 드러내기 어려웠음을 반증하는 것이라고 볼 수 있다.

정제두의 학문은 아들 鄭厚一로 이어진 후손, 그의 인척이자 문인인 沈鎭형제와 尹淳 형제, 申大羽 부자, 李匡師, 李匡臣, 李忠翊, 李승翊으로 이어지는 全州 李氏 집안, 그리고 李震炳, 金澤秀등으로 이어지면서 다양한 발전 변화 과정을 드러낸다. 이러한 강화학파 가운데 정제두의 학문을 이은 가장 큰 집안은 원교의 집안인 전주 이씨 집안이다. 그들 또한 서인 소론에 속하였는데, 경종이 죽고 영조가 왕위

78) 이병도, 『한국유학사』, p.380.

79) 김교빈, 「강화학파, 실심으로 살아간 양명학자들」, pp.422-475 참조.

80) 윤남한, 『조선시대의 양명학연구』, p.41 참조. 윤남한은 특히 하곡학의 내면화가 그의 逸民적 持身과 이에 대응되는 慎獨說이나 存養主義적 爲學 때문으로 본다.

81) 심경호, 『강화학파의 문학과 사상』 3, 한국정신문화연구원, 1995, p.195.

에 오르면서 당시 이조판서였던 李眞儒와 대사헌과 예조판서 등을 지낸 李眞儉이 노론에 의해 물러나면서 벼슬과 인연을 끊게 되었다. 그 뒤 李眞洙의 아들 李匡呂, 李眞休의 아들 李匡臣, 李眞偉의 아들 李匡明, 李眞儉의 아들 李匡師는 정제두에게 직접 배웠고 이 흐름이 다시 李忠翊과 이광사의 아들 李肯翊, 李令翊으로 이어졌으며, 이충익에게서 아들 李勉伯으로 다시 아들 李是遠, 다시 아들 李象學을 거쳐 그 아들 李建昌과 아들 李建昇 및 사촌동생 李建芳으로 이어졌다. 이것으로 볼 때 정제두의 학문은 全州 李氏 집안으로 그 맥이 이어져나갔다 해도 과언이 아니다.

이렇듯 각별한 스승이었지만 원교는 “가깝고 익숙해진 뒤에도 더욱더 공경스럽고 감히 조금도 해이해지지 않은 것은 오직 선생에 대해서였다”고 敬意를 표하면서 하곡의 모습과 정신세계를 다음과 같이 말한다.

선생의 학문은 오로지 안으로 자기를 실하게 하는 것이니 泰山의 감춤인 양 大海의 감춤인 양 하셔서, 그 화려함이 겉으로 드러남이 없었다. 남을 대할 때 말씨가 자상하고 극진하며 어질고 온화한 기운이 사방으로 퍼지건만 사람들은 제풀로 선생을 두려워하였다.⁸²⁾

나는 얕이 알아서 선생님이 이루신 도가 어디까지 이르렀는지 감히 알지 못하지만 대개 그것은 밖으로부터의 유혹을 물리치고 實理만을 간직할 뿐 그 밖의 경지는 없었다⁸³⁾

원교는 스승의 학문이 오직 ‘專於內實於己’함으로서 ‘去外誘存實理’하였음을 전하며 자신을 낮추어 스승의 이르러 가심이 어느 경지인지 감히 알 수 없다고 전하고 있다. 그러나 하곡의 학문과 사상은 원교에게 계승되어 그의 사상 역시 ‘任眞不作爲’를 내세우게 되며, 서예에 있어서도 개인의 本然之性을 檢束하기 보다는 ‘優游活潑’을 주장하여 書藝論의 바탕적 論理를 전개하였음을 알 수 있다.

82) 李匡師, 「書贈稚婦蘭紙」, 『斗南集』 卷3 蓋先生之學 專於內實於己 如喬嶽之蓄 大海之藏 榮華不顯於外 待接人言辭詳盡 仁和旁暢 而人自畏之也

83) 李匡師, 「書贈稚婦蘭紙」, 『斗南集』 卷3 余識淺 不敢知造道至何地 而槩其去外誘 存實理 則無餘境矣

2) 白下 尹淳 (1680-1741)

원교에게 학문의 바탕자리를 마련해 주었던 이가 하곡 정제두였다면, 서예를 지도하였고 서예가로서 그 재능을 대단히 칭찬함으로써 앞길을 밝혀준 이는 백하 윤순이다.

윤순은 字가 仲和이며 벼슬은 이조판서, 대제학을 지냈다. 호는 白下이다. 梧陰 尹斗壽의 후손으로 평양감사 尹暄의 현손이고 문과에 올라 지평을 지낸 尹世禧의 아들이다. 일찍이 고아가 되었는데, 그는 형인 판서 尹游와 입신양명하여 옛 가문의 명성을 드높였다. 그의 글씨는 천부적인 재질로 획과 결구가 매우 아름다워 마치 봉황이 춤추고 구슬이 찬란하게 빛나는 듯하니, 우리나라 백여 년간의 글씨 가운데 으뜸이다.⁸⁴⁾

이규상은 「并世才彦錄」 <書家錄>의 첫 번째 인물로 윤순을 내세울 만큼 그의 글씨가 우리나라 백여 년간의 최고의 글씨라 칭송하고 있다.

한편 원교는 자신과의 관계 속에서 스승의 위상을 전하고 있다.

그 때 백하 윤상서 순은 이름이 일세에 떨쳤었다. 남을 통해 그의 글씨 몇 권을 구했는데 우리나라의 편고한 촌티가 없고, 중국의 법을 제대로 터득하고 있었다. 그 뒤 자주 가서 그 말씀을 듣자 왔고 그의 붓놀림을 뵈고는 물러나와 익히곤 하였다. 더러 두 사람의 글씨를 구별하지 못하는 사람도 있었다. 나이 서른 넘은 후로부터 전적으로 고인을 본받기 시작하였다. 하지만 나에게 筆意라는 것을 비로소 알게 한 것은 백하의 힘이었다. 우리나라 필법의 최초의 개척자는 백하이시다.⁸⁵⁾

스승 백하 역시 霞谷의 門人이며 霞谷의 아우 鄭齊泰의 사위였으므로, 員嶠의 從兄 匡明과는 사촌동서 간이었으니, 員嶠는 白下를 가까이 모실 수 있는 姻戚이기도 하였다.⁸⁶⁾ 그래서 어린 시절부터 자주 뵈고 서예를 익혀나가는 데 큰 영향을

84) 李奎象, 「并世才彦錄」, <書家錄>, 尹淳條

85) 李匡師, 「書訣」, 時 白下尹尙書淳名振一世 因人求其書數卷 無東俗偏枯習 深得華人之法 後屢造門聞其言 見其運筆 退而學之 人或不能別焉 自年三十餘 始專法古人 然使余創知筆意者白下之力 東方筆法之初開荒者白下也

86) 李匡師, 「祭白下尹尙書淳文」, 『員嶠集選』 卷6.

받은 분이었으니 그를 세상에 이름나게 하는데 백하의 상찬과 격려가 큰 힘이 되었으리라고 생각된다.

내 나이 스물에 聖敎序를 臨書한 것을 보시더니 만약에 이것을 새길 것 같으면 앞으로 구별치 못할 것이라고 하셨다. 만년에 늘 사람들에게 말씀하시기를 “아무개의 글씨는 우리나라 수천년래로 없던 바일뿐만 아니라, 중국에 있어서도 마땅히 魏晉에 비길까 唐以下로는 겨를 게 아니라” 하셨으니, 그 때 내 글씨는 미처 옹골차지도 못했을 때니 아무리 後進을 추워 주려는 뜻에서 나왔다 하더라도 지나친 평이었다. 백하가 세상을 뜨시었을 때 내 나이 서른일곱이었으니 만약 요즘 쓴 것을 보시게 한다면 그 평론이 어떠하실지?⁸⁷⁾

당시 백하의 명성은 그 누구보다도 예단에 영향력이 컸음을 미루어 볼 때 이와 같은 상찬은 원교가 예단에 등단함에 있어 더할 나위없는 힘이었으리라 여겨진다.

試我雙鉤 나에게 붓 잡는 법 시험해 보시곤
稱遍咄咄 遍眞하다 칭찬하며 혀를 차셨고
期以魏晉 魏晉書法에 이르도록 기대하시고
許以衣鉢 弟子로 삼기 허락하셨네.⁸⁸⁾

백하는 또한 원교의 재능을 한 눈에 알아보고 제자로 맞이하며 그가 魏晉書法에 나아가 이르기 기대하였음을 알 수 있다. 이렇게 그의 제자된 것만도 고마운데 더욱이 인정받음에 이르러서야 어떠했을까?

過蒙獎引 지나친 장려와 이쁨을 받으니
深愧蹇掘 굵뜨고 못남이 몹시도 부끄러워라⁸⁹⁾

이 시의 표현대로 원교가 당시 이십을 채 넘기지 않은 나이에 기라성같은 문인들, 즉 담헌 이하곤·동계 조귀명 그리고 사천 이병연·겸재 정선등과 같은 18세

87) 李匡師, 「書訣」, 余二十 白下始見余臨聖敎序 以爲若刻之 將不可辨 晚年常語人 曰 某書不第東方數千年來所無 雖在中國 當擬魏晉非唐以來可倫 時余書殊未充量 雖出引獎後進 可謂過評 白下沒時 余年三十七 若令見近所書 其論未知何如也

88) 李匡師, 「祭白下尹尙書淳文」, 『貝嶠集選』 卷6.

89) 李匡師, 「祭白下尹尙書淳文」, 『貝嶠集選』 卷6.

기의 ‘眞風’의 주역들과 교류하며 그들의 신사고적 인식을 직접 받아들일 수 있었던 것은 원교 자신의 뛰어난 재능도 있었겠지만 스승 백하의 장려와 이끄는 힘입었음을 짐작해 볼 수 있다.

또한 백하의 문예적 교류관계는 그의 死後에 원교에게 계승되었다.

일원⁹⁰⁾의 금강첩은 무릇 수십 폭인데 모두 鄭叡가 그리고 三淵 및 제7숙부⁹¹⁾가 폭마다 제어를 붙였으니 가히 奇寶라고 할 수 있다. 尹仲和⁹²⁾로 하여금 그것을 쓰게 하여 삼절을 갖추어 놓게 하지 않은 것이 안타깝다.⁹³⁾

眞風이 일기 시작할 이 무렵 시·서·화 삼절로 詩에 槎川 李秉淵(1671-1751)·書에 白下 尹淳·畫에 謙齋 鄭叡(1676-1672)를 꼽는 것은 상식이었다.

新齋 洪樂命(1722-1784)은 「鄭河陽四時山水圖序」에 이렇게 기록하여 전하고 있다.

예술에는 작고 큰 것이 있다 하는데 비록 작은 예술이나 그 지극한 데 이르면 참으로 絶寶가 되는구나. 내가 일찍이 금세에서 예술을 보니 시에는 李槎川을 얻고 글씨에서는 尹淳을 얻으며 그림에서는 소위 河陽 鄭君子라는 분을 얻겠다. 세상에서 이를 업으로 삼는 이들이 모두 세 사람에게 미칠 수 없으니 어찌 三藝의 雄雌라 하지 않겠는가.⁹⁴⁾

그러나 이들 三雄 즉 사천 이병연·백하 윤순·겸재 정선의 구도는 곧장 백하의 죽음 후 원교가 대신하는 것을 주저하지 않는다.

겸재 나이 74세 즉 영조 25년(1749) 겸재는 누구의 부탁이었던지 당의 대시인인 司空表聖 즉 司空圖의 「二十四詩品」을 소재로 24폭의 그림을 그려 시품과 함께 詩畫帖을 꾸미는데 그 글씨를 원교 이광사에게 쓰게 한다. 실로 詩書畫 三絶帖이라 할 만한 보물이 이루어진 것이라고 할 수 있다.⁹⁵⁾

90) 槎川 李秉淵의 字

91) 조유수가 수가 돌림을 쓰는 재종형제 11명중 7번째에 해당한다.

92) 尹淳의 字

93) 趙龜命, 「焚香試筆」, 『東谿集』 卷8 一源金剛帖 凡數十幅 皆鄭叡畫 而三淵 及第七叔父 逐幅有題語 可稱奇寶 惜不令尹仲和書之 以備三絶耳

94) 洪樂命, 『新齋集』 冊三, 「鄭河陽四時山水圖序」 藝有大小 雖小藝 及其至也 信乎其爲絶寶也 余嘗觀藝乎今世 於詩得李槎川 於書得尹淳 於畫得所謂河陽鄭子焉 世之業乎此者 皆莫能及三人者 豈非三藝之雄也歟

이렇듯 스승의 교유관계를 그대로 유지시키며 자신의 인식체계를 넓힐 수 있었던 것은 물론 스승의 이끄는 영향도 있었겠으나 원교의 학식과 재능을 인정받음 또한 컸기 때문이라고 할 수 있다. 당시 이들의 교유관계는 정신적으로 상통하는 친구를 사귀는 ‘神交’로써 신분과 연령의 고하를 막론하고 광범위한 관계를 맺고 있었다고 한다. 金昌協·李秉淵·申靖夏·李匡師·尹斗緒·尹淳·趙龜命·洪重聖·鄭敵 등이 바로 그들이라고 할 수 있다.⁹⁶⁾

3) 尙古堂 金光遂 (1699-1770)

원교에게는 최고의 스승만이 있었던 것이 아니다. 그에겐 서예가로서 입지를 튼튼히 해줄 자료적 근거를 제공했던 최고의 벗 尙古堂 金光遂가 있었다. 書齋 이름조차 來道齋(道甫, 즉 원교를 오라는 뜻)라 짓고 자신이 소장한 수많은 서화고동을 맘껏 감상할 수 있도록 해주었던 상고당 김광수는 개인적으로 원교의 벗이기도 하지만 18세기 서화골동에 있어 대표적 소장가요, 또한 감상가⁹⁷⁾로서 중요한 위치에 있었던 인물이다.

김광수의 字는 成仲, 號는 尙古堂으로 商山 金氏 洛城君派 東弼의 둘째 아들로 태어나 벼슬은 楊根郡守를 지냈다. 원교와는 원교 나이 30세 전후에 만난 듯하다.⁹⁸⁾ 그들은 마치 쌍둥이 같이 친밀했다(密若并胞孿)고 할 만큼 친했다고 하였는데, 그들이 관계가 어떠하였는가는 원교가 지은 「來道齋記」⁹⁹⁾를 통해 생생하게 알 수 있다.

來道齋란 내 벗 成仲의 집이다. 來道라 이름한 것은 道甫를 오라는 뜻이며 道甫란 나다. 王世貞의 來玉樓, 思白 董基昌의 來仲樓(仲醇 陳系儒를 오라는 집)¹⁰⁰⁾의 뜻에서 취한 것이다.¹⁰¹⁾

95) 최완수, 『검재 정선, 진경산수화』, 범우사, 1993, p.323. 최완수는 아마도 사공도의 시에 정선의 그림 그리고 원교 이광사의 글씨로서 삼절첩을 꾸미고자 발상 해낼 수 있는 이는 사천 이병연 밖에 없을 것이고 이를 소장한 이도 사천일 것이라고 추정하고 있다.

96) 이선옥, 「담헌 이하곤의 회화관」, 서울대석사논문, 1987.

97) 朴趾源, 「筆洗說」, 近世鑑賞家號稱尙古堂金氏

98) 李匡師, 「書訣」, 三十年來 金光遂成仲癖於古 創購得漢魏諸碑 禮器受禪爲最…

99) 李匡師, 「雜文」, 『員嶠集選』 卷8.

이 글은 道甫, 즉 원교 자신을 오라는 뜻이라는 설명으로 시작된다.

성중은 이 서재에 奇書異文을 모아 두고 鍾鼎古碑를 쌓아 두고 이름난 향이며 顧渚山의 비오기 전에 煎茶를 모아 두고 端溪硯·歙州硯·湖州產 붓·徽州產 먹을 모아 두고 나를 위해 일찍이 좋은 술을 차려 놓고서는 흥이 나면 생각하고, 생각하면 문득 말을 보내어 맞으면 나 역시 혼연히 나아갔다. 문에 들어서자 마주 보며 손바닥을 어루만지며 서로 웃을 뿐 단 말이 없었다.

책상 위의 책을 들어 몇 구절을 속 시원히 읽고서는, 낡은 종이를 펴 周鼓며 漢碣 두엇을 어루만지노라면 성중은 벌써 손수 향을 피우고 巾을 젖혀 쓰고 팔뚝을 드러내고 앉아 차를 달이는 것이었다. 서로 마시고는 기꺼이 하루를 보내고도 오히려 땅거미가 다가서야 집으로 돌아오곤 했다. 더러 며칠을 돌아가지 않은 적도 있었고 돌아갔다가도 문득 서로 보고 싶어지면 맞아 가기도 했다. 어쩌다 일이 있어 열흘이 지나 서로 어울리지 못하면 그것으로 해 마음이 언짢았다. 이렇게 우리 두 사람은 꿈쩍이도 서로 좋아했으니 서재를 이름 짓게 된 까닭이기도 하다.¹⁰²⁾

이 글을 통해 그들의 친교가 단순한 사귀이라기보다는 진실로 같은 취향의 소유자들로서, 원교의 표현대로(密若并胞戀) 쌍둥이처럼 서로가 마음이 통하여 그 속내를 훤히 알 수 있는 知己 사이였음을 알 수 있다. 흥이 나면 문득 생각나고 생각나면 말을 보내고 또 그대로 따라 나아가 더 이상 그 까닭에 대한 구차한 설명이 필요 없을 만큼 서로의 마음과 기분을 충분히 아는 사이였던 것이다. 성중이 주장한 고동서화의 진가를 알아보고 혼연히 기뻐할 만한 안목을 가진 이가 원교이고 또 그것들을 활용하여 그 재주를 한껏 발현해 낼 수 있는 이가 원교였기에 아마도 그 서재의 이름을 ‘내 벗 도보여 오라’는 뜻인 ‘來道齋’로 지었울 것이다.

나는 소심하여 글방선생의 句讀나 삼갈 뿐, 감히 諸家에 대해서 널리 뜻을

100) 仲醇 陳系儒를 오라는 집.

101) 李匡師, 『雜文』, <來道齋記>, 『員嶠集選』 卷8 齋余友成仲之居也 各以來道者 來道甫也 道甫者余也 蓋取元美來玉樓 思白來仲樓之義也

102) 李匡師, 『雜文』, <來道齋記>, 『員嶠集選』 卷8 成仲於是齋 蓄奇書異文 蓄種(鍾)鼎古碑 蓄名香 蓄顧渚雨前茶 蓄端歙之石湖之穎 徽之煤 爲余 嘗置好酒 輿發 輒相思 思輒異馬邀之 余亦 欣然而赴入門 相向 撫掌 而笑相對 無他言 取案上書 數句快讀 展古紙 撫周鼓·漢碣二三 則成仲 已手焚香 岸巾 露臂坐 自烹茶 相烹茶相喫夷猶竟日 迫曛乃歸 或累日 不歸 歸輒 復相思 而邀 或 有事 經旬 不相參 相爲之 不樂也 此吾兩人相好之篤 而齋之所以名也

두지 못한다. 그런데 성중은 古人의 書畫·百藝에 대하여 아름답고 미움과 진품이며 가짜임을 분별하기를 마치 九方歎¹⁰³⁾이 말 相보듯 하여 조금도 그 눈에서 벗어나는 게 없다. 나는 글씨 한 폭 그림 한 폭이라도 얻어 옆드려 본받아서 얻음이 있으면 기뻐하고 합당치 않으면 버리면 그만일 뿐, 혹은 海嶽外史¹⁰⁴⁾가 大승¹⁰⁵⁾에게서 나왔으며 右丞¹⁰⁶⁾이 南宗이 됨도 분간 못하는데, 성중은 六經 외에도 佛典에도 깊었고 독실히 믿어서 三教는 다른 道가 아니라 여기고 있다. 나는 유교와 불교에서는 얻는 바가 없다고 때때로 말로 배척했으나 성중의 시원스런 변론에는 맞설 수가 없었다.

성중은 남의 어려움을 가서 구하고 남의 궁색함을 가여워함이 마치 자신이 굶주리고 목 타는 듯 했는데 나는 그러지를 못한다. 대개 성중은 스스로 그 육신을 절제하고 毀譽에서 높이 벗어난 宇宙人이라면 나는 기껏 拙法만을 고수하는 한갓 腐儒일 뿐이다.¹⁰⁷⁾

김광수의 철두철미하며 해박한 지식과 뛰어난 감식안을 충분히 엿볼 수 있게 하는 글이다. 원교가 뛰어난 재능으로 김광수의 소장품들을 멋지게 활용해내어 김광수를 흠족하게 해 주었다면, 김광수는 원교가 이를 수 없을 만큼의 뛰어난 감식안과 서지학적 조예, 그리고 학술적 깊이로 원교를 사로잡아 서로 감동을 주는 畏友였음을 알 수 있다. 이런 내용을 볼 때 원교는 자신의 예술적 재질에 그 논리성을 뒷받침해 줄 수 있는 성중 같은 벗이 있음이 내심 자랑스럽고 든든하기까지 했으리라 여겨진다. 또한 이처럼 知的인 성중이 ‘赴人之難 矜人之窮 余飢渴’하는 인간적으로도 깊이 있던 벗이었기에 원교는 스스로를 ‘余未能焉’이라 하며 그에게 완전히 敬服하고 만다. 이와 같은 원교의 증언을 통해 볼 때 원교가 김광수에게 얼마나 경도되었으며 그의 정신세계와 예술세계에 그 실질적 영향을 받았는지를 충분히

103) 人名. 春秋時代 秦 穆公 때 사람으로 相을 잘 보던 사람. 馬相도 잘 보았음. 「列子」에는 九方으로 나, 「維南子」에는 九方歎으로 되어 있음.

104) 宋 襄陽人 米芾. 字 元章. 號 海嶽外史.

105) 晉 王獻之가 王珣과 이름이 나란하였는데 왕민이 현지를 대신하여 中書승이 되자 사람들이 珣을 中승이라 하고 현지를 大승이라 일컬었음.

106) 여기서 王羲之가 王珣과 이름이 나란하였는데 왕민이 현지를 대신하여 中書승이 되었으므로 世稱 王右軍이라 일컬음.

107) 李匡師, 「雜文」, <來道齋記>, 『貞嶠集選』 卷8 余齷齪然 謹塾師之句讀 而不敢泛注於諸家 成仲於古人書畫百藝 妍媸真贗辨之如九方歎之相馬 無得以毫髮逃者 余得一書一畫 伏而效之 而有得 則喜之 不合 則舍之而已 或不辨海嶽之出大令 而右丞之爲南宗也 成仲 六經之外又深外典 而篤信之 以爲三教無異道 余於儒釋無所得 時以口語攘之 而不能敵成仲之快辨 成仲赴人之難 矜人之窮 如飢渴而余未能焉 蓋成仲形骸絀(約)毀譽高出宇宙人也 余卽一守拙法腐儒也

히 짐작할 수 있다.

이상과 같이 원교의 사우관계를 살펴보면 그가 비록 가문적 참화로 仕宦에도 나가지 못한 채, 23년의 긴 세월을 궁벽한 귀양지에서 보내야 하는 삶을 살았지만 서예가로서는 누구보다도 최고의 조건을 갖추었던 인물이었음을 확인할 수 있었다. 그것은 새로운 의식과 관념으로 ‘假’와 ‘虛’를 배격하고 ‘眞’과 ‘實’을 숭상하는 문예기풍이 진작되었던 시대에 태어나서, 더욱이 名書家 집안의 자제로 강화학을 이끈 霞谷 鄭齊斗와 당대 제일의 서예가였던 白下 尹淳을 스승으로 모심으로써 최고의 학문과 예술을 전수받을 수 있었다는 것이다. 더구나 서법적 자료를 충분히 제공받을 수 있는 서화 수장가 尙古堂 金光遂를 비롯 18세기의 새로운 문예기풍을 주도적으로 이끈 槎川 李秉淵·謙齋 鄭勲등과 같은 문사들과 神交的 관계를 맺었으니 서예가로서는 최고의 조건을 갖추었던 인물이었다.

Ⅲ. 思想과 氣質的 性向

1. 思想

18세기 숙종 말엽에 들어서면 사회적으로나 경제적으로 일정한 회복의 효과를 보게 되고 민심은 안정을 되찾게 된다. 사림이 중앙 정치무대로 진출하여 권력을 장악하게 되고 이로 인해 서울은 정치적 중심이자 유통경제와 국제 무역의 중심지로 발달하게 된다.¹⁰⁸⁾ 이러한 발달은 새로운 경화사족층을 대두시켰으며, 사림간의 당쟁격화는 소수의 경화세족과 별렬에 의한 권력의 독점현상을 발생시켜 자연스럽게 대다수 사대부집단을 정치적, 경제적으로 몰락하게 함으로써, 사대부 사회로 하여금 더욱 폐쇄적 교유관계를 형성하게 했다. 반면 동질집단 내에서는 강한 유대감을 형성시킴으로써 동질적 당파, 유사한 경제적 처지의 사대부들 사이의 문화적 교류는 더욱 촉진되고, 또한 경제적 재력을 바탕으로 청나라로부터 대량의 서적을 수입하거나, 서화고동에 대한 취미로 박학에 대한 경도의 경향을 보이게 된다. 결국 이들은 인맥과 학맥으로 연결되어 학문과 문학, 예술 분야에 커다란 바운더리를 형성하게 된다.

사상적으로도 이들은 기존 사상의 틀을 벗어나 새로운 사상을 촉진시키는데, 노론학계를 중심으로 일어난 것이 호락논쟁이다. 이것은 시대적 변화에 민감하게 반응하였던 일부 경화사족층의 새로운 인간론으로서, 자연관과 학문론의 기초를 마련한 결과를 낳았다.¹⁰⁹⁾ 이처럼 노론계에서 호락논쟁이 격화되었다면 소론이나 남인계의 학자들에게 부각된 新思考는 陽明學的 思考였다.

우리나라의 양명학의 계보는 1930년 담원 정인보 선생에 의해 『陽明學演論』이 저술되어지면서이다. 거짓된 학문이 아닌 진실된 학문, 진실한 국학을 제창하면서

108) 안대회, 『18세기 한국한시사 연구』, 소명출판사, 1999, pp.22-25.

109) 유봉학, 「진경시대 경화사족의 사상과 문화」, 간송문화 제 50집, 1996, p.84.

그러한 학문의 전향이 사실상 조선 양명학도에 의하여 이루어졌다고 밝히고 있다. 그리고 민영규는 조선 양명학도들 가운데 하곡 정제두 이하 학맥을 형성하였던 지식인 집단을 강화학파로 명명하였다. 그리고 그 강화학 초기의 인물이 원교 이광사라고 밝히고 있다.¹¹⁰⁾

강화학파는 인조반정 이후 사대부 질서가 재편되고 새로운 학문의 기운이 일어나기 시작할 때 형성된 實事求是 학풍의 한 갈래로 즉 17세기에 인조반정과 병자호란을 거치면서 조선의 사대부 질서가 재편되고, 西人 가운데 老論이 주장하는 절의와 명분이 주도적 사상관념으로 고착화될 때 그 편협성에 저항하는 비판적 사상으로 형성되었다. 이것은 인간의 내면을 중시하는 實學으로서 일체의 虛學에 반대하였기 때문에 도학이 도학으로서의 순기능을 하지 못하고 黨論에 이용당하자 도학을 비판하였고 양명학이 방종으로 흐를 우려가 있자 양명학을 비판하였다. 이러한 강화학파는 實心, 곧 자기의 진실된 마음에서 인간에 대한 주체적 인식에 도달하고 올바른 삶을 살어나갈 것을 주장하였다.

이와 같은 강화학파의 중심적 인물로서 그 학문을 잇고 있는 원교는 나의 뜻과 관계된 事를 중시하였으며, 인간 감정의 솔직한 발로를 존중하였다. 또한 자연과 우주에 대한 주자의 생각을 비판하여 博學의 학풍을 열고, 자기 자신을 속이지 않는 ‘자기 검증’을 바탕으로 학문과 문학을 하였다.¹¹¹⁾

이처럼 자기 자신을 속이지 않는 사상은 任眞不作爲¹¹²⁾라는 개성적 실천의 모습으로 나타나고 있음을 볼 수 있다.

대체로 선생님의 학문은 오로지 안으로 자기를 실하게 하는 것이었다. ...나는 많이 알아서 선생님이 이루신 도가 어디까지 이르렀는지 감히 알지 못하지만 대개 그것은 밖으로부터의 유혹을 물리치고 實理만을 간직할 뿐 그 밖의 경지는 없었다.¹¹³⁾

110) 정양완, 『강화학파의 문학과 사상』 2, 1995.

111) 심경호, 「이광사의 학술과 사상」, 『신편 원교 이광사 문집』, 시간의 물레, p.443.

112) 月巖 李匡呂는 그의 시 「和李參判汝慎見寄作」에서 任眞에 대해 이는 ‘本自無窮達’의 경지에 이른 자라로서 절로 되어야지 그렇게 되려고 해서도 실은 안 되는 것임을 말하고 있다. 이에 대해 정양완교수는 <월암이광려론>에서 任眞은 지나치게 호들갑떨지 않는 물같이 담담한 성격으로 조작이 없는 眞이라고 정의하고 있다. 이는 곧 至性일 뿐 조작이 없는 不作意라는 것이다. 그렇기에 그것이 또한 不自欺이며 不作爲라 할 수 있다.

이처럼 ‘오로지 안으로 자기를 실하게 하는 (專於內 實於己)’하고 ‘밖으로의 유혹을 물리치고 실리만을 간직하는(去外誘 存實理)’ 하곡학, 소위 江華學은 陽明學에서 그 발단을 이룬 것이기는 하지만 주자학이 더욱 강화되어 가던 조선 후기의 사회 조건 속에서 제대로 이루어지기 어려웠다. 더구나 정제두의 문인들은 대부분 소론이었고, 따라서 노론의 집권이 이어지면서 그 발전이 더욱 저해되어 자제, 후손 인척으로 이어지는 폐쇄적 가학의 형태로 유지될 수밖에 없었다. 그들은 사제 관계에 그치지 않고 혼인을 통해 인척 관계를 맺음으로써 동지적 유대를 더욱 강화해 갔다. 따라서 강화학인들의 관계는 ‘학맥과 혈맥의 결합’¹¹⁴⁾이라고 할 수 있다.

정제두의 학문은 아들 정후일로 이어진 후손과 그의 인척이자 문인인 심육 형제와 윤순 형제, 신대우 부자에게 전하였으나, 강화학과 가운데 가장 큰 집안은 이광사, 이광신, 이충익, 이영익으로 이어지는 전주 이씨 집안이다.

특히 ‘專於內 實於己’하고 ‘去外誘 存實理’하는 스승의 사상은 원교의 내적 수양을 바탕으로 한 스스로를 속이지 않는 진실된 마음을 중시하되 작위적인 것은 거부하는 ‘任眞不作爲’ 정신의 기틀이 되었다고 할 수 있다.

그가 자기 자신을 억제하며 작위적인 것에 강한 거부를 나타내고 있음은 아들 영익에게 보낸 다음 글 속에서 강하게 나타나 있다.

다만 그 가운데 忍字는 내가 좋아하지 않는다. 내가 늘 말하였듯이 참는다는 것은 미덕이 아니다. 張公藝의 忍字를 백번 씀은 집안을 화목하게 하는 길이 아니다. 참는다는 것은 마치 물을 막아두는 것과 같아 끝내는 반드시 터질 것이요, 터지면 그 기세가 더욱 사나울 것이다. (張)公藝 전에는 반드시 이해함으로써 같이 살았었는데, 公藝 뒤에는 같이 살았다는 말을 듣지 못했으니 참음으로써 하면 끝내 보전할 수 없는 것이다. 이것은 늘 내가 하는 말이니 너는 의당 들어 알 터이다.¹¹⁵⁾

113) 李匡師, 『書贈稚婦蘭紙』, 『斗南集』 卷3 蓋先生之學 專於內 實於己……余識淺 不敢知造道至何地 而槩其去外誘 存實理 則無餘境矣

114) 심경호, 『강화학파의 문학과 사상』 3, 한국정신문화연구원, 1995, p.195.

115) 李匡師, 『寄示慶(令)兒二則』, 『斗南集』 卷3 第基中忍字 吾不好之 君常謂忍非美德 張公藝百忍字 非敦族之道 忍如防水 終必決 決其勢必益悍 公藝之前 必以忍而同居 公藝之後 不聞同居 必以忍而不能終保也 是吾恒言 汝宜聞知

아마도 衞翊의 警身語 중에 ‘참을 인(忍)’ 자가 들어 있었던 모양이다. 그에 대하여 원교는 “忍字는 내가 좋아하지 않는다. 내가 늘 말하였듯이 참는다는 것은 미덕이 아니다.”라고 하고 있다. 특히 內心の 修德에 있어서 진심으로는 그렇게 여기지 않으면서 자기 마음까지도 속여 가며 그런 양하고 넘어가기 때문에 옳지 않다고 한다. 속으로는 불만이면서도 겉으로 웃고 넘어간다면 남은 속일 수 있을지 모르나 자신은 속일 수 없는 것이다. 不自欺의 마음이 ‘忍’ 자도 거부하게 되는 것이라 생각된다. 또한 참는 것은 마치 물을 막는 것이나 다름없어 마침내는 터지게 마련이고 참다못해 터질 때에는 그 기세가 사납다고 예시한다. 그것은 참는다는 것 역시 任眞이 아니라 작위적인 것이고, 작위적인 것은 언젠가는 그 작위성이 드러나 역지가 되므로 역지로서의 인은 보전될 수 없다고 역설한 것이다. 부작위로서의 화목과, 이해(和怨)를 바탕으로 하는 동거야말로 길이 갈 수 있는 동거라고 보는 원교의 견해를 통해서 원교의 不自欺하고 不作爲한 眞의 정신세계를 엿볼 수 있다.

네 말에 “마음이 흔들리고 혼탁한 사람은 만약 크게 힘들여 몰아내지 않을 것 같으면 능히 몰아낼 수 있겠습니까?” 하였는데 그것은 크게 잘못이다. 마음을 수양하는 길은 마땅히 서두르지 않고 조용하면서도 활발해야지 著力하여 驅除해서는 결코 안 되느니라. 네가 또 “마음의 존망 출입은 꼭 잡고 있을 수 없으니, 만사에 따라 일어나는 마음을 어찌 일일이 검속하겠습니까?” 했으니 이것은 더욱 그렇지 않다. 마음이란 꼭 잡고 검속할 것이 아니니라. 맹자가 말하기를 “학문의 길이란 다른 것이 아니다. 잃었던 본마음을 찾는 것이다.”고 하였으니 이것은 이미 잃었던 본마음을 되돌려 내 안에 거둬들이라는 것(뿐임)을 말하는 것이지, 꼭 잡고 검속하라는 말은 아니니라. 공자 말씀에 “지키면 남아 있고 버리면 없어진다.” 하였으니, 지킨다(操)는 것은 버리다(舍)의 對이니, 다만 남아 있도록 관리하고 버리지는 말라는 뜻이니, 역시 꼭 잡고 있으라는 말은 아니니라. 찾고 지키는 방법은 맹자의 浩然之氣를 기르라는 설에 다 이야기 되어 있으니 어떤 일을 할 때, 거니와, 바로잡으려 들지 말고, 마음에 잊지는 말되, 인위적으로 빨리 자라게끔 하지 말면 그만인 것이다. 만약에 꼭 잡고 검속할 것 같으면 그害는 잡아 뽑아 助長을 預期함보다 더하니라. 이따므로 『대학』의 正心 또한 다만 그 性善·好惡·우환·두려움 등만 제거하여 그런 마음이 없게 할 뿐이니, 꼭 잡고 있으려 들면, 告子の 강제하는 병통이 있으니, 대개 옛사람이 治心함에는, 顏子는 仁을 어기지 않았고, 공자는 이른

바 顛沛造次에도 만드시 仁에 있어서 忠信篤敬이 늘 參前倚衡토록 함일 따름
이었으니 이게 仲尼·顏淵이 즐기던 바니라.¹¹⁶⁾

이 글을 통해 원교가 지향하는 養心之道는 작위적인 執持檢束이 아니라 優游活潑한 任眞에 있음을 알 수 있다. 그는 맹자가 “학문의 길이란 다른 것이 아니다. 잃었던 본마음을 찾는 것이다.”라고 한 말을 인용하면서 이는 풀어진 마음을 거두어 들여 반복하여 자신의 안으로 들어가게 할 따름이라는 것이지, 執持檢束하라는 것은 아니라고 함으로써 사욕의 방종을 경계할 뿐 인간 심성의 본연의 상태를 검속하지 말아야 한다고 여기고 있다. 때문에 심성을 검속함은 오직 그 행위가 거짓인지 아닌지 인 虛假와 眞實에 있음을 알 수 있다.

그는 또한 학문의 동기에 있어서도 그 순수성을 강조하여서 학문에 猛力하고刻苦하는 것이 功利心에 있는 것은 아닌가를 경계하였음을 다음 글에서 살필 수 있다.

너의 論心書를 보니 마음이 크게 병들었으니 매우 걱정이 된다. ‘食勿求飽 居勿求安’이라는 것은 聖인이 사람에게 포식과 편안을 금지한 것이 아니란다. 학문한다는 사람이 배부름과 몸 편안함에만 뜻을 두어 마음을 오로지하여 이것만을 추구한다면, 더불어 道에 나아갈 수 없기 때문에 구하지 말라 했을 뿐이지, 본래 지닌 배부름과 편안을 반드시 없앤 뒤에야 학문할 수 있다는 말은 아니니라.

또한 왜 갑자기 減食하여 병이 나게 할 정도에 이르렀느냐? 네가 옛사람 말을 살피는 게 너무나도 고집스러운 게 아니냐? 서책을 대하여 자주 기를 쓰고 싸운다니 때로는 左入右出하여 책을 덮고 긴 한숨 쉬기를 면치 못하리라. 마음 갖기를 이렇게 하고야 어찌 병이 나지 않겠느냐?

너 초목 곡물의 배양을 못 보았던 말이나? 배양이란 그 요령을 터득하는 것뿐이니 달이 차고 날이 간 뒤에야 밑에서부터 성숙하는 것이다. 만약에 처음 심어 재배하면서 성숙되기를 바라, 밤낮으로 떠나지 않고 그 자라는 것을 살핀다 한들 어찌 그 자라는 모습을 볼 수 있겠는가? 조급한 사람은 종일토록 만지

116) 李匡師, 「寄示慶(令)兒二則」, 『斗南集』卷3 汝曰心之擾汨混濁者 若不天下力驅去 其能去乎? 却大不可 養心之道當優游活潑 切不可著力驅除 汝又曰心之存亡出入不能執持 發於萬事者安能一一檢束? 是尤不然 心不可以執持檢束 孟子曰學問之道無他 求其放心而已 言收其已放之心 反復入身來而已 非執持檢束之謂也 孔子曰操則存 舍則亡 操者舍之對 只存攝 而不舍之謂也 亦非執之謂也 求之操之之道孟子養氣說盡矣 必有事焉 而勿正 心勿忘 勿助長而已 若欲執持檢束 則其害甚於預期助長矣 是以大學正心亦只去其忿懣好惡憂患恐懼等 不令不在而已 若欲執捉有告子疆制之病 蓋古人治心 顏子不違仁 孔子所論顛沛造次 必於仁 忠信篤敬 長令參前倚衡而已 此仲尼顏淵所樂者也

작거리고 쓰다듬다가 심지어는 싹을 뽑아 올리게까지 되니, 이려고서야 어떻게 말라 죽지 않겠는가? 학문의 길 또한 반드시 일이 있으면 배양하고 잊지만 말면 되느니라. 그 최상은 마치 자연스럽기 초목의 자람 같아서 그 성장의 자취는 나타나지 않아도 실은 잠시도 자라지 않는 때는 없는 것이니 단지 猛力 刻苦하는 것은 아니니라.

네가 말하는 心力을 맹렬히 쏟는다든지 힘껏 싸운다든지 하는 말은 무익할 뿐더러 해롭기 짝이 없어서 이리다가는 거칠면서 경솔하게 될 것이니 이것을 어찌 죽히 학문이라 이르겠느냐? 그러므로 『論語』 全卷은 모두 일에 대해서 이야기하였지 마음은 말하지 않았다. 就事란 모두가 재배니라, 그 뒤에 자라고 못 자람은 功利이니 논할 것이 못되느니라.¹¹⁷⁾

心氣가 견실치 못한데다 성급히 학문에 임하는 아들 영익의 성취욕이 지나치게 고집스러움을 경계하고 있다. 그래서 그는 그 조바심을 없애 주고자, 학문의 성취를 草木과 穀物의 자람에 비유하여 설명하고 있다. 마치 초목과 곡물이 달이 차고 날이 간 뒤에야 밑에서 부터 저절로 성숙되어지는 자연의 理致처럼 학문의 성취도 쉽 없이 성장하고 있으니 반드시 猛力 刻苦하는 것이 좋은 것이 아니라고 한다. 오히려 아들의 지나친 성취욕이 功利心 때문이 아닌가를 경계하고 있다. 이 글을 통해서 그의 학문하는 자세 역시 任眞不作爲의 정신을 지니고 있음을 엿볼 수 있다.

그의 이와 같은 정신세계는 단지 학문에서뿐만 아니라 현실을 직시하고 자신의 처지를 바라봄에 있어서도 살펴볼 수 있다. 다음 글을 통해서 결코 자신을 속이거나 남을 속이지 않는 不自欺의 정신을 발견하게 된다.

집안이 이 지경으로 망했으니 자제들은 더욱 더 孝悌에 독실하고 저마다 예의를 힘써서 대대로 전해 오는 遺訓을 失墜시키지 말아야 한다. 이는 세상에 대해 무슨 바람이 있어서가 아니라 故家の 화를 입은 자로서, 도리에 다만 그렇다는 것일 뿐이다. 만약 능히 효제에 독실하고 예의를 힘쓴다면, 아무리 백

117) 李匡師, 「答令翊論心書」, 『斗南集』 卷3 觀汝論心 心之受病大 大可憂 食物求飽 居勿求安 聖人非禁人飽與安也 爲學者志但在於腹飽身安 而專心求之 無足與適道 故令勿求而已 非謂素有之飽與安必去之而後乃學也 又何遽減食 至令生病邪? 汝觀古人語 不已太固乎? 對書冊多力戰 時不免左入右出 掩卷長歎 用心如此 安得不病? 汝獨不見草木禾穀之培養乎? 培養得其道而已 則月滿日至之後 自底成熟 若初下栽培 而望其熟 窮日夜不離 而察其長 何可見其長之狀乎? 蹠者終日摩之撫之 甚之於握 則能不槁邪? 學問之道亦必有事 培養而不忘而已 其上達若自然 如草本之長 不見其進益之跡 而實無晷刻不進時 特不猛力刻苦也 汝所云猛下心力 所云力戰者 不獨無益 其害甚 則將至狂易 何足謂學? 是以一部 論語皆就事說 一不論心 就事者皆栽培也 其後之長不長功利也 不可論也

대 뒤에 낮아져서 서민과 같아진다 하더라도 그 집안은 겉으로 망했다 하더라도 속으로는 아주 망한 것은 아니다. 孝悌함이 없고 예의를 하찮게 여기고 부질없이 빌붙기만 잘하여 그 덕택에 드날리다 致仕하게 된다면, 그 집안의 패망은 여지가 없을 것이니 더구나 이런 일이 없기를 기필함에 있어서리오?

우리 집안 온 식구가 산 채 매장된 것은 오로지 백부 때문이고, 내가 올 봄에 만 번 죽을 어려움에 걸린 것도 오로지 백부 때문이나, 그 실은 家運 탓이고 각자의 운명 탓이니 감히 백부를 원망하거나 탓할 마음은 조금도 없다. 감히 그럴 마음이 없을 뿐만 아니라 조카들이 더러 “증손은 조카와는 다르다.”고 따지면서 옷 갖추어 입고 출입하면서 예사 사람처럼 행세하려 든다는 소리는 차마 들을 수가 없으니, 이는 멸망에서 벗어나려고 하다가 더욱 스스로 멸망에 이르는 것이다.¹¹⁸⁾

자신이 당한 화가 家運 탓이고 각자의 운명 탓이니 결코 백부를 원망하지 말라 타이르고 있다. 오히려 현실을 직시하지 못하고 백부를 원망하며 증손은 조카와는 다르다고 따지면서 자신과 타인을 속이려는 것은 더욱 스스로를 멸망에 빠뜨리는 것이고, 더욱이 孝悌함이 없고 예의를 하찮게 여겨 부질없이 빌붙기만 잘하여 그 덕택에 드날리다 致仕하게 된다면 그 집안의 패망은 여지가 없을 것이라고 말하고 있다. 조카들을 경계시키는 그의 글에서 냉엄한 결의마저 엿볼 수 있다.

이와 같이 현상에서 일어나는 모든 것에 꾸밈보다는 있는 그대로의 모습에 진실하려고 하여 不自欺하며 不作爲하고자 하려는 그의 정신은 학문과 예술에 있어서도 그대로 드러나고 있음을 살필 수 있다.

2. 氣質的 性向

원교 사상의 내면적 특성으로 나타난 ‘任眞不作爲’가 외재적으로 드러날 때는

118) 李匡師, 「奇子姪書」, 『斗南集』 卷4 家世覆滅至此 子弟尤當益篤孝悌 各勸禮義 毋墜世傳遺訓 此非有望於世故家之遭禍者 道理祇然 果能篤孝悌 勸禮義 雖至百世 下比齊民 其家亡而不亡也 無孝悌 蔑禮義 徒善於投合 賴至揚顯致仕 其家之覆亡無餘矣 況亦必無是道乎? 吾家之百口活埋 專是伯父故 吾之今春離萬死厄 專是伯父故 其實家運也 各人之命也 不敢有一分怨尤伯父心 非徒不敢 亦不忍聞姪輩或有從孫異從子之論 服飾出入 欲同平人 是欲超脫於滅亡 而益自底於滅亡也

‘奇’한 것을 좋아하여 남다르게 보이는 개성적 성향으로 나타난다.

“尹(白下 尹淳)은 草書라도 淹전하고 단정하며, 李(員嶠 李匡師)는 楷字라도 울근불근 불그리지고 비스듬하며 기우뚱하다”¹¹⁹⁾라고 이규상은 원교와 그 스승 백하의 글씨를 비교하며 원교 글씨의 평범치 않음을 표현하고 있다. 그는 다시 황운조의 말을 인용한다.

黃燕岐 運祚가 다음과 같이 말했다.

“세상에서는 李의 글씨의 놀랄만한 것을 흔히 험뜯지만, 내 생각으로는 그 奇異한 기상이 오랜 厄에 걸려 만드시 그 불평한 울음이 붓에서 울린 것이다.”¹²⁰⁾

이규상은 이러한 평을 옳다고 동조하면서 원교 글씨의 특징을 다음과 같이 평하고 있다.

한 획을 긋고 한 글자를 벌여 놓더라도 어귀 차고 호탕하며 뛰어나지 않음이 없으니, 참으로 은 갈고리나 쇠 줄 같고, 용이 날고 범이 뛰는 듯한 기상이다. 尹의 글씨 중 별로 마음에 차지 않는 것을 다른 이의 글씨와 섞어 놓으면, 그 纖碎함을 분간키 어렵지만, 李의 글씨는 아무리 마음에 안 드는 글씨라도 다른 이의 글씨에 섞어 놓으면, 단번에 李의 글씨의 흰칠하고 어글어글하면서도 기운 꺾임을 가려낼 수 있다.¹²¹⁾

이 글들을 통해 원교의 글씨가 지나치리만큼 氣가 넘치고 奇異하여 독창적인 개성이 있었음을 알 수 있다. 그래서 황운조의 경우 그의 글씨의 기이함이 그의 불우한 처지에서 나왔다고 평하고, 이규상 역시 그런 사실을 인정하고 있다. 물론 그의 불우한 처지가 글씨에 영향을 미쳤다고도 할 수 있겠으나 그 보다 天品으로서 기질적 성향의 발로였음을 종형인 이광찬과의 交遊 내용 속에서 알 수 있다.

1755년 乙亥獄 당시 ‘流三千里’에 처해져 富寧으로 유배 간 원교는 부령에서의

119) 李奎象, 『并世才彥錄』, 尹雖草書雍容端的 李雖楷字必拂鬱橫斜

120) 李奎象, 『并世才彥錄』, 黃燕岐運祚曰 世多疵李書之可驚可愕者 而吾意 則以其奇氣權積厄 必不平之鳴鳴於筆 斯言得之邪

121) 李奎象, 『并世才彥錄』 措一畫 排一字 無非悍豪而秀拔 眞是銀鉤鐵索 龍飛虎跳底氣像 尹徐之不得意者 混在他筆 似難卞其纖碎 李書雖不得意者 雖雜置他筆一見 便拈出李書之軒豁頓挫也

7년 유배생활 중 지은 시편을 모아 『斗南集』으로 엮는다. 그런데 그와 從兄弟 간인 李匡贊(1702-1766)은 『斗南集』에 실린 詩文 중 50편에 대한 평을 하여 『評斗南』을 저술한다. 그 내용은 단순한 자구의 사용에서부터 당대 문학적 동향에 대한 이해에 이르기까지 잡다하다고 할 만큼 다양한 비평의 양상을 보이고 있다. 특히 이광찬은 원교에 대한 정황을 익히 알고 있었기 때문에 그에 따라 냉정한 지적과 평가를 하였으니 『評斗南』은 원교의 시문을 연구할 수 있음은 물론 그의 기질적 성향을 자세히 살필 수 있는 중요한 자료이다.

중형제인 이광찬과 원교는 어려서부터 同堂의 知己로 어울리며 理氣·性命에서부터 시문에 이르기까지 탐구적인 토론으로 하루해가 저무는 것을 모를 정도였다고 한다.¹²²⁾ 李匡呂가 찬한 「員嶠先生墓誌」에 “공은 만형인 无妄公(匡泰)과 恒齋(匡臣), 正字(匡贊) 두 從兄과 더불어 문학으로 서로 스승삼고 벗하였다.”¹²³⁾라고 하였으니 원교와 이광찬은 유배지에 와서도 서로 편지를 주고받으며 講學을 논하였음을 알 수 있다. 그러나 개성 넘치고 才氣가 많았던 원교는 늘 ‘好奇立異’한 성향을 보여 중형 이광찬을 걱정하게끔 하였던 것으로 보인다.

다음 글은 원교가 아들 영익에게 보낸 글 중에서 ‘忍’에 대한 견해가 드러나 있는 부분이다.

다만 그 가운데 忍字는 내가 좋아하지 않는다. 내가 늘 말하였듯이 참는다는 것은 美德이 아니다. 張公藝의 忍字를 백번 씌운 집안을 화목하게 하는 길이 아니다. 참는다는 것은 마치 물을 막아두는 것과 같아 끝내는 반드시 터질 것이요, 터지면 그 기세가 더욱 사나울 것이다.¹²⁴⁾

원교는 참기만 하는 것은 오히려 막아놓은 물처럼 언젠가는 터질 것이고 한번 터지면 그 기세가 더욱 사나울 것이라 하여 ‘忍’에 대한 부정적 시각을 표현한다. 그러나 이광찬은

122) 李良翊, 「先府君言行遺事」·下 府君嘗與員嶠公 講理氣說天人性命之本 義理善惡之分 揚扆探討 時復商榷古文 對坐輒竟日 乃罷

123) 李匡呂, 『李參奉集』卷3 「員嶠先生墓誌」 公與伯氏无妄公 恒齋正字二從兄 文學相師友

124) 李匡師, 『斗南集』卷3 「寄示令兒二則」 第其中忍字 吾不好之 吾常謂忍非美德 張公藝百忍字 非敦族之道 忍如防水 終必決 決其勢必益悍

骨肉至親이 화합하여 함께 살수 없는 것은 작은 분노를 참지 못하여 서로 싸우기 때문이다. 작은 분노를 참으면 싸우지 않을 것이니 골육이 어찌 서로 떨어지는 근심이 있겠는가? 이것은 公藝 집안에서 선조 이래로 忍 한 글자로 가족을 화합하고 보존하는 법이었는데, 공예가 임금께 올린 글에 반드시 물려 받은 바가 있을 것이니 자신이 만든 것은 아니다. 공예 이후에 함께 살았다는 것을 듣지 못했으니 참는 법이 쇠퇴한 까닭이다. 지금 반드시 참음으로써 하면 끝내 보전하지 못한다고 하니 어찌 그리도 억지가 심한가? 이러한 논의는 결국 기이한 것을 좋아하고 신이한 것을 세우는[好奇立異] 병통이 있기 때문이니 살피지 않을 수 없다.¹²⁵⁾

‘참는 것만이 미덕이 아니다’라는 원교의 주장에 대해 그에게 ‘기이한 것을 좋아하고 신이한 것을 세우는’, ‘好奇立異’의 병통이 있기 때문이라고 지적한다. 다음 글에서는 늘 才氣가 勝하여 현실을 깨닫지 못하고 오해를 부르는 행동을 하는 원교에게 ‘자신들은 죄를 지어 멀리 찬축된 몸이니 특히 처신에 조심해야 한다.’는 것을 절실하면서 애정 어리게 당부하고 있다.

이 말이 비록 임금의 은혜에 감응하는 뜻에서 나왔다 하더라도 이미 죄를 지어 붙잡힌 자의 명부에 이름이 있으니 또한 한결같이 安閑自在하여 몸을 움추리거나 두려워하는 뜻이 없어서는 안 된다. 이와 같이 한다면 알지 못하고 좋아하지 않는 자들은 淸사리 放恣하다고 여길 것이다.¹²⁶⁾

원교는 유배지에 와서도 아들 李尙翊이 이광현의 아들인 文翊과 學書의 방법을 놓고 토론한 내용을 보고는 두 사람의 논지를 하나하나 거론하면서 그 장단을 지적한다. 이러한 것에 대해 이광찬은 유배지에서 한가로이 자질들과 학문을 논하는 원교의(의) 행동이 자칫 비난을 일삼는 자들에게 방자하다는 빌미를 제공할까 염려하고 있다. 찬축된 처지로 몸을 움츠린 채 두려워하는 처신이 또 다른 화를 방지

125) 『評斗南寄示令兒二則』 骨肉至親之不能和同居 以其不忍少忿 而與之爭狠故也 忍小忿而不爲爭狠 則骨肉豈有乖離之患乎 此公藝家 自祖先以來 以忍之一字爲合族保家之法 而公藝之所以書進於君 必有所受非己創之也 公藝後不聞同居 必以忍法衰也 今云必以忍而不能終保 何其億逆之甚也 此等立說 終有好奇立異之病 不可不察也 『評斗南』은 中翁 李匡贊이 원교의 『斗南集』에 대한 간략하나 正鶴을 찌른 평어 49편을 실은 책이나, 저자와 제목이 불지 않은 상태이므로 정양완교수가 『評斗南』이라 假題를 붙인 책이다.

126) 『評斗南答慶兒書』 此語雖出感恩之意 既在罪孽之籍 則亦不可一向說安閑自在 而無踴蹙畏約之意 如此則不知不悅者 易以爲放恣

하는 방법임을 강조한 것이다. 이러한 중형의 염려에도 불구하고 결국 원교는 지방의 백성들을 모아 글과 글씨를 가르치니 어리석은 변방의 민심을 어지럽힐 수 있다는 사헌부의 進啓에 따라 7년 만에 富寧보다 더 極邊인 薪智島로 이배된다.

이러한 내용을 통해서 이광사의 氣質적으로 타고난 藝人으로서의 성향을 다분히 볼 수 있다. 사유방식에 있어서도 자신의 내면의 감정이나 기질을 숨기지 않고 그 진실된 모습을 그대로 표현하고 드러냈으니 타인인 보기에는 好奇立異하고 재주를 발휘하고 싶어 안달¹²⁷⁾인 것처럼 보여 질 수 있었던 것이다. 그러나 종제인 이광려는 원교 시문에 대한 평가를 하면서 원교의 기상자체가 중후하고 힘이 거울지고 어구가 奇異하면서도 점잖아서 웅성 깊은 아름다움이 있다고 하여 그의 재능의 뛰어난이 이름을 남기기에 충분하다고 보아, 광찬이 원교가 단지 재주나 발휘하고 싶어 안달인 것으로 본 것과는 다른 견해를 밝히고 있다. .

애당초 작품들을 자주 쓰지 않았건만 字句며 詩文이 다 그 기상이 중후하고 힘이 거울지고 어구가 기이하면서도 점잖아서 웅성 깊은 아름다움을 나타낸다. 아는 이들은 원교는 그 글만으로도 뒤에 그 이름을 넉넉히 남길 만하다고도 한다.¹²⁸⁾

학문에 나아감에 있어서는 기존의 경서나 사서에 대충 자신을 맞추거나 뜻을 굽혀 따르는 적이 없었다고 하는데 유독 하곡 선생만은 높이 섬겨 따랐다고 한다.

공은 여러 經書나 四書에 대해서 대부분 옛 선비에게 自己 뜻을 굽혀가며 어름어름 복종하는 일이 없었지만, 鄭霞谷 先生을 높이 섬겨 평소 精密한 뜻이나 奇異한 견해에 대해서 여러 번 정 선생을 기리곤 하였다.¹²⁹⁾

이러한 학문적 의식이 이광찬에게는 원교의 ‘好奇立異’한 기질로서 보였으리라고 짐작되어진다. 그러나 이러한 기질이야말로 그의 시문과 서예에 독창적 의식과

127) 『評斗南舊遊詩』平生技癢得意處

128) 李匡呂, 『員嶠先生墓誌』, 『李參奉集』初不數數於篇章 字句詩文皆氣厚而力大 句奇語重 深見菁華 識者謂員嶠但以其文 亦足傳後名世云

129) 李匡呂, 『員嶠先生墓誌』, 『李參奉集』公於諸經四書 多不能曲從先儒 尊事鄭霞谷先生 平日精義異聞屢稱鄭先生

개성 넘치는 재능을 발현시킬 수 있게 하는 바탕이라고 할 수 있다.

또한 행동에 있어서도 범상치 않았음을 다음의 글 속에서 볼 수 있다.

공이 평상시에는 다른 사람과 크게 다르지 않아서 더러 자질구레한 예식이 나 따르고 잔 재주나 부리는 이들도 능히 따를 만큼 泛然하여 마치 살피지 않는 것 같으나, 실은 微細한 것에도 속속들이 밝아서 큰 한계를 넘을 수가 없었다. 일이 터지거나 위험할 적마다 더욱 그 숙연하고 태연함을 보게 되어 보통 사람들과는 아주 다르게 느껴지곤 하였다.¹³⁰⁾

원교의 이와 같은 모습이 그의 독창적이고 개성 넘치는 의식을 밀고 나갈 수 있게 함으로써 家門의 慘禍로 맞게 된 개인적인 한계를 극복하고 시대를 풍미한 예술가로 우뚝 설 수 있게 한 원동력이었다고 할 수 있다

이와 같이 소위 평정함과는 거리가 먼 분위기를 발산하고 독특하며 새로운 분위기를 나타내는 것을 ‘취’라고 한다.

대저 뜻이 새로우면 보통과 다르고, 보통과 다르면 괴상하다. 문사가 높으면 출중하고 출중하면 기이하다. 호랑이와 표범의 무늬는 개나 양보다 빛나지 않을 수 없고, 난새와 봉황의 소리는 까마귀나 까치보다 울리지 않을 수 없으며, 금과 옥의 빛은 기와나 돌보다 빛나지 않을 수 없으니, 의도적으로 그리 해서가 아니라 스스로 그리된 것이니 반드시 높이 솟은 연후에야 큰 산이 되고 하늘에 차고 넘친 연후에야 바다가 되는 것이다.¹³¹⁾

그러나 이러한 ‘취’를 좋아하는 성향은 언제나 보통과 다른 것이 되고, 때문에 유가적 道의 범주나 법칙을 존중하는 기존의 틀에서는 기이함이며 새로움으로서 奇新이 된다. 그러나 사상적으로 끝없이 ‘專於內 實於己’하고 ‘去外誘 存實理’하여 ‘任眞不作爲’를 추구한 원교에게는 작품 속에서 취를 좋아하여 新異한 것을 세워나가

130) 李匡呂, 『李參奉集』, 『貞嶠先生墓誌』, 公平居無甚異人 又或曲謹小慧之所能及 而泛若不省然者 然實銖黍內晰 大閑不可越 每事故夷險之際 愈見其肅然安泰 覺去人遠甚

131) 皇甫湜, 『答李生第一書』 夫意新則異于常 異于常則怪矣 詞高則出衆 出衆則奇異 虎豹之文不得不炳于犬羊 鸞鳳之音不得不鏘于烏鵲 金玉之光不得不炫于瓦石 非有意先之也 乃自然也 必崔嵬然後爲岳 必滔天然後爲海 (李弘湜, 『東谿 趙龜命의 主意論的 글쓰기와 奇의 美學』, 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2001, p.45 재인용.)

는 '好奇立異', 그 자체가 오히려 진실된 자신의 기질을 그대로 드러낸 것이라 할 수 있다.

이와 같은 '奇'의 특성을 원교와 동시대의 시인으로, 그 역시 시에 奇詭와 尖新을 그의 시의 특성으로 하였다는 평을 받는 惠寔 李用休(1708-1782)는 다음과 같이 읊고 있다.

其詩似其人 그 시는 그 사람과 같으니
眞極時露奇 眞이 極에 이르면 奇를 드러내지
其書與其畫 그 글씨와 그 그림
又皆似其詩 또 그 시 모두 그러하지¹³²⁾

그는 작품으로 드러난 詩書畫는 곧 작가의 사람됨이라고 하면서, '眞'이 그대로 극한의 경지에 이르면 자연스럽게 '奇'가 드러나게 된다고 하였다. 작가의 정감이 나 느낌이 일체의 사회적 통념이나 의식에 간섭 받지 않고 가식이나 허위 없이 그대로 드러날 때 그 표현은 오히려 기발하고 개성적인 상태로 신선한 느낌마저 일게 한다. 이것을 원평도는 '新奇'로 파악한다.

문장의 신기함은 일정한 격식이 없으니, 다만 다른 사람이 드러낼 수 없는 것을 드러내기만 하면 된다. 句法·字法·調法이 모두 자기의 흥중으로부터 유출된다면 이것이 참다운 新奇이다.¹³³⁾

또한 남이 감히 말할 수 없는 것을 말하고, 남이 감히 말하지 못하는 것을 말할 때 新奇가 유출된다는 것이다.

이상을 통해서 원교의 '好奇立異'한 성향은 그가 일부러 그러고자 해서 그런 것이 아니라 그의 내면을 꾸밈없이 드러내는 '眞'의 또 다른 모습이라고 이해할 수 있다.

132) 李用休, 「許煙客挽」第4首, 『惠寔詩集』卷8.

133) 袁宏道, 「答李元善」 『袁宏道集箋校』文章新奇 無定格式 只要發人所不能發 句法字法調法 從自己胸中流出 此眞新奇也

IV. 18世紀의 文藝氣風과 書藝

1. 18세기의 文藝氣風

원교 이광사가 滅門之禍로 고난의 삶을 살면서도 18세기의 서풍인 동국진체를 이루어낸 데는 천품으로서 타고난 재능도 있었겠지만 그 보다는 18세기라는 시대의 사회적 환경과 사상의 변화 속에서 새롭게 일어난 실학과 시·서·화단의 사실주의적 문예기풍의 상호적 관계성 속에서 일궈진 결과물이라고 할 수 있다.

17세기 말부터 보이기 시작한 문화의 근대 지향적 모습은 18세기로 진입하면서 그 절정을 맞게 된다. 이 시기는 숙종(1675-1720)대에서 정조(1777-1800)대에 걸치는 약 125년간으로 조선왕조의 그 어떤 시기보다도 중국의 영향을 훨씬 벗어나 조선의 고유색을 한껏 드러내었던 시기로, 학계에서는 이 시기를 진경시대라고 구분하여 명칭¹³⁴⁾ 할 만큼 문화의 비약적 발전을 이룬 시기이기도 하다.

선조 대 이후부터 정계와 학계는 사림이 주도 세력이 되어 퇴계·율곡이래의 조선성리학과 명분론으로 조선사회를 이끌었으며, 이로써 조선사회는 양반이후의 대내외적 위기를 극복하고 안정에 달할 수 있었다. 숙종 대에는 성리학적 사회질서가 정착하고 생산력의 증대와 유통경제의 발달이 이루어지고 서울은 도시적 발전을 보이며, 京鄕의 분기현상도 나타나게 된다. 이 시기 조선성리학은 더욱 명분론을 강조하여 朱子主義的 義理之學의 경향을 띠면서 조선이 곧 中華라고 하는 문화자존의식을 표방한다. 그것은 양반으로 상실된 굴욕적 민족자존을 회복하기 위한 방편인 한편, 문화적으로 우리보다 열등한 여진족이 무력으로 중국을 차지했다 해도 중화의 계승자가 될 수 없다는 판단 때문이었다. 그래서 중화문화의 원형을 그대로 간직하면서 주자성리학의 嫡統을 발전적으로 계승하고 있는 조선만이 중화문화를 계승할 자격을 갖추었으므로 이제는 조선이 중화가 될 수밖에 없다는 주

134) 최완수, 『우리문화의 황금기, 진경시대』, 「조선왕조의 문화절정기, 진경시대」, 1998, p.13.

장이었다. 이런 생각은 우리보다 열등한 여진족에게 치욕을 당하고 그 힘에 눌려 살아야 한다는 민족적 자괴감을 보상해주기에 충분한 것이어서 상하의 전폭적인 지지를 받게 되고, 이로 말미암아 조선이 곧 중화라는 조선중화주의가 조선사회 전반에 점차 팽배해 가기 시작함으로써 조선고유문화의 꽃을 피우게 되는 진경시대가 대두하게 된다.

한편 숙종 대 이후 京鄕의 사회적 분기 속에 전개된 탕평정국과 湖洛論爭은 京華士族이 조선의 정계와 학계를 주도하는 계기가 된다. 그들은 막대한 재력을 바탕으로 청나라로부터 대량의 서적을 수입하여 장서가가 되고 서화골동에 대한 취미, 博學에 대한 경도의 경향을 보임으로써 향촌의 양반과는 차별화된 문화를 형성하게 되었다.¹³⁵⁾ 또한 인맥과 학맥으로 연결되어 학문과 문학의 커다란 바운더리를 형성하게 되는데, 노론의 경우는 말할 것도 없고, 소론과 남인의 학계에서도 마찬가지였다. 少論의 학통은 鄭齊斗와 李匡呂·徐明應·洪良浩 등 서울의 몇몇 문벌집안으로 이어졌으며, 남인도 許穆·李瀾·丁若鏞 등이 주도권을 쥐고 정계에 참여하고 있었다.¹³⁶⁾

영조대 후반 이후 경화사족은 더욱 확대되고 경향의 분기가 심화되는 가운데 도시적 생활체질을 가지게 되었으며, 탕평정국에 적극 참여하여 정치적 위상이 더욱 높아졌다. 이 시기에 연암일파 등의 경화사족적 학자들은 변화된 위상과 士로서의 사회적 책임을 각성하는 새로운 공감대를 형성하였으며, 기존의 사상과 학풍, 문풍을 비판적으로 계승하여 새로운 사상과 문화적 지향성을 가지게 되었다. 이들은 士의 사회적 지도력의 유지를 의식하면서 도시적 생활과 향촌생활의 조화, 경화사족의 생산 활동에의 참여와 생활능력의 회복 등을 실질적으로 모색하고 있었다. 또한 기존의 문화자존의식과 북벌대의론을 반성하여 북학을 수용하고 경우에 따라서는 서학을 수용하기도 하였고, 또한 성리학 외에 이단적 사상에도 관심을 갖고 이를 표현하였다.

그래서 소위 진경시대라 명명된 이 시기는 삼단계의 변화를 거치면서 발전해나

135) 강명관, 「조선후기 서적의 수입·유통과 장서가의 출현-18, 19세기 경화세족 문화의 한 단면」, 『민족문화사연구』 제9호, 창작과 비평사, 1996.

136) 유봉학, 『연암일파 북학사상 연구』, 일지사, 1995, pp.24-78 참조.

간다. 즉 숙종 46년간과 경종 4년까지의 50년의 초창기와 영조 51년의 재위기간의 절정기 그리고 정조 24년은 쇠퇴기로 나누어 구분하고 있다. 원교가 서예가로서 활동한 시기는 진경시대 절정기인 제2기로 볼 수 있다. 그것은 眞景時代 안에서도 그 시기가 구분되어 지는 것은 한 세대를 거치면서 세대 간의 갈등과 도전이라 할 수 있는 문화적 대립현상을 겪으며 다양하고 폭넓게 발전되어 나갔기 때문이라 할 수 있다. 그래서 자칫 독자적인 고유문화가 빠지기 쉬운 고루성이나 편벽성으로부터 벗어나서 보편성을 갖추며 125년간의 진경시대를 화려하게 장식해 나갔다는 것이다.¹³⁷⁾

그 변화의 단계를 분류한 최완수는 조선 고유색 발현에 앞장서서 진경문화를 선도하던 제 1세대를 검제 세대로 숙종 초년을 전후한 시기에 출생한 세대로 보고, 제 2세대는 明 문화의 계승을 주장하며 중국풍으로의 환원을 시도한 세대로 숙종 35년(1709)경에 출생한 세대들로 보고 있다. 또 진경문화가 절정에 이르러 제 1세대 고유문화가 明 문화 계승자들에게 도전을 받을 당시인 영조 20년(1744)을 전후한 시기에 출생한 세대를 제3세대로 보았다. 이들 3세대 역시 제 2세대가 그러했듯이 명문화의 계승논리는 조선 성리학파가 지향하던 문화성향의 본질이 조선 고유색의 현양이었다는 목적성을 부정한 피상적 형식논리였으므로 당연히 부정되어야 한다는 것이었다. 그래서 명 문화 계승논리의 불필요성을 강하게 제기하며, 조선 고유색 현양에 주력하던 검제 세대의 문화성향을 계승 발전시키려는 의지를 표출한다. 이렇게 조선 고유색을 지향하며 발전해 나간 진경문화는 자생문화를 바탕으로 외래문화를 필요한 만큼 수용하여 자기 문화수준을 높인 다음 그 한계수준에 이르면 그를 다시 주변으로 방출하여 주변 문화수준을 끌어 올려주는 역할을 반복하는 모습을 보이고 있다.

이렇듯 진경시대의 문화가 조선고유색을 띠며 발전할 수 있게 된 계기는 기존의 성리학에 대해 회의하고 반발하면서 새로운 사상에 대한 모색으로 이어지고, 경·향으로의 사회적 분기에 따라 학계의 경·향 분기가 이루어지는 가운데, 노론의 경우 湖論·洛論의 義理之學 논쟁이 일어나게 되면서이다. 湖西의 士林은 聖凡心

137) 최완수, 앞 책, p.39 참조.

異, 人物性異論을 주장하였고, 서울의 학자들은 聖凡心同, 人物性同論을 주장하여 대립한다. 湖論과 달리 洛論은 누구에게나 동등한 인간주체의 내면적 가치를 인정해주고 성인과 범인의 차별을 부인하면서 누구나 성인이 될 수 있다는 가능성을 제기하였다. 또한 인간과 사물의 본성이 동등한 것임을 밝혀서 이들은 성인과 범인, 사람과 사물의 차별성을 희석시킴으로써 기존의 명분론에 수정을 가하였다. 이 호락논쟁은 시대적 변화에 민감하게 반응하였던 일부 경화사족층에게 새로운 학문론의 기초를 마련한 결과를 낳았다. 또한 국난후유증의 극복과 자신감의 회복 과정을 통하여 축적한 국력을 바탕으로 시대사상인 조선성리학에 입각한 조선중화주의가 팽배하고 내 문화가 최고라는 국수주의가 풍미하여 조선의 제반 문화현상에 고유색이 나타난다. 이러한 사상계와 정계를 주도한 정파가 다름 아닌 서인계열의 노론세력이다. 이들은 농암 김창협과 삼연 김창흡을 추종하는 서울의 이른바 ‘백악사단’의 문사들로 개성주의적인 創新的 시문풍으로 ‘眞詩’ 주장하고, 그 일원이었던 겸재 정선과 관아재 조영석이 사실주의적 회화관에서 동국진경을 태동시키며 眞景山水畫가 나오고, 玉洞 李滉 이래 東國眞體의 서예가 나오게 되는 사상적 기반은 바로 이런 것이었다.¹³⁸⁾

또 한편으로는 실학을 현실생활에 접목하고자 하는 과정 속에서 인간의 감성적인 부분에 대한 긍정과 강조가 이어지게 된다. 이러한 철학과 사상의 변화는 직간접적으로 관련 있는 당대 문인들에게 세계와 존재에 대해 새롭게 인식하게 함으로써, 노론계에서 湖洛論爭이 격화되었다면 소론이나 남인계의 학자들에게 부각된 新思考는 하곡 정제두를 중심으로 한 강화학파들에 의해 받아들여진 陽明學적 思考가 그것이다.¹³⁹⁾

18세기 철학과 사상의 변화는 각기 詩文이나 書畫 영역에서는 개성 있는 자아를 주요한 특징으로 하는 문학과 예술이론을 주장하게 하였다. 물론 당대 문인들은 결코 자각적으로 성리학적 전통 즉 유학적 전통에 벗어나거나 대안을 제시하려는 명확한 요구나 관념이 없었고, 여전히 유학적 전통의 문예를 따르고 있었다. 그러면서도 그들은 일정부분에 있어 개성, 자아, 본능에 대한 긍정이라는 역할을 수행

138) 유봉학, 『우리문화의 황금기, 진경시대』, 『경화사족의 사상과 진경문화』 1988, pp.93-34.

139) 안대회, 『18세기 한시사의 구도』, 소명출판사, 1999, p.28 참조.

하였다. 이런 새로운 근대적 경향은 하나의 힘으로 작용하였는데, 비록 성숙한 문예이론을 표현한 것은 아니나 오히려 구체적으로 전통적인 표준규범에 대해 비판하고 회피하였다. 예컨대 그들은 전통적인 규범에 반하여 今·俗·眞·新·奇등을 주장하거나 강조하고 있다.¹⁴⁰⁾

이러한 사상적 기틀위에 詩壇은 상투성을 벗어나 자기만의 것을 찾아보려는 노력이 매우 치열하였다. 17세기가 전통 준수의 시대라면, 18세기는 전통을 벗어나 새로움을 추구하는 시대라고 할 수 있다. 그러므로 전체적으로 전통 부정의 정신이 매우 강하게 표명되고 있다. 또한 작가적 개성과 독창성의 확보는 18세기 시인들의 화두와 같았으므로 18세기 시단은 개성 찾기의 시대라고 말할 수 있다. 그러한 노력은 시의 내용이나 抒情, 詩體의 선택, 作風 등 여러 가지 측면에서 기울여지고 있었다. 시의 주제는 개인서정을 읊거나 멋진 경물을 吟詠하는 전통적 범주를 벗어나 현실의 다양한 면을 반영하였다. 서정의 측면에서도 작가의 다양한 존재양태에 걸맞게 폭이 넓어져서 사회와 자연을 바라보는 서정시인의 시각 또한 多岐하다. 형식적 실험도 가해지고 있어서 樂府詩, 詠史詩와 같은 특별한 주제와 형식의 시가 많은 작가들에 의해 선호되어 조선의 역사를 음영하고 독특한 자연풍토, 인정세대, 풍속생활을 읊은 작품이 출현한다. 또한 여항의 비속한 삶을 시의 주제로 하거나 여항의 아녀자의 삶을 묘사하고, 각 작가의 독특한 주제의식을 담고 있는 연작시가 대량 출현한다. 이 시기의 시단을 이끈 대표적 시인 집단을 진경시대의 삼단계 구분으로 살펴보면, 제 1세대는 17세기 말부터 18세기 초 ‘眞詩運動’을 주도한 白岳詩壇의 三淵 金昌翁과 洪世泰와 그들의 후배 이병연과 최성대가 주축이 된 시인군이다. 이들은 조선 초 이래의 시적 話法의 변혁을 꾀하여 새로운 시대의 시가 나아가야 할 방향을 제시하였다. 제 2세대는 18세기 중기의 남인·소북 계열의 시인들로 서울과 안산을 중심으로 활동한 李用休·李彦瑱·劉慶種 등을 중심으로 한 문인집단인데 이들은 파격적이고 참신한 시풍을 개척하였다. 그리고 제 3세대는 18세기 후반 李德懋를 중심으로 한 소위 白塔詩派인 後期四家들이 그들이 그들이다.¹⁴¹⁾

140) 羅鍾冕, 『18세기 詩書書論의 美學的 志向』 성균관대학교 박사학위논문, 1997. p.3 참조.

141) 안대회, 앞 책, pp.45-55 참조.

화단 역시 이들 시단과 그 문예적 행보를 함께 하는데, 진시운동을 선도한 삼연 김창흡 문하의 謙齋 鄭勲(1676-1759)이 진경문화를 절정에 올려놓는데 주도적인 역할을 해낸다. 겸재는 스승 삼연과 벗 槎川 李秉淵(1671-1751)이 진경시로 우리 산천의 아름다움을 거침없이 사생해내고 있었으므로 이를 그림으로 바꿔 표현하고자 하는 노력을 기울였다. 그 결과 마침내 우리 산천을 표현하기에 알맞은 새로운 그림기법을 창안한 것으로서, 중국 북방화법의 특징적 기법인 線描와 남방화법의 특징적 기법인 墨法을 이상적으로 조화시키는 방법이었다. 즉 우리나라 산이 금강산이나 설악산처럼 화강암 암봉이 서릿발처럼 모여 있는 것과 오대산이나 지리산처럼 흙으로 덮여 있어 수목이 울창한 것으로 나뉘는 것에 착안한 것이다. 그래서 화강암봉으로 이루어진 骨山인 경우는 북방화법인 선묘로 토산인 경우는 남방화법인 墨描로 이를 표현하면서 한 화면에 이 두 가지 산의 모습을 조화롭게 배치하는 것을 화면 구성의 기본으로 삼았다. 이것은 骨山을 陽으로 보고 土山을 陰으로 보아 성리학을 기본경전인 周易의 陰陽造化 원리에 맞춘 화면 구성법으로서 중국회화사에서 항상 시도하면서도 이루어내지 못하였던 남북방화법의 이상적 조화의 성공이기도 하였으며 조선에만 있는 조선 고유화법의 창안이기도 하였다. 이런 진경산수화 속에 등장하는 인물 역시 조선인의 모습으로 자연스럽게 조선 풍속화가 출현하게 되는데 겸재가 시작한 이런 인물 풍속화는 겸재보다 10년 후배로 율곡학맥을 함께 잇고 있던 觀我齋 趙榮祐(1686-1761)에 의해서 본격적으로 기틀을 잡아간다.

이후 영조시대 초반을 고비로 조선 고유색 짙은 진경문화가 절정에 이르자, 지식층 일각에서는 조선중화를 부르짖으며 明의 계승자를 자처한다면서 마땅히 明문화를 제대로 계승해야 하는데 명문화와는 상관없는 조선 독자문화를 창안해내는 것이 명실상부하지 않는 일이라 옳바르지 않다고 이의를 제기하기 시작한다. 이러한 주장은 주로 진경시대를 주도해 가던 집권층에서 소외된 소론계와 남인계 출신 인사들로 玄齋 沈師正(1707-1769)과 豹菴 姜世晃(1713-1791)이 그 대표 인물이다. 현재는 본격적으로 명대 吳波系 南宗文人畫風을 받아들이면서 중국 역대남중화를 임모해 내는 노력을 보이는데 대체로 唐詩畫譜나 芥子園畫譜등을 모본으

로 하였기 때문에 정밀치 못한 화본의 한계가 드러난다. 그럼에도 이런 화법이 완벽성을 추구하지 않는 우리 미감과 일치되어 조선화에 박차를 가하는 의외의 효과를 나타내니 조선 남종화풍이라고 할 수 있는 고유색의 출현은 이렇게 해서 이루어진다. 이런 화풍은 기법 수련이 검계의 진경산수화풍보다 용이하기 때문에 많은 추종자들을 배출하는데 사대부 화가로는 표암 강세황·煙客 許佖등이 있고 화원 화가로는 毫生館 崔北·研農 元命維등을 꼽을 수 있다. 이후 명 문화의 계승논리의 불필요성을 강하게 제기하며, 조선고유색을 현양에 주력하던 검계 세대의 문화성향을 계승 발전시키려는 의지를 표출하며 다시 제 3세대가 출현하게 되니, 바로 檀園 金弘道·古松流水館 李寅文·兢齋 金得臣·蕉園 金碩臣등과 같은 화원화가들이다.

이것은 진경시대 초기문화를 주도하며 조선 고유색 짙은 화풍을 창안하던 인물들이 한결같이 조선성리학이념에 투철한 사대부 화가들이었다는 사실과 대조적인 현상이라고 할 수 있다. 즉 진경시대 초기 사대부 화가들이 철학적 이념을 바탕으로 시대를 선도하는 선구자적 의식을 감당해낼 수 있어야 했다면 화원화가들은 기존의 화풍을 활용하여 보다 훌륭한 그림을 그려내는 것이 그들의 몫이었으므로 항상 그들은 회화사에서 대미를 장식하는 역할을 담당하게 된다.

특히 진경시대를 거치면서 주목할 점은 이들 사대부화가들이 회화의 전문성을 획득했다는 사실이며, 더불어 화원출신의 화가들이 직업화가라는 자부심을 가지게 되었다는 것이다. 또한 18세기의 화론은 中國畫譜나 繪畫理論과 일정한 공통성을 유지하면서 우리 회화의 질을 고양시키는 방향으로 나아갔다.

2. 18世紀 書藝

이와 같이 詩·畫壇의 신사고적 사상적 이념을 바탕으로 한 우리 문화의식의 고취가 眞詩와 眞景山水畫風이라는 새로운 기풍을 진작시켰다면 書壇은 東國眞體라는 새로운 서풍이 발현된다.

이처럼 시·서·화단이 동시적인 문화현상을 나타내고 있는 것은 조선왕조가 학문적으로나 사상적으로 성리학을 국학으로 立國體制를 삼아 문학의 이론이나 글씨 그림의 예술론에서도 철학이나 사상성을 중요시하여, 장르는 비록 다르더라도 그 내면의 정신을 함께하여 나갔기 때문이다. 또한 문예를 선도하여 이끌어 나간 주체자들이 학문하는 선비 집단이었기 때문이라고 할 수 있다. 그들은 예술작품도 작가의 학문이나 철학 내지 사상성이 구체화되어 표현된 것이지 손끝의 잔재주가 아니라는 인식을 하였고, 그래서 인문학의 핵심인 문학과 역사·철학을 文·史·哲이라 지칭하며 전공필수로 여긴 것처럼, 시와 글씨 그림의 詩·書·畫는 선비의 감성훈련을 위한 교양필수로 삼아왔다. 이러한 까닭으로 詩·書·畫는 밀접한 연관을 갖고 발전해 나갔으며, 더욱이 書畫와 詩畫는 同源이며, 一律이라고 칭하여 시·서·화 모두를 잘하는 사람을 三絶이라 불러 최고의 교양인으로 여겨왔기 때문에 시·서·화문은 필연적으로 불가분의 연관을 맺고 있다고 할 수 있다.

18세기에 일어난 소위 東國眞風은 이와 같은 면면의 현상들이 극대화되어 나타남으로서, 詩作상에서 사실주의의 ‘眞詩’와 ‘紀行詩’가 급속한 유행을 보이게 되고, 그 시들과 함께 ‘眞景山水畫’가 나오게 된다. 더욱이 이들 시·화의 흐름과 동시적으로 서예에 있어서도 소위 ‘東國眞體’라 불리게 되는 서풍이 일기 시작한다. 이 새롭게 나타난 서풍이 ‘동국진체’라 명명되어 나타난 것은 許傳(1797-1886)이 「玉洞李先生弘道公行狀」에서 東國眞體라는 구체적인 표현을 쓰면서 부터이다.

東國眞體는 玉洞에서부터 시작하여 그 후 공재 윤두서·백하 윤순·원교 이광사 등이 그 실마리를 이어갔다. 원교가 일찍이 말하기를 옥동의 글씨는 논의를 통해서는 감히 도달할 수 없는 면이 있다고 했다.¹⁴²⁾

이처럼 玉洞 李滉를 필두로 恭齋 尹斗緒, 다시 공재의 이질인 백하 윤순에게 전해져 원교 이광사에 이르게 된다는 이 동국진체에 대하여 그 동안 학계에서는 그 용어를 사용하면서도 그 내용의 실체에 대해서는 어떠한 설명도 이루어지지 않고

142) 許傳, 「玉洞李先生弘道公行狀」, 『性齋集』東國眞體 先生實創始 而其後尹恭齋斗緒 尹白下淳 李員嶠匡師 皆其緒餘. 而員嶠嘗曰 玉洞筆意論不敢到也

모호하게 사용하고 있었던 것이 사실이다. 다만 18세기의 다른 분야 즉 시의 진시, 화의 진경산수화와 같은 의미로서 동국에서 쓰는 晉體의 誤記로서 眞體¹⁴³⁾로 쓰였다거나 혹은 원교가 米法을 바탕으로 文徵明體를 수용한 백하의 서법을 계승하면서 도리어 「樂毅論」·「東方朔畫像贊」 등 왕희지 위본 해서를 그대로 진본으로 믿어 이를 근본으로 삼았기 때문에 결국 조선고유색을 강조한 결과를 가져와 晉體가 그대로 東國晉體가 되어 東國眞體의 고유성향을 강화시켜 놓았다¹⁴⁴⁾고 그 의미를 설정하고 18세기의 글씨를 그렇게 명명해 왔다.

그러나 許傳이 「玉洞李先生弘道公行狀」에서 옥동의 글씨가 공재나 백하 그리고 원교로 이어졌다고 하지만 본 연구를 통해 탐구한 결과 그들에게는 서법적으로 공유할 수 있는 학문적 내용이나 주창된 논의가 따로 있었던 것 보다는, 다만 기존에 전해오던 조선의 서풍의 문제점에 대한 공통적인식과 그에 따른 발분을 통한 일신으로서 서법을 정립시키고자하는 의지가 있었음을 알 수 있었다. 그것은 마치 ‘眞詩’나 ‘眞景山水’가 기존의 시풍이나 화풍에 새로운 가치관을 정립함으로써 새로운 기풍을 진작시켰던 것처럼 서예에 있어서도 實得있는 연구를 하여 우리의 서법에도 哲學的 價値觀과 理論의 體系化를 통해 서예를 보다 가치 있는 예술의 한 분야로서 正立하고자 했던 意識에서 비롯되었다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 기존의 서예와 다른 차별적 개념으로서, 또한 18세기 시대적 이념으로서의 ‘假’가 아닌 ‘眞’으로 또 ‘虛’가 아닌 ‘實’로서의 의미로 ‘眞體’라 命名되어졌다고 볼 수 있다.

이러한 18세기 서풍의 변화에 그 실마리를 제공한 이가 옥동 이서(1662-1723)이다. 靑城 成大中 은 「羅仲興筆經序」에서 옥동에 대해 다음과 같이 논하고 있다.

우리나라는 명필이 많지 않은 것은 아니나 오직 金生과 韓濩가 제일이다. 그러나 그들은 오직 타고난 재주로써 뛰어난 것이고 학문을 통하여 그런 경지에 이른 것이 아니다. 학문(글씨의 이론)은 옥동 이서로부터 시작되었다. 식자들 이 말하기를 “이서는 공력이 한호만은 못하나 학문은 더 낫다”고 했으니, 지금

143) 최완수, 앞 책 「진경시대 서예사의 흐름과 계보」, p.41.

144) 최완수, 앞 책, p.39. 문정자는 “동국진체는 조선 문화의 정체성을 추구하던 시대의 화두였던 ‘眞’이란 명제로 해서 서체 역시 ‘眞體’라 불렸으나, 그 시작은 분명 晝의 원류로의 회귀성향인 ‘晉體(왕희지체)’라고 해야 마땅하다고 생각되었다.”고 동국진체를 정의하고 있다.(문정자, 앞 책, p.435.)

글씨로서 이름난 자들은 모두 그 계통이다.¹⁴⁵⁾

이처럼 옥동은 학문을 통해 새로운 書論 正立에 힘씀으로써 그 이전의 서가들과는 다른 모습으로서 위상을 보이고 있다. 그의 행장에 의하면 東晉 왕희지의 <樂毅論>에서 필력을 얻었다고 표방하면서 조선화된 松雪體와 韓石峯體에다 북송 米芾의 서법을 부분적으로 수용했던 것으로 보인다.

더욱이 옥동은 우리나라 실학의 한 맥을 세운 星湖 李瀾의 家兄으로 字는 徵之, 호는 玉洞 또는 玉琴散人이라 한다. 朴世采의 천거로 잠시 찰방을 지낸 적도 있으나 평생을 재야 문인으로 살았다. 그는 공재 윤두서와 아주 절친했고, 尹德熙가 쓴 『恭齋公行狀』을 보면 공재와 함께 永字八法을 연구하였다고 하는데¹⁴⁶⁾, 그것이 『筆訣』로 정리되어 나온 것으로 보여 진다. 옥동의 『筆訣』은 글씨를 『周易』의 이치에 근원을 두고 있다. 즉 획에는 陰陽, 五行, 三停, 四象이 들어 있음을 설파하고 그 성질에 맞도록 운필하여야 글씨가 된다고 하면서 ‘永字八法’을 四象으로 분류하고 각 획의 운필을 三停法으로 처리하는 것으로 서법의 기본을 삼음으로써 서예를 哲理的으로 역설하고 있다.

이러한 점은 동시대의 화가인 겸재가 우리나라의 산하를 묘사함에 있어 그 기법을 周易의 陰陽造化의 원리에 맞추어 骨山을 陽으로 보고 土山을 陰으로 보아 화면 구성법을 삼음으로서 중국회화사에서 항상 시도하면서도 이루어내지 못하였던 남북방화법의 이상적 조화의 성공을 이루며 조선에만 있는 조선 고유화법의 창안을 한 시기와 같다는 것이 우연의 일치만은 아닌 듯하다. 그것은 그가 영자팔법을 함께 연구한 것으로 기록되고 있는 공재가 또한 당시의 대표적 문인으로서의 화가였던 점과 澹軒 李夏坤이¹⁴⁷⁾ 김창흡·이병연·윤두서·윤순·정선 등과 서로 교류하였음을 살펴볼 때 당시의 새로운 문풍을 이끌어낸 문인들이 시·서·화론에 있어 그 이론의 바탕적 사고를 공유하였음이 드러난다. 18세기 초반에 쓰여진 담현의 『頭陀草』에는 많은 중국화에 대한 언급이는데 이러한 책들을 지식인들이 열

145) 성대중, 「羅仲興筆經序」 『青城集』 我東筆家非不多也 惟金生韓濩爲最 然彼直以工力勝 非由學而至也 學自玉洞李瀾始 識者謂濩工力不及濩而學則勝之 今之以書名者 并其派也

146) 유흥준, 안영길, 「동국서가론 선역」, p.113.

147) 이선옥, 「담현 이하곤의 회화관」, 서울대 석사논문, 1987.

람하면서 중국회화에 대한 인식의 바탕위에서 실질적이고 현실적인 입장으로 우리의 경물들을 택하여 자기화에 성공하였다는 것이다. 이러한 사실들을 추론하여 볼 때 서예에 있어서도 이와 같은 시도들이 함께 이루어졌음을 알 수 있다.

옥동은 『筆訣』에서 서법의 원리와 변화를 논하면서 다음과 같이 말한다.

일상적 실례가 원리이고 임시변통이 변화이다. 원리만 있고 변화가 없으면 고집스런 정체가 있고, 변화만 있고 원리를 배반하면 추악하고 망령 된다. 변화가 있으면서 원리에 합치해야 이것이 중도를 터득한 것이다. 원리에 합치하는 것은 성현의 변화이고, 원리에 배반하는 것은 詐術家의 변화이다. 무엇을 일러 성현의 변화라 하는가? 적절하게 그 때에 맞게 하는 것이요 무엇을 일러 사술가의 변화라 하는가? 임시변통하여 사술을 행하는 것이다. 오! 세속이 말세로 내려오면서 正法이 사라지고 사술이 행해져서 세상을 속이고 백성을 현혹시키 이르지 않은 데가 없구나. 고금의 천하가 사술에만 도도히 밀려, 옛날의 조조, 신라의 崔孤雲, 송나라의 소동파, 미원장, 원의 조자양, 명의 장필, 문징명, 우리나라의 황기호와 같은 이의 법이 성행하고, 장지나 왕희지의 정법은 사라져 전하지가 않는다. 간혹 한두 사람 본받는 이가 있어도 그 마음의 법을 잃고 이 단으로 흐르거나 혹은 모방에 그쳐 그 깊은 뜻을 터득하지 못하니 애석함을 금할 수가 없다.¹⁴⁸⁾

이를 통해 볼 때 옥동은 무엇보다 서예가 서법의 원리를 바탕으로 변화의 묘를 얻어야 함을 강조하고 『筆訣』로서 그 이론을 정립하고자 하였음을 알 수 있다. 그는 필법의 조화는 신통한 자가 아니고서는 불가능하다고 하여, 비록 재주와 지혜가 있더라도 스승에게서 전수하거나 공력을 쌓지 않고서는 도달할 수 없다고 한다. 만약 이런 경지에 이르기를 바란다면 법식에 따라 정일하게 연습하라한다. 그 전범으로서 장지와 왕희지를 꼽고, 서법에 있어서 왕희지는 하늘의 이치를 터득한 자¹⁴⁹⁾라고 하였다. 그가 이처럼 張芝나 왕희지의 서법을 정법이라 내세움은 魏晉시대의 필법이 강한 것과 부드러운 것이 서로 조화를 이루면서, 골력은 풍부하고

148) 李 湊, 『筆訣』 <論經權> 常例者經也 變通者權也 經而無權 則固滯也 權而背經 則詭妄也 權而合經 方是得中 合經 聖賢之權也 背經 詐術家之權也 何謂聖賢之權 宜而時中也 何謂詐術家之權 權變而行詐也 嗚呼世降俗末 正法泯 而權詐行 欺世惑民 無所不至 古今天下 皆滔滔趨於邪法 故曹操 羅朝 崔孤雲 宋之蘇東坡 米元章 元之趙子昂 明之張弼 文徵明 我朝之黃耆老之法盛行 張芝與右軍之正法 泯然無傳 其間或有一二效則者 或失其心法 而流於異端 或有依樣而不得其奧旨 可勝惜哉

149) 李 湊, 『筆訣』, <與人規矩上篇>, 右軍其得天之道者歟.

살집은 윤택한 ‘中和’의 美를 이룸으로서 情感과 理性을 결합하여 그 이상적인 경지에 도달한 글씨로서 학서의 전형¹⁵⁰⁾을 이루었기 때문이라고 할 수 있다.

옥동은 또한 “변화를 잘하려고 하면 반드시 원칙을 앞세우라”는 논어의 글귀¹⁵¹⁾를 인용 서법의 원칙에 철저할 것을 주장한다. 이렇듯 옥동은 원칙이 없이 속됨을 일삼았던 기존의 서예에 哲理的 이론을 내세운 『筆訣』을 집필함으로써 서법의 기틀을 세우고자 하였음을 알 수 있다. 이러한 옥동에 대해 貞山 李森煥은 『跋書帖』에서 다음과 같이 기록하고 있다.

우리나라의 글씨가 한석봉을 큰 손으로 삼지만, 변화하여 중국의 서법이 된 것은 옥동선생에서 시작되었다. 옥동선생은 왕희지의 서법을 의지로 각고하여 신묘로 변화하였다. 한번 전해져 공재 윤두서에게 내려가고, 두 번 전하여 백하 윤순에게 내려갔다. 오늘날 사람들이 모두 한석봉체를 몰아내고 왕희지체를 선호하게 된 것이 선생의 공임을 아니 안목이 있는 이는 당연히 변별할 수 있을 것이다.¹⁵²⁾

이처럼 옥동은 中和의 美를 이룸으로서 글씨에 성정이 깃들이게 하는 동시에 법도와 풍격적인 면까지도 갖춘 장지와 왕희지를 대표로 하는 魏晉의 筆法을 선호함으로써 기존의 필법에 변화를 시도하였음을 알 수 있다.

옥동 이서를 뒤이어 나온 白下 尹淳 역시 외가로 삼종형인 澹軒 李夏坤¹⁵³⁾과 眞詩의 선구적 시인 槎川 李秉淵, 眞景山水畫의 대가 謙齋 鄭勳등과도 교유함으로써 그 역시 18세기 문예 기풍에 선구적 인물이었음을 알 수 있다. 이러한 윤순을 東谿 趙龜命은 다음과 같이 평하고 있다.

백하침을 열람하면 織坊에 들어간 것 같아서 비단이 색색마다 신기함을 보

150) 宋 民, 『中國書藝美學』, 東文選, p.84.

151) 李 滌, 『筆訣』 <筆訣論要>, 語曰 欲先權 必先經 未有不由經 而先權者也

152) 李森煥, 『跋書帖』, 『玉洞先生遺稿』 卷12 下. 東國之筆 以石峯爲巨擘 其變而中國 則玉洞先生始先生刻意右軍 神而化之 一傳而恭齋 再傳而白下 今人皆知黜韓豔玉 先生之功也 有眼者當辨

153) 이 시기 시·서·화단을 이끈 문예인들의 교유관계를 살펴보면 親姻戚이거나 師弟之間 혹은 친구의 관계인 경우가 많은 점이 특이할 만한 점이다. 澹軒 李夏坤을 중심으로 槎川 李秉淵, 그리고 원교의 가장 친한 벗인 尙古堂 金光遂, 그리고 耳溪 洪良浩, 李廷燮등은 姻戚間이다. (金允朝, 『저촌 이정섭의 생애와 문학』, 『한국한문학연구』 14, 한국한문학연구회, 1991, pp.311-313.)

게 된다. 우리나라 명필은 마땅히 세 사람을 들 수 있으니, 안평대군은 정신이 뛰어내고, 석봉은 기력이 웅혼하고, 백하는 法과 變態로 필적한다. 시에는 挹翠軒(朴間)과 蘇齋(盧守愼)와 三淵(金昌翁)이 있고, 문에는 簡易(崔岏)와 溪谷(張維)과 農巖(金昌協)이 있어 三藝가 모두 鼎足이 되니, 거의 동방의 木三數에 부합됨이 있다.¹⁵⁴⁾

곧 시에 朴間·盧守愼·金昌翁, 文에서 崔岏·張維·金昌協을 조선의 3대가로 꼽듯이 書에서는 安平, 韓石峯과 함께 白下를 3대가로 꼽고 있다. 그것은 백하의 글씨가 書法을 중시한 새로운 서풍을 일으킨 한편 그것을 뛰어넘어 변형시키는 유연하고 능숙한 자세를 갖추었다고 하여 높이 평가하고 있는 것이다.

耳溪 洪良浩는 朝鮮初期부터의 글씨를 논하며 백하를 다음과 같이 평하고 있다.

조선조 초기에 와서는 匪懈堂(안평대군 이용)이 재주가 높고 운치가 빼어나서 천하에 대단히 뛰어났으나 수명이 길지 못하여 오히려 松雪體(趙孟頫體)의 자취를 벗어나지 못했고, 石峯 韓濩는 전적으로 김생을 배우고 위로 鍾·王(鍾繇·王羲之)에 거슬러 올라가서 공력이 지극한 데 이르러서 전대의 사람들을 영웅스럽게 내려다보고 있다. 그리하여 논하는 자들이 이르기를 「비해당의 글씨는 仙鶴이 날개를 펴서 이미 하늘을 뚫고 올라갈 기운이 있는 것 같고, 석봉의 글씨는 늙은 여우가 정력을 모아서 능히 오묘한 조화를 도둑질한 것과 같다.“고 했으니, 잘 평론한 말이다. 그리고 楊蓬萊(楊士彦)·黃孤山(黃耆老)의 초서와 白玉峰(白光勳)·吳竹南(吳竣)의 해서와 金白庵(金球)·成聽松(成守琛)·金南窓(金玄成)의 행서 같은 것은 각각 스스로 일가를 이루어서 세상에 널리 이름날 만하게 되었다. 그러나 그 필획이 어떤 것은 가다가 막힌 것도 있고 짜임새가 영성함을 면하지 못한 것도 있어서 마침내 晉唐 사람의 지경에까지는 들어가지 못했다.

그런데 오직 백하 운공이 천년 뒤에 태어나서 대단히 빼어나서 우리나라 글씨의 누추함을 깨끗이 씻어 버렸고, 김생 이하 제가의 글씨를 모두 취하여 그 좋은 점만을 골라 오고 당·송·원·명의 글씨에서 좋은 점을 뽑아다가 永和¹⁵⁵⁾ 때 글씨에 절충했으니, 점과 획에 있어서는 神氣와 骨肉이 모두 넉넉하고 짜임새에 있어서는 法象과 意態가 모두 구비되었다. 그리하여 묘하게 깨닫고 신통하게 알아서 제가들의 좋은 점을 집대성하여 일가를 이루었으니, 그 아

154) 趙龜命, 『東谿集』 6則 「題白下書帖」, 覽白下帖 如入織坊 閱文錦色新巧 我朝名筆 當推三大家 安平精神超詣 石峯氣骨雄渾 白下故當以法與變態敵爾 詩有挹翠蘇齋三淵, 文有簡易溪谷農巖 三藝俱鼎足 殆亦有符於東方木三數歟

155) 永和, 王羲之 등이 활동하여 서법이 크게 발전했던 東晉 穆帝의 연호(345~356).

름답고 예쁘기는 마치 구름을 희롱하며 노는 용과 같고 무르녹고 빛나기는 마치 이름난 꽃과 예쁜 여자와 같아서 사람으로 하여금 눈을 어지럽히고 마음을 취하게 하니, 가히 인간의 뛰어난 技藝요, 천하의 신기한 재주라고 할 만하다. 이에 서예가의 온갖 법이 다 드러나고 옛 사람의 묵은 자취가 모두 없어지게 되어서 세상의 붓을 잡는 자¹⁵⁶⁾들은 모조리 그를 宗匠으로 모시게 되었다.¹⁵⁷⁾

이러한 평가는 백하가 조선 초기부터 전래되던 松雪體와 전대의 유행서체로서 내려오던 韓石峰의 서체에서 벗어나고자 왕희지의 글씨를 指南으로 삼았음을 밝히고 있다. 그러면서도 唐·宋·元·明의 諸家들의 서체를 절충하는 융통성으로 기존의 묵은 자취를 없애고 새롭게 필법을 정립하여 그의 서체가 새로운 시대의 서체 즉 時體로 일세를 풍미하였음을 밝히고 있다.

원교 또한 스승 백하의 글씨에 대해 다음과 같이 논하고 있다.

우리나라 글씨의 누추함을 깨끗이 씻어 버리고 晉·唐의 획과 서법을 얻은 자는 실제로 백하이니, 가히 백년 만에 장님의 눈을 틔워 주었다고 이를 만하다. 백하가 세상에 늦게 나서 홀로 중국의 劃法을 얻어서 體格이 새롭고도 묘하고 재주가 공교하고 아름답게 되어서 우리나라의 더럽고 용렬한 태도를 깨끗이 씻어 내었다.¹⁵⁸⁾

원교 또한 백하가 조선 초기부터 내려오던 서체의 그릇된 누습에서 벗어나 중국의 획법을 얻어 그 체격을 새롭게 하였다고 평가하고 있다. 이를 통해서 옥동이나 백하 모두 서법의 실질을 회복하려고 학문적 소신에 따른 사상적 기반을 세우고 필법을 새롭게 정립하고자 다양하게 시도하고 접근하였던 것을 알 수 있으며, 이것은 18세기라는 시대가 공유하고 있는 특성이라고 할 수 있다. 즉 이전의 학문이 오직 성리학만을 따르고 실질적인 학문에의 접근은 시도되지 못했던 것에 반해 이 시기의 학자들에게는 여러 분야에 관심을 갖고 자신들의 취향에 따른 분야를 깊이 탐구 모색할 수 있는 분위기가 조성된 것이다. 서예에 있어서도 이러한 문예적 기

156) 원문에는 “操簡者”로 되어 있으나, 출전인 『耳溪集』(권 16)에는 “操管者”로 되어 있으므로 바로 잡는다.

157) 吳世昌, 『국역근역서화정』, 시공사, pp.670-671.

158) 吳世昌, 앞 책, p.670.

풍을 타고, 철저한 서법적 탐구를 통해 근원적이고 객관화된 사실성을 실증적으로 찾아서 그 본질을 회복하여 서법을 정립하고자하는 의식이 그 어느 시기보다 다양한 방법으로 전개되었다고 할 수 있다. 그 일환으로서 옥동의 『筆訣』, 원교의 『書訣』 등의 서예이론서가 나왔고, 백하의 書評과 豹菴 姜世晁·耳溪 洪良浩의 서학적 談論등이 전개되어 나갔다.

결국 東國眞體는 기존의 그릇된 서풍에 일신을 요구하며 서법의 근원에 나아가 사상적으로나 서법적으로 본질을 회복함으로써 서법을 새롭게 정립하고자 시도되었던 18세기 우리 글씨들로서, 이것은 ‘眞詩’와 ‘眞景山水畫’가 우리나라의 山河와 風物 그리고 風俗을 사실적으로 묘사하며 읊고 그려 냄으로서 시풍과 화풍에 조선 고유색을 강조할 수 있었던 것과는 다르게 이해해야 할 것이다. 즉 진시와 진경산수화가 기존의 시나 그림들이 허구적이고 관념적인 대상을 읊고 그렸던 것과는 달리 실재로 눈에 보이는 실상들과 실경을 읊고 그려냄으로서 ‘假’와 ‘虛’가 아닌 ‘眞’과 ‘實’을 표현해 낸 것이라면, 서예에 있어서는 그러한 ‘眞’과 ‘實’을 펼쳐내야 할 대상자체가 존재하는 것이 아니어서 그 ‘眞’과 ‘實’의 관점은 당연히 다르다는 것이다. 그렇기 때문에 서예에 있어서의 ‘眞’과 ‘實’이란 창작자의 진정한 意氣, 즉 개개인의 眞氣를 筆體속에서 얼마나 발현해 낼 수 있느냐의 문제이며, 이것은 곧 올바른 필법의 터득에서 이를 수 있는 운필의 自由自在함과 개개인의 철학적 심미의식을 통해서만 실현될 수 있는 예술적 경지이다. 따라서 동국진체는 그동안 논의되어온 것처럼 단순히 조선 고유색의 발현으로서의 ‘조선적 서풍’이라거나 혹은 ‘왕희지 서체로의 復歸’로서 보다는, ‘假’가 아닌 ‘眞’과 ‘虛’가 아닌 ‘實’을 추구하던 18세기 문예기풍 속에서 서예 본질에 대한 철학적이고 심미적인 논의와 서법의 탐구를 통해 새롭게 서법을 정립함으로써, 진실로 주체적이고 개성적인 자기글씨를 실현하고자 하였던 18세기 우리 글씨들의 총체적 명칭이라고 할 수 있다.

이처럼 동국진체의 기풍은 옥동에 의해 서법의 哲學的 論議가 비롯되었으며 백하에 의해 보다 현실적이고 적극적인 방법으로 전개되었다. 그리고 백하로부터 初學에 심대한 영향을 받고 魏晉古法에 천착함은 물론 그 이전의 篆隸古碑로까지 이어지는 학습을 함으로써 스승 백하와는 또 다른 면모로 동국진체의 기풍을 계승하

며 書法의 體系化를 이루어 나간 인물이 員嶠 李匡師다.

3. 員嶠 學書의 軌跡

이처럼 옥동 이서, 그리고 백하 운순을 이으며 18세기 서단에 동국진체의 기풍을 열어간 원교가 언제 서예를 시작하고, 어떠한 과정을 밟아 공부했는가에 대해서는 분명한 기록이 없다. 그러나 그의 「書訣」과 祭文, 詩 등과 다른 이들의 문집 속에 보이는 원교에 대한 글들을 통해 學書의 時期와 過程 및 淵源등을 밝혀나가 고자 한다.

원교는 「서결」에서 서예에 입문한 초기의 모습을 다음과 같이 서술하고 있다.

내가 처음 서예를 배울 때는, 앞선 분들이 가르쳐 주거나 이끌어 줌이 없었기 때문에 깨닫기가 매우 어려워 마음으로 터득하기 수 10년여야 달아 무딘 붓이 거의 수 천 자루가 되어서 겨우 얻기 어려운 것을 터득하였다. 그렇기 때문에 심히 즐거워하여 낮에는 밥을 잇고 밤에는 잠을 잇었으며, 여름에는 어찌 다 밤을 새우기도 하였다. 누우면 손가락으로 배에다 쓰고 일어나면 손에서 붓을 떼지 않고 생각이 옛 사람이 이른 곳에 이르지 않고서는 멈추지 않겠다고 하였다.¹⁵⁹⁾

學書의 入門 시기부터 열의와 각오가 남달랐던 원교의 모습을 볼 수 있다. 또한 이렇듯 다부진 각오와 학문적 자세는 그의 재능과 기질에서 이미 그 틀이 되어 있었음을 알 수 있다.

세상에서는 원교의 글씨가 이 세대에 다시없는 줄은 알지만, 원교공의 見識·學問이 아니라면 이런 글씨가 나올 수는 없는 것이다. 원교공이 젊어서는 丹家說을 좋아하고 곁들여 佛典도 연구하더니만 뒤에는 二家를 몹시 배척하고는 經義에만 침잠하였는데 史書·雜書·稗說에 이르기까지도 拘碍받지 않고

159) 李匡師, 「書訣」, 前篇 始余之學 無前人口授手提 故覺之甚難 潛心數年 幾禿千穎 而方有得得之難 故嗜之深 晝忘食夜以忘寢 夏月或至徹夜 臥則以指畫肚 起則筆不離手 意不到古人之處不已也

펼쳐보았다. 그가 글을 볼 때, 더러 옆에서 보는 이는 벌써 다 이해했는데도 공은 아직 다 이해하지 못한듯하여 천천히 본 뒤에야 알게 되는데, 한번 안 뒤에는 다시는 잊지를 않았다.¹⁶⁰⁾

李匡呂의 「員嶠先生墓誌銘」 등에 보이는 원교의 학문적 자세는 사상적 이론을 받아들이거나 학문에 나아감에 있어 어름어름 복종하는 일이 없었던 성향으로 볼 때 서예를 연마함에 있어서도 이론과 실제에 철저하였음은 충분히 짐작할 수 있는 바이다.

그가 이렇게 입문에서부터 남다른 모습을 갖게 된 데에는 그의 자질도 그러하거나와 조선을 대표하는 명서가 집안의 자제로서 귀하게 전해지는 서예에 관한 자료들을 일찍부터 접함으로서 남보다 뛰어난 서예적 眼目과 見識을 갖추었으리라고 본다. 그의 안목과 견식은 우리나라의 筆法의 고루함에 의구심을 갖게 되고, 그 자신 스스로 바른 법을 구하고자 스승을 찾게 된다. 그렇게 하여 나아간 스승이 바로 당대 최고의 서예가인 白下 尹淳이다.

백하는 원교의 아버지와 같은 소론으로서 벗이기도 하였지만, 집안의 인척이기도 하여 어린 시절부터 흠모하며 그의 인정을 받아 제자가 되길 소망해왔다고¹⁶¹⁾ 한다. 이로써 원교는 20세 이전 백하에게 나아가, 붓 잡는 법을 시험받고 제대로 배웠음을 인정받아 제자가 되고, 입문한 이후엔 철저히 스승의 가르침을 따라 본격적으로 魏晉書法에 침잠하였던 것으로 보인다.

처음에 나는 우리나라의 용필이 정법을 얻지 못했다고 생각해왔다. 그 때 백하 윤상서 순은 이름이 일세에 떨쳤었다. 남을 통해 그의 글씨 몇 권을 구했는데 우리나라의 편고한 촌티가 없고, 중국의 법을 제대로 터득하고 있었다. 그 뒤 자주 가서 그 말쑥을 듣자 왔고 그의 붓놀림을 뵈고는 물러나와 익히곤 하였다.¹⁶²⁾

160) 李匡呂, 『李參奉集』, 「員嶠先生墓誌」, 世皆知員嶠書絕代 然非有員嶠公知見問學 無以發此翰墨也 員嶠公少好丹家說 兼究釋典 後內酷排二氏 沈潛經義 至史書雜稗亦不苟披閱 其看文字 或傍觀者所已曉 而公猶如未曉者 徐徐乃通 既通便不復遺忘

161) 李匡師, 『員嶠集選』 「祭白下尹尚書淳文」, 矧余從幼 辱知最切

162) 李匡師, 「書訣」 前篇. 始余疑 東人用筆未得其門 時白下尹尚書淳名振一世 因人求其書數卷 無東俗偏枯習 深得華人之法 後屢造門 聞其言 見其運筆 退而學之

원교가 철저히 스승을 따르던 이 시기 백하의 글씨는 당대의 유행서체가 되어 時體라 불릴 만큼 절대적이어서 일세의 변화를 일으켰는데 이 때문에 백하가 익혔던 왕희지의 「黃庭經」·「遺教經」·「曹娥碑」·「三藏聖教書」 등은 거의 집집마다 수장하여 연경의 서사에서 그 값이 천정부지로 치솟았다고 한다.¹⁶³⁾ 때문에 백하의 글씨가 세상에 유행된 이후로 사대부, 閭巷과 시골사람들이 모두 휩쓸려 추종함으로써 그의 글씨는 時體라 불리었고, 과거장의 글씨는 이 서체가 아니고서는 내놓을 수 없을 정도였다고 한다.¹⁶⁴⁾

이러한 영향 하에서 백하의 학서 내용들을 그대로 따랐을 것으로 볼 때 당시 원교는 二王의 서첩을 중심으로, 鍾繇·張芝·歐陽詢·薛稷·蔡邕·張旭 등의 위진 서법가와 당 송의 제가들의 글씨를 교본으로 삼았으리라고 본다. 또한 이 시기 남들이 두 사람의 글씨를 구별하지 못할 만큼 백하의 서법에 침잠했었음을 알 수 있다. 지금 남겨진 그의 초기 작품 속에서 그와 같은 모습을 볼 수 있다.

이러한 그의 서법 연마의 노력과 재능에 백하 또한 매우 만족하고 자랑스러워하였음을 알 수 있다.

내 나이 스물에 聖教序를 臨書한 것을 보시더니 만약에 이것을 새길 것 같으면 앞으로 구별치 못할 것이라고 하셨다. 늙마에 늘 사람들에게 말씀하시기를 “아무개의 글씨는 우리나라 수천년래로 없던 바일뿐만 아니라, 중국에 있어서도 마땅히 魏晉에 비길까 唐以下로는 겨룰 게 아니다”¹⁶⁵⁾

이처럼 나이 스물에 당대 최고의 서예가인 백하에게 뛰어난 솜씨를 인정받게 된 원교가 서예가로서 그 명성을 날리게 됨은 당연한 것이었다.

그러나 그가 입문초기에 결심했던 학서의 집념과 재능은 자신이 학습하고 있는 왕희지의 서첩들이 모두 고첩으로서 翻摹를 거듭하여 왕희지의 본색을 알기 어렵

163) 趙龜命, 『東谿集』 卷6. 「題宗氏家藏遺教經帖」 今之尹尙書之驅變一世也 黃庭遺教曹娥三藏 殆家藏之 未知燕肆諸帖之價 翔聳如何爾

164) 이규상, 『18세기 조선 인물지·병세제언록』 「서가록」, 민족문화사연구소 한문분과 옮김, 창작과비평사, 1997.

165) 李匡師, 「書訣」. 前篇 余二十 白下始見余臨聖教序 以爲若刻之 將不可辨. 晚年常語人 曰 某書不第東力數千年來所無 雖在中國 當儼魏晉非唐以來可倫. 時余書殊未充量雖出引獎後進 可謂過評. 白下沒時 余年三十七 若令見近所書 其論未知何如也

다는 것을 인식하게 된다. 그러므로 篆隸筆法을 통해 옛 사람의 心畫을 얻은 후에 왕희지 摹帖들을 두루 살펴야만 서도에 잘못 들어가지 않게 된다는 것을 깨닫게 된다. 이는 곧 전예의 여러 비들은 아직까지 원각을 전하고 있으므로 옛 서가들의 심획을 볼 수 있다는 것과 왕희지의 글씨라도 전예비의 글씨보다는 높지 않았을 것이라고 인식한 것으로 보인다. 이러한 인식들은 그가 서예에 입문하면서 세웠던 우리 글씨의 俗態를 벗기하고자 했던 의지를 다시 발분시켰으며 서른 이후에는 스승의 학습법에서 벗어나 자신만의 세계에 들고자 새로운 학습법을 찾게 된다.¹⁶⁶⁾ 그것이 바로 魏晉을 넘어선 漢魏衆碑에 대한 探源이라 할 수 있다.

원교는 이때부터 철저히 古人의 법만을 따랐다고 한다. 그가 魏晉書法을 넘어 篆隸古碑 학습에 마음껏 힘을 쏟을 수 있었던 것은 당시 최고의 서화수장가였던 친구인 尙古堂 金光遂가 있었기 때문이라 할 수 있다. 스승 백하가 그에게 筆意를 전수한 것만큼이나 김광수는 원교에게 서예 세계를 확충시켜준 인물이라 할 수 있다.

김광수는 “밥은 굵을 지경이라도 금석이나 서책을 구하여 그것으로 조식을 삼았다”¹⁶⁷⁾고 하였으며 그는 또 “스스로 옛 그릇·글씨·그림·붓·연적·먹에 대한 것은 스승의 가르침 없이도 깨달음은 물론 꿰뚫고 알아 진짜 가짜를 가려내기에 조그만 착오도 없었다.”¹⁶⁸⁾고 자부할 만큼 서화 고동의 수집과 감정에 있어서 당대 최고의 인물이었다. 그러나 김광수가 수집한 篆隸답본은 김광수보다는 원교 서학의 자산이 되었고 이로 인하여 원교가 帖學 중심의 시대에 이미 전예중시 碑學의 선구적인 서예론을 立論할 수 있었던 계기를 만들어 주었다고 할 수 있다. 이처럼 뛰어난 재능과 학식 그리고 당대 최고의 서예가를 스승으로 학습한 원교에게 김광수가 제공하는 漢魏衆碑의 탁본들은 그를 누구보다도 시대를 앞서가는 서예가로 성장할 수 있게 하였다고 할 수 있다.

그렇기 때문에 원교 스스로도 서예의 성취는 제대로 된 서법의 見識을 통해 그 내용을 정확하게 보고, 바르게 인식하여 끝없이 공력을 쌓아 익힘으로써 터득할 수 있다고 생각하였다. 그의 이러한 학서적 태도는 조선후기의 진보적 지식인들이

166) 李匡師, 「書訣」前篇, 自年三十餘 始專法古人.

167) 金光遂, 「裕明朝鮮尙古子金光遂生壙」, 貧或絕煙空四壁, 金石細素作昕昔

168) 金光遂, 「裕明朝鮮尙古子金光遂生壙」, 古器書畫筆硯墨, 弗傳悟門能透得, 辨別真謬無毫錯

관념적이고 思辨化 된 사유방식에서 벗어나 현실을 직시함으로써 사물을 있는 그대로 파악하려는 노력을 하였던 것처럼, 막연히 추상적인 것 보다는 보다 구체적이고 사실적인 것을 중요시하였음을 알 수 있다.

원교의 이러한 認識은 臨書학습의 실천에서 드러난다. 그는 당시 사람들이 간략한 것을 좋아하고 정밀함을 싫어하여 체본을 임서하는 일에 대해서도 단지 그 뜻을 얻는 것이 중요할 뿐, 형태가 같도록 임서하는 일을 대단치 않게 생각한다는 것을 문제점으로 지적한다. 즉 고인의 뜻을 얻는 것이 중요할 뿐이지 形似(臨摹)는 중요하지 않다고 생각하는 것이 자칫 사상누각이 될 위험이 있음을 경계한 것이다. 때문에 그의 임서학습법은 그저 의상만을 느끼며 하는 임서와는 달리 ‘잘못 떨어져 나간 것 까지도 꼭 같아야만 능히 법을 얻을 수 있다며, 주관적인 뜻을 곁들이지 않는 철저한 臨摹를 중요시하였다. 그가 당시 학서한 비첩들로 보이는 자료들을 살펴보면, 篆書로는 殷의 <盤銘>, 周의 <書誥>, <峒嶺碑>, <石鼓文>, <嶧山碑>, <三墳碑>, <說文> 등을 들 수 있고, 隸書로는 현종의 「孝經」과 <泰山碑>, <禮器碑>, <修禪碑>, <史晨碑>, <郃陽碑>, <孔彪碑>, <孔秋碑>, <孔宙碑>, <夏君碑>, <衡方碑>, <郭泰碑>, <夏承碑> 등을 들 수 있다.

원교의 위와 같은 비첩들에 대한 탐구와 학습은 청나라의 고증학의 일환으로 이룩된 南帖北碑論이 우리나라에 전해져 추사에 의해 이를 중시하는 서풍이 일어나기 전의 일로서, 원교가 추사보다도 앞서서 篆隸重視의 漢魏衆碑 學書論을 주장하고 또한 이를 바탕으로 서풍의 일신도 꾀하였다는 사실을 고찰할 수 있게 한다. 그동안 학계에서는 원교의 서예를 단순히 왕희지에 대한 復歸로 인식하여 晉體의 수용과 천착으로만 밝히고 있었으나¹⁶⁹⁾ 실제에 있어서는 篆隸를 근간으로 한 漢魏衆碑의 학습에 두고 있음을 알 수 있다. 그 결과 원교체가 형성되었으며 이를 통해서 획득된 서법적 요결을 후세에 알리고자 하는 사명감과 의지로 나온 책이 바로 「書訣」이라고 할 수 있다.

169) 이완우, 「원교의 생애와 예술」, 『원교 이광사전』 도록, 예술의 전당. 1994. p.147.
최완수, 앞 책 2권, 「진경시대 서예사의 흐름과 계보」 p.39.

V. 書藝 本質論과 審美論

1. 本質論

서예미학을 논함에 있어 가장 우선이 되어야 할 것은 본질에 관한 고찰이다. 그것은 서예가 고도로 성숙된 문자에 개인의 철학적 심미의식을 필묵의 재능을 통해 발현해 냄으로써 예술성과 실용성을 동시에 표현할 수 있는 예술이기 때문이다. 그래서 西漢末에 揚雄이 ‘말은 마음의 소리이고, 글은 마음의 그림이다.’¹⁷⁰⁾라고 한 心畫說이 서예의 본질로 간주되기도 하였는데, 양웅이 여기서 가리키는 쓰는 서예의 ‘글씨’가 아닌 ‘글’을 가리키는 것이며, 揚雄 당시의 西漢末의 지식인들은 서법을 연구하지 않아 書論이 출현하기 불가능하였으므로 그 타당성이 인정될 수가 없다. 그럼에도 불구하고 양웅의 이 말은 최근에 까지도 많은 사람들에게 서예의 본질을 표현한 말로 인용되고 있다. 그러나 漢末 蔡邕이 “무릇 글씨라는 것은 자연에서부터 비롯된다. 자연이 이미 생김에 여기에서 陰陽이 나왔다. 음양이 이미 생김에 따라 형세가 나오게 되었다.”¹⁷¹⁾라고 함으로써 글씨가 ‘一陰一陽’하는 道로서 자연스럽게 발현되는 動靜·剛柔·舒斂·虛實 등과 같은 서예의 본질을 언급한 것은 자못 철학적인 표현이라고 할 수 있다. 이와 같은 서예의 철학적이면서도 심미적 본질에 관한 문제를 보다 구체적이면서도 문학적 표현으로 밝힌 것은 唐의 書藝家이며 書論家인 孫過庭이다.

情이 마음에서 움직여 말로 나타나 『國風』 『離騷』의 뜻에 합치되고, 봄이 나 여름에는 마음이 퍼지고 가을과 겨울에는 마음이 참담해지는 것이 하늘과 땅의 마음에 근원한다는 것을 어찌 알리오?¹⁷²⁾

170) 揚雄, 『法言』, 「問神」篇 故言心聲也 書心畫也.

171) 蔡邕, 「九勢」, 夫書肇于自然 自然既立 陰陽生焉 陰陽既生 形勢出矣

172) 孫過庭, 『書譜序』 豈知情動形言 取會風騷之意 陽舒陰慘 本乎天地之心哉

孫過庭의 이러한 이론은 서예의 본질일 뿐만 아니라, 서예의 창작 방법 내지 모든 예술의 창작 방법의 표현이라고 할 수 있다. 특히 앞 구절의 ‘情動形言 取會風騷之意’라는 말은 書藝 뿐만 아니라 모든 예술의 寫意와 抒情의 관계를 표현한 것이라고 할 수 있다. 또한 이것은 <毛詩序>에서 “詩라는 것은 뜻이 나타난 것이다. 마음속에 들어 있으면 뜻이고, 말로 發하면 詩가 된다. 감정이 속에서 움직이면 그것을 말로 나타내게 된다. 말로 부족한 까닭에 탄식을 발하고 탄식이 부족한 까닭에 노래를 부르며, 노래를 부르는 것이 부족한 까닭에 자신도 모르게 손으로 춤을 추고 발로 구르는 것이다.”¹⁷³⁾라고 시의 본질에 대해서 서술한 표현처럼, 書藝 역시 감정이 움직여 글씨의 형태로 나타내는 寫意와 抒情의 또 다른 표현 방법이라고 할 수 있다. 그것은 마치 말이나 노래가 부족해 이른바 “자신도 모르게 손으로 춤을 추고 발로 구르는” 것처럼 서예의 본질 역시 그러한 의미를 내포하고 있다고 할 수 있다. 또한 “情動于中而形于言”이라고 하였는데, 여기서의 ‘動’이란 어떤 의미인가? 『樂記』에서는 이를 해석하여 “무릇 소리의 일어남은 사람 마음에서 생겨나는 것이다. 사람의 마음이 움직이는 것은 사물이 그렇게 되도록 하는 것이오, 사물에 느끼는 것이 있어 움직여지는 까닭에 소리로 드러나는 것이다.”¹⁷⁴⁾라고 밝히고 있다. 이것은 원시적 “感物說”로 가치 있는 것인데 衛夫人 역시 그러한 脈을 함께 하고 있다.

근대이후로는 더구나 옛 것을 스승삼지 않고 감정에 따라 참 길(道)을 버려, 겨우 제 이름자나 알만 하거나, 혹은 배움이 분명하고 넉넉하지가 못하고 보고 들음마저 적어 성공으로 나아가지 못하고 정신만 헛되이 소비하게 하여 스스로 영감을 통하고 사물에 감동하지 못하니, 이 진리의 도를 함께 말할 수가 없구나.¹⁷⁵⁾

이 문장 속에서 살펴야 할 것은 무엇보다도 ‘영감을 통하고 사물에 감동해야하

173) 『毛詩序』, 詩者 志之所之也 在心爲志 發言爲詩 情動于中而形于言 言之不足 故嗟嘆之 嗟嘆之不足 故詠歌之 詠歌之不足 不知手之舞之足之蹈之也

174) 『樂記』 凡音之起 由人心生也 人心之動 物使之然也 感于物而動 故形于聲

175) 衛夫人, 『筆陣圖』 近代以來 殊不師古 而緣情棄道 纔記姓名 或學不該瞻 聞見又寡 致使成功不就 虛費精神 自非通靈感物 不可與談斯道

는, 通靈感物'의 의미이다. 이 말은 곧 손과정이 말한 “情動形言”으로서 다시 말하면 寫意며 抒情이기도 한데 이러한 것들을 일으키는 靈感이란 ‘本乎天地之心’이라 하여 천지의 마음에 근본을 두고 있음을 알 수 있다. 원교 또한 서예가 천지의 마음에 근본을 두고 寫意와 抒情을 펼쳐내는 것이라는 인식하에 ‘天機造化’와 ‘意在筆前’이라는 구체적 내용으로 서예 본질론을 밝혀내고 있다.

1) 天機造化論

위와 같이 서예가 천지의 마음에 근본을 두고 寫意와 抒情을 펼쳐내는 예술이라는 것에 근거를 두고 있는 원교는 서예의 본질을 논함에 있어서도 ‘專於內 實於己’하고 ‘去外誘 存實理’하여 오직 진실된 마음으로 작위적인 것을 거부하는 ‘任眞不作爲’의 사상을 지향한다. 그의 ‘任眞不作爲’ 정신이란 사욕의 방종을 경계할 뿐 인간 심성의 본연의 상태는 검속하지 않는 오직 진실만을 따른다는 것인데, 이러한 정신이 天機¹⁷⁶⁾造化라는 서예 본질론으로 구현되어지고 있음을 고찰해 나갈 수 있다.

옛 사람은 배움이 지극한 곳에 이르러 오묘한 운용이 자신에게 있으면, 변화를 기약하지 않더라도 스스로 변화하게 된다. 마치 자연 조화가 사물에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 체제가 없음과 같다.¹⁷⁷⁾

즉 배움이 지극한 곳에 이르게 되면 그 깊은 妙理를 터득함으로써 奧妙한 運用이 스스로 일어 표현하려 하지 않아도 표현되고 또한 변화하려하지 않아도 그 스스로 변화된다는 것이다. 이것은 어떠한 의도성 보다는 마치 자연의 조화가 그 사물의 형태에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 체제가 없었던 것과 같이 글씨

176) 天機는 하늘에서 稟賦받은 본성의 자유로운 상태로 해석되어 18세기 詩·書·畫論 모두에서 중요시 여기는 개념이다. 원교도 詩나 文章論에서 ‘機’나 ‘天機’라는 말을 사용하고 있는데, 이러한 天機에 대해서 학계에서 구체적으로 정의되어진 내용을 보면, “천기란 眞機, 靈機, 天性, 天然, 天得, 性靈, 天, 自然 등의 용어를 묶은 ‘자연이라는 틀’의 의미로서 시작에 있어 시인이 의도하였다고 볼 수 없을 정도로 자연스럽게 저절로 일어나는 발화현상”이다.(김혜숙, 한국한시론에 있어서 天機에 대한 고찰, 한시작가연구2,3호 1994, 1995.) 또한 “‘天機’란 단순한 일상적인 마음을 가리키기보다는 천부적인 본래마음의 신비스럽고 신묘한 靈明性·靈活性·靈機 등을 강조할 때 사용하는 心の別稱”이다. (송하경, 圓嶠 李匡師의 美學思想, 양명학 13호, 2005.)

177) 李匡師, 『書訣』「前篇」, 古人學到至處 妙用在我 則弗期變而自變 猶造化隨物成形 初無定體也

또한 개개인이 갖고 있는 그 사람만의 고유의 人意氣, 즉 眞氣로서의 個性이 발현되어지는 것을 말한다고 할 수 있다. 이것은 곧 서예의 형식미인 변화 법칙의 미가 천지의 마음인 자연의 도에 근본하고, 一陰一陽하는 우주변화의 律呂 즉 율동성에서 비롯된다는 것이다. 이러한 변화의 도에 일치되었을 때 진정한 天機造化의 묘를 얻을 수 있으며 眞氣의 涵蓄으로서 渾厚한 경지에 이를 수 있다고 보고 있다. 원교는 이러한 造化에 대한 자신의 견해를 다음과 같이 피력하고 있다.

문장의 아름다움은 造化의 자취이다. 조화의 자취는 물물마다 내재되어 있지 않음이 없고, 일마다 體現되지 않음이 없고, 때마다 행하여 지지 않음이 없어서, 일정한 규칙으로 특정할 수도 없고 일정한 모양으로 논할 수도 없다. 陽이 있으면 陰이 있기도 하고, 正이 있으면 奇가 있기도 하고, 平夷가 있으면 險難함이 있기도 하며, 길고 짧고 굵고 가늘고 어렵고 쉽고 넓고 좁고 날카롭고 둔탁함 등이 서로 형세를 이루면서 相生한다. (중략) 가령 사람 마음속에 일어나는 사랑·기쁨·노여움·상쾌함·답답함·속임·뉘우침 등의 감정이라는 것은 순간에도 변하는 것이니 이것이 바로 조화이며 자연으로서, 문장 또한 이와 같다. 178)

원교의 조화란 물물마다 내재되어 있으면서 꼭 그것만이 그 순간의 상황에 따라 고유하게 나타날 수 있는 변화의 참 모습, 진실됨이라는 것이다. 그렇기 때문에 그것은 결코 모방되어지거나 남의 것을 따라 蹈襲하여 이를 수 있는 경지가 아닌 반드시 몸소 행하고 오직 마음으로 터득되어 이를 수밖에 없는 것이라고 밝힌다.

문장이 성하기로는 六經만한 것이 없으니, 모두 고인이 몸소 행하고 마음으로 터득하여 말로 표현한 것이다. 공교롭고자 한 뜻이 없건만 저절로 극히 精緻하고, 꾸미려 애쓰지 않았건만 절로 아름답고 수놓은 듯 빛나니, 대개 바탕이 예보다 앞서고 바탕이 이룩된 뒤에 그린 것이기 때문이다. 자득을 통했지 외물에 의뢰하지 않았으므로 육경은 모두가 한결같이 의리요, 일언반구의 서로 속임이 없었다. 그 뒤로 선진·서한시대가 되어서도 純粹와 雜駁의 차이는 있어도 요컨대 저마다 自成一家하여 서로 뒤따라 주워 모으지 않기는 하나같

178) 李匡師, 『斗南集』 卷1 「題赤壁賦後」, 文章之妙 造化之跡也 造化之跡 無物不有 無事不體 無時不行 不可一軌測 不可一狀論 有陽則有陰 有正則有奇 有夷則有險 長短鉅細難易闊狹銳鈍 相形而生 (中略) 사인심애증환계상체타참之情 造次而變 此是造化之自然 文章亦如是也

다.¹⁷⁹⁾

그러기에 詩文을 비롯한 서예 등 모든 예술은 自得함을 귀하게 여기니,¹⁸⁰⁾ 그것은 결코 남의 것을 따라 蹈襲할 수 없는 것은 물론 제 스스로에게 있어서도 공교로움을 추구한다하여 꾸민다거나 애쓰려 함이 아닌 바탕 자체의 순수함과 진실성에서 비롯되어지는 것임을 알 수 있다. 때문에 조화의 自得이란 서예가의 품격의 높고 낮음과 自成一家로서의 참 모습을 가늠할 수 있는 批評의 기준이 되기도 함을 알 수 있다.

왕희지의 여러 법첩을 보면, 비록 극히 펴지고 경건하지만 매 획의 처음과 끝그리고 굴절된 곳에서 반드시 천연하고 수더분한 의기가 있으니, 이것은 무한한 의미를 간직하고 있으면서도 天機를 남김없이 발휘했기 때문이다.¹⁸¹⁾

이 글은 원교가 단지 왕희지의 법첩을 보고 그의 글씨를 평한 것이기도 하지만 이를 통해 원교 자신이 이르고자 하는 서예의 理想的的境界와 盡極處를 표현한 것이라고 할 수 있다. 그것은 蔡邕이 앞서 말하였던¹⁸²⁾ ‘書肇自然說’과 같이 自然과 人間精神은 同一性이고 자연의 규율과 사람의 규율이 일치함을 말한 것과 같이 원교에게 있어 서예의 본질이란 개인의 무한한 의기를 간직하면서도 자연의 이치에 부합되어 천기조화의 묘를 다하는 것이고, 그것이야말로 서예가 이를 수 있는 최고의 경지임을 밝히고 있다.

179) 李匡師, 『斗南集』卷3, 「讀滄溟鳳洲文」文章之盛 莫盛於六經 皆古人所以躬行心得 而發以爲言者 無意於工 而自極精緻 不用心於藻華 而自然絢纘 燁如 蓋質先於禮 而繪後於素也 由其自得 而不藉於外 故六經皆一義 無一言一句之相蒙 降而爲先秦西漢 則有醇龐雅駁之殊者 要其自成一家 不相沿掇則一也

180) 李匡師, 『斗南集』卷2, 「蘇齋東溟詩說」詩貴自得機發.

181) 李匡師, 『書訣』後篇·, 上 觀右軍諸帖 雖極舒展嚴勁 每畫之始末及屈折處 筆兼天然渾厚之意 此所以涵蓄無限 曲盡天機

182) 본문 p.68과 주, 159 참조.

2) 意在筆前論

이처럼 천기조화의 묘를 서예의 최고의 이상처로 삼고 있는 원교에게 있어 글씨를 쓴다는 것은 먼저 意氣가 일어야 하는 것이며¹⁸³⁾, 또한 글자 속에서 반드시 그 사람의 의기가 발현되어야 하는 것이다. 그렇지 않고 단지 통속의 글자를 취하여 쓰는 것일 뿐이라면 그 글씨는 더 이상의 경계에 나아갈 수가 없다¹⁸⁴⁾고 단정함으로써, 무엇보다도 書家의 人意氣가 우선되어야 함을 밝힌다. 그것은 자연의 모든 사물이 각각의 생명력과 역동성으로 그 모습을 달리하기 때문이기에 아무 생각 없이 정해진 틀에 맞춰 써서는 안 된다고 한다.

서법이란 살아 움직이는 것을 귀히 여기는 것인데, 살아 움직인다면 일정한 자세가 있는 것은 아니다. 비유컨대 저 저자 거리의 인물이나 마소는 용모도 각기 다르고 동작도 모두 구별되는 것이다. 그러기에 聖書인 왕희지가 “글자의 형태를 미리 상상하여 의지가 붓보다 앞서야 한다.”함이 바로 이것이다. 그 構成의 體勢란 대부분 일상적인 생각으로는 알 수 없기 때문이다.¹⁸⁵⁾

그래서 원교가 말하는 意氣란 창작에 임하는 書家의 정신 상태로서 살아있는 모든 것이 다 본성에 따라 제 모습을 달리하듯 글씨를 쓰는 사람의 의기 상태에 따라 글씨가 다를 수밖에 없으며 또한 달라야 함을 강조한다. 이로써 원교는 왕희지가 말한 ‘意在筆前’을 서예의 또 하나의 본질로서 파악하고 있음을 고찰할 수 있다. ‘意在筆前’이란 마치 畫論에 있어 ‘胸中丘壑’이나 ‘胸中成竹’과 같이 반드시 흥중의 뜻에 氣韻이 갖추어진 연후에 붓을 들고 그럴 때 비로소 살아 움직이는 생동감이 있게 된다고 한, 즉 ‘氣韻生動’과 같은 의미로 볼 수 있다. 원교는 글씨의 본질 또한 그러함을 벗어날 수 없다고 밝히고 있다.

한 획이라도 소홀하게 곧바로 지나지 말고 한 획이라도 천박한 생각으로 하지 말아야 의기가 튀어나고 변화의 모습이 무궁하리니, 이것이 알지 않을 수

183) 李匡師, 『書訣』 後篇·上 凡書須意興 與紙筆相逐.

184) 李匡師, 『書訣』 前篇 字中發人意氣 若直取俗字 不能先發

185) 李匡師, 『書訣』 前篇 書法貴生活 生活則無定態 譬如墟市之人物牛馬 容貌各殊 動止皆別 故以聖書之右軍 預想字形 意在筆前者此也 其結構體勢 爲多常慮所不知故也

없는 중요한 길이다. 186)

만약 지금의 필진도의 구성을 세속에서 글씨 조금 쓰는 이나, 아래로 서리 노예와 같은 천인들도 사색함이 없이 바빠 쓰기만 하여 이를 수가 있다면, 왕희지의 채주와 학문으로 어찌하여 서리 노예들도 하리만큼 쉬운 것을 못하고 서 붓 잡기 전에 미리 생각하여 글씨를 썼겠는가?187)

이처럼 한 획이라도 意氣의 소홀함 없이 써나가야 글씨에 의기가 튀어나고 변화의 모습이 무궁함으로써 千變萬化한 조화의 묘를 이룰 수 있다고 한다. 그러나 이처럼 의기의 발현으로서가 아닌 다만 반복 동작으로서 아무 사색도 없이 글씨를 써나가는 것이라면, 글씨는 조금 쓴 이나 서리 노예와 같은 천인들도 다 할 수 있는 쉬운 일인데 어찌하여 왕희지 같은 채주와 학문을 갖춘 이가 붓 잡기 전에 미리 생각하여 글씨를 썼겠느냐고 반문함으로써 ‘意在筆前’을 다시 한 번 강조한다.

한편 여기서 意氣가 發顯되어 나타나는 寫意와 抒情의 근거와 지향은 단순히 자연만을 모방하는 것이 아니며, 그것은 ‘정이 마음속에서 움직여져 말로 형상화 되듯 사물에 느낀 바가 있어 저절로 움직여지는 자연’에 있는 것으로서 다만 자연계 뿐만 아니라 전체 사회를 모두 포괄하여 나가게 되는 것임을 알 수 있다. 韓愈는 <送高閑上人序>에서 張旭의 글씨에 관하여 다음과 같이 묘사하고 있다.

지난날 장옥은 초서를 잘 써서 다른 기술은 다스리지 않았다. 기쁨과 성냄, 근색함과 곤궁함, 우울함과 슬픔, 즐거움과 편안함, 원한, 사모, 취함, 무료함, 불평등이 마음에서 움직임이 있으면 반드시 초서로 이를 펴내었다. 사물에서 보여지는 산수와 벼랑 골짜기, 새와 짐승과 벌레와 물고기, 초목의 꽃과 열매, 해와 달과 별자리, 바람과 비와 물과 불, 번개와 천둥과 벼락, 노래와 춤과 싸움 등의 천지 사물의 변화를 보고 기쁘기도 하고 놀랍기도 한 것을 하나같이 글씨에 담았다. 188)

이러한 ‘事物’이 실제로 “意”라는 것이다. 즉 張旭이 기쁨과 노여움과 곤궁함, 격

186) 李匡師, 『書訣』 前篇 無一畫意思淺薄 意氣橫出 變態不窮 此爲不可不知之要道也

187) 李匡師, 『書訣』 前篇 若如今筆陣圖之結構 世之稍工書字者 下至胥隸之賤 不下思索 大忙書之 自能成之 以右軍之才之學 何不能胥隸之所易能 筆前豫想而作此字乎

188) 韓愈, <送高閑上人序> 張旭善草書 不治他技 喜怒 窘窮 憂悲 偷佚 怨恨 思慕 酣醉 無聊 不平 有動于心 必于草書焉發之 觀于物 見山水崖谷 鳥獸蟲魚 草木之花實 日月列星 風雨水火 雷霆霹靂 歌舞戰鬪 天地事物之變 可喜可愕 一寓于書

정과 슬픔과 기쁨, 원망과 후회, 사모함, 달게 취함, 무료함, 불평등이 마음에 일어나면 반드시 초서로 그것을 펼쳐내었다고 한 한유의 묘사는 ‘風騷之意’에서의 ‘意’와 같은 해석이기도 하다. 또한 이것은 바로 『詩經』에서의 평은하지 않으면 운다는 ‘不平則鳴’과 같은 의미라고도 할 수 있다. 서예 역시 시와 마찬가지로 사물에 느끼는 바가 있어 움직이고 사건에 연루되어 발하는 것으로 사회 현실에 근원하고 있음으로 결국 寫意란 寫實의 승화이다. 이것이 사실보다 뛰어난 점은 抒情性에 있으며, 사람을 핵심으로 하는 예술이기 때문이다.¹⁸⁹⁾ 원교 또한 이러한 점을 인식 寫意와 寫實을 필묵으로 펼쳐내는 개개인의 意氣와 資質이 그 성취의 바탕임을 강조한다. 그것은 “글씨가 비록 작은 道이지만 반드시 먼저 겸손 후덕하여 너그러운 마음이 있는 연후에야 원대한 성취를 기대할 수 있는 것이다.”¹⁹⁰⁾뿐만 아니라 “글자의 획이 마음바탕에서 근원하고 의기의 극치는 학식의 도량에서 생기는 것이므로, 반드시 通明·正直하고 博學하여 문장이 있는 이를 기다린 뒤에라야 道를 말할 수 있는 것이라고 한다. 그렇지 못하면 비록 재주와 필력이 있다하더라도 끝내 글씨장이가 될 뿐이어서, 혹 鄙俗에서 벗어나 현묘한 극치에 통한다 하더라도 그 말단일 뿐임을 알아야 한다.”¹⁹¹⁾고 하여 먼저 재주와 필력에 앞서 의기의 극치로서의 겸손하고 후덕하여 너그러운 마음과 통명·정직하고 박학한 學識이 앞서야 한다고 함으로써 다시 한 번 ‘意在筆前’이 서예의 본질임을 역설하고 있다.

2. 審美論

원교는 서예의 본질을 개인의 意氣가 자연의 이치에 부합되어 天機造化의 妙를 다하는 것이기에, 글씨를 씌에 있어 반드시 먼저 書家의 意氣가 우선되어야 하는 것임을 강조한다. 이처럼 內在된 서예의 본질이 형상으로 드러났을 때 그것은 서

189) 韓玉濤, 『中國書藝美學』, 中文出版社 pp.39-47 참조,

190) 李匡師, 『書訣 前篇』 學者須知書雖小道 必先有謙厚弘毅之意 然後可以期遠大有成就也

191) 李匡師, 『書訣』 後篇·下 雖然字畫源於心術意 致生於識量 必待通明正直 博學有文之士 然後可以語道 苟不能然 雖有才力 終爲書匠以求超俗陋而通玄極 則未也 此亦不可不知也

예가 지양할 수 있는 최고의 미적 경지인 造化無定の 生命美와 筋骨妙理의 力動美로 표현되기에 이를 원교의 서예 심미론으로 삼아 그 내용을 고찰해 나가고자 한다.

1) 造化無定の 生命美

원교는 글씨를 씌에 있어 배움이 지극한 곳에 이르러 오묘한 운용이 생겨나면, 글씨를 쓰는 이는 의식하여 변화를 기약하지 않더라도 스스로 변화하는데, 그것은 ‘자연 조화가 사물에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 체제가 없음과 같다.’¹⁹²⁾고 표현함으로써 다시 말하면 정이 마음속에서 움직여져 말로 형상화 되듯 사물에 느낀 바가 있어 저절로 움직여 터져 나온다는 것이다. 그것은 마치 자연의 생명들이 조화에 따라 제 모습 그대로의 모습을 갖고 탄생되어지는 것과 같다고 한다. 즉 “서법이란 살아 움직이는 것을 귀히 여기는 것인데, 살아 움직인다면 일정한 자태가 있는 것은 아니다. 비유컨대 저 저자 거리의 인물이나 마소는 용모도 각기 다르고 동작도 모두 구별되는 것이다.”¹⁹³⁾라고 함으로써, 원교는 ‘살아 움직이는 것’을 서법에서 가장 귀히 여기는 것이라고 정의한다. 또한 ‘살아 움직인다는 것은 일정한 자태가 없다’고 함으로써 그 자신의 서예 심미의식이 造化無定の 生命美에 있음을 강조한다. 이처럼 살아 움직이는 것의 가장 중요한 성질로 일정한 자태가 없다고 정의한 것은 사물마다의 각기 다른 모습의 固有性을 밝힌 것이며, 이는 서예가 마땅히 추구할 수 있는 천기造化로서의 個性美의 또 다른 표현임을 알 수 있다.

획은 살아 있는 물건이고 운필은 이 살아 움직임을 실행하는 것이다. 산 물체가 시체가 되지 않으려면, 반드시 꿈틀거리고 움직여야지 한갓 꺾꽂할 수만은 없는 것이다. 살아 움직인다는 것은 사람이나 곤충은 말할 것도 없이 그 형태가 뻗뻗이 곧거나 누운 것과는 다른 것이다. 이것이 자연의 천기 조화이다.¹⁹⁴⁾

이렇듯 최고의 경계인 천기造化의 묘에 이르려는 심미적 추구는 일정한 자태가

192) 李匡師, 『書訣』 前篇 古人學到至處 妙用在我 則弗期變而自變 猶造化隨物成形 初無定體也

193) 李匡師, 『書訣』 前篇 書法貴生活 生活則無定態 譬如墟市之人物牛馬 容貌各殊 動止皆別

194) 李匡師, 『書訣』 後篇·上 畫者活物也 運筆者行動也 活物不到僵 則必蠢動伸屈 未嘗徒直而已 行動者無論人物蟲蛇 其勢固異於倏然直外 此蓋自然之天機造化也

정해진 것이 아닌 ‘無定態’로서 천연스러운 본래의 生命美임으로 반드시 살아 움직이는 活潑을 중시하여 뻗뻗이 곧거나 누운 것처럼 정제된 틀이나 격식을 경계한다.

<石鼓文>은 길고·짧음, 넓고·좁음, 반듯함과 기울임 등이 각기 원 모습을 형상했기 때문에 천연스럽고 典嚴한 중에도 날뛰고 살아 움직이는 묘미를 다 겸하였으나, <嶧山碑>의 위작은 전서가 고르게 정제되어 테두리에 딱 차는 것으로 좋게 여겨 네모의 판에 틀지어 저서 글자의 본뜻을 잃었다.¹⁹⁵⁾

이것은 원교 스스로 정의한 “조화의 자취는 물물마다 내재되어 있지 않음이 없고, 일마다 體現되지 않음이 없고, 때마다 행하여 지지 않음이 없어서, 일정한 규칙으로 특정할 수도 없고 일정한 모양으로 논할 수도 없다. 陽이 있으면 陰이 있기도 하고, 正이 있으면 奇가 있기도 하고, 平夷가 있으면 險難함이 있기도 하며, 길고 짧고 굵고 가늘고 어렵고 쉽고 넓고 좁고 날카롭고 둔탁함 등이 서로 형세를 이루면서 相生한다.”고 한 것처럼 서예의 생명미는 당연히 <석고문>과 같이 天然스럽고도 典嚴한 중에 살아 움직이는 묘미를 다해야 한다는 것이다. <역산비>처럼 고르게 정제되어 테두리에 딱 차는 것을 좋게 여겨 方板一律의 글씨를 써 글씨의 생명미를 잃게 해서는 안 된다고 설명하고 있다. 이것은 곧 원교가 사상에 있어서 ‘任眞不作爲’를 지향하고 개개인의 기질적 성향의 ‘執持檢束’을 排除하고 ‘優游活潑’함을 추구하였던 것과 같은 맥락임도 알 수 있다. 그는 결국 글씨의 획과 운필을 活物로 표현함으로써 생명미를 부여하여 書家들의 창조적 의기와 율동성이 기존의 서법에 의해 억제되기 보다는 진실된 모습으로 생동감 있게 펼쳐내야 한다고 주장하고 있다. 그렇기 때문에 方板一律의 글씨가 아닌 造化無定の 生命力 넘치는 글씨가 되어야함을 다음과 같이 밝히고 있다.

虞世南이 이르기를 “방법에는 일정한 진법이 없고, 글자에는 일정한 체가 없다.”했으니, 이것은 왕희지가 말한 “한 장에 쓰는 글씨라도 모름지기 글자마다

195) 李匡師, 『書訣』 後篇·下 觀石鼓文 長短闊狹平正欹斜各象本形故天然典嚴之中 兼盡飄騫活動之妙 自繹山之僞 篆以均整滿窩爲勝 方板拘局失作字本意

의기가 달라서 서로 같게 하지 말라.” 한 논의와 서로 들어맞으니, 심히 글자를 쓰는 이치를 터득하였다 하겠다. 또 이르기를 “붓을 운용함에 있어서는 늙히는 것도 있고 세우는 것도 있으며, 기우는 것도 있고 빗기는 것도 있으며, 혹은 작게 혹은 크게, 혹은 길게, 혹은 짧게 하는 것도 있다.” 했으나, 지금 그 글씨를 보면 기울어져 바르지 못하거나, 장단이 지나친 것이 있고 더욱이 답답한 것 벗어난 것 호탕한 것을 볼 수가 있으니, 이것이 모두 심신이 바르지 못해서 이루어진 것이다. 요새 사람들이 내 글씨의 결구가 다분히 들쭉날쭉하고 기울었다 하나, 내가 들쭉날쭉 기울게 하려는 것이 아니라, 조화의 오묘함이 스스로 글자마다 판에 박은 듯이 하는 것을 용납하지 않는 것이다.¹⁹⁶⁾

원교는 이 글은 통해 자신의 서예에 대한 심미의식을 충분히 밝히고 있다. 그럼으로써 세상에서 그의 글씨가 欹側하여 奇異하다는 비판과 그의 기이한 기상이 오랜 厄에 걸림으로써 그 불평한 울음이 붓에 울려 나와서¹⁹⁷⁾ 글씨가 바르지 못하다 하는 평을 一蹴시키고 있다.

그는 서예의 造化無定の 生命美로서 이를 수 있는 최고의 뛰어난 경지를 다음과 같이 밝힌다.

내가 예전에 이르기를 획법에 있어서 오늘날 만약 최고의 뛰어난 경지를 이해하려고 한다면 의당 虎頭· 懶川의 경지에 이르러야 한다 했는데, 그 까닭은, 산천초목과 인물조수가 다 살아 움직이는 그림이기 때문이다.¹⁹⁸⁾

이로써 원교가 글씨에서 추구하는 서예의 심미적 경계가 造化無定の 生命美에 있음을 다시 한번 확인시키고 있다.

196) 李匡師, 『書訣』 後篇· 上 虞伯施曰 兵無常陣 字無常體 此與右軍所謂一紙之書 須字字意別 勿使相同之論 相符 甚得作字之理 而又曰 心神不正 則字欹斜 却旋失矣 右軍云 用筆有偃有仰 有欹有側 有斜 或小或待 或長或短 今觀其書 信有欹斜不正 長短逾制 尤見其鬱拔奇宕 此皆心神不正之致乎 今人亦怪吾結構多岨崕欹側 此非吾欲岨崕欹側也 造化之妙 自不容如字字櫛出方板也

197) 李奎象, 『并世才彥錄』, 黃燕歧運祚曰 世多疵李書之可驚可愕者 而吾意 則以其奇氣權積厄 必不平之鳴鳴於筆 斯言得之邪

198) 李匡師, 『書訣』 前篇, 余昔謂畫法 今世若有悟解超絕 當臻虎頭懶川域何哉 山川草木人物鳥獸 皆活畫也

2. 筋骨妙理의 力動美

원교는 서예 심미의식에 있어서 무엇보다도 생명미를 우선으로 하고 있다. 그러나 이것은 이미 이전부터 인식되어온 서예 심미의식임을 원교 「서결」의 전개과정 속에서 인용된 위부인의 「筆陣圖」에서도 엿볼 수 있다.

필력이 좋은 사람은 뼈대가 많고 필력이 좋지 못한 사람은 육질이 많으니, 뼈대가 많고 육질이 적은 것을 筋書라 하고, 육질이 많고 뼈대가 적은 글씨를 墨豬라 한다. 힘이 많아 근력이 풍부한 자는 성인이고 힘도 없고 근력도 없는 자는 병자이니, 하나이든 둘이든 그 消息을 잘 따라서 운용하라.¹⁹⁹⁾

그런데 원교는 서예를 단순히 생명이 있는 活物로서 만이 아닌 筋骨을 用筆의 根本²⁰⁰⁾이라고 하는 구체적이고 진일보된 표현을 함으로써 筋骨妙理의 力動美를 또한 추구하고 있다. 그것은 서예가 대립 통일되는 운필의 변화와 규율의 통제라는 울동성을 통해 다른 어떤 예술보다도 단순하면서도 선명하고 강렬한 형식으로 함축적인 아름다움을 표현해 낼 수 있기 때문이다.

강요장(姜堯章)²⁰¹⁾이 말하기를 “천천히 하여 아름다움을 취하고, 빨리하여 勁健함을 취하되, 반드시 먼저 빠르게 한 연후에 더디게 할 수가 있으니, 만약 오로지 천천히 함으로 일삼으면 신기(神氣)가 없다.” 했으나, 이는 반드시 그러하지 않다. 천천히 함이 어찌 오로지 아름다움만 취하며 빠르게 함이 어찌 다 강경하라. 모름지기 침중하고 더디게 하면 근육이나 골격이 안에 함축되고 신령한 채색이 밖으로 드러나니, 참으로 경건하고 신령한 기개를 얻지만, 만약 지나치게 신속하면 비록 경쾌하여 경건한 것 같지만 실은 진짜 뼈대가 없다. 또한 초학자는 마음이 조급하니 의당히 세심하여 더디고 묵직한 뒤라야 도에 들 수가 있으니 어찌 신속으로부터 시작할 수 있겠는가.²⁰²⁾

199) 李匡師, 『書訣』 前篇, 善筆力者多骨 不善筆力者多肉 多骨微肉者 謂之筋書 多肉微骨者 謂之墨豬 多力豐筋者聖 無力無筋者病 一二從其消息 而用之

200) 李匡師, 『書訣』 前篇, 用筆以筋骨爲本.

201) 姜堯章: 송 나라의 姜夔. 자가 堯章. 호는 白石道人. 시문이 뛰어났다.

202) 李匡師, 『書訣』 前篇, 姜堯章曰 遲以取妍 速而取勁 必先能速 然後爲遲 若專事遲 則無神氣 此未必然 遲豈專取妍 速何能盡勁哉 須沈重遲緩 則筋骨內蓄 神彩外彰 眞得勁且神氣 若速過 雖輕快似勁 而實無眞骨 又初學心粗 尤當細心遲重 然後可入道 豈可自速始

즉 글씨가 神氣를 추구하는 것을 우선으로 하나 그것보다는 먼저 해야 할 것은 筋骨의 숨숨임을 내세운다. 그렇기 때문에 운필을 침중하고 더디게 함으로써 안으로는 筋骨이 숨숨되고, 근골이 함축되고 난 이후, 그럼으로써 밖으로 神靈한 彩色이 드러나야 참으로 勁健하고 神靈한 기개를 얻을 수 있다고 한다. 그렇지 않고 神氣를 얻겠다하여 속도만 낸다면 단지 뼈대만 없는 글씨가 되고 만다고 하여 筋骨妙理의 力動美를 우선하고 있을 알 수 있다. 그것은 글씨가 우선 險峻·勁健해야 眞氣가 획의 중심에 쌓임으로써 온화하고 부드러운 빛이 저절로 드러나기 때문이라는 것이다.

결국 원교는 서예란 살아 있는 활발함으로써 造化無定の 生命美는 물론, 險峻·勁健한 畫들을 통해 발현되어지는 筋骨妙理들인 奇·異·形·勢·姿·態 등과 같은 書勢의 力動美를 갖추어야 그 속에서 個性넘치는 人意氣로서의 眞氣가 드러나고 이로써 神彩가 밖으로 드러날 수 있다는 審美論을 전개하고 있다.

VI. 筆法論과 結構論

서예 본질론과 심미론이 서법의 本體로서 그 내면적 효능을 갖고 있다면 筆法論과 結構論 그 실질적 活用の 妙로서 서예의 외재적 표현을 극대화 할 수 있게 하는 요소라 할 수 있다.

1. 用筆爲主의 筆法論

필법이란 글자의 점과 획을 그을 때 붓을 사용하는 방법을 말하는 것으로 필법의 규율에 따라 글씨를 배워나가야만 서법이 올바르게 성취될 수 있다. 이러한 필법을 원교는 다음과 같이 정의하고 있다.

필법은 붓을 운용하는 것을 위주로 하고, 붓의 운용은 근력과 뼈대가 근본이 된다. 근력과 뼈대는 잠시의 재주로 갑자기 터득되는 것이 아니라. 종이 뒷면까지 뚫겠다는 생각으로 세월을 쌓은 공력이 있어서 이룰 수 있는 것인데, 지금 사람들은 이미 침착하게 획을 운필하지도 않고, 또 힘을 쏟아 공을 닦으려 하지도 않는다. 이에 연약하고 장식된 획으로 宋代사람들의 먹돼지(墨猪)의 투식에다 의지하여, 애써 구름이 날리고 비가 내리는 시늉을 해서 획을 운필하는 것으로 여기니, 이려고서도 오히려 근력 있고 뼈대 있는 글씨를 논평하려고 한다. 대체로 이러한 획으로 오늘날 새로 배우려는 이가 하지 못할 것이 없다 하니, 획이 과연 이러한데 있다면 이사의 재주로 어째서 새로 배우는 이가 할 수 있는 것을 하지 못하고 오히려 뼈대가 없다고 안타까워하였겠는가. 이것이 오늘날 감정에 이끌려 참 길을 버리는 고질적 병폐가 됨을 알지 않을 수 없다.²⁰³⁾

203) 李匡師, 「書訣」前篇, 筆法以用筆爲主 用筆以筋骨爲本 筋骨非暫時以才智襲得資 以透過紙背之意 積歲月之功而可成 今人既不能沈重運畫 又不肯著力致功 乃以軟弱裝飾之畫 附宋人墨猪之餘套 強儼雲行雨施 而以爲運畫 當如是 反欲議筋骨之書 夫若是之畫 今之新學無不能 畫果在是 以李斯之在 何不能新學所能之畫 尚患無骨 此爲近世緣情棄道之痼弊 不可不知也

즉 필법이란 用筆을 爲主로 하고 筋骨을 根本으로 하는 올바른 용필은 획법으로서 이는 재주로 터득되는 것이 아니라 종이 뒷면까지 뚫겠다는 생각으로 세월을 쌓는 공력이 있어야 이를 수 있는 것이라고 한다. 그리고 무엇보다도 배우는 이가 진정한 서법의 이치를 알아 바른 길을 따라가야 함을 지적하고 있다.

그렇다면 원교가 근본으로 하는 올바른 필법은 무엇을 말하는 것일까?

옛 사람의 필법이 전서와 예서로부터 모두 붓대를 곧게 하고 붓끝을 펴서 써서 온갖 털끝이 힘을 가지런히 하여 한 획에도 상하나 내외의 구별이 없었다. 송대나 명대에 이르러서도 勁健, 脆弱, 精銳, 鈍重의 차이는 있지만 운필은 대체로 모두 그러하다.²⁰⁴⁾

고 하여 필법이 시작된 전서와 예서로부터 송·명대에 이르기까지 勁健, 脆弱, 精銳, 鈍重의 차이는 있을지언정 붓대를 곧게 하고 붓끝을 펴 씌으로써 붓 털끝 날날마다 힘을 고르게 하는, 즉 直管伸毫와 萬毫齊力에 필법의 근간을 두고 있음을 알 수 있다.

1) 直管伸毫의 執筆法

필법에 있어서 첫 번째 단계는 붓을 바르게 잡는 것이다. 붓을 바르게 잡는다는 것은 다음 동작 즉 붓을 바르게 세워 붓의 호가 자유자재로 움직일 수 있어 쓰기와 붓이 한 몸이 되어 全心全力할 수 있도록 자세를 잡는 법이라 할 수 있다. 이것은 곧 붓이 直管伸毫가 되도록 집필해야 한다는 것이다. 그래야 萬毫齊力함으로써 心畫이 이루어지고, 심획이 되어야 획의 양쪽이 부드러움과 거칠음이 서로 견비되고, 온후하고 예스러운 질박감이 글씨 표면에 넘칠 수 있다는 것이다. 그러나 만약 붓을 잘못 잡아 눅힌 붓끝[偃筆]의 호로 편중된 획을 그어 나간다면 획은 밋밋하여 蒼勁한 빛이 없게 된다. 이러한 까닭으로 집필법은 글씨쓰기의 첫 단계로써 강조되지 않을 수 없다고 한다.

204) 李匡師, 「書訣」前篇, 古人筆法 自篆隸皆直管伸毫而書 使萬毫齊力 一畫之內 無上下內外之殊 下逮宋明 雖有勁脆精鈍之差 運筆大率皆然

執筆은 각 체에 따라 그 잡는 위치를 달리하는데 원교는 위부인의 「필진도」의 방법을 그대로 인용 그 中道로 삼고 있다.

위부인이 이르되 “진서는 붓 머리에서 2치 1푼이요 행서나 초서는 2치 2푼이다” 했으니, 이것이 붓을 잡는 중도이다. 진서나 초서에서 붓을 잡는 것이 겨우 1푼을 어기니晋나라 사람들의 행서나 초서에서도 근엄한 법도가 진서에서 보다도 뒤지지 않음을 볼 수가 있다.

붓대를 잡음이 점점 높으면 생각이 점점 조잡해 지니 당나라 이래로 초서에서 행서로 행서에서 진서로, 정성과 조잡, 근엄과 방종이 현격히 다르기 때문에 虞伯施²⁰⁵⁾가 이르되, “붓대는 3치로 잡는다. 진서는 1치요 행서는 2치요 초서는 3치다.” 했으니, 여기에 고법의 변화를 알 수 있다. 다만 큰 자는 매우 높게 잡아야 하나 팔뚝에 매달려서 써야 한다. 우백시가 또 이르기를 “붓대를 옆으로 눕히면 둔하나, 느릿하여 살집이 많으면 된다.” 했고 또 이르기를, “붓을 수직으로 세우면 메마르고 뼈가 드러난다.” 했으니, 이는 또 무슨 말이고, 왕희지가 말하지 않았던가. “붓대는 꼭 높이 세울진저.”라고, 장차 붓을 기울지도 곧게도 아닌 중간에 두게 하려함이니, 어찌 한갓 사람들에게 의혹만 불러 일으켜 어디를 따를지 모르게 할 뿐인가.²⁰⁶⁾

원교는 집필법에 있어서도 후대로 내려오면서 근엄에서 방종으로 변화되었음을 지적하고 있다. 그러나 「서결」에서는 집필의 위치에 대해서 말할 뿐 붓을 잡을 때의 손가락의 쓰임인 指法이나 팔의 쓰임인 腕法에 대해서는 따로 설명하거나 논함이 없어 뒷날 후배인 추사에게 논란거리²⁰⁷⁾를 제공하는 계기가 된다. 그러나 추사가 지적한 대로 원교가 올바른 指法이나 懸腕 자체를 몰랐다고는 할 수 없다. 원교가 말하는 直管伸毫를 하려하면 집필할 때 이미 지법이나 현완이 바로 되지 않고서는 이를 수 없기 때문이다.

이처럼 집필의 외형적 자세의 소략한 설명과는 달리 내면적인 심리상태에 대해

205) 虞伯施: 唐의 虞世南을 이름, 伯施는 字.

206) 李匡師, 「書訣」 後篇, 上, 衛夫人白 眞書云筆頭二寸一分 行草書二寸二分 此執筆之中道也 眞草之執筆 只違一分 可見晉人 行草之曲謹 不甚減眞書也 執筆漸高 則意漸粗縱 自唐人以來 草之於行行之於眞 精粗謹放懸絕 故虞伯施曰 捉管三寸 眞一行二艸三 此見古法之變 但大字須捉甚高 懸腕爲之 伯施又云 側管則鈍慢 而肉多則得矣 又云 堅筆直鋒 則乾枯而露骨 此又何語 右軍不曰 筆管須卓立乎 且將使置筆於不側 不堅之間 豈不徒起人惑 莫適所從邪

207) 金正喜, 「題員嶠筆訣後」 筆訣中 所以不及懸腕一字也

서는 자세한 언급을 하고 있다.

마음은 급하나 붓 잡는 것이 느린 자가 있고, 마음은 느린데 붓 잡는 것이 급한 자가 있다. 만약 붓을 너무 가까이 잡으면서 긴장하지 못하는 이는 마음과 손이 일치하지 못함이니 의지는 뒤로 붓이 앞선 자이니 패하고, 만약 붓을 멀리 잡으면서 급한 이는 의지가 붓보다 앞선 자이니 이긴다.²⁰⁸⁾

그러나 옛말에 “붓 잡기를 장부처럼 하라”는 것은 그 의지를 굳건하게 하라는 것이지 붓을 잡는 것을 견고하게 하라는 것이 아니라는 것이다.

붓을 잡은 것이 심히 소략하다 함은 손가락으로 잡을 뿐이요, 의지와 정력이 붓의 호 끝으로 오로지 있는 힘을 다하여 획을 움직이면 한 몸의 혈맥이 관통해서 조화를 이룰 수 있을 것이다. 만약 붓을 잡기는 단단하나, 기운이 잡은 곳에서 다하고 힘이 붓의 호 끝에 미치지 못한다면, 무슨 힘이 종이의 획에까지 미치겠는가?²⁰⁹⁾

때문에 온갖 기예에서 최상의 재능을 이루는 것은 마치 날랜 백정이 칼을 쓰는 것과 같아서 종일 일을 하더라도 터럭하나 혈맥 하나 불편함이 없어야 최상의 공효를 이룬 것인데, 붓을 단단히 잡아 손가락이 마비된다면 몸도 따라서 피곤하여 종일 쓸 수가 없다.²¹⁰⁾고 하여 붓을 지나치게 굳게 잡는 것을 경계하고 있다.

결국 執筆은 글씨 쓰는 사람의 의지와 정력이 붓 끝에 잘 전해질 수 있도록 하는 用筆의 첫 번째 단계임을 알 수 있다.

208) 李匡師, 「書訣」前篇, 執筆有七種 有心急而執筆緩者 有心緩而執筆急者 若執筆近而不能緊者 心手不齊 意後筆前者敗 若執筆遠而急 意前筆後者勝

209) 李匡師, 「書訣」前篇, 執筆疎而意精 力專注筆端者 是爲緊急 非謂執筆堅也 古人云 把筆如壯夫 必誤見似此文也 獻之幼時羲之擠筆不得 知其大振 子瞻辨爲此非以書貴執筆堅當也 執筆須甚疎以指護持而已 心意精力 專注毫端 盡力行畫 則一身血脈貫通 可成造化 若執筆堅 氣盡執處 力不及毫端 有何力可及紙面之畫

210) 李匡師, 「書訣」前篇, 百藝成上才 如庖丁解刀 終日執役 無一毫一脈之牽碍 可就極功 執筆堅 手指麻痛 身體從而疲勞 不可終日書也

2) 筋骨爲本の 用筆運畫法

붓을 바르게 잡은 것이 執筆의 단계였다면, 다음에 먹을 묻히고 종이 위에 붓대를 굳게 세운 후 획을 그어 나가는 단계의 법을 용필법이라 할 수 있다. 또한 用筆法에 있어서 體를 이루는 것은 무엇보다도 筆畫이며 그 필획은 또 용필을 위주로 하기에 이 用筆運畫法이 원교의 書法論에 있어서 가장 중심점²¹¹⁾을 이루고 있다 하여도 과언이 아니다.

붓을 잡아서 먹을 묻히고 획을 긋되, 과임하든 빠치든 또는 구부리든 모두 다 한 몸의 힘을 다 쏟아서 구사하라. 붓을 잡는 것은 반드시 굳게 세우고, 비록 획이 아직 굴절한 곳에 이르지 아니했다라도 조금이라도 기울일 수 없다. 매양 획을 그을 때는 반드시 붓을 펴서 내리되 마치 예리한 칼로 가로질러 자르듯이 하여 조금이라도 굽던더기가 있어서는 아니 된다. 굳게 세운 붓이 종이를 뚫을 기개로 나아가면, 붓이 손을 앞서되 생각은 손이 붓 뒤를 따른다고 여겨 전심전력으로 하라. 획 안과 밖, 위와 아래가 붓의 호가 지나는 곳이 고르고 한결 같아 강하고 약하거나 질거나 연한 차이가 없게 하는 것, 이것을 일러 일신의 힘을 다하여 써내려 간 것이라 한다. ²¹²⁾

붓을 바로 세워 획을 써나감에 있어 일신이 힘을 다해야 하며 붓을 기울이지 말 것을 당부한다. 또한 붓을 기울이면서 붓의 호가 뭉쳐서 눌러나가서는 안되고 붓의 호가 날날이 퍼지되[伸毫] 종이의 면을 칼끝으로 가로 그어 뚫을 듯한 기개로 나가라고 한다. 또한 붓이 나갈 때의 모습은 자연스레 붓이 손을 앞서 나가는 것이지만 반드시 생각은 손이 붓의 뒤를 따른다고 하여야 한결같이 굳건한 획을 이룰 수 있다고 한다. 이것이 글씨 쓰는 이의 의지가 붓을 통제 해 나가야 한다는 것임을 강조한 것이라고 할 수 있다. 이러한 용필운획의 첫 번째 단계를 왕희지의 논리로써 떠나간다.

211) 원교는 「書訣」에서 자신이 지금 이 책에서 “用筆運畫의 방법을 자세히 이르는 것은 여생이 얼마 남지 않아 이 어찌할 수 없는 방법을 전하지 못할까 두려워서 令翊에게 주니, 너는 마땅히 정성들여 배워 내가 고심하여 터득한 것을 끝내 밝혀지게 해야 한다”고 할 만큼 用筆運畫法을 강조하고 있다.

212) 李匡師, 「書訣」前篇, 點墨畫芟 波撇屈曲 皆須盡一身之力而送之 執筆必正堅 雖畫末及屈折處 不可少側 每起畫必伸毫下之 如以利刀橫削 毋令微有贅累 堅築筆欲透紙乃行 令筆先手後 意以手從筆後 專心推去 令畫之表裏上下 毫過均一 靡有強弱 濃淡之異 此謂盡一身之力而送之

왕희지가 이르기를 “근력을 두되 붓끝을 감추고 흔적 없도록 붓끝을 숨겨 붓을 대면 자연스레 이루어져서 붓 끝의 자취가 드러나지 않게 하라.”했고, 張伯高²¹³⁾에게 또 “송곳으로 모래를 긋듯이 한다.”는 말이 있다. 우리나라에서는 붓끝을 눅혀서 모가 없이 꺾어나가는 글씨를 藏鋒法이라 하니, 이는 족히 논변 거리가 못된다. 붓 끝을 자의로 퍼려고 하지 않고, 획 속에 거꾸로 숨게 한다고 하기 때문에 마침내 추진력이 없어서 당기는 힘이 유약한데도, 스스로 이르기를 육질로 뼈를 썼다하지만 끝내 고기 덩이만 많고 뼈대가 없는 것이 된다. 이는 옳은 듯하면서 잘못된 것이니 사람들은 그르침이 심하다. 송곳으로 모래를 긋는다는 설은 張旭이 顏眞卿에게 전수한 것이다. 지금 장옥이나 안진경의 글씨를 보면 모두 퍼져 있으면서 모나고 날카로워, 숨겨진 붓으로 모래를 긋는다는 의미를 알 만하다.²¹⁴⁾

이것은 붓을 운필해 나감에 있어 첫 번째 단계인 藏鋒法을 설명하고자 함인데 원교는 당시의 사람들이 왕희지가 강조하고 있는 장봉의 뜻을 잘못 이해하고 있다는 것이다. 그는 장봉법이 단지 붓끝을 감춘다고 붓끝을 획 속에 거꾸로 숨게 하여서는 획의 중심에다 두거나, 또 송곳으로 긋는다고 하여 붓의 호는 퍼지도 못한 상태에서 그저 끌고만 나가 推進力도 없고 당기는 힘도 유약하여 筋骨이 없는 획을 쓰는 것이 아니라는 것이다.

왕희지가 이르기를 “붓끝을 열리게 하면 자연히 굳세고 건실하다.”했고, 우세남도 “붓끝을 시원히 날려 팔뚝을 덮어 毫 끝을 열라.”하였으니, 이것이 붓을 다듬어 퍼지게 하여 호의 위아래가 균일하고 곧게 하여서 두텁고 넓고 꺾이고 좁힘에 조금도 均齊되지 않음이 없는 것이다. 그러한 연후에야 古雅하고 勁健하여 마음대로 할 수 있는 것이다.

무릇, 붓 끝의 힘은 오로지 호의 중심에 있기 때문에 이렇듯 퍼지게 되면, 중심호의 힘이 있는 곳이 획의 중심으로서 바르게 들고, 가의 호는 자연히 두 갈래로 나아가 붓 끝이 눅거나 들어나지 않고 획의 중심의 먹은 힘이 있고 양변의 윤기나 거칠음이 한결같다. 이것이 바로 육질이 뼈를 싸서 근력이 있는

213) 張伯高: 당나라 張旭. 자가 백고, 초서로 유명하여 草聖이라 불리기도 한다. 괴기한 행동이 많아 머리카락에다 먹을 묻혀 글씨를 써서 張顛이라 한다. 文宗 때 李白의 詩歌, 裴旻의 劍舞, 장옥의 초서를 三絶이라 하였다.

214) 李匡師, 「書訣」 後篇, 上 右軍云 存筋藏鋒 滅跡隱端 落鋒混成 無使毫露 張伯高又有如錐畫沙之論 東人乃假筆鋒而作 無模楞折搭之書 謂之藏鋒法 此固不足辨 今人或謂 筆鋒埋入畫之中心 乃如錐沙 筆端不欲恣意舒展 令倒藏畫中 故遂無以盡力推去 抽掇脆肥 自謂以肉裹骨 終成多肉無骨 此所謂似是之非 誤人不少也 錐沙之說 張傳顏受 今見張顏之書 皆舒展楞利 此可知藏鋒錐沙之義矣

붓 끝이다. 그렇다면 열린 붓 끝[開鋒]이나 퍼진 붓 끝[散鋒]이라야 藏鋒을 이루는 것이 분명하지 않은가.²¹⁵⁾

즉 문제점으로 제시한 藏鋒의 그릇된 인식을 왕희지의 글을 통해서 바로 잡고자 한다. 다시 말해서 장봉이란 붓끝을 중심으로 감싸 송곳처럼 뾰족이 만들어 모래를 그어나가듯 써나가는 것이 아니라, 붓의 호를 감추고 들어간 후 붓을 굳게 세워 호가 퍼지게 하라는 것이다. 즉 붓끝을 감싸고 들면서 바로 붓의 호를 펴는 開鋒이라는 것이다. 그런데 원고는 이 開鋒에 앞서 붓을 다듬어 세우는 築筆을 앞세운다. 築筆은 붓의 필봉을 감추는 즉시 붓을 다지듯 누름으로써 붓의 호가 탄력을 받아 마치 기지개를 펴듯이 호의 끝이 날날이 퍼지며 서도록 하는, 즉 伸毫가 되게 하는 순간적 동작이라 할 수 있다. 그래야 開鋒이 되고 곧 散鋒이 되며, 散鋒이 되어야 진정한 藏鋒을 이룬다는 것이다. 이러한 과정을 거쳐야만 어디하나 고른데 없이 均齊되어 획이 古雅하고 勁健하여 하고자 하는 바대로 붓을 이끌어 나갈 수 있는 萬毫齊力으로서의 心畫이 이루어진다는 것이다.

또한 中鋒의 문제에 있어서도 논변을 그치지 않으며 송나라 사람의 예를 든다.

송나라 사람들이 이르기를 “붓이 수직이면 붓 끝이 숨고 붓이 누우면 붓 끝이 들어나니 항상 붓 끝이 획의 중심에 있으면 좌우가 모두 병통이 없다.” 했으니, 이것도 다만 붓 끝을 바르게 하여 눅지 않게 하고, 좌우 어디에도 치우치지 않도록 하면 藏鋒을 이룬 것뿐이라는 말이다. ‘붓 끝이 획 중앙에 있다’ 함은 치우치지 않음을 형용한 말이지, 어찌 온전히 붓 끝이 획의 중심에 묻혀 부드러워 구차함에 이름을 말함이었는가.²¹⁶⁾

때문에 올바른 藏鋒의 방법으로 써나간다면 붓이 누워나간다는 것은 있을 수 없다는 것이다. 또한 붓 끝이 중앙에 있다함은 누운 상태의 붓의 끝이 중심에 묻혀서

215) 李匡師, 『書訣』 後篇, 上 右軍云 令其鋒開 自然勁健 虞監亦曰 虛散其鋒 覆腕開毫 此謂築筆開張 使毫鋒上下均一 正直 少無厚薄 髮撥之不齊也 然後古雅勁健 從心所欲矣 凡筆鋒之力 專在毫心 故如此開張 則心毫有力處 正入畫心 傍毫自就兩邊 所以筆鋒不偃露於外 畫心深墨有力 兩邊之潤澁如一 此之謂以肉裹骨 而存筋藏鋒 然則開鋒散鋒 乃所以成藏鋒 不亦著明乎.

216) 李匡師, 『書訣』 後篇·上 宋人云 筆正則鋒藏 筆偃則鋒出 常欲筆鋒在畫中 則左右皆無病 此亦只謂正鋒不偃 使不偏左右 則成藏鋒而已 鋒在畫中者正 形容其不偏也 豈謂全筆之鋒 盡埋畫心 以致宛輓苟且哉

따라 나가는 것이 아니라 開鋒되고 散鋒된 상태에서 기울어지지 않고 곧게 가고 있는 상태에서 중심에 들어가 있다는 것이다. 그러나 붓을 지나치게 세워 붓이 開鋒되고 散鋒된 상태에서 힘을 주어 써나가면 붓이 빠개지며 메마르고 깎인 근골이 모두 드러나는 결점에 이르게 됨을 지적하고 있다.

자취 없이 끝을 숨긴다는 것과 같은 말은 대체로 열린 붓 끝은 지나치게 잘라 빠진 것과 같은 것을 경계한 것일 뿐이다. 왕희지의 여러 법첩을 보면, 비록 극히 펴지고 경건하지만 매 획의 처음이나 끝과 굴절된 것은 반드시 천연하고 수더분한 의기가 있으니, 이것은 함축이 무한하여 天機가 곡진함이다. 안진경이나 유공권은 이런 의기를 터득하지 못하여 메마르고 깎인 근골이 모두 드러나는 결점을 면치 못한다. 그러나 초학자는 장차 자르고 빠개는 듯한 형세로 획의 자취가 분명히 찾을 수 있는 연후에 筆意를 쉽게 터득하여 비로소 점점 함축과 혼후한 경지에 들 수 있다.²¹⁷⁾

즉 자취 없이 끝을 숨긴다는 것은 지나치게 붓을 강하게 써나감을 경계한 것이 지 곱고 부드러워 근골이 없이 써나가는 것을 이르는 것은 아니다. 그러나 운필의 시작과 끝맺음 그리고 굴절되어 전환되는 곳에서는 붓의 움직임이 천연스럽고 혼후한 의기를 담아내야 숨숨이 無限하고 天機가 曲盡하게 드러날 수 있다는 것임을 알 수 있다. 그러나 초학자의 경우 있어서는 비록 붓이 빠개는 듯한 형세가 있고 메마르고 깎인 근골이 있더라도 필획의 자취를 우선 먼저 얻기를 강조한다. 그것은 용필운획법에 있어서 筋骨이 體로서 그 어떤 것보다 우선하기 때문이다.

필력이 좋은 사람은 뼈대가 많고 필력이 좋지 못한 사람은 육질이 많으니, 뼈대가 많고 육질이 적은 것을 筋書라 하고, 육질이 많고 뼈대가 적은 글씨를 墨豬라 한다. 힘이 많아 근력이 풍부한 자는 성인이고 힘도 없고 근력도 없는 자는 병자이다.²¹⁸⁾

217) 李匡師, 「書訣」 後篇·上. 若所謂減跡隱端者 蓋戒開鋒者 易傷太斬劈耳 觀右軍諸帖 雖極舒展嚴勁 每畫之始末及屈折處 筆兼天然渾厚之意 此所以涵蓄無限 曲盡天機 若顏柳不得此意 未免病於瘦刻 筋骨畢也 然初學且作斬劈之勢 令畫跡分明可尋 然後易得筆意 始可漸入含渾也

218) 李匡師, 「書訣」 前篇 善筆力者多骨 不善筆力者多肉 多骨微肉者 謂之筋書 多肉微骨者 謂之墨豬 多力豐筋者聖 無力無筋者病

원고는 이처럼 필획에 있어서 근골에 주력해야 함을 다시 한 번 강조한다.

우선, 근육과 뼈대를 오래 단련하면 스스로 근육에 살이 붙어서 기름지고 윤택하게 되니, 이를 일러 성인이라 하나 초학자는 뼈대와 육질이 서로 조화를 이루려고 하지만 끝내 먹 돼지가 된다. 송나라 원나라 이후로는 모두가 이런 폐단이 있으니 스스로 마음을 정성되게 하고 배움을 쌓지 않는다면 어떻게 옛날의 筋骨의 글씨로 돌아갈 수 있겠는가.²¹⁹⁾

이것은 초학자가 필획을 학습함에 있어 처음부터 근골과 함께 획의 윤택함까지 취하려 한다면 대개 근골을 얻기보다 먼저 맥없이 살집만 붙은 획을 쓰게 된다고 하여 선불리 획의 윤택을 찾는 것을 경계한 것이다. 또한 송과 원 이후 잃은 筋骨之書의 획법을 회복할 수 있는 방법은 올바른 용필운획법을 익혀나가는데 있음을 말하고 있다. 그런데 여기서 그가 제안하는 올바른 용필운획법이란 어느 한 개인의 서법의 이론이나 글씨를 따르기 보다는 서법의 처음 출발점 즉 본원으로 돌아가서 그 근본을 바로 잡아나가야만 한다고 하였다. 즉 서법의 출발이 된 篆隸의 필법에 그 근거를 두고 있는 것이다.

옛 사람들이 전서나 예서의 팔분을 귀히 여긴 것은 凶險鬱拔·佶屈稜側·伸毫力推·剛勁如鐵이었기 때문이니, 초학자로 하여금 먼저 더욱 그 강건하고 예스러운[硬健蒼古] 의기를 원용하게 해야 할 것인데, 지금에 전서나 예서를 쓰는 이들은 중국인이나 우리나라 할 것 없이 오직 자태의 아름다움에만 주력하여 획이 숨으로 쓴 것과 같고 구성은 옷깃을 여민 것 같아 전혀 살아 움직이는 의기가 없으니, 무엇 때문에 전서나 예서를 취하여 쓰는 것인가.²²⁰⁾

그런데 옛 사람들은 전서나 예서의 팔분에서 凶險鬱拔·佶屈稜側·伸毫力推·剛勁如鐵 한 획을 통해 초학자들로 하여금 硬健蒼古의 의기를 얻어 쓰게 하고자 하였다. 그런데 지금의 사람들은 오직 자태의 아름다움에만 주력하여 획은 숨으로

219) 李匡師, 「書訣」前篇. 先主筋骨積久鍊熟 自生肥肉而膩潤 是謂聖 初學便欲骨肉相稱 終趨墨猪 宋元以來 皆此弊也 自非精心積學 安能復古筋骨之書.

220) 李匡師, 「書訣」前篇. 古人所以貴篆隸八分字 以其凶險鬱拔 佶屈稜側 伸毫力推 剛勁如鐵 使初學先作尤引其硬健蒼古之意 今之書篆隸者 勿論華人東人 唯主姿媚畫如綿裹 結如枉束 全無生活意 何所取於篆隸而書之

싼 것과 같고 구성은 옷깃을 여민 것 같아 전혀 살아 움직이는 의기가 없다고 하여 전서나 예서의 팔분에서의 획의 참다움을 배우지 않고 외식만을 흉내 내고 있음을 안타까워하고 있다.

원교에게 있어서 획은 살아 있는 물건이고 운필은 이 살아 움직임을 실행하는 것이라고 정의하고 있다. 그래서 마치 산 물체가 시체가 되지 않으려면 반드시 꿈틀거리고 움직여야 하는 것처럼 획도 한갓 꺾어볼 수만은 없다는 것이다. 때문에 살아 움직인다는 것은 사람이나 곤충은 말할 것도 없이 그 형태가 뻗뻗이 곧거나 누운 것과는 다른 것으로서 자연 그 자체로서의 天機 造化의 妙를 다해야 한다는 것이다.

원교는 이렇듯 살아있는 획을 실행할 수 있게 하는 운필의 방법을 전서와 예서에서 찾는 것은 글씨가 원래 전서와 예서에서 비롯되었기에 필법의 근본이 된다고 보았기 때문이다.

글씨는 원래 전서 예서에서 출발하였으니 이 글도 곧바로 세속체의 글자를 취하는 것을 경계하여 전서와 예서에서 뜻을 퍼도록 한 것이다. 옛 전서나 예서는 한자도 거세고 완곡하지 않는 자가 없으니, 긴 획은 혹은 십여 번의 굴곡도 있다. 석고문, 예기비, 수선비등이 이런 의도가 가장 잘 드러나 있으니, 옛 사람들만 그러한 것이 아니다. 이러한 괴기함이 있어야 먹이 깊이 종이로 베어 들며, 한 획이라도 소홀하게 곧바로 지나지 말고 한 획이라도 천박한 생각으로 하지 말아야 의기가 튀어나고 변화무궁하리니, 이것은 알지 않을 수 없는 중요한 길이다.²²¹⁾

이처럼 원교는 서법이론을 정립해 나감에 있어 세속체의 글자를 취하는 것을 경계하고 있으며, 전서나 예서가 필법의 원류로서 근본이라 할 수 있기에 필법을 재정립함에 있어 그 원점으로 다시 돌아가 문체의 실마리를 풀어나가고자 하고 있다. 그것은 전서나 예서에서의 운필 방법인 佶曲의 괴기함이 글씨에 먹의 깊이 베어 들어가게 하고 또 한 획도 가볍게 여겨 소홀하게 지나침이 없게 함으로 의기가

221) 李匡師, 「書訣」前篇. 書既原於篆隸 此文亦戒直取俗字 令以篆隸發意 古之篆隸無一畫不佶曲 長畫或有十餘曲者 石鼓文禮器修禪諸碑 此意最著 古人非徒然 作佷奇如是而後 墨深入紙 無一畫意思淺薄 意氣橫出 變態不窮 此爲不可不知之要道也.

튀어나고 변화가 무궁할 수 있기 때문인 것이다. 그렇기 때문에 이 佶曲의 운필법은 반드시 알아야 할 중요한 서법이라는 것이다.

만약 저것은 진서나 예서를 말한 것이지 해서나 초서에는 해당하지 않는다고 말한다면 이는 서도에 두 갈래가 있다는 것이니, 서도를 알지 못하는 말이다. 왕희지가 왜 초서를 논하며 붓이 곧바로 지나는 것을 경계했겠는가. 대체로 진서 해서에는 당지도 완곡[佶曲]하게 할 줄을 아나, 유독 초서는 잘못 곧게 지나가기 때문에 경계함이 초서에 있었던 것이다. 어찌 진서나 예서나 초서는 모두 곧바로 써내려갈 수가 없는데 진서만 오히려 곧바로 써내려갈 수 있겠는가. 근세에 張東海등 여러 사람들이 다만 초서에는 의당 굴곡이 있음만 알고 진서에서도 더욱 그리함이 있음을 알지 못하니, 추리할 줄 모르는 사람에게는 지난 일을 말하여 오는 일을 알게 할 수가 없구나.²²²⁾

또한 길곡의 거세고 완곡한 운필은 진서나 예서만이 아닌 해서나 초서에도 해당되는 것으로, 그가 운필에 있어서 이토록 길곡의 방법을 중요시 하는 것은 함부로 붓을 다루어 획을 소홀하게 지나쳐 써 내려감을 경계함이며, 획에 있어서 길곡의 倓奇함이 붓의 먹이 종이에 깊이 베어 들며 勁健·險峻함을 자아내게 할 수 있다는 것이다. 이러한 直過를 경계하는 운필법에는 三折過의 방법이 있음을 덧붙여 설명하였다.

세 번 꺾는다고 하는 三折過는 다만 파임법에만 말하는 것인데, 世間에는 흑글의 뜻을 살피지 못하고 매 획에 모두 세 번 꺾임이 있는 것으로 아니 심히 가소롭다. 그렇다면 비록 붓을 꺾는 자세는 짓지 않는다 하더라도 항시 역세면 서도[佶曲] 완고한 자태[宛轉]가 있어야 하고, 다만 활줄처럼 곧아서도 안 되는 건 어찌서인가?²²³⁾

이 三折過는 파임법에서만 쓰이는 것으로 획이 쪽 미끄러져 곧게 나가는 것을 막고 역세면서도 구불거리고 완고하게 구르는 듯한 佶屈하고 宛轉한 자태가 있도

222) 李匡師, 「書訣」 前篇. 若曰彼篆隸也 楷草不當 然是書有二道 非知書之言 右軍何爲戒筆之直過於論草書也 盖眞楷當時 皆知佶曲 獨草書之枉易直過 故戎在草書也 豈有篆隸草書皆不直過 眞書反可直過哉 近世張東海諸人 徒觀此文 只知草書當佶曲 不知眞書亦然 可謂無所推通 不能告往知來矣

223) 李匡師, 「書訣」 前篇. 三過折 是但言波法 世或不察文義 有每畫作三過屈折者 甚可笑也 然雖不可作折筆之勢 亦宜常存佶屈宛轉之態 不可徒爲弦直何也

록 하기 위한 운필법인 것이다.

이상과 같이 藏鋒·築筆·伸毫·開鋒·散鋒·萬毫齊力·佶曲·三折過등과 같은 운필의 방법을 통해 얻고자 하는 이상적인 획은 心畫으로서, 획속에 글씨 쓰는 사람의 의기가 발하여 蒼勁拔俗한 글씨가 되도록 해야 한다는 것이다.

그렇다면 이러한 획을 실행하는 데에 있어서 중요한 것은 마음가짐과 운용 방법인데, 이것을 어떻게 해야 하는가에 대한 要訣로서 다음 4가지 방법²²⁴⁾을 제시한다.

첫째, 넉넉한 마음으로 붓은 긴밀하나 천천히 함이 귀하다.

姜堯章²²⁵⁾이 말하기를 “천천히 하여 아름다움을 취하고, 속히 하여 경건함을 취하되, 반드시 먼저 빠르게 한 연후에 더디게 할 수가 있으니, 만약 오로지 천천히 함으로 일삼으면 신기(神氣)가 없다.”했으나, 이는 반드시 그러하지 않다. 천천히 함이 어찌 오로지 아름다움만 취하며 더디게 함이 어찌 다 강경하랴. 모름지기 침중하고 더디게 하면 근육이나 골격이 안에 함축되고 신령한 채색이 밖으로 드러나니, 참으로 경건하고 신령한 기개를 얻지만, 만약 지나치게 신속하면 비록 경쾌하여 경건한 것 같지만 실은 진짜 뼈대가 없다.²²⁶⁾

앞에서도 드러났듯이 원교는 획의 筋骨에 근본을 두고 있으므로 천천히 하여 神氣가 없는 것보다 빠르게 함으로서 筋骨이 없는 것을 더욱 경계하고 있다. 이 때문에 하여 근골이 함축되고 신령한 채색이 밖으로 드러나게 되어 참으로 경건하고 신령한 기개를 얻기 위해서는 넉넉한 마음으로 더디게 하는 것이 첫 번째로 중요한 비결이라는 것이다.

또한 초학자는 마음이 조금하니 의당히 세심하여 더디고 묵직한 뒤라야 도에 들 수가 있으니 어찌 신속으로부터 시작할 수 있겠는가. 이는 송대 사람들이 세속의 버릇에 얽매인 말이다. 그러기에 왕희지가 이르기를 “글씨는 침중하고 조용함이 귀하니 붓을 댈 때 급하게 하지 말고 모름지기 더디게 하라”했고, 초서도 급히 쓸 수 없다 하였으니 진서, 행서에는 더욱 그러한 것을 알 것이다.

224) 李匡師, 「書訣」後篇·上. 大抵行書 摠有四訣

225) 姜堯章: 宋 나라의 姜夔. 字가 堯章. 호는 白石道人. 詩文이 뛰어났다.

226) 李匡師, 「書訣」後篇·上. 一要意裕筆緊而貴遲 堯章曰 遲以取妍 速而取勁 必先能速 然後爲遲 若專事遲 則無神氣 此未必然 遲豈專取妍 速何能盡勁哉 須沈重遲緩 則筋骨內蓄 神彩外彰 眞得勁且神氣 若速過 雖輕快似勁 而實無眞骨

내가 어려서 행서 초서를 쓸 때는 반드시 회오리바람 소낙비처럼 붓을 댔다하면 일천 단어를 썼으니, 이는 한갓 현란을 자랑하는 것이지 보는 이가 어떻게 다 구별하라. 근래에는 병풍이나 가리개의 글씨에도 서서히 하고 급하게 하지 않기를 주장한다. 혹 술을 마신 뒤에 흥이 넘쳐, 알지 못하는 사이에 흐르고 넘치는 경우는 간혹 있을 뿐이다.²²⁷⁾

특히 초학자의 경우는 글씨에 임해 그 마음이 조급해지므로 더욱 세심하여 더디고 묵직하게 쓰기를 당부하며, 초서에 있어서도 역시 그러함으로 진서나 행서는 더더욱 그러하다는 것이다. 원교 자신도 어려서는 제대로 알지 못하고 행서나 초서를 쓸 때 휘몰아치듯 붓을 빠르게 써나가서 댔다하면 일천 단어를 썼다고 한다. 그러나 그 모든 것이 남에게 현란함을 자랑하고자 함일 뿐이라고 술회하면서, 오히려 글씨가 경지에 든 近來에는 혹 술을 마신 뒤 흥이 넘쳐나면 모를까, 長文을 써내려가야 하는 병풍이나 가리개의 글씨에 있어서도 서서히 급하게 하지 않는다고 이르고 있다.

둘째, 힘을 다하여 추진하되 굳셈을 귀히 하라.

당나라 사람들의 운필이 비록 이미 위진시대의 골격이나 힘이 적다하나 李陽氷의 <八訣>에 “오로지 그 붓 끝을 힘하게 거칠게 하여 굳건하기 돌과 같이 하라.” 하여 長史가 전수받아 역시 근골이 힘준함을 주로 하여 종이 뒷면까지 투과하도록 하였다. 孫過庭²²⁸⁾도 이르기를, “골격과 기개가 있도록 힘써 고운 윤기를 더하라. 아름다움이 뛰어나고 골격이 모자라기보다는 기골이 유독 많아 아름다움이 적은 것이 고음은 비록 없지만 체질이 존재하는 것만 못하다.” 했으니, 여기에서 서법의 본말을 알 수 있다. 후세의 폐단은 끝가지를 쫓다가 근본을 잃어 다투어 아름다움을 숭상하고 힘준 경건에 힘쓰지 아니하고 마침내 藏鋒을 핑계대어 당기고 주무르는 抽掇를 일삼고, 추진해 퍼내는 공부를 싫어한다. 대저 추진하고 퍼내지 않으면 險峻·勁健에 들지 못하니 힘준·경건을 주로하면 그 眞氣가 중심에 쌓여 온화하고 부드러운 빛이 저절로 확으로 불어난다. 이것이 이른바 고운 윤기가 더한다는 것이다.²²⁹⁾

227) 李匡師, 「書訣」 後篇·上. 又初學心粗 尤當細心遲重 然後可入道 豈可自速始 此宋人粗習俗之言 故右軍云 書貴沈靜 下筆不用急而須遲 又云 草書亦不得急作 則眞行尤可見矣 余少時作行草 必如飄風驟雨 落筆千言 是徒足以夸眩 觀者豈能盡分 近來作屏障書 亦主遲緩不迫 或醉後興逸 不覺流動 適逸 亦間違之耳

228) 孫過庭 당나라 사람. 자는 虔禮. 초서를 잘 썼다. 송대부터 이래로 진귀한 서법으로 추앙된다. 書論 6편을 저술하였는데 書譜로 불려진다.

두 번째 요결에서는 한 층 더 나아가 근골의 굳셈을 요구하며 서법의 本末을 더욱 강조하고 있다. 즉 아름다움이 뛰어나고 골격이 모자라기보다는 기골이 유독 많아 아름다움이 적은 것을 우선한다는 것이다. 그것은 기골이 유독 많아 힘준하고 경건한 획은 고음은 비록 없지만 내면의 진정한 기운이 그 안에 쌓여 온화하고 윤기 있는 빛이 畫面에 저절로 불어난다는 것이다. 때문에 그릇된 장봉법으로 당기고 주무르는 ‘抽掇’를 일삼기보다는 붓을 밀어 펴나가는 ‘推展’으로 險峻·勁健한 획을 써나가야 한다고 한다. 글씨에서 미적 특징으로 추구하는 내면의 眞氣 또한 筋骨의 굳셈을 통해서 그 빛이 절로 드러나야 한다고 강조하는 것이다.

뼈대의 힘을 얻은 이는 가까이 보면 깊은 먹이 종이 뒤를 뚫은 것 같지만, 멀리 보면 획이 지면 위로 돌아 올라 마치 금속활자가 교차되는 것 같고, 뼈대의 힘을 얻지 못한 이는 가까이 보면 가벼이 지면으로 뜨다가 멀리 보면 마치 풀을 지나치게 발라 종이 밑으로 쪼그러 드는 것과 같으니, 획의 眞假는 다만 같 곳이 없느니라.²³⁰⁾

획은 글씨의 생명이니 획의 근골이 굳세고 힘준하면 마치 금속활자가 울퉁불퉁하고 나서 입체적이 되듯 글씨에서의 조형성 역시 의도하지 않아도 자연스럽게 써서 이루어낼 수 있다는 것이다. 또한 그러하지 못한 경우 풀을 발라놓은 듯 쪼그러져 맥없는 글씨가 된다고 하여 근골의 眞假를 선명하게 설명하고 있다.

세 끝날(三端)²³¹⁾의 묘미에서 붓의 운용보다 앞서는 것이 없으니, 근육이 되거나 골격이 되는 것이 오로지 붓의 운용에 있다. 그러므로 ‘미루었다 폈다’하는 방법에 대체로 지극히 精一한 묘법이 있으니, 그 이치를 살펴 터득하고 배움을 쌓은 공력이 있지 않으면 그 묘법을 다하여 근육이나 골격을 세울 수가 없다. 조금이라도 전일하지 못하면 곧 나약한 곳으로 흘러, 그 형세가 마치 강

229) 李匡師, 「書訣」後篇·上. 二要盡力推進而貴勁 唐人用筆 雖曰已少魏晉骨力 然陽冰八訣 專言險澁其鋒 適勁如石 長史傳授 亦主筋骨險峻 透過紙背 孫過庭亦曰 務存骨氣 適潤加之 與其適麗優而骨氣劣 不若骨氣偏多而適麗少者之妍媚雖闕 體質存焉 此可知書法本末矣 後世之弊 在趨末遺本 競尙適麗 不矜險勁 遂至託藏鋒而行抽掇 厭推展之功也 蓋非推展 則無以入險勁 主險勁則眞氣積中而溫潤之色自滋畫面 此所謂適潤加之也

230) 李匡師, 「書訣」後篇·上. 直得骨力者 近看則深墨透背 遠視則畫凸紙面 若金鐵活字交錯 不得骨力者 近看則輕浮紙面 遠視則若以糊抹過欲縮入紙底 畫之眞假 此無所逃矣

231) 三端: 文士의 붓끝, 武士의 칼끝, 辯士의 혀끝(文士之筆端 武士之劍端 辯士之舌端)을 말함.

한 활에서 떠난 화살 같기 때문이다. 지금 당기고 주무르는 '推按' 획에서, 초학의 소생들은 붓을 시험 삼아 잠시만 배워도 곧 터득할 수가 있어 비록 배움을 쌓고 공력을 더하더라도 진전된 것은 구성이 단련 익숙한 것에 지나지 않고, 획의 의기에는 가감이 없다. 이는 마치 손으로 어린 돌피를 뽑는 것과 같기 때문이다. 그러므로 사람마다 능숙한 것 같아 노숙한 이나 초학자의 장단이 있을 수가 없다. 어찌 붓의 운용(運筆)의 법도를 터득하였다 할 수 있겠는가.²³²⁾

때문에 근골이 있는 획을 내느냐 아니냐는 이렇듯 지극히 精一한 묘법에 있으니 그 이치를 터득하여 專一한 공력을 쌓아야만 이를 수 있으며, 무엇보다도 획의 올바른 용필은 획법을 알아야지 그렇지 않으면 아무리 오랜 기간을 공을 들여 공부해도 획의 의기에는 가감이 없다고 함으로써 다시 한 번 올바른 학습법의 중요성을 역설하고 있다.

셋째, 큰 획 작은 획이 서로 섞여야 한다.

한 자의 안에도 비대하고 수척한 획이 교착되어야 하고 고르기가 산가지 펼치듯 함은 좋지 않다. 다만 힘을 줌이 한결같음을 귀히 여기니, 큰 획이라 하여 힘을 더하거나 작은 획이라 하여 힘을 소홀히 하지 않을 따름이다. 송나라 사람들이 이르기를, “획이 많은 것은 의당 수척하게 하고 획이 적은 것은 의당 비대하게 하라.” 함은 이것도 역시 엄매임이니, 크고 작음에 있어서 비대 수척을 생각에 따라 할 일이지 일정한 법도가 있을 수는 없다. 그렇다면 한 자 안에서 다시 더 비대 수척이 정제되지 않음이 없다면 어찌 이치에 옳겠느냐.²³³⁾

세 번째에서는 한 글자 안에 굵기가 같은 획을 산가지 늘어놓은 듯 균일하게 쓰기보다는 굵고 가는 획을 섞어서 쓰라는 것이다. 다만 획이 굵건 가늘건 소홀히 해서는 안 되고 일관된 힘을 써야한다는 것이다. 또한 글씨의 크기가 크던 작던 간에 획의 굵기는 의기를 따라 할 뿐이지 따로 큰 글씨에는 굵은 획을, 작은 글씨

232) 李匡師, 『書訣』 後篇·上. 三端之妙 莫善於用筆 爲筋爲骨 專在用筆 故推展之法 盖有至精之妙 非審得其理 積學功到 無以盡其妙 而立筋骨 少不專到 則便趨緩弱 其勢每如強弓發矢故也 今抽按之畫 新學小生試筆暫學 便不得之 雖積學加工 所進者不過結構鍊熟 畫意則無以加減 是猶手抽柔荑之心 故人皆能之 不可有老少之長短也 其可謂得用筆之道耶

233) 李匡師, 『書訣』 後篇·上 三要大畫小畫相雜 謂一字之內 亦須肥瘦參錯 不可均如布筭 但貴用力如一 不以大而加力 小而忽之耳 宋人謂畫多者宜瘦 畫少者宜肥 此亦局束 大小肥瘦 當隨意爲之 不可有定法 且若然則一字之內 將更無肥瘦之不齊 豈成理哉.

에는 다른 획을 쓴다는 정법은 없다. 그렇지만 획의 굵기가 크기에 따라 정제되지 않을 수는 없다고 한다.

넷째, 수직과 굴곡이 서로 적당해야 한다.

왕희지가 이르기를, “篆書, 籀書에 대해 갖추어 연구하여 논하되, 懸針과 垂露의 틀이 어렵다는 것은 바로 획의 단정 수직함이 바늘 늘인 현침의 전서 같이하고, 완곡히 굽고 퍼짐이 마치 이슬 드리운 수로의 전서와 같은 것이 서로 섞여 천연스럽게 살아 움직여서 조작한 자취가 없도록 함이 어렵다는 것이다.”라고 하였다. 만약 이 묘미를 통달한다면 사사로운 제 생각으로 안배하기를 기대하지 않더라도, 붓을 대면 스스로 위의 두 가지 자취가 자신도 깨닫지 못한 사이에 저절로 되어진 듯할 것이다. 공력이 여기에 이르지 못한 자는 역시 애써 작업해서 익히는 것이 해롭지 않으니, 비록 자연스럽지는 못하더라도 필력은 많이 얻을 것이다.²³⁴⁾

또 말하기를 “모든 글씨는 열가지 더딤[十遲], 다섯가지 빠름[五速], 열가지 굴곡[十曲], 다섯가지 수직[五直], 열가지 숨김[十藏], 다섯가지 들어남[五出], 열가지 일어남[十起], 다섯가지 엎드림[五伏] 등이 있게 해야 바야흐로 글씨라 말할 수 있다.” 했으니, 이는 곡직 기복의 묘법을 말했음이 분명하고, 또 “경직이 지나쳐 급히 쓴 것을 일러, 잠시 보면 글씨 같지만 오래 음미하면 힘이 없다.” 함은 더욱 俗書들의 병폐에 적중시키려 함이 간절하니, 어찌 다른 곳에서 구할 수가 있겠는가.²³⁵⁾

운필을 통해 이를 수 있는 획의 묘미를 설명한 글이라 할 수 있다. 즉 曲과 直이 서로 적당히 섞임으로서 천연스럽게 살아 움직이되 조작한 자취가 없을 만큼 자연스러움을 주는 획이 되어야 한다는 것이다. 즉 단정히 끝은 것은 바늘을 늘인 듯하여 懸針篆이라 하고 완곡히 굽고 퍼져 마치 이슬을 드리운 것 같은 체를 垂露篆이라 하며, 글씨를 쓰는 이가 이 묘미를 통달한다면 일부러 의도하지 않아도 자신도 모르는 사이에 자연스럽게 되어진다는 것이다.

여기서 글자 획의 曲과 直으로 대변되는 수로와 현침은 俗書들의 병폐를 막으려

234) 李匡師, 「書訣」 後篇·上. 四要訣直屈曲相間 右軍論以窮研篆籀備 懸針垂露之體爲難者 正要畫之端直 如懸鍼篆 宛曲伸屈如垂露篆者 相錯而天然活動 無造作之爲難也 若透此妙 則不待私意安排 筆下自生二者之跡 若不自覺知而爲之者然

235) 李匡師, 「書訣」 後篇·上. 又曰 每書欲十遲五速 十曲五直 十藏五出 十起五伏 方可謂書

는 용필운획의 방법으로서 그 외에 十遲五速·十曲五直·十藏五出·十起五伏 등의 방법이 있어야 한다는 것이다. 그렇기 때문에 비록 눈으로 살펴서 확인된 것으로만 말하더라도, 전서에 있어서 <鸞鳳書>·<科斗文字>·<峴嶽碑>와 <石鼓文>과 예서에 있어서 한나라 위나라의 모든 비문의 구불구불한 자취가 참으로 거짓이 아니라는 것이다. 또한 이러한 것은 돌이 문드러졌거나 혹은 돌에서 일그러져 나가서 그렇게 된 것이 아니라는 것이다. 그래서 이 또한 반드시 세심한 마음과 정성스런 안목으로, 또 손으로 더듬어 공교한 경지에 든 연후라야 터득할 수 있는 것이지 굳이 말로 변론할 일이 아니라고 한다. 원교는 획들의 곧은 듯 구불거리며 천연스럽게 살아 움직여 조작성 자취가 없어서 자연의 사물들과 같이 천연의 움직임이 있는 입체적 글씨를 쓰는 것을 옳다고 여기며, 이러한 흔적들은 옛 비문들에서 찾아볼 수 있다고 하였다.

옛 사람들이 이러한 용필운획의 방법을 택한 데에는 다만 괴기함을 숭상하여 세속을 놀래게 하고자 한 것이 아니라 오히려 붓을 가벼이 지나쳐 먹이 깊이 들지 않아 筋骨이 서지 않을까를 염려하였기 때문이다. 또한 屈伸을 통해 운필을 더디게 하여 힘의 여력이 밖의 화려함을 안으로 함축함으로써 筋骨을 더욱 굳건하게 하기 위한 것이다. 획은 살아 있는 물건이고 운필은 이 살아 움직임을 실행하는 것이기에 산 물체가 꿈틀거리고 움직이는 것이 자연스러운 것처럼 죽은 획이 되지 않으려면 한갓 꺾어볼 수만은 없다는 것이다. 살아 움직인다는 것은 사람이나 곤충은 말할 것도 없이 그 형태가 뻗뻗이 곧거나 누운 것과는 다른 것이다. 이것이 自然의 天機造化이며 理致라는 것이며,²³⁶⁾ 원교가 用筆運畫을 통해 이루고자 하는 필획의 최고 경지인 것이다.

236) 李匡師, 「書訣」 後篇·上 畫者活物也 運筆者行動也 活物不到僵 則必蠢動伸屈 未嘗徒直而已 行動者無論人物蟲蛇 其勢固異於倏然直外 此蓋自然之天機造化也.

2. 字無常體의 結構論

結構는 글자의 짜임새로 筆勢와 筆意를 말한다고 할 수 있다. 글자의 짜임새로 볼 때 필세는 필법의 숙련된 기초위에서 생겨나는 것이고, 필의 또한 필세에서 진일보하여 서로 연관을 갖으며 활발한 움직임 속에서 생겨나는 것이니, 결국 筆法·筆勢·筆意가 하나의 글자 속에 갖춰져야 진정한 서법²³⁷⁾이라 할 수 있다.

한편 원교는 글자는 畫의 法式을 根本으로 삼아 結構로서 이루어진다고 함으로써 結構의 중요성을 충분히 인식하고 또한 강조한다. 그래서 획의 뜻을 이해했다 라도 구성이 빠르고 속되면 어울려지지 않아서, 마치 집을 지을 때 재목의 아름다움만으로 主를 삼는 것과 같다고 한다. 또한 아름다운 재질이 있다 하더라도 집의 구조를 천박하게 한다면 역시 큰집을 이룰 수 없는 것과 같은 이치라는 것이다. 이렇게 結構의 중요성을 강조하며, 자신이 이 저술에서 필법을 논하여 만세의 교훈으로 남기려 함도 오로지 이 단락에 있다고 하면서, 배우는 이들이 이것을 깊이 이해한다면 서도의 三昧를 깨달을 수 있다²³⁸⁾고 한다.

대체로 결구는 엄밀함으로 본체를 삼고 성글면서도 풍성함으로 활용을 삼는다. 우아하고 속기를 벗었기 때문에 스스로 시원스럽고 뛰어난 오묘함이 있으나, 실은 지극히 엄밀함이다. 옛 법서들이 篆書·隸書·眞書·草書를 막론하고 그렇지 않은 글자가 없으니, 만약 처음부터 엄밀하지 아니하고 한갓 시원스럽기만 하면, 지금에 유행하는 筆陣圖나 郭泰碑와 같은 무리도 위작임을 피할 수가 없다.²³⁹⁾

원교는 結構에 있어서도 그 基本은 지극히 嚴密함으로부터 출발하여야 함을 강조하고 있다. 비록 서법이 활발함을 귀하게 여긴다 하더라도 근본의 틀은 지극히 엄밀함을

237) 沈尹默, 『書法論叢』, 동문선, 2004. p.36.

238) 李匡師, 「書訣」前篇. 字以畫法爲本 而成於結構 雖得畫意 結構早俗 亦不足稱 故曰 此不是書 但得點畫也 是猶作室 以材木之美爲主 雖有美材 堂構賤陋 亦不成巨室也 此文之論筆法 訓萬世之要專在此段 此何皆泛論也 學者深契於此 可悟書道三昧矣

239) 李匡師, 「書訣」前篇. 夫結構以嚴密爲體 以欹疎鬱拔爲用 以其蒼勁拔俗 故雖自由宏闊 軒脫之妙實則至嚴密 古法書無論篆隸眞草 無字不然 若初不嚴密 徒爲闊大 卽今行筆陣圖郭泰碑之類 無所逃僞者也

기틀로 하여 活用の 美로서 충분히 變化해 나가야 한다는 것이다. 이와 같이 하여 서법의 구조적인 틀을 안다면 비첩의 眞僞까지도 밝힐 수 있으며, 결국 <필진도>나 <곽태비>등도 위작임을 피할 수 없다고 한다.

그는 결구상의 문제점을 들어 <필진도>가 위작임을 다음과 같이 증거하고 있다.

수평 수직이 비슷하여 산반과 같은 모습이거나 똑바로 정제 균일하여 칸막이의 엷음 같이 천개의 글자가 한결같은 것은 오늘의 필진도가 스스로 계율을 범한 것이다. 지금 사람들이 이 법첩이 왕희지에게서 나오지 아니한 것을 알면서도 구성에 있어서는 오히려 속기에 매어 있어, 비록 옛 것에 뜻을 두고 있는 자라도 모두 벗어날 수가 없으니 애석하다. 서법이란 살아 움직이는 것을 귀히 여기는 것인데, 살아 움직인다면 일정한 자태가 있는 것은 아니다. 비유컨대 저 저자 거리의 인물이나 말, 소가 용모도 각기 다르고 동작도 모두 구별되는 것과 같은 것이다. 그러기에 聖書인 왕희지가“ 글자의 형태를 미리 상상하여 의지가 붓보다 앞서야 한다.”함이 바로 이것이다. 구성의 체계가 많아서 평상적 생각으로는 이를 수 없기 때문이다.²²⁸⁾

서법은 생기 있고 활발함을 귀하게 여기기에 정해진 모양이 있을 수 없다고 한다. 그것은 마치 장터의 사람이나 소 그리고 말의 모양이 각기 다르고 움직이고 멈춤이 모두 다르듯 글씨도 그 내용에 따라 달라야 한다고 한다. 또한 그렇기 때문에 ‘意在筆前’이라는 말이 있다는 것이다. 그러나 지금 전하는 <필진도>는 수평·수직이 산가지처럼 쪽 고르게 되어 세속에서 글씨 조금 쓰는 이나, 아래로 서리나 천인들까지도 생각 없이 그저 쓰기만 하여도 이를 수가 있으니, 왕희지의 재주와 학문으로 과연 서리들도 쉽게 할 수 있는 것을 하지 못해서 붓 잡기 전에 미리 생각하고 글씨를 썼겠는가라고 의문하고 있다.

다음에서 結構는 쓰는 이의 意氣에 따라 다르고 變化無窮할 수 있어야 하는 것이 일정한 짜임새로 짜 맞추듯 하는 것이 아니라고 강조하고 있다.

228) 李匡師, 「書訣」前篇. 平直相似 狀如算子 方整齊平間架拘攣 千字一同者 今之筆陣圖之自犯其律也 今人或知此帖之非出右軍 結構則猶狃俗於此 雖志古者 皆不能免 哀哉 書法貴生活 生活則無定態 譬如墟市之人物牛馬 容貌各殊 動止皆別 故以聖書之右軍 預想字形 意在筆前者此也 其結構體勢 爲多常慮所不至故也

오늘날 사람들이 어찌 논의의 대상이 될 만하랴. 구양순과 같은 높은 재질로도 시세에 국집되어 점이나 획은 고르게 하고, 위아래가 고루 평제되어야 한다는 등의 말이 있어 판에 박은 듯한 한 가락의 글씨를 써서 모두가 왕희지의 자취를 밟았으니 이것이 글씨의 교과서가 아니다. 안진경이나 유공권 제공들도 이런 투식을 이었다. 그러나 당나라 사람들은 획의 의지에서 오히려 건전함을 잃지 않았으나, 송·원에 이르러 획이나 의지가 모두 천속하여 오로지 아리따움에만 전념되어 서도의 허위성이 극에 달했다. 이것이 내가 당나라 이후는 칭찬하거나 기재하려 하지 아니하는 까닭이다.²²⁹⁾

원교는 결구의 기준을 生活에 두어 蒼勁拔俗함을 최상에 두고 方板一律의 글씨를 좋게 평가하지 않는다. 그래서 비록 왕희지의 자취를 밟은 구양순이라 할지라도 한 가락으로 판에 박은 듯 써나간 그의 글씨를 칭찬하지 않고 있다. 이와 같이 그는 자신의 글씨에 대한 가치관으로 구양순등 唐의 서예가들을 심하게 비판하였으니 뒷날 이것이 추사에게 질책을 당하는 큰 요인이 된다. 그러나 이것은 서예미학에 관한 두 사람의 다른 가치관으로 인한 논지의 차이에서 기인한 것일 뿐이라 할 수 있다.

결국 필세가 필법의 기초 위에서 발전한 것이기 때문에 시대와 개인의 성정에 따라 살찌고 마른 것, 길고 짧은 것, 굵고 곧은 것, 모나고 둥근 것, 평평하고 기운 것, 교묘하고 졸한 것, 온화하고 준엄한 것 등의 다양함이 있다. 그래서 이런 필세란 필법처럼 반드시 변할 수 없는 법칙과는 다른 것²³⁰⁾이다.

원교에게 있어서 필세에 대한 가치관은 필법이 옛 사람의 서체의 진법을 본받아 법에 맞고 분수를 다한 후에 지극한 곳에 이르면 오묘한 운용이 있어 변화를 기약하지 않아도 자연 조화가 사물에 따라 형태를 이루는 것처럼 자연스러워야 한다는 의식 때문인지 왕희지의 <필세론>의 내용과는 다른 의견을 개진한다.

왕희지의 <필세론>에 이르기를 “평온으로 근본을 삼고 나뉘고 사이 틈이

229) 李匡師, 「書訣」前篇。(若如今筆陣圖之結構 世之稍工書字者 下至胥隸之賤 不下思索 大忙書之 自能成之 以右軍之才之學 何不能胥隸之所易能 筆前豫想而作此字乎 噫)今人豈足論 以歐陽詢之高才 猶局於時世 乃有調均點畫 上下均平等語 而作方板一律之書 悉蹈右軍 不是書之科 顏柳諸公皆承此套 然唐人畫意 猶不失勁健 逮宋元以來 并畫意淺俗 專事柔媚 書道之偽極矣 此吾所以自唐以後 不欲稱載者也

230) 심윤목, 앞 책, p.30.

펼쳐지되 위아래를 고르게 하여 그 체세를 균등하게 하라. 큰 것은 촉급하게 하여 작게 하고 작은 것은 느긋하게 크게 하여 넓고 좁은 것이 제자리를 얻어 그 올바름을 잃지 않게 하라. 가로 획은 반듯하기가 긴 배가 강물을 가로 지르듯 하고, 세로획에는 끝기가 겨울 대순이 추운 골짜기에서 돌아나듯 하라.” 하였다. 이것은 초학으로서 엷음새의 결구도 전혀 모르는 자에게는 일단 이런 길을 가르쳐 글자 모양을 방정하게 한 연후에, 비로소 동작으로 출입하게 해야 역시 심히 해로움이 없다는 것이다.²³¹⁾

그러나 원교는 이것은 많이 옳지 않은 논리라고 다음과 같은 증거로 반박한다. 즉 진리가 있는 말은 위아래 할 것 없이 꿰뚫려야 하는 것이지 어찌하여 夏禹의 우둔한 이를 위하여 이렇듯 비루함에 엷매야 하는가라고 하면서 이것은 초보자에게나 해당되는 것이라고 하였다. 또한 왕희지는 반듯하고 가지런한 것을 심히 싫어하여서 <필진도>에서도 이런 말은 쓰지 않았으니 지금 오히려 이런 것으로 교훈을 삼을 수 없다고 하였다. 즉 촉급하게 하여 작게 하고 느긋하게 하여 크게 하고 가로 획은 반듯하고 세로획은 곧다는 등의 말을 모두 지극히 천속한 말이라고 여겼으니, 이렇게 결구의 방정한 것에 대해, 특히 획일적인 것에 대해 강한 반발을 보이고 있음을 알 수 있다. 또한 자잘한 형식으로 의기를 엷어매서는 안 된다는 생각을 극명하게 표현하고 있는 부분이라고 하겠다.

또한 원교는 <필진도>에서도 크고 작은 획을 똑 같이 하는 등으로 할 수 없고 주관처럼 똑 고르게 할 수 없다고 말하였던 사실을 들어서 <필세론>은 왕희지가 쓴 것이 아니라 분명 후인들이 왕희지에게 가탁하여 세속의 서법을 펼친 것이리라 의심한다. 이러한 결과 歐陽詢이 <八訣書論>에서 “사이사이가 들어맞고 점과 획이 똑 골라야 아름다워 세속을 긴장시킨다.”라고 하였고, 後人들이 더욱 부연하여 심지어는 매 글자마다 모두 일정한 법식을 세워 엷매이고 비루하게 함으로써 서예가를 시골 샌님으로 만들었다고 강도 높게 비판하였다. 당나라에서 書寫力으로 선비를 취했기 때문에 끝내 서법이 과거의 버릇에 물들어 안진경의 天祿字에 이르게 되었고, 歐陽詢, 虞世南, 顏真卿, 柳公權 등은 붓을 댔다하면 응당 규범으로 찾아들

231) 李匡師, 「書訣」後篇·上 右軍筆勢論曰 平穩爲本 分間布置 上下齊平 均其體勢 大者促之令小 小者縱之令大 寬狹得所 不失其宜 橫則正若長舟之截江渚 豎則直如冬筍之挺寒谷 此於初學全不知結構者 姑教此塗轍 令字樣方整 然後始使出入振動 亦無甚害

으로서 다시는 魏晉의 법도가 없어졌다는 것이다. 그리하여 米元章이 “큰 글자는 작게 좁히고 작은 글자는 크게 펼치라 함은 張顛이 顏眞卿을 가르친 그릇된 논리이지 옛 것이 아니다.”고 한 논거를 증거삼아 <필세론>이 왕희지에게서 나오지 않았음이 분명하다고 강조하였다.²³²⁾

이처럼 원교는 결국은 일정한 법식이나 형식에 얽매임보다 천연스럽게 변화해야 그 운용의 묘를 다할 수 있음을 강조한다. 이것은 필법에 있어서 용필운획법을 서법의 體로 삼아 근본을 세워야 한다는 것으로 법식을 철저히 따라야 함을 강조한 것과는 매우 대조적이다. 결국 결국법은 필법을 근본 體로 삼은 서법의 用으로서 이것이 變化無窮할 때 서예가 이를 수 있는 활용의 妙를 충분히 살릴 수 있다는 것이다.

3. 五體一道와 篆隸重視論

원교는 서체를 논함에 있어 篆·隸·楷·行·草書 등 오체의 필법과 필법상의 특성에 대하여 논하였다. 그런데 그는 이들 오체가 비록 그 體勢는 만 가지로 다르게 표현되어 나타난다 하더라도 그 실행은 하나라는 五體一道²³³⁾를 내세우며, 이는 篆隸筆法의 터득을 통해서 실행할 수 있다고 함으로써 篆隸重視論을 주장한다.

이와 같은 논리는 즉 “선비들이 이따금 전서·예서·진서·행서·초서에서 각기 일가를 이루면서도, 서로 두루 통하지는 못하니, 대개 필획의 의기가 원래 같지 않기 때문이다. 만약 변화에 능통한다면 다섯 가지가 모두가 붓 끝에서 전혀 막힘이 없을 것이다.”²³⁴⁾고 한 송나라 고종의 말을 옳다고 한다. 진실로 서예의 도를 터득했다면 전서나 예서에서 터득한 것을 진서나 행서에 충분히 이용할 수 있다는

232) 李匡師, 「書訣」後篇·上. 米元章亦曰 大字促小 小字展大 是張顛教顏之謬論 非古也 觀米之論 此章之非出右軍 益較然意

233) 李匡師, 「書訣」後篇, 下 書是一 雖五者之體勢萬殊 其所以行之 則一也

234) 李匡師, 「書訣」後篇, 下 “宋高宗曰 士人往往 篆隸眞行草 各成一家 不能相通 蓋以筆意本不同故也 若通其變 五者皆在筆端 了無闕塞

것이다. 그러나 만약 다섯 가지의 운필의 의기가 원래 같지 않다하면서 그때그때 운필의 의기를 변화시킨 연후에야 통할 수 있다고 한다면 이것은 서도를 아는 것이 아니라고 한다. 그러므로 어느 세대에나 진서는 능하나 행서·초서에 능하지 못하고, 진서·초서는 능하나 전서·예서는 능하지 못하며, 심지어는 전서에 능하면서도 예서는 능하지 못하고, 행서는 능하면서 초서에 능하지 못한 이가 있는데, 이것은 모두가 자신이 專攻한 서체에서 道를 터득하지 못했기 때문이며, 그것이 여러 서체를 겸할 수가 없게 하는 원인이 된다고 보고 있다

그 예로서 許穆과 朴泰維, 黃耆老등을 든다. 허목의 경우 전서만 능하고, 박태유는 진서에만 능하고, 황기로는 다만 초서에만 능했다 하나 지금 이 글씨들을 보면 모두가 이단이라는 것이다. 미수는 <禹囑>을 배워 굴곡의 형태는 취했으나 획법을 모른다고 하면서 우리나라 사람들이 고루해서 오히려 이와 같은 사람들이 한 세대에 명예를 떨칠 수가 있었다는 것이다.

즉 각 서체가 고유의 체세로 운필의 의기가 다르고 필획의 성향도 달리하지만, 다섯 가지의 서체가 전서와 예서의 필법을 근본으로 서로 연관성을 갖고 발달해 나간 것처럼 그 실행은 한 가지 법으로 통하며, 때문에 전예 필법의 이치로 서법의 도를 깨닫는다면 여러 서체를 겸할 수 있다는 것이다.

그것은 글씨가 원래 전서와 예서에서 출발하였으므로 그 필법의 쓰임이 반드시 전서 예서에만 통하는 것이 아니라 해서나 초서에도 해당된다는 것이다. 그렇지 않다면 서예에 두 갈래가 있는 것이니 서예를 알지 못하는 말이라고 한다. 또한 실례로서 왕희지가 초서를 논할 때에 초서 역시 전서나 예서와 마찬가지로 붓이 곧게 그냥 지나쳐가는 것을 경계하였던 것을 들고 있다.

행서에 있어서도 그 쓰임의 법에 어엿하게 갖추어져 있음을 쉽게 여겨 진서를 쓸 때보다 덜하다는 생각을 하지 말라고 한다. 이것은 전서 예서로 말미암아 변화여 진서가 되고 진서에서 변화여 행서 초서가 됨으로써, 모두 길은 하나이기 때문이다.²³⁵⁾

그러나 후세에 진서에 이미 전서 예서의 법식이 없어지고, 행서나 초서 역시 진

235) 李匡師, 「書訣」前篇. 行書亦具法典嚴 毋得率爾 不甚減於眞書 是由以篆隸 變爲眞 以眞變爲行爲 草 皆一道故也

서와 판이한 체가 되어 한 획도 서로 같음이 없이 다만 매끄럽고 급하게 하여 화려하고 현란하게 함을 자랑삼으니 옛 법도를 잃게 되었다는 것이다.

그는 이상적 서체론이 그대로 실행된 경우의 예로 왕희지의 <蘭亭叙>를 들었는데, 그것은 행서이면서도 그 온전함을 갖추고 있기 때문이라는 것이다. 즉 <난정서>는 왕희지가 극히 취한 상태에서 썼지만 정밀하고 온전함을 다하여 옛 사람의 필법 의지를 알 수 있다고 한다.

뿐만 아니라 초서는 장초에서 시작되었는데, 지금 장초를 보면 굴절이 모두 진서와 같다고 하면서, 만일 石鼓文과 같은 古篆의 佷屈驕蹇한 뜻밖의 高妙한 의기로 초서를 쓴다면 가히 신묘한 변화가 있을 수 있다고 한다. 또한 팔분의 古隸로 초서에 들면 그 의기가 역시 옛 전서와 같아지리라고 보고 있다.

행서나 초서에서 뿐만이 아니다. 예서의 경우도 먼저 팔분의 장초를 인용하여 그 글씨에 들어간다면 글자 속에서 그 사람의 의기를 충분히 발휘할 수 있다고 한다. 그러나 곧바로 통속의 글자만을 취한다면 앞서 나아갈 수가 없다고 한다. 이것은 곧 각 서체가 갖고 있는 특성을 호환함으로써 그 정밀함과 온전함을 갖출 수 있다는 것이다.

이와 같은 五體一道觀 속에서 모든 서체의 기본 바탕을 전서와 예서의 필법과 의기에 두어야 한다는 篆隸重視論을 확인할 수 있다. 그것은 전서가 글씨의 출발점으로서 서법의 요체를 함축하고 있기 때문이며, 글자 획의 선후가 모두 전서로부터 나왔으므로 글씨를 배우는 사람은 우선 전서와 예서로 그 위치를 삼아야 한다는 것이다.

이와 같은 전서의 계보를 다음과 같이 정리하고 있다.

대저 용의 무늬나 새 발자국으로 시작한 초기는 너무 오래 논의를 할 수가 없지만, 주나라의 周籀는 전서의 시조이고, 주주 이후 5백년에 李斯가 있었고, 이사 이후 4백년에 蔡邕가 있었으며, 채옹 이후 5백년에 伊陽빙이 있었는데, 이양빙 이후에는 그 오묘함에 이른 자가 없다.²³⁶⁾

236) 李匡師, 「書訣」 後篇, 下 夫龍書鳥跡之始 尚矣不可論 周籀爲篆書之祖 籀後五百年 有李斯李斯後四百年有蔡邕 蔡邕後五百年有陽氷 陽氷後未有臻其妙者

주의 周籀를 전서의 시조로 하여 李斯, 蔡邕, 李陽氷을 전서의 대가로서 그 맥을 이었다고 보며, 전서의 진정한 필획의 멋은 석고문과 같은 古篆의 구불구불하고 균세면서도 활발한[佶屈驕蹇] 뜻밖의 고묘함을 치며, 이러한 멋은 뒷날의 서법으로도 따르지 못할 것이라고 한다.

米元章이 이르되, “글씨가 예서에 이르러 흥성하니, 大篆은 고법이라 크게 무너졌다. 전서나 籀書는 각기 자형에 따라 크고 작아지기 때문에 온갖 사물의 상태를 알면 각기 자족하지만, 예서는 이에 비로소 폄다 오그렸다 하는 형세가 있어서 三代(夏, 殷, 周)의 법은 사라졌다.” 했으니, 이 말이 심히 옳다. <石鼓文>은 길고 짧음, 넓고 좁음, 평평하고 기울음 등이 각기 글자의 원 모습을 형상했기 때문에 천연스럽고 典嚴한 중에도 날뛰고 살아 움직이는 묘미를 다 겸하였으나, <역산비>의 위작으로부터 전서가 고르게 정제되어 테두리에 딱 차는 것으로 좋게 여겨 네모의 판에 틀지어 저서 글자의 본뜻을 잃었다. 나도 이 속스러움에 끌려 자못 이런 투식을 이용하나, 李斯가 처음 썼던 소전을 상상하면 반드시 이와 같지 않았을 것이다. 요사이 玉筋篆을 쓰면서 형태에서 大篆書를 대략 본뜨니, 다시 한 격이 높아진 것을 깨닫겠다.²³⁷⁾

원교는 서법이 자연의 변화와 같은 오묘조밀하고 고묘한 묘미가 예서에 이르러서 사라졌다고 한 미불의 의견과 같이 전서에 있어서도 대전은 글자의 원 모습을 갖고 그 획도 천연스럽고 전엄하면서도 활발하여 그 묘미를 다하고 있다면, 고르게 정제되어 방판일률적으로 딱 짜여진 역산비와 같은 소전은 글자의 본뜻을 잃었다고 보고 있다. 그러면서 자신이 옥저전을 쓰면서 대전의 형태를 본떠 한 격이 높아졌다고 표현함으로써, 그가 고르게 정제되고 판에 짜여진 듯한 소전 보다는 천연스러우면서도 전엄하며 그런 중에서도 날뛰듯 살아 움직이는 묘미를 가진 대전을 더 격조있게 여기고 있음을 알 수 있다. 또한 그의 서예의 미의 추구 역시 대전의 천연스러우면서도 전엄한 생동감에 있다는 것도 살필 수 있다.

예서의 경우 다른 서체와 달리 서체의 특성을 설명한다거나 운필법에 대해 설명

237) 李匡師, 『書訣』 後篇, 下 元章云 書至隸興 大篆古法大壞矣 篆籀各隨字形大小 故知百物之狀 各各自足 隸乃始有展促之勢 而三代法亡矣 此言甚然觀石鼓文長短闊狹平正欹斜各象本形故天然典嚴之中 兼盡飄灑活動之妙 自釋山之僞 篆以均整滿窩爲勝 方板拘局失作字本意 余亦牽於俗 頗用此套想 李斯之初作小篆必不如此 近爲玉筋而形勢略象大篆 更覺勝一格矣

하기 보다는 예서가 전서와 함께 서법에서 왜 귀하게 여기는가에 대해 밝히고 있다.

옛 사람들이 전서나 예서의 팔분을 귀히 여긴 것은 凶險鬱拔·佶屈稜側·伸毫力推·剛勁如鐵이었기 때문이니, 초학자로 하여금 먼저 더욱 그 강건하고 예스러운[硬健蒼古] 의기를 원용하게 해야 할 것인데, 지금에 전서나 예서를 쓰는 이들은 중국인이나 우리나라 할 것 없이 오직 자태의 아름다움에만 주력하여 획이 솜으로 싹 것과 같고 구성은 옷깃을 여민 것 같아 전혀 살아 움직이는 의기가 없으니, 무엇 때문에 전서나 예서를 취하여 쓰는 것인가.²³⁸⁾

그것은 초학자가 서법에 들어가 먼저 주력해야 할 것은 강건하고 예스러운 의기를 담을 수 있는 전·예 필획의 습득이라고 하여 예서의 가치를 높이 평가하고 있다.

그러나 한편으로 원교는 어려서 玉洞 李澈 집에서 본 <낙의론>과 민성휘의 집에서 본 <상찬>의 고아한 느낌이 자신에게 평생의 힘을 주었다고 한다. 그러나 옛 법첩이 여러 차례 번역 모각을 거쳐 왕희지에게서는 그 본색을 단정하기 어려웠는데, 다행히 한위시대의 모든 비문이 오히려 원각으로 전해져 그 心畫을 볼 수가 있었기에 그 필획은 한위비문을 통해 얻고 그 결구의 미는 왕희지의 전서에서 묘리를 얻었다고 한다.

대저 옛 법첩이 여러 차례 번역 모각을 거친 것이니, 왕희지의 본색을 이제 단정하기 어려우나, 한 위시대의 모든 비문이 오히려 원각이 전하여 그 心畫까지 볼 수가 있다. 왕희지의 글자 획이 한 위의 비석보다 고상하지는 않다 하더라도, 내가 항시 이 두 법첩을 여러 비석과 비교적 긴밀히 살펴 획력의 굳세고 묘한 점을 익혔으니, 특별히 낮거나 못하거나 함은 없지만 결구가 사람들의 의표를 뛰어넘어 자못 지나치니 이는 옛 예서와 전서의 체세가 같지 않기 때문이다. 이것이 어찌 당나라 이래로 사람들이 한 자라도 방불하게 할 수 있었겠는가. 이것은 분명 송대에 모각한 극히 정묘한 것을 일러 특별히 모각한 것이라 하더라도 크게 미치지 못할 것이다.

<황정경>을 비록 보지는 못했지만 이 두 법첩은 내가 본 것으로는 최고로 좋은 것이니 역시 徐肥의 무리가 비길 수 있겠는가. 아마도 洛神賦는 뒷 사람들의 기록이니, 왕헌지의 괴상한 행동이었다면 맞을 듯하다. <상찬>은 왕희

238) 李匡師, 「書訣」前篇. 古人所以貴篆隸八分字 以其凶險鬱拔 佶屈稜側 伸毫力推 剛勁如鐵 使初學先作尤引其硬健蒼古之意 今之書篆隸者 勿論華人東人 唯主姿媚畫如綿裹 結如枉束 全無生活意 何所取於篆隸而書之

지의 글씨로 제일 신묘한 것이다. 典嚴, 奇崛함이 이미 전서와 주서 같으면서도 뛰고 나는 듯한 자태는 초서나 팔분 예서 등에도 이용할 만하니 이것이 깊이 생각할 만한 것이다.²³⁹⁾

원교는 왕희지의 <상찬>을 가장 신묘한 글씨로 전업, 기굴함이 전서와 籀書 같으면서도 뛰고 나는 듯한 자태가 있어 초서나 팔분 예서 등에서도 이용할 만하다고 한다. 그는 또한 “위부인이 이른바 6가지 용필법에서 전서·초서·팔분서·예서 등을 구비하고서 진서에서 법 받는다고 한 것을 나는 이 책에서 볼 수 있었다”²⁴⁰⁾고 하였으니 그가 서체미의 이상처로 삼고 있는 五體一道를 <상찬>에서 확인하고 있음을 알 수 있다.

239) 「書訣」後篇, 下 夫古帖皆屢經翻摹 右軍之本色 今雖難定 然漢魏諸碑 尚傳原刻 可見心畫 右軍字畫 想不尚於漢魏碑 余每以此二帖 與衆碑較絜看 習其畫力之勁妙 殊無上下 而結構之新奇出人意 殆欲過之 此則緣古隸與眞字體勢 不同故也 是豈唐以來人所可髣髴一字 此明是宋摹之極精者 謂別寫刻之 太不倫矣 黃庭雖未見 似此二帖者 就吾所見之最佳者 亦豈徐肥輩所可擬也 其謂洛神是後人記子敬 而詭行之 則似得矣 像贊爲右軍書之第一神妙 其典嚴奇崛 既似篆籀 而騫翥之態 又可用於草 此最不可思議也

240) 「書訣」後篇, 下 衛夫人所謂六種用筆 備篆草分隸等 法於眞者吾取於此書 見之矣

VII. 書藝 見識論과 批評論

1. 筆先利器로서의 見識論

원교는 우리의 글씨가 俗態를 벗어나지 못함은 서가들의 眼目과 見識이 부족하여 진정한 서법의 도가 무엇인지를 알지 못하고 私情을 따름으로서 緣情棄道의 愚를 일삼기 때문이라 한다. 이는 “공장이가 일을 잘하려면, 반드시 먼저 도구가 예리해야 한다.”²⁴¹⁾고 한 韋仲將의 말처럼 見識을 통해 서법의 내용을 정확하게 인식하여야 공력을 쌓아 익혀도 제대로 된 서법을 터득할 수 있다고 생각하는 것이다. 서예가의 見識을 무엇보다도 서법의 참道에 이를 수 있는 공장의 도구와 같은 중요한 요건으로 보고 있음을 알 수 있다.

1) 學書論

원교가 「서결」을 편찬하고자 한 것이 그릇된 서법을 일깨우고 바른 학습법으로 많은 사람을 啓導하기 위함에 있었기에, 학서를 논함에 있어서 그 내용의 처음과 끝이 자못 상세하다.

무릇 배우는 이는 재주와 학문이 근면 독실을 겸해야 이룰 수가 있다. 재주를 믿는 것이 정성어린 배움만 못하니, 정성어린 배움이란 반드시 독실한 공부가 필요하다. 어찌 서예만 그러하랴? 온갖 일이 다 그러하다. 재주가 공부보다 뛰어난 이는 안평대군이고, 공부가 재주보다 뛰어난 이는 한석봉이다. 두분의 성취는 불 만한 것이나 애석하도다. 석봉의 독실함에다 학문을 빌려 일찍이 도에 드는 문을 깨달았다면, 어찌 짬, 唐만 못했으랴? 배움이란 마음으로 터득하고 몸으로 실행함이 귀하니 선택할 수 있는 정수이다.²⁴²⁾

241) 李匡師, 「書訣」前篇. 韋仲將曰 工欲先其事 必先利其器

242) 李匡師, 「書訣」後篇 下. 凡學者須才學與謹篤相兼 乃可成 恃才不如精學 精學必須篤功 豈徒筆藝 萬事皆然 才勝於功者 清之也 功過於才者 景弘也 二家之所成就可見矣 惜哉 使以景弘之篤 假之學

원교의 학서관이 뚜렷이 보이는 글이다. 즉 배움에 나가는 이에게 있어 재주와 근면 독실함은 그 첫 번째 덕목이라 할 수 있으나, 그 성취에 있어서는 재주보다도 근면 독실함이 우선되어야 한다고 하였다. 그러나 그보다 더욱 중요한 덕목은 자신이 선택하여 나아가는 법이 올바른 문에 이를 수 있는 眞法인가를 깨달아야 한다는 것이다. 만약 安平大君이나, 石峯같은 이들이 그 재주와 독실함으로 올바른 진법에 나아갔다면 어찌 짬, 唐만 못했겠는가라고 하면서, 진법을 터득하여 실행하는 것이 학서의 精髓임을 강조하고 있다.

또한 학서에 있어 사사로운 정에 매달려 참 길을 버리는²⁴³⁾ 어리석음을 범해서는 안 된다고 하며, 진법을 취할 수 있는 학서자의 정밀한 안목과 자세의 확신을 요구한다. 그 實例로 왕희지가 학서에 임했던 자세를 본보기로 든다.

衛夫人과 王羲之가 오래도록 사제간으로 일컬으며 배움을 쌓았으니, 후세 사람들이 전하며 익힌 것과는 같지 않을 뿐더러, 위부인의 <筆訣>의 후미에 직설적으로 써서 말하기를 “위부인의 글씨를 배워 한갓 세월을 허비하였다.” 하고는 곧 스승을 바꾸었으니, 뒷사람으로 본다면 심히 경박한 듯하지만, 왕희지는 노숙 진실한 사람이니 그 말도 질박하고 근실한 데서 나온 것이지 자긍심으로 뛰어넘으려는 의도는 없었다.²⁴⁴⁾ ... 왕희지가 드디어 원 스승을 바꾸고, 곧 여러 비석에서 배워 마침내 자신의 글씨를 이루었으니 그 때 나이 52세였다.²⁴⁵⁾

그의 專於內 實於己한 학문적 자세를 엿볼 수 있게 하는 내용의 글이다. 그는 학문에 나아감에 있어 자신에게 미루어 합당하지 않다면 과감하게 길을 바꾸어서라도 참법에 나아가라고 한다. 사정에 얽매어 참 길을 버리는 것은 어리석은 것이니 돌아보아 그 이치가 합당하다면 그것은 의리를 저버리는 것과는 다른 것이므로

而早悟入道之門 亦何遽不若晉唐哉 學貴心得信行 能辨擇之精也

243) 李匡師, 「書訣」 前篇. 緣情棄道

244) 李匡師, 「書訣」 前篇. 衛王久稱師弟積學 非如後人之傳習而已 乃於書衛筆訣之後 直曰 知學衛夫人書 徒費年月 遂改本師 以後人觀 甚似輕薄 右軍是老實人 其言亦出質樸學實 非有意於矜夸凌躐也 羲之遂改本師 仍於衆碑學習焉 遂成書爾 時年五十有二

245) 李匡師, 「書訣」 前篇. 衛王久稱師弟積學 非如後人之傳習而已 乃於書衛筆訣之後 直曰 知學衛夫人書 徒費年月 遂改本師 以後人觀 甚似輕薄 右軍是老實人 其言亦出質樸學實 非有意於矜夸凌躐也 羲之遂改本師 仍於衆碑學習焉 遂成書爾 時年五十有二

두려워하지 말라는 것이다. 또한 자신이 나아갔던 길이 잘못되었다고 판단된다면 바로 올바른 길을 찾아 나아가야 한다고 왕희지를 본보기로 제시하여 설명하고 있다. 왕희지 같은 書聖이 스승을 바꾸어 서예가로서 得意한 때가 52세의 늦은 나이였음을 들어 자신의 논지를 더욱 강조하고 있는 것이다.

그렇기 때문에 서법은 本末을 바로 알아 그 단계를 바르게 실천해 나가야지 끝까지를 쫓다가 근본을 잃거나 아름다움만을 숭상하여 險峻勁健한 획의 眞氣를 모르는 어리석음을 범해서는 안 된다고 한다. 오직 정밀한 안목과 전일한 공력으로 서법의 근본을 세우고 붓의 운용의 묘를 다함으로써 心畫을 얻어 글자마다 人意氣를 발해야만 感物應通하며 天機의 造化를 다할 수 있다는 것이다.

이와 같은 학서론을 실천할 수 있는 방법으로 왕희지의 학서법을 예로 든다. 즉 왕희지가 “곧바로 속된 글자를 취하여서는 앞선 것을 밝힐 수 없다.”²⁴⁶⁾함을 따라 당시 時俗의 그릇된 상식이나 학서의 방법이 아닌 오직 옛 법을 정밀하게 익히는 ‘專精古法’의 학서법을 제시한다. 이것은 서법의 원류인 전예필법을 익힘으로서 근본을 세워야 한다는 그의 의지라 할 수 있다. 이렇듯 철저히 진법에 나아가는 길을 알았으면 그 실천은 오직 근면 독실한 학서의 자세를 요하는데 그것이 바로 철저한 臨書의 방법이다.

왕희지가 처음 글씨를 쓸 때에는 조금씩 체본을 닦으려 하고 검하여 의기까지 빼어내려 하여, “만약 생소하더라도 문득 쓸 수가 없고 두 줄 세 줄 임시하면서 오직 민활하고 건전함을 취하여 몇 번인 줄을 계산할 수도 없다.” 했으니, 이것을 일러 체본을 임시하는 이는 체본과 같아지기를 근본으로 삼아 처음에는 생소한 것을 걱정하나 반드시 여러 번 정숙하게 하여 의기마저 빼어내, 획의 운전이 원활 건전해 진 이후에는 비단 형태만 같을 뿐만 아니라 기개까지도 모두 터득하여 참으로 자득된 글씨로서 임시한 것이 모방 같지 않을 정도라 한다. 빼어낸다 함은 다만 활기 없이 그려냄을 면한다는 말이지, 체본의 밖으로 의태까지를 벗어난다 함이 아니다. 그러므로 왕희지는 또 말하였다. “체본을 모방하여 배우려는 이는 모름지기 체본과 같기를 바라 서서히 임시하여 형태를 잡아 법도를 잃지 말라.” 했다.

姜堯章이 말하기를 “임서에서 쉽게 진전하려고 하여 조금이라도 진적을 잃

246) 李匡師, 「書訣」前篇. 篆隸爲本 學者先從篆隸 得上世人心畫 其餘不勞而成 但學眞草 無以得眞骨 而超俗 亦何由有六種用筆於眞草乎 此右軍所謂直取俗字 不能先發者也

으면 정신이 사뭇 달라지니 삼가는 것을 귀히 여겨라. 대체로 고첩을 배우는 이는 이렇게 공부에 힘써야 고인의 규범이 마음이나 손 안에 있어 변화할 수가 있게 된다.”고 했으니, 비록 왕희지가 여러 비문을 배웠다 하더라도 글씨에 성공한 것은 공부에 힘씀이 역시 이와 같았던 것이다.²⁴⁷⁾

臨書學習의 徹頭徹尾함을 엿볼 수 있는 내용이다. 원교의 스승인 백하 윤순은 한 단계 더 나아간 입서법에 대해 설명한다.

체본을 입서하는 이는 체본에 비록 와탈된 것이 있더라도 짐짓 그와 같게 하려고 하여야 서법을 터득할 수가 있지, 만약 입서하는 초기부터 자신의 의견을 참작하면 끝내 터득할 수가 없다.²⁴⁸⁾

원교 또한 이 말이 심히 옳다고 하였다. 그 자신도 이러한 스승의 가르침에 따라 평생 입서하였는데 입서할 때는 탁본하듯 모방에 힘썼고, 혹 다른 글을 쓰게 될 때에도 옛 법첩을 수집하듯이 하였다고 한다. 이렇게 정력을 쏟지 않고서는 옛 것을 따라갈 수가 없기 때문이라고 밝히면서 米芾를 예로 들었다.

米海嶽이 이르되, “내가 장년시절에는 사람들이 내 글씨를 일러 古字를 짐자했다 했으니, 모든 장점만을 취하여 모아 놓다가 이미 늙어서 스스로 성가했다 했고, 또 스스로 말하되, 내가 입서한 二王 부자의 모든 법첩과 곧 구별할 수가 없었기 때문에 세상 사람들이 허다히 진적으로 오인하여 소장하기도 했다.”하였다.²⁴⁹⁾

이처럼 호방한 의기로 서예의 일가를 이루었던 미불의 입서학습법을 소개함으

247) 李匡師, 「書訣」 後篇 上. 右軍云始書之時 須稍似本 兼加抽拔 如其生澁 不可便休兩行三行臨之 唯取滑健 不得計其遍數也 此謂臨本者 以似本爲主 而初患生澁 則必屢遍精熟 至於意氣抽拔 運畫滑健 然後非唯形似 盡得其氣直成自寫 不似臨摹矣 抽拔只謂其免於塗描不活 非謂拔意態於本書之外也 故右軍又云 擬倣學者須要似本 綏緩臨寫 定其形勢 勿失規矩 姜堯章云 臨書易進而毫髮失真 精神頓異 所貴詳謹 夫志學古者須如是用功 方能使古人之法 榻在心手可以化矣 雖右軍之學習衆碑而成書者 用功亦當如此耳

248) 李匡師, 「書訣」 後篇 上. 臨本者 雖本有訛剝 姑且並此似之 乃能得法 若於方臨時 已多參己意終不能得

249) 李匡師, 「書訣」 後篇 上. 米海嶽亦曰 吾壯歲 人謂吾書 爲集古字 蓋取諸長處 摠成之 既老始自成家 又自言 所臨二王諸法 輒與本無辨 故世多認真跡而藏之

로써 形寫를 철저히 하여 임모하면 자신의 의기가 지나치게 局俗되거나 앓을까 염려하는 세속의 그릇된 생각에 반론한다.

또한 新意創出에 있어서도 먼저 法書를 바탕으로 해야 함을 주장한다.

옛 사람이 이르기를 “서체 속의 진법을 터득한 이후에 스스로 그 체제를 변화시켜야 하니, 만약 법에 국집되어 변화할 수 없다면 노예의 글씨를 쓰는 것이다.” 했으니, 어찌 전철을 지킨다고 끝내 변화할 수 없겠는가. 다만 변화라 이르는 것은 자나 콤파스를 고쳐버린다는 것이 아니거늘, 더구나 옛 사람을 본받아 법에 맞고 분수를 다한 후에 비로소 그 체제를 변화시키는 것이다. 소식이나 황정견은 법에 맞지도 못하고 분수를 다하지도 못하고서 억지로 큰 소리를 치는 것이니, 어찌 옳다고 하겠는가?²⁵⁰⁾

즉 변화라고 하는 것도 의도적으로 하는 것이 아니라고 한다. 배움이 지극한 곳에 이르러서 운용의 묘가 터득되어지면 일부러 변화를 기약하지 않더라도 스스로 변화하는 것으로, 이는 마치 자연 조화가 사물에 따라 형태를 이루는 것처럼 개 개인의 의기에 따라 변화되어져 나온다는 것이다. 그러나 노예의 글씨라는 혐의를 피할 의도로 앞 사람들의 서법을 피하려는 것은, 마치 법에 맞지도 못하고 분수를 다하지도 못한 채 오만방자해져 스스로 과장하는 마음을 품고서 망령되어 변화한다고 옛 법을 버리는 것과 같다는 것이다. 이러한 것은 결국 변화하려는 뜻만 세웠을 뿐 끝내는 변화도 잘 할 수 없다²⁵¹⁾고 한다.

전에 한 친구가 내가 옛 법첩을 임서하는 것을 보고 이상하게 여기며 말하기를 “자네 같이 글씨를 잘하는 사람이 왜 고첩을 임서하는가?” 하기에 내가 말하기를 “요즘 연소배를 보니 조금만 필명이 있으면 모두 고첩의 임서를 부끄러워한다. 내 비록 고서의 법첩을 모두 버려도 사람들은 간혹 옛 법첩에 못하지 않다 하겠지만 스스로 헤아려 보면 미치지 못함이 많으니, 사람들이 비록 국집되었다고 말하더라도 오히려 그 경지에 이르기를 기약한 뒤에라야 버리겠

250) 李匡師, 「書訣」前篇. 古人云 得書中眞法後 自變其體 若執法不變 號爲書奴 書亦豈守前躅 而終無所變 但所謂變 非改廢規矩之謂 況法古人而中法盡分後 始變其體也 蘇黃則未中法未盡分 強爲大言 奚可也

251) 李匡師, 「書訣」前篇. 且古人學到至處 妙用在我 則弗期變而自變 猶造化隨物成形 初無定體也 非有意於避奴書之嫌 而故欲去前人之法也 若未中法未盡分 徑懷傲傲自大之心 妄擬通變 輒棄古法 是放所謂有意於變 卒爲不善變已矣

다.” 했다.

그 사람은 탄식하면서 “이는 헤아릴 수 없는 경지에 나아가려 하겠다는 말이다.” 하더라. 내가 지금 60에 찬 나이이지만 오히려 임서를 좋아하는 것이 이와 같으니 배우는 이는 알아야 한다. 글씨를 쓰는 것은 비록 작은 도[小道]이기는 하지만 반드시 먼저 겸손 후덕하여 너그러운 마음이 있는 연후에야 원대한 성취를 기대할 수 있는 것이다.²⁵²⁾

이 글을 통해서 臨書는 학서에 임하는 처음의 자세이면서 동시에 끝없이 자신을 바르게 돌아보고 살피게 하는 학서자의 겸손되고 후덕한 마지막 자세임을 알 수 있다. 철저한 임서를 바탕으로 하는 원교의 학서론은 선부르게 분수를 다하지도 못한 채 新意創出을 한다하여 옛 법을 버림으로써 진실로 변화하지도 못하고 허공만을 헤매듯 억지를 부리며 창작이라 주장하는 오늘의 서가들에게도 경계와 당부가 되는 논의라 할 수 있다.

2) 古碑帖의 探究와 그 眞僞論

원교는 어린 시절부터 집안에 소장된 서예의 善本들을 보며 글씨를 익힘으로서 일찍부터 비첩에 대한 관심과 안목을 갖추었던 것으로 보인다. 또한 20세 이전에 만난 스승 백하는 당대 최고의 서예가며 지성인으로서 18세기 문예기풍을 일으킨 주역들과 문화적 바운더리를 형성하였던 인물로 원교는 백하의 영향 아래 서법의 탐구에 대한 선구적이며 선진적인 의식을 갖출 수 있었다고 본다.

그러나 그가 30대 이후 본격적으로 漢魏衆碑는 물론 殷代의 鐘鼎에까지 이르는 古碑帖들에 대한 탐구에 임할 수 있었음은 전적으로 친구 김광수 때문임을 부정할 수 없다. 원교는 그를 통해서 수많은 비첩을 보고 즐기며, 그것을 서법의 교과서로 삼아 익혔으며 또한 그것들의 眞僞도 누구보다 뛰어난 감식안으로 밝혔음을 「서결」 속에서 살필 수 있다.

252) 李匡師, 「書訣」前篇. 昔有一(人)友見余臨古法 怪之曰 工書如子 何爲臨古 余曰 顧今少輩稍有筆名 皆恥臨古 吾雖盡捨古法 人或謂不下古 自量多不逮 人雖謂局 猶期於逮而後捨耳 其人歎曰 此進不可量之言 余今滿六十 猶喜臨書者此也 學者須知書雖小道 必先有謙厚弘毅之意 然後可以期遠大有成就也

(1) 篆書

그는 수많은 비문의 글씨를 배움에 있어 먼저 그 우열을 알아야 바른 공부에 나갈 수 있다고 하였다. 그러나 그 우열의 기준은 역시 서법의 원류에 두었으니 그 근본이 되는 전서의 고법을 그 우선으로 삼았다.

殷나라의 <盤銘>²⁵³⁾이나 周나라의 <書誥>들이 굴곡으로 어색한 것 같지만 부드러워 윤기 넘치지 않는 것이 없는 것과 같으니, 어찌 근세의 글씨들이 겉으로만 화려하고 기력이 없는 것과 나란히 말할 수 있겠느냐.²⁵³⁾

그의 서법탐구가 은대와 주대에까지 이르고 있었음을 알 수 있으며, 또한 전서에 있어 <석고문>이나 <역산비>보다 시대를 훨씬 앞서는 은나라의 <盤銘>과 주나라의 <서고>등의 획법이 함축하고 있는 守拙의 美를 근세의 虛華한 글씨보다 높게 보고 있음을 알 수 있다. 그러나 그의 본격적인 서법의 탐구는 다음 그룹의 비첩들에서 이루어지고 있다.

내가 어려서 어느 집에서 <峴嶼碑>를 보았으나 한 번도 임서는 하지 못했다. <石鼓文>은 진본을 얻었으니 필력을 얻은 것은 오로지 여기에서였다. <嶧山碑>는 비록 위작이기는 하나, 방정 엄격하고 경건한 것이 당나라 이전에 나온 듯하니, 역시 李陽氷²⁵⁴⁾에 의해서 쓰진 것 같다. 다만 <三墳碑>²⁵⁵⁾에 보이는 것은 유약하고 草率해서 전혀 뼈대가 없다. 진시황 때는 문서가 심히 번잡하여 전서로 쓴다는 것은 어려웠기 때문에 예서의 글씨가 나왔는데, 三墳의 글씨는 쓰기의 속도가 예서보다 빠르니, 정법이 아님을 알 수 있고, 이양빙에게서 나온 것이 아님을 알겠다. 아래로 내려와 徐鉉이 쓴 <說文>²⁵⁶⁾에 이르

253) 李匡師, 「書訣」後篇 上. 是猶殷盤周誥 非不詰屈聲牙 而浹洽滋潤 豈可與近世文字 虛華外彰 遂無氣力者 同年而語哉

254) 李陽氷 : 당나라 사람, 자는 少溫, 벼슬이 將作監이고, 전서를 잘 썼으나, 李斯만은 못하다는 평도 있다.

255) 三墳碑 : 三墳은 중국 최고의 서적이니, 天皇, 地皇, 人皇의 사적이라는 설이 있다. 여기서 비석이라 한 것은 泰山에 각석으로 남아 있다는 것을 말한 듯하다.

256) 說文 : 說文解字의 약칭. 설문해자는 후한의 許慎이 문자의 구성을 설명한 책. 그 뒤 歷代적으로, 이 책을 근원으로 하여 字學이 발전하여, 宋代에 들어, 徐鉉 鄭樵 등이 설문을 강의하고 설문의 조직을 개편, 韻書의 편찬, 金石文의 蒐集 考證에 종사하였다.

러서는 연약하고 용렬하여 논의할 만한 것이 없다.²⁵⁷⁾

윗글을 통해 보면, 그가 본 篆書의 비첩은 <峒嶽碑> · <石鼓文> · <嶧山碑> · <三墳碑> · <說文> 등인 것을 알 수 있다. 원교는 자신이 보기만하고 써 보지는 못했다고 한 <구루비>를 제외하고, <석고문> 이하 <역산비>나 <삼분비> 그리고 <설문>에 대해서 그의 안목과 정밀한 분석력을 드러내놓고 있다.

그는 <石鼓文>에 대해서는 길고 · 짧음 · 넓고 · 좁음 · 평평하고 · 기울음 등이 각기 원래의 모습을 형상했기 때문에 천연스럽고 典嚴한 중에도 날뛰고 살아 움직이는 묘미를 다 겸하였다고 보았으나, <역산비>에 대해선 위작임을 확신하고 있다. 즉 전서가 고르게 정제되어 테두리에 꼭 차는 것으로 좋게 여겨 네모의 판에 틀지어지게 함으로서 글자의 본뜻을 잃었다는 것이다.

다음은 <역산비>가 왜 위작인지를 역사적 사료와 문학적 이론을 근거로 들면서 논증하고 있는 내용이다.

왜 위작이나 하면, 秦나라 때에 역산의 비문이 있는 적이 없다. 그렇다면 진시황은 무엇을 기록하고자 上鄒의 역산에다 비석을 세우고 魯나라의 제생들과 비석에 새길 것을 의론했단 말인가. 아니, 다만 비석만 세워 놓았을 뿐이고 각석을 논의하다가 각석하지 못한 것이다. 과연 각석을 했다면 太史公이 뒤에 나온 육송도 다 기록했는데 이것을 유실할 이유가 없다. 더구나 처음 순행할 때의 첫째 비석인데 어찌 기록하지 않았겠는가. 역산에는 처음에는 비문이 없었기 때문이다.²⁵⁸⁾

그 첫 번째 이유는 처음에는 비문이 없었기 때문이라는 것이다. 즉 비석만 먼저 세우고 비문의 내용을 의론하기만 하다 각석하지 못했다는 것이다.

그렇다면 왜 비석을 세웠는가. 진나라 법에는 먼저 비석을 세워 놓고 뒤에

257) 李匡師, 「書訣」前篇. 余少時見峒嶽碑於人家 不得一臨 得石鼓文真本 所得力專在此 嶧山雖偽 方嚴勁健 似出唐以前 亦頗有賴李陽水書 只見三墳碑 柔脆艸率 全無筋骨 始皇時文書甚繁 篆書難故 隸字出 而三墳書之之速 速於隸字 可知非正法 可知非出陽水 下至徐鉉所書說文 輒劣無可論

258) 李匡師, 「書訣」後篇·下. 奚僞焉 秦時始未嘗有嶧山碑文 然則始皇紀何以曰 上鄒嶧山立石 與魯諸生議刻石也 曰 祇立石而已 議刻而未果刻 果刻太史公盡錄後出六頌 無遺此 初巡第一碑 何爲不錄也 以嶧山始無文故也

새겼다. 진시황이 만약 다시 역산에 올랐다면 당연히 새겼을 것인데, 본기를 상고해 보면 다시 역산에 가지 않았다. 먼저 비석을 세우고 뒤에 새기는 것을 어떻게 아는가. 앞에서 먼저 역산에 올라 돌을 세웠다 하고 다음에 새기기를 의문 했다 했으니, 먼저 세우고 뒤에 새긴 것이 아닌가. 당시의 순행에 또 태산에 올라 비석을 세웠으니, 사당을 봉하고 제사지내고 내려오다가 비바람을 만나, 禪梁父가 이에 그 곳에 새겨 비석으로 세운 것이다. 그 행차 때에 罍山에 올라 돌을 세우고 진나라의 덕을 칭송하고 그 다음 해 다시 부산에 올라 돌에 새겼다. 처음부터 비문에 문장이 있었다고 하는 것은 어찌 불분명함이 심한 것이 아니겠는가?²⁵⁹⁾

그 두 번째 이유는 진나라 법에는 먼저 비석을 세워 놓고 뒤에 새겼다는 것이다. 또한 사기 본기에 의하면 진시황이 다시 역산에 올랐으면 새겼을 텐데 다시 가지 않았다는 것이다. 이렇게 먼저 비석을 세우고 나중에 글을 새긴다는 사실을 선량보가 부산에 올라 돌을 세우고 진나라의 덕을 칭송한 사실로서 증거하고 있다.

다음은 문장의 기법으로서 역산비가 위작임을 증거한다.

六頌의 글은 각기 다르지만 율문의 규칙은 한결같으니, 모든 운을 바꾸는[換韻] 곳에서는 다 皇帝라는 자로 시작되었다. 그런데 <역산문>만 황제라는 자로 시작되어 있지 않으니, 위작인 것을 조금도 의심할 것이 없다. 육송의 글은 고아 절박하여 가시 둔친 표현이 드러나지 않아 빨리 읽으면 마치 촌동네의 이야기 같고, 어린애들이 아직 말을 이해하지 못한 것 같고, 또는 먼 나라의 다른 풍속 같아, 그리 절실하지 않은 것 같다. 따라서 익히 읽어보거나 큰 안목이 있지 않고서는 그 풍부하고 현란한 뜻을 쉽게 이해할 수가 없다. 子長[司馬遷]을 만나지 않고서는 반드시 채록되지 못했을 것이다. 역산의 비문은 그렇지 않으니, 글귀마다 인정에 들어맞아 늙어서 과거보는 이의 과정을 이수한 숙련된 말이니 진나라 사람의 언어기질에서 나오지 않았음이 분명하다.²⁶⁰⁾

259) 李匡師, 「書訣」 後篇·下. 然則何以立石也. 曰秦法先立石後刻. 始皇若再登嶧山. 當刻之. 攷本紀未再到嶧山也. 何以知先立後刻也. 先云上鄒嶧山立石. 下云議刻. 非先立後刻乎. 其行又上泰山立石. 封祠祀下逢風雨. 禪梁父乃刻所立石. 其行又登之. 罍立石. 頌秦德焉. 其明年再登之. 罍刻石. 始有辭. 豈不明甚乎.

260) 李匡師, 「書訣」 後篇·下. 六頌文各異. 而法則一律. 凡換韻處. 例皆以皇帝字起之. 嶧山文獨不以皇帝字起之. 僞作者未勘無疑焉. 六頌古質光芒不露. 驟獨如里談. 如小兒未了語. 如絕國異俗語. 如不甚切要. 非熟讀. 非大目力. 未易喻其富麗絢繡. 不遇子長. 必不見錄. 嶧山文不然. 句句合人情. 如老學人科程鍊語. 不出秦人口氣. 較然矣.

문장기법에 있어 육송의 글은 각기 다르지만 율문의 규칙이 한결같아 換韻하는 곳에서 황제라는 자로 시작해야하는데 역산문은 그렇지 않음으로 그것만으로도 위작임이 분명하다고 한다. 뿐만 아니라 문장의 내용도 육송의 글은 어리숙하여 질박한 느낌을 주는데 지금 전하는 역산의 비문은 숙련된 말로 되어있으니 진나라의 언어기질에서 나온 것이 아니라는 것이다.

또 위작을 하면서 미처 놓친 점이 있다. 진나라의 二世가 동쪽으로 군현을 순행하다가 碣石과 海南에 도달하고 會稽까지 이르러 가면서 진시황이 세운 비석에서 비석의 곁에 새긴 대신이나 시종자의 이름을 모두 깎아 냈거늘, 지금 비문 아래에는 다만 이세의 詔書만 새겨 있고, 시황 때의 시종자의 이름을 새기지 않았으니 역시 크게 전 것과 같지 않다. 지금 이세의 조서를 살펴보니 새긴 바의 필의가 더욱 부드러워서 크게 전과 같지 않았다. 위작 중에 또 위작이 있어서 한 숨씨에서 나오지 않았다. 杜甫의 노숙함으로도 그 글이 잘못됨을 깨닫지 못하고, 다만 “대추나무에 새겨 살찌 참 모습을 잃다”라고만 했으니, 왕세정의 무리가 깨닫지 못한 것을 어찌 족히 꾸짖겠는가?²⁶¹⁾

이와 같은 근거들로서 <역산비>가 위작인 까닭을 증거하였는데, 이것은 원교가 역사·문학·음운등 여러 분야에 해박한 지식이 있었음을 알 수 있게 하는 하나의 단면이라고 할 수 있다. 또한 이 글 속에서 그 스스로의 감식안과 학문에 대한 자부가 대단함을 느낄 수 있다. 이러한 까닭으로 <역산비>가 비록 위작이기는 하지만 그 運筆의 의도는 심히 이치에 맞아 필법으로서 참고할 만하다 한다. 그러나 <삼분비>의 경우 행획이 경솔하고 구성이 속스러워 <역산비>와는 한 자리에서 논할 수 없을 만큼 그 격을 낮게 평하고 있다. 그럼에도 당시의 사람들이 <삼분비>를 본받아 씀으로서, 글씨의 진척이 멀리까지 나아갈 수 없었음을 안타까워하였다.

261) 李匡師, 「書訣」後篇·下. 又有欲僞而未點者 二世東行郡縣 到碣石 並海南 至會稽 盡刻秦皇所立刻石 石旁著大臣從者名 今碑下只刻二世詔 不刻始皇時從者名 亦大疎矣 今觀二世詔所刻 筆意尤輒緩 大不如前 僞中又有僞 不出於一手矣 杜少陵之老蒼 不覺其文之誤 祇云棘木傳刻肥失真 元美輩不悟 何足詰也

(2) 隸書

예서의 경우 우리나라에(는) 그 유래는 없고, 다만 唐 현종의 「孝經」과 <泰山碑>²⁶²가 있었으나 둔탁하고 저속하여 관상할 만한 것이 못되었는데, 30년 동안 김광수가 한나라와 위나라의 여러 비문을 購得한 것을 원교가 (이것들을) 학습하고 탐구하며 그 내용의 가치를 함께 밝혀나간 것으로 보인다.

그는 우선 <禮器碑>와 <修禪碑>가 가장 권장할만하다고 한다. <孔羨碑>는 강경 험고하여 <수선비>를 닮았다 하고, <史晨碑>는 수려하고 완곡하여 사랑스러우며, <郃陽碑>는 속기에 가깝고, <孔彪碑>는 심히 아름다우나 잔결되어서 남은 것이 적다고 한다.

<孔龢碑> 또한 중국 사람들이 <예기비>와 똑같이 추중하나, 획의 운용이 간혹 취약한 결구가 있어 속기에 가까워 <예기비>에는 훨씬 미치지 못하지만 佳作이라 칭할 만하다고 하였다. <孔宙碑>는 획이 예스럽고 강경하며 <孔龢碑>와 서로 다투어 대체로 <예기비>나 <수선비>등처럼 굴곡이 가장 적절함으로써 획의 경건함이 보통을 넘는다고 보았다. <공화비>와 <공주비>는 획이 조금 평탄 완만하기 때문에 마침내 근력이 적고 예스러움이 모자라다고 하여 그는 예서에 있어서 무엇보다도 굴곡을 중요시하였음을 알 수 있다.

<夏君碑>나 <衡方碑>는 대단한 가작이어서 <수선비>의 다음으로 칠 수 있으나, 한 번 본 적만 있고 임서해 보지는 못하였다고 하여 대부분의 비를 그가 임서하였음을 확인할 수 있다. <郭泰碑>는 획이 모두 산만하고 결구도 이완되어 근세에 나온 假作인듯하며 모양도 제대로 못되었다고 평하고 있다.

八分書의 경우 세상에는 전하는 것이 없고, 다만 <夏承碑>가 있다고 하나, 우둔하고 취약하여 심히 아름답지 못해 역시 위작임이 분명하다고 한다. 왕희지가 말한 팔분서의 隼尾波(매 꼬리 파임, 팔분체의 서체의 하나)가 <수선비>에 있었다고, 衛夫人도 팔분서는 흉험하여 외경스럽다 했는데, 흉험하여 외경스러움이 <수선비>만 한 것이 없어서, <수선비>는 의당 글자는 예서이지만 범식은 팔분서로

262) 泰山碑: 진시황이 통일 28년에 동으로 순행하다 세운 송덕비인데, 2세가 李斯를 시켜서 글을 쓰게 하고 각석함. 노나라 초기까지 완전히 보존되어 潘師旦이 비단 서첩에 남겨 두었다.

팔분서가 끼친 규범을 <수선비>에서 찾는 것이 옳다고 한다. 그런데 사람들이 간혹 篆書를 취하여 隸書의 형세를 만들고는 애써 팔분서라 하는데 이는 아무것도 모르고 하는 짓이라고 함으로써 세상 사람들이 팔분서에 대한 이해가 부족함을 지적하고 있다.

필법에서는 이제 사람들이 실로 왕희지나 왕헌지를 따를 수 없다 하겠으니, 왜냐하면 지금 사람들은 마음이 조급하여 기대하기가 어렵다. 우리 것으로 시작하여 옛것을 지으려하여 다만 회지나 헌지의 유적을 대할 뿐이기 때문이다. 지금 전하는 회지나 헌지의 법서가 비록 아름다운 것이 있다 하더라도 여러 번 덧새김을 거쳤기에 본색과는 멀어져 버렸으니, 성 안의 어린일 뿐 아니라, 손가락의 밑의 묘수로서, 어느 지경까지 갔는지 누가 헤아리랴.

매양 이런 견해로 크게 탄식하다가 蔡邕, 鍾繇, 梁鵠 등의 진적 중 완전한 것을 얻으니 모두가 한나라 위나라의 원래의 비석으로, 곧 왕희지가 스승을 바꾸어 학습했던 것이다. 이제 만약 크게 지혜로운 사람이 있어서 오로지 전일하게 정신을 여기에만 집중하여 못물이 다 검어지는 공력을 쏟는다면, 성취함이 어찌 왕희지만 못하겠는가. 이런 의지로 동호자들과 함께 힘쓸진저.²⁶³⁾

그가 왜 이처럼 古碑에 대한 관심을 갖고 나아가 그 탐구에 철저하였는가를 알 수 있게 하는 글이다. 그는 二王의 글씨가 아무리 좋다하여도 그 비첩의 대부분이 몇 번씩이나 翻刻하거나 二王의 본색과는 거리가 있다는 것이다. 그럼으로써 원각으로 전해지는 古碑에 나아가 心畫을 터득함은 물론 守拙한 意氣를 얻고자 함에 있었음을 살필 수 있다.

<태산비>의 경우 그가 「서결」을 쓸 당시까지도 못 보았다고 한다. 아마 김광수가 뒤늦게 구득한 듯 하다. 아들 俞翊이 보았는데 “위작의 졸렬함이 <郭泰碑>와 다를 것이 없다.”했다고 한다.

이러한 점을 볼 때 그는 귀양지에서도 끊임없이 비문에 대한 관심을 갖고 있었음을 살필 수 있다. 당시 그는 유배지에 있었으니 아들을 통해서 태산비의 진위를

263) 李匡師, 「書訣」前篇. 筆法今人案無及羲獻之理何哉 今人心粗難望 自我作古 祇當循羲獻之蹟而學之 今所傳羲獻法書 縱有佳者屢經鑿摸 去本色遠不啻城內之乳 指下之妙 孰料至何境 每作是見而浩歎 既得邕繇梁鵠諸人真蹟之宛然者 皆出漢魏原刻 卽右軍所以改本師學習者也 今若有大知慧人 專精壹意於此 下池水盡黑之功 所成就何遽不若右軍 此意欲與同好者勉之

알아보았던 것으로 보여 진다. 또한 김광수가 구득하고 수집은 하였어도 원교나 영익에게 그 眞僞에 대해 자문하였음을 이 글의 내용을 통해서도 알 수가 있다.

(3)楷書

원교는 왕희지의 서첩인 <黃庭經>과 <樂毅論>이 왕희지가 쓴 것이 아니라 는 의견에 대해서는 믿을 수 없다고 한다. 그는 자신이 본 바로는 <악의론>과 <像贊>에서 고아한 느낌을 보았으며, 이 두 첩에서 평생의 힘을 얻었다고 하여 그들의 설이 옳지 않음을 간접적으로 내세우고 있다.

그는 또한 제대로 된 법첩이 우리나라에 들어오지 않았음에도 자신은 일찍부터 좋은 법첩을 보았음도 자부하고 있다. 그가 玉洞 李澈의 집안과도 직접적 왕래가 있었음을 확인할 수 있다.

鄭子經²⁶⁴이 이르되, “<黃庭經>²⁶⁵이 왕희지가 쓴 것이 아니고, 永僧과 徐浩의 무리가 한 것이고, <樂毅論>²⁶⁶도 옛 첩본은 없고 송대의 초기에 별도로 써서 새긴 것이다.” 하니 이는 반드시 자세히 상고해서 한 말이겠지만, 나는 감히 믿을 수가 없다. 옛 법첩의 좋은 것은 제대로 우리에게 온 것이 없으니, 내가 옛날 찰방 李澈의 집에서 <낙의론>을 보았고, 근래에 상서 閔聖徽의 집에서 <像贊>을 얻었는데, 모두가 극히 고상하고 오묘한 것이었다. 내가 평생의 힘을 얻은 것이 오로지 이 두 법첩에 있다.²⁶⁷

원교는 당시 전하는 왕희지의 법첩들은 대부분 진본이 아닌 다른 후대의 서가들에 위본임을 말하고 있다. 그러나 자신이 옥동의 집에서 본 <낙의론>과 성휘의 집에서 <상찬: 동방삭화찬>은 모두가 선본이어서 그것들을 통해 자신이 평생의 힘을 얻었다고 한다.

또한 <황정경>을 비록 보지는 못했지만 이 두 법첩은 자신이 본 것으로는 최

264) 鄭子經: 원나라 사람, 鄭均 자가 子經, 자학에 정통하여, 篆籀書法의 변천을 논하였다.

265) 黃庭經: 도가의 정진. 여기서는 왕희지가 썼다는 황정경의 법첩을 말함.

266) 樂毅論: 樂毅는 원래 전국시대 燕나라 사람인데, 공이 많아 昌國君으로 봉해지기도 하였다. 이 낙의론을 魏의 夏侯玄이 썼는데, 왕희지가 이것을 써서, 小楷의 법첩이 되었다.

267) 李匡師, 『書訣』 後篇 下 鄭子經云 黃庭非右軍作 乃永僧徐浩輩所爲 樂毅亦無舊本 宋初別寫刻之 此必詳攷而言 然吾不敢信 古帖佳者絕無東來 而余舊見李察訪澈家樂毅論 近得閔尙書聖徽家像贊 皆極高妙余平生得力 專在此二帖

고로 좋은 것이라고 하며, <洛神賦>는 뒷사람들의 기록으로서 아마도 왕희지의 괴상한 행동이었다면 맞을 듯하다고 한다. 그러나 <상찬>의 경우는 왕희지의 글씨로 서는 제일 신묘한 것으로 보아 典嚴하고 奇崛함이 이미 篆書와 籀書 같으면 서도 뛰고 나는 듯한 자태가 있어, 초서나 팔분 예서 등에도 이용할 만하다고 하면서, 이러한 필법은 깊이 생각할 만한 것²⁶⁸⁾이라고 극찬한다.

그러나 원교가 고비를 탐구할 이 시기에는 아직 육조의 비문들 즉 북비의 해서본들이 우리나라에 들어오지 않고 비문이 아닌 법첩으로 전해져, 여러 차례 번역모각을 거친 것들로서 왕희지의 본색을 보기 어려웠던 것으로 본다. 그래서 원교는 원각으로 전해져 心畫을 볼 수 있는 한위비문들과 기존의 법첩을 서로 비교하며 학습하였음을 알 수 있다. 그 결과 그의 글씨의 결구가 新奇하여 사람들에게 별나보이게 된 것은 바로 해서와 예서의 체세가 같지 않기 때문이라고 스스로 판단하고 있다.

<黃庭經>의 내, 외편의 법첩은 모두 왕희지에서 나왔는데, 내경은 더욱 크고 화려하여 그 체제가 우아하고 시원스러워 비록 외경보다는 뒤지나, 역시 오히려 典實하여 매우 의기가 있다. 근세의 백하 윤순이 오로지 외경만을 좋아하였기 때문에 사람들이 내경을 천시하여 구해 오는 이가 매우 적으니 한탄스럽다.<曹娥碑>나 <誓墓文>²⁶⁹⁾과 같은 것은 더욱 그럴 만한 것이 적고 <道德經>은 세간에 전하지 않고, 전해지는 것은 子昂(趙孟頫의 자)의 위작이니 비속하여 볼 만한 것이 못된다. <遺教經>은 혹 당나라의 승려 道首가 썼다하여 자체가 비록 속되기는 하지만 도덕경에 비할 바가 아니다. 매 획마다 펴내는 중에 꼭 휘는 듯이 한 번 굴리는 자태를 하니 정도가 아니다. 내가 말하는 진서의 글자는 그 자체의 형세와 획의 의기가 자못 바른 것인데, 당 이래의 실책은 마치 小楷字와 합작한 듯하여 다분히 썩나라 사람들에게 가까운 것 같으나, 뒷날 반드시 변별할 수 있는 이가 있을 것이다.²⁷⁰⁾

268) 李匡師, 「書訣」 後篇 下 黃庭雖未見 似此二帖者 就吾所見之最佳者 亦豈徐肥輩所可擬也 其謂洛神是後人記子敬 而詭行之 則似得矣 像贊爲右軍書之第一神妙 其典嚴奇崛 既似篆籀 而蕪蕪之態 又可用於草 此最不可思議也 .

269) 誓墓文 왕희지가 당시의 驃騎將軍인 王述과 젊어서부터 나란히 명성이 높았으나 왕희지는 왕술을 몹시 경시했다. 이로 인해서 정의가 매우 좋지 않았는데, 뒷날 왕술이 會稽郡을 감찰하게 되어 군정을 깊이 문책하니, 군수인 왕희지가 대질에 매우 피곤하였다. 왕희지는 심히 부끄러워 병을 청탁하여 사임을 하고 고향으로 가서 부모의 墓 앞에서 스스로 盟誓했다. 그 뒤로 벼슬을 버리고 돌아가 은거하는 것을 誓墓라 한다.

270) 李匡師, 「書訣」 後篇 下. 衛夫人所謂六種用筆 備篆草分隸等 法於眞者吾最於此書 見之矣 黃庭內

이 글을 통해서 볼 때 원교가 이상적으로 보고 있는 眞書는 왕희지를 중심으로 한 晉代의 글씨들이며, 당나라의 판에 짜인 듯한 해서와는 구별된 생각을 하고 있음을 볼 수 있다.

오늘날 사람들이 글씨 배우기 어려움이 어찌 옛사람보다 백배나 되지 않겠는가? 지금 각본은 결코 좋은 것이 없고, 유독 우리 族祖의 집에 <閣帖>²⁷¹⁾이 매우 좋아 우리나라에는 둘도 없는 것이다. 내가 평생을 여기에서 익혔지만, 그러나 획이 날카롭고 거세어 이 진적도 또 어찌면 몇 폰 정도는 완전한 유실이 있었는지 알겠느냐. 그러므로 배우는 이는 다만 <石鼓文>이나 漢의 예서에 나아가 心畫을 정한 연후에 널리 후래의 모사한 법첩을 참고 해야 잘못에 들지 않을 것이다.

원교가 고비첩의 연구와 그 진위를 가려나간 궤적을 살펴볼 때, 후배인 추사나 지금의 우리가 18세기의 교본으로 쓰여진 비첩들이 여러 번 번각되었거나 모각된 것이 많아 제대로 된 학습을 할 수 없었을 것이라고 생각하는 것보다 더 깊게 그문 제점을 인식하고 그 해결 방안을 모색하고자 노력한 것을 볼 수 있다. 그래서 찾아낸 그 만의 학습법이 바로 원각이 전하여 그 心畫까지 볼 수 있는 漢魏시대의 전서와 예서의 비문들을 통해 心畫을 얻고자 했고, 이를 참고하여 왕희지의 모사한 법첩들을 익혀나간 것으로 보인다.

원교는 또한 왕희지 글씨는 위작이 많고 오히려 왕헌지의 글씨에 위작이 없는 점에 대해서 다음과 같이 추론하고 있다. 즉 당태종이 지나치게 왕희지만을 좋아하여 통속적 숭상의 대상이 되어 왕희지 글씨의 위작을 헤아릴 수 없을 정도로 많게 되었다고 한다. 더욱이 智永, 崇簡, 徐浩등과 文皇이 입서하여 잘못 전해진 것이 또 많았다는 것이다.

반면 왕헌지의 글씨는 당나라 사람이 주장한 것이 적었고, 심지어는 있다 하더

外帖俱出右軍 而內經尤鉅麗 其體態之耿介瀟灑 雖遜外經 亦溫厚典實 甚有意氣 近世尹白下專悅外經 故人遂賤內經 而購來者絕希 殊可歎也 曹娥碑誓墓文之類 尤所僅可者 道德經不傳世 世所傳內子昂贗 鄙俗不足觀 遺教經或云唐僧道首書 字體雖俗 亦非道德之比 每畫舒展之中 必畧掇一轉以爲態 非正道也 吾所書眞字其體勢畫意頗正 唐以來之失 如小楷合作者 多逼晉人 後必有能辨之者

271) 閣帖: 宋나라의 <淳化秘閣法帖>의 약칭. 송 태종이 자학에 뜻을 두어 순화년 간에 궁에 있던 법첩과 사대부가의 소장인 漢 晉이래의 고첩을 모아 秘閣에 다 새겨, 세간에 閣帖이라하여 전하고 있다.

라도 이름과 낙관을 끌어내고 왕희지에다 가탁하거나 다른 사람의 글씨라 하여 매매함으로써 대체로 왕헌지의 글씨에는 위작이 없다고 한다.

이것은 반드시 많은 것은 그만큼 위작이 많고 드문 것은 모두 진짜이기 때문에, 왕희지의 글씨는 위작이 많고, 왕헌지의 글씨는 드문 만큼 모두 진짜라고 볼 수 있다는 논리이다. 그는 또 이 두 父子의 글씨를 비교하여, “지금 二王의 필첩을 보면 왕희지의 글씨가 빼어나고 미려한 즉 여유가 있지만, 웅장하고 표일한 기상은 과연 아들보다 매우 떨어지니, 이는 어찌면 곧바로 지적하면 우열이 원래 그래서 그러한 것인가. 나는 감히 결정할 수가 없다²⁷²⁾”고 결론짓고 있다.

이처럼 원고는 고비첩의 탐구를 통해 그 내용의 진위를 파악하였는데 단순히 서학적 안목으로서 만이 아닌 사료적 검토와 문학적 기법등 해박한 지식의 학자로서 철저히 검토하여 그 우열과 진위여부를 밝혔음을 고찰할 수 있었다.

3) 文房四寶論

하나의 서예가 작품으로서 이루어짐에는 일개인의 재능과 성향도 중요하지만 그 재능을 풀어내도록 이끄는 도구의 중요성 또한 인식하지 않을 수 없다. 書者와 하나 되어 性情을 풀어내게 하는 붓과 먹물 그리고 종이와 베틀은 이러한 까닭으로 文房四寶라 불린다.

위중장이 말하기를 “공장이 일을 잘하려고 하면, 반듯이 먼저 도구가 예리해야 하나니, 만약 장지의 붓과 좌백의 종이를 이용하고, 거기에다 신지의 떡과 솜씨를 얻으면, 직경이 한 길이 되는 것을 들어내되 마음속의 수천 마디 말을 하듯 할 것이다.”하였다. 중요가 위중장의 글씨를 보고서 3일 동안 가슴을 쳤다고 하니, 그 글씨가 세상에 뛰어났음을 알 수 있지만, 반드시 네 가지 보배가 갖추어지기를 기대해야 한다.²⁷³⁾

272) 李匡師, 「書訣」後篇·下. 今觀二王帖 右軍 서수아미려즉유여 이용준기일지기 과심손어자 시기 진지하우열고 연이연여 오불감정야.

273) 李匡師, 「書訣」前篇. 韋仲將曰 工欲先其事 必先利其器 若用張芝筆 左伯紙 又得臣之墨與手 可以逞徑丈之勢 方寸千言 鍾繇見仲將書 搥胸三日 其書絕世可知 而必待四寶

원교는 이 네 가지 보배가 적절하게 갖추어지지 못하면 비록 뛰어난 재질이라 하더라도 그 재질을 다 발휘할 수가 없다고 하면서 위중장의 글이 지극히 간략하지만 이 말이 가장 옳다.²⁷⁴⁾고 하는데, 이 文房四寶 중 특히 종지와 붓의 공을 내세운다.

그렇다면 원교는 어떠한 붓을 좋은 붓이라고 하는가?

옛 사람이 말하기를 붓은 勁直하고 圓曲해야 하니, 당기면 굽었다가 놓으면 경직함이 처음과 같아야 하는데, 한 번 당겨서 굽어진 것이 다시 펴지지 않으면 뜻대로 할 수가 없다. 중국의 붓이 정교한 것은 다 그러하였는데, 근래에 점점 전과 같지 않고 큰 붓은 더욱 유약하다. 비록 좋은 것이라 하더라도 우리에게는 드물게 전해졌고, 역시 文同²⁷⁵⁾, 董其昌²⁷⁶⁾ 이래로 서도가 날로 유약함에 빠지니 개탄스럽다.²⁷⁷⁾

붓의 호가 굳세어 곧으며 둥글게 잘 매어져 탄력이 있는 것을 좋은 붓으로 여긴다. 또한 중국의 붓이 정교하다고 하면서, 특히 북송 때의 것이 가장 좋다고 하며 당시 좋은 붓을 구하기 어려움을 다음과 같이 증언하고 있다.

대체로 붓과 먹이 정제되기로는 북송 때를 제일로 여기는데도 오히려 이런 말이 있었으니, 하물며 지금 연경의 붓들은 송나라 때나 원나라 때와 비교될 수도 없다. 그러나 우리나라보다는 훨씬 뛰어났다. 나도 평생에 이것이 아니면 쓰지 않았다. 세인들이 우리나라 붓의 허리가 유연하여 부드러이 눕는 것을 좋아해서 중국 붓의 僵毫와는 맞지 않으리라 걱정되지만, 통속적 획에는 오히려 이름을 날릴 수가 있어서 수십 년 전부터 온 조정의 고관들이 해마다 역관들에게 갈구하여 수 없이 누구나 이것을 쓰지 않는 이가 없다. 중국의 연경 사람들도 계속 났 수가 없게 되니, 자신의 점포에서 나쁜 털로 조잡하게 결속하여 공급하니 마침내 근사한 것도 없게 되었다. 내가 여기로 귀양 온 뒤로는 역시 또 얻기가 어렵게 되어 항시 뭉그러진 것으로 쓰게 되니, 어찌 분수를 다할 수

274) 李匡師, 「書訣」前篇. 四寶不適 雖上才無以盡才 衛文至約 而此說最長 是也

275) 文同: 宋나라 사람. 자는 與可, 호는 笑笑先生. 대 그림을 잘 그리고, 篆書, 隸書, 行書, 草書 등에 뛰어났다.

276) 董其昌: 明나라 사람, 자는 元宰, 호는 思白 香光. 서법은 제가를 초월하여 당시 사람들이 米芾, 趙孟頫에 비겼다.

277) 李匡師, 「書訣」後篇, 上. 古人云 筆欲勁圓 引之則曲 舍則勁直 如初一引而曲不復挺 無以如意. 中國筆精者皆然 近漸不如前 大筆尤多柔弱 雖因佳者 罕傳於東 亦由文董以來 書道日趨柔媚 可慨也

가 있겠는가 보는 이들은 용서해 주어야 할 것이다²⁷⁸⁾.

이 글을 통해서 18세기 좋은 붓을 구하기 위한 서가들의 풍속을 엿볼 수 있으며, 또한 귀양 온 후 그나마 좋은 붓조차 구할 수 없어 자신의 역량을 다하지 못하는 大家 원교의 쓸쓸한 모습도 볼 수 있다. 한편 우리의 붓에 대해서도 짧은 일화를 덧붙인다.

붓이 비록 용열하지만 숙종 때 어용으로 쓴 붓은 모두 경건하여 뜻대로 되었다. 金成仲이 일찍이 두 자루를 얻어서 林本裕에게 주었더니, 임이 뛰어난 보물이라하여 하나에는 如意子라 새기고 하나에는 耐久朋이라 했다. 요새 사람들은 다투어 연약한 붓을 숭상하니 마침내 쓸 수가 없다 한다. 임분유가 다시 구하기에 부득이 요새의 붓으로 주었더니 크게 놀래어 이르기를 “다만 왕희지가 말하기를 허약한 종이나 강한 종이에 연약한 붓을 쓴다했으니, 이것은 좀 의심스럽다. 허약한 종이에선 오히려 강한 붓이 좋으니 종이도 강하고 붓도 강하면 어떻게 견뎌내겠는가. 강하기가 우리나라 종이 같은 것은 원래 감내할 수가 없는데 거기에다 강한 붓으로 억제할 수 있겠는가. 필진도에도 다만 이르기 끝 호는 가지런하고 허리가 강한 것을 요한다 하였지 약한 붓이 필요하다 함을 듣지 못했다.” 하더라.²⁷⁹⁾

당시 우리나라의 붓도 숙종 때 어용으로 쓴 붓은 모두 경건하여 쓸 만하였던 것으로 보인다. 그런데 세인들이 붓의 허리가 유연하여 부드러이 눕는 것을 좋아해서 이 붓을 선호하지 않고 중국 붓을 갈구하여 썼던 것으로 보인다. 이에 대해 임분유의 말을 빌려 연약한 붓이 좋다고 하는, 붓에 대한 그릇된 인식을 역설하고 있다.

그러나 애석하게도 원교는 문방사보의 중요성을 말하였지만, 대부분이 붓에 대

278) 李匡師, 「書訣」 後篇, 上. 夫筆墨之精 最稱北宋 猶有此言 矧今燕市筆 不可比擬宋元 然遠勝我東 余平生非此不書 世人喜東毫之腰柔偃弱 患華筆之不合於偃毫 俗畫猶取名 自數十年舉朝宰紳 歲歲誅求 象譯無 無人不爲用 燕人亦無以繼 自舖子以惡毛粗束以應之 遂絕尠近佳之來者 自吾謫來此 亦難得 常用敗禿 安能盡分 覽者宜在恕矣

279) 李匡師, 「書訣」 後篇, 上. 東毫雖劣 肅廟時 御用筆皆勁健如意 金成仲當得此二管 寄林本裕 林以爲絕寶 一刻曰 如意子 一曰耐久朋 近世人爭尙偃弱筆 遂無可用 林復求則 夫得已以近世筆應之 大駭之云 但右軍曰書虛紙強紙弱筆 此爲可疑 虛紙尙貴強筆 況紙強筆強 豈能勝任 強如我國紙者 本不堪用 又可以強筆制之乎 筆陣圖只曰 要鋒齊腰強 未聞有更須弱筆者也

한 것이고, 종지와 먹·벼루에 대해선 위부인 필진도의 내용을 그대로 따르고 있음을 살필 수 있었다.

2. 書藝 批評論

1) 批評 基準論

원교는 역대 서가들의 書評이나 書品을 논함에 있어서 그것이 실상에 맞지 않게 風雲·鳥獸 등 온갖 物象 등으로 기교함을 비유하여 허탄한 비평을 하는 것은 인간 사정에 합당하지 못하다고 보고, 기존의 고전 비평이 합리적이지 못하였음을 밝힌다. 이러한 생각은 오직 실질을 숭상하는 그의 학문적 사고에서 비롯된 것으로서, 그는 비평 또한 실질적인 내용을 갖고 정확한 비평을 해야 한다고 주장한다.

미불이 기롱하기를 “용이 하늘 문으로 난다든가, 호랑이가 봉의 누각에 누었다든가 하는 유가 이 무슨 말이기에 이런 말을 써서 공교롭기를 구하는가? 법도에서 멀어짐이 더욱 심하구나.” 함이 바로 이러한 것이다.²⁸⁰⁾

書品에 있어서도 서가들을 九品の 단계별로 품위를 정해 누구를 더 추켜세우거나 낮추는 것도 가소로운 일이라고 한다. 그것은 쇠잔한 쪽지의 문드러진 잔여물을 갖고 천년의 뒤에 사사로운 생각에 빚대어 무엇을 인정한다거나 부정하며 考定한다는 것 자체가 타당하지 않다는 것이다. 또한 진실로 품평을 잘하는 이가 있어 차질 없는 평가를 한다고 한들 그것 역시 그 사실에 무슨 도움이 되겠느냐고 의문함으로써 書評과 書品의 우열을 논하는 것에 상당히 회의적임을 알 수 있다. 그래서인지 「서결」 속에는 역대 서가들에 대한 서평이나 서품은 거의 없고 필법을 논하거나 비첩의 진위를 논하는 글 속에서 그에 따른 서가들에 대한 단편적인 논의만 있을 뿐 그의 서평과 서품에 대한 인식 그대로 사사로이 평가하거나 논하지 않

226) 「書訣」, 後篇, 下 南宮譏之曰 如龍跳天門 虎臥鳳閣之類 是何等語 遣辭求工 去法逾遠 是也

고 있다.

또한 二王에 대한 고금서평에 대해서도 그 서첩의 진위도 구분하기 어려울 뿐 아니라 당 태종의 개인적 선호에 따라서 진위를 판별하기 더욱 어렵게 되었다고 함으로써 서평이나 서품에 대한 그의 생각을 재확인하고 있다.

고금 서평들이 왕희지에게는 모두가 이론이 없으나, 왕헌지는 조금 찬반이 있지만, 미불은 유독 이르기를 왕헌지가 뛰어났으니 어찌 그 아버지가 따를 수가 있으랴 했으니, 대저 곧바로 그 진적 중에서 변별하였을 뿐이다. 비록 그러하나, 여기에도 알 수 없는 것이 있으니, 당태종이 지나치게 왕희지를 좋아 해서 왕헌지를 알잡아 본 것이 있었기 때문에, 당시에 마침내 통속적 숭상이 되어, 왕희지의 글씨라 하는 것은 위작을 다 해야할 수 없었다. 게다가 智永, 崇簡, 徐浩의 무리와 文皇이 임서하여 오진된 것이 또 많았다. 왕헌지의 글씨는 당나라 사람이 수장한 것이 적었고, 심지어는 있다 하더라도 이름과 낙관을 굽어내고 왕희지에다 가탁하거나 다른 사람의 글씨라 하여, 매매를 요구하면, 대체로 왕헌지의 글씨에는 위작이 없다 한다. 그러므로 미불도, “왕희지의 진적은 자못 많지만, 왕헌지의 글씨는 보기 드물다.” 했다. 미불이 비록 자신의 감식이 안진경이나 유공권보다 낫다고 자부하였지만, 어찌 반드시 흑백을 다 구별할 수 있다는 보장이 있겠는가?²⁸¹⁾

라고 의문하면서, 이것은 반드시 많은 것은 그만큼 위작이 많고 드문 것은 모두 진짜이기 때문에, 왕희지의 글씨는 위작이 많고, 왕헌지의 글씨는 드문 만큼 모두 진짜 라고 본다. 한편 “지금 두 왕씨의 필첩을 보면 왕희지의 글씨가 빼어나고 미려한 즉 여유가 있지만, 웅장하고 표일한 기상은 과연 아들보다 매우 떨어지니, 이는 어찌면 곧바로 지적하면 우열이 원래 그래서 그러한 것인가. 나는 감히 결정할 수가 없다”고 결론지음으로써 자신의 정확한 의견을 분명하게 밝히지 않고 있다. 그러나 鄭子經이 안진경을 높여 舍弘·廣大하여 서예의 정통을 통일한 중주라고 하여 歐陽詢·虞世南·褚遂良·薛尚功을 한편으로 몰아버린 것은 역시 편벽되었

281) 『書訣』, 後篇, 下 古今書評於右軍 則皆無間言 子敬稍有訾譽 元章獨云 子敬超逸 豈父可比 皆直從真蹟中辨之耳 雖然 此有不可知者 唐太宗偏好右軍 而鄙罵子敬 故當時遂成俗 尚所謂右軍書者 僞作不可勝數 亦多知永崇簡徐浩輩 及文皇父子臨寫誤傳者 子敬書唐人少收藏 甚至有刮去名款 託爲右軍 或他人書而求售 則蓋無贗作子敬書者矣 故海嶽謂右軍真蹟頗多 而子敬書最罕見 海嶽雖以鑑識勝顏柳自許

다고 하면서 자신의 소견을 피력한다.

안진경의 획은 구양순 같지만 획의 의기가 좀 모자라니, 대저 구양순의 行劃에는 오히려 왕희지의 한두 가지를 보존하고 있지만, 안진경의 모든 획의 의기는 이미 멀어졌다. 근육, 골격이 모두 드러나 전혀 함축된 멋이 없다. 그러므로 극히 험하고 굳센 실상이 있는 듯하지만, 붓의 운용에 있어 뽑아내는 힘이 두 끝머리에 있고 중간을 가벼이 뽑아 힘을 끝까지 끌고 가지 못하니 魏, 晉의 참다운 골격을 얻을 수가 없다.²⁸²⁾

이처럼 서평과 서품에 대한 이와 같은 생각은 어떤 작가를 평가함에 있어서 기존의 서평이나 서품의 모습과는 달리 우열을 논한다거나 감탄조의 수식어를 쓰기 보다는, 그 필획이 魏 晉의 골격을 얻어 生動感과 活氣가 있는가와 眞氣를 발하여 개인의 意氣로서 天機의 造化를 이루고 있는가에 비평의 기준을 둠으로써, 그의 비평 기준 또한 자신의 서예론에 입각하고 있음을 살필 수 있다.

2) 歷代書家들에 대한 批評

이와 같은 생각으로 우리나라의 서가로서는 신라의 김생을 필두로 승려 영업, 고려 승려 탄연, 조선조에 안평대군, 김구, 양사언, 한호, 윤순에 대한 서평을 다음과 같이 논한다.

그는 우리나라 필법의 조종으로 金生을 내세운다. 비록 眞跡으로 전하는 것이 전혀 없으나 탁본만으로도 그 뛰어난 법도를 볼 수 있어 고려 이후의 사람으로서 는 미칠 수가 없다고 한다.

신라의 승려 靈業도 여위면서도 굳센 것이 취할 만하고, 고려의 승려 坦然是 오로지 <聖敎序>만을 본뜬으로서 우리나라의 등글게 휘는 획을 개창했다고 한다. 조선조에 이르러 安平大君 李瑿·自庵 金絳·蓬萊 梁士彦·石峰 韓濩를 사대가로 꼽으며 그들을 논함에 있어 스승 윤순이 양사언을 제일로 내세운 데 반해, 그는

282) 「書訣」後篇 下 魯公之書 結構似歐 而畫意殊遜 盖歐之行畫 猶存右軍一二 魯公並畫 意已遠矣 筋骨太露 全無含蓄 故似極嶮勁實 則用筆抽撥 力在兩頭 而輕拔中間 不能絕力推去 無以得魏晉眞骨 此非精審畫法 未易知矣

한석봉을 조선조 제일로 삼는다.

안평대군의 경우 그 글씨가 수려하고 예쁘며 사랑스러워 재기가 가장 우수하여 마땅히 조맹부와 서로 오르내린다는 평을 받고 있으나, 오로지 조맹부의 서법만을 원용하였기에 통속성에서 벗어나지 못하였다고 평한다. 또한 안평이 귀공자로서 이 법을 수창하여 한 세대를 현혹시켜 列朝의 어필들이 모두 이 법을 따라 쓰으로써 우리나라의 글씨가 국속하게 되었다는 것이다. 더욱이 그를 왕희지나 조맹부에 비유하고 그 글씨를 왕희지의 획에다 조맹부의 체를 이용했다 하는 것은 참으로 우습다고 한다. 이것은 당시대인 18세기까지 소위 蜀體라 불리며 마치 조선의 전형적인 필체로 전해지는 조맹부의 글씨 풍에 대한 반감을 안평대군의 평을 통해 피력하고 있음을 느낄 수 있다.

특히 동기창이 1천의 글자가 모두 똑같다 하며 조맹부를 배척한 것을 당연하다고 덧붙이면서, 조맹부가 미불이 쓴 <枯樹賦> 중의 결자 두어 자를 자신이 써서 채우려고 여러 차례 종이를 버려도 같게 할 수가 없었다는 고사를 예로 든다. 이처럼 조맹부 스스로 미불도 따르지 못함을 알았는데 어떻게 왕희지와 나란히 일컬을 수 있느냐고 함으로써 세속의 그릇된 안목을 비판하고 있다.

한편 김구의 진서는 비루하여 볼 만한 것이 못되지만, 큰 글씨의 행서 초서는 법도가 자못 위대하여 필력이 둔중 완만하고 흰출한 것이 높이 뛰어나 쉽게 평론할 수는 없다 하고, 봉래 양사언의 초서는 호탕하고 탈속하여 갑자기 보면 그 뛰어난 왕희지를 넘을 것 같은 재주가 있음에도 배움이 없어서 그림자만 얻고 뼈대를 놓쳐 더욱 일가를 이루지 못했다고 평하고 있다.

석봉 한호의 경우, 재주와 학문이 높지는 않지만 연습의 공력이 쌓여 비록 고인의 획법에 대해 아는 것이 없었어도 자연히 서로 일치되었다는 것이다. 또한 신분이 미천하여 관가의 서사 규격에 매임으로서 진서는 더욱 비루하였지만 그래도 필력이 볼 만하고, 행서나 초서의 득의처에 이르러서는 굳건하고 건실함이 높아 근원을 뛰어넘었기에, 여기에 이론이 있을 수가 없다고 최고의 평을 하고 있다.

스승 윤순에 대해서는 뒤늦게 세상에 나와 홀로 중국의 획법을 터득함으로써 체제나 격식이 새롭고 재주와 정서가 공교하며 유려하여, 우리나라의 졸렬함을 한

변에 씻어내었다고 하면서 후학을 계몽한 공이 다른 四家들과는 비교가 안 되지만 그래도 세대에 따라 논의할 만한 것이 있겠다고 함으로써 후세의 새로운 평가에 여운을 남기고 있다.

이상과 같이 우리나라의 역대 서가들을 비평함에 있어서도, 자신의 서예론에 입각한 비평의 기준을 따르고 있음을 고찰할 수 있다.

VIII. 員嶠의 書藝觀과 美的 特徵

1. 員嶠의 書藝觀

이상과 같이 논의되어진 내용들을 통해 원교의 서예관을 정리해 보면, 그는 서예의 본질을 개개인의 진실된 意氣가 자연의 이치에 부합되어 天機造化의 妙를 다하는 것이라고 정의함으로써, 글씨는 반드시 먼저 書家の 意氣가 우선되어야 하는 것임을 강조한다. 또한 內在적 본질이 형상으로 드러났을 때의 서예가 지양하는 최고의 심미적 경지는, 마치 천지의 모든 만물이 살아 움직이는 活物로서 모양을 달리하며 존재하듯이 造化無定한 生命美와 筋骨妙理의 力動美의 발현에 있다고 보고 있다. 그러나 이러한 이상으로서의 본질적이며 심미적인 가치관도 서예로서 갖추어야 할 외형적 기틀로서의 완전한 모습이 갖추어졌을 때 실현되어지는 것이기에, 원교는 무엇보다도 정확한 필법의 획득 통해서 이루어지는 획과 결구의 중요성을 강조한다. 더욱이 글씨가 이를 수 있는 超絶의 경지를 그림 속의 山川草木이나 人物鳥獸가 다 살아 꿈틀거림으로써 天機造化의 妙를 드러나게 하는 것에 두어서, 살아 움직이는 活物로서의 획과 살아 움직임을 실행하게 하는 운필의 중요성을 더욱 역설한다. 또한 그 실행의 방법을 전서와 예서의 필법에서 찾는다. 그것은 글씨가 원래 전서와 예서에서 출발하였다는 단서에서 기인한 것이다.

글씨는 원래 전서 예서에서 출발하였으니 이 글도 곧바로 세속체의 글자를 취하는 것을 경계하여 전서와 예서에서 뜻을 퍼도록 한 것이다. 옛 전서나 예서는 한자도 거세고 완곡하지 않는 자가 없으니, 긴 획은 혹은 십여 번의 굴곡도 있다. 석고문, 예기비, 수선비등이 이런 의도가 가장 잘 드러나 있으니, 옛사람들만 그러할 뿐 아니라 이러한 괴기함이 있어야 먹이 깊이 종이로 베어든다. 한 획이라도 소홀하게 곧바로 지나지 말고 한 획이라도 천박한 생각으로 하지 말아야 의기가 튀어나고 변화의 모습이 무궁하리니, 이것을 알지 않을 수 없는 중요한 길이다.²⁸³⁾

이처럼 원교는 필법을 정립해 나감에 있어 세속체의 글자를 취하기보다는 서법의 원류로서 필법의 근본을 이루는 전서와 예서를 통해 문제를 해결하고자 했음을 알 수 있다. 그것은 전서나 예서에서의 운필 방법인 佷曲의 꺾기함이 글씨에 먹을 깊이 베게 하고 또 한 획도 가볍게 여겨 소홀히 지나침이 없게 함으로 의기가 튀어나고 변화가 무궁할 수 있게 한다는 것이다. 더욱이 석고문과 같은 古篆이나 팔분의 옛 예서의 필법은 뜻밖의 교묘함이 있어 뒷날의 서법이 따르지 못할 강건하고 예스러운[勁健蒼古] 의기가 있으며, 글자 속에는 살아 움직이는 의기를 발휘하고 있다고 봄으로써 서예의 이상적 모습을 발견할 수 있다.

또한 원교는 筆法이 用筆을 爲主로 하고 筋骨을 根本으로 해야 한다는 생각에서 글씨의 아름다움을 숭상하기보다 필획의 險峻勁健에 힘써야 한다고 한다. 그것은 필획이 險峻勁健 해야만 획 속에 진정한 人意氣가 쌓여 온화하고 부드러운 빛이 저절로 뿜어져 나타나며, 그러한 예로써 殷나라의 <盤銘>이나 周나라의 <書誥> 등의 글씨가 굴곡으로 어색한 것 같지만 부드러운 윤기 넘치는 것과, 반대로 근세의 글씨들이 겉으로는 호화로우나 氣力이 없는 것은 바로 이러한 원인 때문이라고 하였다.

結構에 있어서는 일정한 형식에 얽매이지 말라고 한다. 마치 자연의 사물의 모습이 제각기 다르듯이 획도 작고 크고, 수직과 굴곡이 서로 적당해야 한다는 것이다. 그렇기 때문에 죽죽 산가지 늘어놓듯 일률적으로 획을 써나가는 것을 옳지 않다고 보았으며, 그가 唐의 글씨를 유독 싫어하는 것도 이러한 方板一律적이기 때문이었다.

그러나 원교 자신이 이상적인 글씨의 전형으로서 내세운 왕희지의 <像贊>은 한 글씨 안에 典嚴·奇崛하여 篆書나 籀書 같은 필법을 하고 있으면서도 뛰고 나는 듯한 자태가 草書나 八分 隸書등에서도 이용할 만큼 매우 신묘한 글씨의 모습을 하고 있다고 함으로써, 글씨란 운필의 의기가 막힘이 없이 한 서체에서 오체의 意氣가 다 표현되어질 수 있어야 한다는 五體一道를 글씨의 이상적 경지로 추구하

283) 李匡師, 「書訣」前篇. 書既原於篆隸 此文亦戒直取俗字 令以篆隸發意 古之篆隸無一畫不佷曲 長畫或有十餘曲者 石鼓文禮器修禪諸碑 此意最著 古人非徒然 作佷奇如是而後 墨深入紙 無一畫意思淺薄 意氣橫出 變態不窮 此爲不可不知之要道也

였다.

한편, 孫過庭이 鍾繇·張旭·王羲之·王獻之를 논하면서 “지금도 옛날을 미치지 못하는 것은 옛날은 質朴하고 지금은 아름답게 함에 있다.”한 것과 한퇴지가 “왕희지의 俗書는 아름다운 자태로 흐른다.”고 한 評을 통해, 왕희지나 왕헌지·종요나 장욱등도 이미 누가 더 고운지, 질박한지의 차이가 있을 뿐, 위로 籀書등과 같은 古體와 비교해 본다면 그들은 순수함에 있어서는 한 번 변한 것이라고 하였다. 자획의 폐단 또한 세대가 내려오며 따라 아름다움만을 추구해 나감으로서, 아래로 趙孟頫나 董其昌의 오염함에 이르면, 마치 소리 잘하는 鄭 나라의 소리가 사람들을 홀려, 애석하게도 드물게 들리는 큰 음악의 울바름을 듣지 못하고 수백 년을 속아온 것처럼 필법도 세대가 내려오면서 순박함에서 멀어져 구제할 길이 없다고 하였다. 이런 점으로 볼 때 원교는 서예미의 절대 기준을 옛날에 두는 철저한 尙古主義의 觀點을 갖고 있다고 할 수 있다. 그러나 원교의 상고주의²⁸⁴⁾는 단지 옛날이라는 시점을 미의 始原으로서 꾸미지 않은 天然·天真 그 자체의 純粹하고 淳朴하여 古拙한, 그래서 기교와는 거리가 먼 것에 대한 가치 추구로서의 기준일 뿐이라고 할 수 있다. 또한 이러한 가치관의 확장으로서 法古에 대한 追崇은, 단지 세대를 내려오며 陋習된 병폐를 다시 서법의 원류에 나아가 근본을 새롭게 정립하여 더욱 발전적이며 창의적으로 나아가자는 法古創新에 있는 것이지 古法로의 回歸나 復歸는 아니었다. 즉, 專精古法을 통하여 배움이 지극한 곳에 이르면 오묘한 운용이 마치 자연 조화가 사물에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 틀이 없었던 것과 같이 변화하려 하지 않아도 스스로 변화한다는 것이다. 그러나 미리 노예의 글씨라는 혐의를 피할 의도로 법에 맞추지도 않고 분수도 다하지 못한 채, 오만 방자하여 스스로 과장하는 마음을 품고서 문득 古法을 버린다면, 이것은 이른바 變化에 뜻만 있을 뿐 끝내 변화할 수도 없다고 한다.

결국 그의 서예관은 筆法을 書法의 體로 古典의 法式을 철저히 따르되, 書體의 形象的인 美는 活用이라는 측면에서 시대의 精神과 個性을 따라 變化의 妙를 다해

284) 동양문화의 특성은 世降俗末, 厚古薄今의 尙古主義로 나타나는 것이 일반적이다. 시간의 추이에 따라 올바른 것, 가치있는 것이 붕괴되어 간다는 사고방식을 말한다. 따라서 후세의 임무는 ‘今’의 붕괴된 가치를 ‘古’의 올바른 형태로 되돌리는데 있다. (鄭珉, 『朝鮮後期古文論研究』 亞細亞文化社, 1989, p.23)

야 한다는 法古創新에 있음을 살필 수 있었다.

2. 員嶠 書藝의 美的 特徵 ‘眞’ 과 ‘奇’

원교는 “마음을 양성하는 도리는 마땅히 優游活潑하게 해야지 결코 驅除해서는 안 된다.”고 함으로써 심성의 본연의 상태를 檢束하기 보다는 오히려 優游活潑하게 해야 한다고 한 것처럼 글씨 또한 살아 움직이는 活氣를 귀하게 여겨서, 心畫을 통하여 개인의 眞氣가 발해야만 天機造化의 妙를 다한 글씨로 보았다. 이러한 그의 사상과 서예관은 그대로 그의 글씨에 ‘眞’과 ‘奇’라는 美的 特徵으로 발현되어 나타나고 있다.

대개 그의 글씨는 尹白下와 高下를 다투어 어떤 이는 李가 낫다고도 하고 어떤 이는 尹이 낫다고도 한다. 글씨를 尹에게 배웠건만, 법은 약간 다르다. 윤이 오로지 結構에 주력하고, 李는 오로지 畫에 치중하였으며, 윤은 圓法이 方法보다 뛰어나고, 이는 方法이 圓法보다 뛰어났다. 윤의 글씨는 態를 칭찬하고 이의 글씨는 氣를 칭찬한다. 윤은 왕희지 부자와 꼭 닮았고 이는 난정·성교서에 근본을 두되 東坡와 米南宮을 섞었다. 윤은 초서라도 암전하고 단정하며, 이는 楷字라도 울근불근 불거지고 비스듬하여 기우듬하다. 黃燕歧 運祚가 다음과 같이 말했다.

“세상에서는 이의 글씨의 놀랄만한 것을 흔히 헐뜯지만, 내 생각으로는 그 奇異한 기상이 오랜 厄에 걸려 반드시 그 불평한 울음이 붓에서 울린 것이다.” 하였으니 이 말이 옳은 듯하다. 한 획을 긋고 한 글자를 벌여 놓더라도 어귀차고 호탕하며 뛰어나지 않음이 없으니, 참으로 은 갈고리, 쇠줄 같고 용이 날고 범이 뛰는 듯한 기상이다. 윤의 글씨 중 별로 마음에 차지 않는 것을 다른 이의 글씨와 섞어 놓으면, 그 纖碎함을 분간키 어렵지만, 이의 글씨는 아무리 마음에 안 드는 글씨라도 다른 이의 글씨에 섞어 놓으면, 단번에 李의 글씨의 蕤絳하고 어글어글하면서도 기운 꺾임을 가려낼 수 있다.²⁸⁵⁾

285) 李奎象, 「并世才彥錄」, 蓋其書 尹白下相上下 或曰李勝 或曰尹勝 書學於尹而法小異 尹專主構結 李專主畫 尹圓法 勝於方 李方法多於圓 尹書多態 李書多氣 尹酷肖二王 李本蘭亭聖教書 而雜東坡 米南宮 尹雖草書雍容端的 李雖楷字必拂鬱橫斜. 黃燕歧運祚曰 世多疵李書之可驚可愕者 而吾意則以其奇氣穢積厄 必不平之鳴鳴於筆 斯言得之邪. 措一畫 排一字 無非悍豪而秀拔 眞是銀鈎鐵索 龍飛虎跳底氣像 尹書之不得意者 混在他筆 似難卞其纖碎 李書雖不得意者 雖雜置他筆 一見 便拈

이규상은 이상과 같이 당시 세간에서 원교와 그 스승 백하의 글씨에 대한 평가를 정리하고 있는데, 그 비교된 평이 서법적 논리로서 라기보다는 보여 지는 느낌으로서 하는 감상적인 비평임을 알 수 있다. 그러나 백하가 結構를 중시하고 圓法에 뛰어났으며 글씨의 형태가 아름다워 칭찬을 받았다고 한 것이나, 원교가 畫에 치중하였으며, 方法이 뛰어나고 글씨의 氣勢를 칭찬한다는 것은 이규상 자신은 물론이요 당시 사람들의 공감적 평가를 보여주었다는 것에 의미가 있다. 그럼에도 원교가 <난정서>와 <성교서>에 근본을 두었다거나 동파와 미남공을 섞었다고 평한 것과, 더욱이 黃運祚의 말을 인용하여 원교 글씨의 특성이라 할 수 있는 奇異한 氣像이라던가 拂鬱한 運筆등을 단지 그의 삶의 오랜 厄에서 나온 불평한 울음으로 평한 것은, 원교 서예에 대한 이해 부족의 결과라고 할 수 있다. 또한 이와 같은 그릇된 평가가 오늘까지도 원교 서예에 대한 오해로 남게 한 것은 커다란 실책이라고 할 수 있다.

그러나 당시의 이러한 평가에 대하여 원교 자신은 다음과 같이 말하고 있다.

요새 사람들이 내 글씨의 결구가 다분히 들쭉날쭉하고 기울었다 하나, 내가 들쭉날쭉 기울게 하려는 것이 아니라, 조화의 오묘함이 스스로 글자마다 판에 박은 듯이 하는 것을 용납하지 않는 것이다.²⁸⁶⁾

자신의 글씨가 이러한 것은 虞世南이 “병법에는 일정한 진법이 없고, 글자에는 일정한 체가 없다.” 한 것과 또 왕희지가 “한 장에 쓰는 글씨라도 모름지기 글자마다 의기가 달라서 서로 같게 하지 말라.” 한 논의와 서로 들어맞아, 글자 쓰는 이치를 터득하였다 하며 또 “붓을 운용함에 있어서는 높히는 것도 있고 세우는 것도 있으며, 기우는 것도 있고 빗기는 것도 있으며, 혹은 작게 혹은 크게, 혹은 길게, 혹은 짧게 하는 것도 있다.” 했으나, 지금 그 글씨를 보면 기울어져 바르지 못하거나, 장단이 지나친 것이 있고 더욱이 답답한 것·벗어난 것·호탕한 것을 볼 수가 있는 것이지, 이것이 모두 심신이 바르지 못해서 이루어진 것이 아니라²⁸⁷⁾는 것이다.

出李畫之軒豁·頓挫也

286) 李匡師, 「書訣」後篇 上 今人亦怪吾結構多岨嶇欹側 此非吾欲岨嶇欹側也 造化之妙 自不容如字字榻出方板也

내가 요사이 쓰는 글씨는 점점 옛스러운 질박감으로 빠져들어, 드러난 호화로움을 버리고 세속의 안목에 가깝지 않으니 세상에서 다투어 “奇” 하다 여가나, 이는 다만 晩年의 글씨이니 반드시 점점 묘할 것이라고 인정하는 것이 실로 공교롭고 졸렬함을 헤아릴 수 있어서 하는 것이 아니다. 참으로 좋아 하는 이가 간혹 있으나 아주 드물고, 조금 글씨를 쓸 줄 아는 이는 간혹 오히려 전만 못하다 하니, 이는 대략 글씨의 이치는 드러다 보았지만 소견이 뒤따르지 못하기 때문이다.²⁸⁸⁾

그는 자신의 글씨가 이해되지 못함에 대해서 세태가 그의 안목과 사고를 따르지 못하기 때문이라고 오히려 비난하며 비웃는 것을 노자와 한퇴지의 예로써 자신을 비호하고 있다. 그러면서 자신은 미학적 원론에 따라 글씨를 쓰고 또 창작했음을 자부하고 있다. 그의 글씨에 대한 자부는 백하와의 대화 속에서 다시 한 번 확인할 수 있다.

鄭相國 子揮가 내 글씨를 좋아하여, 일찍이 내게 말하되, “자네가 매번 서법을 말하면서 下土에게 비웃음을 당하는 글씨가 高價의 것이다.” 하기에 내가 白下에게 이 말을 질의를 했더니 그렇지 않다 하면서, “글씨를 좋아하는 것도 미녀를 좋아하는 것 같아서 온 나라가 다 좋아해야 바야흐로 國色이 된다.” 하니, 이 말이 옳다” 하기에 내가 대답하되, “내가 들은 바로는 그렇지 않다. 글씨도 역시 道다. 어찌 여색에다 비유할 수가 있겠는가. 만일 주공이나 공자는 강당에서 도를 강의하고, 배우가 문 밖에서 놀이를 하고 있다면, 쫓아와서 도를 듣는 이는 반드시 적을 것이고 놀이를 보러 오는 이는 성 안에 가득할 것이다. 글씨의 우아함과 저속함도 이와 같은 것이다.” 했다. 그 뒤 내가 백하에게 가니 백하가 책상에서 米芾의 글씨를 뽑아 보이며 말하기를, “옛 사람들이 반드시 구성을 고상하고 뛰어나게 하려고 하여 세속의 안목과 맞지 않으니 이 노인의 글씨도 한 자도 그렇지 않은 것이 없다. 대체로 서도란 속인의 안목에는 어긋나는 것이 상승의 것이다.” 하더라. 나도 이 뜻도 알고 채주도 또한 그렇게 할 만하나, 다만 우리나라 사람들이 심히 고루하여 필법을 알지 못하고 반드시 자태가 극히 고운 연후에야 즐거워하기 때문에 세속에 따르지 않을 수

287) 李匡師, 『書訣』 後篇 上 虞伯施曰 兵無常陣 字無常體 此與右軍所謂一紙之書 須字字意別 勿使相同之論 相符 甚得作字之理 而又曰 心神不正 則字欹斜 却旋失矣 右軍云 用筆有假有仰 有欹有側有斜 或小或待 或長或短 今觀其書 信有欹斜不正 長短逾制 尤見其鬱拔奇宕 此皆心神不正之致乎

288) 李匡師, 『書訣』 後篇 上 余近來所書 漸入古質 而去浮華 不近俗眼 世之爭以爲奇者多 是徒人晩年 書必漸妙 而實不能料量工拙也 眞如好者間有之 而亦少其粗能書者 或以爲反不如前 是由略闕書理 而見不到故也.

없어 아름다이 쓰지만, 내가 중국에서 태어났다면 성취한 바가 여기에 머물지 않았을 것이다. 정공이 들은 것과 서로 반대이지만 이것이 정론이기에 특별히 정공과 지루하게 응대한 것이다.²⁸⁹⁾

그 자신 스스로 그의 글씨가 세태에 이해되지 않고 있음을 알고 있으나, 눈에 들기 위해 꾸미거나 그에 맞추려하기 보다는 ‘專於內 實於己’하는 그의 학문적 자세 그대로 자신의 글씨에 眞實된 意氣가 자연스럽게 발할 수 있도록 서법의 본질에 더욱 정진하였음을 살필 수 있다. 예나 지금이나 일반 사람들의 눈에 드는 글씨란 단정하고 아름다운 것이나, 이와 같은 사실을 알고도 원교는 공교하기 보다는 차라리 즐렬하고 꾸미기 보다는 天然의 그대로의 순박함을 더 높이 여겼던 것으로 보인다. 반면, 후세의 폐단은 끝까지를 쫓다가 근본을 잃고는 다투어 아름다움을 숭상함으로써 겉으로만 호화로울 뿐 氣力이 없다고 한다. 그렇기 때문에 반드시 서법의 근본에 나아가 心畫을 얻어야 필획의 의기가 자유자재할 수 있고, 그래야만 비로소 개인의 眞氣가 발할 수 있다는 것이다.

결국 원교의 글씨가 기이하고 신이함을 추구했다한 것은 그의 불운한 삶의 울분에서 감정적이고 임의적으로 울근불근 튀어나오거나 이쪽저쪽으로 기우뚱하게 써나간 것이 아닌 것이다. 오히려 고전의 필법을 근본으로 자신의 天機를 자제하여 숨기거나 반대로 꾸밈으로서 미화시키지 않고 그대로 드러냄으로서 그 누구의 글씨도 아닌 원교만의 개성적인 글씨가 형성되어 나타난 것임을 알 수 있다. 이는 “배움이 지극한 곳에 이르러 오묘한 운용이 자신에게 있으면, 변화를 기약하지 않더라도 스스로 변화하는 것으로서 마치 자연조화가 사물에 따라 형태를 이루되 처음부터 일정한 체제가 없다²⁹⁰⁾”한 것과 같다고 할 수 있다. 이와 같은 ‘眞’과 ‘奇’의 관계성의 논리는 대상이 가진 본연의 ‘眞’으로서의 모습이 외형적으로 꾸밈없이 형상화되어 드러났을 때 그것을 곧 ‘奇’라고 할 수 있다. 그래서 ‘奇’는 ‘眞’의

289) 李匡師, 「書訣」 後篇 上 鄭相國字揮喜余書 而嘗謂余曰 子每言書法 見笑於下土爲高 吾向見白下質以此說 則曰不然 好書如美女 舉世皆悅 方謂國色 此言爲是 余應曰 此非吾所聞 書亦道也 豈可以女色譬之 如周孔講道於堂上 而倡優扮戲於門外 趨隅聽道者 必絕罕 而觀戲者傾城 書之雅俗 亦猶是也 其後女就白下 白下抽案上元章書曰 古人必欲使結構高逸 不合俗眼 此老書亦無一字不然 蓋書道以峇崕於俗眼爲上乘 吾亦識此意 才亦足爲此 但東人甚陋 不知筆法 必姿態極妍 然後方悅 故不能不應俗作妙媚字 使吾生中國 所成就當不止此 與鄭公所聞相反 蓋此爲正論 而特謾應於鄭耳

290) 李匡師, 「書訣」 前篇 學到至處 妙用在我 則弗期變而自變 猶造化隨物成形 初無定體也

또 다른 표현이라 할 수 있다.

이러한 경향은 단지 원교의 서예에서 만 나타난 것이 아니었고 18세기 문예기풍을 선구적으로 이끈 三淵 金昌翁의 시론에서도 그 내용을 같이하고 있음을 찾아볼 수 있다. 즉 시인의 성정을 가식 없이 표현하고 奇異한 것을 추구해도 좋다는 것이다.²⁹¹⁾ 문장에 있어도 스승 백하의 절친한 친구이며 역시 18세기의 대표적 문인인 東谿 趙龜命도 主意論的 文章의 표출로 ‘奇’를 추구하였으며²⁹²⁾, 惠寔 李用休 역시 ‘眞極時露奇’라 하며 出奇의 詩作을 한 것으로 보아²⁹³⁾, 이는 당시 문예미의 공통적 특징이기도 하였음을 알 수 있다. 더욱이 원교는 사상적으로나 기질적으로도 구속됨이 없는 성품으로서 기존의 성리학적인 溫柔敦厚함 보다는 자신의 본성적 기질로서의 優游活潑함을 꾸밈없이 발휘한 것이 그의 서체미의 개성적 특징인 ‘奇’로서 나타난 것이라고 볼 수 있다.

291) 안대회, 앞 책, p.69.

292) 이흥식, 앞 논문 p.44.

293) 박용만, 「이용휴의 시문학 연구」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, p.89.

IX. 結 論

지금까지 본고는 18세기 문예부흥기의 대표적 서예가였던 원교 이광사의 서예론을 총체적으로 고찰하였다. 특히 18세기라는 시대적 위치를 참고하여 그가 얼마나 그 시대를 인식하고 교류하며 그 속에서 시대미를 창출할 수 있었던 인물인가와 과연 기존의 인식처럼 문예부흥기의 흐름 속에서 서예만이 쇠퇴일로에 있었는가에 대해서도 살펴보았다. 그 결과 書壇 역시 당시의 문예부흥기와 흐름을 함께 함으로써 기존의 전래 되던 서예의 누습을 일신시키고자 옥동 이서를 선두로 백하윤순등에 의해 새롭게 서예에 대한 철학적이고 심미적인 논의와 서법적 연구가 이루어짐으로서 ‘東國眞體’라는 서풍이 일어났음을 살필 수 있었다. 원교의 경우 많은 실증적 자료를 통해 얻은 전문가적 안목과 지식으로 체계적인 서예 이론을 정리함으로써 「書訣」을 편찬하였고, 보다 선구적이고 선진화된 서예 미학적 논리를 천부적 재능에 접목시킴으로서 자신만의 독창적 서예세계를 구현하였던 것이다.

이러한 결과를 추론하기까지의 과정으로서 전개된 내용을 정리하면 다음과 같다.

우선 제I장 서론에서는 그동안 학계는 18세기 문예부흥기 속에서 왜 유독 서법만이 쇠퇴하였다고 하였으며, 그럼에도 불구하고 시·화단의 眞詩와 眞景山水畵의 흐름과 함께 등장한 東國眞體의 실체는 무엇이며 그와 함께 동국진체의 완성자로서 그 시대의 가장 대표적 서예가로 지명되는 원교 이광사의 서예론에 대하여 고찰할 것을 제시하였다.

제II장에서는 우선 원교가 서예가로서 성장할 수 있었던 배경으로서 그의 가문적 배경과 생애 그리고 師友關係를 살펴보았다. 원교는 비록 가문적으로는 참화를 당하여 선비로서 仕宦에 나갈 수도 없었고, 더욱이 23년의 긴 세월을 궁벽한 귀양지에서 보내야 했지만 서예가로서는 누구보다도 최고의 조건을 갖추고 있었다. 그것은 그가 새로운 의식과 관념으로 假와 虛를 배격하고 眞과 實을 숭상하는 실학의 기풍이 일어난 시기에 태어났으며, 더욱이 名書家 집안의 자제로 江華學을

이끈 霞谷 鄭齊斗 와 최고의 서예가인 白下 尹淳을 스승으로 모심으로써 당대 최고의 학문과 예술을 전수받을 수 있었던 것이다. 그리고 그들을 통해 만난 槎川 李秉淵·謙齋 鄭勳등 당대 최고의 문예인들과의 문화적 바운더리는 그가 18세기 문예기풍의 주역으로서 설 수 있는 배경을 형성하였다는 것이다. 또한 尙古堂 金光遂는 최고의 書畫古董 수장가로 그가 魏晉書法을 훨씬 뛰어 넘어 서법 원류 탐구로서 篆隸重視의 서예론을 선구적으로 주창할 수 있도록 하는 실증적 자료를 제공하였음도 살필 수 있었다.

제Ⅲ장에서는 원교의 사상과 기질적 성향을 고찰하였다. 특히 그는 양명학 사상의 일단으로 형성된 江華를 따름으로서 인간의 내면을 중시하는 實學만을 추구하고 일체의 虛學에 반대하였으며, 오직 진실된 마음에서 비롯되는 주체적 인식에 도달하고자 하였다. 그래서 내면을 닦는데 힘쓰고, 자기를 충실히 하는 ‘專於內 實於己’로서 ‘任眞不作爲’를 강조하였다. 또한 그의 천품으로서의 기질적 성향 역시 ‘執持檢束’을 배격하고 ‘優游活潑’을 주장함으로써 眞實된 본성의 의기를 억제하기 보다는 오히려 더욱 개성적인 모습으로 드러나게 함으로써 그것이 외형적으로는 ‘好奇立異’한 기질적 성향으로 나타나고 있었다.

제Ⅳ장에서는 18세기의 문예기풍을 통해 東國眞體가 胚胎될 수 있었던 시대적 배경과 동국진체의 실체에 대해 살펴보았다. 그 결과 동국진체는 그동안 논의되어 온 것처럼 단순히 조선 고유색의 발현으로서의 ‘조선적 서풍’이라거나 혹은 ‘왕희지 서체로의 復歸’로서 보다는, ‘假’가 아닌 ‘眞’과 ‘虛’가 아닌 ‘實’을 추구하던 18세기 문예기풍 속에서 서예 본질에 대한 철학적이고 심미적인 논의와 서법의 탐구를 통해 새롭게 서법을 정립함으로써, 진실로 주체적이고 개성적인 자기글씨를 실현하고자 시도되었던 18세기 우리 글씨들의 총체적 지칭이라고 보았다.

V, VI, VII장에서는 員嶠 李匡師의 書藝 이론서인 「書訣」을 중심으로 書藝論을 추론하고 그 세부적 내용에 따라, V장 서예 本質論과 審美論, VI장 筆法論과 結構論, VII장 서예 見識論과 批評論으로 분류하여 고찰하였다.

먼저 제V장에서는 본질론과 심미론에서는 서예란 개인의 意氣가 자연의 이치에 부합되어 天機造化의 妙를 다하는 것이기에, 글씨를 쓰에 있어 반드시 먼저 書

家の 意氣가 우선되어야 하는 것임을 강조한다. 이처럼 內在된 서예의 본질이 형상으로 드러났을 때 그것은 서예가 지양할 수 있는 최고의 미적 경지는 造化無定의 生命美와 筋骨妙理의 力動美로 나타나고 있음을 고찰할 수 있었다.

제VI장 筆法論과 結構論에서는 서예의 천기조화의 묘라는 이상적 추구도 오직 형상을 제대로 갖추었을 때 발현되어질 수 있는 것이기에 원교는 무엇보다도 필법론과 결구론의 중요성을 강조하고 있다. 그래서 필법은 서법의 體로서 근본이 됨으로 법식을 철저히 따라야 한다고 한 반면 결구는 서법의 用으로서 변화무궁할 수 있는 방법을 알아야 그 活用の 妙를 충분히 살릴 수 있다고 보았다. 특히 한 글씨체 안에 오체의 의기가 서로 소통될 수 있도록 다섯 가지 서체에 모두 능통해야 한다는 五體一道와 함께 서법의 원류로서 篆隸를 重視하고 있음도 살필 수 있었다.

제VII 장 서예 見識論과 批評論에서는 서가들의 眼目과 見識의 부족이 진정한 서법의 道가 무엇인지를 알지 못하고 私情을 따름으로서 緣情棄道의 愚를 범하고 있다고 보고 서예가의 見識을 강조하였다. 특히 學書論은 그가 「書訣」을 쓰게 된 원인을 제공한 부분인 만큼 더욱 중요한 덕목으로서 올바른 서법에 나아가 그것을 실행하여 터득하는 것이 학서의 精髓라고 하였다. 학서의 실천에 있어서도 먼저 서법의 本末을 바로 알아 그 단계를 바르게 실천해 나가야지 겉가지를 쫓다가 근본을 잃거나 아름다움만을 숭상하여 險峻勁健한 획의 眞氣를 모르는 어리석음을 범해서는 안 된다고 하였다. 학서의 방법 또한 時俗의 그릇된 방법이 아닌 오직 옛 법을 정밀하게 익히는 ‘專精古法’을 따라야 한다고 주장함으로써 철저한 臨書를 권하고 있음도 살펴볼 수 있었다.

古碑帖 탐구와 그 眞僞論은 30대 이후 본격적으로 漢魏衆碑는 물론 殷代의 鐘鼎에 까지 이르는 古碑帖들에 대한 탐구가 원교에게 서법에 대한 새로운 인식과 서예 미학적 추구에 있어서 보다 선진적이며 선구적 의식을 갖출 수 있게 하였음을 살필 수 있었다. 또한 고비첩의 우열과 진위판단을 단순히 서학적 안목으로서만이 아닌 정밀한 사료적 검토와 문학적 기법등 해박한 지식들을 통하여 분석해냄으로써 그의 뛰어난 감식안을 확인할 수 있었다. 문방사보론은 서예에 있어 필

법의 재질 못지않게 그 자료의 중요성을 인식하였으며 특히 종지와 붓의 공을 내세우고 있음을 살필 수 있다.

한편 批評에 있어서도 기존의 고전 비평이 역대 서가들의 書評이나 書品을 논함에 있어서 실상에 맞지 않게 風雲·鳥獸 등 온갖 物象 등으로 기교함을 비유하여 허탄하다고 보고 합리적이지 못하였음을 밝힌다. 그래서 비평 또한 실질적인 내용을 갖고 정확한 비평을 해야 한다고 주장함으로써, 역대 서가들을 비평함에 있어서법의 근본인 필법에 기준을 두고 그 필획이 魏晉의 골격을 얻어 생동감과 활기가 있는가와 글씨에 眞氣로서 개인의 意氣를 발하여 천기조화를 이루고 있는가에 중점을 두고 비평하였음을 살필 수 있었다.

이와 같은 내용을 통해 나타난 제Ⅷ장 書藝觀과 美的 特徵 ‘眞’과 ‘奇’는 필법이 세대가 내려오면서 순박함에서 멀어져 구제할 길이 없다고 함으로써 서예미의 절대 기준을 옛날에 두는 상고주의에 두고 있는데, 그가 추구하는 상고주의의 의미는 옛날이라는 그 시점이 美的 始原으로서 꾸미지 않은 天然, 天真 그 자체로서, 순수하고 순박하여 고졸한 기교와는 거리가 먼 최고의 미적 가치의 기준일 뿐이다. 그래서 그가 서법에서 고법을 追崇함은 단지 세대를 내려오며 쌓인 병폐를 서법의 원류인 전예필법을 배워 익힘으로서 서법을 원래의 정신과 미의식의 기준자리로 회복하자는 데 있는 것이지, 고법의 回歸나 復歸라고는 할 수 없다. 그는 다만 필법의 근본을 획득하여 眞氣를 발함으로서 天機造化의 妙를 다할 수 있는 法古創新의 書藝觀을 갖고 있음을 살필 수 있었다.

또한 心性의 本然의 상태를 檢束하기 보다는 오히려 優游活潑해야 한다하였듯이, 글씨에 있어서도 살아 움직이는 활기를 귀하게 여기며 글자 속에 心畫을 통하여 개개인의 眞氣가 발하도록 함으로써 天機造化의 妙를 다하고자 했던 그의 사상과 서예관이 그대로 그의 글씨에 ‘眞’과 ‘奇’라는 書藝의 美的 특징으로 발현되어지고 있음을 살필 수 있다. 그러나 그 동안 원교 서예의 이와 같은 美的 特徵들이 단순히 그의 불운한 삶의 울분에서라고 임의적으로 해석하여 왔으나, 이것은 오히려 그가 철저히 추구한 고전의 전예필법을 근본으로 자신의 천기를 자제하여 숨기거나 꾸밈으로서 미화시키지 않고 꼭진하게 드러낼 때 그것은 누구의 글씨도 아닌

원교만의 개성적인 글씨로 형성되어 드러난 것임을 알 수 있다. 즉 자득된 내면의 ‘眞’의 상태가 외형적으로 꾸밈이 없이 형상화되어 드러났을 때 그것이 곧 ‘奇’로 표현되어 나타나며 ‘奇’는 곧 ‘眞’의 또 다른 표현의 眞極處라 할 수 있다.

이러한 ‘眞’과 ‘奇’의 미학적 특질은 18세기의 문예적 기풍의 일환으로서 나타난 현상이기도 하였으나 원교의 경우 任眞不作爲한 思想으로나 氣質적으로 好奇立異하여 구속됨이 없는 성품으로서 기존의 성리학적인 溫柔敦厚함 보다는 자신의 본성적인 기질의 優游活潑함을 꾸밈없이 발휘한 것이 그의 글씨의 특징적 요소로 나타난 것이라고 볼 수 있겠다.

이상과 같이 원교 이광사의 書藝論을 총체적으로 고찰하여 본 결과 그는 18세기 문예부흥기의 대표적 서예가로서 그 시대의 정신과 요구를 인식하여 누구보다도 선구적이고 선진적으로 篆隸筆法에 나아가 서법의 본질을 회복하고자 하였으며 그러한 인식하에 터득한 서예 이론을 일개인의 사유가 아닌 「서결」이라는 서예 이론서로서 공론화시킴으로서 시대를 啓導하고 18세기의 서예 미학을 새롭게 창출해내었던 인물임을 고찰할 수 있었다. 또한 자신의 서예론을 그대로 작품에 실현하여 보다 創意的이고 個性的인 모습으로 시대를 앞서나갔던 서예가임을 확인함으로써, 추사에 의해 폄하되었던 원교의 서예사적 위치를 재정립할 수 있게 되었다.

參 考 文 獻

<文集類>

- 李匡師『斗南集』, 서울대奎章閣所藏筆寫本. 4권 1책.
_____『員嶠集選』, 서울대奎章閣所藏筆寫本 10권
_____ 민족문화추진회 표점영인 한국문집총간 221.
_____『書訣』, 國立中央圖書館
_____『員嶠書訣』, 國立中央圖書館
_____『斗南集』, 서울대奎章閣所藏筆寫本. 4권 1책.
金正喜, 『阮堂先生全集』, 國立中央圖書館所藏.
尹 淳, 『白下集』, 藏書閣圖書. 國立中央圖書館所藏.
李匡呂, 『李參奉集』, 韓國精神文化研究院圖書館所藏.
李奎象, 『韓山世稿』, 成均館大學校所藏.
李 澈, 『弘道先生遺稿』
李令翊, 『信齋集』, 高麗大圖書館所藏.
李用休, 『惠寔詩集』, 國立中央圖書館所藏.
鄭齊斗, 『霞谷集』, 影印本, 驪江出版社, 1989.
趙龜命, 『東谿集』, 서울대奎章閣所藏.
洪良浩, 『耳溪集』, 國立中央圖書館所藏.

<其他類>

- 金榮胤, 『韓國書畫人名辭書』, 藝術春秋社, 1959.
孫過庭, 『書譜序』

- 『員嶠 李匡師展』, 예술의 전당, 1994.
『한국사』 34, 조선후기의 사회, 국사편찬위원회, 1995.
_____ 35, 조선후기의 문화, 국사편찬위원회, 1995.

<著書類>

- 姜友邦, 『美的 巡禮』, 예경, 2001.
郭魯鳳 選註, 『中國歷代書論』, 東文選, 2000.
_____ 編著, 『中國書學論著解題』, 다운샘, 2000.
金基昇, 『한국서예사』, 박영사, 1974
金呂珠, 『朝鮮後期 女性文學의 再照明』, 성신여자대학교 출판부, 2004.
金應顯, 『書如其人』, 민족문화문고간행회, 1987.
文永午, 『豹菴 姜世晃 詩書研究』, 太學社, 1997.
文貞子, 『玉洞과 員嶠의 동국진체 탐구』, 다운샘, 2001.
朴光用, 『영조와 정조의 나라』, 푸른역사, 2003.
邊英燮, 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』, 一志社, 1988
沈慶昊, 『강화학과의 문학과 사상』 3, 한국정신문화연구원, 1995.
_____, 『이광사의 학술과 사상』, 『신편 원교 이광사 문집』, 시간의 물레, 2005
沈尹默 著, 郭魯鳳 譯, 『書法論叢』, 東文選, 2004.
安大會, 『18세기 한시사 연구』, 소명출판사, 1999.
安徽俊, 『韓國繪畫史』, 일지사, 1980.
吳世昌 編著, 洪贊裕 監修, 東洋古典學會 譯, 『權域書畫徵』, 시공사, 1998.
熊秉明 著, 郭魯鳳 譯, 『中國書藝理論體系』, 東文選, 2002.
劉奉學, 『연암일과 북학사상 연구』, 일지사, 1995
劉若愚 著, 李章佑 譯, 『中國詩學』, 동화출판공사, 1984.
俞弘濬, 『조선 후기 화론 연구』, 학고재, 1998.
유홍준 · 이태호 편, 『조선후기 그림과 글씨』, 학고재, 1992.

- 李東洲, 『韓國繪畫史論』, 열화당, 1987.
- 이덕일, 『당쟁으로 보는 조선역사』, 석필, 2004.
- 李鍾燦 譯, 『서예란 무엇인가』, 이화출판사, 1998.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.
- 李澤厚 著, 權瑚 譯, 『華夏美學』, 동문선, 1999.
- 鄭 珉, 『朝鮮後期古文論研究』 亞細亞文化社. 1989.
- 鄭炳三외, 『추사와 그의 시대』, 돌베개, 2002.
- 鄭良婉, 『江華學派의 文學과 思想』 2, 한국정신문화연구원, 1999
- 鄭良婉, 沈慶昊, 『江華學派의 文學과 思想』 1, 한국정신문화연구원, 1993.
- 鄭玉子, 『朝鮮後期 文化運動史』, 일조각, 1988.
- 鄭寅普, 『陽明學演論』, 삼성문화재단, 1972.
- 趙東一, 『韓國文學通史』, 지식산업사, 1986.
- 陳振濂 著, 金弘哲 譯, 『中國書法發展史』, 이화문화출판사 2000.
- 車柱環, 『中國詩論』, 서울대학교 출판부, 2003.
- 崔完秀 외, 『우리문화의 황금기 진경시대』, 돌베개, 1998
- 韓東錫, 『宇宙變化의 原理』, 대원출판사. 2001.
- 韓玉濤 著, 大丘書學會 譯, 『中國書藝美學』, 中文出版社, 1995.

< 論文類 >

- 姜明官, 「조선후기 서적의 수입·유통과 장서가의 출현-18, 19세기 경화세족문
화의 한 단면」, 『민족문학사연구』 제9호, 창작과 비평사, 1996.
- 姜哲中, 「李匡師文論 研究」, 서울대 석사학위논문, 1990.
- 金南馨, 「朝鮮後期 近畿實學派의 藝術論 研究」, 고려대 박사학위논문, 1988.
- 金殷京, 「李匡師 書藝 研究」- 서결을 중심으로- 성신여대 교육대학원 석사학위
논문. 1999.
- 金惠淑, 「韓國漢詩論에 있어서 天機에 대한 고찰(1,2)」, 『韓國漢詩研究』 2·3
호, 1994·1995.

- 羅鍾冕, 「18세기 詩書畫論의 美學的 志向」, 성균관대 박사학위논문, 1997.
- 文貞子, 「李匡師 書訣研究」, 『한문학논집』 15집, 근역한문학회, 1997.
- _____, 「李匡師의 詩文學 世界」, 『한문학논집』 16집, 근역한문학회, 1998
- 朴用萬, 「李用休의 詩文學 研究」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1999.
- 朴浚鎬, 「惠寔 李用休 文學 研究」, 성균관대 박사학위논문, 1999.
- 朴哲承, 「李匡師의 東國樂府研究」, 배재대 석사논문. 1994.
- 宋河璟, 「員嶠 李匡師의 美學思想」, 양명학, 한국양명학회 제13호, 2005.
- 辛泳周, 「18, 9세기 홍양호가의 예술 향유와 서예비평」, 성균관대 석사학위논문, 2000.
- 吳壽京, 「18世紀 서울 文人知識層의 性向」, 성균관대 박사학위논문, 1989.
- 劉奉學, 「진경시대 경화사족의 사상과 문화」, 간송문화 제 50집, 한국민족미술연구소, 1997.
- _____, 「京·鄉 학계의 분기와 京華士族」, 『조선후기 학계와 지식인』, 신구문화사, 1998.
- 李弘湜, 『東谿 趙龜命의 主意論的 글쓰기와 奇의 美學』, 한양대 석사학위논문, 2001.
- 李相周, 「澹軒 李夏坤 文學의 研究」, 성균관대 박사학위논문, 1994.
- 李仙玉, 「澹軒 李夏坤의 繪畫觀」, 서울대 석사학위논문, 1987.
- 李完雨, 「李匡師 書藝研究」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 석사학위논문, 1989.
- _____, 「白下 尹淳과 中國書法」, 美術史學研究·206, 1995.
- 任昌淳, 「韓國書藝概觀」, 韓國의 美·6 『書藝』 中央日報, 季刊美術
- 曹喜昌, 「李匡師의 學問과 藝術」, 동국대 대학원 석사논문, 1995.
- 崔完秀, 「朝鮮王朝 書藝史 概論」, 『朝鮮後期書藝展』, 예술의 전당, 1990.

ABSTRACT

A Study on Won-Kyo Lee Kwang-sa(李匡師)'s Calligraphic Theory

by Lee Jin-sun

Dept. of Chinese Classical Literature

The Graduate School of

Sungshin Women's University

Wongyo, Lee Gwang Sa(1705-1777) is a representative thinker and a man of letters in the School of Ganghwa(江華學派). Although he was very interested in history, study of letters, phonology, and paintings, etc., he is better known to us as a calligrapher named as one of four masters in the later Chosun Dynasty. According to Lee Gyu Sang's 「Byung-Se-Je-Un-Rok(并世才彥錄)」, he was famous as a calligrapher enjoying a great popularity during his lifetime and his style of penmanship greatly affected those days and the next generation. However, he was severely criticized by Chusa, Kim Chong-hui, his junior and the aftereffect has become a cause that Wongyo could not have a real evaluation.

Nevertheless, it was found out that during the time of renaissance in the 18th century,

spirits of Dong-Guk-Jin-Che (東國眞體) occurred as a pursuit of calligraphy and a restoration of a calligraphic spirit and in its center, Wongyo, Lee Gwang Sa existed. Under the reasoning that his writing accorded with the thinking of the times in the 18th century, this study is to examine his theory and perspective of penmanship as well as the aesthetical characteristic shown in his calligraphy and thus to probe into the meaning of Dong-Guk-Jin-Che, a style of penmanship in the 18th century including his calligraphic world.

Although he could not enter the government service due to his family calamity, and lived in a remote place of exile for 23 years, he was a best figure who was equipped with best conditions as a calligrapher. He was born in such a period under the literal spirit of opposing the falsehood and virtual image, in favor of truth and real image based on new consciousness and idea. In addition, since Hagok, Jeong Je Doo, who was a son of renowned family for calligraphy and led the school of Ganghwa academically, and Backha, Yun Sun, who was the best calligrapher of those days, were his masters, he could be taught the best academy and art. Moreover, the spiritual relationships with other literary men such as Sangodang, Kim Gwang Su, who possessed the considerable paintings and writings and could provide a sufficient calligraphic material, Sacheon, Yi Byeong Yeon, who took initiative in the new literary spirit of the 18th century, and Gyeomjae, Jeong Seon, provided him with the best condition as a calligrapher.

In terms of idea, he opposed the entire virtual academy(虛學) only by following the realism in the Ganghwa school that valued the inner aspect of a man, emphasized the 'pursuit of truth without artificiality(任眞不作爲)' as a real mind, i.e., 'first make yourself faithful(專於內 實於己)', rejected the restraint of nature(執持檢束), which oppressed a spirit of one's true real nature, and argued for the realization of nature(優游活潑), which has become the inner characteristics in his calligraphy. Meanwhile, it is

found out that 'the pursuit of eccentricity and uniqueness(好奇立異)', being represented as his natural propensity, has become the manifestation of the other side of 'the pursuit of truth without artificiality' and can be regarded as a formative background of Wongyo's Calligraphy, emphasizing the originality and individuality.

As a result of reviewing the literary background in which Dong-Guk-Jin-Che could be originated by examining the literary style in the 18th century when Wongyo was active, it was found out that Dong-Guk-Jin-Che was not a return to an interest of the times in calligraphy of Wang Hsi-chih and a genuine piece of writing by Wang Hsi-chih which has been discussed thus far but a title in general for penmanship diversely tried by calligraphers in the 18th century initiated by Okdong, Lee Su, Backha, Yun Sun, and succeeded to Wongyo, Lee Gwang Sa under the recognition of a mistake in the existing style of penmanship handed down and thus to newly establish a basis on a philosophical and esthetic appreciation regarding a calligraphy and to set up a theory on calligraphy.

In particular, Since Wongyo's 「Seogyeol」 written under such sense of value of the times was a literary work to provide a basis to reveal his recognition on calligraphy, logic on penmanship, and original characteristic in an aesthetic sense, its content was analyzed to find out the theory on calligraphy including a perspective on calligraphy and an aesthetic characteristic in calligraphy.

As a consequence, it was examined that, to Wongyo, the essence of calligraphy was for an individual spirit to conform with the nature's reason and thus to go through the wonder(妙) of harmony given by the heaven(天機造化) and if a calligrapher's spirit were to be emphasized to have a priority, by having such inherent reason to be revealed as a form, a life force and a dynamic nature of all creatures in the nature could be described as the highest aesthetic state that calligraphy could aim. Nevertheless, he talks about the importance of the theory on calligraphy by defining that such an ideal state

in calligraphy is fulfilled in the structure of handwriting(結構) based on a style of penmanship. However, it can be observed that by placing his basis of handwriting in a life force and liveliness and by describing that a handwriting should be different and can be changed pursuant to a writer's spirit and thus should not be made in a certain stereotyped style, he emphasizes the individuality. In addition, in terms of discussing a calligraphic style, he argues for that five calligraphic styles are integrated(五體一道), which means that coming to a mutual understanding by the spirits of five calligraphic styles can be regarded as truly versed in writing. And it can be found out that its basis is placed on a stress on chuan(篆) and li(隸). Especially, Wongyo values a calligrapher's appreciative eye and insight and lays stress on a right methodology to study calligraphy above all. He also followed the examples of the old from when he was in his thirties on a full scale and inquired into the ancient monument books(古碑帖) from Han-Wei-Jung-Bi(漢魏衆碑) to Jong-Jung(鐘鼎) of the Yin Dynasty(殷代) and could have a new perception toward a calligraphy and a more advanced and pioneering sense in the aesthetic pursuit of a calligraphy. Based on this, came out a logic to understand knowledge by seeing many things(見識論) which included a methodology to study a calligraphy(學書論), an inquiry on the ancient monument books(古碑帖探究) and its logic on authenticity(真偽論), and the four precious things of the study(文房四寶論). In addition, it can be observed that such appreciative eye(眼目) and insight(見識) on his penmanship become a standard logic for critique and the critique has been made in respect of the calligraphers for successive generations based on such standard.

Through the above calligraphic theories, it is inferred that in terms of a calligraphy, its beginning and end should be properly understood and then the relevant steps should be properly practiced. In other words, the basis should not be lost by following a side branch or the true spirit in a precipitous and pious (險峻勁健) stroke should not be

missed by respecting only a beauty. Only if a foundation in calligraphy is established with a minute(精密) appreciative eye(眼目) and a concentrated(專一) effort, a picture in mind(心畫), which went through the wonder of a pen operation, is obtained in so doing, and a human spirit(人意氣) comes out in each letter, then a writing, which sympathized with things through inspiration(通靈感物) and went through the wonder (妙) of harmony given by the heaven(天機造化), can be realized. Accordingly, he asserts that it can be accomplished only through accurately learning the ancient manners (專精古法) not by a wrong common sense or a method to study calligraphy in the manners and ways of the age then (時俗). This means that he has a view on calligraphy of a principle to respect the old in which an absolute standard in calligraphic beauty lies in the old one. Respecting the old(尚古) here means a natural and innocent foundation without any decoration as an origin of a beauty and a standard in the highest aesthetic value which is pure, naive, antique and simple(古拙), distant from a technique. Like his philosophical sense of value that a natural state in mind should not be restrained(檢束) in respect of an aesthetic manifestation in penmanship but a ‘realization of nature(優游活潑)’ should be made, his view on calligraphy such as a new creation after following the old(法古創新), which values an active individuality under a good command of penmanship in a picture of mind, could be observed.

Such theory and view on calligraphy of him is exactly expressed as an aesthetic characteristic in calligraphy such as ‘truth(眞)’ and ‘eccentricity(奇)’. This can be the same as the fact that ‘if a learning reaches the utmost state and a profound operation exists in a self, even if a change is not promised, a change is made for oneself as if a nature's harmony were to be shaped according to things and there were no certain systems from the beginning’. In other words, if an inner state of ‘truth(眞)’ comprehended for oneself is revealed by a formulation without any external decoration,

it can be an 'eccentricity (奇)'. Subsequently, the 'eccentricity (奇)' is another expression of the 'truth(眞).'

Like this, Wongyo thoroughly recognized the spirit and demand of the times as a representative calligrapher in a renaissance period in the 18th century, suggested a more pioneering and advanced theory and view on calligraphy, and desired to restore the essence of the penmanship. Moreover, it can be found out that he was the person who wanted to enlighten the penmanship of the times and draw aesthetics of the times in calligraphy by having such theory on calligraphy comprehended under such a recognition subject to a public debate as a book on theory of calligraphy such as 「Seogyeol(書訣)」, not a personal thinking. As a result, the status of Wongyo in terms of a calligraphic history decried by Chusa has come to be re-established.