

員嶠 李匡師의 書藝

李 完 雨

(韓國精神文化研究院)

目 次

I. 序 言	5. 傳統 草書와 自家風
II. 員嶠 書論의 宗旨	6. 扁額書·飛白書·繪畫
III. 員嶠의 글씨	IV. 員嶠 書藝에 대한 評價
1. 周秦 古篆의 追求	1. 當代·後代의 評價
2. 漢魏 隸碑의 學習	2. 秋史의 員嶠 書論 批判
3. 晉代 王體의 楷書	V. 員嶠 書藝의 意味
4. 王體·米風의 行書	

I. 序 言

員嶠 李匡師(1705~1777)는 조선후기를 대표하는 문인서예가로 서론집인 『書訣』을 통하여 서법이론가로도 알려져 있다. 그는全州李氏 德泉君 厚生의 10세손으로, 그의 가문은 인조·효종 때 득세하기 시작하여 西人정권의 주도세력이었고 老少分黨 이후로는 소론의 중진으로 숙종·경종년간 政爭의 일선에 섰다. 특히 경종 때에는 辛壬士禍의 주동자가 되어 요직에 올랐으나 영조 즉위 후 노론의 집권에 따라 그의 가문은 쇠락의 길을 걸었다. 이에 원교는 불안한 初年時節을 보냈고, 20대 후반 이후로는 벼슬길을 단념한 채 隱士로 머물렀으며, 마침내 1755년에는 羅州掛書事件에 연루되어 北邊의 富寧과 南海 孤島인 薪智島에서 23년간의 적거생활 끝에 불우한 일생을 마쳤다.¹⁾

이러한 소외와 고난에도 불구하고 원교는 학문적 열정을 불사렀으니 그가 신지도에서 저술한 『서결』은 평생의 서법수련을 통하여 얻은 경험을 총체적으로 보여준다. 원교가 재세했던 18세기는 朝鮮의 독자적인 문화가 만발했던 시기로 이를 東國眞風이라 총칭할 수 있을 것이다. 이러한 文藝思潮 속에서 원교는 소위 東國眞體의 完成者로서 한국서예사에 기록될 인물이 되었다. 그간 원교의 生涯와 書論 및 文學에 대한 연구가 부분적으로 이루어졌다.²⁾ 따라서 본고에서는 원교의 글씨를 통하여 그의 서론이

1) 그의 字는 道甫, 號는 員嶠(圓嶠) 이외에 신지도 시절에는 壽北·匏客이라 자칭하였다. 角里 李眞儉(1671~1727)과 尹趾祥의 따님(1667~1724) 사이에서 5남1녀 중 막내로 태어났다. 그의 문집으로는 부령시절에 찬집한 『斗南集』 4冊이 있으며, 사후에 편찬된 『圓嶠集選』 10卷 4冊이 전한다.

2) 李完雨, “員嶠 李匡師의 書論,” 『潤松文華』 38(韓國民族美術研究所, 1990), pp. 53~75.
姜碩中, “李匡師文論研究,” 서울대학교대학원 석사학위논문, 1991.

정립되어 가는 과정을 살펴보고, 아울러 그의 서론과 글씨가 지니는 朝鮮後期 書藝史上의 意味를 모색 하고자 한다.

II. 員嶠 書論의 宗旨

원교의 서론은 1764·68년에 완성된 『書訣』前·後編으로 대표된다. 그 요지는 王羲之體를 중심으로 한 魏晉代 楷行草의 학습과 周漢代 篆隸衆碑의 兼修로 요약된다. 원교는 樂毅論·東方朔畫像贊 등의 왕희지체 小楷를 준칙으로 삼아 소위 晉體를 바탕으로 한 해서풍을 이루었고, 蘭亭敘와 大唐三藏集字聖教序(이하 集字聖教序라 칭함) 그리고 『淳化閣帖』에 실린 二王(王羲之·王獻之) 등의 行草를 근간으로 한 魏晉古法의 서풍을 이루었다.

한편 원교는 朝鮮時代 金石學의 진전과 함께 일어난 古代 金石文에 대한 관심 속에서 중국으로부터 전래된 周秦漢魏의 古碑眞拓을 접하였는데, 특히 知友였던 尙古堂 金光遂(1696~1770)의 소장품을 열람 학습하면서 새로운 인식을 하게 되었다. 그는 岫巖碑·石鼓文·秦代刻石·李陽冰篆·『說文解字』 등의 篆書에 대한 優劣을 가늠하면서 篆書의 典型을 石鼓文과 李斯의 篆으로 삼았고, 隸書에 있어서는 漢魏 隸碑를 품평하면서 그중 漢 禮器碑와 魏 受禪碑를 최고로 추상하고 이를 학습하는 진보적인 면모를 보였다. 나아가 당시 전래하던 筆陳圖 帖이 왕희지체의 전통을 전하지 못한 것이며 『淳化閣帖』 등에 실린 王體 行草가 원모습에서 멀어진 翻刻임을 지적하는 등 당시의 학습용 法帖이 지닌 문제점을 깨달았다. 이에 원교는 二王 法帖의 열악한 摹刻 상태를 극복하기 위해 善本의 選別과 篆隸衆碑의 兼修를 주장하였던 것이다.

반면 자신이 楷書의 준칙으로 삼았던 王體小楷 法帖에 대해서는 결국 그 眞僞를 가리지 아니하고 고수하였다. 원교는 당시의 二王 법첩이 원래의 모습에서 멀어진 것임을 지적하였지만, 善本의 왕체소해 법첩은 魏晉의 모습을 전하는 것으로 보고 이를 학습하였다. 鍾繇와 王羲之로 대표되는 魏晉代 小楷法帖은 그 진위에 있어 역대로 異說이 분분하며 서예사의 難題이기도 하지만, 원교 당시의 왕체소해 법첩이 晉代의 情趣를 얼마나 전하였는가는 의심스러우며 후대의 贋作·僞作임에는 틀림이 없다. 그러나 이들은 소홀히 넘길 수 없는 美的 요소가 있고 역대의 글씨를 이루어 온 바탕이기도 하며, 특히 왕희지체를 추구했던 조선시대 서예가들의 글씨를 살핌에 있어 이들은 절대적인 기준이 된다. 이러한 원교의 시각은 왕체소해 법첩의 진위를 가리지 못했다기보다는 王體 追求라는 大命題 아래 이를 준칙으로 삼으려는 시대적 흐름에 기인한 것이며 당시의 帖學에 대한 수준을 대변하는 것이다.

이상과 같이 원교는 篆隸衆碑의 열람과 학습을 통하여 왕희지를 배우려면 왕희지 이전의 古碑를 배우라 주장하게 되었고, 이에 臨摹의 중요성과 篆隸楷行草의 五體를 아울러 학습할 것을 거듭 강조하게 되었다. 이는 왕희지가 처음에 衛夫人의 글씨를 배우다가 古碑를 보고서 비로소 세월을 헛보냈음을 알았다는 「王右軍題衛夫人筆陳圖後」(이후 「題筆陳圖後」라 칭함)의 귀절과도 무관하지 않을 것이다. 이에 원교는 「筆陳圖」와 「題筆陳圖後」라고 하는 衛夫人과 王羲之의 傳言을 『書訣』의 근간으로 삼고 이를 천착함으로써 서법의 둘과구를 찾으려 했다. 또한 周秦漢魏의 篆隸와 晉代의 王羲之體를 서법의 典

範으로 삼으면서 唐 이후의 글씨에 대해 비판적 태도를 취하게 되었는데, 특히 顏真卿 등의 唐楷를 方板一律한 글씨로 評하였으며 宋 이후의 글씨에 대해서는 매우 비판적이었다. 단지 宋代書家인 米芾의 書論과 글씨에 대해서는 王體로의 復歸에 있어 참고할 만한 先例로 보고 友好的인 태도를 취하였다.

Ⅲ. 貝嶠의 글씨

원교는 當代에 이미 筆名이 났거니와 73세의 장수를 누렸고, 또한 在野에 머물렀던 중반기와 23년간의 후반기 謫居생활은 그에게 學藝에 투여할 수 있는 시간적 여유를 주었다. 현존하는 대부분의 紀年作은 40대 이후의 것으로 紀年이 없는 작품들도 書風上 대략 이 시기에 속하며, 특히 1755년 이후인 적거시절의 작품이 적지 않다. 그가 40세를 전후하여 魏晉古法 이외에 篆隸衆碑의 학습을 통해 글씨에 전환을 가져 왔다고 하므로 40대 이전의 글씨는 초기의 수련과정을 살필 수 있겠으나, 石文을 제외한 眞蹟이 드물어 서풍상의 변화를 추적하기 어렵다. 따라서 본 장에서는 40대 이후의 현존작품을 통해 원교서풍의 특질과 서법에 대한 원교의 시각을 살펴 보고자 한다.

1. 周秦 古篆의 追求

원교가 학습한 전서는 石鼓文·秦代刻石·李陽冰篆·『說文解字』板本の篆體 등이었다. 원교의 기년작 전서로는 1751년(47세)에 쓴 <司空圖詩品>帖³⁾에 실린 전서가 있다. 그 중에 沈着·形容·委曲·自然 4則을 전서로 썼는데, 字形은 『說文解字』의 篆文(小篆)을 기본으로 하였으며 이러한 경향은 <杜甫詩>에서도 동일하게 나타난다(圖 1·2·3). 富寧시절의 작품으로 추정되는 <李匡師筆書帖>⁴⁾에서는 秦代刻石이나 『說文解字』의 篆文 이외에도 여러가지 자형을 섞어 썼다(圖 4). 예를들어 “子·明·日·折”의 자형은 鐘鼎이나 『說文解字』의 籀文(大篆) 계통이고, “鹿·皮”는 石鼓文의 字形이며, “宛·彩·他·謝·於·斯”는 別體이다.

다른 기년작으로 1754년(50세)에 全州李氏 德泉君派의 始祖인 朝鮮 定宗의 第10子 德泉君 李厚生(1397~1465)의 神道碑銘을 撰竝書한 예가 있다. 당시 先代行列이 政禍 등으로 이미 타계한 뒤였으며

3) 이 책은 晚唐 詩人 司空圖(837~908, 字는 表聖)의 詩品 24則을 詩題에 따라 謙齋 鄭敦(1676~1759)이 1749년(己巳年) 그림을 그리고 1751년 원교가 시를 쓴 서화첩이다. 소위 <己巳年帖>이라고도 하는데 현재 洗煉·淸奇의 2則은 없다. 楷書로 쓴 含蓄 則은 필법으로 보아 후대인의 追書이며, 纖濃·綺麗·實境·超詣 則의 글씨면은 공백으로 현재 後人이 화선지에 쓴 초서가 첨부되어 있다. 말미의 그림에는 “己巳子月下浣 七十四歲翁 謙齋”란 題辭와 款識(白文方印 2顆)가 있으며, 流動 則의 원교의 글씨에는 “辛未閏夏書司空表聖詩許二十四則于揆川見一亭上”이란 草書 題辭가 있다. 후대에 合璧의 의미로 改粧되었다고 추정한다.

4) 이 책은 靑色·紺色 종이와 黃土色 비단 등에 五體를 쓴 서첩이다. 干支는 없으나 “我經華原來 不復見平陸 北上惟土山 連天走窮谷”으로 시작되는 詩文이 있고, 홀로 떠난 외로움과 덧없는 인생을 ‘北風’·‘三極北身’·‘戀關’ 등의 詩語로 나타내고 있으며, 또한 ‘貝嶠’·‘道甫’·‘朝鮮國李匡師字道甫’ 등의 印章 이외에 ‘壽北’·‘匏客’ 등 신지도 시절에 쓴 別號가 없다는 점에서 富寧 적거시절의 작품으로 추정한다. 壽北은 신지도 적거시절에 사용한 自號로 국립중앙박물관 소장의 <貝嶠先生肖像>에 “先生在島自稱壽北老人”이란 識語가 있으며, 匏客은 신지도 시절의 <圓嶠眞帖>에 찍힌 인장에 보인다.

로 원교는 始祖 死後 300년에 이르도록 이루지 못한 신도비의 건립을 여러 형제들과 함께 추진하였다. 이에 원교는 쇠잔한 집안을 다시 일으키려는 덕친군과의 염원을 대변이나 하듯 秦代刻石 엄정한 篆體로 頭篆을 쓰고 魏晉古法의 王體楷書로 銘文을 썼는데, 진대각석 중에서도 嶧山刻石의 결구법과 획법을 따르고 있다(圖 5·6). 이 일은 가문의 촉망이 없이는 어려웠을 것으로 그간 원교가 여러 碑碣을 쓴 경험을 바탕으로 하였을 것이다.⁵⁾

신지도 시절로 추정되는 〈圓嶠眞帖〉⁶⁾에 실린 전서와 만년인 1775년작의 〈圓嶠筆意〉帖⁷⁾에 실린 전서는 덕친군비 두전과 같이 진대각석의 필법을 따랐다(圖 7·8). 전자는 그의 전서 획법을 살피기 좋은 예로 ‘永以爲訓’이란 4자를 起筆에서 收筆까지 藏鋒과 中鋒勢를 유지하여 勁健함을 잃지 않았다. 또한 짜임새가 엄정하면서도 轉折 부분을 圓筆로 처리하였고 획의 肥瘦도 굵게 하여 古意를 드러냈다.

한편 〈李匡師筆書帖〉에는 앞의 전서와는 다른 필법을 보이는 전서가 있다(圖 9). 字形은 기본적으로 小篆을 따랐으면서도 결구가 엄정하지 않으며 획의 굵기에 변화가 나타나고 구불구불하게 屈曲된 윤필이 보인다. 이는 원교가 石鼓文 등의 古篆에 그러한 획법이 있다고 하였듯이, 역산각석이나 『說文解字』 판본의 전서 획법과는 다르다는 것을 인식하였던 것이다. 그가 臨書한 석고문이 〈古今歷代法帖〉⁸⁾에 실려 있는데(圖 10·11), 원교는 석고문에 대하여

석고문을 살펴보니 長短闊狹과 平正欹斜가 그 本形을 본뜬 까닭에 天然典嚴한 가운데 飄騫活動한 妙를 모두 兼하였다. 繹山의 僞篆으로부터 均整滿窠를 닦다고 여겨 方板에 얽매었으니 실로 作字의 본의를 잃은 것이다. 나 또한 속스러움에 이끌리어 자못 이러한 套를 사용하였지만 李斯의 初作 小篆은 필히 이렇지 않았을 것이다. 근래 玉筋篆을 써보았는데, 형세는 대략 大篆을 따랐으니 다시금 뛰어난 一格을 느꼈다.⁹⁾

5) 이 비는 1755년 원교 집안의 變故로 건립되지 못하다가, 1808년(순조 8)에 후손들에 의해 원교가 撰書한 비명이 새겨져 건립되었다. 碑銘 末尾의 追記는 원교의 손자 李勉愚(李令翬의 系子)가 썼다. 원래 경기도 廣州郡 中坵面 莒厓里(현 서울 서 울시 송파구 巨余洞)에 건립되었는데, 6·25사변후 軍用地로 편입됨에 따라 1974년 충남 公州郡 儀堂面 台山리에 위치한 德泉君 祠宇의 東側으로 移緬되었다.

이밖에도 원교가 쓴 石文으로는 尹游神道碑(1737)·尹淳墓表(1741)·兵判尹趾仁碑(1743)·掌令鄭希登表(1746)·刑判李愼儀表(1749)·李景奭墓表(1751)·金履元神道碑(1752)·李景奭神道碑(1754)·李世龜墓表(1760)·金光遇墓表(1776) 등 다수가 전한다. 이 중 이경석신도비는 西溪 朴世堂(1629~1703)이 지은 명문을 1754년 건립하였는데, 이 때를 즈음하여 貝嶠 行列의 후손들이 조상의 顯刻 事業을 벌였던 듯하다. 이 비는 얼마 후 땅속에 매몰되었다가 1975년 原碑를 복구하면서 그 옆에 원문 그대로 新碑를 건립하였다. 원비는 마멸되어 舊拓을 모각하여 新碑를 건립하였는데, 六朝風의 楷書로 쓰여져 당시로는 매우 특이한 예이다. 소재지는 城南市 盆唐區 石雲洞의 白軒 李景奭 墓域(경기도 유형문화재 유물 제123호)이다.

6) 이 첩은 ‘貝嶠’·‘李匡師’·‘角里季子’·‘道甫’ 등의 印章 외에 ‘晚稱袍客’·‘舊稱貝嶠散人今爲壽北鄉老’란 印章이 있어 신지도 시절에 쓴 것으로 추정된다. 山水畫 2폭과 함께 五體와 飛白이 수록되어 있으며, 이밖에도 “嘉慶五年(1800) 野隱堂 開刊”이란 刊記의 木刻 摺本 17면(楷·行·隸)이 실려 있는데, 글씨 말미에는 ‘壽北’이란 陽刻 인장이 관각되어 있다. 1978년 全州李氏 愚谷公派宗會에서 이를 影印 간행하였다.

7) 五體가 실려 있으며, 印章은 없고 말미에 “乙未季夏季潤草”란 識語가 있다.

8) 이 첩은 南海에 살았던 湖巖 朴文會가 1859년 문인들과 함께 중국과 우리나라 역대명필(金生~李三晚)의 목적을 摹刊한 목각본으로, 刻法은 떨어지나 자료로서 중요하다. 뒷 부분에는 古人 書法을 간략히 언급한 내용이 부록되어 있다(『槿域書畫徵』, p. 241f 朴文會條 참조). 本帖의 76張에 실린 원교의 전서는 10石의 석고문 중에서 第6鼓의 ‘猶·乍·導·除·帥·爲·適·罍’字를 쓴 것이다.

9) 『書訣』 後編 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 以均整滿窠爲勝 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.”

라고 술회하였듯이, 嶧山刻石이 자연스런 필의를 지닌 石鼓文에 미칠 수 없음을 새로이 인식하게 되었고, 이에 역산각석에 대한 考究를 통하여 그것이 宋代의 모본임을 깨닫게 되었다.¹⁰⁾ 나아가 원고는 岫巖碑나 李陽冰 三墳碑 등도 後代人的 僞作 또는 摸本임을 지적하게 되면서 篆의 근거를 周秦代의 古篆에서 취하게 되었다.

嶧山刻石은 宋 徐鉉(917~992)의 摹本을 얻은 鄭文寶가 淳化4年(993)에 重刻한 것으로 宋代人的 筆意가 가해졌으므로, 李斯시대의 원모습과는 거리가 생겼으며 석고문과는 상당한 차이를 보인다. 또한 원고가 참고한 『說文解字』 板本도 徐鉉과 그의 동생 徐鉉(920~974)가 주해한 『校正說文解字』·『說文繫傳』의 계보를 따른 판본체이었을 것이다. 이들 저서는 清代 考證學의 진전과 함께 많은 註釋本과 校正本이 이루어졌던 점에서도 알 수 있듯이 석고문과 같이 大篆의 모습을 잘 전한 것과는 다르다.

당시 石鼓文 등을 쓰는 일은 朝鮮時代 金石學의 발전과 함께 古篆에 대한 관심 속에서 진취적인 서가들에 의하여 이루어졌다. 이러한 현상은 淸朝에서 考證學의 발달과 함께 중국고대 금석문에 관한 관심이 제고되면서 일층 진전되었는데, 금석학 연구를 서예의 기본으로 삼았던 후대의 秋史도 원교의 이러한 주장에 대해서는 어떠한 언급도 제기하지 않았음은 바로 이러한 古代篆隸를 비롯한 金石文의 학습이 가지는 중요성을 인식하였던 것이다.

2. 漢魏 隸碑의 學習

전서와 함께 원교의 書藝에서 새로운 계기를 마련해 준 것은 隸書이다. 원교는 漢魏代의 여러 예서비에 대한 품평을 가하면서 그 중에서 後漢代의 禮器碑와 三國時代 魏의 受禪碑가 획법에 있어 屈屈한 筆勢를 가장 많이 지녔다는 점에서 이들을 최고로 推賞하였다. 이러한 시각은 원교가 “險勁한 屈屈之勢를 통하여 蒼勁拔俗한 글씨가 나온다”고 하였듯이, 直過한 획법에서 벗어나려는 그의 태도를 엿볼 수 있다. 구불구불한 屈曲을 의미하는 屈屈(詰曲)은 획에 있어서 太細의 변화를 주거나 筆力 및 中鋒勢를 유지해 나가기 위하여 획을 굽는 과정에서 자연히 발생하는 筆勢로, 현걸차고 자연스런 意趣가 있어야 한다. 그러나 원교의 그것은 과도처럼 물결치어 자못 괴이하며, 이러한 현상은 篆隸 뿐만 아니라 원교의 楷書나 行草에서도 일부 나타난다. 원교는 이에 대하여

三過折이란 단지 派法을 말한 것이다. 세상에는 혹 글뜻을 살피지 않고 획마다 三過屈折(세번 굴절하며 지나간다)해야 한다고 하니 가소롭다. 그러나 비록 折筆의 筆勢는 할 수 없더라도 역시 詰曲宛轉한 모습은 늘 있어야 하니, 한갓 활시위처럼 반듯해서는 아니된다. 왜 그러한가? 글씨란 篆隸로부터 시작되었으므로 이 말은 俗字만을 취하는 것을 경계하여 篆隸로써 發意하도록 한 것이다. 옛날의 전에는 하나의 획이라도 屈屈하지 아니한 것이 없으니 長畫은 혹 10여 차례의 曲勢가 있다. 石鼓·禮器·受禪 등의 碑는 이러한 필의가 가장 두드러진다. 古人은 한갓 倭奇한 글씨는 쓰지 않았다. ... 만약 그것이 篆隸에 있어서이지 楷草에 있어서서는 그렇지 않다고 한다면, 이는 글씨에 두가지 道가 있게 되며 道를 아는 말이 아니다.¹¹⁾

10) 李匡師, 『斗南集』 冊3, 「論嶧山碑」; 『圓峯集選』 卷8, 「論嶧山碑」.

11) 『書訣』 前編, “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 亦宜常存詰曲宛轉之

라고 하여 漢魏代의 篆隸衆碑를 통하여 이후의 篆隸와는 다른 획법을 알게 되었고, 이에 굴곡진 획법을 표현하였으며 篆隸는 물론 楷行草에까지 적용시켰던 것이다.

현존하는 그의 예서를 보면 결구는 기본적으로 漢魏隸法을 따랐는데, 획법에 있어서는 특유의 屈曲을 가한 것과 그렇지 않은 것이 있다. 기년작 예서로서 1751년(47세)작의 <司空圖詩品> 帖에 실린 典雅·曠達·縝密 3則의 예서가 있는데, 결구는 좀 橫張하고 획법은 唐隸의 肥厚한 획에 비해서 마른 편이며 굴곡이 나타나지 있지 않다(圖 12·13). 字形에 있어서는 典雅 則의 ‘屋·初’와 曠達 則의 ‘佳·倒·盡·行’ 등은 篆의 자형을 가미한 예이며, 典雅 則의 ‘士·雲’과 曠達 則의 ‘過·執’ 등은 別體이다. 대체로 결구가 긴밀하지 못하고 획법에 있어서도 波法이 불안하다. 이런 경향은 <杜甫詩>에서도 대동소이한데(圖 14), 특히 예서에서의 一字一派를 따른 연유인지 원래 ‘相·出’ 등의 자형에는 波畫(磔)이 없음이 正法인데 여기서는 波畫을 표현하여 부자연스럽다.

반면 同年作인 <李景奭墓表>와 부령 시절의 <李匡師筆書帖>에 실린 예서에서는 굴곡진 획법이 보이는데, 결구가 안정되고 자형에서도 무리한 예가 없다(圖 15·16). 그중 <李景奭墓表>는 先祖의 墓碣이라는 점에서 자형을 考據했을 것이며 석각임에도 불구하고 운필의 변화가 잘 나타나 있다. 원교가 열람한 友人 金光遂의 漢魏隸拓 중에서 비교하면 전자는 三國 魏代의 受禪碑나 孔羨碑, 후자는 漢代 禮器碑의 자형과 결구 및 획법을 따르고 있다(圖 17·18·19).

노년인 신지도 시절의 <圓嶠眞帖>에 실린 榻本の 예서도 漢隸의 자형과 결구를 따르면서 굴곡을 가미하고 있다(圖 20). 말년인 1775년에 쓴 <圓嶠筆意> 帖의 예서에서는 안정된 결구와 자연스런 疏密의 章法, 그리고 특유의 굴곡을 적당히 가미한 필법이 보이며, 또한 篆書의 字形을 직용한 ‘巢·留·予’ 등은 성공적이라 하겠다(圖 21). 오늘날 이러한 예서가 다수 전하는데, 지나친 굴곡은 혹 원교가 碑拓을 보면서 碑版 表面의 마멸상태를 너무 의식한 점에 기인하였다고 할 수도 있다. 그러나 원교는 획법에 있어서의 遲速·曲直·藏露·起伏를 적절히 하고 直過·急作하지 말 것을 경계하면서,

비록 (내가) 목격한 바로 논한다면, 篆에서의 鸞鳳·科斗·峒嶠·石鼓와 隸에서의 漢魏諸碑에 보이는 纏曲한 筆跡은 억지로 꾸며낼 수 없는 것이다. 후자는 石刻이 漫漶되어 획의 兩邊에 혹 돌이 生成되었거나 缺落되어 그렇다고 말하는데 매우 우스운 말이다. 이는 필히 細心精眼한 見識을 쌓고 手摹入工한 뒤에야 얻을 수 있으며 言辯으로 되는 것이 아니다. 다만 石刻의 漫漶된 자취와 屈曲진 모양은 각각 다른 것이며, (돌이) 生成되거나 缺落되어 그렇다는 말은 錯雜하고 混亂한 것이다. 어찌 一畫에 여덟 아홉 차례의 轉이 있으면서도 획의 형태가 능히 이어지고 고르며 획의 자취도 능히 勁強하고 살아있는 듯 巧妙한 運筆이 이갈을 수 있겠는가?¹²⁾

라고 하여 刻面의 漫漶과 획의 屈曲을 분별하여야 한다고 지적하고 있다. 그는 글씨에서의 妍媚함을

態 不可徒爲弦直 何也 書旣原於篆隸 此文亦戒直取俗字 令以篆隸發意 古之篆隸無一畫不佞曲 長畫或有十餘曲者 石鼓文禮器受禪諸碑 此意最著 古人非徒然作佞奇…若曰彼篆隸也 楷草不當然 是書有二道 非知道之言。”

12) 『書訣』 後編 上, “雖以目擊論之 篆之鸞鳳科斗峒嶠石鼓 隸之漢魏諸碑 纏曲之跡 信不可誣也 而說者 或謂石刻漫漶 畫之兩邊 或石生或石缺而使然 尤爲可笑 此必待細心精眼 又手摹入工然後可得 不須言辨也 第石刻之跡 屈曲之形 各自不同 生缺使然者 必錯雜混亂 豈有一畫之內 或多過八九轉 而畫形終能連續均一 畫跡又能勁強活動 巧若運筆如此者乎.”

배제한 蒼勁拔俗을 持論으로 하면서 당시의 법첩들의 鈍緩한 획을 극복하기 위한 돌파구를 바로 篆隸古碑의 획법에서 발견하였던 것이다. 이에 따라 篆隸楷行草의 획법은 동일하기 때문에 五體의 兼修를 지적하였고 篆隸에서의 中鋒勢와 굴곡진 획법을 楷行草에 적용하였던 것이다.

이와 같이 원교의 篆隸는 石鼓文이나 漢隸을 臨書하거나 이러한 필법으로 다른 문장을 쓰는 倣作的 예는 보인다. 그러나 그 이상의 창작으로 진전되지 못하였는데, 이는 古碑에 대한 원교의 한계이기도 하지만 이를 통하여 차후 古碑에 대한 이해폭이 넓어지고 見識이 축적됨에 따라 후대에 隸書 大家들이 출현하여 이를 본격적으로 응용한 창작이 이루어지는 밑거름이 되었다.

3. 晉代 王體의 楷書

1) 貞嶠 以前の 楷書

楷書는 원교 서예의 근간으로서 晉代 王羲之의 小楷 法帖을 바탕으로 형성되었는데 당시 이를 ‘晉體’라고 불리웠으므로 東國晉體라 총칭할 수도 있을 것이다. 동국진체의 완성자로서 원교의 해서가 형성되기까지는 오랜 서예사적 배경이 있다. 이미 신라의 金生과 고려시대의 명서가들에 의하여 왕희지체에 대한 해석이 이루어졌고, 또한 趙孟頫의 松雪體가 유행하던 여말선초 이후로 소위 己卯名賢의 일원이었던 自庵 金絳(1488~1543)와 그 후예인 月汀 尹根壽(1537~1616) 등에 의하여 魏晉筆意가 새롭게 추구되었다.¹³⁾ 이후 聽松 成守琛(1493~1564)·退溪 李滉(1501~1570)·牛溪 成渾(1535~1598)·栗谷 李珣(1536~1616) 등 당대의 書家들이 자신의 서풍을 이루어 가면서 ‘不求妍媚 唯以奇古老蒼爲主’나 ‘王趙筆’이니 하여 妍媚한 송설체에서 벗어나 蒼古한 古風을 추구하였는데, 이는 송설체의 근원인 魏晉古風으로 돌아가려는 것이었다.¹⁴⁾

16세기 후반을 즈음하여 왕체 숭상은 보다 적극적으로 나타나 이에 왕희지 법첩을 본격적으로 학습하였는데, 이미 鮮初부터 王體 法帖은 국내에 다수 유입되었고 국내에서도 이를 摹刊한 법첩이 확산되어 있었다. 당대의 명서가였던 石峰 韓濩(1543~1605)가 왕희지체 소해 법첩을 학습하고 先代 書家들의 서풍을 가미한 독특한 서체를 이룩하였는데, 그의 대표적인 해서인 <千字文> 등에서는 아직까지 송설체의 영향이 남아 있지만 鈍重古朴한 필획과 方正한 결구는 부드러운 運筆의 妍媚華麗한 송설체와는 다른 필법이었다(圖 22·23). 이는 당시 송설체의 대가였던 金玄成(1542~1621)의 글씨와 비교하면 석봉의 글씨가 송설체의 妍媚함을 배제한 서풍임을 알 수 있다(圖 24).

이후 한호의 글씨는 宣祖(1552~1608)를 위시한 많은 서가들의 공감을 받았고 이후 동국진체에 주도적 위치를 물려줄 때까지 크게 유행하였다. 이러한 현상은 석봉 이후의 대표적 서가였던 金尙容

13) 金絳, 『自庵集』附錄, 尹根壽의 「題自庵詩帖」: 尹淳, 『白下集』卷10, 「書伊聖所藏自庵帖後」: 吳世昌, 『權域書畫徵』卷3, 金絳條의 『海東名臣錄』·『耳溪集』인용문과 尹根壽條의 『海東名臣錄』인용문 참조. 특히 尹根壽, 『月汀漫筆』(『大東野乘』卷57 所載)에는 “己卯名賢 一時之論以爲 文則法漢 書則法晉 詩則學唐 人物則當以宋諸儒爲準 如金元沖(淨) 金大柔(絳) 奇子敬(遵)輩 是已”란 귀절이 있다.

14) 崔完秀, “韓國書藝史綱,” 『潤松文華』33(1987), pp. 60~62.

吳世昌, 『權域書畫徵』卷3, 成守琛·李滉·成渾·李珣條 참조.

(1561~1673)·吳竣(1587~1666)·申翊聖(1588~1644)·曹文秀(1590~1647) 등의 서풍에서도 볼 수 있는데, 그들이 왕체를 표방하였지만 아직 송설체를 완전 탈피하지 못한 王體와 趙體를 折衷한 書風이었던 점에서 이해될 수 있을 것이다(圖 25).¹⁵⁾

韓濩가 王羲之體를 바탕으로 松雪體와 先代書風을 가미하여 독특한 서풍을 창안하자 왕희지체에 대한 서가들의 해석력은 일층 진전되었다. 이에 郎善君 李俁(1637~1693)와 李壽長(1661~1733)과 같은 서가들이 출현하여 왕희지체에 대한 연구와 학습을 기반으로 송설체로부터 탈피하여 王體에 거의 가까운 서풍을 이루니,¹⁶⁾ 차후 왕희지체를 근간으로 이를 國風化한 東國의 晉體가 탄생하는 기반을 만들어 주었다(圖 26·27).

東國眞體의 創始者로 언급된 玉洞 李淑(1662~1723)는 왕체소해 중에서 樂毅論을 바탕으로 하였는데, 왕체소해에 橫張한 결구와는 달리 縱長한 기미가 엿보이며 획끝을 무겁게 처리하는 등 왕체소해에 새로운 해석을 가하고 있다(圖 28). 이후 玉洞으로부터 동국진체의 맥을 이었다는 恭齋 尹斗緒(1668~1715)를 거쳐 白下 尹淳(1680~1741)에 이르면 왕체소해에 꺾진하면서도 波畫과 橫畫이 강조된 획법이 나타난다(圖 29).

이와같이 송설체가 유행하던 시기의 일부 書家들에 의하여 일기 시작한 왕희지체에 대한 관심으로 송설체에서 벗어나 왕희지체로의 복귀가 시도되었으며, 이후 王體를 추구하던 서가들에 의해 東國의 晉體는 지속적으로 변모되었다. 이는 단지 해서 뿐만이 아니라 왕희지체 행서·초서에서도 동일하게 적용되었는데, 이러한 지속적인 변모과정 속에서 조선 고유의 문화가 난만하던 시기에 이르러 원교가 『書訣』이란 이론적 체계를 완비하면서 眞正한 의미의 晉體인 東國眞體가 완성을 보게 된 것이다.

2) 眞嶠의 王體 楷書

원교는 樂毅論·東方朔畫像贊을 배웠고 스승인 白下도 黃庭經을 선호하였으므로,¹⁷⁾ 원교는 王體小楷 法帖의 대강을 학습하였으며, 또한 그가 魏晉古法을 추구했던 점에서 『淳化閣帖』 등에 전하는 魏鍾繇의 小楷도 학습하였을 것이다(圖 30~33).¹⁸⁾ 따라서 백하와 원교의 해서는 그 바탕이 동일한데, 백하가 1737년에 쓴 〈古詩軸〉의 小楷와 원교가 1751년에 쓴 〈司空圖詩品〉帖의 小楷는 마치 同一人의

15) 吳世昌, 위의 책 卷4, 金尙容·吳竣·申翊聖·曹文秀條 참조.

16) 吳世昌, 위의 책 卷4, 李俁·李壽長條 참조.

17) 李匡師, 『書訣』後編 下, “黃庭內外帖 俱出右軍 而內經尤鉅麗 其體態之耿介瀟灑 雖遜外經 亦縝厚典實 甚有意氣 近世尹白下 專悅外經 故人遂賤內經 而講來者絕希 殊可歎也.”

18) 왕희지체 소해법집으로 樂毅論·黃庭經·東方朔畫像贊·遺教經·曹娥碑·告誓文 등이 있다. 그중 앞의 셋은 唐 張彥遠의 『法書要錄』 卷三에 실린 褚遂良撰 「晉右軍王羲之書目」 正書部五卷에서, “第一樂毅論 第二黃庭經 第三東方朔贊”이라 기록하였고, 同 卷3에 실린 徐浩의 「古跡記」에서는 開元5年(717)에 收藏한 왕희지 正書三卷으로 “黃庭經第一 畫讚第二 告誓第三 臣以爲畫讚 是僞迹不近眞”이라 언급하였으며, 孫過庭의 『書譜』에서도 이들 소해가 眞書의 絶致를 보여주는 것으로 언급한 이후 왕희지의 대표적인 楷書가 되었다. 역대로 그 진위에 대하여 설이 분분한데, 이에 대해서는 中田勇次郎, 『王羲之を中心とする法帖の研究』(東京:二玄社, 1970); 『中國書論集』(東京:二玄社, 1970), pp. 83~142의 “黃庭經諸本鑑賞記”·“孝女曹娥碑眞蹟本および諸本” 참조.

것처럼 흡사하다(圖 29·34). 또한 원교의 大字楷書인 1751년 〈李景奭墓表〉에서도 동일한 필법을 볼 수 있는데(圖 35), 이들 해서는 왕체소해와 같이 橫畫(勒)이나 派畫(磔)이 길고 글자의 짜임새가 橫長하여 唐楷 특히 初唐三大家의 해서에 보이는 縱長高峻한 짜임새나 顏眞卿의 平正한 획법과 方正한 결구와 다른 모습이다(圖 36~39). 이러한 원교의 해서에 나타나는 특징은 그의 서론을 통하여 알 수 있다.

요즘사람이 어찌 歐陽詢의 높은 재주를 論하리오마는 時世에 업매여 “調均點畫”·“上下均平” 등의 말에 따라 方板一律한 글씨를 썼다. 右軍의 어느 글씨를 보아도 이러한 式의 글씨는 아니며, 顏眞卿·柳公權 諸公도 모두 이러한 套를 따랐다. 그러나 唐人의 畫意는 勁健함을 잃지 않았으나, 宋元 이후에 이르면 畫意가 淺俗하며 오로지 柔媚함을 따르니 書道의 그릇됨이 極에 달하였다. (이는) 내가 唐 이후의 글씨를 언급하지 않으려는 것이다.¹⁹⁾

이와같이 唐代 楷書의 方板一律과 宋元 이후 해서의 부드럽고 妍媚함과는 달리 원교는 王體小楷에서와 같이 납작한 결구에 획의 길이와 기울기를 강조하였으며 勁健하고 圭角있는 획법을 구사하게 되었다. 특히 원교의 해서는 왕체소해나 백하의 해서에 비해서도 결구가 더 납작하고 획의 圭角도 뚜렷하다.

楷書 畫法에 대한 이러한 원교의 관점은 신지도 시절의 〈圓嶠眞帖〉에 실린 목각탑본의 해서나 晚年 老作인 1775년의 〈圓嶠筆意〉帖에 실린 해서에서 잘 나타난다. 이전에 비하여 결구가 보다 橫長 緊密하고 획법도 보다 勁健해졌을 뿐만 아니라, 橫畫이나 派畫도 옆으로 더욱 벌어짐에 따라 획의 기울기가 강조되어 나타났다(圖 40·41). 이러한 기울기를 偏側 또는 倚側(欹側)이라고 부르는데, 원래 畫이란 平直하지 않고 약간의 기울기가 있기 마련이다. 이에 대하여 원교는

虞伯施(世南)은 “兵無常陣 字無常體”라는 말을 하였는데, ...이제 그의 글씨를 보니 欹斜가 바르지 않고 長短의 법도를 어겼으며...요즘 사람들은 또한 나의 결구를 괴상히 여겨 齟齬(서로 어긋나는) 한 倚側이 많다고 하지만, 이는 내가 서어한 의측을 하려고 한 것이 아니다. 造化의 妙는 글자마다 方板을 베껴내는 것을 용납하지 않기 때문이다.

우리나라의 해서는 대개 試紙字(家廟碑보다 큰 글자)를 주로 하였는데 단지 결구가 妍妙함을 취하여 오로지 古法을 사용하여 크게 쓴 것을 이상하게 여기는 경우가 자주 보인다. 그러나 이것은 분별하기 어려운게 아니다. 大字나 小字나 진실로 異法이 없다. 그러나 글자가 크면 점점 서어하고 奇古하게 되는 까닭에 魯公(顏眞卿)의 결구가 속스러워졌고, 涪溪硯에 이르러서는 가장 기이하다. 요즘 黃庭經·畫像贊 류의 글자는 작은 까닭에 오히려 서어한 의측이 있으리라고는 살피지도 않는다. 만약 조금이라도 틀리지 않게 摸하여 이를 試紙字처럼 크게 한다면 사람들은 매우 놀랄 것이다.²⁰⁾

19) 『書訣』前編, “今人 豈足論以歐陽詢之高才 猶局於時世 內有調均點畫 上下均平等語 而作方板一律之畫 悉踏右軍 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 竝畫意淺俗 專事柔媚 書道之偽 極矣 吾所以自唐以後 不欲稱載者也.”

20) 『書訣』後編 上, “虞伯施曰 兵無常陣 字無常體...今觀其書 信有欹斜不正 長短逾制...今人亦怪吾結構 難且齟齬 此非吾欲齟齬欹側也 造化之妙 自不容如字字搨出方板也 東國眞書 蓋主試紙字(字大於家廟碑) 祇取結構妍妙 率見專用古法 大以爲

라고 하여, 大字와 小字를 막론하고 모두 倚側이 있으므로 해서 方板化를 막을 수 있다고 보았다. 이에 虞世南의 글씨를 방관으로 보고 나아가 顏真卿의 글씨에 이르러서는 더욱 方板化하여 의측이 잘못 되었다고 보았다.

안진경의 해서는 논자마다 평을 달리 하지만 시종 方板의 경향을 떨칠 수는 없을 것이다. 따라서 왕희지 등 썸인이 大小·斜正·疏密 등의 변화에 중점을 둔 취향과는 사뭇 다르며, 初唐三大家인 虞世南·歐陽詢·褚遂良의 해서도 이에 비하면 덜할 것이다. 이 문제는 晉體楷書와 唐楷의 어느 것이 옳고 그르냐의 문제가 아니라, 서가가 어느 글씨에 전범을 두었느냐에 따라 시각이 달라질 수 밖에 없는 문제이다. 사실 왕체소해의 범접은 宋代 王着에 의하여 개변되는 등의 과정을 겪기도 하였지만, 宋代 이후 역대 명서가들이 唐楷와 아울러 이들 王體小楷를 학습하여 자신의 서풍을 창안하는 바탕으로 삼았음은 書法史에 잘 나타나고 있기 때문이다.

이러한 원교의 시각은, 晉代의 원래의 모습은 확신할 수 없으므로 晉代에 가까운 唐이나 六朝의 해서를 晉楷로 들어가는 첩경으로 보고 이의 학습을 강조한 清代 碑學派의 선구자 阮元(1764~1849)이나 이에 동조했던 秋史 金正喜(1786~1856)의 시각과는 사뭇 달랐던 것이다. 물론 원교도 왕희지체 범접이 지니고 있는 문제점을 지적하고 있지만, 그는 그 해결책을 六朝나 唐代에서 찾으려 하지 않고 왕희지 이전의 篆隸古碑에서 찾으려 했다.

원교의 王體崇尚은 우리나라 역대의 글씨를 논함에 있어서도 趙孟頫의 松雪體를 따른 安平大君보다 왕체소해를 배웠던 韓濩를 朝鮮第一로 평가한 점에서도 알 수 있다. 또한 이러한 원교의 시각은 顏真卿의 해서에 대하여 비판적 견해를 보였던 宋 米芾과도 같다는 점에서도 이해된다. 미불은 송대 서가 중에서 二王書의 模倣과 해석에 가장 뛰어났던 자로, 안진경의 해서에는 古法이 없어졌다 하고 마침내 안진경과 그를 따른 柳公權의 글씨를 ‘醜怪惡札의 祖’라 언급한 서가였다.²¹⁾ 이에 원교는 안진경을 높이 샀던 宋 蘇軾이나 黃庭堅의 필법에 부정적인 태도를 보였는데 반하여, 미불의 글씨와 서론에 대하여 우호적인 태도를 지녀 『書訣』에서 미불의 서론을 자주 인용하였던 것이다. 또한 그의 스승 白下나 자신의 行草風에서 米芾書風이 보인다는 점에서도 唐楷에 대한 원교의 시각을 이해할 수 있을 것이다.

이와같이 왕체소해 범접을 근간으로 한 원교의 해서에 반하여, 白下는 金生 이래 우리나라의 역대명필과 唐宋元明의 글씨를 소화하고 이를 王羲之體에 절충시켰던 서가였던 만큼 그의 해서는 晉體 이외에도 당·송·명의 다양한 해서풍을 보이고 있다.²²⁾ 이는 玉洞 李淑가 樂毅論을 바탕으로 東國眞體의 범주를 晉體로 국한시켰던 점에서 볼 때 그 영역을 확대하였다고 할 수 있는데, 이를 다시 원교가 晉體

異 此不難辨也 大字小字 固無異法 而字大則 漸就醜怪奇古 故以魯公之結字拘俗 作涪溪刷則最奇矣 今黃庭像贊之類字小 故猶不察醜醜欹側之甚 若令不失分釐之度而摸 使大似試紙字 人必大驚怪矣。”

21) 宋 미불의 서예관은 그의 저서 『書史』·『寶章待訪錄』·『海岳名言』 등에 보이는데, 특히 『海岳名言』에 잘 나타나 있다. 李成美, “米芾의 『海岳名言』,” 『考古美術』 146·147(1980. 9), pp. 94~102 참고. 二王의 서법에 대한 미불의 이해에 관해서는 Lothar Ledderose, *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1979 (L. 레ダゼロ著, 『米芾一人と藝術』 塘耕次譯, 東京: 二玄社, 1987) 참조.

22) 백하의 해서풍에 관해서는, 洪良浩, 『耳溪集』 卷7, 「題尹白下淳玉軸書後」와 李奎象, 『一夢稿』, 「書家錄」 尹白下條 및 金正喜, 『阮堂先生全集』 卷8, 「論白下書」 참조.

로 국한시켰던 것이다. 따라서 원교의 해서는 당시 왕희지체를 추구하던 서가들의 이상을 대변한 것이었고 그의 『書訣』이 바로 이러한 理想을 綜合한 것이라는 점에서 원교를 동국진체의 완성자라고 일컫는 것이다.

4. 王體 · 米風의 行書

1) 王體 行書의 學習

初學의 원교는 스승 尹淳의 지도하에 王羲之體 行書를 기본으로 학습하면서 이밖에도 다양한 행서풍을 접하였다. 그가 20세에 聖敎序를 필진하게 임서하여 스승으로부터 크게 인정받았다는 기록은 원교의 臨摹 과정을 잘 전해주고 있다. 또한 원교는 30대부터도 魏晉古風을 專學하였으므로 蘭亭敎나 聖敎序, 『淳化閣帖』에 실린 二王의 행서를 바탕으로 한 행서 골격은 노년에 이르기까지 지속되었을 것이다.

왕희지풍의 행서로서 1746년(42세)에 쓴 〈畫記〉가 있다.²³⁾ 획법은 中鋒勢를 主調로 하였으며 결구는 기본적으로 王體 行書를 따르고 있다(圖 42~45). 이와 유사한 예로서 1752년(48세) 聽松 成守琛의 글씨를 摸하고 나서 쓴 〈摸聽松手蹟〉은 왕희체 행서의 본령을 잘 터득하고 있으며, 동년에 쓴 〈李匡師行書〉나 부령시절의 〈李匡師筆書帖〉에 실린 행서에서도 왕체 행서의 전형을 따르고 있다(圖 46~48).

〈眞嶠眞本〉帖²⁴⁾에 실린 1752년작의 「戲題眞嶠自號」에서는 결구를 좀더 자유스럽게 하고 획의 肥度와 偏側의 변화를 주었다(圖 49). 대략 이러한 서풍의 행서가 많이 전하고 있는데 〈玄圓合璧帖〉²⁵⁾에서도 그러한 경향이 나타난다(圖 50). 또한 원교는 우리나라 名書家들의 글씨를 임모하였는데 그중 48세(1752년)에 쓴 〈摸聽松手蹟〉은 魏晉古法을 導用하여 蒼古한 氣像을 보여주었던 聽松 成守琛의 筆跡을 잘 摸書하고 있다(圖 51·52). 여기서 행서 범첩과 행서 필법에 대한 원교의 시각을 살펴보자.

23) 未詳의 그림에 대한 觀記로 “丙寅夏 道甫觀”이란 題辭와 ‘匡師’(朱文方印)·‘道甫’(白文方印)란 款識가 있으며, 말미에는 “戊申五月日 甚熱 偕尹元道觀此 不覺涼颯 條然 生紙墨也 問 運元”이란 원교의 追記가 있다.

24) 이 첩에는 「戲題眞嶠自號」이외에, 1755년의 「題赤壁賦後」(行), 1756년의 「憶寒士」(篆), 1757년의 「題班固評賈馬贊中論秦亡得失後」(草)·「書進學解後」(楷), 1760년경에 지은 『東國樂府』 30首 중의 「女戴笠」(隸)이 쓰여져 있고, 이밖에도 1761년 吉州에 적거하던 叔氏 李匡鼎(1701~1773)의 회갑을 맞아 쓴 「獻詩三十韻」(楷行草)이 있는데, 그 원문들이 부령 시절에 纂集한 『斗南集』 4冊에 실려 있어 이들 글씨를 적거이후의 것으로 추정한다. 인장은 ‘李匡師’·‘匡師’·‘道甫’·‘朝鮮國李匡師字道甫’ 외에 ‘壽北’·‘匏客’ 등 신지도 시절의 別號를 새긴 예가 없어 부령 시절의 글씨일 가능성이 높다. 단 明川에 적거하던 從兄 李匡明(1701~1778)에게 보낸 「上從父兄明川謫中四十四韻」(『斗南集』에서의 詩題)은 말미에 적힌 “在富寧時上從父兄中翁明川謫中”이란 題辭로 보아 신지도 시절의 글씨로 본다.

25) 이 첩은 玄齋 沈師正(1707~69)이 草蟲圖를 그리고 원교가 이에 상당하는 글을 다른 면에 쓴 첩으로 모두 4면씩이다. 마지막 면은 원교의 글씨가 없고 대신에 又香 丁大有(1852~1927)의 追書와 跋文(“玄齋畫圓嶠書 合作一帖 洵可寶也 下二幅竝無字寫 今海旅兄屬余追題 艸艸拙筆 愧深汚佛頭之謂 又香丁大有”)과 款識(‘丁大有’·‘又香’)가 있다. 표지에는 無號 李漢福(1897~1940)이 쓴 題簽이 둘 있다(其一:玄圓合璧 庚午小春 後學李漢福題, 其二:玄圓合璧帖 無號李漢福題簽). 아울러 이한복의 題簽 1에는 多山 朴榮喆의 所藏款識가 있다.

右軍(王羲之)이 몹시 취하여 휘둘러 썼다는 蘭亭敍가 극히 精隱하니 옛사람의 필의를 알 수 있다. 단지 二王의 帖은 글자는 옛스러우나 획이 緩慢하다. 弘福碑(集字聖教序)와 興福碑는 획은 경건하지만 자형이 속스러워 깨달을 수가 없다. 마땅히 篆隸와 二王의 楷書로 行草를 구하면 가히 正法을 얻을 수 있다.²⁶⁾

行書 또한 典嚴을 法으로 갖추어 輕率하지 말며, 楷書에서 심히 減하지 않는다. 이런 까닭에 篆隸가 해서로 해서가 行草로 변하게 된 것이니 모두 한가지 道이다. 후세의 해서는 篆隸의 法이 없고 行草 또한 해서와 판이한 異體가 되어 하나의 획도 비슷함이 없으며, 단지 潦率驟急하고 繁麗燦絢만을 자랑하니 古道를 잃은 것이다.²⁷⁾

원교는 王體行書 法帖이 지닌 문제점을 극복하기 위하여 篆隸의 筆意와 二王의 楷書로써 行草를 구하여야 한다는 점을 지적하고 있다. 따라서 원교는 各體의 형상은 다르지만 그 所以行은 하나이므로 五體一法을 준칙으로 五體 兼修를 주장하였던 것이다. 원교는 작품을 제작할 때에도 항상 篆隸楷行草의 五體를 두루 갖추는데 이는 바로 자신의 주장을 스스로 실천하려는 단면이라 하겠다.²⁸⁾ 또한 한 작품에 王羲之體 楷行草를 섞어 쓴 예가 많은데 이는 王體 具現을 위한 시도의 하나라 하겠다. 대표적인 예로 원교 自筆의 〈書訣前編〉帖과 〈貝嶠眞本〉帖에 실린 예에서 잘 나타나는데, 이는 『淳化閣帖』에 실린 先例에서 그 방법을 얻었을 것이다(圖 53~55).

2) 米風·自家風の行書

원교의 행서에는 宋 米芾의 필의가 담긴 글씨가 있다. 스승인 白下 尹淳이 米芾書風の 대가였던 점이(圖 56·57), 앞서 보았듯이 미불의 서론에 대한 원교의 시각에서 이해될 것이다. 적거시절의 〈貝嶠筆法〉帖²⁹⁾에 실린 행서는 전체적인 결구는 王法을 기조로 하면서도 필법에 있어 획의 肥瘦와 먹의 潤渴을 적당히 쓰는 미불의 필치를 엿보게 한다(圖 58). 또한 〈七言絕句〉軸과 만년작인 〈圓嶠筆意〉帖에서도 이러한 필치를 볼 수 있는데, 특히 전자는 대작일 뿐만 아니라 원교 행서 중에서도 米芾의 筆意가 물씬 풍기는 得意作이다(圖 59·60).

이밖에 王體나 米風에서 이탈하여 自家書風이라고 불릴 만한 행서가 있는데 특히 大字의 行書에서 잘 나타난다. 이러한 예로 〈道甫眞蹟〉屏風·〈四言詩〉軸·〈五言絕句〉軸이 있다(圖 61~63). 大字로서의 필력과 動勢있는 운필이 돋보이며, 中鋒勢를 기조로 하여 전서의 필의를 느끼게 하는 획법과 자유스런 결구가 특징적이다. 반면 빠른 운필로 일관하여 遲速의 변화가 드러나지 않는 단점도 있다. 이

26) 『書訣』前編, “右軍劇醉 放書蘭亭 極其精穩 古人筆意 可知也 但二王帖 字古而畫緩 弘福興福碑 畫勁而字俗 不可曉也 當以古篆隸及二王眞書 求行草 可得正法.”

27) 『書訣』前編, “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 後世眞 既無篆隸法 行草又與眞 判爲異體 無一畫相類 只潦率驟急 矜爲繁麗燦絢 專失古道也.”

28) 예를들어 국립중앙박물관소장의 〈司空圖詩品〉·〈李匡師筆書帖〉·〈圓嶠先生各體書帖〉, 서울대학교 규장각소장의 〈圓嶠筆意〉, 간송미술관소장의 〈恩詩帖〉·〈貝嶠眞帖〉, 개인소장의 〈圓嶠眞帖〉 등에서 살펴 볼 수 있다. 이러한 경향은 아들 李令翊의 서첩인 한국정신문화연구원소장의 〈信齋遺筆〉에서도 잘 나타난다.

29) 이 첩에는 紀年이나 印章도 없지만, 혈육을 그리워하는 외로운 심정이 잘 나타난 詩文이 있어 대략 謫居 이후의 서첩으로 추정한다.

러한 점은 〈七言詩〉軸·〈唐詩六曲屏〉·〈五言詩八曲屏〉에서도 동일하게 나타나는데, 자유스러운 결구 이면서도 중봉세를 유지하려는 運筆法이 잘 드러나고 있다(圖 64~66). 또한 획의 太細와 字의 大小에 변화를 주어 마치 韻律에 맞추어 詠詩하듯 리듬이 넘친다.

이밖에도 儒者들이 외곤했던 箴言句를 적은 〈敬齋箴〉이 있는데, “衣冠을 반듯이 하고 瞻視를 존엄히 한다”라는 뜻과도 어울리게 藏鋒勢의 엄정한 필법을 보이고 있다(圖 67).³⁰⁾ 또한 신지도 적거시절의 〈圓嶠眞帖〉에 실린 搨本의 行書도 中字이지만 大字에서 보이는 중봉세의 필치를 보여주고 있다(圖 68).

5. 傳統 草書와 自家風

1) 傳統 草書

원교가 배운 초서는 『淳化閣帖』에 실린 漢 張芝나 二王의 초서와 獨帖으로 전하는 왕희지의 〈十七帖〉 등의 傳統草書와 그리고 우리나라 名家들의 초서였을 것이다(圖 69·70). 그중 『淳化閣帖』에 실린 二王 草書を 비롯한 전통초서는 옛부터 초서 학습의 經典으로 여겨져 왔는데, 그중에는 眞僞에 있어 문제가 있기도 하고 다른 사람의 글씨가 잘못 편입되어 있기도 하다. 그러나 眞蹟을 제외하고는 달리 배울만한 教本이 드물기 때문에 대부분 이를 통하여 초서를 학습하였다.

오늘날 좋은 刻本은 거의 없으나 유독 우리 祖家の 閣帖(『淳化閣帖』)은 우리나라에 둘도없는 善本이다. 내 평생 이를 학습하였는데 획에 峭勁함이 모자라니 眞蹟에 비하여 그 詭失이 얼마인지를 어찌 알리요. 이러한 까닭에 학자는 石鼓와 漢隸로써 옛사람의 心畫를 안 뒤에 후대의 摹帖을 참고해야 오류를 범하지 않는다.³¹⁾

요즈음 右軍帖에 실린 초서를 보니 대개가 거칠고 輕脆하여 “龍蛇鉤連”이나 “綾側起覆”하다는 妙를 거의 볼 수가 없으니 傳訛亂眞함이 많음을 알 수 있다. “緩前急後”이나 “不得急作” 등의 말은 모두 草勢의 妙訣인데, 이미 懷素 이하로 急作함이 배나 됨을 경계하는 말이다. … 오늘날의 초서는 운필에 折旋이 없고 결구에 抑揚의 변화가 없어 새끼줄을 그릇에 담아놓은 모습이며, 間架가 平停하니 이 어찌 글씨이겠는가.³²⁾

원교는 당시 전래하던 『淳化閣帖』 등의 法帖이 본 모습을 잃은 점을 극복하기 위하여 篆隸의 心畫를 터득하여야 한다고 하였다. 또한 초서 필법에 있어 急作을 경계하여 遲緩할 것과 운필에서의 轉折 및 결구에서의 변화를 강조하였다.

원교의 초서는 單草(獨草)·連綿草·章草·狂草에 이르기까지 실로 다양하다. 또한 그 서풍에 있어서도 傳統 草法을 따른 예와 個性이 물씬 풍기는 草風이 있다. 1751년의 〈司空圖詩品〉帖에 실린 초서

30) 원래 원교의 서첩에 실린 4면의 행서였는데, 현재 하나의 橫額에 改粧된 것이다. 서두에 미 확인된 朱文方印이 있으며, 말미에 ‘李匡師’란 白文方印이 있다.

31) 『書訣』後編 下, “今刻本 尙絕無佳者 獨余族祖家刻帖 甚善殆吾東無二 余平生積習在此 然畫欠峭勁 比眞蹟又烏知詭失幾分 耶 是故學者 只當就石鼓漢隸 定古人之心畫 然後旁考後來摹帖 而不誤入也.”

32) 『書訣』前編, “今觀右軍帖草書 多艸率輕脆 罕視龍蛇鉤連 楞側起覆之妙 可知傳訛亂眞之多也 緩前急後 不得急作諸語 艸勢 妙訣 懷素以下 已倍急作之戒矣… 今人作草書 運筆無折旋 結構無抑揚變化 形如繩索之盤 間架稱停 此豈書也.”

는 단초에 가까운 것으로 起筆에서 예리한 筆鋒이 드러나 전반적으로 刻削한 느낌이며 필획의 勁健함도 부족하다(圖 71). 부령시절의 <李匡師筆書帖>에 실린 金泥 草書에서는 보다 자연스런 운필과 경건한 획법이 엿보인다(圖 72). 또 적거시절의 <員嶠筆法>帖에 실린 초서는 왕체초서의 전통을 지키면서도 起筆 부분을 강조하는 米芾이나 白下의 필법도 엿보이는 獨草이다(圖 73~75). 이러한 현상은 만년작인 <圓嶠筆意>帖의 초서에서도 나타나는데, 획의 太細와 먹의 潤渴에 자연스러운 변화를 주었다(圖 76).

連綿草로서 <員嶠筆法>帖에 실린 초서는 울동감있는 運筆을 보인다(圖 77). 또한 원고 自筆의 <書訣前編>은 字形을 읽을 수 없을 정도로 行間을 무시한 연면상태를 보이고 있는데, 여기서는 원고의 篆隸에서 나타난 屈曲진 획법도 보인다(圖 78). 이밖에 연면성이 가미된 초서로서 국립중앙박물관 소장 의 또다른 <李匡師筆書帖>³³⁾에서 사뭇 개성적인 필법을 볼 수 있다(圖 79). 行間과 字間을 무시한 章法이나 자유스런 결구는 그의 大字 草書에서도 잘 드러나는 현상이다.

草書는 원고의 초서에서도 한 부분을 차지한다. 그중에서 <訓家篇>帖³⁴⁾은 부령 시절 서울에 同宿하던 자식과 조카들에게 부친 90韻詩로, 자손에게 보내는 訓敎의 말이라는 점에서 엄정한 장초로 썼던 것 같다(圖 80). 또박또박 행을 맞추어 쓴 글씨는 『淳化閣帖』에 실린 張芝나 皇象 등 장초의 典型을 따랐는데(圖 81·82), 원고의 글씨에서는 橫畫에 偏側이 좀 나타났다. 또 하나의 장초로 『朝鮮書道菁華』에 소개된 예가 있다(圖 83). 이 장초는 薪智島 시절에 만형 李匡泰(1698~1754)의 장자인 조카 李世翊(1718~1775)을 떠나 보내며 쓴 것으로 <訓家篇>에서와 같이 엄정한 筆法을 보였다.³⁵⁾

2) 自家風의 大字 草書

원고의 大字 草書는 大字 行書에서와 같이 그의 개성적 필의를 마음껏 보여준다. 대표적인 예로 <武夷棹歌>軸이 있다(圖 84). 이 초서는 朱子 武夷棹歌의 第8曲 부분으로, 빠른 운필이면서도 藏鋒勢를 잃지 않고 획의 太細와 字의 大小를 적절히 가미한 활달한 필치이다. 또한 <草書對聯>에서는 원고 특유의 변화있는 章法을 구사한 예를 볼 수 있다(圖 85).

이러한 대자 초서에서 책받침(込)을 위로 끌어 올리거나 곧은 빼침(丨)을 길게 내려 긋는 독특한 획법을 보이고 있는데, 이러한 필법은 흔히 狂草라 하여 唐 張旭 등의 초서에서 나타나는 것이다. 특히 개인소장의 <五言八曲屏>³⁶⁾에 보이는 활달한 운필과 독특한 用筆의 획법은 마치 장욱의 狂草를 보는 듯하다(圖 86).

33) 本帖은 題簽이 없는 관계로 편의상 이러한 題名을 붙였다. 원고의 초서 이외에 앞표지 안쪽에 毫生館 崔北의 山水畫('七·七'의 白文方印이 있음)가 있고 뒤표지 안쪽에는 海上仙人圖(印章 없음) 1폭이 있다. 원고와 최북이 교류할 수 있었던 謫居 이전의 작품으로 추정한다. 이밖에 兩人의 관계를 말해주는 예로 崔北筆 <丹丘勝遊圖>(朴淳碩 소장)에 "己巳春季 書于寒碧樓 月城崔北有用 亦與之同遊而畫之"란 원고의 跋文이 있다(劉復烈, 『韓國繪畫大觀』, p. 464 참조).

34) 이 첩에는 印章은 없으나 말미에 쓰인 "乙亥五月二十日 圓嶠老人 書于富寧謫居"란 題辭가 있다. 전문은 『斗南集』冊1, 「訓家篇 有序」(乙亥 五月 二十二日) 참조.

35) 원문은 『圓嶠集選』卷3, 「別從子世翊 有序」에 실림.

36) 이 작품의 第8曲 좌측하부에 '圓喬'라는 白文方印이 있는데, 원고의 작품에서 처음 보이는 인장이다. 원고 특유의 결구와 운필을 보이고 있다. 진남 강진에 살았던 金螿植씨택에 대대로 전해왔다는 점에서 신지도 시절의 글씨일 가능성이 짙다.

이상과 같이 원교의 行草法은 다양하다. 그가 王體小楷를 근간으로 東國眞體의 서풍을 晉體로 한정시켜 이의 완성자로 불렸던 점에 비하여, 행서에서는 王體와 米風 등을 질충시킨 서풍을 이루었고, 초서에서는 二王을 중심으로 역대의 名草를 익혀 圓勁하면서도 시원한 운필의 개성적인 초풍을 이루었다.

6. 扁額書 · 飛白書 · 繪畫

원교의 글씨를 살핌에 있어 篆隸楷行草의 五體 이외에 다루어야 할 부분은 扁額書와 飛白書, 그리고 書家의 명성 못지 않은 文人畫風의 繪畫이다. 이들은 서예사에서 제외되기 쉬운 부분이므로 이 기회를 빌어 다루고자 한다. 특히 繪畫는 書家가 餘墨으로 心懷를 표출하는 방법이고 또 詩書畫一體니 書畫同源이니 하는 말을 거론하지 않는다 하더라도 한 작가의 작품을 총체적으로 살핀다는 점에서 긴요한 부분이다.

1) 扁額書

원교의 편액서는 서울과 전라도 일원에 전하는데, 그가 말년에 謫居人였음에도 적지않은 수의 편액서가 남아온 점은 다행이다. 그의 편액서를 살피기에 앞서 扁額書法에 대한 그의 견해를 살펴보자.

元章(米芾)은 大字를 가장 특기로 自許하면서, “大字를 씬에 小字를 씬과 같이 鋒勢를 온전히 갖추어야 모두 刻迫한 筆意가 없어져서 쓰면 바로 아름다워진다” 하였다. 또 “世人들은 大字를 씬에 붓을 힘들여 잡는 경우가 많은데, 그러면 글자에 더욱 筋骨神氣가 없어지며 筆頭를 倒收하면 획이 蒸餅처럼 된다” 하였다. 또 “글자의 疏密과 大小는 각자 相稱돼야 하며, 한 字를 한 자리에 肥滿하게 채우면 아니된다” 했으니, 이는 대개 大字의 正法으로 前人들이 미치지 못한 바를 啓發한 것이다.

우리나라의 편액서는 모두 雪菴(元代 僧侶書家인 李溥光의 號)의 필법을 쓰는데, 畫意와 字勢가 모두 이 戒를 犯하였으니, 醜怪하여 볼 만한게 없다. 유독 成川 降仙樓의 여러 편액은 翁正春·米萬鍾 등 諸公의 글씨이므로 자못 뛰어나나 絶佳함은 없다. 평양 練光亭의 ‘第一江山’ 편액은 바로 米元章의 石刻書를 搨印하여 板刻한 것이다. ‘第’자는 狹하면서도 長하고 ‘山’자는 短하면서도 廣하니 진실로 窠限에 얽매지 않고 奇壯凌厲하며 俗情을 멀리 뽐아냈으니 元章의 小字에 비할 바가 아니다. 그 자신이 “지금까지 나만이 이를 얻었다”고 자신한 것은 헛된 과시가 아니다. 그중 ‘江’자는 본래 없어 朱蘭嶼의 글씨로 채웠으나 鈍劣하여 씬 어울리지 않았다. 백하께서 써서 바꾸셨으나 오히려 朱보다 손색되니 애석한 일이라. 백하의 大字는 본래 特長이 아니지만 그가 쓴 여러 편액은 자못 아름답다. 韓濩는 雪菴法에 局限하여 可憎스럽지만 勁險하기는 할 뿐이다. 내가 쓴 편액 글자는 많지 않는데 모두 중년 이전에 썼다. 요즘 생각해보니 오히려 未盡하다. 만약 近日에 쓰게 된다면 古人보다 심히 손색되지는 않을 것이다.³⁷⁾

37) 『書訣』後編 下, “元章 最以大字自許如 曰寫大字 須如小字 鋒勢備全 都無刻意 做作乃佳 又曰 世人多寫大字時 用力把筆 字逾無筋骨神氣 又倒收筆頭 畫如蒸餅 又曰 字之疏密大小 當各自相稱 不可務令將一字肥滿一窠 此皆大字正法 發前人所未到也 我國扁額 皆用雪菴法 畫意字勢 悉犯此戒 醜怪無可觀 獨成川降仙樓諸扁 卽翁正春米萬鍾諸公書 故頗勝而亦無絕佳 平壤練光亭第一江山扁 卽搨來元章石刻書而爲板者也 第字狹而長 山字短而廣 眞是不拘窠限 奇壯凌厲 迴拔俗情 非元章小字之比 其自信爲自古及今余獨得之者 殆非虛誇也 其中江字 本無 故以朱蘭嶼書足之 鈍劣殊不稱 白下自寫易之 而反遜於朱 可惜

원교는 편액서에서 筆畫이 字間 안에 肥滿하지 않을 것을 지적하고 있다. 원교가 서울 西大門 밖 圓嶠에 머물던 시절인 1748년경에 쓴 奉元寺의 大雄殿 편액은 귀퉁이가 꼭 차고 필획이 두꺼운 글씨이다(圖 87).³⁸⁾ 이에 반하여 海南 大興寺의 大雄殿에 걸린 ‘大雄寶殿’이란 편액은 사뭇 다른 필법을 보인다(圖 88). 원교 특유의 中鋒勢에다 구불구불한 屈曲을 가미하고 획 사이에 疏通을 두어 앞의 봉원사 편액과는 사뭇 다르다. 이 편액은 秋史 金正喜와 관련된 이야기가 있어 유명하기도 한데, 이런 연유인지 전라도 지역의 여러 사찰에서 모각하여 걸었다.³⁹⁾

또 하나 특이한 편액으로 구례 泉隱寺 一柱門에 걸려 있는 ‘智異山 泉隱寺’란 행서 편액이 있다(圖 89). 이 편액에도 奇聞說話가 전하는데, 당시 친은사에 화제가 잦아 절에서 그에게 편액을 부탁하면서 불을 면하도록 해달라고 하자, 원교는 불을 막기 위해서는 물이 항상 흘러 내려야 한다고 하면서 글씨를 물흐르듯 水體로 썼다고 한다. 불을 막기 위한 陰陽五行의 원리가 담겨져 있는 듯한데, 2行의 縱書로 常例에서 벗어난 편액서이다. 이러한 편액서들은 원교 글씨의 유행을 말해주기도 하지만 한편으로는 편액글씨에 자신의 시각을 적용하려 했다는 점에서 의미가 있다.

2) 飛白書

비백이란 원래 漢代 蔡邕가 창안하였다고 전해지는 것으로 오늘날의 편액서에 해당되며 裝飾書體의 의미가 있다. 원교의 비백서로 66세(1770년)에 쓴 〈壽北帖〉에 ‘周漢篆隸 魏晉眞草’란 8자의 비백서가 있다(圖 90). 이 첩은 자신이 지은 海東樂府體의 連作詠史詩 『東國樂府』 30首의 하나인 「萬波息笛」을 쓰고 그 앞뒤 부분에 비백서를 4자씩 적은 것으로, 7세의 어린 女兒에게 증여한 것이다. 이 첩은 자신이 평생토록 깨달은 書法의 宗旨을 8字로 알리면서 옛 新羅의 說話를 실감나게 전해주기 위하여 正法에서 벗어난 엉뚱한 結구와 波狀의 획법으로 쓴 教育用 法帖이다.⁴⁰⁾

〈圓嶠眞帖〉에도 또 하나의 비백서가 전한다(圖 91). ‘敢不斂衽 敬讚德美’(敢히 옷깃을 여미지는 않으나 德의 아름다움을 恭敬되이 讚하다)란 8자의 비백서로⁴¹⁾ 누구의 덕을 찬미하는 지는 알 수 없으나, 앞의 경우처럼 중요한 뜻을 표현할 때 원교는 비백서를 애용한 듯하다. 비백 필법에 대한 원교의 견해를 보자.

也 白下大字 素非長所 寫諸扁 少甚佳者 韓濩局於雪菴法 爲可憎 而惟有勁險耳 余寫扁者不多 皆中年以前書 今想猶未盡分 若得近日作之 或不甚遜古人。”

38) 봉원사란 寺名은 前身인 般若寺에서 1748년(영조 24) 왕이 하사한 땅(현 서울시 서대문구 봉원동 산 21)으로 옮겨 道場의 규모를 갖춘 뒤 1749년 ‘奉元寺’란 賜額이 내려지면서 생겨났다. 대웅전은 1748년에 건립되었으며 이 때 원교가 쓴 편액이 영조의 하사품으로 내려졌다(서울特別市, 『奉元寺』實測調査報告書, 1990, p. 57 참조).

39) 秋史가 제주도로 귀양가던 길에 대흥사에서 이 편액을 보고는 떼어 버리려 했는데, 귀양살이 끝에 다시 대흥사에 들러서는 원교의 글을 먼저대로 걸으려 했다는 일화가 전한다. 이를 모각한 편액으로 長城 白羊寺 大雄殿과 昇州 松廣寺 大雄殿 등이 있으며, 이밖에도 大興寺의 千佛殿·枕溪樓·解脫門, 고창 禪雲寺의 精窩, 영광 佛甲寺의 一光堂, 구례 泉隱寺의 極樂寶殿 등도 원교의 편액서로 전한다(金一斗, 『名利扁額巡歷』, 韓振出版社, 1979 참조).

40) 첩의 말미에 “庚寅夏中晦 貝嶠翁書于壽北 贈七歲女”란 題辭와 ‘匡師’(朱文方印) ‘道甫’(白文方印)란 款識가 있다. 이밖에도 본문 말미에 ‘貝嶠’(白文方印), 비백서 말미에 ‘壽北’(白文方印)이란 인장과 그밖에 所藏人의 인장이 있다.

41) 말미에 ‘李匡師印’·‘道甫’(白文方印)의 인장이 있다.

張懷瓘은 “비백은 본래 宮殿의 題署 글자로 八分을 가버이 한 것이다. 筆勢가 가벼워지므로 文字는 輕微하게 차지 않도록 하여야 한다”고 하였다. 이제 李衛*의 ‘江南之人兮’란 5자를 살피니 그 필법을 볼 수 있다. 대략 筆鋒을 흐트러 가벼이 지나가게 하여 虛白을 이루도록 한다. 그러므로 用筆과 調墨이 모두 어렵고 또 가벼이 지나가면서도 勁健함을 잃지 않아야 하므로 畫力이 크지 않으면 능할 수가 없다. 비록 後世에 비백이 끊어져 宋仁宗이 鳥獸와 蟲魚의 形勢로 만들었지만 法은 더욱 크게 무너져 버렸다. 내가 근래에 간혹 비백을 장난삼아 해본 경험으로 말하건대, 扁額에 사용하면 窈窕하고 飄飄한 趣旨가 매우 있을 것이라 생각한다.⁴²⁾

이 기록을 보면 五體 이외에도 비백의 전통을 되살리려는 의도를 담고 있다. 특히 비백이 八分에서 나왔으므로 波狀의 획법은 그의 篆隸에서 보이는 屈曲진 획법과도 연관될 수 있기 때문에 이에 대한 관심을 표명한 것이다.

3) 繪 畫

원교의 그림은 畫譜風의 臨摹作·倣作과 이를 바탕으로 한 餘技의인 文人畫이다. 화보풍의 그림으로 간송미술관 소장의 <層嶂飛瀑圖>(〈倣黃子久山水圖〉)와 적벽도 형식을 따른 <高士舟遊圖〉가 그러한 예이며(圖 92·93), 同 소장의 <高士玩繪圖〉는 王齊翰*의 그림을 1746년 臨한 것으로 中國的인 圖式화된 유형의 인물화이다(圖 94). 국립중앙박물관 소장의 <騎驢圖〉나 <山水圖〉2幅에서도 화보를 바탕으로 한 文人的 취향을 잘 보여주고 있으며(圖 95·96), <圓嶠眞帖〉에 실린 2폭의 山水人物圖도 그러하다(圖 97). 특히 후자에서 한 인물이 조용히 앉아서 사색하는 모습과 짧은 낚시대를 드리우고 있는 모습은 외로운 謫居人의 모습을 표현한 듯한 분위기를 자아내는데, 이 그림이 실린 <圓嶠眞帖〉의 글씨가 謫居시절의 것이라는 점에서 그 의미를 더하여 준다.

이들 그림은 南宗畫風의 유입과 함께 전래었던 화보들을 臨倣하거나 그러한 화풍을 바탕으로 자신의 心懷를 표출한 그림이다. 원교는 당시 남종화의 수용과 정착과정에서 활동한 여러 화가들과 교류하였음을 현존작품을 통하여 알 수 있다. 예를들어 謙齋 鄭澈(1676~1759)·玄齋 沈師正(1707~1767)·毫生館 崔北의 그림과 원교의 글씨를 함께 실은 <司空圖詩品〉帖·<玄圓合璧帖〉·<李匡師筆書帖〉등이 이러한 관계를 단적으로 말해준다. 또한 원교와 心契를 맺었던 尙古堂 金光遂는 중국 明代文化에 심취한 인물로 그가 소장한 古書畫와 鑑識家로서의 識見은 심사정 등이 남종화를 이해하는데 중요한 역할을 하였는데, 원교의 회화도 이들과의 교류를 통해 남종화풍을 영향을 받았다.⁴³⁾ 특히 당시의 정

* 571~649, 唐代人, 字는 藥師. 文武才略이 뛰어났고 후에 衛國公이 되어 李衛公이라 불림. 諡號는 景武, 서법이 豪武하였으며 그의 글씨를 集字한 千字文이 있었다 함.

42) 『書訣』後編 下, “張懷瓘云 飛白 本是宮殿題署字 而八分之輕者 勢既輕 文宜輕微不滿 今觀李衛江南之人兮五字 可見其法 蓋散筆鋒而輕過之 使成虛白 故用筆調墨 皆難 又輕過而不失勁 非大畫力 不能也 後世飛白 雖絕 宋仁宗 作鳥獸蟲魚之勢 而法又大壞 余近或戲爲飛白以正之 想用於扁額 當甚有窈窕飄飄之趣耳.”

** 金陵人. 南唐 李煜 때에 翰林待詔를 지냄. 道釋人物畫에 뛰어나.

43) 김광수의 書齋를 來道齋라 하였는데 ‘來道’는 ‘來道甫’의 뜻으로 양인간의 두터운 관계를 알 수 있다. 이는 王世貞(1526~90)의 來玉樓 [‘玉’은 不明]와 董其昌(1555~1636)의 來仲樓 [‘仲’은 仲醇으로 陳繼儒(1558~1639)의 字]에서 뜻을 取하였다는 기록이 있어 그들이 明代文化를 대표하는 인물들의 행태를 따랐던 성향을 알 수 있다(李匡師, 『圓嶠集選』卷8, 「來道齋記」 참조). 또한 원교의 『書訣』에서 明의 서화를 대표하는 王世貞과 董其昌의 著錄을 인용한 점도

치적인 처지에서 볼 때 같은 少論 출신의 沈師正이나 南人 계열의 豹菴 姜世冕(1713~1791) 등과의 관련성도 짐작할 수 있다.⁴⁴⁾

이밖에 간송미술관 소장인 <鯉魚圖>가 있다(圖 98). 이 그림은 원교가 1753년경 머리와 눈을 못다 그린 것을 둘째아들 李令翊(1740~1780)이 20년 후인 1773년 9월에 완성하였다.⁴⁵⁾ 이 그림은 어린 시절의 타향살이에도 불구하고 배움에 힘써 공부를 마쳐 登龍한다는 의미로 풀이된다.⁴⁶⁾ 원교가 1755년 羅州掛書事件의 동조자로 연루되기 얼마전에 일부가 제작되었다는 점에서 스러진 家勢를 일으키려는 원교의 바램을 담고 있는 듯한데, 이후 얼마간 완성할 기회를 갖지 못하다가 1773년이 되서야 완성되었다. 그 배경에는 英祖로부터 어떠한 施惠가 있었던지 1774년(영조 50) 겨울 畫師 申漢杼(1726~?)으로 하여금 <貝嶠先生肖像>(圖 99)을 완성하게 한 점과 어떤 관련이 있다고 본다. 이러한 사실을 뒷바침해 주는 기록으로서 貝嶠 自筆의 국립중앙박물관 소장 <書訣前編> 말미에 쓰인 茂亨 鄭萬朝(1858~1936)의 跋文을 보면, 이 <書訣前編>이 正祖(재위 1776~1800) 초에 忠獻公 鄭民始(1745~1800)에게 賜與된 것임을 적고 있다.⁴⁷⁾

이를 보면 英祖 末年에 大內의 囑敎이었던 원교의 獻上이었던 간에 원교의 『書訣』이 王室에 전하여졌다고 추측된다. 이 일로 인하여 宮中畫師인 申漢杼이 이례적으로 謫居人의 肖像畫를 제작하게 되었으며, 이러한 분위기가 익어갈 무렵 아들 영익은 부친의 평생학문을 집결한 『書訣』이 왕으로부터 받아들여지자 부친이 못다한 그림을 마치 畫龍點睛하듯 <鯉魚圖>를 완성시켰을 것이다. 오늘날 鄭萬朝가 跋한 <書訣前編>의 木刻榻本이 다수 遺傳하고 있음은 그러한 상황을 짐작하게 한다(圖 100).

이밖에도 泥金과 石綠을 사용하여 그린 <蝴蝶圖>에 대한 기록도 있어⁴⁸⁾ 원교가 山水·人物·魚蟹·草蟲 등의 다양한 회화작품을 그렸음을 알 수 있다.

매우 흥미롭다. 남종화의 전개에 대해서는 安禪濬, 『韓國南宗山水畫의 變遷』, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp. 250~309와 姜寬植, 『朝鮮後期 南宗繪畫의 흐름』, 『潤松文華』 39(韓國民族美術研究所, 1990), pp. 47~63 참조.

44) 강세황과의 관련은 원교의 三從弟인 李匡呂(1721~?)가 표암과의 知契를 맺었던 점에서 원교와의 관계를 짐작케 한다(李匡呂, 『李參奉集』 卷2, 「贈豹菴姜光之」·「姜光之借軒」·「豹菴宅次主人韻」·「又用前韻」·「寄豹菴」).

45) 그림의 상단에 “貝嶠先生作鯉魚圖 寫頭眼而未竟 後二十年子令翊 續成於洞泉從兄莊中 時癸巳九月也”란 跋文이 있다.

46) 세 마리의 피라미는 어린 시절의 학업을, 마름풀(浮萍草)은 타향살이를, 뒤뜰린 모슴의 잉어는 登龍을 의미하며, 아랫부분의 여귀(蓼)는 그 讀音으로 인하여 학업을 마친다는 ‘了業’의 뜻으로, 이를 ‘萍鄉助學 了業登龍’으로 표현할 수 있다 [조용진, 『동양화 읽는 법』(집문당, 1989), p. 129f].

47) “이는 圓嶠 李匡師선생의 글씨이다. … 正祖 初에 忠獻公 鄭民始(1745~1800)가 두터운 신임을 받았으니 賞賜가 매우 번성하였다. 중헌공이 正祖로부터 받은 것을 長孫인 參判 獻敎公에게 전하였으니, 이 책에 參判공의 名字 款識가 있는 즉 그것이 正祖가 그 할아버지(鄭民始)에게 賜與한 것임에 틀림없다. … 이 4冊의 글씨는 萬餘字나 되며 一筆工寫인지라, 大內의 囑敎가 아니었다면 필히 쓰지 않았을 것이니, 이 책을 정조가 賜與하였음은 더욱 의심할 바 없다. 僚兄 鹿峰 선생이 사들였으니 好古者가 아니면 얻을 수 없다. 그래서卷子 더럽혀지고 헤어진 것을 改粧하여 完本을 이루어서 有一無二한 보배로 삼으니, 不朽의 작품으로 전해지리라. … 鄭萬朝가 기록하여 선생의 筆訣에 題한다(此圓嶠先生 李匡師筆也 … 正祖初 忠獻公鄭民始 契遇甚隆 賞賜便蕃 忠獻以所受於正祖者 傳之長孫參判獻敎 此書 有參判名字章款識 則其爲正祖之賜予於其祖也 無疑 … 而此書四冊 萬餘字之多 一筆工寫 非有大內之囑敎 必不爲也 其爲正祖之賜 尤無疑也 僚兄鹿峰先生購得之 非好古者 不可得 而卷之澆敗者 改粧之以成完本 使有一無二之珍玩 得以傳之不朽 … 鄭萬朝記以題先生筆訣之).” 발문의 말미에는 ‘茂亨’과 ‘鄭萬朝印’의 款識가 있음.

48) 徐有槩, 『林園經濟志』「怡雲志」 卷附, 「東國畫帖」, “圓嶠萬蝶圖 又(金華耕讀記) 李圓嶠匡師 臨池之暇 好畫蝴蝶 余嘗見其萬蝶圖 乳金石綠 色色俱備 飛止關圓 形形生動.”

IV. 貝嶠 書藝에 대한 評價

1. 當代 · 後代의 評價

원교의 글씨는 당시 貝嶠體라 일컬어져 유행되었다. 이는 그의 필적이나 이를 摹刊한 범첩이 적지않게 전래하고 또 그의 『書訣』이 각본이나 필사본으로 유행되어 온 사실에서도 알 수 있다. 그런데 원교의 글씨에 대한 當代의 평은 매우 드문데, 이는 원교가 적거인이었던 까닭에 그의 글씨에 대한 讚賞이나 批判도 억제되었으리라 본다. 그가 재세했던 시기의 貝嶠一族의 기록이 약간 있지만 書藝史料로서 다룰만한 예가 매우 드물다.⁴⁹⁾ 또한 그에게 글씨를 배웠거나 이후 그를 추종했던 서가들도 적지 않은데, 이들에서도 원교의 글씨를 살필만한 기록을 찾아볼 수 없다.⁵⁰⁾ 더욱이 원교가 함경도 부령에서 전라도 신지도로 移謫된 이유가 적소 부근의 사람을 모아 文筆을 가르쳤다는 일이었음을 보면,⁵¹⁾ 이러한 상황을 짐작할 수 있다.

當代의 평으로 원교의 三從弟 李匡呂(1721~?)는 「貝嶠先生墓誌」에서 원교의 서법수련 과정과 원교 글씨의 요점을 잘 지적하였다.

우리 집안의 선조는 모두 筆翰을 잘하였는데 孝簡公(李正英)이 名書家였다. 공(원교)에 이르러 백하에게 用筆을 배우기 시작하였다. 공은 스스로 “내가 30세 이후로는 오로지 古人の 筆法을 배웠지만 筆의 味를 깨닫게 된 바는 백하에게서였다”고 하고 그에 대해 늘 敬意를 다해 말한 것은 선친의 친구였기 때문만은 아니었다. 공의 書學은 唐宋에서 거슬러 올라 魏晉을 힘써 쫓았으니, 楷草篆隸가 異體이면서도 一貫된 氣韻은 오랫동안 원교공으로부터 피어난 것이다. 세상에서 혹 원교공의 篆隸가 楷草보다 낫다고 함은 공이 篆隸衆碑에 마음을 두고 학습한 것이니, 40세 이후로는 書道가 더욱 진보하고 학문도 예스러워졌다.⁵²⁾

49) 원교의 父代나 형제들이 黨禍와 連累되어 사망하거나 귀양가는 등 일족의 몰락으로 관계자료가 미약하다. 원교의 父代에는 文集이 찬집된 예가 없고 그의 항렬에도 三從弟 李匡呂의 『李參奉集』 卷3에 실린 「貝嶠先生墓誌」가 보일 뿐이다.

50) 원교로부터 글씨를 따랐던 서가로서, 원교체의 제일인자인 아들 信齋 李令翊·조카 椒園 李忠翊(1744~1816)·손자 李勉愚·종중손 李鐸遠(1777~?) 등의 원교 가문과 백하와 원교를 학습한 松下 曹允亨(1725~99)과 直庵 尹師國(1728~1809), 적거시절의 제자인 方祥喆과 金光善 등이 있으며, 訥人 曹匡振(1772~1840)·漢坡 金繼述(純祖朝~?)·東農 金嘉鎮(1845~1922) 등도 한때 원교체를 따랐다고 한다. 이밖에도 원교와 함께 白下의 지도하에 글씨를 배웠던 秀軒 徐懋修(1716~?), 晉體와 唐體를 겸하였던 耳溪 洪良浩(1724~1802), 원교와 유사한 筆法을 보인 杯窩 金相肅(1717~92)과 道川 黃運祚(1730~?), 그리고 호남에서 유명했던 蒼巖 李三晚(1770~1845)도 원교서예를 논할 때 관련 지어야 할 서가이다.

그러나 當代 書畫의 대표적인 인물이나 특히 黨色이 다른 老論系 인사들의 문집에는 원교에 대한 일말의 언급도 전하지 않는다. 또한 장자 李肯翊(1736~1806)의 『燃藜室記述』, 李令翊의 『信齋集』, 李忠翊의 『椒園遺藁』, 그리고 이들과 학문적 관계가 깊었던 申大弼(1735~1809)의 『宛丘遺集』 등에도 원교 서예와 관련된 적극적인 기록이 없다.

51) 『英祖實錄』 卷100. 38年壬午 7月 己酉25日·9月 己丑6日條 참조.

52) 李匡呂, 『李參奉集』 卷3, 「貝嶠先生墓誌」, “我家先世 皆善筆翰 孝簡公 尤以書名家 至公而始聞用筆於尹白下 公自言 余三

최근 소개된 一夢 李奎象(1727~1799)의 기록이 있다. 一夢은 英正祖 年間の 書家들을 평하면서 백하와 원교의 글씨를 비교하였다.

대개 그(원교)의 글씨를 놓고 尹白下와 우열을 따지기도 하는데, 尹이 전적으로 結構를 위주로 하였다면 李는 전적으로 畫에 주안점을 두었다. 尹의 글씨는 圓法이 方法을 압도한다면 李의 글씨는 方法이 圓法보다 많다고 하겠다. 尹의 글씨가 姿態에 많은 비중을 두었다면 李의 글씨는 氣에 많은 비중을 두었다. 尹의 서법이 二王에 逼真하다고 하면 李의 글씨는 蘭亭과 聖教序에 근원하면서도 東坡와 米南宮을 가미하였다고 하겠다. 尹白下의 경우 비록 草書라도 온화하고 단정한 모습이나, 李匡師의 경우는 비록 해서라도 반드시 憂鬱한 心氣를 떨쳐내듯 倚側이 있다. 燕岐 黃運祚는 “세상에서 李匡師 글씨의 이 놀랄 만한 점을 흠잡는 일이 많으나, 내 생각으로는 그 기이한 氣勢로써 쌓인 울분을 늘어놓은 것으로 반드시 평온치 못한 심기가 붓끝에서 울려나온 것이리라” 하였다. 이 말은 상당한 설득력이 있다고 하겠다.

하나의 획을 굵고 하나의 글자를 배열함에 있어서도 사납고 호방하지 아니함이 없이 빼어나니, 이는 진실로 銀鉤나 鐵畫처럼 굳세고 龍飛 虎躍하듯 힘찬 기상이 살아있다고 하겠다. 尹白下의 글씨 가운데 得意作이 아닌 것이 다른 글씨와 섞였을 경우 잘된 것과 잘못된 것을 분별하기 어렵다고 한다면, 李匡師의 글씨는 비록 得意作이 아니거나 단 글씨와 섞여 있다 해도, 한번 보면 李의 글씨에서 획 앞이 탁 튀어 넓게 펼쳐지면서도 갑자기 세력이 꺾이는 특징을 쉽게 지적할 수 있다.⁵³⁾

이 글은 백하와 원교 글씨의 핵심을 分析的인 비평 방법을 통하여 지적하였는데, 中鋒을 유지한 圓筆의 획법과 倚側을 가미한 氣勢는 원교 글씨를 잘 평하였다. 단지 원교의 글씨에 蘇軾 서풍이 가미되었다는 지적은 宋代 筆意가 있다는 비평가의 시각일 수도 있지만 일단은 재고의 여지가 있다.

員嶠 在世 이후의 평으로 茶山 丁若鏞(1762~1863)은 원교의 <夜醉帖>에 跋하면서,

이 夜醉帖은 원교 이광사의 글씨이다. 근세 書家로서 이씨가 단연 독보적으로, 曹參判(允亨)과 姜豹菴(世晃)이 여력을 남기지 않고 매우 힘든었는데 대개 李氏의 筆力을 商量하지 않았을 뿐이다. 그렇지만 그들이 힘드는 이유는 있다. 그의 細楷와 行草는 법도가 있어 精深 奇妙하여, 좋은 것은 二王에 드나들고 卑한 것도 二張(張芝·張昶)의 법도를 잃지 않았다. 그러나 大字半行은 顛狂 欹側이 심하니 그 字形이 가증스러울 뿐만 아니라 획법도 혹 鈍滯하고 無神하다. 이것을 본받을 만 하다는 자는 偏惑스런 자이다. 이 帖도 역시 細楷·小草는 좋다.⁵⁴⁾

라고 하였다. 이 글을 보면 원교 글씨에 보이는 長短點을 합리적인 방법으로 평하고 있는데, 원교 글씨

十以後 專學古人 然則創知筆意 得之白下 公語及白下 常致敬意 不但爲其先友也 公臨池之學 度越宋唐 力追魏晉 眞草篆隸 異體而一貫 數百千年以來 發之自員嶠 世或謂員嶠公篆隸 遠過眞草 公之留心篆隸 衆碑學習 亦四十以後 蓋書道益進 而問學益近古也.”

53) 俞弘濬·安永吉, “東國書家論 選譯 一李瀛의 <評論書家> 沈鑾의 <書家論> 李奎象의 <書家錄>,” 『朝鮮中期的 書藝』 - 退溪에서 正祖까지 -, 學古齋古書畫圖錄 4(1990. 12.), p. 122f 참조.

54) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 第1集 第14卷 詩文集, 「跋夜醉帖」, “右夜醉帖一弓 員嶠李匡師之書也 近世書家 唯李獨步 而曹參判 姜豹菴深詆毀之 不遺餘力 蓋不量力耳 然其所以致詆毀則有之 其細楷行草之繩趨尺步者 精深奇妙 高者出入二王 卑者不失二張 然其大字半行 顛狂欹倒太甚 不唯其字形可憎 並其畫法 或鈍滯無神 以茲而謂亦可法者 其偏惑者也 是帖亦細楷小草 爲長耳.”

의 장점이라고 한 細楷는 王體小楷를 따른 類이고 行草는 二王을 중심으로 한 전통적인 行草法을 지적한 것이다. 이에 반하여 다산이 혹평한 大字半行的 ‘狂顛 欹側’하다는 것은 원교 특유의 자유스럽고 분방한 결과와 획법을 지적한 것이다. 또한 다산은 원교가 신지도에 이적된 이후 그의 글씨를 따르는 자가 많았음을 언급하고 있다.⁵⁵⁾

여기에서 當代人으로서 豹菴 姜世晃(1713~91)과 松下 曹允亨(1725~99)이 원교의 글씨에 대하여 비판적인 태도를 취하였음을 알 수 있다. 豹菴의 서예관은 二王을 본받음에 있어 왕희지의 필법이 唐四大家에 올라 전하여졌으므로 唐代的 글씨에서 王書의 본색을 찾아야 한다고 하였다. 따라서 宋代人は 唐을 明代人は 宋을 배웠으므로 오늘날의 사람들은 明을 배워야 하며, 훌쩍 뛰어넘어 바로 먼 옛날을 배울 수 없다고 하였다. 이에 그는 역대 명서가 중에서 二王法의 재현에 가장 뛰어났던 宋 米芾과 元 趙孟頫를 선호하여 자신의 서체를 “書法二王 雜以米趙”라 자술하였던 것이다.⁵⁶⁾ 이러한 표암의 시각은 원교와 다른 결과를 낳았던 것이다.

菱山 黃基天(1770~?)은 우리나라 역대의 서예가를 평하면서, “원교는 획을 剛確하게 밀고 펼치니 細楷의 날카로움은 단지 칼날이 늘어선듯 쓸쓸하다. 篆은 거의 石鼓인데 屈曲이 분명하다” 하면서 원교 해서 필획의 刻削한 측면을 지적하고 있으며 石鼓文에 기반을 둔 屈曲진 획법이 보이는 원교의 전서를 평하고 있다.⁵⁷⁾ 이밖에 經山 鄭元容(1783~1873)은 4명의 書家를 春夏秋冬에 비유하여

韓石峰의 글씨는 여름비가 흠뻑 내리는데 늙은 농부가 소를 꾸짖는 듯하고,
徐懋修의 글씨는 반쯤 개인 봄날에 幽人이 채소밭을 가꾸는 듯하다.
尹白下의 글씨는 가을달이 창에 비치는데 근심스런 객이 비단을 짜는 듯하며,
李圓嶠의 글씨는 겨울눈이 쏟아지는데 말탄 사냥꾼이 치달리는 듯하다.⁵⁸⁾

라고 하였는데, 印象의인 표현이지만 險勁하고 刻削하며 빠른 運筆을 특징으로 한 원교 글씨를 수식한 것으로 各 書家의 특징을 잘 비교하였다.

한편 원교의 『書訣』을 후대 저록에서 인용한 예로 원교의 장자 李肯翊(1736~1806)의 『燃藜室記述』에서는 우리나라의 역대명서가에 대한 원교의 논평과 중국고대의 篆隸衆碑에 대한 원교의 品評부분을

55) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 卷4 詩, 「耽津村謠二十首」, “村童書法苦支離 點畫戈波箇箇欹 筆苑舊開新智島 椽房皆祖李匡師.”

56) 姜世晃, 『豹菴遺稿』 卷6, 「豹菴自誌」와 卷末附錄, 「豹菴先生行狀」·「豹菴姜世晃謚狀」(韓國精神文化研究院, 1982), p. 466·489f·530. 강세황의 서예에 대해서는 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(一志社, 1988), pp. 158~67 참조.

松下 曹允亨의 書藝觀을 살필만한 기록을 찾지 못하였는데, 그의 글씨가 王體를 기반으로 米芾體에 휩쓸렸다는 점에서 원교가 지향한 바와 크게 다르지 않았다고 본다(申大羽, 『宛丘遺集』 卷7, 「朝鮮故知教學府事曹公墓碑」, “至公書法 尤大備規圍 助於大令體裁 逼於元章”). 이밖에 申緯, 『警修堂全藁』 冊6, 「松下翁朝陽門榜書」: 姜世晃, 『豹菴遺稿』 卷5, 「題松下翁書帖後」 참조. 또한 李奎象의 『一夢稿』, 「書家錄」 曹允亨條에서 “해서는 時體를 본받고 있으며, 초서는 李圓嶠의 서법을 본받고 있다. 어려서부터 匡師에게 글씨를 배웠는데, 楷法은 정묘하나 風韻과 方畵이 모자라다”는 기록이 있어 송하가 원교를 험뜯었다는 점은 재고를 요한다.

57) 吳世昌, 『權域書畫徵』, p. 212 <權域書畫> 인용문, “圓嶠推展剛確 細楷鍼但如刀非故 篆幾石鼓 惟分屈曲.”

58) 鄭元容, 『袖香編』, 「論諸筆家法」(同文社, 1971), p. 339, “韓石峰書 如夏雨方洽 老農叱牛 徐懋修書 如春陰半晴 幽人治圃 尹白下書 如秋月當窓 愁客織綿 李圓嶠書 如冬雪幕下 獵騎疾馬也.”

인용하였는데,⁵⁹⁾ 이 부분은 『서결』 내용의 중요한 부분이다. 또한 조선후기의 실학자인 楓石 徐有榘(1764~1845)의 『林園經濟志』에서는 신라의 金生·靈業, 고려의 坦然, 조선의 安平大君·金絳·楊士彥·韓漢·尹淳·李匡師에 이르는 우리나라의 대표적인 서가 9명을 다루고 있는데, 그중 윤순에 이르는 8명의 서가에 대한 언급은 원교의 『書訣』을 인용하고 있다.⁶⁰⁾ 이어 서유구는 『金華耕讀記』를 인용하면서 원교에 대해,

원교의 글씨는 처음 백하로부터 배웠으나 이윽고 스스로 門戶를 열어 일세에 명성을 떨쳤다. 백하는 일찌기 그가 초년에 쓴 글씨를 평하여 말하기를 “東方 수천년 이래로 일찌기 없었던 것으로 중국에 놓더라도 마땅히 魏晉 사이에 있지 唐宋 이후와 비길 것이 아니다” 하였다. 비록 지나친 칭찬이지만 그의 재능과 학습이 매우 뛰어나았음을 알 수 있다.

그가 적기인 섬에서 매번 行草와 楷書 小帖을 만들어 호로병에 담아 물에 띄우며 말하기를 “바다밖 다른 곳에서 나의 목적을 얻게 하고자 함이라” 하였다 한다. 그의 아들 翕翕의 서법은 그를 빼어 닮았으며 또한 南人으로 그를 따라 배운 자가 자못 있었다. 그를 학습한 여파로 왕왕 진적을 어지럽히었는데 세상에 나도는 원교서첩 중에는 優孟이 孫叔敖를 흉내내는 것과 같은 가짜가 많았으니, 안목을 갖춘 자가 아니면 가릴 수 없다.⁶¹⁾

라고 언급하였다. 여기에 인용한 白下의 평은 원교의 『書訣』을 인용한 것으로 원교 초년의 학습과정을 보여주고 있다. 또한 원교가 학습용 법첩을 적지않게 제작하였음을 알 수 있으며, 그의 서풍을 따른 자가 많음에 따라 그들의 글씨가 원교의 진적과 혼돈되었다는 상황을 전해주고 있다.⁶²⁾

이상과 같이 원교의 서예에 대한 평가는 賞讚과 批判을 두루하고 있는데, 이는 원교 글씨의 장점과 단점을 대변한 것이다. 이밖에 원교의 『書訣』을 인용하였다거나 이를 비평한 當·後代의 기록으로 秋史 이전의 것은 접하지 못하였는데, 이는 앞서 언급하였듯이 당시의 정치적 상황과 관련하여 볼 때 원교 서론에 대한 默示의인 同調라고 볼 수도 있을 것이다.

2. 秋史의 員嶠 書論 批判

원교의 서론은 한 시대의 동조를 받았지만 또 다른 시대의 도래와 함께 그 한계가 드러나면서 秋史 金正喜(1786~1856)에 의하여 비판되었다. 英正祖 연간에 문화진흥으로 사회 각계에서 새로운 지식이

59) 李肯翕, 『燃藜室記述』別集 第14卷, 「文藝典故」‘筆法’·‘書畫家’條.

60) 徐有榘, 『林園經濟志』, 「怡雲志」卷5附, ‘東國墨蹟’ 참조. 이밖에 「遊藝志」卷3, ‘書筏’과 「悟雲志」卷5附의 ‘漢唐以上金石’·‘隋唐以後刻帖’에서도 원교의 『書訣』을 인용하였다. 자세한 내용은 유홍준·안영길, “《임원경제지》에 나오는 서화에 대한 기록,” 『가나아트』 통권20호(1991. 7·8), pp. 179~185 참조.

61) “圓嶠書 始學白下 既而自開門戶 名振一世 白下嘗評其初年所作 謂東方數千年所未有 置之中華 當在魏晉之間 非唐宋以後可擬 雖屬過翕 亦可見才學之冠絕也 其謫居海島 每作行草真楷小帖 貯之葫蘆 浮之水曰 使海外殊方 皆得吾墨蹟云 其子翕書法惟肖 且南人從學者頗有 臨池餘派 往往亂真 世所行圓嶠書帖 多如優孟之像叔敖 非具眼者 不能辨也.” 인용서인 『金華耕讀記』는 서유구가 중국과 우리나라의 문헌을 섭렵하면서 정리했던 독서메모와 같은 것으로 추측되는데(유홍준·안영길, 앞의 글, p. 180), 同書 「怡雲志」卷6附의 ‘東國畫帖’ 등에 인용된 예를 살펴보면 그러한 추측을 가능케 한다.

62) 李奎象의 『一夢稿』, 「書家錄」李匡師條에 “당시에 屏風·簇子·碑誌·書帖에 소용될 글씨의 수요가 원교에게 집중되었으며, 원교의 집에서는 날을 가려 書場을 열었는데, 場은 저자(시장)를 이른다. 소매에 비단과 종이를 넣고 앞으로 나아

축적되고 淸朝로부터의 새로운 학문이 전래되면서 소위 北學이 일어났다. 이에 기존의 문화와 새로운 문화가 교체되는 전환기를 맞이하게 되었고 이들 북학운동의 계맥을 이은 추사에 의해 書藝界는 새 시대를 맞이하였다.

추사는 당시 淸朝에서 유행한 考證學의 학문적 성향을 따랐는데, 당시 淸朝 學藝의 주도적 인물이었던 翁方綱(1733~1818)과 소장학자로서 淸朝 書學界에 새로운 학설을 내세운 阮元(1764~1849)과의 學緣을 통하여 碑帖兼修 내지 碑學派의 서론을 바탕으로 한 碑主帖從의 書論을 세웠다. 이에 漢隸를 서법수련의 바탕으로 삼고 이를 구현한 秋史體를 창출하였으며, 나아가 이를 우리나라에 확산시키어 朝鮮末期의 書藝界를 크게 진작시키었다.

추사는 서법의 궁극적 귀의처인 왕희지 시대의 서법을 파악하기 위해서는 王體의 전통을 이은 初唐의 楷書에서 출발하여야 한다고 하였고, 나아가 초당의 해서는 六朝時代의 楷書를 통하여 漢代 이전의 篆隸로 이어지므로 이들 고대 금석문에 대한 학습을 서법의 기초로 삼았다. 이러한 시각은 청초 고증학의 학문적 성향 내지 연구방법의 요체를 따른 소위 碑學派의 서론과 일치하기도 하는데, 특히 그의 서론에 큰 영향을 주었던 阮元의 南北書派論·南帖北碑論에 그 바탕을 두고 있다.⁶³⁾

따라서 王法을 알기 위하여 왕희지 이전의 篆隸衆碑로 바로 들어가야 한다는 원교의 서론과 왕법을 알기 위하여 唐楷와 六朝楷書를 통하여 漢代 이전의 篆隸로 들어가야 한다는 추사의 서론은, 서로의 궁극적 이상은 같았으나 방법상의 차이가 있었다. 이에 추사는 그간의 서예계를 대표하던 원교의 『書訣』에 대한 비평을 가하게 되었고, 이러한 상층점을 「書員嶠筆訣後」와 여타의 글을 통하여 하나씩 비판하였다. 추사의 비판은 원교의 『書訣』前編에 대한 것으로서 그 개요는, ① 墨法·懸腕의 不知, ② ‘築筆’과 ‘筆先後手’란 용어의 不當, ③ ‘伸毫’의 부적절한 해석, ④ 歐陽詢·顏真卿 등의 唐楷를 方板으로 비판한 점, ⑤ 王體小楷 法帖과 『淳化閣帖』의 문제점을 不識한 점, ⑥ 漢魏隸碑의 品類上의 誤謬 등이라 할 수 있다.⁶⁴⁾

추사의 비판에 대해 본고에서는 상세한 언급을 피하겠지만, 그중 ④·⑤·⑥ 등은 원교와 추사시대 사이에 놓인 서법에 대한 시각의 차이를 보여주는 것으로 원교시대가 극복해야 할 것들이었다. 그러나 필법의 기초이론인 ①·②·③ 등은 원교 서론에 대한 추사의 지나친 비판 태도에 기인한 것임을 피할 수 없다. 더욱이 원교가 『書訣』後編을 통하여 前編의 내용을 보가하면서 法帖이 지닌 문제점을 극복하기 위해 篆隸古碑의 臨摹를 재차 역설하고 있어 이미 碑學의 이론을 대변하고 있음에도 불구하고, 이 점에 대해서 아무런 언급도 하지 않은 배경에는 추사도 원교가 주장했던 衆碑學習의 중요성을 인정하였던 것이다.

오는 자가 담장처럼 둘러서서 집안을 가득 채웠다. 道甫는 하루 종일 붓을 휘둘렀는데 운필이 마치 소나기 쏟아지듯 하나의 장관을 이루었다. 한사람 한사람 응수하다가 피곤해지면 간혹 제자 가운데 글씨를 자신과 흡사하게 잘 쓰는 자에게 대신 시키고 나서 자신의 圖畧을 찌기도 하였다 이 때문에 가짜 작품도 세상에 많이 돌아다니게 되었다”는 언급이 있다.

63) 추사의 서예관은 崔完秀, “秋史書派考,” 『潤松文華』 19(1980), pp. 41~60; “碑派書考,” 『潤松文華』 27(1984), pp. 41~56; “秋史實紀,” 『潤松文華』 30(1986), pp. 59~95 참조.

64) 추사의 원교서론 비판에 대해서는 朴炳千, “秋史의 圓嶠書論批評에 對한 分析的 考察—秋史集 書論內容을 中心으로,” 『書藝館論文集』 第1輯(예술의 진당, 1991), pp. 89~127 참조.

V. 員嶠 書藝의 意味

원교는 王羲之體의 學習과 篆隸古碑의 兼修를 목표로 삼았다. 그는 王體小楷 法帖을 바탕으로 학습하였고, 行書·草書도 왕희지체를 비롯한 古風을 따랐다. 이러한 晉體風의 楷行草는 前代부터 유행된 왕희지체에 대한 관심을 대변한 것으로, 朝鮮王體라 할 수 있는 土着化의 과정을 보여준다. 이에 원교는 朝鮮에서의 王羲之體를 再現함으로써 왕체를 추구하던 書家들의 理想을 실현시켰다는 점에서 소위 東國眞體의 完成者라 일컫게 되었던 것이다.

한편 원교는 중국에서 전래된 周秦漢魏의 篆隸眞拓을 접하면서 古碑에 대한 새로운 인식을 통해 周秦代의 古篆과 漢魏代의 隸碑의 중요성을 인식하게 되었고, 당시 전래하던 筆陳圖 등의 法帖과 篆隸教本이 후대의 僞作이거나 수차례의 摹刻을 기친 翻刻本임을 알게 되었다. 이를 바탕으로 원교는 『書訣』을 저술하여 왕희지를 배우려면 왕희지 이전의 篆隸古碑를 배울 것과 臨摹의 중요성을 강조하였고, 이에 篆隸楷行草의 필법은 동일하며 이를 함께 수련하여야 한다는 五體一法과 五體兼修를 주장하였다.

반면 원교는 동국진체의 범주를 王羲之體를 중심으로 한 晉體로 한정시켰다는 점과 王體小楷 法帖의 眞僞를 가리지 않았다는 점이 한계로서 지적된다. 또한 원교가 古風의 篆隸를 臨하거나 이를 倣한 예는 보이나 그 이상의 예술적 차원으로 진전시키지 못했다는 점도 지적된다. 이는 원교나 원교시대의 한계이지만 차후 古碑學習의 중요성을 제고시키는 선례가 되었으며, 나아가 古碑에 대한 이해폭이 넓어짐에 따라 이를 본격적으로 응용한 글씨가 출현하게 되는 밑거름이 되었다.

이상과 같이 원교의 서예는 王體學習과 古碑學習의 두 가지로 특징지워 진다. 그중 왕체학습은 이미 前代의 서가들이 추구하였던 것으로, 특히 초학의 스승이었던 白下 尹淳에서 비롯된다. 백하는 魏晉은 물론 唐宋元明의 서법을 두루 섭렵하였지만, 그가 지향했던 바는 ‘魏晉古法’이었고 이의 發明者로서 특히 宋 米芾를 선호했으므로,⁶⁵⁾ 백하와 원교가 지향한 궁극적인 목표는 같았다고 할 것이다. 그러나 백하가 唐代 이후 名家의 글씨에 대해서도 王體로의 복귀에 있어 참고할 先例로 여겼음에 반해, 원교는 米芾를 제외한 唐代 이후의 글씨에 대해서 批判一邊倒였던 점에서 방법상의 차이가 있다.

백하의 魏晉古法의 追求는 中國 明代의 名書家인 祝允明·文徵明·董其昌의 書藝觀과 그 脈을 같이한다. 이들 서가들의 서예관은 얼마간의 개인차는 있으나 그들이 唐宋元明의 글씨를 배우다가 결국 서법의 원류인 魏晉의 글씨로 돌아간 점은 공통적인데, 백하는 이러한 明代書家들이 지향한 바를 섭렵하여 明朝風을 통하여 위진고법을 추구했던 것이다.⁶⁶⁾ 따라서 원교도 백하의 영향하에 明代書家들의 復古的

65) 尹淳, 『白下集』卷10, 「書伊聖所藏白庵帖後」, 「題信卿所購趙子昂書後」; 李匡師, 『圓嶠集選』卷6, 「祭白下尹尙書淳文」; 洪良浩, 『耳溪集』卷16, 「題尹白下淳書軸」; 申緯, 『警修堂全藁』卷6, 「題白下公書帖」; 金正喜, 『阮堂先生全集』卷8, 「論白下書」.

66) 祝允明은 元代와 明初의 서풍을 타파하고 魏晉의 원류를 재현하려 하였으며, 宋元 이래의 서가를 혹평하고 明代의 서풍은 宋元人의 糟糠을 할기만 하였다고 하였으며, 특히 조맹부의 글씨를 奴書라 비난하였다. 文徵明은 처음 宋元의 명적을 배운 후 이를 버리고 晉唐을 모범으로 삼았다. 黃庭經·樂毅論을 따랐고 鍾繇의 필법도 모범으로 하였다. 평생 조맹부를 사모하였으며 만년에는 黃庭經의 필법도 따랐다. 董其昌은 처음 顏眞卿·虞世南을 배우다가 후에 黃庭經·宣示表 등을 배

성향을 따랐던 것이고, 이는 知友였던 尙古堂 金光遂가 明代文化에 심취한 인물였다는 점에서도 이해된다. 그러나 명대서거나 백하가 魏晉의 楷行草에 중점을 두었던 것과는 달리, 원교는 그 한계를 인식하게 되면서 왕희지 이전의 篆隸古碑에서 王體發明의 길을 모색하였고 그 이론적 근거를 『書訣』로 제시하였던 것이다.

원교의 서예가 형성되었던 당시의 淸朝는 明末淸初 이래 考證學의 확립에 따라 金石學 研究가 진전되었고, 나아가 金石文이 지닌 예술성이 제고되면서 이를 적용하여 새로운 글씨가 나타남으로써 碑學의 형성 기반이 마련된 때였다. 따라서 이러한 淸朝 書學界의 동향과 원교 서예와의 관련을 추측할 수 있는데, 특히 원교의 서예에 중요한 역할을 했던 尙古堂 金光遂 소장의 碑拓은 중국학자 林本裕·林价 부자와의 善交를 통한 것으로 精拓일 뿐만 아니라 考證 또한 상세히 수반되었기 때문이다.⁶⁷⁾ 그러나 이러한 추측을 확인시켜 주는 자료는 없다. 원교가 古碑學習을 주장하게 된 동기는 이보다는 王羲之의 傳言으로 전해온 「題筆陳圖後」에서 왕희지가 前代의 諸碑를 보고 비로소 필법을 깨달았다는 귀절에 천착하면서 그의 서법연구에 새로운 계기가 마련된 것이었고, 또한 이미 17세기를 전후하면서부터 우리나라에서도 歷代 金石文에 대한 수집과 탐구가 이루어져 원교서예가 형성될 수 있는 환경이 제공되었던 것이다.⁶⁸⁾ 아울러 원교가 『書訣』에서 인용한 중국 名書家들의 書論이 明代까지로 한정되며 淸朝 이후의 서론이나 금석학 서적을 참고한 예가 없다는 점을 고려하면 이러한 상황을 짐작할 수 있다.⁶⁹⁾

이러한 점에서 볼 때 원교는 明代書家들이나 白下 이전의 우리나라 서가들이 이해한 魏晉古法을 바탕으로 하면서도 그 한계를 극복하기 시작했다는 점에서, 원교의 서예는 王羲之體를 추구했던 書家들과 金石文의 학습을 서예의 기본으로 삼았던 秋史 등의 후대 서가들을 이어주는 橋梁의 역할을 하었다고 하겠다. 나아가 중국에서 碑學이 발흥하던 四庫全書 編纂時期(1773~1782)의 중심인물로서 帖學의 전통을 바탕으로 漢魏碑體를 포섭하였던 翁方綱이 자신의 서론을 제시하던 시기도 원교의 서론보다 앞서지 않을 것이며, 비학과의 대표적 이론인 阮元의 서론이 출현했던 때도 원교의 『書訣』이 완성된 40여년 이후였다. 따라서 古碑學習을 주장하고 이를 실천하였던 원교의 서예는 朝鮮後期 書藝史에서 그 獨自性을 부여받아야 하며, 이후 碑學 이론을 섭렵하여 朝鮮末期의 書藝界를 일신하였던 추사의 서예가 형성되는 바탕이 되었다는 점에서 원교의 서예가 갖는 先進的인 측면은 평가되어야 한다.

있으며, 축윤명과 문정명이 한갓 글씨의 형태만을 쫓을 뿐이라 하였다. 그러다가 古代의 眞蹟을 보고서 肉筆만이 글씨의 묘미를 알 수 있다고 하면서, 특히 宋 米芾의 글씨를 근거로 삼았다.(祝允明, 『懷星堂集』卷24, 「書述」: 文徵明, 『甫田集』卷末, 「先君行狀」文嘉 撰: 董其昌, 『容臺集』卷5, 「墨禪軒說」; 『容臺別集』卷5, 「畫禪室隨筆」에서 살필 수 있음). 이 중에서 백하의 서예관은 특히 동기창의 서예관과 유사한 경향을 보인다. 또한 백하의 선조들이 사신으로 淸에 갔었는데, 특히 尹根壽(1537~1616)는 5차례 赴京하면서 당시 帖學의 대가인 王世貞(1526~90)의 아들 王士驎과 사위 華叔陽과의 교류가 있었으며(『月汀漫筆』), 백하도 1742년 謝恩使 書狀官이 된 이후 동지부사·동지정사로 淸을 왕래하면서 書畫帖을 다수 들여왔다고 하므로(『白下集』卷4, 「卞朴來羽權麟疏斥疏」·「卞權麟崔致重疏斥仍辭兼帶疏」), 明代文化에 대한 백하의 이해폭을 짐작할 수 있다.

67) 吳世昌, 『槿域書畫徵』, p.177 金光遂條의 『天竹齋筋錄』 인용문 참조.

68) 조선시대 금석학의 전개는 崔完秀, “金秋史의 金石學,” 『淵松文華』 2 (1972), pp.40-55 참조.

69) 『書訣』에 인용된 明代 著錄으로는 王世貞의 『弇州山人四部叢』와 董其昌의 『容臺別集』의 기사를 살필 수 있다. 이밖에 인용된 저록은 註2 李完雨의 論文, p.61 참조.

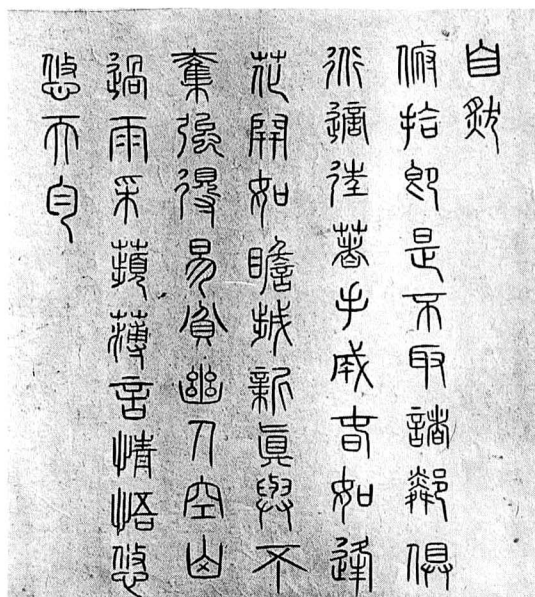


圖 1. <司空圖詩品>의篆,帖 28.5×25.5cm 지본 1751년, 국립중앙박물관.

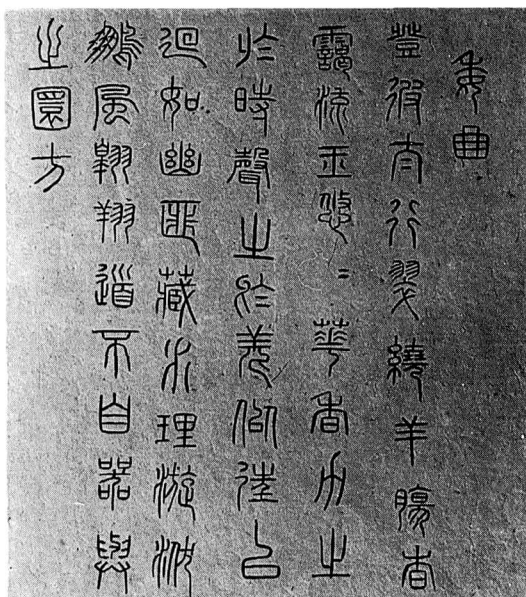


圖 3. <杜甫詩>,帖 22.5×15cm 건본, 호암미술관.



圖 2. 『說文解字通釋』, 木版本 清 1807年刊, 한국정신문화연구원.



圖 4. <李匡師筆書帖>의 篆, 25.1×14.5cm 건본, 국립중앙박물관.



圖 5. 德泉君神道碑銘의 頭篆, 字徑10cm 1754年書 1808年刻, 原石:忠南 公州郡 儀堂面 台山里.



圖 6. 嶧山刻石, 長安本(徐鉉 摹本) 宋 淳化4年(993)刻.

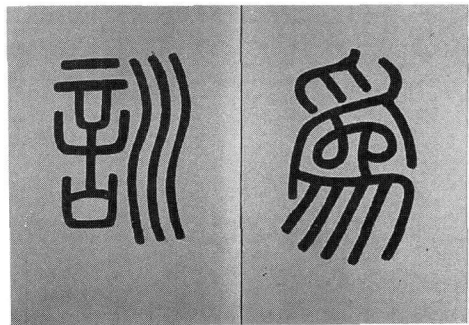


圖 7. <圓嶠真帖>의 篆, 지본, 개인.

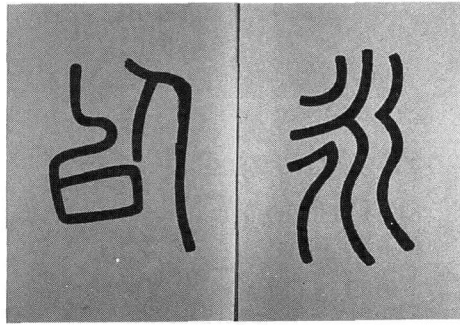
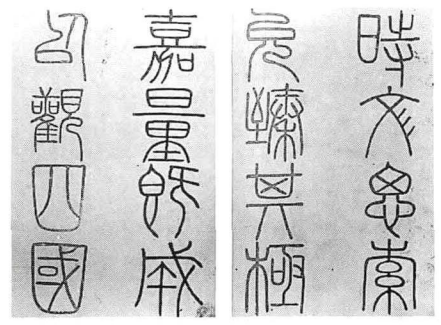


圖 8. <圓嶠筆意>의 篆, 帖 22.5×17cm 건본 1775년, 서울대학교규장각.



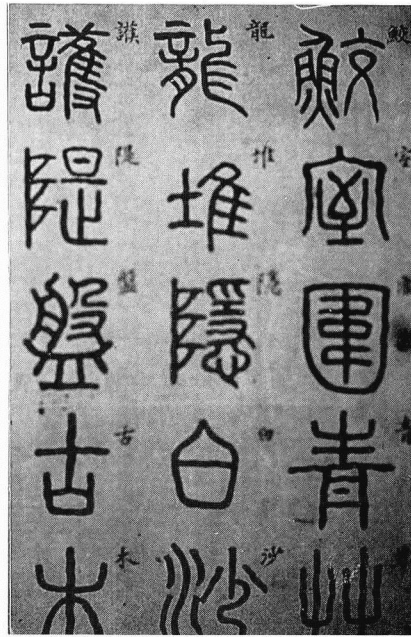
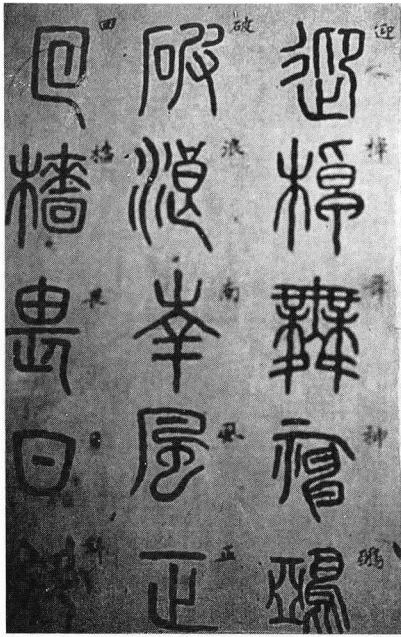


圖 9. <李匡師筆書帖>의 篆, 25.1×14.5cm 건본, 국립중앙박물관.

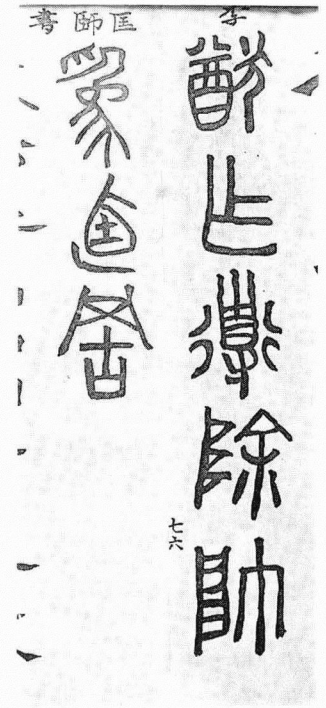


圖 10. 石鼓文 第6鼓, 宋拓 戰國時代, 原石:北京故宮博物院.

圖 11. <古今歷代法帖>의 員嶠 篆書, 제76장 1859년刊, 한국정신문화연구원.

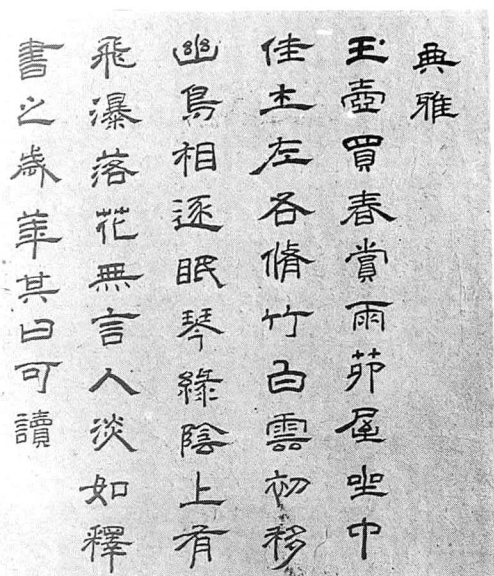
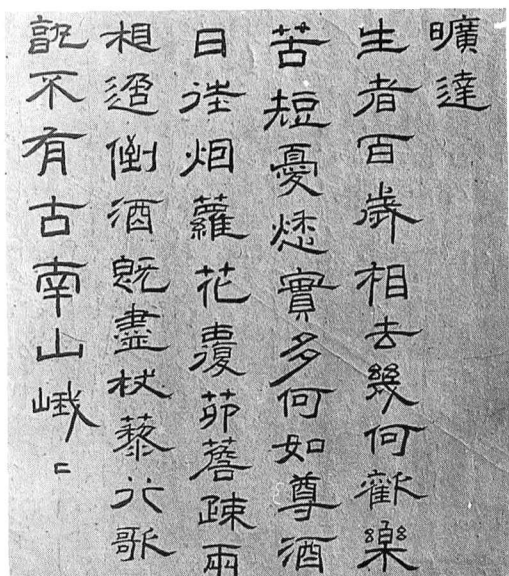


圖 12. <司空圖詩品>의 隸, 帖 28.5×25.5cm 지본 1751년, 국립중앙박물관.



圖 13. 唐 玄宗 石臺孝經, 天寶4年(745), 原石: 陝西省博物館 西安碑林.

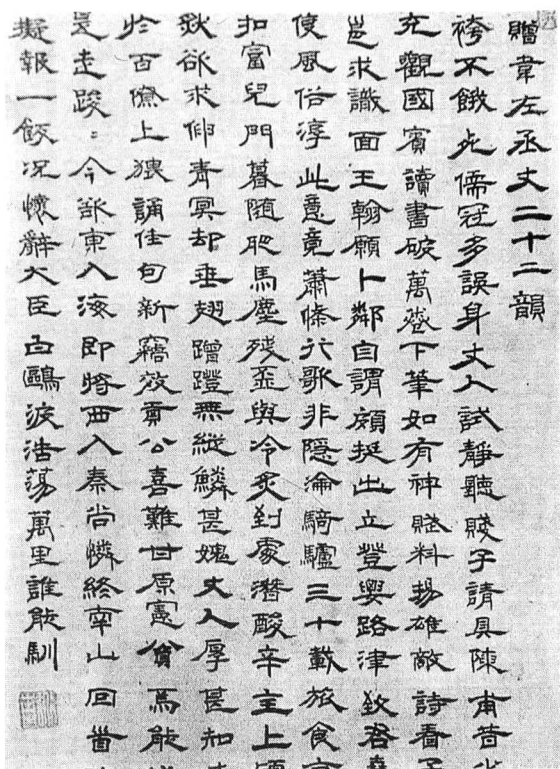


圖 14. <杜甫詩>, 帖 22.5×15cm 지본, 호암미술관.



圖 15. 李景爽墓表の碑陰，字徑3.5cm 1751年書，原石：城市 盆唐區 石雲洞。



圖 18. 魏 孔羨碑，黃初二年(A.D. 221)，
原石：山東省 曲阜。



圖 17. 魏 受禪碑，黃初元年(A.D. 220)，
原石：河南省 許州 繁城 漢獻帝廟。

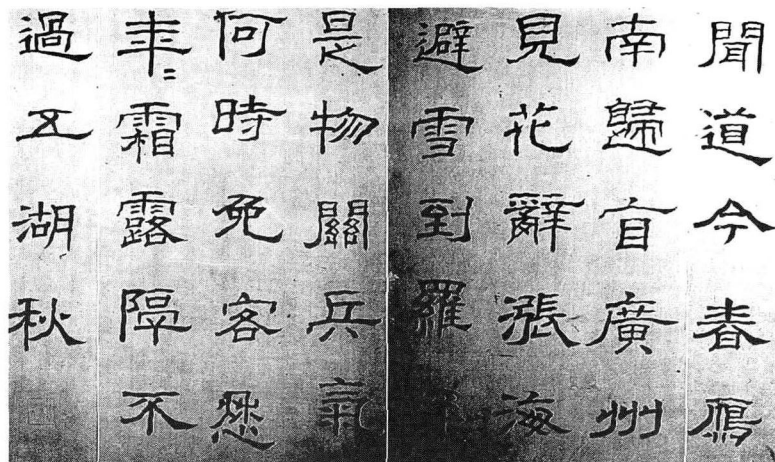


圖 16. <李匡師筆書帖>의 隸, 각 25.1×14.5cm 간본, 국립중앙박물관.



圖 20. <圓嶠眞帖>의 撮本 隸書, 嘉慶5年(1800)刊, 개인.



圖 19. 漢 禮器碑, 永壽二年(A.D. 156), 河南 洛陽 出土, 原石: 山東省 曲阜 孔廟碑林.



圖 21. <圓嶠筆意>의 隸, 帖 각 22.5×17cm 1775년,

서울대학교규장각.

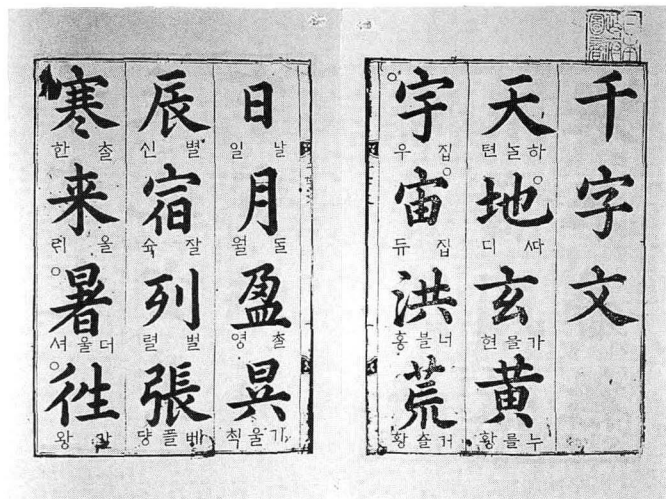


圖 22. 韓濩 〈千字文〉, 冊 木刻搨本 1583년 초간.

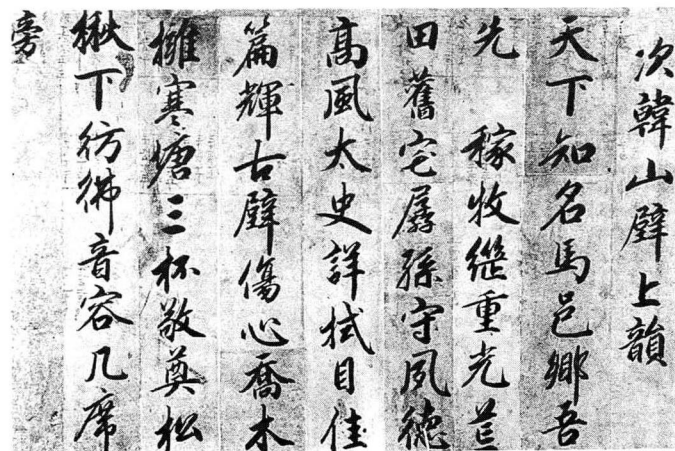


圖 24. 金玄成 〈鵝川相公詩〉의 부분, 帖 縱 28.2cm 紙本, 개인.

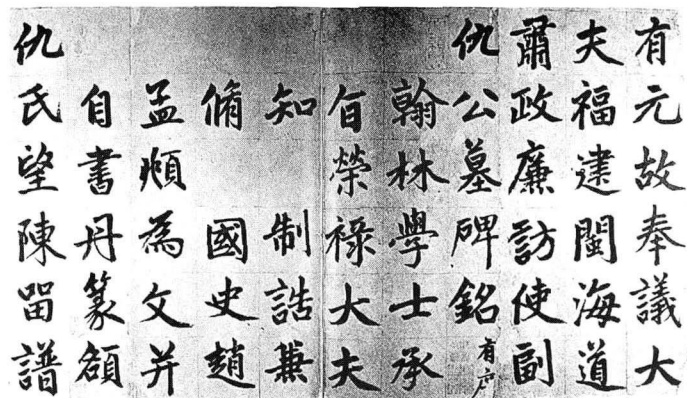


圖 23. 趙孟頫 〈仇鏐墓碑銘〉, 帖 縱 37.2cm 紙本 1319년, 東京國立博物館.

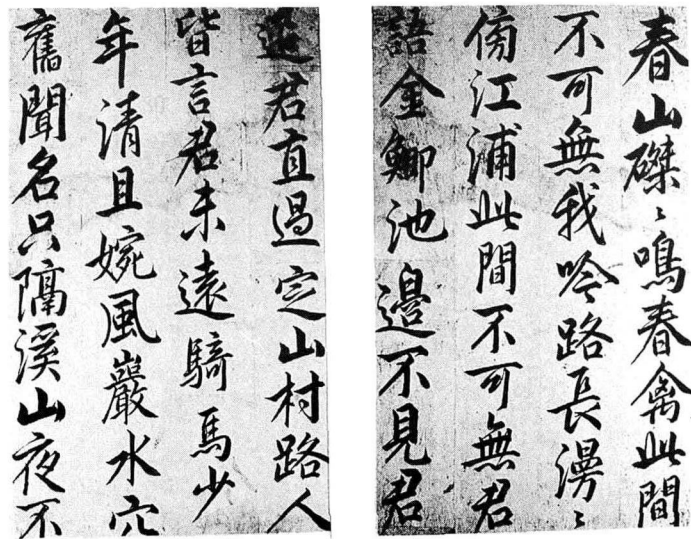


圖 25. 吳竣 〈七言排律〉, 帖 36.5×22.3cm 紙本, 간송미술관.

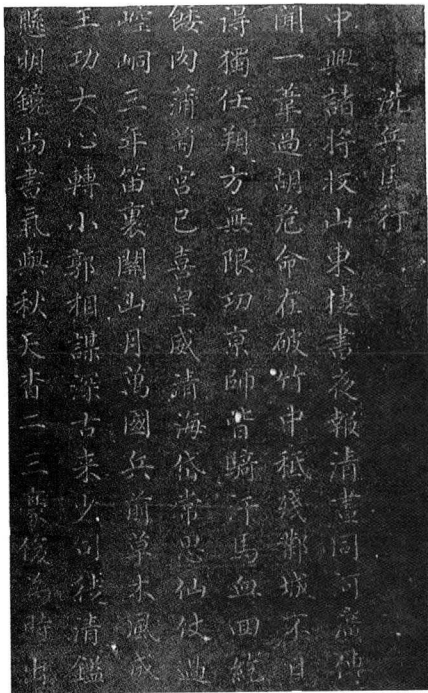


圖 26. 李俱 〈洗兵馬行〉, 帖 28×17.5cm 黑絹金泥, 간송미술관.

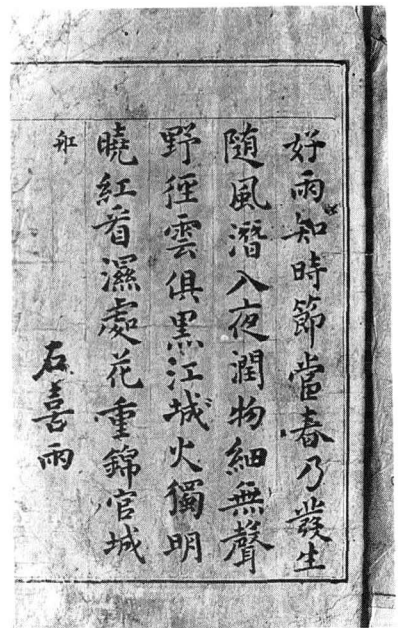


圖 28. 李淑
〈玉洞先生眞蹟〉의 楷, 26.8×17.2cm, 한국정신문화연구원.

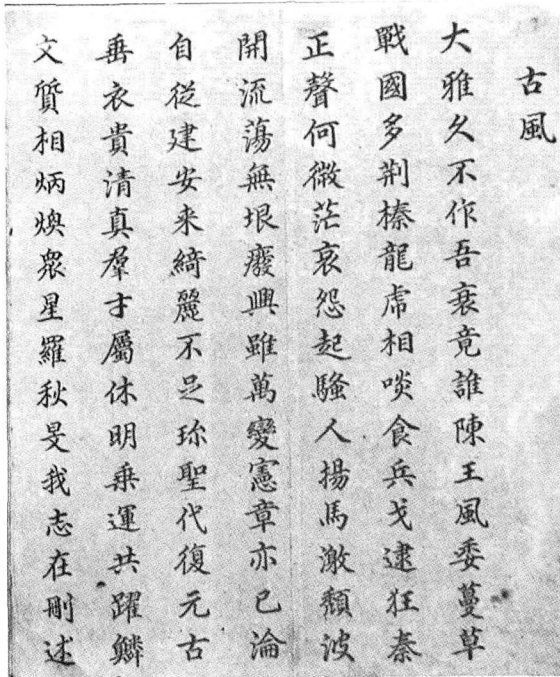


圖 27. 李壽長 〈古風四首〉, 帖 30.5×24cm 紙本, 간송미술관.

橫袖垂華實乃在深山側聞君好我甘竊獨自彫飾委
身空山中歷年薰見食芳菲不相投青黃忽改色人儻
欲我知因君為羽翼

圖 29. 尹淳
〈古詩軸〉의 楷,
橫軸 縱 44.9cm
1737년,
국립중앙박물관.

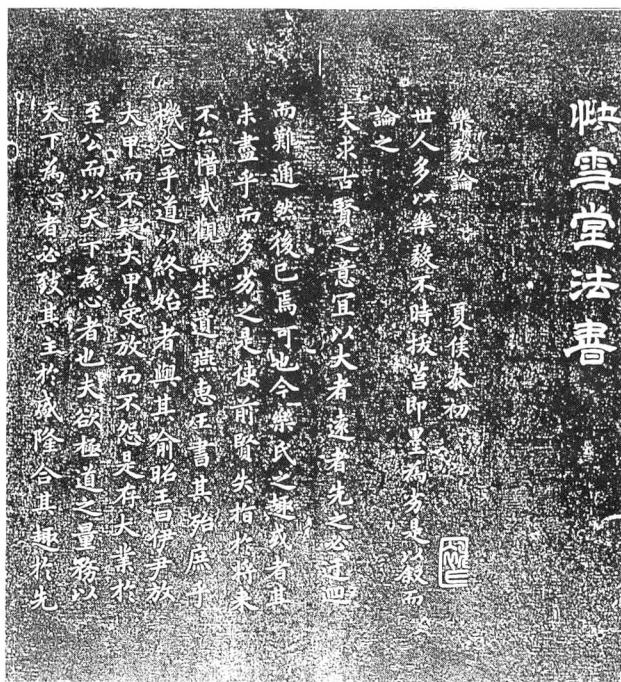


圖 30. 王羲之 樂毅論，《快雪堂法書》所載。

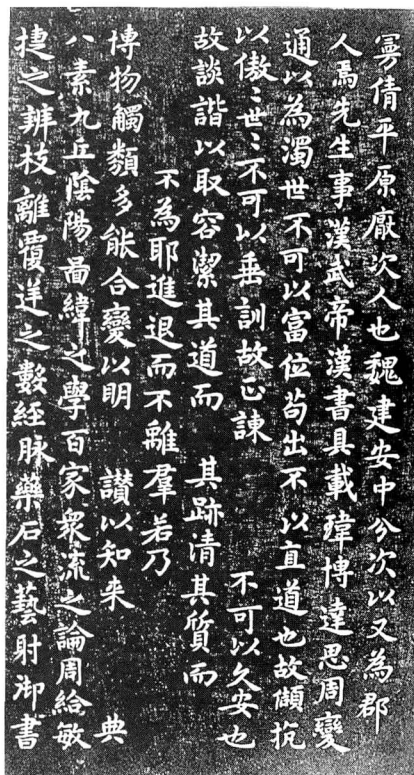


圖 31. 王羲之 東方朔畫贊，宋拓。

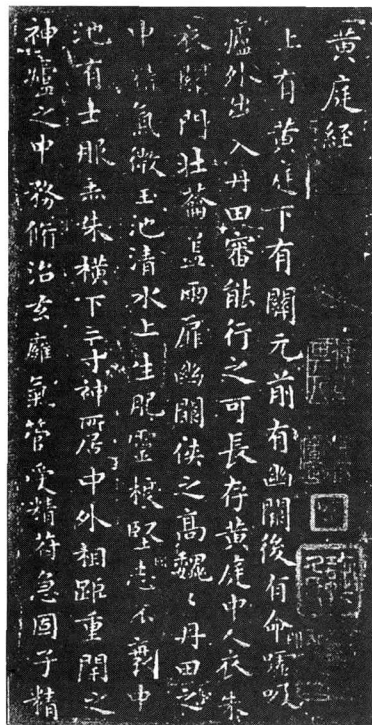


圖 32. 王羲之 黃庭經，水痕本 22.5×11.7cm。

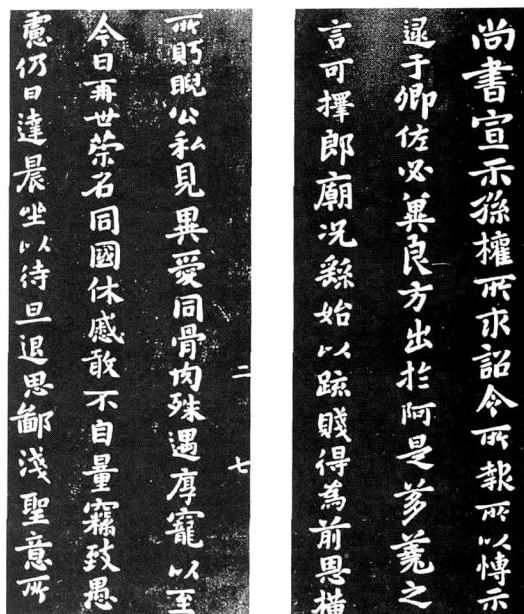


圖 33. 鍾繇 宣示表，《淳化閣帖》第二所載，明 肅王府本。

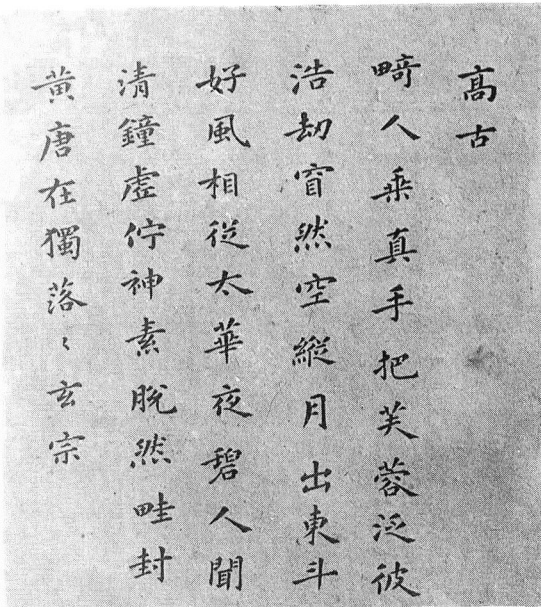


圖 34. <司空圖詩品>의楷, 帖 28.5×25.5cm 지본 1751년,
국립중앙박물관.



圖 35. <李景奭墓表>의 陽面,
字徑10.5cm 1751年書.

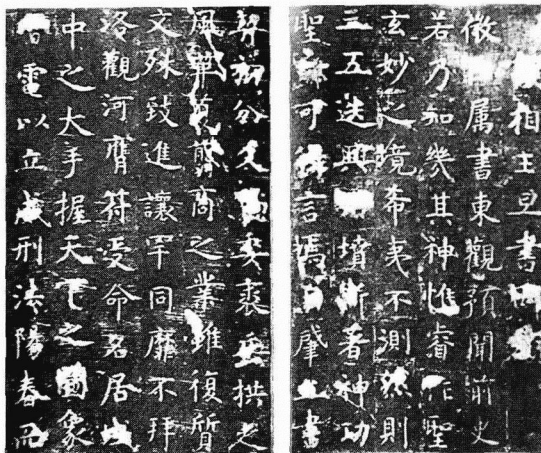


圖 36. 虞世南 孔子廟堂碑, 唐拓 28.9×16.5cm
貞觀初年(627~).

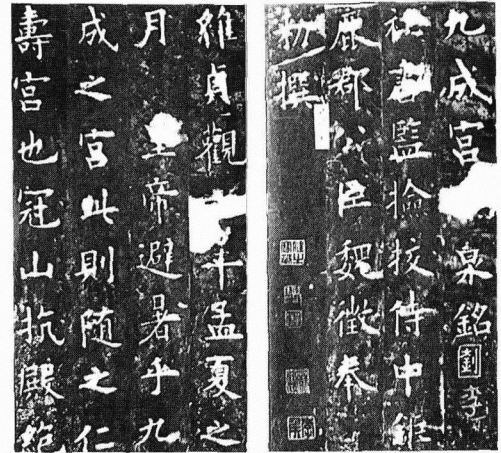


圖 37. 歐陽詢 九成宮醴泉銘, 拓帖 26.7×14.2cm
貞觀6年(632).



圖 38. 楷遂良 孟法師碑, 拓帖 24.8×11.8cm
貞觀16年(642).



圖 39. 顏真卿 千福寺多寶塔感應碑, 拓帖 28.8×16.2cm
天寶11年(752).

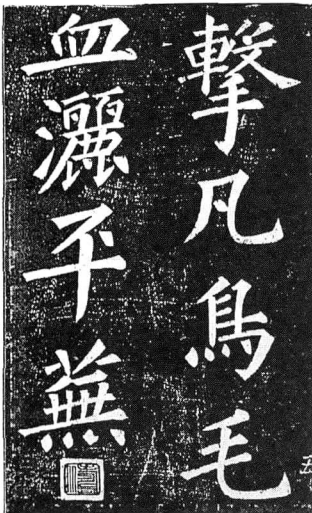
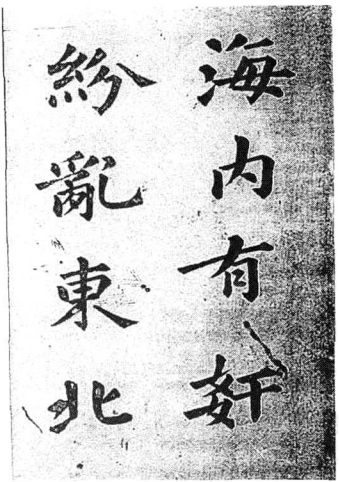


圖 40. <圓嶠眞帖>의 搨本 楷書,
嘉慶5年(1800)刊, 개인.



圖 41. <眞嶠筆意>의 楷, 帖 22.5×17cm 건본 1775년,
서울대학교 규장각.



名畫記願
 愷之曰畫
 人最難次
 山水次狗
 馬若臺
 閣下定器
 耳韓子
 曰狗馬難
 鬼神易
 狗馬乃凡
 俗所見見
 神則譎怪
 之狀然此
 軸當入神
 品而實夏
 道甫觀

圖 42. 〈畫記〉, 橫軸 33×177cm 紙本 1746年, 국립중앙박물관.

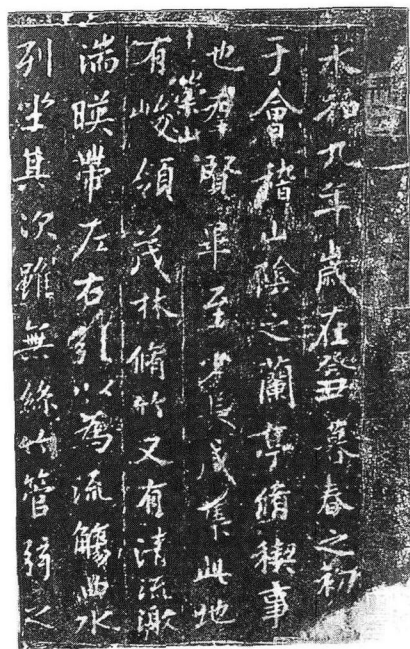


圖 43. 王羲之 蘭亭敘, 定武本(宋拓).

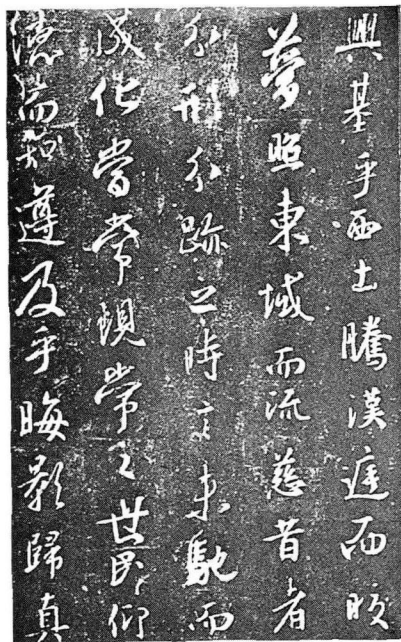


圖 44. 大唐三藏集字聖教序, 宋拓 咸亨3年(672)刻.

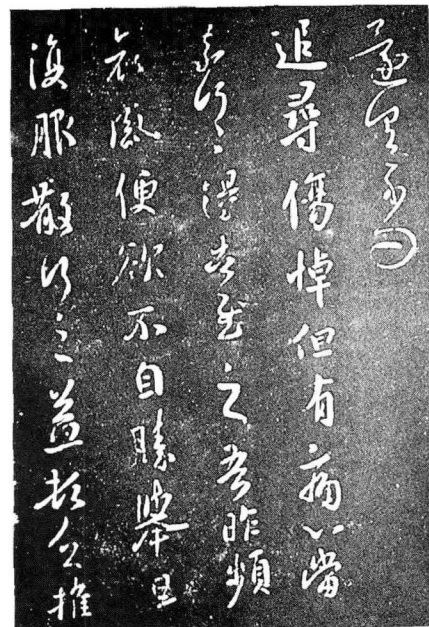


圖 45. 王羲之 行書, 『淳化閣帖』第六, 明 肅王府本.



圖 46. 〈摸聽松手蹟跋〉, 帖 6面 각25.4×13.5cm 건본 1752년, 간송미술관.

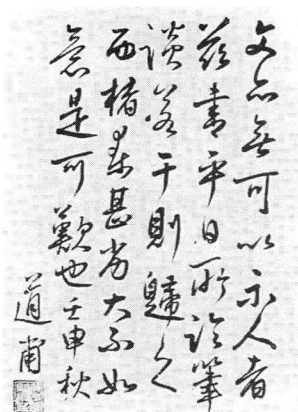


圖 47. 〈李匡師行書〉, 帖 26.5×18cm 지본 1752년, 개인.

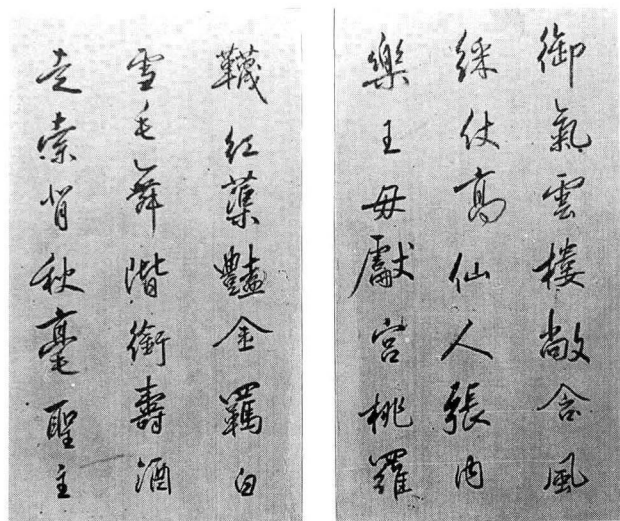


圖 48. 〈李匡師筆書帖〉, 25.1×14.5cm 건본, 국립중앙박물관.

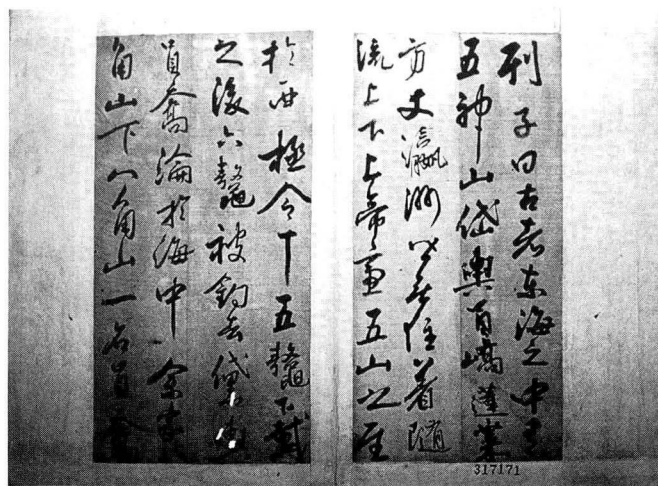


圖 49. 〈員嶠眞本〉의 「戲題員嶠自號」, 帖 縱20cm 건본 1752년, 서울대학교규장각.



圖 51. 〈摸聽松手蹟〉, 帖 各25.4×15.3cm 건본 1752년, 간송미술관.

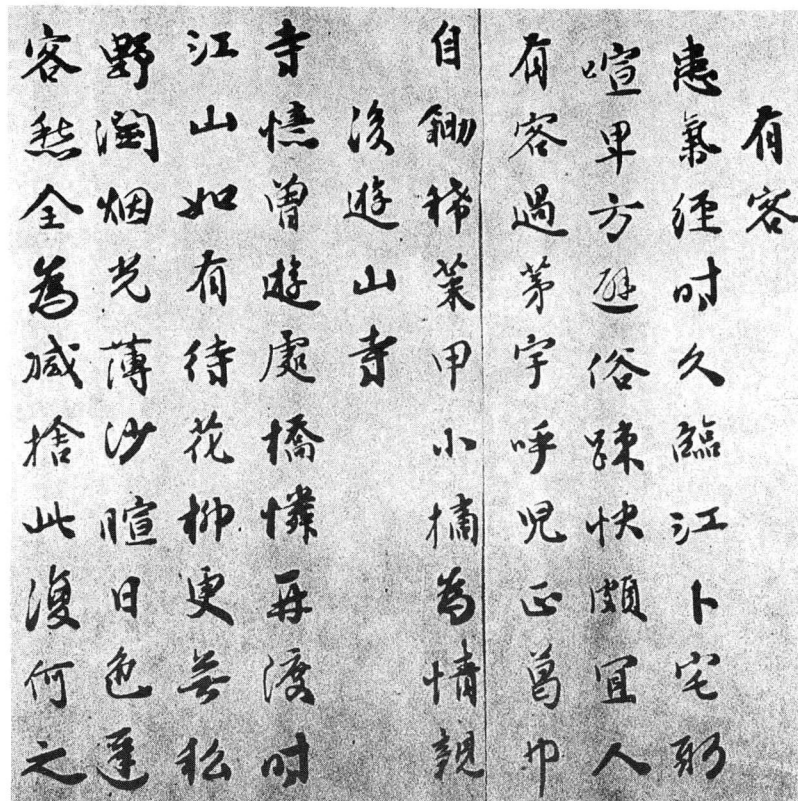


圖 52. 成守琛 〈古詩〉, 24.5×23cm 紙本, 개인.

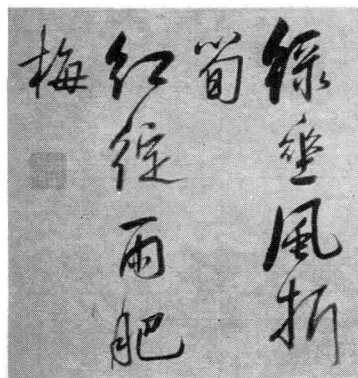
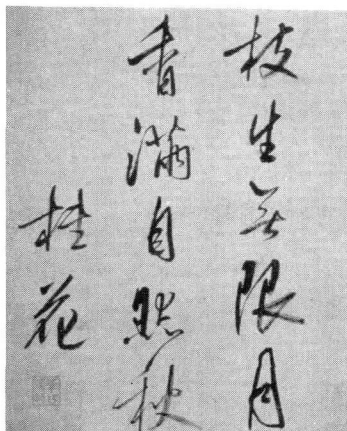


圖 50. 〈玄圓合璧帖〉의 「圓嶠畫題」, 縱17.4cm 건본, 서울대학교박물관.

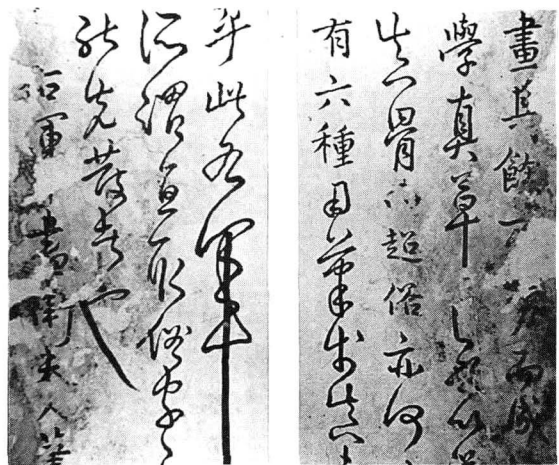


圖 53. <書訣前編>, 帖 31.5×20.4cm 지본 1764년, 국립중앙박물관.

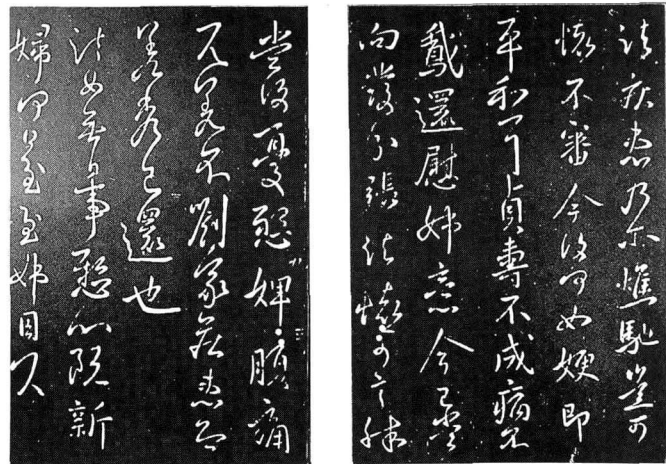


圖 55. 『淳化閣帖』第九의 王獻之書, 明 肅王府本.

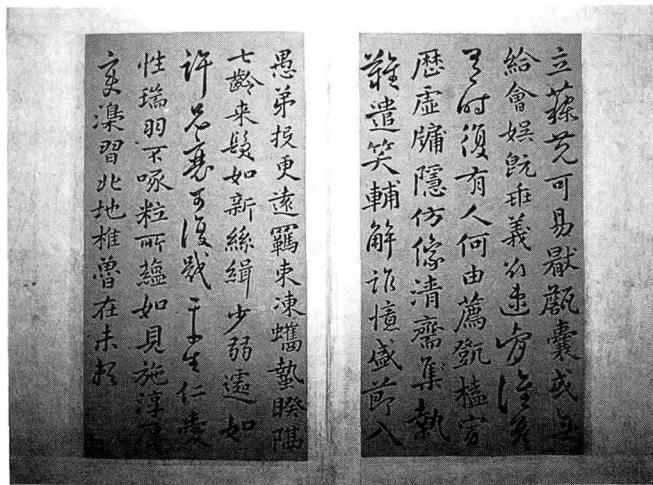
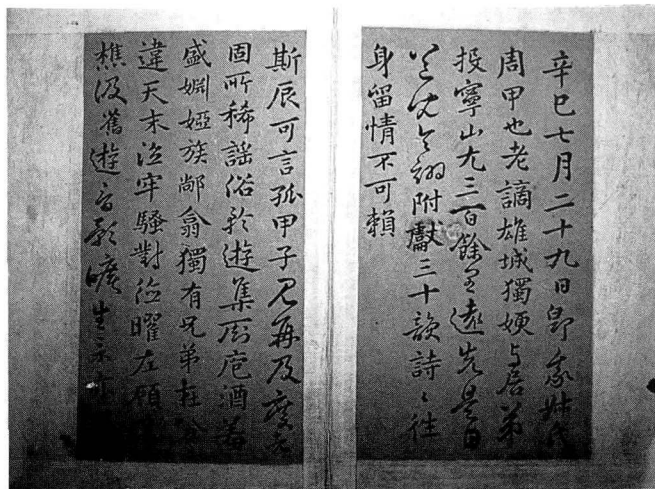


圖 54. <員嶠真本>의 「獻詩三十韻」, 帖 縱20.3cm 지본, 서울대학교규장각.



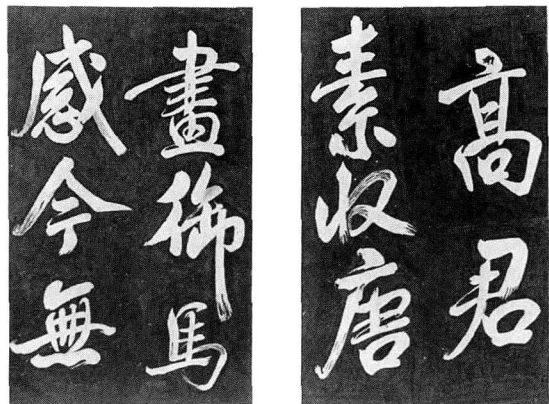


圖 56-1. 米芾〈米海岳天馬帖〉, 雙鉤填墨本 40.9×26.3cm, 한국정신문화연구원.

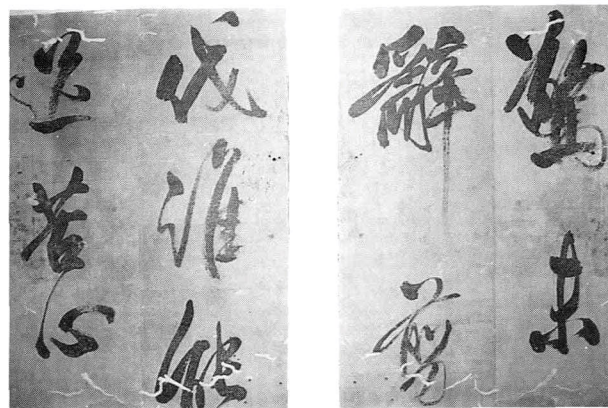


圖 57-1. 尹淳〈杜甫詩帖〉, 건본 1731년, 국립중앙박물관.

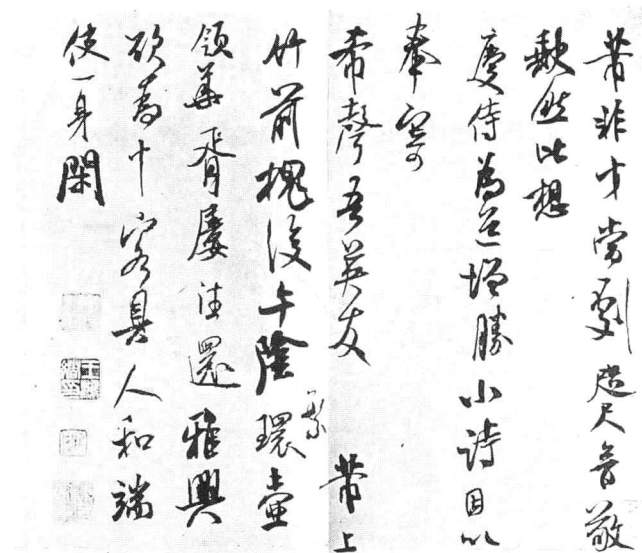


圖 56-2. 米芾〈致希聲吾英友尺牘〉, 29.6×31.5cm 지본.

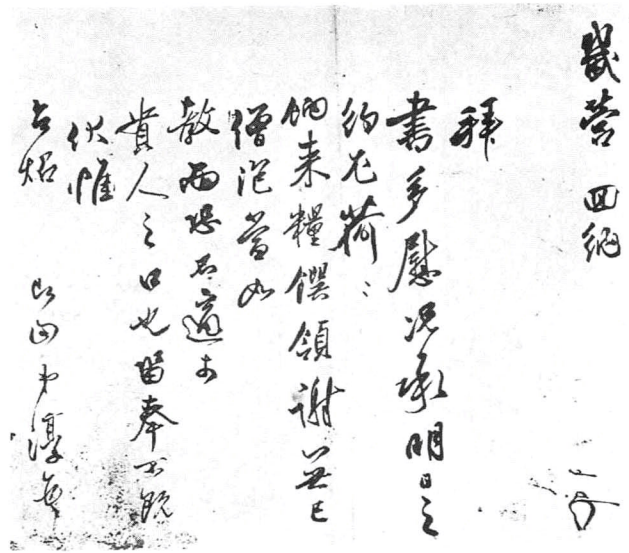


圖 57-2. 尹淳〈行書尺牘〉, 지본, 개인.



圖 58. 〈眞嶠筆法〉의 行, 帖 28.3×17.3cm 紙本, 한국정신문화연구원.

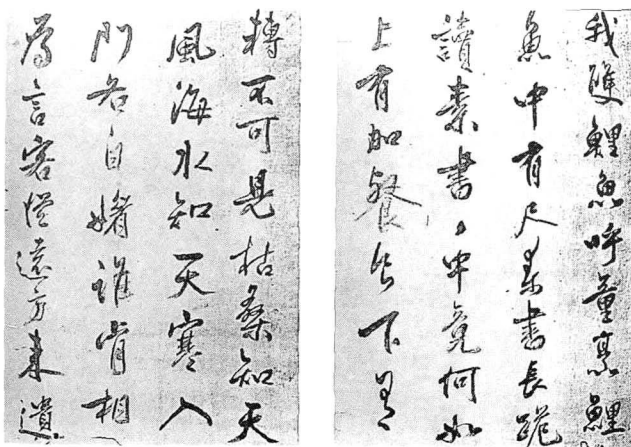


圖 60. 〈圓嶠筆意〉의 行, 帖 22.5×17cm 絹本 1775년, 서울대학교규장각.

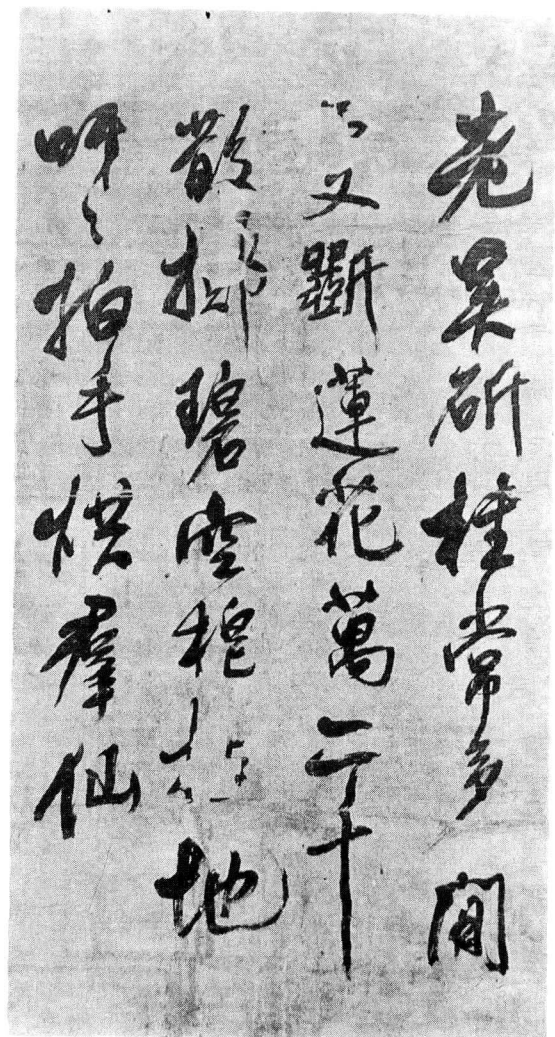


圖 59. 〈七言絕句〉, 縱軸 147.7×79.4cm 紙本, 국립중앙박물관.

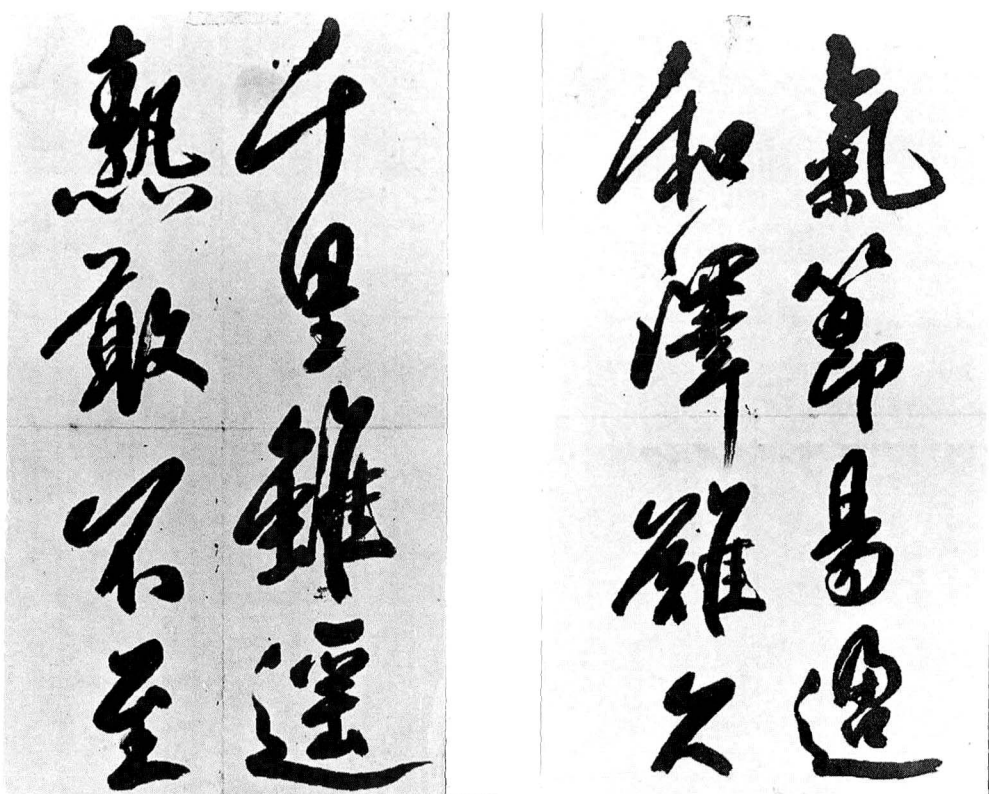


圖 61. <道甫真蹟>, 屏風 각107.7×64.7cm 지본, 국립중앙박물관.

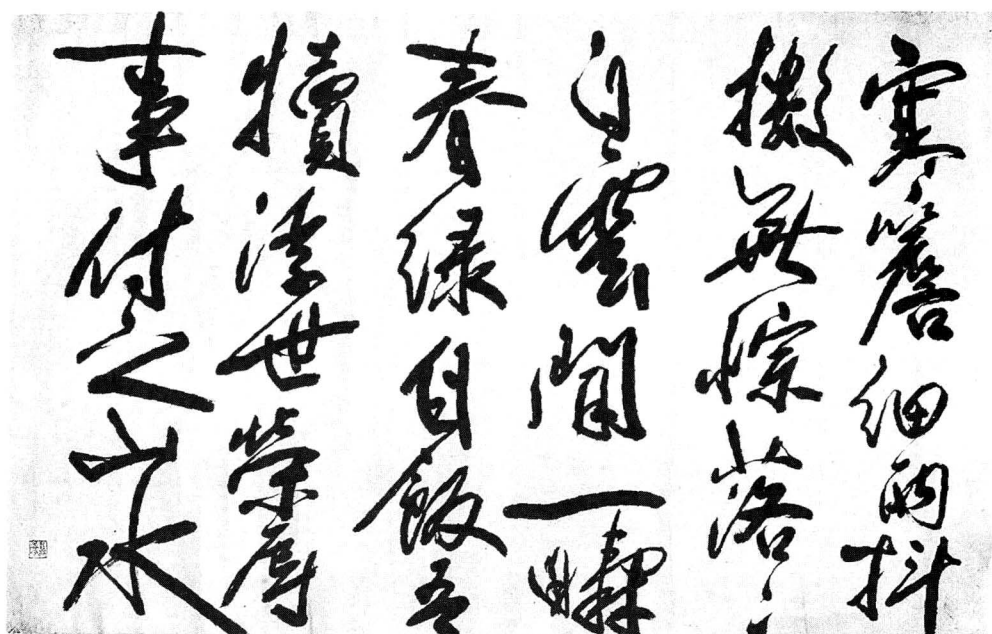


圖 62. <四言詩>, 橫軸 67.2×103.7cm 지본, 서울대 학교박물관.

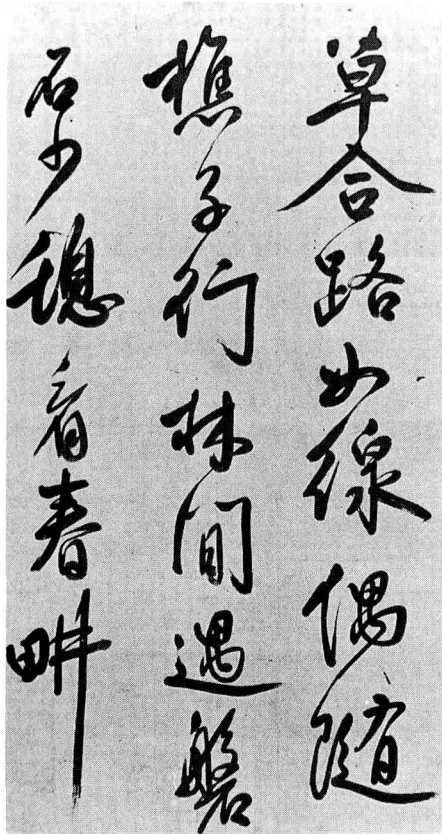


圖 63. 〈五言絕句〉, 縱軸 105.4×56.3cm

지본, 국립중앙박물관.

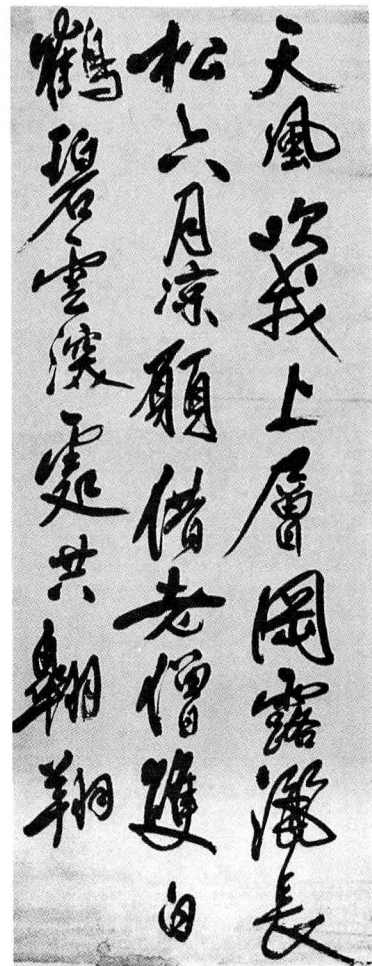


圖 64. 〈七言詩〉, 縱軸 138.2×53.5cm 지본, 간송미술관.

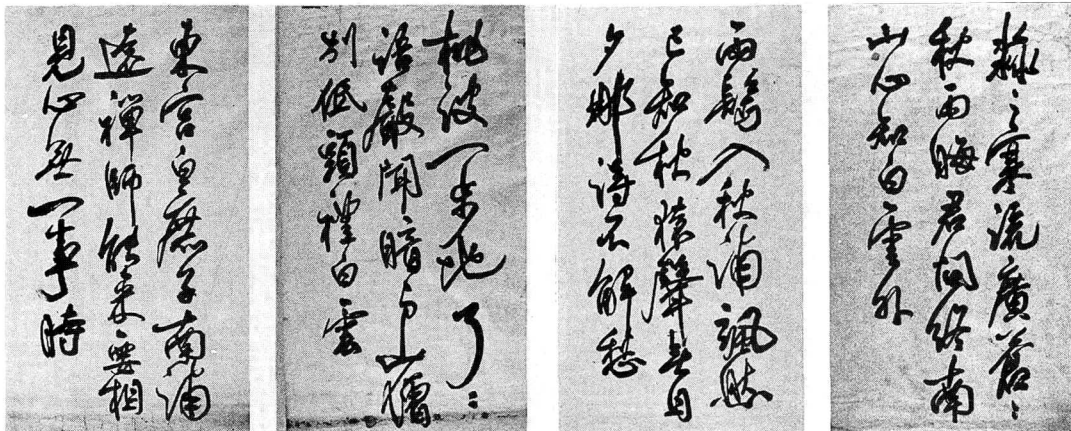


圖 65. 傳 李匡師 〈唐詩六曲屏〉, 각102×57cm 지본, 개인.

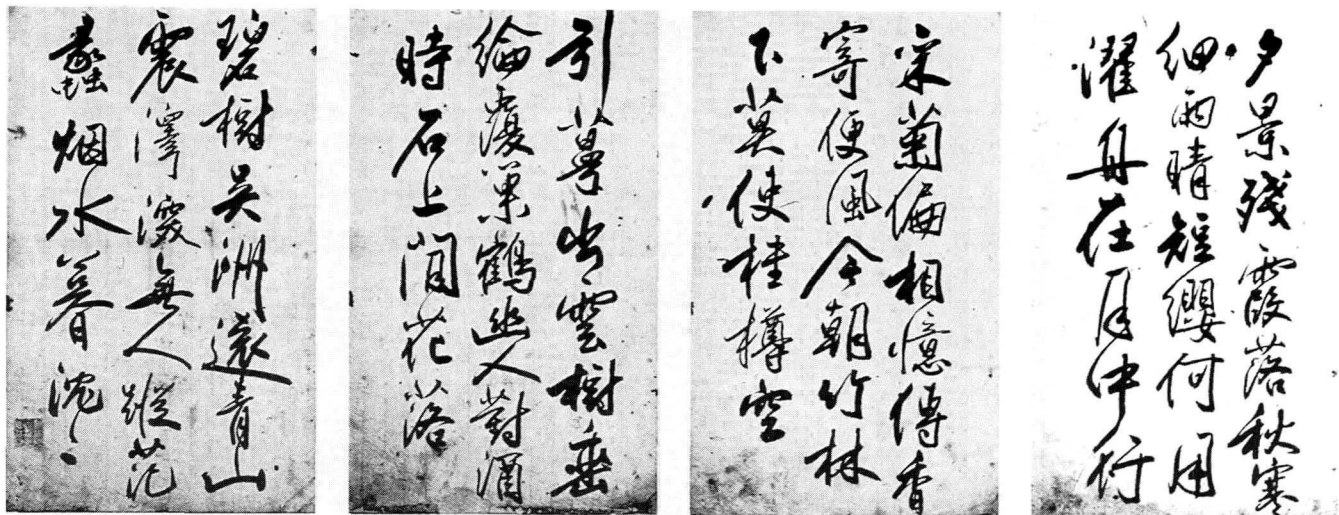


圖 66. 〈五言詩屏風〉, 제5~8면 각48.7×30cm 지본, 개인.



圖 67. 〈敬齊箴〉, 橫額 43×100cm 지본, 개인.

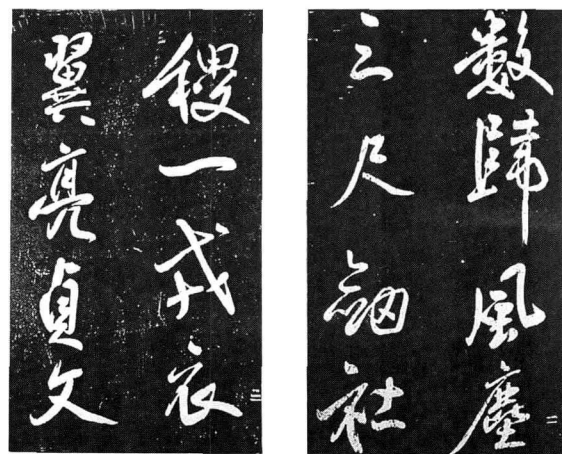


圖 68. 〈圓嶠真帖〉의 搨本 行書, 嘉慶5年(1800)刊, 개인.

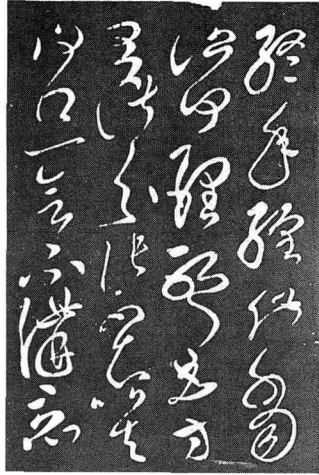


圖 69. 漢 張芝의 草, 『淳化閣帖』第二 所載, 明 肅王府本.

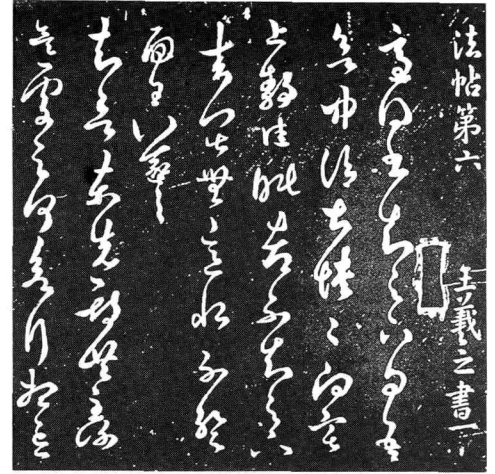
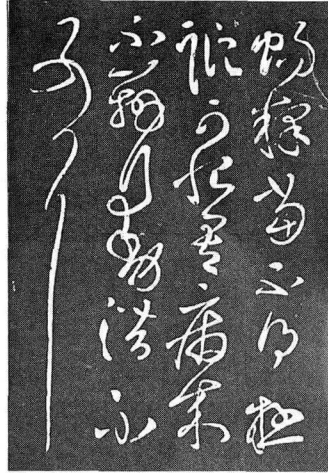


圖 70. 王羲之의 草, 『淳化閣帖』第六 所載, 明 玉泓館本.

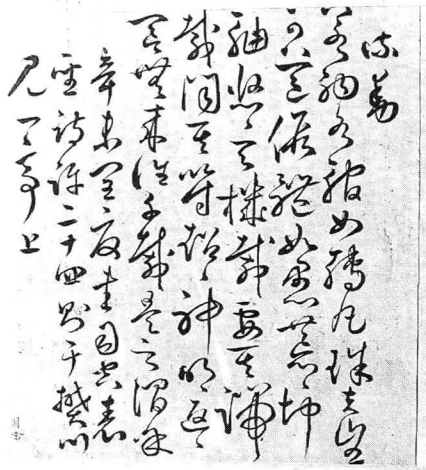


圖 71. <司空圖詩品>의 草, 帖 28.5×25.5cm 지본 1751년, 국립중앙박물관.

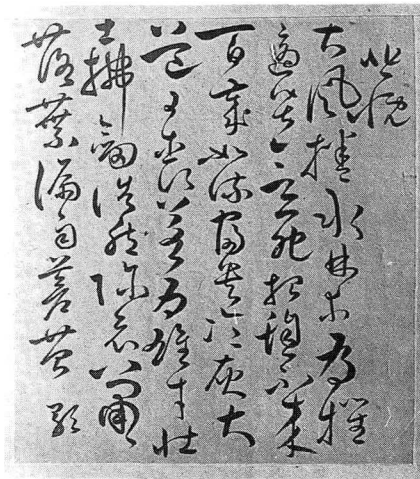
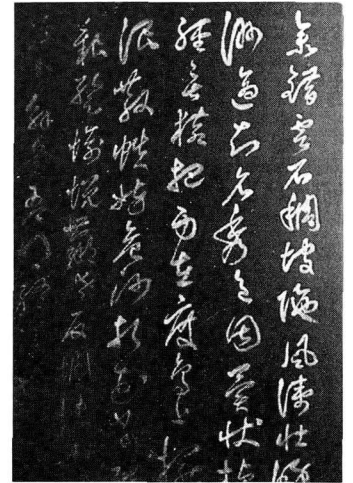


圖 72. <李匡師筆書帖>의 草, 25.1×14.5cm 紺紙金泥, 국립중앙박물관.



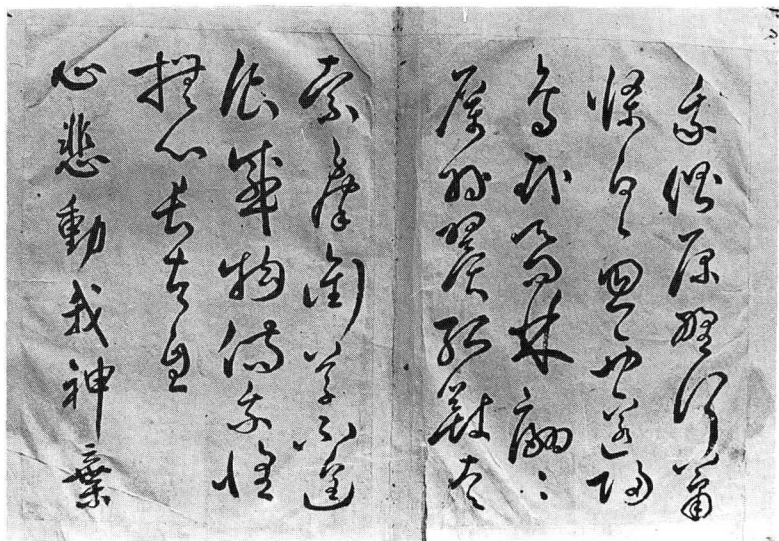


圖 73. 〈員嶠筆法〉의 草, 帖 28.3×17.3cm 紙本, 한국정신문화연구원.

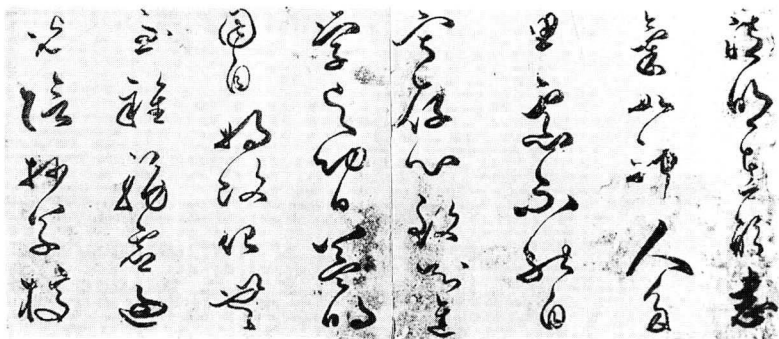


圖 74. 尹淳 〈白下墨妙帖〉의 草, 縱15cm 紙本, 서울대학교규장각.

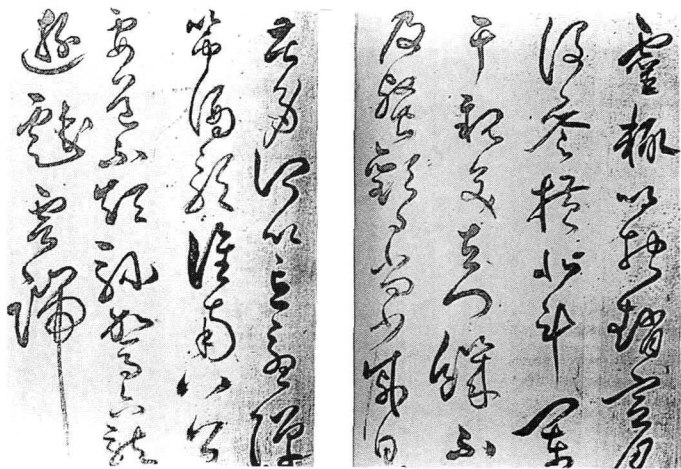


圖 76. 〈圓嶠筆意〉의 草, 帖 22.5×17cm 絹本 1775년, 서울대학교규장각.

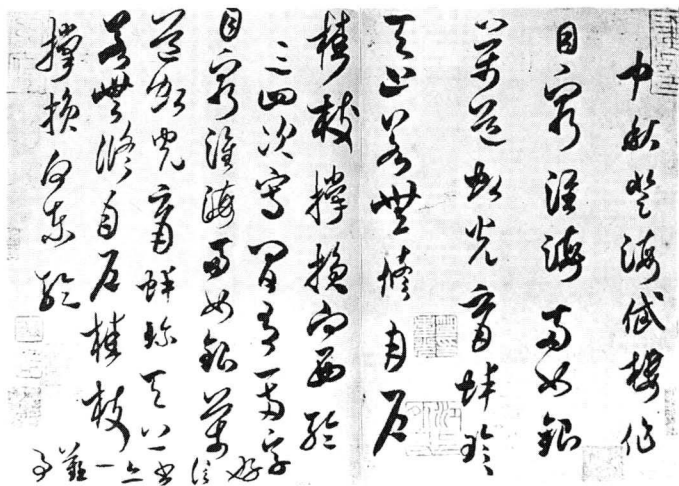


圖 75. 米芾 〈中秋詩帖〉, 縱25.2cm 紙本.

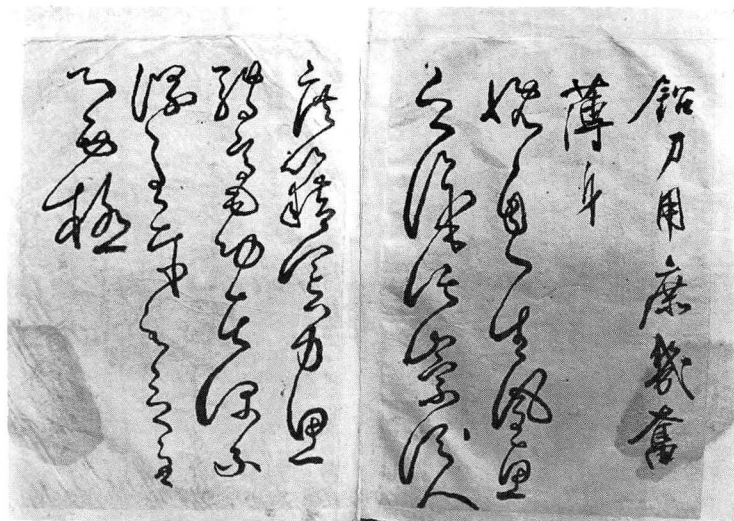


圖 77. <員嶠筆法>의 草帖 28.3×17.3cm 紙本, 한국정신문화연구원.

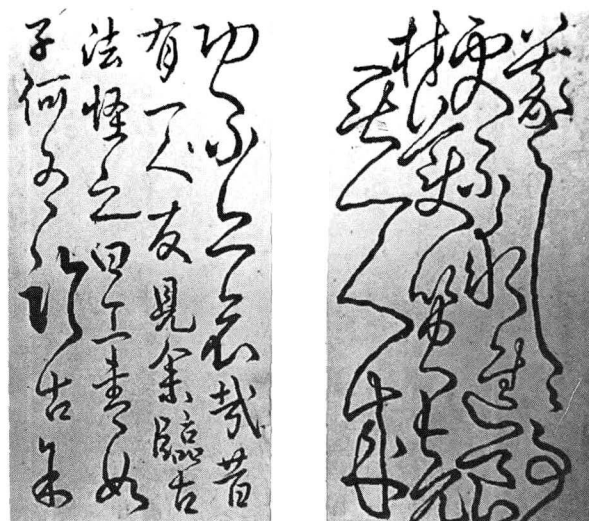


圖 78. <書訣前編>, 帖 31.5×20.4cm 紙本, 국립중앙박물관.

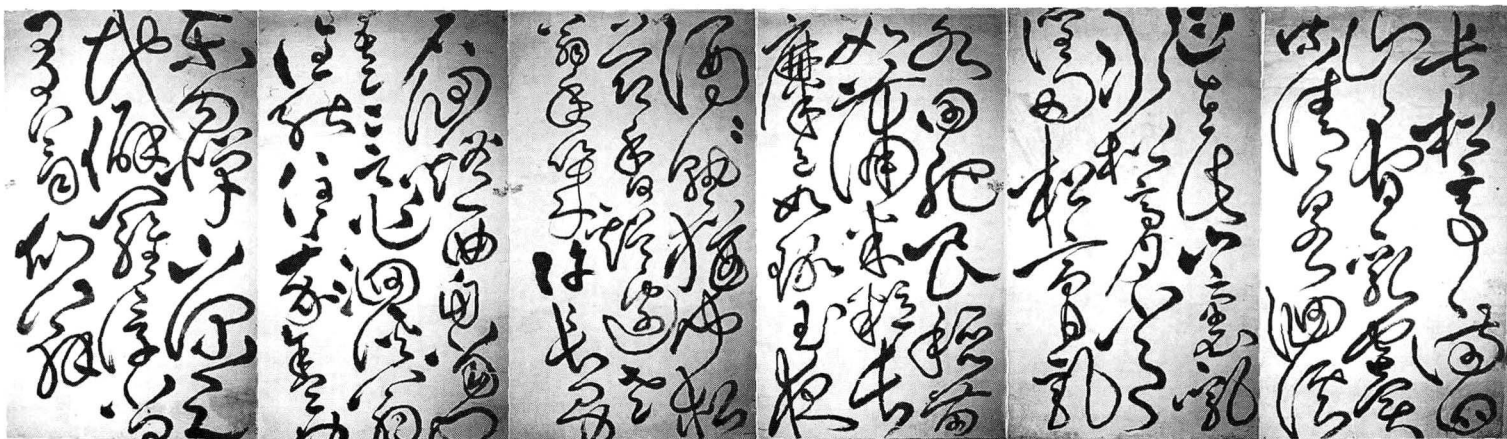


圖 79. <李匡師筆書帖>, 冊1·4·7·8면 각 58.5×33.6cm 紙本, 국립중앙박물관.

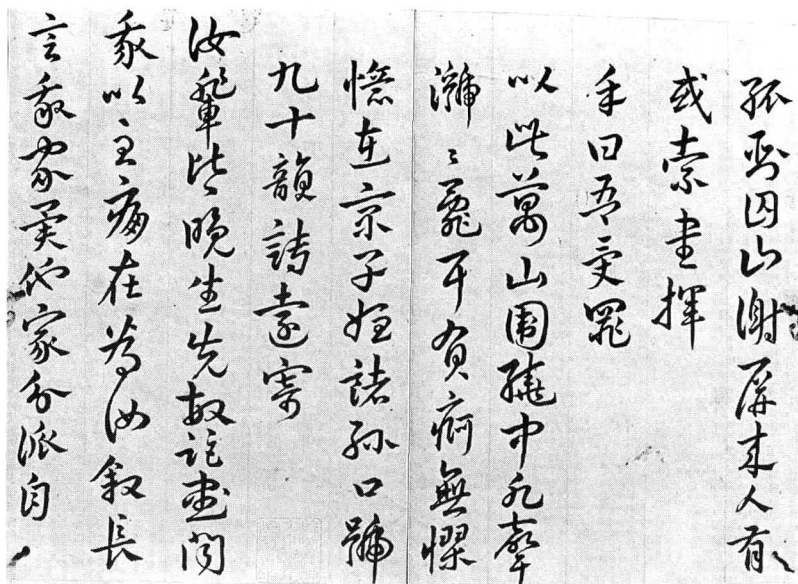


圖 80. 〈訓家篇〉, 帖 23.3×13.5cm 지본 1755년, 한국정신문화연구원.

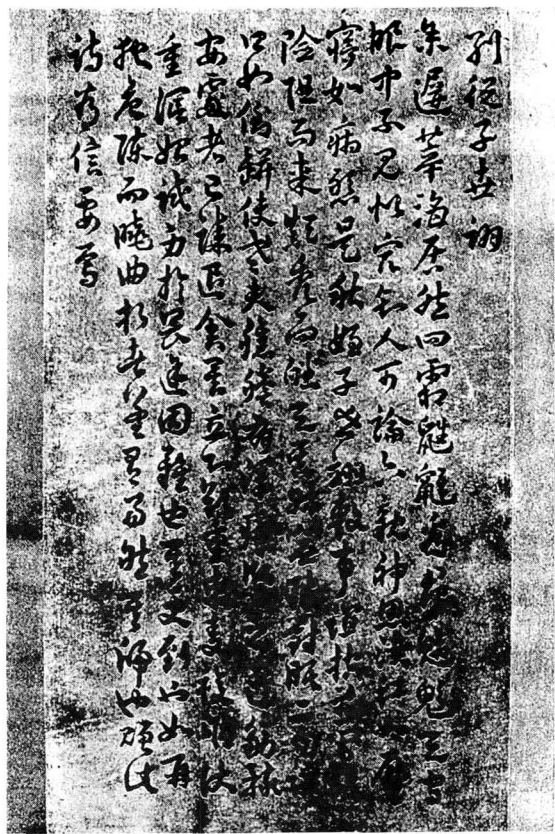


圖 83. 〈別從子世翊〉, 『朝鮮書道菁華』卷三 所載.

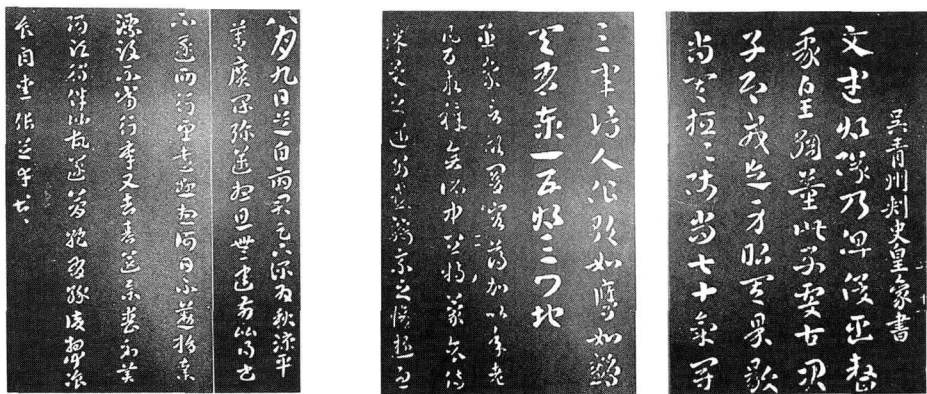


圖 81. 漢張芝八月帖, 『淳化閣帖』第二 所載, 明肅王府本.

圖 82. 吳皇象文武帖, 『淳化閣帖』第二 所載, 明肅王府本.

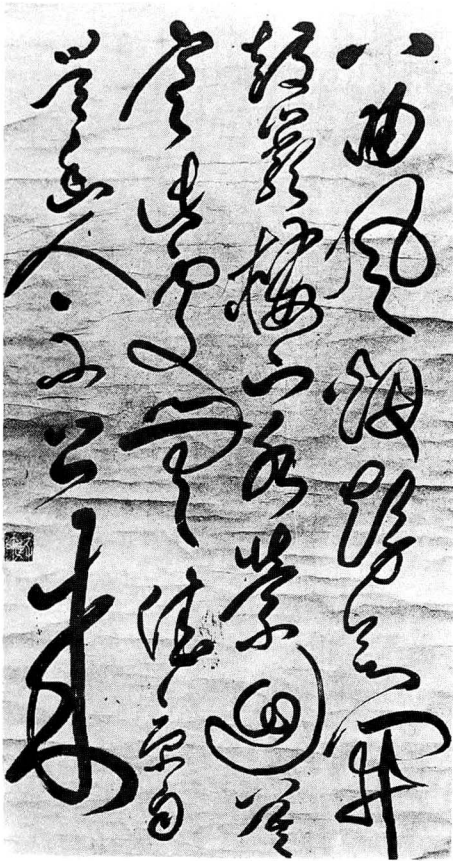


圖 84. 〈武夷棹歌〉, 縱軸 紙本, 개인.



圖 85. 〈李匡師 草書對聯〉,
縱軸 70×191.2cm 紙本,
이화여자대학교박물관.

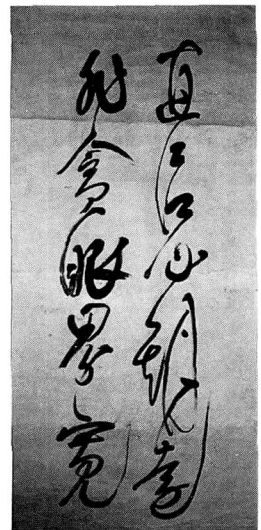
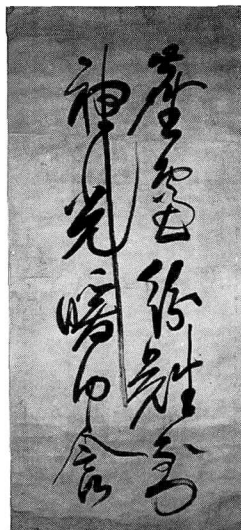
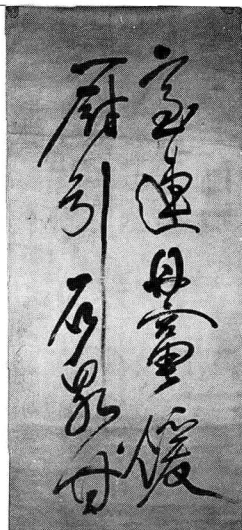
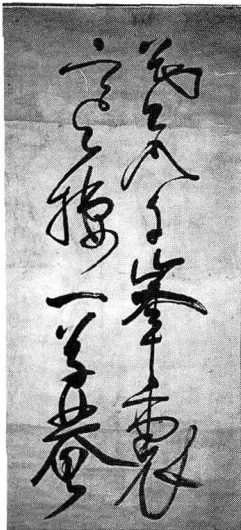


圖 86. 〈五言八曲屏〉, 제1~4면 각102×44cm 紙本, 개인.



圖 88. 大興寺 大雄殿 扁額, 전남 海南郡 三山面 九林里.



圖 87. 奉元寺 大雄殿 扁額,
서울市 西大門區 奉元洞.



圖 89. 泉隱寺 一柱門 扁額, 전남 求禮郡 光義面 放光里.

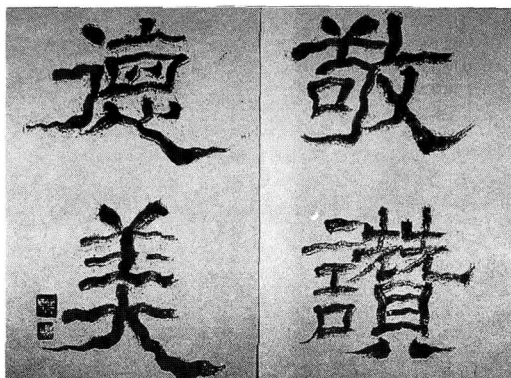
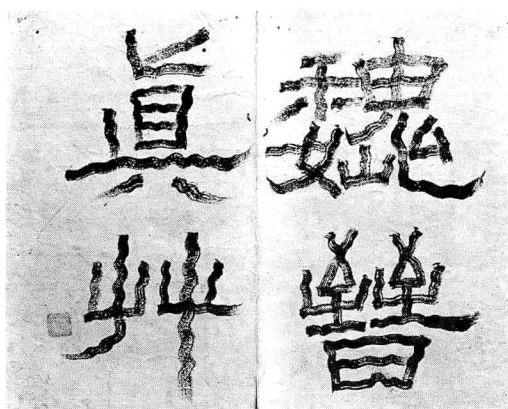
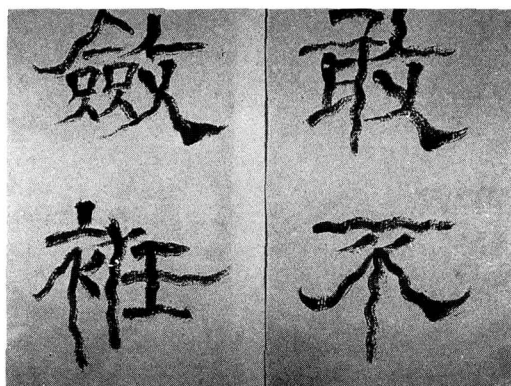
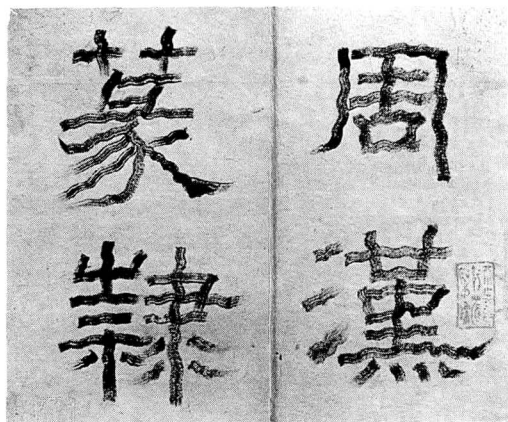


圖 90. <壽北帖>의 飛白, 각 25.9×31.2cm 지본
1770년, 한국정신문화연구원.

圖 91. <圓嶠眞帖>의 飛白, 지본, 개인.

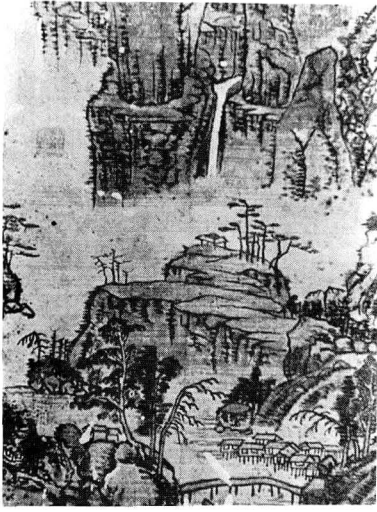


圖 92.〈層嶂飛瀑圖〉, 29.5×21.5cm 絹本채색, 간송미술관.



圖 94.〈高士玩繪圖〉, 24.2×22.2cm 絹本채색
1746년, 간송미술관.

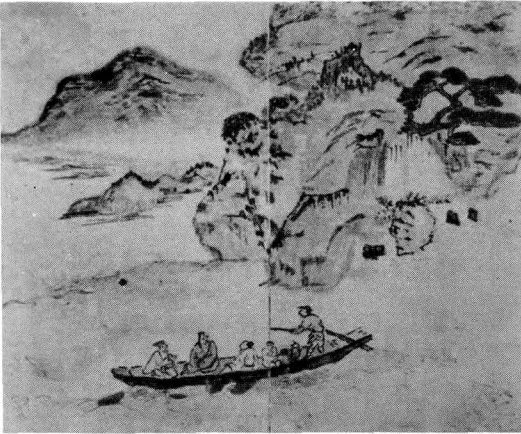


圖 93.〈高士舟遊圖〉, 26×30cm 紙本담채, 간송미술관.

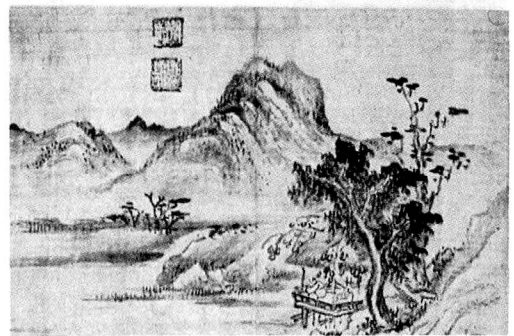


圖 95.〈騎驢圖〉, 帖 20.2×29.6cm 紙本수묵,
국립중앙박물관.

圖 96.〈山水圖〉, 帖 22.6×33.7cm(上) ·
22.6×32.1cm(下) 硃本水墨, 국립중앙박물관.

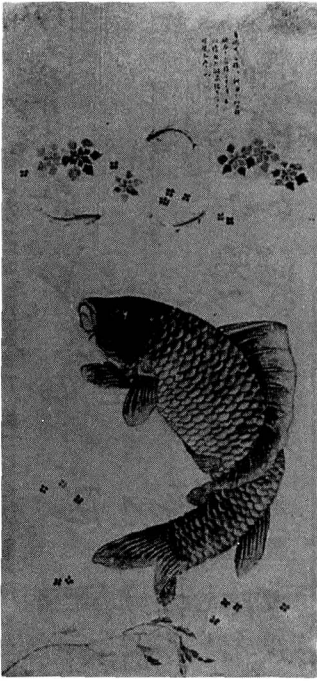


圖 98. 李匡師·李令翊〈鯉魚圖〉, 120.5×57.5cm
지본담채 1754·1773년, 간송미술관.



圖 97. 〈山水人物圖〉, 〈圓嶠眞帖〉所載 지본담채, 개인.



圖 99. 申漢棼〈眞嶠肖像〉, 66.2×53.2cm 건본채색
1774년, 국립중앙박물관.



圖 100-1. 〈書訣前編〉木刻搨本, 개인.



圖 100-2. 〈書訣前編〉眞嶠自筆本, 각 31.5×
20.4cm 지본 1764년, 국립중앙박물관.

[ABSTRACT]

The Calligraphy of Yi Kwang-sa

Yi Wan-woo

Wŏn-kyo (員嶠, 圓嶠), Yi Kwang-sa (李匡師:1705~77) was the representative calligrapher of the late Chosŏn Dynasty. From his early times he experienced a difficult life as an outsider when his family was damaged as a result of political conflict between the So-ron (少論) and No-ron (老論) factions. Finally in 1755 by the political conspiracy in which he was involved, he was exiled to the northern borderland and after southern isolated island during the last 23 years of his life.

It was under these kinds of circumstances that he concentrated his energy on art and academics. In his early twenties he plunged his heart into the learning of calligraphy under the guidance of Paek-ha (白下) Yun Sun (尹淳), the great calligrapher of those days. While from his thirties he studied by himself the typical calligraphy of Wei (魏) and Chin (晉) period represented by Wang Hsi-chih (王羲之), and about his forties studying *chuan* (篆) and *li* (隸)-script of ancient Chinese stone-inscriptions his calligraphy made a new change. At last during the period of his exile he wrote the *Sŏ-kyŏl* (『書訣』), which had an important effect on his times and became a representative calligraphic theory of the late Chosŏn Dynasty.

About the 16th century there came about a certain change in calligraphy field. That is, instead of the Chao Mèng-fu (趙孟頫)'s calligraphy which had been popular from late Koryŏ Dynasty, Wang Hsi-chih's calligraphy started again to become significant and more popular. However at that time the texts of Wang's calligraphy was far from the origin of Wang's owing to the continued process of copying. It was in this period that Yi Kwang-sa was born and began to learn, so he basically followed Wang Hsi-chih's calligraphy that was transmitted to his times.

While about that time in our country, there was an interest on epigraphy study [金石學:kŭm-sŏk-hak] which had many effects on calligraphy. A friend of Yi, Sang-go-dang (尙古堂) Kim Kwang-su (金光遂 :1696~1770), a famous collector and connoisseur in those of the 18th century, possessed many paper rubbings of ancient Chinese stone-inscriptions. Through these paper rubbings, Yi approached a fresh style of the ancient calligraphy which differed from the texts of Wang's. Especially having an interest in Shih-ku-wên (石鼓文) with *chuan*-script and Li-ch'i-peì (禮器碑) · Shou-shan-peì (受禪碑) with *li*-script, he went through a development in his calligraphy.

In accord with this he studied *chuan-li* scripts of ancient Chinese stone-inscriptions together with *k'ai-*

hsing-ts'ao (楷行草) scripts of Wang's calligraphy, and finally intending to learn Wang's calligraphy he emphasized the learning of various *chuan-li* scripts of ancient Chinese stone-inscriptions. Consequently he stressed the necessity of studying five scripts altogether [五體兼修] and the oneness of five scripts in brushworking [五體一法].

The writing style of Yi Kwang-sa, being called Wŏnkyo-ch'e (員嶠體), has a singular composition and stroke. So with this unique identification he has been acknowledged as a calligrapher, his calligraphy was followed by that of his son Yi Yŏng-ik (李令翊) and there were not a few others that followed his calligraphy style too. While because he pursued such calligraphic theories, he came to criticize the calligraphy of T'ang (唐) and Sung (宋) period, especially he criticized the *k'ai*-style of An Chên-ch'ing (顏真卿).

On the other hand persisting an affirmative view on the texts of Wang Hsi-chih's little *k'ai*-script [王羲之體 小楷法帖], Yi made them the basis of his *k'ai*-style. But they have many problems on their authenticity, so his calligraphy was criticized by some calligraphers who considered them as forgeries. Especially Ch'u-sa (秋史) Kim Chŏng-hŭi (金正喜:1786 ~ 1856), the greatest calligrapher of the last period of Chosŏn Dynasty who followed the calligraphic theory of Pei-hsŭeh (碑學), criticized Yi's calligraphic theory, his calligraphy became less popular.

However, Yi strongly asserted the importance of *lin-mo* (臨摹) and studying the *chuan-li* stone-inscriptions; and this fact that caused the development of calligraphy had a historical meaning in the calligraphy of the late Chosŏn Dynasty. Also this fact is fundamentally same as the calligraphic theory of Kim Chŏng-hŭi and others based in the epigraphy study. Accordingly this variation in the calligraphy of Yi Kwang-sa became the turning point in the calligraphy of the late Chosŏn Dynasty, which connected the calligraphers who followed Wang's Calligraphy with Kim Chŏng-hŭi and his followers. Furthermore through Yi Kwang-sa and Kim Chŏng-hŭi modern calligraphy has been provided with fertile ground for what might potentially be a new progress.