

坏窩 金相肅(1717~1792)의 鍾繇體 受容과 그 意義

유승민*

- I. 머리말
- II. 김상숙과 그의 글씨
 - 1. 사람됨
 - 2. 그의 글씨
 - 1) 鍾繇體의 受容
 - 2) 二王體의 受容
 - 3) 鍾繇體의 繼承
- III. 當代의 批評과 鍾繇體 受容의 意義
 - 1. 當代의 批評
 - 2. 鍾繇體 受容의 意義
- IV. 맺음말

I. 머리말

坏窩 金相肅(1717~1792)은 아담한 小楷로 명성을 날린 18세기 서예 명가였다. 특히 중국 東漢 말부터 曹魏 시대에 걸쳐 활동했던 명서가 鍾繇(151~230)의 서풍을 잘 재현했다.

그는 대대로 淸要職을 배출한 光山 金門 출신으로, 沙溪 金長生(1548~1631)의 후손이며 家兄 金相福(1714~1782)은 英祖의 신임을 받으며 重臣으로서 활동하기도 했다.¹ 이와 같은 가문의 배경에도 불구하고 그는 평생 정치 일선을 가급적 멀리하고 자신을 수양하는 데 몰두

* 문화재청 문화재감정관실(인천항) 문화재감정위원

¹ 김상숙의 家系에 관해 김영진, 「坏窩 金相肅의 생애와 교유, 저작」, 『문헌과 해석』 31(문헌과 해석사, 2005)에서 자세하게 소개했다.

했다. 이러한 면모는 당대 문사들 사이에서 ‘덕이 높고 도를 갖춘 선비’로 인식되었고, 李奎象은 《并世才彥錄》에서 그를 「高士錄」에 먼저 편입시키기도 했다.

김상숙은 당대 명류였던 李麟祥, 宋文欽을 비롯하여 李胤永, 金鍾秀, 洪樂純, 金純澤 등 동년배 노론 사대부들과 깊이 교감하는 관계였으며, 그들과 예술세계를 공유하였다. 특히 그의 작은 해서 글씨는 당대 최고 명서가였던 李匡師가 인정할 수준이었고, 수많은 碑碣 글씨를 청탁받게 만들었으며, 후진들이 추종하는 경지에 이르렀었다.

그는 楷書 발생의 근원에 접근하기 위해 鍾繇의 서체를 탐구하였고, 이러한 그의 연구는 18세기 사대부들의 ‘魏晉古法 지향’ 가운데에서도 희귀한 예에 해당한다. 그의 ‘鍾繇體小楷’는 王羲之體를 궁극의 古法으로 여기고 학습에 열을 올렸던 楷書의 추세와 다른 것이기 때문이다.

그러므로 김상숙이 당시에 희귀했던 중요체의 서체를 왜 전공했는지, 그러한 활동에 어떤 의미가 있는지 밝히는 작업이 필요하다.² 따라서 이 논문은 김상숙이 중요체를 수용한 양상을 그의 필적 가운데 중요체 해서를 가장 잘 재현한 작품 〈菊衣頌〉(1757)을 중심으로 살필 것이며, 이왕 서풍을 수용한, 그의 다른 글씨들과 비교하여 고찰하고 그의 중요체 서풍이 후대에 계승된 면모까지 살필 것이다. 그리고 그의 글씨에 대한 당대 서단의 비평과 김상숙이 중요체 수용이 지니는 의의까지 논하고자 한다.

II. 金相肅과 그의 글씨

² 김상숙에 관한 연구는 몇 가지 성과가 나오기는 했으나 서예사적 연구는 초기의 단계에 머물러 있는 형편이다. 崔耕春, 「坯窩 金相肅 研究」(계명대 석사논문, 2002)이 선구적 업적이다. 그러나 이 논문은 문학과 사상, 서예 각 분야를 포괄하여 진행했던 탓에 세부적 결론이 모호하다는 인상을 지울 수 없다. 김영진, 앞의 논문(2005)이 연구자를 위한 전기적 사실을 자세히 소개하였고, 최경춘, 「坯窩 金相肅의 隱逸과 旅情의 시」, 『문헌과 해석』 31 (서울: 문헌과 해석사, 2005)는 저자의 석사논문에서 더 追究하여 김상숙의 문학세계를 隱逸이라는 처세와 유유자적하는 여행의 국면으로 나누어 살핀 성과다. 박철상, 「글씨를 닮은 사람, 사람을 닮은 글씨」, (앞의 책, 같은 호)는 김상숙의 인품과 글씨를 연관지어 소개하였고, 이현일, 「새 자료 坯窩 『重言』에 대하여」, (같은 책, 같은 호)는 김상숙 연구를 위한 기초 자료 가운데 가장 큰 『重言』을 해제한 성과다. 특히 최경춘은 김상숙의 서론으로 최근까지 연구성과를 제출했다. 최경춘, 「배와 김상숙의 서예론」, 『東洋漢文學研究』 17(서울: 동양한문학회, 2003); _____, 「朝鮮後期 書藝論의 一局面: 李匡師, 姜世晃, 金相肅을 中心으로」, 앞의 책 21집(2005); _____, 「18世紀 書藝論 研究: 李匡師, 姜世晃, 金相肅을 中心으로」, 부산대 박사논문, 2006; _____, 「坯窩 金相肅의 稷下體와 書藝論의 특징」, 『한자한문교육』 17 (서울: 한자한문교육학회, 2006). 이 논문들은 주로 서론에 집중하여 탐구하여 얻은 결론을 정리한 성과들이나 미술사 연구성과는 아니기에 시각의 차이가 있다.

1. 사람됨

김상숙은 소탈하고 검소하며 온화한 성품으로 세상 사람들로 부터 존경받는 인물이었으며, ‘탈속적 인물’로서 칭송을 받았다. 특히 ‘朝隱’으로서, 관직에 있으면서 신선처럼 처신한 면모는 당시의 人物志에서 ‘高士’로 평가받기에 충분했다.³ 그 같은 평가는 김상숙이 洞陰 현령으로 있을 때(1773) 成大中(1732~1812)이 지은 시에서도 선명하게 확인할 수 있다.⁴

관직에 있으며 스스로 신선계에 있다 여기니,

선생은 애당초 작록에는 마음이 없었다네!⁵

그의 탈속은 ‘半儒半老’라고 하는, 특별한 술어로 지칭되기도 하는데 이것은 老莊과 儒學의 관계에 관해 특징적인 그의 의식에서 비롯된 것으로 보인다. 김상숙은 老莊에 심취하기는 했으나 儒家로서 자세를 유지하여 어느 한 쪽으로 치우치지 않은 인물로 인정받았고, 이 점은 그에 대한 인물평에서 빠지지 않는 요소다. 그런데 ‘半儒半老’의 태도는 그가 朝隱으로 처신했던 원리이기도 하지만, 아래 자료에서 보듯이 『莊子』에서 道機를 드러내지 않아 광대한 내면을 지닌 인물로 묘사된 ‘壺子’에 비유된 것으로 보면 그의 高士다움은 老莊의 처신에 더 가까웠다고 할 수 있다.

坏窩 김선생은 ‘도를 지닌 사람’이다. 그의 道는 유가의 도로써 修身하고, 노자의 도로써 세상에 숨는 것으로 자신의 ‘도를 지님’에 그 둘을 균등하게 하였다. 그래서 그는 세상에 살되 주위의 환경과 경쟁하지 않으며 관직을 함으로써 은거하였기 때문에 사람들이 모두 그가 ‘도를 지녔다’고 칭한다. ‘멀리하며 가까이 두다’는 것과 다르지 않다. 그러나 그의 청정무위함과 자기를 감추어 드러내지 않는 것을 보면 거의 壺子가 氣機를 감추었던 것과 같아 그가 老子에 더 탐닉하였다고 의심할 만하다. 선생도(그 같은 의심을)선선히 받아들이며 부정하지 않았다.⁶

3 李奎象, 《并世才彦錄》, 「高士錄」, 「金相肅」條, 같은 내용의 번역은 한국민족문화사연구소 편, 『18세기 인물지: 并世才彦錄』(서울: 창작과 비평사, 1997), pp. 37~40에 수록되어 있다.

4 김상숙의 생애 사실들은 김영진, 앞의 논문(2005)을 참조.

5 成大中, 『青城集』 권 2, 「入洞陰, 敬呈主令金坏窩」의 제 2수 가운데 3·4구: “官居自占神僊界, 夫子初無爵祿心.”

6 成大中, 『青城集』 권 8, 「書坏窩重言帖後」, “坏窩金先生有道人也, 其道以吾道律身, 以老道選世, 均之乎其有道, 而乃其居世也, 與物無競, 以仕爲隱, 以故衆皆稱其有道, 疎呢無異辭也, 然見其玄默自晦, 殆若壺子之杜機, 而疑其耽於老也, 先生亦怡然受之而不辭.”

따라서 김상숙은 정신적 지향은 탈속이지만 현실적 처신은 유가의 덕목을 실천하며 심성수양에 게으르지 않았고, 이는 廉潔과 근면함으로 나타났다고 할 수 있다. 이에 대해 후배 成海應은 간결하게 다음과 같이 묘사했다.

세상의 풍파는 마음 속에서 이미 고요해지고
草樓엔 넉넉한 잔치로 가득하다네.
道는 玄妙함과 합치하고
자취는 禮教를 따라 드러나 보이네.⁷

김상숙이 공을 들여 실천했던 유가적 덕목은 ‘敬’이며, 다음 자료에서 ‘敬’과 관련된 그의 생각을 볼 수 있다.

『小學』을 읽다가 ‘字畫은 반드시 바르고 곧아야 하며 글자를 쓸 때는 마음으로 그것에 정성을 다해야[敬] 한다.’는 말씀을 마침내 따르게 되고 잊지 않게 되자 깨달음을 얻었다.⁸

성리학에서 가장 중요한 주제어라고 할 수 있는 ‘敬’은 실천의 문제였고, ‘敬’에 거처한다는 ‘居敬’이며, 남송 이학에서 제시한 ‘主一無適’을 지칭하는 개념인데, 이를 학습하기 위한 가장 좋은 텍스트로 『小學』이 꼽히는 것은 조선 후기 성리학의 주요한 동향이었다. 敬에 관한 논의는 孟子的 ‘存養’에서 시작하고, 朱熹가 ‘涵養省察’ 자체를 敬으로 파악하면서 성리학에서 修己를 완성하기 위한 방법으로 인식되었다.⁹ 김상숙에게 ‘敬’이 修己의 실천개념이면서 동시에 그의 장기였던 글씨에도 크게 중요한 관념이었음을 이 글에서 살필 수 있으며, 이는 글씨가 개인의 수양과 인격의 발현이라는 서예관과 맥을 공유함을 보여준다.

당대의 인물지에서 ‘高士’로 꼽혔던 김상숙은 서예가로서 명성 이전에 그 탈속의 사람됨으로 존경받고 칭송되었다. 그의 글씨에서 느끼는 아름다움은 그의 인격에서 우러나오는 바와 깊은 관계가 있는 것으로 받아들여졌으며 다음 자료는 그러한 여론의 종결을 보여준다.

7 成海應, 『研經齋全集』 권6, 「金坯窩」, “夷險澹素襟, 艸樹抱閑宴, 道與玄妙合, 跡從名教見.”

8 金相肅, 『坯窩詩文筆蹟』, 「題楷草小帖後」, “其後讀小學, 見字畫, 必楷正, 作字時, 心敬之語, 仍服膺不失, 而有悟焉.”

9 敬의 성리학적 함의와 조선시대 선비들의 修己에 관한 논의는 손병욱, 「涵養省察-마음을 다스리는 공부」, 『조선 유학의 개념들』(한국사상사연구회, 2002)가 알맞은 지침이 되었다.

공의 글씨에서 아름다운 점은 실제로 자획의 바깥에 있으며 글씨의 안 깊숙이 감추어져 있고 그것의 反觀에서 담담하고 청정하다. 다가오되 매입이 없고 멀어가되 미련을 두지 않아 넉넉하고 시원하며 가까운 듯 멀리 있다. 참으로 공의 사람됨이 높으니 글씨도 이와 같다. 그래서 공의 글씨를 구경하면 그 인품과 문장도 이와 비견됨을 알 만하다. 그러므로 내가 일찍이 공을 말하며 인품이 가장 높고 문장이 다음이며 그 다음이 글씨라고 했다. 공을 아는 이 가운데 내 말을 부정할 사람은 없을 것이다. 글씨는 사실 공의 餘技다. 그러나 그것도 道氣를 드러내는 것이다.¹⁰

이 자료에서 드러나는 것처럼 그의 인품과 글씨를 적절하게 잘 연결한 글은 더 이상 없다. 특히 인품-문장-글씨의 위계적 관계의 개념들로 김상숙을 설명하는 부분은 마치 중국 南朝의 庾肩吾가 『書品』에서 중요 글씨의 위상을 정하면서 쓴 표현기법과도 유사하다.¹¹ 또, 邵雍의 인식론 개념인 ‘反觀’을 언급하여 전통적 理學의 범주로 끌어가려 하지만 그조차 김상숙의 깊은 인격이 반영된 것으로 보는 데는 이견이 없는 문장이다. 여기에서 드러나는 인격의 반영 또한 일상적 차원을 벗어나 인간과 글씨, 마음과 붓이 별개로 분리되지 않아야 한다는 김상숙의 書論과도 상통하였음을 볼 수 있다.¹²

¹⁰ 成大中, 『青城集』 권6, 『題坏窩書軸後』, “公書之美, 實在字畫之外, 闕然乎其內蘊, 澹然乎其反觀. 來若無係, 去若無追, 夷曠蕭散, 近而彌遠, 正惟公之爲高而書亦如之, 故覽公之書, 可以知其人品而文章亦其比也. 故余嘗論公人品最高, 文章次之, 書又次之, 知公者莫不以余言爲然. 書實公之餘也, 然亦足以徵道氣也.”

이 글에서 등장한 ‘反觀’은 북송시대 사상이 邵雍에게서 시작된 개념이다. 이 개념은 일종의 唯心的 認識論으로 주체의 感官을 떠나 세계를 관찰하는 통찰행위를 뜻한다. 성대중이 이 개념으로 김상숙을 설명하려 한 것은 18세기 조선사대부들의 서화예술에 邵雍 철학의 요소가 발견되는 것과 무관하지 않다. 실제로 한국회화사에서 邵雍을 다룬 것은 ‘漁樵問答’과 같이 특정한 書題와 관련한 회화작품 연구에서 시작되었고 최근에 그 논의가 정리된 듯하다. 김주련, 「조선시대 漁父圖에 대한 연구」, 이화여대 석사논문, 1996이 이른 예에 해당하며, 이진아, 「漁樵問答圖 研究-간송미술관 소장 〈漁樵問答圖〉를 중심으로」, 이화여대 석사논문, 2003이 그 후속 연구성과로 들 수 있다. 이들 논문에서 집중하여 다룬 것은 공통적으로 ‘漁樵問答’이라는 모티프이며 이것이 소옹의 저작에서 제시된 것임을 모두 주목했다. 이후 고사인물화 범주를 다룬 논저들은 대개 어초 문답도와 관련하여 소옹과 소옹의 고사가 원용되는 양상과 그 의미를 다루었다. 송희경, 「조선후기 邵雍故事圖의 유형과 표상」, 『석당논총』 49(동아대 석당전통문화연구원, 2011)은 최근까지 소옹과 조선후기 인물화의 관계에 대한 종합적 연구성과로서 좋은 참고가 되었다.

¹¹ 庾肩吾, 『書品』, “중요는 천연은 제일이며 공부는 그 다음이다. 허창의 비문에 그 묘한 글씨를 다 했고, 업도의 간독에 모든 것을 다 했다. 鍾, 天然第一, 工夫次之, 妙盡許昌之碑, 窮極鄴下之牘.”

¹² 김상숙의 서론은 최경춘, 「坏窩 金相肅의 稷下體와 書藝論의 특징」, 『한자한문교육학』 17 (한자한문교육학회, 2006)을 참조.

2. 김상숙의 글씨

1) 鍾繇體의 受容

김상숙은 평생에 걸쳐 많은 楷書 작품을 남겼다. 당시 사람들은 그의 楷書를 ‘稷下體’라고 지칭하면서, 그 기반을 鍾繇의 小楷라고 특정하였다.¹³ 鍾繇(151~230)는 東漢末·曹魏時代(220~265)에 활동했으며, 東晉時代 王羲之 이전의 楷書를 상징하는 명가다. 王羲之·王獻之 부자와 함께 ‘鍾王’이라 병칭되며 서예사에 크게 영향을 미쳤다(도 1).¹⁴

鍾繇의 해서는 ‘鍾王’이라는 용어로 왕희지와 함께 병칭되며 ‘魏晉古法’을 상징했으나 실제로 이 용어는 代喻的 표현에 그친 면이 있고, 중요한 해서를 실제로 능숙하게 쓴 書家가 조선과 중국에 희귀했던 만큼, <黃庭經>, <孝女曹娥碑>와 같은 王羲之의 소해(도 2)와 <洛神賦>로 대표되는 王獻之의 글씨에 집중되었다. 따라서 중국과 한국의 서예에서 ‘魏晉



도 1 鍾繇, <薦季直表>, 탁본, 東京 書道博物館.



도 2 王羲之, <孝女曹娥碑>, 탁본, 높이가 31.9cm, 東京 書道博物館.

¹³ ‘稷下體’는 青城 成大中(1732~1812)과 一夢 李奎象이 각각의 글에서 소개했다.成大中은 「坏高的『重言帖』 뒤에 부친 글(書坏高重言帖後)」에서 “선생의 글씨는 鍾太傅(鍾繇)를 배웠는데, 세상 사람들은 ‘稷下體’라고 부른다. 先生書學鍾太傅, 世稱稷下體.”(成大中, 『青城集』 권8, 『書坏高重言帖後』, 《韓國文叢刊》 248, p. 509)라고 했고, 李奎象은 “작은 글씨는 전적으로 鍾繇法으로 썼다.···坏高的 鍾繇體는 서찰·시전지와 소해에 적합하여 사람들이 다투어 배웠으며 ‘稷下體’라고 불렀다.(細字全描鍾繇法···坏高鍾體宜書札詩箋及小楷, 人爭效之. 曰, 稷下體.”(李奎象, 『一夢稿』, 《并世才彥錄》, 『書家錄』)라고 하여 당대 사람들이 ‘金相肅의 鍾繇體 小楷’를 ‘稷下體’라고 지칭했음을 알 수 있다.

¹⁴ 중국서예사에서 鍾繇 글씨의 위상과 영향에 대한 것은 中田勇次郎, 「鍾繇について」, 『書道全集』3(東京: 平凡社, 1978)를 참조.

古法의 전형'은 二王의 서체가 점유하고 있는 바였고, 18세기 초 조선의 서단은 특히 王羲之의 小楷가 楷書의 古法으로 지위를 공고히 하고 있었다.¹⁵

金相肅이 활동하던 시기에도 二王의 서체를 중심으로 하여 魏晉古法을 지향하는 것이 서단의 주된 흐름을 이루고 있었다.¹⁶ 김상숙과 동시대에 활동했던 李匡師(1705~1777)나 姜世晁(1713~1791)이 王羲之의 小楷를 바탕으로 魏晉古法에 접근하려 노력했던 것이 바로 그러한 흐름을 잘 설명하는 예가 된다. 李匡師는 唐代 楷書를 넘어 王羲之의 小楷를 선택하여 해서의 근간으로 삼았고, 姜世晁도 이광사와 유사한 경로로 楷書를 학습하였다.¹⁷

이처럼 二王의 글씨가 중심을 이루고 있던 시대에 활동했던 김상숙이지만 그는 특이하게 중요체를 선택하여 연마하였는데, 이는 그가 해서의 근원에 접근하되 그 전범을 동시대의 기준보다 한 시대 올려 잡았음을 말한다. 學書에 들어서면서 중요체를 선택한 것은 해서의 전범으로 병칭되던 鍾王이 관습적인 용어로 쓰이면서 실상은 二王만을 의미하던 통념과 차별되는 인식이자 실천이라고 할 수 있다. 즉 김상숙의 중요체 수용은 고전적 전범이 되는 서체를 전착하여 그 근원을 탐구하고자 한 노력의 결과이며, 그러한 노력은 중요체의

¹⁵ 18세기 초, 玉洞 李澈(1662~1723)와 白下 尹淳(1680~1741)의 해서론은 모두 王羲之의 小楷를 전착하는 것을 중시하는 공통점을 보인다. 尹淳의 楷書가 왕희지의 <遺教經>과 <黃庭經>을 따랐다는 것은 18세기 말까지도 잘 알려진 사실이었다. 이들은 중국에서 수입된 왕희지 소해 서적을 접하면서 그 서체를 터득할 수 있었던 기회를 바탕으로 자신의 서풍을 형성하기에 이르렀고, 후진들에게도 전수했다. 이런 양상은 18세기 전반기 小楷의 대세는 왕희지였다는 사실을 말해준다.

李澈의 서예론은 『筆訣』에 집약되어 있다. 관련 성과로는 조민환, 「玉洞 李澈의 서예미술학사상-『筆訣』을 중심으로-」, 『동양철학연구』 21(동양철학연구회, 1999); _____, 「玉洞 李澈 『筆訣』의 이리적 이해」, 『한국철학논집』 14(한국철학사연구회, 2004); 문정자, 「원교 이광사의 『書訣』 연구」, 『한문학논집』 16(근역한문학회, 1997); _____, 「옥동 이서의 『필결』에 구현된 역의 미학관념」, 같은 책 18(2000)이 있다.

윤순이 왕희지 소해를 학습했던 사실과 그 영향은 李奎象, 《并世才彦錄》, 『書家錄』, 「尹淳」條(국역: 민족문화사연구소, 『18세기 조선 인물지』, 창작과 비평사, 1997)에 기술되어 있는 것을 기본 자료로 삼을 수 있다. 그리고 이와 관련된 논고는 李完雨, 「朝鮮後期の 書藝」(서울: 예술의 전당, 『韓國書藝 二千年展 특강논문집』, 2000); _____, 「白下 尹淳과 中國書法」, 『미술사학연구』 206(한국미술사학회, 1995. 06)이 있다.

¹⁶ 김상숙이 활동했던 18세기 조선의 書壇은 종래의 松雪體나 石峰體가 풍미하던 양상에서 王羲之로 표상되는 魏晉古法으로 복귀하려는 움직임과 米芾·董其昌의 행서나 초서가 유행하는 면모를 보인다. 그러나 이러한 면모는 모두 '古法'으로 회귀하려는 노력이 가시적으로 나타나는 시대의 특성이라고 할 만하다. 조선후기의 서단의 상황과 그 古法의 추종 경향에 관해서는 李完雨, 「朝鮮後期 書藝」, 『韓國書藝 二千年 特講論文集』(서울: 예술의 전당, 2000)을 참조.

¹⁷ 이광사의 學書過程에 관한 것은 李完雨, 「貞嶠 李匡師의 書藝」, 『미술사학연구』 190·191(서울: 한국미술사학회, 1991, 09)를 참조. 姜世晁의 글씨에 관하여는 邊英燮, 『豹菴 姜世晁 繪畫 研究』(서울: 일지사, 1988), pp. 158~167; 文英午, 「豹菴 姜世晁의 學書軌跡(其1)」, 『동양고전연구』 3(동양고전학회, 1995); 정명아, 「표암 강세황의 서예연구」, 동국대 석사논문, 1998; _____, 「표암 강세황의 서예세계」, 『豹菴 姜世晁』(서울: 예술의 전당, 2003)를 참조.

전형을 터득한 서풍으로 나타났다.¹⁸ 결국 김상숙이 중요체를 수용한 것은楷書의 근원에 접근하되 當代의 유행에 머무르지 않고 한 층 더 깊이 천착하면서 결론적으로 ‘해서의 뿌리’가 鍾繇體라고 판단하고 학습한 결과다.

따라서 김상숙이 해서의 근원을 탐구하고자 한 노력과 그러한 노력의 결과인 稷下體는 그와 동시대에 활동하던 書家들의 ‘古法 탐구’가 二王에 집중되었던 것과 다른 시도며 결과였고, 이는 당대에 이미 인정을 받고 있었다.

金相肅 季潤이 「筆訣」을 지었고 公(俞漢雋의 從叔父 玄湖先生)께서는 「楷譜」를 지었는데, 미세한 부분을 말하는 데에서 (둘이) 달랐다. 그러나 운필의 방법과 글자를 만드는 방법에서 고인의 묘법을 같이 얻었으므로 「해보」와 「필결」에 차이가 없다. 같은 점은 묘함에서 태어났고 다른 점은 배움에서 나왔으니, (이것은) 대개 季潤은 鍾繇를 배웠고 公은 王羲之를 배웠기 때문이다.¹⁹

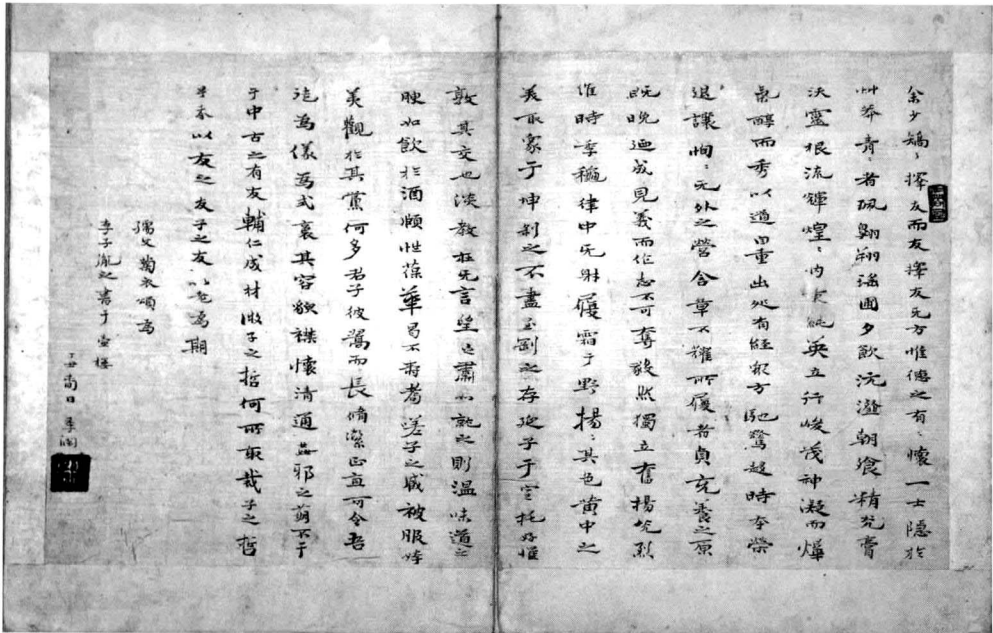
이 인용문의 내용에서 보듯이 김상숙의 중요체 해서가 고인의 ‘妙’라는 ‘보편성’을 재현한 점에서 왕희지를 통해 ‘古法’에 접근하던 時流와 다를 바 없으나 學書의 과정, 즉 주체의 선택에 따라 왕희지가 아닌 중요를 선택한 점에서 특수성이 발생했음을 인정하고 있다. 그리고 그러한 특수성은 시각적으로도 선명하게 차별되는 ‘書體’이며, 이는 현재 전하는 墨蹟 〈菊衣頌〉으로 확인할 수 있다(도 3).²⁰

¹⁸ 조선에서 鍾繇 서체를 연구할 수 있던 書跡은 이미 宋代나 明代에 만들어진 集帖에 刻入된 것들이기 때문에 엄밀한 의미로 僞作들이라고 할 수 있다. 그러나 학계에서는 적어도 중요가 쓴 것으로 전하는 〈薦季直表〉 정도는 원본의 특성을 고스란히 지니고 있는 것으로 판단한다. 관련 내용은 中田勇次郎, 「鍾繇について」, 『書道全集』3(東京: 平凡社, 1978); 西林昭一, 『書の文化史』上(東京: 二賢社, 1991), p. 257 참조. 따라서 김상숙이 보았을 각첩이 善本은 아니었다 하더라도 현재 전하는 그의 목적이 각종 법첩에 전하는 중요의 서풍에 빚진한 것을 보면 김상숙은 중요체의 자형을 명확하게 인지하고 있었다고 할 수 밖에 없다.

¹⁹ 俞漢雋, 『自著』卷19(『韓國文集叢刊』249冊, p.309), 「從叔父玄湖先生楷譜跋」, “金相肅季潤作筆訣, 公作楷譜, 其言微不同, 然其運筆之方·作字之法, 同得古人之妙, 故譜與訣亡異也, 同生於妙, 異生於學, 蓋季潤學鍾繇, 公學王右軍云.” 「楷譜」의 내용은 미상이나, 그 저자인 玄湖先生은 유한준의 종숙부 俞彦鏞(1721~1786)이다. 김하라, 「俞晚柱의 『欽英』 연구, 서울대 박사논문, 2011, 참조.

²⁰ 국립중앙박물관에 있는 東垣 李洪根 선생의 기증 서화첩 《墨戲》의 15·16면에 실려 있다. 그런데 1997년 발간된 도록 『東垣 李洪根 蒐集名品選(繪畫篇)』(한국고고미술연구소, 1997)에 도판으로 소개되면서 書者가 李麟祥으로 誤記되어 있어 지금까지 크게 주목받지 못했다.

〈菊衣頌〉은 원래 김상숙과 매우 가까이 지냈던 金純澤(1714~?, 字 儒文)이 지은 四言詩로, 전체 68句 272字이며 국화의 덕에 비추어 참된 우정을 기린 내용이다. 김순택의 『志素遺稿』(국립중앙도서관 소장) 권2의 29·30면에도 전문이 수록되어 전한다.



도 3 金相肅, <菊衣頌>(1757), 종이에 먹, 24.5×46.0cm, 국립중앙박물관.



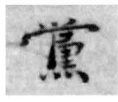

<菊衣頌>은 款識까지 포함하여 모두 17행이며, 한 행에 21~22자씩 배치하였다. 1757년 가을에 壺樓에서 써서 李胤永(1714~1759)에게 주었으며, 이 작품을 쓴 장소 壺樓는 남산에 있었던 李麟祥의 집, 凌壺觀으로 추론된다.²¹

표 1 金相肅과 鍾繇 小楷의 자형 비교 1: 중요체의 전형을 수용

날글자	①	②	③	④	⑤	⑥
金相肅 <菊衣頌>						
鍾繇 <薦季直表>						

²¹ 이 글씨 款識의 내용은 다음과 같다. “儒文의 「菊衣頌」, 壺樓에서 李胤永를 위해 쓰다. 季潤(儒文菊衣頌, 爲李胤永之, 書于壺樓, 季潤.)” 1756년에서 1758년에 이르는 기간에 李麟祥과 金相肅, 李胤永이 봄과 가을에 만나 서로 글씨 등을 보여주고 시문을 주고받기도 했는데 이인상의 남산 능호관이 모임의 주된 장소였다. 1756년 가을에 이인상이 김상숙에게 서첩을 감상한 발문을 써 주었고, 1757년 봄에는 김상숙이 이윤영에게 <菊衣頌>을, 1758년에는 이인상이 이윤영에게 <橘頌>을 써서 주었는데 모두 이인상의 집에서 모임이 열린 것으로 보인다. 따라서 이 글씨의 관지에 나타난 장소 ‘壺樓’도 이인상의 집이며, ‘凌壺觀’의 이칭이 아닐까 한다. 이들의 모임은 1759년에 이윤영이, 1760년에 이인상이 사망하면서 그 명맥이 끊어진 것으로 보인다.

표 2 黨(當) 字의 공통 字形

			
鍾繇, 〈薦季直表〉	〈宋復欽墓表〉 (1748)	〈菊衣頌〉 (1757)	〈李喜朝墓表〉 (1758)

〈菊衣頌〉에서 보이는 김상숙의 글씨는 중요체의 서풍을 근본적으로 잘 재현했다.(표 1) 後漢 隸書의 字形에 근본을 둔, 납작하고 가로가 긴 자형은 물론이며, 김상숙이 중요체 해서의 전형을

정확하게 인지했음을 알 수 있는 여러 요소들이 보인다. 글자의 오른쪽 편방이 작거나 그 반대의 章法(①), 날글자 혹은 편방에서도 머리를 크게 하여 무거운 느낌을 주거나(②) 글자의 종축선을 기준으로 오른쪽으로 치우친 結構法(③), 가로획에 비해 세로획이 굵은 획법(④, ⑤), 특히 君 字에서 ‘尹’의 제 1획이 짧게 처리하는 획법(⑥) 등이 김상숙과 중요 사이 에 유사한 형상을 보여주는 요소들이다.

이와 같은 중요체의 수용 양상은 〈菊衣頌〉 외에도 1748년에 쓴 〈宋復欽墓表〉, 1758년의 〈李喜朝墓表〉의 특정 동일 글자들에서도 보인다. 이들 두 묘표의 글씨들은 전체적으로 왕희지체이지만 특정한 글자들에서 중요체가 적용되고 있으며 그 형태가 정방형이나 세로로 더 길어져 二王 서풍의 영향을 보이기도 하지만 鍾繇體 본연의 서풍도 유지하고 있음을 보여준다(표 2).

그러나 〈菊衣頌〉이 김상숙의 해서 가운데 중요체를 가장 잘 따른 글씨이기도 하지만 중요체의 전형을 묵수하는 데 그치지 않고 자기 글씨의 개성을 극대화하여 형상화한 데에 성공한 예이기도 하다(표 3).

김상숙은 중요체의 원형에 비해 가로로 긴 획을 강조하거나 자형을 가로로 더 늘였다. (표 3)의 ①~④의 ‘氣·期·所·充’ 字를 예로 들면, ‘氣’에서 ‘气’ 부분이 납작하고 좌우로 길게 뻗으면서 오른쪽으로 날카롭게 수필한 점은 김상숙이 鍾繇 書風의 전형을 자기화한 요소들이다. 또 ‘所’ 字에서 제 1획인 가로획과 ‘期’ 字의 제 1·6획의 기필이 중요체의 그것보다 길고 날카로운 점도 중요체와 차별되는 형상이라고 할 수 있다. 그리고 (표 3)의 ⑤처럼, 鍾繇의 ‘逮’

표 3 金相肅과 鍾繇 小楷의 자형 비교: 김상숙의 개성(⑤)의 ‘逮’는 중요체의 〈宣示表〉에서 뽑았음



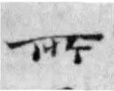

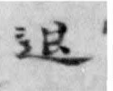
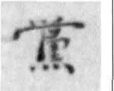













날글자	① 氣	② 期	③ 所	④ 充	⑤ 逮(부수)	⑥ 黨(黨)	⑦ 差(嗟)
金相肅 〈菊衣頌〉							
鍾繇 〈薦季直表〉							

표 4 노년기까지 유지되는 鍾繇體

				
〈雪嶽山新興寺事蹟碑〉의 '所' 字 (1764, 48세)	『稷下詩抄』중 '前' 字 (『稷下詩抄』, 1782, 66세)	《坯窩心畫》중 '者' 字 (《坯窩心畫》, 1783, 67세)	《竹杖帖》중 '先' 字 (《竹杖帖》, 1784, 68세)	『筆訣』중 '着' 字 (《坯窩詩文筆蹟》, 1787경)

자와 김상숙의 '退'의 차이에서 보듯이 중요한 原蹟이 오히려 정방형에 가깝지만 김상숙은 좌우로 길고 납작한 형상을 유지하고 있다. 또, 가로획을 상대적으로 길게 빼는 것은 (표 2)의 ⑥, '黨'에서 보듯이 갓머리의 가로가 길게 빠짐으로써 중요한 원형보다 날렵한 맛이 있다. 이와 같은 가로로 길고 날렵한 획법은 ⑦의 '差'의 형상에서도 볼 수 있다. 이들은 납작하고 가로가 긴 중요체의 전형을 수용하되 중요한 원래 자형보다 더욱 강하게 중요체 전형을 드러냄으로써 東漢·曹魏 시대 楷書의 본령을 재현하려는 의지를 드러낸 형상이라고 할 수 있다.

그러므로 해서의 본령의 재현으로서 김상숙의 鍾繇體, 즉 稷下體는 그의 전 생애에 걸친 書跡에서 발견할 수 있다. 머리가 무겁게 보이는 결구나 가로로 긴 장방형의 자형과 필봉을 드러내어 날카로운 기필을 유지하는 필법 등, 중요체 결구방식의 典型이 노년기까지 유지되었는데, (표 4) 이는 그가 중요체를 선택하고 연마한 것이 단기적인 호기심이나 기호가 아니라 평생 유지되는 서체의 전형을 형성한 것임을 보여주는 증거라고 하겠다.

결국, 김상숙의 鍾繇體 小楷는 그가 二王 이전의 시대에서 고법을 찾으려 애쓴 결과로서, 楷書의 근원을 찾아가려고 노력했던 과정의 중요한 요소를 제시한다. 여기에서 김상숙이 중요체를 선택한 것은 동시대에서 둘도 없는 예이며, 그 선택의 이면에 주목할 만한 미술사적 해석의 여지가 있음을 示唆하고 있다.

2) 二王體의 受容

김상숙이 중요체 해서를 근간으로 삼은 것은 분명한 사실이지만 동시에 왕희지·왕헌지 부자의 二王體 역시 수용하였다. 김상숙이 자신의 해서를 형성시키는 과정에서 중요체를 典範으로 삼기는 했지만, 보편적 학습의 대상이었던 이왕마저 부정하지 않았다.²² 이는 김상숙도 18세기의 보편적인 서예사적 흐름 속에 존재했기 때문이며, 그의 學書過程에서

²² 洪樂純, 『大陵遺稿』 御冊, 「雜錄」: “金季潤은 처음에 鍾繇의 글씨를 배우고 또 이왕의 여러 첩을 배웠다. 소해가 단정하고 閒雅했는데, 작을수록 더 아름다웠다. 金季潤初學鍾元常書, 又學二王諸帖. 小楷端正閒雅, 愈細愈佳.”

표 5 金相肅 楷書에 나타나는 二王의 書體 (㉑는 姜世晃의 書跡)

				
① <菊衣頌> (1757)	② <金判尹墓表> (1769)	③ <日庵禪師塔碑> (1770)	④ <坏窩心畫> (1783)	⑤ 姜世晃, <洛神賦>의 幀

이왕이 불가결한 課程이었음을 보여준다.

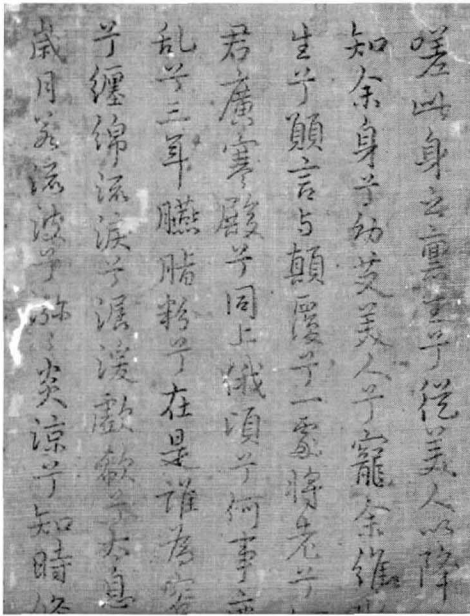
따라서 이왕의 해서체를 수용한 것은 <菊衣頌>에서도 이미 나타난다. <菊衣頌>(도 3)의 제 12행 세 번째 글자 ‘儀’는 鍾繇體 楷書에서 볼 수 없는 자형이다. 이 자형은 <淳化閣帖>에 실린 王羲之 尺牘에서 서명 ‘(王)羲之’에서 (표 5)의 ①에 쓰인 편방 ‘羲’와 같은 자형을 볼 수 있으며, 김상숙과 비슷한 시기에 활동한 姜世晃이 臨書한 王獻之의 <洛神賦>에서 사용했던 예도 볼 수 있으므로 二王을 따른 자형임을 알 수 있다(표 5의 ⑤). 또 부친 金元行의 묘표 <金判尹墓表>, 乾鳳寺 <日庵禪師塔碑>, 노년기에 쓴 <坏窩心畫>에서도 이 字形을 볼 수 있어 그가 이 자형을 지속적으로 사용했음을 알 수 있다(표 5).

<국의송>을 쓴 1757년 이후에 나왔으며, 이왕의 서풍이 완전한 김상숙의 목적으로는 <思美人曲帖>(1764, 서울대 규장각, 도 4), 중형 김상복의 유작시들을 各體의 글씨로 精寫한 『稷下詩抄』(1782)에서 소해로 쓰인 부분(도 5), 1787년 경에 쓴 것으로 보이는 <坏窩詩文筆蹟>에 실린 <文房閒記> 중 「心畫筆訣」이 있다(도 6). 이들 외에도 다양한 서체를 담고 있는 <坏窩心畫>(1783, 도 7)과 <竹杖各體帖>(1784)도 김상숙의 晉體 小楷를 잘 살필 수 있는 자료들이다. 그리고 경기도 박물관 소장의 <坏窩筆帖>(도 8)의 목적 중 일부가 왕희지체 소해로 쓴 것들이다.²³

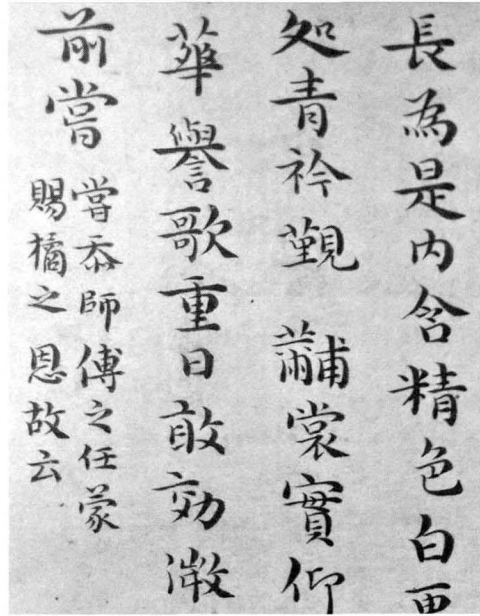
규장각 소장 <思美人曲帖>은 松江 鄭澈(1536~1593)의 유명한 한글가사 「思美人曲」과 「續美人曲」을 한역한 것으로 1764년에 김상숙이 쓴 원고를 먼저 받고 다시 1790년에 成大中の 발문을 받아 완성한 帖이다.²⁴ 半行書로 썼으며 글자 크기가 1cm 내외의 細字인데, 자형

²³ 원래 상·하 두 책으로 구성되었으며 경기도박물관 소장본은 그 가운데 하권이다. 모두 38면으로 이루어져 있으며, 표지 뒤쪽 두 면에 그림 두 점이 있는데 김상숙의 회화작품이 맞다면 관련 연구에 기여할 새로운 자료가 될 것이다. 이 두 점의 그림은 방진숙, 「坏窩 金相肅의 산수화를 만나다」, 『박물관 뉴스레터(www.musenet.or.kr/E_Book/201111/main.asp)』(경기도박물관, 2011. 11)에 처음으로 소개되었다.

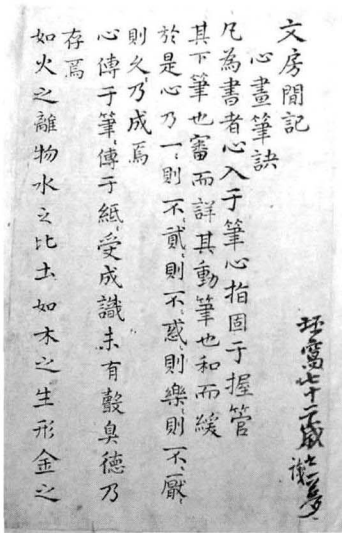
²⁴ 김상숙은 鄭澈의 이 가사들을 매우 좋아하여 스스로 翻譯하여 여러 차례 썼다. 현재 성균관대학교 소장 <坏窩歌謠>에도 실려 있고, 고려대학교 도서관에 소장되어 있는 <坏窩詩文筆蹟>에는 김상숙이 72세에 쓴 序文과 漢譯이 있다. 그리고 이 成大中이 쓴 「書坏窩所譯思美人曲後」는 『淸城集』에 수록되어 있다. 규장각 소장본에 관한 해제는 김영진, 『「思美人曲帖」 해제』, 『규장각한국본도서해제 속집』(규장각한국학연구원, 2002), pp.333~334를 참조.



도 4 金相肅, 《思美人曲帖》(부분, 1764), 비단에 먹, 전체 40.7×27.5cm, 서울대 규장각 한국학연구원.



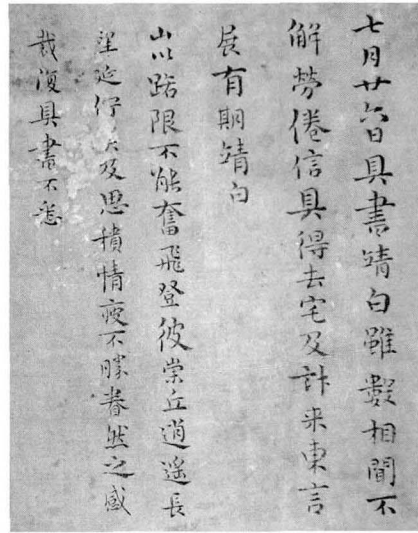
도 5 金相肅, 『稷下詩抄』(부분, 1782), 종이에 먹, 전체 32.5×21cm, 국사편찬위원회.



도 6 金相肅, 《心畫筆訣》(《坏窩詩文筆蹟》中, 1778경), 종이에 먹, 38.0×23.8cm, 고려대학교 도서관.





도 7 金相肅, 《坏窩心畫》(1783), 종이에 먹, 21.2×15.0cm, 국립중앙도서관.



도 8 金相肅, 《坏窩筆帖》, 종이에 먹, 36.5×22.5cm, 경기도박물관.

표 6 字形에 따른 시각적 차이

	
〈思美人曲〉 (1764)	〈菊衣頌〉 (1757)

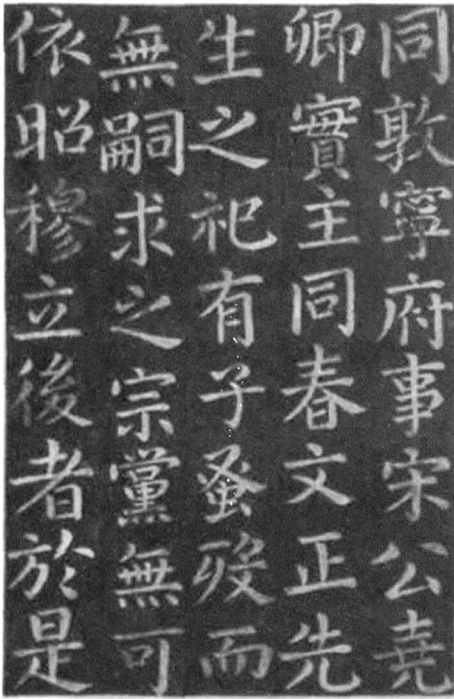
은 대체로 위아래가 더 긴 장방형의 틀에 맞추어진 느낌을 준다. 〈菊衣頌〉처럼 行氣가 드러나지만 자형이 세로로 길어 시원한 느낌을 주기도 하며 글자들의 상하 연결성을 보여주는 점은 〈菊衣頌〉이 글자 낱말이 독립되어 구성된 점과 다른 점이다.(표 6)

또 김상숙의 비갈 글씨들은 대개 이왕체 해서 혹은 행서로 쓴 것들인데, 32세에 쓴 姊兄 宋復欽의 묘지명 〈宋復欽墓誌銘〉(1748, 도 9), 狼川 縣監 시절에 쓴 芝村 李喜朝의 묘표 〈參判李喜朝墓表〉(1758, 42세, 金元行 撰), 1759년(43세)에는 〈雪嶽山新興寺事蹟碑文〉(洪啓禧 頭篆, 趙墩 撰)이 있다. 그리고 〈領相皇甫仁墓表〉(1765, 金鍾厚 찬, 원석: 경기도 진접), 〈李思質墓誌銘〉(1766, 李奎象 撰), 〈李鼎輔神道碑銘文〉(1766, 부친 김원택의 묘표인 〈金判尹墓表〉(1769, 金相福 撰), 셋째형 金相直의 墓誌銘인 〈三兄恥齋公墓誌銘〉(1776년 경), 〈白巖禪師碑銘文〉(1766, 서울대 규장각 소장) 등은 모두 중년기를 지나 쓴 것들로, 강원도 洪川 水陀寺의 〈水陀寺瑞谷堂禪師塔碑銘文〉(1769, 도 10), 강원도 고성 乾鳳寺의 〈乾鳳寺日庵禪師塔碑銘文〉(1770, 도 11)으로 노년기에 들어서 소해가 완숙한 경지를 보이면서도 二王에만 매몰되지 않은 서풍을 보여준다. 특히 노년기에 쓴 비갈에는 韓濩의 서풍도 보이는데, 노년에 한호의 글씨를 좋아하여 일가를 이루었다는 홍낙순의 평이 사실에 기초한 것임을 알 수 있다(도 12).²⁵ 그런데 정작 홍낙순은 〈李喜朝墓表〉(1758)와 한호의 〈徐敬德神道碑〉(1585)를 연관시켰으나 실제 字形들을 비교하면

표 7 韓濩 해서와 김상숙의 碑文 해서

	〈徐敬德神道碑〉	〈瑞谷禪師塔碑〉
而		
부수 '走'		
師		

²⁵ 洪樂純, 『大陵遺稿』 御冊, 「雜錄」, “대자는 유공권을 배워 제법 奇古했고, 만년에는 석봉의 글씨를 좋아하여 일가를 이루었다. 근일에 지춘 선생의 비, 호곡 이상서의 비를 썼는데 석봉의 화담비를 범으로 삼은 것으로 제법 볼 만하다. 大字學柳公權, 頗奇古, 晩好石峯書, 自成一派, 近書芝村碑, 壺谷李尙書碑(李鼎甫), 法石峯花潭碑, 頗可觀.”



도 9 金相肅, 〈宋復欽墓誌銘〉(1748), 탁본, 36.8×23.3cm, 국립중앙도서관.



도 10 金相肅, 〈水陀寺瑞谷堂禪師塔碑銘〉(부분), 강원도 홍천군 수타사.



도 11 金相肅, 〈乾鳳寺日庵禪師塔碑銘〉(부분), 강원도 고성군 건봉사.



도 12 韓濩, 〈徐敬德神道碑銘〉(1585), 탁본, 28.5×16.2cm, 수원박물관.

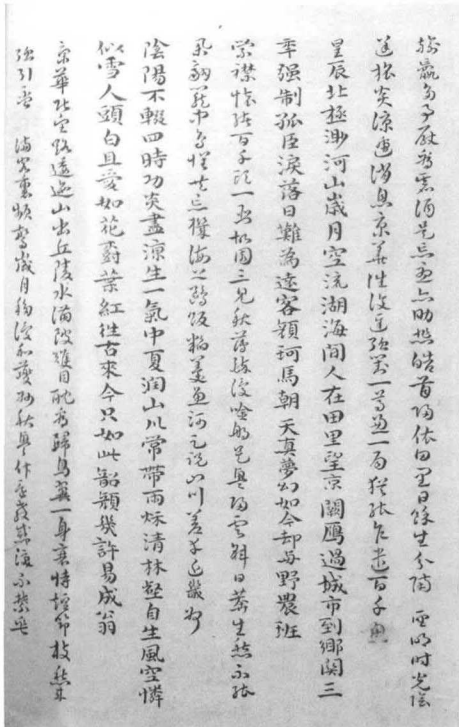
〈이희조묘표〉보다는 오히려 노년기에 쓴 〈水陀寺瑞谷堂大禪師碑〉(1769)의 서풍이 한호의 〈서경덕신도비〉에 가까움을 볼 수 있다.(표 7)

草書에서 나타나는 김상숙의 서풍은 王羲之 이후의 今草는 물론이지만 해서의 경우처럼 魏晉 시대 초기에 보이는 單草 혹은 獨草로, 隸書의 풍이 남아 있는 점이 특징이다. 이러한 초서를 대표할 만한 수작을 꼽는다면 1782년에 쓴, 家兄 金相福의 유고집 『稷下詩抄』 가운데 초서로 쓴 부분이다(도 13). 이 글씨는 왕희지의 《十七帖》에서 보이는 今草의 전형과 다른 초서풍을 지니고 있다. 이와 같이 왕희지 초서 이전의 초서를 학습하는 경로는 동시대에 활동했던 李匡師 등의 書家들과 다를 바 없이 《淳化閣帖》 등의 법첩을 활용한 것으로 보인다.²⁶

김상숙의 단초에는 유려함 가운데 절도 있는 자제력이 있어, 고전적 서체의 아름다움이 드러난다고 할 수 있다. 고전적 서체를 접하는 경로가 되는 법첩 가운데 《淳化閣帖》 등

은 명대 만들어진 번각본들이거나 수입되어 다시 만들어진 경우가 많았다. 그러므로 書跡마다 원래의 필의가 손상된 경우가 많아 서가들이 학습에서 매우 조심스러워 했음은 잘 알려진 사실이다.²⁷ 이와 대조적으로 김상숙의 單草는 날카로운 필봉이 드러나게 쓰면서도 적절한 속도와 놀림짐이 조화를 이루어 날렵하면서도 침착한 느낌을 받도록 한다. 이렇게 침착한 느낌은 가볍고 빠른 붓놀림보다 隸書의 획법에서 느낄 수 있는 장중함이 우선이었던 초기 초서의 획법이 드러난다. 이러한 특징은 《坏窩心畫》(1783)에 포함된 單草에서도 보이는 특징이기도 하다(도 14).

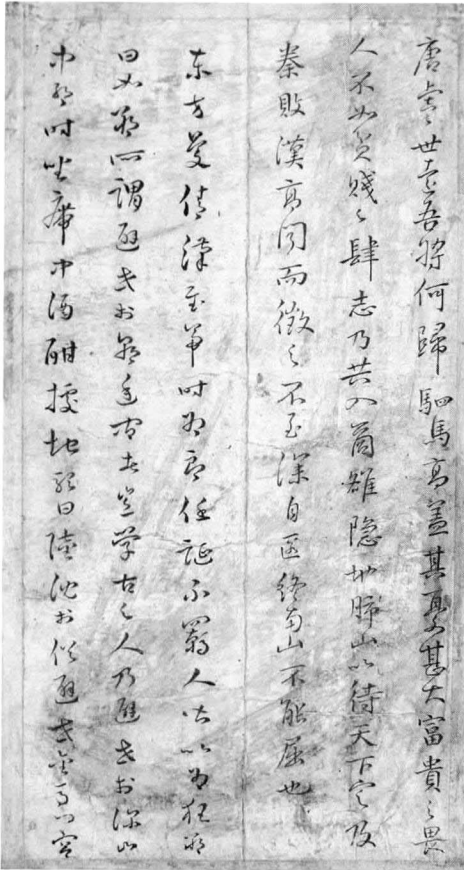
결국 單草에서 볼 수 있는 김상숙의 초서는 해서와 마찬가지로 동진 시대 왕



도 13 金相福, 『稷下詩抄』草書 부분.

²⁶ 李完雨, 「貞嶠 李匡師의 書藝」, 『美術史學研究』190·191 합집(한국미술사학회, 1991), p. 81 참조.

²⁷ 조선시대 수입된 법첩에 대한 논의는 유지복, 「명대 법첩의 국내 전래와 수용양상」, 『장서각』 20(한국학중앙연구원, 2008, 10)을 참고



도 14 金相肅, 〈草書〉(《坯窩心畫》에 실림, 1783).
종이에 먹, 21.2×15.0cm, 국립중앙도서관.

희지보다 시대를 거슬러 올라가려는 의도가 개입한 서체라고 할 수 있다.

3) 鍾繇體 楷書의 계승

김상숙의 稷下體 楷書는 그를 따랐던 書家들에 의해 계승되었다. 대표적인 인물이 道谷 黃運祚(1730~1800)와 羅烈(1731~1803)·羅杰(?~?) 형제들인데, 李奎象은 이 가운데 黃運祚의 글씨를 金相肅과 비교하여 다음과 같이 평했다.

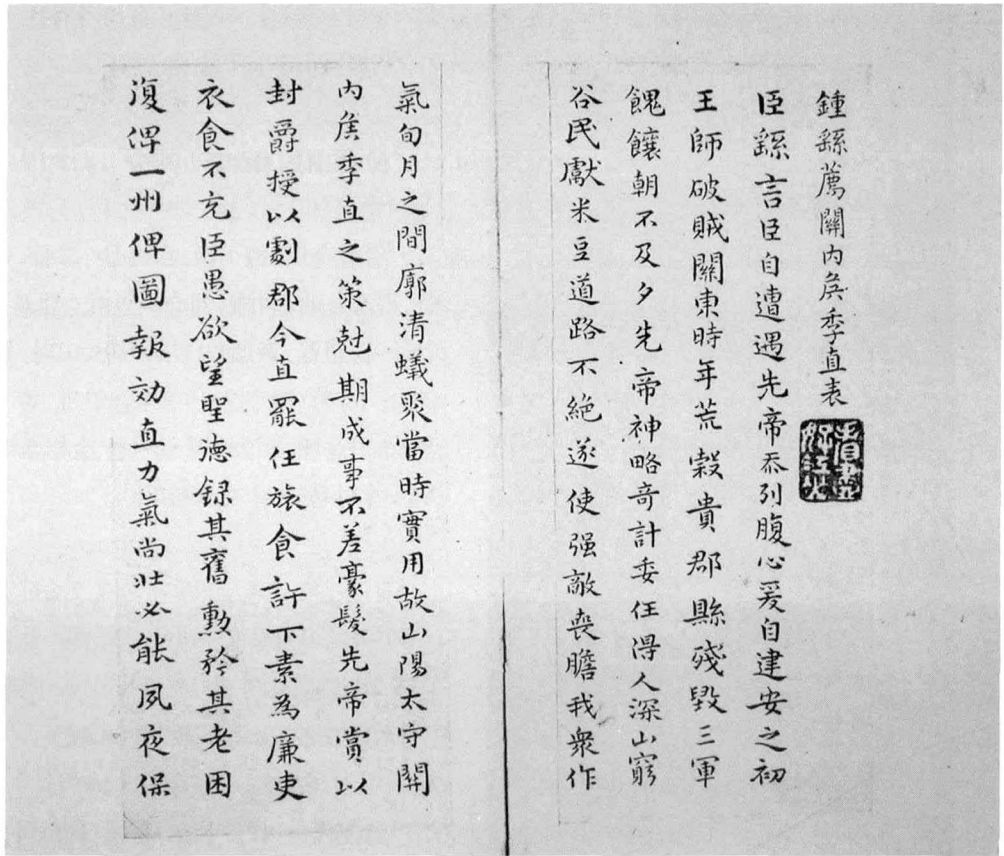
어릴 때부터 坯窩 金相肅과 함께 연습하고 공부하여 이 때문에 字法이 서로 매우 닮았다. 道谷(黃運祚)의 매서운 획이 뛰어나다면, 坯窩는 態勢가 빛나는 것이 뛰어나다.²⁸

黃運祚는 1778년(49세)에 鍾繇의 〈薦季直表〉를 臨書했는데, 이를 鍾繇의 原蹟과 비교해 보면 강한 획법이 눈에 띈다. 다시 金相肅의 〈菊衣頌〉과 비교해 보아도 黃運祚 글

씨의 파임 등에서 강한 획법을 볼 수 있는 점을 강조한 듯하다(도 15, 표 9).

또, 황운조의 뒤로 중요체 해서를 쓴 인물로 羅烈·羅杰 형제를 들 수 있다. 김상숙은 이들 형제에서 특히 아우인 나걸을 높이 평가했다. 나걸을 직접 만난 적은 없으나 그에게서 자신이 추구하던 고인의 법을 볼 수 있다고 한 것을 보면 김상숙은 나걸의 글씨에서 자신이 추구하던 고법의 일단을 발견했던 것으로 보인다.

²⁸ 李奎象, 『一夢稿』, 《并世才彥錄》, 『書家錄』, “自少與金坯窩同研習工夫, 以是字法, 恰相似, 黃以畫悍勝, 金以態樺勝.”

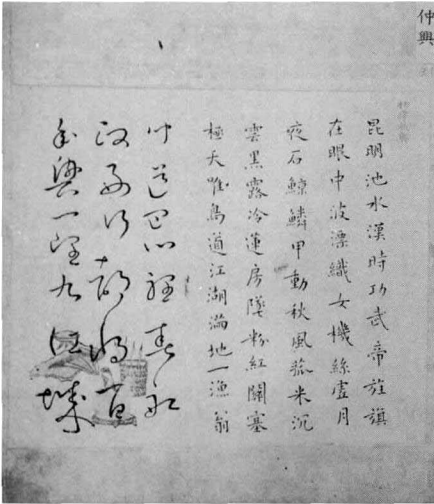


도 15 黃運祚, <臨鍾繇薦季直表>(1778), 종이에 먹, 크기 미상, 개인소장.

표 9 金相肅 후배 서가들의 鍾繇體

	鍾繇	金相肅	黃運祚	羅烈
氣				
衣				
道				

작년 여름에 羅杰의 집에서 그가 해서로 쓴 『中庸』을 보았는데 정밀하고 고묘함에 놀라고 감탄했다. …(중략)… 仲興(필자: 나걸의 자)의 점획은 자연처럼 여유롭고 고인의 필의가 있으며 속세의 껍질이 없다! 글씨만 보았고 그 사람은 못 보았는데, 지금은 이미 저 세상 사람이 되었으니 내가 일찍 그와 함께 고인의 서법과 필획의 妙訣을 이야기하지 못한 것을 한스럽게 여긴다.²⁹⁾



도 16 羅杰, 〈詩〉(《當代諸家帖》에 실림), 종이에 먹, 18.8×21.5cm, 개인소장.

현재 볼 수 있는 羅杰의 필적으로 《當代諸家帖》(개인소장)에 포함된 작품이 있다(도 16). 그런데 중요체를 익혔음을 시사하는 기록대로 자형과 획법이 김상숙과 중요한 원적과 유사하다고 하더라도 그 결구나 획법이 김상숙이 이론 성취에 비해 느슨한 것이 사실이다.(표 9)

18세기 중반부터 유명했던 김상숙의 중요체 소해는 18세기 말까지 그 맥을 이어간 것으로 보이며, 그의 후계자들은 東晉時代 二王 楷書의 유행 속에 魏晉의 古法을 추구하려 애쓴 것으로 보인다. 그러나 김상숙의 소해가 담고 있는 ‘初期楷書’의 古風을 외형상으로 유사하게 재현하려

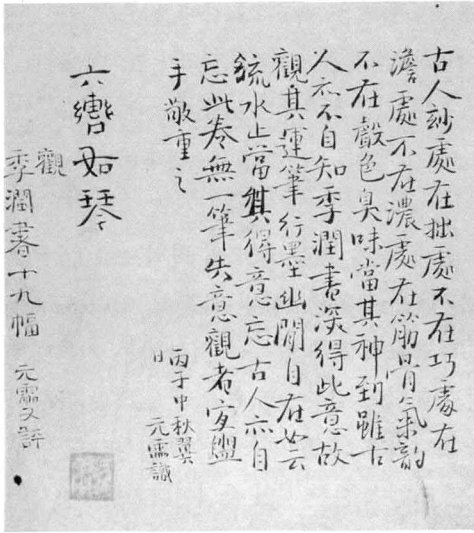
했으나 시대적 대세였던 二王 해서의 전형에서 벗어나지 못한 점이 분명하다. 이 점은 김상숙과 후배 세대의 문화적 환경의 차이, 즉 추구하는 고법에 접근하는 수준의 차이를 반영한 것이기도 하다. 이는 또한 김상숙이 중요체 해서를 선택한 의의를 보여주는 배경이 되기도 한다.

Ⅲ. 當代之 批評과 鍾繇體 受容의 意義

1. 當代之 批評

김상숙에 대한 당대의 비평은 대개 그 인품과 글씨가 일치한다는 평이 많고, 앞에서 제

²⁹⁾ 金相肅, 『瓊窩草』, 『羅仲興中庸帖跋』, “余去夏於羅仲興家, 得見其楷書中庸文, 驚奇其精工高妙. …(중략)… 仲興點畫, 裕如自然, 有古人筆意, 無塵俗習奇哉! 見其書而不見其人, 今爲異世矣. 恨余不能早相識談論古人書法與筆畫之妙訣也!”



도 17 李麟祥, <觀季潤書>, 종이에 먹, 16.0×11.0cm, 개인소장.

시한 成大中の 발문에서 언급되었던 것처럼 그의 글씨는 생애 내내 칭송을 받았다.³⁰ 그러나 가장 가까웠던 벗 이인상이 그의 글씨를 비평한 것이 목적으로 전하는데 김상숙 중요체의 의의를 살피는 데 쓰이는 자료의 대표성을 부여하기에 부족하지 않다(도 17).³¹

① 고인들의 妙處는 拙樸한 곳에 있지 巧妙한 곳에 있지 않고, 澹泊한 곳에 있지 짙은 곳[濃處]에 있지 않으며, 근육과 뼈대의 기세와 풍치에 있지 외모와 향기·맛에 있지 않다. 그 神이 도달했을 때에 당했을 때는 古人도 스스로 알지 못했다.

② 季潤의 글씨는 이러한 뜻을 깊이 얻었

다. 그러므로 그의 運筆과 行墨을 보면 (외물로부터)따로 있으면서 자유로움[幽閒自在]이 마치 흘러가는 구름과 거울처럼 고요한 물[流雲止水]과 같다. 뜻을 얻은 그 순간, 그는 古人도 잊었을 것이며, 자신도 잊었을 것이다. 이 서첩은 붓자국 하나에도 意를 잃지 않았으니 구경하는 이는 온당 손을 씻고 이를 공경하고 귀중하게 여겨야 한다.

③ 여섯 개의 고삐가 거문고 줄과 같도다!³²

이 발문의 직접 대상이 된 김상숙의 글씨는 未詳이나 김상숙이 <菊衣頌>을 쓴 시점이

30 주 10) 참조.

31 金相肅이 <菊衣頌>을 李胤永에게 주었던 이듬해인 1758년 가을에는 李麟祥이 李胤永에게 楷書體로 邵雍의 「橋頌」을 써서 주었다. (이 목적이 현재 동원 이흥근 선생 기증품으로 국립중앙박물관에 소장되어 있다.) 이 사실로 보면 적어도 이 세 사람, 金相肅-李胤永-李麟祥은 1756년 가을부터 1758년까지 3년 동안 해마다 봄이나 가을에 한 차례 이상 모였고, 그 자리에서는 어김없이 글씨를 주고받거나 감상했다는 사실을 알 수 있다. 즉, 1756년 가을(8월 16일)에는 이인상이 김상숙에게 발문을 주었고, 1757년 봄에는 김상숙이 이윤영에게 글씨(<菊衣頌>)를 주었으며 1758년(8월 보름)에는 이인상이 이윤영에게 글씨(<橋頌>)를 주었다. 이들의 이런 모임은 우연히 이루어진 것이라고 볼 수 없으며 봄가을에 정기적으로 마련한 자리였던 만큼 당시에 흔한 일로 치부하기에는 예사롭지 않은 면이 있다.

32 ① 古人妙處, 在拙處, 不在巧處; 在澹處, 不在濃處; 在筋骨氣韻, 不在聲色臭味, 當其神到, 雖古人亦不自知.

② 季潤書深得此意, 故觀其運筆行墨, 幽閒自在, 如雲流水止, 當其得意, 忘古人, 亦自忘, 此卷無一筆失意, 觀者宜盥手敬重之.

③ 六轡如琴! (이 자료의 문단구분과 번호는 필자가 편의상 나누고 붙인 것이다.)

1757년 봄이고 이 글은 그 직전 해 가을에 지은 글이라는 사실로 보면, 이인상이 본 김상숙의 글씨는 〈菊衣頌〉과 유사한, 중요풍의 해서로 추론해 볼 수 있다. 따라서 이 글은 김상숙의 鍾繇體 小楷에 대한 비평이라고 보아도 크게 벗어나지 않을 것이다.

문단 ①은 전체 글의 전제에 해당하며 ‘神’이라는 미적 감흥이 작가에게 이르렀을 때에도 주체 스스로 알지 못한다는 것은 ‘意識’이 개입하지 않는다는 것으로, 순수한 靈感의 작용순간을 지적한 것이라고 하겠다. 즉, 古人들이 지향해 온 妙處는 의식의 작용에서 벗어난 단계에서 이루어진 글씨가 도달할 수 있는 경지임을 이인상이 지적한 것이다. 그러므로 古人을 법으로 삼았더라도 그들을 의식하지 않는 단계에 이르는 것이 중요한데, 이인상의 시선으로 본 김상숙은 ‘벗어남으로 인한 자유로움과 자극으로부터 간섭이 없는 고요함’을 얻어 고인의 법도라는 굴레로부터도 자유로움을 얻었던 것이다(문단 ②).

이인상의 이러한 지적은 매우 신뢰할 만한 통찰이다. 왜냐면 김상숙이 노년기에 후배 黃運祚(1730~?)에게 준 『筆訣』에도 다음과 같이 명확하게 기술되어 있기 때문이다.

고인들의 필의를 대강 이해할 수 있었지만 그들의 서첩을 모방해 쓴 적은 없고 그 字體를 생각하다 보면 간혹 붓끝으로 옮겨낼 수 있기도 했다. 세상 사람들이 내가 鍾繇의 해서를 공교롭게 쓸 줄 안다고 하며 〈宣示表〉·〈薦季直表〉 등의 법첩을 수없이 연습했다고 하지만 아주 우스운 이야기일 뿐이네. 나는 실제로 중요 글씨의 법첩을 연습하지 않았고, 한두 번 훑어보았을 뿐이네. 단지 눈으로 보고 마음으로 이해[心解]할 수 있었을 뿐이지.³⁵

고인의 필의를 ‘略解’하고 그것을 붓끝으로 옮기기만 할 뿐 倣寫, 즉 臨書 등의 연습에는 별 의미를 두지 않았다는 것인데, 이런 점은 臨書 등을 통해 고인의 필의를 놓치지 않으려 애쓴 동시대의 일반적 서가들과 차별하고자 한 의도로 보인다. 그러나 ‘略解’ 혹은 ‘心解’라는 용어의 뜻을 음미해 볼 때, 이는 관습적인 수사에 그치지 않고 김상숙이 역대 명가들의 서법의 특징을 뛰어난 ‘直觀’으로 이해했음을 알 수 있다. 그러한 直觀은 상투적인 표현을 멀리 했던 그의 문장과도 일맥상통하는 점이기도 하므로 서예가 여타 문예와 일치된 면

³⁵ 金相肅, 『與黃土用書』, “能略解古人筆意, 未嘗倣寫書帖, 想其字體, 或能移之筆頭, 每笑世人以僕粗能工寫鍾楷, 謂於宣示季直諸帖, 寫習千百過, 極可笑, 僕實未有倣習鍾帖, 一再過者矣, 但能有過目, 而心解者焉.” 이 글은 현재 김상숙의 글을 모아 둔 『坯窩草』의 서두에 붙어 있어 편집·완성 후에 앞에 추가된 것으로 보인다. 또 같은 내용이 고려대학교 도서관 소장의 《坯窩詩文筆蹟》에도 실려 있다.

모를 보여주기도 한다.³⁴

김상숙은 반듯하고 맵시 있는 중요의 해서체를 자신의 서체로 삼았으나 중요를 잊어 버려야 제대로 자신의 개성을 드러낼 수 있다고 하며, 임서보다 직관을 이용하는 방향으로 나아갔다. 이 점은 꾸준한 臨書를 중시하던 당대 서가들과 다른 점이기도 하다. 그런데 이는 어디에도 매이지 않는 ‘마음’을 우선시했던 東漢·魏晉의 賢士들이 추구했던 면이기도 하여 김상숙이 글씨를 통해 무엇을 지향했는지 잘 보여주는 예이기도 하다.³⁵

③은 이인상이 ①과 ②의 내용을 총결하여 쓴 제시라고 할 수 있다. 詩經《小雅》편의 〈車牽〉 마지막 장에 나오는 구절을 인용한 것으로 ‘고삐가 마치 거문고 줄처럼 가지런하다’는 묘사로서 ‘緩急의 조화’를 뜻한 것이다.³⁶ 이인상이 『詩經』의 이 시가 뜻하는 바를 잘 이해하고 썼다고 전제하면 여기에서 緩急이란 예를 들어, 〈菊衣頌〉의 획법에서 보이는 속도감과 맵시를 우선 지적하고, 결구의 탄력성, 그리고 낱글자 사이의 관계에서 보이는 크기의 조화 등을 형상화한 것으로 보인다.

2. 鍾繇體 受容의 意義

金相肅의 선조인 金長生(1548~1631)도 宣祖대에 활동하며 石峯 韓濩(1543~1605)의 晉體를 경험하고 그 범위 내의 楷書를 썼다.³⁷ 서체가 家學으로 전수되는 것이 통례였던 것만큼 魏晉古法을 추구하려는 선조들의 서풍은 김상숙에 이르기까지 전승되었다고 볼 수 있다. 그런데, 김상숙이 시도했던 바, 중요체를 거쳐 고법에 닿으려 한 것은 앞서 언급한 대로 매우 독특한 시도였다. 18세기에 이르기까지 조선에서 二王이 아닌 중요체를 먼저 익히고 자신의 해서를 이루어 낸 서가를 찾기 어려운 가운데, 이러한 사례는 明代 중기 蘇州의 吳派 書家 祝允明(1461~1527)에게서 먼저 찾을 수 있다.

祝允明은 16세기 전반, 유행하던 臺閣體를 부정하며 復古에 대한 창의적인 생각을 드

34 李奎象, 앞의 책, 「高士錄」, “문장을 지으면 간결하고 아간했지만 작가들의 상투적인 말을 쓰지 않았다. 爲文簡潔雅健, 不用作家套語.”

35 東漢 말엽부터 대두된 賢士들의 처세와 자기수양 등과 그것의 서예사적 의미에 대해서는 鍾三桂, 『王羲之評傳』(北京: 人民美術出版社, 2007), pp. 263~278 참조.

36 『毛詩注疏』의 설명은 다음과 같다. “(덕을 지닌 자가) 敎令을 가지고 사람들은 부리되 또한 조화롭고 고르게 되어 마치 고삐들과 같이 완급에 적절함이 있게 된다. 持其敎令, 使人調均, 亦如六轡, 緩急有和也.” 원문은 《文淵閣四庫全書》, 『毛詩注疏』 권21.

37 成渾(1535~1598)·李珥(1536~1584)·尹根壽(1537~1616)·韓濩·金長生 등에 의해 조선중기의 해서는 松雪體에서 벗어나 魏晉古法을 지향하는 경향을 진전시켰다. 이 내용은 李完雨, 「書藝」, 『한국사』35(국사편찬위원회, 1998), p. 490 참조.

出師表
諸葛孔明
先帝創業未半而中道崩殂今天下三分益州疲敝此誠危急存亡之秋也然待漸之臣不懈於內忠志之士忘身於外者蓋追先帝之殊遇欲報之於陛下也誠宜開張聖聽以光先帝遺德恢弘志士之氣不宜妄自菲薄引喻失義以塞忠諫之路也宮中府中俱為一體陟罰臧否不宜異同若有作奸犯科及為忠善者宜付有司論其刑賞以昭陛下平明之治不宜偏私使內外異法也侍中侍郎郭攸之費禕董允等此皆良實貞志慮忠純是以先帝簡拔以遺陛下愚以為宮中之事無大小悉以咨之然後施行必能裨補闕漏有所廣益

도 18 祝允明, 〈出師表〉(1514, 부분),
종이에 먹, 전체 22.0×102.5cm,
동경국립박물관.

축윤명의 견해로 나타난다.⁴⁰

특히 축윤명의 복고적 견해는 서예의 전범을 특히 東晉시대 二王에서 찾으려 했던 17세기 말·18세기 전반 조선의 일부 서가들이 가지고 있던 생각과 같으며, 이들이 학서의 시작에서 선택했던 필적이 王羲之의 〈孝女曹娥碑〉(도 3)나 〈黃庭經〉, 王獻之의 〈洛神賦〉였음과 닮은 점이 많다. 18세기 조선의 서단을 대표하는 李匡師도 자신의 「書訣」에서 작은 글씨 [小楷·細字]의 중요함을 역설했고, 二王의 小楷를 전범으로 삼아 학습하고 소해 작품도 많이 남김으로써 지향하는 古法의 終着點을 명확히 하였다.⁴¹ 이런 점은 행초서에 집중했던 姜世晃의 小楷에서도 마찬가지다.

³⁸ 16세기 蘇州 문인들의 古法 지향과 文徵明·祝允명의 小楷, 그리고 문학과 비평 활동, 저술과 法帖의 간행에 대한 것은 Chuan-Hsing Ho, "Ming Dynasty Soochow and the Golden Age of Literati Culture", *The Embodied Image* (New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1999), pp. 336~339. 참조. 문정명의 비롯한 蘇州 吳門의 서예의 개설은 Huang Dun, "From Domination of the Calligraphy Style to Liberation of the Self: Calligraphy of the Ming Dynasty", *Chinese Calligraphy* (New Heaven: Yale University Press, 2008), pp. 310~322 참조.

³⁹ Chuan-Hsing Ho, 앞의 논문.

⁴⁰ 沈周를 포함한 吳派의 방고적 회화경향은 James Cahill, *Parting at the Shore*(NewYork: Weatherhill, 1978), pp. 57~96; 같은 책, pp. 211~247; _____ 저/조선미 역, 『중국회화사』(서울: 열화당, 2002), pp. 128~131을 참조. 축윤명이 서법의 이치에 관한 언급한 내용은 Chuan-Hsing Ho, 앞의 논문, pp. 337~338을 참조.

⁴¹ 李完雨, 앞의 논문(1991) 참조.

러냈는데, 王羲之 體를 벗어나 東漢 隸書의 자체와 닮은 楷書를 쓰려했다(도 18).³⁸ 이는 앞서 살핀 바대로 金相肅이 鍾繇의 해서를 선택하고 천착한 것과 유사한 면모를 가진 활동이며, 김상숙의 중요체 수용이 지니는 의의를 설명하는 데 일정하게 기여한다.

沈周(1427~1509)와 文徵明(1470~1559)·祝允明으로 상징되는 吳派 서화가들은 朝廷에 봉사하기를 포기하거나 거부하며 자유로운 생활을 즐겼고, 복고적 문학양식을 선택하여 공유하며 자신들의 서정을 표출했다.³⁹ 그들의 복고적 문예취향은 倣古 회화작품을 제작하는 것과 연관되며, 書法에 서도 복고지향은 서법의 이치가 後漢~東晉 시대에 이루어졌으며 이후의 글씨는 이상과 멀어졌다는

표 10 金相肅 <菊衣頌>과 李匡師·姜世晃의 小楷 자형 비교

	金相肅	李匡師	姜世晃
精			
氣			
左			
不			

李匡師: 《二十四詩品帖》의 <精神>(1751); 姜世晃: <洛神賦>.
‘左’字 항목의 회색간은 <石鼓歌>(1734)에서 뽑음



도 19 金相肅, 《至寶帖》(1789), 연꽃잎(바탕은 종이)에 먹, 26.2×20.5cm, 고려대학교 중앙도서관.

그런데 김상숙이 선택한 鍾繇體는 二王 楷書의 근원이 되는 서체지만, 납작한 자형과 단정한 결구, 머리가 무거운 장법 등 漢代 隸書가 지녔던 형상을 지닌 서체이며 二王體의 시대적 한계를 벗어나기 위해 택한 ‘古法’이라고 할 수 있다. 이에 관해 이규상은 다음과 같은 근거를 제시해 주었다.

대개 글씨라는 것이 끝까지 가도 王羲之를 넘어서지 못하지만, 楷書는 한나라 때 시작되었고 곧바로 鍾繇를 법으로 삼은 것은 阮高에게서 시작되었다(도 19).⁴²

이 자료는 김상숙이 중요체를 선택한 이유를 선명하게 보여준다. 즉, 김상숙은 漢代에 시작되어 예서의 필의를 잃지 않은 해서의 본령에 접근하기 위해 後漢의 鍾繇體를 의도적으로 선택했다. 이 점은 二王에 충실하려 한 이광사·강세황과 중요체를 법으로 삼은 김상숙이 지향했던 고법이 달랐음을 보여주며, 二王에 머물렀던 이광사가 스스로 김상

⁴² 李奎象, 《至寶帖》, 「蓮瓣帖跋」, “寫書者極不過右軍, 而楷始於漢, 直以太傅爲法者, 自阮高創矣.”

《至寶帖》은 고려대학교 도서관에 소장되어 있으며 학계에 처음 소개되는 자료다. 김상숙이 말린 연잎 두 장에 시를 써서 李奎象의 손자에게 주었는데, 이규상이 여기에 발문을 달고 折帖으로 꾸몄고 성첩 시기는 1789년이다.

숙의 소해를 따라갈 수 없다고 한 고백의 함의를 드러내 준다.⁴³ 이광사의 말은 技藝의 高下를 말하고자 한 것이 아니라 김상숙이 深化시킨 古法의 경지를 짚어 평가한 것이라 볼 수 있기 때문이다.

김상숙이 지향한 古法의 深化는 <菊衣頌>과 같은 텍스트의 성격과도 연관이 있다. 앞서 언급한 대로 <菊衣頌>은 詩經과 같은 古典에 해박하고 儒家와 道家의 경전에 정통했던 교양의 깊이와도 연관이 있으며, 이는 그가 즐겨 쓰던 텍스트가 『老子』와 『莊子』와 같은 道家書에서 뽑은 것이거나 상고시대부터 宋代에 이르기까지 隱逸之士에 관한 내용인 점과도 관련이 있다. 이것은 김상숙이 지향하는 고법이 서예에 국한된 것이 아니라 일종의 문화적 경향을 보여주는 면으로서, 그의 중요체 해서가 지니고 있는 고풍은 자신이 지향했던 앞 시대의 특정한 文化의 요소라고 할 수 있다.

IV. 맺음말

김상숙은 조선의 문예가 부흥하던 영정조 시대를 살았던 선비이자 서예가였다. 그의 탈속적인 풍모는 매우 높은 칭송을 받았고, 특히 半儒半老라고 불릴 만큼 老莊에 심취했었다. 그러나 半儒였던 만큼 그는 儒者로서 노선도 놓치지 않았다. 이런 점은 그가 한쪽으로 치우치지 않고 지혜롭게 세상을 살아갔으며, 그 고상함을 글씨에 오롯이 쏟아내는 데 기여했다.

그의 글씨는 ‘鍾繇體 楷書’로 대표된다. 그가 활동하던 시기에 중요체를 제대로 구사할 수 있었던 서가는 오직 김상숙이 유일하였고, 납작하고 날렵하여 神韻이 넘쳐 보이는 이 글씨체를 세상 사람들은 ‘稷下體’라 부르며 애호했다. 그는 중요체 외에도 당시 보편적 고법으로 인식되었던 王羲之·王獻之 父子의 해서도 익혔으나, 중요체의 요소가 사라진 것이 아니라 노년기 글씨에까지 지속됨을 볼 수 있다.

그가 중요체를 선택한 것은 ‘楷書의 古法’을 추구하되, 二王에 머무르지 않고 源流를 거슬러 올라가 찾으려는 노력의 한 가지였으며, 이는 당시의 대세였던 二王의 해서를 넘어 東漢 말의 서체에 이르게 했다. 따라서 그의 중요체 해서는 東漢 말 儒者들을 추종하고 그들의 文化를 지향하려는 김상숙의 선택이라고 할 수 있다. 이 선택은 동시대 문사들 가운데

⁴³ 李奎象, 앞의 책, 같은 부분, “李匡師가 말하기를, ‘金坯窩의 작은 楷書는 나도 미치지 못한다. 李匡師曰：金坯窩細楷，吾所不及也.’”

데 東晉과 그 이전의 賢士와 그들의 문화에 깊은 조예를 지녔던 일군의 노론 선비들이 벌였던 활동의 한 예로 보인다. 한 해에 한두 번씩 이인상의 집에 모여 고풍스러운 모임을 열고 동한~동진 시대 儒者들의 淸談을 나누고 시를 읊으며 아회를 열었던 것은 그러한 활동의 면모다.

김상숙의 중요체 해서 <菊衣頌>은 그러한 활동의 한 예이고 김상숙 글씨의 압권이라고 할 수 있으며, 동시에 古法 지향 가운데 김상숙과 가까운 18세기 노론의 일부 선비들의 지향이 어떠한 것인지 단서를 제시하고 있어 특히 중요하다.

김상숙과 그의 교유인물들이 지향했던 古法과 그 지향을 실천하기 위한 활동들은 18세기 중반에 존재했던 문화 동향이었으나 이는 지금까지 이 시기를 연구하더라도 흔히 주목하지 않은 부분이다. 필자는 향후 이들의 문화 활동과 그것의 구체적 형태인 서화의 경향을 탐구하는 연구를 이어가 18세기 서화사의 한 부분을 채울 것을 과제로 삼고자 하므로 지속적인 연구보고를 기약한다.

***주제어(Key Words)** 坯窩(Baewa), 金相肅(Kim Sang-suk), 楷書(Standard Script), 小楷(Small-Standard script), 鍾繇(Zhong You), 王羲之(Wang Xizhi), 二王(Two Wangs), 魏晉楷書(Weijin standard script), 魏晉古法(Weijin ancient principle), 古法(ancient principle), 菊衣頌(The Ode for chrysanthemum), 稷下體(The style of Jixia)

■ 투고일 2012년 5월 21일 | 심사개시일 2012년 9월 7일 | 심사완료일 2012년 10월 22일 ■

참고문헌

1. 문집류

- 金相肅, 『坏窩遺稿』(필사본, 1책), 대전 연정국악원 소장.
_____, 『坏窩草』(필사본, 5권 3책), 1·3책 대전 연정국악원, 2책 영남대 동빈문고 소장.
_____, 『重言』(전사본), 개인 소장.
金相肅 著·李奎象 編, 《坏窩詩文筆蹟》, 고려대학교 도서관 소장.
金純澤, 『志素遺稿』, 국립중앙도서관 소장.
成大中, 『青城集』(《韓國文集叢刊》 영인본), 민족문화추진회, 2000.
成海應, 『研經齋全集』(《韓國文集叢刊》 영인본), 민족문화추진회, 2001.
俞漢雋, 『自著』, 《韓國文集叢刊》 영인본), 민족문화추진회, 2000.
李匡師, 『員嶠集』(《韓國文集叢刊》 영인본), 민족문화추진회, 1999.
李奎象, 『一夢稿』, 국립중앙도서관 소장.
李麟祥, 『凌壺集』(《韓國文集叢刊》 영인본), 민족문화추진회, 1999.
洪樂純, 『大陵遺稿』
庾肩吾, 『書品』

2. 논저

- 김영진, 「坏窩 金相肅의 생애와 교유, 저작」, 『문헌과 해석』 31, 문헌과 해석사, 2005.
_____, 「『思美人曲帖』 해제」, 『규장각한국본도서해제 속집』, 규장각한국학연구원, 2002.
문정자, 「옥동 이서의 『필결』에 구현된 역의 미학관념」, 『한문학논집』 18, 근역한문학회, 2000.
문영오, 「豹菴 姜世晁의 學書軌跡(其1)」, 『동양고전연구』 3, 동양고전학회, 1995.
_____, 「원교 이광사의 『書訣』 연구」, 『한문학논집』 16, 근역한문학회, 1997.
박철상, 「글씨를 닮은 사람, 사람을 닮은 글씨」, 『문헌과 해석』 31, 문헌과 해석사, 2005.
변영섭, 『豹菴 姜世晁 繪畫 研究』, 일지사, 1988.
손병욱, 「涵養省察-마음을 다스리는 공부」, 『조선 유학의 개념들』, 한국사상사연구회, 2002.
송하경, 「원교의 서예미학적 지향」, 『양명학』 9, 한국양명학회, 2003.
유지복, 「명대 법첩의 국내 전래와 수용양상」, 『장서각』 20, 한국학중앙연구원, 2008.
이완우, 「白下 尹淳과 中國書法」, 『미술사학연구』 206, 한국미술사학회, 1995.
_____, 「員嶠 李匡師의 書藝」, 『미술사학연구』 190·191, 한국미술사학회, 1991.
_____, 「朝鮮後期の 書藝」, 예술의 전당, 『韓國書藝 二千年展 특강논문집』, 2000.
이진선, 「원교 서예론 연구-서예 본질론과 심미론을 중심으로」, 『한문고전연구』 13, 한국한문고전학

회, 2006.

이현일, 「새 자료 坏窩『重言』에 대하여」, 『문헌과 해석』 31, 문헌과 해석사, 2005.

정명아, 「표암 강세황의 서예연구」, 동국대 석사논문, 1998.

_____, 「표암 강세황의 서예세계」, 『豹菴 姜世晃』, 예술의 전당, 2003.

제임스 캐힐 저, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 2002.

조민환, 「玉洞 李澈의 서예미술학사상-『筆訣』을 중심으로-」, 『동양철학연구』 21, 동양철학연구회, 1999.

_____, 「玉洞 李澈『筆訣』의 이리적 이해」, 『한국철학논집』 14, 한국철학사연구회, 2004.

최경춘, 「배와 김상숙 연구」, 계명대 석사논문, 2002.

_____, 「배와 김상숙의 서예론」, 『東洋漢文學研究』 17, 동양한문학회, 2003.

_____, 「朝鮮後期 書藝論의 一局面: 李匡師, 姜世晃, 金相肅을 中心으로」, 『東洋漢文學研究』 21, 동양한문학회, 2005.

_____, 「坏窩 金相肅의 隱逸과 旅情의 시」, 『문헌과 해석』 31, 문헌과 해석사, 2005.

_____, 「18世紀 書藝論 研究: 李匡師, 姜世晃, 金相肅을 中心으로」, 부산대 박사논문, 2006.

_____, 「坏窩 金相肅의 稷下體와 書藝論의 특징」, 『한자한문교육』 17, 한자한문교육학회, 2006.

西林昭一, 『書の文化史』上, 二賢社, 1991.

中田勇次郎, 「鍾繇について」, 『書道全集』3(중국3:三國·西晉·十六國), 平凡社, 1978.

Chuan-Hsing Ho, “Ming Dynasty Soochow and the Golden Age of Literati Culture”, *The Embodied Image*, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1999.

James Cahill, *Parting at the Shore*, New York: Weatherhill, 1978.

Huang Dun, “From Domination of the Calligraphy Style to Liberation of the Self: Calligraphy of the Ming Dynasty”, *Chinese Calligraphy*, New Heaven: Yale University Press, 2008.

3. 도록

예술의 전당, 『한국서예 이천년』, 예술의 전당, 2000.

한국고고미술연구소, 『東垣 李洪根 蒐集名品選(회화편)』, 한국고고미술연구소, 1997.

국문초록

朝鮮 후기에 활동한 坯窩 金相肅(1717~1792)은 18세기 楷書의 명가로 꼽힌다. 그는 특히 鍾繇(151~230)의 서풍을 재현한 ‘작은 楷書(小楷)’에 탁월한 솜씨를 보여 동시대 사람들의 찬사를 받았으며, 평생 동안 부지런하고 검소하게 살아 존경과 사랑을 받기도 했다.

그의 해서는 ‘鍾繇體 楷書’라는, 당시에는 매우 희귀한 서체였으며 그가 살던 집이 社稷壇 옆에 있었던 이유로 ‘稷下體’라고 불렸다. 鍾繇의 楷書는 훗날 東晉의 王羲之 楷書體 성립에 영향을 주어 ‘魏晉楷書’, 혹은 ‘魏晉古法’으로 불리며 해서의 규범이 되었다. 18세기 조선의 해서 역시 위진고법을 지향하였지만 그 고법은 二王이었다.

그러나 김상숙은 魏晉古法을 지향하면서 王羲之·王獻之 부자에 머무르지 않고, 한 시대를 거슬러 올라가 전범을 중요체에 설정하였다. 주로 法帖에 수록된 소수의 鍾繇 글씨를 보고 익혔지만 매우 뛰어난 직관으로 중요체 해서의 특징을 잘 포착하여 자기 방식으로 만드는 데 성공했다. 이런 면은 동시대 書家들이 해서의 典範을 왕희지에 고정시켜 이해했던 통념을 뛰어넘은, 독보적인 성취로 보아야 한다.

그러한 성취의 대표적인 예로서 <菊衣頌>(1757)은 김상숙이 자기 방식으로 쓴 鍾繇體 楷書의 典型이라고 할 만하다. 날카로운 起筆이나 가로로 더 길게 뽑아 만든 형상은 鍾繇를 무조건 모방하지 않고 자신의 개성을 담아내는 데에 이른 경지를 보여준다. 그리고 중요체는 그의 일생 동안 지속되어 노년기에 二王의 해서를 수용한 작품에서도 중요체의 흔적을 발견할 수 있다.

二王을 古法으로 설정하고 이를 지향했던 18세기 書壇에서 김상숙이 중요를 선택한 것은 당시의 독특한 문화 활동으로 볼 여지가 있다. 김상숙과 그의 교유인물들은 東漢 말기의 儒者들을 賢士로서 추송하는 경향이 있었고, 東漢이후 東晉에 이르는 시대에 활동했던 賢士들의 학문과 예술을 흠모하며 古人的 삶을 자신의 생활에 재현하려 했다. <菊衣頌>은 단순한 글씨에 그치지 않고, 18세기 문인들 가운데 남다르게 상고적인 경향을 보이는 집단을 상정할 수 있게 하여, 지금까지 주목하지 않았던 18세기 조선 선비문화의 한 면을 주목해야 할 이유를 제공한다. 따라서 앞으로 지속적으로 연구할 가치가 매우 높은 만큼, 김상숙의 중요체 수용은 그와 주변의 문사들만의 특이한 문화 활동을 보여주는 단서로서 중요한 주제다.

Abstract

The Reception of the Zhōng Yáo Style in the Calligraphy of Kim Sang-suk and its Signification

Ryu Seungmin*

A renowned calligrapher during the latter half of the Joseon Dynasty, Kim Sang-suk (金相肅, 1717-1792) was widely admired among his contemporaries for his 'small standard script (小楷)', which was inspired by the style developed by the great Chinese calligrapher Zhōng Yáo (鍾繇, 151-230). Generally referred to as 'standard scripts in the style of Zhōng Yáo' or 'Jixia scripts (稷下體)', the scripts Kim used in his calligraphic works were regarded as rare and received high praise.

Kim Sang-suk explored 'the ancient principle of Wei-Jin period (魏晉古法)', paying particular attention to the scripts of Zhōng Yáo rather than to the style of the Two Wangs (二王). Kim's choice was all the more extraordinary given that most of his peers were interested in the style of Wang Xizhi (307-365). Among his many works, *Guguisong* (菊衣頌, *the Ode for Chrysanthemum*, 1757) is a representative example of how he went beyond merely copying Zhōng Yáo's standard scripts to create his own style. Indeed, his exploration of Zhōng Yáo's style continued into the last phase of his life.

While Kim's contemporary literati calligraphers, such as Lee Gwang-sa (李匡師, 1705~1777) and Kang Se-hwang (姜世晃, 1713~1791), focused on the Style of the Two Wangs and recognized it as the "End of Calligraphy," his comrades, namely, Lee In-sang (李麟祥, 1710~1760), Song Moon-heum (宋文欽, 1710~1752), and Lee Yun-young (李胤永, 1714~1759) among others succeeded in embodying a unique style in their own specialized calligraphic works. Such artworks in the middle of 18th-century Joseon are a profound reflection of the commitment of the Confucians of the Eastern Han Dynasty (25~220), who recognized appropriate models of the ancient Chinese cultural tradition by Kim and his comrades. This distinctive phase of the literati culture of 18th-century Joseon has barely been discussed to date and requires further in-depth research and elucidation.

* Cultural heritage appraisal committee member at the Cultural Heritage Administration (Dept. of Cultural Appraisal, Incheon Port)