

李匡師 文藝論의 樣相

羅 鍾 冕*

-
- | | |
|-----------------|-------------|
| 1. 서론 | 4. 員嶠의 書藝美學 |
| 2. 18세기 문예의 諸樣相 | 5. 결론 |
| 3. 18세기의 서예 | |
-

1. 서론

劉偉林은 『중국문예심리학사』에서 문예학에 대한 정의를 두 가지로 대별한다. 하나는 문예를 ‘문학예술’로 보고, 문학·서화·회곡·영화·무용 등 다양한 예술형태의 상호 관련성을 중시하여, 문예형태학의 일환으로 예술 일반론을 추출하거나 문예의 보편적 원칙이나 본질을 논의하고, 문학이나 서화 등 개별 양태의 문예를 중심으로 본질적 특성 및 교류 양태를 연구하는 학문으로 파악하는 경우이다. 다른 하나는 문예학을 ‘문학적 과학’이라 보고, 과학적으로 문학을 연구하는 경우이다. 즉 문예학이 바로 문예 이론·방법·문학사·문학 비평을 포함한다고 말한다. 양자의 견해는 서로 차이가 있지만 문예에서 문학이 차지하는 비중이 높다는 점일 것이다. 더 나아가 그는 문예학의 영역을 확대하여 심리학을 아우르는 연구를 진행하고 있다. 왜냐하면 문예학을 연구하기 위해서는 단 한 가지 방법에 국한되어서는 안 되며, 여러 가지 방법을 함께 운용해야만 좋은 효과를 얻을 수 있기 때문이다. 문예를 연구하는 여러 가지 방법 가운데 심리학적 측면에서 문예를 연구하는 것이 가장 중요하며, 그럼으로써 문예의 내적 규율에 관한 문제들을 보다 정확하게 해결할 수 있으며, 문예의 외적 규율 문제의 심층까지 파고들 수 있다는 것이다.¹⁾

주지하다시피 員嶠 李匡師(1705~1777)는 18세기의 대표적인 文人으로, 江華學派의 一員으로 주목받고 있다. 그는 霞谷 鄭齊斗(1649~1736)의 학문을 잇고 두 아들인 燃藜室 李肯翊(1736~1806), 信齋 李令翊(1738~1780)과 族姪인 椒園 李忠翊(1744~1816), 窠山子

* 필자 : 규장각 책임연구원

1) 劉偉林, 『중국문예심리학사』, 沈揆昊 옮김, 동문선, 1999.

李文翹(1735~1761)의 학풍에 영향을 준 인물이다. 이처럼 조선후기 학계에서 중요한 위치를 차지하지만, 그의 학술에 대한 연구는 아직 충분하지 않다. 이는 관련 자료의 부족뿐만 아니라 '강화학' 전반에 걸친 연구가 여러모로 소홀한 데에 起因할 것이다.²⁾

기존 연구에 의하면, 실제로 貝嶠는 당대의 程朱說을 맹목적으로 추송하지 않고 자신만의 새로운 이론 체계를 구축한 것으로 보이는데, 비록 체계적인 저술을 남기지는 않았지만 젊은 시절부터 性卽理論과 心卽理論을 종합하여 心學論을 전개하고 있다. 중년 이후의 유배 시절에는 中翁 李匡贊(1703~?)과 尙書說 및 佛學 등을 토론하여, 朱子의 해석과 蔡沈의 『書集傳』의 설을 비판하고 있다. 더 나아가 『大學』에 대해 王陽明의 설을 지지하여 古本 『大學』을 따르고, 致良知說을 주장하며, 氣無不善論을 말하는 한편으로 자제와 족질들이 事上磨鍊의 實學에 힘쓸 것을 원하였다. 또한 주자의 우주론을 비판하는데, 마테오 리치에 의해 전해진 우주론을 따르면서 새로운 자연관을 건립하고자 고민한 듯하다.³⁾

이처럼 원교는 18세기 학술과 문예에 일정한 역할을 하였던 인물로, 그의 학술과 문예 전반에 대한 연구의 시급성을 개선하는 일이 오히려 贅言일 뿐이다. 본고는 원교의 학술 전반을 탐색하기에 앞서 그의 문학·예술적 양상을 살피려는 데에 그 목적이 있는데, 원교의 서예이론을 중심으로 살피고자 한다.⁴⁾ 특히 원교의 서예이론은 다음 세대의 추사가 대단히 혹평하였다는 점에서 객관성 여부를 떠나 문제적이다. 秋史 金正喜(1786~1856)는 「雜識」에서 “일찍이 貝嶠가 黃山谷의 글씨를 여지없이 논척한 것을 보았는데, 이는 晁美叔의 말을 주어 모은 것에 불과하다. (中略) 우리나라 사람들은 망령되어 스스로 존대하게 여긴다. 예를 들면 원교가 곧바로 당·송·육조를 뛰어넘어 山陰의 裴儿를 넘어가려는 것은 바로 지붕 위에 푸른 하늘이 있다는 것을 모르는 격이다. 원교는 열 번 나아가도 석봉·안평에 미치고 못하고, 다시 열 번 나아가도 董其昌에 미치고 못하고, 동기창은 열 번 나가더라도 동파·산곡에 미치지 못할 터인데, 무엇 때문에 산곡을 함부로 논평하는가? 원교의 글씨가 어찌 일찍이 산곡의 파임과 꺾임의 법을 알 수 있겠는가? 만약 원교가 파임과 꺾임을 모른다고 한다면 사람들이 크게 놀랄 것이지만 실상은 그는 파임과 꺾임의 五停의 古法을 모른다는 것이다.⁵⁾” 라고 하였다. 뿐만 아니라 「書貝嶠筆訣後」에서도 원교가 漢魏 古碑 臨書의

2) 십여 년전에 鄭良婉·沈慶昊가 『강화학파의 문학과 사상(1)(2)(3)』(정신문화연구원)이란 연구서를 학계에 제출하여 '강화학' 연구의 기반을 마련한 셈이다.

3) 심경호, 「원교의 학술사상」, 『강화학파의 문학과 사상(3)』, 한국정신문화연구원, 1995.

4) 최근 강화에서 '강화 양명학파의 위상과 현대적 의미'라는 대주제를 가지고 국제학술대회(2004년 11월 15-16일)가 열렸다. 본고는 국제학술대회에서 초고 상태로 발표한 것을 수정 보완한 것이다.

5) 金正喜, 『阮堂先生文集』 「雜識」, “嘗見李貝嶠, 論斥山谷書, 不有餘, 卽不過撥拾晁美叔之言. (中略) 東人無處不妄自尊大, 如貝嶠, 直欲超越唐宋六朝, 徑闖山陰裴儿, 是不知屋外有青天耳. 貝嶠, 十駕不及石峰·安平, 石峰·安平, 又十駕不及董玄宰, 玄宰又當十駕, 不及於東坡·山谷, 顧何以妄論山谷也? 貝嶠書, 何嘗有山谷一波折之法耶? 若云, 貝嶠不知波折, 人必大駭, 而實不知波折之五停古法耳.”

중요성을 소홀히 하고, 懸腕法도 모르면서 偃筆을 꾸짖었다고 지적한다.⁶⁾

18세기 문예는 서울의 도시문화와 그 영향을 직·간접 받는 경기지역 일대의 선진문화에 의해 인간적 주체의식이 자각되고 개성의 해방이 촉진되어감에 따라 그 창작활동도 보다 자유롭게 진작되어 간다. 그리하여 이 시기의 일부 학자와 문학 예술가들은 기존의 주학적 사유와 그 문예적 이념 격식에서 벗어나, 순수한 자기 마음속의 진실과 진정에 따라서 학문하고 창작하며, 자기마음 속의 진실과 진정을 밝히고 표현하는 학문을 하고 문예를 창작하려는 방향으로 전개되어 간다. 이들의 활동은 분명히 기존의 미의식·審美활동으로부터의 해방활동이며, 새로운 미의식·심미활동의 추구행위였다. 또한 이들 새로운 미의식·심미활동의 추구행위는 당시 중국의 명·청으로부터 보다 선진화된 학문과 문예의 성과를 수용하는 과정에서 '조선식' 해석과 수용의 방향으로 나아갔다. 바로 이 점이 18세기 문예를 주목하는 이유이기도 하다.

원교는 18세기 문예의 거대한 변화의 흐름 속에 우뚝 솟아 한 시대를 대표했던 문인·학자 중의 한 사람이었다. 18세기 서단에는 王羲之에 대한 학습과 반성 활동을 통해 재해석된 '조선식' 서예로서의 東國眞體가 출현한다. 동국진체설은 『筆訣』을 저술한 玉洞 李(1662~1732)에서 출발하여 白下 尹淳을 거쳐 員嶠 李匡師에 이르러 확립된다.

2. 18세기 문예의 諸樣相

17세기 후반부터 시작되는 문학과 예술의 변화는 아무리 강조하더라도 부족한 듯한데, 이는 변화가 특정 분야가 아닌 전 분야에 걸쳐 나타나고 있기 때문이다.⁷⁾ 그 원인에 대한

6) 金正喜, 『阮堂先生全集』 「書員嶠筆訣後」, “至於筆先手後者, 尤不可以示後者也. 書家所先, 在於懸腕·懸臂, 乃至於一身盡力, 今云‘筆先手後’, 又云‘盡一身而送之’, 筆既先矣, 何庸更藉於手與身也? 先後矛盾, 自亂其例, 轉沒巴鼻, 寧不可歎也! (中略) 其品第漢隸, 以「禮器碑」爲最, 以「郭碑」爲出後世, 可稱具眼, 忽以「受禪」, 並舉於「禮器」, 至於孔龢·孔宙·衡方諸碑, 皆不及「受禪」, 不知其何據也? 漢隸雖桓·靈未造, 與魏隸大不同, 有若界限, 「受禪」, 卽魏隸也. 純取方整, 已開唐隸之漸, 豈可與「禮器」並稱, 反居孔龢·孔宙之上也? 若知若不知, 殊不可測度耳.”

7) 최근 필자는 자신의 연구가 18세기의 문예를 '외위서 알고 있다[典要]'라는 사실에 당혹감을 감출 수 없었다. 예컨대 조선왕조 후기에 불기 시작했던 '유람열풍', 특히 '금강산 유람 열풍'이 단순한 호사취미가 아니다. '遊山水'를 이해할 때, 이 시기의 대우행이던 산천유람은 사상·철학의 변화와 일정한 연관이 있다. 단도직입적으로 '遊山水'는 당대 사람들의 修養方法論의 변화에 자유로울 수 없다. 전대의 수양방법론은 薛瑄(1389-1464)이 「讀書錄」에서 제기한 것들이었다. 16세기 사림과들은 설선의 수양공부론에 충실하였다. 퇴계나 율곡도 예외가 아니었고, 그 제자나 제전 제자들도 오직 薛瑄의 「讀書錄」에 충실하였다. 그래서 공부하는 사람의 수양방법론은 默坐나 靜坐하면서 마음의 욕망을 누르고 없애는 길 밖에 없다. 그들은 이를 窒慾, 洗心, 澄心이라 하였다. 이렇게 철저하게 자신을 내면화하고 收斂함으로써 인간의 욕망을 부정하였던 것이다. 당시 명나라에서는 초반의 宋濂, 曹端, 莫旦 등

연구가 충분한 것은 아니지만, 대개 당시의 상업이 전대보다 비약적으로 번성하고 도시의 소비가 발달한 것과 관련이 있다고 하겠다.⁸⁾ 이러한 사회적 변화와 경향이 반영되는 문학과 예술의 영역은 당연히 여러 방향으로 분기되고 굴절되어 복잡한 관계를 형성하고 있다. 우선 철학과 사상분야에서 性理學에 대해 懷疑하고 反撥하면서 새로운 사상에 대한 모색이 이루어진다. 바로 인간의 감성적인 부분에 대한 긍정과 강조로, ‘性善說’ 보다는 ‘情善說’로의 관심 변화라 할 수 있다. 여기서 ‘情善說’이란 ‘性善說’이 ‘性’의 능동성을 강조하듯이 ‘情’의 능동성을 주목하고 강조하는 입장이다.

둘째, 철학과 사상에서 상대적으로 자유로운 문인들이 세계와 존재를 새롭게 인식하여, 각기 詩文이나 書畫 영역에서 개인의 자아를 중시하는 문학과 예술론을 주장한다. 文人들은 일정 부분에 있어 개성·자아·본능에 대한 긍정이라는 역할을 수행하였다. 당시 문인을 중심으로 하는 一團의 지식인들이 기존의 전통규범에 反하는 新·俗·眞·新·奇·變 등의 새로운 美 概念에 대해 크게 관심을 기울였던 것도 이 시대의 경향 때문이다.

셋째, 더 나아가 일군의 문인들은 문학과 예술에 대한 형식과 기교를 주체적으로 확립한다. 이것은 근대를 향한 일종의 표현이고 문예에 대한 중시와 긍정이다. 예컨대, 藝나 文은 단지 載道일 뿐만 아니라 그것들 스스로 독립적인 자신의 기교와 법칙을 가지고 있음을 의미한다.

文學에서는 金昌協·金昌翁 등을 중심으로 性情의 眞과 天機를 강조하는 眞詩運動이 일어나고, 李用休와 李彦瑱 등을 중심으로 個性과 眞見·眞才를 중시하는 民間文學이 발전하며, 李德懋·柳得恭·朴齊家·李書九 등을 중심으로 神韻·神奇·性靈을 주목하는 神韻論과 性靈論이 제창된다.

繪畫에서는 尹斗緒·鄭澈·趙榮祐·姜世晁 등을 중심으로 實得·眞形·眞境·眞景 등

이 명맥을 유지해온 학문의 풍토가 바뀌면서 후반에 이르러 歸有光(1507-1571), 錢謙益(1582-1664), 歸莊(1613-1673), 黃宗羲(1610-1695) 등이 새로운 사상과 철학을 주장하였다. 이런 새로운 사상과 철학의 바탕에는 새로운 수양방법론이 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 새로운 수양방법론은 ‘點醒’이다. 點醒은 불교식으로 말하면 뉘나무하고 물을 길고, 밥을 하고 옷을 해 입는 것이 바로 수양공부라는 산언이다. 이제 불교계에서도 참선을 시키지 않으면서 點醒을 시킨다. 點醒은 각자에게 그때그때마다 한 마디로 깨우쳐주는 방식이다. 다시 말해 默坐나 靜坐가 아닌 생활 속에서 수양공부를 하는 것이다. 그래서 시문을 짓는 경우에도 방안에 앉아 고심참답하게 상을 떠올리는 것이 아니라 직접 산천을 유람하면서 卽見하는 사물의 상을 표현한다. 이때 선생은 학생의 어려운 부분을 점성해준다. 시인뿐만 아니라 화가, 음악가 등이 주위산천을 그리거나 읊조리고, 또는 도시나 저자場로 나아가 자신의 감흥을 그림에 담거나 읊조리는 것도 같은 맥락에서 파악한다면 더 유연해질 수 있다.

8) 李佑成, 『韓國의 歷史像』, 창작과비평사, 1982.

鄭奭鍾, 『朝鮮後期社會變動研究』, 일조각, 1983.

조성윤, 『조선후기 서울 주민의 신분구조와 그 변화』, 연대박사논문, 1992.

高東煥, 『朝鮮後期 서울商業發達史研究』, 지식산업사, 1998.

을 중시하는 眞景山水 운동이 일어나면서 새로운 한국적 회화양식이 이루어진다. 崔北 등은 기존의 규범과 회화법식을 거부하고 자기 자신만의 審美 創造를 중시하며, 金弘道·金得臣·申潤福 등이 風俗畫에 관심을 가지면서 18세기 畫壇에 새로운 활력이 되살아난다. 당시 회화 방면에서는 中國 畫譜를 중심으로 하는 기존의 학습법을 거부하고; 자기 자신이 생활하는 세계 속에서 직접 보고 느끼고 체험하는 구체적인 實景 또는 眞景(眞境)을 畫幅에 담아내는 眞景畫 樣式이 유행한다. 과거 전통 속에서 仙境의 의미로 사용되어 왔던 想像·幻想 속의 眞境이 구체적으로 實在하는 景致로서의 眞境 또는 眞景과 代替된다. 말하자면, 18세기는 한국의 실재하는 山川景物을 회화의 표현 대상으로 삼아 작가의 개성과 독창성을 발휘하는 시기, 즉 회화의 韓國化가 이루어지는 시기이다.

音樂에서는 판소리가 하나의 장르로 자리 잡는다. 판소리 장르의 탄생과 함께 음악의 중심이 지배층으로부터 서민 대중사회 속으로 급속히 이동된다. 판소리가 등장한 후 다시 雜歌·散調 등 서민 대중 중심의 새로운 음악 장르가 탄생·독립하게 된다. 음악이 서민 대중의 생활과 의식 속으로 깊숙이 들어오면서 지배층의 이성 중심의 미학이 感性 중심의 미학으로 이동된다.

서예도 마찬가지로이다. 壬辰倭亂 이후 衰退 一路를 치닫던 서예가 18세기에 들어 변화 풍조가 일어나면서 새로운 부흥을 맞이하게 된다. 조선조 중기에 폄미했던 顏眞卿體·韓石峯體 등의 서체로는 더 이상 서예의 발전을 기대할 수 없다는 위기의식이 일어나고, 王羲之를 진정한 法으로 삼아야 한다는 요청이 고조된다. 다시 말하면, 柔弱하고 妍媚를 耽溺하는 기존의 서예를 과감하게 拋棄하고 王羲之를 反省的 典型으로 삼아 개성과 생명력이 躍動하는 한국적 서예를 창출하여야 한다는 새로운 書藝美學이 眞嶠를 중심으로 강력히 대두된다. 이런 주장은 주자학적 書論家였던 玉洞 李滉에서 출발하여 白下 尹淳을 거쳐 眞嶠 李匡師에 이르러 극에 달하면서 東國眞體라고 불리는 한국적 書藝風을 확립하게 된다.

이 시기의 문학과 예술이 독자적인 모습과 가치를 지닐 수 있었던 것은 인간 개체에 대한 긍정에서 비롯한다. 인간의 개성은 주체의식의 각성과 밀접한 관련을 가진다. 주체의식의 각성은 개인의 情感과 心靈을 전통사회의 규범적 질서에서 해방시켜 자유롭게 심성을 표출할 수 있도록 만든다. 개개인이 스스로 자유롭게 심성을 표출할 수 있다면 자신의 마음속에 있는 眞情과 興趣는 새로운 미의식을 자극하여 심미창조를 가능케 할 것이다. 그러나 이 새로운 미의식은 이른바 李贄(1527~1602)가 「童心說」에서 주장한 길과 일정한 거리가 있다. 왜냐하면 李贄는 표면적으로 외물에 의한 속박과 간섭에 얽매임이 없이 인간의 내면에서 저절로 우러나오는 순수하고 진실한 사상·감정의 표현을 강조하고, 더 나아가 인간의 자연적이고 생리적이며 또한 심리적인 요구와 욕망을 자연 그대로 표현할 것과 인간들이면 누구나 지니고 있는 본래의 순진한 개성을 표현할 것을 주장하고 있다.⁹⁾

3. 18세기의 서예

18세기 書壇은 壬亂 이후의 쇠퇴한 書法를 一新하고 여러 독창적인 書家의 활약으로 놀랄만한 수준의 서체를 확립하였다.¹⁰⁾ 이른바 東國眞體라 불리는 李湊의 玉洞體나 李匡師의 員嶠體뿐만 아니라 尹淳의 時體, 金相肅의 稷下體, 李麟祥의 元靈體 등이 세상을 풍미하였던 것이다. 또한 자신의 서체로는 알려지지 않았지만 名人의 書體에 방불하였던 서가들도 있다. 서얼 출신의 李泰는 鍾繇·王羲之·顔眞卿·柳公權·蘇軾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 서체를 쓰면 꼭 닮았으며, 科場에서 사람들이 韓體를 원하면 韓體로 쓰고 時體를 원하면 時體로 써주었다고 한다.

그[李泰]의 글씨는 거의 신이 천재에 통한 것이어서, 方法과 圓法, 골육과 풍신이 모두 인간이 미칠 수 있는 바가 아니었다. 더욱 사람을 놀라게 할 만한 것은 鍾繇·王羲之·顔眞卿·柳公權·蘇軾·米芾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 서체를 쓰면 꼭 닮지 않음이 없는 것이다. 어떤 사람이 그가 과장에 들어가 試券을 쓰는 것을 보았는데, 사람들이 韓體를 써달라고 하면 한 체를 쓰고, 時體로 써달라고 하면 시체로 써주니, 한바탕 붓을 휘둘러 5, 6인의 시권을 각기 다른 체로 써주었다. 그러나 획법은 붓을 세우지 아니하고 눕어서 쓰기를 좋아하여, 붓 쓰기를 획마다 그림을 그리듯이 붓을 써서 붓놀림이 혹 가는 획을 여러 번 하여 큰 획을 만드니 炭墨을 가지고 짙은 먹빛을 내는 법과 같았다. 이것은 서가의 법문에서 아주 멀리 벗어난 것이다. 또 그의 신속한 것은 경각간에 여러 줄의 전편을 이루니, 어떤 사람은 書魔가 붙어서 그러한 것이라고 말한다. 세상에는 그의 글씨가 많이 전해지지 않는데, 더러 감추어진 그의 글씨 보면, 천재·인공이 감추어진 것을 볼 수 있니 本朝[朝鮮]에서 오직 비해당만이 상대하여 논해질 수 있을 것이다.¹¹⁾

이처럼 여러 書家들이 자신의 서체를 이루거나 名人의 서체를 흡사하게 쓴 사실은 시대의 흐름과 무관하지 않을 것이다. 우선 17세기 중·후반부터 증대된 생산력과 상품화폐 경제의 진전으로, 특히 서울의 도시적 번영으로 文人層의 脫俗·審美的 趣向이 확산되고, 이런 문인취향을 즐길 수 있는 처지가 된 기술직 중인이거나 京衙前·富民 등이 더욱 많은 서예

9) 후대의 趙熙龍은 書畵는 산림처사나 고관대작이 일삼을 만한 것이 아니라고 명확히 진술하고, 더 나아가 서화는 마음에 있지 않고 손에 있다고 하였다. 최근 조희룡의 대부분의 저서가 번역되었다. 실사학사 고전문학연구회역, 『조희룡전집』 6권, 한길아트, 1999.

10) 임란 이후부터 영정조까지 서법이 쇠퇴한 시기로 설정하고 있다.

任昌淳, 「韓國의 書藝」, 『韓國美術全集·書藝』·11, 동화출판공사, 1975.

任昌淳, 「韓國書藝概觀」, 『書藝』, 중앙일보사, 1981.

11) 李奎象, 『18세기 조선 인물지·并世才彥錄』, 『書家錄』, 민족문화사연구소한문분과출김, 창작과비평사, 1997.

의 수요층을 형성했기 때문이다. 다음으로 明·淸의 脫俗의 文人文化가 빈번하게 알려졌다는 점이다. 즉 중국의 문인들은 도시와 근교에 있는 자신의 서재나 정원 또는 정자에서 향을 피우고 차를 마시며 시문·서화를 즐기고, 기물·고동을 수집하고 완상하는 취미를 일상생활로 향유하면서 정신적 쾌락과 낭만적 해탈을 추구하였던 것이다.

따라서 이 시기의 書家들의 서체에서 脫俗·審美的 趣向을 발견하는 일은 이제 놀라운 일이 아니다. 서체의 脫俗·審美的 趣向은 외견상으로 王羲之의 法帖을 직접 표준으로 삼아 학습하는 경우와 시대마다 王羲之體를 재창조한 顏眞卿·柳公權·蘇軾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 書體를 선택하여 학습한 경우로 대별된다. 전자는 玉澗·白下·貝嶠 등으로 이어지는 東國眞體이고, 후자는 嚴漢朋·李泰·姜世晃·曹允亨·金相肅·李麟祥·黃運祚 등이다.

우선 王羲之의 法帖을 직접 학습한 玉澗·白下·貝嶠의 동국진체를 살펴보자. 이들은 올바른 서체를 얻으려면 이미 유행하고 있던 蜀體·韓體로서는 어렵기 때문에 직접 왕희지의 법첩을 통한 학습을 강조하였던 것이다. 이를 위해 가능한 왕희지의 전적에 가까운 法帖을 구득하고자 하였고, 자신들이 가장 최선의 법첩이라 믿었던 것을 기준으로 왕희지체를 구현하고자 하였다. 결국 玉澗과 貝嶠는 천부적인 재능과 각고의 노력으로 동국진체를 완성하게 되고, 이들의 서체가 당대의 書壇을 장식하였던 것이다.

예를 들면, 玉澗 李激는 해서와 초서에 특장이 있고, 그 글씨에 크게 기력이 있다는 평가를 받았다. 그는 왕희지의 법첩을 학습하고 易學原理를 바탕으로 『필결』을 남긴 書家이다. 그는 기본적으로 왕희지의 법첩을 절대적으로 확신하고 있었던 듯하다. “正字는 程邈에서 시작되어 鍾繇와 衛夫人에 이르러 성행하였고, 왕희지에 이르러 완성되었으며, 이후로 쇠퇴하였다. 行書는 鍾繇에 이르러 盛하였으며, 왕희지에 이르러 또한 완성되었다. 또 서가로 는 王洽과 王獻之가 있고, 또 唐太宗, 虞世南, 褚遂良, 米芾 등이 있다. 草書는 張芝에서 시작되어 또한 왕희지에 이르러 크게 완성되었으며, 이후부터 역시 쇠퇴하였다. 한번 미친 중 [懷素]이 참모습을 어지럽히고부터 초서의 필법이 더욱 쇠퇴하였다.”¹²⁾ 오직 왕희지의 글씨에 매료되었던 옥동은 모든 규범을 왕희지로부터 시작한다. 「論古書」나 「論孟頫」에서 오직 왕희지만이 득중을 얻었다고 강조하고, 『논어』의 ‘행할 만 하면 행하고 그칠 만 하면 그친다’라는 구절로 거듭 왕희지를 칭송하고 있다. 이처럼 옥동이 왕희지의 法帖을 규범으로 삼는 일은 새로운 서체를 개발하기 위한 탐색의 결과이다. 그는 당시 일반적으로 글씨를 학습하는 사람들이 중시하였던 宋·元代의 서체를 탈피하여, 그 시대를 소급하여 魏晉의 서체를 연구하는 길만이 현실의 고답적인 서체를 돌파할 수 있는 방법임을 알았던 것이다. 이

12) 李激, 『弘道先生遺稿』, 「筆訣·辨正法與異端」, “正字始於程邈, 盛於鍾繇·衛夫人, 至於王羲之而大成, 自後衰矣. 行書盛於鍾繇, 至羲之而亦大成, 又有王洽·獻之, 又有唐太宗·虞世南·褚遂良·米芾之流. 草書始於張芝, 亦至於羲之而大成, 自後亦衰矣. 一自狂僧, 亂眞草法尤衰矣.”

렇게 현실의 문제를 개조하기 위한 방법으로 시대를 거슬러 올라가 좀더 근본적인 규범을 찾으려는 경향은 오히려 한국적인 특성이 강한 동국진체를 완성할 수 있는 계기를 마련해 주기도 하였다.

이러한 玉洞의 동국진체는 白下 尹淳(1690~1741)의 서체에서 구현되고 있다. 당대 白下의 글씨는 일세의 변화를 일으켰는데, 이 때문에 그가 익혔던 왕희지의 「黃庭經」·「遺教經」·「曹娥碑」·「三藏聖教序」 등은 거의 집집마다 소장하여 연경의 서사에서 그 값이 천정부지로 치솟았다고 한다.

일찍이 朴士安의 墓誌에 실려 있는 글을 보니, 사안이 魯公[顏真卿]의 필법을 본받음에 당시 글씨 배우는 이들이 많이 그것을 사모하여 본받아서 북경 책방의 魯公帖이 그 때문에 값이 올랐다 한다. 그러나 반드시 尹淳이 일세를 몰아쳐 변화시킨 만큼은 하지 못하였을 것이다. 왕희지 서첩의 「黃庭經」·「遺教經」·「曹娥碑」·「三藏聖教序」를 거의 집집마다 소장하고 있으니, 북경 책방에서 여러 법첩의 값이 얼마나 치솟았을지 알지 못하겠다.¹³⁾

그래서 白下의 서체는 사대부·여향·시골 사람들이 추종하지 않는 자가 없을 정도로 유행하여 심지어 그의 서체를 '時體'라고 부르기도 하였다.

백하의 글씨가 세상에 유행된 이후로 사대부·여향·시골 사람들이 모두 휩쓸려 추종하지 않는 자가 없었다. 그래서 時體라 이름하였는데, 과거장의 글씨는 이 서체가 아니고는 내놓을 수 없었다. 이리하여 「遺教經」과 「黃庭經」 두 서첩은 우리나라에서 값이 오르게 되었다. 이광사체가 나온 이후에 비록 그 습속이 조금 분산되었으나, 그러나 한 시대를 휩쓸었던 여파로 말미암아 그 영향력이 아직 우리나라 전 지역을 감싸고 있다.¹⁴⁾

일반적으로 玉洞의 東國眞體는 白下 尹淳에게 전해져서 員嶠 李匡師에게 전해졌다고 한다. 그런데 東國眞體가 白下에 이르러 변화의 과정을 겪는데, 옥동이 표방한 東國眞體의 고유색이 明朝風의 中國色으로 변질되는 것은 백하가 그 원인이고, 이를 원교에게 전해주었다는 것이다.¹⁵⁾ 이런 주장과 달리 이규상은 『병세재언록』 「서가록」에서 백하의 글씨가 二王을 꼭 닮았고 이광사는 왕희지의 법첩을 학습하면서 소식·미불의 글씨를 배합하였다고 한다.

당대 사람들은 白下가 왕희지의 법첩을 철저하게 따르고, 원교는 왕희지의 법첩만이 아니라 다른 법첩을 배합했다고 언급하는 것은 두 사람의 글씨에 명백한 차이점이 있기 때문

13) 趙龜命, 『東谿集』, “嘗見朴士安誌, 載士安筆法魯公, 當時學書者, 多慕效之, 燕肆魯公帖, 爲之價貴. 然未必如今之尹尙書之驅變一世也. 黃庭·遺教·曹娥·三藏, 殆家藏之, 未知燕肆諸帖之價, 翺鸞如何爾.”

14) 李奎象, 『18세기 조선 인물지·并世才彦錄』 「書家錄」, 민족문화사연구소한문분과음김, 창작과비평사, 1997.

15) 최완수, 「한국서예개관」, 『간송문화』 · 33호, 1987.

이다.¹⁶⁾ 이는 후일에 원교가 漢魏의 衆碑學習에도 열중하는 자세에서 알 수 있듯이 올바른 서체를 찾기 위한 피나는 노력의 결과인데, 그는 白下를 딛고 옥동의 동국진체를 계승하고 있다.¹⁷⁾

員嶠 李匡師는 『筆訣』에서 왕희지의 법첩에 대해 치밀한 분석을 가하여 자신의 書法을 세웠지만, 한편으로는 자신이 근본으로 삼은 왕희지의 법첩이 진본일 수 없음을 깨닫고 漢魏의 衆碑를 학습하여 새로운 글씨를 완성하였다.

다음으로 동국진체와 달리 자신의 서체로 알려진 嚴漢朋·李泰·姜世晃·曹允亨·金相肅·李麟祥·黃運祚 등이 있는데, 이들은 시대마다 王羲之體를 재창조한 顏真卿·柳公權·蘇軾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 書體를 선택하여 학습한 경우이지만, 일정한 정도로 왕희지의 법첩을 학습하기도 하였던 것도 사실이다. 엄한봉은 초서와 예서로 뛰어났으며 雙鉤廓填을 잘하여 손수 고급의 서법을 임모하여 『集古帖』이란 法帖을 남겼다. 그의 글씨는 안진경·유공원의 글씨를 꼭 닮았는데, 뼈대가 굳세고 힘차며 신은 침중하고 강하다. 서얼 출신의 李泰는 鍾繇·王羲之·顏真卿·柳公權·蘇軾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 서체를 쓰면 꼭 닮았다고 알려진 書家이다. 그의 글씨에 나타나는 方法과 圓法, 骨肉과 風神은 인간이 미칠 바가 아니라고 한다. 그림과 그림 평으로 이름난 표암 강세황은 해서와 초서와 八分書를 잘 썼던 것으로 알려졌다. 해서와 초서는 시원하고 그윽하여 바라보면 마치 미인의 아름다운 모습 같고, 팔분서는 자연스럽고 유려하고 질탕하며, 초서는 京鄕에 두루 퍼져 귀천을 막론하고 벽에 걸 정도였다고 한다.

해서와 초서와 八分書를 잘 썼다. 해서와 초서는 시원하고 그윽하여 바라보면 마치 미인의 아름다운 모습 같다. 팔분서도 자연스럽고 유려하고 질탕하며, 초서는 京鄕에 두루 퍼져 귀천을 막론하고 벽에 걸 정도였다. (중략) 해서와 초서의 서법은 명나라의 董玄宰(董其昌)에 가깝다.¹⁸⁾

曹允亨은 楷書·八分에 특징이 있는데, 획법은 굳세고 옛스러우며 자태는 빼어나서 이양빙의 類라 할 수 있다. 해서는 時體를 본받고, 초서는 원교를 본받았다. 해서는 원교에게 배웠으나 정묘함은 있으나 風韻이 부족한 편이다. 書癖이 심했던 金相肅은 풍류가 晉人과 견

16) 당대의 사람 중에서는 원교의 글씨가 氣를 숭상하는 것으로 파악하였다. “또 어떤 사람이 전하는 말로는 “道甫가 글씨를 쓸 때에 노래하는 사람을 세워 두고, 노랫가락이 羽調일 경우에는 글씨도 우조의 분위기로 썼으며, 노랫가락이 平調일 경우에는 글씨에도 평조의 분위기가 서려 있었다.”고 한다. 그리한즉 그의 글씨는 氣를 숭상한 것이 아닌가 한다.”

17) 趙龜命, 『東谿集』, 「題文徵明書帖」, “弇州稱, “文太史, 不爲人作書畫者三, 諸王·中貴人及外夷也”, 今其遺墨, 流布於海外者甚多, 得無乖於平生之守歟! 余謂“率公之義, 今天下蓋無片土, 可以安公之書畫者, 不左衽而誦大明, 惟我東其庶焉. 公而有知, 當驅六丁, 收遍天下所珍藏而歸之, 而後已也.”

18) 李奎象, 『18세기 조선 인물지·并世才彥錄』, 「書家錄」, 민족문화사연구소한문분과유희김, 창작과비평사, 1997.

줄 만하였다. 그의 글씨를 쓰는 풍류는 碑를 쓸 때에 여실하게 나타난다. 어떤 때는 중요·왕희지체로, 어떤 때는 안진경·유공권체로, 어떤 때는 김생·한석봉체로 쓰기도 하였다. 그가 쓴 중요체는 서찰·시전·小楷에 적합하여서 사람들이 경쟁적으로 본받았는데, 이를 가리켜 稷下體라고 하였다. 黃運祚는 해서를 잘 썼는데 획이 매섭고 법이 정연하였다. 二王을 모사하는데 뛰어나 「曹娥碑」를 임모하면 또 하나의 「조아비」이고, 「성교서」를 임모하면 또 하나의 「성교서」를 이루었다고 한다. 新傾向의 文人書風을 잘 그렸던 凌壺館 李麟祥(1710~1760)은 글씨에도 특장이 있어 '元靈體'로 알려지기도 하였다. 특히 그는 '篆書의 경지를 그림에 도입하여 書畫의 合流의 경지를 개척하기도 한 화가이다.

우리나라 전서의 대가로는 眉叟 許穆을 치는데, 그의 획은 鐵劃法으로 삼엄하기가 옛날 秦漢 이전의 법과 같았다. 허목의 전서 이후로는 이인상의 전서와 八分이 허목의 전서와 백중하다고 할 만한데, 이인상은 역량은 약간 모자란 듯하지만 조화에 있어서는 오히려 나은데가 있다. 전서에 있어서 허목과 이인상이 대등한 것은 해서에 있어서 한석봉·윤백하·이원구의 경우와 같다. (중략) 그의 편지 글씨의 서법은 당시 名流들 사이에서 크게 일컬어져 한편에서 그 체를 다투어 배워, 元靈體라 하였다.¹⁹⁾

이처럼 書家들의 개성적인 書體는 왕희지의 법첩을 직접 학습하는 데 역점을 두지는 않았으나 그 귀결점은 언제나 왕희지체였다는 점이다.²⁰⁾ 남공철의 기록에서도 확인된다.

筆陣圖를 배움에 고루하고 둔하며 조화가 없었다. 내가 그것을 이상하게 여겨 이를 懋官(李德懋의 字)에게 말하였다. 懋官은 “비유하면 小學이 道에 들어가는 門으로 그 근본을 알면 그것을 발휘하는 것은 때에 맞게 조치하는 것에 달려 있는 것과 같다.”라고 하였다. 무릇 王羲之는 書에 있어 聖人이라 그가 쓴 글 중에 세상에 돌아다니는 것이 많다. 「蘭亭脩禊序」·「黃庭經」은 각각의 體 모두가 妙하며 한 솥에서 나온 것이 아니기 때문에 이것이 어렵다고들 말한다. 지금 그 法에 얽매어 그 뜻을 얻지 못한다면 비록 하루 종일 帖을 모방하여 그 비슷함을 구할지라도 이를 수가 없을 것이니 이것이 배우는 자들의 잘못이다. 아아! 書는 小技이로되 그것을 전쟁에 비유했으니 그 뜻은 아마도 坐作進退는 그 法에 있다하나 적을 만나 權道를 행함은 그 術에 있음을 의미하는 것이 아닐까?²¹⁾

19) 李奎象, 『18세기 조선 인물지·并世才彥錄』 「書家錄」, 민족문화사연구소한문분과출판, 창작과비평사, 1997.

20) 南公轍, 『金陵集』 「筆陣圖帖墨刻」, “學筆陣圖者, 頑鈍無造化. 余嘗怪之, 以此語懋官, 懋官謂” 臂之如小學是入道之門. 得其本, 則發之事者, 在乎時措. 夫羲之之於書, 聖也, 其流傳人間者多矣. 蘭亭脩禊序·黃庭經各體俱妙, 不出一手, 此所謂難矣.” 今拘拘於其法, 而不得其意, 則雖終日臨帖, 以求其似, 無以至也, 此學者之過也. 嗟! 夫書小技也, 方之兵甲戰陣之事, 其意豈非以坐作進退, 在乎其法, 而遇敵行權, 在乎其術耶?”

21) 南公轍, 『金陵集』 「筆陣圖帖墨刻」, “學筆陣圖者, 頑鈍無造化. 余嘗怪之, 以此語懋官, 懋官謂” 臂之如小學是入道之門. 得其本, 則發之事者, 在乎時措. 夫羲之之於書, 聖也, 其流傳人間者多矣. 蘭亭脩禊序·黃庭經各體俱妙, 不出一手, 此所謂難矣.” 今拘拘於其法, 而不得其意, 則雖終日臨帖, 以求其似, 無

이처럼 18세기 서예에서 왕희지의 법첩이 갖고 있는 근본적인 오류를 불식하기는 어렵다. 하지만 중국 서예가 (明代의) 帖學을 비판하면서 (清代의) 碑學으로 방향을 선회했을 때, 오히려 우리의 서체는 왕희지의 법첩을 매개로 새로운 서체를 모색하는 계기가 되었음을 무시할 수 없다.

4. 員嶠의 書藝美學

18세기 문예에 나타난 중요한 특징은 審美를 추구하는 마음의 해방과 함께 심미를 창조하는 방법의 해방이라 할 수 있다. 일반적으로 심미창조는 반드시 일정한 규범이 필요한데, 그렇지 못하다면 기존의 심미적 성과로부터 전혀 도움을 받을 수 없어 미를 창조할 수 없다. 바로 規矩가 없다면 方圓을 만들 수 없는 경우와 같다. 그런데 이런 견해는 미처 고려되지 못한 일이 있다. 規矩라는 것은 方圓 가운데서 추출해 낸 일반법칙일 뿐이다. 근본적으로 規矩가 없다면 方圓을 만들 수 없는 것이 아니라 方圓이 없다면 規矩를 만들어 낼 수 없는 것이다. 심미창조는 인간 주체의 필요에 의해 발전한 것이고 인간 주체의 심미적 필요에 의해 발전한 것이다. 기존의 모든 미적 규범은 인간 주체의 심미적 필요에 의해 그 발전을 지속할 수 있었다.

그러므로 일정한 시간이 흐르면 기존의 미적 규범을 비판되고 극복되어 진정한 심미창조가 달성되어야 한다. 이 때는 規矩가 없다면 方圓을 만들 수 없는 것이 아니라 規矩가 있더라도 方圓을 만들어 낼 수 없는 경우가 있기 때문에 이 規矩를 부정하고 새로운 方圓을 만드는 일이 요구되었다. 이런 의미에서 18세기는 새로운 심미창조가 필요했던 시기였다.

員嶠은 玉洞을 이어 자신의 서예이론을 확립한다. 사실 새로운 서예이론은 前代 諸家の 서체와 이론에 대한 비판과 이를 극복하기 위한 부단한 실천이 있어야만 가능한 일이다. 아울러 玉洞의 이론을 극복하려면 보다 많은 서예 정보뿐만 아니라 '전체적인' 틀에서 서예를 조망하는 안목도 갖추어야 한다.²²⁾

李奎象(1727~1799)은 員嶠의 글씨를 그의 스승인 白下와 비교 평가하였는데, 그의 글씨는 획 하나 글자 하나를 배열함에도 사납고 호방하여 용이 날고 호랑이가 뛰는 듯한 기상이

以至也, 此學者之過也. 嗟! 夫書小技也, 方之兵甲戰陣之事, 其意豈非以坐作進退, 在乎其法, 而遇敵行權, 在乎其術耶?

22) 원교의 서예에 관한 연구는 다음과 같다.

李完雨, 「원교 이광사의 서론」, 『간송문화』 · 38, 1990.

———, 「원교 이광사의 서예」, 정신문화연구원 석사논문, 1991.

———, 「원교의 생애와 예술」, 『원교 이광사전』, 예술의전당, 1994.

박병천, 「추사의 원교서론비평에 대한 분석적 고찰」, 『서예관론문집』 · 1집, 1991.

있다고 하였다. 백하의 得意作은 다른 사람과 섞여 있을 경우 구분하기 어려운데, 원교는 득의작이 아니라도 다른 사람과 섞여도 찾아낼 수 있다고 하였다.

燕岐 원으로 있는 黃運祚는 말하기를, “세상 사람들이 많이 이광사 글씨의 이 경악할 만한 면을 헐뜯는데, 내 생각으로는 그의 기결한 기질로 액운이 쌓임을 만났으니 반드시 편안하지 못한 심기가 붓끝에서 올라온 것일 것이다”라 하였는데, 이 말이 옳은 것 같다. 하나의 획을 굵고 하나의 글자를 씬에 올림이 기세가 등등하고 빼어나지 않은 것이 없으니, 이는 진실로 은갈고리나 쇠줄 같아 용이 날고 호랑이가 뛰는 듯한 기상이 바탕에 있다. 윤백하의 글씨는 득의작이 아닌 경우는 다른 사람의 글씨와 섞여 있으면, 그 가늘면서 파쇄한 것이 구별해내기 어렵다. 이광사의 글씨는 득의작이 아닌 것이라도 비록 다른 글씨와 섞어 놓았을 때, 일견해서 문득 집어낼 수 있다. 그의 글씨는 획이 툭 트이면서 필세가 꺾여지는 특징이 있다.²³⁾

이처럼 원교의 글씨가 호평을 받는 것은 그의 글씨를 받침해주는 識見과 學問 때문이다. 이제 원교의 글씨를 그 識見과 學問과 관련하여 살펴보자. 우선 원교가 인간의 感情을 중시했음을 눈여겨보아야 한다. 부령 유배시절에 員嶠는 아들 이영익에 준 편지에서 忍耐는 결코 爲學之要가 아니며 초학자들이 공연히 감정과 욕구를 억제하는 일은 잘못이라고 하였다. “원망함이 절실하면 할수록 아버이를 더욱더 親히 여김이 바로 仁”이라는 주장에서 간취할 수 있듯이 喜怒哀樂의 감정에 솔직히 드러냄을 반대하지 않고, 오히려 인간적 감정을 표출하는 것이 중요하다는 것이다. 이처럼 그가 인간의 감정을 구속 없이 활발하게 펼 것을 주장하는 이면에는 개성적인 삶의 방식을 요구하는 것이라 할 수 있다.

員嶠는 橫逆觸激할 때 容忍하거나 顛沛困辱 속에 忍性하는 것을 옳지만 평소에 마음을 고통스럽게 하는 일은 옳지 않다고 하였다. 특히 張公藝가 忍이란 한글자로 九世가 同居하였던 일이 결과적으로 집안의 영락을 가져왔다는 사실을 들어 忍耐의 무용함을 말하고 있다. 이런 비유는 적절하지 않지만 그의 忍에 대한 새로운 견해는 인간의 솔직한 감정을 중시하는 것으로 주목된다.

이러한 感情의 중시는 書論을 직접적으로 설명해주는 근거를 마련하는데 어려움을 준다. 다만 원교의 글씨가 획 하나 글자 하나를 배렬함에도 사납고 호방하여 용이 날고 호랑이가 뛰는 듯한 기상이 있다는 지적이 그의 개성에 연유하는 바가 있고, 신지도의 유배되었던 시기에도 원망에의 감정을 선한 방향으로 유도하여 동국전체를 완성했을 것으로 짐작해볼 수 있다. 인간 감정의 중시는 그의 詩에도 중요한 한 측면이다. 원교의 시에는 사랑과 그리움, 슬픔과 괴로움이라는 인간정서를 감추거나 억제하지 않고 그때그때 眞率하게 읊고 있다.

둘째 원교는 평생토록 왕희지체와의 대결에서 많은 영감과 변화를 얻었다. 그의 왕희지

23) 李奎象, 『18세기 조선 인물지·并世才彦錄』 『書家錄』, 민족문화사연구소한문분과편집, 창작과비평사, 1997.

체에 대한 이해는 소위 衛夫人의 「筆陣圖」와 왕희지의 「題衛夫人筆陣圖後」(「筆勢論」 포함)라는 대문의 설명에서 우선적으로 나타나고 있다. 「筆陣圖」나 「題衛夫人筆陣圖後」는 著者조차 확실하지 않고, 그 글은 계통도 없고, 독립적으로 완전하지도 않다. 다만 이것이 세상에 전해진 이후로 그 이론이 의심 없이 믿어져서 많은 영향력을 끼쳤다는 점이 중요하다. 더욱이 貝嶠의 『筆訣』은 「筆陣圖」와 「題衛夫人筆陣圖後」를 반성으로 사유하고 실천하는 과정에서 완성되었기 때문에 더욱 의미가 있다.

그런데 우리는 원교가 「題衛夫人筆陣圖後」에서 형식미뿐만 아니라 ‘意’나 ‘心’을 중시하고 있다는 점을 알아야 한다. 「筆陣圖」가 ‘意’에 대해 별다른 이해가 없다는 점과 비교가 된다. 실제로 王羲之 書法의 핵심은 ‘意’이다. 왕희지는 ‘意’란 언어로써 다 표현해 낼 수 없다고 강조하였다. 이는 당시 철학사상의 대표적인 言述인 ‘意以象盡’과 ‘言不盡意’을 서법사상에 표현한 것이다. 그리고 왕희지는 ‘意’라는 개념을 두 가지로 사용하고 있다. 하나는 意가 作書者의 情感과 心態를 가리킨다. 그의 강조점은 書家의 意緒와 情操로써, 書法이 사람의 內心을 표현할 수 있다는 것이다. 바로 서법창작에서 주객합일의 문제를 고려하려는 측면이다. 다른 하나는 意는 書法의 意趣로, 후대의 평자들이 말한 ‘普通人韻’의 韻자를 가리킨다. 글씨는 단순히 點劃의 工만을 추구하는 것이 아니라 筆墨 밖의 정취를 요구하는 것으로, 이것은 왕희지가 말한 ‘有意’이다. 예컨대 화론에서 ‘氣韻生動’을 요구하는 것과 유사한 태도이다. 이처럼 王羲之는 書法에서 尙意重韻을 주장하였다. 비록 그 구체적인 문자는 반드시 그의 손에서 나오지는 않았지만, 다만 오랜 역사의 단계에서 왕희지의 이론으로 인식되어 왔고 그 영향력은 심대한 것이었다.

이러한 王羲之의 書論을 貝嶠도 의심 없이 수용하면서 자신의 이론을 구축하였다. 그리고 그가 왕희지의 서론에 대한 이해에서 남달리 뛰어난 점은 후대 書家의 견해를 더욱 많이 취합하려는 진지함이다. 筆劃에 대한 이해를 살펴보자. 왕희지가 劃의 동태성을 엄두에 둔 ‘三過折’을 波法에만 한정하고 있다. 모든 획에 三過折하는 일은 文義를 제대로 살피지 못한 탓이다. 다만 다른 획에는 屈曲宛轉의 뜻이 있어야 하고 折筆의 勢는 不可하다. 이는 근본적으로 筆劃 자체에서 ‘有意’를 찾으려는 태도이다. 또한 各體의 筆意를 융합하려는 관점이다. 세상에는 올바른 篆隸이 법이 없어지고 行草楷書의 法이 별도의 체로 이해되고 있지만, 전적으로 古人의 法을 알지 못하기 때문이다. 어떤 것이 古人의 법인가는 자명하다. 원교는 왕희지체의 小楷를 중심으로 연습하였다. 그가 「樂毅論」과 「東方朔畫像贊」을 평생 積習하였다는 진술과 그의 스승인 백하가 「黃庭經」을 즐겨 썼다는 사실에서 유추할 수 있는 것이다.²⁴⁾ 그가 初唐三大家인 우세남·구양순·저수량의 글씨보다 안진경의 해서를 비판한 사실은 왕희지체의 소해에 얼마나 가까운가로 판단했음을 말한다.

24) 李完雨, 「貝嶠 李匡師의 書論」, 『간송문화』 · 38, 1990.

셋째, 衆碑에 대한 學習이다. 貝嶠는 玉洞과 마찬가지로 왕희지의 법첩을 규범으로 삼아 학습하였는데, 이는 스승인 白下 尹淳의 영향이었다. 독자적인 書와 書論을 확립한 백하는 자신이 터득한 것을 원교에게 전해줌으로써 동국진체를 새롭게 발전시켰다. 이 점은 원교의 진술에서도 확인된다. “나는 서른 이후에 전적으로 옛 사람의 법을 배우게 되었지만 내가 처음으로 붓 잡는 뜻을 알게 된 것은 백하공 덕분이다.”라고 하였다. 그는 평생을 “우리나라 글씨는 붓 잡는 데 단점이 있어서 종이가 붓 끝을 받아들이지 않으니, 흘깃 보기만 하여도 먹의 밝고 어두움을 당장 알아 볼 수 있게 되었다.”라는 인식을 가지고 이를 극복하려고 옛 사람의 법을 배우게 되는데, 이 법은 당송을 거슬러 올라가 魏晉의 체를 배우고 따르는 것이었다.

행장은 원교가 옛 사람의 법을 배우는데 전서와 예서로 쓴 비석들에 마음을 두고 학습하여 書道가 진보함이 있다고 적고 있다. 젊어서 원교는 왕희지의 법첩을 백하를 따라 익히게 되었는데, 왕희지체 小楷로 쓴 「樂毅論」 「東方朔畫像贊」과 왕희지체 行草로 쓴 「淳化閣帖」 등이었다. 그런데 이 법첩이 여러 차례의 모각을 거침에 따라 왕희지체의 진면모를 보여줄 수 없다는 점을 원교는 간파하고 왕희지 이전의 篆隸의 衆碑를 학습하고자 노력하였다. 때문에 원교의 『필결』이 옥동의 『필결』보다 매우 독창적이고 체계적으로 구성될 수 있었던 것이다.²⁵⁾

貝嶠가 帖學보다는 碑學을 중시하고 있지만 기본적으로 王羲之의 法帖을 따르지 않고 자신의 뜻대로 글씨를 학습하는 사람들에 대해서는 비판적이었다. 그가 소식·황정견을 비판하는 이유가 스스로 고인의 법은 필요 없으며 나의 新意만 있으면 된다라는 주장을 했기 때문이다.

黃魯直[黃庭堅]이 丘敬和에게 준 談筆詩에 “남의 뒤를 좇아 계책을 세우면 끝내는 남에게 뒤지니, 스스로 一家를 이루어야 遍眞하게 된다”라고 하였는데, 晁美叔은 그가 왕희지의 波戈點劃과 같은 필의가 전혀 없다고 기롱하였다. 그렇다면 조미숙이 ‘왕희지와 합치된다’라고 말한 것은 優孟이 손뼉치고 답소한 것을 두고 곧 孫叔敖라고 하는 것이 아닌가? 소동파도 또한 말하기를 “나의 글씨는 스스로 새로운 필의를 드러내었고 옛 사람의 글씨는 답습하지 않았으니, 이것이 하나의 즐거운 일이다”라고 하였는데 이 말은 매우 좋지 못한 말이다. 소동파와 황정견의 글씨는 모두 알고 가벼우니, 넓은 경지를 엿보지 못한 것이다. 이러한 말을 한 것은 반드시 항상 이러한 견해를 지니고 있어서 옛것을 공부하는 것을 꺼리고 문득 먼저 스스로 서예를 통달하였다고 생각했기 때문이다.²⁶⁾

25) 李匡師, 『貝嶠集』 「筆訣」, “凡書須意與與紙筆相須. 然若紙筆稱意, 雖初無興, 有更挑思合作者, 紙筆不稱, 雖始有意下一二字, 便索然潦率, 則紙筆之功居多. 古人云, “筆欲勁圓, 引之則曲舍勁直, 如初一引而曲不復挺, 無以如意.” 中國筆精皆然, 近漸不如前, 大筆尤多柔弱, 雖有佳者, 罕傳於東, 亦由文董以來, 書道日趨柔媚, 可慨也. (中略) 右軍曰, “書虛紙強筆, 強紙弱筆.” 此爲可疑. 虛紙尚貴強筆, 況紙強筆弱, 豈能勝任?”

왕희지가 여러 碑를 학습하여 글씨를 완성한 것은 52세 때였으니, 52세 이전에는 곧 여러 비를 공부하면서 남의 뒤를 쫓아 계책을 이룬 셈이다. 옛사람의 글씨를 답습하는 자는 반드시 문득 스스로 일가를 이루어 새로운 필의를 내었다고 자처하지 않는다. 소동파와 황정건이 이런 말을 할 당시의 글씨 솜씨가 과연 52세 이전의 왕희지보다 훌륭했을까? 중요와 왕희지의 글씨는 비록 변화가 무궁하고 경우에 따라 서체를 달리하였으나 이는 모두 절구와 형태를 달리 하였을 따름이고, 波戈點劃과 용필의 오묘함은 모든 書聖들이 한결같다. 이점이 옛사람들이 七法, 혹은 八法을 중시한 까닭이니, 반드시 이것으로 가르치고 배우면서 공부한 것이다. 황정건이 왕희지의 波戈點劃에 있어서 하나의 필치도 같은 것이 없는데, 이는 중요와 왕희지가 경우에 따라 만가지로 변화시키면서 바꾸지 않은 것을 황정건만이 바꾼 셈이니 이는 그가 중요와 왕희지보다 훌륭하여 그렇게 한 것인가?²⁷⁾

이러한 蘇黃의 주장은 원교로서는 받아들일 수가 없었다. 더욱이 후대에 글씨를 배우는 자들이 이 말을 금과옥조처럼 따른다면 그 폐단이 심해져서 끝내 바로잡을 수 없는 지경에 이를 것으로 판단하였다. 따라서 蘇黃처럼 왕희지의 波戈點劃을 배우지도 않고 一家를 이루었다고 주장한다는 것은 바로 법을 버리고 方과 圓을 구하는 것이다. 원교는 반드시 법이 있어야 형을 나타낼 수 있고 형이 있어야 필진할 수 있는 것이지 법을 무시한 채 제멋대로 써서 필진에 도달할 수는 없다고 하였다. 이런 蘇黃의 잘못된 말을 금인이 맹종하여 글씨를 배울 때 粗心粗意하여 고인의 糟粕의 자취를 볼 수 없게 되었다.

그런데 貝嶠는 자신만의 서법을 전개하다가 커다란 문제에 봉착하게 되었다. 자신이 근거로 삼은 왕희지의 법첩이 전해오는 과정에 마모되고 잘못되어 진적과는 너무 거리가 멀게 되었다는 사실이다. 그는 이 문제를 해결하기 위해 右軍이 법을 삼았던 漢魏의 衆碑에 대해 주목을 하고 衆碑學習을 제창하였다.

결국 貝嶠의 書藝美學은 다음과 같은 말로 압축될 수 있겠다. 서예가들에게 미학이 있지만, 그들이 마지막에는 사람[人]의 문제로 귀결된다. 서예가들이 미학 이론이 있지만, 그들이 체험과 실천을 더욱 중시한다. 서예가들이 창조를 말하지만, 그들이 옛것을 존중하고 계승하는 것을 더욱 중시한다는 점을.

26) 李匡師, 『貝嶠集』 「筆訣」, “黃魯直「贈丘敬和談筆詩」云, ‘隨人作計終後人, 自成一家始逼真.’ 晁美叔譏其右軍‘波戈點劃’一筆無也, 則曰, 美叔與右軍合者, 優孟抵掌談笑, 誰是孫叔敖耶? 蘇子瞻曰, “吾書自出新意, 不踐古人, 是一快也.” 此甚有弊. 蘇黃書皆庸率輕淺, 未窺畦蹊, 是必常作此見, 故憚於學古, 遽先自聖之致.”

27) 李匡師, 『貝嶠集』 「筆訣」, “右軍之學習衆碑成書, 在五十二, 五十二之前, 卽是學習衆碑, 隨人作計, 踐古人者, 未必遽自處以成一家出新意也. 蘇黃作此語時, 果勝於右軍五十二前者乎? 鍾王之書, 雖變化無窮, 隨遇異體, 此皆結構·形態而已, 波戈點劃用筆之妙, 千聖一律, 此古人所以重七法·八法, 必以此授受爲學者也. 山谷於右軍, 波戈點劃無一筆, 則鍾王之隨遇萬變而所不變者, 山谷獨變之, 是賢於鍾王而然乎?”

5. 결론

최근 필자는 18세기 문예학의 현상을 주목하여 왔다. 따라서 본고는 18세기 문예학 연구의 일환으로 李匡師 문예론을 검토하고자 하였다. 이를 정리하면 다음과 같다. 員嶠 李匡師(1705~1777)는 강화학파의 대표적인 學人으로, 霞谷 鄭齊斗(1649~1736)의 학문을 잇고 두 아들인 燃藜室, 信齋와 族姪인 椒園, 窠山子의 학풍에 영향을 준 인물이다. 조선후기 학계에서 중요한 위치를 차지하지만, 그의 학술에 대한 연구는 명성에 비해 부진한 편이다.

17세기 후반부터 시작되는 문학과 예술의 변화는 매우 중요하다. 이는 당시의 상업이 전대보다 비약적으로 번성하고 도시의 소비가 발달한 것과 관련이 있다. 이러한 사회적 변화와 경향이 반영되는 문학과 예술의 영역은 당연히 여러 방향으로 분기되고 굴절되어 복잡한 관계를 형성하고 있다. 우선 性理學에 대해 懷疑하고 反撥하면서 새로운 사상에 대한 모색이 이루어진다. 둘째, 문인들이 詩文이나 書畫 영역에서 개인의 자아를 중시하는 문학과 예술론을 주장한다. 셋째, 일군의 문인들은 문학과 예술에 대한 형식과 기교를 주체적으로 확립한다. 이것은 근대를 향한 일종의 표현이고 문예에 대한 중시와 긍정이다.

18세기 書壇은 壬亂 이후의 쇠퇴한 書法를 一新하고 여러 독창적인 書家의 활약으로 놀랄만한 수준의 서체를 확립하였다. 이른바 東國眞體라 불리는 李湊의 玉洞體나 李匡師의 員嶠體뿐만 아니라 尹淳의 時體, 金相肅의 稷下體, 李麟祥의 元靈體 등이 세상을 풍미하였던 것이다. 또한 자신의 서체로는 알려지지 않았지만 名人의 書體에 방불하였던 書家들도 있다. 이 시기의 書家들의 서체는 두 가지의 경향으로 대별된다. 하나, 王羲之의 法帖을 직접 표준으로 삼아 학습하는 경우이다. 다른 하나는 시대마다 王羲之體를 재창조한 顏眞卿·柳公權·蘇軾·趙孟頫·文徵明·董其昌 등의 書體를 선택하여 학습한 경우이다. 전자는 玉洞·白下·員嶠 등으로 이어지는 東國眞體이고, 후자는 嚴漢朋·李泰·姜世晁·曹允亨·金相肅·李麟祥·黃運祚 등이다.

18세기 서예에서 왕희지의 법첩이 갖고 있는 근본적인 오류를 불식하기는 어렵다. 하지만 중국 서예가(明代의) 帖學을 비판하면서(清代의) 碑學으로 방향을 선회했을 때, 오히려 우리의 서체는 왕희지의 법첩을 매개로 새로운 서체를 모색하는 계기가 되었음을 무시할 수 없다.

員嶠는 玉洞을 이어 자신의 서예이론을 확립한다. 사실 새로운 서예이론은 前代 諸家의 서체와 이론에 대한 비판과 이를 극복하기 위한 부단한 실천이 있어야만 가능한 일이다. 아울러 玉洞의 이론을 극복하려면 보다 많은 서예 정보뿐만 아니라 '전체적인' 틀에서 서예를 조망하는 안목도 갖고 있어야 한다.

원교의 글씨를 그 識見과 學問과 관련하여 살펴보면 다음과 같다. 우선 원교가 인간의 感情을 중시했음을 눈여겨보아야 한다. 원교가 인간의 감정을 구속 없이 활발하게 펼 것을 주장하는 이면에는 개성적인 삶의 방식을 요구하는 것이라 할 수 있다. 이러한 感情의 중시는 書論을 직접적으로 설명해주는 근거를 마련하는데 어려움을 준다. 다만 원교의 글씨가 획 하나 글자 하나를 배열함에도 사납고 호방하여 용이 날고 호랑이가 뛰는 듯한 기상이 있다는 지적이 그의 개성에 연유하는 바가 있다는 점이다. 인간 감정의 중시는 그의 詩에도 중요한 한 측면이다. 둘째 원교는 평생토록 왕희지체와의 대결에서 많은 영감과 변화를 얻었다. 셋째, 衆碑에 대한 學習이다. 員嶠은 玉洞과 마찬가지로 왕희지의 법첩을 규범으로 삼아 학습하였는데, 이는 스승인 白下 尹淳의 영향이었다. 員嶠가 帖學보다는 碑學을 중시하고 있지만 기본적으로 王羲之의 法帖을 따르지 않고 자신의 뜻대로 글씨를 학습하는 사람들에게 대해서는 비판적이었다.

그런데 員嶠은 자신만의 서법을 전개하다가 커다란 문제에 봉착하게 되었다. 자신이 근거로 삼은 왕희지의 법첩이 전해오는 과정에 마모되고 잘못되어 진적과는 너무 거리가 멀게 되었다는 사실이다. 그는 이 문제를 해결하기 위해 右軍이 법을 삼았던 漢魏의 衆碑에 대해 주목을 하고 衆碑學習을 제창하였다.