

圓嶠의 行畫四訣에 관한 小考

홍 우 기

1. 들어가며
2. 圓嶠의 生涯와 背景
3. 書訣
4. 行畫四訣
5. 마치며

1. 들어가며

圓嶠 李匡師(1705 숙종31-1777 정조1)는 峻少계열의 집안에서 태어나 당쟁에 휘말려 벼슬도 하지 못한 채 23년의 긴 세월을 유배지에서 보냈고 거기서 한 많은 생을 마쳤다. 추사가 오랜 귀양살이 중에 추사체를 만들었고, 다산이 긴 謫居 중에 수백 권의 방대한 저술을 할 수 있었던 것처럼, 원교도 이러한 조건을 잘 활용하였던 사람이었다. 원교는 名書家 집안의 자제로 태어나, 강화학과를 이끈 霞谷 鄭齊斗(1649-1736)와 당대 제일의 서예가였던 白下 尹淳(1680-1741)을 만나면서 당대 최고의 학문과 예술을 배울 수 있었다. 그의 글씨는 조선후기를 대표할 정도로 유명했고 後代에까지 영향을 미쳤지만, 이후 추사에게 혹독한 평을 받게 되면서 안타깝게도 지금까지 진정한 평가를 받지 못하고 있다.

하지만 그가 남겨놓은 필적과 이론서인 『書訣』을 보면 원교의 서예세계를 짐작할 수 있다. 특히 원교의 『書訣』 후편 상에는 다음의 ‘行畫四訣’을 기록하여 놓고 그 뒤에 설명을 덧붙였으니, “첫째, 마음은 여유롭고 붓은 긴장되게 하면서 천천히 쓰는 것을 중시해라[一 要意裕筆緊而貴遲]. 둘째, 힘을 다하여 추진하되 주경을 귀히 하라[二 要盡力推展而貴勁]. 셋째, 큰 획 작은 획이 서로 섞여야 한다[三要大畫小畫相雜]. 넷째, 直畫과 屈曲이 서로 적당해야 한다[四 要直屈曲相間].”라는 것이 그것이다. 本稿는 이 四訣을 중심으로 원교의 서론을 분석하고 그 예술세계의 대강을 살펴보고자 한다.

2. 圓嶠의 生涯와 背景

1) 生涯

李匡師의 자는 道甫, 호는 圓嶠·員嶠·¹⁾壽北老人²⁾이고, 본관은 全州이며, 角理 李眞儉(1671-1727)과 尹趾祥 女(1667-1724) 사이에서 1705년 8월 28일 5남 1녀 중 막내아들로 태어났다. 그는 조선 定宗의 제10자 德泉君 李厚生の 10세 손이며, 5대조 李惟侃(1550-1634)은 同知 中樞府事로 致仕하였고 증직이 영의정이다. 4대조 李景稷(1577-1640)은 호조판서를 지냈고 우의정으로 추증되었으며, 김장생과 이항복의 문인으로 詩賦와 글씨가 뛰어났다. 4대조 동생 李景奭(1595-1671)도 김장생의 문하에서 수학하였으며, 영의정을 지냈고, 문장과 글씨에 뛰어났다. 증조부 李正英(1616-1686)은 이조판서 知敦寧府事를 역임하였고 篆書와 籀書에 뛰어났으며, 조부 李大成(1651-1718)은 이조참판을 지냈고 直言을 서슴지 않았다. 부친 李眞儉은 예조판서를 지냈고 伯父 李眞儒(1669-1730)는 이조판서를 역임하였는데, 이들은 1722년(경종2) 延祔君(영조)에 대한 세제책립과 대리청정을 건의한 노론 4대신을 탄핵하여 제거하였다. 또한 김일경 등과 함께 辛壬土禍(1721-1722)를 일으켜 노론을 대대적으로 숙청하였으나, 1725년 영조가 즉위하고 소론이 실각하면서 강진으로 유배되었다. 성품이 강직했고 글씨를 잘 썼던 부친은 1727년 丁未換局으로 사면되었으나 그해 9월 病死했으며, 백부 역시 유배지를 옮겨 다니다가 영조 6년(1730) 李麟佐의 난에 연루되어 獄死했다.

초년시절의 이광사는 가문과 관련하여 노론과 소론이 서로 부침하는 당쟁 속에 있었지만 그래도 가장 유복한 시기였다. 그러나 24세인 1728년(영조4) 소론의 불만세력이 일으킨 이인좌의 난이 실패로 끝나면서 소론은 큰 타격을 입었고, 이에



그림1. 원교의 초상

초년시절의 이광사는 가문과 관련하여 노론과 소론이 서로 부침하는 당쟁 속에 있었지만 그래도 가장 유복한 시기였다. 그러나 24세인 1728년(영조4) 소론의 불만세력이 일으킨 이인좌의 난이 실패로 끝나면서 소론은 큰 타격을 입었고, 이에

1) 李完雨, 「李匡師 書藝 研究」 (한국정신문화연구원 한국학대학원, 1987), p.3. 이광사가 1737년 서울 圓嶠 아래에 집을 얻어 살았는데 이곳은 오늘날 西大門區 冷泉洞 뒷산으로 등그재라고 하며 속칭 金華山이라고 한다. 그는 호를 사용함에 圓자가 아닌 員자를 썼다. 원래 圓자는 甲文 金文에 없으며 環合無缺陷이란 뜻의 형성으로 고문인 員자에서 나왔다.

2) 壽北은 薪智島 적거시절에 地名에서 유래하여 사용한 圓嶠의 別號이다.

연루되어 몰락하게 된 원교집안은 이후 벼슬을 단념하고 學問과 內修의 세계로 침잠하게 되었다.

51세(1755년)에는 소론 尹志 등이 노론제거를 목적으로 羅州掛書事件을 일으켰는데, 주동자가 체포되면서 물증 속에 백부 이진유와 이광사의 서찰이 다량 발견되었다. 그로 말미암아 이미 별세한 이진유는 역모로 追施되었고, 원교도 함경도 富寧으로 유배되었다. 게다가 원교가 참형을 받을 것이라는 流言을 듣고 柳氏부인은 목매어 자결하는 불운을 겪는다.

원교는 부령에서 적거생활을 하던 중 자신을 따라온 사람들에게 글과 글씨를 가르쳤는데, 죄인의 몸으로 사람을 모아 선동할 우려가 있으니 絶島로 보내야 한다는 제소가 있었다. 따라서 부령에서 8년만인 1762년 薪智島로 이배되었으나, 그곳에서도 그의 글씨는 많은 사람들에게 호응을 받는다. 원교는 총 23년간의 유배 생활 끝에 1777년 향년 73세의 나이로 생을 마치고 장단에 있는 류씨부인의 묘에 합장되었다.

원교에게는 4형과 누이동생이 하나 있었는데, 匡泰와 匡濟는 乙亥獄事가 있기 전에 사망했고, 匡震은 요절하였으며, 匡鼎은 옥사에 연루되어 길주로 유배되었다가 그곳에서 세상을 떠났다. 누이동생 역시 남편 柳奎垣이 참화로 끌려간 뒤 강화도에서 가슴만 태우다 1755년 병사하였다. 원교는 첫 부인인 안동권씨와 사별하고, 둘째부인 류씨 사이에서 2남 1녀를 두었는데, 그 두 아들이 肯翊(1736-1806)과 俞翊(1740-1780)이다. 공익은 조선시대의 야사총서라고 할 수 있는 『燃藜室記述』의 저자이며, 영익은 아버지의 필법을 이어받았으며 강화학의 학맥을 계승하였다.

원교는 楷書·草書·篆書·隸書에 두루 뛰어났고, 그림에도 뛰어나 소박한 문인 취향의 화풍을 이루었다. 문학작품으로는 단군 이래의 역사를 읊은 <東國樂府30首>와 귀양지 신지도의 풍속과 생활을 그린 <記俗> 등이 전한다. 저서로는 『圓嶠書訣』, 『圓嶠集選』 등이 있다.

2) 時代背景

17-8세기에는 벌벌정치로 인해 소수 양반가문이 정권을 독점함으로써 말미암아 많은 몰락양반이 발생하였다. 농촌에서는 광작에 의한 부농이 생겨났고 영세농들은 이농하여 유민이 되었다. 도시에서는 도고상인들이 상공업을 지배하여 부를 축적하자 영세상인들이 몰락하고 물가가 앙등하는 등의 변화가 일어나고 있었다. 왜란과 호란을 겪으면서 성리학에 대한 반성도 있었다. 이들은 실증적인 태도로 유교의 경전들에 접근하여 독자적인 견해를 표명하거나 주자가 아닌 공자의 본뜻을 찾으려고 노력하였으니, 그들이 바로 尹鑄·朴世堂·丁若鏞과 같은 학자들이다.

또한 약한 자를 억누르고 개인의 이익을 추구하는데 골몰하는 벌열들이나 부농 거상들로 인해 현실의 암담함을 절감하던 일부 재야학자들에게 다가온 서학은, 종교적 신앙을 통하여 천국을 건설하는데 새로운 희망을 느끼게 했다.³⁾

양명학의 수용자는 대체로 정권에서 배제되었던 사람들 특히 소론계통이었으며, 정치적 진출에 제약을 받는 종실이나 서얼출신도 많은 관심을 가졌다. 이들은 대개 양명학을 성리학과의 대립되는 것으로 파악한다기보다는 이를 보강하여 양자사이의 조화를 꾀하려 하였다. 하곡은 1709년 강화도로 이주하여 저술 및 강학을 시작하였는데, 하곡문인들은 자신들을 ‘稽山之學’⁴⁾이라 부르고 때에 따라서 ‘實學’이라 부르는 경우도 있었다. 실학자들은 주로 정치 경제 사회 등의 역사와 현실을 밝히는데 큰 관심을 가지고 있었으니, 그들은 그러한 학문적 연구를 토대로 이상적 사회를 실현시키기 위한 구상을 펴나갔다.

3) 藝術背景

우리나라에서 남종화법이 본격적으로 나타난 것은 숙종 연간으로, 그 대표적인



그림2. 원교의 전서

인물이 尹斗緒(1668 -1715)이다. 윤두서는 당시에 문인화풍을 그대로 모방하는 종래의 문인화가와는 질적으로 다른 창작태도를 가지고 기존의 회화풍토를 개혁하려하였다.⁵⁾ 鄭澈(1676-1759)은 우리의 자연을 직접 눈으로 보고 독자적 화법으로 眞景山水를 그렸으니, 이는 종래 중국의 화첩을 모사하던 화풍과 상투적인 표현에 대한 반성에서 비롯된 것이었다.

근 200년간 조선을 풍미하던 松雪體는, 너무 균형미에 치중한 결과 힘이 유약하였고 여러 자형이 판에 박은 듯 변화가 없었기 때문에 차츰 변혁을 요구하기에 이르렀다. 이러한 시기에 玉洞 李滉(1662-1723)로부터 시작된 동국진체는 하곡의 문인이었던 白下 尹淳(1680-1741)을 거쳐 원교에게 전해진다. 원교의 『書訣』에는 왕양명의 심학이 담겨있는데, 이점이 성리학적 성향을 가지고

3) 李基白, 『韓國史新論』(一潮閣, 1985), pp.269-286. 內容參照.

4) 王陽明이 강학하던 서원의 이름에서 따온 것임.

5) 朴明淑, 「白下 尹淳의 書藝研究」(원광대학교대학원, 2002), pp.4-5. 內容參照.

서론을 전개한 옥동 이서와 확연하게 구별이 되는 점⁶⁾이기도 하다.

3. 書訣

1762년 신지도로 이배된 원교는 많은 사람들이 고법을 배우지 아니하며 사사로운 정에 매달려 올바른 글씨를 쓰지 못함을 애석하게 생각하였다. 그리하여 자식 영익에게 비결을 전해주고 當代의 서법을 바로잡기 위해 서예이론서인 『書訣』을 저술하였다. 그는 당송 이후의 글씨에서 벗어나 魏晉의 古道로 돌아갈 것을 주장하였고, 위부인 왕희지의 고결을 밝힘으로써 고려말 이후 이어져 내려오는 그릇됨을 막고자 하였다.

내가 보건대, 서예를 배우는 사람은 많으나 큰 기대를 하기 어려운 것은, 잘못이 古法을 배우지 않는 것이며, 정성스럽게 專一해서 공부하지 아니함에 잘못이 있다. 사실 고법을 배우지 아니하고서 깨달을 수 있는 이가 없으니, 대개가 정에 연연하여 옳은 길을 버리고 고법을 본받지도 않는다. 이사나 위부인이 살았던 시대에도 오히려 이러한 탄식이 있었거늘 하물며 오늘에 있어서라? 내가 이것을 염려하여 古訣을 가려서 후학들에게 보이고자 한다.⁷⁾

이러한 사명감에서 1764년 『書訣』 전편을 짓고, 4년 뒤인 1768년에 『書訣』 후편을 지었다. 『書訣』은 전편과 후편으로 나뉘어 있다. 前篇에는 「衛夫人筆陣圖」와 「王右軍題衛夫人筆陣圖後」라는 고대서론의 원문을 실고 이를 조목별로 나누어 자신의 생각을 설명으로 붙였다. 後篇은 상하로 나누어, 後篇上에는 전편에서 부족했던 점을 부연하여 설명하였으며, 後篇下에는 역대서법에 대한 논평을 하였는데, 아들 영익으로 하여금 代述하게 한 뒤 자신이 교정하였다. 원교는 7250자에 달하는 방대한 분량의 서예이론서를 저술하면서 처음부터 끝까지 일관된 논지를 견지하고 있다. 그것은 바로 서예의 ‘참모습’, 다시 말해 진정한 예술로서의 서예의 ‘眞’을 찾고자 한 것이었다.⁸⁾ 『書訣』의 내용을 조목별로 살펴보면 다음과 같다.

前 篇: 紙墨筆硯 執筆 基本點劃七條 六種用筆 結構 三過折 各體書法

6) 吳明南, 「圓嶠와 秋史의 書藝比較研究」 (성균관대학교대학원, 2004), p.9.

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

8) 韓勝勳, 「圓嶠 李匡師의 書藝美學 考察」 (成均館大學校 儒學大學院, 2003), p.39.

(草·篆·八分·古隸) 學古碑 論蘇黃書

後篇上: 筆 執筆 墨法 用筆 行畫四訣 永子古訣 結構 論質妍 臨書

後篇下: 五體一法 篆法 論嶧山碑 論李陽水書 論二王小楷 論唐人書 論宋書
各體書法(草·飛白·大字書 論二王書 論刻法 論東國筆法

전편과 후편上은 주로 기본적인 서법이며, 후편下는 중국의 古帖·古碑에 대한 논의와 중국 및 우리나라 서가들에 대한 논평이다. 따라서 『書訣』은 서예이론서 내지 평론서의 성격을 겸하고 있으며, 그 중에는 書史·書品·書體·書風에 관한 내용을 포함하고 있다는 점에서 원교의 서예에 관한 관점을 살필 수 있는 자료이다. 원교가 『書訣』에서 인용하고 있는 인용문의 출처를 보면, 孫過庭의 「書譜」, 米芾의 「書史」·「海岳名言」이 가장 많이 인용되고 있고 이 외에 姜夔의 「續書譜」도 자주 인용되고 있다.

4. 行畫四訣

1) 一要意裕筆緊而貴遲

첫째, 마음은 여유롭고 붓은 긴장되게 하면서 천천히 쓰는 것을 중시한다.

원교는 획을 그을 때 제일 먼저 마음을 여유롭게 할 것을 권하고 있다. 서예는 문자를 서사하여 작가의 정신미를 표현하는 예술이요, 정확한 기법과 생동적인 조형을 빌려 작가의 성격·정감·취미·학양·기질 등의 정신적 요소를 전달하는 마음의 그림이다. 마음을 여유롭게 하기 위하여 잡념을 배제하고 뜻과 생각을 고도로 집중하는 연습이 필요하고, 그런 다음 쓸 것을 미리 생각하는 ‘胸有成竹’, ‘意在筆先’의 단계가 있어야 한다. 그러므로 王羲之는 “무릇 서예의 법을 배우려면 먼저 먹을 갈고 정신을 집중하여 생각을 고요하게 하며, 자형의 大小·俯仰·平直·振動을 예상하면 筋脈이 서로 연결된다.”⁹⁾라고 하였다. 이는 글씨를 쓰기 전에 글씨를 쓰려는



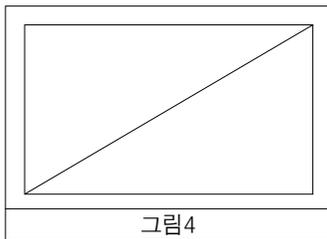
그림3. 원교의 예서

9) 王羲之, 「筆勢論」: “夫欲學書之法 先幹研墨 凝神靜慮 預想字形大小·俯仰·平直·振動 則筋脈相連.”

사람의 마음이 어떠한고, 그 주변이 어떠한 상태에 있느냐가 좋은 글씨를 쓰고 좋지 못한 글씨를 쓸 수 있느냐를 결정한다. 또한 시간에 쫓기 듯 글을 쓴다든가, 쓰기 싫은데 누구의 강요에 못 이겨 억지로 글을 쓴다면 得意의 글씨가 나올 수 없다.

원교는 다음 筆繫을 강조한다. 「필결」의 冒頭에 다음의 글이 올라와 있는 것을 생각하면 원교가 이 필결을 얼마나 강조했는지 미루어 짐작할 수 있다.

古人의 필법은 篆隸로부터 모두 直管伸毫하여 萬毫齊力으로 썼으므로 하나의 획에 上下內外가 다르지 않았다. 그 뒤 宋·明代에 이르러 비록 주경하고 무르고 정예하고 둔탁한 차이는 있었으나 운필은 대략 그러했다. 우리나라는 고려말 이래로 모두 붓끝을 뉘어 偃筆로 쓰니 획의 위와 왼쪽은 날카로운 붓끝으로 먹칠한 까닭에 먹이 짙고 매끄러우며, 아래와 오른쪽은 붓허리가 지나간 까닭에 먹이 옅고 거칠어, 모두 지나치게 마르거나 온전하지 못하였다. 붓을 잡고 또한 붓보다 손이 앞서서 붓을 끄니 획은 마침내 무겁고 느슨하며 힘이 없게 된다.¹⁰⁾



원교는 붓을 곧바로 세우고 만호제력의 상태로 만들어 붓을 밀어가며 쓸 것을 요구하고 있다. 붓을 곧바로 세우면 사면팔방 어느 곳으로 운행해도 필봉이 치우치지 않으며, 지면에 직각으로 힘이 작용하면 힘의 소실이 없어진다. 왼쪽에 있는 그림에서 볼 수 있듯이 우상에서 좌하로 힘이 작용한다면, 정작 지면에는 우상에서 우하로 그어진

힘만큼만 작용한다. 그러나 이것도 휘어지지 않는 단단한 도구를 사용했을 때 작용되는 원리이다. 부드러운 붓이나 줄이 굽으면 긴장감이 없어지고, 긴장이 풀리면 그 힘을 전달되지 않는다. 그러므로 손이 붓에 앞서가는 偃筆은 墨豬를 만드는 최적의 조건이기에 원교는 이점을 특별히 경계하였던 것이다. 이렇게 언필로 필획을 그으면 방향이 전환함에 따라 편봉이 나타나고, 편봉 운용을 하다보면 浮薄한 필획이 나타나기 때문에, 입체감이 있고 中實·適勁한 필획을 기대할 수가 없다. 또한 부드러운 동아줄과 같은 것은 끝부분에 힘이 집중되는 것처럼 부드러운 모 필에는 필봉에 힘이 집중된다. 그러므로 만호제력의 상태가 되어야 주경한 필획을

10) 李匡師, 前掲書: “古人筆法 自篆隸皆直管伸毫而書 使萬毫齊力 一畫之內 無上下內外之殊 下逮宋明 雖有勁脆精鈍之差 運筆大率皆然 吾東則麗末來 皆偃筆端書 畫之上與左毫銳所抹 故墨濃而滑 下與右毫腰所經 故淡而澀 畫皆偏枯不完 既團掇其筆 又手先於筆而引之 畫遂鈍緩無力.”

그을 수 있음을 강조하는 것이다. 이는 전편에서도 언급하고 있는 영자팔법의 능력 노획과 같은 것에서 알 수 있는 내용이다.

‘一’은 천리에 진을 친 구름과 같다. 숨은 듯하나 실은 형상이 있는 것이다.¹¹⁾

‘丨’은 만년 묵은 마른 등나무와 같아야 한다.¹²⁾

畫은 긴 송곳으로 돌에 경계를 표하는 것과 같다.¹³⁾

‘千里陣雲’, 즉 천 리라는 먼 거리에 구름이 진을 치고 있는 모습이다. 구름같이 많은 병사들이 전쟁을 하기 위해 천 리의 긴 거리에 진을 치고 있는 것이다. 여기에 사용된 글자가 늘어놓는 陳이 아니라 전쟁을 위해 친 陣임을 주의해야 한다. 진이 뚫리는 것은 곧 전쟁의 패배를 의미하고, 패배하면 모두가 죽을 수도 있기에 죽을힘을 다해 지켜야하는 선이며, 일사불란하게 쉴 새 없이 움직이고 구름처럼 변화하는 삼엄하기 그지없는 필획이어야 함을 말한다.

‘長錐界石’이라는 말에서도 고인들의 생각을 알 수 있다. 짧은 것이 아니라 긴 것이요, 나뭇가지나 붓이 아니라 바로 붓을 연상하게 하는 원추형의 송곳이다. 그것도 단단하고 울퉁불퉁한 돌에다 경계가 드러날 정도로 힘차게 줄을 긋는 것이다. 부드러운 붓을 송곳같이 깨끗하게 세워 一身의 힘을 다하여 그으라는 것이다. 매끄러운 종이에 획을 긋는 것이지만, 돌과 같이 단단하고 곱지 않은 표면에 송곳으로 경계를 표시하듯 변화무쌍한 줄을 긋는 것이다.

‘萬歲枯藤’ 역시 비슷한 연상을 가능하게 한다. 만 년 동안 자란 마른 등나무 줄기는 얼마 안 된 나무의 윤기가 흐르는 단조롭고 미끈한 선과 비교된다. 곡선이지만 팽팽한 곡선이요 쉴 새 없이 뒤틀리고 변화를 거듭하는 선이다. 원고는 「필결」을 쓰면서 이러한 필획을 연상했을 것이다.

획을 그을 때 반드시 勒으로 해야 하니, 澀하면서 느린 것을 귀히 여긴다. 느은 그 필봉을 눕혀서는 안 되고 반드시 필봉이 먼저 가야한다.¹⁴⁾

이세민 역시 澀하고 느리게 쓸 것을 강조하고 있다. 삼은 ‘千里陣雲’ ‘長錐界石’ ‘萬歲枯藤’을 읽으면서 상상할 수 있는 필획 효과이다. 다시 말하면 펼쳐진 붓털과 종이의 저항력에 의하여 생기는 매끄럽지 않은 필치의 효과를 가리킨다. 이는 필봉이 손보다 먼저가야 가능하고, 萬毫齊力의 상태가 되어야 효율적으로 표현할

11) 衛鑠, 「筆陣圖」: “一如千里陣雲 隱隱然其實有形.”

12) 上揭書: “丨萬歲枯藤.”

13) 張懷瓘, 「玉堂禁經」: “畫如長錐界石.”

14) 李世民, 「筆法論」: “爲畫必勒 貴澀而遲 勒不得臥其筆 須筆鋒先行.”

수가 있다. 붓 끝에 힘이 들어가야 붓이 서고, 붓이 서야 지면과의 마찰이 극심해지며, 주경한 획이 나타날 수 있다. 붓을 뉘어 운행하면 붓 끝에 힘이 들어갈 수가 없고, 붓을 통제 할 수 없으며, 그렇게 해서 표현되는 획은 근골이 부족하고 살이 많아 단조롭고 무기력할 수밖에 없다.

다음은 원교가 ‘行畫四訣’의 첫 번째에 자신의 견해를 덧붙인 것이다.

강요장이 말하기를 “천천히 운필하여 妍媚함을 취하고 빠르게 운필하여 剛勁함을 취하되 반드시 먼저 빠르게 할 수 있고 난 후에 더디게 할 수가 있으니, 만약 전적으로 천천히 운필하면 神氣가 없다.”라고 했으나 반드시 그런 것은 아니다. 천천히 운필하면 어찌 전적으로 아름다움만 취하며 빠르게 운필한다고 어찌 전적으로 강경할 수 있으랴. 모름지기 침중하고 더디면 근골이 안에 함축되고 신체가 밖으로 드러나니 참으로 剛勁하고 神氣함을 얻지만, 만약 지나치게 신속하면 비록 경쾌하여 강경한 것 같아도 실은 진정한 골이 없는 것이다.¹⁵⁾

여기서는 산을 뽑거나 무거운 鼎을 들고 춤을 출 수 있는 힘으로 무녀에게 꽃을 꽂아주는 모습¹⁶⁾을 떠올리게 한다. 그렇게 힘이 센 천하장사가 너무나 가녀리고 예쁜 무녀에게 사랑스러운 마음과 부드러운 몸짓으로 머리에 꽃을 꽂아주는 그런 광경이다. 아직 서툴러서 천천히 운필할 수밖에 없는 초보자가 겨우겨우 逆入藏鋒을 하고 전절과 제안을 하고 중봉을 만들고 호응을 이루고 글자를 이루고 문장을 이루는 것이 아니라, 붓을 들어 단번에 수천 자를 써내려갈 수 있는 그런 능숙한 書가가 근골과 신체가 드러나는 아름다움을 만끽하면서 여유롭게 그어가는 운필이다.

필력이 좋은 사람은 골이 많고 필력이 좋지 못한 사람은 살이 많으니, 골이 많고 살이 적은 것을 筋書라 하고 살이 많고 골이 적은 글씨를 墨豬라 한다. 힘이 많고 근육이 풍부한 것은 좋은 글씨이고 힘도 없고 근력도 없는 것은 병든 글씨이니, 하나하나 그 상황을 따라서 운용하라.¹⁷⁾

아름다운 글씨는 근골이 있는 글씨임을 강조하지만 사실 근골만 있는 글씨가 아름다울 수 있겠는가? 골격이 장대하고 근육이 풍성하다고 사람들은 그를 미남

15) 李匡師, 前揭書: “姜堯章曰遲以取妍 速而取勁 必先能速 然後爲遲 若專事遲 則無神氣 此未必然 遲豈專取妍 速何能盡勁哉 須沉重遲緩 則筋骨內蓄 神彩外彰 眞得勁且神氣 若速過 雖輕快似勁 而實無眞骨.”

16) 王澐, 「論書剩語」: “以拔山舞鼎之力 爲舞女插花.”

17) 衛鑠, 前揭書: “善筆力者多骨 不善筆力者多肉 多骨微肉者謂之筋書 多肉微骨者謂之墨豬 多力豐筋者聖 無力無筋者病 一一從其消息而用之.”



그림5. 원교의 행서

미너라고 하지 않을 것이다. 튼튼한 골격과 역동적인 근육에 고운 피부와 혈기가 왕성하여야 하고 이 목구비가 분명해야 하며, 무엇보다도 아름다운 정신이 깃들어 있어야 한다. 글씨도 이처럼 근골혈육신이 모두 갖추어져야 아름답게 되는 것이다. 고인이 근골을 강조한 것은 근골

을 위주로 연습을 하고 이러한 수련이 지속되면 저절로 적당하게 혈육이 갖추어지기 때문이다. 처음부터 근골혈육을 모두 갖추어야 한다고 주장하다 끝내 좋은 글씨를 쓰지 못하게 되는 아쉬움을 원교는 우려하였다.

“먼저 근골을 위주로 오래도록 연습하면 저절로 살이 생겨나 기름지고 고와지니 이를 썰이라 하는 것이다. 초학자는 골육이 서로 어우러지게 하려하나 끝내 墨猪가 된다. 송·원 이후로 모두가 이런 폐단에 빠져있으니 스스로 정성스런 마음으로 배움을 쌓지 않으면 어떻게 예전의 筋骨書로 돌아갈 수 있겠는가?”¹⁸⁾

초학자의 경우에는 붓을 잡으면 마음이 조급해지므로 더욱 세심하게 글을 써야 할 것이다. 마음에 들지 않더라도 能書家처럼 쓰려하지 말고 더디고 묵직하게 쓰기를 힘써야 한다. 초서도 그렇게 써야 하고 전서나 행서 역시 그렇게 써야 한다. 원교도 어려서는 제대로 알지 못하고 행서나 초서를 휘몰아치듯이 빠르게 써나가서 단번에 일친 단어를 썼지만, 그 모든 것이 남에게 현란함을 자랑하고자 함일 뿐이라고 슬회한다. 오히려 글씨가 경지에 든 근래에는 술을 마신 뒤 흥이 넘쳐나면 모를까 장문을 써내려가야 하는 병풍이나 가리개의 글씨에 있어서도 서서히 급하게 하지 않게 글을 쓴다고 말하고 있다.

2) 二要盡力推展而貴勁

둘째, 힘을 다하여 추진하되 주경을 귀히 하라.

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

감상하는 안목이 높은 사람은, 글씨가妍媚하기만 하고 근골이 부족하기보다는 근골이 풍부하고 연미함이 적은 것을 더 소중하게 생각한다. 근골이 많으면 아리따운 맛은 없지만 내면의 진정한 기운이 그 안에 쌓여 溫和하고 秀潤한 모습이 확으로 나타나기 때문이다.

衛夫人은 「筆陣圖」에서 “낙필하여 점과 획, 파임과 빼침, 굽고 곧은 획을 그을 때에는 모두 一身의 힘을 다하여 送筆해야 한다.”¹⁹⁾라고 했다. 여기서 一身之力이라 함은 먼저 마음을 운용하여 뜻이 붓 앞에 있도록 한 뒤에 몸을 운용하여 여러 기관의 공능을 조절하는 것이다. 여기에는 注目·端頭·立身·穩足·舒臂·虛拳·直腕·指實·掌空 등이 포함된다. 온몸의 협조적인 힘을 조율하여 어깨와 팔에 집중시키고, 이를 다시 손가락을 통하여 붓끝에 이르도록 해야 한다.

朱履貞은 「書學捷要」에서 “運이라는 것은 먼저 그 마음을 움직이고 다음에 그 몸을 움직이는 것이다. 一身의 힘을 움직이는 것은 모두가 臂腕으로 돌아가서 굽은 철근과 같이 굳어져 손가락 끝에 全力이 들어가는 것이다. 이러한 움직임이 오래되면 손가락 끝이 굳어지고 민첩하여 운필이 나는 듯하고, 지극히 능숙하게 되면 折釵股·屋漏痕·壁坼의 묘함이 나타나며, 자연스러움이 필획시간에 갖추어지게 되어 錐畫沙·印印泥의 경지가 여기서 얻어진다.”²⁰⁾라고 하였다. 이로 미루어 보면 일신지력으로 획을 긋는 것은 折釵股·屋漏痕·壁坼·錐畫沙·印印泥의 경지로 연결되는 필수적인 단계임을 말하고 있는 것이다.

다음은 원교가 자신의 견해를 피력한 문장이다. 여기서 원교는 실제 필획을 그어가는 도중에 어떻게 해야 주경한 필획을 그을 수 있는가를 설명하고 있다.

후세의 폐단은 끝을 쫓다가 근본을 잃고 다투어 適麗를 높여 險勁에 힘쓰지 아니하고 마침내 장봉에 의지하여 붓을 들어 꿈지락거리면서 鋪毫의 功을 싫어한다. 대저 포호하지 않으면 험경한 경지에 들기 어렵다. 험경을 위주로 하면 진실한 기운이 속에 쌓여 온화하고 윤택한 빛이 저절로 획에 많아진다. 이것이 이른바 適潤을 더하는 것이다.²¹⁾

포호에는 斜鋪와 平鋪가 있다. 사포는 측봉을 의미하고, 평포는 중봉을 의미한

19) 衛鑠, 前揭書：“下筆點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力而送之。”

20) 朱履貞, 「書學捷要」：“夫運者，先運其心，次運其身，運一身之力，盡歸臂腕，堅如屈鐵，注全力于指尖。運之既久，俾指尖勁捷，運筆如飛，迨乎至精極熟，則折釵屋漏壁坼之妙，自然具于筆畫之間，而畫沙印泥之境于是乎可得矣。”

21) 李匡師, 前揭書：“後世之弊 在趨末遺本 競尚適麗 不務險勁 遂至託藏鋒而行抽掇 厭推展之功也 蓋非推展 則無以入險勁 主險勁則真氣積中 而溫潤之色自滋畫面 此所謂適潤加之也。”

다. 포호는 붓끝을 가지런히 벌려 그 벌어진 길이가 곧 획의 넓이가 되는 방법이다.鋪라는 것은 포호 증봉으로 행필할 때에 盡力으로 필호를 벌려 필봉을 평포하는 것이다. 필봉이 치우치지 않으면 만호가 一力이 되니 이렇게 해야 비로소 필력이 고르게 유지될 수가 있고, 빼어나면서 맑고 아름다운 필획을 만들어 낼 수가 있는 것이다.²²⁾

 필력을 얻은 것은 가까이 보면 깊이 배인 먹이 종이 뒤까지 뚫었지만, 멀리 보면 획이 지면 위로 솟아올라 마치 금속글자가 교차되는 것 같다. 필력을 얻지 못한 것은 가까이 보면 지면에 가볍게 뜨지만, 멀리 보면 마치 종이 위에 흐릿하게 먹칠해놓은 것처럼 위축되니, 획의 眞假는 도망갈 곳이 없다.²³⁾

이런 증봉 용필을 통해서 얻어지는 효과는 立體感의 표현이다. 얇은 종잇장과 같은 선이 아니라 구불구불한 노송처럼 입체감이 있고 얇은 물줄기가 겨우겨우 흘러가는 모습보다는 깊은 물줄기가 격하게 흘러가는 생동감이 느껴지는 그런 필획을 원고는 그려내고 있다. 증봉으로 써서 지면에 깊이 파고든 重實한 획은 주변의 공간까지 흡수하여 빈틈이 드러나지 않고, 멀리서 보면 종이 위로 튀어나와 보이기까지 한다. 하지만 편봉으로 종이에 먹칠 바른 듯한 浮薄한 필획은 그 힘이 자신도 지치지 못해 허전하고 虛尖하게 느껴질 뿐이며, 멀리서보면 위축되어 모호해지고 숨어들어간다. 그러므로 미불(1051-1107)은 “得筆하면 비록 가늘어 수염과 같아도 또한 둥글고, 득필하지 못하면 두터워 서까래와 같아도 또한 납작하게 된다.”²⁴⁾라고 하였다.

 필법은 용필을 위주로 하고 용필은 근골을 근본으로 삼는다. 근골은 잠시 채주로 얻어지는 것이 아니라 종이 뒷면까지 뚫겠다는 의지로 오랜 세월을 보낸 공력이 있어야 이룰 수 있다. 지금 사람들은 이미 침중하게 운필하지도 않고 또 힘을 쏟아 공을 닦으려 하지도 않는다.²⁵⁾

適勁이란 강건하고 힘이 있으며 풍후함을 함유한 예술 풍격을 가리킨다. 힘을 강조하려면 반드시 안은 정성스럽게 하고 밖은 자유로우며 봉망을 드러내지 않아

22) 洪愚基, 「中鋒에 관한 小考」, 『書學研究』 1집 (韓國書學研究所, 2005), 內容參照.

23) 李匡師, 前揭書: “直得骨力者 近看則深墨透背 遠視則畫凸紙面 若金鐵活字交錯 不得骨力者 近看則輕浮紙面 遠視則若以糊抹過欲縮入紙底 畫之眞假此無所逃矣.”

24) 朱大熙, 「豎鋒 鋪毫 換向」, 『書法研究』 (上海書局, 1989)1期, p.124: “米南宮의所謂得筆 雖細如髭發亦圓 不得筆 雖粗如椽亦扁.”

25) 李匡師, 前揭書: “筆法以用筆爲主 用筆以筋骨爲本 筋骨非暫時以才智襲得者 以透過紙背之意 積歲月之功而可成 今人既不能沈重運畫 又不肯著力致功.”

힘이 풍부하고 기운이 두터우며 운치가 깊고 길게 느껴지도록 해야 한다. 강하고 부드러움이 서로 섞여야 독특한 심미의 운치를 나타낼 수 있다. 董其昌은 「畫禪室隨筆」에서 “대개 용필의 어려움은 그 어려움이 주경에 있다. 주경은 ‘怒筆木強’을 이르는 것이 아니다.”²⁶⁾라고 하였다.

근골이 풍부한 획을 구사하느냐 아니냐는 이렇듯 지극히 정밀한 묘법에 있으니 그 이치를 터득하여 전일한 공력을 쌓아야만 이를 수 있으며 무엇보다도 획의 올바른 용필법을 알아야 지 그렇지 않으면 아무리 오랜 기간을 공을 들여 공부해도 획의 의기에는 가감이 없다고 함으로써 다시 올바른 학습법을 강조한다.

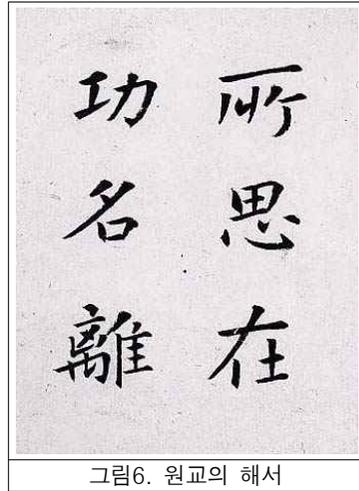


그림6. 원교의 해서

3) 三要大畫小畫相雜

셋째, 큰 획 작은 획이 서로 섞여야 한다.

大와 小가 서로 어울리고 받쳐주는 것은 서예의 용필과 결구에서 다양한 통일을 이루는 중요법칙이다. 고대서론가는 대소 관계를 매우 중시하였는데, 그 중에 ‘小或大’·‘小大·大小’·‘左小右大’ 등은 모두 서예에서 대와 소의 예술적 처리를 토론하기 위함이다. 陳樞는 「負暄野錄」에서 “큰 글자는 작은 글자와 같이 상세하고 곡절한 것이 있어야 하고, 작은 글자는 큰 글자와 같이 체격과 기세가 있어야 한다.”²⁷⁾라고 하였다.

다음은 원교가 行畫四訣의 세 번째에 자신의 견해를 밝힌 것이다.

한 자안에도 살찌고 수척한 획이 섞여있어야 하니 균일하여 산가지와 같아서 안 된다. 다만 힘을 쓰는 것이 한결같음을 귀히 여기니, 큰 획이라 하여 힘을 더하거나 작은 획이라 하여 힘을 소홀히 하지 않을 따름이다. 송나라 사람들이 이르기를 “획이 많은 것은 마땅히 수척하게 하고 획이 적은 것은 마땅히 살찌게 하라,”라고 하나 이 또한 엇메임이다. 대소와 비수는 필의를 따라 할 일이지 일정한 법도가 있을 수 없다. 그렇다면 한 자안에서 다시 肥

26) 董其昌, 「畫禪室隨筆」: “蓋用筆之難, 難在適勁, 而適勁非是怒筆木強之謂, 乃大力人通身是力, 倒輒能起. 此惟褚河南虞永興行書得之. 須悟後始肯余言也.”

27) 陳樞, 「負暄野錄」: “大字則欲如小字之詳細曲折, 小字則欲具大字之體格氣勢也”.

瘦가 다른 것이 없을 것이니 어찌 옳다고 할 수 있겠는가?²⁸⁾

여기서 원고는 필획의 형태인 大小·長短·肥瘦·輕重·疾澀과 같은 것을 지적한 것이다. 단조로운 나무젓가락과 같은 필획을 늘어놓는다면 이는 결코 좋은 글씨가 될 수가 없다. 조금 보면 싫증이 나는 인위적인 느낌이 들기 때문이다. 따라서 서사할 때 반드시 大小·長短·肥瘦·輕重·疾澀의 획을 겸하여 배풀면서 필획의 섬세함과 풍성함을 겸비해야 비로소 자연스러운 형세를 얻을 수 있다. 이러한 필획 효과는 대비와 착종에서 무한하고 풍부한 운율을 형성하여, 신묘하고 변화가 무궁한 경지를 나타낸다.

“큰 글자는 조여서 작게 하고 작은 글자는 벌려서 크게 하라. 큰 글자는 조밀하게 결합하여 빈틈없이 하기가 어렵고 작은 글자는 넉넉하고 여유 있게 하기가 어렵다.”하니 이는 심히 세속에 얽매임이다. 글씨도 하나의 도인데 어찌 큰 글씨 작은 글씨에 구별이 있겠는가? 요사이 큰 글자를 쓰는 이들이 혹은 대들보만하면서도 간격은 겨우 머리카락을 용납할 만하여 심지어는 원나라의 승려인 雪庵의 春種法을 쓰면서 그것을 額體라 하니 천하고 누추하여 감히 볼 수가 없구나.²⁹⁾

큰 글자를 작은 글자의 크기와 맞추려 한다거나 작은 글자를 큰 글자의 틀에 맞춰서 쓰려고 한다면 조작한 느낌에서 벗어날 수가 없다. 또한 너무 크고 작아 어우러지지 못한다면 이 또한 자연스럽지 못한 것이다. 글씨는 눈에 보이는 필획도 중요하지만 필획의 여분으로 생겨나는 눈에 띄지 않는 공간이나 여백도 그에 못지않게 중요하다. 점획을 강조하기 위하여 공간을 너무나 좁게 한다면 답답하여 숨 쉴 틈이 없게 되고 너무나 가늘어 삐쩍 마른 글씨가 연속된다면 앙상하게 마른 환자처럼 볼품이 없으므로 좋은 글씨라 할 수 없다. 따라서 大小·疏密·斜正·寬嚴·聚散·虛實 등을 잘 살피서 반드시 상하좌우가 유기체와 같이 민감하게 반응하는 듯한 자연스럽고 조화로운 글씨를 써야 할 것이다.

어떤 사람이 大字에 대한 법을 미불에게 물으니 “큰 글자를 쓰는 것은 작은 글자를 쓰듯 하고 작은 글자를 쓰는 것은 큰 글자를 쓰듯이 하라는 말은

28) 李匡師, 前揭書: “謂一字之內 亦須肥瘦參錯 不可均如布算 但貴用力如一 不以大而加力小而忽之耳 宋人謂畫多者宜瘦 畫少者宜肥 此亦局束 大小肥瘦 當隨意爲之 不可有定法 且若然則一 字之內將更無肥瘦之不齊 豈成理哉.”

29) 上揭書: “大字促令小 小字放使大 大字難於結密無間 小字難於寬綽有餘 此甚局俗 書是一 道 安有大小之別 近世書大字者 畫如椽 間財容髮 至作元僧雪庵春種法 名曰額體 賤陋不堪見.”

본받을 만하다.”하니 이 말은 맞다. 큰 글자로 큰 편액을 쓰더라도, 성근 듯 호방하고 여윈 듯 굳은 것을 귀히 여겨야 하니 획의 힘이 튼튼하지 못하면 모양을 만들지 못하므로, 작은 글씨를 쓰듯 함은 어려운 것이다. 작은 글씨가 비록 가늘어 파리머리만 하더라도 사이사이가 소통하여 붙지 않아야 하고, 머리카락같이 가는 획이라도 모두 강경하고 웅건해야 바라보면 위엄이 있으니 이것이 큰 글씨를 쓰듯 한다는 것이다.³⁰⁾

‘작은 먼지에도 시방세계가 담겨있다[一微塵中含十方].’라는 말처럼 작은 글씨나 큰 글씨나 같은 방법으로 글씨를 쓰는 것이다. 글씨가 아무리 작더라도 기필과 송필 수필의 단계를 거쳐야 하고, 직관 증봉으로 운필하여야 하며, 다양한 변화가 있어야 한다. 작은 글씨이거나 큰 글씨라도 변화에 소홀하거나 비어있는 공간을 소홀히 한다면 좋은 글씨가 될 수 없다. 작고 가는 획에서도 挺拔하고 雄建하며 豪放한 기상이 있고, 크고 굵은 글씨라도 날렵한 기운이 느껴져야 하며, 사이사이가 소통하고, 떡을 찌놓은 듯 폭 퍼진 기분이 들지 않아야 함을 강조하는 것이다.

4) 四要 纏直屈曲相間

넋째, 直畫과 屈曲이 서로 적당해야 한다.

纏直을 직획이라고 번역하였지만 이는 자를 대고 줄을 그어놓은 선이 아니고 미루나무가지처럼 매끄럽게 쪽 뺀 선이 아니라, 동아줄을 곧게 늘어놓은 듯 입체적이면서도 육중한 곡선이 숨어있는 선이다.

다음은 원교가 行畫四訣의 마지막에 자신의 견해를 밝힌 것이다. 여기서 원교는 꿈틀거리고 변화하는 생명력이 있는 필획을 강조하고 있다.

왕희지가 이르기를 “篆籀를 연구하니, 현침과 수로의 체를 갖추기 어려운 것은, 바로 획의 단정하고 곧은 것이 懸針篆과 같고, 宛曲하고 屈伸함이 垂露篆과 같은 것이며, 서로 섞여 천연스럽게 움직여 조작한 흔적이 없도록 하는 것이 어렵다”고 했다.³¹⁾

曲은 直을 떠날 수 없고, 直은 曲을 떠날 수 없다. 그러므로 직은 평직을 말하는 것이 아니고, 曲은 연약함을 말하는 것이 아니다. 현침전과 수로전의 곡직이 서로 어우러져 자연스럽고 천연스러움이 보이는 획을 말하고 있다. 굽으면서도 곧

30) 李匡師, 上揭書：“或問大字之法於米芾 曰寫大字如寫小字 寫小字如寫大字 此說得之 大字雖大扁 以疏宕瘦勁爲貴 畫力不至健 無以成樣 如寫小字是爲難也 小字雖細如蠅頭 間架通疎不貼 如髮之畫 皆強勁雄健 望之可畏 是爲如寫大字也。”

31) 上揭書：“四要 纏直屈曲相間 右軍論以窮研篆籀 備懸針垂露之體爲難者 正要畫之端直 如懸鍼篆 宛曲伸屈 如垂露篆者 相錯而天然活動 無造作之爲難也。”

은 형체가 있고, 곧으면서도 굽은 정취가 있다는 것은 탄력성·필력감·균셈이 풍부한 곡선미를 가리키는 것이다. 천연은 하늘에서 부여하여 자연히 이루어진 것으로 인위적인 조작이 아니다. 이는 서예작품에서 질박하면서 화려함이 없고, 평화롭고 간결하면서 조용하고, 친진난만하며, 자연스럽게 섞여 이루어진 소박한 아름다움으로 나타난다.³²⁾

또 말하길 “매번 글씨를 쓸 때에 열이 느리면 다섯은 급하게 하고, 열이 굽으면 다섯은 곧게 하며, 열이 장봉이면 다섯은 노봉으로 하고, 열이 일어나면 다섯이 옆드리는 것이니 이렇게 되어야 글씨라고 할 수 있다.”라고 했으니, 이는 曲直 起伏의 妙法을 말한 것이 또한 분명하게 드러난다. 그러나 또 “그냥 지나치며 급히 쓴 것은 잠시 보면 글씨 같지만 오래되면 무력함을 맛보게 된다.”라고 하였으니, 더욱 俗書의 病弊에 핵심을 찌른 것으로 여찌 다른 곳에서 구할 수 있겠는가?³³⁾



그림7. 원교의 행서

글씨를 쓸 때 가장 금기시하는 것은 곧게 오고가면서 리듬이 없는 것이다. 그러므로 勒은 항상 평평해짐을 우려하고, 努는 지나치게 곧아 힘이 없어지는 것을 경계한다. 인체에서 일종의 곡선미가 있는 것을 귀히 여기는 것처럼, 俯仰과 向背가 있고, 背勢가운데 向勢가 있으며, 향세 가운데 배세가 있어서 자연스럽게 균세면서 운치가

있어야 한다. 서예의 용필에 이미 평평하고 곧으면서 균세고 무거운 정신과 기운이 있고, 또한 반드시 예쁘게 날아오르는 운치가 있어야 강건하면서도 아름다운 선을 구성할 수 있다.

획은 活物이다. 운필은 행동하는 것이다. 산물체가 시체가 되지 않으려면 반드시 꿈틀거리고 움직여야지 다만 곳곳할 수만은 없는 것이다. 행동하는

32) 郭魯鳳 洪愚基 編譯, 『書論用語小辭典』(다운샘, 2007), 內容參照.

33) 李匡師, 前揭書: “又曰 每書欲十遲五速 十曲五直 十藏五出 十起五伏 方可謂書 此言曲直起伏之妙 亦爲著明 而又以直過急作者 謂暫時似書 久味無力 尤切中俗書之病 此烏可以他求哉.”

것은 사람이나 곤충 뱀을 막론하고 그 세가 진실로 길고 곧게 누워있는 것과는 다르다. 이것이 자연의 天機造化이다.³⁴⁾

살아 있는 것은 주변에 반응을 한다. 주변의 것에 반응하지 못하면 죽을 수도 있고 다칠 수도 있기 때문이며, 살기 위해 먹이 활동도 해야 한다. 서로 사랑하고 미워하며 서로 협조하고 경쟁한다. 한쪽에서 부르면 다른 한쪽에서 응답하는 모습도 있다. 이처럼 정확이 호응을 이루는 것은, 필획이 끊어졌으나 필의가 연결되고 기맥이 이어지는 것이다. 이를 有情이라 하며, 정은 중심에서 밖으로 발산하는 것이다. 획은 活物이고 운필은 살아 움직임을 실행하는 것이기에 活物이 꿈틀거리고 움직이는 것이 자연스러운 것처럼 죽은 획이 되지 않으려면 한갓 뜻밖할 수만은 없다. 이것이 자연의 天機造化로 원교가 용필운획을 통해 이루고자 했던 것이다.

5. 마치며

지금까지 살펴본 行畫四訣을 간추려보면, 첫째, 정신을 집중하고 생각을 고요하게 하며 자형의 대소·평직·부양을 생각한 다음 붓을 곧바로 잡고 필호에 긴장감을 유지해야 한다. 하나의 선을 굿되 천변만화하는 기분으로 險勁한 필획을 그을 수 있어야 하며, 단번에 수천 자를 써내려갈 만한 실력이 있더라도 천천히 여유로운 마음으로 운필할 것을 주장하고 있다.

둘째, 일신지력으로 운필하고 만호제력으로 붓을 세워 힘겨한 필획을 만들어야 한다. 처음부터 근골혈육이 서로 어우러진 글씨를 쓰려다 육이 많은 글씨로 진락하기보다는, 처음부터 근골이 풍부한 글씨를 써서 나중에 주운해지는 단계를 원교는 권하고 있다.

셋째, 산가지를 늘어놓듯이 쓰지 말고 大小·長短·肥瘦·輕重·疾澀을 생각해가며 다양하게 변화해야 하니, 작은 글씨를 쓸 때에도 큰 글씨를 쓰듯이 하고 큰 글씨도 작은 글씨처럼 쓸 것을 피력하였다.

넷째, 필획에 곡선과 직선이 어우러져 직선이되 곡선이 있고 곡선이되 직선이 있어야 한다. 여기서 발전하여 살아있는 생물처럼 顧盼과 呼應을 하며 꿈틀대는 글씨, 자연의 천기조화가 드러난 글씨가 되어야 함을 원교는 강조하였다.

원교는 또한 五體의 意氣가 서로 소통될 수 있어야 진정 글씨에 능통할 것이라

34) 李匡師, 前揭書: “畫者活物也 運筆者行動也 活物不到僵 則必蠢動伸屈 未嘗從直而已 行動者 無論人物蟲蛇 其勢固異於倏然直臥 此蓋自然之天機造化也.”

고 하여 五體一道를 주장했다. 특히 篆隸를 중시하였으며, 그 역시 漢魏衆碑는 물론 은대의 鐘鼎에 이르기까지 古碑帖을 탐구하였다. 더구나 사대주의에 물들어 있던 당시에 東國眞體를 발전시켜 우리 서예의 참모습을 찾으려고 한 점은 높이 평가할만한 일이다.

원교는 추사나 다산보다도 더 불우한 삶을 살았던 사람이다. 왕손의 후예로 태어났지만 거둬진 당쟁에 피해를 입어 벼슬도 하지 못하고 귀양살이를 거둬하다 귀양지에서 생을 마친 양명학자요, 문인이며 서예가이다. 玉洞에서 시작되어 白下 圓嶠로 이어지는 동국진체정신은 지금으로부터 약 3백 년이 되었지만 우리 한국의 서단현실은 아직 중국이란 범주를 벗어나지 못하고 있다. 서예를 가르치는 곳이나 서예를 배우는 사람들의 대부분이, 중국의 법첩을 사용하고 있고, 중국서론에 매달려 있다. 우리 한국의 명가나 명적에 대해서는 자료도 부족하고 아직 관심도 적은 것이 사실이다. 이제 우리 주변에 산재해 있는 금석문과 문화재들을 더 주의 깊게 돌아보자. 그리고 그러한 자료들을 통해 좋은 자료들을 발굴해내고 정리하여 한국적인 서예를 더욱 발전시켰으면 좋겠다. 이러한 작업은 공모전을 치루기에 급급한 현 서단을 위해, 우리 문화를 위해, 우리 역사를 위해, 우리 민족의 자긍심을 높이기 위해 무엇보다도 중요한 일이다. 이러한 즘에 조선후기 동국진체의 불씨를 다시 살리고, 우리의 것을 찾아보고자 하는 뜻있는 사람들의 고뇌와 노력은 참으로 아름다운 일이라 하겠다.

<參考文獻>

- 郭魯鳳·洪愚基 編譯, 『書論用語小辭典』(다운샘, 2007)
- 金殷京, 「圓嶠 李匡師 書藝研究」(성신여자대학교 교육대학원, 1999)
- 羅光玉, 「圓嶠 李匡師의 書藝美學에 관한 研究」(성균관대학교 유학대학원, 2006)
- 文貞子, 「李澈와 李匡師의 藝術論 研究」(단국대학교대학원, 1999)
- 朴明淑, 「白下 尹淳의 書藝研究」(원광대학교대학원, 2002)
- 『歷代書法論文選』(중국: 上海書畫出版社, 1979)
- 吳明南, 「圓嶠와 秋史의 書藝比較研究」(성균관대학교대학원, 2004)
- 李匡師, 「書訣」 『서예란 무엇인가』(이화문화출판사, 1998)
- 李基白, 『韓國史新論』(一潮閣, 1985)
- 李完雨, 「李匡師 書藝研究」(한국정신문화연구원 한국학대학원, 1989)
- , 「朝鮮中期書藝의 흐름」 『朝鮮中期書藝』(예술의전당, 1993)
- 李鎭仙, 「員嶠 李匡師 書藝論 研究」(성신여자대학교대학원, 2006)
- 任昌淳, 「朝鮮中期書藝展 圖錄에 붙임」 『朝鮮中期書藝』(예술의전당, 1993)
- 朱大熙, 「豎鋒 鋪毫 換向」, 『書法研究』(上海: 上海書局, 1989)
- 韓勝勳, 「圓嶠 李匡師의 書藝美學 考察」(성균관대학교 유학대학원, 2003)
- 洪愚基, 「中鋒에 관한 小考」 『書學研究』 제1집(韓國書學研究所, 2005)

