



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2015년 8월  
博士學位 論文

# 필획의 재해석과 현대적 변용(變容)

조선대학교 대학원

미술학과

전종주

# 필획의 재해석과 현대적 변용(變容)

Modern Modification and Re-analysis of  
a brush stroke

2015년 8월 일

朝鮮大學校 大學院

美術學科

全 鍾 柱

# 필획의 재해석과 현대적 변용(變容)

지도교수 박 홍 수

이 논문을 미술학 박사학위신청 논문으로 제출함

2015년 6월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

전 종 주

## 전종주의 박사학위 논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 김 종 경 (인)

위 원 조선대학교 교수 조 송 식 (인)

위 원 조선대학교 교수 김 유 섭 (인)

위 원 제주관광대학교 교수 김 미 선 (인)

위 원 조선대학교 교수 박 흥 수 (인)

2015년 6월

조선대학교 대학원

# 필획의 재해석과 현대적 변용에 관한 연구

## Modern Modification and Re-analysis of a brush stroke

### 목 차

#### ABSTRACT

제1장 서론(緒論).....	1
제2장 필획의 개념.....	7
제1절 필획의 개념에 대한 고찰.....	7
1. 자획(字畫)과 필획(筆畫).....	7
2. 획(畫)과 서(書).....	16
3. 서(書)와 서법(書法).....	23
4. 서법(書法)과 문자(文字).....	28
5. 획과 문자, 그리고 현대서예.....	32
제2절 필획과 관련된 주요 논의와 주장.....	34
1. 골기론(骨氣論).....	34
1) 동진 위부인(衛夫人)의 필진도(筆陣圖).....	34
2) 당 손과정(孫過庭)의 서보(書譜).....	36
3) 당 장회관(張懷瓘)의 문자론(文字論).....	39
4) 송 소식(蘇軾)의 오기(五氣).....	43
5) 청 주이정(朱履貞)의 서학첩요(書學捷要).....	47

6) 청 유희재(劉熙載)의 예개(藝概).....	49
2. 신채론(神彩論).....	51
1) 남제 왕승건(王僧虔)의 필의찬(筆意贊).....	51
2) 당 우세남(虞世南)의 필수론(筆髓論).....	55
3) 송 황정견(黃庭堅)의 논서(論書).....	58
4) 청 하소기(何紹基)의 동주초당문집(東洲草堂文集).....	62
5) 송 이지(李之儀)의 고계집(姑溪集).....	65
6) 청 유희재(劉熙載)의 서개(書概).....	67
3. 기운론(氣韻論).....	68
1) 사혁(謝赫)의 기운생동(氣韻生動).....	68
2) 곽약허(郭若虛)의 기운비사(氣韻非師).....	71
4. 기정론(寄情論).....	74
5. 정신론(精神論).....	77
1) 유공권의 심정필정(心正筆正).....	77
2) 유희재의 서여기인(書與基人).....	80
3) 문자향서권기(文字香書卷氣).....	84
<b>제3절 자연(自然)에 대한 비의(比擬).....</b>	<b>87</b>
1. 노자의 도법자연(道法自然).....	87
2. 채옹의 서조자연(書肇自然).....	95
3. 필획의 형상(形象) .....	99
<b>제3장 필획에 대한 연구자의 재해석.....</b>	<b>105</b>
<b>제1절 재해석의 논리.....</b>	<b>105</b>
1. 발상의 전환.....	105
2. 전통의 재해석.....	108
<b>제2절 재해석의 논리적 준거(遵據).....</b>	<b>112</b>
1. 소식의 상리론.....	112

2. 석도의 일획론.....	117
3. 전변(轉變)과 창신(創新), 그리고 자상(自相).....	122
<b>제4장 연구자의 작품에 구현된 현대적 변용(變容).....</b>	<b>128</b>
<b>제1절 필획과 현대서예.....</b>	<b>128</b>
1. 필획의 생성.....	128
2. 필획과 음양오행.....	134
3. 필획과 현대서예.....	149
<b>제2절 작품의 제작.....</b>	<b>159</b>
1. 주제와 부제.....	159
2. 조형의 이념과 목표.....	170
<b>제5장 결론.....</b>	<b>177</b>
참고문헌.....	185
도목차.....	189

# ABSTRACT

## Research on Concept of Brush Stroke

*Jeon, Jong-ju*

*Advisor: Prof. Park, Hong-soo*

*Department of Fine Arts*

*Graduate School of Chosun University*

As the history of calligraphy art has continued on for more than 3 thousand years, brush strokes have become the standard tool to evaluate the artist's creative process. Although it has a rich history, there hasn't been much research on the conceptualization, after a period of Jinhan, the whole nature of calligraphy was touted as just another form of writing and therefore did not generate enough interest to motivate the research any further.

In the late 1980's, Modern Calligraphy Movement actively sought out to conceptualize the justifications of brush strokes.

Escaping the limits of Characters, and emerging as the new frontier of artistic expression, In other words, brush strokes are the icons of modern calligraphy.

A brush stroke usually is a single stroke of line or dot for writing or a painting. Also a way of counting the foundations of a character, and representation of the lines, dots and its flow brought on forth by oriental brush and its writing essential called Muk.

Eastern Art has always been responsive to the forms of nature and its principles, and in its attempts to express such spirits, has been built very subjectively and ideologically. The most important expressive tool in the art of calligraphy is single stroke.

It is based upon yin and yang, backed by enlightened expressions of the universe; it is a distillation of time and space in a single line that is a stroke. Recognizing the law of nature, law of order and circulation in a single rhythm, concentrated into a single effort.

The form and emotions of a stroke should be excluded from any actions that are planned. For that is a method of learning the principles of nature and using that knowledge to put soul into the artistic expressions. To make the strokes into living lines, an expression of such stroke always coexists with the natural surroundings and practices indifference.

After a critical review into your own nature, and careful examination of the creative ownership and distinction, you realize that, rather than a superficial appeal single stroke has the underlying mentality behind it.

Traditional calligraphy was more of Artistic writing expression, in that it explores the given expressive medium, In Modern calligraphy, there is more freedom, in that there no more are any limitations from characters and the author is able to truly express their emotional subject in creative form. You are able to sing the law and principles of nature in time and space.

Expressing not only external features, but also the internal order of yin and yang, hardness of the brush, emotions and personalities of a stroke, gloss, texture, and expressiveness is all determined by the climate of the

environment, and condition.

To distinguish them in the oriental tradition of yin and yang, they come out to five different personalities. Gold, Water, Wood, Fire, Earth

Stroke with a gold characteristics have big and strong appearance, with a little bit cold personalities. Water strokes have the thinnest lines and most flexible, they tend to flow naturally like water and are recognized as calm and permanent. Wood strokes tend to have large scale, extravagant and very distinct in the beauty with prestige and authority. Fire strokes are very passionate, are rather hot tempered but also slim, sophisticated while Earth strokes are rather spacious, gentle, optimistic and peaceful.

Justification of such strokes and conceptualization will bring forth new interpretations and contemplating on such new meanings and concepts will set stage to make modern calligraphy into more logical and rational. From that point on, research on such visualization and conceptualization of Strokes may be possible. When that happens, and such results crystallize, bigger artistic spectrums and dimensions will be shared between calligraphers on a scale of being able to distinguish diverse variety of expressions and authorship.

## 제1장 서론

서예는 본래 인류가 문자생활을 시작하면서 함께 발전 해 온 서사(書寫)예술로 문자와 서예는 체용불이(體用不二)의 역사적 배경을 가지고 있다. 그러나 전통사회가 붕괴되고 산업화가 급속도로 진행되면서 기계화된 문자생활의 편의성 때문에 전통적 필기 문화가 단절되는 시대상황과, 한글전용화에 따른 문화 환경의 변화로 한자(漢字)에 뿌리를 둔 전통서예는 날로 쇠락의 길을 걷게 되었다.

더욱이 서예의 예술성을 문자생활에 의해 부수적으로 얻어지는 ‘생활예술’ 정도로 폄하하거나, 문자를 서사하는 특수성 때문에 문학의 ‘종속예술’ 개념으로 인식하는 문화계 일부의 편견과 무지로 인해 야기된 논란의 중심에서 그 위상이 심하게 훼손되기도 하였다.

특히 근래에는 「중용(中庸)」의 ‘거동궤서동문(車同軌書同文)’을 비약하여 ‘기차는 철도 레일위에서만 자유로울 수 있고, 서예는 문자를 떠나서는 생각할 수 없다’는 논리가 서단에 자리 잡으면서 문자를 체(體)로 삼고 글씨(筆墨)를 용(用)으로 이해하는 서적들이 쏟아짐으로서 혼란을 가중시키고 있다. 그들은 필획이 체(體)이고 글씨나 그림이 용(用)이라는 사실에 동의하려 하지 않는다.

서예는 학문(Science)이 아니다. 창출현장(field)과 향수자(享受者)가 있는 예술이다. 다만 다른 예술과 달리 서예는 예술로서 그 역사적 생성배경과 전개과정에 인문학적 요소들이 조형의 근간을 이루고 있는 것은 사실이지만, 그렇다고 해도 서예가 결코 학문일 수는 없다.

서예가 학문이 아니고 선조(線條)의 조형예술인 이상, 감성표현이 먼저이고, 그 다음에 논리가 생성되는 것이 순리이다. 만약에 전통의 한계를 극복할 수 없는 예술표현을 이론이 강요하고, 그 논리 따른다면 그것은 이미 예술로서 생명력을 잃게 된다.

전통의 재해석을 통한 필획의 독자성과 창신(創新)이 전제되지 않는다면, 어떤 글씨나 그림을 그리더라도 그것은 결국 모방이고 표절일 뿐이다. 임서(臨書)가 예술의 범주에 들었던 시대가 분명히 있었지만, 지금의 시대에서는 꿈도 꿀 수 없는 일이다.

‘필획의 재해석과 현대적 변용’의 다른 말은 ‘서법조형<sup>1)</sup>’이다.

1) 서예의 학습과 연찬과정은 임서로부터 시작된다. 임서는 원작의 형태를 충실하게 따르는 형임과 필의를 존중하는 의임, 그리고 원작을 재해석하는 배임의 단계가 있다. 그 가운데 가장 중요한 단계가 배임과 자운임은 누구도 부인할 수 없는 정석이다. 그럼에도 불구하고 대부분의 서학도들은 의임단계에서 임서가 완성되는 것으로 잘못 알고 있으며, 실제로 집자(集字)작품의 형식을 살펴보면 의임의 한계를 벗어나지 못하고

조형예술은 표현의 주제를 이지적 감성을 통해 이미지로 걸러지고 정제되는 조형언어로서의 정신과, 그것을 감각적 감성으로 표현하는 조형어법으로서의 기능인 기법과 기술로 병립된다. 다시 말하면 조형정신으로서의 언어와 그것을 표현하는 기법과 기술로서의 어법으로 병립된다는 뜻이고, 이는 결국 조형의 내용과 형식으로 융합되는 것이다.

예술은 자기표현이다. 그것은 독자적이고 창조적이어야 한다. 자기만의 언어와 어법이 있어야 하기 때문이다. 자기표현은 자기성찰에 의한 자기 확신이어야 하고, 조형에 대한 자기만의 사상과 철학이 있어야 비로소 자기표현이 가능해지는 것이다.

그런데 도제교육에 의해 평생을 전통의 모방과 답습에 길들여진 서예가들에게는 자기표현의 한계가 있을 수밖에 없다. 엄격하고 경직된 사승(師承) 관계로 이어지는 도제교육의 특성 때문에 창작의 독자성과 차별성은 매몰되고, 스승의 기법과 기교중심으로 수업을 진행하는 도제교육의 폐해가 일란성 쌍생아처럼 비슷해지는 동질성을 예술로 호도함으로써 특정집단의 획일화로까지 확산되고, 그것이 계열과 계파로 자리 잡게 되면서 반 예술적인 형태로 퇴행하고 몰락하게 되는 것이다. 내용으로서의 정신은 없고, 형식으로서의 기법과 기술만 있는 것은 마치 매미나 뱀이 벗고 간 허물과 다를 없을 뿐이다. 더욱이 그 허물을 예술로 호도하거나, 또 그것을 믿는 무지로 예술가를

있는 실정이다. 어쩌다가 배임이나 자운의 단계에 도달한 임서작품들도, 그것의 대체적 평가는 의임이나 형임의 단계에도 도달하지 못한 것으로 폄하되는 경우가 허다하다. 이는 수구적 발상과 종속적 사승관계에 의해 하나의 서맥으로 이어지는 집단의 동질적인 서풍으로 전수되고 세습되는 필법의 이기적이고 편집적인 논리, 그리고 창신과 전변을 가로막는 사승간의 동질성을 강요하는 도제교육의 한계 때문에 예술보다는 비예술적인 서사문화로 고착되었다. 정확하게는 중국의 전통서예를 범본으로 삼고 맹목적인 모방과 답습만을 일삼는 사대주의자들의 집단적 독선과 이기적 사고에 오염된 모습으로 지금까지 이어지고 있는 실정이다. 이러한 현실인식을 토대로 차별성과 독자성을 상실한 한국서단에 주제적인 변화와 개혁을 위한 현대서예운동이 1980년대 후반부터 본격적으로 전개되기 시작하면서 서단에 커다란 반향을 불러일으키면서 짧은 기간에 “현대서예”라는 장르로 자리 잡게 되었고, 이후 각종 공모전에도 “현대서예” 부문이 신설되어 오늘에 이르고 있다. 그럼에도 불구하고 “현대서예”가 시대구분에 의한 용어인지, 아니면 보수에 대한 혁신과 같은 이념구분에 의한 용어인지가 불분명한체로 그 의미가 혼재하고 있었다. 그것은 전통에 대한 재해석 능력이 허약한 기반과 함께 전변(轉變)이나 변용(變容)에 대한 인문학적 소양이 부실하였으며, 개혁과 혁신 같은 변화의 가치와 의미를 깊이 인식하지 못한 채 창신(創新)의 의미를 찾는 데 급급할 만큼 한국서단은 학문적으로나 예술적으로 근현대화하는 거리가 먼 암흑기였다.

특히 대학에서 서예를 전공한 전공자들이 거의 없었던 1980년대 후반부터 1990년대 초반에 한국서예의 대표적인 서예가들 대다수가 도제교육에 의해 양산된 서예가들이었으며, 정규 미술대학출신이 열손가락도 안 되는 실정이었다. 이런 상황에서 미술대학출신들의 주도하에 전개된 현대서예운동은 급속도로 확산되었지만 비전공자들과 도제교육출신들에 의해 왜곡되고 굴절되면서 수많은 시행착오와 함께 곧바로 침체되는 시기를 맞기도 했지만 서예가 인문학의 영역인지, 중문학의 영역인지, 아니면 순수 예술영역인지에 대한 개인의 성찰결과에 따라 방향이 갈라질 수밖에 없는 상황에서 안정되어가고 있다. 일부 중어중문학자들이 자기들 전공영역에서 학문적 성과를 내지 못하고 서단을 기웃거리면서 명리를 구걸하는 사람들이 사대주의적 전통서예의 계승을 주장하는가하면, 도제교육에 의해 배출된 비전공자들은 정규대학 서예과 출신의 전공자들을 배척하거나 폄하하는 목소리가 높은 상황이 지금의 서단모습이다.

흉내 내는 것을 용인해서는 안 될 것이다.

1980년대 후반부터 전통서예가 가지고 있는 묵수적(墨守的) 조형사고와 예술적 표현의 한계를 극복하기 위한 방안의 하나로 현대서예운동이 전개되기 시작하였다. 그러나 의욕을 앞세운 실험과 다양한 전개방향이 모색되면서 서단에 커다란 반향을 불러일으켰음에도 불구하고 문자조형의 한계를 극복하지 못하고 30여년 만에 다시 매너리즘에 빠져버리는 아쉬운 결과를 초래하였다. 그것은 현대서예운동의 파장과 열정만큼의 이론적인 토대와 논리가 없었고, 시대정신과 사회적 가치를 반영하지 못하는 과거의 형식논리에 매몰되어 기법과 기교중심으로만 전개되는 양상을 띠면서 서예술의 가장 중요한 정신성이 실종되는 시행착오를 되풀이했기 때문인 것으로 여겨진다.

시대는 끊임없이 변화하고, 역사는 창의적으로 진보하거나, 창조하는 것이라는 개념을 부인할 수는 없을 것이다. 아무리 유구한 역사와 전통을 이어온 민족고유의 전통예술이라 할지라도 시대의 흐름과 함께 창의적으로 변화하지 못하고 모방과 답습을 반복한다면 그것은 이미 박물관 수장고 속에 사장된 유품일 뿐이다. 전통서론으로부터 자유롭지 못할 정도로 얽은 인문학적 식견(識見)과 안목(眼目), 그리고 철학적 통찰력으로는 전통을 주체적 감성으로 읽어낼 수가 없을 뿐만 아니라, 그것을 재해석 할 수도 없고, 비평할 수도 없으며, 전통서예의 현대적 변용 또한 부정당할 수 밖에 없다.

변화를 전제로 담보되는 전통예술의 생명력은 언제나 유연한 사유체계에서 나오는 새롭고 자유로운 발상과 창의적인 표현에 있다. 그것은 전통의 재해석이 해의반박(解衣般礴)<sup>2)</sup>의 예술정신에 있음을 의미하기도 하는 것이다.

어떤 경우에도 변하지 않는 시대정신은 없다. 시대가 변하면 가치도 당연히 변하는 것이며, 문화와 예술도 변하고, 심지어는 자연환경까지도 시대적 재해에 의해 변화하는 것인데, 만약에 변하지 않는 것이 있다면 그것은 이미 생명력을 잃은 것이나 다름

2) 『장자(莊子)』, 「전자방」에 나오는 말로 ‘모든 격식을 벗어던지고, 두 다리를 쭉 뻗고 가장 편안하게 앉아있는 모습’을 말한다.

예술표현은 창의와 형식이라고 하는 대립되는 두 영역이 서로 조화를 이루어야 하는 음양교합의 개념이 예술사조로 자리 잡게 되었다. 그러나 무위자연으로 상징되는 노장사상은 예술에 있어서 형식논리를 철저히 배제하고자 하였으며, 이는 장자의 해의반박을 통해서 잘 드러나고 있다.

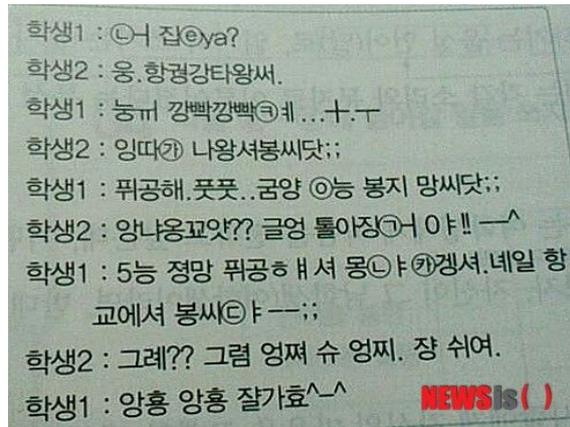
형식논리는 작가의 내면세계까지도 포함되는데, 왕희지는 ‘의취가 붓보다 앞서 있어야 한다(意在筆先)’고 하였으며, ‘처음 쓴 것이 가장 흥취가 있고, 뒤에 쓴 것은 처음 것만 못하다’고 역설하였다. 이는 같은 조형작업이라 할지라도 반복적인 필사의 경우에는 작가의 창의정신이 무의식적으로 억압을 받고, 심리적 압박에 의해 감성기능이 경직되는 것을 의미 한다. 이러한 관점에서 장자의 해의반박은 작가가 정신적인 여유를 확보함으로써, 맑고 가벼운 마음과 함께 정서적으로 안정되고, 자연스러운 상태로 심신의 컨디션을 끌어 올림으로서 일체의 형식논리와 인위적인 기교를 배제하고, 절대자유의 바다를 헤엄치면서 창조적인 상상력을 키울 수 있다는 의미로, 이것이 예술가의 가장 소중한 덕목임을 일깨워주고 있다.

없다. 뿌리 깊은 문화나 전통예술일수록 시대의 흐름 앞에서 능동적으로 변화하지 않으면 순식간에 도태되는 것이 첨단산업사회의 가치체계이면서 문화패턴이다.

1960년대부터 시작된 포스트모더니즘이 언제까지 지속되면서 어떤 방향으로 전개되고, 어느 영역으로까지 파급될지 명쾌하게 가능할 수는 없지만, 대부분의 인류학자들은 2020년대를 기점으로 꿈의 디지털문화시대가 도래할 것이라는 데에 이견이 없다는 사실은 분명해 보인다. 이로 미루어 짐작하건데 지금의 시대는 혹시 4천 여년이상이 이어져온 ‘역사시대’의 대단원이 이미 끝나고, 새로 시작되는 ‘디지털문화시대’가 도래하기 직전의 혼란기는 아닐까 하는 당혹감을 느낄 만큼 시대는 빠르게 변화하고 있다.

인류의 역사를 문화사적인 관점에서 구분 할 때 크게 신화시대와 역사시대로 대별하고 있다. 문자는 역사시대의 가장 핵심적인 기억장치이면서 소통의 도구였다. 말과 글로 소통하고 기록하는 문자가 역사시대를 이끌어 왔음은 주지의 사실이다. 그런데 인류는 지금 그 문자중심의 역사시대가 끝나는 시점, 또는 역사시대가 일구어낸 문명의 석양에서 있는 것은 아닐까 하는 막연한 기우에 빠지게 하는 증좌들이 보이기 시작한다.

요즈음 어린 학생들이 자판을 통해서 생성해내는 난해한 글자들, 즉 오탈자(誤脫字)를 아무런 생각 없이 초극해버리는 표현이 그것이다. 이는 곧 전통서예가 현대적 예술 철학과 예술논리에 따르는 변용과 전변이 이루어지지 않을 경우 외면당할 수도 있음을 시사한다.



[도 1] '요즘 초등학생 언어 '3)

3) 2013년05월27일 20시19분 이다솜 기자가 뉴시스 인터넷판에 올린글.  
해당 글은 지난 1월8일 처음 게시됐지만 4개월이 지난 5월 27일 현재 2만8250명이 '좋아요'를 누르고, 3467명이 댓글을 달 정도로 관심이 계속 되고 있다고 보도함. 글을 해석 하면 다음과 같다.  
학생1 : ㉸ 집@ya? (너 집이야?)

문자중심의 역사시대에 있어서 서예는 언제나 그 시대의 고급문화로 자리 잡고 있었으며, 누구도 넘볼 수 없는 권위와 전통을 이어 온 정신예술로 각인되었었다. 그러나 고답적인 예법과 묵수적(墨守的)인 관습이 중요한 사회적 덕목으로 자리 잡고 있는 전통사회에 있어서 서예는 창의적인 발상과 자유분방한 예술정신이 결여 될 수밖에 없었고, 그러한 연유로 서예의 전개양상은 항상 창의보다는 전통의 모방과 답습에 안주하는 모습을 보여 왔음을 부인할 수 없을 것이다.

‘서예는 문자로부터 절대로 벗어날 수 없다’는 고답적인 논리와 고정관념아래에서는 경직된 발상과 틀에 박힌 조형사고의 사슬에 묶일 수밖에 없다. 문자가 서예표현의 주제이고 중심임에 틀림없지만, 문자를 형성하는 필획은 문자의 기본 구성단위이기 이전에, 하나의 필획 그 자체가 이미 완성된 표현이라는 관점에서 살펴보면 필획이야말로 서예의 본질인 것이다.

문자가 없는 서예는 존재할 수가 있어도, 획이 없는 서예는 본질적으로 존재할 수가 없다. 다시 말하면 문자가 서예표현의 형식이라면, 필획은 서예에 있어서 조형의 기본이고 본질이다. 서예가 문자의 한계, 즉 형식논리로부터 자유로울 수 있고, 서예의 본질인 필획 안에 작가의 정신과 사상을 담아 낼 수 있을 때 필획의 다양한 모습과 표정의 변화를 통하여 밀도 높은 조형언어를 창출해 낼 수 있다는 확신으로 본 논문의 주제를 ‘필획의 재해석과 현대적 변용’으로 정하였다.

따라서 본고는 필획의 개념정립을 위한 문헌연구와 함께 전통에 대한 다각적인 접근과 재해석을 통하여 새로운 논리와 당위성을 생성해 냄으로서 현대서예운동의 이론적 기초를 세우고자 한다.

연구자는 이러한 관점에서 전통서예의 본질과 개념을 재해석하고 그것을 현대적 필묵언어로 풀어내는 변용(變容)의 가능성을 탐색하고자 한다. 먼저 제2장에서는 서예의 이론체계가 세워지기 시작한 후한대(後漢代)에서부터 다양한 서론이 정립되고 완성된 청대(清代)에 이르기까지의 문헌연구를 통해 필획의 개념과 관련된 전통서론들을 살펴

학생2 : 응. 항경강타왕씨. (응. 학원 갔다왔어)

학생1 : 농기 깜빡깜빡㉠...+ (눈물) 깜빡했다)

학생2 : 잉따㉡ 나왕셔봉씨닷;; (이따가 나와서 봅시다)

학생1 : 꿩공해. 풋풋...궁양 ㉢능 봉지 망씨닷;; (피곤해. 그냥 오늘 보지 맙시다)

학생2 : 앙냐옹교얏?? 글영 틀아징㉣야!!-^ (안 나올거야? 그럼 토라질거야)

학생1 : 5능 정망 꿩공≡셔서 몽㉤야㉥겅셔. 네일 항교에서 봉씨㉦-;; (오늘 정말 피곤해서 못나가겠어. 내일 학교에서 봅시다)

학생2 : 그레?? 그럼 영찌 슈 영찌. 장 쉬어. (그래? 그럼 어쩔 수 없지. 잘 쉬어)

학생1 : 앙흥 앙흥 잘가요^^ (안녕 안녕 잘가요)

보면서 필획의 재해석에 대한 단초를 찾아내고, 제3장에서는 현대서예운동의 전개과정에서 논의된 여러 담론을 통해 얻어진 사유의 결과를 바탕으로 필획의 개념을 현대적 관점에서 재해석하였다. 또 제4장에서는 본 논문의 중심내용인 현대적 변용의 실제적 내용을 창의적이고 독자적인 관점에서 접근하려고 노력하였으며, 작품에 대한 해석은 동양의 전통적 인문사상인 주역과 음양오행사상을 토대로 필묵의 성격을 파악하고자 하였다. 다만 연구자의 식견이 짧은 탓에 논문주제의 본질에 깊이 접근하지 못하고, 연구자 작업의 이해를 돕기 위한 가이드북(guidebook) 정도의 수준으로, 논지가 다소 산만하게 전개되더라도 동학(同學)으로서의 넓은 해량을 기대한다.

특히 현대문인화에 대한 논급(論及)이 충분히 전개되지 못한 것은 이 논문의 한계로 지적될 수 있을 것이며, 이에 대한 연구는 다른 연구자들에 의해 진행될 것으로 사료된다.

## 제2장 필획의 개념

### 제1절 필획의 개념에 대한 고찰

#### 1. 자획(字畫)과 필획(筆畫)

서화(書畫)의 역사는 3천 여 년 동안 이어져 내려 왔으며, 특히 서(書)는 중국에서 문자의 창제와 함께 특수하게 전개 발전된 예술이다. 초기에 도상(圖象)으로 의사를 소통하고 기록을 보존하는 방법으로 회화와 융합했고, 문자가 창제된 뒤에는 문학과 병행 또는 융합하였으며, 패인(牌印)으로 신표(信標)를 삼았던 시대에는 조각과 결합하면서 중국 문화와 인문사상에서 특별하고 중요한 위치를 차지 해온 세계에서 그 유래를 찾아 볼 수 없는 복합예술이다<sup>4)</sup>. 서화에서의 획(劃)은 항상 그 표현기법과 예술

4) 일반적으로 문자의 연원을 논할 때 대부분 창제설에 의존하지만 연구자는 문자의 ‘발생설’과 ‘창제설(創製說)’로 나누어 생각해야 한다고 믿고 있다. 은허의 갑골문을 중국 최초의 문자라고 하는 것이 보편적인 견해이지만 이보다 더 오래된 도편(陶片)과 도상(圖象)에 나타나는 부호와 물상(物像)들은 은허의 갑골문보다 연대가 앞서기 때문이다. 특히 구석기시대의 암각화와 동굴벽화에 나타나는 자연과 그 구성원의 형상을 본뜬 도상과 부호들은 모방과 재현에 대한 인간심리와 수렵생활과 도구사용에 대한 기복이 내재해있는 것으로 파악되고 있으며, 이를 ‘창제설’보다는 다중(多衆)에 의해 생성된 ‘발생설’로 접근하는 것이 타당하다고 여겨진다.

서예의 역사가 문자창제 이전의 도상에서부터 비롯되었다고 주장하는 것은 구석기시대의 암각화나 동굴벽화가운데에서 초기서법과 필획의 모습이 발견되기 때문이다. 이는 서화동원론과는 상관이 없는 것으로서 자연의 형상을 본뜬 상형문자는 발생설로 이해하고, 지사(指事), 회의(會意), 형성(形聲), 전주(轉注), 가차(假借) 등의 문자는 창제설로 접근하는 것이 타당하다고 보여진다. 북송의 선화 2년(1120년)에 쓰여진 《선화화보(宣和書譜)》 16권 「화조」에 서(書)와 화(畫)는 본래 한 몸에서 나온 것이다. 대개 벌레, 물고기, 새 등의 형적(形迹)을 따서 만든 문자는 모두 그림이라고 할 수 있다. 그러므로 조적과두문자가 생긴 이후에야 비로소 서(書)와 화(畫)가 분리되었다고 할 수가 있을 것이다(書畫本出一體, 蓋蟲魚鳥跡之書, 皆畫也, 故自蝌蚪而後書畫始分)라고 하였다.

한편 왕유(王維)는 그의 《위화인사사표(爲畫人謝賜表)》에서 ‘팔괘는 그림에서 비롯되었고, 그림이 비로소 서(書)를 낳았다(卦因於畫, 畫始生書)’라고 하였다. 팔괘는 건(乾:☰)·태(兌:☱)·이(離:☲)·진(震:☳)·손(巽:☴)·坎(坎:☵)·간(艮:☶)·곤(坤:☷)을 말한다. 괘(卦)는 걸어 놓는다는 괘(掛)와 통하여, 천지만물의 형상을 걸어 놓아 사람에게 보인다는 뜻으로, 그 구성은 음효(陰爻:-- )와 양효(陽爻:—)를 1대 2, 또는 2대 1 등의 비율로 셋이 되게 짝지어 이루어진다. 《사기(史記)》 <삼황기(三皇紀)>에 보면, 팔괘는 중국 최고(最古)의 제왕 복희(伏羲)가 천문지리를 관찰해서 만들었다고 하며, 뒤에 이 괘 두 개씩을 겹쳐 중괘(重卦) 육십사괘(六十四卦)를 만들어 이로써 사람의 길흉·화복(禍福)을 점치게 되었다. 이로 미루어 보건데 팔괘는 그림에서 나온 것이 아니라 자연의 내적 사량(思量)을 응축하고 있는 획으로 새기는 것이 옳다. 결국 문자의 창제는 자연의 이치를 이해하고 규명하기 위한 표식으로서의 팔괘와 음양오행의 원리가 어느 정도 정립된 시기부터 획의 개념이 세워지기 시작하면서 지사(指事)에 대한 기본 골격이 만들어졌을 것이다. 결국 문자가 창제되기 시작하면서부터 서예는 문학과 불가분의 관계를 맺게 되면서 상호 융합될 수

정신을 평가하고 비판하는 기준이 되어 왔다. 그럼에도 불구하고 획에 대한 개념이 정립되지 못한 것은 획(劃)과 서(書)를 따로 구분하지 않고 동일하게 여김으로서 획에 대한 연구를 별도로 진행할 필요를 느끼지 못했기 때문인 것으로 여겨진다.

설화시대의 어둠에서 인류를 해방시킨 것은 문자창제<sup>5)</sup>였고, 그것은 곧 새로운 문명의 역사시대를 열게 하였으며, 문자생활은 모든 삶의 현장에 없어서는 안 되는 고급문화로 자리 잡게 되었다. 문자의 창제가 기록과 의사소통에 그 목적이 있기 때문에 글씨를 쓰는 올바른 방법과 규범이 정해지게 되었는데, 이는 문자를 구성하고 있는 각각의 자획보다는, 읽기 쉽고 아름답게 쓴 문자의 온전한 형태가 더 중요한 의미를 가질 수밖에 없는 것이다. 그래서 기록과 소통이라고 하는 문자생활의 중요성 때문에 ‘서예는 문자를 떠나서는 생각할 수 없다’ 라고 하는 개념이 성립되었고, 서예의 본질 또한 ‘획’이 아닌 ‘문자’ 또는 ‘사자(寫字)’가 되어버린 것으로 여겨진다.

문자의 출현은 일반적으로 사회가 문명의 단계로 진입하는 주요한 지표 중의 하나로 일컬어진다. 고대의 문헌들 속에는 문자의 기원에 관한 적잖은 기록들이 기재되어 있다. 『周易』, 「繫辭傳」에서는 “옛날에는 결승으로써 다스렸는데, 후세의 성인이 그것을 서계로 바꾸었으며, 모든 관리들은 그것으로써 다스려지게 되고 모든 백성들도 그것으로 살피지게 되었다” 라고 전하고 있다. 결승이라는 것은 원시적인 기사방법으로, 큰 일이 있을 경우에는 새끼줄에다 큰 매듭을 매고, 작은 일이 있을 경우에는 작은 매듭을 매는 방법이었다.<sup>6)</sup>

밖에 없었을 것이다.

중국에서 인장(印章)의 기원은 신석기시대까지 거슬러 올라간다. 앙소문화 유적지나 용산문화 유적지 등에서 신석기시대의 도기화문압인(陶器花紋壓印)들이 발견되고 있으며, 춘추시대에는 수화물의 안전수송과 물품보관, 그리고 신용의 징표로 인장이 사용되기 시작 하였다. 이후 진(秦)나라 때에는 권력을 상징하는 법물(法物)로 인식되었으며, 한(漢)대에 이르러서는 신표(信標)와 괘검용(卦檢用)으로 패용(佩用)되면서 인장과 결합하였다.

이렇게 여러 연관분야와 결합하고 융합한 까닭에 서예는 복합적인 구조를 가지게 된 것이다. 다시 말하면 글씨를 쓰고 새기는 도구로서의 붓이 인장을 새기는 조각도나 송곳을 철필(鐵筆)이라고 하며, 쓰이는 용도에 따라 모필, 죽필, 갈필, 혁필, 목필, 등이 있고, 도구와 재료에 따른 특성과 기법이 문학 또는 회화와 융합하기도 한다.

5) 문자가 출현한 시기에 대해서 가장 널리 알려진 학설은 창힐의 문자창제에 관한 설이다. 황제(黃帝)의 사관(史官)이던 창힐(倉頡)이 새의 발자국과 짐승의 모양을 보고 조적과두문자(鳥跡蝌蚪文字)를 만들었다고 한다. 그리고 B.C 827년 주나라 선왕(宣王)때 태사(太史) 주(籀)가 대전(大篆)을 만들어 사용하였다고 한다. 이에 대해서는 순자, 여씨춘추, 한비자, 세본 등의 문헌에도 보이는 것으로 보아, 전국시대 말기에는 문자의 사용이 이미 성행했던 것으로 보여 진다. 한편 진시황제가 천하를 통일한 후에 승상인 이사(李斯)가 문자의 통일을 상소하여 하·상·은·주나라와 춘추전국시대를 거치면서 사용된 대전(大篆)이 각 나라와 민족 또는 부족별로 다른 의미로 소통되고 있거나 동일한 뜻으로 사용되고 있으면서도 그 형상과 획수가 다른 것들을 통일시키고 새로운 형상으로 정리하여 진(秦)나라의 문자로 쓰도록 하였는데 이를 소전(小篆)이라고 한다.

6) 이학동, 『古文字學 첫걸음』, 하영삼 譯(동문선, 1995), p. 84.

중국 예술 가운데 서예술과 회화의 기원을 논할 때는 일반적으로 복희씨가 팔괘를 만들고 창힐(蒼頡)이 문자를 만든 시점에서 출발한다.<sup>7)</sup> 어떤 사람은 상고시대에 복희씨가 팔괘를 그리고 부호를 사용하여 하늘, 땅, 물, 불 등 자연 현상을 대표했는데 그것이 발전하여 한자가 되었다고도 하고, 또 어떤 사람은 황제 때의 사관이었던 창힐이 하늘의 모양을 우러러보고 산천과 동식물을 굽어 살펴 특징을 취하고 조합하여 글자를 만들었다고 한다.<sup>8)</sup> 이 내용과 관련하여 『주역』, 「계사전하(繫辭傳下)」에 나오는 말을 살필 수 있다.

옛날 포희씨(包犧氏)가 천하의 왕 노릇을 할 때 우러러서는 하늘에서 상을 관찰하고, 굽어서는 땅에서 법칙을 관찰하였다. 또 새와 짐승들의 무늬와 땅의 마땅함을 관찰하였다. 가까이는 몸에서 취하고, 멀리는 사물에서 취하여 이에 처음으로 팔괘를 만들어 신명의 덕에 통하고 만물의 실정을 유추하였다.<sup>9)</sup>

한자의 자체 중에서는 전서가 가장 먼저 출현하였는데, 오늘날 사람들이 말하는 전서는 소전을 가리키며, 진대에 이미 관방문자로 확정이 되었으며, 비교적 정중한 경우에 사용되었다. 예서 또한 진대에는 통용되는 자체로 확정이 되었고, 당시에는 문서로부터 민간에 이르기까지 널리 사용되고 있다. 초서에 대해서는 견해가 일치되지 않고 있는데, 진대의 예서에서부터 일종의 단서를 찾아볼 수 있으며, 서한에 이르러 형성된 것으로 보이는데 거연 등지에서 출토된 간독들으로써 실증을 삼을 수 있다. 진서, 즉 해서의 형성이 가장 늦긴 하지만 그래도 동한 말기까지 거슬러 올라갈 수 있다.<sup>10)</sup>

중국 한자의 서체는 문자 구성으로 귀의하는데, 형사적인 갑골 · 전서로부터 네모난 예서 · 해서에 이르기까지, 그리고 축약적인 초서 · 행서에 이르기까지 그 변화 과정에서 실용성에 의해 점차 복잡한 것에서 간단한 것으로 변화한 것을 볼 수 있다. 한자는 상형에서 표의로 변화했는데 결국 구상에서 추상으로 변한 것이다. 한자의 구성면에서 보자면 한자는 그림문자의 기본적 틀을 따라 발전했다. 점(짧은 선)이 교차하여 이루어진 문자는 물상의 형태는 없어졌어도 자연물상을 제련하고 개괄하고 간략화해서 이루어진 것으로 실용성과 아름다움이 변증법적 통일을 이룬 결과이다.

한자는 시종일관 자연과 사물을 가장 원시적으로 본 뜬 관계를 유지했으며 끝끝내

7) 조민환, 『중국철학과 예술정신』 (예문서원, 1997), p. 42.

8) 동병중, 『서법과 회화』, 김연주 譯(미술문화, 2005), p. 36.

9) 『周易』, 「繫辭傳下」, “古者包犧氏之王天下也 仰則觀象於天 俯則觀法於地 觀鳥獸之文與地之宜 近取諸身 遠取諸物 於是始作八卦 以通神明之德 以類萬物之情.”

10) 이학동, 『古文字學 첫걸음』, 하영삼 譯(동문선, 1995), p. 74.

상형적 성질을 유지했다. 이 때문에 글 같은 일정한 공간형상성을 가진 표의 문자가 형성되었다. 이것이 중국의 한자가 서양 각 민족의 문자와 닮지 않고 상형문자에서 표의문자로 발전한 이유이다.<sup>11)</sup>

서예는 자연의 사물을 형상하는 것이 회화와 다르다. 서예의 상형은 문자의 형상이므로 닮은 것 같으면서도 닮지 않고, 같지 않은 것 같으면서도 같은 형상이니, 이는 형태가 없는 형상으로 일종의 미묘한 암시와 같은 형식의 부호라고 할 수 있다.<sup>12)</sup>

『주역』에서는 “하늘이 신비로운 물건을 낳으면 성인이 이것을 본받고, 천지가 변화하면 성인이 이것을 본뒀다”<sup>13)</sup> 고 하는데, 복희씨가 만들고 그린 팔괘는 하늘의 상과 땅의 무늬, 동물의 무늬와 산하, 대지의 모습을 관찰한 것을 상징적으로 표현한 것이라 할 수 있다.

여기서 괘를 그리는 최초의 일획은 석도가 말한 “일획이란 뭇 존재의 뿌리요, 온 모습의 근본이다”<sup>14)</sup> 라고 한 것과 같은 의미이다. 결국 팔괘는 우주만물을 추상적으로 표현한 것인데, 팔괘를 그렸다는 것은 이미 후세에 회화에서 말하는 사생의 법을 갖추었다고 해석할 수 있다. 이렇게 팔괘에 의해 시작된 예술은 팔괘가 그러하듯이 신명의 덕을 통해야 하고 만물의 실정을 유추한다는 내용을 담고 있어야 한다. 따라서 예술가가 무엇을 해야 하는가를 알 수 있다.<sup>15)</sup>

입에서 나온 말을 잡아 붓으로 기록하니 그 형태가 문자이고 그 문자를 쓰는 행위가 바로 서(書)이다. 서예의 글자체는 기본적으로 오체(五體)로 구분하는데 전서·예서·해서·행서·초서로 이 오체는 시대를 거듭하며 선택된 시대적 미감(美感) 이라고 할 수 있다.

서예는 인간 정신의 축적의 예술로서 진선미를 고르게 간직하고 인간을 선도하는 예술이다. 서예는 획이 만들어내는 조형의 예술이다. 획을 조화롭게 결합해서 한 글자를 만드는 것을 결구(結構)라 하고, 장법(章法)은 한 작품 안에서 글자를 잘 어울리게 배치하는 것을 말한다. 획이 지난 곳과 공간으로 남아 있는 부분이 전체적으로 조화를 이루어야 조화로운 조형미가 드러나게 된다.

필획(筆畫)은 서예술의 심신이다. 필획은 서품의 우열은 물론 작품의 예술적 가치를 결정하는 핵심 요소이다. 따라서 글씨는 용필과 운필을 중시하고 지·필·묵에 대한

11) 동병중, 전계서, p. 40.

12) 宋民, 『中國書藝美學』, 郭魯鳳 譯(東文選, 1998), p. 33.

13) 『周易』, 「繫辭傳上」, “是故 天生神物 聖人則之 天地變化 聖人效之.”

14) 石濤, 『畫語錄』, 「一畫章」, “一畫者 衆有之本 萬象之根.”

15) 조민환, 전계서, p. 43.

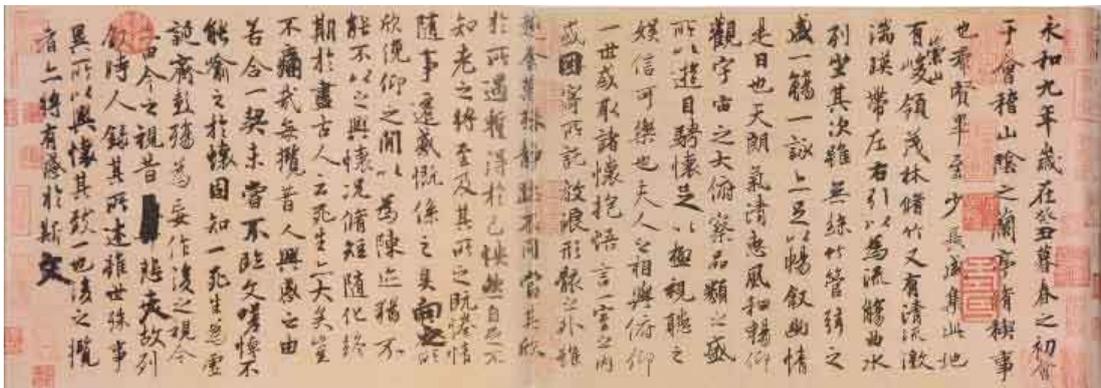
해박한 이해가 있어야 한다. 서법의 붓은 단조로운 필기구와는 근본적으로 다르다.

‘묵가필무(墨歌筆舞)’라는 성어는 붓과 먹의 역할을 대변해주고 있다. 말없이 인간의 희노애락을 표현하는 무용가의 모든 욕구와 애환을 붓이 담당한다.<sup>16)</sup>

서예는 획의 예술의 가장 전형적인 형태를 가지고 있다. 획은 운동성과 시간성이 풍부하다. 서예가 비록 공간 조형의 예술이지만, 또한 분명한 시간성과 운동성을 갖추고 있다. 서예의 모든 예술은 획이 살아 움직이는 특징을 가지고 있다.

미켈란젤로는 좋은 조각 작품이란 ‘산 위에서 굴러 떨어져도 깨지지 않는 것’이라고 하였는데, 그렇기 때문에 그들의 조각은 입체적이고 동시에 견실한 덩어리이다. 그러나 서예는 이러한 덩어리를 타파하고 입체성을 중시하지 않았으며, 대신에 움직이는 획을 중시하였다.<sup>17)</sup>

서예에서 점(點)은 탄생과 죽음을 의미하고, 시작과 끝을 의미하기도 한다. 서양의 점은 정체되거나 고착되어 있는 점이다. 떨어져 있는 먹물은 그냥 떨어져 있는 사태이지만 붓끝의 시발과 움직임이 있는 점은 정(靜)속에 동(動)을 포함하고 있는 것이 서예에서의 점이다. 서예에서의 획은 스스로 존재하는 요소이며 움직이는 생명체이다. 또한 순간으로 이루어지는 살아있는 점의 연속으로서 글자의 살이자 힘줄 뼈대인 것이다. 획을 그었을 때 그 선의 근(筋),골(骨),혈(血),육(肉)이라 해서 근육, 그 근육 안에 뼈가 있고 살이 있고 그 안에 피가 흘러야 한다고 했다. 그래야 살아 있는 서체라고 할 수 있다는 것이다.



[도 2] 왕희지, 「난정서」, 동진, 서첩, 종이에 먹, 24.5× 70, 북경고궁박물관.

16) 조수호, 『서예술소요』 (도서출판 서예문인화, 2005), p. 239.

17) 송민, 전개서, p. 227.

아무리 정확하고 바르게 쓴 글자라고 할지라도 그것을 구성하고 있는 획이 건강하지 못하다면 결코 아름다운 글씨가 될 수 없음은 자명한 사실이다. 생명력을 조형의 가장 중요한 요소로 여기는 서예술의 특성상 획에 생명력이 없다면 그것은 이미 죽은 글씨나 다름없기 때문이다. 이러한 생명력을 인지하고 습득하기 위한 학습과 연찬으로 반드시 고인들의 필법과 작품을 모사하는 임서과정을 거치게 되는데 그 기간이 수년 또는 수십 년으로 길어지면서 고인의 작품과 그 기법에 함몰되고 타성(他性)의 지배를 받게 되어 자기 자신의 본성(本性)마저 잃어버리게 되는 경우가 허다하다.

작가가 창작의 주체인 본성을 잃고 타성의 노예가 되면 잘못된 전통마저도 맹신해버리는 까닭에 독자적인 창의성을 잃게 된다. 『장자』의 「외편, 변무」에

대저 자기 스스로를 보지 못하고 남의 것만 보고, 자기 스스로 얻지 못하고 남의 것만 얻는 것은, 남이 얻는 것만 얻으며, 자기 스스로 얻을 것을 얻지 못하고, 남의 만족에만 만족하고, 스스로 만족해야 할 것에 만족치 못하는 것이다. 대저 남의 만족에만 만족하고, 자기의 만족을 스스로 만족하지 못한다면, 비록 도척이나 백이라 할지라도 다 같이 미혹 속에서 본성을 잃게 되는 것이다.<sup>18)</sup>

라고 한 것처럼 진정한 자기성찰을 통하여 획에 대한 재해석이 이루어져야 할 것이다.

획이라는 것은 서예의 구성요소에서 가장 기본적인 것인데, 이는 글자와 행은 모두 필획으로부터 합성된 것이고, 글자와 행을 점획 운행의 자취와 배열 조합의 형식으로 보기 때문이다.<sup>19)</sup>

역대의 명가들은 하나 같이 서법의 생명을 필획에 두고 있다. 소동파는 필획에는 신, 기, 골, 혈, 육 등 다섯 가지 요소가 있고, 그 중 하나의 요소라도 부족하면 그 필획은 생명력이 있을 수 없다고 강조하였다. 그리고 서가의 독자성은 필획에 의하여 판별이 된다. 마치 목소리가 각각의 인간을 구별하듯이 서품이 다르다는 그 근거는 필획이 다르기 때문이다. 서예가 인간적인 예술로 높이 평가받는 까닭도 필획을 속일 수 없기 때문이다.<sup>20)</sup> 따라서 서예가의 일점일획에는 필획의 생명력이 깃들여 있어야 하며 그 속에는 우주만물을 생성하는 도(道)와 기(氣)의 원리를 내포하고 있어야 한다.

18) 『莊子』, 「外篇」, 駢拇: “夫不自見而見彼, 不自得而得彼者, 是得人之得, 而不自得其得者也, 適人之適而不自適其適者也, 夫適人之適而不自適其適, 雖盜跖與伯夷, 是同爲淫僻也.”

19) 천팅여우, 『중국문화-서예』, 최지선 譯(도서출판 대가, 2008), p. 53.

20) 조수호, 전개서, p. 358.

이러한 필획이 우주만물의 도(道)와 기(氣)를 내포하고 있다는 주장은 석도와 유희재의 말에서도 살필 수 있다.

먹은 하늘에서 받은 것이요. 붓은 인간의 조작에 맡겨지는 것이다.<sup>21)</sup>

성인(聖人)이 『주역(周易)』을 지을 때 형상을 만들어 그 의미를 다 나타내었다. 의미는 하늘이 열리기 전부터 존재한 것이니 글씨의 본체가 되고, 형상은 하늘이 열리고 난 뒤에 나타난 것이니 글씨의 작용이 된다.<sup>22)</sup>

획은 본래 문자를 구성하는 기본단위로서의 개체들을 의미하지만, 서화에서는 글씨나 그림의 표현수단인 붓이나 칼 등으로 한 번에 그은 점이나 선, 즉 필묵에 의한 유기적 형상과 선조(線條)를 말하는데 이것들을 포괄하여 필획(筆劃)으로 부르기도 한다.

획에 대한 옛사람들의 언급가운데에서 중요하다고 여겨지는 것들을 살펴보면 왕희지(王羲之, 321-379)는 『제필진도후서설(題筆陣圖後書說)』에 ‘모름지기 만년의 세월을 견딘 등나무와 같아야 한다(須如萬歲枯藤).’ 고했으며, 구양순(歐陽詢, 557-641)은 『용필론(用筆論)』에서

굳세기는 쇠로 된 획이요, 아름답기는 은으로 만든 갈고리처럼 힘이 있어야 하며, 웅장하고 씩씩하기는 높은 산처럼 험한 듯하며, 곱기는 비단 같고 맑아야 한다.<sup>23)</sup>

라고 하였고, 청의 주이정(朱履貞)은 그의 『서학첩요(書學捷要)』에서

글씨에는 근육과 뼈, 그리고 피와 살이 있는데, 이는 이전시대의 사람들이 논한 것을 구비해 놓은 것이니 여기에 무슨 말이 더 필요 하겠는가? 대개 이를 나누어 생각하면 네 가지가 되고 합하면 하나가 된다. 이를 나누어 말하면, 근육이라 하는 것은 팔과 팔목에서 나오니 팔과 팔목은 반드시 들어 올려야 한다. 팔과 팔목을 들어 올리면 근육이 생기게 된다. 뼈는 손가락에서 나오니 손가락의 끝이 앞으로 비집고 나오면 살하지 못해 골격을 이루기가 어렵다. 피는 물과 먹을 알맞게 하여 모름지기 조화롭게 해야 한다. 살은 붓털에서 나오니, 붓은 모름지기 둥글고 튼실해야 한다. 혈색이 아름다우면, 살갗은 여기서 자태가 나오게 된다. 그러나 피와 살은 근골(筋骨)에서 나오는 것이니,

21) 石濤, 전계서, 「了法章」, “墨受於天, 筆操於人.”

22) 劉熙載, 『藝概』, 「書概」, 聖人作『易』, “立象以盡意. 意, 先天, 書之本也; 象, 後天, 書之用也.”

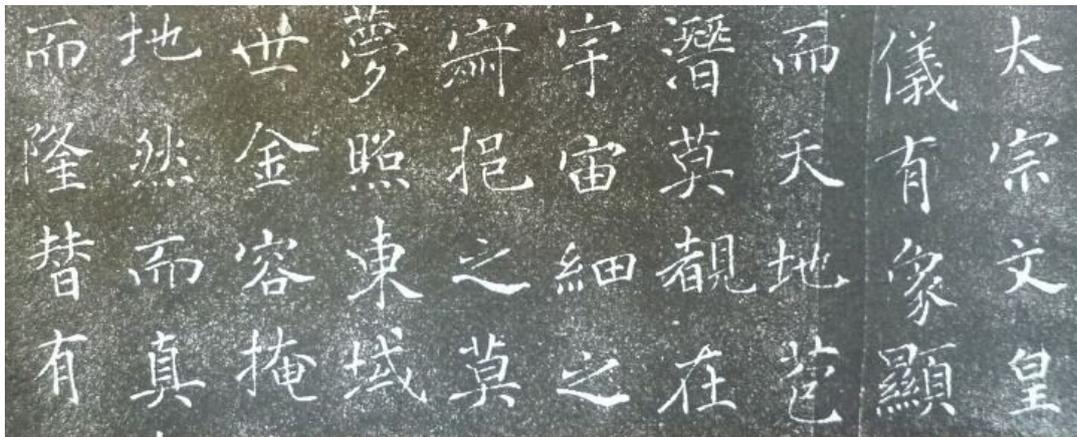
23) 歐陽詢, 『用筆論』, “剛則鐵畫 媚若銀鈎 壯則嘖嚙而峒業 麗則綺靡而清遒.”

근골이 서지 않으면 피와 살은 스스로 빛날 수가 없다. 그러므로 글씨는 근육과 골격이 먼저 이루어져야 한다.<sup>24)</sup>

고 주장하였다. 한편 저수량(褚遂良, 596-658)은

용필은 마땅히 송곳으로 모래위에 획을 긋는 것과 같이 하고, 인주에 도장을 찍는 것처럼 해야 한다.<sup>25)</sup>

고 하였는데 여기서 말하는 ‘추획사(錐劃沙)’는 ‘절차고(折釵股)’, ‘옥루흔(屋漏痕)’이라는 말 등과 함께 서법의 가장 중요한 술어로 그 오묘한 이치를 깨우치기가 쉽지 않다고 한다.



[도 3] 저수량, <안탑성교서>, 당, 탑비, 종이탑본, 북경고궁박물원.

‘송곳으로 모래위에 획을 긋는다’는 것은 첫째, 한 번 그은 획 위에 다시 그으면 처음 그었던 획이 무너져버림으로서 직관적 사유를 토대로 한 획의 일회성(一回性)을 강조한 것이며, 둘째로 송곳이 지나가는데 있어서 내적 요인과 외적 환경 때문에 일정하지 않은 깊이와 요철(凹凸)이 생기게 되는데 이것은 생명력을 가진 획의 입체적 표현을 뜻하는 것이며, 셋째로는 송곳을 움직이는 완급(緩急)과 심천(深淺)등의 경로에 따른 필심(筆心)을 읽을 수 있어야 한다는 의미일 것이다. 굳세고 강인한 필력을

24) 朱履貞, 『書學捷要』, “書有筋骨血肉, 前人論之備矣, 抑更有說焉. 蓋分而爲四, 合則一焉. 分而言之, 則筋出臂腕, 臂腕須懸, 懸則筋生. 骨出于指, 指尖不實, 則骨格難成. 血爲水墨, 水墨須調. 肉是筆毫, 毫須圓健. 血能華色, 肉則姿態出焉. 然血肉生于筋骨, 筋骨不立, 則血肉不能自榮, 故書以筋骨爲先.”

25) 褚遂良, 『論書』, “用筆, 當如錐劃沙, 如印印泥.”

뜻하는 절차고나 획의 자연스러운 형상을 강조한 옥루흔등 획에 대한 개념들은 한결 같이 자연과 생명력에 그 가치와 의미를 부여하고 있음을 알 수가 있다.

인인니(印印泥), 추획사(錐畫沙), 절차고(折釵股), 옥루흔(屋漏痕) 등은 서예의 용필에 대한 이상적인 경지이나, 회화 미학에서 볼 때 그림을 그리는 데에 있어서도 이상적인 형태이기도 하다. 이렇게 서예의 용필을 강조하는 것은 단지 일종의 기교만 빌리는 것이 아니라, 실제에 있어서는 서예의 서정과 정감을 표현하는 예술의 본질을 회화에 침투시키기 위함이다.<sup>26)</sup>

서예미학에서 서예술의 본질을 논할 때 항상 등장하는 것이 일획론(一畫論)이다. 한번 그으면 다시는 되돌릴 수 없는 획의 본질을 석도는 간파하고 『화어록』에서 일획의 중요성을 다음과 같이 언급하고 있다.

일획이라는 것은 글씨나 그림이 있기 이전의 근본적 뿌리가 되는 혼돈의 경지며 자연의 경지다. 글씨와 그림은 그 일획이 생겨나고 나서 전개된, 인간에 있어서의 하늘의 지속(항구적인 법으로서의 경(經))과 변화(임기응변적 법칙으로서의 권(權))이다. 능히 그 지속과 변화만을 알고 그 일획의 뿌리를 잊어버리는 것은 후손이면서도 그 선조의 계보를 잃어버리는 것과 같다.<sup>27)</sup>

하늘과 땅의 이치(理致)를 필묵에 담아 하나의 생명으로 풀어내는 작업은 관조와 사유를 통해 얻어진 자연의 형상이며 이것이 곧 획이다. 획의 골격에 피와 살을 붙이고, 기운이 돌게 하는 생명력은 붓의 강유(剛柔)와 장단(長短), 그리고 함수력(含水力), 먹의 농담과 윤갈(潤渴), 운필의 속도와 방향, 필압(筆壓)의 경중과 장력, 종이의 계면활성과 흡수력, 그리고 습윤성(濕潤性), 날씨 등의 재료와 환경에 따라 다르게 나타나며, 무엇보다도 필획에는 그 사람의 성정과 인품이 배어들고 생리적인 현상까지도 무의식적으로 반영된다고 한다.

그러한 변화를 음양으로 분류하면 크게 금, 수, 목, 화, 토의 성격으로 나누어지는데, 금(金)의 성정을 가진 획은 외유내강의 호방한 성격에 약간은 경직되고 차가운 표정이며, 수(水)의 획은 가장 가늘고 유연한 획으로 물처럼 자연스럽게 흐르면서 조용한 성격에 변함없는 표정으로 인식된다. 목(木)의 획은 스케일이 크고 대범하면서 개성이 강한 성격에 대인다운 풍모와 함께 항상 품격과 권위를 잃지 않으면서 군살이 없는 모습이며, 화(火)의 획은 불꽃처럼 타오르는 열정과 급한 성격에 마른 골격의 강건

26) 송민, 전계서, p. 214.

27) 石濤, 전계서, 「兼字章」, “一畫者, 字畫先有之根本也, 字畫者, 一畫後天之經權也. 能知經權而忘一畫之本者, 是由子孫而失其宗支也.”

하고 예리한 풍모, 그리고 신경질적이고 다혈적인 표정의 특징이 있고, 토(土)의 획은 넉넉하고 중후한 풍모와 함께 낙천적 성격에서 기인하는 여유를 바탕으로 항상 웃음을 잃지 않는 모습으로 자리 잡게 된다.

이렇듯 서예가는 작품 가운데서 우주의 걸구를 표현하여 생명 형식의 심미 감수를 느끼게 하였다. 동시에 기복과 변화의 정감을 표현하면서 끊임없이 용필의 규율을 탐색하였다. 예를 들면 이른바 역세의 용필(用筆), 골육상친(骨肉相親), 장두연미(蠶頭燕尾), 세질즉삼(勢疾則澁) 등의 결합 등으로 예술가는 서예의 용필에 대한 표현력을 끊임없이 개발하고 표현하였던 것이다.<sup>28)</sup>

## 2. 획(畫)과 서(書)

글씨의 생명은 필획에 있다. 글씨는 반드시 쓴다고 말하지, 칠한다고는 말하지 않는다. 쓴다는 것은 무슨 뜻인가. 가슴 속의 감흥(魂心)을 대변하는 것이 필획이고, 이 필획은 칠하거나 그리지 않고 쓰는 것이다. 필획이 살아서 움직일 때 그 필획에는 천만 가지 작가의 정신이 깃들게 되며 그 획 안에는 세상의 순리와 인생이 담겨 있는 것이다. 동양예술의 상징성을 ‘선(線)’에 두고 동양예술의 극치를 서예라고 이르는 까닭은 살아있는 필획, 즉 인간 정신의 천만 가지 뜻을 상징하는 필획에서 기인된다. 특히 필획 속에는 인간이 살아서 숨 쉰다. 필획이 살아서 움직일 때 종지와 먹은 영원한 우주와 통하는 가치공간으로 화한다.<sup>29)</sup> 서예에서 획이 중요한 이유는 이 획선이 생명의 운동이며, 또 획이 운동의 생명력을 표현하는 데 가장 적합하기 때문이라고 할 수 있다.<sup>30)</sup>

중국 미학에서 주목해야 할 점은 서양과는 달리 서예술이 하나의 예술로서 취급되고 있다는 점이다. 중국에서 예술이라고 불리는 것이라면 모두 서(書)와 관련을 갖지 않는 것이 없다고 할 정도로서는 중요하다. 근세 중국의 문호(文豪) 임어당(林語堂)은 “중국의 서법은 세계 예술상의 지위에서 매우 독특한 것이다. 서법은 중국 미학의 기초”라고 말했다. 이것은 중국 예술의 원천을 서법이라고 생각한 것이다.<sup>31)</sup>

28) 송민, 전계서, p. 214.

29) 조수호, 전계서, p. 358.

30) 조민환, 『중국철학과 예술정신』 (예문서원, 1997), p. 156.

31) 상계서, p. 425.

그렇다면 중유(衆有)의 근본이며 만상(萬象)의 뿌리로서 세운 ‘일획’의 필법, 그 조형의 이치는 무엇이고, 그 조형방법은 무엇일까?

붓과 먹이 만나면, 이것이 인온(網緼)이 된다.<sup>32)</sup>

붓이 움직여 산에 한번 그으면 그 산이 영험스럽게 되고, 물에 한번 그으면 그 물이 흘러 움직이게 되고 사람에게 한번 그으며 그 사람이 유유자적하게 된다. 붓과 먹의 만남이 묘를 터득하고 인온의 분화의 묘를 깨달아 혼돈의 개벽하는 신의 손을 창출하게 되는 것이다. 여기서 혼돈이라 하는 것은 무분별이며 무위이며 무욕이며 자연을 의미한다. 혼돈은 혼돈이 아니라 질서의 다른 이름인 것이다. 일획은 결국 혼돈의 개벽이다. 그리고 그것은 분명 질서의 창조이며 인온의 혼돈에서 일획을 창출하는 것이야 말로 예술가의 신적 행위인 것이다.<sup>33)</sup>

이처럼 필획의 생성은 자연의 외적 형상에 감응하면서, 삶의 다양한 변화와 내적 질서에 대한 이치를 파악하고, 그것들을 필묵에 응축시켜 하나의 생명으로 풀어내는 작업이다. 이는 결국 자연을 관조하고 자기를 성찰하는 것으로부터 시작되는 필묵의 형상에 자기감정을 이입시키고, 생명의 숨결을 불어넣음으로서 생성과 소멸의 유기적 질서가 살아 움직이는 무위자연의 획으로 자리 잡을 때 비로소 완성되는 과정을 거치게 되는 것이다.

대저 그림이라는 것은 마음에 따르는 것이다. 산이나 시내나 사람이나 물건의 수려함과 빛나는 광채, 날짐승이나 들짐승, 풀이나 나무의 살아있는 느낌과 성향, 연못가에 있는 정자나 누각의 모습, 이 모든 대상이 그 본질적인 이치에 깊게 들어가고, 그 모습을 자세히 인식할 수 있는 화가의 능력이 보장되지 않는다면 끝내 그 일획의 너른 작용이나 묘용을 깨달을 수 없게 되는 것이다. 먼 길 가고 높은 곳을 오르는 것이 모두 한 치의 움직임으로부터 시작하는 것이니, 이 일획은 거대한 우주의 저 밖까지도 모두 그 안에 수용되는 것이다. 다시 말해서 억만번의 수 없는 붓질과 묵장난이 일획에서 시작하여 일획으로 끝나지 않는 것이 없으니, 일획은 화가의 자기를 어떻게 파악하여 어떻게 활용하는가에 자신을 맡길 뿐인 것이다.<sup>34)</sup>

서예는 특히 서정 표현을 위주로 하는 예술이다. 서예는 한자의 형태를 전달의 매체로 삼는 예술이기 때문에, 문자의 결구 형식이 자유로움을 통하여 특정한 정감 부

32) 石濤, 전계서, 「網緼章」, “筆與墨會, 是爲網緼.”

33) 金容沃, 『石濤畫論』 (통나무, 1999), p. 96~97.

34) 石濤, 상계서, 「一畫章」, “夫畫者, 從於心者也. 山川人物之秀錯, 鳥獸草木之性情, 池榭樓臺之矩度, 未能深入其理, 曲盡其態, 終未得一畫之洪規也. 行遠登高, 悉起膚寸, 此一畫收盡鴻濛之外, 卽億萬萬筆墨, 未有不始於此而終於此, 惟聽人之握取之耳.”

호를 창조함으로써 예술의 경지를 만들어 낸다. 이러한 것로부터 어떤 정신의 의식이나 심미의 정취를 표현하는 것이 바로 서예이다.<sup>35)</sup> 이것은 정감의 표현과 심미 의식의 발로는 선의 구조를 통하여 문자 형태의 걸구로써 외재 형식의 정감 부호로 완성되어 진다.<sup>36)</sup>

이지적 감성으로 정제한 순수 조형언어를 얻기 위해 고전을 천착(穿鑿)하고 창신(創新)의 경계를 독공(獨工)으로 열어야 하는 것은 너무나 당연한 논리이고, 그래서 전통의 발전적 계승 또한 중요한 일일 것이다. 그러나 우주적 공간에 갇혀 있는 사유의 한계로부터 얻어진 절대고독을 극복 하는데 있어서 문자와 지식의 도구를 거부하고, 심연에 감추어져있던 본래의 천성(天性)을 밖으로 드러내는 직관작업이야말로 가장 소중한 가치이다.

붓과 먹 이전에 전각(篆刻), 즉 칼을 가지고 돌 쇠붙이 점토 등에 그림이나 글씨를 새기면서 시작되었다. ‘서(書)’라는 글자는 ‘율(聿)’에서 나오는데, 이 율이라는 것은 ‘울려’이고, 율려는 계절의 변화를 의미하는 생명의 숨결이면서 리듬이고, 이러한 ‘율’을 바탕으로 둔 형이상학적인 형식이 바로 ‘필(筆)’이다. 전서로 쓰인 형상을 보면 손으로 붓을 잡고 있으며, 붓 아래는 털이 묶어져 있는 모습을 하고 있다.

은나라 때 이미 붓이 있었는데, 이런 특수한 공구로 말미암아 비로소 서예는 세계에서 매우 독특한 예술로 자리 잡게 되었다. 붓털을 펴고 필봉을 밀치면 아주 풍부한 탄성이 나오는데, 이것을 이용하여 굵고 가는 획을 내면서 거두기도 하고 방중하게 하기도 하여 무궁한 변화를 연출할 수 있다. 이러한 것은 서양 사람들이 사용하는 뾰족하고 강한 철필이나 연필, 또는 유화필로는 도저히 표현할 수 없는 묘함이다.<sup>37)</sup>

그림이나 서예는 무법을 법으로 하는 한 획으로 완성된다. 한 획의 법을 이해하면 그림 그리는 모든 일을 끝마칠 수 있다. 석도가 말한 ‘태고무법(太古無法)’의 무법은 단순한 부정의 무(無)가 아니다. 그것은 긍정과 부정, 유와 무라는 개념을 초월한 무이다. 석도는 무법을 통하여 유법과 무법을 통합하여야 한다고 주장한 것이다. 다음에서 그의 논의를 살펴볼 수 있다.

까마득한 옛날에는 법이라는 게 없었다. 그리고 거대한 통나무, 즉 모든 가능성의 혼돈은 원래 흩어지지 않는 것이다. 허나 그것이 일단 흩어지게 되면 법이라는 게 생겨나게 마련이다. 그런데 이때 그 법은 어디서 생겨나게 되는 것인가. 그것은 일획에

35) 송민, 전계서, p. 31.

36) 상계서, p. 44.

37) 상계서, p. 236.

서 생겨나게 되는 것이다. 일획이라는 것은 못 존재의 뿌리요, 온 모습의 근본이다. 그 일획이라고 하는 것은 그 작용을 신묘한 신의 세계에는 잘 드러내지만 통속적인 인간의 인식 앞에는 그 작용을 감출뿐이다. 그래서 세상 사람들의 그 일획의 위대함을 잘 알아차릴 수 없는 것이다. 그러므로 일획의 법은 오로지 도를 체득한 주체 즉 나로 부터만 생겨나는 것이다. 이와 같이 일획의 법을 세울 수 있는 자는 대저 법이 없음을 가지고 법이 있음을 창조하고, 법이 있음을 가지고 모든 다양한 법을 꿰뚫어 버릴 수 있는 것이다.<sup>38)</sup>

이는 노자가 말한 ‘유무상생(有無相生)’ 과 일맥상통하다고 볼 수 있다. 위의 ‘태박불산(太朴不散)’ 에서 박(朴)은 통나무를 가리키는데, 통나무란 인위적인 조작이 일체 가해지기 이전의 순수한 가능태로서의 기질(氣質)을 가리키며, 산(散)은 인위, 즉 유위적 행위를 뜻하는 것이다. 따라서 만약 이 태박(太朴)이 산(散)한다는 것은 곧 무위에서 유위로 진입하는 것이다. 예술은 이러한 유위에 속해 있으면서도 항상 무위를 갈구한다. 석도는 『화어록』에서 위대한 예술가가 되기 위해서는 눈이 해방되어야 한다고 언급하고 있다.

옛날이나 지금이나 법에 구속되고 그 법의 근원에 대한 깨달음이 없다는 것은 바로 ‘일획’의 이치가 밝혀지지 않는 데서 유래되었던 것이다. 이 일획이 밝혀지면 눈앞에 가리는 것이 없게 되는 것이며, 따라서 화가의 눈은 속박에서 벗어난 자유롭게 세상을 바라볼 수 있게 되는 것이니 그렇게 되면 그림이 다름 아닌 내 마음을 따르게 되는 것이다. 그림이 내 마음을 따르게 되면 모든 장애가 스스로 나에게서 멀어지는 것이다.<sup>39)</sup>

서예는 하나의 추상예술이다. 예술이란 미를 함축하고 있어야 한다고 흔히 여기는데 서예에서는 '미(美)'라는 말을 뚝 떨어지게 정의하기가 지극히 어렵다. 회화, 조각, 건축 같은 대부분의 예술은 사람마다 정도의 차이는 있겠지만 미추를 나름대로 느낄 수 있는 데 견주어 서예는 그 미적 개념을 아는 사람이나 또는 찾으려고 노력하는 사람의 마음과 눈에만 보인다. 서예의 지고한 미를 보는 길을 찾으려면 우선 서예의 본질을 알아야 할 것이다.

획에는 음과 양이 있다. 가로 굵는 획인 경우에는 윗면이 양이고 아랫면이 음이고,

38) 石濤, 전게서, 「一畫章」, “太古無法, 太朴不散, 太朴一散, 而法立矣. 法於何立, 立於一畫, 一畫者, 衆有之本, 萬象之根. 見用於神, 藏用於人, 而世人不知, 所以一畫之法. 乃自我立, 立一畫之法者, 蓋以無法生, 有法, 以有法貫衆法也.” 金容沃, 『石濤畫論』(통나무, 1999), p. 35 참조.

39) 상게서, 「了法章」, “古今法障不了, 由一畫之理不明, 一畫明, 則障不在目, 而畫可從心, 畫從心 而, 障自遠矣.”

세로 굽는 획은 왼쪽 면이 양이고 오른쪽 면이 음이다. 오직 붓털을 가지런히 하는 것은 음양이 함께 이르는 것이고, 그렇지 않으면 양(陽)일 따름이다.<sup>40)</sup>

서(書)자는 본래 붓이나 송곳 따위의 연장으로 금석(金石), 죽백(竹帛), 종이 같은 것에 무엇인가를 바르거나 쓰거나 또는 새기는 것을 뜻하는 동사였다. 이것이 차차 연용되면서 글씨 쓰는 일, 글씨 그 자체, 책 따위를 모두 서(書)라 하게 되었다.

서예(書藝)의 서(書)는 손으로 붓을 잡고 말을 적는 행위를 뜻한다. 서법의 붓은 일반 적으로 휘청거리는 양호(羊毫)의 장봉(長鋒)을 많이 사용한다. 이는 서예술의 심신이 인간의 육신과 같기 때문이다. 근골혈육(筋骨血肉), 정신기맥(精神氣脈)의 요소를 다루기 때문에 이를 조형화할 수 있는 재질이 필요한 것이다.<sup>41)</sup>

서(書)라는 글자를 뜯어보면 손으로 붙이나 송곳 들을 잡고 있는 것이고 어떤 물체에 먹이나 채색을 묻히는 일로 해석된다. 이것이 예서와 해서에서는 더욱 명확히 풀이되는데 곧 다섯 손가락으로 말하는 것으로서 말하자면 '글씨는 다섯 손가락을 통하여 붓으로써 심중을 토로하는 것'이란 해석이다.

서예의 형태미는 필획이 가진 힘과 세에 의해 결정된다고 할 수 있다. 서예에서 말하는 힘(필력)은 단순한 물리적 힘이 아니라 필묵의 내면으로부터 분출하는 “생명 역량”이다. 이 힘은 어떤 때에는 남성적이고 호방한 모습으로 나타나고 어떤 때는 여성적이고 부드러운 모습으로 나타난다. 또 이 힘은 각 점획과 글자 안에서 서로 다른 방식으로 움직여 다양한 분위기를 연출하는데 점획에 고요하게 머물러 있는 형세를 부여하기도 하고 활발하게 움직이는 동세를 부여하기도 한다. 중요한 것은 필획 속에 약동하는 힘(生命)이 느껴져야 하며 획이 쇠약하거나 경직되고 죽어 있는 느낌을 주어서는 안 되는 것이다.

만약 소리의 물결들이 음양이란 두 가지 서로 상반상성(相反相成)하는 진동형식의 존재가 아니라 변화가 없는 직선형의 유동이라면 오르락내리락 기복하는 음운미감(音韻美感)이 발생할 수 있을까? 상반상성의 운동형식의 세를 가진 음양이 드러나야만 비로소 정취와 미감이 생성된다. 마치 용필에서 반드시 곡선미와 일률적이지 않은 빠른 운동의 리듬감의 운율미가 있어야 하는 것과 같다.

서예술은 지극히 자유로운 선의 예술이며, 또 그것의 미는 기세를 표현하는 것과 밀

40) 劉熙載, 『藝概』, 「書概」, “畫有陰陽, 如橫則上面爲陽, 下面爲陰, 豎則左面爲陽, 右面爲陰. 惟毫齊者, 能陰陽兼到, 否則獨陽而已.”

41) 조수호, 전계서, p. 240.

접한 관계를 가진다. 후한(後漢)의 채옹(蔡邕)은

“무릇 서(書)는 자연에서 비롯된다. 자연이 이미 생기니 여기서 음양이 나왔고, 음양이 이미 생기니 형세가 나왔다.”<sup>42)</sup>

고 하였다. 이것을 통하여 다음과 같은 것을 알 수 있다. 즉 만물은 음과 양이라는 두 기가 서로 작용함으로써 생산된 것이다. 음양의 동정은 풍부한 생명의 기세를 표현한다. 서법은 자연에서 법을 취하고 그것의 형세는 자연의 형태를 모방한다. 그뿐만 아니라 자연의 변화 및 내재된 생명을 표현한다. 여기서 서예술의 미가 자연의 음양 변화에 근원하는 형세와 직접 관계가 있다는 것은 사실상 자연 생명이 운동하고 변화하는 기세, 역량과 서로 관련이 있다는 것을 의미한다. 이런 점에서 볼 때 선을 다루는 서예술의 아름다움은, 정태적이고 규격적인 형식미보다 살아 숨 쉬듯 생생하고 유동적이며 의미 있는 형식으로서의 자유미에 있다고 할 수 있다.<sup>43)</sup>

용필을 기초로 하는 서예의 공간적 심미 의식은 동양 회화의 공간 창조에 상당한 영향을 주었다. 중국의 수묵화는 이미 빛과 그림자 대비를 빌리지 않았다. 또한 조각과 건축과 같은 입체적이면서도 기하학적인 투시를 추구하지 않으면서, 오직 일종의 서예의 공간 창조에 중점을 두었다. 동아시아 사람들은 글씨를 쓸 때 주로 한자를 매개로 하는데, 이는 서양의 서로 다른 자모가 구성을 하여 문자를 이루는 것과 달리, 매 한 글자가 하나의 고정된 공간을 차지하고 있다. 따라서 글씨를 쓸 때 점·가로획·세로획·왼쪽 빼침·오른쪽 빼침·갈고리 등의 여러 종류의 필획을 사용하여, 하나의 가 서로 쳐다보고, 좌우가 서로 근접하고, 돌아가는 것을 서로 부르고, 대소가 서로 어울리면서, 길고 짧고 넓고 좁은 것이 수시로 변하면서 적당하게 되는 모양을 구성하게 된다. 그리고 또한 팔방(八方)의 점(點)과 획(畫)이 중심을 이루는 하나의 공간적 단위로 근골혈육(筋骨血肉)의 생명력이 있는 공간을 표현한다.<sup>44)</sup>

또한 글자와 글자, 행과 행 사이는 엮어지고 우러러보면서 서로 돌아보고 음양이 변화하며, 피차가 읊을 하고 양보를 하며, 앞과 뒤가 서로 이어받으면서, 전체적인 공간에 생명이 흐르게 하여, 시간적인 운동 가운데 공간을 이룬다. 서예의 용필은 판에 박히거나 새기거나 맺지 않는다. 길고, 짧고, 굵고, 가는 무궁한 변화를 가진 모필을 진

42) 蔡邕, 『九勢』, “夫書肇于自然, 自然既立, 陰陽生焉, 陰陽既生, 形勢出矣.”

43) 조민환, 전계서, p. 156.

44) 송민, 전계서, p. 217.

하고 담담한 먹을 폭 적서, 평평하고 넓직한 것을 나타내지 않고 둥글고 윤택이 있는 선을 나타낸다. 그렇기 때문에, 비록 빛과 그림자를 빌리지 않더라도 저절로 입체감이 난다. 동양 회화에서 강조하고 있는 것은 바로 이러한 공간적인 심미 의식이다. 그들은 고정된 초점으로 투시하는 것을 추구하지 않고, 자유로운 운동의 초점으로 투시하는 것을 채용하였다. 걸음을 옮김에 따라 경물이 바뀌는 것은 마치 고전적인 정원과 동산 가운데를 유람하는 것 같다. 따라서 각자가 서로 상대적으로 독립적인 개체의 공간을 이루면서 경물을 형상화하는 것이, 마치 심리의 공간적 안배에 따라 하나의 형체에 융합되어 이루어지는 것 같다. 그러나 자연히 이른바 가까운 것은 크게 하고, 멀리 있는 것은 작게 하는 것도 없으며, 또한 춘하추동의 구별도 없다. 물리적인 공간과 심리의 공간, 조용한 공간과 운동적인 공간이 서로 융합되어 자연적으로 이것들이 섞여 있다. 동양화의 입체감은 광선 아래 비쳐지는 사물의 형체에 의한 것이 아니라, 서예의 선과 같은 필묵으로 만들어진 입체의 의미를 강조하고 있다.<sup>45)</sup>

채옹은 질삼(疾澁)이라는 말을 사용하였는데, 이는 운필법을 가장 정확하게 설명한 것이라 볼 수 있다. 풍무의 『서법정전書法正傳』에 채옹의 딸인 채염이 그의 부친이 말한 것에 대해서 이렇게 적고 있다.

서예에는 두 가지 법이 있는데 첫째가 질이요, 둘째가 삼이다. 만일 질과 삼, 이 두 가지의 법을 얻을 수 있다면 글씨는 자연 묘한 경지를 얻을 것이다.<sup>46)</sup>

여기서 말하고 있는 ‘질’이란 필획의 속도가 빠른 것을 말하며, ‘삼’이라는 것은 붓을 지면에 매끄럽게 보내지 않음으로써 발생하는 마찰을 말하는 것인데, 이렇게 되면 자연히 필획에 힘이 생기게 된다. 옛사람들이 운필을 설명한 말 중에 장욱의 ‘도부쟁도(挑夫爭道)’와 소동파의 ‘역수탱선(逆水撐船)’이라는 말이 있다. 여기서 장욱은 삼을 말하고 소동파는 역(逆)을 이야기하였는데, 이는 모두 붓을 거꾸로 하여 꺾고럽게 나아감으로써 종이와 마찰을 일으켜 필획을 강하게 하기 위함이다.

‘다만 붓이 부드러우면 기괴함이 여기에서 나온다.(惟筆軟則奇怪生焉)’라는 말이 있다. 부드러운 붓을 사용하여 역세를 취하면 자연적으로 종이와 마찰이 생겨 필획이 생동감이 나면서 힘이 있게 마련이다. 만일 붓이 너무 강하면 생동감도 용이하지 않을 뿐만 아니라 기묘한 의취도 얻을 수 없다. 그림 그릴 때, 특히 중국화에서 모필로 전선을 그리는 것이 철필 제도기로 형상을 그리는 것만 못하지만 화가들이 이를 즐겨 사

45) 조민환, 전계서, p. 218.

46) 馮武, 『書法正傳』, “書有二法, 一曰疾, 二曰澁, 得疾澁二法, 書妙矣.”

용하지 않는 것을 보면 부드러운 붓을 쓰는 이치를 알 수 있다.

중국의 서예가 존재할 수 있는 가장 큰 원인은 바로 모필로 만든 붓을 사용 한다는 점이다. 따라서 모필의 부드러운 것으로 글씨를 쓰면 크고, 작고, 길고, 짧고, 모나고, 둥글고, 살찌고, 파리하고, 마르고, 윤택할 수 있으며, 또한 대소(大小), 장단(長短), 방원(方圓), 비수(肥瘦), 건윤(乾潤) 등이 서로 섞일 수 있다. 변화가 이미 많으면 이에 높은 오묘함에 이를 수 있다. 또한 부드러운 털을 이용하여 질과 삼을 사용하면 필획이 강건해지면서 온갖 기묘한 변화를 창출할 수 있다.

삼(澁)은 쉽게 배울 수 있으나 ‘질(疾)’은 초학자가 쉽게 이를 수 있는 것이 아니다. 아직 운필을 빠르게 할 수 없는 사람이 억지로 이를 빠르게 하려 한다면 붓만 바쁘게 움직이는 폐단에 이르게 된다. 붓을 바쁘게 하면 글자가 어지러워 결국 좋은 글씨가 되지 못한다. 그러므로 초학자는 지삼(遲澁)으로부터 시작하여 점점 질삼(疾澁)의 경지에 이르러야 한다. 삼을 이루는 법은 걸음을 걸을 때 발을 멈추면서 누르는 것처럼 하여야 하기 때문에 긴 획이라도 마치 짧은 획을 여러 번 쓰는 것처럼 해야 한다. 왜냐하면 긴 획은 바로 여러 개의 짧은 획이 모여져서 이루어지기 때문이다. 이렇게 되면 길고 짧은 모든 획들이 미약함에 빠지지 않고 강한 활시위 같은 맛을 나타내게 된다. 이는 마치 『손자병법』에서 말한 ‘싸움을 잘하는 사람은 그 형세가 험악하고 그 마디가 짧다.’는 것과 같은 이치이다.<sup>47)</sup>

### 3. 서(書)와 서법(書法)

서예술과 수묵화는 필묵이 조형하는 예술이다. 필묵이 그리는 점과 선, 농담의 색조는 자유로운 흐름과 물결, 정감어린 정서의 스며듦을 가지기 때문에 인간 마음의 움직임, 생명의 감동을 표현하는 도구로서 가장 좋다고 할 수 있다. 이러한 선묘법은 유럽의 회화예술에서의 도찰법(塗擦法)과 크게 성격을 달리하는 것이라 할 수 있다.<sup>48)</sup>

서법은 물상을 반영할 때 회화와 달리 직접적으로 물상의 외형을 본뜨는 것이 아니라 물상을 제련하고 간략화한 후 추상적으로 표현해낸다.<sup>49)</sup> 이처럼 서예가들은 모두 자연을 배우고 모방하며 물상을 개괄한 후 점과 획으로 표현하는데, 획은 서예의 예술

47) 『中國書藝論文選』, 郭魯鳳 譯(東文選, 2000), pp. 47-49.

48) 조민환, 전계서, p. 156.

49) 동병중, 전계서, p. 48.

적 매개이다. 그림과는 달리 서예에서의 획은 한번 그으면 다시는 되돌릴 수 없다. 석도는 그의 『화어록(畵語錄)』에서 다음과 같이 말하였다.

한번 그음이라하는 것은 서예를 하거나 그림을 그리는데 있어 손을 대기 시작하는 최초의 기본 훈련이요, 그 그음의 변화는 붓을 쓰고 먹을 쓰는 가장 기초적인 법칙이며 질서다.<sup>50)</sup>

서예는 상형적 도화 문자를 점차적으로 정화 내지는 순수화시켜 추상적인 획과 결국로 변화시킨 것이다. 정화된 획이 바로 서예의 미인데, 이것은 일반적인 도안 무늬의 형식미나 장식미와는 다른 것으로 진정한 의의는 의미가 있는 형식이라는 것이다. 일반적 형식미는 항상 정지되어 있고 형식화·규격화되어 현실적인 생명감과 역량감을 잃고 있다. 그러나 의미 있는 형식은 유동적이고 생동감이 있어 풍부한 생명의 암시와 표현력의 아름다움을 갖추고 있다. 획을 위주로 하는 서예는 전자가 아닌 바로 후자의 아름다움을 가지고 있는 예술이다. 그러므로 서예는 획일적이고 일률적으로 대칭을 이루는 형식미가 아니라, 매우 다양하고 유동적인 자유로운 아름다움이다. 이는 마치 구름이 떠가고 물이 흘러가는 행운유수(行雲流水)와 같고, 골력(滑力)이 바람을 따르는 것 같아 부드러움도 있고 강함도 있으면서 모나고 둥근 것이 법도에 맞는 것과 같다. 따라서 서예의 한 글자 또는 한 행 나아가서 하나의 작품은 모두 창조와 변혁이 있으며, 심지어 개성이 있는 것으로 기계적인 중복과 딱딱한 법도에만 얽매어서 쓴 것이 아니다.<sup>51)</sup>

서예와 수묵화는 주로 붓·먹·종이와 물을 도구와 재료로 사용한다. 서법은 흰 종이 위에 검은 획으로 쓰는 예술이고, 회화의 화면도 우선 흑색과 백색이며, 색채의 중요성은 점점 경시되어 심지어 물과 먹으로만 그림을 그리게 되었다. 따라서 실제적으로 서법과 회화에서 중요한 것도 흑과 백 두 색이다. 서법과 회화에서 흑과 백은 주체이자 배경이며, 여백의 흰색은 경우에 따라 매우 중요한 역할을 한다. 이렇게 두 색의 결합은 서화에서 먹색으로 그려진 흑과 백의 화면을 구성했다.

서법 가운데 「영자팔법(永字八法)」은 필법 가운데 여덟 개의 가장 기본적인 필법인 측(側)·노(努)·적(趯)·책(策)·약(掠)·탁(啄)·책(磔)으로 개괄화된 이론의 총결이다. 이러한 기본 필법이 바로 ‘법식’이다.<sup>52)</sup>

50) 石濤, 전계서, 「運腕章」, “一畫者, 字畫下手之淺近功夫也. 變畫者, 用筆用墨之淺近法度也.”

51) 송민, 전계서, p. 236.

52) 동병중, 전계서, p. 48.

서법은 물상형태의 속박을 철저히 떨쳐버렸기 때문에 더욱 자유롭게 물상의 본질을 표현할 수가 있었고 더더욱 작가 내면에서 동요하는 정감을 펼쳐낼 수 있었다. 이렇기 때문에 가장 집중적이고 두드러지게 동양 예술의 특징을 나타내었다. 서법을 감상하는 지식 없이는 동양의 미학을 진정으로 이해할 수 없다. 만약 중국의 건축을 예로 들면 그 조화와 형식의 아름다움도 서법의 풍격에서 기원하지 않은 것이 없다.

중국의 현대서법가 심윤묵(沈尹默)은 일찍이 이렇게 말하였다. ‘서법은 항상 외국의 인사들로부터 가장 미묘하게 인류의 고상한 품성과 시대의 발전정신을 표현하고 전달할 수 있는 고급예술로 공인되었다.’ 임어당(林語堂)도 다음과 같이 말한 바 있다.

‘만약 중국 서법과 그 예술적 영감을 알지 못한다면 중국의 예술에 대해서 이야기할 수 없다.’ 현대미학자 종백화도 ‘중국의 음악은 쇠락했지만 서법은 도리어 음악을 대신해서 최고 경계와 지조를 표현하고 전달하는 민족예술이 되었다.’ 라고 말하였다.<sup>53)</sup> 종백화(宗白華)는 『미학산보(美學散步)』에서 다음과 같이 설명하고 있다.

허신은 《설문해자》 서문에서 문자의 정의에 대하여 설명하면서, 창힐이 처음 글자를 만듦에 대개 형상의 형태에 의거하였기 때문에 이를 文이라고 하였다. 그 뒤에 형태와 소리가 서로 더해지면서 이를 字라고 하였는데, 字라는 것은 불어나서 점차로 많아진다는 것을 말하는 것이니, 문과 자는 서로 상대적인 것이다. 간단한 글자 예를 들어 水木과 같은 것이 문이다. 복잡한 글자 예를 들어 江河杞柳와 같은 것은 자로서, 이는 형태와 소리가 서로 더해지고 불어나서 점차로 많아진 글자들이다. 이러한 글자를 쓰는 것을 고대에는 정확하게 書라고 불렀다. 서라는 것은 같은 것이기 때문에 [書者如也] 글씨의 임무는 바로 같게 하는 것이므로, 쓰여져 나온 글씨는 모름지기 같아야 하는데, 이는 우리의 심중에서 사물의 형상을 파악하고 이해하는 것이다. 추상적인 점과 획으로 사물 형상의 근본을 표현하는데, 이것은 또한 사물의 형상에 있는 文으로 하나의 사물 안에서, 또는 물상과 물상이 서로 관계를 갖는 속에서 이루어진 조리로, 즉 장단·대소·소밀·조음·응접·향배·천삼 등의 규율과 결구로 이루어진다. 그리고 여기서 文을 파악할 수 있으며, 동시에 또한 사람에게 그들의 정감의 반응을 반영할 수 있다. 이렇게 정감에서 문이 생기고, 문에서 정감이 생기는 문자는 곧 예술의 경지를 승화할 수 있으며, 또한 예술의 가치를 갖추고 미학의 대상이 될 수 있는 것이다.<sup>54)</sup>

석도는 일획(一劃)의 법을 세워 전 책의 18장(章)을 일관하는 중심 사상으로 삼아 나름대로의 체계를 갖추었다. 이 일획의 정확한 의미가 무엇인가에 대해서는 현대 학

53) 『中國書藝論文選』, 郭魯鳳 譯(東文選, 2000), p. 56.

54) 宗白華, 『美學散步』, 「中國書法美學思想」, 宋民. 郭魯鳳 譯 『中國書藝美學』(東文選, 1998), p. 234 재 인용.

자들의 해석이 서로 다르다. 일획이란 곧 필도(筆道)라고 말할 수 있는데, 혹자는 이를 선조(線條)라고 말하기도 한다. 석도는 화법이 형성되는 시초에 대해 이야기하며 태고 적에는 천지의 만물이 아직 혼연일체의 상태에 있었기 때문에 법이 없었다고 말했다. 그 모습을 반영하는 회화는 더 말할 필요도 없다. 그 후 자연의 만물이 각각의 형상을 갖추게 되었는데, 이것을 어떻게 표현해 그 형태를 부여할 것인가 하는 수단이 곧 일획이다.

천지에 있는 사물의 만상(萬象)은 산천과 인물의 수려함과 뒤섞임, 새나 짐승 또는 초목의 성정(性情), 못가의 정자나 누각의 법식<sup>55)</sup> 등등 수 없이 많은데, 이를 묘사하려면 결국 윤곽을 그리는 필도를 떠날 수 없기 때문에 어느 하나의 필도에서 시작해 어느 하나의 필도에서 끝나게 된다. 그러므로 일획의 설은 어떻게 평가해야 하는가? 중국과 외국의 고대 회화는 모두 윤곽선으로부터 시작되었지만, 그 후 서양화는 면 조형 위주로 발전하고, 중국화는 선 조형 위주로 발전했다. 일획의 작용은 중국의 서예에도 적용된다. 석도는 글씨와 그림이 그 두 끝을 갖추고 있지만 그 공(功)은 일체이다.<sup>56)</sup>라고 말했다. 선은 회화와 서예의 매우 중요한 표현 수단의 하나이다. 석도의 일획론은 회화에서 선 조형의 작용과 선의 표현능력을 향상시키는 데 관계된 운완법(運腕法: 붓 잡은 팔을 운용하는 법)등과 같은 이론을 주로 제시한 것으로서 이러한 측면에서는 마땅히 긍정해야 한다.<sup>57)</sup>

여러 종류의 필획을 같이 쓰면 그 형상이 다르고, 여러 점을 함께 늘어놓으면 그 모양이 서로 다르다. 글씨를 쓰는 과정에서 한 점은 곧 한 글자의 규칙이 된다. 또 한 글자를 잘 쓰는 것은 전체 글씨의 준칙이 된다.<sup>58)</sup>

글씨에 점이나 획, 글자의 짜임, 장법(章法)등은 물론 중요하다. 그러나 자신도 채 느끼지 못하는 사이에 그러한 법의 한계를 떨쳐 버릴 수 있음이 서예의 진정한 맛이다. 필(運筆)할 때의 심경과 생리가 우주의 기운에 부합될 적에 자연스럽게 흘러간 획, 짜임, 운 등이 격조 있는 품(品)을 이루는데, 이것은 자신도 다시 흉내 낼 수 없으며 서예의 자랑스러운 점이기도 하다.

서예의 특유성을 몇 가지만 들어 보면 문자를 가지고 하는 예술, 문자의 모양과 뜻

55) 石濤, 전계서, 「一畫章」, "山川人物之秀錯, 鳥獸草木之性情, 池榭樓臺之矩度, 未能深入其理, 曲盡其態終未得一畫之洪規也."

56) 상계서, 「兼字章」, "字與畫者, 其具兩端, 其功一體."

57) 갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 譯( 돌베개, 2010), p. 476.

58) 孫過庭, 『書譜』, "至若數畫并施, 其形各異, 衆點齊列, 爲體互乖, 一點成一字之規, 一字乃終篇之準."

에서 생겨난 추상 개념을 표현하는 것, 한번 지나간 획은 다시 덧칠하지 않는 일회성, 생체 리듬이나 음악의 리듬과 같은 율동성 그리고 한 작품을 할 때 쉬었다가 다시 하지 못하는 순간성 등을 들 수 있다.

먹이 붓을 적시는 데는 그 영험스러움이 중요한 것이요, 붓이 먹을 움직이는 데는 그 신묘함이 중요한 것이다. 먹이란 화가가 기나긴 수련을 축적하여 몽매함에서 벗어나지 않으면 영험스러울 수가 없는 것이요, 붓이란 화가 자신의 살아 생동하는 체험의 축적이 없이는 신묘할 수가 없는 것이다. 수련에 의해서 먹의 영험함을 감지한다 할지라도 그 삶의 산체험이의 신령한 깊이를 체득하지 못하면 그것은 단지 먹만 있고 붓은 없는 화가의 꼴이 될 것이요, 삶의 체험의 깊이는 감지하고 있다 해도 축적된 기술의 영험스러움을 자유자재로 변조 해 나갈 수 없다면 그것은 단지 붓만 있고 먹은 없는 화가의 꼴이 될 것이다.<sup>59)</sup>

서예 작품을 보면 흑 속에 백이 있고 백 속에 흑이 있다. 우리들은 종종 서예 작품에 두 갈래의 길이 있음을 느끼는데, 하나는 검은 점과 선으로 구성된 것이고 다른 하나는 크고 작은 형상의 상이한 공백으로 이루어졌다는 것이다. 두 갈래의 길은 서로 얽히고 맞물려 작품이 유동하는 느낌을 주며 생기가 있게 한다. 흑과 백 속에 동양 철학의 관념과 심미정취가 포함되어 있다.<sup>60)</sup>

서예가는 글씨를 쓸 때 자연계의 각종 조화로운 아름다움을 흡수하는데 그는 점과 선으로 공간에서 글자모양을 만드는 동시에 자기의 주관적 정감과 형상에 대한 완전미를 추구하여 시간이 흐르는 가운데 리듬감을 드러내고 정태적(情態的) 시각 예술을 동태적(動態的) 표현예술로 변화시킨다. 이렇게 서법가의 작품은 사람들로 하여금 그것을 본 후에 글자모양 이외에 더욱 심오한 것을 상상하게 하는데 이렇게 하면 의경이 있게 된다. 서법의 의경은 세 가지 측면으로 표현된다. 즉 필묵과 선의 형상안의 상(象內之象), 서법가의 사상과 정감, 심미(審美), 취미 등의 상 밖의 상(象外之象), 그리고 예술정신의 최고 체현(體現)인 무형의 상이다. 감상자는 종횡의 점과 획이 교차한 공간의 안배에 풍부한 연상과 상상을 부여할 수 있다. <sup>61)</sup>

59) 石濤, 전계서, 「筆墨章」, "墨之澣筆也以靈, 筆之連墨也以神, 墨非蒙養不靈, 筆非生活不神, 能受蒙養之靈, 而不解生活之神, 是有墨無筆也. 能受生活之神, 而不變蒙養不靈, 是有筆無墨也."

60) 동병중, 전계서, p. 75.

61) 상계서, p. 81.

#### 4. 서법(書法)과 문자(文字)

문자가 있으면 곧 서법이 있게 되고 기존의 서예술은 주로 한자를 표현대상으로 하였다. 현존하는 고대의 각종 문자기록은 한자의 진화과정을 설명해준다. 비록 몇 천년이 되었으나 한자의 구조적 원칙에는 결코 변화가 없다.

일반적으로 자체의 변화는 구조상으로는 복잡한 것에서 간단하게 변하고, 형식상으로는 마음대로 쓰던 것이 고정되었고 서사상(書寫上)으로는 완만함에서 빠른 쪽으로 변화되었다. 이러한 변화 발전은 사람들 사이의 소통이 날로 빈번해짐에 따라 사상을 표현하는 문자와 도구도 간단하고 편리하게 변화되는 추세에 기인한다.<sup>62)</sup>

서예가는 점과 선의 상호조합을 통한 그 강약과 고저·리듬 등의 규칙적인 변화를 이용하여 자연물상과 작가의 내면과 정감 및 심미적 이상들을 충분히 표현해낼 수 있었고, 관객들로 하여금 이렇게 표현되어 나온 신체, 감정과 의경으로부터 형상을 깨닫게 한다. 예서가 나타나기 전까지 한자는 글자형태가 상형적 의미를 비교적 짙게 띠고 있어서, 선이 간단한 서예술은 주로 글자의 구성과 조형을 표현하는 것이었다. 예서가 출현한 후 상형의 흔적은 천천히 감소되었다. 기존 필획을 굵게·가늘게·삐치게·길게·짧게 변화시킴으로써 가로로 굵고, 세로로 굵고, 왼쪽으로 삐치고, 오른쪽으로 삐치고, 점찍는 등의 각종 필획이 생겨났다. 글자의 결구는 점점 간단해졌지만 점과 획의 형태는 오히려 풍부해졌다. 이로써 서예술은 다양한 획의 변화와 공간 구조로 글자 형태를 표현하는 것에 중점을 두게 되었으며 고도의 추상적인 획의 예술경계로 승화되었다. 이후 해서·초서·행서의 출현은 획의 표현능력을 더욱 풍부히 하고 확대시켰다.<sup>63)</sup>

수·당대에 이르면 이미 글자체의 각종 변화는 멈추었으며, 서예술은 주로 서체의 다양화로 발전하였고 점획과 결구의 변화를 통해서 여러 가지 풍격과 유파를 창조해냈다. 해서·행서·초서의 각 체가 유행한 후 지금까지 계속해서 사용되는데 특히 해서와 행서는 현재 가장 보편적으로 사용되는 글자체이다.<sup>64)</sup>

서예는 실용적인 문자를 변화시켜, 정감 의식을 표현하는 부호 형식으로 만들어진 예술이다. 서양문자는 단지 뜻만 표현하여 개념을 전달하는 작용을 하는 문자이지만, 서예는 한자의 형태를 자유롭게 창조하여 영활(靈活)하게 정감을 전달하는 예술의 부

62) 전존훈, 『중국고대서사』, 김윤자 譯(동문선, 1993), p. 200.

63) 동병중, 전게서, p. 41.

64) 상계서, p. 58.

호 형식을 가지고 있다.

한자가 예술의 정감(情感)에 대한 부호(符號)의 형식을 이룰 수 있는 것은 다음과 같은 두 가지의 중요한 원인이 있기 때문이다. 첫째, 한자는 상형에서 비롯되었는데, 서예의 미는 이런 상형을 기초로 하여 변화된 선과 결구, 그리고 장법상(章法上)에서 이루어진다. 그리고 각종의 상형적(象形的) 도화(圖畵)는 모방과 변화를 가져오면서 순수하게 추상적인 선과 결구를 이루었기 때문에, 이것이 독자적인 예술의 표현 형식이 될 수 있었던 것이다. 둘째, 동양의 특수한 서사 공구인 모필에 있다고 할 수 있다. 서예는 이 모필을 사용하여, 선을 가볍고, 무겁고, 더디고, 급하게 표현하면서 강하고 부드러운 것을 서로 섞고, 굵고 가는 것을 조화시켜 자유로운 예술의 의미를 나타내고 있다. 이것이 바로 채옹이 말한

붓이 부드러운 즉 기과함이 여기서 생기게 된다.<sup>65)</sup>

라는 것이다. 문자예술인 서예는 조형은 물론 내용을 동시에 다루고 있다는 측면에서 그 자체가 문학이다. 그래서 시서화(詩書畵)일체(一體)는 전통사회 지식인의 필수 교양과목이자 덕목(德目)이면서 문사철(文史哲)이고, 유불선(儒佛仙)이 서예와 관계되지 않는 것이 없었다.<sup>66)</sup>

문자의 자(子)의 뜻은, 점점 새끼를 쳐 불어난다는 뜻이다. 새끼를 친다는 것은 형체는 나누었으나 기운은 한가지임을 알 수 있다.<sup>67)</sup>

서예의 미는 한마디로 단정 지을 수 없지만 그럼에도 다른 예술과 마찬가지로 예술 규율의 공성을 갖추고 있다. 문자와 글씨 쓰는 법이 서예를 제약하는 것이 아니라, 문자의 의상에서 우러나오는 상상, 집중, 포괄, 변위(辨爲)같은 추상적인 개념이 겹으로 나타나는 것이어서 서예를 끊임없이 닦다 보면 문득 필설로 전할수 없는 오묘한 비경을 느끼게 된다. 서예는 문자를 씌으로써 창출되는 예술이다.

중국 문자는 그림으로부터 출발하였다. 원시적인 그림문자가 차차 변화를 거듭하며 실용화, 장식화, 예술화되었고 그 과정에서 서예는 '문자(文字)를 미화한 예술'로 인식되면서 끊임없이 발전해 왔다.

65) 蔡邕, 『九勢』, "筆軟則奇怪生焉."

66) 송민, 전개서, p. 233.

67) 劉熙載, 전개서, "字之爲義, 取孳乳浸多, 言孳乳, 則分形而同氣可知也."

한글이나 중국문자나 모두 우주 자연의 이치에서 출발하였으며, 특히 한자는 표의문자이기 때문에 글자마다 의상(意象)이나 미적인 요소를 생성할 때부터 함축하고 있었다. 그럼에도 오랫동안 실용성을 벗어나지 못하다가 서성(書聖)이라 일컫는 왕희지가 예술의 기운을 불어넣게 되면서 지고한 예술성을 지닌 일문(一門)으로 발돋움하게 되었다.

서예(書藝)를 중국에서는 서법(書法), 일본에서는 서도(書道)라 한다. 이 세 단어의 의미를 새겨보면 먼저 글씨가 변화해 온 여러 가지 법을 폭넓게 익히고 도를 닦는 마음으로 글씨에 임하며 나아가 예술로 승화시키는 것이라고 생각해 볼 수 있다.

서예는 문자를 떠나서는 성립할 수 없다고 하지만, 사군자나 일본의 전위(前衛) 서도(書道) 역시 일필일획(一筆一劃)과 일기가성(一氣呵成)으로 이루어진다면 그것은 서예의 범주에 속한다고 할 수 있을 것이다. 서예는 필묵을 움직이면서 필묵 속에서 장단과 리듬이 있는 반면, 정정(訂定)을 위한 반복이 용인 되지 않는 예술이다. 한번 그 획은 반복해서 그을 수 없다. 백번을 그어도 각각 다른 획이며, 각각의 획은 일회성을 가지며, 획을 긋는 한 순간에 모든 기운을 담아내어 야 하는 것이다. 서예는 사람의 생명과도 같다. 한번 밖에 없다. 다른 예술처럼 수정하거나 반복해서 할 수 없다. 그래서 한순간에 모든 것을 표현해야 하는 것이다. 이와 같은 맥락에서 석도는 다음과 같이 말하고 있다.

대저 일획이라고 하는 것은 천지만물을 그 속에 다 포함하는 것이다. 획은 먹을 느끼며 받아들이고, 먹은 붓을 느끼며 받아들이고, 붓은 팔을 느끼며 받아들인다. 이것은 마치 하늘이 창조하여 발생시키면 또 땅이 창조하여 그를 이루게 하는 것과 같은데, 이와같은 대자연의 생성에 내재하는 느낌이야말로 화가가 화면에서 창조하는 느낌의 본질을 이루는 것이다.<sup>68)</sup>

한자는 자연에서 상(象)을 취해 만들었다. 그런데 이 상은 구상(具象)이 아닌 일종의 반추상이다. 한자의 선과 조형에 의존하는 서예는 그 미감의 원천을 이 자연 생명이 가진 힘(내재적인 생명력)과 세(외재적인 운동 리듬)에서 찾고자 한다.

우리의 기질과 정신은 인간 내적 생명의 반영이다. 고인들이 서예의 점획, 결구, 장법, 묵법(墨法) 등 필묵 표현을 통해 궁극적으로 추구하고자 했던 인간 정신의 표현 또한 자연계 생명 운동의 현현인 각종 힘과 세에 대한 연구로부터 시작했다.

68) 石濤, 전계서, 「尊受章」, "夫一畫, 含萬物於中, 畫受墨, 墨受筆, 筆受腕, 腕受心, 如天之造生, 地之造成, 此其所而受也."

종백화는 『미학산보(美學散步)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

중국에서 음악이 쇠락하고 서예가 오히려 이를 대신하여 일종의 최고의 경지와 정조를 표현하는 민족 예술이 되었다. 3대 이래로 매 왕조마다 그들의 서체가 있어서, 그 시대의 생명력이 있는 정조와 정신문화를 표현하였다. 우리는 거의 중국 서예 풍격의 변천으로부터 중국 예술사의 시기를 구분하고 있는데, 이는 서양 예술사가 건축 풍격의 변천에 의거하여 시대를 구분하는 것과 같은 것이다.<sup>69)</sup>

위부인(衛夫人)은 「필진도(筆陣圖)」에서 “스스로 신령이 통하고 사물에 감동을 받지 않은 사람이라면, 더불어 이 도를 말할 수 없다.”<sup>70)</sup>라고 하였다.

법에 장애가 없고, 장애가 있으면 법이 없는 것이다. 법은 일획으로부터 우리나라오는 것이요, 장애는 일획으로부터 스스로 물러가게 되는 것이다. 법칙과 장애가 혼동되지 않고 확실히 구분된다면 하늘이 돌고 땅이 돈다고 하는 본질적 통찰의 의미를 깨닫게 될 것이요, 또 그림의 길이 빛날 것이요, 일획의 오묘한 이치가 이해될 수 있을 것이다.<sup>71)</sup>

‘지인은 법이 없다’라는 말은 ‘법이 없다’라는 말이 아니라 법이 없는 것으로서 법을 삼는 것이니, 이것이 곧 지극한 법이 되는 것이다.……일단 그 법을 깨닫는다면 곧 동시에 그 법을 버리고 자기의 독창적 세계의 조화에 공을 닦아야 한다.<sup>72)</sup>

상대적으로 말한다면, 고대 예술 미학 계통 중에서 서예는 순수 예술과 순수 심미에 포함할 수 있다. 서예 미학을 주로 예술 표현과 심미 감상의 방면에서 검토하면, 시와 문장 등과 같이 윤리와 인식에 치중하면서 제도(濟度)의 공능(功能)을 강조하지는 않는다. 서예와 서예 미학은 예술의 자유로운 정신을 실현하는 데 중점을 두기 때문에, 기타 다른 예술처럼 봉건적인 윤리범주의 제한을 받지 않는다.<sup>73)</sup>

69) 宗白華, 『美學散步, 中西書法所表現的空間意識』, “中國音樂衰落, 而書法却代替它成爲一, 種表達最高境界與情操的民族藝術, 三代以來, 每一個朝代有它的書體, 表現那時代的生命, 情調與文化精神. 我們幾乎可以從中國書法, 格的變遷來劃分中國藝術史的時期, 象西洋藝, 術史依據建築風格的變遷來劃分一樣.”

70) 衛夫人, 『筆陣圖』, “自非通靈感物, 不可與談斯道矣.”

71) 石濤, 전게서, 「了法章」, “法無障, 障無法, 法自畫生, 障自畫退, 法障不參, 而乾旋坤轉之義得矣. 畫道彰矣. 一畫了矣.”

72) 상계서, 『變化章』, “至人無法, 非無法也. 無法而法, 乃爲至法. 凡事有經必有權, 有法必有化, 一知其經, 卽變其權. 一知其法, 卽功于化.”

73) 송민, 전게서, p. 230.

## 5. 획(畫)과 문자(文字), 그리고 현대서예

문자가 기존의 서예의 획을 표현하는 좋은 매개였을 수는 있으나 앞으로도 서예가 문자의 한계를 벗어나지 못하고 그 테두리 안에 갇혀있기를 계속 고집한다면 더 이상 서예는 예술사에서 그 자리를 차지하기가 어려울 거라고 생각된다. 예술은 대상을 그대로 복사하는 재현(再現, representation)이 아니라 주관에 의해 다시 구성하는 표현(expression)이기 때문이다. 서예에 있어서 문자는 어디까지나 획을 표현하는데 있어서 매개역할을 하는 것일 뿐이다.

인류의 역사를 기록해온 도구는 동서양이 다르게 발전해왔다. 서양문화는 공업문명을 주류로 하는 문화이다. 이러한 문화는 사람들의 물질욕망을 최대한도로 만족시켜주는 것을 동력으로 삼는다. 즉 다윈의 적자생존 약육강식의 이론을 신조로 삼는다. 최대 인류사회의 생존경쟁의 잠재된 능력을 가장 최대한도로 발휘시켜 과학기술을 고속으로 발전시켰고 경제번영 이루었다.

서양회화는 서양주류문화가 유도해 낸 예술현상이다. 서양문화가치관념은 회화영역의 표현에 있다. 그래서 서양회화 심미의 개성을 떨치고 물욕을 선양하며 색채를 중시하고 과학을 숭상하며 창조를 독려한다. 새롭고 신기한 것을 자랑하며 내용으로 부터 형식에 이르기까지 모두 다 과학기술문명의 이념에 꼭 들어맞는다.

서양예술과 미학이 현대에 들어오면서 추상 예술이 나타났다. 그것의 심미 추구는 더 이상 고대에서 모방과 재현을 위주로 하는 구상의 형태가 아닌, 순수한 선과 색채, 그리고 음향으로 정감 의식을 전달하는 추상형식이다. 이러한 종류의 심미 이상의 지도 아래 그들은 서정 표현을 예술의 정신으로 하는 동양 예술에 눈을 돌렸다. 특히 객관적인 물상에 의존하지 않고 직접적으로 문자의 선과 결구로 자유롭게 정감을 전달하는 예술의 특성을 지닌 서예에서 이러한 것을 추구하려고 하였다. 따라서 현대에 있어서 서예 미학은 세계로 향하고 있으며, 서양의 현대 예술미학 탄생에 매우 큰 영향을 주었다.<sup>74)</sup>

서예의 형태가 구상과 추상의 통일체라는 본질적인 특성 때문에 고대 서예미학은 서예의 조형 규율을 확립하고 있다. 첫째, 사물을 보고 형상을 취하는 것이나, 둘째로 형식미에 의하여 조형의 규율이 정해진다. 여기서 전자는 구상 쪽에 편중되는 것이고, 후자는 추상 쪽에 편중 된다. 구상에 편중되어 있는 사물을 보고 형상을 취한다는 말은

74) 송민, 전계서, p. 238.

자연계와 사람에서 발생하고 있는 사물의 형태·기세·운율 등의 심미 관계를 관찰하여 거기에서 얻어진 것을 개괄하여 나온 것이다.<sup>75)</sup>

전통서예가 자획의 간가결구(間架結構)로 문자를 조형하면서 문장을 쓰는 서사예술(書寫藝術)이라면, 현대서예는 문자로부터 구애받지 않는 자유로운 형식과 내용을 작가 자신의 이지적 감성으로 대상을 표현하는 순수조형예술(純粹造形藝術)이다. 우주적인 공간 안에 자연의 섭리를 필묵으로 노래하고, 생명의 자유(無碍)와 사랑을 필획으로 풀어내면서 시대정신과 문화 현상을 붓 끝에 반영하는 독자적 창신(創新)이야말로 현대서예의 바람직한 전개방향이라 할 수가 있을 것이다.

현대서예는 1920년대부터 일어난 일본의 전위 서예 및 목상에서 비롯된다. 한국은 1970년대이고 중국은 1980년 무렵부터 일본과 서구 추상미술의 영향을 받으면서 다른 한편으로는 서구 추상미술의 영향을 받고 있다. 현대서예는 세계미술에 동참하려는 예술적 조형의식의 발로이다. 즉 서예가 한문화권의 예술이 아니라 세계의 예술로 그 위상을 높여 보려는 창신의 열망이 깔려있다. 서사적인 전통을 부정하고 조형을 중시하고 있다. 문자의 결구나 장법에 매이지 않는 조형예술로서 점, 선, 면, 질감, 율동감, 흑백의 대비 등 조형적인 미적 구성에 주안점을 두고 있다. 기법의 혁신을 위하여 서법재료를 위시하여 각종회화재료 및 공구까지 동원하여 먹 대신 유채 아크릴 페인트 등 도료를 혼용하였고 붓 대신 칼 막대기 송곳 페인팅 나이프 등을 혼용하여 질감 입체감 장식성 추상성 자극성 등 시각 효과를 극대화 하고 있다.<sup>76)</sup>

석도는 논리적이고도 힘차게 왜 ‘나는 나의 법을 써야’ 하는가에 대한 이유를 논술하고 있다. 그가 법을 세우고자 하는 이유는 단지 법이 사람에게 의해 수립된 것이라는 데 근거한 것이 아니다. 옛사람이 능히 법을 세울 수 있다면 오늘날의 사람도 또한 능히 법을 세울 수 있다는 논리에서 추론된 것이다. 또한 사람은 각각 그가 종사하는 예술이 다르고 예술창작을 통해 표현하고자 하는 사상과 감정이 달라 그가 요구하고 적용하는 법칙도 각각 다르기 때문이다. 만약 화가들 각자의 특수성과 생활의 발전, 변화를 무시한 채 화가들에게 일률적으로 앞 시대 사람의 법칙을 억지로 적용하라고 요구한다면, 그것은 곧 옛날 사람의 모습과 마음을 요즈음 사람의 몸에 가설해 놓는 것과 같은 것이다.<sup>77)</sup>

석도는 다음과 같이 말하고 있다.

75) 동병중, 전계서, p. 45.

76) 조수호, 전계서, p. 154.

77) 갈로, 전계서, p. 484.

내가 나인 이유는 스스로 존재함이 있기 때문이다. 어떻게 옛 사람의 수염과 눈썹이 내 얼굴과 눈에 날수가 있으며 어떻게 옛 사람의 오장육부가 그대로 내 뱃속에 들어올 수 있다는 말인가.……어찌 옛 것을 배우는데 있어서 무엇을 배운들 변화하지 않음이 있겠는가?<sup>78)</sup>

## 제2절 필획과 관련된 주요 논의와 주장

### 1. 골기론(骨氣論)

#### 1) 동진 위부인(衛夫人)의 『필진도(筆陳圖)』

골기론(骨氣論)이란 강직하여 굽히지 않는 기개 역센 기질 뼈대와 기질을 아울러 이르는 말로서 서예에서 힘찬 필력을 이르는 말이며 고대 서론 중에서 기법을 통하여 심미주의로 승화하려는 중요한 논제이다. 서론(書論) 중에서 골기(骨氣)라는 말은 풍부한 의미를 함유하고 있으니 골(骨)이란 통상적으로 골력(骨力)을 말하는 것으로 이는 필획에 내재된 힘으로써 이것으로부터 근(筋)이라는 서법적 말이 파생된다.

골(骨)은 서예 중에서 비교적 형상적인 것으로 점과 획의 형태나 질감 그리고 힘과 이것으로부터 형성된 미감에 편중된 것을 말한다. 기(氣)는 서예의 형상 가운데 비교적 추상적인 형식감에서 어떤 정신적인 미학을 추구하는 데에 주로 편중되어 있다.

따라서 골기론을 좁은 의미로 해석한다면 골력에 관한 기법과 의의 그리고 미학의 특징적인 이론이라고 볼 수 있다. 넓은 의미의 골기론은 골력론(骨力論)과 기론(氣論)을 포함하고 또한 이것들에 대한 관계까지를 포함한다. 기(氣)라는 것은 사람의 생명과 활력을 나타내는 것이다. 서예를 창작하는 사람은 모두가 살아 있으면서 성정, 기질, 정신의 면모가 서로 다르기 때문에 서예의 작품도 풍부하고 다채로운 풍격과 형체미를 다하면서 오묘한 기를 나타낼 수 있는 것이다.

서예가들은 골이라는 말로 필력을 개괄하고 골이 많은 서예와 힘의미를 숭상했다.

78) 石濤, 전계서, 「變化章」, "我之爲我, 自有我在, 古之鬚眉不能生在我之面目. 古之肺腑不能安入我之腹腸, …… , 我于古何師而不化之有."

골법이란 사혁(謝赫)이 동물의 골력(骨力)을 빌려 용필의 능력을 비유한 것이며 결코 인체의 골격을 가리키는 것이 아니라고 생각할 수 있다.<sup>79)</sup> 위·진 시대의 골(骨)이라는 것은 정신과 형태 또는 의미와 법 등을 말한다. 여기에서 외재적인 골법의 용필과 내재적인 기운이 서로 융합되고 결합되어서 정신과 형태, 즉 내용과 형식 또는 의미와 법도의 완전한 통일체를 이루고 있다. 골법용필에서 난해한 부분은 골법이 무엇인가 하는 점이다.

위진 이래 상류사회에서는 인물을 품평하는 풍조가 성행해 풍채나 용모로 사람을 평가함으로써 한마디로 사람을 칭찬하기도 하고 한마디로 사람을 비판하기도 했는데, 『세설신어(世說新語)』<sup>80)</sup>를 읽어보면 곧 그러한 정황을 알 수 있다. 또한 당시는 관상술이 유행해 오관(五官)과 사지(四肢)의 특징으로 사람을 판단했다. 이 두 가지 원인으로 말미암아 인물을 판단하거나 인물화를 논할 때 통상 ‘기골(奇骨)’ 이니 ‘천골(天骨)’ 이니 하여 골(骨)자가 붙은 비평어가 나타났다. 흔히 골법이 인체 골격의 형상을 가리키는 것이라고 생각하는데, 골법용필이란 붓을 쓰는 데 있어서 오랫동안 수련하고 단련한 능력이 있어야 됨을 가리키는 것이다.<sup>81)</sup>

필력이 좋은 자는 골력이 많고 필력이 좋지 못한 자는 획에 살점이 많다. 골력이 많고 획에 살점이 적은 것을 근서(筋書)라 하고, 획에 살점이 많고 골력이 적은 것을 묵저(墨豬)라고 부른다. 힘이 많고 근력이 풍부한 것은 좋은 글씨이고, 힘이 없고 근력도 없는 것은 좋지 못하다. <sup>82)</sup>

이세민(李世民) 또한 “오직 그 골력을 구하면 형세는 스스로 생길 따름이다.”<sup>83)</sup>라고 하였다.

위부인(衛夫人, 272-349)<sup>84)</sup>은 해서(楷書), 행서(行書)에 공교(工巧)해서 『서법청화

79) 갈로, 전개서, p. 91.

80) 『세설신어(世說新語)』는 중국 송(宋)나라 때 유의경(劉義慶:403~444)이 편집한 후한(後漢) 말부터 동진(東晉)까지 명사들의 일화를 엮은 책.

81) 갈로, 상계서, p. 88.

82) 衛夫人, 『筆陳圖』, “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.”

83) 李世民, 『論書』, “惟在求其骨力, 而形勢自生耳.”

84) 위부인(衛夫人, 272-349)의 이름은 鑠, 자는 茂漪이다. 서진(西晉)의 명필 위항(252-291)의 질녀로 위항은 할아버지 위개(衛凱) 아버지 위관(220-291), 아우 위선, 위정 아들 위조 위개(衛玉+介)등과 함께 모두 글씨로 이름난 집안인데 일찌기 진무제가 위관의 딸을 며느리로 들이려다가 가후의 원망을 사게 되었는데 이로 인해 혜제가 즉위하고 일족이 해를 입었다. 이구(李矩, ?~ 325)의 처로 세칭 위부인이라 불린다. 남편 이구는 진나라의 사주자사를 역임하며 매번 역전해서 적을 잘 막았으나 끝내 석호에게 패해 남쪽으로

『書法清華』에는 중요(鍾繇, 151-230)의 법을 따르고, 왕희지의 스승이라 했으며, 남조 양나라의 유견오와 당의 이사진(李嗣眞, ?-696)은 그의 글씨를 상품上品으로 쳤으므로 위부인이 중요에게 직접 가르침을 받은 것은 아니지만 위부인은 중요가 죽은지 42년 뒤에 태어났기 때문에 중요한 진적을 보기가 어렵지 않았을 것이다.

송의 명필 미불은 글씨를 배움에 반드시 진적을 봐야 취(趣)를 얻을 수 있다고 했다. 세상에는 역시 그의 글씨를 평해 꽃을 꺾고 춤추는 여자가 수그리고 우러르는 아름다운 용모라 했다.

왕희지 또한 “방종을 하여도 마땅히 기력이 존재되어, 필력을 보고 형세를 취하여야 한다.”<sup>85)</sup>라고 하여 골격이나 기운이 결핍된 작품은 좋지 않은 것으로 취급하였다.

## 2) 당 손과정(孫過庭)의 『서보(書譜)』

서법이론은 동한(東漢)시기와 육조(六朝)시대를 거치는 동안 많은 논저가 집필되었고 특히 당대(唐代)에 이르러 당태종의 왕희지 숭상과 관리 채용에까지 서예술을 도입함으로써 그 전과는 비교할 수 없을 정도로 높은 발달을 가져오게 된다.

그 최고의 자리에 손과정(孫過庭)<sup>86)</sup>의 『서보(書譜)』가 위치한다 해도 과언이 아닐 것이다. 손과정(孫過庭)은 ‘골기를 보존하도록 노력하다(務存骨氣).’라고 말하여 골기론의 중요성을 언급하고 있다.

손과정은 당나라 초기 우세남(虞世南)과 이세민(李世民) 등이 체계를 세운 서예 미학 사상을 계승 발전시켰다. 손과정의 역대 서예가에 대한 인식은 왕희지를 표준으로 하고 있으며 중요와 장지 그리고 왕헌지를 함께 비교하며 그들을 서예 비평의 대상으

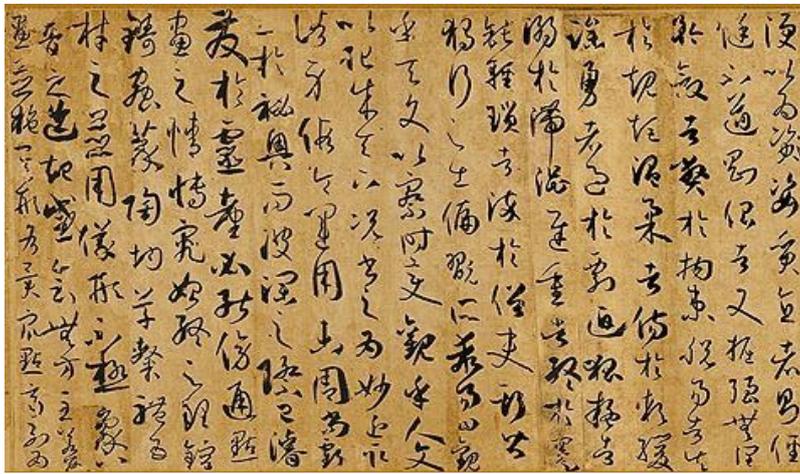
피해 오다가 낙마해 죽었으니 진나라가 남천한 동진(317-420) 이후 과부로서 글씨에 더 집중했던 것으로 보인다. 그녀는 중요(鍾繇)의 법을 얻어 예서를 특히 잘 쓰고 정서(正書)도 오묘한 경지에 들었으며, 왕희지도 어려서 그녀를 배웠다고 한다. 갈로著, 강관식 譯, 『중국회화이론사』 (돌베게, 2010), p. 90참조.

85) 王羲之, 『筆勢論十二章』, “放縱宜存氣力, 視筆取勢.”

86) 손과정(孫過庭 648?~703?)의 자는 건례(虔禮)이며 부양(富陽, 절강성) 사람이다. 고전을 좋아하고 문학적 명성이 높았으며 더불어 이왕(二王)을 천착하여 이론과 실기를 겸한 초서의 대가였다. 당(唐)의 장희관(張懷瓘)은 『서단』에서 손과정의 글씨를 “儻拔剛斷 尙異好奇”라고 평하고 신(神)·묘(妙)·능(能) 3품 가운데 능품에 배열하였다. 『서보』의 글씨에 대하여 당대에는 천편일률적이라서 변화가 적고 운필이 너무 빠른 단점이 있다고 평가절하 되었으나, 북송 이후에는 초서의 전범으로 숭상 되었다. 40세에 벼슬하여 우위주조참군과 솔부록사참군(率府錄事參軍)에까지 이르렀으나 참언으로 물러나 빈곤하게 살다가 낙양 식업리(植業里)의 객사에서 죽었다고 전해진다.

로 삼았다. 『서보』에서 손과정이 논술한 다양한 서예 이론과 미학은 바로 왕희지의 서예를 이상으로 하는 미학 사상에서 출발하고 있다. 왕희지의 서예 속에서 손과정은 ‘중화(中和)’의 심미적 표준을 탐색하였고 그것을 서예 미학의 근본으로 삼았으며 『주역(周易)』을 비롯하여 『논어(論語)』, 『예기(禮記)』, 『악기(樂記)』, 『노자(老子)』, 『장자(莊子)』, 『회남자(淮南子)』 등 유가사상과 도가사상을 혼용하여 자신의 견해를 밝히고 있다.

청나라의 유희재는 일찍이 평론을 통하여 “왕희지의 <낙의론(樂毅論)>·<동방삭화찬(東方朔畫讚)>·<황정경(黃庭經)>·<태사잠(太師箴)>·<蘭亭序(난정서)>·<고서문(告誓文)> 등과 손과정의 <서보(書譜)>를 논하면서, 정감과 의미, 정신과 사상의 정미함을 극도로 추출하였다. 왕희지는 사물로 인하여 깨달았고 손과정 또한 근본을 알았던 사람이다.”<sup>87)</sup> 손과정을 말하면서 정감과 의미 그리고 정신과 사상의 정미함을 극도로 추출하였다고 하는 것을 보면, 이는 손과정이 이미 왕희지의 내재적인 정감 의식을 파악하고 있었다는 것을 설명하고 있다.<sup>88)</sup>



[도 4] 손과정, <서보(書譜)>, 당, 서첩, 종이에 먹, 대만고궁박물관.

손과정의 『서보(書譜)』는 서(書)의 형이상학적 성격을 많은 부분 주역의 이론을 통해 규정하고 있다. 중국 미학에서 서예술의 원천은 역의 팔괘에 근본하고, 팔괘는

87) 劉熙載, 전게서, “右軍樂毅論, 畫象贊, 黃庭經, 太師箴, 蘭亭序, 告誓文, 孫過庭書譜論之, 推極情意神思之微. 在右軍爲因物, 在過庭亦爲知本也已.”

88) 송민, 전게서, p. 114.

모든 조형의 시원이 된다고 본다. 나아가 서예술은 천지의 도, 천지의 마음의 철학을 그 형이상학적 근거로 삼는다고 본다. 손과정은 이 점에 대하여 다음과 같이 말한다.

감정이 일어나 언어로 표현된 것은 시경이나 초사의 뜻을 모아 체득한 것이고, 양이 펼쳐지고 음이 움추려든 것은 하늘과 땅의 마음에 근본 하였음을 어찌 알겠는가?<sup>89)</sup>

이 문장은 크게 두 가지를 말해 준다. 하나는 서예술은 인간의 자연스러운 감정을 표현해야 한다는 것이며, 다른 하나는 서예술은 천지의 마음을 표현해야 한다는 것이다.<sup>90)</sup>

손과정은 ‘서법에는 많은 표현이 있으나, 골기(骨氣)는 반드시 있어야 한다.’ 라고 하였다. 그가 말한 골기가 가리키는 것은 붓을 사용할 때 내재하는 힘과 종이 위에 정확히 바깥으로 나타나는 힘이다. 마음대로 종이위에 먹 점을 뿌리는 것은 골기가 없는 것으로 필력은 말할 것도 없다. 붓글씨를 못 쓰는 사람이 마치 솔을 가지고 페인트를 칠하는 것처럼 멋대로 종이 위에 끄적거리는 것 역시 골기가 없는 것이다.<sup>91)</sup> 손과정은 골기(骨氣)에 대하여 서보(書譜)에서 다음과 같이 말하고 있다.

만약 여러 서예가의 정미한 장점들을 모두 취하고자 한다면 역시 골기(骨氣)를 가장 먼저 갖추어야 할 것이다.<sup>92)</sup>

또 자연의 오묘함이 있는 것과 같고, 힘으로 이를 수 있는 것이 아니다.<sup>93)</sup>

손과정은 골기가 있는 다음에 힘과 윤택으로써 그 아름다움을 더해야 한다고 말한다. 혹여 어느 작품에 골력이 너무 지나치면 수려함이 상대적으로 부족해지고, 반대로 수려함이 우세해지면 골기는 부족해지므로 어느 한 방면에 뛰어나기는 쉬우나 진선진미(盡善盡美)는 그야말로 이루기 어렵다고 설명하고 있다.<sup>94)</sup>

그는 또 서예를 다양한 변화와 기운이 생동하는 예술로 인식하였다. 『서보』에서 손과정이 서예를 ‘표정달성(表情達性)’의 예술임을 강조하고 반복적으로 논증한 것은 중국 서예 미학 이론사에서 서예를 예술로서 완전하게 자각한 최초의 이론가로 평가받고 있다. 손과정이 서예의 학습과 창작, 감상과 비평 등의 이론에서 요구한 미학 사상

89) 孫過庭, 『書譜』, “豈知情動形言, 取會風騷之意, 陽舒陰慘, 本乎天地之心.”

90) 조민환, 전개서, p. 425.

91) 천팅여우. 『중국문화-서예』, 최지선 譯(도서출판 대가, 2008), p. 54.

92) 孫過庭, 전개서, “假令衆妙攸歸, 務存骨氣, 骨既存矣.”

93) 상계서, “同自然之妙有, 非力运所能成.”

94) 손과정, 『손과정 서보 역해』, 임태승 譯(미술문화, 2008), p. 90 참조.

은 어느 한쪽으로 편중되지 않는 것이 특징이다. 이와 같은 까닭은 그가 ‘화이부동(和而不同)’의 철학을 미학 사상의 튼튼한 바탕으로 삼고 있었기 때문이다. 그는 『논어(論語)』에서 ‘군자는 화이부동(和而不同)하고 소인은 동이불화(同而不和)한다.’고 한 철학적 명제를 ‘필획이 서로 위배되지만 침범하지 아니하고 서로 조화를 이루지만 일률적으로 똑 같지는 않다.(違而不犯. 和而不同.)’의 미학적 명제로 발전 승화시켰다. ‘옛것은 시대에 어긋나지 않고, 지금의 폐단을 함께하지 않는다(古不乖時, 今不同弊).’고 한 미학 관점은 역사에 대한 변증적 사유를 ‘중화(中和)’의 미학 사상으로 승화시킨 것이라면 ‘위이불범, 화이부동(違而不犯. 和而不同).’의 관점은 서예의 형식미에 대한 변증적 사유를 ‘중화’의 미학 사상으로 승화시킨 것이라 할 있다.

### 3) 당 장회관(張懷瓘)의 『문자론(文字論)』

장회관은 ‘풍신골기자거상(風神骨氣者居上)’이라고 하여 서예에 있어 풍신과 골기가 있는 것을 으뜸으로 삼았다. 이러한 풍신과 골기는 건장하고 분방한 정신을 말한다. 당나라의 골기는 진나라 사람들의 소쇄하고 표일한 골이 아니라 강건한 골력과 웅장한 골세를 말하는 것이다. 또한 그는 “만물의 으뜸인 정기를 찾아, 근골도 형태를 세우고, 정신과 감정으로 윤색하다.”<sup>95)</sup>라고 골기론의 관점에서 근골의 중요성을 언급하고 있다.

각 시대마다 미감과 정서의 관점은 변화될 수 있는 것이므로 미학사조의 우열을 품평하는 것은 우매한 일일 것이다. 그러나 시대를 흐르면서도 변하지 않는 공용의 미감 또한 있으니 서예에 있어서는 바로 진(晉)나라의 소쇄하고 표일한 정신과 법도를 갖춘 운(韻)이 그러할 것이다. 위·진 시대의 ‘골기론’은 바로 ‘신채론’의 본질과 맥을 같이 한다고 보아도 무방할 것이다.

위진시대 이후로 발전 되어온 서론은 당나라 장회관(張懷瓘)에 이르러 사의서풍(寫意書風)시대로 전향되었다. 왕승건(王僧虔)으로부터 손과정(孫過庭)에 이르기까지를 ‘이형사신(以形寫神)’·‘형신겸비(形神兼備)’의 시대였다고 한다면, 장회관의 서론은 곧 ‘유묘취신(遺貌取神)’·‘유관신채(唯觀神彩)’의 시대를 연 것이라고 할 수 있다. 당나라 장회관(張懷瓘)은 『문자론(文字論)』에서 다음과 같이 말했다.

95) 張懷瓘, 『文字論』, “索萬物之元精, 以筋骨立形, 以神情潤色.”

깊이 글씨를 아는 자는 오직 신채만 보고 글자의 형태는 보지 않는다. 만일 뜻을 정밀하게 하여 오묘하게 관조하면, 사물에는 관조하지 않음이 없으니, 무엇인들 통하지 않겠는가?<sup>96)</sup>

그는 이와 같이 내재적인 정감의식이 주도하는 심미의 지위를 강조하고 외재적인 형식에 얽매이는 것을 반대하였다. 이는 진정으로 서예에 대한 깊은 이해를 하려면 정신을 얻고 형태를 잊으면서 오직 신채를 보고 자형은 보지 말아야 한다는 것이다. 서예의 형상과 모양은 나타나기 때문에 쉽게 알 수 있지만, 신채는 오히려 숨어 있기 때문에 변별하기가 어렵다. 그러나 당나라의 장회관(張懷瓘)은 이에 대하여 매우 의미 있는 말을 하였다.

대저 초목은 각각 힘써 기운을 날아 스스로 매몰되지 않으니, 하물며 금수와 인륜은 더 말할 필요가 있는가? 맹수와 사나운 새는 신채가 각각 다르니 서도의 법은 이것을 본받는 것이다.<sup>97)</sup>

이의 내용을 풀어 서예의 신채(神彩)에 대한 이해를 돕는 다음과 같은 문장이 있다. 서예의 신채(神彩)는 초목과 같이 생기가 물씬거리고, 금수(禽獸)와 같이 생기가 활발하며, 사람의 정신이 쇠락한 것과 같다. 그리고 초목의 물씬거리는 생기는 마땅히 푸른 떨기와 무성한 잎사귀, 그리고 활짝 피어 향기로움을 발하는 꽃에서 나온다. 금수(禽獸)의 생기발랄함은 날고 뛰어오르면서 도약하는 호랑이의 위엄과 용의 정신에서 보인다. 사람의 정신과 풍채는 언어와 심령, 그리고 의태와 행동거지에서 보인다. 서예는 법도를 이룬 형상을 귀히 여기니 형상에서 신채(神彩)가 드러난다. 서예가는 비록 한 작품을 쓰지만, 글씨는 이미 개념의 부호를 전달하는 것이 아니라 물상의 결구와 생기발랄한 자태를 표현하거나, 혹은 나아가 정신이 비약하는 혈육을 가진 생명을 나타낸다. 서예가가 표현하는 신채는 또한 세 단계로 나눌 수 있다. 초목은 지각이 없지만 생기가 있으니 서예가의 서예작품이 마치 초목의 생기와 같이 발랄한 것도 일종의 신채이다. 나아가 용·호랑이·술개·매와 같은 신채는 모두 이미 생명의 형체로부터 동적인 형세와 쇠락하는 정신을 표현한다. 만약 다시 더 나아가 글씨로 사람됨을 만든다면 정을 펴고 뜻을 써서 희로애락을 하나로 하여 서예에 깃들일 수 있다면 최고의 단계에 진입하는 것이다. 이와 같이 장회관(張懷瓘)은 우주 현상의 규율의 본질인 ‘생명력’ 또는 ‘생기’로써 신채를 설명하였다. 서예는 자연의 도와 통하는 것이기 때

96) 張懷瓘, 전게서, “深識書者, 唯觀神彩, 不見字形, 若精意玄鑒, 則物無遺照, 何有不通.”

97) 상게서, “夫草木各務生氣, 不自埋沒, 況禽獸乎, 況人倫乎. 猛獸鷲鳥, 神彩各異, 書道法此.”

문일 것이다. 그는 서예의 지위를 무척 숭상하였다.

한편 장회관(張懷瓘) 역시 형태와 정신의 관계에 있어 형태의 중요성을 강조하였다. 그는 말하길, “그 형체가 파리한 것은 그 마음이 자라지 않았기 때문이다. 형상과 모양은 나타나서 알기가 쉽고, 풍채와 정신은 숨어서 변별하기 어렵다”<sup>98)</sup>라고 하였다.

서예의 문자는 직접적으로 자연 사물의 구체적인 형상을 재현하지 못하지만 문자 형식의 외재적인 형태로 그 기세나 운율을 표현 하였을 때, 오히려 사람이 누구나 느낄 수 있는 자연 만물의 형상에 대하여 강한 심미의 감수를 증강할 수는 있다. 따라서 그는 형태와 정신의 관계에 있어서 형태의 중요성을 강조하면서, 목적을 감상하면서 정취를 탐구할 수 있다는 주장을 하였다.

서예이론가이자 서예가이기도 한 장회관은 서예라는 예술의 규율을 검토하면서 일반 예술의 본질을 논술하여 객관적인 미에 대한 사상을 실현하고 미학의 의의를 갖춘 방식을 운용하여 신(神)·묘(妙)·능(能)이라는 미학의 범주로 새로운 서예 품평의 방식을 개척하였다. 그는 역대 서예가를 품평함에 있어서 다음과 같은 표준을 정하였다

풍신과 기골이 있는 것을 위에 놓았고, 연미하고 공용이 있는 것을 아래에 놓았다.<sup>99)</sup>

글씨와 문장이 지극히 묘한 자는 모두 깊은 뜻으로 그 뜻을 나타내었으니, 이를 보면 즉시 이해하게 된다.<sup>100)</sup>

이는 작가의 사상과 감정을 이입하면서 무위의 경계를 펼치고자 하는 의지가 담긴 작품은 보는 이에게도 그 의미와 감동이 크게 전달될 수 있다는 것을 말하는 것이라 할 수 있다.

장회관의 ‘오직 신채만 보고 글자의 형태는 보지 않는다.(惟觀神采, 不見字形)’ 라는 말은 서예에 있어 자형(字形)은 보지 않고 오직 신채(神彩)만 본다는 심미의 기준을 제창한 것이다. 그가 무법(無法)과 흥회(興會)를 중시하는 사상을 표명함으로써 이러한 이론의 바탕과 분위기는 성당(盛唐) 시기에 활약한 서예가들에게 깊은 영향을 주었다. 장욱·안진경·회소·고한 등의 사람들과 서예미학의 관점에 그 영향은 지대하여 중국 서예사에 새로운 지평을 열게 되었다. 이는 낭만주의(浪漫主義)적 사의서풍(寫意書風)을 일으켜 광초(狂草)등이 등장하는 배경이 되었다. 그러나 이때의 광초는 명나라의 그것과는 다른 것이다. 그는 무법과 무의의 창작정신을 강조하였으나 자연스러운

98) 張懷瓘, 전게서, 其形悴者, 其心不長, 狀貌顯而易明, 風神隱而難辨.

99) 張懷瓘, 『書議』, “風神骨氣者居上, 妍媚功用者居下.”

100) 상게서. “翰墨文章至妙者, 皆有深意以見其志, 覽之即了然.”

것을 제일로 여겼기에 먼저 자연에 기초를 두고 공용을 바탕으로 삼아야 한다는 입장이었다.

장회관(張懷瓘)의 ‘무법’이라는 개념은 종로나 왕희지의 옛 법에 얽매는 것을 반대하고자 하는 것으로 당나라가 ‘법’을 숭상하는 시대라는 점을 감안한다면 무척 독특한 안목이라고 할 수 있겠다.

이와 같이 위진 시대로부터 태동하여 발전해 온 신채론 당나라의 장회관에 이르러 새로운 전환기를 맞게 되었으며 이후의 서예사에도 그 영향은 지대하다고 할 수 있다. 왕승건(王僧虔) 이래 손과정(孫過庭)에 이르는 시기는 정감과 이성의 통일을 이루는 상황 아래 정신을 형태로 전하는 것을 강조하고 아울러 형태와 정신을 경비해야 하는 것을 강조했다면 장회관의 자형은 보지 않고 오직 신채만 본다는 심미 기준의 제창으로 이후 형태를 경시하고 정신을 중히 여기는 사조가 발생된 것이다.

장회관은 "마음을 좇는 것이 위이고, 눈을 좇는 것이 아래가 된다."<sup>101)</sup>라고 하였다. 이는 뜻을 구하여 형상을 잊고, 정신을 얻었으면 형태를 버려야 된다는 의미일 것이다. 장회관은 문자론에서 다음과 같이 말하였다.

내가 지금 제작한 것은 고법을 스승으로 하지 않고 문장과 글씨의 묘함이 있는 것을 탐구하고, 만물의 으뜸되는 정기를 찾아서, 근골로 형태를 세우고, 정신과 감정으로 윤색을 하였다. 비록 자취는 속세에 있지만, 뜻은 하늘과 구름에서 나와 신령함이 변하여 일정함이 없이 날아 움직이는 데에 힘을 썼다. 흑 호랑이나 승냥이를 사로잡는 것 같이 억제할 수 없을 정도로 강한 힘으로 붙잡는 형세가 있으며, 또한 교룡과 뱀이 없는 노란 용을 잡음에, 용이나 뱀이 또아리르 틀고 있는 형세를 본다. 저것들의 뜻과 형상을 탐구하여 이러한 규모에 집어넣음에 문득 흑 번개가 나는 것 같으며, 흑 별이 떨어지지 않나 의심하기도 한다. 기세는 흐르는 듯한 것에서 나오고, 정신과 혼은 붓끝에서 나온다. 이를 보니, 그 눈과 마음이 놀라려고 하여 숙연해지니, 가히 두려움이 있다.<sup>102)</sup>

여기서 말한 생동감이 있다든지 또는 눈과 마음을 놀라게 한다든지 숙연해진다든지 하는 말은, 그가 이상으로 삼는 아름다움의 특징이다. 그는 서예에서 풍신과 골기가 있는 것을 으뜸으로 여기고 있었다. 이러한 풍신과 골기의 중요한 특색은 바로 건장하고 분방한 정신을 말한다. 정신이 높다는 것은 일종에 험준하고 위엄이 있으면서도 씩

101) 張懷瓘, 전게서. “縱心者爲上, 縱眼者爲下.”

102) 상게서. “僕今所制, 不師古法, 探文墨之妙有, 索萬物之元精, 以筋骨立形, 以神情潤色. 雖迹在塵壤, 而志出雲霄, 靈變無常, 務於飛動. 或若擒虎豹, 有強梁擊攖之形, 執蛟螭, 見蚺蟠盤旋之勢. 探彼意象, 入此規模, 忽若電飛, 或疑星墜. 氣勢生乎流便, 精魄生于鋒芒, 觀之欲其駭目驚心, 肅然凜然, 殊可畏也.”

씩하고 표일한 기운이 종횡으로 넘치는 양강의 미를 말한다. 장회관이 왕헌지(王獻之)의 서예를 높게 보게 된 것은, 바로 그 자신이 기세 발랄하고 사람을 놀라게 할 정도로 힘이 있는 양강의 미를 숭상하였기 때문이다.<sup>103)</sup> 장회관은 이렇게 내재적인 정감의식이 주도하는 심미의 위치를 강조하면서, 외재적인 문자의 형식에 얽매이는 것에 대해서는 반대를 하였다.

이는 즉 마음으로부터 얻는 것은 정신이고, 눈으로부터 얻는 것은 형태라는 것이다. 그러므로 뜻이 발하고 말미암은 바를 본다는 것은 서예의 의미를 체득하여, 여기에서 진일보하여 서예가의 살아 있는 정감을 깨달아야 한다는 것이다. 이렇게 하여 깨달은 심미를 중개로 하여 정신에 대한 서예의 의미를 더욱 깊게 파악하여야 한다는 것을 주장하였다. 따라서 그는 진정으로 서예를 깊게 이해하려면 정신을 얻고, 형태를 잊으면서 오직 신채를 보고 자형은 보지 말아야 한다고 하였던 것이다. 이것은 바로 정신을 중히 여기고 형태를 가볍게 보는 것이다. 그는 이러한 관점에서 특히 초서를 숭상하면서, 초서는 뜻으로 쓰는 것이기 때문에 형태의 닳음을 구하지 말라고 했다. 그러면서 해서는 형태와 위치에 구애를 받는다고 하였다. 그는 제일 먼저 정신을 최고의 표준으로 삼는 것을 제창하면서, 신품·묘품·능품 등 세 가지 품격으로 글씨를 평하였는데, 이는 당나라 이전에 사용하였던 상·중·하의 3품을 대체하는 것이기도 하다. 또한 그는 아주 자연스럽고도 신운이성한 신품을 강력히 숭배하였다.

정감과 정신의 사상이 주도하는 상황 아래 장회관은 이성적인 법칙인 천재와 영감에 얽매이지 않는 것을 제창하면서, 무의와 무법의 창작 정신을 강조하기도 하였다. 그는 자연스러운 것을 제일로 여겼기 때문에 먼저 자연에 기초를 두고, 다음에 공용을 바탕으로 삼아야 한다고 하면서, 이렇게 자연스럽게 방종하면서 영특함이 뛰어나고 마음을 거느려 넓은 곳으로 달려간다고 했으며, 위관을 두고 자질이 특수하며 뜻을 운용함이 어렵지 않다고 했다.<sup>104)</sup>

#### 4) 송 소동파(蘇東坡)의 오기(五氣)

소동파(蘇東坡)<sup>105)</sup>는 서법의 가장 중요한 요소로 신(神), 기(氣), 골(骨), 혈(血),

103) 송민, 전계서, p. 106.

104) 장회관, 전계서, p. 117.

105) 소동파(蘇東坡)蘇軾, 1037-1101)는 북송시대 사람으로 문장에서는 당송팔대가(唐宋八大家)의 한 사람으로 그리고 서예에서는 북송 4대가의 일인으로 손꼽힌다. 문장에 뛰어나 아버지 순(洵)과 동생 철(轍)과 더불어 삼소(三蘇)로 불린다. 후학인 황정견(산곡)은 "소식이 젊어서 날마다 난정서를 공부했지만 중년 이후로는

육(肉)의 오기(五氣)를 들었다. 이와 유사한 ‘여면과철(如綿裹鐵)’이라는 말도 있으나, 필획을 알고 서품을 평가하는 데에는 소동파의 논리가 절대적인 기준이 되고 있다.

그리고 이 5대 요소를 우리들 인체와 비유해 보면 글씨의 생명인 기맥의 관통을 손쉽게 이해할 수 있다. 즉 인체는 여러 가지 부위와 신묘하게 결합된 신비로운 조직체이다. 그 각 부분은 전체에 종속되어 있으면서 각각 고유한 생명력과 특성을 가지고 있으며 각 부위끼리 호응하고 적응하면서 또한 전신의 목적을 위해 협력하고 조화를 이루고 있다. 이 생명력의 신비는 서법에서 거론되는 기맥의 관통을 여실하게 대변하고 있다.<sup>106)</sup>

소동파가 말한 신(神)·기(氣)·골(骨)·혈(血)·육(肉)은 위에서 본 것처럼 글씨를 인체에 비유한 것이다. 인체의 유기적 특징과 조화로움을, 글씨의 생명력과 함께 놓고 본 것이다. 소동파는 이렇게 말한다. “글씨는 반드시 정신과 기운과 뼈와 살과 피를 갖춰야 한다. 다섯 가지 중에서 하나라도 빠지면 글씨가 되지 않는다.” 글씨를 쓰는 일이 신의 창조와 다름없음을 천명한 이 말은, 지나치게 글씨를 중시한 나머지 텅 빈 비유를 쓰고 있는 건 아닌가 하는 생각이 들게 할 수도 있을 것이다.



[도5] 소동파, <한식첩(寒食帖)>, 송, 서첩, 종이에 먹, 대만고궁박물관.

안진경을 배워 뛰어난 곳은 이북해(李北海:李邕)에게도 뒤지지 않았다."고 평하였다. 명대의 동기창은 소식의 글씨에 연필(僂筆)이 많다고 병폐를 지적하였으나, 동파 스스로는 "내 글씨가 비록 아름답지 않지만 나 자신의 신의(新意)로써 표현하고 고인을 따르지 않았으니 이것이 하나의 흔쾌함이다."또 "내 글씨는 본래 뜻을 따라 써서 본래 법이 없다."라고 자부심을 드러냈다. 이는 송대에 유행하던 상의(尙意)의 서예정신을 스스로 대변한 것이다. 당시 왕안석(王安石)의 신법당(新法黨)과 대립하며 구법(舊法)을 지지하였으나 패하여 지방관으로 좌천되고, 원풍 2년(1079)에는 하옥되기도 하였다. 이로부터 고난의 길을 걸으며 전국 각지를 떠돌다가, 휘종(徽宗)이 즉위하자 사면되어 귀환하다 상주(常州:강소성)에서 객사하였다.

106) 조수호, 전계서, p. 37.

서예 작품과 인품을 연관시켜 서여기인(書如其人)이라는 말을 쓰는데 소동파는 『동파제발(東坡題跋)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

사람의 모양에 잘생기고 못생긴 것이 있는 것처럼 군자와 소인의 자태는 숨길 수 없다. 말을 함에 있어서도 늘변이 있는 것처럼 군자와 소인의 기운은 속일 수 없는 것이다. 글씨에도 잘 쓰는 것과 졸한 것이 있으니, 군자와 소인의 마음은 어지럽힐 수 없는 것이다.<sup>107)</sup>

여기에서 보면, 소동파는 군자와 소인이라는 도덕적인 표준으로 서예 창작과 감상을 평가하는 중요한 요소로 보고 있음을 알 수 있다. 만약 인품이 그릇되었다면 그 사람이 쓴 글씨도 또한 낮게 평가하고 있다. 소동파는 『논당육가서(論唐六家書)』에서 다음과 같이 언급하고 있다.

옛사람이 서예를 논함에 그 생평도 함께 논하였다. 진실로 그 사람이 아니면, 비록 글씨를 잘 썼다고 하더라도 귀하지 않다.<sup>108)</sup>

글씨를 쓰는 법에 있어서, 학식이 알고 보는 것이 협소하고 배움이 부족한 세 가지가 있으면 끝내 오묘한 맛을 다할 수 없다.<sup>109)</sup>

글씨를 연습하다 못 쓰게 되어 버린 붓이 산갈이 쌓일 정도가 되어도 아직 보배스러운 글씨가 되기에는 부족하다. 책을 1만권이나 읽어야 비로소 정신이 통할 수 있다.<sup>110)</sup>

소동파가 말한 글씨의 신·기·공·혈·육을 이해하려면, 우선 글씨가 쓰여 지는 지필묵(紙筆墨)을 이해해야 한다. 문자를 쓰기 위해 서예가 존재하였지만, 마침내 지필묵이 정신이 되고, 오히려 문자는 그 종(從)이 되었다. 서예술은 지필묵을 통한 접(接)의 신비를 지니고 있으며, 서(書)는 접의 예술이라 할 만큼 붓끝이 나아가는 일정일획이 종이를 지나가는 것이 중요하다.<sup>111)</sup> 붓의 만개의 터럭이 움직이는 기운들을 제어하고 운용하는 솜씨. 글씨를 써가면서 생기는 운동성, 고정되어 있지 않은 붓이 먹을 머금고 종이에 달는 접(接)을 생각하고 그 접의 흔적이 글씨가 되는 일을 생각하는 미감과 철학이 곧 서예다. 글씨를 쓰면서 종지와 붓의 마찰음을 들을 수 있어야 한 경지라고

107) 蘇軾, 『東坡題跋』, 卷四, 「跋錢君倚書遺教經」, “人貌有好醜, 而君子小人之態不可掩也. 言有辯訥, 而君子小人之氣不可欺也. 書有工拙, 而君子小人之志不可亂也.”

108) 蘇軾, 「論唐六家書」, “古人論書法, 兼論其生平, 苟非其人, 雖工而不貴也.”

109) 引馬宗霍, 『書林藻鑒』, “作字之法, 識淺見狹, 學不足三者, 終不能盡妙.”

110) 蘇軾, 「柳氏二外生求筆迹」, “退筆成山未足珍, 讀書萬卷始通神.”

111) 조수호, 전계서, p. 171.

한다.

붓에서 혹은 종이에서 소리가 나는 까닭은 붓의 저항, 혹은 종이의 저항이 있기 때문이다. 이것을 삼(澁)이라 한다. 삼은 붓의 움직임을 긴장시킨다. 아무런 저항도 없이 종이를 접수하는 것이라면, 글씨는 예술이 될 수 없을 것이다. 쉽게 내주지 않으려는 저항과 지나가려는 의지와 대치하면서 빚어내는 미묘한 동세(動勢)가, 아름다움을 만들어낸다. 그 저항은 곧 사랑싸움 같은 것이기도 하다. 붓과 종이를 혼연일체로 묶는 긴밀한 운우(雲雨)이기도 하다.

글씨는 그 살 속에 뼈를 지닌다. 골·혈·육의 골(骨)은 붓끝이 지나간 선이 아니라, 글씨를 쓰는 사람의 신명과 흥취의 궤적이다. 글씨를 햇빛에 비추어보면 흑선(黑線)이 보인다는 얘기가 있다. 추획사(錐畫沙)의 송곳이 지나간 선이 바로 그것이다. 만호(萬毫)가 하나의 힘이 되어 지나간 자리, 만개의 터럭이 종이의 질감과 사랑을 나눈 자리, 그 교점(交接)의 숨결이 살아있는 영상, 그것이 글씨이다. 소동파는 <제화시(題畫詩)>에서 형사와 신사에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

형사로 그림을 논하면  
 식견이 아이들과 다름없네.  
 시를 짓는 데 반드시 이 시는  
 진정으로 시인을 아는 이가 아닐세.  
 시와 그림은 본래 一律이니  
 天工하고 清新해야 하네.  
 邊鸞은 참새를 사생하고  
 趙昌은 꽃을 전신했었지.  
 어떠한가, 王主簿의 이 두 폭은  
 성기고 담박한 가운데 정교함이 담겼네.  
 누가 말하는가, 하나의 붉은 점에  
 가없는 봄을 부친 줄 안다고.

메마른 대나무는 隱者같고  
 그윽한 꽃은 처녀 같구나.  
 가지 탄 참새 오르내리니  
 빗물이 꽃 사이로 흔들려 떨어지네.  
 두 깃을 펴고 날아오르니  
 앞새들 어지럽게 수런거리네.  
 가련한, 꽃을 따는 꿀벌은  
 맑은 꿀을 두 다리로 부치는데,  
 흡사 天巧에 뛰어난 이가

붓과 종으로 봄빛을 들이는 것 같구나.  
그대 시에 능한 줄 예전부터 알았으니  
소리를 보내 妙語를 구하네.<sup>112)</sup>

형사로 그림을 논하면, 식견이 아이들과 다름없다는 것은 그림이 좋은가 나쁜가를 판단하는 데 단지 형사 여하만 보는 것은 유치한 견해라는 것이다. 만약 시인이 단지 사물만 묘사할 줄 알고, 뜻을 말하고 정을 펴내지 못한다면, 그는 시인이 될 수 없을 것이다. 소동파는 그림을 그리거나 시를 쓰는 데 있어서 단지 형사에만 머무는 것을 거부한 것이다.<sup>113)</sup> 소동파와 마찬가지로 이세민도 글씨를 쓰기에 앞서 정신의 중요성을 강조하였다.

대저 글씨는 맑고 깨끗한 혼이 깃든 정신으로 써야 한다. 정신이 만약 화목하지 않으면 글씨는 형태와 법도가 없게 된다. 마음으로 근골을 삼아야 하는데, 만약 마음이 견고하지 않으면 글씨는 굳세고 건강한 맛이 없게 된다.<sup>114)</sup>

여기에서 정신의 화목함(神和)과 마음의 견고함(心堅)의 두 가지를 결합한 가운데, 정신의 평화와 화목한 기운(冲和之氣)을 강조하고 있음을 볼 수 있다.<sup>115)</sup>

## 5) 청 주이정(朱履貞)의 『서학첩요(書學捷要)』

서예의 획은 힘이 있어야 한다. 서예는 힘의 아름다움을 숭상하는 것이다. 예로부터 붓끝은 금강저처럼 힘이 있어서 종이 뒤까지 뚫는 듯해야 한다고 하였다. 붓을 움직일 때 획마다 마땅히 힘과 아름다움으로 그려낸 획이어야 하는데, 붓 끝에 힘이 있으면 그 골력은 뜻으로 나타난다. 힘 있는 획이라야 비로소 사람들에게 양강의미를 주며 깊은 함의를 갖게 한다. 만약 획에 힘이 없다면 마치 종이 위에 얹드려서 바람을 견디지 못하는 것과 같다.

이 때문에 서화가들은 항상 “점을 찍을 때는 높은 산에서 돌을 떨어뜨리는 것처럼

112) 蘇軾, 『蘇東坡全集』, 卷 16, 「書鄱陵王主簿所畫折枝二首」, “論畫以形似, 見與兒童鄰。賦詩必此詩, 定非知詩人。詩畫本一律, 天工與清新。邊鸞雀寫生, 趙昌花傳神。何如此兩幅, 踈澹含精勻。誰言一點紅, 解寄無邊春。瘦竹如幽人, 幽花如處女。低昂枝上雀, 搖蕩花間雨。雙翎決將起, 衆葉紛自舉。可憐採花蜂, 清蜜寄兩股。若人富天巧, 春色入毫楮。懸知君能詩, 寄聲求妙語。”

113) 갈로, 전게서, p. 219.

114) 李世民, 『指意』, “夫字以神爲精魄, 神若不和, 則字無態度也。以心爲筋骨, 心若不堅, 則字無勁健也。”

115) 송민, 전게서, p. 18.

해야 하고, 획을 그을 때는 천리나 뻗친 군진이 구름처럼 피어오르듯이 해야 한다.” 116)라고 말한다.

이것은 바로 움직이는 힘과 기세를 그려내야 한다는 말이다. 현대미학가 종백화도 “중국의 음악은 쇠락했지만 서법은 도리어 음악을 대신해서 최고 경계와 지조를 표현하고 전달하는 민족예술이 되었다.” 117) 라고 말한바 있다.

주이정은 『서학첩요(書學捷要)』에서 “혈이 아름다운 색이 나면 육은 여기서 자태가 나오게 된다.” 118)라고 말하면서 그러나 “혈과 육은 근골에서 나오는 것이니, 근골이 서지 않으면 혈과 육이 스스로 번영할 수 없다.” 119)라고 하였다. 그러므로 ‘글씨(畫)는 근과 골을 우선으로 하여야 한다,(書以筋骨爲先)’ 라고 주장하였다.

무릇 글씨는 근골(筋骨:근력과 뼈대)을 바탕으로 삼아야 되고, 그렇게 되기 위해서는 한예(漢隸)의 고박하고 변화 있는 필의를 통해 험경(險勁)함과 소탕(疏宕)함을 동시에 얻어야 한다.

주이정은 “먼저 고인의 뜻을 구하고, 다음으로 용필을 연구하며, 그런 뒤에야 형체를 형상화 하여야 한다.” 120)라고 말한다. 포세신(包世臣)의 『예주쌍楫(藝舟雙楫)』과 소림집(蘇霖輯)의 『서법구현(書法鉤玄)』에서도 골기론에 관한 논의를 다음과 같이 살펴볼 수 있다.

이사는 “글씨를 쓸 때 마치 솔개가 내리치듯이 하라” 고 하였다. 왕희지는 “매번 하나의 점과 획을 만듦에 모두 붓대를 들어 이를 정돈하여, 그 필봉으로 펼치게 되면 자연히 굳세고 아름다운 것이 나온다” 고 하였다. 왕승건은 “최원·두도·종요·장지·위관·위항 등의 글씨는 필력이 놀라울 정도로 뛰어나다” 고 하였다. 양무제는 도홍경과 글씨에 대하여 평을 하면서, “채옹은 필세가 두루 통달하였고, 왕희지의 글씨는 웅건하면서도 강하다” 고 하였다. 또한 이들은 용의 위엄과 호랑이의 놀람, 그리고 빠른 말이 적진에 뛰어드는 것에서 형상을 취하였다고 하였다. 모든 이론을 종합해 보면, 옛사람들은 대개가 준엄하고 굳센 것을 숭상하지 않은 이가 없다. 121)

형체를 얻음이 필법을 얻은 것보다 못하고, 필법을 얻음이 기상을 얻은 것보다 못하고

116) 衛夫人, 『筆陳圖』, “如高峰墜石, 如千里陳雲.”

117) 동병중, 전게서, p. 62.

118) 朱履貞, 『書學捷要』, “血能華色, 肉則姿態出焉.”

119) 상계서, “血肉生于筋骨, 筋骨不立, 則血肉不能自榮.”

120) 상계서, “先求古人意指, 次究用筆 後象形體.”

121) 包世臣, 『藝舟雙楫·述書下』, “丞相云, 下筆如鷹鷂搏擊. 右軍云, 每作一點畫, 皆懸管掉之, 令其鋒開, 自然適麗. 侍中云, 崔·杜·鍾·張·二衛之書, 筆力驚絕. 梁武帝與隱居評書, 以中郎爲筆勢洞達, 右軍爲字勢雄強. 又取象于龍威虎震, 快馬入陣, 合觀諸論, 則古人蓋未有不尚峻勁者矣.”

다. 122)

이세민도 골기론과 관련하여 『서론(書論)』에서 다음과 같이 말하였다.

오직 그 골력을 구하면 형세는 자연히 생기게 될 따름이다. 123)

획에 질감과 골력이 있으면 보고 느끼는 심리 때문에 입체감도 느끼게 된다. 획은 운동감, 다시 말해서 유동하는 운율이 있어야 하는데 이렇게 하면 곧 생명감을 지니게 된다. 또한 획은 위의 골력과 더불어 서예가의 정감의 흔적도 필요로 한다.

서법예술은 서정적인 것이며, 자신의 정감과 사상과 예술 감각 등을 융합하고 승화시켜서 획선 속에 주입하여 획의 강하고 부드러움, 완급과 리듬감 있는 움직임을 통해 작가 마음의 즐거움과 초조함 등의 다른 감정과 정서를 전달 해낼 수 있으며, 작가의 정신과 의지, 개성과 품모도 비추어낼 수 있다.

획의 움직임 하나하나를 모두 서화가의 당시 순간적인 심경의 변화와 연관되어 있다. 따라서 서예의 획은 간단한 선이 아니며, 서화가의 주관적 사상과 정감, 객관사물로 하여금 통일로 나아가게 하는 생명감 있는 획선이며 표현력 있는 예술언어이다. 이런 정감과 사상을 가진 선으로 구성된 작품은 자연히 정신적 매력을 지니게 된다. 124)

## 6) 청 유희재(劉熙載)의 『예개(藝概)』

골기론(骨氣論)에 대해 논하였던 또 한 사람의 사상가 유희재(劉熙載, 1813~1881)는 1840년 아편전쟁 이후에 활동했으나 그의 미학사상은 중국 근대미학 사상이라기보다는 오히려 중국고전 미학의 범위에 속한다고 볼 수 있다. 학자들은 그를 중국 최후의 중국 고전미학 사상가라고 말할 정도로 그는 중국 고대문화와 고전미학에 대하여 깊은 수양이 있었으며, 미학연구에 있어서 예술창작의 각종 모순관계(矛盾關係)를 고찰, 분석하고 나아가 이들 미학범주의 변증적(辨證的) 본성(本性)에 대하여 연구하였다. 125)

특히 그의 저서인 『예개(藝概)』는 만년에 집필한 것으로 그 내용 중 서예에 대해 논한 『서개(書概)』에는 골기론과 관련한 다음의 말이 나온다.

122) 蘇霖輯, 『書法鉤玄·翰林粹言』, “得形體不如得筆法, 得筆法不如得氣象.”

123) 李世民, 『書論』, “惟在求其骨力, 而形勢自生耳.”

124) 조수호, 전계서, p. 63.

125) 葉朗, 『中國美學史大綱』(백선출판사, 2000), 593쪽 참조.

획의 요점은 골과 기의 두 글자를 통달하는 데에 있다.<sup>126)</sup>

골(骨)과 기(氣)를 통달(洞達)이라고 말하는데, 가운데가 통(通)한 것을 통(洞)이라 하고, 가장자리가 통(通)한 것을 달(達)이라 한다. 통달하게 되면 글자의 성김과 조밀함 그리고 살찜과 마름이 모두 좋으나, 그렇지 않으면 모두가 나쁘게 된다. 글자에 과감한 힘이 있는 것을 골이라고 하고, 참고 견디는 것을 근(筋)이라고 한다. 골을 사용하여 골을 얻기 때문에 손가락이 착실하여야 하며 근을 사용하여 근을 얻기 때문에 팔을 들어 이를 취하는 것이다.

글자의 과감한 힘이 있는 것이 골(骨)이고, 함축적으로 참는 힘이 있는 것이 근(筋)이다.<sup>127)</sup>

글씨에 근골이 부족하면 먹 돼지라는 비난을 받는다.……그래서 골력(骨力)과 형세(形勢)는 서예가가 마땅히 함께 연구해야 할 과제이다.<sup>128)</sup>

글씨는 음양 두 가지 기운을 아울러 갖추어야만 한다. 대저 침착하고 맺혀있는 기운은 음기이고, 기발하고 호쾌하고 통달한 기운은 양기이다.<sup>129)</sup>

‘진운(晉韻), 당법(唐法), 송의(宋意)라고 규정하는데 이어 원·명(元·明) 사람들은 태(態)를 숭상하였고 청대인은 학(學)을 숭상하였다’ 고 주장한 유희재는 『서개(書概)』에서 ‘글자를 쓸 때는 반드시 주필이 있어야 한다.’ 라고 했다. 주필은 글자에서 가장 중요한 하나의 필획으로, ‘자안(字眼)’은 글자의 눈이다. 주필이 서면 나머지 필획은 모두 주필을 보좌하면서 글자의 형태를 구성한다고 하였다.

옛 서론의 “근과 골이 서지 않으면 살이 어디에 붙을 것인가? 형태와 바탕이 건강하지 않으면 신체는 어디에서 오겠는가?(筋骨不立, 脂肉何附. 形質不健, 神彩何來)”라는 말에서도 알 수 있듯이, 골기론과 신채론(神彩論)은 서로 내재된 서론이 일맥상통한 것이 있음을 알 수 있다.

126) 劉熙載, 『藝概』, 「書概」, “書之要, 統于骨氣二字.”

127) 상계서, “字有果敢之力, 骨也, 有含忍之力, 筋也.”

128) 상계서, “書少骨. 則致諛墨豬, ……骨力形勢, 書家所宜並講.”

129) 상계서, “書要兼備陰陽二氣, 大凡沈著屈鬱, 陰也, 奇拔豪達, 陽也.”

## 2. 신채론(神彩論)

### 1) 남제 왕승건(王僧虔)의 『필의찬(筆意贊)』

한사람이 훌륭한 글씨를 쓰려면 반드시 그 마음가짐이 아름다워야 하고 감상자들의 진심어린 찬사를 받으려면 자기의 고상한 심령이 있어야만 한다는 깨달음을 준다. 손 과정은 글씨를 쓰는 사람들에게 바라는 바를 토로하며 “사람과 글은 함께 늙는다(人書具老).” 라고 하였다.<sup>130)</sup> 이는 한 개인의 인격과 서예의 성숙한 경지가 서로 무관하지 않다는 의미로도 해석할 수 있다.

뜻(意)이 붓(筆)보다 앞선다는 의재필선(意在筆先)의 논리는 미술가의 형이상(形而上)의 주제의식이 그리기에 앞서 정립되지 않고는 형이하(形而下)의 작화(作畫)를 제대로 수행해 낼 수 없다는 뜻을 함축하고 있는 것이다.

‘신채론’은 한마디로 형태와 정신의 변증법적 관계를 체현하는 이론이다. 신채(神彩)라는 것은 서예 작품에서 표현되어 나오는 정신과 풍채를 가리키는 것으로, 서예 심미 범주의 하나이다. 주화갱은 “글씨를 쓰는 것에는 정기·기운·정신을 위주로 한다.”<sup>131)</sup>라고 말하였다. 고대 서론에서 신채는 혹 정기신(精氣神) 또는 풍신(風神)이라 일컫는다. 이는 서예작품을 창작하는데 있어 운필과 결구 밖으로 표출되는 서예가의 마음과 정신의 활동이 중요하다는 것을 밝히고자 하는 이론이다.

신채는 사물의 정수(精髓)또는 본질(本質)이다. 얽매이지 않고 형태도 있고 본질도 있고 한계가 있는 형(形)을 초월하여 한계가 없는 자유로운 경지를 표출하는 것이다. 이렇게 해야만 마음속에서 나타나는 선(線)의 리듬이 천연적이 된다. 신채론은 법의 속박을 돌파해야 한다고 요구하는 것이다.

신채라는 것은 서예가들이 붓과 먹 그리고 필획 사이에 나타나는 일종의 의취이고 행간마다에 정신상태를 담는 것이므로 그것은 서예의 학습과정 중 임모에서 또는 창작과 감상에서 모두 작용되는 것이다. 이는 예술에 대한 근본적인 이해와 동일한 맥을 지니고 있다.

일반적으로 신채론의 형성과정과 기초를 세운 사람으로는 왕승건을 꼽고, 신채론의 이론을 확립시킨 사람으로 장회관을 꼽는다. 신채론은 회화분야(繪畫分野)에서 동진

130) 천팅여우, 『중국문화-서예』, 최지선 譯(도서출판 대가, 2008), p. 72.

131) 朱和羹, 『臨池心解』, “作字以精氣神爲主.”

(東晉)의 화가인 고개지(顧愷之, 346 ~ 467)가 제시한 이형사신론(以形寫神論)에서 싹이 텄다. 고개지는 심미와 예술의 각도에서 신(神)이 형(形)보다 귀하다고 주장했다. 서예에서 신채론의 기초를 세운 왕승건의 이론과 고개지의 이형사신(以形寫神)은 조금 다르다. 회화에 있어 한 가지의 표현 방법인 형신론(形神論)은 한 사물과 현상을 기발한 기법을 통하여 충분히 자연물의 형태와 경지를 표현하여 객체의 구체적인 현상을 강조하는 것에 비해 왕승건의 신채론은 서예 예술의 추상적인 의미를 강조하고 서예가는 창작을 통하여 주체의 정신 상태를 표현하는 것을 설명하는 것이다.

정신과 형태의 통일체 가운데 고대 서예 미학은 정신을 더욱 중요시하며, 또한 이것이 주도적인 위치를 차지하게 한다. 이러한 것은 서예 창작 가운데 정신을 전달한다는 요구에 의하여 정감과 의미를 표현하는 것을 궁극적 목표로 삼고 있기 때문이다.<sup>132)</sup>

왕승건이 『필의찬(筆意贊)』에서 제시한 신채(神彩)와 형질(形質)의 심미적 개념은 곧 작품의 내면에 함축되어 있는 심미적 정신이라 할 수 있다. 작품의 신채(神彩)는 곧 작가의 정신이며 사상으로 작품을 통하여 작가의 성정을 표현하고 또 감상하는 것이 서예이다. 이는 창작 주체의 표정달성을 서예의 본질로 인식한 손과정의 이론과 상통하는 데 그는 정성(情性)을 심미적 범주 가운데 형질(形質)의 변증(辨證) 개념으로 이해하였다. 그는 ‘해서는 정확으로 형질을 삼고 사전(使轉)으로 정성(情性)을 삼으며, 초서는 정확으로 정성을 삼고 사전으로 형질을 삼는다.’라 하여 서예의 형질과 상대되는 개념으로 정성의 심미적 개념을 제시하였다.

왕승건은 『필의찬(筆意贊)』의 서두에서 신채에 대하여 이렇게 말하였다.

서예의 묘한 경지는 신채를 으뜸으로 치고, 형질이 그 다음이다. 만일 이것을 경비하는 자가 있다면, 바야흐로 옛사람의 필법을 이을 수 있을 것이다. 이것을 말로 한다고 하여 어찌 쉽게 얻을 수 있겠는가? <sup>133)</sup>

그는 여기에서 서예 본체의 양대 요소인 신채와 형질을 분명하게 제시했다. 서예의 높은 경지는 신채가 으뜸이고, 그 다음으로 형질이라는 것이다. 이는 글씨를 쓰에 있어서 단지 형질만을 갖추고 신채(神采)가 드러나지 않으면, 이것은 제대로 된 서예가 아니라는 바를 말하는 것이다. 글씨에 있어서 외재적인 형태도 중요하지만 작품에 정신적인 면모가 내재된 신채를 더 우선으로 삼는다는 것이므로 그는 글씨란 외형상의 아름다움뿐만 아니라 정신세계의 아름다움도 함께 해야 한다는 것을 말하고 있는 것이

132) 宋民, 전게서, p. 50.

133) 王僧虔, 『筆意贊』, “書之妙道, 神采爲上, 形質次之, 兼之者, 方加紹于古人. 以斯言之 豈易多得.”

다. 이는 외재적 형태와 내재적 정신의 변증법적인 규율을 말한 것이지만, 실제로는 내재적 정신이 주도해야 한다는 것을 강조한 말이다. 따라서 형질의 필법·묵법·장법 등은 단지 수단에 불과한 것이고 정신을 담아 글씨를 쓰고자 하는 것이 최종의 목적임을 말하는 것이다.

또 그는 ‘마음과 손으로 감정을 표현하고 글씨에는 생각을 함부로 하지 않는다(心手達情, 書不妄想).’ 라고도 하였다. 즉 자기의 사상과 감정을 충분히 작품 속에 풀어 넣어 가면서 글씨를 쓰면 저절로 신체가 약동하는 예술 작품을 만들 수 있다고 제시한 것이다. 여기에서 말하는 마음(心)뜻(情)과 손(手)붓(筆)은 서예 창작에 관계된 것으로 한·위 이래로 시종 관심을 보인 심미의 초점이자 서예인의 화두라 할 수 있겠다.

손과정은 서예의 창작에 있어서 창작 주체의 성정을 표현하는(達其性情) 것을 중시하였고 ‘억지로 체세를 붙이는(強名爲體)’ 것을 부정한 것이다. 손과정이 제시한 ‘감정의 표현’에 대한 서예의 본질론은 동진시대 왕희지와 우안길(虞安吉)을 중심으로 이룩되어 남제 때의 왕승건, 당나라 때의 우세남과 이세민으로 이어지는 ‘상의(尚意)’의 미학 사상을 더욱 깊이 있게 체계화 시켰다고 평가할 수 있다. 특히 이세민은 글씨를 쓰기에 앞서 정신의 중요성을 강조하였다.

대저 마음은 기운에 합하고, 기운은 또한 마음에 합하여야한다. 정신은 마음의 쓰임이며, 마음은 반드시 고요하게 해야 할 따름이다.<sup>134)</sup>

중국화는 ‘탁연불귀오채’라는 색채관이 있다. 이는 서화에서 먹을 중심으로 하는 중국인이 결코 색을 몰라서 검정색만 쓰는 색맹이 아니라는 의미일 것이다. 사물이 광선의 작용하에 각종의 미묘한 변화가 일어나는 것을 분명히 볼 수 있다. 하지만 중국화는 색상의 풍부한 변화를 추구하지 않는다. 오히려 ‘수묵간담’을 숭상한다. 많아 봤자 수류부채이다. 이것은 전통문화가 늘상 간단한 직관이 아니기 때문에 제 3의 눈을 통해 객관적 세계의 진실된 형상(진상무상, 무불상)을 깊이 보러가기 때문이리라고 여겨진다. 노자와 금강경에서 이러한 내용을 알 수 있다.

5가지 색이 사람의 눈을 어둡게 하고, 5가지 소리가 사람의 귀를 멀게 하고, 5가지 욕망이 사람의 마음을 미치게 만든다.<sup>135)</sup>

134) 李世民, 『指意』, “夫心合于氣 氣合于心, 神心之用也, 心必靜而已矣.”

135) 『老子』, “五色令人目盲, 五音令人耳聾, 五慾令人心發狂.”

색으로 나를 보고 음성으로 나를 구한다면, 이것은 사람이 사악한 도를 행하는 것이니, 여래를 볼 수 없다.<sup>136)</sup>

이 말들이 우리에게 알려주는 것은 색상은 단지 사물의 표상이다. 표상은 꿈이나 환상과 같은 것이어서 순간적으로 수 만 번 변화를 하는 것이다. 그래서 믿고 의지할 수 있는 바가 아니다. 그러므로 미혹되어서는 안 되는 것이니 미혹되면 사물에 대한 정견(正見)을 상실하게 된다. 중국화예술형식의 수묵간담은 바로 이러한 사상이 기초가 된다.

정신과 형태는 서로 의존관계에 있으면서 떨어질 수 없는 사이이다. 그것들의 변증법적인 통일은 서로 분할할 수 없는 정체의 결구 안에서 이루어지고 있다. 고대 서예 미학은 각각 역사의 단계에서 이 두 가지에 대하여 서로 다른 편중은 있었지만, 전체적으로 볼 때 어느 한쪽을 아주 없애버리지는 않았다.<sup>137)</sup> 그러므로 “신체가 위이고 형질이 다음”<sup>138)</sup> 이라는 말이 나오게 된 것이다. 형질과 성정은 서로 의지하여 분리할 수 없는 것이니, 포세신은 이에 대하여 다음과 같이 말하였다.

형질이 이루어지고 성정이 나타난다. …… 점과 획이 사전(使轉)에 깃들여 있어야 성정이 형질의 안에서 표현된다. 굵은 것과 곧은 것은 성정에 있으면서 형질을 표현하며, 둥근 것과 넓적한 것은 형질에 있으면서 성정에 근본 한다.<sup>139)</sup>

정신은 영혼이기 때문에 주도적인 역할을 하므로 형태를 만들어 이를 전하는 것이고, 또한 “정신을 전하는 것은 반드시 형태로써 한다.”<sup>140)</sup>라는 말도 될 수 있다. 그리고 정신과 형태는 서로 다른 특징을 가지고 있다. 즉 정신은 필묵이 없는 곳에 있지만, 형태는 필묵이 있는 곳에 있다.<sup>141)</sup>

구양수의 〈추성부(秋聲賦)〉에는 쓸쓸하고 담박한 가을밤의 경치와 심원한 작가의 의취가 생생하게 묘사되어 있다. 그의 〈추성부〉를 보면 그가 왜 쓸쓸하고 담박한 경계가 그리기 어렵다고 하는지 알 수 있다. 구양수는 〈반차도(盤車圖)〉라는 시에서도 다음과 같이 썼다.

136) 『金剛經』, “若以色見我, 以音聲求我, 是人行邪道, 不能見如來.”

137) 송민, 전게서, p. 52.

138) 王僧虔, 『筆意贊』, “神采爲上, 形質次之.”

139) 包世臣, 『藝舟雙楫』, “形質成而性情見, …… 點畫寓使轉之中, 卽性情發形質之內, 曲直在性情, 而達于形質, 圓扁在形質而本于性情.”

140) 宋曹, 『書法約言』, “傳神者必以形.”

141) 송민, 상계서, p. 52.

예전 그림은 뜻을 그리고 형을 그리지 않았으나  
 梅詩는 物을 읊는 데 숨긴 뜻이 없네.  
 형을 잊고 뜻을 얻음을 아는 자 드무니  
 시를 보는 것이 그림을 보는 것만 못하네.<sup>142)</sup>

‘매시’란 당시의 시인인 매요신(梅堯臣)의 시를 가리킨다. 구양수는 분명하게 ‘뜻을 그리되, 형을 그리지 않는다.’는 주장을 드러내고 있다. 그러나 형을 그리지 않으면 뜻을 의탁할 방도가 없다. 구양수는 단지 뜻을 그려야 된다는 것을 강조했을 뿐이다. 그는 형을 잊고 뜻을 얻은 작품(즉 신사를 중시한 작품)을 감상할 줄 아는 사람이 적은 것을 탄식했다. 그러나 실제로는 당시 적지 않은 사람들이 구양수의 이러한 관점에 찬동했다. 심괄은 일찍이 이 시를 인용하고 나서 ‘진실로 그림을 안 것이다.’라고 말했다. 오늘날 화론을 연구하는 사람 중의 일부는 형사를 경시하는 문제를 논할 때 한 걸 같이 소식이 제일 먼저 제창한 사람이라고 잘못 알고 있는데, 기실 이러한 주장의 단서를 연 것은 소식의 스승인 구양수였다.<sup>143)</sup> 심괄도 신사를 중시한 회화평론가인데 『몽계필담(夢溪筆談)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

글씨와 그림의 묘는 마땅히 정신으로 깨달아야 하며 형상으로 구하기는 어렵다. 그림을 보는 세상 사람들은 대개 그 사이의 형상의 위치와 채색의 하자를 많이 지적할 수 있을 뿐이고, 오묘한 이치와 그윽한 재주에 이르는 것은 그런 사람을 보기 어렵다.<sup>144)</sup>

## 2) 당 우세남(虞世南)의 『필수론(筆隨論)』

우세남(虞世南:558-638)<sup>145)</sup>이 말한 ‘신응사철(神應思徹)’의 의미는 ‘정신은 생각의

142) 歐陽修, 『歐陽文忠公文集』, 卷 6, 「盤車圖」, “古畫畫意不畫形, 梅時咏物無隱情. 忘形得意知者寡, 不若見時如見畫.”

143) 갈로, 전개서, p. 216.

144) 沈括, 『夢溪筆談』, 卷 17, 「書畫」, “書畫之妙, 當以神會, 難可以形器求也. 世之觀畫者, 多能指摘其間形象 位置彩色瑕疵而已, 至於奧理冥造者, 罕見其人.”

145) 우세남(虞世南:558-638)은 자가 백시(伯施)이며 여요(余姚 절강성) 사람이다. 왕희지의 후손인 지영(智永)에게 글씨를 배웠는데, 구양순과 함께 남조의 진(陳)나라 때 태어나 수대에서 이미 서명(書名)이 높았으며, 그와 구양순의 서풍은 약간 다른 면이 있다. 구양순의 행필은 규범적이면서도 짜임새가 근엄하고 힘약한 가운데 힘이 있는 반면에, 우세남이 개발한 새로운 서체는 구양순이 따를 수 없는 점이 있다. 서예를 좋아했던 당 태종은 일찍이 우세남에게 과법을 배웠으며, 동시에 그와 더불어 열심히 서예문제를 토론하여 초당의 서예를 이끄는 데에 많은 공헌을 하였다. 그는 구양순에 비해 전해지는 필적이 적으며, 가

투철함에 응하다’ 라는 뜻으로 서예가 정신을 형태로써 전한다는 신채론과 일맥상통한다. 신채론이라는 말 속에 함의된 의미는 첫째, 문자 형식의 결구를 통하여 자연미의 정신 상태를 묘사한다. 그리고 어떤 종류의 암시를 조형하는 서예의 형상으로 사람들은 이와 같은 연상을 불러일으키면서 어떤 종류의 기세와 신운을 전달하고 표현한다. 둘째 문자 형체 자체의 형식미의 구성을 통하여, 대응적인 정감의 의미를 깃들게 하고 어떤 종류의 예술 경지를 창조한다. 고대 서예 미학은 서로 다른 형식미의 구성과 특정한 정감의 심미적 대응 관계를 가지고 있다. 그들은 문자의 선과 결구, 정감 의식과는 일정한 심미적 관계를 가지고 있다.<sup>146)</sup>

당태종은 우세남을 흥문관학사로 임명하고 당대의 명사 방현령(房玄齡)과 더불어 문학을 담당하게 하였는데, 하루는 「열녀전」을 써서 병풍으로 만들라고 명하였다. 그러나 당시 책이 없어 우세남이 속으로 외워 썼는데 한 글자도 틀린 것이 없었다. 태종은 그의 박식함을 중히 여겨 바쁜 정무에 틈이 날 때마다 우세남을 불러 담론하며 경사(經史)를 함께 보았고, 때로는 군신들에게 우세남을 본받으라고 교시하였다.

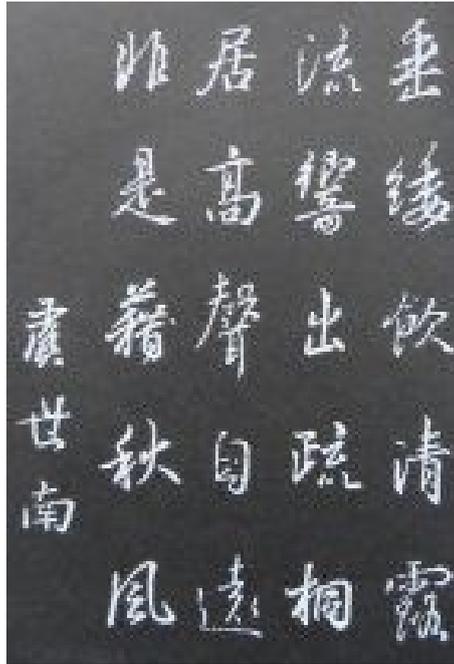
그가 81세로 세상을 떠나자 태종이 손수 위왕(魏王) 태(泰)에게 칙령으로 말하길 “우세남은 나에게 한 몸과도 같았으니, 남은 것을 수습하고 빠진 것을 보충하여 잠시라도 잊지 않으니 실로 당대의 명신이자 인륜의 준적(準的)이다. 나에게 작은 실수라도 있으면 반드시 용안을 범하면서 간하였다. 이제 그를 잊어서는 안 될 것이니, 애통함을 어찌 말로 할 수 있으랴.”<sup>147)</sup>하고 탄식하였다. 세상을 떠난 후 칙명에 의하여 그의 초상이 능연각(凌煙閣)에 그려졌다. 저술로 「북당서초」가 있는데 이것이 전존하는 최초의 유사(類書)이다. 서예이론으로 「서지술(書旨述)」, 「필수론(筆髓論)」 등이 있다.

초당삼대가 구양순·저수량·우세남 등으로 대표되는 초당의 해서는 힘의 균형이 잘 잡혀 있다. 진나라 사람들의 행·초서에서 볼 수 있는 자유로움과 미완의 감각은 이미 희박해졌다. 그것은 과불급(過不及)이 없는 합리주의 정신이 이와 같은 부동(不動)의 균제미를 낳은 것으로 보인다.

장 유명한 것으로 공자묘당비(孔子廟堂碑)가 있다. 이 비는 70세 이후에 쓴 것으로, 초당시대에 건립된 후 오래가지 못하고 화재로 인해 소실되었으며, 그 이후로 번각본 몇 종류가 전해오고 있다. 그 밖의 대표작으로는 파사론서소해(破邪論序小楷), 여남공주묘지명고묵적(汝南公主墓誌銘稿墨跡) 등이 전한다.

146) 송민, 전개서, p. 49.

147) 『貞觀政要』, 虞世南於我, 猶一體也, 拾遺補闕, 無日暫忘, 實當代名臣, 人倫準的, ……., 吾有小失, 必犯顏而諫之, 今其云亡, ……., 痛惜豈可言耶.



[도 6] 우세남, <영선(詠蟬)><sup>148)</sup>

진나라와 당나라가 공통적으로 동일한 기반 위에 서 있지만 굳이 구분하자면 전자는 균형(均衡)의 조형이고, 후자는 균제(均齊)의 조형이라 말할 수 있다. 초당의 해서는 완성된 균제미에 그 특색이 있다.

형태는 정신에 복종하는 것이기 때문에 심미의 지위로 볼 때, 정신은 형태보다 높다고 할 수 있다. <sup>149)</sup>

우세남이 일찍이 지영 스님에게 사사하여 서명을 날리며, 흥문관에서 구양순과 함께 해서를 교수한 사실은 잘 알려져 있다. 장회관은 『서단(書斷)』에서 구양순과 우세남을 비교하여 "우세남은 안으로 강유(剛柔)를 머금고, 구양순은 밖으로 근골(筋骨)을 드러냈다. 군자는 재주를 감추는 법이니, 우세남이 더 낫다고 할 수 있다."라고 평하

148) 초당 3대가중의 한 사람인 우세남의 행서 작품으로 전해지는 번각본(飜刻本)이다. 대만고궁박물관 소장으로, 이와 유사한 번각비가 서안비림(西安碑林)에도 있다. 이 작품은 우세남이 감옥에 있을 때 지은 시로 자신의 고고한 성품을 매미에 빗대어 지은 것이라고 한다. 그 내용은 垂緜飲清露, 流響出疎桐, 居高聲自遠, 非是藉秋風(입술 내밀어 맑은 이슬 마시고/ 울음소리 성긴 오동나무에서 흘러 보내네./높은 곳에 살아 노래 소리 절로 멀리 가나니/ 가을바람을 빌려서가 아니라네)이다.

149) 송민, 전개서, p. 50.

었다. 안으로 엄중함을 간직하여 밖으로 표출된 뛰어난 그의 인품은 해서의 걸작 〈공자묘당비(孔子廟堂碑)〉에도 잘 나타나 있다. 온화하며 높은 기품은 타의 추종을 불허한다.

배우는 사람의 마음이 지극한 도리에서 깨우치면 글씨는 무위에서 맺어진다.<sup>150)</sup>

우세남은 다음과 같이 말하였다.

글씨를 쓸 때에는 마땅히 시선을 거두고, 듣는 것을 돌이키면서 생각을 끊고, 정신을 집중시켜 마음을 바르게 하고, 기운이 화목하게 되면 묘한 경지에 합치된다. 마음과 정신이 바르지 못하면 글씨는 기울게 되고, 뜻과 기운이 화목하지 못하면 글씨는 얽어지게 된다.<sup>151)</sup>

예술의 전신사상은 작자의 대상으로의 심입을 통하여 대상의 형상이 작자에게 주는 구속과 허위성에 대해 해탈하여 얻은 결과이다. 작자는 자신의 눈으로 상상력을 결합하여 대상의 보이지 않는 내부의 본질(神)에까지 투입한다. 이때에 파악된 것은 아직 시각을 통하여 얻은 형을 버리지 못한 상태이다. 그러나 이윽고 시각을 통해서 얻은 형에서 머물지 않고, 상상력을 통하여 뚫고 들어간 본질과 서로 융합시키고, 아울러 그 본질을 통하여 규정된 형을 받아들이게 되며 그 본질규정 이외의 것은 버리고 돌아보지 않게 된다. 그리고 본질에 의해 규정된 형은 또한 형으로써 사람들의 눈에 보이는 게 아니라 그 본질, 즉 신으로써 나의 상상력(즉 주관의 神) 속에 용입하게 되는데, 이것이 곧 『장자』, 「양생주」에서 포정이 소를 잡으면서 말하는 ‘정신으로 만난 것이지, 눈으로 보지 않습니다.(以神遇而不以目視)’이며, 또 고개지의 『논화』에서 말하는 천상묘득(遷想妙得)이다. ‘천상’은 상상력이고, ‘묘득’은 대상의 본질 즉 대상의 신을 터득함을 뜻한다. 대상의 정신과 나의 정신이 서로 융합되어 나의 정신으로 하여금 대상의 정신을 통하여 충실과 원만을 얻게 한다면, 대상이 작자에게 부여하는 구속은 당연히 존재할 리가 없다.<sup>152)</sup>

### 3) 송 황정견(黃庭堅)의 『논서(論書)』

150) 虞世南, 『筆髓論』, “學者心悟於至道, 則書契於無爲.”

151) 상계서, “欲書之時, 當收視反聽, 絕慮凝神, 心正氣和, 則契于妙. 心神不正, 書則欹斜, 志氣不和, 字則顛仆.”

152) 徐復觀. 『中國藝術精神』, 權德周 譯(東文選, 1990), p. 223.

산곡 황정견(黃庭堅, 1045~1105)<sup>153</sup>은 ‘옛 사람의 정신이 들어오면 비로소 묘한 경지에 이를 수 있다.(令人神, 乃到妙處)’라는 말을 하였다. 소식과 나란히 송대(宋代)를 대표하는 시인으로 꼽히는 서예가로는 산곡 황정견, 그의 시는 고전주의적인 작품을 지녔으며, 학식에 의한 전고(典故)와, 수련을 거듭한 조사(措辭)를 특색으로 한다. 서(書)에서는 채양(蔡襄)·소식·미불(米芾)과 함께 북송(北宋)의 4대가(四大家)의 한 사람으로 일컬어진다. 글씨는 단정하지만 일종의 억양(抑揚)을 지녔으며, 활력있는 행초서(行草書)에 뛰어났다.

황정견의 초서 중에서 〈이백억구유시권(李白憶舊遊詩卷)〉을 보면 그의 서력은 깨달음의 연속이었다는 것을 유추 해 볼 수 있다.

글씨를 쓸 때 단지 고전의 섭렵과 배움만으로는 심오한 경지에 도달할 수 없다. 진지한 배움은 반드시 끝없는 의문을 동반한다. 그것이 학(學)이고 문(問)이다. 북송대 서가들에게서 두드러진 특징 중 하나는 학문적 태도에 있다.

소동파는 물론 황정견에게도 풍부한 학적 유산이 전한다. 그가 주어진 상황에 따라 심상(心象)을 필사하는 태도가 남다르다는 것을 보여준다. 이왕(二王)과 손과정의 『서보』에서 느껴지는 초서가 전형적인 것이라면, 황정견의 초서 작품은 보편적인 전형성보다 특수적인 개성이 두드러진다. 소동파가 신의(新意)를 강조하며 고인에게서 일탈할 것을 강조한 것과는 달리, 황정견은 고인의 필법을 체득하여 자신만의 독자성을 확보하고자 하였다.

서예는 동파와 함께 안진경 이래의 혁신적인 서풍을 배웠으나 황정견은 동파보다 진일보하여 초월 절진한 일기(逸氣)를 나타낸 인물로 평가된다. 그는 글씨를 공부한 지 20년이 넘도록 속기를 면하지 못하다가 소씨 형제(蘇舜元·蘇舜欽)의 글씨를 보고 겨우 고인의 필의(筆意)를 얻었으며, 그 후 당대의 장욱(張旭), 회소(懷素), 고한(高閑) 등의 목적을 보고 비로소 필법의 오묘함을 깨달았다고 회고하였다. 하지만 소·황 모두 운(韻)을 중시하고 탈속을 강조한 점에서는 동일하였다. 이러한 사고는 자외(字外) 공부로 이어져 학문수양으로 발전하였으며, 학문수양 없이 단지 그 점획만을 얻은 글씨를 경계하였다.

일설에 황정견은 평소 관찰력이 뛰어났는데 일찍이 사공이 노를 젓는 것을 보고 이

153) 황정견(1045~1105)은 북송 사대가의 한 사람으로 자는 노직(魯直), 호는 부옹·산곡이며 홍주 분녕(洪州分寧, 江西修水) 사람이다. 소동파의 제자인 소문사학사(蘇門四學士)의 한 사람으로서 그의 학문과 정신을 이어받아 강서시파(江西詩派)의 개창자가 되었다.

것을 용필에 적용하여 독특한 서풍을 이루었다고 한다. 특히 행서에서 노를 젓는 저항력과 비례하여 힘차게 전진하는 배의 형상이 용필의 긴삼(緊澁)함으로 환치되어 더딘 듯 하면서도 좌우로 시원하게 뿜은 필획과 곧은 수획으로 나타났다. 서예용어로는 이것을 장별·장날(長捺)·현침(懸針)이라 하는데 그 형상이 마치 노를 저으며 나아가는 배의 모습을 연상시킨다. 이른바 역수행주(逆水行舟)의 모습이다. 이러한 독특한 필의는 그의 행서작 〈화기시(花氣詩)〉, 〈송풍각시권(松風閣詩卷)〉, 〈황주한식시권발(黃州寒食詩卷跋)〉, 〈범방전(范旁傳)〉 등에서 공통적으로 나타난다.

소동파와 스승과 제자 사이의 끈을 맺고 있었던 황정견은 글씨를 말할 때 그 사람과 함께 논한다는 (‘논서급인(論書及人)’ ) 즉, 인품을 중시한다는 서예관을 피력하였다. 이들은 행·초서를 위주로 하면서 의(意) 즉, ‘마음이 가는 바’ 인 자신의 창의성, 개성, 성품을 표현하는 창신(創新)을 중시하되 법고(法古), 즉 옛것을 배움을 바탕으로 할 것을 주장하였다.

특히 황정견은 상의(尙意) 서풍을 확실히 구현한 사람으로 글씨 공부하는 방법을 단계별로 학고(學古), 상의(尙意), 귀자연(歸自然)의 순서로 제시하였다. 학고(學古)는 옛것을 배운다는 말로 위·진인의 글씨를 숙관(熟觀), 세관(細觀), 다관(多觀)하여 깨달음을 얻고, 심수(心手)가 상응(相應)하도록 열심히 연마해야 하며, 독서를 많이 하여 속(俗)됨을 버려야 한다는 것이다.

상의(尙意)는 자신의 면모를 중시하는 작품을 하여야 한다는 의미로 여기서 의(意)는 지(志)의 뜻이다. 개성, 창작력, 의지, 성품 따위를 뜻한다. 우선 인품이 중요하다. 왜냐하면 글씨는 그 사람의 인품과 떼어 수 없는 관계에 있기 때문이다.

작가는 훌륭한 인품을 바탕으로 하여 스스로 일가를 이루는 창신(創新)에 힘써야 한다. 귀자연(歸自然)은 자연의미를 추구하는 경지로서 억지스러움을 없애고 자연스러움이 묻어 나오는 운(韻)의 세계로 돌아가야 한다는 의미이다. 황정견은 다음과 같이 말하였다.

왕희지의 책법은 맹자가 성선설을 말하는 것과 같으며, 장자가 자연을 말하는 것과도 같아, 종횡으로 말을 하여도 뜻대로 되지 않음이 없다.<sup>154)</sup>

또한 서예의 심미 감상을 하는 가운데 제일 중요한 것은 운치를 보는 것이다. 이에 대하여 황정견은 다음과 같이 말하였다.

---

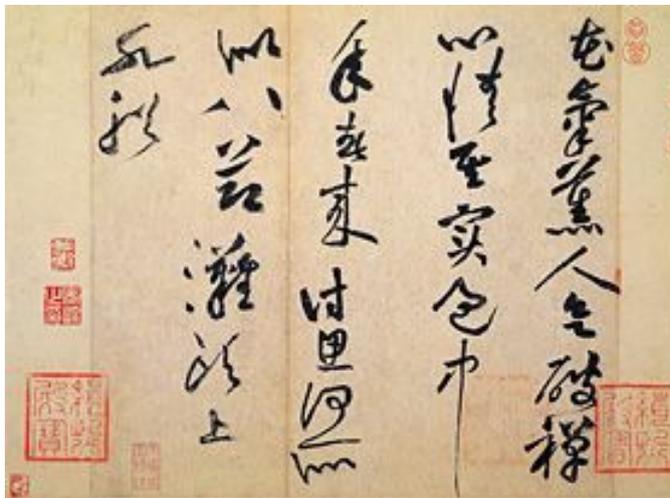
154) 黃庭堅, “右軍策法如孟子道性善, 莊周談自然, 縱說橫說, 無不如意.”

인물을 논함에 있어서 요점은 운치가 뛰어나야 하는데 이러한 것은 얻기가 어렵다. 글씨를 많이 쓴 사람은 능히 운치로 이를 볼 수 있으니 마땅히 이와 방불할 것이다.<sup>155)</sup>

대저 말이라는 것은 마음의 소리이고, 글씨라는 것은 마음의 그림이다. 소리와 그림이 나타나면, 군자와 소인이 저절로 나타난다.<sup>156)</sup>

글씨를 배울 때는 모름지기 흥중에 도덕과 정의가 있어야 하고, 또 성현과 철인의 학문으로 넓혀야만, 글씨가 비로소 귀하게 된다.<sup>157)</sup>

이는 광범위하고 깊은 지식과 수양이 있어야, 서예를 창작함에 있어서 속기를 면할 수 있다는 말일 것이다. ‘옛것에 빠진다.’는 것은 고법에 속박되는 것으로서 무엇보다도 인식이 옛사람에 의해 제한되는 데서 비롯된다. 특히 지식이 닳는 것에 얽매는 것에 의해 제한되는 데서 생겨나기 쉽다. 석도는 고법을 배우는 것은 “옛것을 빌려 지금을 열기 위한 것”<sup>158)</sup> 이라고 생각했다.



[도 7] 황정견, <칠언시>, 송, 서첩, 종이에 먹, 30.7× 43.2, 대안고궁박물관.

석도는 예술가가 옛사람에 의해 부림을 당하는 원인에 대해 지적했는데, 그것은 바

155) 黃庭堅, 『豫章黃先生文集』, 卷28, 「論絳本法帖」, “論人物要是韻勝, 爲尤難得, 蓄書者能以韻觀之, 當得仿佛.”

156) 揚雄, 『論書』, “夫言, 心聲也. 書, 心畫也. 聲畫形, 君子小人見矣.”

157) 黃庭堅, 『論書』, “學書須要胸中有道義, 又廣之以聖哲之學, 書乃可貴.”

158) 갈로, 전개서, p. 478.

로 “옛사람의 자취를 배우고 옛사람의 마음을 배우지 않는 것”<sup>159)</sup>이라고 하였다. 이 말은 옛사람의 자취를 배우고 옛사람의 마음을 배우지 않으면, 옛사람을 조금도 넘어설 수 없는 것이 당연한 것이라는 의미일 것이다. 그러나 옛 사람의 화법을 얻었으되 그것을 버리고 새로 창조할 줄 모르는 것은, 스스로를 속박하는 것이며, 화가는 대상 세계를 끊임없이 느끼고 그 느낌을 존중하여야 한다.

#### 4) 청 하소기(何紹基)의 『동주초당문집(東洲草堂文集)』

서예가 세상에 출현한 이후, 줄곧 이어진 전통은 고법(古法)을 근간으로 하여 창신(創新)을 이루었다는 점이다. 창작에 능한 서예가일수록 임서에 있어 예리한 관찰력을 발휘했고, 이를 통해 탄탄한 도야과정을 거쳤다. 전통적인 의미의 임서는 모양만 베끼는 것이 아니다. 서예사에서는 형태만 베끼는 것을 모(摹)라 하여 임(臨)과 구분하려 했다. 따라서 이들에 있어서 임서(臨書)와 임화(臨畫)는 단순한 베끼기의 행위가 아니라, 형태적 특성을 파악한 후, 내재된 정신을 간취해내어, 예술규율을 해독해내는 것을 전제로 한다. 따라서 임서의 행위는 관찰력·사고력·해석력 등이 총동원된 창조행위인 것이다.

하소기(何紹基)<sup>160)</sup>는 ‘옛사람이 돌에 새긴 글씨를 보면 정신과 기운을 먼저하고 형태와 모양을 뒤로 하였다.(故人刻石, 先神氣而後形模)’라고 말하였다. 하소기는 <장흑녀비>를 가장 많이 임서한 서예가로 알려져 있다. 그는 늘 주머니에 <장흑녀비>를 지참하고 다니면서 수시로 감상했다고 전한다. 하소기가 쓴 <장흑녀비> 임서는 원본의 형태인 해서풍(楷書風)을 따르지 않고 행서로 변형시켰다. 천하의 보배였던 장흑녀묘지(張黑女墓誌) 탁본의 발문에서 매년 임서할 때마다 반드시 ‘회완고현(回腕高

159) 石濤, 『大滌子題畫詩跋』, 「山水」, 跋畫, “師古人之跡, 而不師古人之心.”

160) 하소기(何紹基 1799~1873): 집 앞에 동주산이 있어 이를 취하여 동주(東洲)를 호로 삼았고, 평생 대련작품을 많이 남겨 서련성수(書聯聖手)라는 칭찬을 받았다. 금석문을 연구하는 데 힘썼으며 특히 초서(草書)에 뛰어났다. 한나라의 명궁 이광(李廣) 장군이 원숭이처럼 팔이 길었다는 고사를 취하여 활을 당기듯 팔뚝을 들고 써야 한다는 현비직필(懸臂直筆)의 집필법을 주장하며 스스로를 원비옹(猿臂翁) 또는 축약하여 원수라고 지칭하였다. 20대 후반기에 포세신(包世臣) 장백생(蔣伯生) 등과 교류하며 금석연구에 열중, 마침내 장흑녀묘지(張黑女墓誌) 구탁본과 설직(薛稷)의 신행선사비(信行禪師碑) 송탁본을 수중에 넣었다. 37세에 호남의 향시의 합격하고 익년에 북경의 회시에 급제하여 한림원 서길사(庶吉士)에 편입되어 3년간 연수하였는데 그 때 완원(阮元)의 교습을 받았다. 향시의 시험관이었던 오영광(吳榮光)과 완원은 모두 비학자들로서 하소기의 서학에 큰 영향을 미쳤다. 하소기는 두 선사를 통하여 금석학의 세례를 받고 비탁본을 널리 수집하는 한편, 이를 토대로 『동주초당금석발(東洲草堂金石跋)』을 저술하기도 하였다. 주장했던 명품으로는 한의 장천비(張遷碑), 북위의 장흑녀묘지, 당 설직의 신행선사비, 이옹의 법화사비(法華寺碑), 안진경의 이원정비(李元靖碑)를 비롯하여 삼고와 마고선단기, 송 소식의 금강경 등이었다.

懸)’이라는 특별한 방법으로 붓을 운용하였는데, 스스로 말하길 “온 몸의 힘이 이르러 비로소 글씨를 이룰 수 있음에도 반에 미치지 못하여 땀이 흘러 옷을 적시네”<sup>161)</sup> 라고 하면서 현완법을 강조하였다. 화론에 불사지사(不似之似 : 닮지 않은 닮음)라는 말이 있다. 이것은 하소기가 임서한 <장흑녀비>를 두고 한 말인 것 같다. 외형으로 본 원본 <장흑녀비>와 하소기의 임서본은 하나는 해서이고 하나는 행서라는 점에서 분명한 차이가 있다. 그러나 이미지상으로 본 두 작품은 의심할 여지없이 닮아있다고 한다.

자신의 서력에 관해서는 <법화사비> 발문에서 밝힌 것처럼, 40년 가까이 안진경과 이몽의 서법에 경도되었다가 중년 이후에는 북비로 눈을 돌리고, 만년에는 한비로 거슬러 올라갔다고 밝혔다. 이는 당시 유행한 비학의 영향이다. 기본적으로 완원의 남북서파론과 북비남침론을 계승하며 북파의 연원을 좇아 서법을 탐구하였다. 이로 인하여 하소기의 서는 안진경의 <쟁좌위고>와 <장천비> 및 <석문송>의 필의가 강하게 배어있다.

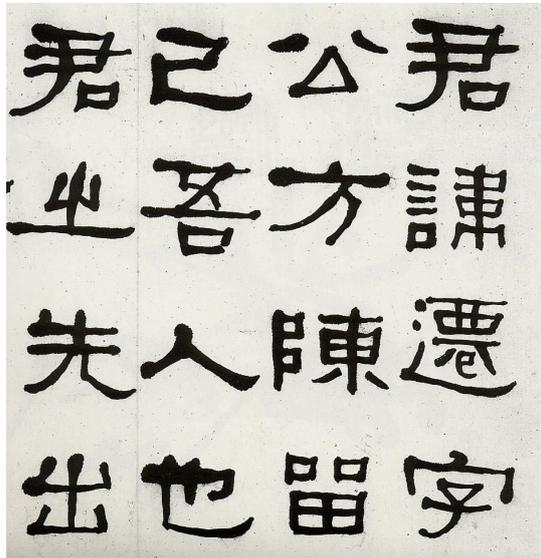
<임장천비>는 말 그대로 한나라의 팔분 중에서 양강지미(陽剛之美)의 대표작으로 불리는 <장천비> 탁본을 입수하여 임서한 것이다. <장천비>만 모두 100번을 임서했다고 한다. 청대 후반기로 갈수록 금석학과 비학의 흥행과 맞물려 고비(古碑)에서 서의 법을 찾으려는 경향이 농후해졌는데 하소기도 이에 다름 아니었다. 청대 비학의 학풍을 계승하여 ‘동경의 석묵이 모두 나의 스승(東京石墨皆吾師)’이라고 외쳤던 하소기는 분명 자립문호(自立門戶)와 자성일가(自成一家)의 꿈을 이룬 걸출한 서가였다.

하소기가 젊었을 때 일이다. 어느 날 한가롭게 저자길로 산책을 나갔는데 때마침 많은 구경꾼들에게 둘러싸여 글씨를 써서 팔고 있는 한 노인을 보게 됐다. 그래도 당시 필명을 날려 자기 글씨에 대한 자부심이 가득했던 그가 노인이 휘두르는 용호상박의 필력 앞에 그만 기가 죽어 망연자실, 흠상(欽賞)만 하고 있었다. 그러다가 마지막에 낙성관지(落成款識)하는 것을 보니 이게 또 무슨 변고인가, 노인이 휘갈겨 쓴 글씨 옆에 ‘동주’라는 자기 아호를 버젓이 써 넣더니 그 밑에 도장까지 빨갈게 찍은 다음 즉석에서 팔고 있는 것이다. 정신을 수습한 동주는 그 순간 크게 깨닫고 자신의 신분을 감춘채 그 노인을 집으로 모신 후 주안상을 차려 놓고 스승이 되어주기를 간청했다. 어렵사리 허락을 받아 낸 동주가 조심스레 안작(贗作)의 사유를 물으니 노인이 쳐다보지도 않고 ‘넌들 아오. 글씨는 내가 잘 쓰나 이름은 동주란 자가 더 나으니 먹고

161) 熊秉明, 『中國書藝理論體系』, 郭魯鳳 譯(東文選, 2002), p. 79.

살기 위해서는 그 자의 도장을 찍을 밖에……’ 라며 시큰둥하게 대꾸하는 것이었다.

진짜 동주는 이 말을 듣고 그동안 자신의 글씨가 득명하게 된 데에는 이 노인의 공로가 컸음을 알고 가짜 동주에게 자신이 진짜 동주임을 부끄러이 고백하였다. 이후로 동주는 더욱 서법에 정진하여 그 누구도 그의 가짜 작품을 만들 수 없는 높은 경지에 올라 홀로 일가를 이루게 되었다고 한다.<sup>162)</sup>



[도 8] 하소기, <임장천비>, 청, 종이에 먹, 일본 개인소장.

임서에는 형태를 모방하는 형임(形臨), 형태의 특징과 필의(筆意)를 살려내는 의임(意臨)이 있다. 오늘날 한국 서단의 임서 성향은 형임에 편중되어 있는 것 같다. 현재 국내에서 활동하는 서예인들의 임서에 대한 천착기간은 다른 나라에 비해 대단히 길다고 볼 수 있다. 임서중심의 학습 기간이 너무 길고, 임서를 예술로 인정하는 전통의 뿌리가 너무 깊어서 거기에 안주하다보니 창신(創新)이나 창의에 대한 개념이 없어져 버렸다.

오창석(吳昌碩 : 1844~1927)도 청년시절부터 80세가 넘도록 평생 동안 <석고문>을 임서했다. 청년시절에 외형을 베끼는 형태 모방의 단계를 지나 중년기에는 석고를 의임으로 해석한 새로운 변신을 하고 있고, 다시 노년기에 이르러서는 또 다른 의임의 단계로 옮겨갔다. 오창석은 평생을 <석고문> 임서에 몰두하면서, 석고문이 가지고

162) 이종상, 『중앙일보』 (2005, 01, 13), p. 8.

있는 특징적인 이미지를 자기의 주관적인 재해석으로 새롭게 풀어내고 있다. 그리고 중요한 점은 그의 〈임석고문〉은 글자에 머물러있지 않고, 살아있는 생명체처럼 끊임 없이 변화를 일으킨다는 점이다.

이러한 임서법은 제백석(齊白石 : 1875~1957)의 임서에도 잘 나타나있다. 그는 법서의 형태를 그대로 베끼지 않았다. 감감하게 보이는 공간은 시원하게 띄워주고, 영성하게 보이는 곳은 적당히 좁히면서 필획과 결구를 재구성하고 있다. 제백석에 있어서의 임서는 글씨를 그대로 베끼는 임서가 아니라, 비문에서 느낀 이미지를 간취해내고, 원본에서 부족하다고 느끼는 부분에 대해서는 과감하게 재해석 해나가는 창조적인 임서법을 택하고 있다. 이들의 공통점은 임서라는 텍스트에 머물러있지 않다는 점이다.

임서의 대상이 되는 법첩의 특징을 파악하면서 적극적인 사고의 언어를 개입시키고 있다. 전통적 의미의 임서는 창작과 별개의 것이 아니었다. 언제나 임서는 창작으로 이어주는 건널목 역할을 하고 있었다.

## 5) 송 이지(李之儀)의 『고계집(姑溪集)』

일반적으로 송대 서예미학은 의(意)를 숭상한 것으로 알려져 있다. 송의 이지(李之儀) 또한 『고계집』에서 “무릇 글씨란 정신을 으뜸으로 하고 짜임새를 그 다음으로 한다(凡書 精神爲上 結密次之).” 라고 하였다. 『장자(莊子)』에서도 정신의 수행과 정화(精華)에 대한 언급으로 심제(心齊), 좌망(坐忘)과 같은 정신의 경계를 인생의 자유스런 경계로 설정하고 이해득실의 생각을 없애야 인생의 비로소 자유에 도달할 수 있다고 생각하였다.

그러나 장자가 제기한 이와 같은 심제(心齊), 좌망(坐忘)의 경계는 심미(審美)에 대한 주체적인 요구이며 결코 그것의 합리성을 강조하지는 않았다. 『장자』, 「달생(達生)」 편에 ‘재경삭목위거(梓慶削木爲鐻)’에 대한 한 이야기가 나온다.

재경(梓慶)이 나무를 깎아 鐻(거)라는 북을 올려놓는 도구를 만들자, 보는 사람마다 어찌나 훌륭한지 귀신이 만든 것이라 의심할 정도였다. 노(魯)나라 임금도 그것을 보고 묻기를 ‘너는 무슨 기술로 이렇게 만들었느냐’ 하자, 답하여 말하길 ‘신은 하나의 목수에 불과하거늘 무슨 기술이라고 할 만한 것이 있겠습니까? 그러나 한 가지 있습니다. 신은 거를 제작하기 전에 일찌기 기운을 소모함이 없이 반드시 재계(齋戒)하여 마음을 평온하게 갖습니다. 이렇게 3일을 재계(齋戒)하면 포상(褒賞)과 작록(爵祿)에 대한 생각이 없어지고, 5일 동안 재계(齋戒)하면 비방이나 명예나 교묘하고 졸렬함

을 생각하지 않게 되며, 7일 동안 재계하면 문득 재계 사지형체가 있는 것도 잊게 됩니다. 이런 때가 되면 조정의 권세에 대한 생각도 없어지고, 교묘한 기술에만 전일(專一)해져 마음을 어지럽히는 외물의 유혹도 완전히 사라집니다. 그런 뒤에야 산림 속으로 들어 나무의 천성을 살펴 형태가 최고인 것을 찾아낸 뒤 마음속으로 만들어 낼 것을 구상합니다. 그런 다음에 비로소 손을 대기 시작합니다. 그렇게 하기 전에는 손을 대지 않습니다. 이렇게 만들면 나무의 자연스런 본성과 저의 자연스런 본성이 일치되어 집니다. 그래서 제가 만든 가구가 귀신의 조화로 이루어졌다고 의심하는 것은 이 때문일 것입니다. 163)

재경이 만든 거(鑿)는 북 등의 악기를 받쳐놓고 사용하는 나무로 만든 받침인데, 윗면에는 새나 짐승 등의 장식하는 모양으로 장식되어 있다. 재경(梓慶)은 가장 뛰어난 장인이었다. 그가 조각한 거는 매우 정미(精美)하여, 보는 사람 모두가 귀신이 만들었다는 착각에 빠져들게 된다. 그는 어떻게 이 같은 신의 경지에 도달할 수 있었는가? 바로 척이정심(脊以靜心)이다. 척(脊)은 제(齊)로 통한다. 이것은 바로 심제(心齊)이다. 바로 이것은 모든 이해(利害), 득실(得失)의 생각을 철저히 버린 것이다. 이때 외계(外界)의 어떠한 사정도 모두 자신을 교란(攪亂)할 수 없고, 심지어 자신에 대한 조정(朝廷)의 권위는 더 이상 존재하지 않는다. 이런 모습이 바로 공명(空明)한 심경(心境)이다. 산림 속에 들어간 후에, 각종 새와 짐승의 자연적인 미를 관상(觀賞, 觀天性)하고, 이와 함께 자기 마음속에서 각종의 새와 짐승과 심미(審美)한 형상을 생각한 것을 형성함이 있다. 성견거(成見鑿)는 곧 마음속에 거를 이룸이다. 그러한 연후에 손을 움직여 조각하면, 곧 신이 만든 것 같은 예술품이 창조되어 나온다는 것이다.

이것을 이천합천(以天合天)이라 한다. 이천합천은 여기에서 아름다운 마음이 발견되어 자연의 아름다움(審美)을 관조하고, 이와 함께 자기 마음속의 형상에 대한 아름다움이 창조되어 나온다고 해석할 수 있다.

다시 말하면 철저히 자기 수양을 통하여 모든 이해관계에 관한 고려를 배제하고 이 수양공부를 통한 세심(洗心) 과정을 거쳐 무기, 무공, 무명의 상태가 된 이후 대상의 자연적인 천성을 관찰하고 재료를 취하여 손의 기교를 운용하라는 것이다. 마음속에 작품이 완성된다고 하는 것은 일 단 마음속에 심미의상을 창출하는 것이며, 그

163) 『莊子』, 「達生」, “梓慶, 削木爲鑿, 鑿成, 見者驚猶鬼神. 魯侯見而問焉曰, 子何術以爲焉. 對曰, 臣工人何術之有. 雖然有一焉. 臣將爲鑿, 未嘗敢以耗氣也. 必齊以靜心, 第三日, 而不敢懷慶賞爵祿, 第五日, 不敢懷非譽巧拙, 第七日, 輒然忘吾有四肢形體也. 當是時也無公朝, 其巧專而外骨消. 然後入山林, 觀天性形軀至矣. 然後成見鑿, 然後加手焉. 不然則已, 則以天合天, 器之所疑神者, 其由是與.”

단계를 거친 이후에 손에 의한 기교를 부려야 된다는 것을 말하고 있다. 그래야만 내 마음과 수묵의 성질이 하나가 되기 때문이다. 이는 장자가 말한 “육신을 무너뜨리고 총명(聰明)을 내쫓고 형체(形體)를 떠나며 지식을 버리고 대통(大通)과 함께하는 것 이것을 좌망(坐忘)이라고 한다.”<sup>164)</sup> 는 그 의미가 통한다.

형상의 중요성을 더나 정신과 의(意)를 중시한 송나라의 서예는 소식·황정건·미불 등에 의해 기울고 성을 내는 듯한 형세를 표현하면서, 추함의 요소를 금기로 삼지 않음으로써 이론상으로 추함의 심미적 공능까지도 긍정하고 있다. 송나라의 개성적 서예 미학은 추하고 괴이한 경향을 거리끼지 않음으로써, 추함을 숭상하는 명나라의 낭만적인 사조의 문을 열어 주게 된 계기를 마련했다. 송나라 사람들의 추함은 아름다운 가운데의 추함이나 이러한 것이 아직 주도적인 분위기는 만들지 못했다. 그러나 명나라에 이르러 추함을 다시 숭상하게 되자 이것이 심미의 중요한 대상으로 부각하게 되었다.<sup>165)</sup> 명나라의 광초파(狂草派)는 더욱 이러한 추함을 아름다움으로 삼았으며, 심지어 추함을 숭상하여 광견의 아름다움을 극도로 발전시켰다.<sup>166)</sup>

## 6) 청 유희재(劉熙載)의 『서개(書概)』

유희재(劉熙載)는 『예개(藝概)』 중 「서개」에서 ‘서품인품(書品人品)’을 주장하고 있는데 글씨가 마음의 그림이니 결국 화품인품(畫品人品)이고, 시서화일률(詩書畫一律)인 것이다. 글씨를 쓸 때 가장 먼저 할 일이 자신의 본성과 감정을 다스리는 일이다. 유희재는 그의 저서 『예개(藝概)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

획에 나의 정신이 들어가게 하는 것은 옛것을 나의 것으로 만드는 것이다.<sup>167)</sup>

붓의 본성과 먹의 감정은 모두 그것을 쓰는 사람의 본성과 감정으로써 근본을 삼는다.<sup>168)</sup>

정신을 단련하는 것이 최상이고, 기운을 단련하는 것이 다음이고, 형태를 단련하는 것이 또한 그 다음이다.<sup>169)</sup>

164) 『莊子』, 「大宗師」, “隨枝體, 黑出聰明, 離形法知, 同於大通, 此爲坐忘.”

165) 宋民, 전개서, p. 137.

166) 상계서, p. 120.

167) 劉熙載, 『藝概』, 「書概」, “入我神者, 古化爲我也.”

168) 상계서, “筆性墨情, 皆以人之性情爲本.”

169) 상계서, “煉神最上, 煉氣次之, 煉形又次之.”

글씨를 배우는 것은 신선을 배우는 것과 통한다, 정신을 단련하는 것이 가장 높은 경지고, 기운을 단련하는 것이 그 다음이고, 형체를 단련하는 것이 또 그 다음이다.<sup>170)</sup>

글씨를 배우는 사람들이 더하기에 힘쓰는 것은 덜기에 힘쓰는 것보다 못하다. 실제로 더는 것이 곧 더하는 것이다.<sup>171)</sup>

서한 양웅(揚雄, B.C 53~A.D 18)의 ‘서는 마음의 그림이다 (書, 心畫也.)’ 라는 사상을 이어받은 것으로 보인다. 물론 양웅의 시대에는 서(書)에 ‘서예’ 라는 뜻이 더해지기 전이어서 양웅이 말한 심화(心畫)는 서예가 아니라 문장이 그 사람 마음속의 사상과 감정을 형상적으로 반영해낸다는 뜻이었다. 그러나 고대 서예는 문장을 쓰는 것이었고 서예와 문장 간의 뗄 수 없는 관계로 인해 심화설(心畫說)은 자연스럽게 서예가 내면의 정신세계를 의미하는 말이 되었던 것이다.

옛날 양웅이 서는 마음의 그림이라 하였으니 이로 보건대 서예는 심학이라 할 수 있다. 마음이 사람과 일치하지 않으면 남보다 좋은 글씨를 쓰고자 열심히 노력해도 얻는 것이 없을 것이다. 왜냐하면 서예는 마음을 표현하는 예술이기 때문이다. <sup>172)</sup>

청말 제백석(齊白石)은 ‘스승의 예술정신을 배우는 자는 살아남지만 스승의 예술양식을 닮아가는 자는 살아남지 못한다.(學我者生 似我者死)’ 라고 하였다. 이 말은 곧 반복학습에서 모방이 아닌 정신을 배우는 자만이 살아남을 수 있다는 의미일 것이다.

### 3. 기운론(氣韻論)

#### 1) 사혁(謝赫)의 기운생동(氣韻生動)

기운이란 일종의 조형정신이다. 기운은 형식적으로 필묵에서 벗어날 수 없지만, 정신을 응축하고 있기 때문에 자연스럽게 밖으로 드러나게 된다. 중요한 것은 만물의 이치가 속살처럼 드러나는 필획과 그것을 담아내는 형식의 종합적인 관조를 통해서, 그

170) 劉熙載, 전계서, “學書通於學仙, 鍊神最上, 鍊氣次之, 鍊形又次之.”

171) 상계서, “學書者務益不如務損, 其實損即是益.”

172) 상계서, “揚子以書心畫, 故書也者, 心學也. 心不若人而欲書之過人, 其勤而無所宜矣. 寫字者 寫志也.”

안에 숨어있는 생명의 율동과 질서가 어떤 연관성을 가지고 변화하고 있음을 발견할 수 있다는 것이다. 생명의 율동과 질서라고 하는 것은 바로 '리(理)'자이고 이는 이치(理致)를 의미한다. 자연과 사물의 이치를 스스로 터득하거나 지식을 통해 알게 되면 자연스럽게 한 가지 일을 유추해 여러 가지를 알 수 있고 지식을 섭렵하여 다른 유사한 것을 미루어 알 수 있게 되는 것이다.

‘기(氣)’의 문제는 예술의 역동성과 관련된 중요한 논제인데, 이는 서예의 필획(筆劃)이 지닌 살아있는 유기적 생명성과도 깊은 관계가 있다. ‘살아 움직이는 생명력 (living form)’<sup>173)</sup>이어야 말로 서예의 필획이 지닌 최상의 예술적 가치라고 말할 수 있다.

기(氣)는 한자문화권의 자연관, 인간관, 그리고 예술관 속에 면면히 이어져 내려온 기본적인 관념이다. 동양의 기(氣)사상은 우주의 만물을 구성하는 근원으로서 물질의 기초가 될 뿐만 아니라 생명력과 정신력의 근거가 되며, 나아가 서예의 필획이 지닌 ‘생동성’과 깊은 관련이 있다. “생동(生動)은 본래 기(氣) 특유의 본성으로 기의 운동변화로 생겨나는 것이며, 기가 없다면 모두가 죽은 것이나 다름없으므로 생동적인 표현이 있을 수 없게 된다. 따라서 생동은 인간을 포함하여 살아 움직이는 만물의 존재와 그 생명의 표현이며, 예술작품의 표현에 있어서도 예외 일 수는 없다.”<sup>174)</sup>

기운생동은 사혁(謝赫)의 『고화품록』, 「육법」에 나오는 말이다.

육법이란 무엇인가? 첫째는 기운생동(氣韻生動)이요, 둘째는 골법용필(骨法用筆)이요, 셋째는 응물상형(應物象形)이요, 넷째는 수류부채(隨類賦彩)요, 다섯째는 경영위치(經營位置)요, 여섯째는 전이모사(轉移模寫)이다.<sup>175)</sup>

기운생동은 역대로 서화를 품평하는 최고의 기준이자 동시에 회화창작의 최고의 경지에 해당하는 말이었다. 사혁은 회화에 관한 육법(六法)을 말할 때 기운생동을 제일 위에 최고의 가치 기준으로 제시하고, 화가는 내적 생명력과 기운을 일정한 필묵 형식을 통하여 생동적으로 화면에 표현할 것을 요구하는 동양 최고의 이론을 제시하였다.

갈로(葛路)는

173) 김인환, 『동양예술이론』 (안그라픽스, 2003), p. 34.

174) 상계서, p. 35.

175) 謝赫, 『古畫品錄』, 「古畫品錄序」, “六法者何, 一氣韻生動是也. 二骨法用筆是也. 三應物象形是也. 四隨類賦彩是也. 五經營位置是也. 六傳移模寫是也.”

사혁이 기운생동을 육법의 맨 위에 놓은 데서 우리는 그 중요성을 알 수 있다. 기운이라는 말은 우리들에게 이해하기 어려운 느낌을 준다. 사실 기운이란 고개지가 말한 神이니, 사혁 자신도 기운을 신운(神韻)이라고 칭했다. 사혁이 활동하던 시대의 회화는 주로 초상화와 고사인물도(故事人物圖)였기 때문에 기운의 본의는 인물의 정신적인 기질을 가리키는 것이었다. 그 후 기운생동의 범위가 산수나 화조 같은 여러 그림에 확대되었고, 또한 전체적인 회화의 예술성을 평가하는 것이 되어 필묵의 효과도 포함하게 되었는데, 이는 기운생동에 내포된 의미가 발전된 것이다.’<sup>176)</sup>

라고 하였다.

그럼 무엇을 '기(氣)'라고 부르는 것일까? 노자는 ‘만물은 음을 지고 양을 품고 있다. 충하는 두 기운이 만나 조화를 이룬다(萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和).’ 고 하여 유물혼성을 이야기하고 있음을 알 수가 있다. 음양이라는 두 가지 상반되는 세를 포용하고 조화하는 모든 것이 본래 시작된 원기이다. 기는 형태가 없는 것이다. 그렇지만 기는 오히려 천지 사이에서 채워지고 없어진다. ‘면면히 존재하고 쓰여 짐이 불근하다(綿綿若存，用之不勤).’ 는 말처럼 기는 서(書)라고 하는 구체적이고 미묘한 작은 천지에서도 역시 무형의 존재로서 한 작품 전체 평면공간에서 채워지고 없어지는 것이다.

서로 조화되고 서로 연관 지어지는 감각을 바로 '기'라고 한다. 서로 조화되고 연관 지어지는 구체적인 필치 및 그 모양의 구체적인 변화로 생겨나는 리듬감을 바로 '운(韻)'이라고 한다. 다시 말하면, 기와 운은 본래 둘이 아니다. 기운생동이라고 불리어지는 것은 회화형세가 갖추고 있는 기지유창(氣志流暢) 및 율동(律動)의 미감(美感)일 따름이다.

기운은 곧 생명력의 승화라고 할 수 있다. 도가적 관점에서 보자면 생명의 본질이라고 말할 수도 있다. 그러므로 기운은 곧 생동할 수 있는 것이지만 단지 생동함이 있는 것만으로 기운이 있다고 할 수는 없다. 따라서 기운생동의 주체는 기운에 있다.<sup>177)</sup>

기운생동(氣韻生動)의 경우 전신필사(傳神筆寫)나 전신사조(傳神寫照), 그리고 천상묘득(遷想妙得)도 결국은 화가의 정신 상태를 중요시하여 강조하는 것에 다름 아니다. 화가가 그림을 그리기 시작할 때에는 스스로 무의식 상태에 들어 무위무아(無爲無我)의 경지에 임해야 하고 붓을 들고 있다는 사실조차도 자신이 의식하지 못하고 있어야 한다. 화가가 붓을 사용하기 전에 그는 그의 정신에 집중되어 있어서 그림이 다 완성되었을 때 그의 그림 그리는 행위가 있었다는 것을 비로소 알게 되는 그러한 신기

176) 갈로, 전게서, p. 87.

177) 徐復觀, 『中國藝術精神』, 權德周 譯(東文選, 1990), p. 220.

(神氣 곧 신바람)에 의해 그림을 그려야 한다. 기운(氣韻)의 근본적인 의미 중에 하나는 자발성과 자연성이다. 서예라고 해서 예외일 수는 없는 것이다.

## 2) 곽약허(郭若虛)의 기운비사(氣韻非師)

동양미술의 미적 효과는 자연을 재현하는 육질적(肉質的) 풍부함이나 기하학적 조형과 같은 것에 의탁하는 것이 아니라 기운생동(氣韻生動)의 우아함과 천연덕스러움(自然美), 그리고 정갈하고 군더더기 없는 아름다움(精潔美)에 있는 것이다. 그것은 역동적인 리듬과 붓놀림, 먹물과 채색의 천화만변(千化萬變)하는 변환(illusion)에 의해 창조되며, 화면 속에서 대상물의 관계는 실(實)과 허(虛)와의 균형과 조화에서 이루어져야 한다는 것이다.

이러한 사상의 일단이 송대(宋代)에까지 이어지면서 11세기 후반에 활동한 곽약허(郭若虛)는 기운생동에 대한 소견을 다음과 같이 피력하였다.

육법의 정론(精論)은 만고불변이다. 그러나 골법용필(骨法用筆)이하 다섯 가지는 배울 수 있지만, 그 기운생동 같은 것은 반드시 태어나면서부터 아는데 있으니 진실로 교묘한 재주로도 얻을 수 없고, 또한 세월로도 이를 수 없으며, 말 없는 가운데 마음으로 깨달아 그러한 줄 모르는 가운데 그렇게 되는 것이다.<sup>178)</sup>

다시 말하면 기운생동은 기교를 연마해서 얻을 수 있는 것이 아니고 오랜 세월 동안 각고의 노력을 한다고 해서 얻기를 기대할 수 있는 것도 아니다.<sup>179)</sup> 오직 태어날 때부터 알았거나 깨달음을 통해서만이 기운생동을 얻을 수 있다고 곽약허는 말한다.

삼가 예로부터의 명적(名蹟)을 보니 대개 고위, 고관의 현인(賢人), 재사(才士)들이나 높은 바위위에 있는 혈토(穴土)처럼 재야에 은둔한 명사들이 인(仁)에 의거하고 예(藝)에 노닐며, 그윽한 것을 더듬고 깊은 것을 탐구하여 고상하고 우아한 뜻을 한 때 그림에 부친 것이다. 인품이 높으면 기운이 높지 않을 수 없고, 기운이 높으면 생동이 이르지 않을 수 없다.<sup>180)</sup>

178) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』, 卷 1, 「論氣韻非師」, “六法精論, 萬古不移, 然以骨法用筆以下五者①可學, 如其氣韻, 必在生知, 固不可以巧密得, 復不可以歲月到, 默契神會, 不知然而然也.” ※①의 者는 法으로 되어 있는 판본도 있으나 四部叢刊本을 따른다.

179) 葛路, 전계서, p. 188.

180) 郭若虛, 상계서, 「嘗試論之」, “竊觀自古奇迹, 多是軒冕才賢, 巖穴上土, 依仁游藝. 探蹟鉤深, 高雅之情, 一奇於畫, 人品既已高矣. 氣韻不得不高, 氣韻既已高矣. 生動不得不至.”

기운생동의 근거가 동양의 기사상(氣思想)과 불가분의 관계를 맺고 있다면 인품이 고결하고 수행의 근기가 깊을수록 기운생동의 경계에 쉽게 접근할 수 있다는 것이다. 여기서 중요한 것은 예술이 미적 기교에 있음이 아니라 미적 영감에 있으며 이 고도의 정신세계는 우리의 심안(心眼), 즉 고개지(顧愷之)가 말한 '아도에 있음(阿堵在中)'을 보여 줄 수 있어야 한다는 것이다. 붓을 놀리는 것은 팔이요, 팔을 놀리는 것은 결국 마음이다. 이 마음이 기(氣)에 의하여 엄폐(掩蔽)되지 않고 순수한 원기(元氣)와 합일될 때 그것이 곧 신기(神氣)의 '신바람'이요, 심기(心氣:얼)이다. 바로 이 '얼'이 '꼴'을 갖춘 것이 사람이 만든 예술로서의 작품이며, 작가의 얼굴이기도 한 것이다.

이는 석도(石濤) 고과화상(苦瓜和尚)의 『일획론(一畫論)』을 기운론(氣韻論)에 의거(依據)하여 알아볼 수 있다. 결국 회화의 세계가 인간의 마음과 밀접하고 동양의 미학은 우리의 정통철학을 바탕으로 하고 있으며 도덕과 윤리와는 다르게 기(氣)의 활동적 면이 미학의 기초를 이루고 있음을 확인할 수 있었다. 그래서 궁극적으로는 화가들의 마음과 밀접한 관계 속에 미학의 세계가 전개되었고 그 대표적인 예로 고과화상(苦瓜和尚)의 『일획론(一畫論)』을 중심으로 논구(論究)하게 된 것이다.

석도(石濤)의 화론을 기운생동의 발전된 전개로 보고 그의 『일획론(一畫論)』과 필기(筆氣), 습기(習氣)의 문제가 마침내 심기(心氣)와의 합일에 있음은 쉽게 확인할 수 있다. 마음의 상대적 구속이 아닌 절대자유에서만 일획(一畫)을 얻을 수 있고, 그것을 위해 심제(心齊)와 좌망(坐忘)의 수련과 단(丹)을 강조한 석도(石濤)의 『일획론(一畫論)』은 앞으로 더 많은 이론가와 화가들에 의해 깊이 연구되어야 할 과제이다.

장자<sup>181)</sup>는 「인간세(人間世)」에서 말하기를

먼저 너의 마음을 하나로 통일시켜라. 그래서 귀로 듣지 말고 마음으로 들으며, 마음으로 듣지 말고, 기(氣)로 들어라. 듣는 것은 귀에서 그치고 마음은 부합하는데서 그친다. 하지만 기는 허(虛)해서 모든 것을 다 포용한다. 오직 도는 허한 데서 모이니 허한 것이 곧 심제(心齊)이다.<sup>182)</sup>

181) 莊子(기원전 370년 전후~300년 전후). 전국시대 송의 蒙 지방 사람으로 이름은 周이다. 일설에는 자가 子休라 한다. 젊어서는 漆器를 만드는 漆園의 아전을 지냈으나 이를 그만두고 자유로운 생활에 들어가 사색과 저술로 일생을 마쳤다. 한때 楚의 威王이 장자의 현명함을 듣고 재상으로 맞고자 했으나 장자는 이를 거절했다. 장자의 사상은 흔히 禮敎보다는 無爲自然에 근본을 둔 宿命論과 萬物齊同의 철학으로 요약된다. 유한적 존재인 인간은 天命에 의한 分限과 분수를 알아 그대로 따라야 한다는 것이 宿命論이며, 현실 세계의 차별과 대립의 相은 일시적이고 상대적인 것에 불과할 뿐 무위자연의 세계에서 보면 이 세계의 모든 것은 하나라는 것이 만물제동론이다. 갈로著, 강관식 譯, 『중국회화 이론사』(돌베게, 2010) p.32 참조.

182) 『莊子』, 「人間世」, “仲尼曰: 若一志. 無聽之以耳, 而聽之以心, 無聽之以心, 而聽之以氣. 聽止於耳, 心止於符, 氣者, 虛而待物着也. 唯道集虛, 虛者心齊.”

공허한 무(無)의 심경(心境)으로 직관하는 것만이 무한의 도(道)를 파악할 수 있음은 널리 알려진 사실이다. 동일문화권에서 형성된 한국의 예술사상도 동일범주(同一範疇) 내에서 초유기체적(超有機體的) 문화특성을 발휘, 독창적인 자생미학(自生美學)의 결과로 이해되어야 할 것이다. 그래서 같은 동양문화권이라 하더라도 우리만의 환경적 접변성(接變性)에 의한 또 다른 특성이 있으므로 본론을 디딤돌로 하여 앞으로 우리의 ‘한사상’을 근원으로 한 해학(諧謔)과 신명(神明)이 아우르는 너그러움, 즉 관용미학(寬容美學)이 정립 되어야 한다는 것이 평소의 소신이다. 이 기회에 분명히 밝혀두고자 하는 것은 한국의 미술이 결코 일본의 미학자 야나기 무네요시(柳宗悅)가 말한 원한(怨恨) 맺힌 ‘한(恨)의 미술’이 아니라는 점이다. 한국미술의 아름다움은 넓고 높고 큰 것을 기리며 포용(包容)하려는 기상인 카한(Kahán)사상, 즉 ‘한’ 철학의 너그러움에서 비롯된 것으로 여겨진다.

기를 지배하는 것은 관념·감정·상상력이다. 그러므로 문학예술 중에서 말하는 기는 실제로는 이미 관념·감정·상상력의 기를 함께 지니고 있다. 그렇지 못하면 창조의 기능을 지닐 수 없게 된다. 그러나 관념·감정·상상력이 기에 의해 함께 어우러져 문학예술에서 사용되는 매재(媒材)로 될 때, 기는 곧 유력한 창조자가 된다. 따라서 한 사람의 개성 및 개성으로부터 형성되는 예술성은 모두 기로부터 결정되는 것이다. 앞에서 말한 전신의 신도 실제로 반드시 기를 통하여 보는 것이다. 신은 기의 위에 존재하는 것이지만 관상적(觀想的)인 신은 아니다. 기가 승화하여 신에 융합되어 들어가면 곧 예술성의 기가 되며 작가의 내재된 생명을 밖으로 표출시키는 경로를 지적하여 밝혀주는 것이 바로 기의 작용인 것이다.<sup>183)</sup>

동양의 고대철학에 핵심을 이루고 있는 『역경(易經)』에서는 ‘기(氣)가 응집하면 형체가 있는 만물이 된다(精氣爲物).’ 라는 말이 나온다. 이는 음양사상을 기초에 두고 기(氣)와의 관계를 살펴볼 때 음양의 정기(精氣)가 취합(聚合)하고 산질(散秩)하는데 따라서 만물이 형성된다는 의미이다.

노자의 경우도 도(道)가 만물을 낳는다는 주장에서 보았을 때, 도(道)를 알면 곧 만물의 근원을 아는 것이 되었다. 위진남북조시대의 왕필(王弼)은 노자의 충기위화(沖氣爲和)에 근거하여 충기(沖氣)를 곧 일(一)로 규정하였다. 장자(莊子)는 “사람의 생존은 기의 모임으로 말미암는다. 기가 모이면 살고 흩어지면 죽는다.”<sup>184)</sup>라고 하였다.

고대 서론 중에서 기(氣)는 형세(形勢), 격조(氣格), 기골(氣骨), 기상(氣象)을 가

183) 徐復觀, 전개서, p. 193.

184) 『莊子』, “人之生, 氣之聚也. 聚則爲生, 散則爲死.”

리키는데 이것들은 모두 작품이 지니고 있는 활발한 정신적 자질로, 그것은 서예의 아름다움을 이루는 하나의 기본요소이다.

채옹(蔡邕)은 “음양이 모두 살아 있어야 형세가 나온다.”<sup>185)</sup>라고 하였다. 서예의 아름다움은 기(氣)와 운(韻)의 화합물이다. 기가 직관적인 형체의 미에 편중되어 있다면, 운은 반대로 그것이 포용하고 있는 의취, 정감, 풍채(風神), 격조 등의 내재하는 아름다움에 편중되어 있다. 만약 기가 강조하는 것이 형식상 변화의 풍부함이라면, 운이 강조하는 것은 정신적으로 내포하고 있는 것의 깊고 넓은 것이다. 기와 운은 실제로 도우며 분리될 수 없다.<sup>186)</sup>

유희재는 “고상한 운치와 깊은 정서, 굳센 성질과 호방함 이 중 하나라도 서예에서 없어서는 안된다.”<sup>187)</sup>라고 하였다. 넓은 의미에 있어서 당시의 기사상(氣思想)은 생성론적(生成論的)인 일면과 양생론적(養生論的)인 일면과의 두 가지 시각에서 이해되어야 한다. 그러나 노자를 해석함에 있어 하상공(河上公)은 적극적으로 기사상을 통하여, 그것도 생성론적(生成論的) 기(氣)와 양생론적(養生論的) 기(氣)의 관련성에서 도(道)를 이해하려 했다,

#### 4. 기정론(寄情論)

프랑스의 평론가 로맹 롤랑(Romain Rolland, 1866~1944)은 그가 죽은 후인 1956년에 출간된 『회고록(Memoires)』에서 “음악의 가장 큰 의의는 그것이 순수하게 사람의 영혼을 표현하며, 오랫동안 마음속에 담아두고 설레게 하는 내면생활의 비밀을 표현하는 데 있지 아니한가? 음악은 먼저 개인의 느낌, 내면의 체험이며, 그것들이 생성되는 데는 영혼과 노랫소리 외에는 그 무엇도 필요하지 않다.”라고 음악의 본질을 이야기하였다. 소리 없는 음악이라고 불리는 서예 또한 사람의 영혼 가장 깊은 곳에 있는 비밀을 반영할 수 있다.<sup>188)</sup> 다시 말하면 서예의 내면의 감정을 표현하는 예술이라 할 수 있다.

서예의 예술적 의미는 본질적으로 달정(達情)하기 위함이다. 서예가 정감을 표현한다는 본질적인 특징을 밝힌 이론을 기정론(寄情論)이라고 한다. 이는 글씨에 어떻게

185) 蔡邕, 『九勢』, “陰陽概生, 形勢出矣.”

186) 천팅여우, 전개서, p. 104.

187) 劉熙載, 전개서, “高韻深情, 堅質浩氣, 缺一不可以爲書.”

188) 천팅여우, 상계서, pp. 76~77.

성정을 나타낼 것인가에 대한 논의로 작가의 정감과 내용이 충만되어 있는 글씨라야만 진정으로 예술의 가치와 생명력을 지닐 수 있다는 말이다. 즉 서예에 있어 내재적인 주관과 주체를 중시하는 것이다. 이러한 서예의 서정 표현의 본질적 공능을 강조한 대표적 인물은 당나라 한유(韓愈)로서 ‘유정설(有情說)’의 원조가 되었으며 이후 송나라의 소식(蘇軾)이 이러한 시대사조를 선도하였다. 서예에 있어 성정표현을 주된 미학 관점으로 본 시대는 송나라이며 정감과 주관, 개성을 중시하는 미학 사조를 열었다. 이러한 이론들은 ‘신채론’에서 작가의 성정과 정신을 표현해야 한다는 것과 유사하다 할 수 있다.

서예사를 보면 중국 문자의 서사는 오랜 변천 과정을 거친 후 동한 말에 이르러 특별한 전환을 하게 하게 된다. 이 전환을 간단히 소개하면 첫 째, 과거의 서사는 실용 서사와 심미적 서사에 대한 구분이 모호했으나, 동한에 이르러 실용 서사 계통과 심미 서사 계통 사이에 분화 현상이 나타나기 시작했고, 둘 째, 이 시대에 진정한 의미에서의 서예가가 처음 출현하며, 세 째, 이 시대에 전문 서예 이론이 처음 나타나는 것이다. 이는 서사에 대한 지식인들의 미적 추구가 일정한 단계에 이르러 나타난 당연한 결과로서 본격적인 중국 서예사는 이 때로부터 시작된다고 할 수 있다.

이 시대를 빛낸 대표적 서가로 두도(杜度), 최원(崔瑗), 장지(張芝), 채옹(132~192) 등이 있는데, 대체적으로 이들을 서예사의 제 1 세대 인물로 분류한다. 중국 최초로 서예를 논한 글은 최원(78~143)의 『초서세(草書勢)』이지만 학문적 관점에서 볼 때 이론적 색채가 분명한 서학 사상은 채옹(189)의 서론에서 시작되었다고 할 수 있다. 채옹의 서론은 현재 『필부(筆賦)』, 『필론(筆論)』, 『전세(篆勢)』, 『구세(九勢)』의 네 편이 전해 오는데 형이하학적인 기교는 물론이고 서 예술의 형이상학적인 본질 문제에 이르기까지 구체적이고도 심도 있는 내용이 담겨 있어 후대의 서론에 막대한 영향을 주었다.

채옹이 쓴 『필론』은 글 쓰는 자가 응당 가져야 할 정신 상태를 논술하였고, 『구세』는 운필하는 규칙을 논술한 것이다. 이 중 『필론』과 『구세』는 다른 두 편에 비해 서 예술의 본질적 특성을 한층 깊이 있게 드러내고 있으므로 여기에서는 『필론』과

---

189) 채옹(蔡邕, 133~192년)은 동한의 문학가이며 서법가이다. 자는 백개이며 진유 어(지금의 하남 기현의 남쪽) 사람이다. 영제 때에 의랑 등의 벼슬을 하였는데 동탁이 죽임을 당한 후에 왕 윤에게 체포되어 감옥 안에서 죽었다. 경적과 역사, 음률, 천문에 능통하였고 문장을 잘 지었으며 전서, 예서에 능하였다. 또 전하는 말에 일찍이 흉도문에 장인이 글씨를 쓰는 것을 보고 능히 (서체를) 계발함에 이르러 「비백서」를 창조하니 원래 <채중량집>이 있었는데 이미 잃어버렸으나 후세 사람들이 수집한 책이 있다.

『구세』를 중심으로 채옹의 미학 사상을 검토하기로 한다.

채옹(蔡邕)은 ‘글씨는 마음을 풀어낸 것이다(書者散也).’ 라고 말했다. 여기서 ‘산(散)’ 이 뜻하는 의미는 ‘스스로를 구속하지 않음’ 을 가리키는 말이므로, 곧 글씨를 쓰는 사람은 정신을 자유롭게 해야 한다는 것이다.<sup>190)</sup> 그는 다음과 같이 말했다.

서(書)는 내면의 정감을 토로하는 활동이다. 서작에 들어가기 전 가슴 속에 있는 각종 번거로운 생각들을 내려놓고 마음이 아무 것에도 구속받지 않게 해야 한다. 만약 여러 일로 인해 마음이 초조하다면 저 유명한 종산의 토끼 털 붓이 있다 해도 좋은 작품이 나오기 어렵다. 서작시엔 먼저 조용히 앉아 생각을 가라앉혀 기분이 적당한 상태가 되도록 해야 한다. 옆 사람과 이야기 한다든지 호흡이 고르지 못해도 안 된다. 마치 임금을 대하듯 정신을 집중한다면 좋은 작품을 만들 수 있을 것이다.<sup>191)</sup>

위의 말이 뜻하는 것은 한 서예가가 작품을 창작할 때 그의 정신 상태가 어떠한가 하는 것은 그의 작품이 성공 하는가 실패하는가에 아주 중요한 역할을 하며, 일에 임박하여 정서에 영향을 준다면 아무리 좋은 도구를 사용할지라도 쓸모없는 것이라는 의미이다.<sup>192)</sup> 마음과 정신이 고요하지 않고 일에 시달린 상태에서 글씨를 쓰게 되면, 글씨 또한 분망하고 피로한 기색이 드러나게 된다.

중국에서 서론은 출현하자마자 서예술의 본질적 특성을 이렇게 단 한 글자로 규정했다. 이는 현대 예술의 관점에서 손색이 없는 이론으로 우리는 채옹의 천재성에 감탄을 하지 않을 수 없다. 채옹은 필론에서 다음과 같이 말하고 있다.

글씨를 쓰려고 할 때에는 먼저 마음속에 있는 것을 풀어야 한다. ……대저 글씨라는 것은 먼저 조용히 앉아서 생각을 가라앉히고, 뜻의 적당한 바를 따라야 한다. 이 때 말을 입에서 내지 말고, 기가 숨이 차지 않게 하면서 정신을 가라앉히고, 조밀한 생각으로 신체를 발하게 되면 마치 지존을 대하는 것 같아 좋지 않은 것이 없다.<sup>193)</sup>

190) 갈로, 전게서, p. 35.

191) 蔡邕, 『筆論』, "書者, 散也. 欲書先散懷抱, 任情恣性, 然後書之. 若迫于事, 雖中山兔豪, 不能佳也. 夫書先默坐靜思, 隨意所適, 言不出口, 氣不盈息, 沈密神彩, 如對至尊, 則無不善矣."

192) 吳明南, 『書論選讀』, (美術文化院, 2004), p. 14.

193) 蔡邕, 상게서, "欲書先散懷抱, ……夫書, 先默坐靜思, 隨意所適, 言不出口, 氣不盈息, 沈密神采, 如對至尊, 則無不善矣."

## 5. 정신론(精神論)

### 1) 유공권(柳公權)의 심정필정(心正筆正)

『장자』, 「덕충부」에서는 주로 어떻게 사람의 형에 심입하면서 동시에 사람의 형에서 초월하여 사람이 되는 본질의 덕을 파악할 것인가를 알려준다. 그러므로 그는 형은 못생겼으나 덕이 완전한 인물을 가상하여 사람들이 형에서 초월하도록 도와주고 있다. 아울러 그는 완전한 덕을 갖춘 사람을 「진인(眞人)」이라고 하였는데 이는 곧 진실한 사람이다. 대개 그는 형을 사람의 진실이라고 여기지 않고 덕이 사람의 진실이라고 여긴 듯하다. 이러한 사상의 계발하에 위 전시대에 이르러서는 항상 ‘전신’과 ‘형사’를 대립시켜왔다. 아마도 이것은 대상이 지니는 형의 구속과 허위성으로부터 초월하여 대상의 정신, 즉 대상의 진실을 파악하려 했기 때문인 듯하다.<sup>194)</sup>

당나라 서예가 후세에 큰 영향을 준 사람은 구양순, 저수량, 안진경 이외에 당연히 유공권(柳公權; 778-865)<sup>195)</sup>을 꼽을 수 있다. 특히 그의 해서는 힘써 당시 폐단을 바로잡고 비속(肥俗)한 것을 수경(瘦硬)한 것으로 변화시켜 독창적인 풍격을 창조함으로써 안진경과 이름을 나란히 하여 ‘안근유골(顏根柳骨)’이라 불렸다. 유공권의 글씨를 평하여 소동파는 ‘유공권의 글씨는 본래 안진경에게서 나왔으나, 스스로 새로운 뜻이 나왔다(柳少師書本出于顏, 而能自出新意).’고 하였다.

당대(唐代)의 해서는 마르면서 강직하게 쓴 구양순의 글씨와 묵직한 필획과 날찍한 글꼴의 안진경 글씨가 수려하면서도 웅장한 유공권의 서풍으로 융화되는 발전과정을 거쳐 완성되었다.

유공권이 진사시에 합격한 후에 하급관리로 벼슬길에 오를 무렵의 당나라의 황제인 목종(穆宗, 795~824)은 향락에 빠져 정사를 소홀히 함으로서 백성들의 삶이 피폐해져 있었다. 유공권이 서기의 신분으로 조정에 들어가 직무를 아리게 되었을 때 목종이 말하기를 "나는 절에서 그대의 글씨를 본 적이 있었는데, 일찍부터 그대를 만나보고 싶었다."고 말하고 유공권을 우습유(右拾遺)로 임명하여 서학사로 대우했다. 이때 목종이 유공권에게 용필의 방법을 물으니 유공권이 필간(筆諫)으로 대답하기를, ‘마음이 바르면 글씨는 저절로 바르게 되는 것입니다(心正則筆正)’라고 쓰여 있자 목종은 얼

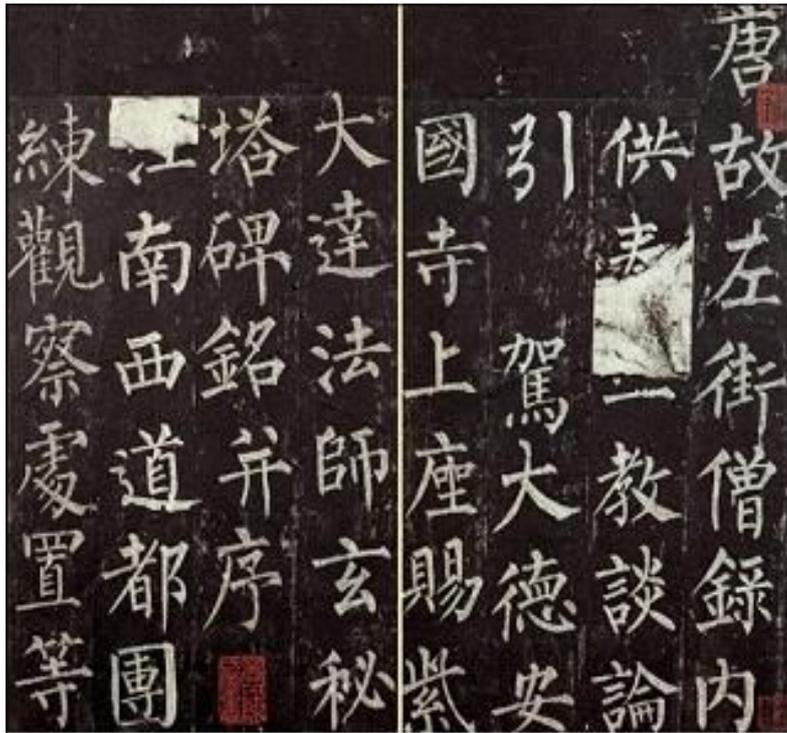
194) 徐復觀, 전계서, p. 224.

195) 유공권(柳公權; 778-865)은 당나라 말 북송초기의 정치가이자 서예가이다. 자는 성현(誠懸). 해서(楷書)에 능했으며 벼슬은 공부상서에 이르렀다. 대표적 작품으로는 현비탑비(玄秘塔碑; 아래)와 신책군비(神策軍碑)가 있다.

굴을 찡그리면서 못마땅해 했다고 하는데, 이 일을 유학사의 필간고사(筆諫故事)라고 하며, 이 때 부터 심정필정(心正筆正)이란 말이 인구에 크게 회자되기 시작하였다.

이것은 서예의 용필법을 개괄한 것일 뿐만 아니라 글씨를 쓰는 사람의 정신과 학습 태도에 대한 명쾌한 지표를 설정해주고 있다.

유공권 글씨의 특징은 하나가 골격이고, 다른 하나가 결구이다. 용필은 마치 못과 철을 자른 듯 하고 기필은 비록 장봉을 사용했으나 처음부터 끝까지 강하고 모나면서 날카로운 느낌을 주고 있다. 행필은 곧세기가 마치 활시위와 같고 전절이 분명하다.



[ 도 9 ] 유공권, <현비탑비(玄秘塔碑)>, 당, 탑본, 대만고궁박물관.

행필에서 골을 얻고 사전에서 육을 얻어 곧세고 풍골이 능름하며 곳곳에서 맑고 강하면서 우아하고 바른 기를 나타내고 있다. 그는 형세에 따라 형태나 필세를 나타낸 것이 아니라 필획마다 마치 어떻게 하면 탑배를 잘할까를 보면서 썼기 때문에 필획 사이를 꿰뚫고 호응하는 것을 타파했다.

이는 유공권 글씨의 특색이면서 학서자들이 가장 어렵게 여기는 점이기도 하다. 왜냐하면 그의 해서를 배운 뒤에 행서로 전환시키려고 하면 매우 곤란하여 거의 성공한

사람이 없기 때문이다. 다른 면에서 볼 때 유공권의 해서는 비교적 도식적이어서 각비의 용필과 결구가 대체로 같다. 이는 안진경과 크게 다른 점이기도 하다. 서풍으로 보면, 유공권의 글씨는 실제로 안진경으로부터 나왔음을 알 수 있으며, 구양순(歐陽詢)과 설요(薛曜)에게도 영향을 받았다.

장자 「전자방(田子方)」에는 다음과 같은 이야기가 나온다.

宋나라 원군(元君)이 그림을 그리게 하였더니 많은 화공(畫工)들이 모여 들었다. 그들은 명령을 받고 읍(揖)을 하고 서 있으면서 붓을 빨고 먹을 갈고 법석인데 경쟁자는 너무 많아 반수는 실외에 있었다. 그러자 한 화공(畫工)이 늦게 와서 유유히, 달려오지도 않고 명(命)을 받고 읍(揖)을 하자마자 그 자리에 서지 않고, 자기 집으로 돌아갔다. 원군(元君)이 사람을 시켜 그의 행동을 엿보게 하였더니, 그는 옷을 벗고 두 다리를 쪽 빨고 나체로 있었다. 이에 원군(元君)이 말하기를 “좋다. 이 사람이야말로 참된 화공이다.” 하였다.<sup>196)</sup>

이와 같은 이야기는 두 부류의 화공(畫工)을 대비시켰다. 많은 화공들은 명령을 받고 원군(元君)을 위해 그림을 그려야 하기 때문에 정신상태가 모두들 매우 긴장되어 있었다. 그들의 정서는 여러 사람에게 의해 완전히 속박되어 있었던 것이다. 다만 한 화공(畫工)만이 대중과 같지 않았는데, 그는 가장 늦게 도착하여 매우 한가롭게 편안한 태도를 취하였다고 한다. 국군(國君)을 보려면 본래 빠른 걸음걸이로 달려가야 하는데, 그는 도리어 천천히 걸었으며, 명령을 받고서 국군(國君)에게 인사드린 후에도 서둘러서 자리(位)에 가지 않고 자기 집으로 돌아가 몸을 드러낸 채 다리를 빨고 앉아 있었다고 한다. 이 화공(畫工)은 예절에 그다지 구애받지 않았다. 그럼에도 불구하고 송(宋)의 원군(元君)은 도리어 그가 진정한 화공(畫工)이라고 판단하였다. 왜냐하면 많은 화공(畫工)들이 마음속에 경상작록(慶賞爵祿)과 비예공졸(非譽功拙) 등의 각종 생각으로 가득 차 있어서 심미적인 마음(空明한 心境)을 가지지 못했다고 생각했기 때문이었다. 그들은 창조적인 사고가 이해의 관념에 속박되어 있고, 자유로움을 발휘하지 못한 것으로 판단한 것이다. 홀로 뛰어온 이 화공만이 그림을 잘 그려서 입신양명을 꾀하고 싶은 욕구(慶賞爵祿, 非譽功拙)를 초탈하여, 공명(空明)한 심경(心境)의 마음으로 붓을 세움으로서, 그의 창의성이 자유로움을 발휘할 수 있다고 생각한 것이다.

196) 『莊子』, 「田子方」, “宋元君將畫圖, 衆史皆至. 受揖而立, 舐筆和墨, 在外者半. 有一史後至者, 壇壇然不趨, 受揖不立, 因之舍. 公使人視之, 則解衣槃礴贏. 君曰, 可矣是真畫者也.”

## 2) 유희재(劉熙載)의 서여기인(書如其人)

송나라의 서예 미학은 중국 고대 서예 미학의 발전 과정 중에서 하나의 전환점이 되는 시기이다. 송나라는 정감과 주관, 개성을 중시하는 미학 사조를 일으켰으며, 동시에 이러한 사조의 발전이 최고봉에 이르렀던 시대이기도 하다. 송나라에 이르러 심미 이상은 크게 변하게 되었다. 즉, 1단계에서 외재적으로 개관적인 것과 자연스러운 것을 중시하는 경향에서 내재적인 주관과 주체를 중시하는 경향으로 전환되었다.

여기에서 한걸음 더 나아가 서여기인(書如其人)이라는 말을 제창하여 인품과 수양을 중시하면서 서권기(書卷氣)를 추구하였다. 초기에는 외사조화(外師造化)에 치중하였었는데, 송나라 때부터 중득심원(中得心源)을 중요시하기 시작하였다. 미적 형태에 있어서는 한편으로 소산간원(蕭散簡遠)의 음유의 미를 추구하면서, 다른 한편으로는 평온하고 조화로운 중화의 미에서 벗어나 추의 요소까지도 반영하면서 의측노장(欿側怒張)의 예술 경지를 추구하여, 이론상으로 추함을 긍정하였다. 송나라 서예 미학 사조에서 소식은 이를 대표하는 전형적인 인물이다. 그는 이론은 물론이고, 예술의 실천에 있어서도 이러한 시대의 사조를 선도하는 인물이기도 하였다.<sup>197)</sup>

이렇게 송나라로부터 고대 서예 미학은 보다 깊고 넓은 조형요소로까지 확장되면서 문자조형의 방향에 변화가 나타나고 있었다. 감성과 이성의 통일에서 이성을 위주로 하는 심미 원칙이 지배를 하다가, 감성의 요소가 가면 갈수록 주도적인 위치를 확보하기 시작하였다. 따라서 감성과 창의를 존중하면서 주관을 중시하고 개성을 숭상하는 서풍의 등장이 그것이다.

감성과 창의를 중시하고 있는 것을 인본사상의 입장에서 살펴보면, 그들이 가지고 있는 내재적인 정신의 표현에서 서예의 심미에 대한 본질을 탐구하고 창작의 주체가 되는 사람의 인품과 수양을 강조하면서, <서여기인>으로 발전하였다. 이러한 사조가 정신을 중시하고 형태를 경시하면서 운·미·취 등의 내재적인 정신 의식을 추구하였다.<sup>198)</sup>

서여기인이란 ‘서예는 그 사람’의 표현이라는 뜻으로 유희재는 『예계(藝概)』에서 다음과 같이 말하고 있다.

197) 宋民, 전계서, p. 121.

198) 상계서, p. 119.

글씨는 같게 하는 것[如]이다. 그 학문과 같게 하고 그 재주와 같게 하고, 그 뜻과 같게 하는 것이니, 종합하여 말하자면, 그 사람과 같게 하는 것 일 따름이다.<sup>199)</sup>

글씨를 통해서 어떤 사람의 식견을 볼 수 있다.<sup>200)</sup>

대개 욕심이 있느냐 없느냐가 인위적이냐 자연적이냐를 구분하는 기준이다.<sup>201)</sup>

위에서 본 것처럼 서여기인 곧 '글씨는 그 사람' 이라는 표현이 이라는 의미이므로, 여기서 기인(其人)의 의미는 그 사람의 외모가 아니라 그 사람의 인품, 교양, 학덕 등을 종합한 의미이다.

송나라 때 크게 유행하였던 이 '서여기인' 은 인품을 중시하면서 제2단계의 서예 미학에 상당한 영향을 주어 이 시대의 중요한 사조를 이루었으며, 명나라의 항목에 이르러 그 절정에 달하였다.

도덕적이고 윤리적인 관점에서 인품을 중시하는 것은 지식과 수양에 있어서 서권기를 주장하는 것과 밀접한 관계를 가지고 있다. 그들은 글씨 밖에서의 공부를 강조하였기 때문에, 학문과 문장의 기운이 있어야 한다고 하면서 학식과 수양이 없는 속기를 반대하고 배척하였다.<sup>202)</sup>

청대에 이르러 예술의 본질에 대한 이전시대의 상물과 서정에 대한 종합적인 논술이 있었고, '서여기인' 에 대한 종합적인 비판으로서의 담론이 지속적으로 이어지고 있었다. 청나라에서는 사람과 자연, 주관과 객관, 표현과 재현, 서정과 상물의 변증법적인 통일이 있었다. 유희재는 관물과 관아의 통일성을 주장하면서,

글씨를 배우는 사람은 두 가지의 봄이 있어야 하는데, 첫째는 사물을 보는 관물이고, 두 번째는 자신을 보는 관아이다. 사물을 보아 뜻을 같이하며, 자신을 보아 덕을 통하여야 한다.<sup>203)</sup>

그는 또한 서예와 자연을 말하면서

글씨는 마땅히 자연에서 만들어져야 한다. 채옹은 글씨는 자연에서 비롯된다고 하였으니, 이는 하늘이 서면 사람이 정해진다든 것이나, 오히려 아직 사람으로부터 하늘

199) 劉熙載, 전계서, "書, 如也. 如其學, 如其才, 如其志. 總之曰, 如其人而已."

200) 상계서, "書可觀識."

201) 상계서, "蓋有欲無欲, 書之所以別人天也."

202) 宋民, 전계서, p. 126.

203) 劉熙載, 상계서, "學書者有二觀, 日觀物, 日觀我, 觀物而類情, 觀我而通德."

을 회복함에는 미치지 못하였다.<sup>204)</sup>

라고 하였다. 이것으로 정감을 숭상하는 사상이 발전함에 따라, 사람들은 이미 자연에서 법을 취하는 것을 기초로 하여 사람의 주관적인 능동 작용을 강조함으로써, 사물과 자신, 자연과 사람이 변증법적 통일을 이루게 하였다. 이러한 통일적 기초 위에서 정감의 요소는 상대적으로 더욱 중시를 받게 되었다.<sup>205)</sup>

사람마다 독특한 자기 필체가 있다. 이것은 심성이나 생각이나 생체 리듬이 저마다 다르기 때문이다. 그러므로 서양에서는 사인(Sign)이 그 사람을 대표하는 징표로 쓰였을 정도이다. 사실 한 날 한 시에 한 스승에게서 글씨를 배워도 얼마 가지 않아서 서로 다른 방식으로 운필하며, 글씨도 다른 모습으로 드러난다.

글씨를 아무리 잘 써도 학문과 인품이 토대가 되지 못하면 그저 기능공의 손재주 일뿐이다. 그 사람의 됴됨이가 되어 있지 못하면 주옥같은 글씨를 써도 아무 쓸모가 없다는 말이다. 이를테면 평생을 수행과 사유의 삶을 사는 도학군자나 학문적으로 일가를 이루어 존경받는 사람은 그 향기가 글씨에 배어 있어서 다투어 구하고 존경하지만, 인문학적 뿌리가 없거나 명리를 얻기 위해 시속(時俗)에 영합하는 사람의 글씨는 아무리 잘 써도 영혼 없는 책서(隻書)<sup>206)</sup>일 뿐인 것이다.

그러므로 좋은 글씨를 쓰기 위해서는 먼저 인문학적인 안목과 식견을 넓히고 예술정신과 조형사상에 독자성과 창의성이 담보되어야 한다. 흔히 인격과 인품을 논 할 때에 학문적인 바탕은 없어도 사람 좋고 성정이 너그러운 사람을 거론하는 경우가 있지만, 그런 사람은 그저 좋은 사람일뿐 훌륭한 서예가가 될 수는 없는 것이다.

204) 劉熙載, 전계서, "書當造乎自然, 蔡中郎但謂書肇于自然. 此立天定人, 尚未及乎由人復天也."

205) 宋民, 전계서, p.180.

206) 석도(石濤)는 그의 고고화상여록의 「一劃論」에서 붓과 먹이 하나로 결합하면 인운(氤氳)이 된다고 하였는데, 인운은 『주역』의 「계사편」에 나오는 말로 '하늘과 땅의 기운이 서로 결합하여 만물로 변화하고 정순(精醇)하게 되는 것'을 말한다. 이는 붓을 양(陽)으로 이해하고 먹을 음(陰)으로 파악하여 붓과 먹이 음양으로 교합하여 새로운 생명을 탄생시키는 자연의 이치와 도리로 일획을 설명하고 있다. 또 '무릇 획이란 법의 표현이다'라고 한 것이나 '일획이라고 하는 것은 자획(字劃)보다 먼저 존재하는 근본이며, 자획이라고 하는 것은 후천(後天)의 경권(經權)이다'라고 하였다.

이는 획은 하늘의 기운으로 양(陽)을 의미하는 것이고, 자획(字劃)은 곧 문자(文字)를 뜻하고 문자는 땅의 기운으로 음(陰)을 상징한다. 하늘의 기운은 시간을 의미하면서 획을 뜻하는 것이고, 획은 자연의 이치와 도리를 반영한 법이고 양(陽)이다. 땅의 기운은 형상(形象)으로 나타나고, 그 형상은 글자(文字)이고 음(陰)이다. 서예는 하늘의 기운인 '시간조형'과 땅의 기운인 '공간조형'이 결합한 음양예술이다. 천지만물의 이치와 도리를 이해하고 파악하지 못하는 식견과 정신으로는 '서법'을 이해할 수 없으며, 특히 하늘의 이치를 모르면서 시간조형의 이념인 '일기가성(一氣呵成)'을 알 수는 없는 것이다. 이런 서법의 오묘한 이치를 모르면서 손재주로 글자를 쓴다고 해서 '서예'가 되는 것은 아니다. 글씨를 아무리 잘 쓴다고 해도 그것은 기본인 필획의 개념을 모르고 쓴다면, 그것은 음양가운데 음(陰)만 존재하여 음양교합을 못해 생명을 배태(胚胎)할 수 없는 '책서(隻書)'일 뿐인 것이다.

서예는 그 사람의 정신표현이므로 글씨만 보아도 그 사람의 성격이나 개성이나 심경 따위를 미루어 알 수 있다. 글씨를 함부로 쓰거나 잘못 배워서 글씨가 허물어지면 자기 자신도 몰락해 가는 것이며, 정중하고 올바르게 글씨를 연마하면 글씨와 더불어 몸과 마음이 윤택해져 훌륭한 작품을 남길 수도 있을 것이다.

위와 같은 맥락으로 이해할 수 있는 ‘글이 사람을 귀하게 한다’ 라는 말이 있다. 명말 4대가로까지 불리어지는 장서도(張瑞圖, 1570~1644)는 명나라 말기에 관료를 탄압하고 정치를 농단한 환관(宦官) 위충현(魏忠賢, ?~1627)의 양아들이 되어 재상의 자리에 올랐다. 장서도의 큰 폭의 초서작품을 보면 결체가 기발하고 힘찬 먹색과 굳센 필력, 하늘과 땅을 덮을 것 같은 기세가 돋보인다. 그러나 후세 사람들은 그의 인품을 능멸하여 그의 예술적 정취까지 매몰시켜버렸으며 후세의 평론가 역시 그의 됃됨이를 싫어하여 연구뿐만 아니라 언급조차도 회피하였다. 이처럼 서(書)는 군자의 예술이고 감상자가 글씨를 감상 할 때 반드시 작자의 됃됨이를 떠올리기 때문에 작품과 작자를 확실히 분리하는 것은 어려운 일이다.<sup>207)</sup>

서여기인은 청대의 서예가들에게 있어서 하나의 사표(師表)로 여겨졌던 말이다. 서한시대에 양웅이 ‘서심화(書心畵)’라 해서 글씨는 마음속의 정감을 표현하는 것이라고 했는데, 당대 이후 明·淸시대에 ‘글씨는 곧 그 사람과 같다’는 관념이 확립되기 시작했다. 한 화가의 인품이 향상되면 그 화가의 회화작품의 기질의 향상에도 큰 영향을 끼치므로 그림에서도 역시 그 사람과 같은 것이다. 여기에서 기운과 기질은 같은 것으로 보고 있다. 고인들의 이러한 인식방법은 결코 틀린 것이 아니다. 기운이라는 것은 회화형식이 낳은 시각적인 율동미감이기 때문에 이 미감도 역시 회화에서의 풍신과 기품 있는 태도라고 해석할 수 있다. 그 예로 양귀비와 서자의 일화를 들 수 있다. 그림을 사람에 비유함에 이 풍신기도가 드러난 곳이 바로 ‘정취, 풍도’이다. 이는 분명 사람과 그림의 기질이 밖으로 넘쳐흐르게 되는 것을 말함이다.

고대 서론 중에서 인격과 정신은 가장 높은 경지의 서예의 관점으로 받아들여지고 있었고 인품과 서품의 내재적인 관계 또는 서예의 점과 획을 하는 기법에서 인격의 정신적인 취향을 발견하는 것으로 발전하였다.

이러한 ‘서여기인’ 설은 줄곧 서예가들에게 중요한 화두가 되어 왔지만 ‘신채론’에서 형질과 정신이 견비해야한다는 것과는 거리가 있다. 물론 서예의 예술적 완성도를 높이기 위해서 학양(學養)은 필수적인 것이고, 신채(神彩)는 형질에서 비롯되는 것

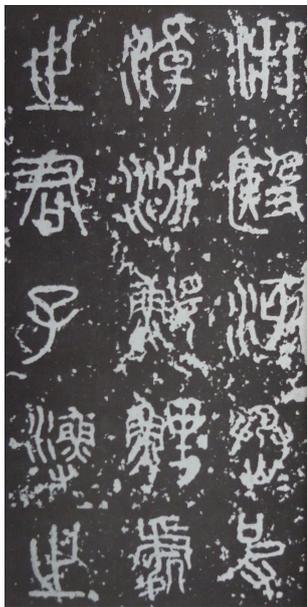
207) 천팅여우, 전계서, p. 73참조.

이니 형질의 수련도 함께 갖추어야 하는 것이다.

### 3) 문자향서권기(文字香書卷氣)와 금석기(金石氣), 그리고 문기(文氣)

서예에는 뼈와 피, 그리고 살이 있고, 생동적인 형식 뒤에는 재능과 식견이 숨겨져 있어서 바로 그것이 서예의 고하(高下), 우열(優劣), 글자체의 분위기를 결정한다.<sup>208)</sup>

곽약허(郭若虛)가 ‘기운은 배울 수 있는 것이 아니다(氣韻非師).’ 라고 한 것처럼 기운생동의 재능은 태어날 때부터 가지고 나오는 것이다. 만약에 이것을 배울 수 있는 길이 있다면, 그것은 바로 동기창이 ‘만권의 책을 읽고, 만리의 여행을 한 다음에 가슴 속에 훈탁한 것들을 털어버리고 손 가는 대로 그려낸다면 산수가 전신이 되는 것이다.’의 경계일 것이다.



[ 도 10 ] 주(周), <석고문(石鼓文)>과 <오창석 임본(臨本)>의 비교.

동기창이 말한 것은, 책을 읽은 것은 화가의 문학적 수양과 지식을 향상시키게 하여 작가의 생활약력이 된다고 보며 화가의 정신기질을 변화시켜 업그레이드 시키는 방법으로 간접적으로 그림의 기운생동 미감을 취하고 있는 것이다.

208) 천팅여우, 전계서, p. 85.

청의 이서청은 「옥매화함서단」에서 글씨를 배움에 더욱 귀중한 것은 책을 많이 읽는 것이다. 책을 많이 읽으면 글씨를 쓰에 있어서 스스로 우아해진다. 그러므로 옛날부터 학문이 있는 사람은 비록 글씨를 잘 쓰지 못하더라도 그의 글씨에는 서권기가 있게 마련이다. 따라서 글씨는 심기와 취미를 제일로 삼는다. 그렇지 않고 다만 손의 재주에 의하여 글씨가 이루어진 것은 족히 귀함이 되지 못한다고 주장하였다.

사악함이 지워진 사무사(思無邪)의 인품이란 다름이 아니라 작가의 맑고 깨끗한 성정과 지적 수준이 높은 이지적 감성의 심미안(審美眼)이다. 서예가는 사람 됨됨이가 어질고, 지적수준이 높은 자만이 후세에 이름을 남긴다는 의미로서의 문기(文氣)가 서예가의 자질로 등식(等式)되는 것이다. 글씨는 오랜 세월을 걸쳐 축적된 독서의 양만큼 문기가 글씨에 나타난다. 이와 반대로 물욕과 탐욕이 가득 차게 되면 그 사람의 작품에 그 성정이 그대로 나타나게 된다. 이에 대해 석도는 다음과 같이 언급하고 있다.

나를 둘러싸고 있는 물(物)의 세계를 주체적으로 이끌지 못하고 그 물의 세계에 의하여 오히려 부림을 당하게 된다면 나의 마음은 애쓰고 괴로움을 받는다.<sup>209)</sup>

문자향이란 글씨에 대한 얘기가 아니라 그림에 관한 성찰이다. 글씨가 가진 고유의 향기, 즉 의미와 기표가 넘나드는 그 향기를 묵란 위에 배양하는 것, 그것이 바로 문자향이다.

서권기(書卷氣)는 서(書)와 권(券)의 기운이다. 수많은 서첩과 답본의 옛 글씨를 손으로 익히고 가슴에 담아 마음으로 그 필의를 얻는 경지이다. 옛사람들의 붓이 지나간 자취들을 모두 눈 여겨 보고 흉중에 담아 그 법식에 어긋남이 없는 가운데 그 법식들이 서로 뒤섞이고 자극하여 하나의 창의적 경지를 만들어내는 그것이 서기(書氣)다. 문자향이란 어쩌면 방법론이지만, 서권기는 글씨를 쓰고 글을 짓는 자가 갖춰야 할 공부의 내용과 크기를 말하는 것이다. 자기 자신에게 무한히 엄격한 규범을 적용하고 서릿발처럼 차가운 성찰의 기회를 버리거나 포기하지 않는 것을 의미하기도 한다.

동양화 특히, 수묵화나 문인화 계통에서는 이와 같이 철학적이거나 정신적인 수양과 학문적 교양을 절대적으로 중요시하고 있는데 그 이유는 바로 위와 같은 내면세계의 수양을 극히 중요시하는 원인에서 비롯된다. 따지고 보면 이 같은 미술 사상은 미술이 기 이전에 선비로서의 학문적·사상적 체험이 훨씬 중요하다는 점을 강조하는 것이며, 그러므로 시화본일률(詩畫本一律) 즉, '시를 짓는 일과 그림을 그리는 일은 본래 한가

209) 金容沃, 『石濤畫論』(통나무, 1999), p. 169.

지이다.'라는 사상이 옛 부터 전래되었던 것이다.

이처럼 동양화는 이른바 문(文), 사(史), 철(哲)로 불리는 학문이나 품격 수양의 총체적인 수양을 바탕으로 하고 있기 때문에 그 표현세계의 깊이 또한 심오하다. 그리고 형상세계의 감각을 초월하는 추상적이고 상징적이면서 사의적(寫意的) 감성의 깊이가 있다.

옛 선비들이 남긴 많은 사군자 그림 중에서도 유독 추사 김정희의 〈묵란도(墨蘭圖)〉가 눈길을 끄는 것은 물론 그의 화법적인 경지 또한 절정에 이르렀지만 당대 금석학의 거봉으로서, 완원(阮元) 옹방강(翁方綱) 등 중국학자들과 어깨를 나란히 하는 경륜과 학문의 세계가 뒷받침하고 있기 때문이다.<sup>210)</sup>

중국에서나 한국에서나 저명한 이름을 남긴 옛 화가, 서예가들 중에는 거의 전원이 서화에 관한 사상적 공적을 남기지 않은 이가 없을 정도이다. 화론 분야의 대다수가 그림을 그린 화가였다는 말은 그럴기 때문에 가능하다. 우리나라의 표암(豹菴) 강세황(姜世晃), 관아제(觀我齋) 조영석(趙榮祿) 등도 이와 같은 예의 대표적인 경우이다.

동양회화와 서예의 특징은 한마디로 사유를 통해서 감상되지 않으면 안 된다. 한순간에 감상자의 기호를 만족시켜 주거나 어떠한 감동적 미감을 세례하지는 않지만 오랫동안 반복된 심취와 음미를 통해서 보다 유현(幽玄)하고도 깊은 진수를 맛보게 되는 예가 많은 것이다. 그래서 동양미술을 관념적이라는 말로 표현하는 예도 적지 않다. 그만큼 구체적이거나 사실적이지는 않은 대신 현학적이고 범우주론적인, 자연중심의 무한한 깊이를 추구한다. 그럴기에 그 문사철(文史哲)의 학문과 품격의 체면을 이해하려는 노력 역시 병행되어야 하며 선조들의 기개와 선비정신, 유, 불, 선의 사상체계에 대한 천착과 깊이 있는 이해가 선행되어야 한다.

서예가 만약에 기술과 기교와 기법에만 의존하게 된다면 도제교육과 반복학습에 의해 생성되는 습기(習氣)가 고착되고, 그것이 대중적인 명리에 영합하게 되면서 결국은 속기(俗氣)로 덧씌워져 작가의 감성과 조형사상이 매몰되는 괴리를 극복할 수 없게 된

210) 추사의 글씨나 그림의 기법적인 특징은 대단히 못 쓰고 못 그렸다는 사실이다. 그 ‘못 쓰고, 못 그렸다’는 사실이 역설적으로는 독자적이고 창의적이라는 사실이고, 그것은 좋은 글씨이고 좋은 그림이라는 것이다. 묵란도 역시 대단히 못생기고 어수룩하며, 생기마저 없이 말라비틀어지고 볼품없는 그림이다. 다만 일부 호사가들의 아부(阿附)와 굴종이 너무 과한 평가로 귀착된 것도 사실이다. 관념과 습기에 찌들고 오만과 편견에 사로잡혀 있으면서 맹목적인 사대주의에 빠진 추사의 독선과 아집의 소산으로 ‘묵란도’ 같은 작품이 나온 것이겠지만 이전 시대에서 볼 수 없는 창신과 창의성만큼은 빼어난 그림이다. 그런 점에서 추사의 작품들은 전문 서예가로서의 기법과 기교중심이 아닌, 안목과 식견이 대단히 높은 지식으로서의 ‘서권기’와 금석학자로서의 교양이 작품 속에 녹아든 ‘금석기’가 중요한 조형사상이고 예술정신이었던다는 사실은 후학들의 사표로 존중받아 마땅하다.

다. 그것은 비예술적인 형식과 논리에 의해 서예가 향기 없는 대중예술, 즉 속서(俗書)로 전락할 수밖에 없는 것이다. 서예술이 글씨를 잘 쓰는 기술로서의 기법과 기교에만 의존하게 된다면 작위(作爲)로서의 기술은 정교하게 진보하겠지만, 서법예술의 근원으로 기능하는 우연과 무위자연의 감성은 무너지고 고갈될 수밖에 없을 것이다.

아무리 가치 있는 전통이라 할지라도 그 굴레에서 벗어나지 못한다면 새로운 시대의 가치를 외면하게 만들고, 그것은 곧 전통에 대한 외경과 사랑을 잃게 하는 동인으로 기능하게 된다. 감성과 흥취가 배어있지 않는 글씨는 향기 없는 꽃과 다를 바 없고, 그것이 예술일 수는 더더욱 없다.

서법에 있어서 향기는 본래 서권기(書卷氣)와 문자향(文字香)의 준말로 뿌리 깊은 학문과 심오한 사상, 그리고 격조 높은 인격과 품성과 덕망 등의 지식인이 갖추어야 할 덕목을 두루 겸비한 사람의 정신세계를 말한다. 청아한 정신에 의해 걸러지고 정제(精製)된 이지적 감성으로 재해석한 형식과 내용이 필묵에 응축되어 있을 때 우리는 그것을 ‘서권기· 문자향’ 이라고 말한다.

따라서 서예술의 향기는 사람의 코를 매혹하는 아름다운 냄새가 아니라, 삶의 본능과 경쟁과정에서 지치고 병든 영혼을 깨우고 치유하는 에너지와 능력을 가진 숭고한 인간정신을 의미하는 것이다. 그것은 전통의 모방이나 답습이 아니라, 전통의 재해석을 통한 차별성과 독자성에 기초한 자기표현이 이루어져야 하는 것을 전제하는 것이다.

### 제3절 자연(自然)에 대한 비의(比擬)

#### 1. 노자(老子)의 도법자연(道法自然)

동양미술은 항상 자연의 형상과 이치에 감응하고 그 본질과 정신을 구현하려는 관점에서 주정적이고 관념적으로 발전해 왔다. 그 가운데에서도 서화예술의 가장 중요한 표현수단인 필획은 그 조형의 원리가 자연의 비의(比擬)로부터 비롯되었음은 주지의 사실이다. 이러한 특성 때문에 서예를 전통의 재해석과 자기성찰을 통하여 깨달음의

경계를 표현하는 정신예술이라고 하는 것이다.

유가(儒家)가 개척한 예술정신은 항상 인의도덕의 근원지에 있어야 어떤 종류든의 미전환이 있게 되는데, 이런 전환이 없으면 예술은 경시될 수 있고 따라서 예술을 성취하지 못한다. 반면 도가(道家)에서 개척한 예술정신은 곧장 올라가고 곧장 내려가는 준형한 것이다. 이 때문에 유가와 비교해서 말한다면 아마 장자가 성취한 것은 순수예술정신이라고 일컬을 수 있겠다.<sup>211)</sup>

서법과 서론의 논리적 토대가 음양오행에 기초하고 있으며, 우주자연에 대한 깨달음의 경계를 지향하는 것이 이를 뒷받침하고 있다. 시간과 공간의 유기적 관계와 그 변화의 원리를 하나의 선(線)에 응축하는 것이 획이다. 즉 자연의 생성과 소멸의 순환 질서를 하나의 리듬으로 파악하고, 그것을 필묵에 응축하여 서법으로 조형하는 것이 획이고, 자연의 내적 형상인 것이다.

음과 양 두 기가 서로 소장교착 하여 변화하는 것이 천의 도이다. 이 천의 도를 승해 그것을 계속 발전시켜 가는 것이 인도의 선이다. 그리고 이 천의 도를 성취하여 완성하는 것은 선한 인간의 본성에 기인한다.…… 날고 날는 것을 일러 역(易)이라고 한다.<sup>212)</sup>

획의 형상과 표정 역시 작위(作爲)를 배제(排除)한 무위자연의 모습이어야 한다. 그것은 자연의 이치를 깨우치고 터득하는 사유와 관조를 통하여 작가가 필획에 감정을 이입시켜 살아 움직일 수 있도록 생명의 숨결을 불어넣음으로서 유기적인 형상과 표정을 생성하게 된다. 이렇게 조형된 획은 언제나 자연과 함께 호흡하고 소통하는 자연획으로 존재하면서 무심(無心)의 경계에 도달하고자 하는 것을 조형의 목표로 삼는다. 이는 치열한 자기성찰을 토대로 고도의 정신력과 직관적 통찰에 의한 서법의 천착을 통하여 창작의 독자성과 차별성을 확보함으로써 조형의 외적인 표현형식과 기법보다는 내적인 정신성에 더 큰 의미를 부여하기 때문이다.

율곡 선생은 ‘글씨는 자연을 도(道)로 하고 하늘과 사람이 하나 되는 것이다.’고 정의하였다. 무릇 서예가의 사고는 광대무변해야 하고 자유분방해야 하고 묶이지 않아야 한다. 무의식중에 무엇을 절대시하거나 굳어진 편견이나 아집에 묶이지 않아야 한다.

211) 徐復觀, 전계서, p. 168.

212) 『周易』, 『繫辭傳上』, 5장, "一陰一陽之謂道. 繼之者, 善也. 成之者, 性也.……, 生生之謂易."

주역에는 다음과 같은 말이 있다. ‘하늘의 문채를 관찰하면 사계운행의 규칙을 알 수 있고, 인간사회의 문화를 관찰하면 이에 잘 교화하여 천하를 밝게 빛낼 수 있다.’ 더군다나 서예의 오묘함이란, 그 글자의 형상으로부터 볼 때 일찍이 사람의 행동거지로 나온 것이니 마음과 손의 교묘한 운용이라 할 것이다.……이는 마치 금(金), 목(木), 수(水), 화(火), 토(土) 다섯 물질을 잘 병용하여 천변만화(千變萬化)하는 형상을 창조해내는 것과 같고, 금(金), 석(石), 사(絲), 죽(竹), 토(土), 혁(革), 목(木) 등 재질로 만든 악기에서 나는 여덟 가지 소리가 서로 어울려 이루어내는 아름다운 음악이 사람의 마음을 그지없이 감동시키는 것과 같다.<sup>213)</sup>

서예와 자연물의 형상과의 관계를 많이 강조하면서, 획과 결구에 중점을 두어 사물의 형상을 묘사하는 공능을 가지고 있다. 고대 서예 미학은 선과 필세 또는 결구 등으로 자연미의 형상을 묘사하는 과정에서 서예의 미를 탐구하는 것을 주장하고 있다. 그러므로 서예는 자연미의 형상을 연상하는 이러한 심미의 중개로 말미암아 별도의 심미를 환기시키는 예술이다. 서예의 문자 형식에서 나타나는 미는 사람들에게 자연미를 연상하도록 하기 때문에, 이러한 자연미를 바로 서예미의 객관적인 기초로 삼고 있다. 따라서 때때로 자연미의 형상을 가지고 서예미를 설명하기도 한다. <sup>214)</sup>

道란 무엇인가. 도는 자연이다. 도는 유와 무의 통일이다. 도는 만물생성의 근원으로 서, 우주생명의 본질인 一과 만물의 관계를 분명히 밝힌다. 노자는 ‘도는 일(一)을 생하고, 一은 二를 생하고, 二는 三을 생하고, 三은 만물을 생한다. 만물은 음(陰)을 지고 양(陽)을 안고, 그 음양의 두 기운이 혼연일체가 된 총화의 기운에 의하여 조화를 이룬다.’ 라고 하였다.

지금 우리가 사용하는 자연(自然)의 개념은 영어의 ‘nature’ 에 대한 번역어로 우리가 사용하기 시작한 지 약 백 년 정도에 불과하다. 중국 고대부터 사용되어 왔던 천지(天地)라든가 천연(天然)이라는 말과 함께 사용되었다.

노자와 장자의 무위와 자연을 다른 말로 표현하자면 ‘본연’ 그것이다. 자연이란 무형무위(無形無爲)하고, 무성무취(無聲無臭)할 뿐만 아니라 무시무종(無始無終)하므로 그 자연을 노자는 무위라고 지칭하는 것이다. 산업사회가 아무리 고도로 발달되어 가더라도 한래서왕(寒來暑旺)의 무위를 변이시킬 수는 없는 것이다. 그래서 천지자연의 섭리를 도(道)라고도 하고 조화라고도 한다.

자연미에 관한 논의는 동서양에서 공통된다. 종래 서구의 미학에서는 대체로 자연미

213) 손과정, 『손과정 서보 역해』, 임태승 譯(미술문화, 2008), p. 91.

214) 宋民, 전계서, p. 32.

를 자연대상에 속한 일정한 객관적 미적 성질(예컨대 균제, 비례, 조화 등의 형식적 미적 성질)에 기인한다고 보거나, 자연의 무한성 내지 비형식성에서 기인하는 숭고의 감정과 관련 지워 설명했다. 그렇지만 서구의 미학적 논의에서는 자연성이라는 성질이 일정한 미적 범주로까지 발전된 바 없다. 반면에 동아시아의 미학에서는 ‘자연’, ‘자연성’, ‘자연스러움’ 등은 서구의 미학과 구별 할 수 있는 특별한 미적 범주로 까지 발전했다.

역사적으로 볼 때 동양의 예술이 주로 노장사상의 영향을 받고 있다는 점에서 이 자연을 노장의 무위와 연결시키고 있는 것은 당연할 수 있다. 그러나 동양철학과 미학에서 노장의 자연은 그 자체로 독립적인 영역을 갖는 것이 아니라, 동양철학과 미학의 흐름에서 또 다른 중심축인 유가철학과 상응해서 발전했기 때문에 이와 관련시킬 때 그 가치를 갖는다.

서양미학은 대상의 특질을 비례, 질서, 균제로 파악한다, 이에 반해 동양의 미학은 예술을 자연성(미)을 특징으로 변화와 법칙을 가진 창조적 운동이며, 무의식적 무목적적인 무위이며 저절로 그러함이라는 것으로 파악한다. 이 자연미는 유가철학과 상응해서 시간적으로 고(古)이며, 상대적으로는 소박(撲)이고, 기교적으로는 졸(拙)이며, 법도적인 측면에서는 자유분방함을 의미한다. 이러한 동양미학의 ‘자연’은 노장철학에 근거한 것이지만 역사적인 발전 단계에서 자연과 새로운 관계를 설정하기 위해 노장사상에 의탁되어 주장된 것이다.

자연(自然)은 명사가 아니고, ‘스스로(저절로가 아님)그러하다’의 뜻이다. 타자의 힘을 빌리지 않고 그 스스로의 힘에 의해 그렇게 생성, 발전, 변화, 전개해 가는 것을 형용한 형용사이다. 예컨대, 천지자연(天地自然) 즉 ‘천지가 스스로 그러하다’처럼, 천지만물에 내재하는 힘을 말한다. 따라서 현재적 의미의 자연, 즉 우리 바깥 세계에 존재하는 물리적 대상물을 의미하지 않는다.

자연의 ‘자(自)’는 ‘스스로’와 ‘저절로’의 두 뜻이 있다. 이 두 가지를 보다 엄밀하게 구분하여 이해할 필요가 있다. 먼저 ‘스스로’는 타자의 도움 없이 ‘자신의 손을 써서 무엇인가를 하는 경우’이다. 여기서는 의식·노력이 동반된다. 다음으로 ‘저절로’는 자신을 손을 쓰지 않아도 그것이 자동적으로 운행되는 경우이다. 여기에는 의식·노력이 불필요하다. 타자의 힘을 빌리지 않고 절대적으로 그 자신의 내재한 힘에 의한 것을 말한다.

보통 노자와 장자의 사상을 두고 볼 때, ‘스스로’는 노자사상의 경향 즉 개체에서 바라보는 것, 자율·자치에 중점이 있고, ‘저절로’는 장자사상의 경향 즉 전체에서

바라보는 것, 될 대로 된다는 속명론에 가까움이다. 노자에게서 타자는 인위이며, 이것을 배제하는 것이 무위(無爲)이다.

다시 말해서 만물의 주재자는 존재하지 않는다. 만물은 자유(自由), 즉 주체성(主體性)부정. 사물의 생성에 원인은 존재하지 않는다. 인과율의 부정. 무(無)는 유(有)를 낳을 수 없다고 본 것이다.

노자 사상의 핵심 명제인 도(道)란 무엇인가. 유가에서 말하는 하늘은 천지를 주재하는 인격신적인 개념이다. 그에 대해 노자는 자연 그 자체로서의 하늘을 도(道)라는 개념으로서 제시하였다. 하나(一)라고도 부르는 도(道)는 천지 발생 이전의 혼돈 그 자체이며 장차 만물이 이루어지는 혼돈과 미분화 상태의 잠재적 상태이다. 이처럼 도는 고정적이지 않고 끊임없이 운동하고 변화하는 모든 존재의 근원이자 동력, 법칙 등이다. 도는 본질적으로 무의지와 무목적성을 가지고 있다.



[도 11] 전종주, <墨蘭>, 종이에 먹, 65×45, 2003.

무위(無爲)는 자연에 따르는 것을 말한다. 대자연의 조화를 말한 ‘무위이무불위(無爲而無不爲)’는 목적과 작위가 없는 상태를 가리킨다. 무위란 작위가 없다는 뜻이며 불위(不爲)는 아무것도 하지 않는다는 것을 말한다. 무위자연(無爲自然)사상은 상대주의적 세계관이 바탕을 이룬다. 세상 사람들이 상식적으로 옳다고 믿는 것, 당연하다고 생각하는 것도 관점을 바꾸어보면 전혀 다르게 보일 수 있다는 것이다. 인간의 심미적 판단과 윤리적 판단도 마찬가지로 입장이 바뀌면 달라진다고 본다.

노자의 상대주의적 세계관은 기성의 가치체계와 세속적인 권위에 대한 비판이었다. 어떤 점에서 보면 유가라고 하는 황하유역의 기득권적 세계관에 대해 상대적으로 약자, 피정복자인 양자강유역의 입장을 대변한다. 음양의 운동은 자연의 생명 운동이며 서예는 자연을 스승으로 삼는다(師法造化)는 말로서 서예가 이 생명 운동을 반영한다는 뜻이다. 자연 생명의 미는 힘과 세로써 표현되는데 이것이 바로 서예미의 원천인 것이다. 이에 대해 석도는 다음과 같이 언급하고 있다.

대저 그림이란 것은 인간세상의 돌아가는 모습의 큰 법이요, 산천의 모습과 기운의 정화가 피어남이요, 예로부터 지금까지 천지를 창생하는 기의 조화요, 음양의 기상의 큰 흐름이다. 붓과 먹을 빌어, 그것으로 천지만물이 나라는 존재 속에서 생성되고 노닐게 만드는 것이다.<sup>215)</sup>

우세남은 “음양을 바탕으로 하여 동정이 나타나며, 만물을 몸체로 하여 형태가 이루어진다.” 라고 하였다.<sup>216)</sup> 『주역』, 「계사편」에서는 하나의 음이 되고, 하나의 양이 되는 것이 우주변화의 도다. 세상의 백성들은 매일 이를 쓰고 있으면서도 그것이 무엇인지를 모른다. 그러므로 군자의 도가 드물다고 말 한다.

노자는 도법자연(道法自然)이라 하여 자연의 섭리가 곧 법이니 자연에서 모든 법을 찾으라고 주장하였다. 노장철학의 자연과 무위는 유가의 도덕이성적 자연관에 대한 극복으로 나타난 것이다. 그것의 궁극적인 목적은 유가의 도덕론에 왜곡된 인간의 자연성 회복에 있는 것인데, 그 지향으로서 자연에 내재되어 생명의 원동력이 되는 도(道)를 추구한다. 도는 자연을 생성변화하게 하지만, 인위적 작위가 없는 무의식적인 즉 무위(無爲而無不爲)이다. 또한 무목적인 행위가 아니라 무목적적인 ‘스스로 그러한 것’, ‘그러함을 알지 못하면서 그러한 것(不知然而然也)’, 즉 자연을 따르고 함께하는 것이다.

그것은 시공간적으로 무시무종(無始無終), 무한무변(無限無邊)함과 함께 쉼이나 간격 없이 영원히 창조적으로 변화한다.

사람은 땅의 혜택으로 살므로 땅을 본받아야 하고 땅은 하늘의 참모습을 본받으며 하늘은 다시 도의 참모습을 본받는다. 도는 다만 자연을 본받아 자유자재 한다.<sup>217)</sup>

채옹이 『구세』와 『필부』에서 ‘서조우자연(書肇于自然)’, ‘서건곤지음양(書乾坤之陰陽)’이라 하여 서예를 자연 음양의 도와 연계시켜 말한 이래로 중국 역대 서론은 서예를 논함에 도(道)로부터 시작하지 않은 것을 찾기가 어렵다.

후세의 서론을 보면 예외 없이 서예의 미는 자연 음양 운동의 변화와 그 조화로부터 오는 것으로 파악하고 있다. 용필에 대한 것이건 결구에 대한 것이건 하나같이 음양, 강유(剛柔), 동정(動靜), 방원(方圓), 질삼(疾澁)……등 대립 요소의 통일을 서예

215) 金容沃, 전게서, p. 64

216) 虞世南, 『筆髓論』, “稟陰陽而動靜, 體萬物以成形.”

217) 老子, 『道德經』, 「象玄」, “人法地. 地法天, 天法道, 道法自然.”

미의 근본으로 보고 있는데, 이는 바로 음양의 운동 법칙이 서 예술에 반영된 것이다. 서예술은 곧 도(道)의 표현이다. 송의 주장문(朱長文)은 당 장욱(張旭)의 초서를 평론할 때 서예를 단순히 하나의 기예로 보는 견해에 다음과 같이 반대하였다.

아! 서의 지극한 경계는 대자연의 도에 참여하는 것이니 어찌 한 날 기예로만 논할 수 있겠는가? 218)

노자가 말한 도의 실체인 무위의 몇 가지를 알아보면 다음과 같다.

사람들이 아름답다 하니 아름다운 줄 알지만 이는 추악한 것이고, 선하다고 하니 선한 줄 알지만 이는 선하지 않은 것이다. 219)

도는 항상 하는 것이 없지만 하지 않는 것도 없다. 만일 군주가 자연의 도를 따라 지켜나가면, 만물은 저절로 생성하고 발전할 것이다. 저절로 생성하고 발전하게 만물에 맡기지 않고 조작하려고 하면 나는 그러한 짓을 못하게 자연의 덕으로 진정시키리라. 자연의 덕은 욕심을 내지 않는다. 욕심을 부리지 않으니 고요하고, 욕심이 없어 고요하면 천하는 저절로 바르게 된다. 220)

노자의 도는 무명, 무욕, 무위의 도로서 자연의 도 바로 그것이었다. 노자의 무위의 도에 도달한 사람을 성인이라 할 수 있으며 글씨를 쓸 때 작위를 벗어나 무위의 경지로 도달해야만 좋은 글씨를 쓸 수 있을 것이다. 다음에서 노자의 대교약졸(大巧若拙), 즉 예술의 무위에 관한 언급을 살펴볼 수 있다.

가장 완전한 것은 마치 이지러진 것 같다. 그래서 사용하더라도 해어지지 않는다. 가득 찬 것은 마치 비어 있는 듯하다. 그래서 퍼내더라도 다함이 없다. 아주 곧은 것은 마치 굽은 듯하고, 뛰어난 기교는 마치 서툰 듯하며, 잘 하는 말은 마치 더듬는 듯하다. 고요함은 조급함을 이기고, 추위는 더위를 이기는 법이다. 맑고 고요함이 천하의 올바름이다. 221)

채옹의 『필부』에서는 ‘하늘과 땅의 이치를 담아내는 것이 글씨이다(書乾坤之陰陽).’ 라는 말이 나오는데 이는 형이하학적인 기법과 외적 형태가 형이상학적인 우주의

218) 朱長文, 『續書斷』, 「神品」, "嗚呼. 書之至者, 妙與道參, 技藝云乎哉."

219) 老子, 『道德經』, "天下皆知美之爲美. 斯惡已, 皆知善之爲善, 斯不善已."

220) 상계서, "道常無爲而無不爲, 侯王若能守之, 萬物將自化. 化而欲作, 吾將鎮之以無名之樸, 無名之樸, 夫亦將無欲, 不欲以靜, 天下將自定."

221) 상계서, "大成若缺. 其用不弊. 大盈若沖, 其用不窮. 大直若屈, 大巧若拙. 大辯若訥. 靜勝躁, 寒勝熱. 清靜爲天下正."

근본 규율, 음양 변화의 법칙인 도(道)로 나아갈 수 있음을 밝힌 것으로 이 사상은 후세에 막대한 영향을 미쳤다. 곧 채옹 이후로 많은 서예가들은 서예의 비밀은 우주의 근본 법칙인 도(道), 즉 음양 운동의 규율을 파악하는데 있다고 인식했던 것이다.

손과정은 ‘봄과 여름은 대자연 스스로 편안하고 즐겁기에 생겨나고 가을과 겨울은 쓸쓸하고 처량하여 생겨나는 것이다. 이러한 변화는 천지자연의 마음이 본래 그러하기 때문이다. 체세를 중시하는 사람들은 이미 서예를 공부하는 그 진실 된 성정을 잃어버렸으며 그 이론도 서예의 진실과는 서로 위배되는 것이다. 서예의 근원을 탐구하는데 어찌 형식적 자체가 있을 수 있겠는가!’ 라고 말하였다. 이는 서예의 심미적 본질은 성정(性情)을 표현하고 감상하는 것이라는 의미일 것이다.

성정이 서예의 심미적 본질이라는 미학 사상은 한나라 시대의 『모시서(毛詩序)』, 육조시대 유협(劉勰)의 『문심조룡(文心雕龍)』, 남양 소명(昭明) 태자의 『문선(文選)』 등에 등장한 전통의 문예 미학 사상을 계승하여 서예 미학의 본체론(本體論)으로 발전시킨 것이다.

시(詩)가 창작 주체의 사상과 감정 등 마음 속 정서를 언어로 표현하는 예술인 것과 마찬가지로 서예도 인간의 본성과 심령의 정감을 표현하고 감상하는 예술이라는 것이 그의 미학 사상이다.

춘하추동의 변화와 계절에 따른 기후의 차이는 천지의 마음이 본래 그렇게 변하기 때문에 생겨나는 것처럼 사람의 정감도 외물의 영향을 받아 수시로 변화하는 것이 진리이다. 마음의 정감이 움직여 말로 표현한다는 것은 바로 천지의 마음에 따라 움직이는 자연의 변화와 같이 서예도 때에 따라 변화하는 창작 주체의 정서를 표현하는 예술이라는 것이 손과정이 주장한 서예의 본체론이다.

손과정은 서보를 저술하게 된 것이 천지자연의 마음이 움직여 사철이 생겨나는 것과 같이 자신의 마음이 움직여 『서보』를 저술하였으며, 서예의 창작과 비평에서도 서예를 표정달성(表情達性)의 예술로 인식 하였다. 그는 양무제(梁武帝) 소연(蕭衍)이나 당태종 이세민 보다는 객관적 비평 기준으로 왕희지의 서예를 평가하였다. 손과정이 비평 기준으로 삼은 것은 바로 그가 예술성의 본질이라고 인식한 ‘표정달성’ 이었다.

고전으로 전해지는 서의 우열과 아속(雅俗), 진위(眞僞)를 판별하고 본말을 알고 서예술의 근원적인 본질을 탐구해야 한다. 이 과정에서 전통서예의 특징과 장단, 아속을 가려 타성과 악습을 불식해야 한다. 서의 묘도(妙道)는 설명하기 어렵고 얻기 어려운 세계다. 그리고 궁극에 가면 글씨는 일정한 법이 없고 일정한 서법이 없고 일정한 장법이 없다. 오직 자연을 도(道)로 하고 하늘과 사람이 하나 되는 것이다. 다음에서 석

도는 자연의 이치인 ‘이(理)’와 붓을 움직이는 기교와 마음을 나타내는 ‘법(法)’을 왜 화면에서 통일시켜야 하는지를 설명하고 있다.

천지 대자연 그 자체의 이치를 우리가 터득한다 하는 것은 산천의 본바탕에 관한 것이요 그것을 표현하는 필묵의 법칙을 우리가 터득한다하는 것은 산천의 꾸며진 모습에 관한 것이다 그 꾸며진 모습만 알고 그 바탕의 이치를 무시한다면 그것은 예술적 기교만 있고 철리의 깊이가 없어 위태로운 것이다. 그러나 그 바탕의 이치만 알고 그 필묵의 법칙을 모른다면 그것 또한 철리의 깊이만 있고 예술적 기교가 없어 시시한 것이다.<sup>222)</sup>

리(理)는 철학이요, 법(法)은 예술이다. 이 둘은 화면에서 만나서 하나가 되고 이 하나 됨이 밝혀지면 온갖 사물이 스스로 질서를 드러내게 되는 것이다.

## 2. 채옹의 서조자연(書肇自然)

서예술에 있어서 용필, 운필, 결구, 장법만이 서법이라고 속단해서는 안 된다. 서법의 핵심은 인간과 자연에 있다. 한(漢)나라 때의 서예미학은 자연미의 연상 가운데, 서예의 심미 본질을 탐구하는 데에 중점을 두고 있다. 그들의 이론은 「서장(書狀)」 또는 「서세(書勢)」라고도 하는데, 대부분이 서예의 외재적인 결구 형식과 자연의 물상과 연관시키고 있다. 그들의 서법조형은 자연의 외적 형상과 내적 질서에 감응한 인간의 감성체계를 필묵에 연계시키고, 자연의 아름다움과 그 이치를 하나로 엮어낼 수 있을 것으로 여겼다. 따라서 그들은 자연 만물의 아름다움으로 서예의 아름다움을 비유하여 설명하였다.<sup>223)</sup> 채옹은 필획에 대하여 다음과 같이 말하였다.

혹 예를 들어 갑골문과 같은 것은 송곳으로 찢어 놓은 것 같고, 빗질을 한 용의 비늘을 배열한 것과 같고, 몸체를 늘어뜨리고 꼬리를 내치는 것 같고, 긴 날개에 짧은 몸이 있는 것 같다. 아래로 향한 획은 수수나 기장의 이삭이 고개 숙인 것 같으며, 획이 쌓여 있는 것은 벌레나 뱀이 어지럽게 엉기어 있는 것 같다. 파책이 들리고 뼈침이 떨어지는 것은 솔개가 서서 응시하고 새가 날개를 떨치며 날아가려는 것 같고, 목을 뺀고 날개를 오므리는 것은 형세가 곧장 높은 구름으로 날아가는 것 같다. 혹 붓을 가볍게 하여 필봉을 안으로 거두는 것은 본체를 희미하게 하고, 끝을 얇게 하려는 것 같다. 획이 끊어진 것 같고, 연결되어 있는 것 같은 것은 물방울이 실에 매

222) 金容沃, 전계서, pp. 105~ 106.

223) 宋民, 전계서, p. 78.

달려 영키어서 아래로 내려가려는 것 같다. …… 멀리서 이를 바라보면 큰 기러기와 고니와 무리를 지어 노닐면서 끊임없이 이리저리 왔다갔다 하는 것 같다. 224)

채옹은 구세에서 ‘음양이 서로 작용을 하면서 만물의 형세가 나타나는데 서조자연(書肇自然) 즉 글씨도 자연에서 비롯된다.’ 라고 하였다. 대자연에는 음양이 있으니 자연의 형태 묘사만이 아니라 그 변화까지도 읽어내야 함을 말한다. 채옹의 서론은 비록 짧지만 서예의 본질과 연관된 형이상학적인 문제로부터 형이하학적인 기교에 이르기까지 이 천 년 중국 서예사에서 끊임없이 탐구되었던 각종 핵심 사상들 대부분이 들어있다. 그리하여 중국 서론으로 하여금 출발 시점부터 수준 높은 학문적 기초를 갖게 하였으며, 후세 사람들이 채옹을 이론과 실천 모두에서 서조(書祖)라 불러 존경하는 것도 그만한 이유가 있는 것이다.

채옹(蔡邕)의 서법 이론에서부터 나타나기 시작한 정성(情性)과 천인합일(天人合一)의 사상은 자연주의적 관점과 사고로부터 비롯되었고, 이것이 중국 문화 예술 정신의 대표적인 흐름이기도 하다. 서예는 자연에서 탄생 되었다. 그리고 서예의 시작은 서조자연(書肇自然)에 있고 서예의 끝도 서조자연(書肇自然)에 있는 것이다. 서예는 자연에서 시작 되었으니 이미 자연이 정립되고 나면, 거기에서 음양이 생기게 되고 음양이 생기면 거기에서 형세가 나타난다고 한다. 서예는 인품을 정화 하고 탈속하여 궁극적으로 자연에 닮으려고 노력하는 예술이다. 무심필(無心筆)을 서법 최고의 경계로 여기는 것도 ‘자연스러움’ 이 곧 최고의 가치임을 의미하고 있기 때문이다. 석도는 그의 화어록(畫語錄)에서 일획의 법칙이 향하는 곳은 자연이라는 것을 다음과 같이 언급하고 있다.

손에 맡겨 한번 붓을 휘두르면, 산이나 시내, 사람과 사물, 날새와 들짐승, 풀과 나무, 연못가의 정자와 사람 사는 집, 이 모든 것이 모습을 취하고 그 생동하는 힘을 발출한다. 살아있는 것을 그림으로 옮길 때는 살아있는 대상의 근원적 본질을 헤아리고, 실경을 그릴 때는 그 경속에 들어있는 나의 정 즉 느낌을 운용하며, 노출의 성향이 있는 것은 확실히 드러내주고, 자기를 다소곳이 숨기려 하는 것은 감추어 준다. 사람들은 나의 그림이 어떻게 이루어진 것인지를 알 수가 없을 것이다. 일획의 묘용을 터득한 위대한 화가의 경지는 그와 같은 것이다. 허나 그림이라는 것은 어떠한 경우에도 그 그림을 이해하는 자의 마음의 작용과 어긋날 수는 없는 것이다. 오호라! 큰 통나무가 흩어지매 한번 그음의 법칙이 생겨났다. 일획의 법칙

224) 蔡邕, 『篆勢』, "或龜文針裂, 櫛比龍鱗, 紆體放尾, 長翅短身. 頽若黍稷之垂穎, 蘊若蟲蛇之棼縷. 揚波振撇, 鷹跖鳥震, 延頸脇翼, 勢欲凌雲. 或輕筆內投, 微本濃末, 若絕若連, 似水露緣絲, 凝垂下端, …… , 遠而望之, 若鴻鵠群游, 駱驛遷延."

이 생겨나고서야 만물이 그 모습을 드러내지 않았는가? 고로 나는 말한다. 나의 도는 하나로 꿰뚫어져 있다고.<sup>225)</sup>

이는 서 예술의 ‘상(象)’에 대한 것으로 서예의 외적 형태에 대해 논한 것이다. ‘마음속에 먼저 획의 형상을 상상한 다음 운필에 들어간다.’는 점획의 형세에 생명력을 불어넣어 자연계 각종 사물의 표정을 느낄 수 있게 하라는 말이다. 그리하여 몇 가지 예를 든 다음 이렇게 결론을 내리고 있다. ‘자연의 표정을 종횡으로 필획 속에 담아내야 서예 작품이라 할 수 있다.’ 이 말은 중국 서예사상 최초로 서 예술과 자연의 관계를 언급한 것으로 『구세』 첫머리 ‘서는 자연에서 비롯되었다(書肇于自然).’에 대한 부연 설명이라 할 수 있다. 구체적으로 말하면 한자는 자연에서 근원했으므로 한자를 서사하는 서예 형태의 미적근원 또한 우주 자연이 된다. 따라서 서예는 자연의 형상과 그 이치를 반영해 내야하며, 점획의 형세에 각종 자연 사물의 이치를 생동감 있게 담아내야 참된 서예라 할 수 있다는 것이다.

『구세』는 중국 서예 이론사상 최초로 서예의 형식과 기법에 대해 논한 문장이다. 또 서론이 처음 출현하자마자 이렇게 완전한 체제를 갖추었다는 사실은 오늘날의 우리에게 일종의 경이로움마저 느끼게 한다. 『구세』가 중국 서예 이론사에 남긴 또 하나의 공헌은 서예 미학의 핵심 범주인 힘(力)과 세(勢)의 개념을 제기했다는 사실이다.

여기에서 잠시 형(形), 힘(力), 세(勢)의 관계를 살펴보면, 형은 외부의 모양이고, 힘은 형의 안에서 약동하는 생명력이며, 세는 이 생명의 힘이 움직이는 형태 또는 방식이라 할 수 있다. 중국 미학에서 힘과 세는 생명의 기본 특징인 동시에 미감의 원천으로 본다. 미학자 종백화(宗白華)는 미(美)는 곧 세(勢)이고, 힘(力)이며, 용솨음치는 생명의 리듬이라고 하였다.

장자는 도를 객관존재의 최고, 절대적 미라고 생각했다. 지북유(知北游) 중에서 설명하기를,

천지는 대미(大美)가 있어도 말이 없고, 사시(四時)는 분명한 법을 가지고 있어 논의하지 않으며, 만물은 이를 이루어도 말이 없다. 성인(聖人)은 천지의 미에 바탕하여 만물의 이에 통한다. 그러므로 지인(至人)은 작위(作爲)의 행동이 없고, 대성(大聖)은 의식적인 행위가 없이 천지의 뜻을 본다.<sup>226)</sup>

225) 石濤, 전게서, 「一畫章」, “信手一揮, 山川人物, 鳥獸草木, 池榭樓臺, 取形用勢, 寫生揣意, 運情摹景, 顯露隱含. 人不見其畫之成, 畫不違其心之用. 蓋自太朴散而一畫之法立矣. 一畫之法立而萬物著矣. 我故曰: 吾道一以貫之.”

226) 『莊子』, 「知北游」, “天地有大美而不說, 四時有明法而不義, 萬物有成理而不說, 成仁者原天地之美. 而達

라고 하였으며, 자연위사(自然爲師)라고 하였는데, 이는 자연이 곧 서법의 스승이라는 의미이다. 추사체는 바람과 비, 천둥과 번개, 푸른 하늘과 바다, 초목의 꽃과 열매, 파도와 갯바위, 무지개와 우박 등 천지의 무쌍한 변화를 상징하고 있는 것이다.

자연에 대한 연상의 중개는 한편으로 문자의 형식이 실용적인 면에서부터 과도하게 심미 쪽으로 흘러가게 하였으며, 다른 한편으로는 서예미의 창조에 있어서 다른 길, 즉 자연 형상의 정태를 서예를 통하여 형상화 하는 것을 강조하게 하기도 하였다. 고대 서예 미학은 이처럼 용필·결체·포국 등에 있어서 자연미의 물상 체세나 자태 등을 형상화 하는 것을 강조하였으며<sup>227)</sup> 청(淸)의 유희재는 『서개(書概)』에서 다음과 같이 말하였다.

글씨를 배우는 사람은 처음에는 솜씨가 없는 단계에서 시작해 뛰어난 솜씨를 추구하고, 이어 뛰어난 솜씨로부터 솜씨를 부리지 않은 자연스러움을 추구한다. 솜씨를 부리지 않아 자연스러운 것은 솜씨의 지극한 경지이다.<sup>228)</sup>

노자의 대교약졸(大巧若拙)이란 말은 위대한 기교는 치졸한 것처럼 보인다는 의미를 담고 있다. 다음에서 노자는 대교약졸의 미를 통나무의 아름다움으로 비견하고 있다.

속세의 영화가 어떤 것인가를 알고 욕된 생활을 참고 견뎌내면  
 온 세상이 돌아오는 큰 골짜기가 되고  
 온 천하가 돌아오는 큰 골짜기가 되면  
 영구불변의 무위의 덕으로 가득 차 있어  
 손대지 않은 통나무의 소박함으로 뒤돌아가게 된다.  
 통나무를 쪼개어 그릇을 만들 수 있듯이  
 소박함을 끊어 인재를 만들 수 있지만  
 성인이 그들을 쓸 때는 고작 한 분야의 우두머리로 쓸 뿐이다.  
 그러므로 크게 쓸 때에는 인위적으로 손대지 않고  
 통나무의 소박함을 그대로 두는 것이다.<sup>229)</sup>

예술은 작위이면서 무위를 지향한다. 이 말은 결국 작위(作爲)적인 예술가의 몸짓이 진정으로 지향하는 것은 무위(無爲)의 경지라는 의미이다. 서법에서는 글자마다 하

萬物之理，是故至人無爲大聖不作，觀于天地之謂也。”

227) 宋民, 전개서, p. 32.

228) 劉熙載, 전개서, “學書者, 始由不工求工. 繼由工求不工, 不工者, 工之極也.”

229) 『老子』, 「反朴」, “爲天下谷, 常德乃足, 復歸於樸, 樸散則爲器, 聖人用之, 則爲官長, 故大制不割.”

나의 공간 안에 점과 선의 조합으로 형성된 글자 형태에 서로 다른 여백이 있을 뿐만 아니라, 글자와 글자, 행과 행 사이에도 공간의 변화가 있다. 초서의 예를 봐도 운동하는 리듬의 변화에 따라서 음양의 기복이 있고 앞과 뒤가 서로 이어지며, 어떤 때는 한글자의 좌우 거리를 떨어뜨려서, 상이한 밀도를 가진 것처럼 보이게도 한다. 이렇게 하면 공간 리듬의 단계가 더욱 풍부해지고 작품의 기상도 탁 트이게 된다. 230)

한편 채옹의 서조자연(書肇自然)에 대하여 유희재가 ‘글씨는 마땅히 자연스럽게 만들어야 한다(書當造乎自然).’ 231)라고 주장하면서, 채옹의 서조자연은 글씨가 ‘자연에서 비롯되었다’ 고만 했을 뿐 ‘서조자연(書造自然)의 경계를 몰랐다’ 고 하였다. 유희재가 말한 서당조호자연(書當造乎自然)은 서조자연(書造自然)을 의미하는데, 이것은 유위(有爲)나 작위(作爲)를 뜻하는 말로, 무위(無爲)나 무위자연(無爲自然)을 지향하는 채옹의 서조자연(書肇自然)과는 대립되는 개념이다.

채옹이 ‘글씨는 자연에서 비롯되었다(書肇自然)’ 라고 한 것은 글씨가 ‘자연의 외적 형상’ 뿐만 아니라 생성과 소멸이라고 하는 ‘자연의 내적 순환질서’ 까지를 포함하는 의미이다. 채옹의 서조자연은 서법에 있어서 ‘자연스러움’ 을 최고의 경계로 여기지만, 유희재의 서조자연(書造自然)은 ‘자연을 만들어 낼 수 있다’ 는 인간의 오만과 독선이 숨겨져 있다. 어떤 경우에도 인간은 자연의 구성원일 뿐 자연을 만들어낼 수는 없다.

유희재가 주장하는 서조자연(書造自然)은 작위(作爲)를 지향하고 있으며, 이는 서학도가 가장 경계해야하는 학습태도이다. 작위는 기교와 기법이 서법조형의 중심과제이지만, 무위가 지향하는 ‘자연스러움’ 은 기교나 기법보다는 숭고한 인간정신과 천(天)·지(地)·인(人)이 합일(合一)하는 무위자연의 경계이고, 무심필(無心筆)의 경계이기도 하다. 사람이 자연을 닮으려고 노력하고, 또 닮을 수는 있지만, 자연을 만들 수는 없는 것이다.

### 3. 필획의 형상(形象)

인위적인 형식논리에 대해 원초적으로 거부감을 가지고 있었던 사람이 바로 노자라고 볼 수 있다. 또한 이러한 인위에 대한 거부감과 무위에의 절대지향을 주장하였던 장

230) 동병중, 전계서, p. 75.

231) 劉熙載, 『書概』, 고세상신 역(운림당, 1986), p. 231.

자(莊子)의 사상을 살펴보면 진정으로 서예술이 도달해야 할 필획의 지향점을 찾아볼 수 있을 것이다.

장자에 있어서 도(道)는 천지의 본체이다. 지인(至人)이 ‘관우천지(觀于天地)’ 라 함은 곧 도를 본다는 것이다. 이는 정관(靜觀)의 한 종류다. 장자는 도의 관조에 대해서 이것이 곧 인생 최대의 쾌락이라 생각했다. 이러한 도리를 공자와 노자가 대화하는 형식으로 설명한 것이 있다.

노자가 이르기를, “나는 내 마음을 만물의 시초(始初)에서 노닐게 하고 있었소.” 공자가 말하기를, “그것이 무슨 뜻이지요?” 노담 왈, “참된 도(道)를 알려고 해도 마음만 괴로울 뿐 알지 못하고, 표현하려 해도 입만 벌어져 표현할 수가 없으니 내 그대를 위하여 그 대략(大略)을 말해 보겠소. 지극한 음의 기운은 엄숙하고 차며, 지극한 양은 번쩍이며 뜨거운 것이오, 이 엄숙하고 찬 지극한 음의 기운은 하늘에서 나오고, 번쩍이며 뜨거운 지극한 양의 기운은 땅에서 나와, 이 음양의 두 기운이 서로 통하고 화합하여 만물을 발생시키고, 그 속에는 어떤 기강(紀綱)이 있어 통제하고 있으나, 그 형체는 보이지 않소.

또한 이 음양은 모두 생명을 소멸, 혹은 생성케 하고, 성장과 훼손(毀滅), 광명과 어둠을 반복케 하여 날로 달로 변화를 가져와 날마다 새로운 작용을 하고 있으나, 그 공(功)은 보이지 않는다. 발생에 비롯되는 바가 있고 사멸(死滅)에 돌아가는 바가 있어 처음과 끝이 상반해서 그 대하는 바를 알지 못하네, 이런 도가 아니면 무엇이 만물의 근원이 될 수 있겠소. 공자가 ‘도에 노닐면 어떻게 됩니까?’ 노자가 말하기를, ‘그런 도에 이르게 되면, 지극한 미와 지극한 락(樂)을 맛보게 되는데, 이런 미의 지극함과 락(樂)의 지극함에 노니는 사람을 지인(至人)이라’ 하오.”<sup>232)</sup>

여기서 장자는 도에 대한 관조의 실현에 도달할 수 있음이 곧 ‘지미지락(至美至樂)’ 에 도달할 수 있는 것이라 생각 했다. 장자는 인위적(人爲的)이고 상투적인 형식을 부정. 획일주의를 반대하며(反劃一主義), 형식주의를 반대(反形式主義)하였다. 이것은 인위(人爲)를 배격하고 무위(無爲)를 주장하는 노자의 당연한 논리인데 결론적으로 대(大)의 기준, 즉 최고(最高)의 기준은 ‘자연스러움’ 이 최고의 형식이이라는 말이다.

서예에 있어서 최고의 경지는 ‘환동(還童)’ 이라고 한다. 이는 어린이의 마음으로 돌아가야 한다는 의미이며 또한 일체의 기교와 형식을 뛰어넘는 것을 뜻한다. 법(法)

232) 『莊子』, “老聃曰: 吾遊心於物之初. 孔子曰: 何謂邪. 曰: 心困焉而不能知, 口辟焉而不能言. 嘗爲女議乎其將. 至陰肅肅, 至陽赫赫, 肅肅出乎地, 赫赫發乎天, 兩者交通成和, 而物生焉或爲之紀, 而莫見其形. 消息滿虛 一晦一明, 日改月化, 日有所爲, 而莫見其功. 生有所乎萌, 死有所乎歸, 始終相反乎無端, 而莫知其所窮, 非是也. 且孰爲之宗. 孔子曰: 請問遊是. 老子曰: 夫得是之美至樂也, 得至美而遊乎至樂, 謂之至人.”

까지도 미련 없이 버리는 것, 즉 대변약눌(大辯若訥)이 최고의 웅변은 더듬거리는 듯 어눌하다는 뜻을 내포하고 있음과 같은 의미이다.

서른 개의 바퀴살이 바퀴통에 모여 있으나,  
 그 바퀴통이 비어 있음으로 쓸모가 있고,  
 찰흙을 이겨 웅기그릇을 만드나,  
 그 한가운데가 비어 있어 쓸모가 있다.  
 문과 창을 뚫어 방을 만드나,  
 안이 비어 있기 때문에 방으로 쓸모가 있다.  
 그러므로 모양이 있는 것이(有)쓸모가 있는 것은  
 모양이 없는 것이(無) 그 뒷받침을 하기 때문이다.<sup>233)</sup>

유희재는 “괴이한 돌은 추한 것으로써 아름다운 것으로 친다. 추함이 극도에 이르면 곧 아름다움이 극도에 이른 것이다.”<sup>234)</sup> 라고 말한바 있다. 무위와 작위, 미(美)와 추(醜)의 상대적 미학으로는 미추론(美醜論)을 들 수 있다. 서예의 추한 모습을 자연 사물의 추한 형상에다 비유한 예를 들어보면 ‘조밀하기가 마치 부스럼이 온몸을 덮고 있는 것 같다’, ‘생긴 것이 물에 빠진 새와 같다’, ‘길기가 마치 죽은 뱀이 나무에 걸쳐져 있는 것 같다’, ‘짧기가 밝혀 죽은 두꺼비와 같다’ 등이다.<sup>235)</sup> 이러한 형상에 대하여 왕희지는 다음과 같이 말하였다.

만일 하나의 점이 잘못되었다면 이는 미인의 한쪽 눈이 병든 것과 같고, 하나의 획이 잘못되었으면 마치 장사의 한쪽 다리가 절단된 것과 같다.<sup>236)</sup>

노자의 양신론에는 천하의 모든 사람들이 미를 아름답다고 인식하기 때문에 추악의 개념이 나타난다고 하였다. 또 선을 착하다고 인식하기 때문에 불선의 관념이 나타난 것으로 말한다. 왕희지 이후 예술로서 위상 확립한 서법은 진·당·송·원·명대에 이르기 까지 인격과 수신에 중점을 두고 서사내용에 주안점을 두었다.

특히 귀족 사대부의 전유물로서 귀족적이고 재미적인 심미양식을 선호하게 되었다. 이에 반하여 청대 이후 현대로 내려오면서 전통적인 심미 취향적인 미(媚)를 지양하고 대담한 것, 불합리한 것, 괴이한 것, 치졸한 것 등이 시대적인 흐름으로 개변되어

233) 『老子』, “三十輻共一, 當其無, 有車之用. 埴以爲器, 當其無, 有器之用. 鑿戶爽以爲室, 當其無, 有室之用. 故有之以爲利, 無之以爲用.”

234) 劉熙載, 전계서, “怪石以醜爲美, 醜到極處, 便是美到極處.”

235) 宋民, 전계서, p. 32.

236) 王羲之, 『筆勢論十二章』, “儻一點失所, 若美人之病一目. 一畫失節, 如壯士之折一肱.”

현대성을 도출하였다. 노자는 “미교(美巧)하고 아름다운 작품만 미로 삼고, 미교를 부정하는 것을 추하다고 헐뜯고 있다. 이는 말도 안 되는 소리”<sup>237)</sup>라고 반박하고 있다.

장자는 노자의 이런 사상을 발전시켰다. 장자에게서 보면 우주본체의 도(道)는 지고(至高)의 절대적 미가 되고, 현상계의 미(美)와 추(醜)는 단지 상대적이지 본질상에 있어서는 차별적인 것이 아니다. 다음 예시들에서 장자의 미, 추에 관한 견해를 엿볼 수 있다.

모장(毛嫵)과 여희(麗姬)는 사람들이 아름답다고 여기지만 물고기가 그들을 보면 높이 날며 순록과 사슴이 그들을 보면 결사적으로 도망을 치니 이 네 가지 중에 어느 것이 천하의 정색(正色)인 줄을 누가 아는가?<sup>238)</sup>

양자(陽子)가 송(宋)나라에 가서 여관에 묵었다. 여관주인에게는 첩 두명이 있었는데 한 사람은 예뻐고 한 사람은 미웠었다. 그런데 미운 사람은 귀여움을 받고 예쁜 사람은 천대를 받았다. 양자(陽子)가 그 까닭을 물으니 여관 젊은이가 대답하기를 그 예쁜 것은 스스로 예쁜 척을 하므로 나는 그녀가 예쁜 줄을 모르겠고, 그 미운 것은 스스로 미운 것을 앞으로 나는 그녀의 미운 것을 모른다.<sup>239)</sup>

바다가 비록 매우 커다란 것이라 해도 천지 사이에 있는 것이니, 마치 ‘小石小木之在大山’과 같다. 중국이 매우 큰 것이라 하여도 바다 안에 있는 것이니 마치 돌피(稊米: 쪽정어, 뉘)가 큰 창고에 들어 있는 것과 같다. 구주(九州)는 사람들이 매우 많다. 하지만 우주만물에 비교하면 마치 털끝이 말의 몸에 있는 것과 같다.<sup>240)</sup>

따라서 차별로서 이를 보면 저마다 큰 것을 크다고 한다면 만물도 크지 않은 것이 없고 저마다 적은 것을 작다고 한다면 작지 않는 게 없다.<sup>241)</sup>

그러므로 이를 위하여 풀잎 줄기와 짐 기둥, 문둥이와 서시(西施), 관대함과 변덕스러움, 간사함과 괴상함의 대립도 도로는 통합되어 하나가 된다.<sup>242)</sup>

237) 『老子』, “天下皆之美之爲美, 斯惡己, 皆之善之爲善, 斯不善也.”

238) 『莊子』, 「齊物論」, “毛嫵麗姬, 人之所美也. 魚見之深入, 鳥見之高飛, 麋鹿見之決驟. 四者熟知天下之正色哉. 自我觀之.”

239) 『莊子』, 「山木」, “陽子之宋, 宿於逆旅人有妾二人. 一人美, 其一人惡, 惡者貴而美者賤, 陽子問其故, 逆旅小子對曰, 其美者自美, 吾不知其美也. 其惡者自惡, 吾不知其惡也.”

240) 상계서, 「秋水」, “計四海之在天地之間也. 猶小石小木之在大山也. 計中國之在海內不似稊米之在大倉乎. 號物之數爲之萬, 人處一焉, 人卒九州穀食之所生. 舟車之所通, 人處一焉. 此其此萬物也. 不似豪末社在於馬體乎.”

241) 상계서, 「秋水」, “以差觀之, 因其所大而大之, 則萬物莫不大, 因其所小而小之, 則萬物莫不小.”

242) 상계서, 「齊物論」, “故爲是舉莛與楹, 厲與西施, 恢詭憍怪, 道通爲一.”

사람이 살고 있는 것은 기(氣)가 모여 있는 것으로, 기가 모이면 살고 기가 흩어지면 죽는다. 만약 생사가 동류(同類)라면 내 또한 어찌 근심하겠는가? 그러므로 만물은 하나인 것이다. 그런데 만물이 아름다운 것을 신기하다고 하고, 보기 싫은 것을 취부(臭腐)하다고 한다. 취부(臭腐)가 다시 변화하여 신기(神奇)가 되고, 신기(神奇)가 다시 변화하여 취부(臭腐)가 된다. 그러므로 말하기를 ‘천하를 통하여 일기(一氣) 뿐이다.’ 하였다. 그러므로 성인은 본디 일(一)을 귀하게 여긴다.<sup>243)</sup>

불필요하게 세밀한 개찰을 해서는 안 된다. 판에 박은 썩은 짓을 해서도 안 된다. 옛사람의 그림이나 모식에 꼭 빠져서는 안 된다. 남의 기법에 끌려 돌아다녀서는 안 된다. 구비 구비 핵심적 질서를 이탈해서는 안 된다. 이치가 없이 무리하게 그어 대서는 안 된다. 먹의 바다한가운데서 땅의 정기와 하늘의 신묘함을 내 몸에 세우고 예리한 붓끝 아래서 살아 움직이는 나의 체험을 구현하고 작은 화면 위에서 대자연의 나의 예술로 둔갑시키고, 혼돈의 암흑 속에서 번뜩이는 빛을 발한다. <sup>244)</sup>

예술적 형상의 특수성에 대하여 석도의 ‘닭지 않은 닭음’이라는 이론은 명쾌한 논리를 제공하고 있다. 석도는 생활의 진실과는 다른 예술의 진실을 닭지 않은 닭음이라는 한마디로 표현했다. 닭지 않은 닭음이라는 이 원칙은 일찍이 고대의 중국 화가들도 이미 운용했지만, 이론적으로 이를 명확하게 제시한 것은 마땅히 석도의 공적이라고 해야 한다. 석도는 한 편의 시에서 다음과 같이 썼다.

명산은 유람을 허락하지만 그리는 것은 허락지 않네.  
그림은 반드시 닭고자 하나 산은 언제나 괴이하기만 하네.  
신기하게 변하는 몽롱한 사이.  
닭지 않은 닭음에 절을 해야지.<sup>245)</sup>

시구로 예술이론을 표현하는 경우 왕왕 형식적인 제약을 받아 말이 자세하지 않다. 나는, 석도가 말하는 ‘신기하게 변하는 몽롱한 사이’란 바로 ‘닭지 않은 닭음’의 예술형상이 산수화상에 구체적으로 나타난 것이라고 생각한다. 이러한 형상은 실제의 산으로부터 온 것이지만, 결코 그림이 반드시 닭고자하는 것은 실제 산의 원래 모습이 아니라, 화가가 묘사하는 본래의 산이 신기하게 변한 몽롱한 형상이다. 이는 어느 정도 실제의 산을 닭기도 했지만 어느 정도는 실제의 산을 닭지 않았는데, 이러한 미묘한 표현은 화가의 정련(精練)·개괄·전형화를 거친 뒤에 이루어진 예술적 형상의 특

243) 『莊子』, 「知北遊」, “人之生氣之聚也。聚則爲生, 散則爲死。若死生爲徒, 吾又何患。故萬物一也。是其所美者爲神奇, 其所惡者爲臭腐。臭腐復化爲神奇, 神奇復化爲臭腐。故曰, 通天下一氣耳。聖人故貴一。”

244) 石濤, 『畫語錄』, 「網緝章」, “不可雕鑿。不可沈泥。不可牽運。不可脫節。不可無理。在於墨海中, 立定精神, 筆鋒下決出生活, 尺幅上煥去毛骨, 混沌裏放出光明。”

245) 石濤, 『大滌子題畫詩跋』, 卷1, 「山水」, 題畫山水, “名山許游未許畫, 畫必似之山必怪, 變幻神奇悖懂間, 不似似之當下拜。”

정이다. 246)

---

246) 갈로, 전개서, pp. 490~491.

## 제3장 필획에 대한 연구자의 재해석

### 제1절 재해석의 논리

#### 1. 발상(發想)의 전환(轉換)

예술은 인문학적 상상력의 발로(發露)이면서, 감성표현의 소산이다. 상상력이 용인되지 않는 예술은 궁극적으로 예술일 수가 없다. 창작자의 상상력을 억제하거나 제어하는 규범을 만들어 놓고 창의성을 이야기하는 것은 반 예술적인 발상이다.

전통서예에는 문자(文字)를 매개로 하는 사자(寫字)의 예술이다. 사자는 본래 자기 자신의 글이나, 다른 사람의 문장을 기록으로 보존하기 위해 필묵으로 글씨를 쓰는 필사(筆寫)의 개념이다. 따라서 사자는 다른 사람의 글도 쓴다는 의존성과 피동성 때문에 예술로서의 한계를 근원적으로 가지고 있다고 할 수 있을 것이다.

다시 말하면 수필(手筆)로서의 문자조형이 다른 사람의 글을 쓰기 위해 이루어진 것이라면, 그것은 조형의 형식만 있고 내용은 없다는 논리가 성립되고, 그것은 예술일 수가 없게 된다.

대부분의 서예가들은 자기 글이 아닌 다른 사람의 글을 차용하여 글씨를 쓰는데, 이럴 경우에 자기 자신의 사자만을 완성된 작품으로 볼 것인지, 아니면 차용하여 글씨의 내용인 다른 사람의 글까지를 포함해야하는지를 규명하고 있지 않다. 다만 각종 공모전에서 오·탈자를 살펴 당락의 기준으로 삼고 있는 현실을 감안한다면, 자기 자신이 직접 쓴 사자와 함께 내용으로 차용한 남의 글까지도 작품에 포함되는 것 같다. 이는 서예를 예술성보다는 기능성에 더 큰 의미를 두고 있다는 것을 뜻하기도 한다.

여기서 드러나는 문제는 사자(寫字)만을 완성된 작품으로 본다면 형식으로서의 문자조형은 있지만, 그 안에 담겨진 내용으로서의 조형언어를 읽어 낼 수가 없고, 표현의 주제로 사용된 다른 사람의 글을 자기 작품에 포함시키는 것은 그야말로 기록을 위한사자(寫字), 즉 필사(筆寫)의 개념이지, 예술로서의 개념은 아니라는 것이 연구자의 생각이다.

따라서 화가에게 있어서 묘사력(描寫力)은 능력이고 자랑일 수 있지만, 서예가에게 있어서 필사력(筆寫力)은 수치(羞恥)일 뿐이다.

화가가 자연을 해석하고 그것을 작품으로 완성한 그림이 실제의 현장과 다를 수 있다는 점에 근거하여, 서예가가 다른 사람의 문장을 재해석할 수는 있어도 절대로 원문(原文)을 고칠 수 없다는 사실을 망각해서는 안 될 것이다. 왜냐하면 화가가 작품으로 그린 창작을 다른 사람이 고칠 수 없는 것처럼, 다른 사람에 의해 창작된 문장을, 글씨를 쓰는 사람이 저작권이 용인하는 범위 내에서 차용할 수는 있겠지만 그것을 임의로 고칠 수 있는 권한은 없기 때문이다. 이러한 관점에서 볼 때 저작권에 대한 법률적 해석이 확대될 경우 언젠가는 다른 사람의 글을 임의로 차용할 수 없는 시대가 도래 할지도 모른다.

흔히 예술가의 역량과 업적을 평가하는 자기 기준으로 ‘화가는 그림으로 말해야 하고, 가수는 노래로 말해야 하며, 배우는 연기로 말해야 한다.’는 논리가 설득력이 있다면, ‘서예가는 필획으로 말해야 하고, 그것이 동학도들의 설득력을 얻어야 한다.’ 필획은 글씨의 기본단위로, 필획을 결구하여 형상을 얻는 글씨는 서예가의 조형언어이면서 어법이기도 하기 때문이다. 그런데 만약에 서예가가 글씨로 말을 해야 한다면 할 수 있는 말이 별로 없게 된다. 그것은 한문을 배우지 않고 ‘한글전용’ 이 법제화된 지금의 시대에서는 한문의 자기글로 글씨를 써서 작품을 완성할 수 있는 사람이 별로 없기 때문이다.

서예가에게 있어서 형식으로서의 글씨만 자기 것이고, 그 안에 담겨진 내용으로서의 글이 자기 것이 아니라면 그것은 예술표현의 한계가 분명하다고 말할 수 있다. 이는 논리적으로 심각한 모순에 빠지는 결과를 초래한다. 그것은 서예가 예술성보다는 기능성을 더 중요하게 여긴다는 관점으로 파악될 수 있고, 이는 곧 서예가가 예술가이기 보다는 장인(匠人, artisan)의 개념인 사자공(寫字工)으로 자리매김 되는 것을 의미하기 때문이다.

예술가는 어떤 경우에도 억압과 구속을 거부하고 영혼의 자유와 함께 오직 독자적이고 차별적인 창작활동에 몰입하는 행동양식을 보여주지만, 장인은 자기분야의 기술적인 전문가로서, 자기의 목적을 달성하기 위한 수단으로 작품을 만들어 낸다. 그들은 특정의 기법과 기교를 습득하기 위해 반복적인 연습과 훈련을 통하여 얻은 소위 기술적인 숙련을 최고의 가치로 여긴다. 그들은 도제교육의 의해 기능이 전수되는 사승(師承) 관계를 매우 중요하게 생각하고, 전수교육으로 맺어진 맹신과 굴종을 토대로 장인정신(匠人精神)을 강조하면서 정통성과 동질성에 큰 의미를 부여한다.



[ 도 12 ] 전종주, <뿌리깊은 나무>, 종이에 먹,  
 80×120, 1988.

그러나 장인의 기술적인 숙련도가 역사적이고 기념비적일 수는 있지만, 절대로 순수 예술일 수는 없다. 그들에게 빼어난 장인정신은 있어도 예술가의 영혼은 없기 때문이다. 서예가의 ‘좋은 글씨’는 예술일 수 있지만, ‘잘 쓴 글씨’는 사자공(寫字工)의 손재주일 뿐이다. 디지털시대를 지나 스마트시대에 진입하고 있는 지금의 시대에도 예술로서의 서예가보다는 장인으로서의 사자공(寫字工)이 더 많고, 그래서 한국서예는 아직도 풍문시대(風聞時代)<sup>247)</sup>의 마인드를 벗어나지 못하고 있는 것이 사실이다.

이러한 전통서예의 한계를 극복하고, 급변하는 시대정신과 변화된 삶의 가치를 반영하면서 ‘서예’라고 하는 장르의 독자성과 차별성을 확보할 수 있는 다양한 전개 방향을 모색하고, 새로운 패러다임의 조형예술로 거듭날 수 있는 방안들을 다각적으로 탐색해야 할 것이다.

247) 연구자는 각종 학술발표에서 문화의 소통과 진화단계를 가장 원시적이고 초보적인 단계로서 상단(商團)이나 5일장과 같은 곳으로부터 소통되는 ‘풍문시대(風聞時代)’와 ‘진공관시대’, ‘아날로그시대’, ‘디지털시대’, 그리고 소셜네트워크(SNS)에 의한 ‘스마트시대’ 등으로 구분한 바 있다.

지금은 발상의 전환을 강요당하는 시대이다. 이 시대의 대중은 유연한 사고를 통해 얻어지는 상상력을 근원적으로 차단하는 고정관념을 타파하고, 발상을 전환하지 않고서는 장작의 현장에서 도태될 수밖에 없는 문화 환경을 만들었으며, 창작의 다양성과 독자성만을 예술표현의 가장 중요한 요소로 인정하는 가치관을 설정하고 있는 것이다.

전통서예의 예술성은 문자를 결구하고 조형하는 형식으로서의 사자(寫字)와 그 안에 담겨지는 내용으로서의 문장을 병립하는 특수한 구조를 가지고 있다. 그런데 언제부터인가 우리 서단에 문자조형이라는 용어가 자주 쓰여 지고 있는 것 같다. 문자조형이 곧 서예로 등식 되는 경우가 있지만, 이는 중대한 오류이고, 잘못된 인식이다. 필획으로 이루어진 문자조형은 서예가 틀림없지만, 필획이 아닌 기계적인 획이나 무기선(無機線)으로 이루어진 문자조형은 서예술이 아니기 때문이다.

보고 베끼는 것을 능사로 여기는 풍토가 언제까지나 지속되고 용인된다면, 그래서 보고 베끼는 필사력 만을 기르게 한다면 서예가 예술이기를 포기해야할지도 모르는 일이다.

## 2. 전통의 재해석

고도로 발달된 과학기술은 물질만능의 산업사회와 정보화 시대를 빠르게 열면서 모든 삶의 현장을 급속도로 변모시키고 있다. 현대 산업사회는 수 천년동안 이어져온 민족문화와 전통예술에 대한 창출기반을 뿌리째 흔들고 붕괴시키면서, 정보사회의 메커니즘과 국제화시대의 새로운 패러다임에 합류하도록 변화를 강요하고 있다.

순수자본주의가 물질만능의 천민자본주의로 대체되면서 모든 삶이 물질을 지향하고, 향락과 소비를 미덕으로 규정하는 경제논리와 배금사상은 인문(人文)과 순수예술을 매몰시켜버렸다. 천민자본주의에 오염된 대중은 비대해진 경제력을 바탕으로 어둡고 내밀한 퇴폐문화에 집착하고, 지극히 표피적이고 자극적인 놀이문화에 환호하면서, 감각적이고 관능적인 대중예술에 열광하고 있으며, 가난한 지식인과 예술가들은 소외된 삶과 인간성 상실을 바라만 보는 한계와 좌절을 안고 거리로 내몰리는 상황이 현실로 자리잡아가고 있다.

현대 산업사회는 과학기술에 의해 이루어진 기계화와 정보화를 토대로 이룩한 대량생산과 대량소비체계를 확립하면서 물질적으로 풍요로운 세상을 열었지만, 삶의 가치

와 의식구조까지도 공산품처럼 획일화되고, 규격화와 도시화되는 부작용과 역기능의 폐해가 드러나고 있다. 경제적 동물로서의 생존을 위한 소비활동 때문에 사람들은 반드시 돈을 벌어야 하지만, 개인과 집단, 직업과 직종, 그리고 경쟁영역간의 경제적 성과는 언제나 다르게 나타나고, 그로 인해 부(富)의 편재(偏在)가 시작되는데, 그것은 곧 국가나 사회의 어두운 그림자로 귀결된다. 가난한 사람은 생계를 위해서 돈을 벌어야하고, 부자는 가난한 사람들의 돈을 빼앗아 더 많은 돈을 쌓아두기 위해서 수단과 방법이 가려지지 않을 때, 인간의 가치와 존엄성은 무너지게 되고, 공동체 삶의 현장에는 돈의 노예들이 세상을 지배하게 된다는 사실이 그것이다.

가난한 소시민은 경제사회로부터 소외되고, 부자는 경쟁자들 때문에 불안하고, 정치·경제·사회적 기득권 계층은 민주주의의 이념인 자유와 평등으로 포장된 새로운 도전세력에 고립되면서 결국은 모든 삶이 홀로 죽어갈 수밖에 없는 고독과 외로움은 산업사회의 종신병일수밖에 없다. 산업사회가 물질적으로 풍요로운 삶을 제공해 준 것은 사실이지만, 급변하는 시대적 상황과 경제적 환경에 적응하는 순발력이 떨어지면서 얻어지는 불안과 초조는 한 순간에 정신장애를 일으키고 삶의 현장에서 도태된다는 것을 자각하게 된 것은 오래지 않다. 물질적인 여유로 얻은 사치와 향락이 피폐해진 정신과 불안한 정서를 바로잡아주지는 못한다는 사실을 늦게나마 깨우치게 된 것이다.

현대사회의 정치적 이념과 제도가 집단과 공동체 중심의 사회주의에서 개인의 자유와 권익을 옹호하는 민주주의와 자본주의로 진화하면서 경제활동의 주체 또한 정부나 특정집단이 아니라 민주대중으로 바뀌어가고 있다. 물질중심의 자본주의사회에서는 모든 삶의 가치가 경제를 지향하고, 향락과 소비를 미덕으로 규정하는 풍조가 하나의 사회현상으로 용인되면서 소비적이고 감각적인 ‘대중문화’가 그 중심에 자리 잡게 된 것이다.

산업사회에서 생산과 소비라고 하는 시장경제의 주체로 자리 잡고 있는 ‘대중’이 공동의 이익과 번영을 위한 생활양식으로서의 대중문화는 새로운 시대를 견인하는 힘과 영향력을 확보하기 시작하면서 기존의 전통문화와 예술은 기 기반이 빠르게 붕괴되고 있다. 현대사회를 표방하는 대중문화시대에는 문화 창출자도 대중이고 향수자도 대중이라는 현실이 순수 예술가들을 절망케 한다.

특히 대중문화가 사회적 중심문화로 자리를 잡으면서 취미와 여가로 배우고 익힌 솜씨를 상품화한 출판기념회와 개인전이 범람하고, 그들의 무지에 환호하는 것 역시 ‘대중’이라는 사실이다. 이제는 모두가 ‘시인’ 이고, ‘소설가’ 이고, ‘화가’ 이

며, ‘서예가’인 시대에 살고 있는 것이다. 그들은 소셜 미디어(social media)를 통하여 홍보와 마케팅까지 완벽하게 수행해내는 능력을 가지고 있으며, 그 결과 대중을 등에 업고 신분상승을 위한 매명(買名)의 수단과 방법으로 예술을 이용함으로써 어느 순간부터 유명예술가로 변신하는데 성공하고 있는 것처럼 보여 지기도 한다. 특히 지적수준이 높으면서도 배우고 익히기가 용이한 전통서예가 그들의 표적이 되면서 서단에는 경제력을 앞세운 그들의 영향력이 점진적으로 확대되고 있는 실정이다.

대중문화가 시대와 사회를 견인하는 중심문화로 자리 잡고 있는 이상 ‘순수’의 이름으로 생존한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 순수란 어휘가 붙은 예술은 아직까지도 특정집단을 위한 특정집단의 표현이며, 생존법으로 치부되기 때문이다. 예술에 있어서 순수의 반대말로 ‘대중’이란 말이 각인되는 한 다수의 대중에 기여하는 예술은 요원할 수밖에 없는 이유가 여기에 있다.

인류는 생존을 위해서, 또는 삶의 질을 향상시키기 위해 끊임없이 변화를 추구해왔다. 단 한 번도 반복되지 않은 역사가 그것을 입증하고 있다. 수 천 년의 인류 역사를 되돌아볼 때, 사람들은 언제나 새로운 세상을 열기위해 부단히 노력해 왔으며, 시도 때도 없이 진화하고 진보된 삶의 모습으로 그 결과를 보여줌으로서 변화에 대한 여망이 얼마나 절실하고 강렬한지를 알 수가 있다.

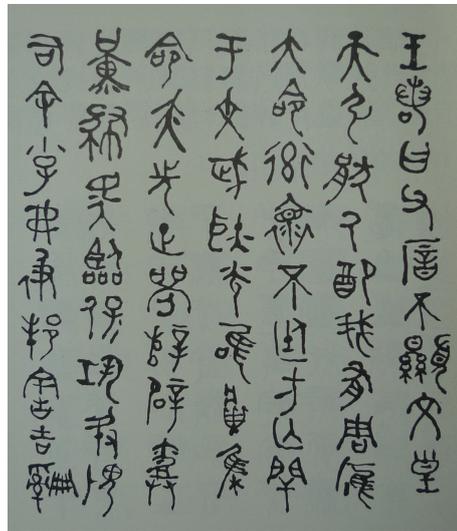
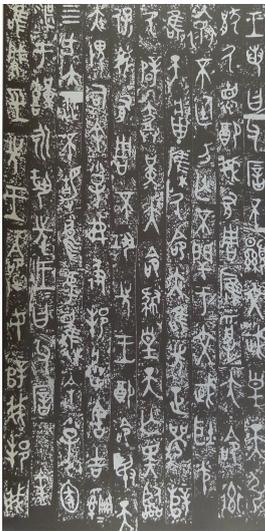
인간에게 있어서 변화는 곧 꿈이고 희망이었다. 보다 나은 삶을 위해 항상 노력하면서 보다 근원적인 변화와 혁신을 통하여 진정한 행복을 꿈꾸는 것이 인간의 속성일지도 모른다. 특히 가난과 억압에 짓눌린 사람들의 변화에 대한 열망은 삶의 유일한 빛과 소금이었을 것이다.

서예가 아무리 고답적인 예술이라고 할지라도 시대의 흐름에 따라 다르게 드러나는 전변(轉變)의 과정을 거치면서 새로운 모습으로 거듭나는 것은 당연한 전개양상이다. 왕희지(王羲之, 307~365)의 서풍이 글씨의 전형(典型)으로 자리 잡고 있던 당나라에서 안진경(顏真卿, 709~785)의 출현은 대단한 충격이었다.<sup>248)</sup> 나중에 이육(李煜, 937~978)

248) 서성 왕희지의 서풍(書風)이 글씨의 전형(典型)으로 자리 잡으면서 당태종(李世民, 599-649)도 왕희지를 배웠으며, 특히 평생소원으로 왕희지의 대표작 <난정서(蘭亭序)>를 갖고 싶어 하였다. 그 때까지 <난정서>는 왕희지 집안에서 대대로 가보(家寶)로 전해지다가 7대손에 이르러 종손인 왕법길(王法吉, 법명:智用)이 항주 영은사(靈隱寺)의 스님이 되었고, 그가 입적하면서 <난정서> 또한 영은사에 수장되어 있었다. 그것을 당태종의 신하인 소익(小彞)이 황제의 명을 받고 영은사로 가서 절을 새로 짓고, 금불상을 조성해주는 불사(佛事)의 대가로 변재(邊齋)스님으로부터 <난정서>를 얻어 당태종에게 바쳤으며, 소익은 그 죄업을 씻기 위해 처자식을 버리고 영은사의 중이 되었다. 한편 <난정서>를 얻은 당태종은 우세남, 저수량, 구양순 등에게 임모를 명하여 그것들을 대신들에게 하사하고 원본은 당태종이 죽을 때 부장품으로 가져갔다. 또 당태종은 황태자인 맏아들 이승건(李承乾)이 역모로 죽자, 왕희지의 글씨를 가장 잘 쓴다는 사실을 문치(文治)의 덕목으로 삼으면서 전격적으로 아홉째 아들인 이치(후의 高宗, 628-683)를 황태자로 삼은 사실

이 안진경의 글씨를 보고 ‘안진경이 천하의 글씨를 망쳤다’<sup>249)</sup>면서 땅을 치고 통곡했고, 동시대의 대다수 지식인들이 이에 동조 했다는 사실은 너무나 유명한 일화이지만, 중국서예사에서 안진경이 당나라를 대표하는 서예가라는 사실은 누구도 부인할 수 없는 사실일 것이다. 시대가 바뀌면 그 시대의 정신과 가치가 따라서 바뀌기 때문에 글씨의 흐름도 바뀌는 것이 문화의 속성이다.

이처럼 시대의 변천에 따라 창출자의 미의식과 향수자의 평가 기준은 그 시대의 중심가치가 지향하고 있는 목표와 방향에 따라 얼마든지 달라질 수 있는 것이다. 또 향수자가 창출자로의 변신은 쉽지 않지만, 예술창출자는 언제든지 고급예술의 향수자로 입장이 바뀔 수 있고, 실제로 창출자의 대다수는 고급예술의 향수자들이기도 하다. 이들은 문화의 흐름을 빠르게 읽어내고, 예술의 전개양상에 민감하게 반응하면서 자기성찰과 역사관을 토대로 새로운 세계에 도전하는 예술가들로서, 미술사의 모든 현상과 이즘의 중심에는 언제나 이들이 있었다.



[ 도 13 ] 주(周)의 <모공정(毛公鼎)>과 청(淸) 하소기(何紹基)가 재해석한 <모공정>의 비교.

은 유명한 일화이다. 이러한 사실이 세상에 널리 알려지면서 왕희지의 글씨가 다시 인구에 회자되고 서예사의 범본(範本)이 되는 계기가 되었다. 이후 서예계의 주류가 왕희지의 서풍 일변도로 전개되었고, 그것이 당·송으로 이어지면서 아류가 판을 치고 있었다. 5대10국 시절에 남당(南唐)의 후주(後主)로 사·서화에 정통한 이욱(李煜, 937-978)은 전아(典雅)한 왕희지체와는 여러 가지로 상반되고 향세(向勢)로 걸구되면서, 남성적인 역동성을 느끼게 하는 안진경(顔真卿, 709-785)의 글씨를 보고 안진경이 천하의 글씨를 망쳤다고 주장하였다. 당시에는 이욱의 이러한 주장에 대부분의 서예가와 지식인들이 동조하는 분위기였다. 그럼에도 불구하고 세월이 흐르고 시대가 변한 후일의 평가는 중국서예사에서 왕희지가 진(晉)나라를 대표한다면, 안진경은 당(唐)나라를 대표하는 명가로 기록되고 있다는 사실이다.

249) 조수호, 전계서, p. 34.

서예는 전통사회에서 그 어떤 장르도 넘겨보지 못한 절대적인 창출과 향수계층을 확보하고 있었으며, 지식인들에 의해 창출되는 이지적 감성을 필묵으로 표현하는 고급예술로 인류의 역사와 함께 전개되고 발전해 온 인간정신의 발현(發現)이고 정화(精華)이다. 그런데도 산업사회의 메커니즘에 의해 필기문화가 폐퇴하고 ‘한글전용’이라고 하는 문자생활의 편의성 때문에 한자사용이 상대적으로 소원해지면서 전통서예의 입지는 급속도로 위축되고 있다.

전통서예가 과거시대의 영화(榮華)를 향수하면서 지금의 문화 환경을 비판할 수는 없다. 삶의 형식이 빠르게 변모하고 있는 시대적 상황과 문화현상에 적응하면서 현대 미술의 대열에 합류하지 않으면 살아남을 길이 없다. 이제는 생존을 위해 몸부림쳐야 하고, 그 근원은 변화에 있을 뿐이라고 생각한다.

현대 산업사회의 특징적이고 상징적인 문화현상들을 단정적으로 규정할 수는 없다. 미래에 대한 불확실성과 가변성, 그리고 문화영역의 다양성 때문에 지금의 대중문화가 어떻게 진화하고 변모될지를 가능하는 것이 쉬운 일은 아니다. 그럼에도 전통서예가 살아남기 위해서는 산업사회의 급변하는 시대정신을 대체 에너지로 충전할 수 있어야 하고, 그러기 위해서는 발상의 전환과 함께 고정관념을 타파하고, 자기성찰과 전통의 재해석을 통해 새로운 변화를 모색하면서 다양한 전개방향을 찾지 않으면 안 된다는 것이 연구자의 소견이다.

## 제2절 재해석의 논리적 준거

### 1. 소식(蘇軾)의 상리론(常理論)

소식(蘇軾, 1036-1101)은 자가 자瞻(子瞻)이고 호가 동파(東坡)로서 사천(四川)의 미산(眉山) 사람이다. 소식은 시인으로서 당송8대가 중의 한명이며, 글씨는 황정견(黃庭堅), 미불(米芾), 채양(蔡襄)과 함께 북송 4대가로 병칭된다.<sup>250)</sup> 그는 글씨를 배우고 익히는 과정에서 ‘상리(常理)’를 터득하지 않으면 안 된다고 주장하였다. 그는 중국의 서화(書畫)가 형(形)과 신(神)을 겸비해야 한다는 비평가들의 논리를 부정하지는 않았지만 그는 신사(神似)를 더 중시 하였는데, 곽약허(郭若虛)의 『도화견

250) 溫肇桐, 『中國繪畫批評史』, 姜寬植 譯(미진사, 1994), p. 162.

문지(圖畫見聞誌)』를 계승한 북송 때의 등촌(鄧椿)은 소식이 그림을 비평하는데 있어서 ‘이(理)를 자세히 살폈다.’<sup>251)</sup>고 하였다.

소식이 서화를 평(評)하면서 말한 이(理)는 사물의 이치(理致), 즉 사물의 외적 형상과 내적 질서와 법칙을 가리키는 것으로 예술표현의 법칙을 포괄하고 있다. 그는 이치와 법으로서의 상리를 어기면 글씨를 쓸 수 없다고 하였으며, 물(物)은 하나의 이(理)이고, 이(理)는 의(意)에 정통해야 하며, 그런 직관력이 바탕이 되어야 비로소 운필과 용필이 자유로워질 수 있다는 것이다.

나는 일찍이 그림을 논하여 다음과 같이 생각하였다. 인물, 금수, 궁실, 기물은 모두 상형(常形)이 있고, 산석, 죽목, 수파(水波), 연운(煙雲) 같은 것은 비록 상형은 없으나 상리(常理)가 있다. 상형을 잃으면 사람들이 모두 이를 알지만, 상리의 부당함은 비록 그림을 아는 사람이라도 모르는 수가 있다. …… 그래서 무릇 세상을 속여 이름을 얻는 자들은 반드시 상형이 없는 것에 의탁 한다. …… 비록 그려하기는 하나 상형을 잃으면 잃은 것에만 그치고 그 전체를 병들게 할 수 없지만, 만약에 상리가 부당하게 되면 곧 그림 전체를 버리게 된다. 그 형이 무상(無常)하기 때문에 그 이(理)를 삼가지 않으면 아니 된다. 세상의 공인(工人)들이 혹 그 형은 자세히 그려낼 수 있지만 이(理)에 이르러서는 고인(高人)이나 일사(逸士)가 아니면 능히 변별(辨別)해 낼 수가 없다.<sup>252)</sup>

다시 말하면 표현대상 중에서 어떤 것은 상형(常形)이 있으니 인물이나 새, 건물 등과 같은 것은 형태의 변화가 크지 않고, 또 어떤 것들은 상형이 없으니 돌이나 산, 나무, 물결, 안개, 구름 같은 것들은 그 자체에 형상이 없거나, 또는 그 자체에 비록 정해진 형태가 있다고 할지라도 다른 자연환경과 조건에 의해 그 모습이 시시각각으로 변화한다는 것이다. 또 상형(常形)이 있는 사물이든, 상형이 없는 것이든 간에 모든 사물에는 상리(常理), 즉 생성과 소멸의 순환 질서라고 하는 자연의 이치와 법칙이 있다는 것이다. 이는 무상전변(無常轉變)과 같은 의미이다.

따라서 상리는 자연과 유기적으로 연결되고 결합된 떼떽하고 합당한 도리이면서, 시간과 공간의 변화에도 불구하고 본질과 본성은 변하지 않는 생명체의 당연한 이치이며, 사물 본래의 진면목(形狀)이기 때문에 상리가 잘못되면 작품전체를 버리게 된다고

251) 鄧椿, 『畫繼』, 卷 9, 「雜說: 論遠」, [至東坡又], "曲盡其理."

252) 蘇軾, 『蘇東坡全集』, 前集, 卷 31, 「淨因院畫記」, "余嘗論畫, 以爲人禽宮室器用皆有常形. 至於山石竹水波煙雲, 雖無常形而有常理. 常形之失, 人皆知之, 常理之不當. 雖曉畫者有不知, …… 故凡可以欺世而取名者, 必託於無常形者也. …… 雖然常形之失, 止於所失, 而不能病其全. 若常理之不當, 則舉廢之矣. 以其形之無常, 是以其理不可不謹也. 世之工人, 或能曲盡其形, 而至於其理, 非高人逸才不能辨."

할 수 있다.

실제로 소식은 대나무를 즐겨 그렸는데 그 그리는 방법이 보통사람들과는 전혀 달랐다. 미莆(米芾)은 구상이 독창적이고, 뜻이 높고 빼어난 문인화 정신을 존중하고 높게 평가하였는데 소식의 목죽을 보고 다음과 같이 말하였다.

소식은 목죽을 그릴 때 땅에서부터 시작하여 단번에 곧장 죽간(竹竿)의 머리끝까지 그렸는데, 내가 왜 마디마디로 나누어 그리지 않느냐고 물었더니, 그는 대나무가 자랄 때 어찌 처음부터 마디마디로 나누어 자라는가? 라고 대답하였다. 생각이 맑고 빼어나다. 이는 문동(文同)에게서 나온 것인데, 스스로는 문동과 더불어 한 송이의 꽃향기를 들었다고 말한다. 먹이 짙은 것은 앞면을 상고, 얇은 것은 뒷면을 상하는 것도 문동에서 시작된 것이다. 숲과 대나무를 그린 것도 매우 정묘하다. 소식이 그린 고목(枯木)은 줄기와 가지가 규룡처럼 매우 꾸불꾸불하고, 돌의 준(皴)은 굳세고 또한 매우 괴기하여 마치 그의 가슴 속에 맺혀있는 울적함과 같다.<sup>253)</sup>

한편 석도(石濤)는 소식의 목죽을 보고 다음과 같이 평하였다.

동파(蘇軾)는 대나무를 그릴 때 마디를 그리지 않았는데 이는 달관한 사람이 그린 해탈의 경지이다.<sup>254)</sup>

이러한 그림을 문인들의 형식주의적 묵희(墨戲)로 폄하하는 경우도 있지만, 이는 사물의 이치로서의 상리(常理)를 모르는 사람들이 사물을 깊이 관찰하지 못한 채 부정적인 관념의 일단을 피력한 것에 불과하다. 소식은 대나무가 마디마디 따로따로 자라는 것이 아니라는 것을 관찰을 통하여 확인하였고, 그에 따라 상리에 의한 그림을 그린 것이다. 이에 대하여 소식은 그의 소동파전집에서 다음과 같이 밝히고 있다.

대나무가 처음 생겼을 때 한 치 정도의 싹일 뿐이나 그 속에는 이미 마디와 잎이 다 갖추어져 있으니 매미의 껍질이나 뱀의 비늘(蝟蝮蛇蛻)같은 죽순에서부터 칼을 뽑은 듯 열 길의 큰 대나무에 이르는 것은 자라면서 마디가 있게 된다. 요즈음 그림 그리는 사람들은 마디를 하나하나 그리고 잎을 하나하나 더하는데 이를 어찌 대나무라 하겠는가?<sup>255)</sup>

253) 米芾, 『畫史』, [蘇軾子瞻作墨竹], "從地一直起至頂, 余問, 何不逐節分曰, 竹生時何嘗逐節生. 運思清拔, 出於文同與可. 自謂與文拈一瓣香, 以墨深爲面, 淡爲背, 自與可始也. 作成林竹甚精, 子瞻作枯木, 枝幹虯屈無端, 石皴硬亦怪怪奇奇無端, 如其胸中盤鬱也."

254) 石濤, 『大滌子題畫試跋』, 卷 2, "東坡畫竹不作節, 此達觀之解."

255) 蘇軾, 『蘇東坡全集』, 前集, 卷 32, 「文與質簞谷偃竹記」, "竹之始生, 一寸之萌耳, 而節葉具焉. 自蝟蝮蛇蛻, 以至於劍拔十尋者, 生而有之也. 今畫者乃節節而爲之, 葉葉而累之, 豈復有竹乎."

이 글에는 그 의미를 쉽게 알 수 없는 구절이 하나 있는데 ‘조복사부(蝸蝻蛇蚘)’가 그것이다. 조(蝸)는 매미이다. 매미와 뱀은 모두 껍질을 벗는다. 대나무도 죽순이 자라면서 매미나 뱀처럼 껍질을 벗는데 아마도 그런 의미일 것이다.<sup>256)</sup> 다만 이와 비슷한 내용이 장자 「소요유(逍遙遊)」 하편에 그림자의 이야기 가운데

나는 존재하고 있지만 그 까닭을 알지 못한다. 나는 매미 껍질이나 뱀의 껍질과 비슷하다. 그러나 그것들과 비슷하면서도 형상이 없으니 다르다. 불빛과 햇볕아래에서는 존재하지만 그늘이나 밤에는 사라지고 만다.<sup>257)</sup>

는 문구가 나온다. 또 반종화(班宗華)는 팔대산인의 날아가는 물고기 그림인 <어조도권(魚鳥圖卷)>의 제발(題跋)에 근거하여 “동해의 물고기는 잘 변하는데 그 중의 하나를 꾀꼬리라고 한다. 이 새는 가을이 되면 참새가 되고 겨울이 되면 바다로 들어가 물고기가 된다. 물고기로 변하는 참새는 모두 조류의 형상을 가지고 있는데 이것은 장자의 말처럼 곤새가 봉어가 되고, 매미와 뱀이 허물을 벗을 때 마다 그 모습이 변하는 이치로서의 상리(常理)를 증명해 주고 있다. 명대의 화가들이 소위 장자의 태변철학(蛻變哲學)에 흥미를 가지고 있었던 것처럼 팔대산인도 태변철학에 관심을 갖게 되었다.”<sup>258)</sup>

한편 독일의 니체가 “허물을 벗지 않는 뱀은 결국 죽고 만다. 인간도 이와 같아서 낡은 사고의 허물 속에 오래 갇혀 있으면, 성장은 고사하고 안쪽부터 썩기 시작해 끝내 죽고 말기 때문에 늘 새롭게 살아가기 위해서는 사고의 신진대사를 하지 않으면 안 된다”고 설파한 것도 결국은 태변사상과 같은 맥락이라고 할 수가 있을 것이다.

태변철학은 장자의 사상 가운데 「소요유(逍遙遊)」에서 말하는 ‘절대자유’를 얻는 것을 최고의 가치로 인식하는 사상체계이다. 매미나 뱀이 허물을 벗을 때마다 더 넓은 세상으로 나아 갈 수 있고, 종래에는 관념의 세계로부터 해방되고 절대자유에서 노닐 수 있다는 것이다.

이는 곧 동양특유의 인문학적 상상력에 기초한 사상체계이다. 백년간의 수행을 통해 여우가 사람으로 변신할 수 있다든가, 이무기가 500년간의 수행으로 용이 될 수 있다든가, 또는 물고기가 용문(龍門)을 통과하면 용이 될 수 있다고 하는 설화들은 이러한

256) 葛路, 『中國繪畫理論史』, 姜寬植 譯(미진사, 1993), p. 211.

257) 莊子, 『逍遙遊』, 下篇, [寓言], "景曰, 予有而不知其所以, 予蝸甲也. 蛇蛻也. 似之而非也. 火與日, 吾屯也. 陰與也. 吾代也."

258) 저우스펀, 『팔대산인』, 서은숙 옮김(창해, 2005). p.93 참조.

태변사상에 뿌리를 두고 있는 것들이다.

태변사상의 현시적(顯示的) 이상(理想)은 궁극적으로 자유를 지향하고 있다. 장자의 「소요유」가 구속과 차별이 없는 절대 자유를 지향한다면, 티벳불교의 「황금물고기」는 천라지망(天羅地網)에도 걸리지 않는 영혼의 자유를 꿈꾼다.

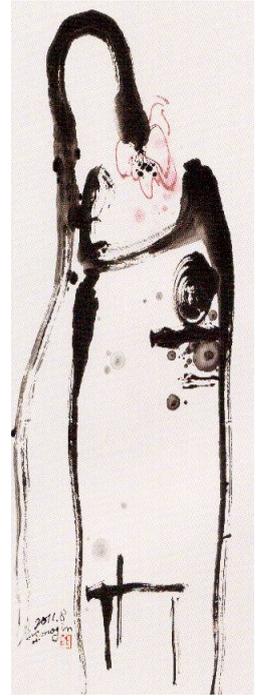
한편 태변사상에 등장하는 상상의 동물들은 ‘물고기’와 ‘새’이지만 이들 사이에는 언제나 ‘바람’이 있다. 본래 물고기는 비를 몰고 오는 셋바람(東風)을 가장 무서워하고 싫어한다. 그것은 셋바람이 천둥과 번개를 불러오기 때문인데, 자유롭게 놀던 물고기가 셋바람이 불기 시작하면 순간적으로 놀라서 물밑의 개펄 바닥에 주둥이를 박고 바람이 하늬바람(天風, 또는 西風)으로 바뀌기를 기다리면서 새가 되어 하늘로 올라가는 영원을 꿈꾼다고 한다.

그러다가 정말로 하늬바람이 불면 모두가 수면위로 올라와서 등지느러미로 물장구를 치고, 꼬리지느러미로는 수면(水面)을 차고 하늘에 오르려는 듯 춤을 추면서 비늘을 털어내고, 그럴 때 마다 물고기는 크게 성장하는데, 이 또한 매미가 허물을 벗는 것과 같은 몸짓인 것이다.

그래서 물고기는 언제나 새가 되고 싶은 꿈을 꾸다고 한다. 아마도 번개를 무서워하는 물고기가 새가 되고, 그 새는 다시 번개와 같은 불을 삼키고 사는 불새나 삼족오(三足鳥)처럼 영원불멸의 불사조(不死鳥)를 꿈꾸는지도 모를 일이다.

인간의 악한 본성과 그로인해 저질러진 허물들을 벗어내면서, 선하고 행복한 모습으로 거듭나는 도리를 지향하는 것이 태변철학의 이념이다. 인문학적 상상력과 태변철학은 곧 상리와도 연계(連繫)되어 있다. 소동파의 상리에 대한 예시로 논거(論據)된 대나무는 어릴 때에 마디가 보이지 않지만, 매미가 허물을 벗는 것처럼, 죽순이 자라면서 수도 없이 껍질을 벗게 되고, 그럴 때마다 모습이 달라지면서 더 크게 자라는데 마지막 껍질을 벗고 나면 온전한 대나무의 모습으로 변하게 된다는 것 또한 태변의 논리와 다르지 않다는 것이다.

소식의 상리는, 글씨를 배우고 익히기 위해서는 상리를 깨우쳐야하고, 서법으로서의 상리를 어기면 글씨를 쓸 수 없다는 것을 말하고 있다. 물(物)을 하나의 이(



[도 14] 전종주, <묵어>, 종이에 먹, 70×137, 2011.

理)<sup>259)</sup>라고 하는 것은 글씨를 쓰는 서법이 자연에서 비롯되었다는 것을 뜻하며, 글씨를 이루고 있는 것도 결국은 필획이라는 사실을 일깨워주고 있다.

따라서 전통서예의 천착을 통하여 현대서예를 읽고 가능해야 하며, 전통서예의 서법에 충실한 필획으로 현대서예가 전개되어야 하는 것이 상리(常理)인 것이다.

## 2. 석도(石濤)의 『일획론(一劃論)』

중국미술사를 살펴보면 중화예술의 정화(精華)로 기록된 수많은 서예가와 화가들이 있고, 그들 대부분은 직업서화가들이 아닌 문사철(文史哲)과 시서화(詩書畫)를 아우르는 지식인들이었다. 그 중에서도 석도(石濤1642?-1707)<sup>260)</sup>는 중국미술사에서 가장 창조적이고 진보적인 예술정신으로 충만한 화가였으며, 이론가였다.

청나라 초기 소위 4왕으로 지칭되는 왕시민(王時敏), 왕감(王鑾), 왕휘(王翬), 왕원기(王原祁) 등의 정통파에 의해 주도된 고답적이고 구태의연한 의고주의(擬古主義)가 온 세상을 덮고 있던 시기에, 그들 정통파를 거부하고, 창의적인 발상과 개성에 대한 자각을 일깨우는 철학적 사고로 청초의 개성주의미학을 이론적으로 정립한 사람이 석도이다. 그의 대표적 논저인 『고과화상화어록(苦瓜和尚畫語錄)』은 문맥의 전개가 불교적인 바탕위에 유가와 도가의 형식이 혼재(混在)함으로서 서화이론서 가운데 가장 난해하고 현허(玄虛)하여 그 의미를 올바르게 이해하기가 매우 어려운 책으로 유명하다.

그는 일획의 작용에 대하여 붓과 먹이 하나로 결합하면 인온(網緼)<sup>261)</sup>이 된다고 하

259) 蘇軾, 『東坡題跋』, 卷 4, 「跋君謨飛白」, "物一理也."

260) 석도(石濤)의 생몰 년대는 여러 가지 설(說)이 있는데 그 가운데 중촌무부(中村茂夫)의 1642-1707년 설을 따른다. 명 태조 주원장의 형인 남창왕(南昌王) 주흥룡(朱興隆)의 손자인 정강왕(靖江王) 주수겸(朱守謙)의 10세손 주형가(朱亨嘉)의 장자로 계림왕부(桂林王府)에서 태어났다. 초명(初名)은 약극(若極)이고 자(字)는 석도(石濤)이며, 법명(法名)은 도제(道濟) 또는 원제(原濟)로 썼는데, 석도를 법명으로 보는 설도 있다. 호는 대척자(大滌子), 청상진인(淸湘陳人), 청상노인(淸湘老人), 고과화상(苦瓜和尚) 등 다수의 별호를 쓰기도 하였다. 1645년에 아버지 주형가가 감국(監國)을 자칭(自稱)한 죄로 체포되어 복주(福州)에서 처형되었다. 이때 어린 석도를 태감(太監)이 등에 업고 도주하여 나중엔 스님이 되었다. 19세 때에 구덕홍례(具德弘禮)에게서 계(戒)를 받고, 20세에 여암본월(旅菴本月) 밑에서 수행하였으며, 이후에는 여러 곳을 돌아다니면서 서화(書畫)에 잠심(潛心)하여 석도예술의 대도(大道)를 열었다. 그는 시(詩)·서(書)·화(畫)에 뛰어난 재능을 발휘하였으며, 산수, 인물, 절지, 난죽에 능하였다. 또 창의적인 개성과 독자성을 존중하는 회화이념을 추구하였으며, 저서로는 고과화상어록(苦瓜和尚語錄), 화보(畫譜), 대척자제화시발(大滌子題畫詩跋) 등이 있다.

261) 石濤, 『苦瓜和尚語錄』에는 '氤氳'으로 표기되었으나, 金容沃의 『石濤畫論』, 「網緼章, 第七」(통나무, 1992), p. 95에 "筆與墨會 是爲網緼"으로 표기되어, 이를 따른다. '網緼'이나 '氤氳'은 같은 의미

였다. 인온(網緼)을 『주역』에서는 “하늘과 땅의 기운이 서로 엉겨 만물로 변화하고 정순(精醇)하게 되는 것”<sup>262)</sup>이라고 하였으니, 이는 붓을 양(陽)으로 이해하고 먹을 음(陰)으로 파악함으로써, 붓과 먹이 음양으로 서로 교합하여 새로운 생명을 탄생시키는 이치와 도리로 일획을 설명하고 있는 것이다. 또

하나(一)로부터 시작하여 만(萬)에 이르고, 만(萬)에서 비롯되어 하나(一)를 다스리는 것이다. 하나(一劃)가 변화시키는 것은 붓과 먹이 하나로 융합하여 생기는 변화의 세계이며, 천하의 모든 일이 완성되는 것과 같은 이치인 것이다.<sup>263)</sup>

라고 하였다. 이는 하나의 필획이 생성되는 것이 그냥 아무 생각 없이 붓으로 선(線)을 그어서 되는 것이 아니라, 만물이 생성하는 이치와 도리로서의 일정한 규범과 절차 즉 필도(筆道)를 따라야 하고, 그렇게 생명력을 얻은 필획은 비록 하나에 불과할지라도 예술로서의 완성된 조형으로 볼 수 있다는 의미일 것이다. 그것은 자연의 비의(比擬)를 따르는 일필일획의 서법(書法)에 의해 일기가성(一氣呵成)으로 완성되기 때문이다.

인류가 우주자연의 외적 형상과 내적 질서(秩序)가 밤낮으로 바뀌고 철(시간의 흐름)따라 변화하는 모습(形態)에 본능적으로 감응하고 교감하면서, 그 끝없이 흐르는 시간의 섭리와 생명의 숨결을 하나의 리듬으로 파악하고, 그것을 다시 하나의 필획 안에 응축하고 융합하여, 다양하고 창의적인 조형의 신세계를 열고자한 석도의 화두(話頭)가 일획론이다. 그는

태고(太古)에는 법(法)이 없었다. 태박(太朴)은 흩어지지 않는다. 태박(太朴)이 한번 흩어지면 법(法)이 세워진다. 법은 어찌하여 세워지는가? 일획(一劃)에서 세워진다. 일획이라 하는 것은 모든 형상의 근본이며, 못 존재의 뿌리이다. 그 쓰임은 신(神)에게 드러내고, 사람에게는 숨기니 세상 사람들이 그것을 알지 못한다. 그러므로 일획의 법은 오직 나(我)로부터 생겨나는 것이다. 일획의 법을 세우는 자는 대저 무법(無法)으로 유법(有法)을 창조하고, 유법(有法)으로 여러 가지의 법을 깨뜨려버릴 수 있다. …… 이(理)에 깊이 들어가 탐구하지 않으면 그 모습(態)을 자세히 드러낸다 할지라도 일획의 큰 이치와 도리(洪規)를 얻을 수 없다.<sup>264)</sup>

이다.

262) 『周易』, 「繫辭下傳, 5章」, “天地網緼, 萬物化醇.”

263) 石濤, 『畫譜』, 「氤氳章, 第七」, 김용옥 역(통나무, 1992), p. 96에 “自一以至萬, 自萬以治一. 化一而成氤氳, 天下之能事畢矣.” ※ ‘苦瓜和尚語錄’에는 ‘至가 分으로 되어 있고, 氤氳이 網緼으로 되어 있다.’

264) 상계서, 「一劃章, 第一」, “太古無法, 太朴不散, 太朴一散, 而法立矣. 法於何立, 立於一劃. 一劃者, 衆有之本, 萬象之根, 見用於神, 藏用於人, 而世人不知. 所以一劃之法, 乃自我立. 立一劃之法者, 蓋以無法生有法, 以有法貴衆法也. …… 未能深入其理, 曲盡其態, 終未得一畫之洪規也.”

라고 일획의 근원적인 생성 이치(理致)와 그 작용의 의미를 명쾌하게 설명하고 있다.

이러한 논리에 대해 갈로(葛路)는 “선(線)이 회화의 유일한 표현수단이 아님에도 불구하고 석도는 선의 작용을 지나치게 과장하고 있는데, 회화에는 선으로 해결할 수 없는 중요한 문제들이 매우 많다”<sup>265)</sup>고 석도의 일획론을 폄하하고 있다. 그러나 일필 일획의 개념으로부터 시작되는 서론과 필획이 유일한 표현수단인 서예의 관점에서는 수천여년의 서예사를 통해 처음으로 필획의 개념을 정립하였다는 점에서 석도의 일획론은 불후(不朽)의 논저임에 틀림이 없다. 특히

무릇 획(劃)이란 법의 표현이다.<sup>266)</sup>

라고 하였으며, 또

일획(一劃)이라고 하는 것은 자획(字劃)보다 먼저 존재하는 근본이며, 자획(字劃)이라고 하는 것은 일획에 대한 후천(後天)의 경권(經權)이다. 능히 경권을 알면서 일획의 근본을 잇는다는 것은 오히려 자손이면서 그 종지(宗支)를 잃는 것과 같은 것이다.<sup>267)</sup>

라고 한 것은 일획을 필획의 개념으로 이해하고, 그것을 자획(字劃)과는 확실히 다른 의미를 부여하고 있음을 뜻한다. 경권(經權)이라고 하는 것은 본래 경법(經法)과 권도(權道)를 말하는데, 경법은 변하지 않는 일정한 법칙이고, 권도는 목적이나 목표를 달성하기 위한 방편으로서의 변화(變化)를 의미한다. 따라서 자획을 일획에 대한 후천의 경권이라고 한 것은 일획은 규칙으로서의 서법이고, 자획은 그 서법의 운용에 의해서 일어나는 변화(變化)라는 의미인 것이다. 그렇기 때문에 일획의 근본인 뿌리를 잃어버리는 것은 자손이 선조(先祖)의 족보를 잃어버리는 행위와 다름없다는 뜻이다. 서법은 서예가들의 창신과 임서의 실천적 규범이다. 석도는 법이 있으면 반드시 변화를 수반해야 한다고 생각하였다.

지고의 경지에 오른 사람은 법이 없다. 그렇다고 법이 없는 것이 아니다. 법이 없

265) 葛路, 전게서, p, 423.

266) 石濤, 전게서, 「一劃章, 第一」, “夫劃者, 法之表也.”

267) 상게서, 「兼字章, 第十七」, “一劃者, 字劃先有之根本也, 字劃者, 一劃後天之經權也. 能知經權而忘一劃之本者, 是由子孫而失其宗支也.”

는 것 같아도 법이 있으니, 이것이 곧 지극한 법이다. 무릇 모든 일에 기본 원칙(經)이 있으면 반드시 수단(權)이 있고, 법이 있으면 반드시 변화가 있다. 한 번 그 기본 원칙을 알면 곧 그 수단으로 변화시키고, 그 법을 알면 곧 변화를 이루어야 한다.<sup>268)</sup>

필획으로서의 일획을 서법으로 규정하고, 자획을 서법의 운용에 따라 나타나는 변화로 해석한 것은 석도가 처음이다. 지금까지 이어져 온 전통서론에서는 ‘서법’을 획을 긋는 방법으로서의 규칙이 아니라, 글씨, 즉 문자를 쓰는 방법으로서의 규칙과 규범으로 정의하였었다. 석도는

대저 일획이라고 하는 것은 천지(天地)의 만물을 그 속에 함축하고 있는 것이다. 필획은 먹물을 받아들이고, 먹물은 붓을 받아들이며, 붓은 팔을 받아들이고, 팔은 마음속에 느끼고 생각하는 것을 받아들인다. 이것은 마치 하늘이 창조하고, 땅이 조성하는 것과 같은 것이니 이것이 곧 필획이 만물의 이치를 받아들이는 것과 같은 것이다.<sup>269)</sup>

라고 하였다. 이는 필관(筆管)을 통해 필획에 이입되는 감정과 그것을 받아들이고 함축하는 단계별 과정을 설명하고 있으며, 필획이 곧 서법인 이유와 근거를 제시하고 있는 것이다. 서예의 법도가 박학다식한 인문학적 지식과 교양을 토대로 구축된 규범이라는 것은 널리 알려진 사실이다. 그들은 대부분 서예가이면서 당대 최고의 지식인이었거나 명망가(名望家)들이었다. 그래서 서예는 고도의 학문적 기반과 맑고 향기로운 인품이 뒷받침되지 않으면 이지적 감성의 표현이 이루어지지 못하는 특성이 있다. 유희재(劉熙載)가 필묵에 그 인품과 학덕이 고스란히 드러나기 때문에 ‘글씨는 곧 그 사람이다(書如其人)’고 한 이유가 여기에 있는 것이다.

서예가의 인품과 학덕은 먹색으로 변별(辨別)되는데, 이에 대하여 석도는

예로부터 서화가들 중에는 붓과 먹이 함께 어우러진 사람이 있는가 하면, 어떤 자는 붓은 있는데 먹이 없고, 먹은 있는데 붓이 없는 경우도 있다.…… 먹물이 붓을 적시는 것(澣)은 영혼(靈魂)이 깃드는 것이고, 붓이 먹물을 운용(運用)하는 것은 정신(精神)으로 하는 것이다. 먹은 정도(正道)를 닦지 않으면 신령스러운 기운

268) 石濤, 『苦瓜和尚畫語錄』, 「變化章, 第三」, “至人無法. 非無法也, 無法而法, 乃爲至法. 凡事有經必有權, 有法必有化. 一知其經, 卽變其權, 一知其法, 卽功於化.”

269) 石濤, 전계서, 「尊受章, 第四」, “夫一劃, 含萬物於中. 劃受墨, 墨受筆, 筆受腕, 腕受心. 如天地造生, 地之造成, 此其所以受也.”

(靈氣)이 없고, 붓은 평소의 생활을 통해서 정신(精神)이 닦아지지 않으면 먹만 있고 붓이 없는 것이요, 평소의 생활을 통하여 정신이 닦아졌다고 할지라도 영기(靈氣)의 변화를 자유자재로 구사할 수 없다면, 그것은 붓만 있고 먹은 없는 것이다.<sup>270)</sup>

라고 주장하였다. 이는 수행의 단계가 이미 깨달음의 경계에 도달했거나, 학문적 기반과 식견이 일가를 이루지 않고서는 할 수도 없고, 해서도 안 되는 것이 서예술이라는 사실을 준엄하게 일깨워주는 경구(警句)이다. 간혹 학문적인 기반 없이 특별한 재주를 드러내는 경우가 있기는 하지만, 무지의 한계를 극복하지 못하고 결국은 사자공(寫字工)의 장인(匠人)으로 저자거리에 이름을 남길 뿐이다.

실제로 영혼이 맑고 깨끗하면서 정신이 올곧은 사람과 그렇지 못한 사람이 하나의 벼루에 담긴 먹물을 하나의 붓으로 두 사람이 번갈아 글씨를 썼을 때, 거기에 드러나는 먹색은 확연히 다른 모습으로 나타나는 것을 볼 수가 있다. 영혼과 정신이 어둡고 탁(濁)한 사람이 쓰면 그 먹색 또한 어둡고 탁하게 나타나고, 성정이 맑고 깨끗한 사람이 쓰면 먹색 또한 맑고 영롱(玲瓏)한 자태(姿態)로 드러나는 것을 볼 수가 있다. 이렇게 신묘(神妙)한 먹색의 변화를 주도하는 것이 영혼과 정신이라는 사실이다. 그래서 석도는 예술가의 정신과 영혼은 일상생활 속에서도 항상 맑고 깨끗하게 닦아져야 하고, 정갈하게 갈무리 되어야 한다고 주장한 것이다.

이러한 석도의 이론은 예술가의 정신과 영혼이 물질에 오염되고 타락하는 것을 경계하면서, 창의적인 발상과 순수한 조형정신으로 독자성을 확보해야 한다는 논리로, 예술가가 갖추어야 할 기본적인 덕목이고, 작가적인 양식이기도 하다. 물질만능의 시대를 살고 있는 오늘의 예술가에게 있어서 명상적이고 구도적인 석도의 예술정신과 사상은 통찰과 직관의 미학을 통하여 근원적이고 본질적인 화두에 몰입할 수 있게 하는 동력이 되고 있다. 따라서 전통의 재해석을 통하여 다양한 전개방향과 변화를 갈구하는 현대서예의 논리적 토대형성(土臺形成)에 석도의 일획론 만큼 크게 기여할 수 있는 이론 체계가 없다는 것이 연구자의 생각이다.

270) 石濤, 전게서, 「筆墨章, 第五」, “古之人, 有有筆有墨者, 亦有有筆無墨者, 亦有有墨無筆者, …… , 墨之澣筆也以靈, 筆之運墨也以神. 墨非蒙養不靈, 筆非生活不神. 能受蒙養之靈, 而不解生活之神, 是有墨無筆也. 能受生活之神, 而不變蒙養之靈, 是有筆無墨也.”

### 3. 전변(轉變)과 창신(創新), 그리고 자상(自相)

서예는 인류의 문자생활과 함께 발전해 온 이지적 감성의 표현예술이다. 그것은 서예의 주요 표현대상이 문자이기 때문이다. 문자를 언어의 부호체계로 이해하거나, 약속의 표상으로 정의하는 것은, 개인과 집단의 의사를 소통시키고, 삶을 기록하는 수단으로 이용되면서, 정확하고 아름다운 서사야말로 문자생활의 가장 중대한 사회적 관심사였다.

문자는 모양(形)·소리(音)·뜻(義)이 하나로 융합된 명사(名詞)이다. 이러한 문자고유의 형상성이 훼손되지 않으면서 조형적으로 아름답게 쓰려는 노력과 함께 맑고 깨끗한 성정(性情)과 인품이 드러나기 위한 자기수행을 수반하였다. 이러한 서사정신(書寫精神)이 사승(師承)을 통해 이어지면서 하나의 유파가 형성되고 전변(轉變)이 이루어지기도 한다.

동양의 문자가 한글과 같은 표음문자와 한자의 표의문자로 대별되는데, 그에 따른 한글서예와 한문서예로 나누어지기도 하고, 시대적인 흐름에 따라 새롭게 생성되고 소멸되는 서체(書體)와 이들 서체의 전개과정에서 개인이나 특정지역의 특징적인 서풍(書風)이 한 시대를 이끄는 문화적 적폐로서의 매너리즘이 지속되기도 한다. 당·송 이후에는 서예의 표현대상을 문자로 한정하지 않고, 상징적인 의미가 큰 식물로 확장되면서 사군자 또는 문인화가 서예의 범주로 포용되었으며, 최근에는 다양한 형상성과 해학을 함축하고 있는 부호는 물론이고 추상적인 이미지까지로 그 표현대상이 확장되고 있는데, 이는 표현형식으로서의 ‘현대서예’로 까지 전변(轉變)이 이루어지고 있음을 의미하는 것이다.

그런데 전통사회가 붕괴되고 현대산업사회의 새로운 패러다임(paradigm)이 정착되면서 현대미술 속에서의 서예의 위상이 갈수록 미약해지고 있다. 그것은 창작의 개념과 조형의 독자성에 대한 인식의 차이를 극복할 수 없는 서예의 한계이면서 과제이기도 하다.

다시 말하면 현대미술의 창작논리에 서예의 창작개념인 ‘창신(創新)’이 서로 충돌하고 대립하면서, 서예를 순수미술로 보지 않으려는 일부 미술가들의 입장을 많은 대중이 동조하는 양상으로 전개되면서 서예의 입장이 수세에 몰리게 되었다. 서예의 연찬과정은 크게 임모(臨模)·형임(形臨)·의임(意臨)·배임(背臨)·자운(自運)의 단계를 거치는데, 범본을 보고 베끼는 임모와 형임의 다음 단계인 의임부터를 창신으로 해석

하는 경우도 있지만, 대부분 자운부터 창신, 즉 창작으로 해석하는 것이 보편적인 견해이다.



[도 15 ] 전종주, <열정>, 종이에 먹, 50 × 130, 2008.



[도 16 ] 전종주, <革故鼎新>, 종이에 먹, 70 × 144, 2009.

독자성과 차별성이 확보되지 않은 자운까지 아류로 규정하고 창작으로 보지 않는 비평가들의 지적은 말할 것도 없고, 거기에 동조하는 현대사회의 대중적 진단과 평가에 서예가들의 창신이 매몰되고 있는 실정이다. 이에 대해 조수호는 다음과 같이 진단하고 있다.

무엇이 진정한 의미의 창신(創新)인가? 어떻게 해야 옛것과 다른 새로운 창조를 할 수 있는가? 작가마다 창신을 갈망하고 시대 또한 창신을 부르짖고 있다. 그러나 이를 선양하고 발전시킬 학술적인 탐색이 결핍되어 있다. 서법예술에 있어 창신을 끊임없이 외쳐도 절대 모방을 떠날 수 없다는 것이 서예사의 숙명적인 교훈이라 창신의 전도(前途)는 암담하다.

서법 창신은 마음이 달라져야 한다. 사유패턴, 관념패턴, 필법패턴, 형식패턴상에 새로운 변화

가 있어야 한다. 표현을 달리하면 자아의 새로움, 기능의 새로움, 시대의 새로움, 예술의 새로움을 창조해야 한다. 그리고 이를 실천하기 위하여 창작목표와 창작이론이 새로워야 한다.<sup>271)</sup>

전통의 답습이나 복고적 재현이 아니라, 전통을 창조적으로 계승하면서 시대정신을 반영하는 새로운 조형논리, 그리고 독자성과 차별성을 확보하는 창작으로 ‘창신’의 개념을 재정립해야 한다는 주장이다.

특히 서법예술의 ‘모방을 떠날 수 없는 숙명론’은 문자조형의 태생적인 한계를 천명하고 있는 것이기도 하지만, 그보다는 살아 움직이는 숨결에 감정이 이입된 ‘필획’의 표현방법이 고법(古法)의 모방과 연찬으로부터 터득하지 않으면 불가능하다는 사실을 동시에 일깨워 주고 있으며, 이것은 법고창신(法古創新)의 정신이기도 한 것이다.

법고창신은 기본적으로 동양예술 특유의 우주관과 그것을 규명하려는 음양오행의 이치가 결합하여 필획의 형식과 내용으로 자리 잡고 있기 때문에 전통서예의 천착 없이는 현대서예의 어떤 조형도 불가능하다는 사실이다. 전통서예가 문자조형에 한정되었다면, 현대서예는 단지 그 표현의 대상이 대단히 넓어지고, 표현재료가 다양해진 것 외에는 별로 달라진 것이 없기 때문이다.

우주(宇宙)는 공간(空間, Space)과 시간(時間, Time)이 합쳐진 개념이다. 묵가(墨家)에 의하면 옛사람들은 공간을 우(宇)<sup>272)</sup>라고 불렀으며, 시간을 주(宙)<sup>273)</sup> 또는 구(久)라고 했다. 이는 우주가 끊임없이 변화하고 있음을 말해주고 있는 것이다.

만물은 생성과 소멸이라고 하는 대자연의 순환 질서에 순응하면서 원형이정(元亨利貞)<sup>274)</sup>의 이치로 엮어진 생왕휴수의 삶을 영위하다가 원시반본(元始返本)의 천도(天

271) 조수호, 전계서, p. 134.

272) 우(宇)에 대하여 회남자(淮南子)는 “위, 아래, 사방(上下四方)”을 말 한다고 풀었다.

273) 주(宙)에 대하여 묵변(墨變)에서는 시간을 “주(宙)라고 부르거나 구(久)라고 불렀다.” 시자(尸子)와 회남자의 주(注)에는 “과거는 가고 현재가 오는 것(古往今來)”라고 하였다.

274) 원형이정(元亨利貞)은 천도지상(天道之常)으로 『주역』의 「上經」 첫 괘인 [중천건(重天乾)]이고, 이 건괘(乾卦)에 나오는 첫 구절이다. 동양의 경전가운데 최고의 위치에 있는 것은 “四書三經”이고 이 중에서도 최상의 경전은 “주역”이다. 원형이정은 우주의 생명으로 살아가는 질서와 법도를 따르고 지켜야 하는 천지인사(天地人事)이다. 이는 곧 사람은 시간의 흐름 속에서 살고, 공간에서 살고, 사람들 속에서 살고, 일 속에서 살고 있다는 뜻이다. 눈으로 볼 수 없는 ‘시간’은 곧 하늘이고, 눈으로 볼 수 있는 ‘공간’은 땅이며, 사람은 곧 ‘인간’이며, 만사는 ‘일’이다. 원(元)은 새로운 삶을 계획하고 준비하는 인(仁)으로 봄을 뜻하고, 형(亨)은 예(禮)로서 실행하는 여름을, 이(利)는 의(義)로서 결실을 거두는 가을을 의미하며, 정(貞)은 지(智)로서 결산과 분배로 갈무리를 하는 겨울을 말하는 것이다. 이는 봄·여름·가을·겨울의 순환질서처럼 끝없는 진화와 창조를 원형이정으로 표현하는 것이다. 또 만물이 처음 생겨나서 자라고 삶을 이루고 완성되는, 사물의 근본 원리를 말하기도 한다. 여기서 원(元)은 만물이 시작되는 봄(春)에, 형(亨)은 만물이 성장하는 여름(夏)에, 이(利)는 만물이 이루어지는

道)를 따르게 되어 있다. 대자연은 우주라고 하는 하늘과 땅과 사람이 천지합덕(天地合德)과 우주합일(宇宙合一)의 조화로 세상을 만들어가는 유기체(有機體)라는 것이 동양의 전통적 자연관이다.

‘시간’ 이라고 하는 하늘의 찬 기운은 땅으로 내려오고, ‘공간’ 이라고 하는 땅의 뜨거운 기운은 하늘로 올라가는 순환질서(天氣下降, 地氣上乘)를 통하여 하늘(陽)과 땅(陰)이 서로 자연스럽게 교합(交合)하게 되고, 그것이 새로운 생명을 탄생시킨다는 사실이 하나의 진리로 인식하게 되면서, 이러한 음양의 이치가 동양미술의 창작논리로 자리 잡게 되었으며, 조형의 생명력 즉 기운생동과 같은 생명의 역동성이 모든 조형사고와 표현의 중심과제가 되었다는 사실이다. 이에 대하여 채옹(蔡邕.133~192)은 다음과 같이 이야기 하고 있다.

대저 글씨라고 하는 것은 자연에서부터 비롯되었다. 자연이 이미 생겼으므로 여기서 음양이 나왔다. 음양이 생기면서 필획의 형세가 나오게 되었다.…… 획의 끌고러운 형세는 긴장감과 함께 재빠르게 전투를 하면서 앞으로 나아가는 것과 같은 이치에서 나온다. 가로획은 물고기의 비늘처럼 자연스럽게 해야 하고, 세로획은 소나 말의 굴레처럼 긴장감이 있어야 하는 것이 법이다.<sup>275)</sup>

또 송나라 때의 진사(陳思)는 진(秦)나라의 승상이었던 이사(李斯)의 말을 인용하여

대저 글씨의 미묘한 도(道)는 자연에 합(合)하는 것이다.<sup>276)</sup>

라고 하였는데 이 또한 자연의 외적 형상과 내적 질서를 필획에 담아내기 위해서는 음양의 이치를 알아야 도에 부합한다는 사실을 설명한 것이다.

우주자연과 만물이 언제나 변화하는 원형이정의 순환 질서를 법칙으로 삼고 있는 것은 그것이 생명을 배태하는 도법(道法)이기 때문이다. 자연은 그것을 구성하는 생명의 다양성과 독자성을 지향한다.

음양의 이치를 한 마디로 요약한다면 ‘변화(變化)’이다. 그 변화는 곧 ‘창신’을 배태(胚胎)하고 있음을 의미한다. 오늘과 작년의 오늘, 그리고 백 년 전의 오늘이 다를 수밖에 없고, 오늘은 오늘날만의 독자성과 차별성을 가지고 있는 것이 생명의 모

가을(秋)에, 정(貞)은 만물이 완성되는 겨울(冬)에 해당된다. 원형이정은 각각 인(仁)·의(義)·예(禮)·지(智)를 뜻한다.

275) 蔡邕, 『蔡中郎集』, 「九勢」, “夫書肇于自然, 自然既立, 陰陽生焉. 陰陽既生. 形勢出矣. …… , 澁勢, 在于緊駢戰行之法, 橫鱗, 豎勒之規.”

276) 陳思, 『秦漢魏四朝用筆法』, “夫書之微妙, 道合自然.”

습인 것이다.

그것을 헤시는 묵변(墨變)에서 지극히 큰 것은 밖이 없으니 이것을 대일(大一)이라고 하며, 지극히 작은 것은 안이 없으니 이것을 소일(小一)이라고 하였다. 또 대동(大同)과 소동(小同)은 다르니 이것을 소동이(小同異)라 하고, 만물은 모두 같고 모두 다르니 이것을 대동이(大同異)라고 하였다.

특히 ‘만물필동(萬物畢同)이면 필이(畢異){만물은 모두 같고 또 모두 다름}’ 라고 하였는데 이는 원래 만물이 하나의 자상(自相)을 가지고 있음을 의미 하는 것이다. 이에 대해 근대 중국의 대표적 철학자인 호적(胡適, 1891-1962)은

헤시가 ‘만물필동(萬物畢同)이면 필이(畢異)’ 라고 한 것에 대하여, 한 태(胎) 안에서 완전히 같은 두 형제가 나올 수 없는 것과 같고, 한 그루의 나무에 완전히 똑같은 두 개의 꽃이 피는 일이 없는 것과 같다. 또 꽃 하나에도 두 개의 완전히 똑같은 꽃잎이 있을 수 없는 것과 같다. 이것이 곧 만물의 자상(自相)이다. 묵변에서는 “둘은 반드시 다르다. 그것은 두 바탕이기 때문이다(二必異 二也)” 라고 하였으니, 여기서 “두 바탕” 이라는 것은 곧 자상(自相)이다. 이 자상이 있으므로 ‘만물은 모두 다른 것(萬物畢異)’ 이다.<sup>277)</sup>

라고 하였다. 그럼에도 불구하고 자상은 언제나 공상(共相)<sup>278)</sup> 안에서 존재한다.

‘서예’ 라고 하는 공상(共相)안에 자기만의 모습과 표정으로 상징되는 자상(自相)이 곧 창신(創新)이고, 자기만의 독창적인 필획이야말로 ‘자상’ 인 것이다. 자상이 아닌 타상(他相)으로, 공상 안에서 명리를 얻고 싶어 하는 아류들의 궁벽한 서법과 서론으로 창신을 막아서는 현실은 철저하게 불식되어야 한다.

예술은 사실을 추구하는 것이 아니라 진실을 추구하는 정신작업이다. 사실은 그 정답이 하나일 수밖에 없지만 진실은 수많은 정답이 있다. 그 정답 하나를 찾아낸 결과물이 곧 자상인 것이다. 마치 불가(佛家)에서 교리(教理)에 조예가 깊어진 연후에야 비로소 본격적인 수행과정인 선경(禪境)에 들어가고, 그곳에서 깨달음의 경계를 여는 것(捨教入禪)처럼 서예술도 전통의 천착(穿鑿)을 통하여 현대서예의 새로운 모습으로 거듭나는 자상(自相)으로서의 백화쟁명(百花爭名)의 시대를 열어야 할 것이다.

서예라고 하는 공상(共相)안에 자기만의 독자성으로 자리 잡는 자상(自相)은 이 세

277) 胡適, 『中國古代哲學史』, 송금섭, 함흥근, 민두기 옮김(대한교과서주식회사, 1983), p. 253.

278) 예컨대 남자와 여자는 차이가 있으나 ‘사람’ 이라고 하는 물상은 같고, 사람과 동물은 차이가 있으나 함께 동물이며, 또 동물과 식물은 차이가 있으나 같은 생물인 것을 공상(共相)이라고 한다. 따라서 만물은 각기 독자적인 ‘자상’ 을 가지고 있지만, 그러면서도 모두가 하나의 ‘공상’ 을 가지고 있는 것이다.

상에 오직 하나 뿐이어야 하고, 그것이야말로 서예가 현대미술 속에서 살아남을 수 있는 유일한 방안이라고 연구자는 믿고 있다.

## 제4장 연구자의 작품에 구현된 현대적 변용(變容)

### 제1절 필획과 현대서에

#### 1. 필획의 생성(生成)

서법예술은 수 천년동안 자연의 내적 질서와 외적 형상에 감응하고, 그것을 필묵으로 표현하는 자연주의적 관점에서 벗어나지 않고 있다. 에너지라고 하는 시간과 물질이라고 하는 공간이 유기적으로 융합한 것이 우주이면서 자연이고 생명인 것이다. 그래서 자연은 물질로서의 공간에 시간이라고 하는 에너지(氣運)<sup>279)</sup>가 끊임없이 흐르면서 생성과 소멸이 반복되는 순환질서와 천태만상의 변화가 이루어지는 것이다. 이러한 우주자연의 이치에 따르는 필획은 형이하학적인 형식과 형이상학적인 내용의 양극단을 하나로 융합(融合)하여 생명력을 불어넣는 조형작업에 의해 생성되는 것이 필획이다.

생성과 소멸이라고 하는 자연의 순환 질서를 하나의 리듬으로 파악하고, 그 리듬을 직관적 사유와 자각을 통하여 하나의 유기선으로 재해석하고, 그것을 다시 붓(陽)으로 먹물(陰)을 찍어 정신이라고 하는 행필(行筆)의 시간(陰)이 종이(陽)라고 하는 공간(陽)에서 서로 교합(交合)하여 생명력을 얻는 것이 필획이다. 다시 말하면 시간과 공간이 공존하는 것이 우주자연(宇宙自然)인 것처럼, 표현의 주제를 재해석하고 그것을 붓과 먹이라고 하는 도구를 통하여 음양(陰陽)을 배합(配合)하고, 그것을 시간의 흐름에 실어 일필로 조형하는 것이 필획이다.

동양의 회화가 선조(線條)의 조형작업이라면, 일필일획으로 펼쳐진 조형질서가 서예이다. 회화가 운필의 반복적인 중첩과 적묵(積墨)에 의한 입체적 표현으로 역동성을 부여하는 작업이라면, 서예는 단 한 번의 운필로 조형된 필획의 입체적 형상이 여백과의 유기적 접합을 통하여 무위자연의 생명력을 얻게 하는 조형작업인 것이다.<sup>280)</sup> 이는

279) 우주(宇宙)는 공간(空間, Space)과 시간(時間, Time)이 합쳐진 개념으로 하늘의 기운은 땅으로 내려오는 차거운 기운이고, 땅의 기운은 하늘로 올라가는 뜨거운 기운이다. 이 두 기운이 융합하는 것을 음양(陰陽)의 배합(配合)이라 하는데 물질이라고 하는 생명은 반드시 음양의 배합에 의해서 생성된다.

280) 서법에 있어서 새로운 생명을 탄생하기위한 시간과 공간의 교합은 반드시 붓과 먹이라고 하는 도구를 통하여 필획과 여백을 얻게 된다. 필획과 여백은 공간과 시간을 의미하고, 이는 반드시 상생(相生)의 조화를 이루어야 생성과 소멸의 순환질서인 자연의 도리(道理)를 따르게 되는 생명력을 얻을 수 있다.

운필의 단계별 과정을 거치면서 완성된 필획이, 우주적인 공간개념인 여백의 기운(氣運=時間), 즉 천기(天氣)<sup>281</sup>라고 하는 원초적 에너지를 동력으로 사용하는 조형이 완성되는 것을 뜻한다.

다시 말하면 서법을 따르면서 작가의 숨결과 감정이 이입된 필획은, 우주적 공간개념인 여백에서 공기와 산소 같은 원초적 에너지를 공급받아 비로소 살아 숨 쉬는 생명력을 유지하게 된다는 것을 의미한다. 그래서 여백은 서예, 특히 현대서예의 가장 중요한 조형요소인 것이다. 현대서예의 역동적 표현은 여백의 운용과 톱니바퀴처럼 서로 맞물려 있기 때문이다.

획은 긋는 것이고, 글씨는 쓰는 것이며, 그림은 그리는 것이다. 긋는 것과 쓰는 것은 운필의 ‘일회성’으로 완성되어 어떤 경우에도 가필과 첨삭이 용인되지 않는다는 점에서 같은 의미이지만, 그림은 얼마든지 가필과 첨삭이 가능하다는 점에서 완전히 다른 말이다. 일필이 중복과 반복을 통하여 형상을 표현하는 것이 ‘그리는 것’이라면, 일필로 유기적인 형상을 표현하는 것이 ‘쓰는 것’ 또는 ‘긋는 것’인 것이다.

이처럼 필획은 그림처럼 그리는 것이 아니고 ‘쓰다’ 또는 ‘긋다’ 라는 개념으로서, 특수하게는 ‘치다’와 ‘새기다’라는 것까지를 포용하기도 한다. ‘쓰다’의 사전적 의미는 붓, 펜, 연필 등과 같이 선을 그을 수 있는 도구로 종이 따위에 획을 그어서 일정한 글자의 모양이 이루어지게 하는 것이다.

먹(墨)은 서예의 유일한 표현재료이다. 먹은 존재하는 모든 것이 소멸된 흑색이다. 흑색은 모든 존재의 소멸임과 동시에 다시 시작하고 태어나는 생성의 근원이다. 모든 색을 만들고 생성하는 생명의 근원인 동시에 다시 소멸되는 순환질서의 시작과 끝을 연결하는 근원으로서의 뿌리색이 먹인 것이다. 그래서 먹은 모든 유채색을 함(습)하고 더한(加)한 무채색이다. 무채색이란 본래 색이 없고 물질이 아니라는 의미이다.

동양의 모든 사상은 주역의 우주관과 불교의 세계관, 그리고 노장(老莊)의 자연관을 통하여 인간과 자연과 우주의 변화무쌍한 현상의 근저에서 불변(不變)의 진리를 찾기 위한 몸부림의 결과가 쌓이고, 그것들이 수많은 세월동안 정제과정을 거치면서 하나의

281) 도교에서는 천기(天氣)를 시간개념으로 해석하여 천시(天時)라고도 하며, 반대로 지기(地氣)를 공간개념으로 파악하여 지리(地理)라고도 하며, 천기와 지기가 교합하여 생명이 탄생하는 것이라고 설파한다. 그리고 그 생명을 우주의 영장인 인간으로 정의한다. 그래서 사람(人間)은 때(天時)와 장소(地理)가 맞아야 생명의 조화를 얻을 수 있다고 했다.

또 『藏經』, 「氣感編」에 “땅에는 기가 있고, 기는 물을 만드는 어머니이므로 기가 있으면 물이 생기는 것이다(夫土者氣之體 有土斯有氣 氣者水之母 有氣斯有水)”라고 하였다. 이는 기(氣)라고 하는 원초적인 에너지에 의해 물(水)이 생기고, 물은 다시 공기와 산소를 생성함으로써 생명이 탄생하는 것을 뜻하고 있는데, 이 기를 운행하는 것은 밤과 낮, 그리고 계절과 같은 시간이기 때문에

지식으로 생성된 이치이고 지혜이다. 이것들은 언제나 그 깊고 오묘한 이치를 글자로 기록하고 말로 설명할 수 없는 경계의 무자서(無字書)로 존재하면서, 모든 삶의 현장에서 빛과 소금으로 기능하는 생활의 지혜로 존재한다.

자연계에 존재하는 수많은 천연 도료가운데 소나무나 유채 같은 초목을 태워서 부산물로 얻어지는 탄소, 즉 그을음에 아교(colloid)와 향신료를 배합하여 자외선이 차단된 음지에서 바람으로 건조시켜 만들어진 먹을 사용하는 것은, 단순한 필기재료이기 이전에 그 색상에서 연상되는 사유와 초월, 그리고 심재(心齋)와 좌망(坐忘)의 경계를 넘나들면서 절대 자유를 꿈꿀 수 있게 하는 이치이기 때문일 것이다.

불가에서 색(色)은 존재를 의미한다. 눈으로 볼 수 있는 색은 곧 물질로서 존재를 의미하지만, 그 물질은 형체가 없는 허상(空)의 어둠이니, 미혹(迷惑)된 마음으로 보는 것이 색이고, 그 색을 깨달은 마음의 눈으로 보면 비어있는 어둠(色卽是空, 空卽是色)의 색깔인 먹색인 것이다. 그래서 예로부터 “먹색은 이 세상에 존재하는 온갖 색이 다 들어있다(墨有五彩)<sup>282)</sup>” 고 한 것이다. 먹색은 탄생과 삶, 그리고 죽음으로 순환되는 원시반본(原始反本)을 뜻하며, 인간과 신명(神明)까지도 하나로 귀일(歸一)하는 의미로서,



[ 도 17 ] 전종주, <흐름>, 종이에 먹, 75 × 115, 2009.

282) 오채(五彩)는 오색(五色), 또는 오방색(五方色)을 뜻하는 다섯 가지 대표 색깔로서 동양에서는 동방(木)의 파랑색과 남방(火)의 빨강색, 그리고 중앙의 노랑색과 서방(金)의 흰색, 또 북방(水)의 검정색을 말한다. 이는 동양의 오행사상에 따른 색채 분류이면서, 또 동양음악의 오음체계를 색채로 병합 분류하는 방식이기도 하다. 이러한 오색체계는 삼원색에 무채색인 흑색과 백색을 더한 것으로서 자연계에 존재하는 수많은 색들을 합리적으로 분류한 것이다. 그것은 오방색에 중앙 토(土)를 제외한 목(木:동쪽), 화(火:남쪽), 금(金:서쪽), 수(水:북쪽)의 4계절을 상징하는 4가지 색을 다시 음양으로 나누면 8방을 의하는 8색으로 분화되고, 4계절을 서로 연결하는 간절기를 상징하는 색으로서의 중앙 토(土)의 색이 다시 4개로 분화하여 총 12개월을 상징하고 12개의 음(音)을 상징하는 율呂(律呂)의 토대가 되는 것이다.

반대로 서양에서는 3원색과 그 사이에 존재하는 3개의 중간색을 합해 6가지 색으로 분류하는 것이 타당하였지만 영국의 물리학자 아이작 뉴턴이 태양빛의 자연광선을 프리즘을 통해 분해하여 소위 빨강색·주황색·노란색·초록색·파랑색·남색·보라색의 일곱 가지 무지개색을 추출하였다고 한다. 그러나 뉴턴이 파랑색과 보라색 사이에서 분명하게 구분되지 않는 남색을 억지로 구분하여 7가지 색으로 분류한 것은 동양의 색채분류체계를 본받은 서양의 7음계(도·레·미·파·솔·라·시)의 체계를 따르도록 한 것이라고 한다.

이 세상에 존재하는 모든 색이 합쳐진 색(玄)이면서, 물질이 소멸된 것을 의미하는 검정(黑+土=墨)이기도 하다. 그래서 먹(玄)은 우주라고 하는 그릇에 허(虛)와 실(實)로 담겨진 공(空)과 색(色)이 음양의 이치(理致)로 자리 잡는 사유(思惟)와 명상(冥想)의 색으로 이해되는 것이다.

검정색은 방위로는 북방에 배속되고, 물질로는 물(水)을 뜻한다. 노자(老子) 도덕경에 ‘가장 아름다운 덕성은 물(上善若水)’ 이라고 하였다. 또

물은 만물을 이롭게 하면서 그 성정이 원만하여 다툼이 없고, 사람들이 싫어하고 피하는 낮은 곳으로 흘러간다. 그래서 물은 도(道)에 가까운 것이다.…… 도가 세상에 존재한다는 것을 비유하자면, 시냇물이 강과 바다로 흐르는 것과 같은 것이다.……생성과 소멸의 근원으로 돌아오는 것은 도(道)의 움직임이며, 유약하고 부드러운 것이 도의 작용이다. 천하의 만물이 유(有)에서 생겨나지만, 그 유(有)는 무(無)에서 비롯되었다.……도(道)에서 하나가 나오고, 둘에서 셋이 나오며, 셋이 작용하여 만물이 생겨난다.<sup>283)</sup>

고 하였다. 물은 모든 생명의 근원이다. 물이 머무는 곳에 생명이 탄생하기 때문이다. 이러한 연유에서 먹물은 새로운 생명의 탄생과 천명(天命)을 다한 삶의 소멸을 의미하는 것이다.

붓은 서예술 표현의 가장 중요한 도구이다. 그 종류도 다양하여 모필(毛筆), 죽필(竹筆), 철필(鐵筆), 석필(石筆), 갈필(葛筆), 고필(稿筆) 등이 있다. 그 가운데 가장 널리 쓰이는 모필은 만개의 털로 만든다고 하는데, 그것은 만개의 붓털이 각각 똑같이 힘을 발휘하여(萬毫齊力) 수 만개의 형상(萬象)을 표현해낼 수 있다는 도구가 바로 붓이다. 그러한 붓으로, 먹(墨)이라고 하는 재료를 사용하여, 생명의 참모습을, 필획이라고 하는 그릇에 담아내는 작업이 서예인 것이다. 이때 먹과 함께 사용되는 종이의 색이 흰 것은, 흰(白)색이 음양오행상의 금(金)을 상징하고, 서방 금(金)은 금생수(金生水)로 수(墨)를 생(生)하기 때문이다. 이러한 연유로 토극수(土克水)의 이치를 살펴 노란색의 종이에 먹을 쓰지 않기도 하는 것이다.

붓에 먹물을 찍어 획을 긋는 것은 필묵에 자기 삶의 가치와 지표를 응축시키고, 그것을 한 순간의 감성에 함축하여 표현하는 조형언어의 형식이다. 노자가 말한 “사람은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받으며, 하늘은 도(道)를 따르고, 도(道)는 자연을 따

283) 老子, 『道德經』, “上善若水, 水善利萬物而不爭. 處衆人之所惡, 故幾於道, …… , 譬道之在天下, 猶川谷之於江海, …… , 反者, 道之動. 弱者, 道之用. 天下萬物生於有, 有生於無, …… , 道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物.”

르는 것이다.” 284)라고 한 것처럼, 삶의 의미와 가치를 자연에서 찾고 배우면서 스스로 인간의 도리를 깨닫게 하고자 한 것이다.

필획의 조형질서와 연변(演變)으로 완성되는 것이 서예이다. 다양한 용필과 운필을 구사하면서 짧은 순간에 필획의 성격과 표정이 결정되는 것이 서예의 특성인 것이다. 따라서 서예는 운필의 일회성을 가장 중요한 조형의 본질과 근간으로 삼는 시간예술이다. 어떤 경우도 침삭과 가필을 위한 운필의 반복적이고 다중적인 행위를 용납하지 않는 것은 ‘서법’도 ‘자연법’과 같은 생명의 질서와 삶의 형식을 최고의 지향가치로 인식하기 때문이다.

모든 생명은 쉼 없이 지나가는 시간에 맞서 단 한 번 밖에 살수 없고, 설사 실수로 잘못 살았던 과거의 삶이 있다고 해도 그것을 지워버리고 다시 살 수는 없는 것처럼, 글씨를 쓰는 과정에서도 한 번 그은 필획은 운필이 이미 흐르는 시간을 통과해버렸기 때문에 그 표현이 잘못되었다고 할지라도 그것을 가필(加筆)로 고칠 수 없고, 처음 획을 그었을 때와 덧칠하는 순간의 시간적 의미가 다르기 때문에 획을 다시 그을 수도 없는 것이다.

그래서 획은 고정된 공간에 그어서 나타나는 결과론적인 의미보다는, 움직이는 시간에 획을 긋는 과정으로서의 삶의 의미가 더 소중한 것이다. 이런 의미 때문에 필획은 시간을 조형하는 고도의 정신작업으로 자기 삶의 설계이면서 그것을 실천하는 삶의 역정이기도 한 것이다.

인간은 누구도 시간의 흐름으로부터 자유로울 수 없고, 생로병사를 초극할 수도 없다, 공간으로부터는 수평적이고 제한적으로 자유로울 수 있겠지만 시간으로부터는 자유로울 수가 없는 것이다. 흐르는 시간을 멈추게 할 수도 없고, 흘러간 시간을 되돌릴 수는 더더욱 없는 것이다. 그래서 획은 한 번 그어지면 다시 고치거나, 덧칠을 할 수 없는 것이다. 필획은 공간을 조형한 것이 아니라 시간을 조형한 것이기 때문이다.

물질로 이루어진 공간은 눈으로 볼 수 있지만, 눈으로 볼 수 없는 시간은 오직 현상을 통해서만 가능할 수가 있을 뿐이다. 눈으로 볼 수 없는 것이 음(陰)이라면, 눈으로 볼 수 있는 것은 양(陽)이다. 하늘과 땅처럼 보이지 않는 것과 보이는 것의 개념으로서의 시간과 공간, 낮과 밤처럼 밝음이 지나가면 어둠이 오는 시간과 공간으로서의 우주적인 질서, 그리고 땅이라고 하는 하나의 공간에도 밤과 낮은 물론이고 봄→여름→가을→겨울로 옮겨가는 자연으로서의 질서와 변화의 근원을 도(道)라고 하는 것처럼

---

284) 老子, 전계서, “人法地, 地法天, 天法道, 道法自然.”

필획은 자연의 도법(道法)을 형상화(形象化) 한 것이다.

이러한 생성원리와 배경 때문에 필획에는 근(筋)·골(骨)·혈(血)·육(肉)이 균형을 이루는 몸(身)으로서의 형상을 이루고, 그 안에 기(氣)와 맥(脈)을 소통시킴으로써 살아 숨 쉬는 것 같은 생명력의 조화(造化)를 얻어 완성되는 것이 필획이다. 그래서 필획은 단 한 번의 운필로 순식간에 완성되는 시간조형이고, 생명의 숨결이면서, 생성과 소멸의 근원이고 본질인 것이다. 다시 말하면 시간과 공간이 융합하여 생명이 탄생하는 우주자연의 이치와 질서를 형상화한 것이 필획이다.

그래서 필획의 형상이 살아 움직이는 생물처럼 입체적이고 역동적이어야 하는 것은, 갓 태어난 생명처럼 부드럽고 연약한 모습으로 인생을 출발하여 강하고 굳센 근골(筋骨)을 만들면서 건강하고 치열한 삶을 살다가 죽음이라고 하는 본래의 자리로 되돌아가는 시간과 공간이 결합하고 융합된 모습이기 때문이다.

필획을 굿고 글씨를 쓰는 방법과 규범으로서의 서법이 자연의 생성과 소멸, 즉 자연의 비의(比擬)로부터 비롯되었음은 이미 기술한 내용이다. 획을 그을 때에 운필의 역입(逆入)은 생성의 전 단계인 전생(前生) 또는 과거생(過去生)이고, 기필(起筆)은 탄생을, 행필(行筆)은 다양한 삶의 역정(歷程)을, 종필(終畢)은 죽음을, 그리고 수필(收筆)은 태어났던 본래의 자리로 되돌아가는 것을 의미한다.

그래서 획은 작가의 정신을 필묵으로 그은 순간의 모습인 것이다. 그것은 시간과 공간의 틀에 드러난 삶의 모습이고 생명으로서의 표정이면서, 자기 자신의 마음자리이고 본래의 성격인 것이다. 다시 말하면 필획은 자기의 영혼이 머물고 간 자리이고 흔적인 것이다.

이러한 필획의 생성원리와 내용, 즉 단 한 번의 운필로 전생에서부터 지금 생으로의 탄생과 삶과 죽음과 다음 생까지를 담아내는 표현형식이 깨지면 필획으로서의 가치를 상실하게 되는 것이다. 그것은 시간(陰)이라고 하는 여자와 공간(陽)이라고 하는 남자가 교합(交合)하여 새로운 생명으로 탄생하는 이치로서, 필획의 생성원리이다.

따라서 필획은 그 조형형식을 부정할 수도, 부정해서도 안 되는 독자적인 형식논리를 가지고 있는데, 그것을 석도는 서법이라고 하였다.

시간과 공간이 시도 때도 없이 변화하는 것은 불변의 진리이다. 작게는 생왕휴수(生旺休囚)를 거치면서 변모하고, 크게는 생성과 소멸의 질서를 반복하면서 변화하는 것이 우주이고 자연인 것이다. 획을 굿는 시간과 공간이 다른 차이만큼 획의 모습이 그 표현의 시점에 따라 달라지는 것은 당연한 것이다. 하물며 시대와 작가가 한 사람이 아니고 헤아릴 수 없을 만큼 많다면, 획의 모습 또한 천태만별이어야 하는 이유가 여

기에 있는 것이다.

## 2. 필획과 음양오행

자연의 생성은 음양의 운동에 의해서 이루어진다. 무극이 운동을 시작하면 거기에 ‘+’와 ‘-’라는 서로 상반되는 기운이 생성되는데 그것의 성(性)과 질(質)에서 상(象)을 취하는 이치에 음양의 개념을 붙인 것이다. 오행(五行)은 음양이 다시 발전하고 성수(成遂)하는 모습이고, 우주의 변화하는 상태가 음양운동이며 조금 더 구체적인 것이 오행운동이라 할 수 있고 이것을 총칭하여 음양오행론(陰陽五行論)이라 한다.<sup>285)</sup> 자연의 아름다운 형상과 질서, 즉 생성과 소멸이라고 하는 생명의 순환질서에 인류가 감응하고 동화되면서 자연과의 조화를 꿈꾸고, 보다 인간답게 살기위한 실천적 사유의 결과로부터 인문학이 시작되었음은 주지의 사실이다. 자연과의 교감이 인문학의 시작이라는 뜻이다. 자연에 감응함으로써 교감의 절실함을 느꼈고, 교감을 통하여 자연과의 조화(調和)를 꿈꾸고, 자연에 동화(同化)하려는 욕구가 자연과의 일체(一體), 즉 천(天)·지(地)·인(人)의 합일(合一)을 통하여 인간정신의 정화(精華)를 꽃피우려는 가장 아름다운 삶의 가치를 구현하고자 하였다.

동양의 사상과 철학체계를 논할 때 누구나 자연과의 교감을 이야기 하지만, 인문학적 토대가 없어 감성통로가 막혀있다면 자연에 감응할 수가 없고, 자연에 감응하지 못하면서 자연에 동화될 수 없으며, 자연에 동화되지 못하면서 자연과 합일될 수 없고, 자연과 일체(一體)되고 합일되지 못하면서 자연과 교감할 수는 없는 것이다. 자연에 관한 지식이 아니라 지혜를 통한 천지자연의 이치(理致)와 조화(造化)를 깨우치지 못하면 기본적으로 자연을 읽을 수조차 없다는 말이다.

천·지·인의 합일에 의해 자연을 읽고, 해석하고, 교감함으로써 예술이 자연과의 조화를 일구어 낼 수 있다는 것은 중요한 예술사상으로, 자연의 관조를 통해서 필묵의 형상과 변화를 자연에 비의(比擬)하여, 서법에 무위자연의 경계를 열수 있는 단초를 제공하고 있다. 이는 서법최고의 경계로서 인위(人爲)와 작위(作爲)를 걸어낸 무위자연의 ‘무심필(無心筆)’을 의미한다.

무심필은 궁극적으로 자연과의 조화(調和)에서 자연과의 합일로 진화하고, 그것은 무위자연의 ‘조화(造化)’로까지 경계를 넓히는 것을 의미하기도 한다. 무심필의 의미

285) 한동석, 『宇宙變化의 原理』(2010, 대원출판), p. 58.

는 ‘자연스러움’ 이나 ‘자연과 비슷함’ 또는 ‘자연에 닮음’ 과 ‘자연과 같음’ 을 의미하기도 하는데, 이것들은 인문학이나 신명학(神明學)에 대한 조예가 깊지 않으면 자연을 쉽게 파악할 수가 없는데도 불구하고, 한 작품을 평가하는 자리에서 ‘자연스럽다’ 거나 ‘자연스럽지 못하다’ 는 표현이 아무런 생각 없이 가볍게 쓰여 지고 있음을 볼 수가 있다.

필획은 필묵의 의해 구현되는 점과 획을 총칭하는 말이다. 동양미술에서 점은 우주적인 개념이다. 점은 카오스적인 혼돈과 무질서속의 우주가 진화하고 전변하면서 하나의 생명체로 안정되고, 끊임없이 생성과 소멸의 순환질서가 이어지는 과정을 응축하고 있다. 하나의 점은 하나의 행성으로 이해될 수 있다. 하나의 행성이 폭발하거나 분열하면서 생기는 에너지에 의해 공전과 자전의 에너지를 확보하여 하나의 행성으로 거듭 태어나는 것과 같은 이치이다. 이렇게 생성된 행성들도 우주의 구성원으로서의 역할을 수행하기 위해서는 음양으로 나누어져야 우주질서가 안정을 얻게 되는 것이다.

만물의 생성과 소멸이라고 하는 순환질서가 자연의 법칙이고 이치라면, 선과 악에 따라 인과응보의 결과로 전생과 현생에 다른 모습으로 드러나는 징벌질서가 윤회의 법칙이고, 신성의 권위라고 이해될 수 있을 것이다.

우주는 이러한 질서와 윤회의 법칙이 정(正)·반(反)의 관계로 작용하면서 상호 유기적인 시스템으로 기능한다. 이러한 개념이 음양론으로 정립되면서 상충(상충)과 상합(상합)에 의한 상생과 상몰(相殺)의 관계로 기능하는 이치를 규명하고 있다.

동양미술이 지향하는 최고의 경계중 하나가 사혁의 ‘기운생동’ 이다. 조형에 있어서 ‘살아있는 생명력’ 이야말로 예술표현의 정화(精華)이기 때문일 것이다.

가로획이 카오스적이면서도 음양오행상의 태극이고, 공간적인 개념이면서 수평지향적인 성격인 반면에 세로획은 천기(天氣)는 하강하고 지기(地氣)는 상승한다는 개념으로서 하늘과 땅을 떠받치는 기둥이고, 남녀의 교합에 의한 생명탄생의 이치이면서, 신과 인간의 관계로서 계급의 논리를 지향한다.

필획이 지향하는 방향은 무위자연의 경계인 무심필(無心筆)이다. 무심필은 무법의 세계이고 깨달음의 경계이기도 한데, 이는 신과 인간, 그리고 자연과 생명의 관계를 어떻게 설정하고, 천지만물에 동화하고 합일할 것인가의 문제이며, 삼라만상을 어떻게 관조할 것인가의 문제에 대한 해의(解義)를 필묵으로 풀어내는 노래이기도 하다. 무심(無心)은 무법의 경계이고, 무법은 무위의 경계이면서 삼라만상 즉 우주자연의 질서이다.



[ 도 18 ] 전종주, <무문>, 종이에 먹, 150 × 200, 2014.

그것의 형상은 마치 물이 흐르는 것처럼 도도하면서, 비바람처럼 변화무쌍하고, 구름처럼 유유자적하고, 숲처럼 고요하면서도, 파도처럼 굽이치고, 달빛처럼 차고 맑으면서도 태양처럼 뜨거운 열정이 솟구치는 자연의 모습이어야 한다.

우주공간에 존재하는 별빛이 거울이라면, 그 거울을 통해서 바라보는 삼라만상의 근원을 파악하려는 사유의 세계는 예술가의 마음이고 정신이다. 또 예술가의 마음이 삼라만상을 담는 그릇이라면, 그 그릇 안에 담겨진 본래의 모습을 통하여 생명의 존엄성과 삶의 가치를 노래하고 그것을 필묵언어로 풀어내는 과정이 곧 필획인 것이다.

예술가의 마음에 담겨진 삼라만상의 새로운 모습을 통하여 창의적이고 역동적인 삶의 영감을 얻을 수 있는 것이 곧 예술이다. 마치 ‘마음이 곧 부처다(心卽是佛)이고, 그 마음은 사람마다 다르게 존재함으로서 모든 사람이 부처가 될 수 있다.’ 라고 하는 말처럼 서예가의 마음이 곧 필묵이고, 그 필획은 무심필로 각각의 마음속에서 창조적

인 모습으로 존재하는 것이다.

그렇게 창의적이면서 독자적인 모습과 표정으로 존재할 때 그것이 곧 무심필의 경계로 이해될 수가 있을 것이다.

그것은 곧 삼라만상의 모습이 저마다 다른 사람들의 마음에 비춰진 모습이 다르고, 또 시도 때도 없이 변화하는 순간마다 다른 모양과 표정으로 드러나기 때문이다. 그래서 무심은 시대와 지역, 즉 시간과 공간을 꿰뚫고, 죽음과 삶, 즉 신과 인간을 넘나드는 경계로서 무애자재(無碍自在)에 이르는 절대 자유인 것이다. 이러한 이치가 곧 무심필의 이치고, 그 변화의 원리인 것이다.

서예에 있어서의 변화는 횡적인 변화와 종적인 변화가 있다. 횡적인 변화는 공간적인 변화를 의미하는 것으로 장르와 표현의 영역확장을 통한 평면적 다양성과 입체적 다면성이고, 종적인 변화는 시간적인 변화의 개념으로서 전개과정의 변화를 뜻하기도 하지만, 기존의 형식을 부정하고 거부함으로써 하나의 사조나 이즘을 끝내고, 새로운 시각과 방향으로 도출된 내용을 새로운 표현형식 안에 담아냄으로서 과거의 단절과 함께 새로운 시대의 출발을 선언하는 것과 같은 변화이다.

새로운 형식과 내용도 세월이 흐르면서 자연스럽게 양식화의 과정을 거치게 되는데 그것이 전통으로 자리를 잡게 되면, 그것을 부정하고 거부하는 새로운 논리와 함께 새로운 시대정신을 반영한 새로운 표현형식이 등장하게 되는 것이다. 그러한 전개양상과 변화가 예술사조이다.

자연은 끊임없이 변화하고 진화하면서 생성과 소멸의 순환 질서를 반복한다. 이러한 자연의 이치와 섭리를 궁구하고 깨닫기 위해 인간은 언제나 겸허하게 자신을 성찰하고 순응하는 삶을 영위하려고 노력해야한다. 자연스러움에 대한 외경(畏敬)이야말로 삶의 가장 중요한 가치이고, 그것이 동양정신의 모태(母胎)이기도 하다.

자연을 스승으로 천지만물의 생성과 소멸의 질서를 배우고, 그 섭리에 따르고 순응하는 삶의 의미와 가치를 실현하고자 함으로서 자기 자신이 자연의 한 구성원으로 자연과 동화되고, 합일(合一)되고자 하는 것이 동양사상의 중심이고 인문학이 지향하는 궁극적 가치이기도 하다. 그런 점에서 자연은 결코 마르지 않는 배움의 샘터이며, 모든 삶의 영원한 스승이기도 한 것이다. 자연은 끊임없이 배우고 또 배워도 그 변화와 진화의 오묘한 이치를 체득하기 어려운 관조와 소통의 대상이다. 그것은 또 사유와 직관(直觀)<sup>286)</sup>을 통해서만 얻을 수 있는 것들이다.

286) 직관은 정확하게 관찰하고 꿰뚫어 본다는 말이다. 근래에 직관을 ‘보고 느낀 대로’ 라고 생각하는 사람들이 많은데 그것은 직관의 개념에 대한 대단히 큰 착각이고 오류이다.

자연의 생성원리와 순환질서에 대한 이치를 이해할 수 있는 『하도낙서(河圖洛書)』 287)와 『홍범구주(洪範九疇)』 288)의 출현으로 음양오행사상이 학문체계를 갖추고, 철학으로 까지 확장되어 오늘에 까지 이르게 되었다.

서법이 우리 눈에 보이는 자연의 형상과 보이지 않는 우주의 질서를 토대로 그 논리가 생성된 것임은 널리 알려진 사실이다. 후한(後漢)의 채옹(蔡邕)이 『구세(九勢)』에서

“무릇 서(書)는 자연에서 비롯되었다. 자연이 이미 생김에 여기서 음양이 나왔고, 음양이 이미 생김에 따라 형세가 나오게 되었다.” 289)

라고 한 것은 필묵예술이 음양론의 논리를 따르고 있음을 알 수 있다.

눈에 보이는 형상은 양(陽)으로서의 ‘공간’ 이고, 눈에 보이지 않는 질서는 음(陰)으로서의 ‘시간’ 이다. 눈에 보이는 ‘공간’ 은 체백(體魄)이고, ‘눈에 보이지 않는 시간’ 은 혼령(魂靈)이다. 또 눈으로 볼 수 있는 것은 ‘유(有)’ 로서의 육신(肉身)의 경계이고, 눈으로 볼 수 없는 것은 ‘무(無)<sup>290)</sup>’ 로서의 정신(精神)의 경계이며, 울려

287) 한동석, 전거서, pp. 175~182 참조.

288) 홍범은 대법(大法)을 말하고, 구주는 9개 조(條)를 말하는 것으로, 즉 9개 조항의 큰 법이라는 뜻으로 하(夏)나라 우왕이 홍수를 다스릴 때 하늘로부터 받은 낙서(洛書)를 보고 만들었다고 한다. 주나라 무왕(武王)이 기자(箕子)에게 선정의 방안을 물었을 때 기자가 이 홍범구주로써 교시하였다고 한다. 『서경』 주서(周書) 「홍범편」에 수록되어 있다.

오행의 수(水)·화(火)·목(木)·금(金)·토(土)를 지칭한다. 물은 물체를 적시고 아래로 흘러가는 성질을 가지고 있고, 불은 물체를 태우고 위로 올라가는 성질이 있으며, 나무는 구부러지고 곧게 자라는 성질이 있고, 쇠는 조작에 의해 자유롭게 변형하는 성질이 있으며, 흙은 곡식을 길러 거두게 하는 성질이 있다.

또 물체를 적시고 아래로 흘러가는 성질은 짠 맛을, 물체를 태우고 위로 올라가는 성질은 쓴 맛을, 구부러지고 곧게 자라는 성질은 신 맛을, 조작에 의해 자유롭게 변하는 성질은 매운 맛을, 곡식을 길러 거두게 하는 성질은 단 맛을 내게 한다.

동시에, 홍범구주는 한국인의 의식에 깊은 영향을 주었을 것으로 여겨지는데 조선조 이황(李滉)과 이이(李珣)의 사상에서 찾아 볼 수 있다.

이황은 「무진경연계차(戊辰經筵啓劄)」와 「진성학십도차(進聖學十圖劄)」, 그리고 「천명도설후서(天命圖說後筮)」와 「답김이정(答金而精)」 등에서 홍범구주의 내용 일부를 인용하여 자신의 학설을 전개하고 있고, 이이도 「역수책(易數策)」과 「천도책(天道策)」 등에서 홍범구주의 내용 일부를 인용하고 있음을 확인할 수 있다.

또 이황은 「답김이정」에서 홍범구주의 오사를 인용, 오사의 순서, 즉 외모→말→보는 것→듣는 것→생각하는 것을 매우 중시해 설명하고 있다. 그리고 이이는 「역수책」에서 홍범구주를 낙서와 연계, 우(禹)의 법도를 설명하면서 불역(不易)과 변역(變易)의 논리를 구체적으로 전개하였다

289) 蔡邕, 『九勢』, “夫書肇于自然. 自然既立, 陰陽生焉. 陰陽既生, 形勢出矣.”

290) 여기서 무(無)는 아무것도 없다는 의미가 아니라 노자(老子)의 도덕경에서 말하는 ‘유생어무(有生於無)’의 개념으로 유(有)가 생성하는 근원이란 의미이다.

(律呂)<sup>291)</sup>의 구체적인 모습이다. 이것의 이치를 『주역』, 「계사편」에서는 “일음일양지위도(一陰一陽之謂道)”<sup>292)</sup>라고 하였다.

또 율려(律呂)는 본래 양율(陽律)인 육율(六律)과 음려(陰呂)인 육려(六呂)가 짝을 이루는 말로서, 하늘과 땅과 인간, 그리고 신명(神明)까지도 태어나고 죽음을 맞이하는 생명의 근원이며, 창조의 정신적 시원(始原)이고, 생성과 소멸의 순환 질서를 이끄는 동력의 본질이다. 모든 생명은 율려의 질서에 의해 태어나고 삶을 영위해 나가는 것이다. 즉 만물이 태어나서 살아 움직이도록 양(陽)의 운동을 이끌어가는 힘의 근원이 율(律)이고, 정지 상태의 휴식과 고요함속에서 생명을 거두어들이는 수렴(收斂)활동의 주체가 려(呂)이다. 그래서 율려는 천지가운데 가장 순수한 음양이고, 자연구성원이 서로 조화를 이루어내게 하는 근본정신으로서의 질서이다. 한편 『악학궤범』 권 1 「율려격팔상생응기도설(律呂隔八相生應氣圖說)」에서는 12율명의 어원을 다음과 같이 설명하고 있다.

황종(黃鐘)의 황(黃)은 중앙의 색이고, 종(鐘)은 씨 뿌릴 종과 통한다. 양기(陽氣)가 황궁[黃泉]에서 숨어 싹트는데, 만물이 자(子)에 자맹(萌)하니, 황종은 자의 기(氣)이고, 그 절후(節候)는 동지(冬至)이다.

대려(大呂)의 여(呂)는 도울 려(旅)와 통하니, 음인 대려가 황종을 도와 기를 펴고 물(物)을 싹트게 하는 것을 말한다. 만물이 축(丑)에서 뉴아(紐芽)하니, 대려는 축의 기이고, 그 절후는 대한(大寒)이다.

태주(太簇)의 주(簇)는 모일 주(奏)와 통하니, 양기가 땅에 크게 모여 만물에 도달함을 말한다. 만물이 인(寅)에서 인달(引達)하니 태주는 인의 기이고, 그 절후는 계칩(啓蟄)이다.

협종(夾鐘)은 음이 태주를 협조(夾助 : 곁에서 부축하여 도움)하여 사방의 기를 펴서 종물(種物 : 씨앗)을 땅 밖으로 내는 것을 말한다. 만물이 묘(卯)에 모묘(冒)하니, 협종은 묘의 기이고, 그 절후는 춘분(春分)이다.

291) 율려는 음양오행의 동양철학에 기초하고 있고, 상생과 상극의 상관관계에 대한 통합적 이해를 바탕으로 조화를 이루어내는 질서를 의미하고, 고대 신화에서 천지창조의 주인공으로 일컬어지는 등 신화(神話)와 철학적인 관점에서도 다양하게 다루어지고 있다.

율려는 변화의 원리이다. 우주자연이 살아 숨 쉬는 숨결의 모습이 파도이다. 파도가 밀려오면서 돌출되는 것은 양이고, 파도가 밀려가는 고티는 음이다. 밤과 낮(하늘과 땅), 사계(봄, 여름, 가을, 겨울), 팔방(八方), 십간(十干), 十二律((황종(黃鐘):11월), 대려(大呂:12월), 태주(太簇:1월), 협종(夾鐘:2월), 고선(姑洗:3월), 중려(仲呂:4월), 유빈(蕤賓:5월), 임종(林鐘:6월), 이척(夷則:7월), 남려(南呂:8월), 무역(無射:9월), 응종(應鐘:10월))을 하나의 리듬으로 파악하고, 이를 음악과 서법의 이론적 근거로 삼는다.

292) ‘음의 운동과 양의 운동에 의해 생성과 소멸이라고 하는 우주자연의 질서를 곧 도(道)라고 한다.’는 말로서 우주의 탄생이 무극(無極) - 태역(太易) - 태초(太初) - 태시(太始) - 태소(太素) - 반극(反極) - 태극(太極) - 음양(陰陽) - 양의(兩儀) - 사상(四相) - 팔괘(八卦) - 64괘(六十四卦) - 만물화생(萬物化生)으로 분화된 뒤 다시 생성과 소멸이 순환하는 「원시반본」을 거쳐 무극으로 돌아간다. 이는 無 -> 분화(分化) -> 생성과 소멸 -> 공(空) 즉 무(無)로 다시 돌아가는 순환 질서를 뜻하는 말이기도 하다.

고선(姑洗)의 고(姑)는 예 고(故)와, 선(洗)은 새 신(新)과 통하니, 양기가 양생(養生)하여 묵은 것을 버리고, 새것으로 나아감을 말한다. 만물이 진(辰)에서 진미(振美)하니 고선은 진의 기이고, 그 절후는 청명(淸明)이다.

중려(仲呂)는 양기의 생성이 끝나고 음기가 싹트기 시작하여 만물이 모두 떠나서쪽으로 가기 시작함을 말한다. 만물이 사(巳)에서 이성(巳盛)하니 중려는 사의 기이고, 그 절후는 소만(小滿)이다.

유빈(蕤賓)의 유(蕤)는 계속한다는 것이고, 빈(賓)은 인도한다는 뜻이니, 양기 비로소 음기를 인도하여 만물을 계속해서 기르게 함을 말한다. 만물이 오(午)에서 악포(布)하니, 유빈은 오의 기이고, 그 절후는 하지(夏至)이다.

임종(林鐘)의 임(林)은 군주이니, 음기(陰氣)가 양기의 위임(委任)을 받아 유빈을 도와 군주(君主)가 씨뿌린 사물을 크고 무성하게 함을 말한다. 만물이 미(未)에서 애매(昧)하니, 임종은 미의 기이고, 그 절후는 대서(大暑)이다.

이척(夷則)은 더위가 물러가 백성이 편안한 때에 만물이 꽃피고 열매 맺지 않는 것이 없되, 비록 중정(中正)에 미치지 않더라도 또한 의척(儀則)이 있음을 말한다. 만물이 신(申)에서 신견(申堅)하니, 이척은 신의 기이고, 그 절후는 처서(處暑)이다.

남려(南呂)의 남(南)은 말을 임과 통하니, 음기가 이척을 도와서 만물의 성숙을 말음을 말한다. 만물이 유(酉)에서 유숙(留熟)하니 남려는 유의 기이고, 그 절후는 추분(秋分)이다.

무역(無射)의 역(射)은 싫증낼 염(厭)과 통하니, 양기가 물을 성숙시키느라 기가 다 떨어져도, 마침내 다시 시작하여 싫어함이 없음을 말한다. 만물이 술(戌)에서 필입(畢入)하니, 무역은 술의 기이고, 절후는 상강(霜降)이다.

응종(應鐘)은 음기가 무역에 응(應)하여 만물을 모두 감추어 양과 섞이어 씨앗에 가두어지는 것을 말한다. 만물이 음으로 저장되고 뿌리로 돌아가 생명을 회복하여, 해(亥)에서 해해(該)하니 응종은 해의 기이고, 절후는 소설(小雪)이다.

글씨에 있어서 가장 중요한 조형요소가 ‘리듬(律)’ 이고, 그 리듬에 작위(作爲)를 배제(排除)하고나면 ‘율(聿)’ 이 되고, 율(聿)은 곧 필관(筆管)과 필봉(筆鋒)을 통하여 내면세계를 종이위에 전이(轉移)시키는 붓(筆)이 되는 것이다. 따라서 율려의 변화를 이해하지 못한다면 서법의 근본을 헤아릴 수가 없는 것이다.

율려의 十二律가운데 응종(應鐘)은 10월이고 오행상으로는 해수(亥水)에 배속된다. 황종(黃鐘)은 11월이고 청빙(靑氷)처럼 차고 맑은 자수(子水)에 해당하며, 대려(大呂)는 12월의 축토(丑土)이고, 이것들은 추운 겨울(冬)에 해당하고, 북방(北方)에 배속되는 물(水)이고, 밤(夜)을 의미하면서 하늘(天)을 뜻하고, 검정색(玄)의 먹(墨)물을 의미한다. 수(水)의 성질이 강하면서 추운 겨울철을 의미하므로 필압이 강하면서 운필의 속도가 느리고, 필획이 두터우면서 먹물이 번진 모습을 상징한다.

태주(太簇)는 1월에 인목(寅木)이고, 협종(夾鐘)은 2월이고 묘목(卯木)이며, 고선

(姑洗)은 3월에 진흙으로서의 진토(辰土)를 의미하면서 전체적으로는 따뜻한 봄(春)을 상징한다. 동쪽(東方)에 배속되고, 나무(木)를 의미하고 아침(朝)을 뜻하며, 학문을 펼치는 붓(筆)을 상징하고, 푸른색(靑)을 의미한다. 필압과 운필의 속도가 적절하게 조화를 이루면서 강건한 생명력이 드러나는 필획의 모습을 상징한다.

중려(仲呂)는 4월에 가장 대지를 따뜻하게 달구는 사화(巳火)를 뜻하고, 유빈(蕤賓)은 5월로 뜨겁게 이글거리는 오화(午火)를 뜻하며, 임종(林鐘)은 6월로 사막처럼 마른 미토(未土)로 이들은 전체적으로 뜨거운 여름(夏)에 배속되고 한 낮(午)을 뜻하며, 남방(南方)을 의미하면서 불(火)이고 정신(精神)이며, 땅(地)을 뜻하고, 붉은 색(赤)과 명예를 상징한다. 운필의 중력보다는 인력(引力)에 의존함으로써 운필의 속도가 매우 빠르며, 초묵(焦墨)과 필묵의 비백(飛白)을 상징하기도 한다.



[도 19 ] 12율명(十二律名)<sup>293)</sup>

이척(夷則)은 7월로 신금(申金)에 속하며, 남려(南呂)는 8월의 유금(酉金)이고, 무역(無射)은 9월이고 마른 땅이고, 생흙으로서의 술토(戌土)인데 이들은 전체적으로 가을(秋)을 상징하고, 서쪽(西方)에 배속되며 금석(金石)을 뜻하면서 베투(硯)를 상징하기도 한다. 저녁(夕陽)을 의미하고, 흰색(白)과 칼(劍)을 뜻하고, 권력을 의미한다. 운필의 속도가 약간 빠르고 경쾌하면서, 칼날처럼 날카롭고 예리한 필획에 약간의 비

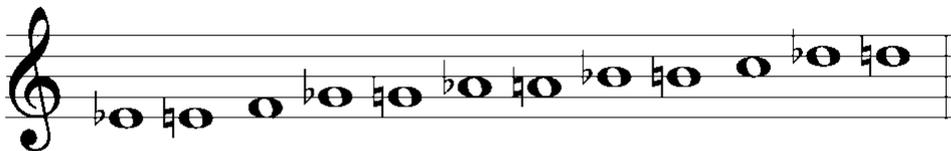
293) 출처: 『樂學軌範』, 卷 1. 8b.

백이 드러나는 것을 의미한다.

한편 계절의 연결고리이면서 간절기를 의미하는 토(土)는 한 가운데(中央)에 배속되고, 사시사철의 간절기를 의미하고, 종이(鍾)를 뜻하며, 재물(財物)을 상징하고 노란색(黃)을 뜻하고, 부(富)를 의미 한다. 축토(丑土)는 겨울에 얼어있는 흙으로 얼음과 같아서 종으로 쓸 수 없고, 진토(辰土) 또한 농사를 짓는 논흙과 같아서 종이가 될 수 없지만, 불(火)를 만난 뒤에 먹(墨)으로 쓸 수 있으며, 오직 미토(未土)만이 마른 땅으로, 종이 역할을 다 할 수 있고, 술토(戌土)역시 거치른 산 흙과 같아서 종이로는 쓸 수가 없다.

12律	황종 黃鐘	대려 大呂	태주 太簇	협종 夾鐘	고선 姑洗	중려 仲呂	유빈 蕤賓	임종 林鐘	이척 夷則	남려 南呂	무역 無射	응종 應鐘
月	11월	12월	1월	2월	3월	4월	5월	6월	7월	8월	9월	10월
地支	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥
五行	陽水	陰土	陽木	陰木	陽土	陰火	陽火	陰土	陽金	陰金	陽土	陰水
季節	겨울		봄			여름			가을		겨울	
五音	궁(宮)		상(商)		각(角)		변(徵)	치(徵)		우(羽)		변(宮)

[ 표 1 ] 12율과 오행 배속<sup>294)</sup>



12律名 : 황 대 태 협 고 중 유 임 이 남 무 응  
          종 려 주 종 선 려 빈 종 척 려 역 종

[ 표 2 ] 12율 음표

294) 본 도표는 여러 참고문헌을 토대로 연구자가 작성한 것임.

다시 말하면 축토는 그 성정이 습(濕)하고, 진토 역시 성정이 습하고 지저분하고, 술토도 그 성정이 너무 거칠어서 종이로 쓸 수가 없지만, 미토는 그 성정이 곱고 건조해서 먹물을 받아들이는 기운이 강하여 종이로 쓸 수가 있는 것이다. 토의 성정을 가진 필획은 중후하고 소박하면서 획과 획, 즉 계절과 계절을 연결하는 의미의 진(辰)·술(戌)·축(丑)·미(未)가 다양한 변화를 유도하고, 그에 따른 운필의 속도가 다양하게 나타나는 것을 상징한다.

겨울은 태음(太陰)으로서의 먹물(水)을 의미하고, 봄은 소양(少陽)으로서의 붓(木)의 의미이고, 여름은 태양(太陽)으로서의 글씨를 쓸 수 있는 에너지(火)이며, 축토는 태음이고, 진토는 소양이며, 미토는 태양으로 종이(紙)를 뜻하고, 술토는 소음의 성정으로 축토와 함께 휴식을 상징하는 여정(呂靜)이라 할 수가 있다.

반대로 진토와 미토는 역동적인 힘을 상징하는 율동(律動)에 속하는데, 양률(陽律)을 육률(六律)이라고도 하는데 황종, 태주, 고선, 유빈, 이칙, 무역을 말하며, 음률(陰律)을 육려(六呂)라고도 하며, 대려, 협종, 중려, 임종, 남려, 응종을 말한다. 이것들을 정리하면 [표 1, 2] 와 같다.

이상의 언급에서 살펴본 것처럼, 눈으로 볼 수 있는 자연의 형상은 육률(六律)이고, 눈으로 볼 수 없는 우주의 질서는 육려(六呂)로서 율(律)과 여(呂)의 교합(交合)으로 소위 체(體)와 용(用)의 관계가 정립되고, 생명의 숨결을 얻을 수 있게 되는 것이다.

서예는 필획이라고 하는 시간조형과 문자라고 하는 공간조형이 동시에 이루어짐으로서 필묵의 다양한 모습과 표정들이 하모니를 이루어내는 오케스트라와 같은 선조조형 예술(線條造形藝術)이다. 이는 율려(律呂)와 같은 자연의 율리를 리듬으로 파악하여 운필에 반영하고, 자연의 형상을 해석하여 필묵으로 표현하고 그 모습과 표정에 생명의 숨결을 불어넣는 작업이다.

우주자연과 천지만물은 천지간 음양의 변화 속에서 태어나고 살아간다. 그 음양의 변화를 다른 말로 동정(動靜)이라고 하는데, 동정을 구체적으로 말하면 양(陽)의 물리적인 힘에 의해 변화하는 율동(律動)과 음(陰)의 화학적인 결합에 의해 변화하는 여정(呂靜)이 공간과 시간개념으로 맞물려 돌아가는 질서를 말한다.

한편 필획을 하나의 생명체로 파악한 소식(蘇軾, 1036-1101)은

“획을 이루는 신(神), 기(氣), 골(骨), 육(肉), 혈(血)의 다섯 가지 요소 중에서 하나라도 빠지면 획이 되지 않는다(書必有 神·氣·骨·血·肉, 五者闕一, 不爲成書也).”

라고 하였는데, 이는 목(木:氣:筋), 화(火:神), 토(土:肉), 금(金:骨), 수(水:血)가 조화를 이루고 있어야 기맥이 관통한다는 뜻이다.

한편 문방사우인 종이(紙), 붓(筆), 먹(墨), 베풀(硯)도 음양으로 조화를 이루게 한 것이다. 정적(靜的)인 종이(陰)로서 먹물을 받아들여 새로운 생명을 배태(胚胎)하는 여자, 또는 여자의 생식기관을 의미한다면, 동적(動的)인 붓은 남자, 또는 남성의 생식기를 의미하기도 한다. 또 먹이 정자와 난자를 의미한다면, 베풀은 그것을 수용하는 여자의 생식기관으로 이해될 수도 있을 것이다.

획의 골격에 피와 살을 붙이고, 기운이 돌게 하는 생명력은 붓의 강유(剛柔)와 장단(長短), 그리고 함수력(含水力), 먹의 농담과 윤갈(潤渴), 운필의 속도와 방향, 필압(筆壓)의 경중과 장력, 종이의 계면활성과 흡수력, 그리고 윤습성(潤濕性), 날씨 등의 재료와 환경에 따라 다르게 나타나며, 무엇보다도 필획에는 그 사람의 성격과 인품이 배어들고 생리적인 현상까지도 무의식적으로 반영된다.

문방사우	붓(筆)	종이(紙)	문진, 받침(갈판)	벼루(硯)	먹(墨)
오행	목(木)	화(火)	토(土)	금(金)	수(水)
음양	소양	태양	중화(中和), 사방(四方)	소음	태음
시간	아침	낮	사시(四時)	저녁	밤

[ 표 3 ] 문방사우의 음양배속<sup>295)</sup>

그러한 변화를 음양으로 분류하면 크게 목, 화, 토, 금, 수의 성격으로 나누어지는데, 금(金)의 성정을 가진 획은 외유내강의 호방한 성격에 약간은 경직되고 차가운 표정이며, 수(水)의 획은 가장 가늘고 유연한 획으로 물처럼 자연스럽게 흐르면서 조용한 성격에 변함없는 표정으로 인식된다. 목(木)의 획은 스케일이 크고 대범하면서 개성이 강한 성격에 대인다운 풍모와 함께 항상 품격과 권위를 잃지 않으면서 군살이 없는 모습이며, 화(火)의 획은 불꽃처럼 타오르는 열정과 급한 성격에 마른 골격의 강건하고 예리한 풍모, 그리고 신경질적이고 다혈적인 표정의 특징이 있다.

295) 본 도표는 여러 가지 참고문헌을 근거로 연구자가 작성한 것임.

五行	木	火	土	金	水
天干	甲 乙	丙 丁	戊 己	庚 辛	壬 癸
地支	寅 卯	巳 午	辰戌丑未	申 酉	亥 子
五方	東	南	中央	西	北
八卦	震. 巽	離	艮. 坤	乾. 兌	坎
節氣	春	夏	四季	秋	冬
五色	靑	赤	黃	白	黑
五氣	風	熱	濕	燥	寒
五官	眼	舌	身	鼻	耳
五性	仁	禮	信	義	智
五精	魂	神	靈	魄	精
五音	角	徵	宮	商	羽
律呂	太簇. 夾鐘	仲呂. 蕤賓	姑洗. 林鐘. 無射. 大呂	夷則. 南呂	黃鐘. 應鐘
기운	疾澁(筋)·帖 (文氣)	瘦枯(神)·硃 (神氣)	肥厚(肉)·泥 (習·俗氣)	乾渴(骨)·碑 (金石氣)	潤濕(血)·墨 (生氣)
붓(筆)	羊毫·毛筆	紫毛·獐腋筆	泥毛·稿筆	竹筆·鐵筆	鼠毛·葛筆
먹(墨)	濃墨	焦墨	重墨	淡墨	潤墨
종이	宣紙	純紙	合紙	壯紙	單宣紙

[ 표 4 ] 사물의 오행 배속<sup>296)</sup>

토(土)의 획은 넉넉하고 중후한 품모와 함께 낙천적 성격에서 기인하는 여유를 바탕으로 항상 웃음을 잃지 않는 모습으로 자리 잡게 된다.

이렇듯 서예가는 작품 가운데서 우주적인 공간개념으로 걸구를 표현하여 생명력을 얻기 위해 노력한다. 동시에 기복과 변화의 정감을 표현하면서 끊임없이 용필의 규율

296) 본 도표는 여러 가지 참고문헌을 근거로 연구자가 작성한 것임.

을 탐색하기도 한다.

예를 들면 이른바 역세의 용필(用筆), 골육상친(骨肉相親), 장두연미(蠶頭燕尾), 세질즉삽(勢疾則澁) 등으로 예술가는 서예의 용필에 대한 표현력을 끊임없이 연구하였다.<sup>297)</sup> 그것은 언제나 서법과 불가분의 관계인 음양오행사상의 폭넓은 이해와 천착이었다.

봄의 따뜻한 성정을 가지고 있는 목(木)의 필획(木劃)은 운필의 빠른 속도에 의해 생성되는 부드러운 비백(飛白)이 문기(文氣)로 드러나고, 만물을 생육하고 학문과 교육을 상징하는 붓 모양의 탐랑성(貪狼星) 기운을 가지고 있다. 여름의 뜨거운 성정을 가지고 있는 화(火)의 필획(火劃)은 건필(乾筆)에 의해 생성되는 비백의 분기(焚氣)가 강렬하게 드러나며, 예술과 명예를 상징하고 하늘의 엄정성(廉貞星)이 조음하는 것을 의미 한다.

간절기의 사계절성정을 모두 가진 토(土)의 필획(土劃)은 봄의 따뜻한 기운을 담고 있는 진토(辰土)와 여름의 뜨거운 기운을 담고 있는 미토(未土), 그리고 가을의 서늘한 기운을 담고 있는 술토(戌土)와 겨울의 추운 기운을 담고 있는 축토(丑土)를 동시에 가지고 있다. 그래서 봄·여름·가을·겨울의 기운을 모두 가지고 있는 까닭에 비백이 거의 없는 중묵(重墨)느낌의 건필(健筆)로 드러나고 이는 재화(財貨)를 뜻하는 거문성(巨文星)을 상징하기도 한다.

가을의 밝고 서늘한 성정을 가지고 있는 금(金)의 필획(金劃)은 운필의 빠른 속도에 의해 생성되는 비백이 아니라, 느린 운필에도 건필(乾筆)에 의해 생성되는 비백을 뜻하며, 이는 오랜 세월의 풍파를 이겨낸 금석문자(金石文字)처럼 고박(古樸)하고도 강건(剛健)한 금석기(金石氣)를 의미하기도 한다. 청렴하고 정의로운 성정의 무곡성(武曲星)의 조음과 회광반조(回光返照)를 의미한다.

겨울의 얼음처럼 차고 맑은 성정을 지니고 있는 수(水)의 필획(水劃)은 기필(起筆)의 순간에 붓이 머물면서 먹물이 번져나가는 것처럼 윤묵(潤墨)과 지필(遲筆)을 운용하여 생명을 배태(胚胎)시키며, 하늘의 문곡성(文曲星)이 조음함으로서 마치 문창성(文昌星)이 옮겨 앉은 것처럼 영민하고 신묘(神妙)함을 드러낸다. 이는 곧 시간조형에 민감하게 반응하는 천기(天氣) 때문에 여백운용(餘白運用)으로 드러나는 것이다. 생명의 탄생은 앞으로 전개될 삶의 모습이 여백으로 남아있기 때문이다.

297) 宋民, 전계서, p. 214.

구 분	목(木)	화(火)	토(土)	금(金)	수(水)
	탐랑(貪狼)	염정(廉貞)	거문(巨門)	무곡(武曲)	문곡(文曲)
	근(筋)	신(神)	육(肉)	골(骨)	혈(血)
산의 모양					
기운의 형상					
필획의 성정					
	질삽(疾澁)	수고(瘦枯)	비후(肥厚)	건갈(乾渴)	윤습(潤濕)

[ 표 5 ] 필획의 변화와 성정(음양오행사상을 근거로 연구자가 작성한 것임).

산은 물을 건너지 못한다.

마른 흙(土)은 고여 있거나 움직이지 않는 물(水)을 흡수하여 물기를 머금게 되는데 이것을 토극수(土克水)라고 한다. 그렇지만 물을 너무 많이 머금게 되면 흙이 갈라져 도랑이 만들어지고, 이런 도랑들이 모여 냇물이 되고, 냇물이 모여 강물이 되는 것이다. 흐르는 물은 바다를 향해 거침없이 흘러가고, 고인 물도 넘치면 산허리를 넘지만, 산은 조그마한 개울물도 건너지 못하는 것이 자연의 이치이다.

산은 눈으로 보고 손으로 만져볼 수도 있는 물질이고 재물이며, 물은 눈으로 볼 수도 없고 손으로 만져 볼 수도 없는 정신이고 영혼이다. 바다로 모여든 물은 다시 기화(氣化)하여 하늘로 올라가고, 그것이 구름이 되고, 눈과 비가 되어 물로 돌아오는 과정을 눈으로 볼 수가 없는 것과 같은 이치이다.

물은 언제나 맑고 깨끗함을 지향하는데 그것은 물이 흙과 뒤섞여 아무리 탁하고 더러워져도 맑은 물만 기화(氣化)할 수 있기 때문이다. 반대로 흙은 어둡고 탁한 것을 지향하는데 그것은 흙이 물을 만나서 진흙이 되고, 그 진흙은 아무리 물을 쫓아다녀도 결국은 어둡고 탁하면서 가장 낮은 곳에 버려두고, 흙에서 빠져나온 물은 스스로 맑고 깨끗하게 정화하고 흘러 기화하여 하늘로 올라가버리는 것 또한 자연의 이치이다. 물

이 흙을 만나면 흙탕물로 바다까지는 싼고 가지만, 그 흙을 하늘까지 데려다줄 수는 없다는 사실을 말하는 것이다.

이것은 산이 냇물을 건널 수 없는 것처럼 물질은 어떤 경우에도 정신을 극복할 수 없으며, 흐르는 물은 거침없이 바다를 향해 달리고, 고인 물이 넘치면 산허리도 넘는 것처럼 맑고 밝은 정신은 얼마든지 물질을 초극할 수 있다는 사실을 일깨워주고 있음을 의미하기도 한다.

그래서 물은 오행(木火土金水)<sup>298</sup>의 근원이다. 물의 성질가운데 자율(自律), 응고(凝固), 조화(調和)를 3대 본질이라고 하며, 이는 화(火)의 기운이 흩어지고(散) 함(습)쳐지게 하는 산합(散습)의 주체로 존재한다. 그래서 물이 없다면 우주에는 생명이 존재할 수 없게 되고, 그 변화와 질서도 없게 되는데, 이것 때문에 물(水)을 우주운동의 본체라고 하는 것이며, 수화일체론(水火一體論)이라고도 한다.<sup>299</sup>

역대 서론은 대부분 음양오행론에 의거해서 논리를 개발하고 그것을 다시 우열개념으로 전개시키고 있다. 마치 벼농사처럼 크기와 모양이 비슷하게 표현될 수 있도록 정확한 용필과 운필법을 요구하고 있는 것이 그것이다. 그 결과 창의성과 독자성은 매몰되고, 서단은 중봉(中峰)과 원필(圓筆)의 절대적 우월성을 강조하고, 서예교육이 중봉중심으로만 진행되면서 필획의 모습은 중봉에 의한 획일성과 사승(師承)관계에 의해 이어지는 필획의 동질성이 서법의 정통성으로 인정되는 문맹시대(文盲時代)가 열리고 말았다.

음양오행은 우열개념이 아니라 다양성과 그 ‘다름’과의 조화를 통하여 서로가 생명력을 얻는 창의개념(創意概念)이다. 용필의 중봉과 편봉, 장봉(藏峰)과 노봉(露峰), 운필의 지속과 완급, 원필과 방필, 순필과 역필, 직필과 사필(斜筆), 실연(實連)과 허연(虛連), 필압(筆壓)의 방향과 경중, 필획의 태세(太細)와 장단, 정반(正反)과 향배(向背), 억양(抑揚)과 전절(轉折), 강약(強弱)과 경중(輕重), 질삼(疾澁)과 건경(健勁), 비수(肥瘦), 건윤(乾潤), 간가결구의 소밀(疏密)과 정편(正編), 대소(大小)와 장단(長短), 글자의 대소(大小)와 정사(正斜), 먹의 윤갈(潤渴)과 선염(渲染), 침윤(浸

298) 음양오행에 있어서 순역(順逆)의 변화를 주도하고 관장하는 것은 오직 수성(水星)뿐이다. 예컨대 목(木)이 화(火)를 생(生)하는 것은 목 기운 때문에 화로 변하는 것이 아니라, 목 기운에 남아있는 수기의 역량 때문이다. 만약에 목 기운에 축적된 수기(水氣)가 없거나 역량이 고갈되었다면, 목생화(木生火)로 변화하지 못하고 목(木)으로 고착되고 마는 것이다. 백두대간의 산맥이 목화토금수의 다양한 산형(山形)으로 모습을 드러내면서도 끊임없이 이어져가는 것도 오직 수기(水氣)인 수형(水形)의 산으로만 행룡(行龍)하면서 산맥을 견인해 간다. 역시 필획도 수기인 먹물이 고갈되면 더 이상 획을 이어가지 못하고 운필을 멈추어야 하는 것처럼 오행의 변화에 대한 근원은 수성(水星)인 것이다.

299) 한동석, 전계서, p. 141.

潤)과 비백(飛白), 여백과 포백 등의 모든 서법은 음양(陰陽)으로 구성되어 있다. 이는 문자 또는 필획 상호간의 비례와 조응(照應), 균형과 조화를 일구어 냄으로서, 소위 무위자연의 경계를 열수 있게 되는 것이다<sup>300)</sup>. 다양한 조형요소들이 유기적으로 결합하고, 천변만화(千變萬化)로 연변(演變)하는 필획이 소소밀밀(疎疎密密)로 모이고 흩어지면서 필흥(筆興)과 생명력을 얻을 수 있을 때 그것이 곧 영묘(靈妙)한 무심필의 경계인 것이다.

### 3. 필획과 현대서에

서예는 필획에 나타나는 다양한 형상과 리듬으로 생명의 모습과 질서를 노래하고, 역동적인 변화를 통하여 꿈과 자유를 희구하는 조형언어이다. 필묵의 다양한 성격과 표정이 어우러진 조형질서를 지향하는 것은 무위자연의 경계에 이르고자하는 작가의 염원일 것이다.

필획의 성격은 용필과 운필에 의해 생성되고, 표정은 운필의 방향과 속도, 즉 공간과 시간의 운용에 따른 변화에 의해 다양한 모습으로 나타나게 된다. 이것은 필묵에 전이되는 감정과 흥취는 물론이고 작가의 생리적인 현상까지도 획과 글씨에 드러나기 때문이다. 감정이 예민하면 획도 날카로운 모습으로 드러나고, 신체적인



[도 20] 전종주, <겨울나무 II>, 종이에 먹, 150 × 110, 2006.

300) 전통서법을 연찬하는 과정에 있어서 대부분의 서학도들은 편봉이나 노봉은 절대로 용인되지 않고, 글씨는 오직 '중봉'으로만 써야한다는 이분법적 흑백논리와 고정관념의 형식논리에 대한 굴종을 강요당한다. 만약에 모든 필획이 오직 중봉으로만 이루어진 글씨가 있다면, 그것은 획일성과 동질성만 있는 책자(隻字)일 뿐이며, 자연스러움도 없고, 음양도 없는, 그래서 생명력도 얻을 수 없는 죽은 글씨일 뿐인 것이다. '자연스러움'이라 하는 것은 천지자연 안에 존재하는 만물의 다양한 모습과 표정처럼, 필획의 생성 배경과 방향도 헤아릴 수 없는 다양성을 포용하고 있어야 한다는 의미이다.

특징 가운데 키가 작고 비만하면 획과 글씨도 둥글고 살이 찌게 되는데 이는 1920년대에 진행되었던 필상학자들의 광범위한 조사와 실험을 통하여 얻어진 연구결과이기도 하다.

물론 필획에 직접적으로 감정이 이입되는 것도 아니고, 또 생리적으로 자기감정을 필관을 통하여 필묵에 이입 시킬 수 있는 방법도 없다. 다만 작가의 감성과 성정(性情)이 전이(轉移)될 뿐이다.<sup>301)</sup> 기쁘고 슬픈 감정을 필획이나 필묵에 직접 이입 시킬 수 없다는 말이다. 서예는 감정이입을 통하여 내면을 표현할 수 있는 예술분야가 아니기 때문이다. 이와 관련하여 손과정은 그의 『서보』에서

비록 일가를 이룬 어떤 사람을 조종으로 하여 글씨를 배운다 하더라도 결국 이것은 변하여 여러 종류의 글씨체가 나오게 된다. 이는 각자가 자기의 기호를 좇아 스스로의 독특한 자태를 이루기 때문이다. 성격이 질박하고 곧은 사람의 글씨는 평적하나 굳센 맛이 없고, 강한 사람의 글씨는 굴하지 않으나 윤택한 맛이 없고, 지나치게 긍지를 가진 사람의 글씨는 구속당하는 폐단이 있고, 경솔한 사람의 글씨는 법도를 잃기가 쉽고, 온유한 사람의 글씨는 필획이 연약해지고, 조급한 사람의 글씨는 너무 급박한 느낌을 주고, 너무 조심스러운 사람의 글씨는 막히고 꺾여러운 데에 빠지기 쉽고, 성격이 더딘 사람의 글씨는 결국 둔한 느낌을 주게 되고, 가볍고 자질구레한 사람의 글씨는 속기에 물들기 쉽다.<sup>302)</sup>

라고 하였다. 작가의 감정 이입보다는, 작가의 본질적인 인성으로서의 기질과 성정이 생리적으로 전이되는 것임을 알 수가 있다. 작가의 외적인 품모는 물론이고, 내적인 성정과 감성까지도 응축되는 것이 필획이다. 그것은 물리적(또는 有爲의) 액션(action)에 의해 이루어지는 것이 아니라 생리적 현상으로 발현되는 것이다.

그런데 의도된 감정이입은 액션이고, 그 액션은 필획의 형상과 리듬을 깨지게 하고, 조형어법의 일관성과 통일감을 무너지게 한다. 따라서 필획의 생성원리로 볼 때 다른

301) 일반적으로 ‘글씨에 감정을 이입 한다’고 말하는 서예가들이 있다. 그러나 이는 적절한 표현은 아닌 것 같다. 서예술은 대단히 사유적이고 이지적인 작업이다. 도구를 사용하지 않고 몸으로 직접 표현하는 예술은 감정이입이 가능하지만 서예처럼 민감한 도구를 사용하여 긴장된 심리상태에서 정적으로 표현하는 예술은 감정을 직접 표현할 수가 없다. 정신을 집중하고 붓 끝에 온 신경을 몰입해야 하는 서예는 손끝에서 필관으로 옮겨지는 감성이 글씨를 쓰는 사람의 생리적 특성과 내면세계가 동일하게 나타난다는 독일 필상학자들의 견해를 살펴보다라도 감정이 직접 글씨에 전달되는 것은 아닌 것이다. 만약에 작위에 의해서 감정이입이 이루어진다면, 감정이입이 이루어진 글씨 역시 무위가 아닌 작위를 지향하는 방향으로 귀착하게 된다. 따라서 서예는 국악이나 서양음악처럼 자기감정을 직접 표현하는 것이 불가능한 분야이다. 성악가처럼 감정을 이입하여 목소리로 직접 표현할 때 ‘감정이입’이란 용어를 쓰는 것은 적절한 언어구사이지만, 극도로 민감한 도구를 사용하는 서예나 문인화에서는 ‘감성전이(感性轉移)’란 표현이 적절한 표현일 것이다.

302) 『中國歷代書論』, 郭魯鳳 選註(東文選, 2000), p. 62.

예술과 달리 ‘감정이입’이라는 용어사용은 부적절해 보인다.

필상학(筆相學, graphology)은 서상학(書相學) 또는 필적학(筆跡學)이라고도 하는데 이 말은 본래 프랑스의 J. H. 미송이 1875년에 출간한 『필상학의 체계』라는 책에서 처음으로 사용되었다.<sup>303)</sup> 필상학의 학문영역은 글씨를 쓸 때 이루어지는 동작과 행동 양식에 대한 생리학적, 또는 심리학적 연구, 필적과 성격과 관계, 필적과 그 응용에 관한 연구, 필적에 의한 개개인의 식별, 필묵의 화학적 물리학적 연구 등이 광범위하게 포함되어 있다.

또 독일의 생리학자 W. 프레이어는 1895년에 쓴 그의 저서에서 “필적은 대뇌가 지배하는 생리작용으로 손으로 쓰거나, 입으로 쓰거나, 심지어는 발가락으로 써도 그 특징은 완벽하게 일치해 뇌적(腦跡)이라고 해야 한다”고 주장하기도 하였다.<sup>304)</sup>

이러한 연구결과를 응용하여 1차 세계대전이후에 독일에서 ‘자필이력서’가 등장하였고 이것이 일본을 거쳐 한국으로 들어왔다는 것은 주지의 사실이다. 더욱 충격적이고 놀라운 사실은 오늘날 우리가 알고 있는 서예의 개념이 중국이나 한국, 또는 일본의 학자나 서예가들에 의해 정립된 것이 아니라 프랑스와 독일의 필상학자들에 의해 연구된 내용이었다는 사실이다.

8·15해방이후부터 1960년대에 발행된 각종 서예교과서(교사용)에서는 서예의 개념을 ‘선조(線條)<sup>305)</sup>의 미적 조형질서’ 또는 ‘동결된 음악’<sup>306)</sup>이라고 정의하고 있는데, 이는 일제강점기에 발행된 일본의 서예교과서 내용을 그대로 원용한 것이다. 이는 일본의 서예개념이라고 할 수도 있겠지만, 사실은 유럽의 필상학자들에 의해 이미 설정

303) 네이버, 『네이버백과사전』, 검색어: 필상학, 2011. 10. 20 검색.

304) 『동아일보』, 1991.05.25. 1면 참조.

305) ‘선조(線條)의 미적 조형질서’는 회화의 개념이다. 갈로(葛路)도 그의 저서 『中國繪畫理論史』[강관식 역, 미진사(1989), p. 423에서] 중국화는 선조형(線造型) 위주로 발전하였다 ‘고 하였다.

선조(線條)라는 말은 유기선과 무기선의 구분이 없는 통칭개념인데, 서예에 있어서의 무기선(無機線)은 필획에 감정이입이 안 된 사획(死劃)으로 간주하고, 이런 무기선으로 쓴 글씨를 죽은 글씨로 단정한다. 다만 일본서예의 전개양상을 살펴볼 때 가타카나(片假名)와 그 초서체(草書體)를 따서 만든 히라가나(平假名)의 혼용으로 나타나는 크고 작은 선들이 종횡으로 연결된 하나의 흐름을 서예로 파악하고 있다는 점에서는 이러한 정의가 납득이 되지만, 전개양상이 다른 한국서예의 개념에 대한 논리의 축약으로는 적절하지 않다고 여겨진다. 일본에서 즐겨 쓰는 ‘선조(線條)’를 중국에서는 ‘필도(筆道)’로 썼으며, 중국의 일부 학자들이 근래에 일본의 문헌을 인용하기 시작하면서 ‘선조(線條)’라는 용어를 쓰기도 한다.

306) 장회관의 『서론』 「서의」에 보이는 “무성지음(無聲之音)”으로부터 비롯된 것이 아닌가 여겨진다. 그러나 장회관이 서예의 개념을 “소리 없는 음악(無聲之音)”으로 정의한 것은 아니다. 다만 그의 저서인 『서론』 「서의」에서 “다른 사람들이 듣거나 보지 못하는 것을 듣고 볼 수 없다면, 무성지음과 무형지상을 논의할 수 없다(非有獨聞之聽, 獨見之明, 不可議無聲之音, 無形之相)”라고 한 문맥의 맥락을 살펴볼 때, 이는 서예의 개념에 대한 정의가 아니라, 노자의 대음희성(大音稀聲)이나 대상무형(大象無形)과 관련된 도(道)의 경계를 말하고 있는 것으로 여겨진다. 따라서 장회관의 “무성지음(無聲之音)”을 ‘소리 없는 음악’으로 풀지 않는 까닭에 본고의 제1장 필획의 개념에서 따로 다루지 않았음을 밝혀둔다.

된 개념이기도 하다.

그 내용가운데 가장 중요한 부분은 J·H 미송의 제자인 J·크레피외-자맹이 필적의 특성을 형태, 크기, 운필의 방향, 운필의 속도, 필압, 필순, 조화의 7개 항목으로 분류한 것을 원용하고 있다.

이처럼 한국의 전통서예가 일본서예에 의해 그 정통성과 민족고유의 조형정신이 왜곡되면서 식민문화의 잔재를 털어내지 못한 채 근대서예의 전개가 이루어졌음은 불행한 일이 아닐 수 없다.

특히 서법과 서론에 관한 담론들이 경직된 사고와 고정관념에 빠진 기득권 세력에 의해 일방적으로 주도 되어, 문화 환경의 서구화에 따른 변화의 물결에 유연하게 대처하지 못함으로써, 서예가 현대미술의 흐름에 합류하지 못하고 대중으로부터 고립되는 상황을 자초하였다. 대중으로부터 고립된 예술이 대중문화시대의 예술로 꽃피워진다는 것은 불가능한 일이다.

서예가들의 기초학력이 평균적으로 대중보다 낮고 뒤떨어진 현실과, 편협하고 경직된 사고의 한계를 극복하지 못한다면, 전통서예의 전개방향은 계속 왜곡되고 굴절될 수밖에 없을 것이다. 지금의 대중은 과거 전통사회에서의 대중과는 다르다. 과거 시대의 대중은 무지하고 무식한 집단이었지만, 지금의 대중은 고학력에 전문가수준의 지식과 교양을 갖추고 다양한 문화와 예술을 체험하고 향유(享有)하면서 산업사회를 견인하고 있는 집단이다. 지금의 대중은 이 시대에 전개되고 있는 모든 예술이 다양성과 독자성을 확보하지 않고서는 현대예술로 살아남을 수 없다는 사실을 모든 예술가들에게 충고하고 있다. 그만큼 이 시대의 대중은 풍부한 지식과 체험을 통하여 문화와 예술에 대한 기본개념이 분명한 지식집단이다.

실제로 이희승의 『국어대사전』<sup>307)</sup>에서는 ‘쓰다’를 “붓, 펜 등으로 글씨를 그린다”로 풀고 있지만, 저자가 없으면서 대중의 식견을 반영하고 있는 『네이버』에서 ‘쓰다’를 검색하면 “붓, 펜, 연필 등과 같이 선을 그을 수 있는 도구로 종이 따위에 획을 그어서 일정한 글자의 모양이 이루어지게 하는 것”으로 풀이하고 있음을 볼 때 끊임없이 진화하고 있는 대중의 지적능력을 가능하게 한다.

예술가에게 있어서 독자성은 생명과 같은 의미이고 가치이다. 이것은 과거시대의 사승관계에 나타는 작은 차별성과는 그 차원이 근본적으로 다른 개념이다. 독자성은 곧 창의성이다. 스승으로부터 물려받은 서법이 과거시대에서는 정통으로 포장되고 미

307) 이희승, 『국어대사전』, 민중서관, 1961.

화(美化)되었지만, 지금의 시대에는 오히려 독창성과 독자성을 훼손하고, 창의성을 고사(枯死)시켜버리는 치명적인 바이러스 정도로 인식되고 있다는 사실이다. 이처럼 예술에 있어서 독자성은 작가가 주제와 대상을 해석하고 표현하는 창작이 오직 이 세상에 하나뿐이기를 강요하고 있는 것이 지금의 시대이고, 대중인 것이다.

전통서예에 있어서의 창작의 개념은 창신(創新)이다. 이는 옛사람의 글씨를 보고 베끼는 이른바 임모, 형임, 의임, 배임, 자운 등의 임서에 충실하다보면 언제인가는 자기만의 새로운 것이 나올 수 있다는 것을 뜻하는 말이다. 미술의 보편적 개념이 새로운 것을 만드는 창조나 창작의 행위적 의미라면, 서예는 기존에 있는 것을 재해석하여 새롭게 만드는 창신의 의미이다. 여기서 창신이 창작보다는 유연한 개념으로 파악할 수도 있지만, 창의성이라고 하는 독자성의 차원에서는 같은 의미이며, 궁극적으로 작가 개개인의 상상력에 기초한다는 점에서도 사실은 같은 것이다.

창신에 대한 개념은 작가 개개인의 조형이념과 능력에 따라 다르게 해석될 수 있지만, 대체적으로 전통서예의 입장에서는 소극적이고 묵수적인 입장으로 접근하고 있으며, 현대서예의 입장에서는 보다 적극적이고 진보적인 관점에서 접근하고 있는 것 같다. 그러나 엄밀하게 논한다면 창작과 창신은 같은 개념이다. 서양미술에서도 기존의 질서위에 새워진 새로운 질서를 창작으로 이해하기 때문이다.

다만 현대서예는 시대적인 구분과 표현의 형식적인 구분으로 나뉘어 생각할 수 있겠지만, 양자 모두 시대정신의 반영이라고 하는 조형정신과 이념은 같은 것이다.<sup>308)</sup> 전통서예가 문자를 떠나서 생각할 수 없는 것처럼, 현대서예는 어떤 경우에도 전통서예를 떠나서는 생각할 수도, 극복할 수도 없는 분명한 한계를 가지고 있다. 현대서예의 생명은 문자가 아니라 필획이기 때문이다.

필획은 시간조형이다. 다시 말하면 공간에 시간을 조형하는 것이 필획인 것이다. 필획은 자기 삶의 궤적을 필묵에 응축시키는 시간조형이며<sup>309)</sup>, 자연의 형상에 감응한 인

308) 전통서예가 지금의 시대에 전개된다고 해서 시대적구분에 의해 현대서예로 변별될 수 있는 것은 결코 아니다. 그것은 전통서예라 할지라도 현대적 가치, 즉 독자성이나 차별성이 확보되지 않으면 현대서예라고 할 수가 없다는 의미이다. 필묵과 문학의 복합구조로 생성되는 전통서예의 한계는 ‘시대정신의 반영’에서 무력해질 수밖에 없다. 작가가 노래하고자 하는 조형언어로서의 이야기가 주체성을 확보하고 있지 못하기 때문이다. 그것은 주제의 표현내용이 자기 자신의 것이 아닌, 타인의 것이라는 점 때문에 ‘시대정신의 반영’이나 ‘비예술적이라는 공격’ 앞에서 무기력해지는 한계가 엄존하고 있다. 필묵이라고 하는 도구와 재료를 이용해서 표현되는 이미지를 통하여 정제된 메시지를 직관적으로 추출해내는 작업이 서예이다. 필획의 다양한 표정과 정신을 통하여 이지적 감성으로 소통하는 것이 서예의 본질임에도 불구하고, 타인의 언어나 글들을 베끼는 행위를 예술로 용인하는 구조아래에서는 창의력과 독자성은 매몰되고, 시대정신의 반영도 불가능할 수밖에 없다.

309) 서예가에게 있어서 필획은 자기 삶의 가치이고 이상이며, 과거이고 현재이면서 미래이고, 인생의 좌표이

간의 심상과, 생성과 소멸이라고 하는 자연의 순환 질서를 필묵의 표정과 리듬으로 풀어내는 시간조형이다.<sup>310)</sup> 그래서 필획은 생명의 숨결이며, 역사의 숨결이기도 한 것이다. 이러한 필획으로 심상(이미지)을 조형하는 것이 현대서예이다.

필획으로 문자를 표현하는 것이 전통서예라면, 문자는 물론이고, 문자가 아닌 부호나 기호, 그리고 삶의 주변에 산재하고 있는 다양한 형상과 그 내면세계까지를 구상이나 추상의 형식으로 담아내는 것이 현대서예인 것이다. 다만 그것들을 표현하는 필묵의 형식은 반드시 즉흥적이고 직관적인 운필의 일회성에 의해 생성되는 필획이 중심이 되어야 한다는 뜻이다.

석도(石濤)도 “필묵은 마땅히 시대를 따라야 한다.”<sup>311)</sup> 고 주장하였다. 이는 시대정신을 반영해야 한다는 뜻일 것이다. 전통사회의 붕괴와 함께 몰락의 길을 걷고 있는 서예의 존폐위기와 예술로서의 한계를 극복하고, 산업사회의 시대정신을 반영하면서 새로운 패러다임을 지향하는 도전과 실험을 통하여 예술로 거듭나기 위한 몸짓이 ‘현대서예운동’ 이다.

긋고 쓰는 것이 서예라면, 그리는 것은 그림이다. 현대서예를 그림으로 잘못 오인하고 있는 경우들이 있지만, 현대서예도 전통서예처럼 긋고 쓰는 작업이다.

따라서 서예적인 회화를 현대서예라고 할 수는 없다. 서구미술의 이즘가운데 독일 표현주의 이후에 나타난 앵포르멜이나 액션페인팅 등에서 보여 지는 서체적이고 서예적인 회화들을 서예라고 할 수 없는 것처럼, 서예의 근간인 필획이 없는, 서예적인 그림을 현대서예라고 할 수는 없는 것이다. 이와는 반대로 조형의 형상이 아무리 그림에 가깝게 느껴진다고 할지라도 그것이 필획에 의해 표현된 것이라면 그것은 회화적인 서예이고 현대서예라고 할 수가 있는 것이다. 서예도 필획을 통하여 얼마든지 회화적으로 표현할 수 있기 때문이다. 그래서 서예적인 회화는 서예가 아니지만, 회화적인 서예는 분명히 서예이고, 현대서예의 주요한 표현형식 중에 하나인 것이다.

필획으로 문자를 쓰는 것이 곧 문자조형으로서의 글씨이고 전통서예라면, 매화나 난

고 지향하는 방향이면서 사상이고 철학이다. 삶이라고 하는 시간여행은 잘못이 발견되었다고 해서 과거를 지우거나 수정할 수 있는 것이 아니다. 그래서 한 번 그려진 필획은 마음에 차지 않는다고 할지라도 고치거나 덧칠을 할 수가 없는 것이고, 그것이 시간조형의 특성이기 때문이다.

310) 방촌(方寸)의 예술이라고도 하는 전각은 대표적인 시간예술이다. 전각이 공예가 아닌 것은 ‘공예’는 공간예술이지만, 전각은 공간조형이 아니라 시간을 조형하는 예술이기 때문이다. 전각예술에 있어서 가장 중요한 예술성은 철필에 의한 필획의 모습과 공간구성이 수 백 년의 세월이 묻어나고, 수 천 년 동안 잠들어 있던 역사의 숨결이 새롭게 깨어난 모습의 공간표현이다. 다시 말하면 시간을 조형하는 작업이야말로 전각을 포함한 모든 서예술의 본질인 것이다.

311) 石濤, 『大滌子題畫詩跋』, 卷 1, 「山水」, 跋畫, "筆墨當隨時代."

초처럼 특정 생물의 상징적인 이미지를 필획으로 표현하는 것이 사군자 또는 문인화이고, 필획으로 이루어진 문자나 부호를 첩필로 새기는 것이 전각인 것이다. 이처럼 필획으로 표현하는 모든 것을 서예라고 할 수 있다. 즉 문자나 부호는 물론이고, 시지각을 통해서 얻어지는 이미지(形象과 心象)와 추상까지도 필획으로 표현할 수가 있다. 따라서 필획으로 조형하는 모든 형식과 내용이 서예일 수 있다는 것이다.

그러나 사물을 꿰뚫는 통찰력과 직관으로 전통서예를 재해석하고, 예리한 직관력으로 시대정신과 사회현상들을 독자적 지각과 감성으로 읽어내면서, 단숨에 표현하는 예술정신과 조형능력이 없으면 현대서예의 자발적 표현과 전개는 불가능하다. 상투적이고 구태의연한 표현과 고답적인 필사력(筆寫力)에 의지하는 장인정신으로는 발상을 전환할 수도 없고, 고정관념을 타파할 수도 없으며, 역사와 시대를 읽고 해석할 수 있는 통찰과 직관력도 없기 때문이다.

화려한 스포트라이트 아래에 현란하게 반짝이는 대중문화의 반대편에 서서 가난과 외로움을 이겨내고, 생명에 대한 사유의 세계를 구체적이면서도 함축적인 조형언어로 풀어내는 작업이 현대서예이다. 기성품을 복제하거나 다시 조합하는 표절로 서예적인 그림을 그릴 수는 있겠지만, 그것이 현대서예로 둔갑될 수는 없다. 그것이 설사 필획에 의해 펼쳐지고 있는 것이라 할지라도 진부한 관념의 세계에 머물러 있는 것이라면, 더더욱 현대서예라고 할 수는 없는 것이다.

시대적인 개념으로는 이 시대에 이루어지고 있는 모든 서예작업이 현대서예이지만, 이념적으로는 이 시대의 정신과 가치를 반영하는 서예작업이 현대서예이다. 현대서예가 언제부터인지 조형서예, 캘리그래피 등으로 이름이 붙여지고 있지만 적절한 명칭은 아니다. ‘조형서예’는 문자조형이 중심이 되는 작업이미지 때문에 과도한 문자왜곡에 대한 염려가 있고, ‘캘리그래피(calligraphy)’는 그것의 전개양상을 살펴볼 때 본래의 어원이 변질되어 과거시대의 ‘혁필(革筆)’과 ‘상업서예’를 연상케 하기 때문이다.



[도 21] 전중주, <겨울나무 I>, 종이에 먹, 210× 150, 2006.

따라서 현대서예는 ‘서법(書法)드로잉(drawing)’의 개념으로 파악되어야 하는 것이 옳다. 물론 ‘필법(筆法)드로잉’도 생각해볼 수는 있지만, 필법드로잉은 한국화가 포함되는 개념이다. 서예의 가장 중요한 재료가 먹이고, 핵심적인 표현 도구는 붓(oriental brush)이다. 철필(鐵筆), 모필(毛筆), 갈필(葛筆), 죽필(竹筆), 고필(稿筆) 등과 같은 붓은 드로잉 도구이다. 이러한 도구의 특성만 살펴보아도 서법은 드로잉 개념이다.

유공권(778-865)이

글씨는 마음의 그림이다.<sup>312)</sup>

312) 書者心畫也(言者心聲也의 對句).

라고 한 것은 마음을 투명한 조형이라는 의미이고, 서예가 감성조형(感性造形)임을 설파 한 것으로 이는 곧 현대서예의 개념이기도 하다.

특히 그가 목종(穆宗)에게 올린 필간(筆諫)중에 ‘마음이 올바르면 글씨도 저절로 바르게 된다(心正則筆正).’<sup>313)</sup>라고 한 것도 역시 맑고 바른 정신에 의한 정제(整齊)된 감성표현이야말로 강유위의 서여기인(書如其人)과도 상통하는 맥락으로 이해될 수 있을 것이다.

현대서예에 있어서 창의적인 도전과 치열한 실험정신이 드러나지 않는 것은 자기 표현에 대한 장애이고 죄악이다. 필획으로 펼치는 조형언어가 새로운 가치를 창출해야 하는 것이 현대서예의 이념이라면, 그것을 구현하기 위한 도전과 실험은 인지적 충격과 함께 정서적 충격의 감흥이 신선하고 파격적이어야 한다. 그것이 발상의 전환, 즉 역발상에 의한 독자성과 차별성을 담보할 수 있기 때문이다.

오창석(吳昌碩, 1844-1927)의 법통을 잇고 있는 정통 서화가들이 중봉의 노예가 되어 붓을 세워보지도 못하고 결국은 병들어 죽을 때, 젊은 시절을 목수로 생업에 종사하다가 나이 40이 넘어서야 서화에 입문한 제백석(齊白石, 1863-1957)은 중봉(中峰)과 장봉(藏峰)의 기초위에 억(抑)·양(揚)·돈(頓)·좌(挫)·지(遲)·속(速)·완(緩)·급(急)·경(輕)·중(重)·입(立)·와(臥) 등의 능숙하고 자유분방한 운필과 역발상(逆發想)으로 근세중국미술사에 가장 큰 업적을 쌓은 서예가이면서 문인화가로 기록되고 있음은 많은 것을 시사하고 있다.

그것은 마치 불가(佛家)에서 말하는 “사교입선(捨教入禪)<sup>314)</sup>” 처럼, 고법(古法)에

313) ‘글씨는 마음에 있으니, 마음이 올바르면 글씨는 저절로 바르게 될 것이다’ 라는 말은 기교와 기법을 크게 경계하는 말로서, 마음가짐이 올바르면 정신이 건강해지고, 건강한 사유와 올곧은 행동양식이야말로 예술가의 가장 중요한 덕목이고 예술정신임을 강조하는 것이다. 유공권은 이 후로도 태자소사(太子少師: 황태자의 교육을 전담하는 벼슬)로 일하면서 80세로 생을 마감할 때까지 언제나 소신을 굽히지 않는 절의를 지켰으며, 그런 강직한 품성이 그의 글씨에도 그대로 배어있음은 후학의 사표가 되고 있다.

314) 사교입선이란 오래 동안 교리를 공부하고 연구하여 그 조예가 깊어져 일정한 수준에 이르렀다면, 그것을 버리고 오직 선의 수행에 정진하여 깨달음의 경계를 열기위해 몰입하는 것을 의미하는 말이다. 선은 깨달음에 이르는 길이다. 화두는 공안이요, 공안은 간화이며, 간화는 깨우침이다. 좌선은 묵조이고, 묵조는 수행이며, 수행은 깨우침이다. 간화선은 한국불교의 중심 선 수행법이다. 달마(達磨)로부터 시작된 선종(禪宗)은 혜능(慧能)의 남종(南宗)과 신수(神秀)의 북종(北宗)으로 갈라진 뒤, 남종의 돈선(頓禪)이 크게 성하였다. 자연과의 합일사상에 익숙한 한국인은 사유체계와 의식구조의 특징이 논리적 정합성(正合性)보다는 직관적 사유를 더 중요하게 생각하기 때문일 것이다. 화두란 깨달음의 세계를 총체적이면서 근원적으로 드러내 보이는 본래의 모습이다. 그 수행에 있어 화두를 간(看: 그 화두가 뜻하는 바로 추구함.)하는 간화선은 남종의 돈선에서 비롯된 것이다. 간화선은 임제종(臨濟宗)에서 주창했으며, 특히 대혜(大慧)에 이르러 크게 설파되었다. 대혜는 간화선을 조주(趙州)의 ‘무(無)’ 자 화두를 통해 가르쳤고, 고려의 지눌(知訥)이 대혜의 간화선을 받아들였다.

조예가 깊고 두루 정통하되 전통에 머물지 않고, 고정관념을 버림으로서 새로운 것을 창출해내는 법고창신(法古創新)은 물론이고, 전통의 재해석에 대한 범주를 크게 확장하여 현대서예의 새로운 전개 방향을 제시한 것으로 평가할 수 있을 것이다.

또, 추사 김정희가 의 대표작 가운데 하나인 〈유천희해(遊天戲海)〉<sup>315)</sup>를 통하여 말하고자하는 메시지는 단순히 서법의 자연표일(自然飄逸)과 주경영활(遒勁靈活)을 형용하기 위함만은 아닐 것이다.

현대서예는 자기논리와 시대정신이 융합(融合)된 새로운 패러다임의 조형작업이다. 다시 말하면 수 천년동안 숭고한 인간정신과 인문학적 사유와 담론을 토대로 갈고 다듬어진 원천 기술에 의해 제작되는 작업이 전통서예라면, 그것을 현대인의 정서와 감성에 보다 쉽게 접근하고 소통할 수 있도록 2차 가공되거나 진화된 것들을 현대서예라고 할 수 있다는 의미이다. 다만 인간의 본성에 대한 욕구충족을 육체적 본능과 정서적 본능으로 나눌 수 있다면, 서예는 다른 장르의 예술과 함께 인간의 정서적 본능을 충족시키기 위한 하나의 표현방식으로 이해될 수 있을 것이다.

그런 점에서 현대서예는 풍요로운 물질문명 안에서의 가난과 소비증(속물주의)에 오염된 향수자의 감성을 정서적으로 안정시키고 치유함으로서 서법예술의 소비자를 다양한 계층에서 확보해야 하는 시대적 과제를 안고 있다고 할 수 있을 것이다.

지눌의 사상은 선(禪)과 교(敎)가 복합된 다양성을 드러내고 있다. 특히, 그는 《간화결의론 看話決疑論》을 통하여 간화선사상을 천명하였다. 《간화결의론》에서 선과 교의 대비를 통해 간화선의 우수함을 말하고 있으며, 동시에 우리나라 선의 사상적 맥락이 되고 있는 사교입선(捨敎入禪)을 제시하였다.

315) 유천희해는 “하늘에 놀면서 바다를 희롱하다”의 뜻으로 書法의 自然飄逸과 遒勁靈活을 형용하는 말이다. 舞鶴遊天, 群鴻戲海 또는 雲鶴遊天, 群鴻戲海의 글귀에서 遊天과 戲海를 따 온 것으로 唐나라 때 張彥遠이 쓴 《法書要錄》卷二에 “臣謂鐘繇書意氣密麗, 若飛鴻戲海, 舞鶴遊天”이란 구절이 보이고, 또 “王羲之書如群鴻戲海”란 구절이 있으며, 梁(南朝)나라의 蕭衍이 쓴 《古今書人優劣評》에 “鐘繇書如雲鶴戲天, 群鴻戲海”란 말이 보인다.

‘완당집(阮堂集)에 서가(書家)가 “진서(眞書)를 쓰면서 능히 전주(篆籀)의 법을 붙여 나가면 고금에 높다.”라 했다. 서법은 시품(詩品)·화수(畫髓)와 더불어 묘경(妙境)은 동일하다. 이를테면 서경(西京)의 고예(古隸)가 못[釘]을 베고 철(鐵)을 자른 것 같으며 흥하고 험하여 두렵게 보이는 것은 곧 건(健)을 쌓아 웅(雄)이 되는 의(義)이며, 청춘(靑春)의 앵무(鸚鵡)는 꽃을 꽃은 무녀(舞女)가 거울을 당겨 봄에 웃는 의미이며, 유천희해(遊天戲海)는 곧 앞으로 삼신(三辰)을 부르고 뒤로 봉황을 끄는 의미로 시와 더불어 통하지 않은 것이 없으며, 상(象)의 밖에 초월하여 그 환중(環中)을 얻는다는 한마디의 말에서 벗어나지 않는다.

능히 이십사품(二十四品)의 묘오(妙悟)가 있다면 서경(書境)이 곧 시경(詩境)인 것이다. 이를테면 뿔을 떼어 놓은 영양(羚羊)과 같아 자취를 찾을 수 없는 지경에 이르러서는 저절로 신해(神解)가 들어 있으니 신(神)으로써 밝혀 나가는 것은 또 증적으로는 찾을 수 있는 것이 아니다 ‘고 했다.

## 제2절 작품의 제작

### 1. 주제와 부제

- 1) 주제: 〈문자(文字)의 감옥(監獄)에서 나를 꺼내다(破字圍)  
 Free myself from restraint of letters〉



[도22] 전종주, 〈파자어(破字圍)〉, 전각, 2.8 × 2.8, 2010.

서예와 관련된 담론에서 그 중심에는 언제나 문자(文字)가 있다. 문자를 빼고는 서예를 논(論)할 수 없다는 논리는 만고의 진리로 여겨지던 시대가 있었다. 언어의 부호 체계인 문자는 개인과 집단과 사회와 역사를 소통시키는 도구이다. 이러한 공익개념 때문에 문자는 그 사용의 편의성과 소통의 효율성을 극대화하기 위한 수단으로, 언제나 문자 본래의 원형을 유지시켜야 하는 사회적 목표가 분명하다.

따라서 저명한 서예가라고 할지라도 문자의 원형을 함부로 왜곡하거나 변형시킬 수는 없는 것이다. 마치 기차가 철로위에서만 자유로울 수 있는 것처럼, 전통서예가들은 문자를 바르고 정확하게 써야하는 논리 위에서만 자유로울 수가 있었다. 이러한 문자 조형과 표현의 한계 때문에 다른 장르의 예술인들로부터 서예가 예술이 아니라는 힐난과 폄박을 받는 직접적 원인이 되기도 한다.

서예가에게는 언제나 예술가이기보다는 장인(匠人)의로서의 이미지가 더 크게 각인되어 있는 것이 사실이다. 실제로 대다수의 서예가들은 ‘좋은 글씨’ 보다는 ‘잘 쓴 글씨’의 작업에 열중한다. 그러나 ‘좋은 글씨’가 예술이라면, ‘잘 쓴 글씨’는 특정한 기술과 기법에 의존하면서 반복적이고 재현적인 작업의 속성 때문에 기능적인 능력에 보다 큰 가치와 의미를 부여하는 장인정신(匠人精神)에 기초한 기능공의 글씨라고 할 수가 있을 것이다.

그나마 서예가 예술일 수밖에 없다는 논리가 설득력을 얻게 되는 것은 ‘좋은 글씨’를 이루는 필획의 다양한 성격과 표정 때문이다. 서예가에게 있어서 절대자유와 상상의 날개를 펼칠 수 있는 것은 필획뿐이다. 필획이야말로 누구의 간섭도 배제하고 뿌리치면서 자신만의 독자적인 성격과 표정으로 창신의 경계를 열 수 있는 자유의 공간이다. 다만 이러한 자유는 전통서예의 서법과 서론의 천착을 통해서만이 얻을 수 있다는 것도 사실이다. 그것은 전술한대로 필획에는 조형의 형식논리가 있고, 그것을 통해서만이 생명력을 부여할 수 있기 때문이다.

다시 말하면 붓과 먹의 교합을 통하여 생명의 의미와 가치를 노래하고, 구도와 초월을 꿈꾸는 형식과 내용을 한 번에 모두 담아내는 그릇이 필획인 것이다. 한 번의 붓질로 시간과 공간을 융합하고, 그 안에 작가의 감정과 사상을 응축함으로써 다양한 성격과 표정의 필획으로 모습을 드러내는 것이다.

물질의 재현적 의미가 큰 회화에 있어서 묘사력은 작가의 우월한 능력으로 평가받을 수 있지만, 서예에 있어서의 필사력(筆寫力)은 작가의 굴욕이고 수치이다. 필사력은 곧 사자력(寫字力)이고, 사자(寫字)는 필사에 대한 작가의 창의성과 아름다움보다는 정확한 소통과 기록에 더 큰 의미를 부여해야 하는 공공성과 공익성을 중요하게 생각하기 때문이다. 이러한 논리와 굴레 안에서 인문학적 상상력을 펼친다는 것은 불가능한 일이다.

예술은 상상력에 대한 자기표현이다. 장자의 곤(鯁)이 새로 변하여 남쪽바다로 날아가려는 봉(鵬)의 모습은 절대자유를 희구(希求)하는 인간의 꿈이고 상상이다. 그런 점에서 예술은 시간과 공간은 물론이고, 관념의 속박으로부터도 절대자유를 희구하는 자기 자신의 몸짓이기도 하다.

상상력이 없는 예술은 이미 죽은 허물이다. 허물며 꿈과 상상력을 용인하지 않는 표현은 예술이 아닌 것이다. 이러한 관점에서 한 순간에도 문자의 굴레를 벗어날 수 없는 서예가의 숙명적인 한계를 초극하기 위한 항상성의 발로가 연구자로 하여금 〈문자(文字)의 감옥(監獄)에서 나를 꺼내다(破字圖)〉를 주제로 삼게 하였다. 이는 수 천년

동안 좁고 어두운 문자의 감옥에 갇혀 있는 서예를 해방시켜 현대미술의 중심에 자리 잡게 하고 싶다는 연구자의 욕망이기도 하다.

연구자의 작업이 문자의 속박으로부터 벗어나기 위한 하나의 방안으로 시도된 탈문자화 때문에 일반 향수자의 입장에서는 그것이 인지적 충격으로 받아들일 수도 있겠지만, 같은 길을 걷는 동도(同道)에게는 정서적 상충(相沖)으로 다가갈 수도 있을 것이다.

이러한 실험의 결과들이 현대서예의 다양성으로 기능하면서, 꿈과 상상의 세계를 이지적 감성으로 정제(精製)하고, 그것을 작위(作爲)가 배제된 필묵언어로 펼치고 싶은 것이 연구자의 소망이다.

## 2) 부제:<사랑의 노래, 자연의 노래, 신명(神明)의 노래, 생명의 노래>

전통서예가 자획의 간가결구(間架結構)로 문자를 조형하면서 문장을 쓰는 서사예술이라면, 현대서예는 문자의 한계와 속박(束縛)으로부터 비교적 자유로운 표현영역이다. 표형대상으로서의 사물을 예리한 통찰력으로 꿰뚫어 보고 난 후의 추상적인 내용들을 이지적 감성으로 걸러내고 정제(精製)하여, 그것을 하나의 이미지로 구축하고, 그것을 직관적인 필획으로 표현하는 것이 현대서예이다.

이러한 관점의 연장선상에서 “사랑의 노래”는 그것의 상징적인 의미가 큰 식물이나 동물들 가운데 땅위의 ‘연리지(連理枝)’와 하늘의 ‘비익조(比翼鳥)’ 그리고 바다의 ‘비목어(比目魚)’ 들을 재해석하고 촌철살인의 필묵으로 화답하는 형식을 취하였다. 이는 회화적인 구도 보다는, 선문(禪門)의 할(喝)처럼, 화두(話頭)를 간명(簡明)한 이미지로 축약하고, 그것을 단숨에 풀어내는 필묵작업을 통하여 필획의 다양한 성격과 표정에 더 큰 의미를 두고자 하였다.



[도 23 ] 전중주, <사랑의 노래 - 비익조(比翼鳥)>, 종이에 먹, 150 × 210, 2010.

두 나무가 각기 자라다가, 나뭇가지가 서로 이어져 한 나무가 된 것을 '연리지'라 하고, 두 나무의 줄기가 서로 만나 결합하고 한 나무로 살아가는 것을 '연리목' 이라 한다. 서로 다른 나무가 하나 된 모습으로 서있는 나무가 연리지이다. 각자의 나무줄기나 가지가 꺾질이 터지고 벗겨진 채 서로 다른 진액이 엉키면서 '인연' 이라는 굴레로 하나가 될 때 까지 보낸 인고의 세월에 사랑이 익는 나무이다. 서로의 숨결이 끊긴 뒤에 고사목이 되어서도 서로의 손을 놓지 않는 것이 연리지의 사랑이다.

비익조(比翼鳥)는 암컷과 수컷의 눈과 날개가 각각 하나씩이어서 서로 짝을 이루지 않으면 하늘을 날지 못한다는 전설상의 새를 말하는데, 남녀 간의 영원한 사랑을 비유하기도 하고, 부부의 금실지락(琴瑟之樂)을 상징하기도 한다. 비익조와 연리지를 줄여서 비익연리(比翼連理)라고도 한다.

한편 중국 설화에 동쪽바다에는 비목어(比目魚)가 살고 남쪽바다에는 비익조(比翼

鳥)가 산다고 하는데, 비목어(比目魚)는 눈이 하나뿐이어서 혼자서는 헤엄칠 수가 없고, 둘이 붙어있어야 대양을 건널 수 있다고 하는 전설속의 물고기인데 ‘외눈박이 물고기’ 라고도 한다. 당나라의 시인 백거이(白居易)는 당 현종과 양귀비의 뜨거운 사랑을 읊은 시 ‘장한가(長恨歌)’에서 비익조와 연리지를 인용하여 다음과 같이 노래하였다.

七月七日長生殿，夜半無人私語時，  
在天願作比翼鳥，在地願爲連理枝，  
天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期。  
(7월 7석일 장생전에서/ 깊은 밤 아무도 모르게 한 약속/ 하늘에서는 비익조가 되고/  
땅에서는 연리지가 되기를 원 하네/ 하늘과 땅이 다할 때까지 변하지 않고/ 이 한은  
끝없이 계속되리라.)

연구자는 ‘사랑의 노래’를 통해서 지(地), 수(水), 화(火), 풍(風)의 근원을 찾고 그것의 인연과 파연(破緣)을 통해서 시간과 공간을 파악하고자 하였다.

새로운 생명의 탄생과 흐르는 세월 따라 맞이해야 하는 죽음을 통해서 자연의 순환 질서를 이해하고, 그 이치를 가능할 수 있을 때 비로소 사랑의 의미와 참 가치를 알게 될 것이라 여겼기 때문이다. 그것은 세월 따라 변하지 않고, 서로에게 바라는 것도 없으면서, 서로의 일에 간섭하지도 않는 무위자연의 동반으로 더불어 살아가는 도가적 사랑일 것이다.

동양미술에 있어서 자연은 언제나 경외의 대상이었고, 표현의 주제였다. 인류가 자연의 외적 형태와 내적 생명의 숨결에 본능적으로 감응하게 되면서부터 자기 멸각의 관조와 초월적인 사유를 통하여 자연으로 돌아가는 것에 대한 욕구를 표출하였고, 그것이 예술표현으로 승화되었다.

자연은 형(形)과 이(理)로 구성되어 있다. 형은 기(器)라고도 하는데 주희(朱熹)는 이를

형이상학이라고 하는 것은 모습도 없고 그림자도 없는 것이다. 이것이 이(理)다. 형이하학이라고 하는 것은 실상도 있고 모양도 있는 것이다. 이것이 사물(器)이다.

316)

라고 하였다. 모든 사물에는 이가 있고, 만일 사물에 이가 없다면 사물도 존재할 수

316) 朱熹, 『朱子語類』, 卷 95, "形而上者, 無形無影是此理, 形而下者, 有情有狀是此器."

없으며, 자연은 물론이고, 어떤 사물을 인공적으로 만들었다고 할지라도 거기에는 반드시 어떤 이가 있다는 것이다. 여기서 이는 눈에 보이지 않는 사물의 정신을 말하는데, 조형적으로 어떤 형태가 갖추어지면 그 안에 정신이 깃들어 있게 되는 것임을 뜻한다. 따라서 사람도 살아있을 때에는 이가 있지만, 죽으면 이도 함께 사라져 자연에 귀일(歸一)하게 되는 것이다.

그래서 만법귀일(萬法歸一)의 자연에 순응하면서 무위자연의 경계를 동경하고, 그림이나 글씨마저도 자연스러움을 최고의 가치로 인식하는 것이다. 자연의 참모습을 예술로 재현하는데 있어서, 그 표현의 능력에 따라 유위와 무위의 경계로 나뉘게 되는 것은 당연한 귀결이다.

무위(無爲)는 작위(作爲)가 배제된 자연스러움의 경계로서, 자연스러움은 곧 ‘자연의 닦음’이라는 뜻이고, 자연을 닦는 삶을 최고의 가치로 여기는 것은 유·불·선(道家)의 가르침이기도 하다. ‘자연스러움’을 최고의 가치로 여기는 것은 결국 자연과의 합일이나 귀일을 향한 원초적 욕구의 발로로 은일(隱逸)을 꿈꾸는 예술가의 이상향이기도 한 것이다. 남송의 조희곡(趙希鶴, 1195?-1242?)은

가슴 속에는 만권의 책이 있고, 눈으로는 전대(前代)의 명적으로 배가 부르고, 또 수레바퀴 자국과 말 발자국이 천하의 반은 되어야 비로소 뜻을 달 수 있다.<sup>317)</sup>

라고 했으며, 후대의 동기창(董其昌, 1555-1636)은

만 리의 길을 걷지 않고 만권의 책을 읽지 않으면 화조(畫祖)가 되고 싶어 하더라도 그것을 얻을 수 있겠는가?<sup>318)</sup>

라고 하였다. 십 여 년에 걸친 연구자의 답사여행은 언제나 티벳고원이 그 중심에 있었다. 그곳은 인류가 삶을 영위할 수 있는 한계고도(4000~5300m)에 자리 잡고 있는 오지이면서 황량하기 그지없는 고원의 사막이다. 모래자갈과 바람, 그리고 수많은 호수와 만년설을 머리에 이고 서 있는 준봉(峻峰)들의 눈부신 풍광으로 원초적 아름다움을 간직하고 있지만, 희박한 산소와 뱃속까지 파고드는 추위가 여행자의 발목을 붙잡는 곳이기도 하다.

사람들은 모두가 척박한 사막에 손바닥만 한 농토를 일구면서 유목민으로 가난하게

317) 趙希鶴, 『洞天清祿集』, 「古畫辨」, "胸中有萬卷書, 目飽前代奇蹟, 又車轍馬迹半天下, 方可下筆."

318) 董其昌, 『畫旨』, "不行萬里路, 不讀萬卷書, 欲作畫祖, 其可得乎."

살아가지만, 하루 반 줌의 보릿가루와 한 잔의 수유차(Tibetan butter tea)로 행복한 미소와 여유를 잃지 않는 경이로운 삶의 모습을 보여주는 곳이다. 성자와 같은 삶을 실천하고 있는 그들의 일상은 항상 고독한 수행자의 모습이다. 그래서 그들은 목자이지만 고원의 성자이기도 하다. 그들에게 있어서 돈과 권력은 거추장스럽고 불필요한 굴레이지만, 윤회의 사슬을 끊기 위한 종교적 신념을 지키면서 청빈하게 사는 것은, 천라지망(天羅地網)을 벗어날 수 있는 지혜로 인식된다.

그들의 가슴속 깊은 곳에는 언제나 ‘삼발라(Shambhala)’<sup>319)</sup>가 있고, ‘베율’<sup>320)</sup>이 있으며, ‘페마코’<sup>321)</sup>가 있을 뿐이다. 티벳 여행자들의 입을 통해서 생성된 속담들이 있는데 그 가운데 ‘다와쥬<sup>322)</sup>’를 보지 않고는 풍광(風光)을 논하지 말고, 구계왕국<sup>323)</sup>의 벽화를 보지 않고서는 불교미술에 대하여 입을 다물라’는 말이 있다.

다와쥬의 신비스러운 자연은 언어를 초월하는 아름다움을 간직한 신비의 계곡으로서, 달빛이 환하게 비치는 보름밤이면 계곡의 헤아릴 수 없이 많은 바위와 작은 봉우리들이 모두 일어나 부처님의 형상이 되어버리는 장관을 연출한다. 이렇게 아름답고 신비한 풍광 때문인지 티벳 사람들은 실제로 다와쥬(月城) 근처에 삼발라(Shangri-La)가 있다고 굳게 믿고 있다.

달의 계곡인 다와쥬에서 멀지 않은 곳에 있다는 삼발라에 성스러운 말띠해의 4월 보름달이 뜨면, 그곳으로 들어가는 문(門: 페마코)이 열리는데, 그곳에는 수많은 도인들이 촌락을 이루고 산다고 한다.

319) 티벳 사람들의 이상향(理想鄉)으로 사바세계와는 달리 시간이 정지된 낙원으로 생로병사의 고통에서 벗어나 영원히 사는 유토피아를 삼발라라고 한다. 8세기에 쓰여진 티벳 불교의 문헌상에는 세 곳의 삼발라가 있고, 그 가운데 옛 티벳 국경과 파키스탄 국경지대 사이, 지금의 카라코럼(karakorum)계곡 어딘가에 있는 것이 북 삼발라이고, 서부 티벳의 다와쥬 근처에 중 삼발라가 있으며, 티벳 국경과 부탄의 동쪽 국경, 그리고 미얀마의 서쪽 국경이 접하는 지점에 알롱창포강이 크게 휘어지는 남쪽의 아루나찰 프라데시 밀림이 만나는 곳에 남 삼발라가 있다고 기록하고 있다. 특히 대부분의 티벳 사람들은 서부 티벳의 다와쥬 근처에 삼발라가 실제로 존재한다고 굳게 믿고 있다.

320) 베율은 티벳어로 비밀스럽고 신비한 성역(聖域)이란 뜻이다.

321) 페마코는 상그릴라(Sangri-la) 즉 티벳어로는 ‘삼발라’라고 하는데 그 가운데 여러 성역(聖域)중에 하나인 남쪽의 알롱창포강 주변에 있다는 ‘남 삼발라’를 지칭하는 말이다.

322) 구계왕국으로 들어가는 입구의 히말라야산맥의 동북쪽의 낮은 지대에 펼쳐진 수많은 계곡과 헤아릴 수 없이 많은 바위로 된 크고 작은 봉우리들로 이루어진 곳으로 달(月)의 성(城)을 의미함.

323) ‘구계’는 동굴을 뜻하는 티벳어로서 동굴국가를 의미하는 ‘구계 왕국은 9세기 티베트의 토번(吐蕃)왕국이 분열된 뒤 성립된 지방 정권으로 비교적 세력이 강성한 국가였다고 한다. 구계 왕국은 토번의 마지막 왕 랑다마(郎達瑪)가 죽은 뒤 벌어진 수 차례의 왕위 쟁탈전에서 패한 지더니마(吉德尼瑪)왕자가 아리(阿里) 지역으로 도피해 새로운 왕국을 건설했다. 지더니마는 후에 아리 지역을 세 부분으로 나눠 아들들에게 나눠줬는데, 이들 나라가 라다크 왕국과 푸란 왕국, 그리고 구계 왕국이다. 구계 왕국은 지더니마의 셋째 아들인 더짜오(德朝)가 세운 것으로 전해진다. ‘서장왕신기(西藏王臣記)’에 따르면 구계 왕조는 700여년간 16명의 왕이 통치했으며 강성했을 때는 서쪽으로 캐쉬미르 일대와 지금의 파키스탄 일부까지도 지배했다고 한다.’ <위키백과에서 재인용>

아름다운 곳이 있다네.  
 사람들은 언제나 그곳을 찾아가려 한다네.  
 그곳은 사시사철 항상 푸르고,  
 꽃피고 새들이 노래하는 곳이라네.  
 그곳은 고통도, 근심도, 걱정도 없는 그런 곳이라네.  
 그곳의 이름은 ‘삼발라’ 라고 한다네.  
 신선들이 사는 낙원이라네.  
 아~, 그러나 삼발라는 그리 먼 곳이 아니라네.  
 그곳은 바로 우리들의 고향이라네.

티벳 사람들의 일상생활 속에서 늘 부르는 노래이다. 그들의 가슴속 깊이 새긴 꿈이고 희망이다. 그들의 일상은 언제나 자연과 함께 했고, 신명과 더불어 살았으며, 바람처럼 서로에게 자유롭고, 그래서 언제나 인연의 사슬을 풀어버릴 수 있고, 서로에게 바라는 것도 없는, 그런 사랑을 실천하는 삶이다. 생명을 존중하고 죽음을 예비하는 종교적 삶을 통하여 중음(中陰: Bar do)<sup>324</sup>에 들어가려는 노력의 일환으로 오체투지의 고행(苦行)을 참 가치로 여긴다. 그래서 그들의 삶은 언제나 죽음, 즉 어떻게 죽을 것인가에 대한 화두의 실천적 과정인 것이다. 중음(中陰)에서 곧바로 삼발라에 가려는 꿈을 실현하기 위해 그들은 더욱 치열하게 죽음을 준비하는 것이다.

연구자는 10여년에 걸친 히말라야산맥일대와 천산산맥주변의 자연유적과 오지여행을 통해서 자연과의 교감과 소통을 꿈꾸었으며, 자연과 생명, 바람과 신명(神明), 그리고 사람과 사랑을 화두로 삼고, 사색과 명상, 그리고 죽음과 삶의 경계를 허무는 초월적인 망상으로, 오히려 배가 부를 수도 있고, 그것이 깨달음의 장애가 된다 할지라도, 그로인해 오히려 내면의 안식을 찾을 수 있다는 사실을 알게 되었다.

자연에 대한 통찰력으로 얻은 깨달음은, 결국 그 깨달음을 버리고 다시 비울 수 있을 때까지, 또 다른 일상으로 살아야 한다는 사실 때문에 예술가는 영원한 구도자일 수밖에 없는 것이다. 그것은 자기 자신의 마음자리에 남겨져 있는 먼지를 털어내는 일이기도 하다.

수행자들이 구하는 도법(道法)은 인간세상과 신명천지(神明天地)를 아우르는 질서이다. 신명이 몸을 받아 태어나면 그것이 인간이고, 인간이 죽으면 다시 신명이 되는 것이다. 이는 신명으로서의 조상과 자손으로서의 사람을 뜻한다. 그래서 새로 태어나는

---

324) 티벳불교에서 사람이 이승과 저승의 중간지대, 즉 죽음을 맞이한 영가가 삶과 죽음의 중간지대에 49일 동안 머물면서 천도(遷度)를 기다리고 있는 상태.

생명은 모든 가치에 우선하는 축복이고 기쁨인 것이다.

대부분의 사람들은 신명에 대한 막연한 두려움을 가지고 있는 것 같다. 문명화된 도시에서 살고 있는 사람일수록 그 두려움이 더 크고 민감한 것으로 보여 진다. 반대로 산간의 오지나 벽촌(僻村)에 사는 사람들은 오히려 신명과 공존에 익숙해져 있는 것은 자연과의 동화된 삶의 형식 때문인 것 같다.

신명의 나라 티벳에서는 신과 인간의 관계가 주종의 수직계념이 아니라 이타적(利他的) 상생의 동반자이면서 유기적 공생의 내재신(內在神)으로 재가불(在家佛)과 샤머니즘이 융합한 밀교적 개념이다.

그들의 신명사상(神明思想)은 인본적인 토대위에 자연신을 경배하는 밀교적 형식을 취하고 있는 까닭에 티벳불교를 밀교로 통칭되기도 하는 것이다. 티벳에서는 사찰이나 마을 등의 사람이 모이는 장소나, 신명이 살고 있다고 믿는 산과 들과 호수에 타르초(Tharchog)<sup>325</sup>를 세우고, 자신들의 영원을 바람에 실어 온 세상의 신명에게 전하고, 부처님의 진리가 방방곡곡에 펼쳐지기를 소망한다.

중당의 시인 유우석(劉禹錫, 772-842)이 ‘산이 비록 높지 않아도 신선이 살면 명산이고, 물이 깊지 않아도 용(龍)이 살고 있다면 신령한 곳이다’<sup>326</sup>라고 한 것처럼, 티벳 사람들은 히말라야산맥의 수많은 영봉(靈峰)들 가운데 비교적 낮은 산에 속하는 수미산(6,714m)<sup>327</sup>을 가장 소중한 성산으로 여기며, <신의 땅>, <티베트의 영혼>, <영혼

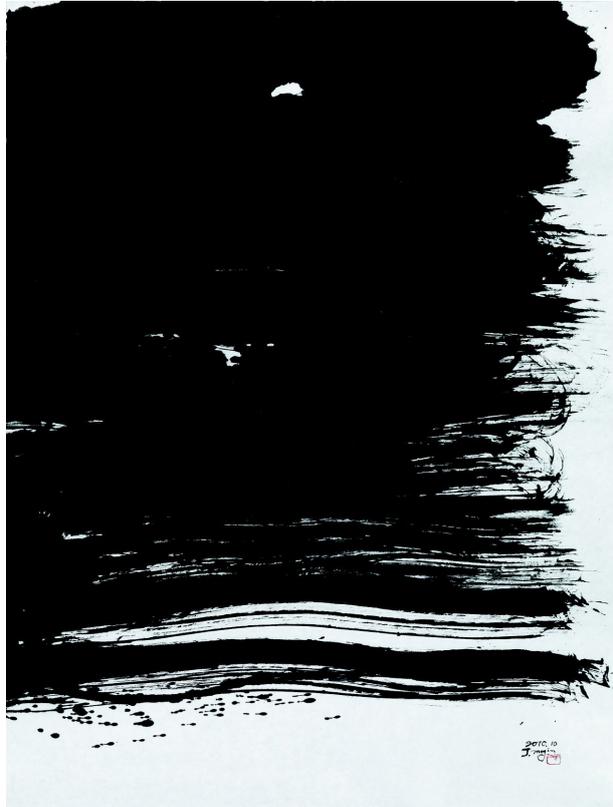
325) 신(神)이 살고 있다고 믿는 높은 산의 정상이나 고개, 또는 신령한 곳으로 믿어지는 곳에 하늘, 땅, 물, 불, 구름 등을 상징하는 오색(五色) 천을 길다랗게 늘어뜨려 깃발을 세우고, 자기의 영원이나, 부처님의 진리가 세상의 가장 높은 곳으로부터 바람을 타고 가장 낮은 곳으로 퍼져나가기를 바라는 원력(願力)을 타르초(Tharchog)라고 한다.

326) 劉禹錫, 『陋室銘』, "山不在高, 有仙則名, 水不在深, 有龍則靈."

327) 수미산(Kailash)은 라사에서 1,300km 떨어진 서부 티베트에 위치한 높이 6,714m의 성산(聖山)이다. 불교, 힌두교, 자이나교와 티베트 토착종교인 빈교 등 4대 종교의 성지이며 인더스강(공작하), 갠지스(사천하) 강, 알랑창포(마천하), 수투레지(상천하) 등 4대강의 발원지이기도 하다. 티벳 사람들은 이 산이 불교 우주관에 나오는 수미산(須彌山)이라고 믿고 있다. 세계의 중심 산으로, 꼭대기에는 제석천왕(帝釋天王)이 있고 중턱에는 사천왕(四天王)이 살고 있으며, 북쪽은 황금, 동쪽은 유리, 남쪽은 사파이어, 서쪽은 루비로 되어 있고, 해와 달이 그 주위를 돌며 사방을 비추고 있다고 한다. 카일라스는 티베트어로 <강 린보체(岡仁波齊), Kang Rimpoche> 인데, <눈(雪)의 보석>이란 뜻이라고 한다. 주변의 나지막한 산들이 빙 둘러서서 호종(護從)하고 먼 산들이 공손하게 받들고 있는 공음(拱揖)의 형상을 하고 있기 때문에 더욱 신비하게 느껴진다. 여러 나라의 수많은 순례자들이 수미산의 돌레를 돌며 기도를 하는데, 이를 '코라'라고 한다. 한 번의 코라(순례)를 돌면 일생동안 지은 죄를 씻어주고, 10번을 돌면 500년 동안의 윤회(輪廻)중에 지은 죄를 면해주고, 108번을 돌면 해탈 또는 열반(미르나바)에 이른다고 한다. 코라는 53km로 한 바퀴를 도는데 보통 2박3일~3박4일 정도가 걸린다. 수미산 코라는 산 주위를 도는 파콜(Out Kora)과 산 안쪽으로 도는 낭콜(Inner Kora)의 두 가지 길이 있다.

수미산 앞에는 두 개의 성호(聖湖)가 있는데, 담수호인 '마나사로바'와 염호(鹽湖)인 '락샤스탈'이 그것이다. 수미산에서 발원한 두 개의 호수 가운데 하나는 담수호이고, 다른 하나는 염호(鹽湖)라는 사실 자체가 경이로운 현상으로 받아들여지는데, 마나사로바는 둥근 태양의 모습

의 성소> 등으로 불리기도 한다. 수미산과 마나사로바와 락샤스탈의 주변에는 수많은 타르초와 룡다(Ihungdhar)<sup>328</sup>가 수(繡)를 놓고 있다. 티벳 사람들이 살아가는 곳이라면 어김없이 룡다가 펼쳐진다. 그들에게 있어서 룡다는 만물의 상징이고, 우주이면서, 영혼의 본체(佛性)라고 생각 한다. 그래서 룡다를 티벳 사람들은 마음으로 부르는 바람의 노래라고도 한다.



[도 24 ] 전종주, <자연의 노래 - 풀 숲에서 바람을 보다>, 종이에 먹, 140× 165, 2010.

으로 빛(陽)의 기운을 상징하며, 락샤스탈은 초승달의 모양으로 어둠(陰)의 기운을 상징한다.

특히 마나사로바를 '우주의 자궁'이라고 하는데 이는 마나사로바의 물이 우주만물을 생성하는 근원이라는 의미이며, 락샤스탈은 임신중인 자궁으로 그 안의 물이 짠 것은, 생명을 키우는 양수(羊水)이기 때문이라고 한다.

- 328) 티벳 불교의 경전을 읽은 천이나 종이에 인쇄하거나 탁본으로 떠서 만든 작은 깃발을 길다란 줄에 만국기처럼 매달아 놓으면 부처님의 말씀이 바람을 타고 말갈기처럼 세상에 퍼져나가기를 기원하는 깃발이다. 깃발을 거는 사람의 세속적인 필요에 따라 여러 신명(神明)에게 빚으로서 질병으로부터의 보호와 소망을 실현하고 지혜를 얻기 위한 목적으로 세우는 깃발.

신명세계(神明世界)에 대한 관심과 동경에 기초한 신과 인간의 관계를 탐색하고 가 능하기 위하여 티벳 장족(藏族)의 삶을 깊이 있게 살펴보고 싶었다. 그들은 척박하고 황량한 고원에서 수행과 명상으로 성자처럼 청량한 삶을 살고 있으면서도 행복지수가 매우 높기 때문이다.

그들은 언제나 어떻게 살 것인가의 문제 보다는, 어떻게 죽을 것인가를 화두로 삼고 있으며, 죽음을 어떻게 맞이하고, 중음(中陰)에서 어떻게 49일을 보낼 것인가에 대한 사유와 명상에 평생을 매달린다. 그리고 티벳불교의 경서 『티벳 사자의 서』와 『티벳 해탈의 서』<sup>329)</sup>에서는 어떻게 죽음을 맞이하고 중음에서 어떻게 행동해야 하는 지를 가르치고 있다. 그리고 신(神)을 두려워하지 말라고 가르친다. 이러한 종교적 환경 때문에 신은 이미 자기 안에, 즉 마음속에 존재하며, 생명의 순환질서가 있는 곳이면 어디에나 존재한다고 믿고 있다.

그들은 언제나 신명과 소통을 통해서 자유와 해방(Liberation)을 얻고자 한다. 연구자는 그들의 일상을 통해서 신명에 대한 보편적 가치와 의미를 찾고, 신어(神語)에 대한 폭넓은 이해를 얻고 싶었다. 그것들을 재석하고 그 이미지를 일필일획으로 완성한 작품들이 ‘신명의 노래’이다. 『주역』, 「계사전」에는 신명(神明)을 다음과 같이 설명하고 있다

한번 음이 되고, 한번 양이 되는 것을 도(道)라고 한다.…… 음양으로 가능할 수 없는 것을 신(神)이라고 한다.<sup>330)</sup>

사람들은 사람이 사는 인간세상이 있고, 신들(神明)이 사는 세상이 따로 존재한다고 믿고 있다. 신과 인간의 관계는 자연과 인간의 관계만큼이나 중요한 의미를 가지고 있다. 상호 의존적이고 보완적인 공생관계 때문에 제한적인 소통구조를 가지고 있기도 한다. 송나라 때 동유(董道)는

사물은 각각 신명(神明)이 있는데 다만 이를 구하는 것을 알지 못함을 걱정할 뿐이

329) 『티벳 사자의 서』와 『티벳 해탈의 서』는 8세기경에 티벳불교의 아버지로 불리는 파드마삼바바에 의해 쓰여 졌다고 한다. 파드마삼바바는 지금의 파키스탄에서 태어나 수행중일 때 티벳황제 티송데우첸 왕(742-797)의 초청으로 인도의 라다크를 거쳐 티베트로 들어와서 티벳불교를 재정비하여 국교로의 기틀이 확고하게 다져질 수 있도록 하였다. 그는 부처님의 가르침을 기록한 수많은 보장품(寶藏品)들을 만들어 티벳 전역의 히말라야 설산의 바위틈에 숨겨놓았다. 그 가운데 일부가 발견되어 책으로 만들어진 것이 『티벳 사자의 서』와 『티벳 해탈의 서』이다.

330) 『周易』, 「繫辭傳」, "一陰一陽之謂道,……, 陰陽不測之謂神."

다. 331)

직관으로 자연의 형상을 바라보면서 그 안에 담겨진 이치와 질서를 읽어낼 수 있는 능력을 기르지 않는다면 자연의 밀어(密語)는 결국 신명(神明)의 언어로 바뀌어 신어(神語)로 남겨질 수 밖에 없을 것이다. 신어를 인간의 감성으로 읽고 풀어내는 것 보다는, 자연의 밀어를 읽어내는 것이 용이하고, 그것이 인문학의 시초라는 것은 이미 알려진 사실이다. 자연의 언어를 읽어낼 수 있는 능력이 생겼을 때 비로소 신명의 언어를 읽을 수 있는 것이다.

세월이 흐른 지금도 신명의 세계가 사람들이 사는 세상과 크게 다르지 않다는 생각에 변함이 없으며, 그들의 고뇌와 시련도 인간세상의 아픔과 고통만큼이나 다양할 것이라는 확신 때문에 연구자는 신과 자연과 인간의 합일(合一)에 조형적인 관심을 가지게 되었다.

이러한 생각과 성찰의 결과를 토대로 “사랑의 노래”, “자연의 노래”, “신명(神明)의 노래”, “생명의 노래” 등의 소주제들을 통하여 탈문자화(脫文字化)를 시도하면서 청구전의 주제인 <문자(文字)의 감옥(監獄)에서 나를 꺼내다(破字圍)>를 필목으로 구현하고자 하였다.

## 2. 조형의 이념과 목표

산업사회의 특성 가운데 하나인 도시화가 급속도로 이루어지면서 우리는 지금 계층과 영역간의 문화적 단절과 함께 전통예술의 뿌리가 잘려나가고 매몰되는 현장의 중심에 서 있다. 모든 삶의 가치가 물질을 지향하고, 소비와 향락을 미덕으로 규정하는 신자유주의와 천민자본주의에 오염된 대중문화에 환호하고 열광하는 시대에 살고 있다.

감각적이고 향락적인 문화에 열광하는 대중이 시대를 견인하고 사회의 중심세력으로 자리 잡고 있는 것을 ‘대중문화시대’라 하고, 이런 시대의 대중은 예술의 정신적 가치보다는 표피적이고 감각적인 손재주를 예술로 포장한 ‘상품화’에 더 큰 관심을 보이는 속성이 있다. 이 때문에 예술에 대한 자기 확신과 철학도 없고, 자기정체성마저도 불분명한 사람들이 대중에 영합하는 대중문화상품으로 명리와 부를 얻게 되면서 그

331) 董道, 『黃川畫跋』, 卷 6, 「書崔白蟬雀圖」, "物各有神明也。但患未知求於此耳."

단맛에 취해 영혼까지 팔아버리는 상업주의에 오염되어 오직 돈벌이에만 몰입하고 타락해버리는 현상들에 의해, 순수 예술가들이 최하위의 빈곤층으로 전락하는 것이 대중 문화시대의 어두운 단면이기도 하다.

전통사회에서의 예술은 대중과의 영합을 금기(禁忌)하여 ‘향수권’을 인정하지 않으려고 하였지만, 대중의 힘과 영향력이 극대화된 지금의 시대에는 ‘창출권’보다 오히려 ‘향수권’에 대한 요구가 더 강하다. 따라서 향수권이 확보되지 않는 예술은 현대예술로 살아남기 어려운 것도 사실이다. 특이한 것은 향수권에 창출자의 창의성과 독자성을 포함하고 있다는 점이다. 이 시대의 향수자들은 창의성과 독자성이 확보되는 않는 작가의 작품을 예술로 인정하지 않으려 한다는 것이다. 심지어는 대중가요를 부르는 가수도 자기만의 곡해석이나 편곡을 바탕으로 한 독자성이 없으면 가차 없이 내치는 것이 오늘의 대중인 것이다.

흔히들 대중은 무식하고 천박한 집단으로 치부하기도 하지만, 오늘날의 대중은 전통 사회에서의 대중처럼 무지한 집단은 아니라고 주장하는 사람들도 있다. 이는 창출자의 무식과 대중의 무지를 희석시킴으로서 공생을 모색하려는 작가와 대중의 묵시적 담합이다. 서예는 이지적감성에 의존하는 예술이다. 이러한 관점은 서예술의 표현이 창출자의 지적수준에 비례할 수밖에 없다는 논리이다. 특히 문사철(文史哲)은 서예술표현의 기반이고 원천이다. 따라서 서예가의 지적 수준이 그 시대를 대표할 수 있을 만큼의 학식과 교양이 갖추어지지 않는다면, 평생을 명리만 쫓는 속서가(俗書家)들의 한계를 극복할 수가 없는 것이다.

예술과 대중은 창출자와 향수자의 관계를 유지하면서 상호 보완적이고 의존적인 관계로 발전해 왔다. 예술은 물질문명에 찌들고 오염된 대중의 어두운 영혼을 정화(淨化)하고, 삶에 대한 열정을 재충전하는 정신에너지로 기능한다.

순수예술과 대중예술을 불문하고 예술이 향수자의 욕구와 갈등을 외면할 수 있었던 시대는 없었다. 고급문화인 예술의 향수자는 예술의 존립기반이기 때문이다. 그들 대중은 언제나 예술창작의 변화를 갈망하고 문화적 다양성을 요구한다. 정서적 안락을 희구하는 본능적 욕구, 즉 정서적 본능을 충족하기 위해 종교와 예술에 관심을 가지게 되는 것이다.

과거의 가수는 가창력 하나로 향수자인 대중으로부터 대중예술가로 인정을 받았지만, 지금의 시대는 가창력 못지않게 자기표현능력과 음색과 창법의 독자성을 강요받고 있으며, 이는 곧 대중음악의 다양성으로 귀결되고 있는 것을 볼 수가 있다. 가창력은 모창으로부터 비롯되지만 모창이 곧 가창력으로 귀결되는 것은 결코 아니라는 사실은

많은 것을 시사한다.

서예도 필력이 서예술의 전부인 것으로 인식되고, 그 필력은 임서로부터 얻어진다고 굳게 믿었던 시대가 있었다. 그러나 모든 서예가들이 임서능력이 곧 필력으로 직결된다고 믿고 있을 때, 대중은 음악에서의 모창이 가창력과 상관없음을 알고 있었던 것처럼, 서예에 있어서도 임서와 필력이 상호 의존적이고 보완적인 관계라는 것은 인정하지만 그것이상의 불가분의 관계 즉 절대관계가 아니라는 것을 그들은 이미 알고 있었다. 필력은 획을 긋고 글씨를 쓰는 물리적인 힘이 아니라, 본질을 읽고 해석하면서 자기만의 창의적이고 독자적인 표현능력이라는 사실을 그들은 이미 알고 있다는 것이다. 그래서 그들은 서예의 전시장에 가지 않는 것이다. 적어도 그들의 눈에는 대형 공모전이나 그룹전에 출품된 수 백 명의 작품이 동질성으로 복제된 것 같은 느낌을 지울 수가 없었기 때문일 것이다.

전통서예에서의 창신은 전통을 자기 자신의 감성으로 재해석하고 그것을 직접 편곡하여 자기만의 음색과 창법으로 노래를 불러야 한다는 것을 의미하는 것이다. 그럼에도 모방의 한계를 벗어나지 못하는 현실은 정통이 왜곡되기 때문이다.

한국서예의 흐름은 언제나 가난한 중심세력보다는, 명리에 오염된 변방세력의 패거리 문화에 의해 주도되는 것이 그것이다. 풍요로운 물질사회의 문화혜택으로 문맹자가 없는 세상을 열고 있으면서 모든 사람이 글자는 알아도 글을 아는 사람이 드문 것처럼, 문자를 모르는 서예가는 없어도, 생성과 소멸이라고 하는 생명의 순환질서와 끊임없이 변화하는 자연의 이치를 아는 서예가는 많지 않은 것은 서단의 불행이라 할 수 있을 것이다. 무위자연의 도법(道法)을 모르고 서법을 안다는 것은 처음부터 불가능한 일이다. 무위의 도법이 곧 서법이기 때문이다.

과거 전통사회에서의 대중처럼 무지하지 않은 지금의 대중은 향수자로서의 권리인 다양성과 독자성을 요구하고 변화를 갈구하지만, 서단의 기득권자들은 이를 이해하고 수용할 지적능력이 없었다. 도제교육에 의존하는 서예가들의 지적수준과 사고영역이 현대교육을 체계적으로 받은 대중보다 뒤떨어진 상태에서 한 시대와 사회를 이끌어갈 수 있는 창출능력은 이미 상실된 것이나 다름없는 것이다.

다시 말하면 서론의 전통적 수구사상과 서법의 고정관념에 빠진 그들만의 이기적이고 독선적인 사유체계는 편견과 아집, 그리고 오만의 틀 속에 갇힌 채, 변화하는 시대의 흐름과 새로운 사회의 문화적 갈증을 읽어내지 못함으로써 향수자의 이반과 함께 서예술의 몰락을 자초한 배경이 된 것이다.

공능(功能)으로서의 기능적인 필력이 아무리 빼어난 기량을 발휘한다고 할지라도

자기성찰과 자기 확신을 토대로 한 자기표현능력과 획의 독자성이 확보되지 못한다면 그것은 예술적으로 아무런 의미가 없다. 지금의 시대는 예술표현의 차별성과 독자성을 작가의 기능적인 공능(功能)보다는 더 높게 평가하기 때문이다.

르네상스이후 인류가 신으로부터의 해방을 선언하면서 인간다운 삶과 그 가치에 대한 수많은 담론이 있어왔고, 그것을 실행하는 의미로서의 정치적 이념이 수없이 진보하고 진화하면서 정신문화가 발전해 왔다. 고도로 발달된 과학기술과 산업사회의 메카니즘에 대하여 인간을 기계의 부품으로 전락시키고 있다고 비난하는 인류학자들이 있는 것도 사실이다. 그럼에도 불구하고 현대사회의 가장 큰 인문학적 가치와 덕목은 ‘자유’와 ‘인권’이다. 자유와 행복을 추구하는 개개인의 권리를 보장하고, 다양성과 독자성을 함께 인정하고 있는 것이 지금 우리들이 살고 있는 시대정신인 것이다.



[도 25] 전종주,  
<자연의 노래 - 가림도 111>,  
종이에 먹, 140 × 165, 2010.

예술가의 영혼이 항상 자유로워야 하고, 그 감성이 물처럼 맑아야 하는 것은 어디에도 걸림이 없고 멈춤이 없어야 하기 때문이다. 예술가의 자유로운 영혼이 상상의 바다에서 비상할 때 창의력이 발현되고, 그 창의력은 예술가의 생명으로 기능하는 것이다. 장자의 『소요편』에 ‘곤어(鯢魚)가 봉새로 변하여 남쪽바다로 날아가는’ 상상의 세계는 예술가에게 있어서 필요한 ‘절대자유’에의 꿈을 꿀 수 있게 해주는 것처럼, 새롭게 솟아오르는 맑은 물결로 출렁이는 상상의 바다야말로 예술가에게 있어서는 창작의 근원이고 원천이라는 사실을 누구도 부정할 수는 없을 것이다.

작가의 상상력이 배제된 예술은 궁극적으로 예술일 수가 없다. 모든 예술은 상상력의 발로(發露)이고, 그 소산(所産)이기 때문이다. 이 시대에 전개되고 있는 서예술이 어떤 상상력을 바탕으로 창출되고, 또 보는 사람으로 하여금 어떤 연상(聯想)의 날개를 펼치게 하는지, 그리고 그것이 현실세계에 어떻게 반영되는지도 살펴보아야 한다. 그런 점에서 스티브 잡스(Steve Jobs, 1955-2011)가 스탠포드대학교 졸업식 연설에서 언급한 내용은 서예가들에게 많은 것을 시사하고 있다.

“내가 다녔던 리드대학은 그 당시 미국에서 최고의 서예교육(書藝教育) 기관이었다고 생각한다. 캠퍼스 전체를 통해 모든 포스터, 모든 표지물들은 손으로 쓰여진 아름다운 서예(書藝)로 장식되어 있었다. 나는 정규과목들을 더 이상 들을 필요가 없었기 때문에 이런 서체(書體)들을 어떻게 만드는지를 배우 보려고 서예과목을 듣기 시작했다. 나는 세리프나 산세리프체를 배웠고, 무엇이 훌륭한 서체를 만드는지에 대해 배웠다. 그것은 과학이 알아내지 못하는, 아름답고 역사적이며 예술적인 미묘함을 갖고 있었다. 나는 거기에 매료되었다.

당시 나에겐 이런 모든 것이 제 삶에 실제로 응용될 것이라는 생각은 전혀 하지 못했다. 그러나 10년 후, 우리가 최초의 매킨토시 컴퓨터를 만들 때 그 모든 것이 도움이 되었다. 우리의 맥 컴퓨터는 아름다운 글자체를 가진 최초의 컴퓨터가 되었다. 내가 만일 대학의 그 과목을 듣지 않았다면 맥 컴퓨터는 결코 다양한 서체를 가진 컴퓨터가 될 수 없었을 것이다. (마이크로소프트의) 윈도우(Windows)는 맥 컴퓨터를 단지 베낀 것에 불과하기 때문에, 맥 컴퓨터가 그렇게 하지 않았다면 어떤 개인용 컴퓨터도 그런 아름다운 서체를 갖지 못했을 것이다. 내가 만일 정규과목을 그만두지 않았고, 서예과목을 수강하지 않았다더라면, 개인용 컴퓨터는 지금과 같은 놀라운 서체를 갖지 못했을 것이다. “<sup>332)</sup>

스티브 잡스는 과학기술과 예술이 접맥하는 디지털문화시대의 산업생산품은 제조에 앞서 시대의 흐름에 따라 가치관이 변화하는 것처럼 인문학적 통찰력과 예술적 감수성이 없는 제품은 시장에서 호응을 얻을 수 없다고 주장하기도 한다. 그것은 곧 예술적 창의성을 의미하는 것이기도 하다. 정서적 연대감과 심리적 안정감은 과학기술과 예술이 융합한 첨단 산업의 상품가치에 독자적 아우라(Aura)로 기능하기 때문일 것이다.

전통서예는 처음부터 끝까지 획일적인 필획만으로 완성된다. 이는 필묵으로 문자를

---

332) 스티브 잡스(Steve Jobs, 1955-2011)의 2005년 6월 12일 스탠포드대학교 졸업식연설문 부분.

“Reed College at that time offered perhaps the best calligraphy instruction in the country. Throughout the campus every poster, every label on every drawer, was beautifully hand calligraphed. Because I had dropped out and didn't have to take the normal classes, I decided to take a calligraphy class to learn how to do this. I learned about serif and san serif typefaces, about varying the amount of space between different letter combinations, about what makes great typography great. It was beautiful, historical, artistically subtle in a way that science can't capture, and I found it fascinating.

None of this had even a hope of any practical application in my life. But ten years later, when we were designing the first Macintosh computer, it all came back to me. And we designed it all into the Mac. It was the first computer with beautiful typography. If I had never dropped in on that single course in college, the Mac would have never had multiple typefaces or proportionally spaced fonts. And since Windows just copied the Mac, its likely that no personal computer would have them. If I had never dropped out, I would have never dropped in on this calligraphy class, and personal computers might not have the wonderful typography that they do. Of course it was impossible to connect the dots looking forward when I was in college. But it was very, very clear looking backwards ten years later “.

쓰는 특성과 문자조형의 한계 때문이기도 하지만 순혈주의적 정통성을 지키려는 고정 관념의 발로이기도하다. 필획만으로 이루어지는 간가결구는 조형어법상 팩트(pact)만 계속해서 반복되다가 끝나버리는 결과를 가져올 뿐이다. 필획을 만약에 사람이라고 가정한다면, 전통서예는 사람의 조화(調和), 즉 인화(人和)만을 추구하는 것이 된다.

이와는 반대로 현대서예를 지향하는 연구자의 작업은 다양한 소재(素材)와 주제(motive)의 선택으로 전통서예의 표현기법에 대한 걸림이 없고, 다양성과 독자성을 존중한다. 서예외적인 조형요소와 재료까지도 주저 없이 수용함으로써, 기본적으로 천지 만물과 사람의 조화를 꿈꾼다. 특히 서예외적인 요소들을 과감하게 수용하고 그 바탕 위에 필획을 강조함으로써, 천지만물을 팩트(pact)로 밀어내고 사람(필획)을 임팩트(impact)로 끌어내는 작업으로 인간정신의 우월성과 그 아름다움을 표현하려고 노력하였다.

현대미술이 인문학은 물론이고, 과학기술과의 접맥을 넘어 다양한 영역간의 융·복합 시대를 열고 있음은 주지의 사실이다. 학문과 예술의 경계가 허물어지고, 시간과 공간의 개념마저도 무너지고 있는 지금의 시대에 서예가 어떤 모습으로 전변이 이루어지고 새로운 활로를 찾을 수 있을지는 아무도 모른다. 서예가 다가오는 시대의 문화적 욕구와 갈등을 풀어내면서 새로운 모습으로 거듭나기 위해서는 다양한 실험과 모색을 통해 감성의 공감대를 확장할 수 있어야 한다.

지금의 시대적 상황과 사회적 요구는 서예가 인문학의 문간방 모서리에서 활로를 찾아야 할지, 아니면 현대미술 안에서 생존의 길을 찾아야 할지에 대한 선택을 강요받고 있다. 이미 서예교육의 현장인 대학에서는 어렵게 개설된 서예관련 전공과 학과들이 폐과수순을 밟고 있음은 널리 알려진 사실이다.

연구자의 관점에서는 서예가 현대미술 속에서 살아남지 못한다면 생존의 길은 없는 것으로 보여 진다. 그동안 서예의 생존에 관한 다양한 방안들이 연구되고 모색되었지만 실효를 거둔 결과물은 없었다는 점에서 이제는 절체절명의 위기에 몰려 있다는 느낌이다.

서예가 현대미술 속에서 살아남기 위해서는 수 없이 많은 허물을 벗어내면서 현대미술의 전개방향과 그 논리에 동의하고 연계해야 한다. 그러기 위해서는 새삼스러울 것도 없지만 서예도 미술이어야 한다. 미술은 창의와 연상이 앞으로 나아가게 하는 방향키이다. 독자적 창의성이 없는 서예는 미술이 아니다.

상상의 날개를 접은 창작은 허상이고, 연상력(聯想力)을 잃은 작품은 이미 죽은 예술이다. 연상은 상상력의 근원이며, 창의적인 생각의 원동력이다. 이는 창조자인 작가

의 조형능력을 향상시켜주기도 하지만, 작품을 감상하는 향수자의 고유 권한이고 권리이기도 한 것이다. 이러한 관점에서 현대서예의 조형이념은 전통서예의 재해석과 서법의 천착을 통하여 터득한 창의적이고 독자적인 필획의 표현능력을 기초로, 물질과 문명에 오염되지 않은 본래의 인간정신과 절대자유를 회구하는 몸짓을 필획으로 펼치는 필묵조형이다.

어린 획과 늙은 획, 잘난 획과 못난 획, 병든 획과 건강한 획, 가난한 획과 부유한 획, 죽은 획과 살아있는 획 등등이 서로 돕고 의지하면서 균형과 조화를 이루고, 천지자연처럼 더불어 살아갈 수 있을 때 보다 크고 깊은 아름다움과 진한 생명력을 얻을 수 있다는 것이 연구자의 조형이념이고 철학이다.

현대서예는 상상력에 기초한 주제들을 통찰과 직관으로 해석, 또는 재해석하고 그것을 촌철살인(寸鐵殺人)의 필묵언어로 풀어내는 감성작업이다. 그것은 일필일획의 시간조형을 통하여 명상적이고 초월적인 시공(時空)의 봉새(鵬)가 되려는 욕망의 발로이다. 다시 말하면 인문학적 상상력에 기초한 이지적감성으로 이미지를 생성하고, 그것을 무위의 필묵언어로 표현하면서, 채옹이 말한 ‘임정자성(任情恣性)<sup>333)</sup>’의 무심필(無心筆)로 부상연편(浮想聯翩)의 세계를 펼치는 것이 조형의 목표이다.

---

333) 후한(後漢)의 채옹(蔡邕, 132~ 192)이 그의 필론(筆論)에서 ‘글씨는 회포를 풀어내는 것이다. 글씨를 쓰려면 먼저 마음속에 있는 회포를 풀어내고, 자기감정에 솔직하면서 감성을 자유롭게 해야 한다(書者散也, 欲書先散懷抱, 任情恣性, 然後書之).’ 라 하였다.

## 제5장. 결론

필묵예술로 대변되는 서예는 석도의 말처럼 양(陽)의 성질을 상징하는 붓(筆)과 음의 품성을 의미하는 먹(墨)이 서로 교합하여 탄생하는 생명이 바로 필획이고, 그것으로 글씨를 쓰고 그림을 그리는 감성조형이다. 직관을 통해 생성된 사유세계의 심상을 필획으로 표현하는 것이 곧 서예이다.

따라서 서예의 본질이면서 뿌리이고 몸통으로서의 체(體)는 필획이고, 가지이면서 몸짓(用)은 글씨이고 그림인 것이다. 이것들은 ‘체용불이(體用不二)’ 이면서 ‘체용일여(體用一如)’ 이기도 하다. 체와 용의 유기적인 교합으로 생명력을 얻고 있을 때 드러나는 모습과 표정이 바로 작가의 사상이고 감성이며, 인문학적 소양(素養)이고 정화(精華)로서의 자기 분신이기도 한 것이다. 서예의 표현을 ‘감각적 감성’에 의존하지 않고, ‘이지적 감성’의 표현이라고 하는 것은 인문학과 연관성 때문이다. 역대 서예의 명가들이 한 걸 같이 당대의 문인이었거나 인문학자들이었다는 사실은 많은 것을 시사한다.

인문학은 수 천 년 동안 인류가 쌓아 온 지식과 지혜로 사람이 사람답게 살 수 있도록 가르치고 교화하는 학문으로서, 삶의 의미와 가치를 향상시키는 원동력이다. 서예와 인문학은 불가분의 관계 속에서 발전해 왔다. 문자생활과 함께 시작된 전통서예의 역사는 곧 인문학의 역사이기도 하다. 문자의 발생과 창제는 인문학의 시작이었으며, 신화시대에서 새로운 역사시대를 열고, 고급문화와 예술로 삶의 질을 향상시킨 단초를 제공하기도 하였다.

전통예술로서의 서예는 민족의 정서와 감성으로 풀어낸 조상의 이지적 숨결이며, 동방예술의 향기이다. 전통사회에서는 문자생활에 수반되는 지필묵이 갖추어지지 않은 가정이 없었을 정도로 서예는 모든 삶의 현장에 깊숙이 자리 잡고 있었고, 신분과는 상관없이 학동(學童)과 선비들은 날마다 벼루를 씻고, 먹을 가는 것을 당연한 일상으로 여겼다. 이처럼 서예의 도구인 지필묵은 전통사회에 있어서 삶의 현장과 생활 공간에 반드시 있어야 하는 필수생활용품이기도 하였다.

그러나 산업화에 따른 필기구의 기계화가 이루어지고, 한글전용에 따른 한자사용의 빈도가 급속도로 줄어들면서 서예술은 지금 생존을 위해 새로운 문화 환경에 적응해

야 하는 자기 혁신과 변화를 강요당하고 있다. 현대 산업사회의 불확실한 경제 질서와 다양하게 분출되는 문화현상을 극복하고 서예가 태변(蛻變)을 통한 새로운 모습으로 거듭나야하는 것은 지금의 서예가들에게 있어서는 무거운 책무이고 과제일 수밖에 없다.

서예술은 자연의 외적 형상과 내적 질서를 하나의 리듬으로 파악하고, 그것을 다양한 표정의 필획으로 표현하는 정신예술이다. 표현의 주제로 자연이나 사물을 모방하는 것이 아니라, 자연을 관조하고 사유와 직관으로 그 형상과 내면의 세계를 읽고 해석하면서 얻은 감흥을 필묵언어로 풀어내는 고도의 정신작업인 것이다. 그럼에도 불구하고 ‘서예는 문자를 떠나서는 생각할 수 없는 예술’이라는 고정관념과 해묵은 논리로 창출해내는 고벽(痼癖)한 표현 때문에 현대미술 속에서 고립되고, 대중으로부터도 소외당하는 현실을 부정할 수가 없게 되었다. 따라서 연구자는 현대서예의 새로운 전개방향을 모색하기 위한 하나의 방안으로 「필획(筆劃)의 재해석과 현대적 변용(變容)」이라는 주제의 연구를 통해서 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 전통서예의 서론에서는 서법이 획을 긋는 방법으로서의 규범이 아니라 글씨 즉 문자를 바르고 아름답게 쓰는 방법으로서의 규칙으로 정의하였다. 이에 대하여 석도(石濤)는 ‘획(劃)이란 법(法)의 표현’이라고 하였으며, 필획으로서의 일획을 서법으로 규정하고, 자획(字劃)을 서법의 운용에 따라 나타나는 변화로 해석하였다.

이는 필획을 체(體)로 이해하고, 글씨를 용(用)의 개념으로 파악함으로써 현대서예 운동의 논리적 근거와 단초를 제공하고 있으며, 궁극적으로는 서예의 굴레인 문자로부터의 자유와 해방을 의미한다. 하나의 필획은 시간과 공간을 관통하고, 신과 인간, 즉 산 자와 죽은 자를 넘나들면서 결코 걸림이 없는 영혼의 자유를 뜻하기도 한다.

둘째, 서예는 문자 또는 도상(圖象)을 필획으로 조형하는 선조(線條)예술이다.

필획은 쓰는 것이고, 문자나 도상은 그리는 것이다. 그린다는 것은 ‘구성하다’ 또는 ‘결구하다’의 의미까지를 포함하는 형용사이다. 이런 연유로 서예를 사자(寫字) 또는 서사(書寫)라고도 하는 것이다. 그래서 필획은 시간을 ‘쓰다’라는 의미가 이미 포함된 ‘시간조형’이고, 문자나 도상은 ‘그리다’라는 의미가 내재되어 있는 ‘공간조형’인 것이다. 이는 ‘시간(天時)’이라고 하는 무한(無限)의 우주질서와 ‘공간(地理)’이라고 하는 유한(有限)의 천태만상이 서로 교합하여 생성과 소멸이라고 하는

자연의 생명질서가 지속되는 것처럼, 서예도 ‘사람(人和)’의 독자적이고 창의적인 능력에 의해 필획으로 도상을 표현하는 조형은 음양구조로 이루어지는 특징을 가지고 있다. 철필(鐵筆)을 쓰는 전각은 방촌의 공간에 수천·수백 년의 세월을 음양의 필획으로 표현하고, 모필(毛筆)을 쓰는 필획(필묵)은 수천 년의 시간과 풍화를 이겨낸 고비(古碑)의 느낌이 자연스럽게 배어나는 금석기(金石氣)와 수많은 서첩과 명적, 그리고 시서(詩書)의 향기가 배어나는 서권기(書卷氣)를 충(沖)과 합(合)의 감성으로, 시간과 공간을 함께 표현하는 선조의 조형작업이 현대서예이다.

셋째, 현대서예는 시대정신이 반영된 문자조형의 전변(轉變)이고, 전통의 재해석을 통한 필획의 현대적 변용(變容)이다.

서예는 필획으로 형상성을 구현하는 작업이다. 필획으로 조형하는 모든 형식과 내용이 서예라는 관점에서, 현대서예는 전통서예를 재해석할 수 있는 깊은 통찰력과 그것을 표현하는 직관력이 전제되어야 한다. 그것은 필획의 조형적 특징인 리듬과 그 역동적 선조(線條)의 조화(造化)로서, 궁극적으로는 필획의 표정과 리듬을 독자적 변주(變奏)로 풀어내는 무심필(無心筆)의 경계이다. 다시 말하면 기능적으로 숙련되고 기술적으로 세련된 모양이 아닌, 무위의 감성으로 풀어낸 생명의 모습을 말하는 것이다. 그것은 아마도 깨달음의 모습이고 해탈의 표정일 것이다.

진부하면서도 구태의연한 표현과 고답적인 필사력(筆寫力)에만 의지하는 것은 창의적인 실험정신을 매몰시키는 무능이고, 예술정신에 대한 모독이다. 필획으로 펼치는 조형언어가 새로운 가치를 창출할 수 있을 때 그것이 곧 현대서예의 이념적 목표이기도 하다. 그것들을 구현하기 위한 도전과 실험은 역발상(逆發想)에 의한 인지적 충격과 함께 신선하고 파격적인 정서적 충격으로 이어져야 할 것이다. 그것이 곧 독자성과 차별성을 담보하는 서법조형의 원천이기 때문이다.

넷째, 서예는 일기가성(一氣呵成)으로, 흐르는 시간을 조형하는 감성예술이다. 필획은 생성의 절대조건인 역입 ⇒ 기필 ⇒ 행필 ⇒ 종필 ⇒ 수필의 과정을 거쳐 완성된다. 역입(逆入)은 탄생의 전 단계인 전생(前生) 또는 과거생(過去生)이고, 기필(起筆)은 탄생을, 행필(行筆)은 다양하고 변화무쌍한 삶의 역정(歷程)을, 종필(終筆)은 죽음을, 그리고 수필(收筆)은 태어났던 본래의 자리로 되돌아가는 것을 의미한다. 이것은 전생과 탄생, 그리고 다양한 삶의 모습과 죽음과 내세(來世)를 의미하고, 과거와 현재와 미래를 의미하기도 한다. 따라서 필획은 끊임없이 흐르고 변화하는 삶의 시간을 필

묵에 응축하여 단 한 번의 운필로 완성하는 일기가성의 시간조형이다. 지나간 시간을 되돌릴 수 없는 것처럼 한 번 그어진 획은 어떤 경우에도 고칠 수 없고, 지우고 새로 그을 수도 없는 것이다. 한 번 지나간 삶을 잘못 살았다고 해서 다시 돌이킬 수 없는 것이 자연의 도리이기 때문이다. 필묵으로 음양을 잇고, 정(精)·기(氣)·신(神)을 유기적으로 결합하여 순환시킴으로서 생명을 얻는 것이 도법(道法)의 이치(理致)로서의 필획의 형상인 것이다.

그래서 필획의 생성조건과 원리에 따르는 것이 서법이고, 자연의 도법(道法)을 일기가성으로 형상화 한 것이 필획인 것이다.

다섯째, 서예술은 생명의 근원에 대한 성찰(省察)의 미학이다.

서예의 가장 특징적이고, 유일한 표현재료인 먹(墨)은 검정색으로서 방위로는 북방이며, 겨울을 뜻하고, 물(壬癸水)을 의미하기도 한다. 겨울의 맑고 차가운 물은 생명수로서 모든 생명을 탄생시키는 봄을 잉태하고 있다. 먹은 존재하는 모든 것이 소멸된 색이고, 그 형상은 검정색이다. 따라서 먹은 생명을 잉태하고, 태어나게 하는 생명의 근원인 동시에, 그 생명이 다시 소멸되는 순환질서의 시작과 끝으로서의 근원이며, 삶과 죽음의 뿌리를 의미하고, 낙엽(落葉)이 귀근(歸根)하는 이치를 뜻한다.

그래서 먹색은 모든 존재의 소멸을 뜻하는 공(空)의 색이며, 다시 태어나는 생명의 색이고, 근원을 깨닫는 깨달음의 색이기도 하다. 예로부터 수행자가 먹물 솥을 입는 것이나, 서예를 수행(修行)의 한 방편으로 삼았던 연유가 여기에 있다.

한편 붓은 만개의 털로 만들어진다고 한다. 만개의 붓털이 똑 같은 힘을 발휘하여(萬毫齊力) 만상(萬象)을 표현하는 도구가 바로 붓이다. 그러한 붓으로 ‘먹’ 이라고 하는 재료와 교합하여 새로운 생명으로 탄생하는 것이 필획이다. 이렇게 태어나는 생명의 모습은 건강하고 활력이 넘치는 경우도 있고, 그렇지 못하고 병약하거나 무기력한 모습으로 비춰지기도 한다. 이미 생명력을 잃었거나 병약한 필획이라 할지라도 천변만화(千變萬化)하는 천지만물의 다양성에 의해 삶의 조화(造化)가 이루어지는 것처럼, 필묵예술의 절대 요건인 필획의 다양성 때문에 새로운 생명력을 얻을 수가 있게 되는 것이다. 그것은 마치 자연의 아름다움이 생명의 다양성에 있는 것과 같은 이치이다.

한편 먹과 함께 사용되는 종이의 색이 흰 것은, 흰(白)색이 음양오행상의 금(金)을 상징하고, 금은 수(墨)를 생(生)하기 때문이다. 이러한 연유로 서예가는 토극수(土克水)의 이치를 살피 노란색으로 물들여진 종이의 사용을 주저하는 것이다.

여섯째, 현대서예는 서법드로잉(one stroke of a brush drawing)이다.

예술은 상상력의 발현이다. 더욱이 지금의 시대는 끊임없이 분출되는 예술가의 상상력을 요구하고 있다. 서예술과 인문학의 접맥은 너무나 당연한 것이고, 다른 예술과의 융합과 함께 과학기술과의 접맥도 심각하게 고민해야 하는 것이 지금의 시대적 요구이다. 문자나 부호는 물론이고, 시지각을 통해서 얻어지는 이미지(形象과 心象, 또는 抽象)를 이지적 감성의 필획으로 표현하는 행위와 내용을 현대서예라 할 수가 있을 것이다. 따라서 현대서예는 표현대상인 사물을 직관으로 해석하여 생성된 이미지를, 이지적 감성으로 정련(精鍊)하고, 그것을 붓(oriental brush)이라고 하는 도구로 표현하는 서법드로잉이다.

이러한 필획의 개념을 다시 간략하게 정리하면

① 필획은 시간조형이다.

필획이 자연의 순환질서, 즉 시간의 흐름을 하나의 리듬으로 파악한 모습이라면, 문자와 도상은 공간조형이다. 따라서 필획으로 문자, 또는 도상을 표현하는 것이 서예이다. 이는 서예가 서로 상충되고 상반되는 양극단의 ‘시간조형’과 ‘공간조형’이 음양으로 교합하여 새로운 것을 창조하거나, 상호 조화를 이루는 조형구조로 이루어지고 있음을 의미하는 것이다. 무한(無限)으로 흐르는 시간의 ‘일회성’ 때문에 필획이 한번 그어지면 다시 고치거나 덧칠을 할 수가 없는 것이고, 유한(有限)으로 존재하는 물질로서의 공간, 즉 생성과 소멸이라고 하는 자연의 ‘순환성’에 따른 공간의 다양한 ‘변화’를 추구하는 두 가지 조형요소를 충족시켜야 하는 것이다.

② 필획은 자기성찰과 사유(思惟)의 소산이다.

필획은 자기 삶의 규범이고 질서이면서 사상이고 가치인 것이다. 다만 그 감성표현의 모습은 지적수준과 안목이 높고 인문학적 사유의 폭이 넓고 깊은 사람은 ‘이지적 감성’으로 드러나고, 그렇지 못한 사람은 손재주에만 의존하는 ‘감각적 감성’의 천박한 모습으로 드러나게 된다. 그것은 자기정신의 전이에 따른 감성발현인 것이다. 끊임없이 반복되는 자기성찰과 사유를 통하여 청정(淸淨)의 정화(精華)를 얻을 수 있어야 전각예술처럼 방촌의 공간에서 천년의 시간과 여유를 얻을 수가 있고, 필묵으로 긋는 일획처럼 찰나(刹那)의 순간에 이세상이라고 하는 공간과 해학(諧謔)을 얻을 수 있어야 하는 것이다.

③ 필획은 ‘음표 없는 선율(旋律)’ 이고, ‘소리 없는 음악’ 이다.

필획은 눈으로 읽고, 가슴으로 느끼는 음악이다. 필획은 자기 자신의 숨결이고 표정이면서 자기 삶의 궤적을 리듬으로 표현 한다. 특히 행초의 필획은 그 하나하나의 모습과 표정이 음표로서의 형상성을 완벽하게 구현하고 있다.

서법은 자연의 숨결을 하나의 리듬으로 파악하는 것은 물론이고, 자기 자신의 숨결을 필획에 불어넣는 작업이 서예이다. 그것은 자기 삶의 노래이고, 죽음을 맞이하는 대 서사시이며, 자신의 장송음악(葬送音樂)이기도 하다. 그것은 곧 자기생명의 숨결인 것이다. 그래서 필획은 곧 아름다운 선율이고, 다양한 필획으로 구성된 형상이나 글자들은 노랫말이다.

필획에는 한 사람이 살아온 만큼 일구어낸 학문과 사상이 녹아 있고, 그 때문에 인서구로(人書俱老)라고도 하는 것이다. 짧은 점획 하나가 생명의 숨결을 얻으면, 그것은 하나의 리듬으로 읽혀지고, 악편(樂片)으로서의 음표로 기능하면서 산조(散調)가 되고, 이런 악편들이 작가의 조형공간에 소소밀밀(疎疎密密)로 모이고 흠어지면서 형상이 드러날 때 판소리처럼 장엄한 음악이 되기도 하는 것이다. 필묵에 흐르는 선율이 가슴을 저미는 밀어(密語)로 다가설 때, 그것은 ‘음표 없는 선율’ 이고, 마음으로 읽는 ‘소리 없는 음악’ 이 되는 것이다. 장회관의 『서론』 「서의」 에도 “무성지음(無聲之音)” 이라는 말이 보인다.

④ 필획은 삶의 역정이다.

필획에는 자신의 학문세계는 물론이고 자기사상과 정신의 정화(精華)가 필묵에 드러난다. 필획은 자기 자신과 소통하고 통섭하기 때문에 끊임없이 진화하고 변화하는 모습으로 드러난다. 필획도 세월의 흐름과 함께 원숙해지고 깨달음의 경계를 열면서 여유와 해학을 얻게 되는 것이다. 그래서 서론에 있는 인서구로(人書俱老)라는 말이 널리 회자되는 것이다. 또 필상학적으로 필획의 특징은 그 사람의 성격과 신체적 특징까지도 투영하는 생리적 현상으로 판단한다.

그래서 필획은 자기 삶의 모습이고 궤적이며, 그 희열과 질곡의 표정인 것이다.

⑤ 필획은 자연의 이치(理致)이다.

필획이 자연의 질서를 파악한 도리(道理)와 이치로 생성된 것이라면 문자와 도상은 만물의 형상이다. 자연의 아름다운 형상에 감응하고, 우주의 오묘한 도리와 질서, 즉

하늘의 이치를 관조하면서 생성된 이지적 감성으로 하나의 필획에 자기감정을 진솔하게 전이(轉移)시키는 것이 서법이다. 또 필획의 역동적인 리듬과 긴장, 그리고 여유와 해학이 조화를 이루고 생명력을 얻게 하는 작업이 서예인 것이다. 결국 필획은 음양의 이치를 모르면 천변만화(千變萬化)로 생명력을 얻는 필획의 이치를 이해할 수 없을 뿐만 아니라 그것을 표현할 수도 없는 철학이고, 역(易)이다.

이상의 언급에서 살펴 본 것처럼 필획의 재해석과 현대적 변용(變容)은 전통서예의 현대적 전변(轉變)과 창신(創新)으로 이해할 수 있고, 그것은 곧 현대서예를 의미한다. 다시 말하면 필획의 독자성과 창의가 곧 현대적 변용이고, 그것은 자기만의 세상을 열 수 있는 열쇠이기도 하다. 연구자의 작업도 지금의 시각으로 보면 ‘현대적 변용’이지만, 역사적 관점에서 바라보면 그것은 분명 ‘전변(轉變)’일 수밖에 없다.

중봉(中峰)이 편봉(偏峰)을 부정하고, 원필이 방필을 배척하는 것은 서법의 논리가 아니다. 그것은 도제교육에 의한 속서공학적(俗書工學的)인 흑백논리일 뿐이다.

어린 획과 늙은 획, 잘난 획과 못난 획, 병든 획과 건강한 획, 힘없고 가난한 획과 부유하고 힘 있는 획, 죽은 획과 살아있는 획 등등이 서로 돕고 의지하면서 균형과 조화의 아름다움을 일구어내는 것이 현대서예의 조형이념이고 예술철학이다.

그래서 필획은 더불어 살아가는 세상의 아름다운 이야기여야 하고, 생명의 존엄성과 다양성, 그리고 독자성과 자율성이 존중되는 대자연의 이치가 담겨져 있어야 한다. 그것이 바로 장자(莊子)가 말한 소위 ‘순임자연(純任自然)’의 경계이고, 채옹의 ‘서조자연(書肇自然)’의 경계인 것이다.

필획의 개념과 생성원리를 새로운 시각으로 재해석하고, 그것을 다양한 기법과 기교로 표현할 수 있을 때, 현대서예의 새로운 전개방향을 모색하는데 있어서 중요한 단초가 될 수 있다는 결론을 얻을 수 있었다. 필획의 다양한 성격과 표정에 대한 미학적 의미와 예술적 가치를 연구하고, 그것을 구체적으로 표현할 수 있는 다양한 실험의 결과물들이야말로 현대서예 전개방향에 소중한 아이덴티티(identity)로 기능할 수 있다는 것이 연구자의 소견이다.

이러한 관점에서 필획에 대한 담론과 연구가 활발하게 진행되고, 그 성과들이 축적될 때에 현대서예에 대한 합리적이고 논리적인 분석과 비평이 이루어지는 한편, 예술

적 스펙트럼(spectrum)을 보다 다양하게 보여줄 수 있을 것으로 사료된다. 또 이 작은 연구가 필획의 현대적 변용에 대한 다양한 가능성과 전개방향의 새로운 단초를 여는 나비효과로 기능하기를 바라마지않는다. 그래서 한국서예가 박물관이 아닌 미술관에서 살아남을 수 있기를 간절히 소망 한다.

다만 현대서예의 한 장르인 현대문인화에 대한 논급이 이루어지지 않은 점은 아쉬움으로 남으며, 앞으로 이에 대한 연구가 활발하게 이루어지기를 기대 한다.

## 참고문헌

### 1. 原典 및 叢類

- 『노자(老子)』  
 『장자(莊子)』  
 『주역(周易)』  
 『도덕경(道德經)』  
 『書傳』, 天·地·人, 대전; 학민문화사, 1998.  
 『周易』, 天·地·人, 대전; 학민문화사, 1998.  
 『墨子』, 박문현, 이지한 역, 서울; 자유문고, 1995.  
 『莊子』, 내편·외편, 김창환 역, 서울; 을유문화사, 2010.  
 『五行大義』, 金秀吉, 尹相喆 共譯, 서울: 大有學堂, 1998.  
 老子, 『도덕경』, 오강남 역, 서울; 현암사, 1995.  
 范韡庵,李志賢, 『書法辭典』, 江蘇; 古籍出版社, 1989.  
 李志賢 外, 『書法辭典』, 中國; 江蘇古籍出版社, 1989.  
 『明·清 書法論文選』, 中國; 上海書店出版社, 1995.  
 陶明君 編著, 『中國書論辭典』, 中國; 湖南美術出版社, 2001.  
 梁披雲 外, 『中國書法大辭典』 上·下, 서울; 美術文化院, 1985.  
 이희승 편저, 『국어대사전』, 서울; 민중서관, 1961.

### 2. 單行本類

- 胡適, 『中國古代哲學史』, 송금섭, 함홍근, 민두기 옮김, 서울; 국정교과서주식회사, 1983.  
 정해임, 『올려와 주역』, 서울; 소강, 2007.  
 김병훈, 『올려와 동양사상』, 서울; 예문서원, 2004.  
 김지하, 『올려란 무엇인가』, 서울; 한문화, 1999.  
 이승헌, 『사람안에 올려가 있네』, 서울; 한문화, 2007.  
 金香虛, 『周易禪解』 1·2·3, 서울, 도서출판 敎林, 1982.  
 康有爲, 『廣藝舟雙輯』, 서울; 윤림필방, 1993  
 吳冠中, 『我讀石濤畫語錄』, 北京; 榮寶齋, 2004.

- 金正喜, 『추사집』, 최완수 역, 서울; 현암사, 1978.
- 李湊, 『玉洞筆訣』, 이증찬 편역, 서울; 이화문화출판사, 1998.
- 李匡師, 『圓嶠筆訣』, 이증찬 편역, 서울; 이화문화출판사, 1998.
- 張彥遠, 『歷代名畫記』, 上·下, 조송식 옮김, 서울; sigongart, 2008.
- 장언원 외, 『中國畫論選集』, 김기주 옮김, 서울; 미술문화, 2002.
- 董其昌, 『畫眼』, 변영섭, 안영길, 박은화, 조송식 옮김, 서울; 시공사, 2004.
- 郭若虛, 『圖畫見聞誌』, 박은화 옮김, 서울; sigongart, 2007
- 葛路, 『中國繪畫理論史』, 姜寬植 譯, 서울; 미진사, 1989.
- 최병식, 『水墨의 思想과 歷史』, 서울; 현암사, 1985.
- 金鍾太, 『東洋繪畫思想』, 서울; 一志社, 1984.
- 溫肇桐, 『中國繪畫批評史』, 姜寬植 譯, 서울; 미진사, 1994.
- 劉熙載, 『書概』, 이의경 역, 서울; 운림필방, 1986.
- 釋道濟 撰, 『苦瓜和尚畫語錄』, 김용욱 옮김, 서울; 통나무, 2002.
- 박선규, 『석도는 그림을 이렇게 그리라 하였다』, 서울; 신원, 2001.
- 지순임, 『회화미학』, 서울; 미술문화, 2005.
- 徐復觀, 『中國藝術精神』, 권덕주 옮김, 서울; 동문선, 1990.
- 심윤목, 『서법논총』, 곽노봉 옮김, 서울; 동문선, 1993.
- 송민. 『중국서예미학』, 곽노봉 옮김, 서울; 동문선, 1998.
- 곽노봉, 『중국서예논문선』, 서울; 동문선, 1996.
- 웅병명, 『중국서예이론체계』, 곽노봉 옮김, 서울; 동문선, 2002.
- 곽노봉, 『중국역대서론』, 서울; 동문선, 2000.
- 민상덕. 대구서학회 옮김, 『서예란 무엇인가』, 대구; 중문출판사, 1992.
- 김병기, 『서예란 어떠한 예술인가』, 서울; 미술문화원, 1992.
- 조수호, 『서예술소요』, 서울; 도서출판 서예문인화, 2005.
- 박병천, 『서법론연구』, 서울; 일지사, 1985.
- 智旭, 『周易禪解』, 서울; 도서출판 한강수, 1999.
- 金碩鎭, 『周易傳義大全譯解』, 서울; 大有學堂, 1993.
- 저우스핀 『八大山人』, 서은숙 옮김, 서울; 도서출판 창해: 2005.
- 韓東錫, 『宇宙變化의 原理』, 서울; 대원출판, 2010.
- 이기동, 『서경강설』, 서울; 성균관대학교출판부, 2007.
- 레슬리 A. 화이트, 『문화의 개념』, 이문웅 역, 서울; 일지사, 1993.

- 김창남, 『대중문화의 이해』, 서울; 한울아카데미, 2003.
- 이일, 『현대미술의 시각』, 서울; 미진사, 1985.
- 허버트 리드, 『현대미술의 원리』, 김윤수 역, 열화당, 1981.
- , 『예술이란 무엇인가』, 윤일주 옮김, 서울; 을유문화사, 1991.
- , 『도상과 사상』, 김병익 역, 서울; 열화당, 1988.
- 토머스 먼로, 『東洋美學』, 백기수 역, 서울; 열화당, 1984.
- Edward Lucie-Smith, 『Art now』, 김윤수 역, 서울; 열화당, 1996.
- 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 권영필 역, 서울; 열화당, 1988.
- , 『점선면』, 차봉복 옮김. 서울; 미진사, 1997.
- 백기수, 『미학』, 서울; 서울대학교 출판부, 1997.
- 김인환, 『동양예술이론』, 서울; 안그라픽스, 2003.
- 李瀼, 『星湖僂說』, 최석기 역, 서울; 한길사, 1999.
- 오명남, 『서론선독』, 서울; 미술문화원, 2004.
- 이학근, 『고문자학 첫걸음』, 하영삼 옮김, 서울; 동문선, 1995.
- 허진, 『중국고대사회』, 홍희 옮김, 서울; 동문선, 1991.
- 동병종, 『서법과 회화』, 김연주 옮김, 서울; 미술문화, 2005.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울; 예문서원, 1997.
- 풍우란, 『중국철학사』, 정인재 옮김, 서울; 형설출판사, 1996.
- 전존훈, 『중국고대서사』, 김윤자 옮김. 서울; 동문선, 1993.
- 이택후, 『화하미학』, 권호 옮김, 서울; 동문선, 1994.
- 이종주, 『중국문화개론』, 이재석 옮김. 서울; 동문선, 1993.

### 3. 論文

- 朴恩洙, 『군상에 나타난 릴리프적 조형 표현과 재료 특성 연구』, 조선대학교 박사학위 논문, 2008.
- 조윤성, 『일상적 기호에 대한 회화적 접근』, 조선대학교박사학위논문, 2005.
- 남금우, 『시원미술의 이미지와 그 다의성에 관한 연구』, 계명대학교박사학위논문, 2006.
- 이매리, 『포스트미니멀 공간에서 ‘비어있음’의 문제』, 조선대학교박사학위논문, 2008.

- 朴成雨, 『陰陽의 象徵性에 관한 연구』, 원광대학교박사학위논문, 2005.
- 吳明南, 『원교와 추사의 서예 비교연구』, 성균관대학교박사학위논문, 2004.
- 장명수, 『한국암각화의 문화상에 대한 연구』, 인하대학교박사학위논문, 2001.
- 임세권, 『한국선사시대 암각화의 성격』, 단국대학교박사학위논문, 1994.
- 김호석, 『한국 암각화의 도상과 조형성 연구』, 동국대학교박사학위논문, 2005.
- 이희춘, 『한국 서체추상 양식의 조형성 연구』, 원광대학교박사학위논문, 2003.
- 박계리, 『20세기 한국회화에서의 전통론』, 이화여자대학교박사학위논문, 2005.
- 서희선, 『‘자연-해체 이미지의’ 해석과 표현양식 연구』, 홍익대학교박사학위논문, 2005.
- 金應鶴, 『書藝美學思想의 易哲學的 研究』, 성균관대학교박사학위논문, 2004.
- 趙熙暻, 『樂의 繪畫的 變容에 對한 研究』, 단국대학교박사학위논문, 2008.
- 김현아, 『신라토우의 현대적 변용에 관한 연구』, 조선대학교박사학위논문, 2008.
- 金百洋, 『중국현대미술의 발전경향에 대한 연구』, 조선대학교박사학위논문, 2005.
- 이성영, 『氣韻의 현대적 해석에 관한 연구』, 단국대학교박사학위논문, 2004.

도 목 차



[도 26 ] 전종주, <사랑의노래-연리비목(連理比目)>, 종이에 먹, 150×210, 2010.



[도27] 전종주, <자연의 노래-가람토 1>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도28] 전종주, <자연의 노래- 옷>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도29] 전종주, <사랑의 노래 - 비목어(比目魚)>, 종이에 먹, 150×210, 2010.



[도 30] 전중주, <사랑의 노래 - 연리지(連理枝)>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 31] 전중주, <사랑의 노래 - 합(合) I>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 32 ] 전종주, <사랑의 노래>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도33] 전종주, <숙명의 노래 - 숙명(宿命)>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 34 ] 전종주, <사랑의 노래 - 합(合)>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 36 ] 전종주, <사랑의 노래>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 37 ] 전종주, <사랑의 노래 - 무심(無心) I>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 38 ] 전종주, <사랑의 노래>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 39 ] 전종주, <사랑의 노래-비목(比目)III>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도40] 전종주, <사랑의 노래-연리비익(連理比翼)>, 종이에 먹, 150X210. 2010.



[도 41] 전종주, <사랑의 노래 - 무심(無心) II>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도42] 전종주, <사랑의 노래  
 - 비목(比目) I>, 종이에 먹,  
 150X210, 2010.



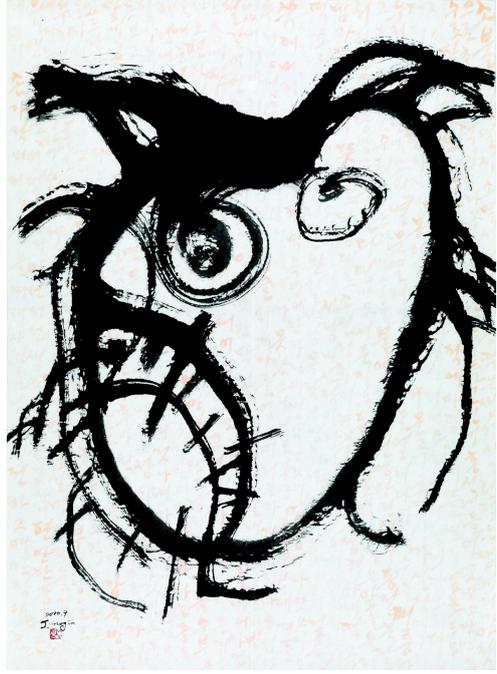
[도43] 전종주, <사랑의 노래  
 - 합(合)III>, 종이에 먹,  
 150X210, 2010.



[도44] 전종주, <사랑의 노래  
 - 비익조(比翼鳥)>,  
 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 45 ] 전종주, <사랑의 노래 - 비목(比目) III>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 46 ] 전종주, <신명의 노래 - 중음을 보다>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도 47] 전종주, <생명의 노래 - 신의 설움을 보다>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도48] 전종주, <생명(生命)의 노래 - 신은 인간이 되고 싶어 하다>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도49] 전종주, <자연의 노래 - 가림토 II>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도50] 전종주, <자연의 노래 - 바깥세상에서 아침이슬을 보다>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도51] 전종주, <생명(生命)의 노래 - 신의 이름 속에 갇혀 사는 인간>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



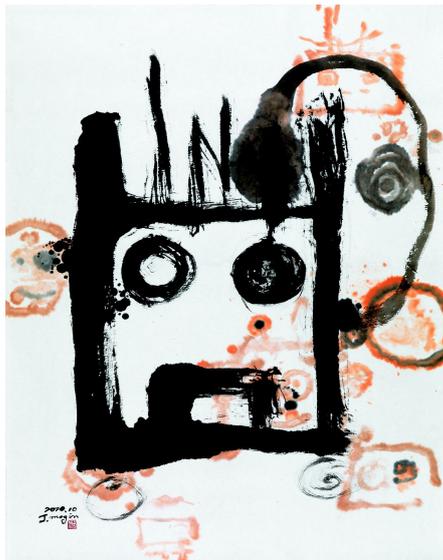
[도52] 전종주, <비상(飛想)>, 종이에 먹, 43X32, 2004.



[도 53] 전종주, <신명(神明)의 노래>, 종이에 먹, 150X210, 2010.



[도 54 ] 전종주, <신명의 노래 - 무간(無間)>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도 55 ] 전종주, <신명(神明)의 노래>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도56] 전종주, <생명의 노래-  
 상신의 환희를 보다>, 종이에 먹,  
 150X210, 2010.



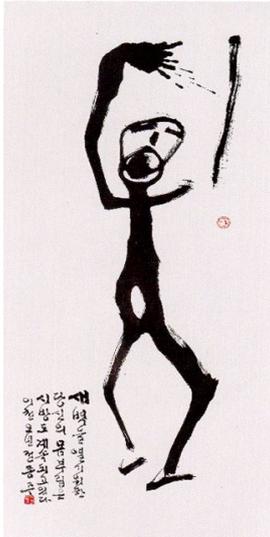
[도 57 ] 전종주, <신명(神明)의  
 노래>, 종이에 먹,  
 140X165, 2010.



[도58] 전종주, <자연의 노래  
 - 자연과의 닮음>, 종이에  
 먹, 150X210, 2010.



[도 59 ] 전종주, <신명(神明)  
 의 노래>, 종이에 먹,  
 140X165, 2010.



[도 60] 전종주, <새벽을 열기 위한 몸부림>, 종이에 먹, 70X137, 2010.



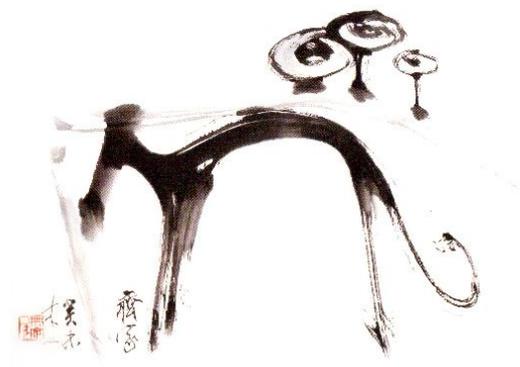
[도62] 전종주, <자연의 노래-사람들이 만든 부호 I>, 종이에 먹, 140X165, 2010.



[도 61] 전종주, <신궁(窮神)>, 종이에 먹, 70X144, 2009.



[도 63 ]전종주, <청천(聽泉)>, 종이에 먹, 45X55, 2004.



[도 64 ] 전종주, <제가(齊家)>, 종이에 먹, 54X44, 2004.



[도 65 ] 전종주, <상림설수(霜林雪岫)>, 종이에 먹, 46X45, 2004.



[도 66 ] 전종주, <석수애고(石瘦崖枯)>, 종이에 먹, 60X45, 2004.

## 저작물 이용 허락서

학 과	미술학과	학 번	10341157	과 정	박사
성 명	한글: 전 종 주    한문: 쉰 鍾 柱    영문: JEON JONG-JU				
주 소	전남 순천시 영동 85				
연락처	e-mail : mujabang @ hanmail.net				
논문제목	한글 : 필획의 재해석과 현대적 변용				
	영문 : Modern Modification and Re-analysis of a brush stroke				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다            음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억 장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함(다만, 저작물의 내용변경은 금지함)
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함

동의여부 : 동의( 0 )    반대(    )

2015    년    6    월

저작자 : 전 종 주 (인)

## 조선대학교 총장 귀하