

한국디자인DNA 심화연구

# 추사와 실사구시

-추사체에 나타난 파격(破格)과 고졸(古拙)의 조형성 연구

심화연구자 김 정 희(국립전북대겸임교수)

## CONTENTS

### 제1부 연구개요

- 1장 연구배경
- 2장 연구목적
- 3장 연구방법
- 4장 연구내용

### 제2부 김정희의 사상과 예술적 기반

- 1장 18-19세기 조선 예술계의 흐름
  - 1절 18-19세기 서화의 전개경향
    - 1. 고동서화취미와 감성지학
    - 2. 서화가의 사회적 인식의 변화와 서화시장 형성
  - 2절 19세기 조선과 대청관계
    - 1. 북학파와 청대 고증학
    - 2. 김정희의 금석학과 서예론
- 2장 김정희의 사상과 주요 개념
  - 1절 실사구시론과 한송불분론
  - 2절 절충적 사상관
    - 1. 첩학(帖學)과 비학(碑學)
    - 2. 법고창신론
    - 3. 문자향 · 서권기(文字香 · 書卷氣)

### 제3부 김정희 서체의 양식적 특징

- 1장 시기별 변천과 추사체의 성립
- 2장 추사체의 특징

- 1절 예서(隸書)
- 2절 행서(行書)와 음양평행설(陰陽平行說)
  - 1. 행서(行書)
  - 2. 음양평행설(陰陽平行說)

### 제4부 추사체의 파격(破格)과 고졸(古拙)의 농현미(弄絃美)

- 1장 역동적인 필묵의 파격미
  - 1절 비균제된 필획과 결구법(結構法)에 의한 상상의 사각형
  - 2절 기괴(奇怪)와 기백(氣魄)의 대범성
  - 3절 '즉창성'에 의한 흥취(興趣)와 야일(野逸)의 해학미
- 2장 고아한 멋의 세계
  - 1절 평담(平淡)의 소박미
  - 2절 허화적(虛和的) 고졸미(古拙美)

### 제5부 대표 디자인

- 1장 결론 및 추천 대표디자인
- 2장 대표디자인 선정과 평가

### 참고문헌

- 표 목록
- 이미지목록



제 1부

연구개요

## 1장 연구배경

조선후기 실학사상과 서양문화가 유입됨에 따라 성리학을 기반으로 했던 전통적 사회의 붕괴가 심화되기 시작 할 무렵 추사 김정희(金正喜, 1786-1856)는 태어났다. 김정희는 실재의 일에서 옳음을 구하려는 실사구시적 자세를 기초로 두루 장점을 수용하는 절충을 통한 겸전(兼全)의 학문을 추구하였다. 이러한 학문의 자세는 그의 예술론을 형성하고 추사체에서 결실을 맺는다. 김정희는 한국에 비학혁신(碑學革新)을 선도하고 이끈 선구자로서, 한국의 쇠미(衰微)해가는 첩학(帖學)을 극복하려는 목적에서 전서와 예서, 특히 북비(北碑)와 서한시대(西漢時代) 예서를 연구하여 인도 하였으며, 추사체를 창출하여 한국의 서단에 첩학과 비학을 동시에 꽃피게 하는 시대를 불러왔다. 또한 김정희는 서체의 근원을 찾아 밝히는 방법을 통하여 서예의 원류를 거슬러 올라갔으며, 그 결과 본원의 서체미가 서한시대(西漢時代) 예서(隸書)의 방경고졸(方勁古拙)한미를 추구하고 있다고 연구되어진다. 예서를 기초로 하되 어느 체에도 얽매이지 않고, 누구에게도 구속되지 않는 새로운 서체로서의 ‘추사체’인 것이다. 비학과 첩학의 절충, 예술로서 창작의 전제 조건, 노력, 법과 그 너머의 영역의 조화, 최종적인 깨달음 등 이 요소들의 체계가 조선의 서예계에 구현되는 것이 김정희 서예론의 목표지점이였다.

## 2장 연구목적

한국서예의 고유성은 무엇인가. 이것은 한마디로 한국사람만이 만들 수 있는 특성이란 뜻이다. 여기서 중요한 것은 이 ‘고유성’이 일반적인 뜻과는 다른 보다 폭넓은 의미속에서 해석되어야 한다는 점이다. 우선 서예작품에서 외래양식 인지 자생적인 것인지를 가려내야한다. 외래에서 온 경우 그 양식의 문화적 배경을 분석해서 수용양식과 비교해야 한다. 단순한 외형적 유사를 비교하면 작품의 근원에서 거리가 생기기 때문이다. 이 근원성과 고유성은 서로 어떤 관계에 놓여 있는지 파악해야 한다. 일반적으로 점획처리나 장법<sup>1)</sup> 및 결구(結構; 글자의 구성)와 같은 서예의 기본적인 요소가 외래의 영향을 통해 이루어질 때 그 영향의 수용과정에서 더 보태어진 새로운 창의적 부분은 과소

1) 장법(章法)은 결구에 의하여 이루어진 문자를 조화롭게 배열 또는 배치를 하여 하나의 완성된 문장을 꾸며 작품을 완성하는 단계를 말하며 여기에는 낙관까지도 포함된다. 원래는 문장을 서술할 때 글의 밀도를 처리하는 기법이었다. 이렇게 문론에서 시작되었지만 서법과 화법으로 확대되었다. 임태승, 『상징과 인상』, 학고재, 2007, 45쪽 참조.

평가되는 경향이 있다. 이러한 편견은 영향자체에 중점을 둔 소극적인 평가 방법이다. 오히려 영향을 받은 후에 그것을 어떻게 변형시켜 자기화 하였는지에 더 큰 비중을 두어야 할 것이다. 이때에 새롭게 생겨난 자기화가 곧 고유성인 것이다. 이 때 고유성은 잰슨(H. W. Janson)이 주장하는 독창성과 동질의 것이라고 할 수 있다.<sup>2)</sup> 따라서 본 연구는 중국서예의 보편성 속에 김정희의 서예의 다른점(특수성)이 있는지에 대해 주목하였다.

대가의 붓이 지난 자리는 공허하지도 가득 차지도 않다. 그 대신에 기운과 여운이 아련하게 남아 강직함과 유연함, 건조함과 습윤함, 농염함과 담담함, 신속함과 느긋함, 그리고 수많은 우여곡절과 감성의 발산, 천변만화가 계속해서 진행되고 생성되는 창조적 활동을 우리는 느낄 수 있게 된다. 오묘하고 신비한 필묵의 매력은 이미 ‘도’의 경지에 들어섰다고 말할 수 있다.<sup>3)</sup> 우리는 이러한 필묵이 김정희의 서화에서 살아 숨 쉬는 존재로써 그의 표현 속에서 더욱 돋보이게 하는 그 무언가에 주의를 기울일 필요가 있다.

본 연구는 김정희가 창출한 추사체의 조형성에 관한 연구이다. 김정희가 제주도에서 유배하던 때에 삼국시대로부터 조선에까지 내려오는 한국의 서법을 연구하여 만든 서체가 추사체이다. 이 추사체는 한국의 필법뿐만 아니라 한국의 비문과 중국의 비문의 필체를 연구하는 과정에서 만들어졌다. 김정희는 ‘모든 서체의 종합’이라고 알려져 있다. 이러한 김정희의 서체에서 독자적인 풍격과 성격을 파격(破格)과 고졸(古拙)의 측면에서 그의 조형성을 분석하고자 한다.

### 3장 연구방법

우리 민족으로써 김정희 서예의 미적 특성을 규명하기위해서 제2부에서는 당시의 시대정신을 통해 그가 제시하는 주요 사상을 검토하였다. 김정희의 예술론은 기본적으로 청학의 이해로부터 출발했다. 이에 김정희의 사상과 예술적 기반에서 18-19세기 시대적 배경을 다루는데 김정희의 추사체가 성립되는 배경으로 경화세족의 고동서화취미와 당시 예술가들인 서화의 사회문화적 상황과 그 변화에 대해 다루었다. 서화에 대한 관심은 그 시대의 예술적 성격을 파악하는데 디딤돌이 될 것이다. 또한 김정희의 그 종족을 둘러싼 자연적 혹은 사회적인 환경인 외적 상태의 성격은 그를 이해하는 역할의 틀로 작용할 것이다. 어떠한 예술사적 맥락과 철학세계를 통해서 그의 예술세계가 형성되

2) 정태수, 「한국서예의 정체성에 대한 초탐」 (『서예학연구』, 한국서예학회, 2004, 참조.

3) 당시위안 지음, 이화진 옮김, 『예술풍수』, 도서출판 일빛, 2010, 138-139쪽.

었는지, 나아가 그가 궁극적으로 추구하고자 하였던 예술정신이 무엇이었는지를 살펴보았다.

제3부에서는 그의 시대별 작품에 나타난 미적 유형을 규명하는데 그 작품의 바탕이 된 시대정신과 작품의 일차적인 외양을 사상 · 문화적 배경 · 생애와 연결해서 양식적 특성을 정리하였다.

제2부와 제3부에서 규정된 김정희 예술론과 서체의 양식적 특징을 통해 제4부에서는 김정희의 개성적인 미의식을 사상과 문화속에서 규명하였다. 따라서 그의 추사체의 성향을 역동적인 필묵의 힘과 고아한 멋의 세계로 나누어 분석하였다. 그의 파격(破格)적 성격은 비균제된 결구법의 선호와 기백의 대범성, '즉장성'의 흥취(興趣)로 인한 야일(野逸)의 해학미로 나누어 검토되었다. 또한 추사체의 두 번째 분석의 틀을 평담(平淡)과 고졸(古拙)의 경지로 나누어 살펴보았다.

마지막으로 제5부에서는 김정희의 예술을 대표할만한 대표디자인을 선정하고 그 작품의 내용과 평가를 서술하였다.

## 4장 연구내용

19세기 조선과 대청의 관계가 어떻게 김정희에게 영향을 주고 있는가는 김정희의 과거의 작가 혹은 사상이 후기의 작가와 사상에 영향을 미치는 '시대'의 문제이다. 더불어 김정희가 수용하고 극복하는 부분에서 김정희 예술의 발전의 계기를 찾을 수 있다는 점으로 밝히고자 했다. 반면 그의 예술론을 확인하는 과정에서 김정희의 사상적 측면으로 실사구시를 강조한 실학자로 규정된 연구와 예술정신에 있어서의 실학사상에 근원한 사실주의를 부정하고 전통적인 관념주의적 미의식을 지향하는 인물로 평가되고 있는 부분이 검토되었다. 조선 후기 실학사상과의 연관성과 차별성을 명확하게 해명하기 위해 정합적인 연결에 관한 연구의 토대로 진행하였다.

김정희의 사상과 주요 개념에서는 김정희가 강조하는 실사구시론과 한송불분론의 문제와 그의 절충적 사상관인 첩학과 비학, 법고창신론과 문자향 · 서권기의 문제를 거론하였다. 김정희의 서예술의 특수성을 규명하는데 있어 정신적 바탕이 되어온 시대사상은 중요한 가치체계를 확인할 수 있기 때문이다. 서화예술에는 주체적인 생명의 정보가 필묵에 스며들어 있으며, 인격 · 성정 · 감각 · 정서가 배어나오는 것은 물론이거니와 심지어 계절감과 습도 같은 객관적인 환경요소까지 모두 필묵에 스며들 수 있다. 이렇게 서화예술은 필묵

안에 내재되어 있는 정신적인 요소, 즉 필묵의 정신적 기세와 생명력이 매우 중요하다. 이러한 이유로 서화속의 필묵에 ‘기(氣)’가 형성되면서 선의 굵기, 역량, 기세, 구도 등이 함께 자리 잡게 된다. 윤기 나는 짙은 먹의 기운에서 우리는 작가의 왕성한 기력이 배어나오게 되는데, 김정희의 인생 역정과 생명력을 담고 있는 서화를 구체적으로 밝혀나가 본다면 김정희의 기술적인 측면은 물론 나아가 철학적 도까지도 겸비된 그의 모습을 파악할 수 있을 것이다. 추사체는 김정희의 체계화된 이론에 입각해 구현된 것이다. 추사체에 나타난 파격과 고졸의 경지는 김정희의 조형의식이 두드러지게 표현된 미의식이다. 본 연구는 그의 예술창작의 일부분의 조형관을 피력하였다. 그러나 그가 주장하는 가슴속의 청고하고 고아한 뜻인 문자향 · 서권기를 갖춘 조형의식을 통해 품격 높은 조선인의 인격미이자 사대부의 시·서·화 일치의 생활의 멋이 담긴 고유한 조형관의 가치를 파악할 수 있을 것이다.

■  
제 2부

김정희의 사상과  
예술적 기반

## 1장 18-19세기 조선 예술계의 흐름

18세기 예술과 19세기의 예술은 여러모로 그 성격이 다르다는 것이 통설이다. 객관세계의 재현에 예술적 성취를 걸었던 겸재·단원·혜원의 회화세계는 그 후계자를 얻기가 어려웠다. 진경산수와 풍속화의 자리를 대신한 것은 남종 문인화이다. 이시기 특히 사군자가 유행했다. 그런데 그것은 눈앞에 실제로 존재하는 객관적 대상을 화폭을 옮기는 것이 아니라, 작가의 내면세계를 ‘대’ 라는 형상을 빌어 표현하고자 하는 것이다. ‘흉중지죽[胸中之竹; 마음속의 대나무]’이란 말은 바로 그러한 의도를 한마디로 요약한 것이다. 조선후기 실학사상과 서양문화가 유입됨에 따라 성리학을 기반으로 했던 전통적 사회의 붕괴가 심화되기 시작할 무렵 추사 김정희(金正喜, 1786-1856)(그림1)는 태어났다. 그는 조선조 후기를 대표하는 실학자·경학자·금석학자·예술가로서 중국과 일본에 잘 알려진 인물이다. 19세기에 완당바람으로 시대를 풍미해온 김정희의 의식과 창작태도는 오늘날에도 모범적으로 전통회화에서 존중받고 있다.



그림1 허련, 〈阮堂先生肖像〉, 종이에 담채, 36.5×26.3cm, 손창근 기탁.

이 장은 김정희의 사상적 기반이 되는 북학파의 성격과 청대 사상계의 수용을 접근해 본다. 그러므로 김정희의 사상과 예술 정신의 바탕이 무엇이었는지를 찾아내고, 그의 실사구시론에 대한 정확한 해석과 한송분분론의 입장과 그의 절충적인 사상관으로써 첩학과 비학, 법고창신론, 문자향·서권기 대한 검토를 통해 어떻게 구체적으로 작품으로 형상화되었는지를 살필 수 있을 것이다.

### 1절 18-19세기 서화의 전개경향

18세기 조선화단에는 청의 회화와 그 경향이 유입되어 있었고, 또한 연행을 통해 조선의 회화가 청에 소개되었다. 이를 주로 담당했던 부류는 북학파이다. 당시 조선은 경화세족과 북학파 중심이며 청은 건가기 절서지역과 북경



의 문인들이다. 조선 화단을 이끌었던 부류는 강세황(1712-1791)이 이끄는 일파이다. 김정희는 청의 학예 경향을 수용하고 19세기 조선의 학예를 주도 하였음에도 정조 연간의 학예 경향에 기반을 둔 문인이다.<sup>4)</sup> 19세기는 18세기 이래 경화세족의 고동서화 취미<sup>5)</sup> 속에 내재하고 있던 ‘예술의 탈 현실화’란 계기가 본격적으로 그 위력을 발휘했던 것이다. 19세기 예술의 창작론은 이론이나 선언의 차원에서 머무르지 않고 19세기 예단에 실제 적용되었다. 그리고 그 지도자적 위치에 김정희가 있다. 19세기 예단의 창작경향을 ‘원당바람’으로 요약하기도 하는데 김정희는 재래의 감상지학을 토양으로 하여 그것을 세련되고 정교한 미학의 차원까지 끌어올림으로 해서 막강한 영향력을 행사했다. 이러한 세력은 고동서화 취미가 크게 작용한다. 말하자면 동일한 이해의 지평이 존재했던 것이며, 이것이 김정희의 주장으로 끌려들어갈 수밖에 없는 기저로 작용했던 것이다.

### 1. 고동서화취미와 감상지학

18, 19세기의 경화세족의 고동서화 취미는 단순한 취미의 수준에 그치지 않고 이시기 문학 · 예술과 긴밀히 연관되어 있다는 점이 중요하다. 경화세족의 고동서화 취미가 소소한 생활취미로 그치지 않고 19세기 예술창작을 규정하는 거창한 근거로 작용하였다. 지배층의 서화에 대한 수요는 중국을 중심으로 하는 동양사회에서 거의 존재한다. 조선시대 양반들의 서화 취미는 생활의 한 부분으로 존재했던 것이지 그것이 삶의 주목적이거나 삶의 주요국면을 규정할 경우라면 그것은 도덕적 품성의 함양을 방해하는 부정적인 것으로 인식했었다. 그러나 18세기 이후엔 서화고동 취미를 삶의 소중한 부분으로 받아들여지게 된다. 따라서 서화나 서화가에 대한 처우나 인식 자체가 달라지며 서화예술에 대한 취미와 관심이 매우 커진다. 18세기 이후 경화세족의 문화

4) 김현권, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 高麗大學校博士學位論文, 2010, 34쪽.

5) 경화세족은 서울이란 도시를 삶의 근거로 하여 형성된 독특한 문화적 에토스를 가진 양반층을 말하는 것이다.(대표적으로 안동김씨, 의령남씨, 기계유씨 등) 이 주류는 서울에 사는 양반가로서 청요직의 획득 가능성이 다른 지역에 비해 높고 그 가능성이 사회적 통념으로 공인된 가문이 주류이다. 당시에는 노론 일파가 될 것이다. 경화세족들은 18세기 이래로 중국으로부터 사치품의 주소비지이다. 그들은 거대한 저택을 경영하고 그 속에 장서처와 고동서화의 소장처를 두는 것을 경화세족의 특유한 문화적 에토스 중 하나다. 이들은 자신들이 누린 명예와 부를 누리면서도 도리어 그들의 삶은 아취 넘치는 탈세속적인 경지를 추구했다. 특히 북리(北里)라 불리는 인왕산 일대 지금의 삼청동, 가회동중심으로 하는 북촌과 함께 경화세족의 집중적인 거주지였다. 고동서화취미는 오늘날 골동품이라 해서 도자기류의 것이 아닌 으뜸가는 소장 대상은 종정류(鍾鼎類)였다. 고동은 주로 주대(周代) 청동기의 출품이거나 모조품으로, 이러한 것은 모두 연경에서 구입할 수밖에 없었다. 그 외 서화(중국산 서화, 고비(古碑), 탁본, 고서첩 등)를 포함한 와당(瓦當), 벼루, 필세(筆洗), 필기(筆架), 필산(筆山), 인장(印章) 등 서재 소용의 문방구가 주요 소장 품목으로 유행한다. 이러한 취미는 19세기에 오면 사회전반으로 확산되어 심지어 시정(市政)에까지 영향을 미치게 된다. 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999, 279-304쪽 참고.

는 서울이란 도시를 배경으로 한 높은 수준의 물질적 소비 위에 형성된 사치스럽고 세련된 문화라고 하겠다. 또한 이 세력들은 18세기에 본격적으로 갖추어진 경제력, 생활의 여유가 풍부한 예술품의 수요를 증대시키며 예술품의 본격적인 소장가가 등장하기에 이른다.<sup>6)</sup>

국내 경화세족들의 서화고동 취미 중 서화들은 대개 북경에서 구입한 것으로 북경에는 유리창과 용복사 · 용복사 일대에 정이, 고옥, 서화를 매매하는 거대한 예술품 시장이 형성되어 있었다. 이곳은 우리나라 사신들이 북경에 체류하는 동안 반드시 들르는 필수코스였다. 또한 18세기 후반 19세기 초반 경에 조선 지식인들과 중국 지식인들의 접촉이 활발해져 고동서화가 많이 유입되었다. 여기서 김정희와의 교류로 유명한 옹방강은 당시 중국 최대의 예술품 소장가였는데, 그와의 접촉을 통해 소장품이 국내로 대거 유입되었다. 이렇게 북경의 예술품 시장과 청대 문인 지식인들과의 접촉은 경화세족의 고동서화의 소장에 결정적인 영향을 주었을 것으로 보인다. 또한 이러한 예술품들은 무작위적으로 이루어진 것이 아니라 일정한 비평적 공정성을 추구한 ‘감상지학(鑑賞之學: 예술비평학)’에 의해 진행되었다. 바로 이 감상지학은 19세기에 와서 김정희에 의해 정교한 미학의 차원으로까지 발전되었다.

김정희는 노론 청류이자 경화세족화 된 가문의 후손으로 가풍을 이으면서도 당시 경화지역의 풍부한 지적 자산을 선택적으로 수용하였고, 청대의 사상과 학예를 정확하게 분석하면서 주선후기 사상과 하계의 막연한 요소를 일소시킨 학자이자 서화가였다.<sup>7)</sup> 서유구가 쓴 「예원감상」은 방대하지만, 다분히 도식적인데 비해 김정희는 18세기 이래의 감상지학을 수렴, 비판하고 완원과 옹방강 등 청대 일류의 안목들과의 교류를 통해 자기류의 감상지학을 구축하였다. 김정희는 19세기 예단(藝壇)에 결정적인 영향력을 행사했고 그의 감상지학은 단순한 감상지학의 영역이 아니라, 그 시대의 예술창작을 좌우하는 설득력 있는 미학의 경지로 돌입했던 것이다. 김정희는 18세기 이래 발달했던 감상지학의 정점에 서 있는 것으로 평가된다.<sup>8)</sup> 골동품 소장가란 앞선 시대 인간의 창조물로서 낫선 것이 되어버린 물건이나 일회적 생산에 국한되는 예술품에 대한 호기심은 시대를 초월하는 것으로 보인다. 이것은 오늘날 고예술품 수집은 대개 자본주의적 논리, 곧 투자와 이윤의 논리에 지배되지만 18, 19세기 예술품 소장가는 곧 문인이자 화가 · 서예가들이었다. 이렇게 다른 성

6) 강명관, 앞의 책, 279-288쪽, 314-315쪽 참조.

7) 김현권, 앞의 논문, 84쪽.

8) 감상지학이란 대개 작품의 진위, 제작년도, 재료, 테크닉, 소장방법 그리고 미적·예술사적 가치 등 광범위한 영역에 걸친 비평의 객관적인 준거를 둘러싼 담론을 말한다. 일례로 대표적인 경화 세족인 대구서씨 가문에서 편찬한 서유구가 쓴 「예원감상」은 고동, 下편은 서화 부분으로 고동서화에 대한 취미와 감상지학의 영역과 내용을 거의 완벽하게 구성해 놓고 있다. 강명관, 앞의 책, 306-309쪽 참조.

격의 예술품 소장은 예술창작과 어떤 연관을 갖는지 살펴보자. 고동서화 중 고동의 경우 완상대상으로 인식되어 그 사물이 가지고 있는 본래의 실용적 기능이 상실되고 대상의 심미적 속성에 일차적인 가치를 부여한다. 이시기 예술품 소장가의 주요한 소장 품목이었던 비첩과 서첩에도 같은 논리가 적용된다. 그것은 비탁과 서첩의 개개의 글자의 조형적 특징과 미적 속성에 집중적인 관심을 보인다는 점이다. 경화세족의 생활과 고동서화의 유행은 현실과 예술의 연관을 분리하여 예술의 독자성 내지는 자율성을 얻게 하는데 근거가 된다. 경화세족의 생활은 분명 탈세속적이다. 고동서화 취미에서 예술과 현실의 단절은 예술의 자율성의 확보와 예술의 탈 현실화 경향이하는 이중적인효과를 가져오게 된다.<sup>9)</sup> 고동서화 취미는 19세기 주로 작용하여 예술 창작의 편향성을 강요했던 것으로 보인다.

## 2. 서화가의 사회적 인식의 변화와 서화시장 형성

한편 예술품 생산자의 성격은 어떤 변화가 있었을 것으로 짐작되는데, 조선시대 서화가들의 인식과 김정희가 활동한 시대의 서화가의 인식의 변화를 살펴해보도록 하자. 조선시대 화가는 직업화가와 비직업화가로 나뉜다. 직업적 화가는 화원이며 비직업화가는 사대부 문인화가이거나 개인적 취미로 그림을 그리는 사람들이다. 도화서의 화원들은 대개 왕실과 국가, 양반층의 주문하는 기념화나 목적화를 제작하였다. 즉 화가의 동기 또는 절실한 자기표현으로서의 순수성은 빈약했다. 그러나 조선후기에 오면 다소간의 변화가 생긴다. 조선후기 사회는 금속화폐의 유통과 상품화폐 경제의 진전, 농업과 수공업상의 생산 확대로 인해 경제적 잉여가 발생하여 부의 축적과 소비의 확대를 자극하였다. 이것은 문화예술에 대한 욕구도 발생시켜 서화에 대한 수요가 민간 수요로까지 확대되었다. 화원도 관의 속박을 벗어나 민간의 수요에 적극적으로 응했으며, 회화는 판매를 의식하는 상품으로 제작되기 시작했다. 더불어 화원 출신이 아닌 민간인 화가들도 이와 같이 회화를 판매하여 생계를 유지하기도 했다. 서화는 상품으로서 제작된 것은 아니지만, 상품적 성격이 짙어졌고 급기야 예술품의 거래를 담당하는 예술품 상인과 예술품을 판매하는 특정한 공간으로 구성되는 예술품 시장이 형성되기에 이른다. 이렇게 서화 예술품 시장의 형성은 서화의 미적 본질에도 깊은 영향을 끼치게 된다. 주로 화원들에 의해 대량으로 제작된 기성품으로 완전히 판매용으로 제작되어 수준이 하등인 서화가 서화판매소에서 유통되었다. 18세기 명화가들은(대개 김홍도나 정선) 그림에 대한 사적 수요가 폭발적으로 증가해 밥 먹을 시간조차 없었다는 기록까지 보인다. 이러한 서화에 대한 수요의 증가는 화원과 그림에 대한 가치평

9) 강명관, 앞의 책, 310-314쪽 참조.

가의 변화 때문이다. 앞서 설명한 18세기 경화세족을 중심으로 예술품에 대한 수요가 급증하고 급기야 거대한 고동서화의 수장기들이 출현했음은 회화에 대한 관념의 변화를 보여주는 사실이다. 이러한 회화에 대한 관념의 변화는 곧 그림의 수요의 증폭과 맞물려 화가의 수가 급증하고 그것의 창작을 하나의 진지한 취미로 변화되어 서화에 대한 가치가 현격하게 높아졌다는 것이다. 서화를 제작하는 화가의 증가는 서화를 단순히 지배층의 고아한 취미 혹은 관에 대한 강제적 봉사를 넘어서서 생활의 수단으로 생각하는 전문인으로 보게 되었다는 것을 의미한다. 회원으로서 왕실과 사대부들의 그림에 대한 수요가 많았지만 회원에 대한 국가의 처우는 겨우 생존에 필요한 정도였지 부를 축적하거나 생활의 수준을 향상시키기는 어려웠다. 그러나 민간의 수요와 예술품에 대한 인식의 변화와 함께 한 주문제작은 생계의 수단을 넘어설 수 있게 되었다. 18세기 이전의 회원은 현대사회에서 화가가 예술가로서 누리는 사회적 지위나 물질적 보상을 거의 누리지 못했던 것에 비해 다소간의 변화가 일어난 것이다.

서화상점의 기원은 18세기 말경에 이미 광통교 일대에 서화시장이 형성되어 있었다는 기록이 있으며 그곳에서 판매되는 그림의 스타일은 대개 이렇다. 이것은 지금도 서울 인사동이나 그 외 지방 서화판매소들에서 흔히 볼 수 있는 것으로 눈 덮힌 흰 산을 중심에 놓고 앞에 계곡이나 개울을 포치하며 좌우로 수목을 적당히 배열하는 스테레오타입의 서양풍경화 수준이나 육십에 불타는 얼굴의 격이 떨어지는 신선도, 기타 경직도, 십장생, 소상팔경도풍, 동자상, 형태만 그럴 듯한 달마도 등등의 하등의 상품들이었던 것으로 짐작된다. 예술품의 판매에 개입하는 부류의 출현과 아울러 특정한 장소에서 골동품과 서화가 거래되는 현상은 현대의 골동품과 서화가 고미술상가나 화랑 등의 공간을 중심으로 거래되는 현상과 일치한다. 특히 인기 있는 수입품은 북경 유리창(서화와 골동의 전문판매소)의 사치품들이다. 19세기 중반경에는 이미 광통교 일대에 서책과 서화 골동시장이 형성되었다.<sup>10)</sup>

위의 논의들을 통해 18, 19세기에 변화된 서화에 대한 인식과 서화에 대한 향유자들의 사회문화적 현상을 정리하면 다음과 같다. 18, 19세기 예술품 소장가는 곧 문인이자 화가·서예가들로 주로 북경 유리창·용복사·용복사 일대에서 고대 골동품들이나 서화, 서적, 사치품들을 구입하였다. 고동서화 취미는 19세기 주로 작용하여 예술 창작의 편향성을 가져오게 된다. 또한 고동서화 취미는 문화예술에 대한 욕구도 발생시켜 서화에 대한 수요가 민간 수요로까지 확대시킨다. 민간의 수요와 예술품에 대한 인식의 변화와 함께 예술생산자들에게 대한 처우도 변화가 생기는데, 서화를 단순히 지배층의 고아한 취미

10) 강명관, 앞의 책, 335-339쪽 참조.

혹은 관에 대한 강제적 봉사를 넘어서서 생활의 수단으로 생각하는 전문인으로 인식하게 된다는 것이다. 또한 경화세족들의 고동서화 취미는 예술과 현실을 단절시킨다. 예술과 현실의 단절은 예술의 자율성의 확보와 예술의 탈 현실화 경향이하는 이중적인효과를 가져오게 된다.

## 2절 19세기 조선과 대청관계

김정희가 태어난 시기는 사회적으로 조선왕조의 지도이념이던 성리학이 이 땅에서 여러 가지 병폐를 남기며 퇴색해 가고 있었다. 당시 조선의 지식인들 중에 이에 대한 반성과 비판의 시작되어 새로운 사상적 흐름이 일어났다. 성리학 자체에 대한 회의를 품고 청나라에서 새로 일어난 고증학을 받아들여 개혁을 시도하고자하는 북학파들이 등장한다.<sup>11)</sup> 그 중에서도 가장 직접적인 영향을 준 인물은 북학파의 박제가이다.

김정희는 실제의 일에서 옳음을 구하려는 실사구시적 자세를 기조로 두루 장점을 수용하는 절충을 통한 겸전(兼全)의 학문을 추구하였다. 김정희가 자신의 문경<sup>12)</sup>론에서 첫 관문으로 삼은 것은 청학(淸學)이다. 이 관문을 통과하기 위하여 청학의 수용은 필수였다. 특히 김정희는 청의 선진문물보다도 청학을 주된 관심으로 삼았다. 김정희의 북학사상이 조선후기 북학파들이 지향하는 그것과 상대적으로 차이를 보이는 것도 이 때문 일 것이다. 이런 김정희의 철학체계는 어디서 연원한 것이고 그 배경과 변화과정을 살펴보도록 할 것이다.

### 1. 북학파와 청대 고증학

김정희의 사상과 학예를 북학파와 연결시킨다. 그러나 북학파를 포함하여 정조 연간의 사상과 학문, 문학과 서화경향을 김정희와 비교하면 어떤 특정한 부류내지 문인과 일관되면서도 직접적으로 연결되는 경우가 발견되지 않는다.<sup>13)</sup> 오히려 18세기 후반의 다양한 경향에 영향을 받으면서도 국내외적으로 다양한 사람들과 교류하며 다양한 방면의 이론을 섭취하면서, 자신의 사상을 정립하고자 했다. 18, 19세기 조선은 정조 이후 중앙학계에서 성장하고, 훗날 세도정국의 주도층이 되는 관료학자(官僚學者)들은 북학풍을 수용한다.<sup>14)</sup>

11) 황지원/시공홍주 저, 『김정희의 철학과 예술』, 계명대학교 출판부, 2010, 29쪽.

12) 근원적인 법식으로 나아가기 위해서는 반드시 일정한 과정을 거쳐야 한다고 보는 과정을 일컬음. 결국(結局)이라고도 함.

13) 김현권, 앞의 논문, 28쪽.

14) 황수환, 앞의 논문, 8쪽.

정조 연간에는 청대 건가 연간의 학예 경향이 유입되고 있었는데, 주로 절서(浙西)지역이 중심이 된 부류와 북경의 옹방강이 중심이 된 부류의 경향이다. 이러한 청대의 학문과 문학은 조선 성리학 및 고문과 갈등을 일으키게 되었다. 이로써 정조 연간에는 조선 성리학에 대한 계승과 변화라는 상반된 견해가 발생하였고 이는 곧 학문과 예술에서 한송절충론의 논의를 불러왔다. 그럼에도 당시는 주자학과 순정(醇正)한 고문(古文)이 우위를 점하고 있었다. 김정희는 북학파와 달리 정조 연간의 주된 흐름과 새로운 청의 경향을 절충하였다. 북학파(北學派)는 청대 학예와 회화의 소개를, 강세황은 당시의 서화 경향을 주도하였다. 김정희가 이를 받아들이는 경로는 박제가의 경우처럼 직접적인 교유에 의한 경우도 있으나 그들의 후손들과 교유하면서 이루어진다. 그러나 정작 북학파의 한중회화교류는 청의 회화 경향에 대한 충분한 이해에 기초하지 않았으며, 오히려 그들은 교유 속에 생성된 작품들을 청 문인과 맺었던 지교의 상징물이라는 측면으로만 판단하는 경향이 강하였다. 그러면서 조금씩 청대 회화 경향을 인식해 갔으며 김정희일가와 문우의 한중회화교류가 시작되는 기반을 마련해주었다.<sup>15)</sup>

박지원의 북학사상이 낙후된 조선의 현실을 직시하여 조선 전통주자학에 대한 반성 위에 청조문물 수용을 위한 북학론과 경제학적 학문관을 제기했던 것이라면 이들 후배들에서는 북학론의 낙후된 현실을 개선한다는 실제적 필요성의 전제가 퇴색하고, 김정희에서는 청조학술에 대한 더 많은 학문적 관심이 나타났다. 이러한 흐름 속에서 김정희가 청조고증학에 심취되어서 해동금석학을 창시하게 되고 한·송 불가분을 주장하게 된다. 서예에서의 비학혁신은 김정희에 의해 청조학술의 한 개 분야로 한국에 전해진다. 이러한 경향성은 북학파와 다산(茶山)과도 현저히 다른 특징을 드러내고 있다. 특히 그는 18세기 후반에 조선에서 영향력을 크게 행사했던 박제가(朴齊家: 1750-1805)를 비롯한 북학파들의 실학적 세계관을 접함과 아울러, 한대의 훈고학과 송명 의리학 사이의 절충을 시도하던 청나라의 옹방강(翁方綱: 1733-1818)과 완원(阮元: 1764-1849)의 영향을 적지 않게 받았다. 17세기 중엽 청에서는 금석학이 절정을 이루어 금석학은 경학(經學)이나 사학(史學)의 부용적인 위치에서 벗어나 독립된 학문분야로 발전하게 된다. 당시 이 학문을 주도한 옹방강, 완원 등은 ‘수기치인(修己治人)의 실학(實學)’ · ‘실사구시(實事求是)의 고증학<sup>16)</sup>’ 을 지조로 삼았던 인물들이다.<sup>17)</sup> 김정희는 기존 성리학의 문제를 인식하고 이를 극복하고자 새로운 학문을 모색하던 조선 학계의 새로운 사상적 흐름

15) 김현권, 같은 논문, 82-83쪽.

16) 중국 명나라 말기에 일어나 청나라 때에 발전한 학문 또는 학풍. 옛 문헌에서 확실한 증거를 찾아 경서(經書)를 설명하려고 하였다. 예전에 있던 사물들의 시대, 가치, 내용 따위를 일정한 증거를 세워 이론적으로 밝혀 나가는 학문이다.

17) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 33쪽.

름과 고증학적 학문을 주장한 청대 사상의 흐름과 문제의식은 김정희 철학사상의 중요한 배경을 형성하였다.<sup>18)</sup> 김정희의 학문방법은 옳음을 추구한다는 입장에서 공정하고 객관적인 판단을 전제하며 혼고와 고증을 방편으로 이해하였다.

김정희의 학문은 24세 때의 연행(燕行)이 기폭제가 되었다. 김정희가 입연하여 옹방강과 완원 등 청국의 당대석학과 학연을 맺은 후 그의 학문적 입장은 차츰 구체화되었기 때문이다. 김정희가 연경에서 옹방강·완원 등의 학자들과 가졌던 교류활동은 서화교류의 경향과 그의 작품으로 보았을 때, 옹방강의 문예성향을 추종하는 경향이 강하였다. 또한 옹방강 문하의 주학년(朱鶴年)같은 화가들과 교류하면서 연경의 문사들이 추구한 서화적 경향에 눈을 뜨게 되었고 귀국 이후에도 이 같은 교유는 지속되었다. 김정희가 옹방강을 만난 가경(嘉慶) 14년 1809년은 중국에서 전국적으로 학술적 변화가 일어난 시기보다는 좀 이른 편이지만 대세와는 합류되어 역사의 전환점에서 만난 셈이다.<sup>19)</sup>

김정희는 완원으로부터 금석고증 및 그의 방법론의 방면에서 상세한 지도를 받았다. 이는 김정희가 귀국한 후 해동금석학을 창립하는데 매우 큰 도움이 되었다. 또한 서론(書論) 방면에서 지도를 받았다. 김정희가 완원을 만난 연대는 완원이 『남북서파론(南北書派論)』, 『북비남첩론(北碑南帖論)』<sup>20)</sup>을 발표하기 5년 전이었으며 이때는 대규모의 비학바람이 일어나기 전이었다. 그러나 비학을 내용으로 하는 서단의 혁신이 시작되기에 임박해 비록 완전히 성숙되었다고는 말할 수 없겠지만 완원의 「양론(兩論)」에 대한 「약론(略論)」이 있었을 것이다. 만약 그렇지 않았더라면 그 기본적 사유는 다른 데서는 들을 수 없었을 것이다.

## 2. 김정희의 금석학<sup>21)</sup>과 서예론

한자가 한반도에 전래된 이래 한국과 중국의 서예 역사는 작가나 지역·시대별 서풍의 뚜렷한 차이에도 불구하고 서예가 지향하고자 하는 궁극적인 이

18) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 34쪽.

19) 황수환, 앞의 논문, 7쪽.

20) 왕희지 이후 청나라 중기까지 서첩을 중심으로 한 사람을 첩첩파, 청 중기 이후 금석문을 중심으로 한 학파를 비학파라 함.

21) 석고문(石鼓文) : 석고문(石鼓文)은 최초의 석각(石刻) 문자이며, 그 형태가 북처럼 생겼다해서 이런 이름을 얻었다. 석고문이 발견된 때 당대(唐代)의 학자, 문인들은 주선왕(周宣王) 시대의 산물(產物)이라고 여겼다. 그러나 현대의 학자들은 석고문은 진각석(秦刻石)이라는 정초(鄭樵)의 논점을 긍정하였다. 석고문(石鼓文)의 서체는 고문(古文)과 진전(秦篆)사이의 것으로서 대전(大篆)에 속하며 대전에서 소전(小篆)으로 연변(演變)하는 시기의 전서이다. '대전'이란, 협의(狹義)의 해석으로 한다면 주선왕(周宣王) 태사(太史)가 정리 심사한 문자로서 주문이라고도 한다. 그러나 태사가 만든 大篆은 모두 15편(篇) 밖에 안 되며 그 진적(眞蹟)도 보기 드물다. 그러므로 석고문을 대전의 대표작으로 친다. 석고문 중에서 적지 않은 글자가 설문 중의 기록한 주문하고 합치되어 그것을 주문이라고 부른다.

상, 즉 이념형의 설정에 있어서는 대체적으로 그 궤를 같이 한다. 요컨대 시대·작가·서체 측면에서 복잡다기하게 보이는 서예역사도 한마디로 말하면 왕희지 재해석의 역사라고 해도 지나친 말이 아닐 것이다. 그 이유는 한자는 전서에서 예서로 변천되었고, 이것이 다시 왕희지를 통해 해서와 행서·초서의 전형으로 확립되면서 서체변천의 역사는 사실상 종지부를 찍었기 때문이다. 곧 진대 이후 당·송·원·명에 이르기까지는 모두 왕희지 재해석의 역사였던 것이다.

이러한 사실은 구양순(區陽詢)·저수량(褚遂良)·우세남(虞世南) 등 초당(初唐) 삼대가나 소동파(蘇東坡)·미불(米芾)·황정견(黃庭堅) 등 송 삼대가와 원의 조맹부(趙孟頫)나 명의 동기창(董其昌) 등이 이를 증명한다. 즉 서예사를 비학과 첩학의 관점에서 파악하고자 할 때 당대 이래 지금까지 왕희지를 이념형으로 설정하고, 긍정과 부정의 입장에서 왕법(王法)의 재해석을 시도한 서예역사를 첩학시기로, 그러한 작가를 첩학파라고 하는 것이다.

이런 경향은 대체적으로 조선에서도 마찬가지였다. 기원 전후 한자가 한반도에 전래되고, 삼국시대의 한예와 위진남북조시대 해서의 재해석풍이 유행한 이래 통일신라의 김생에 의한 구양순체 중심의 당해와 왕희지 복고, 고려시대 중기 탄연(坦然)에 의한 안진경체 중심의 당해와 왕희지 복고, 고려말 조선초 안평대군 이용의 조맹부 송설체의 재해석, 조선중기 석봉 한호에 의한 왕희지 복고에서 이러한 사실을 확인 할 수 있다. 즉 한국서예가 동시대 중국과 다른 뚜렷한 독자성이나 차별성에도 불구하고 대체적으로 통일신라 이후 조선후기 이전까지는 왕희지를 이상으로 서예사가 전개되었다고 하는 점에서 첩학의 시기나 첩학계열로 명명될 수 있는 것이다. 그러나 조선후기와 청대에 들어와서 서예의 이념형을 왕희지, 즉 진(晉), 당(唐)의 고법은 물론 그 이전의 삼대와 한의 전서와 예서에서 찾아냄으로서 이전까지와는 다른 새로운 서예역사가 전개되었다.

김정희가 금석학을 연구하는데 있어 그가 옛 거울에 새겨진 명문을 연구하여 자신의 서체를 확립하는데 응용했다. 그는 글씨의 근원을 예서에서 찾았으나 뼈침이 분명한 동한의 예서보다는 전서의 형태를 지닌 서한의 예서를 더



그림 2 북한산 진흥왕 순수비 탁본 (北漢山 眞興王 巡狩碑 拓本).



높이 평가했다.(『완당고해첩』 그림3 참고) 이 서첩은 중국 한 대 동경의 명문(그림4)을 임서한 것이다. 모두 5개의 명문을 차례대로 쓴 것으로 여기서는 5개를 넣었다. 현존하는 동경의 명문과 비교해 보면, 내용면에서는 대체로 유사하나 서체는 김정희가 이를 보고 운용하였다. 이 서첩의 발문에서 한나라의 예서에 대한 김정희의 견해를 파악할 수 있는데, “한나라 예서로 현재 남아 있는 것은 모두 동한시대의 것이고 서한(西漢)시대의 것은 남아 있지 않았으므로 정(鼎), 거울, 향로 등에 있는 글씨를 통해 서한 서체를 알 수 있다.” 라고 하였다. 이처럼 김정희는 동경의 명문을 임모하면서 예서를 이룩해 나갔는데, 이러한 예서첩은 이외에도 전하는 것이 있다.

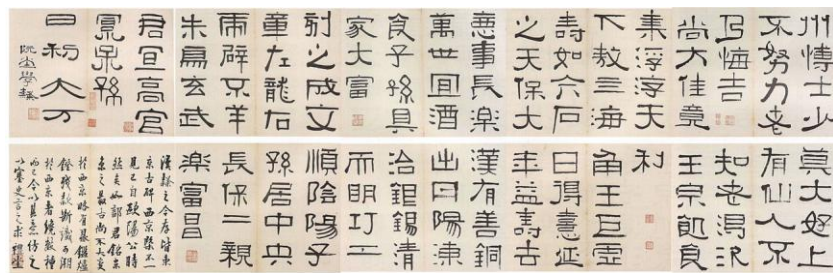


그림 3 김정희, 『완당고해첩』, 19세기 첩(帖), 종이에 먹, 각 26.7×33.8cm, 덕수 900, 부분.

김정희가 완원(阮, 1764-1849)을 만날 때의 완원의 나이는 46세였다. 완원은 일찍이 21년 전에 한국 학자이자 김정희의 스승인 박제가(1750-1785)를 알게 되었다. 아마 이 관계로 김정희와 자유롭게 교류하며 경학관, 예술관, 금석고증의 방법론 및 서예의 원류 등 여러 방면에서 상세한 강술을 진행하였는지도 모른다. 완원은 그가 비밀리에 소장하고 있던 당 정관 연간에 만든 동비(銅碑), 송각(宋刻) 『문선(文選)』 등 보기 드문 진품과 「태산비(泰山碑)」, 「화산비(華山碑)」의 원탑을 김정희에게 감상하게 하였고, 두 비문의 탑모



그림4 동경의 명문, 부분, 지름 20.9cm.

본과 자기가 찬술한 『경적찬고(經籍纂詁)』 106권을 기증하였다. 이러한 일련의 일들을 계기로 김정희는 완원을 스승으로 모시고 자기의 호를 완당(阮堂)이라 하였다. 또한 해동(海東)에서 친히 볼 수도 없는 여러 가지 금석원탑(金石原搨)을 보게 되었으며 옹방강의 서화 감상 및 금석고증(金石考證) 방법의 강술을 들을 수 있었다.<sup>22)</sup> 김정희는 옹방강의 서재인 「석묵서루(石墨書

樓』에서 본 금석원탑과 서화진적은 그의 시야를 넓혀 주었으며, 귀국 이후 해동 금석학을 개발하는 데에 큰 작용을 하였다. 이렇게 김정희는 연경학계와 교류하면서 고증학과 금석학을 적극 수용하고, 직접 우리나라의 옛 비석을 찾아다니면서 역사적 고증을 남겼다. 1816년 7월과 1817년 6월, 2차례에 걸쳐 이룩한 북한산 순수비의 발견과 고증은 우리나라 금석학 연구의 시초라고 볼 수 있다.

〈북한산 순수비〉는 568년 신라 24대 진흥왕이 553-554년 백제를 물리치고 한강유역을 차지한 것을 기념하기 위해 세웠으나 이후 도선국사나 무학대사비로 잘못 알려져 왔다. 그러나 김정희에 의해 순수비로 확인되었고, 『삼국사기(三國史記)』 등의 기록과 대조하면서 비문의 68자가 판독되었다.

김정희의 서예론의 출발과 목표는 역시 문예론과 화론에서처럼 조선에 정통 서예 이론과 창작을 구현하는 것이다.<sup>23)</sup> 김정희가 본 조선 서예의 문제는 심각했다. 조운형이나 유한지의 경우처럼 학문과 같은 전제조건을 갖추지 않는다면, 윤순 혹은 강세황처럼 검증된 서예학습자료와 서예사에 대한 통사적 인식의 중요성을 자각하지 못한다. 이러한 학습의 분위기를 배운 윤순의 제자 이광사에 대한 노골적으로 비판하는데, 김정희는 글씨의 품격 이전에 학습 자료의 올바른 선택과 창작론의 올바른 학습의 문제를 지적하였다. 조선 중기의 대가인 한호에 대해 학습의 체계가 없어 격이 안정성 없이 오르락내리락하다가는 결국 깨달음의 경지 이전 인공의 단계에 머물렀다고 평가하는 것도 다른 서예가들에 대한 평가와 비슷하다. 이러한 문제점들을 해결하고자 김정희는 올바른 서예 창작에 필수적이라고 본 몇 가지 요소들을 조선에 제시한다. 선별된 작가로 구성된 정통 서예사, 이 역사를 통해 구현된 창작 기법들과 이 법칙들을 자유롭게 운용하는 작가의 정신, 노력의 축적을 통한 깨달음이 그것이다.<sup>24)</sup>

우선 김정희의 서예론에서 기존 연구들에 의해 가장 주목된 부분은 금석학과 관련된 고증학적 측면이다. 그의 『진집』에는 김정희가 한·위진남북조·당 이래의 무수한 탁본과 서첩의 진위와 품격을 논한 흔적들이 남아 있다.<sup>25)</sup> 임진왜란 이후 조선에서 서화고동의 수집과 함께 금석학의 열풍은 점차 고조

22) 中國에서 金正喜가 鑑賞한 書畫의 眞蹟 : 『宋搨華岳廟碑』, 『宋搨大觀帖』, 『宋搨夏承碑』, 『宋搨九成宮醴泉銘』等. 藤塚鄰著, 朴熙永譯 『秋史 金正喜 또 다른 얼굴』 1994, 아카데미하우스. 황수환, 앞의 논문, 7쪽 재인용.

23) 『阮堂全集』 권4, 「與張兵使寅植」 12, “大抵我國之壬辰 不知是何等百六大運 而上自朝家典章 至於閭巷風俗無不大變. 至今未復舊 文章書畫之小道 亦皆從以遷謝 竟未有挽回 如明宣以上瀾瀾大雅之風 不可得見 常所嘆惜.” 정혜린 지음, 『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008, 227쪽에서 재인용.

24) 『阮堂全集』 권 6, 「書圓嶠筆訣後」, “其天品超異 有其才而無其學 無其學又非其過也. 不得見古今書法善本 又不得取正大方之家 但以天品之超異 騁其貢高之傲見 不知裁量.” 정혜린 지음, 위의 책, 227쪽 재인용.

25) 홍선표, 『조선시대 회화사론』, 문예출판사, 1999, 233-254쪽.

되었으며, 김정희는 이러한 논의들을 체계화하여 학술적 미학적 차원으로 끌어올렸다는 것은 위에서도 논의한 바 있다. 이것은 금석학 연구를 서예의 기본으로 삼았던 김정희가 청조비학파의 주장을 수용한 것이다. 그의 예술론은 중국 명청대 최신의 예술론들을 검토하여 절충 종합한 이론이라는 점이다. 그의 서예론 역시 완원의 서예론 뿐 아니라 청대 여러 서예론을 수용했으며, 무엇보다 이들 개개의 이론을 그대로 받아들이지 않은 나름의 시각이 존재한다.

정통 서예론에 관해 김정희가 논거로 삼은 자료는 크게 금석학과 첩학의 맥락으로 나누어 볼 수 있다. 우선 금석학에 관해 일반적으로 김정희는 조선 후기 금석학의 열풍을 체계화하여 학술적 미학적 차원으로 끌어올린 장본인으로 평가된다. 그가 조선의 금석학의 수준을 끌어올리는 데 완원(阮元, 1764-1849)의 금석학 연구 업적에 크게 의지하였다는 것은 재론의 여지가 없다. 그런데 김정희의 서예론은 완원의 금석학과 무관한 많은 서예 창작 이론들을 수용했다. 뿐만 아니라 그는 금석문을 바탕으로 한 대가인 등석여(鄧石如)와 이병수(伊秉綬) 외 옹방강, 유용(劉墉), 진혁희(陳奕禧), 왕주(王澐), 성친왕(成親王), 장득천(張得天) 등 완원의 금석학 업적에 의지하지 않는 청대 대가들을 높이 평가한다.<sup>26)</sup> 이러한 차이는 어디서 온 것일까. 김정희와 완원 양자 사이의 중요 차이점은 우선 서예사 부분에서 완원이 육조시대 남침과 북비의 서체를 대립적인 것으로 평가하고 북비의 서체를 선호한데 비해, 김정희는 양자의 절충을 꾀하였다는 점이다.<sup>27)</sup> ‘기(奇), 괴(怪)’에 관한 이론과 그 실기가 이런 도리를 잘 설명해 준다.

완원의 이론적 성과는 이미 청대 열풍을 일으켰던 한대 금석체가 육조시기 비문으로 계승되었다고 밝힌데 있다. 그의 논의에 따르면 물론 한대 내에서도 서체의 변화는 있었다. 전한 예서는 파책(波磔)이 없었으나 <예기비(禮器碑)>, <공화비(孔和碑)>, <사신비(史晨碑)> 등을 통해 볼 때 후한 이후 파(波), 책(磔), 별(撇)이 가해진 보다 장식성이 가미된 서체가 등장했다. 이 때 완원은 여운 혹은 절제미(留有餘不盡之意)를 기준으로 파책이 없는 전한의 서체를 더 격이 높다고 평가한다. 물론 후대의 글씨에 비한다면 한대 예서의 특징은 고졸(古拙)함과 흐르지 않는 굳음(方勁)에 있다. 요컨대 그는 한대 예서에 대한 평가에서 장식이 없는 힘(웅기지력雄奇之力)을 중시했다.<sup>28)</sup> 이후 육조시기 북비들이 한비의 서체의 기풍을 보존했고, 이 특징들이 당대(唐代) 초기 구양순(歐陽詢)과 저수량(褚遂良)까지 전해졌다. 완원은 이를 북파라고 불렀다. 북파의 서체의 특징은 거침없이 격을 벗어나고(소방(疏放) 곱고 매끈한(연묘(妍妙)

26) 정혜린 지음, 앞의 책, 227-228쪽.

27) 朴東圭, 『阮堂金正喜 書法藝術研究』, 南京藝術學院學位論文, 2002 참조. 정혜린 지음, 위의 책, 229쪽 재인용.

28) 정혜린 지음, 위의 책, 230쪽.

남파의 아름다움과 대조된다. 이후 남첩의 서체는 당대 정관(貞觀) 연간에 이르러 성행하기 시작한 반면 금석체는 청대까지 주목받지 못한다고 한다.<sup>29)</sup> 그런데 원원은 단순히 북비의 계통을 밝히는데 그치지 않고 사실상 북파의 서체의 중흥을 요구했다.<sup>30)</sup> 원원은 보다 절제되어 있으며 반듯하고 힘찬 에스러움을 간직한 서체를 선호하고 그 부활을 목표로 하는 것이다. 이렇게 청대 처음 북비가 재발견되자 그 힘은 상당히 두드러진 개성(기준(奇騫)·괴특(瑰特))으로 부각되었다. 청대 서예계에서는 한비 그리고 위비에 근거한 서체가 순서대로 풍미했다. 그리고 이 시기 이후 왕희지체는 서예창작의 이상으로 거의 추앙되지 않았다. 금석학 연구에 의해 「난정계첩(蘭亭禊帖)」, 「황정경(黃庭經)」, 「악의론(樂毅論)」, 「유교경(遺教經)」 등 그의 서첩의 원본이 거의 존재하지 않음이 밝혀졌기 때문이다.<sup>31)</sup> 이상은 한에서 위진남북조를 거쳐 당초에 이르는 원원의 서예사론으로 김정희 서예관 형성에 크게 근거한다. 그러나 김정희의 생각은 좀 다른 면이 있다

김정희 역시 예서가 서예의 근본인데 예서의 특징은 육조시대 북비가 보존하고 있으므로 한대 이후 북비를 공부하는 것이 우선적이라고 한다.<sup>32)</sup> 그러나 그는 북비를 존중한다고 왕희지의 서체를 포기하지 않았다. 그는 현존 왕희지첩 대부분에는 거의 진작이 없다는 점을 인정하면서도 극소수 남아 있는 진작으로부터 왕희지체에 북비 서체의 미가 내재해 있다고 보았다. 원원은 왕희지의 글씨의 진적은 존재하지 않는다고 한다.<sup>33)</sup> 그런데 김정희는 근거는 밝히지 않았지만 「쾌설첩(快雪帖)」과 「난정첩(蘭亭帖)」의 글씨를 논한다.<sup>34)</sup>

김정희는 또한 북비를 알아야 왕희지체를 거슬러 올라갈 수 있다는 점을 누누이 언급하는 등 왕희지체를 높이 평가하는 조선 후기 전통 위에 서 있다. 그는 분명 첩학사에 대한 통사적 역사관과 이에 근거한 학습법을 갖추었다. 실제 김정희는 송대 소식과 미불 이후 원대 조맹부, 명대 축윤명·문징명·동기창의 서첩을 학습한 자취도 남겼고 자신이 이들의 글씨를 잘 계승하고 있다는 자부심을 각각의 글씨에 대한 거의 모든 방작 마다 남기고 있다.<sup>35)</sup> 김정

29) 『擘經室三集』 권 1, 「南北書派論」과 「北碑南帖論」 참조. 북파의 중요 작가로는 종요(鍾繇), 위관(衛瓘)이후 삭정(索靖), 요원표(姚元標), 조문심(趙文深), 정도호(鄭道護), 당대의 구양순(九陽詢), 저수량(褚遂良) 등이, 남파의 대가로는 종요와 위관을 거쳐 왕희지(王羲之), 왕헌지(王獻之), 왕승건(王僧虔)과 이후 남조의 지영(智永)과 당의 우세남(虞世男)이 끝한다. 정혜린 지음, 위의 책, 재인용.

30) 『擘經室三集』 권1, 「南北書派論」, 557면. 정혜린 지음, 위의 책, 재인용.

31) 한비의 서체를 구현한 대표적 작가로는 건가 년간 이래 계복(桂馥), 등석여, 이병수 등이 꼽히며 위비의 서체를 구현한 작가로는 함동(咸同)년간 이후 장유검(張裕劍), 조지겸(趙之謙), 양수경(楊守敬), 강유위(康有爲), 이단청(李端清) 등이 끝한다. 정혜린 지음, 같은 책, 232쪽.

32) 『阮堂全集』 권 7, 「雜著·書示佑兒」. 정혜린 지음, 위의 책에서 재인용.

33) 원원, 위 책, 「王右軍蘭亭詩序帖二跋」 “要之右軍書之存於今者 皆展轉鈎摹”

34) 『阮堂全集』 권5, 「代權鼻齋敦仁與汪孟慈喜孫」; 『전집』 권7, 「書贈尹生賢夫」; 『전집』 권8, 「雜識」, 245면 참조. 정혜린 지음, 위의 책에서 재인용.

희가 북파와 동시에 이와 대조적인 남파의 근원인 왕희지체를 동시에 긍정한다는 것은 그의 논리에서 보자면 모순은 아니다. 왕희지 서체는 전서와 예서의 특징을 간직했고, 이 특징은 이후에도 계속 된다. 김정희에 의하면 왕희지체는 곱고 매끈하며 농담과 비수를 상황에 따라 다양하게 구사하는 필묵법을 갖춘 남파의 특징을 가지며 아울러 전서와 예서의 기미와 육조시대 북비와 통하는 웅장한 힘을 가지고 있다고 하였다.<sup>36)</sup> 왕희지체의 특징은 구양순과 저수량 특히 구양순에 의해 계승되었다. 김정희는 왕희지체의 양면적 특징은 첩학사를 지탱해 온 불변의 원리들 중 하나로 엄격히 준수돼야 한다고 주장하였다.<sup>37)</sup> 이렇게 김정희의 서예론은 비학에 관해 완원의 서예사론의 도움을 받았지만 완원의 이론만으로는 설명될 수 없는 중요한 부분이 존재한다. 바로 첩학의 원리들이다.

조선 19세기 이광사이후 활동했던 강세황·조윤형·유한지 및 남공철 등 몇몇 서예론에 관해 주목할 만한 인물들은 아직 이광사 만큼 비학에 눈뜨지 못하고 첩학에 의지한 자취를 남겼다. 반면 이광사는 다른 18세기 서예가들에 비해 독보적으로 청대 비학의 진전된 단계를 수용했고 비학과 첩학의 절충을 시도했다. 이후 김정희는 이광사의 절충론을 딛고 보다 정교하고 체계적인 절충론을 제시한다.<sup>38)</sup> 그의 목표는 위대한 유가예술이념[대아(大雅)]을 19세기 조선에서 구현하는 것이라고 할 수 있다. 김정희는 완원의 서예사론과 『패문재서화보』를 토대로 금석체의 미와 남첩의 서체의 미의 조화를 서예사의 중요 법칙으로 간주한다. 이 학문적 실증적 뒷받침을 통해 그는 서예론에서도 시론과 화론이 공유하는 ‘예술을 구성하는 명제들’을 제시했다. 그리고 그는 아래에서 보듯이 이 명제들이 청대까지의 중국 역대 서예작품들에서 존재해 왔다. 다시 말해 문예론과 화론에서처럼 뚜렷이 드러나지는 않으나 정통 서예의 계보를 따라 전해 왔다고 본다.<sup>39)</sup>

김정희의 금석학은 고대문화의 연구대상으로서 북비남첩론에서 북비를 중시하는 이론을 바탕으로, 서체에서도 금석기운을 중요시하였다. 그의 금석학은 용방강의 감별이나 감상을 위한 것과는 달리 실제에 응용할 수 있는 분야로가

35) 정혜린 지음, 같은 책, 65쪽.

36) 『阮堂全集』 권5, 「代權彝齋敦仁與汪孟慈喜孫」, “書法之分爲南北兩派 亦不可誣也. 此是南北之各尊一師 互相門戶而已 若叩之鍾王 便各一笑者也. 唐太宗是南派 遂以右軍爲宗. 北派雖不振 然歐褚之自北派來者 源流甚明. 虞則南派 與唐宗相同矣. 歐褚之浸淫於右軍之法門 則與孔穎達之於經學 未盡南學而爲時勢所屈也. 至以右軍爲篆隸遺 則大不可 視帖之永字趣字 有篆勢隸勢之確證者耳.” (원문은 藤塚鄰, 『추사 김정희 또 다른 얼굴』, 이카데미하우스, 1994, 444쪽에서 인용) 정혜린 지음, 같은 책, 233쪽 재인용.

37) 『阮堂全集』 권8, 「雜識」, 149면, “右軍書亦如此. 或有隱鋒書者 不露其節角 似若泯然一色 無肥瘦大小之分 細觀之 亦皆有差等. 此書家之斷觚爲圓 一轉變者…今之書者 不知此之源流 動輒以爲書無大小畫 遂漫滅其陰陽向背巖細肥瘦. 自古一定不敢易之體式 作一算子 惑矣.”

38) 정혜린 지음, 같은 책, 66-67쪽

39) 정혜린 지음, 위의 책, 157쪽.

지 발전시켰다.<sup>40)</sup>

김정희의 학문은 단순히 청대 고증학을 그대로 받아들인 것이 아니라 우리나라 실학정신을 계승하는 한편 청대학술의 학문적 성과를 받아들인 것이다.<sup>41)</sup> 또한 학문에서처럼 서예론에서도 깨달음 이후 만물에 자유로운 정신의 경지는 학문의 축적, 세속을 떠나 고양된 인격을 통해 촉진되며, 깨달음과 함께 과거의 역사를 정통에 따라 최근의 모범으로부터 학습하라고 강조하였다. 김정희는 창작의 엄정한 법과 이에 대한 개인의 자유로운 창조를 모두 긍정하였고 이 두 원칙을 바탕으로 학문과 같은 단계적이고 체계적인 노력의 축적을 강조하였다.

## 2장 김정희의 사상과 주요 개념

김정희가 활동하던 19세기 전반기의 조선 사상계는 여러 사조가 혼재하던 시기였다. 조선의 건국이념인 성리학적 이데올로기가 여전히 많은 사람들에게 영향을 미쳤을 뿐만 아니라, 서학과 고증학을 수용한 실학의 이념이 여러 방면에서 확산되었다. 김정희는 사상적인 면에서는 주자학과 양명학설의 대립을 외면하고, 외국의 것은 오직 우리나라에 유리하다면 무엇이든지 받아들인다는 실사구시의 기치를 들고, 과감하게 실학을 전개시킨다. 그의 이런 사상적 동기는 그를 비학혁신의 앞장서게 하였다. 실사구시 실학의 생명성이 여기에 있었다.

조선후기에 성행하였던 진경산수화풍의 그림은 공허하기만 하고 이념에 치우친 의식에서 탈피하여, 민족적 주체의식의 자각에 기초한 사실주의 정신과 실질적인 내용을 중시하는 실학 운동의 영향을 직접적으로 수용하면서 발전해 나갔다고 할 수 있다. 그러나 지나친 사의성(寫意性)의 강조로 인하여 너무 형식화되어 버린 중국적 관념 산수를 비판하면서 사실성과 주체성을 바탕으로 새롭게 등장한 진경산수도 시간이 지나면서 그 본래의 의도와는 달리 또 다른 형식화된 경향이 나타나기 시작한다. 실학은 중기이후로 접어들면서 반주자학·탈주자학적 특성을 보다 분명히 드러내며, 김정희도 후기 실학자에 속하면서 서도 ‘한송불분론’을 주장하고 있다. 따라서 김정희가 제시한 한송불분론의 구체적 성격과 내용을 검토해야 한다. 그래야만 대청과 앞 시대의 정신과 어

40) 유용하, 「秋史 金正喜의 美意識에 관한 연구 : 書體美를 중심으로」, 成均館大學校석사학위논문 : 儒教經典學科, 1997, 24쪽.

41) 徐堉遙, 「阮堂의 哲學 思想研究」, 성대석사학위논문 1974, 37쪽.

떠난 차별성과 공통성을 지니고 있는지 김정희의 위치와 역할이 무엇이었는지를 명확하게 규명해낼 수 있을 것이다. 또한 김정희가 청대 비학과 첩학을 어떤 이론에 근거하여 절충했으며 그 절충의 시각과 그의 예술의 중요한 근거를 제공하는 이론들은 무엇인가 하는 점을 검토해 볼 것이다.

## 1절 실사구시론과 한송불분론

김정희는 학문의 지향점인 ‘실사구시’를 통하여, 한학과 송학 즉 훈고학과 의리학의 절충 혹은 조화를 시도한다. 이러한 그의 실사구시론의 성격과 한송불분론의 내용과 김정희가 주장하는 한송불분론의 입장을 파악해보자.

19세기에 진경산수 이전에 나타났던 관념 산수와는 반대로 실제적인 사실성을 지나치게 강조함으로 인해 사의성 자체는 없어지고 형태의 유사성에만 치우치는 경향이 나타났으며, 이론 영향으로 ‘풍속화’나 ‘회계도’가 유행한다. 즉 실제현상에 치우쳐 예술적 가치라는 측면에서는 앞 시대에 비해 퇴보하는 양상을 보이기 된다. 김정희는 18세기의 사실주의적이고 다양한 예술형식이 보다 발전된 이론체계의 부재로 인해 위기에 봉착하고, 다시 단순한 답습의 형태로 퇴조해 가는 상황에서 전 시대의 유업을 완성하고 새로운 형식의 창조적 예술형식을 완성해야 하는 책임이 그에게 부과된 것 같다.<sup>42)</sup>

김정희의 학문은 목표를 도달하기위해서 구체적인 단계를 제시하는 실사구시의 정신을 바탕으로 치밀한 고증학을 자신의 학문에 적용하고 있다. 경학방면에서 완원의 추명고훈(推明古訓), 실사구시(實事求是)의 주장을 받아 들였다. 김정희가 귀국한 후에 쓴 「실사구시설(實事求是說)」은 바로 완원의 영향을 받은 대표작이었다.<sup>43)</sup> 김정희는 이와 같이 왕성하게 학문 활동을 하던 당시의 지식인들로부터 적지 않은 영향을 받으면서 요·순·우·탕왕·문왕·무왕·주공·공자(堯舜禹湯文武周孔)를 학문의 귀의처로 여기고, 실제적인 일에 근거하여 타당함을 찾아야 할 것으로 생각하였다. 이것은 그가 인간의 구체적인 현실과 괴리된 상태에서, 형이상학적 이론만을 중시하는 학풍을 경계하는 것이다. 그는 성현의 도란 공소한 이론을 숭상하는데 있지 않고, 몸소 실천하는데 있는 것이라고 했다. 이와 같은 사회를 이루기 위해 각자가 제자리에서 자신의 역할을 제대로 수행해야 할 것으로 생각했다. 그의 이상은 이와 같은 구체적인 역사에서 실제로 실현되기를 바라는 것이라고 할 수 있다. 이것은 그의 실학의 입장이다.

42) 황지원/사공홍주 저, 『김정희의 철학과 예술』, 계명대학교 출판부, 2010, 23-27쪽 참조.

43) 황수환, 앞의 논문, 8쪽.

김정희는 실학의 추구를 구체적으로 경험할 수 있는 실제적인 일로부터 이론의 타당성을 찾아가며, 성현의 도를 구현하기 위해 훈고(訓詁)를 통한 ‘존고(存古)’와 ‘박학(博學)’과 ‘독행(篤行)’의 방법을 중시했다. 목적지에 도달하기 위해 경전에 대한 훈고의 방법이 반드시 필요할 것으로 생각했던 것이다. 그는 정확한 이론의 근거도 없이 자의적으로 획득한 지식의 자유로운 활용을 경계했다.<sup>44)</sup> 실제적인 학문을 의미하는 실학(實學)으로 전통적으로 한국과 중국을 비롯한 동아시아 철학사에서 중요하게 취급되어졌다. 중국철학사에서 최초의 ‘실사구시’ 개념은 반고(班固)의 『전한서(前漢書)』에 나타난다. 『전한서』, 「하간현왕전(河間獻王傳)」에는 “하간현왕인 유덕은……학문을 닦고 옛것을 좋아했으며, 실제적인 일에서 타당함을 찾았다.”고 기재되어 있다.<sup>45)</sup> 그러나 중국철학사에서 ‘실사구시’의 학풍은 한나라 이전부터 시작되었다. 춘추 시대 공자가 ‘실사구시’의 학풍을 견지한 이래, 이 ‘실사구시’ 학풍으로 학문에 정진한 사람들 또한 적지 않았다. 이와 같은 그의 관점은 비록 실증의 대상을 과거 역사의 특정한 사람들(성현)에 의해 이루어진 가치 체계에 한정시킴으로써 역사를 변증법적 발전으로 바라보는 시각과 충돌하는 문제를 드러내지만, 자신의 이상에 해당하는 사람들(성현)의 실제적인 삶의 내용에 대해 철저하게 검증 중시하는 면에서 실제적인 자세라고 할 수 있다. 즉 과거 시대의 특정한 인물들(성현)에 의해 구성된 삶의 완성도에 비해 후대인들에 의해 구성되는 삶의 완성도가 떨어진다는 관점을 가진 점에서 복고주의적인 사관을 가지고 있다고 할 수 있다.

이와 같이 김정희는 실학사상의 핵심 내용이라고 할 수 있는 ‘경세치용’과 ‘이용후생’ 뿐 아니라, 실학사상의 중요한 부분으로 여겨지는 ‘실사구시’ 방면에도 풍부한 관점을 드러내고 있다. 그는 ‘실제적인 일에서 타당함을 찾는다’는 ‘실사구시’ 정신을 중시하면서 ‘실사구시설’이라는 저술을 통해 실학관의 요체를 드러냈다. 그 당시 이상으로 생각하는 본원 유학 사상이 후세의 다양한 학자들에 의해 왜곡되어 온 것으로 평가하고, 이와 같은 현상을 바로잡고자 했던 것이다. 반면에 그는 옛것을 제대로 보존하는 것의 필요성을 역설하지만 옛것에 빠져서는 안 되는 것으로 생각했다. 김정희는 과거의 역사에 대한 정확한 인식을 토대로 하여 현재에 파생되는 문제를 본질적으로 해결하고자 했다. 결국 전통적인 유가의 “옛것을 잘 살펴서 새로운 것을 안다<sup>46)</sup>”는 방법론을 계승하여 자신의 삶에 실제적으로 적용시키고자 했다.

44) 韓國文集編纂委員會, 『阮堂先生文集一』 卷四, 「書牘, 與丁茶山若鏞」, 景仁文化社, 1980, 285-286쪽 참조.

45) “河間獻王德……修學好古實事求是。師古曰務得事實, 每求真是也。” 班固, 『前漢書』 卷53, 「河間獻王傳」, 참조. 이철승, 『유가사상과 중국식 사회주의 철학』, 심산문화, 2002, 222-223쪽 참조.

46) “子曰: 溫故而知新, 可以爲師矣。” 『論語』, 「爲政第二」





그림 5 김정희, <사서루(賜書樓)>, 종이에 먹, 27.0×73.5cm, 개인소장.

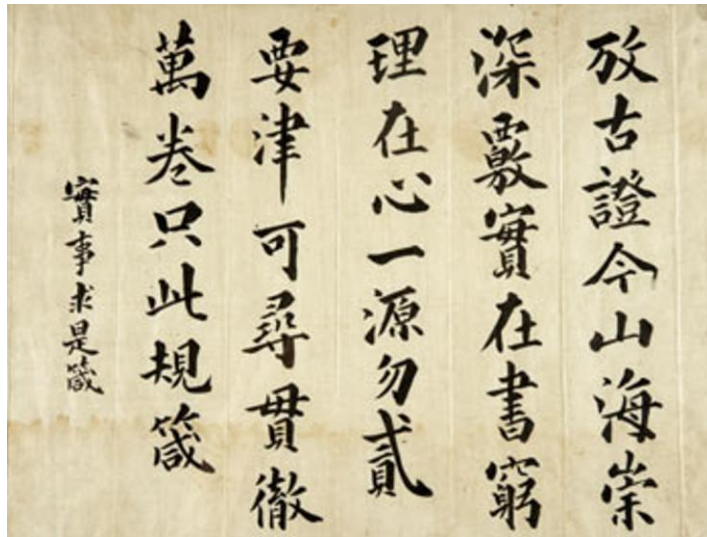


그림 6 김정희, <실사구시(實事求是)>, 종이에 먹, 31.9×44.5cm, 개인 소장.

김정희의 <사서루(賜書樓)>(그림5)는 구체적인 일로 실질 되게 하고 옳음을 추구한다 - 실사구시의 사상을 드러내는 작품이다. 근대의 김정희 연구자 후지즈카 치카시(藤塚麟)<sup>47)</sup>에 의하면 <실사구시(實事求是)>(그림6)은 김정희가 옹방강이 보낸 편지를 읽고 지은 찬사라고 되어 있다. 이보다 앞서 김정희는 ‘실사구시(實事求是)’을 지었다. 여기에는 학문의 방법뿐 아니라 그 지향점도 함께 제시되어 있다. 여기에서 ‘실사(實事)’는 한학(漢學)의 훈고학적 실증주의를, ‘구시(求是)’는 송학(宋學) 즉 주자학의 의리적 도덕주의를 지칭한다.

김정희는 경학방면(經學方面)에서 옹방강의 “한·송불분론”을 받아들였

47) 후지즈카 치카시(藤塚麟, 1879-1948)는 한학자. 문학박사. 호는 소헌(素軒), 당호는 망한러(望漢廬). 도쿄대학 중국철학과를 졸업하고 제8고등학교 교수. 경성제국대학 교수, 대동문화학원(大東文化學院) 대학장을 역임했다. 경성제국대학 재직 중 조선의 김정희와 안원(阮元)·옹방강(翁方綱) 등과의 학연을 추적하는 등 청조 경학이 동전(東傳)한 양상, 경학을 중심으로 한 중국·조선·일본의 문화 교류의 전모를 밝혀 문학박사학위를 받았다. 저서에 『일(日)·선(鮮)·청(淸)의 문화교류』, 『논어총설』, 『청조 문화 동전(東傳)의 연구』 등이 있다. 후지즈카 치카시가 모은 김완당(金阮堂)과 주변 학자들의 자료를 그의 아들 후지츠카 아키나오(藤塚明直)는 모두 2005년 과천에 기증한다. <http://www.chusa.or.kr> 에서 참조.

다. 청대의 경학은 건륭·가경 시기에 한학을 정통으로 삼았다. 도광(道光, 1821-1851) 이후 청대의 경학은 차츰 한·송 병립(竝立)으로 접어들었다. 전목(錢穆)<sup>48)</sup>은 “가(嘉), 도(道) 사이에 황제의 압력이 이미 쇠약해졌고, 아울러 아래 사람들의 쇠약해진 모습을 볼 수 있었다. 한학가를 정통으로 하는 이들, 예를 들면 완백원(阮伯元)·초리당(焦里堂)·능차신(凌次伸) 등은 모두 길이 막혀 변화의 기회를 기다리고 있었다.” 고 지적한다. 옹방강도 이런 한·송의 병립을 주장하는 학자였다.

김정희는 정치적으로 소외되었던 시기에 오히려 학문적으로 한학과 송학에 구애되지 않고 성현의 도를 실증적으로 구현하는 것이 곧 유학의 본령이라는 한송불분론의 철학사상을 완전히 체득한다. 김정희에게 청조고증학에 대한 강한 관심은 일찍이 한나라의 유학자들이 의리의 추구하고 더불어 훈고(訓誥; 고문(古文)의 자구(字句)를 해석하는 것)를 중요시함으로써 학문을 원활하게 하였는데 비하여, 성리학자들은 지나치게 의리탐구에만 치우쳐 성(性)·도(道)·인(仁)의 문제만을 부각한다고 보아 이를 극복하고자 함이었다. 당시 청의 고증학은 근원에 대한 철저한 학습과 실증적 학문을 주장하는 사상의 흐름과 문제의식은 김정희 철학사상의 중요한 배경을 형성한다.<sup>49)</sup> 그의 경학 사상은 일반적으로 한송절충론으로 알려져 있다. 그는 청대 한송절충론의 경향과 달리 정통유학을 고수 한다. 홍석주(洪奭周, 1774-1842), 성해응(成海應, 1760-1839), 정약용(丁若鏞, 1762-1836) 등 당시 조선의 한송절충론자들이 건가 연간 이후 청대 학술의 한송절충론적 조류를 수용하지 않고 명말청초의 의리론을 수용하는데 그친데 반해, 김정희는 청대 한송절충론사에서 조선의 한송절충론의 모델을 탐색하고 학문방법을 정교하고 실증적으로 다듬고자 했다. 종합적이고 실증적인 최신의 학문방법에 대한 믿음은 경학 뿐만 아니라 시서화론에서도 확인 된다.<sup>50)</sup> 이는 그의 실학이 반주자학적·탈주자학적 색채가 약하며, 주자학의 학문적 태도를 비판하면서도 실학의 탈주자학적 입장 과도 궤를 달리하는 것이 김정희 철학사상의 중요한 특징이라고 할 수 있다. 김정희의 실사구시론은 지나치게 관념적이고 까다로웠던 이상을 추구하는 경향에서 좀 더 실질적인 현실에 바탕을 둔 학문, 실제로 사람들의 삶에 도움이 되는 학문을 추구한 것이다. 그는 조선의 한송절충론자들과 궤를 달리하면서도 청대 한송절충론사에서 조선의 한송절충론의 모델을 탐색하고 학문방법을

48) 錢穆(1895-1990) : 중국역사학자, 북경대학, 연경대학 교수를 역임함. 1949년 香港에 가서 아세아 문상야교이후에 신아서원으로 개명함을 창설함. 1967년 타이베이로 옮겨 중국문화서원(現在 文化大學)에서 교편을 잡았으며 대북 고궁박물관 특빙연구원을 맡았다. 저서로는 『中國近三百年學術史』·『中國文化史導論』·『國學概論』 등이 있다. 黃秀煥, 「김정희의 사상과 추사체 연구」, 전남대학교석사학위논문, 2009, 13쪽 재인용.

49) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 7쪽, 18쪽, 33-34쪽.

50) 정혜린 지음, 같은 책, 262쪽.

정교하고 실증적으로 다듬고자 했다는 의의를 갖는다.

## 2절 절충적 사상관

김정희는 19세기의 한국 서예를 대표하는 인물이다. 김정희는 젊어서 고증학, 금석학을 배웠는데, 고증학은 성리학을 몸에 익힌 조선학자로서 받아들이기 힘든 혁신적인 사상이지만 잘 소화하고 자신의 생각을 정립하고 그 사상들을 실천하는데 힘쓴다. 또한 금석학에 힘쓴 결과로 진흥왕 순수비를 밝혀내었고, 독특한 글자체를 만들 수 있었다. 그는 한국에 비학혁신을 앞장서서 선도한 선구자로서, 한국의 쇠미해가는 첩학(帖學)을 구하려는 목적에서 전서와 예서, 특히 북비(北碑)와 한예(漢隸)를 창도하였으며, 추사체를 창출하여 한국의 서단에 첩학과 비학을 동시에 꽃피게 하는 시대를 불러왔다.

### 1. 첩학(帖學)과 비학(碑學)

김정희는 완원을 통해 한비에서 위비, 당 초 구양순과 저수량으로 이어지는 연속성, 이들 서체가 구현한 굳고 반듯하며 위엄있는 힘[금석기]을 적극 수용하였다. 그러나 김정희는 완원과 달리 왕희지의 서체가 비문의 반듯하고 힘 있는 특징과 함께 첩서 특유의 유려하고 다양한 변화 속의 통일을 갖추었다고 그 서예사적 지위를 여전히 인정한다. 왕희지체에 대한 김정희의 신념은 조선 후기 서단의 전통에 기인한다고 보여진다. 그러나 그는 이전의 왕희지체 학습열풍과 달리, 한 대 비학 외 위진 남북조 시기 비문의 역사와 미적 특징을 탐색하는 한편 첩학의 창작론과 그 역사를 의식했다. 『완당전집』 8권, 「잡지」, 138면-149면은 용필법·묵법·점법·획법·결구법·장법에 이르는 이론체계 등 당 초 이후 서예사를 이끌어간 창작 기법들을 『패문재서화보』로부터 발췌해 둔 것으로 판단된다. 이 발췌문은 그의 여타 서예론 관계 글과 내용상 일치한다. 이 창작 기법들을 발췌해 두었다는 사실은 김정희가 북비의 강하고 굳은 힘과 더불어 남첩의 정제 중의 다양한 변화를 구비하고자 했다는 것을 지시한다. 나아가 그는 비학과 첩학을 아우른 불변의 법들과 함께 이 불변의 법들에 자유로움과 다양성을 부여할 수 있는 영역으로 자유로움과 다양성을 구비할 것을 요구한다.<sup>51)</sup>

김정희는 옹방강의 서예 이론의 주요 주장을 들을 수 있었다. 옹방강의 서예는 첩학(帖學)의 울타리를 벗어나지 못하였다. 그러나 비학이 신봉하는 그 전문분야에 비학의 중요성에 대해서도 매우 높은 인식이 있었다. 옹방강은 “비

51) 정혜린 지음, 같은 책, 267쪽.

(碑)로 첩(帖)을 보완하며(이비양첩以碑養帖)”, “비·첩을 겸하여 연구하라(이비양첩以碑養帖)” 는 이론을 주장하였다. 또 그 당시에 유행하는 「황정경(黃庭經)」, 「악의론(樂毅論)」 등 서첩은 이미 실진한 모본이므로 반드시 당비(唐碑)를 배워서 진한(晉漢)으로 들어가야 하며, 구양순(區陽詢)을 배울 것을 주장하는 한편 “「화도(化度)」<sup>52)</sup>가 「예천(醴泉)」<sup>53)</sup>보다 낫다” 는 것을 주장하였다. 옹방강의 이런 주장은 그리 격진적이지는 않았지만 김정희의 서론에 대한 영향은 컸다.

다음은 조선과 청에서 기존의 첩과계열과 새롭게 등장한 비과계열의 작가들을 분류해 보았다.<sup>54)</sup>

① 첩과계열

조선 : 이광사(李匡師) · 이삼만(李三晩) · 정약용(丁若鏞) · 조운형(曹允亨) 등  
 청 : 유용(劉鏞) · 옹방강(翁方綱) · 완원(阮元) · 포세신(包世臣) 등

② 비과계열

조선 : 허목(許穆)<sup>55)</sup> · 김수증(金壽增) · 이한진(李漢鎭) · 유한지(俞漢芝) · 이인상(李麟祥) · 김정희(金正喜) · 오세창(吳世昌) 등  
 청 : 김농(金農) · 정섭(鄭夔) · 등석여(鄧石如) · 이병수(伊秉綬) · 하소기(何紹基) · 조지겸(趙之謙) · 오창석(吳昌碩) 등

즉 첩과 계열은 전술한 바와 같이 왕희지와 구양순, 안진경 등 진당(晉唐) 고법을 이념형으로 설정하고 그 재해석에 몰두한 작가들이다. 이에 비해 비과계열 작가들은 글씨의 이념을 왕희지 이전으로 거슬러 올라가 한대 예서나 은(殷) · 주(周) · 진(秦)의 종정(鐘鼎)과 대전(大篆) · 소전(小篆) 등의 금석문에 두고 그 재해석에 몰두한 작가들이다. 물론 그 배경은 청대 경학이자 그 연구 방법으로서 새롭게 각광받았던 고증학과 금석학이다.

이중 당시 중국에서 비학과를 대표하는 작가는 단연 등석여였다. 그는 진진(秦篆) · 한예(漢隸)만 서법의 준칙이라는 비학절대론을 주장하며 첩학의 전통을 부정하려는 급진적인 행동을 보인 인물이다. 이러한 비학 절대론은 완원이

52) 중생을 교화하고 구제함.

53) 중국에서 태평할 때 만물이 솟는다고 하는 샘.

54) 中國의 경우 清代는 물론 서예사 일반을 분석하는 틀로 비파와 첩파의 구분은 보편화되어 있지만 실제 이 개념이 김정희를 제외하면 조선 서예사를 분석하는 틀로 적용된 예는 별로 없다. 본 글에서 작가를 서체적인 경향성을 토대로 한 시론적인 성격으로 구분하였다. 즉 첩첩파의 경우 왕법을 이념형으로 설정하고 楷書나 行草書 중심의 종래의 서풍을 이어온 작가들을 대상으로 구분하였으며, 비학파의 경우 당시 전적으로 篆書隸書에 특장을 보인 작가를 대상으로 구분되었다. 황수환, 앞의 논문, 20쪽 재인용.

55) 三代 원시공맹유학의 치도 이념을 당시 조선의 현실 속에 불러냈던 眉叟 許穆의 글씨인 미수전은 선진시대 글씨, 즉 하은주 삼대의 상형고전을 재해석해 냄으로써 우리나라 금석고증학의 선두로 자리매김될 만하다. 특히 미수는 송나라 금석학의 저작으로 조선에 전해진 淸室 汗簡, 설상공의 歷代鐘鼎彝器款識法帖, 여대임의 考古圖 등의 자료를 토대로 방대한 고문을 고증해 냈는데 미수의 저작으로 전하고 있는 古文韻府 2책 등이 이를 증명한다. 황수환, 같은 논문, 20쪽 재인용.

란 사람이 『북비남첩론』과 『남북서파론』이란 책을 지어 이론적인 뒷받침을 하였으며, 포세신은 『예주쌍집』을 통해 이론적인 정립을 보게 된다. 그러나 여기서 문제가 되는 것은 김정희와 같은 경우인데, 추사체를 단순히 기존의 첩파나 비파로 구분 지우기에는 무리가 따른다. 즉 추사체의 형성과정을 보면 초기에 가학(家學)을 통해 습용된 조선 전래 글씨풍<sup>56)</sup>에다 소동파나 미불·동기창 등 조선후기에 유행한 서체와 김정희의 스승인 옹방강은 물론 구양순·저수량·안진경의 글씨에 영향을 받았기 때문이다. 또한 진대고법의 재해석에서 보듯이 연행 이후 20대 중·후반과 30·40대까지의 첩학이 김정희 글씨체의 주류를 이루고 있기 때문이다.<sup>57)</sup> 전형의 자기부정이나 파괴가 추사체의 큰 특질 가운데 하나인데 정법으로서 첩학이 전제되지 않으면 이런 추사체가 형성되기가 불가능하기 때문이다.

그리고 한예에 대한 수업도 첩학과 마찬가지로 24세 연행 이후 본격적으로 전개되고 있지만 여기서 배태된 금석기의 필획이나 전예의 결구·장법이 아직 기존의 첩학에 혼용되어 완전히 녹아 나오지는 않고 있다는 사실도 추사체를 비학의 결과물로만 자리매김 할 수 없는 이유인 것이다. 즉 추사체는 그 성격상 제3의 영역으로서 첩학과 비학의 절충으로 보는 것이 타당하다. 사실 이러한 첩비겸수의 입장은 김정희의 스승인 옹방강에서도 확인된다. 그는 금석고증학의 대가이면서도 구양순체에서 신수를 얻었기 때문에 늘 그의 글씨는 비학파가 아니라 첩학파로 분류되어 온 인물이다. 즉 옹방강은 서예수련의 마지막 단계를 한예에 두었다. 이는 첩학자체의 논리를 부정하는 것이 아니다. 오히려 전통적인 첩학을 바탕으로 비학을 포섭겸수하려는 온건개혁론적인 입장이었던 것이다.<sup>58)</sup> 이는 그 당시 중국에서 비학을 흥기시키면서도 하나 첩학을 폐지하지 않는 것과 같다. 청대의 서예 역사로 본다면, 이 시기의 비학(碑學)은 당시의 고고학 출토문물과 때를 같이하여, 예서, 특히 한예(漢隸)가 강조되었다. 그리하여 한국의 비학도 구양순의 화도 첩학 대신 예서가 전례 없이 중요하게 강조되었다.

56) 崔完秀, 『간송문화』 71, 『秋史 金正喜』, 2006, 한국민족미술연구소, 26-127쪽. 이런 시류속에서 김정희가문도 그 증조부인 월성위 김한신은 송설체와 석봉체를 잘 익혔고, 그 조부인 김이주는 진체 즉 동국진체를 잘 익혔는데 김이주의 글씨체는 영조의 어필체(御筆體)와 방불(彷彿)했다. 따라서 그 조부로부터 비롯되었을 김정희글씨교육의 기초는 동국진체였다고 할 수 있다. 김정희 초년의 글씨에서 보이는 단정한 결구와 전이한 운필법은 여기서 연유하는 것이다. 황수환, 같은 논문, 21쪽 재인용.

57) 추사체의 형성 과정에서 첩학의 영향권으로 구분되는 증언은 여러 곳에서 확인된다. 兪弘濬의 『金正喜』, 2006, 學古齋, 267-268쪽. 『박규수의 秋史體 成立論』에서는 ‘어렸을 때 동기창에 뜻을 두었고, 중세에는 옹방강을 좇아 노닐면서 열심히 그의 글씨를 본받았다. 그리고 나서 소동파와 미불을 따르고 더욱 굳세고 신선했다 지더니 드디어 구양순의 신수를 얻게 되었다. 만년에 바다를 건너갔다 온 다음부터는 구속받고 본뜨는 경향이 다시는 없게 되었고.’ 라는 언급에서는 박규수가 첩학파의 글씨로 추사체의 형성과정을 묘사할 정도다. 황수환, 같은 논문, 21쪽 재인용.

58) 崔完秀, 『간송문화』 71 『秋史 金正喜』, 2006, 韓國民族美術研究所, 128쪽.

이 시기의 서예가들은 못 사람의 장점을 본받고 광범위하게 채용하였으므로 그 자태가 다양하고 풍격이 독특하였다. 김정희의 서예 역시 비학의 조류에 보조를 맞추었다. 귀국한 후의 10년은 첩의 조류 속에서 자기의 위치를 찾으려 하였다면, 이후의 역사는 비학의 조류를 밀고 나갔다. 김정희의 서론이 이처럼 크게 변화하였음은 물론 그의 서풍도 믿기 어려울 정도로 변화되었다.

김정희가 비학과 첩학을 절충하려 한다는 점을 보다 구체적으로 본다면 비학에서 그는 강하고 일관된 힘을 구현할 수 있는 집필법(붓 쥐는 방법)과 운필법(글씨를 쓸 때 붓을 대고, 옮기고, 떼는 방법)을 주목했다. 반면 첩학에서 주목한 것은 점, 획, 자, 장법에 일관하며 ‘때에 따른 변화’ 내지 ‘정제 중의 변화’ 를 구현할 기법들이다. 김정희는 조선과 중국 서예사에서 등장하는 각종 비학과 첩학의 역대 성과물을 겸하여 소화해낼 뿐만 아니라, 궁극적으로는 추사체로 비첩의 특징을 하나로 혼용해냄으로써 18, 9세기 동아시아 서예사를 비·첩의 절충으로 평정한 인물로 자리매김 한다. 김정희는 이상과 같은 청대 비학과 첩학의 연구 성과를 절충하여 서예가 시, 문, 회화와 동일한 단계를 밟아 예술로서 성숙하기를 요구했다.

## 2. 법고창신론

김정희는 예술에 있어 학문의 중요성을 강조하였다. 예술을 위한 학문이란 앞선 시기의 예술사적 지식은 물론이고 이 지식에 입각하여 작품의 장단점을 파악할 수 있는 올바른 감식안을 기르는 것을 말한다. 이러한 태도는 용방강의 “예술창작에는 수많은 법칙이 존재하고 그것은 작가 개개인에게서 유래하는 것이 아니다. 그 법칙의 체계는 고대인들이 이미 마련해 놓고 있다. 그러므로 창작에 있어서 가장 중요한 것은 고대인들의 작품을 배우고 그들이 제시하고 있는 규범에 따르는 일이다.” 라고 했던바 그의 영향이 크다. 김정희는 성현의 도를 담고 있는 경전에 대한 참된 이해방식이 중요하다고 하였다. 그것은 사사로운 자기학설을 통해 이해하는 것이 아니라 경전 그 자체의 의미를 고증학이나 훈고학적인 방법을 통하여 이해하는 것이며, 이것이 경전에 대한 가장 정확한 방법이라고 보았다. 마찬가지로 예술작품을 창작하고 평가하는 데에도 대가들의 작품이나 전통적인 법식이 가장 중요한 기준점으로 본다.<sup>59)</sup> 이는 김정희 학문의 전반에 걸쳐 일관되게 나타나는 실사구시의 실증적 태도가 기본적으로 그의 예술관에도 그대로 반영되어 있다고 하겠다. 그의 이러한 존고의 정신은 단순히 옛날로 되돌아가기 위한 복고가 아니라 개방적인 태도로 다양한 원리를 포괄하고자 하는 박고(博古)를 의미하며, 법식에만 매몰되어 그것을 답습하려는 니고(泥古)가 아니다. 즉 법식을 숭상하고 충실하게 체

59) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 65-67쪽.

득함으로써 예술본원에 다가가고자하는 상고(尙古)의 의미를 갖는다. 이것은 유학본래의 정신인 ‘온고지신(溫故知新)’ 과 상통하는 ‘법고창신(法古創新)’, ‘입고출신(入古出新)’ 의 예술적 지향이다. 그러므로 이 법고와 창신의 기본 정신은 옛것을 널리 배워서 이를 바탕으로 새로운 창작을 추구해 내고자하는 것이다.

김정희는 글씨를 쓸 때는 자신의 재주에 가벼이 의지해서는 안 되며, 반드시 그 근원으로 거슬러 올라가 옛날의 올바른 법도를 실증적으로 파악해야 함을 강조하고 있다. 또한 여기에 머무르지 않고 끊임없는 노력과 수없이 많은 반복학습이 병행되어야 함을 말하고 있다. 글씨에 대한 김정희의 노력을 말해주는 “70년 동안 열 개의 벼루를 없애고 천여 자루의 붓을 다 닳게 했다”는 구절이 있다. 더불어 “수없이 많이 그린 후라야 가능한 것이며 당장에 부처를 얻을 수 없을 것이다, ... 아무리 9999분에 까지 이르렀다 해도 나머지 일분을 원만하게 성취하기란 어렵다....이 일분은 인력으로 가능한 것이 아니지만 그렇다고 해서 인력 밖에서 나오는 것도 아니다.” 라고 말하는 것은 전통적으로 내려오는 올바른 법식을 실증적으로 파악한 후에 반드시 쉬지 않고 연습하여 이를 그치지 않아야함을 주장한 것이다. 이와 같은 존고의 정신에 입각한 김정희의 예술관은 당시 조선의 예술계로서는 획기적인 일이었다. 그리고 그가 여러 가지 방식을 통하여 당시의 서예가들에 대해 비평한 대부분의 내용은 누구의 필법을 배웠으며, 또한 그 필법의 핵심을 얻었는가에 있었다.

김정희는 서법의 변천을 올바르게 파악하기 위해서는 예서를 충실하게 이해할 수 있어야 함을 강조했다. 예서는 주로 옛날의 금석에 남아 있으므로 이 금석문자를 실증적으로 연구함으로써 그 원형의 미감을 배워야 한다고 생각하였다. 그래야만 서법의 근원을 발견하고 그 변천을 이해할 수 있으며, 올바른 서법을 체득할 수 있다고 보았다.<sup>60)</sup> 올바른 문경을 거쳐 최고의 준칙이 포함하고 있는 기본 법식으로 나아간다는 것은 곧 실사구시의 방법을 통하여 예술의 근원을 탐구해나가는 것을 말하는 것으로 김정희의 학예일치(學藝一致)정신이다.

또한 그는 당시 예술에 대해 작은 기예에 불과하며, 높은 학문을 통하여 인격을 수양하면 저절로 이루어 질수 있다는 견해에 반박한다. 김정희가 주장하는 예술은 결코 작은 도(小道)에 그치는 것이 아니며, 어떤 의미에서는 유가적 도의 실현과 동등한 것으로서 그 자체의 실현가치를 지니고 있는 독자적 영역으로 인식하고 있다.<sup>61)</sup> 곧 예술에 임하는 자세는 엄숙하고 신중한 것이었다. 예술의 본원을 체득하기 위해 온몸과 마음을 다하며, 군자적 삶의 태도로 도

60) 황지원/사공홍주 저, 위의 책, 69-71쪽, 84쪽.

61) 황지원/사공홍주 저, 위의 책, 88-89쪽.

를 체득하는 격물치지(格物致知)의 학문을 하는 것과 동일하다고 보았다. 그러나 모든 예술작품이 다 도로 표현될 수 있는 것은 아니다. 하나의 예술이도의 경지에 이르기 위해서는 반드시 배움과 익힘, 그리고 정신적 깨달음의 과정이 필요하다. 김정희는 구체적으로 무엇을 배우고 익히며, 어떠한 깨달음이 있어야 하는지, 구체적으로 어떻게 예술작품 속에서 발견되는가를 우리에게 전하고 있다. 이에 대해 김정희는 문자향 · 서권기를 제시한다.

### 3. 문자향(文字香) · 서권기(書卷氣)

김정희는 18세기 형식주의적인 사실주의 예술 형식에서 벗어나고자 회화본연의 사의성(寫意性)을 회복하고 지나치게 형사위주로 빠져버리고 예술의 본질적 의미를 상실해 버린 당시의 회화를 비판한다. 이러한 상황을 극복하기 위해 고도의 정신세계를 요구하는 문자향 · 서권기를 강조하게 되는데, 그 이론의 내용과 그의 창작에서 어떻게 표출되고 있는지 알아본다.

형식적으로 본다면 ‘문자향’이란 고전서의 철저한 입서와 고비의 문자연구를 통해서 우리나라의 심미의식을 말한다. 그리고 ‘서권기’란 수많은 독서와 학문을 통하여 형성되는 차원 높은 지성의 세계라 할 수 있다. 만권의 독서를 통하여 인품을 숭상하고, 고도의 교양미를 추구하는 것은 정신적 초월의 경지에 도달하기 위한 것이며, 그리하여 티끌 한 점 없이 맑고 고아한 문인정신이 작품을 통하여 표현되어야 함을 강조한다.

김정희의 서예론은 의식적으로 구축된 체계를 지니고 있다는 점이다. 그는 시·서·화 일치론 문인들 사이에 보편화된 한갓된 구호가 아니라 격물치지(格物致知)가 내포하는 학문적 체계를 갖추어야 할 명제로 보았다. 그의 시론·서예론·화론에는 동일한 창작의 전제·과정·목표가 주어졌다.

시·서·화 일치사상으로 “글씨는 그림처럼, 그림은 글씨처럼”이라는 의미를 담고 있다. 글씨나 그림이 법식이 있는 것이 아니라 도에 이르면 자연히 우리나라라고 생각했다. 창작의 전제조건으로서 인격 수양과 학문에의 요구이다. 그는 특히 예서에 대해 “가슴속에 맑고 높고 예스러운 의(意)”와 ‘문자향 · 서권기’를 요구했다. 김정희는 문예와 그림을 일관하여 서예에서도 이들 조건을 필수로 내세워 완원에게서 보이지 않던 문인 정신을 강조했다. 문예론과 화론에서 그런 것처럼 그는 법만큼 그 너머의 자유로움과 다양성의 세계를 중시했다. 이 세계는 “고인들이 마음으로 전하고 받은” 세계이다. 이 영역은 언어와 형상 등의 흔적을 갖는 관습(蹊徑)으로부터 얻는 것이 아니라 작가 주체가 자득하는 영역(所自致)이다.

또한 김정희는 글씨에 흥회 내지 우연적 의지가 없으면 문인 예술의 소산이 아니며 감상할 수 없는 기술자(字匠)의 글씨가 되어 버린다고 그 중요성을



강조했다. 그는 분명 이처럼 주관의 창의적이고 자유로운 정신을 긍정했다. 그는 재능과 끊임없는 노력과 이를 통한 깨달음의 경지를 얻어야 한다는 점을 문예론과 화론을 이어 여전히 강조한다.

김정희는 서법과 시품과 화법은 오묘한 경지가 동일하다. 시와 서 모두 엄중함, 아리따움 등의 다양한 개성이 있는데, 이는 신이 활동하여 형상 밖(還中) 즉, 언표 밖의 경지의 획득으로 이어져야 한다고 보았다. 방법적인 면에서 난 그림에 관해 이하응에게 언급했던 9999와 1의 간격을 지시하며 설명하였다. 김정희에 있어서 문자향·서권기는 깨달음 이후에 얻는 만물에 대해 자유로운 정신의 경지로 학문의 축적, 세속을 떠나 고양된 인격을 통해 촉진되며 예술 장르상 시·서·화의 표현 매체의 구체성·한정성을 벗어나 각 장르에서 통용될 수 있는 공통의 정신적 경지인 것이다.

맑고 속됨이 없는 고귀한 정신은 곧 문인화와 비문인화를 구분하는 중요한 기준이 되며, 세속적인 욕심을 버려 마음이 담박하고, 세상 속에서 따로 구하는 것이 없으며, 칭찬이나 비난에 흔들리지 않는 본연의 예술정신을 뜻한다.<sup>62)</sup> 이것은 독서량이 많고 적음에 달린 문제가 아니라 자신의 마음이 열려 있을 때, 즉 자신의 모든 아집과 자만과 지식을 부분적인 것으로 버릴 때, 비로소 얻어지는 경지를 말한다. 그러나 누구나 이러한 과정을 통한다고 해서 가질 수 있다는 의미는 아니며 문인정신의 요체를 상징하는 것으로 이해해야 할 것이다. 이는 앞 시대부터 있어왔던 의재필선(意在筆先)이나 형사에 대한 신사를 강조와 예도(藝道)의 경지를 말하는 것이다. 즉, 사실적인 형태의 묘사를 넘어서서 대상의 내면에 있는 참 뜻을 파악해야 하며, 그 참 뜻을 구하는 것은 자신의 내면으로부터 얻어지는 주관적 소양이 중요해지는 것이다.<sup>63)</sup> 김정희는 문자향·서권기를 통하여 실제적인 사실에 근거한 형사의 장점을 취하면서도 동시에 자신의 고도의 예술적 정신성을 작품 속에 표현하고자 하였다. 이것이 예술 전반에 대한 김정희의 기본 정신이며, 그는 구체적으로 이 정신을 구현하여 예술 작품을 창작하였다.

결국 김정희는 자신이 살았던 시대의 이념적 혼란과 그에 따르는 새로운 지도이념의 요구를 직시하고, 그에 대한 대답을 실사구시적인 학문 태도와 학예일치적 예술사상의 기초 아래서 찾아야 한다는 방향을 견지했던 것이다. 추사체의 성립이라는 사건은 단지 서예계에 한정된 하나의 사건이 아니라, 학문과 사상에 기초한 그러면서도 실질적으로는 시대적 요구에 답한 하나의 업적으로 이해되어야 할 것이다. 학문과 서화예술의 일치를 추구하는 가운데 나온 것으로 김정희의 학예일치론인 것이다. 김정희의 예술관은 먼저 가슴 속에 청

62) 葛路, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 일지사, 1993, 322쪽.

63) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 94-96쪽.

고고아(淸高古雅)한 뜻이 있어야 하며, 그것이 '문자향' 과 '서권기' 에 무르  
녹아 손끝에 피어나야 한다는 지고한 이념미 구현에 근본을 두고 있었다. 이  
는 사의(寫意)를 중시하는 문인화적 태도를 견지하는 것이어서 개념적으로 새  
로운 것은 아니었지만, 그는 그것의 본질을 터득하고 나서 형식의 자유를 얻  
었다. 또한 예술의 지위를 크게 향상시켰다는 점에서 그의 공이 크다고 할 수  
있겠다.

■  
제 3부

# 김정희 서체의 양식적 특징

추사체의 서체미를 우리는 흔히 ‘금석기(金石氣)’, 고졸미(古拙美), 괴(怪), 중화미(中和美) 등으로 표현한다. 추사체는 그 당시 청의 비학운동을 배경으로 한 한예를 창신적 발전시킨 형태이다. 김정희가 이룩한 서법의 원류는 옹방강과 완원을 위시한 중국의 학자와 서예가들에게서 자극을 받았으나 예술가로서 이룩한 것은 자신의 타고난 천부적인 소질과 두 번의 긴 유배생활에서 이루어진 것이다.

김정희 글씨에서 필묵의 기법 안에 스며들어 있는 기세, 정감, 생명의식 외에도 필묵을 밖으로 돋보이게 하는 무언가에 주의를 기울일 필요가 있다. 필묵을 돋보이게 하는 것으로 기세, 기국, 음률, 리듬감(호쾌함, 온화함, 완만함 등), 포만감, 긴장감, 그리고 감동의 정도(대범함, 능숙함, 흡입력 등) 등을 들 수 있다. 또한 이속에서 김정희의 인격, 기질, 개성(차분함, 성급함, 경박함 등) 심미관, 성향, 창조성, 개척정신 그리고 수명(왕성한 생명력, 쇠약한 기질) 등이 그대로 드러나게 되는데, 필묵 속에서 이 모든 근거 또는 반증을 찾을 수 있다. 중국에서는 예로부터 서법과 그림을 보면 그 사람을 알 수 있다고 한다. 이렇게 서화는 바로 화가 자신의 신분을 증명하는 존재였다. 필묵의 굵기가 서화가의 기질, 천성, 소양, 그리고 수명까지 관련 있어 필묵에서 새어나오는 ‘기(氣)’는 무척 중요하였다.

김정희의 삶속에서 변화되는 필묵을 분석하는 것은 그의 재능, 성격, 신체적 조건과 건강상태 등이 시간과 공간 등의 환경의 차이가 필묵에 영향을 줄 수밖에 없기에 그의 생애의 시기별 분석이 필요하다. 또한 다양한 글씨를 소화했지만 그의 서체는 결국 융합과 조화라는 궁극의 창조력이 발휘되는데, 예서와 행서체에서 외부와의 어떤 관계에서 그 만의 조형의지가 보이는지 특징을 분석하여 추사체의 조형세계를 고찰하였다.

## 1장 시기별 변천과 추사체의 성립

김정희의 시기별 조형양식은 여러 연구에서 다양하게 나누어 진행되었으나 본 연구에서는 5단계로 나누어 진행되었다. 서체는 다섯 차례의 변화과정을 거쳐 형성되었는데, 그 과정에서 사실상 당시까지 서예사에 등장하는 모든 첩(帖)과 비(碑)의 글씨 성과가 하나로 녹아나온 것이라고 할 수 있다. 이러한 추사체의 형성과정과 조형적인 특징을 좀 더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

**제 I 기: 첩주시기(帖主時期; 탄생부터 24세 燕行까지)**

이 시기는 김정희가 가학(家學)과 스승을 통해 조선중기 이래 전래서풍(傳來書風)과 동시대 미불·동기창 중심의 서체를 수용할 때이다. 그러나 김정희의 경우, 이 시기의 작품 중에서 남아 있는 것이 극히 희귀하다. 청조의 비학을 접하기 이전에는 가학과 사우의 영향에서 보듯이 종래의 조선글씨와 미불과 동기창의 서체를 구사했다.

**제II기: 첩주비증시기(帖主碑從時期; 24세부터 30代 중반까지)**



그림7 김정희, <계당서첩> 중 옥수봉, 1814(29세), 28.0×35cm, 개인소장.

이 시기는 김정희가 24세 연행을 계기로 기존의 글씨에 대한 관점과 실기능력이 완전히 바뀌어 진 때이다. 이 사실은 28세 때 자신이 쓴 글씨에 대해 자평한 <계당서첩>(그림7) 발문에 잘 나타나는데 '내가 연경에 갔다 온 이후 글씨가 하루가 다르게 즐실(拙實)해져 옛날에 변화(繁華)하여 보는 사람들마다 비웃음을 샀던 일을 이제는 다시 되풀이 하지 않게 되었다'고 고백하였다. 이 시기 김정희의 글씨는 변화함을 펼쳐버리고 즐하고 실패짐으로 해서 1차적인 변모를 도모하게 된다.



그림8 김정희, <한예작구(漢隸作句)>, 19세기, 19.5×115.0cm, 개인소장.

이러한 김정희의 서풍은 <자하선생입연송별시(紫霞先生入燕送別詩)>(그림9) · <이위정기(以威亭記)>(그림10) · <송나양봉시(送羅兩峯詩)>(그림13) · <계당서첩(溪堂書帖)>(그림7) · <가야산해인사중건상량문(伽倻山海印寺重建上樑文)>(그림11) · <송운경입연전별시(送雲卿入燕餞別詩)>(그림15)등을 통해서도 확인된다. 이 시기 김정희는 미불·동기창은 물론 왕희지·안진경·소동파와 스승인 옹방강 등 첩파 중심의 글씨를 다양하고도 충실히 학습하고 있다. 또한 한예 중심의 비학의 글씨로는 <길상실(吉祥室)> · <진흥왕순수비측면서(眞興王巡狩側面書)>(그림2) · <송석원(松石圓)>(그림14) · <무장사아미타불조

성기비부기(鑿藏寺阿彌陀佛造成就軀附記)<그림16>등이 있으며 32세부터 본격적으로 이런 필체가 구사되기 시작한다.

김정희의 20대 전후의 해서는 거의 찾아 볼 수 없고, <감어첩(甘於帖)>(그림12), 묵소거사자찬(默笑居士自讚)(그림17), <이위정기(以威亭記)>(그림10)등 <해서첩(楷書帖)>이 있다. 이 서첩에서는 그의 공력(功力)을 찾아 볼 수 있을 뿐만 아니라 그의 추사체의 면모도 찾아 볼 수 있다. <이위정기(以威亭記)>(그림10)는 김정희의 해서(楷書)중에서 가장 규범적인 작품이었고 옹방강의 영향을 받은 작품이다. 33세 때 쓴 <가야산해인사상량문(伽耶山海印寺上梁文)>도 옹방강의 서체의 영향을 받은 작품이다.(그림11) 해서 작품들은 어느 일가의 서체를 그대로 본받은 것이 아닌 것을 알 수 있다.

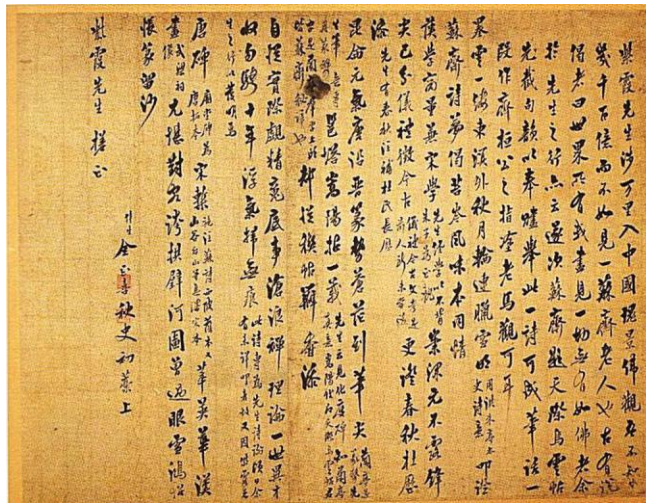


그림9 김정희, <송자하선생입연시(送紫霞先生入燕詩)>, 行書, 지본묵서, 55×70.5cm, 1813, 甲孝忠藏.



그림10 김정희, <이위정기(以威亭記)> 탁본 부분, 1816(31세), 각폭 20×13cm, 현판은 소실, 탁본만 현존.



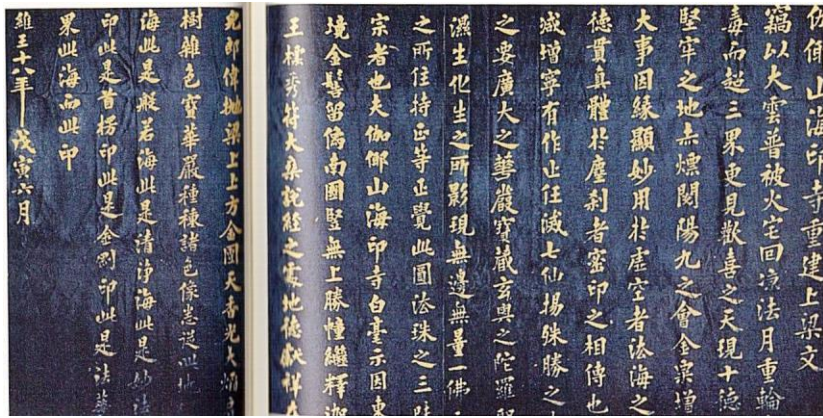


그림11 김정희, <가야산해인사상량문(伽耶山海印寺上梁文)> 부분, 해서, 1818(33세), 감지에 금물, 90.0×480.0cm, 해인사.



그림12 김정희 해서, <감어첩(甘於帖)>, 23.8×24.0cm, 개인 소장.



그림13 김정희, <송나양봉시(送羅兩峯詩)>, 1810(25세), 24.1×67.0cm, 개인 소장.



그림 14 김정희, <송석원(松石園)> 바위 글씨, 1817(32세), 서울 옥인동.

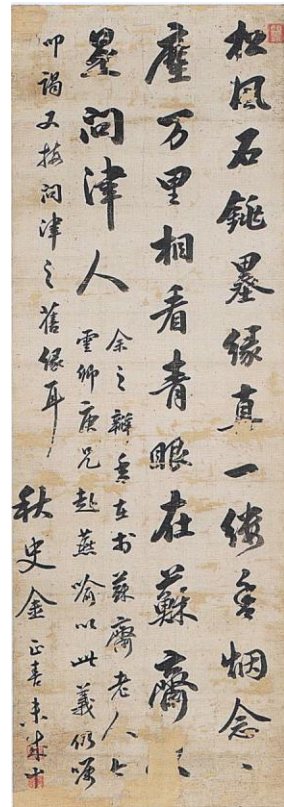


그림 15 김정희, 행서, 紙本墨書, 111,2×30,7cm, <송운경입연시(送雲卿入燕詩)>, 국립중앙박물관소장.

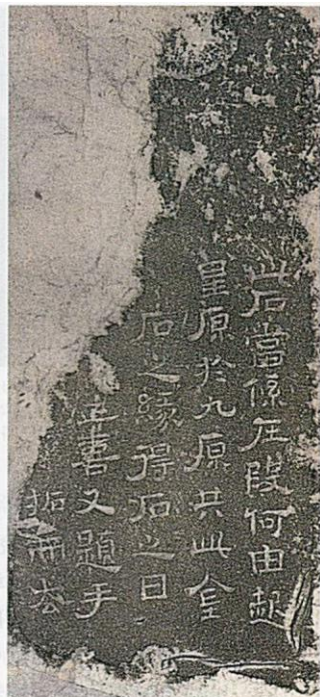


그림 16 <무장사아미타불조성기비문(彌藏寺阿彌陀佛造成記碑附記)> 탁본, 801년(왼쪽), 김정희, <무장사아미타불조성기비석부기(彌藏寺阿彌陀佛造成記碑石附記)>, 1817(32세).





그림 16 김정희, <묵소거사자찬(默笑居士自讚)>, 卷 30,2×128.1cm, 국립중앙박물관 소장.

### 제III기: 첩비균등중시기(帖碑均等從時期)II(30代 중반부터 40代 중·후반까지)

김정희글씨의 편년구분에 있어 절대기준은 추사체의 성격상 비학의 성과가 종래 첩학의 성과에 어떻게 혼용되고 있는가에 중점을 두어 몇 가지 단계로 나누어 볼 수밖에 없다. 즉 한예(漢隸)가 처음 구사되기 시작한 때, 한예의 금석기운이 기존의 해·행 중심의 첩학작품 필획이나 결체에 본격적으로 혼용되기 시작한 때, 그리고 비학과 첩학이 혼용되어 그야말로 독창적인 ‘추사체’로 완성을 보는 때 등이 그것이다. 김정희의 유배된 이후의 작품은 그 풍격이 비록 다르다 할지라도, 35세 이후로부터 55세까지의 풍격과 본질상 차이가 없었다. 김정희의 지우(知友)였던 권돈인(權敦仁)은 “완당(阮堂)의 제주도 유배 이후 글씨는 두보(杜甫)의 기주(夔州) 이후의 시나 유종원(柳宗元)의 유주(柳州) 유배 이후의 문(文)과 같다”<sup>64)</sup>라고 말했다. 이것은 제주도로 유배되기 전의 김정희가 확립한 비학의 기본 틀은 변함이 없으며, 중년에 탐색 중이었던 창작 의욕은 “자연지경(自然之境)”에 들어 갔음을 말해 준다. 이 시기에 특기할 사항은 이미 30대 초반에 예서나 한글의 필적이 처음 나타나고 있지만, 종래 첩학의 성과물에서는 보기 어려운 금석기의 필획 맛이 해서나 행서에서 드러나기 시작한다는 것이다. 물론 이것이 결구나 장법에까지 본격적으로 나타나기까지는 또 다른 시간이 요구되지만, 김정희 글씨의 편년을 구분해 볼 때 한예가 처음 등장하는 것은 32세 때부터이다. 즉 추사체의 토대라고 할 수 있는 한예의 금석기운이 해·행에 반영되면서 점과 획의 굵고 가늘의 차이가 극도로 대비되면서 골기가 드러나고 있다는 점이다. 한예의 필획으로 사자성어로 글을 만들어 쓴 <한예작구(漢隸作句)>(그림8)는 김정희 1810년 중국을 다녀 온 후 이후부터 끊임없이 중국 한나라 기와, 거울, 비석 등에 있는 글씨 공부한 것을 증명해 준다. 그 한나라 예서의 필획이 김정희를 거치면서 자연스레 추사체가 되어 살아 움직인다.<sup>65)</sup> 그리고 44세(1829년)때 <평양(平壤) 감영(監營)에서

64) 彝齋, 權相公論公書曰: “阮堂濟州以後詩如子美(杜甫)夔州以後文”(南秉吉『覃齋詩集序』), 吳明南, 『圓嶠와 秋史의 書藝 比較 研究』, 成均館大學校博士學位論文, 2004, 53쪽 재인용.

65) 최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010, 16쪽.

장동(壯洞) 아내에게〉 보낸 한글편지, 46때 (1831년)때 〈고금도(古今島)에서 장동(壯洞) 아내에게〉 보낸 한글편지에서 종래와는 다른 골기(서예에서 힘찬 筆力)있는 금석기(金石氣)가 내포된 획의 변화가 나타나고 있다는 점에서도 확인 할 수 있다.

#### 제Ⅳ기: 비주첩증시기(碑主帖從時期)(40대 중후반부터 제주유배시기)

김정희 글씨 분석에 있어 제Ⅳ기 관건은 종래 첩학과 비학의 성과가 점획은 물론 결구에 어떻게 반영되고 있는가에 모아진다. 특히 추사체의 조형적 특징으로 지목하고 있는 ‘음양의 대비와 조화’가 제Ⅲ기의 필획을 넘어 결구차원에서 어떻게 구사되고 있는 가를 보는 것이 핵심이다. 즉 제주유배시절에 본격적으로 보이는 금석기운의 방필이나 종래와 다른 결구의 작품경향은 이미 유배이전인 40대 중 후반기부터 해·행은 물론 예서와 한글에서 드러난다. 또한 점획과 결구차원을 넘어 장법이나 서체혼용의 문제는 오히려 유배이후인 강상시절과 북청유배시절, 과천시절에서 본격적으로 드러나고 있다는 점을 주목해 볼 필요가 있다. 제Ⅳ기에 해당되는 작품은 한글로 46세시 〈고금도(古今島)에서 장동(壯洞) 아내에게〉보낸 편지 1통과 제주유배시절 〈제주도(濟州道)에서 예산(禮山) 아내에게〉 보낸 편지 16통, 예서로는 50세 전후로 추정되는 〈임한경명(臨漢鏡銘)〉(그림19), 48세 〈정부인광산김씨지묘(貞夫人光山金氏之墓)〉(그림18), 55세 대둔사의 〈무량수각(無量壽閣)〉 현판 (그림21, 22), 56세 〈일로향실(一爐香室)〉, 61세 〈일로향실(一爐香室)〉(그림23) · 〈무량수각(無量壽閣)〉(그림24) · 〈시경루(詩 境樓)〉(그림25), 63세 〈강릉김씨묘비(江陵金氏墓碑)〉가 있다. 이 시기는 예서는 물론 해서나 행서, 한글의 점획 결구에서 비학의 성과가 적극적으로 반영되어 이전과는 다른 극단적인 대비 속에서도 조화를 이끌어 내고 있음을 볼 수 있다. 그리고 다른 시기에서는 찾아보기 어려운 점획에 있어 극도로 긴장된 방필과 대소장단의 대비를 들 수 있다.

김정희 글씨의 제Ⅳ기는 첩학과 비학의 혼용 제1단계로서 그 이전에 이미 형성되기 시작한 금석기운(金石氣韻)의 골기가 내면으로 온축(蘊蓄; 속에 깊이 쌓아 둠)된 획질(劃質; 바탕의 붓질)을 토대로 예서·해서·행서·한글 등의 각체에 추사체 특유의 극도로 축약되고 진밀(縝密; 곱고 세밀함)한 결구를 구사한 시기로 자리매김 할 수 있다. 전절 부분의 강조는 추사 해서체의 특징 중 하나로 단정함과 변화의 힘을 느끼게 하며 전절 부분은 마치 금석을 깎아 놓은 듯하다. 추사의 행서는 진, 예, 해, 초를 풍부하게 혼용하여 보다 많은 변화를 나타냈다는 점이 특색이라고 하겠다. 제주도 유배시기에 완성된 추사체의 특징은 북비와 한예를 근간으로 한 ‘금석기’, ‘중용적, 균제적

미감' , '창신적인 미감' 으로 드러나며 유배시기의 고난과 역경은 절제된 서의 필획을 통해 정화되어 표현되었다.



그림18 김정희, <정부인광산금씨 지묘(貞夫人光山金氏之墓)>, 묘비 전면 탁본, 104.0 × 43.5cm, 개인 소장.



그림19 김정희, <임한경명(臨漢鏡銘)>, 26.7 × 33.8cm, 국립중앙박물관.



그림20 김정희, <남산선인첩(南山仙人帖)>, 행서, 22.6 × 96.5cm, 개인 소장.



그림21 김정희 <무량수각(无量壽閣)> 현판.





그림22 김정희, <무량수각(无量壽閣)> 현판, 1846(61세), 67×186cm, 대문사.



그림23 김정희, <일로향실(一爐香室)>, 32×120cm, 해남 대문사 일지암.



그림24 김정희, <무량수각(无量壽閣)> 현판, 1846(61세), 37×117cm, 화암사.



그림25 김정희, <시경루(詩境樓)> 현판, 1846년(61세), 30×100cm, 화암사.

**제Ⅴ기: 비첩혼용시기(碑帖混融時期)(해배(解配) 이후부터 작고(作故)때 까지)**

김정희글씨의 마지막 단계인 제Ⅴ기는 김정희가 해배된 이후 작고 때까지로 강상, 북청, 과천시절을 모두를 포함한다. 이 시기 글씨는 서체와 종류를 불분하고 사실상 가장 많은 작품이 만들어 졌고, 또 그 이전의 시기와는 다른 차원의 작품이 만들어졌다는 입장에서 김정희 예술의 절정기이자 완성기라고 할 수 있다. 이 시기에 만들어진 작품을 시절별로 구분하면

다음과 같다.

-강상시절(64-65세): <단연·죽로·시실(端妍·竹爐·詩室)>(그림26) · <난정병사첩(蘭亭丙舍帖)>(그림30) · <산송해심·유천희해(山崇海深·遊天戲海)>(그림27) · <잔서완석루(殘書頑石樓)>(그림28) · <소창다명(小窓多明)>(그림27) · <청리내금첩(靑李來禽帖)>(그림31) · <불광(佛光)>(그림33) · <보화루(寶華樓)>(그림36) · <대웅전(大雄殿)>(그림34) 등등.



그림26 김정희, <단연·죽로·시실(端妍·竹爐·詩室)>, 81×180cm, 영남대학교 박물관(장택상 기증 유물).



그림27 김정희, <산송해심·유천희해(山崇海·遊天戲海)>, 조선 19세기 190중반, 42×207×2cm, 호암미술관.



그림28 김정희, <잔서완석루(殘書頑石樓)>, 종이에 먹, 31.8×137.8cm, 손창근 소장.

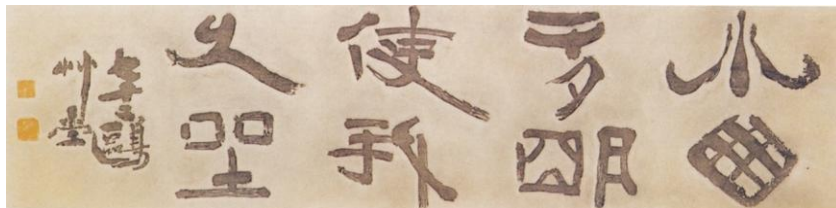


그림29 김정희, <소창다명(小窓多明)>, 38.5×136.5cm, 유흥준 소장.





그림 31 김정희, <난정병사첩(蘭亭丙舍帖)>, 각폭 89.9 × 24.2cm, 간송미술관.



그림 32 김정희, <청리내금첩(靑李來禽帖)>, 각폭 95.5 × 28.5cm, 간송미술관.



그림 33 김정희, <효자김복규정여비(孝子金福圭旌閭碑)> 탁본, 1855(70세), 96.5 × 38.8cm, 전주.



그림 34 김정희, <불광(佛光)> 현판 탁본, 176 × 174cm, 은해사.



그림 30 김정희, <대웅전(大雄殿)> 현판, 은해사.

-북청 유배시절(66세-67세): <진흥북수고경(眞興北狩古竟)>(그림35) · <석노

시(石磬詩) 〈그림37〉 · 〈침계(岑溪)〉(그림38) 등등.



그림 35 김정희, 〈진흥북수고경(眞興北狩古竟)〉현판 탁본(黃草嶺眞興王巡狩碑 保護閣 拓本), 두루마리 황권, 54.8×96cm,

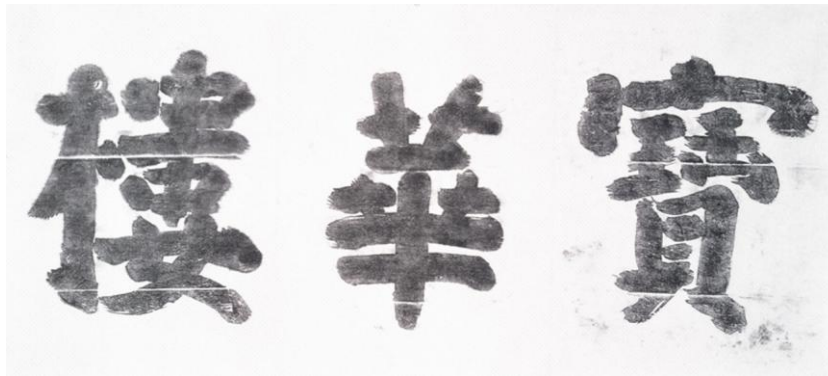


그림 36 김정희, 〈보화루(寶華樓)〉, 97×210cm, 백흥암 만세루에 보관.



그림 37 김정희, 〈석노시(石磬詩)〉첫면과 끝면, 1852(67세), 32.2×340.5cm, 호암미술관.



그림 38 김정희, 〈침계(岑溪)〉, 42.8×122.7cm, 간송미술관.



-과천시절(68세-71세): <효자김복규정여비(孝子金福圭旌閭碑)>(그림32) · <숙인상산황씨지묘(淑人尙山黃氏之墓)>(그림43) · <산중당류객시첩(山中儻留瘧詩帖)>(그림40) · <백과대사 비문(白坡大師碑文)>(그림47) · <임곽유도비(臨郭有道碑)>(그림39) · <가정유예첩(家庭遊藝帖)>(그림45) · <판전(板殿)>(그림44) · <대팽두부(大烹豆腐)>(그림51) 등등.



그림 39 김정희, <임곽유도비(臨郭有道碑)>, 팔곡병풍, 1853(68세), 각폭 102.0×32.0cm, 영남대 박물관.



그림 40 김정희, <산중당류객시첩(山中儻留瘧詩帖) 부분, 1855(70세), 각폭 38.5×12.3cm, 청관재.

그런데 위의 작품에서 보듯이 비학과 첩학의 성과가 점획, 결구는 물론 장법과 서체 등 모든 측면에서 혼용되어 드러남과 동시에 그것이 필법과 묵법으로는 지속·방원·윤갈의 묘와 조형적으로는 대소·소밀·장단 등의 극단적인 음양 대비 속에서 구사되고 있는 것이 가장 큰 특징이다.

특히 강상시절의 <난정병사첩>(그림30) · <잔서완석루(殘書頑石樓)>(그림28) · <소창다명(小窓多明)>(그림27) · <청리내금첩(靑李來禽帖)>(그림31) · <불광



(佛光)>(그림33) · <보화루(寶華樓)>(그림36) · <대웅전(大雄殿)>(그림34) 등의 작품이나, 과천시절<효자김복규정여비(孝子金福圭旌閭碑)>(그림32) · <산중당류객시첩(山中留痘詩帖)>(그림40) · <판전(板殿)>(그림44) 등의 작품에서 그 이전의 시기와는 달리 안진경풍의 글씨는 물론 원필과 농묵중심의 부드러운 운필과 용묵 등 첩학의 성과가 기존의 비학의 토대위에 적극적으로 수용되고 있는 점이 주목된다. 그러나 추사체의 완성기로서 이 시기를 대표하는 작품은 한 화면 안에 전서와 예서의 필법과 결구로 해서와 행서, 심지어 묵란도가 구사되거나 그 반대로 해서와 행서의 필법과 결구로 예서가 구사되는 이른바 파서체를 꼽을 수 있는데, 강상시절의 <난정병사첩(蘭亭丙舍帖)>(그림30) · <잔서완석루(殘書頑石樓)>(그림28) · <청리내금첩(靑李來禽帖)>(그림31) 북청 유배시절의 <침계(嵒溪)>(그림38) 과천시절의 <대팽두부(大烹豆腐)>(그림51) · <가정유예첩(家庭遊藝帖)>(그림45) · <판전(板殿)>(그림44) 등이 있다.



그림41 김정희, <호고연경(好古研經)> 124.7×28.5cm, 호암미술관소장.



그림42 김정희, <호고연경(好古研經)> 129.7×29.5cm, 간송미술관소장.

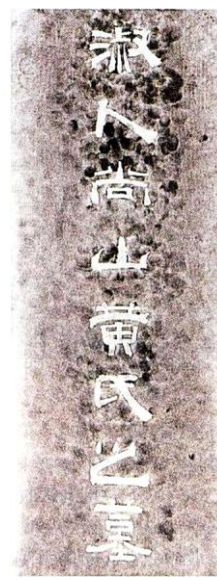


그림42 김정희, <속인상산 황씨지묘(淑人尙山黃氏之墓)> 앞면탁본, 1849(69세), 125.6×37.5cm 서산개심사 옆.



그림 44 김정희, <판전(板殿)> 현판, 77×181cm, 봉은사.

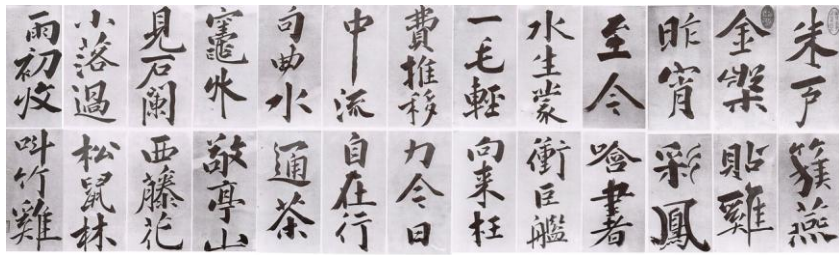


그림 45 김정희, <가정유예첩(家庭遊藝帖)> 일부, 해서, 각 19.3× 9.7cm, 소장처미상.

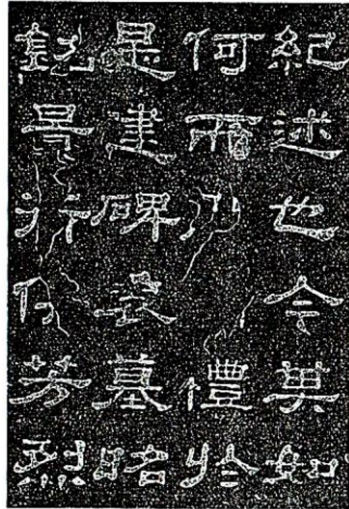


그림46 <곽유도비> 부분, 169년, 후한시대 곽태라는 사람의 비문.

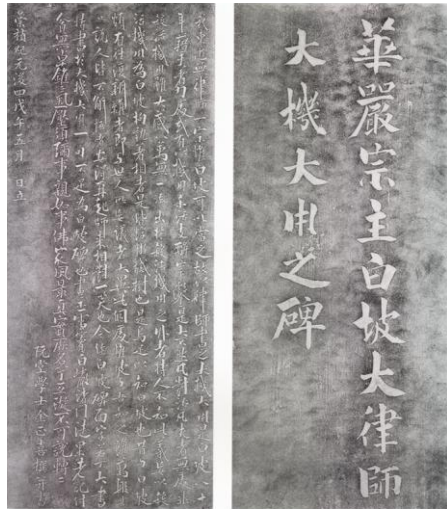


그림47 김정희, 백파대사비문(白坡大師碑文) 134× 68cm, 개인소장.

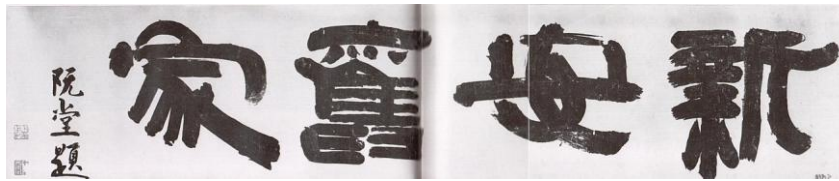


그림 48 김정희, <신안구가(新安舊家)>, 隸書扁額, 39.3×164.2cm, 간송미술관.



그림 49 김정희, <은지법신(銀地法臣)>, 隸書扁額, 121.1×28.8cm, 개인소장.

김정희 작품은 각 시기별로 전·예는 물론 해·행·한글·사군자·문인화 등에 이르기까지 다양하게 존재하고 있다. 그리고 김정희의 예술세계를 생애와 관계하는 것뿐만 아니라 추사체의 형성과정에서 드러나는 작품자체의 변화양태를 우선해서 추출해보면 첩학과 비학의 영향관계에 따라 크게 5시기에 걸쳐 완성되었음을 알 수 있었다.

지금까지 추사체를 분석한 것을 토대로 서체별 기준 작품이라고 할 수 있는 대표작을 중심으로 그 특징을 살펴보면 다음과 같다.

〈표1〉에서 우리가 알 수 있는 것은 종래(從來)의 인식(認識)대로 추사체가 제주유배시절에 갑자기 완성된 것이 아니라 초기 첩학(帖學)의 토대(土臺)위에 한예(漢隸) 중심의 비학의 성과가 접목되면서 장법(章法)과 서체의 내재적 변화와 점획과 결구(結構)의 변화를 거치면서 일생동안 완성된 것임을 알 수 있다. 이것은 첩학의 연장선인 옹방강 서체를 적어도 연행 이후인 35세 전후까지 10여년을 구사(驅使)하고 있다는 점과 그리고 그것이 여전히 제Ⅲ기에서도 주류를 형성하고 있다는 점 때문에 추사체는 기본적으로 첩학의 성과가 그 토대가 되었다는 점을 알 수 있다.

그리고 추사체의 본격 형성시기를 주로 제주유배로 잡고 있으나 작품만으로

	해서	행서	예서	한글	대자서 (大字書)	추사체 특징
I기: 1세- 24세	〈시첩(詩帖) 〉	〈간찰(簡札) 〉				첩학중심(帖學中心)
II기: 24- 35세	〈이위정기 (以威亭記)〉	〈자하입연 시(紫霞入 燕詩)〉	〈무장사기 측서(蓀藏 寺記側書)〉	〈대구감영 (大邱監營) 에서〉	〈송석원 (松石園)〉	첩학중심(帖學中心)
III기: 35세- 45세	〈직성수구 (直聲秀句)〉	〈운외몽중 첩(雲外夢 中帖)〉	〈강산여화 (江山如畫) 발(跋)〉	〈평양(平壤) 감영(監營) 에서〉	〈운외몽중 (雲外夢中)〉	점획비유대 비(點劃肥瘠 比)
IV기: 45세- 63세	〈세한도(歲 寒圖)〉 발(跋)	〈흥왕석사 (興王碩士) 서(書)〉	〈일로향실 (一爐香室)〉	〈제주도에 서〉	〈무량수각 (無量壽閣)〉	소밀대비(疏 密對比)결구 (結構)
V기: 63세- 71세	〈가정유예 첩(家庭遊 藝帖)〉	〈석노시 (石弩詩)〉	〈대팽두부 (大烹豆腐)〉		〈진흥북수고 경(鎭興北狩 古竟)〉 〈판전(板殿)〉	대소대비(大 小對比)장법 (章法)서체혼 융(書體混融)

표 1 기준작을 통(通)해본 추사체의 시기구분과 특징

보면 이미 40대 중반에 필획과 결구의 측면에서 제주유배시절에 보이는 추사체의 근간이 형성되고 있었음을 알 수 있고, 추사체의 완성은 오히려 제주 유배 이후에 만들어졌다는 사실을 알 수 있다. 그의 개성이 강한 힘준하고 굳센 서체는 유배생활의 고독하고 불우한 운명에 맞서서 혁신적인 글씨를 씌으로써 고뇌를 달래고 독창적인 예술로 승화 시킨 경지는 타의 추종을 불허한다. 특히 강상시절의 〈난정병사첩〉(그림30) · 〈잔서완석루〉(그림28) · 〈청이래금첩〉(그림31)과 북청유배시절의 〈침계〉(그림38), 과천시절의 〈가정유예첩〉(그림45) · 〈판 전〉(그림44) · 〈대팽두부〉(그림51)등의 작품에서



보는 바와 같이 전서, 예서나 해서와 행서, 비학과 첩학 등 각체의 필획과 구조적 특장(特長)이 한 작품 안에 혼용되어 나타나는 작품들이 이를 증명하고 있다. 특히 <침계>(그림38)에 대한 작서태도는 방서(傍書)에서 이를 잘 대변하고 있는데, 김정희가 부탁을 받고 예서로 쓰고자 하였으나 한비에 첫째 글자가 없어 30여년을 마음속에 담아 두었다가 해서와 예서가 합쳐진 북조 금석문의 조자원리(造字源理)를 모방하여 만들었다는 사실이다.<sup>66)</sup>

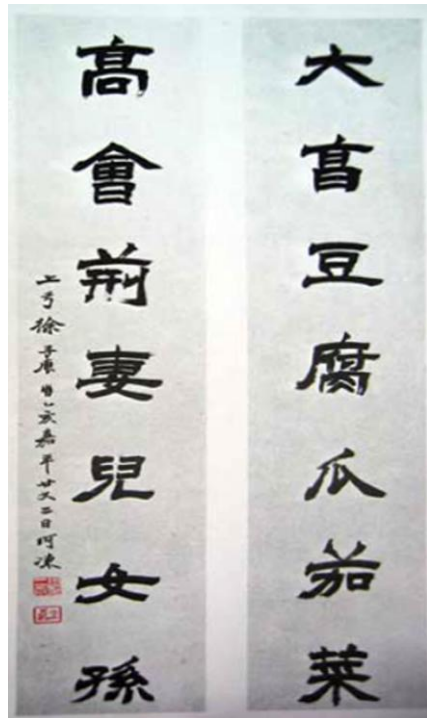


그림 50 서삼경(徐三庚), <대팽두부과가채, 고회형 처이녀손(大烹豆腐瓜茄菜, 高會荆妻兒女孫)>, 1875년.



그림 51 김정희, <대팽두부(大烹豆腐)>, 1856년(71세), 129.5×31.9cm, 간송미술관.

이러한 추사체의 조형적 특징 또한 음양대비로 규정지을 수가 있다. 그리고 그것을 더 세분하면 필획, 결구, 장법, 서체가 서로 유기적으로 작동되면서 만들어지고 있다. 물론 추사체를 통시적으로 보면 일생동안 첩학위주→첩주비중→비주첩중→비첩혼용의 진행을 통해 형성되었다고 하겠다. 이것은 어디까지나 김정희의 글쓰기 태도가 단순한 의고나 창신에 만 있는 것이 아니라 일생에 걸쳐 전개된 고전에 대한 재해석의 결과로 얻어진 범고창신, 입고출신의 정신에서 비롯되고 있음을 실제적으로 반증하는 것이라 하겠다. 음양의 대비와 조화 구조 그리고 김정희의 조형양식을 밝힘에 있어 지금까지 논의된 사항을 <표1>에 바탕을 두고 각 시기별 작품에서 공통적으로 추출되는 운필과 용묵, 점획과 결구, 장법과 서체라고 하는 측면에서 그

66) 黃秀煥, 「추사의 사상과 추사체 연구」, 전남대학교석사학위논문, 2009, 30쪽 참조.

특징을 종합하면 다음과 같다.

〈표2〉에서 보듯이 추사체는 어느 특정서체에만 그 특징이 국한되는 것이 아니라 각 시기별 작품의 운필, 용묵, 결구, 장법, 서체 등 모든 조형의 기본요소에서 추출된다.

	점획	장법	결구	용묵	운필	서체
I기: 1세- 24세	균일함	균일함	균일정형 均一定形	운필주	원필(圓筆)이 주초	해서·행서 ·예서
II기: 1- 35세	균일함	균일함	균일정형 均一定形	운필이 주	원필(圓筆)이 주(主)	해서·행서 ·예서
III기: 35세- 45세	태세대비	균일함	균일정형 均一定形	운갈필 공존	원방(圓方)이 공존	해서·행서 ·예서
IV기: 45세- 63세	태세(太細) 와 장단대비 (長短對比)	지속(遲速) 대비	상중하경 上重下輕	갈필 위주	방필(方筆)이 주(主)	해서·행서 ·예서
V기: 63세- 71세	태세와 장단, 속도 대비	지속과 대소 대비	비정형 非定形	운갈혼용	방원이 혼용	해서·행서 ·예서·각 체혼용

표 2 시기별 추사체의 조형적 특징

제 I기 〈이위정기〉(그림10)을 보면 비교적 같은 결체(結體)를 유지하면서도 운필에 있어서는 방필과 원필의 극단적 대비를 보이고 있다. 그러나 필획의 장단이나 태세(太細)의 측면에서 보면 제 I기의 〈이위정기〉(그림10)는 그 대비가 심하다고 할 수 있는 추사체의 전형적인 결구 안에서도 변화가 규칙적이고 일정하다면 제 IV기의 〈가정유예첩〉(그림 45)에서는 극단적인 대비를 보이고 있다. 이러한 사실은 〈이위정기〉(그림10)에서는 해서이면서도 파임이 극도로 생략된 동일한 자형이 단순 반복되고 있는 반면, 〈가정유예첩〉(그림45)의 경우에는 동일한 글자이지만 매번 파임의 변화를 다르게 가져가면서 다양한 필의로 구사되는 것을 관찰 할 수 있다. 더군다나 마지막 제 IV기의 〈가정유예첩〉(그림45)·〈백파선사비문〉(그림47) 등에서는 점획의 격심한 변화나 대비가 결구나 장법의 비정형을 초래하고 있기까지 하다.<sup>67)</sup>

특히 말년의 이러한 경향은 행서라고 예외가 인정되지 않는데, 북청유 배시절의 〈석노시〉(그림37)와 과천시절의 〈산중당류객시첩〉(그림40)에서 대표적으로 볼 수 있다.

67) 黃秀煥, 같은 논문, 32쪽 참조.

제I기와 제Ⅲ기를 비교하면 두 작품 모두가 작품의 중심이 글자의 오른쪽에 위치하는 19세기 당시 일반적인 궁체<sup>68)</sup>와는 달리 작품의 중심이 글자의 중심에 오는 공통점을 가지고 있으면서도 필획의 성격이나 기울기 측면에서 보면 전자는 원필 위주의 진한 먹색이 바탕이 되어 일률적으로 구사되는 반면, 후자는 한예 수련을 통해 배태된 금석기운의 방필과 마른 먹(갈필(渴))이 필획의 심한 기울기의 변화 속에서 구사 되는 것을 확인 할 수 있다. 특히 <표2>에서 보는 바와 같이 추사체의 완성기라 할 제V기에 있어 해당 작품별로 그 특질을 살펴보면 운필에 있어 방필과 원필의 혼용, 용묵에 있어 운필과 갈필의 혼용, 점획에 있어 태세·장단·측도의 대비, 결구에 있어 <비정형>구조, 장법에 있어 자간·행간의 운필의 지속이나 글자자체의 대소대비, 서체에 있어 비학과 첩학의 성과를 해·행·예서 등의 각체에 혼용해 내고 있다. 여기서 추사체의 또 다른 특징이 도출되는데, 그것은 서로 다른 정반대의 이질적이고 극단적인 조형요소를 한 화면에서 조화롭게 만들어낸다는 것이다.

## 2장. 추사체의 특징

우리나라 역사상 4대 명필로 신라의 김생, 고려의 탄연, 조선전기의 안평대군, 조선후기는 김정희를 꼽는다. 동양 서예사 속에서는 남북조 시대 왕희지·왕현지가 있고, 당나라에는 구양순·저수량, 송나라에는 소동파·미불, 원나라에 조맹부, 명나라에는 동기창, 청나라시기 동양에 김정희를 꼽기도 한다.<sup>69)</sup> 이렇게 김정희는 중국의 비학사상을 받아들여 ‘입고출신’ 하여 한국의 실체에 맞는 이론을 펼쳐 독자적인 서체를 이룩하였고, 동아시아를 대표하는 서예가로 인정받는다. 더불어 기존에 있었던 서도사의 흐름의 전체를 요약한 인물이기도 하다.

김정희는 옥동(玉洞)의 ‘음양설’ 을 그대로 받아들였으며, 또 자기의 이론을 확충하여 자신의 ‘음양평형설(陰陽平衡說)’ 을 만들기도 하였다. 추사체는 ‘법고창신’의 대표적 예라 하겠다. 이와 같은 성과에 대한 내용과 관련된 형식적 특질을 김정희의 독자적인 서체의 특징이 잘 나타나는 예서와 행서체로 나누어 각 부분별 특징이 무엇이고 외부로부터 영향 받은 것과 더불어 김정희만의 특징은 어떤 표현인지 도출하면 다음 장에서 논할 김정희만의 고유한 조형의

68) 中國 時體 가운데 하나. 육조(六朝)말기부터 唐나라 初期까지 流行함.

69) 유홍준, 같은 책, 726쪽.

식은 무엇인지 규명해 낼 수 있을 것이다.

## 1절 예서(隸書)

김정희의 예서는 일반적으로 한대 예술의 특징으로 간주되는 고졸(古拙)하고 거칠고(粗), 묵직함(重)의 요소를 지님과 아울러 예리하고 힘찬 운필(運筆)에 의한 의경(意境)과 자체(字體)·결구(結構)·장법(章法)이 더욱 다양하고 풍부한 파격적인 변화에 따른 개성이 매우 강렬한 필묵의 정취를 이루고 있다.

김정희는 예서의 특징을 『완당선생전집』 권7 「서시우어(書示佑兒)」에서 서예의 구하고 추구해야하는 곳을 북비를 거쳐 한예 즉 고예(古隸)로 거슬러 올라가야 한다는 것을 깨닫고 있다. 북비(北鄙)의 중요성을 강조하는 원인은 청의 서법을 전수받는 과정에서 심미안이 크게 변화된 점과 또 하나는 첩학 위주의 폐해를 막고 서예의 진경(眞境)을 가기 위함이다. 예서는 진한(秦漢)시대 금석문에서 전하는 것으로 필법은 전서(篆書)에 가깝다. 금석기는 당시 청대 비학파나 추사에게 좋은 미감요소가 되었다. 특히 고난과 역경을 이겨나가며 학문을 했던 김정희는 이 금석문에서 나오는 고박하고 굳센 아름다움에 남다른 미감을 느꼈을 것이다. 추사에게 있어서 ‘고졸미(古拙美)’는 학문적 존고정신과 부단한 노력을 통해 얻어진 것으로, 그 자연스러움과 꾸밈없음은 자연의 원리에 순응하고 스스로를 낮추어 생기는 미감이라 할 수 있다.<sup>70)</sup> 그는 고도의 지성함양과 자기수양으로서의 참된 내면성이 요구되고 문자향과 서권기가 바탕이 되어 어우러져야 품격 있는 작품으로 발현될 수 있다고 주장한다. 이는 소동파[蘇軾, 1037-1101]의 정신에 영향이었다.<sup>71)</sup>

김정희는 연경에서부터 『종정이관식(鐘鼎彝款識)』 및 『설문해자(說文解字)』 등 서적들을 접하였다. 따라서 중국 고대 『조중만기(早中晩期)』의 문자 및 대전(大篆), 소전(小篆)의 서예에 대하여 남달리 혜안(慧眼)을 가질 수 있었다. 그는 “예서(隸書)는 서법(書法)의 조가(祖家)” 라고 하였으며 “예법은 방경(方勁)과 고졸(古拙)을 상(上)으로 삼아야 하는데 그 졸한 곳은 또 쉽게 얻어지는 것이 아니다. 한예의 묘는 오로지 졸한 곳에 있다” 고 말한 적이 있다. 그리고 예서를 씬에서 문자향·서권기를 강조하였다.

그의 예서편액은 개별적인 것들을 극히 제외하고 대부분 작품들이 음양의 배비(配備)가 훌륭하다. 그의 이런 예서편액 작품 가운데는 기괴한 풍격이 있는 것도 있었지만 대부분은 한예의 흥협, 고졸한 풍격을 풍긴다. 그가 강조하

70) 李昊順, 「秋史 金正喜의 詩·書·畫 研究-제주도 유배시기를 중심으로」, (『현대미술연구소 논문집』, 경희대학교 현대미술연구소, 2004), 129쪽.

71) 차광진, 「추사 김정희의 서예미학 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2000, 75쪽.

는 음양설은 예서에서 극히 일부의 작품을 제외하고는 도입하지 않았다. 그러므로 그의 예서편액의 서풍은 고졸<sup>72)</sup>하고 흥함하다.<sup>73)</sup>



그림 52 김정희, <죽로지실(竹爐之室)>, 隸書扁額, 30,0×133,7cm, 호암미술관.



그림 53 김정희, <연선묵령(硯僊墨聆)>, 隸書扁額, 24×102cm, 서울 개인소장.



그림 54 김정희, <시의정(詩意亭)>, 隸書扁額, 35×84.8cm, 서울 개인소장.

‘괴(怪)’는 추사체의 독창성으로 인한 특징으로 추사체에 있어 ‘괴’의 의미는 보는 시공간상의 차이에 따라 보수적인 전형에서 보면 ‘괴’일 수 있고 혁신과 독창성의 바탕에서 보면 신채(神彩: 정심의 노출)인 것이다.<sup>74)</sup> 김정희가 서선(書線)의 본질추구와 미적 감성의 확대를 위하여 문자표현의 설명적 구성을 지양하고 상징적 구성을 시도한 점은 예술사상 획기적인 공적이다. 그의 예서편액 작품으로는 장법이 특이하고 필법이 고졸한 <사서루(賜書樓)>(그림5), 두려울 정도로 흥함한 <죽로지실(竹爐之室)>(그림52)과 <산송해심(山崇海深), 유천희해(遊天戲海)>(그림27), 청아(清雅)하고 고의가 있는 <신안구가(新安舊家)>(그림48), <은지법신(銀地法臣)>(그림49), 추기(醜奇)하고 괴란(怪亂)한 <잔서완석루(殘書頑石樓)>(그림28), <구오복일수(九五福一日壽)>(그림55), 방경고졸이 졸저(拙處)한 한와당(漢瓦當)에서 결구의 묘를 체득한 <시의정(詩意亭)>(그림54), 김정희의 예서 근골을 완전히 구비한 <연선묵령(硯僊

72) 고졸(古拙:노자)-고풍이 돌고 원가 서툰 듯한 것. 질박하고 따뜻한, 소박한.

73) 吳明南, 앞의 논문, 135-140쪽.

74) 이호순, 같은 논문, 130쪽.



墨聆)>(그림53), 필획의 구사가 힘 있고 글자구성이 파격적인 <석금실(石琴室)>(그림56) 등이 있다.

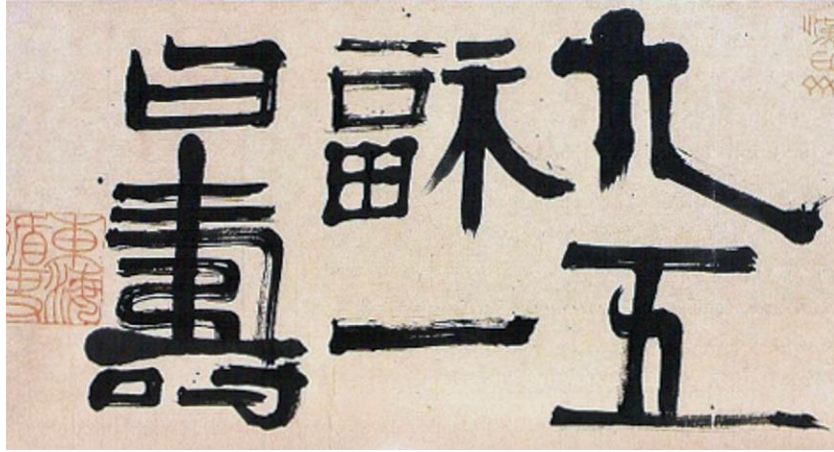


그림 55 김정희, <구오복일수(九五福一壽)>, 隸書扁額, 종이에 먹, 24.4×45.6cm, 서울개인소장.



그림 56 김정희, <석금실(石琴室)>, 28,5×102,5cm, 개인소장.



그림 57 김정희, <여균사청(如筠斯淸)>, 32×126cm, 서울 개인소장.

## 2절 행서(行書)와 음양평행설

### 1. 행서(行書)

김정희의 행서에 대해 김병기는 “ 30세 이전까지는 미동(米董;미불과 동기창)을 두루 취해서 형성된 당시 조선 서단의 일부 서예가 특히 자하(紫霞)로부터 영향 받은바 크다. 김정희는 30세 초반부터 옹방강(翁方綱)으로부터 깊은 영향을 받는데 그것은 정교한 해서를 중심으로 이루어진다. 35세 경부터는 대자 행서도 옹방강의 서풍을 구사해보나 그리 성공적이지는 못하였다고

할 수 있을 것이다” 라고 말한 적이 있다. 김정희의 이 시기의 작품을 보면 김정희가 27세 때 쓴 <송자하선생입연시(送紫霞先生入燕詩)>(그림9)는 신위(申緯, 1769-1847)의 영향을 뚜렷이 볼 수 있는 필적(筆蹟)이다. 30세 때 쓴 <송운경입연시(送雲卿入燕詩)>(그림15)도 신위의 영향을 받은 것으로 보인다.



그림 58 옹방강, <임사(臨事)·독서(讀書)·대련(對聯)>, 19세기, 130.0×29.2cm, 개인소장.

35세 경부터는 대자(大字)의 글씨에도 옹방강의 영향이 나타난다. 김정희 35세 때에 쓴 <직성류관하(直聲留關下)>(그림60), <송창석정(松窓石鼎)>(그림62)와 옹방강의 <임사(臨事)·독서(讀書)·대련(對聯)>(그림58)를 비교하여 보면 알 수 있다. 옹방강은 「화도비(化度碑)」를 「예천명」보다 좋다고 보았는데, 여기서 「담계(潭溪)는 「화도」를 높게 찬다. 그의 소해는 너그럽고 고박(古朴)하지만 좀 큰 글자는 마치 시골의 선비가 조정에 오른 것처럼 때로는 구속을 받는다”<sup>76)</sup>고 한 청인(淸人) 이서청(李瑞淸)의 옹방강의 큰 글씨에 대한 평가가 대략 맞는다고 할 때 김정희의 큰 글자는 옹서(翁書)와 같은 병폐가 있다.

35세 때의 작품인 <추수녹음(秋水綠陰); 추수요심사오척(秋水繞深四五尺)·녹음상간우삼가(綠陰相間兩三家)>(그림59)와 <송창석정(松窓石鼎); 송창로단계운(松窓露端溪潤)·석정운원저향(石鼎雲願渚香)>(그림62)의 '수(水)'·'요(繞)'·'심(深)'·'녹(綠)'·'음(陰)'·'상(相)' 및 '로(露)'·'석(石)'·'정(鼎)'·'비(霏)'·'고(顧)'·'저(渚)' 등 글자들에서 추사체의 면모가 심분 드러나고 있다.

35세 이후부터 김정희는 추사체의 조형을 완성하고, 55세 제주도에 유배된 이후 “학서의 행보에 더 이상 어떤 구속 받음이 없이 여러 명가의 장점을 모아서 스스로 일가를 이루게 되었다”<sup>77)</sup> 라고 한 김병기의 결론은 일정한 근거를 가지고 있다. 즉, 그의 서예 발전에는 황산곡(黃山谷)이 “번거롭게 먹줄 치고 대패질하여 다듬지 않아도 저절로 부합하는 건축술과 같았다”라고 말한 점이 있다. 그러나 그는 ‘음양설(陰陽說)’에 의지하여 글자의 결

75) 吳明南, 앞의 논문, 148-149쪽.

76) 李瑞淸, 『跋王孝禹藏宋拓禮泉銘』, “潭溪尊化度, 故小真極雅容淳古, 其稍大者如鄉儒昇朝, 時見拘謹.”

77) 朴桂壽, 『嶺齋集』, 卷11, (『韓日書藝講演會』, 1993.8.28. 秋史書藝의 性格에 관한 一考』를 참조.) 吳明南, 같은 논문, 151쪽 재인용.



그림59 김정희  
 〈추수녹음(秋水綠陰)〉, 행서, 각폭  
 124.5×28.8cm, 간송미술관.



그림60 김정희,  
 〈직성류관하(直聲留關下)〉, 행서,  
 對聯, 35세, 122.1×28.0cm,  
 간송미술관.

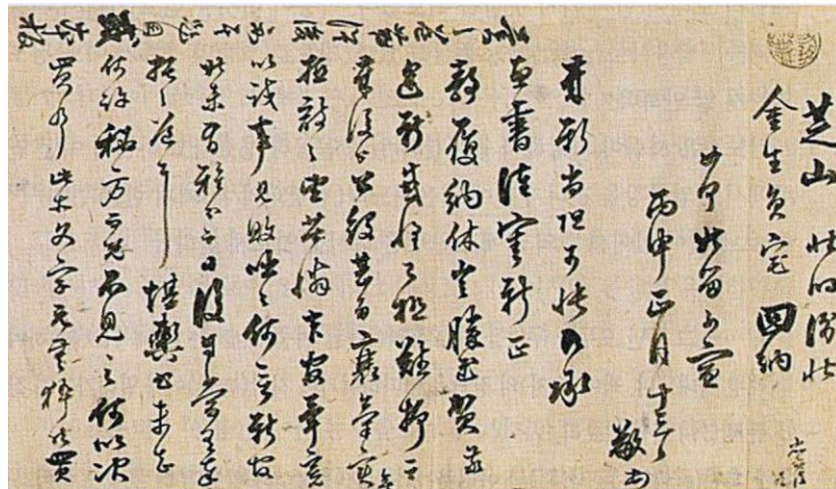


그림 61 김노경, 〈간찰〉, 1822년, 行書, 27.8×47.5cm, 개인소장.

구를 평형(平衡)시켰다. 음양설에 의지해서 매개 글자의 굵기와 가늘기를 나누는 것은 아래와 같다.

이 밖에도 그의 글씨는 처음 필획을 굵게 쓰는 습기(習氣)가 있다. 예를 들면 〈남산선인첩(南山仙人帖)〉(그림20)중의 '남(南)·선(仙)·소(所)·야(夜)·자(者)·백(白)·석(石)' 등이다. 김정희의 이런 습관은 아마 부친의 서예 습관에서 온 것으로 말해진다.<sup>78)</sup> 예를 부친 김노경(金魯卿)이 쓴 행서(行



書)〈간찰〉(그림61)의 '엄(淹)'·'유(惟)' 등의 글자는 아래위의 균형이 맞지 않을 정도로 위의 획을 크게 썼다. 그의 전반 작품 중에서 〈여지산서(與芝山書)〉(그림63) 몇몇 작품을 제외하고는 글자와 글자가 연대(連帶)된 자국을 거의 볼 수 없다. 이런 특징들은 그의 행서가 가지고 있는 습기이다.



그림62 김정희, 〈송창석정(松窓石鼎)〉, 행서, 120×29 cm, 개인소장.

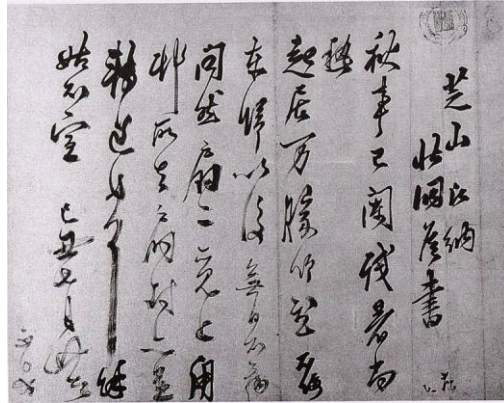


그림63 김정희, 〈여지산서(與芝山書)〉, 行草書, 紙本冊書, 32.9×42.6cm, 1829년, 서울 개인소장.

김정희의 행초서 작품은 예술성이 높다. 〈여지산서(與芝山書)〉(그림63)와 〈여봉현서(與鳳峴書)〉(그림67)등 행초서 작품에서는 '음양설(陰陽說)'이 적용되지 않는다. 〈여봉현서〉에서 '하(下)'·'진(辰)' 등 두 글자 밖의 글자들은 한 글자씩 지키는 음양법칙(陰陽法則)을 준수하지 않았다. 전편(全篇)이 서로 호응되게 몇 글자씩, 혹은 한 행씩 음양을 나타내면서 퇴폐(頹廢)하던 행서의 분위기를 없애고, 작품에서의 서두는 다섯번째 행인 '년후설한(年後雪寒)' 이고 그 앞의 3행과 첫 번째 행의 옆으로 연한 글씨로 이어지는 세 행은 편지의 마지막 부분으로서 왼쪽 '인예(人來)'의 이어짐이다. 전편(全篇)에는 '음양(陰陽)'·'굳기'·'기늘기' 등을 생각 할 사이도 없이 문장의 사연을 썼다. 이런 서간식(書簡式) 작품은 그 어떤 예측이나 부담이 없이 쓸 수 있다. 어찌 보면 안진경(顔眞卿)의 〈제질문고(祭侄文稿)〉(그림66, 63)나 왕희지의 〈원환첩(遠宦帖)〉(그림65)과 비슷한 점이 보인다. 서가들의 주의를 환기할 필요가 있다. 여기에서 김정희의 초서체를 볼 수 있다. 마치 안진경의 〈제질문

78) 吳明南, 앞의 논문, 153-155쪽.

고(祭侄文稿)>(그림66, 63)의 글자들과 흡사하다. <여봉현서(與鳳峴書)>(그림 67)의 작품은 그의 훌륭한 행초서 걸작이다. 여기에서 김정희의 초서의 미학 관을 볼 수 있다.<sup>79)</sup>

그의 부족한 점은 구양순의 행서의 글자의 자형이 긴 것을 그대로 받아 초서에 썼기에 작품이 후반부에 들어 와서는 글자를 길게 늘어 놓은 감을 준다 는 것이다. 예를 들면 ‘심(審)’ · ‘당(唐)’ · ‘이(離)’ · ‘관(寬)’ · ‘전(轉)’ · ‘래(來)’ · ‘존(存)’ 등의 글자이다. 김정희의 행서와 초서의 변형된 아름다움을 살펴보면 변(變)과 상(常)의 통일(統一)은 초서에 비유하는



그림 64 김정희, <공산무인(空山無人)>, 47×151cm.

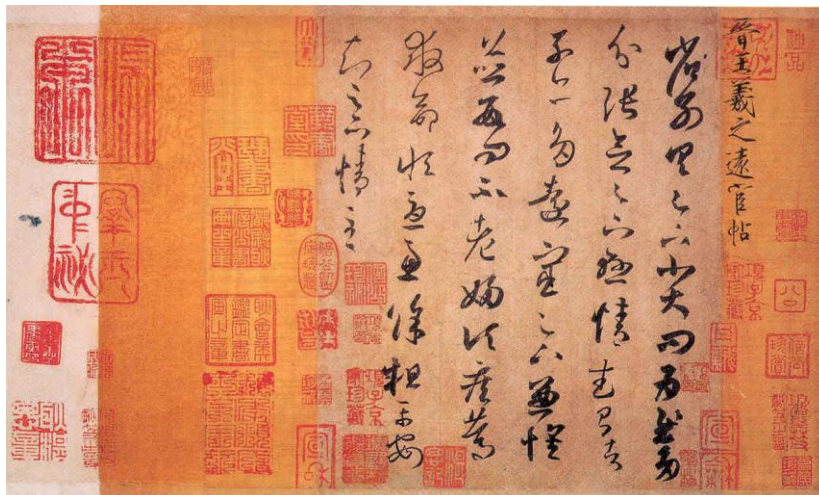


그림 66 왕희지, <원환첩(遠宦帖)>, 대만고궁박물관.



그림66 인진경(顏真卿), 천하 제2행서 라 불리는 행서, <제질문고(祭侄文稿)>, 대만고궁박물관.

79) 吳明南, 앞의 논문, 155-158쪽 참고.

풍격미 요소이다. 이는 오랜 기간을 통하여 붓글씨를 쓰다보면 운필을 마음대로 할 수 있어서 용이 구름을 일으키고 비를 내리듯 자유자재의 필력이 생겨나게 된다는 것으로 풀이 될 수 있다.<sup>80)</sup> 한 장의 화선지 위에 중첩된 글자가 있으면 글자를 다르게 써서 변화를 주는 것도 같은 의미로 해석할 수 있다.

## 2. 음양평행설(陰陽平行說)

김정희가 주장하는 ‘음양평행설’에 대해 파악하기 전 먼저 옥동(玉洞) 이서(李瀾)(1662-1723)는 자기의 서론인 필결(筆訣)에서 주역(周易)의 원리로 어떻게 화법(畫法)을 설명하였는가를 살펴보고자 한다. 옥동은 다음과 같이 말하였다.

글자의 왼쪽은 陽에 해당하고 오른 쪽은 陰에 해당한다. 양은 위로 올라가고 음은 아래로 내려오며, 양은 가볍고 음은 무겁다. 글자는 음을 본 뜬 것이어서 오른 쪽은 반드시 왼쪽보다 무겁고 낮게 써야 한다. 오른 쪽이 무겁고 낮은 것이 변함없는 법칙이다. 때로는 변통하는 경우가 있으니, 때에 따라 가득 차게 쓰거나 축소하면 오묘함이 그 안에 있게 된다.<sup>81)</sup>

옥동의 이런 이론에 대하여 이완우(李完雨)는 “『周易』의 이치에 바탕을 두고 획법(劃法)을 설명하는 과정에서 무리한 논리가 보이지만”<sup>82)</sup> 이라고 비평한 적이 있다. 김정희는 주역의 음양의 원리를 어떻게 글자에 도입하였는지 다음과 같이 말하고 있다.

붓이 가벼운 것은 陽이 되고 무거운 것은 陰이 된다. 무릇 글자 중에 두 개의 직(直)이 있는 것은 왼편 혹은 가늘고 바른편의 혹은 굵어야 하며 글자 속의 주(柱)는 굵어야 하고 나머지는 모두 가늘어야 한다. 이것이 음양을 나누는 법이다.<sup>83)</sup>

위의 김정희의 말은 옥동의 것과 크게 차이가 없어 보인다. 두 사람의 이론을 종합해 보면 왼쪽은 양이 되어 가볍게 쓰고, 오른 쪽은 음이 되어 무겁게 쓴

80) 吳明南, 앞의 논문, 160쪽 참고.

81) 이광사, 『서걸』, “左陽右陰. 陽升陰降, 陽轉陰重, 字象陰, 右必重低於左, 右重低經也.” 吳明南, 같은 논문, 2004, 160쪽에서 재인용.

82) 李完雨, 『朝鮮中期書藝』, 「朝鮮 中期 書藝의 흐름」, (1993.10. 예술의 전당 서예관), 257쪽. 吳明南, 「같은 논문, 2004, 68쪽에서 재인용.

83) 김정희, 『완당전집』 ②, 권8, 386쪽. “筆之輕者爲陽, 重者爲陰. 凡字中有兩直者, 宜左細右粗, 字中之柱宜粗, 餘俱宜細. 此分陰陽之法耳.” 吳明南, 같은 논문, 163쪽에서 재인용.

다는 것이다. 김정희는 글자 중에 두 개의 직이 있을 때는 왼쪽은 양으로 하여 가늘게 쓰고, 오른쪽은 그 반대로 한다는 것이다. 글자 속의 기둥은 굵어야 하고 나머지는 가늘어야 한다. 이것은 옥동의 법을 더욱 구체화한 기법이다. 이로부터 알 수 있는바 양의 큰 글자는 그에 배합되는 음도 커야 한다. 예를 들면 큰 충집은 앞에서 보기에는 밝은 것만 보이지만 그의 그늘진 곳은 그만큼 크다. 그렇지만 우리의 시각에는 그런 평형이 김정희의 말처럼 매 한 개 글자에서 어느 획은 굵어야 하고 또 그에 상관된 획은 가늘게 나타나지 않는다. 매 한 획의 굵기를 규정하는 평형 방법은 변화의 틀을 고의적으로 만들어 준 것은 형의하적인 방법이다. 김정희는 한 글자 안에서 어떤 획은 양으로 보고 어떤 획은 음으로 봐서 만약 한 글자에서 기둥으로 볼 수 있는 필획(筆劃)이 있다면 그것은 반드시 굵어야 하며 그 외의 필획은 모두 가늘게 써야 한다고 강조하였다.<sup>84)</sup> 그러면 이 기둥은 어떤 조건에 의하여 선택하여야 하고 나머지는 얼마만큼 가늘어야 음양 조합의 원리에 맞는지 아래에 그의 해서와 행서의 예를 들면 파악해 보자.

그의 대련 작품 중의 행서의 예로 <추수녹음>(그림59), <송창석정(松窓石鼎)>(그림62)에서의 여러 글자들은 모두 이런 굵기의 원칙을 사용하였다. 김정희는 글자 중에 두 직(直)이 있을 때 그 중의 왼쪽은 가늘고 오른쪽은 굵어야 한다고 말했다. 이러한 음양 배치는 김정희 본인도 자기가 말한 그대로 지키기가 어려웠다. 하물며 다른 사람들에게 강요한다는 것은 실제적으로 더욱 어려운 것이다. 그러나 김정희는 어떻게 해서라도 매 개 글자에서 음양을 조절하려고 하였다.

중국의 서예가들은 한 글자 내에서 주빈(主賓), 조세(粗細)가 있으며, 또 한 글자 내에서 필획과 필획 사이에는 서로 돌보아야 한다고 하였을 뿐이지 어느 것이 양(陽)이고 어느 것이 음(陰)인가, 어느 것을 굵게 쓰고, 어느 것을 가늘게 쓰는가는 말한 적도 없었지만 또 그렇게도 할 수 없다. 그러나 이 두 획을 빈주(賓主)로 나누어 보면 서로 어울리게 하는 것은 합리적인 결체법이라고 생각된다. 이에 대하여 청대(清代) 요맹기(姚孟起)는 다음과 같이 말하였다.

해서를 쓰려면 빈, 주를 분명하게 하는 것이 중요하다. 예를 들면 ‘일(日)’ 자는 왼쪽 내리 획이 빈객이 되니 경하고 짧게 쓰는 것이 좋고, 오른쪽 내리 획은 주되니 무게가 있게 하며 길게 쓰는 것이 좋다. 중간 획은 빈객으로서 허하면서 완려(婉麗)하게 쓰는 것이 적합하며, 아래 획이 주되니 실(實)하면서 힘이 있어야 한다.<sup>85)</sup>

84) 吳明南, 같은 논문, 163쪽.

85) 姚孟起, 『字學憶參』, “作楷, 重賓主分明, 如‘日’字, 左賢賓, 宜輕而短; 右賢主, 宜重而長; 中賓, 宜虛而婉, 下主, 宜實而勁” 吳明南, 같은 논문, 166쪽에서 재인용.

요맹기(姚孟起)는 김정희와 거의 같은 시기의 사람이다. 그러나 그는 해서도 오른쪽과 왼쪽으로 음양을 나누는 것이 아니라 한 글자에서 빈주(賓主)를 가려서 무겁게 또는 실하게 쓰는 것을 주로 하고 가볍고 허하게 쓰는 것을 빈으로 하게 하였다. 즉 그는 자의 음양으로 오른쪽과 왼쪽을 갈라놓지 않았지만 필획(筆劃)을 빈과 주로 갈라놓았다. 그러나 요맹기는 빈주로 갈라놓는 원칙을 일자의 예로 말했을 뿐 다른 글자에서는 꼭 그러하다는 말도 없다. 또 그러할 수도 없다. 읽는 사람들은 대략 이런 문제도 있는 것인가 정도로 생각할 뿐이다. 요맹기의 이론에도 문제가 있지만 김정희의 이론처럼 구속되지 않았다.<sup>86)</sup>

음양설은 제기하는 사람에 따라 그 설법이 달라진다. 그러나 형상적인 설법과 형이하적인 설법, 한 글자에서 한 필획에서 좌우상하로 음양을 나누는 법과 한 글자에서 한 획과 다른 한 획을 좌우상하로 나누는 법등은 반드시 한 글자의 결체법을 완벽하게 하고, 전체적인 장법에서 기(氣)를 끊지 않는 것을 원칙으로 해야 한다. 김정희의 음양설은 굵기와 가늘기가 어울리지 않으며, 수획(豎劃)이 여러 개로 있을 때에는 일부러 어느 획을 굵게 혹은 가늘게 하는데(심지어 <송창석정>(그림62)에서는 연속되어 있는 두 획을 모두 가늘게 하였다. 이것은 음양의 자연적 평형에 부합되지 않는다.

특히 장법(章法)의 ‘단기(斷氣)’ 문제는 ‘음양설(陰陽說)’의 큰 폐단이다. 상술한 논조에 의하면 김정희는 ‘음양설’로 매 글자마다 평형을 실현하려 하였다. 그러나 한 작품이 성공적으로 되려면 작품의 전체적인 음양의 평형이 조화되어야 한다. 매 한 글자마다의 음양이 조화되는 것은 반드시 전체적 음양의 평형에 생각해서 해야한다. 이렇게 하여야만 작품의 서정성을 표현할 수 있다. 행서를 쓸 때, 글자가 끝날 때의 붓의 끝의 정지 방향을 알아야만 다음 기필(起筆)을 알 수 있다. 기(氣)는 글자마다 관통되어야 한다는 것이다. 역대 명가의 이론에서 우리는 행서의 장법(章法)에는 기(氣)가 관통되어야 하며 기(氣)가 끊어져서는 안 된다고 주장한다.

이 방법대로 안진경의 <제지문고(祭至文稿)>(그림63)의 처음 몇 줄을 살펴보기로 하자. 처음 두 줄에서는 처음부터 마지막까지 엄숙하게 썼다. 김정희의 안목으로는 이 줄은 음(陰)이라고 보았을 것이다. 그러나 이 열 두 글자나 되는 한 줄에 어느 글자도 김정희처럼 기둥글자를 선택하고, 또 두 직(直)이 있는 글자는 어느 하나를 가늘게 하지 않았다. 이 두 줄은 음행(陰行)이라고 가정한다. 세 번째 줄은 모두 가는 글자이다. 글자와 글자사이에 견사(牽絲)가 가로 놓였고, 먹색도 연하며, 한 글자 내에서도 필화(筆畵)와 필화(筆畵) 사이

86) 吳明南, 앞의 논문, 163-167쪽.



에 호응이 뚜렷하다. 이 글에도 기동 되는 획을 굵게 쓰는 현상이 없다. 우리는 이 줄을 양행(陽行)이라고 가정한다. 이런 방법으로 읽어 내려가면 네 번째 줄은 음행(陰行), 다섯 번째 줄은 대다수가 음(陰)이 되고 소수가 양(陽)이 되며, 여섯 번째 줄은 대다수가 양이 되고 소수가 음이 된다.

여기에서 볼 수 있는 것은 ‘무거운’ 글자(즉 김정희가 ‘음(陰)’으로 보는 글자)는 그 글자 내부에 그 무슨 ‘양(陽)’이 섞이지 않았다는 것이다. 가벼운 글자(즉 ‘양(陽)’으로 보는 글자)는 그 글자 내부에 또 무슨 ‘음(陰)’이 섞이지 않았다는 것이다. 다른 하나는 행서 작품에서 이른바 양(陽)인 글자는 연속해서 있을 수 있고 음(陰)인 글자도 연속해서 있을 수 있으며 한 글자 내에서 반드시 음양을 가려내야 되는 것이 아니라는 것이다. 반대로 매 글자마다 음(陰)과 양(陽)을 가려내어 (물론 김정희의 약속한 규정대로) 음양의 평형을 이루어 쓴다면 물론 매 한 글자는 음양이 평형(平衡)되었지만 글자와 글자 사이엔 기(氣)가 끊어지고, 전반 작품은 단기(斷氣)한 작품으로 될 수밖에 없다.

김정희의 음양설은 심오한 것 같지만 실제에서는 글 쓰는 자들에게 형이하적(形而下的)인 인위적인 틀을 하나 더 만들어 놓은 것이다. 김정희 자신도 이 규칙을 준수하기 어려웠을 것이다. 예를 들면 김정희의 글씨에서 ‘산(山)’, ‘천(泉)’, 수(水) … 등과 같은 글자들은 김정희가 말한 규정을 지키지 않은 것이다. 김정희의 행서는 대부분 ‘음양설’로 서예를 이루었고 또 매 글자마다에 『주역(周易)』으로 서론(書論)을 해석하려는 그 ‘음양설’을 성립되게 하여 장법에서의 기가 끊기는 결과도 있었다. 김정희의 서체 중에는 ‘음양설’이 가장 많이 나타나는 서체가 행서이다. 사람들 가운데는 김정희의 행서가 제일 좋다고 말하는 사람도 있다. 그러나 추사체의 행서는 형이하적인 ‘음양설’에 의한 결자(結字)원칙으로 행서의 기(氣)를 통하지 못하게 하여 행서의 생명력을 잃게 되었다고 본다.<sup>87)</sup>

앞에서 이미 분석한 것에 의하면 우리는 그의 서체를 다음과 같은 점으로 정리할 수 있다. 첫째, 그는 비학혁신(碑學革新)을 한국에 도입한 선구자였다. 이 과정 중에서 그는 한예(漢隸)를 창도하였는데 그의 예서는 한국 역사에서도 으뜸으로 꼽을 수 있다. 둘째, ‘음양설(陰陽說)’을 주축으로 진행된 행서는 ‘음양설’의 오류로 말미암아 그 예술성은 삭감된다. 그러나 행서는 정제된 조화의미를 버리고 대비가 심한 비균제적인 문자의 조형을 이루어 생동감 넘치는 기상을 보인다. 그가 끊임없이 추구한 창신위주의 서예관에 기초한 노력의 결과로서 점획의 다변성과 글자의 구성의 묘미에 따른 개성이 짙게 풍기는 독자적 서예미의 완성이라 하겠다. 셋째, ‘음양설’의 영향을 받지 않은 행초

87) 吳明南, 같은 논문, 220-223쪽.

서는 구체(歐體)의 정형화된 패턴에서 벗어나서 안진경(顔眞卿)의 <제질문고(祭侄文稿)>(그림 69, 71)의 경지(境也)에 이르렀다.

추사체의 양식적 특징은 점획의 다변성에 따른 묘미, 획의 태세(太細)·장단(長短)·고저(高低)·곡직(曲直)의 현저한 차등에 따른 대비, 전절(轉折)부분의 강조, 점획의 위치 변화에 따른 생동감이 넘치는 구성미 등인데, 이러한 특성은 김정희의 끊임없이 지속된 창신의욕에 따른 비균제미(非均齊美)의 발현이라 할 수 있다. 김정희는 같은 필법으로 해·예·행서를 썼으며 금석기를 애호하여 한비와 같은 고비(古碑)가 지니는 고졸(古拙)한 맛과 창신위주의 서예관에 기초한 개성이 강한 야일미(野逸美)를 창출하였다.

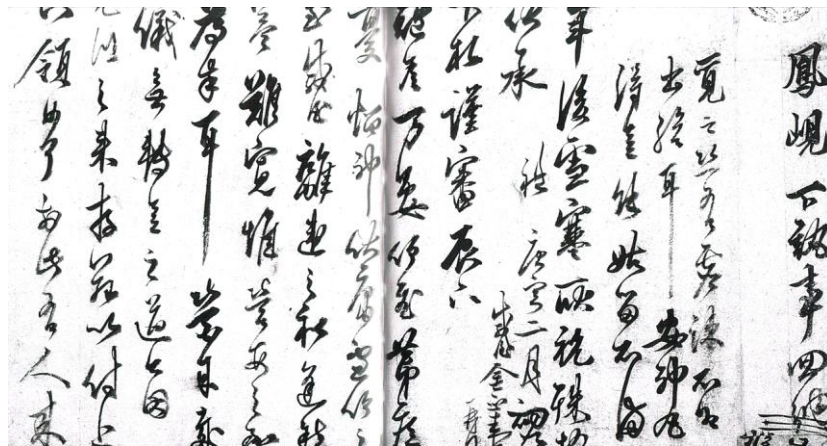


그림 67 김정희, <여봉현서(與鳳峴書)>, 行草書, 28.5×48.5cm, 1830년, 서울 개인소장.

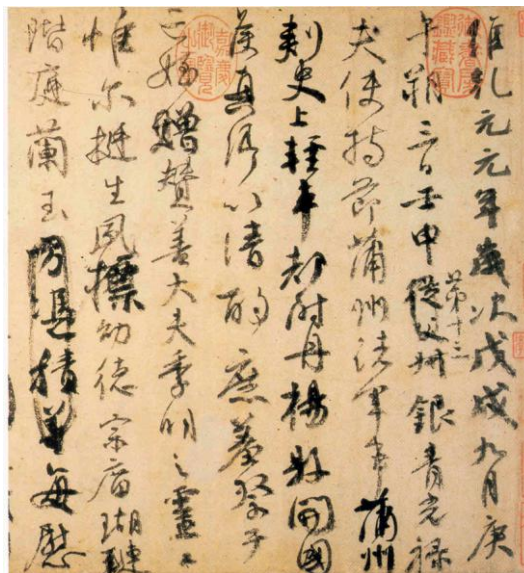


그림 68 顔眞卿, 行草書, <제질문고(祭侄文稿)>부분.

■  
제 4부

추사체의 파격과  
고졸의 농현미(弄絃美)

## 1장. 역동적인 필묵의 파격미

추사체의 창신적인 면모는 여러 측면으로 설명할 수 있다. 첫째, 격식에 얽매임이 없는 자유분방한 서체미에 있다. 둘째, 예서와 금석문을 바탕으로 한 굳세고 고졸한 서체미를 구현하였다. 셋째, 서체혼용의 독창성을 구현하였다 고 할 수 있겠다.

한국의 서예문화는 상층계층에 의존하는 성격이 강하여 사상문화의 영향을 많이 받는다. 신선도와 같은 전통사상에서 풍류적인 미감을 얻었고, 도가에서 자연스러운 무위의 필의를, 불가에서 정제성을, 유가에서 정제성을 수용하여 이 땅에 굳건한 전통 서예미를 형성하였다. 이러한 변천 속에 추사체는 농현<sup>88)</sup>적(弄絃的) 특색을 가지고 있다. 추사체의 개성적 표현은 중국양식에서 구애받음이 없이 자유롭게 흔들을 허용한 한국인의 정취가 그 만의 멋으로 나타나고 있기 때문이다.<sup>89)</sup> 추사체의 농현은 필묵의 비균제된 역동성으로, 기백(氣魄)의 대범성으로, 즉창성의 흥취와 야일(野逸)의 익살로 나타나고 있다.

또한 김정희 서예의 어떠한 외양적 한국성이 아닌 추사체의 가치, 의미, 예술적 성취는 외양의 특이성보다는 어떤 작가보다 탁월한 동아시아 서예계를 대표하는 작가로서 ‘글로벌’ 성을 확보하는 데서 찾아야 한다. 서예의 절대 예술성 측면에서 김정희는 처음부터 민족미감이나 지역성을 크게 염두에 두지 않은 채 세계무대에 뛰어들어 절대 수준의 예술성을 추구함으로써 서예의 종주국인 중국의 작가를 훨씬 능가하는 세계적 작가가 되었다. 따라서 추사 서예의 한국성은 한국인의 미감을 표현했다는 소아적인 측면에서 찾을 것이 아니라 유사 이래 한국의 서예를 세계적인 수준으로 올려놓은 작가라는 점에서 찾아야 한다.<sup>90)</sup> 따라서 김정희를 중국의 서예가를 능가하는 역량을 지금까지 김정희의 사상과 예술적 기반에 관한 논의와 김정희 예술의 양식적 특징을 논

88) 농현은 국악 연주기법의 하나인데, 말 그대로 줄을 가지고 논다는 의미로 요(搖)·요롱(搖弄)·농(弄)이라고도 한다. 즉 <왼손 짚은 줄의 농현에는 줄을 흔드는 것이다. 울리어 치거나 가볍게 움직이었다가 퇴(退)하는 것, 줄을 밀었다가 퇴하는 것, 은은하게 움직이는 것> 등을 통칭하는 수법으로 서양음악에서 목소리나 현을 떨어 소리를 내는 비브라토(vibrato)와 유사한 것이지만, 그것보다는 훨씬 넓고 포괄적인 의미를 지닌다. 이러한 농현의 여러 가지 모습들이 하나의 음악으로 흘러나가는 것을 '시김새'라고 하며, 시김새는 연주자의 음악성과 개성에 따라 각기 다르게 나타나게 마련이다. 그러므로 농현은 단순한 연주 기법일 뿐만 아니라 연주자의 음악성과 인격까지도 드러내준다. 실제 연주에서 농현은 은근하고 명상적이며 형이상학적인 느낌을 준다. 그것은 정형의 연주가 아니라 일종의 '음악적 여백'이다. '음악적 여백'이란 마치 동양의 전통회화에서 나타나는 여백의 공간 표현과도 같은 것으로, 비록 소리는 없지만 오히려 더욱 풍부한 음악적 상상력을 유발시킨다. 그것은 분석의 대상이 아니라 체감되는 비정형의 감성세계이다. 농현은 음을 자연으로 되돌리는 것이다. 그것은 인간과 자연이 어우러져 이루어내는 또 다른 경계이다. 농현은 한국미술의 특색을 대변하는 말이다. 이 흔들을 허용하는 멋의 세계는 창작자의 자유로운 개성적 표현으로 나타난다. 趙要翰, 『韓國美的 照明』, 열화당, 1999, 참조.

89) 趙要翰, 위의 책, 279쪽.

90) 金炳基, 「秋史 書藝의 "韓國性" 試探 - 秋史 書論에 나타난 誤讀과 誤譯에 대한 澄清을 겸하여」, (『大東漢文學』, 대동한문학회) 2006 참조.

의한 사항에서 그의 대표작을 중심으로 추사체의 절대 예술의 경지를 살펴볼 것이다. 필자는 추사체의 특징이 파격과 고졸로 그 만의 농현미가 서체에서 강하게 나타난다고 생각된다. 추사체가 중국과는 다른 어떤 조형적 규칙아래에서 그만의 특유의 성과를 ‘대립적 변이들(the opposing variants)’<sup>91)</sup>과 그가 이루어낸 탁월한 조형세계에 중점을 두어 기술하고자 한다.

## 1절 비균제된 필획과 결구법(結構法)에 의한 상상의 사각형

추사체에서는 해서나 행서의 점획에 있어 금석기가 두드러지는가 하면, 반대로 예서작품에 해서나 행서의 점획이 혼용되어 나타난다. 이러한 각체혼용(各體混融)의 경향은 결구나 장법(章法; 자(字)와자(字), 행(行)과행(行), 그리고 자와 행이 서로 호응하는 관계)에 있어서도 마찬가지인데, 심하게 글자 자체가 일그러지거나 파괴되어 구사되기까지 한다. 좋은 창작은 점획의 짜임인 운용법, 문자의 짜임인 결구법, 전체의 구성인 장법이 상호 연계적으로 잘 표현된 것이다. 김정희는 점획의 구성이 비균제된 결구법을 선호했는데 이러한 특징이 어떻게 표출되는지 그의 무한한 역량과 상상력을 살펴보자.

추사체 필획의 가장 큰 특징은 파필(破筆)이라고 해야 할 것이다. 붓털이 가지런히 정리된 상태에서 획을 매끄럽게 그는 것이 아니라 오히려 붓털이 뒤 틀리고 꼬아진 상태에서 획을 그을 때 그것을 파필이라고 하는데 이는 깨부수어진 붓으로 쓴다는 뜻에서 파필이라고 부른다. 김정희가 이러한 파필의 필획을 구사하게 된 것은 ‘중봉(中鋒)’에 대해 김정희 나름대로 재해석을 하였기 때문으로 해석된다. 김정희의 중봉의 의미는 필첨(筆尖)이야 어디를 향하든 붓과 종이가 수직으로 만나는 무게중심이 필획의 한가운데를 통과하도록 획을 구사하면 된다고 생각했다. 중봉에 대한 이러한 해석은 당시 중국의 서예가들도 하기 힘들었던 기발한 해석인데, 이러한 해석이 오히려 정확한 해석이라고 할 수 있다. 바로 김정희는 행서든 예서든 큰 글씨든 작은 글씨든 이러한 방식의 획을 구사하였기 때문에 필획이 매끄럽지 못하고 거칠다. 당시 중국의 글씨를 보면 어떠한 형태로 필력을 구사하건 대부분 외양이 매끈하다.<sup>92)</sup> 김정희의 거친 파획이 돋보이는 작품을 예를 들면 다음과 같다.

〈잔서완석루(殘書頑石樓)〉(그림28), 〈구오복일수(九五福一日壽)〉(그림55), 〈산송해심 유천희해(山崇海深 · 遊天戲海)〉(그림27), 〈호고연경(好古研經)〉

91) 동아시아 연구가 켈켈(Dietrich Seckel)의 견해에서 한국미술이 역사적으로 중국미술과의 만남에서 크게 영향을 받았으며, 남의 것을 자기 것으로 소화하고 다듬어서 중국의 것과는 다른 방향으로 뻗어 가는 ‘대립적변이들’을 나타냈다는 견해에 도움을 받아 본 논의에서 추사체의 특유의 성과를 ‘대립적 변이들(the opposing variants)’에 주목하여 전개하려고 한다. 趙要翰, 위의 책, 265쪽에서 참고.

92) 金炳基, 앞의 논문, 161쪽.

(그림51)대련, 〈죽로지실(竹爐之室)〉(그림52), 〈소창다명(小窓多明)〉(그림27), 〈사서루(賜書樓)〉(그림5), 〈시의정(詩意亭)〉(그림54), 〈명월매화(明月梅華)〉(그림71) 등이다. 〈잔서완석루(殘書頑石樓)〉(그림28)나 〈산송해심 유천희해(山崇海深 · 遊天戲海)〉(그림27) 등의 작품은 전형적인 파필로 쓴 작품이어서 중국의 역대 서예 작품에서는 이러한 예를 찾기가 어렵다. 이처럼 거친 획은 벗짚이나 띠나 대나무 등의 거친 붓을 이용하고서야 구사할 수 있었는데 추사는 정상적인 붓을 이용하여 자유자재로 그런 획을 구사했다. 이 점이 김정희의 탁월한 독창성이라고 하겠다.

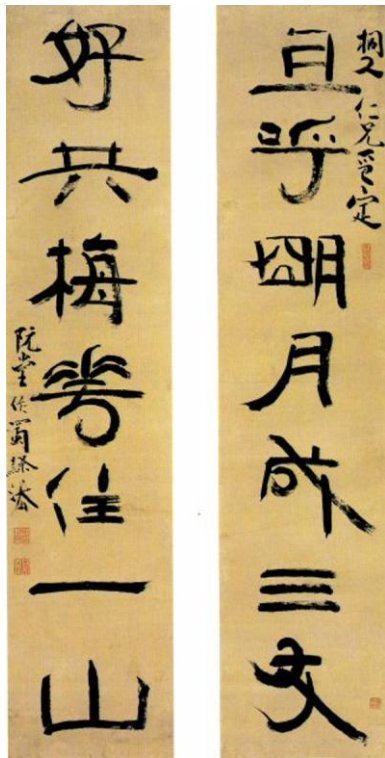


그림71 김정희, 〈명월매화(明月梅華)〉, 각폭 135.7×30.3cm, 간송미술관.

는 하였으나 그 기이한 결구가 이미 자신의 서체로 굳어진 다음에는 더 이상의 다른 변화가 없이 거의 평생 동안 동일하게 썼지만 김정희는 기이한 결구를 구사하면서도 그 결구로 굳어지지 않고 언제라도 변화하여 새로운 결구를 창조해 내곤 했다. 즉 수시로 변하는 특이한 결구를 창출함으로써 중국 서예의 한계를 극복하고 역대 중국의 유명 서예가를 능가하는 큰 서예가가 된 것이다.<sup>94)</sup>

추사체에서 드러나는 ‘호획(弧劃)’, ‘점획의 비균제성’, ‘굴신(屈伸;

또한 김정희는 필획이 균등한 가로획의 반복에 따른 결구법을 써서 통일감을 느끼게 하는 자형을 이룩하였다. 그의 행서든 예서든 한글자도 바르게 서 있지 않다. 작품 〈명월매화(明月梅華)〉(그림71)는 김정희가 동암 심희순에게 써준 대련으로 촉나라의 예서법으로 썼다고 하는데, 한나라의 예서에 기본을 두면서 가는 획을 구사하여 변화를 꾀한 파격의 작품이다.<sup>93)</sup> 그림에도 불구하고 어색하지 않다. 기울어진 가운데 적절하게 바름을 유지하고 바른 가운데 적절하게 비끼고 비스듬하거나 굽힘을 유지한다. 편(扁)과 장(長) 또한 적절하게 조화를 이룸으로써 독특한 결구를 형성하고 있는 것이다. 중국에도 기이한 결구로 유명한 사람들 중 금농, 정섭 등은 비록 기이한 결구를 구사하기

93) 유흥준, 『원당평전』, 학고재, 2002, 617쪽.

94) 金炳基, 같은 논문, 163-164쪽.

굽은 획은 펼쳐서, 펼친 획은 굽혀서 문자에 변화를 가져오는 방법’ , ‘상환(相讓)’ , ‘반복’ , ‘도출’ 등은 현실을 벗어난듯하나 그 속에서 질서를 유지하고 있다. 그가 선호하는 예서의 결구법 중의 하나가 바로 상환이라 할 수 있다. 상환이란 글자의 좌우 변의 획이 많고 적음에 따라 서로 양보해야 한다는 법칙이다. 양변으로 이루어진 글자 중에서 왼쪽의 변에 점획이 많으면 오른쪽을 낮추고 왼쪽 양보하여 겹손을 취해야 하고, 반대로 오른쪽 획이 복잡하면 왼쪽의 획은 작게 쓰면서 양보해야 한다.<sup>95)</sup>

서예를 쓰는 그 대담한 행위는 붓이 밑바탕을 건드리기 전에 밑바탕의 변화와 함께 시작된다. 서예가는 첫 획을 긋기 전에 마음속으로 행위의 영역을 만들어내야 하고 무심한 하얀 표면에서부터 가상적으로 상상의 사각형 혹은 서체에 따라서 직사각형을 끄집어낼 수 있어야 한다. 사각형은 문자에게 문자가 있어야 할 장소와 문자가 채워야 할 장소를 미리 정해준다. 그것은 완전한 무의 상태가 되어서는 안되는 하얀 부분을 채워야 한다. 즉 생기를 부여하고 힘으로 충만하도록 만들어야 하는 것이다. 음과 양의 대화 속에서 하얀 부분은 검은 기호와 같은 중요성을 지닌다. ‘하얀공간은 양 혹은 빛’ 이고, 창조적인 것이다. 그와 반대로 검은색은 음, 어두운것, 받아들이는 것이 휴식을 취하며 자리 잡고 있다. 종이 위에 붓이 남기는 최초의 검은 흔적이 생겨나는 순간에 그것의 보충물인 흰색의 무를 나타내는 생생한 면이 생겨난다. 그 면 위에서 축소된 형태로 세계의 탄생, ‘충만함과 비어있음’ 이 창조된다. 붓의 흔적과 ‘빈공간의 대화’ 는 격렬한 모순 없이 이루어지고 위대한 충만함의 형식으로 생성된다.<sup>96)</sup>

한자에 대해 옛사람들은 한자의 구성방식을 육서(六書)<sup>97)</sup>로 귀납했다. 한자의 배열이 어떤 경우에는 구체적인 ‘이미지[의상(意象)<sup>98)</sup>]’ 을 갖기도 한

95) 李昊順, 「秋史 金正喜의 詩·書·畫 研究」, (현대미술연구소논문집, 경희대학교 현대미술연구소, 2004), 132쪽.

96) 당시위안 지음, 위의 책, 173-174쪽.

97) 육서란 상형(象形)·지사(指事)·회의(會意)·가차(假借)·전주(轉注)·형성(形聲)을 말한다. 이후의 문자가 날로 간단하게 변해감으로써 원시적 사실성을 이탈하긴 했지만, ‘부류에 근거하여 형체를 본뜨다.[衣類象形]’ 는 표현법이 시종 한자의 특성으로 자리함으로써, 한자로 하여금 현저한 표의성(表意性)을 갖도록 해주었다. 빙심 외 지음, 「그림으로 읽는 중국문학 오천년」, 김태만 외 옮김, 예담, 2000, 36-37쪽.

98) 일반적으로 예술형상을 가리키는 의미로 쓰인다. ‘意象’ 은 매우 진보된 개념으로 ‘意’ 와 ‘象’, 이 두 범주가 하나로 융합되어, 하나의 동일한 사물에 있어서 두 가지 측면을 형성한다. 예를 들어 소나무의 象을 그려서 영웅의 장엄한 뜻을 나타내는 것은 象과 ‘意’ 가 완전히 융화되어 일체가 된 것이다. 이렇게 나타나는 ‘意象’ 은 상징적으로, 잠재의식적으로 또는 촉각적이고 미각적으로, 또는 동적으로 정적으로 여러 가지 모습으로 나타난다. 또한 ‘意象’ 은 객관적 대상을 정확하게 반영할 수도 있고, 완전히 상상의 반영으로 나타낼 수도 있다. 그러나 이 모든 것은 예술가가 창조한 형상이며, 이것은 객관대상을 바탕으로 하여 마음이 창출해 낸 것으로서 객관성과 주관성을 모두 띠고 나타나는데 이것이 ‘意象’ 인 것이다. 의상을 보통 영어의 ‘image’ 혹은 ‘imagey’ 로 번역 된다. 서구미학에서의 이미지가 表象, 心象, 映像 혹은 언어학적인 은유나 상징 등 궁극적으로 상상의 산물에 그친 반면, 동북아에서의 의상은 물상에서부터 은유나 상징 및 도까지도 포괄하는 것이다. 의상은 상대적으로 넓은 개념인 반면 이미지는

다. 예컨대 ‘山’을 부수로 삼는 몇 개의 글자들은 산세와 관련된 연상을 하도록 만든다.<sup>99)</sup> 추사체에는 한자의 기원적 모습이 보인다. 금석문을 연구했던 김정희는 한자의 탄생으로 상형기호에 대해 알고 있었다. 기원전 토기에 새겨진 태양, 달, 산의 그림은 명확한 상형성은 분명 오래된 한자의 탄생을 알렸다. 그러한 원시적 상형의 방식을 사각형 안에서 상상력을 발휘해 표현해 내고 있다. 어쩌면 김정희가 가지고 있는 우리의 민족의식인 신명이 저절로 이끌어낸 자연적인 반응일 지도 모른다.

그의 작품 〈단연·죽로·시옥(端研·竹爐·詩屋)〉(그림26)은 유명한 단계벼루, 차 끓이는 대나무 화로, 그리고 시를 지을 수 있는 작은 집을 뜻하는 것으로 그것만으로 자족하겠다는 선비의 마음을 말한다. 이 현판 글씨는 글자의 구성미와 디자인이 멋스럽고 획의 흐름에 리듬감이 있다. 이 글씨에 ‘端’자의 산자를 오른쪽 하늘로 향하게 표현된 것과 ‘竹’자에서 바르게 서있지 않고 변형된 비스듬한 걸구가 전체 분위기에 조절해주는 것을 알 수 있다.

과천 시절 작품으로 〈공산무인(空山無人)〉(그림64)은 “공산무인(空山無人), 수류화개(水流花開) 빈산에 사람은 없으나 물은 흐르고 꽃은 핀다.” 이는 소동파의 나한송(羅漢頌) 가운데 한 구절로, 인구에 회자되는 내용이다. 공(空)자나 유(流)자의 구성은 김정희의 진면목을 여실히 보여준다. 〈공산무인(空山無人)〉(그림64)은 문자와 회화적 요소들 간의 유기적 결합을 통하여 삶에서 체득된 본성이 나타나 온 결과이다. 즉, 그는 서화불분론(書畫不分論)의 입장에서 시·서·화 일치사상으로 “글씨는 그림처럼, 그림은 글씨처럼”이라는 의미를 잘 보여주는 작품이다. ‘空’자의 工은 3개의 사선을 그려줌으로 산에 흐르고 있는 폭포가 연상되며, ‘人’자엔 점을 찍어 편하게 휴식하는 사람의 형상을 가늠하게 하여 변화를 주고 있다. 또한 ‘花’자는 전혀 그 글자를 파악하기 힘들만큼 변형되어 있으나 새가 한 마리 날개 짓 하는 것 같은 형상미가 천진스럽다. 이렇게 그는 글씨나 그림이 법식이 있는 것이 아니라 도에 이르면 자연히 우리나라온다고 생각한 것에서 저절로 이루어진 것 같다.

작품 〈여균사청(如筠斯淸)〉(그림57)에서 그 뜻을 살펴보면 ‘맑기가 대나무 같게 하라’는 이 글귀는 누구에게 훈계로 준 말이다. 혹시 김정희의 시(『완당선생전집』 제10권)에 나오는 김여균(金如筠)에게 준 글씨로 추측 한다. 김

좁은 개념이다. 임태승, 『소나무와 나비』, 심산문화, 2004, 184-187쪽 참조.  
99) 형체에 근거해 의미를 알 수 있는, 즉 ‘보기만해도 그 의미를 알 수 있는’ 한자의 특징은 문학작품의 내재적 의미를 풍부하게 해주었으며 독특한 심미적 효과도 만들어내었다. 그리고 한자는 일반적으로 말해서 한 가지 독음, 하나의 독립된 의미, 사성의 구별 등을 특징으로 하고 있다. 이러한 특징들은 중국의 고전시가가 음절의 변화에 전체적으로 독특한 규율을 가지도록 했으며, 대구(對句)와 가지런한 정제미를 중시함으로써 조형미를 갖게 했다. 빙심 외 지음, 위의 책, 36-37쪽.



정희가 옷이 오른 김여균을 조롱하는 시로, 이 정도 친분이라면 충분히 이런 글씨를 써 주고도 남음이 있다. 구성미가 아주 좋고 淸(청)자의 조형미는 대단하다. 淸 자의 경우 삼수변을 전서체로 씌으로써 고문기(古文氣) 있는 고졸함과 강건함을 보여준다. 또한 각 글자의 마음심(心)을 수직 점과 수평점의 대비를 통해 파필의 획으로 강건한 결구를 시도하고 있다.<sup>100)</sup> 이 작품에서 필획은 비균제적이며 ‘굴신’이 돋보이며 메마른 듯한 거친 파격미를 느낄 수 있다.

〈신안구가〉(그림48)에서도 한 문장 안에 여러 개의 점을 찍어야 하는 경우 호획(弧劃)·몽툭한 점·횡획(橫劃) 등으로 변화를 주어 독특하고 참신한 자형의 결구를 보여준다.

〈명월매화(明月梅華)〉(그림71)는 심회순에게 축나라 예서법으로 써주었다고 하는데, 축나라는 삼국시대 중 하나로 누구의 서체를 본 판것인지는 알 수 없으나 획이 살이 좀 빠진 칼칼한 맛으로 비균제미가 돋보인다.

김정희의 파격적인 아름다운 구성미가 명품으로 돋보이는 〈화법유장강만리

(畫法有長江萬里)〉(그림70)의 내용은

“그림그리는 법에는 양자강 일만리가 다 들어 있고 글씨의 뻗침은 외로운 소나무의 한 가지 같네”이다. 그 내용은 예술의 정신성을 양자강 일만리와 노송의 가지에 비유한 것이다. 글씨의 골격은 예서이지만 날날의 획(劃)의 구사에는 해서법과 행서법이 혼용되어 있다. 이렇게 능숙한 변형이 아니면 기괴하고 말았겠지만 그것은 오히려 변화의 아름다움으로 끌어올리고 있다<sup>101)</sup>. 이 대련의 협서는 진실로 문자향 서권기 넘치는 서화란 정신에 있는데 요즘 서화가들은 그 정신은 갖추지 못하고 형태만 흉내내고 있음을 비판한 내용이다. 예술의 품격은 정신에 있음을 강조하고 있다.

작품 〈하대복시(賀大福詩)〉(그림69) 또한 김정희의 개성을 나타내는 파격



그림70 김정희, 〈화법유장강만리(畫法有長江萬里)〉, 각폭 129.3×30.8c m, 간송미술관.

100) 신복순, 「秋史 金正喜의 書藝美意識 - 隸書, 行書 中心으로」, 수원대학교 석사학위논문, 2009, 67쪽.

101) 유흥준, 같은 책, 724쪽.

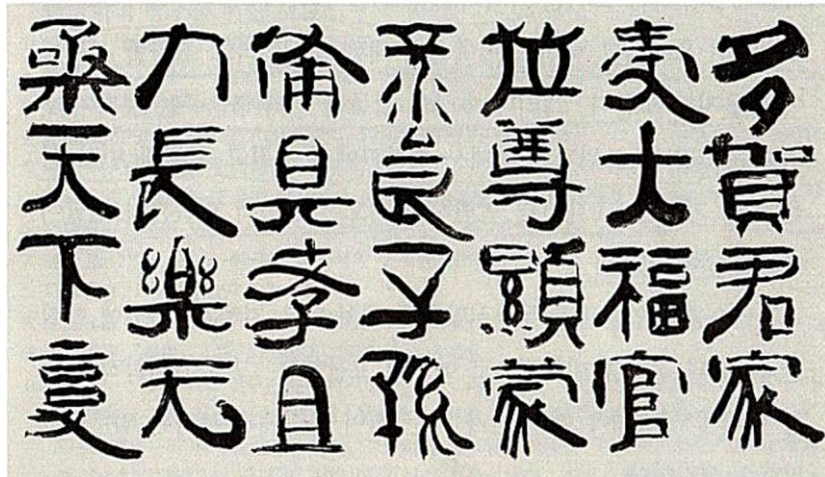


그림69 김정희, 〈하대복시(賀大福詩)〉, 간송미술관.

적인 운필이 특징이 잘 나타나 있다. 추사체에서 점획의 구성이 비균제된 결구법을 선호함을 파악할 수 있는 글씨이다. 이러한 비균제된 결구법의 선호는 한 글자 안에서 동일한 획의 의도적인 변형을 통해서 부각되고, 한 문장 안의 동일한 자를 의도적으로 상이하게 표현하는 방법으로 이루어졌다. 이것은 전통적인 서예에서 보면 파격적인 것이다. 한 글자의 점획 구성이 좌우대칭을 이루면 안정감을 주지만 이 작품 속 ‘다(多)’ · ‘관(官)’ · ‘자(子)’ 자처럼 그는 하나의 글자 안에서 의도적인 변형을 통해 역동적인 필묵의 정취를 나타내고 있다.<sup>102)</sup>

김정희의 작품들인 〈잔서완석루(殘書頑石樓)〉, 〈사서루(賜書樓)〉, 〈호고연경(好古研經)〉, 〈하대복시(賀大福詩)〉, 〈공산무인〉, 〈명월매화(明月梅華)〉 〈화법유장강만리(畫法有長江萬里)〉 등에서 비균제된 파격적인 파필에 의한 표현과 결구법의 선호가 한 글자 안에서, 한 문장안에서 의도적으로 변형되었지만 조화롭게 구성미를 표출하고 있다.

## 2절 기괴(奇怪)와 기백(氣魄)의 대범성

김정희는 기괴한 조형의 대명사인 추사체를 만든 주인공으로 우리에게 각인되어 있다. 이것은 다분히 김정희를 단편적으로 이해한 결과지만 추사체가 김정희의 전부는 아니다. 김정희는 조선 말기의 고증학자이자 금석학자이며, 또한 서도가로서 그의 위치를 굳힌 사람이다. 그의 ‘기(奇), 괴(怪)’에 관한 이론과 그 실기에 대한 견해를 보자.

102) 趙要翰, 같은 책, 349-350쪽.

일반적으로 예서의 법은 졸(拙)할지언정 기(奇)함이 없어야 하고, 고(古)하면서도 괴(怪)하지는 아니해야 한다. 비록 척백(戚伯), 양두(羊竈)의 험조(險阻)함에도 기(奇)하거나 괴(怪)하지 아니해야 하니, 기(奇)와 괴(怪) 두 가지 의미는 유독 서법에만 아니라, 일체에서 경계하는 것이 좋다.<sup>103)</sup>

위 글에서 알 수 있듯이, 김정희는 이론상 기(奇)와 괴(怪)를 수용하지 않았다. 회화의 이론 발전사상에서 사혁(謝赫)의 ‘육법(六法)’, 형호(荊浩)의 ‘육요(六要)’, 황휴복(黃休復)의 ‘사격(四格)’, 한졸(韓拙)의 ‘팔격(八格)’ 에도 ‘추괴(醜怪)’ 는 없었다. 그러나 유도순(劉道醇)의 ‘육장(六長)’ 중에서 ‘굉괴구리(狂怪求理)’ 가 나온 후로부터 ‘괴(怪)’ 의 심미법주가 처음으로 형성되게 되었다. 문인화가 소식(蘇軾)은 마음이 우울할 때〈고목괴석도(古木怪石圖)〉를 그렸다. ‘기(奇)’ 에 관한 추구는 일찍부터 있었다. 장자굴자(莊子屈子)의 문장은 기(奇)하다는 평가와 함께 화가들의 그림이 ‘기작(奇作)이다’, ‘기필(奇筆)이다’ 라는 등의 말은 예술이 아직 발달되지 못했을 때의 기교의 고졸(古拙)함을 묘사한 것으로서, 예술이 고도의 자각적 발전을 이루었을 때의 그것과는 본질적으로 다르다. 깊은 정감의 표현으로부터 출발하여, 자각적으로 기괴(奇怪)의 미학적 규율을 추구하는 것은 봉건사회의 부패와 압박의 산물이며, 예술의 한 부분이라 하겠다. 그러므로 김정희는 저도 모르게 ‘기괴(奇怪)’ 의 단계에 들어간 것이다.

김정희는 ‘기괴함’ 을 좋지 않은 것으로 보고 피하고자하면서도 다른 한편으로 자신의 글씨 역시 “기괴함” 으로 나타날 수밖에 없었던 상황을 “아! 일부러 괴이함을 꾸미고자 한다면 그것이야말로 참으로 괴이한 일이다.” 라고 말하며 이러한 상황은 곧 ‘기괴함’ 이 원래 목적은 아니지만, 그럼에도 그 목적을 달성하기위한 중요한 표현 형식으로 드러날 수밖에 없음을 주장하고 있다. 그의 글씨 〈잔서완석루(殘書頑石樓)〉(그림28) 작품은 “다 떨어진 책과 무뚝뚝한 돌이 있는 서재(書齋)” 라는 뜻으로 제주도유배 후 강상(한강 용산변의 강마을)시절의 대표작인데, 김정희 글씨 중 추사체의 멋과 개성을 가장 잘 보여주고 있는 최고 명작(最高名作)의 하나로 꼽히고 있다. 글자의 윗선을 맞추고 내리긋는 획은 마치 치맛자락이 휘날리는 듯 변화를 주었다. 이렇게 자유분방한 글씨는 김정희밖에 없었다. 서예(書藝)에 있어서 기맥이 흐르는 글씨가 살아있는 글씨이며, 기맥연관이 된 글씨는 곧 붓에 먹을 찍어 단숨에

103) 金正喜, 『阮堂全集』, 卷四, 한글 44쪽, 漢文16쪽. “大隸法, 寧拙無奇, 古而不怪雖怪伯羊竈之險, 亦不奇不怪, 奇怪二意, 不特書法, 一截戒之爲佳” 吳明南, 같은 논문, 51쪽에서 재인용.

한 작품을 완성해 나가는 일필화(一筆畫)<sup>104)</sup>을 의미한다. 이렇게 함으로써 글자 간에 일기(一氣)가 관통하고 농담(濃淡)과 고운(枯潤)이 생겨 음양(陰陽)을 갖추어 기백(氣魄)있는 훌륭한 글씨가 표현되는 것이다. 기백은 한국미학의 대부인 고유섭(고유섭, 1905-44)이 ‘힘있는 조선’의 미감을 ‘기박(氣迫)’으로 표현했는데 요즘말로 하면 기백 또는 박력과 통한다.<sup>105)</sup> 기박은 거칠면서도 박력있고, 분위기 있으면서도 활달한 것을 말한다. 김정희는 서예에서 기의 역사와 함께하여 서예에서 실현했다.

또한 <잔서완석루(殘書頑石樓)>(그림28)글씨의 조형은 오체가 하나의 글씨 속에 동시에 표현되었다. 잔(殘)과 서(書)는 전서(篆書)의 자형을 쓰고 있으며 운필방법도 소전(小篆)의 필을 살리고 있다. 루(樓)의 계집녀(女) 변은 행서의 운필법이 보인다. 특정한 획을 도출시켜 힘과 세를 취하였으며, 변의 축소에 따른 상양 결구법을 사용하고 있다. 잔은 우측변을 적고 복잡하게 쓰고 좌측 변은 강하고 크게 썼다. 이는 주객을 전도시켜 긴장감을 고조시키기 위함이라고 할 수 있다. 서의 자형은 전서의 자형을 사용하여 기필 부분은 예서의 운필과 해서의 운필을 동시에 사용하였으며 위의 변을 크게 하고 아래쪽의 변을 작게 하여 변화를 줌으로써 자형이 불안한 느낌을 주는 것도 긴장감을 고조시키기 위한 방법이다. 대신에 석(石)자는 세로획의 기필부분을 안진경체<sup>106)</sup>의 운필법으로 사용하고 입구(口)변을 아주 작게 배치함으로써 복잡한 다른 글자와 균형을 맞추고 있다. 처음과 끝은 강하고 안정감이 있게 쓰고, 그 사이 서(書)자와 석(石)자는 흐트러서 감상자로 하여금 긴장감을 고조시키고 있다. 전체적인 구도에 있어 윗부분을 가지런하게 하고, 아래 부분은 들쭉날쭉하게 한 것은 예서의 결구법을 적용한 구도이니 이는 팔분 예서의 특징을 잘 살린 작품이라고 하겠다. 획의 배출에 있어, 글자에 따라 자유롭게 아랫부분만 도출시켜 마치 빨래가 널려 있는 모습을 연상시키기도 한다.<sup>107)</sup> 그렇다면 왜 그 결과가 ‘기괴함’으로 나타나는가? 그 원인은 다음과 같다.

104) 일(逸)은 심미적 통찰이자 예술적 경지로 초일(超逸)을 가리킨다. 일은 보통 수준을 넘어선 것 뿐만 아니라 일반적인 회화 규칙과 법칙을 넘어서는 것을 가리킨다. 일에는 두 가지의 함의를 갖는다. ① 연한 먹으로 가볍게 그리는 것과 평원하고 간결하며 맑고 투명한 의취를 가리킨다. ② 도달하고 싶지만 도달할 수 없는 최고의 본보기를 가리킨다. 즉, 일(逸)은 세속적인 것으로부터의 초탈과 상식적이고 일반적인 법규에 거리까지 않는 자유자재의 성격을 갖는다. 심미형태로서의 일(逸)은 생활태도이자 가슴 속의 지향인 정신적 이상으로서의 일(逸)[인생과 세계에 대해 지혜로 충만한 탈속로부터 비롯된 예술적 반영이다. 은일(隱逸), 고일(高逸)은 세상이 내 뜻과 맞지 않아 들어앉은 은거이다. 일의 철학은 장자의 철학과 깊은 관계를 갖는다. 일은 애초에 사람에 대한 품평의 용어로 사용되다가 예술범주로 변용되고, 宋代 이후엔 서화의 품격 중 최상의 품등이 된다.

임태승, 『상징과 인상』, 학고재, 2007, 96-107 참조.

105) 조동일 외 지음, 『기학의 모험 2』, 도서출판 들녘, 2004, 79-82쪽 참조.

106) 안진경 글씨는 남조(南朝) 이래 유행한 왕희지(王羲之)의 전아(典雅)한 서체에 대한 반동이라고도 할 수 있을 만큼 남성적인 박력과 균제미(均齊美)가 있어 당대(唐代) 이후의 중국 서도(書道)를 지배하였다.

107) 황지원/사공홍주 저, 같은 책, 152-153쪽.

서예의 일반적 특징은 두 가지 성질을 가지고 있는데, 하나는 기록성(記錄性)이고 하나는 예술성(藝術性)이다.<sup>108)</sup> 기록성을 초월하여 예술적 가치로 발전하려면 먼저 서예의 문자의 한계를 극복하고 새로운 창작을 모색하지 않으면 안 된다. 즉 서체를 변형하여 서로 절충하거나, 크기에 변화를 주어 다양한 결구를 한다거나, 장법을 다양하게 하여 조형성을 새롭게 한다거나, 용지의 선택이나 먹물의 농도와 표현 방법이나 재료를 다양하게 이용한다면 문자의 한계를 극복하여 새로운 창작을 모색할 수 있다. 추사체도 이러한 측면으로 검토할 수 있겠다. 획이 극도로 가늘다 던지 굵기의 차이는 자간(字間)의 긴장감을 고조시키기 때문이다. 두 번째로 운필에서 있어 붓을 빠르게 움직여 획이 경쾌하고 강한 느낌을 준다. 이러한 끊임없이 역동하는 생명력의 표현은 예서와 행서의 결합의 결과다. 세 번째로 표현기법에서 글자마다 중심선 이동을 심하게 하여 획을 불규칙적으로 배치함으로써 획 사이의 변화를 많이 주는 것은 왕희지체<sup>109)</sup>와 안진경체의 특징으로 나타나는 배세(背勢)와 향세(向勢)를 활용한 결과다. 이와 같이 김정희는 행서와 초서의 장점을 수용한 빠른 운필법과 극단적인 획의 변화를 추구한 결구법, 그리고 불규칙적으로 획을 배치하여 긴장감을 고조시키고 자형의 중심선을 의도적으로 이동시킨 장법을 적극적으로 활용하는 독창성은 감상자로 하여금 ‘기괴함’으로 느껴질 수밖에 없었다. 이 자연스럽게 발현된 ‘괴’는 처음부터 기괴함을 목적으로 한 것이 아니다.

그의 예서 작품 〈구오복일수(九五福一壽)〉(그림57)를 살펴보면, 좌우의 위치를 바꿔 써진 ‘복(福)’ 자, 머리가 무겁고 발이 가벼운 ‘수(壽)’ 자, 썩고 끊어진 가지 같은 횡(橫), 고법(古法)이 조금도 없는 파(波)들은 “거칠고 난잡하여 어찌 보면 차마 할 수 없는 것이었다.” 그렇게 김정희의 ‘기괴’는 저절로 발전된 단계라 하겠다. 그렇다면 중국의 비학자들은 기괴를 어떻게 대하였을까? 정판교(鄭燮, 1693-1765)는 ‘육분반서(六分半書)’를 창조하였는데 ‘난석(亂石)’이 길가에 깔려 있는 것처럼 난으로 ‘괴(怪)한 절정에 이르렀다. 김동심(金農, 1687-1764)은 죽(竹)을 그릴 때면 ‘난죽(亂竹)’을 그린다. 오창석(吳昌碩, 1844-1927)은 금석비학(金石碑學)에 대한 이해의 뿌리가 깊고, 고도(古陶), 고부(古缶)를 좋아하였으므로 ‘부려(缶廬)’, ‘창석(蒼石)’, ‘창석(倉石)’이라 자호(自號)하면서 삼대의 정(鼎), 진한와(秦漢瓦) 중의 원시적 의미의 특징으로 심미취향에 영향 주었다. 김정희는 “이기(離奇)한 그림은 오히려 나를 좋아하는데 전(篆)은 단청(丹青)이 아니라고 말하네(이기작편애아(離奇作偏愛我), 위시전비단청(謂是篆非丹青))”

108) 황지원/사공홍주 저, 앞의 책, 153-156쪽 참조.

109) 동진(東晉) 사람인 왕희지체는 한나라 때 생겨난 해서(楷書), 행서(行書), 초서(草書)의 실용서체를 예술적인 서체로 승화시킨 전아(典雅)하고 힘차며 기품이 높은 귀족적인 특징을 지님.

라는 말에서와 같이 바로 금석학에 대한 깊은 공력이 전통예술 중의 ‘괴’하고 ‘졸’ 한 요소를 발굴해 낸 것이라 할 수 있다. 정판교, 김동심, 오창석은 모두 중국 비학의 개척자이며, 각각적으로 ‘괴(怪)’, ‘기(奇)’의 필적을 남긴 사람들이다. 김정희의 ‘기괴’한 묵적(墨蹟) 또한 이들의 예술 실천과 때를 같이 하여 비학의 역사에 종적을 남겼다.

유홍준은 『완당평전』에서 현존하는 작품 중 최대이며 전예행서가 함께 어우러진 괴가 가장 강한 작품으로 과천시절 글씨인 <산송해심(山崇海深), 유천희해(遊天戲海)(그림27)를 제시한다. 전·예·행서체가 함께 어우러져 보이는 이의 눈을 사로잡아 마치 홀리는 듯한 귀기(鬼氣)까지 느껴지는 작품이다. 권돈인 또한 이 작품을 “심히 기갈하고 웅장하다”고 평한다. 글귀는 옹방강이 ‘실사구시’ 정신을 풀이한 구절이다. 본래 한 작품인데 누군가 따로 분해했다가 지금은 호암미술관에 함께 소장되어 있다.<sup>110)</sup>

김정희가 39세에 쓴 예서 <호고연경(好古研經)>(그림41, 42)<sup>111)</sup>대련은 등석여(鄧石如, 1743-1805)의 아들 등전밀(鄧傳密)에게 써 보낸 것이었다. 그는 작품의 변관(邊款)에 등석여의 예서와 전서 등을 평가했는데, 예서는 이묵경(伊墨卿)의 것이 기고(奇古)하여 오봉각석(五鳳刻石)과 황용자(黃龍字)에다 촉도(蜀道)의 제비(諸碑)를 더하면 그 문경(門逕)을 얻을 수 있다는 것을 피력한다.

김기승은 “‘기괴한 추사체’로 명필이 된 그의 서체”라고 하면서 『초산저(樵山著)』의 평을 인용하는데, 다음과 같다.

김정희의 예해자(隸楷字)에 대하여 모르는 자(者)는 괴(怪)라 말하고 약간 아는 자는 어리둥절 만해서 진가를 모른다. 대체로 글씨의 묘오(妙悟)를 얻으려면 법을 떠나서도 안 되는 동시에 법에만 구애되어서도 안 된다. 김정희가 쓴 <유숙사산방(遊肅寺山房)>의 편제(扁題)를 보면, 어떤 자(字)는 굉장히 크고 어떤 자는 아주 작으며, 한 자에서도 위가 넓고 밑이 좁으며, 자에 있어서도 머리칼 같이 가는 자 하면 석가래 같이 굵기도 하다. 그래서 보는 자(者)로 하여금 마음과 눈을 놀라게 한다. 마치 조발란복(粗髮亂服)의 무례자(無禮者)의 모습과 같다. 이런 필치(筆致)는 무슨 자득(自得)의 공(功)이 아니고는 얻을 수 없는 경지(境地)로서, 선불(仙佛)의 힘으로 진(塵)을 떨치고 천외(天外)에 초연(超然)한 자세(姿勢)와 같다. 동속(東俗)의 서자(書字)는 대개 부란(腐爛)하지 않으면 노망(鹵莽)하거니와 이 사

110) 유홍준, 같은 책, 715-717쪽 참고.

111) <호고연경(好古研經)> 작품은 동일한 글씨가 호암미술관 소장과 간송미술관 소장 두 점이 있다.



자(四字)도 역시 전공(全功)이라고 말할 수는 없다. 그러나 다른 때에 전공(全功)을 자임(自任)하는 자(者)가 있을지라도 그 길이 김정희에서 출발(出發)했다는 것을 알 수 있다.

김정희의 서예에 대한 평가는 대략 이러하다. 이 단락의 평가에서 주목할 것은 법을 떠나서도 안 되고 법에 구애되어서도 안 된다는 것과, ‘선불(仙佛)의 힘 과 ‘천외(天外)에 초연(超然)한’ ‘전공(全功)’ 이라는 것과 다른 때에 전공(全功)을 자임(自任)하는 자가 있을지라도 그 길의 출발점은 김정희라는 것이다.<sup>112)</sup> 김정희의 글씨를 『초산잡서』에서 유취진은 “잘 알지 못하는 자들은 괴기한 글씨라 할 것이요, 알긴 알아도 대충 아는 자들은 황홀하여 그 실마리를 종잡을 수 없을 것이다. 원래 글씨의 묘를 참으로 깨달은 서예가란 법도를 떠나지 않으면서 또한 법도에 구속받지 않는 법이다. 글자의 획이 혹은 살찌고 혹은 가늘며, 혹은 메마르고 혹은 기름지면서 험악하고 괴이하여, 얼핏 보면 옆으로 빠져나가고 중횡으로 비비고 바른 것 같지만 거기에 아무런 잘못이 없다” 고 하는데서 추사체의 특징을 파악할 수 있다. 즉 추사체는 기괴함을 넘어 웅장하고 강한 힘이 느껴지는 기백의 대범성을 구현하고 있다.

### 3절 ‘즉창성(卽創性)’ 에 의한 흥취(興趣)와 야일(野逸)의 해학미

김정희는 중국 서예가를 능가하는 작가이면서 한국 서예의 새로운 방향을 잡은 작가이다. 김정희의 서예는 한국인의 예술 유전자인 ‘즉창성(卽創性)’<sup>113)</sup>을 발휘한 결과로 나타난다. 한국의 전통서예는 풍류적인 정취가 농후한데, 풍류란 시나 음악 등의 예술이나 대자연의 아름다움을 즐기면서, 세속적인 일이나, 인습의 굴레에 집착하지 않는, 고아한 인격을 가진 삶들이 멋스럽게 노는 일을 일컫는다고 할 수 있다. 오늘날 통용되는 감각적 즐거움을 수

112) 吳明南, 앞의 논문, 135-140쪽.

113) 김정희의 예술을 ‘卽創性’ 이라고 칭한 김병기의 주장을 참고하였다. 김병기는 김정희의 서예가 서예의 본향인 중국의 서예를 모방하는데 그치지 않고 오히려 아무런 의도가 없이 그저 ‘우리식’ 으로 자유롭게 썼다는 점이 우리민족이 가진 천부적인 창의성에 의한 것으로 판단하고 ‘즉창성’ 이라는 단어를 쓰고 있다. 그의 설명에 의하면 우리 민족은 ‘學卽創’ 적인 성향을 가지고 있는데, 즉 배움과 동시에 창작을 생각한다는 것이다. 이러한 성급한 즉창성은 오늘날에도 발견되며 새로운 전자제품을 구입했을때 처음부터 매뉴얼을 꼼꼼하게 일일이 다 읽은 후에 제품을 제품안내서가 안내하는 순서에 따라 사용하는 한국인은 별로 많지 않는다는 점과 박물관 관람에서 일본인들 관람자보다도 자유로이 자신의 의지에 따라 유물을 참관하고 감상하는 경향에서 우리 민족의 즉창성을 설명하고 있다. 金炳基 「秋史 書藝의 "韓國性" 試探 - 秋史 書論에 나타난 誤讀과 誤譯에 대한 澄清을 檢하여」, (『大東漢文學』, 대동한문학회) 2006, 171-171 참조.

반하는 유희개념과는 다른 성격으로 고려시대에 이르면 예술의 영역인 ‘묵희(墨戲)’ 즉 서화(書畵)가 포함되고 있다. 조선조에 오면 기존의 종교성이나 선풍적 의미보다는 연악적(宴樂的) 풍류개념으로 영역이 광범해진다. 풍류는 어딘가에 얽매임 없이 호방하게 시문을 짓고 가무를 즐기면서 놀 수 있고, 무엇을 꾸미고 장식하면서 즐길 수 있고, 산수간에 노닐면서 인간적인 덕목을 바탕으로 자연을 찾으려면서 놀 수도 있다. 여기서 ‘논다’고 하는 ‘유(遊)’의 개념은 긴장의 해소와 감각적 쾌감을 수반하는 놀이개념 보다는 ‘정신적’인 영역이 강조되며 ‘심미성(審美性)’을 내포하는 것이라는 점이 전제된다. 풍류는 여러 의미와 범주로 확대 되는데 그중에서 사람의 품모나 인품, 교양, 태도의 뛰어난을 나타내거나, 미적 상태를 형용하는 개념으로 사용되는 경우에 풍류는 ‘교양있는 태도’를 말하기도 한다. 즉 ‘멋있다’는 의미이다. 우리나라의 경우 풍류개념은 ‘운치있고 멋있게’의 의미가 될 것이다.<sup>114)</sup> 풍류심의 미적 구현으로서의 ‘흥’은 대상 및 현실과 적극적 관계를 맺고 긍정적 시선으로 이를 포착하는데서 오는 밝은 느낌이 기반이 되는 유형이다. 고로 ‘흥’의 미는 ‘즐거움’을 동반한다.<sup>115)</sup> ‘흥’은 특정의 어떤 사물이나 사건에 대해서만 반응하는 정서가 아니라, 별 것 아닌 작은 일이라도 그것을 ‘즐겁게’ 받아들이는 긍정적 자세만 있으면 느낄 수 있는 정감이다. 즉, 흥을 야기하는 대상에 초점이 맞춰진 것이 아니라, 주체의 현실 긍정적 마음가짐에 비중이 두어지는 미감이라 할 수 있다. ‘흥’이 일어난다는 것은 이미 고도의 정신집중에 의하여 주체와 객체의 구분하는 의식이 사라진 상태, 즉 장자의 ‘호접몽’에서 말하는 ‘물화’의 상태와 비슷하다. 곧 물화의 상태에서 화가는 예술적 상상의 상태로 들어가는 것이다. 그러므로 ‘흥’은 예술창작의 원동력인 셈이다.<sup>116)</sup>

흥감의 표출은 상층예술에서는 ‘유가적 중(中)의 원리’를 중시한다는 점과 관련 있겠다. ‘中’이란 어느 한 쪽에 치우침 없이 딱 들어맞는 것, 그 정도가 적당한 것, 법도에 맞는 것을 의미한다. 즉 감정이 극단으로 흐르지 않고 균형과 절제를 이루어야 한다는 유가적 심미관이 농축된 것을 의미한다. 법도와 절제된 품위와 격식을 벗어나지 않는 것이다. 민속예술에서와 같은 ‘과장된 표현’이 드물며 감정이 절제된 미를 중시한다. 더불어 즉흥적 요소가 내포하는 규칙 속의 무규칙, 규격을 전제한 탈 규격화, 변화감은 결과적으로 인공적인 기교보다는 자연스러움을 강조하는 방향으로 흐르게 된다.<sup>117)</sup>

114) 辛恩卿, 『동아시아 美學의 근원 風流』, 보고서, 1999, 47-66쪽 참고.

115) 辛恩卿, 위의 책, 89쪽.

116) 김백균, 「『흥(興)』, 그 우연성과 진정성에 대한 고찰」, (『철학탐구』 중앙대학교 중앙철학연구소) 2007, 86쪽.

117) 辛恩卿, 위의 책, 163-169쪽 참조.

서예가들은 예술이나 비예술이나하는 것이 중요하지 않은 것 같다. 도(道)가 중요했다. 천지와와의 조화, 한없이 자유로운 유희가 중요했다. ‘군자’와 ‘범인’ 사이의 구분이 아주 중요했다. 즉, 쾌락이나 지위와 재산으로부터 자유로운 고위한 사람들은 군자, 완벽한 인간은 세상의 소리보다는 생기의 약동을 추구한다. “도를 깊이 생각함으로써 현자는 자연과 융합하게 된다”고 선언한 석도처럼, 왕희지가 일생동안 궁정과외의 친밀한 관계를 피하려고 애를 썼던 것처럼 김정희도 세속적 일에서 벗어나 종지와 비단위에 조심스럽고 침착하게 명작들을 남겼다. 그것은 대담한 행위이다. 왜냐하면 먹은 즉시 스며들고 수정할 수 없기 때문이다. 서예는 도를 향해 무한하고 정신적 능력과 같은 손재주를 발전시키기 위해 혹독한 노력이 필요하다. 김정희가 쓰고 남긴 벼루들과 수천자루의 붓이 분명 이것을 위한 노력인 것이다. 많은 서화가들은 ‘필묵의 도’를 추구하였다. 밝은 바탕에 검은 먹으로 이루어진 문자는 오래 전부터 예술로 인정받았다. 서예, 괴상한 검은 장식체 모양과 반점, 그리고 가끔씩 거칠게 붓을 밀어서 붙인 듯 한 형태로 쓰인 멋진 글씨는 최고의 예술이다. 이 ‘문자 대 형상’은 정신적 충만에 기반을 둔다. 일찍이 우세남(7세기 서예가)은 서예의 전제조건은 감각적 인식이 아니라 정신의 해탈이라고 했다. 이는 문자의 외적 구조에만 집착할 경우에 문자의 물질적 실체가 붓의 움직임에 방해하기에 내적 고요함, 즉 ‘무위의 원칙’에 이르러야 함을 강조한 것이다. 이것은 마음에 드는 아름다운 형식 대신에 도(道)가 중요했다.

평생을 몰입하여 나아갈 수 있게 해주는 추진력은 ‘즐거움’이라는 에너지이다. 공자가 말한 ‘지락(至樂)의 경지’와 장자가 주장한 ‘허(虛)로 인한 무위(無爲)’ 중에서도 특히 ‘어떠한 사적인 이득과 상관없이 지혜로움으로 최선을 다하는 지극한 즐거움(至樂)’ - 이 천부적(天賦的) 원리, 자연의 대도(大道) 중의 하나가 될 수 있다는 근거가 되어주는 셈이다. 무위(無爲)는 긴 여정의 말미에서만 이루어질 수 있다. 극한의 한계까지 가도록 요구했다. 서예에서 중요한 붓과 정신의 움직임, 즉 내적 고요함이 방출되는 과정이 중요하다. 물이 흐르는 듯한 검은 흔적으로 이루어진 결과물은 우리에게 경탄의 대상으로 될 수 있었지만 그보다 더 ‘생기의 조화’, 정신의 율동, 생동 등이 더 중요했다. 서예의 서성(書聖)으로 인정받는 왕희지의 새로움은 대담하고 즉흥적인 감흥 속에서 각각의 문자를 엄격한 규칙에서 풀어내고 부분적으로 서로 결부시켰다는 사실이다. 수많은 서예가들은 문자가 지닌 형상적 특징에서 벗어나 그것을 통해서 새로운 발전가능성을 열어보려는 노력이 수묵화라는 영역까지 확장되기도 한다.<sup>118)</sup>

김정희는 그의 「논서법(論書法)」에서 필사정신에 대해 다음과 같이 말하였

118) 당시위안 지음, 이화진 옮김, 같은 책, 165-171쪽.

다.

법은 가히 사람마다에게 전할 수 있지만, 정신과 흥취의 일어남은 사람마다 스스로 이루는 것이다. 정신이 없는 사람은 글씨 쓰는 법칙이 비록 불만하다 하더라도 오래 찾아 즐길 만하지 못하고, 흥취가 일지 않는 사람은 글자의 모양이 비록 아름답다 하나 겨우 글씨장으로 일컬어 질 뿐이다.<sup>119)</sup>

즐거움이라는 ‘흥취(興趣)’<sup>120)</sup>은 천성적 동력에너지(氣韻)를 불어넣어 자연스런 운행을 하게 되었을 때 받게 된다. 김정희의 작품, ‘흰구름의 즐거움’이라는 뜻인 〈백운이의(白雲怡意)(그림77)에서 보이는 모필(毛筆)의 탄성에 의한 필획은 자연의 거스름이란 찾아볼 수 없다. ‘백(白)’ 자에서 첫 획은 소용돌이 속에서 창조 과정을 시작하려는 태극(太極)의 움직임처럼 휘어 돌아 나와 다음 획을 향하며, 절주(節奏)있는 가로획들은 화선지 위에 잠시 내려와 뚝뚝 떠나며 스쳐지나간 구름의 발자취 같다. ‘운(雲)’ 자에서 ‘云’을 추가하여 새로운 글자는 아마 구름이 많음을 표현하고자 김정희 특유의 엉뚱한 재치를 발휘한 것 같다. ‘이(怡)’ 자에서 ‘亠’를 보면, 구름의 즐거움에 동감하는 듯이 한 손은 가슴에 얹고 다른 한 손은 허공 위를 향해 있는데, 김정희 자신의 두 팔 같다. 키가 크고 멋진 정자(亭子)처럼 디자인된 ‘의(意)’ 자에서 ‘心’의 마지막 점획은 화선지위에 고정시켜놓지 않고 날아가듯 이륙(離陸)하여 허공의 어느 구름을 향해 비행하고 있다. 이와 같이 김정희의 흰구름의 즐거움’이라는 감흥(感興)에 의해 ‘맑은 쪽빛하늘 위에 두둥실 떠가는 희디흰 구름’을 느낄 수 있다.<sup>121)</sup>

현판글씨로 〈소창 다명(小窓多明)〉(그림29)이라는 작품은 유흥준의 『완당평전』에서 평한 대로, ‘그 내용이 조용하고 편안한 만큼이나 글씨 또한 예서이면서 행서의 운필을 구사했기 때문에 매우 경쾌한 느낌이 일어나는’ 작품이라고 한다. 관지의 ‘칠십이구초당’은 김정희가 제주도 유배 이후 용산 근처

119) 金正喜 著, 앞의 책, 「논서법」, 152쪽. “法可以人人傳, 精神興會, 則人人所自致, 無精神者, 書法雖可觀, 不能耐久索觀, 無興會者, 字體雖佳, 僅稱字匠”. 吳明南, 같은 논문, 30쪽에서 재인용.

120) 興은 예술창작에서 가장 중요한 요소로서 흥이 있어야 예술의 경지에 들어갈 수 있다. 아무리 많은 글을 읽고 곳곳을 유람한 선비, 화가나 문인이라도 서화나 글 등 예술작품을 만들어 내려면 흥에 의지해야 한다(張法, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 外譯, 푸른숲, 1999, p405~411 참고). 사람들은 ‘사는 재미’나 ‘살아가는 힘’이라는 말을 사용하는데, 이것은 흥의 의미와 유사하며 ‘진정 살아있다고 느끼게 해주는 그 무엇’, ‘힘이 나는 그 무엇’은 인간의 천성적인 원동력이 된다. ‘히’란 힘이 없는 것이 아니며, 인간이 선천적으로 부여 받은 에너지가 자연스럽게 드러나게 하기 위하여 신체의 후천적 힘을 빼는 것일 뿐이다.

121) 최현우, 「추사 김정희의 서화작품에 나타난 바른 집필법 고찰-자연과학적 측면에서」, 『秋史研究』 第5號, 경기도 : 과천문화원 추사연구회) 2008, 7-8쪽.

에 살 때 쓴 당호라고 그는 『완당평전』에 밝혔다. 우리말로 옮기면 “작은 창으로 밝은 빛이 많이 들어오니, 나로 하여금 오랫동안 앉아 있게 하네[소창 다명 사이구좌(小窓多明 使我久坐)]” 라는 뜻이다. 이 현관 글씨는 구성미가 아주 뛰어나다. 그 내용이 조용하고 편안한 만큼이나 글씨 또한 예서이면서 행서의 운필을 구사했기 때문에 매우 경쾌한 느낌이 일어난다. 그런 중 글자에 유머와 파격을 주어 추사체의 ‘괴’가 곳곳에 드러나는데, 특히 밝을 명(明)자의 획을 빼뜰게 쓴 것이나, 앉을 좌(坐)를 흙 토(土) 위에 네모 두 개를 그려 마치 땅에 앉은 궁둥이처럼 쓴 웃음이 절로 나오게 하는 글이다. 그것도 한쪽 궁둥이를 슬쩍 들고 비스듬히 앉은 듯 네모의 양감이 다르다. 이러한 김정희의 익살은 독창적인 상상력의 소산이다. 그의 의식과정에 의한 창조적 산물인 만큼, 어떤 전범적 기준이 적용되기보다는 개인의 개성이다.

한편 호암미술관 소장 작품 〈산송해심(山崇海深), 유천희해(遊天戲海)〉(그림27)에서는 위의 작품과 또 다른 자연을 만나게 해준다. 〈산송해심〉의 뜻은 ‘산은 높고 바다는 깊네’ 이고 〈유천희해〉는 ‘하늘에서 놀고 바다에서 노닌다’ 는 뜻이다. 이 작품의 필획들은 마치 폭풍우 바람에 날아갈 것 같고 풍랑(風浪)에 휩쓸려 갈 것만 같은 충격적 기운을 주어서, 보는 이로 하여금 카타르시스적인 정화(淨化)를 얻게 한다. 지필묵은 자연스런 운동에서 거스르는 힘, 저항력인 마찰력을 최소화하려는 측면에서 발달되었다. 하지만 이 작품의 빠르고 거친 필획은 강제적 힘이 아닌, 강한 감흥(感興)이 일어나 이 동력에너지가 허한 통로를 통하여 화면에 쏟아져 나오는 창작과정에서 가속도가 붙어 모필에 강력한 운동 마찰력이 생긴 기맥이 자연스런 결과이다. 서예(書藝)에 있어서 기맥이 흐르는 글씨가 살아있는 글씨인데, 기맥연관이 잘 된 글씨는 곧 붓에 먹을 찍어 단숨에 한 작품을 완성해 나가는 자유자재<sup>122)</sup>의 성격을 띤 일필화(一筆畫)<sup>123)</sup>을 의미한다. 이렇게 함으로써 글자 간에 일기(一氣)가 관통하고 농담(濃淡)과 고윤(枯潤)이 생겨 음양(陰陽)을 갖춘 훌륭한 글씨가 표현되는 것이다.

김정희의 예술은 ‘야일(野逸: 얽매임 없이 자유로움)’의 품격은 꾸밈없고

122) 자유자재-즉흥성, 명량, 익살, 풍류, 해학, 천진성, 파격성을 지니는 것으로 한국적 미의식이다.

123) 일(逸)은 심미적 통찰이자 예술적 경지로 초일(超逸)을 가리킨다. 일은 보통 수준을 넘어선 것뿐만 아니라 일반적인 회화 규칙과 법칙을 넘어서는 것을 가리킨다. 일에는 두 가지의 함의를 갖는다. ① 연한 먹으로 가볍게 그리는 것과 평원하고 간결하며 맑고 투명한 의취를 가리킨다. ② 도달하고 싶지만 도달할 수 없는 최고의 본보기를 가리킨다. 즉, 일(逸)은 세속적인 것으로부터의 초탈과 상식적이고 일반적인 법규에 거리까지 않는 자유자재의 성격을 갖는다. 심미형태로서의 일(逸)은 생활태도이자 가슴 속의 지향인 정신적 이상으로서의 일(逸)[인생과 세계에 대해 지혜로 충만한 탈속로부터 비롯된 예술적 반영이다. 은일(隱逸), 고일(高逸)은 세상이 내 뜻과 맞지 않아 들어앉은 은거이다. 일의 철학은 장자의 철학과 깊은 관계를 갖는다. 일은 애초에 사람에게 대한 품평의 용어로 사용되다가 예술범주로 변용되고, 宋代 이후엔 서화의 품격 중 최상의 품등이 된다.

질박하며 자연스러운 미를 구현하고 있다. ‘야일’이란 범속을 넘어선 인격만이 구현해 낼 수 있는, 속박 없이 본성에 충실한 호방함의 예술풍격이라 할 수 있다. ‘야(野)’는 꾸밈이 없고 질박하며 자연스러운 미를 말한다. ‘일(逸)’은 세속적인 것으로부터의 초탈과 상식적이고 일반적인 법규에 거리가 지 않는 ‘자유자재로움’이라 할 수 있다. 야일의 품격은 대자연의 무한한 생명을 능히 표현해 낼 수 있기에 역대로 예술을 말하는 자들에 의해 중시되었다.<sup>124)</sup> 일(逸)은 현실로부터 눈과 발을 거두어들이는 문인(文人) 일사(逸士)들의 생활태도 혹은 가슴속의 지향과 이상의 예술적 반영이기 때문이다. 문인화의 가장 근본적인 특징은 바로 담박하고 그윽하며 아득한 ‘사기(士氣)’인데 이 사기란 다름 아닌 일기(逸氣)이다. 곧 김정희가 말하는 ‘문자향·서권기’가 여기에서 비롯되었다. 일격(逸格)이 나타내는 것은 ‘대미(大美)’가 된다. 일품의 가치가 높아지게 된 것은 문인계층이 은일적 생활태도와 이상을 중시하게 된 점과 밀접한 관계가 있다. 산림과 초야에 은거함으로써 혼탁한 현실로부터 자신의 도덕적 순결을 지키려는 취향을 보여왔다. 김정희 또한 오랜 유배생활을 겪으면서 그의 서체에서 맑고 그윽한 내면세계 및 한편으론 적극적인 현실적 처지를 그대로 내보여주고 있다.

이렇게 김정희는 그의 작품을 통해 제 분수를 지키며 질박하여 겉과 속이 하나 되는 학예일치의 경지로써 명예와 이익에 매이지 않는 초탈의 경지를 우리에게 보여주고 있다. 즉 내면의 도덕적 바탕이 적절함을 넘어서서 오히려 소박하고 질박한 천연스러운 자연으로 나아가 편안한 조화를 이룩하였다고 하겠다. 김정희는 대자연의 아름다움을 즐기면서 인습의 굴레에 집착함 없이 자유자재의 ‘야일’의 품성으로 일어난 흥취를 그의 서체에서 익살의 세계를 보여준다.

최순우에 의하면 ‘익살의 아름다움은 한국의 모든 미술분야에서 느껴지는 즐거움이다. 익살스런 표현은 사물표현에서 대담한 생략과 왜곡과 과장을 자연스럽게 다룬 솜씨와 좌우대칭에 대한 무신경, 그리고 이지러진 둥근맛이 주는 공간미는 익살의 세계’라고 하였다. 조요한 또한 해학미에 있어서 ‘적료(寂寥)의 유머. 어른 같은 아이’로 대상과 거리를 유지하면서 지성을 활동시킨 백성이기 때문에 이런 특유의 해학미를 가능하게 하였다고 말한다. 서예에서 해학미는 비균제와 참치의 미로 나타난다. 김정희의 서체의 해학미는 점획과 결구의 일탈로 나타난다. 김정희의 추사체 작품에서 이러한 해학미는 그의 작품 <계산무진(谿山無盡)>(그림72)에서도 점획의 비균제성과 기존의 고정관념에서 일탈된 결구와 장법과 구성으로 독자적인 창의성을 보여주고 있다. <계산무진(谿山無盡)>(그림72)은 의도적으로 험준하고 깊은 계곡의 느낌이라

124) 임태승, 『상징과 인상』, 학고재, 2007, 87-111 참조.



도 나타내려는 듯 상상을 초월하는 변화를 꾀하고 있다.



그림 72 김정희, <계산무진(谿山無盡)>, 62.5×165.5cm, 간송미술관.

김정희는 오체를 한 작품 안에 섞어 쓰기를 잘했는데, 스스로도 서체를 종횡으로 구사한 예가 많았다고 말했다. 마지막으로 그의 파격적인 글씨를 말할 때 누구든 꼽는 명품으로 작품 <화법유장강만리(畫法有長江萬里)>(그림70)는 대련으로 그 자체가 빼어난 예술이다. 글씨의 골격은 예서지만 날날 획의 구사에는 해서법과 행서법이 섞여 있다. 능숙한 변형으로 기괴하기도 하지만 오히려 그 변화가 아름답기만 하다. 김정희의 서체에서 괴를 말하는 이들이 이를 염두 할 수 있지만 조금도 어색하지 않고 옹혼한 힘이 절로 가득하며 글자 구성이 대담하여 그의 건강한 힘을 느끼게 한다.<sup>125)</sup> 김정희는 지금까지 지켜오던 서법의 원칙과 정제미에서 벗어난 ‘엉뚱한 것’ 즉 해학미(골계미)를 특징적으로 드러내고 있다.<sup>126)</sup> 즉 한국인의 ‘즉창성’의 서예미의식으로 밝고, 명랑하고, 건강하고, 풍류적이며, 낭만적인 해학미가 넘쳐흐르고 있다고 하겠다.

## 2장. 고아한 멋의 세계

추사는 제주도에서 유배하던 때에 삼국시대로부터 조선에까지 내려오는 한국의 서법을 연구하여 만든 서체가 추사체이다. 이 추사체는 한국의 필법뿐만 아니라 한국의 비문과 중국의 비문의 필체를 연구하는 과정에서 만들어졌다. 추사는 ‘모든 서체의 종합’이라고 알려져 있다. 특히 그의 예서는 더 출중

125) 유흥준, 같은 책, 722쪽 참조.

126) 정태수, 『한국서예의 정체성에 대한 초탐』 (『서예학연구』, 한국서예학회), 2004, 24-25쪽.

하다고 평가 받고 있다.

김영기는 한국의 조형예술에 있어서 부드럽고 순박하고 구수한 맛이란 곧 탈기교의 맛이라 하였다. 이러한 예술은 기교적인 예술에 비해서 인간의 눈을 현혹하지 않는다. 따라서 감각적인 관점으로 볼 때에는 탈기교적인 예술은 현시성(顯示性)이 약하기 때문에 기교적인 예술보다 약한 것으로 보여질 수 있는 것이다. 우리의 조형예술은 본질적으로 탈기교적인 특징을 가지고 있기 때문에 가까이 다가가서 관찰해야 할 필요성을 느끼지 못하게 한다. 우리의 맛은 굳이 사람들의 시선을 끌려고 노력하지 않는 대신 스스로의 내면적인 아름다움에 치중하는 경향을 가지고 있기 때문이다.

### 1절 평담(平淡)과 생활의 멋

김정희는 「논서법」에서 “서예가 형사에 있지 않고 정신에 있으며, 가슴 속에 문자향과 서권기가 있어야 청고하고 고아한 뜻이 밖으로 풍긴다”는 유가적인 서예미의식을 말했다. 유교의 예술관은 항상 자신의 뜻을 성실하게 가져서 남을 속이지 않아야 한다는 ‘성의정심(誠意正心)’의 표현정신을 강조하는 것이다. 김정희는 평담(平淡)의 세계를 지향한다. 그래서 단순하고 간략하다. 여기서 단순미는 고전성과 세련미의 특성이 내재하고 있고, 과감한 힘과 획의 움직임이 함축되어 있다.<sup>127)</sup> 그는 인간의 정신적 수련의 가장 높은 경지와 예술이 기법적 수련의 가장 높은 경지는 동일한 것이며, 그것은 바로 진실하고 소박한 자연스러움 속에 숨겨져 있다고 보았다. 이는 맑고 정결한 양식, 혹은 가장 평범하고 예사로운 당연한 말 가운데 내포되어 있는 간곡하고 은은한 정서이다.<sup>128)</sup> 달리 말하면 ‘절제의 미학’이다. 인간의 절제된 건전한 삶의 욕구에서 삶의 아름다움을 분출하는 정신성을 함축하고 있는, 절제된 표현기법에서 예술의 아름다움을 구하고 있는 것이다. 이러한 중화적 사고는 역대 문인화가나 서예가들에게 크게 작용하였고 김정희 또한 평담하고 절제된 마음으로 유가의 중화미학의 융화하면서도 자신만의 개성을 보여주고 있다.

중화란 개념은 일찍이 선진시기에 상당히 광범위한 영향이 있었다. 공자는 “중은 천하의 대본이요, 和(화)는 천하에 통하는 道(도)이다. 중화의 덕을 극진히 하면 천지가 제 위치에 놓이고, 만물이 육성된다.”<sup>129)</sup> “이른바 즐거우면서도 지나치지 아니하고, 슬프면서도 마음을 상하지 아니한다.”<sup>130)</sup>고 하

127) 정태수, 위의 책, 23-24쪽.

128) 金惠淑, 「秋史 正喜 詩文學 研究」, 서울대대학원박사학위논문, 1989, 185쪽.

129) 『中庸』 1章, “中也者, 天下之大本也. 和也者, 天下之達道也. 致中和, 天地位焉, 萬物育焉.”

130) 『論語』 「八佾」, “樂而不淫, 哀而不傷.”

는 것은 모든 일에 과하지 않을 것을 말하는 것이다. 예술이 표현하는 정감은 절제와 사회성이 있는 정감이어야 하며, 무절제하고 동물성이 있는 정감을 부정한다. 중국 고대 미학사상에서 예술 작품의 풍격을 논할 때 공자의 문질彬彬(文質彬彬)<sup>131)</sup>에 의한 진선진미(盡善盡美)를 최고 이상으로 삼고, 중화미(中和美)<sup>132)</sup>에 의한 진선진미(盡善盡美)를 최고 이상으로 삼아, 중화미(中和美)로써 문예비평의 잣대로 삼았다. 이러한 문질彬彬이나 중화미의 관점에서 보는 풍격미는 각종 대립되는 요소와 성분을 조화롭게 통일시키고, 한쪽을 강조한다거나 다른 한쪽을 부정하지 않아, 유기체적으로 변화 발전하는<sup>133)</sup> 정합미(整合美)라고 할 수 있다.



그림 73 김정희, 〈전다삼매(煎茶三昧)〉, 종이에 먹, 11.2×62.1cm, 김영호소장.

그의 글씨 〈전다삼매(煎茶三昧)〉(그림73)에서 문자와 회화적 요소들 간의 유기적 결합을 통하여 삶에서 체득된 본성이 우러난 평담의 아름다움을 확인할 수 있다. 절제된 마음이 융통성 없는 굳은 마음이 아니듯이, 필심이 무게 중심 안에서 질서가 있는 법칙에 맞추어 자유롭게 움직인다는 점에서 ‘인체 구조적 측면에서 중용(中庸)’과 ‘붓의 구조적 측면에서 중봉(中鋒)’은 서로 통한다. 진정 당당하고 거리낌이 없는 추사체는 가장 바른 마음을 일컫는 ‘중용’의 유가적 의식을 깊이 가진 선비가 이루어낸 것이기 때문에 더욱 중봉법이 필획에 배어나올 수 있었을 것이다. 〈전다삼매(煎茶三昧)〉(그림73) 글씨는 ‘차를 달이며 삼매三昧에 들다’라는 내용이다. 그의 글씨에서 물아일체의 경지가 보이는데, 다릴 전(煎)을 쓸 때 김정희는 달이는 차 주전자가 되었던 것 같다. 다릴 전(煎)의 밑에 놓여있는 불 화자(火)의 네 개의 작은 점은

131) 陳望衡, 「文質彬彬」, 『中國美學史』 인민출판사, 2005, 21, 22쪽에서 인용함. 〈논어·옹야〉. 孔子는 「文質彬彬」의 審美 思想을 提起 하였는데 이런 종류의 심미 이상은 예의 관념에서 왔다. 공자는 「君子義以爲質, 禮以行之, 孫以出之, 信以成之. (군자는 義로서 바탕을 삼고, 禮로써 행하며, 孫으로써 나타내며, 信으로써 이룬다)」라고 하여 여기서 말하는 ‘의’는 곧 ‘인’이다. ‘의’는 행위 중에서 체현된 ‘예’이며 의가 안에 있으면 質이 되고 예가 밖에 있으면 文이 된다. 文은 質의 밖에서 변화된 것이고, 예는 인의 밖에서 변화된 것이다. 이 양자는 반드시 서로 통일 되어야만 아름답다고 하였으며 공자는 “質勝文則野, 文勝質則史, 文質彬彬, 然後君子. 즉 質 (본바탕) 이 文 (아름다운 외관) 을 이기면 촌스럽고, 문이 질을 이기면 사 (겉치레만 잘함) 하니, 문과 질이적당히 배합된 뒤에야 군자이다.” 라고 말씀 하셨다. 吳明南, 같은 논문에서 재인용.

132) “공자의 중용사상을 철학적 기초로 삼은 미학범주이다. 중용이란, 지나치거나 미치지 못함도 없는 상태로 사물의 양극에서 합당하고 좋은 中正을 찾는 것이다.” 연관과 조화를 말함

133) 이것은 一陰一陽이 陰과 陽 어느 한편만으로 변화가 이루어 질수 없고 相反相成의 원리에 의해서로써 끌어들이어 긍정하며 전체적인 조화와 균형을 이룬다는 것을 뜻한다. 김응학 『易의 生態的 思维와 書藝』 175쪽. 吳明南, 같은 논문에서 재인용.

약한 불꽃이 되어 주전자를 팔팔 끓이지 않고 달여 주고 있다.

김정희가 50세 이후에 그 혹독한 9년간의 제주도 귀향살이와 그 밖의 많은 시련 속에서도 체력을 유지하고 결국 만년(晩年)에 가장 빛나는 좋은 작품을 쏟아낼 수 있었던 것은 그의 바른 마음과 필법이 노년까지 정신과 육체가 흐트러지지 않고 균형을 유지시켜주어, 노인(老人)의 ‘밝은 지혜’와 손끝의 육십년 이상 반듯이 무르익은 ‘숙련된 기예(技藝)’가 만나 최고 작품의 극치를 보여줄 수 있었을 것이다.<sup>134)</sup>

〈명선(茗禪; 차 마시며 선정에 들다)〉  
(그림78) 또한 김정희 작품 중 가장 사랑스럽고 또 가장 가지고 싶은 작품으로 김정희의 ‘입고출신(入古出新)’ 정신을 잘 보여주는 기념비적인 작품이다. 김정희가 대흥사(大興寺) 일지암(一枝庵)에 거처하는 초의(草衣) 의순(意恂, 1786-1866)에게 써 보낸 글씨로 현존하는 추사 글씨 중 가장 큰 글씨다. 「철명수선, 차마시며 선을 닦다.」 혹은 「철명입선, 차 마시며 선정에 들다.」의 내용을 줄인 말이다.

김정희가 제주 귀양살이에서 풀려나 서울로 돌아오는 헌종(憲宗) 15년(1849) 64세 이후에 쓴 글씨로 본다. 귀양살이 동안 둘 사이의 우정이 더욱 돈독해졌고 초의가 만들어 보낸 고급차에 추사의



그림78 김정희, 〈명선(茗禪)〉, 115.2×57.8 cm, 간송미술관.

입맛이 길들여져 있어 서울에 와서도 이를 잊지 못한 듯한 여운이 방서(傍書, 곁에 쓴 글)에 배어나기 때문이다. 방서의 내용은 다음과 같다.

“초의가 스스로 차를 보내왔는데, 몽정(蒙頂)과 노아(露芽)에 덜하지 않다. 이 글씨를 써보답하는데 〈백석신군비(白石神君碑)〉의 필의로 쓴다. 병든 거사가 예서로 쓰다.<sup>135)</sup> 〈백석신군비〉는 중국 허북성(河北省) 원씨현(元氏縣) 백석산(白石山)에 있는 비석이다. 백석산신의 공덕을 찬양하기 위해 후한 여제

134) 최현우, 같은 논문, 26쪽.

135) 草衣寄來自製若不減蒙頂露芽, 書此爲報用白石神君碑意, 病居士錄. 몽정과 노아는 모두 중국 최고급 차이름이다. 명(茗)은 큰차 잎을 따서 만든 거친차다. 병거사는 중생의 병을 대신 앓고 있는 유마거사를 지칭하는 말이니 김정희가 스스로 유마거사에 비견한 장난기어린 자호다. 『유미경』을 읽은 박식을 자랑하는 저의도 있다. 종이는 주황색 바탕에 각색 문양장식을 더한 중국 제 화문전(花文箋)이다. 한국민속미술연구소, 『濶松文華』 第70號, 編輯·崔完秀·鄭炳三·白仁山·吳世炫, 결출판사, 2006, 218쪽.



광화 6년(183)에 세웠다. 따라서 이 시대 서체양식대로 후한의 팔분예서(八分隸書)가 현재 우리가 해서로 부르는 위진예서로 바뀌어 가는 과도기 양상을 <명선>의 자체에서 <백석신군비>의 필의를 볼 수 있다.

이렇게 친분과 교유(交遊)속에서 많은 서체와 편지글, 현판글씨들이 현존 하는데 맑고 정결한 정신이 담긴 생활의 맛이 훌륭한 김정희의 현판 글씨들을 감상해보자.



그림 74 김정희, <탑광실(塔光室)> 현판탁본, 43×74cm, 통도사 주지실.



그림 75 김정희, <자묘암(慈妙庵)> 현판, 27×86cm, 계룡산 동학사.



그림 76 김정희, <다산초당>현판, 행서, 강진 다산초당.

<자묘암(慈妙庵)>(그림75)은 말년 과천 시절 작품으로 계룡산 동학사의 조그 만 암자에 걸렸던 현판의 탁본이다. 김구용 선생이 계룡사에 계실 때 손수 탁 본하여 가지고 있던 것으로, 지금도 동학사의 객실에 가면 볼 수 있다. 김정희는 나이가 들수록 글씨에 살이 빠지고 그 대신 잘 쓰지 않던 획 끝에 기교를 부리는 경우가 종종 있다. 이 글씨가 그런 경우로, 예서에 행서의 필의를

사용해 힘이 있어 보이고 특유의 멋스러움도 느껴진다. <자묘암(慈妙庵)> 글씨는 획에서 당나라 저수량의 글씨 맛이 보인다. 저수량의 글씨는 맵시가 있다고 평가되는데, 가늘고 맵시 있는 휘어짐이 구사되어 글자의 구성에서 위쪽에 무게를 주고 아래쪽을 편하고 여유롭게 풀어주어 그 멋과 운치를 더하고 있다. 김정희는 글씨를 예쁘고 아름답게도 쓰자면 이렇게도 쓸 수 있었다.<sup>136)</sup> <탑광실(塔光室)>(그림74)은 통도사 주지실의 현판이다. 김정희 행서의 멋과 힘이 함께 느껴지는 과천 시절 작품이다. <탑광실>은 현재 주지실의 편액으로 쓰고 있다. 김정희 행서 중에 보기 드문, 서찰에 종종 보이는 글씨체다. 강건한 필력이 느껴지는 작품이다. 또한 작품 <노곡소축(老谷小築)>(그림80)은 통도사에 있는 현판 탁본이다. 앞의 <탑광실>과 마찬가지로 김정희 행서의 멋과 힘이 느껴지는 과천 시절 작품이다. ‘노곡’은 김정희와 밀접한 관계를 가졌던 스님의 당호 같은데, 정확히 누구인지는 모른다. ‘소축’이란 소실(小室)과 같은 뜻이다. 해서의 필의로 쓴 행서로 <탑광실> 글씨와는 또 다른 북비의 웅건한 힘이 느껴지는 작품이다.

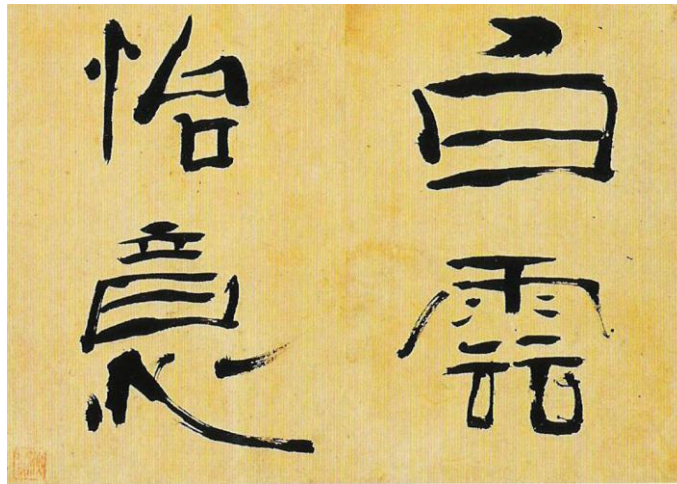


그림 77 김정희, <백운이의(白雲怡意)>, 16×22cm, 개인소장.

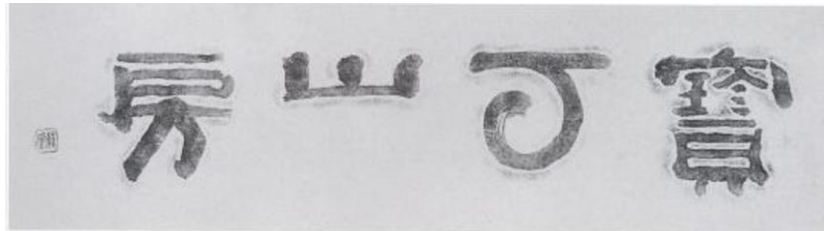


그림 79 김정희, <보정산방(寶正山房)>현판 탁본, 37×120 cm, 강진 다산초당.

136) 유흥준, 같은 책, 675-676쪽, 참고.



정학연 형제들은 완당에게 강진에서 다시 유배 살던 다산 초당의 현판 글씨를 부탁한다. 김정희는 흔쾌히 청에 응하여 힘찬 행서로 <다산초당>(그림76)이라 썼고, 또 단정한 예서체로 <보정산방(寶丁山房)>(그림79)이라고 써 주었다. 다산초당에는 여러 개의 글씨가 전해온다. 그것도 각기 다른 서체로 써서 보냈다. 보정이란 말은 중국 옹방강이 소동파를 좋아해서 ‘보소(寶蘇)’라 당호를 썼듯이, 보정산방이란 “정약용을 보배롭게 생각하는 집”이라는 뜻으로 다산 정약용을 보배롭게 여긴다는 뜻이다. 다산 선생이 돌아가신 후에 그 후학들에게 다산 선생 계시던 곳을 잘 보살피 달라는 무언의 뜻이 들어 있는 것 같다. <다산초당>은 동암에 걸려있는데, 행서체로 약간은 흐트러진 모습을 보여준다. 제주 시절 이후의 글씨로 여겨지며, 혹 과천 시절 작품일지도 모른다. 이 글씨는 김정희 해서의 또 다른 모습을 보는 듯하다. <다산초당>은 행서 중에서 필이 빠르면서도 휘날리는 듯한 동세가 느껴지는 시원스런 작품이다. 글씨는 전혀 멋을 부리지 않으면서도 전체적인 구도가 빈틈없이 짜여 있고, 선배를 존경하는 무한한 뜻이 글자에 배어있다. 한대 예서의 특징은 고졸古拙함과 흐르지 않는 굳음(方勁)에 있다. 그는 한대 예서에 대한 평가에서 장식적이지 않은 힘(雄奇之力)을 중시했는데 그러한 냄새가 물씬 풍기는 과천 시절의 작품이다. <보정산방>은 예서체 중에서도 전서의 단정한 멋을 그대로 살려낸, 정말로 아름답고 사랑스런 글씨이다. 글자의 구성에서도 변화가 구사되어 낱낱 글씨에 현대적인 멋이 들어 있는데, 현판 전체를 마치 그림의 구도 잡듯이 글자 배치의 묘를 살려, 고무래 정(丁)자는 아래 획을 길게 늘어뜨려 운치있게 꼬부렸으면서도 뫼 산(山)자는 위쪽으로 바짝 올려 납작하게 처리함으로써 서체의 멋과 담박함을 한껏 뽐내고 있다. 이때부터 김정희의 글씨는 추사체다운 멋과 특징이 구사된다.<sup>137)</sup>

<원각가람(圓覺伽藍)>(그림81) 글씨는 김정희가 중국역대 글씨를 어떻게 소화 했는지를 알 수 있는, 기필의 수필의 담박함이 돋보이는 글씨다. 전체 조형의 조화의 통일, 예서와 행서의 적절한 배치 등 어느 한 곳 빈틈이 없다.<sup>138)</sup>

김정희의 글씨는 전체를 보는 것이 중요하다. 앞서 필획의 결구 부분에서 살펴본것처럼 김정희가 구사한 필획이나 결구는 기이하다 못해 괴이(怪異)한 현상을 보이고 있는 경우가 많다. 그러나 김정희의 글씨를 부분에 치우치면 ‘괴’ 함만을 보고서 그 ‘괴’로 평가해 버릴 수가 있다. 그러나 사실상 위의 현판글씨들과 <판전>(그림44), <대웅전>(그림34), <대평두부>(그림51), <원각가람>의 글씨들에서 그가 도달한 경지는 ‘평담(平淡)’의 차원이요

137) 유흥준, 앞의 책, 551-552쪽.

138) 최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010, 12쪽.

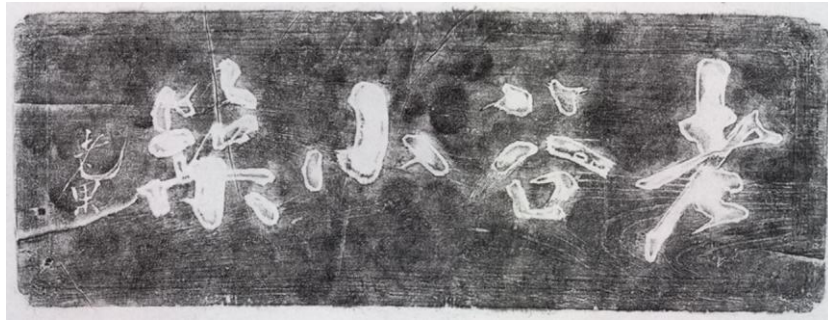


그림 80 김정희, <노곡소축(老谷小築) 현판 탁본, 55×105cm, 통도사.

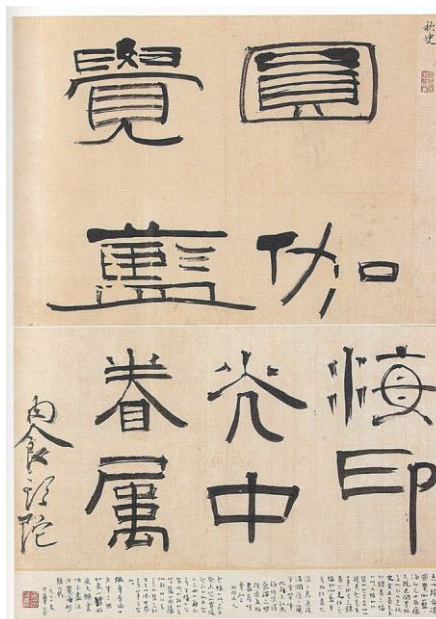


그림 81 김정희, <원각가람(圓覺伽藍)>, 19세기, 82.0×62.5cm, 개인소장.



그림 82 김정희, <산호가·비취병(珊瑚架·翡翠瓶)>, 1856(71세), 각폭 128.5×32.0cm, 일암관.

‘자연(自然)’의 차원이다. 부분적으로 ‘괴’ 할 수 있지만 전체가 어우러져 서는 오히려 매우 평담한 자연성을 연출하고 있는 것이다.<sup>139)</sup> 그의 간일한 ‘담(淡)’의 경지는 ‘수수한 질박함’으로 ‘간(簡)’의 ‘간략하여 모자란 듯 듬성하게’하여 간결하고 소박하며 평이하고 깊은 맛이 배어난다. 즉 ‘담박함 속에 지극한 맛’을 담아내고 있다. 절제 있는 간략함의 극치는 순수하고 진지한 ‘깊음’의 뜻을 표현한 것이다. 이를 ‘고담(枯淡)’의 풍격으로 이해해 보자. ‘고담’은 질박하고 수수한 형상을 통하여 ‘고(古)’의 영원성을 표현한다는 풍격이다. 즉 ‘담박함 속에 지극한 맛’을 담아낸다는 것이

139) 金炳基, 같은 논문, 165쪽.

이에 해당한다. 이렇게 고담은 소박하다 못해 초라하고 파리한 형상을 통해 깊고 그윽한 의미를 나타내려는 예술풍격이다. 소식은 이러한 고담에 대해 다음과 같은 정의를 내린 바 있다.

“고담이 빼어나다 하는 것은 무엇인가? 겉으론 초취하여 보잘것없으나 안으론 두텁고도 그윽하며, 언뜻 소략한 듯싶지만 진정 참 멋이 우리나라를 이르는 것이다. [所貴乎枯淡者, 謂其外枯而中膏, 似淡而實美] 『評韓柳巖詩』”

“언뜻 소략한 듯싶지만 진정 참 멋이 우리나라다.” 는 것은 또한 “담박함 속에 지극한 맛을 담아낸다.” 는 것과 상통한다. ‘담박(淡泊)’ 이나 ‘평담(平淡)’ 과 같은 미학범주의 뿌리가 간고에 있다. 담은 수수하고 담백함이요, 박은 평온하고 고요함을 이른다. 그렇게 담박은 욕심없고 평온한 맑은 마음의 인생경계를 가리킨다. 남종문인화의 법식을 제시한 동기창의 근본적인 예술정신 역시 이와 같다.

“시와 문장과 글씨와 그림이란, 처음엔 기교의 현란함에 이끌지만 점차 공력이 쌓여 예술의 깊은 맛이 배이면 소박하고 평이해진다. 담박함은 현란함을 넘어서지만, 그렇다 해서 그저 놓는다고 평담의 경지가 되겠는가! 어렵없는 소리다.” [詩文書畫, 少而工, 老而淡, 淡勝工, 不工亦何能淡. 『畫旨』]

이 내면의 정신미를 중시하는 위의 내용은 정신의 아름다움이 세속적 수식으로 잔뜩 덧칠한 상태보다는 맑고 소박한 데로부터 드러나는 것이기에, 고상하고 담아한 정신세계라는 내용이 의미있게 된 것이다. 즉, 노자나 장자가 중시하고 강조했던 ‘무’ 와 ‘자연’ 으로 돌아가자는 것이다. ‘담’ 이 송대 이후로부터 유가적 지향을 추구하는 문인들에게 중요시되었던 것은 ‘사의’ 예술이라고도 하는 문인계층의 예술이 지향하는 바는 유가의 세계지만 그 수단으로서의 표현방법은 도가적 양식을 통했던 것이다.<sup>140)</sup>

필법에서 가속도에 의해 속도가 너무나 빨라진 필획은 자칫 가벼워 보여 역효과를 가져올 수 있어서 금기시 되어왔다. 어설피게 다루다가는 낭패 보기 쉬워 금기시 되는 법칙조차도, 자연에서 느낀 특별한 감흥을 표현하기 위해 의도적으로 과감히 시도해 경지를 뛰어넘은 김정희의 기예에 독보적이다. 이 극과 극의 서로 다른 작품을 김정희 한 사람이 유감없이 발휘할 수 있었던 것은 순수하고 허한 마음을 갖고 있었기 때문에 가능하였다.<sup>141)</sup>

김정희가 만년에 보여주는 <대팽두부(大烹豆腐)>(그림51)의 장법은 자연스럽다. 필획의 괴이함과 절구의 특이함에 장법마저도 괴이한 것으로 착각하기

140) 임태승, 『상징과 인상』, 학고재, 2007, 50-65쪽 참고.

141) 최현우, 『김정희 김정희의 서화작품에 나타난 바른 집필법 고찰- 자연과학적 측면에서』 『김정희연구』 제 5호, 김정희연구회 2007, 8쪽.

쉬운데 사실 장법은 매우 자연스러워 오히려 편안한 느낌을 주는데 이것이 그의 평담의 미인 것이다. 본문글씨와 작은 글씨로 쓴 협서(脇書)가 너무나 잘 부합하는지 감탄이 절로 나온다. 또한 협서를 “대팽두부과장채(大烹豆腐瓜薑菜)”라고 쓴 쪽에는 뻘뻘떨어지면서도 깔끔하게 ‘칠십일과(七十一果)’라고만 쓴 그 장법운용 감각이 대단하다. 이 작품은 필획, 결구, 장법 등 어느 측면에서 보아도 빈틈이 없으면서도 무한히 자유로운 그런 글씨다. 그래서 명작이다.<sup>142)</sup>

김정희의 최후의 작품인 봉은사 <판전(板殿)>(그림44) 역시 마찬가지이다. 김정희가 세상을 떠나기 3일 전에 쓰셨다는 서울 강남 봉은사(奉恩寺)의 현판인 <판전>은 어린 아이 글씨와 많이 닮아 있다고 평가된다.<sup>143)</sup> 보통 불경 등의 경판을 보관하는 전각을 대장각, 장경각이라 부르는데, 유독 이곳만은 ‘판전’이라 부른다. <판전>은 1856년(철종7년) 남호(南湖) 영기(永奇) 스님이 조성한 80권 본 화엄경소(華嚴經疏)를 봉안하기 위해 지었다. 이때 남호 스님의 부탁으로 쓴 것이 <판전>이란 편액이다. 단지 <판전>이란 두 글자를 쓰고 ‘칠십일과병중작(七十一果病中作)’이라는 관지만 쓴 매우 단순한 작품인데 이 작품이 전체적으로 조화를 이루고 있는 모습을 보면 가히 ‘여입신(如入神)’의 경지에 이른 작품이라고 할 만하다. 웅장하고 괴이한 필획과 결구도 일품이지만 조화로운 장법을 운용함으로써 이 작품의 격은 ‘괴’에 머무르지 않고 ‘괴’를 넘어 다시 평담과 자연에 이르게 된 것이다.

황정견(黃庭堅, 1045-1105)은 기주(夔州) 이후의 두보의 시를 평하여 “먹 줄치고 깎아 다듬지 않아도 저절로 부합하는(不煩繩削而自合)” 시라고 하기도 하였고 “간단하고 쉬우면서도 대교(大巧)가 들어있으며(簡易而大巧出焉)”, “평담하면서도 그 안에는 고산(高山), 심수(深水)가 내재해있어서(平淡而山高水深)”, “깎고 다듬은 흔적이 없는 시(更無斧鑿痕)”라고 하였다. 이것은 바로「무법의 법」이요, 「탈기교의 기교」이며 「중심소욕이불유구(從心所

142) 그런 명작이기 때문에 당시 청나라에까지 소문이 난 것으로 보인다. 청나라 말기의 서예인 徐三庚의 작품 중에 이 글귀와 매우 흡사한 구절을 쓴 작품이 있다. (國泰美術館選集8) 『明清名家楹帖百聯集』 대민국태미술관, 1978, 76쪽). 글귀를 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會荊妻兒女孫” (그림 50)이다. 김정희의 작품과 비교해 볼때 ‘薑(생강)’이 ‘菘(가지)’로 바뀌고 ‘夫妻(남편과 아내)’가 ‘荊妻(가시나무비너를 꽃은 아내 즉, 자기 아내에 대한 겸칭)’로 바뀌었을 뿐이다. 徐三庚이 이 작품을 쓴 것은 “乙亥 嘉平”이라는 관지로 보아 1875년 12월에 쓰여졌다. 이는 김정희 사사 후 19년이 지나서 중국의 서예가 서삼경이 김정희의 작품에 쓰인 글을 약간 변형하여 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會荊妻兒女孫”라는 작품을 썼다고 할 수 있는 것이다. 물론 이것은 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會夫妻兒女孫”이라는 구절을 김정희가 지었다는 전제하에 할 수 있는 얘기다. 만약 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會夫妻兒女孫”라는 글이 김정희가 지은 대구가 아니라면 김정희가 오히려 과거 중국의 문인 누군가가 지은 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會荊妻兒女孫”라는 대구를 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會夫妻兒女孫”라고 변형해서 썼다고 해야 할 것이다. 그러나 김병기는 아직 중국 옛 문인의 글에서 “大烹豆腐瓜薑菜, 高會夫妻兒女孫”이라는 구절을 본적이 없어 김정희의 글일 가능성이 크다고 본다. 金炳基, 같은 논문, 166쪽 참조.

143) 유흥준, 같은 책, 761쪽 참고.

欲而不踰矩」의 경지를 말한다. 유주(柳州)로 재범적(再貶謫)된 이후 유종원의 시나 문장은 비록 편수는 영주(永州)시절에 미치지 못하지만 내용은 훨씬 차원 높은 인생의 경계를 표현하였다고 했다. 삶을 초탈한 경지에서 무욕(無慾), 무심(無心)의 시문을 간결하면서도 담담한 필치로써 써내었다고 평하였다. 권돈인은 제주도 유배 이후의 추사글씨를 이상에서 살펴본 바와 같은 두보(杜甫) 기주 이후의 시와 유종원 유주 이후의 문(文)에 비유하여 ‘번거롭게 먹줄치고 다듬지 않아도 저절로 부합하는’ 글씨, ‘간단하고 쉬우면서도 대교가 녹아들어 있는’ 글씨, ‘다듬은 흔적을 찾을 수 없는 자연의 글씨’, ‘어떤 싸움닭의 도전에도 초연하여 마치 계(雞)<sup>144</sup>처럼 되어버린’ 글씨로 평가했다. 이것은 바로 김정희의 만년 글씨가 중년에 갖고 있던 구신(求新), 구변(求變), 구기(求奇)의 강한 창작욕으로부터 벗어나 진술의 자연지경(自然之境)에 이르게 되었음을 찬미하는 평론이다.<sup>145)</sup>

김정희는 고도의 이념미(理念美)를 필묵으로 노래하고 있지만 관념에만 매몰되어 있지 않고 성속(聖俗)을 넘나들며 고도의 관념미마저도 지극히 일상적인 소재를 가지고 필묵 하나로 담아내고 있다. 선(禪)이 일상 속에 내려와 들어차 있는 것이다. 이는 그의 중봉에 대한 새로운 해석을 바탕으로 파필로 쓴 필획과 평생을 일관되게 변화를 추구한 독특한 결구와, 그런 변화무쌍한 결구를 다시 평담한 자연의 경지로 승화시키는 장법의 운용을 통하여 한계를 극복하고 그만이 도달할 수 있는 경지에 이르게 된 것이다.

## 2절 허화적(虛和的) 고졸미(古拙美)

김정희는 과천으로 돌아와 졸(拙)함을 말하고 있다. 기교가 드러나는 것이 아니라 오히려 그 기교를 감추고 졸함을 존중하는 것이다. 김정희가 강상시절 새롭게 발견한 경지인 괴의 가치와 졸의 만남이 이루어진다. 김응현(金膺顯)은 김정희의 예서에 대해서 다음과 같은 쓰고 있다.

김정희서법 중 예서는 그 대중을 이룬다. 특히 예서에도 서경례(西京隸)(전한례(前漢隸))와 동한례(東漢隸)(후한례(後漢隸))로 구분하여 서경례(西京隸)는 파세(波勢)가 없고 동경례(東京隸)는 파(波)가 있어 일반적으로 팔분(八分)이라고도 칭하고 있다. 한경명(漢鏡銘)[秋史 隸書 임한경명(臨漢鏡銘)(일부)(그림19)] 등 김문(金文)과 한와(漢瓦)를

144) 이 이야기는 『장자』 「달생편」에 나오는 紀濛子의 고사를 빌려 한 말이다.

145) 金炳基, 같은 논문, 167-170쪽 참조.

비롯하여 한비(漢碑) 중에도 촉도제각(蜀道諸刻)에 특히 주목하였음  
은 김정희 예(秋史隸)의 기본(基本)이 되었다고 보여 진다.<sup>146)</sup>

김정희의 예서가 그의 서체 중에서 가장 출중하다고 평한다. 김정희는 “예서(隸書)는 서법(書法)의 조가(祖家)” 라고 하면서 “예법(隸法)은 방경(方勁)과 고졸(古拙)을 상(上)으로 삼아야 하는데 그 졸한 곳은 또 쉽게 얻어지는 것이 아니다. 한예(漢隸)의 묘는 오로지 졸한 곳에 있다” 고 적고 있다. 또한 김정희는 예서를 씬에서 고졸미의 표출을 위해 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)를 강조하였는데 이는 청고고아(淸高古雅)한 내면의 온축(蘊蓄)이 무르녹아 손끝에서 피어나야 한다는 지고(至高)한 이념미의 구현을 말하는 것이다. 노자(老子)는 “교묘의 극치는 가장 졸렬한 것처럼 보인다.” [大巧若拙 《老子》 45章]고 하였다. 이는 눈에 아름답게 띄거나 교묘한 그림은 아직도 미숙한 것이다. 고졸(古拙), 즉 일견 졸필처럼 보여도 실은 자연스러움과 소박하고 청아한 맛이 풍기는 데에 지극한 아름다움이 있다는 것이다. 유안(劉安)이 말하는 “교는 졸만 못하다” [巧不若拙, 《회남자 淮南子》 人間訓]라는 것 또한 실로 기교는 서투른 것만 못하다는 의미를 담고 있다. 이는 단순한 졸이 아닌 기교의 최고의 경지로서의 졸인 것이다. 그것은 자연을 본받는 기교이지만 궁극적으로는 자연을 본받는다는 의식마저 없어져 버린 기교이다. 이렇게 졸(拙)의 미는 도가적 무위자연 내지 자연성과 깊이 연결되어 있다.

‘고(古)’는 단순한 시간상의 되돌림이 아니며 본질, 즉 현상과 형식 안에 깊이 간직되어 있는 근원으로서의 항상성을 의미한다. 그렇다면 이 ‘고’라는 ‘예스러움’은 곧 시공을 초월한 진리 혹은 진실인 것이다. 고졸이란 ‘졸이현고(拙而見古)’를 말하는데, 이는 바로 “졸박함 가운데 예스러움을 보여주기”이다.<sup>147)</sup>

김정희는 괴가 결코 의식적인 것이 아니라 자연스럽게 우러나온 개성이어야 한다고 말한다. 김정희는 이를 허화(虛和)라고 했다.<sup>148)</sup> 추사체의 괴는 ‘기(氣)’의 글씨로 말할 수 있는데 그림에도 불구하고 그렇게 해서 얻어낸 경지가 곧 ‘허화’이다. 김정희는 이에 대해 다음과 같이 말한다.

요즘사람들이 써낸 글씨를 보니 다 능히 허화하지 못하고 사뭇 약  
착한 뜻만 많아서 별로 나아간 경지가 없으니 한탄스러운 일일세.  
이 글씨의 가장 귀하게 여기는 것은 바로 허화한 곳에 있으니 이는  
인력으로 이르러 갈 바가 아니요, 반드시 일종의 천품(天品)을 갖추

146) 金膺顯, 『秋史 書體의 形成과 發展』, (『韓國의 美』, 秋史 金正喜, 1988) 185쪽.

147) 임태승, 『상징과 인상』, 학고재, 2007, 50쪽.

148) 유홍준, 같은 책, 712-714쪽 참고.



어아만 능한 것이며, 심지어 법을 갖추고 기(氣)가 이르러 가면 한 경지가 조금 부족하다 해도 점차로 정진되어, 스스로 가고자 아니해도 곧장 뼈를 뚫고 밑바닥을 통하는 수가 있게 마련이라네.<sup>149)</sup>

위의 내용으로 보아 김정희는 ‘허화’의 경지를 동경하는 것을 알 수 있다. 이는 춘추전국시대의 장자(莊子)가 추구했던 허(虛)<sup>150)</sup>, 즉 무위(無爲)<sup>151)</sup>의 세계와 일맥상통하는데 내용은 다음과 같다.

올바르면 편안해지고, 편안하면 모든 것이 분명해진다. 분명해지면 스스로를 허하게 할 수 있다. 스스로를 허하게 하면 새삼 무슨 일을 하지 않게 되고, 그러면서도 자연의 대도(大道)와 하나가 되어 하지 않는 일이 없게 된다(正則靜, 靜則明, 明則虛, 虛則無, 無則無爲而無不爲也). 『莊子』, 『庚桑楚』<sup>152)</sup>

동양의 자연철학자 장자의 형이상학적인 ‘허’의 의미는, ‘허무를 근본으로 삼는다.’고 할 수 있다. 이것은 공자가 말한 ‘지락(至樂)의 경지’와 장자가 주장한 ‘허(虛)로 인한 무위(無爲)’ - 허하면 무슨 일도 하지 않게 되나 하지 않는 일이 없게 된다는 특히 ‘어떠한 사적인 이득과 상관없이 지혜로움으로 최선을 다하는 지극한 즐거움(至樂)’ 근거가 되어주는 셈이다. 이렇게 ‘허(虛)라는 기준’으로 아집(我執)을 버린 마음은 도가사상과 동양 미학을 통해 손가락의 힘이 ‘허’할 때 우주의 ‘기(氣)’가 화면으로 들어올 수 있다는 것을 말한다. 즉 인위적인 힘을 가하지 않고 자연의 힘만으로 움직이는 것을 무위(無爲), 허(虛)의 상태라 할 수 있다. 서화에서 ‘허’는 ‘리듬감 넘치는 내면의 기운생동’으로 ‘화(和)’는 ‘자연담박함’으로 도달하는 심미경계는 자연대화(自然大化:천연의 모습을 회복하여 대자연의 원리와 하나가됨)에 몰입되어 조화롭게 표현된다.<sup>153)</sup> 이 두 개념이 합쳐지면 ‘허화(虛和)’는 최고의 조화로운 경지, 물아일체의 ‘물화(物化)’에 들어설 수 있는 ‘편안한 자유’라고 말 할 수 있지 않을까. 김정희는 말년에 이 허

149) 金正喜, 『阮堂全集』 권4, 김석준에게, 제4신. 유흥준, 같은 책, 713-714쪽에서 재인용.

150) 동양회화는 허(虛)를 중시한다. 허에 대한 강조는 노장사상이 끼친 영향이다. 노장 철학은 ‘허무를 근본으로 삼는다.’고 할 수 있다. 즉, 감각기관으로 얻은 형색과 명성의 틀을 탈피해야 비로소 ‘大美(진정한 아름다움)’의 경계에 도달할 수 있다는 것이다. 허는 필획 사이와 작품 주변의 여백 부분을 가리킨다. 실(實)은 점과 선이 작품에 머문 부분을 일컫는다. 동양예술은 허를 더 중시하기에 허로써 실을 생기게 하고 실(實)에 노력을 두어 허와 실이 상생(相生)하고 허 가운데 실이 있도록 해야 했다. 임태승, 『소나무와 나비』, 심산문화, 2004, 213-217 참조.

151) 무위(無爲:노자)-무작위, 자연주의.

152) 徐復觀, 『중국예술정신』, 권덕주 外譯, 동문선, 1997, 115쪽.

153) 임태승, 『소나무와 나비』, 심산문화, 2004, 223쪽.

화적 경지에 이르러 고졸을 표현하고 있다.

1841년 김정희가 56세 때(헌종7년) 초의 스님을 위해 대흥사 노전(爐殿) 현판으로 써준 〈일로향실(一爐香室)〉(그림23) 현판글씨는 초의(草衣)의 선실(禪室) 이름인데, 완당이 예서로 써 준 액자가 지금도 보존되어 있다.<sup>154)</sup> 〈일로향실〉은 “화로 하나 있는 다실”이라는 뜻이다. 뜻도 좋고 글씨도 아름다워 김정희가 쓴 현판 중 명품으로 손꼽힌다. 노전이란 법당에 아침저녁으로 향과 부처님 공양을 일과로 받드는 스님들이 거처하는 곳이다. 이 글은 허련이 제주도로 김정희를 찾아갔다. 오는 편에 초의 스님에게 보내줬는데, 예전의 김정희의 〈일로향각〉(그림83)의 예서보다 필획이 가늘어지고 우아해졌음을 알 수 있으며, 김정희의 새로운 조형적 감각이 느껴진다. 이는 김정희의 심미관의 변화에 따른 새로운 조형관이다.



그림 83 김정희, 〈일로향각(一爐香閣)〉현판 탁본, 68×170cm, 통도사.



그림 84 김정희, 〈동국선원(東國禪院)〉현판 탁본, 35×113cm, 해남 대둔사.

〈일로향각(一爐香閣)〉(그림83) 글씨는 통도사에 걸려 있는 현판 글씨이다. 1847년 팔공산 은해사(銀海寺)에 큰 불이 나서 절의 거의 모든 전각이 타버려 3년 이상의 중창 끝에 김정희에게 여러 전각의 현판을 부탁했다. 당시 영

154) 김정희와 초의의 평생에 걸친 교분을 보여주는 편지 글로 다음과 같다.

중이 와서 초의의 서한을 전하고 또 다포(茶包)도 전해 주었네. /이곳의 샘 맛은 바로 관악산(冠岳山) 한 맥에서 흘러나온 것인데, / 두륜산(頭輪山)에 비하면 갑을(甲乙)이 어떨는지 모르겠지 만, /역시 공덕(功德)의 삼사(三四)는 있겠기에 빨리 보내 온 차를 시험해 보니 샘 맛도 좋고 차 맛도 좋아서 바로 한 조각 희환의 인연이었네. /이는 차가 그렇게 만든 것이요, 편지로 그런 것은 아니니, 그렇다면 차가 편지보다 낫단 말인가? /더구나 근일에는 일로향실(一爐香室)에 죽 머 물러 있다니, / 무슨 좋은 인연이 있는 거요? 왜 갈등을 부쉬 버리고 한 막대를 멀리 날려 나와 이 차의 인연을 같이 아니하는 거요? /또한 근자에 자못 선열(禪悅)에 대하여 자경(蔗境)의 묘가 있는데, / 더불어 이 묘체(妙諦)를 함께 할 사람이 없으니, /몹시도 선사와 한 번 눈썹을 펴고 토 론하고 싶은데, / 이 소원을 이룰 수 있을지 모르겠소./약간의 졸서가 있어서 부쳐 보내니 거두어 들이기 바라오/ 비 오기 전의 앞[雨前]은 얼마나 가려 놓았는지. /어느 때나 (내게로) 부쳐 보내 이 차에 대한 굶주림을 진정시켜 주려는가! 날로 바라며 불선. 향훈에게 가는 한 장의 편지는 행여 전달해 주기 바라네.

천 군수였던 이학래(李鶴來)가 쓴 「은해사연혁변(銀海寺沿革辨)」을 보면 '은해사의 불당(佛堂)인 대웅전, 종각인 <보화루(寶華樓)>(그림36)가 모두 김정희의 글씨이며, 노전(爐殿)을 일로향각이라고 했는데, 이도 역시 김정희의 예서다' 라고 했다. 아마도 이 글씨는 은해사의 것을 모각한 것인 듯하다. 김정희 예서 중의 백미로, 제주 시절 이후의 작품이다. 제주 시절 이후의 글씨로 보이는 <동국선원(東國禪院)>(그림84)글씨는 해남 대흥사 선원의 편액이다. 이 작품도 매우 고졸한 글씨이다. 예산 화암사에 써준 <무량수각>(그림24)와 대둔사에 써준 <무량수각>(그림22)에서 그의 변화된 조형관을 볼 수 있다. <시경루>(그림25)도 예서체 중에서도 전한 시대의 고졸하면서도 힘 있는 글씨체를 기본으로 하면서 글자의 구성을 현대적인 감각으로 디자인해 추사체의 참맛을 느끼게 한다.

작품 <판전>(그림44)의 '선계비불' 은 획의 굵기에 다양한 변화가 있어 울림이 강하고 추사체의 파격적인 아름다움이 잘 드러나면서도 고졸한 가운데 무심의 경지를 보여준다. 유년과 노년의 시절은 자연의 선천적인 힘이 육체의 인위적인 힘보다 강하여 손가락의 힘이 자연스럽게 허(虛)함으로 갈 수 있었을 것이다. 세상에 대한 아무런 의지나 미련도 남아있지 않아 '추사체의 당당한 멋스러움' 조차 사라진 이 <판전>이라는 순수한 두 글자는 바른 집필법의 기본 바탕이 되는 기준 '허(虛)의 완벽한 재현' 이다. 한 점의 속된 기운이나 일호(一毫)의 기교도 없어 항상 대해도 싫증이 나지 않는 작품이다. '고졸(古拙)' 이라는 단어가 가장 잘 어울리는 글씨로서, 김정희가 이 세상에 유언 같이 써 놓고 간 글씨다. 김정희도 이 <판전> 과 <압구정(狎鷗亭)> 이 자신이 쓴 편액 중에 스스로 잘 썼다고 말했다.

김정희가 '칠십일과' 라고 낙관한 작품은 현재 알려진 것은 대여섯 점 되는 작품 중 <산호가·비취병(珊瑚架·翡翠瓶)>(그림82)은 김정희의 행서로 칠십 노경의 스스럼없고 허화로운 경지에서 쓰여진 글씨이다. 말년 71세인 과천시절 완당이 남긴 <대팽두부(大烹豆腐)> (그림51)는 1856년 당시 71세 김정희의 마지막 예서체 작품이라고 전하며 그의 서체의 특징을 잘 보여주는 명작이다. “최고의 반찬이란 두부나 오이와 생강과 나물(대팽두부과강채大烹豆腐瓜薑菜), 최고의 모임이란 부부와 아들·딸과 손자(고회부처아녀손高會夫妻兒女孫)<sup>155)</sup>” 라고 대련(對聯)으로 쓰여 있고, 조그만 글씨로 “이것은 시골 늙은이의 제일가는 즐거움이다” 라고 덧붙여 써 놓았다. “비록 허리춤에 말(斗)만큼 큰 황금인(黃金印)을 차고, 먹는 것이 사방 한길이나 차려지고 시첩(侍妾)이 수백 명 있다 하더라도 능히 이런 맛을 누릴 수 있는 사람이 몇이나

155) 此爲村夫子第一樂上樂，錐腰間斗大黃金印，食前方丈侍妾數百，能享有此味者幾人，爲否農書，七十一果，유흥준, 같은 책, 742-745쪽 참고.

될까. 행농(杏農)을 위해 쓴다.” 글의 내용만큼이나 글씨 또한 소박하고 욕심없고 꾸밈없는 순후함으로 가득하다. 진정한 행복은 부귀영화가 아닌 ‘소박하고 평범한 생활과 단란한 가정’ 이라고 세상 사람들에게 가르쳐주고 싶은 깊은 이타심을 느낄 수 있다. 유흥준은 <대팽두부(大烹豆腐)>(그림51)글씨를 결국 완당이 살아온 인생의 종착점이 어디였는가를 말해주는 명작 중의 명작이라 칭송한다. 글 내용과 글씨 모두가 완당의 예술이 평범성으로 회귀하는 모습을 보여주는 작품이다. 잘 쓰겠다는 의지를 갖지도 않은 상태에서 절로 드러난 불계공졸의 경지로 본다.

김정희가 추구했던 괴(怪)가 괴한 것이 아니라 아무 이유가 없는 천연스러운 경지로 나아간 것이다. 이러한 경지는 중국처럼 위압적이고, 이지적이지도 않으며, 일본처럼 기교를 부리거나 결벽성을 강조하지도 않고, 마음에서 우러나오는 대로 가식 없이 필세(筆勢)에서 호방하고 자연스럽게 한국인의 심미의식을 반영한 조형인 것이다.



제 5부

# 대표디자인

## 1장. 결론 및 추천 대표디자인

18-19세기의 변화양상 속에 서화는 현실주의적 재현은 현저히 쇠퇴한다. 18, 19세기의 경화세족의 고동서화 취미는 단순한 취미의 수준에 그치지 않고 19세기 예술창작을 규정하는 거창한 근거로 작용하고 문화예술에 대한 욕구도 발생시켜 서화에 대한 수요가 민간 수요로까지 확대되기에 이른다. 서화에 대한 개념의 변화는 곧 그림의 수요의 증폭과 맞물려 화가의 수가 급증하고 그것의 창작을 하나의 진지한 취미로 변화되어 서화에 대한 가치가 현격하게 높아진다. 서화는 상품적 성격이 짙어졌고 급기야 예술품의 거래를 담당하는 예술품 상인과 예술품을 판매하는 특정한 공간으로 구성되는 예술품 시장이 형성된다. 경화세족의 생활과 고동서화의 유행은 현실과 예술의 연관을 분리하여 예술의 독자성 내지는 자율성을 얻게 하는데 근거가 된다. 고동서화 취미는 19세기 주로 작용하여 예술 창작의 편향성을 강요하게 된다. 18세기 이래 발달했던 감상지학은 19세기에 와서 예술과 현실의 단절을 가져왔으며 예술의 자율성의 확보와 예술의 탈 현실화 경향이라는 이중적인효과를 가져오게 된다. 김정희는 18세기 이래의 감상지학을 수렴, 비판하고 완원과 옹방강 등 청대 일류의 안목들과의 교류를 통해 자기류의 ‘감상지학(鑑賞之學: 예술 비평학)’을 정교한 미학의 차원으로까지 발전시킨다. 그의 감상지학은 단순한 감상지학의 영역이 아니라, 그 시대의 예술창작을 좌우하는 설득력 있는 미학의 경지로 끌어올린다. 김정희의 예술적 영감은 작가가 객관세계예술의 탈 현실화를 배경으로 하여 구체화된 것이다.

김정희의 예술은 법고창신의 결과이다. 이것은 유학본래의 정신인 ‘온고지신(溫故知新)’과 상통하는 ‘법고창신(法古創新)’, ‘입고출신(入古出新)’의 예술적 지향이다. 그러므로 이 법고와 창신의 기본정신은 옛것을 널리 배워서 이를 바탕으로 새로운 창작을 추구해 내고자하는 실사구시의 방법을 통하여 예술의 근원을 탐구해나가는 것을 말하는 것으로 김정희의 학예일치(學藝一致)정신을 확인할 수 있다. 법고와 창신의 기본정신은 실사구시적 미의식을 강조한 결과다.

김정희의 예술론은 중국 명청대 최신의 예술론들을 검토하여 절충 종합한 이론이다. 그의 서예론 역시 완원의 서예론 뿐 아니라 청대 여러 서예론을 수용했으며, 무엇보다 이들 개개의 이론을 그대로 받아들이지 않은 나름의 시각이 존재한다. 또한 그는 옹방강의 이론인 한송불분론을 기초로 다양한 회화학습을 해야 한다는 작화론을 형성하였으며, 방법론으로는 완원의 영향을 받은 실사구시적 방법에 근거하여 널리 배우고 실천할 것을 주장하였다. 마치 여러 줄기가 모여서 된 거대한 강물처럼 다양한 요소들이 융합되어 이루어진 김정



희의 예술론은 제자들에게 하나의 준칙이 되어 커다란 영향을 주게 된다.

우선 김정희의 서예론에서 기존 연구들에 의해 가장 주목된 부분은 금석학과 관련된 고증학적 측면이다. 조선의 금석학의 수준을 끌어올리는 데 완원(阮元, 1764-1849)의 금석학 연구 업적에 크게 의지하지만 김정희의 학문은 단순히 청대 고증학을 그대로 받아들인 것이 아니라 우리나라 실학정신을 계승하는 한편 청대학술의 학문적 성과를 받아들인다.

김정희가 궁극적으로 지향하는 한송절충론적 사유에 의해 오체를 종합 예술의 창작론은 이론이나 선언의 차원에서 머무르지 않고 19세기 예단에 실제 적용되었다. 그의 창작론에서 창작 기법과 예술론이 제시되는데, 서론에서는 남북서파론을 수용하여 북비(北碑)를 우선하는 비학파의 입장을 보이고 있으며, 한비(漢碑)의 고졸미(古拙美)를 창작의 중요한 조건으로 중시하고 있다. 그리고 필법에 앞서 묵법의 중요성을 피력하였다. 집필법과 운필법, 구생법(九生法), 결구법(結構法), 음양론(陰陽論) 등 전통적인 필법들이 체험을 위주로 설명되어 있다. 김정희는 ‘음양평행설’을 주장하는데, 왼쪽은 양이 되어 가볍게 쓰고, 오른쪽은 음이 되어 무겁게 쓴다는 것이다. 김정희는 한 글자 안에서 어떤 획은 양으로 보고 어떤 획은 음으로 봐서 만약 한 글자에서 기둥으로 볼 수 있는 필획(筆劃)이 있다면 그것은 반드시 굵어야 하며 그 외의 필획은 모두 가늘게 써야 한다고 강조하였다.

김정희가 이룩한 서법의 원류는 옹방강과 완원을 위시한 중국의 학자와 서예가들에게서 자극을 받았으나 예술가로서 이룩한 것은 자신의 타고난 천부적인 소질과 두 번의 긴 유배생활에서 이루어진 것이다. 추사체의 완성은 한 화면 안에 전서와 예서의 필법과 결구로 해서와 행서가 있거나, 그 반대로 해서와 행서의 필법과 결구로 예서가 구사되는 이른바 파격적인 서체가 구사되었다는 것이다. <잔서완석루(殘書頑石樓)>글씨는 초기 첩학(帖學)의 토대(土臺) 위에 한예(漢隸) 중심의 비학의 성과가 접목되면서 장법(章法)과 서체의 내재적 변화와 점획과 결구(結構)의 변화를 거치면서 일생동안 완성된 것임을 알 수 있다. 과천시절에 무르녹아난 추사체의 기괴(奇怪)와 고졸(古拙)함의 미학은 정법의 자기해체나 파괴의 결과물이다. 그의 예술론은 법고를 통한 독자적인 창신을 목표로 하고 있으며, 그 기저에 존고(存古)정신이 자리하고 있다. 존고는 전통주의라 할 수 있다. 전통론에서는 고전적인 고졸미를 추구하지만 창작론에서는 실험적이고 파격적인 괴(怪)를 추구한다. <잔서완석루(殘書頑石樓)>글씨는 김정희의 예술론에서 나타나는 양면성이며 겸(兼)의 미학이 반영되어 나타난 조형이다.

추사체는 전형의 자기부정이나 파괴가 추사체의 큰 특질 가운데 하나인데 정범으로서 첩학이 전제되었다. 추사체의 양식적 특징은 점획의 다변성에 따

른 묘미, 획의 태세(太細)·장단(長短)·고저(高低)·곡직(曲直)의 현저한 차등에 따른 대비, 전절(轉折)부분의 강조, 점획의 위치 변화에 따른 생동감이 넘치는 구성미 등인데, 이러한 특성은 김정희의 끊임없이 지속된 창신의욕에 따른 비균제미(非均齊美)의 발현이라 할 수 있다.

〈판전〉, 〈대평두부〉글씨는 고아한 멋의 세계인 ‘평담(平淡)’ 과 ‘고졸미(古拙美)’ 의 학문적 존고정신과 부단한 노력을 통해 얻어진 것으로, 그 자연스러움과 꾸밈없음은 자연의 원리에 순응하고 스스로를 낮추어 생기는 미감이다. 당시 시대적 상황속에서 지나치게 기교적이고 형식적인 방향으로 흘러가 버린 서체를 극복하기 위해 인격과 인품이 작품을 통해서 구현되어야함을 강조한 유학의 근본정신인 ‘문자향 · 서권기’ 가 응집된 서체라고 할 수 있다.

추사체의 파격(破格)과 고졸(古拙)은 농현미(弄絃美)를 가지고 있다고 생각되는데, 이는 그가 중국양식에서 구애받음이 없이 자유롭게 ‘흔들’ 을 허용한 한국인의 정취가 나타나고 있기 때문이다. 추사체의 괴이함과 결구의 특이함에 장법마저도 괴이한 것으로 착각하기 쉬운데 사실 장법은 매우 자연스러워 오히려 편안한 느낌을 주는데 이것이 그의 평담의 미이다. 또한 미학적으로 순수하고 고박한 원초적인 미에 바탕을 둔 것은 한국민족의 핏속에 흐르는 무속적인 요소가 추사의 필묵으로 모질고 굳세게 삶을 헤쳐 가는 샤먼적 민족혼의 전달이 서체에서 파격과 고졸미로 한국예술의 정신을 드러냈다고 하겠다.

## 2장. 대표디자인 선정과 평가



김정희, 〈잔서완석루(殘書頽石樓)〉, 종이에 먹, 31.8×137.8cm, 손창근 소장.

김정희의 서체를 대표할 만한 디자인으로 〈잔서완석루(殘書頽石樓)〉글씨의 조형은 전·예·해·행·초서체가 하나의 글씨 속에 동시에 표현되었으며 중봉에 의한 파필로 빠르고 거칠면서도 박력있고, 분위기 있으면서도 활달한 기

백(氣魄)을 실현하고 있다. 추사체의 가장 기본적이고 일반적인 ‘여러 서체의 장점을 취합한 종합적인 서체’ 라는 평가는 김정희가 궁극적으로 지향하는 한송절충론적 사유에 의해 오체를 종합하고자 한 것이지, 자유분방한 개성의 발현으로서 기괴함을 목적으로 하지는 않았다. 이런 관점에서 보았을 때 예서의 바탕에서 그 속에 오체가 모두 구현되는 ‘서체절충론’ 이 구현된 작품이라고 할 수 있다.

추사체 필획의 탁월한 특징은 ‘중봉(中鋒)’ 으로 파필(破筆)를 구사하는 것이다. 또한 김정희는 필획이 균등한 가로획의 반복에 따른 결구법을 써서 통일감을 느끼게 하는 자형을 이룩하였다. 이렇게 추사체는 점획의 구성이 비균제된 결구법을 선호한다. 이러한 비균제된 결구법의 선호는 한 글자 안에서 동일한 획의 의도적인 변형을 통해서 부각되고, 한 문장 안의 동일한 자를 의도적으로 상이하게 표현하는 방법으로 이루어졌다.



그림 88 김정희, <판전(板殿)> 현판, 77×181cm, 봉은사.

다음으로 김정희의 서체에서 한국디자인의 요소가 두드러진 작품은 <판전> 과 <대팽두부>의 글씨들이다. 여기서 그가 도달한 경지는 ‘평담(平淡)’의 차원이요 ‘자연(自然)’의 차원이다. 부분적으로 ‘괴’ 할 수 있지만 전체가 어우러져서는 오히려 매우 평담한 자연성을 연출하고 있다. 절제 있는 간략함의 극치는 순수하고 진지한 ‘깊음’의 뜻을 표현 한 것이다. 또한 <판전> 글씨는 죽기 3일 전에 쓴 글씨로 예술이 평범성으로 회귀하는 모습을 보여주는 작품이다. 잘 쓰겠다는 의지를 갖지도 않은 상태에서 절로 드러나 허허로움과 고졸함을 잘 드러내고 있다. 고졸이란 ‘줄이현고(拙而見古)’를 말하는데, 이는 바로 “졸박함 가운데 예스러움을 보여주기”이다. 글씨의 골격에는 역사적 연륜조차 느끼게 하는 옛 비문의 줄(拙)함이 뼈 속까지 배어 있다. 김정희의 추사체는 엄청난 기교이면서도 그 기교가 드러나지 않고 그저 천연스럽고 순박하게만 보이는 ‘무기교의 기교’이다.



김정희, <대팽두부(大烹豆腐)>, 1856년(71세), 129.5×31.9cm, 간송미술관.

김정희가 만년에 보여주는 <대팽두부(大烹豆腐)>는 순수하고 소박하기에 평온할 뿐인 군자나 선인의 내면세계를 보여주는 '내용'이다. 하지만 마른 붓질과 사물의 기괴함은 인간 내면의 담박함을 역설적으로 보여주는 장치인 평담의 소박미이다. 삶을 초탈한 경지에서 무욕(無慾), 무심(無心)의 시문을 간결하면서도 담담한 필치로 표현하고 있다. 김정희는 그의 작품을 통해 제 분수를 지키며 질박하여 겉과 속이 하나 되는 학예일치의 경지로써 명예와 이익에 매이지 않는 초탈의 경지를 우리에게 보여주고 있다. 즉 내면의 도덕적 바탕이 적절함을 넘어서서 오히려 소박하고 질박한 천연스러운 자연으로 나아가 편안한 조화를 이룩하였다고 하겠다. 그는 대자연의 아름다움을

즐기면서 인습의 굴레에 집착함 없이 자유자재의 '야일'의 품성으로 일어난 흥취를 그의 서체에서 익살의 세계로 보여준다. 서예에서 익살의 미는 비균제와 참치의 미로 나타나는데 그의 작품에서 점획과 결구의 일탈로 표현되었다.

요컨대 김정희가 만년에 와서 강조하는 기(氣)와 흥(興)이 넉넉하고 고르게 가라앉은 비움(허(虛))의 허화로움과 고졸함의 가치는 그의 글씨에 반영되었다. 이러한 경지는 마음에서 우러나오는 대로 가식 없이 필세(筆勢)에서 호방하고 자연스럽게 한국인의 심미의식으로 반영된 것이다.

김정희는 조선이라는 자국의 대표 작가를 넘어서 동아시아를 대표하는 국제적인 작가이다. 동양예술에서 최고의 작품은 '휴식'과 '위안'을 얻을 수 있었다. 또한 예술작품에서 소박하고, 친근감있고, 단조롭고, 무미건조하며, 달관한 모습을 보여주는 작품이 최고의 작품이었다. 필자는 이러한 기준으로 보았을 때 김정희는 앞에서 열거한 경지를 모두 보여주고 있다고 본다. 김정희의 독창성은 개성이 고상한 정도까지 표현된다. 그 고상함은 절제, 절도된

상태이다. 오늘날 ‘하면된다’ 는 개성의 무절제적 창작에서 오히려 방종의 창작으로 보이며 얇고 얇은 창작이 대부분을 차지할 때 김정희의 예술이 시사하는 바가 크다.

김정희의 서체를 대표할 만한 디자인으로 <잔서완석루(殘書頑石樓)>, <대평두부(大烹豆腐)>, <판전>을 선정하였다. 동양예술에서는 인생관과 예술관이 비슷한데, 김정희는 그의 인생·학문·예술이 일치하는 모습을 보여주었기 때문이다. 그의 예술은 ‘멋’ 이 있다. 이는 격식을 가추면서도 격식을 뛰어넘는 초격미이다. 멋의 형태적 특질이 ‘불균제성’, ‘원숙성’, ‘완릉성’ 등을 말할 때 그의 <잔서완석루(殘書頑石樓)>, <대평두부(大烹豆腐)>, <판전>글씨는 그의 은근과 끈기로 탄생된 것이다. 물론 그의 생애동안 쓴 많은 글씨들이 훌륭하다. 이 선정의 근거는 그의 사상과 예술, 그의 삶에 대한 고민이 응집되었다고 생각하기 때문에 대표디자인으로 선정하였다.

## 參考文獻

### ■ 原典類

金正喜 著, 최완수 譯, 『秋史集』 현암사, 1976.

金正喜, 『阮堂全集』, 卷四, 卷六.

### ■ 單行本類

葛路, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 일지사, 1993.

강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999.

金膺顯, 『秋史 書體의 形成과 發展』, (『韓國의 美⑥, 秋史 金正喜』 1988.10.)

당시위안 지음, 이화진 옮김, 『예술풍수』, 도서출판 일빛, 2010.

빙심 의 지음, 『그림으로 읽는 중국문학 오천년』, 김태만 외 옮김, 예담, 2000.

徐復觀, 『중국예술정신』, 권덕주 외譯, 동문선, 1997.

辛恩卿, 『동아시아 美學의 근원 風流』, 보고사, 1999.

안외순, 『김정희 김정희와 실학사상의 관계에 관한 재고찰』, 『동양고전연구』 12집, 2004.

이철승, 『유가사상과 중국식 사회주의 철학』, 심산문화, 2002.

정후수, 『秋史 金正喜 論考』, 한성대학교 출판부, 2008.

조동일 외 지음, 『기학의 모험 2』, 도서출판 들녘, 2004.

俞建華·陸籽叙, 『안진경 서예와 조형분석』, 광노봉 譯, 다운샘, 2004.

유홍준, 『완당평전』, 학고재, 2002.

임태승, 『소나무와 나비』, 심산문화, 2004.

『상징과 인상』, 학고재, 2007.

정혜린 지음, 『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008.

조민환, 『노장철학으로 동아시아문화를 읽는다』, 한길사, 2002.

趙要翰, 『韓國美의 照明』, 열화당, 1999.

崔完秀, 『간송문화』 71 「秋史 金正喜」, 韓國民族美術研究所, 2006.

황지원/사공홍주 지, 『金正喜의 哲學과 藝術』, 계명대학출판부, 2010.

홍선표, 『조선시대 회화사론』, 문예출판사, 1999.

### ■ 참고도록

국립중앙박물관, 『秋史 김정희 : 學藝 일치의 경지』, 통천문화사, 2006.

과천문화원 편, 『붓 천 자루와 벼루 열 개를 모두 닳아 없애고』, 경기도 : 과천문화원, 2005.

石守謙 發行, 『故宮書畫菁華特輯』, 國立故宮博物院編輯委員會, 國立故宮博物院印行, 1985.

최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010.

崔完秀, 『간송문화』 71, 「秋史 金正喜」, 한국민족미술연구소, 2006.



예술의전당 : 이현서예관 : 먹남서당, 『秋史 文字般若』, 예술의전당 :

서울서예박물관, 2006.

임창순 감수, 『秋史 金正喜 / 한국의 미』, 金元龍...[等] 編輯, 中央日報社, 1995.

한국민속미술연구소, 『潤松文華』 第70號, 編輯: 崔完秀 · 鄭炳三 · 白仁山 · 吳世炫, 결 출판사, 2006.

#### ■ 論文類

金惠淑, 「秋史 正喜 詩文學 研究」, 서울대대학원박사학위논문, 1989.

金膺顯, 「秋史 書藝의 形成과 發展」 [임창순 감수, 『秋史 金正喜 / 金元龍...[等] 編輯』, 中央日報社] 1995.

김범수, 「秋史 金正喜 書體論 研究」, 경기대학교 석사학위논문, 2004.

金炳基 「秋史 書藝의 "韓國性" 試探 - 秋史 書論에 나타난 誤讀과 誤譯에 대한 澄清을 檢하여」, (『大東漢文學』, 대동한문학회) 2006.

김백균, 「'흥(興)', 그 우연성과 진정성에 대한 고찰」, (『철학탐구』 중앙대학교 중앙철학연구소) 2007.

김현권, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 高麗大學校博士學位論文, 2010.

徐垺遙, 「阮堂의 哲學 思想研究」, 성대석사학위논문, 1974.

신복순, 「秋史 金正喜의 書藝美意識 - 隸書, 行書 中心으로」, 수원대학교 석사학위논문, 2009.

유용하, 「秋史 金正喜의 美意識에 관한 연구 : 書體美를 중심으로」, 成均館大學校석사학위논문 : 儒教經典學科, 1997.

吳明南, 「圓嶠와 秋史의 書藝 比較 研究」, 成均館大學校博士學位論文, 2004.

李昊順, 「秋史 金正喜의 詩·書·畫 研究」, (현대미술연구소논문집, 경희대학교 현대미술연구소, 2004)

정태수, 「한국서예의 정체성에 대한 초탐」 (『서예학연구』, 한국서예학회), 2004.

차광진, 「추사 김정희의 서예미학 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2000.

최현우, 「서화용필시 手腕의 기하학적 구조분석」, 『동방논집』 제2호, 동방대학원대학교, 2008.

최현우, 「추사 김정희의 서화작품에 나타난 바른 집필법 고찰-자연과학적 측면에서」.

『秋史研究』 第5號, 경기도 : 과천문화원 추사연구회, 2008.

黃秀煥, 「추사의 사상과 추사체 연구」, 전남대학교석사학위논문, 2009.

#### ■ 참고 사이트

<http://www.chusa.or.kr>

#### ■ 표 목록

표 1 기준작을 통(通)해본 추사체의 시기구분과 특징

표 2 시기별 추사체의 조형적 특징

## 이미지목록

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
1	허련, 〈阮堂先生肖像〉	국립중앙박물관, 『秋史 김정희 : 學藝 일치의 경지』, 통천문화사, 2006, 13쪽.	국립중앙박물관
2	북한산 진흥왕 순수비 탁본(北漢山 眞興王 巡狩碑 拓本)	국립중앙박물관, 같은 책, 161쪽.	국립중앙박물관
3	김정희, 『원당고혜첩』	국립중앙박물관, 같은 책, 151-156쪽.	덕수 900
4	동경의 명문	국립중앙박물관, 같은 책, 150쪽.	
5	김정희, 〈사서루(賜書樓)〉	임창순 감수, 『秋史 金正喜 / 한국의 미⑩, 金元龍...[等] 編輯』, 中央日報社, 1995, 45쪽.	개인 소장
6	김정희, 〈실사구시잡(實事求是箴)〉		개인 소장
7	김정희, 〈계당서첩〉	유홍준, 『원당평전1,2』, 학고재, 2002, 154쪽.	개인 소장
8	김정희, 〈한예작구(漢隸作句)〉	최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010, 16-17쪽.	개인 소장
9	김정희, 〈송자하선생입연시(送紫霞先生入燕詩)〉	최중수 발행, 같은 책, 19쪽.	갑효총소장
10	김정희, 〈이위정기(以威亭記)〉 탁본 부분	유홍준, 같은 책, 167쪽.	현판소실, 탁본만 현존
11	김정희, 〈가야산해인사상량문(伽耶山海印寺上梁文)〉	유홍준, 같은 책, 174-175쪽.	해인사
12	김정희 〈감어첩(甘於軸)〉	임창순 감수, 같은 책 16쪽.	서울 개인소장
13	김정희, 〈송니양봉시(送羅兩峯詩)〉	유홍준, 같은 책, 187쪽.	개인 소장
14	김정희, 〈송석원(松石園)〉	유홍준, 같은 책, 169쪽.	서울 옥인동
15	김정희, 〈송운경입연시(送雲卿入燕詩)〉	국립중앙박물관, 같은 책, 209쪽.	국립중앙박물관

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
16	〈무장사아미타불조성기비문(鑿藏寺阿彌陀佛造成記碑附記)〉 탁본, 801년(왼쪽), 김정희, 〈무장사아미타불조성기비석부기(鑿藏寺阿彌陀佛造成記碑石附記)〉	유홍준, 『완당평전1,2』 , 학고재, 2002, 131쪽.	
17	김정희, 〈묵소거사자찬(默笑居士自讚)〉	국립중앙박물관 , 『秋史 김정희 : 學藝 일치의 경지』 , 통천문화사, 2006, 214쪽.	국립중앙박 물관
18	김정희, 〈정부인광산금씨지묘(貞夫人光山 金氏之墓)〉	유홍준, 같은 책, 288쪽.	개인소장
19	김정희, 〈임한경명(臨漢鏡銘)〉	국립중앙박물관 , 같은 책, 157쪽.	국립 중앙박 물관
20	김정희, 〈남산선인첩(南山仙人帖)〉	임창순 감수, 『秋史 金正喜 / 한국의 미⑰, 金元龍...[等] 編輯』 , 中央日報社, 1995, 31쪽.	개인소장
21	김정희 〈무량수각(无量壽閣)〉 현판	유홍준, 『완당평전1,2』 , 학고재, 2002, 339쪽.	해남 대둔사 일지암.
22	김정희, 〈무량수각(无量壽閣)〉 현판 탁본	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	해남 대둔사 일지암.
23	김정희, 〈일로향실(一爐香室)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	해남 대둔사 일지암.
24	김정희, 〈무량수각(无量壽閣)〉 현판	유홍준, 같은 책, 430쪽.	수덕사근역 성보관
25	김정희, 〈시경루(詩境樓)〉 현판	국립중앙박물관 , 같은 책, 33쪽.	수덕사근역 성보관
26	김정희, 〈단연 · 죽로 · 시실(端妍 · 竹爐 · 詩室)〉	국립중앙박물관 , 같은 책, 215쪽.	영남대학교 박물관
27	김정희, 〈산송해심 유천희해(山崇海深 . 遊天戲海)〉	임창순 감수, 같은 책, 1995, 37-38쪽.	호암미술관
28	김정희, 〈잔서완석루(殘書頑石樓)〉	임창순 감수, 『秋史 金正喜 / 한국의 미⑰, 金元龍...[等] 編輯』 , 中央日報社, 1995, 33-34쪽.	손창근 소장

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
29	김정희, 〈소창다명(小窓多明)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	유홍준 소장
30	김정희, 〈난정병사첩(蘭亭丙舍帖)〉	유홍준, 『인당평전1,2』, 학교재, 2002, 568쪽.	간송미술관
31	김정희, 〈청리내금첩(靑李來禽帖)〉	유홍준, 같은 책, 569쪽.	간송미술관
32	김정희, 〈효자김복규정여비(孝子金福圭旌閭碑)〉 탁본	유홍준, 같은 책, 656쪽.	전주
33	김정희, 〈불광(佛光)〉 현판 탁본,	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	은해사
34	김정희, 은해사 〈대웅전(大雄殿)〉 현판	유홍준, 같은 책, 543쪽.	은해사
35	〈진흥북수고경(眞興北狩古竟)〉 현판 탁본	국립중앙박물관, 같은 책, 통전문화사, 2006, 167쪽.	
36	김정희, 〈보화루(寶華樓)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	백흥암 만세루에 보관
37	김정희, 〈석노시(石祭詩)〉	유홍준, 같은 책, 640-641쪽.	호암미술관
38	김정희, 〈침계(棼溪)〉	유홍준, 같은 책, 621쪽.	간송미술관
39	김정희, 〈임곽유도비(臨郭有道碑)〉, 팔곡병풍	임창순 감수, 같은 책, 74-75쪽.	영남대 박물관
40	김정희, 〈산중당류객시첩(山中儒留痘詩帖)〉부분	유홍준, 같은 책, 728쪽.	청관재
41	김정희, 〈호고연경(好古研經)〉	임창순 감수, 같은 책, 1995, 59쪽.	호암미술관 소장
42	김정희, 〈호고연경(好古研經)〉	유홍준, 같은 책, 285쪽.	간송미술관 소장
43	김정희, 〈숙인상산황씨 지묘(淑人尙山黃氏之墓)〉 앞면 탁본	유홍준, 같은 책, 656쪽.	서산개심사 옆
44	김정희, 〈판전(板殿)〉 현판	유홍준, 같은책, 761쪽.	서울봉은사
45	김정희, 〈가정유예첩(家庭遊藝帖)〉 일부	임창순 감수, 같은 책, 3-6쪽.	소장처미상
47	김정희, 백파대사비문(白坡大師碑文)	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	개인소장

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
48	김정희, 〈신안구가(新安舊家)〉	임창순 감수, 같은 책, 39-40쪽.	간송미술관
49	김정희, 〈은지법신(銀地法臣)〉	임창순 감수, 같은 책, 39-40쪽.	개인소장
50	徐三庚, 〈대팽두부과가채, 고희형처아녀손(大烹豆腐瓜茄菜, 高會荊妻兒女孫)〉	金炳基, 「秋史 書藝의 "韓國性" 試探 - 秋史 書論에 나타난 誤讀과 誤譯에 대한 澄清을 檢하여」, 2006, 166쪽.	소장처미상
51	김정희, 〈대팽두부(大烹豆腐)〉	임창순 감수, 같은 책, 51쪽.	간송미술관
52	김정희, 〈죽로지실(竹爐之室)〉	임창순 감수, 같은 책, 41쪽.	호암미술관
53	김정희, 〈연선묵령(硯僊墨矚)〉	김응현 논문(임창순 감수, 같은 책), 186쪽.	서울 개인소장
54	김정희, 〈시의정(詩意亭)〉	김응현 논문(임창순 감수, 같은 책), 186쪽.	서울 개인소장
55	김정희, 〈구오복일수(九五福一壽)〉	임창순 감수, 같은 책, 44쪽.	서울 개인소장
56	김정희, 〈석금실(石琴室)〉	유흥준, 같은 책, 576쪽.	개인소장
57	김정희, 〈여군사청(如筠斯淸)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	서울 개인소장
58	옹방강, 〈임사(臨事) · 독서(讀書) · 대련(對聯)〉	최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010, 30쪽.	개인소장
59	김정희, 〈추수녹음(秋水綠陰)〉	유흥준, 같은 책, 194쪽.	간송미술관
60	김정희, 〈직성류관하(直聲留關下)〉	유흥준, 같은 책, 210쪽.	간송미술관
61	김노경, 〈간찰〉	유흥준, 같은 책, 204쪽.	개인소장
62	김정희, 〈송창석정(松窓石鼎)〉	유흥준, 같은 책, 190쪽.	개인소장
63	김정희, 〈여지사산서(與芝山書)〉	임창순 감수, 같은 책, 88쪽.	서울 개인소장
64	김정희, 〈공산무인(空山無人)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	소장처미상
65	왕희지, 〈원환첩(遠宦帖)〉	石守謙 發行, 『故宮書畫菁華特輯』, 國立故宮博物院編輯委員會, 國立故宮博物院印行, 1985, 12쪽.	대만고궁박물관
66	顏真卿, 〈제질문고(祭任文告)〉	石守謙 發行, 18쪽.	대만고궁박물관
67	김정희, 〈여봉현서(與鳳峴書)〉	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	서울 개인소장

no.	이미지 제목	이미지 출처	소장기관
68	顏真卿, 〈제질문고(祭侄文告)〉부분.	石守謙 發行, 18쪽.	대만고궁박 물원
69	김정희, 〈하대복시(賀大福詩)〉	趙要翰, 『韓國美의 照明』, 열화당, 1999, 349쪽.	간송미술관
70	김정희, 〈화법유장강만리(畫法有長江萬 里)〉	임창순 김수, 같은 책, 65쪽.	간송미술관
71	김정희, 〈명월매화(明月梅華)〉	임창순 김수, 같은 책, 64쪽.	간송미술관
72	김정희, 〈계산무진(谿山無盡)〉	유흥준, 같은 책, 723쪽.	간송미술관
73	김정희, 〈전다삼매(煎茶三昧)〉	예술의전당 : 이현서예관 : 먹남서당, 『秋史 文字般若』, 예술의전당 : 서울서예박물관, 2006, 40-41쪽.	김영호소장
74	김정희, 〈탑광실(塔光室)〉 현판탁본	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	통도사 주지실
75	김정희, 〈자묘암(慈妙庵)〉 현판	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	계룡산 동학사
76	김정희, 〈다산초당〉 현판	유흥준, 같은 책, 551쪽.	강진 다산초당
77	김정희, 〈백운이의(白雲怡意)〉	과천문화원 편, 『벗 천 자루와 벼루 열 개를 모두 닳아 없애고』, 경기도 : 과천문화원, 2005, 207쪽.	개인소장
78	김정희, 〈명선(茗禪)〉	崔完秀, 『간송문화』 71, 『秋史 金正禧』, 한국민족미술연구소, 2006, 101쪽.	간송미술관
79	김정희, 〈보정산방(寶丁山房)〉 현판 탁본	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	강진 다산초당
80	김정희, 〈노곡소축(老谷小築)〉 현판탁본	<a href="http://www.chusa.or.kr">http://www.chusa.or.kr</a>	통도사
81	김정희, 〈원각가람(圓覺伽藍)〉	최중수 발행, 『추사파의 글씨』, 과천문화원, 2010, 13쪽.	개인소장
82	김정희, 〈산호가·비취병(珊瑚架·翡翠 瓶)〉	유흥준, 같은 책, 743쪽.	일암관