

겸재정선미술관 개관10주년 ‘겸재문화예술제’ 학술심포지엄

‘겸재 정선의 예술 세계’

18세기 조선(朝鮮) 전서(篆書)의 두 양상

유 승 민 (문화재청 인천공항 문화재감정위원)

contents.....

- I. 머리말
- II. 18세기 조선 전서의 전제
 - 1. 壯洞 金門의 篆書, 小篆의 전형
 - 2. 古篆, 南人들의 지향을 표상하는 서체
- III. 18세기 조선 전서의 두 양상
 - 1. 嚴整과 造化, 李麟祥의 金文
 - 2. 착실한 모범, 李漢鎭 小篆
 - 3. 李萬敷, 道統으로 지킨 古篆
 - 4. 丁若鏞, 形骸가 된 古篆
- IV. 맺음말

18세기 조선(朝鮮) 전서(篆書)의 두 양상

유 승 민 *

I. 머리말

16세기까지 조선의 書壇에서 篆書는 논의의 중심에서 벗어나 있었다. 왕조를 개창한 후 몇 세대를 거쳐 왕조의 기틀이 섰던 15세기 전반부터 趙孟頫의 松雪體가 가장 각광받으며 16세기 중반까지 조선의 書壇을 風靡했었고, 16세기 후반 이후는 韓濩를 발탁하여 서풍을 일신하는 결과를 이끌어낸 館閣 書體의 시대였기 때문이다.¹⁾

館閣 書體(혹은 館閣體)의 중심은 楷書다. 館閣은 정부의 외교와 의례에 필요한 문장을 책임지는 기관이었고 이 기관에서 생산하는 문서 등의 매체에는 正體의 楷書가 쓰였기 때문에 館閣 書體의 해서는 그 당시 유행하던 서풍을 선도하는 역할을 했다. 16세기 전반까지 외교 등에 쓰인 문서를 생산하는 데 대표적인 관각은 承文院이었으며, 조선 정부는 文科를 통과한 신진 관료 가운데 글씨에 뛰어난 인물을 발탁하여 문서의 쓰이는 글씨까지 담당하게 했다. 그들이 쓸 수 있었던 서체는 해서만은 아닌 것으로 보이지만 篆書나 隸書처럼 당시에 일반적으로 쓰이지 않던 서체까지 요구할 수는 없었던 것으로 보인다. 그러나 간혹 문헌에서 서예에 뛰어났음을 드러내어 언급할 때 篆書나 隸書를 언급한 경우를 볼 수는 있다.²⁾

* 문화재청 인천공항 문화재감정위원

1) 조맹부의 서풍이 조선초기를 풍미한 사실과 연관된 내용은 예술의 전당 서예박물관 편, 『고려말·조선초의 서예』, 예술의 전당 서예박물관, 1996.; 문일평, 「안평대군과 한석봉」, 《호암전집》 2, 삼성당, 1939. 이 글은 1969년 을유문화사에서 출판한 『한국의 문화』에도 실림; 박진주, 「안평대군의 서풍」, 『월간 문화재』 9, 월간문화재사, 1972. 10.; 崔完秀, 「조선왕조 서예사 개론」, 『조선후기 서예전』, 예술의 전당, 1990.; 이완우, 「조선왕조의 열성어필 간행」, 『월간 문화재』 24, 월간문화재사, 1991.; _____, 「안평대군 이용의 문예활동과 서예」, 『미술사학연구』 246·247, 한국미술사학회, 2005. 등을 참고. 館閣體와 韓濩, 그의 書風에 관한 내용은 예술의 전당 서예박물관 편, 『石峯 韓濩』(예술의 전당 서예박물관, 1997) 참고.

2) 《世祖實錄》 권34, 세조10년(1464) 10월 9일의 두 번째 기사: “仁壽府의 수장 姜希顔이 세상을 떠났다. 그의 字는 景愚다. 태어날 때부터 매우 순순하며 온화하였고, 유쾌하면서도 말이 적었는데 그의 맑고 소박하며 우아한 면모는 한 시대를 주름잡았다. 또 시에 뛰어났고 書畫를 잘 했는데, 篆隸와 八分 모두 자태와 법도의 조화를 얻었으니 사람들이 三絶로 꼽았다. (仁壽府尹姜希顔卒, 字景愚. 天資眞粹和平, 樂易沈默, 淸素文雅, 擅於一時. 又工於詩, 善書畫, 篆隸八分皆造妍繁, 人推爲三絶.)”

그러나 전서는 국가에서 필요하다고 여겼던 서체였고, 정부는 이 서체를 쓸 수 있는 인력들을 양성하기 위해 노력하기도 했다.³⁾ 조선 초기부터 정부는 중요한 문건에 쓰이는 전서가 正形을 유지하고 전승에 차질이 없도록 하기 위해 여러 가지 시도를 반복했으므로⁴⁾ 그러한 노력은 반드시 뒤따랐을 조치였을 것이다. 그러나 일상생활과 유리된 전서는 대중에게 언제나 낯선 서체였다.

이 논문에서는 대중에게 친숙하지 않으나 고대로부터 현재까지 이어져 내려오는 전서의 역사에서 18세기 조선에서의 양상을 살피려 한다. 18세기 조선에서 활동한 전서가를 나열하면 李萬敷(1664~1732), 曹命教(1687~1735), 俞拓基(1691~1767), 李匡師(1705~1777), 李麟祥(1710~1760), 李胤永(1714~1759), 李漢鎭(1732~1814 이후), 金斗烈(1735~1781) 등이 있다. 이 논문에서는 이들 가운데 이인상과 이한진을 한 쌍으로, 이만부와 후대 인물이나 그의 맥을 이은 丁若鏞(1762~1836)을 한 쌍으로 하여 각각의 특성을 서술하고, 이들의 대립으로 18세기 조선 전서의 일면을 해석하고자 하며, 그런 대립 관계를 적용하여 18세기 조선의 전서를 간략하게 개괄할 것이다.

Ⅱ. 18세기 조선 전서의 전제

17세기 중엽에 이르러 주목할 만한 전서가들이 등장한 사실은 앞서 언급한 정부가 전서를 진흥하려던 노력과 길을 달리한 것으로 보인다. 1600년대 중반부터 일부 사대부 가문에서 전서를 전문으로 쓰는 명가가 등장했고, 이들은 寫字官들과는 전혀 다른 기반 위에서 자신들의 장기를 성장시켰기 때문이다. 장동 김문이 특히 두드러졌는데, 金尙容(1561~1637), 金壽恒(1621~1689)이 小篆으로써 당대를 풍미했다. 또 南人의 領袖였던 許穆(1595~1682)은 古篆을 깊이 연구하여 자신만의 독특한 서풍을 성립시켰고, 후대까지 큰 영향을 미쳤다. 또 같은 시대에 활동한 金振興(1621~?)은 전서 연구에 큰 성과를 내기도 했다. 이들의 활약은 모두 18세기 조선의 전서에 기반이 되었다.

1. 壯洞 金門의 篆書, 小篆의 전형

17세기 소전은 특정한 가문, 壯洞 金門이 연속하여 배출한 명가에 의해 선도되었다. 가장 앞선 인물인 仙源 金尙容은 丙子胡亂(1636)으로 남한산성에서 농성하던 조

3) 17세기 전반, 인조 시대에는 寫字官들을 대상으로 정기적으로 시험을 보았으며 그 시험 문항에 篆書도 포함되어 있었으며 그 내용을 《承政院日記》에서 확인할 수 있다. 예를 들어, 仁祖 13년(1635) 9월 13일 일기에서 具鳳瑞의 啓와 그 장계의 내용에 대해 이튿날인 9월 14일에 金大德이 올린 답에서 사자관들의 전서 실력에 관해 증신들이 논의했던 사실이 있다.

4) 李完雨, 「朝鮮 前期의 書論 研究」, 『美術史學研究』240(한국미술사학회, 2003), pp. 297~299 참고.

정이 淸軍에 항복했다는 소식을 듣고 자결한 사실로써 烈士로서 이름을 남겼지만 독보적인 篆書 솜씨로도 당대를 풍미했다. 그의 <崇仁殿碑> 篆額(그림 1)는 小篆 자형의 중심요소인 엄정함을 갖춘은 물론이며, 李陽水 이래 전형으로 여겨졌던 鐵線篆보다 두꺼운 획을 사용하고도 間架의 여유로움을 잃지 않았다. 따라서 김상용은 秦의 李斯-後漢 許慎-唐 李陽水으로 이어지는 소전의 계보에 속하는 전서를 구사했음을 알 수 있다.⁵⁾ 다만, 이 전액의 ‘仁’字 하나는 金文이나 古文에서 볼 수 있는 자형을 썼는데, 그것은 네 글자의 조화를 이루



그림 1. 金尙容, <崇仁殿碑> 篆額(1636)



그림 2. 金光炫, <金尙容神道碑> 篆額(1647)

기 위한 선택으로 판단할 수 있다. 김상용이 쓴, 다른 篆額들을 보더라도 소전에서 벗어난 글자를 택한 사례를 보기 어려운 바, <승인전비> 전액의 ‘仁’은 예외로 볼 수 있다.

<승인전비> 전액의 자형을 안배한 것으로 볼 때 김상용의 서예가적 감각이 비범한 것이었음을 알 수 있으나, 그가 어떤 경로로 전서를 학습했는지는 아직 밝혀지지 않았다. 그의 서예를 언급한 자료에서도 小楷가 훌륭했지만 전서에 더욱 독보적이라는 평가를 하고 있으나 그의 학서과정에 관한 내용은 나오지 않는다.⁶⁾ 그러나 그의 조카인 金光炫(1584-1647)이 소전을 쓰는 솜씨가 남달랐고,(그림 2) 從

- 5) 17세기까지 小篆은 北宋의 夢英, 元의 趙孟頫, 明의 李東陽 등이 이양빙의 뒤를 이었다. 이 계보에 관해서는 神田喜一郎, 「中國書道史 10 宋 1」, 『書道全集』15(東京: 平凡社, 1973), pp.7~8; 葉正삼, 「고금 서체의 단절과 계승으로 본 전서의 의미」, 『중국어문학회』45(중국어문학회, 2013. 12), p. 420; 大野修作, 「宋·元」, 杉村邦彦 編, 『中國書法史を学ぶ人のために』(東京: 世界思想社, 2002), pp. 164~165; 外山軍治, 「趙孟頫の研究」, 『書道全集』17 中國 12-元·明 I(東京: 平凡社, 1973), pp. 11~15; Cao Baolin, “Self-Expression versus Ancient Tradition-Calligraphy of the Song, Jin, and Yuan Dynasties”, Ouyang Zhongshi-Wen C. Fong, *Chinese Calligraphy*(New York: Yale University Press, 2008), pp. 285~290; Shane McCausland, *Zhao Mengfu-Calligraphy and Painting for Kubilai's China*(Hongkong: Hong Kong University Press, 2013) 등을 참고 하였고 줄고, 「杏村 李岳의 <文殊寺藏經碑> 篆額의 淵源」, 『동아시아고대학』 제52집(서울: 동아시아고대학회, 2018. 12), pp. 490~497에서 조맹부까지 이르는 계보에 관해 서술한 바 있다.
- 6) 그의 아우였던 金尙憲이 지은 행장이 있지만 여기에도 김상용의 학서과정을 추론할 수 있는 내용은 없다. 그렇지만 다음과 같은 서술에서 그의 전서가 당대에 독보적이었음을 볼 수 있다. 金尙憲, 『淸陰集』 권37, 「伯氏右議政仙源先生行狀」, “필법이 단정하고도 아름다웠는데, 小楷는 二王의 유풍을 깊이 얻었다. 온 나라 사당의 신주에 선생의 필적이 많은데, 전서에 가장 뛰어나 한 시대에 독보적이었다.(筆法端麗, 小楷深得二王遺模. 國家廟主, 多先生筆. 最精於鳥跡史籀之體, 獨擅一代.)

孫이 되는 金壽增(1624-1701)과 金壽恒(1629~1689)도 각각 隸書와 小篆에서 일가를 이루었다는 사실을 보면 이 가문이 고대 서체에 관해 수준이 높은 관심과 실전이 있었음을 알 수 있다.

김상용-김광현으로 이어진 소전의 맥은 김수항에게 전해졌다. 김수항은 스스로 전서를 병적으로 좋아한다고 했으며,⁷⁾ 1659년에 顯宗이 즉위한 후, 孝宗의 國葬 수행에 따른 行賞과정에서 그는 ‘寶篆文 書寫官’으로서 加資된 사실이 있고,⁸⁾ 스스로 전각에 대해 매우 우호적인 입장일 뿐만 아니라 스스로 인장을 많이 파기도 했었다.⁹⁾ 이러한 사실들은 김상용부터 3대 째에 이른 김수항의 시대에 이르러서는 장동 김문이 전서의 명가로 자리 잡았음은 물론, 그들이 전서를 어떻게 보았는가 까지 보여준다.

김수항도 비교적 젊은 나이부터 전액을 쓰기 시작한 것을 볼 수 있는데, 35세에 쓴 <成運墓碣銘篆額>(1663, 그림 3)에서 볼 수 있는 서풍은 종조부 김상용의 엄정한 자체와 굵은 획법을 그대로 반영한 면모를 보인다.



그림 3. 金壽恒, <成運墓碣銘>篆額(1663)



그림 4. 필자미상, <북새선은도> 표제(1664년), 국립중앙박물관
가 성운의 묘갈명 전액을 쓴 시기

은 획법을 그대로 반영한 면모를 보인다. 김수항의 소전 서풍이 이러한 점으로 하면, 그가 1664년에 함경도 武科 시험을 감독했을 때 만들어진 <北塞宣恩圖>의 小篆 표제(그림 4)도 그의 손에서 나오지 않았을까 한다. 글자의 짜임과 획의 굵기, 소전 특유의 엄정함이 잘 갖추어진 면모가 김수항 전서의 그것과 매우 가까우며, 그가 성운의 묘갈명 전액을 쓴 시기와 매우 근접한 점으로 미루어 보면 가능성을 제기할 만하다.

2. 古篆, 南人들의 지향을 표상하는 서체

김상헌과 동시대 인물 眉叟 許穆(1595-1682)이 이룩한 古篆의 再構는 장동 김문이 소전을 중심으로 하여 家學을 형성했던 것과 대조된다. 허목은 先秦儒學에 대한 천착의 일면으로 古篆 연구와 그것의 재구성에 심혈을 기울였고 그 성과들 역시 주목할 만하다. 그는 자신이 재구한 고전을 적극적으로 사용하였고, 그의 서체를 ‘眉篆’이

7) 金壽恒, 『文谷集』 권26, 「題李生松齊篆章帖」, “余素不嫻篆書, 而其好之幾乎癖.”

8) 『顯宗改修實錄』 卽位年 己亥(1659, 順治 16) 12월 10일의 기사 참조.

9) 金壽恒, 앞의 글, “篆刻固小技也, 然孔子曰, ‘不有博奕者乎? 爲之猶賢乎己!’ 此甚責其無所用心者也. 況於今得睹倉籀遺法, 尙賴有此, 則又曷可少哉?”

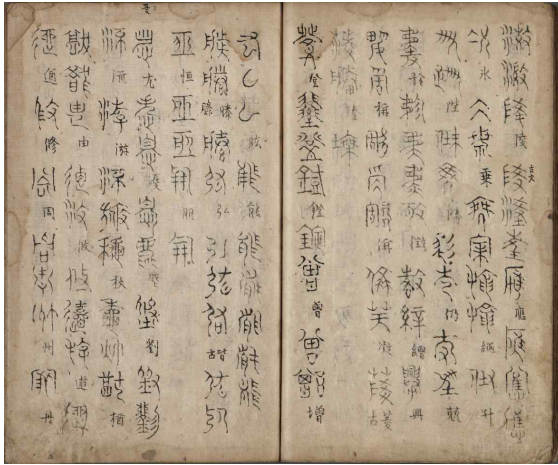


그림 5. 허목, 『金石韻府』(手稿本), 국립중앙박물관

라 부르기도 한다.¹⁰⁾ 허목이 이룩한 성과는 『古文韻府』·『金石韻府』(그림 5)·『古文韻律』 등으로 총결되며, 편액, 목적, 비문과 전액 등이 있다.¹¹⁾

그런데 허목의 書蹟들은 ‘字學의 천작’에 의한 결과물이라는 점에서 같은 시대의 장동 김문 출신 篆書家 金壽恒 등의 그것들과 다르다. 즉, 허목의 古篆은 字學을 통하여 古典에 접근하려 했던 방법론이 구체화한 것이었고, 그 분야에서는 허목이 독보적이었음을 보여주는 자료라고 할 수 있다. 독보적인 만큼 그의 성

과들은 西人에 의해 배척받기도 했는데, 이 사실은 그의 학술과 서예가 ‘南人’의 범위를 넘어서지 않은 이유를 설명해 준다.¹²⁾

10) 허목의 글씨에 관한 연구성과는 다음과 같다. 鄭玟鏞, 「眉叟 許穆의 古篆 世界」, 『민족문화』4, 민족문화추진회, 1978; 金東建, 「眉叟 許穆의 書藝 研究」, 홍익대학교 석사논문, 1993; _____, 「眉叟 許穆의 篆書 研究」, 『미술사학연구』210(한국미술사학회, 1996); 韓連錫, 「眉叟 許穆의 文學과 書藝觀」, 청주대학교 석사논문, 1998; 具英美, 「眉叟 許穆의 藝術理論과 書藝의 관련양상에 관한 연구」, 호서대학교 석사논문, 2000; 金閔淑, 「許穆의 篆書 研究」, 원광대학교 석사논문, 2002; 洪明洙, 「許穆의 尙古主義의 書藝美學 考察」, 성균관대학교 석사논문, 2003; 朴圭淑, 「許穆 眉篆體의 書藝美學 考察」, 성균관대학교 석사논문, 2005; 宣花子, 「眉叟 許穆의 書藝 研究」, 경기대 전통예술대학원 석사논문, 2006; 유남경, 「陟州東海碑에 나타난 許穆 篆書의 異體字 研究」, 대전대학교 석사논문, 2006; 심현섭, 「미수 허목 전서 연구의 실상과 과제」, 『서예학연구』13, 한국서예학회, 2008; _____, 「미수 허목의 서예미학 定礎」, 『서예학연구』19, 한국서예학회, 2011; 김현숙, 「허목 篆刻의 미학적 접근」, 『동양예술』27, 한국동양예술학회, 2015 등이 있다. 이 가운데 요긴한 담론을 제기한 성과를 추려보면 다음과 같다. 鄭玟鏞은 『古文韻府』·『金石韻府』·『古文韻律』 등, 허목이 편집한 古文 字書들을 자세히 고구하여 얻은 성과로 허목의 고문이 보여주는 풍부한 字形을 제시하였다. 그리고 이들 세 종의 자서 편집에 도움을 받았다고 했던 『金石古文』과 그 저자로 보이는 豐叔이라는 인물의 중요함을 제기했으나 자료와 근거가 부족하여 실체를 밝힐 단계가 되지 못했음을 인정했다. 이 문제는 최근, 윤성훈, 「眉叟 許穆 手稿本 篆書 字典 기초 연구」, 『大東文化研究』 제101집(성균관대학교 대동문화연구원, 2018. 02)에서 『金石韻府』는 朱雲이 1640년에 출간한, 동명의 서적에서 발췌하여 편집한 것임을 주장함으로써 새로운 국면으로 접어들었다. 김동건의 연구(1993)는 허목의 전서가 형성되는 과정에 초점을 맞추어, 허목 전서 가운데 가장 잘 알려진 <陟州東海碑>가 서풍 변화의 변곡점이며 이후의 전서서풍에 영향을 준 것이 <衡山神禹碑>라는 의견을 내었다. 이는 허목 전서의 서풍변화의 요인을 구체적으로 지적한 견해로서 큰 의미가 있다. 심현섭도 허목 전서의 연원을 고찰하여, 북송대의 북고주의 학술이 큰 영향을 주었다고 주장했다.

11) 허목의 서예작품 목록은 김동건, 위의 논문(1993), pp. 136~141의 표를 참조.

12) 허목보다 한 세대 뒤에 태어나 뛰어난 전서가로 활동했던 李正英(1616~1686)이 국왕 숙종과 대화하는 중에 허목과 그의 글씨를 ‘雜體’라고 지칭하며 극렬하게 비난하였던 사실이 있다. 《承政院日記》 286책, 숙종 7년 11월 14일 기사 중, “正英又曰, 凡篆字, 於國家吉凶事, 多有用處, 而近日朔書, 皆是雜體, 且不盡心書進, 有若戲弄者然, 極爲寒心. 且自許穆篆字出, 後人皆好新效奇, 多用其體, 其爲字

비록 주변의 남인들로 한정된 범위의 인사들이 수용했다고 하더라도 허목의 古篆이 일으킨 바람은 매우 컸으며, 그를 추종하던 이들은 그의 글씨를 얻으려 먼 길도 마다하지 않았고, 그가 삼척 부사 시절에 썼던 <적주동해비>의 시와 글씨는 전설이 되었다. 權珪(1648~1723)와 李萬敷(1664~1732)는 허목의 고전을 계승한 초기 인물들로, 남인 출신을 대표하는 사대부들이다.¹³⁾ 西人 출신 인사도 있었는데 西溪 朴世堂(1629~1703)을 대표로 들 수 있다.

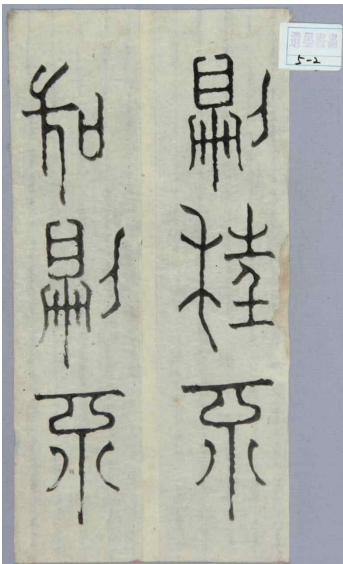


그림 6. 《遺墨書畫》의 제3면 (한국학중앙연구원 장서각 소장)

西溪 朴世堂(1629~1703)은 허목보다 한 세대 이상 뒤에 태어났으나 17세기 조선의 지성사에 큰 자취를 남긴 인물인데¹⁴⁾ 그 역시 허목을 추종했던 정황과 유물을 남겼다. 현재 한국학중앙연구원 장서각이 소장하고 있는 그의 유묵 가운데 《遺墨書畫》(그림 6)에는 許穆 古篆으로 보이는 목적이 수록되어 있다. 모두 열장의 청색, 백색, 황색 종이에 먹으로 쓴 이 古文들은 첩으로 장황되지 않고 낱장 상태로 묶어 관리해 온 듯하다.¹⁵⁾

이 목적의 마지막 내용이 《禮記》 <大戴禮>의 ‘武王踐阼’인데, 이는 흔히 ‘杖銘’으로 일컬어지며 끝부분에도 그 명칭을 사용했다. 그런데 같은 글을 1681년에 허목이 봉화의 총재 권벌 집안에 써 준 사실이 있고, 두 목적 사이에 유사함을 볼 수 있어 장서각 소장의 《遺墨書畫》 소재 고전도 허목의 필적으로 볼 수 있다.¹⁶⁾

그렇다면 허목의 글씨를 西人인 박세당이 어떻게, 왜 가지고 있었을까? 박세당은 54세가 되던 1682년 1월에 경기도 長湍에서 열린 朴尙衷(1332~1375)의 贈諡禮에

樣, 尤爲凶惡. 今後則大小篆及上方大篆外, 雜體禁斷事, 令政院申飭, 何如?” 참고.

- 13) 權珪에 관한 기본사항은 김동건, 앞의 논문(1993), pp.93~95 참고. 李萬敷에 관한 것은 이선옥, 「息山 李萬敷와 『陋巷圖』 書畫帖 研究」, 『미술사학연구』 227(한국미술사학회, 2000); 차미애, 「근기남인 서화가 그룹의 계보와 예술 활동-17C 말·18C 초 尹斗緒·李澈·李萬敷를 중심으로」, 『인문연구』 61호(영남대학교 인문과학연구소, 2011. 04); 조민환, 「息山 李萬敷의 書藝美學에 관한 研究」, 『陽明學』 42호(한국양명학회, 2015. 12) 등을 참고.
- 14) 심경호, 「西溪 朴世堂의 水落山 隱居와 學問 企劃」, 『어문연구』37(한국어문교육연구회, 2009. 06), p. 373 참고.
- 15) 이들 낱장의 고문들은 크기는 같지만 내용은 연결되지 않고, 제1장, 제2장~제7장, 제8장, 제9~10장은 각각 다른 내용이나 그 또한 순서가 뒤바뀌어 있거나 결락이 있다.
- 16) 봉화의 권벌 종손가에 보관중인 허목 진서첩(‘총재본’으로 칭하기로 함)은 1책본이며 다섯 장의 종이에 쓰여진 목적으로, 내용이 ‘丹書之戒’, ‘杖銘’, ‘盤銘’, ‘鑑銘’ 등인데 이는 현재 박세당의 목적들과 내용이 일치한다. 이 목적이 1681년으로 기년이 있고, 허목의 만년작임이 분명한 반면, 《遺墨書畫》의 古篆은 서자가 분명하지 않지만, 이들의 字形 일부를 대조해 보면 총재 종택본과 유사한 면이 많으므로 그 서자가 허목임을 추론할 수 있다.

참석한 사실이 있다. 朝鮮 肅宗 시기 長湍은 都護府였는데, 그 인접한 고을이 漣川縣이다. 그리고 그러므로 만약 박세당이 이 기회를 타고 허목을 찾아갔다면 위의 목적을 얻었을 수 있었을 것이다. 문제는 그가 남인의 영수를 찾아갈 이유가 있느냐인데 여기에도 합리적 설명의 가능성이 있다.

박세당은 西人 계통이었으나 南人과의 예송이 한창이던 중년기에 緩論의 입장을 보였고, 후년기에 들어서서는 少論에 가담했다. 또 남인 사람인 南九萬(1629~1711)과 인척관계를 넘어 정치적·학문적 동지로서 평생을 지내며 진보적 연대의식을 드러내기도 했다. 그리고 허목은 자신의 古篆을 아무나에게 주지 않았고 ‘공감’과 ‘연대의식’을 공유하는 이에게 주었다고 공언한 적이 있다.

내가 나이 들어가면서 古文을 좋아하여 고인의 옛 글씨 보기를 즐겼다. 그러나 세상에는 그 (즐거움)을 아는 이가 없으니 어디에다 쓰겠는가? 그렇다 하더라도 내게 글씨를 달라고 하는 이가 있으면 古文으로 써서 주는 까닭은 비록 世人들 사이에서는 쓸 데가 없더라도 아마도 나를 알아주는 자가 있다면 (그가) 그 즐거움을 얻기 때문이다.¹⁷⁾

1656년 겨울에 쓴 이 贈序의 행간을 읽으면, 허목은 古文을 그것의 ‘뜻’을 알고 받아들일 줄 아는 이들과 함께 누리는, 문명의 산물이며 고인의 유산이라 여겼음을 알 수 있는데, 그에게 박세당은 古篆을 공유할 만한 인물이었던 것이다.

허목의 古篆은 ‘연대’를 매개로 전파되었고, 이는 師弟 관계에서 더욱 분명하다.

丹		書		之		戒	
총재본	서계본	총재본	서계본	총재본	서계본	총재본	서계본
							
威		義		欲			
총재본	서계본	총재본	서계본	총재본	서계본	총재본	서계본
							

17) 許穆, 《記言別集》 卷十四, 〈雜著〉, ‘古文書贈申君’, “吾年老, 嗜古文, 樂觀蒼頡古書. 然世無知者, 何所用之? 然客求書, 每以古文書贈, 雖無用於世, 當有知我者取之.”

그 첫 번째 전수자는 李萬敷(1664~1732)였고, 그는 18세기 조선 전서에서 허목 고전의 명맥을 이어주는 역할을 했다.

Ⅲ. 18세기 조선 전서의 두 양상

18세기의 조선 전서에서 눈에 띄는 두 양상은 ‘작품’으로서 창작성이 뚜렷해 진 방향과 道統을 고수하려는 보수적 지향이다. 전자는 李麟祥(1710~1760), 李漢鎭(1732~?)이 대표하고, 후자는 李萬敷(1664~1732), 丁若鏞(1762~1836)이 그 전형성을 보여준다. 그리고 이들 사이에서 중간자의 입장에 있었던 李匡師(1705~1777)도 있었다. 이들에 관한 담론은 李灑(1681~1763), 姜世冕(1713~1791)과 李胤永(1714~1759), 李奎象(1727~1799)에게서 살피기로 한다.

이인상과 이한진은 전문적 소양을 바탕으로 작가로서 탁월한 창작활동을 벌였고 이만부와 정약용은 전문작가로 볼 수 있는 면이 상대적으로 작은 반면, 前代로부터 내려오던 학문적 계통을 내비치는 전서를 구사했다.

1. 嚴整과 造化, 李麟祥의 金文

18세기에 활동한 전서가 가운데 창의적 능력을 전서에서 발현한 인물의 압권은 단연 능호관 이인상이다. 18세기의 才士들을 분류하고 그들의 장단점을 서술했던 李奎象은 그의 전서를 앞 시대의 허목과 대등하게 놓고, 윤순과 이광사가 18세기에 楷書에서 이룬 성취에 맞먹는 성과로 평가했다.¹⁸⁾ 그런데 이규상의 언술에서 눈여겨보아야 할 내용은 따로 있다.

許穆보다 뒤에 난 사람으로, 李麟祥의 篆書와 隸書는 그의 전서와 맞수를 이룬다. 力量에서는 조금 물리나야 한다고 할 수도 있겠지만 造化에서는 (이인상이) 도리어 나은 데가 있다.¹⁹⁾

이규상이 18세기 후반기에 활동했음을 염두에 두어야 하지만, 허목과 이인상의 전서를 비교하는 이 서술에서 핵심어는 ‘역량’과 ‘조화’다. 역량에서는 허목이 앞서지만 조화는 이인상이 낫다고 한 이 비평적 언술에서 두 핵심어가 내포한 내용(signifie)에 주목해야 한다. 이규상은 ‘역량’과 ‘조화’라는 두 개의 영역으로 나누어 각각 허목과

18) 이규상, 『竝世才彥錄』, 『書家錄』, ‘李麟祥’條, “전서에서 허목과 이인상의 관계는 마치 해서에서 한호와 윤순·이광사의 그것과 마찬가지로. (穆麟祥一般於篆法, 若楷字之於韓石峯尹白下李圓丘也.)”

19) 이규상, 같은 책, 같은 조, “許篆後麟祥篆八分, 直伯仲許篆. 力量或似略遜, 而造化反有勝處.”

이인상의 우위를 평가했기 때문이다. 그렇다면 이규상의 비평개념어인 ‘역량’과 ‘조화’를 어떻게 이해해야 할 것인가가 문제다.

현재, ‘역량’의 사전적 의미는 “어떤 일을 해낼 수 있는 힘”이지만 과거에는 ‘氣力’이라는 뜻으로 쓰였다. ‘氣力’이라는 말을 서예에 적용한다면 지금처럼 ‘physical strength’라는 뜻과는 다른, ‘筆力’으로 옮겨야 온당하다. 따라서 이규상의 저 언술은 ‘필력’에서는 허목이 이인상보다 우위에 있음을 지적했다고 할 수 있다. 그렇다면 ‘조화’에서는 이인상이 낫다’라는 언술의 ‘조화’는 ‘필력’과 연관하여 의미를 해석해야 옳을 것이다.

‘造化’는 ‘신의 영역’과 연관된 의미에서 『莊子』를 거쳐 ‘자연스러움’ 또는 ‘자연의 이치’라는 의미로 쓰이기 시작했고, 오늘날까지도 그 의미의 범주에 머물러 있다. 이규상이 사용한 ‘조화’도 ‘자연스러움’으로 옮길 수 있는데, 무엇이 자연스러우냐는 그래도 남게 된다. 이는 허목의 장점으로 들었던 ‘필력’에 대응하는 의미로 보아야 제대로 풀릴 수 있다.

이규상이 지목한 허목의 장점은 ‘필력’이라고 한다면, 그 필력이 적용되는 것은 ‘획법’이다. 이규상이 지목한, 허목이 전서에서 발휘한 역량은 글자의 획에서 볼 수 있는 ‘기력’인며, 이는 그의 전서에서 볼 수 있는, 비수의 변화와 같은 획법을 지칭한다고 할 수 있다. 즉 붓을 누르고 떼기를 반복하는 과정이 고스란히 드러나는 허목의 전서에는 ‘陽剛’이라 할 수 있는 ‘기력’이 넘쳤고, 이와 대조적으로 이인상의 전서에는 그보다는 ‘자연스러움’이 돋보였음을 이규상이 대조하여 서술했다고 보아야 한다.

이규상의 이런 대조는 허목의 전서와 이인상·이한진 류의 전서를 구분하는 틀을 제공한다. 먼저 허목 전서에 따르는 ‘전설’들은 그 글씨의 ‘기력’과 연결할 수 있는 내용들이고, 이인상 전서를 비평한 글들의 주제어는 이규상이 지적한 바처럼 ‘조화’로 귀결된다. 다음의 사례들을 보자.

〈A〉 어떤 사람이 귀신에 홀렸는데 〈동해비〉를 곁에 두었더니 귀신이 감히 가까이 오지 못 했다. 또 문 앞에 세워 두었더니 귀신이 밖에 있으면서도 문을 통과하지 못 했다고 한다.²⁰⁾

〈B〉 원령의 전서는 글자의 배치[排字]가 凌雲臺와 같아 材木과 저울추가 균형을 이루었고, 그 運筆이 큰 길에 좋은 말 네 마리가 끄는 수레가 달리듯, 꺾어지고 돌아서는 것이 법도에 맞아서, 빠르게 달리더라도 그림자가 끊어지지 않고, 느릿해지더라도 걸음이 막히지 않는 것과 같다.²¹⁾

20) 李瀼, 《星湖僊說》 卷二十九, 〈詩文門〉, ‘東海碑’ 條, “人有鬼祟者以其一本置於旁, 鬼不敢近. 又推而置於門屏間, 鬼亦止於門外, 而未曾或過云.”

21) 李胤永, 『丹陵遺稿』 卷之十三, 「元靈大篆贊」, “元靈之篆, 其排字如凌雲臺, 材木銖兩相稱. 其運筆如通達良駟, 折旋中矩. 迅不絕影, 緩不滯跡.”

《星湖僊說》이 李瀼의 만년기에 나왔지만, 그 저본이 된 필기들은 중년기인 40대, 즉 1720년대부터 쓰인 것을 감안하면 자료 <A>는 허목의 <동해비>에 쓰인 古篆을 18세기 전반에 어떻게 인식했는가를 보여주는 근거가 될 수 있다. 그에 따라 해석한다면, 허목의 古篆은 그 형태상의 기괴함으로써 귀신도 막는다는 민담을 만들 정도였다. 이런 초자연적 효용을 담은 이야기는 이익이 채집한 저 이야기를 두고도 더 있으므로, 18세기에 허목의 전서는 대중에게 ‘신이한 능력을 지닌 문자’로 알려질 정도였는데, 18세기 후기에 활동한 이규상은 이를 획법에서 느낄 수 있는 氣力으로 파악하였고, 그런 점에서 허목의 필력이 매우 강했음을 지적했던 것이다.

자료 는 자료 <A>에서 보이는 시각과 전혀 다르며, 내용도 <A>에서 드러내고자 했던 바와 달리 ‘균형’, ‘법도’를 핵심어로 채택하고 있다. ‘귀신을 쫓을 정도의 기력’과는 다른 범주에 속하는, 균형과 법도를 말하기 위해 동원한 보조관념을 보더라도 한나라 시대에 지어진, 규모가 엄청하기로 유명했던 凌雲臺, 질서와 조화의 고대 상징이라고 할 수 있는 駟馬를 썼다. 이들은 ‘조화’라는 핵심어에 수렴하는 의미를 지니고 있으므로, 이운영이 말하고자 한 이인상 전서의 아름다움은 조화라고 판단할 수 있다. 이는 이규상이 지적한 내용과 맞아 떨어진다.

허목의 전서가 기력에 뛰어난 만큼 이인상의 전서가 조화를 담보하고 있다는 평가대로라면, 그 조화는 어떤 양상을 대표하는 개념으로 볼 수 있는데, 그 개념으로 ‘嚴整’이 적절할 듯하다. 19세기 초기, 이인상의 전서에 대해 내린 평가를 보면 이규상의 그것보다 한층 구체적인 표현이 쓰인 것을 볼 수 있으며, 여기에서 강조한 개념이 ‘엄정’인 것을 참고할 수 있기 때문이다.

筆苑의 요즘 서체는 가볍고 날리는 것을 싫어하면서도
 구경할 수 있어 봐야 그저 烟雲 같은 것뿐이라.
 篆籀의 법도가 삼엄함을 가장 좋아해
 언제나 雅와 俗이 이것에서 나뉜다며 감탄한다네.
 하물며 우리나라 사람들은 가벼움에 치우쳤으니,
 鐘鼎의 고법을 어찌 알 수나 있었겠는가?
 중국 탐본들이 바로바로 나온다 해도
 肥瘦 속에 清真은 살필 수 없구나!
 凌壺 李公만은 홀로 새로운 길을 열어,
 기력은 팔뚝에서 나오면서 蘊神을 겸했다네.
 한번 종이를 펼쳐 글씨를 쓰면,
 蔡邕의 가르침을 직접 받거나 앓았을까 여길 정도라네!²²⁾

22) 成海應, 『研經齋全集』 卷八, 「李凌壺篆字歌」, “筆苑近體嫌輕儇, 過眼祇得如烟雲. 最嗜篆籀法度森, 常歎雅俗從此分. 況復東人趨鹵葬, 鐘鼎古法焉得聞. 中州搨本出移刻, 肥瘦無以考清

부분 인용한 이 시에서 成海應(1760~1839)이 강조하고자 한 바를 다음과 같이 정리할 수 있다.

- ① 조선에도 전서를 즐기고자 하는 이들이 있다.
- ② 그러나 조선에서는 제대로 된 것을 보기 어렵다.
- ③ 탐본조차 부정확한 경우가 있다.
- ④ 이인상의 전서는 정통을 이은 듯 엄정하다.

그리고 이러한 엄정함은 이인상으로 인해 조선 전서가 새로운 길을 열었다는 극찬의 요인이 되었음도 볼 수 있다.

이런 시에는 宣揚의 의도가 들어있음을 감안해야 한다 하더라도, 이인상의 전서에 대하여 동시대의 이윤영이나 반세기 뒤에 활동한 성해응까지 일관되게 ‘엄정함’이라고 평가하므로, 이인상의 전서는 그 당시에 보기 어려운 ‘정통의 엄정함’을 지니고 있었음을 추론해 볼 수 있다. 그리고, 그 추론을 인정한다면 실제 이인상의 필적에서 이러한 평가를 받은 사례를 살펴보아야 한다.

이인상은 李陽水 풍의 小篆은 물론 청동기에 남겨져 있던 金文까지 매우 능숙하게 구사했다.²³⁾ 그런데 위에 인용한 이윤영의 발문을 비롯하여 成海應이 남긴 관련 찬사들은 모두 그의 大篆, 즉 金文을 두고 내린 비평과 감상이다. 따라서 이 논문에서는 이인상의 기년작인, 1748년에 쓴 〈蘭亭序〉를 중심으로 ‘嚴整’의 실재를 살피기로 한다.

〈난정서〉는 尹得和(1688~1759)가 편집한 서화첩 《千古最盛》에 수록되어 있다.²⁴⁾ 폭이 좁고 세로로 긴 자형에 날카로운 기필과 수필을 드러내는 날글자들을 정연하게 나열시킨 작품으로 그의 금문을 가리켜 ‘엄정하다’고 한 세간의 평가와 일치한다.

王羲之의 「蘭亭序」全文을 한 행에 17자 씩 모두 20행이 썼는데 마지막 행에는 한 글자만 남기고, 그 행의 아래 부분에 글자 크기와 폭을 반으로 줄여, 마치 割註처럼 款識를 스무 번째와 스물한 번째 행에 반씩 걸쳐서 썼다. 관지의 내용은 ‘蘭亭序文/무진년 봄날에 조심해서 쓰다.[蘭亭序文/戊辰春日謹寫]’로, 이 관지에 근거하여 작품의 정확한 기년을 잡을 수 있다.

윤득화는 노론 사대부 가운데 명분과 의리를 중시했던 강성인물이었는데, 강한 排

眞. 凌壺李公獨開荒, 力從腕出兼蘊神. 試展素紙布心畫, 疑經伯喈師授親.”

23) 관련된 내용은 줄고, 「능호관 이인상(1710~1760) 서예와 회화의 서화사적 위상」(고려대학교 석사학위 논문, 2006), pp. 52~79에서 다루었다.

24) 尹得和가 만든 서화첩 《千古最盛》에 관한 내용은 유미나, 「조선 중기 오파화풍(吳派畫風)의 전래: 《천고최성(千古最盛)》첩(帖)을 중심으로」, 『미술사학연구』 245(한국미술사학회, 2005) 참조.

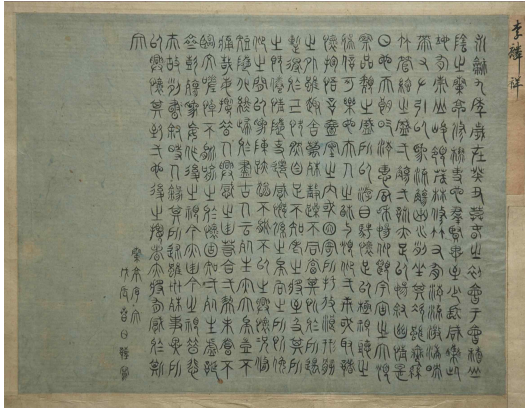


그림 7. 李麟祥, <大篆 蘭亭序>(1748), 尹得和 本
《千古最盛》 제13면, 종이에 먹, 41×51.5cm,
국립중앙박물관

淸崇明 사상으로 무장했던 노론의 젊은 선비였던 이인상과 동지의식을 공유했던 사이로 추론할 수 있다.²⁵⁾ 그런 윤희화가 텍스트를 쓰는 데 사용할 서체를 지정해 주었는지 아닌지는 결론 내릴 수 없으나 《千古最盛》의 편차에서 이인상이 쓴 <金文 蘭亭序>의 바로 뒤인 「歸去來辭」를 쓴 宋文欽의 글씨가 ‘八分隸書’인 것을 포함해, 이 서화첩에 실린 나머지 글씨들이 모두 書家들의 전공 서체들이므로, 윤희화가 당대 활동하던 서가들에게 그들의 전공 서체를 지정하여 요구했을 개연성도 있다.²⁶⁾

따라서 이인상에게는 金文을, 송문흠에게는 八分隸書로 텍스트를 쓰도록 부탁했을 정황을 추론하는 것도 가능하다. 그러나, 이런 추론을 배제한다 하더라도 이 목적으로써 이인상이 30대 말이던 시절에 이미 특정 서체의 전공자로서 널리 인정받고 있었다고 볼 수 있으며, 그 특정 서체가 金文이라는 점은 더욱 특기할 만한 사실이다.

이인상은 이 서화첩에 ‘金文’으로 왕희지의 「蘭亭序」를 쓰되, 말미의 款識에서 “조심해서 쓴다.[勤寫]”라고 명기한 것처럼 청탁을 받고서 정성을 다한 것으로 보인다. 글자 낱낱의 획이 선명함은 물론 작품 전체의 외형이 흡사 실제 鐘鼎類에 새겨진 款識의 실루엣처럼, 직관적으로도 볼 수 있는 行伍의 가지런하다. 그리고 글자의 대형이 밀집된 형상도 지적할 요소로 볼 수 있다.

이러한 외형적 특징은 표 1에서 우측의 西周 中期의 대표적인 金文인 <散氏盤>의 관지와 상통한다. 行伍의 가지런함과 전체 관지 형상에서 볼 수 있는 밀집된 느낌이

25) 尹得和(1688~1759)는 일생 동안 노론 강성인물로 활동했다. 특히 英祖 재위 초년기인 1730년대 소론을 공박하는 데 앞장서기도 하여 1733년에는 吳琰(1700~1740)과 함께 李光佐(1674~1740)를 탄핵하기도 했다. 1731년 鎭慰使의 書狀官으로 燕行에 참여했고 시서화 모두 잘 했다는 평을 들었다. 한강 가 玄湖에 대대로 내려오던 누정을 가지고 있어 당대 노론 사대부들이 즐겨 찾던 명승이 되기도 했다. 吳琰은 1732년 冬至使 書狀官으로 청에 다녀왔고 역시 노론의 강성인물이었다. 이복동생 吳瓚(1717~1751)과 함께 이인상과 교분이 깊었다.

26) 윤희화는 《千古最盛》을 꾸미면서 그림은 화원들의 솜씨를 빌었고, 글씨는 모두 당대의 명가들에게 부탁해 얻었다. 부탁하고 싶은 명가가 생존해 있지 않을 경우는 탁본이라도 구하여 글씨를 채웠다. 예를 들어 《千古最盛》을 꾸밀 때 范仲淹의 「岳陽樓記」를 굳이 고인이 되었던 松雪體의 名家 李弘胄(1562~1638)의 글씨를 붙이고, 다시 安平大君 李瑬이 쓴 <岳陽樓記>까지 덧붙인 것은 《千古最盛》이라는 명칭에 맞는 서화의 명품들로 채우려는 의도를 보인 것이라 하겠다. 그러므로 자신의 후배이면서 당대 전서와 예서의 명가로 이름을 날리고 있던 이인상과 송문흠에게 각각의 전공서체로 써 달라고 각별히 부탁했을 개연성이 매우 높다. 《千古最盛》의 편차와 글씨를 쓴 서가에 관한 사항은 유미나, 위의 논문(2005), p. 94의 표 4에 자세히 정리되어 있다.

좌측 이인상의 <金文 蘭亭序>의 외형이 그와 유사한 시각적 이미지를 형성하는 데에서도 볼 수 있다. 실제 청동기 관지는 형태가 전개되는 과정에서 이와 같은 밀집성을 보이게 되는데, 鐘鼎彝器를 만들 때 관지는 그 원고를 따로 만들며 이를 목판에 썼다. 원고는 장방형 나무에 새기는 경우가 대부분이었고, 한 행에 일정한 글자를 넣어 전체 형상이 나무판의 형태인 장방형을 따라가게 된다.²⁷⁾ 특히 밀집된 형상은 자간과 행간이 비교적 좁은 것에서 느껴지는 속성인데, 이인상의 <난정서>도 자간과 행간이 좁은 편이어서 전체 형상이 밀집된 느낌을 준다. 이러한 양상은 이인상의 서예작품에서 쉽게 볼 수 있는 형상이기도 하여 간과할 수 없는 특징, 엄정함을 보여주는 시각적 효과라고 할 수 있다.

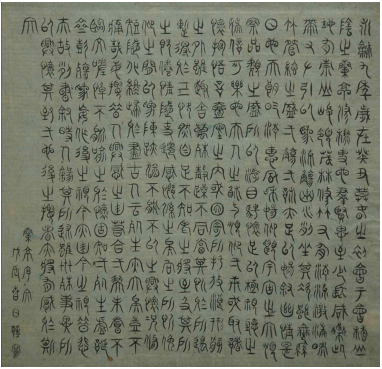

李麟祥, <金文 蘭亭序>(1748)	<散氏盤>(탁본, 西周 中期)
	

표 1. 金文의 시각적 형태의 유사성

이인상이 활동하던 당시나 그 이전 시대에 종정이기의 관지를 학습할 수 있는 경

27) 金文은 나무에 쓴 原稿를 거꾸집에 새기게 된다. 특히 서주 시대 금문은 행마다 10자를 기본으로 했다. 이 내용은 貝塚茂樹, 「甲骨文と金文の書體」, 『書道全集』1(東京: 平凡社, 1977), p. 21; _____, 「中國書道史」, 『書道藝術』別卷 3(東京: 中央公論社, 1977. 02) 참조. 그리고 貝塚茂樹의 이 논고에서 제시한 시기구분에서 서풍의 생기를 중시하면서 西周 金文을 전·중·후 三期로 구분하였는데, 전기는 강한 필력과 날카로운 수필, 정제된 구성이 보이고, 중기는 가늘어진 필획, 일정한 장법에도 불구하고 필력이 약해지며, 후기는 고정화한 형식으로 方眼 配선에 날글자를 집어넣었지만 필력이 부족하고 서풍은 줄절해진다고 지적했다. 또 春秋戰國시대에 해당하는 東周의 금문은 西周의 그것에 비해 수많은 급증하나 장식화가 진행되며 생활서체와 籀文이 등장하되 역동적인 동세는 감소하는 경향을 보인다고 견해를 제시했다. 그리고 주로 남방지역에서 출토된 刻款에서 보이는 생활서체는 草書로 진행되었고, 중원지역의 籀文은 石鼓文을 거쳐 秦代 小篆으로 정착되는 과정을 거치는 것이 이 시대 글씨의 흐름으로 파악했다. 한편, 일본의 書藝史家 西林昭一은 근래 출판한 저서에서 白川靜이 지역적 특징으로 제시한 東周時代 4대 계통의 金文을 소개하여 이 시대 금문의 특징을 설명했다. 白川靜의 4대 계통은 西北系의 秦·三晉·燕; 中土系의 鄭·宋·蔡; 東土系 齊·魯·邾; 南土系로 楚·曾·越인데, 중국 남방에 해당하는 남토계의 금문이 화려한 장식성이 강함을 지적했음을 소개하기도 했다. 이와 관련하여 자세한 내용은 西林昭一, 『書の文化史』上(東京: 二玄社, 1999), pp. 58~63 참고.

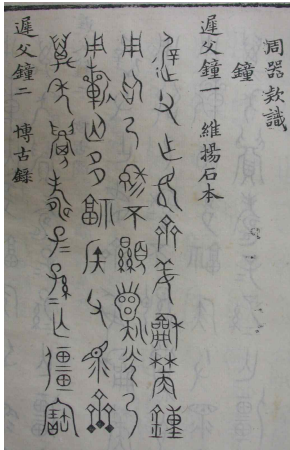


그림 9. 薛尙功, 『歷代鐘鼎彝器款識法帖』의 부분(고려대 중앙도서관)

로는 字書와 法帖이었다. 몇 종의 서적 가운데 北宋 薛尙功이 편찬한 『歷代鐘鼎彝器款識法帖』이 가장 크게 힘입은 저작물이었을 것으로 판단된다. 그리고 이 인상보다 앞선 세대인 金振興(1621~?)이 편찬한 『篆海心鏡』이 이인상이 활동하던 당시에도 전서의 주요 참고자료가 될 수 있었으리라 보인다. 그러나 『篆海心鏡』(그림 8)은 한자의 운에 따라 분류한 字書로서 낱글자의 자체만을 보여주는 자료 역할을

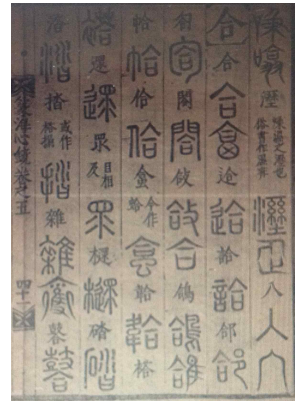


그림 8. 김진홍, 『篆海心鏡』 권5 제 41면(목판인쇄본, 고려대학교 도서관 소장)

했다고 보이며, 이에 비해 설상공의 『歷代鐘鼎彝器款識法帖』(그림 9, 이하 ‘款識法帖’으로 약칭)은 실제 청동기의 표면에 새겨져 있는 형상을 고스란히 보여준다. 『관지법첩』은 종정이기의 관지 본문을 제시하되 그림 9에서 보듯이 그 관지의 전체 형상까지 볼 수 있도록 전문을 실제 탁본처럼 수록하고 있어, 자간과 행간 등을 모두 살피는 데 매우 유용한 장점이 있다. 이인상의 <蘭亭序>와 같은 대전 작품과 비교해 보면 나타나는 바, 『관지법첩』이 이인상 작품의 전체 윤곽과 세부 글자의 서풍 모두에 직접적 영향을 주었을 가능성이 충분하다.

표 2에서처럼 세 자료의 글씨를 대비해 보면 모두에서 자간과 행간이 밀집된 行伍 관계를 볼 수 있으며, 낱글자의 서풍에서도 서로 유사함을 찾을 수 있다. <난정서>가 붓으로 쓴 목적이이고 『款識法帖』이 목판 인쇄본임을 감안하면 여기에서 대조하는 두 글씨의 근간이 거의 동일함을 알 수 있다. 이들을 다시 실제 금문 탁본과 대조해 보면 더욱 확연한데, 주물에 새김이나 刻款이더라도 자형이나 낱글자들이 모여 이루는 형상은 字書인 『篆海心鏡』에서는 찾기 어려운 조형이다. 결국 <난정서>는 단순히 글자를 예스러운 형태로 쓰기만 한 것이 아니라 금문으로 쓴 낱글자의 조합으로 가능한 다른 차원의 미적 단계로 상승시킨 결과물이라 할 수 있다.

「蘭亭序」는 왕희지가 자신의 별서인 난정에 일가 친인척과 高士 등 마흔 명을 초청하여 액운을 쫓는 修禊 행사를 열면서 그 의의를 서술하고 즐거운 분위기를 후세까지 전하고자 하는 마음을 담아낸 산문이다. 수계 모임에 대한 세부사항과 그 의의를 밝힌 텍스트의 내용은 周나라 이후 천자나 제후들이 청동기로 기념물을 만들면서 관지에서 밝히고자 했던 내용과 성격이 유사하다. 그 목적의 유사성을 살리고 텍스트의 내용만이 아니라 시각적 효과까지 담보하기 위해서 역사적 서체, 즉 金文이 가장 제

격임을 이인상이 인지했고 실제 수행단계에서도 金文의 명가로서 그의 능력이 빛을 발한 결과가 <金文 蘭亭序>라고 할 수 있다.


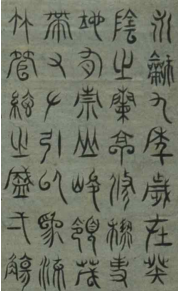
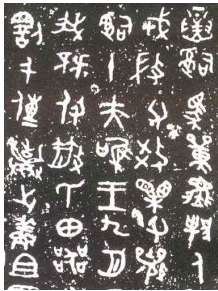
『관지법첩』 중 ‘盪和鍾’의 부분	<金文 蘭亭序> 1~5행 부분	<散氏盤> 관지 탁본 부분
		

표 2. 자형의 대조: 墨蹟 <蘭亭序>와 목관인쇄본 『款識法帖』, 청동기 <散氏盤>의 款識 탁본

1748년의 <금문 난정서>와 함께 嚴整을 잘 보여주는 <金文 古柏行>(그림 10)은 김상숙을 위하여 杜甫의 시를 金文으로 쓴 작품인데 제작 시기는 명확하지 않다. 전자와 비교해 보면 자형이 정방형에 가깝고 획은 가늘며 기필과 수필이 더 날카로운 인상을 받는다. 그런데 두 목적에서 겹치는 글자를 일부 비교해 보면 성격이 다른 차이를 발견할 수 있다.(표 3)

글자	<난정서>	<고백행>	金文	小篆	기타
猶					
會					
古					
書					
世					
幽					
萬					

표 3. <금문 난정서>(1748)와 <금문 고백행>의 동일 글자 비교

‘猶’의 경우 <금문 난정서>에 쓰인 용례는 지금 확인할 수 있는 금문 자료에 없으며, 소전의 자형과도 전혀 통하지 않는 것이고, 그 형태가 幽의 古篆과 유사한 점으로써 조심스럽게 誤字로 판단하고자 한다. 書와 世 자에서도 비슷한 현상을 볼 수 있는데, 두 작품에 같은 글자로 썼지만 역시 金文에서 볼 수 없는 자형이다.²⁸⁾ 그밖에 會·古·幽·萬 字는 <금문 난정서>에서 채택한 자형은 모두 小篆이라고 할 수 있다. 몇 사례를 제외하면 <금문 고백행>은 <금문 난정서>보다 金文의 자형에 충실한 편이라고 판정할 수 있다.

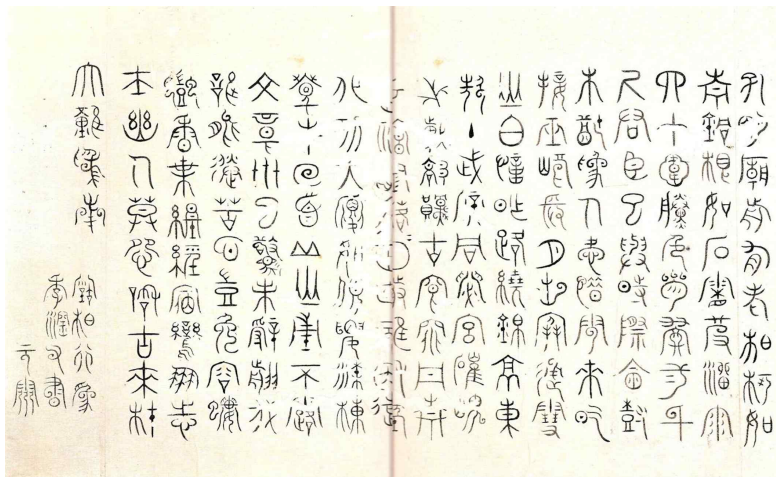


그림 10. 이인상, <고백행>, 종이에 먹, 28.3×50.0cm, 개인소장

金文은 갑골문 이래로 象形文字의 성격이 남아 있고 小篆은 금문을 포함한 大篆을 간략화한 결과물이기 때문에 상형의 다양함이나 회화적 성격이 상대적으로 줄었다. 이와 다른 면에서, 小篆은 『說文解字』 등으로 학습할 수 있었기 때문에 字體를 놓치거나 잘못 쓸 경우가 금문에 비하여 적은 반면, 금문자료에는 특정한 글자만 많이 쓰이기 때문에 다양한 글자가 필요할 경우 한계가 있다. 따라서 금문으로 전문을 쓰기에 글자수가 많고 글자도 다양한 왕희지의 「난정서」라면, 이인상도 그 한계에 봉착했다고 보아야 할 것이다.

	風	黛
小篆		
李麟祥		

표 4. 小篆의 字體를 이용한 예

그런데 이인상은 그 한계를 小篆의 字體를 활용하는 임기응변으로 넘겼던 것으로 보인다. 그리고 소전을 빌려 썼더라도,

28) 표 3의 ‘古’ 자 항목의 비교에 있는 글자는 이인상이 ‘古文’의 자형을 선택한 사례로 금문이 아니기에 따로 빼 둔 것이다.

매우 생소한 자체를 선택하였으며 최대한 금문에 가깝게 보이는 효과를 얻었다.

예를 들면 표 4에서 보듯이 <금문 난정서>에서 사용된 ‘風(a6-8)’ 字는 금문에서 드물게 사용된 글자다.²⁹⁾ 이 글자를 써야 하는 부분에서 이인상은 이체자 ‘飢’을 사용했는데, 이는 흔히 《說文解字》 등에서 제시했던 글자와 전혀 다른 기원을 가진 글자다. 이인상은 이 부분에서 소전임이 분명한 글자를 피하여 금문처럼 보이는 글자를 선택함으로써 텍스트 전체를 관통하는 서체, 금문에서 벗어나 보이지 않으려 했다.

이 같은 예는 김상숙에게 준 두보의 시 「古柏行」을 쓴 금문에서도 보인다. <金文 古柏行>에 ‘黛’ 字를 이인상은 ‘騰’ 字(b3-4)로 쓰고 있는데 그 의도와 효과는 앞선 ‘風’과 같다.

이렇게 의도적인 字體 선택 등의 활용은 매우 창의적인 字體를 보여주기도 한다. 가령, <대전 난정서>에서 쓰인 ‘世’ 字는 金文에서 예가 희귀하며, 쓰이더라도 그 자체가 소전의 그것과 크게 다르지 않다. 그런데 이인상은 탁월한 조형능력을 동원하여 아예 낯선 글자체를 만들어 냈다.(표 5) ‘世’ 字는 ‘30년’이라는 기간을 뜻하는 會意字로서 ‘十’을 세 개 겹쳐 썼다. 그런데 자형은 《說文解字》의 설명에 의해 만들어진 것이며, 금문의 자형은 이와 다르다.





	世	雖
금문		
李麟祥		

표 5. 새 字體를 조형한 예

世는 30년이 一世라, 卅에서 (한 획을) 길게 늘인 것이며, 역시 그 글자의 소리도 따 왔다.³⁰⁾

이인상이 <난정서>에서 쓴 글자의 근간은 분명 허신의 설명을 따른, 十 字이나 머리 부분이 두 갈래로 나뉘는 것은 그 예가 없다. 또 ‘雖’에서도 그러한 조형의 예를 보이는데, 雖는 虫이 부수고 唯가 음을 담당하는 형성자다. 따라서 金文이든 小篆이든 부수인 虫의 자형에 변화가 없다. 그런데 이인상이 <金文 古柏行>(b10-7)에서 쓴 글자는 편방의 모양이 크게 바뀌어 商代 今文에서 虫으로 사용한 ‘𧈧’를 응용한 형태다. 즉 金文의 虫에서 오른쪽으로 말린 꼬리를 펴고 머리 부분을 T 자 형태로 만들어 쓴 것이다.

이런 성향 때문에 과감한 조형에 의한 자형으로 오인할 수 있는 경우도 있다. <금문 고백행>에 쓰인 ‘枝’가 그 사례인데, 이 글자는 ‘가지’라는 뜻과 겹쳐 나뭇가지를 적극적으로 형상화한 것으로 보기 쉬우나, 이인상이 만들어 낸 글자가 아니라 오히려

29) 알파벳과 숫자의 조합은 이 글에서 작품과 행, 글자 순서를 표시하기 위한 기호다. a는 <大篆 蘭亭序>, b는 <大篆 古柏行>이다. 앞의 숫자는 행 번호이며 뒤의 숫자는 위에서부터 헤아린 글자의 순서를 나타낸다. 그러므로, a6-8은 <금문 蘭亭序>의 제 6행, 여덟 번째 글자를 의미한다.

30) 許慎, 《說文解字》卷三, ‘世’ 항목, “三十年爲一世, 从卅而叀長之, 亦取其聲也.”

그가 字書를 꼼꼼히 살핀 근거로 작용할 수 있는 예다.

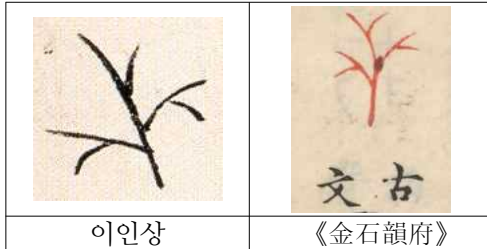


표 6. 枝의 형태와 출처

枝는 17세기 중엽에 이미 조선에 들어온 것으로 보이는 《金石韻府》에 ‘古文’으로 제시한 글자였다.(표 6) 이는 일종의 트릭으로 볼 수 있지만, 사실은 이인상이 금문으로 작품을 제작할 때 《金石韻府》와 같은 참고자료를 활용했음을 보여주는 사례로 여기는 것이 합리적일 것이다.

이상의 내용을 총괄해 보면, 이인상은 금문에 충실하게 자형을 선택하는 것을 기본으로 하여, 필요에 따라서 소전을 적극적으로 활용했고, 변형시킨 글자를 사용하여 전체 작품을 구성했음을 알 수 있다. 이런 구성으로써 작품 전체는 금문의 전형을 보는 듯한 착시를 일으키는데, 그 착시는 그런 금문의 배열에서 느낄 수 있는 엄정함을 생성시킨다. 이는 모든 전문을 이루는 글자들의 조화로움이라고도 말할 수 있는데, 이 규상이 언급한 ‘조화’가 이런 면을 가리킨다고 볼 수 있다.

2. 착실한 모범, 李漢鎭 小篆

엄정과 조화는 이인상을 중심으로 한 18세기 전서의 명가들에게 매우 중요한 개념으로 작용한 것 같지만 제대로 전승되었는가는 의심스럽다. 대표적인 사례로 1732년에 태어난 李漢鎭을 들 수 있다. 우선 이한진이 짓고 손자 李箕肅에게 쓰게 했던 〈自誌〉에서 그에 대한 기본 사실들을 파악할 수 있다.

李漢鎭은 京山(원주: 星州의 또 다른 이름) 사람이어서 그것으로써 自號하였다. 자는 仲雲이다. 일찍부터 科擧를 포기하고 시문에 취미를 붙였다. 山水를 좋아하여 동쪽으로는 金剛山과 鏡浦臺를, 서쪽으로는 降仙樓, 浮碧樓를, 또 남쪽으로는 海雲臺와 海印寺로 다녔는데, 열흘이고 달포고 돌아오지 않을 때도 있었다. 평생 篆隸에 뛰어나 임금이 여러 차례 병풍에 글씨를 쓰도록 하였는데 그럴 때마다 無逸·謙卦·仁說·西銘을 써서 바침으로써 임금을 사랑하는 마음을 조금이나마 나타내려 하였다. 집안이 본래부터 매우 가난하였으나 걱정거리로 삼지 않았다. 통소 불기나 나귀 타고 다니기를 좋아했고, 만년에는 永平의 산중에 은거했는데 관직에 이름이 오르더라도 나아가지 않았다. 〈性理說〉을 써서 집안에 보관했다고 한다.³¹⁾

31) 이 글은 경남대학교 박물관 소장, 데라우치 문고에 들어있는 《姜豹菴先生遺墨》 가운데 李漢鎭의 전서 〈相鶴經〉이 끝난 다음 장에 붙여져 있다. 앞 부분과 관계 없이 독립된 글이며, 본문 내에 설명이 필요한 내용을 할주형식으로 부기했다. 마지막에 款識 ‘甲戌(1814) 十月에 손자 기숙에게 쓰게 했다’로써 쓴 시기는 알 수 있지만 글을 지은 시기는 알 수 없다. 그러나 본문 중에 ‘晩年’이라는 표현

본인의 삶을 서술한 내용이라 객관성을 담보하기는 어렵다 하더라도 이한진의 활동이 어떠했는지를 보는 데는 도움이 되는 기록이다. 먼저 그는 일찍부터 科業을 포기하고 翰墨으로 자신의 삶을 즐겼고, 산천을 즐겼 유람했다. 80세를 넘겨 장수한 점을 생각하면 매우 건강한 체질이였음도 짐작할 수 있다.

篆書家로서 이한진이 酬應에 전문이었음도 알 수 있다. 이 짧은 자서전에서 그는 스스로 '남의 요청을 받아 글씨를 쓰는 사람'임을 분명히 밝혔고, 고객이라고 할 수 있는 요청자에는 국왕도 포함되어 있었다. 그는 자신에게 들어온 요구에 부응하여 장기를 살려 글씨를 썼고, 그 내용은 대개 '鑑誠的'인 텍스트였다. 自誌의 끝에 <성리설>을 써서 가지고 있었다는 내용을 특기한 의도를 정확히 알 수 없으나, 일생 儒者의 삶을 벗어나려 하지 않으려 애를 썼다는 점을 보이고 싶었던 것은 아닐까 한다.



그림 11. 이한진, <고백행>(부분), 종이에 먹, 26.7×56.8cm, 성균관대학교박물관

이한진이 왕성하게 활동한 18세기 후기, 그에 관한 평가는 둘로 나뉜다. 하나는 姜世晃(1713~1791)이 말한 바, '정통을 계승한 서가'이고, 나머지 하나는 이규상이 '骨氣가 부족하다'는 평이다.(그림 11)

강세황은 行書와 草書, 楷書에 주력하여 초·중년기에는 북송의 米芾이나 원 趙孟頫의 서풍을 학습하다 50대 이후 미불을 중심으로 하여 자신의 서풍을 형성하였으나 篆書는 그와 달리 적극적으로 창작하지 않은 듯, 필적이 몇 점만 남아있다.³²⁾

비록 자신에게 전서나 예서가 장기가 아니더라도 강세황은 고대 서체인 篆書에 대한 일관된 시각을 가지고 있었다. 그에게 전서는

이 등장하고, 실제로 83세일 때라는 付記도 있으며, 永平(오늘날 경기도 抱川)에 은거했다는 내용 등을 종합해 보면 손자 이기숙이 쓴 해(1814년)에 지었을 개연성이 크다. 관지를 제외하고 원문의 석문은 다음과 같다. “李漢鎮者京山人，仍以京山自號，字仲雲。早廢舉，癖詩律，好山水，東至于金剛·鏡浦，西至于降僊·浮碧。又南至于海雲·海印。或旬月不返。平生工於篆隸，自上屢命書屏風，輒以無逸·謙卦·仁說·西銘寫進，粗效愛君之誠。家本至貧，不以爲累，喜吹簫，好騎驢，晚隱于永平山中，有職名不就。書性理說，藏于家云。京山翁自誌”

32) 姜世晃의 서예를 다룬 업적은 邊英燮, 『豹菴 姜世晃(1713~1791)의 繪畫 研究』(서울: 일지사, 1988); 鄭明兒, 「표암 강세황 서예 연구」, 동국대 대학원 석사논문, 1998.; 예술의 전당 편, 『豹菴 姜世晃』 한국서예사특별전 23(2003); 李完雨, 「姜世晃 書風の 形成」, 『표암과 18세기 조선의 문예동향』, 표암 강세황 특별전 기념 심포지움 논문집(예술의 전당, 2003)이 있다. 최근, 그의 서풍의 변모양상을 다룬 성과는 李完雨, 「豹菴 姜世晃의 書風」, 『미술사학연구』279-280(한국미술사학회, 2013. 12)이 있고, 강세황의 전서를 다룬 논문은 _____, 「표암(豹菴) 서풍의 기반」, 한국미술사학회 편, 『표암 강세황: 조선후기 문인화가의 표상』(서울: 경인문화사, 2014)이 있다.

곧 小篆이며, 진나라 李斯로부터 당나라 李陽氷에게 정맥이 이어진다고 여겼다.³³⁾ 李漢鎭의 전서첩에 붙인 발문에서도 李斯-李陽氷-李東陽(1447~1516)으로 이어진 중국 전서의 맥에 이한진을 이음으로써 정통 전서의 전승계보에 이한진을 연결시켰다.

문자가 생긴 이래 李斯가 篆書의 鼻祖가 되었고, 당나라에 이르러 이양빙이 나타나 정맥을 이었다가 명나라에 李東陽이 있어 또 끊겼던 학맥을 이었다. 우리나라에는 李漢鎭이 있으니, 그의 필획은 변화무쌍하여 珊瑚壁樹와 騰龍翥鳳의 묘함이 있다. 이 글씨의 온전한 도는 오로지 이양빙에게 있으니 예나 지금이나 예림에서 희한한 일이다.(후략)³⁴⁾

1781년, 李陽氷의 〈城隍碑〉를 摹書하고 달았던 발문에 나타난 강세황의 생각은 간략하지만 단호한 면이 있다. 그리고 秦代 李斯를 첫머리에 둔 계보는 대개의 篆書家 계보가 史籀를 이사보다 앞에 놓는다는 사실과 다르다. 그런데 이 글에서는 史籀는 언급조차 하지 않고 李斯를 먼저 언급하고 그 뒤를 이양빙으로 이었다. 史籀가 大篆을 상징한다면 李斯는 小篆을 대표하는 인물이라는 점, 그 후계자로서 이양빙을 들고 그에게 ‘온전한 도’가 있다고 한 점을 근거로 하면 이는 소전의 맥을 짚어서 상정한 계보이며, 강세황이 전서에서 정통으로 여긴 것이 ‘小篆’임을 알 수 있다. 그리고 그 마지막에 강세황 자신과 같은 시대에 활동하고 있던 전서가 이한진을 놓음으로써 이한진의 위상을 정했다. 따라서 다음과 같은 주장은 자연스럽게 보이기도 한다.

내가 생각하기에 篆書를 쓰면서 이양빙의 법에 어긋나면 정도를 벗어난 것이며 억지로 만든 것이다.³⁵⁾

그리고 이는 아래와 같은 當代의 문제인식으로 이어진다.

지금 세속에 篆書를 배우는 사람은 자기 생각대로 손을 놀려서 楷書와 草書의 점이나 획을 섞어서 편리함을 따라 세상 사람들의 눈에 영합하기도 하고, 혹은 괴

33) 李陽氷은 당나라 小篆의 전통을 세운 전서의 명가로 〈謙卦碑〉 등으로 유명하다. 그의 소전은 진나라 李斯의 〈嶧山碑〉를 이었다고 하며, 획의 비수가 없는 玉筋篆으로 송대 夢英, 명의 이동양을 거지며 청대까지 이어졌다.

34) 이 글은 경남대학교 박물관 소장, 데라우치 문고에 들어있는 《姜豹菴先生遺墨》 가운데 李漢鎭의 전서 〈相鶴經〉에 달아놓은 발문이다. 이 발문의 도판은 『표암 강세황』(예술의 전당, 2003)에도 실렸으며, 李完雨, 앞의 글(2014), p. 270에 번역과 釋文이 함께 있다. 필자는 2013년 10월에 경남대 박물관의 협조로 실사하고 촬영하였다. 당시 박물관장 유장근 선생님께서 도와주신 덕분임을 밝힌다. 원문은 다음과 같다. “自有文字以來，斯翁爲篆書之祖。至唐而有李少溫直接正脉，大明有李賓之，又紹絕學。我東到今，乃有李仲雲氏，其筆畫神變無方，有珊瑚碧樹，騰龍翥鳳之妙。此技一道，專在李氏，詢古今藝林特絕希異之事。(후략)”

35) 姜世晃, 앞의 글, “余謂篆書而有違陽氷者，外道也，杜撰也。”

기한 모양으로 그려서 안목이 어두운 사람을 속이며 스스로 고상한 척한다. 이것은 모두 딱한 일로서 그다지 비난할 가치도 없는 것이다.³⁶⁾

인용한 부분은 18세기 중반기 이후 조선 전서의 정황을 이해하는 데 매우 요긴하다. 강세황은 두 가지 경향을 문제로 지적했는데, 하나는 ‘해서와 초서의 점획을 섞어 넣어 보는 이들의 눈에 영합하기’이고 나머지 하나는 ‘괴기한 모양으로 보는 이들을 속이기’이다.

직선적으로 말한다면, 이 두 가지는 ‘속임수’라고 할 수 있는데, 전자는 쓰는 이도 모르는 자형을 제멋대로 만들되 대중의 눈에 익숙한 부분을 넣음으로써 그럴싸하게 보이려 한다는 것이고, 후자는 ‘기괴함’으로써 보는 이들의 판단을 애초에 차단하려는 의도를 지적하고 비판하는 내용이다.³⁷⁾

강세황의 이러한 비평에 표적에 이인상이 포함되었을 가능성이 있다. 강세황이 지적한 특징이 이 논문의 앞에서 서술한 이인상의 금문 작품들에서 보이며, 그의 그런 금문들이 당대에 회자되었고 그를 따른 이들이 있었으므로 그 가능성이 높다.³⁸⁾ 그렇다면 강세황이 이양빙 이하의 계보에 편입함으로써 정통으로 인정하는 이한진 전서는 어떠한가.

金斗烈, 〈送華陰隱者〉	李陽水, 〈三墳記碑〉	李漢鎮, 〈相鶴經〉
		

표 7. 金斗烈, 李陽水, 李漢鎮의 ‘得’ 字

이한진 소전의 특성을 살피기 위해 이양빙을 기준으로 하되, 동시대에 활동했던 전서가 金斗烈(1735~1781)도 함께 비교해 보기로 한다.³⁹⁾

36) 강세황, 앞의 글, “今俗學篆書者, 師心信手, 或雜楷草之點畫, 以趨便易, 而悅俗目, 或作詭狀異態, 以欺瞞盲, 而高自許, 是皆可哀而不足非也.”

37) 강세황은 허목의 〈陟州東海碑〉를 보고, 그 내용에 관한 언술을 먼저 남겼는데 글씨에 관한 견해가 아니라 문장에 대하여 품평하는 데 그쳤었다. 姜世晃, 『豹菴遺稿』 卷5, 「題東海碑」, “眉叟東海碑, 文辭靈異. 然水鏡圓靈一語誤用, 考月賦註可知.”

38) 강세황의 비난을 받은 인물로, 이인상 외에도 동시대에 활동한 전서가 金斗烈(1735~1781)도 생각해 볼 수 있다. 이완우 교수는 李麟祥을 염두에 두었을 것이라는 견해를 내놓았다. 이 내용은 李完雨, 앞의 글(2014), p. 269 참고.

39) 김두열은 金長生(1548~1631)의 후손이며 西人의 거두였던 金萬基(1633~1687)의 현손이다. 증조부 金鎮龜(1651~1704), 조부 金普澤(1672~1717) 세대에서 肅宗朝의 換局에 따라 부침을 겪었고, 부친

김두열과 이한진의 차이는 이양빙과 김두열의 사이에서 드러나는 차이점인, 엄격한 획의 지향과 획과 획의 짜임이라고 할 수 있다. 표 7에서 든 예에서 보듯이, 부수인 ‘彳’을 어떻게 조형했느냐에서 차이가 드러나고, 나머지 획들을 구성하여 자형을 만드는 방법에서도 이한진이 김두열보다 규범을 준수하는 데 엄격하다. 이와 같은 규범을 준수함에 강세황은 높은 점수를 준 것으로 보인다. 반면, 이한진의 전서에 ‘골기가 부족하다’고 한 이규상의 글을 다시 보자.

李漢鎮은 字가 仲雲이며 篆書를 쓸 줄 알았으나 骨氣는 부족했다. 시절을 함께 한 名官들이 그의 전서를 칭찬했고, 관공서에 필요한 글씨도 공급했다.⁴⁰⁾

‘쓸 줄 알았다’고 하는 것과 ‘뛰어났다[工]’고 하는 것 사이의 거리는 멀다. 나아가 ‘骨氣가 부족하다’는 동양 書論·畫論이나 批評에서 결코 긍정적인 평가가 아니다. 그리고 이한진에 대해 칭찬한 사람들을 ‘一時名官’으로 특정한 것도 예사롭지 않으며, 그의 글씨를 관공서에 供給했다는 것도 그냥 지나칠 수 없는 내용이다.

李漢鎮이 쓴 小篆 작품을 보면 李陽水의 玉筋篆을 엄격하게 따른 점이 가장 먼저 눈에 띈다. 그리고 강세황은 이를 두고 ‘숫구치는 龍, 날개짓 하는 鳳’이라는 찬사를 남겼다. 그런데 이규상은 ‘骨氣가 부족하다’고 했다.

돌아가 보면, 강세황은 규범의 준수 쪽에 무게를 두었고 이규상은 ‘형식의 遵守’보다 筆法에 기준을 두었다고 할 수 있다. 이런 차이는 강세황의 기준이 오래 전에 쓰이던 전서의 자형을 재현하는 데 있었다면 이규상은 서예의 본질적 주제인 ‘運筆’에 더 관심을 가졌던 것에 기인한 시각의 차이로 보아야 합당할 듯하다.

이런 차이를 지적한 것을 먼저 서술한 이인상에 대한 이규상의 인식과 연결하여 보면 이한진에게서 ‘조화’를 찾을 수 없다는 결론을 추론할 수 있다. 결국 이규상에게 이한진은 이인상 전서의 계승자는 아니었으며, 실제로 그 계승자는 훨씬 세월이 지나 다른 서체로 등장했다.

3. 李萬敷(1664~1732), 道統으로 지킨 古篆

息山 李萬敷(1664~1732)의 부친 李沃(1641~1698)은 南人의 強性 黨人으로서

金聖材(1688~1738)는 辛壬士禍로 인해 젊은 시절에 유배형을 받아, 김두열이 네 살이던 해에 세상을 떠났다. 김두열은 후년기에 금산 군수까지 지냈고 당대에 전각과 전서로 이름을 날렸다. 현재 서울대학교 박물관 소장 《權域書彙》에 그의 전서도 한 점이 실려 있어 그의 소전을 살필 수 있다. 晚唐 시기의 시인 項斯(815~?)의 五言律詩 「送華陰隱者」를 小篆으로 쓴 작품이며, 표에서 제시한 자료이다.

40) 李圭象, 《并世才彥錄》, 《書家錄》, 「李漢鎮」, “李漢鎮, 字仲雲, 能書篆, 乏骨氣, 一時名官多其篆, 供公家之進.”

‘淸南’의 대표적인 인물이었다. 1678년에 宋時烈에게 극형을 내리도록 청원하다가 濁南들로부터 부정당하고 유배를 다녀온 이후 李萬敷는 고향 安東의 鄉邸에서 은거생활을 했다. 즉, 이만부는 남인 가운데 淸南의 노선을 걸었고 그의 입장은 許穆의 노선이기도 하였다. 이런 배경을 바탕으로 이만부는 허목의 충실한 후계자를 자임했다.

이만부는 스승의 모든 것을 계승하고자 노력했고, 그 노력 가운데 서예 분야에서 허목의 전서를 가장 충실하게 이어받으려 했다. 그가 篆書에 관하여 남긴 글들이 몇 편 전하는데 그 내용을 보면 허목이 주장하던 바를 재현한 것들이다. 먼저 전서 인식을 보여주는 자료를 보자.

李斯의 〈嶧山碑〉 小篆은 唐本으로써 돌에 새긴 것이다. 굳세면서 곧아서 《書斷》에서 ‘畫은 쇠와 돌같고, 字體는 날아 움직이듯 하다’고 했는데 거짓이 아니다. 그러나 이로부터 古篆은 사라졌으니 거듭 한탄할 만하다.⁴¹⁾

《書斷》은 唐代 張懷瓘(?~?)이 남긴 書論書인데 이만부가 인용한, 李斯가 쓴 〈嶧山碑〉의 서풍을 찬양한 내용, ‘획은 쇠와 돌같고, 자체는 날아 움직이듯 하다’는 이 책에 실려 있지 않고, 《漢書》의 〈藝文志〉에서 ‘小篆’을 설명하는 부분에 나온다. 이만부는 李斯가 쓴 소전을 감상하고 찬사로서 이 발문을 썼으나 끝 문장은 관성적 서술이라 할 수 있다. 小篆의 등장함으로써 그 이전의 문자인 古篆이 사라졌다는, 중국 문자사에 관한 이 해석은 중국을 비롯한 동아시아 문명사에서 문자의 역사를 담고 있는 분야의 상투적 서술이기 때문이다. 허목 또한 자신의 篆書를 정당화하는 논리의 근거로서 진시황 이후에 벌어진, 古人들의 위대한 법도의 상실을 들었는데 그 내용은 이만부가 쓴 저 내용과 일치한다.

秦漢 이래로 風習과 氣風이 淺薄해졌다. 아하! 太昊 시대의 蒼古한 기세는 秦나라 때 사라졌고, 漢나라를 거치면서 남아있지도 않게 됐다.⁴²⁾

허목은 秦에 의한 小篆의 정리를 古法의 상실로 간주했고, 기회가 있을 때마다 그런 시각을 드러냈다. 그로부터 의발을 전수받았다고 할 수 있는 이만부도 스승의 견해와 다르지 않은 문자사 이해를 보였다는 점을 알 수 있다. 이렇게 보면, 이만부에게 허목의 전서는 스승이 상고시대 문명을 자신의 시대에 돌이켜 놓은 매체였다.

文字는 蒼頡의 鳥跡書에서 시작하여 秦나라에 이르러 隸字가 만들어졌다. (그리

41) 李萬敷, 『息山集』卷18, 「書李斯小篆帖」, “李斯嶧山碑小篆, 以唐本刻于石者也. 勁而亮直, 而通書斷曰, 畫如鐵石, 字若飛動, 不虛矣. 然自古籀亡, 重可歎也.”

42) 許穆, 《記言》 제67권 〈自序續編〉, 「古文」, “秦漢以降, 風氣淺薄. 嗟乎! 太昊蒼古之氣, 亡於秦, 歷漢氏, 無餘矣.”

하여) 古文이 사라진 지 천하를 통틀어 수천 년이다. 眉叟 선생이 우리나라에서 그것을 돌이켜 놓았으니, (시대가) 蒼頡로부터 더욱 멀어졌지만 神農·黃帝·顓頊·大禹·務光·周媒·伯氏로부터 龜龍·鐘鼎·古文에 이르기까지 자료를 참고하여 몸소 一家를 이루었다.⁴³⁾

이런 인식이 있었기 때문에 이만부는 함부로, 허투루 고대의 서체를 대하는 태도에 대해 경계하고 스스로 느슨해지지 않기 위해 다짐했었다.

미수 노인은 스스로 일가를 이루어 앞선 옛날 세대의 근엄함을 복원하고자 하였다. 그가 스스로 득의했다고 할 수 있는 데는 오래된 쇠줄에 이끼가 끼어 이어졌다 끊어졌다 하는 점, 노목에 서리가 내려 껍질이 벗겨진 것과 같지만 생기가 있고 精彩를 드러낸 점들이라 붓과 먹으로 미칠 바가 아닌 듯하다. 먼저 알맞은 뜻을 얻은 뒤에야 미칠 수 있는 단지 형체만을 흉내내기만 한다면 근엄함은 변하여 제멋대로가 되고 예스러움은 변하여 난잡함이 된다. 어찌 도리어 문자를 쓰는 자들에게 웃음을 사지 않겠는가?⁴⁴⁾

그가 남긴 전서는 현재 남아 있는 許穆 이후의 古篆 가운데 가장 原流에 가까운 면모를 보여준다. 현재 연안 이씨 종택에 있는 書帖 《息山堂篆法》(1723, 그림 12)과 《古文》(1730)이 좋은 사례다.

《息山堂篆法》은 1723년 여름에 썼다는 관지가 있다. 표지의 표제 목서는 隸書인데 18세기 초까지 유행했던 명대 예서풍으로 썼다. 본문 1면부터 3면까지는 길은 감지에 금니로 大字를 두 글자씩 썼는데 모두 여덟 글자로, 사대부들이 흔히 써서 가지고 있었던 銘文이다. 가장 먼저 눈에 띄는 점은 획법인데, 비수가 뚜렷하고 수필 부분을 한번 누르고 거두는 방법을 구사하고 있는 점은 허목의 그것과 흡사하고, 글자 전체의 형태도 許穆 篆書의 典型과 매우 닮았다. 본문 4면부터 6면까지는 南宋의 철학자 張栻(1133~1180)이 지은 「主一齋銘」이다. 글자의 형태나 획에서 볼 수 있는 ‘기력’ 모두 허목의 그것들과 흡사하다. 그런데 이런 이만부에게서 이미 古篆의 엄격함이 무너지는 정황이 나타난다. 다음 자료를 보자.

나는 가끔 한가하거나 일이 없을 때면 古文을 구경하다가, 한 글자를 뽑아 윤곽 선을 그리고 그 안을 먹으로 채우는데, 여러 서체를 모양대로 위아래를 나누고 맞추어 대략 ‘文理’를 이루도록 한다.⁴⁵⁾

43) 李萬敷, 『息山集』卷18, 「敬書眉叟先生古篆卷後」, “文字始於蒼頡鳥跡, 至秦隸字作. 古文亡, 通天下數千載. 眉叟先生復之於東方, 益原於蒼頡氏, 參之於神農黃帝顓頊大禹務光周媒伯氏, 以及龜龍鐘鼎古文, 自成一家.”

44) 李萬敷, 『息山集』卷18, 「眉叟先生古篆評」, “眉老自成家, 欲復先古之謹嚴, 其自得處如古鐵苔蝕斷聯, 老木霜皮剝落, 猶有生氣, 露出品英, 似非毫墨所及. 先得其意, 然後可幾及. 若只做其形體, 謹變而放, 古變而麤. 豈不反爲尺度者所笑耶.”



그림 12. 李萬敷, 《息山堂篆法》(1723)

古篆으로 병풍을 꾸미고서 쓴 발문의 일부인데, 이 내용에 서 우리는 18세기 전반기에 조선의 전서가 이미 형식이 이완되는 과정에 들어서고 있음을 볼 수 있다. 이만부는 古文 감상이 취미였으며 직접 쓰기도 했다. 그런데 그 필법은 서예의 기본을 완전히 무시한, 먹으로 윤곽선 안을 채워넣는, 鈎勒填墨이라고 할 방법이었다. 따라서 ‘筆法’이라고 할 수조차 없으며 그저 ‘글자 그리기’에 불

과하다고 할 수 있다.

이 인용문에서 두 가지를 점을 생각할 수 있다. 하나는 18세기 조선의 지식인이 古篆을 대하는 태도, 나머지 하나는 재현의 방법이다. 이만부는 허목을 추종했던 제자들 가운데 高弟라고 할 수 있는 인물이었다. 그러므로 그가 허목을 알고 이해하는 정도는 다른 제자들과 차별될 수 있을 만큼 깊고 넓었다고 할 수 있으며, 허목의 전서를 접한 기회나 그 깊이도 남들과 달랐다고 할 만하다. 그런데 그가 스승의 고전을 대하는 태도는 정황 등으로 추론할 수 있는 수준과 전혀 다를 위 인용문에서 읽을 수 있다. 단적으로 구름전목의 수단을 채택할 정도라면, 유소년 시절부터 글씨를 배우고 썼던 사대부로서도 범접하기 어렵다고 본 것이다.

둘째는 그 접근 태도에 기인한다고 하겠는데, ‘모양대로 위아래를 나누고 맞추기’를 이용하여 대략의 ‘文理’를 이루도록 했다는 데 눈여겨 볼 정보가 있다. 모양을 따라 위아래를 맞추었다는 것은 비슷하게 보이는 글자의 형태를 쫓아갔다는 말이다. 이는 쓰고자 하는 글자의 古篆 字形을 알 수 없는 한계를 넘어서기 위한 편법이다. 즉, 이만부는 古篆을 쓸 경우에 편법을 일부 사용했다는 말이다.

그리고 대략의 ‘文理’를 이루었다는 말은, 편법을 동원하더라도 쓰고자 한 글자의 자형이 터무니없는 형태가 아니라 글자가 이루어지는 원리는 갖추려 했다는 뜻으로, 일종의 면책하기 위한 것이라고 할 수도 있으나 ‘학자적 시각’을 보여주는 修辭라고 할 수 있다. 여기에서 선택한 용어 ‘文理’는 ‘字’와 층위를 구분했던 선진시대 문자관과 연결 지어 이해해야 한다는 점도 반드시 짚어야 할 내용이다.⁴⁵⁾

45) 李萬敷, 『息山集』 卷18, 「跋篆畫屏」, “余嘗閒暇無事, 閱古文. 表其一字爲圈於外, 就其中填補, 以衆體, 隨意匠分合上下, 略成文理.”

46) ‘文字’는 文과 字의 합성어다. 애초에 한자가 처음 만들어질 때의 글자들을 文이라고 하고 그것에서 파생해서 나온 글자들을 字라고 한다. 이에 관해서는 許慎이 《說文解字》의 서문에 자세히 밝혔다.

결국, 허목을 제외하면 허목이 제시한 古篆은 계승되기는 했으나 근본적 왜곡을 배제할 수 없는 한계가 있었고, 그것은 그의 高弟였던 이만부 세대에서 바로 나타난 현상이었다. 그리고 같은 南人에 속한 名流로서 허목의 학문을 이어간 인물들에게 古篆은 도통을 보여주는 매체이기는 하나 이완 현상을 거스를 수는 없었음이 보인다. 19세기 전기의 학자 丁若鏞(1762~1836)이 그 대표 사례다.

4. 丁若鏞, 形骸가 된 古篆

정약용이 1810년, 유배지 康津으로 부인이 보낸 낡은 치마로 만들었다는 《霞帔帖》의 제2첩에는 정약용이 짓고 쓴 오언시가 있다. 이 시의 내용은 이미 제1첩에서 서술한 바인데, 그는 그 내용을 오언시로 만들어 정성껏 썼다. 그 서체는 허목의 古篆을 따랐다.(그림 13) 그러나 자세히 보면 금세 소전이 기반임을 알 수 있다.(표 8) 소전이 기반이기는



그림 13. 丁若鏞의 《霞帔帖》(제2첩의 오언시)

하지만 정약용이 쓴 글씨의 전형은 허목과 이만부의 古篆에서 볼 수 있는 요소가 강하다. 따라서 정약용의 의도를 ‘古篆처럼 보이는 小篆 쓰기’이라고 보아도 무방하다.

悵		然		念		衰		暮	

표 8. 《霞帔帖》에 쓰인 정약용의 古篆과 小篆의 관계

앞서 이만부의 고백과 정약용의 사례와 함께, 李萬敷로부터 인정과 면려를 받기도 했던 李灝이 許穆의 古篆, 그 자체에 회의적인 인식을 가졌음에서 18세기 지식인들이 가지고 있던 篆書觀의 한 면을 볼 수 있다.

杜甫의 시는 癘疾 귀신을 쫓아내고 韓愈의 문장은 鱷魚도 물리쳤다고 하니 文章이란 만물의 造化에도 相問한다. 가령 근세 眉叟 許穆의 篆文은 鐘鼎의 古文에 가

깝다. (그러나) 세상에 참된 안목을 가진 이가 없으니 그가 신품에 이르지 않았다 해도 어떻게 알겠는가?⁴⁷⁾

기존의 연구들에서도 이익의 이 글을 다룬 사례가 있는데, ‘〈척주동해비〉 글씨의 신비로움’을 말하고자 한 것으로 일률적인 해석을 하였다.⁴⁸⁾ 일반적인 문자해독력으로는 판독하기 어려운 古文 자체에 대한 경외심과 〈陟州東海碑〉에 쓰인 글자의 자형에서 느끼는 이질감이 복합작용을 일으킨 심리적 반응이라고 본 것이다. 그러나 이익이 보인 태도는 그런 해석과 초점이 다른 데 있다.

《星湖僊說》에서 볼 수 있는 바, 이익이 관심을 가졌던 것은 〈陟州東海碑〉의 ‘碑文’이지 허목이 쓴 글자의 字形이 아니다. 먼저 이 항목을 “詩文門”으로 분류한 것에서 그 의도를 짐작할 수 있는데, 이 항목에서 말하고자 한 것이 ‘文章의 힘’이라는 점에 초점을 맞추면 의도가 어디에 있는지 알 수 있다. 또 이 서문의 시작점에서 예시로 든 두보의 시와 한유의 문장에 따르는 전설이 각각 시와 문장의 내용과 연관된 것이라는 점에서도 저자 이익이 말하고자 한 바가 〈陟州東海碑〉의 碑文 내용에 있음을 유추할 수 있다. 그런데 허목 전서 연구성과들 거의 전부가 《星湖僊說》의 이 항목을 허목 전서의 독특한 자형과 연결시켰고, 마치 그 字形에 초자연적인 권능이 있었던 양 이 항목을 원용하고 있으나 이는 재고해야 할 시각이라고 할 수 있다.

이익의 태도는 위의 서문에서 분명하게 드러난다. “세상에 참된 안목을 가진 이가 없으니 그가 신품에 이르지 않았다 해도 어떻게 알겠는가?”는 反問에서 이익은 이미 ‘字形의 신비로움과 초자연적 권능이 있었음’ 같은 신비주의적 접근태도를 경계하고 있음을 알 수 있다. 그리고 오히려 碑文의 全文을 제시하고, 허목이 지은 碑文 내용과 그 뒤에 생긴 전설을 연관지어 생각할 수 있는 자료를 자신의 백과전서에 실었다. 따라서 이익의 저 서문을 근거로 허목의 전서가 ‘신비로움’을 지녔다고 보는 것은 맞지 않다. 오히려, 이 서문에서 유추할 수 있는 바는 18세기 초에 이익과 같은 실학자는 허목 글씨에서 현실성의 부재를 읽어냈다는 점일 수 있다.

후세대 제자인 정약용은 이익처럼 적극적인 답론을 내지는 않았다. 하지만 앞서 본 것처럼 남인의 領袖이자 先正臣으로 꼽히는 허목의 서체를 계승함을 내세움을 《하피첩》에서 보여주었다. 그러나 도통의 상징으로서 허목의 古篆은 정약용의 세대에 이르러서는 이미 形骸만으로 전해질 뿐이었다. 정약용이 남긴, 애써 古篆처럼 보이게 했으나 실상은 小篆인 글씨들은 서예의 새로운 연구방법과 창작론을 요구하는 시대가 되었음을 보이는 시그널이었다.

47) 李滢, 《星湖僊說》 卷二十九, 〈詩文門〉, ‘東海碑’ 條의 서문, “杜詩譏瘡鬼, 韓文驅鱷魚, 文章可以參造化矣. 如近世許眉叟篆文, 幾於鍾鼎之古矣. 世自無眞眼, 亦安知其不至於神乎?”

48) 金東根, 「미수 허목의 서예 연구」, 흥익대 석사논문, 1992, pp. 119~121.

IV. 맺음말

篆書는 오래 동안 浮沈을 번갈아 해 온 고대 서체다. 이 서체가 세상의 주목을 받을 시기는 藝術과 人文의 고찰이 풍성해지던 시기였다. 石鼓文이 발굴되고 李陽冰이 소전을 정비하던 中唐이 그랬고 郭忠恕(?~?)와 徐鉉(916~991)·徐鉞(920~974) 형제가 字學을 진흥시키고 《說文解字》에 대한 연구를 진작시키던 북송시대도 마찬가지였으며, 趙孟頫(1254~1322)가 이 고대 서체를 부활시킬 때 동양서화는 새로운 전환점을 맞았다. 고려에 이어 일어난 조선왕조는 소리와 문자의 관계를 천착하여 훈민정음을 탄생시킨 것도 특기할 일이다.

서화와 그 비평의 집대성자라고 하는 董其昌(1555~1636)의 시대 이후, 대륙은 왕조가 교체되었고 한반도는 커다란 전란을 겪으며 문물이 침체된 듯 했지만 書畫를 비롯한 문명의 꽃들은 다시 피었다. 글씨에서 고대 서체에 대한 관심과 그것을 재해석하고 창조, 향유하는 양상은 壯洞 金門, 南人의 지식인 許穆에 의해 새로운 세대의 등장을 위한 발판이 마련되었고, 그를 딛고 18세기에 들어 다양하고 풍성한 서예의 성취가 가능해졌다.

18세기 전서에서 우리가 주목할 점은 전통을 지속하는 입장의 선택의 폭이 매우 좁고 그 과정이 어려움에도 불구하고 담담하고 성장시킨 명가들의 등장이다. 능호 이 인상은 누구도 가볍게 볼 수 없었던 금문의 경지를 열었으며, 古來의 전통적 골레에 스스로를 두지 않음으로써 자신만의 서풍을 형성할 수 있었다. 이를 두고 후대에 '대가 許穆의 글씨보다 나은 造化'라는 평가를 이끌어냈으며, 그의 성취는 한 세기가 지나 '서화의 고전'에 관한 탁월한 담론과 창작을 이루어낸 인물에게 이어졌다.

허목이 유지했던 상고시대 문물에 대한 경의는 후배와 먼 제자들에게 이어져 명맥을 유지하면서 조선서예의 다양성을 담보해내었다. 비록 허목 만큼은 아니었으나 그가 쓰던 서체의 특성을 잊지 않고 유지하려던 노력들은 과거의 사람들이 그런 글씨를 통해 현실에서 어떤 가치를 실현하려 했는지를 생각하게 만들었다고 할 수 있으며, 그 생각들을 바탕으로 한 학문적, 정책적 노력들을 역사에서 볼 수 있다.

글씨로서 입신한 인물은 아니지만, 겸재 정선은 고전적 명가들의 그림을 평생 연습하여 자가의 풍을 형성한 화가였다. 그가 그림으로 보여준 왕성한 생명력, 고전을 바탕으로 하여 생기 넘치는 자신의 풍을 만들고, 그 풍에 누구와도 차별되는 격조를 담아낸 것을 보면 그가 활동하던 시기에 서예, 특히 전서에서 특출함을 드러낸 명가들과 상통하는 면을 볼 수도 있다.

【참고문헌】

1. 원전자료 및 도록류

- 『世祖實錄』
 - 『顯宗改修實錄』
 - 《承政院日記》
 - 姜世晁, 『豹菴遺稿』
 - 金尙憲, 『淸陰集』
 - 金壽恒, 『文谷集』
 - 李奎象, 『竝世才彥錄』
 - 成海應, 『研經齋全集』
 - 李萬敷, 『息山集』
 - 李胤永, 『丹陵遺稿』
 - 李瀾, 《星湖僿說》
 - 許穆, 『記言』
 - 許慎, 『說文解字』
-
- 예술의 전당 서예박물관 편, 『고려말·조선초의 서예』, 예술의 전당, 1996.
 - 예술의 전당 서예박물관 편, 『石峯 韓濩』, 예술의 전당, 1997.
 - 예술의 전당 서예박물관 편, 『한국서예이천년』, 예술의 전당, 2000.
 - 예술의 전당 서예박물관 편, 『豹菴 姜世晁』 한국서예사특별전 23, 예술의 전당, 2003.

2. 논저

- 具英美, 「眉叟 許穆의 藝術理論과 書藝의 관련양상에 관한 연구」, 호서대학교 석사논문, 2000.
- 金閨淑, 「許穆의 篆書 研究」, 원광대학교 석사논문, 2002.
- 金東建, 「眉叟 許穆의 書藝 研究」, 홍익대학교 석사논문, 1993
- _____, 「眉叟 許穆의 篆書 研究」, 『미술사학연구』 210, 한국미술사학회, 1996.
- 김현숙, 「허목 篆刻의 미학적 접근」, 『동양예술』 27, 한국동양예술학회, 2015.
- 문일평, 「안평대군과 한석봉」, 《호암전집》 2, 삼성당, 1939.
- 朴圭淑, 「許穆 眉篆體의 書藝美學 考察」, 성균관대학교 석사논문, 2005.

- 박진주, 「안평대군의 서풍」, 『월간 문화재』 9, 월간문화재사, 1972. 10.
- 邊英燮, 『豹菴 姜世晷(1713~1791)의 繪畫 研究』, 일지사, 1988.
- 宣花子, 「眉叟 許穆의 書藝 研究」, 경기대 전통예술대학원 석사논문, 2006.
- 심현섭, 「미수 허목 전서 연구의 실상과 과제」, 『서예학연구』 13, 한국서예학회, 2008.
- _____, 「미수 허목의 서예미학 定礎」, 『서예학연구』 19, 한국서예학회, 2011.
- 염정삼, 「고금 서체의 단절과 계승으로 본 전서의 의미」, 『중국어문학지』 45, 중국어문학회, 2013.
- 유남경, 「陟州東海碑에 나타난 許穆 篆書의 異體字 研究」, 대전대학교 석사논문, 2006.
- 유미나, 「조선 중기 오파화풍(吳派書風)의 전래: 《천고최성(千古最盛)》첩(帖)을 중심으로」, 『미술사학연구』 245, 한국미술사학회, 2005.
- 유승민, 「능호관 이인상(1710~1760) 서예와 회화의 서화사적 위상」, 고려대학교 석사학위논문, 2006.
- _____, 「杏村 李岳의 〈文殊寺藏經碑〉 篆額의 淵源」, 『동아시아고대학』 제52집, 동아시아고대학회, 2018.
- 윤성훈, 「眉叟 許穆 手稿本 篆書 字典 기초 연구」, 『大東文化研究』 제101집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2018.
- 이선옥, 「息山 李萬敷와 『陋巷圖』 書畫帖 研究」, 『미술사학연구』 227, 한국미술사학회, 2000.
- 李完雨, 「姜世晷 書風의 形成」, 『표암과 18세기 조선의 문예동향-표암 강세황 특별전 기념 심포지움 논문집』, 예술의 전당, 2003.
- _____, 「안평대군 이용의 문예활동과 서예」, 『미술사학연구』 246·247, 한국미술사학회, 2005.
- _____, 「朝鮮 前期의 書論 研究」, 『美術史學研究』 240, 한국미술사학회, 2003.
- _____, 「조선왕조의 열성어필 간행」, 『월간 문화재』 24, 월간문화재사, 1991.
- _____, 「豹菴 姜世晷의 書風」, 『미술사학연구』 279·280, 한국미술사학회, 2013.
- _____, 「표암(豹菴) 서풍의 기반」, 한국미술사학회 편, 『표암 강세황: 조선후기 문인화가의 표상』, 경인문화사, 2014.
- 鄭珖鎬, 「眉叟 許穆의 古篆 世界」, 『민족문화』 4, 민족문화추진회, 1978.
- 鄭明兒, 「표암 강세황 서예 연구」, 동국대 대학원 석사논문, 1998.
- 조민환, 「息山 李萬敷의 書藝美學에 관한 研究」, 『陽明學』 42호, 한국양명학회, 2015.
- 차미애, 「근기남인 서화가 그룹의 계보와 예술 활동-17C 말·18C 초 尹斗緒·李澈·李萬敷를 중심으로」, 『인문연구』 61호, 영남대학교 인문과학연구소, 2011.

- 崔完秀, 「조선왕조 서예사 개론」, 『조선후기 서예전』, 예술의 전당, 1990.
- 韓連錫, 「眉叟 許穆의 文學과 書藝觀」, 청주대학교 석사논문, 1998.
- 洪明洙, 「許穆의 尙古主義的 書藝美學 考察」, 성균관대학교 석사논문, 2003
- 神田喜一郎, 「中國書道史 10 宋 1」, 『書道全集』15, 平凡社, 1973.
- 大野修作, 「宋·元」, 杉村邦彦 編, 『中國書法史を学ぶ人のために』, 世界思想社, 2002.
- 外山軍治, 「趙孟頫の研究」, 『書道全集』 17 中國 12-元·明 I, 平凡社, 1973.
- 貝塚茂樹, 「甲骨文と金文の書體」, 『書道全集』 1, 平凡社, 1977.
- _____, 「中國書道史」, 『書道藝術』 別卷 3, 中央公論社, 1977.
- 西林昭一, 『書の文化史』上, 二玄社, 1999.
- Cao Baolin, “Self-Expression versus Ancient Tradition-Calligraphy of the Song, Jin, and Yuan Dynasties”, Ouyang Zhongshi·Wen C. Fong, *Chinese Calligraphy*, Yale University Press, 2008.
- Shane McCausland, *Zhao Mengfu-Calligraphy and Painting for Khubilai's China*, Hong Kong University Press, 2013.

