

우성 김종영의 서(書) 작품 세계

김종원

I. 서(書)란 무엇인가

金鍾源

문자문명연구소장

창원대학교

경상대학교 강사

고려대학교

교육대학원 한문교육 석사

제주대학교 원예학과 학사

우성 김종영의 서예작품 세계를 조명하기 위해서, 우선 그의 서에 대한 심미 인식과 작품 표현의 경향을 파악해야 한다. 왜냐하면 한국 현대 추상조각가의 비조(鼻祖)로 알려진 그가 서라고 하는 전통적 예술 영역에 대해 독자적인 이해를 하였고 독자적 의식을 바탕으로 독자적 세계를 구축했기 때문이다. 그 근저에는 분명 서의 예술 영역이 지닌 역사적 정신성에 대한 이해와 공감이 있었을 것이다. 그리고 그것을 자기화하여 표현한 작품들에는 깊은 내적 의식 융화와 치열한 외적 수련과 실천이 동반되었을 것이다. 그러므로 시간에 따른 그의 내적 심미의식의 변화와 그에 따라 다르게 표현된 작품들의 세부적 경향 등을 잘 이해해야만이 비로소 그의 서예작품을 제대로 조명할 수 있을 것이다.

서는 동북아에서 발달한 특수한 예술이다. 그리고 서가 발생된 이래로 오랜 시간을 거치는 동안 조금도 외국의 영향을 받지 않았다. 오로지 동북아 지역의 민족이 지니고 있는 예지, 정서, 감각, 심리에 의해서 지금까지 생생하게 유지·발전하고 있는 것이다. 또한 서는 회화나 문학과 병행하고 융합하면서 동북아 문화사상에서 중요한 위치를 차지한다. 이러한 서는 세계에서 그 유례를 찾아 볼 수 없는 예

술이라 해도 좋을 것이다.¹ 즉 서가 회화와 문학과 병행하거나 융합하여 시서화(詩書畵) 일률(一律)이라는 경계에서 각각이 서로 다른 심리적, 정서적 의미의 예술 세계를 지향한 것이 아니라 융합·발전하였기 때문이다.

서의 발생은 중국을 중심으로 한 동북아의 문명사와 그 궤적을 같이하고 있다. 물론 최초의 서는 한자(漢字)이지만 그 발생의 자취는 희미하고 명확하지 않아 상세히 설명할 수는 없다. 그러나 한자의 발생에 대한 최초의 기록으로 후한(後漢)의 저명한 경학자(經學家)이자 문자학자인 허신(許慎, 58~147)이 저술한 『설문해자(說文解字)』의 서문에 문자의 기원에 대하여 다음과 같이 설명하고 있다.²

옛날에 복희씨가 천하의 왕이 되었다. 그는 우러러 위로는 하늘에서 상(象)을 보고, 숙여서 아래로는 땅에서 법(法)을 찾았다. 또한 새와 짐승의 무늬와 땅의 높고 낮음을 보고, 가까이는 몸에서 취하고, 멀리는 사물에서 취하여, 이에서 비로소 역(易)의 팔괘를 만들고 헌상(憲象)을 드리웠다. 신농(神農)씨에 이르러 결승(結繩)으로 다스리게 되어, 이 일을 통괄해서 여러 가지 일들이 번성하게 되고, 꾸미는 일이 시작되었다. 황제의 사관 창힐(倉頡)은 새, 짐승들의 발굽과 발자취를 보고, 무늬가 나누어진 것으로 구별이 가능한 것을 알아서, 비로소 서(契)를 지었다. 이에 백관은 잘 다스려지고 만물을 살펴 구분이 되었다. 아마도 이것은 괘괘(卦)에서 그 뜻을 취한 것 이리라. 대저 결단을 왕의 궁정에서 나타낸다함은, 왕의 조정에서 분명하게 널리 선포하는 것이며, 군자가 봉록을 베풀어 아래에 이르게 함은, 이득의 점유를 꺼리기 때문이다. 창힐이 처음 글자를 지을 때, 대개 같은 동류에 의거하여 모양을 본떴다. 그러므로 그것을 문(文)이라고 이르고, 그 후에 모양과 소리가 서로 합쳐졌으니 곧 그것을 자(字)라고 일컫는다. 자는 차츰 불어나는 것을 말한다. 죽백(竹帛)에 써진 것을 서라고 하는데 서(書)란 여(如)의 뜻이다.³

1 물론 서양에도 'Calligraphy'라는 것이 있어서 서예를 그렇게 번역하기도 한다. 이 말은 희랍어의 미(美)를 의미하는 'Kallos'와 사물을 그린다는 것을 의미하는 'Graphein'의 두 단어가 연결된 'Kalligraphia'라는 말에서 나온 것이며, 그 최종적인 의미는 서예술(書藝術)과 같은 것이다. 그렇지만 서양의 경우는 그것이 서예술이라 하여도 단순한 서사(書寫) 기술로서의 의미에 지나지 않는다.

2 허신(許慎, 58?~147?)은 후한의 학자로 자는 숙중(叔重)이며 예주(豫州) 여남군(汝南郡) 소릉현(召陵縣) 사람이다. 『설문해자』는 한문의 형(形), 의(義), 음(音)을 체계적으로 해설한 책이다.

3 “古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，視鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作易八卦，以垂憲象，及神農氏結繩為治而統其事，庶業其毓，飾僞萌生，帝之史倉頡，見鳥獸遞迒之迹，知分理之可相別異也，初造書契，百工以父，萬品以察，蓋取諸夬，夫揚于王庭，言文者宣教明化於王者朝廷，君子所以施祿及下，居德則忌也，倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文，其後形聲相益，即謂之字，文者物

여기에서 허신은 팔괘(八卦)가 생겨난 후에 글자가 창조된 것으로 보고 있으나, 근거는 희박하다. 그러나 팔괘를 이루고 있는 횡선(橫線)은 처음부터 기록하는 부호의 의미를 가지고 있었다. 이러한 횡선의 발생은 그 후 글자의 창조와 밀접한 관계를 가지고 있음을 부인할 수 없다. 팔괘와 문자는 자연의 형상을 근거하여 관찰된 것으로, '사람 자신과 사물을 관찰하여[近取諸身, 遠取諸物]에 의해서 창조된 것이다. 더욱이 문자는 '사물의 모양을 본뜬 상형(依類象形)에서 나온 것이다.

그리고 그 팔괘와 문자는 자연에서 나와 중요하고도 신비한 의미를 내포한다. 이러한 의미는 결코 자연현상에 대한 이지적 설명이 아니고, 인간의 윤리, 도덕, 정치와 선악화복과 밀접한 관련이 있다. 특히 팔괘의 두 부호 양(陽)과 음(陰)은 건(乾)과 곤(坤)을 표상하면서 중첩되고 교호하여 갖가지 형식으로 배열되어, 인사(人事)의 길흉·화복·선악과 관련된 중요한 의미를 부여한다. 그리하여 문자는 비록 생활 중의 각종 사물을 분명히 구분지어 기재하기 위하여 창조되었다고 하지만 그것의 운용은 정치, 윤리, 도덕 등과 불가분의 관계에 있는 것이다. 즉 허신이 말한 “왕이 조정에서 교화를 밝게 베푼다”고 하는 지극히 존엄한 의의를 가지고 있는 것이다. 이 존엄한 문자가 죽백에 쓰인 것을 '서'라고 이르고, '서'는 '사실과 같다'라는 의미를 지니고 있다고 허신은 덧붙이고 있다. 따라서 서는 분명히 '사실을 기록하는 행위의 결과'를 말하는 것으로서의 의의와 의미가 분명해진다.

서가 인간사에 있어서 존엄한 의의를 지니는 백성을 교화하는 기능과 더불어 서사의 기법에 심미적 성찰을 더하기 때문이다. 서사의 기법에 실현된 심미적 성찰은 시간이 지나면서 서를 예술로 승화시키는 순수한 형식미를 실현하였다. 이와 동시에 서예술은 고도의 자유로운 정감 표현의 매개가 되었다. 또한 문자의 내용은 정치, 윤리, 철학, 문학과 서로 직접 연관된다. 이 때문에 서가 추상적 형식 속에서 동양 특유의 심미적 특징을 집중적으로 표현하게 되는 결과에 이르게 된다. 그러므로 문자를 미적 심미안이 더해진 서로 표현한 것을 서예(書藝)라고 한다. 그리하여 서예는 시서화의 결합이라는 일률의 미학을 이루는 데에 이르게 되었다. 이로 인하여 서예는 전통적 표현 양식으로 완성되어 가장 주요한 예술분야로 자리 잡게 되었고, '서예를 이해하지 못하면 동양예술을 이해할 수 없다'라고 해도 될 정도가 되었다.

象之本, 字者言孳乳而寢多也. 著於竹帛謂之書, 書者如也. …” 許慎, 『說文解字』, 「序文」.

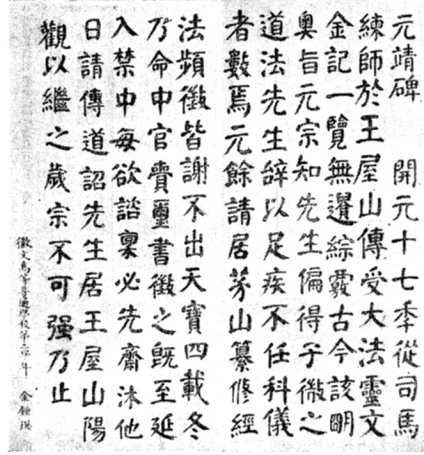
세계 예술미학에서 동양의 서예는 서양의 조소와 더불어, 동·서양 심미의식의 특색을 대표한다. 동양의 서는 추상적이며, 선적이면서 동태적인 데 반하여, 서양의 조소는 구상적이고, 입체적이며 정태적이다. 중국의 모든 예술이 서예와 흐름을 같이하고 있다면, 서양의 모든 예술은 조소와 그 흐름을 같이 한다고 할 것이다. 조소의 예술적 사유는 가장 전형적인 서양 정신의 세계이다. 그것은 구체적인 형체로 주조의 대상을 삼아서 형체를 새기고 깎아서 정태적이고 객관적으로 만든다. 그리하여 만들어진 조소는 분명한 윤곽과 확정된 면, 견실한 입체의 부피, 법도에 맞는 비례 및 엄격한 논리성을 갖출 것을 요구한다.

그러나 서예는 이러한 부피가 없고 실물로 구분할 수 있는 문자의 형체도 없다. 다만, 심미의 결구로 구성된 것을 대응한 표현 형식이며, 정감(情感)의 부호로 이루어진 것이다. 그 속에서 정신이 상대적으로 많은 부분을 차지하고 물질은 최소한도를 차지할 뿐이다. 그러므로 서예활동은 보다 우수하고 많은 물질을 획득하기 위한 욕망의 갈등이나 다양한 공구를 필요로 하지 않는다. 그러면서도 서예는 가장 최소한의 물질을 매개로 깊고 다양한 사람의 정신을 전달할 수 있다.

김중영은 조각가로서 서양적 미술 정신을 탐구하고 조각으로 실현해왔다. 그러한 그가 서예라고 하는 동양예술 정신의 핵심적 분야인 서를 즐겼다는 사실은 그의 미에 대한 인식과 표현의 실체가 ‘동·서 미학의 궁극적 귀일(歸一)’에서 비롯되었음을 말해주는 증거이다. 따라서 그의 서예미학을 토대로 그의 조각에 대한 정신성을 이해할 수 있고, 동시에 그의 조각에 대한 미학을 토대로 그의 서예에 대한 정신성을 이해할 수 있다고 본다.

II. 서의 시작과 학습에 대하여

서를 학습함에 있어서 가장 기본적인 과정이 입서(臨書)이다. 입서에 의하여 용필법(用筆法)과 결구법(結構法)을 배울 수가 있고 이를 통하여 장법(章法)의 성공에 이를 수 있기 때문이다. 입서를 두고 당(唐)의 손과정(孫過庭, 648~703)은 『서보(書譜)』에서 ‘정밀함과, 근사함의 중요성’을 말하고 있는데, 이것은 법첩을 입서함에 있어서 가장 기본적 원칙이다.⁴ 또한 조맹부(趙孟頫, 1254~1322)는 입서에 있어서 용필법에 대한 학습의 유의함을 강조하고 있다.⁵ 선대 서예가의 법첩을 있는 그대로 본받는 것이 입서의 첫 과정이다. 그러면서도 입서는 입서하고자하는 법



첩에 따라 필법을 분석적으로 학습함이 마땅하다 하겠다. 왜냐하면 법첩을 학습함에 있어서 그 집필, 운필, 용필 그리고 결구, 장법을 분석적으로 통찰하고 나아가 법첩의 정신성을 파악하여야 그것을 변용한 자기적 표현으로 나아갈 수 있기 때문이다. 즉 형체적 모방 학습인 형사(形似)를 통하여 정신성의 파악인 신사(神似)에 이르는 추체험의 과정이 서가(書家)의 독창적 표현을 이루어

내는 자양이 되는 것이다. 그러므로 서가가 입서한 대상을 파악하면 서가의 표현적 경향성과 근원적 심미의식을 살필 수가 있다.

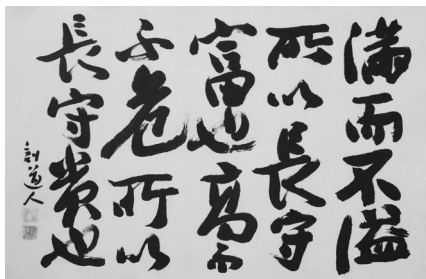
김중영의 입서공부에 대한 방향과 방법을 파악할 수 있는 자료가 될 수 있는 작품은 1932년 9월 21일 동아일보 5면에 실린 「제3회 전조선남녀학생작품전람회」 기사에 수록된 중등습자부에서 일등상을 수상한 작품⁴⁾과 『김중영 서법묵예(書

4 “察之者尚精 擬之者貴似”; 손과정은 하남성(河南省)에서 태어나 왕희지·왕원지의 서풍을 배우고, 특히 초서에 능하였다. 문자가 남성적이고, 기교가 탁월하며 서보의 문장이 서론으로도 훌륭하여 초서를 공부하는 사람에게는 더없이 좋은 법첩이다. 손과정 서보에 나타난 그의 정신세계를 보면, 최고에 이르면 다시 처음으로 돌아온다는 것이다. 그에 따르면 예술가의 묘용(妙用)은 최고의 경지에서 나오는 자연스러움이고, 어린아이의 것은 시작하는 단계에서 나오는 자연스러움이다. 서예의 수련과정을 세 단계로 보고, 먼저 기본 규범을 배우는 ‘평정’, 그 다음 여러 변화를 시도해 보고 세련된 작품을 만드는 과정의 ‘험절(險絕)’, 그리고 마지막의 질박함을 보여주는 ‘평정’으로 다시 돌아온다. 물론 처음의 평정과 나중 평정을 구별하는 감식안을 갖는 것은 대단한 노력을 요하는 사안이지만, 그의 삼단법은 서예가뿐 아니라 예술가의 과정을 잘 보여준다

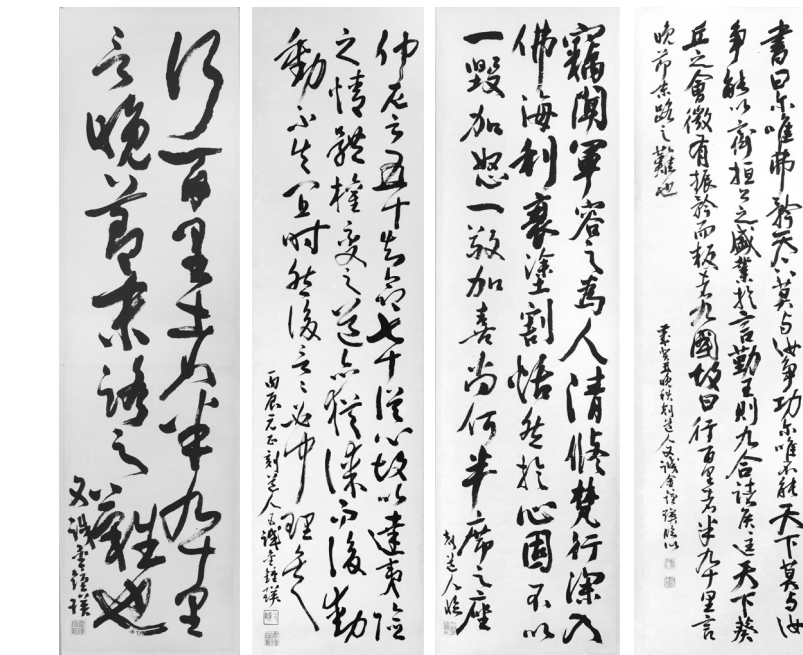
5 “學書在玩味古人法帖 悉知其用筆之意 乃爲有益”; 조맹부는 중국 원나라 때의 화가, 서예가이다. 자(字)는 자양(子昂), 호(號)는 송설(松雪), 별호(別號)는 구파(鷗波), 수정궁도인(水精宮道人) 등이며, 오흥(吳興, 지금의 절강성 호주) 사람이다. 원나라 때 벼슬에 나가 관직이 한림학사(翰林學士), 영록대부(榮祿大夫)에 이르렀으며, 죽은 후 위국공(魏國公)에 봉해졌다. 청나라 건륭제가 그의 글씨를 좋아하여 모방하였다고 한다. 조맹부는 시, 서, 화, 인(印)에 모두 능했는데, 후대의 서예에 큰 영향을 준 흔히 ‘조체(趙體)’라 불리는 독창적인 글씨를 만들었다. 그의 서법이 강건하지 못하여 유약하다는 비판도 있다. 대표적인 작품으로 전각으로 쓴 ‘원주문(圓朱文)’이 있다. 화법 또한 독창적이어서, 글씨를 쓰는 붓과 그림을 그리는 붓은 같은 사용법을 가지고 있다는 이론을 세웠다. 시 작품으로 『송설재집(松雪齋集)』이 있는데, 그중 뛰어난 작품이 많다.

法墨藝』(이하 『서법목예』)에 실린 <작품1>, <작품23>, <작품33>과 도2~4 『서예작품 목록』에 실린 <족73>, <족103>, <족자13>, <족14>, <족22> 등이다.⁶

서체별로 보면 동아일보 제3회 《전조선남녀학생작품전람회》에 출품된 작품 <이현정비(李玄靖碑)>는 당(唐) 안진경(顏真卿, 709~785)의 해서(楷書)이고, <작품1>, <작품23>과 <족58>, <족73>, <족103>, <족자13>, <족14>, <족22>는 모두 「쟁좌위고(爭座位稿)」(764)로 안진경의 행서이며, <작품33>은 손과정의 『서보』로서 초서이다. 이 중에서 임서임을 직접 밝힌 것으로는 <이현정비>와 <족14>, <족22>가 있다.^{도5, 6} 이현정비는 작품의 첫째 행에 ‘원정비(元靖碑)’라고 서하고 있고, <족14>는 ‘임(臨)’, <족22>는 ‘임사(臨似)’



2 작품1
김종영
〈'효경'「제후장」〉
종이에 먹
43×66cm
김종영미술관



3 작품23
김종영
〈행백리자 반구십리〉
종이에 먹
128×34cm
김종영미술관

4 작품33
김종영
〈손과정『서보』〉
1976
종이에 먹
127×33cm
김종영미술관

5 족14
김종영
〈안진경「쟁좌위고」〉
종이에 먹
128×34cm
김종영미술관

6 족22
김종영
〈안진경「쟁좌위고」〉
1973
종이에 먹
129×33cm
김종영미술관

6 본고에서 언급되는 작품들은 『김종영 서법목예』(열화당, 2009)의 작품과 번호를 참고해 표기했으며, 박춘호 편, 윤찬호 탈초 번역, 『서예작품 목록』(김종영미술관, 2015, 미술간)의 작품 형태 명칭에 따라 표기했음을 밝혀 둔다.

라고 마지막에 관지하고 있다. 이 자료에서 본다면 그의 임서 대상은 안진경의 해서와 행서, 그리고 손과정의 초서 정도로 살펴진다. 물론 이러한 자료 외에도 다양한 자료를 섭렵하였을 것으로 보이나 현재까지 발견된 자료로는 이에 한정된다. 아마 여러 자료 중에서도 안진경과 손과정의 서가 자기 취향에 맞아 집중적으로 임서 탐구한 것으로 추정할 수 있다.

먼저 휘문고등보통학교의 2학년으로 재학하고 있을 당시의 작품인 〈이현정비〉⁷의 임서 작품은 안진경이 쓴 〈이현정비〉를 절임(節臨)한 것이다.⁷ 이 비의 특징은 안진경이 쓴 여타의 비문에 비하여 진적(眞蹟)의 자기(字肌)를 가장 충실히 각(刻)하고 있어서 안진경서의 진수에 근접하고 있다. 이 비의 비문 41행에 안진경이 이 비문을 휘호할 당시에 오기한 글자를 정정하면서 중복되게 휘호한 글자를 정직하게 그대로 각한 곳이 있다. 이것은 비석 위에 안진경이 직접 서단(書丹)한 명확한 증거이며 진적의 필의를 충실하고 정직하게 각하고 있다는 증좌이다. 또한 이 비에서는 안진경의 서 중에서도 ‘졸(拙)’한 요소가 강조된 것으로 교(巧)를 버리고, 소박함과 정직함을 강조하는 안진경 특유의 관광(寬廣), 고졸, 광대, 침착한 성질을 엿볼 수 그는 〈이현정비〉의 제1면 9행 8번째의 글자 ‘개(開)’로 시작하여 같은 면의 12행 26번째의 글자 ‘지(止)’까지 임서한 두 폭으로 한 폭에 6행씩 서하여져 있다. 형식은 우에서 좌로 비문을 임서하고 12행 중하단으로 “휘문고등보통학교제2학년(徽文高等普通學校第二學年) 김종영(金鍾瑛)”이라고 관지하여 완성하였다. 이 작품에서 안진경의 서에서 배워야 할 학서자(學書者)의 관점이 명확하게 드러난다. 임서 작품에서 졸박, 순수, 역강(力強), 관광 등 안진경 서품의 대의를 충분히 관찰해내고 있다는 점이 그것이다. 〈이현정비〉의 서품적(書品的) 특성에 집중하는 학서자의 임서적 자세가 명료하게 확립되어 있다. 여기에는 〈이현정비〉의 필의를 추론해 내려는 분석적 입장과 단호한 기세가 임서의 필단에 뚜렷하게 드러난다. 운필의 침착과 용필의 면밀성, 그리고 간가결구에 대한 이해의 깊이와 넓이가 가져다주는 자신감이 분명하다. 또한 전체 장법으로 이어져서 기맥의 일관성 역시 돋보이는 작품이다. 나아가 표현을 과장하지 않으면서 내함(內含)한 기운을 은연중에 외탁(外拓)

7 이 비는 안진경이 69세에 제작한 작품으로 만년의 걸작으로 알려져 있다. 당 대역(大曆)12년(777)에 이현정의 묘역에 이 비가 세워졌다. 현재 이 비는 파손되어 그 원형이 남아 있지 않다. 남송(南宋) 소흥(紹興)7년(1137)에 대풍(大風)에 의해 파손되고, 다시 명(明) 가정(嘉靖)3년(1524)에뢰화(雷火)로 인해 파쇄되는 불운을 겪었다. 그리고 태평천국의 난으로 인해 다시 남아있던 파쇄비편도 인멸되어 버렸다. 다행히 송대와 명대의 탐본이 남아 후대에 전해지고 있다.

해 내는 중정(中正)한 감정 절제는 문자의 영성(靈性)에 대한 경건성과 진지성의 발로로 보인다. 말하자면 형사에서 신사를 엿보는 입서 자세는 정성을 넘어 경건을 돋보이게 하고 있다.

그런데 작품상에서 몇 가지 이해하기 힘든 부분이 있다. 분명 안진경이 찬문(撰文)하고 병서(并書)한 <이현정비>의 입서인데, 작품 제1행의 첫머리에 ‘현정비(玄靖碑)’가 아니고 ‘원정비(元靖碑)’로 서하고 있다는 점이다. 그리고 한 자 띄고 “개원 17년(開元十七年) …”으로 시작하고 있다. 이현정은 휘(諱)가 함광(含光)이고 현정(玄靖)은 그의 호(號)이다. 이 작품에서 ‘현’이 모두 ‘원’으로 서사(書寫)된 연유가 무엇인지 짐작할 수 없다. 즉 이 출품 작품이 <이현정비>를 입서한 것임을 나타내는 의미로 모두(冒頭)에 서하여 넣은 부분도 원정비로 서한 바, 그 경위를 살필 수 없다. 이 비를 종래로 원정비로 표기한 사례가 없을 뿐만 아니라, 현재의 어떤 자료에도 원정이라는 호를 사용한 경우도 없다. 그리고 비문에서 ‘현종(玄宗)’이 두 번 나오는데 입서 작품에서 ‘현’을 모두 ‘원’으로 서하고 있다. 입서 작품 부분의 내용을 보면 당 현종이 이현정을 초치(招致)하는 문장인데 어떠한 연유로 ‘현’을 모두 ‘원’으로 서사하고 있는 것인지 역시 파악하기 어렵다. 혹 상정한다면 기휘(忌諱)하여 그렇게 한 것인지 모르겠으나 불분명하다.

또한 원비문의 ‘내조(乃詔)’에서는 ‘내’, “사병불출(辭病不出)”에서는 ‘병’, “양대관(陽臺觀)”에서는 ‘대’가 입서 작품에서는 결락되어 있다. 입서 작품의 11행 10번째 글자인 ‘내’는 비문에서는 ‘이(而)’이다. 또한 비문에서는 ‘품(稟)’인데 입서 작품에서는 ‘품(稟)’으로 서하고 있다. 입서 작품에서 이루어진 문장의 구성에서 제 5행 둘째 글자인 ‘법(法)’에서부터는 문맥이 이어지지 않고, 다만 입서한 <이현정비>의 원문에 있는 글자들이 입서 작품상에서 앞의 결락된 ‘병’, ‘대’, ‘내’를 제외하고는 모두 입서 작품 안에 빠지지 않고 서하여져 있다.

<이현정비>의 원문을 김종영의 입서 작품형태로 구성하면 다음과 같다.

() () () 開元十七季從司馬
 練師 於王屋山 傳受大法 靈文
 金記 一覽無遺 綜覈古今 該明
 奧旨 <玄>宗知先生 偏得子微之
 道 (乃)詔先生 居王屋山陽(臺)觀以繼
 之 歲餘請居茅山 纂修經法 頻

徵皆謝(病)不出 天寶四載冬 乃命
 中官 齋靈書徵之 既至 延入禁
 中 每欲諮(稟) 必先齋沐 他日請
 傳道法 先生辭以足疾不任科
 儀者數焉 <玄>宗知不可強<而>止

‘현’을 모두 임서 작품에서 ‘원’으로, ‘이(而)’를 임서 작품에서는 ‘내(乃)’로, ‘품(稟)’을 임서 작품에서는 ‘품(稟)’으로 오기하고 있다. 그리고 내(乃), 대(臺), 병(病)이 임서 작품에서는 결락되어 있다. 김종영의 임서 작품에서는 문장이 다음과 같이 서하여져 있다.

<元>靖碑 開元十七季從司馬
 練師 於王屋山 傳受大法 靈文
 金記 一覽無遺 綜覈古今 該明
 奧旨 <元>宗知先生偏得子微之
 道法 先生辭以足疾不任科儀
 者數焉 元餘請居茅山 纂修經
 法 頻徵皆謝(病)不出 天寶四載冬
 乃命中官 齋靈書徵之 既至 延
 入禁中 每欲諮(稟) 必先齋沐 他
 日請傳道 (乃)詔先生 居王屋山陽
 (臺)觀以繼之 歲 (玄)宗知不可強<乃>止

‘원’은 현, ‘품’은 품, ‘내’는 이(而)의 오기이다. 그리고 ‘사병(謝病)’에는 ‘병’, ‘내조(乃詔)’에는 ‘내’, ‘대관(臺觀)’에는 ‘대’가 결락되었다. 마지막 행의 ‘현종(玄宗)’에 들어갈 ‘원’이 6행의 네 번째 글자로 자리 잡고 있다.

이처럼 글자의 변경과 결락 그리고 문맥의 위치 착오는 어떤 연유인지 살필 길이 없다. 추정하건대 임서의 장본(張本)으로 사용한 탑본에서 일어난 일인가로 볼 수 있겠다. 그러나 당시의 법첩이 거개가 중국과 일본에서 들어왔고, 모두 탑본을 사용한 출판물이었기 때문에 그러한 오류가 출판된 법첩에 있었다고 판단하는 것 또한 어려운 일이기도 하다. 특히 일제 강점기의 학교 서예학습에 있어서 그 법첩이

그러한 오류가 있을 수 있는 경우는 더욱 적다. 그리고 동아일보가 주최하는 전국 학생미술전람회의 일등상에 오른 작품에 대하여 심사위원들이 그러한 오류를 놓친 경우도 상정하기가 어려운 부분이기도 하다. 당시의 인터뷰 기사를 보면 다음과 같다.

글씨로 전조선 중등남녀학생중의 첫머리로 뽑힌 휘문고보의 김종영군은 '뜻밖입니다'하며 극히 겸손한 태도를 취하면서도 그 호리호리한 키와 여자에 못지않게 엷은 얼굴에는 환희의 미소가 가득히 넘쳐흘렀다. 군은 경남 창원(昌原)생으로 어릴 때부터 부형의 단속 아래 글씨공부를 하게 되어 남류달리 일즉이 어든 필력으로 학교에서 이기는 시간외에도 자연히 글씨공부에 항상 관심을 하얏다 한다. '이번에 쓰신 것은 무슨 체입니까?' '안진경체라고 할까요.' '두 폭이나 되니 여러 시간 걸리섯습니까?' '하숙에서 하로 한 장에 두어 시간씩 한 이를 두고 썼습니다. 처음에는 용기가 나지 안하서 날자가 림박해도 시작을 못하얏었는데 단임선생님이 여러번 일깨어주셔서 출품을 했습니다. 그러나 입상까지 되리라고는 생각지 못하얏습니다. 하여간 만히 써보고 쓸 때 온 정신을 드리어한다는 것이 새삼스럽게 알아 지는 것 같습니다.' 군은 더욱 새용기를 솟아내는 듯 결심의 빛이 온몸을 싸고도는 것 같다.⁸

위 기사를 보면 분명히 안진경의 글씨를 임서한 것으로 말하고 있고, 담임선생의 격려를 받고 있음도 알 수 있다. 그리고 정성을 다하여 임서하는 진지한 자세를 토로하고 있다. 또한 휘문고보에 입학하기 전에 이미 부형(父兄)의 지도 아래서 예공부가 상당한 필력을 이루고 있음을 알 수 있다. 학교에서 일이 년 정도의 습득으로 이루어진 필력이 아님이 임서 작품상에 분명히 엿보인다. 따라서 안진경의 서법에 대한 연찬이 일찍 시작되어 있었고 동시에 상당한 깊이로 안진경의 필법을 짐작해 내고 있었음을 알 수 있다. 그리고 담임선생의 지도가 있었다고 하는 바 그러한 오자와 결락에 대한 지적이 없이 출품된 것과 심사위원들의 별다른 이의 없음은 어떤 당위성이 있었는지 모를 일이다.

행서로 쓰인 <죽14>와 <죽22>는 김종영이 앞서 언급한 바와 같이 직접 안진경이 56세 때 쓴 「쟁좌위고」 대한 임서라고 밝히고 있다. 「쟁좌위고」는 복야(僕射) 관

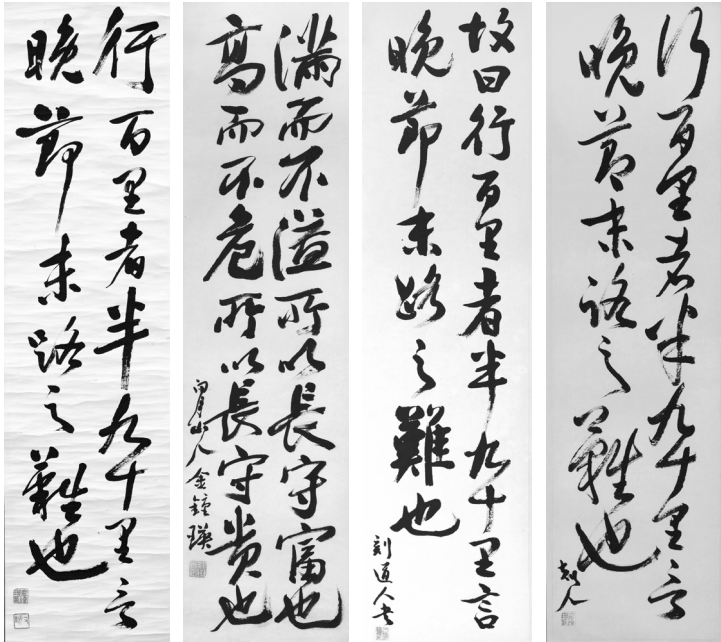
8 「깃봄의 入賞者를 차져서(1)」, 『동아일보』, 1932. 9. 21, p.5.

영예(郭英乂, ?~765)에게 보낸 편지로 「여곽복야서(與郭僕射書)」라고도 한다. 이 작품은 지나친 아침에 대한 강개격양(慷慨激昂)의 마음을 여실히 표현해낸 작품이다.⁹ 미불(米芾, 1051~1107)은 「쟁좌위고」를 “대진[大篆]의 기상이 있다[有篆籀之氣]”, “천진난만한 자태가 저절로 흘러나오니 성령이 글씨에 어우러지는 극치에 도달한 왕희지의 서법을 익혔다고 할 것이다[天真爛漫, 姿態橫出 深得王羲之, 靈和之致]”라고 평하고 있다.¹⁰ 장법으로부터 본다면 예법(隸法)에 근거를 두고 있는 왕희지의 서에는 자간(字間)의 공간이 상당히 넓은 데 비하여 전법(篆法)의 기(氣)를 가진 안진경의 서에는 자간을 좁혀두고 있음에도 부자연한 곳이 없음이 주목할 부분이다. 전법을 기조로 한 안진경의 서는 용필법에서 장봉(藏鋒)을 주로 구사하면서 필획의 처리에서 곡선을 위주로 양세(仰勢)의 양강미(陽剛美)를 필압의 탄력을 이용하여 최대한 살려 내고 있다. 그 탄력의 조절 속에서 중후함과 경묘(輕妙)함을 동시에 추구하는 것이 그의 용필의 특징인데, 「쟁좌위고」에서는 그에 더하여 강정불아의 기개와 의분충일의 격정을 표현해 내고 있다.

김중영의 작품들에 드러나는 횡일(橫溢)하는 필세의 진폭은 분명 안진경의 필의를 십분 짙어내고 있다. 그리고 쌓아가듯 자간을 중첩하여 무게를 실어내는 의도도 분명하며 결구의 의외적 요소 또한 착안하여 자기화하고 있다. 용필에 있어서 전법의 운용에 대한 부분은 의식적이든 무의식적이든 장봉과 노봉(露鋒), 중봉(中鋒)과 측봉(側鋒)을 착종(錯綜)하여 표현하고 있음을 볼 수 있다. 이것은 잦은 임서를 통하여 이루어진 자신감을 자의적으로 유로(流路)한 결과일 것이다. 또한 「쟁좌위고」의 문장에 대한 깊은 이해는 우선 안진경의 심경에 접근된 감동일 것이다. 다음은 그 자신이 처한 시대상황에 대한 감정이 안진경의 당시 감정과 일치된 데서 비롯되었을 것이다. 이러한 정신이 가미된 서사행위가 필법의 착종으로 나타났다고 본다. 그러므로 그의 작품은 시대정신의 통시적 일치감의 발로에 의한

9 당시 광영에는 재상(宰相)의 지위에 있었는데, 두 번이나 중요한 모임에서 환관(宦官)에 불과한 어조은(魚朝恩, 721~770)의 자리를 자신보다 더 높은 자리에 마련하였다. 이것은 당시 황제의 문고리를 잡고 권세를 부리는 어조은의 비위를 맞추고 아첨하기 위해서였다. 안진경은 일개 환관에게 아첨하는 재상 광영에게 편지를 써서 일사천리(一瀉千里)의 기세로 강정불아(剛正不阿)의 기개와 의분충일(義憤充盈)의 격정을 쏟아내었다. 지위에 따른 자리의 배정 문제를 간쟁(諫爭)하는 내용이므로 쟁좌위(爭座位)라고 한다. 왕희지(王羲之, 303~361)의 「난정서(蘭亭序)」(353)와 함께 불후의 명작으로 평가되고 있다.

10 미불은 중국 송대(宋代)의 학자·시인·서예가·화가. 자는 원장(元章), 호는 해악외사(海嶽外史)·양양만사(襄陽漫士). 중국의 주요 예술가들 가운데 한 사람인 그는 관직에 있었지만 높은 지위에 오르지 못했고 자주 자리를 바꾸었다. 1103년 철학박사, 1104년 서화학박사(書畫學博士)가 되었다. 광범위한 글, 즉 시와 미학의 역사에 대한 논문, 화론 등을 썼는데, 오늘날에도 상당한 양이 남아 있다.



7 족103
 김종영
 <「효경」 「제후장」>
 1970년대
 종이에 먹
 129×33cm
 김종영미술관

8 족58
 김종영
 <안진경 「쟁좌위고」>
 종이에 먹
 127×33cm
 김종영미술관

9 족73
 김종영
 <안진경 「쟁좌위고」>
 종이에 먹
 128×34cm
 김종영미술관

10 족자13
 김종영
 <안진경 「쟁좌위고」>
 종이에 먹
 128×34cm
 김종영미술관

미의식의 시대적 변형으로 표현된 것이라 할 수 있다.

그리고 임서라고 밝히지는 않았지만 분명히 「쟁좌위고」의 내용과 필의를 차용한 작품들이 있다. <작품1> (“滿而不溢所以長守富也 高而不危所以長守貴也”)를 보면 쟁좌위의 경우보다 풍만한 필획에 임리(淋漓)한 묵량(墨量)의 질량감이 돋보인다. <족103>_{도7}은 『서법목예』 <작품1>과 같은 내용인데 풍만한 성질보다 질서정연히 길절(奇絶)의 형세를 한 글자 한 글자에 주력하고 있다. <작품23> (“行百里者半九十里言晚節末路之難也”)은 「쟁좌위고」에서 보이는 기세의 험절을 더욱 과장하여 격양된 심경을 두드러지게 표현하고 있다. 이는 기맥(氣脈)의 연면(連綿)이 일기가성(一氣呵成)이라는 서의 핵심적 미의식에 대한 이해의 깊이를 잘 나타내고 있는 경우이다. <족58>_{도8}, <족73>_{도9}, <족자13>_{도10}의 내용이 <작품23>과 같다. <족58>은 「쟁좌위고」의 서세를 취하고 있는 듯하지만 상당한 거리가 있고 또한 용필에 있어서도 예기(銳氣)가 강조되어 있다. <족73>은 서세에 있어서는 안진경의 「쟁좌위고」의 형세를 의식하면서 용필은 거리를 두고 있다. 그에 비해 <족자13>은 분명 자의적 용필의 기세로서 「쟁좌위고」의 서세를 의식하고 있지 않다.

위와 같은 임서의 상황을 고려하면 안진경 「쟁좌위고」에 대한 김종영의 임서 자세는 형사를 거쳐서 신사(神似)를 의식하여 변상(變相)을 추구하는 정신성 재해

석의 도정(道程)으로 파악된다.

초서의 입서 작품으로는 손과정의 『서보』를 입서한 〈작품33〉(“仲尼云 五十知命 七十從心 故以達夷險之情 體權變之道 亦猶謀而後動 動不失宜 時然後言 言必中理矣”)가 있다.¹¹ 『서보』는 왕희지의 『십칠첩(十七帖)』과 더불어 초서학습의 경전으로 추앙받고 있다. 더구나 『서보』는 왕희지의 서법을 충실히 계승하여 발전시킨 경우로서 당대의 초서의 전범으로 평가된다. 또한 『서보』의 진가는 작품으로서의 미뿐만 아니라 서론으로서 더 높은 평가를 받고 있는 데에 있다. 초서의 특징은 일정한 형태를 유지하지 않고 자유스러운 자태의 서체이다. 그렇기 때문에 그때그때의 서자(書者)의 기분과 감흥 등이 상황에 따라 지면에 전혀 다르게 토로될 수 있는 성질을 가지고 있다.¹²

김중영의 이 작품은 그 역동적 체세와 운필 용필의 속도감, 자간 행간의 연락이 주는 기맥의 흐름이 통쾌절운(痛快絕倫)하다. 그러나 구체적 자형의 근사(近似)함은 거의 없다. 필획이 휘감아 중심으로 수렴되는 원세(圓勢)의 서보적 요소를 그는 도리어 직세(直勢)를 종종으로 구사하여 두고 있다. 『서보』의 이 부분을 형사한다는 자세가 아니고 신사이거나, 내용에 대한 자의적인 필의의 구사로 파악된다.

입서의 대상으로 삼은 안진경의 해서에서는 충실하게 그 필법과 결구의 형세를 추구하고서 팝진하게 특징을 잡아내어 이해하고 성실 경건하게 임하는 자세의 진지성이 깔려있다. 「쟁좌위고」의 입서는 그 의경을 추체험하는 신사의 경계를 보였고, 『서보』의 경우는 자의적 의경을 서보의 내용에 가탁하는 주관성을 보였다고 파악된다. 이러한 변화는 시간적 흐름과 철학적 심미적 경계의 추이에 따른 표현의 변천으로 보아도 좋겠다.

11 각 서체의 성질에 관해서 소식(蘇軾, 1036~1101)은 『동파지림(東坡志林)』에서 “진여립(眞如立), 행여행(行如行), 초여주(草如走)”라고 하였다. 해서는 사람이 정지하여 서있는 모습을, 행서는 걸음을 옮겨서 나아가는 움직임을, 초서는 내달려 나아가는 모습을 형상한 것이라는 설명이다. 즉 초서는 동적인 자태의 변화와 운동감의 탄력에 그 미적요소가 있음을 확인하는 말이다. 소식이 말한 ‘초여주와 같이 『서보』의 미적 특성은 필속이 초래하는 쾌속한 동적 자태의 변화에 따르는 불균형적 요소를 해소하여 중정을 추구한다. 또한 자연의 묘리를 본받았다 할 정도로 역학적 관계를 절묘하게 배치하여 균형감을 유지한다. 이 균형감의 유지를 통하여 서의 격을 다분히 높이고 있다. 균형감의 유지를 위하여 중심축을 설정하고 좌우 기울기와 필획의 중량감을 적절히 배분하고 있다. 특히 좌우의 진폭을 매우 크게 하고, 상부를 넓게 하부를 요약하는 방법의 결구에 더하여 필속의 질주에 따르는 의측(倣側)을 역학적으로 중심축으로 안정시키는 묘미가 있다.

Ⅲ. 서체별 서풍의 경향과 문장

서예작품 제작에 있어서 서체의 선택은 문장의 선택과 함께 서가의 표현의식의 방향을 의미하고 동시에 감정표현의 방향과 형식에 직접 관계한다. 특히 문장의 내용과 성격에 따른 서체의 선택은 의미표현의 극대화라는 방향의 설정이기도 하다. 물론 모든 서가들이 언제나 반드시 그러한 방향을 설정하거나 그러한 입장에서 문장의 성격과 의미에 맞추어 서체를 선택하는 것은 아니다. 대부분의 경우 자기 취향의 서체이거나, 익숙한 서체를 사용하는 것이 일반적이다. 왜냐하면 손과정이 『서보』에서 “함정조어호단(含情調於毫端)”이라고 말했듯이 익숙한 서체를 사용하여 서사의 과정에서 의도된 감흥을 호단(毫端)을 통하여 지면에 충분히 표현할 수 있기 때문이다. 그러나 궁극적으로 살핀다면 서의 역사상에 나타난 각종의 서체는 적절한 사용처가 있었다. 또한 감정표현의 매개로서 서체의 특징이 있기에 문장의 의미나 감정의 상황에 따른 서체의 선택은 그 의미가 매우 크다고 하겠다.

김중영의 작품을 보면 거의 대부분이 행초서로 이루어져 있다. 그리고 그 행서, 초서로 표현된 문장의 의미적 요소에 감발하거나, 내면의 흥취를 문장의 의미와 일치시켜 작품을 구성한 경우가 많다. 이러한 부분은 문장의 의미와 표현법에 따라 달리 분석해보아야 하는 사정으로 파악된다. 여기에서는 해서, 예서, 전서, 국한문 혼용서, 제화서, 행초서의 순서로 들어 살펴보겠다.

1. 해서(楷書)

해서작품으로는 휘문고보 재학 중의 작품인 〈이현정비〉 임서와 『서법목예』의 〈작품2〉, 〈작품3〉, 〈작품5〉, 그리고 『서예작품 목록』 〈작11〉, 〈작15〉 등이 있다.

〈이현정비〉는 학서과정의 임서 작품으로 안진경의 해서체가 갖추고 있는 미적 제요소에 대한 철저한 탐색의 진지성을 보인다. 문자에 내함된 성영에 대한 경건한 정성을 내보이는 성실한 임서자의 자세이다.

〈작품2〉는 『장자(莊子)』의 「천하(天下)」편에 있는 “천지의 아름다움을 판단하고, 만물의 이치를 분석한다[判天地之美, 析萬物之理]”를 작품화한 것이다.¹¹ 이 작품의 서풍은 안진경의 풍만과 굴강(屈強)한 필의를 혼습한 결과로 보인다. 특히 필획에서 육질감을 강조하면서 밀집적으로 구성하여 중량감이 느껴지는 결구와 장법을 드러내고 있다. 필획의 풍격은 안진경적 요소이지만 서사적 상황은 전예(篆

隸)의 요소도 가미되어 있다. 그리고 운필과 용필을 둔중하게 하여 묵량을 창일하게 하여 질박하면서 혼돈된 분위기를 창출하였다. 또한 천지의 미를 판단하고, 만물의 이치를 분석한다는 내용에 일치된 서가의 감정이 어떤 것일까를 잘 보여주는 작품이다.

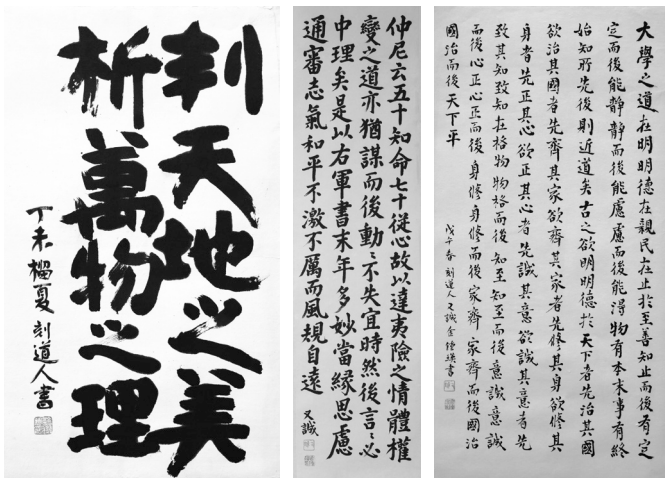
11 작품2
김종영
〈'장자' 「천하」〉
1967
종이에 먹, 87×56cm
김종영미술관

12 작품3
김종영
〈'손과정' 「서보」〉
종이에 먹, 127×33cm
김종영미술관

13 작품5
김종영
〈'대학' 「경문」〉
1978
종이에 먹, 128×65cm
김종영미술관

〈작품3〉은 손과정의 『서보』의 한 부분을 해서로 옮긴 것이다.¹² 이 내용은 공자의 말 부분을 작품화한 것임은 앞서 보았다. 여기에서는 왕희지 서의 경지를 공자의 말씀에 의거하여 설명한 내용을 단정히 해서로 표현하고 있다. 예술가가 그 작품의 고격함에 이르기 위해서는 인생의 신산(辛酸)과 세파(世波)의 기복(起伏)을 이겨 그 마음이 초월의 경지에 이르러야 가능한 것이다. 이에 대한 존중심과 경건한 동의를 해서의 단정(端正), 엄숙한 미의(美意)를 채용하여 표현한 것으로 보인다. 서풍을 살피면 당나라 초기 구양순, 우세남의 결구에 안진경의 서세를 차용한 것으로 파악된다.

〈작품5〉(1978)는 유학 경전인 『대학(大學)』 경문을 서한 작품이다.¹³ 단정, 경건, 엄숙을 기조로 한 풍도의 필세로 써 글자의 도리를 말한 격언에 대한 서사자의 의지를 엿보게 한다. 경문 내용이 지닌 엄숙하고 경건함에 대한 동의를 해서의 규칙성으로 서사하고 있다. 또한 의미를 분명하고 명료하게 전달하면서 이에 대한 존경심과 동시에 자신의 의지를 더하는 필세이다. 나무에 칼을 이용하여 글자를 새기듯이 필획 하나하나에 신념과 의지를 확신적으로 운필하고 있음을 본다.



12 그 내용은 “仲尼云 五十知命 七十從心 故以達夷險之情 體權變之道 亦猶謀而後動 動不失宜 時然後言 言必中理矣 是以右軍書 末年多妙 當緣思慮通審 志氣和平 不激不厲 而風規自遠”이다. 공자는 천명을 알고 마음을 따라 행함에 꺼려짐이 없이 세상의 기복과 변화에 통달하고도 행동을 조심하여 마땅함을 잃지 않았고 때에 맞추어 말을 하여 말이 이치에 들어맞았다. 이리므로 왕희지의 글씨는 말년에 묘법이 많으니 이는 마땅히 생각을 살피고 뜻과 기운을 평화롭게 하여 격하지 않고 사납지 않게 하였기에 그 풍규(風規)가 더 넓어졌다는 의미로서 인생의 신산(辛酸)을 넘어 세상을 편히 볼 수 있는 경지에서 글씨 또한 그 격이 특별해진다는 것을 말하고 있다.

서풍은 안진경의 원만 원용보다는 예기가 짙게 배여있다. 갈갈한 성정에 소쇄 탈약(瀟灑脫略)한 결구는 경문의 의지에 필진하려 한다.

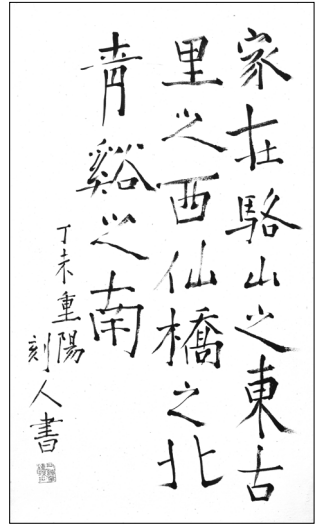
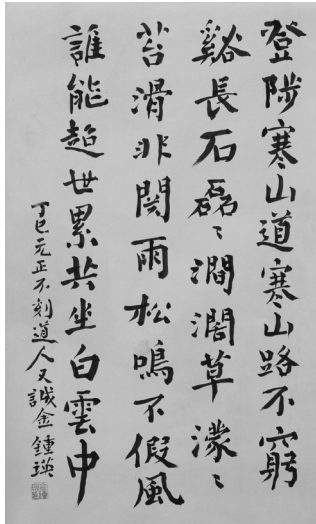
〈작15〉(1977)은 「한산시(寒山詩)」를 서한 것으로 단순명료하고 직절준엄(直節峻嚴)한 필획이 인상적이다.¹⁴ 안진경의 경향을 완전히 벗어난 모습으로 위진남북조 시대의 조상기(彫像記) 문자의 여훈(餘薰)이 있다. 간박(簡朴)한 운필의 효과는 돌 위에 각입하는 예기와 견실한 필획의 준절(峻節)을 간가결

구의 의외적 포치로서 자미(滋味)를 한껏 불러오고 있다. 이른바 유치와 졸렬이 유현(幽玄)과 고아(古雅)로 환치된 경지이다. 한산이라는 시인의 행적을 그리고 시의와 시정(詩情)을 십분 감안한 작품이다.

〈작11〉(1967)은 해서 중에서 가장 이른 시기의 작품인데,¹⁵ 그 뒤의 여타에 보이는 서적경계와 현저히 참신성을 달리하고 있다. 내용은 “가재낙산지동고리지서선교지북청계지남(家在駱山之東古里之西仙橋之北靑谿之南)”으로서 살고 있는 집의 위치를 동서남북의 지명을 들어 설명하고 있다. 초등학생의 습자인 양 여겨질 정도로 순진하다. 필획은 단순명료하고도 유치질박(幼稚質朴)하다. 천연이 바로 이것이라고 여겨질 정도로 글씨를 어떻게 서할 것인가에 대한 어떠한 의식도 묻어있지 않다. 의지를 아예 두지 않은 자연이연(自然而然)의 경계로 보인다. 내용을 적어두어 누구나 알 수 있도록 한 기록으로서의 서, 모든 의식경계가 사라진 순진 무구의 진선미가 그대로 드러난다. 이 역시 해서의 규칙성이 한 겹 벗겨지면 자유와 자재라는 무위(無爲)의 경계가 오는 것임을 잘 드러낸 작품이다. 서한다는 의식의 극단적 생략이 가져오는 천진난만이 현현하는 경우의 작품이다.

2. 예서(隸書)

예서작품으로는 『서법목예』의 〈작품40〉, 〈작품41〉, 〈작품42〉, 〈작품43〉와 『서



14 작15
김종영
〈한산시〉
1977
종이에 먹
63×127cm
김종영미술관

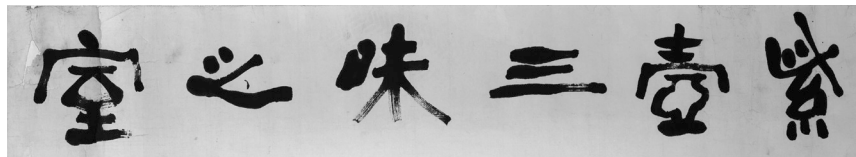
15 작11
김종영
〈가지위〉
1967
종이에 먹
41×68cm
김종영미술관

예작품 목록』의 〈작3〉 등이 있다.

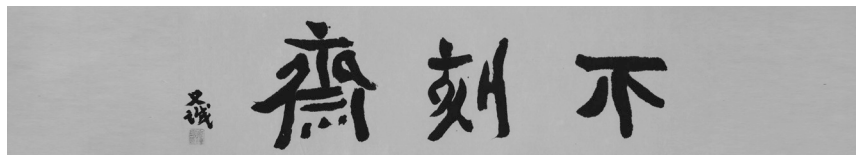
〈작품40〉 “자호삼매지실(紫壺三昧之室)”을 보면 예서라고 단정 짓기에는 무리가 있을 수 있으나 여타의 서체에 포함시킬 수 없는 경우이다.¹⁶ 한예(漢隸)의 정형과는 매우 거리가 있고, 또한 해서, 전서적 요소도 있다. 자호삼매(紫壺三昧)에서 자호는 차도구의 일종이다. 따라서 이 작품은 독서와 사색의 공간으로 마련한 다실(茶室)의 이름으로 제작된 것으로 보아야 하겠다.¹³ 말하자면 다선일여(茶禪一如)의 경계를 이루는 장소로서의 의미이다. 따라서 삼매의 경지는 물아양망(物我兩忘)이자 물아일체의 경지이다. 음다(飲茶), 깃다(喫茶)의 행위를 통하여 선경(禪境)으로 다입(移入)하는 경지를 이루는 장소를 지칭하는 작품이다. 이 경계를 표현하는 데에 ‘어떠한 미의식과 미적 표현법이 차용되어야 할까?’, ‘서체로는 어떠한 것이 적절할까?’에 대한 고뇌를 한다면 이러한 서사체(書寫體)가 나올 수 있겠다. 서풍을 보면 치졸(稚拙)을 의식하고 있고 박눌(朴訥)한 운필이며 간가결구는 의측(欵側)을 염두에 두면서도 평정을 유지하려하고 있다. 묵량을 충분히 두면서도 삼삼(澹澹)한 필획을 추구하여 문자의 의미에 대하여 깊이 이해하는 용필자세를 보이고 있다.

〈작품41〉은 조각가인 자신의 당호인 불각재(不刻齋)를 서하고 있는 작품으로 서사법에서 역시 앞의 경우와 크게 다르지 않다.¹⁷ 예서의 형식을 취하면서 필획의 성질은 여러 경우가 혼재되어 있다. 강렬한 의지를 매우 유순 유치하게 그러나 분명한 어조로 질실(質實)을 추구하는 필의가 두드러진다. 불각(不刻)이라는 의미의 의지적 경계는 조각가의 역설이다. 역설적 행위를 추구하여 본질을 완성하는

16 작품40
김종영
〈자호삼매지실〉
종이에 먹
21×127cm
김종영미술관



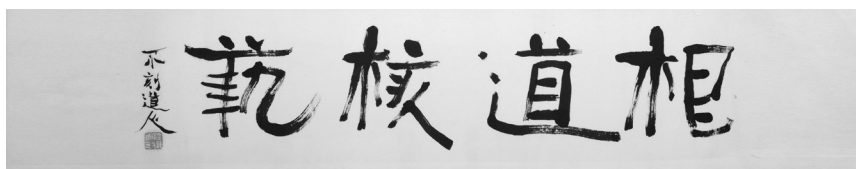
17 작품41
김종영
〈불각재〉
종이에 먹
33×115cm
김종영미술관



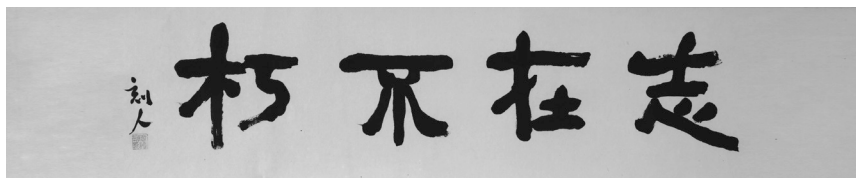
13 중국의 유명한 다관(茶罐)으로 자사호(紫沙壺)가 있다.

것 이상의 더 높은 심미경계는 없을 것이다. 이에 대한 서사적 방법은 무엇일까에 대하여 서사한 행위가 바로 이런 것일 수 있겠다.

〈작품42〉 “근도핵예(根道核藝)”의 경우는 서법의 품모가 〈한고익주태수북해상경군명(漢故益州太守北海相景君銘, 이하 ‘북해상경군명’)>(143)의 서풍에 근사하며, 자형(字形)이 〈북해상경군명〉의 내용을 가져온 것으로 볼 수 있다.¹⁸ 그 내용을 들어보면 전면 5행에 “明府 受質自天 孝弟淵懿 帥禮蹈仁 根道核藝 抱淑守眞 晶白清方 薘己治身 …” 라고 되어 있다. “근도핵예(根道核藝) 포숙수진(抱淑守眞)”이 한 구(句)로 되어 있다. 북해상(北海相)이었던 경부군(景府君)의 인품을 칭송하는 내용이다. 현대에 와서 일반적으로는 〈북해상경군비(北海相景君碑)〉로 불리고 있으나 “북해상경군명”이 원래의 명칭이다. 강유위(康有爲, 1858~1927)는 『광예주쌍집(廣藝舟雙楫)』에서 이 비를 두고 “준상즉유경군(駿爽則有景君)” “고기방박(古氣磅礴) 예각다용주필(曳脚多用籀筆)”이라 했고, 또 양계초(梁啓超, 1873~1929)도 「비첩발(碑帖拔)」에서 “기서세유함전의(其書勢有含篆意)”라 하고 있다.¹⁴ 말하자면 예서이면서도 전서의 필획을 운용하고 있다는 것이다. 보통 한예의 정통 팔분(八分)으로 을영(乙瑛), 예기(禮器), 사신(史晨) 등의 제비(諸碑)를 말하고 있으나, 이들보다 십 년 정도 앞선 〈북해상경군비〉는 고예(古隸)에서 팔분으로 이행의 중간(仲間)이다. 이 비(碑)에 제액(題額)된 전서는 진전(秦篆)과는 다르게 예의(隸意)를 한껏 품은 것으로 한전(漢篆)이라고 불러야 할 정도로 예체(隸體)에 가까운 절구이다. 그리고 본문의 글자는 모두 질후(質厚)한 팔분서(八分書)인데, 비음(碑陰)과



18 작품42
김종영
〈근도핵예〉
종이에 먹
33×131cm
김종영미술관



19 작품43
김종영
〈지재불후〉
종이에 먹
33×128cm
김종영미술관

14 양계초는 중국의 근대 사상가이자, 개혁가, 문학가, 사학가, 언론인, 교육가이다.

20 작3
 김중영
 <유희삼매>
 종이에 먹
 93×18.5cm
 김중영미술관



비양(碑陽)의 글자에는 진의(篆意)가 분명하다. 따라서 결구가 대체로 종장(縱長)을 취하여 팔분의 횡장(橫長)과는 다른 것이고 팔분 특유의 파책(波磔)도 다른 비에 비하여 짧으면서 역경(力勁)하다. 이와 같은 특징이 두드러지게 나타나는 <작품 42>는 <북해상경군비>의 서풍을 분명히 의식하거나 임서의 대상으로 공부한 결과로 파악된다. 그 결구의 광활과 종장, 필획의 경질한 고기(古氣)에서 쇠락(灑落)하게 창일(漲溢)하는 분위기가 그렇다. 삶을 '도에 근거하고 예(藝)에 핵실(核實)하겠다'는 의미에 대한 서적(書的) 구성에 대한 고민이 준상(駿爽)한 고기(古氣)의 연출로 나타나 있다.

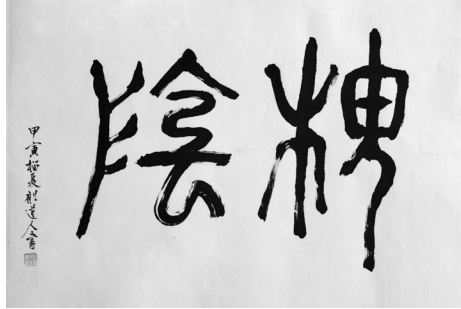
<작품 43>의 “지재불후(志在不朽)” 또한 위와 유사하다.^{도19} 묵량의 임리함은 고기(古氣) 어린 예(隸)의 삽기(澁氣)를 풍만한 여유로 풀고 있다. 불후의 경계에 뜻을 집중하는 인생은 한 치의 흔들림이 있어서는 그것을 이룰 수가 없다. 굳건히 그리고 묵묵히 그 길을 가야 하는[任重而道遠] 선비의 신념이나 역사적 경험에 대한 확신에 따르는 의지가 있어야 이러한 작품이 나올 것이다. 그에 대한 의지의 표현이 중량감 넘치는 필획과 결구의 견고성에서 보인다.

<작3> “유희삼매(遊戲三昧)”는 예술의 궁극적 목적에 대한 명료한 답을 보여 준다.^{도20} 다분히 추사 김정희의 작품에 보이는 ‘유희삼매’의 미의식에 대해 동의하는 내재적 흥미가 있었던 것이 아닐까 한다. 필획의 단순과 결구의 단정(端整)이 의미를 제한하고 있음은 유희라고 해서 방종으로 가서는 곤란하다는 의지가 보이는 필획의 성질과 결구에서 그의 진솔성이 분명하게 드러난다.

3. 전서(篆書)

전서작품으로는 『서예작품 목록』 <큰5> “괴음(槐陰)”이 있다.^{도21} 이 작품은 종장으로 소전(小篆)의 자형적 결구를 보이고 있으나 필획의 용법에는 예적(隸的)인 분위기를 감추지 않고 있는 분위기다. 전서의 특징인 장중(莊重), 엄숙, 좌우대칭,

필획의 정돈 등의 분위기를 의도적으로 파악하여 친숙 친밀함을 끌어들이고 있다. 그로 인한 질박한 삽기는 마애각자(磨崖刻字)에서 보이는 획질(劃質)을 임의로 차용한 듯 보이는 모습이다. 간가(間架)의 광활, 운필의 완전, 필획의 경건이 필속의 완급을 통해 돋보인다. 괴음, 즉 회나무의 그늘이라는 말의 숨은 의미는 조상의 음덕을 말하는 것이니 근엄보다는 자애친밀(慈愛親密)을 작품으로 보여주려고 한다고 이해할 수 있다. 근엄은 전서적 결구에서 친밀은 예서적 요소를 가미한 파격에서 구했다고 볼 수 있다. 실제 그의 생가 앞에는 큰 괴목 한 그루가 그늘을 드리우고 있다.

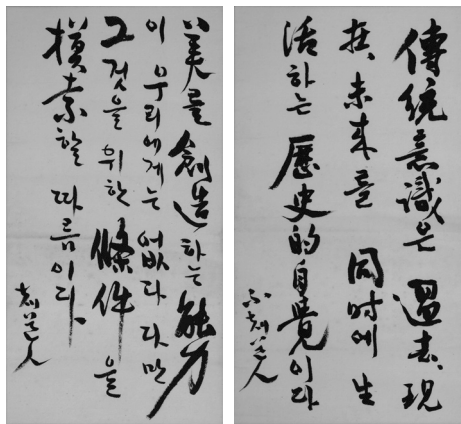


21 큰5
김종영
〈괴음〉
1974
종이에 먹
117×67cm
김종영미술관

4. 국한문(國漢文) 혼용서(混用書)

국한문 혼용의 작품으로는 『서예작품 목록』 〈액자6〉, 〈액자7〉가 있다. 〈액자6〉은 내용이 “미를 창조하는 능력이 우리에게서 없다. 다만 그것을 위한 조건을 모색할 따름이다”라고 되어 있다.^{도22} 한자인 미, 창조, 능력, 조건, 모색의 글자들이 강조되고 과장되어 있다. 한글의 서사법도 한자의 그것에 동일하게 결구되고 운필되어 있다. 필획의 성질은 견강하고 초일하다. 미적 인식방향에 대한 단호한 철학적 확신과 굳건한 신념의 표출을 향한 자유의지의 간가포치(間架布置)이자 운필이다. ‘미’와 ‘창조의 서사 정신과 결구’는 서라고 하는 예술의 자유성과 자재성을 동시에 보이고 있다. 강한 신념의 확장이 가져오는 경계이다.

〈액자7〉는 다소 의식적 구성을 보이고 있다.^{도23} “전통의식은 과거·현재·미래를 동시에 생활하는 역사적 자각이다”라는 내용이다. 내용이 주는 중압을 다소 지



22 액자6
김종영
〈미를 창조하는 능력〉
종이에 먹
32×64cm
김종영미술관

23 액자7
김종영
〈전통의식〉
종이에 먹
64×33cm
김종영미술관

둔한 운필과 묵량의 임리로 감당하면서 예기를 다소 줄인 용필로서 그 의미를 꼭 진히 표현하고 있다.

모두 한자의 서사법과 한글의 서사법을 동일하게 구사하여 한자와 한글이 저절로 조화할 수 있도록 필의를 일치시키고 있는 작품이다.

5. 제화서(題畫書)

제화서라고 하는 것은 즉 그림에 시를 서한 작품들로, 이것을 제작 시기별로 나누어보면 다음과 같다.

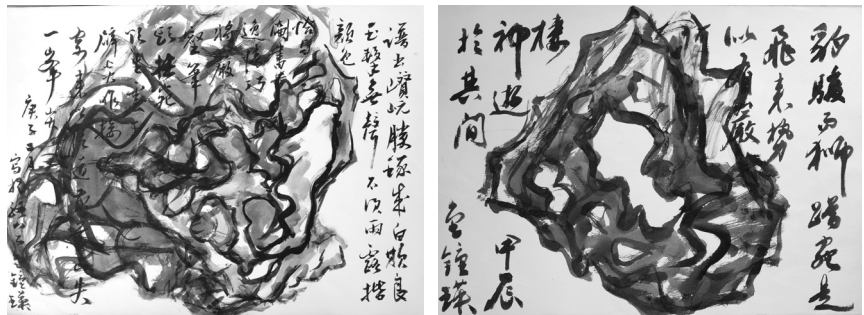
庚子(1960)년대	『서법목예』〈작품63〉 괴석(도24)
甲辰(1964)년대	『서법목예』〈작품64〉 괴석(도25), 〈작품66〉 난초(도26), 〈작품67〉 난초(도27)
庚戌(1970)년대	『서법목예』〈작품68〉 산수(도28) 『서예작품 목록』〈스케치북3〉 괴석(도29), 〈작12〉 (도30)
庚戌(1970)년대	『서법목예』〈작품52〉 화초(도31), 〈작품61〉 풍경(도32), 〈작품62〉 괴석(도33)

주제별로 보면 괴석도가 4점으로 가장 많고, 난초 2점, 산수 2점, 화초 1점, 풍경 1점으로 나누어 볼 수 있다.

그림을 그리고 그 여백에 주제에 상응하는 시를 서하여 작품을 완성하는 것은 문인 사대부들이 일상의 교양으로 즐겨하던 분야이다. 이른바 시서화의 아취를 일률로 인식한 독특한 예술이었다. 문인 사대부란 이른바 당대의 지식인이자 고도의 철학적 심미적 교양을 갖춘 인물들이다. 그들은 자신의 내면적 의경을 시서화를 통하여 표현하고 의미를 부여하는 문화를 누려왔다. 유험(劉勰, 465경~522경)

- 24 작품63
- 김종영
- 〈괴석〉
- 1960
- 종이에 먹
- 37×52cm
- 김종영미술관

- 25 작품64
- 김종영
- 〈괴석〉
- 1964
- 종이에 먹
- 37×52cm
- 김종영미술관



은 『문심조룡(文心調龍)』 「신사(神思)」편에서 “상상과 의상(意想)이 서로 통하여 감정의 변화가 그 속에서 잉태되며 외물이 자신의 형체로서 사람에게 구하고 작가의 마음은 정리(情理)로서 감응한다[神用象通, 情變所孕, 物以貌求, 心以理應]”라고 하였다. 이렇듯 의상과 정감이 말 밖에 있고 형상이 눈앞에 넘쳐난다고 하는 것은 예술이란 형신(形神) 뿐만 아니라 의경과 표현이 중시된다는 말이다. 이는 문인 예술의 이상적 원칙을 전면으로 드러낸 것이다.¹⁵

송의 소식이 「동파제발(東坡題跋)」에서 “시 속에 그림이 있고 그림 속에 시가 있다[詩中有畫 畫中有詩]”라하고, 곽희(郭熙, 1000?~1087?)가 「임천고치(林泉高致)」에서 “그림은 형상화된 시이고 시는 무형상의 그림이다[畫是有形詩 詩是無形畫]”라고 말하였다. 즉 시와 화의 경계는 사람과 자연, 사물과 나, 재현과 표현, 현실과 이상, 내용과 형식의 소박한 화해 통일을 기본적 특징으로 삼는다. 이것은 주관적 정사(情思)와 객관적 경계가 자연스레 조화한 것으로 시와 화의 결합, 형신과 의경의 결합, 재현과 표현의 결합이 예술체제의 한계를 돌파한 것으로, 예술의 표현력을 확대시키고 증강시킨 것으로 파악된다. 이러한 것의 결정적 분야가 시서화 일률의 문인화이다.

먼저 괴석도에서 그의 시서화 일률의 문인적 기질은 어떠한가? 그의 서예에

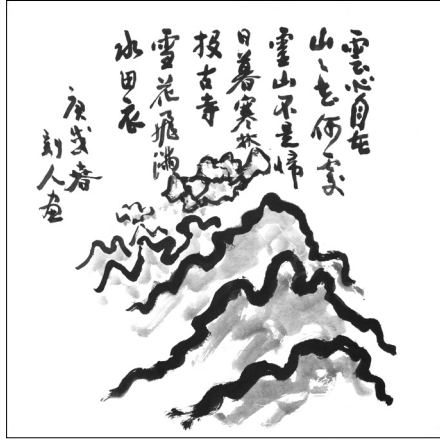
26 작품66
김종영
〈처세광희(處世曠懷)〉
1964
종이에 먹
53×38cm
김종영미술관

27 작품67
김종영
〈김정희「육순봉」〉
1964
종이에 먹
37×26cm
김종영미술관

28 작품68
김종영
〈옹유등「송승유산」〉
1970
종이에 먹
65×66cm
김종영미술관



15 유협은 중국 위진남북조시대 남조(南朝) 제(齊, 479~502)·양(梁, 502~557)나라 때의 문학이론가. 자는 언화. 어렸을 때 집안이 가난하여 승려들의 보살핌을 받고 자랐다. 불교의 경론에 널리 통달했다. 양나라에서 낮은 벼슬을 지내다 만년에 출가하여 승려가 되었다. 전대의 문학 발전을 종합하여 지은 『문심조룡』 50권은 중국 고대문학 이론서 가운데 걸출한 저작이다.



29 스케치북3
김종영
〈도중우음(道中偶吟)〉
1970
종이에 먹
52×37cm
김종영미술관

30 작12
김종영
〈용유동, 「송승유산」〉
1970
종이에 먹
66×65cm
김종영미술관

31 작품52
김종영
〈『채근담』 「후집」 5장〉
종이에 먹
54×39cm
김종영미술관

대한 집념적 관심과 서예에 선문(選文)된 문장의 범위를 살펴보면 그의 독서력의 넓이와 사색의 깊이를 파악할 수 있다. 전통적으로 괴석도는 미불이 그 본격적인 선구인데 그는 돌의 수(瘦)를 말하고, 준(皴)을 말하여 그 미를 논하였다. 여기에 소식은 '추(醜)'를 더하여 괴석의 미적 영역을 넓히고 있다. 즉 '추'의 미를 말함으로써 눈에 보이는 미가 미의 전부가 아니라는 노자의 미의식에 접근하고 있다. 김종영의 괴석도(怪石圖)는 모두 '추의 미를 추구하여 '수(秀)를 이루고 '웅(雄)'을 이루는 경향을 보인다.

그의 작품 중에서 〈작품63〉^{도24}과 〈작품64〉^{도25} 그리고 『서예작품 목록』〈스케치북3〉^{도29}을 우선 살펴보면, 거침없는 운필에서 오는 괴석의 형상은 신령한 기운이 휘몰아쳐 영기는 운동성이 주조를 이룬다. 필획의 속도에 내면적 의식을 가탁하여 형상의 성립에 의미를 두지 않고 운필에서 야기되는 갖가지 정조를 즐기고 있다. 그 형상은 필획이 일으키는 기운의 이합과 집산에 따라 내면의 충만한 일기(逸氣)를 십분 표현하고 있다. 동시에 서사된 시는 그 일기의 운동성에 조화하여 그 정조를 더 한층 풍부하게 유도하고 있다. 또한 문자의 형상도 운필의 속도감에 맞추어 괴석의 신령한 기운에 혼연일체가 되도록 포치하고 있다. 전통적으로 문인 사대부의 괴석도가 지닌 형신에 사의성(寫意性)을 충분히 의식하면서 의경의 일기를 드러내는 부분에서는 화제시가 그대로 괴석의 형상이 풍기는 영적인 요소에 조형적으로 동조하는 포치이다. 〈작품63〉의 제시 내용 중의 “흡여도서공일정(歙與圖書共逸情)”과 같이 ‘일정’의 완연한 표현으로 이루고 있는 경우이다.

그리고 〈작품64〉의 제시 내용 중 “신유어기간(神遊於其間)”처럼 괴석을 이루



32 작품61
 김종영
 〈한산「등적한산도」〉
 종이에 연필 먹 담채
 38×52cm
 김종영미술관

33 작품62
 김종영
 〈「채근담」「후집」〉
 1966
 종이에 먹
 32×43cm
 김종영미술관

는 필획의 공간에서 이루어진 유현(幽玄)한 장소는 가히 그 사이에서 신유(神遊)를 할 만하다. 그리고 〈스케치북3〉의 경우는 담채를 더한 작품이다. 솟구치는 괴석의 기상에도 동조하여 진행되는 문자의 포치는 일기가성(一氣呵成)의 정신성이 넘쳐나는 경우이다. 그리고 즉흥성이 더욱 두드러진다. 내용 중 “우도군가사적연(偶到君家思適然) 일봉기석타오전(一峯奇石墮吾前)”이라고 하여 우연히 방문한 지인의 집 뜰에서 마주친 기석(奇石)을 본 감흥을 온전히 일필휘지로 전하고 있다. 문인이 이루는 즉흥적 화격과 시격 그리고 서격을 온전히 보여주고 있다.

그리고 〈작품68〉도²⁸과 〈작12〉도³⁰는 같은 시기의 같은 주제로 된 작품이다. 유동적이고 속도감 있는 운필과 농묵의 필획에 담묵을 가한 산과 구름의 형상은 운동감이 강한 생명력을 보이면서 신령한 일기를 토로하고 있다. 시의 내용 중에서 “운심자재산산거(雲心自在山山去) 하처영산불시귀(何處靈山不是歸)”와 같이 산의 형상과 구름의 형상이 신령을 불러일으키고 있다. 어떤 정해진 규칙을 염두에 둔 것이 전혀 아닌 즉흥성이 역시 십분 온전하다. 구름의 자유 자재한 성정과 부동의 산이 장구한 세월 속에서 이룬 신령한 기운은 구도자인 운수납자(雲水衲子)가 바라는 지향점이자 현실성이기도 하다. 이에 대한 김종영의 즉흥적 동조는 그의 내면 의식의 경향성이 동질로 진동하여 나온 결과일 것이다.

시서화 일물이라는 전통 문인 사대부의 심미의식에 대한 김종영의 이해가 그의 현대적 예술관에 어떻게 각인되어 있고, 또한 그것이 현실적으로 어떻게 응용되고 있는가에 대한 응변적 대답이 이러한 작품에서 보인다. 그리고 주역에서 말하고 있는 “입상이진의(立象以盡意)”라는 심미관이 전시대를 일관하고 있음을 잘 인식하여 실천하고 있는 경우이다.

6. 행초서(行草書)

김종영의 서 작품에서 행서와 초서작품의 비중은 거의 절대적이다. 위에서 들어 살펴본 해서, 예서, 진서, 국한문 혼용의 몇 작품을 제외하고는 『서법묵예』와 『서예작품 목록』에서 나머지 모두가 행서이거나 초서이다. 행서와 초서에 대한 김종영의 선호도가 매우 높았다고 판단할 수 있겠다. 행초의 서사가 주는 속도감이거나 그 실용적 편의에 의존하여 이루어진 경우도 상정할 수 있겠다. 그러나 그는 행초에서 이루어지는 절구간가의 자유로운 변형과 필획에 운용되는 운필과 용필의 자재한 표현력, 그리고 장법의 다기다양한 변화에 흥미와 관심이 많았던 것이 아닐까 한다. 임서 작품 중에 안진경의 「쟁좌위고」에 대한 탐색이 많았고 또한 손과정의 초서인 「서보」를 의식한 작품이 있다. 그러나 여타 다른 서체에 대한 임서 탐색이 지극히 적은 것으로도 그의 경향성을 볼 수 있겠다.

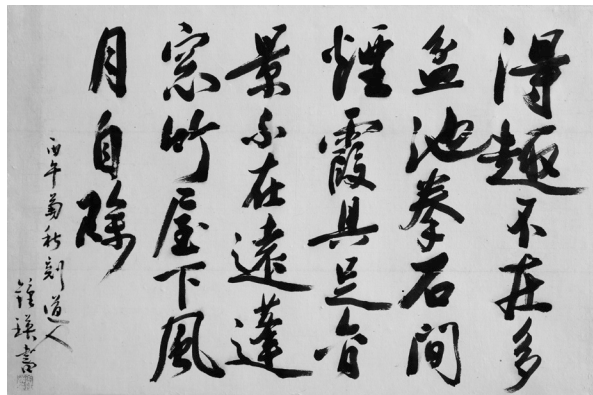
김종영의 행서와 초서에 대한 임서 작품이 안진경의 「쟁좌위고」에 한정되어 있음을 볼 때, 그의 행서 초서 작품은 일단 안진경의 「쟁좌위고」에 그 근거를 두고 있다고 보아야 할 것이다. 그러나 동시에 「쟁좌위고」의 내용을 발취하여 안진경 서풍을 원용하거나 변화시킨 형태, 즉 재해석하여 서사한 경우도 있음을 앞서 살펴보았다. 이처럼 그가 「쟁좌위고」의 필의를 완전히 자기화하여 새로운 경지를 보여주는 작품도 몇 편이나 있다. 그러한 경향을 연대별로 들어서 살펴본다.

1966년의 작품으로는 『서법묵예』 〈작품16〉(홍자성(洪自誠), 『채근담(菜根譚)』)과 『서예작품 목록』 〈액자8〉(이한(李漢), 「창려문집서(昌黎文集序)」)가 있다.

〈작품16〉을 보면 해서의 골격을 곳곳에서 유지하면서 행서의 체세를 더하거

34 작품16

김종영
 『채근담』 「후집」
 1966
 종이에 먹
 54×86cm
 김종영미술관



35 액자8

김종영
 이한, 「창려문집서」
 1966
 종이에 먹
 67×117cm
 김종영미술관

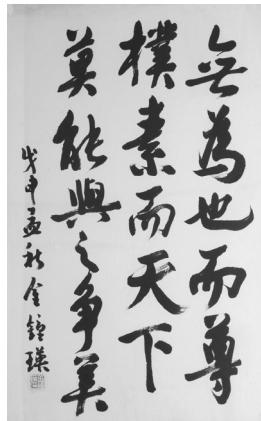
나 초서의 체세를 원용하고 있다.^{도34} 해서의 체세를 준거하고 행서의 형세를 취하여 의지와 감흥을 동시에 표현 전달하려는 의도로 풀이된다. 방필(方筆)과 측봉을 구사하여 골력(骨力)의 예기와 준경(峻梗)한 기운을 강조하는 한편 행서적 연면(連綿)과 기맥(氣脈)의 연락(連絡)으로 의식의 흐름을 분명히 하고 있다.

〈작품55〉는 〈역자8〉과는 사뭇 다른 원용하고 풍만한 필세의 기운을 구사하고 있다.^{도35} 자형의 체세는 행서에 기본을 두고서 초서의 운치를 원용하여 의지와 감흥을 감추지 않고 있다. 임리한 묵량이 주는 웅혼(雄渾)한 체세는 의미를 압도한다. 문장의 의미에 대한 신념과 실천적 자세에 대한 자기인식의 결과로 보이는 작품이다.

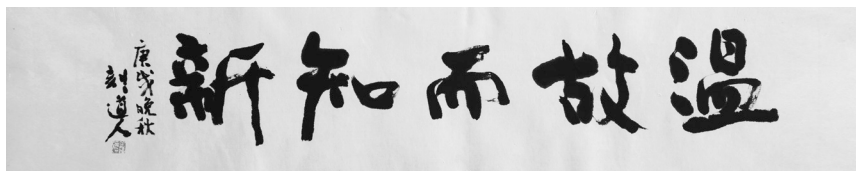
1968년의 작품으로 『서법묵예』〈작품14〉『장자』「천도(天道)」가 있다.^{도36} 이 작품은 안진경의 서풍을 유지한 결구간가와 획질의 풍운한 골력이 육감적이다. 한 글자 한 글자에 대한 분명한 의지와 운필의 용의주도한 수렴이 서사법에 대한 자신감이 충일하다. 문장의 내용에 대한 강한 신념의 표현을 필세에 가탁하려는 의식이 두드러지는 작품이다. 안진경 행서의 기본적 형상과 필세에 대한 이해의 바탕 위에 문장의 의미에 대한 자기 표현적 길을 내보이고 있다.

1970년 작품으로는 『서법묵예』〈작품68〉(산수도 제시; 응유등(熊孺登), 「송승유산(送僧遊山)」),^{도28} 『서예작품 목록』〈족129〉(“溫故而知新”),^{도37} 〈큰3〉(장호(張祜, 792~852), 「야숙분포봉최승(夜宿湓浦逢崔升)」),^{도38} 〈스케치북3〉「괴석도 제시」^{도29} 등이 있다.

이 중에서 〈족129〉을 보면 혼용졸박(混融拙樸)한 기운이 충일하고 있다. 풍운한 묵량이 획의 역동적 질성을 내함하고 있고, 각 글자마다 의측(欹側)을 강조하여 중정의 단조로움을 깨뜨려서 변화를 이루고 있다. 행서적인 운필을 유지하면서 예서와 전서의 서사에 따르는 획의 성질을 원용하여 고박한 아취를 더하고 있는



36 작품14
김종영
〈「장자」 「천도」〉
1968
종이에 먹
65×42cm
김종영미술관



37 족129
김종영
〈온고이지신〉
1970
종이에 먹
33×129cm
김종영미술관

38 큰3

김종영
<장호 「야숙분포봉최승」
1970
종이에 먹, 65×128cm
김종영미술관

39 작품27

김종영
<정이 「사물잡」
1971
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관

40 작품30

김종영
<도연명 「음주」
1971
종이에 먹, 128×33cm
김종영미술관

41 작품34

김종영
<식화난 「識畫尤難」
1971
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관

42 족95

김종영
<왕희지 「제위부인 필진도후」
1971
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관

43 족11

김종영
<김병연 「노음」
1971
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관

44 족46

김종영
<「식화난」
1971
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관



작품이다. 매우 의식적이고 의도적인 포치를 하면서 전달하고자 하는 의미에 대한 애정이 필획의 움직임과 점획의 공간에 확보되어, 드디어 마음과 손이 일치하는 경계를 이루어가는 과정으로 파악된다.

1971년의 작품으로 『서법목예』의 <작품27>(정이(程頤, 1033~1107), 「사물잡(四勿箴)」,^{도39} <작품30>(도연명(陶淵明, 365~427)의 「음주(飲酒)」,^{도40} <작품34>(「작화난(作畫難)」)^{도41}과 『서예작품 목록』의 <족95>(왕희지, 「제위부인필진도후(題衛夫人筆陣圖後)」,^{도42} <족11>(김병연(金炳淵, 1807~1863), 「노음(老吟)」,^{도43} <족46>(「식화난(識畫難)」)^{도44}이 있다.

<작품34>와 <족46>은 “作畫難而識畫尤難 天下之作畫者多矣 而識畫者幾哉 使作畫者皆能識畫則畫必是聖手也”로 시작하는 같은 내용의 문장이다. <작품34>가 1971년 입춘에, <족46>이 초여름에 서하여진 것으로, 두 작품이 모두 유사한 필의를 보이고 있다. 그러나 특히 <작품34>의 경우는 더욱 통렬한 기세로 한 글자 한 글자에 어떤 신념을 확인하듯이 운필하여 전체 장법으로 이어진 것이다. 그 필세의 통렬함과 절구간가의 의측 그리고 과장을 통하여 전하고자 하는 내면의 의지를 지극히 강조하고 있다. 마치 세상을 향하여 ‘너희는 왜 그러고 있느냐?’라고 질타하고 있는 듯하다. 그림의 세계에 대한 평소의 주장과 의지에 따른 대화회적 발언이자 확신적 기개의 발로가 두드러진다. “그림은 그리기도 어렵지만 알아보는 더욱 어렵다. 세상에 그림 그리는 사람은 많으나 그림을 알아보는 사람은 몇이나? 그림 그리는 사람이 그림을 알아보는 능력을 갖춘다면 그 그림은 성인의 손에서 이루어진 것이리니 … 그러니 너희는 어떻게 할 것이냐.”라고, 서의 필획에서 사자후를 토하고 있다.

그리고 <죽95>은 왕희지가 위부인(衛夫人; 衛鑠, 272~349)의 <필진도(筆陣圖)> 뒤에 붙인 서론의 일부를 서한 작품으로 사뭇 삼엄준열(森嚴峻烈)한 기상이 주조를 이루고 있다.^{도42} 강하게 붓을 돈좌(頓挫)하여 탄력을 최대화하여 백절불굴(百折不屈)의 의지를 보이고 있다. 서에 대한 자신의 의견을 왕희지의 경우에 일치시켜 확인하고자하는 의식이 분명히 전해진다. <작품27>의 경우도 유사하다.^{도39}

1972년의 작품으로는 『서법목예』 <작품6> (“청공장괘(晴空長掛)”),^{도45} <작품8>^{도46}와, 『서예작품 목록』 <죽96>,^{도47} <죽23>^{도48}이 있다.

<작품8>은 『삼국유사』에 실려 있는 「백월산양성성도기(白月山兩聖成道記)」를 서한 것이다. 이 작품의 경우 김종영이 고향에 대한 그리움이라고 할까? 아니면 고향의 역사에 대한 긍지를 읽을 수 있다. 「백월산양성성도기」의 내용은 그의 고향인 창원의 이야기이다. 고향에 대한 상념과 애정 그리고 전설이 갖고 있는 의미에 대한 출향인의 회고적 표현이 아닐까 한다. 내용의 한 글자 한 글자에 대한 확인과 각인하듯이 서사한 필봉의 예기가 뚜렷하게 전달되는 필세이다. 그 기본적 흐름은 1973년 <작품9>(민규호(閔奎鎬), 「완당김공소전(阮堂金公小傳)」)의 필의와 연락되고 있는데,^{도49} 필세의 흐름에 유려함이 더하다. 이 유려함은 필봉의 형세를 속도감 있게 다음 글자로 전달하면서 초세(草勢)를 가미함으로써 이루어진 것으로 판단된다.

이와 같은 서사법의 발전적 모습으로는 <죽23>(소식, 「어잠승녹균현(於潛僧綠筠軒)」)에서 살필 수 있다.^{도48} 마침내 행간의 진열을 무너지게 하고 심지어 무시하면서 필획의 탄력을 뭉개어 가듯이 용필하여 압박된 원세(圓勢)를 유지하고는 요소요소에 방세를 드러내어 호응하고 있다. 그리고 운필의 호흡을 짧게 두면서도 기맥의 연락은 한없이 길다. 깊이 문장의 의미에 심취하여 마음의 진동을 어떻게 정리하여 여실히 전해볼까 하는 조바심이 역력한 작품이다. <죽96>([『맹자』])의 경우도 그러하다.^{도47}

1973년의 작품으로는 『서법목예』의 <작품9>(민규호, 「완당김공소전」),^{도49} <작품31>,^{도50} <작품39> (“간화지법(看畫之法)”),^{도51} <작품47>(노자(老子), 『도덕경(道德經)』)^{도52}과 『서예작품 목록』의 <죽자6>(소옹(邵雍, 1011~1077), 「청야음(淸夜吟)」),^{도53} <병풍1>

45 작품6
김종영
<청공장괘>
1972
종이에 먹, 111×34cm
김종영미술관

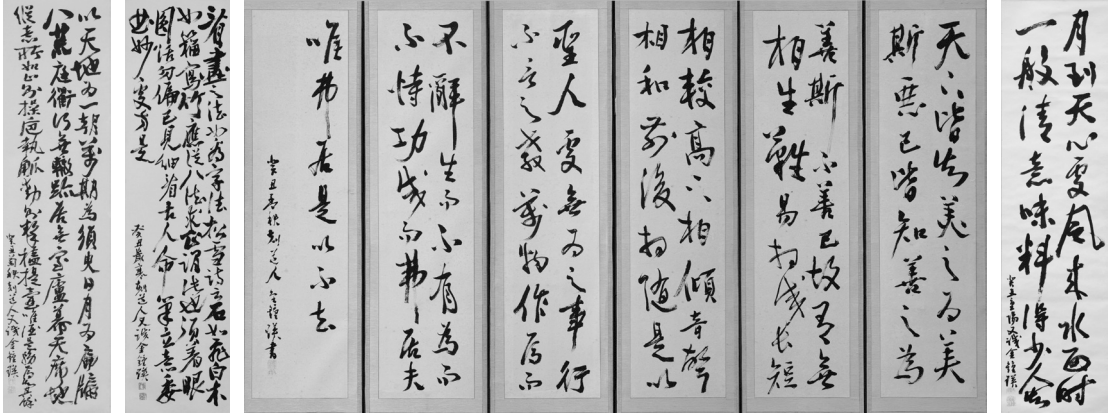
46 작품8
김종영
<「삼국유사」 「백월산양성성도기」>
1972
종이에 먹, 130×33cm
김종영미술관

47 죽96
김종영, 『맹자』
1972
종이에 먹, 129×33cm
김종영미술관

48 죽23
김종영
<소식 「어잠승녹균현」>
1972
종이에 먹, 129×37cm
김종영미술관

49 작품9
김종영
<민규호 「완당김공소전」>
1973
종이에 먹, 130×34cm
김종영미술관





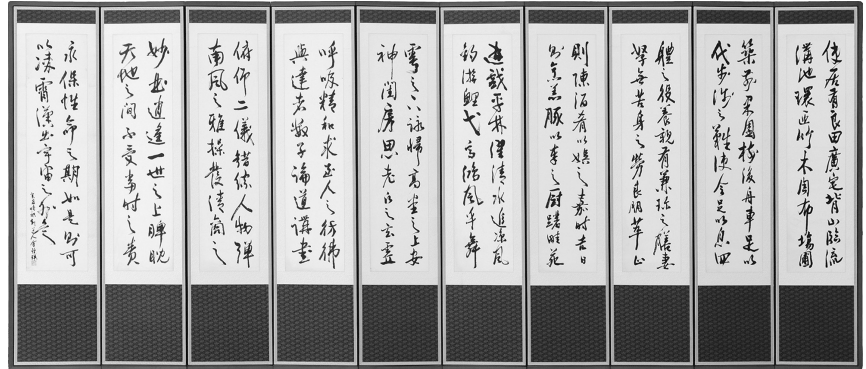
50 작품31
김종영
〈이천지위일조
(以天地爲一朝)〉
1973, 종이에 먹
130×33cm, 김종영미술관

(중장통(仲長統, 180~220), 「낙지론(樂志論)」,⁵⁴ <작9>「학서법(學書法)」,⁵⁵ <족22>(안진경, 「쟁좌위고」),⁵⁶ <족24>(도응(屠隆, 1543~1605), 「고반여사(考槃餘事)」),⁵⁷ <족29>(민규호, 「완당김공소전」),⁵⁸ <족35>(노자 『도덕경』),⁵⁹ <족42>(소식, 「조주한문공비(潮州韓文公碑)」),⁶⁰ <족52>(노자, 『도덕경』)⁶¹ 등이 있다.

51 작품39
김종영
〈간화지법(看畫之法)〉
1973, 종이에 먹
130×33cm, 김종영미술관

<작9>는 “완당선생심청연(阮堂先生甚淸軟)”으로 문장 첫머리의 글을 붙이고 있다.⁶² 이 문장은 문인이었던 민규호가 『완당선생전집(阮堂先生全集)』에 지어 실은 「완당김공소전」의 문장을 절록(節錄)한 것이다.⁶³ 완당을 의식한 듯 날카롭고

52 작품47
김종영
〈『도덕경』 제2장〉
1973, 종이에 먹
6폭 병풍, 각 127×33cm
(전체 183×2520cm)
김종영미술관



53 족자6
김종영
〈소강절「청아음」〉, 1973
종이에 먹, 130×33cm
김종영미술관

54 병풍1
김종영
〈중장통, 「낙지론」〉
1973, 종이에 먹
각 130×33cm
김종영미술관

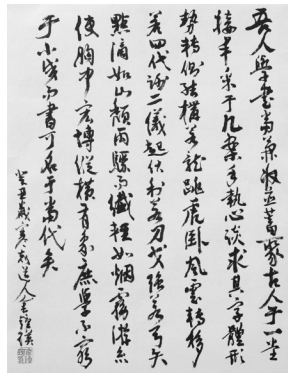
16 민규호(1836~1878)는 조선시대 후기의 문신이자 척신으로, 민유중의 아들 민진원의 5대손이다. 명성황후의 12촌 오라버니이며 순명효황후의 아버지 민태호의 친동생이자 8촌 동생이다. 철종 때 사마시에 합격하고 1859년(철종 10년) 문과에 급제하여 관직에 올랐다. 고종 즉위 초 흥선대원군의 쇄국 정책을 정면 비판하였고 흥선대원군 실각 후 명성황후에 의해 중용되어 우의정에 이르렀다. 대원군 실각 후에는 개항 정책을 펼치며 쇄국을 지양하고 개항할 것을 내세우는 개국론(開國論)을 주장하고, 민씨 척족 내에서 막후 영향력을 행사했다. 자는 경원(景園), 호는 황사(黃史), 사호(賜號)는 지당(芝堂), 시호는 충헌공(忠獻公)이다.

단호한 필획과 단정 근엄한 결구에서 창일하는 초일한 기운은 한 글자 한 글자가 활발하면서 전체를 구축하여 마치 군진의 위용을 보는듯하다. 전폭에 넘치는 직절 한 의기의 충만이 온갖 인생의 신산(辛酸)을 극복한 위대한 예술가에 대한 경배로 표현처럼 파악된다. <죽29>도 같은 내용을 서한 것으로 같은 해 세한(歲寒)에 완성된 것이다.^{도57} <작품9>^{도49}에 비하여 예기는 상쇄되었고 직절한 기운도 어느 정도 내함하여 순화된 모습으로 표현하고 있다. 원필(圓筆)을 위주로 운용하고 방필을 적절하게 구사하여 상보하는 의지가 보여 아마 원용을 의식적으로 목표하려는 필세이다.

<작품31>은 제목을 “이천지위일조(以天地爲一朝)”로 붙이고 있는데 유영(劉伶, 221~300)의 「주덕송(酒德頌)」을 절록한 것이다.^{도50} 광박(廣博) 무애(無涯)의 심경을 술에 가탁한 내용으로 실재 작품상의 필의의 흐름을 파악하면 주훈(酒醺)의 여적(餘滴)으로 이루어진 작품이 아닐까 할 정도로 자의가 엿보인다.

<작품39>^{도51}, <죽24>^{도56}, <죽35>^{도58}의 경우 모두 필획의 직절하고 준발한 기운이 유사하게 나타난다. <작품39> (“간화지법”)과 <죽24> (“고반여사”)의 내용이 모두 서화에 대한 것으로 그의 평소 서화를 비롯한 예술에 대한 심미의식이 일치하거나 동감하는 부분으로 보인다. 따라서 이에 대한 강한 실천적 의지가 발로되어 표현된 경우로 본다. 필획의 압력과 단호한 운필 촉봉과 방필을 이용한 능각(稜角)의 노출 등에서 이러한 심미세계를 모르는 세상에 대한 사자후이자 자신의 충실한 실천을 다짐하는 의경을 본다.

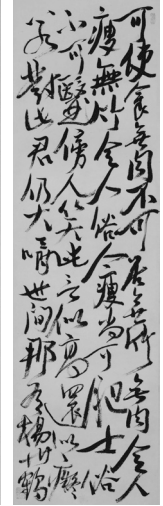
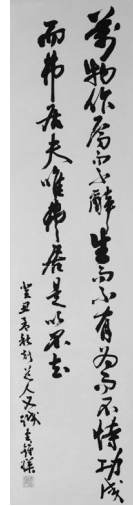
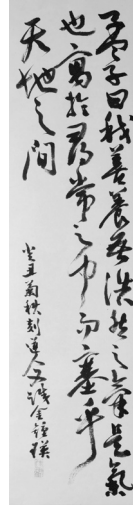
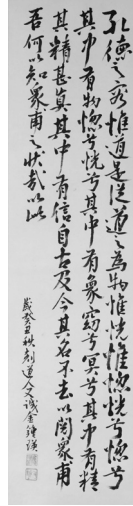
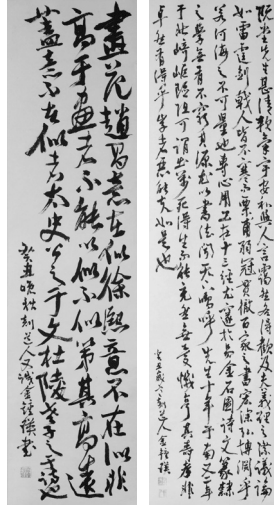
이와 동일한 의경을 보이고 있는 작품으로 『서법목예』 <작품38> 소식의 「어잠승녹균현」이 있다.^{도61} 간지가 적혀 있지 않지만 필세와 필의의 경향성은 심본 유사하며, 오히려 더욱 강렬한 의지의 표명이 있다. 한눈에 일소천군(一掃千軍)이거나 쾌도난마(快刀亂麻)의 기세와 직립직절(直入直切)의 결단이 필봉을 통해서 외탁(外拓)하고 있음을 본다. 사획(斜劃)들의 동형동질적 반복이 초래하는 의지의 분명함과 명쾌한 필획이 주는 삼상(颯爽)한 긴박감은 전혀 속진(俗塵)을 일순에 초탈하고 있다. 또한 자신의 믿는 바 단호한 의지이거나, 그렇게 하지 않을 수 없는 순리에 대한 경건한 동의를 표현하려는 진지한 결단으로 보이는 것은 무엇일까? 흉중유죽(胸中有竹)의 청간(淸簡)한 정신



55 작
김종영
<학서법>
1973
종이에 먹
66×51cm
김종영미술관

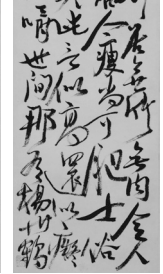
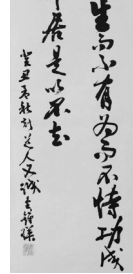
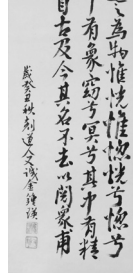
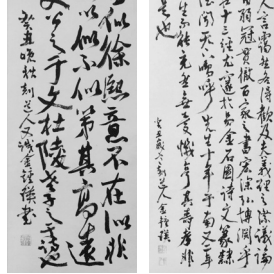
56 족24

김종영
<도음 「고반여사」
1973
종이에 먹
129×37cm
김종영미술관



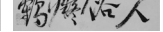
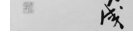
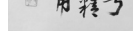
57 족29

김종영
<민규호 「완당김공소전」
1973
종이에 먹
130×34cm
김종영미술관



58 족35

김종영
<「도덕경」
연도미상
종이에 먹
크기미상
김종영미술관



세계를 추구한 소식의 문인기미(文人氣味)는 이 문장에서 대나무를 “차군(此君)”으로 의인화하여 부르고 있다. 문자향(文字香) 서권기(書卷氣)를 강조한 김정희의 예술적 경계가 소식에 맞닿아 있음과 김정희의 예경(藝境)에 대한 그의 존경을 감안한다면 이 작품이 이러한 수밖에 없는 이유가 분명해진다. 자간과 행간의 구분을 두지 않고 이루어진 장법이 야기할 수 있는 복잡과 혼란을 각 단자(單字)가 각 개 약진과 동시에 전체적으로 진형을 구축하도록 하여 일체감을 이루어 내었다.

<족52>는 서론(書論)을 서한 것이다.^{도60} 평소의 서에 대한 자신의 학습 방법과 추구하는 서미(書美)의 방향을 서술하고 있다. 여기서 그는 고인의 명적에 대한 탐구와 그 작품들이 보였던 경계에 대한 외경심, 그러한 고인의 경지에 도달하고자 하는 학서자의 자세를 말하면서 각 필획이 갖추어야 할 형세의 방향을 말하였다. 그리고 가슴에 광박하고 종횡으로 넘치는 형상의 추구를 강조한다. 내용상으로 고인들의 서론적 경계들과 크게 다름은 없으나 특히 손과정의 서보의 영향이 많아 보인다. 필세는 곡진하게 의미를 향하고 있으며 기운의 흐름은 평정을 유지하면서 마무리하고 있다.

1974년 작품으로는 『서법목예』의 <작품36>^{도62}과 『서예작품 목록』의 <족78> (『맹자』, ^{도63} <족101>(여여숙(呂與叔), 「극기명(克己銘)」, ^{도64} <족3> (『채근담』) ^{도65}이 있다.

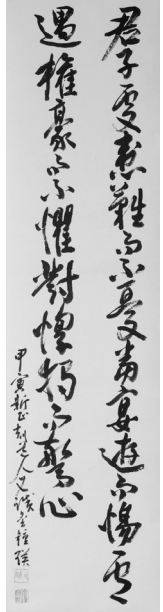
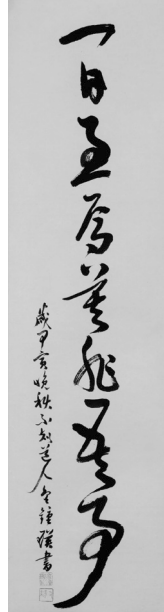
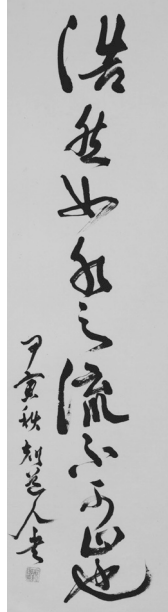
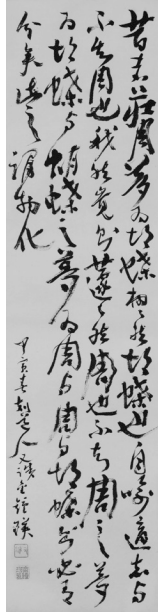
<작품36> (『장자』, 「제물론(齊物論)」)은 이른바 심수쌍응(心手雙應)으로 꿈과 현실의 일여(一如)를 말하는 듯이 필세는 지극히 임의적이다.^{도62} 그 임의적으로 음

직이는 필세는 몽중몽(夢中夢)의 세계를 말하고 있다. 또 간가결구에서 좌우의 진폭과 중횡의 연락은 서로 상응하고 영대(映帶)하여 자연이연으로 스스로 운율을 이루어 현실의 새로운 격을 연출해내고 있다. 몽중몽의 세계에 대한 서적 표현성이 자칫 방종으로 흐르는 간가결구의 의측을 자기체화된 고격(古格)의 시대적 재해석으로 다잡아 정리하고 있음을 본다. 갈필과 운필의 호환은 자형의 태세에 직접적이거나 간접적으로 관계하여 삼(澁)과 윤(潤)을 중화하여 내고 있다. 시대의

정신은 각 시대에 존재하지만 통시적 시각으로 보면 동질적 인식이 어느 시대라도 여전히 현현됨을 확인하게 하는 작품이다. 탈초본의 두 작품도 그러한 여적(餘滴)이다.

1975년 작품으로는 『서법목예』〈작품29〉(『장자』「천도」)도66와 『서예작품 목록』〈족81〉(이한, 「창려문집서」)도67가 있다. 〈작품29〉를 보면 임정탁필(任情託筆)하여 의식의 관여를 가능한 적어지게 하려는 운필의 자세가 역력하다. 손이 가는 데로 필세를 맡기고 간가결구를 의도하지 않으면서 문장의 내용에 마음을 내맡겨두고 있다. 이미 외운 원문의 내용에 심취하여 스스로 그 경지에 이입되면서 필세에 정신을 가탁해버린 그러한 의경이다. 온갖 유위적 결과의 공적을 무위적 경계로 돌리는 그 자리를 ‘천락(天樂)’이라 하였다. 이 경지에 도달하여 유위적 경계가 무위적 경계로 환치되는 이상을 의경으로 삼는 정신세계를 보이고자 하는 서적 표현이다. 김종영은 아호를 ‘불각도인(不刻道人)’이라 관지하였는데 아마 의식적으로 서사한 내용과 일치된 경계를 암시한 것으로 보인다. 또한 불각도인이라는 아호가 장자의 이 내용과 무관하지 않아 보인다. 〈족81〉도 정의(情意)를 완전히 필세 가탁한 형세이다. 간가결구의 형식적 요소는 이미 안중(眼中)에 없다.

1976년 작품으로는 『서법목예』〈작품7〉,도68 〈작품20〉,도69 〈작품33〉(『서보』),도4 〈작품49〉,도70와 『서예작품 목록』의 〈족99〉,도71 〈족31〉(범중엄, 「악양루기(丙辰春)」)



62 작품36

김종영
〈『장자』「제물론」〉
1974
종이에 먹, 130×33cm
김종영미술관

63 족78

김종영
〈『맹자』 제4편
「공손추장(下)」〉
1974
종이에 먹, 130×33cm
김종영미술관

64 족101

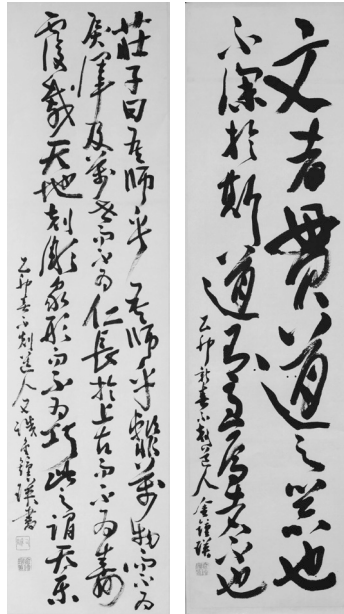
김종영
〈여여숙「극기명」〉
종이에 먹
김종영미술관

65 족3

김종영
〈『채근담』〉
1974
종이에 먹, 130×33cm
김종영미술관

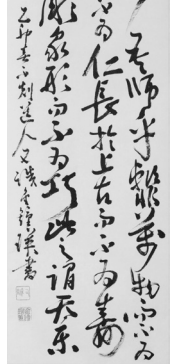
66 작품29

김종영
〈「장자」 「천하」〉
1976
종이에 먹
127×33cm
김종영미술관



67 쪽81

김종영
〈이한, 「창려문집서」〉
1975
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관



도72가 있다.

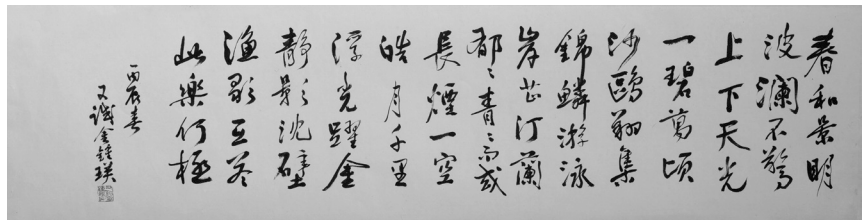
〈쪽99〉(소식, 「어잡승낙균헌」)을 보면 탈속청아한 필치로 담담한 어조로 곡진하게 그 의미를 설명하고 있다.도71 이는 같은 내용을 다루고 있는 〈작품38〉과는 매우 다른 필획과 결구 그리고 장법을 구사하고 있다.도61 〈작품38〉의 격렬한 쾌도직절(快刀直切)의 예기를 통한 표현이 〈쪽99〉에서는 그 흔적을 볼 수 없다. 의측된 결구의 자형과 필획의 유동과 변화는 〈작품38〉보다 심하다, 그러나 그러한 유동과 변화의 중심이 감정의 수렴이라는 곳에 있다. 즉 문장의 내용에 대한 걱정적 감동이 아니라 용융점을 넘겨 순화된 그리고 인식의 차원이 아닌 자기적으로 체화된 자신의 내

면을 조용히 정리하여 보이고 있다. 그곳에는 감정의 기복과 진폭을 극대화하는 것이 아닌, 평소의 자신이 누리고 있는 일상을 평정된 감정의 아기자기한 필획으로 소식의 미의식을 전하고 있다. 탈속청고한 의경의 전달법이 이같이 의미는 동일하되 격을 달리하여 나타낼 수 있음을 알 수 있다.

〈작품7〉(범중엄(范仲淹, 989~1052), 「악양루기(岳陽樓記)」)을 보면 간가결구를 등거리로 두면서 자형의 편방을 의측하여 변화를 모색하고 있다.도68 자간 행간의 포치와 전체 장법은 질서를 정연하게 두면서 필획의 유동을 통하여 기맥의 관통과 참치(參差)한 의경을 표현하는 방법을 채택하고 있다. 운필은 직필 중봉으로 하여 주경(遒勁)을 추구하였다. 그리고 〈작품20〉은 심약(沈約, 441~513)의 「장행가(長行歌)」를 서한 것으로 필획의 간결성을 극대화하면서, 간결함이 가져오는 단순성을 간가결구의 의외성과 편방의 의측을 통하여 극복하고 있다.도69 동시에 단자로

68 작품7

김종영
〈범중엄 「악양루기」〉
1976
종이에 먹
35×136cm
김종영미술관

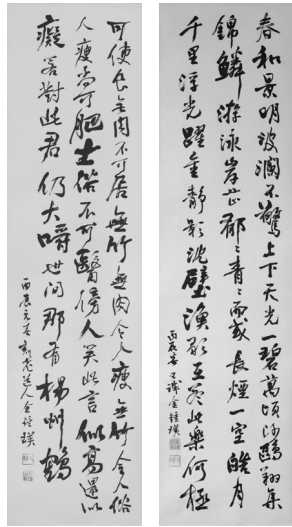




자간행간이 포치되어 기맥의 단절이 초래될 수 있는 위험을 자간의 소밀을 적절히 운용하여 오히려 기맥의 연락과 변화의 아취를 더 높이고 있는 특이한 경우이다.

〈작품49〉(소식, 「서왕정국소장연강첩장도(書王定國所藏烟江疊嶂圖)」)는 청나라 말 하소기(何紹基, 1799~1873)의 서풍을 연상하게 하는 운필과 용필이다.

도70¹⁷ 또한 결구간가에서도 자형의 구조가 상당히 근접해 있다. 연면(連綿)을 하지 않고 한 글자 한 글자를 구성하면서 정(情)과 의(意)를 극진하게 다 하여 필획의 탄력과 자형의 변화에 주의하고 있다. 그 주의는 필획의 기맥 연락과 글자마다 독립적으로 존재하는 의미의 연결이라는 운율의 완성으로 이어진다. 〈작품20〉도69의 경우와 『서예작품 목록』 〈죽97〉(『장자』 「천도」), 도73 〈죽119〉(심약, 「장행가」) 도74, 〈죽31〉(범중엄, 「약양루기」), 도72 〈죽60〉(이백(李白, 701~762), 「우인회숙(友人會宿)」, 「각노도인」) 도75의 경우는 〈작품49〉와 유사한 경향성을 보이고 있다. 도70 안진경의 서법에 경도되어 드디어 전



69 작품20
김종영
〈심약 「장행가」〉
종이에 먹
김종영미술관

70 작품49
김종영
〈소식 「서왕정국소장 연강첩장도」〉
연도미상
종이에 먹
8폭, 각127×34cm
김종영미술관

71 죽99
김종영
〈소식 「어삼승녹균현」〉
연도미상
종이에 먹
크기미상
김종영미술관

72 죽31
김종영
〈범중엄 「약양루기」〉
1976
종이에 먹
137×35cm
김종영미술관

17 하소기는 중국 청나라 때의 학자이자 서가(書家). 자는 자정(子貞), 호는 동주 거사(東州居士) 또는 원수(猿叟)이다. 금석문(金石文)의 연구에 힘썼으며, 글씨에도 능했다. 저서에 『설문단주박정(說文段註駁定)』, 『금석발(金石跋)』 따위가 있다.

혀 새로운 서풍을 창출한 하소기의 경우를 상정해본다면 그의 이러한 서풍의 출현은 당연할 것이다. 하소기를 연상하게 한다는 것이 하소기의 흉내라는 것은 결코 아니다. 하소기의 육감적 획질과는 반대로 청수골경(淸瘦骨莖)한 필획을 구사하여 간결성이 두드러진다. 역사적 사실인 고법첩(古法帖)에 대한 탐구의 경험이 현재적 미의식으로 재해석되는 그곳에 진정한 예술적 경계가 존재함을 옹변적으로 보여준다고 하겠다. 특히 <죽60>_{도75}에서는 관지에 아호를 ‘각노도인(刻老道人)’이라고 하였는데 필획의 삼삼한 분위기와 호단(豪端)에 맡겨진 정조(情調)의 운율이 이 아호에 상응하여 있다.

1979년 작품으로는 『서예작품 목록』 <죽118>(주돈이(周敦頤, 1017~1073), 「애련설(愛蓮說)」_{도76})이 있다. 김종영의 안진경에 대한 이해의 결과가 <작품49>_{도70}의 서풍으로 귀결된다고 가정한다면, 이 작품은 안진경도 아니고 하소기도 아니다. 송나라 유학이 도달한 한 경지인 주돈이의 철학적 심연에 도저한 서미학적 경지의 표현이다. 필단을 예리하게 정돈하여 중횡으로 천연스럽게 그리고 다분한 필획의 변화와 간가결구의 의외성을 증정한 심리상태에서 아취어린 정서를 충일하게 드러내고 있다.

이와 같은 경계를 보인 것으로 간지가 없는 작품 중에서 『서법목예』 <작품13>이 있다._{도77} 이 작품은 『순자(荀子)』 「해폐편(解蔽篇)」의 “천하무이도(天下無二道) 성인무량심(聖人無兩心)”을 서하였는데, 방일한 결구와 무심한 운필이 주는 나른한 권태감이 주변의 긴장감을 완벽하게 해소하고 있다. 어떠한 서적 격식을 초탈한

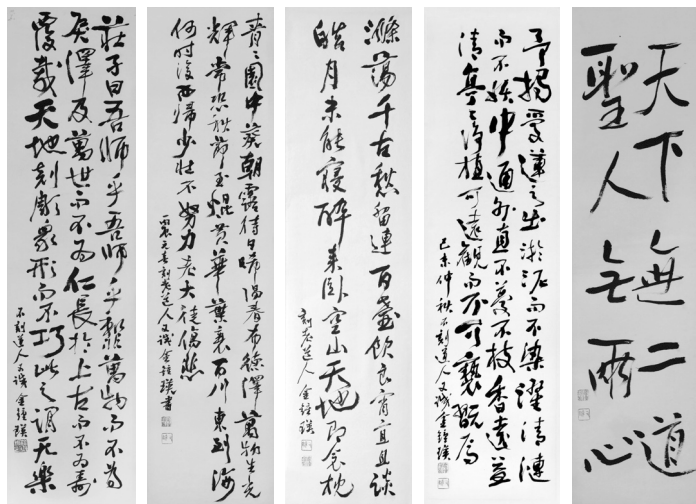
73 죽97
김종영
《『장자』 「천도」
종이에 먹
129×37cm
김종영미술관

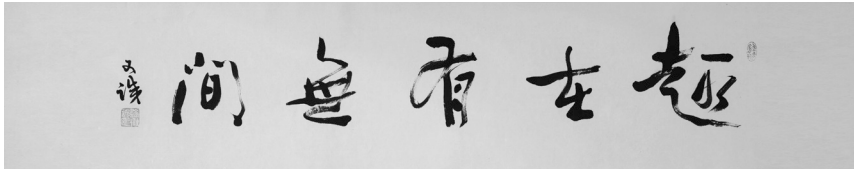
74 죽119
김종영
《심약 「장행가」
1976
종이에 먹
129×37cm
김종영미술관

75 죽60
김종영
《이백 「우인회숙」
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관

76 죽118
김종영
《주돈이 「애련설」
1979
종이에 먹
130×37cm
김종영미술관

77 작품49
김종영
《『순자』 「해폐」
종이에 먹
126×33cm
김종영미술관





78 작품45
 김종영
 <취재유무간>
 종이에 먹
 32×129cm
 김종영미술관



79 작품46
 김종영
 <해활천공>
 종이에 먹
 34×127cm
 김종영미술관

글자들이 공중에 부유하는 구름처럼 하나하나가 자연이연하면서 옆의 글자와 연대를 이루어 자기를 말하고 있다. 천하의 도는 하나로 귀착되고, 성인들의 마음도 모두 같은 한 마음이라는 글의 의미에 깊이 동의한 표현이 바로 이런 것이라 할 것이다. 즉 심수상응(心手相應), 물아일체(物我一體)의 의경이 바로 이러한 것이라 본다. 이와 유사한 경지로 『서법묵예』 <작품45> (“취재유무간(趣在有無間)”), 『서법묵예』 <작품46> “해활천공(海闊天空)”이 있다. 도78, 79

이상에서 보았듯이 김종영의 작품경향은 안진경의 해서 <이현정비>에서 출발하여 행초서인 「쟁좌위고」를 거쳐서 손과정의 초서 「서보」를 섭렵한 것으로 보인다. 그의 행초서는 시대를 내려오면서 약간의 변화를 보인 것으로는 『한산시』가 있고, 『대학』 경문은 해서인데 전혀 안진경적이지 않다. 또한 행초서는 입서에서 조차 안진경 서풍의 외형을 중시하지 않고, 그 서풍이 갖고 있는 정신을 추구하였다고 판단된다. 그리고 ‘서’를 위한 서가 아닌 자신의 내면 의식이나 심미적 깨달음을 표현하는 방편으로 서를 지향하고 있다고 본다. 광오(狂傲)하고도 활달한 행초서의 기개는 외물을 의식하거나 서의 형식에 구애되었다면 전혀 이루어질 수 없는 경지이다. 그리고 만년에는 하소기의 경우를 상정하게 하는 서풍과 전혀 누구도 상정하여 비교할 수 없는 서풍이 도출되었다. 이는 김종영의 심미의식이 도달한 경지이고 선문한 문장에 대한 자신의 이해가 그 깊이와 넓이가 도저히 않으면 불가능한 표현력이다.

시간을 더하면서 서에 대한 심미의 경지가 그대로 천연이거나 자연이라고 밖에 이해할 수가 없다. 물론 이 경지의 도달이 일반의 현대 서예가들이 지향하는 경지와 같을 수는 있지만, 기법의 수련에서 이미 그 방향이 다르기 때문에 동일선상에서 말하는 것은 어려운 부분도 있다.

IV. 김종영의 아호(雅號)와 심미의식

전통적으로 문인 학자 서화가의 아호에는 그 사람의 철학이 들어 있다. 일반적으로 아호를 짓는 방법은 대개 다음과 같다. 자기가 거처하는 장소에서 의미를 갖추어 짓는 경우[所處以爲號], 자기의 삶에서 지향하는 바로서 의미를 갖추어 짓는 경우[所志以爲號], 자기의 삶에서 만나는 바에 의미를 갖추어 짓는 경우[所遇以爲號], 자기가 축적하고 수장한 것에 의미를 갖추어 짓는 경우[所蓄以爲號]가 그것이다. 그리고 기존의 아호를 두고서 새로이 아호를 더 지어서 사용할 경우에는 분명히 새로운 삶의 목표이거나 정서이거나 심리를 외부적으로 표하고자 하는 상황이 있다고 하겠다. 따라서 그가 사용한 몇 가지 아호를 살핀다면 그가 지향하고자 한 철학적 심미적 경향을 살필 수 있다고 본다.

김종영이 사용한 아호는 우성, 각도인, 불각도인, 각노도인, 백월산인(白月山人)으로 확인된다. 이를 바탕으로 『서법목예』와 『서예작품 목록』을 통해 작품에 간지가 기록된 것을 중심으로 이러한 아호가 처음으로 사용된 시기를 살펴보면 다음과 같다.

연도	아호	처음 사용된 작품
1949년	刻道人, 又誠	『서예작품 목록』 <족54>(노자, 『도덕경』) (도80) <족16>(류우석(劉禹錫, 772~842)의 시) (도81)
1966년	刻人	『서법목예』 <작품56>(모란) (도82)
1975년	不刻道人, 又誠	『서법목예』 <작품29>(『장자』, 『天道』) (도60)

간지가 있는 작품에서 처음 사용된 아호의 시기는 위와 같고, ‘각노도인’(<족60, 족99, 족119>) ‘백월산인’(<족103>)은 간지가 기록되어 있지 않다. 그리고 1949년에 처음 등장하는 아호인 ‘각도인’, ‘우성’과 그 이후의 아호인 ‘각인’, ‘불각도인’, ‘각노도인’ 등이 만년에 와서도 모두 시기의 구별이 없이 혼재하여 사용되고 있다.

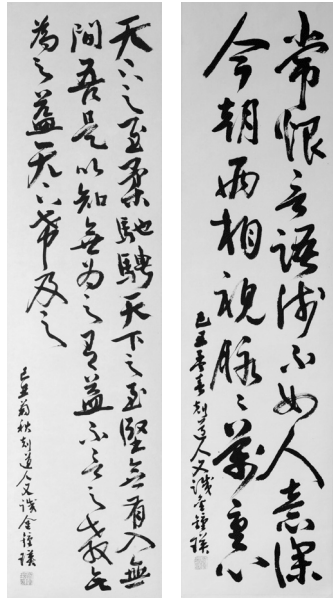
위와 같은 기록을 통하여 본다면 아호의 사용이 특별한 년대적 구별로 나누어질 수 있는 것은 아니라고 판단된다. 다만 ‘불각도인’과 ‘각노도인’의 경우 최만년(最晩年)에 사용된 것으로 보인다. 따라서 김종영의 이러한 아호가 지닌 의미의 경우는 그의 심미적 자세와 상황에 연유하여 지어지거나 사용되어 온 것으로 판단된다. 그러므로 여기에서는 아호의 의미가 지닌 철학적, 심미적 상황을 그의 작품의

성격과 연결하여 살펴보기로 한다.

‘우성’이라는 호는 부친 김기호(金其鎬)의 아호 성재(誠齋)에서 ‘성’이라는 글자를 취하였다. ‘우’를 앞에 더한 ‘우성’은 ‘우성재’라는 의미로서 성재의 아들임을 표방하면서, 부조(父祖)의 유업을 이어서 한층 높고 깊은 단계로 나아가겠다는 의지를 표방한 것으로 보인다. 부친에 대한 공경과 효성, 부조의 유업에 대한 조술(祖述)의 의지 외에도 ‘우성’이라는 아호의 의미와 본질적 성질을 살펴볼 필요가 있다. 이 ‘성’이라는 글자는 『중용』에 “성이라는 것은 하늘의 도이다. 성하려는 것은 사람의 도이다. 성은 힘쓰지 않아도 적중하고 생각 없이 해도 잘하며, 조용히 도에 적중하니 성인의 경지이다. 성하려는 것은

선을 택하여 굳게 붙잡는 것이다[誠者, 天之道也. 誠之者, 人之道也. 誠者不勉而中, 不思而得, 從容中道, 聖人也. 誠之者, 擇其善而固執之也.]”라 하여 ‘성’이 유가의 실천적 덕목이자 궁극의 과제임을 분명히 하였다. ‘성’ 그 자체는 하늘의 도이고, 성해지려고 노력하는 것은 사람의 도라고 하고 있다. 성을 인생의 목표이자 실천의 바탕으로 하겠다는 의지를 보인 부친의 아호 ‘성재’에 더하여, 나는 더욱 성하면서 살겠다는 ‘우성’이라고 한 그의 아호는 지순한 성실성과 성의를 읽을 수 있다. 김종영이 교육자로서 조각가로서 평생 성실로 일관하여 살았다는 것은 제자들과 일족 모두가 증명하는 사실이다. 이는 유가의 실천적 미학이 선생의 근본적 바탕이 되어 있었음을 웅변하는 사실이다.

유가에서 말하는 미학은 사회와 정치 그리고 윤리와 도덕의 관계를 강조한다. 그리하여 그 속에 내재한 교육작용과 인식작용을 중시하였다. 심미와 예술의 활동 속에서 유가는 감정의 화해와 절제 즉 중용의 미를 강조하고 윤리와 도덕과 규범으로 감정의 지나친 발로를 규제하였다. 또한 이러한 주장을 통하여 사회생활에서 부단히 자기수련을 견지하는 인간들의 인위적 노력과 진취적인 정신, 즉 성실하게 본성을 수련하는 수신을 통하여 성인으로 향한 노력을 강조하였다. 유가의 이러한 심미철학은 곧잘 서예에서 드러내곤 한다. 서예작품 중에서 충의(忠義)의 표상으로는 안진경의 〈이현정비〉와 〈쟁좌위고〉가 있다. 따라서 이 작품들이 김종영 학서(學



80 쪽54
김종영
〈『도덕경』 제43장
천하지지유〉
1949
종이에 먹
129×33cm
김종영미술관

81 쪽16
김종영
〈류우석의 시〉
1949
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관

82 작품56
김종영
〈모란〉
1966
종이에 먹
54×20cm
김종영미술관

書)의 중심이 되는 이유이기도 하다. 손과정의 『서보』를 절록한 『서법목예』 〈작품3〉도¹²도 손과정이 공자의 일생을 통한 성찰의 과정을 서법미학에 비유하고 있는 것이다. 이러한 관심은 곧 김종영의 서법미학 탐구의 방향과 예술 전반에 대한 인식으로 유가의 치열한 자기성찰을 통한 수신과 그 결과로서의 천연의 경지를 지향하는 것이다.

‘각인’이라는 아호는 아마도 조각가로서의 자기 진로를 분명히 하고, 그곳에 목표하는 바의 철리가 있음을 의미하는 것으로 판단된다. ‘각도인’ 즉 ‘각의 도를 가는 사람’, ‘각으로 도를 삼는 사람’으로 자호한 연유는 유가와 도가의 ‘도’의 철학적 심미적 의미가 내포되어 있다. 각도인은 각인이라는 조각가로서의 자기 정체성을 분명히 하는 아호에 ‘도’라는 글자를 더하여 이루어진 아호이다. 조각가로서의 자기 정체성에 대한 심도 있는 성찰을 더하는 철학적 자세를 표방하고 있다고 본다. ‘도’라는 글자가 의미하는 철학적 사유는 깊고도 넓다. ‘도’에 대해 『중용』에서는 “하늘이 부명한 성에 따름이 도이며 도는 일상에서 잠시도 떠날 수 없다[天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教，道不可須臾離也.]”라 하고 있다. 이른바 천성(天性)을 따라 살아가야 하는 수도(修道)의 길을 제시하고 있다. 이 수도의 길은 잠시라도 소홀히 할 수가 없다. 일신우일신(日新又日新)의 성실이 수반되지 않으면 도에 사는 길이 아닌 것이다.

『노자』에서는 “도라고 할 수 있는 도는 항상(恒常)된 도가 아니다[道可道非常道]”라 하여 도의 실체에 대하여 사람이 인지하거나 말로서 표현할 수 있는 것이 아님을 설명하고, 또 “도란 만물의 근본이니, 선한 자의 보배이고, 불선한 자도 지킨다 [道者萬物之奧，善人之寶，不善人之保]”라 하여 선인과 불선인을 막론하고 모든 사람에게 적용되는 것이 도라고 하여 도의 위대성을 강조하고 있다. 그리고 『장자』 「천지」편에는 “천지에 통하는 것이 덕이며, 만물에 행하는 것이 도이다[通於天地者德也，行於萬物者道也]”라 하여 만물에 행하여지는 것이 도라고 설명하고 있다.

‘불각도인’ 즉 ‘불각의 도를 지향하는 사람’이거나 ‘각하지 않음이 도인 것을 아는 사람’이라는 뜻으로도 자호하게 된 근거에는 ‘각도인’이 지닌 의미에 대한 새로운 내면적 성찰이 있었다고 보인다. 따라서 ‘각’과 ‘불각’이라는 상대적 의미가 지닌 철학적 심미적 심리의 차이가 무엇인지에 대한 규명도 요구된다. ‘불각’은 다분히 ‘각’을 상대적으로 의식한 개념이다. ‘불각’이 무위(無爲)라면 ‘각’은 유위(有爲)이다. 모든 유위 행위는 자연성을 목표로 한다. 그 자연성은 곧 무위라는 천연이다. 모든 무위는 유위의 대립적 존재가 아니고 유위의 결과물이다. 지극한 ‘정’의 실천이 유

위이고 그 구경처(究竟處)는 무위라는 천성(天成) 즉 자연성(自然成)이 그것이다. 따라서 ‘각’은 ‘불각’으로 완성이 된다. 그리고 ‘불각’은 ‘불각’인 채로 ‘각’의 완성인 것이다. 김종영이 지향한 ‘각도’는 그 자체가 곧 ‘불각도’인 것이다. 그리고 ‘각노도인’ 즉 ‘각으로 늙으며 도를 닦는 사람’이라는 의미의 아호인 이 경우는 ‘각도인’과 ‘불각도인’이 의미하는 방향과 동일 선상에서 논의될 수 있겠다.

김종영의 서 작품을 중심으로 그의 아호에 ‘도’라는 글자를 붙인 배경을 살펴볼 수 있겠다. 우선 유가적 입장의 작품들에서 본다면, 그 중에서 중용의 도를 표방한 <작품1>이 있다.^{도2} 이는 『효경(孝經)』을 서한 것으로 ‘만이불일(滿而不溢)’, 즉 가득 채우되 넘치지 않게 하고, ‘고이불위(高而不危)’ 즉 높게 올라가되 위태롭지 않게 한다는 것은 중용의 도, 중용의 미학을 강조하는 것이다. 이러한 미학관점은 이미 『논어』에서 공자가 설파하고 있다. 공자는 “즐거우나 음란하지 않음[樂而不淫]”과 “슬프기는 하나 상하게 하지 않는다[哀而不傷]”라는 말로 『시경』 「관저(關雎)」편의 미학을 표현하였다. 어느 한 쪽으로 지나치거나 치우침이 없는 중정불의한 중용의 도를 지향한 공자 이래로 중용은 유가미학의 최고 지향점이 되었다. 이러한 『효경』 내용을 그는 다수의 서 작품으로 남기고 있어 그의 생활철학과 미의식의 지향점을 엿볼 수 있다.

그리고 <작품21> 두보(杜甫, 712~770)의 시 「단청인증조장군패(丹青引贈曹將軍霸)」를 절록한 작품은 “단청에 심취하여 늙음이 오는 것도 모르니, 부귀는 나에게 뜬구름 같다[丹青不知老將至 富貴於我如浮雲]”이다.^{도83} 이 ‘단청’ 두 글자 가운데 <죽100>^{도84}에서는 ‘탁조(琢雕)’로 바꾸어서 썼는데 ‘조각가로서 나의 입장도 또한 그렇다.’고 하는 의미의 표현으로 보인다. “장차 늙음이 다가움을 느끼지 못한다 [不知老之將至]”는 공자의 말이다. 『논어』 「술이(述而)」편에 “그 사람됨이 배움의 길에서 발분하여 먹는 것도 잊고, 항상 즐거워하여 근심도 잊고, 늙어가는 것도 모른다[其爲人也 發憤忘食 樂以忘憂 不知老之

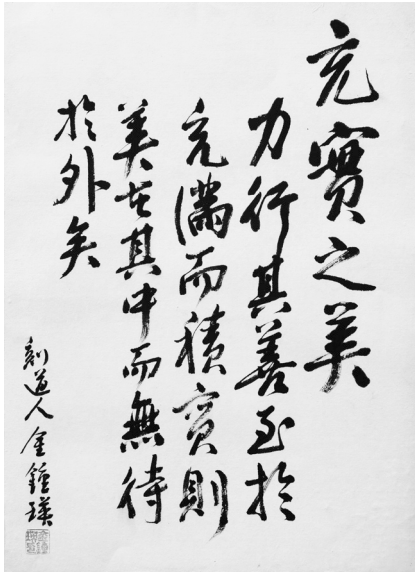


83 작품21

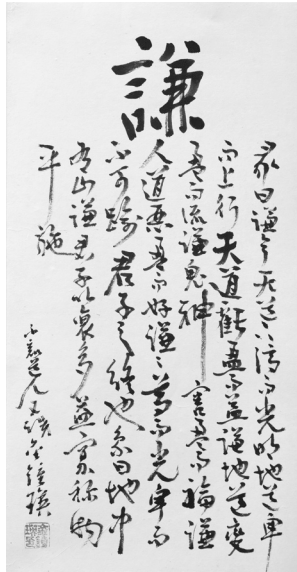
김종영
〈두보 「단청인증조장군패」〉
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관

84 죽100

김종영
〈두보 「단청인증조장군패」〉
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관



85 작품15
 김종영
 <주희 『맹자집주』 「진심하」
 25장 주자주
 종이에 먹
 66×47cm
 김종영미술관



86 작품17
 김종영
 <주역 『지산겸』 겸괘>
 종이에 먹
 64×33cm
 김종영미술관

將至]”는 말에서 공자는 ‘락(樂)’을 지향하는 스스로의 심미적 생활 자세를 말하고 있다. 이러한 공자의 ‘탁’인 배움의 ‘도’에 대한 심미를 두보는 시로서 단청 즉 그림그리기에 일치시켜 말하고 있다.

그는 또한 이러한 경지에 자신의 예도(藝道)를 동의하고는, 다시 ‘단청’을 ‘탁조’로 바꾸어 조각가로서의 ‘각도’에 대한 자세를 공자의 즐거운 배움의 도에 가탁하여 웅변하고 있다. 김중영 자신인 ‘온고이지신’(<죽

129>도37)하여 ‘지성(至誠)의 성수(聖手)(작품34))의 경지로 나아가는 도인임을 밝히고 있다. 또한 그의 <작품15>도85는 『맹자집주(孟子集註)』의 “충실을 미라고 한다. 힘써 선을 행하면 충만함에 이르고 실이 쌓이면 미는 그 속에 있어서 외부로부터 오는 것을 기다리지 않아도 좋다[充實之謂美. 力行其善, 至於充滿而積實, 則美在其中而無待於外矣].”를 서하고 있다. 도덕적 개념인 선의 실행과 실천의 위에 미가 존재한다는 것으로 유가의 도덕적 실천을 통한 심미의 완성에 대한 스스로의 심미 인식을 보여주고 있다. 그러한 배움의 수양에서 일어나는 즐거움[樂]에 부귀는 한갓 부운(浮雲)일 뿐이요, 근심 또한 잊고 있으며, 늙어서 죽음이 장차 다가오는 것도 개의하지 않는 인생의 지고지순한 심미의식이 존재하고 있는 것이다. 또한 『서법목예』 <작품17>도86을 서하여 유가의 핵심 경전인 주역의 심미관에 대한 관심을 보이고 있다.

전(筮)에 말하기를 “하늘의 도는 아래를 다스려 광명하고 땅의 도는 낮아도 위로 행한다 하늘의 도리는 가득함을 이지러지게 하고 겸손함을 유익하게 하며 땅의 도리는 가득함을 변하게 하여 겸손한 태도로 흘러 보낸다. 귀신은 가득함을 해코지하고 겸손한 자에게는 복을 준다. 사람의 도리는 가득함을 미워하고 겸손함을 좋아한다. 높은 자가 겸손하면 빛이 나고 낮은 자라도 감히 타넘지 않으려든다. 이 때문에 군자

는 유중에 미를 거둔다”라고 하였고, 상(象)에 말하기를 “땅 속에 산이 있음이 겸손한 모습이니 군자는 이를 응용하여 많은 것을 덜고 적은 것엔 더하여 저울질하는 사물마다 공평하게 펼친다”고 하였다.¹⁸

천도(天道)와 지도(地道)와 인도(人道)의 겸손이 가져오는 ‘겸(謙)’의 위대한 역할미(役割美)를 말하고 있는데, 시종일관 겸손의 도를 지키는 군자에게 유종의 미가 있음을 밝히고 있다. 우성이라는 아호가 지닌 ‘성실하고 또 성실하라는’ 생활 철학의 자세는 군자를 지향하는 인간은 누구나 지니고 있다. 그 성실함은 겸손으로써 이루어지며 그 결과 중립불의(中立不倚)한 군자에 이른다. 그러한 인간은 천성으로 자기가 군자임을 알아 외물에 누추해지지 않으려고 지극정성으로 수신한다. 그 수신은 유위적이되 무위적인 천성을 지키기 위함이다. 즉 유위적 수신과 교학은 무위를 위함이라는 것이다. 김종영의 각도는 불각의 도, 즉 천연을 지키기 위한 각도이고, 우성, 즉 성실하고 또 성실하려는 것이다.

유가에서 말하는 심미개념의 도와 노자·장자가 말하는 심미개념의 도는 서로 상보적인 관계성을 가지고 있다. 유가 미학이 심미와 예술, 사회와 정치, 윤리와 도덕의 관계를 강조하여 교육작용과 인식작용을 중시하여, 심미와 예술도 사회현상이기에 사회에서 이탈하거나 초월할 수 없으며, 그 사회의 정치, 윤리, 도덕에 의해 제한받지 않을 수 없다고 보고 있다. 심지어 중용의 미를 강조하고 실천하도록 강제하기도 하였다. 그러나 유가의 이러한 것은 자연인성적 심미와 예술에 대한 충분한 인식이라고 할 수는 없다. 이러한 유가미학의 부정적인 면에 대한 보완적 반발로서 도가의 미학이 제기된다. 도가 미학은 무법지법을 주장하여 심미와 예술의 창조 속에 드러나는 무위자연의 현상을 말하고 있다. 도가는 일정한 규율이 없으면서도 규율에 벗어나지 않는 것을 중시하고, 천부적 재질을 존중하여 천연미를 제창하였다. 유위적인 유가의 도덕적 규범에는 중용을 취하려는 그곳에서 천연적이고 본연적인 성에 대한 유지의 의지가 있다. 이러한 유가적 규범이 인성의 자연성을 구속하는 결과에 대한 부정적 요소임을 비판하는 것이 도가의 무위자연이라는 심미관이다. 그러나 그는 천성적 본성적 자연을 지향하는 자세가 유가이든 도가이

18 “象曰, ‘天道下濟而光明, 地道卑而上行. 天道虧盈而益謙, 地道變盈而流謙, 鬼神害盈而福謙, 人道惡盈而好謙. 謙尊而光, 卑而不可踰. 君子之終也.’ 象曰, ‘地中有山謙, 君子以裒多益寡 稱物平施.’ 不刻道人 又誠金鐘瑛”

든 일치한다는 점을 인식하고 있다.

김중영의 도가적 내용의 서 작품 중 『서예작품 목록』〈작1〉에서 “자연 그대로의 것에 본래 완성된 법이 있다[自然中有成法].”^{도87}를 보면 그는 ‘각도인’으로 관지하고 있다. 이는 분명 그가 철학적 입장이나 심미관에 도가적 사유를 수용하는 동시에 그러한 실천을 표방한 것으로 각의 도를 자연에서 목표로 한다는 의지를 표현한 것으로 판단된다. 그리고 〈작품2〉의 『장자』「천하」편 “천지의 아름다움을 판단하고, 만물의 이치를 분석한다[判天地之美, 析萬物之理]”^도 그의 심미관에 직접 관계되는 내용으로서 각의 도리를 천지의 미를 판단하고 만물의 이치를 분석하여 나에게 비추하는 것으로부터 하겠다는 의지로 파악된다.^{도11}

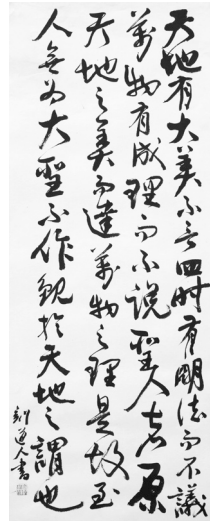
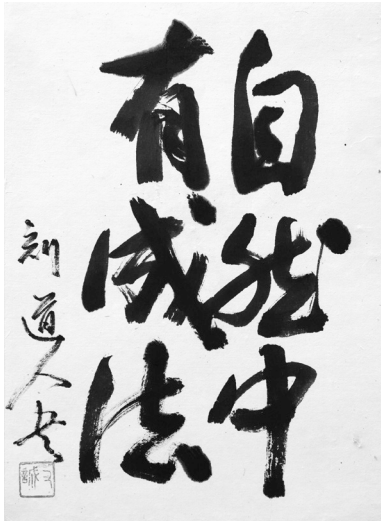
〈작품37〉은 『장자』「지북유(知北遊)」를 절록한 것이다.^{도88} 이 작품의 내용에서 보이듯이 ‘천지의 미를 근원적으로 파악하고 만물의 이치에 통달하여서 지인(至人)은 무위하고대성(大聖)은 부작(不作)하는[原天地之美而達萬物之理 是故 至人無爲 大聖不作]’ 경지를 각의 도에 서있는 사람이 추구하여야하는 방향으로 삼고 있는 그의 심미의식의 확장을 볼 수 있다.

〈작품29〉의 내용은 『장자』「천도」 중 일부로서 각도의 또 다른 경계인 불각의 도를 실천하는 심미의식을 토로하고 있다.^{도66} 즉 “사물의 모양을 새기고서도 스스로 기술이 뛰어나다고 여기지 않으니, 이것을 일컬어 하늘의 즐거움이라고 한다[刻彫衆形而不爲巧 此之謂天樂]”가 의미하는 세계, 즉 온갖 형상을 조각하였으되 뛰어난 솜씨 즉 ‘교(巧)라고 여기지 않는 경지인 ‘천락’에 도달함을 지향하고 있음을

볼 수 있다. 다시 말하자면 각조의 목표는 각조가 ‘교’일 수 없는 경지인 ‘천락’에 있음을 말한다. 이러한 경계에서 그는 각이 곧 불각이어야 함을 여기에서 확인하고 오각(悟覺)하고 있다고 하겠다. 이 문장에서 ‘장자왈(莊子曰)’의 앞 부분을 찾아 들어보면 다음과 같다. “사람과 더불어 화하는 것은 인락(人樂)이요 하늘과 더불어 화하는 것은 천락(天樂)[與人和者謂之人樂 與天和者謂之天樂]”이다. 그러나 인락이든 천락이든 모두 ‘화’에서 나오고, 그 이름이 비록 다르나 ‘락’을 위하고 있음은 한 가지이다. 『중용』에서 말하는

87 작1
김중영
〈자연중 유성법〉
종이에 먹
42.5×30.5cm
김중영미술관

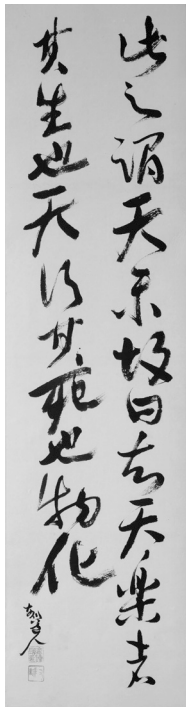
88 작품37
김중영
〈장자』「지북유」〉
종이에 먹
130×51cm
김중영미술관



“중이라는 것은 천하의 근본이요, 화라는 것은 천하가 도달해야할 도이다. 중과 화를 지극한 곳까지 밀고 나가면, 하늘과 땅이 제자리를 잡는다[中也者天下之大本也 和也者天下之達道也 致中和萬物育焉 天地位焉]의 ‘화’에 천지의 ‘락’이 또한 근본하고 있음을 알 수 있다. 천하의 모든 것에 통달하는 도가 곧 ‘화’임을 인식한 자리가 천지인의 ‘락’이 있음을 김종영 자신은 확인하고 있는 것으로 보인다.

예술의 목표는 자락하고 자오하는 곳에 있다. 그곳은 ‘유희’의 경계이다. 자오와 자락하는 유희 경계는 외물이 관여하는 바가 아니다. <작3>(유희삼매)는 예도가 궁극적으로 도달하여야 하는 지향점을 말하고 있다. 김종영의 예도는<작품42>(근도핵예), 즉 ‘도에 근본을 두고 예를 핵실(核實)하여 이루어내는’ 그의 예도의 지향점은 <작품43>의 말처럼 ‘지재불후’ 즉 불후에 인생의 뜻을 두는 것이다.

심미의 경계에서 불후란 무엇일까? <작품26> (『장자』「천도」)도⁸⁹에서 밝히듯, 천락을 아는 자는 살아서는 하늘의 뜻으로 행하고 죽어서는 사물과 동화(知天樂者 其生也 天行 其死也 物化)하는 물아일체의 경지가 불후이다. 물아일체의 경계에는 유위·무위가 하나인 자리이다. 동시에 <작품13>(『순자』「해폐(解蔽)」)처럼 “천하에는 두 종류의 도가 없고, 성인은 두 마음이 없는[天下無二道 聖人無兩心]” 하나의 경계가 곧 불후의 경계이다. 그 경계는 본디 그러한 자리로서의 유위도 아니요 무위도 아님을 본인은 인식하고 있다. 이러한 도의 오각(悟覺)에 이르면 <작품12>의 “천하의 한 기운에 통할 따름[通天下一氣耳]”인 것이다.^{도90} 이러한 도를 깨치면 ‘하였으되 하지 않은[爲而不爲]’ 경지에 이른다. 각의 도는 판단하고 분석하여, 드디어 그 판단과 분석이 자연의 법이고, 더 이상 인위를 가하지 않아도 되는, 불각의 경계 그대로가 곧 각의 완성체가 되는 경지 작품 14) (『장자』「천도」)에서 다시 확인된다. “무위함으로써 존엄하여지고, 박소하여 드디어 천하에 그 미를 다룰 수 없



89 작품26
김종영
<『장자』「천도」>
종이에 먹
130×33cm
김종영미술관

90 족자15
김종영
<『장자』「지부유」>
종이에 먹
123×32cm
김종영미술관

는 경계[無爲也而尊 樸素而天下莫能與之爭美]”를 향하고 있음을 알 수 있다. 때가 행하여지면 행하고 때가 멈추면 멈추는 그러한 자연을 모든 사물이 존중하고 받든다. 그러므로 ‘미’에서 하늘에 짝할 수 있는 것은 오직 ‘박소(樸素)’가 있을 뿐이다. 그는 궁극에 박소야말로 각도의 궁극이자, 그대로 혼연히 불각도의 경계임을 인식하고 오각하였다.

또한 <작품47>_{도52}(『도덕경』)의 내용을 보면,

천하의 사람들이 모두 아름다운 것을 아름답다고만 생각하는 그것이 바로 악한 것이다. 선을 선한 줄 알지만 이는 선하지 않은 것이다. 그러므로 유무가 상생하고, 쉽고 어려움이 서로 성취하며, 길고 짧음이 서로 비교되고, 높고 낮음이 서로 기대고, 음과 소리가 서로 조화를 이루고, 앞과 뒤가 상충한다. 이로써 성인은 무위에 합하여 일하고 말하지 않고도 가르침을 행한다.¹⁹

여기에서는 미와 선에 대한 인식에 대하여 새로운 시각을 발견하고 동의하며 실천하는 의지를 보이고 있다. 모든 상대적인 개념에 대하여 동등한 의미를 부여하고 그 상대적인 것에 의하여 각기 존재하는 경지를 자기의 예도에서 확인하고 실천하는 경계를 보이고 있는 것이다. 그리하여 이러한 심미인식의 경계는 그의 아호에서 웅변하고 있고, 그러한 심미자세를 그의 서 작품에서도 여러 가지 문장의 내용을 가지고 확인할 수 있다.

그의 아호와 서 작품에 선문(選文)된 문장내용에서 확인되듯이 유가적 미학의 바탕위에 도가적 미학을 더하여 미의 완성을 추구하고 자기화하였다. ‘각도인’에 ‘불’을 더하여 ‘불각도인’이라는 아호를 사용한 것이 그것으로 파악된다. 각도인과 불각도인을 연결하여 의미를 파악해보면, ‘새기되 새기지 않은 듯[刻而不刻]’이라는 뜻과, ‘새기지 않았으되 새긴 듯[不刻而刻]’이라는 의미로 연결된다. 이는 곧 ‘위이무위(爲而無爲)’이거나 ‘무위이위(無爲而爲)’의 경계를 염두에 둔 것으로 이해할 수 있다. ‘각도인’과 ‘불각도인’의 각/불각은 다른 경계가 아니고 같은 경계로서 파악된다. 각이 곧 불각이요, 불각이 곧 각인 경계로서 ‘자연이연’ 즉 ‘저절로 그렇게 되어지는’ 세계를 지향하는 도인으로 판단된다.

19 “天下皆知美之爲美，斯惡已。皆知善之爲善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。是以聖人，處無爲之事，行不言之教。” 『노자』 2장

‘백월산인’은 김종영의 고향인 창원의 북면에 있는 백월산에서 연유한 것으로 판단된다. 이 산의 명칭은 『삼국유사』에 나오고 있다. 『백월산양성성도기』가 그것으로 노힐부득(努翀夫得, 신라 후기의 승려)과 달달박박(怛怛朴朴, 신라시대의 승려)의 성불에 관한 전설이 그 내용으로 그가 이 내용을 작품으로 남기고 있다. 고향에 대한 애뜻한 상념의 경우로 판단되는 아호이다. 그런데 정작으로 『삼국유사』의 『백월산양성성도기』를 서한 작품에는 관지에 아호를 ‘백월산인’이라고 하지 않았다.

‘각도(刻道)’의 경계는 반복적 행위를 통한 형상의 추구 내지 의상(意想)의 실천에 수반되는 작위적 행위이다. ‘불각도’의 경계는 그 작위적인 행위에 대한 의심이 자 부정이다. 하지만 각도의 궁극이 자연이자 천연의 지향이면, 각도의 완성은 불가의 경지로 귀착된다. 따라서 각도이든 불각도이든 그것의 궁극적 심미는 대상의 자연성에 대한 외경일 것으로 보인다. 말하자면 조각의 대상인 물체 그자체가 이미 완성체로서의 존재로 본다는 조각가의 심미경지에서 촉발한 경계인 것이다. 이것을 『중용』에서는 “움직이지 않으면서 변화하고, 조작하지 않으면서 완성한다[不動而變 無爲而成]”라고 하였다.

이러한 경우를 서 작품의 제작 상황에서 본다면 어디에도 구애되지 않고 한번에 이루어내어야 하는 ‘일기가성(一氣呵成)’의 경계 즉 필획의 일회성에 근접하는 심미경계이다. 개칠(改漆)을 허용하지 않는 서예의 단순 명료성이 조각에서 최소한의 칼질로써 대상에 대한 본연적 구성 상태를 천연의 완성체로 인정하는 심미적 정서표현과 동등한 것으로 보인다. 이러한 심미방법에는 서예의 일회적 필획으로 완성해야 하는 규칙이 확보하고 있는 상승의 미감에서, 조각의 반복적으로 고쳐나가야 하는 지루한 권태를 보상받는 심리구조가 있지 않았을까 한다.

V. 서예심미의 경향

김종영의 서예 작품을 서체별로 나누어 살펴보고, 또한 그의 아호가 지닌 의미와 서예적 표현의 연관성, 그리고 서사된 문장의 내용과의 관계도 또한 아울러서 살펴보았다. 그는 행서와 초서를 혼용하여 자신의 서예 심미관을 표현하는 경우가 그의 절대적으로 나타나고 있다. 이러한 성향은 행서와 초서가 그의 표현성정에 가장 어울리는 정서가 존재하기 때문으로 판단되는 부분이다.

그리고 그가 선문한 서예작품의 문장은 다양한데, 그중에서도 노자, 장자의

도가적 문장이 가장 많이 나오고, 유가의 문장으로는 『주역』, 『논어』, 『맹자』 및 송나라 성리학자와 조선의 유학자 문장도 채택하고 있다. 그리고 기타 시문과 역사서에 이르고 있는 점으로 보아 그의 다양한 독서편력을 알 수 있고, 동시에 이를 통한 깊은 사색의 시간이 동시에 있었음을 알 수 있다. 그중에서도 장자, 노자의 심미관에 경도된 흔적이 서예작품에서 분명히 보이고 있고 유가의 『주역』, 『논어』, 『맹자』에 보이는 심미의식에도 깊은 사색이 있었음도 동시에 살펴지고 있다. 이러한 정황을 살필 때 그는 다양한 독서를 통한 사색의 결과로서 서예작품을 이루고 그곳에 자신의 심미의식을 토로하고, 동시에 서예적으로 표현하고 있는 것도 확인된다.

김중영의 서예를 논의할 때 일반의 서예가들이 추구하는 서예미의식과 반드시 동일선상에서 운위될 수는 없다. 심미의식이 물론 같은 부분도 있겠으나 조각가로서의 이른바 전공 분야가 있는 그의 서예는 부차적인 것이고, 또한 그는 서예를 외부적으로 내세운 적이 없기 때문이다. 따라서 그를 당대 서예가들의 추구방향과 동귀에 둘 수는 없으며, 동시에 그의 서예작품의 경향과 기법을 일반 당대 서예가들과 비교하여 말할 수는 없다. 그러므로 그의 서예에 대한 판단 방법은 꼭진히 그의 생활철학과 심미의식의 범주에서 이루어지고 동시에 그의 조각세계와 연관지어 예술가 김중영의 심미철학을 보아야 한다고 생각한다. 그리고 그러한 심미철학이 서예적으로 어떠한 공용이 있는지를 살필 필요가 있다. 여기에 몇 가지의 경우로 김중영의 서예 심미철학의 표현성을 요약해본다.

우선 우송의 서품에서 가장 뚜렷한 것으로 ‘의경의 미’ 들어 말하지 않을 수 없다. ‘의경의 미’란 작품전체를 꿰뚫는 작가의 정신, 심미적 정취, 예술적 풍격과 풍부한 창조력 등 감상자에게 강렬한 인상을 주고 계발성을 가진 예술적 영향력을 말한다. 이러한 미는 형체의 미와 다르며 또한 언어와 형상과는 다른 범주에 속하고 허와 실이 결합한 내면적인 심원한 미의 경계이다. 이 사상은 노자와 장자의 사상에 근원을 가지고 있다. 즉 노자의 ‘유무상생(有無相生)’이 그것이고, 장자는 이를 더욱 발전시키고 있다. 유형의 형상과 무형의 형상이 서로 결합 조화하여 드디어 우주간의 인생의 실체가 전개된다는 것이 그것으로 말하자면 ‘도가 있게 된다는 것이다. 이 도의 표현적 전개를 그의 서예작품에서 적실하게 관찰할 수 있었다.

김중영의 서예적 심미방향은 일반 서예가들의 작품이 추구하는 경향과 그 궤적을 달리 한다. 즉 『노자』에서 말한 “세상 사람들이 누구나 아름다운 것을 아름답다고 짐작하는 것 바로 그것이 추한 일이라는 것을 안다[天下皆知美之爲美 斯惡已]”에 그의 미적 추구가 있다. 즉 천하의 사람들이 알고 있는 ‘미의 미다움에 대한

의심이 그것이다. 대부분의 예술가가 추구하는 미란 세상이 알고 있는 그러한 미이고, 그것에 대한 추구가 그들의 심미방법이다. 그는 애시 당초 이에 대한 의구심을 가지고 노자의 '유무상생'의 경계에 그 심미방향을 두고 있다는 것이다.

이 의경의 미가 서예적으로 표현된 경우를 고대 서예 이론가는 '신채(神彩)'라는 용어로서 설명하고 있다. 남북조시대의 왕승건(王僧虔, 426~485)은 「필의찬(筆意贊)」에서 “서의 묘도(妙道)는 신채가 으뜸이고 형질이 다음이다” 하였다. 이 말은 형체의 미와 상대적인 개념의 의경 즉 신채의 미를 명확히 한 것으로서 그의 서예 작품 전반에서 살피지는 부분이다. 즉 문자의 공용적 미인 형체의 질성에 관심을 두기보다는 정신성의 표현에 그 의지를 다하고 있다는 것이다. 당의 손과정이 『서보』에서 “서에 있어서 반드시 필요한 것은 신채이고 그것에 의해 사물의 본성에 따라 인생의 희노애락을 형상으로 나타내어야 한다”라고 한 이 말은 자신의 서사행위에 일치하고, 또한 장회관(張懷瓘, 713~741)이 말한 “서를 깊이 이해할 수 있는 사람은 다만 신채를 보고 그 자형을 보지 않는다”라는 말은 그가 「작화난(作畫難)」에서 말한 “그림을 잘 그리는 사람은 많으나, 그림을 잘 이해하는 하는 사람은 적다, 그림을 잘 그리는 사람으로 하여금 그림을 이해할 수 있게 한다면 그의 그림 솜씨는 성수(聖手)가 될 것이다.”라고 한 내용에 일치한다.

김종영의 서예적 의경은 심정과 외경이 서로 만나고 허와 실이 결합하고 형과 정신을 겸비한 상황, 즉 문자라는 실재를 기초로 하여 창조되는 정신성의 실체로 나타난다. 이것은 상 속의 형상 즉 문자를 가짐과 동시에 상 외의 형상 즉 정신의 실체화로서 그의 서예는 존재성을 확보하는 것이다. 그리하여 그러한 의경의 미는 구체적으로 '심상의 추구'라는 표현 형식을 취하고 있다. 구체적 문자의 형상을 서사하고 있는 경우는 그 문자의 의미가 갖고 있는 미에 대한 확인과 표현적 의미와의 상관을 설정하고 있다. 또한 문장의 의미에 대한 동의와 심미적 재인식의 결과로서 그의 서사 방법은 자형에 대한 구체성이 아니고 의미에 대한 추상성을 추구하고 있다. 그의 서사 방법에서의 운필과 용필은 '의(意)'에 맡겨두고 질탕하게 종이 위를 누비고 있다. 후한(後漢)의 채옹(蔡邕, 132~192)은 「서설(書說)」에서 “천지 만물이 그러한 형상으로 존재하는 의미를 마음껏 표현할 수 있어야 비로소 서예를 한다고 할 수 있다[縱橫可象者 方得謂之書矣]”라 하여 서의 형상성에 대하여 말하고 있는데 이른바 서라고 하는 것은 종횡무진으로 운필하여 그 곳에서 이루어지는 형상, 심상 그것이 서라고 하는 이 말이 그의 서예적 결과와 가깝다고 하겠다.

그리고 이러한 심상의 추구는 정신성을 바탕으로 한 '생명력의 현현'으로 나타

나고 있다. 그의 서사에 있어서 행초서의 획질은 문자의 형상을 향한 운필이라기 보다는 의미에 대한 확인이자, 확인된 의미에 대한 인식을 바탕으로 한 감흥의 일치, 즉 정서의 동질적 형성에 대한 표현에 있다. 즉 김종영의 정신성은 시간적 운율을 기조로 하는 행초서를 통하여 장식성을 배제한 상태로 공간을 장악하고 있다는 것이다. 그곳에 그의 서예 심미적 서정성이 충일하고 있음을 확인할 수 있다. 주역에서는 “천지의 위대한 능력[大德]은 만물을 낳는 것[天地之大德曰生]”이라고 하는데 이 명제는 개체의 생명을 중시하는 관점이다. 자연을 생명의 원천으로 보고 생명력의 강력한 표현을 미와 분리시킬 수 없는 것으로 간주하고 있는 것이다. 김종영의 서예 작품에 종종으로 보이는 맹자의 “나는 나의 호연지기를 잘 길렀다[吾善養吾浩然之氣]”도 또한 강한 생명력의 충만을 말하는 것으로 이러한 생명력 중시의 사상은 모두 기세와 힘의 표현으로 아름다움을 삼는 심미적 인식이 포함되어 있다. 그의 서예적 표현에는 그 필세의 직절하고 무애한 운필을 통하여 이러한 견해를 명확하고도 구체적으로 드러내고 있다. 이른바 『주역』의 “하늘의 운행은 건실하다. 군자는 이것을 본받아 스스로 굳세고 조금도 쉬지 않는다[天行健. 君子以自強不息]”는 일상의 생활 자세가 서적 표현으로 생명력을 표현하고 있다.

김종영의 서예적 표현에서 ‘생명력의 현현’은 필의의 체현을 통한 ‘정회(情懷)의 산(散)’을 추구하게 된다. 왕승건이 「필의찬」에서 “심은 필을 의식하지 않고, 수(手)는 서를 의식하지 않게 되어 심과 수가 ‘정’에, 즉 서예가의 정서에 통달하여 이루어지는 서는 그 결과가 망상이 되지 않는다[必使心忘於筆, 手忘於書, 心手達情, 書不妄想]”는 이 말은 우성의 서예에서 선문된 문장과 우성 자신의 정서를 일치시킨 표현이 주조를 이루고 있음에 해당하는 말이다. 누구를 의식하거나 남에게 보이기 위하여 서품을 제작하는 것이 아니고 자신의 내면에서 일어나는 심미적 감정과 정회를 문장에 가탁하고는 그대로 필단에 내함하여 신체를 추구하여 가는 시간적 흐름에 풀어놓고 있다. 그곳에는 걱정과 우울과 회한과 희구가 혼재하고 있음을 알 수 있다. 이것은 한유(韓愈, 768~824)가 「송고한상인서(送高閑上人序)」에서 “예전에 장욱이 초서를 잘하였는데 다른 기예는 익히지 않았다. 그래서 기쁨 노여움 궁벽 곤궁, 근심 슬픔 기쁨 즐거움, 원망 한탄 생각 그리움, 취함 쾌락 무료함 불평 등이 마음에 요동치면 반드시 그것을 초서로 표현하였다[往時張旭善草書不治他技 喜怒窘窮 憂悲愉快 怨恨思慕 酣醉無聊不平 有動於心 必發之於草書]”라 하여 장욱이 자신의 감정을 서에 기탁하여 표현하고 있음을 말하고 있는 경우와 그 위치를 같이하는 정서적 일치가 있다.

김중영의 서예가 ‘정희의 산’을 함에 있어서 신체를 추구하여 형질의 장식성을 도모하기 보다는 의경을 중시한 경향을 생각할 수 있다. 채옹이 「서설」에서 말하듯이,

글씨는 마음을 풀어헤치는 것이다. 그러므로 글을 쓰려고 하면 먼저 그 마음을 풀어헤치고 그 생각이 가는데로 본성을 자유롭게 한 뒤에 비로소 글을 써야 한다. 만약 어떤 일에 마음이 매이면 비록 중산의 토끼털로 만든 최고의 붓으로 글을 쓰더라도 아름답지 않을 것이다. 글을 쓸 때는 먼저 조용히 앉아 마음을 고요하게 하고 뜻이 가는 바를 따르되 말을 하지 않고 호흡을 바쁘게 하지 않으며 신령스런 직관이 떠오르는 것에 집중하기를 지존을 대하듯이 하면 글씨가 좋지 않을 수 없다.²⁰

그의 필세에는 일소천군(一掃千軍)적 이거나 파죽지세(破竹之勢)의 기세로 풀어헤친 필획의 난무에도 일종의 경건하고 진지한 의경을 읽을 수 있다. 다시 말하면 엄숙한 일기를 그의 삼상한 필획에서 충분히 발견한다는 점에서 그러하다. 그러한 엄숙하고 경건한 서사자세는 그의 작품으로도 남아있는 왕희지의 「위부인필진도후」의 내용에 대한 이해와 인식에도 드러나는 사실이다. 즉 붓을 중요히 여기고, 종이를 귀히 여기고, 문자를 심각하게 선택하여 정회를 서사하는 이러한 자세는 그것이 곧 그의 학문의 원점이자 곧 서예의 원점이었던 것으로 보인다.

Ⅶ. 우성 서품의 성격

위와 같이 김중영의 서작에 존재하는 심미 경향의 귀결점은 다음으로 귀결된다고 볼 수 있다.

1. 자연성의 추구를 통한 추상성의 경계

우성의 심미관을 우선 채옹이 「석실신수필세(石室神授筆勢)」 중에서 “서는 자연에서 시작된다[夫書肇於自然]”라고 했는데, 우성의 서예 작품 중에서 “자연의

20 “書者散也。欲書先散懷抱，任情恣性然後書之。若迫於事，雖中山兔毫不能佳也。夫書先默坐靜思，隨意所適言不出口氣不盈息，沈密神采如對至尊則無不善矣。”

가운데에 완성된 법이 있다[自然中有成法]”와 일치되는 견해이다. 노자와 장자 그리고 유가의 심미관이 도달하고자 하는 경계는 ‘자연이연’에 있다. 그 표현의 방법에 있어서 유위적 행위를 선택하든, 무위적 입장에서 지향하든, 결국에는 자연성에 있다는 점이다. 그의 서예를 통한 자연성의 추구는 운필과 용필에 있어서 외부적 조건들에 전혀 구애되지 않고, 믿는 바바 내면의 의식이 여하히 그 본연의 형체로 서예적으로 드러나는가에 관심을 두는 심미관에 있다고 본다. 그곳에는 복잡한 듯이 보이는 그의 필획이 매우 단순히 처리되고 있고, 또한 그 단순은 결구의 의외성으로 보완되고 있음을 볼 수 있다. 그의 서예작품에서 들어나는 결구법의 다양함은 문자의 의미에 대한 인식을 분명히 하면서 감각의 확대라는 추상성의 추구가 전개되고 있다. ‘작품이란 미를 창작하는 것이기보다 미에 근접할 수 있는 조건과 방법을 이해하는 것이라고 생각한다’는 우성의 심미정신은 미를 향한 접근에 다양한 경로를 상정한다는 것이다.

이 다양한 상정의 지향점은 추상을 향하고 추상의 결과는 자연성에 이른다. 이러한 심미방법으로서 서예에서 추구되는 것은 기법과 미의식의 다양한 경험이 만법귀일(萬法歸一)로서 수렴되고 그 수렴은 일이관지(一以貫之)하는 표현으로 이루어진다. 서예가 문자의 실체를 서사하는 것으로 최후로 삼았다면 서는 예술로서의 생명력을 벌써 상실하였을 것이다. 그러나 서예는 무한한 추상성을 발휘하여 자연으로 회귀하는 양상을 역사적으로 보여 왔다. 그의 아름다운 것에 대한 말인 “표현은 단순하게-, 내용은 풍부하게-”처럼 그의 서예세계는 일필 일획을 근거로 하여 이루어지는 서예의 일기일회(一期一會)의 필연적 우연성이 이루어내는 천진을 통하여 추상적 자연성을 향하고 있다고 본다. 미셸 라공(Michel Ragon, 1924~)이 『추상예술의 모험 *L'Aventure de l'art abstrait*』(1956)에서 “모든 예술이 추상이며, 그렇지 않다면 예술은 존재하지 않는다. 예술이 자연 그 자체가 아니라 현실 전체의 축약임에 따라 그것은 추상인 것이다.”라고 한 말을 우성의 서예적 경계에 두어도 좋겠다.²¹

21 미셸 라공, 이일 옮김, 『추상미술의 모험』(문화교육출판사, 1964), p.25.

2. 유희삼매와 상외지상 경계

『논어』에서 공자는 “아는 것이 좋아하는 것만 못하고, 좋아하는 것이 즐기는 것만 못하다[知之者不如好之者, 好之者不如樂之者]”라고 하였다. 단순히 안다는 것이 아닌, 그리고 단순히 좋아한다는 것이 또한 아닌, 즐거워서 행하는 지고한 경계를 심미방법으로 말하고 있다. 즐거워서 행하는 것이 현실적 상황이고, 동시에 지향점이라면 이 이상의 지극한 삶의 형태는 없을 것이다. 우성은 일상에서 지극히 흥미롭게 그리고 마치 구도자처럼 경건하게 서예를 즐겨했다는 사실은 그가 조각의 길에서 도달하여야 하는 경계를 서예에서도 확인하는 것으로 이해해야 할 것이다. 그는 평소의 독서와 사색에서 일어나고 발견되는 갖가지 상념을 수렴하고, 그러한 상념의 수렴에 일치하는 문장을 그대로 일필휘지하여 작품으로 남기고 있다. 그러한 작품은 곧바로 그의 심미관이자 철학이고 예술임을 확인된다. 그곳에서 그는 서예를 행한다는 그 행위 자체를 매우 중요시함과 동시에 문장의 내용에 대하여 편안하게 즐기는 운필이 이루어지고 있음도 확인할 수 있다.

또한 그곳에는 명료하고 순수하며, 진지한 놀이정신, 즉 유희정신이 종횡무진으로 펼쳐 있다. 그리고 이 유희정신은 공자가 말한 ‘유어예(遊於藝)’에 닿아 있다고 볼 수 있다. 고대사회의 예는 육예(六藝) 즉 예(禮)·악(樂)·사(射)·어(御)·서(書)·수(數)를 말하는 것으로 이에 대한 기교적 이해와 숙련과 숙달을 통하여, 이 일체의 기법적 구속으로부터 벗어난 경계를 ‘유(遊)’의 경지라고 한다. 이것은 오늘날의 예술에도 그대로 적용되는 심미인식이다. 즉 갖가지의 미학적 기법의 통달위에 존재하는 자유사상의 절대적 표현의 정도를 ‘유’라고 할 수 있다. 김우성은 김정희의 유희삼매의 서적을 염두에 두고 같은 내용을 서 작품으로도 남기고 있으며, 유희정신이 예술적 창작활동의 근원이자 결과적 도달점이라고 말하고 있기도 하다.

이 유희삼매의 경계는 그의 아호가 지향하는 ‘각도인’과 ‘불각도인’에도 여실하게 나타나 있다. 새기는 일, 즉 ‘각도’의 궁극적 목표는 온갖 유위적, 의식적, 의도적인 행위를 기법적으로 완벽하게 관통하여 그를 초월하는 일원적 경계에서 자연으로의 회귀이다. 반면 새기지 않는 길, 즉 ‘불각도’는 새기는 행위의 유희적 의식이 결국 새기지 않는 듯 새겨진 결과물로 나타난 자연회귀의 유희성에 대한 확인과 인식이다. 이는 새기는 것이 곧 새기지 않는 경계를 향하는, 유위적 즐거움과 무위적 즐거움의 동질성에 대한 확인인 것이다. 말하자면 장자의 ‘무용지용’의 심미의식이 우성의 ‘불각지각(不刻之刻)’의 심미의식으로의 전환이라는 유희적 정신이 있기도 한

것이다. 이러한 우성의 심미정신이 그의 서예작품에서 이루어지는 서사행위의 유위적 즐거움이자, 그 즐거움은 무위를 지향한다. 이것은 유위가 곧 무위를 이루는 중화, 즉 유무상생의 자리이다. 그곳에는 형질의 추구가 아닌 필획의 유희적 행위의 결과인 신체(身體)가 현실적으로 현현하여 이른바 상외지상으로 문자의 정령이 유희하고 있다.

3. 시서화각(詩書畫刻)의 일률적 이해

서 예술은 시서화 일률이라는 전통적 표현양식에서 이루어진 것이다. 그 각각의 표현 형식은 다를지라도 정신성은 하나로 결합되어 상보의 상생의 경향을 이루어 전혀 새로운 미를 이루고 있다. 김종영은 이러한 심미양식이 추구하는 근본적인 방향에 대해 정통한 인식을 바탕으로 각고의 수련이 수반된 예술행위를 하였을 것이다. 그는 전통사회에서 문인이 갖추어야 할 일반적 교양을 갖추고 다시 시대가 지향하는 바의 심미세계에 대하여 분석 판단하여 수용하는 자세를 견지하였다. 그리고 전통과 현대의 관계성에 대하여 명료한 시각을 보인다. 즉 전통이 곧 현대이고 동시에 미래임을 그는 체험적으로 인식하고 실천하는 자세를 견지하고 있다. 그곳에는 진선미의 유기적 결합을 이루는 이상을 설정하고 있으며, 그 미의 경계는 간약진솔(簡約眞率), 기운생동, 초월혼융(超越渾融)으로 집약된다. 말하자면 그는 서사하는 행위와 각조(刻雕)한다는 행위, 그리고 회화하는 행위를 동일시하고 있다. 동시에 독서와 사색으로 수신하듯이 시서화각의 행위들이 역시 수신의 일환이며 인간이 곧 예술 그 자체임을 확인하는 그곳에 김종영의 서 예술이 자리하고 있다고 판단된다.

김종영의 서예에 대한 수행적 심미의식의 근저에는 각의 도와 서의 도에 대한 일원적 있었다. 조각에서의 각도는 서예에서 필봉에 해당하는 것으로 조각에서 극도에 촉각의 세계가 있듯이, 서예에서도 마찬가지로 그 극도에 촉각의 세계가 있다. 얇게는 지두(指頭)의 촉각이요, 깊게는 심중의 촉각이다. 이러한 세계를 촉각적으로 감수하고, 정신을 촉각적으로 부러내는 것이 조각이며 서예이기에 김종영은 서와 각에 대해 시서화 일률과 같이 일률적 인식을 가지고 있음을 알 수 있다.

우성은 조각의 세계에서 각도와 불각도의 경계를 일치시키듯이, 서예에서 문자의 형상과 의미에 대한 깊은 인식의 일치가 존재하고 있다. 문자 형상의 한없는 추상성을 의식하면서 의미의 깊은 철학성에 대한 애정이 그것이다. 서예에 대한 이

러한 그의 심미관은 “서는 역시 최후의 예술이다”라고 말한 일본의 조각가이자 시인이면서 평생 서의 심연을 살피며 수신한 인물이었던 다카무라 고타로(高村光太郎, 1883~1956)를 연상하게 한다.

주제어 keywords

김중영 Kim Chong Yung, 서예 calligraphy, 천진 naivety, 자연 nature, 시서화 일체 the whole of poem-calligraphy-painting

참고문헌

사료

- 『周易』
- 『論語』
- 『孟子』
- 『中庸』
- 『大學』
- 『老子』
- 『莊子』
- 『禮記』

논저

- 구진중, 김희정 옮김, 『필법과 장법』, 다운샘, 2007.
- 『김중영 서법목예』, 파주: 열화당, 2009.
- 박춘호 편, 윤찬호 탈초 번역, 『서예작품 목록』, 서울: 김중영미술관, 2015. (미출간)
- 서복관, 권덕주 옮김, 『중국예술정신』, 서울: 동문선, 1990.
- 송민, 노봉 옮김, 『중국서예미학』, 서울: 동문선, 1998.
- 심윤목, 곽노봉 옮김, 『서법논총』, 서울: 동문선, 1993.
- 이택후, 권호 옮김, 『화하미학』, 서울: 동문선, 1990.
- 이택후·유강기 편, 권덕주·김승심 옮김, 『중국미학사』, 대한교과서, 1992.
- 주래상, 남석현·노장시 옮김, 『중국고전미학』, 서울: 미진사, 2003.
- 창원예총 편, 『미의 사제 김중영을 만나다』, 경남: 도서출판 불휘, 2011.
- 『조월과 창조를 향하여: 조각가 김중영의 소묘와 산문』, 파주: 열화당, 2005

- 青山杉雨, 『書의 實相』, 東京: 二玄社, 1982.
- 青山杉雨, 『文字性靈』, 東京: 二玄社, 1991.
- 比田井南谷 편, 『顏眞卿李玄靖碑』, 書學院, 1982.
- 神田喜一郎, 『中國書道史』, 東京: 岩波書店, 1985.
- 北川太一, 『書の深淵』, 東京: 二玄社, 1999.
- 劉正成 주편, 『中國書法鑑賞大辭典』, 臺北: 大地出版社, 1989.
- 祝敏申, 『大學書法』, 臺北: 丹青圖書有限公司, 1987.
- 西川寧, 『書의 變相』, 東京: 二玄社, 1960.
- 西川寧, 『書道』, 毎日新聞社, 1964.
- 西川寧·神田喜一郎, 『書跡名品叢刊』, 東京: 二玄社, 2001.
- 田中勇次郎 編, 『中國書論大系』, 東京: 二玄社, 2001.
- 石川九楊, 『書の終焉: 近代書史論』, 京都: 同朋舎出版, 1990.
- 石川九楊, 『書: 筆蝕の宇宙を読み解く』, 東京: 中央公論新社, 2005.

A World View of Kim Chong Yung's Calligraphy

Kim, Jong Won

As one of many disciples of Woosung Kim Chong Yung(又誠 金鍾瑛)'s calligraphic artworks, efforts were made to examine the origins of learning sources and expressive tendencies, under the plea of Geumgangan(金剛眼).

Titled as the founder of the field as the first modern abstract sculptor of Korea, the development of aesthetics was witnessed through Kim Chong Yung being immersed in the appreciation of traditional calligraphy. In other words, his efforts of practicing the modern role of the tradition and the future were reckonable in terms of his guidance provided for the juniors.

Kim Chong Yung has been practicing the current trend of aesthetical expressions, while maintaining fine cultural aspects of the literary tradition. For example, Kim Chong Yung's understanding and analysis of Chusa Kim Jeong-hui(秋史 金正喜)'s calligraphic aesthetics, empirically explains how traditional aesthetics was able to survive until today.

That is, Kim Chong Yung's calligraphic aesthetical analysis, on whether calligraphic aesthetics of the times led by Chusa can be vitalized even in modern art and prove its value in the future, was found to be penetrated into the sculpture world of Kim Chong Yung.

The aesthetic notion of uniformity between calligraphy and sculpture is the result of Kim Chong Yung's diachronic view that drew the inseparable complementarity beyond the confrontational relationship between the tradition and the modern. The unexpectedness of the texture of the writing brought by the dynamism of calligraphic strokes is the "extraordinary of the ordinary(格外之格)" reflected in the "balance of imbalance", which Kim Chong Yung pursued through sculpture.

The learning method and expressions of calligraphy are unconscious of the unnatural doctrinaire tendency of the normative tradition of the so-called

“penmanship(書法)”, which professional writers of the times exerted to pursue. Instead, it clearly shows the “stage of enjoying talents(遊藝之境)” which “spirits of writings(文氣)” are rooted in as the ultimate worldview of calligraphy. This is to overcome the tradition of “quantitative(定量) formality” through such “quantitative formality”, and to head towards the unreserved status(無碍) as a boundary of aesthetic sense, which confirms the present aspects of the tradition.

To rephrase, the core of Kim Chong Yung’s calligraphic act lies in the fact that it overcame the standard “rules(法)”, called “penmanship”, with its own “rules”. This is what Chusa referred to as “nature as the center of heaven(性中天)” and “the scent of writing and the spirit of words in books(文字香書卷氣)” as the place to search for “formality(格)”. Such formality is concluded as a “formality of the nature(自然之格)” instead of a doctrinaire formality.

The “nature as the center of heaven”, under the pretense of strokes, define that personality must be the nature; that is, where capability(有爲) becomes idleness(無爲) in harmony, as well as “nature as the center of heaven” as an aesthetic expression of “the scent of writing and the spirit of words in books”.

In the calligraphy acts of Kim Chong Yung, the strokes of language(筆劃言語) makes an organic construction of “capability(有爲)”, where such harmony heads toward the boundaries of “idleness(無爲)”. There, “reason(理性)” dissolves into “sensibility(感性)”, and such sensibility is formed within the beauty of “neutralizing(中和)”.

Such aesthetic viewpoint of Kim Chong Yung shows a mixed form of “semantics(意味)” and “shape(形象)”, where “endless joy(遊戲三昧)” is shown in the form of “inseparability(不二之境)” between calligraphy(書) and sculpture(刻).