



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#) 

碩士學位論文

素菴 玄中和의 書藝術 造形性 研究

- 行草書를 中心으로 -

濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

夫 允 子

2013年 2月



# 素菴 玄中和의 書藝術 造形性 研究

-行草書를 中心으로-

指導教授 郭 正 明

夫 允 子

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

2013年 2月

夫允子の 教育學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 \_\_\_\_\_ (印)

委 員 \_\_\_\_\_ (印)

委 員 \_\_\_\_\_ (印)

濟州大學校 教育大學院

2013年 2月



<국문초록>

## 소암 현중화의 서예술 조형성 연구

- 행초서를 중심으로 -

부 윤 자

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

지도교수 곽 정 명

서예는 문자를 아름답게 쓰는 것을 바탕으로 하는 문자의 조형성, 더 나아가 작가의 인격적 수양과 내면세계의 깨달음을 필묵에 응축하여 즉흥적, 일회적으로 표현하는 정신예술이다. 선인들이 서예 작품을 창작하거나 비평할 때 한자를 분명하게 기록하는 것이 가장 기본이었고, 그 다음이 기법이었으며, 마지막으로 작가의 사상과 정신을 가장 중시했던 것은 바로 이러한 까닭에서이다. 즉, 서예는 작가의 삶과의 만남을 한자의 형태를 빌어 표현해내는 고도의 예술이다. 작품의 형태를 빌어 작가의 예술적인 자질뿐만 아니라 사상과 철학 등의 정신세계도 파악할 수 있기 때문이다.

소암 현중화(素菴 玄中和, 1907~97)는 한국의 서예사에서 근·현대에 걸쳐 행초서로 일세를 풍미한 서예가로 활동한 인물이었다. 그러나 지금까지는 소묵회를 중심으로 활동한 제주의 '지역작가' 정도로만 알려졌었다. 그는 1930-40대 당시 일본에서 유행했던 '육조해(六朝楷)'의 선구자였으며, 귀국한 이후인 1950-60대에는 '국전'을 무대로 행초서를 육조해로 재해석하여 한국 서예의 이채(異彩)로 자신의 독자적인 예술세계를 열었던 서예가이다. 그리고 1970-80대 그의 예술세계를 고찰하면, 한국 서예의 거장을 넘어 20세기 한·중·일의 근·현대 서예의 역사적 맥락에서 중심 인물임을 알 수 있다.

본 연구는 소암의 전서·예서·해서·행서·초서·한글 혼용(混融) 중에서 백미라 할 수 있는 행초서에 초점을 맞추어 한국의 근·현대 서단에 미친 그의 서예 세계의 위상을 조명하였다. 그에 관한 이론적 자료 수집과 작품분석을 시도함으로써 그의 예술이 탄생한 배경, 조형적 사고의 파악, 그리고 예술적 목표와 지향을 가늠함으로써 그를 재조명하기 위한 객관적, 구체적 자료를 다음과 같이 추출하였다.

첫째, 고전입서를 중시하는 학습관, 서론(書論) 및 필묵관을 고찰하였다.

둘째, 평생 동안 학습한 입서(臨書)와 자운(自運)의 고찰을 통하여 그의 원류가 일본의 '어가류(御家流)'가 아닌 중국의 육조(六朝)임을 확인하였다. 그러면서도 범본(範本)의 경우 중국의 고전 법첩을 임모하였지만 모방에 그치지 않았고, 자신의 창의성을 가미하여 독특한 작품세계를 형성한 점이다.

셋째, 천부적인 재주의 소유자이면서도 평생 동안 재능이 아닌 노력으로 자신만의 예술세계를 향해 전진했던 순수한 예술가였다는 점이다.

넷째, 소암의 ‘서’ 작품에서 장조폭(長條幅)을 중심으로 연면의 표현기법을 연구한 결과, 문자의 연속적인 변형 가능성, 그리고 점층(漸層)을 형성하는 연면의 아름다움이 조형적 측면에서 고찰되었다는 점이다.

이와 같이 소암 예술의 특징은 법에서 법을 깨고 나오는 작품의 경계(境界)와 어떤 가식도 없이 그만의 인간적 성정과 기질을 그대로 드러내고 있다. 따라서 그의 서예는 조형적 혹은 미학적으로 완성기에 도달했던 바 ‘소암체(素菴體)’라는 아칭이 시사하듯이 탈속(脫俗)한 경지로 자신만의 독특한 서풍을 전개한 것이다.

본 논문은 한국의 서예사에서 소암의 서예술 세계를 연구하고, 그의 고전학습 방법을 활용 가능한 서예교육 자료로 제시하고 있다는 점에서 또 다른 연구가치가 있다고 판단한다.

---

\* 이 논문은 2012년 12월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임

# 목 차

국문초록 .....	i
목차 .....	iii
<b>I. 서론</b> .....	1
<b>II. 소암 서예술의 형성 배경</b> .....	3
1. 성장기 .....	3
2. 학서과정 .....	5
1) 학습기(1923~1955) .....	5
2) 성숙기(1956~1979) .....	14
3) 완성기(1980~1997) .....	16
<b>III. 고전학습관과 필묵관</b> .....	19
1. 임고의 학습관 .....	19
2. 서론및 필묵관 .....	38
<b>IV. 소암 행초서의 조형적 특징</b> .....	41
1. 연면의 표현기법 .....	41
2. 행초서의 조형적 특징 .....	47
3. 작품분석 .....	55
<b>V. 소암 서예의 평가</b> .....	68
<b>VI. 결론</b> .....	72
참고문헌 .....	74
Summary .....	80
부록 .....	82



## 표 목 차

<표 1> 중국의 육조풍 서예가 및 애호가 .....	9
<표 2> 소암의 ‘육조해’ 서법의 계보 .....	10
<표 3> 한국 근·현대서예사의 서체별 작가 판도 .....	17

## 도판 목차

<도 1> 마츠모토 호스이(松本芳翠) 작 .....	11
<도 2> 츠지모토 시유우(辻本史邑) 작 .....	12
<도 3> 중용수장(中庸首章) .....	13
<도 4> 소암(素菴)임 기본획·해서 체본 .....	23
<도 5> 소암(素菴)임 예서·행초서 체본 .....	24
<도 6> 진묵대사(震默大師) 시 .....	43
<도 7> 최기남(崔奇男) 시 .....	44
<도 8> 성간(成侃) 시 .....	46
<도 9> 정지상(鄭知常) 시 .....	46
<도 10> 유인산중(幽人山中…) .....	46
<도 11> 위야(魏野) 시 .....	49
<도 12> 두보(杜甫) 시 .....	52
<도 13> 고적(高適) 시 .....	52
<도 14> 묵계(墨繼)의 위치(도형) .....	52
<도 15> 이백(李白) 시 .....	53
<도 16> 진묵대사(震默大師) 시 .....	53
<도 17> 도연명(陶淵明) 시 .....	53
<도 18> 무벽산방(無壁山房) .....	56
<도 19> 한산 시 8곡병(寒山 詩 8曲屏) .....	57

<도 20> 도연명(陶淵明) 시 .....	59
<도 21> 김부식(金富軾) 시 .....	59
<도 22> 장가행(長歌行) .....	59
<도 23> 산월투창(山月投窓···) .....	61
<도 24> 영주십경 10곡병(瀛洲十景 10曲屏) .....	62
<도 25> 취시선(醉是僊) .....	64
<도 26> 대학수장(大學首章) .....	66



## I. 서론

소암 현중화(1907~1997)는 제주특별자치도 서귀포시 법환동 출신으로 한국 서예사에서 근·현대에 걸쳐 행초서를 가지고 일세를 풍미한 서예가이다.

소암은 1923년 일본으로 유학, 1933년 와세다(早稻田)대학 정경학과 전문부를 졸업한 후, “일본 서단의 대가인 마츠모토 호스이(松本芳翠)와 츠지모토 시유우(辻本史邑) 두 스승의 문하에서 서법을 공부하였다. 두 스승의 연원(淵源)은 중국의 양서우징(楊守敬)<sup>1)</sup>이었다.”<sup>2)</sup>

소암은 1955년 일본 오사카(大阪)에서 귀국하여, 고향 제주 서귀포에서 평생을 서예가로 살다가 91세로 타계하였다. 그는 특히 법고(法古)에 투철하여 위진(魏晉)·남북조(南北朝)의 각종 명비첩(名碑帖)을 임모(臨模) ‘연찬(研鑽)’<sup>3)</sup>하였다. 그는 학구적인 자세로 서법의 법고창신(法古創新)을 향한 부단한 노력은 변화무궁한 그의 작품세계에 표출되고 있다. 일본에서 활발한 서단 활동을 통해 서예가로서 자질과 끈질긴 노력으로 고법첩의 ‘육조해(六朝楷)’<sup>4)</sup>를 다시 부상시켜, 자신의 독자적인 서체를 완성하기에 이른다. 그는 법도(法道)를 중요시 하는데서 오는 엄정(嚴正)함이 있고, 불의와 타협을 모르는 그의 천품(天稟)이 드러나는 기상, 그리고 서태(書態)에서 보이는 기질이 “호쾌표일(豪快飄逸),<sup>5)</sup> 유창예리(流暢銳利)<sup>6)</sup>, 그리고 삼엄고아(森嚴高雅)<sup>7)</sup>함이 있다.”<sup>8)</sup> 그러나 그는 제주의 ‘지역작가’로 알려져 있지만 지역과 시대를 뛰어넘는 서예가였으며 그럼에도 불구하고 시류적인 서풍에 편승하지 않고 깨끗한 자세로 후학들의 본보기가 되고 있다.

- 1) 중국 청나라 말기에서 중화민국 초기의 학자(1839~1915). 자는 정오(惺悟). 호는 린쑤(鄰蘇). 역사·지리의 고증(考證)에 뛰어나고 금석학자, 서예가. 저서 「수경주소(水經注疏)」, 「역대여지도(歷代輿地圖)」, 「수서지리지고증(隋書地理誌考證)」, 「회명헌고(晦明軒稿)」 등 이 있음.
- 2) 제주소목회(1983), “창립10주년 기념회지” 「소목」, 경신인쇄사, p.38.
- 3) 학문이나 사물의 도리를 깊이 연구하고 닦음.
- 4) 중국 북위시대의 해서체, 예서(隸書)에서 해서(楷書)로 바뀌는 과도기 글씨체. (南北朝時期) 육조: 오(吳)·동진(東晉)·송(宋)·제(齊)·양(梁)·진(陳)의 합칭.
- 5) 호탕(豪宕)하고 쾌활(快活)하며, 세상 일에 마음쓰지 않고 유유히 마음내키는 대로 함.
- 6) 유창하고 사물을 이해, 판단, 처리하는 힘이 빠름.
- 7) 무서우리 만큼 질서가 바르며 엄숙하고 고상하며 우아함을 말함.
- 8) 양진방 외(1995), 「중국서예80제」, 광노봉 역, 동문선 문예신서, p.51.

소암은 한문 서예에 있어서 전(篆)·예(隸)·해(楷)·행(行)·초(草) 5체(五體)를 두루 능하면서도 풍격(風格)에 있어서는 초서에 관하여 ‘한국서단의 이채(異彩)’라는 평가를 받았다. 특히 그는 무위자연의 노장사상에 심취하여 유(儒)·불(佛)·선(禪)의 경계를 넘나들며 오직 서예술에 전념하여 자연과 더불어 글씨로 독락(獨樂)하며 자유로움의 예술세계를 추구하였다.

본 연구는 근·현대 서단에서 소암의 서예술 세계와 위치를 재조명하고, 이론적 자료 수집과 작품의 조형분석을 함으로써 소암 예술의 생성배경과 조형사고를 파악하고자 한다. 또한 소암의 예술적 목표와 지향점을 가늠함으로써 소암에 대한 평가의 객관적이고 구체적인 자료를 유추해내고, 그의 예술적 업적과 평가들을 정리·보존하여 후학의 사표로 삼고자 하는데 그 목적이 있다.

본 논문은 소암의 서예술 세계를 관련문헌 및 선행 연구자료를 토대로 그의 ‘서’에 표현된 작가 의식을 살펴보고, 서예술의 형성배경, 서예학습방법과 작품세계를 조형적인 측면에서 분석하였다.

제Ⅱ장에서는 소암의 성장기를 살펴보고, 그의 작품들의 토대가 되었던 학서과정을 학습기, 성숙기, 완성기 세부분으로 나누어 고찰하였다.

제Ⅲ장에서는 고전학습관(古典學習觀)과 필묵관(筆墨觀)을 탐구하고, 소암의 고전임서 중시의 학습관과 서론(書論) 및 필묵관을 고찰하였다.

제Ⅳ장에서는 소암의 연면(連綿)행초서 작품을 조형적인 측면에서 분석하고, 그것을 바탕으로 연면의 표현기법에 대하여 중점적으로 고찰하였다.

제Ⅴ장에서는 서예사에서 소암이 어떤 평가를 받았는가를 살펴보고 나아가 후대에 끼친 영향과 소암서예의 의의를 규명하였다.

본 논문은 소암의 서예술 연구 분석을 통하여 한국 서예사에서 그의 고전학습의 중요성을 고찰하여 후학을 위한 학습자료로서 활용하는 계기를 마련하였다.

## II. 소암 서예술의 형성배경

이 장에서는 소암의 서예술 세계가 탄생되기까지의 형성배경을 심도 있게 접근하기 위하여 성장기와 학서 과정에 미친 육조서법 배경과 서법연원인 두 스승에 대하여 고찰하였다.

### 1. 성장기

소암은 1907년 음력 7월 4일 제주특별자치도 서귀포시 범환동 248번지에서 부친 현지준(玄至濬)<sup>9)</sup>과 모친 강정해(康丁亥)의 6남 4녀 중 장남으로 태어났다. 소암의 본관은 연주(延州), 호는 소암(素菴)이며, 조부는 통정대부(通政大夫) 상원(尙遠)이고, 부(父)는 지준공(至濬公), 모(母)는 강씨(康氏)이다.<sup>10)</sup>

그가 살았던 서귀포시 범환동(수마루)은 본시 제주의 남쪽 어촌이었으며, 앞에는 범섬, 왼쪽에는 문섬이 위치해 있다. 범섬은 약 백 년 동안 제주 섬을 접거하고 약탈을 일삼았던 원나라의 다로가치(達魯花赤)가 고려의 최영 장군에게 쫓기다 섬멸당한 곳이기도 하다.

그의 가정환경은 비교적 부유하였다. 부친은 그가 어릴 때부터 학문에 조예가 깊었고 흰칠한 키에 공과 사를 분명히 가리는 성격의 소유자였다. 종교는 불교였으나 유교 및 노장사상은 물론이고, 심지어는 당대의 기독교에까지 눈을 돌리고 있었다.<sup>11)</sup>

소암이 태어난 1907년은 헤이그 특사 사건과 한일신협약 등 정치적, 사회적으로 암울한 해였다. 제주는 일본인들의 왕래가 빈번해지면서 횡포와 약탈이 끊이

9) 현지준 : 아호는 회암(梅菴), 한학자, 의사, 서귀면장을 지냄.

10) 현필호(1980), 「연주 현씨 세보」, 상편, 회상사, p.1027.

11) 제주도(1982), “원로의 생애 이야기” 「제주도지 (상)」, 통권 제82호, p.239.

지 않았다. 이러한 시대적 상황에서도 소암은 부친의 엄격한 가정교육으로 7세부터 한학과 서예 기초 공부를 하기 시작했고, 부친이 직접 천자문을 가르쳤다.

그 후 소암은 서당에서 한문을 배우며, 부친의 영향으로 유년시절에 이미 심도 높은 한학에 대한 교육을 받을 수 있었다. 그러나 청소년기에 접어들면서 집 근처에는 항상 장정들이 모여들어 ‘듬들듬들기’ 씨름판 등에서 종종 힘자랑이 벌어졌다. 달 밝은 밤이면 마을 사람들의 노는 소리가 끊이지 않아 그 역시 어울려 노는 것을 좋아했고, 글을 읽고 쓰는 것에는 마음을 두지 않았다. 그러면서도 “그는 학습을 게을리 하지 않았고 당시 마을 서당에서 「동몽선습」, 「대학」, 「중용」, 「맹자」 등을 공부하였다.”<sup>12)</sup>

13세(1919년)에 한문 수학만 하다가 서귀포공립보통학교(현, 서귀포초등학교 전신) 2학년에 편입학하여 17세(1923년)인 1923년에 1회로 졸업했다. 이 해에 도내 유일한 고등학교인 제주 시내 제주공립농업학교(제주고등학교 전신)에 진학하였다. 농업학교 시절에는 같은 마을 출신인 남평 문씨 기생(文己生)과 혼인하여 장녀 현성숙(玄性淑)을 두었다. 그리고 농업학교 시절에 서울의 경성사범학교에 진학하려 했으나, 불행하게도 병에 걸려 그 꿈은 이루지 못했다.

그때 실의에 빠진 그를 고모부인 ‘강성익(康性益)’<sup>13)</sup>이 당시 “목포~제주(서귀포)를 왕래하는 여객선 선주 나카무라(中村)에게 소개해 주었으며, 그 인연으로 여객선에서 하급선원”<sup>14)</sup>으로 일하게 되었다. 당시 “제주~일본 오사카 사이에는 ‘기미가요마루(君代丸)’<sup>15)</sup>, ‘경성환(京城丸)’ 등의 여객선이 취항하고 있었는데, 살기 좋은 곳으로 소문이 난 일본으로 가는 승객이 많았다.”<sup>16)</sup> 경성사범학교 진학의 뜻을 이루지 못하여 좌절감에 빠져 있던 그는 일본에서 재기의 계기를 마련할 수 있었다.

12) 서귀포소목회(1998), 「소암선생 장의록」, 경신인쇄사, p.243.

13) 강성익(康性益): 남제주군수, 제주도지사를 지냄, 서귀포 남주고등학교의 설립자.

14) 제주도(1982), 전개서, p.241.

15) ‘기미가요마루(君代丸) 1922년 9월 제주와 대관항로에 취항한 제1 군대환 669톤, 1891년 네덜란드에서 건조된 배이다. 소유회사 尼崎汽船(아마가사키 기선), 제2군대환은 러시아 군함을 1886년 건조, 군함때 1,224톤 이름은 「만줄(mandjur)」, 1925년 개조공사 후 1926년부터 제2 군대환이란 선명으로 제주도-대관(오사카)간을 객선으로 취항. 개조 후 919톤-830마력, 길이62.7미터, 폭10.6미터, 심5.2미터, 을수 12.7미터.

16) 신재경(2004), 「일본 속의 제주, 제주도지」, 통권 108호, p.191.

## 2. 학서 과정

소암의 학서 과정은 삶의 변화와 연관지어 세 단계로 구분하였다. 대체로 일본 유학은 18세(1924년)부터 학예연찬(學藝研鑽)에 다녀오는 49세(1955년)까지를 학습기, 1956년부터 1957년 국전 입선을 시작으로 왕성한 작품 활동을 전개한 1950-60년대 추천작가, 초대작가, 심사위원으로 활동한 때를 성숙기로 본다. 이후 1980년부터 국전의 출품 거부와 더불어 자신의 작품을 왕성하게 발표하며 작가로서의 고고한 자세로 91세까지의 말년을 ‘소암체’ 완성기로 보았다. 따라서 본 연구에서는 세 단계인 학습기, 성숙기, 완성기로 구분하였다.

### 1) 학습기(1924~1955)

소암의 유년기는 부친을 통하여 한학과 불경(佛經), 해강 김규진(海岡 金圭鎭)의 ‘서’ 체본과 「구성궁예천명(九成宮醴泉名)」 등 서체 중심의 문장과 글씨를 습득하였다.

18세(1924년)에 고향의 서당에서 사용하던 붓을 가지고 일본으로 건너갔다. 그 붓은 일본산에 비해 품질이 좋지 않았다. 그럼에도 불구하고 직접 붓을 들고 간점으로 보아 소암은 이미 서예에 깊은 관심을 가진 것으로 보인다.

유년기에 배운 유학의 바탕 위에 또 하나의 새로운 학문을 경험하게 된다. “일본으로 건너간 소암은 ‘강익효’<sup>17)</sup>의 집에서 하숙하며 그에게서 생활비를 빌려 일본생활을 시작했다.”<sup>18)</sup> 비록 경성사범학교에 진학하는 꿈은 이루지 못했지만, 오히려 학문과 예술세계로 몰입할 수 있는 기회를 얻을 수 있었다. 그 유학생활은 고독하고 외로웠지만, 이런 상황은 소암의 정신을 더욱 강인하게 만들었다.

19세(1925년)에 일본 “오사카에 있는 즈고우(自剛)학원에서 편입학 준비를 하고, 강익효의 도움을 받아 모모야마(桃山)중학교에 입학하였다. 3년의 재학 기간

17) 강익효(康翼孝): 부친 은사의 자제, 정의고등보통학교 졸업 후 일본으로 건너가 오사카에서 사업을 함.

18) 제주도(1982), 전게서, p.241.



동안에 그는 한때 기독교 사상에 심취하기도 했다.”<sup>19)</sup> 아울러 22세(1928년)때에는 스가모(巢鴨)상업학교(야간)에 다녔는데, 재학 시절에는 백화점 점원, 하세가와 지로(長谷川次郎) 변호사 사무실에서 필경사로 일하면서 학비를 마련해야만 했다. 당시 “엔도 류키치(遠勝隆吉) 교장에게서 배운 「노자도덕경」의 영향은 그의 생활철학으로 자리매김하게 되었고 평생 동안 유유자적(悠悠自適)하는 삶을 실천하게 되었다.”<sup>20)</sup>

또한 26세(1932년)가 되던 해에는 와세다대학 정경학과 전문부에 입학하여 29세(1934년)에 졸업한 유일한 한국인이었다. 졸업 후에는 일본 문부성에서 교육영화 제작 타이틀을 쓰는 업무를 맡게 되었으며, 시간적인 여유가 있을 때마다 붓글씨 쓰기에 주력하였다. 소암은 학생시절부터 좋아했던 “황자언(皇子彦)의 「구성궁예천명(九成宮醴泉銘)」 글씨 책을 보면서 본격적으로 서예공부”<sup>21)</sup>를 시작하게 되었다. 1934년에는 도호(東寶)영화주식회사로 이직하여 영화 자막(字幕)을 쓰는 업무와 일본 국회사무처(국회의원 수행원), 광산회사의 사무원 등 여러 업무에 종사하였다. 그러던 중 한국에서 부인이 어린 딸을 데리고 일본으로 건너갔으나, 소암과의 재결합은 이루어지지 않았다. 소암이 일본으로 가기 전에 부모님의 강권으로 조기 결혼했기에 마음을 돌리기가 어려웠다 한다.

그 후 소암은 29세(1935년)때에 일본의 독특한 율조시인으로서 하이쿠(俳句)의 작가인 호리우치(堀内)와 일본에서 혼인하고, 2남 3녀를 두었다. 그는 당시 막바지에 도달한 아시아·태평양전쟁의 혼란스러운 상황 속에서도 츠지모토 선생에게서 서법을 배우고 있었다. 그 무렵 시코쿠(四國) 지역의 한 제자가 스승, 소암과 다른 제자를 초청함에 따라 그 지역에 휘호여행을 다녀오게 되었다.

이때 소암은 스승이 여러 지역의 제자들에게 통신으로 서예지도를 하고 있다는 사실을 잡지를 통해 알게 되었으며, 각 지역의 제자들은 스승 곁에서 직접 지도 받는 소암과 그 동료들 무척 부러워하였다. 그들의 환영을 받은 그 역시 이 여행을 통해 직접 사사하고 있다는 사실에 감격하였다.

이렇듯이 소암은 시코쿠 여행을 마치고 돌아오면서 스승에게 자신의 거취 문

19) 오성찬(2000), 「20세기 제주사람들」, 도서출판 반석, p.152.

20) 정충락(2003), 「소암선생의 생애와 작품세계」, pp. 8~9.

21) 제주소목회(1983), 전게서, p.37.

제를 전혀 꺼내지 못했다. 그러던 중에 전쟁의 종전 이후에 어디서 거처할 것인지를 궁금해 하였던 스승은 머뭇거리던 소암에게 귀국을 종용하였다. 이 때 스승은 “내가 보기에 ‘현’군은 한국인으로서 글씨에 가장 뛰어난 사람ियो. 귀국하더라도 좋은 글씨를 널리 알려주소”라고 권유하였다.<sup>22)</sup>

소암은 40세(1946년)가 되자 스승의 격려에 힘입어 도쿄 다이쇼(大正)중학교 교사로 3년간 재직하면서 글씨 지도를 하였으며, 한라산과 백록담에서 각각 중간 글자인 녹담(鹿潭)을 아호로 삼았고, 서도원(書道院)의 이름도 녹담서도원이라 명명했다.<sup>23)</sup> 또한 47세(1953년)때에는 오사카로 이주하여 모모야마 병원 등 여러 곳에서 서예를 출장 지도하였다.

소암은 49세(1955)때 귀국했으며, 그 이후에는 일본인 부인인 호리우찌(屈内), 자녀와의 소식이 두절되었다. 이렇듯이 그는 귀국 후 상당기간 일본에 있는 가족들을 그리며 혼자 고독하게 보내야만 했다. 그 후 53세(1959년)가 되자 제일 가족이 실종되었다는 것을 알고, 부친의 권유로 김해(金海) 김씨 덕인(德仁)과 재혼하였다.<sup>24)</sup>

이와 같이 소암은 단신으로 일본 유학을 힘들게 공부하면서 서법으로 보국하고자 했던 것이다. 당시 유학생 대부분이 항일 독립운동가, 민족주의자, 아니면 사회주의 사상가였음에 반해 그는 오로지 외길 서예교육으로 민족을 생각했던 것이다.

#### (1) 소암의 육조(六朝)서법 배경

일본의 근대 서예사는 막부(幕府)시대부터 메이지(明治)시대를 지나면서 형성되었기에 우선 메이지 서단의 배경인 육조서풍의 구축에 대하여 살펴보겠다.

“메이지 원년(元年)1868년을 전후로 한 19세기 후반은 일본의 메이지 유신(維新)이라고 불리며, 일본인의 생활과 근대 일본의 정신적·사상적인 기반에 큰 영향을 주었다.”<sup>25)</sup> 이 시기 일본 서예는 중국의 최신 서법과 서예 사조(思潮)를 흡수하면서, 일본 독자적인 서예를 탄생시켰으며, 중국의 서예가인 양서우징(楊守敬)이 메이지 13년(1880)에 청(淸)나라의 주일공사(駐日公使)인 허루장(何如璋)의

22) 오성찬(2000), 전계서, p.175.

23) 오성찬(2000), 상계서, p.177.

24) 국립제주박물관(2007), 「소암 현증화의 삶과 예술」, 비엠비, p.115.

25) 田宮文平(2005), 「書 - 前後 60年の軌跡」, 株式會社 美術年鑑社, p.700.

수행원 신분으로 일본을 방문하면서 계기가 되었다. 그는 “중국 고대의 비관(碑版)·법첩(法帖) 등 13,000여책을 휴대하여 일본 서단(書壇)에 육조서(六朝書)를 소개하였다.”<sup>26)</sup> 이로 인해 북비파(北碑派)의 서풍이 일본에 전해지게 되었으며, 일본 서예의 안식(眼識)이 높아져 예서풍(隸書風)도 변하게 된다.

위에서 살펴보았듯이 일본의 근대 서법은 청(淸)과 일본의 교류로부터 시작되어 양서우징(楊守敬)이 교두보 역할을 하였다. 특히 “쿠사카베 메이카쿠(日下部鳴鶴, 1838-1922), 이와야 이치로쿠(巖谷一六, 1834-1905), 마스타 셋카(松田雪柯, 1823-1881)는 양서우징의 영향을 받아 육조풍(六朝風)의 ‘서’를 활발히 전개”<sup>27)</sup> 하였으며, 일본 서예의 큰 기틀을 마련하였다. 메이지 시대의 서예는 이렇듯 양서우징으로부터 비롯되어 쿠사카베 메이카쿠, 이와야 이치로쿠, 마스타 셋카로 이루어지면서 육조서법을 전수시켰다. 처음으로 양서우징의 육조서법을 배운 3인의 서예가와 함께, 나카바야시 고지쿠(中林梧竹)는 중국에서 양서우징의 스승인 판춘(潘存)에게 육조서(六朝書)의 법을 배우면서 일본의 서예는 육조 서법의 계통을 이루게 된다.

이렇듯 메이지 시대 서법은 쿠사카베 메이카쿠, 이와야 이치로쿠와 더불어 나카바야시 고지쿠(中林梧竹, 1827-1923)에 의해 육조서법이 이루어지고 메이지 삼필(三筆)로 일본 근대서예의 서두를 알리게 된다. 양서우징의 두 번째 세대는 곤도 셋치쿠(近藤雪竹, 1863-1928), 세 번째 세대는 마츠모토 호스이(松本房翠, 1893-1971), 츠지모토 시유우(辻本史崑, 1895-1957)이며 일본의 육조서법은 더욱 활발히 전개된다. 이러한 일본 메이지 시대 서예의 시대사에서 알 수 있듯이 소암의 서법은 일본 서예의 ‘어가류(御家流)’<sup>28)</sup>가 아닌 중국 육조서법을 일본에 전수한 양서우징의 영향을 받은 것이 확연히 드러난다. 즉 소암의 스승인 마츠모토 호스이 와 츠지모토 시유우가 양서우징에 의한 중국의 육조해(六朝楷)의 서법을 잇고 있기 때문이며, 이로 인해 소암의 계보는 양서우징의 네 번째 세대로 볼 수 있다. 이러한 계보의 흐름을 <표 1>, <표 2>로 분류하였다.

26) 任平翼(2002), 「行書教程」, 中國美術學院 出版部, p.17.

27) 대한민국전라북도(1999), “99세계서예전북Biennale 「국제서예학술논문집」 제2집,대흥정판사, p.64.

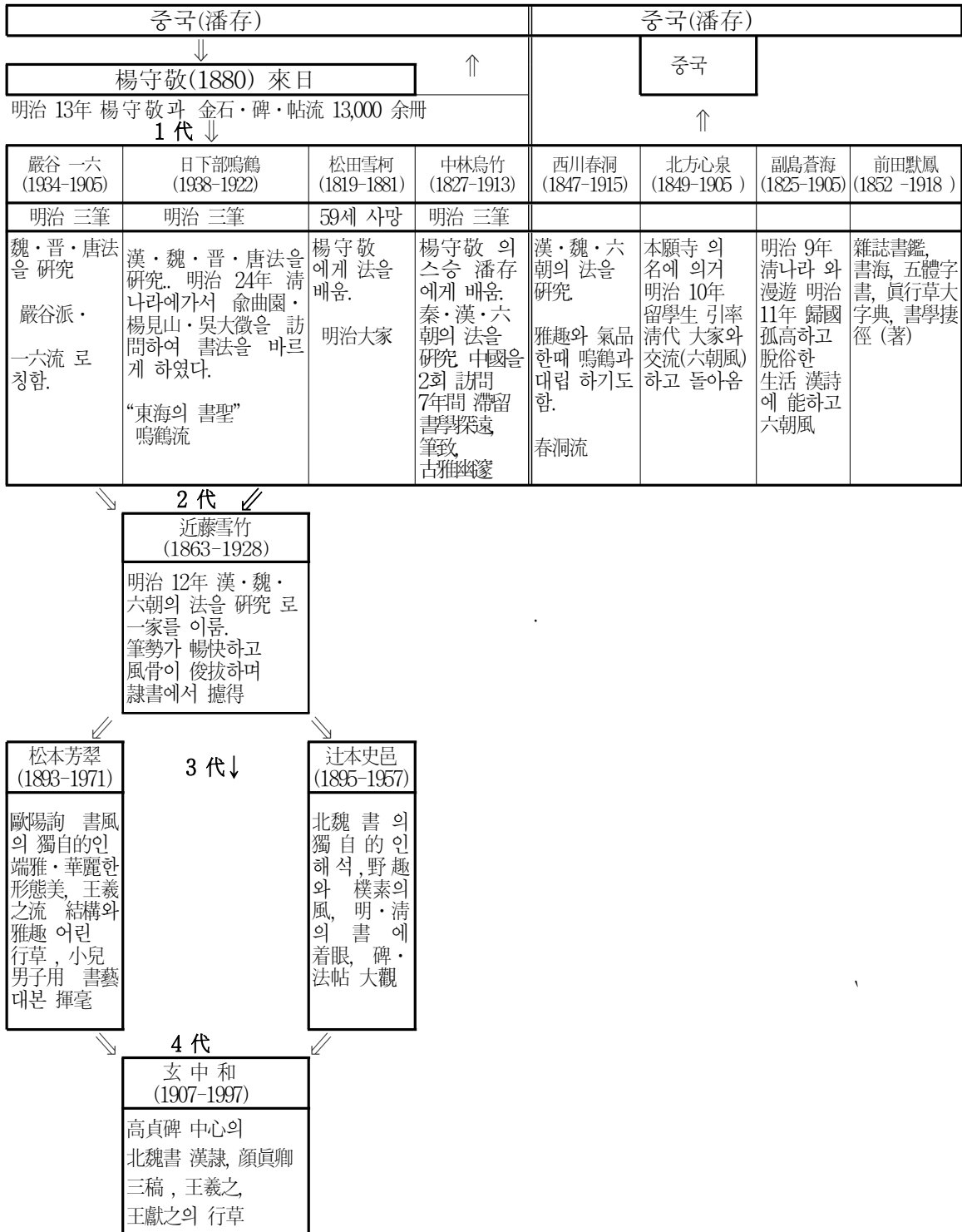
28) 일본식의 여러파, 鎌倉으로부터 이 시대에 걸쳐 三筆, 三蹟을 祖로 하는 다수의 여러 派가 나타났다. 그 중 의연하게 세력을 가진 것은 行成 전통의 世尊寺流, 忠通 전통의 法性寺流, 尊圓親王 전통의 御家流, 基春 전통의 持明院流의 4파이며, 모두 行成 流를 연구하는 것.

<표 1> 중국의 육조품 서예가 및 애호가

人名	死亡 年齡	死亡 年度	西紀	出身	本名·字·書曆
日下部鳴學	84	大正 11	1922	江戸	東作, 字는 子陽, 號는 翠雨, 鳴鶴, 楷는 書狹頰, 鄭諸碑, 高貞碑, 草는 書譜 등 明治三筆
巖谷一六	71	明治 38	1905	"	字는 誠卿, 一六, 古梅, 金龜道人, 迂堂 楊守敬에게 魏·晉·唐法을 研究 一派를 이. 明治三筆 세간에 巖谷派, 一六流
松田雪柯	63	明治 14	1881	三重	元修, 字는 子踐, 楊守敬에게 배움. 明治大家.
北方心泉	56	明治 38	1905	石川	蒙, 號는 月莊, 本願寺僧, 淸國渡航, 篆書에 能함
井原雲涯	61	昭和 3	1928	島根	錄之助, 字는 子謙, 鳴鶴門, 雜誌書勢編輯, 日本南畫集覽, 鳴鶴先生叢話(著)
諸井春畦	54	大正 8	1919	東京	直行, 字는 習卿, 實業家, 春洞의 門人, 書法三角論
諸井華畦	55	昭和 5	1930	足利	久樂, 春畦의 室, 春洞의 門人, 里見舊趾碑 등
近藤雪竹	65	昭和 3	1928	江戸	富壽, 字는 考卿, 號는 雪竹, 聽泉樓主人 文久 3年. 日下部鳴鶴門下에서 巖谷一六의 도움으 로 漢·魏·六朝를 研究. 松本房翠, 辻本史 邑 등. 碑版 法帖에 몰두 50년, 碑帖學에 權 威가 있었음.
川谷尚亭	47	昭和 8	1933	高知	賢三郎, 字는 大道, 鳴鶴, 雪竹門, 雜誌書之 研究, 楷書階梯, 書道史大觀(著), 大阪에 住
山本竟山	72	昭和 9	1934	岐埠	由定, 卯兵衛, 鳴鶴門, 京都에 住
武田霞棟	71	昭和 10	1935	東京	吉夫, 字白, 春洞門, 鐵道省官房30餘年, 楷書歸去來帖, 鐵道習字帖
益田石華	52	昭和 10	1935	高知	惇, 悅三, 字는 君襄, 雪竹門, 雜誌書道, 獨樂園記 등, 大阪 住
岩田鶴阜	73	昭和 13	1938	茨城	要輔, 字는 忠陽, 鳴鶴門, 群鶴會 創立, 文檢書道研究(著) 등
吉田苞竹	51	昭和 15	1940	山形	茂松, 黑崎研堂門, 鳴鶴門, 碑帖大觀, 書道讀本著, 雜誌書壇, 東京 住
中村不折	78	昭和 18	1943	東京	鉦太郎, 洋畫泰斗, 六朝風, 日本書道博物館 設立, 文字八存 등 著書다수
田代秋鶴	64	昭和 21	1946	長野	其次, 音樂學校卒, 鳴鶴海鶴門, 東京高校講師, 文檢委員, 東京 住
川谷橫雲	81	昭和 29	1954	高知	廣次, 鳴鶴門, 菘翁系 名家, 谷川尚亭의 實兄
辻本史邑	62	昭和 32	1957	奈良	勝己, 近藤雪竹門, 雜誌書鑑, 明·淸의 書에 着眼, 碑·法帖大觀, 昭和 法帖大系
大原桂南	82	昭和 36	1961	岡山	專次郎, 詩書家, 岡山師範 多年勤務, 鳴鶴門, 書藝普及에 盡力
松本芳翠	88	昭和 3년	1971	愛媛	歐陽詢 書風의 獨自的인 端雅·華麗한 形態美, 王羲之 流 結構와 雅趣어린 行草, 小兒男子用 書藝臺本 揮毫

자료 : 정태희(1996), 「일본서예사」, 원광대학교 출판국, pp.304~308.

<표 2> 소암의 '육조해' 서법의 계보

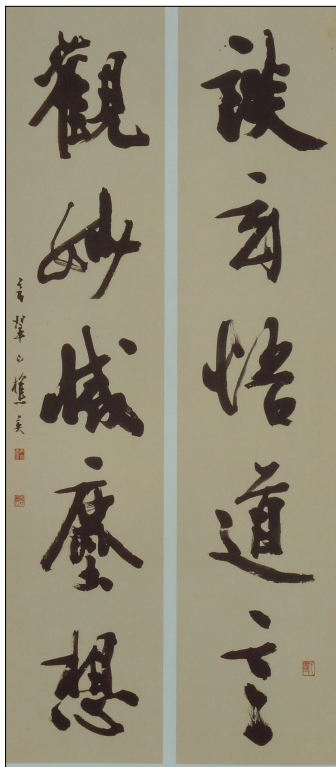


\* <표 2>는 「書 - 戰後 60年 の 軌跡」, 「書 の 世界」에 의거하여 작성하였다.

(2) 서법 연원(淵源)

소암은 31세인 1937년부터 서예와 본격적으로 인연을 맺게 되는데, 당시 일본이 자랑하는 당대 최고의 서예가인 마츠모토 호스이 문하에서 3년 동안 서예를 연마하게 된다. 마츠모토 호스이는 “전통양식의 대표적인 작가이며 개성이 분명한 서예가였다.”<sup>29)</sup> 3년 후에는 마츠모토 호스이의 친구이자 간사이 지방의 서예대가인 츠지모토 시유우 문하에서 8년 간 글씨를 공부하였는데, 고전에 대한 소암의 수용 능력은 이때부터 얻어진 것이다.

소암의 서법은 구양순 서풍과 이왕(왕희지·왕헌지)안진경 계통의 행초서나 육조해를 중심으로 전·예·해·행·초 등 모든 서체의 고전적 토대로 체득하였다. 그는 츠지모토 시유우를 통해 「구성궁예천명」 서풍에서 개성적이고 아름다운 육조해의 야취(野趣)를 배우게 된다. 이러한 “육조해는 향후 한국·중국·일본을



<도 1> 1959, 169×41.5cm×2  
松本芳翠 作, 日本 書海社 藏.

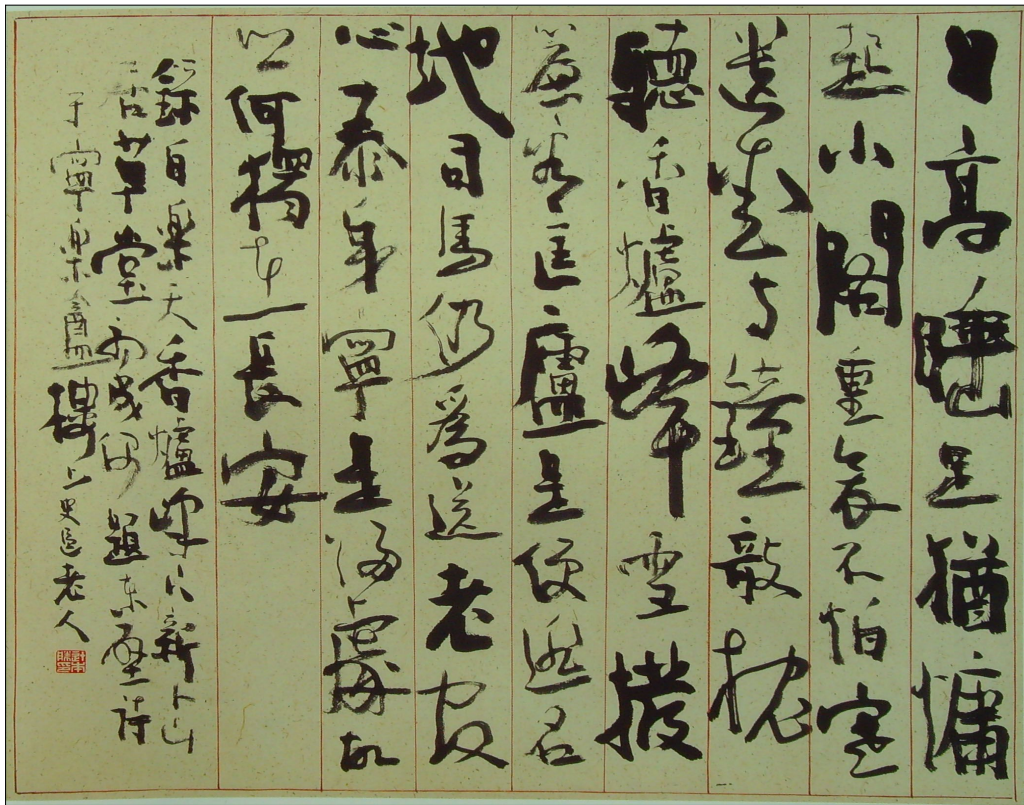
아우르는 20세기 서단의 새로운 시대 서풍의 주류로 재해석되었고, 한국의 경우 소암은 육조해를 학습하고 재해석한 인물로 알려지게 되었다.”<sup>30)</sup> 도쿄를 중심으로 활약한 마츠모토 호스이는 아취 어린 행초를 구사하였고, 특히 해서는 구양순의 서풍을 변형시킨 독자적인 ‘서’ 형태를 이루어낸 서예가였다. 그의 작품 <도 1>의 담현관묘(談玄觀妙…) 작품은 1959년에 제작된 것으로 일본 서해사(書海社)에 소장되어 있다. 그의 서풍은 당의 해서보다도 “역대 서체 중에서 가장 비정한 미를 보이는 구성궁예천명을 단아·화려하며, 또한 왕희지의 행초를 기발한 결구법을 구사하여 맛과 멋이 어우러지고, 먼지조차 용납하지 않는 매끈한 분위기의 연출은 가히 놀랄만한 아취가 어린 서풍”<sup>31)</sup>을 지니고 있으며, 이러한 것은 마츠모토의 장점을 이어 받아 조

29) 정충락(2003), 전개서, p.9.

30) 예술의 전당(2007), 「서귀소용의 삶과 예술」, 우일출판사, p.192.

31) 김종원(1998), “미를 궁구하여 귀자연으로”, 「소암 현중화 서집」, 삼화문화사, p.22.

화로움을 이루고 있다. 소암의 천품에 드러나는 기상과 서태(書態)에서 보이는 기질로 볼 때 마츠모토 호스이의 서풍에 근접되어 있음은 소암과의 사이에 예술적 교감이 얼마나 컸는지를 가늠케 하는 부분이다. 마츠모토 호스이의 문하에서 3년간 수학하고 스승과 소암의 기질적인 유사성이 보여지는데, 소암이 그의 글씨에 대해 ‘지나치게 곱다’라고 한 것이 이를 뒷받침하고 있다. 소암의 스승인 “츠지모토 시유우는 곤도 셋치쿠의 스승인 쿠사카베 메이카쿠의 직계 제자였으며, 간사이 지방 서예계의 맹주(盟主)였다.”<sup>32)</sup> 그는 스스로 서도 잡지를 발행하여 중국 고대의 서적을 소개 해설하기도 한 정열적인 서예가이면서 교육자였다. 1957년에 제작한 츠지모토 시유우의 작품 <도 2>이 좋은 예이다.



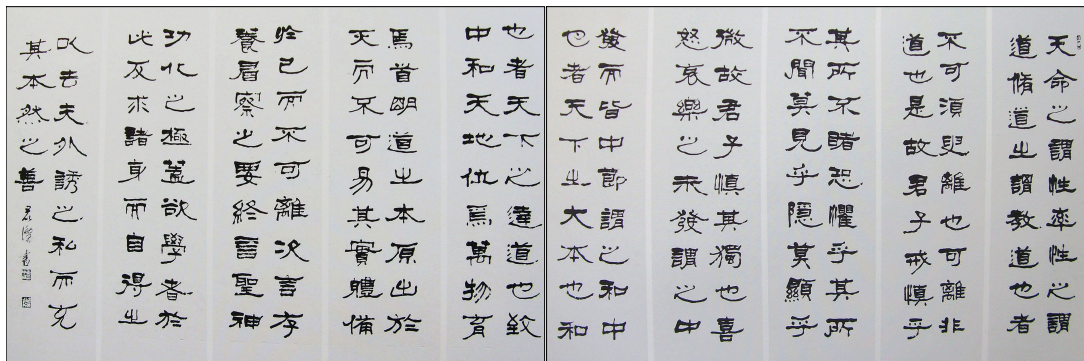
<도 2> 1957, 68×66.5cm×2 백낙천 시  
辻本史邑 作, 日本 今治市 上浦歴史民俗史料館 藏.

<도 2>의 백낙천 시를 살펴보면, 의도적으로 추루(醜陋)한 글씨를 구사하고 있다는 것이 드러난다. 육조 서풍에 대한 그의 독자적인 해석이 가져온 결과로 보

32) 김종원(1998), 전개서, p.14.

이며, 소암에 의하면 ‘오늘은 이 체분을 쓰라 했다가 내일은 저 체분을 쓰라’고 하는 등 지칠 줄 모르는 서법의 구도자였던 것으로 여겨진다. 그의 서풍은 그야말로 야취이며 ‘마츠모토 호스이의 문하에서 공부한 소암의 ‘서’에 대하여 “현군! 글씨가 너무 고와. 좀 거칠게 쓸 수 없나?”<sup>33)</sup>라며 대뜸 반말을 하였다. 소암은 속으로 성질도 고약하다고 생각하면서도 글씨를 배우려니 별 도리가 없었다고 회고하였다.

츠지모토 시유우는 말하자면 야인적인 기질이 매우 강한 인물이었다. 위의 작품을 통해 알 수 있듯이 그의 서품(書品)을 보면 ‘고독’을 느낄 수 있으며, 필선의 단순성을 엿볼 수 있다. 그러나 소암은 선생의 글씨에 회의를 느꼈지만 매주 한 번씩 츠지모토 시유우에게 가서 글씨를 공부했다. 또한 소암은 39세가 되던 1945년부터 “일본 국내의 여러 공모전에 출품하기 시작했다. 마이니찌(毎日) 신문이 주최하는 매일전(毎日展)에서 연 3회 수상, 전일본 서도전에서 1회 수상, 그 밖의 민전 등에서 8회 수상하였다.”<sup>34)</sup> 그 결과로 일본서도원 대의원과 도쿄 타이둥(台東) 서도연맹 상무이사를 지내면서 심사위원을 역임했다. 이 때 소암의 대표작으로는 예서(隸書) 십곡명인 ‘중용수장(中庸首章)’<도 3>이 있다.



<도 3> 중용수장, 1944, 115×35cm×10 소암기념관 소장

<도 3> 이 작품은 소암이 38세가 되던 1944년에 제작한 것으로 고향에 계신 아버지에게 보낸 작품이다

그는 40세가 되던 1946년에 “도쿄에 있는 다이쇼(大正)중학교에 근무하게 되고,

33) 오성찬(2000), 전계서, p.172.

34) 국립제주박물관(2007), 전계서, p.114.



아울러 녹담서도원(鹿潭書道院)을 개원하여 사회교육을 위하여 그 일선에 서게 되었다.”<sup>35)</sup> 특히 녹담이라는 서도원 명칭에서도 알 수 있듯이 고향 제주에 대한 소암의 향수를 느낄 수 있다. 또한 그는 재단법인 일본서도원의 대의원을 역임하였다. 그 후 6년간 제일거류민단 도쿄 타이동구(台東區)의 부단장 겸 총무를 맡아서 현지 교민들이 권익보호를 위하여 헌신하였다.

## 2) 성숙기(1956~79)

소암이 귀국한 49세(1955년)부터 51세(1957년)까지는 국전 입선을 시작으로 1980년 추천·초대작가, 심사위원으로 20여 년간 왕성한 작품활동을 전개한 시기이다.

이 때 소암은 후학 양성을 위하여 교육자의 길을 선택하게 되었다. 서귀포 남주고등학교(1957년 2월 15일 인가) 설립자 “강성익(康性益)은 소암에게 이 학교의 교장직을 수락해줄 것을 요청했으나, 그는 학교운영관이 서로 맞지 않아 이를 사양했다.”<sup>36)</sup> 그 후 제주사범학교(현 제주교육대학 전신)에 부임하여 한문과 서예를 가르쳤고, 제주대학교에서는 윤리학을 가르쳤다.

53세(1959년)에는 서귀중학교로 전출하여 사회·도덕·한문·서예 등을 가르치면서 11년간 재직하여 성실한 교육자의 모습을 보였다. 소암은 지역사회에 대한 애착과 후진 양성에 남다른 열정을 지녔으며, 한문과 습자 시간에 서예를 가르치면서 근엄과 솔선수범의 행동을 보여준 교육자였다. 그는 유교적 예의범절을 중요시하여 제자들로 하여금 배움의 기본 도리를 강조했다. “나는 글씨보다는 사람의 도리를 가르치고자 한다”<sup>37)</sup>라고 하였으며, 서예와 한문 강의 시간은 긴장이 고조되어, 인사하는 태도와 마음가짐 특히, 사제 간에 서로 존중하고 배려하는 분위기를 바탕으로 교육에 임하였다. 이러한 그의 생활철학은 소묵회 회원상호간의 예의범절에서도 예외가 아니었다.

그는 51세(1957년)때 제 6회 대한민국미술전람회(國展)에 왕건시 ‘십오야망월

35) 제민일보, “자유자재 필법 누빈 한국 서예계의 거목”, 1997. 12. 3.

36) 중화민국 국립역사박물관(1983), 「소암 현중화 선생 서법초대전 전집」, 서문.

37) 국립제주박물관(2007), 전게서, p.114.

(十五夜望月)'을 예서로 출판하여 입선을 하였고, 53세에 이례적으로 제8회 국전의 추천작가로 선정되어 1968년까지 출판했다. 그리고 1963년 국전 심사위원으로 위촉된 후 제 12회, 제 16회, 제 22회, 제 24회, 제 28회에 작품을 출판하여 1969년에는 국전 초대작가가 되었다. 여기서 초대작가로는 제 18회부터 제 27회까지 총 7회 출판하였다.<sup>38)</sup> 이로 인해 그의 명성이 국내에 널리 알려지게 되었고 많은 서예가들이 그의 문하가 되었다. 이러한 시대적 상황에서 소암은 나름대로 독자적인 서예 세계를 개척하면서 지방 서예문화 발흥(勃興)에도 전념하게 되었다. 그가 국전에 출판한 작품들은 중국 서법의 정통의 맥을 이어받으면서도 작가의 개성적인 안목을 가미한 것이며, 이러한 다양한 작품을 통해 당시 서예계로부터 주목을 받았다.

그러나 국전에서 소암이 영향력을 발휘하거나, 그의 서풍이 국내 서예계에 큰 영향을 끼치지 못하는 못하였으며, 국전 심사 이후 그 병폐와 불공정성, 부조리 등 한국의 문화예술의 후진성을 개탄하였다. 일본의 문화예술계와 비교할 때 한국의 문화예술계의 후진성을 면하려면 먼저 의식 개혁이 필요하며, 또한 서예인들의 피나는 노력이 있어야 한다는 것을 강조하였다. 그 후 제자들이 공모전에 출판하는 것을 탐탁하게 여기지 않았으며, 너나없이 공모전에 편중하는 것은 바른 학습 방법이 아니라고 하였다. 말하자면 공모전에서 입상을 한 후에 자기 자신의 연마를 하지 않아 침체되는 경우를 말하며 이러한 모든 사회악과 부조리를 척결해야 한다는 사회적 양심을 지적하였으며, 모든 국민의 양심이 국가의 저력과 기반이 된다고 강조하였다.

1972년 제주대학교에 미술교육과가 신설되어 미술 인구의 저변확대가 이루어지기 시작했으며, 1975년 제주신문사가 주최하는 제주도미술전람회 공모전이 시작되었다. 1973년 제주소목회가 창립되고, 소암 문하에서 공부를 하려는 사람들이 몰려왔으며, 목포·서귀포·광주·대구소목회 와 '제주도청소목회'가 창립되어 이들을 지도하게 되었다. 또한 “검여(劍如) 유희강(柳熙綱)은 서울에서 서예학원을 같이 하자고 강권한 적이 있으나”<sup>39)</sup> 이를 물리치고, 고향 제주 서귀포에서 후학양성에 매진(邁進)하였다.

38) 고려서적(1988), 「역대국전 서예도록 XIII (전12권)」, 고려서적주식회사, p.135~153.

39) 김응현(1996), 「월간 서법예술」, 7월 통권3호, 이화문화사, P.22.

### 3) 완성기(1980~97)

소암(74세)은 많은 작품을 발표했지만 국전에는 출품하지 않고 작가로서 독자적인 행보가 시작하였다. 국전이 바람직하지 못하고 부조리했기 때문에 출품하지 않고 사양한 것이다. 작가로서의 소암은 기존의 아호(雅號)를 버리고 ‘서방정토(西方淨土)로 돌아간다’는 뜻의 ‘서귀서옹(西歸素翁)’을 자호로 정하고서 먹고 자는 일 외에는 오직 글씨로 독락하고, 바람·나무·돌·바다와 하나 되게 제주자연에 파묻혀 그의 예술을 완성시켰다. 옛사람들이 ‘글씨는 대자연에서 비롯된다’고 하였듯이, 소암은 버스를 타고 “서귀포에서 제주시로 수없이 넘나들면서 눈에 포착되는 나뭇가지 하나라도 그냥 지나치지 않는다”<sup>40)</sup>라고 하는 그의 예술철학을 행동으로 옮겼던 것이다. 이와 같이 일상과 예술, 글씨를 쓰는데 있어 작품과 연습의 경계도 없어져 ‘쓰는 것이 일상이고 일상이 곧 쓰는 것’인 완숙기의 소암 서법이 완성되었다. 법에서 법을 깨고 나오는 소암 작품의 경계는 어떤 가식도 없이 소암이라는 인간의 성정과 기질을 그대로 드러내고 있는 것이다.

이 시기 소암의 글씨는 필획의 힘이 완숙되면서 한자와 한글의 모든 서체를 일필로 구사하면서 예리(銳利)한 서예의 경지를 구사하였다. “소암체는 개성과 전형 즉, 육조해와 행초서의 이질적 조형요소와 미감을 하나로 혼용시켜 일명 ‘소암체’라고 할 수 있는 탈속(脫俗)과 야취의 행초서의 결실”<sup>41)</sup>로 볼 수 있겠다. 학서 과정에서 육조해 이전에 당해(唐楷)나 행초 등 진당(晉唐) 고법의 철저한 학습은 물론 이를 토대로 전서(篆書), 예서(隸書) 한글 등 모든 서체를 자유자재로 구사한 것이다.

20세기 근·현대 한국서단에서는 진·예·육조해·당해·행초서·한글·서화 및 실험서예 등 그야말로 유사 이래 만들어진 모든 계통의 글씨가 등장하고 있다. 이것은 한국 근·현대서예가 과거 어느 시기보다 다양한 서풍이 공존하고 있다는 것을 입증하는 것이다. 따라서 이동국은 「한국 근·현대 서단에서 소암서의 위치와 성격」에서 서체별 작가관도를 제시하고 있다.(〈표 3〉참고)

여기서 한국 근·현대사의 서체별 작가 관도를 보자면, 갑골문이나 육조해의

40) KBS(1994), “지방시대를 연다”, 「소암의 행초」, KBS 다큐멘터리, 녹취.

41) 이동국(2007), “한국 근·현대 서단에서 소암서의 위치와 성격”, 「서귀소옹의 삶과 예술」, 우일출판사, p.186.

실험적인 “현대서는 20세기 근·현대서단의 새로운 조류이자 육조해는 기존의 행초서와 혼용되면서 근·현대 서단에서 가장 특징적인 서풍”<sup>42)</sup>으로 자리매김 되었음을 알 수 있다.

<표 3> 한국 근·현대사의 서체별 작가 판도

전 예	육 조	당 해·행 초	한 글	실 험	서 화
오세창(1864-1953) 김태석(1875-1953)		김돈희(1871-1936)	윤백영(1888-1986)		서병오(1862-1935) 김규진(1868-1933) 김용진(1878-1968)
고봉주(1906-1997) 이기우(1921-1993)	현중화(1907-1997) 유희강(1911-1976) 김응현(1927-2006)	손재형(1903-1981) 김충현(1921-2006)	이철경(1914-1989) 서희환(1934-1995)	정환섭(1926- )	

\* 비고: 위 표에서 손재형과 현중화, 유희강, 김응현, 김충현 등은 해당 서체는 물론 각체를 두루 구사하였다.

자료 : 예술의 전당(2007), 「서귀 소옹의 삶과 예술」, 우일출판사. p.189.

이동국이 시론임을 전제한 이 구분은 그 대체적인 경향성에 따른 것으로 각 작가의 작품이 각각의 서체 범주에 완전히 포함되는 것은 아니다. 즉 작가들이 근·현대 이전과 같이 비파(碑派)와 첩파(帖派) 구분을 넘어서 다양한 서풍을 소화해내고 있는 것이다. 예를 들면 ‘손재형, 김응현, 김충현, 현중화, 유희강’ 등 전 예나 육조해서 풍으로 행초를 구사할 수 있는 작가들이 단적인 예인 것이다.

이러한 맥락에서 근·현대 서단에서 소암의 위치를 보면 일본에서 츠지모토시 유우 문하에서의 학서과정을 통해 육조해를 학습하고 왕희지·왕헌지 중심의 ‘행초서로 재해석을 시도한 인물’로 평가될 수 있다고 보는 것이다.<sup>43)</sup> 90 평생에 걸친 소암의 예술 인생은 일본에서의 3·40대 ‘학습기’에 뿌리를 내리고 5·60대 ‘국전시대’ 꽃을 피우며 7·80대 ‘서귀소옹 시절’ 수확의 결실을 맺고 있음을 알 수 있다. 또한 소암 글씨의 진정한 매력은 행초서에 있다. 그것도 육조해의 개성과 왕희지 행초서의 전형이 만나면서 창출되었다. 여기서 후학들은 “서체와 미감에서 전혀 이질적인 요소를 하나로 혼용(混融)해냄으로써 일명 ‘소암체’라고 할 수 있는 독보적인 행초서의 경지”<sup>44)</sup>를 이루어내었다는 것을 알 수 있다. 따라서

42) 이동국(2007), 전개서, p.188.

43) 김종원(2007), “소암 서의 심연”, 「서귀소옹의 삶과 예술」, 우일출판사, p.193.

44) 이동국(2007), 상계서, pp.186~187.

20세기 한국 근·현대 서단에서 육조해의 수용과 재해석이라는 측면에서 소암이 선구적인 인물임을 알 수 있다. 즉 글씨 공부를 위해 유학을 떠난 사례뿐만 아니라, 일본에서 20세기 근·현대 서예의 국제적인 동향, 그리고 육조해의 연구와 해석을 소암 자신의 방식으로 구축했다는 측면에서도 그의 선구자(先驅者)적 성격을 읽을 수 있다는 것이다.

그러나 이러한 육조해의 본격적인 수용은 그 영향력으로 볼 때 중국을 통해서 직접 수용한 것이라기보다는 일본을 통해 우회적으로 수용한 것으로 보는 것이 설득력이 있다. 그러나 더 중요한 점은 오히려 육조해를 수용하고 어떻게 소화해 냈는가 하는 문제인 것이다. 요컨대 소암 예술의 성취는 서로 양극단처럼 보이는 육조해를 행초서로 혼용 재해석해냄으로써 서예가로서는 보기 드문 완성의 경지에 도달했다는 점이다.<sup>45)</sup> 더구나 20세기 한국 근·현대 서단에서 19세기와의 차이는 소위 비첩(碑帖)의 경계가 허물어지고 있다는 점에서 소암의 성취는 다시 한번 크게 주목받을 수 있다. 당시의 작가들이 글씨의 근본을 육조해에 두더라도 그것이 진당(晉唐) 고법과 행초, 그 이후의 송·원·명·청 제가의 필법을 혼용하여 구사하는 것이 대체적인 경향이었던 때문이다.

이러한 시대 분위기 속에서 소암은 육조해의 독자적인 해석으로 20세기 근·현대 한국 서예의 ‘이채(異彩)’를 띠었던 것이다. 그러나 그것은 가장 고전적이고 정통적인 학서 과정을 통해 획득된 세계라는 점에서인 것이다. 이러한 의미에서 소암체는 철저히 고법에 근거한 서예학습과 이를 통해 창신의 세계를 펼쳐내고 있다는 것이다. 따라서 소암은 근·현대 한국 서예사에서 “육조해 재해석의 선구자로 매김할 수 있으며, 20세기 한국서예는 적어도 19세기와의 단절이 아니라 비학(碑學)의 연속이자 또 비첩 혼용의 시기로 볼 수 있는 근거도 마련할 수 있게 되었다.”<sup>46)</sup> 19세기부터 20세기로 이어지는 한국 근·현대 서단의 소용돌이 속에서 소암은 일제 강점기라는 ‘시대’, 국전이라는 ‘제도’, ‘작가 자신’이라는 삼중고에 정면 승부하면서 자신만의 독자적인 예술을 탄생시켰다는 점에서 그의 예술가적인 가치를 용인할 수 있는 것이다.

45) 예술의 전당(2007), 「서귀 소옹의 삶과 예술」, 우일출판사. p.186.

46) 예술의 전당(2007), 상계서, p.186.

### Ⅲ. 고전 학습관과 필묵관

이 장에서는 소암의 임시 학습과정과 어떤 고전(古典)을 독첩(讀帖)하였는지 살펴보았으며 또한 임서의 학습론과 고전법첩의 수련과정으로 임고모방(臨古模倣)에 대한 옛 사람들이 서론(書論)과 필묵관(筆墨觀)을 고찰하였다.

#### 1. 임고의 학습관

소암은 서법의 고전학습관에서 고전법첩 임서를 매우 중요시 하였다. 특히 고법첩 임서를 강조하였으며. 이것은 서예를 배우는 기초단계로 임서를 통한 글자의 조형과 획의 각도, 기울기, 공간의 분포 등을 터득하기 위한 것이다.

##### 1) 임서의 정의

서예를 공부함에 있어서 가장 기본적인 것이 임시이다. 임서는 단순히 범본(範本)을 그대로 흉내 내는데 그치는 것이 아니다. 고인들이 어떠한 태도로 글씨를 썼는가를 이해하고 감상 하는 것, 전통적 표현기법을 배워 서의 성격을 이해 터득하는 것, 서의 창작술을 이해하고 법첩에 의거하여 자기표현을 시도할 수 있기에 가장 기초적인 수련방법이다.<sup>47)</sup>

임서에 앞서 먼저 고전의 전체에 대하여 순수하게 감상하여야 한다. ‘서’가 예술작품에는 각자의 의도나 정신이 스며있게 마련이다. 임서는 바로 이러한 내부적이고 정신적인 것을 감득하고 그것을 표현하기 위해 임시하려는 것, 고전의 특징을 포착해가려는 것, 또는 전체의 인상을 기본으로 해서 실천하려는 것 등 사람에 따라 상황에 따라 과정이 다를 수가 있다. 그러나 고전의 감상에 의해서 받

47) 정성환(1995), 「서예전과」, 미술문화원, p.52.

은 느낌을 표현되어야 하는 것은 동일하다. 고전감상이 전체적으로 파악이라면 각 부분에 대한 파악도 이루어져야 한다. “범본의 전체에서 받은 느낌을 바탕으로 해서 문자의 형태(形態), 필세(筆勢), 용필 등을 상세히 관찰하고 그 기법을 취득하는 일 즉, 고전의 특징을 발견하는 것이 입서의 중심이 되는 목표이다.”<sup>48)</sup>

다음은 ‘구상과 구도’의 문제이다. 즉 제1, 제2의 단계에서 중심목표가 설정된 다음에는 그것을 표현하기 위한 구체적 방법을 파악해야 한다. 획을 나타내는 필법, 운필의 방법, 결구등 실천방안이 확고히 된 후에야 비로소 집필의 단계가 된다. 입서의 종류에는 형임(形臨)·의임(意臨)·배임(背臨)이 있다. 첫째, 형임은 문자의 형태를 중점에 두는 방법으로서 주로 용필, 운필의 원리가 이해되면서 형상이 파악되며, 둘째, 의임은 특히 필법, 필세 등을 이해 체득하면서 서 자체가 지닌 정신을 감지하는 방법이다. 즉, 의임은 거기 있는 정신에 자기의 역량을 엮는 것을 의미한다. 셋째, 배임은 “형임과 의임으로 체득한 관념과 능력을 기초로 해서 범본을 떠나 연습하는 방법”<sup>49)</sup> 이라고 할 수 있다.

즉 배임은 범첩을 보지 않고 기억에 의존하여 글자의 형태나 풍격을 외워서 쓰는 것이며, 임첩과 눈으로 세심하게 관찰하는 독첩(讀帖)이 없이는 이루어 질 수 없다.

이러한 입서는 절대지상의 것으로서 사실상 수료단계가 있을 수 없다고 해도 과언이 아니다. 오랜 세월동안 피나는 각고를 쌓아 설사 자기만의 경지를 열었다고 가정 하더라도 더욱 차원 높은 경지로 들어서기 위해 입서는 끊임없이 계속 되어야 하는 것이기 때문이다. 다시 말하면, “범첩을 그대로 본받는다는 뜻인데 자운(自運)이란 말은 해서·행서·초서·예서를 열심히 공부한 후에 선과 획을 이해하고 글자조립, 장법경영등을 알게 되면 체본을 응용하여 장구(章句)”<sup>50)</sup>를 쓰게 하는 것이다. 이런 입서와 자운을 열심히 하다보면 자기의 개성이 드러나게 되고 나름대로의 특성이 생기게 된다. 지금까지 배운 것을 다 버리고 난 후 자기 것이 나오는 단계라야 비로소 예술작품이라고 말할 수 있다.

48) 정성환(1995), 전계서, p.52.

49) 酒井洋 外(1985), 「書道基本用語解説」, 株式會社 中教出版社, p.167~168.

50) 김응현(1990), 「서통」, 쌍월간, 통권 21호, 동방언서회, p.45.

## 2) 임시 학습과정

임서는 단순히 체본을 그대로 흉내 내는 것이 아니라, 고인(古人)들이 어떠한 태도로 글씨를 썼는가를 이해하고, 전통적 표현기법을 배워 서의 성격을 이해 체득, 서의 창작술과 법첩에 의한 자기표현을 시도하기 위한 과정이다. 그러나 임서는 오랜 세월동안 피나는 각고를 쌓아 자기만의 신경지를 열었다고 하더라도 차원 높은 경지로 들어서기 위해 임서는 끊임없이 계속 공부하여야 하는 것이다.

소암은 임시 학습과정을 다음과 같이 말하였다.

내가 지금까지 해본 느낌이긴 하지만, 글씨 공부하는 이들은 내 말을 듣지 아니합니다. 내 말을 들으면 좋을 텐데 아니 듣습니다. 처음부터 자운(自運)을 하려 하는데, 그러하면 안 됩니다. 나의 스승은 한 체본을 쓰다가 어느 정도 숙성해야 자운을 하라고 했지요. 나도 그렇게 말합니다. 글을 멋대로 쓰면 안 됩니다. 법첩 임시(臨書)로 단단한 기초가 된 연후에야 자운을 하는 것이 옳습니다....<sup>51)</sup>

즉 서법을 배우려면 이 또한 예외가 아니다. 그의 고전의 공부 흔적을 남긴 법첩의 임시필적(臨書筆跡)을 살펴보면 더욱 드러나고 있다. 전통의 확실한 이해를 한 연후에 자신의 개성을 확보하였고, 필연적으로 현실적인 작가 스스로의 특성을 나타나고 있다는 것은 서사(書寫)의 과정을 통해서 알 수 있다.

또한 소암의 임시 학습방법을 이해하기 위하여 어떠한 방법으로 고전법첩을 학습하였는지 교본(敎本)으로 사용했던 고전법첩<도 4>, <도 5>를 예거하여 살펴보았다.

소암은 한자 기본 점·획을 시작으로 해서(楷書) 북위(北魏) 고정비(高貞碑), 고경비(高慶碑)의 필선(筆線)을 냉철(冷徹)하게 정신성으로 이해하고, 묘지명(墓誌銘)류의 깔끔한 분위기의 선질을 집중 탐구하였다. 그러한 육조서(六朝書)에 대한 근거에는 선불교에 대한 작가의 탐구가 있음을 알 수 있다. 또한 해서 장맹룡비(張猛龍碑)에 대한 그의 의식은 “일본에서 출간한 서적 해서기법(楷書技法) 시리즈 중에 남겨져 있는 장맹룡비의 집자(集字)체본을 임시한 임시집”<sup>52)</sup>에서 드러난다.

51) 김응현(1996), 「월간서법예술」, 7월 통권 3호, 이화문화사, p.21.

52) 서귀포시장(2007), 「소암의 삶과 예술, ① 달아달아」, 소암기념관, p.34.



육조서의 철학적 배경은 소암이 “명철한 의식(意識), 정담(澄潭), 요체(要諦)인 선기(禪氣)가 직시(直視)”<sup>53)</sup>하고 있었기 때문이다. 장맹룡비의 결구에 의외적(意外的)요소는 그의 행초에서 발로(發露)되기 시작하고, 행초는 철저히 우군(右軍) 왕희지를 바탕으로 하여 안진경·이용의 이사훈비(李思訓碑)·임조의 심위첩(深慰帖)의 풍(風)을 다시 구축하고 장맹룡비의 결구에 의외성을 투영한 그의 작가적 태도로 볼 수 있으며 이러한 신념이 지금의 모습을 갖추게 하였다.

“소암 ‘서’의 조형성은 객관적 자세에서 출발하여 주관으로 옮겨가는 경로를 밟고 있으며 왕희지의 행초에 대한 해석에서 대상이 되는 고첩(古帖)의 선의 각도에서 따져 묻고 있다.”<sup>54)</sup> 이러한 소암의 자세는 일상생활에서도 삼엄(森嚴) 그 자체였다. 그리함으로 선기가 넘치게 되는 경우도 있다. 그는 마츠모토 시유우 문하에서 안진경 쟁좌위고(爭座位稿), 제질문고(祭姪文稿), 제백문고(祭伯文稿)를 철저히 학습하였다. 이는 직필 중봉으로 탄력을 최대한으로 살리고 그 위에 육질(肉質)을 더한 역동적 형태가 아닌, 그의 행초에는 육질감(肉質感)은 희박하고, 오히려 경쾌함은 그의 성정과 철학성에서 이루어진 결과라 하겠다.<sup>55)</sup>

그가 행초의 미를 탐구하여 임서한 고전법첩을 살펴보면, 이왕(왕희지, 왕헌지)의 척독(尺牘)에 대한 탐색과, 안진경의 삼고(三稿), 임조의 심위첩(深慰帖), 이용의 이사훈비와 룩산사비(麓山寺碑), 저수량의 고수부(枯樹賦)와 예관찬(倪寬贊), 손과정(孫過庭)의 천자문과 서보, 구양순(歐陽詢)의 천자문, 중요 역명표(力命表)와 묘전병사첩(墓田兵舍帖), 안락왕묘지명비(安樂王墓誌銘碑), 석부인묘지명비(石婦人墓誌銘碑), 원군묘지명비(元君墓誌銘碑), 미인동씨묘지명비(美人董氏墓誌銘碑), 또 한(漢)의 장천비(張遷碑), 예기비(禮器碑), 조전비(曹全碑) 등 예서와 오창석의 임석고문(臨石鼓文), 등완백서 백씨초당기(登完伯書白氏草堂記) 등과 같다. 임서로 옮기지 않았으나, 왕각사(王覺斯)와 부청주(傅青主)의 장조폭(長條幅)의 연면서는 수시로 감상하였으며, 왕탁(王鐸)과 부산(傅山)의 장조폭 연면서도 수시로 독첩 하였다.

53) 광주광역시(1998), 제3회 의재 미술상 수상기념 「소암 현중화 서집」, 삼화문화사, p.18.

54) 광주광역시(1998), 상계서, p.18.

55) 광주광역시(1998), 상계서, p.18.

3) 고전의 종류

<도 4> 기본획·해서 고전임서 체본

한자 글씨의 기본 점·획						비문 60자(기초과정)					
고정비				장맹룡비				미인동씨 묘지명			
석부인 묘지명				원군 묘지명				안락왕 묘지명			
중요역명표, 묘전병사첩				정도소, 정희하비				저수량, 예관찬			

※ 소암 '서' 교본 「楷, 周興詞 千字文」, 「行, 周興詞 千字文」, 「素菴 臨 孫過庭 千字文」이 2003년 책자로 출간되었다.

<도 5> 예서 · 행초서 고전입서 체본

장맹룡비 집자체본	장 천 비	이웅, 이사훈비
안진경, 쟁좌위첩	안진경, 제질첩	구양순, 초서 천자문
왕헌지, 상과첩	왕헌지, 척독	종요, 천자문
손과정, 서보	손과정, 천자문	임조, 심위첩
왕희지, 십칠첩	왕희지, 집자성교서	왕희지, 척독

자료 : 소암 임 고전법첩(학습교재) \*제자를 가르치기 위한 학습본(개인소장).

앞에서 언급했듯이 소암은 명(明)·청(淸)의 자유분방한 행초에 깊이 매료되었으면서도 이왕의 단아한 법을 잃지 않기 위해 노력하였으며 양자의 장점을 추구하여 새로운 지평을 열고자 하였다. 이왕의 이사훈비, 옥산사비에서 이왕(왕희지, 왕헌지)의 법에 대한 또 하나의 변경을 확인하면서 예의가 담긴 행초의 재해석과 조형의 가능성을 탐구하기도 하였다. 이것은 “행초와 예서의 전형에서 약간 이탈하는 양자의 서법을 혼용함으로써 새로운 필묵의 표정을 창출할 수 있다”<sup>56)</sup>고 믿었던 것으로 여겨진다.

한예(漢隸)의 장천비(張遷碑), 예기비(禮器碑), 조전비(曹全碑), 서협송(西狹頌) 사신비전후(史晨碑前後)와 하소기(何紹基)의 한예 임서본을 열심히 연마한 결과로 가능했으며 이왕의 단엄한 운치(韻致)를 추구해서 행초의 극적 전형을 찾고, 손과정 서보, 구양순 천자문, 안진경과 장욱(張旭)에서 격렬한 반전형을, 그리고 입조의 심위첩과 이왕에서 새로운 이왕의 전개를 거두어들이는 부단한 노력이 있었다는 것을 볼 수 있다. 이러한 학습과정을 살펴볼 때 자신의 서법에 대한 새로운 질서를 찾고 있음을 알 수가 있다. 이왕에 대한 탐구도 소암은 진(晉)의 소해(小楷)에 대한 탐색과 같이 이루어지고 있다. 특히 중요의 역명표, 묘전병사첩을 주의깊게 살피고 있으며, “중요에 대한 탐구는 사마경화부처묘지명(司馬景和夫妻墓誌銘)의 이해로 이어지고 있음을 알 수 있다.”<sup>57)</sup>

육조묘지 3종 안락왕 묘지명(安樂王 墓誌銘)·석부인 묘지명(石夫人 墓誌銘)·원군묘지명(元君 墓誌銘)은 진(晉)의 해서에 대한 결과는 2003년 교재로 발간된 책자(교재) 소암 작 ‘주흥사 천자문(周興嗣 千字文)’에서 여실히 드러난다. 글씨에서 “엄격히 배척하고 있는 미의식의 하나가 속습인데, 속에서 오는 악취와 습기는 정신이 문제이며 일상의 생활에서 끊임없는 자기 성찰의 고통을 스스로 동반하지 않으면 매너리즘에 빠지게 된다.”<sup>58)</sup>라고 하였다.

소암의 일상은 치열한 성찰의 여정이었다. 맑은 향일주(香一炷)로 시작되는 아침의 습작으로부터 혼연대작의 자리에 이르기까지 연속되었다. 그러한 생활의 일상에 대한 자세는 당의 해서로 이어지고, 저수량과 우세남(虞世南)에 대한 연구

56) 김종원(1998), 전개서, p.18.

57) 關建華·方孝明(2003), 「歷代碑帖珍品 六朝墓誌 3種」, 上海人民出版社, 出版說明 內容.

58) 김종원(1998), 상계서, p.18.

로 이어진다. 우세남에 대한 이해는 진(晉)의 해서에 경계(境界)와 일치시켜 파악하였으며, 저수량의 경우 예관찬의 탐구에서 맑고 고결한 기운(氣韻)이 소통하고 발산되었다.

소암의 서예술 탐색은 사상적 방황과 혼돈(混沌)의 끝에 세워진 질서이며, 시대, 철학, 그리고 서체적 구조성을 뛰어넘는 자세로 이루어졌으며 “서는 이렇게 써야 한다가 아닌 쓰지 않아도 된다는 의식이 깔린 가히 파천황적(破天荒)인 세계의 토로(吐露)이다.”<sup>59)</sup>라고 볼 수 있겠다. 소암은 31세(1937년)에 일본의 서도 대가인 마츠모토 호스이 문하에서 부터 91세(1997년) 타계하기까지의 임서와 자운을 병행하였다. 위의 글에서 살펴보면, 마치 깊은 연못에 글이 비추어져 있어서 그것을 들여다보고, 살핀 후에 마음을 결정하여 붓끝을 서게 하고, 비로소 걷고(步), 달리게(走)되는 방법을 볼 수 있는 임서야말로 소암의 도가도(道可道)의 궁극(窮極)이라고 할 수 있다.

소암은 「월간 서법예술」 지에 임서의 학습에 대하여 다음과 같이 말하였다.

서법을 소중하게 해야지요. 요새 서울 등지에서 글 쓰는 이를 보면 법이 없이 멋대로 써댁니다. 시의(時宜)에 영합하여 법에 없는 서예로 의식주를 구하고 있어요. 나는 정 반대요. 법을 위해서 ‘書法誌’를 한다는 정신을 가졌으면 좋겠습니다...<sup>60)</sup>

이 말은 서법을 공부하는데 고전임서로 단단한 기초가 잡힌 후에 창작을 하는 것이 좋으며, 고전도 열심히 읽고 글씨를 쓰다보면 남들이 공감할 수 있는 글씨가 나오게 된다는 것이다.

또한, 고전법첩(체본) 선택에 대하여 다음과 같이 언급하였다.

구성공예천명체가 이루어지려면 고정비를 공부해야 합니다. 북위의 고정비가 당대의 구성공체로 변한 겁니다. 그러나 그 기초를 닦아두면 어떤 체(體)도 소화가 가능하고 공부하는 것은 자연스럽게 해야 한다. 곱게 쓰는 것부터 시작하여 거칠게 쓰는 것으로 전개되어야 해요. 그래서 공부가 잘되면 반성하게 되는데, 공부가 잘 안되면 반성도 못하게 돼요. 그래서 비교하고 반성하는 것이 공부의 방법이지요.<sup>61)</sup>

59) 김종원(1998), 전계서, p.18.

60) 김응현(1996), 「월간 서법예술」, 7월 통권3호, 이화문화사, p.21.

61) 김응현(1996), 상계서, p.22.

위와 같이 초학자는 임서의 범본을 제대로 선택하여 공부를 하고, 기초학습이 되면 서법을 연구하고 파악하면서 일정한 수준에 도달해야만 자신의 잘 잘못을 평가할 수 있다는 것이다. 그렇지 못하면 자신의 공부가 바르게 하는 방법인지 아니면 틀린 방법인지도 알지 못하게 된다는 것이다.

…붓을 반듯이 세우고, 붓털을 45도쯤 기울게 종이에 놓고 힘주어 세우고 위쪽으로 비스듬히 당겨 올립니다. 손목이나 팔꿈치가 아니고 어깨의 힘으로 오른쪽으로 잡아 당기면 됩니다. 팔목으로 써서는 절대 안 되며, 붓털이 종이를 스치는 소리가 ‘삭삭’ 들릴 정도의 속도로 가면 됩니다. 굵기는 시작에서 끝나는 지점까지 같아야 하고, 아래쪽이 매끈하게 붓을 댄 바로 뒤쪽이 들러서 가면 아니 되며, 끝까지 마름모꼴 모양이 나도록 마쳐야 합니다. 끝까지 다 긋고 나서 붓 등치를 누르거나 모양을 만들려고 해서도 아니 되며, 끝까지 가서는 가만히 살짝 들어 올리면 되요... 62)

즉 책상위에 벼루(먹물이 들어있는)와 붓, 종이, 비문을 올려 놓고 앉는 자세와 회완법으로 붓을 쥐고 오른손 새끼 손가락을 붓대에 가만히 대어서 집필하는 자세와 신문종이 위에 가로획(一字)을 하나 그어 놓고, 획을 긋는 데 주의할 점을 언급하였다. 이는 신입회원들이 처음 입회했을 때 붓을 잡고, 붓대를 세우고, 팔을 들고 어깨의 힘으로 글씨를 써야 하는 자세에 대하여 강조하였다. 위와 같이 종이위에서 붓이 지나갈 때 부딪치면서 탄력이 생겨나는 소리가 ‘삭삭’ 들릴 정도로 가로 획 일자(一字)선을 왼쪽에서 오른쪽으로 긋고나서 붓을 댄면 마름모 모양처럼 된다. 또한 소암은 글씨를 지도하는 방법은 자신이 어떻게 하면 글씨 쓰는 원리를 가르칠 수 있을까 연구한 것이며, 획(劃)의 장단(長短)과 광협(廣狹) 그리고 틈의 모양과 차이 등을 알게 함으로써 글씨의 원리를 가르치고자 하였다.

…내가 이것을 써라 하면, 여러분은 그것을 써야 합니다. 이것이 지도 방법입니다. 그러나 내 마음대로가 아니고, 여러 가지로 분석을 한 연후에 이 사람이 어떻게 되고 있느냐 하는 것을 다 알아요. 그렇게 해 보고 그에게 맞는 방법으로 그에게 맞게 시키는 겁니다. 그래서 과제는 하나인데 각기 다른 모습으로 나가는 것을 확인해요. 그것은 내가 주는 과제를 어떻게 받아들이고, 소화하고, 실천했느냐 하는 노력의 결과입니다. 그 결과로 올라간 자도 있고, 오히려 내려간 자도 있습니다. 붓을 어떻게 세워서, 팔로 어떻게 당기고, 밀고 운필하느냐 하는 것과 체본(법첩)을 어떻게 볼 것이냐 하는 것만 가르쳐왔습니다. 이것이 서예의 기본이고, 다른 것은 없어요. 그렇게 하여 체본을 보고 못보고 하는 차이가 서예의 실력을 키워내는 바탕입니다. 63)

62) 서귀포소목회(1998), 「소암선생 장의록」, 경신인쇄사, p.266.

63) 서귀포소목회(1998), 상게서, p.258.

위의 내용은 우선 체본을 어떻게 볼 것이냐 하는 것과 체본의 연구가 계단을 하나하나 오르듯 하는 과정이라는 것이다. 그 힘든 과정에서 형식이 아닌 실체를 배워야 한다고 강조하였다. 아울러 “왕희지는 여자인 위부인(衛夫人)<sup>64</sup>에게 글씨를 배웠어요. 여자든 아랫사람이든 배울 것은 배워야 하며, 아랫사람에게 배우는 걸 부끄럽게 여기지 말아야 합니다.”<sup>65</sup>라고 소암은 강조하였다.

“예는 도요, 생활 이지요” 소암은 다음과 같이 언급하였다.

…귀국해서 내가 하겠다는 것은 우리 글씨를 좀 더 신선하게 만들어야겠다는 것이었지요. 일본의 예를 들면, 일본은 전통 글씨인 어가류(御家流)라고 하는 것이 있었는데, 그것은 아주 고우나 내용은 없는 글씨였어요. 그래서 메이지 때 청(淸)나라의 양서우징(楊守敬)이 일본인에게 육조(六朝)를 가르쳤어요. 그 이후 일본의 서체(書體)가 바뀌어 지금은 어가류체가 일본에서 찾아보기가 힘들죠. 이런 예도 있으니 한국 서예를 한번 신선하고 새롭게 만들어 보자는 뜻을 가졌었지요. 그런데 한국에서는 내 글씨를 일본 글씨체라고 말합니다. 일본인에게 배웠지만 일본 글씨를 배운 것이 아니고, 중국의 육조 흐름을 배운 것이죠. 양서우징으로부터 수제자의 계보(系譜)로 볼 때 내가 4대째지요. 얼마 전 타이페이(臺灣)에 가서 전시회를 하였는데, 그곳 사람들이 내 글씨를 보고, 일본글씨도 한국글씨가 아니라 중국글씨라는 거예요. 일본사람이 내게 가르친 건 중국 글씨라는 얘기죠. 오래 살다 보니 옳은 말을 듣는구나 생각했어요…<sup>66</sup>

소암은 다양한 자기세계를 구축해야 된다는 것을 이미 마음속에 가지고 있었다. 왜냐하면 그는 추사(秋史), 석봉(石峯)의 글씨를 배우는 게 아니라, 자기 자신의 같고 닮은 기초 위에 새로운 자기 글씨를 만들어 내야 한다는 것을 강조 하였다. 인간은 아무리 훌륭한 작품을 만들어내어도 자연의 아름다움에는 미치지 못하고, 위대한 학리나 진리를 발견하여도 자연의 신비에는 미치지 못한다. 예술은 결국 자연과 일치되어야 하며, 그것이 곧 예술의 도는 자연을 말하는 것이고, 세속에 얽매이지 않고 도를 통한 예를 이룩해야 진실한 예술이 된다는 사실이다.

…나도 글씨를 가르치는 것이 아니고 자연을 가르치고 있지만, 배우는 사람들은 나하고 어긋나서 그렇게 생각하지 않아요. 매우 현실적이어서 뭔가 빨리 해야겠다는 생각만하고 도를 알려고 하지 않고 글씨 흉내만 내려는 것이다. 차근차근 공부해서 가시적인 것만이 아니고 부가시적인 것도 볼 수 있는 능력을 길러야 하지만…<sup>67</sup>

64) 위부인(272-349)은 서진의 명필 위항(252-291)의 질녀로 위항은 할아버지 위개(衛凱) 아버지 위관(220-291), 아우 위선, 위정 아들 위조 위개(衛玉+介)등과 함께 모두 글씨로 이름난 집안. 王羲之의 스승이며, 저서 「筆陣圖」: 筆力이 좋은 者의 글은 骨이 많고, 필력이 약한 者의 글은 肉이 많다. 골이 육보다 많은 글을 筋書라고 하고, 육이 많고 골이 적은 것을 墨猪라고 하였다.

65) 서귀포소목회(1998), 전계서, p.258.

66) 제주일보, “신년기획(예는 도요 생활이지요),” : 1987. 1. 1.

67) 제주일보, 상계신문, 1987. 1. 1.

위의 내용을 살펴보면, 소암은 한번 자연을 가르쳐 보겠다고 하는 것이 희망이었지만 공부하는 사람들은 매우 현실적이고 확고하게 차근차근 공부하는 사람이 없다. 예를 들면, 농사는 우리들 모든 삶의 총칭이다. 밭에 파종하는 것도 농사고 사람을 가르쳐 기르는 것도 농사이다. 그러나 농부는 노력한 만큼 얻어지고 자연과 더불어 수확이 얻어진다. 파종하여 곡식이 자라는 과정(기간)에서 자연이 영향을 받으며, 수확을 얻게 된다. 그러나 글씨를 공부하는 사람들 중에는 기초 과정도 없이 빨리 좋은 작품이 나오기를 기대한다. 자기가 자연에 베푼 만큼 자연에서 얻어지는 것이 농사나 인간 삶의 근본(根本)이 되는 것이며, 자연 속에 숨겨져 있는 것을 사람이 작품으로 드러내 놓은 것이 예술이고, 글씨를 쓰는데 옛 체본이라고 할 수 있다. 이것은 많은 체본 중에 남아있는 진실한 체본이다. 또한 자연은 글씨의 체본이 되어야 한다고 볼 수 있겠다. 자연의 현상 하나 하나가 바로 글씨이고, 우리가 배우는 법칙은 모두 자연 속에 들어 있는데, 이것이 서법이고, 옛 사람들이 이미 깨달았다고 하는 것은 글씨의 체본은 다르지만 자연 속에 혼이 들어 있다는 것을 제시하고 있다.

또한 창작활동과 일상생활의 양면을 조화시켜 나가는 일은 창작활동을 하는 사람에게 매우 소중한 일이며, 그 점은 한 예술가의 총체적 삶을 가름하는 중요한 단서가 된다. 왜냐하면 창작활동과 일상인으로서의 생활이 분리되어 있지 않고 합일(合一)되어 있는 이 양면을 일치조화시켜 나가는 중요한 것은 생활에 따르는 문제들을 어떻게 극복하느냐? 예를 들면, 작품 활동을 하다보면 전시회도 열어야 하고 전시회를 하면 순수한 작품의 발표기회, 또한 이외의 갈등과 작품 판매 등 여러 가지 마음을 쓰게 된다.

예컨대, 여러 곳에서 “초대전 전시를 하자고 하지만, 작품(作品)이 팔린다는 것은 좋은 일이지만 여러 문제가 파생되는 것은 현실이다. 전시 준비에 마음을 쓰게 되면 작품이 안 되고, 또한 예술가로서 자세가 아니다.”<sup>68)</sup>라고 하였다. 소암은 오직 후학(後學)양성을 위하여 일과 붓글씨 쓰는 데만 전념하게 되었다는 것을 알 수 있었다.

68) 제주일보, 상계신문, 1987. 1. 1.



… 그렇게 하다 보니 뭐 글 쓰는 일과 후학을 지도하는 일이 내 일상생활이 되어 버렸다. 흔히 서예를 서도(書道)라고 말하듯이 서예는 ‘도’가 있다는 말이겠지요. 물론 예술이나 생활에서도 ‘도’라는 것이 있을 수 있지 않겠습니까? 작품 활동을 통하여 생활의 바탕에 자리 잡고 있는 도가 있다면 말하자면 생활철학 같은 것이 되겠지요. 그게 뭐 꼬집어 말 할 수는 없지만. 서도의 ‘도’에 대해선 여러 가지 이름은 ‘서도’라고 하는데, 우리는 서예(書藝)라고 쓰고 있다. 다른 예술도 그렇지만, 생활의 바탕이 바로 글 쓰는 정신과 닿아 있어야 한다.…69)

위의 글에서 소암은 “우선 제 작업에 충실해 보자, 새롭게 써 보자는 마음만 먹고 있는 게 아니라 실지로 그렇게 생활해요.”70)라고 말하였다. 그는 아침 일찍 일어나면 임서와 독점을 통해 고전 이해와 해석하는 것은 물론 고인의 숨결과 그 영혼(靈魂)까지 읽어냄으로서 옛 사람들이 정신까지 본받고자 하였던 것이다.

…시키는 대로 하는 자, 시키는 대로 하지 않는 자, 어중치기로 하는 자도 있어요. 나는 알지만 발표는 안 합니다. 이것은 근본(根本)을 알아야 더 좋게 개량할 수 있습니다. 다 파악(把握)을 해야 교사(스승)를 할 수 있습니다. 나는 떠납니다. 늙었기 때문입니다. 내가 젊었을 때, 나는 가르치다가 쓰러져 죽겠다고 했습니다만, 이젠 거짓말이 되어 버렸습니다, 그러나 늙어서 몸과 정신도 말을 안 들으니 어쩔 수가 없습니다. …71)

위의 글은 어느 정도 학습한 후 완성되지 않은 진리로 뿌리를 내리고 흔들리지 않는 모습을 지니면 교만심이 생기고 이러한 태도로 학습을 계속 진행한다면 절대 안 된다는 것을 지적하였다.

…인연(人緣)은 끊을 수 없어요. 천명(天命)은 끊을 수 없어요. 합심(合心)해서 하면 됩니다. 글씨는 아주 중요합니다. 그러나 글씨만 잘 쓰면 되는 것은 아닙니다. 서즉야요 아즉서요(書則我, 我則書) 하여 인간이 제일입니다. 나는 실천을 못하고 있더라도, 말은 해야 합니다. 그건 가르침이요. 그러면서 자신도 실천하려는 노력을 기울여야 해요. 억지로 라도 하는 것, 그것이 되는 길이요.…72)

즉 노력하면 모가 나 있는 부분이 깎이게 되고 이런 모를 다듬는 일은 힘든 일이며, 처음 배울 때는 모가 나야 되지만, 그 때는 힘이 좀 약해도 되고, 붓을 돌리지 않아도 된다. 그러나 그 모남이 깎여서 부드러워지면 더욱 큰 힘이 들어야하고 붓을 돌리지 않아도 된다. 이것은 바로 힘(筆力)이라고 하였다.

69) 제주일보, 전계신문, 1987. 1. 1.

70) 서귀포소목회(1998), 전계서, p.254.

71) 김응현(1996), 전계서, p.22.

72) 김응현(1990), 「서통」, 쌍월간, 통권 21호, 동방연서회, p.47.

#### 4) 임시 학습론

일반적으로 서예가가 반드시 거치는 단계가 고전법첩을 수련하는 과정으로 임고모방(臨古模倣) 통해 찾을 수 있다.

동진(東晉)의 왕희지는 필세론(筆勢論)에서 다음과 같이 말하였다.

임서를 시작할 때에는 그 형세(形勢)를 다하지 말아야 한다. 첫 번째는 수족(手足)을 바르게 하고 두 번째에는 형세를 적게 얻으며, 세 번째에는 원본(原本)과 조금 같게 하고, 네 번째에는 힘 있고 원활하게 하며, 다섯 번째는 추거 뽑는(抽拔)것을 겸하여야 한다. 만약, 그래도 계속 서투르게 된다 해도 그것을 그만두지 말아야 한다. 두 줄, 세 줄로 써 내려가도 좋으니 처음으로 임시할 때에는 반드시 원활하고 강건(剛健)하게 써야하며, 쓴 횟수를 헤아리지 말아야 한다.<sup>73)</sup>

그러나 역사상 많은 서예가들의 서론은 분분하다. 또 다른 주장을 살펴보면 남제의 왕승건(王僧虔)은 「필의찬(筆意贊)」에서 다음과 같이 말하였다.

서예의 높은境地(境地)는 정신과 풍채(風采)를 으뜸으로 치고, 형태(形態)와 본질이 그 다음이다. 만일 이것을 겸비(兼備)하는 자가 있다면, 바야흐로 옛 사람의 필법(筆法)을 이을 수 있을 것이다. 이것은 말로 한다고 하여 어찌 쉽게 얻을 수 있겠는가? 반드시 마음과 손에 함께 정감(情感)이 도달(到達)하고 글씨에는 쓸데없는 생각이 없어야 한다. 이것을 구한다고 얻어지는 것이 아니라 생각을 하여야만 비로소 밝혀질 수 있는 것이다.<sup>74)</sup>

역대로 신(神)과 형(形)을 논하며 의(意)와 법(法)을 그 중심에 두었음을 볼 수 있다. 그러나 대체적으로 남송(南宋)이전에 임고(臨古) 및 서예정신은 형신겸비(形神兼備)였으며, 형태 보다는 그 신운(神韻)을 중요하게 여겼음을 볼 수 있다.<sup>75)</sup>

또한 청나라의 주성연(周星蓮)은 「임지관견(臨池管見)」에서 다음과 같이 말하였다.

73) 오명남 역(2004), 「서론선독」, 미술문화원, P.44.

始書之時, 不可盡其形勢, 一逼正手脚, 二遍少得形勢, 三遍微徵以本, 四遍可其邊潤, 五遍兼加 蒹葭抽拔, 如其生理, 不可遍休, 兩行三行, 創臨須惟滑健, 不得計)欺騙數也.

74) 華正人(中華86년), 「歷代書法論文選」, 華正書局, p.57.

書之妙道, 神采爲上, 形質次之, 兼之者方方可紹於古人以斯言之, 豈易多得, 必使心忘干筆手妄干書, 心手達情, 書不妄想, 是謂求之不得, 考之即彰, 乃爲筆意贊曰.

75) 안희주(2010), “동기창의 서예연구”, 석사학위논문, 경기대미술디자인대학원, p.18.

초학자(初學者)들은 임시(臨書)외에는 다른 방법이 없다. 임서를 통하여 필의(筆意)를 얻고 글자의 걸구를 얻게 된다. 임서는 오래 하기보다는 많이 보고, 많이 깨닫고, 많이 상의(商議)하고 많은 변통(變通)이 있는 것이 더 좋다.<sup>76)</sup>

위 내용은 옛 사람의 법첩을 임시하고, 자연에서 보고 듣고 마음으로 느끼면서 변통을 꾀하는 것이 서법의 용필법(用筆法)을 얻는 유일한 방법이며. ‘서’가 사람과 다르지 않기 때문에 임서는 곧 그 사람을 따라 배우는 것이다.

유독(惟獨)초학자들은 임시하지 않으면 안 된다. 임서를 통하여 손이 절도가 있게끔 하여야 하는데 이래야만 성취가 있을 수 있다. 임시하는 것은 반드시 옛 사람들이 명필이어야 하는데 책상머리에 놓거나 좌석의 곁에 걸어 놓고, 조석으로 보고 그 용필의 원리를 생각하고 난 연후에 임모(臨摹)하여도 좋다.<sup>77)</sup>

이 말은 용필의 원리는 반드시 아침저녁으로 사고하고, 손으로 따라 연습을 하여야만 터득할 수 있다고 한다. 글자의 기괴(奇怪)함은 가히 따라 배울 수 있는 것이지만 용필의 원리는 아무리 배워도 터득이 어렵다는 것이다. 왜냐하면 자신의 마음을 깨닫고 느껴야 하며 마음이 중심이 되어 이루어지는 것이 서법예술이기 때문이다.

또한 청대의 주화羹(朱和羹)은 「임지심해(臨池心解)」에서 다음과 같이 언급하였다.

임지(臨池)하는 방법에는 걸구와 용필 밖에 없다. 결체(結體)는 힘써 배우면 되는 것이지만 용필의 오묘(奧妙)함은 심령(心靈)과 관련되는 것이다. 그러기 때문에 고서(古書)를 많이 읽고, 고첩(古帖)을 많이 임시하고, 그 모든 것들을 마음에 담아서 용필에 운용(運用)하여야만 자유롭게 용필을 할 수 있게 된다. 마치 가을 하늘을 나는 매가 번뜩이는 눈빛으로 푸른 하늘을 날면서 토끼를 찾듯이, 남다른 안광(眼光)이 있어야만 용필의 방법을 얻을 수 있다.<sup>78)</sup>

즉 용필은 사람의 마음에 달렸다는 뜻이다. 왜냐하면 사람에게 중요한 것은 마

76) 周星蓮, 「臨池管見」: “初學不外臨摹. 臨書得其筆意, 摹書得其間架. 臨摹既久, 則莫如 多看, 多悟, 多商商量, 多變通” 徐權(2007), “儒家審美思想이 中國書法에 미친 影響”, 석사학위논문, 제주대학교대학원, p.53. 재인용.

77) 薑夔, 「續書譜」: “惟初學不得不摹. 亦以節度其手, 易於成就, 皆須是古人名筆, 置幾案, 懸之座右, 朝夕諦觀思其用筆之理, 然後可以摹臨. 徐權(2007), 상계논문, p.54. 재인용.

78) 朱和羹, 「臨池心解」, “臨池之法: 不外結體, 用筆. 結體之功學力, 而用筆之妙關性靈. 苟非多, 閱古書, 多臨古帖, 融會於胸次, 未易指揮如意也. 能如秋鷹博兔, 碧落摩空, 目光四射, 用筆之法得之矣!” 徐權(2007), 상계논문, p.54. 재인용.

음이며, 마음이 움직이면 붓도 따라 움직이는 법이다. 그래서 용필을 배우는 것은 항상 마음가짐을 바르게 하고 학습에 임해야만 하는 것이다.

또한 명(明)나라의 동기창(董其昌)은 임고하기 전에 옛 묵적(墨跡)의 근원(根源)이해가 선행되어야 한다는 것을 밝히고 있다.

서첩(書帖)을 보는 것은 마치 별안간 평범하지 않은 사람을 만난 것 같아 그의 이목(耳目)과 수족(手足), 머리, 얼굴 등 외모(外貌)를 보지 않고도 응당(應當) 그의 행동거지, 행동, 표정, 말 등을 관찰하여 정신이 드러나는 곳을 보게 된다. 이것은 「장자(莊子)」에서 나오는 이른바 눈길을 가기만 한다면 ‘도’가 존재하는 곳을 알게 된다는 것이다.<sup>79)</sup>

또한 당(唐)의 이세민은 임서는 먼저 신(神)을 구하고 나면 그 형(形)을 스스로 얻는다고 하였다.

지금 내가 고인(古人)의 서예를 임서하는 것은 기실 첩(帖) 중의 형세를 배우는 것이 아니며, 오직 그의 골력(骨力)을 구하려 하니 형세는 스스로 생긴다. 나의 서예에서의 소행(所行)이라면 모두 먼저 필의(筆意)를 온양(醞釀)<sup>80)</sup>하였는데 그것으로 인해서 결국 이룩할 수 있었다.<sup>81)</sup>

라고 하였다.

다음은 송나라 시대에 상의(尙意)를 중심으로 새로운 서풍(書風)이 면모를 갖추기 시작하였다. 채양(蔡襄)은 「채충혜공문집(蔡忠惠公文集)」에서 다음과 같이 밝히고 있다.

서예를 배우는 요점은 오직 신기(神氣)를 취하는 것을 으뜸으로 한다. 만약 형태와 체세(體勢)를 본뜰 때 형태만 닮고 정신이 없으면 서예가의 추구하는 바를 알 수 없게 된다. 또한 서예는 오직 풍운(風韻)에 이르기가 어렵다. 진(晉)나라 시대의 서예는 비록 유명한 사람의 작품이 아니더라도 매우 뛰어난 풍류(風流)와 온화(溫和)한 기운(氣韻)이 있다.<sup>82)</sup>

79) 劉正成(1985), 「容臺別集」, 卷三, 二玄社, p.288.

臨古如刼遇異人, 不必相其耳目手足頭面, 而當觀其舉止笑語, 精神流露處, 「莊子」所謂目擊而道存者也.

80) 마음속에 어떠한 생각을 은근히 품고 있는 것.

81) 오명남(2004), 전개서, p.65.

今吾臨古人之書, 殊不學期形勢, 惟在求其骨力而形勢自生耳, 吾之所爲, 皆先作意, 是以果能成也.

82) 배규하(2000), 전개서, p.158.

學書之要, 唯取神氣爲佳, 若模像體勢, 雖形似而無精神, 乃不知書所爲耳, 書法流風韻難及…晉人書, 雖非名家亦自奕奕, 有一種風蘊籍之氣.

미불(米芾)은 북송 서가들 중 원적(原跡)과 가장 흡사하게 임서한 사람으로 진적(眞跡)으로 오인 받기도 하였으며, 옛 작품의 임모에 뛰어나 ‘집고자(集古字)’라고 불리기도 하였다. 또한 그의 아들 미우인(米友人)<sup>83)</sup>이 「우군사첩(右軍四帖)」에서 발(跋)한 것을 인용하면 다음과 같다.

아버지께서 소장(所藏)한 진(晉)·당진적(唐眞跡)을 하루도 책상 위에 펼쳐 놓지 않은 날이 없었으며, 손에서 붓을 놓지 않고 그것들을 임서하셨다. 밤에는 반드시 작은 상자에 정리(整理)하여 베개 주변에 두고 주무셨다.<sup>84)</sup>

라고 하였다. 미불은 항상 법첩을 곁에 두고 자만(自滿)하지 않았음을 알 수 있었으며, 그 이후 서가들은 임서의 중요성을 알게 되었다.

또한 미불은 소식(蘇軾)과 황정건(黃庭堅)<sup>85)</sup> 서법의 기초 위에서 한 걸음 더 나아가 서예 속에서 진취의 심미적 표준을 제시하여 작품 속에 천진(天真), 자연(自然), 고아(古雅), 변화(變化)를 요구하였다.

또 배울 때 서첩(書帖)을 반복적(反復的)으로 펼쳐 보고, 글자마다 자세히 임서하는 것이 중요한 것이 아니라, 길을 걷거나 가만히 있을 때나 앉아 있을 때나 누워 있을 때를 막론하고 늘 경(經)을 가까이 하여 눈에 익게 하여야 한다. 이것이 습관(習慣)이 되어 오랜 시일이 지나면 자연이 깨달음의 경지(境地)에 이르게 되는데 그때 가서 아무렇게나 붓을 움직여도神通력(神通力)이 생기게 되는데 이것이야말로 배움의 정수(精髓)인 것이다.<sup>86)</sup>

다시 말하면 서법에 있어서 고도의 연마(研磨)과정을 거쳐 붓과 나, 나와 붓이 혼연일체가 되도록 해야 되는 것이다. 이것이 서법에서 의경(意境)으로 향하는 길이라고 생각이 된다. 남의 것을 답습하는데 그치는 것이 아니고 자신의 공부를 통하여 자기의 독특한 서법의 풍격을 형성되는 것이다. 따라서 옛 사람들이 서예의 최대 목표는 신(神), 형(形)의 겸비를 추구하여 최고의 경지인 의경을 형성하는 것이다.

83) 米友人(1074-1153)은 米芾의 장남으로 字를 元暉라 하였고, 海岳後人이라 했다. 北宋시대 이미 많은 활동을하였으며, 南宋에 이르러 高宗의 인정을 받아 크게 명성을 얻음. 「米芾草書九帖跋」, 「杜門帖」, 「文字帖」, 「動止持福帖」, 「瀟湘奇觀圖跋」 등.

84) 이동진(2000), “동기창의 서론 연구”, 석사학위논문, 원광대학교대학원, p.45.

85) 黃庭堅(1045-1105)은 洪州 分寧, 字는 魯直, 懷寧 山谷寺에 자주올라 號를 山谷道人이라 하였으며 降職 당하여 涪州에 거주하여 涪翁이라함.

86) 南宋·陳穰 「負暄野錄」, “又學時不在旋看字本, 遂書臨仿, 但貴行, 住, 坐, 臥常諦玩, 經目著心. 久之, 自然有悟入處. 信意運筆, 不覺得其精微, 斯爲善學.”; 潘運告(2002), 「宋代書論」, 湖南美術出版社, 재인용.

소암은 자신의 내적 사유(思惟)와 본성(本性), 자성(自性)에 목표를 두고 선학수양(禪學修養)에 심취하여 자신의 예술관을 이해하며 확립 하였던 것이다.

저는 한 때 '서도'도 종교(宗教)라고 생각한 적이 있습니다. 누가 종교를 물으면 '서도'라고는 해도 예술을 한다는 말은 무서워서 감히 못합니다. 그만큼 어렵기 때문이지요. 흔히들 종교가 무슨 상관이나, 사람만 잘되면 된다고들 생각하는데 종교를 통해 복(福) 받으라는 것이 아닙니다. '복'을 지으라는 것이지요.<sup>87)</sup>

위와 같이 서도는 어려워져서 종교라고 생각했고, 예술을 한다는 말은 감히 할 수 없었다고 하였다. 아울러 서예 하는 사람들에게 문(文)·사(史)·철(哲)의 중요성에 대하여 한문부터 공부해야 된다고 소암은 강조하였다. 그러한 연 후에 유교사상이나 불교사상으로 자신이 스스로 연구하고 터득하기를 당부하였다. 서예계에서 추사의 '문자향(文字香)·서권기(書卷氣)'<sup>88)</sup>를 도전하고 있고, 많은 전시회가 있지만 실제로 서법을 이해하기는 어렵고 힘든 과정으로 보고 있다.

이와 관련하여 소암은 그의 서론을 다음과 같이 밝히고 있다.

글씨를 잘 쓰려면, 우선 다른 분들도 다 아시겠지만 붓만 놀려선 안 된다고 봐요. 정신 혹은 철학이 있어야 합니다. 그러려면 책을 읽어야지요 유교(儒敎), 불교(佛敎), 혹은 노자(老子)라든지 하는 것을 잘 읽으면 머리가 확 트입니다. 글씨는 사람 이에요. 글씨는 자기가 자기를 만드는 한 수단입니다. 책을 열심히 읽으며 글씨를 쓰다보면 남들도 공감(共感)하는 그런 글씨가 나오게 되는 겁니다.<sup>89)</sup>

또한, 그는 각 서체를 다 섭렵하여 글씨를 써야 한다고 말하였다.

체본(體本)을 쓸 때 제일 어려운 것은 붓을 쓰는 것인데, 붓 쓰는 법(法)이 일정치가 않아요. 장천비(張遷碑) 쓸 때와 조전비(曹全碑) 쓸 때 붓 쓰는 법(法)이 달라요. 하니 처음 배우는 사람들에게는 붓 쓰는 법(法)도 알기 쉬운 것부터 해서 필력(筆力)을 길러야 합니다.<sup>90)</sup>

위의 내용은 특히 당대(唐代) 이전의 육조서체로 주력해야 되고, 당대 이후의

87) 김응현(1996), 전계서, P.23.

88) 걸만 닦으려하지 말고 그 속에 배어있는 의도를 볼 수 있어야 한다. 문자에 대한 박식함과 많은 책을 읽음에서 우러나오는 기품이라고 할 수 있으며, 소동파의 놀라운 집중력으로 만권의 책을 읽어내고 나서야 문자향의 배인 글을 적을 수 있었다. 또한 추사 김정희는 문자향·서권기가 남종화문인화론이 이념처럼 신분에 의해 타고나는 것으로 보았다. 그의 서간이나 시문 등에 그런 점을 기저에 깔고 있음이 여기저기에 보인다. 그림이나 글씨를 평가함에 앞서 꼭 신분과 학문의 수준을 거론한 점이 그러하다.

89) 김응현(1990), 「서통」, 쌍월간, 통권 21호, 동방연서회, p.44.

90) 광노봉(1995), 전계서, p.424.

글체는 기술이 추가된 것이어서 곤란하다. 그러나 차츰차츰 이 체본 저 체본 배 위가면 다소간 붓 쓰는 법이 달라지고 형태(形態)도 달라지는 것이다. 일획 일획을 올바르게 쓰는데 각 개인차가 있어 4년이 지나도 못하는 사람이 없지 않다. 그 다음은 체본(법첩)을 이것저것 비교하고 이게 다르다 다른 까닭은 무엇인가를 정확하게 볼 줄 알아야 한다. “여초(如初) 김응현(金膺顯)은 전서(篆書) 석고문(石鼓文)으로 시작한다고 하니 그것도 옳은 방법이고, 법첩을 배워가는 가운데 글의 변모과정(變貌過程)”<sup>91)</sup>을 알 수 있는 것이다.

앞에서 언급하였듯이 초학자들은 고전법첩 중에 당대 이전 북위 해서 고정비를 먼저 공부를 하여야만 바르게 공부할 수 있다는 소암의 학습방법을 말하는 것이고, 여초는 전서로 시작 한다는 것은 중국 서예사에서 시대별 서예의 변천을 각 서체 전·예·해·행·초의 특징을 순서대로 학습하는 방법을 따른 것이다.

글씨의 고전(古典) 가운데서도 가장 높은 가치로 인정받는 것을 ‘법’ 또는 ‘서법’이라 일컫는다. 시대에 따라 변하기도 하며 ‘새로운 법’이 ‘낡은 법’과 교체되기도 한다. 그러나 어떤 경우든 ‘법’은 가장 중요하게 계승된다. 글씨의 역사가 이 과정을 일컫는 것이다. 글씨를 쓴다는 것은 ‘법’에 의지해서 ‘법’을 모방하고 ‘법’을 뛰어 넘는 것이다. 이와 관련 소암은 다음과 같이 말하였다.

처음에 할 때는 법(法)으로 하되 장래엔 법을 뛰어 넘어야 한다. 법을 배우고 법을 없애는 것이 과정이다. 법을 하되 그대로 하면 안 된다. 옛 사람이 쓴 걸 보면 법과 틀리는 게 나온다. 쓰는 사람의 정신을 살려야 한다. 이것이야말로 법에 들어가고 법에서 벗어나는 것이다. 추사(秋史)가 그렇다. 법을 배우고 법에서 벗어나 정신이 그렇게 되었다. 글씨만 그렇게 쓰면 안 된다. 추사는 대단한 인물이다. 개성이 있어야 한다. 처음부터 개성 있는 글씨는 안 나온다. 많이 공부를 하는 가운데 개성은 자연히 나온다.<sup>92)</sup>

소암은 법에 의지하고 법에서 벗어나면서 개성을 살린 작품을 많이 남겼다. 서체를 초월하면서 각 서체를 두루 혼용하여 작품화하는 자유로움과, 장법(章法)에 있어서도 종이를 펼쳐 놓으면 어떠한 장소에도 얽매이지 않고, 일필휘지로 소암식의 대범하고 소박하며 그리고 끝없이 뻗어나가는 활달함으로 감싸고 있다.

91) 서귀포소목회(1998), 전게서, p.253.

92) KBS네트워크, 「지방시대를 연다, 소암의 행초」, KBS, 1994, 녹취.

불가(佛家)나 도가(道家)에서 속세를 벗어나는 것이 오히려 떠난 그 속세를 오히려 이해하기 위한 것과 마찬가지로, 소암의 서예술 세계는 범인들이 이해하기 힘든 내용이 전체 작품에 깔려 있다. 그것은 서사에 관한 자유분방 그 자체이고, 법이 있으면서도 법이 없다고 하는 그것이 바로 그러한 이유에서이다. 또한 기호인 술과 유관하리라는 부분도 짐작이 되기는 하지만, 작품의 전반적인 분위기에 서 한결같이 이러한 서사의 자유로움이 느껴진다. “노장사상에 바탕을 둔 서사정신(書寫精神)과 전적으로 일치하고 있는 것”<sup>93)</sup>이라는 판단은 어렵지 않게 할 수가 있는 부분이다.

---

93) 정충락(2003), 전게서, p.14.



## 2. 서론 및 필묵관

서예의 용필(用筆)이라고 하는 것은 글자의 뜻 그대로 붓을 사용하여 글씨를 쓰는 것을 말한다. 용필은 점·획·선을 서사할 때 모필을 사용하는 효과적인 기술로 서예가 가장 중요시 하는 법이며, 붓의 운용 및 작용은 기교의 문제만이 아니라 용필은 작가의 개성을 가장 많이 함축하여 깊이 연구하지 않으면 ‘서’의 높은 경지에 이르지 못하고 원활한 용필을 위하여 서예가들은 부단히 노력하여 왔다. 소암의 용필과 용묵(用墨)에서 어떤 점을 중시하였는지 그 기법적 특징을 살펴 보았다.

소암은 용필에 대하여 다음과 같이 언급하였다.

...누구나 대가라고 하면서, 팔을 들고 붓대를 세우고 올바르게 가르치는 서예가가 없다. 제대로 가르치는 진실한 선생이 나와야지요. 94)

이 말은 글씨를 쓸 때 팔꿈치와 팔을 겨드랑이에 붙이지 말고 팔을 들어 공중에서 형세를 취하기 때문에 용필에 힘이 있고 제어함이 자유롭다. 붓을 운용할 때 붓을 세우고 글씨를 써야 하는데 올바르게 가르치는 스승이 없다는 것이다.

또한 동기창은 지영선사(智永禪師)의 「천자문(千字文)」 뒷면에 제발(題跋)<sup>95)</sup>을 쓴 후 다음과 같이 말하였다.

글자를 쓸 때에는 붓을 들 수 있어야 하는데 일어나는 것이 있고, 맺는 것이 있어야 하며, 마음대로 붓을 대는 신필(信筆)<sup>96)</sup>이 없어야 한다. 후대의 사람들이 서예를 할 때에는 모두 신필이었다. 신필이란 두 글자의 의미를 터득해야 된다. 내가 소위 말하는 꼭 현완(懸腕)해야 하고 반드시 정봉으로 써야 한다는 이유는 모두 신필의 병집을 폐제(廢除)하려는 것이다. 소동파의 글씨는 붓이 무겁게 내리며 미불은 그것을 ‘화자’라고 하는데 이것은 그 글자에 신필한 곳이 있다는 말이다. 97)

94) 김응현(1996), 전계서, p.23.

95) 제사(題辭)와 발문(跋文)을 아울러 이르는 말.

96) 락노봉(2007), 「서론용어소사전」, 다운샘, p.289.

信筆: 뜻을 따라 용필함에 붓을 믿어 먹만 바르고 대부분 편봉을 취하기 때문에 글씨가 이루어지지 않는다.

97) 華正人(中華77년), 「歷代書法論文選」, 華正書局, p.502.

作書須提得筆起, 自爲起, 自爲結, 不可神筆, 後代人作書, 皆可神筆耳, ‘神筆’ 兩字. 最當玩味, 吾所云須懸腕, 須正鋒者, 皆爲破神筆之病也, 東坡書筆俱重落, 米襄陽謂之 ‘畫’ 字, 此言有信筆處耳.

이는 글씨를 쓸 때 붓이 시작하는 것과 맺는 것은 분명하여야 하며 신풜를 하지 말아야 한다. 또한 동기창은 포치(布置)와 정신의 관계에 대해서 다음과 같이 말했다.

글자를 쓸 때에 가장 꺼리는 것은 위치를 평균(平均), 분배(分配) 해야 하는 것이다. 예를 들면 한 글자 내에서 반드시 거두어 드리는 것과 나누는 것이 있어야 하며, 정신이 서로 호응(呼應)되는 곳이 있어야 한다.<sup>98)</sup>

붓을 용필하는 과정에서 가장 중요시 해왔던 중봉은 그 핵심이며 강하고 날카로운 형세를 취하고 기운을 취한다는 것에 역대 서예가들은 많은 서법이론을 제기한바 있으나, 중봉과 방필(方筆), 원필(圓筆)은 안노공(顏魯公)의 옥루흔(屋漏痕), 장욱(張旭)의 절차고(折釵股), 왕우군(王右軍)의 추획묘(錐畫妙), 인인니(印印尼) 등으로 비유하고 있다.

안진경의 ‘옥루흔’, ‘절차고’는 장봉(藏鋒)을 말하는 것이었다. 후의 사람들이 묵저(墨豬)를 가지고 대체하려 하였으므로 모두 언필(僞筆)<sup>99)</sup>이 되었으니 모르는 사람 앞에선 꿈소리도 못한다는 격이 되겠다. ‘옥루흔’과 ‘절차고’는 알려면 용필의 원숙(圓熟)한 기초 위에서 구해야 되지 아침에 붓을 잡는 것을 배우고는 저녁에 법도에 맞게 한다는 사람에게는 적용되지 않는다.<sup>100)</sup>

또한 동기창이 운필상 가장 꺼려하고 삼가야 할 부분으로 “노필(怒筆)<sup>101)</sup>의 능흔(稜痕)<sup>102)</sup>, 고능(觚稜)<sup>103)</sup>를 제거해야만 원만하고 원숙한 글씨를 표현할 수 있다고 하였다. “글씨는 씬에 가장 먼저 능흔을 사라지게 해야 한다.”<sup>104)</sup>는 서법에

98) 華正人(中華77年), 「歷代書法論文選」, 華正書局, p.502.

作書所最忌者位置等勻, 且如一字之中, 須有收有放, 有精神相挽處.

99) 붓이 뒤로 넘어지는 것

100) 華正人(中華77年), 上揭書, p.503. 作書最要泯沒稜痕.

101) 氣勢가 강성한 운필.

102) 모난 痕迹.

103) 뾰족한 모서리.

104) 華正人(中華77年), 上揭書, p.503. 作書最要泯沒稜痕.

서 중봉 용필을 강조하는 것은 중봉에 대하여 명나라의 송조(宋曹)는 「서법약언(書法約言)」에서 다음과 같이 말하였다.

중봉이 필획의 중간에 있어야 함을 늘 생각한다면 좌우로 조화되고 차분할 때 건 조급할 때 건 모두 균형을 잡을 수 있다.<sup>105)</sup>

즉 중봉은 역대의 서법가들이 중요시 하던 필법중의 하나인데, 필봉이 좌우 어느 쪽으로도 기울지 말고 정확히 가운데 서서 나가기를 요구하는 필법이다. 여기에는 필획을 윤갈(潤渴)하고 힘 있게 쓰려는 의도도 있지만, 더욱 중요한 것은 중봉 필법을 고집함으로써 사람의 마음을 바르게 하려는 서론가들의 의도가 있는 것이다. 아울러 좌우로 조화된다고 한 말은 유가(儒家)에서 말하는 중화사상(中和思想)의 실제 운용이라고 볼 수 있다. 중봉 필법으로 글씨를 쓸 때 용필의 정확한 방법을 터득하여 글자를 쓸 때는 반드시 귀한 손님을 대하듯이 여러모로 잘 돌보아야 한다고 청나라의 주화갱(朱和羹)이 말하였다

글자를 쓸에 있어서 귀한 손님을 대하듯이 하여야 한다. 높은 대청에 귀빈들이 가득 모여 앉아 있을 때 좌우를 잘 살펴서 손님들이 적적(寂寂)함을 느끼게 하지 말며, 주인은 게으름이 없이 하여야 한다.<sup>106)</sup>

이와 같이 서법에 있어서 중심은 사람이며 글자는 귀한 손님의 역할을 한다. 귀한 손님을 대함에 있어서 주인은 반드시 공손하게 모셔야 한다. 또한 한 치의 소홀함을 보여서는 아니 되며, 이 모든 것은 반드시 자신들의 마음에서 우러나와야 하며, 거짓이 없이 참되게 마음을 가져야 한다.

105) 明 宋曹, 「書法約言」, “常想筆鋒在劃中,則左右逢源, 靜燥俱稱.”  
오명남 역(2004), 「서론선독」, 미술문화원, p.184.

106) 朱和羹, 「臨池心解」, “作字如應對賓客. 一堂之上, 賓客滿座, 左右照應, 賓客不覺其寂, 主不失之懈.”

## IV. 소암 행초서의 조형적 특징

초서는 해서나 행서에 비해 결구나 운필이 자유롭기 때문에 작가의 개성을 잘 나타낼 수 있는 특성을 가지고 있다.<sup>107)</sup> 본 장에서는 소암의 작품세계를 가늠할 수 있는 연면 행초서의 조형적인 면을 고찰하였다. 따라서 연면의 표현기법, 연면의 유형, 연면의 특징을 살펴보고, 소암의 대표적인 작품 분석을 통하여 행초서의 조형적인 특징을 살펴보았다.

### 1. 연면(連綿)의 표현기법

연면의 표현기법 가운데 문자의 두 세 글자 이상을 계속해서 쓰는 것을 연면이라 말하고 특히 연면하는 것에 따라 문자마다 변화의 아름다움과 기능적인 특성이 발휘되며, 연면하고 있는 문자들은 대소·장단·광협(廣狹) 등의 특징이 있다. 그 문자들은 모양이 매우 비슷한 것도 있고, 연면을 해도 단조로운 것도 있다. “문자의 중심선을 이동시킬 때, 문자의 조합으로 중심선을 오른쪽으로 이동시키면 합리적으로 자연스러운 감”<sup>108)</sup>을 주며, 이 방법은 연면이 길이, 각도를 변화하는 것에 용이하다. 소암의 행초서 중에서 가장 큰 특징은 두·세 글자 이상을 계속해서 쓰는 그의 격렬한 연면의 율동미로서, 운필에 지속적인 탄력을 생기게 하여 자유분방한 변화와 흐름을 추구하고 있으며 연면의 아름다움을 지니고 있다.

107) 이완우(1998), 「석봉 한호 서예 연구」, 정신문화연구원, p.135.

108) 酒井 洋 外(1985), 「書道基本用語解説」, 中教出版株式會社, p.167.

## 1) 연면효과와 약속성

두 글자 이상의 문자를 연면 시킨 경우에 가장 큰 효과로서는 흐름이 좋고 운필에 탄력성을 받는다는 점이다. 그러나 소암은 연면할 때에 무리하게 문자를 붙여 쓰지 않고, 자연스러움이 돋어나도록 하였다. 이것은 하나의 작품을 하는데 있어서 연면이 될 수 없는 부분도 당연히 이을 수 있는 중요한 대목이다. 이러한 것을 무시하고 무리하게 연면 시켰을 때 작품의 흐름도 부자연스럽고 끊어질 위험이 있다. 소암의 경우 일행 전부를 연면 시킨 작품도 있는데 이는 작가로서의 환경과 분위기에 영향을 받는 것이다. “일반적으로는 두·세 글자로부터 다섯 글자 정도를 연면하여 한번 호흡하고 새롭게 먹을 찍어서 다시 시작한 것이 문자의 흐름도 자유롭게”<sup>109)</sup>보인다.

이렇듯 연면은 각각의 서예가가 독자성이 있어 창작은 단체(單體)의 행서로 여기저기 연면을 사용하기 때문에 단체의 율동감이 멋진 조화를 이루고 있으며, 소암의 경우 두 세글자의 연면을 작품창작에 많이 적용하고 있다. 그 중에서도 소암의 작품 중 연면의 훌륭함은 <도 7>, 최기남 시에서 자유분방하게 운필하고 있음을 볼 수 있다.

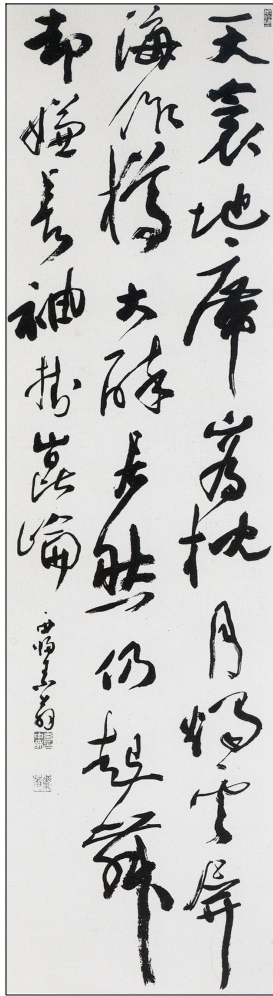
## 2) 연면기법의 유형

연면기법의 유형에서 첫째, 문자 사이를 채우듯이 연면하는 방법, 둘째, 자간 일정한 간격을 두고 연면한 경우, 셋째, 다음 글자로 이어지는 허획(虛劃)을 강조한 연면 등의 세 가지 유형으로 나눌 수 있다.

<도 6>의 소암 ‘서’ 작품에서 살펴보면 각(角)의 흐름이 아름답게 보이는데 충실하였다. 특히 연면하는 문자를 연속해서 변화를 주고 있으며, 이러한 방법은 작품창작의 무한한 가능성을 제시해 준다.

이 작품에서는 연면의 유형을 연면하고 있는 글자를 추출하여 연면부분을 원형점선으로 도식화 하였다.

109) 유해동(2002), “왕탁의 서예연구”, 석사학위논문, 경기대학교 전통대학원, p.19.

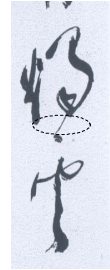


<도 6> 진묵대사 시, 1983,  
135×35cm 김충철 소장

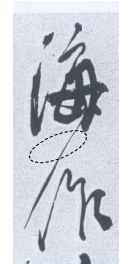
### 연면의 유형



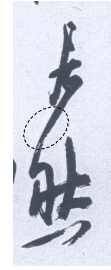
山爲枕



燭雲



海作



居然

1행에서 문자 사이를 채우듯이 연면한 경우는 ‘산위침(山爲枕)’과 ‘촉운(燭雲)’을 들 수 있다. 2행에서 자간에 일정한 간격을 두고 연면한 경우는 ‘해작(海作)’을 들 수 있다. 다음 글자로 이어지는 ‘허획(虛畫)’을 강조한 것은 ‘거연(居然)’을 들 수 있으며, ‘거(居)’자로부터 아주 빠르게 ‘연(然)’자를 연결 하고 있으며, 이러한 여러 가지 유형의 표현기법이 서로 조합되어 나타난 경우가 소암의 작품에서 많이 볼 수 있다. 이 작품은 문자의 흐름도 좋고 자연스러움이 돋보인다.

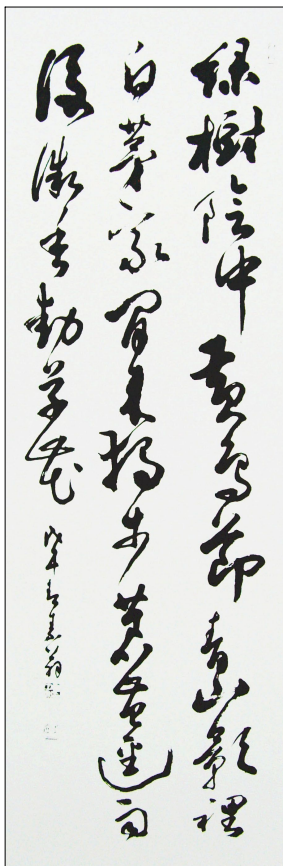
### 3) 연면기법의 특징

명말(明末)청조시대의 서예가들은 장조폭(長條幅)이라는 표현형식이 그들의 울분이나 심정을 투영하였다. 역사적으로 이름을 남긴 서예가들을 배출하고 있는 사실은 서법수련으로 얻은 기법과 장조폭에 행초서를 연면 시켜서 자신의 심정을 표출하려는 노력이 결과이다. 이 처럼 소암 역시 일제강점기에서 식민지와 동란의 시대를 살아오면서 소암 또한 무언가 고뇌를 품은 정신적인 면이 포함되어 있으며, 이 장조폭이라는 표현형식에 울분이나 자신의 심정을 투영시켜 서법 수

련으로 얻은 기법과 자신의 심정을 토로(吐露)하려는 노력이 결과라는데 의의를 들 수 있다.

예컨대, “명말 청조(明末清朝)시대의 장조폭 형식에 입각한 종(縱)적인 유동미(流動美)를 탐색하여, 과거에 예가 없는 연면방법을 왕탁(王鐸)은 창시하고 「순화각첩(淳化刻帖)」을 철저히 학습한 기초위에 연면의 위치나 방향, 선질”<sup>110)</sup>에 주의하여 표현하고 있다. 또한 ‘부산(傅山)’은 일행(一行)을 연면해서 관통하고 있는 것을 초서에서 드러다 볼 수 있으며, 서예사를 장식한 두 사람은 그 때까지의 연면의 관념을 타파하고 연면할 수 없는 부분을 과감히 실효(實劃)으로서 강하게 이어 일행을 완성시켰다. 이러한 표현은 정치적인 난동(亂動)중에서도 실현되어진 것으로 혁신적인 반항정신의 표출이라고 추측할 수 있겠다.

소암 작 <도 7>의 최기남 시 작품을 통하여 연면의 특징을 살펴보겠다.



점층(점층)을 형성하는 연면

<도 8> 최기남 시, 1978, 135×43m 소현서예원 소장

110) 정성환(2002), 전계서, p.163.

위의 <도 7>의 작품을 살펴보면, 1행에서 ‘녹수음중 황조절 청산영리’ 글자는 점층을 형성하는 연면으로 자유분방하게 운필하고 있다. 2행에서는 글자의 크기를 점점 크게 하거나 강하게, 또는 높게, 작게 하는 것이 연면의 일품(逸品)을 보여주고 있으며, 또한 대담하고 가운데 부분이 유려하며 일행을 연면하여 관통한 경이적인 규모는 압도적이다. 그러나 소암의 연면은 문자 집단의 점층(漸層)의 궤적선상을 보유하고 있기 때문에 무리한 연면을 하고 있다는 것은 아니다. 자연스런 흐름을 나타내기 보다는 작위적인 흐름이나 자형을 인도하기 위한 하나의 수단으로 보인다. 이 작품에서는 이색적이라고 말할 수 있는 연면의미를 보여주고 있다.

그의 작품에 나타나는 감정을 격정적으로 쏟아낸 서품은 대부분 행초서이다. 명·청의 행초서 풍(風)에 대한 깊은 배려가 나름대로 있어, “편향되는 감정을 왕회지, 왕헌지의 법으로 다시 바로잡고 이왕의 전형에 역매이지 않고 마음을 다시 해방시키는 방법으로 명·청을 쓰다듬는 정반합을 통해 신질서의 구축”<sup>111)</sup>을 쫓고 있다. “단엄(端嚴)한 운치의 추구에서 행초의 극적전형을 찾고 안노공 과 장욱(張旭)에서 격렬한 반전형을 그리고 임조(林藻)의 「심위첩(深慰帖)」과 이옹의 「李北海」에서 새로운 이왕의 전개를 거두어들이는 노력의 경주가 있다.”<sup>112)</sup> 그러한 법의 언저리에서 자신의 규칙을 정하고 있다. 그의 행초가 기발한 착상(着想)을 통하여 놀라움을 주더라도 법칙의 테두리를 벗어나지 않고 있음을 볼 수 있다. 이러한 자연스러움은 엄격한 자기 감정의 통제가 내부에서 이루어지고 있다.

소암 작 <도 8>, <도 9>, <도 10>의 작품을 통하여 연면(連綿)의 특색을 예시 하였다.

<도 8>의 성간 시 작품에서 보면, 글씨의 속도가 빠르고 마치 거문고 줄을 튕기는 것처럼 팽팽한 선이 활처럼 곡선을 그리며 다음 문자로 옮겨 가는 형태와 연면도 실획의 일부라는 의식으로 그어서 문자와 면선이 구별되지 않고, 같은 느낌으로 운필하고 있는 형태이며, <도 9>의 정지상 시 작품에서는 글씨의 속도가 느리다. 이런 흐름은 다음 문자로 이동할 때 힘을 빼고, 크게 선회하면서 들어와 가볍게 붓을 정지하고 그 반동을 살려서 운필하고 있다.

111) 광주광역시(1998), 전계서, p.18.

112) 陶明君 編著(2001), 「中國書論辭典」, 湖南美術出版, p.19.



<도 10>의 ‘유인산중’ 이 작품은 붓을 역으로 예각(銳角)<sup>113)</sup>으로 들어와 능각(稜角)<sup>114)</sup>이 거칠게 나타난 부분이 감각적으로 혼합되어져 있는 형태를 이루고 있으며, 묵계의 위치, 먹의 윤갈 등이 잘 나타나 있다.

위의 작품을 통하여 알 수 있듯이 소암의 연면은 다양하게 표현하고 있다. 글씨의 속도가 빠르고 느림, 선의 곡과 직, 실획과 허획, 강약, 대소, 호흡의 조절 정도를 짐작 할 수 있다.



<도 8> 성간 시  
1979, 70×35cm×2

<도 9> 정지상 시  
1979, 70×35cm×2

<도 10 > 유인산중  
1978, 70×35cm×2

자료: 소암서집편집위원회(1989), 「소암 현중화 서집」, 동산출판사, p.86.

113) 직각보다 작은 각을 말함. 0° 보다는 크고 90° 보다는 작은 각(角)

114) 뾰족한 모서리.

## 2. 행초서의 조형적 특징

서예는 문자의 점과 선을 기본요소로서 집합하여 내재적 심경을 형식미로 표현한 것이다. 그 점과 선은 일단 글자를 이루고 나면 일반적인 점과 선의 개념과는 다른 것으로 변해 버린다. 단순한 점과 선의 구성이 아닌 점과 선을 표현한 일대 공간을 의미하게 되며, 이것은 단순한 점과 선에서 헤아릴 수 없을 정도의 다양한 형식의 선으로 질적 변화를 가져온 것이고 또한 점과 선에 의해서 면 또는 공간을 구성한다. “문자의 조형은 자연 사물의 조형과는 달리 체계성이 있다. 점과 획이 짝히고 그어져야 할 마땅한 위치가 있는 것이며, 문자에 대한 전문적인 연구가 없다 하더라도 이는 크게 문제가 되지 않는다.”<sup>115)</sup> 그러나 글자 한자 한자의 조형뿐만 아니라 전체를 하나의 조형으로 보았을 때 여러 글자들이 서로 조화를 이루는 것이 중요하다.

행서를 써 내려가는데 있어서 “행서와 연관, 기맥관통(氣脈貫通), 매행마다 절진감(絶盡感)과 약간의 변화”<sup>116)</sup>가 있어야 하며, 매행에 중간선의 왼쪽으로 기울고 오른쪽으로 경사진다. 어떤 사람은 매행의 배열을 분석 해야 되고, 이것이 소밀이 되는 것을 발견하고, 비록 비틀어진 것을 바로잡고, 곡형(曲形)의 전체적으로 본다면 뻣뻣한 것을 풀어주고, 경사진 것을 보충해주고 최종적으로 조화를 이루는 것이다. 행서 정복에는 “기운과 신체 일행 일행 표현하기 때문에 글자와 글자 사이의 연결성이 있어야 하고 행서 장법이 중요하며, 이 방면에서 행서, 전, 예, 해 자연과 같지 않다.”<sup>117)</sup>

초서는 역구별, 행서는 작은 필체로 연결되고, 초서는 연결부분이 많이 연결되며, 행서의 절진(絶盡), 대치, 중복, 그 중에 행해(行楷) 느슨하고, 행초는 빠르고, 행서의 묵색, 농담의 고윤(古潤)의 변화는 서법예술중에 절진감이 포함되어 있다. 먼저 글자를 써 내려가는 과정을 표현하고 써내려가는 것은 우선 동작체험에서 우러나오는 것이다.

115) 정성환(1995), 전계서, p. 163.

116) 任平翼 之著(2000), 「行書教程」, 中國美術學院出版社, p.66~67.

117) 陶明君 編著(2001), 전계서, p.424.

서예가가 글을 써내려갈때에 항상 어떤 때는 빠르고 어떤 때는 느리고 음단의 고저가 있고, 어떤 때는 크고, 작게 아주 고음의 조절을 연주하는 것과 같다. 선율유창(線律流暢), 유쾌한 곡조, 음악의 일종이 시간이 예술이면서 동시에 “서예를 창작할 때 선조(線條)의 형질(形質)역전에 있을 수 없고, 중복이란 특성이 불가하다. 하나의 시간이 예술”<sup>118)</sup>이라고 볼 수 있다.

소암의 행초서 작품창작을 통해서 “행서와 초서는 다른 서체에 비해 작가 개인의 기질을 가장 잘 반영하기 때문에 옛부터 글씨와 사람을 비유하는데 행초서”<sup>119)</sup>가 많이 사용되었다. 행초는 개인의 감정을 있는 그대로 실어 낼 수 있어 작품을 보면서 작가 작품을 할 때의 상황을 주측할 수 있다. 또한 “행서와 초서가 자유분방하다고는 하지만 문자 자체의 약속된 범위”<sup>120)</sup> 안에서만 가능한 일이므로 자유분방함과 규범 사이를 넘나드는 것이 작가의 능력이다.

초서의 기본요소로 반드시 주의해야 할 점은, 법도를 준수하는 것으로 점획(點畫)과 사전(使轉)을 엄격히 구분해야 하며 시각상으로 점획의 시작과 끝을 감각적으로 볼 수 있어야 한다. 어느 것이 점획이고 사전인지 분별해야 하며 그리고 빠르게 달려 나가는 것을 힘써 구해야 한다. 사전·연면의 방법은 초서를 쓸 때 빠르고 경쾌한 것을 최고의 근본으로 삼는다.

여기서 소암의 행초서 작품 중에서 문자의 연면·변형·대소·묵계의 위치와 행간의 변화 등 미의 기준이 되는 요소에 객관성을 지니고 있으며 표현이 의도적이든 아니든 간에, 이치와 법도를 품고 있는 최적의 자형이기 때문에 보편성을 나타내고 있다.

---

118) 陳振濂(1998), 「書藝美學教程」, 中國美術學院出版社, P.51.

119) 조수현 외(2002), 전게서, p.224.

120) 정성환(2002), 전게서, p.164.

1) 행의 요동(搖動)

소암의 ‘서’ 작품을 보면 행의 좌우로 흔들리며 요동치고 있는 것과 경사지게 보이는 작품을 많이 볼 수 있다. 그러면 행의 흔들리게 보이는 작품은 어떠한 효과를 주는지 살펴보겠다. 아울러 행의 요동이 행간의 여백을 살리는데 어떻게 작용 하는가를 소암 작 <도 11>의 위야 시(魏野 詩) 작품을 통해서 살펴보았다.



<도 12> 위야 시, 1983, 135×30cm 소현서예원 소장

<도 11>의 작품을 살펴보면, 1행에서 ‘향풍불동’(香風不動)은 자형을 왜곡해서 ‘동’(動)자 오른쪽 위에 여백을 만들어 왼쪽으로 요동쳐 보이게 했으며, 2행에서 하처(何處)는 중심선이 거의 직선적이지만 각각의 문자가 오른쪽 어깨가 들어

올린 것처럼 변화시켜서 옆에 만들어내 여백에 의해서 오른쪽으로 기울어지게 보인다.

최종 획의 방향에 의해서 흔들리게 하는 방법에는 같은 <도 11>에서 1행 부동(不動)에는 ‘動’자의 좌변‘중(重)’은 위에서 왼쪽으로 최종 획인 ‘력(力)’ 세로획이 오른쪽 아래로 기울어져 왼쪽으로 향하고 있음을 볼 수 있다. 결과적으로 ‘불(不)’ 자가 오른쪽에서 왼쪽으로 ‘동(動)’자를 경사지게 해서 왼쪽으로 요동치는 것처럼 보인다. 3행 위쪽에 운만(雲滿)에서는 ‘운(雲)’은 왼쪽에서 ‘만(滿)’은 오른쪽으로 강하게 중심선을 잡고 있다.

이와 같이 작품위에 모눈종이를 올려놓아 행이 좌우로 움직이는 것을 알아보기 쉽게 배치하였더니, 여백의 관계도 여실히 드러났다. 모눈종이에서 문자중심에 선을 그어 보았을 때 좌우로 경사져 있지 않음을 알 수 있다. 특히 가운데 행 중심선 만을 보았을 때 거의 직선에 가까운 것을 볼 수 있다. 왜 작품전체를 보았을 때 행이 흔들리게 보이는 이것이 소암 서법의 특이한 점이며 문자의 각양각색 변화하는 형태는 작품 중에 문자의 변화는 다채로움에 있다.

예를 들어, 몇 개의 문자에 중심선이 직선적으로 통과하고 있더라도 “문자의 대소와 태세를 살려 주었을 때 자연적으로 파생하는 여백은 다음 문자에 영향을 미쳐서 결과적으로 행이 흔들리게 보인다.”<sup>121)</sup> 실제 창작에서 왼쪽에서 오른쪽으로 문자를 넘어뜨리면 작품의 흐름을 깨뜨릴 수 있다는 점이다. 그래서 자연스럽게 행이 흔들리게 보이는 방법에는 자형의 변화에 의해서 요동치게 하는 방법과 최종 획의 방향에 의해서 흔들리게 하는 방법 등이 있다.

## 2) 묵색(墨色)의 변화

서법의 미 중에는 구성미·유동미·선질미 등 여러 가지 아름다움과 묵계의 묵색의 미로서 서예의 아름다움을 대표한다. 묵계(墨繼)는 문자를 쓸 때에 붓에 머금어 있는 먹물이 모자라게 되었을 때 다시 먹물을 묻히는 것을 말하며, “묵의 윤갈(潤渴), 농담을 잘 연출하는 것을 묵법(墨法)이라 하고, 묵의 상태의 변화에

121) 유해동(2002), 전개논문, p.21.

따라 지면에 명암이며, 강약의 변화가 깊이(奥行)있게 표현할 수 있다.”<sup>122)</sup>

묵색의 변화는 “먹의 농담, 묵량의 다과(多寡)·운갈, 운필의 묘(妙) 흡수성이 강약에 의해서 생겨난다.”<sup>123)</sup> 즉 붓에 먹물을 머금어서 문자를 쓸 적에 처음에는 함묵량도 많아서 윤기 있고 짙은 묵색을 보이지만, 글씨를 써내려감에 있어서 자연히 묵량이 적어져서 옅은 갈필이 된다. 그래서 묵계를 함으로써 다시 농담·운갈을 반복하게 된다. 이처럼 묵계나 묵색의 변화는 작품의 장법과도 밀접한 관계를 가지고 있으며 작품에 입체감이나 원근감 또는 강약 등을 나타내는데 효과적이다. 또한 묵색의 변화는 정지된 평면 작품에서 서자(書者)의 정신과 신채(神采)의 움직임이 시간적인 경과에 따라서 미묘하게 표현하는 것이 가능하며, 작품을 더 한층 다양화하고 의미 깊게 만든다.

소암은 작품을 할 때 주로 농묵을 즐겨 사용하였다. 한번 묵계를 하면 거의 문장전체를 다 마칠 정도가 아니면, 두 세번 묵계로 속도를 빠르게 처리한다. 강한 획의 깊이 있는 선조에 의한 의지적인 작품표현이 많았기 때문에 묵계의 효과를 강하게 표현한 작품이 거의 없었다. 하지만, 70년대 초반에 작품을 보면 유동성을 추구하는 서정적인 작품표현에 많이 사용하였음을 볼 수 있다. 아울러 소암은 하나의 작품 속에서도 글자마다 글씨의 속도에 따라서 먹빛이 다양하게 표현되어 있음을 볼 수 있다.

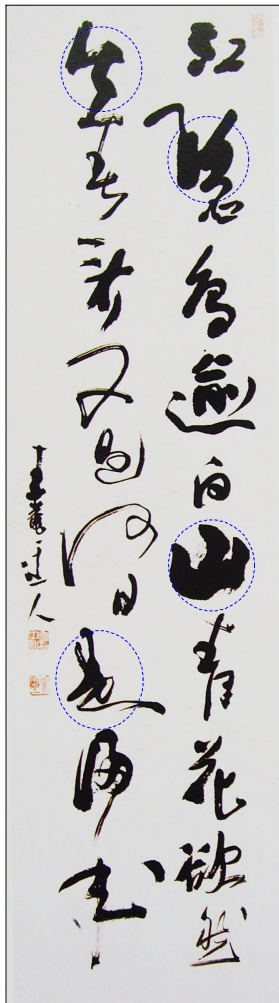
소암 작 <도 12>, <도 13>의 작품에서 볼 수 있는 표준적인 묵계의 위치를 도시한 것이다.

<도 12> 묵법의 사용은 탁한 묵법(墨法)으로 굵은 ‘선(線)과 번짐’이 드러남과 동시에 빠른 운필로 그 호흡이 매우 빠르면서 힘차다. 여기서 중요한 것은 “앞에 1행과 2행 같은 위치에서 묵계를 하여서는 아니 되며, 행(行)의 마지막에서 묵계를 하지 않는다.”<sup>124)</sup>는 점이다. 그러나 <도 13>의 작품에는 문자를 쓰는 도중에 묵계(墨繼)한 것도 있고 진행과 후행의 같은 위치에서 묵계한 것도 있다.

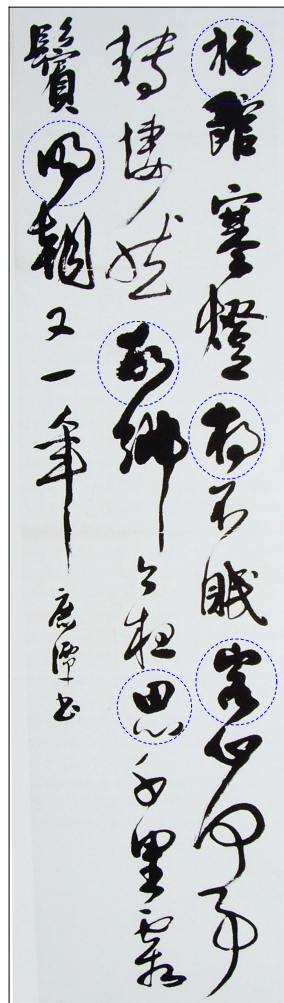
122) 神奈川縣高等學校 教科書研究會書道部(昭和63年), 「書の世界」, 中教出版株式會社 p.104.

123) 春名好重 編(1991), 「書道基本用語詞典」, 中教出版社, p.502.

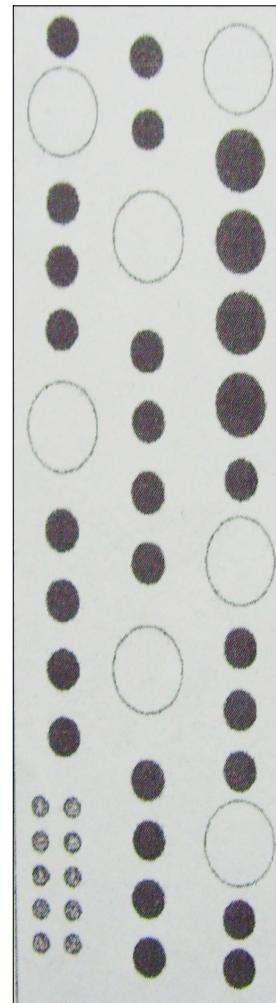
124) 유해동(2002), 전개논문, p.23.



<도 12> 두보 시, 개인소장  
1972, 130×33cm



<도 13> 고적 시  
연대미상, 135×35cm



<도 14>  
<문계의 위치>의 예

자료: 소암기념관(2008), 「소암의 삶과 예술」, 서귀포시, p.39.

### 3) 문자의 변형

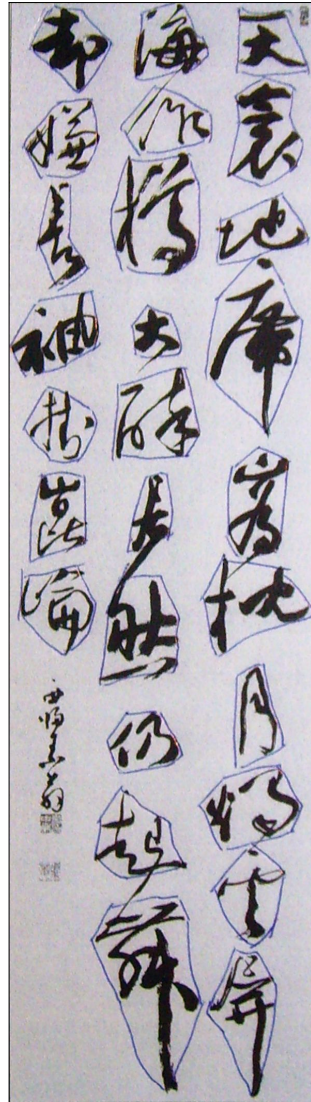
문자의 변형이라는 것은 단순히 조형의 변화를 말하는 것이 아니며, 어떤 종류의 의미나 의도를 가진 행위가 아니면 안 된다. “무의미한 변형이라면 오히려 자연스런 조형을 깨뜨려 무너진 부자연적인 자형이 되어 버릴 위험성이 있다.”<sup>125)</sup>

125) 유해동(2002), 전개논문, p. 23.

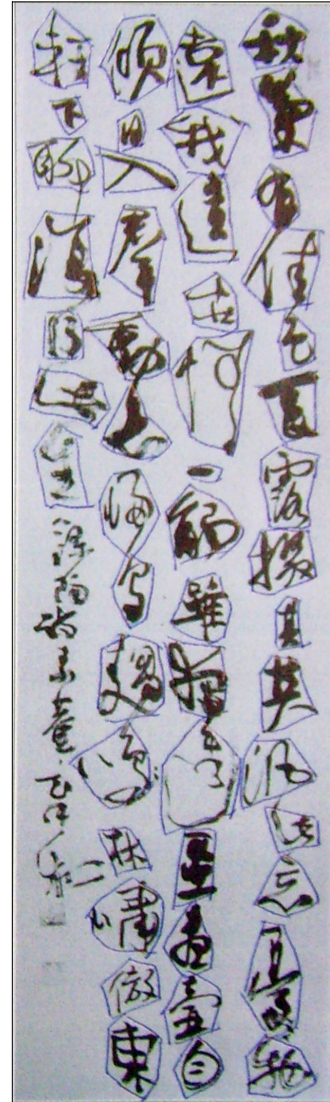
그러나 이치(理致)에 맞고 의도가 명확한 변형이라면 “문자 간에 서로 호응이나 긴박감이 생겨서 장법(章法) 상에도 크게 유용하다.”<sup>126)</sup> 또 변형에 의해서 생겨난 문자의 그 방향성이나 중심 이동을 이용해서 행의 요동(搖動)이나 행간(行間)의 긴박감을 함께 겨냥한 것이다.



<도 15> 이백 시  
1987, 135×30cm



<도 16> 진복대사 시  
1983, 135×30cm



<도 17> 도연명 잡시  
1972, 135×35cm

자료: 소목회(1992), 「소암현중화 서예전」, 삼화문화사, p.52.

126) 유혜동(2002), 전개논문, p. 23.



<도 15>, <도 16>, <도 17>을 보면, 두 글자를 추출하여 보아도 서로 호응(呼應)하고 있으며, 문자의 변형에서 자형(字形)은 한 글자마다 윤곽선을 그어 이루어진 형태를 보면 실로 다양한 자형이 혼용되어져 있다. 그 중에서도 글자의 대소 굵기 좌우 상하가 분명하게 드러나고 있다.

소암의 유유자적의 자유분방하게 쓴 변형을 시키고 있다는 점에서 가장 큰 의미를 두고 있다. 또한 그의 작품에서 문자를 구성하는 요소에는 고저·장단·대소·중심의 이동·명암·소밀의 변화를 더해져 오히려 경사지고 불안정한 자형을 만드는 것으로서 움직임의 나타내고 있다.

또한 <도 15>, <도 16>, <도 17>의 작품에서는 소밀(疏密)이 잘 표현되고 있으며, 소밀은 결자(結字)할 때에 관소(寬疎)와 긴밀(緊密)을 가리킨다. 아울러 “소(疏)를 잘 사용하면 신운(神韻)이 감돌며, 밀(密)을 잘 사용하면 노련해진다. 그러나 성글게 할 때 성글게 하지 않으면 오히려 냉혹한 분위기가 감돌고 밀(密)해야 할 때 밀(密)하지 않으면 반드시 엉성한 작품을 면할 수 없는 것이다.”<sup>127)</sup> 소밀의 변화가 인간의 눈에 시각적(視覺的)효과로 나타나 움직임이나 방향성을 불러 일으키고, 또한 행(行)의 흔들림이나 행간(行間)의 긴박감(緊迫感)을 생겨나게 하는 하나의 요인이 되고 있다. 소밀의 원리(原理)는 모든 문자에서 볼 수 있으며 조형(造形)과 어울려 유동미(流動美)를 자아내고 호응을 위해 중요한 요인이 된다.

문자의 변형원리나 응용(應用)에 행의 흔들림·행간(行間)의 변화·여백미(餘白美)등을 생각할 수 있다. 행의 흔들림에 대해서는 문자가 가진 방향성이나 중심이동을 사용해서 행을 흔들리게 하고 있으나, 아주 강하게 요동(搖動)치는 경우도 있다. 앞에서 언급한것처럼 행의 흔들림과 묵색(墨色)의 변화 선질(線質)의 변화를 풍성하게 하여 장법(章法)에 독특함을 가지고 있다. 또한 결구(結構)에서의 기정(寄正)의 변화가 심하여 서로 호응하고 홀로서는 자형이 자연스럽게 어울리고 있다. 유유자적(悠悠自適)인 운필의 변화는 독창적인 소암체(素菴體)가 지닌 조형미의 정화(精華)이다.

127) 鄧石如, 「藝舟雙楫」: “字劃疏處可使走馬 密處不使透風 常計白以當黑 奇趣乃出”

### 3. 작품 분석

서예는 문자를 조형표현의 대상으로 삼아 붓과 먹의 조화를 통해 작가의 성정을 표현하는 예술이다. 서예작품에는 작가의 예술적 자질뿐만 아니라 작가의 사상·감정·정신·학식 등이 함축적으로 내포되어 있어서 인격 수양의 정도에 따라 글씨의 예술적 수준이 결정된다.

서체와 서풍은 작가의 필력뿐만 아니라 작가의 인격과 개성이 서품속에 배어 있을 때 비로소 더욱 높이 평가된다. 따라서 서품에 대한 감상은 다른 예술의 감상보다 어려워 눈으로 관찰하는 것보다는 마음으로 느끼고 감상하는 자세가 요구된다. 이 절에서는 소암의 작품중에서 행초서의 대표적이라고 볼 수 있는 작품을 탐색하여, 선질(線質)에 의한 변화효과를 자형에 관련하여 분석 하였다.

#### 1) 선질

선질은 임서학습에서 얻은 다양한 작품을 기반으로 해서 그 문자의 선질을 응용해 표현하는 것이며, 선질에는 빠름과 느림, 먹물의 번짐과 메마름, 굵은 선과 가는 선, 강한 필력이 느껴지는 비백(飛白), 강함과 부드러움, 두터운 중후(重厚)함과 유려한 느낌 그리고 거친 느낌과 맑은 정신(精神) 등을 느끼게 하는 선질이 모두 하나의 작품 속에 조화를 이루며 표현되어 있는 것을 볼 수 있다.

소암의 ‘서’는 “유창예리(流暢銳利), 호쾌초절(豪快超絶)하다. 이러한 것은 심소담대 함을 그 지주로 하고 있음이기도 한데, 그의 선질은 인간의 미세한 미적 감정을 최대한으로 극한적인 상황에 까지 끌어 올려 종이 위에 그 맥을 훌륭히 조치해 주고 있다.”<sup>128)</sup> 그곳에서 극한적으로 움직이는 선의 질량과 입체감은 고래로 ‘서’라고 하는 예술에서 추구하고 있는 그러한 미의식과 크게 다름이 없다. 서법의 우월성은 선질의 생명력에 따라 그 품격(品格)이 좌우된다. 예를 들면, 초서는 역동적인 필의와 탄력적인 “붓의 즉흥적 운필로서 조형을 내향적으로

128) 김중원(1998), 전계서, p.8.

응결하거나 유동하는 선질의 형태를 간명하고도 명쾌한 공간속에 치밀하게 분할시킴으로서 날카로운 대비와 감각적인 조형질서의 강렬성”<sup>129)</sup>을 보여준다. 이처럼 서예는 필묵에 의탁하여 인간의 높은 정신성을 획선으로 표출하며, 때로는 부드럽게 때로는 강렬하게 또는 조용하게 내적 리듬을 ‘골범용필로서 기운생동’하게 표현한다.

선질에는 강건하게 나타나는 강한 선질과 칼로 지면을 가르듯이 써내려간 선질로 나눌 수 있다. <도 18>의 무벽산방(無壁山房 乙卯春節 素菴迂人)에서, 첫째 글자 ‘무(無)’자에서 위쪽에 강건한 선질을 나타내고 있으며, 아랫부분인 점은 일자로 그어 빠르게 칼로 베어낸 것 같이 보인다. 무벽산방(無壁山房) 작품 중에 ‘벽(壁)’에서 볼 수 있다. 강건한 선질을 나타내기 위해서는 먹이 많이 포함하고 있어야 하며, 운필을 느리게 하여야 한다는 것을 알 수 있다. ‘벽’자의 경우는 운필을 천천히 하여 상에서는 뻑뻑히 강하게 하였다. 더구나 흐름이 끊기지 않게 변과 방의 간격에 유의하고, 아래 ‘토(土)’자 부분은 가는 획으로 처리했음을 알 수 있다. ‘산(山)’자는 특히 먹물을 듬뿍 머금고 있다. ‘방(房)’자는 필부를 천천히 들어가 서서히 속도를 내면서 붓을 빠르게 뽑아내고 있다.



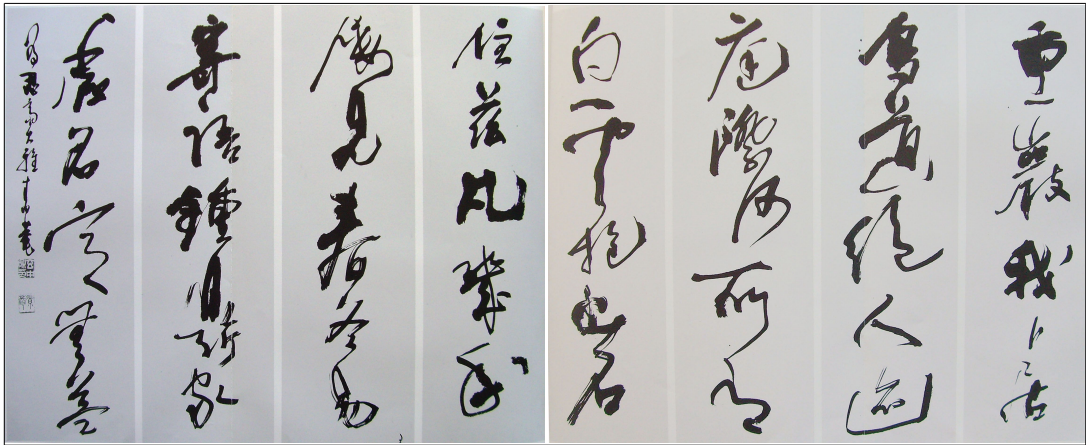
<도 18> 무벽산방, 1975, 135×35cm 목판,

자료: 소암서집편집위원회(1989) 「소암 현중화 서집」, 동산출판사, p.237.

‘무벽산방(無壁山房)’에서 ‘무(無)’자는 마치 면도날로 지면을 자르듯이 써내려간 ‘무(無)’의 날카로운 선질의 특징은 붓에 먹이 적게 하여 빠르게 운필한 것임을 알 수 있다. 단지 하나의 글자 중에서도 ‘벽(壁)’자 처럼 하부(下部)를 돌연히 천천히 쓰는 경우도 있다.

129) 광주광역시(1998), 전계서, p.21.

선질의 또 다른 예로 <도 19> 소암 작 한산(寒山)시 작품을 살펴보았다. 이 작품은 소암 서법의 자형(字形) 특히 태세(態勢)의 변화에서 알 수 있듯이 한 글자 중에 선질이 굵기도 하고 가늘기도 하지만, 이것은 글자 전체의 균형을 유지하기 위한 것으로 볼 수 있다. 그 때문에 자형이 크게 변화하기도 하므로 주의해서 연구할 만한 가치가 있다. 또 좌우로 요동치는 글자도 소암의 경우에는 즐겨 사용하고 있다.



<도 19> 한산시 8곡병, 1972, 90×35cm×8 박소영 소장

자료: 소암서집편찬위원회(1989), 「소암 현중화 서집」, 동산출판사, p.237.

자형의 변화는 1행에서 복(卜)자는 작게, ‘거(居)’ 자는 좌변을 가늘게 써서 오른쪽이 무거워지는 것과 균형을 취하고 있다. 2행, 첫번째 획인 ‘조(鳥)’에서 ‘별(撇)’<sup>130)</sup>을 왼쪽으로 길게 긋고, 둘째 ‘도(道)’자와 연결 여백을 두지 않고, 빠르게 책받침 변을 마무리하고, 다음 ‘절(絶)’자를 왼쪽으로 움직이면서 다음 ‘인(人)’자는 오른쪽으로 전체 행(行)을 흔들리게 해서 동세(動勢)를 자아내고 있다.

3행, ‘제(際)’자를 왼쪽은 두껍고 오른쪽은 가늘고 빠르게 운필(運筆)하면서 다음 ‘하(何)’자를 오른쪽으로 연결하면서, ‘소(所)’자는 가운데 중심을 잡으면서 ‘유(有)’자를 왼쪽으로 흐르고 있다. ‘정제하(庭際何)’ 세 글자는 운필을 빠르게 해서 실획(實劃)과 허획(虛劃)을 같은 굵기로 썼다.

130) 한자의 필획 빠침획을 말함.

4행에서 ‘백(白)’자 속에도 여백을 두고 있으며, ‘운포(雲抱)’에서 ‘운(雲)’자 는 두껍게 빠른 속도로 ‘포(包)’자를 가늘게 연결, ‘유석(有石)’ 두 글자도 실획과 허 획을 빠르게 운필하고 있다.

5행, ‘범(凡)’자에 포인트 주고 있으며, ‘기(幾)’자는 뻣뻣하고 ‘년(年)’자는 성기 고 왼쪽으로 치우치면서 오른쪽으로 여백을 취하고 있어 소밀(疏密)이 잘 나타나 고 있다.

6행, ‘춘동역(春冬易)’을 보면 ‘춘(春)’ 과 ‘동(冬)’에 허획과 ‘역(易)’ 이 왼쪽으로 치우치면서 오른쪽으로 여백을 주고 있다.

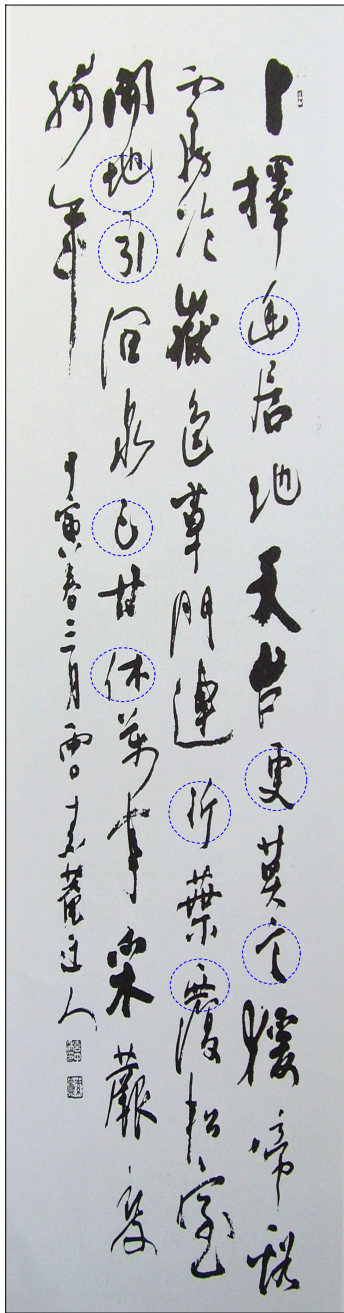
7행 ‘기(寄)’자를 횡획을 길게 뻗으며 ‘어(語)’자와 의 허획의 연결이 짧게 이어 ‘종정가(鐘鼎家)’에서도 ‘종(鐘)’자에서 보면, 편(偏)과 방(旁)의 동등(同等)하게 처 리하고 있다.

8행 ‘허명정(虛名定)’에서 ‘정(定)’자 횡획을 강하게 중심축을 잡아서 조화(調和) 를 취하고 ‘무익(無益)’으로 마무리 하면서 지속(遲速)이 변화를 나타내고 있다.

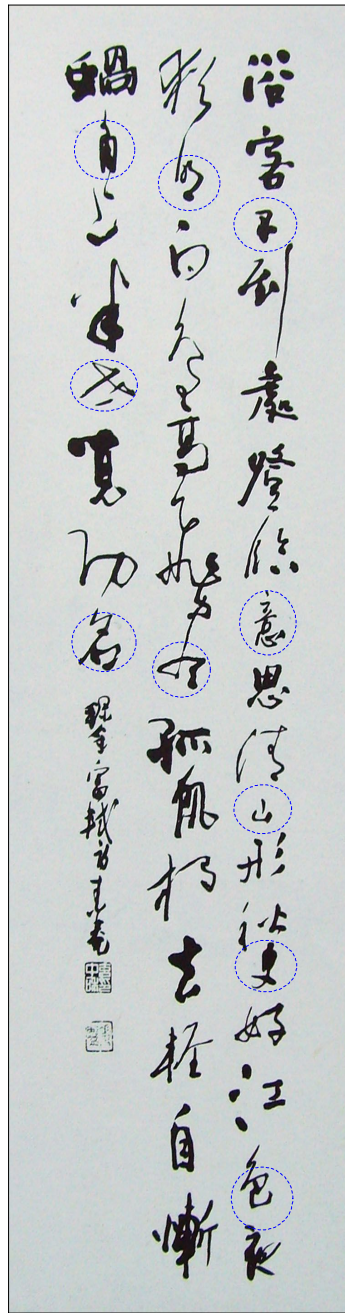
다음은 소암의 장조폭 연면행초서 작품 가운데 문자의 대소 변화에 대한 특징 을 살펴보았다.

<도 20>, <도 21>, <도 22>를 보면, 작품을 제작할 때 가장 중요한 것은 문자 의 대소 변화이며 또한 글자를 같은 크기로 쓰지 않는다는 것이다. 아래 작품을 보면 대소의 변화를 자유롭게 활용하고 있는 것을 볼 수 있다. 문자의 대소 변화 라고 하면 여백을 어떻게 처리하고 있는가에 그 요점이 있다. 즉 큰 글자와 작은 글자를 어떻게 잘 조화시켜서 작품을 했는가 하는 것이 관점이라고 볼 수 있다. <도 20>의 작품에서 대소의 변화는 향배(向背)와 소밀이 잘 드러나 있다.

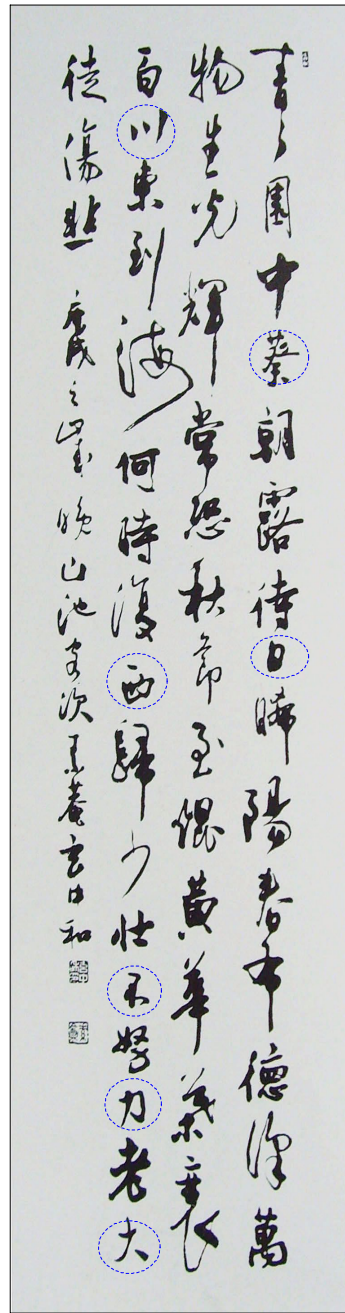
또한 문자의 대소를 알기 쉽게 위로부터 점선원형으로 표시해 보았다. 문자의 대소나 태세(態勢)를 종횡(縱橫)로 연속해서 조합함으로 구체적인 연결호응(連結 呼應), 참차변화(參差變化), 경사과정(傾斜過程)이 동시 다발적으로 한 작품에 표현되어 있 는것이 확연히 드러나고 있다. 향(向)과 배(背), 소(疏)와 밀(密), 대(大)와 소(小) 에서 각기 분명한 자기주장을 하고 있으며, 그 목소리가 화음을 이루어 자체적으 로는 한 목소리로 필연적인 관계를 취하고 있다



<도 20> 도연명 시,  
1974, 90×30cm



<도 21> 김부식 시,  
1970, 130×32cm



<도 22> 장가행,  
1970, 130×32cm

자료: 소묵회(1992), 「소암 현중화 서예전」, 삼화문화사, p.34~37.

## 2) 기운(氣韻)

서예는 기(氣)와 운(韻)의 화합물이다. 동시에 동양미학에 기(氣)는 미적(美的) 존재를 살아있게 하는 힘으로 생각된다. 따라서 만약에 기(氣)가 ‘서(書)’의 움직임과 끝없는 변화 축을 왕성하게 활동하는 정신의 표현을 강조한다면, ‘운(韻)’은 정적인 우아한 자태, 다채롭고 풍부한 정감을 강조한다고 할 수 있다. 또 만약에 ‘기(氣)’는 서가(書家)의 창작욕과 상상력을 표현하고 있다면, ‘운(韻)’은 그의 재능·사상의 깊이와 확대를 이루고 있다고 말할 수 있다. ‘기(氣)’와 ‘운(韻)’은 이들의 화합에 의하여 작품은 정(靜), 가운데 동(動)을 깃들게 하고 동(動)가운데 정(靜)을 깃들게 하여 천변만화하고 자태와 자태로운 풍아(風雅)를 나타낸다.

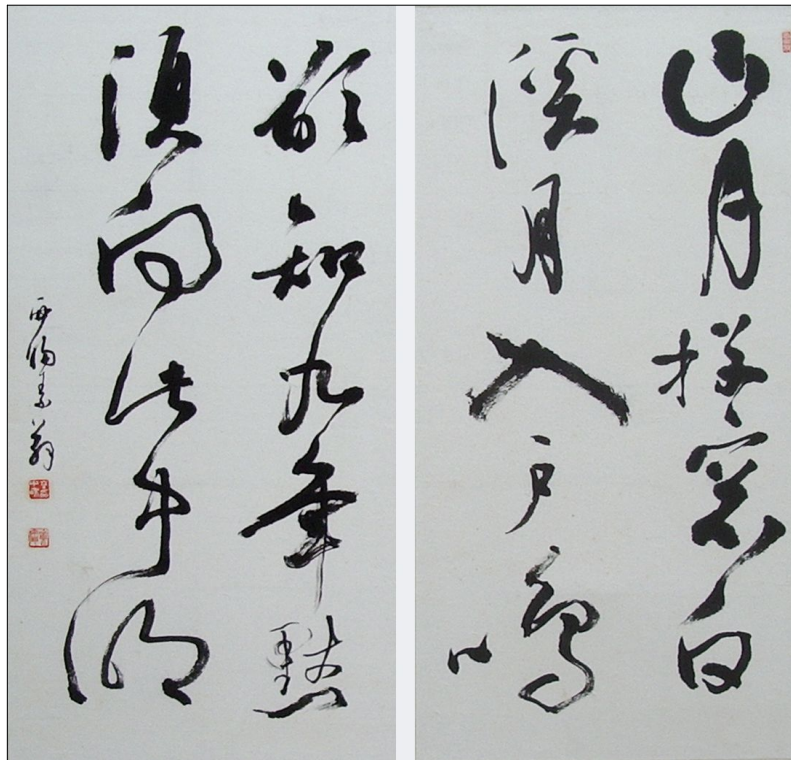
처음 한 자(字)는 이에 전편 글씨의 기준이 된다. 이라했고, 청대(清代) 과수지(戈守智)의 「한계서법통해(漢溪書法通解)」에 무릇 글씨를 쓸 때는 처음에 쓰는 한 자(字)의 기세(氣勢)가 능히 밑의 글자를 통제하게 된다. 그러므로 곧 이 한 자(字)가 책 전체의 영수가 된다.<sup>131)</sup>

즉 이와 같이 글씨를 쓸 때에는 처음의 글자가 가장 중요하다는 말이니, 이하의 글자는 처음 자(字)의 기준에 의해서 써야 한다는 것을 말해주고 있다.

소암 작 <도 23>의 ‘산월투창(山月投窓…)’ 2폭(幅) 가리개 작품으로 소암의 마음속에 내재된 정감을 느낄 수 있다. “붓끝에 숨기고 있는 기세(氣勢)와 그리고 표출된 자세, 연면해서 드리는 필봉의 현란한 춤사위는 안하무적(眼下無敵)의 기세로 내달리고 있다. 전혀 마음에 거리낌도 어떠한 장애도 없이 붓의 유희(遊戲)를 즐기고 있다.”<sup>132)</sup> 이 변화의 극을 보이고 있는 어떤 감정이 형체가 되어 밖으로 표출된 것으로 볼 수 있다.

131) 전규호(2003), 「서예장법과 감상」, 이화경영연구소, p.27.

132) 류봉자(2002), 「소암 현중화의 서예술 세계」, 석사학위논문, 호남대대학원, p.23.



<도 23> 산월투창..., 1983, 65×32cm×2 개인소장

이러한 끊임 없는 변화방법은 중국의 증명선(鍾明善)의 「서법감상도론(書法鑑賞導論)」에서 다음과 같이 밝히고 있다.

한 폭의 서예작품을 구성하는데 호흡(呼吸)조절은 우리가 작품을 쓰기 전에 갖추어야 하는 것으로 조금의 지체함이나 멈춤이 있어서는 안 되며 그렇지 않으면 이질감(異質感)과 거리감이 생길 수 있다.<sup>133)</sup>

이와 같이 소암의 작품에 나타난 기운의미를 보면 앞에서 말한 붓 끝에 변태를 다하고 정조를 합치시킨다는 말은 '서'가 흥중에 일어나는 정감의 움직임은 붓을 통해 서체의 자형구성(字形構成)과 용필(用筆)의 변화를 통하여 종이위에 펼쳐 의미를 감상자에게 전달하고 있다.

133) 鍾明善著(1993), 「書法鑑賞導論」, p.108. ; 以輕重疾澁,圓轉方折,忽斷忽連,不斷變幻方式構成了一幅書法作品,氣息之貫通使我們在臨寫時必須懸腕疾書不能有毫的遲凝與停頓否則有支離懸融之。



소암 작 <도 24>의 영주십경 10곡병 작품을 살펴보면, 이 작품은 행초서 중에 소암의 대표작이라고 해도 과언이 아니다. 이와 마찬가지로 소암 또한 무언가 고뇌를 품은 정신적인 면이 포함되어 있는 것을 느끼며 감상자로 하여금 소암의 혼을 느낄 수 있는 자연과 음악이 어우러지는 묵계(墨繼)의 변화는 작품 전체에 미세한 부분까지도 아름다운 먹색의 표현되어 있음을 엿볼 수 있다.



<도 24> 영주십경 10곡병, 1972, 115×35cm×10 최수광 소장

유희재(劉熙載)의 「서개(書概)」에서 초서의 결체(結體)를 논하였다.

초서(草書)의 결체는 한쪽으로 치우치면서 중심이 잡혀있는 것이 좋다. 상부(上部)에서는 위로 치우치고, 또는 아래로 치우치는 것이 있고, 하부(下部)에서는 지나치게 길고, 또는 지나치게 짧은 것이 있으며, 양변이 다투어 기대고, 서로 양보하는 것이 있는 등 모두가 그것이다.<sup>134)</sup>

<도 24>의 작품에서 결구는 기정(寄正)의 변화가 심하여 서로 호응(呼應)하고 홀로 서는 자연스럽게 어울리고 있다. 격렬한 감정의 요동(搖動)과 동시에 그 속에 구속받지 않는 경지를 보면 소암의 미의식(美意識) 그리고 선질이 이루어 낸 공간의 분방함과 점획의 변화와 조화에서 그의 예술정신이 드러나고 있음을 엿볼 수 있다.

134) 劉熙載 著, 「書概」, 李宜炘 譯(1986), 雲林堂, p.64.  
“草書結體, 貴偏而得中, 偏如有上偏高偏低, 下有偏長偏短, 兩傍有偏爭偏讓, 皆是.”

서예평론가 정충락은 소암의 ‘서’에 대하여 다음과 같이 밝히고 있다.

…행초에서는 아무래도 중국의 일탈파(逸脫派) 서가(書家)들에게서 느끼는 듯한 몸부림을 느낄 수 있으며, 한편으로는 정법고수의 강한 집념도 아울러 느끼게 하고 있다. 굳이 행간(行間)에 연연하지 않은 대담성은, 태세(態勢) 대소(大小)의 변화는 물론이며 윤갈(潤渴)의 변화 또한 묵선(墨線)의 특질을 깊이 통찰한 후의 조형미의 전개라 할 수 있다.<sup>135)</sup>

소암의 작품 속에 보이는 회화적인 면은 자유자재한 붓놀림과 구애됨이 없는 심경(心境)의 발로를 토로하고 있다. “서는 무형(無形)의 회화이고, 소리 없는 음악이고, 종이를 무대로한 무용이고, 또 선으로 구성한 건축이다.”<sup>136)</sup> 운율(韻律)이 음악에서는 그 혼이듯이 ‘서’에서도 마찬가지로 리듬이 혼(魂)으로서 존재한다.

“음악상에 나타나는 진행, 도약, 정지 이것은 모두 운율을 표현하기 위한 것으로 운율은 마치 순간순간을 연속적으로 연결한 쇠사슬과 같은 것이고 운동과 변화를 반복한다.”<sup>137)</sup> ‘서’는 종이 위에 나타나 있는 점(點)과 선(線), 종획(縱劃)과 횡획(橫劃), 별(撇)과 날(捺), 경(經)과 중(重), 태(態)와 세(細), 곡(曲)과 직(直), 강(剛)과 유(柔), 완(緩)과 속(速), 농(濃)과 담(淡), 갈(渴)과 윤(潤), 지(遲)와 속(速)등이 모두 운율(韻律)을 표현하고 있다.

음악적인 요소가 더하여 운치(韻致)의 격을 더 높인 경우로, “자형(字形)의 신기함에 선율의 지속, 포치(布置)의 의외성(意外性), 황량(荒涼)함과 유려(流麗)가 동형(同形)반복 및 이형(異形)반복을 통해 음악적 리듬이 이루어진다.”<sup>138)</sup> 이것은 일음일양(一陰一陽)의 상대적 모순성이 빚어낸 조화의 격치(格致)이다. 이 작품의 첫번째 폭의 글자인 ‘즉간홍설(卽看紅雪)’은 마지막 폭의 ‘화부용(畫芙蓉)’에 이르기 까지 형상의 무형지상(無形至想)을 통한 운율의 변화이며 활발하면서도 생동감 있게 자유분방한 동세(動勢)를 느끼게 하였다. 또한 여운의 미를 음미하는 예술적 향수에 젖어들게한다. 이는 소암의 내재한 어떤 감정이 붓놀림과 구애됨이 없는 심경의 발로로 출자연의 경지를 형체(形體)가 밖으로 표출되어 감상자로 하여금 무아경(無我境)에 이르게 한다.

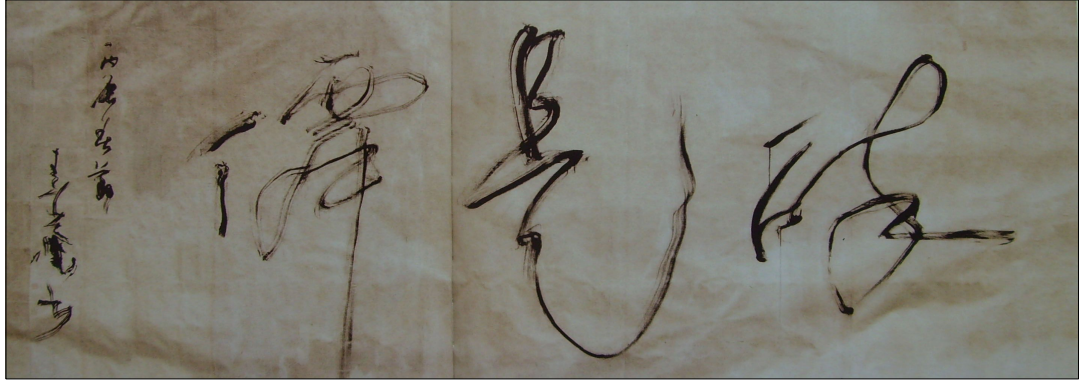
135) 정충락(1987), 「서 형태미 비교연구」, 미술문화원, pp.64~65.

136) 陳廷祐 著(1995), 「서예 그 미학과 감상」, 김종원 역, 불휘출판사, p.71.

137) 陳廷祐 著(1995), 상계서, p.82.

138) 박노봉(1996), 「서법논총」, 동문선, pp.61~62.

소암 작 <도 25>의 취시선(醉是僊)은 초서로 쓰여져 400×180cm, 대작으로 주점에서 주흥(酒興)의 순간적인 당시 감흥(感興)을 벽면에 휘호한 작품이다.



<도 25> 취시선, 1976, 400×180cm 소암기념관 소장

이 작품에서 드러나는 것은 허실(虛實)의 배합이다. 허실의 배합은 미리 계산된 경우도 있으나, 글씨를 쓰는 과정에서 때와 장소에 따라 결정되고, 순식간에 완성되는 경우도 있다. 이 두 가지의 교묘한 배합이 예술작품을 운율(韻律)이 풍부하면서도 조화로운 일체감이 있는 작품으로 완성시킨다.

“실(實)의 경우 필획(筆劃)이 있는 부분 또는 글자가 있는 곳을 가리키고, 허(虛)는 자간(字間) 또는 행간(行間)의 빈 부분을 가리킨다.”<sup>139)</sup> 그러나 서가(書家)가 창작을 하는 경우에 있어서는 더욱 넓게 해석하고 있다. 글자가 고르게 배치되어 있는 부분, 전체도 역시 실(實)이고, 역으로 글자가 성글게 배치된 부분은 허(虛)이다.

동양의 예술은 공간 즉 여백의 의미가 매우 중요하다. 점획과의 간격이나 글자와 글자 사이의 간격 등 작품전체에서 강약을 만들고 소밀을 어떻게 구성하느냐에 따라 작품의 수준은 크게 달라진다.

등석여(鄧石如)는 자신의 서론에 대하여 다음과 같이 기술하고 있다.

자획(字劃)의 성근 부분은 말도 달릴 수 있는 여유가 있고, 뻑뻑한곳은 공기도 통하지 않으니 항상 공간(空間)을 계산하여 필획을 그으면 기묘(奇妙)한 정취가 나타나게 된다.<sup>140)</sup>

라고 하였다.

139) 陳廷祐 著(1995), 전계서, p.189.

140) 鄧石如 (1743-1805, 一說 1739-1805) 中國 書藝家. 處可以徒馬 密處不使透氣 常計白以當黑 奇趣乃出.

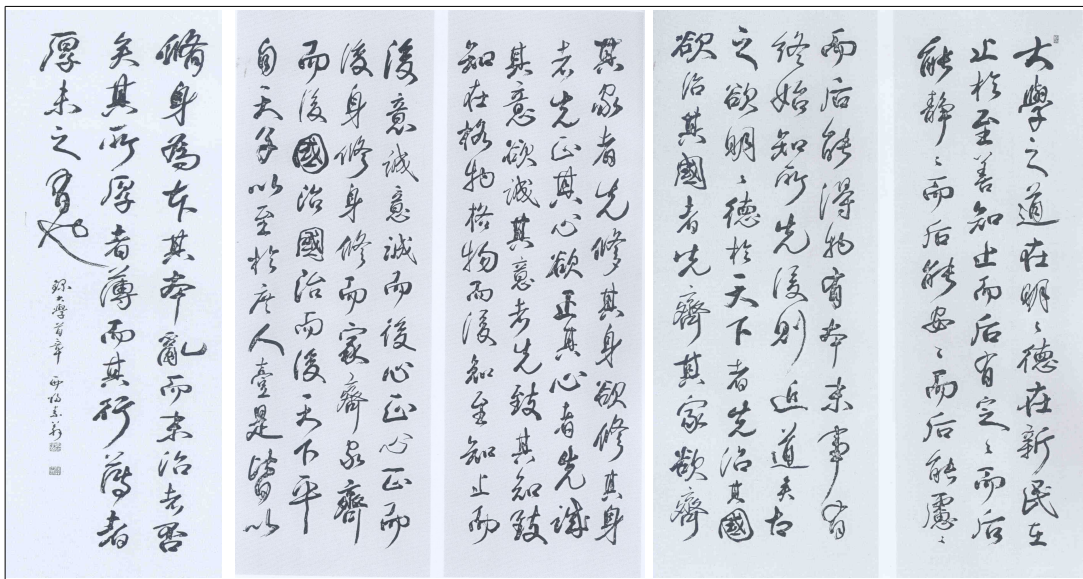
위와 같이 <도 25> 는 허와 실의 모습을 보여준 작품이다. 허와 실은 싱글고, 뺄뺄한곳은 바람도 통하지 않는다는 등석여의 서론과도 부합하다고 볼 수 있겠다. 취(醉)의 졸(卒)자에 펼쳐 보인 허실의 배합과 다음 시(是)의 마지막 획(劃)의 차지한 공간은 실이 허를 대신하고, 허가 실의 자리에서 행세하여 두고 있다. 특히 취(醉)의 마지막 평행선과 시(是)의 마지막 상향된 선과 선의 마지막 하향선의 “상대적 위치는 천(天)·지(地)·인(人) 삼재(三才)의 경우를 응변하는 듯하나 이는 소암이 공간포치(空間包致)에 있어서 극히 자유스러운 선은 천의무봉(天衣無縫)을 보이며, 전체적으로 방소한 듯하나 나아가 보면 더할 것이 없고, 부박(浮薄)한 듯하나 팽팽한 긴장이 내포되어”<sup>141)</sup> 어느 한 공간도 재위치가 아님이 없음을 보인 경우의 작품이라고 할 수 있다.

---

141) 정하건 “ 원로서예가 현중화용 ” 동아일보, 1997. 12. 4.

### 3) 동형이형(同形異形)

소암 작 <도 26>의 대학수장의 작품을 살펴보면, 행초서의 특징인 비동(飛動)의 미가 강조되어 한 자 한 자의 평정(平正), 균칭(均稱)의 무너진 것을 볼 수 있다. 동시에 “참차(參差)한 필획불일치(筆劃不一致)가 강조되어 균칭”<sup>142)</sup>이 무너지고 있다. 이러한 개자(個字)의 평정이 무너짐은 허실의 상대적인 배치와 의(倚)와 정(正)의 보완적 배치로 최대한 비동미를 살피고, 평정, 균칭을 유지하여 다자다채(多姿多彩)한 허실의 절진감을 나타내고 있다.



<도 26> 대학수장, 1992, 320×200cm, 소암기념관 소장

서예에 있어서 가장 중요하게 여기는 것은 획의 다양성에 있다. 한 글자 내에서도 같은 획의 있어서는 아니된다. 따라서 손과정 「서보(書譜)」에서 다음과 같이 밝히고 있다.

만약에 몇 개의 획(劃)이 함께 쓰여 있으면 그의 형태(形態)는 각기 달라야 하고 많은 점(點)이 가지런히 열지어 있으면 서로 어긋난 체(體)가 되어야 한다. 한 점(點)은 한 자(字)의 법(法)이 되고, 한 자(字)는에 전편의 법(法)이 되는 것이나, 어긋나도 범하지는 말아야 하고 화합(和合)해도 똑같은 안하는 것이다.<sup>143)</sup>

142) 락노봉(1995), 「중국서예80제」, 동문선 문예신서, p.47.

143) 孫過庭「書譜」：至若數劃并施，其形各異：衆點齊列，爲體亞乘 一點成一字之規，一字乃終篇之准，爲而不犯 和而不同。

즉 붓글씨에서 같은 획과 같은 글자가 있어서는 아니되며, 만약 같은 획이 나오면 서로 어긋나게 하되 침범하지는 않으며, 서로 화합하기는 하되 똑같이 하지는 않는다. 위의불범(爲意不凡) 화이부동(和而不同)은 <도 26> 대학수장에서 일치하다고 보아도 좋을 듯 싶다. 소암은 전통을 숭상하여 기존의 법칙을 수용하고 용해하여 이루어낸 창신이라고 보아야 할 것이다.

<도 26>에서 알 수 있듯이 같은 자(同字)가 있으면 틀리게(異形)하여야 한다. 이 작품에서는 첫 번째 폭에서 대학지도(大學之道)에서 마지막 폭에 후미지유야(厚未之有也)로 되어있다. 그 중에 이(而)는 14자(字), 기(其)는 14자, 후(後)는 7자, 자(者)는 9자, 욕(欲)은 6자, 신(身)은 5자, 후(后)는 5자, 국(國)은 4자, 의(意)는 4자, 성(誠)은 4자, 재(在)는 4자 등이 서체 모두가 변화를 주어 다르게 표현하고 있다. 예를 들어, 왕희지의 난정서(蘭亭序)에서 살펴보면 전문이 28행으로 총 글자수는 324자이다. 모두 “기운생동(氣韻生動), 수려전아(秀麗典雅), 문자대소(文字大小), 참차자연(參差自然), 선조세이불중(線條組而不腫), 세이불약(細而不弱), 결구(結構), 장법착락유치(章法錯落有致), 변화막측(變化莫測) 문장 중에 ‘지(之), (야)也, 이(以)’등이 있으며 지(之)가 20자가 있는데 중복”<sup>144)</sup>하여 쓰지 않았다. 모두 다른 모양으로 처리한 점이 좋은 예이다.

위의 작품에서 알 수 있듯이 소암의 “서품은 어느 서체이든지 평정, 균칭, 참차, 연관(連貫), 비동의 동시다발적 추구이다. 정(靜)중에 동(動)이 있고, 정적 속에 음이 울리는 무기물(無機物)에 정신”<sup>145)</sup>이 나타난다. 글씨를 쓴다는 것은 자기 자신만의 개성을 살리는 일이지만, 그것은 서법을 떠나서는 불가능한 일이다. 이처럼 서법과 개성은 다르면서도 서로 일치하는 것이다. 소암의 서예작품이 드러내는 정신(精神)은 해탈(解脫)이며 ‘법’을 떠나지 않으면서 그 경계(境界)를 자유자재로 넘나드는 ‘법’에 구속받지 않는 자유로움이다.

144) 雪日篇著(2001), 「王羲之 蘭亭序」, 西泠印社, pp. 2~3.

145) 류봉자(2001), 전개논문, p.33.

## V. 소암 서예의 평가

소암에 대해서는 다수의 논평이 전해지고 있다. 이러한 논평들은 그의 예술적, 학문적 가치를 대변하고 있어서 중요한 기록이라 할 수 있다. 본 장에서는 소암에 대한 평가를 통해 서예사에 있어서 그 성과와 의의를 고찰하였다.

### 1. 평가

1983년 중화민국역사박물관에서 초대한 소암 현중화 선생 서법전 서문에서 허하오티엔(何浩天) 관장은 ‘동방문화적광휘(東方文化的光輝)’라는 제목으로 소암의 서예를 평했다.

소암선생은 서예에 조예(造詣)가 깊고, 각 서체를 자유로이 구사하며, 그 해서에서 천자문과 대련(對聯)같은 작품은 위비(魏碑)에서 탈태(脫胎)하여 저절로 風格을 세웠다. 결체가 안온(安穩)하면서도 중후하며, 골육(骨肉)이 조화가 잘 되어 가지런하다. 부드러움에서 강건(剛健)함이 드러나고, 연면(純綿)속에 철(鐵)의 기질이 크게 들어 있다. 자못 온유(溫柔)하고 돈후(敦厚)한 운치(韻致)와 맛을 갖추었다. 그 초서의 여러 폭은 더욱 두드러져 필(筆)이 달리고, 용과 뱀처럼 꿈틀거리는 변화가 잘 드러났다. 포백(布白)의 사이 또한 잘 드러나고 있어서, 형세(形勢)를 얻어 다스리고 있다. 한 기운(氣韻)을 내뿜어서 호방(豪放)하고 빼어난 운치는 자연에서 나오고 있다. 호(毫)를 바로잡지 아니하는 조작(造作)의 모습은 진실로 일대의 거벽(巨擘)이라 하였다.<sup>146)</sup>

또한 왕장웨이(王壯爲)도 축하 시를 지어 서예적 교감을 읊조렸다.

붉은 얼굴, 흰 수염과 구레나룻 찬란히 빛나고, 서로 만나보니 호걸스러움을 더해가는 기운을 깨닫지 못 했구나. 잠깐 보니 하얀 기운이 뚜렷뚜렷하게 넘치는데, 하늘 바람을 접한 듯하고 파도를 치켜 올리는 듯하구나, 희고 검음이 마땅히 마음 바깥으로 드러나니, 조용하게 뜻이 같고 지향하는 바가 같은 벗임을 느껴 바르게 그려낸다. 만리 밖 같은 곡조를 노래하는 벗이 있으니, 늙을 때 까지 서로 만날 수가 없었구나.<sup>147)</sup>

146) 中華民國歷史博物館(1983), 「素菴玄中和先生書法招待展全集」, 序文.

147) 中華民國歷史博物館(1983), 上揭書, 序文.

1989년에는 제주소목회에서 「소암 현중화 서집」을 발간했는데, 서문에서 태동고전연구소장 임창순은 다음과 같이 기술하였다.

…옹(翁)은 홍안장발(紅顔長髮)의 선풍(仙風)을 가졌으며, 서제(書齋)는 해상서도(海上犀島)를 굽어보고, 멀리 태평양의 바람을 호흡하는 위치에 있으며, 명창정범(明窓淨凡)에 흥이 떠오를 적마다 한묵(翰墨)을 휘두르는 그의 생활은 신선(神仙)과의 거리가 그다지 멀지 않은 듯하였다. 옹은 일생동안 다른 길을 걷지 않고 오직 글씨를 생명으로 여겨 왔으며, 그의 작품은 마음과 손이 함께 무르익어 붓이 노래하고 먹이 종이 위에 춤추면서도 조금도 어색함이 없음을 그의 적공(積功)에서 오는 것이다. 우리 서단(書壇)은 아직도 체계가 제대로 잡히지 않았다. 우리 고유의 전통적인 바탕 위에 대륙적인 것도 있고, 옹과 같이 일본에서 유입된 육조(六朝) 서풍도 한 자리를 차지한 것을 볼 수 있다.<sup>148)</sup>

소암은 86세가 되던 1992년에 예술의전당 서예관에서 ‘소암 현중화’ 서예전을 열었다. 이 전시회에서는 1940년부터 1992년까지의 작품 129점이 발표되었다. 당시 조경희 이사장은 다음과 같은 서문을 남겼다.

…남쪽 섬나라 탐라(耽羅)의 향리(鄕里)에 은거하시면서 서의 도와 예의 근원을 철저히 공부하셨고, 천분의 재능으로 입신(入神)의 경지를 이룩하셨음에도 철저히 당신을 감추시고 계시는 선생의 덕 또한 그분의 작품 세계를 후광(後光)처럼 둘러싸고 있습니다. 한 작가의 작품 세계를 조명하려면 작품과 아울러 이와 같은 삶의 자취를 음미할 수 있어야 할 것입니다. 속진(俗塵)에 때가 묻지 않은 선생의 작품과 삶이야말로 과연 초일(超逸)하다 하겠습니다. 선생의 서품세계는 후인들의 연구대상이 되고, 옹의 인품 또한 추崇(追崇)될 것임을 의심치 않습니다. 이번 전시회에 나온 작품들은 구작(舊作)과 신작(新作)이 어우러져 있어 그 서풍의 변천과정을 더듬을 수 있음도 기회가 희귀(稀貴)하다 할 것입니다. 중횡기굴(縱橫奇倔)하기 그지없는 운필, 용필, 결체의 묘(妙)를 이렇게 한 자리에서 볼 수 있음은 큰 기쁨이 아닐 수 없습니다.<sup>149)</sup>

제 3회 의재미술상을 수상한 기념으로 「소암 현중화」 서집이 발간되었고, 1998년 10월에 광주시립미술관에서 전시회가 열렸다. 이 서집의 서문에 이가원은 다음과 같이 소암의 삶과 예술세계를 밝히고 있다.

…아름답구나! 소옹(素翁)께서는 질푸른 바다 외로운 섬 가운데에서 태어나 자라셨다. 큰 바람 성난 물결 기이(奇異)한 바위 큰 고래들이 그 기엄하고 비장함을 극에 이르게 한다. 돌아보건대 인물은 땅의 정령(精靈)에 따라 나고 예술도 그 정령에 따른다면 그 인품과 예술이 마땅히 거칠고 험해야 함에도 지금 크게 그러하지 않음은 무엇 때문일까? 대개 소옹께서는 일찍이 청년기에 처신이 그윽하고 생각이 창달(暢達)하여 현해탄을 건너 일본에서 뜻대로 유학하셔서 일본의 서도 명가인 마츠모토 호스이, 츠지모토 시유 두 스승을 모시고 마츠모토에게서는 형상(形象)을, 츠지모토에게서는 정신을 받고는 이를 바탕으로 위로 중국 역대 대가를

148) 소암서집편찬위원회(1989), 「소암 현중화 서집」, 동산출판사, 서문.

149) 소암서집편찬위원회(1989), 상계서, 서문.



거슬러 그 바른 법을 체득하시고 스스로 일가를 이루셨다. 대개 그 거침없고 자유로이 어디에도 구애받지 않은 종오소호(從吾所好)의 경계를 알기 어렵지 않다. ... 마치 한라산 신선이 흰 사슴을 타고 맑은 못에 내려온 듯하였다. 청고(淸高)하도다! 고아(古雅)하도다! 예술은 그 사람과 같고 그 사람은 그 예술과 같다는 말은 다시 어찌 의심하리오!<sup>150)</sup>

한편 서옹 스님은 소암현공묘갈명병서(素菴玄公墓碣銘並書)에서 다음과 같이 밝히고 있다.

공은 깊이 있게 연찬하고 한 대(漢代)의 예서를 비롯하여 북비(北碑) 남첩(南帖)의 그 오묘한 경지를 끼쳤으므로 공의해서는 위비(魏碑)에서 환골탈태하여 스스로 공적을 세웠다. 결체는 은중하고 골격이 반듯하니, 강직함을 부드러움 속에 담고 있어 득화 속의 무쇠말뚝과 같아 은유하면서도 도탑고 후한 운치와 기미를 간직하고 있다. 그리고 초서는 붓끝이 용과 뱀이 다투어 달리듯 매끄럽고 빼어난 정취(情趣)는 자연에서 나온 것으로 조금도 조작과 꾸밈 흔적도 찾아볼 수 없다. 이는 손으로 쓴 것이 아니라 정신에 의탁(依託)한 것이다. 옛 종요나 왕희지와 회소라도 이보다 더할 수는 없다. 그러나 공은 스스로 부족하게 여겨 맹세하기를 “내 소원은 해탈이 번에 글자일 뿐이다”<sup>151)</sup>

라고 하였다. 이는 곧 신통하고 자유자재한 필치의 경지를 말한다. “공께서 좋아하신 것은 도인데 글씨에 까지 이른 것이다”라 하여 도의 경계에 이르렀음을 평가하였다.

서예평론가인 정충락은 취시선의 작품 <도 26>에 대하여 다음과 같이 평찬하였다.

...아무리 큰 글씨라도 작은 손바닥에 올려다 놓을 수가 있도록 조율(調律)을 할 수가 있고, 아무리 작은 글씨라도 하늘을 뒤덮을 수 있는 기운(氣韻)이 이러한 작품을 통해서 이해를 할 수가 있는 것이다.<sup>152)</sup>

위의 글에서 볼 수 있듯이 소암은 서법에 심취했으며 까다로운 해서에서도 화면 장악력이 뛰어나다고 평가하고 있다. 소암의 ‘서’ 작품에는 음악적 리듬이 확실하게 느껴지는 서사(書寫)를 하고 있다는 것과 어떤 작품을 대해서도 붓끝의 움직이는 요동이 신이 난다. 그것은 형상(形象)에 대한 제한을 스스로 제어함으로써 일어나는 자연스러운 현상이라는 것을 알 수 있다. 심적 고도의 변화에 따라 붓을 누르고, 꺾고, 회전시키고, 반탄력(反彈力)을 뒤집어 그 고동(鼓動)의 변화를

150) 광주광역시(1998), 「제3회 의재미술상수상기념, 소암 현중화」, 삼화문화사, 서문.

151) 서옹스님(2000), “소암현공 묘갈명병서”, 2007, 5, 6, 서귀포시 서흥동 선영 현지답사.

152) 정충락(2003), 전개서, p.14.

절제해가며 극적인 효과를 거두려고 한다. 먹의 농담도 계산된 것이 아니고 우연에 일치시키고 있다. 상대적인 보완으로 목적하는 우연성을 완성하고 있으며, 감정의 표출과 절제미학이 만들어 내는 운율의 미이다.

소암은 각 서체를 혼용하여 작품화 하는 자유로움과 장법에 있어서도 어떠한 장소(모래자갈 위의 심한 오목)에 얽매이지 않고, 일필휘지로 소암 방식대로 대범하고 소박하며, 끝없이 뻗어나가는 활달함으로 감싸고 있다. 이는 소암의 글씨가 지니고 있는 행초서의 정화(精華)로 볼 수 있다.

## VI. 결 론

소암 현중화는 확고한 생활 철학과 독자적인 서예의식을 가지고 평생을 서예 활동에 한 획을 그은 예술가이다. 소암의 유학 생활은 일본의 막말(幕末)시대로 학문사상과 사회전반이 혼란기였으며 일대의 격변기였다. 그러한 가운데 그는 30여년 간을 유학 생활 및 서단활동(書壇活動)과 아울러 도쿄와 오사카 두 도시에 녹담서도원(鹿潭書道院) 창립하여 서법(書法)을 전수하였다.

소암은 일본 유학으로 일본 서단의 대가인 마츠모토 호스이 문하에서 3년, 츠지모토시유 문하에서 8년간 서법을 공부하였고, 일본의 ‘어가류(御家流)’를 배운 것이 아니라 일본인 두 스승의 문하에서 육조(六朝)의 흐름을 배운 것이다. 아울러 육조는 중국이 양서우징에게 배운 일본 서단의 대가인 이와야 이치로쿠, 쿠사카베 메이카쿠, 마스타 셋카(1대) 곤도 세쓰치쿠(2대), 마츠모토 호스이와 츠지모토시유우(3대) 두 스승의 문하에서 소암 현중화(4대) 계보(系譜)를 형성하고 있는 확실한 근거를 밝힐 수 있었다.

아울러 소암은 입서와 자운을 병행하여 타계하기까지의 평생을 멈추지 않았다. 또한 범본의 내용을 보면 확실한 중국의 고전법첩을 임모하였으며, 글씨공부는 재능이 아닌 오직 노력뿐이었다는 사실도 알 수 있었다.

소암의 ‘서예’는 행초서 작품에서 그의 서예술의 업적을 가늠할 수 있다. 행초서의 특징은 연면이며, 표현기법에 문자들은 대소, 장단, 광협등이 있으며 그 문자들은 모양이 매우 비슷한 것도 있고, 연면을 해도 단조로운 것이 있다. 그의 연면행초서에서 가장 두드러진 것은 두 세글자 이상을 계속해서 쓰는 그의 격렬한 연면의 율동미로서 운필에 지속적인 탄력을 생기게하여 자유분방한 변화의 흐름을 추구하고 있다. 또한 소암의 연면은 문자 집단의 점층(漸層)의 궤적(軌跡) 선상을 보유하고 있기 때문에 자유분방하게 글자의 크기를 점점 크게하거나 강하게, 또는 높게, 작게 하는 것이 연면의 일품(逸品)을 보여주고 있는 부분이다. 공간구성에 있어서 글자의 중심 또는 행초서는 해서와 초서의 조형적 특성을 어떻게 취하느냐에 따라 해행(楷行)또는 초행(草行)등의 형태로 다양하게 변화시킬 수 있음을 알 수 있었다.

본 연구를 통해 연면행초서의 분석에서 이끌어낸 연면변형(連綿變形)은 문자의 연속적인 변형을 할 수 있다는 점을 알 수 있었다. 어떠한 조형예술이든 거기에는 내적인 질서와 원리가 있게 마련이다.

소암의 행초서는 조형적 측면에서 방원, 질삽, 곡직 등 서로 극단적으로 대비되는 음양의 요소가 궁극적으로는 하나로 조화를 이루면서 성취 되었다는 것과 운필, 용묵, 점획, 결구, 장법 등으로 특징 지워질 수 있겠다. 특히 소암은 격렬한 감정이 요동치는 듯 하면서 강건(剛健), 고박(古樸)한 획질의 육조해(六朝楷) 필법으로 왕희지의 전아한 행초서를 재해석 하거나 한글예서와 행서를 실험하면서 독자적인 예술세계 일명 ‘소암체(素菴體)’를 이루어내었다.

또한 미학적으로 보면 야취(野趣)의 개성미(個性美)와 전아한 고전미(古典美)가 조화되거나, 한 가지 필법으로 한 화면에 자유자재로 구사된 한글과 한자는 모두 이질적인 양극단적 요소를 하나로 만나게 하면서, 그 정신세계(精神世界)를 비속(卑俗)과 환속(還俗)을 넘나드는 경계(境界)까지 내재하고 있다.

서예의 상위개념은 형질(形質)보다 신채(神彩)라고 볼 때 소암의 서예는 조형성만으로 해석되어질 수 없으며, 그의 예술정신과 사상(思想), 인(人), 자연(自然)이 합일로 이루졌음을 알 수 있다.

앞으로 소암의 예술세계 연구가 활발하게 진행되어 한국서단의 풍토를 변모시키고 후학들에게 올바른 서예문화가 정착되길 바라며, 본 연구를 통해 향후 전통과 계승 발전을 위하여 서예 인구가 저변확대 되기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### 1. 한국문헌

<단행본>

- 곽노봉 편저(2005), 「소동파의 서예세계」, 도서출판 다운샘.  
곽노봉 편저(1996), 「중국서예논문선」, 동문선.  
곽노봉 선주(2000), 「중국역대서론」, 동문선.  
곽노봉 편저(1996), 「중국서법논총」, 동문선.  
곽노봉·홍우기 편역(2007) 「서론용어소사전」, 다운샘.  
강유위(1983), 「광예주쌍집」, 최장윤 역, 운림당.  
김응현(1987), 「서여기인」, 민족문화문고간행회.  
김학주 역자(1996), 「대학·중용」, 명문당.  
김학주 역해(1987), 「노자」, 명문당.  
박용관 편(1998), 「중국서법용어사전」, 운림필방.  
배규하 편저(1999), 「중국서법예술사(상·하)」, 이화문고.  
백기수(1993), 「예술의 사색」, 서울대출판부.  
선주선(1996), 「서예통론」, 원광대학교 출판국.  
심윤묵(1993), 「서법논총」, 곽노봉 역, 동문선.  
송민 저(1998), 「중국서예미학」, 곽노봉 역, 동문선.  
양진방 외(1998), 「중국서예80제」, 곽노봉 역, 동문선.  
오명남 역(2003), 「서론정수」, 미술문화원.  
오명남 역(2004), 「서론선독」, 미술문화원.  
유희재·이선경 저(1986), 「서개」, 운림당.  
윤재근(1996), 「동양의 미학」, 동지출판사.  
이완우(1999), 「서예감상법」, 대원사.  
이원섭 역(1972), 「중국사상대계(노자·장자)」, 대양서적.

- 이택후·유강기 주편(2001), 「중국미학사」 권덕주·김승심 공역, 대한교과서주식회사.
- 장기근 역해(1988), 「논어」, 명문당.
- 전규호(2003), 「서법장법과 감상」, 이화경영연구소.
- 정성환(1985), 「서예전과」, 미술문화원.
- 정태희(1987), 「중국서예의 이해」, 원광대학교출판국.
- 정태희(1996), 「일본서예사」, 원광대학교출판국.
- 정충락(1987), 「서예 형태미 비교연구」, 미술문화원.
- 조수현·김연희·이정환·이규복(2000), 「서예의 이해」, 이화문화출판사.
- 진기풍(1994), 「동양예술총론」, 강암서예학술재단.
- 진정우저(1996), 「서예 그 미학과 감상」, 김종원 역, 불휘출판사.
- 진진림(2000), 「중국서법발전사」, 김홍철 역, 이화문화출판사.
- 포세신(1986) 「예주쌍집」, 정충락 역, 미술문화원.
- 神田喜一郎·崔長潤 譯(1985), 「中國書道史」, 雲林堂.
- 辛一夫·蔡龍福(1996), 「草書의 理解」, 문종명 역, 大邱中文出版社.

#### <논 문>

- 강경훈(1999), “소암 현중화의 서예술 세계연구”, 석사학위논문, 원광대학교 교육대학원.
- 류봉자(2001), “소암 현중화의 서예술 연구”, 석사학위논문, 호남대학교 대학원.
- 박낙규(1986), “육조시대의 예술론의 특징 고찰”, 미학 11집, 한국미학회.
- 서권(2007), “유가심미사상이 중국서법에 미친영향”, 석사학위논문, 제주대학교대학원.
- 신승원(1992), “일중 김충현 과 그의 작품세계”, 석사학위논문, 건국대학교 교육대학원.
- 안종갑(2000), “문자의 조형성에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 교육대학원.
- 안희주(2010), “동기창의 서예연구”, 석사학위논문, 경기대학교 미술디자인대학원.
- 유해동(2001), “왕탁의 서예연구”, 석사학위논문, 경기대학교 전통대학원.
- 이동진(2000), “동기창의 서론연구”, 석사학위논문, 원광대학교 대학원.
- 이완우(1998), “석봉 한호 서예연구”, 박사학위논문, 한국정신문화연구원.
- 조민환(1996), “손과정의 미학사상에 관한 연구”, 철학 46집, 한국철학학회.

<기타문헌>

- 현필호(1980), 「연주현씨 세보」 상편, 회상사.
- 제주도(1982), 「제주도지」, (상·하), 통권 87호, 제주도.
- 중화민국국립역사박물관(1983), 「소암 현중화 선생서법초대전집」, 중화민국국립역사박물관.
- 법화사복원추진위원회(1983), 「탄허대선사 소암현중화 찬조전」, 법화사복원추진위원회.
- 소목회(1983), 「소목」, 제주소목회.
- 고려서적(1988), 「역대국전서예도록」, (전12권), 고려서적주식회사.
- 소암서집편찬위원회(1989), 「소암 현중화 서집」, 동산출판사.
- 김응현(1990), 「서통」, 쌍월간, 통권21호, 동방연서회.
- 김응현(1996), 「월간 서법예술」, 7월호, 통권3호, 이화문화사.
- 서귀포소목회(1998), 「소암선생 장의록」, 경신인쇄사.
- 광주시(1998), 「제3회 의제 미술상수상기념 소암 현중화 서집」, 삼화문화사.
- 오성찬(2000), 「20세기 제주사람들」, 도서출판 반석.
- 현중화(2003), 「해 주흥사 천자문」, (주)도서출판 서예문인화.
- 현중화(2003), 「행 주흥사 천자문」, (주)도서출판 서예문인화.
- 현중화(2003), 「소암임 손과정 천자문」, (주)도서출판 서예문인화.
- 정충락(2003), 소암선생서거 6주년 기념세미나, “소암선생의 생애와 작품세계”.
- 신재경(2004), “일본속의 제주” 「제주도」, 통권 108호, 제주도.
- 국립제주박물관(2007), 「소암현중화선생의 삶과 예술」, 비엠비.
- 제주소목회(2007), 「소암 현중화 유묵전」, 비엠비.
- 예술의 전당(2007), 「서귀 소옹의 삶과예술(먹고 잠자고 쓰고)」, 우일출판사.
- 서귀포시장(2008), 「소암의 삶과 예술, 달아달아」, 서귀포시.
- 제주대학교 국어문화원(2008), 「어문규정 길라잡이」, 도서출판 각.
- KBS 네트워크(1994), 「지방시대를 연다, 소암의 행초」, KBS 다큐멘터리.
- 제주일보 “신년기획(예는 도요 생활이지요)”, 1987년 1월 1일.
- 동아일보 “원로 서예가 현중화옹” 1997년 12월 4일.
- 전라북도(1999), “99세계서예전북Biennale” 「국제서예학술대회논문집」, (제2집), 전북Biennale 조직위원회.
- 서용스님(2000), “소암현공묘갈명병서”, 2007년 5월 6일 서귀포시 서흥동 선영 현지답사.

## 2. 동양문헌

### <단행본>

- 華正人(中華77年),「歷代書法論文選」,華正書局.
- 華正人(中華86年),「畫禪室 隨筆」,上·下卷,華正書局.
- 馮振凱(1979),「中國書法鑑賞」,中國藝術圖書公司.
- 朱劍心(1980),「金石學」,商務印書館.
- 劉正成(1985),「容臺別集」,卷三,二玄社.
- 張光賓著(1990),「中國書法史」,商務印書館.
- 鍾明善 著(1993),「書法鑑賞導論」,陝西人民美術出版社.
- 鍾明善 著(1993),「大學書法」,復旦大學出版社.
- 陳振濂(1997),「中國書法批評史」,中國美術學院出版社.
- 陳振濂(1997),「大學書法行書臨摹教程」,中國美術學院出版社.
- 王斷安 (1997),「草書教程」,中國美術學院出版社.
- 陳方旣·雷志雄(1997),「書法美學思想史」,河南美術出版社.
- 王冬齡 編著((1999),「書法篆刻」,中國美術學院出版社.
- 潘運告 編著(1999),「宣和書譜」,湖南美術出版社.
- 潘運告 編著(1999),「清代書論」,湖南美術出版社.
- 潘運告 編著(1999),「明代書論」,湖南美術出版社.
- 潘運告 編著(1999),「張懷瓘書論」,湖南美術出版社.
- 任平翼 之著(2000),「行書教程」,中國美術學院出版社.
- 劉小晴(2001),「歷代名家墨迹傳真 孫過庭 書譜」,上海書畫出版社.
- 經典法帖 臨模創作叢書(2001),「王羲之,蘭亭序」,西泠印社.
- 陳振濂 著(2002),「書法美學教程」,中國美術學院出版社.
- 陳振濂 著(2002),「書法史學教程」,中國美術學院出版社.
- 劉延濤(2002),「草書通論」,文化大學出版部.
- 關建華,方孝明,(2003),「歷代碑帖珍品,六朝墓誌3種」,上海人民出版社.
- 孫過庭 著 馬永強 譯註(2006),「書譜譯註」,河南美術出版社.



#### <기타문헌>

- 西川寧 編(1971), 「書道講座」, 日本 二玄社.  
中田勇次郎 編(1977), 「中國書論大系」, 日本 二玄社.  
森田文雄(1983), 「書道藝術」, 5월호, 日本美術出版社.  
小針代助(1983), 「墨」, 日本:藝術新聞社, 11월호.  
安原皐雲(1989), 「墨」, 日本:藝術新聞社, 3. 4월호.  
神奈川縣高等學校教科研究會書道部會 書の 世界 編纂委員會(昭和63年),  
書道資料集, 「書の 世界」, 中教出版株式會社.  
劉正成(1999), 「中國書法」, 中國書法雜誌社, 第6期 月刊.  
田宮文平(2005), 「書 の 戰後 60年の 軌跡」, 日本美術年鑑社.

#### <웹 사이트>

- 고토구도서관: <http://www.library.city.koto.tokyo.jp/csp/KOYW/cal1950.csp>  
야후 제팬: <http://www.yahoo.co.jp>  
국립국어원: [http://www.korean.go.kr/09\\_new/dic/rule/rule\\_foreign.jsp](http://www.korean.go.kr/09_new/dic/rule/rule_foreign.jsp)

#### <사전류>

- 理想社, 藤原楚水 編(1975), 「書道六體大字典」.  
博文出版社, 張三直 編(1975), 「大韓漢辭典」.  
上海古籍出版社(1981), 「說文解字注」.  
中教出版社, 春明好重 編(1991), 「書道基本用語詞典」.  
美術文化院, 赤井清美 編(1992), 「行草大字典」.  
湖南美術出版社, 陶明君 編著(1993), 「中國書論辭典」.  
民族文化研究所·高麗大學校出版部(1998), 「中韓辭典」.  
進明出版社(2000), 「韓中辭典」.  
商務印書館出版(2002), 「現代漢語辭典」.

<古典法帖 篇>

- 中國法書(1983),「東晉 王羲之 興復寺斷碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1983),「北魏 張猛龍碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1987),「東晉 王羲之 十七帖」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1987),「唐 虞世南 孔子廟堂碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1987),「唐 李邕 麓山寺碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「東晉 王羲之 集字聖教序」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「東晉 王羲之 蘭亭敘 七種」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「東晉 王羲之 尺牘 集1」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「唐 褚遂良 孟法師碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「東晉 王獻之 尺牘」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1988),「北魏 高貞碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1989),「唐 孫過庭 草書千字文」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1989),「唐 顏真卿 3稿」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1991),「唐 李邕 李思訓碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1993),「隨 智永 真草千字文」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1993),「北魏 墓誌銘(上)」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1994),「北魏 鄭道昭 鄭羲下碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1995),「明 傅山 集」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1996),「北魏 隨 墓誌銘(下)」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1996),「明 王鐸 集」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1997),「漢 西嶽華山墓碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1998),「東晉 王羲之 尺牘 集2」,日本 二玄社 刊.
- 中國法書(1998),「漢 史晨前後碑」,日本 二玄社 刊.
- 中國碑帖經典委員會(2000), 中國碑帖經典,「李邕 李思訓碑」,上海書畫出版社.
- 中國碑帖經典委員會(2001), 中國碑帖經典,「董美人墓誌」,上海書畫出版社.
- 中國碑帖經典委員會(2001), 中國碑帖經典,「褚遂良倪寬贊」,上海書畫出版社.
- 中國碑帖經典委員會(2001), 中國碑帖經典,「高貞碑」,上海書畫出版社.

<Summary>

## **A Study on Calligraphy Art Modeling of So-Am Hyun Jung-Hwa**

- Focusing on haengchoseo -

Bu, Yun-Ja

Major in Arts Education

Graduate School of Education, Cheju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Kwack, Jeong-myeong

Calligraphy has a long history as an art of spirit shows handwriting modeling pursuing the extreme beauty and expresses inner world realization and mental training about artist's life through condensing by pen and ink. When it comes to the ancients' calligraphy, especially creating and reviewing, basically clearness of literature comes first and the technic is the second element, lastly the artists' philosophy and ideology. That's why these elements are important. Calligraphy is the advanced art which brings the encounter with life through the form of Chinese characters, since it is available to get the artists' inner world including ideology, philosophy and qualification through the type of works.

So-Am, Hyun Jung-Hwa (1907~97) is a moment in time as a calligraphy artist with the cursive and semicursive style of writing in modern age of Korean calligraphy. Until now he has become known as a 'local artist' by joining 'Somukhoe'. He led the study of 'Yukjohae (a trend of handwriting)' at 1930~40 in Japan and an artist who made a fine figure and opened his own handwriting art world by reinterpreting cursive style into 'Yukjohae' through the national exhibition at his age 1950~60s after returning home. His works made him a great master and his masterpieces at his age 1970~80s are in the center of modern history of calligraphy trend among Korea, China, Japan in the 20th century.

This study focus on his semicursive style of writing which the finest among his works including the square style, the semicursive style, cursive style, seal character and find out his position in the modern age. To accomplish the goal of this study, the research gets the background of his works and his thought of moulding by analyzing his works moulding and collecting the thesis. The research has been conducted with the prospects below.

Firstly, the study considers learning perspective which puts emphasis on classical calligraphy, calligraphy discussion point, pen and ink perspective.

Secondly, this thesis has confirmed So-Am's original art trend was six dynasty of China not Eo-Ga-Ru-Che, the royal family style of Japan by considering Lim-Sur and Ja-Won's works. However in case of Legislation Model, he followed classical style of China, even overcame and formed his exclusive artworks' style by adding his creativity.

Thirdly, he was the true artist who devotes himself to his own art world by his own efforts lifelong despite his natural-born talent.

Fourthly, as a result of study on his continuity expression calligraphy technique by concentrating So-Am's art work 'Seo' with major style, several facts including characters' continuous transformation possibility, continuity beauty which forms gradation are viewed at the view point of formative characteristics.

So-Am's artworks feature his own human-being nature and character without pretense by breaking the rules. Then his calligraphy aesthetically reaches the completion. It means he developed his unique calligraphy style as the title, so-called 'So-Am Style' by stage of unconventionality.

This thesis studies So-Am's calligraphy art in the history of Korean calligraphy and provides it as available data for calligraphy education by using his classical learning. In this regards this thesis is worth to study.

---

\* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in 2012, 12.

# 부 록

<부록 1>

年 譜

- 소암 현중화(素菴 玄中和, 1907~1997) 1907년(隆熙 元年) 정미(丁未) 음력7월4일 제주특별자치도 서귀포시 법환동248번지에서 부친(父親) 연주현씨 회암(悔菴) 지준(至濬, 1884~1976)과 모친(母親) 곡산 강씨(康丁亥)의 6남 4녀 중 장남으로 출생.
- 1919년(13세) 한문 수학 후 서귀공립보통학교 2학년 편입학.
- 1923년(17세) 서귀공립보통학교 제1회 졸업. 제주시 최제두(崔濟斗) 의생 맥에서 거주하며, 서울 경성사범학교에 진학을 위하여 제주공립농업학교에서 1학년 12월에 중퇴, 그는 병을 얻어 꿈은 이루지 못하고, 화객선 하급선원으로 일하면서 일본으로 가려고 하자 부모의 강권으로 같은 마을 출신 남평문씨(文己生)과 혼인하여 장녀 현성숙(玄性淑)이 출생.
- 1924년(18세) 일본으로 건너가, 오사카 즈고우(自剛)학원에서 중학교 편입학을 준비.
- 1925년(19세) 영국 기독교 장로계 사립학교인 모모야마(桃山)중학교에 입학 3학년 수료.
- 1928년(22세) 도쿄 스가모(巢鴨)상업학교 야간에 재학 3년을 수료한 후, 백화점 점원, 하세가와 지로우(長谷川次郎) 동양대학 철학과 교수(변호사)집에서 필경사(書士)로 일하면서 학비 마련, 4학년때 엔도 류키치(遠藤隆吉) 교장의 「老子道德經」을 수강 후 노자철학에 심취.
- 1932년(26세) 와세다(早稻田)대학 정경학과 전문부에 입학, 2학년 졸업
- 1934년(28세) 졸업, 도호(東寶)영화사에 취직. 자막(字幕)쓰는 일에 종사.
- 1935년(29)세에 일본국회사무실(국회의원 수행원), 광산회사 사무원 등에 종사. 같은 해 하이쿠(俳句)작가 호리우치(堀内)와 일본에서 혼인하여 2남 3녀를 둔.
- 1937년(31세) 광산회사 재직중, 도쿄에서 활동중인 일본 서도대가인 마츠모토 호수이(松本芳翠)문하에서 3년간 서예 사사.
- 1940년(34세)에는 마츠모토의 친구이며, 간사이(關西) 지방의 서도대가인 츠지모토 시유우(辻本史邑) 문하에 입문, 8년간 사사, 육조(六朝)의 비첩(碑帖)과 해(楷)·행(行)·초(草)·예(篆)·전(隸) 등을 배우며 특히 행서에 심취.
- 1945년(39세) 일본 국내의 여러 공모전에 출품. 마이니치(毎日)신문이 주최하는 매일전(毎日展)에서 연3회, 전일본서도전(全日本書道展)에서 1회, 그 밖의 민전(民展)에서 8회 수상. 일본서도원 대의원과 도쿄 타이둥(台東)서도연맹 상무이사 겸 심사위원을 역임.

- 1946년(40세) 도쿄 다이쇼(大正)중학교 교사로 3년간 재직하면서 ‘녹담서도원(鹿潭書道院)’을 운영하였으며, 재단법인 일본서도원(日本書道院)대의원을 역임.
- 1948~1953년까지 6년간 봉직했던 도쿄 타이둥(台東) 재일거류민단 부단장 겸 총무를 그만두고,
- 1953년 (47세)에 오사카로 이주하여 모모야마(桃山)병원에 ‘서예’ 출장 지도하며, 간사이(關西)지방 서도연구단체 연목회 회원으로 활동.
- 1955년(49세) 2월에 그동안 수집한 법첩(法帖) 박스를 들고 고베(神戸)항에서 석탄 화물선을 타고 노부모 봉양을 위해 단신 귀국함. 고모부인 ‘강성익(康性益)’이 서귀포에 남주고등학교를 설립하고 교장 취임권유를 했으나, 학교운영 방법이 서로 맞지않아 사양함. 1955년 4월부터 제주사범학교에 한문·서예 교사로 부임, 제주대학에서 윤리학을 강의함.
- 1957년(51세) 서귀중학교로 이직 사회·도덕·한문·서예를 가르치며, 학교환경 개선에 노력하였으며, 11년간 재직하다. 같은 해 9월 목포 여행 중 대한민국미술전람회(國展)가 있는 것을 처음 알고, 제6회 국전 서예부문에 ‘십오야망월(十五夜望月)’을 첫 출품하였는데, 평입선(平入選)으로 ‘녹담(鹿潭)’이라는 새로운 인물의 등장에 심사위원들 사이에 논란이 있었다. 이 장소에서 김충현(金忠顯)·손재형(孫在馨)과 처음 인사를 나눔.
- 1959년 (53세) 국전운영위원회가 소암을 제8회 ‘國展’ 추천작가로 선정. 같은 해 재일 가족이 실종됨. 부친의 권유로 김해김씨 덕인(金德仁)여사와 재혼.
- 1960년 (54세) 제9회 ‘국전’ 추천작가로 ‘금강산혈성루(金剛山歇惺樓)’를 출품. 같은 해 12월 25일 현영모(玄榮謨)가 출생.
- 1961년(55세) 제10회 ‘국전’ 추천작가로 ‘서산대사(西山大師)’ 시 를 출품.
- 1963년(57세) 제12회 ‘국전’ 심사위원으로 ‘유금강산(遊金江山) 등산영루(登山映樓)’를 출품.
- 1965년(59세) 제14회 ‘국전’ 추천작가로 추일우성(秋日偶成)을 출품. 청담 김광추(聽灘 金光秋) 선생과 함께 영주연목회를 창립.
- 1966년(60세) 제15회 ‘국전’ 추천작가로 가친 회암공(梅菴公) 시 ‘한라산(漢拏山)’을 출품. 제자 박건복(朴建馥)의 주선으로 목포에서 제1회 ‘개인전’ 이때부터 아호를 소암(素菴)또는 소암우인(素菴迂人)으로 사용했고, 그 이전은 녹담(鹿潭)이라 자호함.
- 1967년 회갑 제16회 ‘국전’ 심사위원으로 회암공 시 ‘정방하폭(正房夏瀑)’을 출품. 서귀중학교에서 퇴임. 남농 허건(南農 許健)선생 초청으로 목포에서 제2회 ‘개인전’. 부친 현지준(玄至濬)공이 향년 84세로 별세.

- 1968년(62세) 제17회 ‘국전’ 추천작가로 ‘삼일포(三日浦)’를 출품. 박건복의 주선으로 광주에서 십곡병 ‘어부사(漁父辭)’, ‘춘하추동(春夏秋冬),’ 운수심(雲水尋), ‘이몽객(異蒙客), 교선여란지(交善女蘭之) 등 40여점, 제3회 ‘개인전’과 당시 의재 허백년(毅齋 許百鍊)선생을 만나 의재의 당호(堂號) 춘설헌(春雪軒)과 소암의 당호 조범산방(眺帆山房)을 바꾸어 제호(題號)함. 아울러 이상학(李相學)이 지은 조범산방기(眺帆山房記)가 있음.
- 1969년 (63세) 제18회 ‘국전’ 초대작가로 ‘처세훈(處世訓)’을 출품. ‘제주도문화상’을 수상. 제주시 청자다방에서 한라문화제 ‘초대전’, 서귀포 초원다방에서 ‘재전’을 가짐.
- 1970년(64세) 제19회 ‘국전’ 초대작가로 한글 예서 성삼문(成三問) 시 ‘절개가(節概歌)를 출품.
- 1971년(65세) 제20회 ‘국전’ 초대작가로서 한글 초서 이순신(李舜臣)장군 시 ‘단장가(斷腸歌)’를 출품.
- 1972년(66세) 제21회 ‘국전’ 초대작가로서 ‘정방폭포(正房瀑布)’를 출품. 모친 곡산강씨(康丁亥)가 향년 86세로 별세.
- 1973년(67세) 제22회 ‘국전’ 심사위원으로서 초서 ‘고운(孤雲)시 伽倻山’을 출품. 박건복씨 주선으로 광주에서 ‘제4회 개인전’. 제주시 정다방에서 ‘서예 작품전’을 여수에서 ‘여수서도회(麗水書道會)’ 기금조성을 위한 ‘麗水展’을 가짐. 그해 5월 6일 ‘제주소묵회(濟州素墨會)’를 창립하고 지도를 시작함.
- 1974년(68세) 제23회 ‘국전’ 초대작가로 백헌(白軒) 시 ‘장안사동구(長安寺洞口)’ 출품. 문공부 주최로 ‘원로작가 초대전’에 출품. 마산에서 제5회 개인전. 제주소묵회는 3월 24일부터 31일 제주시 정다실에서 제1회 임서 전시회 ‘정서전(淨書展)’을 가진 이후 1년에 2회 습작전(習作展). ‘마산에서 개인전’ 개최.
- 1975년(69세) 제24회 ‘국전’ 에 심사위원으로서 ‘진묵선사(震默禪師)시’를 출품. 부산에서 제6회 ‘개인전’.
- 1976년 고희(古稀). 아호를 소옹(素翁)또는 서귀소옹(西歸素翁)으로 낙관. 제25회 ‘국전’ 에 초대작가로 ‘유금강산(遊金剛山)’을 출품. ‘목포 소묵회(木浦 素墨會)’를 창립지도. 법첩을 임서하여 체본(體本)을 제작. 소묵회원들에게 이 체본에 따라 공부 하도록 함.
- 1977년 (71세) 제26회 ‘국전’에 심사위원으로 ‘금강경해서(金剛經解序)’를, ‘全南道展’ 심사위원으로 석패란(席佩蘭)시 ‘월야(月夜)’를 출품. ‘한·일 서예교류전’에 출품. ‘서귀포소묵회(西歸浦素墨會)’를 창립지도.
- 1978년(72세) 제27회 ‘국전’ 초대작가로서 ‘연영춘첩(淵永春帖)’을 ‘전남도전’ 심사위원장으로서 ‘추운막막(秋雲漠漠)’을 출품. 국립현대미술관 주최 ‘한국현대미술대전’, ‘청림회(靑林會)창립전 등 출품.



- 1979년(73세) 제28회 ‘국전’ 심사위원으로서 ‘고시(古詩)’를 출품. 제2회 ‘청림회전’, ‘중화민국기룡시서법연구회전(中華民國其龍市書法研究會展)’ 등에 출품.
- 1980년 (74세) 국전 출품을 중단. 후학 지도에 전념. ‘국제미술교류전’, 제3회 ‘청림회전’ 등에 출품. 제주·목포·서귀포소목회 ‘합동 임시전’ 을 각 지역에서 열도록 함. ‘대구소목회 창립 지도. 광주소목회 창립 지도. 제주시와 서귀포시에서 열린 ‘전소목회(全素墨會合同自運濟州展)’에 지도 출품.
- 1981년 (75세) 제주시 남양미술관(南洋美術館)초대전 개최
- 1982년 (76세)에 서귀포 전시공간 ‘상미(賞美)’에서 ‘초대서예전’. 중화민국 서법계(書法界)를 순방(巡訪).
- 1983년(77세) 타이페이에서 ‘중화민국국립역사박물관초청소암현중화서법전(中華民國國立歷史博物館招請素菴玄中和書法展)’이 열렸고, 도록 발간. ‘사적지법화사복원기금조성(史蹟址法華寺復原基金造成)을 위한 찬조전’, ‘국립현대미술관초대전’에 출품. 「소묵(素墨)」에 기념 휘호.
- 1984년(78세) 제주·목포·서귀포·대구·광주·제주도청소목회가 참여하는 ‘전소목회대구전’에 지도 출품. 제주·목포·서귀포·대구·서귀포·광주에서 ‘중화민국 국립역사박물관초청소암현중화서법전’ 재전(再展)’을 열었다. 예총제주도지부 주최 ‘추사 김정희적거지(秋史 金正喜謫居地) 복원 기금마련을 위한 초대전’에 출품.
- 1985년(79세) ‘전소목회광주전’에 출품, ‘국립현대미술관초대전’에는 ‘퇴계선생 시’를 출품.
- 1986년 팔순을 맞음. ‘소목회 목포전’에 지도 출품.
- 1987년( 81세) ‘전소목회서귀포전’에 지도 출품. ‘전소목회제주전’에 지도 출품.
- ‘국립현대미술관 초대전’에 서산대사(西山大師) 시’ 를 출품. 마산 동서화랑에서 ‘묵적전(墨跡展)’을 열었음.
- 1988년(82세) ‘전소목회서귀포전’에 지도 출품. 예술의 전당에서 주최한 ‘한국서예백년전’, ‘국제현대서예전’에 출품.
- 1989년(83세) 제1회 ‘대한민국서예대전 심사위원’ 서예협회 주최. 소목회에서 「소암현중화서집」, 동산출판사 발간. ‘소목회 마산전’에 지도 출품.
- 1990년(84세) ‘소목회 광주전’에 출품. 예술의전당에서 주최한 ‘한국서예국전30년전’에 출품.

- 1991년(85세) 서귀포 시민상(藝術部門)을 수상. 제14회 '전소목회 목포전'에 출품 지도. '국립현대미술관초대전'에 출품. 같은 해 11월2일 이후로 소목회 출장을 중단. 제자들이 서귀포 조범산방을 직접 찾아와 지도 받음.
- 1992년 (86세) 제11회 '전소목회제주전' 및 제21회에 '제주소목회전'에 지도 출품. 서울 예술의 전당에서 제주소목회가 '소암현중화서예전(素菴玄中和書藝展) 열고 도록 「소암현중화서예전」, 삼화출판사에서 발간함.
- 1993년(87세) 제주도문예회관에서 제주도문화진흥원 초대 '소암현중화서예전'. 제12회 '전소목회 서귀포전'에 지도 출품.
- 1994년 미수(米壽). 제주소목회 주최로 제주시 세종갤러리에서 '소암현중화 소품 소장전(小品 所藏展)', 여기에 전시됐던 작품들을 문인들에게 전부 나눠줌. 「미수기념도록(米壽紀念圖錄)」 발간. KBS에서 다큐멘터리 제작 '소암의 행초'가 전국 방영.
- 1995년(89세) 조범산방에 칩거(蟄居)하여 임서(臨書)연마와 작품제작에 전념. 제12회 '소목회전'지도 출품.
- 1996년(90세) 구순(九旬)에 제13회 '전소목회제주전'에 지도 출품. '96대한민국서예대전 초대작가전 '차심별제운(次沈別題韻)'을 출품.
- 1997년(91세) 望百에도 제14회 '전소목회전'에 제주에 지도 출품. 4월 3일 서귀포 소목회를 위해 휘호 나옹선사(懶翁禪師)시를 쓰고 4월 4일에 뇌경색증으로 와병. 같은 해 11월 29일 광주광역시가 보낸 제3회 의재 허백련 예술상을 받음.
- 1997년 12월 3일 0시 20분(음력 11월 4일) 서귀포시 서귀동 157-2번지 조범산방(眺帆山房)에서 타계. 향년 91세. 이 때 유족은 부인 (金德仁, 77세)과 1남 1녀. 영결식은 1997년 12월 8일 오전8시 30분 서귀포시 시민광장에서 서귀포시 사회장(장의위원장 오광협)으로 거행. 서귀포시 서흥동 선영에 동쪽으로 안장.
- 선생의 타계(他界)후, 1998년 1월 22일 법화사(法華寺)에서 종재. 이 해 10월 20일~10월 30일까지 광주광역시 시민문화회관에서 광주광역시 주최 광주시립미술관 주관으로 '제3회 의재허백련예술상수상기념전시회(毅齋許百鍊藝術賞受賞紀念展示會)' 및 도록 발간 「素菴 玄中和」, 12월 1~6일 제1주기 '소암현중화선생추모전 (素菴玄中和先生追慕展)' 세종갤러리, 12월 19일에는 서귀포소목회에서 「소암선생 장의록(葬儀錄)」을 발간.

- 2000년 10월 20일 문화의 날에 대한민국 보관문화훈장(寶冠文化勳章)이 추서.
- 2001년 4월 5일 서옹선사(西翁禪師)가 지은 비명(碑銘)을 소암 글씨로 집자하여 묘비와 사적판(事績板)을 소묵회원 일동이 세움.
- 2003년 5월 31일 소암현중화기념사업회(素菴玄中和記念事業會, 初代會長 金淳宅)가 발족된 후, 2007년 1월 사단법인으로 행정관서에 등록. 2006년 12월 19일 소암현중화기념사업회(會長 金丞根)에서 홈페이지<http://soam-art.com> 를 개설, 2007년 12월 21일 예정된 제1회 소암현중화기념전국대학생경서대회를 준비.
- 2003년 12월 6주기(週忌)를 맞아 제주소묵회에서 「조범산방법첩전집(眺帆山房法帖全集)」간행사업의 일환으로 「소암선생 서 해·행·초 천자문(素菴先生書楷行草千字文)」(1·2·3) 1질을 도서출판 서예문인화에서 출판. 1권은 소암이 직접 쓰신 해서체(楷書體)로 주흥사천자문(周興詞千字文), 2권은 행서체(行書體)로 주흥사천자문(周興詞千字文), 3권은 초서체(草書體)로 손과정 천자문이다.
- 2006년 12월31일 서귀포시가 조범산방 일대에 ‘소암현중화기념관’ 건립공사를 착공하여 신축중에 있으며, 국립제주박물관은 2007년 11월 ‘소암현중화선생의 삶과 예술’ 기증유물특별전을 개최. 제주소묵회는 해마다 기일(忌日)을 전후하여 ‘소암현중화선생 추모(素菴玄中和先生追慕)’ 전시회.
- 2007년 5월 소암선생기념사업회 후원으로 서울 예술의 전당이 주최한 소암현중화탄생100주년기념전 「서귀소옹의 삶과 예술 ‘먹고, 잠자고, 쓰고」가 예술의 전당 서예박물관에서 열렸고, 2007년 8월 서귀포소묵회에서 탄신100주년을 기념하는 「추모시집」을 발간 서귀포학생문화원에서 추모전 개최.
- 2008년 2월 일본 도쿄에서 주일대한민국대사관 한국문화원 주최로 ‘마츠모토 호수이(松本芳翠)와 소암 현중화(素菴 玄中和)기념전’이 열림.
- 2008년 10월 4일부터 2009년 2월 28일 까지 소암기념관 개관전 ‘소암의 삶과 예술’ 전시가 제주특별자치도 서귀포시와 서울 예술의 전당 주최로 열림.
- 2008년부터 2012년 현재까지(每年) 제5회 소암현중화기념 전국대학생경서대회가 열림.
- 2012년 9월 7일부터 9월30일까지 제주특별자치도 서귀포시 소암기념관에서 서귀포시 주최로 ‘마츠모토 호수이(松本芳翠)와 소암 현중화(素菴 玄中和) 연(緣) 일본 ‘서해사(書海社)’ 교류 기념전’이 열림.

素菴 玄中和 印譜



眺房主帆



長壽中和



茹古



文物多師古



菴素



中玄印



和中菴



中玄印菴



菴素



中玄印



萬法歸



尋行數墨



菴素



中玄印



菴素



和中玄印



歸心萬



千秋一性萬里



菴素



中玄印

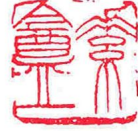
※ 본 논문에 기재된 인보(印譜)는 1998년 「소암 현중화 서집」, 삼화문화사에 실려있는 것을 수록하였다.



道在邈



暢思



菴素



中和  
玄印



芸素



中和  
玄印



中和  
玄印  
菴素



尋水望山



菴素



中和  
之鏞



玄素  
菴氏



樂其生  
保其壽



玄素  
中和  
菴



玄素  
中和  
玄印  
菴



菴素



玄中  
和印



## 도 판 목록

번호	년도	제 목	규 격	종 류	소장자	비고
도 1	1959	松本芳翠 作 (談玄觀妙...)	169×41.5cm×2	紙本墨書	日本 書海社	
도 2	1957	辻本史巳 作 白樂天 詩(七言律詩)	68×66.5cm	紙本墨書	日本 今治市 上浦 歴史民俗史料館	
도 3	1944	中庸首章	115cm×35cm×10	紙本墨書	素菴 記念館	
도 4	1976~	素菴 臨 基本劃·楷書 體本	43×24cm	紙本墨書	夫允子	
도 5	1977~	素菴 臨 隸書·行草書 體本	43×24cm	紙本墨書	夫允子	
도 6	1983	震默大師 詩	135×35cm	紙本墨書	金忠哲	
도 7	1978	崔奇男 詩	135× 43cm	紙本墨書	素玄 書藝院	
도 8	1979	成侃 詩	70×35cm×2	紙本墨書	高吉弘	
도 9	1979	鄭知常 詩	70×35cm×2	紙本墨書	高吉弘	
도 10	1970	幽人山中 ...	100×32cm×2	紙本墨書	朴光皓	
도 11	1983	魏野 詩	135×35cm	紙本墨書	素玄 書藝院	
도 12	1972	杜甫 詩	135×35cm	紙本墨書	個人所藏	
도 13	미상	高適 詩	135×35cm	紙本墨書	個人所藏	
도 14		墨繼의 位置 (도형)				
도 15	1987	李白 詩	135×30cm	紙本墨書	柳濟泰	
도 16	1983	震默大師 詩	135×30cm	紙本墨書	金忠哲	
도 17	1972	陶淵明 詩	135×30cm	紙本墨書	高昌薰	
도 18	1975	無壁山房	35×135cm	木板墨書	文基善	
도 19	1972	寒山 詩(8曲屏)	90×35cm×8	紙本墨書	朴素榮	
도 20	1974	陶淵明 詩	90×30cm	紙本墨書	金鍾源	
도 21	1970	金富軾 詩	130×32cm	紙本墨書	邊昌彦	
도 22	1983	長歌行	130×32cm	紙本墨書	文基善	
도 23	1983	山月投窓 ...	65×32cm×2	紙本墨書	夫允子	
도 24	1972	瀛州十景(10曲屏)	115×35cm×10	紙本墨書	崔守光	
도 25	1976	醉是僊	400×180cm	壁紙墨書	素菴 記念館	
도 26	1992	大學首章	320×200cm	紙本墨書	素菴 記念館	