

미술사와 관련지어 본 한국서예의 독창성

The Originality of Korean Calligraphy in relation to Korean Art History

金壽天(Kim Su Chon)*

◁ 목 차 ▷

- | | |
|---------------------|----------|
| 1. 머리말 | 3.2 곡선미 |
| 2. 한국미술의 독창성에 대한 인식 | 3.3 졸박원시 |
| 3. 한국서예 속에 내재된 독창성 | 4. 맺는말 |
| 3.1 부정형 | |

<초 록>

한국서예의 독창성에 대한 연구는 최근 여러 서예이론가들에 의해 논의되어져 왔다. 그러나 그것이 좀 더 설득력을 확보하기 위해서는 인접학문과의 연결고리를 찾는 것이 무엇보다도 중요하다는 결론에 이르게 되었다. 이에 본 논문에서는 한국미술의 독창성에 대해 뚜렷한 연구 성과를 남겼던 에카르트, 야나기, 고유섭의 이론에 주목하면서, 이것을 한국서예에 나타난 특징과 연결 지어보려는 시도를 해 보았다. 본 연구를 통해 한국 서예의 독창성과 건축, 조각, 도자기 등 한국 미술의 독창성이 별개의 것이 아님이 발견되었다.

要語: 한국서예, 독창성, 정체성, 부정형, 무작위

<ABSTRACT>

The originality of Korean calligraphy was recently much discussed by several theorists of calligraphy. However, it can be concluded that in order to make such discussion more persuasive, it is very important to find a link with other neighboring academic fields. In this study, an attempt is made to connect the characteristics of Korean calligraphy with the theories presented by Andre Eckardt(1884-1971), Yanagi Muneyoshi(1889-1961), and Go Yuseop(1904-1944), who contributed much to the understanding of the originality of Korean art. The result shows that the originality of Korean calligraphy is not different from that of Korean art such as architecture, sculpture, and porcelain, etc.

Key words: Korean Calligraphy, Originality, Identity, Irregularity,
Unintentional Style

* 원광대학교 서예·문자예술학과 교수(cnlwjd@hanmail.net)

접수일: 2009년 6월 8일 최초심사일: 2009년 6월 9일 심사완료일: 2009년 6월 16일

1. 머리말

한국의 문화예술 전반을 살펴보면 대부분 중국의 영향을 받았다. 그러나 한국과 중국의 문화예술 사이에는 엄연히 ‘다름’이라는 부분이 존재하며, ‘다름’이 있음으로 인해 두 나라의 문화가 차별화 될 수 있는 것이다. 이를테면 한국의 음악과 중국의 음악이 다르고, 한국의 춤과 중국의 춤이 다르며, 한국의 문학 또한 중국과 다르다. 이와 같은 문화의 차이는 비교문화연구를 가능케 한다.

한국미술과 중국미술 또한 각각 성격을 달리한다. 미술은 서예를 포함하여 회화 · 조각 · 건축 · 공예로 나누어진다. 이 중에서 서예를 제외한 다른 분야는 한국과 중국의 미술이 서로 다르다는 개념이 일반화되어 있다. 그런데 유독 서예에 있어서는 같다는 것에 익숙하다. 그것은 발원지를 중심으로 하는 서예관이 지배하기 때문이 아닌 가 본다.

이에 본 논문에서는 ‘한국서예의 특징은 무엇인가’라고 하는 것을 중점적으로 다루어보려고 한다. 주지하다시피, 각 나라에서 서로 다른 성향의 예술문화가 꽃피워지는 것은 풍토가 다르고, 역사가 다르고, 삶의 양식 등 다양한 요소가 배경으로 작용하기 때문이다. 따라서 이 ‘다름’의 배경을 무시한 채 다른 나라에서 탄생된 예술의 걸형태만을 모방하려 한다면 그것은 기능적 훈련은 되겠지만 참다운 예술에 이를 수는 없다.

논자는 이러한 문제점을 해결해줄 대안을 한국미술사 속에서 발견하고, 연구 또한 여기로부터 출발하려고 한다. 100여년의 역사를 지닌 한국미술사는 연구의 초기부터 한국미술에 내재된 독창성을 밝히는 것에 비중을 두어 왔다. 그에 비한다면, 한국의 서예는 아직까지 독창성에 대해 철저하게 논의된 적이 없었다.

한국미술에 대한 연구는 20세기를 전후하여 서양인들에 의해 시작되었다. 그리고, 연구가 본격화된 것은 일제강점기를 기점으로 활기를 띠게 된다. 초기연구자들은 한국의 미술을 중국 · 일본과 비교하면서 한국미술이 지닌 ‘남다른 특징’을 발견하려고 했다. ‘남다른 특징’은 요즘 사용되는 ‘정체성(正體性)’에 해당하는 말로서, 최근 미술문화에서 유행어처럼 사용되는 한국미술 ‘정체성’연구의 출발

은 1세기 이상의 긴 역사를 지닌다고 보아야 한다.

이에 비해, 한국서예사는 아직까지 비교학적인 관점을 바탕으로 한국서예의 특징을 규명하려고 한 연구가 부족하며, 비교를 한다 하더라도 ‘차이점’ 보다는 ‘공통점’을 중심으로 논의 되어왔다. 이것은 한국서예의 정체성에 대한 문제가 심도 있게 규명되지 못한 근본적인 원인이라고 생각한다.

이 문제를 해결하기 위해서는 이에 대한 연구의 축적이 많은 미술사의 성과를 깊이 살펴볼 필요가 있다. 이에 본 논문에서는 에카르트, 야나기, 고유섭을 통해 ‘한국미술에 나타난 특징’을 고찰하려고 한다. 이들은 한국미술사의 개척자로서, 한국미술에 대한 연구가 활발하지 않던 시절 ‘한국미술이란 무엇인가’를 논뜨게 했다. 또한 이들은 인문학적 소양이 풍부한 분들이었으며, 이론적인 지식이전에 탁월한 안목의 소유자라는 점이 논자로 하여금 이들을 선정하게 한 이유가 된다.

지금까지 미술사를 서예사와 접목하려는 시도가 거의 없었으므로 많은 것을 기대할 수는 없지만, 한국미술사의 거목(巨木)들의 이론을 서예사와 연관 지어 생각하는 것만으로도 큰 의의가 있다고 생각한다. 본 연구를 통해 한국서예의 독창성 연구에 대한 중요성이 조금이라도 인식될 수 있기를 바란다.

2. 한국 미술의 독창성에 대한 인식

한국미술사 연구는 주인인 한국인에 앞서 유럽인들에 의해 쓰여졌다. 일찍이 유럽에서 한국미술품이 관심이 대상이 되었던 것은 19세기 말로 거슬러 올라간다. 1891년 출간된 『라이히(Reich)박물관 소장품도록』은 한국미술품에 대해 기록한 최초의 문헌에 속한다. 이 도록에서는 한국미술의 특징을 ‘자연성’과 ‘해학성’으로 지적하고 있다. 1910년대에 이르면 중국미술사가 중에서도 한국미술에 관심을 보이는 학자들이 나타난다. 그 중에서 대표할 만한 사람은 윌리엄 콘(William Cohn)으로 그가 집필한 『한국미술에 대하여』(1918-1919)는 석굴암 조각을 주로 다룬 논문인데, 특징적인 것은 석굴암 부조의 십대제자상들에 관한

것이다. 윌리엄 콘은 이 논문에서 “그것들은 동아시아에서 가장 높은 인간유형을 구현하고 있다.”라고 하여 한국조각에 나타난 정신성을 높게 평가하고 있다. 이들의 연구는 선행연구가 없는 상태에서 썼지만 한국미의 요체를 정확하게 집어내고 있다고 평가되고 있다.¹⁾

그러나 유럽에서의 한국미술사에 대한 연구는 단편적인 것에 불과하다. 그것이 본격적으로 연구되기 시작한 것은 일제강점기 전후이다. 불행하게도 한국미술사 연구는 일본제국주의의 앞잡이 역할을 했던 관학자(官學者)들에 의해서 주도되었다. 대표적인 인물로 세키노 타다시(關野貞: 1867-1935)를 들 수 있다. 그러나 그가 쓴 자료들은 일본제국의 선전 술책으로 이용하기 위한 목적을 가졌으므로 학문으로서의 가치를 인정받지 못하고 있다.²⁾

한국미술이 본격적으로 연구된 것은 아래에 소개된 세 학자로부터이다. 이 학자들은 한국미술사의 개척자로서 이미 세상을 뜬지 오래지만, 생존할 때와 똑같이 명성을 누리고 있다. 이들의 약력을 간단하게 소개한다.

에카르트(Andre Eckardt, 1884-1971)는 한국미술사를 가장 최초로 쓴 인물로 알려져 있다. 그는 1909년에 한국에 선교사로 부임하여 20년 가까이 한국에 체류하면서 한국학이라고 부르는 영역, 즉 언어, 미술, 역사, 민속, 음악 등 다방면에 저술을 남긴 학자이다. 1924년부터 몇 년간 경성제국대학에서 언어학과 미술사를 강의하기도 하였다. 1928년에 귀국한 후 1년 뒤에 독일어로 『조선미술사』를 출간하였다. 그는 한국학뿐만 아니라 중국학 쪽에도 많은 관심을 가진 학자로서, 1957

1) 권영필, “한국전통미술의 미학적 과제,” 『한국미학시론』(고려대학교 한국학연구소, 1994), 72-75.

2) 조선미는 세키노가 ‘식민주의사관’에 입각하여 한국미술론을 전개한 것이 분명하지만, 거기에는 학자로서의 약간의 진실도 감추어져 있다고 보았다. 세키노는 당시 역사연구를 통해 한국의 민족정기를 의도적으로 약화시키려는 것을 목적으로 학문을 전개했던 일인관학파중의 한 사람이었다. 따라서 그가 전개한 한국미술사는 우리미술을 업신여기고 중국미술의 모방이라는 것을 지나치게 강조하는 입장에 선다. 그러나 그는 연구를 거듭하면서 한국미술의 우수성을 발견하게 되었고, 중국에는 한국미술의 찬미자가 되어 조선민족은 예술에 대해 우수한 천분을 갖고 있는 것이 분명하다는 결론을 맺고 만다. 조선미, 『일제강점기, 조선고적조사사업과 조선고적도보 발간의 명과 암』(돌베개, 2005), 148-173.

년에는 『노자와 동양철학』(Laotse und die philosophie des Ostens)이란 논문을 발표하기도 하고, 그에 앞서 1951년에는 노자 원전을 번역 할 정도로 한학에 대한 조예가 깊었다.

야나기 무네요시(柳宗悅 : 1889-1961)는 도쿄 제국대학 철학과에서 심리학을 전공하고 『시라카바(白樺)』의 동인으로 신문화운동을 전개했다. 그러던 중 우연한 기회로 조선 도자기를 접하게 된 것이 인연이 되어 평생을 그 연구와 수집에 심혈을 기울이고 조선의 독자적인 문화, 예술의 우수성을 널리 소개했다. 또 조선 민중이 일상생활에 사용하는 그릇에서 아름다움을 발견하고 이와 같은 전통이 일본에도 있다는 것을 깨닫고 민예론(民藝論)을 제창하여 민예운동의 선구자가 되기도 했다. 야나기는 외국인 중에서 한국미술사학에 가장 많은 영향을 미친 사람으로 평가된다. 1919년 5월 『요미우리신문』에 잔악한 일제의 탄압을 규탄하는 글 『조선인을 생각 한다』를 쓴 이래로 많은 논문들을 남겼으며,³⁾ 생전의 유명함 못지않게 오늘에 이르기까지 끊임없이 회자되는 인물이다.

고유섭(高裕燮 : 1905-1944)은 한국인으로는 가장 최초로 한국미술사를 연구한 학자이다. 초기에 서구미술학에 전념했던 그는 이 학문을 한국미술론에 접목시켰다. 지금 한국미술론을 논할 때 사용되는 미학용어들 중에는 고유섭이 개척한 용어가 가장 많은 것으로 알려져 있다. 고유섭은 문학·철학·심리학·미학 등 인문학적 소양이 풍부하게 갖추어진 학자였다. 그리고 작품을 해석하는 직관적 안목이 뛰어난 사람이었다. 그가 갖는 미술사학적 위치는 돌아가신지 반백년이 지난 지금 까지도 여전히 빛을 발하고 있다. 지금도 미술사학계에서는 고유섭의 학문정신을 이어받아야 한다는 말이 끊이지 않고 있으며, 최근에 거행된 ‘고유섭 탄신 100주년 행사’는 그의 학문적 위치를 그대로 반영하고 있다.

안드레 에카르트는 한국 전통미술의 특징이 ‘단순성’에 있음을 특별히 강조하

3) 이인범, 『영원한 미, 조선의 線에서 발견되다』, 『한국의 미를 다시 읽는다』, 돌베개, 2005, 80-81,

고 있다. 그는 기회가 있을 때마다 고전성, 타고난 단순성에도 불구하고 고상함, 세련미 등의 특성이 내재하고 있다고 보았다. 그의 저서 말미에도 과감한 추진력, 고전적인 선의 움직임, 단순하고, 겸허한 형식언어, 그리스 미술에서 볼 수 있는 바와 같은 정적과 절도 등이 한국미의 특질로 제시되고 있다. 이처럼 거의 동어반복으로 나타나는 동류개념을 통해 이 ‘단순’의 함축성을 읽어낼 수 있다.⁴⁾

에카르트는 한국인들이 지닌 선천적 예술 감각을 높이 평가했다.

때때로 과장되거나 왜곡된 것이 많은 중국의 예술형식이나, 감정에 차 있거나 형식이 꼭 짜여진 일본의 미술과는 달리, 조선이 동아시아에서 가장 아름다운, 더 적극적으로 말한다면 가장 고전적이라고 할 좋은 작품을 만들었다고 단언해도 좋을 것이다. 우리는 중국에 대해 동양미술의 스승으로서 당연한 영예를 주어야겠지만, 그 가르침을 받은 학생인 조선은 스승의 예로부터의 전통양식을 계승하고 지킬 뿐 아니라, 많은 경우 그것들은 더욱 미적으로 심화했다는 생각이 든다.⁵⁾

중국미술과 문명을 조선의 교본(敎本)으로 간주하여 지나치게 강조하는 것은 잘못이다. 바꾸어 말해, 가능한 한 조선과 중국미술의 차이를 명확하게 제시하지 않으면 안 된다.⁶⁾

위에서 보듯이, 에카르트는 한국 민족이 지닌 예술적 감수성을 높이 평가하고 있다. 그는 한국미술이 중국미술을 본받았지만, 그것을 그대로 모방하는 차원에 머무르지 않고 미적으로 한층 더 심화시켰다는 것을 강조하고 있다. 다음 문장에서도 한국미술이 중국 미술의 모방차원에 머무르지 않는다는 것을 힘주어 주장하고 있다. 에카르트는 특히 한국의 고건축에 대해 많은 관심을 가졌다. 그는 한국과 중국의 궁중건축을 비교하면서 한국건축이 갖는 특징에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

북경의 자금성에 있는 태화전(太和殿) 보다는 비교하면 약간 작지만 선조(線條)의 섬세함과 형태의 조화라는 측면에서 훨씬 우수하다. 조선건축(경복궁 근정전)에 비교하면 중국의 건물은 답답함이 강하게 느껴진다. 조선 건축물의 특징인 섬세하게 잘 계산된 지붕의 경사, 또 상부구조의 조화를 도모하여 배치

4) 권영필, 『미적 상상력과 미술사학』(문예출판사, 2000), 102.

5) 에카르트 저, 권영필 역, 『에카르트의 조선미술사』(열화당), 20.

6) 같은 책, 24.

된 무수한 공포(栱包)나 첨차의 장식에 의해 시원스레 뻗어 나온 지붕과 기단의 연결, 이러한 것은 동아시아의 어느 나라에서도 이루어내지 못한 것이다.⁷⁾



<도 1> 중국 자금성 태화전(좌), 한국 경복궁 근정전(우)

동시기에 만들어진 궁전이지만 한국과 중국의 건축양식이 현저하게 다르며, 경복궁 근정전이 자금성에 있는 태화전보다 규모는 비록 작지만 조형미면에서 우수하다고 보았다(도 1). 위의 인용문에서 특히 주목되는 부분은 “중국의 건물은



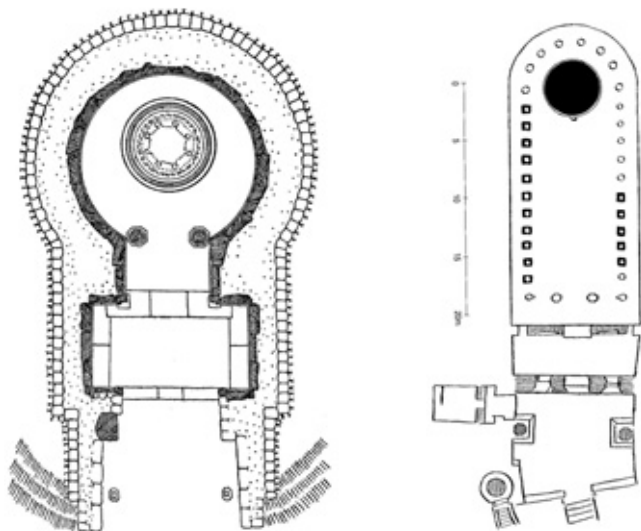
<도 2> 경주 석굴암 본존상

답답함이 강하게 느껴진다.”는 구절이다. 중국의 건축은 장식적인 꾸밈이 많고 화려하고 복잡하다. 이것은 단순 소박한 한국의 건축과 비교해볼 때 더욱 더 대비적으로 보였을 것이다.

에카르트는 석굴암(도 2)에 대해서도 한국적인 특성이 나타나고 있다고 보았다. “무수한 불상이 있는 수많은 석굴이 중국 산서성(山西省)의 운강(雲崗)과 천룡산(天龍山), 하남성(河南省)의 향당산(響堂山)과 용문(龍門), 감숙성(甘肅省)의 농동(隴東)등의 지역과 일본, 특히 오이타 현(大分縣)의 우스키 석불(臼杵石佛)에서도 발견되고 있으나, 그 어떠한 것도

7) 같은 책, 54.

조선의 경주 석굴암과 같은 좌우대칭 구조와 통일감 있는 석상 배열을 갖고 있지 못하다.”고 하였다. “건축상의 관점에서 보면, 동아시아의 그 어느 곳에서도 찾아 볼 수 없는 세련되고 계산된 독특한 석굴구조 쪽이 더욱 흥미롭다. 중국에도, 또한 일본의 석굴에도 이와 같은 구조를 하고 있는 것은 없다.”고 말한 대목에서는 에카르트가 얼마나 석굴암의 우수성과 독창성을 인정하고 있는가를 엿보게 한다. 그는 석굴암이 인도의 크리슈나기리-카네리(Krischnagiri Kanheri)의 차이티아(caitya)굴 양식과 유사한 점이 있지만, 구조면에서 확연히 독자적인 길을 걷고 있다고 보았다(도 2-1).



<도 2-1> 석굴암 평면도(좌) 인도 크리슈나기리의 차이티아 석굴 평면도(우)

에카르트는 동아시아 전체를 통틀어서 조각상의 배열이 통일감과 완벽성에서 이 정도의 높은 수준에 이르고 있는 석굴이나 사원은 오늘날까지 한 곳도 발견되지 않았다고 보았다.⁸⁾ 그는 경주 석굴암의 금강역사상과 유사한 것을 중국의 용문석굴(龍門石窟)에서 찾을 수 있고, 보살에 대해서도 용문석굴 16호 굴의 상

8) 같은 책, 208-209.

과 유사함이 있고, 나한상은 중국의 숭산(嵩山) 회선사(會善寺)나 북위(北魏)의 운강석굴(雲岡石窟) 13호 굴의 부조와 유사하고, 석굴암의 부처와 벽감(壁龕)의 작은 불상은 산둥(山東)의 대불사(大佛寺) 조각을 연상시킨다고 보았다.⁹⁾ 그러나, 석굴암이 중국의 것과 유사하다는 표현으로 설명하는 것은 충분치 않다는 점을 특별히 강조하면서 다음의 이유를 들어 석굴암의 독창성을 제시하고 있다.

결국 비범한 사지(四肢)의 해부학적 완벽함이나 부드럽게 돌아가는 의상의 주름, 또 때로는 섬세하고 때로는 고행(苦行)으로 여윈 개개의 얼굴, 격식이 있고 진지한 풍채가 있는 석굴암 전체의 장엄한 예술적 특징을 (중국의 조각은) 충분히 설명하지 않고 있다. (이런 견지에서 볼 때) “중국에서는 이와 같은 예술적 중요성을 간직하고 있는 조각상이 일찍이 한 번도 발견된 적이 없었다.” 하고 하는 쿤(W. Cohn)의 지적은 정당하다.

위의 인용문에서 보듯이 에카르트는 한국의 석굴암이 중국의 불상조각을 모방하는 차원에 머물지 않고 보다 높은 차원으로 승화시켰다고 보았다. 에카르트는 한국의 탑에 대해서도 특별한 관심을 보였다. 그는 한국의 탑이 중국과 인도에 근거를 두고 있지만, 그들과는 다른 형식으로 발전되었다고 보았다. “고대인도의 모본(模本)을 맹목적으로 모방하지만은 않고, 조선의 기호에 따라 발전시켜 형태를 정리했다.”는 것이다. 그런 점에서 “조선의 탑은 한국미술사 중에서도 깊이 다뤄지지 않으면 안 될 것”임을 강조하고 있다.¹⁰⁾

에카르트는 한국인들이 미적 표현에 대한 ‘자연스러운 감각’을 잘 살려내고 있다고 보았다.

중국에서는 여성의 전족(纏足)이 일본에서는 분재(盆裁)라는 불구의 것이 이상적인 미가 되었으나 조선의 경우는 이러한 것과는 전혀 관계가 없다. 결국 조선은 항상 아름다움에 대해 자연스러운 감각을 지니고 있으며, 그 아름다움이 극치를 이룰 때 그것을 고전적으로 표현했던 것이다.¹¹⁾

9) 같은 책, 213-214.

10) 같은 책, 104.

11) 같은 책, 20.

위의 글은 에카르트의 예리한 관찰력과 성직자로서의 자비스런 마음이 잘 나타나 있는 구절이다. 전족과 분재는 고통과 아픔으로 탄생된다는 점에서 공통점이 있다. 하나는 인간의 아픔이고, 하나는 나무의 아픔이다. 한국의 역사에서는 인간의 쾌락을 위해 사람과 나무를 불구로 만드는 일이 없었다. 에카르트는 이것을 한국미술의 미술표현의 자연스러움과 결부시키고 있다.

에카르트의 『조선미술사』 속에는 한국의 그 어떤 미술도 외래의 모방에 그치지 않고, 고유한 특징이 담겨져 있다는 것을 발견하게 한다. 그는 그것을 증명하기 위해서 한국의 전통 가옥, 누각, 성벽, 문, 다리, 왕궁, 사당과 불교사원의 전체적인 구조와 기둥, 공포(栱包), 지붕, 장식에 이르기까지 정밀한 연구를 하였다. 예를 들어, 건축구조의 접합법, 건물의 기둥의 각종형태, 목조건물의 공포, 공포와 화반의 변화 등 건축에 나타난 구석구석의 표현을 모두 도면화 하였고, 이러한 바탕 위에서 대상 하나 하나에 대한 의미부여를 하고 있으며, 이것을 중국의 것과 비교하고, 서구의 것과 비교하면서 세계미술사적인 견지에서 한국미술에 나타난 특징을 제시하려고 하였다. 이와 같이 에카르트는 한국미술이 외래의 미술과 구분되는 독자적인 특징이 분명하다는 점을 밝히고 있다.

야나기 무네요시는 독창적인 표현이 민족미술의 아름다움을 이루는 핵심이라고 보았다. 국민이 지닌 독창성의 측면에서 볼 때, 한국의 미술은 야나기로 하여금 큰 관심을 갖게 했다. 야나기는 한국미술의 특징을 ‘선(線)의 미’, ‘단순미’, ‘무작위의 미’로 보고 있으며, 한국의 미술이야말로 뚜렷한 자기 빛깔이 있다는 것을 글의 곳곳에서 지적하고 있다. 그는 에카르트와 마찬가지로 한국의 미술이 중국의 영향을 받았지만 자주적이고 독창적인 미의식을 반영하고 있음을 밝히고 있다.

나는 일본과 마찬가지로 조선도 중국의 영향을 받았다는 것을 부정하지 않는다. 그러나, 어떻게 중국의 감정이 그대로 조선의 감정이 될 수 있겠는가. 특히 뚜렷한 내면적인 경험과 아름다움에 대한 직관을 가진 조선이 어찌서 중국의 작품을 그대로 모방했을 리 있을 것인가. 비록 외면이나 역사에 있어서는 관계가 있었다 할지라도 그 마음과 표현에 있어서는 분명한 차이가 있다는 것을 나는 알고 있다. 조선 민족의 내면적 감정이 고유하고 내면적 역사의 경험이

독특한 것처럼 그 예술 또한 독보적이다.¹²⁾



<도 3> 송나라 청자(좌), 고려 청자(우)

위에서 보듯이, 야나기는 한국전통미술에 관류하고 있는 독창적인 특징에 큰 관심을 보였다. 한국의 미술은 일본과 마찬가지로 독창성이 뚜렷하다고 보아야 하며, 작품이 비록 중국의 영향을 받았다 하더라도 거기에는 한국민족의 창조적인 요소가 가미되었으므로 중국미술의 아류로 볼 수 없다는 것을 분명히 밝히고 있다. 그는 경주 불국사 조각의 예로 들면서 거기에는 당나라의 것을 모방한 흔적을 찾을 수 없다고 했다. 이렇게 한국미술의 독창성을 찾아내려는 노력은 도자기를 평하는 문장에서도 나타나고 있다.

사람들은 또 고려의 도자기를 송나라 도자기의 모방이라고 한다. ... 고려의 아름다움은 결코 송나라의 아름다움일 수 없다. 양자 사이에는 그 성분과 기교에 있어서 닮은 소질도 있을 것이다. 그러나 표현된 아름다움에는 엄연히 분명한 차이가 있다. 고려자기에 흐르는 미묘한 선의 아름다움을 송나라 도자기에서는 전혀 찾아볼 수 없다.¹³⁾

12) 야나기 무네요시 지음, 이길진 옮김, 『조선과 그 예술』(신 구, 1994), 45.

13) 같은 책, 46.

조선자기가 명나라 자기에서 유래했다고는 하지만 거의 모방한 흔적이 없다는 사실이다. 중국에 비해 아주 작은 나라인데도 불구하고 어디에 그런 독자적인 힘이 있었던 것일까. 흔히 역사가들은 조선시대의 문화가 중국을 추종한데 불과하다고 하지만 적어도 도자기에 한해서는 그렇지 않다.¹⁴⁾

야나기는 고려자기와 조선자기가 중국의 송·명 자기에서 유래했다고는 하지만, 그것은 모방품이 아니며, 조형양식 면에서 송·명 자기와 완전히 구분되는 차이점이 있음을 밝혔다(도 3). 고려자기는 미묘한 선에 있어서, 그리고 조선의 도자기는 조용하고 점잖은 품성에 있어서 중국의 도자기와는 또 다른 심미적 감수성을 지니고 있다고 했다.

야나기는 한국미술의 특징을 ‘단순미’로 보고 있다는 점에서 에카르트의 견해와 일치한다. 그에 따르면, 세계 모든 나라의 미술이 초기에는 자연미를 추구했는데, 시대가 내려옴에 따라 점점 인공미로 변해갔다는 것이다. 야나기는 시대가 내려옴에 따라 예술의 표현이 복잡해지고, 자연미가 인공미로 변화되어 가는 것을 예술의 타락으로 보았다. 세계의 모든 예술은 단순에서 복잡으로, 자연에서 인위로 달렸다는 것이다. 그러나 이 조항에서 제외되는 나라가 있다고 보았다. 그 나라는 바로 조선이었다.¹⁵⁾

한국의 도자기는 ‘단순’하다는 면에서 보면 도자기를 처음 굽기 시작한 석기시대의 것과 느낌이 크게 다르지 않다. 이 말은 중국의 도자사와 비교하면 더욱 더 설득력을 지닐 수 있다고 본다. 중국의 도자사를 보면 그것이 단순에서 복잡함으로 변해갔다는 것이 확연하게 드러난다. 그에 비해 한국의 도자사를 보면 시대가 낮은 조선의 도자기가 오히려 위에 있는 고려자기보다 더 단순하고 소박하게 보인다. 조선의 도자기들은 그림을 그리고 유약을 발랐지만, 석기시대의 도자기가 지니고 있었던 질박미를 그대로 지니고 있다. 이런 예는 야나기가 말한 ‘단순’의 복귀’라는 말을 그대로 시인하게 한다.

14) 같은 책, 245.

15) 같은 책, 162.

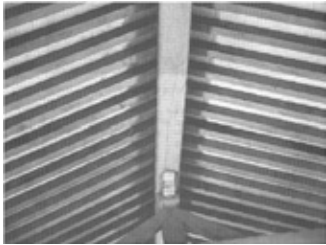
야나기는 한국의 전통건축에서도 한국인 특유의 미의식이 작용하고 있다고 보았다.

집의 기둥을 예로 들어보자. 일본에서라면 반드시 각재(角材)를 사용하고 굵기와 길이를 가지런히 한다. 이렇게 하면 집을 짓기에 편할 뿐만 아니라 지붕이 평평하게 되는 원인이 되기도 한다. 또 그렇게 함으로써 아름답게도 된다. 이것은 누구나 다 갖고 있는 상식이라 할 수 있다. 그런데 이처럼 간단한 상식조차도 조선인들은 무시해 버린다. 원래 재목은 둥근 것이기 때문에 이것을 구태여 각재로 만들려 하지 않는다. 그리고 재목은 언제나 곧바르다고만 할 수 없다. 또 당연히 굽고 가는 데가 있다. 그러므로 대부분의 나무를 별로 다듬지 않고 그대로 사용한다. 정도가 지나친 것은 일을 하기 어렵기 때문에 대강 손질을 하지만 대충 쓸 수 있을 정도라면 그대로 사용한다. 즉 곧바르면 곧바른 대로, 구부러졌으면 구부러진 대로 일을 순응시켜 나간다. ... 이것은 본래부터 '부정확성'에 흥미가 있기 때문도 아니고 '대강'이 좋다고 생각해서도 아니다. 무슨 일에도 구애받지 않는 것이 그 특성인 것이다. 그런데 완성된 건물을 보면 일본의 건물에는 정연한 장점이 있기는 하나 조선의 건물 쪽에는 어딘지 모르게 따스함과 여유가 있고 친근감이 있으며, 특히 아름다움으로 본다면 후자에 더 자유로움이 있어 한층 더 취향이 풍부하다.¹⁶⁾

야나기가 지적하고 있듯이, 한국의 고건축에서는 가지런한 목재만을 건축에 사용하지 않는다. 이것이 일본의 건축과 구분되는 큰 차이점이라고 보았다(도 4). 우리는 지금도 사찰이나 고택에서 휘어진 기둥과 대들보를 흔히 접할 수 있다(도 5). 인위적인 꾸밈에 얽매이지 않은 자유로운 태도는 기교적인 완벽주의보다 자연미를 애호하는 한국인들의 심성이 담겨져 있다. 예를 들어 개심사(開心寺)의 범종루와 심인당 그리고 선운사의 기둥은 모두가 인위적인 가공 없이 자연그대로의 목재를 가지고 만들었다. 이러한 모습이 중국과 일본에서는 찾아보기 어렵다는 것을 동서의 미술이론가들이 거듭 지적한 바 있다. 야나기는 조선의 목공품에서도 곧고 굽음에 구애받지 않는 자연의 미의식이 나타나고 있으며, “중국이나 일본의 목공품은 가공이 지나쳐서 도리어 그 맛을 죽여 버린다.”¹⁷⁾고 보았다.

16) 같은 책, 288.

17) 같은 책, 175.



<도 4> 중국의 서까래(상)와 일본, 한국의 서까래(하)



<도 5-1> 병산서원(좌)과 실상사 요사체(우)



<도 5-2> 선운사(좌), 19세기 보은 선씨 고택(우)

고유섭은 한국미술에 나타난 특징을 “무기교의 기교, 무계획의 계획, 민예적인 것, 비정제성, 비균제성, 구수한 큰맛”으로 보았다. 이러한 용어는 지금까지도 한국미술의 미의식을 논하는 글에서 가장 많이 사용되고 있다.

고유섭은 한국도자기에 나타난 특징을 ‘비정제성’이라 했다. 한국의 미술은 정제성이 부족하다는 것이다. 그러나 여기서 말하는 정제성의 부족은 예술표현의 미숙함이 아니라 오히려 한국미술의 독창성을 탄생하게 하는 요인이 된다는 것을 밝히고 있다.

도자공예에서 예를 들자면, 기물의 형태가 원형적 정제성을 갖지 아니하고 왜곡된 기형을 많이 이루고 있다. 이곳에 형태가 형태로서의 완형을 갖지 않고 음악적 율동성을 띠게 된 것이다. 조선의 예술이 선적(線的)이라한 야나기의 정의는 이 뜻에서 시인된다 하겠다.¹⁸⁾

일반적으로 한국의 도자기는 중국의 도자기와 비교할 때, 정제성이라는 측면에서 볼 때 뒤떨어진다고 한다. 예를 들어, 흐트러짐 없이 정제된 송·명 도자기에 비하면, 고려와 조선의 도자기는 정제되어 있지 않다. 그러나 고유섭은 이것을 작품을 평가하는 우열의 개념으로 보지 않고, 각기 다른 민족의 미의식으로 파악하려 했다. 고유섭에 의하면 한국의 전통 도자기에 나타나는 비정제성은 그로 말미암아 음악적 율동성을 띠게 되므로 비정제성은 극복해야 할 결함이 아니라, 오히려 이것이 있음으로 해서 한국도자기의 정체성이 확보된다고 보았다.

고유섭은 한국미술의 또 하나의 특질을 ‘비균제성(asymmetry)’으로 들고 있다.

즉, 상하나 좌우가 규격적으로 같지 않은 점이다. ... 단일 건축의 절반이 나머지 절반과 반드시 같지 않은 점도 그 특색이며, 가람배치에 있어서도 같은 점을 본다. 제일 알기 쉬운 것은 조선의 민가제도이니, 그것은 결코 중국의 그것과 같은 균일한 것이 아니다.¹⁹⁾

일본·중국의 건물은 그 절반만 실측하면 나머지 절반은 실측하지 아니하고

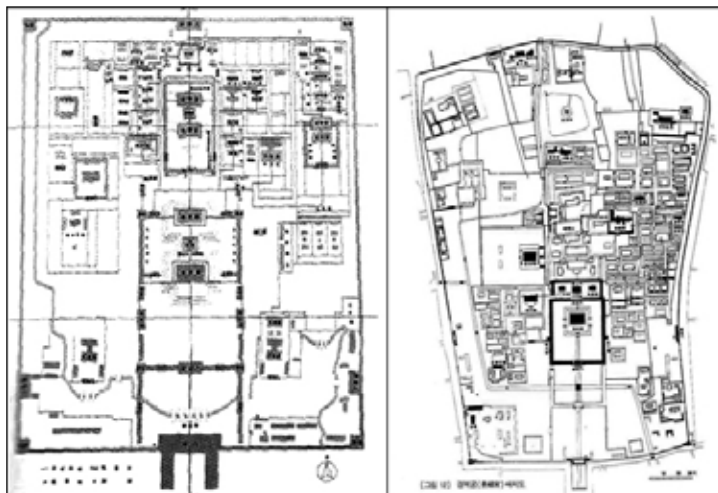
18) 고유섭 저, 진홍섭 엮음, 『구수한 큰 맛』(다할미디어, 2005), 4.

19) 같은 책, 7.

도 해답이 나오지만, 조선의 건물은 그렇지 않다는 것이다. ... 불국사의 건축평면, 그 돌계단과 다보탑, 고려 만월대궁전 평면, 기타 각 사찰건물에서 볼 수 있는 창살의 모양 등 모두 알기 쉬운 예이다.²⁰⁾(도 6)



<중국 자금성>



<도 6> 중국 자금성 평면도(좌)와 한국 경복궁 배치도(우)

20) 같은 책, 18.

한국의 건축은 좌우가 비균제한 것을 특징으로 하는데 반해, 중국과 일본의 건축은 좌우가 균일하다고 보았다. 고유섭은 한국 건축에서 흔히 사용되는 비균 제성은 다양성과 다채로움의 기교를 낳았으며, 이러한 기법은 바로 한국인들의 풍부한 상상력과 구성력이 건축에 그대로 반영된 것이라고 보았다.²¹⁾

다음으로 고유섭은 조선미술의 특색을 ‘무관심성’으로 들고 있다.

조선의 건축에는 목재의 자연적 굴곡이 아무런 정리를 받지 않고 그대로 사용되었다. 구례 화엄사의 각황전 같은 데서 그 심한 예를 찾아볼 수 있을 것이다. ... 보통 민가에 있어서도 추녀의 반전을 형성할 때 바른 나무를 굴곡지게 목재를 그대로 없어 만들어낸다. 이리하여 무관심성은 마침내 자연에 순응하는 심리로 변하게 된다.²²⁾

한국전통 건축에 나타난 ‘무관심성’에 대해서는 앞서 야나기의 글에서도 밝힌 바 있다. 그는 무관심성에서 나오는 결점, 즉 한국의 고건축에서 나타나는 거칠고 세부에 치밀하지 않음이 오히려 ‘구수한 큰 맛’을 이루게 하고, 생동감을 더해준다고 보았다. 그리고 이러한 미의식은 거칠면서도 생동감 있는 분청사기의 맛과도 유사하다고 보았다.²³⁾

위에서 지적한 거칠고 세부에 치밀하지 않은 것은 건축 뿐 아니라, 도자기, 목가구, 석조 등 한국미술 전반에 나타나는 특징이다. 고유섭의 견해는 에카르트와 유종열과 같이 한국미술의 특성을 ‘자연미’로 보고 있다는 점에서 공통점이 있다. 그러나, 이러한 견해는 시대와 지역을 무시하고 한국 미술의 특색을 공식화해 버리는 것은 불합리한 견해라고 하여 약간의 불만을 갖는 후학들도 있었다. 그중에 대표적인 학자가 김원용이다. 그는 한국미술의 특성을 왕조별로 구분 짓는 시도를 했다. 그러나, 그에 있어서도 한국미술의 밑바탕에 흐르는 정신을 ‘자연성’으로 귀결 짓고 있다.²⁴⁾

21) 같은 책, 18.

22) 같은 책, 51.

23) 같은 책, 10.

위에서 소개한 학자들은 모두 한국의 미술이 중국의 영향을 받았지만, 그것을 모방하는 차원에 머물지 않고 한국화 시켰다는 점에서 견해의 일치를 보이고 있다. 그리고 영향을 미친 중국의 미술과 한국의 미술을 비교하면서 ‘차이점’을 제시하고, 다양한 시각으로 그 차이가 갖는 값을 찾는데 노력을 아끼지 않았다. 이들의 노력으로 찾아진 한국미술은 참으로 자랑스럽고 아름다운 것이었다.

아쉽게도 서예는 미술이라는 영역에서 다루어져 왔음에도 불구하고 ‘의미부여’에 대한 연구가 빈약했다. ‘왜 그럴까?’ 이 문제에 대해서는 앞으로 서예가 학문의 세계로 들어가기 위해서, 나아가 이 시대 사람들과 함께 호흡하는 문화가 되기 위해서 반드시 풀어야 할 과제가 아닐 수 없다.

3. 한국서예 속에 내재된 독창성

한국미술사가 한 세기에 걸쳐 국내외 학자들에 의해 적극적으로 연구되어져 왔다면, 한국의 서예는 미술의 범주에 있으면서도 활발한 연구가 진행되지 못하였던 것 같다. 이와 같은 상황에서 1988년 예술의 전당 서예관 건립과 1989년 대학 서예과 신설은 ‘한국 서예란 무엇인가’에 대해 관심을 갖게 한 단초가 되었다. 예술의 전당에서는 1988년 창립이래로 ‘한국서예특별전’을 30여회 개최하였고, 대학에 신설된 서예과에서는 ‘한국서예사’라는 과목을 두어 한국서예를 공부하고 있으며, 대학원에서는 한국서예사와 관련한 많은 학위 논문들이 쏟아져 나왔다. 그리고 2001년부터 한국서예학회 및 여러 학회에서 ‘한국서예의 정체성’을 주제로 학술대회를 개최하면서 ‘한국서예란 무엇인가’라는 문제가 본격적으로 다루어지기 시작했다.

그러나 ‘한국서예란 무엇인가’에 대한 논의에 불을 댕긴 것은 무엇보다도 불국사 석가탑 『무구정광대다라니경』 발굴 이후라고 보아야 할 것이다.²⁵⁾(도 7) 이

24) 김원용, 『한국미의 탐구』(열화당, 1996), 16-36.

25) 1966년 <무구정광대다라니경> 발굴 이후 본 서체에 대한 관심이 없다가, 최근 중국에서 본



<도 7> 통일신라 무구정광대다라니경

사건은 국내의 서예관련자들에게 ‘한국서예란 무엇인가’를 고민하게 했다. 본 경문에는 간행지가 기록되어 있지 않아 국적문제를 둘러싸고 한중간에 첨예한 마찰을 빚었고,²⁶⁾ 이것이 한국에서 간행된 경문이라는 것을 밝히려는 노력은 김성수의 박사학위 논문을 탄생하게 했다.²⁷⁾ 또 TV다큐멘터리 『다라니경의 진실(1999)』²⁸⁾

경문이 당나라에서 출간되었다는 것을 주장하자 이에 대해 청주대 김성수 교수가 1992년부터 반박 논문을 쓰기 시작하면서 서체연구가 활발해졌다.

- 26) 그동안 불국사 석가탑에서 발견된 <무구정광대다라니경>은 국내 뿐만 아니라 중국에서 지대한 관심을 보였다. 본 판경이 중국학자들에 이르기까지 관심을 갖게 된 이유는 세계 최초의 인쇄국으로 인정받아온 중국이 불국사에서 발견된 <무구정광대다라니경>으로 인해 그 위치를 빼앗기게 된 데에 기인한 것이었다. 중국에서는 1996년 12월 26일에 <중국국가문물국>과 <북경시문물국>이 연합하여 대규모 회의를 개최하고, 노·장·청년 학자들과 전문가를 중심으로 특별전문대책반을 구성하여 대책수립에 착수하였다. 중국의 움직임에 관한 상세한 상황을 짐작할 수 있는 자료로서는 1966년 반길성(潘吉星)이 『중국문화보(中國文化報)』에 발표한 「인쇄술의 기원지, 중국인가 한국인가」라는 논문을 들 수 있다. 김성수, 「<무구정광대다라니경>의 간행고증에 의한 목판인쇄술의 기원연구」, 연세대학교 박사학위 논문, 1999, 1-2.
- 27) 김성수, 「<무구정광대다라니경>의 간행고증에 의한 목판인쇄술의 기원연구」, 연세대학교 박사학위 논문, 1999.
- 28) 대구 MBC에서 제작한 『다라니경의 진실』은 <무구정광대다라니경>이 신라에서 간행된 것이라는 것을 증명하기 위한 목적으로 제작한 것이다. 본 프로는 그때까지 서예인들이나 학계에서조차 큰 관심을 갖지 않았던 ‘한국서예의 특징’에 대한 문제를 한중의 여러 학자들을 만나 현장 취재하면서 ‘한국서예의 독창성’이 무엇인지를 밝히려 했다는 점에서 매우 큰 의미가 있는 프로라고 생각한다. 본 영상논문을 제작한 이원욱 PD는 제작의 우수성을 인정받아 KBS, MBC, SBS가 주는 방송대상을 받았다.

과 「다시 찾아야 할 우리 글씨(2001)」 제작으로 이어져 범국민적인 차원에서 우리 글씨에 대한 관심을 불러 일으켰다. 「무구정광대다라니경」은 한국서예의 연구방법론을 크게 일신시킨 큰 사건이 아닐 수 없다. 이유는 본 경문에 대한 서체연구가 「무구정광대다라니경」이 국내에서 발행되었다는 실증 자료로 활용되기 위해서는 서체에 대한 분명한 연구가 확보해야 하기 때문이다.

논자는 「무구정광대다라니경」에서 논의되고 있는 간행지 문제에 관심을 가지고 이것을 서예사적으로 해결해보고자 하는 모색을 1999년부터 시도한 바 있으며,²⁹⁾ 그리고, 본 경문이 한국에서 간행된 것이라는 것을 증명하기 위해서는 ‘한국의 서예가 중국의 서예와 구분되는 특징이 무엇인가’ 라고 하는 문제가 좀 더 총체적으로 밝혀져야 한다는 생각하에 한국서예의 정체성과 관련한 논문을 여러 편 발표한 바 있다. 그리고, 최근 들어 서예 연구만 가지고 한국서예의 특징과 정체성을 논의한다는 것에 한계를 느껴 범위를 확대하여 미술사와 접목하려는 노력을 하고 있다.³⁰⁾

위에서 국내의 학자들이 발견한 한국미술의 특징을 밝혔다. 그들은 당시 사람들이 무심하게 바라보았던 건축, 도자기, 회화, 조각, 공예에 새로운 의미부여를 하면서 한국의 미술의 특징이 무엇인가를 밝혔으며, 아울러 그것이 지닌 가치를 논증해나갔다. 그들은 궁중건축에서 중국과 구분되는 특징을 보았고, 한국의 사당과 사찰과 민가에서 흔히 볼 수 있는 휘어진 석가래와 대들보, 그리고 비대칭적 특징을 보이는 도자기, 치졸한 느낌을 주는 석조, 듬성듬성 깎아 만든 목공품에 이르기까지 한국미술에서만 볼 수 있는 특수성을 발견하고 그에 대한 해석을 가했다.

29) 김수천, “무구정광대다라니경 서체의 미의식,” 『세계인쇄문화의 기원에 관한 국제학술심포지엄』, 연세대학교 국학연구원, 215-270.

30) 김수천, “무구정광대다라니경 서체의 연원,” 『서지학연구』 제21집(2001. 6).

_____, “5·6세기 한·중 서예사 자료비교를 통한 한국서예의 정체성 모색,” 『서지학연구』 제23집(2002. 6).

_____, 『신라 무구정광대다라니경 서체의 예술철학적 조명』, 대전대학교 박사학위 논문, 2002.

_____, “한국미술의 독창성과 삼국금석문 서체의 창조성,” 『세계서예전북비엔날레 국제학술대회 논문집』 제6집(2007).

그러한 노력의 결실은, ‘자연미’, ‘무작위의 미’, ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’, ‘선의 미’, ‘무유호추’, ‘불이’, ‘소박’, ‘해학’, ‘단순’ 등 다양한 미학용어를 탄생하게 했으며, 그것은 전공자뿐만 아니라 한국미술을 알고 있는 교양인들에게 많은 공감을 불러 일으켰다. 이같은 한국미술에 대한 ‘의미부여’ 작업은 지금까지 끊이지 않고 지속되고 있다.

그러면, 위에서 논의된 한국미술의 특징들이 한국의 서예에도 적용될 수 있을까? 가능하다고 본다. 한국의 서예는 한국의 역사와 자연환경과 문화 환경 속에서 함께 숨 쉬며 자라난 것으로, 당대의 미술품과도 유기적인 관련을 맺으면서 탄생된 것이기 때문이다. 이에 논자는 미술사가들이 논의한 바 있는 한국미술에 나타난 특징을 한국의 전통서예의 독창성을 설명하는데 적극 활용하고자 한다.

3.1 부정형

부정형은 앞서 이야기했던 한국미술의 특징 중에서 핵심적인 요소에 해당된다. 이러한 부정형은 『무구정광대다라니경』이 한국에서 간행되었다는 것을 입증하기 위해서 논문에서 가장 많이 사용된 용어이다. 이것은 본 서체에 대해 처음 언급했던 김성수로부터 시작하여 논자의 논문, 그리고 최근 서지학회지에 발표된 정현숙의 논문³¹⁾에 이르기까지 제학자들에 의해 제시된 공통된 견해이다.

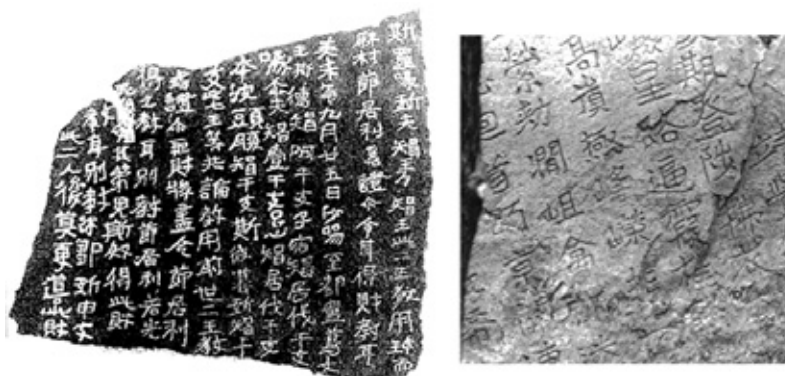
이 부정형적 형태미는 비단 한국서예에 나타난 특징만을 의미하는 것이 아니라, 한국미술의 전반에 나타난 특징이기도 하다. 앞장에서 야나기가 말한 ‘선의 미’, ‘단순미’, ‘무작위의 미’ 그리고 고유섭이 발견한 한국미술의 ‘비정제성’, ‘비균제성’, ‘무관심성’, ‘구수한 큰 맛’과 맥락이 닿아 있다.

대부분의 학자들은 『무구정광대다라니경』을 삼국시대의 서예, 특히 신라고비(新羅古碑)와 관련짓고 있다. 그 이유는 간단하다. 그것은 신라고비가 가지고 있는 무작위한 부정형적 형태가 『무구정광대다라니경』 그대로 반영되어 있다는 것이다. 그 중에서도 가장 대표적인 서체를 신라 『냉수리비』(504)와 『봉평비』

31) 정현숙, “무구정광대다라니경의 서체연구,” 『서지학연구』, 47-72.

(524)로 들고 있다.

그러면 『냉수리비』의 서체를 살펴보도록 하자. 『냉수리비』와 가장 닮은 당시의 중국서체는 거의 발견되지 않고 있다. 가장 근접한 서체로는 정도소의 『마애각석』을 들 수 있다(도 8). 그러나, 『냉수리비』는 더 자유분방한 부정형의 구조로 되어있다. 좌우사방으로 생동감 있게 뻗어나가는 느낌을 주는 『냉수리비』는 마치 접신(接神)들린 무녀가 황홀경에 빠져 춤추는 것처럼 신명을 느끼게 한다. 이 비가 제작된 시기는 신라에 아직 불교가 공인되지 않은 시기였다. 따라서, 시대상 황으로 볼 때 『냉수리비』에 나타난 느낌을 무속의 성향과 관련짓는 것은 큰 무리가 없을 것이다. 글씨는 냉수리비 동일자비교표에서 보듯이 모두 살아 움직이는 모습을 하고 있다(도 9).



<도 8> 신라 냉수리비(좌)와 북위 정도소마애각석(우)



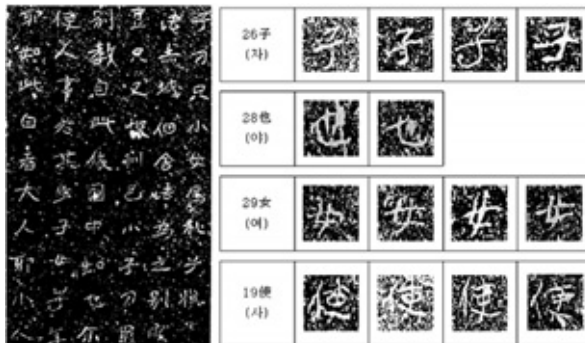
<도 9> 신라 냉수리비 동일자비교표

이어서 『봉평비』서체의 특징을 살펴보도록 하자. 『냉수리비』와 형태는 다르지만, 부정형의 구조를 하고 있다는 점에서 대동소이하다. 필획이 동서남북 어느 방향으로 향할지 아무도 모른다는 표현이 적합할 듯하다. 이같은 분위기는 보는 이로 하여금 팽팽한 긴장감을 갖게 하는데, 이것은 『봉평비』가 좀 더 원시적 생명력으로 다가오는 이유가 될 것이다.

봉평비 동일자비교표에서 보듯이 같은 글씨가 하나도 없다(도 10). 중복자가 가장 많은 지자(智字)의 경우도 같은 글자꼴을 찾아 볼 수 없다. 『봉평비』에는 중복되는 글자들이 약 60자 가량 있는데, 어디에서도 반복된 글자꼴이 발견되지 않는다. 이러한 현상은 후에 제작된 『청제비』(536), 『적성비』(551)(도 11), 『명활산성비』(551), 『임신서기석』(552), 『창녕비』(561), 『무술오작비』(578), 『남산신성비』(591) 등에서도 발견된다. 신라 때 만들어진 대부분의 비는 정도의 차이는 있을지라도 대부분 예측불가능한 부정형이라고 보아도 무방할 것이다.



<도 10> 봉평비와 동일자 비교표



<도 11> 신라 적성비(551)와 동일자 비교표

그러면, 고구려와 백제의 글씨는 어떤가. 이들은 신라비에 비해 다소 다듬어진 면이 있지만, 역시 움직임의 변화가 많다. 백제의 『무녕왕릉지석』(525)같은 경우 정형의 계열로 보기도 한다. 그러나, 획과 결구법을 자세히 들여다보면 여전히 때에 따라 달라지는 부정형이다. 최근에 발굴된 『왕흥사지사리함 명문』(577)과 『미륵사지 사리함 명문』(639)은 백제의 글씨가 고신라 글씨 못지않게 부정형의 형태를 하고 있음을 입증해주고 있다. 이와같이 부정형적인 글씨의 모습은 고구려, 백제, 신라의 공통적인 특성이었다.

논자는 『5, 6세기 서예사를 통해본 한국서예의 정체성』이라는 논고에서 한중 서예 도판비교를 통하여 당시의 한국 고대서예가 중국서예에 비해 부정형적 특징이 두드러지게 나타나고 있다는 것을 제시한 바 있다. 본 논문에 제시된 중국의 도판은 위진남북조시대에 제작된 『찬보자비』(405)(도 12), 『찬용안비』(458)(도 13), 『정장유조상기』(501)(도 14), 『손추생조상기』(502), 『고해조상기』(502), 『국언운묘지』(523)로서, 본 비문들의 동일자비교표를 통해 그것들이 당시 한국의 삼국시대에 제작된 비문서체와 비교할 때 부정형적인 변화가 적다는 것을 밝혔다.³²⁾



<도 12> 중국 동진 찬보자비와 동일자 비교표

32) 김수천, “5·6세기 서예사를 통해본 한국서예의 정체성,” 『서예학연구』 제4집(2004), 107-125.



<도 13> 중국 송 찬용안비와 동일자 비교표



<도 14> 중국 북위 정장유조상기와 동일자 비교표

이와 같은 현상은 규범적이고 정형화된 당나라 해서가 유입된 통일신라시대에서도 지속되고 있었다. 그의 대표적인 예가 바로 『무구정광대다라니경』(704-751)이 될 것이다. 도판에서 보듯이 본 서체는 쓸 때마다 달라지는 구조를 하고 있다.(도15) 앞서 설명한 『봉평비』처럼 필획이 어디로 나갈지는 아무도 모른다. 바로 이러한 필법의 유사성을 근거로 학자들은 『무구정광대다라니경』이 고신라의 글씨를 따랐을 것이라는 것을 주장해왔다. 이 시기는 당나라의 해서가 주로 쓰여졌던 시기이지만, 아직도 신라에서는 조상대대로 내려오는 토속풍의 글씨가

함께 통용되고 있었다는 것이 본 서사자료에서 확연하게 발견된다. 이와 비슷한 시기에 제작된 『황복사지사리함명문』(706), 『관문성명문석』(722), 『영태이년명탑지』(766), 『영태이년납석제호』(766) 등은 형태면에서 『무구정광대다라니경』과 구조적 상동성이 있다.



<도 15> 통일신라 무구정광대다라니경 동일자 비교표

이러한 점은 통일신라 말기에 제작된 최치원 『진감선사비』와 최언위의 『낭해화상비』에서도 발견된다. 이 두 비문 글씨를 구양순, 구양통, 안진경의 영향으로 형성되었다는 것이 학계의 일반적인 견해이다. 최치원과 최언위의 글씨는 당나라 글씨의 느낌이 짙으므로 그에 대한 이론(異論)이 있을 수 없다고 본다. 그러나, 최치원과 최언위의 글씨를 영향을 미친 서체와의 ‘유사성’으로 매듭지으려하지 말고, 조금 더 진전시켜 서로가 갖는 ‘차이점’을 발견하는 것에 중점을 둔다면 더 흥미로운 연구가 진행될 수 있을 것이다. 앞서 이야기했듯이, 한 나라의 작품에

대한 연구는 ‘같은’을 분석하는 것보다 서로가 갖는 ‘차이점’을 발견하는 것이 더 중요하다. 더욱이 한국서예에 대한 연구가 ‘독창성’을 밝히는 것을 전제로 한다면, 서로의 ‘차이점’이 무엇인지를 찾아내고, 그 차이가 갖는 ‘값어치’가 무엇인지를 밝혀야 한다.

최치원과 최언위의 글씨는 당나라 해서와 비교할 때, 겉 형태(form)는 서로 유사할지라도, 내부적인 표현양식(style)은 전혀 다르다. 동일자비교표에서 보듯이 최치원과 최언위의 글씨에 영향을 미쳤다고 하는 구양순, 구양통, 안진경의 글씨에는 큰 변화가 없다(도 16). 이에 비해 최치원과 최언위의 글씨는 얼마나 변화가 많은가? 시대가 바뀌어 당나라 서체의 영향을 많이 받은 시기이지만, 그래도 글씨의 내부구조에 있어서는 당나라보다는 여전히 고신라의 신명(神明)나는 부정형의 글씨를 더 본받고 있음이 분명하다(도 17). 이같이 중국에서 들어온 글씨가 새로운 모습으로 재구성된 예는 통일신라 뿐 만아니라, 고려와 조선으로 이어지고 있으며, 이루 다 열거할 수 없을 정도로 많다.



<도 16> 구양순, 구양통, 안진경, 최치원, 최언위(좌측으로부터) 글씨



<구양순, 구양통, 안진경, 최치원, 최언위(위로부터) 동일자 비교표>



<도 17> 최치원 진감선사비(좌)와 최언위 낭해화상비 동일자 비교표(우)

이와 같은 부정형적 결구법은 한국의 인쇄문화에서도 확연하게 드러나고 있다. 어떤 민족이건 간에 필사에서 인쇄로 접어들 때는 가장 먼저 글씨의 변화미가 배제된다. 부정형에서 정형으로의 변화, 이것은 세계인쇄사가 걸어온 공통적인 길이었다. 그러나 예외인 나라가 있다. 한국의 전적인쇄사(典籍印刷史)는 그 조향에서 조금 벗어나 있다는 사실이 발견된다. 우리 조상들이 남긴 전적 인쇄물들을 보면 딱딱하고 차가운 인쇄가 아니라, 살아 움직이는 변화가 있어 인간의 따뜻한 숨결을 느끼게 한다. 한국의 고인쇄가 목판인쇄나 금속활자의 시대에 접어들었으면서도 필사에서 볼 수 있는 부정형을 견지하고 있는 글씨들이 많다. 중국은 경우 송나라 때부터 인쇄문화가 성행하게 되는데, 대부분의 인쇄는 급속히 확일

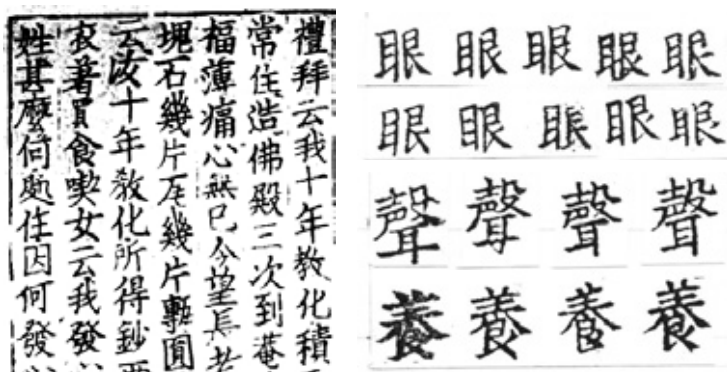
화된 모습으로 발전되어 갔다. 처음에는 남북조풍과 안진경·유공권 등 서예가가 쓴 필법을 인쇄에 적용하고 있지만, 점점 서예의 의미가 사라지고 규칙화, 획일화로 접어든다. 그 후, 명나라 때 가서는 명조체(明朝體)가 등장하게 되고, 획의 변화미가 완전히 사라져버린다(도 18).



<도 18> 중국 송판본(좌), 명판본(중), 명판본 명조체(우)

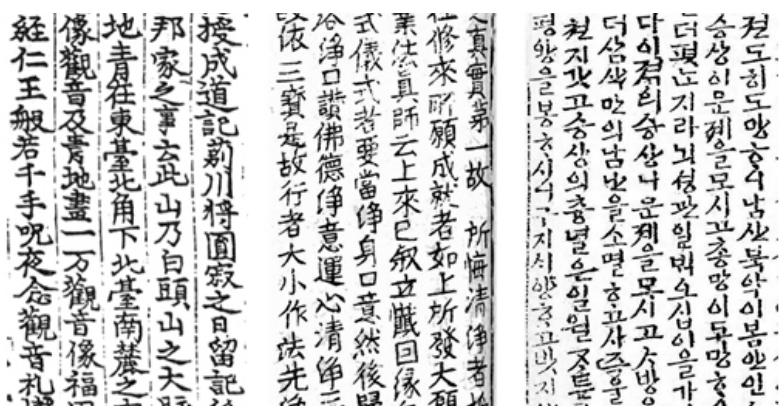
한국의 경우도 마찬가지로 통일신라시대 때 인쇄문화가 성행된 이후를 기점으로, 인쇄에 쓰여진 글꼴이 획일화되기 시작했다. 그러나 중국과 다른 점은 획일화의 속도가 매우 느슨했다는 점이다. 고려와 조선시대의 전적인쇄를 보면 여전히 서예를 연상케하는 부정형적 결구를 한 인쇄가 많이 등장하고 있었다. 세계최고의 금속활자로 알려진 홍덕사본 『직지』(1377)에서 보듯이, 고려시대 때 활자를 제작한 사람들은 글씨의 변화미를 여전히 추구하고 있었다. 도판에서 보듯이 홍덕사본 『직지』에서는 하나도 중복된 형태의 글자도 발견할 수 없다(도 19).

이러한 상황은 고려시대 때 제작된 목판인쇄 『금강경』(1377), 『자비도량참법집해』(고려말), 그리고 세간에 널리 알려진 『삼국사기』와 『삼국유사』에 이르기까지 적용되고 있었다. 한국의 전적인쇄사가 획일화된 인쇄를 모두 따르지 않



<도 19> 고려 흥덕사본 직지 금속활자와 동일자 비교표

고, 한편으로 부정형의 글꼴을 고수한 흔적은 한글전적서예사에서도 발견된다. 국가에서 간행한 「용비어천가」를 비롯하여 민가에서 간행된 「송강가사」, 「조웅전」 등 많은 전적인쇄물들은 딱딱하고 획일화된 서체를 쓰지 않고 여전히 변화의 생명력을 담은 부정형의 글꼴을 그대로 선호하고 있다는 것을 볼 수 있다. 이것은 한국인들의 서사문화에 대한 정서를 분명하게 반영한 것으로서 중국의 것과 구분되는 뚜렷한 특징이라 하겠다(도 20).



<도 20> 고려 삼국유사(좌), 자비도량참법집해(중), 조선 조웅전(우)

3.2 곡선미

미술사학자들은 한국미술의 특징 중에 나타나는 두드러진 특징을 선(線)으로 보고 있다. 한국미술에 담긴 선의 미의식은 일찍이 야나기에 의해 주장되었다. 야나기는 한국의 미술 전반에 나타나는 특징을 “선의 미”로 보고 있다. 여기에서 야나기가 말하는 선은 직선이 아니라 곡선이다. 이러한 특징들은 토속적인 느낌을 주는 한국의 전통서예에도 많이 나타나고 있다. 특히 삼국시대의 글씨들은 둥글둥글한 곡선이라는 점에 주목할 필요가 있다. 야나기는 1920년 10월 『가이조』라는 잡지에 “선의 미”라는 주제로 글을 발표한 후, “선의 미”와 관련하여 한국미술론을 전개해나갔다. 그는 한국 사람의 심성에는 “심정에서, 자연에서, 건축에서, 조각에서, 음악에서, 기물에 이르기까지 모든 것에 선이 흐르고 있다”고 보았다.³³⁾(도 20)

남산에 올라가 그 시가를 바라보기로 하자. 눈에 띄는 것은 그 집들의 지붕에 나타나는 한없는 곡선의 물결이 아닌가. 만약 이 원칙을 깨뜨리고 그 가운데 직선의 지붕이 보인다면 이것은 일본이나 또는 서양 건축이라고 단언해도 좋을 것이다. 도쿄의 언덕에 올라가 시가를 내려다 볼 때와 얼마나 다른 느낌을 주는 지 모른다. 도쿄에는 직선만이 있을 뿐이다. 곡선의 물결은 움직이는 마음의 상징이다.³⁴⁾

야나기는 호류사 소장품의 백제관음 · 석굴암 · 봉덕사 범종 · 상원사 범종 · 고구려 사신도 · 첨성대 · 도자기 · 향아리 · 고려 때의 순가락 · 조선의 책상다리 · 서랍의 고리 · 부채자루 · 장도칼 · 버선 · 신발 한끝에도 곡선의 피가 흐르고 있다고 했다. ³⁵⁾

33) 야나기 무네요시 지음, 이길진 옮김, 『조선과 그 예술』(신구, 1994). 73.

34) 같은 책, 93-94.

35) 같은 책, 94-97.



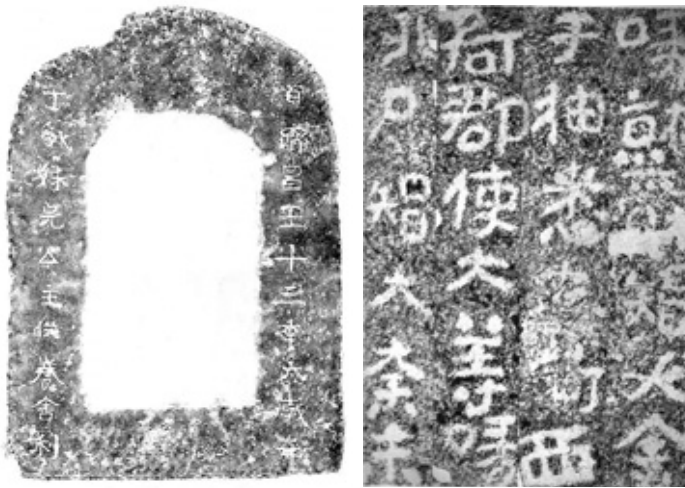
<도 20> 한국의 자연

이와 같은 ‘선의 미’에 대한 야나기의 견해는 고유섭, 윤희순, 김용준, 김원용에게 영향을 미쳤다. 그리고 야나기의 영향을 받았는지는 분명치 않지만, 맥퀸, 쥘켈도 한국미술에 있어서의 ‘선의 미’를 언급하고 있다. 그렇다면 한국의 서예는 한국미술이 지닌 ‘선의 미’에 포함시킬 수 있는가? 아직까지 한국의 서예는 이에 대해서 논의한 적이 없다.

삼국시대의 글씨들을 보면 대부분 해서의 형태를 하고 있다. 그러나, 이것들은 해서가 특징으로 하는 직선으로 표현되지 않고, 둥글둥글한 곡선으로 되어 있어 마치 전서를 연상하게 한다. 오늘날 해서로 불리어지는 고구려의 『모두루 묘지』, 『중원고구려비』, 『농오리산성마애각석』, 『신묘명금동광배』, 백제의 『창왕명사리감』, 『정지원금동광배』, 『표석』, 신라의 『봉평비』, 『창녕비』, 『남산신성비』 등은 그의 대표적인 예가 될 것이다(도 21). 여기에 소개되지 않은 글씨들 또한 당시 남북조시대의 서체와 비교할 때 서로 관련을 지을 수 없을 정도로 전혀 다른 방식의 구조로 이루어져 있다. 삼국시대의 글씨들은 대부분 전서를 연상하게 하는 부드러운 곡선인데 반해 동시기에 제작된 남북조시대의 해서는 강인함을 주는 직선의 형태를 하고 있다.



<도 21> 고구려 모두루 묘지명(좌)과 농오리산성마애각석(우)



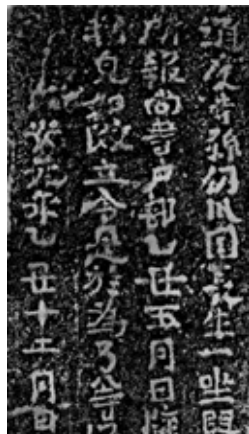
<백제 창왕명 사리감(좌)과 신라 창녕비(우)>

통일신라시대의 글씨는 중국의 구양순 서체 등의 영향을 받아 곡선보다는 직선적 필법을 사용하는 글씨가 많아지지만, 그래도 곡선의 피가 돌고 있는 글씨가 여전히 남아있다는 것이 완연하게 나타난다. 고신라의 토속서풍을 이었다고 하는 『성덕대왕신종명』, 『창녕탑금당치성비』, 『중초사당간석주기』(도 22), 『청제비』

등은 모두 해서이면서도 직선을 사용하지 않고 둥그런 곡선을 고집하고 있는 글씨들이다.



<도 22> 통일신라 창녕탑금당치성비(좌),
중초사 당간석주기(우)



<도 23> 고려 통도사국장
생석표

고려시대의 비문글씨들은 대부분 구양순의 해서풍이다. 그런데도 여전히 삼국 시대의 둥그런 토속풍의 글씨들이 존재하고 있었다. 『용두사철당간기』, 『사자빈 신사석탑기』, 『통도사국장생석표』(도 23), 『사천매향비』는 치졸한 가운데 친근감이 감도는 곡선의 구조를 하고 있다.

이러한 토속풍의 글씨는 조선시대의 글씨 중에서도 찾아질 수 있다.(도24) 양녕 대군의 광초, 초성(草聖)으로 불리워지는 양사언, 동국진체의 문을 열었다고 하는 이서와 이광사, 원령체(元靈體)라는 독특한 서체를 창안한 이인상, 행운유수체(行雲流水體)으로 알려진 이삼만 등의 글씨에서도 원시적 생명력이 감도는 곡선을 찾아 볼 수 있다. 결론적으로 삼국시대로부터 조선시대말기에 이르는 글씨들 속에서 토속풍의 글씨라 불리워지는 것들은 대부분 둥그런 곡선의 구조를 한 것들이다.



<도 24> 조선 양녕대군(좌), 이서(상), 이인상(하) 글씨

이러한 서예의 곡선적 경향은 한글서예에서도 드러나 있다. 한글이 창제될 당시에는 「용비어천가」, 「석보상절」, 「해례본훈민정음」에서 보듯이, 직선적인 형태로 시작된다. 그러나, 그것은 세월이 흐르면서 점점 곡선적 형태로 변모해 가는데 이러한 변화의 추이는 한국인들의 바탕에 흐르는 정서와 무관하지 않다고 본다.

이렇게 한국적인 특징이라 할 수 있는 ‘곡선의 미’가 지속적으로 나타나는 이유는 무엇일까? 그것을 답한다는 것은 쉬운 일이 아닐 것이다. 앞서 야나기가 지적했듯이, 그 나라의 미술은 자연환경과 생활양식(문화)의 영향을 받는다. 김원용은 「한국 미술의 특색과 그 형성」이라는 논문에서 한국미술의 특색형성의 배경을

자연환경, 경제, 사회, 종교사상으로 나누어 설명하고 있다.

이 두 사람은 한 나라의 미술양식을 변화시키는 요인을 ‘자연환경’으로 보는 것에 일치점을 보이고 있다. 왜 첫째에 ‘자연환경’을 놓았을까? 어렸을 때부터 보고 자라온 대자연과 땅기운이 예술가의 개성과 기질을 형성하는 첫째 요인으로 보았기 때문일 것이다. 김원용은 “한국의 지질은 노년기의 양상이며 산은 많으나 둥글둥글하게 깎여져, 소위 가파르고 돌출(突兀)한 산세는 좀처럼 볼 수 없다.”³⁶⁾는 것을 지적하면서 이러한 자연환경이 한국미술형성에 큰 영향을 미쳤다고 했다.

김영기 좀 더 구체적으로 자연과 미술과의 관계를 연결지으려고 했다. 그는 한국 지형의 특색은 산릉과 봉우리가 둥그스름한 곡선을 특징으로 하는데, 한국 미술에 나타나는 곡선의 미의식은 분명 대자연의 모습을 닮았다고 했다. 또한, 구불구불한 소나무의 형태는 뿌리를 깊이 내릴 만한 토양층을 갖지 못한 데서 기인하는 현상으로 보았다. 이러한 자연환경이 한국 특유의 미의식을 형성했다는 것이다.³⁷⁾

왜 한국의 미술과 서예에는 곡선미가 나타나는가? 이에 대해서는 위에서 설명한 것 이외에도 좀 더 다양한 측면들과 함께 결부지어 논의될 성질이라고 본다.

3.3 졸박원시(拙樸原始)

한국의 전통서예는 특유하고, 대단히 독립적인 맛을 가지고 있는 글씨들이 많다. 논자는 한국서예의 내면(內面)에 숨어있는 매력을 통합적으로 담고 있는 단어를 “졸박원시(拙樸原始)”로 함축할 수 있다고 생각한다. 여기에 내포된 뜻을 풀어 말한다면, 졸(拙)은 서툴고 바보스러운 것을 말함이고, 박(樸)은 통나무같이 다듬어지지 않은 상태를 말함이고, 원시(原始)는 인공이 첨가되지 않은 원형(原型) 그대로를 말한다.

야나기는 한국미술의 특징을 ‘무작위의 미’로 보았는데, 앞에서 도자기와 건축

36) 김원용, 『한국미의 탐구』(열화당, 1996), 32.

37) 김영기, 『한국인의 조형의식』(창지사, 1991), 212-233.

을 설명하는 부분에서 확인했듯이 이것들은 모두 꾸미지 않고 있는 그대로를 표현하고 있다는 데서 ‘줄박원시미’와 통해있다. 이와 같은 생각은 고유섭에게도 영향을 미친 것 같다. ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’, ‘비정제성’, ‘비균제성’, ‘무관심성’, ‘구수한 큰 맛’은 모두 ‘줄박원시미’와 관련지을 수 있을 것이다.

이러한 모습들은 외형적으로는 어리숙하고 화려하지 않고 단순하지만, 언제든 지 보아도 싫증나지 않고, 매번 보아도 느낌이 다른 것을 말한다. 또한, 이러한 표현들은 작위적인 것을 떠나 있어 외형적인 꾸밈에 집착하지 않으므로 부정확한 형태로 나타날 때가 많다. 야나기는 이렇게 부정확한 느낌을 주는 한국미술에 대하여 다음과 같이 의미부여를 하고 있다.

나쁘게 말하면 무성의하고 만사에 무관심하다고 할 수 있겠으나, 좋게 말하면 무슨 일이나 무심하고 집심(執心)이 없으며 ‘불이(不二)’의 경지에 달해 있어 마음이 자유롭다고 할 수 있을 것이다. 바로 이 자유에 조선 작품의 아름다운 원천이 있다는 것이 나의 해석이다.³⁸⁾

이것은 야나기가 한국의 고건축에 사용된 목재를 보고 한 말이다. 인용문에서 보듯이, 야나기는 미술표현에 있어 ‘부정확성’이 결코 결함이 아니라는 것을 강조하고 있다. 고유섭 또한 이러한 무관심성에서 나오는 결점, 즉 한국의 고건축에서 나타나는 거칠고 세부에 치밀하지 않음이 오히려 ‘구수한 큰 맛’을 이루게 하고, 생동감을 더해준다고 보았다. 이 두 학자의 견해는 모두 본 장에서 설명하려는 한국서예의 ‘줄박원시’적 특징에 대해 보다 풍부한 해석을 도울 수 있는 좋은 자료가 아닐 수 없다.

토속풍의 글씨를 논의할 때, 대표적으로 삼국의 글씨들을 이야기 한다. 그들에 대한 평가는 ‘소박’, ‘질박’, ‘줄박’이라는 말로 설명되어지고 있으며, ‘토속미’라는 이름을 붙이기도 한다. 그리고 이러한 용어들은 중국서예와 연결점을 찾기 어려울 때 자주 사용되고 있는 것 같다. 그러나, 이러한 특징을 함유하고 있는 ‘토속미’ 질은 한국적 서풍들에 대한 위치는 아직까지 모호한 상태로 남아 있으며, 위에서 미술사학자들이 한국적 특징을 밝히면서 가치와 의미부여를 한 것처럼 긍정적인

38) 야나기 무네요시 저, 이길진 옮김. 같은 책, 290.

대접을 받고 있는 것 같지 않다.

삼국시대 때 쓰여진 글씨들은 당시 중국에서 제작된 글씨와 비교해볼 때 많은 차이를 느끼게 한다. 우선적으로 삼국시대의 서체는 그것이 어떤 서체의 영향을 받았는지가 불분명하다. 지금까지 삼국시대의 서예를 중국과 연결 지어 원류를 밝히려고 한 논문들이 많이 나왔지만, 정확하게 중국의 어떤 왕조와 어떤 서체를 받아들였는지가 명확하게 밝혀지지 않고 있다. 예를 들어, 고구려 「광개토왕비」, 백제 「무녕왕지석」, 신라 「황초령비」 등의 서체에 대하여 연원을 밝히려는 시도가 있었지만, 아직까지 정확한 영향관계가 밝혀지지 않고 있다. 그런 점에서 삼국시대의 한국서예는 중국서예와의 차이점을 비교적 분명하게 제시할 수 있는 자료가 된다.

삼국시대의 서예는 비의 형태부터가 중국과 전혀 달랐다. 삼국시대 때 제작된 비문은 극소수를 제외하고, 주로 자연석을 이용한 것이 대부분이다(도 25). 그것은 거의 다듬어지지 않은 채로 글씨를 새겼으며, 마치 대자연의 돌 그대로를 옮겨다 놓은 듯하다. 이를 통해 우리는 삼국시대인들의 정신에 흐르는 친자연적인 사고의 단면을 발견할 수 있다.

한국인들의 ‘자연미’ 애호 사상은 앞에서 에카르트, 야나기, 고유섭이 말했듯이 삼국시대로부터 조선시대에 이르기까지 한국미술의 가장 큰 특징이었다. 예를 들어 ‘한국의 고건축에는 자연에서 채취한 나무의 몸통에서 나무껍질을 벗겨 내고 여기에 이렇다 할 가공을 하지 않고 그냥 사용하고 있는 경우가 많다. 실상사·마곡사·선운사에서 보듯이 휘어진 나무를 아무렇지도 않다는 듯이 들보로 삼고 있다.’³⁹⁾ 이렇게 자연을 고스란히 건축에 옮겨놓으려는 생각은 중국이나 일본의 건축문화에서 볼 수 없는 아주 독특한 현상이다. 이렇게 자연과 문화를 이분화하지 않으려는 한국인들의 미의식은 삼국시대의 금석문 「광개토왕비」, 「중원고구려비」, 「냉수리비」, 「봉평비」, 「창녕비」, 「청제비」 등에서 그 유래를 찾아볼 수 있다.

39) 주남철, “한국전통건축에 나타난 미적 특징, 미의식, 미학사상,” 『한국미학시론』, 고려대학교 한국학연구소, 148.



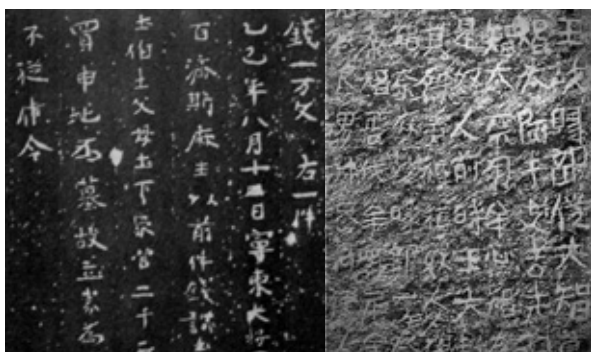
<도 25> 삼국시대의 비문들 : 중원고구려비(좌), 신라 청제비(상좌),
남산 신성비(상우), 적성비(하좌), 창녕비(하우)

삼국시대 사람들은 왜 남북조시대의 비문처럼 화려한 귀부(龜趺)와 이수(螭首)를 갖추지 않고, 잘 다듬지도 않은 자연석을 그대로 갖다 썼을까? 혹자는 이에 대해 생활이 미개했기 때문이라고 할 수도 있다. 그러나, 삼국시대 때 제작된 화려하고 정교한 금관·불상, 그리고 분묘나 석탑에서 사용된 반듯한 판석을 보면, 자연석을 사용한 입비(立碑) 풍습은 그들의 생활자체가 미개했기 때문이라고 보기보다는 하나의 문화로 보는 것이 더 적합하다는 생각이 든다.

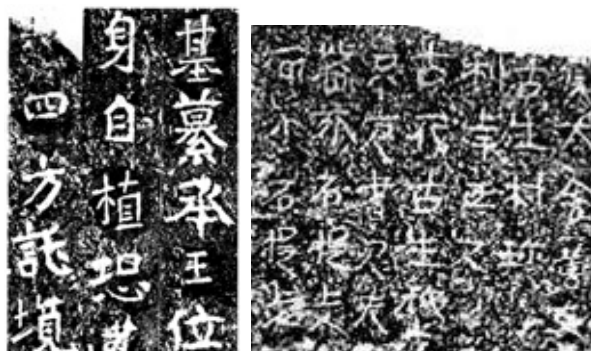
한국의 서예는 ‘졸박’한 글씨들이 많다. 고구려 「광개토왕비」, 「평양각석」, 「중원고구려비」, 백제의 「창왕명사리감」, 「정지원금동광배」, 「무녕왕 매지권」, 신라의 「냉수리비」, 「진흥왕순수비」, 「봉평비」, 「황초령비」, 「남산 신성비」 등의 삼국시대 글씨는 졸박미를 대표하는 글씨이다(도 26). 이외에도 삼국시대의 글씨들은 당시 중국의 글씨와는 다르게 덜 다듬어지고 어리숙한 느낌을 주는 졸박한 미감이 담긴 것들이 대부분이다.



<도 26> 고구려 광개토왕비(좌), 평양각석(우)



<백제 무령왕 매지권(좌), 신라 봉평비(우)>



<도 26> 신라 황초령비(좌), 남산신성비(우)

삼국시대인들이 자연석 위에 쓴 글씨는 마치 돌의 형상을 닮았다. 거기에는 인위적으로 아름답게 꾸미려는 작위(作爲)의 흔적이 적으며, 있는 그대로의 마음을 솔직담백하게 표현하고 있다. 이러한 자연석을 이용한 비문의 전통은 통일신라시대를 거쳐 조선시대까지 이어진다. 『청제비』(798)와 『사천매향비』(1387)에서 보듯이 자연석에 새긴 글씨는 무작위한 삼국시대의 유풍을 그대로 간직하고 있다. 그것은 바로 재료라고 하는 것이 얼마나 글씨에 영향을 미치는가를 보여주는 좋은 예가 될 것이다.

삼국시대 이후로는 자연석을 비문으로 사용하지 않고 귀부와 이수를 갖춘 비문들로 대체되기 시작한다. 서체는 그에 따라 규범적이고 세련되고 정형화된 길을 걸었다. 그러나, 통일신라와 고려 조선의 비문서예 속에는 여전히 삼국시대서예에서 볼 수 있는 ‘졸박원시’의 기운을 살려낸 글씨들이 많이 존재하고 있었다. 왕희지의 서체에 능했다고 하는 김생의 글씨는 왕희지보다는 투박하고 어리숙한 느낌을 주는 신라고비와 더 닮아있다(도 27). 또한, 한중간에 간행지 문제를 놓고 마찰을 빚고 있는 『무구정광대다라니경』은 ‘졸박원시’의 양식을 이은 대표적인 글씨로서, 당시 중국에서 유행했던 사경서체와는 현저하게 다른 차이를 보이고 있다. 『성덕대왕신종』에 새겨진 명문 또한 당나라 해서와 다르다. 김응현은 본 종명(鐘銘)에 대해 “고구려, 백제, 신라의 삼국의 서법을 한데 뭉쳐놓은 것 같다”고 하였다.⁴⁰⁾ 당나라 해서의 영향을 받은 것으로 알려져 온 최언위의 『낭혜화상비』는 당나라 해서를 그대로 모방하지 않았으며, 내부적으로는 졸박한 원시적 생명력을 지닌 고신라의 서체스타일을 따르고 있었다.⁴¹⁾ 이러한 토속풍의 글씨는 고려서예로 이어지고 있다. 『용두사철당간기』(도 28), 『통도사국장생석표』, 『사천매향비』가 이에 해당하며, 오월국(吳越國)에서 간행된 목판인쇄를 번각수용(飜刻受容)했다고 알려진 『보협인다라니경』(도 29) 또한 오월국의 글씨보다는 졸박한 토속적인 신라감성을 표현한 글씨로 보여진다.⁴²⁾ 조선시대의 토속적인 글씨로는 앞서 제시한 허목, 송시열,

40) 김응현, 『書與其人』(동방연서회, 1995), 207.

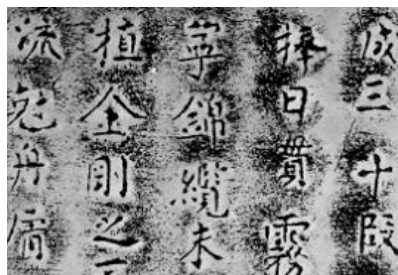
41) 김수천, “최언위 성주사지낭혜화상비의 서체미,” 『서지학연구』 제31호(2005).

42) “<보협인다라니경>을 간행하여 納塔供養하는 佛事は 吳越에서 성행하였는데, 고려가 주로 그 나라와 佛學交流를 활발하게 했음을 고려하면 고려 초기에 本經을 간행하여 納塔하는

이광사, 이인상, 이삼만, 김정희 등의 글씨가 될 것이다(도 30).



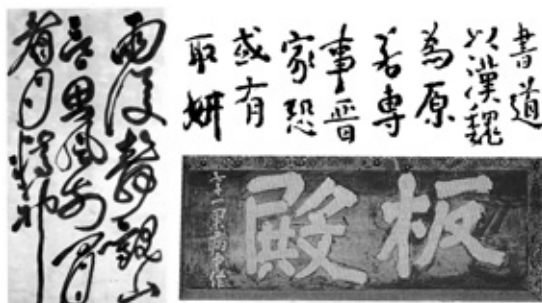
<도 27> 통일신라 김생 태자사낭공대사비



<도 28> 고려 용두사 철당간기



<도 29> 고려 보협인다라니경



<도 30> 조선시대 이광사(좌), 이삼만(상), 김정희(하) 글씨

불사도 吳越의 영향을 받은 것만은 거의 의심의 여지가 없다. …… 吳越國에서 간행한 <보협인다라니경>을 그대로 飜刻受容한 것이 아니라, 우리의 독자적인 체재로 板刻用의 바탕책을 淨書하여 精刻했기 때문에 판본으로서의 우리의 것이 한결 우아・정교하고 본문내용도 정확하였다. 이것은 고려 초기의 우리 雕版印刷術이 훨씬 발전되었음을 입증해주는 좋은 실례가 되는 점에서 주목케 한다.” 千惠鳳, 『韓國典籍印刷史』(범우사, 1990), 45.

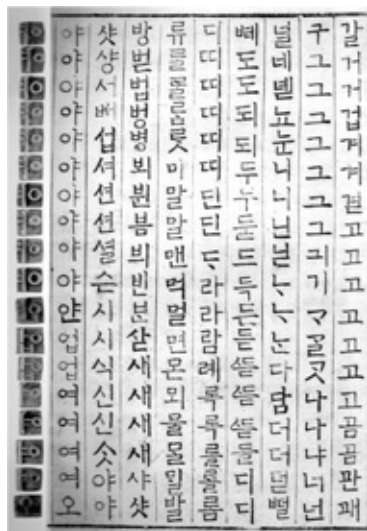
이와 같은 ‘줄박원시미’에 대한 애호사상은 금속활자에서도 여실히 증명되고 있다. 예를 들어, 세계최고의 금속활자로 전하는 『홍덕사본직지』, 그리고 그와 형태적으로 가깝게 느껴지는 목판활자 『자비도량참법집해』는 당시에 유행한 조맹부 서체를 따르지 않고, 전대로 내려오는 줄박원시적인 토속풍 글씨와 맥락이 닿아 있다.⁴³⁾ 이와 같은 줄박원시미는 조선시대의 전적 인쇄사(典籍印刷史)에서도 여실히 나타나고 있다. 『용비어천가』, 『훈민정음』, 『화릉도설기』, 『홍길동전』, 『백련초해』, 『노계가집』, 『부모은중경』, 『여사서』 등에서 이러한 모습을 찾아 볼 수 있다(도 31). 마지막으로 ‘줄박원시미’를 거론함에 있어 빼놓을 수 없는 글씨는 조선시대 때 제작된 한글 금속활자이다. <도 32>에서 보듯이 이 활자들은 반듯반듯한 명조체가 중국에서 들어오고, 아름다움의 극치를 보이는 궁체가 이미 정리된 시기에 제작된 것이지만, 그 형태를 개조하지 않고, 여전히 서툰고 어리숙한 ‘줄박원시’적 토속서풍을 그대로 간직하고 있다. 이 글씨들은 신라시대의 토우(土偶), 남산 돌부처, 조선시대의 분청사기, 조선시대의 철화백자, 석장승과 목장승, 민화 등 한국의 미술품에서 흔히 볼 수 있는 모습들이다.⁴⁴⁾



<도 31> 조선 용비어천가, 홍길동전, 노계가집, 여사서(좌로부터)

43) 김수천, “홍덕사본 <직지>의 서체미에 관한 연구,” 『서지학연구』 제29집(2004. 12), 281.

44) 김수천, “崔彦僞 聖住寺址郎慧和尚碑의 書體美,” 『書誌學研究』 제31집(2005. 9), 219.



<도 32> 금속활자 조선시대 말기

한국의 미술은 반듯하고 화려하게 다듬는 문화가 아니었다. 앞에서 학자들이 지적하듯이 인위적으로 꾸미려하고, 매만지면서 정확성과 완성도를 높이는 것과는 거리가 멀다. 예를 들어 ‘한국의 고건축에는 재목을 있는 그대로 사용하고, 이렇다 할 가공을 하지 않고 그냥 사용하고 있는 경우가 많다. 여러 사찰에서 보듯이 휘어진 나무를 아무렇지도 않다는 듯이 들보로 삼고 있다.’ 이러한 모습은 유교 사당에서도, 민가에서도 어렵지 않게 발견된다. 이렇게 자연을 고스란히 건축에 옮겨놓으려는 생각은 중국이나 일본의 건축문화에서 볼 수 없는 아주 독특한 현상이라는 것이 국내외 학자들에 의해 제시되어 왔다.

건축 이외에도 한국의 미술전반에는 화려보다는 ‘소박’을 정돈보다는 ‘비균제’, ‘비정형’을 인위적인 기교보다는 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’을, 드러나는 총명 보다는 ‘어리숙함’을 특징으로 한다. 이에 대해서는 에카르트, 야나기, 고유태의 글을 통해 충분히 밝힌 바 있다. 이와 같이, ‘줄박원시미’를 담은 선인들의 심미관은 한국미술사 뿐만 아니라, 한국의 서예사에 면면히 이어 내려오고 있는 특징이었음이 발견된다.

4. 맺는말

한국서예 속에 내재된 독창성을 밝히기 위해 미술사가들이 발견한 한국미술론을 접목하여 보았다. 이와 같은 방법을 택한 것은 서예의 울타리를 벗어나서 한국서예의 가치와 의미를 발견하기 위함이었다. 논문에서 소개된 미술사가들의 견해에 의하면, 한국미술은 독창성이 풍부하고, 예술적 가치가 높은 미술임이 증명된다. 우리는 에카르트, 야나기, 고유섭의 한국미술론을 통해 한국미술이 비록 중국의 영향을 받았지만, 그것을 그대로 모방하려하지 않고 창조적으로 재구성했다는 것을 확인할 수 있었다. 이들은 중국미술과의 ‘동질성’ 보다는 ‘차이점’에 대해 더 많은 관심을 가지고 한국미술이 갖는 가치와 의미를 살려내고 있다.

이들에 의하면, 누가 그것을 먼저 시작했는가 중요한 것이 아니라, 그것을 어떻게 발전시켰는가 하는 문제가 더 중요한 문제가 된다. 이와 같은 미술사학자들의 연구방법론은 한국서예가 가지고 있는 문제점이 무엇이라는 것을 되돌아보게 한다. 지금까지의 한국서예 연구는 우리에게 영향을 미치고 있는 중국서예와의 ‘동질성’이 무엇인가에 비중이 쏠려있었다. 이러한 한국서예의 연구방식은 한국서예가 중국서예로부터 종속성을 면하기 어려운 이유가 된다. 미술사적 견지에서 본다면, 중국서예와의 관계설정에서 “동(同 : 같음)” 보다 “이(異 : 차이)”를 밝히는 것이 더 중요하다는 것이 뚜렷하게 확인된다.

제3장에서는 한국서예가 가지고 있는 특징을 ‘부정형’, ‘곡선미’, ‘줄박원시’로 설정하고, 그것을 미술사가들이 제시한 한국미술론과 관련지어 의미부여를 해보았다. 이를 통해 한국의 서예 속에 내재된 독창성과 한국미술의 독창성이 별개의 문제가 아님이 발견되었다. 이와 같은 발견은 앞으로의 한국서예이론 발전에 이바지할 수 있는 최소한의 근거를 제공하고 있다고 본다. 기존의 한국서예는 독창성보다는 발원지 중심으로 보았기 때문에 우리서예에 대한 자각이 적었다. 이 상황에서 본 연구는 한국서예의 독창성을 밝혀내는 근거를 제공할 수 있다고 본다. 또한 한국서예의 독창성이 서예에서만 보여지는 특징이 아니라 한국미술 전반에서 보여지는 특징이고, 이러한 한국미술의 특징이 에카르트, 야나기, 고유

섭이라는 당대 최고의 인문학자들이 학문적으로 체계화하였다는 점을 상기하지 않을 수 없다.

본 논문은 ‘한국서예가 지닌 특징이 무엇인가’에 대해 눈뜨려고 하는 조그만 시도에 불과하다. 선행연구가 없는 상태에서 시작된 시론(試論)적인 글이므로 거친 표현이 많아 부끄러움을 감출 길이 없다. 부족한 부분에 대해서는 한국서예에 관심과 애정을 가진 분들에 의해 좀 더 보완되고 개선(改進)될 수 있기를 기대한다.

<참고문헌>

- 권영필 외. 『한국미학시론』. 서울: 고려대학교 한국학연구소, 1994.
- 권영필 외. 『한국의 미를 다시 읽는다』. 서울: 돌베개, 2005.
- 에카르트 저 권영필 역. 『에카르트의 조선미술사』. 서울: 열화당, 2003.
- 야나기 무네요시 지음, 이길진 옮김. 『조선과 그 예술』. 서울: 신구, 1994.
- 고유섭 저, 진홍섭 옮김. 『구수한 큰 맛』. 서울: 다할미디어, 2005.
- 김원용. 『한국미의 탐구』. 서울: 열화당, 1996.
- 김영기. 『한국인의 조형의식』. 서울: 창지사, 1991.
- 김응현. 『書與其人』. 서울: 동방연서회, 1995.
- 김성수. 『<무구정광대다라니경>의 간행고증에 의한 목판인쇄술의 기원연구』. 박사학위논문. 연세대학교 대학원. 1999.
- 김수천. “『무구정광대다라니경』 서체의 연원.” 『書誌學研究』 제21집(2001. 6).
- 김수천. 『<신라『무구정광대다라니경』 서체의 예술철학적 조명』. 박사학위논문, 대전대학교대학원. 2002.
- 정현숙. “무구정광대다라니경의 서체연구.” 『書誌學研究』 제40집(2008. 9).