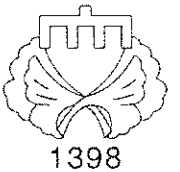
中文版

儒教文化研究

Journal of Confucian Culture

第四辑



成均馆大学校 东亚学术院
儒教文化研究所
Institute of Confucian Cultural Studies
The Academy of East Asia Studies
SungKyunKwan University
2004 韩国

中文版

儒教文化研究

第四辑

目次

17、18世纪朝鲜的书法美学-以玉洞李溆的《笔诀》为中心 …… 曹玟焕 …… 1

《论语》与现代社会 …… 李相益 …… 15

儒家思想中伦理学与美学的深层关联 …… 彭　锋 …… 25

关于孟子政治思想的管窥 …… 赵源一 …… 51

试论黄榦门人与其後学 …… 池俊镐 …… 63

船山道器论浅析 …… 安载皓 …… 83

朱熹论太极之体用 …… 姜真硕 …… 99

李光地易学思想及《周易通论》 …… 林亨锡 …… 109

禅宗的审美境界 …… 全顺熙 …… 123

朱子格物论与中国近代科学 …… 韩成求 …… 137

“四有”“四无”之辩的深入-周海门之《九解》与许敬庵之《九谛》之辩难 …… 林洪兑 …… 149

新世纪环保问题与中国哲学的自然观-以中国传统哲学上出现的合理自然观为中心 …… 李哲承 …… 161

17、18世纪朝鲜的书法美学

— 以玉洞李溆的《笔诀》为中心 —

曺玟焕*

Ⅰ、序 论

《笔诀》[1]是玉洞李溆(1662-1723)的未发表文集《弘道遗稿》第12卷下篇的内容。从学术角度来考察韩国书法史的话，它是具有独特的专业性和高水平的书法理论书。《笔诀》只靠儒家哲学的角度，尤其是用《周易》和《中庸》的角度来理解书法。清代的郑焦在《衍极》里曾经把书法跟周易进行过联系。但谁也没有像李溆那样彻底地用《周易》的角度理解过书法。

李溆曾说“平居虽简默寡言，至若讨论经传讲磨义理，滔滔如江汉。上自造化性命之源，下逮日用事为之间，叩两端而竭焉”(《弘道遗稿》，附录，李是鉷<行状草>)。在这里谈及造化性命之根源，说明对《周易》颇有造诣。像这种对《周易》的理解如实地反映在《笔诀》里。而且出现在《笔诀》前半部的<与人规矩>之上·中·下、<笔诀论要>、<杂论>、<总断>、<要旨>的上·下部分，因为都是以易理为主进行了说明，需要了解易理。李溆把易理应用到书法，有三个观点。首先，书法的划是根据易理的。它是以“太极阴阳论”、“河图洛书论”为中心内容。例如<与人规矩>(上)[2]前半部的“书本於易”、<与人规矩>(下)的“书本於河洛”，

---

* 春川教育大学 教授

[1]《笔诀》的目录如下：<混圆分判生划图>、<与人规矩>的上篇·中篇·下篇、<操笔之法>、<运笔之法>、<磨墨之法>、<划法>、<变化划法>、<论作字法>、<论行法>、<论经权>、<总论>、<辨正法与异端>、<泛论书法>、<评论书家>的正字行书法·章法·论前朝·论我朝笔家·论安平·论听松·论孤山·论蓬莱·论石峰·追论·论古书·论孟頫、<笔诀论要>、<杂论>、<总断>、<要旨>上·下等。

[2] <与人规矩>具有教诲别人‘这样才是书法’的意思。“规”作为‘圆’的意思

<笔诀论要>的“书者，象阴阳而已”等等。其次是“易之中正论”。例如<要旨>(下)的“凡书法主中正而已”。再其次是“随时变易论”或“随时变通论”。李溆用易理的角度去理解书法的理论，跟他所处的时代有着密切的关系。即《笔诀》里流露出，李溆对当时朝鲜蔓延的错误书法的批判精神。同时也包含着对符合其时代的书法之见解。李溆通过易理说明这些内容。这种理解跟东国真体的形成应该有密切的关系。

本论文主要应用“太极阴阳论”来考察李溆《笔诀》里包含的书法理论，特别是以<混圆分判生划图>里出现的理论为中心内容。一般在韩国书法史上提‘李溆’的名字就联想到“东国真体”。本论文将分析他用易理角度来理解书法对东国真体产生的影响。

II、对<混圆分判生划图>的易学分析

1、敦颐的<太极图>与<混圆分判生划图>的关系

李溆对易的基本立场是伦理易的立场。特别是把周敦颐对<太极图>的理解几乎完整地应用在他的书法理论里。

了解李溆的《笔诀》时，有一个先要解决的事情。即对《弘道遗稿》卷12卷次里没有任何说明的五种图版<混圆分判生划图>的看法。李溆没有明示它们的具体内容。因此我们只能推测它们意味着什么。首先参考“混圆”之词以及画的圆和其他图形的话，此图版应该是通过无极(=太极)和阴阳五行论以及河图、洛书之间的模式，表现出其符号的划是通过怎样的过程产生的。了解此<混圆分判生划图>时可参考周敦颐的<太极图>。李溆认为周敦颐的<太极图>包含着河图、洛书和易的太极[3]之原理。[4] 那

象征天，“矩”作为‘方’的意思象征地。规矩指法则，标准。在<与人规矩>的题目里我们看到李溆对书法自信感和严整的态度。<与人规矩>由上·中·下 三篇组成，主要用易学的角度去理解书法的。<与人规矩>三篇里有很多跟<混圆分判生划图>连关的内容。

[3] 李溆把太极理解为“中正极至”和“造化的枢纽”以及“万事的根柢”。请参考《弘道遗稿》，卷10下，“太极者，中正极至之义，亦造化之枢纽，万事之根柢之谓也。中正极至，定体之意也。枢纽根柢，主宰之意也。兼此两意方尽极之义，阙一不可。朱子总两段而释极字之义，至矣尽矣，不可以容议。勉斋退溪多主於

么，我们就参考<太极图>的结构来了解一下<混圆分判生划图>吧。

首先，在<混圆分判生划图>里的混圆是指混合形成而还未分化的状态。这种未分化的状态意味着无极或太极。宋代的程朱理学者们认为无极就是太极。说成无极只不过指太极的无形。(下面开始叫无极) 这种混圆画画的话只能画成圆型。周敦颐的<太极图>里的圆就是指混圆的无极。李溆把混圆的无极当成书法的点。李溆在<与人规矩>(中)里曾经说“画始於侧，侧者点。点者，一也。点者，阴阳欲分未分之象”。假如跟太极和阴阳的关系联系起来，点作为阴阳还未分开的状态，应该相当于太极。如果参考李溆在“永字八法”里所说的内容，纵划(勒)和横划(努)应该各象征阳和阴。程朱理学者们用数字表示太极时使用“一”。总之，“点”可以说成混圆，也可以叫太极。明代的岳正曾经把“侧”当成太极。岳正在《类博稿》卷3里对“永字八法”这样说过：

> “书家以永字八法该诸字之法，予谓八法本於四法，四法本於一法。即太极分而为两仪、四象、八卦、六十四爻之义。故侧者，太极也。勒者，引而伸之也。努者，勒之竖也。侧分而为趯，勒分而为啄为策，努分而为掠为磔，努从而勒衡，策左而啄右，掠倚而磔偃，知此则知笔矣。”

岳正是应用《周易·系辞传》的“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦”的原理说明“永字八法”的规律，并把“侧”理解为太极。这里说“努”“勒”是“纵”“衡(横)”，指的是“努”代表纵划，“勒”代表横划。说“策”“啄”是左右，用阴阳区分的话，“策”“啄”各指阳和阴。这种原理在李溆的《笔诀》<与人规矩>里论及“永字八法”的部分也照样被应用。

下面我们再了解一下，对浑圆的无极分化成阴阳的阶段之看法。例如在<与人规矩>(上)说的“划有一贯之义，何谓也。原於侧，成於勒努”的部分。这里需要关注的是，在<太极图>里面象征阴阳分化的第二幅图形里面表现‘阳里面有阴，阴里面有阳’的小图形。李溆全面吸收像“不存在没有阳的阴或没有阴的阳”的易理之思惟。即，左侧面基本上象征阳，这个部分里外层的白色大部分就是阳，里面较小的黑色部分就是阴。

下一段之意，或未及朱子之全备耶。”

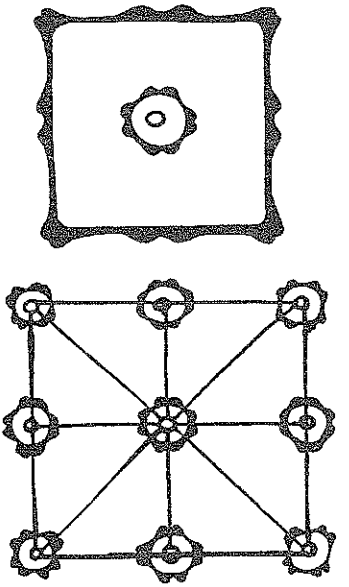
[4] 请参考《弘道遗稿》，卷11上，<杂著>，“又曰，河图洛书，各具易太极图，濂溪太极图，数数皆然，点点皆然”和《弘道遗稿》，卷11上，<杂著>，“又曰，濂溪太极图，亦具河洛易太极之理。又曰，濂溪太极图，一坎离也。坎离亦具河洛两太极图。坎离之三画亦各具此理。”

李溆曾经说“天地一体，阴阳一体。相错故无间，相变故无悖。无间无悖故一体。若夫阴自阴，阳自阳，不相连则非一体矣”(《弘道遗稿》，卷10上<天地篇>)，对阴和阳的关系采取阴阳一体的观点。即，如果阴自是阴，阳自是阳而互不相连的话不能成为一体。这种阴阳观如实地应用在书法里。

如果根据四象观察<太极图>的话，大的白色部分属太阳(或老阳)，小的黑色部分属少阴。右侧面基本上象征阴，这个部分里外层的黑色大部分就是阴，里面部分的较小的白色部分就是阳。根据四象观察，大的黑色部分属太阴(或老阴)，小的白色部分属少阳。要理解好<太极图>里的这种状况，才能充分把握<混圆分判生划图>里的图版3和4的含义。一般认为阴阳分化生成五行。下面根据对<太极图>的这种预备知识来分析一下<混圆分判生划图>吧。

2、<混圆分判生划图>的分析

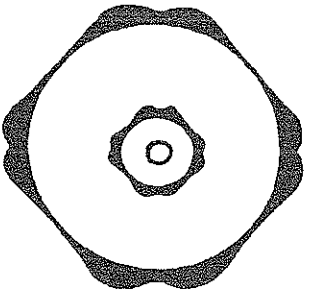
(1) 图版 1

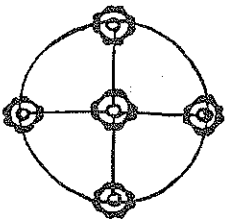


<图版 1>

它是说明笔划的形成过程，具体应用方形的洛书来说明方形和八方以及九宫的。洛书跟《周易》的‘後天’有关。《笔诀》本文的很多论述表明，洛书跟八卦的八方和九畴或九宫有关联。此图版1的形状为方形，如同在<与人规矩>(下)里说“形方，象地也”那样模仿“地”的。此图版还像在<与人规矩>(上)里所说的“画有上中下左右，画有八方五行具焉”，那样，是说明东西南北之四正和东南、西南、东北、西北之四隅(=四维)和五行以及包含中宫在内的八方和九宫的。这意味着它的笔划比起图版2更为复杂。

(2) 图版 2

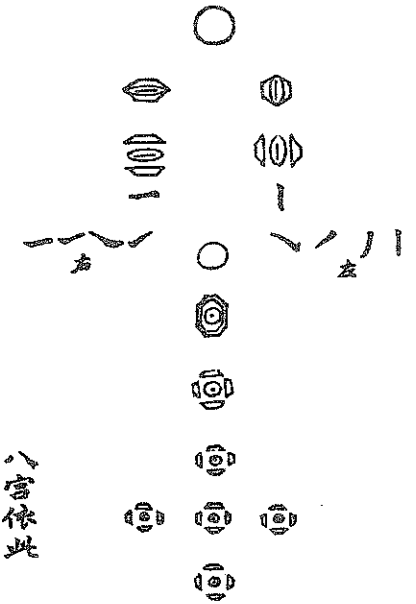




<图版 2>

它是应用圆形的河图，来说明笔划的形成过程的。河图跟《周易》的‘先天’有关。这里的圆形是，如同在<与人规矩>(下)里说的“用圆，体天也”那样模仿“天”的。这里只有四正，没有四隅。比起图版1模仿洛书简单多了。此图版也包含着五行的意思。

(3) 图版 3



<图版 3>

它是在说明太极分化成阴阳，然后各自再成为所有笔划的基本因素之纵划(按四象来说属于太阳或老阳)和横划(按四象来说属于太阴或老阴)的演变过程。即，圆(=无极=太极)下面的第二个部分里，在圆的中间添一笔划，不管是纵向还是横向分成两块(=阴阳)意味着无极分化成阴阳。在这里圆的中央虽然画了线而尚未分化，意味着还未表现为具体的线，但是已包含根据画的方向形成的纵划和横划之原型。然后进一步具体分化的图画表现在第三个部分里。就是说画了一幅把包含纵划和横划的椭圆放在中央，被分开的部分放在上下和左右位置的图。那么为什么把被分开的部分放在上下和左右位置呢？因为他认为被分开的部分也各自包含阴阳。即为了阐明纵划的上下面各代表阳和阴，横划的左右各代表阳和阴，而画成这个样子的。关于这种特点，可参考刘熙载所说过的“画有阴阳，如横则上面为阳，下面为阴。竖则左面为阳，右面为阴”(《书概》)。除了纵划和横划以外，放在下面的其他笔划意味着由纵划和横划

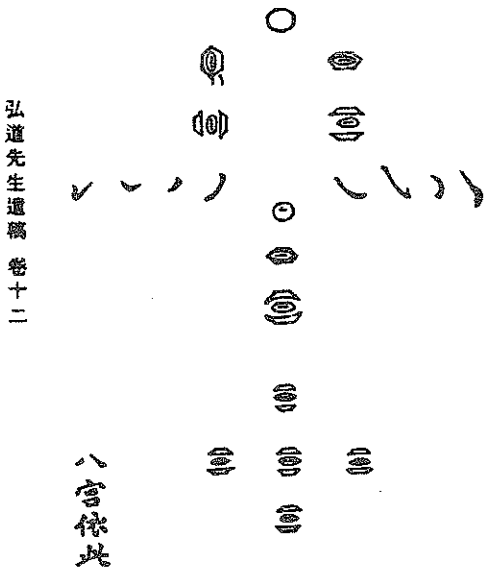
变形过来的划。

我们可以发现应用纵划的笔划下面写着‘右’字，应用横划的笔划下面写着‘左’字。它们不是指左侧或右侧的方位，而是指笔画的右出和左出的方向。即纵划指从左向右，横划指从右向左的意思。在这里对纵划指从右向左画，可能提出疑问。因为一般可认为横划是指从上边往下边画的，而不是从右边往左边画的。一般横划不是直接往下边画的。因为直接往下边画的话，会体现不了力量。因此要把笔立起来后往左侧稍微倾斜一点再画下来。那样才算体现力量。因为这种笔划的展开像掠夺的样子，也叫“掠”。换句话说，纵划指由阳(即左侧)朝阴(即右侧)，横划指由阴(即右侧)朝阳(即左侧)的意思。不能忘记每个划里都含有阴阳的事实。对此，参考李溆在<与人规矩>(上)里所说的“易有四象。__勒字，进划，老阳也。丨努字，退划，老阴也”，就可以理解了。另外再参考<与人规矩>(下)的“横划，从左而进於右，象天行也。竖划，自上而降於下，象地道也”和<与人规矩>(下)里的“横竖者，正划也。斜者，间划也。横划，经也，竖划，纬也”的内容，以及对它的自注里“横为阳，竖为阴。阳，经也。阴，纬也”的内容，更容易理解纵划和横划的意思。

图版3的画是由两幅图拼成一块的。即上面的画是意味着上面说明的内容，下面的画是象征在<太极图>里所说的由无极分化成阴阳的阳动和阴静的侧面、分化成五行的过程。即圆是无极。其下面的图形意味着分化为<太极图>的阴阳。其次是<太极图>的五行。五行下面另外还有五个五行，是指纵划和横划 经过应用形成为大的笔划。即意味着<太极图>里的“乾道成男，坤道成女”的意思。左侧的“八宫依此”意味着<太极图>的“万物化生”。如同乾(=天)坤(=地)交感化生万物一样，纵划和横划合起来可产生多样的笔划。总的来说，图版3在整个划中占据中心地位，主要画了作为太阳(或老阳)的纵划和作为太阴(或老阴)的横划之形成过程。

(4) 图版 4

此图也跟前面的图版3一样由两个部分组成。上面的图跟图版3是相反的结构。即代表阳的纵划放在相当于阴的右侧，代表阴的横划放在相当于阳的左侧。如果根据左阳右阴的原理，认为结构错误的话，会不妥当的。因为这是把少阳和少阴应用到笔划里的。是在表现少阳的划和少阴的划。它提醒我们，在<太极图>里左侧首先有白色的大部分，然后有黑色的小部分代表少阴，而此少阴朝向左侧；在<太极图>里右侧首先有黑色的大部分，然后有白色的小部分代表少阳，而此少阳朝向右侧。

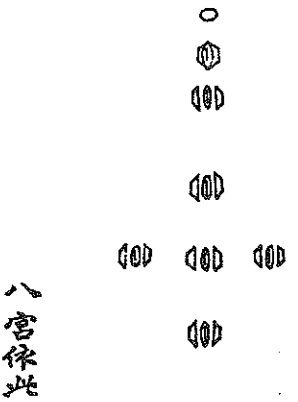


<图版 4>

概括上面部分图的话，先画无极，无极的左右侧画尚未分化的阴阳，然后在左右侧各画横划(作为少阴的横划)和纵划(作为少阳的纵划)，再把相当于少阴和少阳的笔划各画在下面的左右两侧。这正是把<与人规矩>(中)里“画有阴阳……策趯之属，少阳也。撇啄磔之属，少阴也”的内容画成图的。同时也说明了在<与人规矩>(下)里所说“横竖者，正划也。斜者，间划也”时的间划的形成原理。当然这是说明纵划和横划应用在四维的方向，而不是四正的方向。根据这种角度画的笔划也主要是由应用纵划和横划而变形的笔划组成。在此图版4的下面部分的图是主要针对纵划的运用方面画的。写着“八宫依此”的意思是没有画八宫的必要。

(5) 图版 5

此图像图版4那样，由无极分化成阴阳后再形成五行的过程是一样的。此图是主要针对横划的运用方面画的。如同图版4也写着“八宫依此”。在这里我们可以发现，图版5并没有像在图版4的上面图那样用横划和纵划分开画着。这是因为没有那种必要。图版4和图版5是在说明‘间划’的形成原理，是在<太极图>里的‘乾道成男’和‘坤道成女’以後的‘万



<图版 5>

物化生’的具体表现。即通过由纵划和横划变形的笔划，来说明‘万划化生’的侧面。

李溆想通过<混圆分判生划图>说明点和划里包含的太极和阴阳五行的因素。以上的诸多图版，在说明从作为象征无极之混圆的点开始一直到作为四正之太阳的纵划和太阴之横划以及作为四维之‘间划’即相当于少阴和少阳之笔划的形成原理。而且在具体应用笔划的创作活动里，都是要根据这种原理应用笔划的。在这里我们应该把握到阴阳包含着的虚实、盈亏、刚柔、升降、屈伸等。

III、随时变易的易理思惟与东国真体

在韩国书法史上一提起‘李溆’就联想到的单词是“东国真体”。李溆想通过易理了解书法。特别是经常通过随时变易论来了解书法。这跟他所处的时代环境和书法精神有着密切的关系。李溆的书法精神，带有要打破朝鲜王朝17・18世纪的书法风气在精神方面趋于无气力，造形方面偏重技巧的状态和书法方面的定性化之革新性格。[5] 可以说他的这种书

[5] 文贞子，《东国真体探究》，다운샘，2001，34。

法精神表现成东国真体。关于这一点，来看一下李是鉟的见解。

> “先生於笔法，亦深造其妙。盖梅山公使燕时，购王右军亲笔乐毅论以来，故先生实得力於此也。大字与楷体与行书与窠草，皆真正正体。而字愈大而划愈雄杰，如银钩铁索，纵横而不错，泰山乔岳峻天而特立，气势雄壮体像严正。国人得之，字字宝重，号为玉洞体。东国真体，先生实创始，而其後尹恭斋斗绪，尹白下淳，李圆峤匡师，皆其绪馀。圆峤尝曰，玉洞笔议论不敢到也。”(《弘道遗稿》，卷12下，<行状草>)

李是鉟谈到李溆的字体被称为玉洞体的理由和其字体气势雄壮、体像严正的特点。同时还谈到东国真体从李溆开始，后来由恭斋 尹斗绪、白下 尹淳、圆峤 李匡师等人继承下来的事情。[6] 这种东国真体的脉络中，对当时李溆的书法持批判立场的中心人物有韩濩。一般按照时期区别朝鲜书法，朝鲜初期为安平体，中期为石峰体，後期为东国真体，末期为秋史体。在这一点上来看，东国真体可以跟对韩濩之石峰体的克复联系起来理解。

李秉休(1711-1777)关于韩濩和李溆的关系曾经说过：“东国的字体把石峰韩濩当作巨擘。可是向中国书法的变化是由玉洞先生开始的。先生刻苦学习王羲之的书法并达到‘神而化之’的独特境地。就是说李溆没有单纯地模仿王羲之的书法。‘化’的单词意味着有自己独到的书法精神。结果把李溆的书法精神评价为下面内容：“东国之笔，以石峰为巨擘，其变而中国，则自玉洞先生始。先生刻意右军，神而化之。一传而恭斋，再传而白下，今人皆知黜韩艳王先生之功也。有眼者当辨。然此何足论先生也。今於郑德舆家得一卷，大字正而严，楷体谨而雅，行书宛而不拘，窠草奇以有则。众德具而元气贯之。此足以想见先生德容”(《弘道遗稿》，卷12下，<跋书帖>)。以上内容都是对韩濩和李溆的书法对後代产生怎样的影响，进行比较的。李溆对韩濩的字体评价如下：

> “故作字野俗而顽钝，壅塞而庸陋，有不知合变处. 运画亦顽钝而庸俗，无敏紧精切之意.”(《笔诀》<论石峰>)

在这里对韩濩评价‘有不知合变处’的意思是没有好好理解随时变

---

[6] 许传(1797-1886)也在《性斋集》<玉洞李先生弘道公行状>里曾经说“东国真体，自玉洞始，而其後尹恭斋斗绪，尹白下淳，李圆峤匡师，皆其绪馀”，把李溆跟东国真体联系在一起。

易或随时变通的意思。事实上韩濩果真如此。韩濩在壬辰倭乱时专门负责处理跟明朝的外交文件，当时他的字体传到明朝后受到了极高的评价。当时代表明代学术界的朱之蕃看到韩濩的晚年字迹<广寒殿白玉楼上梁文>后，曾经赞叹过“石峰书，当与王右军颜真卿相优劣”（李廷龟，《月沙集》卷47，<韩石峰墓碣铭并书>）。这表明韩濩是一位精通于王羲之体的写字官。[7] 那么我们可以把对韩濩的这种评价跟李溆所说的‘依样’和‘自得’联系起来理解。李溆对字体的依样和自得曾经这么说过。

> “古语曰，太上传神，其次传意，其次传形，传形非依样乎。又有所不可行，欲免依样，而妄作之，妄作反害矣”（《笔诀》<论作字法>）

‘依样’比起传神、传意，在书法中属于最低的阶段。而且‘依样’的形态虽然有点相似，但存在笔意并不那样的弱点。[8] 同时‘自用’也存在着问题。这里的‘自用’可以跟李溆所说的书法里的‘自得’相联系起来理解。在这里需要正确了解自得的真正意思。李溆说“自用者之言曰，吾自得妙理，不屑乎依样古人，殊不知不知而妄作，则非自得也”（《笔诀》<论作字法>）。就是说自用者强调自得的侧面是有问题的。李溆对依样和自用曾经说：“不知而掇拾者，依样也。不知而作为者，自用也。究圣贤之志意，非依样也。述圣贤之言行，非作为也。”（《弘道遗稿》，卷6，<人心道心>）。那么真正的自得是什么？李溆在<论作字法>里这样说过。

> “所谓自得者，因古人之法，而寻其意。非若依样者之徒效於法也。述古人之意，而发明之，非若自用者之妄背於法也。”（《笔诀》<论作字法>）

李溆要说的自得是根据古人的笔法探求笔意并发展它。笔意不是固定的。发挥自己所处时代的美意识的时候才能产生真正的笔意。不然会变成书奴或掉到依样的档次里。

李溆追求的不是依样之味和自得之味两者当中的任何一个。他要得到把依样之味当作基础的自得之味。可韩濩不是那样。就是说，韩濩虽然得到依样之味，但没有达到真正自得的境地。李溆在<推论>里对韩濩

---

[7] 李完雨，<朝鲜中期书艺的脉络>（《朝鲜中期书艺》，艺术的殿堂，1993，251）和李完雨，<石峰韩濩书艺研究>，韩国精神文化院 博士论文，1998，174 参照。

[8]《笔诀》<论作字法>，“依样者之言曰，吾效古法，其字与划恰肖似，殊不知不知而依样，则不能肖似也。一字一画，或近疑似，何能字字画画，形虽疑似，意则末也。”

作过如下评价："石峰大抵依样，得见末年书，罢旧习，多近正法"。

李溆在依样的侧面取王羲之的长处，自得的侧面展开了符合自己所处时代状况的、已产生变化的 书法世界。东国真体是李溆的自得之味之产物。韩濩和李溆虽然同样学习王羲之的字体，而韩濩写的是属于书奴档次的、死去的王羲之的字体。根据易理侧面来看，李溆进行随时变易发挥出来的书法就是 东国真体。此时的'时'是指李溆生活的那个时代。李溆没有轻视这个'时'。李溆的书法精神里，虽然存在对王羲之体的尊崇，但同时还富有对符合当时人们心性的美意识进行再解释的侧面。

Ⅳ、结 论

李溆不仅仅是字写得好，[9] 理论也是兼备的。成大中(1732-1812)在《青城集》里对李溆和石峰韩濩进行过比较。

> "我东笔家非不多也，惟金生韩濩为最。然彼直以工力胜，非由学而至也。学自玉洞李溆始。识者谓，溆工力不及濩，而学则胜之。今之以书名者，并其派也"(成大中，《青城集》，<罗仲兴笔经序>)

在这里可以看到，学问从李溆开始的见解。李溆之所以能够撰写表达自己对书法的见解的《笔诀》，就是因为有这个学问的力量。而且李溆在《笔诀》里提出对'书法是什么'的本质性的质问。其答案大体上在《周易》里面找。书法跟《周易》联系起来理解，表明书法不是单纯的文字。李溆在《笔诀》的开头部分说到"书本於易"(《笔诀》<与人规矩上篇>)，实际上是一种宣言。这是在宣言书法的生命性，是在阐明书法是个活物。综观中国的历代书法理论，也找不到像他这样把书法跟《周易》联系起来的、颇有深度的书论。这一点上对〈笔诀〉可以给予很高的评价。

---

[9] 关于李溆字体的内容，见于仲兄潜的长子李秉休(1711-1777)写的《笔诀》的<跋书帖>里。(《弘道遗稿》，卷12下，<跋书帖>，"东国之笔，以石峰为巨擘，其变而中国，则自玉洞先生始。先生刻意右军，神而化之。一传而恭斋，再传而白下，今人皆知黜韩艳王先生之功也。有眼者当辨。然此何足论先生也。今於郑德舆家得一卷，大字正而严，楷体谨而雅，行书宛而不拘，窠草奇以有则。众德具而元气贯之。此足以想见先生德容。")

李溆并没有对王羲之的书体只进行依样。他的书法是学习王羲之的书法精神的基础上，合理添加当时的美意识的、富有自得的书法。这个就是所谓的东国真体。因此把东国真体贬成东国晋体，是误解东国真体的真面目的。假设就算让一百步，说东国真体是东国晋体，那也是添加了17·18世纪朝鲜特点的晋体。因为李溆并没有全盘模仿王羲之的字体。东国真体是根据所谓‘随时变易’的易理思惟开创的书法。即李溆的东国真体是通过书法要找到自我主题性的一种努力。李溆提倡了解心法的要领而不要成为书奴，这对现代人也有说服力。我们应该借鉴李溆根据《周易》的‘随时变易’刻苦追求正确的书法精神，探索出符合现代的真正的书法精神。

(安永洙 译)