

20세기 중국화 속의 연극 — 화가 관량(關良), 린펑몐(林風眠)을 중심으로

郎紹君

중국예술연구원 연구원, 국가문화감정위원회 위원

- I. 중국의 회화
- II. 관량과 경극인물화
- III. 린펑몐과 그의 戲曲人物画
- IV. 맺음말

I. 중국의 회화

중국의 전통연극은 '회곡(戲曲)'이라고 불리며, 시, 소설, 산문, 음악, 무용, 미술이 하나로 융합된 표현예술이다. 회곡의 기원은 원시시대의 가무(歌舞)로 거슬러올라갈 수 있다. 『서경(書經)』 「순전(舜典)」에 "내가 돌을 치고 두드리니 온갖 짐승들이 춤을 춘다(予擊石拊石, 百獸率舞)"라는 기록이 있는데, 이는 사람들이 석기를 두드리며 여러 가지 짐승으로 분하여 춤을 추었다는 것을 의미한다. 원시 가무는 원시 무술(巫術) 및 원시인의 노동 생활과 밀접하게 연관된다. '무(巫)'는 신비한 가무를 통해 신을 불러들일 수 있는 사람으로, 여자를 '무(巫)', 남자를 '격(覡)'이라 한다. 근대 학자 왕국위(王國爲)는 『송원회곡고(宋元戲曲考)』에서 무격(巫覡)이 중국 '후대 연극의 맹아'라고 했는데, 여기서 '맹아'라는 표현은 '원류'로 해석할 수 있다. 전국시대의 위대한 시인 굴원이 쓴 『구가(九歌)』는 초나라의 무가(巫歌)를 바탕으로 개작한 것이다. 상주(商周)에 이르러 무격의 가무가 신령과 조상을 이어주는 의식이 되었고, 주나라 궁궐에서는 깃털(羽毛)을 들고 노래하고 춤추는 '문무(文舞)', 무기를 들고 춤추는 '무무(武舞)'를 제정하기도 했다. 민간에서는 점보(臉譜, 여자 주: 경극의 특수 무대 분장)를 쓰고 노래 부르고 춤추며 귀신과 역병을 쫓아내는 '나(傩)'가 있었다. 청대의 동강(董康)은 『곡해

총목제요·서(曲海總目提要·序)에서 “회곡은 옛날 향나에서 유래했다(戲曲肇自古之鄉儺)”고 했다.

무술과 밀접하게 연관된 가무 외에 주대(周代) 후기에 직업적인 가무예인(歌舞藝人, '창우(倡優) 혹은 '배우(俳優)라 불림)이 출현했다. 『사기(史記)』 「활계열전(滑稽列傳)」에 '우맹의관(優孟衣冠)'이라는 이야기가 있는데, 그 내용은 맹(孟)씨 성을 가진 '우(優)'인이 이미 사망한 초나라 재상 손숙오(孫叔敖)로 분하여 말과 행동까지 똑같이 하자 초 장왕(莊王)이 손숙오가 죽었다 살아난 것으로 여겼다는 것이다. 漢代에 이르러 음악과 무용이 대부분 기예(雜技)와 접목되어 '백희(百戲)'나 '각저희(角抵戲)'로 불렸다. 唐代에 이르자 이야기를 연출하는 '가무희(歌舞戲)'와 '참군희(參軍戲)'가 출현했고, 宋代에는 참군희를 바탕으로 한 '잡극(雜劇)'이 나타나 대화와 가무를 통해 인물을 표현했으며, 이러한 것이 민간에 보급되면서 대부분 현실 생활과 관련된 내용을 표현했으나 극본은 전하지 않는다.

송대 잡극에 이어 출현한 元代 잡극은 중국 희곡예술이 성숙되었음을 상징한다. 이 시대에는 극본 창작과 무대 연출 모두가 크게 발전하여 관한경(關漢卿), 왕실보(王實甫), 마치원(馬致遠) 등을 대표로 하는 많은 희곡 작가들과 <두이원(竇娥冤)>, <서상기(西廂記)> 등 유명한 희곡작품이 나타났다. 잡극의 체제 또한 비극, 희극, 정극 등으로 분류되었고, 줄거리에 다양한 갈등이 표현되었으며, 역할, 음악, 노래 또한 완비되고 풍부해졌다. 명·청대에 이르러 잡극이 쇠퇴했으나 송·원대 南戲에서 발전한 '전기(傳奇)'가 흥성하여 탕현조(湯顯祖), 공상임(孔尚任), 홍승(洪昇) 등 뛰어난 희곡작가와 <모란정(牧丹亭)>, <도화선(桃花扇)>, <장생전(長生殿)> 등 유명한 작품이 등장했다.¹⁾

18세기 말, 남부지방의 연극단체인 휘반(徽班)이 북경에서 곤강(崑腔, 중국 전통희곡 곡조의 하나로 강소성 곤산현(崑山縣)에서 발생되어 후에 민간 희곡의 형성과 발전에 큰 영향을 미침—옹긴이)과 익양강(弋陽腔, 청대 중기 강서성 익향현에서 일어나 널리 유행한 희곡 곡조의 하나—옹긴이)을 잇달아 공연했고 1920년대 湖北의 漢調 또한 북경에서 공연했으며, 나중에는 휘반과 한조가 하나로 합쳐져 점차 경극이 형성되었다. 19세기 말~20세기 초 경극이 전성기를 맞이하여 많은 경극 유파와 삼정갑(三鼎甲), 4대 수생(須生), 4대 명단(名旦) 등 뛰어난 경극공연예술가들이 나타났다.²⁾

경극 무대는 20세기 미술가들의 주목을 받았다. 우창스(吳昌碩), 치

1) 李庆番, 『中国戏曲文学史』, 花山文艺出版社, 1991.

2) 吴同宾, 周亚勤, 『京剧知识词典』, 天津人民出版社, 1990.

바이스(齊白石), 천반딩(陳半丁) 등 유명 화가들이 경극을 좋아하여 많은 경극 예술인들과 친분을 쌓았으며, 1930년대경에는 일부 화가들이 경극을 소재로 한 작품을 창작하기 시작했다. 그 중에서도 본고에서는 관량(關良)과 린펑몐(林風眠)을 중심으로 하여 당시 화가들이 경극을 회화작품으로 표현한 방식과 연극이라는 소재를 활용하여 회화예술을 발전시킨 궤적에 대해 살펴보고자 한다.

II. 관량과 경극인물화

관량(關良, 1900~1986)은 유명한 유화화가이자 水墨 戲曲人物畫家다. 광둥성 번웅(番禺)에서 태어나 11세 때 전 가족과 함께 강소성 남경으로 이주했다.

1917년부터 1922년까지 일본에서 공부했는데, 처음에는 후지시마 다케지(藤島武二)가 맡고 있던 '川端研究所'에서 서양회화를 공부했으나 후에 나카무라 후세츠(中村不折)가 학장으로 있던 '태평양미술학교'로 옮겨 인상파와 야수파 화법에 포함된 사실주의 회화를 공부했으며 개인적으로 고갱, 반·고흐, 마티스 등의 현대화풍을 좋아했다. 귀국 후 주로 상해와 항주에서 생활하며 상해미술전문학교, 국립항주예술전문학교, 절강미술학원 교수와 상해화원(上海畫院) 화사(畫師)를 역임했다.

관량은 소년기에 남경 '양광회관(兩廣會館)'에서 살았는데, 이곳에는 조그마한 무대가 있었다. 그는 늘 거기서 경극 공연을 관람하여 자연스럽게 경극 속 인물을 그리기 시작했다. 귀국 후 그는 학교에서 서양화를 가르쳤으나 경극을 매우 좋아하여 상해에 있는 천섬극원(天蟾劇院)에 자주 가서 공연을 관람했다. 그는 연극 공부도 했으며 경극의 주요 악기인 호금(胡琴) 연주를 배우기까지 했다. 또한 그는 수채화를 좋아하여 유명 화가인 황빈홍(黃賓虹) 등과 자주 교류하며 수채화의 기법으로 경극 인물을 그렸다. 1940년을 전후하여 그가 그린 경극인물화가 문화계로부터 독특한 창작물로 인정을 받았다. 유명한 학자 귀모뤄(郭沫若)는 "전통극의 검보(臉譜)와 장속(裝束, 경극배우의 옷차림—옴긴이)은 그 자체가 회화적 요소를 갖추고 있는데, 관량이 이를 그림 소재로 삼아 國畫의 새로운 분야를 개척했으니 매우 새롭고 기쁘다. 간결한 선을 통해 인물의 형상과 기백을 종이 위에 생생하게 표현해내니 실로 놀랄 만하다!(舊劇臉譜及裝束, 本身已具有畫意, 良公取此以爲畫材, 爲國畫別開一生面, 甚覺新穎可喜, 其意筆簡勁, 使氣魄聲容活現紙上, 尤足驚異!)"³⁾라고 칭찬했다. 관량은 1940년대 후반 아름다운

도시 항주에서 경극 공연 예술가인 거자오펜(蓋叫天)을 알게 되었고, 둘은 절친한 친구가 되었다. 거자오펜은 관량을 위해 자주 경극 공연을 선보였고, 관량은 거자오펜의 공연 장면을 스케치했으며, 이때부터 관량은 경극에 대해 더욱 깊이 이해하게 되었고 회화 기법 또한 크게 발전했다. 1950년대부터 관량의 경극인물화는 양적으로나 질적으로 더욱 발전했고, 그의 영향을 받은 일부 화가들이 경극을 그리기 시작하여 '관량파'로 불렸다.

관량의 경극인물화는 문인화적 전통을 이어받고 서양 유화 회화기법을 참조하여 매우 현대적인 스타일을 보여준다. 주요 특징은 다음과 같다.

첫째, '神似'를 추구했다. 고대 중국 회화론 중 '以形似神'이라는 개념에 따르면 인물의 '정신', 특히 '표정'을 표현하는 것을 가장 중시하고 외형을 닮게 그리는 것은 부차적인 것으로 여겼다. '神似'는 '不似之似'나 '離形得形'으로 해석될 수 있다. 관량은 연극을 그림으로 표현할 때 인물의 표정을 잘 포착하여 과장된 기법으로 눈을 표현함으로써 인물의 눈 표정이 특히 부각되도록 했다. 경극 〈좌루살석(坐樓殺惜)〉(도 1)은 〈수호전(水滸傳)〉 중 송강(宋江)의 첩 염석교가 송강과 양산호한(梁山好漢)이 주고 받은 편지를 발견한 후 이를 빌미로 송강에게 장문원(張文遠)과 재혼하게 하여 달라고 하면서 그렇지 않으면 관아에 고하겠다고 협박하자 송강이 어쩔 수 없이 첩인 염석교를 죽이는 장면이 표현되어 있다. 〈좌루살석〉 중 한 쪽은 송강이 조는 틈을 타 염석교가 그의 문서꾸러미와 편지를 훔치는 순간이, 다른 한 쪽에는 송강이 염석교를 죽이기 직전의 상황이 묘사되어 있는데, 두 인물의 표정이 매우 생동감 있고 사실적으로 표현되었다.



도 1. 關良, 〈좌루살석(坐樓殺惜)〉

둘째, 간결함을 추구했다. 경극 공연은 시간 순서에 따라 전개되고 스토리, 줄거리, 다양한 인물의 움직임 등이 있으나 회화에서는 순간의 이미지를 통해 정지된 장면만을 표현할 수 있을 뿐이다. 따라서 인물의 수를 최대한 줄이고 인물들의 관계를 간결하고 명확하게 표현하면서 화폭에 재창조해내야 한다. 〈원앙루(鴛鴦樓)〉(도 2)는 나쁜 토호(土豪) 장문신(將門神)이 부패한 관리 장단련(張團練), 장도감(張都監)과 결탁하여 호랑이를 잡은 영웅 무송(武松)을 죽일 음모를 꾸몄으나, 이를 먼저 알아챈 무송이 분기탱천하여 밤에 원앙루에 올라 여인들과 어울려 즐기고 있던 세 사람을 죽인 후 벽에 "살인자는 호랑이를 잡는 무송이다(殺人者, 打虎武松)"라고 썼다는 이야기이다. 관량이 그린 〈원앙루〉에서는 무송과 부패한 관리 한 명이

3) 『关良回忆录』, 上海书画出版社, 1984.



도 2. 關良, 〈원앙루(鴛鴦樓)〉.
 도 3. 關良, 〈무협연극인물(武戲人物)〉, 부분.
 도 4. 關良, 〈무협연극인물(武戲人物)〉, 부분.
 도 5. 關良, 〈종규가매도(鍾旭嫁妹圖)〉, 부분.
 (왼쪽부터)

싸우는 장면만 묘사되어 있고 다른 인물과 복잡한 세부 스토리는 생략되었다. 경극 〈손오공삼타백골정(孫悟空三打白骨精)〉은 손오공과 삼장법사, 저팔계, 사오정이 서역으로 경전을 가지러 가는 길에 미녀로 변신한 백골마녀가 삼장법사를 속여 손오공을 쫓아버리게 한 후 삼장법사를 동굴로 끌고 가서 잡아먹으려 했으나 손오공이 이 소식을 듣고 백골마녀와 결투를 벌인 끝에 사부인 삼장법사를 구해낸다는 이야기다. 관량의 작품에서는 세세한 디테일은 생략된 채 손오공과 백골마녀가 공중에서 쫓고 쫓으며 싸우는 장면만 묘사되어 있다.

셋째, 동태적인 모습이 부각되어 있다. 경극 공연은 '노래하고 읊조리고 앉고 싸우는' 등의 모습이 하나로 어우러져 있다. 즉 노래, 무용 등이 결합되어 동태적이고 생동감 넘치며 변화무쌍하다. 관량의 작품에서는 연극 의상을 입은 정태적 모습이 아니라 무대 위의 동태적 이미지가 잘 포착되어 있으면서도 인물의 성격과 분위기 등 정태적 요소도 잘 묘사되어 있다. 이는 그가 그린 〈무협연극인물(武戲人物)〉(도 3, 4)에 가장 뚜렷하게 나타나 있다. 예를 들어 〈종규가매도(鍾旭嫁妹圖)〉(도 5) 중 한 폭은 작은 귀신이 우산을 받쳐들고 있고 종규가 큰 걸음으로 집으로 달려가는 장면이 묘사되어 있으며, 다른 한 폭에는 종규와 여동생이 앞뒤로 서 있고 종규가 여동생에게 생전에 겪은 불행을 들려주는 장면이 묘사되어 있어 생동감의 극치를 보여준다. 두 폭의 그림에서 묘사된 것이 다르긴 하나 모두 종규의 거칠고 진솔한 성격이 잘 표현되어 있다.

넷째, 질박한 아름다움이 있다. 경극 인물은 성별과 신분이 다양하여 분장한 모습, 검보 또한 다르고 인물의 이미지는 장식적이고 유형화되어 있다. 관량은 수채화의 형식을 빌려 경극 인물을 재현할 때 특히 질박한 재미

를 추구했는데, 이는 조형의 질박함과 천진함 그리고 필묵(筆墨)의 자유분방함으로 구현되었다. '필묵'은 필법(筆法)과 묵법(墨法)의 총칭으로, 서예의 필법으로 그림을 그리며 붓 터치와 완급, 교졸(巧拙), 경중(輕重)과 먹의 농도, 윤기, 두께 및 스타일의 고상함이나 속됨 등이 중요하며, 화가의 성격, 감각, 인격 등이 표현되어야 한다. 필묵 자체와 필묵을 즐긴 것은 중국 수채화의 전통으로, 이에 대해 관량은 깊이 이해하고 있었다. 질박한 필묵은 필묵 스타일의 일종으로, 관량의 회화작품의 일부만 보더라도 이를 어느 정도 느끼고 인식할 수 있다. 예를 들어 <패왕별희(霸王別姬)>(도 6)는 秦代 후기 한나라 유방과 서초(西楚)의 패왕 항우가 황제 자리를 두고 다툼을 벌이다 항우가 해하(垓下)에서 포위 당하여 사면초가(四面楚歌)의 처지가 되자 최후의 일전에 나서기 전 애첩 우희(虞姬)가 술을 마시며 이별을 고한 후 항우의 칼로 자결한다는 이야기인데, <패왕별희> 공연 장면 사진과 관량의 수채화에 대한 비교를 통해 필묵의 질박한 특징과 표현력을 발견할 수 있다.

다섯째, 색채가 부각되어 있다. 관량은 유화에 능했고 서양 인상파, 야수파 및 표현주의 회화에 익숙하여 필묵의 표현을 강조하면서 필묵과 색채를 강하게 대비시켰다. 즉 수묵의 회색, 흑색으로 강렬한 컬러를 돋보이게 했고, 강렬한 컬러로 회색과 흑색의 수묵을 두드러지게 했다. 예를 들어 <소삼기해(蘇三起解)>(도 7)는 억울하게 타지로 귀양가게 된 소삼이 마음씨 착한 늙은 호송인을 만나 그의 수양딸이 되어 보살핌을 받는 이야기를 담고 있다. 화가는 소삼의 선명한 주홍색 옷과 늙은 호송인의 회색 옷을 재미있게 대비시키면서 노년과 젊음, 추함과 아름다움의 강렬한 대조를 이름으로써 작품의 드라마틱한 효과를 더했다.

요컨대, 관량의 회화작품은 연극 인물의 모습, 표정, 심리를 표현하는 동시에 이를 독특한 필묵과 색채 스타일로 표현해냈다. 그의 성공은 전통예술의 생명력과 동서양 예술의 융합 가능성을 보여주었다.



도 6. 關良, <패왕별희(霸王別姬)>

도 7. 關良, <소삼기해(蘇三起解)>

Ⅲ. 린펑먼과 그의 戲曲人物画

린펑먼(林風眠, 1900~1991)은 광둥성 매현(梅縣) 사람으로, 석공의 집안에서 태어났다. 1919년부터 1925년까지 프랑스 디종 미술아카데미와 파리 고등미술아카데미에서 서양회화를 공부했고, 귀국 후 국립북경예술전문학교 학장, 국립항주예술전문학교 학장 등을 역임한 중국 현대미술교육의 선구자이다. 1938년 학장 직에서 물러나 중국과 서양 회화의 융합을 이루는 데

주력하며 많은 인물화, 풍경화, 정물화를 그렸다.

린펑멘은 청년기에는 중국 연극이 리듬이 느리고 진부하다는 이유로 좋아하지 않았으나 1938년 학장 직에서 물러난 후 상해에 거주할 때 '대세계(大世界)'극장에서 경극과 소극(紹劇, 절강성의 지방극—옴긴이)을 관람하기 시작했고, 이를 소재로 그림을 그렸다. 린펑멘은 자신이 경극을 소재로 그림을 그리게 된 주된 동기는 연극 속 인물의 풍부한 색채감, 생동감 있는 무용, 원시적인 검보 등이 자신이 새로운 회화형식을 추구하는 데 도움이 되기 때문이라고 말한 적이 있다. 그는 중국화의 붓과 화선지를 활용하여 둔황 벽화, 민화 및 서양 현대예술의 조형개념과 공간개념을 먹과 컬러가 어우러진 현대적인 회화형식으로 종합해냈다.

린펑멘이 1940년대에 그린 연극인물화는 대부분 전하지 않으나 1940년 제자 자오춘상(趙春翔) 등이 린펑멘이 사는 곳을 방문했을 때 그가 <법문사(法門寺)> <습옥탁(拾玉鐸)> <사랑탐모(四郎探母)> <어비정(御碑亭)> <타어살가(打漁殺家)> 등 많은 연극인물화를 그린 것을 보았다고 한다. 자오춘상은 당시 자신이 본 그림에 대해 연극 배우의 "열정과 눈물, 한이 간결한 선으로 남김 없이 표현되었다"고 한 후 "<법문사>는 유근(劉瑾)이 진술문을 듣는 장면을 그린 것으로, 채색이 유화의 느낌이 나면서 중후하고 사람을 압도하는 기가 느껴졌으며, 기세, 권위, 대범함, 자신감 등이 빠짐없이 표현되었다. 손옥교(孫玉姣)가 옥 팔찌를 떨어뜨리는 모습과 문 앞의 꽃신의 느낌이 절대적인 매력으로 다가온다.(...) <사랑탐모> 중의 공주와 <어비정>의 여자를 배웅하는 장면, 그리고 <타어살가> 중의 어부에서 표현된 다양각색의 표정들은 정말 탄복할 만한 것이었다"⁴⁾라고 평가했다. 지금까지 남아 있는 1940년대 작품 가운데 <희곡인물상(戲曲人物像)>은 빠른 속도로 윤곽을 그린 후 화려한 색채를 입힌 것이고, <장비(張飛)>는 주로 먹을 뿌리는 방법으로 그린 것으로, 기법이 다르긴 하나 굳세고 힘 있는 풍격을 지닌다는 점에서는 일치한다.

1950년대 초 린펑멘은 현대적인 예술 스타일을 추구한다는 이유로 학교 당국의 비난과 억압을 받게 되자 사직한 후 상해에 있는 집으로 돌아가 홀로 새로운 방식을 탐구했다. 당시 그는 거의 매일 경극 공연을 관람하고 경극 속 인물을 그렸는데, 어떤 작품은 사실적이고, 어떤 작품은 기하학적 구성에 가까우며, 또 어떤 작품은 입체주의적 관념과 화법을 따랐다. 린펑멘은 한 제자에게 보낸 서신에서 자신이 '전통 연극의 동작을 분해한 후 재구성'함으로써 경극 속 무용 동작을 분해 및 재구성하여 시간의 순서대로

4) 趙春翔, 「林風眠先生訪問記」, 『抗戰畫刊』(重慶版) 第二卷第三期, 1940.



도 8. 林風眠, 〈수만금산(水漫金山)〉, 1950년대.

도 9. 林風眠, 〈백사전(白蛇傳)〉, 1980년대.

전개되는 연극 스토리를 '하나의 평면 위에 겹쳐놓아' '종합적인 연속감'을 추구하겠다고 했다. 이렇듯 시간과 공간을 하나로 '겹쳐놓는' 입체주의 화법은 연극 내용과 아무런 관련이 없고 단지 화가의 새로운 형식에 대한 실험일 뿐이다. 이러한 실험이 성공했다고 할 수는 없으나 당시의 정치 문화적 환경에서 그토록 대담하게 새로운 것을 추구하는 것은 매우 드문 일이었다.

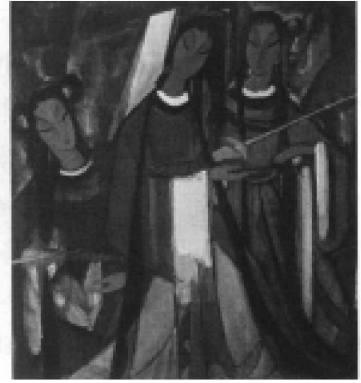
〈수만금산(水漫金山)〉(도 8)은 네 쪽으로 이루어진 채묵화(彩墨畵)로, 경극 〈백사전(白蛇傳)〉 중 뱀이 사람으로 둔갑한 백소정이라는 아름다운 여인이 귀공자 허선을 만나 첫눈에 반하여 부부가 되었으나 마음씨 나쁜 중 법해가 이를 시기하여 허선을 금산사로 데려가 가두자 백소정과 하녀 소청이 허선을 구출하기 위해 요괴들을 동원하여 몰로 금산사를 공격한다는 이야기를 담고 있다. 린펑멘의 〈수만금산〉에서는 인물의 도식화된 얼굴형과 고대 의복이 표현되면서 현대 서양회화를 참조하여 인물이 중첩되고 붓 선이 교차하면서 사람의 모습, 기하학적 도형, 흰색 선 등이 복잡하게 얽혀 있어 강한 다이내미즘(Dynamism)과 추상적 구성 요소를 보여준다. 이 작품은 제목을 보지 않고는 〈백사전〉(도 9)을 연상하기 어려운데, 이를 통해 화가가 무대 위 인물을 소재로 새로운 회화 방식을 추구하기 위해 기울인 노력을 엿볼 수 있다.

〈패왕별희〉(도 10)는 유화 작품으로, 검정과 진홍색의 기하학적 도형으로 구성된 인물을 통해 우미인이 항우에게서 검을 빼 들자 항우가 머리를 뺨 돌리는 장면을 볼 수 있다. 형식에서 관량의 〈패왕별희〉와 완전히 다르고 린펑멘 자신이 그린 〈수만금산〉과도 크게 다르다. 〈수만금산〉은 붓 선을 통해 대립하는 장면과 격앙된 감정이 동태적이고 자유롭게 표현된 반면

5) 林風眠, 『給潘其璣』, 1951. 9. 12; 『給秦』, 1951. 11. 17.



도 10. 林風眠, <패왕벌회>, 1959년.



도 11. 林風眠, <보련등(寶蓮燈)>.

<패왕벌회>는 무거운 색채와 기하학적 도형 등 상대적으로 정태적인 방식으로 숭고함과 비극성이 표현되었다.

1950년대 후기부터 1970년대 중기까지 린펑멘은 풍경, 정물, 현실 속 인물 및 전통 복장을 한 궁녀 등을 많이 그렸는데, 화풍에서 당시 유행했던 사실주의를 따르지도, 현대예술을 참조하지도 않고 중국 민간예술인 전지(剪紙, 다양한 종이를 오려 만든 공예품—웁긴이)와 피영(皮影, 중국 그림자 연극—웁긴이)에서 영양분을 섭취하여 평면성과 장식성을 추구하고, 화법이 더욱 정치(精緻)해졌으며, 스타일이 더욱 고요하고 조화로워졌다.

<보련등(寶蓮燈)>(도 11)은 <벽산구모(劈山救母)>라고도 불린다. 화산(華山)의 삼성모(三聖母)와 서생 유언창(劉彥昌)이 사랑하여 결혼했는데, 삼성모의 오빠 이랑신(二郎神)이 여동생이 인간과 결혼한 것에 화가 나 삼성모를 화산 아래에 가두자 삼성모의 아들 침향(沉香)이 자라나 신부(神斧)로 이랑신을 죽인 후 화산을 갈라 어머니를 구했다는 이야기다. 지금까지 남아 있는 린펑멘의 경극인물화 중 <보련등>이 가장 많은데, 이는 아마도 평생 그를 따라다녔던 '어머니를 구하고자 하는 감정'과 관련되어 있는 듯하다. 그가 어렸을 적 긴 머리에 항상 부지런히 일하시던 어머니가 아버지의 냉대와 할머니의 학대를 못 이겨 타지에서 온 염색공과 야반도주했으나 친척들에게 붙들려 왔다. 친척들이 어머니를 불태워 죽이기로 하자 예닐곱 살에 불과했던 린펑멘이 식칼을 들고 나와 위협을 무릅쓰고 어머니를 구하려 했다. 이를 본 친척들이 생각을 바꾸어 린펑멘의 어머니를 팔아버려, 그 후로 다시는 소식을 듣지 못했다. 린펑멘은 고등학교 졸업 후 친척의 도움으로 프랑스 유학을 다녀온 후 두 번 정도 어머니를 찾았으나 어머니가 돌아가셨다는 소식을 듣고 몹시 가슴 아파했다. 이 일은 그의 영혼에 지워질 수 없는 상처가 되었고, 따라서 <보련등>을 반복하여 그림으로써 어머니를 구

하고자 했던 마음을 표현한 것이다. 1960년대의 <보련등>에는 주로 삼성모와 침향만 표현되었고, 이미지가 단정하고 색조가 조화로우며, 주로 어머니에 대한 화가 자신의 그리움의 정이 나타나 있다.

<추강(秋江)>은 전설 <옥잠기(玉簪記)>의 일부로, 한 젊은 여도가 사가 연모하는 사람을 만나기 위해 늙은 뱃사공에게 배를 저어 따라가 달라고 애원한다는 이야기를 담고 있는 것으로, 연극 공연 때는 재미 있는 대화와 생동감 있는 무용이 어우러진다. 린핑멘은 시원시원한 선으로 인물의 윤곽을 나타내고 채색을 열게 하여 청춘의 분위기를 잘 표현해냈다.

<호화탕(芦花蕩)>(도 12)은 <삼국연의> 중 촉나라 장수인 장비가 제갈량의 명을 받아 어부로 변장한 채 호화탕에 매복하고 있다가 동오(東吳)의 대도독 주유(周瑜)가 도착하자 기습공격을 하여 늘 자신만만해 하던 주유를 이긴다는 이야기다. 이 그림은 한 폭의 채묵화로, 기하학적 도형을 이용하여 인물의 이미지를 구성했고 회화 기법이나 스타일은 상술한 <패왕별희>와 비슷하나 더욱 생동감 있고 발랄하다.

요컨대, 린핑멘의 1950~1970년대 작품은 관량처럼 연극 자체에 빠져들지도, 전통적인 필묵 표현을 중시하지도 않고 구조, 시공 관계 및 색채 등 형식적 요소 자체에 관심을 두었는데, 그 목적은 현대 회화와 중국 전통회화를 융합시켜 중국화의 현대화를 위한 '활로'를 모색하는 것이었다. 따라서 그의 연극인물화는 관량처럼 일관된 특색을 유지하지 않고 끊임없이 변화한 것이다.(도 13)

1977년 여든이 다 된 린핑멘은 홍콩으로 이주하여 1991년에 별세했다. 이 시기의 회극인물화는 전 시기의 조화롭고 아름다운 스타일에서 자유분방하고 강렬하게 표현하는 스타일로 전환된다. 인물의 일부 모습이 생략되거나 추하고 이상하게 표현되고, 색조가 강렬하고 스케치가 제멋대로이며, 연극예술이 지닌 아름답고 고상한 특성은 모두 사라지고 그림이 화가의 내면세계를 발산하는 도구와 기호가 되었다. 이러한 변화는 그가 '문화대혁명' 기간에 핍박 받은 경험과 홍콩의 자유로운 환경과 밀접한 관련이 있다.

린핑멘은 이때도 <보련등>을 즐겨 그렸으나 인물의 얼굴이 공포스러운 귀신의 얼굴로 변형되고 대부분 짙은 먹으로 인물의 눈을 그려, 표정이 궤이하고 색조가 강하고 무거우며 불안감이 가득하다. 이때 화가가 표현하고자 한 것은 어머니에 대한 그리움이 아니라 인간세상의 선과 악의 투쟁이었다.



도 12. 林風眠, <호화탕(芦花蕩)>.
도 13. 林風眠, <우주봉(宇宙鋒)>, 1970.



도 14. 林風眠, 〈주설산(走雪山)〉, 1989.

〈주설산(走雪山)〉은 〈남천문(南天門)〉(도 14)이라고도 불리며, 明代 이부상서(吏部尚書) 조정방(曹正邦)이 위충현(魏忠賢)에게 미움을 사 위씨 일파에게 온 가족이 죽임을 당하고 딸 옥저와 늙은 하인만 화를 면하여 대동(大同)에 있는 친척을 찾아가는 길에 큰눈을 만나 늙은 하인은 죽고 옥저는 목숨을 구한다는 이야기다. 당시 린펑멘은

여러 폭의 〈주설산〉을 그렸는데, 어떤 그림은 검정색 종이 위에 백분(白粉)으로 인물의 머리, 얼굴과 몸 등을 분리하여 그린 가운데 일그러진 영상이 보일 듯 말 듯 표현되어 음산한 분위기를 풍기면서 구체적인 회극 내용은 거의 보이지 않는다.

〈화소적벽(火燒赤壁)〉은 〈삼국지〉 중 유명한 이야기인 주유와 제갈량이 조조의 전선(戰船)에 화공을 퍼부어 대승을 거두었다는 적벽지전(赤壁之戰)을 표현한 것이다. 그러나 린펑멘은 스토리 자체와 구체적인 인물을 그리지 않고 타오르는 붉은색과 불에 타는 듯한 인물의 두상을 표현하여 강렬하고 비장한 느낌을 준다.

〈인생백태·도(人生百態·逃)〉는 린펑멘이 말년에 그린 유일한 시리즈 작품의 한 폭으로, 연극 무대 이미지를 이용했다. 그림 오른쪽의 무장한 검정 옷 입은 사람이 쫓고 있고中间的 흰 치마 입은 여자가 도망가고 있으며, 왼쪽에 있는 또 다른 검정 옷 입은 사람이 엿보고 있다. 화면을 보면 검정 옷 입은 힘 있는 두 사람이 흰 옷 입은 유약한 여자를 협공하는 형세로, 힘, 다이내미즘, 흑백이 강렬한 대비를 이룬다. 화가가 보기에 연극에서의 '도망'이나 현실 생활의 '도망'이나 마찬가지로 사람이 살아가는 모습의 하나일 뿐이었고, 그 자신도 '도망' 경험이 있었다. 이러한 무대 이미지를 활용한 작품은 무대 위 인물을 직접 표현한 작품과 별다른 차이 없이 모두 연극이나 연극 속 인물을 화가의 인생 체험을 표현하는 매개물로 삼고 있다.

IV. 맺음말

관량과 린펑멘은 동년배로, 유학을 통해 서양 회화를 배운 경력이 있고 또 서로가 좋은 친구이기도 하며 중국화의 현대적 스타일을 추구하는 데 노력했으나 두 사람의 작품 스타일은 확연히 달랐다. 만약 관량의 회극화가 형식에서 '중체서용(中體西用)'이라고 한다면 린펑멘의 작품은 '서체중용(西

體中用)이라고 할 수 있다. 관량과 린펑몐의 경험은 중국 연극이 현대 중국화의 새로운 소재로서 중국화의 전통 형식을 바꿀 수 있는 가능성을 열어주었다. 아시아 각국은 유구한 역사를 지닌 전통예술을 보유하고 있으므로 아시아 예술가들이 예술의 현대성을 추구함에 있어 자국 문화를 기반으로 하고 전통예술 자원과 그 가치를 충분히 활용해야 한다.

투고일 : 2007. 7. 16 / 심사완료일 : 2007. 8. 20

□□ 주제어(Keywords)

희곡(戲曲, The Traditional Drama), 관량(關良, Guan Liang), 린펑몐(林風眠, Lin Fengmian), 경극(京劇, Peking Opera), 중체서용(中體西用, Zhong TiXiYong)

20世纪中国画中的戏曲 —以画家关良、林风眠为例

Peking Opera in Chinese Paintings in the 20th Century —Guan Liang & Lin Fengmian

郎紹君 Lang, Shao-Jun

中國藝術研究院 研究員, 國家文物鑑定委員會 委員

中国的戏曲

传统的中国戏剧,称作“戏曲”,是一种集诗词、小说、散文、音乐、舞蹈、美术为一体的表演艺术。戏曲的起源,可以追溯到原始时代的歌舞。《书经·舜典》有“予击石拊石,百兽率舞”的记载,说人们拍击着石器,扮成各种野兽进行舞蹈。原始歌舞与原始巫术,原始人的劳动生活有密切关系。“巫”是能以神秘的歌舞降神的人,女的称“巫”,男的称“覡”。近代学者王国维在《宋元戏曲考》一书中,认为巫覡是中国“后世戏剧之萌芽”。“萌芽”二字可以理解为“源头”。战国时代的大诗人屈原所著《九歌》,就是根据楚国的巫歌改写而成的。到了商周,巫覡的歌舞更成为一种连结神灵与祖宗的礼仪,周的宫室还制定了拿着羽毛歌舞的“文舞”,举着武器歌舞的“武舞”。在民间则有载着脸谱歌舞以驱鬼逐疫的“傩”。清代人董康在《曲海总目提要·序》中,认为“戏曲肇自古之乡傩。”

除了与巫术关系密切的歌舞,在周代末年还出现了职业的歌舞艺人——“倡优”或曰“俳优”。《史记·滑稽列传》有“优孟衣冠”的故事,说一个姓孟的“优”人,装扮已逝世的楚相孙叔敖,言谈举止皆得神似,楚庄王以为孙叔敖死而复生。到汉代,乐舞多与杂技合为一体,称为“百戏”,又称作“角抵戏”。到唐代,有了表演故事的“歌舞戏”“参军戏”,宋代在参军戏的基础上发展为“杂剧”,表演人物有对白和歌舞,它们在民间流传,内容多与现实

《霸王别姬》(图10)这是一幅油画,以黑色和深红色的几何形构成人物,还能看出虞姬从项羽身上抽出佩剑,项羽猛然回头的情态。它在形式上与关良的《霸王别姬》全然不同,与林风眠自己的《水漫金山》也大不一样。《水漫金山》是一种动态性的自由表现,探索用笔线传达对抗的场面和激昂的情绪,《霸王别姬》则是一种相对静态的表现,用沉重的色块和几何形构成,探索带有崇高感的悲剧性主题。

50年代后期至70年代中期,林风眠画风景、静物、现实人物和古装仕女较多,其画风虽不同于流行的写实风格,但也放弃了对现代艺术的借鉴,转而从中国民间艺术如剪纸、皮影吸取营养,平涂色彩,追求平面性和装饰性,画法精致,风格趋于宁静和谐。

《宝莲灯》(图11)又名《劈山救母》。故事说华山三圣母与书生刘彦昌相爱成婚,三圣母之兄二郎神怒其思凡不轨,将她压在华山之下。三圣母之子沉香长大后,持神斧打败二郎神,劈开华山,救出母亲。至今所见林风眠的戏曲画,以《宝莲灯》数量最多。这可能与林风眠一生丢不下的“救母情结”有关。他幼年时,记得母亲有一头长发,非常勤劳,但父亲不喜欢她,继祖母又苛待她,她不堪忍受,跟一个外乡的染布工人逃跑了;族人把她抓回来,决定用火烧死她,六七岁的林风眠持一把菜刀拚死救母,族人改变主意,就把母亲卖掉,从此再无音讯。林风眠中学毕业后,得亲戚帮助到法国留学,归来后曾两次寻找母亲,得知母亲早已离世的消息,异常悲痛。这件事,在他的心灵上留下了毕生的创伤,他反复画《宝莲灯》,间接地表达着渴望拯救母亲的心理。60年代的《宝莲灯》,主要刻画三圣母和和沉香两个人物,形象端庄,色调和谐,主要表达的是画家对母亲的思念之情。

《秋江》,是《玉簪记》传奇中的一折,说一个年轻道姑为了见到自己的意中人,恳求一位热情的老艄公驾船追赶的故事。戏中有风趣的对话和生动的舞蹈表演。林风眠以爽利的笔线勾画人物,染淡色,营造出一种充满青春气息的气氛。

《芦花荡》(图12)是《三国演义》中的故事,说蜀将张飞奉诸葛亮之命,扮成渔夫埋伏在芦花荡里,伺东吴大都督周瑜到来,突然阻击,擒而纵之,挫败傲气十足的周瑜。此图是彩墨画,也用几何形构成人物,画法风格与上面提到的《霸王别姬》略相近,但更加生动活泼。

总之,林风眠在50~70年代的作品,不像关良那样着迷于戏曲本身,也不看重传统的笔墨表现,他关心的是结构、时空关系和色彩等形式因素本身,目的是探求现代绘画与中国传统绘画之间的融会,为中国画的现代化“寻求一条出路”。所以,他的戏曲人物画一直在变化,而不像关良那样保持着一贯的特色。(图13)

生活有关，但剧本没有留传下来。

继宋代杂剧出现的元代杂剧，标志着中国戏曲艺术的成熟，其剧本创作和舞台表演都有了高度的发展，出现了以关汉卿、王实甫、马致远等为代表的一大批戏曲作家，以及《窦娥冤》《西厢记》等著名的戏曲作品。杂剧的体制也有了悲剧、喜剧、正剧的分别，剧情富于冲突性，角色、音乐、歌唱也都完善丰富起来。到明代和清代，杂剧衰微，但由宋元南戏发展而来的“传奇”兴盛起来，出现了杰出的戏曲作家汤显祖、孔尚任、洪升以及著名作品《牡丹亭》《桃花扇》《长生殿》等等。¹⁾

18世纪末，南方的戏曲团体——徽班，相继进京演出昆腔和弋阳腔，19世纪20年代，湖北的汉调也进京演出，后来徽、汉二调合流，并进一步扩大移植剧目，逐渐形成京剧。19世纪晚期至20世纪前期，京剧发展进入鼎盛期，出现了众多的京剧流派，以及三鼎甲、四大须生、四大名旦等杰出的京剧表演艺术家。²⁾

京剧舞台吸引了20世纪美术家的注意，著名画家吴昌硕、齐白石、陈半丁等等，都喜欢京剧，并与许多京剧艺术家交朋友。约30年代，一些画家开始以京剧为题制作绘画。本文仅以画家关良、林风眠为例，看看他们是怎样表现戏剧，又怎样通过戏剧创造与推进绘画艺术的。

关良及其京剧人物画

关良(1900~1986年)，著名油画家，水墨戏曲人物画家。广东番禺人，11岁随家迁江苏南京。1917至1922年留学日本，最初在藤岛武二主持的“川端研究所”学西洋绘画，后转入中村不折任校长的“太平洋美术学校”，所学的是融入印象派、野兽派画法的写实性绘画，个人则喜欢高更、凡·高、马蒂斯等人的现代画风。归国后主要生活在上海、杭州，历任上海美术专门学校、国立杭州艺术专门学校、浙江美术学院教授，上海画院画师。

少年关良居住在南京的“两广会馆”，会馆里有一个小小的舞台，他常到那甲看京剧演出，因而开始涂画京剧人物。留学归来后，他虽然在学校里教授油画，但仍然喜爱京剧，经常出入上海的天蟾剧院，还曾拜师学戏，学拉京剧的主要乐器——胡琴。此外，他也喜欢水墨画，与著名画家黄宾虹等颇多交往，并用水墨的方法画京剧人物。1940年前后，他的京剧人物画得到许多

1) 参见李庆沅，《中国戏曲文学史》，花山文艺出版社，1991年。

2) 参见吴同宾、周亚勳主编，《京剧知识词典》，天津人民出版社，1990年。

文化界人士的肯定,被认为是一种独特的创造。著名学者郭沫若称赞说:“旧剧脸谱及装束,本身已具有画意,良公取此以为画材,为国画别开一生面,其觉新颖可喜。其意笔简劲,使气魄声容活现纸上,尤足惊异!”³⁾ 40年代后期,关良在美丽的城市杭州结识了京剧表演艺术家盖叫天,二人成为至交。盖叫天经常为关良说戏,关良则大量为盖叫天画速写,由是对京剧有了更深的理解,画艺也大有进益。50年代以降,关良画京剧人物越来越多,也越来越好,一些画家受他的影响,也开始画京剧,被人称作“关良派”。

关良的京剧人物画,继承了文人写意画传统,也借鉴了西方油画,形成一种很有现代感的风格。它们大体有以下的特点:

第一,追求“神似”。古代中国画论有“以形写神”的观念,认为人物的“神”特别是“眼神”最重要,外形的似是次要的。“神似”又可解释为“不似之似”、“离形得形”。关良画戏,善于捕捉人物的情态,多用夸张的手法点睛,使人物的眼神特别突出。京剧《坐楼杀惜》(图1)描绘《水浒传》中的宋江,因与梁山好汉的通信被其妾阎惜姣发现,阎借机要挟宋江与她解除婚约,让她改嫁张文远,还要到官府告他。在不得已的情况下,宋江将她杀死。关良的《坐楼杀惜》,一幅刻画阎氏乘宋江小睡,偷取他的招文袋和书信;另一幅刻画宋江要杀阎氏前的一刹那,二个人物在特定情境中的情态,表现得生动传神。

第二,力求简洁。京剧表演是在时间中展开的,有故事、有情节、有各式各样的人物活动,绘画只能描绘瞬间形象,表现一个空间片断。为此,人物要尽可能减少,人物关系要简洁明晰,还要转换为画面上的再创造。如《鸳鸯楼》(图2)是说恶霸将门神勾结恶官张团练、张都监设计杀害打虎英雄武松,被武松识破,满腔愤怒的武松夜登鸳鸯楼,将三个正在与女人取乐的恶人杀死,并在墙上写下“杀人者,打虎武松”。关良所画《鸳鸯楼》,只描绘武松与一恶官对打的场面,省略了其它人物和各种细节。京剧《孙悟空三打白骨精》,说孙悟空与师父唐僧、师弟猪八戒和沙僧去西天取经,一个变化成美女的白骨精,骗取唐僧的信任,把孙悟空赶走,然后将唐僧捉到洞中,准备吃掉。孙悟空得知消息,回来大战白骨精,救出师父。关良在作品中,省掉了一切情节,只画孙悟空与白骨精在天空中追打的场面。

第三,突出动态。京剧表演集“唱、念、坐、打”为一,即有歌有舞,动态生动,且变化多端。关良的作品,总是努力捕捉舞台上典型的动态形象,决不画穿着戏装的静态模特儿。但又动中有静,呈现出人物的性格与精神气质。这他画的大量《武戏人物》(图3、4)中体现得最为鲜明。如《钟馗嫁妹图》(图5)一幅描绘钟馗行走的情景,小鬼打着伞,钟馗迈着大步,急匆匆往家赶的样子。

3) 「关良回忆录」,上海书画出版社,1984年。

另一幅描绘钟馗对他妹妹讲述自己生前的遭遇，二人一前一后、一讲一听的情景，生动之至。两幅画的动态描绘不同，但都表现了钟馗粗莽真率的性格。

第四，稚拙之美。京剧人物根据不同的性别与身份，有不同的扮相，画不同的脸谱，总的说，其人物形象是装饰的、类型化的。关良以水墨画的形式再现这些京剧人物时，特别追求一种稚拙的趣味，这种稚拙趣味，一方面体现于造型的稚拙天真，一方面体现于笔墨的生拙感和自由书写特性。“笔墨”是笔法与墨法的总称，要求用书法的笔法作画，讲究笔的迟速、巧拙、重轻，墨的老嫩、枯润、薄厚，以及格调的雅俗，还要能体现画家的气质、感觉、人格。笔墨和对笔墨的欣赏，是中国水墨画在历史中形成的传统，关良对此有深刻的体悟与把握。稚拙性的笔墨是笔墨风格的一种，我们通过对关良画面局部的观赏，可以对它有所体悟与认知。如《霸王别姬》(图6) 故事说秦代末年，汉王刘邦与西楚霸王项羽争夺帝位，楚霸王被围困于垓下，四面楚歌，楚霸王在决战前，其爱妻虞姬饮酒告别，虞姬为霸王舞剑后自刎。我们可以从《霸王别姬》的剧照与关良水墨画的比较，看出笔墨的稚拙特点和表现力。

第五，突出色彩。关良长于油画，熟悉西方印象派、野兽派和表现派绘画，在强调笔墨表现的同时，他也很强调笔墨与色彩的对比，即以水墨的灰、黑色衬托鲜艳的色彩，又以鲜艳的色彩衬托灰、墨的水墨。如《苏三起解》(图7) 描写被冤枉发配异地的苏三，遇到一个好心的老解差收她为义女，一路得到照顾。画家特别突出了苏三的朱红衣服，那片艳丽红色与老解差的灰黑衣色形成有趣的对比，强化了一老一少、一丑一美的反差，增加了作品的戏剧性效果。

总之，关良的绘画，在获取戏剧人物的形、神、意的同时，还把它转为一种个性化的笔墨与色彩形式。他的成功显示了传统艺术的生命力，也显示了东西方艺术的可融通性。

林风眠及其戏曲人物画

林风眠(1900~1991年)，广东梅县人，出生于石匠家庭。1919至1925年留学法国，先后入迪戎美术学院和巴黎高等美术学院，学习西画。归国后，先后担任国立北京艺术专科学校校长、国立杭州艺术专科学校校长，是中国现代美术教育的先驱者之一。1938年辞去校长之职，致力于中西绘画融和的探索，创作了大量彩墨人物、风景、静物作品。

林风眠年轻时并不喜欢中国的戏剧，认为它节奏太慢，内容陈旧。1938年辞去校长职务后一度居上海，开始到上海的“大世界”观看京剧、绍

剧，并以此为题作画。他自己曾纪述说，他画戏的动机，主要是发现戏曲人物有丰富的色彩、生动的舞蹈和原始的脸谱，有助于他对新的绘画形式的探索。他用中国画的毛笔、宣纸，把敦煌壁画、民间绘画和西方现代艺术的造型观念、空间观念，综合成一种墨彩交织的现代绘画形式。

林风眠40年代的戏曲人物画，很少留传下来。1940年，他的学生赵春翔等到他的住所访问，见他画过很多戏曲人物，计有《法门寺》《拾玉镯》《四郎探母》《御碑亭》《打渔杀家》等。赵春翔纪述说，这些戏曲人物的“多少热情，多少眼泪，多少宿恨，在几笔简净、经济的线条下，表现无余。”说“《法门寺》刘瑾听赦跪读状文一幅，设色儿有油画的观感，浑厚磅礴之气，为之凌人。一种势力、权威、大方、自负可以一览无余了。而孙玉姣的丢玉镯和门前绣鞋的感觉，又给你一种绝媚的迷惑。…《四郎探母》的公主，《御碑亭》送女外出的刹那，及打渔杀家的渔夫，那诸多的表情，不能不使人叫绝！”⁴⁾ 今天能够看到的40年代作品，如《戏曲人物像》是以快速的笔线勾画，然后着明丽的色彩；《张飞》则主要用泼墨法画成，二者画法虽不同，但挺拔刚健的风格又是十分一致的。

50年代初，林风眠因为探索现代艺术风格，受到学校当局的指责和压抑，他辞去教职，回到上海家中，独自进行探索。那时，他几乎天天看戏，天天画戏曲人物。这些作品，有的比较写实，有的近于几何构成，还有的借鉴了立体主义的观念和画法。林风眠在给一个学生的信中说，自己“想从旧戏的动作，分化后再想法构成创作”，把京剧的舞蹈加以分解、重构，把在时间中展开的戏剧故事“折叠在一个平面上”，以求得“综合的连续感”。⁵⁾ 这种把时空“折叠”在一起的立体主义式的画法，与戏曲的内容并没有什么关联，只是画家的一种形式试验。这试验也许不算成功，但在当时的政治文化环境中，他坚持大胆探索的精神，是很少见的。

《水漫金山》(图8) 彩墨四联画，是京剧《白蛇传》中的故事，说一个名叫白素贞的美丽女子，是由蛇精修炼成的仙女，他与青年公子许仙一见钟情，结成夫妻，恶僧法海从中破坏，把许仙骗到金山寺关押起来。白素贞和使女小青为了救出许仙，调动精灵，水攻金山寺。林风眠的《水漫金山》保持了人物的程式化脸型 and 古代衣扮，同时借鉴现代西方绘画，人物重叠，笔线交插，人形、几何形与黑白色线错落碰撞，有很强的动势和抽象构成因素。如果不看标题，人们不会与《白蛇传》(图9)联系起来。这正体现了画家借舞台人物探索绘画方式的努力。

4) 赵春翔，《林风眠先生访问记》，《抗战画刊》(重庆版)第二卷第三期，1940年。

5) 林风眠，《给潘昆泰》，1951年9月12日。《给秦》，1951年11月17日。

1977年，年近八十岁的林风眠移居香港，直到1991年逝世。这一时期的戏曲画，由前一时期的和谐优美风格，转变为自由奔放、充满强烈表现性的风格。人物多变得残缺丑异，色调强烈，笔画恣纵，戏曲艺术本身所具有精致典雅的特性都消失了，完全成了画家宣泄内在世界的工具和符号。这一转变，与他在“文革”期间受迫害的经历和香港的自由环境有密切的关系。

这时期他仍然喜欢画《宝莲灯》，但人物变形，出现了很多恐怖的鬼脸，多用焦墨勾画人物的眼睛，表情诡异，色调生辣而浓重，弥漫着一种不安的气氛。画家想要表达的，已主要不是对母亲的思念，而是对人间善恶的斗争了。

《走雪山》，又名《南天门》，(图14) 故事说明明代吏部尚书曹正邦，因得罪阉党魏忠贤，魏派人杀其全家，只有曹的女儿玉姐与一老仆人得脱，同赴大洞寻亲，路上遇大雪，老仆被冻死，玉姐获救。这期间，林风眠画过多幅《走雪山》，有的直接用白粉画在黑底子上，人物的头脸和身体被分割、悬置，破碎的影像若隐若现，一派阴森森的气氛，几乎完全看不出具体的戏剧内容了。

《火烧赤壁》，赤壁之战是《三国演义》中的著名故事，周瑜和诸葛亮用火攻曹操战船，大获全胜。但林风眠也没有描绘故事本身和具体的人物，只是表现燃烧的颜色和有如燃烧般的人物头像，其势浓烈而悲壮。

《人生百态·逃》，这是林氏晚年所作唯一一套组画中的一幅，借用了戏曲舞台形象。画的右侧有一个武装的黑衣人在追，中间一穿白色衣裙的女子在奔逃，左后侧还有一黑衣人在窃望。画面上，两个有力的黑色块在夹攻一个柔弱的白色块，形成力量、动势、黑白的强烈对比。在画家看来，戏曲中的“逃”和现实生活的“逃”是一样的，都是人生百态的一种。他本人也有过“逃”的经历。这类借用舞台形象的作品，与其直接描写舞台人物的作品没有什么区别：都是把戏曲和戏曲人物作为抒写画家人生体验的载体。

余论

关良、林风眠同年，都有留学学习西画的经历，二人又是好朋友，且都致力于探讨中国画的现代风格，但他们的探索和作品风格是这样的不同！如果说关良的探索是“中体西用”，那么林风眠的探索就是“西体中用”。他们的作品给我们的启示是：中国的戏剧给现代中国画提供了新的题材，也提供了改造传统绘画形式的可能性。亚洲各国都有历史悠久的传统艺术，亚洲艺术家对艺术现代性的追求，应当建立在本土文化的基础之上，充分利用和挖掘传统艺术的资源和价值。

참고문헌

李庆番,『中国戏曲文学史』,花山文艺出版社,1991年。

吴同宾,周亚勤,『京剧知识词典』,天津人民出版社,1990年。

『关良回忆录』,上海书画出版社,1984年。

赵春翔,『林风眠先生访问记』,『抗战画刊』(重庆版)第二卷第三期,1940年。

林风眠,『给潘其璽』,1951年9月12日。

——,『给秦』,1951年11月17日。

Abstract

20世纪中国画中的戏曲

—以画家关良、林风眠为例

Peking Opera in Chinese Paintings in the 20th Century

—Guan Liang & Lin Fengmian

郎紹君 Lang, Shao-Jun

传统的中国戏剧，称作“戏曲”，是一种集戏剧、音乐、舞蹈、美术为一体的艺术。中国戏曲有很多种，以京剧最具代表性和普遍性，在中国各地、各阶层都拥有大量观众。一些著名的京剧表演艺术家如梅兰芳、盖叫天等，在中国家喻户晓。京剧舞台也吸引了美术家的注意，出现了一些以画京剧著称的画家。这里仅以20世纪画家关良、林风眠为例，看他们是怎样表现戏曲，又怎样通过戏剧创造与推进绘画艺术的。

关良(1900~1986)是著名油画家，水墨戏剧人物画家。1917至1922年留学日本，学习西洋绘画，归国后历任上海美术专门学校、国立杭州艺术专门学校、浙江美术学院教授、上海画院画师。

关良少年时居住于南京“两广会馆”，会馆里有一个小小的舞台，他常到那里看京剧演出，因而开始涂画京剧人物。他虽然是西画教授，但课余仍然喜爱京剧，并坚持用中国画的方法画京剧人物。40年代后期，关良在美丽的城市杭州结识了京剧表演艺术家盖叫天，为盖叫天的表演画了上千张速写，由是对京剧更加熟悉。50年代以降，就很少再画油画，专心画水墨戏曲人物，直到他86岁逝世。

关良是一个“京剧迷”，熟悉京剧故事和京剧音乐，熟悉那些著名演员的演唱与表演风格。他还曾拜师学唱京剧，会演奏京剧的“胡琴”；一有机会，他还能粉墨登场，表演一场。对京剧的痴迷，成为他画京剧人物的内在动机。

林风眠(1900~1991)是1919至1925年留学法国和德国，学习西画。归国后，先后担任国立北京艺术专科学校校长、国立杭州艺术专科学校校长，是现代中国美术教育的先驱者之一。1938年辞去校长之职，专心致力于中西绘画的融和，创作了大量彩墨人物、风景、静物作品。如果说，关良的戏曲画在形式上是“中体西用”的话，那么林风眠的作品就是一种“西体中用”。

林风眠年轻时并不喜欢中国的戏剧，认为它节奏慢而且陈旧。大约40岁左右，才开始看戏、画戏。他画戏的动机，主要是发现戏曲人物有丰富的色彩，生动的舞蹈和原始的脸谱，有助于他对新绘画形式的探索。他用中国画的材料工具，把古代中国壁画、民间绘画和西方现代艺术的造型观念和空间观念，综合成一种水墨与色彩相交织的现代绘画形式。

林风眠不像关良那样，着迷于戏剧本身和传统笔墨的表现力，他要在借鉴西方现代艺术形式的同时，也从传统艺术寻找“形式的来源”，从而为中国画“寻求一条出路”。因此，他的戏曲人物画一

直在变化，这种变化记录着他探索的轨迹。

“文革”以后，移居香港的林风眠仍然画了很多戏曲画。这一时期的作品，风格奔放，更多地吸收了表现主义的变形、夸张手段，戏剧人物变得残缺丑异，色调趋向沉郁或强烈，笔画趋向强悍恣纵，戏曲艺术的精致典雅、虚拟想像、空灵写意和绚丽的装饰性，几乎都消失了，而变成了画家宣泄内在世界的符号。老画家的这一转变，与他在“文革”期间受迫害的经历有密切的关系。

关良、林风眠的经验是，中国的戏剧给现代中国画提供了新的题材，也提供了改造传统形式的可能性。东亚各国都有历史悠久的传统艺术，当代艺术对现代性的追求，须建立在本土文化的基础之上，充分利用和挖掘传统艺术的资源和价值。