

# 新時期中國傳統美術的現代化與西方影響

薛永年 / 北京中央美術學院

改革開放以後的新時期美術是百餘年來中國近現代美術的重要組成部分與今乎邏輯的發展。

自從閉關自守的古代中國在上個世紀末因鴉片戰爭的失敗被迫對外開放以來，西方列強在

中國的勢力範圍不斷擴大，西方文物在中華大地上迅速傳播，一方面激起了愛國之士為之憂心圖

強而改造社會改造文化的決心，另一方面也喚起了有識之士向西方尋求救國真理的渴望。於是，在傳統的國學之外引進了西學，在傳統的國畫之外引進了西畫。從此，傳統美術中最具代表性又已呈頹勢的水墨畫或稱彩墨畫一統天下之局面被打破了，并且在本世紀二十年代的五四新文化運動之後適應文化變革的大勢而自覺地向現代轉型。從西方引進的油畫、水彩畫、水粉畫等則為了適應中國的文化環境而朝着中國化的方向邁進。前者被稱為中國畫或國畫，後者被稱為西畫。

在近一個世紀的歲月裏，中國畫從古代向現代轉型的過程中，始終面臨着兩個衆所關注的問題。一個是如何對待傳統，還要不要傳統，如果要又怎樣按現代的需求重新審視傳統而有取有舍。另一個是如何對待西方藝術，要不要拒之門外或用以取代傳統，倘若不然，又怎樣按中國的需要有分析地有棄有從。按照對古代傳統和西方藝術的不同取舍，自二十年代至今可以分為兩個時期。第一個時期可稱為前時期，始於二十年代五四運動興起，終於七十年代文化大革命的結束。這一個時期中，泥古不化而固守傳統者有之，“借古而開今”<sup>①</sup>者有之，全盤西化者亦有之，但通過革新者對西方美術的引進，選擇並與中國畫的傳統相結合，終於形成了中國畫的新傳統。第二個時期即所謂新時期，自1978年實行改革開放的國策至今，雖然時間不長，引進的西方藝術與文化更為廣泛，選擇也與前時期不同，由積極寅進者挑起的古今中西的論爭更為激烈，對古今中西的吐納也更為勇敢，終於形成了前

所未有的中國畫多元發展的新局與新局面，推進了中國畫的現代化。本文將以中國畫（水墨畫或彩墨畫）為範疇，討論中國現代美術與傳統與西方藝術文化的關係，回顧十餘年來的引進、論爭、探索和自覺，分析各種類型的中國畫對傳統和西方美術的選擇取捨與融合，探討九十年代中國畫的走向并引出應有的結論。為了便于討論的展開，將按新時期中國畫演進的歷時過程聯系其淵源而加以論述。

## 一、對前時期傳統的恢復與思考

自1977年窒息藝術生氣的文化大革命宣告結束至實行改革開放的初期，即七十年代後半葉社會上下在思想文化上的撥亂反正使前時期的美術傳統得以恢復，中國畫亦重獲生氣。

前時期雖有延續古代中國畫傳統的一派，但中國畫的主流已非古代傳統的紹述，而是經戊戌變法（1898）和五四運動（1919）洗禮在社會改革家倡導下逐漸形成的有別經世致用的融和中西的新傳統。他的形成在於以科學和民主的精神面對中國畫畫木只哀而批判舊傳統接受新機運，為了振興中國畫，在以民主意識勇敢破除只知摹古忽略形似專重寫意的封建文人畫正統的迷信的同時，又以科學精神有選擇地引進西方繪畫。因為看到“西洋人之重視自然科學，美術亦以描寫實物入手”<sup>②</sup>可解決傳統中國畫的脫離現實，故在改變物象的西方現代派與忠實物象的西方告戰寫實派之間不取前者而“輸入西方寫實主義”<sup>③</sup>，并使之與中國古代“精于體物”的非文人畫傳統相結合，經過論爭、探索與反復實踐，歷抗日戰爭而漸成主流。至五、六十年代更與俄蘇現實主義相融合，終於形成了中國畫的近現代新傳統。這一傳統的代表畫家在人物畫領域主要有徐悲鴻、蔣兆和及其同道與弟子，在山水畫領域主要是李可染及其追從者，這一被稱為水墨寫實主義的新傳統的特點，是重視藝術中自然科學般

① 見清 石濤《〈苦瓜和尚畫語錄〉變化章第三》，《〈中國畫論〉》上，148頁，中國古典藝術出版社，1957

② 見蔡元培《〈北大畫法研究會演說詞〉》，載《〈北京大學舊刊〉》，1919.10.25

③ 見陳獨秀《〈美術革命——答吳昌碩〉》，載《〈新青年〉》第6卷第一號，1918

- ④ 見陳師曾《文人畫之價值》(1922)收入《畫論叢抄》，下，697頁，人民美術出版社，1962。
- ⑤ 上揭論文。
- ⑥ 見沈賓虹《論中國藝術之將來》載《美術雜誌》第一期，上海良友圖書印刷公司，1934。
- ⑦ 見魯迅《本末紀程》小引，1934，收入《魯迅論美術》，108頁，人民美術出版社，1956。
- ⑧ 齊白石語，轉引自王朝聞《傑出的畫家齊白石》，載《人民日報》，1952.1.8。
- ⑨ 彭德論點，轉引郎君《新時期中國畫學研究一瞥》，載《中國畫研究》，5，1991.11。
- ⑩ 見吳冠中《內容決定形式？》，載《美術》，1981.3。
- ⑪ 見鍾鳴《從薩特說起：談繪畫中的自我表現》，載《美術》，1981.2。
- ⑫ 見吳冠中《關於抽象美》，收入《東尋西集》，40頁，四川人民出版社，1982。
- ⑬ 詳見洪慈易丹《中國現代藝術史》，第三編，湖南美術出版社，1992。
- ⑭ 見李小山《當代中國畫之我見》，財《江蘇畫刊》，1985.7；《中國畫存在的前提》，載《美術思潮》，第七期，1985.9。

的求真精神和人文價值上的教化作用，反對明清山水畫的出世情懷復古主義，形式主義傾向，小本西力現代主義的影響，重視宋人生活與自然，強調細膩的內塊與具象，对于把西方的實繪畫狹精確造型和傳統的水墨技巧水乳交融的融合，主張把西式素描作為中國畫的基本功，否定傳統筆墨程式化的依據，崇尚經剖透視等自然科技在畫形中的作用，要求藝術反映真實的生活，摒棄尤重視人物畫，且確實剔除了人物畫的視覺語言。由于這一新傳統的建立與發展，一直以本世紀出現的西式美術教育機構為中心，因而培養出一大批寫實能力強并具極盡可能地運用長黑(或彩墨)媒材而刻畫人物描繪當代自然風光的中國畫家，至今為中國畫壇主力。前時期中國畫新傳統的支持，來自于宋明清非傳統派(個性派)的寫意傳統又能“借古以開今”的少數畫家。這一派的出現，首先在于十四世紀即啟世界又特重發揚中國式人文精神的英國畫家的思考。他們敏锐地看到即興起于歐美的西方現代派繪畫的“不可客體，專存于觀”<sup>11</sup>與中國傳統文人寫意畫的某種相似與相通，為了振興民族精神，發揚傳統水墨畫通過捕捉獨特感受的表現創作者内心世界而告用于觀者精神品格的優勢，從而提倡了以高度重視“人品、學問、才情、思想”<sup>12</sup>的復興文人畫的主張。其失在于第一、世界大戰之後西方科技文明對人的異化和導致的重啟自然重返精神家園的渴望<sup>13</sup>，也造成了家中“人人合”“自然裸的同一承”借古以開今”的發展，在三四十年代已有齊白石、吳昌碩等大畫家卓然自立，更因所是一派反對摹古，主張在以自然為神中發揮獨創的認識和實踐與居于中國畫理主流的水墨理性派不謀而合，受到後者之推崇與支持，因此亦具一定影響。至五十年代隨着政府批判民族虛無主義和推行“百花齊放”的文化方針，這一派的擁護者亦有增加，而且有盛大高潮的湧起，遂漸形成了前時期明水墨寫意的新傳統。

這一新傳統的特點，是重視藝術中表現中國式的人文精神，雖主要描寫自然山水花木與蟲鳥，但一樣注入热爱生活和自然的入世情懷，置身于熱帶的歐風美中却不忘取用西法，甚至有意拉大中西繪畫之差距，採取中國畫理而融合西核<sup>14</sup>，所擇取的傳統，主要來自明清兩代非正統反摹古有個性的文人畫遺產，并廣大發扬感受與個性的生書法化的寫意方法、昇華“妙在似與不似之間”<sup>15</sup>的意象造型，強化筆墨語言的構成方式，所融合的新核，主要是現代社會的視聽經驗，即不同于古代的視覺能力。

從文革結束到進入新時期的初年，這短短數年間，便一時轉子文革大病的外途末路，迅速回恢復了上述

前時期的新傳統，在八十年代初春舉辦的“紀國30周年美展”中，融合中西的水墨寫真承繼古開今的水墨寫實派的著名畫家及其助手者甚多，都推出了不少優秀作品，《人民與理性》、《不言》、《采外曲》、《盛夏圖》等獲獎作品可以代表。此外，畫家們還開始超越文革前對政治與藝術關係的簡單化理解而導致的創作思維的單一，藝術個性發揮的不是和人物描寫的類型化，也開始由着意誠古代傳統

## 二、創作思維的突破與中西論爭

八十年代上半葉隨着解放思想和真理標準的討論和澄清，也隨着改革開放和對發展藝術的認識深入人心，畫壇愈發活躍起來，前面的歷史反思開始與熱情引進西方文化藝術結合起來，思想更加解放，眼界更加開闊，借助西方文化撕破以往不合藝術規律禁區的氛氣。

也因為增加和前時期相比，此時引進的西方文化藝術，已非古典大學相寫真主義，而主要是現代派藝術及其有關的哲學、美學與藝術觀念引進的針對性也不僅僅是古代美術正統，而是要的是前時期繪畫新傳統中的弊端與缺失的方面。針對的問題是忽視審美功能，忽視繪畫個性，忽視繪畫的普遍問題，但集中了四方面：一是針對藝術疏離審美功能的政治化，提出了“藝術的唯一功能是審美”的觀點；二是針對片面強調題材內容的決定論，提出了“形式決定內容”的觀點；三是針對忽視藝術個性和内心情感的表現，提出了“自我表現是藝術本質”的觀點；四是針對“抹殺抽象藝術的主張”，提出了“抽象美”的觀點。就上述觀點針對的前時期的實際情況而言，應概認是有一定積極意義的，但提出問題的畫家却因理論準備不足，又對西方現代文化藝術缺乏系統的了解，因此批評未免極端，遭致了持不同意見者的駁斥。爭論的結果即活躍了學術，促進了思考。可能由于上述論對中國畫總影響不大，所以不久後便有更激進的反傳統派否定了中國畫的大討論。

在大討論開始前，一直作爲前時期美術傳統中心的美術院校已經恢復了被文革中止的招考，並培養出了幾屆畢業生，爲論爭準備了新一代人選。已進行的前論討論爲反思中國畫古代傳統和前時期的新傳統積累了認識。開放後西方現代文化藝術的碰撞和傳播，爲重新認識中

國畫傳統提供了一個前所未有的参照系。隨着借助西方現代主義文化藝術衝擊中國美術傳統的八五

美術新潮<sup>13</sup>)的興起,一場關於中國畫與已去從的人討論亦于同年拉開序幕,先後持續一年之久。許多老中年的中國畫家和美術理論家都卷入了這場討論,但論爭雙方的主要人物却是新一代的畫家兼理論家。挑戰一方的是中國畫危機論<sup>14</sup>,持論者對堅持傳統的著名畫家的藝術缺點不乏中肯的批評,但這些批評却用來支持一個夸大的反傳統論。其反傳統論的全部看法是建立在懶惰中國“可笑的落後”而向慕“西方文物的急劇發展”的基礎之上,認為中國畫是“封建意識形態的一個方面”,前時期中國畫的變革是“沒有改變傳統繪畫觀念”,開拓新的藝術觀念,他的歷史“實際上是一部在技術處理上不斷完善在繪畫觀念上不斷縮小的歷史”,至今已到了“山窮水盡的時候”,“只能作為保留種種而存在”,未來却畫種的界限會逐漸模糊,現代的中國畫將消融在世界性的現代繪畫之中,這種以觀念更新為內核的危機論,在當時確有振聾發聰促進深入思考的意義,但因缺乏分析地否定一切傳統,既反對古代中國畫傳統,又不承認近現代中國畫新傳統,所以被反對者視為一種世界主義的產物,一種認同西方中心論的全盤西化主張及“危機論”一方最有力的代表也出自年輕一代,也許因看到西方後現代主義對現代主義的反動,乃以現代生態危機為喻發表了“綠色繪畫論”<sup>15</sup>,這一異論認為,不是中國畫走上了窮途末路,相及倒是西方現代藝術開始陷入一種困惑之中。在分析中西兩人繪畫體系的優劣後指出,中國繪畫體系是東方文化,中國文化的重要組成部分,而東西兩人文化體系在本質上代表了人類精神生活的二大基本傾向,彼此間的關係不應補。中國畫的問題示相當長時間以來離開了作為傳統核心的主客觀合諧統一,離開了將個性、自然、社會融為一切的藝術觀,明清兩代以守舊的面貌偏離了傳統主線,五四以後即以創新的面貌出現了對傳統主線的偏離,當下應回歸傳統核心主線,即回歸自然,以表現人與自然、人與社會、人與自我炎有機和諧的內蘊以維護人類精神的平衡。至于西方現代藝術嫡困惑,體現了西方人的精神困境,因此中國繪畫的傳統精神也將是世界未來潮流的精神。

唯其如此,不僅不能在繪畫上認同西方,並且要在觀念、形式、方法等各個方面有意識地與西方現代藝術拉開距離。這種看法因直溯東方文化實質,一時贏得了不少贊同者,但反對者卻以為是無視中國畫現代化的一種幻想,是拒絕吸收西方文化的一種保守主義和民族主義。

以上兩種人相逕庭的論點也存在共同處即雙方既

着重討論晚清被迫開放海禁以來面臨的中西文化優劣問題,又都企圖超越五四以後中國畫變革的指導思想,不從技巧方法着眼,而從藝術觀念和文化體系上立論。同時又與五四時期批判傳統或主張復興傳統某一方面的不同主張有一定程度聯繫。他反映了中國畫年輕一代在西方現代文化角度進入國門後的選擇,沈思與書生意氣。

在大討論中,老中年兩代並非沒有支持上述兩種看法者,但多數人既反對全面西化又不贊成固守傳統,而是主張有分析地取捨損益中西藝術傳統,以現代為目標以傳統為基礎融匯西方藝術的可取部分在藝術實踐中去探索中國畫的現代化。如果說,年輕一代上述兩種迥然不同的意見震動并激勵着八十年代中中國畫的理論思索的深化,那麼,老中一代裏比較審慎穩健的種種看法即啟示了八十年代後半期中國畫進一步走向現代中的一定開拓和多元探索。

### 三.創作實踐上的多元探索與開拓

在大討論亮起的同時,中國畫已象其他畫種一樣開始突破功能上的汎政教化傾向與創作方法上的單一模式,開始強化藝術個性,突出繪畫本體,拓展審美領域,表現精神生活的豐富性,探索藝術形式的多樣化。但就接受西方現代藝術的影響理論,除去八五美術新潮群體中極小水墨作品之外,殊少迎合潮流盲目效法西方的效忠之作。大討論亮起之後,人們強烈地感受到中西文化的碰撞與交匯,其結果一方面促進了對傳統深度和廣度的再認知,導致了向漢唐雄大傳統取法,向民間美術求索,向遠古藝術尋根和向曾被否定的文人畫探尋,另一方面即擴大對西方現代藝術的擇取和融匯貫通,其中易為中國畫借鑒取資的表現主義,構成主義,抽象主義乃至超現實主義,均為不同畫家所吸取容納,經至形成了多元探索的新局面。全後國外市場的回顧也為中國畫發展帶來新的問題,在尋中國水墨彩墨畫新的可能性中還不免導致中國畫

邊界的模糊,不過總的情況是在繼承中突破與開拓中繼承,呈現了多種多樣的創作路數與品格形態,而且大多數都反映出綜合傳統與西方因素的努力。

一種是強化繪畫性的水墨寫實品格。這種品格的作品无论人物畫還是山水花鳥畫,都置根于唐宋時期的水墨事實傳統,單加強了繪畫的可視性,削弱了情節性,在具象再現的整體中納入了非寫實因素,擴展了時空處理的自由度,每用變形手法和構成意識強化視覺效果,亦豐富媒材技法開掘新的水墨肌理,追求表現較深沉的精神內涵和較多樣的感情表現,推出了堅凝雄大饒有記念碑意蘊的風貌和富于鄉土情緒的面貌,創

13 見潘公凱《綠色繪畫的略想》,載《美術》1985.11

14 見唐孫過庭《書譜》,收入《歷代書法論文選》上 126頁,上海書畫出版社,1979

- ⑦ 宋 鄭椿《畫譜 雜說 論意》收入《畫史叢書》,1-69頁,上海人民美術出版社,1962。
- ⑧ 見劉國輝《關於人物畫 簡談人物畫高研班的實踐》載《美術》,1993.11。
- ⑨ 見李可染《漫談山水畫》,1959。收入《李可染論藝術》,74頁,人民美術出版社,1990。
- ⑩ 見李正天《大師的意識的覺醒—評後嶺南派黃一鶴的方大堂》,載《當代水墨藝術叢書—二十世紀末秀才與畫—中國現代藝術走勢》,20頁。
- ⑪ 天津楊柳青畫社 1993。  
見石果《得一畫莊斷筆錄》引書同上 16頁。

進門，其中的詩人、舞者、哲學家、人物畫仍關心古民風俗和民生多樂。山水畫即歌頌有原則的風骨，是畫者對人的深情厚愛和真品格的抒發，畫者在一幅畫作中有所發生。周思農、趙奇的人物畫質文醇潔，而且人畫都有一定的代表性。

第一種是融合表現主義因索的水墨抒情品格。如張其維等是繼克羅士時期，借古以開今的個性化水墨畫家，但代入了西方表現主義的因素剛，予這幅千里黃昏的精神情緒，或打歌時如山洪暴發，或表達游子奇遇拙樸，或發潛意識斗争歌哭舞。這種個性的化繁複簡單而民間藝術的妙理于不顯，也都是這品條的作者所奉行。只是由于民族性格的隔離和文化傳統的衝突，其表現的精神內向仍有別于西方表現主義的躁動不安，表現手法又與上述具體化了其袁某“山”的中國草書不無相似。崔子範的花鳥花、楊力舟楊剛的人物畫、周記華的山水畫大體可歸于此範疇。

第二種是擴大抽象表現因索的水墨抒情品格。這種品條的作品大略起源於融合中西又不受水墨的質制限的前時期藝術，但又加強了西方的抽象表現主義因素。其中之一是把林風眠式的形而抒情畫向抽象表現發展，擴大勝于小範，尤重抒情寫趣，能在非傳統的點墨運作和不限于中國相印刻的點推色調中，以加大非具象寫實因素的視覺表達具有東方韻致的獨特感覺。莫道口及其效法者可為代表。其中之二是把民間剪紙、民間玩具、古代民間的奇異篆書提煉為抽象表現的語言符號，以極為單純強烈的線與形、墨與色的節奏律動打發個人的情懷感受。張杜鵑的花鳥畫和姜寶林的山水畫大體如此。

第四種是面積各異却有共同旨趣的新文人畫，這種新文人畫非要自古代文人畫而賦予了現代意識。作者多是南京與北京的年輕畫家，創作心態既隱含着對前時期中國畫真尚教化功能過重的疏離也不乏對八五新潮大膽帶注小文的反撥。選材即人物、山水、花鳥兼而有之。主要的共同特點不外避開諷刺功能，擺脫抗爭意識，吸收莊禪精神，通過歷史或自然的母題闡釋，使用不同工具（如筆墨）、表達超越塊面功利的文化意蘊與人生感悟，較重視個體性、抒情性和市場地位高雅藝術乃至嚴肅藝術的再生產從整體上提供了物質條件，又客觀助長了迎合市場需要的淺薄低俗之作的氾濫。隨機性。作品以小品為主，作者多重視文化修養。少數新文人畫由文而野，俗雅相容，有雅有韻。由于新文人畫表現了較多的娛樂性，一些作品也流於媚美。五年時間受到嚴肅藝術家的批評。其中較突出的畫家，在南

京有王希南、高迪、朱紹林，在北京有王鏞、夏生山等。

最後一種是西體中用的抹素，水墨畫。這作品與他溫潤不同，形態面目已變。其同特點是估極嘗試西方現代藝術大膽採用心理妙境非傳神的水墨畫語言，只是仍然以水墨媒材。王一作者基本上是一些突然選擇了中西文化誤解揮毫中而懷着蕪蕪現代化的嚮望，以西方現代派、藝術改造中國畫傳統的年輕畫家，他們對中國畫傳統的了解甚至比不上對西方現代派的瞭解。甚至對舊瓶新樣石破及心理狂其如此，這類作品較少數中國畫語言和媒質常規的束縛，創作情意象地表現個性，以突破天地擴大審美領域，勇于表現以被傳主價值觀雕塑或遮蔽的思维空間與感覺空間中的直覺、潛意識、心理幻境、孤獨、冷漠、麻木與困惑等。有些還具有西方現代藝術的文化批判意識，但由于作者的素養和創造意識不足，作品也呈現出良莠不齊的狀況，有些可能具有超前性，有些在世界範圍內則已屬滌後模倣之作。摒棄性的新型水墨畫，作為一種過程必然有欠成熟，也必然會有模仿中創立，在破壞中建構，在認同西方人同發現自我，在克服盲目後走上自覺，他也必然會有所分化，各自成一派，或皮強有力的畫派兼併成為該派的支流，或者仍然在抹素中逍遙。

#### 四、世紀末的趨向與歷史啓示

進入九十年代以來，隨着以反傳統為特徵的新潮美術的沈寂，改革開放在實行市場經濟後的深化，世界政局的變化和東亞經濟迅猛增長對中國的激勵，藝術回歸本土成為多數中國美術家的共識，廣大美術家對傳統和西方現代藝術、後現代藝術更深入系統的研究思考，中國畫領域在一派對待傳統又含糊對待西方現代藝術藝術上也象整個美術界一樣變得更為自覺。這種自覺集中表現在兩大方面：一是自覺張揚中國畫的人文精神，二是自覺強化中國畫的特有的圖式意識與筆墨意識。

自覺張揚中國畫的人文精神，直接與市場流通的負面作用有關，間接與世界範圍內東方主義的興起和民族意識的加強相關。國內市場經濟發展一方面活了經濟，一方面也促進與國內外收藏家相聯繫的美術市場的形成。不以人們意志為轉移的市場機制，把包括中國畫在內的中國當代美術無情地推向了兩極，不受市場左右的高雅藝術與迎合市場的通俗藝術。

這些淺薄低俗的流行作品，多系娛情小品，滿足于

小趣味，小筆墨，小格局，或因襲時風風格，毫無真情感與獨特創造，或降低藝術的文化品位，屈從于商品物慾所迷惑的卑下靈魂的希求，造成某種意義上人文精神的低迷。其迎合國外市場者更新落了中國式的人文精神。

有感于此一些具有社會責任感和文化使命感的畫家，幾乎不約而同地歸依了畫者文之極<sup>17)</sup>的傳統并給予現代的闡釋。在人物畫創作方面，堅持水墨寫實却重視繪畫性的畫家，在“吸收西方繪畫長處”，以“擇優綜合”的方式“在面對現實中去發展表現方法與表現語言”的同時，重新舉起“文以財道”的人，在藝術功能論上回歸古代儒家文化的教化說，認為“文以載道的文藝觀的存在，自由他深層的民族歷史根源，他與庸俗的工具論等量齊觀不能說是毫有道理的見解。<sup>18)</sup>為此異聞辦人物畫高級進修班付諸實踐。一些山水畫家也在首倡廣大以李可染為代表的水墨寫實一派視山水為祖國的傳統<sup>19)</sup>，在融合西法中着重表現人與土地、與自然、與歷史的精神聯繫，力求在薄荷多彩而壯美的境象中體現民族精神氣質，歌頌民族魂魄中的人文精神。

不以人物山水為描繪對象而從山水抽象探索積一些年輕畫家，也為民族精神的重振和國學研究的再度興起所啓導，拋棄西式的模倣和純形式的試驗，致効于傳統文化精神內核的表現與吸取西方現代派藝術後現代派藝術的方法的統一。有的把淵源于民間藝術和殷周青銅器圖式的形象置了有着廣袤太空的大宇宙中，試圖表現在西方工業文明困境下人與宇宙自然共融共治的全新境界<sup>20)</sup>；有的進而強調中國人自強不息的人文精神，認為水墨畫的根源，是宇宙的抽象精神，人本意識的頓悟，而古文化諸派，吾只偏愛直驅人本的強悍精神之一支<sup>21)</sup>，“遂以《周易》卦象為系列作品母題，用畫拓結合解構筆墨再加重建的手段，賦與作品以天行健君子以自強不息傳統文化意蘊。

上述種種中國式人文精神的重振，說明中國畫家在十餘年西方文化舶來並與傳統文化發生衝撞交匯之後，不僅能以開闊的胸襟包容西方藝術之長，更開始自覺抵制歐洲中心論的影響尋求着以平等姿態進行施己所長的對話，交流與融匯的健康尋始。

自覺強化中國畫特有的圖式與筆墨意識，正是上述健康心態在現代中國畫本體建設上的反映。在八十年代的中國畫的大討論中，衝中國水墨（彩墨）畫的邊界主張，固然為這一傳統畫種廣範吸取造形

語言上的營養而避免化大開方便之門，可同時也導致了各畫種多元互補關係的紊亂。隨着多元探索深入，人們開始冷靜而審慎地比較中西繪畫語言的優劣異同，至九十年代，借助西法以破除舊語言的銳氣漸轉為參用中西結構與傳統一脈相承的新繪畫語言的自覺，不再滿足于西方現代圖式的簡單一用，也不在熱衷于脫離筆墨肆意制作肌理還不能說意見已經完全統一，但多數畫家已在這類問題上取得共識。

圍繞圖式問題，水墨寫實一派，針對八十年代某些離開具象寫實的繪畫語言體系而支離破碎地承西方現代圖式的弊病，既吸收西方現代藝術為擴大表現思維空間情感狀態以創造新形式的合理內核，又特別強調了“強化造形意識”<sup>22)</sup>，主張在具象事實的規定性下，擇優吸取而綜合使用。水墨抽象畫家也開始以一種更具歷史感的態度去重新估價，闡釋，解構，重組傳統，進而發現了只重筆墨的水墨寫意畫家忽略的圖式問題，看到了在發傳統的文化機制方面圖式不亞于筆墨的重要意義，據此指出圖式之變，最見出時代風格，個人風格之變。“論筆墨莫如先論圖式，無圖式之規引，筆墨便是一堆無意義的殘骨爛肉”<sup>23)</sup>

綜中國畫各派的批評家，即在圖式筆墨問題上提出“揚長補短”<sup>24)</sup>和“創立新規範”<sup>25)</sup>的號召，再視覺圖式方面，主張無論具藝術還是抽象藝術“均應強化結構與造形的深度體驗。”反對“拘規範無建設的破壞，在構成中國畫視覺圖式的筆墨功能方面，認為中國以筆墨勝，西方以色彩、構成、造形勝，主張既以西畫之長補中國畫之短，又發揮筆墨優勢，但不是維護筆墨的舊規範，而是感悟筆墨的深層精神，以便“反叛古法又與古法存在着反向對應”，保持發揚“行筆運墨科程中的精神投入”，使操筆運墨進行創造的過程成為生命的過程，成為不斷發現不斷悸動的過程。上述認識的實現尚在過程中，但提出問題已顯示了理論上的日益成熟。圍繞中國畫語言的創立新規範，也有學者參照語言學派的思想，提出了建立第二語言<sup>26)</sup>的構想。坡“自然的，模擬自然的和重複的語言稱為第一語言，把離開自然的，主觀的，創造的語言稱為‘第二語言’，把一切純粹的創造分離出來進行再創造的語言稱‘第三語言’”。這種理論的價值還有待實踐的檢驗，但建立新規範的出發點則是在西方人把“第二語言”“推到極限以至于象了他”的情況下“越過西方人”。其充滿民族自強心理的競爭意識與創造意識也反映了繪畫語言上的自

<sup>22)</sup> 見 劉國輝 上揭論文

<sup>23)</sup> 見 石果 上揭論文

<sup>24)</sup> 見 劉亞純《〈揚長補短〉》《〈當代水墨藝術叢書〉》一頁

<sup>25)</sup> 見 劉亞純《〈創造新規範〉》，載《〈中國現代水墨畫〉》，天津楊柳青畫社，1991

<sup>26)</sup> 見 茅小浪《〈談中國繪畫第三語言的建立〉》，載《〈江蘇畫刊〉》1993.9

可以看出，中國畫在從傳統走向現代的一個世紀中傳統在積淀，西方藝術文化在不斷地被有選擇地引入吸收，但是圍繞着傳統與現代、中國與西方的比較、爭論、思考、探求却從未停止，至今已大體完成了黑格爾式的「正、反、合」而步入了一個新的階段。走向現代化的源遠流長的中國畫，必需正確處理民族藝術文化傳統與西方藝術文化的關係，這不只是新時期的問題，也曾經是前時期的問題。本來，在不同地域不同文化歷史環境中生長發展起來的中國美術和外國美術、東方美術和西方美術，既各具不可替代的優長和彼此不同的缺欠，也不無相近和相通之處，作為人類精神生存方式與溝通方式，既有互補作用，亦難免在一定條件下的融合。然而，在缺乏交流的情況下，

難實現其互補互益，在物質文明發展的差異中，尤易造成影響平等交流的心態。中西美術在中國的撞衝尖與一定程度的融合，恰似中國由農業文明走向工業文明過程中，至今也仍屬發展中國家，而西方即進入了工業社會至今更步入後工業社會。這種差距對中國美術而言，既易導致自學者全面地認同西方，以西方藝術為唯一方向，又易造成愛國者的民族自衛心理，是衛護傳統為保護精神家園。由於中西優劣之爭一直與古今之變聯在一起，要實現社會的現代化，僅僅的自衛與矮化自己的自卑都無濟于事，只能以開放的胸懷學習一切有益的東西，這種學習又不能脫離本民族原有基礎，特別是久已深入人心的文化傳統，并且必需針對實際的國情有所選擇。傳統與現代中國與西方的對接點一百年來中國畫在選擇西方美術並與傳統中某一方面的結合並非偶然，而是不以人的意志為轉移的。這並不取決於歐洲中心論的傳佈，也不取決於東方主義或民族主義的興起，而是取決於藝術文化所面對的與外部環境相聯繫的中國的現實。清醒地把這一點，變盲目為自覺，中國美術的現代化就可能少走彎路，就易于加強西方藝術家和公眾對中國美術文化的切實了解，就有可能在國際交流中為人類頌奉獻。

現代又有民族特點的精神花朵，為多姿多彩的世界藝術的爭妍競勝和差異互補做出貢獻。也許只有像這樣立足現代而根植傳統參照西方之權衡中外、損益古今，才能夠在破除歐洲中心論之後，隨着東方諸國經濟的迅速發展和未被充分認識的東方文化之引起西方關注，中國美術便會同東方各國美術一道在世界上發揮更大的作用。

# 신시기 중국전통미술의 현대화와 서구의 영향

설영년(薛永年) / 북경중앙미술학원

개혁 개방 이후의 신시기 미술은 백여년이래 중국 근현대 미술의 중요한 구성 부분이면서 합리적인 발전의 결과이다. 쇄국 정책을 실시하던 고대 중국이 전세기 말 아편전쟁의 실패로 강제로 개방된 이후, 서방 열강은 중국에서의 세력판도를 부단히 확대하였고, 따라서 서방문명은 중화의 대륙위에 선속히 퍼져나갔다. 이것은 한편으로 애국지사를 자극하여 수치를 썼고 부국강병을 이룩하기 위하여 사회와 문화를 개조하자는 결심을 부추겼고, 다른 한편으로는 발달된 서구문명의 도입을 통해 출구를 찾고자 하는 지식인들의 갈망을 일으켰다. 그래서 전통적인 국학외에 서양의 학문, 전통적인 국화(중국화) 외에 서양화를 도입하였다. 이로부터 전통미술계에서 가장 대표성을 띠면서도 이미 쇠퇴일로에 있던 수묵화 혹은 채묵화(수채화)라 불리던 것의 천하통일 국면은 타파되었다. 또한 본세기 20년대의 5·4 신문화운동(新文化運動) 이후 문화 변혁의 대세에 발맞추어 자각적으로 현대로 방향을 전환하였다. 서양에서 도입된 유화 수채화 수분화(水粉畫; 과슈(gouache)) 등은 중국의 문화 환경에 적응하기 위하여 중국화되었다. 전자를 우리는 중국화 혹은 국화라고 하고, 후자는 서양화라고 부른다.

1세기 가까운 시간동안, 중국화는 고대로부터 현대로 바뀌어 오는 과정에서 줄곧 다음 두가지의 문제에 봉착해 왔다. 하나는 어떻게 전통을 대할 것인가 전통은 필요한 것인가 만약 필요하다면 어떻게 현대적 요구에 따라 다시금 전통을 조명하여 취사를 결정할 것인가 하는 것이고 또 하나는 서방의 예술을 어떻게 대하느냐, 즉 문밖에서 거절할 것인가 아니면 이것으로 전통을 대신할 것인가. 그렇지 않으면, 또 어떻게 중국의 수요에 따라 과학적으로 버릴 것은 버리고 따를 것은 따를 것인가 하는 것이다.

고대의 전통과 서방예술에 대한 취사선택의 문제는 20년대로부터 지금까지 두개의 시기로 나뉘어 양상을

달리해 왔다

첫시기는 전시기(前時期)라고 불리울 수 있으며, 20년대 5·4운동에서 시작하여 6,70년대 문화대혁명의 종말과 함께 끝난다. 이 시기에는 옛 것에 집착하여 변화를 거부하고, 전통을 고수한 경향과 옛것을 빌어 지금 것을 연다(借古而開今)라고 주장한 경향 그리고, 전반적으로 서방화한 사람도 있었다. 그러나 혁신자들은 서방미술을 도입하는 것에 대하여 선택적으로 또, 중국화의 전통과의 결합을 통해서 결국 중국화의 새로운 전통을 만들어 냈다.

두번째 시기는 소위 신시기로서 1978년 개혁개방정책이 실행된 때로부터 지금까지이다. 비록 긴시간은 아니지만 도입된 서방미술과 문화는 더욱 광범해졌고 선택도 전시기와 달라서, 적극 도입자들이 제기한 중서고금(中西古今)의 논쟁은 더욱 격렬해지고, 중서 고금예술에 대한 세대교체문제에 대해서도 더욱 과감해져서, 결국 전대미문의 중국화의 다원적 발전이라는 새로운 면모를 형성하여 중국화의 현대화를 추진하였다.

본문에서는 중국화(수묵화 혹은 수채화)에 국한하여, 중국 현대미술과 전통 서방예술문화와의 관계를 토로하겠다. 또한 10년여 동안의 도입·논쟁·탐색·자각(自覺) 등을 돌아보아, 각종 유형의 중국화의 전통 서방미술에 대한 취사선택과 융합상황을 분석해 보고, 90년대 중국화의 취향을 탐구하여 결론을 도출해보려 한다.

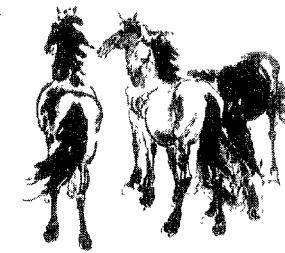
토론의 전개를 위하여 신시기 중국화 발달의 과정을 그 원류와 연계하여 논술하여 보고자 한다.

## 一. 전시기(약1919-1977)의 전통의 회복과 사고에 대하여

1977년 예술적 생기를 질식시키던 문화대혁명이 종말을 고한 때로부터 개혁개방정책이 실시된 초기, 즉 70년도 후반에, 사회 상하가 사상·문화상으로 정상

■ 清 石壽 〈苦瓜和尚畫語錄, 變化章 제3〉, 《〈中國畫論〉》上 p 148, 중국 고전예술출판사, 1957

도1 行駕馬 丙 1948



- 2 李元培·北大馬車研究舊題詞  
北京大学日刊, 1919. 10.25  
3 陳獨秀·美術學術·여정에게 담하여·新青年·제6.4 제1호, 1918  
4 楊師曾·國民회의 가치·1922·  
·화문증간·上 p.697 인민미술출판  
사, 1962  
5 丁揚書  
6 黃賓虹·중국예술의 성래를 노한  
나··미술신자·제1기·상해일보·  
서인쇄서사, 1934

을 차복하여 진기기이 미술 전통이 회복될 수 있었고,  
그 결과로 대서울 생기가 일었다.

기사 기예로 미술 고대 궁과 화이 전통을 계승하던 민  
씨가 있었지만 그 뒤와의 주류는 이미 고대 전통의 계  
통이 아니었고, 문화전람회(文華會, 1898)과 1919

년(1919)의 세계전(世界展)에서, 서화의  
명과 수장하는 사람들은 정도가  
래에 점차적으로 형식화 경제적  
용에 노동하는 주교, 중서의 문화를  
옹호하던 새로운 전통이었다.

깃을 끼어 가는 민족의 정신(5  
·15 운동회(運動會)의 정신)으로 정내  
민족의 쇠퇴해 드난 궁과화를 바  
라보고 구전통을 버려버리 새시(新)을 사용을 뛰어들, 이를  
사운데 형성되었다.

5. 주야는 간통시가가 위하여 민족적인 이식으로 과  
감하게 보방법을 일삼고 형식대체(사설주의적  
기법)는 소유이 하고 사이(死賣)인을 중시하는 봉건 문  
인화의 전통을 차폐하는 동시에 과학의 정신으로 신  
내식으로 사방화회(四方化會) 노임이었다. “사방인(人)은 자연  
과학을 공식한다. 미술도 역시 작품을 묘사하는 것으  
로부터 시작하였다”고 하여 궁과화의 원천을 외면하  
래, 그을 해석한 듯 었나니 생활하였기 때문에 작품을  
민족사가로 활용하여, 사양·현대화와 작품이 충돌한  
사양·고전사 양면에서 간자는 선택하지 않고, 사방  
의 사설주의(寫實主義)로 궁과화로의 작품을 강점  
하게 묘사하던 미분인화(美分人化) 전통과 결합시켜,  
논쟁·분야·강의·설전을 통해 형식전쟁을 개시는  
사이에 점차 주류가 되었나 것이다. 5.60년대에는 당시  
소련의 원진구(原進求)와 결합하여, 5.60년대에는 당시  
로마네스크(羅馬尼可斯)의 전통은 새자(新才), 이미, 산수화·인역에서는  
주로 라기린(李基林)과 7.70년대에서는

수목·사설주의(水墨寫實主義)라고 불리운 이 신진동  
의 주장을 예술에서 자연과학과 같은 협진법을 주구  
하는 정신과 유비나(幽比那) 미팅(明廷) 교회(교당) 사용이니  
또한 빙·징·내·전통·수목화의 단체(團體) 정신과 복고  
주어, 형식주의·강영을 관대하고, 사방·현대·구의·영  
영을 평등하고, 생활과 자연에 친취하는 것을 중시하  
며, 예술의 세인과 구성을 강조하고, 사방의 사설회(事  
設會)의 정화한 손떨며 전통·수목화·수목·매체(媒材)의  
결합에 친화하였으며, 사양기의 주로는 궁과화의 기  
본·기교와 전통·식민·민족·사설을 계승한 군가로 삼  
사하고 수용하였다. 또, 해자는 주로 사인파의 기술의

수양에 있어 시의 악연을 공유하여 예술의 현상의  
생활과 노동을 민양해야 한다고 요구하며, 안팎화로  
나우·증식하고, 일률화하여 서식화되어, 사설하게 계  
신하였다.

이 새로운 전통이 창립과 면집으로, 본래기에 출현한  
자구식 미술교육기관은 중심으로 서식화 기교에 뛰어  
나고 수목매체는 경대한 이용하여 이론은 청량하게  
묘사하고, 당대(當代)의 자연·군·민은 묘사하는 일로  
화가를 배양하는데서 지금까지 궁과화의 중심을 이루  
게 되었다.

진시기 궁과화 전진동의 작품은 5.60년대의 미경동(美  
景洞)의 시의(詩意) 전통을 계승하여 ‘옛것을 빙어  
기금을 인수 있다’라고 주장하던 소유의 화가이다. 이  
그룹의 출현은 먼저 그 당시 이미 세계에 놀을 거던  
시도, 송·금식의 인문학이 진선(眞善)·나영(南嶺)이라 했던  
애족화가의 생각에서 있다. 그들은 당시 봄에 이미 융  
신했던 ‘미 기명현대화 회화의 “개계”를 즐기지 않고  
오로지 손전에 만기다’라는 것이 궁과 전통분위(風味),  
이 시의회(詩意會)의 이·7.70년대·성능(聖能)·교통(交通)  
·증·교도로 공식하여 문인화는 무용서(無用書)는 주장  
해놓았다.

다음으로 제 1·2차 세계대전 후 사방·리익·기술·문명  
이 인간소와 현상이 물리·일·인·지·인으로, 강신·자인·  
고향으로 돌아가고자 하는 갈망이 또, 한·자연·인·사람  
이 혼인(人天合)·인·자연관을 기반으로 그룹의 ‘옛것  
을 빙어·자연을 인다’라는 주장을 면밀히 계승·하였다.  
5.60년대에 이미 화단에는 차비아(擦白),  
후양빈(黃賓虹) 등 대화가(大畫家), 이 우(禹)·시(矢)였는데, 나우  
기 이 그룹이 옛것의 보물을 빙어한 것과 자연을 소승  
으로 하는 가운데 농장정을 면밀히 한는 인식과 신천  
은 당시 궁과화의 주류이던 수목·사설의 주장과  
인연·증·내·전통에 인지하는 빙이 있어서 이들의 저작은 빙게  
되었고, 어느 정도의 영향력을 갖추게 되었다. 5.60년  
대에 이르러, 청부가 민족의 허수(虛數)의 강향을 바탕  
하고, 백화재방(百花齊放)의 문화·창·색을 전개함에 따라  
이 그룹의 수종자로 증가하였고, 판타에 쇼우(譯人書)  
와 같은 인물도 등장하게 되었으며, 서식으로 전  
시기 사의수목화의 세밀한 전통이 형성되었다.

이 새로운 전통의 특징은 예술·창·식에서 송·금식의  
인·문·상·신의 표현을 중시하는 것이다. 비록 주로 사인의  
작수·화목·수송·등을 묘사하시던 이 것( 것)에 현실감이

생활과 자연을 사랑하는 정신을 불어넣는다 서양문물 정신이 주류를 이루는 화단에 몸담고 있으면서도 서구식을 채용하지 않고, 심지어는 의도적으로 중서회화의 거리를 벌려놓기도 하면서 중국의 유산을 취하여 새로운 시대에 융화시켰다.<sup>7)</sup> 그들이 채택한 전통적인 것은 주로 명 청양대의 비주류이던 모방을 반대하고 개성을 중시하던 문인화의 전통으로 느낌과 개성을 발휘한 만서법화(漫書法化)한 사의의 방법으로, 사실적(寫實的)인 것과 비사실적인 것 사이에 그 오묘함이 있는<sup>8)</sup> 이미지 조형을 승화시켰으며 필묵 언어의 구성방식을 강화시켰다. 새로운 시대와 융화시켰다는 것은 주로 현대사회의 시각경험을 말하는 것으로, 고대의 시각능력과 다르다는 것이다

문화혁명이 끝나고 신시기로 진입한 초기 짧은 몇년간 문화혁명 기간의 미술의 잘못된 방향을 전환하여 신속하게 상술한 전시기의 새로운 전통을 회복하게 된다. 80년대 초에 거행된 《〈전국 30주년 미전〉》에서, 중서를 모두 취한 수목 사설파와 수목 사의파의 저명한 화가와 계승자들이 많은 우수한 작품을 배출하였다. 《〈국민과 총리(人民與總理)〉》, 《〈소근소근 애기하다[초초說]〉》, 《〈변경의 노래[昇外曲]〉》, 《〈성하고(盛夏圖)〉》 등 수상작품들을 대표적인 예로 들 수 있다. 이밖에 화기들은 문학전의 정치와 예술의 관계에 대한 지나치게 단순화한 이해로 밀미암은 창작사유의 단일화, 예술적 개성의 부족으로 인한 인물묘사의 유형화를 뛰어넘어 다시금 고대의 전통을 이해하기 시작했다.

## 二. 창작사상의 돌파와 중서 논쟁(中西論爭)

80년대 상반기 개혁 개방과 암흑 칙령을 위한 기준에 대한 토론과 숙정작업에 따라, 또 예술적 규율이 발전함에 따른 예술적 인식의 제고에 따라, 화단은 더욱 활발해졌고, 냉정한 역사적 반성과 열렬한 서방문화예술을 도입하고자 하는 열정이 결합하여 사상은 더욱 자유로워지고, 시야도 훨씬 넓어져서 서구문화의 도움을 빌어 이전의 예술적 법칙에 부합하지 않는 금지구역을 타파하는데 박차를 가하였다. 전시기에 비교하여, 이때 도입한 서구문화예술은 고진미학과 사설주의가 아니라 주로 모더니즘 예술과 이와 관련된 철학 미학 예술적 관념들이다. 또 비판의 대상도 고대 정통미술에 국한되는 것이 아니라, 주로 전시기 회화의 신전통 가운데의 폐단과 결함들이었다. 또 비판한 문제도, 심미적 효과 회화성 예술적 형식 추상표현 등을 소홀히 한 것 등의 회화영역의 보편적인 문제들로 다음의 네가지 방면에 집중되어있다. 하나

는 예술의 심미적 효과를 등진 정치화를 비판한 것으로써 “예술의 유일한 기능은 심미이다”라는 관점을 제기하였다.<sup>9)</sup> 두 번째는 지나치게 제재 내용의 결정론을 강조하는데 대한 비판으로 “형식이 내용을 결



2

정한다”라는 관점을 제기하였다.<sup>10)</sup> 세번째는 예술적 개성과 감정의 표현을 소홀히 하는 것에 대한 비판으로 “자아의 표현이 예술의 본질이다”라는 관점을 제기하였다.<sup>11)</sup> 네번째는 추상예술을 일괄적으로 밭살하려는 주장에 대한 비판으로 “추상미”에 대한 관점을 제기하였다.<sup>12)</sup> 상술한 전시기의 상황에 대한 비판의 견해들은 어느정도 긍정적인 의의가 있다고 할 수 있다. 그러나 문제를 제기한 화가의 이론적인 준비가 충분치 못하고, 또 서구 현대문화에 대한 체계적인 이해가 이루어지지 못하여 지론이 극단적인 경향을 면치 못하여 반대자의 반박에 당면하게 되었다. 논쟁의 결과 학술을 활발케 하고 사고를 촉진하였다. 그러나 상술한 토론의 중국화단에 대한 영향이 떨어지지 않아서인지 곧 더욱 급진적인 반전통파에 의해 중국화에 대한 대논쟁이 일어나게 된다.

대토론이 시작되기 전, 줄곧 전시기 미술전통의 중심이 되었던 미술대학이 문학에 의해 중단되었던 학생모집을 시작하여 몇 차례의 졸업생을 배출하여 논쟁을 위한 새로운 세대의 인선을 준비하였다. 이미 진행된 앞의 토론은 중국화 고대 전통과 전시기의 신전통의 반성을 위해 인식을 축적하게 하였다. 또 개방이후 현대 서구의 문화예술의 번역소개와 전파는 중국화 전통에 대한 새로운 인식을 위해 이제까지 알지 못했던 참고의 실마리를 제공하였다. 서방현대주의 문화예술의 힘을 빌어 중국미술전통에 타격을 가한 “85 미술 신조류(85美術新潮)”가 시작됨에 따라 중국화의 흥망에 대한 한바탕의 대토론이 같은 해 시작되어 1년여의 시간동안 계속되었다.<sup>13)</sup>

많은 중 노년의 중국화가와 미술이론가들이 이 토론에 휘말려들었으나 토론 쌍방의 가장 주요한 인물들은 오히려 새로운 세대의 화가겸 이론가들이었다. 논쟁에 도전한 한 편은 중국화의 “위기론”<sup>14)</sup>을 견지하였다. 지론을 편 사람들은 전통을 견지하는 저명한 화가들의 예술적 결점에 대해 적절한 비판을 가했으나, 이러한 비평은 오히려 과장된 반전통론을 지지하는데 사용되었다. 그 반전통론의 전체적 관점은 중국의 가공할 낙후를 부끄럽게 여기고 서방문명의 급격

7) 魯迅 〈木刻紀程小引〉(1934), 〈魯迅論美術〉 p 108, 인민미술출판사, 1956

8) 齊白石의 말로서 王朝聞의 〈위대한 화가 제 백석〉, 〈〈인민일보〉(1952.1.8)에 인용한 것을 다시 인용함

9) 彭德의 논점으로서 鄭泰군의 〈신시기 중국화 학술연구 일별〉, 〈중국화연구〉(5)(1991.11)에서 재인용

10) 吳冠中 〈내용이 형식을 결정하는가?〉, 〈미술〉 1981.3

11) 鍾鳴 〈從畫薩特說起: 試繪畫中的自我表現〉, 〈미술〉, 1981.2

12) 吳冠中 〈추상미에 관하여〉, 〈동심서조집〉 P40, 사천인민출판사, 1982

13) 吳冠中 〈추상미에 관하여〉, 〈동심서조집〉 P40, 사천인민출판사, 1982

14) 李小山 〈당대 중국화에 대한 나의 의견〉, 〈江蘇畫刊〉 1985.7  
〈중국화 존립의 전제〉, 〈미술사조〉 제7기, 1986.9

도2 蔣兆和 《流民圖》 1943

도3 齊白石 《花鳥》 1940년대



3

도4 林風眠 枝 1960  
도5 周恩來 人民和樂圖 1979  
도6 雷虎 青明 1990



4

한 민족을 떠나 암울한 대기 속에 고사 중인 홍국화의 한 분야이며, 길지가 송·금화의 면이나 진로·진동화처럼 화분을 벙어리시거나 새로운 예술관념을 제각각이지 못했으며 그것이 역사로 실제로 기록되어 민예사는 본래가 개선화에 와서만 화화 전통상으로는 무단히 솔나이와 역사이며 이제 이미 마나온 때에 봉작하게 되어 당시 사람의 풍자, 당시 위해 재활용 짧은 치마를 끼고

의 풍류의 경개선이 보호해지면 현대 송·금화는 세계적 현대화의 일환으로 '죽어', 아가게 된 것이다 그리고 행 가려웠다. 이러한 관념 생활을 해설으로 헤아리기로는 완전히 당시에 사실은 도구하여 사고는 심하게서는 대도 아니. 송·금화의 차이가 있었으나, 그러나 일체의 진동을 눈리적으로 부정하는 삶이 살아되어 있었으니, 고대 송·금화의 진동도, 반대하고 그 안내 송·금화의 새로운 진동도 인정하지 않았으나, 대내사로 예전의 세계주의의 산물이요, 사방공침본에 전통하고 전반적으로 서구화된 주장을 보아하게 되었다.

반 "위기론" 쪽이 가장 유익한 대표자는 유희을 세대에서 배출되었는데, 서구의 포스터디자인의 보다 나름에 대한 민족을 부각하려고 이에 생네위기 해설에 비유하여 "노새화회는"을 발표하였다 그로 이 이론에 아하연 송·금화는 '마나온' 삶과 가지고 있는 것이 아니며, 오히려 서구의 현대 예술이 곧 후속의 끝으로 힘들어지기 시작했다라고 보고는 시 양대 회화 세계의 우연을 분석한 후에 송·금화회는



5

이 현대라고 지적하였다 송·금화의 문제는 상당히 긴 시간동안, 전통의 해설이 되었던 주 객관의 화해농인을 노외시키고, 세상 사람, 사회가 혼인될 새가 되는 예술관을 모와시하여, 맹청 양대는 수구(守舊)라는 명목으로 전통의 주선(主線)에서 벗어났으며, 5·1아후에는 새로운 것을 선호한다는 명목으로 전통의 주선에서 일컬어졌다. 주 자연으로 돌아가서 사람과 자연, 사람과 사회, 사람과 자연의 유기적이고 화복한

내면을 표연히 일관상선이 소외되는 모호해야 한다는 서구의 현대 예술의 고장은 서구인의 강렬한 고장을 표연하는 것이다! 바로 송·금화회의 진동장선은 장례세계 미래주제의 정신이 된 것이다. 이와 같이 때문에 회화에 있어서 서구적인 것은 인정할 수 없을 뿐 아니라, 또한 관념·영식·명법·능·각·평민에서 이식적으로 서구현대 예술과 거리를 두려한 것이다! 이러한 시각은 동양문화의 혈전에 가깝다. 이 우려가 때문에 당시에 서구에는 전통사를 염두하니, 그러나 반대되는 은 이들의 주장이 송·금화의 현대화는 무시한 환상일 뿐이며 서구문화 휴증은 기무하는 보수주의 민족주의라고 아았다.

여성 '노기'와의 현간한 차이는, 가시는 노점에도 송·금화집은 있는데 바로 쟁명이 정말 강제로 개인된 아래 봉사한 송·금화의 우월문제에 대한 노동은 서구화, 또 모노 5·1아후 송·

금화 변화의 시도  
식인 사상을 주원  
하여, 가교방면에  
작안하시였고, 예  
술지 관념과 문화  
제개에 입각하여  
문서는 세우되 한  
나는 것이다 놓시



6

에 또 5·1아시기의 전통을 비판하는 입장과 전통의 부정을 주장한 입장과 아는 정도 위계를 가지고 있다. 이것은 사방의 현대문화의 승리에 대한 입장이 이후 송·금화된 삶은 세대의 신대 고민과 혼란기전을 만일한 것이다

대보본을 진행하는 가운데 송·금화 양세대중에 걸친 성숙한 두 가지 관심을 지지하는 사람의 없는 것은 아니다. 그러나 대내수의 사람, 이 전면적인 서구화나 전통고수입장을 찬성하지 않는다. 뿐만 아니라 본래의 분석적으로 중 서의 예술적 전통을 주사진내하여, 현대화를 목표로 하되 전통을 기초하여 서양예술의 취향 부분을 보아 예술 창작가운데 송·금화의 현대화를 넘색할 것을 주장하였다. 삶은 세대가 성숙한 전히 다른 두 가지의 의견으로 80년대 송·금화의 이론의 심화는 자극했다면, 90년 세대는 비교적 온건한 이리지 관심으로 80년대 후반기 송·금화에 개혁과 다양적인 탐색의 길을 열어주었다고 할 수 있다.

### 三. 창작실천에서의 다원적인 탐색과 개척

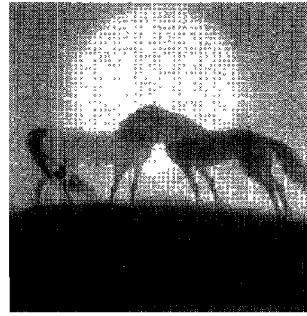
대보본이 일어나는 동시에 송·금화는 기타 그림 종류와 마찬가지로 사회적 공용성을 강조하는 정치화경향

과 창작방법에서의 단순한 모식을 타파하고, 예술적 개성을 강화하고, 심미 영역을 넓히며, 정신생활의 풍부성을 표현하며, 예술형식의 다양화를 탐색하기 시작했다. 그러나 현대서구예술의 영향을 받아들이는 문제로 말하면 85미술 '신조류 그룹'의 소수 수묵작품을 제외하면 조류에 영합하여 맹목적으로 서구의 것을 모방한 것은 극소수에 불과하다. 대토론이 시작된 후, 사람들 중 서문화의 충돌과 학류에 강렬하게 영향받아 그 결과 한편으로는 전통의 심도와 넓이에 대한 재인식을 촉진시키 한·당(漢唐)의 웅대한 전통을 본받고 민간미술에서 탐색하고, 오랜 예술에서 뿌리를 찾고, 일찌기 부정된 문인화에서 무언가를 찾게 되었다. 다른 한편으로는 서구 현대예술에 대한 이해를 확대하고, 그중 중국화에 귀감이 되는 표현주의·구성주의·추상주의 등이 모두 여러화가에 의해 받아들여졌고 다원적 탐색을 요하는 새 국면이 형성되었다. 잠시 후의 국외시장의 관심도 중국화 발전에 새로운 문제를 수반하게 되었다. 중국 수묵·수채화의 새로운 가능성을 찾는 가운데 중국화의 한계구분이 모호함을 면치못하게 되었으나, 전체적인 정황은 전통 계승하는 가운데 파격을 행하고, 신경지를 개척하는 가운데 계승하는 경향으로 각양각색의 창작방법과 품격의 형태가 드러나고, 대다수가 모두 전통과 서방적인 요소를 종합하려는 노력을 반영해내었다.

첫번째는 회화성을 강화시킨 사실 수묵의 품격이다. 이러한 품격의 작품은 인물화를 막론하고 산수화조화가 모두 전시기의 사실 수묵의 전통에 근거하였으나 회화의 가시성을 강화시키고, 스토리적 성분을 약화시켜, 구상·재현의 총체안에 비사실적요소를 받아들여, 시공처리의 자유도를 확대하고, 변형수법과 구성의식으로 시각효과를 강화시키고 매재(媒材) 기법을 풍부하게 하여 새로운 수묵화의 격을 만들어내어 보다 깊은 정신적 내용과 다양한 감정을 표현하려고 하고, 웅대한 기념비적인 풍모와 향토적인 정서를 밀어내고 평범함 가운데 위대함, 고난중의 승고함을 창조해내었다. 인물화는 여전히 민족의 운명과 민생의 고락에 관심이 있고, 산수화는 영원한 강건한 품격을 가종하고 있으며 향토의 정서를 맴돌고 있다. 유사한 품격에 속하는 공필(工筆) 화조화도 서양의 방법을 참작하는 가운데 발전하였다. 쪽우쓰총(周思聰), 짜오치(趙奇)의 인물화, 지아우우푸(賈又福), 치엔평(陳平)의 산수화가 대표성을 가진 것이다.

두번째 종류는 표현주의적 요소와 결합한 수묵화의 사의(寫意) 품격이다. 이러한 품격의 작품은 비록 전시기의 "옛것을 빌어 지금을 연다"라고 주장한 개성적인

수묵화 사의 전통에서 변화해 왔지만 서구의 표현주의적 요소가 대입되어, 조형과 필묵, 색채의 정신·정서를 강화하거나 산사대와 같은 걱정을 쓰거나 혹은 기발하고 졸박한 테에 개성을 표출하거나 자유자재한 창작에 잠재의식을 발현시킨다 복잡한 것을 단순화시키는 어린애와 같은 눈 [童眼], 얹매인데 없는 소박함과 자유로움을 느낄 수 있는 민간미술은 이 품격을 추구하는 작가들에 의해 망라되었다. 다만 민족 성격의 원만함과 축적된 문화전통 때문에, 표현된 정신은 이전히 서방 표현주의의 조급함과는 구분된다. 표현수법은 또 "그 성



7

정을 표현하고 고락을 형상화한다"는 중국 초서(草書)와 관계를 가지고 있다.<sup>16)</sup> 추이쓰촨(崔子范)의 화조화, 양리조우(楊力舟), 양강(楊剛)의 인물화, 쪽우샤오화(周韶華)의 산수화가 대체로 이 범주에 속한다

세번째 종류는 추상적인 표현요소를 강화한 수묵화의 서정적인 품격이다. 이러한 품격의 작품은 대략 중

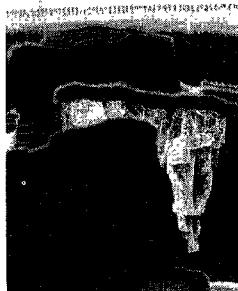
서의 특징을 융화시킨데다 수묵화의 사실성의 제한을 받지 않은 전시기 예술에 연원을 두고 있다. 그러

나 서구의 추상적 표현주의 요소를 강화하였다. 그 중의 하나가 린펑미엔(林鳳眠)식의 서정 수채화를 추상표현주의로 발전시켜 사실보다 아름다움을 추구하고 정취를 표현하는데 더욱 중점을 두어 비전통적인 짐선운용과 중국화 안료에 국한되지 않는 아름다운 색조에 구상적 요소와 크게 다른 시각언어를 가하여 동양적인 운치가 있는 독특한 느낌을 표현한 것이다. 우관중(吳冠中)과 그의 방법을 따르는 사람들이 이 품격의 대표라고 할 수 있겠다. 그중의 두번째는 민간의 전지(剪紙: 종이 오리는 공예) 민간의 장난감 고대 민간의 기이한 전서(篆書)를 재현하여 추상표현의 기호로 삼아서 이것으로 극단적으로 단순하고 강렬한 선과 형태, 면과 채색의 리듬 율동을 만들어 개인의 감정과 느낌을 표현하였다. 짱제이밍(張才銘)의 화조화, 지앙바오린(姜寶林)의 산수화가 대개 이와 같다.

네번째 종류는 면모는 각기 다르나 공동의 취지를 가진 새로운 문인화이다. 이러한 새로운 문인화는 고대 문인화에서 변화하여 현대적 의식을 부여 받은 것

도7 胡勃 夜色 1984  
도8 韋幸庚 在那 1993

16) 潘公凱,〈녹색회화에 대한 개략적인 생각〉,《미술》,1985.11



9

도9 費又福 太行豐碑 1984  
도10 墓力舟 勝凱萬里 1993  
도11 姜寶林 賀蘭 II 1990

이데 그가 다른 대부분은 남강과 북강의 삶을 회기로, 그들의 경지에 대체로 서리를 신사가 순수화가 지나친 공용의식을 기진다. 것과 거리를 두고 있으며, 또한 85년 전조류 미술이 서구의 것만을 중시한데 대한 반발도 없지 않다. 세세의 선택은 인물, 산수, 회(회화), 명(명화), 허(허가), 주요한 고통집은 미술의 교통사 기능을 부정하고, 투생의식을 단자비리하고 도가 물기 정신을 흡수하며, 이사와 자연의 모티브를 끌어내며 옛 삶과는 다른 위치로 힘의 경(경)과 떠나 문화의 내면과 인생의 깊이를 표현한다. 비교적 개방성과 시사성, 임기응변을 중시한다. 작품을 소홀히 하며, 그가 다른 대개 문화적 수영을 즐기면다. 소수의 새로운 문인화는 세속적이 되어, 조아한데 우아하여 서로 삶이고, 업숙함과 문제스러움이 삶이게 되었다. 새로운 문인화가 비교적 더 오래성을 풍향함으로 해서 일부 작품들이 지나치게 심세한 경향으로 으뜸하게 되어 그때 때때로 업숙함은 주로 예술가의 비판을 받기도 했다. 그 중 두가운데 그려낸 화가는 남강에 원명자(孟命)·장진(常進)·쑤진자(蘇津社) 등이 있으며, 북강에 왕이옹(王穎)·미엔(閔延) 등이 있다.

마지막 작품들은 서재 중용(中庸)의 철학적인 수묵화이며, 이러한 작품들의 예술적인 원리는 서로 다르지만, 범모로 가기보다는 공통적인 특징은 서구의 현대예술을 작품으로서 시험하고, 대단히 개인적이고 독특한 미술을 통해 예술가의 언어를 남색하려는데, 다만 이전의 수묵배채는 위주로 한다는 것이다.

작가들은 기본적으로 놀이의 중시문화의 중요성이 와중에 기하야 예술현대화의 희망을 기 있게 되었다.



10

이란 작품들은 궁수와의 언어와 새로 봄자의 수면을 비교적 둘 뿐 아니라 마음대로 개성을 표현하고, 주로 것끼리 서로 아름다움으로 보이거나 삶의 영악을 회복하고, 신동식 기지애 의해 폐지되었거나 가리워졌던 서유궁(西游宮)·감각궁(感化宮)·식관(食官)·김재의식(金齋의식)·위성(衛星)·고(高)·외로(外郎) 등

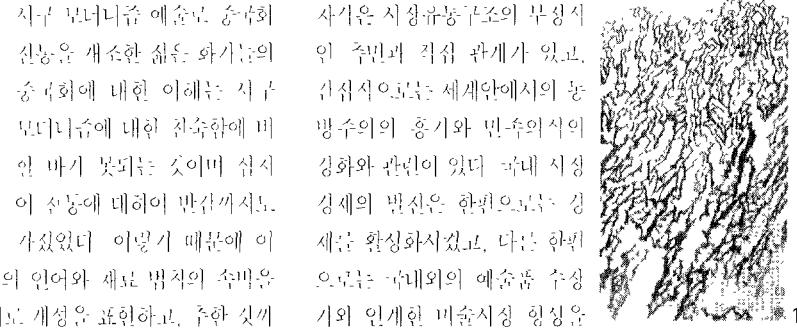
음·무감기·관(官)·종(宗) 등으로 통감하게 표현하였으며, 어떤 작품들은 서구의 현대예술의 문화미관의식을 갖춘 것도 있었다. 그러나 작가의 소양과 정직의식이 더불어 해서 작품은 서로 다른 수준을 나누내고 있어서 어떤 것은 신구적인 성격을 가진 것과 있고, 어떤 것은 세계적으로 보면 나후되고 모방하는 정도의 것도 있다. 담색 중의 새로운 형식의 수묵화는 현재 과정이며 미숙한 점도 있고, 또 모방을 통해 진조원 수도·진동을 파괴하는 가운데 새로운 진동을 구축하는 주변도 있을 것이다. 서구의 것에 놓여온 동시에 자아를 발견하고, 뱅부적인 것을 수복하고 사각을 하게 될 것이다. 그것은 분명 부단히 문화와 시·독립적인 그룹을 만들기도 하고 강력한 다른 그룹에게 침범되어 그 그룹의 지구가 되기도 하고 옥은 아전히 담색상대로 있기도 한 것이다.

#### 四. 세기말의 추세와 역사적 시사

90년대에 진입한 아래로 반전동을 중심으로 하는 신조류 미술이 침체하고, 시장경제 진행 후, 개인개방의 섭화, 세계성세의 변화, 동아시아 강제의 선축한 발전이 중국에 준 영향 등의 원인에 따라 예술이 본래의 면모로 돌아가야 한다는 것이 대다수 중국미술가의 공동의 의식이 되었다. 많은 예술가들이 전통과 서구 현대미술, 포스트 모더니즘 예술에 대하여 나누고 있고 제각각의 인식을 하게 되었고, 순수화영역에서 노아에게 전통을 대하고 어떻게 서구의 현대문화예술을 대해야 하는가 하는 문제에서 산체 미술과 미술가로서 자기하는 단계가 되었다. 이러한 사상은 크게 두 가지 빙대 삼중지으로 표현된다.

하나는 중국화에 대체로 흡연나눔을 부기시기야 한다는 자기이고, 두번째는 중국화 특유의 도식(道式)의 냄새와 관(官)을 강화해야 한다는 것이다. 중국화의 인문정신은 부기시기야 한다는

사가는 시장유동구조의 무정식인 주민과 직접 관계가 있고, 간접적으로는 세계안에서의 농·방주의의 흥기와 민족의식의 상화와 관(官)이 있다. 국내 시장·상세의 발전은 한편으로는 경제를 활성화시켰고, 다른 한편으로는 국내외의 예술품 수상·기와 인개한 미술시장 형성을 추진하였다. 사람들의 의식을 변화시키지 않은 시장기제·중국화를 포함한 중국내미술을 부자비하게 양·수으로 치단해 하였다. 그것을 시장에 의해 좌우되



11

지 않는 높은 품격의 예술과 시장경제에 영합하는 통속예술이다. 시장은 고상한 예술 내지는 엄숙한 예술의 재생산을 위해 물질적 조건을 제공하였고, 또 시장의 수요에 영합하는 천박하고 저속한 작품의 범람을 객관적으로 조장하였다. 이러한 천박한 유행 작품들



13 이 부족된 것들이거나, 혹은 예술의 품위를 떨어뜨려 불욕때문에 비하된 영혼의 욕구에 굴종하여 방황하는 인문정신의 행태를 보여주기도 한다. 국외시장에 영합한 사람들은 중국식의 인문정신의 절을 더욱 떨어뜨렸다. 이러한 상황에 느낀 바가 있는 일부 사회적 책임감과 문화적 사명감이 있는 화가들은 거의 악속이나 한듯이 “그림은 문자의 극치[諸文之極]”이라는 전통에 귀의하고 이것에 현대적인 해석을 가했다.<sup>17)</sup>

인물화 창작분야에서는 수묵사설 기법을 견지하면서도 회화성을 중시한 화가들이 있는데 서구회화의 장점을 흡수하고, 좋은 것을 택하여

종합하는 방식으로 현실을 대면하여 표현방법과 표현언어를 발전시키는 동시에 새로이 글에(그림에) 내용을 담아야(文以載道) 한다는 깃발을 높이들고 예술공용론적 면에서 고대유가의 교화설(教化說)로 회귀하여 “文以載道”的 예술관은 매우 오랜 역사적 근원을 그것과 용속한(예술)도구론을 같이 논할 수는 없다는 것은 매우 일리있는 견해이다.<sup>18)</sup> 라 하며 인물화 고급연수반을 만들어 자신들의 생각을 실천하였다. 18) 몇몇 산수화가도 리커란(李可染)을 대표로 하는 수묵사설파의 산수를 근본으로 여기는 전통을 발양광대시켜, 서구의 방법을 융합시키면서 사람과 땅, 자연, 역사적 정신의 관계를 표현하고, 크고 다채로우면서 정암한 경상에서 민족정신을 체현하고 민족의 영혼에 내재한 인문정신을 찬양하여 노력하였다.<sup>19)</sup>

인물이나 산수를 묘사의 대상으로 삼지 않고, 수묵추상화를 추구하는 몇몇 젊은 화가들도 민족정신과

국학연구가 다시금 흥기되는데 힘입어 서구식의 모방과 순 형식의 실험을 포기하고, 전통문화 정신의 핵심의 표현과 서구 모더니즘 예술, 포스트모더니즘 예술방법의 융합에 주력하고 있다.

고 있다. 어떤 사람들은 민간예술과 은 주(殷周)시대 청동기의 도식에 뿌리를 둔 형



12

상을 광막한 대우주 기운데 두고서 서방공업문명의 곤경아래에서 사람과 우주자연이 합일하는 전혀 새로운 경지를 표현하려 시도하기도 한다.<sup>20)</sup>

또 어떤 사람은 나아가 중국인의 자강불식(自強不息)하는 인문정신을 강조하고 “수묵화의 근원은 우주의 추상정신이며, 인간 중심 의식의 깨달음[頓悟]”이면서 문화의 여리 파 중에 나는 다만 인간중심의 강인한 정신을 고취하는 지류를 사랑한다”라 하였다.<sup>21)</sup> 따라서 《〈주역(周易)〉》 패성(卦象)을 작품 시리즈의 모티브로 삼고 그림 턱본을 결합시켜 필묵을 해체하고 나서 구성하는 수법을 이용하여 작품에 “하늘의 운행은 장건하고 군자는 자강불식한다”라는 전통적 문화의 정신을 부여하였다.

이상에 서술한 여러가지 중국식 휴머니즘의 부흥양태는 중국화가 10여년 동안의 서구문화의 유입과 그것이 전통문화와 충돌교류한 이후에 열린 가슴으로서구예술의 장점을 포용할 수 있게 되었을 뿐만 아니라, 더우기 자각적으로 서구 중심론의 영향에 저항하기 시작하고 평등한 자세로 대화와 조화시키고자 하는 건강한 마음가짐을 추구하고 있다는 것을 이야기해주고 있다.

중국화 특유의 도식과 필묵의식을 강화하는 것은 바로 상술한 건강한 마음가짐의 현대 중국화의 전설에 반영된 결과이다. 80년대 중국화 대토론 가운데, 중국수묵화의 경계선을 허물자는 주장은 진실로 이 전통화종이 광범위하게 조형언어의 영양을 흡수하여 수묵화의 경직화를 피하게 하였지만 동시에 각종 장르의 그림간의 관계를 문란하게 하는 결과를 낳았다. 다원적인 탐색이 심화됨에 따라 사람들은 냉정하고 신중하게 중·서회화 언어의 우열과 이동(異同)을 비교하기 시작하였고 90년대에 이르러 서구의 방법론을 빌어 옛것을 없애려는 날카로움은 점차



13

동서의 것을 섞어 사용하여 전통과 일맥상통하는 새로운 회화언어로 변해갔다.

도12 張桂銘 夏塘 1993

도13 王鑑 唐王達詩意 1988

도14 段秀蒼 自我涯 的小船, 1993

도15 陳向迅 間神規畫 1993

17) 宋 鄧椿 《畫繼·雜說·論遠》, 《화사총서》(1) p.69, 상해인민미술출판사, 1962

18) 劉國輝 〈인물화에 관하여—인물화 고급연수반의 실전에 관해 견문함〉, 《미술》 1993.11

19) 李可染 〈漫談山水畫〉(1959), 《李可染論藝術》 p.74, 인민미술출판사 1990

20) 李正天 〈대우주의식의 각성—후영남파 횡일한의 『방천당을 평함』〉, 《당대 수묵예술총서 1-20세기말 중국현대수묵예술의 경향》 p.20, 천진양류청화사, 1993,

- 21 石果〈得一畫譜斷筆錄〉, 삼계 충서 p.16  
 22 劉國輝, 삼계 논문  
 23 石果 삼계서  
 24 유요순〈揚長神短〉삼계 충서 p.1  
 25 유요순〈신규법을 만들자〉, 『중국 현대수묵화』, 천진양류침술펴낸  
 26 张小浪〈중국회화의 제3언어의 손립을 이야기하다〉, 『강소학간』, 1993.9

이상 단순하게 시구<sup>詩句</sup> 인내회화 양식은 세월이흐는 대로 민족하지 않게 되었고 빛과 밤을 떠나 마음대로 기운(肌理),<sup>21</sup>을 만들려 했다. 또한 이가 의견들이 위선히 통일되었더니 할 수 없으니 다수의 화가들이 이미 이러한 문제에서 인식을 같이하고 있다.

도식의 문제는 놀라 짜고, 사실 수묵화는 순장하는 일제<sup>1931~1945</sup>~80년대 구성사설의 회화체계를 떠나 시리얼로 하게 시양 무너니즘의 도식을 끌어보았던 깨닫는<sup>22</sup>을 비판하면서, 시구<sup>詩句</sup> 무너니즘에 숨을 흡수하여 표현 서유궁간을 확대하여 새로운 형식의 힘과 식민 대동을 친다<sup>23</sup>었으며, 또 “조형이식을 강화”한 것을 강조하였고, 구성사설의 고장상 아래에서 징집을 취하여 동원하는 것을 주장하였다.<sup>24</sup> 수묵주성화가<sup>25</sup>는 이사각기<sup>26</sup>을 더욱 강화한 대로로 새롭게 전통을 이해하고, 해석하고, 어부하고 새롭히기 시작하였으며, 나아가 원복 민을 공식하는 사의 수묵화기가 소홀히 한 도식의 문제를 밝히하고, 전통적 문화 기제라는 주제에서 도식이 원복에 끗지 않게 중요한 의의를 기진다는 사상을 발견하고, 이에 의기 “도식의 변화는 시대 품기, 개인의 품기의 변화를 가장 잘 나타내며, 원복을 놓아두는 것은 도식을 먼저 놓하는 것보다 못하니, 도식의 시도가 없다면 원복은 한낱나기와 의미 없는 썩은 뼈와 살인 뿐이다”라고 사직하였다.<sup>27</sup>

중국화 기파의 비평가의 의심을 종합하자면, 도식, 원복의 문제에 있어서는 “징집을 드러내고 단집을 보완하자[征集補短]”<sup>28</sup>라는 주장과 “새로운 규범을 만들자”<sup>29</sup>라는 주장은 세기하였다. 시가시인 도식에 대해서는 고성·주성·애송에 숨을 분분하고 모금·마방히 고상과 소망의 심도있는 새함을 강화해야 한다라 했고 규범도 없고 진실식이지도 않은 과과를 빼내했다. 중국화의 시가도식을 구성하는 원복의 이전에 대해서는 중복은 원복에 있어서 우세하고, 서방은 세재·구성·조형에서 뛰어나다라 하고, 시양화의 상점으로 중국화의 단집을 보완하고, 원복의 성집을 더욱 발휘하자 주장하였는데<sup>30</sup> 이는 원복의 진부한 규범을 용호해자는 것이 아니라 그 심증의 정신을 깨달아서 진부한 옛 방식에 반대하기에 원개하여 행필운북(行筆運墨)하는 과정에서 정신을 주입하는 대로를 밝혀하여 청작을 진행하는 과정을 살이있는 과정이 되게 하고, 부단히 벌힌하고 끝임없이 가슴벌리는 과정이 되게 하고자 하는 것이다.

위에 서술한 인식의 실험은 아직까지 과정 중에 있으나 문제는 세기했던 것 자체가 이미 이론의 성숙을 나타내 주는 것이라 봐겠다. 중국화의 언어의 신규법 수립은 놀라 짜고서 어떤 학자는 언어학자의 시장을

잡종하여 “제 3의 언어는 세우자”는 구성을 내어놓았다.<sup>31</sup> 시인시이거나, 자연을 보방하는 그리고 충복식의 언어를 세 1언이라 하고, 시인설내<sup>詩人說內</sup>를 떠난 수관자 이미 칭조자인 언어를 세 2언이라 하며, 모든 순수한 정조에서 물리되어 나와 재창조<sup>再創造</sup>를 진행한 언어가 세 3언이다. 이러한 이론의 가치는 신진의 간증을 거쳐야 하시면 새로운 규범을 세우는 숨말은 시양인<sup>西洋人</sup>이 세 2언<sup>二言</sup>을 다한까지 떠내내고 그것을 끊어버리는 상황에서 시양인을 조원한다. 그 민족자감십과로 충만한 경쟁의식과 창조의식은 회화언어의 사상을 만영하였다.

중국화가 전통적으로 부나 현대로 나아온 1세기 동안에도 전통은 계속 쟁여왔고, 시구의 문화 예술도 끊임없이 신나자으로 도입되어 흡수되었으니 전통과 현대, 중국과 서양을 놀라싼 비교, 대비, 사고, 넘나드는 아작도 그점이 없이 계속되고 있으며, 이제 이미 해방식의 정·반·합이 대체로 완성되었기에 새로운 단계로 지향하는 유정한 역사원류를 가진 중국화는 반드시 민족문화예술진통과 서구의 문화예술 간의 관계를 정화하게 차리해야 하게 되었다. 이것은 단지 신시기의 문세가 아니라, 신시기의 문제였기도 했디.

본래, 서로 다른 지역과 다른 역사적 환경에서 생장 발달해온 중국미술과 외국의 미술, 즉 농양미술과 서구의 미술은 서로 대립할 수 없는 상황과 서로 다른 진전을 가지고 있기는 하나 서로 혼사하거나 서로 통하는 삶이 없는 것은 아니어서 이 삶이 인류의 정신의 성존명식, 소동명식이 되어 서로 보완하고, 일정한 순간아래에서 융합되기도 했다. 그러나 상호교류가 없는 상황에서 상호보완이 실현되기는 어렵다. 더욱이 이와같이 물질문명 범위의 사이가 헌시해친 성태에서 빙동교류의 삶리에 타가을 주기 심상이게 되었다. 중 시 미술은 중국에서 빛나고자 어느정도 융합되었는데 이를, 광교류제도 중국의 농업문명으로 부나 공업문명으로 향하는 과정과 맞아떨어져서, 중국은 아직 개발도상국에 속해 있는 나라인데 비해 서구는 이미 후기공업사회가 되어있다. 이러한 차이는 중국미술가에 대해 말하자면, 자기비하<sup>自比</sup>하는 사람이라면 신민식으로 서구를 찬동하는 입장에 서서 서구 예술을 유일한 질로 여기게 하기 쉽고, 또 애국자로 자처하는 사람에게는 민족자위심리를 부추겨 친동을 시키는 일은 친신적 고향을시키는 일로 보게 하기 쉽다.

중 서의 우일노생은 숨말 고급의 변화와 연개되어 왔으므로, 사회의 현대화를 실현하려면 누구한 악수나 자기 비하는 일에 도움을 줄 수 없으므로 열린 마

음으로 모든 유익한 것을 배워야 한다. 이러한 배움은 또 민족적 기초 특히 이미 중국인의 마음속에 깊이 자리한 문화 전통을 떠나서는 이루어질 수 없는 것이고 반드시 현실의 국가의 상황에 맞추어 선택적으로 전통과 현대, 중국과 서방의 대접점을 찾아야겠다.

1세기 동안 중국화는 서방미술을 선택해 왔는데 전통의 어느 한 부분과의 결합은 결코 우연한 것이 아니지만 또 중국인의 의지를 반영할 수 있는 것도 아니었다. 이것은 서구중심론의 전파로 해결될 것이 아니며, 동방주의 혹은 민족주의의 흥기에서 해결책을 찾을 수 있는 것도 아니며, 다만 문화예술이 대면한 외부환경과 연계된 중국의 현실에서 해결책을 찾아야 한다. 확실하게 이 점을 파악하고, 맹목적인 것을 자각하고 자주적인 것으로 바꾼다면 중국미술의 현대화는 약간 우회를 할 수도 있겠지만, 서방의 예술가들과 대중이 중국미술문화를 절실히 이해하는데 쉽게 험하고, 국외의 예술과 만나게 되었을 때, 전인류를 위해 현대적이고 민족적 특성을 지닌 정신적인 꽃송이를 바칠 수 있게 될 것이며 다양한 세계 예술계의 상호보완을 위해 공헌할 수 있을 것이다.

아마도 이처럼 현재에 빌을 딛고 발달된 전통에 뿌리를 두고, 서구의 것을 참고하면서 중외(中外)를 저울질하고, 고금(古今)의 손익을 따진(權衡中外, 損益古今) 다음에야 비로소 서구중심론을 타파한 후 동방 여러나라 경제의 신속한 발전과 아직 인정받지 못한 동방문화가 서구의 관심을 받게 되는 과정을 통해서 중국미술은 동방 각국 미술과 함께 세계에서 더욱 큰 역할을 하게 될 것이다.

## 신시기 중국 전통미술의 현대화와 서구의 영향에 대한 질의서

한정희/ 흥의대학교

중국에 서양화법이 전래된 것은 명말기로 보므로 역사가 길다고 할 수 있다. 그러나 중국의 문인들은 서양의 사설적인 화풍이 자신들의 취향이나 회화관에 맞지 않는다고 보아 적극 수용의 자세를 취하지 않아서 양화법이 중국화단에 별로 뿌리를 내리지 못하였다. 청대에 들어와서는 만주족 출신의 황제들이 서양화법을 선호하여 서양 선교사들에게 그림을 그리게 하여 서양화풍의 그림이 많이 제작되었으나 중국의 문인화가들은 적극 동조하지 않았다. 이런 분위기가 근대에까지 이어져서 중국의 보수적 배타적 경향이

이번에 발표된 주제는 지금까지 많이 연구되어 왔던 명 청대에 있어서의 서양의 영향이라는 주제에 후속하는 의미가 있으며, 아울러 근·현대에 있어서 서양화법의 수용이 어떠한지에 관심이 많은 한국과 일본의 경우와 비교해 볼 수 있는 기회로서의 의미도 크다고 하겠다. 특히 공산화 이후 폐쇄적으로 진행되었던 중국 내에서의 미술의 변모를 다룬다는 점에서도 흥미가 많은데 발제자는 현재까지의 변화를 잘 정리하여 우리의 이해를 크게 돋고 있다.

전체적으로는 별다른 이의가 없으나 몇 가지 측면의 보충설명을 기대하면서 다음과 같은 질의를 드리고자 한다. 발제자는 중국의 근·현대에 있어서의 서양화의 영향을 논하기 위하여 시기를 크게 전시기(1919-1977)와 신시기(1978-1994)로 나누고 있다. 물론 1966년에서 1976년에 걸친 문화대혁명의 의미가 크고 그 이후가 크게 달라지므로 문화대혁명이 끝나는 시기를 기점으로 나눈 것은 충분히 이해가 된다. 그러나 이와같이 같단이 二分하므로써 전시기는 사실주의가 풍미하고 이후 신시기는 서양의 모더니즘이 이와 관련한 예술사조가 성행하게 되었다고 정의하고 있다. 아울러 전시기를 논하면서는 주류가 수묵사실주의였고 지류가 청대의 개성파를 계승한 전통고수의 계열이었다고 분석하고 있다.

그러나 전시기는 중국의 공산화되는 1945년을 기점으로 전기·후기와 같이 다시 한번 나누어 보아야 하지 않을까 한다. 1945년 이전은 사실주의가 주류가 아니라 전통고수파가 주류이며 사실주의가 성장해간 시기라 보아지며 1945년 이후 사실주의가 정부의 지원 아래 주류로 부상하게 되었다고 본다.

전시기에 있어서도 1910년대와 20년대에 걸쳐 유럽에 유학가서 서양화법을 배워 왔던 서비홍·유해숙, 임풍면 같은 화가들은 와서도 곧 중국의 전통화법을 따르고 주제도 중국 문화에서 택하는 등 자신의 전통 속에서 사실주의를 가미하는 자세를 취하였으며 민중의 고통이나 생활상을 묘사하지 않았으므로 1945년 이후의 경향과 동일시 할 수는 없지 않나 생각된다. 물론 판화에서의 경우는 1930년대부터 사실주의적인 경향이 커지나 판화와 서양화파를 다 합쳐도 대체는 전통파의 손에 있지 않았었나 여겨진다. 신시기를 논하는데 있어서는 서양의 모더니즘이 유입되었다고 하였으며 전체 사조의 특성으로 회화성을 강화시킨 사실 수묵의 품격, 표현주의 요소와 결합한 사의 품격, 추상적 표현 요소를 강화한 수묵화의 서정적 품격, 새로운 문인화, 西體中用의 실험적 수묵화로 크게 다섯 개의 부류로 나누어 설명하고 있다. 그러나 사의적,

사상적, 문학적, 삶의侧面에서 보았을 때 그 자체로 서양의 모니터링이 어떤 양태와 일정으로 이루어지기 어렵거나, 혹은 하지 않으면서 모니터링의 주제에서 나온 결과는 하는 것에 본 학술의학의 차이에 맞지 않거나, 기간과 대상과 기준, 이해한 모니터링의 주제와 실제 내용에서 어떻게 변형되었나 하는 구체적인 것도 자세히 들을 것 같다.

아울러 당시 경찰화의 대부분이 해외로 나갔던 경찰화기들이 모니터링을 간주적으로 받아들이자 그 경찰화기들이 제작되었으나, 이를 드러내면서 차선제의 모양을 재구성하는 것도 유익한 것 같다. 어떤 문의에 뚜렷한 차이가 있나는 것은 아니지만 해외가 주로 경찰화기, 즉 서구식의 주제를 많이 선정해온데 『朝鮮國風』, 『朝鮮人』, 『植物圖譜』, 『官紳傳』 등은 예술자료로 어떻게 표출되는지를 살펴보면 좋겠습니다.

1905년대의 미술의 방향을 유미니멀리즘과 관공주의 등으로 편집한 학제적 경향으로 규정하셨는데, 요컨대 서양적인 물리 모니터링식인 것에서 떠나 고대 경찰화기인 고유의 구조를 되찾아온다는 것으로 이해되는데 그것이 주로 미술의 동반으로 가는 길이라고 생각됩니다. 사유가 그림 삽화에서 본 때 신사실주의나 신묘신승의 외모는 강황을 짐작 소연해 같은 것으로 보여들기 좋은 점 위해 보고자 합니다.