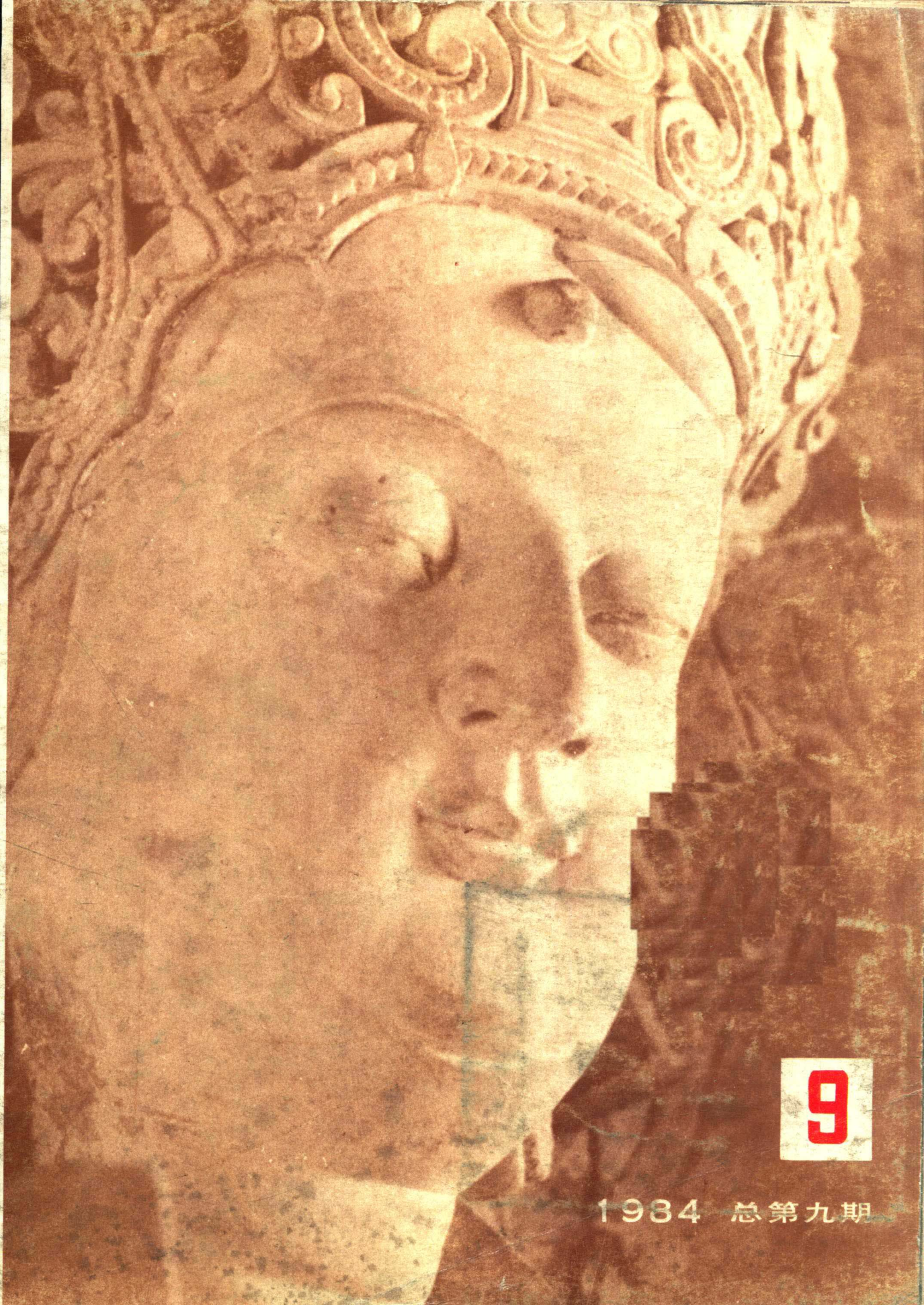
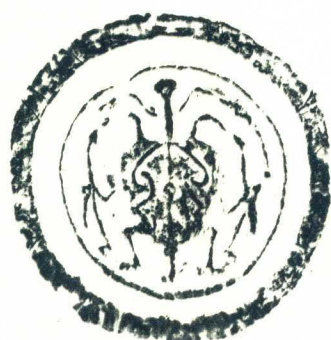


中国美术



9

1984 总第九期



螳螂 (汉甘泉宫出土瓦当)

现 代 美 术 作 品	蒋兆和作品	中国画 (25幅) 1—16
		流民图 卖猴 轰炸以后 流浪的小子不值钱 乞妇 卖线 盲人 甘露何时降 街头叫苦 母亲的希望 卖小吃的老人 给爷爷读报 卖花女 李清照 曹操 曹雪芹 看财喜 大负小 卖子图 琴师 老妇 马连良戏装像 文天祥 太白沉思 杜甫 蒋兆和像 (蒋代明)
	为民写真与创造技巧 刘曦林 2—16、32	
	刘凌沧作品	中国画 (5幅) 33—34
		淝水之战 赤眉军无盐大捷图 杜甫 李白诗意 文成公主
	刘岷作品	画稿 (2幅) 36
		大闹 孙姬讲武
	工笔重彩人物画家刘凌沧 荆 楚 35—36	
	王济达雕塑	木刻 (25幅) 26—31
		马克思 《孔乙己》插图之一 《罪与罚》扉页 杨家岭礼堂 延安之夜 伏击敌火车 荷淀袭敌 延河溜冰 挖窑洞 炸桥 乞讨 病逝 高尔基 望儿儿未归 陀思妥耶夫斯基 黄继光 马车 老支书 鲁迅 野菊花 争艳 怒放 奔腾 发怒的菜刀 狮子与狐狸 刘岷像 (颜仲)
品	毛泽东主席为刘岷木刻作品题字 27	
	茂林中的嘉卉 陈 肃 26—27	
	1931年木刻讲习会习作 (15幅) 江 丰等 24—25	
	一组被遗忘的木刻 王观泉 24	
古 代 美 术 作 品	古代人物画	雕塑 (13件) 17—23
		边防英雄 牧马人 驯马 所向无敌 摔跤手 成吉思汗纪念碑 (设计稿) 摔跤手 牛 珍珠 女牧民 昭盟妇女 晨 草原女民兵 生活的启示 王济达 20—21
	大足石刻	古代人物画作品 (13幅) 38—51、封三
		明清人物肖像画 (28幅) 49、52—64、封底
	人物画技法的演变 刘凌沧 37—39、42	
品	古代人物画心理刻划的功力 李 松 43、46、49、64	
	从传神小稿说起 黄苗子 63—64	
	大足北山心神车窟宋代石刻 (17幅) 封面、65—78	
品	心神车窟展开示意图 69	
	试谈大足石刻北山心神车窟的艺术成就 郭相颖 68—69	

蒋兆和人物画作品



流民图（局部）

1943

蒋兆和像（1978）蒋代明作



为民写真与创造技巧

——论蒋兆和的艺术

刘曦林

蒋兆和先生多年不作自画像了，1979年却又作了一幅。他的这张自画像如同一切大师的自画像那样，寄托着一个画家的心声——深烙着受迫害时身心的伤痕，也有着幸逢平反，再度握管，矢志为民写真的艺术毅力。画上题词是：“十年恶梦，心悸神摧，相逢何幸，受益犹深。流光似箭，珍惜寸阴，紧握秃笔，为民写真。”这几句话，不仅是他对十年生活的概括，也是他几十年来坚持为民写真的艺术道路的总结。

艺术家的道路是各个不同的，蒋兆和这位当代杰出的人物画家，也有独异而坎坷的途程。

1904年，他出生于四川泸州一个穷秀才之家。他从小受到父辈的艺术熏陶，但没有得到一个儿童应有的温饱生活，也没有在正式学校就读的条件。他有艺术的秉赋，但从没有踏入艺术学校学画的可能。他知道琴棋书画能为人们带来乐趣，但他更需要填饱辘辘饥肠。当他还是一个孩子的时候，就学会了擦炭像的本领，十六岁起，沿江东下，流落上海，就成了一位画像、画广告、设计服装的谋生者。他为了提高谋生的本领，刻苦自学西画素描、油画及雕塑十余年，在这种学习中也开始理解了什么是艺术。

人生活在时代之中，时代也造就着人。二十年代的蒋兆和，在社

会的大学里投石问路。民主革命的潮流，“五四”新文化运动的洪涛冲激着上海，也影响着这位青年。现实的变化使他进一步懂得了人生，也开始意识到了艺术的职责。他的经济地位、社会处境，使他的艺术一开始便与自食其力的下层劳动人民，和那些在死亡的边缘上挣扎的大众连在了一起，使他从一个青年商业美术家很自然地走上了一条为人生而艺术的道路。1925年左右，他的处女作——油画《黄包车夫的家庭》，以对殖民主义者掠夺下人民生活的深切同情，奠定了他艺术创作的第一块基石。1932年淞沪抗战的硝烟中，他为爱国将领蔡廷锴、蒋光鼐作的油画肖像，则使一个热血沸腾的青年找到了写真的大门。

青年时代，是人生最敏感的时代，也是艺术家最敢于探索的时代，对于一个穷苦的艺术青年闯劲就更不一样。三十年代初，蒋兆和一方面和穷困与失业搏斗，一方面又贪婪地自学艺术。没有特定的师承渊源，无疑对艺术学习带来了困难，但另一方面，也没有什么被某家某派牵着鼻子的缰索。不是说他没有什么倾向和偏爱，他是从左翼进步文艺中，从珂勒惠支的版画，伦勃朗的油画等世界现实主义艺术的发展中汲取了思想和艺术的营养，又通过素描和雕塑的练习打下了坚实的造型基础。在国画革命的呐喊声中，激起了他儿时对民族艺术



卖猴 1932 (186.5×103.5厘米)



轰炸以后 (113.5×82.5厘米)



流浪的小子不值钱 1937 (117×81.5厘米)



乞 妇 1937 (86×49厘米)



的热爱，他尝试着把西洋素描的造型技巧和传统的国画笔墨揉和在一起，把人像的写生和深沉的思想熔为一体，开始了国画水墨人物画，特别是肖像画创作的探索。他自1936年在重庆画《卖小吃的老人》至1948年在北京完成《一篮春色卖遍人间》，可以说是他艺术创作的盛期。此期，他一方面教学，一方面以画像为生，并创作了一批类如肖像画的作品，创作了《流民图》这一震撼人心的历史画卷，成为一个“为民写真”的出色画手。

蒋先生的作品，并非严格的情节性绘画，而与写真有微妙的联系。这与他长期作肖像有关。如果我们广义地来理解“为民写真”这个命题，不难发现，他的艺术在国画发展史上的意义。

写真，即肖像艺术也。在中国古代画史上，有“尧舜之容，桀纣之像”，有“孔子及七十二弟子像”，有汉代功臣像，有“按据史传，想象风采”的《古帝王图》，有文人雅士的“行乐图”、“雅集图”，有数不清的仕女画，但极少下层人民的肖像。本世纪三十年代兴起的木刻运动，同这种旧的艺术一刀两断了，但在中国画领域内，这种旧艺术却一直延续着。正是在这种情势下，蒋兆和则有一种为时代和民众创造一种新艺术的精神。他比较明确地从事现实人物画创作，比较明确地面向城市贫民等下层穷苦大众，默默地坚持着“为民写真”。他画流浪乞讨的孩子、卖子的母亲，他画风烛残年的老人，和死亡竞走的车夫，他画不幸的少女、残废、《缝穷》的童养媳，他画寓有反抗力量的《囚犯》，讽喻黑暗社会的《盲人》，他画在日寇铁蹄下惨遭

涂炭的流民，也通过《小子卖苦茶》等画表现人民对光明的向往……他在1941年出版的画册自序中说：“识吾画者皆天下之穷人，唯我所同情者，乃道旁之饿殍。”“人之不幸者，灾黎遍野，亡命流离，老弱无依，贫病交集，嗷嗷待哺的大众，求一衣一食而尚有不得，岂知人间有天堂与幸福之可求哉！但不知我们为艺术而艺术的同志们，又将作何以感？作何所求？！”这两段发自肺腑的话语照析出他的真情实感，照析出他为民写真的思想底蕴，照析出他的为人生而艺术的艺术观。在那个时代里，他没有余兴作纯粹的玩赏艺术，他所追求的是揭出病态社会不幸的人们的痛苦，揭示那毁灭人生的悲剧，以引起社会疗救的注意。在当时，他不是大声疾呼的国画革命的活动家，然而却用艺术实践告别了用古人之法画古人的艺术时代。用现代写实的技巧为民写真的蒋兆和，无疑地在中国现代国画发展的历史上树起了一面醒目的碑石。如果孤立地看待一个画家，一件作品，如果孤立地看待一个画家所走过的一步路，并不能正确地认识一个画家，如果站在山顶上俯瞰历史的长河，如果把蒋先生的作品和历史上的、同时代的作品加以比较，就显而易见他对中国现代国画人物画发展的贡献，并不是能被一场浩劫文化的运动所能抹煞得了的。

是否主动地，自觉地意识到“为民写真”，这种题材的突破，在艺术史上具有划时代的意义。但能否站得住，能否对时代产生影响，还取决于艺术质量的高低，看它是否达到了真、善、美的统一。

写真者，贵能写其真。如果我们局限于写真本身的范畴来理解



卖线 1937 (84.5×47厘米)



盲人 1938 (118×55厘米)



甘露何时降 1938 (134×81.5厘米)



卖花女 1948 (98×51.5厘米)



卖小吃的老人 (73×64.5厘米)



给爷爷读报 (97×85厘米)



街头叫苦 (110×65厘米)

(右) 母亲的希望 1954 (105×89厘米)



奶兒兒歡樂兒肥母自誇朝夕盼成長戴上光榮花
一九五四年 趙海





流民图 (局部)





李清照 1979 (113.5×63.5厘米)



(右上) 曹操 1959 (106×102.5厘米)



(右下) 曹雪芹 1972 (135×100厘米)



看财喜 1937 (84×48.5厘米)



大负小 1936 (108×61厘米)



卖子图 (113.5×80厘米)

“真”，并不能完全认识蒋先生的艺术。因为他的画除了为真实的个人所作的肖像之外，大部分是借类如肖像画的形式，来明确地表达一个主题，表现一种思想情感，这是长期从事肖像艺术的蒋兆和在人物画创作中的一个特点。因此，从真实性的高度，从真、善、美的高度来认识蒋先生艺术的“真”，才能把握他的艺术的基本特征。

在日伪统治的年代，敌人宣传的是什么“大东亚共荣”，是什么“王道乐土”，但事实是怎样的呢？蒋先生说：“事实与环境均能告诉我些真实的情感，则喜，则悲、听其自然，观其形色，从不掩饰”（1941年版画册自序），蒋先生那个时代的作品，正是“从不掩饰”地反映了那个时代人民生活的真相，表现了画家从那些事实的真相中产生的“真实的情感”。拎着洋铁桶裸露着胀腹的《流浪的小子》，以愁苦代替了天真的《卖线》少年，在如花似玉的年华沿街叫卖鲜花的骨瘦如柴的姑娘（《卖花女》），沿街乞讨的X型腿的佝偻女人（《残废》），“以火柴换取残布破纸入市变卖聊博一餐窝头”的“燕市穷婆”（《换取灯》），与猴犬相依为命的《耍猴》老人……这是那个时代穷苦市民的真实生活和命运。有些作品则隐含着对那些悲剧制造者们的控诉，如《卖子图》所点明的“河北大水灾”，是1939年7月日寇为抵挡红军在冀中扒堤决口一百八十五处所造成的；《盲人》所隐含的思想，通过“人间黑暗地，有目岂吾如”的题句而揭示出来；特别是1943年完成的《流民图》长卷中，那些横陈的尸骨，满街的弃婴，失业的工人，失去了田园的农夫，几欲上吊自尽的老人，悲愤难抑的知识分子，不正是在日伪铁蹄下沦陷区人民的真实形象

吗？！蒋先生以对生活的真实表现，作为艺术创作的基本要求，又进一步追求个性的刻划和内心思想情感的探索，使这些形象自然而然地打上了时代的烙印，体现了那个时代的部分本质的特征，成为在特定的历史条件下具有一定典型性的艺术形象。它们既是当时的历史印记，人民在当时的思想情绪的表现，而从中透析出来的作者的思想情怀，对人的命运和价值的深切关注，对侵略战争之罪恶的披露，对和平、光明与幸福的向往，这些都可以成为超越那个历史时代局限的人类共同的精神财富。在他的作品中充溢着人类对真、善、美的追求精神，他对艺术中的真、善、美的表现是以“真”为基石的，他毫不掩饰地去揭示黑暗社会、侵略战争加于人民的肉体的和精神的疮痍，他把那些畸形的人体，被摧残了的灵魂，那些被社会“异化”了的看来是丑陋的事物集中起来，化成了悲剧的美的价值，化成了世代可以欣赏和认识的艺术美。解放前先后生活在沦陷区和国统区的蒋先生，他的真、善、美的观念，是不能用占统治地位的反动阶级的一般观点来绳束的，他在艺术中保有自己的独立性，保有他早年（在上海阶段）所形成的爱国主义、民主思想和进步的艺术观，有着照彻人类历史的人道主义的思想精华。他有知识分子软弱的一面，有找不到出路而产生的悲伤和彷徨，但他的基本上是动荡的贫穷的经济地位，使他保持着和下层人民的联系，他以自己艰苦谋生的切身体会来正视现实，认识人生。正如他在1941年版画册自序中所说，他在当时感受不到“高楼大厦”、“美食娇妻”的幸福，也没有“超人逸兴之思想”，“幽闲风雅之情趣”，是“嗷嗷待哺的大众”告诉了他“真实的情感。”



琴师 (局部)



老妇 (局部)



马连良戏装像 1962 (86×45.5厘米)



太白沉思 1978 (115×81厘米)



文天祥 1979 (117.5×66.5厘米)

丹青不知老將至，富貴於我如浮雲。千載誰知遇新世，萬民欣唱大同時。
我亦少陵情踴躍，投筆如何色愁眉！一九五九年 白和



杜甫 1979
(131×90厘米)