

中国美术家作品丛书

蒋兆和



人民美術出版社

ZHONG GUO MEI SHU JIA ZUO PIN CONG SHU JIANG ZHAOHE

中国书画函授大学教材

蒋兆和

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

蒋兆和 / 蒋兆和绘. - 北京: 人民美术出版社,

2001.1

(中国美术家丛书)

ISBN 7-102-02279-4

I. 蒋… II. 蒋… III. ① 水墨画: 人物画—作品集
— 中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第88239号

中国美术家作品丛书

蒋兆和

编辑出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号 100735)

责任编辑: 孙志华

装帧设计: 孙志华

总体设计: 刘继明

制版印刷: 人民美术印刷厂

经 销: 新华书店总店北京发行所

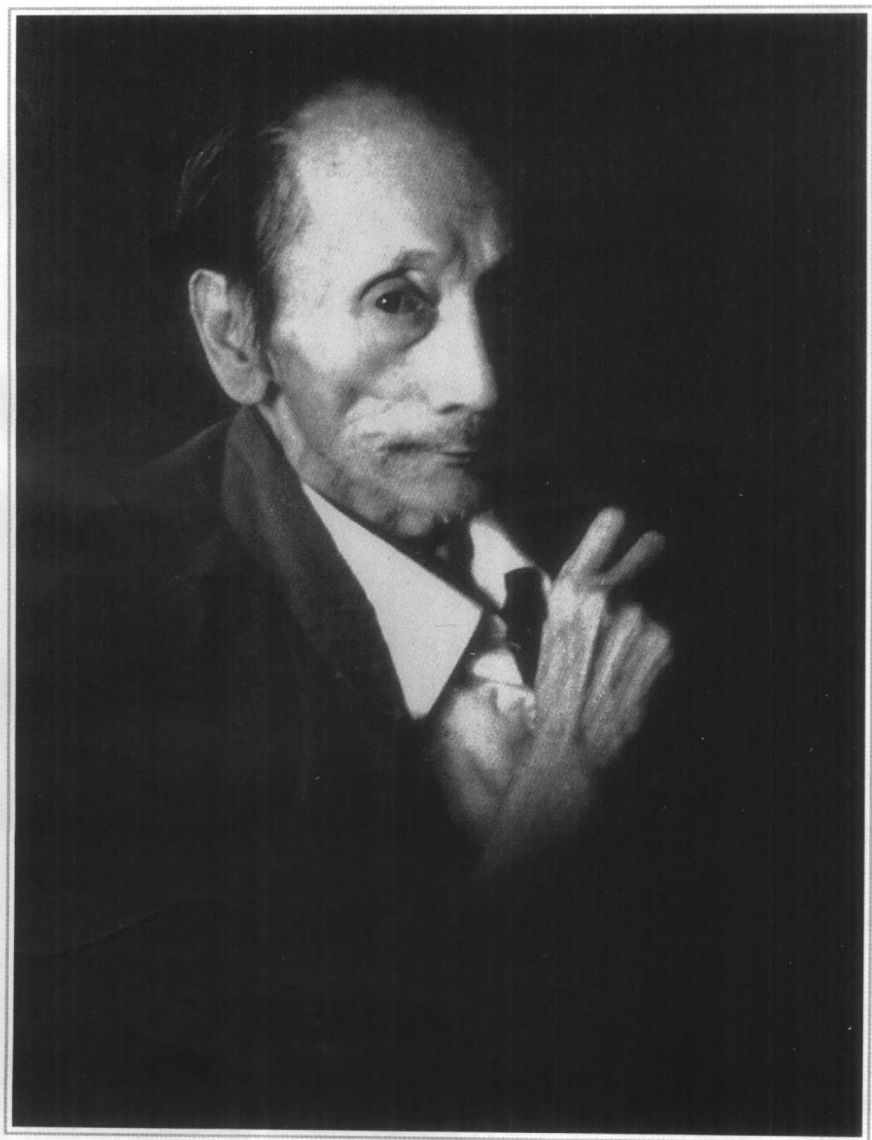
2001年1月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/32 印张: 7.5

ISBN 7-102-02279-4/J·1961

印数: 0001-5000

定价: 22.00元



蒋兆和

1904—1986

真、善、美的长河

刘曦林

20 世纪的中国，是古代中国向现代中国转换的伟大时代，伴随着经济、政治的变革，文化艺术也必然地发生了历史性的变革。这是一个需要大师、呼唤大师和造就了大师的时代。蒋兆和便是在中国人物画的变革中涌现的一位大师。时代造就了他，他也以他的艺术参与了时代的变革，用他所说的“苦茶”和“美酒”奉献于现代的人民大众。他一生信奉真、善、美，用他的艺术表现真、善、美，他和他的艺术又一起汇入了中华民族源远流长的那条真、善、美的大河。

一、走进时代的大潮

蒋兆和本是四川泸州一个普通读书人家的子弟，如果在封建社会，要么科举入仕，要么入仕无能转归为在野的文人。但生逢清末，科举日废，他没有这种古代文人的机遇和遭际。家境的败落，竟使他没有人新学读书的可能，他仅在父亲执教的蒙馆里接受了传统文化的启蒙，在那个能书善画的家庭环境里爱上了丹青，临摹一些古典的人物、山水、花鸟。生存的权利、谋生的需要，使他一开始接触美术，就没有太多玩赏的雅兴，又很快地掌握了擦炭像的本领。这一技之长对他日后成为一位肖像画家，并善于运用皴擦之法塑造人物的形体，可能都有些自然而然的影响。

1920年，因母逝父病，家境窘迫，16岁的蒋兆和沿长江东下，流浪到上海，并在这里度过了他的青年时代。正在他开始懂得什么是人生的时候，四处飘泊、朝不保夕、食不果腹的遭遇，使他对“十里洋场”的上海贫富悬殊两茫茫的现实、下层人民在死亡线上挣扎的命运有了更切身的体会。在他开始眺望艺术大海、在求知欲最迫切的年纪、在这个开放着的商埠，不仅知道了吴昌硕等富有创造意识的海派艺术，不仅知道了在文人雅集的圈子里在美术市场上流通的传统中国画艺术，而且知道并亲自实践了社会经济需要的现代工艺美术。他在这里方便地接触了正强烈地冲击着中国画的西洋艺术，并被这西洋艺术特有的魅力所吸引。正在他刻苦自修西画素描、油画，在艺海中摸索的时候，在这里结识了出国留学中途返沪的徐悲鸿。徐氏以西画的写实主义改良中国画的主张，给他的艺术探索路途以影响和促进。尤其是鲁迅的著作，鲁迅所介绍的德国女版画家凯·绥·珂勒惠支的战斗的悲剧艺术，30年代左翼文艺运动的滚滚的时代大潮，熏陶着、激励着青年蒋兆和。他思考着怎样认识社会和人生，怎样认识艺术，什么是真，什么是善，什么是美。

青年蒋兆和，并不在五四运动和左翼美术运动的旋涡之中，但他却生活在这个时代，又在上海这个特定的环境里，受到这个时代大潮的感召，接受这个时代、这个环境给予他的政治信息、文化信息、艺术信息，并因此日渐明确了自己的艺术方向和艺术选择。1925年五卅惨案之后，处女作油画《黄包车夫的家庭》问世，他对黄浦江畔那个破蔽的棚户中，黄包车夫一家穷愁悲苦的生活情景的描绘，甚至于权充炊具

的罐头盒、洋油桶这样的细节的刻画，都是那个时代的印记，也是蒋兆和对那个时代的艺术的认识。1928年至1930年，这位自学起家的艺术青年应聘担任南京中央大学艺术科图案教师的时候，也没有完全沉湎于图案的构成，以隋炀帝南巡为题材的装饰性油画《陆地行舟》，以纤夫与歌舞楼船所形成的对照，所反映的仍然是现实中的不平给予艺术家的刺激。自中大失业之后，这位经自修积有上千幅素描的青年画家，又以其坚实的造型功底，应聘担任上海美专的素描教授。他没有躲进艺术大学天然可守的象牙之塔里，当“一·二八”淞沪抗战爆发的时候，他又参加了临时青年爱国宣传队，日夜赶制抗日宣传画，并在烈火硝烟的前线指挥所，为十九路军军长蔡廷锴、十九路军总指挥蒋光鼐分别作写生油画肖像。据说，这两幅抗日将领的肖像印刷品，打破了当时中国的画片销路最广的记录。写实油画，是青年蒋兆和在创作中的主要选择，但这位自修起家的画家，在掌握了传统中国画的基本要领之后，又掌握了油画、素描、雕塑、现代工艺美术等西方艺术，并开始了融合中西的现代水墨画的尝试，为今后艺术的升华奠定了多种艺术修养的基础。他在那个时代里求索，那个人民要求革命、民族渴望解放、艺术企求革新的时代大潮又深深地影响着、陶冶着他，他也顺应着这时代的大潮，踏上了为人生而艺术的征程。

二、深沉的悲剧意识

待到而立之年，蒋兆和却处在失业的痛苦之中。“一·二

八”之后，他从上海美专失业，再度以画像谋生，并创作了《黄震之像》等十分精彩的雕塑作品。1934年，赴南京参加孙中山塑像征稿活动，借宿于徐悲鸿的书房栖身。次年秋，为谋生计转赴北平，接办友人李育灵的画室招生授徒，继返四川，并于1937年4月折返北平。七七事变之后，漂萍变成了笼中之鸟，困在了日寇统治之下，自此长期定居北平。这段动荡的经历，从江南到北方，从北方到西南，战争、动乱、饥谨、流亡，使他亲身感受了整个中华民族蒙受的耻辱、灾难和悲剧，给予他的心灵以极度的创伤、给予他的艺术走向以深刻的影响。正如他在抗战胜利之后所说，在那个时代里，“我不能在艺术的园里找寻鲜美的花朵，我要站在大众之前采取些人生现实的资料”。也正是在这个阶段，他集中精力进行现代水墨人物画的探索，也找到了表达他的感受的特有的语言。一个以人间的苦难为表现对象的艺术家的，一个以现代写实的水墨人物画著称的蒋兆和，在画坛上开始站立起来。

我认为蒋兆和是一位悲剧艺术家，并不是说他是一位莎士比亚式的悲剧作家，而是说他在造型艺术可能的范围内，以诉诸视觉的形象，把人生最有价值的东西毁灭给人看，给人以悲剧般的感受。他自1936年创作《卖小吃的老人》，到1948年创作《一篮春色卖遍人间》，在他的这个艺术创作的盛期里，有一根不断的线——即人民群众的命运，始终系着他的心。在这十几年的数十件代表性作品中，有一个主要的艺术倾向——为人生之向上、向善而艺术的主张，在艺术史上类如批判现实主义的创作倾向，成为他稳定的艺术素质。正如他在1941年出版的画册自序中所说：“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，嗷嗷待哺之大众，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？！”这段有关艺术思想的表述，是他在上海阶段形成的进步的艺术主张的继续，是他这位也曾在饥饿、困顿中挣扎，亲自感受到生活之难的艺术家与广大贫苦民众息息相通的心声。在那个受国内外敌人压迫的时代和特殊的地域环境里，这是他之所以保持一定的独立性，作为一个正直的、人民的艺术家的品格。

为了更集中、更强烈地表达艺术家的思想，就要在眼见的现实中选取最真实、最典型、最有力的视角，抓住那些最能打动人心，并能启动欣赏者拓展想象空间的契机。蒋兆和这位以画像谋生、也长于以肖像画的样式进行创作的画家，既不借助于历史故实，也不借助于现实的事件，他就以那些活生生的人作为自己的艺术对象，以人物内心的活动作为艺术的着力点，在《蒋风之先生二胡》这样纯肖像的作品里，也是“琴音悠悠，我心渺渺”的心声的表现。他以己之心感入之心，又以人（即艺术形象）之心感染更多的观众之心，从而构成了画家——艺术对象——欣赏者之间息息相通的精神链条。

儿童，本是和天真、童趣、花朵、生命这些概念相联的最令人疼爱的人物，但在蒋兆和的笔下，《朱门酒肉臭》中，仿佛听到了豪门聚宴的喧嚣，企望有得可讨而终无所得的那个乞儿，尚存一息的生命而生命岌岌可危的瞬间，摧裂了画

家也摧裂了观者的心。《流浪的小子》中，儿童成了拄杖的残人、袒露着涨腹的畸型人，《卖线》中的童子，紧锁着少年不应有的愁眉，都是时代强加于孩子肉体和精神上的创伤。蒋兆和对自己童年的辛酸和流浪生活的痛苦，无疑，是他感知和表现天下儿童不幸遭遇的自然而然的内在趋动力。

母爱，被艺术家所称作永恒主题的神圣的爱，在蒋兆和的笔下，却是以母爱的毁灭作为创作的主题。他也不着意于描写人贩将儿童掠走的情景，在《卖子图》中，着意表现了母亲难以割舍心头之肉而不得不将儿子卖掉，孩子正需要母爱却不得不离开母亲的那种彼此难以割舍的情感。《乞妇》则着意刻画了一位面容憔悴的袒胸的母亲和怀中的裸儿，它表现了人体，而没有人体的美，这笼罩着忧愁的母爱也决不似那种甜美欢乐的圣母子图。《劫后余生》（又名《轰炸之后》）表现的是母亲丧子的哀恸，《倚闾图》中的老母是盼望着被抓丁的儿子平安归来，在这些母子情结的作品中，最典型地映现着那个社会和时代的伤痕。

少女，象征着最美的青春和最有魅力的生命，古往今来，不知有多少艺术家视之为最美的艺术对象为之销魂，即使在那满目疮痍的时代里，仕女画和月份牌年画中的美人也充溢于美术市场。而蒋兆和笔下的少女却看不出有多少这样的雅兴，他也从不丑化那些如花似玉的少女，但他总是将那些少女美丽的面容、身材和邋邋遢遢的衣衫形成对照，他愈是把少女的形象画得美，而愈加重了人们对那些姑娘们不幸的命运的同病。这种创作意旨，在他所画的卖花姑娘中得到了最集中的体现。蒋兆和笔下那些失去了笑容的卖花女，不是人

生的春曲，恰是对被践踏了的青春的哀惋。

暮年已是不幸，哪堪更著风雨。蒋兆和笔下的老人却不是一般的乐享天年的寿星，而是挣扎中的残年风烛。无论是手握篮系的目光冷峻的《卖小吃的老人》，还是背已驼而负重筐的燕市穷婆（《换取灯》），无论是陪伴女儿沿街卖唱的老琴师（《老父操琴岂奈何》），还是与猴、犬相依为命的耍猴人，在这些最普通的老人形象里，寄寓着画家对人生的最深刻的体验的关注。

在不幸的人生里，还有些最为不幸的生命。沿街乞讨的佝偻的X型腿的女人、沦落街头为人看看有无财喜的盲人，在他笔下的出现，都有深沉的内涵。虽然《上帝的赐予》一画上题着“上帝的赐予”，在《看财喜》一画题着“鄙人娘胎里坏了事，下地一个瞎子”，发人深省的是，他们为什么得不到救助。作者在另一幅《盲人》作品中题道：“莫当我无目，但凭这枝竹，人间黑暗地，有目岂吾如？”这已经说明，作者已不限于对人生之不幸的同情，已经由同情转向对黑暗社会的抗争。对怒其不争哀其不幸的阿Q内心世界的刻画、对紧握着双拳的“罪犯”的描写，也都可以探照出画家内心流淌着滚烫的热血和改变这黑暗社会的热切的期冀。

如果说上述作品是通过一个人、一个家庭的悲剧，表达了作者对于人生的关切和对社会的思考，那么，高2米，长约26米的巨幅画卷《流民图》，则通过大江南北各个不同职业不同年龄的上百个人物形象，表现了日本侵华之际给整个中华民族带来的历史性的悲剧，是他对民族命运的忧患意识的集中体现。那是永远刻在历史年轮上的一幕悲剧，那是在

沦陷区的特殊环境里奇迹般地诞生的一部史诗。作为对祖国和人民的命运有着深厚情感的穷画家，曾亲身经历了“一·二八”淞沪抗战的文艺战士，处在外敌铁蹄下沦为亡国奴而无力反抗的地位，内心的极度苦痛和压抑激发了画家的创作冲动。正如他本人所说，是“意藉真情，以抒悲愤”之作。在我看来，判断一件造型艺术作品，主要应该看它所提供的视觉形象本身及其所产生的社会效果。从作品本身来看，那些背井离乡的农民，失业更复伤残的工人，忧国忧民的知识分子，一堆堆横陈的尸骨，一位位一组组在死亡线上挣扎的老人、妇女、儿童……都是在那个特定的时代里人民命运的真实写照，是彼时社会真相，特别是日本侵华战争以来画家亲眼所见沦陷区人民的遭遇在他的艺术思维中反映的产物。当那些躲避轰炸的母子作为情节性最强的一组中心形象出现在画面上时，造成这历史悲剧的根源已不言自明，甚而显见作者已超出客观环境所能允许的范围所呈现出来的创作冲动。这件没有经任何人审查，作者在半秘密状态下独自完成，而且经长期构思、长期制作，艺术上精心经营的巨作，它的真实而深刻的动因和借用宋代郑侠作《流民图》之史事为鉴，将这历史真相诉诸丹青的愿望已经令人信服地体现在靠视觉形象发言的造型艺术本身之中。它是蒋兆和一贯的艺术主张、艺术倾向，那种关注人生的深沉的悲剧意识在特殊历史条件下的集中表现和升华。

《流民图》于1943年10月完成，并被改名为《群像图》得展于北平太庙，但不及半日，即闯入荷枪实弹的日伪宪兵勒令禁展。次年展出于上海，又被没收（今残存半卷，至1953

年方觅得)。这便是日伪当局对一件现实主义巨作的态度。敌人的嗅觉所发现的与所谓“王道乐土”相反的内容，与所谓“圣战”相反的思想，这些他们所禁止的东西，恰好是作者要表现的和通过艺术形象所要传达的，也正好是人民将会与之共鸣，将会因之转入反抗的精神力量。当年在北平看了画展的小学教师陶淑范深感《流民图》之真实，并曾购买了一套照片用以对学生进行教育的教材。当年看过照片的小学生后来成为音乐家的王燕樵，至今仍佩服蒋先生的良心和勇气，并自称是《流民图》影响了他的创作思想和艺术道路（参看拙著《艺海春秋——蒋兆和传》）。参加装裱《流民图》的裱工刘金涛，当年就感到蒋兆和是穷人的画家，《原子弹灾害图》（又称《原爆图》）的作者丸木位里、丸木俊（即赤松俊子）夫妇自谓在艺术上受到了蒋兆和的启发。当《流民图》于1957年赴原苏联展出的时候，蒋兆和被誉为“东方的伦勃朗”或“东方的苏里科夫”，评论家A·切戈达也夫给予高度评价。而如今，当此画卷的残卷在中国美术馆展出的时候，人民大众对它的理解，它本身的精神力度和艺术表现的完整性在美术家中的反响，是对《流民图》最公正的评价。人民的反映、社会效果的检验，已经愈来愈强地证明了它进步的思想意义，以及在中国现代美术史乃至整个中国艺术史上不朽的价值。

从《卖小吃的老人》（1936）到《流民图》（1943），到《一篮春色卖遍人间》（1948），在蒋兆和艺术创作盛期的水墨人物画作品中，贯穿着一条不假粉饰地揭示旧中国人民生活真相的向真精神，贯穿着为人生而艺术的善良愿望和进步思想，笼罩着哀民生之多艰的深沉的悲剧意识。而且他是那么

善于抓取那些最容易打动人心题材，把母爱、童年、青春等等人世间最美好最圣洁者的毁灭揭示于世界，更进一步把国家、民族危难的悲剧凝聚为震撼人心的《流民图》巨构，表现了这位人物画大师对人民深厚的情感，以及他关注于人生、关注于社会的博大的胸怀。早期的蒋兆和在中国人物画由脱离现实到面向现实、由脱离人民到表现人民、由它的古典意识和古典形态转向中国的现实意识和现代形态的大转换大变革中，自有其重要的位置。

三、写心的技巧和造型语言

整个中国现代美术史所致力由古典形态向现代形态的转变，是艺术的内容和形式相伴而变的历程。蒋兆和的水墨人物画，既然是由画古人到画现代人的转变，那么，他必须同时解决画现代人所使用的艺术语言。蒋兆和并没有学习人物画的直接师承，他也不可能用画佛像和仕女的现成技法去画街头叫苦的乞丐。这位自幼初具传统绘画基础，青年时代又精到地掌握了西画写实技巧特别是素描技巧的画家，在上海已经开始了融合中西作现代水墨人物画的试验。

无疑，蒋兆和在上海阶段，从明清肖像画，特别是任伯年的人物画吸收西画成分的思路得到启发，受到五四的科学、民主精神的感召，更直接受到徐悲鸿以西画写实主义改良中国画主张的影响。但是他没有参加那场涉及中西之争、古今之争的大论战，也不标榜“改良”、“创新”之类的旗号，他作为一名从事实践的画家，紧紧地把握着艺术的本旨进行着

独立的探索。自言“不摹古人，不学时尚”，“独立一格，不类中西”；他认为：“画之旨，在乎画画的情趣，中西一理，本无区别……倘吾人研画，苟拘成见，重中而轻西，或崇西而忽中，皆为抹杀画之本旨”；“拙作之采取‘中国纸笔墨’而施以西画之技巧者，乃求其二者之精，取长补短之意，并非敢言有以改良国画，更不敢言创造新途，不过时代之日进，思想之变迁，凡事总不能老守陈规，总得适时度境。况艺事之精神，是建筑于时代与情感之上，方能有生命与灵魂的存在。今人之画，虽不如古，而古人之画，又未必能如今画之生，所以艺术之情趣，是全在于实际的感情，绝非考字典玩古董可同日而语。”（1941年版《蒋兆和画册》第一集自序一）没有参加论争的蒋兆和，实际上已经非常明确地表白了自己的观点，当他不以是否中画、西画为目标，而以是否把握了艺术本旨为鹄的时，已经取得游于中西画之间的自由。虽自谓“并非敢言有以改良国画，更不敢言创造新途”，而实际上，他已经在进行着中国画的变革，并创造了中国现代水墨人物画的新途。

从现存1936年所作《卖小吃的老人》，1937年所作《算命》、《儿子有了媳妇》等作品来看，还有着较重的西画素描的直接影响，甚至也可以说是用中国纸墨所作的素描，淡染的色彩还只是作为辅助，明快的衣褶线条还伴着光影，特别是面部处理，不是平面造型，素描的明暗光影，三大面五大调还是作为主要的造型手段，统一全面的不是线条的节奏，而是伴有中国画线条的西画素描节奏。《卖小吃的老人》代表了蒋兆和的现代水墨人物画的初创期的面貌，它本身也有着完

整的表现，它已经显示了西画素描和解剖学的科学知识与中国画语言融合的可能性，它已经有力地表现了人物的神采，素描的暗部所产生的量感已经和人物的内心相谐取得了深沉的效果。

蒋兆和虽然这样依着艺术的主旨，以拿来主义的态度处理艺术的语言，甚至不计较是中是西，但随着实践的增多，他更进一步发挥了“中国纸笔墨”的性能，他作为一个有传统艺术根基的中国画家，也进一步强化着笔墨的表现力度。以1938年所作《与阿Q像》为标志，线条的力度得到进一步强化，后颈那有力的结构线、臂下那粗深的线条，既是骨力的支架，又与光影的暗部处理取得了谐和。面部虽然仍有明暗的处理，但对光影的渲染已变为很有分寸的皴擦，并通过这皴擦塑造了一个形体坚实的阿Q，使阿Q的下颏、颧骨、双唇等细部结构的刻画，成为揭示其内心世界的可视的形象。《与阿Q像》的成功，已说明蒋兆和的水墨人物画已从倾向于素描转化为更具有民族艺术风神的中国画，西画的解剖、透视知识及明暗处理方式已经把握得那样精确和丰富，但又消化在中国画的形式结构之中了。这种并非中西参半的，中国画线条的力度日渐增强，西画素描痕迹日渐弱化的趋势，至1943年完成的《流民图》又达到了新的高度。至1948年完成《一篮春色卖遍人间》，西画素描的感觉已甚微，而中国画笔墨的形式美感更进一步得到高扬。这个过程将有助于我们认识蒋兆和在形式技巧上的变化和升华的轨迹，有助于认识他前半期的艺术，那种造型严谨、内在深沉、笔墨丰富的总体风格在不同作品中的微妙差别。融合中西，或吸收写实西画

之长，并不是蒋兆和的发明，就皴擦施于人物面部之法而言，学过西画素描的任伯年也已开始应用，但就吸收西画幅度之大，将素描感和中国笔墨结合之完美，并使中国现代人物画的思想深度、表现力度、视感效果得到充实和强化，进而有着新的完整性的表现，是蒋兆和的重大贡献。同时作为艺术教育家的蒋兆和，五六十年代，他对中国画素描教学的独到见解，中国画造型基础课教学体系的完善，对中国人物画造型规律的总结，关于以民族艺术为本，吸收西洋艺术的成分，创造现代写实技巧的观点，“以笔为主见其骨，以墨为辅显其肉”，“完整地表现出有筋有骨有血有肉的具有生命的形象”的笔墨论，把人的内心和外形看做一个运动着的整体和主张“全其神气”的形神论，都是他的创作经验的总结，是他对美的规律的发现和发展。

蒋兆和是一位重视形式感的画家，但他对形式的运用，总是紧扣着艺术的内涵，特别是紧扣着人物内心世界的刻画。当他适当地运用光影时，总和艺术的情调有关。我想，当他以侧逆光来塑造盲人的形象，即盲人朝着阴影的方向时，是和“人间黑暗地，有目岂吾如”的主题相谐的。当他为卖花姑娘造像时，人物面部不着阴影，是为了净化少女美的面庞和美的灵魂，他只着重通过下颌及胸锁乳突肌的结构强调姑娘的瘦弱，以枯涩的衣纹表现姑娘衣衫的粗旧，从而在与美的年华的对照意味中去强化作品的悲剧意识。所谓形式感，小至细部形体的处理，大至笔墨节奏的整体气氛，乃至全画的构成意识，都是和艺术内涵相关并强化艺术张力的手段，此为形式美的最终使命。蒋兆和这位善于运用肖像画的形式来表