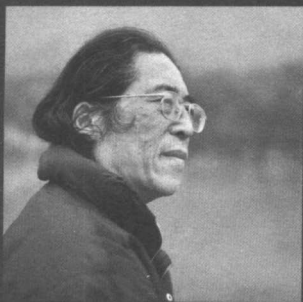


蒋兆和论

刘曦林 著



刘曦林，1942年生，山东临邑人。先后毕业于山东艺术专科学校、中央美术学院美术史系硕士研究生班。历任中国美术馆研究部副主任、主任，为研究馆员；中国美术家协会理事、理论委员会副主任、《美术》编委；雅昌彩色印刷有限公司高级艺术顾问。以美术理论及中国现代美术史为研究方向，著有《艺海春秋——蒋兆和传》、《郭味蕖传》、《中国画与现代中国》等，主编有《中国美术年鉴1949—1989》、《20世纪中国美术——中国美术馆藏品选》等。爬格之余，兼事中国书画创作。

2000.10.16

目录

第一章 人生、艺术与时代 [1-19]

- 一、一个世纪
- 二、两个时代
- 三、四个时期
 1. 艺术准备期
 2. 艺术盛期
 3. 新生与困顿期
 4. 晚期
- 四、五大主题
 1. 人生的价值
 2. 战争与和平
 3. 人物肖像
 4. 祝颂抒情
 5. 教书示范

第二章 融会中西的造型与笔墨 [21-43]

- 一、历史上的中外美术融合
- 二、在 20 世纪融会中西的新潮中起步
- 三、中西一理，求二者之精
 1. 画之本旨，中西一理
 2. 中西有别，取长补短
 3. 创造意识与时代意识
- 四、素描与笔墨的矛盾
- 五、造型、笔墨与精神表现

第三章 直面人生的批判现实主义 [45-63]

- 一、西方的现实主义理论
 1. 席勒首先使用“现实主义”概念
 2. 库尔贝掀起“现实主义”旗帜
 3. 马克思、恩格斯的现实主义理论
 - (1) 现实主义的真实性和典型性
 - (2) 典型性与个性的统一
 - (3) 关于倾向
- 二、现实主义与中国现实

三、蒋兆和的选择

四、蒋兆和与徐悲鸿创作思维之异

第四章 造型艺术的悲剧 [65-89]

一、人生价值的毁灭与肯定

二、人生的悲剧

三、精神的悲剧

四、民族的悲剧

五、一颗悲天悯人的心

第五章 《流民图》析 [93-131]

一、《流民图》自身析

二、社会效果析

三、创作动机析

四、所谓“授意”析

五、躲避轰炸析

六、世界观与创作方法析

七、艺术表现析

第六章 肖像艺术与以写我心 [133-157]

一、早期的肖像作品

1. 油画肖像

2. 素描肖像

3. 雕塑肖像

二、水墨人物肖像

三、历史人物造像

四、写真、传神与写心

第七章 结构方式与诗文题跋 [159-173]

一、中西章法与透视的灵活运用

二、半身像构图

三、全身像构图

四、群像构图

五、内外结构与诗文题跋

第八章 新生、困顿与升华 [175-201]

一、艺术基调的转换

二、在艺术“滑坡”的背后

三、十年恶梦

四、再度新生

五、真实的晚年

第九章 教学体系的探索 [203—219]

一、早期艺术教育实践

二、中国画造型基础课教学体系的创立

1. 确立中国画的基本造型法则

2. 认清西画素描的基本造型规律

3. 吸收西洋素描之长，建立中国画的素描教学体系

三、水墨人物画造型规律的总结

1. 白描是水墨变化的基础

2. 笔墨的变化与相互关系

3. 形神论与人物画写生的最高准则

第十章 在蒋兆和之后 [221—249]

一、在 20 世纪美术史上

二、当代现实主义人物画的第二梯队

三、蒋兆和弟子群与第三梯队

四、又一代“校外传人”

五、蒋兆和留下的课题

第十一章 在国界之外 [251—269]

一、在欧美

二、在日本

三、在苏联

附录： 一、蒋兆和年表 [271—279]

二、蒋兆和研究、评论、重要报道之书目、
文目索引 [281—285]

后记 [286—287]

我因为这个时代的洪流，冲进了人们心房中的苦痛，让我感觉到人生的悲哀，又让我兴奋到这个时代的伟大，一切的一切，使我不能忽视这个时代的造就，更不能抛弃时代给予大众的创伤，所以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，所以我就制作了些粗陋的作品。

——1948年再版《蒋兆和画册·自序二》

第一章 人生、艺术与时代

任何一位艺术家，无论从怎样的角度，无论在多大程度上，正像离不开母土那样，离不开他生活的那个时代，离不开那个时代的人生，对于一位现实主义艺术家来讲尤其如此。所以蒋兆和深感，是时代的洪流冲进了心房中的苦痛，感到人生的悲哀，造就了他悲剧艺术的世界。

一、一个世纪

蒋兆和（1904.5.9—1986.4.15）是20世纪的骄子。正是在这个世纪里，历史的太极图发生了阴极阳生的翻转——中国的封建社会走到了尽头，我们这个文明古国如同垂暮的老人既衰弱到了极点，也面临着新生，于是有大批爱国志士涌出，起而救治我们的母亲；于是，有辛亥革命、五四运动及一系列风起云涌的革命，要把古老的中国朝那现代的方向转

去。这20世纪也便是将中国古代的封建文明转变为现代文明，将封建社会转变为更先进的社会形态的伟大世纪。这个时代，是风云际会的时代，也是呼唤历史性人物的时代，它既呼唤着孙中山、毛泽东、邓小平这样的领袖人物，也呼唤着鲁迅这样的文化旗手，同时呼唤着蒋兆和这样的艺术家——敢于触及社会神经和直面人生的艺术家，而不是陶渊明式、倪雲林式遁世隐逸的艺术家。20世纪这个时代需要蒋兆和，这个时代也塑造了蒋兆和。虽然这个时代里也出现了其他各式各样的人物，其他各式各样的艺术家，但蒋兆和与这个时代的关系较之齐白石、黄宾虹、林风眠更直接相关。



图1 青年时期的蒋兆和

当蒋兆和出生的第二年，即1905年，清王朝政府正式废除了科举考试制度，其父蒋茂江这个清朝末年的秀才也就绝了入仕之途，只得以教家馆为业。蒋兆和在一个曾经颇有影响的封建大家族的没落中诞生，而不可能重蹈祖辈科举入仕的旧路，他只是在清朝末年的最后一批蒙馆中接受了四书、五经、唐诗、宋词及传统书画的启蒙，而这知识不再具有科举入仕的实际价值，只是成为他血液中传统文化的因子。父辈的必然的贫穷没有给他提供守业的可能，“家无余荫”，甚至于不能供他上新学的学资，这种经济地位逼迫他去闯他自己的事业。病在床上的父亲告诉蒋兆和，“一个人只要有一技之长，就不怕没有你的饭吃”，是不是也可以看出十儒九丐的末代文人不能以文糊口养家的哀叹而转向务实的思想变化。上海一张月份牌年画可换取的稿酬，一位在上海求学的青年对这新兴城市的描述，可以吸引蒋兆和在16岁时只身赴沪这事本身，也是整个这个时代的青年试图改变自己命运的表现。

如果说,16岁以前的蒋兆和,在四川泸州度过的少年时代,他所受到的传统文化的教养,这个书香世家的败落和经济上的破产,是20世纪这个社会转型期整个中国封建主义走向衰亡的缩影,蒋兆和在这个环境里所能意识到的,从左邻右舍看到的,只能是或主要是贫困的凄楚,并且这贫穷像根柢一样植在他的心里。而当他踏入大上海,在十里洋场,一方面感受到了在家乡不曾感受到的现代资本主义的物质文明,接受了与传统书画异样的西洋艺术,而流浪生涯又使他深深体会到贫富两茫茫的人生现实是多么的严酷。油画处女作《黄包车夫的家庭》的诞生,则揭示了在中国转向资本主义条件下仍不能改变下层人民命运的现实。他自己,作为贫穷的下层人民的一分子,从这处女作开始,关注的焦点便落在了下层人民的不幸这个悲剧的园地里。

中国的封建时代,是人吃人或者说“轻视人类,使人不成其人”^[1]的时代。在半封建、半殖民地的社会条件下,封建专制继续着“吃人”,资本主义开始了异化人,帝国主义以屠刀杀人,灾荒、饥饿又在死人。当知识分子呼唤着个性解放的时候,对于更广大的下层人民却面临着争取最基本的人权——吃饭权利的课题。来自下层的蒋兆和对此体会得最为深刻。所以他说:

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,岂知人间之有天堂与幸福之可求哉^[2]!

他太关注这苦难的人生,所以,他的艺术始终面对着这苦难的人生,把苦难中的人生的解脱视作自己人生的解脱,并由此发出对这现实的怀疑和抗争,这关注人生的社会责任也远远超过了个性解放的要求,体现出“大庇天下寒士”,谋求穷苦人解放的人生价值观。自20年代开始踏进艺坛的蒋兆和,就不同于刘海粟那样的崇慕凡·高的“艺术叛徒”,也不同于溥心畲那样遁世隐逸的“旧王孙”,他“无超人逸兴之思想,无幽闲风雅之情趣”^[3],只沉浸在人生的悲剧现实之中,把艺术和人生的进步紧紧地联系在一起,成为中国画界为人生而艺术的典型的艺术家。他受到了左翼文艺运动的影响,并倾向于这个进步的潮流,但是又不知道或者压根儿就不可

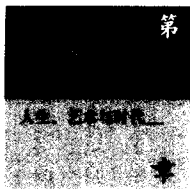
【1】马克思:《摘自〈德法年鉴〉的书信》。

【2】1941年版《蒋兆和画册·自序一》;又见笔者主编《蒋兆和论艺术》,人民美术出版社1994年版。

【3】1941年版《蒋兆和画册·自序一》;又见笔者主编《蒋兆和论艺术》,人民美术出版社1994年版。

能回答如何改变这悲剧人生的课题。

蒋兆和几乎经历了20世纪中国所有的大事，虽然他并没有直接参与这所有的大事。但这个世纪中所有的主要思潮，类如国家的独立，民族的解放，反帝反封建的民主革命，启蒙与救亡，以及共和国的新生，社会主义的实践，“文化大革命”的悲剧，改革开放的实验，都在他的人生和艺术里程上留下了烙印。在艺术中对文人画的反叛，对西方写实主义（或革命现实主义）的撷取，改革开放中艺术的解放和论争，都影响过他的艺术选择和艺术表现。30~40年代是其艺术光辉的顶点，他上承的是五四运动的精神，他影响了整个20世纪人物画的道路，是20世纪中国画坛承前启后的人物，也是20世纪最伟大的人物画大师。他的贡献，他的困惑，他的软弱，他的激进，他走过的人生和艺术的曲线，在相当程度上都是这一个世纪里文化现象在文化人身上的折射。



二、两个时代

20世纪的中国，以1949年为界，形成了上半叶（俗称“旧中国”）、下半叶（俗称“新中国”）这样两个不同的时代。蒋兆和经历了这两个时代，并像许多艺术家那样，以这两个时代为界碑，形成了前后两期不同的艺术表现，并以他们的集体转化构成了20世纪中国美术的两大段落。

20世纪上半叶，已如前述，那是个社会革命的时代，也是个战争频仍的时代，人生的苦难时代。在这个时代里，蒋兆和不是落伍的、颓唐的、怀旧的文人画家，不是多着眼于个性解放的西方现代派的追随者，也不是叱咤风云的、以艺术为投枪和匕首的革命画家，他只依照他对人生的理解，揭示人生的不幸的痛楚，以人生为着眼点暗喻出他对时代、社会和战争的态度，或者说他抓住了鲁迅文学中揭示病态社会的病状这一个方面的主题，布满了他的水墨人物世界，并由此闪烁出批判现实主义的锐光。他不是拨动时代风云的斗士，也不曾逃遁到深山老林和象牙之塔，而始终关注着人生的命运，是那个时代里一位进步的、正直的、善良的艺术家。或者说是以人生为切入点却又和解救人生的战斗保持着某种距离的反叛型艺术家。



图2 自画像(素描) 1934年 36厘米×27厘米

家藏(以下画家家属藏品均不再注出, 据1941年版《蒋兆和画册》者简署“据《画册》”)

20. 世纪上半叶, 一方面是新兴的资产阶级去冲击那封建的壁垒, 另一方面又伴生着无产阶级的革命, 以及反抗外族入侵的民族自卫战争, 是个多极政治斗争、多极政权并立的舞台, 也是多元美学思想、多元艺术流派竞演的舞台。在那个大动荡、大分化的时代, 既没有彻底破坏封建文化的大一统, 也未建立起新文化的大一统。在文学艺术领域里, 尽管有各种各样的主张、流派、社团, 尽管有西学的猛烈冲击和国粹派的顽强自卫, 尽管有着代表时代方向的主潮的强劲呐喊, 有马克思主义美学、西方古典或现代美学的传播, 有“普罗里亚”和“布尔乔亚”文艺之争, 有为人生的艺术和为艺

术而艺术之争，并因此有过文化的围剿和日伪统治下的文化专制主义，但有血性、有理想的家们仍然公开地或秘密地、顽强地进行着自我选择，去参与和投身到他拥护的艺术思潮之中。没有人强迫青年蒋兆和作怎样的选择，他认识并顺应了时代的潮流，从自己的处境自然而然地接受了左翼进步文艺的影响。他读过不少鲁迅的著作，自然而然地走上了为人生而艺术的道路，自然而然地选择了现实主义的艺术思维方式，自然而然地走上了融合西学改革中国画的新途。在20世纪的上半叶，他的思想倾向很清楚，然而又并不在那风头浪尖上，并不以艺术去作政治的图式。他在相当长的时间里极度的苦闷和压抑，生活是相当的波折和困顿。但在艺术上又有着相对的自由和主见，除了在沦陷区他的画册曾被禁止再版，《流民图》的诞生和展出过程也有过波折，他基本上是可以按照艺术的规律表现他欲图表现的，实现他想去表现的理想。因此，他在20世纪上半叶那个时代里，又是一个自立型的艺术家，有着真诚的艺术表现，有着高度的艺术发挥，也创造了一个自己艺术的盛期。

进入20世纪下半叶，在这个相对安定的共和国的初期，他才真正开始感到了人生的安定。这位一贯关注人生的艺术家也曾真诚地表现过下层人民命运的转折。但是，他也像所有从20世纪上半叶走来的知识分子那样，经历了太多的极“左”的政治运动和无休止的政治审查，有过受到信任的荣幸，也有过不受信任的疑忌。在共和国时代，所有的艺术家都有了为共和国、为人民而艺术的自由，即把自己的艺术和明晰的政治理想连在了一起，然而由于艺术从属于政治的极“左”的文艺路线形成了新的大一统，蒋兆和与他的同代人也都有过并非真诚的应命，在艺术上不能太尽兴发挥的约束，在艺术选材和手法上的非自主性，形成了政治上的明晰与艺术上的困顿之间的矛盾（详见第八章 新生、困顿与升华），相对于以前，他变为顺应型和困顿型艺术家。“文化大革命”更将他推向几乎灭顶之灾的深渊，但他却像《流民图》中紧抱着孩子的母亲极力地保护艺术的尊严。大部分的冤假错案在1978年底的中共十一届三中全会之后即被推翻，惟有他迟于1979年底才获得平反，但关于《流民图》的争议直到他入土亦在进行之中。这位平生不曾伤害过任何一位同事的善良

人受到了太多的伤害,这位曾经是描绘人生悲剧的艺术大师,也长眠于自身的悲剧命运之中。

在以上前后两个时代的回顾中,通过他在这两个时代不同的作品,强烈地感受到他贴近时代的愿望又前后比较一贯,他于1941年曾明确地表示:

不过时代之日进,思想之变迁,凡事总不能老守陈规,总得适时渡境,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所在……^{【1】}

他的艺术,特别是20世纪前期的艺术,其生命和灵魂确乎是他那个时代的精神的感受,后半期的艺术(不包括晚期)更是那个时代的社会生活的反映。他受惠于他所经历的时代,也曾受制于时代的弊端给予他的迫害。那是历史,正是复杂的20世纪的中国历史给予他的机遇,给予他的命运。在历史的巨人面前,一个单个人既可以主动地发挥他的历史作用,但也时常无法抗拒历史老人对他的捉弄。

三、四个时期

就艺术思潮而言,在整体上是那个世纪那个时代的大文化背景下的产物,或者说是整个社会那个大系统下的子系统。作为单个的艺术家,既受到大文化背景的促动和制约,受到文艺思潮的影响,又有他自身成长的历史。就蒋兆和自身而言,他经历了以下四个时期:

1. 艺术准备期

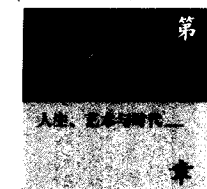
大体在1910年至1936年之间。自他从父修习古诗文和书法、受家庭熏陶练习传统中国画、受民俗影响喜爱四川泸州的民间美术,到学会擦炭像、为照相馆画布景的本领,为艺术准备期的第一阶段;1920年赴上海自修西画,从事橱窗、广告、商标、时装设计等实用美术创作,为艺术准备期的第二阶段;1928年起于南京从事图案教学和图案画创作,于上海从事素描教学,从事油画、雕塑创作,此间的综合性艺术探索为艺术准备期的第三阶段。这三个段落大体历时20年,

【1】1941年版《蒋兆和画册·自序一》;又见笔者主编《蒋兆和论艺术》,人民美术出版社1994年版。

此为蒋兆和水墨人物画创作的前奏曲。其中较为重要的关节，一是传统文化知识和书画艺术的启蒙，二是西洋体系的素描、油画和雕塑的学习。

传统文化知识和书画艺术的启蒙，在蒋兆和整个中国水墨人物画历程上具有奠基石的作用。如果没有这个启蒙，或直接从西学、西画启蒙，他的艺术选择可能会是另外一种面貌。如果没有传统文化艺术的基础，1927年徐悲鸿对他说的“我学西画就是为了发展国画”就不会打动蒋兆和的心；在他以后从事水墨人物画创作时，就不会那么自如地进入中国画的笔墨领地，就不会发现山水、花鸟画的技法特别是山水画的皴擦与西画素描沟通的可能性，并在笔墨上那样快地进入上乘的表现。现在，我们已无从查考蒋兆和少年时代的中国画习作达到的水准，但他在生前曾经清晰地记得少年时每天大字两篇、小楷300字以上的日课，这书法日课对于蒋兆和的意义、对于中国画的意义显然是十分重要的。直到40年代，他还教导学生认识书法的重要性，在50年代的教学中不但把书法课作为必要的课程，并且明确地“强调传统的造型基础”和“民族的现实主义”，这都与他早年自己的实践经验有关。

艺术准备期的第二个要点，是他对西洋绘画的学习。这是他进入上海之后得到的时代和文化环境的惠助。开始学西画是为了谋生的需要，而后来变为创造中西合璧新途的重要条件，这在蒋兆和的艺术里程上显示出他与新派画家的共性，与一般传统派画家治艺途径的相异性。自20年代至30年代初，他在上海曾积累上千幅素描，惜毁于火灾。从目前所见30年代初的几件素描，包括新近发现的几件头像素描（图3）和人体素描，其造型之精谨，手法之熟练、灵活，除徐悲鸿之外，在同代中国画家中是绝无仅有的。所以，当他一旦将素描造型能力用之于水墨人物画，就将徐悲鸿所指出的“夫写人不准以法度，指少一节，臂腿如直筒，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老，无论少艾，攒眉即丑。半面可见眼角尖，跳舞强藏美人足”^{【1】}等一切弊端一扫而光，从造型的角度顿然使中国人物画获得了质的跃升，并立即解决了以中国水墨画技法表现当代人物的重要课题。



【1】徐悲鸿：《中国画改良之方法》，《徐悲鸿艺术文集》（上海），44—45页，（台湾）艺术家出版社1987年版。



图5 蔡廷锴像(油画)
1932年 据旧画片



图6 蒋光鼐像(油画)
1932年 74厘米×52厘米
蒋建国藏

当然,蒋兆和接触的西洋艺术不仅是素描,实用美术创作阶段(蒋兆和本人称为“公司时期”^[1])的各种设计也是伴随着西方资本主义工商业的侵入而随之产生的现代工艺美术,说明蒋兆和是中国现代较早从事商业美术的拓荒者之一。而从他在南京从事图案画教学期间的装饰画创作《苦役》(又称《陆地行舟》)、《慰》(图4)来看,是他的工艺美术技能,通过素描所掌握的造型能力和中国工笔画的线描、色彩相合而创造的新的样式,并带有象征主义的倾向。



图3 男童像(素描) 1935年 29厘米×23厘米

30年代初的蒋兆和已经在装饰画(当时称为“图案艺术”)上显露出创造的心手,但他在早期并没有沿着这条路子走下去,他同时从事过油画和雕塑实践。20年代的油画创作《黄包车夫的家庭》(图41)现在已经找不到,从现存30年代的油画《一个铜子一碗茶》(图89)和《换取灯》(图7)、雕塑《黄震之像》(图92)来看,他完全可以成为一名优秀的油画家或雕塑家。实际上,他的油画《蒋光鼐像》(图6)、《蔡廷锴像》(图5),由于“一·二八”淞沪抗战中被广泛印发,已经产生了社会反响,从油画《换取灯》来看此时他已经走上了现实主义的道路。他也被誉为“江南雕塑家”,《黄震之像》、《老人像》已经在造型上、人物神采刻画上、中国传统雕塑线意结构的表現上达到了相当水准,但他也没有沿着油画和雕塑的方向走去。同期,他进行着水墨人物画的实践,并由



图4 早期装饰画《苦役》(上)、《慰》(右下)
左下为陈之佛作品。

[1]《我和〈流民图〉》,《文化史料》第2辑,125页。



图7 换取灯(油画) 30年代末
87.5厘米×57.5厘米 私人藏

此决定了他终生的艺术选择。从这个意义上来说,他早期的传统书画启蒙,其后的工艺美术和图案画创作,素描、油画和雕塑的实践,都是其水墨人物画的铺垫和准备,这一切艺术基础和艺术营养也融入到日后的水墨人物画之中了,特别是他那水墨人物的素描感和雕塑感都不是具有一般素描基础和雕塑基础的人所能达到的。

2. 艺术盛期

蒋兆和的艺术盛期即是其水墨人物的高峰期,时间在1936年至1948年间。蒋兆和实际上在1936年之前就开始了

现代水墨画的实验,但目前所见最早的水墨人物画创作是1936年在北平所作《缝穷》(图57),当年回四川所画《卖小吃的老人》(图25)、《慈母手中线》(图8)等。正是在这一年他回川探亲,居蜀半年,请他画像的亲友不断。他发现水墨显然比油画方便,遂毅然放下了油画箱,正式地转向了水墨人物画,并凭着他对水墨的悟性和经西画锻炼的坚实的造型功底,很快地实现了水墨与素描沟通的完整性表现,只是线结构意识在面部的表现还不够明显,是为早期水墨人物画风格。徐悲鸿曾为《缝穷》题跋:“兆和早期作品,初辟蹊径便雄



图8 慈母手中线
(纸本水墨画,以下不注者均为蒋兆和纸本水墨或设色中国画) 1936年 据旧照片

峻不凡。”正显示了青年蒋兆和的爆发力和这水墨人物画新样的冲击力。1937年春,“蒋兆和绘画近作展览会”在北平的举办,不仅得到了一批倾向于普罗艺术的进步青年的支持,如南溪在诗跋中给予“传神微妙,寓意深长……诚创格也”和“似此写生妙手非今之吴道子欤”的高度评价,而且得到了齐白石老人家的热情鼓励——齐白石为画展题词(图9)道:

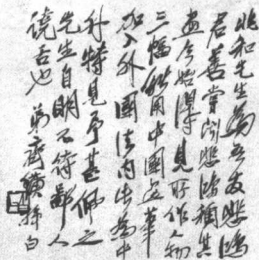


图9 齐白石为蒋兆和绘画近作展览会题词

兆和先生为吾友悲鸿君善，尝闻悲鸿称其画，今始得见所作人物三幅，能用中国画笔加入外国法内，此为中外特见；予甚佩之，先生自明，不待鄙人饶舌也。

这都使蒋兆和益加自信，他可以成为一位齐白石认可的“中外特见”的艺术家，而不仅仅是赖绘画糊口的艺人。

自《缝穷》、《卖小吃的老人》之后，那种带有一定主题的一半身或全身肖像式的格局，经再三表现趋向稳定；人生灾难的主题也日渐深入；面部和衣褶线条的表现力得到强化，尤其皴擦笔法代替了面部的墨染，并以1938年的《与阿Q像》(图56)为标志臻于成熟。中国画风的强化，整体画法的协调，形成了蒋兆和和水墨人物画的独特语言和典型风神。一直到1948年的《一篮春色卖遍人间》(图34)他保持了这个格调，包括《盲人》、《街头叫苦》、《流浪的小子》、《小子卖苦茶》、《流民图》在内的一系列精品在此期间相继问世，标志着蒋兆和艺术个性的完成，标志着他自身艺术的高峰，也标志着整个中国现代人物画所达到的高度。至于他之所以在这个时期，在这个年龄段走向艺术高峰，除前述相对自由的特殊创作环境，坚定的信念和把握了真诚表现的艺术规律等重要原因之外，在32岁至45岁这个年龄段基础已具、准备成熟、思路敏捷、精力充沛亦是重要的自身条件。引申而言，就从事人物画创作的画家来说，30岁至50岁是最宝贵的年华，他们的代表作和艺术创作盛期大体在这个年龄段形成，而不

同于齐白石、黄宾虹的大器晚成。以中国现代的画家为例：徐悲鸿从创作《田横五百士》到《愚公移山》，在35岁至45岁之间；王式廓的《血衣》完成于48岁；董希文34岁作《哈萨克牧羊女》，38岁作《开国大典》，43岁作《红军过草地》；蒋兆和则在32岁至45岁为高峰期，并在39岁以《流民图》问世标志着他艺术的至高点。艺术家的艺术创作盛期，是艺术家的艺术准备成熟、思想敏锐、精力旺盛的合力所构成，并不和社会安定、生活舒适成正比。批判现实主义人物画家的创作高峰绝不在耳顺以后的晚年，而传统山水、花鸟画的写意高峰则必在晚年进入化境的自由。

3. 新生与困顿期

如前文“两个时代”中所述，这是1949年至“文革”结束将近长达30年的岁月，蒋兆和不是没有好的作品，但他的艺术从总体上走向“滑坡”。社会的安定、战争的结束、建设的开始，使他这位始终关注着人生的艺术家看到了人生的希望，创作的指向也由人生的悲剧转向了人生的颂歌，由战争的悲剧转向了对正义战争的鼓动，对和平的期冀也有着类如宣传画的更加直接的表达。社会的新生不能不对他有所影响，当国家领导人和中央美术学院的领导表示对他尤加重视的时候^[1]，他表示出对共产党由衷的拥护，对社会主义事业由衷的热情，并努力通过他的艺术去完成各种各样的急需的宣传。其中，并非没有佳作，如《母亲的希望》、《给爷爷读报》（图10）、《把学习成绩告诉志愿军叔叔》、《小孩与鸽子》等，至今仍是经得起历史检验的深受人民大众喜爱的作品。但是他曾经受过各种各样的政治审查，心情并不舒畅，这种在新社会里对社会的期冀和社会给他的精神创伤痛苦地搅扰在一起，为了政治宣传不能不画、不敢不画和自己明知没有生活体验不可能画好而不得不画的矛盾，破坏了正常创作的情绪和艺术创作的规律。由于对形式主义的批判导致了对形式的误解，笔墨也不曾得到自由地发挥。作者在晚年深慨五六十年代一张好画也没有，虽是极而言之，却也并非没有道理。“文化大革命”中的被残酷批斗，《流民图》等许多作品被否定，更将他抛向不被理解、四告无门的极度痛苦之中。不可否认，共和国时期的蒋兆和，对于社会的一般政治和文艺理论有了历史唯物主义的辩证法的理解，使他从民国时代的混沌状态中

【1】“文革”期间批判蒋兆和时又同时批判对他爱护有加的有关领导对他的重视，而留下了一些可供参考的资料。如：1956年12月20日，文化部副部长、党组书记钱俊瑞致函美院，美协曰：“江丰、若虹同志：前几天，乔木同志和我谈起蒋兆和的情况，我们都觉得对他应该更加器重，如果他在政治上没有大问题的话，因为他的人物画显然为许多人所爱好。”又如：“美院走资派胡一川（现在广州美院），江丰、陈沛等把蒋兆和排为历届院务委员、人物科主任，从教授七级提为三级。”“陈沛在三年总结中说：‘蒋兆和是一朵好花。’在中国画系搞蒋兆和的‘教学体系’。美院第二号走资派李文竞在党员大会上大叫：‘蒋兆和是左派。’”陈沛等在《关于蒋兆和赴苏艺术考察团出国审查意见》中说：“蒋兆和自1955年以来，尤其在整风反右以后，表现较好，在运动中是左派，斗争较积极，靠近党，教学工作负责。”以上材料见1987年12月出版的《新美术》第2期。

另外，蒋兆和于1953年出席第二次全国文代会，1957年当选北京市第二届人大代表，1959年任第