

蔣兆和畫選

蒋兆和画选

人民美術出版社

一九八四·北京

蒋兆和画选

出版者：人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑：姜 旗

装帧设计：曹 洁

印刷者：北京胶印二厂

发行者：新华书店北京发行所发行

编号：8027·8185 开本：787 × 1092毫米 1/8

1984年4月 第一版 第一次印刷

定 价：32元



作者像 摄影者：汪芜生

从《流民图》看一个画家的轨迹

——《蒋兆和画选》代序言

沈 鹏

……一切仿佛已经沉入地层成为遥远的过去，然而却又如发生在昨天一样清晰。现在四、五十岁以上还活着的人，永远不会从记忆中抹去抗日战争整整八年岁月，充满了无穷无尽的灾难，流血，抗争，牺牲的岁月……，历史是循着怎样的道路走过来的？胜利是怎样最后取得的？这一切，历史教科书给我们作了回答，答案是公正的，雄辩的。然而要每个人用自己的语言来回答，却不会雷同历史教科书上的语言，虽然前提、结论都不会超出教科书的逻辑。原因说起来简单，因为每个人的出身、经历、遭遇不同，作为“思想的直接现实”的语言也不相同，怎能强求人人按照教科书的现成答案回答问题呢？

虽然如此，千千万万普通人由于经历、生活遭遇不同，语言不同，所作出的不同的回答，不会否定历史教科书的正确；反过来说，正因为这种不同，我们的正确地总结历史经验的教科书才写得如此生动与丰富。

我们的文学艺术是一部形象化的大教科书。我们反映抗日战争的作品数也数不清，每个作家按照自己所见、所闻、所感去接触伟大时代的一个侧面，从自己选择的特定的侧面去歌颂，去暴露，去宣泄爱与憎。除了少数根本不值一谈的因袭他人的作品之外，只要是凭借形象反映了历史的真实的，都占有一席之地。我们不可能要求作品从同一个模子里刻印出来：解放区的，国统区的和沦陷区的作者，前线的和敌后的作者，产生的作品不可能一个模样，更何况在空前的浩劫中，每个作者的具体的创作条件和生活经历何等千差万别。

因此，对不同的作者、不同的作品提出划一的要求是不合理的。要说对不同作者的要求有共同点，也只能是——要求他们用真情实感把生活的真实告诉读者。

但这又谈何容易！什么是“真实”？作品怎样才算反映了生活的真实？人们的认识往往并不一致。历史上有些著名作品，人们从不同的角度去解释，得出结论大相径庭，是常有的事。

对于蒋兆和的《流民图》，过去也确实有过许多不同的解释。为人们熟知的巨幅画卷，因种种原因竟令人隔膜、怀疑，似乎在画的背后藏着许多谜一般的故事。我自己对于《流民图》的认识，也曾有一段过程。我最早看到《流民图》是在五十年代初期，那时我的体会是浅薄的。唯一给我留下印象的，是它所描写的生活，唤起了童年时代一些片断回忆。蒋先生画这幅画的时代，我还是刚刚进入初

级中学的少年，我生活在南方一个日本侵略者统治得象铁桶般的城市，每天的日课就是背着书包去学校上学，然后放学回家。那时候，小城市里有游击队，有抗日志士的英勇斗争，在大人们窃窃私议的时候似懂非懂地听来的一言半语，点燃我心中最初的民族感情的火苗，然而我最能直接感受到的是年复一年笼罩在头上的说不出来的令人窒息的气氛，一直熬到抗战胜利，才从成年人欢快的面容感到窒息气氛开始解除。我初次看到《流民图》，直接引起联想的就是少年时代令人窒息的年月。《流民图》描绘的氛围同我少年时代的体验之间产生了共鸣。不过，当《流民图》作者拿起画笔描绘沦陷区的广阔生活画卷的时候，我还初识世事，思想认识大受着主客观条件的局限。所以后来，当种种穿凿附会加到这幅画上的时候，正常的理智和画面当中蒙上了一层幕布，原来的一点共鸣曾经动摇。

这原因，自然不在《流民图》本身。但是《流民图》的思想内容确实不象有些作品那样一眼就能看透，《流民图》上不仅没有标语口号，而且找不到一点“标语口号式”（姑且借用这个词）的动作和表情，画的倾向性从哪里开始，又到何处结束？不但没有“特别说出”，而且隐藏得很深，它唯一借以打动观众的只有真实。

《流民图》，二米高、二十七米长，站在展览厅里，面对着一百来个同真人差不多大小的人物，我们只觉得进入了抗日战争时期的沦陷区，置身流民的行列，看到了生活里最大量、最常见的现象：饥饿、疾病、破产、死亡、轰炸，到处是离乡背井、沉吟沟壑，到处是哀鸿遍野、尸骨横陈……，作者的画笔直取生活中大量的现象，集中起来，赤裸裸地展示给人们看：这里，有被迫离开自己土地的精壮的汉子，有重病在身，奄奄一息的老人，有失去父亲和丈夫的孤儿寡妇，有抱着死去的儿子饮泣的少妇，有饥肠辘辘的孩子，……这里还有飞机轰炸时的惊恐，临上吊前的惨痛，被自己的和别人的惨酷遭遇逼得发疯的情状……。长长的行列，几乎很难说哪里是开头，哪里又是结局，仿佛暗示着生活本身就是一座无尽无休的活地狱……。

《流民图》的作者，把画笔伸向生活深处，饱蘸民族的血泪，留下历史的一页。《流民图》完成后二年，抗日战争以日本侵略者的失败告终，作者写了一篇回忆创作经过的《自序》，才得以吐露初衷，他说当初画《流民图》的动机是“意藉真情，以抒悲愤”，“于是不惮徒步万里，深入难区，凡所目击心伤，弗惜特加刻划，所谓东方谏谏，其在斯乎！”作者画《流民图》，既有时代的背景，也有个人的历史渊源，笔者有幸，曾听蒋先生叙说他的经历：

本世纪初的1904年，蒋先生出生在四川泸县一个破落的书香门第。他的父亲是教蒙馆的穷秀才，诗文书画都有深厚的造诣，生活这样的家庭里，培养了蒋兆和作为一个画家的禀赋，使他自幼具备一直影响到后来的两种重要的素质，一是对中国画很早有了初步锻炼，从六、七岁开始，帮助父亲磨墨理纸，临习字画，摹写《芥子园画传》，迈出了第一步，这第一步的意义，不仅在于锻炼了初步技能，更可贵的是受到了传统的中国画的造型规律、美学观念的很深的熏陶。再是，家庭的困难，促使他关心人和人的命运，同社会下层有了思想上的共通语言。二十年代初，蒋先生家境每况愈下，遭到了失学的痛苦，十六岁那年孑身到上海谋生。在十里洋场的半殖民地，广泛接触到种种社会形相。南京路上的“五卅”惨案他是目击者，亲眼看到帝国主义屠杀老百姓的暴行。“一·二八”事变他处于现场，日本侵略者轰炸闸北，尸横遍野的惨象给他留下难忘的印象。他参加了“一·二八”宣传队，为十九路军英雄画像，其中有的肖像图片传称是民国以来图片印行最多的。在上海十多年间，他为了维持生活，画广告，布置橱窗，油画、素描、装饰画、雕刻都作过尝试，而时常吸引着他的，还是穷苦人的生活。“五卅”运动以后不久，大约二十二、三岁的时候，他画过一幅题为《黄包车夫的家庭》的油画，画面以黄浦滩为背景，黄包车夫穷愁潦倒的一家围坐土炕，土炕旁边的洋油桶暗示了帝国主

义的经济渗透。这幅曾在教育部举办的展览会展出的油画，可以看作是作者对“五卅”的一个回响，创作道路上的起步。

蒋兆和画《流民图》的渊源，可以追溯到二十年代的《黄包车夫的家庭》。而三十年代民族矛盾的新发展，推动了《流民图》创作思想的形成与深化。

“七·七”事变前几个月，画家到了北平。北平，是“七·七”事变最先遭受蹂躏的城市，敌人在华北统治的中心。画家从祖国的南方来到北平，所感受到的除了风土人情的变化，政治上是格外令人窒息的高压。一天天的寂寞与孤独，彷徨与苦闷，啮噬着南来游子的心。“我应该做些什么？我能够做些什么？”生活从四面八方提出问题引起画家的内省，而有一个念头始终在他脑际盘桓，那是从“九·一八”、“一·二八”开始萌生，随着民族矛盾日益加剧明确起来的：“作为一个画家，我要把我所看到的现实画下来。”

画家的念头，其实是他多年从事绘画创作的一个继续。我们倘将《流民图》比作一首交响乐，那么，这首交响乐的主旋律的基调，在《流民图》之前早已出现了。蒋兆和先生在一九三九年为《蒋兆和画册》所写的自序开头就说：“唯我所同情者，乃道旁之饿殍”，这是画家一贯地实践着的宗旨。从我们现在所能看到的他的作品，早在抗日战争前，他就从生活的底层揭示出生活的真相，比如，那个佝偻着身躯，帽沿下流转着凄凉、呆滞的目光的卖小吃的老人，那个整日奔跑，被生活的重负压得喘息的洋车夫，都是旧时代街头巷尾随处可遇的“小人物”，还有《卖线》、《朱门酒肉臭》，画家对失去了童年的孩子们寄予极大同情。画面常用淡墨敷以浅淡的赭色与花青组成，灰暗、阴郁的调子，使人想到严寒封锁着的旧中国，扼杀了一切的生机，惠风和畅、春雨化物的景象何时来临，是多么难以想象！

全民族的战争爆发以后，我们从蒋先生留存下来的作品看到，画家的笔触面向更加深广的社会内容。除了象《卖子图》、《流浪的小子》、《换取灯》、《老父操琴》等表露作者“素以老弱贫病、孤苦无依者为对象”，另外一些作品是值得注目的：《饱食终日》，对于整日嬉弄小鸟无所用心的公子哥儿具有讽喻的意味。《盲人》，借盲者的形象发出“人间黑暗”的呼声；盲人凭竹竿尚能探路，人间的黑暗却无穷尽。《甘露何时降，小子卖苦茶》则明显地诉说着现实的苦，渴望着胜利的甘露降临。

《囚徒》，一个身陷囹圄双手被反绑失去自由的无辜者，他的纯正的目光表明了他从事正义的事业；当着真正的罪犯肆意在中国领土上横行的时刻，无辜者倒成了阶下囚！生活在令人诅咒的地方，客观的时代的内容进入了蒋兆和的作品，从单纯反映民间疾苦到出现讽喻、质询，以至曲折地表达出某种愤慨的情绪。当时，即使在最困难的情况下，有组织的反抗行动依然在地下如火如荼地进行着，中国共产党的健儿代表全民族大多数紧紧把握历史的方向盘，有力地直接或间接影响着各个阶层、各种信仰的抗日力量。但是，蒋先生由于种种原因没有能够投入抗日战争的前列。生活的浪潮把他推到沦陷区游离于革命漩涡之外。他热爱人民和富于正义感，可是受特殊的环境和特殊遭遇的局限，限制他采取与众不同的表达方式，他的侧重点在于摘发人民的痛苦，他把对于侵略者的仇恨作为“画外音”，并把疗救的药方留给了别人。他自己又常常是孤独的，双亲的过早作古，青年时代到举目无亲的地方谋生，他悲叹“天地之大似不容我，万物之盛我何飘零？”在艺术上，也感慨缺少知音。因此，无论在十里洋场的上海，或古老的北京，孤独总是伴随着他，——只有一段时间例外，那是在二十年代后期结识了徐悲鸿先生，徐先生比他年长八岁，他们很快成了知交。徐悲鸿先生器重他的造诣。蒋先生在中央大学艺术系任教时，与徐先生共事，以后又有一年多时间，住在徐先生家里，饱览徐先生收藏的中外绘画名作，读了许多文艺作品，德国女画家柯勒惠支的人道精神使他深受感动。尤其使蒋先生难以忘怀

的，是朝夕相处中，徐先生对于革新中国画，坚持写实道路的主张给他以很大启示。他原来的探索，得到了有力支持，艺术眼界进一步开阔，有了系统的提高。后来，蒋先生每谈到这段交往，总是一往深情，只可惜相处短暂，以后天南地北，直到抗战胜利后，徐悲鸿执长北平艺专才又聘请蒋先生任教。

蒋兆和从开始投入创作，就采取现实主义的方法。这里且说一说我关于现实主义创作方法的理解：作家的创作方法无疑地要受世界观制约，但是一个作者的世界观常包含多种复杂的思想因素，先进的创作方法的能动作用，在于能够激发起世界观中的进步因素，引导作家正确认识和反映生活的本质，创造出具有审美价值的艺术形象。蒋兆和画《流民图》，充分发挥了创作方法的能动作用。在各种政治因素、社会力量、斗争形势面前，他长时期地思考着。日甚一日的民族矛盾、阶级压迫，激荡着他的心，但是现实生活迫使他采取十分冷静的态度，不得不把最强烈的感情限制在（压缩在）客观条件所能容许、能接受的范围内。如他自己所说的“无超人逸兴之思想，无幽闲风雅之情趣”，他把一切罗曼蒂克的幻想和文人士大夫的闲情逸致统统抛到一边，尽心竭力“烹一碗苦茶，敬献于大众之前”。

1942年，抗日战争进入了最艰苦的年头，日本军国主义为了配合战场上的进攻，发动了一次又一次的治安强化运动，城市里法西斯控制达到极点，普通老百姓咳一声嗽也会引起一场灾难。这年姗姗来迟的春天，蒋兆和先生格外地寂寞与孤独了，曾经一度他还要忍受饥饿的袭击，有时因为吃不饱饭躺在床上，他是愈加消瘦沉静了，可是有谁知道，他的内心比以往任何时候更加热烈，满腔热血在他胸中沸腾，脑海里萦绕着许许多多人物形象，有的清晰，有的模糊，有的已经用速写记录下来，有的仅初具雏形，他熟记在心，默写，想象，渐渐地，生活里的形象转化为绘画形象，一个长长的队伍呼之欲出，再也遏制不住创作的冲动。

从“九·一八”到“一·二八”，到“七·七”以后，经过长期酝酿，作者对笔下的人物早已稔熟，然而作者的可贵也正在于他决不满足于已有的积累，现实主义方法驱使他继续向生活的深度与广度突进。在整整一年半以上的时间里，他以贫民窟为家庭，以社会为画室，踏遍了旧北平的城墙内外，大街小巷，访问了阔别多年的南京、上海、苏州等地的市井农村。与少数发国难财者灯红酒绿、纸醉金迷的生活形成尖锐对比，人民生活的极端痛苦和城乡经济的日益凋敝，不断地震撼着画家，逼迫他献出一颗正直的艺术家的良心。他同一个又一个“流民”交谈，为他们画像，有时连画速写像也会引起意外横祸的情况下，依靠静观默察，心传目系，传统的“默写”给他很大帮助。他用各种方法积累形象，然而，个别人物的和细节的真实远不是追求的主要目标，重要的是遵循现实主义的一个必须的要求——典型化，如鲁迅所说：“采取一端，加以改造”，“人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色。”《流民图》作者的现实主义，决不是爬行的现实主义，他不止一次地向人谈到从创作实践中深刻得来的体会，说只有典型化的形象才能给人以更集中、更深刻的印象。《流民图》里个性鲜明的人物，是缀合了生活中丰富的素材加以取舍抒写的结晶。

《流民图》，不以细节的真实放在首位，然而却很注意从描绘典型环境中的典型性格出发选择特定细节，塑造生动的形象。让我们重新打开《流民图》，我们从画幅右边看起：

一个失去了亲人的妇女，伤心地伏在另一个人的怀里哭泣，站立着的少女要抚慰她们，却连抚慰也无能为力。这一组人物的两侧是两位老者，右边一个城市贫民模样，用竹竿支撑着衰弱的身躯，眼前的惨状虽已司空见惯，仍不由地战栗。左边的老者一望而知是来自农村，他的面部表情和动作带有长期农村劳动生活的烙印，路遇不平，虽然一样充满同情，却与城市老者有明显的个性差别。画面这右边的一角，高度集中、概括，然而完全按照生活本身的逻辑展开。由农村的老者，还引起后面一段

农民离乡背井的场面。

再往下看，一边是轰炸后的尸横遍野，一边是躲避轰炸的老弱妇孺。妇女们为了掩护她们最心爱的小生命，紧紧抱成一团，用身子围成“防空洞”，无知的婴儿却在妈妈的臂膀下窥看空袭。这当儿老年人则是另一种情景，一个老妇双手合十，作着无益的祈祷。这躲避轰炸的一幕，在全幅作品中是很重要的组成部分。我们从画中人物的表情，强烈地感到敌人的飞机在狂暴地施虐，大地在震耳欲聋的轰鸣声中和熊熊的火焰中颤抖，房屋化为一片废墟。

紧接着，出现了乞讨和饥饿的两组儿童。一组是两兄弟争夺一根玉米，个子高的恃强夺在手里，高举着，个子矮的不甘示弱，踮起脚跟来抢；再一组，哥哥捧着碗里的残羹剩饭，旁边的妹妹忍住饥饿，盯着他的碗底。这细致入微的刻画令人心碎，比之躲避轰炸，画上的场面相对说来是沉静的，却展示了苦难生活的另一侧面。

以下，画面展现了更加广阔的生活，依旧是颠沛流亡，依旧是离乡背井，不过在流民的行列中不仅有农民，还有工人，以及知识分子，小有产者，……。终于，我们还看到了经受不住异常刺激引起精神失常的女子，看到了女儿跪在父亲面前含着泪水乞求父亲放下手里用来自尽的绳索。

画面左边，是几个知识分子和他们的一家。知识分子身处空前浩劫，一样地受迫害，无出路，他们的特殊地位注定比常人思考得更多，他们中有的人在苦闷与叹息中抱着某种希望。这一组人物同长卷右边的一组遥相呼应，构成了画面的完整，也显示了民族压迫的深广程度。

.....

《流民图》，在处理典型人物赖以存在、发展的典型环境方面，有自己的鲜明特点。

曾经有人解释恩格斯关于现实主义“除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”的时候，把绘画中的“典型环境”简单地理解为背景，其实背景的描绘有时固然有助于加强、突出典型环境，却决不等于典型环境。《流民图》的背景，惊人地简略，全图只有一点颓垣残壁和树干，起了渲染气氛和隔开人物的作用，画家纯熟地运用我国传统绘画中的一种手法，这种手法，在广泛的意义上说，可以称之为“白描”。尽管《流民图》不画或很少画背景，我们完全可以从画面全部人物形象十分强烈地感受到特定的时代特征。因为全部人物具有那个历史时期的性格特点，他们的思想、情绪、心理状态深深打下了时代的印记。随着情节的展开，长卷各个局部由于特定历史条件下的具体情节不同，（比如“躲避轰炸”与“背井离乡”不同；又如同是“背井离乡”，农民与工人不同，工人农民与知识分子不同，等等）又表现为共性中的个性，而人物的个性，又在特殊的情节中一一展开。这种寓共性于个性，于个性中体现共性的错综复杂的，合乎规律的展开，构成《流民图》既丰富多样，又单纯统一，单纯统一中蕴含着丰富与多样，形成了情节分散与主题思想高度集中的对立统一。《流民图》的特殊的构思要求作者进行创造性的艺术处理，不画和少画背景，是为了创造性地表现“典型环境”而对于传统手法的一种创造性的运用。

我们的画家不回避创作过程中的艰难，他通过人物性格、活动的内在联系，对时代的一侧作出巨大的概括。他象许多写实派画家一样，刻画人物的要求十分严格，画某个人物之前，先要对描绘对象进行系统深入的，由表及里、由此及彼的了解，在没有充分了解之前决不轻易动笔，他说“作者首先对形象要有深刻的认识和具体的感受，然后才能进行形象思维，发挥出创造性的技巧”，将形象思维建立在深刻认识对象的基础上，（不是将认识与形象思维看作互相平行或合二为一的过程），将创造性的技巧建立在深刻认识基础上，这也就是作者理解的“迁想妙得”。作者常说：“当画家对物象有了深刻感受，受到客观事物的激励而产生了炽烈的感情，就会自然地流露于笔墨之间，这时也就不会为陈法所

拘束，同时也不会对所描写的客观物象束手无策，而会产生出新颖的表现技法。”

构思庞大的《流民图》，建立在许多生动的细节的基础上。画家非常善于运用具有特征性的细节刻画人物。虽然同是“流民”，不同的阶层，不同的职业、年龄、经济地位、文化教养的人物有明显区别。前面提到，画面右边两个相对应的老者，一个来自城市，一个来自农村，他们的体格、气质等等很不一样。躲避轰炸中几个互相搂抱的妇女，不象画面右边两个老者的区别如此明显，可是作者也很细致地刻画她们的眼神、动态，由此时此地发生的事件中表现出不同的身分与个性。再如刻画饥饿的兄妹二人，画家的观察实在非常细致，他们的瘦弱无力，营养不良，即从稀疏的头发和松软的皮肤也看得出来。那个坐在一旁的妹妹，尤其令人爱怜，她无力地扶着哥哥，看着碗底残羹冷饭（大概是乞讨得来的吧！）虽然十分饥饿难忍，却充满了善良的手足之情。她似乎在想，还是让哥哥先吃一点吧，可是她又多么希望自己的哥哥给她剩下一口呀，而做哥哥的，在进食前也不是没有犹豫，他简直不知该怎样吃下这一口，小小的脑子里装着各式各样超出他的年龄的思想活动……，这两个孩子，同旁边紧挨着的另外两个争夺玉米的孩子形成对比，然而，孩子们全都值得同情，他们在残酷的岁月里失去了作为儿童应有的权利。

我们无需一一列举《流民图》如何把共性与个性，主题与细节等等对立统一的因素有机地结合起来。画上各种局部的、形式上的因素，都紧密结合整体的、内容的要求，形成主题的鲜明有力。有一次，当我向蒋先生谈到这一点的时候，蒋先生笑着随口说：“狗也是瘦的。”经他提醒，我才注意到，狗不但很瘦，并且也有“性格”，它向着精神失常的妇女吠咬，更增加了悲凉的气氛。在另一角，还画了一头很瘦的猪，正在贫瘠的土地上搜索食物，真是一派“世乱民多散，年荒鬼亦饥”的景象呀！

看了这样的画面，分析了《流民图》的人物与构思，难道还会怀疑《流民图》的倾向性吗？不会。但是《流民图》有独有的特点。重温一次恩格斯的著名论点是有益的：“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来；同时我认为作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者。”恩格斯说这番话之前，先肯定了他决不反对作品的倾向本身；完全不表现任何倾向的文艺作品实际上不存在。但是脱离了真实性硬加上某种倾向，必然缺乏真正的艺术力量，也就谈不上真正的思想力量。何况恩格斯说上面一番话的时候，指出“在我们的环境中，小说主要地是供给资产阶级圈子的读者”，也就是考虑到了读者的接受程度。在特定历史条件下产生的《流民图》，努力做到倾向性与真实性的完美结合。画上的每一个细节从一定的侧面反映作品的思想，然而完全来源于生活本身。当我们说《流民图》的倾向性从情节和场面中自然而然地流露出来，也完全可以说是从生活本身流露出来，我们处处感到它的缜密、谨严、真实、深刻，形象思维与生活的逻辑融洽无间。作者宽广的视野联系着生活在底层的人们，为民族苦难谱写出一首时代的史诗。

《流民图》，当然也没有把“历史的未来的解决办法”硬塞给读者。实在说，“历史的未来的解决办法”是什么？四十年代生活在沦陷区的《流民图》的作者是肯定不能作出实际回答的。作者当时对人民的爱着重表现为发掘人民生活的苦难，引起同情与疗救。——显然，《流民图》的作者把疗救的办法留给了看画的观众。

要求作者将历史的未来的解决办法硬塞给读者，是同作品的现实条件不相容的。但这并不是说作者对于“历史的未来的解决办法”完全采取漠不关心的态度，《流民图》既然深刻揭示了人民的苦难，暴露了民族矛盾的一个方面——被压迫民族的痛苦，也就使观众直接联想到压迫另一个民族的那个民族的统治者的滔天罪恶，使观众认识到粉碎日本帝国主义的必要性，正义性，在民族矛盾上升到主要地位的历史条件下，激发人们反抗侵略者，唤起人们的爱国主义感情。这种爱国感情，是在反抗外来

侵略者的特定历史条件下形成的，它体现在典型形象中，超出了历史的局限，具有长远的教育作用。文艺史上有这样的现象，一些反映了深刻的社会生活内容的文艺作品，作者创作时不见得能够意识到它的全部思想价值，然而作品典型形象所概括的内容及其在群众中的影响，确实超出了现实生活中的具体事件本身，获得更为长远的意义。《流民图》可以归入这样一类作品。

至于《流民图》采取的创作方法，我认为我们在考虑到作者的许多个人特点时，还必须分析他所处的环境。人们喜欢重复法国人“风格就是人本身”的名言，却容易忘记人本身是在一定的社会环境中生存发展的。《流民图》的作者，生活在敌人法西斯统治的心脏地带，且不说为了作画要解决糊口之计和筹措费用有多么困难，单是对付四周的鹰犬就费尽心机，作画的真正目的，他在人前讳莫如深，为了躲过鹰犬的眼睛，只好一小幅一小幅地分散着画，最后合为巨幛，取了一个遮人耳目的题目《群像图》。然而就是这样，仍不能见容于敌伪军宪，1943年秋在太庙展出不满一天，即遭敌伪禁展，理由“认为刺激过甚，恐引起厌战之思想”，这从反面说明了《流民图》的作用。

由此也可以看到，在艺术作品中隐蔽倾向并不等于取消倾向。标语口号式的大喊大叫，作者的主观意图为了宣扬某种倾向，效果适得其反。有些貌似“含而不露”，“晦而不显”的作品，其实倾向是鲜明的。《流民图》的思想倾向隐蔽得很深，有许多生活里令人摧心裂肺的场面，倘以倾向性“特别说出”的手法处理，可能少不了借外形的夸张刺激感官，可是《流民图》的处理十分冷静。就拿那个精神失常的妇女来说，只是恰如其分地从眼神、面部表情、动态描绘她的异乎常人。“上吊”一段悲剧，也没有作过分的表面的渲染。作者的感情深沉，依靠形象的真实与深刻打动观众，并且注意到掌握分寸，留给观众想象余地，效果格外动人。

我们纵观蒋兆和先生的作品，包括《流民图》在内，无论哪一类型的人物，作者的艺术概括都体现了基于热爱、同情劳动者的道德观念基础上的审美感受。《流民图》里精神失常的妇女、上吊悲剧，以及其他各组人物，作者描绘人物苦难时没有把着重点放在肉体的受摧残，生理的痛苦，或者衣衫的褴褛之类，他以审美的艺术形象体现生活的真实和表达对生活的评价，将“真、善、美”有机地统一起来。“美是生活”，生活美是艺术美的源泉。作者的长处，是善于发掘生活中各种类型人物的美的本质，以艺术美的形式再现出来。作者的这个特色一贯地体现在他的作品中，从三十年代到四十年代的《朱门酒肉臭》、《流浪的小子》、《街头叫苦》、《一篮春色卖遍人间》等等，以富于美感的艺术形象反映了被压迫、被剥削者的善良、朴实，其中有的形象也反映了某种矜持——在命运的重压下不肯低头的高尚品质，这种品质在蒋先生作品中的反映虽然还比较微弱，但在作者所处的时代环境，微弱的反映也是可贵的，它会使我们联想起伦勃朗、委拉士开支等画家如何描绘普通人的高尚品质，也会使我们想起列宾的《库尔斯克省的礼拜行列》中那个拄拐杖的驼背男孩子，精神上的崇高品质不可遏止地从受摧残的形体中焕发出来。

蒋兆和经过长期酝酿画成的《阿Q像》，也是植根现实生活，按照“真、善、美”统一的原则创造出来的。阿Q典型形象的复杂性与绘画艺术的特殊性给作画带来很大困难，画家不拘于原作中的某个具体情节，以肖像画形式概括阿Q要革命却十分软弱的特质，着重表现阿Q目光低垂，犹豫不定，右手握着拳头要依仗另一只手托住，可见何等的无力。阿Q脑门上拖着一根长长的辫子，然而他的癞头，画家是有意避开了，那是阿Q最忌讳的。画家不让任何漫画手法进入画面，不作任何表面丑化，发挥可视形象的特点再现了鲁迅原著中最本质的方面。

蒋兆和创造形象的美学观念，从根本上说来自生活，蒋先生说要画出好画必须“受到客观事物的激励而产生炽烈的感情”，表达了他对于发现生活美、创造艺术美的现实基础与思想基础的理解。另一

方面，蒋先生的美学观念，从传统艺术中得到滋养。我国传统的人物画，推重“得之于气骨”，崇尚“高雅”，贬低“俗气”“市井气”“寒乞气”，还有许多“要”与“忌”、“长”与“短”的诀窍，一一反映了过去历史条件下的美丑观念。蒋兆和的作品以穷苦人作主人公，传统的“雅”、“俗”、“美”、“丑”观念在他心目中起了变化，可是熟悉传统、尊重传统的蒋兆和先生，批判继承了古代画家美化人物的一些客观规律，用于新的人物画，使得艺术上的“美”，与作者对劳动者的同情（“善”），以及真实地反映劳动者生活（“真”），和谐地统一起来。

蒋兆和按照自己的美学观念创造出来的作品，独具特色。首先，它同丑化穷人的作品有根本区别。丑化穷人的艺术（包括摄影），在蒋兆和生活的沦陷区随处可见，日本侵略军中有的随军记者曾用罪恶的画笔借丑化灾民反衬法西斯侵略的淫威，但是不同的目的、意向产生迥然不同的艺术，蒋兆和画穷苦人无论动机与效果都不一样，同情人民、反对侵略、向往光明、鞭笞黑暗的思想倾向，浸透在全部作品中。

其次，蒋先生所创造的形象，同传统的美学观念也有了区别。他早就敏感到他的画“满纸穷像，不得以登大雅之堂”，因此传统的人物画中“赏心悦目”的情趣在他的笔下实在难以找到，静穆、飘逸、幽远之类的美感也注定地绝了缘，作者追求的美属于另一境界，他不计较别人如何看，认定了一个目标往下走去。

画家的审美观念只有到全国解放后，才发生了合乎规律的变化。当他看到原先为之写照的生活在社会底层的人们成了社会主人，禁不住喜悦的感情，从一幅刚刚解放时的作品可以看出作者的思想变化：一个老农手握农具，向着墙头啼叫的公鸡倾吐衷肠：“日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，何期此日焉。”农民，在蒋兆和画上第一次以占有生产资料的独立劳动者的姿态出现了！但画家这时理解的农民的解放，也还只是古人梦寐以求的小农经济生活，还不明了未来生活的远景。以后，他投身土改和各项民主改革，农民获得土地的喜悦，人民保卫胜利果实与建设新社会的决心，有了鲜明的反映。画风迅速改变，开朗、欣慰的基调代替了忧郁与沉闷，光明与希望的光束投进了画面。随着革命与建设向前发展，画家的笔触向更多方面探索。有时为了配合一定时期的政治任务，几乎采取了中国画不擅长的类似宣传画的语言，产生在五十年代的这批作品所包含的美学价值如何，还值得我们探讨，但是画家的巨大热情和创造精神应当肯定。

中国画的特殊的技巧与技法，即常说的笔墨问题，构成了包含在蒋兆和作品中的美学观念的另一方面。在蒋兆和身上，坚持写实技巧与坚持现实主义创作方法是一致的，也可以说前者是后者的必须要求。他一贯主张写实技巧的客观性，就“形神兼备”的“神”来说，首先指的客观对象包含在“形”的内部、与“形”俱存的精神气质、本质特征，同时也包含了作者的主观倾向。就“形”与“神”的矛盾统一关系来说，为了达到传神，一点离不开形的刻划，所谓形不是泛指全部外形，而应当同构成精神部分的主要特征相表里的。细节与整体的统一，局部描写的统属于整体，都是达到形神兼备的必要条件。眼神的刻划，五官的描绘，无疑十分重要，但是忽略了其它部分，也不能达到“以形写神”的目的。他根据自己的实践经验深刻领会古人“形具而神生”的真谛，“具”意味着“具备”、“完备”，只有形的刻划“具备”、“完备”，人物才能全其神韵。

蒋兆和的写实理论与方法，在当代，接近徐悲鸿的教学、创作思想。我国曾经有过光辉历史的绘画传统，到了封建社会末期愈来愈趋向脱离生活、陈陈相因，近百年来在守旧复古和崇洋媚外的颓风下人物画更是衰微、针对此种时弊而振臂疾呼的，徐悲鸿是一位先行者。徐悲鸿早年就尖锐地反对明清以来人物画中“拘守一定律”、“人人同面”等缺点，对玩弄形式的游戏之作或是僵化了的程式给



予无情批判。蒋兆和也早已反对“超于自然物象之精神以外”“渐趋向于意趣而忽视形体，不重客观”的不良倾向，在《徐悲鸿彩墨画》一书的序言中，整段地引用徐悲鸿对明清以来中国人物画某些不良倾向的批评，有力地维护徐悲鸿革新中国人物画的主张。

同徐悲鸿一样，蒋兆和认为继承我国古代人物传神的优良传统，融合中西画法是促进中国画发展的一个重要途径。徐悲鸿青年时代提出了著名的论点：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”。蒋兆和提出绘画“中西一理，本无区别”，自己的创作是“求其二者之精，取长补短”。蒋兆和随徐悲鸿之后提出的大胆的主张，为固守“国粹”者不容。与此同时，蒋兆和的主张也同那种“以西洋画改造中国画”的主张有别。他认为传统中国画有自己的造型原则，是西画的造型原则不可能替代的，他十分关心的是传统的优良技法是否已消化成为自己的技法？吸取西画中某些技法时是否真正融会贯通成为自己民族的艺术？区别于西洋素描为基础的造型原则，蒋兆和继承我国传统绘画的理论与实践，以“骨法用笔”为造型原则，他解释“骨法用笔”的基本要求是用线条勾勒构成形象的“骨法”，“骨者，乃构成客观物象之结构关系；法者，则循物象之结构进一步认真研究各部之比例及透视、角度，以达到下笔有方，在平面的纸上画出体积感。”（《略论现代水墨人物画》）因此，也可以说“白描”是“骨法用笔”的具体发挥，是传统中国画的造型基础。蒋先生的立论，建筑在传统中国画以线为基础的认识上，虽然现代水墨人物画的造型方法在传统的人物画

造型基础上发展了一步，但它的基础仍是用线而不用体面。以此为出发点建立的教学体系，解决如何正确对待传统笔墨，处理形神关系，融合中西画法，提高观察和再现物象的能力等问题，总之“绝不是用中国的纸笔工具仿照西画素描那样去画”（同上），要求以传统水墨画的形式和技法，结合现实生活中的人物形象，准确地、具体地表现出人物的形神关系。

解放后蒋先生长期在中央美术学院任教，有条件比较系统地总结教学经验，逐渐丰富人物画教学体系。从根本上说，蒋先生从实践中总结出来的一套造型原则，有力地通向生活和面对群众，使中国人物画反映时代并为群众喜闻乐见，因而成为他的审美观念、审美理想的一个不可分割的组成部分。蒋先生所作的大量肖像画，包括历史人物画像在内，十分准确地把握了人物的性格和气质，形象高度典型化，显示出深厚的功力，达到了肖像画的高度要求。有的历史人物肖像画，已在人们心目中确定下来成为塑造形象的依据。

.....

今天，蒋兆和在勤奋的教学和创作中度着晚年。总结经验、启发后学，丰富了他的生活。每当谈起他的漫长的创作生涯，他总不能忘情于《流民图》。凑巧的是，在蒋先生迄今为止的生涯中，将已度过的年龄划分为对半，《流民图》完成的时间恰好占据他的生命的“中点”。前一半，他经历了满清政府腐朽统治的尾声，紧接着军阀混战，国民党反动派取代旧军阀实行专政，内政的腐败引进了暴敌入侵；后一半，抗日战争的胜利带来了短暂的欢乐，但是不久反动派又把人民推进血海，终于，中国共产党领导的人民革命开创全新的历史。蒋先生的生命的后半，绝大部分是在社会主义历史时期度过的。经历严冬的人最懂得春天的温暖，他在新的历史时期的全部作品倾注了他所期待的春天到来的喜悦。不错，他的喜悦也曾经一度被昏天黑地的逆风刮走，在百卉凋零的日子里他的全部作品经受了严峻的审判……。最近他画了一幅《沉思》，借古人的形象曲诉衷肠，希望人们在经历动乱的年月之后认真地思考，引出应有的教训……。

现在，对《流民图》和画家的全部作品进行评论，是时候了。如果说在人们记忆中整整八年似乎已经沉入历史的地层，那么崛起于四十年代画坛的《流民图》作为不朽历史的见证和血泪的史诗，将发挥长久的、不可磨灭的认识作用和教育作用。它象一股闷雷，惊动无声的大地，象一道暖流，唤起人们在严寒中对春天的向往。它是无声大地中的痛苦的呻吟，是一个诚实的画家的血泪结晶。以《流民图》为中心，鲜明地展现了画家创作的轨迹，其中个人的命运同民族的命运交织在一起，由生活的一个横断面连结时代的脉搏，衔接过去和未来。

无论作为历史画或是肖像画来看，《流民图》所提供的艺术经验，包括反映广阔生活所采取的独特艺术语言，人物共性与个性的典型化处理，传统审美观的具体发挥，中国画与西洋画的融会贯通等等，在当时堪称振聋发聩，异军突起；直到今天，对于中国画如何更好地反映当前时代，塑造人物，革新传统等等，没有失去借鉴的意义。

《流民图》标志着现实主义创作方法有着长久的、巨大的生命力。以唯物主义作为认识论的基础的现实主义方法，有力地推动画家面向生活，正视人生，创造出不朽的作品。

事情正是这样：既然“人生之金树是常青的”（歌德语），那么从人生之金树吸取营养的现实主义方法便永远不会丧失生命力。

一九八〇年八月



卖小吃的老人 1936

目 录

卖小吃的老人 (附局部)	1936年作	1
缝 穷	1936年作	3
看 财 喜	1937年作	4
老 乞 妇	1937年作	5
卖 线 (附局部)	1937年作	6
迷途的羔羊	1937年作	8
车 夫	1937年作	9
朱门酒肉臭	1937年作	10
阿 Q 像 (附局部)	1938年作	11
盲 人	1938年作	13
自 画 像	1938年作	14
祈 祷	1938年作	15
蒋风之先生二胡	1939年作	16
走 江 湖	1939年作	17
街 头 叫 苦	1938年作	18
流浪的小子	1939年作	19
卖 子 图	1939年作	20
少 女	1939年作	21
算算终身大事	1939年作	22
小子卖苦茶	1940年作	23
囚 徒	1941年作	24
骨肉流离 (附局部)	1941年作	25
耍 猴	1942年作	27
轰炸以后	1942年作	28
流 民 图 (附局部)	1942年1943年作	29
倒 骑 驴 (附局部)	1948年作	50
倚 间 图	1948年作	52
大 负 小	1948年作	53

一篮春色卖遍人间 (附局部)	1948年作	54
著名中医萧龙友像	1949年作	56
何期此日焉	1949年作	57
鸭绿江边	1950年作	58
领到土地证	1951年作	59
屈原	1953年作	60
把学习成绩告诉志愿军叔叔	1953年作	61
老贫农 (《交售千斤粮》局部)	1954年作	62
小孩与鸽	1954年作	63
给爷爷读报	1954年作	64
母亲的希望 (附局部)	1954年作	65
祖冲之	1954年作	67
张衡	1954年作	68
僧一行	1954年作	69
毛主席和少年儿童	1955年作	70
志愿军战士	1956年作	71
纪念刘和珍君	1956年作	72
司马迁	1956年作	73
茹可夫像	1957年作	74
杜甫	1959年作	75
曹操	1959年作	76
包身工	1959年作	77
老妇	1960年作	78
迎春	1960年作	79
海防线上	1962年作	80
一笛横吹万户歌	1962年作	81
马连良先生戏装像 (附局部)	1962年作	82
队长与支书 (附局部)	1963年作	84