



流民图 局部(国画) 1943年 蒋兆和 中国美术馆藏

# 《流民图》的记忆

■ 蒋代平

从1943年《流民图》诞生到现在已经72年，从1986年我的父亲蒋兆和逝世到现在已经近30年。今天还有人污蔑《流民图》，还在争议《流民图》是卖国的还是爱国的，还要对他诬陷，这不是我的悲哀，不是蒋兆和的悲哀，而是美术界的悲哀。

《流民图》，蒋兆和一生的代表作，对《流民图》，父亲充满了自信。1943年10月29日，《流民图》在沦陷区北平的大庙首展，据当时就在北平的日本学者描述“该画展出引发当局的不满，仅一天就被封禁”。《流民图》让日本侵略者害怕，让国人感动，这就是父亲的自信。

1969年9月，蒋兆和被关在中央美院的“牛棚”里，工宣队宣布了他的罪行，说他的《流民图》是卖国作品。那时我正在内蒙古插队。回京后，工宣队早已撤走。全国上下拨乱反正，为被“打倒”的“牛鬼蛇神”平反昭雪。父亲开始写申诉材料，他写不动了便口述，母亲带领我们记录，然后整理，送交领导。终于在1979年中央美院通知要给他平反。我和弟弟代表病中的父亲去了美院，取回了由文化部党组下发的写有“《流民图》是爱国作品”的平反文件。当我把这个文件递给躺在床上的父亲时，父亲并没有多么激动。他起身点上一支烟，平静地讲述，讲述《流民图》：画面本身就是最好的证明，站在《流民图》面前，爱国还是卖国，一目了然。

那天晚上，父亲给我们讲了一个正是被国人的感动而感动的故事。母亲说：“那天午后陪同父亲(萧左友)前去观看《流民图》，刚进太庙，老远就看见兆和在和角落站着，沉着脸，也没上来打招呼。事后才知道，那时他已经知道要禁展了。我们前脚走，警察后脚就来了。”父亲说：“这么多年过去了，我仍印象最深。在撤展之后，有一位中国警察，走到我面前，面容沉重，恭敬地给我敬了个礼，什么话也没有说。”说到这里，父亲的眼圈红了。穿越时空，回到1943年，一位警察，一位画家，一个是来展画的，一个是来撤画的，矛盾冲突的双方却发生了无语的对话，无声的共鸣。他敬佩画家描画出了亡国奴的悲惨境况，也倾诉出了他的屈辱，那瞬间的敬礼，是勇敢的反抗。那一刻他感动了画家，那一刻，父亲更加自信：《流民图》道出了沦陷区人民的心声，见证了中国人民遭受日本铁蹄蹂躏的苦难。

不错，《流民图》从问世的第一天起，她就已经属于国家与人民了。“这是1998年我的母亲萧琼在《流民图》捐献书上的陈词：“《流民图》不仅仅是一幅杰作，同时也是历史的见证。”“我认识兆和就是从认识《流民图》开始。1943年，《流民图》在沦陷区北平太庙展出时，她强烈的感染力深深地打动了她。”萧琼，一位身在沦陷区的知识女性，一位普普通通的中国人，他的感受难道不是有力的直接的见证吗？

1994年，当纪念蒋兆和诞辰90周年画展在中国美术馆展出《流民图》的时候，《流民图》那缓缓走来一位老人，他在留言本上留下这样的话：“1943年我在中国大学政经系，人民画家蒋兆和画展公开在太庙展览了这幅伟大的、艰苦的、深刻地描绘了在极其苦难当中的老百姓，当时广大的有思想、有意识、头脑清晰的人民，他们非常感谢人民的画家蒋先生，把那苦难时代留下了记录，在那时我一看到这幅很长的画卷，我哭了……”

“你爸爸是个情种子。”这是我母亲对我说的话。爱情，同情，他的情都表现在他的画上。母亲说她太爱他的画，因为他的画里有“爱”，有“情”。蒋兆和画册中的自序开篇第一句：“知我者不多，爱我者尤少，识吾者皆天下之穷人。”母亲说：“你心中有爱，才能读懂他的画。越看越舍不得这份爱。”是啊，父

亲那些充满悲悯情怀的作品产生于母亲的时代，一个战争的年代。而我们的中学时代赶上了狂喊“阶级斗争”的动乱年代，无需否认，我曾随潮流高喊“打倒这个”“打倒那个”，无奈的母亲打开父亲的画册，展开《流民图》，给红卫兵看，给造反派看，给我们看。当“人道”被抛弃之后，艺术便彻底毁灭了。

什么是艺术？1938年，父亲在燕京大学讲演，演说的题目就叫“什么是艺术？”“艺术是一切感情的表现，一切生命的灵魂。我们要想知道一个国家的文明、民族的优劣，只看他的艺术作品，就可以明了。”这是他给予艺术的定义。在讲演的结尾，他总结：“自从海禁大开，新文化的输入，将我们数千年来的以统治的文化、礼教、经济等，都打破了。所以农村破产，民不聊生，老弱贫病，孤苦无依，这许多现实的情景给予我们的是怎样的一种情感呢？而给予艺术的路上，又该是怎样的一种趋势呢？我不知道我们中国目前的几位自命为文艺复兴的大师，尚在那里画几幅风景，或几张走兽，而炫耀于一般达官显贵之前，是否可作文艺复兴的基础？诚一大疑问也。”这段结语清晰地讲明他痛恨殖民统治。1929年处女作《黄包车夫的家庭》便描绘了殖民统治之后的民不聊生，1932年他勇敢地上前线为抗日将领蒋光鼐和蔡廷锴画像，以画笔支持抗战。这份在沦陷区的公开讲演，便是他作画的宗旨、艺术的宣言，也是《流民图》的创作动机与动力。

因为父亲的画表达着真实的情感，所以在他的周围总是聚集着一大批热血青年，爱国人士。沦陷之后，他得到过萧淑芳的父亲，一位爱国医生的帮助，他与李苦禅等画家创办画社，齐白石为他的画册题词。他的“模特儿”小兄弟李文与他告别后奔赴延安，他激动地为李文画了鼓舞抗日斗志的作品《男儿当自强》。他的学生、地下党员黄希南带着他的作品照片走向敌后根据地。国立艺专的多名师生帮助他完成《流民图》。燕京大学、辅仁大学、协和医院、基督教青年会这些日本人尚不能控制的地方是他常去的地方。在各校都被逼迫学习日语的时候，他刻苦学习英语，将作品寄往美国发表。司徒雷登校长为他的画册作序，王青芳、吴师循诸多教授为他画《流民图》做模特儿。协和医院的爱国绘图师蒋汉澄为他的《流民图》拍照。辅仁大学的英于里教授带着他的儿子到太庙参观《流民图》……

父亲在那一个时期创作出了《伤兵》、《战后余生》等一系列揭示战争罪恶的作品，并将这些作品汇集成册，轰动北平。1941年底太平洋战争爆发之后，司徒雷登被捕，燕京大学被日军占领，协和医院关闭，刊登有司徒雷登序言的画册被日伪当局勒令不准再版，又以“亲善”的态度拿出纸币收买其版权。父亲答应了不再出版，但是断然拒绝了钱。再以后他贫穷无助，孤军奋战，画了思念抗战前线丈夫的作品《远征衣》(《织毛衣》)，期盼抗战胜利的《甘露何时降》，同情战争难民的《田园寥落干戈后》，此作品曾以《流离I》为题发表在1941年7月1日《国际新闻》二卷二期，同时亲自配文：“田园寥落干戈后，骨肉流离道路中，像这样的情景，千古如斯。世界上的每一个国家，在任何一个时代里，无不因为战争而丧家亡国，流离失所，尤其在中国的环境，无时不有成千成万的民众，饿殍沟壑，嗷嗷载道，其情之哀，其声之痛，世上之最可怜而最可怖者尚有过于此乎？”(现在有人把同年《立言画刊》中发表的这幅作品与该刊页眉上的反共标语混为一谈，不知为何犯下这种常识性的错误?)尽管一幅接着一幅，但传统的构思已再也无法表达举国上下“其情之哀，其声之痛”！《流民图》的腹稿像冲破漫长黑夜的曙光慢慢展现在眼前。一幅幅反战的画作曾引起当局注意，在他的周围总是有汉奸特务，不三

不四的人随时可以查看他的画室，他不得不周旋其中。因他以画像为生且画像绝技名于北平，汉奸、日本人便以邀他画像等手段拉拢他。也正是在这个环境里，父亲在几乎无法抗争的屈辱环境中，始终保持着他独立的思考，朝着他的艺术宣言坚定地走下去。

被迫赴日本画展的作品就是曾感动了沦陷区北平民众的作品。这些作品的展出起了什么作用？一位来自“满洲国”的留日学生王盛烈说：“展览厅不大，挂了三四十幅画……会场里没有一点声音。人们在每幅画前注目，没有表情，看出来是被作品严肃、深刻的涵量所震撼了。《流浪的小子》、《朱门酒肉臭》、《伤兵》、《一个铜子一碗茶》等等，每一幅画都使我的心颤动不已。这是画吗？是控诉！是人类向良知和正义的呼唤！这么好的画，而且是出自一位中国画家之手，我还从来没有看到过这样的中国画。我把感动留在心底。心想，画就该这样地画，去画我们民族的苦难，去画我们民族的胸怀，画出我们民族的魂魄来！”20年后这位留日学生继承了蒋兆和的精神，画出了著名的抗战作品《八女投江》。

在当时的环境里，他如果画粉饰太平、画反共作品就可以轻而易举得到赏金，但他宁可饿着肚子画像攒钱画《流民图》。因汉奸殷同邀请画像而与殷同的偶遇，引出完成《流民图》制作的“传奇”。殷同的资助，或许是付给父亲画像的报酬，或许另有目的。父亲说他觉得殷同的这笔赞助有付酬的意思，但又不肯定。为什么不肯定？父亲回忆：画像时殷同问我“还要计划作什么画？”我说“想要画一幅集中表现穷人生活的大画，如所传说古人郑侠的‘流民图’似的画”，殷同表示可以资助，后来殷同给了很少一笔钱，并说“画稿给我看看”“希望蒋介石理解”，这突然的要求着实让父亲不明白其中的含义，他不得不去思考这其中是否有别有用意？因而“拿钱不受命”就成了父亲最大的焦虑点。他的学生郭明桥曾对我说：“我常到你父亲那里，他的屋子里，一地的烟头，愁眉苦脸的地方是他常去的地方。焦虑的父亲，整日想的就是如何不把画稿拿给殷同看。苍天有眼，老天助父亲，父亲在拖时间，居然拖累了殷同的死讯。殷同到死也没有看到父亲的画稿。在以后的时间里，父亲继续拼命地画像，用画像的微薄报酬完成了巨作《流民图》。这件清晰的事情在几十年后被那些污蔑《流民图》的人演绎成《流民图》是蒋兆和完成殷同所授意的反对抗日、鼓吹大东亚和平的卖国画作。在“文革”时期的牛棚里，父亲听到这样污蔑，几近自杀。《流民图》被毁了，艺术被毁了，尊严被毁了，正义被毁了，他还有什么存在的价值。

在《流民图》的创作展览过程中，曾给父亲留下深刻记忆的除了那个敬礼的伪警察，还有一个他一直在猜测，至死也没有搞清楚的人，他把这个问题交给了我。“你要记住一个人。”一天晚上父亲对我说：“他叫吴诚之。他是位记者，我很奇怪，我到上海，他来采访我，我当时告诉他，我要画《流民图》。结果《流民图》画出来先是被禁展，第二天到上海展又被没收，可是他还敢发表我的《流民图》。”说到这里，父亲流露出佩服的眼光，也有些激动。很多年后我根据父亲提供的线索找到了这本发表《流民图》的杂志，杂志的名字就叫“杂志”。《杂志》于1944年8月复刊，复刊后发表了《流民图》，这是《流民图》的首次发表。直到今年，我才在中国知网优秀论文数据库中一篇论文中了解到《杂志》是中共地下党的刊物，《杂志》的编辑吴诚之本人就是地下党员。父亲的谜团终于解开了。感谢吴诚之发表《流民图》，同时也感谢吴诚之的文字记述了《流民图》的创作过程。他在文中这样记载：“他这次南来，一面是来探望睽隔了六年的亲友，另一方面是来搜集

画材。当时我就问他搜集什么画材，他说他预备作一幅《流民图》，把这乱离中的流民形象搬上画卷，到南方来搜集画材，就是预备完成这一件工作。”有人说画这“乱离中的流民”是宣传大东亚的什么和平建国？这种颠倒黑白的逻辑值得一驳吗？

为了展出《流民图》，父亲曾被迫按照主办方要求写了短文《我的画展略述》(以下简称《略述》)，这篇短文发表时还被做了修改。其中被某些人认定为汉奸授意的文字是：“囫囵人拟绘一当代之流民图，以表示在现在的中国民众生活之痛苦，而企望早日的和平，更希望重庆的蒋先生有所理解。”“囫囵人拟绘”是什么意思？刘曦林先生在他的《蒋兆和论》中早有分析，此句中“囫”“拟”的语义是矛盾的，“囫”是“囫圇”，“拟”是“打算”，“囫圇”是别人的动意，是被动的，而“打算”是自己的创意，是主动的，所以是矛盾的，究竟是“主动”还是“被动”所为，从此句句面语义就能看出混乱，由此刘先生得出结论：“是见报馆政文时思维之乱。”笔者觉得还应再加半句“或是蒋兆和故意留下的伏笔”。再看《略述》下文：“不管以任何一个立场来说，就以现今之社会的现象，实非我作者能表现于万一”，这句比较明确，点出“任何一个立场”，就是说存在不同的立场。蒋兆和的立场是揭露日军的暴行，描述“现在的中国民众生活之痛苦，而企望早日的和平”，而殷同的立场可能是“更希望重庆的蒋先生有所理解”。《略述》中最能表述作者期盼的是曾被某些人故意忽略的上半段：“希望诸公客观拙作之后，不必夸奖我技巧上之如何高超，更不需要以私人的感情去批评拙作的好坏，而我所惟一希望者，是求诸公能以时间去细心体会，而能感到一点内心的同情，是所感盼了。”从更名“群像图”并发表短文这些被迫而为足可以看出《流民图》的展出遇到了多大的阻力，要通过审查得需要多少隐忍、智慧和勇气！尽管在这篇《略述》中蒋兆和巧妙地隐藏了他真正的创作动机，但《流民图》自身的艺术魅力让饱受战争灾难的民众看懂了，让发动侵略战争的敌人也看懂了，日伪当局最终还是没有办法过《流民图》。

禁展之后的第二年，父亲又想方设法携《流民图》赴上海展出，如果说《流民图》就是受殷同囫圇为颂扬大东亚共荣，那么蒋兆和在上海对此动机也应当有所表示吧？而事实是媒体的宣传只字未提。上海的《流民图》展巧立一个“助学义卖”画展的名义，避开了在北平时遇到的种种麻烦。它的不幸发生在展出之后，《申报》、《杂志》等报刊连连赞扬之后，遭遇了没收的命运。

如果脱离沦陷区的政治语境，就无法在同一个基点上分析与理解《略述》。1943年6月19日北平各话团团体曾联合上演过话剧《雷雨》，其演出目的在当时的《新民报》上被冠以是为配合日本侵略者宣传的“庆祝庆祝英美必胜运动”，而且说“剧本因有不恰处，经警局批示，只准此次联合公演一次”。与《流民图》的境遇何其相似。

10月29日，是《流民图》的首展日，也是日军的禁展日。72年前，巨幅《流民图》挂在了太庙的大殿里，赤裸裸地将真相展现出来，从日军占领的超过1亿国民的沦陷区发出了令侵略者胆寒的呐喊，蒋兆和以《流民图》的展出实现了他的艺术宣言。

一位苏联评论家曾说过：“《流民图》是真正崇高的艺术创作，反对战争和压迫，反对毫无理性的毁灭美好而出色的人类生命的感情，它的热烈而积极的人道精神的感觉作用是无比强烈和高贵的。”我为在我的祖国诞生了一位伟大的人道主义画家蒋兆和而自豪，我将继承父亲的精神，继续以《流民图》呼唤人性，呼吁世界和平。

(作者为蒋兆和之女)

所谓“授意”，指汉奸殷同与《流民图》的一段关系。事实是，蒋兆和在《流民图》构思之前并不认识这位伪新民会副会长、伪华北建设总署督办……《略述》一文中所说的“动机”即殷同“囫圇人拟绘一当代之《流民图》，以表示在现在的中国民众生活之痛苦，而企望早日的和平，更希望重庆的蒋先生有所理解”。无论是报馆怎样篡改蒋兆和的文稿，从主办方要求画家写此“启示”感谢殷同，从殷同在世时的所作所为，都可以看出汉奸们强迫《流民图》纳入其宣传轨道的用心。但我认为，日伪设置了宣传圈套并不等于蒋兆和的创作动机，日伪设置了宣传圈套并不等于《流民图》被纳入了这一宣传轨道……如果说，殷同是劝说蒋介石览斯图而投向日本换取所谓“和平”，画家并无此意。如果蒋兆和也有此政治宣传目的，画一张漫画，写上句口号是易如反掌。而他之所以长期地精心绘制，诉诸以高质量的艺术表现，正可以看出并非出于政治的急功近利，而是出于留给历史、传之后世的动机……他作为一个艺术家，只想着他眼见的现实，只想着他难以压抑的情怀，只想着他如何对这段历史作出自己的回答。他对人生的思虑，他的艺术形象，已经超越了政治。

如果我们不是出于指责一位过世的艺术家，而是出于研究人与艺术的关系的需要，有必要客观地指出：在青年时代又恰好困在沦陷区这个现实中的蒋兆和，曾经有过困惑，有过彷徨，为了生存，画过不该画的像，做过不该做的事，没有表现了郑所南那种“头可杀，兰不可画”的无畏精神，不必把他拔高为完美无瑕的英雄……但同时，更有必要看到他在内心深处不屈于日伪政权，在艺术中顽强地保持了她的独立人格的一面。更不能像“文革”中所做过的那样，把他推向“卖国共”的“大汉奸”那一边去。事实上，在沦陷区这个法西斯专制主义条件下，很少有人能像他那样通过艺术作品的机智构思，表达了压抑在心头而不能在生活中正常表白的民族意识和反抗精神。

——摘自刘曦林《流民图》析

蒋兆和《流民图》相关史实其实已经相当清楚，这从他的画展自述可以看出，到今天已没有多少争论的余地。应该说，林木先生所占有的史料还是准确的。今天很多史学家并不了解这个背景。当初王朝闻先生就说过，搞美术史研究应该要把这段史实了解清楚。但如何看待蒋兆和及《流民图》却应该一分为二，有政治、道德层面和艺术层面两个角度。不能因艺术上的肯定，而遮掩道义上的缺失，毕竟抗日救亡是彼时最基本的道德底线；也不能因为创作背景而否定作品的社会作用和艺术价值，它描绘了沦陷区人民的苦难，控诉了战争的残酷，堪称20世纪中国人物画重要的代表作。

我们今天应该以客观、历史、辩证的方法来从事研究。因为艺术史、政治史、道德史的标准是不一样的。一方面，对于艺术作品产生的史实应该基本还原，另一方面，还是要将作品从道德层面剥离出来，肯定其艺术高度和价值。其实，东西方历史上不乏类似的情形。赵孟頫原本是宋太祖后代，后为元世祖重用，能因此指责其背叛宋代而否定其艺术地位？印象派画家未参加保护法国的斗争而跑到国外画去了，他们就不能算优秀艺术家？对于史论家来说，把《流民图》创作背景弄清楚，还史实一个清白，这事关历史观的问题。但是，《流民图》仍然值得肯定。它在社会进程中发生的作用和它艺术上的价值都是正面的。这是一个有趣的现象。同时，在那个年代，一个个体生命在侵略者的强权面前是十分弱小的，他做出某种行为，也许只是求生而已。我们肯定不那样做，但是我们能理解。

至于说林木先生“左”，我是不同意的，一个史论家坚守自己的信念，无可厚非。

——张晓凌

林木先生对《流民图》先进行政治定性，再组织材料进行牵强论证：蒋兆和《流民图》由于受到大汉奸殷同的资助，故是一种汉奸行为，《流民图》存在重大的历史问题，尔后再以所谓的详细史实考证了《流民图》的创作始末，甚至引用当时的美术文献及新闻报道。看似证据确凿，无可辩驳，实则荒唐。林木先生所引蒋兆和与殷同的交往、受殷同帮助的史料当是事实。然而，这些史料除了能说明殷同与蒋兆和私交较好，能支持艺术家的创作之外，实在不能证明蒋兆和就是汉奸。蒋兆和非政治人物，只是艺术家，他不受任何汉奸组织的领导，不给任何汉奸组织提供政治服务或情报服务工作，也没有出卖过民族或国家利益。

至于林木文章所引蒋兆和创作《流民图》的自白，这除了说明蒋创作《流民图》乃是受殷同启发之外，实在不能证明别的什么，难以证明其有出卖中华民族利益之意图。若蒋兆和果有此政治意图，他怎么可能明目张胆地作此番告白呢？蒋兆和本身即为一平民画家，无此政治野心，更无此政治能力。

在当时抗战的大环境下，任何艺术家的艺术创作，都难免受到当时政治局势的影响，这本无可厚非。但是，蒋兆和的《流民图》，恰恰是宣传反战和平、痛斥日本侵略行径的，而不是宣传日本的侵略行为！事实是，蒋兆和绘画的悲剧美，恰恰证明了他的爱国主义和现实主义精神。

林木文章犯了一个逻辑错误：即将私人交往等同于政治交往，将艺术行为等同于政治行为，将艺术交流等同于政治往来，进而将艺术创作等同于汉奸政治行为。这几者之间没有任何逻辑关联。

——朱中原