

新中国初期新年画 创作的历史与范式意义

王先岳

新年画是最早展现新中国形象和精神风貌的艺术形态,在新的历史语境中,新年画被赋予新的工具理性和价值标准,成为一种集体意识和政治意志的表达方式,这是延安文艺经验的逻辑演进。新年画创作大致可分为两个时期:1949年底至1953年是高峰期,1953年以后为回落期。新年画在新中国美术中具有奠基性的范式意义,它建构了普及美术的运作机制,莫立了为工农兵服务的文艺立场,其后影响到新中国美术发展的基本格局和创作方法等,孕育了某种整体性的时代风格和审美趣味。

新中国美术是毛泽东文艺思想乃至政治理念、社会理想的形象化阐扬,并浓缩了中国人最重要的集体记忆,并以如火如荼的气象、明朗向上的格调、欢快活泼的情感、慷慨激昂的意气突出地表现出中华民族上升时期健康开朗的心态。新年画是最早展现新中国形象和精神风貌的艺术形态,在新中国美术中具有奠基性的范式意义,它建构了普及美术的运作机制,莫立了为工农兵服务的文艺立场,营造出一种特殊的文化生态效应,其后影响到新中国美术发展的基本格局和创作方法,孕育了某种整体性的时代风格和审美意趣。

一、新年画运动的发展与美术运作机制的建构

1949年7月2日至19日,“中华全国文学艺术工作者代表大会”在北平召开,共650人出席这次会议,其中美术工作者代表88人^①。这次大会一致认为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》是发展新中国文艺的正确方针。大会于7月19日成立了中华全国文学艺术界联合会(简称“文联”)^②。会后又成立了文联下属的各协会,中华全国美术工作者协会于7月21日成立^③。新中国的文艺运动从一开始就建构起统一的、严密的、强大的组织机构,保证了文艺创作思想自上而下地贯彻执行。

新中国成立后不久,毛泽东就要求文化部在解放后的第一个春节利用新年画的艺术形式宣传党的政治主张。1949年11月27日,《人民日报》发布由蔡若虹起草、以文化部长沈雁冰署名的《关于开展新年画工作的指示》(以下简称“《指示》”),这标志着新年画运动的开始,其发展大致可分为两个时期:1949年底至1953年是高峰期,1953年以后为回落期。

以政令形式发起艺术运动,这在中国历史上是空前的,它开美术创作政令化之先河,为后来的美术创作运动提供了运作范式。《指示》发出后得到了全国各美术团体及文教机关的积极响应,轰轰烈烈的新年画运动在全国范围内迅速展开。

为了展示创作成果,展览会成为重要的活动方式。在此期间,新年画运动的重头戏无疑是“1950年全国年画展览会”。这次展览会由中华全国美术工作者协会与新华书店华北总店于1950年2月17日春节期间在北京中山公园水榭联合举办,共展出17个地区的新年画作品309幅^④。在筹划展览会的过程中,美术工作者广泛听取观众的意见,同时组织两个小组分头去北京郊区征求农民对新年画的意见,这样既扩大了新年画运动的影响,又宣传了党的方针政策。3月2日,全国美协在中央美术学院召开新年画座谈会,对当年新年画的内容及形式问题进行了初步探讨^⑤。北京作为新年画运动的策划中心,不但在组织和发动全国性的创作运动中发挥了核心作用,而且本地也举办展览活动,成为整个新年画运动的一部分。

为了策应文化部发动的这次全国性美术运动,新创刊的《人民美术》将1950年2月号辟为新年画专辑,增辟了“年画运动报导”专栏,对全国各地的新年画活动进行全方位报道和评论。此外,《人民日报》、《光明日报》以及各地方报刊媒体也成为这场美术运动的重要宣传阵地。这种以报刊媒体紧密配合美术运动的方式成为新中国美术运作机制的重要组成部分。

为了表彰新年画创作,并进一步推动新年画运动,文化部于1950年4月16日邀请专家对征集到的新年画作品进行评奖。5月,经文教委员会主任郭沫若、文化部部长沈雁冰等人的最后审定,颁发了1950年新年画创作奖金,共有25人获奖。其中李琦的《农民参观拖拉机》、古一舟的《劳动换来光荣》、安林的《毛主席大阅兵》获甲等奖,尹瘦石的《劳模会见毛主席》、张仃的《新中国的儿童》等8件获乙等奖,乌力吉图的《人人敬爱毛主席》、梁黄胃的《人畜两旺》等14件获丙等奖。关于这次评奖活动的意义,蔡若虹说,它“不单是对于年画创作成绩的检阅,不单是对于年画创作的鼓励与提倡,而且是将这一具有民族艺术传统并获得广大人民喜爱的美术形式的发展,当作人民美术事业发展中的一个重点,当作美术工作与人民生活紧相结合的榜样;同时,由于年画工作在全国范围内的普遍推广,它不但为美术普及工作打下了基础,而且也为提高美术创作的质量准备了条件,它标志着美术普及工作的深度和广度,也标志着美术创作思想的发展与提高,客观实际的需要促使年画在美术创作领域中最先地迈开了大步”^⑥。新年画展览、评奖活动的举办象征了新中国文艺政策和方针的进一步深化,奠定了官方主办展览和评奖的文艺制度,进一步完善了美术运动的运作机制。

伴随着新中国的成长壮大,整个美术界在社会生活的熔炉里得到了思想锻炼,拓宽了创作眼界,创作热情空前高涨,新年画得到迅猛发展。在此期间,于1951年3月举办的“全国新年画展览会”引人瞩目。此次展览为期六天,全国32个出版单位及三百余名作者参加,共展出新年画作品440件^⑦。为改进新年画工作,进一步促进新年画创作,1951年10月20日,文化部部长沈雁冰、出版总署署长胡愈之发布《关于加强年画工作的指示》,新年画运动已从开始的发动阶段进一步深化到改进加强阶段。

为了巩固新年画运动的成果,文化部在1952年7月进行了自1950年以来的第二次新年画评奖,为此成立了年画评奖委员会,从近两年来创作的千余幅作品中选出得奖作品40件,39位

作者金榜题名^⑧。9月4日,沈雁冰公布了文化部1951年至1952年度年画创作评奖结果。其中贵州省年画作品24幅获集体奖,林岗的《群英会上的赵桂兰》、邓澍的《保卫和平》获一等奖,彦涵的《新娘子讲话》、古元的《毛主席和农民谈话》、阿老的《中朝部队前线胜利欢歌》、张碧梧的《养小鸡,捐飞机》获二等奖,力群的《毛主席的代表访问太行老根据地》、侯一民和邓澍的《庆祝中国共产党成立三十周年》等33件作品获三等奖^⑨。此一时期有很多从事其他画种创作的美术家也加入到新年画的创作队伍中,这不但促进了新年画的繁荣,而且提高了新年画的创作质量,同时也在美术界树立了新的艺术观念。

1951年至1952年间的新年画运动获得了空前发展,创作的地区和人数激增,全国四百余位画家创作了一千一百余种新年画,几乎表现了社会生活的各个方面。1952年年画的出版发行数量更增至4000万份,超过1950年近五倍。蔡若虹总结说:“年画的题材已经开始从狭小的范围走向广阔,作品的内容也逐渐从贫弱趋于丰满……”^⑩

1953年以后,随着国家各项工作渐入正轨,普及性、大众化的美术运动也逐渐转向正规化,新年画一统天下的局面被打破。此时的美术界开始从政治性要求导致的单一化美术创作模式中解放出来,逐渐形成了各画种并行发展的格局。尽管如此,1953年以后,新年画创作每年仍然有一定数量的好作品出现,出版种数和发行数字仍在逐年上升。1959年《美术》杂志发表《与群众紧密联系的年画和连环画》一文,从其中数据便可见新年画运动的后续发展:

1955年3月,“第二届全国美术展览会”在北京举行,展出作品中有91幅新年画,这91幅作品是从上千件的作品中选出来的。这个数字也可说明,1953年以后也仍然有了相当的发展。1953年,全国共出版年画789种,发行66,397,000张;1954年出版982种,发行108,738,000张。1955年稍有减低,出版829种,发行92,958,000张;1956年则又有提高,出版1,049种,发行112,811,000张;1957年出版种数虽稍减,共988种,但发行数字则又增加,共发行了132,395,000张。1958年大跃进以来,年画创作又出现了一个新的气象,对于民间年画风格的发扬,在创作上有了较为明显的表现,并已产生了一些受群众欢迎的作品。以统计数字来看,上海人民美术出版社1958年共出版年画595种,发行了112,584,000张;人民美术出版社1958年共出版年画164种,共发行了5,852,000张,仅以这两个出版社的1958年的这个统计数字来看,即将近1950年700余万份17倍,据1951至1958的8年统计,全国共发行年画790,489,000张,全国6亿5千万人,平均每人有年画一张以上。这些数字,足可以说明年画自建国以来的重大发展。^⑪

虽然新年画创作和出版发行仍保持旺盛势头,但新年画运动已经难以再现前期轰轰烈烈的局面。据不完全报道,1954年,全国仅陕西、抚顺、热河等几个地方举行了新年画专项展览活动,福建、天津、广东、重庆、旅大、浙江等少数地区举办了包括年画在内的综合性美术展览。1955年,新年画更是落入历史低谷,仅从《美术》杂志全年发表的理论文章看,几乎没有一篇是与新年画有关的,而1954年仅占极小比例的新年画理论文章也全部集中在上半年。但低谷时期也出现了一些新的发展趋势,1954年,蔡若虹在《美术》5月号发表了《年画创作应发扬民间年画的优良传统》一文,着重强调了年画创作必须发扬民间年画的优良传统,要认真研究年画的特点,吸收传统年画在内容和形式上的长处,以更好地表现新生活,使年画更群众化^⑫。该文对于新年画的发展具有转折性意义,新年画逐渐出现了一些回归民间年画和国画传统的迹象。

1956年,毛泽东提出“百花齐放,百家争鸣”的文艺方针,并要求文艺界反对“民族虚无主

义”的倾向。之后,新年画逐渐向民族性和民间形式转化,广泛吸收民族传统艺术和民间艺术的形式语言,在更为广阔的领域体现出独特的社会价值。

新年画运动的发展树立了普及美术的运作范式。1958年“大跃进”中的“新壁画运动”以及后来的“文革美术”在发展方向、运作方式、艺术宗旨等方面与新年画运动若合一契,当然也有深化或变异,但其运作机制无疑可以溯源到新年画运动。以政治运动面目出现的美术创作,具有鲜明的普及性特色,这是毛泽东时代的一种典型艺术现象。而当这种政治性的普及运动导致创作上的概念化、公式化倾向时,它也会受到广泛的质疑和批评,从而促使美术创作的转向。但在政治一体化的历史语境中,这种转向仅仅是一种暂时现象,美术普及的大潮随时都会汹涌而来,新中国美术史上“普及”与“提高”之间的“拉锯战”就很好地说明了这个问题。正如后来有研究者指出的:“这种批评促使1953年—1956年美术创作往个性化方向发展。但在1957年‘反右’运动中,这种观点遭到批判,导致1958年群众美术大潮再次汹涌而来,文艺创作再次陷入概念化、公式化的海洋;1959年再次纠正概念化、公式化,强调‘写真实’,强调创作个性,1966年再次批判(见中发[66]211号文件《部队文艺工作座谈会纪要》),进而掀起‘文革’美术的滔天大浪。这种现象说明大众化的美术运动是政治一元化的必然产物,而概念化、公式化又是大众美术的必然倾向。”^⑬从这种意义上说,新年画运动无疑是美术普及运动的成功预演,它拉开了美术普及运动的序幕,成为后来“新壁画运动”和“文革美术”的运作机制范式。

二、文艺立场的奠立

新年画发轫于中国共产党领导的抗日根据地,作为一种革命文艺,新年画为抗日战争时期的政治、军事和经济斗争做出过积极的贡献,“及时反映了群众的生活,指导了他们的斗争,教育和鼓舞了群众的斗志,发挥了巨大的作用。由于根据地的画家们继承和发扬了民间年画的优良传统,新年画成为群众喜闻乐见的美术形式,并迅速发展起来”^⑭。1942年5月2日至23日,在延安整风期间,毛泽东亲自主持召开了延安文艺座谈会,发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》^⑮,在中国革命文艺运动上第一次明确解决了文艺工作中的根本问题——文艺和工农兵群众结合的问题,创造性地阐释了文艺与人民、文艺与政治、文艺与生活等一系列重大问题,确定了党对文艺工作的基本方针。新年画在抗战时期积极地发挥了“齿轮和螺丝钉”的作用,解放区创作的新年画被称为“翻身年画”,因其表现了土改中农民当家作主的时代主题,因而很好地诠释了这个形象的比喻,新中国成立后,1950年创作的新年画被称为“解放年画”,表现了人民当家作主的巨大喜悦和奋发向上的时代精神。在前述由文化部发布的《指示》中,有如下表述:

年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建统治下,年画曾经是封建思想的传播工具,自1942年毛主席在延安文艺座谈会号召文艺工作者利用旧文艺形式从事文艺普及运动以后,各老解放区的美术工作者,改造旧年画用以传播人民民主思想的工作已获得相当成绩,新年画已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种艺术形式。

现在春节快到,这是中华人民共和国成立后的第一个春节,各地文教机关团体,应开展新年画工作作为今年春节文教宣传工作中重要任务之一。今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利,宣传中华人民共和国的成立,宣传共同纲领,宣传把革命战争进行到底,宣传工农业生产的恢复与发展。在年画中应当着重表现劳动

人民新的、愉快的斗争的生活和他们英勇健康的形象。在技术上,必须充分运用民间形式,力求适合广大群众的欣赏习惯。在印刷上,必须避免浮华,减低成本,照顾到群众的购买力,切忌售价过高。在发行上,必须利用旧年画的发行网(香烛店、小书摊、货郎担子等等),以争取年画的广大市场。在某些流行“门神”画、月份牌画等类新年画艺术形式的地方,也应当注意利用和改造这些形式,使其成为新艺术普及运动的工具。

为广泛开展新年画工作,各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美术工作者从事新年画制作,告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作,反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。此外,还应当着重与旧年画行业和民间画匠合作,给予他们以必要的思想教育和物质帮助,供给他们新的画稿,使他们能够在业务上进行改造,并使新年画能够经过他们普遍推行。^⑩

延安文艺经验已经证明新年画不仅是宣传党的政策、传播人民民主思想的武器,更是群众喜闻乐见的艺术形式。《指示》寓意了新年画所扮演的时代角色,尽管由于新中国的成立变革了时代的政治主题,此时的新年画也已被赋予了新的意义,但这是延安文艺经验的逻辑演进,人们无须怀疑其作为宣传工具的本质。所以,《指示》内容的深层内涵是通过新年画这种宣传工具,一方面宣传方针政策、丰功伟绩和劳动人民的生活、形象等,另一方面则是进一步改造文艺工作者的世界观,以弘扬延安文艺精神,建构新中国的文艺体制,牢固树立文艺服务工农兵的基本立场。从中,我们不难看出新年画“政治标准第一,艺术标准第二”的定位。历史地看,新年画创作是在政治诉求的驱动下提倡并发展起来的,如果撇开政治意图和行政干预,它仍将沿着民间本然状态的轨迹发展演进。因此,新年画运动不是艺术的一种自律性发展,而是政治统摄下直接导致的一种独特的艺术现象。

每一位美术家,无论他原来从事什么类型的美术创作,也不管他来自解放区或非解放区,持何种艺术观念,都必须通过新年画运动来接受思想改造。在当时,思想改造对于来自老解放区、具有革命文艺经验的艺术家的来说,似乎驾轻就熟,但对来自非解放区(国统区)的艺术家,面对新的文艺体制和时代要求,他们经受了严峻的思想考验和灵魂洗礼。曾有现代艺术大本营之称的国立杭州艺专就具有一定的典型性。在一次教学小组会议上,系主任庞薰琹说:“本人过去也曾经提倡过新派画,而今天来执行这个新的教学计划,希望藉此赎罪,使艺术完全达到为人民服务的目的。”^⑪1950年2月,陈叔亮在总结上海开展新年画运动的情况时说:“大多数往常画惯了‘时装美女图’,有时也画些‘福禄寿三星’或‘招财进宝’一类内容的月份牌画作者,今天向他们提出年画为人民服务的口号,叫他们把涂惯了胭脂花粉的笔尖掉过头来改画泥土、铁锤与枪杆,无论从技术上与思想上都是不容易的。”^⑫这种情况具有普遍性。在新年画运动中,许多从事国画、油画、版画创作的美术家,在经历了激烈的思想斗争之后,几乎都转变了自己原来的专业,以一种近乎弃暗投明的心态加入到新年画创作的队伍,著名者如李可染、叶浅予、石鲁、董希文、张仃、古元等,这一政治意义极强的文艺运动的感召力由此可见一斑。1950年,《人民美术》创刊号发表的《为表现新中国而努力——代发刊辞》,更是真实反映了新中国初期美术界思想改造的基本状况:

当前摆在美术工作者面前的主要任务之一,是宣传人民政治协商会议的共同政治纲领。这种宣传不是抽象的条文的解释,这宣传,必须通过生动的形象。因此,美术工作者必须全身心的投入纲领之体现过程中间,去体验去把握崭新的形象,新的事件和新的人物。

作家自己就应该属于新时代的人物。如果自己思想感情还阻碍自己成为新人,那末,必须改造自己,成为一个名符(副)其实的参加新中国建设的革命美术工作者。如果说,个别美术工作者由于陈旧的艺术思想蒙蔽了他正确的认识新中国的现实,因而不能反映共同纲领的体现过程中之新的事物,那末,他必须积极参加群众斗争与国家建设的活动,学习群众的思想感情。^{①9}

除了在新年画运动中自觉接受思想改造以外,美术家还在文艺界的整风运动中进一步改造思想,牢固树立文艺为工农兵服务的政治意识。1951年11月17日,全国文联常委会扩大会议决定在全国文艺界组织整风学习运动。24日,北京文艺界组织学习动员大会,到会的文艺工作者八百余人,中宣部副部长胡乔木和全国文联副主席周扬作了关于此次学习运动意义的报告。为了统一这场学习运动,全国文联还组织成立了“北京文艺界学习委员会”,由丁玲任主任委员,沈雁冰、周扬、江丰、朱丹等20人为副主任委员。各文艺机关、学校、团体成立学委小组,分别领导各单位的文艺工作者进行学习^②。

新时代的政治诉求赋予新年画以政治性创作模式,从而形成一种立场范式。它营造了一种特殊的文化生态效应,生发了美术创作的政治特质,无论是后来的中国画改造运动、新壁画运动以及油画民族化,还是再后来的以“高大全”、“红光亮”为特征的“文革美术”创作,无不与此密切相关,由新年画运动发端的美术创作无不打上政治意志的烙印。

三、创作方法的选择

新年画运动不但建构起普及美术的运作机制,有力地推动了美术家的思想改造,树立了文艺为工农兵服务的创作宗旨,形成了文艺创作的立场范式,而且还深刻地影响到美术创作方法的选择。在政治诉求强烈的历史语境中,美术创作方法不是美术家个人选择的结果,而是政治统摄的历史产物。以此为滥觞,形成某种一统化的创作形态,展现出美术创作的整体性时代气象。

茅盾认为《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表“开始了革命的现实主义的新时代”,不但在今天,“即在将来我国进入社会主义阶段时,也同样是文艺工作的最高指导原则”^③。新中国成立后,新年画运动继承了现实主义传统,满足了新时代现实政治的需要,顺应了社会发展的历史潮流。现实主义在新年画运动中得到了成功实施和运用,这不但体现在通过新年画运动,美术工作者几乎一致转变创作立场,树立了为工农兵服务的思想意识,而且对具体的创作实践也产生了影响,这主要体现在题材内容的选择、表达方式的转变、绘画技法的运用等几个方面,形成了多方面的创作范式。

首先,从新年画创作的题材内容方面看,对社会生活的反映逐渐形成了一种题材范式,亦即一种主题性的绘画创作模式。根据《人民美术》1950年2月号《一九五〇年年画工作的几项统计》一文蒐集的资料报道记载,1950年全国23个(甘肃省也出版了年画,因未有可靠材料未列出)地区出版年画共379种,印刷总数已知的有676万余份,连未知的在内总计约在700万份以上。蒐集到的297张年画,以表现农业生产的题材最多,约占31%,其余题材分布比例大体为:(1)庆祝中华人民共和国成立,10%(2)庆祝胜利及表现对领袖热爱,13%(3)反映中苏友好及国际团结,2%(4)反映解放战争,6%(5)反映军民关系,10%(6)反映民主政治,3%(7)反映工业生产及工人生活,3%(8)反映农村丰足生活,6%(9)学习文化,5%(10)提倡卫生,2%;

(11)新旧故事画,7%(12)其它(包括土改减租购公债等)2%^②。这些题材内容真实、客观地反映了新中国的社会现实。在随后几年的新年画创作中,其题材内容始终以现实主义的内在要求为准绳,围绕社会生活的主题展开。在新年画运动持续推进的时候,随着国内国际形势的变化,政治运动层出不穷,美术界也一次次地投入到生活的洪流之中,土地改革、抗美援朝、保卫世界和平、镇压反革命、爱国增产节约、经济建设、水利建设、“三反”“五反”等都成了新年画表现的重要主题。这种选择形成了题材范式,对后来中国画、油画、版画等创作产生了深远影响,使主题性绘画创作模式不断得到强化。

其次,从新年画的表达方式上来看,与主题性绘画创作模式相适应,新年画创作采取了宏大叙事方式,从而形成了一种宏观化的表达范式。所谓“宏大叙事”通常具有主题性、目的性、连贯性和统一性等特征,与个人叙事、私人叙事、日常生活叙事、“草根”叙事等相对立。美国史学家多罗锡·罗斯在《美国历史写作中的宏大叙事:从浪漫到不确定》中指出:“由于将一切人类历史视为一部历史,在连贯意义上将过去和将来统一起来,宏大叙事必然是一种神话的结构。它也必然是一种政治结构,一种历史的希望或恐惧的投影,这使得一种可争论的世界观权威化。”^③罗斯揭示了宏大叙事隐含的使某种世界观神化、权威化、合法化的本质,揭示了宏大叙事的政治特质,宏大叙事往往与政治功能和意识形态联系紧密。20世纪初,中国文艺家出于更广阔地表现和回答社会与文化问题的现实需要,选择并接受了现实主义,这种选择并非源自内在的美学要求和个性需求,从而导致了世界本质化理解的思维模式和宏大叙事的萌芽。随着后来政治一体化时代的出场,文艺中的宏大叙事逐渐被强化并形成一种表达模式,在美术上则形成了一种与主题性创作模式紧密相关的叙事范式。这种范式是在新年画运动中被提倡与建构起来的,其创作排斥个体情感和私人叙事,个人的独创性消隐在政治话语建构的价值取向中。通过新年画的创作实践,这种表达方式也迅速渗透到其他形式的美术创作之中。中国画中的水墨人物画和建设题材山水画、毛泽东诗意图、革命圣地山水画以及油画中的革命历史题材创作等,都强调表现当代生活或革命历史中的重大政治主题,排斥纯粹个人情感的抒发。中国花鸟画因为在表现社会生活和重大政治主题方面具有较大的局限性,故而被置于冷落的地位;中国画中传统哲学意识的表达和高远意境的营造被普遍认为是一种荒寒、萧索、落寞的表现,与新时代的气象格格不入,因而被扫地出门。代之而起的是领袖群众欢聚、工地建设、保家卫国、革命圣地、革命战争、积极劳动、重大庆典、苦难历史、改天换地等诸如此类的宏大社会事件。即使是较小的生活题材,也要以小见大,反映出时代的政治本质。曾获1951年至1952年度新年画创作二等奖的《养小鸡 捐飞机》即是以小见大的典范之作。在中国画方面,杨之光的水墨人物画《一辈子第一回》也是此类作品,该作以特写式镜头将底层人物在新中国当家作主的巨大喜悦和自豪感栩栩如生地传达出来,以小见大地反映了时代主题,画面充满了“阳光”之感,这是政治光辉的折射,是一种宏大叙事,而不仅仅是民间个体情感的真实流露。

另外,从绘画技法方面来看,新年画写实技法的运用在某种意义上成为一种美术技法范式。当然,新年画的“写实”并非西画意义上的写实概念,新年画多采用勾线平涂的创作手法,造型准确生动,色彩鲜艳明朗,富于装饰性趣味,它吸收了中国工笔、西洋水彩和民间美术尤其是传统年画的技法特点。新年画的写实手法似乎是一种自觉意识,因为新年画运动是在一片普及的声浪中兴起的,为了适应大众化的欣赏趣味,它必须采取通俗易懂的艺术形式,这也正是在《指示》中所提出的技术要求,写实是满足这种技术要求的重要手段,故而被普遍采用。写实在当时是深入人心的,例如,前文提及的杭州艺专绘画系就体现了这一情况,系主任庞薰

蔡指出,奠定写实的基础是教学计划的最主要一点,要贯彻到底^②。新年画运动及其带动的普及性美术形式,首重人物形象的塑造,所以在培养普及干部的美术院校,人物造型训练得到重视,写实成为美术中的基本要求,学生都须接受素描和人物写生训练。新年画运动提倡起来的写实风尚后来成为美术的技法范式,而且它的实践成果也在后来的油画、中国人物画创作中发挥了重要作用。

四、时代风格的形成

新年画运动的范式意义是多方面的,在政治干预艺术的时代,新年画不但对文艺立场、创作方法等方面做出了历史性选择与建构,从而形成了某种时代范式,而且在此基础上展开的美术创作,还会影响到审美趣味的发展和转向,并以范式效应对其后的美术创作产生影响,从而形成某种整体性的时代风格。

以普及美术为导向、以政治宣传为宗旨的新年画运动,在某种意义上是新时代美术创作的范式性预演。为了达到政治宣传的目的,新年画必须运用直观便捷、通俗易懂的艺术形式。事实上,当时的文艺口号就是“普及第一”。《指示》中强调要使新年画“成为新艺术普及运动的工具”,“反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向”。蔡若虹在1950年全国首届新年画创作评奖活动的总结中也说新年画运动“标志着美术普及工作的深度和广度”^③,这说明新年画运动从一开始就是一种艺术普及运动。在“文艺为工农兵”、“普及第一”的口号下,新年画运用大众化的艺术语言,建构起政治性话语模式,成为时代精神最为理想而一统化的表达方式,从而在创作形式上展现出一种恒定性的审美趣味,形成一种独特的时代风格。这种时代风格既然是政治介入的产物,那么它一旦形成,就会成为一种风格范式,影响整个时代的美术创作。

以获得1951年至1952年度年画创作评比一等奖的《群英会上的赵桂兰》(原名《党的好女儿——赵桂兰》)为例。林岗创作这幅作品受到了一致推崇,是当时流行的劳模题材的代表作。此画后来出版发行在百万份以上,并不断参加出国展览,且在各时期的总结报告中成为工作业绩和艺术成就的重要例证。此画采用传统工笔画勾线平涂的表现手法,设色典雅庄重,明朗和谐,很好地烘托了祥和亲切的气氛,构图上是将主要人物集中在两边人物对望的中心点上,造成一种形式张力,以增强人物情感的向心力。蔡若虹曾评论说:“它根据一个现实的境界,将我们伟大祖国最优秀的儿女,中国人民最为景仰最为热爱的人物,十分和谐地集中在一幅画面上。它不但是比较精细地刻画了这些人物的优美形象,而且也比较精确地刻画了这些人物的崇高品格,它深湛地传达了人物相互之间的深厚感情,同时又把作者的感情、人民的感情都灌注在这些人物身上,它吸取中国绘画的明朗特色,没有把光影当作描绘的重心(我认为这是艺术表现上最好的加工),它尊重中国人民的艺术口味,所以又不厌其详地安排了许多服从主题的细节(我认为这是民间年画的最好的风格)。”^④江丰说:“1951年出版的林岗的年画《群英会上的赵桂兰》,不仅描写的人物真实生动,在表现手法上,也具有了我国古典绘画那样严谨、精致和完美的特色。”^⑤此画发表多年后,1960年《美术》2月号上又发表了署名评论文章,认为“此画的成功,也正是通过会见的情节的具体刻画,表现了人民敬爱的领袖毛主席对群众热爱和关怀的伟大主题”,“画面的整个气氛是愉快的、活泼的,但同时也是庄严的。在构图、设色方面,画家吸取了民族绘画传统的长处,人物的布局有变化又不松散,整个色调明朗却不轻浮,很有装饰趣味但并不失于呆板……不论从内容和形式方面来看,它称得上是民间年画、延安时代以来的新年画的进一步发展的一件具有代表性的作品”^⑥。《群英会上的赵桂兰》获得最高

嘉奖并长期受到好评,从某种意义上说,这似乎预示了新年画的创作方向,同时也被赋予了审美风格上的范式意义。综观评论,可以看出在内容上集主题性、情节性、故事性为一体,在形式上熔民族性、装饰性、细节性为一炉,在格调上融明朗性、活泼性、庄严性为一格的新年画风格,是深受人们喜爱和推崇的一种创作模式。这种创作模式不断得到强化,此后引领了新年画的创作方向,一种鲜明的整体性时代风格逐渐形成。不可否认,新中国年画正突出地表现了民族上升时期一种健康开朗的心态。而由新年画奠定的美术创作基调几乎渗透到整个毛泽东时代的美术创作之中,潜移默化地影响着其他美术种类的风貌和格调。我们在后来的美术作品中不难感受到这种风格基调的渗透力量和范式意义,著名油画家董希文的《开国大典》可以说是最好的例证。

《开国大典》无疑是新中国美术史上的经典巨作,虽然因为它承载了重大政治主题,在政治敏感的年代遭受了坎坷命运,但“原创”意义上的《开国大典》无疑以深刻的历史意蕴超越了现实政治的斗争喧嚣,成为一个时代政治理想、民族身份、文化诉求、审美风尚等整体性内涵的完美表达,它博大的意义容量和鲜明的民族风格,释放出无穷的撼人魅力。《开国大典》的经典性引发了后人的不断评说,艾中信认为,《开国大典》创造性地画出了人民大众喜闻乐见的中国油画新面貌,成功地继承了盛唐时期装饰壁画的风采,体现了民族绘画特色^②。易英说,“这幅画并不是历史事件的真实记录,它是政治要求与象征性手法的结合”,“是全国人民大团结的象征,也是对中国政体结构的形象解释”,在艺术形式和风格上,“近乎纯色的色调构成与西方传统绘画的灰色调大相径庭,地毯的图案及灯笼、柱子和护栏等都具有文化符号的隐喻性,两者结合起来形成典型的中国审美趣味的油画风格”^③。邵大箴认为“装饰性、富丽堂皇、艺术语言的整体与简练,是《开国大典》的鲜明特色”,“董希文为使画面单纯化,从传统绘画中借鉴了线条的造型原则、色彩的装饰风、内容与结构的简练性与明确性。而这种传统手法的借鉴和采用,与油画性能的发挥结合得很好,丝毫不觉得勉强。因此,《开国大典》这幅油画具有鲜明的民族风格”^④。这些评论无疑强调了《开国大典》的主题性、民族性、装饰性、明朗性等方面的审美特征。董希文自己也曾说:“在《开国大典》的绘画语言上,有意大利文艺复兴时期画家拉斐尔的一些画法,以及中国古代工笔画的画法。这幅画的题材,需要严肃单纯的风格,用冷静精细的态度,从下面去一部分一部分画开去。同时让一切细节服从大的东西,大的要求和总的精神。碧蓝的天空,大红的柱子、宫灯,金黄色的菊花、瓦片,崭新的紫红地毯,既相融合又成对比,使人感到单纯明朗而有力量。”^⑤《开国大典》与《群英会上的赵桂兰》虽然在历史内涵的重大性上不可同日而语,但在审美取向上的一致性毋庸置疑的,这是一种整体性时代风格的折射。在这一点上,陈履生说得更为直接:“作为新中国美术的经典,《开国大典》记录了现代中国最重大的历史事件。董希文用民族化的艺术语言和表现方法,吸收了新年画的具体成果,将毛泽东宣布中华人民共和国成立这一历史瞬间定格在画布上。”^⑥

新年画的美学格调在新中国美术中发挥着范式效应,以中国画经典《红岩》、《万山红遍,层林尽染》等为代表的“红色山水”、以《毛主席去安源》、《要把无产阶级文化大革命进行到底》、《东方红》等为代表“文革美术”等,我们都不难从中发现新年画艺术投下的影子。当然,在“三突出”原则基础上出现的“红光亮”、“高大全”的“文革美术”,既是现代迷信的狂热产物,又是具有“红色现代主义”特点的艺术形态,是对于新中国建立初期新年画艺术风格的极端化甚或异化。

① 《人民日报》1949年7月4日。

- ② 《人民日报》1949年7月20日。
- ③ 《人民日报》1949年7月23日。
- ④ 陈伯萍：《记首都全国年画展览会的群众意见》，载《人民美术》1950年2月号，《新民报》1950年2月16日。
- ⑤ 《人民美术》1950年2月号。
- ⑥⑤ 蔡若虹：《从年画评奖看两年来年画工作的成就》，载《文艺报》1952年第17号。
- ⑦ 《人民日报》1951年3月3日。
- ⑧⑨ 《人民日报》1952年9月5日。
- ⑩⑩ 《蔡若虹文集》，人民美术出版社1995年版，第49页，第52页。
- ⑪ 何溶：《与群众紧密联系的年画和连环画》，载《美术》1959年11月号。
- ⑫ 蔡若虹：《年画创作应发扬民间年画的优良传统》，载《美术》1954年5月号。
- ⑬ 郑工：《演进与运动：中国美术的现代化（1875—1976）》，广西美术出版社2002年版，第316页。
- ⑭ 《年画选编》前言，人民美术出版社1961年版。
- ⑮ 包括5月2日所作引言和5月23日所作结论两部分，1943年10月19日在延安《解放日报》正式发表，1953年编入《毛泽东选集》第2卷。
- ⑯ 《人民日报》1949年11月27日。
- ⑰⑰ 《杭州国立艺专绘画系教学小组会议记略》，载《人民美术》1950年1月号。
- ⑱ 陈叔亮：《上海新年画运动记》，载《人民美术》1950年2月号。
- ⑲ 《人民美术》1950年1月号。
- ⑳ 《人民日报》1951年12月1日。
- ㉑ 《茅盾全集》第24卷，人民文学出版社1996年版，第46—47页。
- ㉒ 建菴：《一九五〇年年画工作的几项统计——并附个人几点意见》，载《人民美术》1950年2月号。另据《人民美术》1950年3月号发表的《中央人民政府文化部颁发一九五〇年新年画创作奖金》一文，根据不完全统计，今年印制新年画的地区计有北京、天津、石家庄、沈阳、哈尔滨、内蒙古、察哈尔、山西、山东、平原、大连、开封、洛阳、上海、杭州、无锡、泰州、南京、武汉、延安、西安、甘肃、青海、敦煌、广州及桂林等26处，共印制新年画420种，发行七百余万份，参加画家达二百余人。
- ㉓ Dorothy Ross, “Grand Narrative in American Historical Writing: From Romance to Uncertainty”, *The American Historical Review*, 100(1995), p. 653.
- ㉔ 江丰：《美术工作的重大发展》，载《美术》1954年10月号。
- ㉕ 何溶：《〈群英会上的赵桂兰〉》，载《美术》1960年2月号。
- ㉖ 转引自周功华：《“油画民族化”——董希文的理论与实践研究》，湖南人民出版社2008年版，第72页。
- ㉗ 易英：《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》，中国人民大学出版社2004年版，第14页。
- ㉘ 邵大箴：《永存的艺术，永存的精神——纪念董希文先生》，载《荣宝斋》1999年10月创刊号。
- ㉙ 转引自龚产兴《董希文》，广西美术出版社2001年版，第35页。
- ㉚ 陈履生：《1949—1966 新中国美术图史》，中国青年出版社2000年版，第183页。

（作者单位 中国艺术研究院研究生院 惠州学院中文系）

责任编辑 陈诗红