
陈履生
艺术评论集

二十世纪美术史

新年画创作运动 与《群英会上的赵桂兰》

“新年画创作运动”是1949年中国共产党领导下的新政权所开展的第一个美术运动。

年画是中国特有的用于新年张贴的一种绘画形式。传统的年画大都以木版水印而成，内容喜庆吉祥，画面线条清晰，色彩鲜明。年画在宋代就有文字记载，至清代则更为兴盛。到20世纪初期当胶版印刷在上海兴起时，具有悠久历史的年画又增添了新的品种——“月份牌年画”——炭精擦笔年画，它与木版水印年画成为基层民众最喜爱的一种美术形式，在中国有着广泛的民众基础。无产阶级和贫下中农作为共产党革命队伍的重要组成成员，他们所喜闻乐见的艺术形式必然为共产党的革命事业所运用。而共产党的文艺方针是使文艺成为整个革命机器的一个组成部分，即革命机器的齿轮和螺丝钉，艺术的功用直接承继了“成教化，助人伦”的传统。1939年冬，由延安鲁艺第二期出来的“鲁艺术刻工作团”在太行山抗日根据地听到朱德总司令“笔杆赶不上枪杆”和“笔杆必须赶得上枪杆”的讲话，看到日寇利用民间形式制作的宣传品“神判”（判官图），决心采用民间传统的年画形式，趁1940年春节，展开年画宣传活动，制作了一批新年画，受到了根据地人民的欢迎。这不是新年画的起点，而是新年画在抗日根据地某一区域发展的一个阶段。在抗日战争时期共产党领导的抗日根据地，新年画密切配合了当时的政治、军事、经济斗争的需要，确实起了很大的作用。至今留给人们深刻记忆的有：力群反映大生产运动的《丰衣足食力》；彦涵表现“军民合作，抗日胜利”的门画；邓澍表现边区扫盲运动的《学文化》。而华北美术社、南大美术工厂和晋鲁豫边区人民美术工厂以及边区一中艺术部画工班、冀鲁豫新华书店美术组、大众美术社等单位印制的新年画在共产党领导的

根据地更是家喻户晓。沈柔坚的《庆功图》、洪波的《参军图》、施展的《新年劳军》、力群的《人民代表选举大会》、彦涵的《开展民兵爆破运动》、莫朴的《互助生产图》、李书勤的《组织起来》等，每一张画都是当时政治运动和方针政策的历史图像。新年画“及时反映了群众的生活，指导了他们的斗争，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。”^[1]

新年画发轫于共产党领导的抗日根据地，作为革命美术的产物，它一直受到新政权的重视，当一大批解放区的美术工作者作为革命美术的元老接管了院校和美术团体后，他们必然以革命美术的传统去改造过去的美术内容和形式。所以当时的国立艺专研究部就组织发动校内教授创作新年画，成立创作小组，印制创作内容参考。显然新年画并不是1949年新政权的产物，但是作为一个美术运动的“新年画创作运动”却是在1949年才全面发动展开的。

1949年11月26日，文化部部长沈雁冰对各地政府文化部门发布了文化部“关于开展新年画工作的指示”，指出“年画是中国民间艺术中最流行的形式之一。在封建阶级统治下，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上的讲话号召文化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主义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，应将开展新年画工作作为今年文教宣传工作的重要任务之一。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，力求符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），以争取年画的广大市场。在某些流行‘门神画’、月份牌画等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文艺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”^[2]。文化部这一简短的文件，可以说把发展新年画的每一方面都已

详尽地指示到位。

1949年中国共产党的胜利，这个被西方学者称为与1789年法国大革命和1917年俄国革命具有同样影响和同等重要性的革命，为社会发展开拓了一条史无前例的道路，用暴力摧毁政治制度并建立新的社会，不管它是代表哪一个阶级的利益，它都必须用其相应的手段去巩固新建立的政权。诚然，就1949年中国共产党革命胜利的特点而言，其没有攻占巴士底监狱和冬宫那样引人注目的决定性的革命事件，而是以革命性的破坏和建设同时进行的方式显示中国革命的特色，因此与革命相关的许多事情就必须从中国革命的实际情况中才能得到合乎历史的阐释。一个新的政权诞生后，为何在百废待兴中开展与建设和巩固政权无太大相关的年画工作，毫无疑问这是现代美术史需要着力探讨的问题，也是解释中国现代美术史上许多问题的关键所在，而“关于开展新年画工作的指示”能给予基本的解释。“指示”所明确的时间要求，和抗日战争时期开展年画宣传工作一样，都把春节作为一个重要的时机，其内容的表层是为人民服务，但实质的一方面是利用文艺宣传方针政策、丰功伟绩；另一方面是以此改造文艺工作者的世界观，树立文艺为工农兵服务的方向。方向问题对于多年来受革命思想熏陶的文艺工作者似乎无太大的关系，但是对多数对政治无知或对新政权的文艺要求所知甚少的画家来说则显得至关重要。因此思想的改造成了这些画家必须经历的人生历程。国立杭州艺专曾有“现代艺术(新派画)的大本营”之称，对它的改造就有一定的代表性。绘画系面对教学中的问题召开教学小组会议，林风眠发言说：“错不在同学，而是我们提倡新派绘画的人要负责的，我们以前走的路不对，所以影响了同学。”庞薰琹接着说：“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，希望借此赎罪，使艺术完全达到为人民服务的目的。”^[3]这些画家面对新的社会要求所发出的忏悔在今天看来似乎潜藏着人性中虚假的一面，但当时他们确实是真诚的，反映出共产党的文艺思想对画家的改造已经收到了明显的效果。所以“关于开展新年画工作的指示”发布之后，就像战争时代一样，面对一声令下，各地的文教机关和美术团体就积极组织新年画的创作和出版工作。全国美协筹划了新年画展览，广泛收集观众的意见，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，并于1950年3月2日在中央美术学院召开年画座谈会，对新年画的内容和形式做了初步的探讨；美术家比较集中的上海，则在开展新年画工作的指示发布后不久，就召开了具有动员性质的年画创作会议和年画出版会议；而新年画工作指示发布之前就已发动新年画创作的杭州，在元旦就率先举办了有近百名作者参加、展品达104件的新年画展览。此间新年画运动已遍及全国，在这一运动中，老解放区的画家自然是一马当先，而一些城市画家，面对新的政治体制和新的时代要求，亦想用实践来纠正往日轻

视年画和普及美术工作的倾向，以适应新的社会需要。所以当时不管是油画家，还是国画家、版画家都踊跃参加新年画的创作。为了配合新年画运动，新创刊的《人民美术》在第二期就推出了年画专号，并增辟了“年画运动报导”栏目。到1950年初就已有26个地区的200多位画家创作了412种新年画，发行了700余万份。这一时期的新年画内容主要是反映过去共产党领导的战争的胜利和中华人民共和国的成立，反映发展工农业生产和人民民主生活，反映人民的大团结及人民对毛泽东的热爱，以及反映中苏友好互助等。各地的新年画展览和新年画的出版销售，获得了群众的普遍好评。

作为对文化部“关于开展新年画工作的指示”的积极响应，1950年春节，由中华全国美术工作者协会和新华书店华北总店主办的“1950年全国年画展览”在北京中山公园水榭开幕。先后有2万多观众参观了展览。此次展出了17个地区的新年画309幅，“各部门的画家，尽管以前在艺术理论与表现形式和技法上，有着各种不同的偏爱和作风，但今天都能在同一的文艺方向的认识上，同一的政治学习与政策精神的体会上，抛弃了旧的内容，转过来描写劳动人民，歌颂新社会的事物”。所以在当时被认为“这比过去那些空虚的卖弄笔墨的旧国画家，和为艺术而艺术的所谓的‘现代画派’画家的不合时代脱离现实的作品，要高明得多”^[4]。为了鼓励新年画的创作，文化部于1950年征集新年画作品，邀请专家及根据群众的意见，开先河地举办新年画评奖。5月，经文教委员会主任郭沫若、文化部部长沈雁冰等官员的最后审定，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，其他获奖的还有尹瘦石、张仃、力群、邓澍、王叔晖、黄胄等。新年画评奖不仅反映了共产党的文艺政策和发展方针，而且奠定了官办展览和评奖的制度。关于年画评奖的意义，蔡若虹在总结1950年首次年画评奖时指出：“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密结合的榜样；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创作领域中最先地迈开了大步。”^[5]

1952年全国创作新年画500余种，为了巩固新年画运动的成果，文化部于7月再次颁发新年画创作奖金，在两年来的1000余幅作品中选出得奖作品40种，当39人金榜题名时，已经昭示了新年画运动有了超于往年的很大发展，新年画创作的地区和人数均已翻番，而出版发行的数量则由700余万份增至4000万份。新年画的内容也随着

形势的发展,增加了经济建设、抗美援朝、保卫世界和平等题材。这一时期还有一个显著的特点就是一些其他画种的画家参加了新年画的创作,比较具有代表性的有:侯逸民(与邓澍创作《庆祝中国共产党成立30周年》)、李可染(《工农模范北海游园大会》)、叶浅予(《全国各民族大团结》)、力群(《毛主席的代表访问太行山老根据地人民》)、石鲁(《幸福婚姻》)、阿老(《中朝部队前线胜利欢歌》)、张隆金和方增先(《人民的西湖》)等,由于各个画种画家的参与,新年画不仅显示了空前的繁荣,而且艺术素质也得到了提高,确实起到了改变“轻视老解放区作品的那种资产阶级的艺术观念”^[6]的效果,反映到新的艺术教育中,新年画运动对于“新艺术观的建立,和对新教育方针的贯彻和巩固都起到了决定性的作用”^[7]。

新年画运动推展到1953年,年画一统天下和要求艺术一味反映现实政治的艺术方针,在政权稳固之后必然会得到相应的调整,以适应变化了的现实生活的要求。形势的变化使美术界从单一的新年画的创作要求和政府号召中解放出来,逐渐形成了各画种并行发展的格局,这种百花齐放的局面打破了新年画的一统天下,无疑削弱了新年画的创作力量。而经历新旧政权交替的画家在一段时间的生活后,也逐渐地适应了新的社会并开始考虑艺术自身的问题,他们有心回到自己专业的画种中去,以发挥自己的专长,这显然是艺术的规律在起作用。各画种的画家都画新年画,除了能造成社会的声势体现政治运动的威力,并不可能完全融汇各画种的技巧带来年画艺术上的突破,相反使许多画家发挥不出专业所长,处于进退两难的境地。1958年文化部艺术局、美协和人民美术出版社联合举办年画巡回展览,《美术》记者整理展出时收集到的意见,在“美中不足和不受欢迎的作品”中有李可染的《黄牛图》,说此画虽然讲究骨法,但小孩的脸儿差些,题词“土改后回到家”太过时了;而说蒋兆和的《节日的礼物》,小孩像长了秃疮,下颏还长了胡子,那工人眉眼贼气,太潦草。如此等等,显然是水墨画家的笔法和艺术语言不能适应新年画的要求。

1956年2月美协不知出于什么样的考虑在北京美术展览馆举办了“新年画、民间玩具展览会”,应该说这是一个非常有意义的展览,但是展览会中“1956年的年画里,能真正激发美感,激发对革命理想坚定不移的豪迈信心的作品,真是太少了”,因此这个展览出人意料地被称为“一个敲起了警钟的展览会”。有心人想力挽这种颓势,发出了大声疾呼:“为了保卫和占领这样一种深深为人民喜爱的绘画领域,该是革命的艺术家们停止退却的时候了”。^[8]新年画发展到1956年所形成的颓势有着许多客观的原因,政策的调整、各画种的画家回归到专业队伍,是艺术发展的外部因素,但实质却是艺术的发展使新年画回复到它应有的地位,是艺术发展的规律使经过人为修正的艺术方向拨正到原来的轨道上。当然新年画的所谓颓势也是相对于它的全

盛时期而言的，而它的盛期是社会干预的产物，不是艺术发展过程中自然和必然的结果，但新年画的创作毕竟是政府所提倡的艺术活动，也确实有着广泛的民众基础，况且经过几年的实践也形成了具有一定规模的创作队伍，因此创作活动仍然不断，并经常有一些好的作品出现，出版和发行的总数也逐年上升。1958年全国发行的新年画已经达到平均每人一张以上。到1961年人民美术出版社选编了1949年至1959年这10年间优秀的新年画作品60余幅而编成《年画选编》，算是对新年画运动的一次历史的总结。

从历史的和艺术的角度去审视50年代初期的新年画运动，不管做怎样的认识，都难以否定它在中国现代绘画史上的重要地位。新年画运动完全可以作为共产党文艺思想对以往美术改造的成就标志而载入史册。新年画运动所采取的发动、组织、宣传等一系列的方法，以及这一运动对当时画家艺术观的触动和影响都深深波及后来的美术运动和美术创作。而这一运动对共产党文艺思想在新的社会体制中的确立，所起到的作用更是无法估量的。虽然新年画运动为现代年画的体系规定了基本的模式，且一直都指导着年画的创作，但作为一个整体的美术运动，限于它本身的政治功用和此后不断的政治运动对艺术的新的要求，新年画运动持续的时间并不长。可是在这短短的数年内，在政治热情激发下确实出现了一批具有时代特点和一定艺术价值的优秀作品，有些在今天看来仍不失水准。其中最具有代表性和影响力的是林岗创作于1950年至1951年之间、1951年由人民美术出版社出版的《群英会上的赵桂兰》（初名《党的好女儿——赵桂兰》）。

林岗，原名张冠生，字毅，1924年生，山东宁津县人，1946年在四川绵阳国立第六中学因参与学生运动被校方开除，后投奔共产党领导的解放区，进入华北联合大学（即原河北大学，现中国人民大学的前身）。按照当时解放区的惯例，凡是来解放区的知识分子和青年学生，都必须先入政治班学习马克思主义政治理论，因此，林岗在这里接受了最初的共产党的思想教育。后来，文艺学扩大招生，林岗就进入了美术系，时间大约在1947至1948年之间。林岗选择美术系，显然是原来他在绵阳六中时喜欢写写画画的结果，而这一选择也为他确立了最终的职业。战争时代的大学，其学制和学习方法都有别于和平时期，共产党解放区的大学因其是为了革命事业的需要，就更有其特殊的地方。林岗在这里上的第一节课就是系主任江丰主讲的“艺术的阶级性”，专业方面所接受的也不是素描色彩的基本训练，而是以战时的行军和宣传任务中的速写来提高自己的造型能力，偶尔有专业的学习，也是以学习年画、连环画为主。虽然这种学习绘画的方式不具有知识的系统性，但其实际的效用却也为艺术教育累积了一种成功的急用先学的教育方法，并因为它的实用性而在后来的政治运动中不断被采用，成为一种新近的“革命的”艺术教育传统。值得一提的是，华北联大



林岗先生2008年于寓所

作为革命的摇篮不仅为共产党培养了大批干部，还因为它聚集了一批共产党的文艺工作者，也为共产党造就了一批后来在和平环境中大有作为的艺术家。美术系主任江丰不仅执掌了新政权的美术家协会的领导职务，还因为他早在解放区就力主新年画的创作，才有可能以行政的实力推展现时的新年画运动。1949年华北联合大学文艺学院美术系与国立艺专合并为中央美术学院，林岗即转入美院研究部，任干事(王式廓为主任)。林岗能够回忆起的第一张主题性的画，是在华北联大时的一张《参军图》的草稿，而第一次画有颜色的画是1949年进城后画的《毛主席给劳动模范发奖旗》。1950年因组织的需要他成了中央美术学院的研究生，其间参与了和李琦、伍必端、顾群、邓澍、冯真的连环画集体创作。为了响应开展新年画运动的号召，他们又都投入了新年画的创作，他们几位年轻的画家几乎都是在华北联大时的同学，其中如邓澍、冯真早在华北联大时就创作了在新年画史上深有影响的作品，并在新年画运动的初期就有很好的表现，其中多人是第一次年画评奖中的获奖者。

《群英会上的赵桂兰》取材于当时曾引起轰动效应的“劳模会议”。1950年9月25日，“全国工农兵劳动模范代表会议”和“全国战斗英雄代表会议”在北京召开，



林岗《群英会上的赵桂兰》，1950年

这是中共为了适应当时巩固政权的需要，扩展其坚强的国防力量和经济力量，召开两会做出政治的动员以求得民众的广泛响应。为此中共中央主席毛泽东亲临会议代表中中共中央致祝词，政务院副总理陈云致开幕词，副主席朱德做讲话。毛泽东在祝词中称赞劳模和战斗英雄“在消灭敌人的斗争中，在恢复和发展工农业生产的斗争中，克服了很多的艰难困苦，表现了极大的勇敢、智慧和积极性”，“是全中华民族的模范人物，是推动各方面人民事业胜利前进的骨干，是人民政府的可靠支柱和人民政府联系广大群众的桥梁”^[9]，并号召全国人民向他们学习。最高领导人对劳模和战斗英雄的厚爱，一时让全国上下掀起了学习劳模和战斗英雄的运动，同时在经济建设中亦出现了劳动竞赛的热潮。劳模和战斗英雄在北京享受到了政府的最高礼遇，除了领导人的接见和报告，劳模还出席了毛泽东和苏联大使罗申及其他机关的招待宴会、座谈会，并分头参观了工厂、农场，游览了公园，参加了晚会。会议于10月2日闭幕，这次会议的影响却一直持续反映在社会之中，到12月14日，政务院总理周恩来又命令公布了“劳模会议”筹备委员会主任李立三在政务院第59次政务会议上所做的《关于工农兵劳动模范代表会议的总结报告》，以此“作为今后进行劳模运动的指针”^[10]。这次

出席“劳模会议”的各界代表共有464人，其中有一位来自大连建新工厂的化学配置女工，她曾经为了国家的财产和工厂的安全不顾个人危险而四次负伤，1949年在一次放工时，她拿着100颗“雷汞”（又称雷酸汞，一种有毒的、灰褐色或白色的晶状粉末，是较常用的起爆药），在送往配置室途中，因病身体不支而昏倒，为保全工厂的机械和化学药品，手握“雷汞”压于自己身下不放，后被“雷汞”炸伤致残。她因公而忘私的共产主义思想和勇于献身的英雄主义精神，成了“全中国妇女的好榜样”。因此她作为劳动模范出席了1949年政治协商会议第二次会议，并和其他几位劳模特邀代表一起和毛泽东合影，在“劳模会议”上，她又得到了毛泽东的接见，毛泽东亲自为她签字留念。

林岗最初是从报纸上看到赵桂兰的事迹，经政治热情激发出的创作欲望，使他在“劳模会议”期间就完成了《群英会上的赵桂兰》的构思构图。为了准确地把握人物形象，林岗专门访问了赵桂兰，并为她画了速写，还通过在中南海工作的战友的关系，参观了毛泽东接见劳模的场所，拍摄了场景照片。而一段记者写的叙述周恩来把赵桂兰引见给毛泽东的报道，则成了构图中人物形象安排的史实根据和参照。

“劳模会议”不仅影响到社会生活的方方面面，也为当时艺术反映生活的现实要求提供了创作的题材，徐悲鸿、吴作人、王式廓、李桦、董希文、周令钊、韦启美等一代画坛名流都留下了为著名劳动模范造像的作品，从历史的角度去审视这些作品，可以看出一个时代风尚对画家艺术创作的影响，而对于正在开展的新年画运动，“劳模会议”则很自然地成了当时年画所表现的重点内容。比较有代表性的作品有《群英会上的赵桂兰》和李可染的《工农模范北海游园大会》，同时还出现了一批表现劳动生产和与劳动生产相关的作品，如顾群的《女司机》、丁鱼的《女拖拉机队》、王大斌的《从劳模代表大会归来》等。而同样表现劳模赵桂兰的作品还有刘起的四条屏之一《党的好女儿——赵桂兰》（山东新华出版社1951年出版）。从创作时间和作品质量上推论，林岗对新题材的敏感程度和把握能力，都比同时代的画家要高出一筹。虽然他不是聆听过毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的革命文艺老将，但是他抓住了一个政府提倡的艺术形式与表现现实政治需求的契机，以全方位的思考融汇这一创作素材所蕴含的丰富的内涵，把现实的文艺思想中多方面的要求立体地表现出来，而且用较快的速度推出了作品，使作品在多重社会因素和艺术评判中获得了应有的地位。

很显然，在文化部颁发1950年新年画创作奖金的精神激发下，新年画创作很快进入了全盛时期，社会不仅要求大量的新年画问世，而且期待力作的出现。中国现代美术发展史的特性决定了美术领域必将出现一些社会化的艺术活动，共产党文艺方略

在美术领域内的具体运作方式——组织创作、讨论选题、观摩草图等，为力作的出现做了前期的准备，而媒体的不断宣传，刺激着人们的记忆神经，使力作获得相应的社会地位，所以《群英会上的赵桂兰》的线描稿《党的好女儿——赵桂兰》在“劳模会议”结束后仅两个月就出现在1950年12月25日出版的同年第6期《人民美术》上，刊登在“1951年新年画”这个画页栏内。1951年1月3日，《人民日报》第五版的第97期“人民画刊”在首要的位置第一次刊登了正式完稿后的《群英会上的赵桂兰》，这也是个专门介绍1951年新年画的专刊，共刊载了同年创作的6幅新年画。毫无疑问，官方舆论机构向公众展示力作的出现，昭示来年新年画运动高潮的到来。很快在1951年4月，人民美术出版社就以几乎与原画大小相似的对开篇幅，六色胶印出版了此画，使它在民间广为流传。同时它得到了美术界的注目和异口同声的称赞，所以当其参加第二届全国年画评奖时，理所当然地得到了一等奖的奖赏。

“一般说来，整个艺术领域的创造过程，作家最终总是表现在他在自己阶级实践中印象最深、最熟悉、受到感动、寄与憎恨或有所钟爱的东西”^[11]。《群英会上的赵桂兰》所表现的是当时政治事件中的一个令人仰慕的具有神话意义的场景，它确实是画家和所表现的那个阶级所熟悉的人和事，虽然它不可能是画家和观赏者所亲自经历的。在毛泽东的时代，普通劳动者地位的突升，不仅反映了这个政权的性质，而且给一般基层民众以弥补现实不足的安慰和对美好未来的憧憬希望，这恰是张贴年画的全部意义所在。作者以改造旧年画所树立的新的年画艺术观，将这一场景安排在一个富丽堂皇、气势恢宏的空间内，将美好的现实和希望融于一个颂歌般的瞬间。应该说林岗所表现的题材在当时并不新鲜，现在可以举出许多当时表现毛泽东和群众在一起的同类年画作品事例，但是林岗与同时代画家表现相似题材时采取的不同手法是，他把一种对领袖的直接表现的时代风气转为间接的描绘，但又毫不逊色地取得与那些直接歌颂的作品同样的效果，高人一等地以含蓄的方法把对领袖人物塑造的政治模式引入到艺术的层次。1949年新中国的成立，为全世界树立了一个神话般的事实，尤其让中国的民众在历年战乱的困惑中得到了一个进入和平阶段的结局，他们对领袖人物的敬仰必然伴随着自己所想得到的愿望的实现而油然而生。“千百万群众期待着大量的领袖像出现，我们必须大量制作领袖画像”，王朝闻为现实的要求大声疾呼：《端正我们的创作方向——把画领袖像工作提高一步》^[12]，因此出现了一批反映这种现实要求的歌颂领袖人物的绘画，而这类绘画较多是以年画的形式表现的。新的时代风气使贫民以现实主义的态度将为他们开创新社会的领袖像取代那些并不起作用的“灶王爷”或其他神仙的画像。这种时代风气起源于共产党领导的根据地，它必然会影响到现时的新年画创作运动，所以在50年代初期就出现了许多正面表现毛泽东和其他领

袖人物的新年画，如李琦和冯真的《伟大的会见》、古元的《毛主席和农民谈话》、安林的《毛主席大阅兵》以及黄均的《人民政协会上的新疆代表向毛主席献礼》、艾中信的《毛主席和朱德总司令》等，还有李琦的《毛主席领导我们建设伟大的祖国》、周成的《马克思列宁主义—毛泽东思想的光辉照耀着新中国》宣传画。从画题上我们也可以看出，林岗没有把对毛泽东的歌颂放在第一主旨上，他所表现的主题虽然是作为劳模的赵桂兰在劳模会上受到毛泽东和其他领导人的接见这样一个史实，但是却从另一个侧面表现了作为最高层领导诸如“联系群众”、“和蔼可亲”等的美德，实际上他取得了和那些直接正面表现毛泽东的新年画所共有的表现时代要求的效果。所以当时包括一些评论家在内的许多人都把《群英会上的赵桂兰》看成是“歌颂毛主席的新年画”^[13]，只有在1955年出版的《全国总画目》（1949—1954）的“图片、年画、连环画目录”中将其归入“劳动模范、战斗英雄”栏内。林岗在多重主题交错的处理中，在一个平常又显而易见的事实中挖掘出许多耐人寻味的内涵，从而将年画所要求的具有故事性的特质在主题的深化中得到实现。

年画的张贴和欣赏具有时间的延续性特点，通常从当年的春节到来年的春节，几乎要伴随主人度过一年的光阴。所以好的年画都具有耐看和能够引起反复玩味的要求，因此一定的故事情节是实现这一要求的一个保证，这一故事往往要求和人们普遍的知识相连接，使欣赏者在闲暇的揣摩中获得知识和趣味的满足。《群英会上的赵桂兰》在主题的分类中兼顾到几个方面，一方面满足了人们对领袖人物的敬仰，另一方面又可获取对劳动模范的爱戴。同时它集毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来等众多的领袖人物于同一个画面内，在济济一堂的领袖与劳模的交融中，展开了无数相关的故事，而不仅仅是劳模赵桂兰受到毛泽东接见这一最基本和浅见的内容。传统的年画以人们熟知的故事引起欣赏者的兴趣，这种熟知的故事能含蓄地提高人们的文化内涵，让人们在历久弥新的状态中不断产生新的感知。这或许就是民间年画为何总是以那么几个传统的题材出现的原因。强调故事的可述性符合年画的特点，《群英会上的赵桂兰》获得成功，无疑是在构思立意和整体结构上努力的结果。

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中曾指出：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。”毛泽东的这句话在他所领导的社会中一直是指导文艺创作的批评准则。执行这样的准则进行文艺批评时首先看画的内容，即审视绘画所表现的题材。今天，人们往往对政治标准采取一种宽泛的解释以求合乎艺术的规律又不触犯那不变的信条。但是以往历史的事实并非如此。这张曾经轰动一时被誉为“民间年画、延安时代以来的新年画的进一步发展的一件有代表性的作品”^[14]因为其中有后来被打倒的国家主席刘少奇和其他领导人的形象，竟没有入选1978年为纪念

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表35周年而编辑的1942年至1977年的《美术作品图录》年画专集，这不能不说是一个历史的遗憾。所以按照政治标准第一、艺术标准第二的原则，《群英会上的赵桂兰》在当时所取得的成功从某种意义上说是得力于它所表现的内容。但是正如共产党的文艺理论批判的“题材决定论”所表述的道理一样，艺术作品必然离不开它所依附的艺术标准和艺术形式。和同时代李琦、冯真的《伟大的会见》、《民族大家庭》与侯逸民、邓澍的《庆祝中国共产党成立30周年》一样，为了表现新成立的共和国那升腾的气势，这些作品都采用一个宏大的场面布局，从而在强烈的形象和气氛的对比中突出所表现的内容，扩展了传统年画表现中所放弃的空间。由于领袖形象的出现，上述作品又都采用人物的呼应、环境的透视等手段来建筑向心式的结构，使主体人物处于鲜明的位置上。而与上述作品不同的是，林岗将这一结构在完成向心的视觉过程后又折射出一个不同于整体透视结构的视觉运动，最终落实在中间的三个主体形象上，通过毛泽东、赵桂兰、周恩来三个形象之间的内在联系，形成一个立体的组合形象单元，区别了同类形式的年画中简单的构图方式。在这个组合的形象单元中，作者将赵桂兰安排在中间的位置，实际上是在整体的向心结构中又套用了另一个小的向心结构，从而突出了所要表现的主体形象赵桂兰。毫无疑问，在50年代有毛泽东出现的画面内突出一个普通的人物，而能为社会所接受，这本身就有超于艺术之外的意义，那么通过此我们就能看到作者在画面处理上所做的努力是非凡的魄力和才思的表现。《群英会上的赵桂兰》把毛泽东从神的地位请到了一个现实的空间，在具有相同意义的各个画面中，也许这正是鹤立鸡群的一个方面。以领袖人物为中心，用周围群众作烘托的众望所归式的构图模式，和宗教绘画并没有质的区别，今天我们不能小看这种随着领袖人物的神化而逐渐形成的构图模式所具有的史学意义，因为它直接确立了“文革美术”中“高、大、全”的形式风格。画面结构上的独具匠心，在理论上说明并不具有特别的意义，但林岗的这幅画确实是因为内在的复合式结构，改变了因领袖形象的出现而形成的众望所归的单一的构图模式。虽然这幅画的向心式结构的透视焦点也是集中在毛泽东身上，同样表现了固有模式的某些特点，但它在整体上是将被无形的谈话语言吸引的周围人的呼应关系而形成的众望所归的现象，却在所套用的另一个小的向心结构内转移了透视焦点的中心，使它区别于同时期同类型的其他绘画。

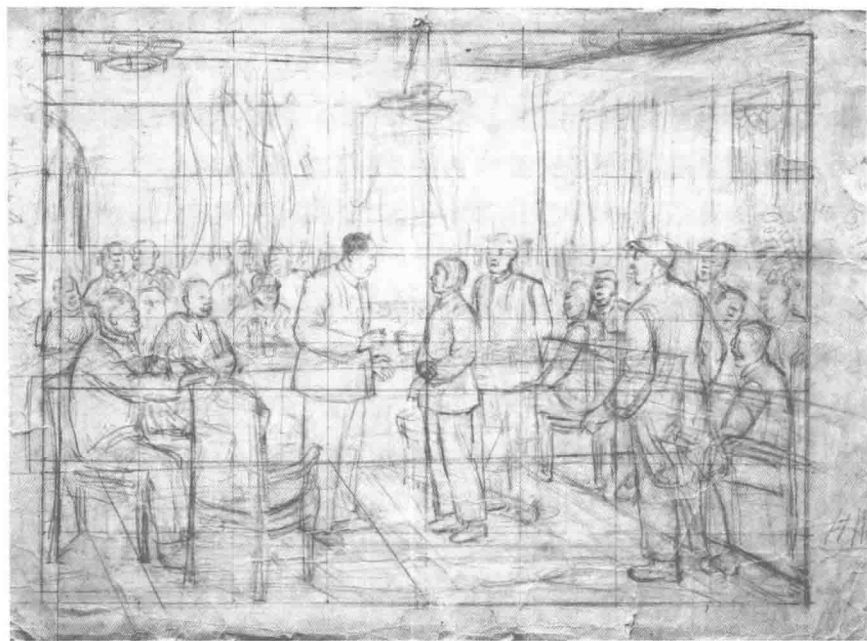
文艺创作中形象的处理发展到“文革”时期的“三突出”模式，其机械性地对待艺术形象的处理，个中的问题是非常清楚的。在过去的革命文艺创作中，这种受到英雄创造历史的英雄主义所激发出的创作思想，一直萦绕着画家的创作过程，特别是在有领袖形象出现的画面中尤为明显。那时的革命根据地已掌握了描绘领袖像的一些基

本的原则，但革命胜利后对于没有喝过延河水的画家来说，如何把握对领袖形象的塑造则成了问题。上海艺文书店出版的《东方红，中国出了个毛泽东》，毛主席的像出现在虚幻的空中，宗教的神秘气氛很浓，现实的人民领袖在这样的画面上成为一种神似的存在。比这更不恰当的是武昌人民教育馆制印的《中华人民共和国万岁》里的毛主席及其出现的光景。它将带给观众什么印象是容易想象的。另外香港《大公报》负责印制的《我们跟毛泽东在一起》“由于作者太看重他习惯了的装饰趣味，或‘漫画’的‘变形’，来一个大头小身体，效果上是对人民领袖的一种歪曲。把英明的人民领袖画得那样呆头呆脑，不熟悉人民领袖的群众，如何能从这画引起‘跟他在一起’的崇高情感呢？”^[15]与当时普遍的创作能力和绘画水准相比，林岗的画显现了超于一般的专业境界，他在一种没有造型之累的情境下，游刃有余地利用自己坚实的造型能力，把毛泽东和其他领导人以及工农模范用一种非常写实的手法表现出来，并创造了亲切、和谐、融洽、热烈的画面气氛，缩短了领袖与民众的距离。

艺术形象是艺术的根本。《群英会上的赵桂兰》在所着力的整体结构之外，更多的是对人物形象的深刻刻画。赵桂兰那微微前倾的身体与喜悦的面容透露出无比激动的心情，她的右手托住因雷汞爆炸而致残的左手，似乎表现的是一个习惯性的动作，却是展示了一个英雄的故事。而身体魁梧、气宇轩昂的毛泽东和周恩来以一种慈祥和平易近人的神情与赵桂兰交谈，一定是因为其内容的风趣吸引了周围的其他人，使一个严肃的场面活跃起来；每一个形象都跃然于纸上。支撑着这一切的是画家所运用的艺术形式和艺术技巧。新年画的艺术形式虽然在后来出现了多样化的风格，但是在这历史的最初阶段，它的形式是从改造旧年画的形式中发展而来的——由套色的术版印刷年画变成单线平涂的绘制年画，开始这种变化仅是印刷和绘制，在制作方法上出现的因为工具材料的不同而形成的区别。但后来的单线平涂中融汇了西洋画的色彩和中国传统绘画中工笔重彩的技法，使新年画摆脱了民间年画的稚拙和朴实，趋向宫廷化和学院派的绘画风格。事实上，新年画产生的背景以及它的现实意义已具有和这种绘画风格相似的特点。艺术技巧的专业化倾向，为新年画表现现实题材创造了可能性的形式条件，也符合了毛泽东关于普及和提高的指示。毛泽东曾经这样教导他的革命文艺战士，“普及是人民的普及，提高也是人民的提高，而这种提高，不是在空中提高，不是关门提高，而是在普及基础上的提高。这种提高，为普及所决定，同时又给普及以指导。”他以其常用的辩证法阐明“我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高基础上的普及”。所以新年画运动一开始就是以“普及”的新年画形式、“提高”的绘画技巧来体现毛泽东思想，显示新年画的人民性。就形式本身

而言，50年代的新年画的作者实际上操持的是传统工笔重彩的技巧，它和一般认知基础上的年画已有了泾渭之别，成了传统国画范畴内与水墨画对应的重彩画。

从历史的角度看新年画在发展初期艺术技巧状况，可能更容易认识到林岗的画在艺术技巧上的成就。这里引用石鲁1950年所做的陕甘宁边区文协美术工作委员会新年画工作总结中关于“形式技巧检讨”内的一段话：“我们在作年画的技巧方面，大半都采用了单线平涂的方法，但是用色太单调（为了照顾印刷条件困难，减低成本关系），不是以重调子的红黄蓝原色堆积，就是略施轻薄淡彩，所以很不鲜明，这是影响群众喜爱的；我们反对浮华，然而必须要使色彩比较充分，注意明快与洗练。特别在人物形象上，必须力求正确，假如外形都不正确，自然谈不到对性格与感情的刻画；一般画工人不像工人，画农民不像农民，画解放军像游击队，画妇女像城市女人，这些不应该有的缺点在我们的画上存在不少，说明我们理解现实生活很不够，掌握人物的技巧也很差。”^[16]而从最初发表的《党的好女儿——赵桂兰》线描稿来看，林岗的画已显示了坚实的造型基础，线描功底也在那具有中国古典风格的画面中显现出来，无疑与同时代的一些年画拉开了形式技巧方面的距离。线描作为单线平涂一类年画中的骨架，在整个形式技巧中起着主导成败的关键作用，按照林岗他自己的解释，“勾线是属于绘画技术上的工作，也是形式中的重要部分”^[17]。线作为中国绘画中比较有特点的形式之一，渗透了具有传统意义的文化内涵，它作为艺术形象的外在表现形式，不仅要达到与形象的契合，还需要发挥它自身形式美因素中的独立价值——流畅、变化、力度、虚实，等等。林岗在这方面的功夫，很显然得力于他早期在连环画方面的创作。那时候他参与了中央美术学院连环画的集体创作活动，和李琦等合作了《新儿女英雄传》的第四集以及其他的连环画创作。后来他执笔总结了中央美术学院集体创作连环画的经验，写成了《我们怎样创作连环画》一文发表在《人民美术》1950年第5期上，其中的第三部分就是“勾线的问题”，虽然他所论述的是连环画的勾线问题，但是从他线条以及线条在表现内容上的作用的认识和他在线条处理上的反复揣摩精神，都可以证明他所掌握的线条技巧足以应对新年画创作中线条的要求，尽管二者在具体运用中还有许多细致的不同之处。同时他辩证地提出“如何服从内容的需要去运用技巧”——根据内容确定线条的形式和精细的程度，根据不同的内容需要去做艺术的处理。还揭示“在同一画面上，物体与物体的连接处或物体与人物的连接处，线的组织要松一些，而在组成一个物体和人物之中的重要线条，就要紧一些。忽略这一点，就容易感到不明确和缺乏空间感”。这些具体的创作经验是完全能够在《群英会上的赵桂兰》一画中得到验证的。而《群英会上的赵桂兰》一画中



林岗《群英会上的赵桂兰》草图之一



林岗《群英会上的赵桂兰》草图之二

精细描绘的宫灯、地毯、窗棂，造成了一种富丽豪华的环境氛围，与人物形象的简洁表现形成一种整体上的对比，除加强了主题内容的揭示和反映了他在艺术处理上的努力，也反映了他在连环画创作方面所累积的艺术经验以及他将这种经验具体运用到新年画的实际创作。他说：“过去有不少的新连环画的勾线风格，粗壮有力，易使主体突出是其优点，但往往画面上显得不够丰富；而旧连环画的画面较为完整、丰富，却又有有时过于繁琐。我们认为应掌握二者的优点，才能更生动、更有力地表现内容。”

如何使画面丰富而不繁琐，在这对立的矛盾之中林岗化解了矛盾并使之服务于主体的需要。这个画面的纵向可以分为上、中、下三个部分，人物都集中在中间部分，为了使主体人物突出，中间与人物相关的道具以白色的台布和蓝色的户外空间贯穿左右，既协调了因人物的分布而有可能造成的零乱，又与上下具有宫廷气派的装饰形成对比，使中间的大片色块不致显得单调。而暖色调又渲染了主体所要求的情境，烘托了画面的热烈气氛，无疑，色彩处理如果完全采用西画和传统工笔画的方法，那么必定要失去年画的色彩特点，因此林岗将画面中间的窗外空间和坐椅的坐垫处理为对比色，并添加了一些供观赏的花叶，同样与整体色调形成对比，使其更符合基层民众习惯，画面内这种局部的色彩对比虽然借鉴了民间年画的表现方法，但这种对比并不像民间年画那样处于浓烈的色相和色度的对比之中，而是在降低了色彩浓度的灰色系列中求得一种富于理性的色彩变化。

从绘制技巧上看，林岗仍然沿用的是新年画的传统方法——单线平涂，并没有一些特别的创造。单线平涂的绘画方法出现的原因，力群的总结是：“第一因为单线平涂的效果好，画面单纯明快，为农民所欢迎。第二是易于在石印上印刷。第三是群众易于临摹学习。”力群所说的是1946年至1947年晋绥《人民画报》那个时代的基本事实，和任何事物一样，绘画形式技巧也有一个发生发展的过程，昔日的单纯明快在今日可能就是缺少变化，而今日的印刷技术也为复杂色彩复制提供了可能的条件。非常明显的例子是，林岗《群英会上的赵桂兰》的成功虽然运用的是单线平涂，却以发展了单线平涂的方法避免了过去单线平涂画法的许多不足，这就是在这技法中掺和了西画和传统工笔重彩的技巧，使平涂的装饰风格接近写实风格，将原来作为形象外轮廓的线条融于形体的结构之中。这样加上他画中原来结构里较强的透视感和渲染过程中注意到的形象的立体感，就避免了单线平涂易造成的呆板少变化和缺少立体感的弊端，使画面呈现古典的写实风格。