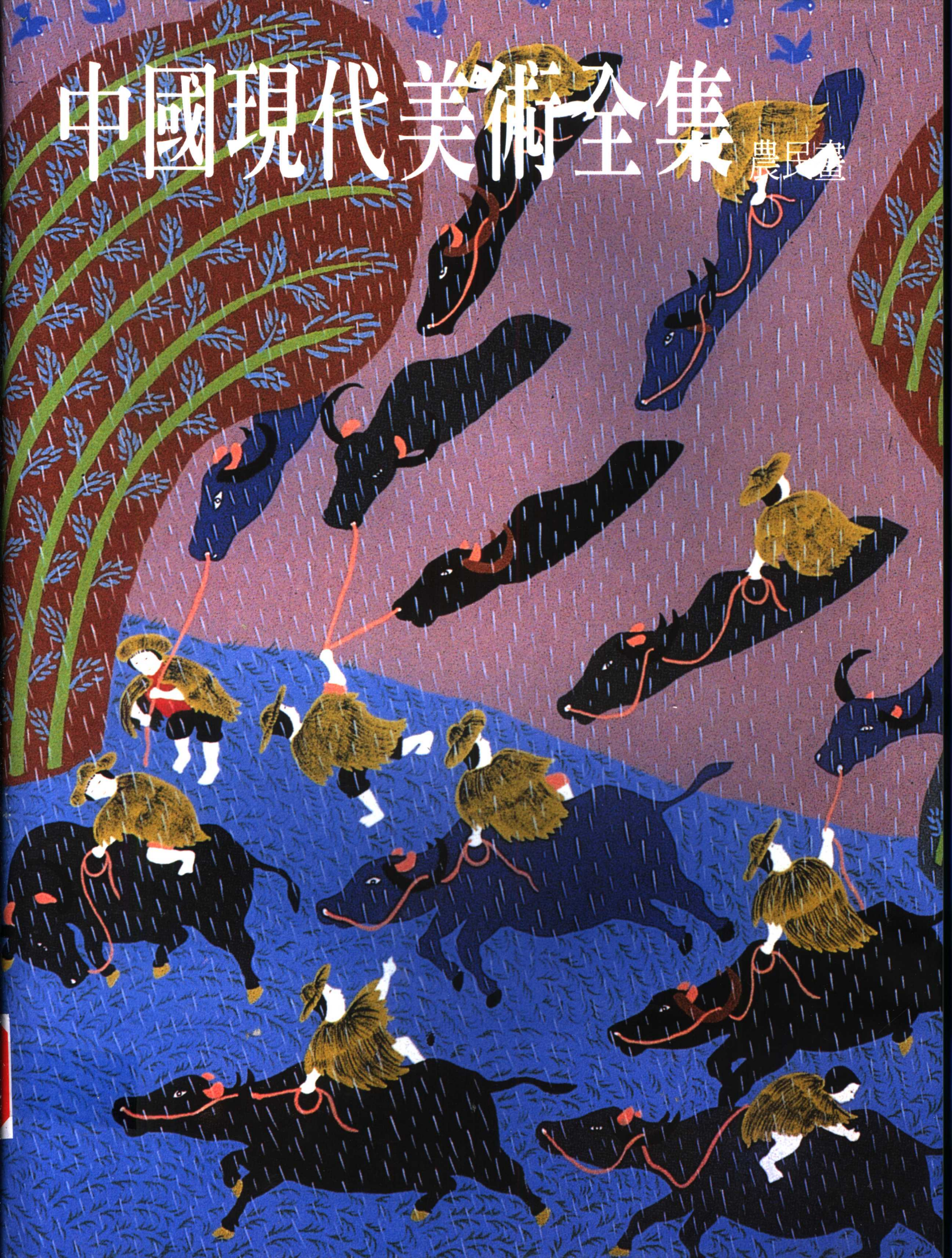


中國現代美術全集

農民畫



中國美術分類全集

中國現代美術全集

農民畫

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

農民畫

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 左漢中

責任編輯 李小山

版面設計 李小山

責任校對 彭 英 吳鳳媛

中國現代美術全集編輯委員會

湖南美術出版社 聯合授權在臺灣出版發行

出版者 錦年國際有限公司

地 址 香港九龍官塘開源道五十五號

開聯工業大廈A座三樓十六室

發行者 錦繡出版事業股份有限公司

發行人 許鐘榮

地 址 臺北市松江路八十號八樓

電 話 (02)2218-2218

郵政劃撥 05496667錦繡出版事業股份有限公司

出版登記 行政院新聞局局版臺業字第二〇八五號

製 作 香港利豐雅高印刷集團有限公司

一九九八年三月出版

ISBN 957-720-318-3 (精裝)

有著作權 侵害必究

國家圖書館出版品預行編目資料

農民畫／左漢中主編．--香港：錦年出版；
臺北市：錦繡發行，1998 [民87]
面；公分．--（中國美術分類全集）（中
國現代美術全集）

ISBN 957-720-318-3(精裝)

1. 繪畫 — 作品集

948

2003

87001332

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部分，亦是《中國美術全集》60 卷古代部分的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為繪畫編的農民畫卷。
- 四 農民畫卷內容分三部分：(1)論文；(2)圖版；(3)圖版說明含作者簡歷。
- 五 本卷圖版基本按年代和地區(畫鄉)排列。
- 六 為使海外讀者了解中國大陸現代美術原貌，本書內容未作任何更改。

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 邵宇 啟功

常務副總編輯 陳允鶴 趙敏

副總編輯 楊瑾 劉玉山 龔繼先

委員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚
古元	艾中信	朱家緝	邵宇	沈鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周誼
林瑛珊	吳鵬	馬承源	段文傑	俞偉超
姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	吳士餘	孫振庭
奚天鷹	啟功	寇曉偉	張仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊瑾
楊純如	趙敏	趙志光	趙貴德	鄧白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	吳作人	龔心瀚	于友先
	劉忠德	房維忠	劉積斌
常務副主任	許力以		
委員	啟功	廖井丹	高明光
	張德勤	謝辰生	邵宇

中國現代美術全集編輯委員會

顧問	古元	張仃	關山月	王琦	周幹峙
主任	劉玉山				
副主任	王伯揚	陳宏仁	張文學	劉建平	
委員	(按姓氏筆劃為序)				
	王伯揚	朱乃正	朱秀坤	李路明	周韶華
	吳鵬	林瑛珊	陳宏仁	陳惠冠	奚天鷹
	常沙娜	張文學	張炳德	程大利	楊力舟
	靳尚誼	趙敏	劉玉山	劉建平	錢紹武
	鍾涵				

本卷主編 左漢中

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物

的直觀插图。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種、角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓功

一九九七年一月

中國 農民畫論

左漢中・李小山

農民畫是在中國特定歷史與社會條件下產生的一個特殊畫種。在歐洲，與中國農民畫相近似的繪畫現象稱之為稚拙藝術，在臺灣、香港、東南亞稱之為素人繪畫。“農民畫”在中國歷來是一個約定俗成的稱謂，後來有人改稱它為“現代民間繪畫”。本文從宏觀的歷史概念出發，仍稱它為“農民畫”。中國農民畫發端于農村，與古老的鄉風民俗和傳統民間藝術有着深厚的淵源，從它誕生、成長、發展的幾十年中，延伸着一行艱難與振奮、發展與困惑的歷史軌迹。本文試就中國農民畫的發展脈絡、文化特質和藝術風格三個方面進行一個系統的探討。

一 中國農民畫的發展脈絡

中國是一個擁有數億農民的農業大國，鄉村占據着中國絕大部分土地。千百年來，中國農民在這塊土地上生息與勞作，同時也逐步形成了自己的民俗與文化，農業生產生活活動猶如源頭活水，為農民藝術蓄積了強大的勢能，一些與實用緊密結合、表達宗教理想、親緣情感的民間手工藝應運而生。應該說，廣義的農民繪畫，要追溯到很早以前，如宗教信仰民俗中的神廟壁畫、水陸道場畫；服飾民俗中的刺繡挑花底樣、織錦印染圖紋；居住民俗中的屋頂彩畫、箱櫃漆畫、竈臺畫、炕圍畫；節令民俗中的年畫、剪紙、彩燈、風箏；游藝民俗中的臉譜、皮影、紙牌等等。通觀各門類民間美術形式，有的本屬民間繪畫範疇，有的則與民間繪畫有着直接或間接的關係。用歷史的眼光看，由于這些民俗藝術形式具有極強的實用色彩和自娛自樂性，因此也帶來了它發展上的被動色彩。

十四五世紀以來，隨着中國城市資本主義萌芽抬頭，雕版工藝的發展，戲曲、小說的盛行促進了市民版畫的蓬勃興起，同時也引發了分布全國各地的農民木版年畫業。這些木版年畫作坊均由農民親手操持，農忙之餘，他們便在作坊趕印年畫，以便在年關應市。木版畫內容豐富、形式繁多，除了門神、繡像、戲文、年歷畫、神馬之外，還增生了燈畫、藻井、窗花、桌圍畫、穀雨帖、竈畫等品類，並開



長期流傳于民間的繪畫形式——
竈壁畫（上海金山縣）

拓了花鳥、農村風情、民俗故事、諷刺畫等內容，表現語言上吸收了鄉村寺廟壁畫、社火、箱櫃漆畫、剪紙、碑版等手法，有別於市民版畫的刻綫纖細和設色清淡，富有濃鬱的農民藝術氣質。與那些地道的家庭、家族、村落自給型農民藝術相比，它具有明顯的商品意識和尺度大得多的流通市場。因此，鄉村木版年畫富有頗為強勁的生命力，近一個世紀以來，儘管它經歷了時代風風雨雨的吹打，不斷升沉起落，仍然以旺盛的活力生存下來。從整體上說，40年代初在延安和其他解放區興起的“新年畫”運動以及建國後曾三度形成高潮的中國新農民畫，都與傳統鄉村木版年畫有着千絲萬縷的聯繫。

在革命戰爭年代，農民參軍的士兵們在戰鬥之餘，親自動手描繪自己或戰友們的戰鬥生活，有大量作品發表在前綫報刊或連隊牆報上，現在仍有不少革命文物可證。而確切意義的農民畫的出現是在新中國誕生後的50年代。

1955年春，江蘇邳縣陳樓鄉新勝一社農民張開祥，為首組織了6人的美術小組，針對社員思想情況通過繪畫形式來表揚先進、批評落後，對農業生產起到了積極推動作用。1957年夏季，邳縣陳樓鄉農民張友榮為飼養員剋扣飼料糧一事，在飼養屋山牆上蘸鍋灰水畫出了第一幅以批評飼養員為內容的壁畫。消息傳到縣裏後，被當作農村社會主義教育和政治思想工作的新鮮事物而大力推廣。據稱：“不到四五月功夫，邳縣城鄉戶戶五顏六色，村村壁畫滿牆，一街兩廂成了天然畫廊，群眾好不熱鬧。”由此，邳縣展開了空前的群眾性農民繪畫運動，涌現出力量雄厚的美術隊伍，據1958年8月15日統計：全縣34個鄉、414個農業社中有1800個美術小組，美術骨幹發展到1.5萬人，完成了壁畫10.5萬幅，張貼畫7.8萬幅。50%的鄉社，家家戶戶都有壁畫1—5幅，成為名副其實的壁畫縣。美術隊伍還愈來愈擴大了，其中有十一二歲的孩子和年過70的老大娘，還有木匠、扎彩匠等人，人人能破除迷信，敢想敢畫，畫出了自己和廣大人民所喜聞樂見的東西。^①接着又拍電影，又出畫冊，還上北京展覽，邳縣成為“大躍進”時期全國農村壁畫運動的一面旗幟，各地競相效仿，全國遍地開



民間剪紙、繡花能手後來成為出色的農民畫家（陝西安塞縣侯雪昭）



江蘇邳縣車輻鄉梁大娘在畫壁畫（1957年）



江蘇邳縣車輻鄉的壁畫《愛護牲畜》（1957年）



江蘇邳縣官湖鎮文化站的壁畫《感謝四十條，擒住龍王了》(1957年)



江蘇邳縣農民王寶光的壁畫《爺爺力氣小，一棵稻穗扛不跑》(1957年)

花。其聲勢與之齊名的還有河北束鹿、安徽阜陽、陝西戶縣、四川綿陽、湖南瀏陽等地。如安徽阜陽縣開展的“詩畫牆”運動，在1958年8月至10月間，全縣涌現壁畫創作和臨摹作品9103095幅，其中創作達25萬幅，參加畫壁畫的達33萬人，並出版農民詩畫集34種，成為安徽省出色的壁畫縣。在這場熱氣騰騰的群眾壁畫運動中，農民畫家們“根據偉大和美麗的生活理想和幻想，他們大膽地進行創作，充分體現了勞動人民的天才和智慧。”²壁畫中表現最多的要數誇大豐收成果的內容，如“四大金剛拔蘿蔔”，“一個冬瓜賽泰山”、“玉米秆上把景觀”等，一幅反映玉米高產的壁畫題詩云：“黃玉米，一尺三，今年全面豐產，要把玉米造成塔，塔尖就把月亮穿！”表現農民革命幹勁的，如“武松追趕穆桂英”、“敢與龍王比高低”、“一筐擔走十座山”等，一幅描繪婦女積肥的壁畫題詩云：“今日花木蘭，不用巧打扮，掃帚一把鏟一張，積出肥料萬萬擔。”還有畫煉鋼、畫階級鬥爭、畫幸福暢想等內容。應該肯定，初期農民畫中的一些作品，儘管成為與浮誇風、虛幻浪漫熱情的共生物，如“畝產萬斤”之類。然而，聲勢浩大的壁畫運動確實起到一定的鼓動生產作用，農民畫家們那天真質樸的樂觀主義精神和傳承已久的民間藝術的審美情趣，也被不自覺地帶進了一個新的領域，那些充滿美好願望甚至近乎狂幻的稚拙圖畫裏，流露着農民作者真摯的情感，這正是初期農民畫的真正價值所在。但其本身的發生却並沒有經濟利益的刺激作用在內，這種藝術上的自發性和純真性，必然帶來藝術運動的非持久性。以壁畫形式出現的第一次農民畫高潮，經過一陣波瀾浪涌之後便悄然沉寂。

第二次農民畫高潮出現在中國西部的陝西戶縣。早在50年代末期，戶縣就掀起過農民壁畫的熱潮，其代表作如《我來了》、《多拉快跑》、《挑着大山趕太陽》等等，那充滿熱情渾若童話般的畫幅，正是當時農民們的心理寫照。到了60年代，“大躍進”的熱情驟然冷卻，接踵而來的“暫時困難時期”讓人們冷靜地面對現實。戶縣的農民美術活動開始根據形勢的需要開始投入到“憶苦思甜”的“三史”（社史、村史、家史）畫創作中來。此時的農民畫一掃初期農民畫的誇張、浪漫和

隨意，開始轉向注重現實生活描寫，重視寫實的造型因素。從“四清”運動到“文化大革命”橫掃“四舊”，無情打擊貶斥着農村遺存的傳統藝術形式，更加肯定和推動了寫實造型風格的發展趨勢。1972年，戶縣秦渡公社三大隊黨支部書記劉志德創作的《老書記》一畫，采用傳統工筆重彩形式塑造了一位在勞動間隙中如饑似渴地學習“馬列”的老書記形象。《老書記》的問世，既是那個時期對農民畫的典型要求，又是那個時代的真實寫照。它成為70年代戶縣農民畫的重要代表作。該作品1973年由文化部在北京展出後，又在全國八個大城市巡回展出，國內50多家的報刊雜誌發表，並被出版社印成單幅畫在全國廣為宣傳張貼。與此同時，戶縣涌現出一批反映革命與生產內容的寫實造型風格的作品，如著名女畫家李鳳蘭的《喜摘新棉》、《春鋤》，劉知貴的《豐收之後》、《上黨課》，董正誼的《公社魚塘》，樊志華的《打井》，馬亞莉的《大隊養雞場》，武生勤的《養蠶》，白天學的《放羊》，許恒科的《棉田管理》，白緒號的《又一樁喜事》和劉志德的《山村醫療站》等等。在“工農兵登上上層建築領域”、“文藝為無產階級政治服務”的特定歷史階段中，戶縣農民畫一時蜚聲國內外，成為美術界的“樣板戲”。但是，這些作品中的大部分，在風格上向學院寫實風靠攏，形式美感的表現服從于政治內容的需要，民間造型的優勢被棄置于一旁，反而背上了技法上的沉重負擔。

70年代末，中國正處在一個撥亂反正、百業待興的時期，上海金山農民畫以其清新的面目脫穎而出。其時，中國美術界正在開展“形式與內容”的討論。金山農民畫的問世，昭示着農民畫的組織者、輔導者們由對政治形勢的敏感轉向對文化形勢的敏感。當時的金山農民畫作品，表面上看是作者對周圍日常生活的關注，但實質上，是借生活情境的可利用因素，去展示繪畫形式的美感。其實，作者們並不自覺地使用着被專業美術工作者感嘆之深的“強烈的色彩、簡樸的形象、渾厚的風格”，也並不理解，把莊稼畫得“總是一棵一棵排列得非常整齊”為什麼叫做“裝飾感”。是藝術衝破政治內容禁錮的初瀾，選擇了金山農民畫的裝飾性特徵。^⑥的確，金山農民畫的輔導者調動了



河北東鹿縣(今辛集)新城鎮壁畫《這麼大的紅薯怎麼煮》(1958年)



河北東鹿縣東良馬村壁畫《婦女澆地賽過穆桂英》(1958年)



安徽阜陽縣農民朱朋興的壁畫
《玉米秆上把景觀》(1958年)



安徽阜陽縣王人鄉壁畫《一個冬
瓜賽泰山》(1958年)

農民作者們藝術表現的樸素潛能，他們的優秀作品使藝術正統的修道者們自愧不如。但是，這種潛力的開掘畢竟要受到地域環境等多方面的局限，使得部分作品多了一些矯飾，少了一些農民畫應有的質樸和力度，較難讓人們從中看到民間文化更深厚廣博的傳統基因。

20 世紀 80 年代以來，全國範圍內形成了一股勢頭不小的“民間文化熱”。荒村僻壤的民間藝術如沐過春雨的山花，競相鬥妍。從精巧的虎頭繡鞋到粗獷的拴馬石椿，被一並搬進首都美術館的神聖殿堂，令專業美術家們驚嘆不已。改革開放之風迎來了農村經濟的復蘇，沉寂多年的“畫鄉”又重新活躍起來，除了原有的“畫鄉”外，又涌現出不少新“畫鄉”，不僅在農村、在漁島、牧區和少數民族地區都能看到農民畫的蓬勃興起。老“畫鄉”如陝西戶縣在總結以往的經驗教訓之後，逐漸找到了一條正確發展的道路，懂得了農民畫應該運用自己最熟悉的繪畫語言，纔能表達出它的本質特征。離戶縣不遠，以安塞、洛川、宜君為代表的農民畫帶着濃厚的黃土高原氣息，向人們展示了藝術傳統的現代魅力。陝北女子自幼習得剪花描雲，如此錦心繡手必然能畫出最美的畫圖。因而“剪紙的造型、刺繡的色彩”，成了陝北農民畫的基本語言形式。其內容反映出幾千年積澱下來的古老文化傳統。特別是那些遠古圖騰的怪誕、生命符號的神秘讓人們眼界頓開，它讓現代人看到了繼承民族傳統創新的一線生機。

1985 年以後，是中國美術界最活躍的一段時間，新潮美術以其咄咄逼人之勢，幾乎把流通于中國近半個世紀的正統藝術模式衝向低谷。浙江東海岸的一個海島——嵎泗縣的漁民畫以全新的面貌出現在農民畫壇。一群從未受過專業訓練的漁家姑娘和小伙子，操起油畫筆和油彩，在畫布上塗抹出一幅幅生動離奇的圖畫。她們表現的是漁民和大海，幾乎每一幅畫面都籠罩在一種神秘、厚重的氣氛裏，似乎古樸而原始，却有很强的現代感，有的甚至帶有濃鬱的拉丁美洲野味。生活與情感、記憶和憧憬糾纏一起，大海與世界連成一片。漁民的後人們用粗獷的綫條和個性的色彩來替代心靈的傾訴：我們是大海的子孫！

于是，在東北黑土地，在江南水鄉；在“絲綢之路”，在南海之濱；在西南邊陲，在中州大地，全國各地“呼啦啦”一下子涌現出近百個農民繪畫群體。這些群體以各地群眾藝術館、文化館、文化站為活動場所開展美術創作，並配備具有美術修養的專業人員來輔導他們。這些輔導員大都不採用學院式的技法模式來灌輸，不越俎代庖，而是啟發他們將民間美術的造型本領運用到繪畫創作上來。農民畫家們有着土生土長的優勢，繼承和發揚本地區民間美術的優良傳統進行新的創造。他們在民間剪紙、皮影、刺繡、染織、年畫、陶瓷、雕刻等傳統民間美術造型上汲取營養，融合新機；又能借鑒西方美術的精華，運用到自己的繪畫創作中。農民畫家們的聰明才智得以充分發揮，一大批優秀的農民畫作品相繼問世。幾乎每一次大型的農民畫展都引起觀眾的強烈反響，中國農民畫的影響越過了國界，受到國外藝術界的密切關注。農民畫的多次出國展覽，大有壓倒專業畫家之勢。鑒於全國各地農民畫創作取得如此令人矚目的成績，1988年春天，全國有51個在農民畫創作上取得顯著成就的縣，被文化部社會文化局命名為“畫鄉”。“畫鄉”的命名，標志着中國農民畫進入到一個嶄新的發展時期。

二 中國農民畫的文化特質

1. 文化地位

在過去，對農民畫的文化定位一直處於模糊的狀態。有的把它劃入到民間藝術範疇，將它與民間繪畫混為一談。有的則拿農民畫家和現代藝術大師相比，說他們是“中國的畢加索、馬蒂斯”。這些認識和看法都不夠準確或失之偏頗。

縱觀中國文明的發展歷史，封建社會貴族文人社會地位不斷上升，宮廷、文人士大夫美術占領了藝術的主流位置，而保持着藝術本原精神、伴隨人類生存的民間美術却始終處於從屬地位。近代社會工業文明高度繁榮以來，藝術社會學將藝術分為主流藝術和民間藝術兩大類。主流藝術居正統和主導地位，它的主要塑造者和代表是文化



以創作《老書記》一舉成名的陝西戶縣農民畫家劉志德



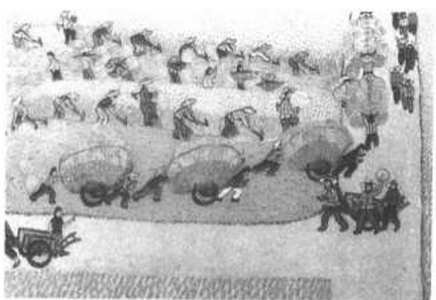
曾創作過《春鋤》、《喜摘新棉》的陝西戶縣著名女畫家李鳳蘭



現為陝西戶縣農民畫展覽館工作部主任的著名農民畫家劉知義



陝西戶縣多次舉辦規模較大的農民畫創作培訓班



陝西戶縣農民女畫家李鳳蘭創作的《喜開鐮》(1973年)



陝西戶縣農民畫家劉志德創作的《采藥歸來》(1973年)

人，在現代表現為工業——都市文化。民間藝術是從屬的、作為主流文化補充的地域文化，主要塑造者是農民。在中國，民間藝術主要是鄉村文化。有的學者把民間文化稱為“半文化”，原因是民間社會在一個國家或獨立民族的大社會裏，祇是一個“半社會”。^④

中國的農民畫是主流文化與民間文化交互作用(通過輔導中介)的產物，是一種亞民間文化。因此，它既區別於城市美術家們創造的美術，也區別於一般說的民間文化——原生性民間美術。^⑤中國農民畫大都表現農村現實生活，具有濃鬱的鄉土氣息，雖然許多直接運用民間剪紙、刺繡、印染等手法，有的甚至是傳統紋樣的再現。但是，這種創作方式並不強調作品結合勞動群眾生活的實際需要，因而在民衆之中仍沒有形成為一種自發性行為的可能。幾乎所有地區的農民畫都是上級文化部門利用本地民間美術的傳統基礎，發動群眾進行創作以“登大雅之堂”為目的的農民美術活動。還有一部分青年農民畫作者，本來就是農村知識青年，他們容易接受新思想和新觀念，其中少數人還受過學院式的基本功改造，或是在具有專業修養的輔導員引導下，對西方美術產生興趣，他們創作的作品自然會流露出學院派和西方美術風格的影響。這些都是農民畫與原生民間美術存在差別的重要原因。

有趣的是，農民畫雖然產生於農村這個環境，但至今還沒擁有大量的農民觀眾，欣賞它的主要是城市文化人、藝術家、外國旅游者和知識階層。然而，農民畫雖然贏得了知識層尤其是藝術家青睞，但它並不能和主流文化所創造的藝術精品劃等號。一般來說，在對精神性的追求，對藝術語言的創造，對民族傳統和外來藝術的自覺借鑒以及對作品所投入的時間與精力，兩者各方面都不能相比。農民畫家容易彼此影響，相互摹仿，對共性的依存勝於對個性的尋求。在某種程度上，農民畫作者和兒童相似，是“被才能駕馭着，而不是駕馭着才能”，這和藝術大師的情況正好相反。許多人常拿農民畫家和藝術大師相比，說他們的作品“賽過畢加索、馬蒂斯”，這真是一種誤會。^⑥總之我們應該正確地認識農民畫在中國文化藝術領域的位置，任何善意的

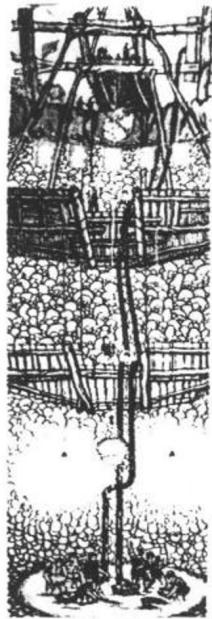
拔高或無意的貶低，都是無益的。

2. 時代特徵

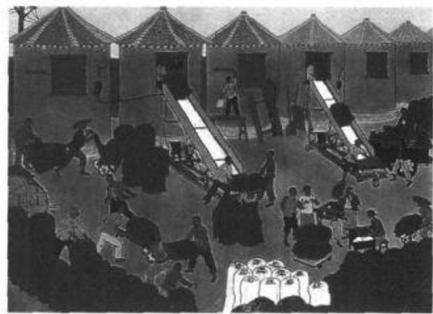
中國農民畫從出現的那天起，便表現出它那強烈的時代特徵，它的每一個發展階段都與當時的政治生活密切相關。1949 年到 1950 年間，全國普遍設立了縣人民文化館，工作重心放在農村基層，大量直接面向農民。同時政府文化部門強調舊的文藝形式必須在內容及藝術上符合新時代人民的需要纔能得到恢復和發展。建國初期對農村民間木版年畫的扶助和改造即是這一精神的體現。山東濰縣建立了“楊家埠鄉年畫改進委員會”，新老畫家悉心合作，創作了一批如《婦女翻身力量大》、《合作力量大，互助得魚多》等內容新、地方色彩濃的作品。⁷ 這種“舊瓶裝新酒”的藝術革新運動波及全國許多木版年畫產地，但終因違背藝術的自律性而難以形成大氣候。

農民壁畫最早出現在 1955 年的江蘇邳縣，而形成規模則是在 1958 年“大躍進”的風起雲湧中。在政府的鼓動和扶持下，農民壁畫以鋪天蓋地之勢席捲全國。農民將身心皈依於烏托邦式的理想，再聚合為現代神話般的想象圖景。原始藝術的浪漫、民間美術的質樸、漫畫的誇張、宣傳畫的率直，還常常夾雜着標語口號式的詩歌。諸如麥穗鑽上白雲、一顆玉米用車拉的虛構畫面，顯然受當時政治浮誇風的直接影響。畫面反映的現實固然是無度的誇張與虛構，然而作者的情感却是異常執著和虔誠。河北束鹿縣的壁畫運動也是率先在全國形成氣候的。在琳琅滿目的農民壁畫中，除了政治宣傳畫以外，還有生產躍進規劃、技術革命、田間管理、識字教育等方面題材，這些內容與當時農村中心工作密切相關。今天的辛集（原束鹿）畫鄉這樣總結：“1958 年的束鹿壁畫儘管幼稚和為當時的大躍進服務，但這一群衆性的繪畫活動使民間繪畫藝人從原始單純的畫鞋花、帽花、燈花去美化生活，到用自己的繪畫語言去反映現實生活，在中國民間繪畫史上是一個重大轉折。”⁸

如果說“大躍進”時期的農民畫主調是熱情浪漫的話，六七十年代的農民畫則傾向於理性和冷峻。從 1959 年開始，陝西戶縣農民畫



陝西戶縣農民畫家
李克民創作的《高原
打井》（1973 年）



陝西戶縣農民女畫家馬亞莉創作的《穀
倉》（1973 年）