

戶县农民画

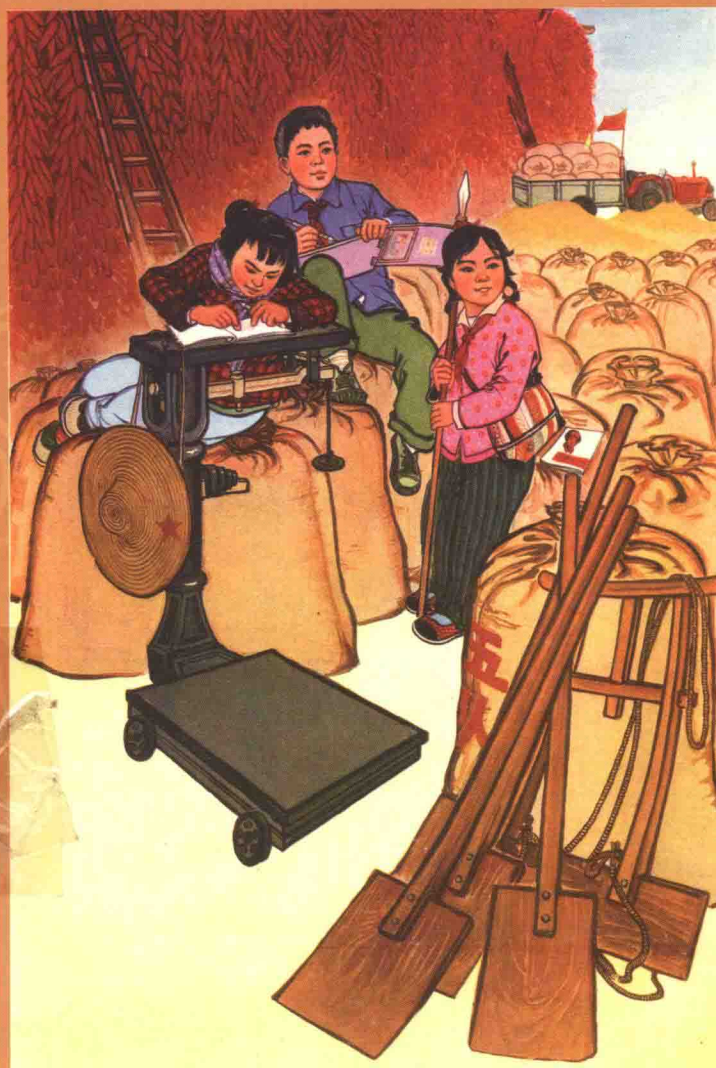
赵农 丛书主编

何卫平 著

H U X I A N

F A R M E R

P A I N T I N G



西安交通大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

关中非物质文化遗产保护研究丛书

H U X I A N

F A R M E R

P A I N T I N G

戶縣農民畫

何卫平◎著



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

户县农民画 / 何卫平著. — 西安: 西安交通大学出版社,
2015.9

ISBN 978-7-5605-7886-6

I. ①户… II. ①何… III. ①农民画—作品集—户县—
—现代 IV. ①J229

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 211755 号

书 名 户县农民画

著 者 何卫平

责任编辑 李逢国

出版发行 西安交通大学出版社

(西安市兴庆南路 10 号 邮政编码 710049)

网 址 <http://www.xjtupress.com>

电 话 (029) 82668357 82667874 (发行中心)

(029) 82668315 (总编办)

传 真 (029) 82668280

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

开 本 787mm × 1092mm 1/16 印张 11.75 字数 147 千字

版次印次 2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5605-7886-6/J·176

定 价 53.50 元

读者购书、书店添货, 如发现印装质量问题, 请与本社发行中心联系、调换。

订购热线: (029) 82665248 (029) 82665249

投稿热线: (029) 82668133 (029) 82665375

读者信箱: xj_rwjg@126.com

版权所有 侵权必究

2508200

总序

一

2003年10月17日，在联合国教科文组织第32届大会上通过了《保护非物质文化遗产公约》。根据《保护非物质文化遗产公约》的定义：

“非物质文化遗产指被各社区、群体，有时是个人，视为其文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能及相关的工具、实物、手工艺品和文化场所。这种非物质文化遗产世代相传，在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中，被不断地再创造，为这些社区和群体提供认同感和持续感，从而增加对文化多样性和人类创造力的尊重。”“非物质文化遗产”在《公约》中进一步得以说明，即非物质文化遗产的五个方面：口头传说和表现形式，包括作为非物质文化遗产媒介的语言；表演艺术；社会实践、礼仪、节庆活动；有关自然界和宇宙的知识与实践；传统手工艺。

在非物质文化遗产的这五个方向中，传统手工艺一直是一个很重要的话题，也是我多年来所研究的问题之一。关于传统手工艺，在先秦就有《墨子》《考工记》等许多论述，后来明代的《天工开物》等许多传统手工艺技术典籍，更是总结了中国古代传统手工技艺的思想。在西方也有古罗马的《建筑十书》还有中世纪许多手工艺技术类书籍，但是真正引起对手工

艺关注和研究的，应该是从威廉·莫里斯（1834—1896年）的设计思想开始，其背景是从最早的英国工业革命到欧洲工艺美术运动的转换中产生的思考。

19世纪的40年代，当时英国的钢铁产量已经是世界第一，英国工业革命带来了全方位的社会文化的改变。而当时中国正处于鸦片战争背景下，大清帝国到了穷途末路的道光时期。因此，1851年，维多利亚女王为了宣扬英国工业革命的成果，欣然举办了第一次世界博览会。旧称“万国博览会”，这是用玻璃和钢铁建构的一座“水晶宫”。然而年轻的威廉·莫里斯作为当时的一位思想家和设计家，提出了一系列叛逆性的看法。在随后的数十年中，莫里斯一直坚持手工艺思想，并身体力行地实践着他的工艺美术设计。当然莫里斯的学术观点在后来的发展中，出现了历史性的遗憾，就是莫里斯坚持认为人类应该回到手工艺的时代，这是绝对错误的。他是站在了一个骑士的立场上，反对钢铁和玻璃。莫里斯为什么会有这样的想法？他认为当时的人们会由于对手工制品的渴求，带来一种对时尚生活的追求。这个问题在今天看来，也有许多相似性。但是这些东西恐怕不能成为我们社会生活的主流，如果光靠这些东西，只能建构在温暖的回忆中，而无法支撑人类进步的实际物质需要。

德国现代设计家密斯·凡·德·罗说过：“我们今天的建造方法必须工业化”“汽车就不是制轿工匠造出来的”。这也是经历了20世纪初期的现代设计运动的反思而提出的一种文化观念。

但是，在工业化社会面前，手工艺的弱势文化状态，常常处在一个很被动的地位，当然现在我们挖掘它、重现它、研究它，是分析手工艺文化形成的原理，以及手工艺技术为什么消亡的原因，如何被作为一种品种保留以及保护的过程，但是需要警惕的是，这种对手工艺技艺的保护和认识，不应该像莫里斯以强烈的文化态度坚持鼓吹手工艺复兴，而忽略了大工业生产的意义，并导致了他在现代设计发展中所遭遇的尴尬地位。

莫里斯的手工艺思想中，很多地方是和让·雅克·卢梭（1712—1778

年)有着共通之处。卢梭的《爱弥儿》中有一段关于手工艺的议论,经常被人们引用:“在人类所有一切可以谋生的职业中,最能使人接近自然状态的职业是手工劳动;在所有一切有身份的人当中,最不受命运和他人的影响的,是手工业者。手工业者所依靠的是他的手艺;他是自由的,他所享受的自由恰好同农民遭受的奴役形成对照,因为后者束缚于他的土地,而土地的产物完全凭他人的支配。敌人、贵族,有势力的邻居或一场官司,都可以夺去他的土地;人们可以用各种各样的方法利用他的土地去折磨他;然而,不论在什么地方,谁要是想折磨手工业者的话,他马上就捆起行李走掉了。”这段话完整地说出了手工业者所依赖的是自由,他所享受的自由恰与农民遭受奴役成正比,一般的农民作为地主劳动的奴役行为,因为后者是束缚于他的土地,正是由于依附于土地,其产物就完全是依赖他人的劳动,如果出现敌人、强盗之类的贵族或者其他邻居恶霸,它可以通过一种官司,夺取一个农民的土地,甚至人们可以利用各种各样的方法折磨他。但是谁要是折磨手工业者,他就马上可以卷起行李走人,但后面还有一句话是对农民的认识,“可是农业是人类所从事的历史最悠久的职业,它是最诚实、最有益于人,因而也就是人类所能从事的最高尚的职业。”这段话也是卢梭在《爱弥儿》这本书里的一段重要议论。

二

应该说,在这样的一个背景中,莫里斯的手工艺劳动精神,更多是卢梭的某种思想的延伸。莫里斯说:“人们对诸如手工纺织而成的毛呢、亚麻织物以及手编袜等情有独钟,甚至不在乎它们是否进行过任何形式的装饰。”因此,应该指出,莫里斯关注的手工艺的形成过程,比如说手工纺织所形成的毛呢、亚麻织物、手编袜等技术,更多的是人的感情依恋,而非手工技术的本身。

莫里斯认为,对手工艺的认识和需求矛盾,以及所具有的情有独钟的心理必然导致对手工艺物品的追求。这个地方出现了问题,如果是一

个个体的人，是可以有些阶段性的感情的，但是，作为社会生产的发展，就不仅仅是感情的支配，还有社会利益的驱使。

中国是一个农业大国，但是在今天中国的许多穷乡僻壤，田野的手工劳动也在迅速消失，机器的响声终归代替犁地的牲畜的喘息，甚至包括我们传统的消失，大规模地种地已经很少了。由于种子、化肥、农具、管理等方面所花费的成本太高，种地已经无法维持生活开支，于是许多青年选择了进城打工；许多古老的村庄，已经变成了旅游点；许多风景优美的地方，也办成了度假村。

莫里斯说：“我不相信机器大生产会发展为机械的无限化，不相信生活会完全沦为对自身的漠视。”“人们将不再像今天这样甘心做机器的奴仆，而是要做它的主人。”这应该是对的，但是莫里斯的“对各种生活的艺术深感兴趣或是自以为感兴趣的人们，往往会产生一种全面恢复手工艺制造方法的意愿”，恐怕仅仅是一种空想，这究竟是一种什么样的情怀和理解？应该说莫里斯像《唐吉珂德》中的骑士向钢铁和玻璃的庞大“风车”挑战。所以，全面恢复手工艺肯定是不可行的，最终也就是莫里斯说的“值得思考的是这种愿望在很大程度上仅仅是一种对现实的无力反抗的宣泄”。

人的很多东西确实是设定好的，但是在设定好的过程中，总还有许多起伏变化，在起伏变化中间，要把握好自己的时机，然后做好积极地准备。回到古代心情就愉快吗？恐怕更艰难、更黑暗。所以我们对传统工艺的认识里就不再是对“现实无力的反抗情绪的宣泄”，虽然也包括着对现实生活的无奈，但是终究是要鉴古知今，继往开来。

手工艺也是这样一种原理。人们对大机器往往会有一种陌生感，有的时候看到一些不能理解的东西，突然觉得那些小的手工艺制品，能给人们带来特殊的温馨的感觉。按说这个东西，与我们现实生活有很大的差距，可是对于我们来说，这种手工艺品能给人带来一种特别的东西，产生很多愉快的心理，但也不是绝对的。我们还是要坐到电脑前面，要把以往的知识尽量地融会进去。在大工业化文明的背景中，还有一些微小的文化现象

和那些曾经衰落的东西，可以作为一种补充。我们现在使用的，仍然大多数是金属、玻璃、塑料之类的东西，如果说家里面用的瓷碗，也多是从工厂的机械化条件下生产出来的，不再是一种手工的简单结果。有时也有手制的器具，但是它也仅仅作为一种艺术品，只是一种艺术样式，只能摆在那里，不再是我们生活中必需的东西。它也不可能像大机械生产那样，提供更多的人们生活需要，这就是莫里斯终生没有解决的一个障碍。所以他做得越多也越被动。莫里斯晚年发现他的劳动成本太高，比如说，一块墙布，如果是机械印刷的话，就几秒钟，哗啦一下，就完成了。如果要用他的手工绘画，可能画三个月，用三个月时间完成的一件东西和几秒钟完成相比的东西，成本当然就高了，成本高了，价格当然就高了。

要拥有这些手绘的具有工艺品性质的用品，必须有两个基本条件，一个是要很有钱，一个是要很有艺术品位，这就决定了它们只能供少数人使用。多数人还是用不起手绘的墙布来作为家庭环境的装饰品。机械化大量生产的器具，才能提供现代平等的机会，满足普通人使用的愿望。

三

回顾莫里斯，是对于现实生活中有许多非人性的感叹。人们的日常生活的变革是应该顺应大机械化生产的，但大机械化生产中间确实有很多不合理的地方，于是出现了那种早期工业革命没有解决的问题，如卓别林《摩登时代》里描写的那样残酷。我们看到的一些很残酷的现象，如早期工业化带来的工业化污染的河流，几乎使大多数河流浑浊不堪。许多自然资源被大量破坏，山秃水枯，风舞沙漫，导致生态环境的恶劣，然而这些早期大工业化革命带来的恶果，在短期内尚无法改变，还需要借助现代文明的力量不断根除。

非物质文化遗产这个概念，它不是一个中国的概念。这个名词在翻译中会有很多的歧义，我们现在看到的实际上是联合国教科文组织的一个界定。

我认为非物质文化遗产不等于民间美术，不等于民间文化艺术，它是在一种从现代文化的角度，甚至是从西方强权文化的角度，去看待弱势文化这一背景中，所制定的一种保护人类文化遗产的设想。就是说非物质文化遗产绝对不是一种传统的审美观念，由个人的喜好判断所获得的一种对应。它不是一个审美问题，它也不是一个文化的差异，再说得深入一点就是，它不是生产力，它也不是现代文明更生的基础。然而，如果不把它转化成一种人类的、人性的、共同的文化遗产，它仍然会局限在一种只能在本地地区、本民族的比较狭隘的文化界定中，它仍然会失去它所存在的合理性。

在强势文化和弱势文化的交流中，非物质文化遗产的这个观念，实际上是起到了保护弱势文化的作用。弱势文化也绝对不是说是中国的弱势文化，它也还包括着欧美的某些弱势文化，这是一个人类共有的，几乎濒临灭绝的，出现了危机感的东西。这些东西如果不再积极地给予重视，我们就会在很长的一段时间里面，就像物种灭绝一样，地区之间的差异越来越小，一个不管是南方的城市，还是北方的城市，它的特殊性就会消失了。举个例子，我在七八年前去深圳，看到有百分之九十的人，都是来自全国的知识移民。这些知识移民都说一种共通的语言，就是普通话。所以到深圳这个城市没有到广东的感觉，感觉倒有点像北京的郊区，或者至少是北方某一个城市，而且据说一度深圳的东北话还特别流行，没有多少乡土的感觉。然后高楼林立和高架桥之间有很多地方、很多局部就很像其他城市。我对此印象深刻。

因为我对北京比较熟悉，所以到了深圳以后，我就拿北京和深圳作比较。后来又到了上海，发现深圳很多地方和上海更像，比如高架桥，高楼林立以及在公共场合中说普通话也没有任何的陌生感。后来慢慢地五年过去了，我就发现西安的某些区域，也开始像深圳的样子。然后再去很多城市以后，会发现很多城市的局部会有很多共通的相像之处。

这里面有几个特点：首先这个城市必须有一个大广场，如果有个喷泉广场当然就更好，如果弄不成亚洲第一喷泉，至少是中国第一喷泉，或者

西部第一喷泉，或者全省第一，反正总要弄一个广场或者喷泉。然后是必须要有一个高大的、标志性的、一眼就能够认出来的政府大楼性质的建筑，楼要盖得尽量豪华一些。然后有几条比较像模像样的类似形象工程的街道，然后再添个步行街什么的，哪怕只有一百米，然后再有一些比较暧昧的发廊什么的。这些都是一个现代城市的普遍特点。接着又是一些肯德基、麦当劳式的快餐标志，然后在一些零售点上，销售些类似可口可乐的饮料。当然再大一点的城市，就开始要好好地修火车站、飞机场，修高架桥或者高速公路什么的。而这种共通性的特点虽然可以提升地区的经济建设，但也会不断影响和挤压弱势文化与人群。

因此要重视强势文化所带来的人类的高度文明。每一个文化发展的最后结局，不一定能够成为强势文化，也许会因为不可抗拒的原因而衰败。劣势和强势之间的变化，往往到了一定程度上，会出现一种不平衡的现象，比如说，强势的文化突然失落了，使社会场景出现了转变，自己失落了，也就会对劣势崛起以后所代表的一种势力，产生一种极端不满，从发牢骚到怨恨，从消极地不合作到顽强抵制攻击，正面的是出现了改朝换代时的遗老和遗民，反面的就是政治上的反动派。当然从文化发展上看，处在弱势的文化经历一段繁盛期，才会形成所谓的文化体系，但是社会背景的转型，曾经繁盛的一经败落，便被摧枯拉朽地消灭。大工业革命对传统手工艺的破坏，就变本加厉，那就是越先进的工业化，革命意识就越强烈。

在这样的一个认识的结果中，非物质文化遗产提供给我们新的思考，这种思考绝不是过去对传统民间文化、民间美术的那种自生自灭的认识。非物质文化遗产这个概念和以往传统的民间美术观念是完全不同的，有着很明显的区分，这个区分不是那种形式的、表面的、样式的区分，是其中所蕴含的矛盾区分，因此，这个区分也使在认识和转换非物质文化遗产的形态时非常困难。也就是说非物质文化遗产绝不是一个生产力的问题，它也不能够转换成为一种生产力，它本身不是一种新生力量的基础，它只能是在微弱的特殊状态下，当一种强势文化去保持弱势文化的时候，用一种先进文化去保护这样一种落魄的文化（不是落后，是一种衰败的文化），

唤醒我们人类，或者有强势文化姿态的人，产生出对人类这种落魄文化的敬畏之感、善良之感，换取我们在现代化进程中的一种回顾或警惕。

四

2003年10月联合国教科文组织的活动推动了我们的新的认识，这个认识就是，要找出弱势文化和强势文化中间的差距。从一个新的非物质的角度去谈如何保护民族文化传统，并且把它们构建符合人类生存，符合人类价值观念的形式，加以保护。

我们研究了很多年的民间美术，很多人也成为了民间艺术专家，但大量的日常工作还是为了求得生存，法国人有一句话：越落后的地方越容易保留住文化遗产。但是，我一直反对用强势文化没有感情色彩地掠夺、破坏弱势文化，最后导致贫困的越贫，富有的更富有。

有一个美国电影叫《弗利卡》，写了一个小女孩和她父亲的矛盾，她生活在美国西部牧场，牧场主的生活是很现代的，她家有一个大牧场。山里面放牧，山外居住。家里用的是电脑网络，汽车就更不用说了，小女孩可以骑马又可以开汽车，在草原上想骑马的时候就骑马，在公路上想开汽车的时候就开汽车，该用手机就用手机，该用座机就用座机，该上网就上网。可以参加斗牛、赛马、骑马各种比赛，这当然是美国乡村的一种生活模式。所以，那个小女孩不愿意上大学，就愿意干这些事情，蓝天白云，清风阳光，又有物质的又有非物质的，人的天性又不受现代办公室的约束，这应该是一种普通人向往的生活方式。但是，她父亲不同意，两个人就产生了矛盾，先是误会冲突，然后是调和化解。故事虽然简单，但是道理也还明白。

还有一个电影，就是《与狼共舞》，政府的一个白人军官在印第安部落区，慢慢地从守卫监视到帮助印第安人的过程，后来发生了政府和军队追杀他，最终他逃离和反叛了政府。这个故事有一个启发点，就是帮助弱

势群体，以及研究非物质文化遗产，要有一种勇气。但实际上没那么严重，没有人会追杀你，反而你会得到很多有益的帮助，有时到一些区域里还可以得到很多援引性的启示。

我们对非物质文化遗产的研究，提供了一种新的认识方式和认识模式，改变了以前的很多观念。如果一个人，要有民生和民主思想，就不应该忽略社会大众的力量，而民主必须以民生为基础，一个人如果物质生活水平很低，怎么能够使用民主权利呢？有一个小故事：一个村庄生活水平很低，大家都很穷，穷得没办法，村长就规定，全村的大粪谁都不许捡，只能让村长捡到篮子里。那个地方，因为太穷了，他所看到的公共财富就是大粪，他的物质就只有那么一点点，所以只有村长才有权力抢到篮子里。因此，生活水平是要靠我们自身的努力，从非物质文化遗产的研究中，给我们带来新的空间认识。

我们在民间艺术的保护中，怎么样发掘和保护资源？至少是先把它保存起来，至少应该先是纸上谈兵，先在文化的表述中把它论述清楚，然后再推广到实践。也不能说把自己变成一个“游泳的教练”，只能在“岸上”去教这个民间艺术“游泳”，最后自己变成自己的教练，变成了欣赏者。因此我们在这个思路中应该是提供一种真实的生活方式，然后要让它们从非物质变成物质，然后奔向幸福的生活。

手工艺的演进，往往标志着这个区域的智慧。在一个地区能够做到城市现代化、工业化；而乡村至少近代化、手工艺化。实际上，“中国乡村手工艺化”正是是保护利用自然生态能源，合理地建设乡村经济文化，实现“一村一品”“一县一品”“一地一品”等密集型手工艺协调合作，利用乡村的经济文化优势，形成自发性的创造过程，使老百姓能够衣食无忧地生活在风调雨顺、国泰民安的社会环境中。

“关中非物质文化遗产保护研究丛书”是我们近年的辛勤努力和工作的成果，目前已完成了《千阳布艺》《凤翔年画》《周至剪纸》《咸阳庄园》《耀州瓷窑》《渭南面花》《华县皮影》等著述，利用田野调查的方

式，借助文化人类学、社会学、艺术学、历史学的诸多综合因素，分析挖掘一个个较为传统的区域社会的民间文化资源，考察民间生活形态，分析其中民间生存状态，发掘有效的民间文化资源，改变了以往民间美术研究中的单纯采风的方式，并转化民间文化的资源使其走进现代美术学院的教学课堂，以及拓展关中区县“非物质文化遗产”保护和研究的工程的研究，都有着特殊的现实意义。

“关中非物质文化遗产保护研究丛书”出版后，获得了社会广泛好评，并获得2010年北方优秀美术图书黄河金牛奖。于是大家再接再厉，寻找新的课题。陆续完成了《宝鸡社火》《凤翔泥塑》《岐山箱画》《咸阳木雕》《户县农民画》《长安造纸》《三兆灯笼》《西安泥叫叫》《渭北望桩》《蒲城土布》等，其中《蒲城土布》获得清华大学柒牌非遗基金的资助。但是整套丛书由于出版资金的限制，迟迟未能成梓出版。

今年西安美术学院优势学科建设专项资金提供了资助，使第二套丛书得以顺利出版。期间学院领导和有关部门热情鼓励，多方协调，范淑英老师积极促成立项，并不断关心询问。丛书作者张西昌、庄会秀、王潇等人不辞劳苦、耐心编务，王潇对整套书籍封面作了精心设计，在此表示衷心的感谢。

秋天是收获的季节，金果飘香，佳肴美酒盛满了丰收的景象。但是关中地区的民生现实仍然是一个沉重的话题，借助传统手工艺促进工艺美术的再生产，仍然还是一个长远而艰难的课题。

再次感谢大家的精诚努力。

赵 农

2015年8月略改于九知堂

(赵农，西安美术学院美术史论系教授、博士生导师，
2014年曾任台湾艺术大学客座教授)

序 言

农民画是 20 世纪 50 年代才在中国农村出现的独特艺术品类。此前，人类的艺术史上，无论在中国或世界上都没有“农民画”这个概念。“农民画”三个字除了对作者社会身份的界定，还有农民画作品特有的审美属性。与文人和其他专业画家所遵循的绘画法则和追求的审美价值系统不同，农民画更具有技法与审美上的朴素性，与我们常见的许多艺术品比较起来，农民画对于人的本情剖白，更少文化规范的约束与矫揉造作，因而也更纯粹、更原本、更绿色。

农民画是中国当代文化机制运行的产物，或者说，中国现代农民画是新中国政体下，由农村文化工作职能部门，如省、市、县各级艺术馆、文化馆来组织，美术专业人员辅导，以农民为被辅导对象和创作群体的特殊业余美术创作现象。

与曾经轰动一时的束鹿和邳县农民画相同，陕西户县农民画也产生在 1958 年的“大跃进”时期。由于能够与时俱进地适应不断发展变化的社会需求，农民画活动在其他地方随着“大跃进”运动的结束而销声匿迹以后，户县农民画不仅继续生存下来，而且得到发展与成长。

这种变化在艺术创作上的基本做法，就是把“大跃进”时期浪漫情怀的抒发转变为对现实生活的描写。用当时文艺界流行的专业话语来说，是由“革命的浪漫主义创作方法”向“革命的现实主义创作方法”转化。户县农民画家们则说是“画现实，画理想”。这里所说的“现实”是指这些普通农民的生活现实，所说的“理想”，就是他们的生活理想，譬如农业生产、庄稼丰收，是普通农民最直接的生活现实和最朴素的理想。从此，他们的作品里不再有“谷子长得碌碡大”那样的夸饰画面，而是他们最熟悉、最真实的生活情境。农民画家的眼光似乎都集中到发生在他们自己身边的，看似普通却最熟悉、也最亲切的日常事物上。譬如养鸡、放牛、放羊、锄地、割麦子、摘棉花、收玉米、挖莲藕，在树林里采摘果实，在晒场上翻晒艳红的辣椒，在缝纫机前制新衣，以及打篮球、放电影等，看似平凡的情景成为他们取之不尽的绘画题材。而这些日常生活题材一旦画成图画，就变得那么美好，那么有生活的情趣。于是，生活的极大丰富导致了户县农民画创作题材的极大丰富。农民们借自己的日常生活图景所表达的审美理想，非常真切地反映了农民的情感，这是其他专业画家所不可替代的艺术情感表达。农民画在户县得以继续生存的推动力则直接来源于县、公社、生产队等各级领导的政治因素。在一个很长的时期里，户县农民画活动由政府机构出面组织并买单。其原因，并不一定是单纯为开展农村文化艺术活动，而是将它作为政治宣传的手段，“担负起美术宣传任务”，甚至出现过“党叫干啥就画啥”的口号。凡开展一项工作，总有农民画参与其宣传活动，如鼓动各种各样的生产活动、交公粮、计划生育、合作医疗、农田水利建设、农耕机械化、园田化、民兵训练以及当时形形色色的阶级教育活动等。农民画家在政府部门的资助之下，常常被召去参加兼有创作与培训双重目的的“农民画学习班”。那些没有开展农民画活动的村社也纷纷效仿，着手培养自己的农民画家。

对于一个从小务农的农民来说，能够在政府的召集和资助下，和许多农民画家聚集一处，用拿惯了锄把的大手拿起画笔，用彩墨画出一幅幅美丽的画并向人们展示，这本身就是一件破天荒的、神圣的、无比快乐的

事情。他们率先体验到了马克思所预想的共产主义时代人人都是艺术家的那种快乐。

户县农民画在特殊的时代背景下曾作为全国“工农兵美术”的典范，作品被报纸、杂志和各种媒体大量刊载，被印成画册、画页和邮票者不计其数。户县农民画成为中国农民画的代表，并成为全国效仿的榜样，大大地推动了全国农民画活动的广泛开展。

20世纪80年代，户县农民画也作了重大调整——风格的民间化，作品的商品化、礼品化，政府买单的生存方式改变为市场模式，一些年轻的农民画家甚至开设起农民画作坊，招收兼培训青年画家，乃至发家致富。当然，古都西安的旅游市场为他们提供了良好的销售条件。只不过，旅游纪念品的“短、平、快”性质也使许多农民画作品出现大量重复制作，粗糙、简单、浮华、廉价的倾向在所难免。户县农民画原先那种充满真情实感的原创性被大大地削弱了。这些问题也损害了农民画的质量，有待于在今后的发展过程中深刻地反省并加以解决。

何卫平所著的《户县农民画》一书，在对前期资料大量阅读和梳理的基础上，能够从宏观美术学的角度提出自己的见地，作为年轻人尤为可贵。他于西安美术学院史论系毕业后在江南一所大学就职，对于当代美术现象多有思考，是一位志向高远、谦虚勤勉的学界新人。作为在年轻时期曾经辅导和亲历过户县农民画成长的学人，我更有感情为他写下这些话，希望他不断进步，做出更好的成绩。

程征

（程征，西安美术学院教授、博士生导师）

目 录

引子：从老黄牛说起 \ 001

第一章 农民画的伏笔——新中国文艺政策与政治变迁 \ 017

- 一、“文以载道”精神与中国传统艺术流变 \ 019
 - 二、延安文艺座谈会 \ 023
 - 三、“三面红旗” \ 027
 - 四、“文化大革命” \ 033
-

第二章 壁画里的丰收——早期农民画运动述略 \ 039

- 一、邳县农民画 \ 042
 - 二、束鹿农民诗画运动 \ 049
 - 三、昌黎农民壁画运动 \ 052
 - 四、凌源农民画及其他地区群众美术运动 \ 054
-

第三章 终南山下大寨花——生成与演变 \ 059

- 一、户县农民画产生的条件 \ 061
 - 二、户县农民画演变的历程 \ 067
-