

画匠传统与湟中农民画

曹玮

[摘要] 文章通过探讨青海湟中县的画匠传统,和这一传统影响下湟中农民画的历史、创作群体及内容风格,探讨为何湟中农民画以画匠为作者的主要来源,并试图展示吸收画匠群体和创作传统的农民画怎样在湟中县成为可能,从而在微观层面揭示农民画与民俗美术的衔接过程。

[关键词] 农民画;画匠;民俗美术

[中图分类号] J219

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-7214(2014)01-0089-06

引言

从20世纪80年代中国农民画从政治宣传画向民俗民间风格转变开始,民俗美术与农民画的关系问题就成为众多研究者关心的核心问题之一。从1990年出版的《中国现代民间绘画(农民画)研究》到近年来一些民俗学、美术学专业的硕士论文^a和研究文章,都围绕着如下问题展开:究竟传统民俗美术在何种层面上可以与农民画结合?

本文研究对象——湟中农民画所在地湟中县,位于青海省东部,是西宁市的下属县,也是藏传佛教格鲁派创始人宗喀巴的诞生地。它以塔尔寺而闻名,并以多样丰富的民俗美术资源而著称。从20世纪70年代开始,这里产生的农民画以其独特的“高原风格”和艳丽的色彩在中国农民画的发展史上写下浓墨重彩的一笔,并1988年被文化部授予中国现代民间绘画画乡。如果说上海金山、陕西户县、浙江秀洲等地的农民画中保留着更多随现代化进程日渐式微的习俗、思维方式和民俗美术形式,那么,像湟中这样,并非单单以农民画而闻名,而是具有日渐蓬勃的民俗美术资源的农民画乡并不多见^b。

同时,对比中国农民画的发展历程,特别是金山农民画发展史,我们发现,同样是早期对农民画作者队伍的拣选,金山农民画辅导员吴彤章舍弃了在农村画灶壁画和玻璃画的匠人,因为他们“匠气太重”,更青睐于农村妇女。而湟中辅导员旦正挑选的作者大都是画匠。这也造成了金山农民画与湟中农民画走

[作者简介] 曹玮,法国里昂第二大学人类学研究中心博士生。

[基金项目] 本文为复旦大学“985工程”三期整体推进人文科学研究项目《图像的文化书写:中国民族民间艺术图像文本的人类学研究》(2011RWXKZD032)子项目“农民画与文化记忆”的阶段成果。

a 王睿:《中国农民画属性探析》,上海:复旦大学,2011年;熊甲艳:《消失的乡村视角——农民画研究》,中央美术学院,2012年。

b 以湟中县文化馆为例,它把湟中县发展民俗美术工作分为八大块,称为“八瓣莲花”,包括壁画、雕塑、酥油花、堆绣等多种民俗美术形式,而农民画只是其中一种。

上截然不同的道路。纵观湟中农民画三十余年历史，它的成功与画匠密切相关。那么，为什么湟中农民画这条吸收画匠的路可以走通呢？

目前对湟中农民画的研究，主要集中在两个方面：一是对于农民画乡土气息、民族风格的研究，侧重分析农民画的历史、表现形式与当地历史文化、民俗生活之间的关系^a；二是对农民画美学、政治意义的分析^b；三是对湟中农民画产业发展模式的探索^c。在这些文章中，几乎都提到了湟中农民画与画匠的联系，但主要是关注他们身上所承载的巨大的文化传统，对画匠的职业角色如何与农民画发展相关这一问题并未做具体的深入的考察，而这将是本文着力探讨的问题。

一、青海湟中县的画匠传统

湟中县境内以汉族人口为主，兼有藏、回、蒙古等多个少数民族。画匠们绝大多数为汉族，兼有藏族，并有极少量的回族。他们的工作区域主要是青海东部地区，也扩展到青海湖以西、青海省南部牧区，甘肃西部，四川省，内蒙古和东北三省。

1. 画匠的工作内容

在历史上，湟中画匠主要从事两类工作，一是画棺材，二是画寺庙。他们与铁匠、木匠、石匠一起合称“四大匠门”。随着时代的发展和分工的细致化，画匠这个词在当地语言体系中，又包括了雕匠、油漆工等一切与民俗美术相关的人员。工作范围不再固守于画棺材与画寺庙这两大领域，而是有所拓展，但其职业发展范围，总是离不开家庭空间与外部公共空间的美术形式，这些美术形式不仅起着装饰作用，而且承载着当地人的审美趣味，反映着当地人的思维方式。

(1) 家庭空间的美术形式

家庭日常生活中的美术形式与青海的民居形制及其内部陈设息息相关。青海东部农村传统民居为土木结构，一家人拥有一个四方形的院子，院门朝东或东南方，院墙一般由土砌成，与屋顶持平。屋梁与雀替交接处常有雕花，雕花上涂有清漆，不涂颜色。屋内陈设包括木质家具，即炕桌、箱柜、桌子等，一般以红、黄色为主，上绘有仙鹤、松树、牡丹、团花等吉祥图案和纹饰。正对屋门摆设神位处，往往挂有神佛画像或塑像，多是福禄寿三星、八仙等民间神祇，信仰藏传佛教的人家，挂有藏传佛教中黄财神，绿、白度母，吉祥天母唐卡等。在道教正一派教徒家中，挂有黑虎财神赵公明等的画像。有些画像、塑像也会装在以红色为底色，具有彩色纹饰的神龛里。

除了住所的装饰以外，青海农村，特别是东部地区，非常重视对阴宅的建造和装饰。所谓阴宅，包括汉族和部分藏族使用的棺材，道观中道教徒使用的“龛儿”和部分土族、藏族等使用的“坐儿”等。他们都由木头做成，完工后都要进行彩绘，称为“画材”，上面绘制着龙、凤、童男、童女等。彩绘完成则标志着阴宅的建成，要有与房屋落成仪式相似的恭贺阴宅的落成的仪式，称为“贺材”。

(2) 家庭外公共空间的美术形式

公共空间的美术形式，以宗教建筑最为典型，即寺庙宫观中的彩绘、壁画、雕塑、唐卡等多种美术形式。青海，特别是东部地区拥有丰富的宗教传统，藏、汉传佛教、道教、伊斯兰教、本教和多种民间宗教在这里汇集，这些多元的宗教文化元素又在寺院宫观中得以交融。宗教建筑中，道教和民间宗教的庙宇中，除了雕塑、彩绘的吉祥图案和神像之外，经常绘有众神的事迹。汉传佛教寺院，既有佛陀的本生故事，

a 王小明：《湟中农民画的民俗文化学研究》，青海师范大学，2010年；《湟中农民画的民俗色彩观念》，《大众文艺》2011年第24期；《湟中农民画的文化生态探索》，《大舞台》2012年第9期。

b 万国英：《湟中农民画浅论》，《青海社会科学》2007年第6期，《绽放在高原上的绚丽山花——再谈湟中县农民画》，《美术大观》2010年第5期；廖开明：《青藏高原盛开的雪莲——青海湟中农民画新作赞赏》，《美术》2007年第11期。

c 旦正：《中国现代民间绘画画乡——湟中现代民间绘画介绍》，《江河源文化研究》1997年第1期；曹玮、赛瑞琪：《西部多民族地区民俗美术的传承、创意与重构——以青海湟中农民画为例》，《创意与设计》2009年第4期。

也有菩萨显灵场景的描绘。藏传佛教寺院中，我们能够看到传统题材的藏式壁画，也能看到唐卡。同时，一些汉式建筑的清真寺也采用了彩绘，它们以花草纹样为主要形式。另外，近年来的新农村建设，青海的农村多修建有广场、文化墙等，这又是画匠们的新领地，万里长城、松鹤图、牡丹图等就成为画匠们装饰村落墙壁的内容。

2. 湟中画匠的知识传承体系

关于“画匠”这一身份的认定，并没有严格的标准。根据我们的调查，对湟中画匠而言，“画匠”概念广义上指湟中县所有“能画”的人，既包括目前生活在湟中县内的擅于绘画的人，也包括县职业学校美术专业的学生，有人估计在三千人左右。其中，能算做职业画匠，即经常活跃于寺庙彩绘队伍中间的，有一百人左右。这一百人里，对各种美术内容样式特别熟悉，并能独立绘画的画匠，在五十人左右。而五十人里，具有丰富的民俗、宗教知识，能够自己独立“创作”，并被称作“大匠人”的，不到十人。这样庞大的画匠群体中间，知识的传承方式主要包括四种：

(1) 拜师学艺。湟中画匠的传承谱系最早可以追溯到清代中期，传说宫廷画家杨海风在朝廷备受排挤，来到青海，带了三个徒弟，一直从事寺庙壁画绘制工作。师徒传承中，出现了张五儿、柴成桂、和“四山”等著名的画匠。这一群体不但传承着国画中的人物画、山水画的技法，还传承着汉式雕塑技法，并具有丰富的宗教知识。由于他们掌握着与神像相关的故事、口诀，便成为庙宇开光仪式上的重要人物。而画匠们对于藏传佛教和唐卡，藏式壁画、雕塑的学习，又与湟中著名的藏传佛教寺院塔尔寺密切相关。历史上，藏传佛教的雕塑、绘画是“工巧明”（工艺学）中的一种，它与“因明”、（内明）、“医方明”（医学）和“声明”（声律学）被称为藏传佛教的“大五明学”，这些知识的传承主要在寺院中进行^a。1958年青海省宗教改革中，塔尔寺中绝大多数僧人被勒令还俗，其中包括寺院中掌握藏传佛教绘画、雕塑技法的多名僧人^b，回到原籍后，他们的技能通过画箱柜等民俗生活用品在暗中传承着，直到20世纪80年代宗教政策相对宽松后，大量的寺庙开始新建或重修，他们才开始带徒弟参与寺庙修建中的彩绘、壁画等工作。湟中画匠中不少人是在80年代初拜这些还俗的僧人为师，或者通过私人关系进入塔尔寺中，学习绘画和雕塑。画匠徐全熙等人，还前往青海热贡拜师，学习藏传佛教艺术。

(2) 家庭传承。在家庭中间，绘画、雕塑等技法通过父子、兄弟相传，相对较大的家庭往往会以家庭为单位承包某寺庙的绘画、雕塑工程，而女性主要负责工程期间的的生活、收支等，在人手不够时也参与添彩、抹灰等零活。

(3) 学校中职业培训。2000年之后，随着全国保护及传承非物质文化遗产运动的兴起，青海湟中县为解决农村青年的就业问题，以湟中县职业学校为中心向农村青年培训民俗美术的技法。湟中县职业技术学校成立民间传统工艺专业，教授唐卡、堆绣、彩绘等内容。从这里走出的学员，学习了一定的美术和宗教知识，成为画匠群体的新兴力量。当然，画匠们除了在湟中本地拜师学艺外，也有人曾经在西安、北京等地的高校美术专业学习，专门进修中国画中的山水画或人物画技法。

(4) 画匠的职业圈内部传承。职业圈是画匠传承宗教知识、学习美术技法，相互交流重要网络。规模宏大的庙宇等工程并非一位画匠可以完成，他们在相互合作中也吸收、借鉴彼此所掌握的知识和技法。在学习了一定的知识技术后，画匠都要在这个网络中历练成一位优秀的职业画匠。除了十一月到来年三月，大型工程受到气温限制停工外，他们每年至少有七个月都在外面工作，从一个工程到另一个工程，从私人家庭中的装饰到大型寺庙的绘画、雕塑，从农业区到牧区。随着工作地和工作对象的变动，他们的队伍也不断地变化，人员短缺时，更多的画匠便被临时找来进行工作，随着流动性的增强，他们的知识不断充实和更新。

这四种传承方式使画匠的美术技艺与文化知识依此传承下来，而这也直接关系着湟中农民画的崛起和发展。

a 班班多杰：《藏传佛教大小五明文化》，《中国宗教》2003年第11期。

b 湟中县地方志编纂委员会：《湟中县志》，西宁：青海人民出版社，1989年，第417页。

二、从“画匠”到“农民画家”：“湟中农民画”模式

1. 农民画家群体与画匠群体的交融

20世纪70年代末、80年代初，上海金山农民画的民俗民间风格改变了中国农民画以户县为主导的政治宣传画模式，这一风格的探索源于其辅导员吴彤章的想法和实验。金山农民画产生初期，向户县学习，上山下乡的知识青年为主要创作群体，后来又加入了活跃在当地的画灶壁画、玻璃画的“匠人”。然而，吴彤章认为，这些匠人“匠气”太重，“条条框框太多”，妨碍着自由的创作。一次偶然的机，吴彤章等在农村采风时发现了一些深谙刺绣、剪纸的农村妇女，并将她们吸纳到农民画学习班上进行创作，一举成功，这也造成了金山农民画创作群体中女性占据绝对大多数的局面。

湟中农民画早期与金山农民画相同，在上世纪70年代全国学习户县发展群众艺术的风潮中产生，从1975年开办青峰村美术夜校开始，教授美术基础知识，临摹作品，并没有创作。他们的任务是配合农村中心工作和运动写大标语，画黑板报，主要招收农村的知识青年和画箱柜的匠人。在青峰村群众美术获得肯定之后，湟中县群众美术干部旦正组织开办了全县第一期农民画学习班。学习班初期只有二十人左右，多为旦正先前走访的农村美术爱好者和画匠以及他们的熟人，内容风格依旧学习户县农民画，直到1981年旦正在北京开会时遇到吴彤章，受到金山农民画的启发，湟中农民画才走上了以描绘民俗生活为内容的路子。但是，与金山农民画不同的是，湟中农民画并没有像吴彤章探索金山农民画发展之路时，有意识地吸收农村妇女，而是保持了当地民俗美术的从业群体：画匠。虽然在它发展过程中，也吸收了一些会剪纸、懂刺绣的农村妇女，她们中也产生了许多优秀的农民画家，但是她们的数量并不多，也并未成为湟中农民画创作群体的主要力量。

湟中农民画之所以形成一种鲜明的群体传承，主要依靠政府组织的农民画学习班。从20世纪70年代末开始至今，虽然在上世纪90年代到21世纪初年曾几度中断，但学习班仍是传授湟中农民画创作理念、培养新的农民画家、促使老画家交流的至关重要的平台。每期的农民画学习班或在县文化馆所在地鲁沙尔镇，或在各个乡镇的文化活动中心举办。在20世纪80年代，农民画学习班由湟中县群众美术干部和经验丰富的农民画家担任辅导员，每期持续二十天到一个月。学员在那里学到基本的绘画知识和湟中农民画的基本风格，也被要求创作一幅农民画，并由辅导老师对他们的作品进行把关。在非物质文化遗产保护运动兴起之后，政府层面组织的农民画学习班由农民画传承人进行培训，每期学习班时间也缩短到两周左右。值得注意的是，农民画的新增学员多为老年农民画家的熟人，他们大都是这些画匠出身的农民画家在寺庙中画壁画、雕塑时认识的同行。画匠的师徒关系、家庭关系以及职业圈，是产生新农民画家的主要场所。

除了政府主导的农民画学习班以外，农民画家也在私下教授农民画的相关知识。在一些村落，画农民画往往成为当地美术爱好者农闲时节里的娱乐活动。由于农民画家大都是画匠，一到冬天，因为气温太低无法在寺庙等地工作，他们纷纷回家，而农民画相对简单的技法激发了农村爱好者的兴趣，他们便常常到画匠家里去学习农民画。比如农民画家李生明每年在其忙完彩绘后，都会组织本村爱画画的青年，一起探讨钻研农民画。不少湟中农民画家也有专门跟从自己学习农民画的“徒弟”，这些徒弟会经常向自己的“师父”请教农民画的问题。师父相当于农民画学习班中的“辅导员”角色，对他们的作品进行把关。当然，这些徒弟也参与着师父的农民画复制工作。因此，除政府之外，农民画又有和民俗美术相似的师徒传承网络，尽管这一网络规模上较小。

湟中的画匠群体是政府主导的农民画学习班学员的主要来源，而学习班同时也影响着画匠的网络。一些画匠尽管在绘画实践中具备丰富的知识，然而有时对颜色的认知等基于经验，并未形成一套清晰的“理论”，从农民画学习班上，画匠学习基本的色彩知识和搭配技巧，这使得他们能够更多地反思中国民俗美术的色彩搭配，也一定程度上提高了他们民俗美术的水平。同时，从学习农民画出身的农民画家，因为其在“绘画”方面的声誉，被邀请去画寺院，画箱柜等，成为了新的画匠。另外，从2007年起湟中县职业学校开始开办农民画专业，这个专业也培养了一批年轻的农民画家，他们中的许多人毕业后也从事寺庙彩绘等工作，成为了湟中县的新画匠。

2. 画匠美术传统对湟中农民画的影响

(1) 画匠职业与湟中农民画内容的关系

湟中农民画以描绘青海各民族的民俗生活，包括农牧业生产、家庭生活、村落节俗等场景为内容，着力展现青藏高原图景，特别是牧区风景和少数民族生活。正如其辅导员旦正在接受采访时指出，湟中农民画以描摹少数民族生活为主要特点。但是，当我们深入观察湟中画匠的生活时发现，绝大多数画匠是汉族，并成长、生活于青海东部农业区，他们家庭的生产方式以农业为主，部分人也采取半农半牧式生产方式。同时，尽管湟中县多民族共处，然而除了塔尔寺、清真寺等宗教场所，以及信仰伊斯兰教民族外在表现的不同外，藏族、蒙古族等少数民族和汉族在语言、服饰、饮食方面并没有显著差别。以藏族为例，湟中的藏族被称为“家西番”^a，意思为在家的从事农业生产的藏族人，他们平时交流说湟中当地方言，基本已经不说藏语。在考察农民画所展现的内容和当地民俗生活时我们看到，湟中农民画家笔下呈现最多的少数民族游牧生活，并非画家在本地可以看见、经历的真实生活场景。而正是这些农民画家长期辗转于不同地区庙宇的画匠的生活方式，使他们有机会了解不同民族的生活，并将其个人经验融入农民画的创作中。徐济斌是近年新产生农民画家，从20世纪80年代初一直在青海南部牧区从事寺庙彩绘工作，与当地入长期打交道，因此学会了一部分简单的藏语，由于戴眼镜，被当地人称为“眼镜师傅”。他的画作绝大多数都是描绘自己在青海玉树、果洛地区画寺院时见到的当地藏族人的生活场景。《藏谜》中交错的黑、白、深蓝等颜色的藏戏面具，是他去玉树画寺院时所见到的。而他绘制的赛马会上藏人的装束，也是玉树地区藏族人的盛装。这些在徐济斌生活的离西宁市不远的村庄是看不到的。湟中另一位农民画家徐全熙的《彩笔绘英王》，描述一位穿藏服的藏族老人画唐卡的场景。徐全熙是湟中县当地著名的画匠，在西宁土楼观。张掖大佛寺都能看到他的壁画作品，曾在青海省黄南热贡地区学习过三年的唐卡艺术和藏式雕塑。徐全熙本人是生活在湟中县的汉族，平时也不穿藏服，但他说，这幅画描述的就是他自己的生话，画面上那个人其实是他，只不过特意给画唐卡的人穿上了藏服。湟中县著名农民画家党明汉，从事寺庙彩绘、壁画等工作，经常在青海东部的乐都县、互助县的村落中画村庙壁画或者棺材。他在互助县画彩绘时，看到了当地土族过节时跳的舞蹈，回来就创作了农民画《安昭舞》。党明汉的老家在湟中县与湟源县交界处，那里并没有土族。对照描述江南农村民俗生活为主要内容的金山农民画，我们能够看到，金山民俗生活的经验是农民画家攫取素材的宝贵资料库，农民画家谈到更多的是自己在农村生活的经历，以及受此激发的创作思路的产生过程。而湟中农民画，除了描述本地农村生活之外，更侧重于对异地风俗、人物、环境的描绘。他们谈论起自己绘画的内容时，往往离不开自己在异地旅行、工作的所见所闻。对异地文化的体验、想象和再现，与画匠这一职业的特点密切相关。

(2) 民俗美术技法与农民画

湟中画匠的工作中，多用红、黄、蓝、绿四种颜色，每种颜色由浅到深分为三种，配以金、银、白、黑四种颜色。这十六种颜色排列组合，构成了湟中宗教美术的主要色彩。在彩绘时，传统的藏传佛教寺庙用红黄二色为主调，而道教与汉传佛教则以蓝绿色为主调。棺材、家具等又以红色、或橘红色为主色。强烈的纯色放在一起，间以对比色，中间用金、银、黑、白色隔开，在视觉上造成极其明艳的效果。正如湟中县农民画家韩复兰谈到自己在北京看农民画展览所说，“一进展厅，远远看见颜色，就知道是咱们湟中农民画。因为我们湟中农民画受彩绘影响很大，颜色都很鲜艳。”

颜色运用的另一大特点是斩色。所谓斩色，就是把一种颜色中加以不同量的白色，使原色分为由浅到深的好几种颜色，再把这几种颜色由浅入深排列在一起修饰所要描绘的对象。斩色广泛运用于寺院木质结构的彩绘、油漆画及唐卡中，多表现水纹、云霞和光圈等。在湟中农民画辅导班上，画匠们把平时寺院彩绘中用到的斩色引入了农民画的绘画中，后来，辅导员旦正把斩色作为农民画的辅导理论，加入了农民画作者的创作培训中。斩色因此成为湟中



(图一)

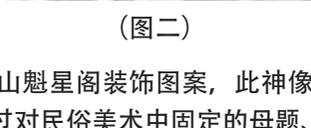
a 关于“家西番”这一称谓含义，见王双成：《“家西番”之称谓探源》，《西藏研究》2007年第3期。

农民画的一大亮点。最具代表性的作品当属孟友邦的《闪光的宝湖》(如图一,《闪光的宝湖》局部),它描绘青海湖的美景,其中,湖水、云彩和鸟岛都是用斩色的手法,把一种颜色分为三到六种由浅入深的颜色。视觉效果上,斩色表现出不同于西方绘画传统的透视观,它融合中国画传统的散点透视,又超越了简单的“墨分五色,石开三面”的国画立体效果,用明艳不一的带状色彩来表现出景物的深远。



(图一)

除了“斩色”之外,湟中农民画也借鉴了寺院彩绘中固定的装饰题材,作为农民画中的装饰性元素。比如,在寺院彩绘和箱柜画中经常出现的云彩、牡丹、荷花、松树等图像,往往会成为农民画中山林、土地、人物衣服上的装饰物。我们提到的《闪光的宝湖》这幅作品中,湖心山的外形与寺院彩绘中的石头外形相差无几,云彩是画棺材时典型的祥云图案,而鱼的图案也在鲤鱼穿莲这些吉祥装饰图案中出现。整个作品从上到下的云、山、海布局,又与许多庙宇神像背后的山海背景有异曲同工之妙。(如图二,湟源县北极山魁星阁装饰图案,此神像与背后的壁画是湟中县画匠,农民画家晋生旺的作品)。湟中农民画就这样通过对民俗美术中固定的母题、内容的打破重组,加上鲜艳的色彩,塑造出全新的审美形式。



(图二)

另外,从绘画方式上来看,在画匠们绘制唐卡、壁画时,把佛像的身体、衣服、装饰、风景与供品等全部完成后,最后才刻画脸部。画上眼睛的过程叫做“开眼”。我们在采访过程中发现,画匠出身的农民画家的绘画过程,往往跟画壁画、唐卡相同。他们所画的动物、人物,总在最后一步描绘眼睛,同时,他们把这一步骤也称作“开眼”,同画神像一样慎之又慎。

湟中农民画就是这样通过农民画作者在画匠生涯中积累的经验,不断吸收青海民俗美术中的元素,这些元素成为湟中农民画的“特点”和“传统”,并在农民画辅导培训时作为整个湟中农民画的理论进行传授。

结论

从上文的分析中我们看到,青海湟中农民画与当地的画匠传统息息相关,不仅体现在农民画对民俗美术形式与技法的借鉴上,也体现在画匠与农民画作者群体的重合和融合中。湟中农民画作为现代美术形式,吸取了画匠传统与民俗美术中的养分,又经过政府的扶植和热爱绘画的作者的而努力而发展壮大。但是,我们同样应该注意到,民俗美术的蓬勃和湟中画匠职业的延续,依赖于与人们生活需求密切相关的传统手工艺品市场。由于没有实用性的价值,湟中农民画并不能有效地进入当地的市场,为农民画家带来一定的收入。因此,其实在湟中县,并没有专门从事农民画的作者,能画农民画的人同时也是画匠、或从事别的行业。吉尔兹在《地方性知识》中谈到,艺术的定义不论在哪个社会中都完全不是在美学范畴内部的,在对艺术进行定义时,以美学范畴定义的艺术只处于艺术定义中边缘性的位置。而如何找到艺术品的位置,赋予它一种意义,一直都是本地的事情。⁹在湟中的调研也让我们看到,湟中农民画在当地人眼中的位置,与其他美术形式一样,都是“一门手艺”,但却是一门“不赚钱”的手艺。在当地人的语言系统中,也没有农民画家这一称呼,他们将农民画作者归为画匠。因此,本地人对于农民画和画匠的分类、定义与外部人的分类存在着一定的鸿沟,而观察这一鸿沟产生过程,以及观察不同分类方式间的互动并探索其背后的社会权力关系,则是我们需要继续研究的课题。

参考文献:

陕西文化厅、中国艺术研究院美术研究所:《中国现代民间绘画(农民画)研究》西安:陕西人民出版社,1990年。

[责任编辑:冯莉]

a 吉尔兹:《地方性知识:阐释人类学论文集》,王海龙、张家宣译,北京:中央编译出版社,2000年,第125页。