

引 言.....	2
1. 通渭书画热的兴起及其面临的困境.....	3
2. 关于通渭书画热成因的已有观点评述.....	3
3. 研究通渭书画热成因的教育视角：一种初步假设.....	3
3.1 教育是学习书画艺术的主要途径.....	3
3.2 教育很可能是形成通渭书画热的关键因素.....	3
4. 研究方法.....	3
5. 教育因素.....	3
5.1 传统的书画艺术概念及其两种属性.....	3
5.2 经由读书文化走进通渭的书画艺术形塑了当地人的艺术审美意识.....	3
5.2.1 通渭的乡谚及乡俗.....	3
5.2.2 通渭人的居住空间.....	3
5.2.3 通渭中学生对书画艺术的理解.....	3
5.2.4 通渭书画家追求文人画风格的意向.....	3
5.3 经由学院文化进入通渭的书画艺术形塑了当地书画爱好者的专业化意识.....	3
5.3.1 书画艺术概念及其两种属性的变迁.....	3
5.3.2 张维垣：一个个案.....	3
5.3.3 通渭书画家眼中的专业书画家.....	3
5.4 专业艺术家的培训与当地群众作品中的“学院派”特征.....	3
5.4.1 李巍和他的美术培训班.....	3
5.4.2 张守忠和他的美术教育活动.....	3
5.4.3 高乃温的影响.....	3
6. 非教育因素.....	3
6.1 激励性因素.....	3
6.1.1 官方的支持.....	3
6.1.2 家庭的支持.....	3
6.2 强化性因素.....	3
6.2.1 信息因素.....	3
6.2.2 市场因素.....	3
6.2.3 民宅装饰需求.....	3
6.3 启蒙性因素.....	3
6.3.1 民间画匠的启蒙.....	3
6.3.2 小人书的启蒙.....	3
6. 教育与非教育因素的比较与分析.....	3
结论与建议.....	3

教育主导的乡土艺术文化变迁

——通渭书画热成因研究

常君睿（西南大学）

引言

20 世纪中期，社会学领域的方法论主观主义和客观主义之间发生了激烈的、“造成社会科学分裂的所有对立之中最基本、也最具破坏性的”对立。出于对客观主义和主观主义的协调目的，皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）在其实践理论（theory of practice）中接受了社会是独立于行动者个体并可以从外部加以把握的客观结构的同时，也将行动者的主观体验纳入社会学的研究对象之中，用习性（habitus）——一种构成于实践活动，并总是趋向实践功能的有结构的和促结构化的行为倾向系统（布迪厄，2003: 79）概念达成了结构与主体的协调。同时期，英语国家的巴塞尔·伯恩斯坦（Basil Bernstein）则在其社会语言符码理论（sociolinguistic code theory）中，用语言代码（code）——潜藏在一个社会群体成员所使用的语言中的一套组织化规则（Littlejohn, 2002: 278）几乎同样地实现了这种协调目的。

在这种不谋而合的方法论基础上，布迪厄和伯恩斯坦共同创立了文化再生产理论（theory of cultural reproduction）。进而，出于对教育不平等问题的关注，他们通过揭示来自不同阶级，具有不同习性和使用不同语言代码的儿童在以统治阶级的知识体系、行为习惯、言语方式为主导的学校场域（field）中的适应性水平上的差异证明，正是这种文化差异所导致的在学校的适应性水平差异使出身工人阶级的儿童在学校所获得的经验与原有经验之间产生了不连续性（discontinuity），使他们与统治阶级文化的代表——教师难以接近和沟通，进而导致了他们学业上的困难，最终使他们的“巨大潜在能力也由此而丧失”（Bernstein, B: 31）。

文化再生产理论在世界学术领域产生了持久而深远的影响，它也因此而成为分析和揭示中国城乡二元结构下教育差异问题的一个重要的理论工具。于是，潜藏在貌似“公平”而“无价值倾向”的法定教育知识、教学过程中的城乡差异问题在文化再生产理论的检视中也凸显出来，以主流文化为主导的学校文化与乡土文化之间的差异、源自主流文化的教育知识与乡土知识之间的差异以及这种差异给农村学生造成的在学校生活中的不适应性、对自身文化的认同危机，以及这种不适应性和文化认同危机所导致的学业上的落后与失败再度开始受到关注（李书磊，1999；李小明，2003；余秀兰，2004）。^① 由此，当研究的问题推进到“中国农村究竟需要什么样的教育”

^① 笔者说这种问题“再度开始受到关注”，是因为一方面，这并非新问题。另一方面，同样的问题在中国开始普及大众教育时期就已凸显出来，不仅受到陶行知这样的教育家的关注，也受到毛泽东这样的中国共产党领导人的关注。这是 1920 年代的事，在当时的乡村建设运动中，陶行知针对当时乡村教育中脱离农村实际而使人追逐城市生活，甚至使“富的变穷，穷的变得格外穷”，“强的变弱，弱的变得格外弱”等问题，就提出“由乡村实际生活产生乡村中心学校”。并在吸收裴斯泰洛齐“生活具有教育的作用”的思想，批判地接受杜威的“教育即生活”“学校即社会”的思想基础上，提出创办“生活教育”和“活的教育”的对策，并进行过长期的教育实验（陶行知，1926；陶行知，1988；陶行知，1988）。同时期，毛泽东在考察湖南农民运动期间，也没有忽略教育问题。他在考察中发现了“乡村小学校的教材，完全说些城里的东西，不合农村的需要”的问题，同时，毛泽东的考察证明，农民欢迎私塾，而不喜欢“洋学”，还称私塾为“汉学”（毛泽东，1991）。

时，受文化再生产理论及其它相关理论的影响，出于加强农村学习者在学校场域中的适应性，以提高他们的成功机会为目的，研究者多具有尊重和保护乡土文化及地方知识的价值预设和目标倾向。

研究者们运用文化再生产理论对于城与乡、学校文化与乡土文化之间的差异及其与农村学生学业的失败之间的关系检视，并主张在农村教育改革中关注地方性知识和乡土文化自有其合理性和必要性。但是这样的检视却忽略了另一个事实，即被赋予较高价值的主流文化——表达性结构——在主导整个学校文化在造成来自农村学生的学业困难的同时，却也通过对农村学生的教育期待（educational expectations）、教育成就（educational achievements）——客观性结构持续产生的累积性影响，持续地、累积性地影响着乡土社会整体的文化认同结构，而这种累积性影响已成为导致乡土文化发生变迁的一个重要因素。这在新课程改革方案颁布以来关于地方知识及文化的一些争论中已有体现。^①

在农村教育改革中关注地方性知识和乡土文化自有其合理性和必要性，但是要知道，乡土“……还包括由时间因素所累积的历史文化、生命智慧及心理归属”（张建成，2000），进而，地方性知识和乡土文化是诸多自然和人文条件共同作用下历史地形成的。教育是形成“当下的”“地方性知识和本土文化”的人文条件之一，任何改革都不可能“彻底地”将其历史作用一刀切除而“恢复”一个“纯粹的”乡土文化体系。因此，教育——不只是基础教育——对乡土文化已经历史地产生的影响应成为教育研究与改革中需要考量的一个重要因素。

1995年，美国中国学家黄宗智对布迪厄在主观主义与客观主义之间的协调作出了重构。在福柯关于“话语”（即表达）与实践之间存在的不一致的发现基础上，黄宗智用自己一向所推崇的“满铁的”经验材料，通过对中国革命中的农村阶级斗争的研究令人信服地证明和揭示了结构与主体所分别具有的、但被布迪厄未加思索地视为一致的“表达性”与“客观性”之间的不一致性。他认为，表达性与客观性既可能是一致的，也可能是相互相背离的，并用如下图表说明，“结构和主体、表达和客观之间的影响方式是多重的、混合的”（Huang, Philip, 1995；黄宗智，2003）。

表达性结构	表达性主体
客观性结构	客观性主体

图表 1：黄宗智所建构的表达与实践、结构与主体的相互关系

在黄宗智对于布迪厄方法论的这种重构框架下，主导文化与乡土文化之间的关系便会由表达—表达转变为表达—互动。在表达—表达关系中，主导文化对于乡土社会来说，只能是凭其支配地位和话语权力而进行自身的霸权性再生产。在表达—互动关系中，主导文化走进乡土社会时，后者会对它所表达的结构根据自身的客观现实而进行解读和重构，在这种基础上，两者共同作用下所形成的则是一种互动性再生产。两种再生产的性质决定了其结果的不同。霸权性再生产的结果只能是乡土社会对主导文化的被动而无选择地接受。互动性再生产的结果将是复杂的，即既可能是被动地接受，也可能是拒绝，还可能是主动接纳乃至内化。究竟会出现哪一种结果，则要看表达性结构——主导文化籍以表达的载体及其作用方式是否、和在多大程度上有助于达成它与乡土社会现实之间的一致性。

^① 关于这种争论，笔者在 2006 年“全球化背景下的多元文化教育国际论坛”上提交的论文《地方课程中三对涉及到课程价值倾向性的关系辨析》一文中有所讨论（常君睿，2006）。

本研究将通过20世纪末以来在通渭这个乡土社会兴起一种主流艺术热潮的成因的分析来说明，传统书画这种主流艺术之所以能够被通渭乡土社会所真诚地接纳并将其内化为“我文化”中的艺术主流，正是书画艺术与乡土社会之间的诸多中间性载体共同作用的结果。同时，由于教育对书画艺术的二次性表达或者说重构更接近通渭乡土社会的客观需求，加之教育主体——几位专业艺术家的教育实践，最终使教育成为诸多中间性载体之中的关键性因素，在不同的历史条件下，通过不同的方式而在通渭乡土艺术文化的变迁产生了主导作用。

1. 通渭书画热的兴起及其面临的困境

通渭地处中国大西北，属甘肃省定西市辖行政县，位于甘肃省中部渭河北岸支流散渡河（牛谷河）中上游，是一个贫困地区的贫困农业县，现代化、城镇化水平都十分落后。至2004年，总人口为46.44万人，其中女性人口22.50万人，农业人口44.00万人，占总人口的94%，非农业人口2.44万人，仅点总人口的5.3%（中国统计数据库，2006）。20世纪末以来，在这块连水都喝不饱的贫瘠土地上，却兴起了一种独特的文化现象——书画热，^①也有人称之为“通渭现象”。从相关文献的描述和笔者的前期考察看，通渭“书画”之“热”表现为以下六个方面：

第一，有一支不断壮大的书画习作及创作队伍。据通渭县文化局2005年的《全县文化普查报告》中的统计，全县共有书画习作及创作人员3350人，从书画作者职业结构看，干部235人，教师507人，工人268人，农民672人，学生1460人，其他209人。其中艺术水平较高、已成为县级以上书法家协会会员或美术家协会会员的创作骨干349人。这些创作骨干人员中，从事书法创作者247人，其中中国书法家协会会员4人、甘肃省书法家协会会员16人；从事绘画创作者102人，其中中国美术家协会会员3人、甘肃省美术家协会12人。^②

第二，用书画艺术作品装饰居室之风盛行，“家家挂字画”已成为通渭的一种乡俗。任何人家，盖好新房后，首先要考虑的就是装裱和悬挂中堂，条件好些的则会多装裱几幅，挂在中堂两侧或其它位置。这在甘肃乃至全国其它地方农村地区是不多见的。

第三，收藏书画之风盛行，“家中无字画，不是通渭人”是通渭妇孺皆知的乡谚。通渭人收藏书画的基本特征有三，一是数量多，据通渭县文化局统计，全县书画收藏总量不下150万件。二是收藏的范围也很广，从宋代的米芾、明代的王瓚、仇英、董其昌，清代的郑板桥、左宗堂，民国时期的于右任，到现代的张大千、黄胄、启功、舒同等古今名家的作品，应有尽有。而且，他们收藏书画不只看重书画者的名声，更看重他们的德性，除上述艺术名家之外，清代的李南晖、牛树梅、牛璠、冷文炜等人因其为官清正，他们的书画作品在通渭也倍受推崇。所谓“家有冷字不算穷”的乡谚中所说的“冷字”正是清代嘉庆年间在通渭任知县的冷文炜的书法作品。还有一些人并不知名，如一些乡村教师、一般的读书人的作品也在通渭人的收藏之列。

第四，习字、学画之风盛行，“人人练字画”也是通渭一大独特的风景。在通渭少年儿童中，学习书画艺术也蔚然成风，报考美术院校，从事美术类职业成为青少年们梦寐以求的事。许多无

① 有人认为在通渭，书画热是“自古就有”的现象，这种说法不实，笔者稍后将对此进行分析。

② 尽管中国美术家协会的性质及运行方式的不合理性及其改革的必要性已受到关注（吴冠中，2007）。但是至少目前，这些协会事实上的确决定着评判书画家们作品的“专业性”特征和“生杀大权”，并且如同国家干部的科、处、厅等级别决定着他们的收入水平和待遇一样，书画家会员身份的“县”、“市”、“省”、“国家”等级别决定着书画家作品的价格。根据这种现实和通渭人的观点，本研究也将通渭书画家是否已成为某个级别的“美术家协会”或“书法家协会”视为其是否是“专业书画家”的一个标准。

法成为美术院校正式学生的书画爱好者，也并不气馁，而是通过到美院进修、投靠名师、自学等途径，努力成为县、市、省，乃至国家级美协或书协的会员。有人这样描述通渭书画热现象：

“……朋友之间有应酬，酒酣耳热，谈起书画一个个眉飞色舞，欲罢不能，在座的某局长，说不定就是行家里手。你坐车出行，论及书法，司机津津乐道，保不准，扔下方向盘就能刷几把毛笔字”（于进，2004）。

第五，画廊业日渐兴盛，来通渭交流、展销书画的书画家日益增多。截止2007年5月，通渭县已有画廊和装裱店260家（通渭县文化馆，2007）。

第六，书画展览日渐增多。除每年“国庆”、“元旦”等节日期间的常规性展览以外，几乎每个月都会有官方、画廊或书画家个人举办的各种形式的书画展。

在中国农村城市化进程中，通渭书画热的出现无疑是适时的，其历史意义也是深远的。这一点，文革时期曾在通渭度过了整整十年、并在通渭书画热形成过程中做出过重要贡献的当代画家李巍先生也深有感触，基于他对于全国“农民画”现状和通渭书画热的了解，从当代农村城市化进程中农村文化艺术发展视角，他认为：

……通渭的农民画是建立在中国传统人文基础上的，是中国传统文人画在群众中的普及，这是很不容易的。它是城乡之间的一个桥梁，中国传统书画原来是文人雅士所推崇的一种艺术，文革时期，为政治宣传服务，农村人离这个很远。而通渭农民当前的这种书画走向会成为一种桥梁，拉小城乡之间的文化差距，打破文化心理障碍。

然而，在通渭书画热温度的升高，通渭书画家们满怀信心致力于使自己的艺术走出通渭、走向全国的过程中，通渭书画艺术的出路问题却使他们陷入困境，不知何去何从。使通渭书画家们感受到这种困境的起因是关于他们作品一些批评，这些批评的矛头直指他们作品的风格、特征、水平等关键要素。

第一，“农民画”中的“文人画”形态：客位的批评、期待与主位的困惑

不论是通渭书画界，还是对通渭稍有了解的外界人士，都不会否认的一个事实是，通渭以农民为主的书画家队伍的艺术追求不是艺术界一部分人所期待或所认同的“农民画”。他们的作品中缺少“火热的生活”、“拙朴的造型”、“鲜艳、单纯的色彩”等“农民画”所“该”具有的一些基本特征。相反，他们作品的风格首先表现为与他们的身份或出身“不相符”的“文人画”风格。这主要体现在外界对他们作品的表现题材的批评中：

如果说我们通渭书画要作为一个产业或一个品牌，那么我们能画一些我们西北的、我们自己的东西？……我们为什么还要画人家画了几千年的牡丹、公鸡、梅花、兰草什么的？我们为什么不画我们通渭自己的土房子、土坡？……一个品牌需要特色，那一片片土墙、瓦房、黄土高坡、草垛，你为什么不画呢？

这是2004年通渭“文化产业研讨会上”，一位被请在主要席位的外来画家发言时提出的。他的批评通渭人接受吗？有两位“农民画家”先后从主要席位对面站起来也发了言（主要席位的艺术家是坐着发言的），表达了自己努力搞出好作品的意愿，但是对这位外来画家的批评没有回应。会后，他们对笔者和旁边一位通渭文化局的领导吐出了困惑：通渭人怎么就不能画梅兰竹菊呢？

那么，根据艺术界部分人的期待，通渭书画家“应该”画什么呢？是“原生态”和“有乡土气息”的东西。曾多次去通渭采风的当代诗人汪国真在通渭农民书画展上就谈到这一点：

我觉得可能有一些通渭的农民书画创作者，他们有意识地向主流艺术形式靠，但是这里面还是有一些原生态的东西，还是有一些乡土气息。比如说他们画的一些竹子啊、兰草啊等等还是跟

学院派的不太一样。^①

从这几句话中，笔者明显地感受到了他的善意，但是听起来还是很牵强。

这些因为上过专业美术院校而“有资格”追求文人画风格和学院派特征的专业画家和在社会上有一定影响的其他艺术家的“专家”身份以及相应的话语权利使他们对通渭书画家的这种批评影响到外界对通渭书画艺术的认同水平，同时也深刻地影响到通渭书画家的自我评价和自我认同水平，从而使他们在追求书画艺术的道路上陷入困境。通渭“农民画家”陈效平在谈到自己的绘画水平时说：

书画水平要提高，功夫很重要，画外的功夫也很重要，像启功、李可染这些大师，人家不仅画画的功夫深，在画外的功夫就达到了那种水平了，人家的东西的内涵很丰富。像我们通渭的一些放羊娃，羊鞭放下第二天就画画，文化底子、素养达不到，你没办法。……我看自己东西，给你说老实话，就是工艺品。我主要学的文同的，宋代苏东坡、清代八大山人、郑板桥，这些人都继承了文同的风格和方法。……现在我也在努力，魏岳嵩问过我，他说：“你现在的画画到什么程度了？”我说我现在画到“困馍馍”的地步了。^②因为我原来的画“没面气”，是“喝菜汤”的时候，“吃不饱”。现在我的画达到了“困馍馍”的水平，就说明一个是凭画画，我能吃饱，还有一个是我的画画水平提高了。

显然，陈效平一方面也因受到自己身份与自己作品中风格特征的“不般配”的困扰而自卑，另一方面，他也试图通过自己学习和继承中国传统文人画的事实告诉笔者，自己本来学的就是文人画，而且自己的绘画水平已经度过了“没面气”——初学的时期，并且能凭现在的水平吃饱了。

陈效平提到的魏岳嵩，是中国书法家协会会员、甘肃省美术家协会会员、通渭县书画院第一任院长，在通渭书画领域算得上是“领头羊”，他也向笔者道出了自己的困惑：

通渭写字画画的大部分是农民，还有一部分职工干部。不管好不好，达到还是达不到那个水平，“通渭现象”中的“农民画”都是文人画，到现在还是这样。……通渭的画要发展成什么样子，现在就很难说，是个悬而未决的事情，大家都说不清楚。你要朝着文人画的方向发展，首先通渭这些画画的人就要变成文人。不是文人你怎么画文人画？自古以来，文人就是文人，文人画的画才叫文人画，文人画的内涵丰富得很。农民想画个文人画，就画不出来。因此说现在的通渭书画，只能是看发展趋势，发展成什么样子就是什么样子，这不是说哪一个人来定就能定得了的，也不是一场什么运动、召开几场会议就能解决的问题。

第二，“农民画”中的“学院派”特征及其水平：客位的褒贬与主位的追求和自卑

通渭书画的独特之处不仅在于一大批“农民画家”在执着地追求着文人画，而且同样执着地追求着学院派特征。为此，他们既受到了赞扬，也受到了批评。赞扬者说通渭书画家的作品“……让人不敢相信是农民的作品，它更像是出自艺术院校的毕业生之手”（强盛：2003）。笔者决不

① 他这里说，通渭农民画家所画的竹子、兰草等等还是跟“学院派”不太一样。其言下之意无疑强调了当代艺术界的另一个现实，即当代“文人画”并不像古代那样由知识分子来生产，而是由专业画家来生产。这一点，笔者将在后面有所论及。

② “困馍馍”是一种通渭地方小吃，做法是用大锅煮土豆的时候，把一碗面放在土豆上面，可以在土豆煮熟的过程中把面煮熟，然后将煮熟的面和煮熟并切成小块的土豆、胡萝卜或其它煮熟、并切小的蔬菜一起挤压调和，最后加上油盐 and 调料即成。1950 到 1960 年，通渭经历了十分艰难的贫困时期，那时人们连土豆和各种地方菜都吃不饱，常喝菜汤，如果能吃到有面粉的食物就很不错了。由于“困馍馍”中有面，当时被视为一种较好的一种食物。

否认这番赞扬的真实性，只是这种“赞扬”却更像是对通渭书画艺术水平的一种“高抬”，因为艺术院校毕业生意味着专业画家，而“农民的作品”在世俗的刻板印象中“不应该是这样的”。同时，要真把通渭书画当“学院派”艺术来看，许多专业艺术家并不认同，主要是通渭书画家们的水平还达不到他们所能认同的高度。也是在2004年11月通渭县召开的“首届通渭文化产业研讨会”上，一位外来专业画家对于通渭书画艺术的水平的评价虽然是客气的，但也是直接的：“这次通渭展出的书画我全部都看了，我认为这次展出的都是很普通的作品。”在通渭书画家们来说，他们既在苦苦追求着如同“出自艺术院校毕业生之手”的艺术特征，也在为自己受教育、尤其是专业艺术教育水平的限制而感到自卑，就连魏岳嵩也不例外，他在访谈中谈到自己的艺术成就时说：

我没上过正规的美术院校，也没接受过专业的美术训练。……光凭勤奋，能做出什么？现在大家都捧我，其实什么成就都没有。

魏岳嵩这番话虽不排除谦虚的成份，但他当时诚恳的态度让笔者无法认为他是在谦虚。

较高水平的艺术来自对生活的深刻理解和有效提炼。同理，有益于提高艺术水平的批评则来自对被批评者的充分了解，尤其是那些拥有“专业的”话语权利者在批评一个正在满怀信心追求书画艺术的弱势社会群体时。

笔者以为，对于通渭人——尤其是大多数是农民出身的通渭书画家们的艺术追求问题，批评他们“不该”追求文人画形态和学院派特征，甚至“不该”画梅兰竹菊之类的题材的立脚点不在于客观地、真诚地思考通渭书画艺术发展的出路问题，而是出于他们心目中对“农民画”特征的刻板印象，出于使通渭书画家朝着这种刻板印象发展，以维护“农民画”的“原生态”和“纯洁性”的一种刻意期待。如果要真诚地思考通渭书画艺术发展的出路问题，就应当首先走进通渭人的生活，弄清楚通渭书画热得以形成的原因，走近通渭书画家，弄清楚他们苦苦追求文人画形态和学院派特征的根本缘由。在此基础上，弄清楚他们作为通渭书画艺术主体，对于自己的艺术发展走向的真实期待。唯有如此，才有可能找到他们所认同的、能够推动他们艺术实践的途径，也才能使通渭书画艺术由“困馍馍”提升为“山珍”，进而获得新生。

2. 关于通渭书画热成因的已有观点评述

不论面临的是什么样的褒贬，在当代文化多元化思潮和农村发展城市化进程中，通渭书画热现象总是吸引着社会各界的关注。不同视角的关注也促使人们从不同视角去解释形成这一现象的原因和方式。在笔者所收集到的有关通渭书画热的文献中，描写该现象的散文、新闻报道比较多，而专门研究通渭书画热及其成因的文献可谓凤毛麟角，其中景晖和姚顺元的《通渭书画热的因由初探》是最早专门探讨通渭书画热成因的文章。此外，郑红伟、张道兴、易新生、李丽娜、郝明德、何钰、张理、贾平凹等人从不同的视角在相关文章中也对通渭书画“热”现象的成因进行过分析和讨论。综合这些分析和讨论看，形成通渭书画热的因素主要包括地域因素、历史因素、经济因素、政治因素（景晖、姚顺元，1993；郑红伟，2002；李丽娜，2005）、“名人效应”（张道兴，2003；易新生，2001）、风俗因素（韩少平，2003）、女人因素（张理，2005；张仲强，2003；贾平凹，2004）、教育因素（何钰，2004；李子伟，2003；曹瀚，2007）。

上述文献虽然大多是非学术性的，但作者们从各自视角对于形成通渭书画热的因素的分析不无道理，也为本研究提供了可供参考的资料基础。但同时，这些分析中存在的问题和漏洞也是明显的，这主要表现在作者们在认识论上的含糊和方法论上的反客为主的立场。因此，专门的分析

也好，还是通过叙述提出观点也好，多具有明显的主观推理特征。

笔者以为，要相对客观而准确地把握通渭书画热的形成因素及过程，不能笼统地将通渭书画热与通渭人“爱字画”的风俗，以及“通渭现象”混为一谈，而必须首先从动态的、发展的文化观出发，将这三种现象置于通渭的整体艺术文化变迁历史之中，从认识论上将它们明确区别开来。如前所述，笔者所收集到的相关文献中所描述的通渭书画热具体表现为六个基本特征：第一，有一支不断壮大的书画习作及创作队伍；第二，用书画艺术作品装饰居室之风盛行；第三，收藏书画之风盛行；第四，习字学画之风盛行；第五，画廊业日渐兴盛；第六，书画展览日渐增多。但是这些特征并非都是“自古就有的”。从上述文献的记载和通渭民间对字画的推崇水平看，用书画装饰居室和收藏书画之风的盛行两个特征的确可算是当地“祖辈留下来的风俗”，是“自古就有”的。但是同时，上述文献资料都发表于1990年以后，其中最早提及通渭书画热现象的文献是1990年版的《通渭县志》（《通渭县志》编纂委员会，1990：546；549），^①在此之前根本没有这方面的直接文献。这说明，通渭书画热在1990年以前还没有“热”到足以引起关注的程度。从书画发展的历史来看，通渭第一次举办美术展览是在1962年。与1909年在上海举办的中国第一次美术展览相比，相差半个世纪（上海地方志办公室，2007）。通渭第一次举办书画展是在1963年，而文革结束之前再没有办过美术或书画展，直到1979年才举办了通渭历史上的第二次书画展。^②整个1980年代，通渭总共举办过5次书画展。而每年常规性地举办书画或美术展览是进入1990年代以后的事。这进一步说明，通渭书画热中的习字学画之风盛行现象也不是“自古就有”的，没有人习字作画，就不会涌现出不断壮大的书画创作队伍，更不会有画廊业的兴盛和画展的增多，因此不断壮大的书画创作队伍、画廊业的兴盛和画展的增多等现象也不是“自古就有”的。

在相关文献中，也有人将通渭书画热称为“通渭现象”，在讨论和分析中，还有人谈及另一个相关现象，即通渭人爱字画的传统风俗。其实，通渭书画热、通渭人爱字画的传统和“通渭现象”决不是一回事。如上面所分析的，通渭书画热中所表现出的人们喜欢用书画作品装饰居室、喜欢收藏书画这两个特征才是通渭人“祖辈留下来的风俗”。而其它几个特征都是1980年代以后出现的。就是说，通渭人爱字画的传统和20世纪末以来的书画热不是一回事，二者之间有着因果关系，即前者为因后者是果，二者共同构成了一个整体的通渭现象。换言之，通渭现象是发生在通渭这个乡土社会的一种动态的艺术文化变迁现象，这个变迁分为两个阶段，在第一个阶段，历史地形成了通渭人爱字画的传统，第二个阶段则是在爱字画传统之上又形成了通渭书画热。

其次，从方法论上看，这些观点的形成大多是作者们从客位视角的推理和阐释，既脱离了通渭书画发展本身的历史进程，也抛开了书画热的主体——通渭人。

有鉴于上述文献中基于认识论和方法论两方面的缺陷及其虽然全面、看似有道理却又缺乏解释力的诸多观点，本研究将致力于两方面的改进。首先，从认识论上，在明确了通渭书画热、通渭人的爱字画传统和“通渭现象”三者的区别和联系之后，将研究的内容限定在通渭书画热——

^① 该志中明确写道：“苦练书法，习作绘画，已蔚然成风。”并详细记录了通渭书画家协会成立的年月及成员人数、新中国成立到1989年间通渭举办过的历次美术和书画展，还有在省以上获奖的书画作者及其获奖作品名称，这些作者中还包括2名分别在全国少儿书法比赛中获鼓励奖和在《少年文史报》发表楷书作品的小学生。（《通渭县志》编纂委员会，1990：526；546~547；549）。

^② 1962年的第一次美术展览名为“民间刺绣展览”，共展出全县刺绣能手创作的枕套、针插、缸子套、钱包等200余件。1963年的第一次全县书画展览中，展出馆藏古画和今人书画70余幅。1979年的全县书画展览展出今人书画佳作52幅。（《通渭县志》编纂委员会，1990，526）

通渭现象的第二阶段的成因上。其次，从方法论上，笔者将把上述文献中所遗忘的通渭书画——结构和热衷于书画的通渭人——主体置于研究的核心位置，深入到通渭人的生活中，从书画艺术对于通渭社会及通渭人个人生活的意义出发，去努力还原书画艺术再生产的通渭模式——书画热现象在通渭这个贫穷的乡土社会得以形成的动因、方式和过程。

3. 研究通渭书画热成因的教育视角：一种初步假设

3.1 教育是学习书画艺术的主要途径

在古代中国，从事书画艺术并取得较高成就者大多并不是现代意义上的专业书画家，而是具有较高受教育水平的精英阶层——文人。要成为文人，就必须接受教育，要学好文人所擅长的书法和传统中国画，也必须接受教育。

经由教育成为书法家的基本途径是从摹帖、临帖、法帖，掌握执笔的方法、用墨用水的方法、灵活使用笔锋的方法、书写横竖撇捺点折的基本方法和相应的变体，在此基础上研习古代名家之作，最终虽须形成自己的书体，却更要“笔笔造古意，字字有来历”（陈绎曾，2004），以示书写的渊源、规范和法度，才堪称艺术。

经由教育成为画家的基本途径可概括为从师、“临旧”（也有称为“法古”，即临摹古人画作，见邹一桂，2003），以及在此基础上“读万卷书”，“行万里路”（董其昌，2003）。从师的作用在于“令学者得用笔用墨之法，然后视其笔性所近，引之入门。”“临旧”的作用在于理解“山之气势”和探究表现方法。读书的作用有二，一是通过阅读古人所著画诀类读物提高习绘画技能；二是通过阅读其它经典著述提高“画外功夫”：

欲识天地鬼神之情状，则《易》不可不读。欲识山川开辟之峙流，则《书》不可不读。欲识鸟兽草木之名象，则《诗》不可不读。欲识进退周旋之节文，则《礼》不可不读，欲识列国之风土，关隘之险要，则《春秋》不可不读……彼懒于读书，而以空疏从事者，吾知其不能画也。（唐岱，2003）

至于“行万里路”则是专门针对山水画家而提出的，其作用在于在“几席笔墨间”“辨其地位，发其神秀，穷其奥妙，夺其造化”，这无异于人物画中为了刻画人物的性格及精神面貌而深入了解所表现的对象，也无异于花鸟、鞍马画中为了生动表现花鸟和鞍马而细致观察它们。但这一步只有在前面学习的基础上才会有效。

在现代艺术教育专业化过程中，专业美术院校一方面继承了上述艺术教育的传统思想，另一方面，西方及现代艺术教育思想的渗透又增加了书画家们对“专业化”水平的要求，由此更增强了成为“专业书画家”对教育——特别是高等艺术教育的需求。

3.2 教育很可能是形成通渭书画热的关键因素

通渭是一个乡土社会，根据生活形塑艺术、艺术表征生活的逻辑，他们的艺术文化也应以乡土为特色的。包括皮影、剪纸、草编等在内的“民间艺术”才“应当”是他们生活的艺术表征，是他们的审美和艺术文化的核心，如一些艺术专家所认为的，文人画形态及学院派特征“不属于”他们。然而，从已有文献和笔者考察时所见，通渭书画热却已然成为一个社会事实。

历史地看，下层社会趋同和追随上层社会文化的例子并不鲜见，即所谓“上行下效”的道理，如古代民间效仿统治阶级祭奠祖先的活动，久之则成为一种风俗。历代宫廷妇女的装束甚至身材胖瘦的趋势也为民间妇女纷纷仿效。

然而，通渭书画热现象决不是对“高级文化”的简单追随和仿效。首先，在油画、版画等诸多现代主流艺术中，通渭人却对以文人画为主导的中国传统书画情有独钟，即使是“上行下效”，这种行动也伴随着通渭整个社会在艺术审美方面的倾向性和相应的集体文化选择，这种选择不同于日常生活中选择一种发型或衣饰款式，这种选择前的价值判断必须依赖于对书画艺术的了解和认同。而中国书画的“书画同源”、“诗书画合璧”等特征及其所代表的文化精神内涵使得教育成了了解和认同书画艺术的必要条件。其次，书画热不仅表现在通渭人热爱书画，而且更为显著地表现为通渭已然形成了一支相对庞大的书画艺术习作及创作队伍，其中一部分已取得一定的成就。可以说，他们已经是一定水平上的专业书画家。如前所述，要成为“专业书画家”，就必须接受相应的、具有专业性特征的艺术教育。

据此推断，教育很可能是主导通渭乡土社会艺术文化变迁，并形成通渭书画热的关键因素。

为了证实或证伪这一假设，笔者多次深入通渭，对通渭书画家、通渭画廊及装裱业主、中小学美术教师、农民、党政及文化部门领导、与通渭书画界有过不同关系的外来艺术家等不同群体进行了为期四年的考察。

4. 研究方法

研究方法的选择通常取决于所研究的问题和研究者在方法论上的基本立场。本研究所要回答的核心问题是：通渭书画热是如何形成的？在探讨这一问题的过程中，为了克服上述文献中所出现的方法论上的反客为主，抛开通渭书画热现象主体而自话自说的弊端，笔者在方法论上将自己置于客位，定位于“服务者”角色，目的在于让通渭书画热现象的主体说话，使形成通渭书画热的各种因素、作用方式、结果，以及通渭人对于当地书画艺术发展趋势的期待从他们的话语和作品中呈现出来。基于这种思考，笔者以为扎根理论（grounded theory）是完成本研究的最为有效的方法。正如“走向实践的社会科学”（黄宗智，2007：439）所推崇的那样，扎根理论的目的不是像马克思或迪尔凯姆那样去坚持创立宏大的理论，而是首先产生实质理论，在实质理论基础上再建构形式理论（Glaser, B. G & Strauss, A. L 1967:32）。这种在实质理论基础上建构起来的形式理论能够使“外行和社会学家都能够欣然看到其预言和解释对现实情境的适应性”，它不仅可以用以解释现实世界，还可以用以指导人们的具体实践（Glaser, B. G & Strauss, A. L, 1967:245）。在此目标下，扎根理论克服了默顿等人的实证主义中使资料（data，也有译为“数据”）适应理论的缺陷，而要求强调从资料中产生理论，使理论适应资料（Glaser, B. G & Strauss, A. L, 1967:261）。因此，扎根理论“不是对研究者自己事先设定的假设进行演绎推理，而是强调对资料进行归纳分析”（陈向明，1999：328），在此基础上形成理论。

扎根理论在资料的收集上不求“精”而求“全”，资料的收集也不是一次完成的，而是始于开放性抽样（open sampling），对已获得资料进行编码，分析和发现回答研究问题的基本的理论性概念（concepts）、类型（categories）和命题（propositions）（Corbin, J., & Strauss, A., 1990）。在这种分析基础上进行理论抽样（theoretical sampling），即决定下一步收集什么资料、从何处收集资料（Strauss, A., 1987: 38f）。然后进行资料再收集、再分析……如此循环往复，不断完善，最终的目的是达到理论饱和（theory saturation）。整个的研究就是这样不断地收集、分析、归纳的过程。

笔者的田野调查工作始于2004年11月，采用关键个案抽样方法（陈向明，1999：106），从通渭县志办公室提供的当地书画家名单中抽取了四位农民书画家李济畅、王琛、姜效忠和陈效平，

以他们成长的个案作为整个研究的最初分析资料。随着对访谈所得资料的深入分析，运用理论抽样方法，沿着已访谈人员提供的线索，根据强度抽样原则（陈向明，1999：106），逐步将访谈对象扩大至另外7位书画家（共11人）、7位画廊及装裱业主、7位中小学教师、6位农民（包括2位农村中学生）、2位党政部门领导、4位文化部门领导、3位与通渭书画界有不同程度来往的外来艺术家。

此外，随着分析的深入，资料中呈现出两位在通渭书画热形成中产生过重要影响的当地书画家张维垣和张守忠，遗憾的是这时候笔者才得知他们两位以及在张维垣艺术生涯中起过重要作用的他的妻子许志淑均已辞世，笔者曾试图找他们的家人了解情况，但所获信息太少。而张理撰写的《许志淑与“张维垣现象”》和李子伟撰写的《陇上墨香留千古——张维垣和他的艺术》两篇文章对张维垣的成长历程记述较为全面，还有当代国画家杜滋龄为《张守忠画集》一书撰写的“序”和张守忠的学生曹瀚发表在《张守忠画集》中的《一世笔墨缘，海言大半生》分别从张守忠作品和张守忠为师的角度有一些评价。因此，笔者将这4篇文本也列入所分析的资料。

在资料分析方面，首先，采用质性资料分析软件ATLAS.ti 5.0，对每次所收集到的资料中关于通渭书画热的形成因素、作用方式、作用结果的内容逐字、逐行进行编码，并对这些编码进行定义和分类，形成分析通渭书画热成因的基本类目框架（即ATLAS.ti中的“编码家族”，英文为code families）。

表 1：形成通渭书画热的基本因素（类目）

书画热成因			初级编码数（绝对值）	作用	作用对象
教育因素	读书文化		81	形塑	书画艺术审美意识
	学院文化		56	引导	追求专业艺术家身份的动机
	中学教师		14	指导、帮助	
	小学教育		22	无为	—
	专业艺术家	李巍	128	培训、帮助	美术基础训练 专业性绘画艺术实践
		张守忠	98		
		高乃温	20	指导、帮助	专业性书法艺术实践
	其他艺术家		5	指导、帮助	书画艺术实践
	民间画匠		3	启蒙	
非教育因素	家庭支持	父亲	17	启蒙、指导、、	书画艺术实践
			15	经济支持、情感支持	
	家庭支持	妻子	37	经济支持、情感支持	
	官方介入		88	政策性支持	
	市场		86	强化	
	信息		23		
	当地民宅特征		4		
	小人书		6	启蒙	美术学习动机
	相貌因素		2	限制	艺术家外出

第二，在分析初级编码所呈现出来的意义和彼此间逻辑关系基础上进行主轴编码（axial coding）。笔者认为，这只是在初级编码基础上的进一步归纳，因此本文中将其称为次级编码。在进行主轴编码的同时，以前面形成的关于通渭书画热成因的类目框架为依据，在前两级编码基础上进行选择编码（selective coding），形成关于各因素及其作用和结果的实质理论。

第三，对各因素影响强度及其在通渭书画热形成中的具体作用进行反复比较和分析，发现形成通渭书画热的核心类目（core categories），并对核心类目与其它类目之间的关系进行比较和分析。形成关于通渭书画热成因的基本结论（形式理论）。

表1列出了ATLAS.ti 5.0中所形成的关于通渭书画热形成诸因素的初级编码类目、数量、作用及作用对象。从表中可以看出,形成通渭书画的因素大致可分为两类,即教育与非教育因素。根据资料分析中出现的情况,本研究所指的教育是一个广义概念,包括两个方面,一是指中学教师、专业的和非专业的艺术家、父亲等人以促进通渭书画家们艺术能力的发展为目的、有意识地对他们身心施加影响的社会活动。二是指在通渭人艺术审美意识的形成和通渭书画家追求专业艺术家身份的意识中产生了显著的形塑功能的两种教育文化,即读书文化和学院文化。^①前者是在科举制度背景下形成并传递下来的根据国家人才筛选制度要求,以实现社会流动为主要目的而崇尚读书的文化现象;后者则指在现代学院制度运行中形成的文化现象。本研究指非教育因素是指在通渭书画热形成过程中产生了不同于上述教育性作用的具有激励和强化作用的其它因素。在所有因素中,“父亲”是唯一一种既有教育性作用,又有非教育性作用的因素。此外,小学教育由于在通渭书画热的形成中基本没有发生作用而本可以不列入此表,但几位书画家和中小学教师在访谈中多次谈到小学教育的“无为”特征,这可视为他们对小学教育在通渭书画艺术发展中起促进作用的期待。但是在最后的比较中,没有被计在起了关键性的教育因素之内。

5. 教育因素

5.1 传统的书画艺术概念及其两种属性

书画艺术是书法艺术和中国传统绘画艺术的合称。

书法是从汉字书写中延伸出来的一种通过文字书写表情达意的艺术形态。与一般用以表达内容的书写所不同的是前者更强调书写的形式美。元代郑杓在其书法论著《衍极》中将儒学之道比作车和舟,将书法比作轨和水,以强调书法在正统文化中的重要地位(郑杓,2004)。关于书法艺术形式的论著也大多反复强调书法艺术中的执笔方法、笔上所蘸墨及墨中所含水份的多少、横竖撇捺点折的基本写法及变化方法、布局章法等等,并有其整套的艺术规范。书法艺术的评价既看学习的“功夫”,也看天然,即书法之外的功夫。比如像孔子这样的儒家至尊,在书法艺术方面也被视为“天授其灵”者,而古代其他在书法艺术上取得较大成就者也都是社会精英——文人。

书画艺术中所包含的中国传统绘画艺术不是广义的中国绘画,而是狭义的“中国画”,主要指文人画和院体画。汉代以前的中国绘画,从形式上看,主要包括早期刻绘于陶器、青铜器、瓷器、玉器及其它饰品上的各种图腾或装饰图案,还有出现在王宫贵族墓室中的帛画、壁画和用于装饰宫殿或墓壁的画像砖等。这些绘画的表现工具中也有毛笔,但也包括刻刀和其它工具。从表现方法上看,不同画种的用线、用色有着各自的特点,但这种用线大多与书法没有什么关系,用色上也大多相似。从绘画主体上看,这些作品的绘画者主要是工匠,他们还没有在作品上署名的意识,或者当时的主要的艺术消费者——统治阶级根本不允许他们留下姓名,因而至今没有人知道精美的战国时期的《人物龙凤图》、《人物御龙图》这样杰出作品的作者——将永远不会有人知道。这些绘画属于广义的“中国绘画”,还不是“书画艺术”概念中的狭义中国画。

魏晋以后,“吾国书学大发达,绘画上亦开始受书法运笔之影响”(潘天寿,1983:2)。以顾

^① 现代学院制度催生了“学院文化”,如本文将要证明的那样,这种文化通过赋予艺术家以“专业性”艺术文化资本和生产专业性艺术的能力而成为通渭书画家们追求专业化艺术和专业艺术家身份的激励因素。但是“学院文化”概念是黄宗智先生在读了本文初稿后概括出来的,他还提醒笔者将这种文化的影响置于现代学院制度之下予以思考,并在论文的其它方面提出了许多宝贵的、建设性的指导意见,在此向先生表示诚挚的感谢。

恺之为首，上层知识分子及官僚贵族开始介入绘事，并将他们所熟练掌握和津津乐道的书法艺术融入绘画之中。更重要的是，他们也开始了以中国古典哲学思想为支撑的专门的绘画理论研究（张彦远，2003），由此确立了书画艺术在上层社会视觉文化中的主导地位。就是说，中国的书法和绘画是这时期才融合在一起的，才可以合称为“书画艺术”的。

到唐代，王维凭其诗、书、画三种高超才艺开创了“诗中有画，画中有诗”的画风。明代董其昌称这种画为“文人之画”（董其昌，2003）。五代时期，后蜀主孟昶创设了翰林图画院，此后由画院专职画师所作的“迎合帝王宫廷需要，多以花鸟、山水、宫廷生活及宗教内容为题材，作画讲究法度、重视形神兼备，风格华丽细腻”的画作史称“院体画”（邵洛羊，2002：19）。南宋以后，院体画逐渐衰落，而文人画日趋兴盛，经元、明、清三代而达到极盛。

在艺术史的建构中，文人画和院体画的不同，以及二者盛衰的原因在于二者自身的“纯粹”艺术属性。南朝谢赫所创“六法”是历代评价绘画时所用的一个经典性“纯粹的”艺术标准。然而这个标准中却流露出中国传统绘画艺术的社会精英——文人情结。在此标准中，“气韵”被视为首要的绘画品质属性。其含义就是作品所表达出来的意境和所表现形象的神似程度，不论人物、风景，还是花鸟、鞍马，形似固然需要，但神似似乎更显画者的表现水平及其对表现对象的了解程度。由于欣赏绘画的个体对于各种形象“神似”的感受不同，一幅作品中的“气韵”是否“生动”也往往会出现见仁见智的情况。六法中处于第二位的绘画品质属性是“骨法用笔”，这是一条难以见仁见智因而也难以掩饰“有”与“无”的硬件，它体现出来的是绘画者使用毛笔——中国古代文人从小到老所使用的书写工具——的熟练程度。与这条标准结合起来，“气韵”感受中的“仁”与“智”便也明朗起来，即在文人画主导的传统中国画中，“气韵”是否“生动”的依据其实是使用毛笔作画的文人的感受。在此标准中，造型、色彩、构图、刻画则被视为较为次要的绘画要素。一幅淡施甚或不施色彩，造型在“似与不似之间”，笔墨随意泼洒而又不失法度的作品，就很可能出自熟谙笔墨之道和擅长主观表达的文人之手。相反，一幅笔法严谨、工整而又在造型和色彩上着力较多的作品，又很可能出自既熟悉笔墨而又专事绘画的院体画家之手。

至于其它注重形、色而不见笔墨的作品，甚至现代人也视为高级艺术的西方油画，在中国古代画论中都被视为因“工”或“匠”而难入中国绘画的品级。

可见，中国艺术史在为传统书画建构了一种显在的艺术属性的同时，也无意识地建构了其潜在的社会属性，即“上层阶级依靠他们的社会地位所认可的”（Bourdieu, P, 1971）意义上的精英艺术。

作为一种主流文化，书画艺术走进乡土社会是不可避免的，但它在乡土社会的命运——被接纳的程度则要看乡土社会对其两种属性的分别的和整体的理解及内化水平。而这种理解及内化水平的高低又要看书画艺术是经由什么途径、如何走进乡土社会的。

5.2 经由读书文化走进通渭的书画艺术形塑了当地人的艺术审美意识

如果将通渭视为一个孤立于外界的传统农业社会，自然会想当然地将土生土长的具有“原生态”特征的民间艺术视为其应然的艺术形态，而事实并非如此。通渭在中国大西北位于中原与河西走廊的连接地带。夏、商、周时期，甘肃大片地区为羌人所居，通渭也不例外。春秋时期，今通渭陇山以西为西戎（羌族）居住地，被称为“襄戎邑”（何钰，2003）。汉初，通渭为天水郡所辖县，当时称为平襄，据说是平定襄戎之意。西晋时，鲜卑族的越质氏也曾住在平襄（今通渭）（陈守忠，2004）。北宋时期金人南侵，通渭也一度被金人占领。清代万历六年，整个西北地区大约只

有 400 多万人口，清代大量向这一地区移民，使这其人口——主要是汉族人口急剧增长，并最终使这里成为汉族居住区。正在出版中的新《通渭县志》记载，2000 年第五次人口普查统计显示，通渭县总人口为 432897 人，共有 16 个民族，汉族人为 432489 人，其他少数民族包括回族、满族、苗族、朝鲜族、藏族、彝族、壮族、维吾尔族、布依族、侗族、土家族、裕固族等总共 408 人，只占总人口的 0.094%，这些少数民族的人在通渭基本上随汉族人的习惯和风俗生活。

汉族一直是个以农业为生的民族。农耕文化与为了实现社会流动而适应国家人才筛选制度的读书文化结合起来，便构成了耕读文化。“耕”是通过农业生产来获取衣食来源，是生存之本。“读”是读书，是接受教育或进行自我教育，目的是根据国家规定的人才筛选制度，通过掌握法定的、被赋予高级价值的知识，获得向上层社会流动的机会，进而提高自己乃至整个家族的社会地位。^①在社会学家眼中，这种教育是一种社会控制的基本手段（Young, M. F. D., 3；吴刚，2002）；而在无法摆脱社会并需要谋求更大生存空间的乡土社会个体来说，读书则是基本生存需求得到满足之后的一种高级的、自我实现的需求。读书文化中的读书不仅仅指获取国家人才筛选制度所规定的知识，还包括学习和内化所学知识的既有主体——社会精英所拥有的其它文化形态，他们的语言编码体系、行为习惯、衣着礼仪，他们的艺术和审美倾向等。这样，书画艺术便经由读书文化而进入乡土社会。在进入乡土社会以后，由于各种客观的和主观的条件限制，书画在艺术史中的既有的显在属性变得模糊起来。相反，其社会属性与它在艺术史的建构中相比，却显得清晰起来。就是说，在乡土社会，人们更加看重的是书画艺术所表征的精英文化。从调查资料的分析看，这一事实在通渭明确地表现为人们在书画艺术与读书文化之间所建构的意义联结以及他们已然形成的书画艺术审美意识，具体体现在以下方面。

5.2.1 通渭的乡谚及乡俗

通渭关于书画艺术的乡谚很多，其中有这样一句：“三辈不读书，不知道穿衣挂画”。这句乡谚将书画艺术与衣着礼仪并置起来，意思是只有读过书，拥有一定文化资本的人才懂得衣着礼仪，也才懂得用书画来装饰居室。在此氛围中，即使没读过书的人，也不愿别人认为自己的家庭属于“三辈不读书”的人家。于是，这种乡谚便促成了“家家挂字画”的乡俗。通渭人认为，只有成功的受教育者——读书人、当官的、教师等人才拥有生产书画艺术的能力这种特殊的身体化文化资本，如果自家的亲朋能够生产书画，意味着他们已经拥有一定的受教育水平，他们的作品是一种社会成功的象征，他们因而喜欢悬挂亲朋的书画作品是向来客显示“一种光荣”。而其他读书人、官员、教师，尤其是这些人中的名人的书画作品则因书画者的身份地位而显示出其收藏价值。

5.2.2 通渭人的居住空间

尽管通渭县城许多人住上了楼房，但只要有独家院子的地方，尤其在乡下，就会看到许多人家大门上镌刻着“耕读第”或“耕读人家”等文字。显然，这是主人对自家身份、当前生存状态和努力方向的一个明确定位：以农业生产为生，具有明显的通过接受教育而实现社会流动和振兴

^① 以获得社会流动机会为目的的思想自古就是激励下层儿童接受教育的主要动力。较早时候，孟轲在《孟子·滕文公上》中认为，即使“百工之事”也不可以与耕田同时兼做，何况治理天下。由此，他提出“劳心者治人，劳力者治于人”的社会分工思想，这种思想对于不想成为“食人者”和“治于人”的人来说无疑有着极大的影响。传为北宋文殿大学士汪洙所作的《神童诗》中对这种思想的传递是直言不讳的：“……满朝朱紫贵，尽是读书人。……朝为田舍郎，暮登天子堂；将相本无种，男儿当自强。”

家族的愿望并且在为实现这种愿望而努力着。所有镌刻在通渭人家大门上的“耕读第”或“耕读人家”几个字都书写得十分工整、秀丽，这种对书法艺术规范的遵从则从形式上表征了主人在艺术审美意识上崇尚知识分子阶层艺术的倾向。在多数通渭普通农民家的主屋和部分人家的所有房间，都张贴或悬挂着书法或国画作品。有的人家还在书画作品旁边整整齐齐贴着孩子们的奖状（见图1、2）。



图1：通渭农家挂的党冀书写的唐诗四条屏图 图2：通渭农家挂的农民书画家陈俊文画的竹子四条屏

图1中左侧是一位通渭名人党冀书写的唐诗四条屏，^①具体内容是分别摘自唐代诗人钱起《题朗士元半日吴村别业·兼呈李长官》中的“横云岭外千重树，流水声中三两家”、张悦《七律·湖山寺》中的“云间东岭千重出，树里南湖一片明”、王勃《滕王阁序》中的“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”和杜甫《九日蓝田崔氏庄》中的“蓝水远从千涧落，玉山高并两峰寒”。众所周知，唐代是诗、书、画（主要是山水画）走向融合的时期，党冀的这套四条屏作品只是将这些为唐以后历代书法家和山水画家们普遍喜爱的写景抒情的诗句置于一处。农民收藏者是否理解这些诗句中的含意，笔者没有问。因为此前在县城调查时就听说许多农民念不出家中所挂字画的内容，至于其中的意思，必然更是少有人知道了。但是作者的身份、作品的内容和较好的书法水平结合在一起，对于崇尚读书的通渭农民来说，无疑是一种理想的艺术形式。而书法作品旁边孩子们的奖状则显示了读书文化中为了实现理想而行动的事实。图2中的竹子是当地农民书画家陈俊文画的以竹为题材的四条屏。从画面看，一方面，这位乡土艺术家崇尚代表“高级文化”的文人画，因此他学的是文人的水墨画法；另一方面，作者似乎并不喜欢纯粹用水墨画，因此他淡淡地着了少许绿色。这两方面作用的结果就是画面中的主题、笔墨、画中所题诗词和那少许绿色融合在一起，构成了一幅文人画风主导下的农民艺术家的作品。对于消费者——普通农民来说，他们对于“真正的”文人画究竟该是个什么样子并不清楚，但这种至少形式上看起来“像”的文人画正是他们所推崇和喜爱的。这进一步说明，通渭乡土社会对于书画的艺术属性的无意之“舍”和对其所表征的社会属性的有意之“取”。

5.2.3 通渭中学生对书画艺术的理解

通渭人所建构的书画艺术与读书文化之间的意义和他们在此基础上形成的艺术审美意识又在

^① 党冀（1909—1991），原名党楠荫，字让轩，通渭第三铺乡申家岔人。黄埔军校南京分校毕业后曾任国民党兰州师管区军官队队长，黄埔军校七分校（西安）副大队长，汉中青年营大队副队长，武都陇南分署政公处副处长，武、固、礼、岷游击司令，119军军部第二科科长。1949年随军起义，为中校军衔。解放后曾被判为“历史反革命”受到批判，1976年平反，去逝前为中国人民政治协商会议通渭县委员会委员（通渭县志委员会，1999：712）。

新一代得到继续再生产，这体现在通渭中学生对书画艺术的理解上。碧玉乡农民南解代的二女儿南晓娟对书画艺术与读书文化的结合就十分明确：

我觉得家里挂画，（说明）虽然我们是穷地方，但是我们通渭人对书画这种高雅的艺术是情有独钟的。在外面读书，跟别的同学说起时，我们会觉得很自豪。我们虽然穷，但是对于文化，我们也有自己的光荣的传统。我刚参加完高考，估了600分，报的是中南大学。……家里挂着这么多奖状，我们也很自豪。我非常非常感谢我的爸爸和妈妈，我希望自己将来能挑起家里的责任。

显然，她完全认同书画艺术对于精英文化的表征意义，也接受了通过读书来光耀门庭的观念，视读书为光荣传统，而家中的奖状则可视作她与姐妹们读书行动的初步成果。同时，这也是她的正在形成的艺术审美意识的主要内容。

5.2.4 通渭书画家追求文人画风格的意向

最后，也是最为重要的，是通渭乡土社会在书画艺术与读书文化之间的意义联结以及这种联结对于他们艺术审美意识的形塑功能在通渭书画家那里则进一步形塑了他们追求文人画风格的意向。

在访谈时，几乎每一位书画家都会有意无意地首先谈到自己及家庭成员的受教育水平，为后面介绍自己追求书画艺术提供一个铺垫，这个铺垫的实质是说明自己从事书画艺术，追求“学院派”特征和“文人画”风格的家庭文化背景和受教育基础。在他们来说，家庭贫寒是一个难堪的事实，但是值得骄傲的是自己的家庭是文化家庭，其主要标志就是家里有读书人，有的家庭还曾出过十分成功的读书人，曾经拥有许多书籍和非常有价值的传统书画。

新中国成立之前，读书的男孩子多于女孩子，其结果是许多中、老年书画家们的父亲多是读书人，他们也有着较为强烈的激励和帮助孩子读书学习，以积累文化资本的意识。有些父亲还会作诗、画画，根据“能诗善画”的能力标准，这些父亲们已经算得上“文人画家”了。书画家魏岳嵩还专门带笔者到他家的主房看了他祖父写的一幅书法作品，王琛虽没有父亲的遗作，但家中至今还藏有一些珍贵的古书画作品，其中包括一幅清代虚谷的墨竹，可以看出，二人均试图用事实说明这一点。还有一些父亲向孩子表达父爱的方式就是宁肯牺牲眼前的经济利益，也要想办法帮助孩子习字学画。从户籍制度意义上讲，这些父亲们都是农民，但是这些书画家们并不认为父亲是“纯粹的农民”，他们强调了父亲的读书人身份——受教育水平、所拥有的不同形式的书画艺术文化资本，以及他们帮助孩子积累书画艺术文化资本的意识 and 行动。

相较而言，画家们的母亲们大多没读过书，也就没有帮助孩子习字学画的意识，有的母亲还特别看重眼前的利益，主张孩子参加农村劳动，以争取工分，换取粮食，而不喜欢他们习字学画。书画家们也因此而在访谈中更多地强调了母亲们的“纯粹农民”身份。

新中国成立以后，教育的逐步普及和妇女地位的提高增加了女孩子读书的机会，一些中、青年书画家年青时已将受教育水平视为一条重要的择偶标准。因此多数通渭中、青年书画家的妻子都是他们心目中的“有文化”的人。一位装裱店主告诉笔者，在自己下岗后生活毫无着落，需要选择做什么生意的时候，就是考虑到妻子是师范毕业生，并且是小学教师，要是做其它生意，可能会使自己与妻子之间的“文化差距”会太大。而一边经营书画，一边自己也写字学画，会使自己感到与妻子比较般配。这种“般配”关系的实质就是一种价值和谐关系，即妻子有一定受教育水平，自己虽然没上过师范，不是教师，但是从事书画经营和习、创作也可以对这种“差距”起到弥补作用，在这种价值和谐关系中起作用的便是书画的社会属性——精英文化。

关于孩子，书画家们谈得不多，提及的大多只有两句话，一是孩子在读书，二是自己收入的主要支出项目就是供孩子们读书。有一部分书画家的孩子继承了父业，已经是美术院校的在读或已经毕业的学生。

受访的所有书画家们也都十分看重自己的受教育水平。其中的老年人多读过私塾，中青年人则多是高中或中专毕业生，也有已经在专业美术院校毕业的，还有上过函授类艺术院校的。有的画家强调了自己读初、高中是经过考试选拔的；有的认为自己没能上大学是因为自己缺乏客观的社会资本——门道，或者是纯粹没有机会，而不是因为自己缺乏文化资本——能力。这些不同的说法说明，他们虽然不敢宣称自己就是“文人”，但通过强调自己的受教育水平或能力，也委婉地说明自己不是没文化者，并且至少是通渭人中的有文化者。“农民画家”王琛只上过半年小学，在后来学画过程中认识到自己这方面的缺陷，便着手自学传统文化——补他学文人画所需要的课程。“农民书法家”李济畅在访谈中无意识地谈到书法的“养性”目的，这种无意识的谈吐本身说明他对传统文人艺术精神的认同和一定水平上的内化。“农民书画家”王儒贤在不断的学习中不但能书善写，还能够为自己的画题诗。通渭自 2000 年正式启动退耕还林规划，王儒贤自己开种了一片果园，下雨在南方不是稀罕事，但对于干旱的通渭果农来说是好事，于是他便即兴作画、赋诗，表达了退耕还林后自己安居乐业的生活。下面便是他于 2004 年题在自己的一幅花鸟画上的诗（无题）：

伏秋阴雨又连绵，生态还林在山前。

根老不知何处有，唯有满园果树甜。

他原来特别喜欢画梅兰竹菊，但是从 2007 年开始，为了使自己的作品更有特点——至少在题材上新颖一点，他开始画狗，他说：

我画狗，既赞美狗，赞美是（因为）跟有的人相比，狗很忠诚；再一个，我也有牢骚，就是有的人老是狗眼看人，说我们农民的画不是个东西。人总是有上有下的，就像世上只有一个胡锦涛，其他人也是人嘛。

可以看出，就社会上对于农民画的带有污辱性的批评，他愤愤不平，认为绘画水平总有高低之别，社会上不该因为农民绘画的水平低而不允许其存在。同时，他也在努力通过改变题材等方式来提高自己的绘画水平，通过画狗来表达他对社会上歧视农民绘画者的批判态度便属这种尝试。他用自己的观点和绘画上的努力说明自己所追求的，正是文人画。

这些资料说明，书画艺术经由读书文化而进入通渭乡土社会，在这个过程中，读书文化不仅在相当程度上传递了艺术史所建构的书画原有的显性的艺术属性，更重要的是，读书文化在传递过程中，将书画艺术中所具有的隐性的精英文化这一社会阶层属性显性化了，由此才使书画艺术成为期望通过读书而实现社会流动、振兴家业的乡土社会所普遍接受，并在乡土社会艺术审美意识的形成中产生了形塑作用。

5.3 经由学院文化进入通渭的书画艺术形塑了当地书画爱好者的专业化意识

5.3.1 书画艺术概念及其两种属性的变迁

如前所述，本文所指的学院文化是指在现代高等教育体系中学院制度的运行中形成的各种文化现象。

在中国，从第一个美术系科的设立开始，中国传统绘画就失去了它在中国古代画院这样的机

构中的主导地位，而只作为绘画领域众多艺术门类之一，与油画、版画等不同画种，以及雕塑、建筑、工艺设计等其它美术形态共享和竞争着美术学院所提供的空间。^① 在中国画学科内部，从其被纳入现代学院制度起就开始受西方各种艺术思潮的冲击而存在着不同流派间的竞争与互动。20 世纪初到 1940 年代，随着西学东渐的深入，西方写实绘画与现代主义绘画先后进入中国，与主导了中国绘画上千年的传统文人画为主的传统中国画共同形成了三国大战式的格局。文人画以齐白石、黄宾虹等人代表，现代主义绘画以刘海粟、林风眠等人代表，写实主义以徐悲鸿、蒋兆和为代表。1942 年，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，从无产阶级领导人视角，明确定义了“人民大众”，并提出无产阶级文艺要以可接受的方式为他们服务（毛泽东，1991）。这一讲话成了此后主导中国文化艺术工作“为人民大众服务”的纲领性文件。新中国成立后，艺术“为人民大众服务”逐渐转向为政治及阶级斗争服务。文人画与现代主义绘画分别因为代表着封建主义和资本主义而被禁止，“徐悲鸿的理想现实主义与受苏联影响的社会主义现实主义结合，一起走向‘文革’美术”（姜寿田，2006: 7）。文革结束后，文人画、现代主义绘画重新获得话语权利，三派纷争格局再度上演。1980 年代中期，刚从政治意识形态控制中得以解脱的中国美术界却又涌入了西方后现代意识形态。一些激进艺术家们试图全面抛弃传统，纯粹在吸收西方现代及后现代艺术的基础上建立当代的“中国美术”，文人画又一次受到抨击。1990 年代，随着海外新儒学影响的扩大和复兴国学的呼声，传统文人画又开始兴盛起来，在多元文化思潮的调和下，与写实派、现代派及各种后现代派共存于当代绘画领域。

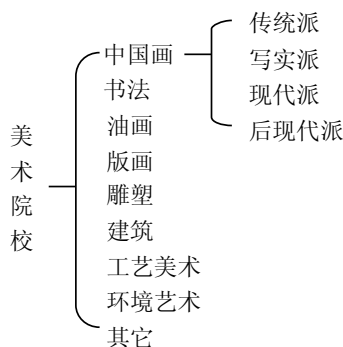


图2：新中国画在当代美术院校中与其它美术学科的关系及其内部结构图

这一切说明，中国画概念已变迁为既不同于西晋以前的包括帛画、壁画和用于装饰宫殿或墓壁的画像砖等在内的广义中国画，也不同于现代学院制度建立起来之前的以文人画为主导的狭义中国画，它是一个在现代学院制度下、在各种西方文化及美术思潮冲击下还在成长的新中国画概念。这一概念在文革时期曾出现政治宣传导向的写实主义一元格局，改革开放以后则呈现为多元共存的格局，文人画只是诸多派别中的一种。新中国画在当代美术院校中与其它艺术门类的关系及其内部结构可用图2表示。此外，现代社会分工的细化、西方艺术教育及其课程体系的引进促进了现代高等艺术教育的专业化发展，这使得非美术专业出身的知识分子很难如古代文人那样易于跻身艺术家群体并成为其领头人。从事文人画的画家都是现代学院制度下培养出来的专业画

^① 1902 年（光绪二十八年），为了满足当时兴起的西式学堂对师资的需求，张之洞请奏在南京设立三江师范学堂。该学堂分本科（3 年毕业）、速成科（2 年毕业）和最速成科（1 年毕业）。其中就设有图画手工科，以教育、图画、手工为主课，音乐、文化为副课，而其中的图画课又包括中西绘画和几何、投影等；手式课包括纸工、泥工、石膏、竹、木等工艺美术。这便是中国第一个美术系科（徐建融、钱初熹、胡知凡，2002: 22~23）。

家，他们的作品虽然由于继承和发扬文人艺术思想而使其作品中呈现出文人艺术风格，是一种“文人思想”意义上的“文人画”，但是从“文人、士大夫所作之画”的主体身份意义上看，他们的艺术并不是完全历史意义上的“文人画”，这种风格的中国画，确切地说应当是“专业的文人画”。

至于书法艺术，虽也在中国当代美术领域占有一席之地，但在美术院校正式开设书法系的目前只有中国美术学院一家，其它书法艺术研究与教育活动通常在各级文化部门下设的书法研究院中进行。

对于远离城市——美术院校所在地的乡土社会来说，这样一个庞大而复杂的美术院校的学科结构、他们所推崇的传统书画艺术在这个结构中的位置及其自身的内部结构是一个极其模糊而神秘的世界。高考恢复以来，随着毕业于美术院校或在美术院校进修过的人越来越多，通渭人对其它美术学科虽已有所了解，但对于新中国画概念下的诸多派别与风格，只有那些上过美术院校并成为能够立足于主流艺术领域的在外面的书画家们才了解。还有一部分美术院校进修过的书画家们也了解些许皮毛。而对于大多数在通渭当地的书画家来说，中国画只有两种，一是写意画，二是工笔画。而在通渭兴起书画热之前，在大多数通渭人心目中，中国传统书画几乎就等于美术。

就是说，现代学院文化中的传统书画和通渭乡土社会所理解的传统书画在概念、内涵、外延上完全不同，前者与后者唯一吻合之处便是学院文化中中国画概念下的一个子概念，即脱胎于文人画的新传统派。

从书画艺术的社会属性来看，现代高等教育不像古代官学、书院、私塾那样纯粹培养以“形而上”为本的求“道”文人，其自身的发展和社会职业的专业化需求使其明确地将培养目的从“道”的层面扩大到“器”的层面，通过专业化教育使社会个体获得专业知识、能力和一种特别的专业化标志——文凭等在现代社会的各生产领域获取经济和社会资本所必要的文化资本，美术类院校也不例外。像通渭这样的乡土社会对这样的现代学院制度的理解便是只要能够成为“专业人员”，总比“外行”和“业余爱好者”出路要宽，获取社会成功的机会也就更多。由此，书画艺术对于通渭的书画爱好者来说，不再仅仅是精英艺术的象征，而更是一种专业书画家的艺术。这也是通渭书画家苦苦追求专业化艺术形式及专业艺术家身份的根本缘由。下面通过通渭第一位考入专业美术院校的张维垣的艺术成长经历，以及通渭艺术家对专业书画家的艺术成就、职业与他们所接受的专业美术高等教育之间的关系、他们对自己的艺术成就与是否曾上大学之间的联系来说明这一点。

5.3.2 张维垣：一个个案

张维垣，又名文源，字高轩，1922年生于通渭文树乡团结村张家阳山社，早年丧父，家境十分贫寒。与许多通渭年青人一样，张维垣从小喜欢书画艺术。中学时，一位孔二先生十分看重他，并指导他学习绘画。^① 1945年，在孔二先生的鼓励和妻子的支持下，张维垣以优异的成绩考入国立艺术专科学校。^② 当时的国立艺术专科学校设有绘画科（分西洋画、中国画）、图案科、雕塑

^① 这是李子伟在《陇上墨香留千古——张维垣和他的艺术》一文中的资料，孔二先生的真名笔者没能知道。从李子伟文中所述资料看，孔二先生当时教张维垣画的主要是传统中国山水画。

^② 即前面所说的国立艺术院，该校先后数次更名。抗战爆发后，学校先后迁至浙江诸暨、江西贵溪、湖南沅陵（与南迁的北平艺专合并，改名国立艺术专科学校）、云南昆明、四川松林岗、重庆等地。抗战胜利后迁回杭州原址，恢复国立杭州艺术专科学校。1950年11月改称中央美术学院华东分院，1952年全国高等学校院系调整时，实用美术系并入中央美院，建筑专业并入上海同济大学。1958年改称浙江美术学院，1978年列入中央文化部

科,在有着爱字画传统的通渭长大、又经孔二先生指导下考入该校的张维垣来说,除中国画以外的其它学科显然都是十分陌生的,因此在这众多的学科中,他只能选自己熟悉且有基础的中国画。当时该校云集了潘天寿、吴茀之、黄宾虹、林凤眠、郑午昌、诸乐三等不同画派的名师。而在张维垣来说,写实派和现代派中国画又是他在通渭根本不可能接触到的。因此,他只能研习以文人画为主导的传统中国画。也正因为这样,他不但深得上述诸多老师们的赏识,还得到当时与齐白石齐名的黄宾虹的厚爱,收他为入室弟子。《通渭县志》记载,他在学校时曾临习过宋人马远、夏圭,清人王翬、王鉴、王时敏、王原祁的山水,并跋山涉水,在川、黔、湘、赣、皖、浙等地写生名山大川,经过博览古今,兼收众长,融会贯通,他的山水画自成一家(《通渭县志》编纂委员会,1990:699)。这样一条研习绘画之路及其成果显然受益于传统派大师黄宾虹的教导。据说郭沫若曾称张维垣为是黄宾虹的“左右手”。1948年秋,张维垣毕业后受聘于杭州女子中学任美术教师,次年底调回甘肃工作,恩师黄宾虹特意作两幅山水,并以几盒古徽墨、《史记论文》、《说文解字》和自己的著作相赠以作留念,为他题辞:“维垣学兄将反朔方,南游文艺得以传播,广漠西北古物图画、文字出土可资参考者,近今较多,知识沟通,当为孟晋写此诒之。”先生还亲自写信把张维垣详细介绍给时任西北军政委员会文化部副部长的著名书画家赵望云先生,请其给予关怀和教导。回到甘肃后他一直在甘肃省天水地区工作,历任天水专区文教科秘书、天水专区农业干部学校副校长、天水五中副校长、渭南农业技术学校校长、农业中学校长、社棠中学革命委员会主任、天水麦积山石窟文物保管所所长、天水县文化馆副馆长、馆长等职。文革时期,张维垣也遭遇批判。文革结束后,他调至天水文化馆后,他又创作了大量书画作品。不幸的是,1983年6月,刚至花甲之年的张维垣因车祸辞世。

接受过笔者访谈过的好几位书画家说,自己小时候只是喜欢写字画画,但不知道学了画能做什么。而在整个信息媒体并不发达的1940年代,又是在偏远的通渭,张维垣却能够得到专业美术院校招生考试的消息,既是处于发展初期的中国高等美术院校通过当时并不发达的媒体而与外界互动的结果,也得益于他有幸遇到孔二先生这样一位既懂绘画、懂教学、善于发现学生艺术才能,而又善于收集和利用各种有利于学生发展的信息的中学教师。因此,作为一名“从小喜欢书画艺术”的通渭人,张维垣可算是最幸运的,因为在通渭,几乎人人都是从小喜欢书画艺术的。

美术院校通过“招生”传递给通渭这样的乡土社会的信息应包含四个方面。第一,美术院校招生虽然不是科举制度下的选官,但也是一种选拔。第二,在这种选拔中的优胜者会获得在美术院校学习并成长为专业书画家的机会。第三,获得专业书画家身份后,就会得到较为理想的就业机会。第四,接踵而来的,还会有更多的事业发展机遇以及由此带来的家业的振兴。

张维垣在国立艺专的学习经历有力地证实了美术院校的招生活动所传递给乡土社会的能够经过专门培养而成长为专业书画家的信息。而他的职业经历既证实了美术院校招生时传递给乡土社会的能够使成为专业书画家的信息,也证实了成为专业画家以后事业的发达和家业的振兴——文革时期当属例外。当然,在进入美术院校以后,学生个体在其早期所经历的和所接受的教育是他们进行下一步选择和追求的极为重要的依据。如果张维垣是在另一个环境下长大的,那么他有可能会选择学习油画或者雕塑专业,也有可能选择学习写实派或现代派中国画。

5.3.3 通渭书画家眼中的专业书画家

直属艺术院校,1993年改名中国美术学院。张维垣入学时该校在重庆。

通渭第二位毕业于专业美术院校的是张守忠，自他 1962 年毕业以后到高考恢复以前，通渭再没有毕业于美术院校的专业画家。高考恢复以后，考入美术院校的人逐渐多起来。在谈到这些有幸成长为专业书画家时，人们普遍认为，受过高等教育的艺术家才是“正规的”、“专业的”书画家，他们掌握着“艺术的规范”，是“美术界的高级人才”，只有他们才能生产出具有“专业性”特征的作品。“农民画家”王琛告诉笔者，1970 年，当时靠从碱土中提炼硝来维持生活并供弟弟读书的他与一位喜欢书画的教师王道其在参观通渭文化馆举办的一次美术展览时，看到一幅名为《延安颂》的作品，作品上没署名，但他们认为那幅画画得“特别好”。在当时的通渭，只有张守忠一位正规学过画的专业画家，他们都认得他的作品。那幅没署名的《延安颂》既然不是张守忠画的，那它的作者肯定不是当地人。经过打听，证实了他们的判断——《延安颂》是当时被下放到通渭接受“改造”的专业画家李巍的作品。许多人还注意到，由于李巍和张守忠都毕业于高等美术院校，他们两位内行才能谈到一起，成为朋友。还有有两位没能上大学而曾靠画地毯图案、玻璃画、瓷砖图案为生的画家姜效忠和陈效平，都是通过读书——他们不约而同地在访谈中特别强调了自己读过主要流传于高等美术院校的“国画方面的理论书”——了解了国画和书法，认识到书法和国画在中国艺术领域居于最高层次，拥有更高的文化资本含量，而自己原来所从事的画种“只是工艺品”，而且“寿命短，容易被淘汰”。这种艺术等级意识一旦形成，他们立即放弃了原来所从事的画种而开始从事国画和书法。

可见，在接受和理解美术院校的招生和毕业生分配等活动中所传递出来的信息中、在与为数不多的专业书画家的接触中，通渭当地书画家们既理解和认同了书画在学院文化中的新的社会属性——它是一种社会精英中的、艺术家中的、专业画家的艺术；同时，他们也在一定程度上理解和认同了书画在学院文化中的新的艺术属性——从王琛和王道其对《延安颂》这幅作品的判断中可以看出这一点。在这些过程中，也形成了他们追求专业化艺术和专业书画家身份的意识。

这种专业化意识也使通渭书画家们将自己艺术成就的高低与是否上过大学紧密地联系起来。有两位自费上过函授学校的“农民书法家”李济畅和朱鹏飞，前者是一位 77 岁高龄的老人，他自费上了无锡书法艺术专业函授学校之后，一方面，人们更加认同他的作品。2004 年笔者去通渭时，看到当时的县委书记郑红伟办公室就挂着他的作品，至于普通百姓，从县城，到乡下，许多人家都有他的作品。另一方面，他的书法艺术成就也很快得到提高，这体现在从书法艺术专业函授学校结业之后，他的作品逐渐入选各种县、市、省级展览，他本人也成了通渭书画家协会会员。后者是一位 30 出头的年青人，他认为自己上了中国书法函授大学之后的最大收获就是在艺术之路上“没有走弯路”，他虽然年纪青青，但也因接受过专业书法艺术教育而顺利成长为甘肃省书法家协会会员，跻身专业书法家行列。而前面提到的在通渭书画界无人不知的魏岳嵩则将没有上过正规的美术院校视为自己艺术上“没什么成就”的主要原因。

5.4 专业艺术家的培训与当地群众作品中的“学院派”特征

尽管通渭人在读书文化下形成的书画艺术审美意识在现代学院文化下具体化为一种追求专业化艺术和专业书画家身份的意识。但是通常来说，只有像张维垣这样的有机会接受过专业美术院校的培养者才可能生产出具有“专业性”或“学院派”特征的书画艺术作品来。对于通渭书画家作品中的这些“类专业性”或“类学院派”特征，“通常”的可能只能用社会上有许多的自学成才的案例来解释。然而事实是，通渭人集体性地对书画艺术的执着追求也赢得了命运之神的眷顾，使他们得到了他们所敬仰的专业艺术家的培训和辅导。富有戏剧性的是，专业艺术家运用学院派

模式对于通渭书画家的培训和辅导工作却主要发生在专业美术院校停办、学院文化处于劣势的文革时期。

5.4.1 李巍和他的美术培训班

这段戏剧性故事的核心人物叫李巍。李巍 1934 年出生于黑龙江省克山县，先后在克山县林泉小学和克山中学就读。1954 年考入东北美术专科学校（今鲁迅美术学院）油画系。1957 年毕业时他作为“反右”时期“有问题”的学生被分配到甘肃省美术服务社工作。当时，齐白石嫡传门徒韩不言也被下放到甘肃省美术服务社工作。二人在一起工作、互相帮助的过程中建立了深厚的友谊，也加深了李巍对中国传统艺术的认识，他拜韩不言为师，开始学习国画。用他自己的话说，他从此变成了艺术道路上的“国粹主义者”。1958 年，李巍被调到甘肃《工农文艺》杂志社任美术编辑。1960 年《工农文艺》杂志社与甘肃人民出版社合并，他也就成了甘肃人民出版社的美术编辑。从 1961 年开始，每年都得有 8 个月下去接受劳动管制。李巍因此曾先后到甘肃省的榆中、东乡、庆阳各劳动过一年。1966 年文革开始后，由于李巍曾画过门神、麻雀等属于“四旧”的题材，被扣上“反毛主席”的罪名而受到批判。好在他家庭出身是工人， he 自己是孤儿，便没有被定为“反革命”，而作为犯了“严重政治错误”的知识分子，于 1968 年被送到位于甘肃省张液地区沙井子的“五七干校”接受劳动改造。一年后，还是作为“有问题”和需要接受“改造”的知识分子，李巍被“再分配”到通渭县榜罗公社，成为一名地道的劳动者。



图 3：通渭县第一期美术教师训练班结束时的合影（前数第二排左二为李巍，中间为李志）

1971 年，出生于通渭，曾在甘肃省委宣传部讲师团工作过、当时任通渭县政治部副主任的李志到榜罗下乡时见到李巍，了解到李巍被下放到通渭的情况后，以县上的文化宣传工作需要李巍这样的人才为名将他调到县毛泽东思想宣传站，不久李巍又被正式安排到文化馆当美工。李巍到通渭属于“被贬”，^①人们也听说过他在兰州遭批斗的事，但是生活在热爱书画艺术氛围中的通渭人对他这位专业画家表现出的是尊重，对他的“问题”，人们不大谈论，即使个别因为接受了当时

^① 这是李巍在给曾经是他的学生，现已退休，并在县城开小画店的乡村教师李殿藩的一封信中写的，他深情地说：“你知道我去通渭属于被贬，但是通渭人没有歧视我。你们想我，我也想你们。”

的政治宣传性画风而不认同他作品风格的领导，对他也是正常对待。有时李巍出于个人观点，以“不会画”为理由拒绝一些政治性绘画任务，上面领导们心知肚明，却也不为难他。前面提到的王道其在自家都吃不饱饭的年代，却常拿家里攒存的鸡蛋和其它好吃一点的东西送给李巍。李巍在谈到这一段时感慨地说：“通渭人对我挺好的。”这是他在通渭举办美术训练班的个人情感缘由。

在通渭几年时间，李巍看到了通渭人的贫穷，也看到了通渭人对书画的热爱。这触发了他教通渭人画画的想法，他说：“当时也没有太多的想法，只是想帮他们学点儿糊口的技术。”当时，通渭文化馆的工作主要有两块，一是引进和组织群众搞活动，二是向群众进行文化辅导活动。李巍是文化馆的美工，教人们画画也可算是一种“群众文化辅导”工作。于是在1973年的一天，他找到时任副馆长的姚顺元，对他说：“我是学过美术的。如果有人愿意学习画画，我们可以办个学习班，我来教他们。”文化馆及上级领导很快就同意了他的提议，由此，李巍开始了他在通渭长达八年的美术教育活动。

据长期在文化馆工作过的何钰、姚顺元、冉万昌等人回忆，从1973年的“通渭县第一期美术教师培训班”（见图3）开始，到1978年李巍调走之前的六年中，李巍的美术学习班一年至少办两期，多的时候可能要办四期。由于参加培训班的学员开始是以教师为主，后来一些学生也加入进来，因此时间主要安排在寒暑假，形式上较为正规。后来地毯厂等单位的工人、文化馆的干部、农民也陆续参加以后，办班的时间和方式就开始灵活安排。办班的地点也无定所，正规的培训班主要在通渭县文化馆、通渭一中或通渭县党校的礼堂或教室举办。有时候考虑到乡下农民学习的需要，李巍就和文化馆其他工作人员一起到乡下去办班，这种培训班就不那么“正规”了，有时候甚至聚集在乡下农民家里，李巍一边讲一边示范，学生也是边听边看边画。李巍本人还常到各单位、各公社去发现和动员一些爱好美术的人来参加学习，后来在通渭书画界家喻户晓的魏岳嵩、何钰、卢子茂、王铭等人都是李巍动员后才参加培训班的。

表 2：李巍在美术学习班上的教学内容

初级编码	次级编码		
从那时起，我才知道了什么是国画、油画、水彩、素描、速写 还知道了油画、宣传画、版画这些画种 知道了国画中有不同的分类	绘画分类知识	绘画基础知识	
通渭人第一次知道画画要画素描 在这次学习班之后我更清楚地知道了画画要画素描 知道了考大学要考素描 还知道了什么叫构图、结构 学员们参加了学习班后才真正知道学美术要学素描、速写、结构、解剖	绘画基本常识		
他给大家教素描、色彩和速写 室内写生、室外写生都画过，色彩包括水彩画、水粉画也都教过 也配合政治宣传工作搞创作	基本技法 创作方法		绘画技法
我才知道画国画、写字用的狼毫、羊毫、大红毛、小红毛这些 知道了画了素描，懂得透视、结构、笔墨后才能画好国画	国画工具常识 国画基础知识		
李巍说郑板桥画得好，字也写得特别好 学山水就学黄宾虹、石涛这些大师 学花鸟应当学八大山人	介绍国画代表人物	国画	
要画好画，还要多读书、多写字 他说要画好画，就要抓好文化学习	介绍“画外功”		
李巍讲学习书法的方法	书法		

李巍老师给我辅导完成的几幅画都在文化馆展出了	创作
那时候他要求我们写生，说物体是啥样子就画成啥样子 后来他的观点变了，2004年他来的时候讲易经和绘画的关系，强调“易生万物，万物归一”，讲国画的时候，强调“似与不似之间”的观念	传递自己的艺术思想

表2列出了人们回忆到的李巍在美术学习班上的教学内容，概括起来，包括以下六个方面：

第一，绘画基础知识，包括一些基本概念、常识和绘画的基本分类。

第二，绘画基本技法。主要包括素描、速写和色彩。

第三，国画。这一内容之所以成为一项主要教学内容，与李巍意识到通渭人对中国传统艺术的强烈认同有关。在国画教学中，从国画基础知识、国画所需要的工具常识、国画代表人物，以及画好国画的“画外功”——读书、写字这些内容他都教。

第四，书法。

第五，创作。包括国画创作和宣传画创作。

第六，无论当时在培训班上，还是20余年后再访通渭时作的讲座中，他都会向学员们传递自己的艺术思想。

这些在美术院校师生看来很正常的专业课程内容在通渭人来说，却是很新鲜的。虽然读书文化形塑了通渭人的书画艺术审美意识，而许多美术爱好者也知道美术院校的教育是提高书画水平、成为专业书画家的最佳途径，但是在李巍举办美术学习班之前，他们却从未见识过他们所神往的“真正的”、“高层次”的“学院派”艺术。李巍的被“下放”——虽然在他个人来说这是不幸的——使得他有机会了解和感受到通渭人对于中国传统书画的钟情，正是这种真实的感受打动了他这个前去“接受改造”的知识分子，使他在那个“革文化命”的年代却能以“群众文化辅导”的名义，把这些通渭人所向往的专业艺术带进了通渭这个乡土社会，带进了通渭书画爱好者的生活。

李巍主要以美术院校常见的讲解、示范、指导习作等方式进行教学，当“培训班”需要在乡下办的时候，他会因陋就简，灵活地进行“现场”教学。在县上举办美术展览期间，也会专门进行创作辅导。他十分注意因材施教，在教学素描、色彩、速写等基础课程的基础上，学员喜欢山水画他便教山水画，喜欢画花鸟他便教花鸟。日常交往中，他从不拒绝求教者，不论是文化馆的同事、家境贫寒的农民，还是稚气未脱的学生，“只要有人要学，他都会认真地教”。学员们也乐意向他请教，也常向他借书，他总会尽力满足这些学员。有的学员甚至在新华书店看到美术类书籍，在不能确定该不该买的时候，也要前去请教他。他还常给人们赠送自己的作品。笔者所调查过的好几户人家都有他当年在通渭画的画，还有后来他重访通渭时为大家赠送的作品。2004年，他又将价值5万元的作品赠送给了通渭。学员们对他的教学的评价中主要包括“认真”、“刻苦”、“精益求精”、“很有追求”、“叫人非常感动”、“会使所有的学员都不丧失信心”、“和学员关系很融洽”、“鼓励学员”等语词。时隔30余年了，但是参加过培训班的学员们在谈起参加李巍的培训班时还会兴奋起来。“农民画家”王琛在访谈中就生动地谈到他们学素描时李巍给他们解释“空间感”的一个场景：

当时我不懂什么叫“空间感”，就问李老师，他说：

“哎呀，我刚还夸你呢，你怎么就这么笨呢。空间感就是说，你画成的画，画的石膏像，要感觉手能够从背后伸过去。”

他讲完以后走过去了，我和魏景辉几个人还在背后偷偷地反对，都笑着说：

“把一个石膏画在纸上，还要把手从石膏像背后伸过去，怎么可能嘛。”但说笑归说笑，大家

还是努力学。

可见，他的教学风格正规而不失灵活、严谨而不失生动，这也是学员们感觉与他之间关系很融洽的原因所在。也有学员注意到李巍本人离开通渭前后在艺术思想上的变化，即从当年的主张写实到后来的推崇造型的“似与不似”，以及主张将易学运用到中国画的创作中等。事实上，虽然李巍是毕业于鲁迅美术学院的高才生，但是他最初学的是油画，他开始正式认识和学习中国画是认识韩不言之后。同时，通渭人对于中国传统艺术的高认同水平对他也有一定影响。他在将美术院校教育模式带进通渭乡土社会的同时，他自己也处于不断的探索之中，他的艺术观念也在不断发生着变化，这种变化又反过来也不断影响着通渭人。

根据通渭人的说法，李巍在通渭的美术教育活动在当地艺术文化变迁中产生了十分重要的作用，这种作用可以概括为四个方面。

第一，如李巍本人所意识到的那样，他唤醒了通渭人的艺术追求。但是李巍对自己办班的影响非常谦虚，他认为通渭书画热是一种世代传递下来的文化积淀，虽然通渭人以前对书画中的一些术语、技巧、方法并不了解，但正是由于他们本身就有着书画艺术审美意识，而“一旦学会一点，和原来思想深层的东西一结合，就可以表达了”，他自己“只是在这种适宜的环境中做了一点事情。”

第二，为通渭培养了一批美术骨干人才。这些骨干人才中，年龄较大的一些逐渐成了本地有影响的书画家，如魏岳嵩、何钰、王铭等。而一些年轻学员因中国高考制度的恢复而获得了更多的发展机遇，他们考取了美术类院校，这其中一部分经过努力后跻身于城市专业艺术领域，并已取得了一定成就，如西北师范大学敦煌艺术学院的副教授曹瀚、兰州画院副院长张兴国等。有些考取并毕业于美术院校之后又回到通渭者，大多在学校或文化单位工作，他们也通过各种方式，又培养许多青年人考取了美术院校。

第三，参加过李巍举办的美术培训班的学员都来自通渭普通百姓，他们学习后对自己生活于其中的崇尚书画艺术的传统起到了强化作用。因此，通渭书画院第二任院长张东明在访谈中明确认为，1990年代开始，通渭群众广泛参与，画画写字的人增多“是李巍先生进行过美术教育后留下的余波起了作用”，好几位书画家也认为李巍“把通渭的书画确实带起来了”。

第四，李巍离开通渭之后，通渭县文化馆曾请张守忠和其他老师沿袭李巍当年的美术培训模式（或集中办班，或到乡下进行辅导），形成了进行群众美术培训工作的传统。1990年以后，他们也逐渐开始利用电视业、教育的发展，探索更为有效的培训方式。

5.4.2 张守忠和他的美术教育活动

张守忠于1936年8月出生于通渭一个农民家庭，1962年毕业于西北师范大学美术系，被分配到定西市蒲剧团搞舞台美术工作，次年调到通渭一中执教，后来被调到通渭二中。他是通渭第二位毕业于专业美术院校的画家、第一位分配到通渭工作的专业画家，也是第一位分配到通渭的专业美术教师。由于其它课程缺乏师资和美术课在中学的低地位等原因，他较少被安排上美术课，而上的“正课”主要是政治、历史、语文等课程。他一生也从未停止过绘画。他儿子说，在自己的记忆中，父亲常年干着两件事，一是画画，二是帮他母亲干活。可见，教书是张守忠的“正式工作”，绘画是他的“业余工作”，帮助妻子耕田务农则是他的“家务”。“耕读文化”在他身上演绎为集“教、绘、耕”为一体的一生。生活方式和性格共同决定了他在通渭书画发展中的影响不像李巍那么集中而强烈，而是在他自己那不紧不慢的“教、绘、耕”一生中，以一种细水长流、

日积月累的方式产生了一定影响。

虽然他在学校并不主要教美术，但是课余时间还是经常作画，这无形中吸引了那些爱好绘画的学生，有的甚至怀着好奇的心理去“偷看”他画画。在跟他熟悉后，这些学生便会常去他那里请教。他没有条件专门组织和辅导学生画画，但是除了平时学生请教时他会给予辅导的同时，还通过把自己在大学时期的习作常借给学生学习、临摹，让学生观摹自己作画等方式，使他们在学习美术的初始阶段“少走了许多弯路”。当今活跃在通渭书画界的魏岳嵩、魏岗，已走出通渭的何钰、王铭、和已走出通渭，跻身专业画家队伍并已取得一定成就的曹瀚、张兴国等人都曾既是李巍的学生，也是张守忠的学生。

由于他专门学过美术，文化馆举办各种展览的时候，经常借调他过去帮忙。在这类活动过程中，他也对一起工作的美术爱好者们产生了一定的影响。比如1968年，在“清理阶级队伍”以及随后升格的“刮十二级红色台风”运动期间，当时的通渭县毛泽东思想宣传站受到此前曾在全国引起轰动的阶级斗争教育性质的纪录片《收租院》的启发，决定以通渭县义岗的大地主董本斋为阶级斗争的对象，在通渭举办一次“阶级教育展览”。展览的内容除一些解说文字和图片之外，也想搞一组像《收租院》群雕那样的雕塑。于是他们从全县各单位、各公社抽调了十几位擅长美术的人员，要求他们根据“董本斋发家史”，模仿《收租院》创作一组泥塑。由于张守忠专门学过美术，懂得雕塑和人体结构，就由他具体指导大家搞。参与过这组泥塑创作的刘尚贤回忆说，为了较好地完成任务，他们专门去义岗调查过董本斋及其家人、一些受害人的长像、身高等特征，回来后他们共塑了20多组泥塑，每一组2人到5人。作品展出后，义岗的许多老人们都说他们塑得很像。对此，1990年版的《通渭县志》有这样的记载：“……人物造型逼真，情节动人，对群众进行了忆苦思甜的教育。”（《通渭县志》编纂委员会，1990：545）这可以说是通渭美术工作人员集体创作能力的见证，也可说是张守忠视觉艺术造型能力和教学能力的见证。遗憾的是，随着文革的结束，有人认为这组泥塑群像的历史使命“已经结束”，其艺术和文化价值也随之“消失”，当然免不了被拆毁的命运。^①

李巍在举办美术训练班期间，张守忠也被抽调到文化馆作为辅助教学人员，分教国画。李巍离开通渭之后，这种训练班停办了五年多，1984年又抽调张守忠作为主讲教师举办过一次美术学习班。他的教学内容和方式都沿袭了李巍当年办班的模式。因此，他在培训班上所产生的影响与李巍当年教学工作中所产生的影响是相同的。

李巍和张守忠的培训和辅导内容中，既包括现代美术院校所开设的素描、色彩、速写等基础造型课程，也包括传统书画，李巍本人甚至在通渭还画过油画。但是这样的培训和辅导活动本身也因为发生在通渭这个有着书画艺术审美意识的乡土社会而具有了“通渭特征”，即人们虽然学习了写实性造型基础课程，也了解了版画、油画这些画种，但是在需要搞创作时，几乎所有的学员都选择了画国画，而极少有人去画其它画种。这既是通渭书画家极少从事其它绘画形态的主要原因，也是他们所画的“农民画”作品中又具有明显的学院派特征的主要原因。

5.4.3 高乃温的影响

高乃温在通渭书画艺术发展中的影响主要是在书法方面。他当年被“下放”后被分配到新华书店工作，而没有专门搞文化艺术工作。因此接触到他的通渭书画家们也就比接触李巍的要少得

^① 假如有更多的人能够将这组泥塑作品视为一种历史见证而认同其文化及艺术价值，它就不会被拆毁，因此说，这组泥塑作品的被拆毁显然也是通渭缺少真正的高等艺术教育的一个佐证。

多，以至于谈及他的人都不知道他究竟是什么学校毕业的，从哪学的书法。只知道他的字写得很好。他后来和通渭当地的教育家兼书法家高维天一起被通渭人誉为“二高”。还有人知道，高乃温曾不断地写申请要求加入中国共产党，但是组织上说他有“历史问题”，一直没批，而改革开放以后是否批准了他们也不知道。大家还有一点共识，那就是高乃温的子女都很有教养，素质都很高。高乃温于1980年落实知识分子政策时调回兰州，于1998年去逝。所有谈到他的人都有一个共识，即认为他对通渭书法的发展也有一定影响。

高乃温对于通渭书法界的影响不同于李巍那种集中、专门而强烈的方式，也不同于张守忠那种细水长流的方式，而是他在通渭工作期间与人们的交往中产生的，可谓是另一种“生活教育”方式。首先，日常交往中，他常向书法爱好者们零星地讲一些书法知识、学习和提高书法的方法，有时候还给他们借字帖。其次，他常给人们无偿写字，通渭书法家冉万昌回忆说，那时候只要有人要，他就写，有的人不好意思，就拿一斤当时麻纸包的那种点心、有的人会拿一瓶墨汁去求他写字，他都不拒绝。“农民画家”王琛在讲到高乃温时，也是充满了感激。他自己在生活极度困难的情况下，没有先想着自己成家，而是通过从碱土中提取芒硝卖钱供弟弟读完了中学，并为弟弟娶了媳妇，高乃温了解到这些情况后很受感动，不仅常教他练习书法的方法，而且前后三次共为他写了70幅字让他去卖。当时通渭市场上书画价格不是很高，但是这70幅书法作品却着实使王琛的生活“翻了个身”。后来高乃温听说他已到了对象，还高兴地给了他200元钱办婚事。王琛回忆说：“那时候找一个老婆有600到700元就够了，他给了我200元，等于把大问题就解决了，他帮了大忙。”其实，高乃温那70幅作品对于王琛的意义可能并不只是使他的生活“翻了个身”，至少还有一点，那就是通过这种“翻身”，他认识到书法的艺术价值与经济价值之间的联系，这不能不说是他后来放下锄头和铁锨而专门从事书画的一个重要动因。

可以看出，高乃温不仅凭他的书法艺术，还凭他的齐家之方、谦和的性格，以及对通渭贫苦农民的真诚情意（不只是同情）赢得了通渭人对他的尊重，他不仅在通渭书法艺术的发展中产生了一定影响，还为通渭人展示了一个典型的传统知识分子的形象。

6. 非教育因素

6.1 激励性因素

6.1.1 官方的支持

自1973年李巍提出举办美术学习班开始，到21世纪初以来，通渭官方对本地书画艺术给予了不同方式的、但是有力的支持。

文革时期，如前所述，当时李巍是以“有问题”而前去“接受改造”的知识分子的身份到通渭的，李志等地方领导通过调他到县文化馆工作和平时对他的“正常对待”而起到了保护他的作用，这是李巍主动提出举办美术学习班的一个重要的情感因素。而美术学习班得以顺利而有效地进行，则主要依赖于通渭官方的鼎力支持。

李巍办美术培训班的想法最初是对文化馆副馆长姚顺元谈的。由于李巍当时的身份是被下放到通渭接受“改造”的知识分子，他要做群众文化辅导这样的工作必须得到所有直接、间接的领导同意才行。姚顺元虽然觉得办班是好事情，但是他当时做不了主，便给当时文化馆的正馆长刘基谈了。与姚顺元一样，刘基认为这对热爱书画的通渭人来说是一个学习的好机会，是件好事，便又请示了当时任通渭县革委会军宣队政治部副主任李志，李志当然同意，并与刘基一同又向政

治部正主任、军方派来的领导方兰田作了汇报，他也同意了。后来笔者跟李巍谈及这些，他笑了：“这些具体的过程我真不知道，我不知道会这么复杂。”

在同意李巍举办美术学习班以后，文化馆向全县各单位、学校、各公社和生产队发了正式通知。这意味着举办美术学习班不是李巍的个体行为，而是文化馆组织的一项公共事业，收到通知的单位、学校、公社及生产队有责任和义务积极配合。

举办美术学习班的公共事业性质还体现在其它方面。当时生产队的农民要参加劳动、挣工分，然后才能分到粮食，因此虽然许多人喜欢美术，但为了不影响生产队的劳动，他们不愿意参加。李巍了解到这种情况后，便建议给参加美术学习班的农民记工分，而文化馆及政治部的领导们没有犹豫，同意了这个建议，并且与各公社和生产队进行协商后使这一建议得到实施。果然，原来有顾虑的许多美术爱好者纷纷前来学习。后来，文化馆还给学员发过生活费，学习期间每人每天发 8 角钱。为了办好美术培训班，文化馆或是直接提供教室，或是从通渭县一中、县党校协商后借用教室，并且承担了培训班所需要的所有其它费用，教师教学和所有学员学习所需要的笔、墨、颜料、各种纸张，都是文化馆统一买了无偿发给大家使用。文化馆还从学校及各公社先后选择和借调了张守忠搞协助教学工作，借调何钰、魏岳嵩、魏岗、刘尚贤等有美术特长的教师们搞协调组织工作。在一些较大规模的美术培训工作结束后，文化馆还要求学员提交作品作为学习的汇报。

一位“农民画家”在谈到当时文化馆支持李巍举办美术学习班的历史时深有感触地说：“那时候的体制和现在不一样，文化馆把办学习班作为一种事业来办。”

改革开放以后，通渭官方除了继续维持了李巍当年的群众美术培训传统以外，还通过以下方式对当地书画艺术的发展给予了支持。

第一，开始恢复和兴办各种展览。如前所述，通渭有史以来的第一次美术展览是 1962 年兴办的，第一次书画展览是在 1963 年举办的。改革开放以后，通渭县委、县政府直接插手本地书画艺术展览活动，力图通过展览将本县书画艺术、特别是农民书画艺术成就推向全省、全国（表 3）。

表 3：改革开放以来通渭县举办的主要书画展^①

1979 年，第二次通渭书画展览，展出今人书画作品 52 幅
1982 年，全县书画、摄影展览，展出作品 100 余幅
1983 年，兄弟县馆藏书画展览，展出作品 300 幅
1983 年，建国 35 周年建设成就摄影展览，展出作品 80 余幅
1985 年 6 月，全县中小学生书画展览，展出作品 150 余幅
1985 年 6 月，张维垣书画遗作展，展出作品 120 幅
1987 年，首届通渭青年书画展（作品数未知）
2004 年在通渭举办了“首届通渭农民书画展暨民间艺术展”，展出作品 630 幅
2007 年 8 月，“通渭县‘文化人口’农民书画展”，展出作品 100 幅
2007 年 12 月，举办张守忠遗作展
1986 年 2 月，县文化馆与甘肃省群众艺术馆、美术家画廊联合在兰州五泉山举办通渭县书画展览，展出作品 120 幅
1992 年，第一次在北京美术馆成功举办通渭书画展，展出作品 101 幅
2004 年在兰州举办了“首届通渭农民书画艺术节暨农民书画展”，展出作品 210 件，其中绘画作品 80 幅，书法作品 130 幅

第二，支持成立通渭县书画院。1994 年 10 月，通渭县成立书画院，定为科级建制，当时编制为 5 人。2003 年 2 月，又设立学术委员会、评审委员会、创作委员会、产业开发部、培训部、

^① 此处所列为在《通渭县志》和通渭文化馆、书画院等单位有明确记录的主要的展览，另据《通渭县志》记载，自 1991 年以后，“每年元旦、国庆等主要节假日期间，全县各乡镇，特别是各中小学都举办文艺作品展览，内容涉及书画、摄影、编织、小制作等许多方面”（《通渭县志》编纂委员会，2007：659）。

顾问小组、办公室。2005年，有专业人员7人，其中正、副院长各1人（《通渭县志》编纂委员会，2007：652）。书画院院长张东明自豪地告诉笔者：“通渭书画院的7名书画专业人员各有一间画室，本院的展厅是定西市辖7个县书画院的展厅中最好的。”

第三，为通渭书画艺术“造声势”。在1992年北京举办了“通渭书画展”之后，通渭县领导趁热打铁，积极奔走，于次年为通渭赢得了“书画艺术之乡”称号，先后编辑出版了《通渭书画选集》和《通渭书画挂历》。此外，通渭官方采用“请进来、走出去”的方式，一方面支持本地书画界邀请全国知名书画家到通渭讲学、献艺。另一方面，也组织本县书画家为本县群众及甘肃省军区官兵义写春联、向“非典”时期工作在一线的医务工作者和定西市第一届党代会、人代会、政协会议的代表、委员赠送书画作品等活动。^①2002年，通渭官方组织61位通渭书法家集体创作“江泽民七一讲话书法长卷”，先后在兰州、定西和本县展出并出版成册，作为十六大甘肃代表团的礼物赠给全国十六大各位代表。

第四，开发“书画产业”。通渭县委、县政府于2003年提出发展“书画产业”的口号。采取“先扶持、后规范”的政策，鼓励和支持通渭县书画产业的发展。

文革时期，通渭官方支持通渭书画艺术发展的根本原因是李巍的提议正好符合通渭人自古就崇尚书画艺术的乡俗。而且多数出生本地的政府及文化部门的领导们也都喜欢书画。他们就这样在支持李巍办美术培训班的过程中形成了支持当地书画艺术的传统。后来一些党政部门领导人认为：“通渭的资源就是人的资源，是文化的资源，再没有别的，在通渭从政，如果不抓文化就没什么可干的”。同时他们还认为：“文化的大门开得越大，监狱的大门就会越小”。^②因此，他们试图通过支持书画艺术，使其变成一种产业，以促进通渭的经济发展，也希望通过书画艺术的发展来达到稳定社会治安的目的。而他们所认为在通渭唯一值得开发的“文化资源”中的书画热现象正是在读书文化对当地人艺术审美意识的形塑、当代学院文化形塑了通渭书画家的专业化意识，以及李巍等专业艺术家的影响的基础上形成的。

6.1.2 家庭的支持

多数被访的书画家们也表示，家庭在他们成长过程中起到了重要作用，不过在对资料进行编码过程中陆续出现的家庭的影响者只有两个，一个是父亲，一个是妻子。

前文笔者已经叙述过书画家们的父亲们的基本特征和他们对孩子们的影响方式，即他们都念过书，爱好书画，能写善画，大都喜欢收藏书籍和书画，有的还会写诗。与那些没有读过书的父亲们相比，他们有着较强的艺术文化资本积累意识，因此他们向孩子表达爱的方式尽可能地为孩子提供各种条件，让他们学习书法或绘画，甚至不惜牺牲眼前的经济利益。通渭书画院第二任院长张东明、“农民书法家”朱鹏飞等人的父亲是这类父亲的典型。张东明在访谈时回忆说：

每当假期，我们队上的学生都要参加劳动，挣工分，因为挣到更多的工分就能分到更多的粮

① 定西市原为定西地区。2003年4月4日，经中华人民共和国国务院“国函（2003）46号文件《国务院关于同意甘肃撤销定西地区设立地级定西市的批复》，定西地区撤销地区设市，辖一区六县：安定区（由原定五县改称）、通渭、陇西、渭源、临洮、漳县、岷县。同年12月26日，召开定西市第一届人民代表大会第一次会议，选举产生了定西市人民代表大会常务委员会和定西市人民政府市长、副市长。资料来源：http://www.dx.gansu.gov.cn/cn/dxgk/lsg/A010101index_1.htm

② 曾于1985年9月至1993年6月任通渭县委副书记，后调任定西市文化局局长的陆平，和2002年9月至2006年2月任通渭县委书记的郑红伟在访谈时不约而同地谈到了在通渭从政的这种感受。

食。但是我父亲就是不让我去参加劳动，他要我练字、学画画。当时我母亲没文化，她想让我去挣工分，因此为这个，我的父母之间还有些矛盾。我父亲认为我太小，不让我去参加劳动，寒假暑假都把我关在家里画画。他还给我借了好多资料。……我父亲很心疼我，就不愿我过早地去参加劳动，而要我学画画。

朱鹏飞的父亲与张东明的父亲的做法如出一辙。在他小时候教他从柳公权的正楷起步学习书法，在他中学毕业后，又支持他参加了西安书法中专班的学习，后来又支持他上了中国书法函授大学，朱鹏飞因而“在学书法的过程中没走弯路”，也因此而甚至不记得小学的书法和美术老师了，只认为父亲是他艺术成长中的唯一的启蒙导师。

另一些父亲虽没有在孩子学习书画方面进行专门的投资，但是日常生活中“经常谈起一些画家和绘画之事”，以及他们“字写得好”，使孩子们“见得多了”，也成为“影响和感染”的重要因素。西北师大敦煌艺术学院的曹瀚和通渭“农民书法家”李济畅的父亲们便属这类。

除了父亲外，还有一些书画家们谈到了妻子对自己艺术追求的支持，这些妻子们也都受过一定的教育。她们对丈夫书画艺术事业的支持当然不是直接的指导，而是通过照顾公婆和孩子、协助做一些装裱之类的辅助工作、与丈夫共患难等方式来支持丈夫从事书画艺术。这其中的一个典型便是张维垣的妻子许志淑。

许志淑 1924 年出生于通渭文树乡，与其丈夫张维垣是同村。她没上过学，但是自学过《三字经》、《百家姓》、《朱子治家格言》等蒙学教材。刚结婚时，张维垣还在百里以外的通渭一中上学，家中没有成年男性劳动力，她便包揽了一切家务和农事，使丈夫能够无忧无虑，安心读书。1945 年张维垣考取了国立艺术专科学校后，面对学杂费、路费、生活费等费用，支持丈夫完成学业的信念使许志淑表现出了非凡的冷静与沉着，她让丈夫向通渭一中的校长阎焕炜求助贷得一些高利贷，自己又赶紧纺了些毛线，让丈夫带到南方去卖。入学后，许志淑不断纺线寄给丈夫卖，不但还清了债务，而且就这样支持他读完了大学。1949 年，张维垣被调回甘肃工作，夫妻才得以团聚。

文革时期，张维垣没能逃过被批斗的命运。这时期，许志淑在生活上给予他悉心的照顾，并时常宽慰他。当时，张维垣的艺专毕业证、全国美展入选通知书、他的一部分作品和书稿、线装古籍书等都被抄走。张维垣收藏着许多从杭州带来的当代著名书画家们的作品，他担心这些作品也被抄走，许志淑便把这些作品整理、包好后交给一位对他们夫妻十分尊重和同情的大队书记和他妻子，才使这些作品得以保存下来。

1983 年张维垣去逝后，许志淑将丧夫之痛转化为为丈夫的艺术成就“讨说法”的行动中。在张维垣遇难一周年纪念日，在水市委的支持下，许志淑与子女为丈夫筹办了第一次书画遗作展，共展出了张维垣的代表作 120 余幅。展览期间，一位来自北京的记者提醒张维垣的子女，要让世人了解他们父亲的艺术成就，就应该把他介绍出省、介绍给全国。子女们将这种说法转告了母亲。为了给丈夫的艺术成就给一个客观而较为确切的评价，许志淑率领儿女们一起搜集资料，了解了一批书画家、艺术鉴赏家及中国书协、美协的情况，并打发子女带着张维垣的作品东奔西走，征求全国名家的评论。最终如她所期望的那样，张维垣的作品得到全国书画界的充分肯定。1987 年 8 月 21 日，李可染题名的“张维垣遗作展”在兰州隆重举行。从此，关于张维垣作品的评论和纪念文章频频出现。1991 年，《张维垣画集》得以出版。1994 年，兰州大学出版社出版了李子伟、刘志伟主编的《陇上画师——张维垣》一书。此书撰写和出版过程中，中国美术教育家、理论家王朝闻写信给予了指导，著名画家刘开渠当时还在世，在重病期间题写了“张维垣传略”，当时也在世的中国工业设计教育家王凤仪撰文《怀念张维垣同学》一文代序……许志淑就这样将丈夫的

艺术成就逐步推出甘肃，推向了全国。

1998年5月25日，许志淑病逝。笔者猜想，她应该是死而无憾的。

可以看出，不论是父亲，还是妻子，他们倾尽心血支持孩子或丈夫投身书画艺术的主要目的是使他们能够通过接受高等教育等途径终成长为被主流文化所能接受的“专业的”书画家。

6.2 强化性因素

除了上述因素之外，调查资料还显示，信息、市场、当地民宅特征的装饰需求在形成通渭书画热的过程中起到了不同方面和不同程度上的强化因素。

6.2.1 信息因素

文化艺术的传播离不开相应的信息技术环境，但是在通渭，收音机、电视及其它信息媒体发展迟缓，这使得现代文化艺术信息很难进入通渭人的视野。好多书画家小时候所受的美术教育几近空白。如前文中所提到的有意识地引导和帮助养孩子积累艺术文化资本的家长也是很少的。大多数孩子们在家庭所受到的熏陶也就是自家和邻里家常见的字画——书法和少数写意国画。对于其它艺术形式，许多通渭人，尤其是乡下人及其子女根本就没见过，自然就谈不上是否喜欢了。因此，人们认为这种闭塞和落后的信息渠道以一种戏剧性的方式，在限制了通渭人对其它画种的认识和认同水平的同时，却加深了对中国传统书画的认同水平。

6.2.2 市场因素

从所得初级编码数量看，在非教育因素中，市场因素的影响强度最大，市场通过两种方式在通渭书画热的形成中产生了一定影响。

首先，一些曾从事玻璃画、地毯绘画、陶瓷画的农民美术爱好者在了解到传统书画在整个中国艺术领域的地位之后，他们放弃了原来所从事的绘画形式转而从国画和书法。在了解中国画之前，陈效平、姜效忠这些贫苦农民出身而又没能上过美术院校的美术爱好者之所以情愿东奔西走，过讨饭式的生活，靠画玻璃画为生，是因为画玻璃画能使他们一年挣到200到300元，这点在公职人员看来极低的收入对他们来说还是“比种地好得多”。画陶瓷画给他们带来的收益更好一些，每月能挣近1000元。在改画国画以后，他们的月收入从2000元逐步上升到5000至6000元。从农民再就业角度看，他们显然已成了离土不离乡，通过书画艺术生产而走出贫困，能够养活家人，供孩子读书，生活趋于稳定的艺术领域的创业者。他们中的一部分已经跻身于甘肃省美术家协会或书法家协会会员，而且还在为成为全国美协或书协会员而努力。努力的动力何在？因为市场认同这种专业艺术家身份：“……只要拿上中国书协会员，生活吃饭就没问题了”。他们因而义无反顾地放弃了原来所从事的绘画形式转而从书法和国画。

其次，市场使得一些爱好书画或搞过美术设计工作的农民和下岗工人成了书画经营者。^① 这些人员或者因企业的萧条而丢了饭碗，或本来就在农村无法吃饱饭，因而出来装裱或经营书画。相比之下，在通渭，书画市场环境比较好，加上政府以免税等方式有意扶持，使这部分人的年收入多在30000元左右。他们不但脱了贫，而且与当地工薪阶层、外出打工者、未离土的农民等群体比较，他们可算是收入较高和较为稳定的群体。

6.2.3 民宅装饰需求

^① 在调查中笔者了解到，也有相当一部分画廊是一些在职人员雇佣亲朋开的。

根据通渭人的说法，他们喜欢用书画装饰家居，与通渭民宅的特征有关，这对通渭书画热的形成也有一定影响。

通渭人盖房先要围地“打庄”，就是打一圈丈许高的土墙围起一块地方作为庄院（《通渭县志》编纂委员会，1990：638）。院内的房子包括主房（通渭有人称为上房）和厢房，都是土木结构。所有房子都是单斜顶，窗户开在正面，正房和稍大一点的厢房都在门的两边开两扇窗户（图9），小一些的厢房则只开一扇窗户。房子里面，后墙一般比前墙高1.5至2米。前墙又有两扇窗户，这就使得后墙不但显得奇高，而且空旷，前后墙的一矮一高使得左右两侧的墙也成为一边矮、一边高的空旷的四边形。其中一侧有大火坑，火坑长一般为2米，宽度会占满整个房子。条件好的人家喜欢用较好的木材做一个屏壁将火坑装饰起来，有的人家会请人在屏壁格子上画上山水、花鸟之类的，看起来颇为讲究。这种高而空旷的后墙和两侧的墙都需要有一定长度的艺术作品来装饰。而中国书画装裱起来以后，天头、地头加上作品主体部分，与城市那四方四正、总共不到3米高的楼房相比，挂在这种建筑结构中的确显得更为合适。

6.3 启蒙性因素

最后，民间画匠、小人书也在一些通渭书画家的成长中具有启蒙作用，因而也被通渭人视为在形成通渭书画热的又一类因素。

6.3.1 民间画匠的启蒙

还有一些书画家说，自己小时候曾受到当地民间画匠的影响。毕业于兰州师专美术系，又在西安美术学院进修了本科，在通渭乡村小学任教（主要教英语和数学），自己又在县城利用周末和其它节假日举办美术学习班的崔峰说，他小时候常看农村民间画匠在庙里画神像、塑神像，特别喜欢，他也是从那时起就有了学画画的想法。通渭书画院第二任院长张东明的父亲就是民间画匠，父亲对他的影响就不只是被吸引和被感染，而且是直接的指导，他深情地回忆说：“我父亲会塑神像，也会画神像，是一个民间的画匠……庙里面应该画什么内容、怎么个画法，我小的时候我父亲都给我讲过。”

6.3.2 小人书的启蒙

小人书（连环画）作为一种价格低廉，通俗易懂的纸介图文结合的读物，它的流通似乎较少受到现代信息技术的影响。因此在通渭这样闭塞的乡土社会，它是贫穷的孩子们所能享受到的最为奢侈的文化艺术产品，他们不仅喜欢小人书中简洁易懂的故事，更喜欢小人书中的图画。于是他们去临摹，去学习。如此，小人书便以“润物细无声”的温柔方式成了激发孩子们学习绘画兴趣的小“导师”。

至于表1中出现的相貌因素，其实只是魏岳嵩一个人的有感而发。从李巍举办的第一期美术培训班结束时的集体照上可以看出，他（照片中后排左三）也曾是仪表堂堂的。但是在他30岁的时候，他的鼻子里面得了“肉芽肿”，面临生命危险，他不得不接受化疗、电烤等治疗手段，由此损坏了整个鼻子。从得这种病到现在已有20多年了，他顽强地活下来了，但是相貌的损坏对他的生活和人生追求造成的负面影响是严重的。他认为自己艺术上没什么大的成就的重要原因之一就是破了相的他无法走出通渭去见识和学习：“一个年轻人，你就是才高八斗，外表不行了，只能留在通渭县上下苦，现在也就只能搞成这么个样子。”不过没能走出通渭的他，也在通渭书画

艺术的发展过程中起到了领头羊的作用。这，又是一个具有戏剧性的个案。

6. 教育与非教育因素的比较与分析

从上述对形成通渭书画热的诸多因素的分析看，教育与非教育两类因素所起的作用在强度、性质等方面的差异是显著的。

首先，根据从资料中所得编码的总数看（表1），教育因素共得编码422个，非教育因素共得编码261个，分别占705个总编码数的59.86%和37.02%。^①这说明，教育因素虽然只是在通渭书画热形成中起过作用的诸多因素之一，但是它的影响强度却远远大于所有其它因素的总和。^②

其次，读书文化、学院文化及专业艺术家在通渭书画热形成中的作用之间有一种历史地形成的递进和因果关系，即在传统读书文化下首先形塑了通渭人推崇传统书画的艺术审美意识，在现代学院文化下形塑了书画家们追求专业艺术及专业书画家身份的意识，而几位专业艺术家的专门培训和其它不同方式的辅导则直接促成了通渭书画家作品的学院派特征。在非教育性因素中，两种激励性因素具有相似性，即前者是集体行为，后者是私人行为。但是，通渭党政部门的领导如果根本不喜欢书画艺术，就不可能认同通渭普通百姓的书画艺术审美意识，也就不可能——尤其是在文革那种极左时期——支持李巍等人的专业性美术教育活动，即使是在改革开放以后，他们可能会以抓经济为借口，而对通渭书画艺术采取应付性而不是实质性支持。同理，如果书画家们的父亲、妻子们也不认同书画艺术，也就不可能竭尽全力地支持他们学习和从事书画艺术。在这种意义上，这两种激励性因素的实质也是教育因素作用的间接反映。即没有教育因素，就不会有从私人到官方对书画家个体和集体书画艺术实践的鼎力支持。而两种强化性因素之间和两种启蒙性因素之间则是彼此孤立的。

第三，通渭书画热形成中的信息、市场、民宅装饰需求、民间画匠及小人书等因素均非通渭所独有。信息的闭塞和落后既是通渭的一大特征，更是整个大西北农村普遍具有的特征，而同样闭塞和落后的信息却没有在其他农村地区产生同样的影响。传统书画本是中国视觉艺术中的主流之一，在中国城市主流艺术市场中本身就占有一席之地，但是书画艺术却没有成为其他乡土社会艺术市场的主流。通渭那种民宅结构在定西市安定区、陇西、临洮，以及白银市的会宁等地都很普遍，但是其他拥有同样民宅特征的地方也没有形成“家家挂字画”这种独特的现象。至于民间画匠和小人书就更不是“通渭的专利”了，这两种因素在通渭所产生的“影响”在其他任何地方都没有发生。这些因素之所以能在通渭书画热的形成中产生影响，就是因为它们共同出现在读书文化、学院文化和专业艺术家的培训和辅导的共同作用下形成的产物——具有较为强烈的书画艺术审美意识的社会土壤之中。如上面所分析的，这些因素在通渭书画热形成中的作用不是建构性的，而只是强化性的。

结论与建议

上述研究证明，通渭书画热是一个在长期历史积淀基础上于20世纪中后期开始发生的乡土艺术文化变迁现象，其实质是书画艺术文化在通渭乡土社会的再生产。在这一再生产性乡土社会艺

^① 由于书画家们谈到的父亲的作用中，既包括教育性作用（17个编码），又包括激励性作用（15个编码），因而将关于父亲作用中的两类编码分归到两类因素中。

^② 在这两个百分数总和后缺少的部分就是关于在通渭书画艺术发展中起到零作用，却为中小学教师和书画家们所耿耿于怀的小学教育的22个编码，占总编码数的3.12%。

术文化的变迁过程中,教育、市场、信息及其它许多因素在书画艺术与乡土社会之间起到了中间性载体的作用。而在所有这些作用中,教育以其两种形态——读书文化和学院文化通过对书画艺术的二次性表达在向通渭乡土社会传递了传统书画的“纯粹”艺术属性的同时,也传递了它的社会属性——即传统观念中的精英艺术和当代的专业艺术。由于这样的二次性表达更接近通渭乡土社会传统中追求精英文化和在现代社会追求专业艺术家身份的客观需求,因而为通渭乡土社会所欣然接受。更为重要的是,李巍等专业艺术家以书画艺术实践者和教育实践者的双重身份,抛开——或者根本没有——塑造具有“革命性”或“乡土特色”的“农民画”的主观意愿,而以他们所掌握的学院派造型艺术,在为广大的通渭美术爱好者提供了素描、色彩、速写等专业造型技法的训练的同时,因势利导,因材施教,为他们学习传统中国书画艺术提供了精心的和专业性的指导。这一切,循序渐进而又有效地促成了书画艺术作为一种表达性结构与乡土社会现实之间的一致性,从而在通渭乡土艺术文化的变迁起到了主导作用。

然而,随着文革的结束,作为专业艺术家的李巍和高乃温已离开通渭,去年,本地专业书画家张守忠也已去逝。虽然他们几位的艺术教育活动和影响的“余波”还在发生着作用,通渭已走出去了一些有些成就的书画家,在通渭当地,“美术培训班”和书画展在日益增多,当地书画家们还在奋斗——书画热尚在持续。但是,走出去的,为了获取更大的艺术成就而无暇关照通渭本地艺术的发展,而本地这些培训班不过是在努力向美术院校输送新生而已,当地书画家们鼓足了劲所寻求的是成为各级书法家协会或美术家协会会员的进身之道,而极少有人能够在李巍、张守忠等人开创的事业基础上,帮助通渭书画家反思现状,走出困境,获取新生。当然,正如魏岳嵩所说的,这不是任何个人能解决的问题。

其实,通渭书画艺术发展中所面临的困境不仅仅是艺术领域所独有的。整体上看,农、林、牧、副业的专家们都在大学那寸方实验室奋斗着他们的专门事业(专业),但是一方面,大学的越来越多的产品——大学毕业生在城市的就业之路越来越艰难;另一方面,在广大的农村,缺乏专业知识和技术的农民们面对大片的土地却不知道如何使其生产出财富。笔者曾认为,通过在农村建立大学生创业基金、改善用人政策等方式可以在缓解大学生就业问题的同时促进农村经济发展(常君睿,2003)。而通渭书画热的研究说明,城市和主流文化导向的“城市化高等教育”在主导乡文化变迁的过程中,也促成了乡土社会主体身份认同的“城市化”——它使乡土社会主体在认同和追求“城市化”的过程中将自己边缘化了。面对这些问题,激励大学生到农村创业只能起到权宜之策的效果。同时,在“城市化高等教育”及相应招生、毕业生分配制度背景下,以“恢复和增强地方性知识的文化能动性,重构民族认同和本土文化的主体地位”(李小敏,2003)和“满足地方社会和学生发展的需要”(郭元祥,2000)为目的的中小学课程中的“地方课程”也只能是一种良好愿望而难以落实。

因此从根本上看,解决这些问题不仅需要改革基础教育,更需要改革高等教育,使“城市化高等教育”转而以“乡土化高等教育”的姿态走进乡土社会,以重建乡土社会文化和主体身份认同为起点,从而起到促进乡土社会、经济和文化发展——中国农业人口的比重及农业发展的重要地位说明,这不是一项简单的、不可或缺的事业。

回到解决本研究中提出的核心问题的直接策略上,建议请高等教育以“入世”的态度,走出象牙塔,通过联合办学、开发援助性项目、在乡土社会开办艺术院校等方式,将“学院文化”中有理论却缺乏实践土壤的诸多艺术理念及其它优势资源带进通渭这样的乡土社会,帮助其在理论性、批判性地反思当地艺术发展现状的前提下,发掘其自身所拥有的自然和人文艺术资源,引导

书画家们从某某风格、某某特征的桎梏中解脱出来，走向表现生活、表达情感的艺术之路。

参考文献

- [匈] 阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，居延安译，上海：学林出版社，1987。
- [法] 布迪厄（2003）：《实践感》，蒋梓骅译，南京：译林出版社。
- 曹翰（2007）：《一世笔墨缘，海言大半生——怀念恩师张守忠》，载《张守忠画集》，第119页，北京：中国文联出版社。
- 常君睿（2003）：《论学生就业与农村经济发展》，载中国高等教育学会高等学校毕业生就业管理专业委员会主编，《高校毕业生就业改革研究优秀论文集》第五集，沈阳：辽宁大学出版社。
- （2006）：《地方课程中三对涉及到课程价值倾向性》，“全球化背景下的多元文化教育国际论坛”交流论文，重庆北碚。
- 陈守忠（2004）：《通渭县志沿革考》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第1~10页，北京：中国文联出版社。
- 陈向明（1999）：《质的研究方法与社会科学研究》，北京：社会科学出版社。
- 陈绎曾（2004）：《翰林要诀》，载叶培贵主编，《书法备览》，北京：北京国学时代文化传播有限公司。
- 明·董其昌（2003）：《画禅室随笔(卷二)·画诀》，载严善錞主编，《绘画备览》。北京国学时代文化传播有限公司、深圳画院研制，北京：商务印书馆。
- 杜滋龄（2007）：《张守忠画集——序》，载《张守忠画集》，北京：中国文联出版社。
- 郭元祥（2000）：《关于地方课程开发的几点思考》，载《课程·教材·教法》，第1期，第6~8页。
- 韩少平《通渭农家书画多》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第206~208页，北京：中国文联出版社。
- 郝明德（1994）：《笔驰神游，一域清芬——写在全国书画艺术之乡通渭》，载《定西日报》7月22日。
- 何钰（2003）：《西汉天水郡治平襄城故址考》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第11~18页，北京：中国文联出版社。
- （2004）：《李巍教授的通渭情》，载《定西日报》，5月19日。
- 黄宗智（2003）：《中国革命中的农村阶级斗争——从土改到文革时期的表达性现实与客观性现实》，载黄宗智主编，《中国乡村研究》第2辑，第66~95页，北京：商务印书馆。
- （2007）：《经验与理论——中国社会、经济与法律的实践历史研究》，北京：中国人民大学出版社。
- 贾平凹（2004）：《通渭人家》，《人民日报（海外版）》，8月25日。
- 景晖、姚顺元（1993）：《通渭书画热的因由初探》，载《通渭文史》第14期，第1~4页。
- 李丽娜（2005）：《“通渭现象”及其产业化发展的思考》，载白庚胜、许柏林主编，《中国民间文化艺术产业建设研讨会论文集》，北京：民族出版社，第123~132页。
- 李书磊（1999）：《村落中的“国家”——文化变迁中的乡村学校》，杭州：浙江人民出版社。
- 李小敏（2003）：《村落知识资源与文化权力空间——永宁拖支村的田野研究》，载《中国教育：研究与评论》第5辑，第1~53页。
- 李子伟（2003）：《陇上墨香留千古——张维垣和他的艺术》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第199~205页，北京：中国文联出版社。
- 毛泽东（1991）：《湖南农民运动考察报告》，载毛泽东，《毛泽东选集》第1卷，第12~44页，北京：人民出版社。
- （1991）：《在延安文艺座谈会上的讲话(1942-05-02)》，载毛泽东，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社。
- 潘天寿（1983）：《中国绘画史》，上海：上海人民美术出版社。
- 强盛（2003）：《“泥腿子”的梦——通渭农民书画赴京展览速写》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第117~119页。北京：中国文联出版社。
- 上海地方志办公室（2007）：《上海美术志》，载 <http://www.shtong.gov.cn/node2/node2245/node73148/node73153/node73208/index.html>
- 邵洛羊主编（2002）：《中国美术大辞典》，上海：上海辞书出版社。
- 清·唐岱（2003）：《绘事发微》，载严善錞主编，《绘画备览》。北京国学时代文化传播有限公司、深圳画院研制，北京：商务印书馆。
- 陶行知（1926）：《中华教育改进社改造全国乡村教育宣言书》，《新教育评论》第3卷第1期。

- _____(1988a)《活的教育》，《生活教育文选》，第17~28页，成都：四川教育出版社。
- _____(1988b)《生活教育》，《生活教育文选》，第122~124页，成都：四川教育出版社。
- 通渭县文化馆（2007）：《关于全县文化市场阵地建设情况的汇报》，未发表。
- 《通渭县志》编纂委员会（1990）：《通渭县志》，兰州大学出版社。
- _____(2007)：《通渭县志》，待版。
- 吴冠中（2007）：《“奖”与“养”》，载《文汇报》7月18日。
- 徐建融、钱初熹、胡知凡（2002）：《美术教育展望》，上海：华东师范大学出版社。
- 易新生（2001）：《钟情书画的通渭人》，载《孝感日报》2月5日。
- 于进（2004）：《墨香通渭》，载《定西日报》2月11日。
- 余秀兰（2004）：《中国教育的城乡差异：一种文化再生现象的分析》，北京：教育科学出版社。
- 张道兴（2003）：《翰墨飘香通渭行》，载《甘肃文化》第12期，第26页。
- 张建成（2000）：《台湾地区的乡土教育》，载张建成主编，《多元文化教育：我们的课题与别人的经验》，第63~102页，台北：台湾师范大学出版社。
- 张理（2005）：《许志淑与“张维垣现象”》，政协通渭县委员会文史资料办公室编，《通渭文史》第三辑，第282~294页，兰州：兰州人民印刷厂。
- 张彦远（2003）：《历代名画记（卷一）》，载严善錞主编，《绘画备览》。北京国学时代文化传播有限公司、深圳画院研制，北京：商务印书馆。
- 张仲强（2003）：《通渭笏儿匠》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第103~105页，北京：中国文联出版社。
- 郑红伟（2002）：《从“通渭现象”看贫困地区书画艺术基本走向》，载郑红伟主编，《通渭人家》，第170~175页，北京：中国文联出版社。
- 郑杓（2004）：《衍极》，载叶培贵主编，《书法备览》，北京：北京国学时代文化传播有限公司。
- 《中国统计数据库》（2006），<http://www.bjinfobank.com/IrisBin/text.dll?Explain?db=TJ&no=274451&cs=10772009>。
- 清·邹一桂（2003）：《小山画谱·法古》，载严善錞主编，《绘画备览》。北京国学时代文化传播有限公司、深圳画院研制，北京：商务印书馆。
- 朱伟珏（2006）：《一种揭示教育不平等的社会学分析框架——布迪厄的文化再生产理论》，《社会科学》第5期，第106~117页。
- Bernstein, B. (1971). *Class, Codes and Control: Vol. 1, Theoretical Studies toward a Sociology of Language*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1971). "Intellectual Field and Creative Project." in Young, M. F. D ed., *Knowledge and Control: New Directions of the Sociology of Education*, London: Collier Macmillan. pp. 161~188.
- Corbin, J., & Strauss, A. (1990). "Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria." *Qualitative Sociology*, 13, 3~21.
- Glaser, B. & Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine De Gruyter.
- Glaser, B.G. (1992). *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*, The Sociology Press, Mill Valley CA.
- Huang, Philip C. C. (1995). Rural Class Struggle in the Chinese Revolution: Representational and Objective Realities from the Land Reform to the Cultural Revolution, *Modern China*, Vol. 21 No. 1, pp. 105~143.
- Littlejohn, S. (2002). *Theories of Human Communication*. Albuquerque: Wadsworth
- Strauss A. (1987). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, M. F. D. (1971). "Introduction" in Young, M. F. D ed., *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education*, London, Collier-Macmillan. pp.1~17.