

艺事刍论

余永健
著

艺事刍论

余永健 著



广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺事刍论 / 余永健著. — 南宁: 广西美术出版社,
2013.1

ISBN 978-7-5494-0738-5

I. ①艺… II. ①余… III. ①艺术教育—教学研究—高等学校—文集 IV. ①J-4

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第019893号

艺事刍论

YISHI CHULUN

著 者 / 余永健
出 版 人 / 蓝小星
终 审 / 黄宗湖
图书策划 / 姚震西
责任编辑 / 林增雄
封面设计 / 石绍康
责任校对 / 陈小英 尚永红
审 读 / 陈宇虹 张 芹
出版发行 / 广西美术出版社
地 址 / 广西南宁市望园路9号
邮 编 / 530022
网 址 / www.gxfinearts.com
制 版 / 广西雅昌彩色印刷有限公司
印 刷 / 广西大一迪美印刷有限责任公司
版 次 / 2013年8月第1版
印 次 / 2013年8月第1次印刷
开 本 / 787 mm × 1092 mm 1/16
印 张 / 21.75
书 号 / ISBN 978-7-5494-0738-5/J · 1701
定 价 / 50.00元

画家与作文

——序余永健文集及点滴旧忆与思考

刘新

永健兄出文集，嘱我写序，同窗苦读，四年“同居”，以这份相知根系的身份，知人论文，当为义不容辞的分内事。我和永健同届，又同一年留校，从1982年入校算起，今年恰是30年。弹指一挥间，有些旧事，懵然忆起，好似昨日，但实际上已打上文物的岁月年轮。所以留在学院里同届的几个朋友，都很兴奋地相约做一个展览，热闹一下，永健出文集适逢当时。展览也好，出书也罢，在今年都该是很有意思的纪念。

画家与作文，不知因于何故，总是我近来感触颇多的一个问题，尤其是给黄格胜院长编了两本《画旅文存》以后，对画家写作之事，以及由此相生的一些问题就一直萦绕于脑际。这回给永健文集写序，对此问题的感触仍如从前。

永健在大学里学的是中国画，绘事之余却比其他专业的同学嗜古好文。我不认为学中国画者都本分地喜爱文学或读书作文，虽然此举是中国画的旧学传统，但世风日下，读书作文之风近30年来是衰落了，以致好多画家都窘于给自己的画凑上一段有水准的文字，更别奢望能勤于笔耕，写字作文。平时都说“画不够，文来凑”，但现在的情况是，凑文字对很多画家来讲也成了难事，这毕竟不是瞎凑，而实在是要水准的雅事。

上学时永健就写得一笔好字，钢笔毛笔皆通，加上又红又专，是学生会里的重要干部，所以学生会里有个什么讲究的写字的活儿，他都亲自上阵。我至今还保存有一本上大二时学生会、团委奖励我演讲三等奖的凡·高传记《渴望生活》，里面的赠词就是永健兄隽秀的钢笔字手迹。欧文·斯通的这本名著

当时风靡大学校园，因此书和字因其特殊意义成了我的旧时纪念。现在见字如人，还是让我想起20世纪80年代的那些激情。直到现在，永健还有在画上题跋甚至题长跋的习惯，字画相得益彰，这是永健兄擅书雅文的一面，也是与其他广西画家相区别的一面。

永健尚文还有另外一面，那就是好读书、买书。过去每个城市都有古旧书店，南宁也不例外，那常常是读书人淘书的好去处。有一回我和他得到书店朋友的帮助，直接到店里的库房去淘书，那真是一段可遇不可求的美好回忆。整个库房就我们两人，整排整架的书落满灰尘，书和人都像久逢知己。那天我们每人都挑了一大包旧书满载归去，其中我自己还淘了一套1938年初版的《鲁迅全集》，虽然少了一册，至今仍是善本。

留校以后，永健有了更大的平台和专业方向来打通读书与思考、写作与实践的关系，久而久之，在画画之余，为教学为会议，也为读书为思考，永健兄逐渐写起了正式文章，有的还是理论长文。尽管写作不是永健生活的常态，但其文章从不硬写，只要作文，就认真以待，言之见物。永健的认真细致，在圈内出了名，文章和画一如其性格，所以写谈艺随笔，以及那些理论长文，也见出严谨规范的痕迹，这种严谨规范，大到谋篇论理，小到遣词注释，一一周到，通篇没有疏于文章的业余感。这些文章日积月累，就有了出文集的数量，在我周围的画家里，这该是一个榜样吧。

的确，搞创作者，有文章成就的不多，至少在我的老同学里，永健是不多见的稀罕的一个。此举不是因为我吃文章饭，就抬举写文章的朋友，这实在是在文人画的旧时代，作文乃画家的平常事、童子功，用不着特别标举的。这个风气晚至民国还是这样，只是后来技能因素增大，分科琐细，文脉渐断，绘事者胸无点墨、拙于文字倒成了平常事。好在时下画家，尤其是和永健这一辈甚至还晚一辈的画家，给文章出版集子的慢慢多起来了，断开的文脉总算是一些接续。一来说明现在的出版条件好于从前了，二来也可看出文章之风气已部分复归于画界，文章的边界也不再那么死板而困扰着画家。尽管这样，画家擅文的甚至长于理论的还是不多，就像史家、批评家擅画的不多一样，也为此，当代的吴冠中、黄永玉、陈丹青他们在画界出奇地稀有和有话语权。

事实上，文章如讲话，这是作文的本质，但前提是要勤于思考和笔耕，要言之有物，如此坚持，才能玩转了文字，才能讲有好文章出来。画家与文章的关系不顺，大多是画家把作文神秘化而打消了作文的兴致，就好比学者在学术研究之余写些随笔，也显尽微言大义，施以人间情怀一样，画家的写作也是很

别样的风景。画家由于其实践的身份，所写文章不论谈艺随笔，还是研究性论文，一定不同于理论家的识度和笔调。读永健兄的文字，可见出其鲜活务实的特点，即是这种源自于画家的学识与情怀所致。

从趣味、价值观来看，永健偏于写宋画和明清文人画。进大学前永健即有画连环画的经历，入校后自然就主修人物，而且也始有机会向传统补课，只是永健生性儒雅，重于文学情趣，毕业后慢慢转道花鸟。为自己在这方面得学理之道，于是就有了对花鸟画的理论思考和现实观察。前面讲我和他一块在古旧书店淘书时，他就很着意地淘了一些宋人小品的册页，那时的永健确实在传统中得道，进补了不少的传统养分。收入文集的有很大一部分即是写花鸟画、文人画的文章，所叙内容及文笔很是讲究，看得出是很用心的作文，完全不是一般随性写来的文字。与人物山水画相比，花鸟画重情趣，托物言志，对此永健有深入系统的研究，读他的这些文章会慢慢进入他娓娓写来的学者语境。然而永健无意做学者，但朝着学者型画家或教员的方向去努力却是肯定的。

我们常读到一些文章，文风浑浊，貌似坚深，以致语言佶屈聱牙，如泥坑之水，表面浑不见底，实则半尺深度，浅也。永健兄有好多文章正襟危坐，富于学理，是大块文章，但读来流畅亲切。文集下的下篇，收入了永健平时的一些谈艺随笔，更有这个特点。好文章意远文近，画家文章尤其要这样。好在书要印出来了，画家们还是自己去读吧。

2012年9月5日写于水塘江书屋

目录

序言：画家与作文

——序余永健文集及点滴旧忆与思考

寻源探微

002 / 简论小景与宋代汀渚水鸟画的意境关系

格物致知穷理趣

024 / ——宋代绘画探研

心源的畅游

070 / ——从山水画看古代画家对大自然的审美观照

082 / 从“行乐图”嬗变析论金农画像题咏

国画见识

108 / 中国画学院与中国画学科建设的可能性探析

“悟”的作用与开启刍论

118 / ——从教育心理角度兼谈中国画创作教学的智力因素

134 / 略论黄格胜的艺术教育思想与对中国画学科建设的价值意义

150 / 略论传统中国人物画的得与失

178 / “漓江画派”与中国当代画坛诸画派若干比较刍议

212 / 中国画题款美学意蕴二题

艺教笔墨

228 / 简论美术教育与相关范畴的几个关系

238 / 美术学科研究生培养方向设定与地域文化建设关系探析

246 / 略论古典书法的“品味”接受

260 / 刍论明清书风对是时文人画的影响

276 / 古代题画诗漫语

画语文心

文心花语

302 / ——花鸟画创作意境简析

302 / 学画随想

328 / 托物表意话花鸟

332 / 参静偶记

336 / 后记

寻源探微

简论小景与宋代汀渚水鸟画的意境关系

美术史教科书表明，唐朝（618—907）武力强盛时，国势扩及西域，与印度、西亚交通频繁，东西文化相互交流，当时的绘画也融入了域外的风貌。经五代（907—960）至宋代（960—1279），国势转弱，渐少与域外交流，形成较为封闭的中国文化圈，近代认为中国绘画的一些特色，如：山水、花鸟画在人物画之后相继独立，卷、轴、册之装裱形式成熟，文人画的思想逐渐发展，画家渐形成落款题诗的习惯，诗画意境之追求，写意及逸品受重视等，大都在这时期发展成熟，或开始发展。因此宋朝的绘画在美术史上，居于承前启后的重要地位。

绘画原本无科目之分，日渐发展之后始见划分，宋代正是分科的重要时期。在郭若虚的《图画见闻志》（书约成于1074年）分人物、山水、花鸟、杂画四门。刘道醇《圣朝名画评》（书约成于1086年）将画分为六门：人物、山水林木、畜兽、花卉翎毛、鬼神、屋木。《宣和画谱》（书成于1120年）分为十门：道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹（小景附）、蔬果（药品、草虫附）。邓椿《画继》（书成于1167年）分为八门：仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画。《宣和画谱》在墨竹门附小景，《画继》则以小景和杂画共置一门。墨竹在北宋文同（1018—1079）、苏轼（1037—1101）等文士倡导下始兴盛起来，小景先附其后，后来和杂画共立为一门，反映出小景画在南北宋之际是一项新兴艺术，而且已渐成规模。

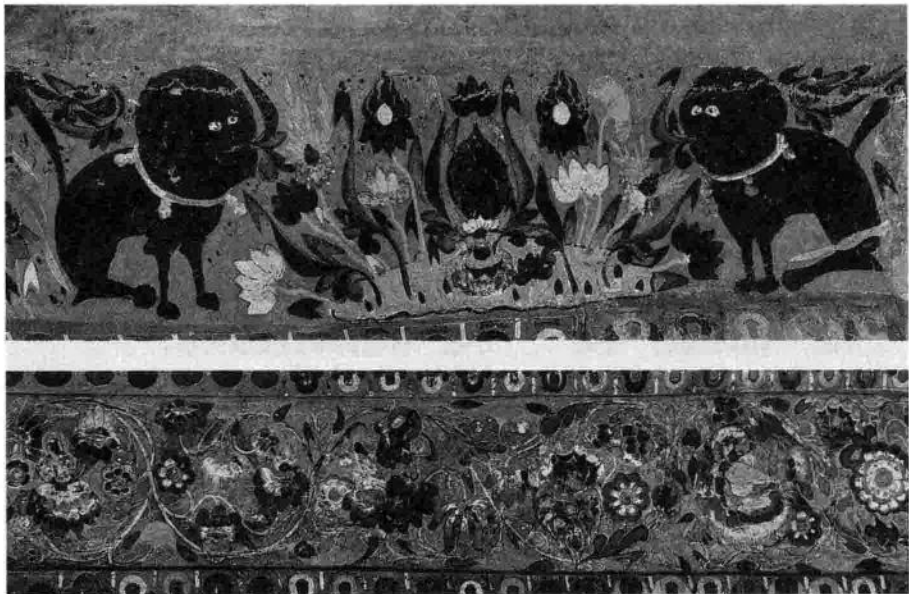
一、小景画与文献

“小景”一词是何意义？仅见《宣和画谱》有简短之解释：“布景致思，不盈咫尺而万里可论……画墨竹与夫小景，自五代至本朝，才得十二人。”^[1]其意应是指尺幅较小之作品，如郭熙云：“铺舒为宏图而无余，消缩为小景而不少。”^[2]即有相同之意义。但也可能北宋前半期，山水画大都描绘大山之“全景”^[3]，在“全景”式流行时，另有画较清简之山川，被称之为“小景”。在花鸟画方面，唐人常有画“全株”之花木，后来边鸾发展出“折枝”^[4]之作品，与山水画的“全景”、“小景”有着类似的发展关系。

在文献中，也有一些可能与小景相关之词，如张彦远的《历代名画记》曾提及“小画”^[5]，可能以画幅小、用笔精为特色。曾有小景之作的赵令穰（活动于1070—1100），他的作品，属清丽的“小轴”画^[6]，小轴也有小幅作品之意。黄庭坚（1045—1105）题赵令穰小景云：“大年兄弟精于‘小笔’。”^[7]另有米芾（1051—1107）云：“李王山水，唐希雅、黄筌之伦，翎毛‘小笔’，人收甚众……”^[8]小笔有用笔细致之意，同时也跟小幅作品有连带关系。如高克明（活动于公元1007—1049）亦长于小景，其作品即有“巧密”的特点^[9]。至于“小景”在北宋后半期，可能有画幅尺幅较小的意思，也有指景致较清简而非一定尺幅的大小，小景在当时最重要的意义，可能是指此类作品，尚带有一种新画境的追求。

“小景”一词出现于何时？据《图画见闻志》记载，慧（惠）崇（约965—1017）、高克明有小景画：“建阳僧慧崇，工画鹅雁鹭鹭，尤工小景，善为寒汀远渚，萧洒虚旷之象，人所难到也。”“高克明，京师人，仁宗朝为翰林待诏，工画山水，采撷诸家之美，参成一艺之精，团扇卧屏，尤长小景。但矜其巧密，殊乏飘逸之妙。”《图画见闻志》书约成于1074年，故以比较保守的态度来看，北宋的后半期，小景画应已明确存在。我们也可在黄庭坚、晁无咎（1053—1110）、沈括（1031—1095）等人文集中，找到有关小景的题识或诗文^[10]。

但是较《图画见闻志》迟四十多年的《宣和画谱》记载：五代北宋之际的徐熙（10世纪）有《小景野鸭图》，巨然（10世纪）有《烟关小景图》、《林石小景图》，黄居寀（933—？）有《小景竹石水禽图》。这些10世纪的作品是否确实已是小景画，其可能性有两种：其一，根据画之原有的旧名抄录，也就是在五代北宋之际已有小景画了；其二，编撰《宣和画谱》时，编者以当时的观念，依画面的情况，而定以与小景有关的品名。若是如此，形成小景画的



唐 敦煌壁画 双狮莲花图案与化生伎乐边饰（局部）

明确年代，可能较10世纪迟些，因此小景最早起于何时尚可再研究。

又根据书中有关作品内容或品名的记载，尤其是“景”字之意义，可以知道小景画原与山水之关系程度较深，但因徐熙有《小景野鸭图》、易元吉有《小景獐猿》等作品名为小景^[11]，其点景的内容是水禽或走兽，它们在画面中又居有重要的分量，这样的小景画便会归属于花鸟画之范围。本文即讨论与花鸟画相关之部分。

二、小景与平远景

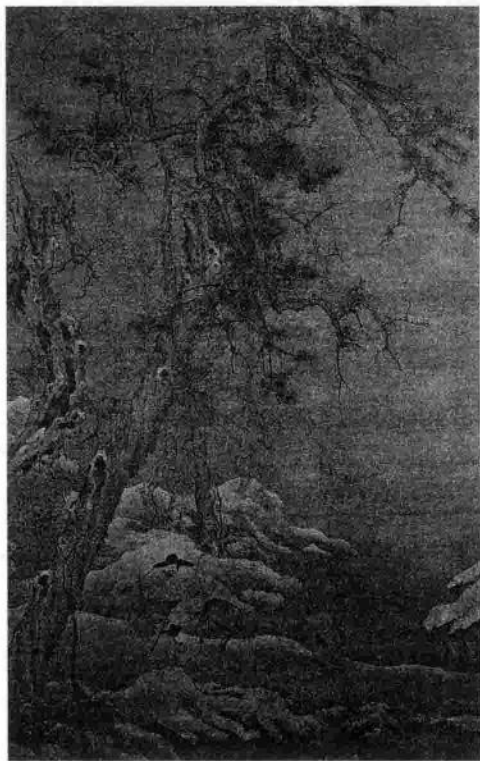
山水画在唐代，虽然尚未发展成为一门独立的绘画艺术，但当时与山水有关的作品已不少，如唐代敦煌壁画、奈良正仓院琵琶漆画，都有一些山水画例，在构景中，已都含有“三远”的观点在作品中。至宋代山水画蓬勃发展，对“三远”^[12]之运用及观点更加明确而成熟。

在画轴方面，五代巨然（活动于10世纪后半叶）的《层岩丛树图》^[13]为深远兼高远的构景。北宋初，像叶茂台辽墓出土的《山水图》、范宽（10世纪末—11世纪初）的《溪山行旅图》、传李成（919—967）的《晴峦萧寺》以高远的构景为主，或略有深远之意，山石树木充满画幅。传李成的《乔松平远

图》即是平远的构景。至于神宗时的郭熙（约活动于1001—1090）《早春图》正如郭氏《林泉高致》中所说，有意集合各种理想景致，而成三远兼备的构景。

在画卷方面，传董源（10世纪上半叶）《潇湘图》、传燕文贵（活动于10世纪末—11世纪初）《溪山楼观》、传屈鼎（活动于11世纪中叶）《夏山图》，这些作品近景为水面，中远景为山峦，亦属高远而兼深远的构景。传许道宁（活动于1000—1066）《渔父图》、传郭熙《树色平远》则属平远式为主，兼有高远或深远的构景。虽然北宋前期的山水画有各种的三远构景，但以表现山石雄伟充实的作品居于当时潮流主要地位，这种构景大多属于高远，或高远和深远结合的画面。

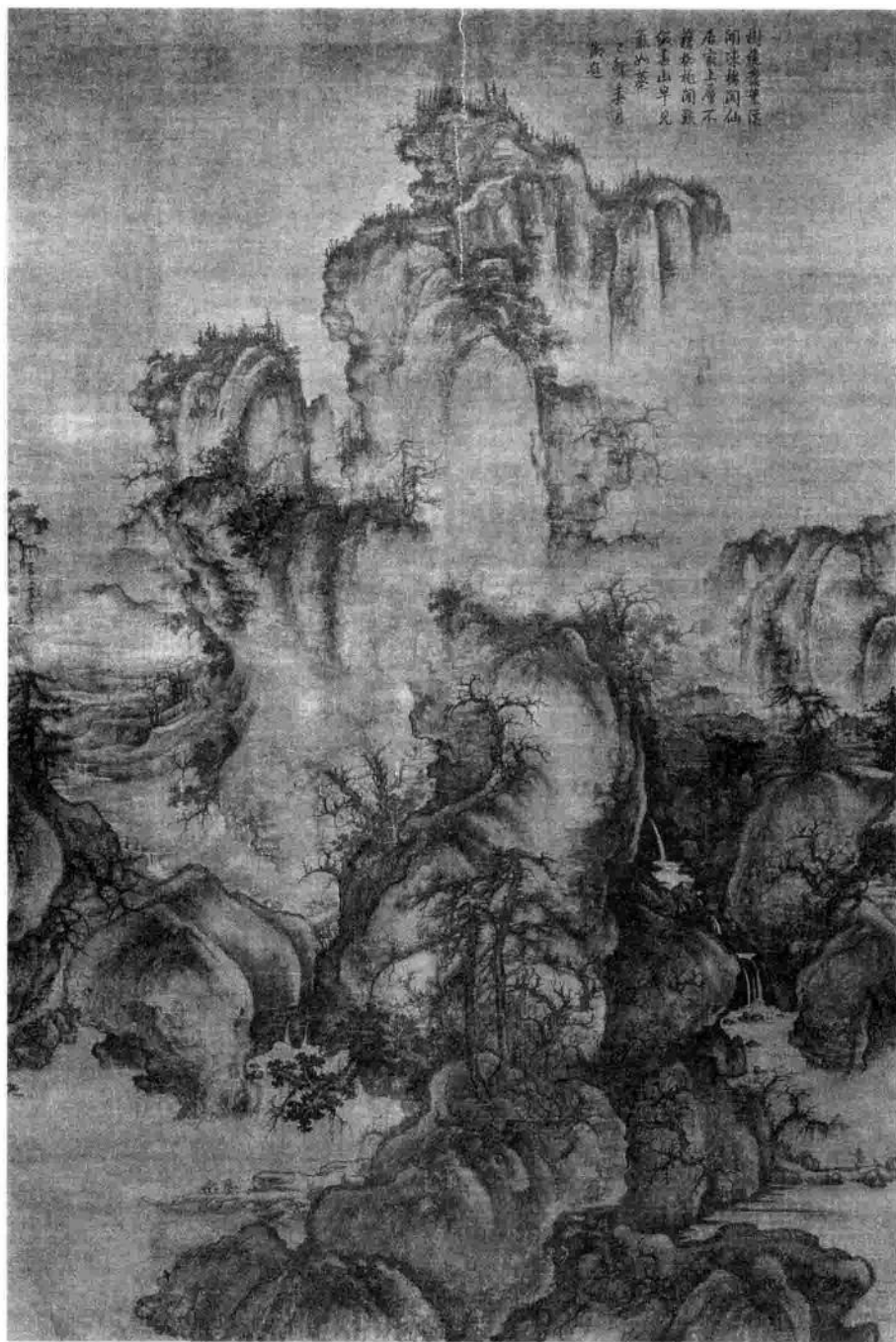
在花鸟画的表现方面，如北宋初黄居寀，他的重要代表作《山鹧棘雀图》以山鹧为前景，后有巨石、杂卉、枯木，上有麻雀或栖或飞。画中之主题景物



五代 巨然 层岩丛树图 144.1 cm × 55.4 cm



辽 辽宁法库叶茂台辽墓出土
山弈侯约图 106.5 cm × 54 cm



北宋 郭熙 早春图 158.3 cm × 108.1 cm

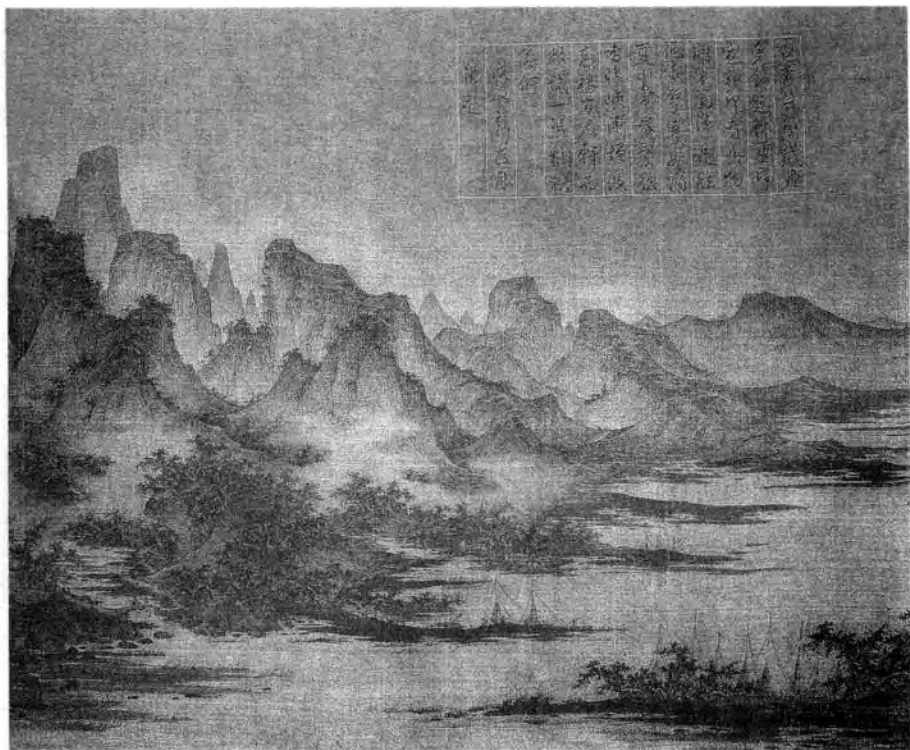


北宋 范宽 溪山行旅图 206.3 cm × 103.3 cm

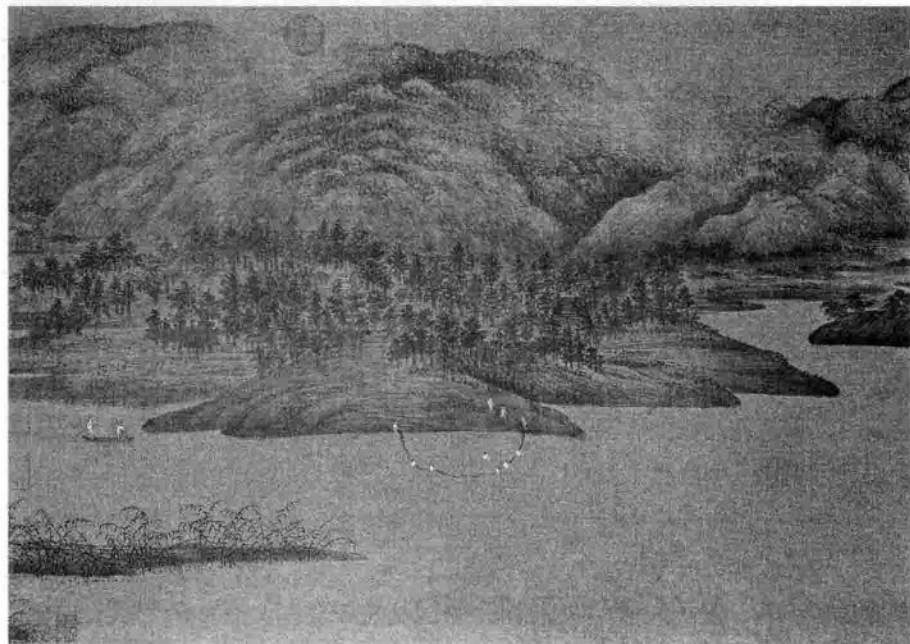


北宋 李成 晴峦萧寺 111.4 cm × 56 cm

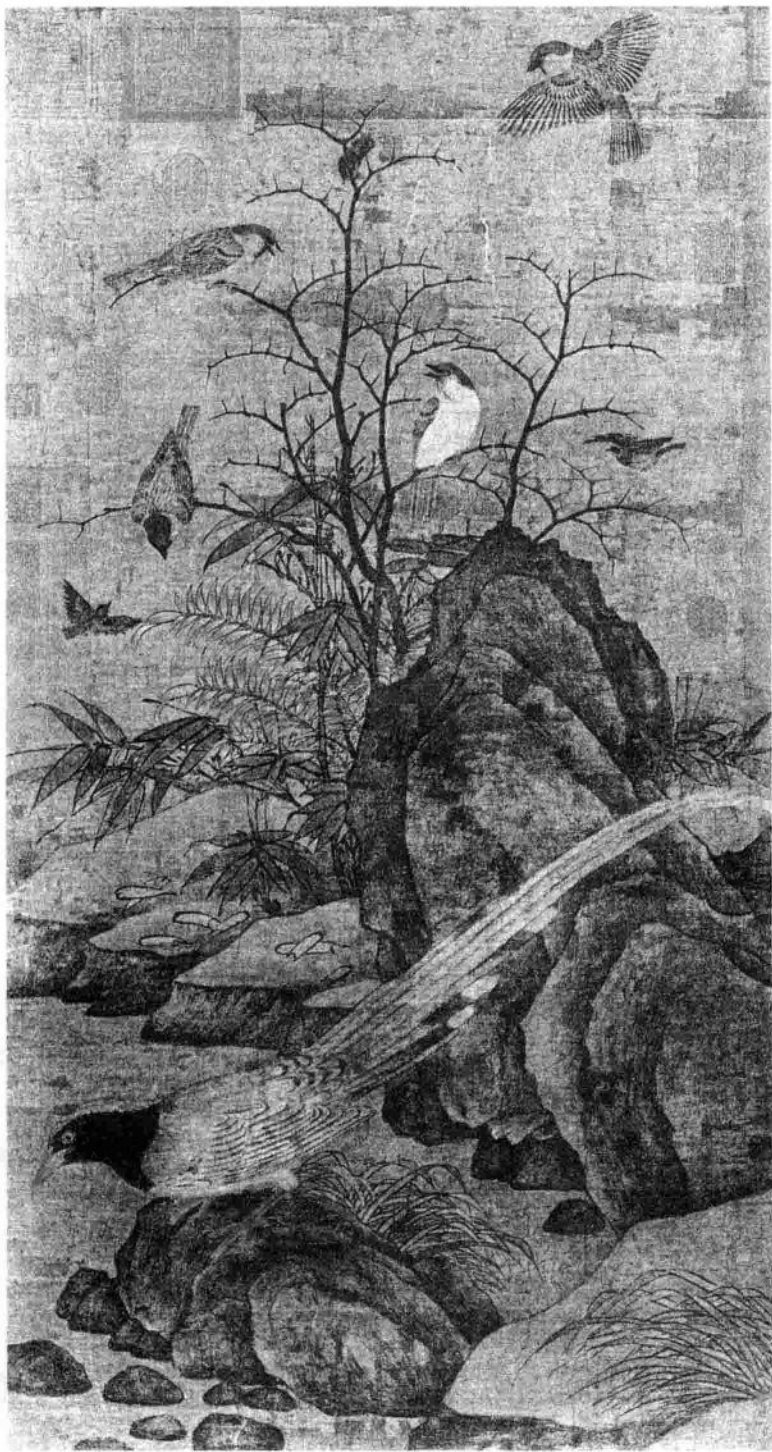
居于画面中轴线上，而其他点缀者散布画中。这种构景承继自唐代的花鸟装饰图案，在唐末花鸟画如新疆高昌古墓花鸟壁画、正仓院花鸟图案，以至北宋初叶茂台辽墓出土的《竹雀双兔图》都有类似的特征，正可反映《山鹧棘雀图》构景承继传统的关系。在山水画方面，如范宽《溪山行旅图》、李成《晴峦萧寺》，以及郭熙的《早春图》等，都是以山峰、石块、树木为主要内容，经营成主体的山石，置在画面的中轴线上，和《山鹧棘雀图》都有异曲同工之构景关系。



北宋 许道宁 渔父图（局部二） 48.9 cm × 209.6 cm



北宋 董源 潇湘图（局部一） 50 cm × 141.4 cm



北宋 黄居案 山鹧林雀图 97 cm × 53.6 cm