

花鸟画

张东华 著

变体临摹技法

- 临摹是基础
- 写生是源泉
- 书法是营养
- **变体临摹是捷径**
- 文化素养是关键



浙江人民美术出版社

花鸟画 变体临摹技法

张东华 著

浙江人民美术出版社

出品人：奚天鹰
责任编辑：王 铭
装帧设计：金 龙
责任校对：黄 静
责任印制：陈柏荣

图书在版编目（CIP）数据

花鸟画变体临摹技法 / 张东华著. — 杭州：浙江人民美术出版社，2009.3

ISBN 978-7-5340-2700-0

I. 花… II. 张… III. 花鸟画—技法（美术）IV. J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 027139 号

花鸟画变体临摹技法

张东华 著

出版发行：浙江人民美术出版社

地 址：杭州市体育场路 347 号（邮编：310006）

网 址：<http://mss.zjcb.com>

经 销：全国各地新华书店

制 版：杭州彩地电脑图文有限公司

印 刷：杭州半山印刷有限公司

版 次：2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：4.75

印 数：0,001—3,500

书 号：ISBN 978-7-5340-2700-0

定 价：20.00 元

（如发现印刷装订质量问题，影响阅读，请与承印厂联系调换。）

格致与花鸟画

今日中国人要理解何为格致，大约只能去读中国哲学史。然而，即使是专业哲学史研究者，要理解当年王阳明面对竹子几天几夜力图穷竹子之理的苦恼，亦已十分困难了。原因不难理解，早在五四新文化运动时期，中国传统文化就受到彻底批判，儒学义理在中国大陆呈现出某种断裂的征兆。当然，另一个更重要的原因是：自1905年废科举以来，作为中国文化2000年来认识自然的方法“格致”就失去了正当性，它被科学取代了。100年来科学是如此深入人心，不那么“科学”的“格致”自然被国人遗忘了。

虽然如此，作为把握（认识）自然界的方法，格致在一个领域中一直顽强地存在着，这就是中国传统绘画。无论西方绘画技法和教学在美术学院占多么强势的主导地位，国画依然保持着自己的传统。它独特的画法和以临摹为主的教育模式似乎无法被写生和素描取代。在对笔墨的坚持中，要求笔笔有出处使得国画家以画家中的画家自傲，甚至一幅画的好坏只有经过长久专业训练的画家才能评价。今日，中国画复兴已是一不争的事实。但是对国画好坏之鉴别和技法之传承仍被局限在专业画家极小的圈子里，无法发扬光大。我想，其中一个重要原因是人们不知道国画技法和中国文化大传统的关系；即使在国学研究的热潮中，山水画、花鸟画背后的精神仍然被忽略。被保留在山水画、花鸟画中的儒学传统——格致至今并没有被挖掘出来，并提高到思想研究和艺术创新的高度。

作为认识世界的方法，格致和科学有一根本差别。科学要求认知过程中尽可能价值中立，认知者的立场和对研究对象的价值取向必须悬置起来，也就是尽可能做到客观。而格致背后却是对儒家伦理特别是天理的追求，认识世界的目的是追求道德的修身，达到“吾心即宇宙”的天人合一境界。当然，对于自然和社会的理性研究，科学方法是正确的，格致在近现代被淘汰无可非议。但在艺术领域中，价值和认知乳水交融，两者不可分割，中国传统文化及终极关怀的探讨一直是中国文人的重要精神面向，格致一直被保留在中国画实践中，其原因正在于此。我想，这亦是格致今日在绘画中仍有意义的理由。但是，它又如何从盲目无意识的襁褓中解放出来呢？我认为首先必须梳理中国画的画法和教学与儒学传统的关系，并在此基础上进一步向前走。

这方面，张东华的《花鸟画变体临摹技法》一书的出版值得注意。表面上看，《花鸟画变体临摹技法》是一部集研究、教材于一体的多用途的著作，实际上该书却是作者学习传统花鸟画法经验并在传统技法上进一步创新并把这些画法放到国画传承历史研究中的产物。作

者从讨论国画为什么以临摹为基础开始，提出传统中国画特别是花鸟画以“变体临摹”作为创新之捷径。众所周知，中国画和西方绘画在训练上最大不同在于：国画不存在类似于西方绘画中焦点透视、素描、写生那样用于把握对象统一的方法。中国画历来强调对于不同的事物和对象不同的部分采用不同的画法。即使可以在写生、面对自然力图创新之际，也不能忘记前辈大师的笔墨传统。画家必须通过临摹笔法的改变来表现自己通过观察得到的全新发现和体验。张东华认为这就是“变体临摹”的本质，指出该创新法在宋代已经成熟，并为历代国画大师所遵循。

我不懂花鸟画技法，但张东华所说的“变体临摹”却使我想起格致。格致和科学不同，注重“理一分殊”，强调从一事一物之理的体悟推及“天理”。常识性和具体性是认识对象方法之本质。根据儒学述而不作的传统，摹仿圣人并从固有的模式出发通过不断练习“温故而知新”正是其实践的核心。这一切和“变体临摹”的精神十分相似。其实，在花鸟画法的传承中发现格致，这本身并不值得奇怪。在儒学笼罩一切的中国传统社会，特别是在深受宋明理学浸润的山水、花鸟绘画中，格致作为文人画家把握对象的基本方法，这是理所当然的。然而，正如格致在今日中国文化中的意义并不在于它是一种研究自然和社会的方法，而是对它的理解有助于我们思考中国大传统。今天中国对传统文化需要一种有反思精神的同情理解，一种能超越它而光大其传承的创造。要做到这一点，首先需要对传统进行现代论述。正是在这一意义上讲，张东华的《花鸟画变体临摹技法》为我们重新认识传统花鸟画提供了新的视野。

“变体临摹”的解说原出于张东华的一篇学术论文，在全国首届美术学硕士论文比赛中获奖。今著者把它改写为技法书，结合花鸟画法步骤示范和名家名画赏析，提供了大量以变体临摹理念创作的示范作品供读者参考。我想，作者这样做是为了展示传统花鸟画法，并在其中凸显“变体临摹”的精神。我们在这一番苦心中可以看到作者“格花鸟”的现代尝试。希望今后有更多的当代“格竹子”“格水”“格山川”的著作出现。

金观涛

2008年11月25日于香港马鞍山

（作者系中国美术学院博士生导师、南山讲座教授、香港中文大学名誉高级研究员）

目 录

第一章 花鸟画变体临摹·····	1
一、中国画为什么特别重视临摹	1
二、齐白石、潘天寿给我们的启示	3
三、陈洪绶学画和变体临摹	4
四、历史上最早的临摹和临摹的价值	6
五、变体临摹在宋代的繁荣	9
六、近现代对临摹的不同看法和变体临摹在中国画教学中的意义	12
第二章 工具和材料及其人文精神·····	14
第三章 临摹技法·····	27
一、临本选择	27
二、临摹方法	27
三、临摹步骤	30
(一) 工笔花鸟画常用的设色法	30
(二) 花的画法	31
(三) 鸟的画法	33
(四) 昆虫的画法	37
第四章 变体临摹技法·····	39
一、临本选择	39
二、变体临摹方法	40
(一) 设色变体——遗貌取神, 宋代绘画向元代绘画转变	40
(二) 构图变体——取精用宏, 古代绘画向现代绘画转变	48
(三) 造型变体——工写互换, 灵活应用	49
(四) 画面制作——雕虫小技, 丰富画面效果	51
第五章 临摹、写生、影视图片的结合——通向创作之路·····	54

第一章 花鸟画变体临摹

一、中国画为什么特别重视临摹

在中国画的学习过程中，为什么把临摹作为登堂入室的方法，而不是写生几何形体呢？虽然大家都知道临摹的重要，但很多人并不了解其真正的原因，以致于很多人以为中国画只有临摹，没有生机，所谓的创作只不过是前人或别人的模仿和背临，也因此成为某些人指责中国画已临穷途末路的藉口，反对临摹，提出用西方的绘画理论来改造中国画，出现了许多貌似激烈实际上并不必要的争论。其实，临摹和在临摹基础上的写生自古以来就受到画家的重视，并被视为通向创作的最佳途径。临摹前人作品，是学习优秀传统，为我所用。因为古人花了很长的时间在自然中受到启发，通过概括和总结，加上中得心源，形成了一套独特的表现方法和风格面貌。学画者如果能借鉴和学习古人的成功经验，就可以节省很多时间和精力，因为直接从写生到符合中国画的表现形式要经过很多的曲折。从临摹古代优秀的作品入手，然后写生，再到对自然的概括就可以与古人拉开距离，形成自己的面貌。但必须强调的是临摹和写生都不是目的而是手段。我们学习绘画的最终目的是要用自己独特的视觉形象来表达自己的思想和情感以及对自然和社会的理解。但是，从根本上讲，临摹作为中国画继承、学习的重要手段，是由中华民族特定的天时、地理环境造就的生存方式和生存习惯；以及与这种生存方式相适应的特定的思维方式和特殊的社会文化观念所决定的。

中华民族特定的天时、地理环境决定继承和学习前人和别人积累的对自然的认识和经验是最重要的生存方式。

我们都知道，中华民族是世界上唯一把自己的文明延绵发展而至今不衰的民族。与世界其他文明相比，中华民族是最早定居的民族，最显著的特点是统一和连续，没有明显的突然停顿。当然，曾有许多游牧部族入侵中原，甚至还取某些王朝而代之。但是，不是当地人被迫接受入侵者的生活习惯和生存方式；相反，总是入侵者自己迅速、完全地被同化了。在中国，与文化同一性一样重要的是，各时期都存在着惊人的政治上的统一。为什么呢？因为中华民族处在一个特殊的天时、地理环境中，然后产生这种高度适应的人文，这种了不起的人文能够通过文化自身的解读把这个民族的文明保留并发展下去。

从人类生存的发展史上看，人类要生存必须具备两个条件，即充足的水源和食物。古人类大多产生于沿着河流的两岸，人类的迁徙也沿着河流迁移，否则会因为缺水而死亡。因此，世界上古代文明都产生于这些地域，如尼罗河流域的古埃及文明、恒河流域的印度文明、两河流域的古巴伦王国等。在世界所有的古文明发祥地中，唯有中华民族的母亲河——黄河和长江是东西走向的，其他所有文明发源地的河流都是

南北走向或近似南北走向的。南北走向的河流有个特点：由于地球的气候是随着南北的不同而变化，随着地球上四季的变化，这种河流任何时候都会有不结冰的河段，那里有温和的气候条件、充足的水源和丰富的食物，适宜于人类的居住。南北流向的河流便于人们的迁徙。生活在这种条件下的原始人类，他们并不需要在同一地域定居，他们只要随季节迁徙，靠渔猎就能生存。而中华民族所处的地域，处于北温带中，与地球自转方向完全相同。这就意味着沿河的方向上有着相同的时令节气，生活着大体相同的生物种群，并且四季分明。当冬天来临时，无论是河的上游还是下游，同样处于冰天雪地之中，人们不可能通过迁徙来获取食物，离开河流迁徙又会缺少水源。因此，生活在那里的人们只能定居，靠储藏食物来度过漫长的冬天。由于这种特殊的天时、地理环境迫使中华民族的祖先依靠储存及早地定居下来，他们依靠集体的力量来生产和生活，并直接从采集过渡到农业社会。在生产劳动中，他们主要的不是依靠体力而是依靠长久积累的集体智慧，更重要的是学会观察、思考和判断自然现象的能力，如植物长到什么样的外貌才算成熟、哪些东西可以储藏等。在观察、比较和向别人询问请教中学会最佳的采集种子和储存食物的时间和方法，把别人的经验变成自己的经验，把自然的东西变成人为的东西。我们的祖先很早就形成了把他人作为自身的参照，把自然作为社会的参照的意识。

特定的生存方式和生存习惯所形成的特定的思维习惯和传承方式使中华文明延续不断，与天地永存。

中华民族的这种以定居集群活动为特征的原始采集和原始农业活动，是一种总体受自然制约的个体自由，是一种自在而又不排他、独立而又相依存的原始集群的认识形态，集群的制约与个体的独立相互依存，相互制约。任何一个个体所必须遵循的生存方式都使他们成为具有统一认识的生命体。随着社会的发展，这种统一观念得到深化和发展，形成了统一而又一统的“天、地、人”为共同框架的人的文明，在趋同的天地之间与自然规律协调统一，产生出一种举世无双的群体生命节律，形成了一致的对物与我认识的振荡，使得中华民族成为远古文明中最具生命力的文化种群，在“人和”于“天时地利”之同一中，与天地永存。正是由于中华民族原始文明中形成的这种人文性与开放性的文化特征，决定了中华民族成为世界上唯一一个古文明延续不断的古老民族。

中国画作为中华文化的重要载体是一种开放性、包容性很强的艺术样式，一旦这种艺术样式走向成熟，形成体系，继承是发展的必然前提。

绘画作为人类文明的重要载体，是原始先民最早对自然的认识而记录的符号，都是为如何适应自然、如何最有效地从自然中索取生存所需的食物以及与自然和谐相处的经验的记录。自从在中国产生画起就注定中国画是一种文化载体，并且具有人文性和开放性的文化特征。它不但



柳荫公鸡 现代 齐白石

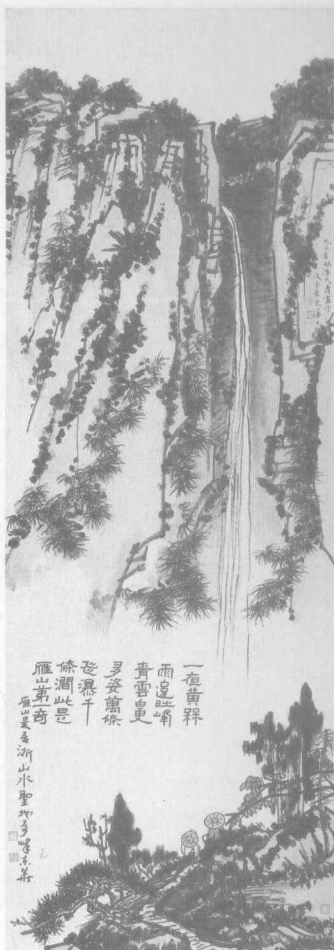
与人事联系在一起，与书、诗联系在一起，而且它从中华民族的其他艺术样式中吸收各种各样的营养，最后整个文化都包容在绘画中，把整个人文中最特殊的东西都聚集在一起。它的开放性还表现在对外来绘画优长的吸收和扬弃中。中国画就是这样从简单发展到复杂，像戏曲等其他艺术一样形成了特有的绘画程式，形成了一套完整而又开放的理论体系和实践体系，具有顽强的生命力。因此要认识中国画，学习中国画的表现技法就必须从临摹入手，而且要像学书法一样多临摹，一步一步地掌握其规律性的东西，在继承中求发展。

这里只是从本质意义上论述中国画为什么特别重视临摹，从微观角度论述临摹的必要性将在下面各章节中有所涉及。

二、齐白石、潘天寿给我们的启示

我们从齐白石、潘天寿的学画历程中发现，齐白石、潘天寿二人都因生于乡村，家境贫寒，在无法接触名家原作的情况下，和他们同时代的大多数画家一样，通过临摹《芥子园画谱》入门开始他们的艺术生涯，因为在当时《芥子园画谱》可以算得上是最好的印刷品。《芥子园画谱》的印刷出版，一方面由于中国画技法的传播带来了中国画的普及，但另一方面也产生了严重的后果，出现了千人一面、因袭守旧的状态。正如黄宾虹先生所说：“自《芥子园画谱》一出，士夫之能画者日多，亦自有《芥子园画谱》出，而中国画家之矩矱，与历来师徒授受之精心，渐即渐灭而无余。”（《宾虹画语》）但我们不能因为《芥子园画谱》的消极作用而否认其在当时普及绘画技法的作用，关键是学画者学画的指导思想或学画理念。为什么同样是从临摹《芥子园画谱》开始，齐白石、潘天寿能从临摹走向风格的创立，而其他很多同时代的画家却不能自拔？个中原因，著者认为其他学《芥子园画谱》的画家亦步亦趋，学的是貌，亦即技法的重复，而齐白石、潘天寿等画家在学《芥子园画谱》的过程中得到启发，从学“技”走向学“艺”——学习前人的创作方法、观察方法和画面内在气韵的表现等。在这个学画过程中，必然会有一个“移图造景”的过程，即从临摹走向创作的过程。

那么，如何在临摹的过程中找到一个突破口呢？这是很多画家经常思考的问题。著者在花鸟画的学习、研究过程中发现“变体临摹”是学习花鸟画由临摹走向创作，乃至风格形成的重要中介和桥梁。所谓变体临摹就是有一定基础的画家，在深入掌握和理解历代绘画经典（特别是宋元经典名画）的艺术风格和笔墨特点等的基础上，对特别感兴趣的范画进行语言转换，力求在特定的艺术语言和风格中注入画家个人的认知和学养，从所学的内容中推演出新的观念和方法，从而演变出新的发展而走向自由。在变体临摹时，凭借想象，尽量还原当时画家的创作氛围、创作心态和社会审美风尚，试着以当时画家的心态演绎历史，但由于个人的经验、阅历、学养和技法水平的差异而造成对原作的“误读”，临摹（某种角度讲是再创造）出既能接近或保持原作的格调和品味又能适合现代人的审美习惯的作品，从而提高画家的艺术品位以至最后个人风格的确立。打个比方，在实验室里，科学家在进行科学实验时，总是有预定的实验设想，但由于时间、



雁山飞瀑 现代 潘天寿 张东华临



荷花鸳鸯 明代 陈洪文

温度、湿度、顺序等条件的改变，实验的结果各不相同，有时由于特定的条件引起裂变，出现意想不到的、有价值的结果。这种结果也许是这个科学家或以前几代科学家苦苦寻找的东西，这就是发明创造。同理，变体临摹如同科学家的这种实验，在众多古代名画中不断提炼美的、符合时代审美特征的艺术语言，在特定的条件下，可能出现灵感的涌现，找到一种既体现时代审美习惯，又适合个人创作的艺术样式，在外师造化的基础上不断地充实稳固，直到新的风格的创立。艺术的创新就是这种符合良好审美风尚的“裂变”。通过变体临摹可以在较短的时间里全面了解花鸟画技法演变的过程，在追本溯源的过程中与历史上各时代最优秀的画家“笔谈”“对话”，演绎他们对花鸟画的思维方式，追寻风格演变的历史规律并从中得到启发，在花鸟画艺术的历史演进中寻找最佳的切入点。这个过程有如明清时流行的“仿”“拟”的过程。明清及以后的很多画家只是没有从“仿”和“拟”中蜕变出来，以至于在复古思潮笼罩下，因袭守旧之风盛行。而齐、潘等少数画家能在不断学习、吸收前人创作经验、创作方法的同时寻找自己所需的东西。如齐白石结合自己的生活经历和学养，提炼、吸收了古代绘画中的“田园味”，而潘天寿则发扬了“霸悍之气”，从而形成了自己的特色。这犹如在中国传统绘画的“矿藏”中提炼出“纯金”而不是金石并取。

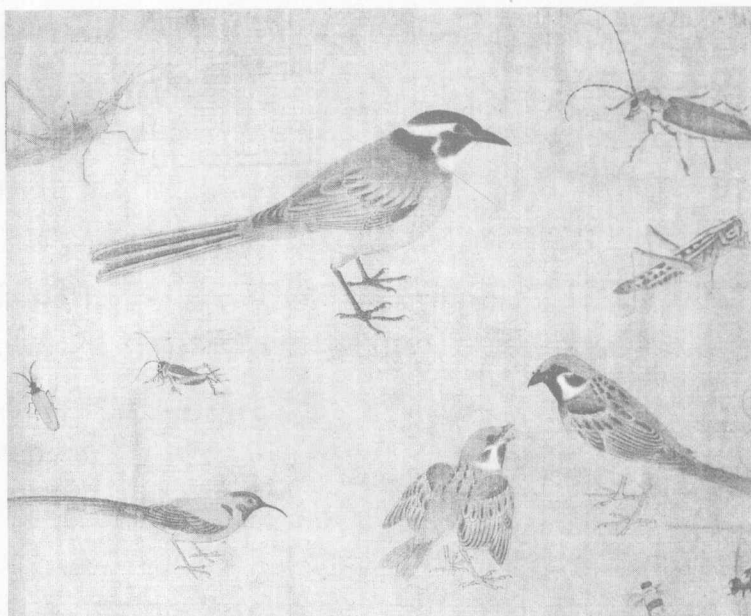
在网络、印刷技术高度发达的今天，各种古代名作的印刷品和网络图片的清晰程度达到与原作非常接近的程度。在这样的时代，我们同样会遇到齐白石、潘天寿所处时代画家所面临的选择和借鉴问题。现在虽然各种“下真迹一等”的画谱、画册大大缩短了初学画者登堂入室的时间，但如果没有科学的学画理念，同样也会出现因袭守旧、千人一面的现象，以至于流行什么就学什么，制作的作品像是古人或别人技法的翻版。正是在这样的前提下，著者在亲身实践和探索的基础上，提出了变体临摹这一概念，以便初学者学习和有相当技法基础的画家能有所启发，在原有的基础上重新认识自己，尽快找到适合自己个性的创作方法和艺术趣味，从而确立自己的艺术风格。

三、陈洪文学画和变体临摹

变体临摹古已有之。明末周亮工的《读画录》有这样一段记载：“章侯（明末著名画家陈洪文）儿时学画，便不规规形似，渡江拓杭州府学龙眠七十二贤石刻，闭户摹十日，尽得之，出示人曰：‘何若？’曰：‘似矣。’则喜。又摹十日，出示人曰：‘何若？’曰：‘勿似也。’则更喜。”陈洪文从小养成的这种在临摹时思变的习画方法，可以说是最早有关变体临摹的生动例子。正是陈洪文的这种学画理念，在复古之风盛行的元、明、清时代能独树一帜，从而成就了陈洪文“高古奇骇、古雅清新”的绘画风格。陈洪文儿时在杭州学画，闭户十日临摹宋代大画家李公麟七十二贤石刻的故事，“数摹而变其法，易圆以方，易整以散，人勿得辨也”，

这一临摹理念一再被画家、史论家所引用，作为论证陈洪绶从小学古人而不为古法所囿的范例，也是学习者以借鉴的最生动的例子。其实陈洪绶前十日的临摹是一般意义上的临摹，是初学者必经的学画阶段，如果没有照本临摹的阶段，就没有后一阶段的学习。临摹学习古今艺术家的优秀作品是研究、掌握中国画程式语言的最有效的方法。因为中国绘画历史悠久，而且一直延续毛笔这一主要绘画工具，所达到的艺术高度和完美程度，所积累的绘画经验和完善的绘画技法是世界上其他任何画种所无法比拟的。王原祁在《雨窗漫笔》中说：

“学不师古，如夜行无火”（这里的“古”可理解为已存于世的古今优秀作品），也是上美术学院前或美术学院本科一、二年级阶段需要解决的临摹问题。（当然，广义上讲一切临摹都是变体临摹，因为任何临摹都不可能达到复制的效果，特别是初学者。）后十日的临摹著者把它称为变体临摹的阶段，也是临摹中最重要的阶段，本科高年级及有相当技法基础的自习者通过变体临摹，在大量古代名画中寻找适合自己表现特色的艺术品味，由临摹走向创作。虽然我们在周亮工的陈洪绶学画故事里不清楚陈洪绶在临摹中如何变化，只有一句“数摹而变其法”“人勿辨也”的话，但我们可以在他的故事里认识到学古而化的重要性。因此，



写生珍禽图(局部) 五代 黄筌



红蓼白鹅图 宋代 赵佶

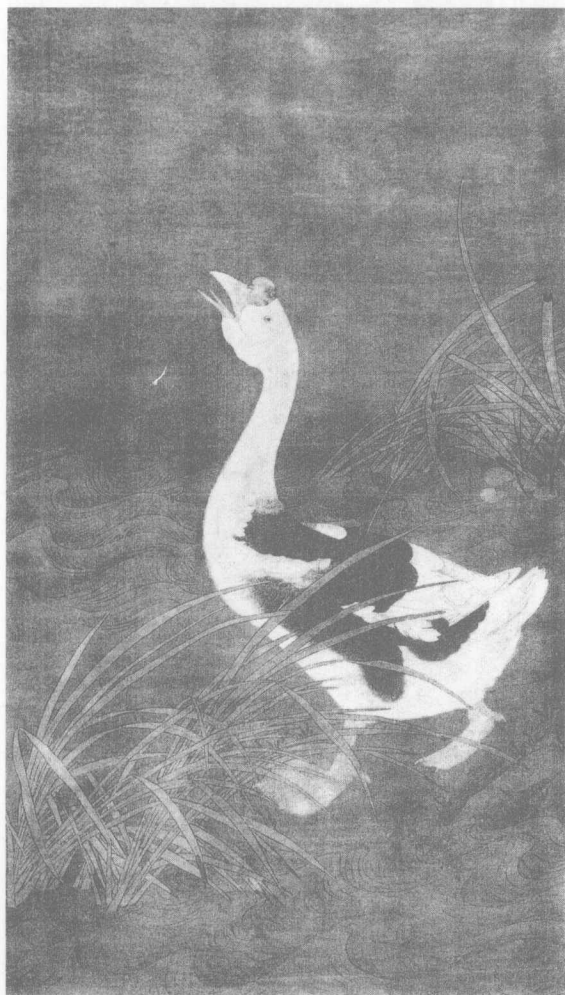


秋塘双雁图 宋代 佚名

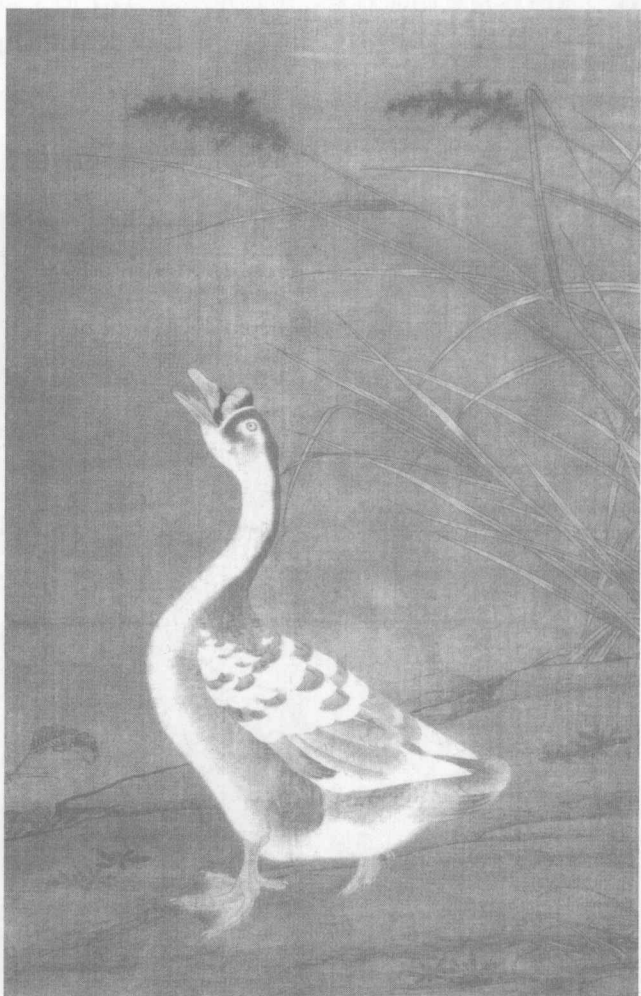
从这个意义上讲变体临摹也是创作，是创作的初级阶段，也是通向创作的桥梁。

四、历史上最早的临摹和临摹的价值

对于绘画的临摹，在中国有着悠久的历史。据《魏书·释老志》记载：东汉孝明帝“夜梦金人”，便派人出使天竺，“得佛经《四十二章》及释迦立像。明帝令画工图佛像，置清凉台及显节陵上”。这可以说是最早有据可查的临摹实例。至魏晋南北朝，由于儒学的衰弱造成了道教和佛教的大繁荣，印度佛教乘虚而入，东吴画家曹不兴是最早创作佛像的中国本土画家之一，史称其为“佛画之祖”，祖本传自中亚（萨玛堪）僧人康僧会的佛像。至南齐谢赫在其所著的《古画品录》中，作为“六法”之一的“传移模写”的提出，正式把中国画学画方法提高到理论的高度。其中的“传移模写”也包含了变体临摹的因素，这里的“传移模写”可理解为前人绘画习得经验的传递、师徒间的口传心授、画理的传布、作品的流传以及中国画表现技法的传承等。任何一种画种的形成都需要不断积累前人的绘画经验，在继承中完善，在发展中体现其生命力。黄宾虹先生认为学画应“师承授受，学有所本”，他甚至认为“画不师古，未有能成家者”。唐代张彦远在他的《历代名画记》中也说：“若不知师资传授，则未可议乎画。”他说魏晋以来的画家“各有师资，递相仿效，或自开户牖，或未及门墙；或青出于蓝，或冰寒于水。似类之间，精粗有别”。通过“师资传授”即“传移模写”的途径，绘画样式和风格得到传承，更重要的是如东晋名流画家王廙向王羲之传授画



家鹅图 宋代 刘永年

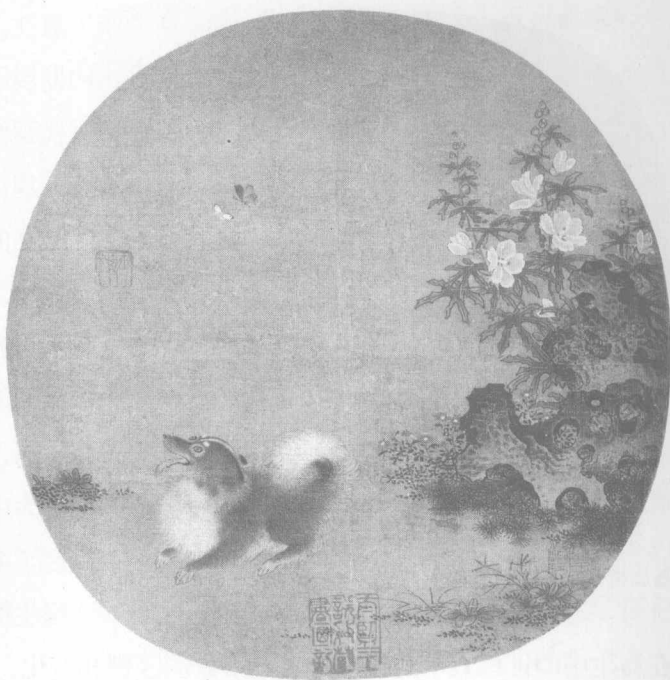


芦花羲爱图 宋代 崔白（传）

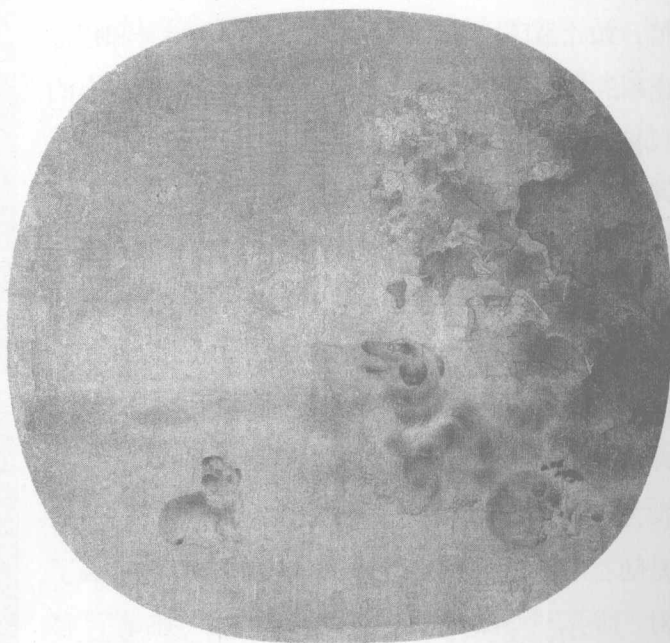
艺时所强调的：“学画知弟子行师己之道。”不仅把学画看成是技艺的学习，而且看作是高尚的精神活动的传承。但在“师资传授”的过程中，由于各个画家个人学养和学画方法等的不同，“精粗有别”。变体临摹就是通过科学的临摹方法以最有效的方法快速入得中国画之堂奥。明代唐志契《绘事微言》云：“画者传移模写，始自谢赫。此法遂为画家捷径，盖临摹最易，神气难传，师其意而不师其迹，乃真临摹也。”

临摹作为中国画学习的最重要的方法之一，一直为学画者所重视，视为学画之捷径。古代的画家、美术理论家根据自己的亲身实践提出了很多真知灼见；古代众多的画谱、画诀为学画者借鉴学习提供了很多方便。宋代书法家黄伯思在《东观余论》中说：“临，谓以纸在古帖旁观其形势而学之，若临渊之临，故谓之临。摹，谓以薄纸覆古帖上随其细大而拓之，若摹画之摹，故谓之摹。”即依靠眼睛观察原作来进行绘制，力求忠实于原作称为临；将原作作为底稿，复以绢或纸进行拓描复制的称为摹。他说的虽然是书法，但绘画的临摹也是如此。

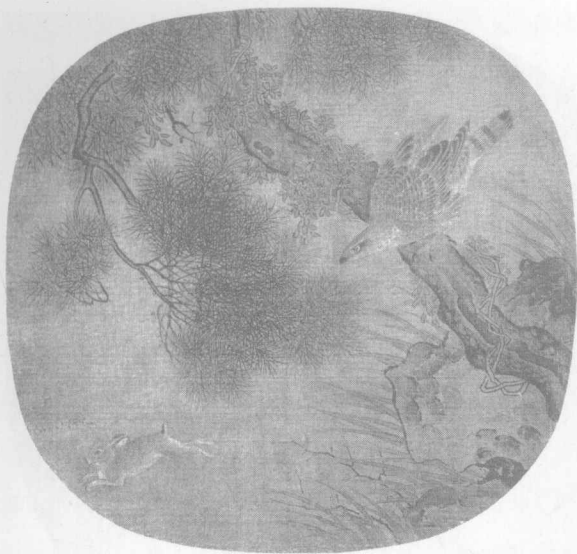
临摹是中国画学习的必经阶段。黄宾虹先生说：“初学者非经临摹，不知古人结构之妙也。”学习中国画从临摹开始，先练习基本的笔法造型、谋篇布局，从摹画谱到描大样，从勾线到设色，在传移模写中，潜移默化地掌握中国画的基本法则和审美标准，待以后在写生摹实、师法造化中体悟和阐发中国画传统中的奥妙，并有可能形成自己的风格特色和艺术表现手法。这与中国传统的蒙学教育有异曲同工之妙，如我国古代儿童的启蒙读物《三字经》，集识字、造句、作文于一体，并将识字教育与道德教育、经典教育有机地联系在一起，儿童在识字的过程中也了解了大概的史地知识、生活常识等。更重要的是将儒家思想通过“香九龄，能温席”“融四岁，能让梨”等简单的句子加以灌输训谕，循循善诱，在蒙童的记忆最佳期，迫使儿童笼而统之地加以记诵，待日后有了理解分析能力时，自然知其义理，在漫漫的人生旅途中感悟品味。故从临摹开始是中国画区别于西洋绘画从画石膏几何体到真人写生的一大特色。无可否认，中国画是程式化很强的一个画种，而且与中国传统思想密切相关，与政教相结合，具有“助教化，成人伦”的功能，花鸟画还具有很强的寓



秋葵犬蝶图 宋代 佚名



秋庭乳犬图 宋代 佚名

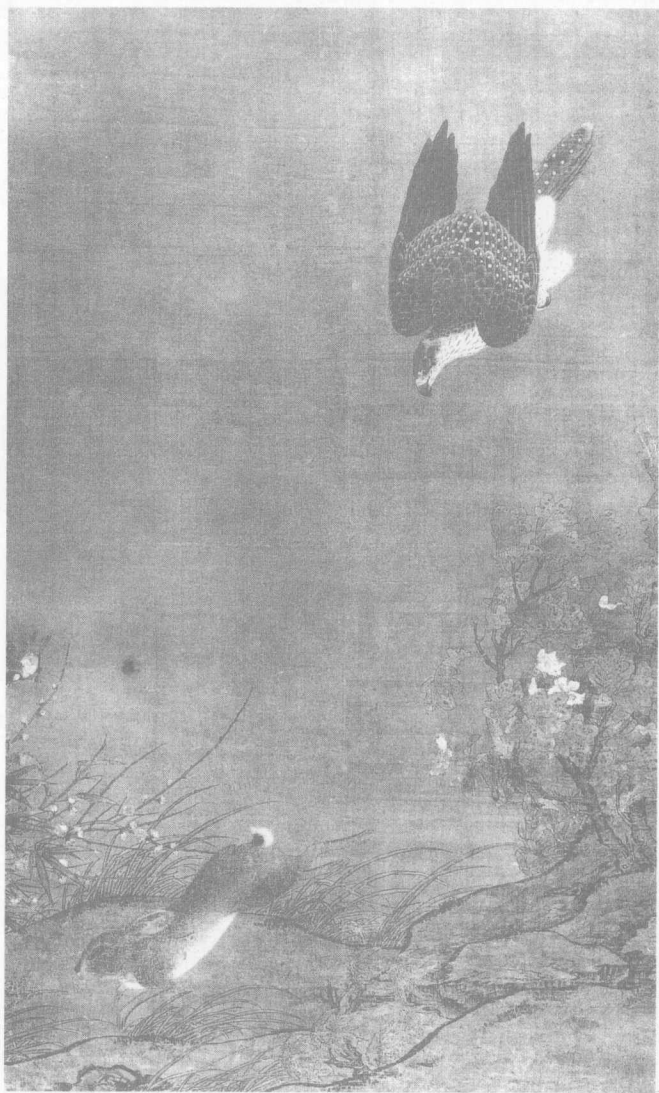


苍鹰搏兔图 宋代 佚名

意性。中国画的程式是靠技法来体现的，历代画家创造和发展了很多优秀的程式和技法。这些程式和技法是中国历代画家根据中国画的特色和审美观创造的，与自然中的美的规律相符。初学者只有继承这些优秀的传统才能领会中国画的真谛，并在以后的写生实践中体悟、印证这些美的规律。也就是说，中国画已有的图像和程式是运用中国画工具和材料对自然形象最佳的概括和画家对自然的感悟，也最能表达画家对自然界的情感。初学者只要掌握了这些法则，就学到了中国画的一半，靠临摹历代名家名作也能成为中国画的大家，清初“四王”就是例证。初学者在掌握了中国画的基本程式后，到自然中去写生（中国画中的写生即“写物之生”，与西洋绘画中的写生有本质的区别），

在写生中印证程式中的形象与自然形象的区别和变化，知晓其内在规律。在写生中不断地发现自然美的规律，画家又把写生中发现的自然美与中国画中的传统程式和技法相结合，在发现中激发画家的创作热情，如此循环往复，在艺术实践中不断完善和创造出新的技法和发现美的规律，形成画家自己特有的风格，丰富中国画的程式。因此，临摹是初学者学习中国画最佳入门途径，只有通过临摹才能较快地进入中国画殿堂。同时，临摹之法也是一把双刃剑，既有利于中国画的学习，也会束缚学习者。我们必须清楚地认识到：临摹只是一种学习方法，而非画家的终极目标。

但我们好多人往往把临摹看成是单纯的仿古、拟古，前人的范本容易成为束缚后人的樊篱。特别是随着宋代绘画思想复古主义的日趋严重，造成了对“师承”“格法”的强调。到了元代由“临摹”“移画”等形式逐渐向“仿”“拟”等新形式转变。发展到后来，凡学中国画者，以一本《芥子园画谱》为师，对谱临摹，千人一面，严重地影响了中国画的发展和创新。清初笪重光在《画筌》总论中说：“画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳。前辈脱作家习，得意忘象；时流托士夫气，藏拙欺人。是以临写工多，本资难化；笔墨悟后，格制难成。”石涛也对因袭模仿之风不满，他说：“吾昔时



花卉禽兽图之一 宋代 赵子厚



枫鹰雉鸡图 宋代 李迪



花卉禽兽图之二 宋代 赵子厚

见我用法四字，心甚喜之。盖为近世画家专一演习古人，论之者亦且曰某笔肖某法，某笔不肖可唾矣。”学古的目的是为“我”所用，石涛又说：“我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也，天然援之也。我于古何师而不化之有？”到后面石涛干脆连“我用法”也破除了。他说：“后之论者，指为吾法可也，指为古人之法可也，即指为天下之法可也。”当然，我们应当看到前人的理论和实践之间存在的不同步性。虽然石涛傲视前贤古法，强调创作者的主体意识，但他还是将习画方法归纳为“古人之法”“我法”“天地之法”三个递进关系的层次，道出了绘画创作的三个必经阶段。我们从他的山水画中不难看出受清初“四王”，特别是“元四家”之一的王蒙对他的影响。变体临摹是学习“古人之法”中的一个阶段，是从“古人之法”向“我法”的过渡阶段，这是学画者至关重要的阶段，把握得好，事半功倍，走向自由创作；否则将原地踏步，一直处于“临”“仿”阶段。李可染先生说“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来”，“打进去”用“临摹”之法，这一点不难理解，但如何“打出来”，李可染先生没有具体地说，著者认为变体临摹是“打出来”最佳途径之第一站。

五、变体临摹在宋代的繁荣

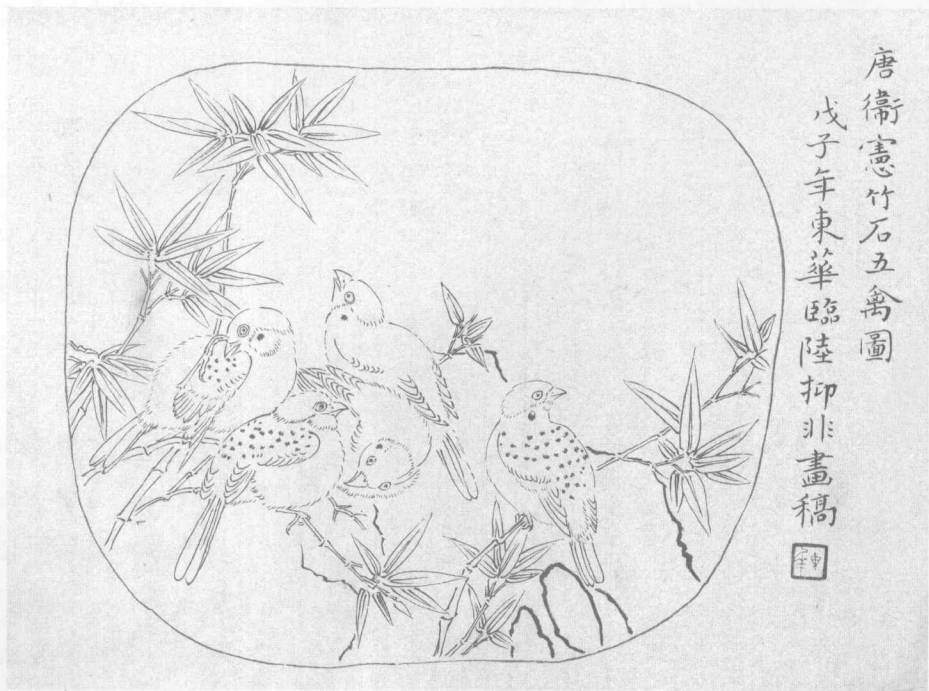
著者认为有据可查的变体临摹产生和繁荣于宋代。由于宋代以画取土的科举考试制度的形成，考生为了考取功名，捷径就是通过变体临摹迅速掌握当时的流行画风即“黄家富贵”一路画风。黄筌为其子孙学画而作的那幅《写生珍禽图》可以说是花鸟画变体临摹的开端。翻看宋人绘画作品，风格、构图、造型相似的作品比比皆是，变



瓦雀栖枝图 宋代 佚名

体临摹在宋代画史中长盛不衰，留下了数量可观的、可以被看作是变体临摹的作品，这与学画的方式和宋代“以画取士”的科举考试制度有很大的关系；也可能与后来的书画作伪有关。另一方面，在宋代，有些画家为防止他人临摹仿制，把新创的画样一次画成几百本投向市场以获得最大的经济效益。所有这些都可以看作是变体临摹，我们可以从中得到启发。如传为宋徽宗赵佶的《红蓼白鹅图》和宋代佚名画家的《秋塘双鹅图》在构图、造型、设色等方面非常相似，如出一人之手，但风格各异；宋代刘永年的《家鹅图》与传为崔白的《芦花羲爱图》无论在构图还是鹅的造型上都很相似；辽宁博物馆所藏的宋代佚名画家的《秋葵犬蝶图》和上海博物馆所藏的宋代《秋庭乳犬图》中的狮毛犬造型、设色、构图等完全一致，只是局部有微小变化；林椿的《果熟来禽图》（见封面）和佚名画家的《苹婆山鸟图》（见封面）也非常相似，只是风格略有不同；宋代画家赵子厚的《花卉禽兽图》之一、之二与宋人佚名画家作品《苍鹰捕兔图》（朵云轩藏）和李迪的《枫鹰雉鸡图》（故宫博物院藏）无论在造型、构图、设色等方面都非常相似，而且画面所传达的气势、气韵也非常接近，特别是《苍鹰捕兔图》与《花卉禽兽图》之一，如果仔细研究的话，会发现野兔和苍鹰的造型、动态基本一致。前者表现苍鹰在发现猎物时欲飞而捕之状，静中有动，画法上工中带写，自然流畅；而赵子厚画的鹰，则表现鹰在高空飞翔时发现猎物俯冲而下时的场景，画法上用工笔的表现手法，精细严谨。二者有异曲同工之妙，虽造型相似，但造境不同，而气韵归于一致。这里我们暂且不去考证孰先孰后，谁以谁的作品为蓝本的问题。假定赵子厚借鉴宋代佚名画家和李迪

体临摹在宋代画史中长盛不衰，留下了数量可观的、可以被看作是变体临摹的作品，这与学画的方式和宋代“以画取士”的科举考试制度有很大的关系；也可能与后来的书画作伪有关。另一方面，在宋代，有些画家为防止他人临摹仿制，把新创的画样一次画成几百本投向市场以获得最大的经济效益。所有这些都可以看作是变体临摹，我们可以从中得到启发。如传为宋徽宗赵佶的《红蓼白鹅图》和宋代佚名画家的《秋塘双鹅图》在构图、造型、设色等方面非常相似，如出一人之手，但风格各异；宋代刘永年的《家鹅图》与传为崔白的《芦花羲爱图》无论在构图还是鹅的造型上都很相似；辽宁博物馆所藏的宋代佚名画家的《秋葵犬蝶图》



竹石五禽图 唐代 卫宪 张东华临



秋趣 张东华

的作品的话，那么赵子厚是一个非常出色的变体临摹画家，他的作品也完全是现代意义上的创作。现代许多画家的课徒画稿、临摹之作，都倾注了画家的思想情感，也非常有价值。我们不要小看这些倾注画家思想情感的临摹之作，不要以为临摹之作是品位不高的作品。其实，它与原创性的作品同样具有价值。在美术发展史上，优秀的原创性作品毕竟是少数，作品的好坏关键是看画家本身的学养、眼光和品位。但需要说明一点，并不是因为承认临摹的重要而忽视写生、忽视创造。

在传世的宋代绘画作品中，这样的作品还有不少。著者以为，一方面由于绘画自身发展规律的作用，随着花鸟画技法的成熟和完备，后代画家必须继承前人的经验、临摹前人作品，否则不可能很快掌握这一技法。因为在花鸟画技法成熟之前，没有足够的技法可资借鉴，一旦成熟，我们就没有必要从头做起，可以把前人的成果拿来，“站在巨人的臂膀上”前行，这样能省却很多学习的时间。正如学书法必须临帖一