

图书在版编目(CIP)数据

面对原典 / 杨飞云主编. -- 北京: 文化艺术出版社, 2010.12
ISBN 978-7-5039-4812-1

I. ①面… II. ①杨… III. ①绘画—作品综合集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第227391号

面对原典

三代油画家临摹作品

- 主 编 杨飞云
友情策划 陈丹青
责任编辑 张洪宇
特约编辑 陈爱儿 徐芸芸
装帧设计 田一萍
资料统筹 徐良 王庚 王健
监 制 今日美术馆
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市东城区东四八条52号 100700
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 010-64813345 64813346 (总编室)
010-64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 制 北京雅昌彩色印刷有限公司
版 次 2010年12月第1版
印 次 2010年12月第1次印刷
开 本 230mm×300mm
印 张 28
书 号 ISBN 978-7-5039-4812-1
定 价 180.00元

目录

面对原典 / 4

文 / 陈丹青

临摹经典 / 8

——艺术的朝圣之旅

文 / 杨飞云

临摹的意义 / 9

文 / 朝戈

关于临摹的回忆 / 10

文 / 钟涵

惊天地、泣鬼神的绘画《参孙与大莉拉》/ 13

文 / 徐庆平

第一自然与第二自然 / 14

——论艺术中的写生与临摹

文 / 常磊

概述临摹在欧洲绘画史中的演变 / 17

文 / 潘晴

与原典的亲密对话 / 23

文 / 施本铭

徐悲鸿 / 26

吴作人 / 32

冯法祀 / 34

周碧初 / 38

靳尚谊 / 40

詹建俊 / 44

朱乃正 / 46

钟 涵 / 50

林 岗 / 54

全山石 / 56

张华清 / 58

李 骏 / 60

潘世勋 / 68

马运洪 / 72

冯 真 / 74

郭绍刚 / 76

宋 轶 / 78

庞 涛 / 80

毛凤德 / 82

苏高礼 / 84

孙景波 / 86

陈丹青 / 88

杨飞云 / 94

王沂东 / 104

曹立伟 / 106

谢东明 / 108

王宏剑 / 114
郭润文 / 116
施本铭 / 118
刘建平 / 122
龙力游 / 128
段正渠 / 132
徐唯辛 / 134
张冬峰 / 138
刘小东 / 142
夏 星 / 144
庞茂琨 / 148
冷 军 / 152
忻东旺 / 154
孙 纲 / 156
白羽平 / 162
芑 芑 / 166
李贵君 / 170
朱春林 / 174
姚 永 / 178

崔小冬 / 182
赵宪辛 / 184
孙秀庭 / 186
于小冬 / 188
叶 楠 / 190
孙 韬 / 192
韩洪伟 / 194
孙文刚 / 198
姚宏儒 / 200
蔡际鸿 / 204
周 亮 / 206
张文惠 / 208
徐志广 / 210
张晓鹏 / 212
谢宜均 / 214
艺术家
简 历 / 216

面对原典

陈丹青

圣彼得堡，冬宫美术馆。从今年8月初到下旬末，几乎每天，总有二十多位中国油画家散在皇宫南侧小出口的街沿墙角，傍着各自的油画箱，或站或坐，抽烟，聊天，等候大巴士将他们接走。美术馆规定，除了周二休馆日允许全天临摹，其余单日，只能在早晨八点至十点进馆临摹两小时，十点过，观众涌入，临摹者必须离开——美术馆南侧面对涅瓦河，仲夏黄昏，夕阳照亮那一排富丽的宫墙，每到周二，连续画了八小时的中国画家虽然疲倦，仍在留心路过的俄罗斯美人；此外那些天，当画家们上午十点中断临摹，群集候车，日头则高悬空中，真给美术馆南墙投下一片长长的紫蓝色阴影。

申请临摹的手续，繁琐而漫长。事先申报各人选择的经典后，被仔细核对，表格上附印经典画幅的小图像，然后是无数项目的填写。等待批复的过程被翻译细节不断延宕，当馆员在每位画家的画布背后盖上印章，告知翌日可以开始临摹时，大约已耗费了一两个整天——当我在冬宫美术馆办妥临摹手续时，表格的记录显示，仅2010年度登记在册的临摹人数，已有七百多人次。

清晨，大家拎着画具从南侧小门鱼贯而入，经过两道警员关口，查验临时证件，然后进入空无一人的前厅。整座皇宫，刚刚醒来，略有响动就在高高的殿堂发出回声，早已就位的二十多位中年女馆员每人领一位画家走向不同的专馆——自13到18世纪的欧洲绘画馆分布二楼，19到20世纪的绘画，在三楼——穿过一连串展厅和彼此连接的豪华甬道，两边，四周，布满意大利、西班牙、尼德兰、普鲁士、法兰西的无数宝藏：成排的镜框与绘画，到处摆放的大小雕像、图案富丽的宫廷挂毯、玻璃柜中数不清的珍玩文物，凝着斑斓而贵重的光泽，停在皇宫窗帘所遮蔽的微明中……转弯，转弯，转弯，二十多位中国画家被巨大宫廷的数百间展室迅速吞没，分散了。各人终于找到自己临摹的那幅画，喘息稍定，于是在大理石或樱桃木地板上小心地摊开画具，开始临摹。女馆员，远远坐在椅子上，静静看守。

所有人的画，收摊后存放二层电梯间。电梯间位于通向伦勃朗专馆一座豪华阶梯的侧廊，里面堆满经年封尘的杂物。我们分别在墙沿靠置各自的画布，翌日取出，再度开始宫殿内的长途跋涉，走向临画的地点——8月中旬末，部分画家转向俄罗斯美术馆临摹19世纪旧俄经典：同样是每天早晨画两小时，每周二得以工作全天，同样是穿过开馆前空荡荡的大厅，各人消失在列宾或谢洛夫的专馆。当我每天向苏里柯夫馆走去，先经过涅斯切洛夫馆，接着是苏里柯夫馆偏廊，那里挂着他最后的巨作《斯切潘·拉辛》，然后，我就到了挂着《耶尔玛克征服西伯利亚》和《攻克雪城》的正馆。

这时，在窗外，八点整的阳光灿烂耀眼，美术馆正门外普希金铜像的铜铸卷发，被刚刚照亮。

*

五十多年前，第一批留学苏俄的画家就在圣彼得堡临摹原典。据中央美院留苏前辈李骏老师说，当时，苏联就实行早晨开馆前允许临摹两小时的制度。三十一年前，当我在中央美院美术馆仓库第一次亲眼看见罗工柳、林岗、李天祥、李骏、张华清、徐明华等留苏学生的临摹作品，无比羡慕，备感神秘。现在，我们每天经过他们也曾经过的展厅，站在他们凝神观看的经典面前。唯有两项区别：当初他们二十出头，比我如今的岁数年轻一半；此外，这个国家当年叫做苏联。

民国时期，上世纪30年代，徐悲鸿、林风眠、刘海粟、吴作人等，也是二十出头，也在欧洲美术馆临摹原典。他们均已故去，没有资料告诉我们，这代人经由怎样的申请进入美术馆，在临摹的日子里，怀抱怎样的激情。

八十多年过去了。欧洲与俄罗斯各大美术馆的馆员与官员，经已换过好几代人。除了馆内积存的历史档案，恐怕很难找到上世纪负责为中国画家登记临摹的当事人。他们记得那些中国脸吗？他们是否知道这些人将自己的临摹带回遥远的中国，从那以后，中国就有了日渐众多的油画家。

马萨其奥与拉斐尔、鲁本斯与伦勃朗、达维特和安格尔，还有德加、马奈、塞尚、梵·高，堂而皇之，挂在墙上，一动不动地永恒着，完全不知道 20 世纪的中国人老远老远寻到他们跟前，支起画架，摊开画具，一笔一笔仔细临摹他们的画，画中的耶稣或裸女、树林或苹果，被尽可能一模一样地挪到陌生的画布，然后，远去中国。

就我所知，本次展览留洋前辈的临摹作品，过去五十年从未在任何中国的美术馆或美术学院展出过。它们长期封存仓库，可能被记录在早年简陋的纸本档案中，迄今无人问津。历届艺术学生的绝大部分，包括青年教师，从未看过，甚至不知道这些作品。同样，五十多年来，历届史论专业的本科生、硕士生、博士生，包括各代老师教授们，有哪一位曾经发生兴趣，想要观看、整理、研究这些前辈的临摹，或者被允许、被鼓励对这两段历史表示起码的尊敬吗？

临摹，可能向来难以在各种各样的绘画谱系中引起注意，赢得尊敬。所有临摹作品被注定是那唯一经典的无关重要的相似物，有如阴影，既经完成，就被临摹者带走，从此消失了。除了可数的几位临摹者本人就是大师——多产的鲁本斯曾经多次临摹前辈的作品，尤其是提香，在他比较详尽的画册中收入若干临摹，在美术馆，我们会忽然撞见鲁本斯的临摹手迹——无以计数的临摹品，从来不曾，也不可能成为一幅值得记住的画。

一件临摹通常指向声名卓著的美术史经典，但临摹是极端私人的事。我不确知，此番杨飞云同志怎会忽然起念组织团体，来到圣彼得堡。稍早，他还率领人数较少的一群画家，前往纽约大都会美术馆，临摹原典，为期一个月——上世纪 30 年代、50 年代，留欧留苏两代前辈的临摹行为，可能是在中国移植西方油画不及百年的历程中，绝无仅有的两个时期，与西方经典面对面。自五十年代闭关锁国，自六十年代中苏交恶，长达三十年间，先是在欧美，后是在苏联，那里的美术馆不再有中国大陆的画家出没其间。始自八十年代，后“文革”第一批中青年画家自费游学欧美，就我所知，中央美院的钟涵先生在布鲁塞尔，浙江美院的蔡亮先生在巴黎，均曾从事临摹，当时他们均已五十岁开外。1986 年与 1990 年，我在大都会美术馆临摹两个夏天，并在馆内遇见上海的魏景山先生，和专事音乐学研究、业余热爱油画的上海人范额伦先生，也在临画。九十年代，范先生甚至如上班似地连续数年天天进馆临画，纯然只为热爱，从未声张。

没有统计告诉我们，过去三十年有多少中国画家自行进入世界著名美术馆，临摹原典。因此，我们有理由相信，由杨飞云发起、二十多位中年画家响应的这次活动，是自留欧留苏前辈之后，中国画家第三次集体性出国临摹。

*

我很想知道，欧洲，或者中国，可曾有过专门的研究，定义临摹的性质，考察临摹的动机，清理临摹所能涵括的影响。无可置疑的是，临摹行为几乎与绘画同样古老。上古的绘画不署名，不能传播，没有展览，没有个人或版权意识，更没有风格之说。大量古绘画遗迹显然是对某一无法考证的初本，辗转仿制，有如繁殖，难以辨认作者。先秦两汉的墓室画，古希腊，古罗马大壁画，也是某一典范的无数仿制。我们被告知的所谓临摹，即面对某一著名经典的复制性描绘，并被临摹者赋予严肃的文化感，是晚近的事物。

然而面对鲁本斯临摹提香、梵·高临摹德拉克洛瓦、毕加索临摹委拉斯贵支的作品……我们很难确认临摹的边界，界定什么是临摹，尤其是，为什么临摹——中古时期的拷贝、复制，属于人类初期的传播业；绘画盛期的订件、研习，兼具崇拜与市场的价值；现代与后现代的戏仿、挪移，则是观念与风格的实验。此外，绘画的修复行业、地下的赝品制作，遍及中欧，贯穿美术史。欧美的赝品作坊至今是一大灰色产业，甚至博物馆收藏的两河流域古雕刻，偶然也是伪作。明清之交的江南所谓“苏州样”，曾是高端赝品的专业机构，广罗高手，近年出现在拍卖行的若干古画，虽非名家真迹，时或犹胜一筹。不必说

今日中国伪文物制作的猖獗，故宫与敦煌就养着职业的临摹专家，而晋唐宋元的不少旷世名篇，根本就是古人的仿作，并非原典。

这一切，都和临摹行为相类而相通，凡涉及这行为的某一侧重、某一意图、某一功能，我愿贸然称之为广义的临摹。

就临摹行为的忠实度、暧昧感、多样性，甚至制度化，中国书画史充满源远流长的临摹传统。书法之所以成为高雅而永久性的艺术，代代临摹，竞相仿效，是为流传及今的命脉。唐太宗命宫中师傅临写勾填晋代二王的书帖，分赏高官；赵孟頫每天临一遍《兰亭序》，以期维系笔下的雅隽；历代书家的职业日常就是不折不扣的临摹。按照西方的相关定义，一部中国文人画史，几乎是一部临摹史、戏仿史，一部文本与文本不断互动化变的历史。当董其昌公然宣称自己来自博大渊深的五代、北宋，或元四家传统，虽其图式或笔路并非如我们所理解的那种临摹，但确实各有所本，直指前代的风格与笔墨精义。而清初四王虽则照样声称远接五代北宋的大统，其实是对董其昌那份遗产历历可指的反复模拟。

五四之后的新国画，对应同期进入的西画及其观念，中止了将近七八百年文人画相沿不辍的仿作传统，摹古的风尚逐渐退出水墨实践。近三十年来，由新文人画派勾起的历史记忆与仿古热，与其说是笔墨实验，不如说是戏仿传统的重启与接续，演至今日，大量以明清山水画为仿效资源的当代国画，出现少许有价值有水准的个案，算是顾及水墨画的脸面，使越来越难以辨认文化属性的国画，不至沦亡。

不同文明面对绘画文本的态度，各有不同。欧洲绘画史出现较为主动的临摹画类别——倘若可以称为类别的话——恕我无知，就可见的案例，允在巴洛克时期。其部分形态与中国人略有相似，即为日常的研习之功，但从未将临摹赋予文化的优越感，如中国绘画那样蔚为世代习尚。作为手工艺术而又处于全盛时代，从巴洛克到19世纪的欧洲临摹品，或是对伟大传统的顶礼致敬，如鲁本斯；或仅仅是订件的需求；有些画家甚至临摹自己的作品，满足市场。我见过库尔贝描绘的四件女性肖像，一模一样，为四位藏家所分属。固然，在风格被稳定传承的时期，个别骄傲的画家临摹经典，意在彰显高贵的来源。洛杉矶一座美术馆藏有德加早年临摹普桑的大画，忠实而精致，不作任何更动，但是奇异地，令人信服地，在每一笔摹写中，17世纪的普桑风格被微妙转化为19世纪德加自己的语言。

到了20世纪，临摹，准确地说，面对一幅经典予以写生式的，带有强烈个人印记和表现意图的描绘，出现了。

梵·高临摹米勒与德拉科洛瓦的小画，无比富丽，前辈的图式，甚至精神情感，在他手中如火焰般被点燃。没有理由说他是要篡改经典，凸显自己，梵·高以罕见的天性和能量，在对经典的恳切背诵中，唱成一首自己的歌，经典，也在他手中居然焕发了不可思议的新美感，新语言，俨然是经典自身尚未发掘、尚未实现的部分生命。他甚至在临摹日本浮世绘版画时，倾注了更为忠实的、对异文化的好奇与膜拜，却使这东洋流行小画奇迹般地成为他自己无可替代的标识。

毕加索则以全然自由的、类似行为艺术的姿态，面对经典。巴塞罗纳毕加索博物馆特设巨大的专馆，陈列他晚年反复模写委拉斯贵支《宫娥》一画的大量变体画。在他毕生模写的大量前代经典中，包括中欧北欧若干次要的作品。我们或许不能说那是临摹，但毕加索一生，尤其暮年，阶段性回向整个欧洲造型资源，包括非洲与西亚的艺术，以他所能给出的胆魄与张力，凝视经典，放肆临写，向他自己证明他与伟大传统的联系，就像他郑重其事到卢浮宫看看他的画与西班牙前辈挂在一起，效果究竟怎样。

临摹可以是无限精确的复制，也可以是原典的各种回声；可以是一种绘画行为，也可以是一项文化立场。在中国和其他移植油画的国家，临摹，则是老老实实的学习手段。中国人曾有读书不如背书，背书不如抄书的传统，传统中国文化，对经典与原典无限忠诚，并延续一套完整的方法论，就此而言，中国人临摹欧洲油画，那原典是新异的，路径却是古老的。

但临摹欧洲原典之于中国油画，尚在初功的阶段，建立并累积这初功，很难，而且很慢。由徐悲鸿一代起始的原典临摹，

被中国的历史灾难频频中断。这种灾难的外在形态，大致结束了，但是看看这些前辈们从未展出发表的临摹，多少心血，多少有待深究的问题，五十多年，封尘暗室，从未被善待，甚至未被想起——策展之初，我们曾联系中国美院期以搜寻前辈的临摹，适巧该院仓库渗水，转移藏品，得以窥看逾百件临摹作品，乃仓促提供极其粗糙的照片，最后却不予出借，未能参与本次展览——我们不敢说今次展示的是一批卓越的临摹品，足以适量弥补欧洲原典在中国的严重匮乏，我们更无从知晓，这些临摹品在历代美术教育中，起过或毫无起过的作用。不论中国留洋画家的域外实践多么短暂，寒碜，毕竟两代人曾经诚心诚意临摹了这些画，这是中国油画与西方原典直接沟通的历史档案，仅此一份，无缘亲见欧洲原典的大陆画家，尤其是年轻人，至少，对前辈的临摹应该知道，应该看一看。

固然，那不是原典，而是临摹，八十多年过去了，两代前辈的临摹品如今也成了“原典”：中国人曾经如何在画布上领会大师？我猜，普桑或苏里柯夫也会有兴趣瞧一眼。

*

8月底，集体临摹结束了。临摹品在俄罗斯的出馆制度比美国稍许松动，并不对画布做事先事后的查验——纽约大都会美术馆限定：所有临摹画布不得与原典同一尺寸。美国人假定，今日仍有神手能够画得以假乱真，偷换原典，带出美术馆——当我们从那电梯间取出各自的临摹，再从木框上剥下来，卷拢了，抱到机场海关，又得履行一项俄国人设置的额外规定：登机运走前，所有油画必须按件付款。

十小时后，壮观的场面出现了：北京机场，三号航站楼，行李大厅，在机场人员的恩准与看护下，我们取出画捆，解开，铺平，摊在就近的地面上：真的，摊在地上，周围人群熙来攘往，每位画家忙着认领自己临摹的画。在一片失去框架支撑而松弛变形的画布上，提香、伦勃朗、沙俄军官、贵妇人，还有雷诺阿的胖裸女，躺满一地，面朝上，全都换了惊恐而好奇的眼神，在这陌生的机场，打量北京。

那一刻，我猜每个人都很开心：功德圆满，画作完好，毕竟，我们各自拎回一件，甚至三四件临摹品，那可是各人勾头耸背、大汗淋漓画出来的——我画的毕加索！我画的达·芬奇！毫无疑问，这是无可渡让的骄傲与虚荣。不过，在俄罗斯，我就看出每个人在临摹完毕后认命地叹气，欲言又止，归于沉默：那也是我的体验。唯有一笔笔临摹，我们这才领教多么难，多么无望。在渐渐呈现的画面中，在越来越多难以把握，无法处理的细节中，抬眼细看，再看，看了又看：原典的每一局部纤毫毕现，同时，完美隐藏着她的所有秘密。

这会是一项奇怪的展览：墙上挂满欧洲大师的熟悉画面，每幅画下的标签是中国人的名字。我说不出此行究竟学到什么，我也无法预见，三代油画家的临摹品会给予观众怎样的启示。多么不合时宜的展示，一切都好像太迟了，又仿佛刚刚开始——远自17世纪，西洋人给清廷带进欧洲的油画，20世纪，中国人开始了先去欧洲，后去苏俄的油画之旅。从此，这西来的油画以她无可预料的方式在中国本土蔓延而变异。今天，部分第三代中国油画家远征俄罗斯，在冬宫美术馆与西欧绘画史原典再度交会：说是认祖归宗，说是承接血脉，怕有点夸张、言重，词不达意。我想，本次参与临摹的画家不是为了致用，也不仅为了研究，而是交代一份诚意。这份诚意的郑重与麻烦，只有亲手临摹始得领教，它的过程与历来的临摹行为没有差异，它的意义，唯负载几代人记忆的中国油画家，才能会意罢。

2010年11月28日写在北京

临摹经典

——艺术的朝圣之旅

文 / 杨飞云



假如文明被切断了积累与传承，人类即刻会成为蛮荒，历史证明经典的存在及其价值是文明得以延续的根本，而蛮荒不能建立文明，更不可能产生经典。可谓伟大的经典，从创造出来之后，随着时间的推移，越来越辉煌，好的艺术不单是为那个时代、为那些人创造的，而是在人类心灵的共鸣中有着永不衰竭的生命力，艺术的个性在人性的共震中产生了穿越时空的经典价值，从而永恒。

自我学艺以来，最让我钟情的两件事，一是到自然中写生，一是到各国博物馆看原作。

尚法经典，师法造化，临摹研习，传承而创新，这是人类艺术进步的根本规律与智行。油画的故乡在西方，一直以来，我们学习油画的困难是没有油画博物馆，一度承受了低劣印刷品的误读与误导，为了保持眼力与提高水平，我们必须不断地到欧洲去看博物馆。今天中国综合实力的提高，我们终于有条件和有能力在欧美的各大博物馆中与一批志趣相投的艺术家面对原典，择选临摹，有幸能与大师的原作零距离对话。这样的学习是从习画以来不敢奢望的福分。回看艺术发展史，甚或每个艺术家每一次的进步，都和历代大师作品的直接影响和间接启示分不开。可以说经典是我们艺术前进中的标尺与激励，范本与楷模，不可轻视亦不可远离。

此次参与临摹的艺术家，大多是在各自的领域，在全国有影响的成熟艺术家，我们首先杜绝鹦鹉学舌式的表象模仿，在今天机械复制手段的高度发达，一模一样的效果仿制亦无意义。加之材料技法的失传，你根本无法确知大师使用的方法和制作的程序。更何况当时许多三流四流的艺术家用的是同样的材料技法，却完全没有大师的水平和表现力。

在艺术的“圣殿”中我们以敬虔的心，零距离地和大师的经典交流，解读原作的精妙之处，去主动的理解和吸取所需的营养，开悟钝智，特别是领受名作最后呈现出的可贵神韵，你觉得你很熟悉那些作品，当你动手一笔一笔解读时你会发现你根本不确知那件作品，你也会得到其他一切方式所得不到的意外收获，这也就是临摹的意义所在，选择临什么，局部还是全部，是选择对应自己风格的大师以提高水平，还是针对自己的不足进行补充，都是自行主张，回头看每人选择的范本都和自己的路子有着深切的内在关联。用心做事，把水浇在根上，三次出国，行程近三个月。有针对性的临摹，消化式的写生与体验深刻的交流贯穿始终，彼此启发，相互受益，收获丰盛。

看一个艺术家有无未来，其实就是看他还有无持续的研究拓展能力，齐白石先生 60 岁衰年变法，带来了他晚生的辉煌，今天，怎么进步是摆在我们每个艺术家面前的大课题。尚法经典师法造化，研究本质，学习表现，寻源问道，以得创造之力，今天我们有了许多新的发展当然好，但是当我们回看原典时，我们发现，我们似乎丢失了许多更好的核心的东西。将丢失的本质从根源上找回，使其在当下复活，是我们未来创作发展的空间所在，此次行动真可谓大规模的艺术朝圣之旅，更感艺无古今，品有高下的原理。怀此同心愿者无远近无别离。

我们只是走了当行的路，尽了当尽的本分，却陡然加增了我们对历代大师的仰慕和感恩，且更激发与启亮我们今天的创作热情与智性。此次展出借来了中国油画百年历程中前辈大师们研究、临摹、学习西方原典的作品，看到了艺术学习进步的历程，是多么需要智慧与虔诚，历史的回音更带来了当下的警醒与开启。

于高碑店中国油画院

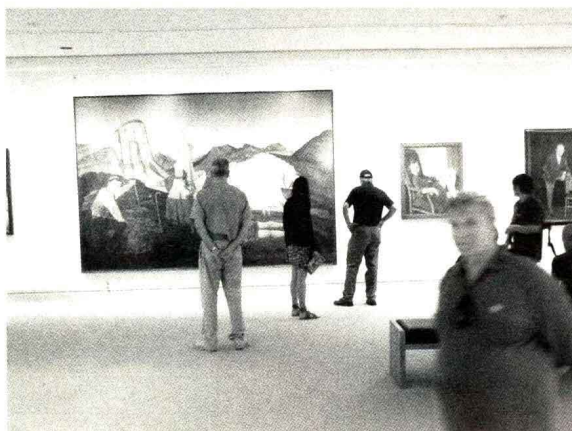
2010 年 10 月 19 日

临摹的意义

文 / 朝戈

临摹一直是绘画延伸的一个手段，学习了解前辈艺术家，了解不同文化。学习临摹一些优秀的古典作品，它有一种让我们高山仰止的感觉。让我们深刻认识过去艺术的伟大水准，尤其在原作面前，哪怕时间很短，参与一下，会对艺术有一种比较关系。这次欧洲之行非常刺激，从事传统艺术的，也包括想改进传统艺术的艺术家，这个活动是非常有积极意义的。主要是艺术家之间也进行了比较好的交流、接触，同时也进行了一些写生，和西方艺术家的接触，了解西方现代艺术的一些特征，是我们这个时期比较有研究性的活动。因为我们现在忙于社会现实，也是社会比较浮躁，多研究一些，大家能够获取更好的对艺术的理解力，这个时候你马上会感觉到认识自己，也就等于认识他者，这样的机会，应该说这是前辈艺术家们为年轻艺术家做了很好的准备，为他们提供了很好的平台。这个事情要是自己去做，那就非常困难。你光联系各个方面都会有困难。我觉得是我们油画艺术家成长的一个很好的单元。我们做了一个单元性的实习。有感很多。

我 2000 年在普拉多博物馆也做过一些临摹，这次在大都会。我个人对临摹一直没有特别的成绩，我选择临摹的艺术家作品也不是技巧性的，所以我临摹好像要摸索，摸一摸对方一样，有一种亲身体会的感受。我上次在普拉多临摹的那个艺术家，要说名字大家都会不知道，是北欧的艺术家，法兰德斯的。那么更多的是你去了解，去摸索好像有一点陌生的艺术家，他里面保存了一些对我们有启发的东西。临摹我认为有两种艺术范围；一种是客观主义头脑，把原作临摹下来，临得很像，能以假乱真，这是一个类型；另一种就是比较主观的艺术家，他画出来基本上不太像，像米勒，巴尔蒂斯临摹的那个巴萨乔壁画，属于意临，但是哪个意临呢？我认为这两种艺术家，某种程度都是在临摹中获得他们需要的东西。第一种呢，他可能更多是技术性的，他要知道这个作品在功力上怎么完成的；第二种艺术家，实际上他们往往有更强烈的个人风格，这种艺术家呢，在临摹的时候获得的东西，并不简单。这两种方式都是可以的，是起某种积极作用的。我属于第二种。



关于临摹的回忆

文 / 钟涵



关于临摹，我自己的体会是两方面的。早年吃过它的亏，后来把画画当专业了，又得了它的好处。这得分开来叙。

小时候习画，在很长时期里我只会粗浅地临摹。无论拿到什么画本，从画报上徐先生的奔马，茶叶筒上印的黄山松到老师藏的英国画册上透纳的战舰，我都幼稚地、依样葫芦地照着画过，从中得到很大的满足。那是一个通向艺术世界的窗户。那时在抗战八年间的南方乡下，学习条件差。中学里教美术的刘老师很好，但他有个弱点或有意的放手，就是在课上课下都只让我们临。所谓很大的满足，就是自己和别人看了都以为这就是会画画了，其实“开口奶”没有吃好。我那时几乎完全没有学写生，也由此缺乏积蓄脑中的视觉形象记忆。这就阻断了早期审美创造力的发展。在这个重大问题上的方法不对。然而，少小时的这种活动毕竟培养了我对美术的初始兴趣以及逐渐增长了知识。后来入大学选读了清华的建筑专业，算进了半个艺术的门；20世纪50年代中期转到中央美术学院重新就学，从此开始此生以画为专业之路。所以，至今回忆起来，我深感在美术学习这条路上当初吃过无知地滥用临摹的亏，它给后来留下了长期的不良影响。

在美院上学的时候，临摹作业很少。记得20世纪50年代有一次临过艾先生画的革命历史画《湖南共产主义运动小组》。又有一次俄苏画展来京，油画系组织一些师生抓住机会临摹，分配给我的是一幅希什金的立幅林木。我临得很吃力。那个临本不知道扔到哪里去了。

“文革”以后，1980年我有机会受派赴比利时进修。当时茫然不知去后如何入手，我去请教吴作人先生。他很清楚地指出：去美术馆临摹名作好画。我遵示认真做了。在艺术修养的大目标上，我自己定的进修方针是“广涉百家，窥一堂奥；兼及今古，究其变通”。白天黑夜地钻研，前后加起来也只有两年多时间，可以说是专业道路上的一个转折点。这前后两年多按照这个目标打下了后来自己的艺术平台的基础，其中所做的临摹这一项则是其中不可缺少、无可代替的一个支柱。它从技巧入手，而作用于全面修养。

我受派去的地方是安特卫普。这个城市并非大都，其美术馆则颇具特色，主要收藏弗拉芒历史上从初始画派（Primitives）、鲁本斯画派到19、20世纪地区名家的作品，独具一格。凡·爱克一系的古画很不好临，无法下手；我对鲁本斯不喜欢；那里也有两幅伦勃朗的人物肖像，都是赝本。经过选择以后，我认定了恩索尔（Ensor）的早期作品。以前我对他的艺术不了解，去了以后，才渐感兴趣，竟临了三幅半之多。先试临了一幅静物。一开始采取务求主观上努力接近原作的态度，硬是不怕费工夫，约摸用了个把月时间。此幅画面单纯，我从中初次摸索到了此类作品朴素中蕴涵着丰富的绘画性意味，而且体会到了用所谓“脏颜色”——即不鲜亮的、调得比较多的、用各种似乎灰暗色呈现出来的关系——经营画面的办法。乘兴又选择了他的一小幅《母亲坐像》。此幅在大片蓝黑的浓调子中着重塑造一个老妇的清癯头像和握在一起的双手，要言不烦，处处用笔结实从容。因为幅面小更可以靠近揣摩，可以更深入细部，更有兴趣，临起来比前次更顺手。过了一阵以后，在头一年后期，我又做了一块大布临摹他的《奥斯坦德午后》，一幅室内双人像，大约用了两个月还多。这幅画室内暖而暗的调子，画面结构于错杂中有

有条不紊，大块小件一一收放得宜，四周景物涂抹散开，重点部分刻画精致，各种笔法、刀法综合使用，暗部虽不晶莹透明却透气，少量亮部清明浮现而不喧哗，丰富多样的中间色，整幅文质彬彬，我觉得借用中国术语“气韵生动”来形容不为之过。我是一层层多次进入，再统一收拾的。在这次临摹过程中领会更多。说原作“气韵生动”是因为感到它确实把一幅画的空间经营像创作或指挥一个交响乐曲之在时间上展开那么处理得到家。它当然是一笔一笔积累完成的，我虽然不知道它原来的具体步骤经过，但是从临摹中的揣摩可以感到，在这种艺术的感性自由的操作中，运转着一种深层的逻辑力量，也就是法度；或者反过来说也对，有一种妙理引导着新意活跃。这种感性与理性的整体结合，作为一种西法传统，到19世纪末西方很多名品里也发挥到很高的水平上，例如在这幅恩氏的作品上，大概可以解释为我们的“气韵生动”。我在临摹这一幅的过程中收获尤大，使我对经营这样一幅众多因素的油画的全面要求的领悟开启了一大步。因此，我在那次即将返国之前半个月还贪婪地跑到恩索尔的故乡即奥斯坦德镇上去，动手再临他的一幅人物肖像，可惜受召急归，把未完成的画布扔在那里了。按说恩索尔并非了不起的大师，我之所以选择他，一是由于受所在地收藏范围的限制，一是由于看出他适合于我此时学习的需要。后来我在创作上不断感受到其画风画法影响，可以说是隔代结缘了吧。后来画家赵友萍也在安市居留颇久，也在那里很好地临过恩氏的其他作品。我还读过彼邦英文版的恩索尔译传等资料，后来写过介绍文字。他在西方近现代画史上的声名主要在于画路转向现代主义的狂狷表现之后，不过一般也都对其前期不乏注意。他开始只是个从美院中途退学的青年，居家自画，师承无多。但我从临摹中认识到，他的油画技巧上承具象再现的传统一路，而且敏锐地吸收了法国印象主义不久前兴起的光色方法，并且也有近于伦勃朗的技巧影响的痕迹。从我自己的需要说来，取此有直接用处，非是买椟还珠之举。

我也临了一幅鲁本斯的女裸，取自他的油画《颤抖的维纳斯》的局部，为的是了解一下尼德兰画派一系在16、17世纪之间的技巧。我国这边一向有把他们认作所谓“透明画法”的看法。我去那里叩问过，恰好得到了一位退休的老教授范·德·斯比特（Van der Spiet）老先生的指导。他指出，从鲁本斯到伦勃朗的技法基础是一路的。画家自调色粉制颜料，用圆笔和尖笔，在白底上先粗涂浅土黄底色，作油质素描（有明暗和影线）稿，用透明的深色画暗部，此处禁止掺白颜料（谓“白粉乃暗部之仇敌也”），一开始就点出各种厚些的高光，以各色油彩画亮部和中间色，区别冷热，未必一遍完成。调料用威尼斯松节油（Venetian Turpentine），可以有适当的透明色渲染，但并非普遍用的基本技法。此种画法在不难找到的鲁本斯和伦勃朗他们诸多画稿作品中能清楚地看到。在我临这幅女裸的时候，老先生亲自准备了画板，调料和一些画笔给我，几次到美术馆现场来看。我只以此法弄过这一次，了解其确与今人技法效果不同。例如人体皮肤亮部红润用到土红即可，而明暗交接处的转入中间调子呈绿色出现的对比则只用黑色颜色调出。暗部深沉如潭水见底，来自谨慎控制出现的渗透，其光鲜程度可以在完成后不用上光油。这种技法也可以在今日技法中部分地使用，后来我试过。由于功力不够，又方法生疏，这一幅临的效果不够好，只是那特殊技法的味道算出来了。我从中也体会到鲁氏一系画风中的壮美丰盛是怎样达到的。斯比特先生已去世多年，今日书至此处，我对他怀着深深的感念。

我又临过一幅莫迪里阿尼画的女人体，属于现代油画，另有体会。美术馆为我把画特别搬到一处安静的地方，我不受干扰地独自工作，很是惬意。此画把空间适度平面化了，但仍有一定的起伏深度感；色彩得单纯化的好处，但绝不是满足于平涂，也要运笔收放有度；特别是他的以线勾形，在方圆、粗细、紧松、长短之间，一方面仍然体现出具象形体宏纤虚实的变化，一方面又显出笔线的抽象关系中好看的趣味。可见，在现代主义的绘画性探索当中，并非都对传统“写实”全然摒弃，而是一种“扬弃”，把具象与抽象的融合关系推进到新的广大可能性上来，从而使人们对于现代性精神上的审美意味得到又一种创造与欣赏的满足。

除以上以外，我还在英伦短暂地临过透纳和莫奈的各一幅小风景，在根特临过杜米埃的一小幅人物，临过安格尔的一幅自画像、契里柯的一幅风汉图，等等。一总费了一整年的大部分时光，是我唯一一次如此长期持续地、独立地、专一地和安心地在画布上的工作。其时我已经过五十岁了。这实际上是补课，补以前荒疏了的学业之课。这一年以临摹方式从事的补课与另一方面画布之外，在西方文化艺术思想方面的进

修一起，如前所说，构成了此生治艺中途的一个转折点。

从1983年末到1985年，我又赴西欧继续进修一年多，因为头一次不够，被人作梗打断了。这一回比较自主，收获更大些，更多的是在美术史论的见识上。在前半段时间里也抓紧接了几件临摹。先在比利时的根特临摹了佩尔梅克（Permeke）的一幅风景《海港》和凡·登·伯格赫（Van Den Berghe）的一幅人物，都较小幅。这两位画家都是20世纪上半叶该国表现主义名家，同属于著名的圣马腾斯、拉特姆画家群。佩尔梅克那幅是他从印象主义转向表现主义的过渡性作品，兼有光色渗透画面的明快灿烂和立体主义后的形块结构交织。我企图在这方面试试。可惜那时太穷，连一方画布也是凑合着自制的，吃油，以致效果始终发暗。伯格赫是一位更有社会主义意识倾向和更强化虚拟造型的表现主义画家，当时正在举行回顾展，我挑了一件容易入手的来临，也提高了对这种画风的兴趣。后来终于可以到巴黎多住了，不可虚走一场。所见名画琳琅。我在各大小馆里寻找，当时重点在寻找西方油画的画面技巧中有没有跟中国写意接轨的可能。开始在小宫试过一幅罗特列克的小幅，意思不大，未完成而扔下了。再去巴黎时，我在东京宫找到了一幅纳比画派画家维亚尔（Vuillard）的大幅《纳达桑医生坐像》，喜欢它的画味。东京宫的画归卢浮宫管理，临摹要到那里去盖章。朋友帮我把大幅起了稿的画布连框装车开到卢浮宫抬进抬出，我一时大感过瘾，因为已经很久没有中国画家如此出入了。我每天上午开馆就去，中午用自带的干粮加一杯饮料，打个盹，接着再继续到下班。这样搞了几十天之久。此画原作现在奥赛馆，属于画家成熟盛期的名品之一。粗布、不发光、不涂死，把有深度空间的多人物室内巧妙改造为平面构成，合乎具象素描的人物正常造型的结构规矩，而全部用写意笔法，处处见笔，色彩高度单纯到几近黑白灰的图案，却有益于素中见绚之妙。维氏的作品后来往往过于倾向丰满嘈杂以至堆砌，此画则特有清爽大方之风，得知识分子的品位。我先在画布上做了吸油的加色胶底子，用幻灯制作好素描稿，然后多遍完成。我想让这个临本的整体气象对味，同时一招一式的笔墨也到位。在多遍过程中，既要一笔笔追摹它的点画，又要留守它写意性以及留空的痕迹，这在反复中一弄不好往往会出现做作，很是恼人。所以来得慢，费工夫。好在我无职业任务的时间限制，可以从容不迫，以渐进为之。如果说，创作一幅画，例如这幅维亚尔画他的医生友人在室中读东西以及周围的情景，在他胸中形成一个有待呈现的意象结构的东西，是最后一笔一笔地实现出来的，那么，临摹就是对着这个作品，一笔一笔地重新再造一遍。当然，完全如法炮制的“克隆”既不可能也非必要，但是作为一种研究，也得在临摹中一笔一笔地追索一遍，由此而一点一滴地积累自己的经验体会，是可以做到的。这幅画比我以前临的任何一幅都更有清晰的书写性，我就以耐心的态度特别着力于实现它的整体气象与笔法功夫的统一，得到了有益的经验。

在这一段的临摹生活里，我一共完成了也就十几幅大小不同、时代和技巧不同的油画。这活计起初拿回来人们感到新鲜，又由于是头次受派出去的任务，回来展览过，后来则是自己的活动，也就没有怎么露过，自珍而已。再后来就没有这么干了。如今回想起来，我自己确实感到大得好处。直接的好处在练技巧。从临摹中可以必须细致地、具体地研究原作的一招一式，以及这一招一式在整体经营中的关系，这未免是反反复复地揣摩着进行的。在这个过程中，常常要从整幅作品的内在精神方面加以检验与调整，而在完成时达到的对于这幅作品的艺术内外作为一个整体的认识才达到更深入的了悟。临摹的意义尤其在这个程度上。我们当然不可能临得太多，只能有所选择，但是这有限的临摹操作可以让我们的领会举一反三地引申推到更广大的范围去。所以说它是涉及全面提高艺术修养的一个支撑。当然它的直接着力点在于技巧上，而技巧掌握的重要性对于我们专业搞画的人也是自不待言的。如今我们的风气是普遍强调自主创新了，这当然很好。但是，油画作为一种审美文化，哪里有无须学习、无所师法而天生自成的呢？！在这个意义上，可不是“笔墨等于零”呵。

还有一点要报告的，就是为什么我那一段的临摹对象集中在19、20世纪之交几位写实画风进入现代性新变的画家上面。这是在当时条件下，在工作环境中逐渐形成的。历史上名家杰作如林，面对我们共同景仰的大师之际，何尝不想动手？但是做起来有多方面的难度。我的选择是从自己所能及的方面出发。事后回顾，以我之不才，后来这么多年也正好只宜努力从事于探索自己所处条件下的写实的现代性发展。

我在当年的这件事情上，得到过好多人的支持，这里面有我的老师、同道和亲友，还有多个美术馆友善的人们，他们给了我许多方便。我想起在几个馆里每天把画架推进推出，再把擦笔纸扫干净的日子。

岁月如流，现在不是所谓到了架上画终结的时代了么，何必还搞临摹那种过时的事情？在这种问题上见仁见智，人言不一，各从其所善可以了吧。本文一开始我就说过，关于临摹方法一事，我吃过亏，又得过好处。它的作用是有限的，又是有为的。如今有些年轻力壮的同行伙伴们正在重新兴起，他们结成团队走出国门去大显身手了。我深为羡慕而自憾终难动作了。我们大家的中国油画这点事业毕竟是兴旺的！

2010年8月应中国油画院之约而作

惊天地、泣鬼神的绘画《参孙与大莉拉》

文 / 徐庆平

绘画，这一人类智慧和才能的结晶，在欧洲文艺复兴时达到古代的高峰。作为后来西方绘画主要画种的油画，也在此时出现于弗兰德斯（今日比利时、荷兰）这一地域。它使绘画产生虚实明暗变幻无穷的丰富美感，为人们的视觉愉悦开启了无限的空间。又经过一百多年的探索与完善，欧洲各国油画技巧都达到了很高的水平，在描写各国风土人情，特别是人的日常生活场景和以圣经为题材的复杂场面时，更是游刃有余，杰作涌现。因此，美术史把17世纪称为欧洲的“黄金世纪”。就在这个伟大世纪中，荷兰画派异军突起，放射出了奇光异彩。

荷兰画派属于欧洲绘画的北派。如果说以壁画为起源的南派，即意大利画派，善于表现宏大场面，以致广大为其特点；那么，以圣经抄本的细密画为起源的北派则有细致刻画，极尽精微的绝诣。并且，作为油画的源头，它更在使油画的材料和技法发挥最大功效方面无人能及。我们看到荷兰的优秀画家能够在任何局部巧妙地层层深入，不断地加强体积、空间的表现，让人和物的质量感达到震撼人心的程度，而这一绝诣的最佳代言非伦勃朗莫属。

《参孙与大莉拉》作于1636年，伦勃朗已在阿姆斯特丹才华横溢，令人惊叹。他时值三十岁盛年，以最充沛的精力，一泻千里的激情，书写圣经旧约中英雄落难的凄惨壮烈。参孙这一所向无敌、力能拔山的盖世英雄被大莉拉的美色所诱骗，毫无防备地向她泄漏了自己神力的根源在于头发。大莉拉让非利士人设下了埋伏，自己则趁参孙熟睡之际，用剪刀剪下了英雄的头发，从而使他失去了万夫不挡之勇。画家别具匠心地让参孙摔向画面的右下角，头朝下，脚朝天，处于极度的短缩透视之中。他全身的肌肉都已绷紧，脚趾都因力竭而扭曲。几个全身甲冑的士兵正在拼命地按住他，为他加上镣铐。一个军官得意洋洋地用枪头抵住这位巨人，而阴谋得逞的大莉拉更是一手提着剪刀，一手展示着她剪下的参孙的头发。强烈的阴暗对比让善与恶的搏斗扣人心弦。伦勃朗在画上随心所欲地安排光线效果，把大部分的人与物安排在虚和曼妙的暗部和阴影之中，通过层次丰富、变化微妙的造型，使人的五官、带表情的手足、沉重盔甲上令人目眩的亮光，都参与着和加强着画面的紧张氛围，突出着人性在此时此刻的呐喊，这的确是绘画史上最富有巴洛克特点的巨构，参孙的拼死挣扎与无奈，大莉拉的狡猾与邪恶，士兵的凶恶残暴都通过画家对强烈运动感的表现和对人心理犀利无比的刻画下，令人荡气回肠。它的确达到了“真宰上诉天应泣”的艺术最高境界。

伦勃朗是先君悲鸿最钦佩心仪的大师，《参孙与大莉拉》也是使他受益最大的作品之一。他在欧洲研习油画达八年之久，到各大博物院研究，比较各家之长，临摹大师之作是他最有效的学习途径之一。他在临摹伦勃朗的杰作上尤其下了工夫。从《悲鸿自述》中，我们可以看到他在德国临摹伦勃朗第二夫人像时，每天当博物馆开门时即入，中间不吃不喝，全神贯注，全力以赴，直至博物馆关门的情景。他努力总结各家之长，到1924年时，已能将它们融会贯通，形成自己的风格。在每作一画时，他都能胸有成竹地确定主旨和最终效果，然后从容不迫地一气呵成，极具把握，感到逸逸之妙。而这正是通过学习大师的奥妙，臻于精通练达之境的结果。他是如此珍视临摹西方油画名作的机会，以至于他在1933年再赴欧洲，举行宣传中国艺术的画展时，还利用在法兰克福的两周时间，专门到国家博物馆，临摹了《参孙与大莉拉》，再次与油画巨匠伦勃朗对话。

先君悲鸿公临摹这一名作也是为了完成至交、好友孙佩苍先生的嘱托。1920年时，孙佩苍先生与他同在巴黎研习绘画。他们均对艺术爱入骨髓。虽为穷苦学生，常常学费不继，却节衣缩食地购买艺术品和画册，观赏歌剧，在文化精神的富足上“可比王公”。孙佩苍先生是我国西方艺术品的第一大收藏家，先君悲鸿公以精心临摹的《参孙与大莉拉》丰富收藏，其目的当然在于推动中国的艺术审美教育，让更多的艺术爱好者和学生得以亲眼目睹欧洲优秀绘画，为中国的艺术教育做铺路工作，包括《参孙与大莉拉》在内的孙佩苍先生收藏曾于1942年在重庆展出，1949年后在中央美术学院陈列馆展出。我国许多老画家对于当年看到的这些经典之作至今印象深刻。

今天，面对这幅《参孙与大莉拉》，我们会因英雄遭受欺凌的悲惨而产生无限的同情，为他最终能报仇雪恨，推倒石柱，和三千敌人同归于尽而感到宽慰。我们也会对油画能有如此出神入化的表现力而感叹和折服。与此同时，我们还会有另外一种感动：它是我们一代前辈精湛掌握西方油画技巧，使中国油画不让西方的重要见证。

让我们永远怀念他们。

第一自然与第二自然

——论艺术中的写生与临摹

文 / 常磊



“绘画是自然界一切可见事物的唯一的模仿者。绘画的确是门科学，并且是自然的合法的女儿，因为它从自然产生的，为了更确切起见，我们应当称其为自然的孙儿，因为一切可见的事物概由自然生养，这些自然的儿女生育了绘画，所以我们可以公正地视绘画为自然的孙儿或上帝的家属。”^①

这是达·芬奇在15世纪说过的话。在这里，达·芬奇传递出一个朴素的概念，就是没有自然就没有绘画艺术。艺术家应该模仿自然的造物方式来进行创作，应该与自然交流，并从中求得所需之精神和韵律。达到这个目的唯有面对自然，怀着敬畏之心来摹写它。而对于最直接的方式莫过于写生。其实，早在达·芬奇之前半个世纪，意大利晚期的哥特式画家琴尼尼就强调过写生的重要性，他说“你能够拥有的，最完美的指导者，最好的指南，最光明的灯塔，就是写生。写生比一切范本都重要，你要打心眼里相信它，特别是你的素描获得一定的经验之后，要经常地画点什么，一天也不要放过。不管你画的东西是多么小，它依然非常重要。这可以给你带来莫大的好处”^②，不仅是达·芬奇和琴尼尼，历代大师对于写生重要性强调的范例可以说不胜枚举。

古圣先贤的看法绝非空穴来风、主观臆造，而是从长期的艺术实践中总结出来的一种最朴素直接的经验论。对于视觉艺术来源之假设很多，无论哪一种假设，都无法回避一个事实，那就是艺术源于人和自然的交流，艺术是人的精神对于自然精神的解读。既然如此，艺术家肯定都无法回避观察与表现的问题。在艺术语言和自然深度交融的古代，从来没有人质疑过艺术家需要写生的问题。艺术家必须要写生，通过写生来和自然交流，通过感受自然来表达自然、表达自我，自古以来，这都是不证自明的浅显逻辑。艺术家为什么要写生，在今天变成了一个需要强调和论证的问题。这些与19世纪之后社会各个领域的高速发展有很大的关系。因为技术的进步，使图像的使用和制作极为便利，甚至已经到了泛滥的程度，艺术家们在创作的时候过度地依赖于摄影图片，并常常试图凭空造物，这使艺术创作与自然之间产生隔膜，关系发生了变化。

和自然交流之时，我们面对的是第一自然，也就是真实的、在三维空间里的自然物；当我们面对图像的时候，我们面对的是第二自然，是以某种手段从第一自然中摄取的信息，这种手段可能是摄影，也可能是绘画。作为第二自然的摄影和绘画却又是完全不同的。图像时代的观念使得艺术家们逐渐淡化了与第一自然交流的愿望，而完全沉溺于属于摄影图像的第二自然中捕捉信息。所以，我们可以看见，近一百年来，绘画艺术中的生机与活力也在逐渐趋于苍白乏味。当代艺术家大多依靠的是来自于第二自然的信息。图像所记载的信息量较之三维的第一自然已经大为损失，是残缺的，甚至于误导的自然。在这种情形下，很难锤炼和

升华绘画语言。此理中西皆通。中国古代的绘画之发展是因为师造化，而后期的僵化是因为陈陈相因，一味摹古仿古。明清之交的大家龚贤就认为绘画艺术的本源在于第一自然，他反对当时画坛上盲目模仿古人的泥古不化的风气。龚贤曾针对当时画坛上盲目的仿古之风说过这样的话：“古人之书画与造化同根，阴阳同候，非若今人泥粉本为先天，奉师说为上智也。”龚贤犀利地指出了时下仿古者的症候乃是“泥粉本为先天，奉师说为上智”。而绘画艺术与自然的关系应该是“造化同根，阴阳同候”的，绘画创作的真正的源泉来自于第一自然，而不完全是师法古人。绘画艺术的终极之源就是自然之源，这是就语言的意义而言，而摄影图像的过度使用常常是使得艺术家很大程度上弱化或摒弃了绘画语言。

当代之所以被称为图像时代，是因为这个时代最能代表第二自然的是摄影图像而不是绘画，对此，我们也应该多维地认识。在图像时代，图像对于普通人来说意义较以往不同，对艺术家就更是如此。艺术家观望的视角是自然本身和自然所承载的意义或观念，而提供给艺术家艺术语言的主要是自然本身。至于自然所承载的社会意义，那是在语言的基础上衍生出来的观念。当代的艺术家似乎更看重后者，看重绘画语言所衍生出来的观念，而忽略了语言本身。对于艺术来说，这是关系的本末倒置。当然，还有大批艺术家长期使用图片创作，对于写生则从不问津。这些艺术家从认识上是关注语言的，可是摄影图像能给予的语言提示乃至能激发的热情都太有限了。所以这些艺术家往往长期停留在某个水准上徘徊不前。很多艺术家在创作中都有这样的感受，当他们面对自然写生的时候，在表达状态上激情四溢，整个创作的过程都是专注和振奋的。以写生自然为蓝本的创作常常在遗憾当中结束，因为艺术家们还能从面对的自然当中捕捉到很多信息，但由于诸多的主观和客观的现实原因，已经力不能及。所以写生往往带着某种未竟之缺憾结束。利用第二自然的图像创作则恰恰相反，艺术家常常会感到已经提炼完了图像中的所有可用信息，而画面却依然是苍白的。要弥补这样的苍白，则必须要动用以往既有的经验和能力。长此以往，概念的造型和概念的色彩就取代了对鲜活生命的切实感受。这也可以用来解释，为什么长期使用图像创作的艺术家在语言深度上进展缓慢的缘由。艺术家通过写生能不断地从自然当中获取触发语言进展的动力，通过与自然的交流来提升语言的境界，而仅仅面对第二自然的图像则无从获取这些资源。通过写生和自然交流是艺术家的艺术语言得以滋养的重要源泉。当然，科技的进步为我们提供了古代艺术家远远不能相比的便利的创作条件，我们有理由充分利用这样的条件。图片在创作当中虽然是很重要的信息来源，但绝对不应该是全部，图片信息不能完全替代第一自然所传递的信息。这个时代的艺术家应该把握写生与使用图像信息的频率节奏，至少要常常回到写生当中来汲取语言所需要的营养。

前文已述，我们把第二自然定义为由人所创造的图像。包括摄影和绘画，都属于第二自然。在传统的艺术学习方式当中，临摹是一种重要的学习手段。摄影图片和绘画的最大区别就是语言的方式，虽然都在第二自然的范畴之内，也都有各自的方式，但语言完全不同。绘画语言是经过心灵过滤、精制的，每一个小的局部都包含着作者的揣摩和判断的心灵痕迹，摄影语言则相对少得多，追求的方向也不同。

写生和临摹作为学习绘画的两种基本方法，如何对待写生与临摹，成为后世经常引起争论的一个问题。19世纪以前，更看重学习过程中的临摹；19世纪以后，尤其是印象派的艺术活动，把写生的位置推到了一个无以复加的高度上。达·芬奇就曾经主张少年学画应先学透视，再学比例，而后临摹，再继以写生。客观地看，这些大师的意见是来自于实践经验的，中肯的。对于临摹方式的认同其实也就是对于传统和传承方式的认同，19世纪以后，临摹的方式几乎被遗忘了。我们不