

河北教育出版社

XIE YI JING SHEN

张立辰·邱振中中国画写意高研班第二回展  
写生创作展作品集

ZHANG LICHEN QIU ZHENZHONG

ZHONGGUOHUA XIEYI GAOYANBAN DIERHUI ZHAN

XIESHENG CHUANGZUO ZHAN

写意  
精神

J298.28  
Z130.1

张立辰·邱振中中国画写意高研班第二回展  
写生创作展作品集

写意精神

ZHANGLICHEN·QIUZHENZHONG  
ZHONGGUOHUA XIEYI GAOYANBAN DIERHUI ZHAN  
XIESHENG CHUANGZUO ZHAN

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

写意精神：张立辰、邱振中中国画写意高研班  
第二回展·写生创作展作品集/张立辰编。—石家庄：  
河北教育出版社，2006. 8

ISBN 7-5434-5965-5

I.写... II.张... III.汉字-国画-作品集-中国-现代  
IV.J298.28

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第09875号

艺术总顾问：  
张立辰 邱振中

总策划：  
李昌文 乙庄

展览组委会：  
乙庄  
任之  
汪壮  
杨丰玮  
侯廷峰  
唐书安  
郭煌  
潘晓云

主办：  
中央美术学院  
合肥安美集团

出版发行 河北教育出版社  
责任编辑 徐芸芸  
装帧设计 王梓  
制版 北京盛兰时代图文制作有限公司  
印刷 北京盛兰兄弟印刷装订有限公司  
开本 889×1194 1/16 15.5印张  
出版日期 2006年9月第1版 第1次印刷  
ISBN 7-5434-5965-5  
定价 280元

目录

张立辰先生  
在审阅学生作品时的谈话 6

张立辰先生  
谈写生与创作 8

邱振中先生  
谈书法与绘画 9

历代中国画大家  
谈写生与创作 10

栩栩如生

张立辰、邱振中中国画写意高研班第二回展  
写生创作展览展览座谈会 241

- 17 乙庄
- 33 王鸿
- 49 任之
- 65 汪壮
- 81 宋歌
- 97 张士君
- 113 张同霖
- 129 阴澍雨
- 145 杨丰玮
- 161 侯廷峰
- 177 高翔
- 193 唐书安
- 209 郭煌
- 225 潘晓云



张同霖



张士君



宋歌



汪庄



任之



王鸿



乙庄



藉此故，

「写意精神」

张门弟子议议每年仍在

北京举办一次大型写意画展，

籍此勤研绘事，更将中国画之

「写意精神」不断光大弘扬。

「写意精神」

张门弟子每年所办展览，

皆按不同主题内容予以展出，

以此体现展览之学术性。

盖中国写意画欲得正道，

决非一日之功，必须穷究，

深研自然之物理、写意之画法。

今次展览，以「写生」为主题，

亦是解决中国写意画处理自然万物与

绘事者眼、心、手之相互关系。

潘晓云



郭煌



唐书安



高翔



侯廷峰



杨丰伟



阴澍雨



写意精神

张立辰、邱振中

中国画写意高研班第二回展

写生创作展缘起

2003年至2005年

由中央美术学院教授、

博士生导师张立辰、

邱振中先生共同担纲主持教学的

中央美术学院中国画写意高研班。

20余名学员经过两年的系统训练于

2005年5月在中国美术馆举行了盛大的毕业展览，

在国内美术界引起了强烈反响，

众评论家评之为

“近年来气息最为纯正的中国写意画展”。

时至今日，

众同学结学业、隔异地，

但仍习艺不辍，亦时常往拜张先生叩问艺事。

#### 关于艺术学习中“死学”及“写生与临摹”问题：

学画怎样才不是死学？这也涉及老师如何教的问题。老师应该教会学生正确地思考方法，从绘画理论到实践都要明确指出阶段性的目标和思路。比如临摹与写生，首先应理解传统笔墨与生活的关系。我一直强调：研究传统的时候，要想到生活，深入生活的时候要想到传统，只有这样迁想，才能妙得；从你们现在的作品看，应该再强调写生，因为你们现在的作品里面没有多少写生的感觉，你们所描绘的对象里面，缺少生活里那种生动的结构和感受生活的那种鲜活的笔墨表现力。部份同学只是在追求某一家某一派的笔法和墨趣。艺术作品单纯追求这些是不会有多少生命力的。我们以前在分析笔墨结构的时候讲过，笔墨结构的含量既有主观的因素，也有客观的因素。主观因素是指笔墨的基本功和才情修养（笔墨基本功不论才气大小、领悟力快慢必须要舍得花大时间过关，但不能一味下死功夫，要明确该在哪里用劲，把劲用在刀刃上。用功多少与成就大小是基本上成正比的，用功多、才气大肯定能有大成就；用功多、才气小也一定比不用功的人有成就）专业基础来自对传统的研究，对中国画而言，临摹是认识走进大门的主要方式，不可勿视。客观因素也十分重要，是创作的源泉，是创新的灵感来源之一；客体的本质精神、形态动势也是画面章法构图的依据之一。写生是走进生活的重要门径。有的同学似乎是想追求一种率意的笔墨境界，但是缺乏生活感受，缺心、质、动的笔墨结构，这样的学习方法是不可行的，还需要老老实实深入生活写生，老老实实临摹经典作品。写意班经过两年的学习到现在，还多少存在两头都不够（临摹不够、写生不够）的情况，应该说你们两方面都还需要很好的过关，只是有的同学可能在传统笔墨上好一些，有的同学在写生感觉上好一些。

什么样的写生感觉就好呢？什么样的传统笔墨感觉好呢？好的写生，应该达到：看到感兴趣的对象，能够以地道适当的中国画笔墨把这种感受表达出来；刘继卣先生的写生非常好，他对动物的结构观察非常仔细，下笔造型非常准，许多西画家都非常佩服他；而笔墨基本功过关，要求能够很熟练地以笔墨语言表达出想要的艺术效果；学习中国画这两方面如果都能过关，一定能取得很大成就。

单就写生而言，一个艺术家应该一辈子都要坚持，但写生的方法、写生的重点，可以分阶段实行，第一阶段可以是对写，用眼睛看，据于对象形貌，然后以笔墨语言加以描绘，这个阶段可能少加



取舍，也不知道对象的哪方面能带给你审美上的感受，就是有感受也不知道如何提升笔墨语言，这时候就要参照一些传统经典作品的图式及笔墨语言来加以体会领悟；第二阶段可以是心写，就是你能够熟练运用笔墨程式面对自然万物并加工提炼，这时候，可以对景写生，也可以目识心记。这时的写生，既有笔墨传统也有生活气息本质，长此以往，自己理解的传统能与对相、感受相结合，就会逐渐找到自己的笔墨语言，最终达到“外师造化、中得心源”。潘天寿先生在外写生，他也带个小本，很少动笔，基本上是用眼睛看，有时候就是勾个构图，但他眼睛厉害，看见对象能够很好地抓住对象的本质，别人看不到美，他能感受到。而且在他看到的时候能够马上想到在画面上的笔墨表现效果，比如，他看见一枝花，感觉这枝花与别的花不同，就能够马上想到以这枝花来表现一幅作品或者一个构图，能马上想到这枝花在一幅画面中所能起到章法布局的作用和笔墨处理的办法，画面中其他的形象就会服从这枝花的笔墨造型，而这枝花的特点也将决定这幅画的格调和风格，这就是写生到创作的境界，艺术创作的复杂性也表现在这些地方。从这点看来同学们的写生还远没达到这样的境地。

#### **关于“展览的学术性问题”：展览过程就是艺术研究和总结的过程；**

小唐提出我们写意高研班毕业之后每年举办一次主题性展览，比如今年以写生为主题、明年以临摹为主题，这种思路很好，可以通过每年这样的主题性展览来不断深化我们前两年教学中所提出的课题；这种展览你们应该不断地反复举办，展览的过程就是艺术研究的过程，但从目前你们的作品看，真正有写生感觉的作品不够多，你们还需要不断补课。但比你们上课期间的写生作品有一些进步，就是在画面的整体性上有所注意；假如你们明年举办临摹展览，后年再以写生为主题作展览，就是通过不断反复展览来研究中国画的写生与传统之间的关系，应该说会有新体会。这样的展览思路和展览成果的体现，将会给你们的艺术创作带来很好的帮助，也会很好地解决你们艺术创作中所出现的问题，这种学习思路 and 教学思路别具特色，也有别于单纯的展览模式。中国画的修炼过程就是如此，是一辈子的事。这种展览思路如果坚持下来，成果也肯定是很明显的，千万不要以展览的形式来单纯获取什么影响和效益，这是我对你们展览最大的期望和建议。



**张立辰**（中央美术学院国画系教授）

中国画写生绝不是照相机，也不能依赖照相机；

中国画写生不要太斤斤计较事物的具体的表象，要从画面整体结构气势来处理，从整体到局部应有笔墨结构的观念；

中国画写生在于审美发现，要善于发现常见对象的非寻常之美；还要善于发现别具特色对象的不寻常美；要培养自己在生活中随时随地的审美捕捉能力；

中国画写生除了需要强烈的主观感受之外，还需要对对象深入细致的观察；有的文人画家只以文气见长，但不注意对象的物理特质结构，也很难在艺术上有大的成就；

中国画写生很重要的学习方法是：充分理解写生创作和经典传统作品相结合的关系。比如你们去青城山画梅花，刚开始看见满山的梅花很激动，但不知道该怎么表达，不知如何下笔，觉得离对象很远。这就是你们原来没有很好研究历代经典作品中梅花的画法，这就等于你们小时候中国话不会说，中国字不会写，就想写大块文章，这不可能。怎么办？写生梅花前，先了解前人是怎样画梅花，研究花瓣怎么画，花托怎么点，枝干怎样穿插、怎样出枝等等，弄明白这些，再去生活中看梅花的花瓣怎么长，花托怎么回事？枝干如何长？等明白了这些，心里好像有点底了，可以试着边看对象边画，但还是心有余力不足，之后再回来看看历代画梅经典，如此往复经过三五次，应该作一些临摹研究。便可以找到画梅花的感觉，同时也可以发现自己的特殊感受。这是最直接简捷的写生方法。长期坚持应该能很好的把握笔墨与生活的关系。

中国画写生，出去一次，不要贪画的种类多，今天画牡丹明天画海棠、后天又画白菜，每天都画新的，这样不行。到某一个地方，先看有哪几种花可以画，或者你就先考虑好画什么，然后带着前人画这些花的画谱下去。到了下面先观察实际的花的形象和特征，不要急着画，然后再翻看画谱上前人是怎样表达的。等看明白了，再动手画，画后再与画谱比较，找出问题明确自我，再去画，这样反复几次，你就会掌握如何写生，先解决一种物象的笔墨表达，其他的都好办，照此类推。这样会很快从写生过渡到创作。学习前人的优长就要通过写生办法去理解，只在教室里分析传统如何如何，是不够的，还得到大自然中找到前人这样画的道理和来源。这种方法，就是到画画很成熟的时候，依然如此，这是学习研究的过程。这样不断努力才能找到自己想要表现的艺术风格；

下乡写生不是看见什么就画什么，要多动脑子思考之后再下笔。当我们看见一个大大的南瓜坠在藤架上，很有下垂的重量感，而且在悬垂的藤蔓上有几片枯黄的叶子及藤蔓的力度和互相牵扯的交织关系及空白，这本身就有很好的形式感，既需穷追自我感受，又应尊重自然美和合理性，避免生造，这是写生之道，也是创作。写生一定要经过艺术处理，但艺术处理一定要有根源，这个根源就从平时阅读、欣赏和临摹经典作品的时候来获得。

同学们一定要在“读万卷书，行万里路”的同时提醒自己“迁想妙得，临见妙裁。”

**邱振中**（中央美术学院教授）

书法与绘画的关系是中国艺术中一个绕不开的话题。艺术史上，这种关系一直在变动中。当代中国绘画中的笔触已经不是书法中的笔法所能笼罩，但对毛笔的驾驭始终是中国画家重要的技术上的准备，书法由于对这种能力的关注和丰富的训练手段而处于一个特殊的位置。

至于说到画家与书法家才能构成的差异，涉及两个有关的问题：其一，一位画家对笔的控制的理想状态以及与一位书法家对笔的控制能力的区别；其二，一位画家如何获得这种能力。

画家与书法家对笔的控制有共同之处，又有区别。绘画中，每一笔触所隐含的运动方式较为单纯，也较为自由，这使得我们在训练一位画家时更强调基本技法及其运用，而不把时间花费在复杂的用笔技巧上。

书法中线的复杂性依附于字结构，而绘画中线的复杂性依附于图形，这是书法与绘画才能区分的节点。从这种基本的差异出发，也可以对艺术史上书与画的分合、不同艺术家笔下书与画的不同关系等作出更合理的解释。

今天，一位中国画家面临整个世界所提供的图像，即使是一位决心在传统风格基础之上进行创作的艺术家的笔触如何与你从现代生活中所获得的感觉、与现代极为丰富的图形资源相结合，必须在最基础的训练之上作出很多努力。而那种不可或缺的训练，则在下面支持着一位艺术家成长的全部过程。

外师造化，中得心源 ……………唐代 张璪

画无常工，以似为工；学无常师，以真为师；……………唐代 白居易

夫画物特忌形貌采章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。……………唐代 张彦远

今之画，纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣；……若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善赋彩，谓非妙也。……………唐代 张彦远

凝想形物，搜妙创真；……………五代 荆浩

道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出。横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。……………宋代 苏轼

与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。……………宋代 苏轼

余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形，至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而盗名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。……………宋代 苏轼

学画花者，以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水者何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意意见矣。真山水之川谷远望之以取其势，近看之以取其质。真山水之云气四时不同：春融，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。画见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚四时不同，春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净如妆，冬山惨淡而如睡。画见其大意而不为刻画之迹，则烟岚之景象正矣。真山水之风雨远望可得，而近者玩习不能究错综起止之势，真山水之阴晴远望可尽，而近者拘狭不能得明晦隐见之迹。山之人物以标道路，山之楼观以标胜概，山之林木映蔽以分远近，山

之溪谷断续以分浅深。水之津渡桥梁以足人事，水之渔艇钓竿以足人意，大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭为众木之表，所以分布以次藤萝草木为振契依附之师帅也，其势若君子轩然得时，而众小人为之役使。无凭陵愁挫之态也。山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓“山形步步移”也。山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓“山形面面看”也。如此是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎！山春夏看如此，秋冬看又如此，所谓“四时之景不同”也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓“朝暮之变态不同”也。如此是一山而兼数十百山之意态，可得不究乎！春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁阴人坦坦，秋山阴净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山而思居，见岩高泉石而思游。看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也。……………宋代 郭熙

当中立有山水之嗜者，神凝智解，得于心者，必发于外，则解衣磅礴，正与山林泉石相遇，虽贲育逢之，亦失其勇矣。故能揽须弥尽于一芥，气振而有余，无复山之相矣。彼含墨咀毫，受揖入趋者，可执工而随其后耶？世人不识真山而求画者，叠石累土以自诩也，岂知心放于造化炉锤者，遇物得之，此其为真画也……………宋代 董迪

人为万物之灵者也，故合于画，造乎理者，能画物之妙。昧于理者，则失物之真，何哉？盖天性之机也。性者，天所赋之体；机者，人神之用；机之发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙。心会神融，默契动静于一毫，投乎万象，则形质动荡，气韵飘然矣。故昧于理者，心为绪使，性为物迁，汨于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以与天地之真哉。……………宋代 韩拙

画之为用大矣，盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法也。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形不能传其神也，故画法以气韵生动为第一。……………宋代 邓椿



曾云巢无疑工画草虫，年迈愈精。余尝问其“有所传乎？”无疑笑曰：“是岂有法可传哉？某自少时取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之，于是始得其天。方其落笔之际，不知我之为草虫耶？草虫之为我也？此与造化生物之机缄，盖无以异，岂有可传之法哉！……………南宋 罗大经

写照非画物比，盖写形不难，写心惟难也。……………南宋 陈郁

今名画工绝无，写形状略无精神。士夫以此为贱者之事，皆不屑为。殊不知胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔，此岂贱者之事哉？……………南宋 赵希鹄

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蝟腹蛇蚶以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。……………南宋 李行

桑苎未成鸿渐隐 丹青聊作虎头痴。久知图画非儿戏，到处云山是我师。……………元代 赵孟頫

作画只是个理字最紧要，吴融诗云：良工善得丹青理。……………元代 黄公望

会心山水真如画，巧手丹青画似真；梦觉难分列御寇，影形相赠晋诗人。……………明代 杨慎

世间无事无三昧，老来戏谑图花卉。藤长刺阔臂几枯，三合茅柴不成醉。葫芦依样不胜揩，能如造化绝安排？不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨拨开。……………明代 徐渭

画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态；……………宋代 晁以道

画不徒写形，正要形神在；诗不在画外，正写画中态；……………明代 李贽

画家以古人为师，已自上乘。进此，当以天地为师。每朝起，看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画，而右看入画者，前后亦尔。看得熟，自然传神。传神者必以形。形与心手相凑而相忘，神之所托也。

……………明代 董其昌

读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神

……………明代 董其昌

陈郡丞尝谓余言：“黄子久终日只在荒山乱石丛木深壑中坐，意态忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲谔而不顾。”噫！此大痴之笔，所以沉郁变化，几与造化争神奇哉。……………明代 李日华

善画者，师物不师人；善学者，师心不师道；善为诗者，师森罗万象，不师先辈。法李唐者，岂谓其机格与字句哉？法其不为汉、不为魏、不为六朝之心而已，是真法也。……………明代 袁宏道

凡画山水者看真山水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。……………明代 唐志契

凡画山水，最要得山水性情，得其性情，山便得环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰、如挂脚，自然山性即我性，山情即我情，而落笔不生软矣……岂独山水，虽一草一木亦莫不有性情，若含蕊舒叶，若披枝行干，虽一花而含笑，或大放，或背面，或将谢，或未谢，俱有生化之意。画写意者，正在此著精神，亦在未举笔之先，预有天巧耳。……………明代 唐志契

从来笔墨之探奇，必系山川之写照；……………清代 笪重光

叙曰：写生有两大派，大都右徐熙、易元吉而小左黄荃、赵昌，正以人巧不敌天真耳。

……………清代 徐沁

得乾坤之理者，山川之质也。得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣。知其质而非法，其法微矣。是故古人知其微危，必获于一。一有不明，则万物障。一无不明，则万物齐。画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。山川天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也；疏密深远，山川之约径也；纵横吞吐，山川之节奏也；阴阳浓淡，山川之凝神也；水云聚散，山川之联属也；蹲跳向背，山川之行藏也。高明者，天之权也；博厚者，地之衡也。风云者，天之束缚山川也；水石者，地之激跃山川也。非天地之权衡，不能变化山川之不测。虽风云之束缚，不能等九区之山川于同模；虽水石之激跃，不能别山川之形势于笔端。且山水之大，广土千里，结云万里，罗峰列嶂。以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也，以一画测之，即可参天地之化育也。测山川之形势，度地土之广远，审峰嶂之疏密，识云烟之蒙昧。正踞千里，邪睨万重，统归于天之权地之衡也。天有是权，能变山川之精灵；地有是衡，能运山川之气脉。我有是一画，能贯山川之形神。此予五十年前，未脱胎于山川也，亦非糟粕其山川，而使山川自私也，山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。所以终归之于大涤也。……………清代 石涛

墨非蒙养不灵，笔非生活不神。……………清代 石涛

古人之作画也，以笔之动而为阳，以墨之静而为阴，以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨，故每一画成，大而丘壑位置，小而树石沙水，无一笔不精当，无一点不生动。是其功力纯熟，以笔墨之自然合乎天地之自然，其画所以称独绝也。……………清代 张岱

江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外也，化机也。独画云乎哉！……………清代 郑燮

余家有茅屋二间，南面种竹，夏日新篁初放，绿阴罩人，置一小榻其中，甚凉适也。秋冬之际，取围屏骨子，断去两头，横安以为窗棂，用匀薄洁白之纸糊之。风和日暖，冻蝇触窗纸上，冬冬

作小鼓声。于时一片竹影零乱，岂非天然图画乎。凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。……………清代 郑燮

昔人论画，详山水而略花卉，非轩彼而轻此也。花卉盛于北宋而徐黄未能立说，故其法不传。要之画以象形，取之造物，不假师传，自临摹家专事粉本，而生气索然矣。今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之，以得之所以然，则韵致丰采，自然生动，而造物在我矣。譬如画人，耳目口鼻须眉一一俱肖，则神气自出，未有形缺而神全者也。今之画花卉者，苞蒂不全，奇偶不分，萌蘖不备，是何异山无来龙，水无脉络，转折向背、远近高下之不分，而日笔法高古，岂理也哉！是编以生理为上，而运笔次之，调脂匀粉诸法附于后，以补前人所未及，而为后学之津梁。览者识其意而善用之，则艺也进于道矣。……………清代 邹一桂

有画法而无画理非也，有画理而无画趣亦非也。画无定法，物有常理，物理有常，而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙。……………清代 方薰

古人不自立法，专意摹绘造化耳。会得此旨，我与古人，同为造化弟子。……………清代 戴熙  
与天为徒，与古为徒，皆学书者所有事也。天，当观于其章；古，当观于其变。……………清代 刘熙载

画中理气二字最须参透。有理方可与言气。有气无理，非真气也；有理无气，非真理也。理与气会，理与情谋，理与事符，理与性现，方能槟落筌蹄，都成妙境。

……………清代 秦祖永

诗画均有江山之助，若局促里门，踪迹不出百里外，天下名山大川之奇胜未经寓目，胸襟何由而开拓。……………清代 盛大士

前贤云：是古人而后师造化。古人之法是用，而造化之象是体。古人之所画皆造化，而造化之显著，无非是画。……………清代 董棨



