

中国画学谱

ZHONGGUOHUA
XUEPU



WANGXUEZHONG
ZHUBIAN

王学仲 编著



中国画学谱

ZHONGGUOHUA
XUEPU

王学仲 编著

中国·郑州

河南美术出版社

中国画学谱

王学仲 编著

责任编辑 刘 钊

河南美术出版社出版

河南第二新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092毫米 16开本 11.5印张

1987年9月第1版 1987年9月第1次印刷

标准书号: ISBN 7-54 01-0005-2/J2/3

统一书号 8386·691 定价6.20元

卷头语

中 国 画 特 点

- 学习 体验..... 4
 - 中国画一般特点..... 4
 - 从写生到写意..... 5
 - 主题突出..... 5
 - 积累素材..... 6
 - 题材 体裁..... 6
 - 两个基本功..... 7
- 继承 创作..... 7
 - 六法..... 7
 - 传统技法..... 7
 - 外来技法..... 7
 - 述而不作 非画所先..... 8
 - 搜妙创真..... 8
 - 典型塑造..... 8
- 综合性画谱..... 9
 - 顾氏画谱..... 9
 - 唐六如画谱..... 9
 - 十竹斋画谱..... 10
 - 芥子园画传..... 10
 - 三希堂画宝..... 10
 - 古今名人画稿..... 10
- 专题性画谱..... 11
 - 梅花喜神谱..... 11
 - 李衍竹谱..... 11
 - 集雅斋画谱..... 11
 - 梅兰竹菊四谱..... 11
 - 简明写竹法..... 11
 - 龚半千山水课徒画稿..... 11
 - 晚笑堂画传..... 11

立 意 ● 形 神

- 立意..... 14
 - 意存笔先..... 14
 - 胸有成竹..... 14
 - 意境..... 14
 - 意匠..... 14
 - 迁想妙得..... 14
 - 惜墨如金..... 15
- 形神..... 15
 - 气韵生动..... 15
 - 应物象形..... 15

笔立形质	16
落墨成象	18
以线存形	19
以形写形	19
以形写神	19
写真	20
起伏成实	21
形神兼备	21
情性言笑	21
情发于目	22
动必以手	22
石分三面 树生四枝	22
月画其明 水画其声	29
●避忌	33
外形模写	33
谨毛失貌	33
三病	33

用 笔

●执笔	36
执笔式	36
枕腕	36
悬腕与悬肘	36
●笔法	37
骨法用笔	37
中锋与侧锋	37
藏锋与露锋	37
顺锋与逆锋	37
转折提按	38
拖笔与战笔	38
勾	38
皴	38
擦	39
点	39
丝	40
枯笔	41
飞白	41
大胆落笔 细心收拾	41
力透纸背	41
工笔 写意 兼工带写	42
书画同源	42
●皴法 苔点	43
皴法名称	43
圆线皴类	44
直线皴类	48

●点皴类	52
●苔点名称	56
直点类	56
横点类	57
圆点类 斜点类	57
孤线点类	58
夹叶	60
●线描	61
白描	61
十八描	62
铁线描类	64
兰叶描类	68
减笔描类	75
勾勒	80
勾填	80
曹衣出水 吴带当风	81
界画	81
指画	82

用 墨

●墨法	84
水墨画	84
墨分五色	84
破墨	85
泼墨	85
积墨	87
宿墨	88
焦墨	88
墨分阴阳	88
水晕墨章	89
吹云弹雪	89
没骨与墨骨	89
渲染	90
运水	90
●禁忌	92
墨多掩真	92
墨猪	92
项容无笔	92

用 色

●着色方法	94
着色	94
随类赋彩	94
以色貌色	94
平染	94

碰染	94
分染	95
罩染	95
色墨混用	95
退晕	95
衬染	95
干染 湿染	95
积粉	96
打底	96
三矾八染	96
矾画法	96
堆金沥粉	97
●着色格式	97
大青绿	97
小青绿	98
金碧	98
浅绛	98
工笔重彩	99
水墨淡彩	99
丹青	99
吴装	99
单色法	99
曾波臣法	99
●色的处理	100
研漂	100
出胶	100

构 图 ● 透 视

●构图	102
经营位置	102
三远	102
开合争让	106
疏可跑马 密不透风	106
疏密聚散	107
计白当黑	107
布置之法 势如勾股	108
藏景 露景	108
补景 点景	109
九朽一罢	112
十二忌	112
●透视	113
中国画透视理论	113
焦点透视	113
散点透视	114

收敛众景·····	115
以小观大·····	115
●画科 样式·····	115
画科·····	116
花鸟·····	116
山水·····	119
人物·····	119
草虫·····	119
走兽·····	120
四君子·····	122
松柏·····	128
杂花·····	129
●样式·····	132
立轴类·····	132
画框类·····	134
横幅类·····	134
屏风类·····	135
壁画类·····	135
册页类·····	136
扇类·····	136
●题字 印章·····	137
题字·····	137
落款·····	140
名章·····	141
闲章·····	141

临 摹 ● 托 裱

●临摹·····	144
传移模写·····	144
读画·····	144
意临 全临·····	144
背临·····	144
因袭模仿·····	144
●托裱·····	144
装裱·····	144
托背·····	145
飞托·····	146
挖补·····	146
绷画·····	147
托裱工具材料·····	149

工 具 材 料

●笔·····	152
羊毫 狼毫 紫毫·····	152
尖 齐 圆 健 聚·····	152
炭条 铅笔·····	152

●墨	153
松烟	153
油烟	153
墨汁	153
●纸 绢	153
宣纸	153
生纸	153
熟纸	154
半生半熟	154
宣笺	154
皮纸	154
粗制纸	154
生绢 熟绢	154
●砚	155
端砚	155
歙砚	155
罗纹砚	155
一般砚石	155
●颜料	155
矿物色类	155
植物色类	156
西画色类	157
胶矾	157
印泥	157
●其它画具	157
笔帘	157
笔洗	157
色碟	157
乳钵	158
垫纸 垫毡	158
镇纸	158
界尺	158
试纸	158
国画写生箱	158
●彩图部分	

卷 头 语

中国许多有成就的画家，都是通过《芥子园画传》得到启蒙，找到门径的。

但是目前的学习条件大大不同于前了，学生既可以投师学艺，又可以得到大量的国画读物，特别是有不少画家写出个人的经验谈等，众多读物的广为流行，给学习带来了很大方便。但即使这样，对读者来说，也不可能涉猎众多的读物，他们希望在一种画谱上便可以了解到中国画学的多方面知识，特别是为初学以及在文化宫、文化馆等业余教学单位的国画辅导教师们，提供这样一本参考读物，则是十分必要的，这也就是我写这本《中国画学谱》的中心目的。

我少年时代的启蒙画师苗君实，专画梅兰竹菊四君子，在他笔下生枝长叶，犹如魔术，脱手而出，使我很觉神奇。那时期，我主要是临摹他的画稿。四十年代初期，我进入北京京华美术学院国画系，从师系主任吴镜汀先生学画山水，又从师其弟弟吴光宇学画人物。吴镜汀先生长于摹古，举凡宋元各大家，他能摹临酷似，他的兰竹画友徐石雪，誉他为“当今石谷子”。每次上课，他都给我留下一张皴法的画稿，临完后再换上另一种皴法。幼年时，我也曾从《芥子园画传》入手，而画传上没有浓淡干湿变化的各种画法，直至我得到吴先生的示范时，才有了茅塞顿开之感，再对照观赏故宫博物院的名画，对中国画的技法，又有了清楚的理解。

解放以后，我在中央美术学院，学习了素描和油画，又回到中国画，其认识有了新的飞跃，有了新的发现。中西的学习方法一对照，我发现中国画老师能够妙笔生花，并无什么奥妙与魔法，而是他们熟悉各种画法程式。也发现了我国民族艺术的共同点，都存在于民族形式的程式化。我不懂京剧，感到其民族的气氛强烈，可能就因为其独特的程式存在，比如说唱工吧，就有二簧原板或西皮之类；做工呢，就有手眼身法步；扮象呢，就有生旦净末丑的不同脸谱。这就给了我一个启发，原来民族艺术不只是一个空洞的名词，而是具有实际内容，与丰富的理论的。要掌握这一些，也是要经过一番学习，才能学到手中。并非凡是具有素描速写功夫的，就可画出民族式的中国画，如有的国画用毛笔勾出；填上水彩，中国画的格调就不浓，成了中为洋用。因此我觉得认识民族艺术的特

中国书法有字帖，绘画有谱式，为初学者提供方便，这是很早就出现的学习方式，如宋代的《梅花喜神谱》、元代李衍的《画竹》、《墨竹》等谱，管夫人的《竹谱》。到了明代，画家亲自编绘画谱付刻更为流行，如唐寅的《唐六如画谱》、顾炳的《顾氏画谱》：单是黄风池辑刻的，即有数种之多。到了清代，有的画家为了传授弟子，也编绘了不少画谱，如龚贤的《龚半千山水课徒画稿》。而真正把中国画分门列谱罗为体系的，应推清代沈因伯、王概等所编的《芥子园画传》，其流传之广远，影响之深刻，有目共睹，

有形式尤其必要，即便有志于创新者，作为传统的一门技法知识学习，也不会束住手脚。学画从传统的程式入手，就象京剧演员学习手、眼、身、法、步，然后根据自己的特长，才不致演得象话剧和西洋歌剧一样。研究过民族程式的人，即使不按古老的程式去画，也可神而明之，保有一个传统面目的概念，从而使民族的格调增强，但愿阅读此书的初学者，不要成为旧程式的因袭者，而大胆地开创新程式。

基于以上的想法，多年来我在做一种工作，即把中国画的程式化，归纳成系统，编排出来，方便于初学者清楚的认识它，然后对照着实物摄像，再对照以前画家总结下来的画谱法式和古今人的名作，说明程式化是怎样由实际物象提炼出来的，而又怎样变为画家各自不同的艺术造型，这样对照起来学习，更为方便一些。这样做，无论对初学国画或作为从事国画教学工作的同志们来讲，都会有一些参考价值。从产生这种想法起，即注意搜集有关资料，不断辑录了一些古今画家的名言、中国画的专用术语，并重点整理了山水画的各种皴法，衣纹的十八描，苔点和夹叶，各家画树法，把中国画所涉及的画理和技法，按国画的逻辑体系加以叙述。读者在读过这本书后，对中国画的面目如何，可以看到中国画的一个大体面貌。这也是我早年与《书法举要》同时写下的姊妹篇。

在这部谱式的编写过程中，我所采用的插图，除了古代画谱及名家大量作品外，也有近代画家如张大千和贺天健所作的少数图例，关于中国画的一般特点，我吸取了潘絮兹同志的一些见解；关于胶矾用法上，采纳了天津市老画家的一些经验；关于色彩的研漂，采纳了画家于非闇的一些经验。在装裱部分，参用了王梅枝、沈德传编辑的《中国画装裱》的部分图例，文字部分，曾请天津美术学院的阎丽川、王振德两位同志细心校阅过。这一书稿，经过了漫长的时间进行增删和修补，仍有很多缺点，初稿打印后曾征询过艺术友好们的意见，得到不少支持和指正，在日本还得到日本今井凌雪先生的许多赞助，乘此付印机会，一并在此感谢。

王学仲

中国画学谱
王学仲 编著

中国画特点

学习 体验

中国画一般特点

学习中国画，首先应了解中国画的特点是什么，所以这本书就先从这里谈起。

要想简明地用几句话回答以上的问题并不容易。传统的中国画具有悠久的历史，适应中国的文化土壤而生根开花，在立意、构图、技法和程式化的表现诸方面，都具有自己的特点，这些特点，也正是目前国画理论家正在讨论总结的问题。这里试举数点。

一、首重立意 胸有成竹

——中国画的构思

中国画创作，以立意为先，许多绘画理论家都首先强调这一点，不管是画山水、画人物，还是画花鸟。

唐代张彦远在《历代名画记》中有一段关于“六法”的论述：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”他认为立意在先，画中才能有变态、有奇意。

宋代以画梅花著名的华光和尚，法号仲仁，传为华光著作的《画梅指迷》中，有一段“画梅全诀”，开头就是“画梅有诀，立意为先”。到了清代的方薰，著有《山静居画论》，在这里也强调了立意与作画之关系，他说：“作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古”。他认为平庸者作画必平庸，俗气者作画也俗气，因为缺乏画家最宝贵的“立意”，所以作品平庸。

意大利文艺复兴时期的画家达·芬奇，也有近似的论点，他曾说：“一个画家应当描绘两件最主要的东西，人和人的思想意图。”这与我国晋代人物画家顾恺之所提出的“巧密于精思”是十分一致的。

“意”是从哪里来的？一是画家对现实生活的丰富体察、创作经验的充分积累；另一点便是画家本人的修养，这样在创作之先，画什么，怎么画，在头脑中形成了成熟的构思。

宋代画家文与可，别人称赞他“胸有成竹”，即在他没有落笔画竹之前，头脑中已经有了竹子的形象，在胸中，笔下跃跃欲出，这时便能落笔而就。“胸有成竹”遂成为我国赞誉善于计划安排事情的成语。

在张彦远提出的“立意”之前，南齐时代的谢赫即有“创意”、“用意”之说。创意之画，不落陈套，用意精当，借景以生境，笔少而意多，在这一意义上讲，

作为一个画家，不仅要在平时注意练笔、锤炼个人的表现技巧，更为重要者，还要认真地加强练意之功。很多习画者，常常只是注意在练笔上下功夫，而忽略了练意，这是值得注意的。

二、以线造型 以形传神

——中国画的造型规律

中国画是以线存形的，通过线勾出轮廓、质感、体积来。德国的诗人歌德称美术有用光表现得神态活现的那种本领，说明西洋画用光为造型手段之一。但中国画主要是以线为造型之基础，这就使中西绘画在造型手段上有明显之分野，但这并非说西洋画完全排斥用线，而是说光可以作为绘画的主要语言而用于绘画的。法国的罗丹曾经强调过：“一根规定的线贯通着大宇宙”，是说造型艺术从宇宙如何分割出来的问题，也并非以此作为绘画的主要表现手段来看待。而中国画无论对山水的皴线或是衣服的纹线，都积累了非常丰富的线型，巧妙地描绘着各种形象。

“以形写神”是晋代画家顾恺之的一句名言，从而确立了中国艺术神高于形的美学观。它与纯以抽象性为高的近代欧洲美学观具很大的区别，即画人不仅仅于形似，还要升高于神似，画出人的精神面貌，不停止于外形之模拟，不拘泥于自然之真实，这一论见为艺术家建立起艺术应竭力企求之高度，在这一理论指导下，历代出现许多传神写照的佳作，成为指导绘画的一个重要准则。

三、多点透视 计白当黑

——中国画的构图法则

中国画既用焦点透视法，也用散点透视法，既有严守真实的画面空间和布白，也有打破真实按构图需要而并列的空间和布白，这样就使物象在画面出现时，可以按实物在画面上的艺术需要，伸长或缩短变化其形象，更换其位置。一株低于视平线的牡丹花，也可架高于视平线之上，而取得透视的最佳效果。

中国画在空白处尤其注意经营，常常借用书法上的计白当黑，即没有画面的部位要象有画面的部位一样作认真的推敲和处理。

四、随类赋彩 色彩相和

——中国画的色彩法则

中国画的色彩，不拘泥于光源冷暖色调的局限，比较重视物体本身的固有色，而不去强调在特殊光线下的条件色。画那一件物品，就赋予那一件物品的基本色，达到色与物、色与线、色与墨、色与色的调和。

五、情景相生 气韵生动 ——中国画的意境

中国画要求笔与墨合，情与景合。现实中无限丰富的景象，给画家以强烈的形象感染力。画家凭借着这种感受，激起描绘这些景象的激情，于是作品作为情景相生的复写而重现，使情景交融在一起。

至于气韵生动，即是画家所创造的艺术灵境，不同于一般的写生画，应成为富有生气，新鲜而活泼，有诗一般的韵味，使观者神往无穷。如果没有表现出如此生动、如此韵味丰富的内涵，当然，就不能给予人这一些感受，而达不到中国画富有引人入胜的意境。

六、诗书画印纸笔 ——中国画的独特形式

可以说只有中国画，才有题字盖印的做法，不仅文人画，可以显示其诗、书、画三绝之长，即是一般的画作，也总要题字盖印，这样才有传统艺术的浓厚风味。

题字和诗句，可以提高或补充观者对作品的欣赏和理解，也丰富了构图的变化，起到互相衬映，互为显彰，点缀与平衡构图的多方面作用。

中国画的工具和材料之性能，也决定着中国画的特色。中国画是运用绢和纸作画，特别是生宣纸的出现，更加发挥了笔趣和墨彩。宣纸的渗性，毛笔的尖锥，使得笔锋无穷变化，产生出奇妙的效果。同时形成了各种皴法和描法，画法和笔法。

从写生到写意

国画在初学时以临摹作为入门的手段，逐渐地对物写生，再转而对物象写意，不仅粗笔的写意画是如此，就是细致的工笔画，也有其写意的成份。因为中国画在描绘物象时，不管是为工笔或为写意，其处理手法都带有写意性，不是简单复写一遍，而是要得其精而忘其粗，繁其所当繁，而简其所当简，对物象提炼加工的程度较高，不以光色外型的逼真为能事，着重于内在的认识。

根据董其昌的记载，好多著名的山水画家，都是

以真山水为稿本进行创作的，如“李思训写海外山，马远夏圭写钱塘山，赵吴兴写苕雪山，黄子久写海虞山”。当后人看这些画幅时，感到他们既是在写生，又是在写意；既师法于自然，又不为自然现象所囿。拿黄子久的《富春山居图》来看，作者取材于富春山，并不就是富春山的环境地理图，他表现的是黄子久理想化了的境界。

由此说明古代画家对自然界各种物象是如何认识并表现出来，使真实物变为艺术形象，并且逐渐使之规律化、程式化，同时可以看出他们丰富的表现技法。

对照《芥子园画传》及其它画谱，再对照历代画家对这一程式的运用，读者便可以摸到从自然生态变为国画中的艺术形态，如何加工和概括的过程。从中也可理解到从写生到写意的处理加工手法，从技法上掌握中国画的造型特点。



海鲜 高剑父写生稿

主题突出

明代汪珂玉在《珊瑚网》中说：“古人作画，皆有深意，运思落笔，莫不各有所主”。“所主”也即是主题。主题突出，是艺术创作中的一个共性。一个主题思想形成了，便可决定用何题材去表现，

再决定素材之选择,以至确定下作品的标题,采用什么样的表现方法,都要取决于主题表现的是什么。象唐代阎立本的名作《萧翼赚兰亭图》(传),这个故事的曲折情节很多,但阎立本选取的是萧翼的意在“有意、机诈和骗诱”和辨才的出于“无心、善良和受骗”两个典型情节,以突出画中的主题。主题突出在“赚”字上,其他的细节则可以减略或概括,这是完全符合《法书要录》上对这一事实所作的记述。

在国画创作中,发现了好的题材,并不等于都能突出主题。如只求人物之生动刻划,或求画面之丰富变化,或者平铺直叙,均不能算是突出主题。作者只有从国画艺术的特有规律和表现手法来考虑应该突出什么,要善于按国画形式概括题材,确定主题,把人物的刻划,细节的组织,都用来烘托主题,使观者从画面上可以不加解释的领会到作者的意图何在。所以郭熙认为:“作画先命题为上品,无题便不成画”。

主题明确了,还应给作品取个最恰当的题名,大多数情况下还要题在画面之上。标题要言简意赅,寓有深意,也可以直接地揭示出主题,也可以暗示出主题的含意,以取得画龙点睛之妙。

清 石涛 搜尽奇峰打草稿

积累素材

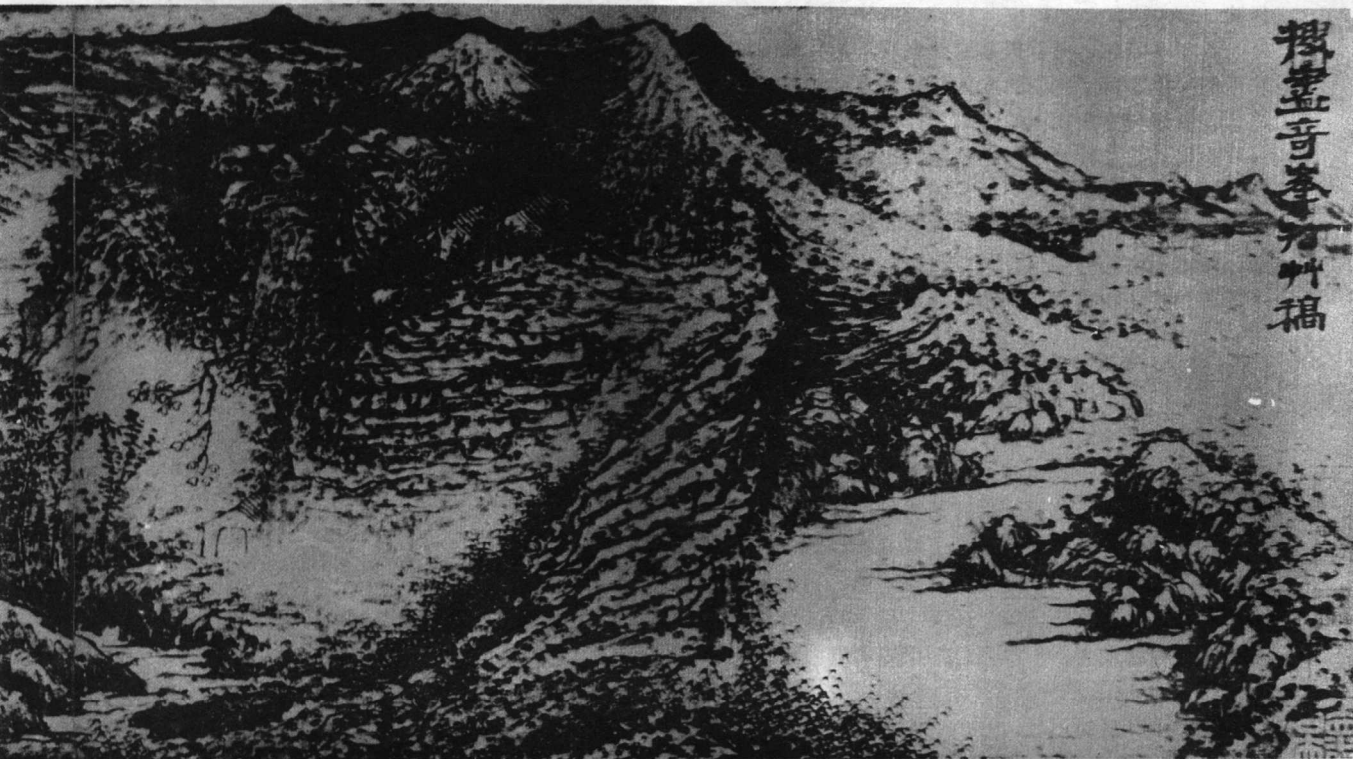
文艺工作者都需要在生活中积累大量的素材。文学家使用的是文字,画家有时也用文字,但主要的是用画笔写生。在画家接触自然界的风景、花卉和人物时,要经常以速写为记录,把观察到的实物用画笔随时收集。象画家齐白石,对于各种小生灵的生理结构,都有非常细致的观察和了解,这样做下去,也锻炼了美术工作者观察生活和造型的能力。

鲁迅先生提到过,“作者必须天天到外面或室内练习速写,才有进步。到外面去速写,是最有益的”。

从生活中记录下来的原始材料,如同开采到的矿石,也象是活水的源头,有无限的生动和丰富,比之于拍照片,抄画报得来的素材,亲切而深刻。在深入探索自然风光和人物的实践中,积累大量素材,同时构思新的画题,会引起无穷遐思。

题材 体裁

题材不同于素材,素材是未经冶炼的矿石,题材则是从大量的素材中,经过淘沙炼金找出的最适于表达某一主题的材料。如果对素材的选取不精,会使所



要表达的内容，失去鲜明性和典型性。

用一个通俗的比喻来解释体裁，好比是量体裁衣，根据不同的体型，来剪裁不同的款式。比如一面大的壁画制作，用一幅小的册页体裁就不适当。又如前面提到的《萧翼赚兰亭》，用人物画的体裁就比较好，而《长江万里图》，当然是用山水画的长卷形式为佳。而各种咏梅的诗意画，则用花卉表现更为贴切。

在人物、山水、花卉诸种形式和体裁中又分有工笔、写意、重彩、水墨等等的不同。作者当确定画的主题之后，都应从内容出发，跟着就要考虑所要使用的体裁。诸如长幅还是短幅，是用大场面还是用特写之笔。

两个基本功

一、中国画在其形成过程中，有许多的传统表现手法，掌握这些方法，一个经常使用的办法，是临摹前人作品和老师的画稿。象清代画家王石谷，临摹宋元各大家，都有相当造诣，经数十年的临摹和体验，他才感到对青山绿水有了充分的把握，这一点在临摹一章里还要细谈。

二、生活中的丰富环境，是画家最活的画本，画家应在生活中不停地磨练自己，国画家常讲求以造化为师，只有从这个丰富的宝藏中，才能开发出艺术的瑰宝，得到自然界的启示，收集广泛的素材。

两个基本功相辅而行，不可或缺，只临摹前人的稿本，日子长了，失去独自创造的能力，如果只靠写生的东西，则常常失去传统的笔致。

在画家具有了很好的国画临摹基础之后，生活则是最重要的了。清代画家石涛说“笔非生活不神”，关在屋子里冥想苦想不行，缺点在于离开自己亲自收集来的形象，对人物的性格、精神面貌全无所知，这种形象就会概念化。反之，你在生活中画下最熟悉的人物，一闭上眼，人的精神气质、音容笑貌、都会不呼自出，就会生动得多。

就拿画人来说吧，工人和农民，虽然都是劳动者，而从个性和气质都不相同，这些就需要在生活中默默的研磨才能脱颖而出。画山水花鸟，也同样离不开实地旅行写生和体验。当然作为一个艺术工作者，除了笔墨和生活基础之外，对于人品道德的修养，尤其不可忽视。过去人们常讲的书如其人或者说画如其人，即指一个画家的人品和修养，常常自然流露于笔端。清，王昱在《东庄论画》一书中说“学画者先贵立品”。清，沈宗骞在《芥舟学画编》中说：“笔格之高下，亦如人品”，“心画形而人之邪正分焉”。都足以说

明，书画评论家，对画家的艺术水平高低之外，还要全面的分析画家人品道德，只有那品艺俱高的画家才值得人们学习和尊重。

继承 创作

六 法

距今一千四百多年前，中国南齐时代有一位杰出的美术评论家谢赫，他首先提出了中国画的六条准则——“六法”。六法内容是：

- | | |
|--------|--------|
| 一 气韵生动 | 四 随类赋彩 |
| 二 骨法用笔 | 五 经营位置 |
| 三 应物象形 | 六 传移模写 |

后来六法就成为研究绘画技术和评价美术作品的依据，到今天，仍然有其指导意义。对这六条准则，后面再按本书的序列分别解释。

传统技法

概指经过我国古代画家长期创造，积累下来的绘画技法。它是在中国长期文化发展中，由于民族风俗特点，历史文化传统、人民的审美观点和欣赏习惯，并由于所使用工具材料之不同，而发展形成的。这些技法可以概括为“笔墨”二字，即五代荆浩《笔法记》六要中提出的第五和第六两条，后来即作为中国画基本技法的代称。

中国从明代的曾鲸到近代的徐悲鸿和高奇峰，已注意吸收外来技法，在借鉴传统技法来表现新的内容时，还是以传统技法为主，充实发展，以适应今日创作的需要。

外来技法

系指外国传来的绘画技法，包括西洋画的素描、水彩、油画、外国版画等技法。在探索国画的创新方面，应该吸收外来艺术的长处，并加以改造和利用，如现代画家所尝试融化一些光影效果，以及色调的变化。当然这种吸收应不妨害国画的基本格调。要分析哪些是可以吸收的，哪些是生硬拼凑而极不协调的。例如在人物的头发和瞳孔上，有的也使用顶光点，增加了形象的真实感，在不妨碍国画平和浑融的基调下，这一类外来技法，可以适当的吸收，像徐悲鸿在画人物和动物时，能够把握住人物和各种动物的骨骼和解



近代 徐悲鸿 愚公移山 (部分)

剖，笔下画出准确的形体。象他所作的《愚公移山》和《孔门言志》，其中人物都有真实人物的写生为依据。

徐悲鸿把人物解剖的知识和中国线描的修养，西洋画的技法巧妙的与中国画融会在—起，画出了许多成功的国画人物肖像，是中西绘画相结合的典范。

岭南派画家高剑父，本身就是一位民主主义革命家，他常在个人作品中尝试融入西洋技法。岭南派在吸取水彩画的注水注色方面，十分成功，重点处作精微的刻划，颇能传花鸟之神，为中国画坛开创新的一格。

述而不作，非画所先

临摹是作为学画的一种手段，不是目的，如果只做到传述前人的成法，个人没有一点作为，这对艺术本身应是一种创作来说是相违背的。清代的四王，笔墨相当好，但是离开现实生活作画，看来每一皴法、每一笔都有所根据，但缺乏个人的创意。学习传统，不是推陈出新，而变为古画的复印机，这样就谈不到创新。作画应当有述（继承好传统）有作（有大胆革新之尝试），为传统增益新鲜的东西。

搜妙创真

荆浩提出的“搜妙创真”，与石涛的“搜尽奇峰打草稿”有近似之处，他们都认为绘画要在占有充分材料的情况下，再加以分析研究，才能画出好稿子。

古代画家提倡饱游饫看，“读万卷书，行万里路”（明代董其昌《画禅室随笔》），才能在生活中发现妙的事物，寻得妙的意境，这样的创造，具有真实的根据，而不是凭空虚构。晋代画家顾恺之在《论画人物》中强调“空其实对则大失”，又说“对而不正则小失”，前句是说没有以现实为依据的实对，使人看去空洞无物，后句是说虽然看到了真实物，而作歪曲之描写没有把握住实质，便是小失。

至于山水画家，尤其强调旅行写生，以收集画材，开阔眼界，清盛大士《溪山卧游录》中说：“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”。即十分强调画家游历写生的必要性。

典型塑造

典型的塑造要源于生活，又高于生活，把生活中观察到的人物或风景，使用国画艺术之特长，加以概括集中，使之更为完整、典型。古代作品受到时代的局限性，常常表现隐士之超逸，释道之逍遥，仕女之娴