

主编 韩玮

析疑解惑

韩潇 著

工笔牡丹篇



山东美术出版社

析疑解惑

花鸟画系列 工笔牡丹篇

韩 潇 著

图书在版编目 (C I P) 数据

花鸟画系列. 工笔牡丹篇 / 韩潇著. —济南: 山东美术出版社, 2012.6

(析疑解惑丛书 / 韩玮主编)

ISBN 978-7-5330-3818-2

I. ①花… II. ①韩… III. ①牡丹—工笔画—花卉画—国画技法 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第123997号

策 划: 信 奇

责任编辑: 信 奇 李文倩 石冉冉

装帧设计: 刘冠全

封面设计: 关晓冰

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制 版: 山东新华印刷厂

印 刷: 济南鲁艺彩印有限公司

开 本: 889×1194毫米 16开 2.5印张

版 次: 2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

定 价: 18.00元

编者的话

中国画作为中国文化的一个重要组成部分，墨彩纷呈的意象创造方式，源远流长。时至今日，已经历了近千年的演变，任何一个稍有中国文化常识的人，都不会对其漠然视之。

这也正是学习中国画者众多的原因。

而一本切实可用、析疑解惑的技法书籍，则是帮助学习者理解、认识和领悟中国绘画精髓必不可少的辅助。

本套丛书正是在这样的基础上产生的。

虽然从严格的意义上来说，任何一个画种技法的介绍，对学习者都只能是一种参考，是一种也可以这样做的方式，但借鉴可以使学习者从“无法”到“有法”，尤其是一种既具有一定的学术性，又能使学习者析理明技的技法书籍更是如此，这也正是本套丛书技法分类与体例设计的目的所在。

本套丛书在编写上尽可能将学术性融入深入浅出之中，文化传承脉络的系统性力求清晰明了，技法介绍于寻本溯源之际尽可能更加实用与现代。这样，适应性可能更广泛一些，对学习者的帮助可能更直接一些。因为，毕竟中国画的学习，既要从基础做起，又要与时代同步。

如果本套丛书使学习者对中国画的认识和实践有所启迪，作为编者，则足以欣慰了。

韩玮
2011年春节于泉城

目 录

概 述	5
一、工笔牡丹的基本画法	7
1.白描法	7
2.浅绛法	7
3.淡彩法	7
4.浓淡相间法	8
5.重彩法	9
6.没骨法	9
二、工笔牡丹的具体表现	11
1.章法	11
2.造型	11
3.色彩	12
4.具体表现	12
四、小 结	25
五、作品欣赏	26

析疑解惑

花鸟画系列 工笔牡丹篇

韩 潇 著

图书在版编目 (C I P) 数据

花鸟画系列. 工笔牡丹篇 / 韩潇著. —济南: 山东美术出版社, 2012.6

(析疑解惑丛书 / 韩玮主编)

ISBN 978-7-5330-3818-2

I. ①花… II. ①韩… III. ①牡丹—工笔画—花卉画—国画技法 IV. ①J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第123997号

策 划: 信 奇

责任编辑: 信 奇 李文倩 石冉冉

装帧设计: 刘冠全

封面设计: 关晓冰

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制 版: 山东新华印刷厂

印 刷: 济南鲁艺彩印有限公司

开 本: 889×1194毫米 16开 2.5印张

版 次: 2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

定 价: 18.00元

目 录

概 述	5
一、工笔牡丹的基本画法	7
1.白描法	7
2.浅绛法	7
3.淡彩法	7
4.浓淡相间法	8
5.重彩法	9
6.没骨法	9
二、工笔牡丹的具体表现	11
1.章法	11
2.造型	11
3.色彩	12
4.具体表现	12
四、小 结	25
五、作品欣赏	26

编者的话

中国画作为中国文化的一个重要组成部分，墨彩纷呈的意象创造方式，源远流长。时至今日，已经历了近千年的演变，任何一个稍有中国文化常识的人，都不会对其漠然视之。

这也正是学习中国画者众多的原因。

而一本切实可用、析疑解惑的技法书籍，则是帮助学习者理解、认识和领悟中国绘画精髓必不可少的辅助。

本套丛书正是在这样的基础上产生的。

虽然从严格的意义上来说，任何一个画种技法的介绍，对学习者都只能是一种参考，是一种也可以这样做的方式，但借鉴可以使学习者从“无法”到“有法”，尤其是一种既具有一定的学术性，又能使学习者析理明技的技法书籍更是如此，这也正是本套丛书技法分类与体例设计的目的所在。

本套丛书在编写上尽可能将学术性融入深入浅出之中，文化传承脉络的系统性力求清晰明了，技法介绍于寻本溯源之际尽可能更加实用与现代。这样，适应性可能更广泛一些，对学习者的帮助可能更直接一些。因为，毕竟中国画的学习，既要从基础做起，又要与时代同步。

如果本套丛书使学习者对中国画的认识和实践有所启迪，作为编者，则足以欣慰了。

韩玮
2011年春节于泉城

概 述

牡丹古称“木芍药”。它并非自然品种，而是野生花卉经过人们不断地选种、改良，由人工培植而成的。达尔文在《物种起源》一书中也曾谈到，中国的牡丹是人工选择而非自然选择。据史书记载，牡丹的最早出现是在唐代的宫廷里。舒元舆《牡丹赋序》中说：“古人言花者，牡丹未尝与焉……天后之乡西河也，有众香精舍，下有牡丹，其花特异。天后叹上苑之有阙，因命移植焉，由此京国牡丹日月寢盛。”由此可知，牡丹在唐代武则天时由外地移入宫中。至于牡丹由禁中移植于洛阳，则被民间传为神话。《事物记源》记载：“武后诏游后苑，百花俱开，牡丹独迟，遂贬于洛阳。故洛阳牡丹冠天下，是不持芳姿艳质足压群芳，而劲骨刚心尤高出万卉，安得以富贵一语概之。”这则传说使牡丹不仅以“芳姿艳质、足压群芳”、“冠天下”，而且“劲骨刚心”不惧权势，具有了人格的力量。虽然传说不足信，但自武则天时大量将牡丹移植洛阳后，牡丹由此走向民间，越来越受到人们的喜爱却是事实。至玄宗开元年间，牡丹的花色不仅变化更为繁多，而且种植的地区也越来越广泛。舒元舆《牡丹赋序》中记载：“今自禁闼洎官署外廷、士庶之家，弥漫如四读之流，不知其止息之地。每暮春之月，遨游之士如狂焉。”唐代李肇《国史卷·补卷》中“京师尚牡丹”条也记载：“京师贵游，尚牡丹三十余年矣。每春暮车马若狂，以不耽玩为耻。”可知牡丹的种植，自唐初至德宗贞元以后已日渐普遍，而赏玩的风气也愈演愈烈。“花中之王”、“国色天香”、“天下第一香”等桂冠也非其莫属。然而牡丹作为中国花卉史上的国花，也的确有些王者风范。其干苍劲多姿，有劲健之势；其花雍容华贵，艳冠群芳；其叶繁茂丰润，扶花而不自持；其香浓郁清远，寓有祥和之意；而花色的多变更是其他花卉所不及。因此，千百年来牡丹作为一种繁荣富贵、喜庆吉祥的象征，深受中国人民的喜爱。

牡丹最早出现于绘画上，见于记载的为“花鸟冠于代”的唐代大画家边鸾。边鸾是唐代长安人，对牡丹的观赏与熟悉可想而知，而唐代画家对画牡丹的研究，为五代画家取得更大成功奠定了基础。被后世花鸟画家尊为开山祖师的黄筌与徐熙，同样是画牡丹的一代宗师。据《宣和画谱》记载：“御府所藏黄筌画牡丹十六幅，徐熙画牡丹三十九幅。黄筌之画用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成。”徐熙的画“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已”。后世画牡丹的工笔画法虽有演变，但大都宗法黄筌。徐熙的画法虽然从其传世的以牡丹作为主要表现对象的《玉堂富贵图》来看，似乎也并不太“野逸”，但他的画法却逐渐演变为写意画法。

就牡丹的工笔画法而言，重彩技法在五代时期即已基本成熟。淡彩法、浓淡相间法等只是在重彩法基础上的一种演变而已。值得提出的是没骨法的发展。没骨法据传创自徐熙之孙徐崇嗣，他不以墨线勾勒，完全以层层着染的方法表现花叶形象，色彩润泽清新，生动典雅，富于质感，是工笔花鸟画中一个独特的技法体系。

牡丹的工笔画法在北宋时期达到了巅峰，无论是造型的别致，还是刻画的深入，以及勾线、着染技法的精致，都堪称后世楷模，使牡丹的工笔画法完全走向了成熟。但其后由于文人画的兴起，工笔画法渐渐受到冷落，直至清初“常州画派”恽寿平的出现，使牡丹的工笔画法再次得以振兴。恽寿平的工笔牡丹，以没骨法作为基础，自创新意。所绘牡丹，艳而不俗、风姿绰约，别具一格，领袖群伦数百年。不仅使牡丹的工笔画法更加多姿多彩，更使其笔下的牡丹成为高逸的象征。而“岭南派”对“撞水”、

工笔牡丹篇

“撞粉”的运用，也为牡丹的工笔画法提供了新的生机。

由于时代的影响和对其他姊妹艺术的借鉴，时至今日，牡丹的工笔画法在当代手法更加新颖，用色变化多端，中西结合，出神入化。造物的神奇与人为的创造为牡丹的表现拓展了一个丰富的空间。这种发展，虽然在客观上由于牡丹花富丽、端庄的主导形质可以予以人心理上的调剂，但也体现了当代社会中花鸟画艺术与人民大众共性审美的关系。自古以来，牡丹花以及有关牡丹花的艺术作品得到繁荣发展，并受到普通民众的格外恩宠时，也正是国运兴隆之际，人们期望牡丹作为国花所表现出的繁荣昌盛，能够带给人们吉祥，它作为一种审美时尚，因其与中国人大众的心灵向往与理想具有同构性，使牡丹作为绘画形象具有了时代的特殊性。

毋庸讳言，牡丹作为一种绘画题材，不可避免地要遇到艺术格调的问题，牡丹画法的雅与俗也向来是评价一幅牡丹画作品优劣的依据。牡丹画作为最为大众化的艺术形象与审美对象，无论是作为民心、国运的象征，还是作为通俗的艺术形象，艺术格调的表现既要保持牡丹的高贵特质，更要注重艺术语言的更新，大红大绿与满纸的脂粉气固然可以使牡丹画的格调低下，但粗制滥造与俗不可耐的造型同样也会使牡丹画的表现趋向浅薄。因此，牡丹画格调的升华，如何把握好造型与色彩的关系，把握好形式美与内在美的表现，才是牡丹画作品格调高低的关键。而注重素养，深化作品内涵，更是牡丹画雅与俗的根本所在。

一、工笔牡丹的基本画法

1. 白描法

白描法是中国画一个独立的技法体系，也是工笔画法的基础。白描法舍弃了色彩，线是表现对象唯一的手段，线的运用不仅体现了作者的功力，也体现了作者的艺术素养与审美追求。

工笔牡丹的白描法与工笔类表现其他对象的要求是一样的，线条的运用要具备以下几个基本条件。

线型变化。白描法虽称之为“描”，但不是沿着自然物象的轮廓去描画，而是要用书法的笔法去“写”，在写的过程中运用笔法的变化产生笔法的韵律美。白描法的笔法变化来自于书法，每一条线在笔法上都有起笔、行笔、收笔三个过程，清代刘熙载在《艺概·书概》中说：“逆入、涩行，紧收是行笔要法。”所谓“逆入”，是指行笔藏锋，使线条的动力内敛。“涩行”是指行笔速度要慢，行笔稳，速度慢，笔锋压力均匀，笔力才能透纸背。“紧收”是指收笔回锋，使线的结束处与起笔相照应，含蕴而不外露。

起笔藏锋，收笔回锋作为中国画用笔的基本法则，在外型上也有圆笔与尖笔的区别。起笔的圆笔是明显的藏锋方法，尖笔是起笔的“切入”笔法，在行草书中多见，亦称之为“引带”。收笔的圆笔是明显的回锋笔法，与楷书中的“垂露”笔法相同；尖笔是收笔虚出收为尖状，如楷书中的“悬针”笔法，或如行草书中的“牵丝”。

起笔、收笔中圆与尖的变化，在中国画用笔中因圆笔饱满厚实，称其为“实”；尖笔细而尖称其为“虚”，起笔、收笔的圆与尖所形成的实与虚，使白描法的用笔形成了四种线型的变化：实起笔实收笔，实起笔虚收笔，虚起笔实收笔，虚起笔虚收笔。这四种线型按客观对象结构形态的具体变化交替运用，构成了白描法最基本的线条变化。

粗细变化。白描法舍弃了色彩，线条是其唯一的表現手段，粗细变化是协助线型变化表现客观对象的层次、主次与质感的重要手段。粗细变化有其基本规律，就工笔牡丹而言，一般来说柔嫩细弱者（如花瓣）线细，厚硬粗糙者（如枝干）线粗，以表现其质感。就个体形象而言，如叶片，大致轮廓线与主筋线稍粗，叶片内部的辅助线稍细，以表现其形状的整体感。但这只是一般规律，具体情况还要视作者的艺术追求而定。

浓淡干湿变化也是白描法的表现方法之一。白描法的色彩感与质感的表现主要依靠墨色的浓淡干湿来予以辅助。线条墨色重者色深量重，线条墨色淡者色浅量轻，线条干涩者粗糙，线条湿润者（白描法的线条湿润是指勾线时含水较多，线条光洁流畅）质地娇嫩，如此种种，不一而定，贵在随机而用。

工笔牡丹白描法的个别苍厚粗糙处（如枝干、山石）也可在双勾的基础上略作干笔皴擦，以表现其质地的差异。

白描法勾线一般由前边的物象勾起，由前至后，勾时按结构把形体勾完整，这样才能均整，也有表现力。优秀的白描作品，要充分利用线条把对象的形状、质感、空间感表现得恰到好处，才能真正达到表现客观对象内在神韵的目的，也为工笔牡丹的其他技法打下了良好的基础。（见图1）

2. 浅绛法

在白描法的基础上用赭石或花青沿墨色淡淡地勾勒一遍色彩的方法称为浅绛法。白描法是浅绛法的基础，白描法表现到位，浅绛着色才能使画面更加传神。浅绛法勾勒赭石或花青线，颜色要淡，水分要饱满，勾勒要工整细致，也可用上述单色在个别处略加渲染，同样也属浅绛法的技法形式。（见图2）

3. 淡彩法

在白描法的基础上，全部用水色（即透明色）着染色彩的方法称为淡彩法。淡彩法的技法程式有以下几个步骤。

勾线：与白描法要求完全相同。

分染：工笔牡丹的画法，牡丹的结构与形态是运用渲染的方法完成的。渲染的第一步叫分染，即按物象结构特征由局部入手分别染色。分染由两支笔完成，一支染色，一支蘸清水把颜色均匀地润开，这是工笔画表现物象结构、层次与色彩的主要手段。淡彩法的分染，对结构体积的表现不可过分，以稍具体积感即可，如渲染过分，则失去了淡彩法的清雅之感。

分染时要先有一个色彩稿，按色彩稿的色调和局部色彩的色相着染，同类色分染要有层次，不同色相的色彩与分染要谐调，层层叠加，以使色彩层次变化丰富，个别地方也可用淡墨分染，因为墨色同样也属透明色的范畴。

接染：把不同色相的色彩用分染的方法连接在一起称为接染，方法与分染一致，只是色相不同而已。

罩染：在分染基本达到要求后，根据色彩设计的整体意向平罩一遍色彩的方法称为罩染。

罩染时色彩要薄而透明，一通不够可再继续罩染，直至达到要求为止。切忌颜色过厚。罩染色彩过厚易有污浊之弊。以色彩统一，又透出分染的底色为宜。

罩染要注意色调，色调统一，典雅和谐，薄中见厚，清润秀丽，是工笔牡丹淡彩法的要旨。

整理加工：在罩染使画面基本达到表现要求之后，将个别部分根据需要重点加工一下，如勒线，局部提色等，淡彩法因全部都是水色，色彩透明，色不碍墨，所以勒线时一定要慎重，中国画技法中单笔为勾，复笔为勒，所谓勒线是指在墨线的基础上沿墨线用色彩紧贴着墨线再勾一条稍细的线，可起到提神醒目，加强画面层次与装饰性的作用，但勒线要看画面效果是否需要，可勒可不勒，能不勒最好不勒，更不能全勒，否则易使画面平面化与板滞。（见图3）

4. 浓淡相间法

在淡彩法的基础上根据需要在画面结构的个别地方着染石色的方法称为浓淡相间法。

浓淡相间法水色的分染、接染、罩染与淡彩法完全相同。只是如果画面用浓淡相间法完成，个别准备着染



图1《素色欲倾城》

白描法纯以单线勾勒以表现花卉的形态结构，线型变化、粗细变化，浓淡变化是其关键。

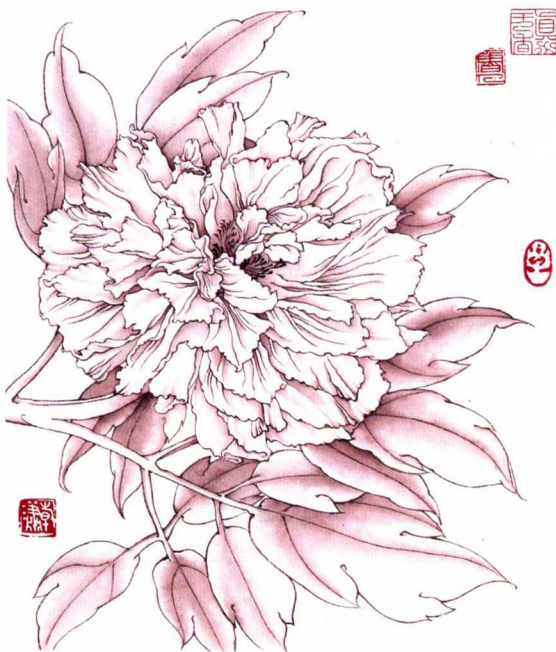


图2《淡妆》

在白描法的基础上，用单色渲染，使白描增加一个层次，是为浅绛法，浅绛法可以沿线条勒一遍单色线，也可略加渲染，此图是浅绛法中略加渲染的方法。

工笔牡丹的基本画法

石色的部分，水色分染或罩染要留有余地。石色的着染切忌厚涂，可以在水色分染或罩染的基础上以局部分染的方法上石色，使石色厚薄得宜，既厚重饱满，又透出底色为宜。（见图4）

5. 重彩法

全部以石色分染、罩染完成的方法称为重彩法。

重彩法的着染，通常要先用石色打底，在白描的基础上，将墨线空出，按色彩设计要求，先平涂一遍石色的方法称为打底。平涂打底的石色要薄，色彩薄才能涂得均匀，水分也要适度，水分过少色彩涂不匀，水分过多易出现水痕。个别地方也可用水色打底。

底子干后，用石色层层分染，石色厚重，反复渲染色彩易污，传统的说法“泥”即是指此。所以要用矾水固定，即石色画到一定程度后要涂一遍矾水将石色固定住，传统技法的“三矾九染”即是指此。矾水干后再继续用石色分染，直至达到要求为止。

石色分染达到要求后，再用石色罩染，此时石色一定要薄，以透出底色为宜。

整理加工。重彩法的整理加工过程尤为重要，因石色有覆盖力，难免影响墨线的完整，整理加工时可视画面需要提线。提线的墨线一定要比原线细一点，因此时画面上的石色有胶性，墨线可能自然地向外扩展一些，如果墨线勾的过粗，很可能影响画面效果，甚至前功尽弃。重彩法的勒线尤其如此。

重彩法色彩艳丽，富丽堂皇，石色的运用同样讲究薄中见厚，层次丰富。不失典雅，又具有装饰美感，才能达到重彩法的要求。（见图5）

6. 没骨法

不勾墨线，在草稿的基础上把牡丹完全以色彩层层分染、积染而成的方法称为没骨法。

没骨法的分染要反复进行，色彩层层叠加，先叠加水色，基本达到表现要求时，可在局部叠加着染石色，也可用点染的方法加上斑点，以层次丰富，质感表现到位又见笔触，富有绘画感为好。

工笔牡丹的没骨法分染、罩染、点染将物象表现得达到要求后，最后勾写叶筋，叶筋只勾叶子内的主筋与辅筋，不可勾外轮廓，花朵的内部也可用线提一下，同样不可勾外轮廓，这是没骨法与其他方法的明显差异。（见图6）



图3《绰约风姿露气多》

着染色彩全部以透明的水色分染、罩染完成，淡雅清新，是为淡彩法。



图4《锦缎落东风》

着染色彩时以水色为主，以石色为辅，或以石色为主，以水色为辅，厚薄得宜，轻重浓淡相间，既典雅清新，又厚重灵透，是为浓淡相间法。

工笔牡丹篇

图5《幽香浥露》

以石色打底后在石色的基础上着染石色，或先以石色分染，再以石色罩染。画面色彩全部以石色完成，厚重艳丽而不失典雅，是为重彩法。



图6《红衣浅复深》

在铅笔稿的基础上全部以色彩渲染，分染、罩染、点染、积色的方法完成画面，不见线条勾勒而物象形色完美，是为没骨法。没骨法画花卉，叶子与枝干部分在最后可用线条勾写叶筋和枝干，但一般不勾外轮廓。



二、工笔牡丹的具体表现

1. 章法

章法是一幅绘画作品的整体布局，西方绘画称为构图。

工笔牡丹画法的章法，安排好主次关系是第一要素。牡丹画的主次关系通常与花朵相关，花朵作为牡丹画的主体，有主有次，以次辅主，才能使花朵的表现主次分明，相依相存。

主次关系要利用好花朵的大小、形状、角度、藏露等画面构成因素，但通常要以花为主，叶子的安排才能有所依附，而枝干的穿插才能相辅相成。

疏密与聚散是牡丹画章法构成在安排好主次之后的进一步深化。花朵的安排有了疏密，才能避免花朵与叶子的平均摆置，而平均摆置是牡丹画构图的大忌，平均摆置首先没有了主次，没有主次势必导致视觉分散，视觉分散则画面必定杂乱无章。疏密的聚与散，叶子是构成变化的重要因素，叶子的布置与花朵密切相关，主处密、次处疏，密处聚，疏则散，以疏托主，或以密衬主，皆与整体构成相关，枝干的安排亦是此理。

而藏与露在牡丹画的构图中主要是指花朵而言。花朵过于完整，只露不藏，则没有层次变化，也不含蓄；藏的过多，则有损气势，也不舒展；何处当露，何处可藏，首先要着眼于主次。主处以露为主，以露取势，也以露成势，其次要注意变化，以藏突出主体，也以藏形成变化，有了变化，画面才能具有内涵。露处花朵完整，含情带笑，仪态万方，藏处或在露者之后，或在枝旁叶下，藏颜含羞，甘做陪衬。以组合变化显其丰富，这即是驾驭自然又熟知艺术规律的结晶，更是章法构成苦心经营的具体化。

章法要注意造势。一幅牡丹画，有了势，整体构成则有了走向，有了气脉，同时也开阔了视觉张力，从而达到了营造意境的目的。而就牡丹画而

言，造势一取决于花朵的角度与态势，二取决于枝干的走势与穿插，学习者不可不知。

2. 造型

牡丹画的造型同样是作品格调雅与俗的关键之一。

牡丹的造型是“外师造化，中得心源”的结果。中国画“外师造化，中得心源”的创作原则，决定了写生是绘画造型的主要手段。牡丹作为中国大众最为熟知和喜爱的花卉，品类众多，花型不一，如何由泛泛的观赏到从中选择具有特点的花朵形态，是工笔牡丹造型的首要任务。牡丹画的造型，关键在于花朵，在千花万朵中同中求异，既是一个画家审美眼光的体现，也是一个画家艺术修养的展示。牡丹花的造型，首先要立足于对物象的深入观察，对花朵的前后反正，俯仰向背，转折高低等各个方面反复观察、研究，目识心记，在弄清楚基本结构的基础上，把握特殊性是其关键。朵朵状如圆盘，形如蛤片，是牡丹花俗不可耐的根本，而通过写生加深对牡丹花的深刻认识与了解，是造型不同于一般化的最基础的条件。

就工笔牡丹画而言，牡丹花的造型，一忌圆。牡丹花的造型过于圆整，花型即没有了欹斜变化，势必呆滞，也不灵动，既没有了迎风带笑的骄姿，也没有了可赏性。牡丹花造型过于圆整，外缘变化必定没有参差，参差是在内部结构丰富多姿的基础上的外型轮廓变化，花朵的外型轮廓高低错落，参差不齐，才能使造型生动有致。正如黄宾虹先生所言：“作画应使齐而不齐，不齐而齐，如自然之形态。”花朵造型外轮廓的不齐而齐，虽是方法，却包含着画理。尤其是花朵的外型与内部结构相融合时，生机与情趣则应运而生。

牡丹花的造型二忌平。所谓平，即是指花瓣平均分布，状如蛤片，既无疏密，亦无层次，自然

也没有了变化。花瓣的大小交错，疏密聚散互相兼顾，藏露结合，花朵造型才能意味无穷，当其与外缘的参差变化融合无间时，造型才能生动完美，自然也无俗气之嫌。

工笔牡丹的造型自然也包括叶子的组织在内，牡丹的叶子结构俗称“三杈九顶”，一匹叶子有三个分支，每一支有三片叶子，故称画牡丹“画花易，画叶难。”其实叶子的组织虽结构变化复杂，但较之花朵毕竟要易于把握，尤其是可以互相遮挡，反而可以画得从容一些。叶子的造型切不可过分囿于客观形状，造型上要有变化，要有自己的造型理解，要把握好大的动势，要起到以叶托花的作用，当叶子的姿态处理好后，牡丹花的风姿才能得到更好的展露。

3. 色彩

中国画色彩有其独立性，中国画在古代称为“丹青”，可见色彩在中国画中的地位。但中国画的用色方式与西方绘画不同，谢赫六法中的“随类赋彩”与宗炳的“以色貌色”，概括了中国画在色彩的运用上既重再现又重表现，以表现为主的基本原则。所谓“随类赋彩”与“以色貌色”，即是指中国画的色彩所随之“类”与所貌之“色”，既要尊重色彩的客观属性，也要强调作者的主观意愿。中国画的色彩是一种“妙造自然”的色彩运用方式，色彩的运用并不完全受客观对象的真实色彩所

局限，而更强调主观的创造意象，可以根据作者的创作需要，改变客观的色彩属性，进行纯主观化的意象表现。牡丹画的用色，更是如此。

工笔牡丹的色彩运用，首先要有一个调子，中国画对色彩的调子称为“基调”。无论花朵还是叶片，色彩的选择都要服从基调的要求，红花绿叶是牡丹画用色最俗气的选择。有了调子，色彩才能谐和，色彩谐和，既有助于主体的表达，更有助于意境的拓展。

色彩的谐和使画面色彩得到了统一，而对比则使色彩于统一中产生了变化，色彩的对比使色彩于统一谐和中生出情致。

牡丹画色彩的对比大致包括以下几个方面：

花朵与花朵色彩的对比。花朵要有主次，对比要为主次关系服务。

花朵与叶子的对比。利用花朵与叶子的色彩差异制造对比，是牡丹画色彩最主要的对比部位。

石色与水色的对比。中国画的色彩，石色厚重，水色清新，利用石色与水色的厚薄差异，也是牡丹画色彩对比的方式之一。

色彩的对比运用，包含在画面的各个方面，面积的大小，笔法的收与放，刻画的精细与随意等等不一而足。但色彩的运用要符合民族传统的审美习惯，是牡丹画色彩运用的关键所在。