

中国画技法概论

吴敦木编著

出版：朝 华 出 版 社
(中国国际图书贸易总公司出版机构)
中国北京车公庄西路21号

印刷：上海中华印刷厂
上海澳门路477号

发行：中国国际图书贸易总公司
(中国国际书店)
中国北京第399号信箱

编号：8·297-38 1985年第一版

(平) 0690 书号: 7C-1843 p

定价· 6.90元

中國畫技法概論





中国畫技法概論



吴敦木编著



朝 华 出 版 社
中国 · 北京 · 1985

出版说明

中国画在世界绘画艺术宝库中，是一种别具风格，富有浓郁东方艺术色彩的绘画。

中国画与油画、水彩画等画种，不仅绘画工具不同，而且创作技法也不同。中国许多有名望的画家，他们画中国画所以能下笔有神，除了他们有高度的艺术修养外，在钻研创作技法方面，都有数十年的苦功。

本书作者吴敦木先生是一位既有中国画教学经验，又有丰富创作实践的江苏老画家。他在本书中所介绍的各种技法和示范作品，都是他数十年经验的总结。当您读了这本书，并按照程序不断练习、模仿，相信它将有助于您逐步了解和掌握中国画的基本技法，进而探索其中的奥妙。

概 述

中国画始于象形文字，历夏、商、周各朝（约公元前21世纪—3世纪），图纹渐见于青铜器上，而战国时的帛画已具线条的特色，西汉后期古墓中的壁画更是丰富多彩。

东晋顾恺之的《女史箴图》，笔法细韧，如“春蚕吐丝”；隋朝展子虔的《游春图》，是中国最早的山水画，展的技法完整，讲究用笔，以点、线为主要表现形式。到了盛唐，人物画已趋成熟，吴道子、阎立本、张萱、周昉、韩幹等皆各有所长。两宋山水画以李思训和王维（摩诘）二派为南、北宗的鼻祖，李家父子（李思训、李昭道）的勾勒重色山水流传至宋代的马远、夏圭，已蔚为大观。马、夏虽承其源，但已变其法。王摩诘创笔意浑厚，水墨渲淡之法，直传至董源。米芾虽师董源，而又独树一帜，他的叠点成山，千百年来为人所重。元代的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇四大家既继承了他们的传统，又各创其貌，被后人视为楷模。明代的山水画以吴派为主，吴派中又以沈周、文徵明、唐寅、仇英四家为代表，后有董其昌等辈出，是明代文人画的鼎盛时期。而浙派戴进，院体派周臣，虽尚北宗，但继起者寥若晨星。清初以王时敏为首的六家皆尚南宗，至此山水画的画风又为之一变。

花鸟画可以五代的徐熙和黄荃为代表，前者以淡雅著称，后者以浓艳取胜，而宋徽宗赵佶的工笔敷色亦足与其媲美。元代的钱选，王渊用笔柔劲，着色清丽，画法别开生面，为后人之师。明代有林良，吕纪、陈淳、徐渭等十余家最为突出。至清代，有恽寿平、华嵒等。恽寿平的没骨花卉，独具清雅妍丽之趣。新罗山人华嵒的花鸟，时用枯笔干墨淡彩，妙到毫颠，为前人所不及。此外，明清间的八大山人、石涛、石溪的画法也都独具一格。清代以金农，罗聘为首的“扬州八怪”又各有特点，他们的所谓“怪”，就是不落前人窠臼。而近百年来，任伯年、吴昌硕、齐白石和吴待秋等的作品，均为世所重。

在中国绘画史上，初萌时期为人物画，山水和花鸟画都是仅作为点缀或配景。后来，山水和花鸟画才逐渐独立成格，之后，山水又占重要地位，因而它的技法最多，流派最多，理论也最多。不少人认为学透了山水，再学人物、花鸟，可以“事半功倍”，他们知道山水画中有许多笔墨技法在花卉、人物中都可以借鉴和运用，看来这些话颇有道理。

画史上对山水画有南北宗之分，源自明代董其昌的说法。虽有贬北褒南的看法，但也有其独到的地方，他是根据历代名家的笔法来分别的。南宗用笔外柔内刚，北宗外刚内柔：前者如打太极拳，后者如打少林拳，同是打拳，因拳法不同，就各有其特点。我认为根据历代名家笔法来分的道理，花鸟和人物画似也应由此分别。

中国的绘画，从写实重彩到写意淡色，从严谨工整到潇洒奔放，数千年来总是在向前发展着，只要不断探索，具有代表性的新流派就会产生。

以上是为中国山水、花鸟画的发展约略地勾了一个轮廓，作为学画前的一个概念。

中国画的笔墨，经过千锤百炼，已达到精湛绝伦的境界，非语言文字可达其意。因此，实践时务需认真思考，慎重起稿。一般来说，画山水，墨笔都是先近后远，先树后石而成，再以色敷之。若墨笔已尽其状，已臻其美者，则不必敷色。画花卉翎毛，除以墨笔表现外，有直接以色墨兼施者，也有单独以色成者。关键是要把基础打好，努力实践，再把理解能力提高，这对学画有很大的帮助。至于品评中国画的标准，历来都引用南朝齐谢赫的六法，迄今还是很有道理。这六法是：一、气韵生动，二、骨法用笔，三、应物象形，四、随类赋彩，五、经营位置，六、传移模写。我们学画，应从何处开始呢？我认为可先从“传移模写”入手。所谓“传移模写”，简言之，就是先临摹，从临摹达到“骨法用笔”，从中接受传统技法。临摹时可以由简而繁，从局部到整体，从较工细的稿本入手，后及它法。倘入手就是大写意、大泼墨，或许也有一些效果，但对其中细节却无法探索，也就是说对“应物象形”不可能深入，对“骨法用笔”，亦谈不上多方学习，将来会感到“贫乏”和力不从心而遗憾万分。所以要注意在临摹上下工夫，半载一年之后，再在继续临、摹、拟、仿的同时，也要外出写生，以大自然为师。这就是一方面要大胆“移植”，从前人的作品中学来好的东西，一方面更要发挥自己的思考能力，熟悉章法。所谓“章法”，就是“经营位置”，现在叫“构图”。初学时可能画得不象样，但还是要去“闯”。否则，就会被临摹所囿，只会依样画葫芦临摹别人的，不会自己构图搞创作。同时也可以注意收集一些粉本，无论片纸半图，凡有一点可取，收集来后分类成册。通过长时期的选择琢磨，十分有助于加快学画的进度。

平时，人们谈到学习中国画，认为只要学一家。其实不妨多学几家，从不同的画派中汲取精华，然后再自成一派。可能还有人要问：“学中国画有没有诀窍？”如果真有什么诀窍，我看这诀窍不是别的，它只是经验的总结，是刻苦实践的结果。

中国画讲究“神”“能”“妙”“逸”四品。神者得其意，能者得其状，妙者得其趣，逸者得其气。我认为还应加上一个“拙”，拙者不是笨，也不是稚，而是形似笨稚，实是在探求一种更高的艺术境界。“拙”确很难理解，譬如王原祁的山水，金冬心的花卉，初看上去不是美而是丑，可是识者无不心服口服，嚼它的滋味，如啖谏果（即橄榄），先涩后甘。

“诗情画意”，“诗中有画，画中有诗”，这是人们常提到的两句话，说得清楚一点，就是一幅画要有它的灵魂——意境。一幅成功的作品要“如在画中游”，有永不衰褪的气氛感，犹如肖像画不仅要“肖”，更要求得其内在的“心灵感”。

谈到中国画和西洋画有没有共同之处？从形式上，点和线和块有共同之处，但在表现方法上，中国画却又完全不同，有它自己的独到之处。在意境上，都有“形似”、“神似”之分，先“形似”后“神似”这是中西绘画的同一趋向。而中国画，却又早已离开了“形”，走向了“神”，还深入了“拙”。从西洋画中吸收养料，运用到中国画技法中来，或从中国画中吸收养料，运用到西洋画技法中去，这是国际文化交流的一个课题。这种交流，中国古代就已有进行，例如北京故宫博物院编辑的《宋人画册》中，《豆花蜻蜓图》的

花叶和豆荚就具有水彩画的味道。这可能是巧合，但也说明了西方艺术可以吸收到中国画中来，可是要做到“典如己出”，“熔成一器”，还有待大家不断的努力。

第一篇 文房四宝及其他用品

中国画用的文房四宝——纸、墨、笔、砚(照片1—2)，也是中国传统书画艺术常用的主要工具和材料。如单在绘画上讲还有一宝，那就是颜料。

纸

中国画用纸以宣纸为主，宣纸又有熟宣、生宣、半生熟宣三种。熟宣纸是用涂上胶矾的方法把生宣纸改变了性能的纸，这种纸作画时不吸水，如薄如蝉羽的“蝉衣笺”和较厚的矾笺等，宜画工笔山水及工笔花鸟。生宣纸用来画写意花卉及写意山水；玉版笺，夹贡均属厚宣纸，一般都用来写书法。半生熟宣纸，原为生宣，刷以薄粥汤或薄豆浆(均调入大量清水)后，既能吸水又不太渗，墨韵、色彩更为丰腴。

皮纸，用植物纤维制成，纸质牢韧，其性能似半生熟宣而更为柔和，宜作山水，古今常用。

其他有发笺、粉笺、高丽纸、金笺(又分为泥金、块金、冷金、密冷金、雨夹雪等)，虽可作画，但均不吸水，光滑而不易着笔。

宣纸有三尺(中国的市尺)、四尺、五尺、六尺、八尺、一丈及丈二等尺幅。幅式有堂幅，屏条、坑屏、通景屏等，还有狭长达数丈的手卷，较短的叫横披，一尺左右的叫册页，扇面装裱成片页后称扇册。

选择宣纸时，可把宣纸对着日光照，呈云状的是棉料多，纸质则佳。也有人把纸拿在手里摇晃几下，听出是松抑或是紧的声音，以紧者为佳。

练习时若用毛边纸亦可，但用习惯后，再在宣纸上画，可能较难应付，因前者化渗少，后者化渗大。

纸张要包好放在柜橱里，并注意防止风矾，出现不吸水的密点。裱画店裱画时，往往在夏天也关紧门窗，就是为了这个道理。

除用纸作画外，还有绢，现在用的都是熟绢，上过胶矾。古人也有画在绫上的，但绫如未经加工，色、墨易渗，不易掌握。

墨

中国画用墨很重要。墨有不少种类，作画最好用油烟墨。油烟墨用桐油炼烟和胶制

成，黑而有光泽，淡墨亦有其神。漆烟墨的主要原料是漆，系墨中最黑者，可作为画中提神醒目之用，但不能多加。松烟墨的主要原料是松木烟凝成的黑灰和胶做成，可用来写书法。

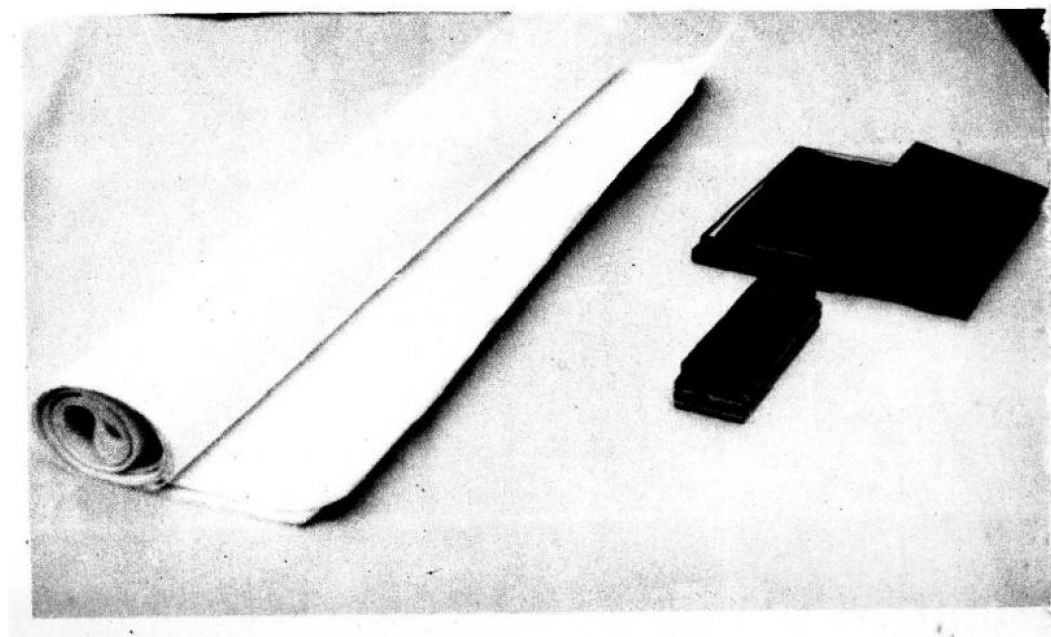
墨要质地细、气味清，胶要轻，墨色略泛青紫光者为上。旧墨虽好，但往往因存时太久，胶性已脱，墨上出现裂纹，甚至块块脱落，以至无法使用。因此墨宜放在阴干之处，不燥不潮，胶性可能保持得长久一些。

磨墨要根据作画需要，不可过量，磨时一手执墨垂直于砚中磨研，始终不让墨研成斜形。墨块大的可在其上包上一层纸，以免污手。

宿墨较难用，倘气候不太热，还可一试。但画扇面、金笺及在绢上作画，墨一定要新鲜。

笔

笔的种类最多，有用于山水，有用于花鸟，有用于写意，有用于工笔。概括来说，笔可分柔、健和柔而健三种。羊毫属于柔，软而无弹性，但有和润的作用，画花和叶，非此不可。兔毫稍健，狼毫（黄鼠狼）更健，富有弹性，画山水最好用狼毫，还有豹狼毫、鹿狼毫，均与黄鼠狼毫相同，只是笔的名称稍异而已。柔而健的为羊毫兼狼毫、紫毫（紫兔毛），所以称兼毫，这种笔用途很广，花卉、人物，山水都要用它，如大、中、小白云笔，用以书写绘画均甚应手。其它如羊尾的毛亦可制笔，宜画花卉之梗、茎、藤和枝。还有大、中、小兰竹笔，亦以狼毫制成，既可画山水，亦可劈兰竹。紫毫笔最健，但不宜画山水，如大、中、小衣纹笔，叶筋笔、点梅笔、蟹爪笔，大、小红毛笔等，作为钩线、点粉俱挺健有力。比较少见的马毫、熊毫笔等，大半用于绘、书巨幅。大、小排笔则可作为烘染天地的大面积之用。



照片1：宣纸和墨

笔有长、短锋之别，可凭各人作画习惯进行选择。但笔杆一定要长，笔头最好能装入笔杆内三分之一，这样的笔下笔有力。笔头要修得认真，修时可把笔头铺开，笔毛崭齐，蘸水后，笔腹饱满，笔尖匀露者为最佳。

买来的新笔可把笔套拔去，然后放樟脑丸或樟脑粉于其旁，以防虫蛀。笔用过后要洗净，把水份用纸吸干，挂在笔挂上或用笔帘卷好，或插在笔筒内。

砚

最佳者为端砚，产于广东高要县之端溪；歙砚出自安徽歙县之龙尾溪；另外有五台砚等均可用。

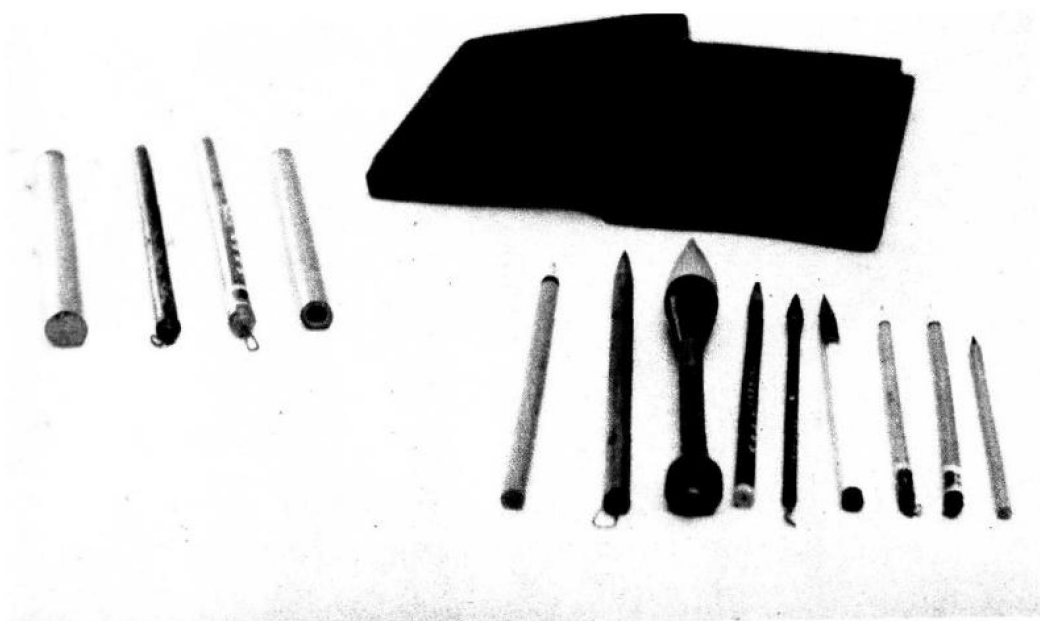
砚质以细腻发墨为上品，所谓发墨，即是磨出之墨既浓又润。若用一般瓦砚亦不妨，但以圆形为最宜，有瓦盖以防尘染，倘用得过久，渐觉光滑不发墨，可用小砂轮在砚池中轻磨一遍，即会回复原状。瓦砚价廉，稍有磨损亦不妨。砚中宿墨易积成墨垢，要经常洗涤除去。磨墨后切不可把墨块留在砚上，因墨中有胶，久而易固粘在砚上，如用力去扳，砚会被损；挽救的方法，可将墨汁倒净，以沸水浇之，一、二遍后，轻轻一扳，墨即离砚。

颜 料

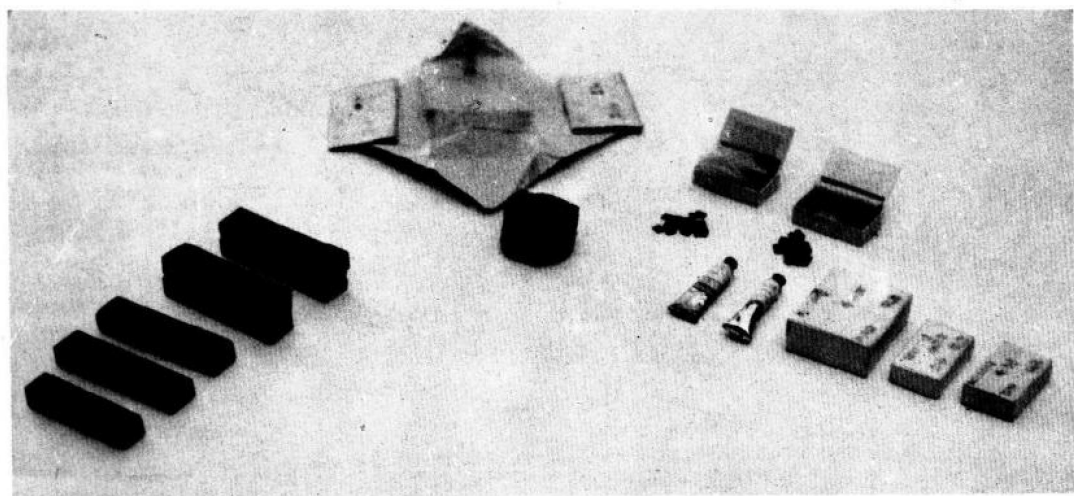
中国画颜料的种类及其用法主要如下：

- | | | | | | |
|-------|-------|-------|--------|--------|-------|
| 1. 胭脂 | 2. 藤黄 | 3. 花青 | 4. 赭石 | 5. 石绿 | 6. 洋红 |
| 7. 朱砂 | 8. 石青 | 9. 白粉 | 10. 朱膘 | 11. 石黄 | 12. 墨 |

在这些颜料中，藤黄及墨不宜化开使用，可是画花卉因常用藤黄，又只得化开放在杯中，但不宜久搁，久而易干，干后则成渣屑。而石绿、石青、朱砂等化开后，调入胶



照片2: 笔和砚



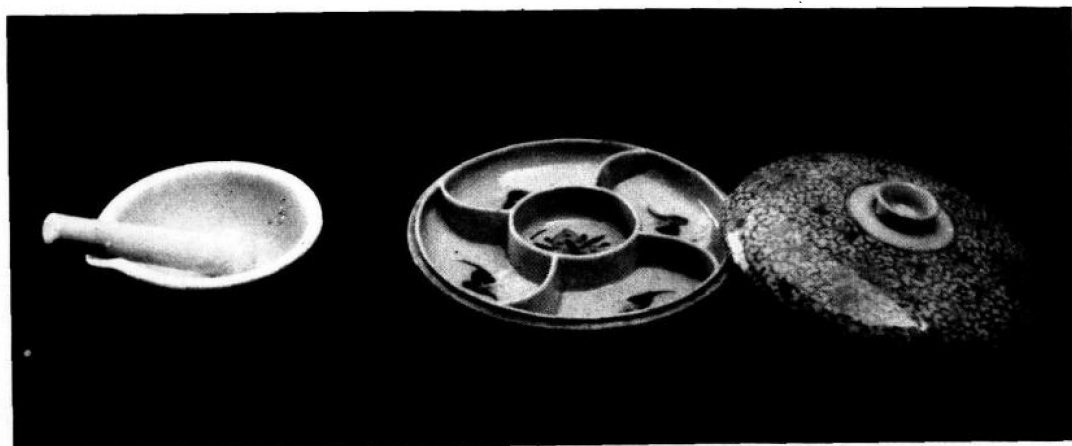
照片3: 颜料(有各种块色及锡管颜料), 纸包内为石绿、石青, 小片为赭石、花青, 中间一块为藤黄。

水, 可放在颜色缸中。胭脂、花青、赭石等因已有胶在内, 径可化用。颜色用后应即盖好, 常加清水保持湿润。石绿、石青和朱砂倘觉不细腻, 可放在研钵中研细、和胶。

设色的笔宜专用, 不要一管笔数易其色。

现有锡管装的中国画颜料, 携带方便, 可斟酌使用。

照片4: 颜色缸(即食格, 原为盛粥菜的器皿, 均可作颜色缸用。)、研钵及研件。



照片5: 笔洗和调色盆



照片6: 贮色碟、调色碟、小盅和调色格

其它用具

笔洗，即水盆，置清水用，有数格者亦有无格者，宜选用白色的。

调色盆，宜大而重，笔在盆中调色时不至移动，亦宜白色(见照片5)。

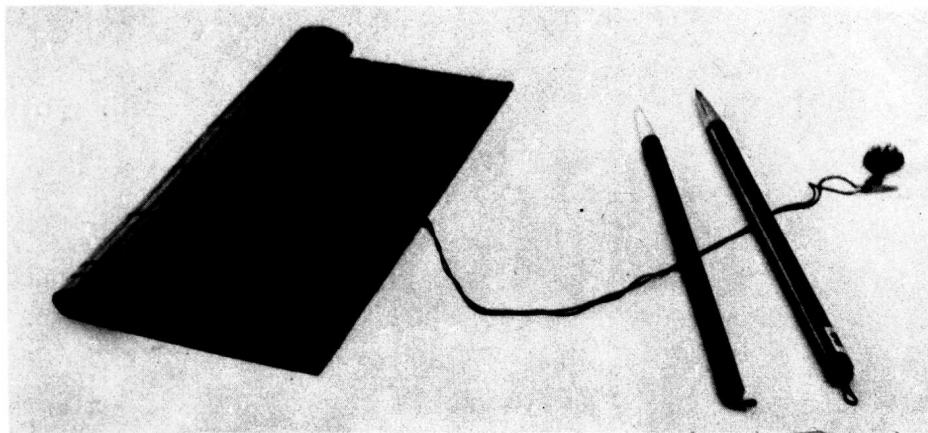
贮色碟，可叠起，有盖；还有调色碟，小盅，及调色格(见照片6)。

笔架、镇纸、笔筒。笔架有红木制的，以“黄鳝骨”式  为最佳(见照片7)。出外写生作画，画笔宜卷入“笔帘”中，既携带方便，又不会淋湿其他物品(见照片8)。

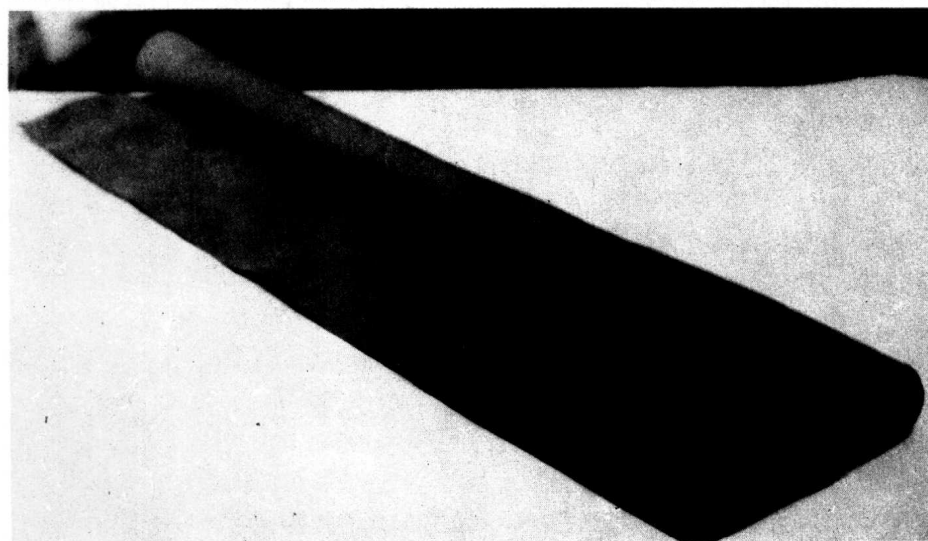
有不少画家喜用毡毯代衬纸，可惜色较易灰，画写意画则可，工笔画宜再衬白纸(见照片9)。除上述外，需有印章、印章盒、印泥及小缸(见照片10)。盖印时，印上的印泥要匀，下印时宜快，上提时应缓。印泥有朱膘、朱砂二色，均可选用。印章用后要用细布揩净置盒内，印章最好制纸套或布套保护，使之不碰损。制做保护印章的套子，如是方形者可做成 ，微露印章上端于套外，便于择用。



照片7: 笔架、镇纸和笔筒

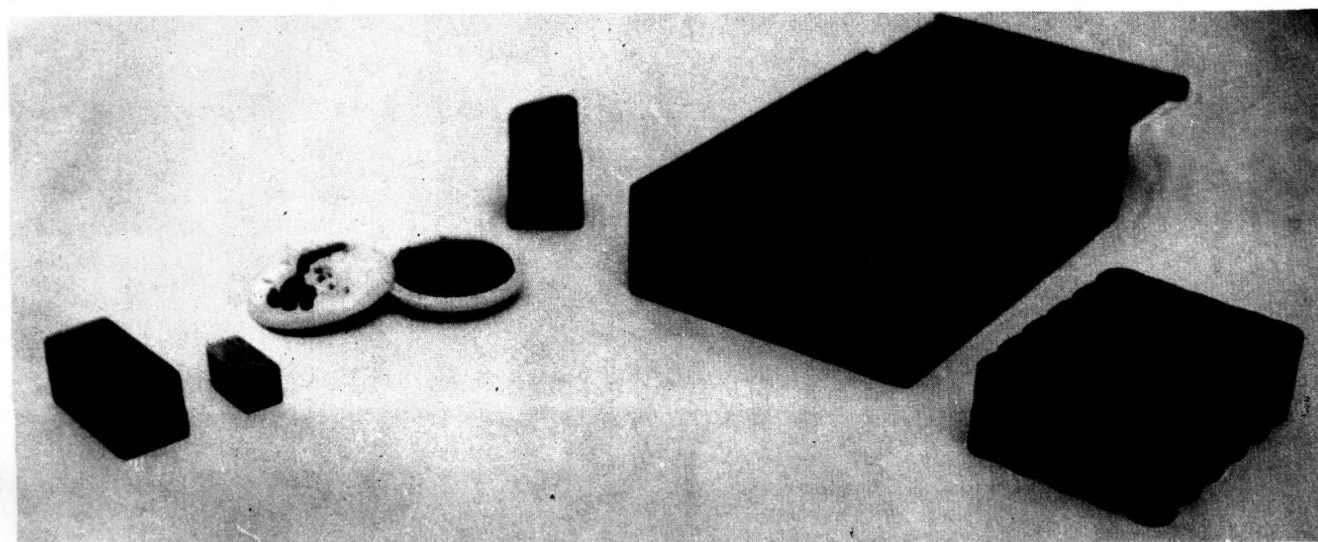


照片8: 笔帘



照片9: 毡毯

照片10: 印章、印章盒和印泥



第二篇 山水画

一、流派的选择

初习中国画往往不知从何学起，各种流派虽知道一些，但不知如何选择。对此可先确定对象，在大量欣赏，观摩之中，弄明白自己对中国画的爱好，偏向于哪一种风格和类型。奔放的还是细致的，沉着的还是灵巧的，朴素的还是艳丽的。切不以他人的爱好作为自己的爱好，也不以他人之师为自己之师，择师要慎，启蒙务谨。学习的常规应先简后繁，由浅入深；若领悟得早，心手如一，也可例外。

初学山水，学传统，可从清代的奚铁生、汤贻汾、戴熙等人入手。奚铁生笔墨娟秀，浓淡有方，层次分明，初学临摹，较为合适。俟学有所进，再学王时敏、恽寿平等清代六家的笔墨，其中王原祁的笔墨非有基楚者不易学。明四家沈周、文徵明、唐寅的作品，都可作为范本；仇英因早故，真迹流传于世者极少，而赝品甚多，故不宜作范本。此外李流芳着重写意，宋旭最能写景，虽笔墨不同，可兼而学之。学北宗可径从马远、夏圭始。学非必从师，只要专心、有心，自然也能水到渠成。

二、用笔、用墨和设色

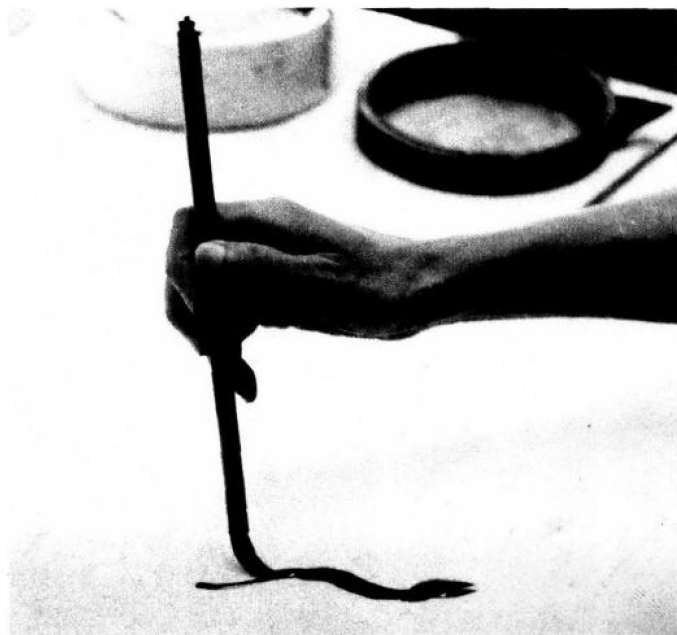
山水画技法的繁多和用笔的变化是分不开的，所以六法中“骨法用笔”把笔的运用放在极重要的位置上。“骨法”就是“骨气”，是专指作画的笔力和笔法而言。因此，画家的感情也应始终和手中的笔融合在一起。

作画前要把笔头全部用水浸透开通，吃足清墨，然后浓淡继之。用笔时，先注意执笔，以拇指上节按住笔管的左边，紧靠食指的中节。食指弯曲，用上节压住笔管的前边，

照片11：握笔法



照片12：中锋



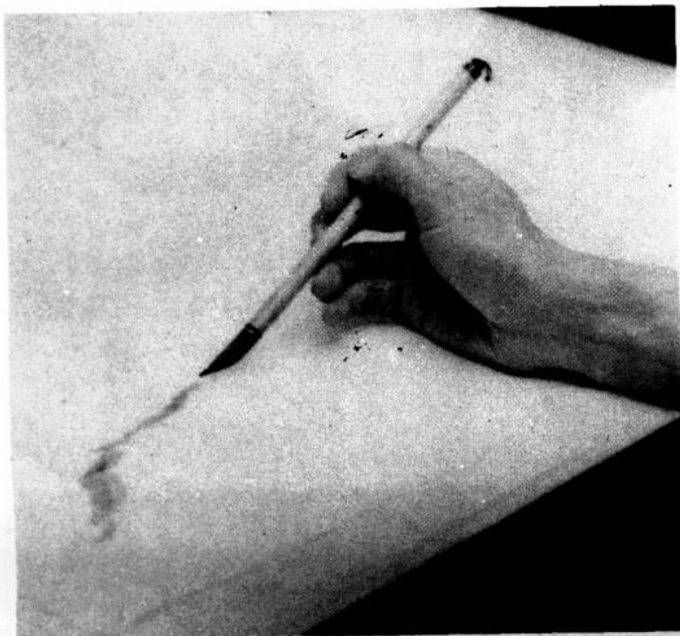
与拇指合作，挟住笔管，用中指上节的前端放在笔管的右前边，无名指的上节放在笔管的里边，抵住笔管，小指可贴近无名指。作画时，拇指有转动和紧抵笔管不使脱落的作用，食指和中指有向里拉的作用，无名指有向外拨的作用，小指辅之（见照片11）。同时应做到“指实掌虚”，“指实”，即手指执笔有力，“掌虚”，即掌心要空若覆杯。切不可一把捏住笔管，否则就动弹不得，无可展其技。所谓力，不是蛮力，古人说：“力透纸背”，“下笔如金钢杵”，是指画家集中精力，运力匀称，通过腕和指，直达笔端的意思。但也有例外的，如皴法中的弹指皴，则依靠笔尖在纸上被拖住的弹力而成，这时执笔的方法完全不同，不是指实了，但精力的集中还是一样。所以说执笔虽有法而终无定法，这就是执笔的变化。

至于笔法，是从作画的效果来决定的。把笔竖起来画，刚劲沉着，谓之中锋（见照片12）。把笔横过来画，转折多变，谓之偏锋，或称侧锋（见照片13）。笔锋倒转而直下者，谓之逆锋，往往用于点苔（见照片14）。笔锋全露于外者，谓之露锋；笔锋藏于点线之中者，谓之藏锋；收笔尽而复回，敛其势者，谓之回锋。笔锋着纸即离者谓之点；以秃笔着纸较重者谓之擢；笔如直而侧下者谓之淬。其它还有湿笔拖者，干笔扫者，直笔引者，笔腹撇者，笔尖描者，短锋捺者，长锋钩者，多种笔法皴者等等。而画中的“渲”，即以湿笔涂纸上不见痕者。“染”在山水中与渲相同，仅范围较小而已。

画小幅可将腕靠在桌上，以指运笔即得。较大者将肘搁在桌上，悬腕画之可成；大者当伸臂站而绘之；更大或特大者则需移动其腰，配以全身动作，将纸钉于壁上，以巨笔挥成。

画山水有惯用小笔者，往往称“小笔头”，有专用大笔者，称“大笔头”，二者只要施之有方，均可绘成佳作。干笔的变化多而且毛，毛为画中第一关键，山水画得毛，则苍苍茫茫，幽邃深远。这不仅要钩得毛，皴得毛，还要点得毛，远近树木处理得毛，是靠综合而成。湿笔也可以毛，纸上墨色渗化，绢上拖泥带水，同样有很好的效果，切忌画得光板一片，味同嚼蜡。用干笔又忌“枯”，这里指的不是“枯笔”，而是指枯燥无味。

照片13：偏 锋



照片14：逆 锋



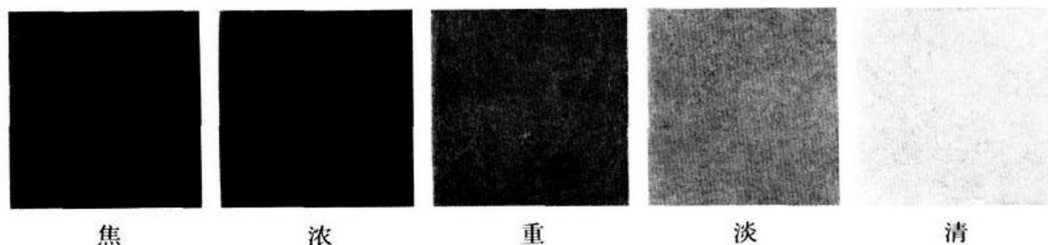
前人常说，“大胆落笔，细心收拾。”这是指作画时不可畏缩犹豫，心中无数，应该是胸有成竹，毅然下笔。所谓收拾，是指一幅画的整理和结尾工作，犹同花木长成后园丁的修剪一样。

用笔不论何种情况，何种形象，何种方法，笔笔都要有不同程度的“坚韧”，吴昌硕的画所以能名传中外，就因为有此功夫。

用笔的经验告诉我们：一笔有失，另笔挽之；失而不挽，必失全局。

下面讲墨。墨是色的一种，色有深浅，墨亦有深浅。墨色可分为五色，统称作“墨度”（见墨度表）。

墨度表



焦墨是砚中磨成似薄糊状者，浓墨系略加水者，重墨乃水多于墨者，淡墨即水数倍于墨者，清墨为一杯水中放一、二滴墨，画在纸上干后仅隐约可见者。

墨在中国画中有其独特的性能。笔为骨，墨为肉，骨肉具，则形神得。用笔要“韧”，而用墨要象“用漆”。所谓“用漆”，即下笔虽快，却有牵阻之意。墨落在纸上，不要随着笔滑开去，油滑之笔乃是败笔。

用墨首先要领会“李成惜墨如金，王洽泼墨成画。”初学者有的不敢大量用墨，也有满纸都是浓墨，可这不是惜墨，亦非泼墨，而是用墨无方。惜墨和泼墨是中国画中的两个重要技法，这要根据画意、画法的需要而定，墨多墨少，都可画出佳作。李成喜用淡墨，王洽墨如泼出，这都是一种绝技。所以善用墨者，非下一番苦功不可。

用墨的方法还有积墨和破墨。积墨是用淡墨连染数层，趁湿或待干后再相继加上即得。破墨在初步画成之处，用焦墨或浓墨来破，干墨可用湿墨来破，湿墨也可用干墨来破。破者，破其“平”，以增强画幅的质感，使之更加醒目。

用墨宜由淡入深，这是最基本的，南宗往往如此，北宗则浓淡齐下，甚至先浓后淡。

墨和水的关系十分密切而微妙。水兑入墨之多少与化渗的程度有密切的关系，水愈多则愈化渗。焦墨虽是用研成，但墨多汁厚，即使慢慢地涂在生宣纸上也不会化。把水兑入宿墨（即磨成焦墨后隔数日再用的墨）中，当有的融合，有的还未及融合时下笔，笔法往往清晰可见而墨则渗于笔外，其味醇醇，百看不厌。在王原祁的山水里，吴昌硕的书法和花卉画中，很易找到这种用宿墨的画法。所以水和墨只要相配得宜，处理得当，干湿相济，则韵味、墨色均可自然产生。

用墨稍有不慎就要腻，腻是因用墨重叠得太多而引起的，大半是再三修改而造成的。一旦发现了腻，既不要再复笔加墨，也不要再修改，更不要丢掉重画或立即挖补，而可以从其它地方画起，待整幅山水完成后，原来腻的地方可能会觉得不腻，甚至还要加上几笔，不信可以一试。

山水画中的设色是待墨笔完成后再加上去的，主要有浅绛和青绿两大类，浅绛常以赭色为主，青绿以石绿为主，浅绛变化无穷而青绿略少。山水画的设色很少平涂，第一遍设色应淡一些，然后进行局部加深，但加的次数太多，宣纸往往会受不住，墨色变得淡而无神，甚至形成“灰”，画灰了则无挽救之法，只得重画。所以要时刻考虑到墨不碍色，色不碍墨，色墨兼顾，始能画成佳作。

设色前要心中有数，随类赋彩。春景、夏景宜用绿色；秋景、冬景宜用赭色（雪景例外）。因此首先要确定一个主色调，然后配以若干辅色（也称从色）。辅色虽多，但不应喧宾夺主。中国画的颜料与西洋画的颜料不同，虽不够鲜亮，但沉着韵厚，为了增强鲜明度，作画时根据需要也可选用一些西洋画的颜料调合使用。

对设色，我国自古就很重视，五代时荆浩所著《画说》中谈：“红间黄，秋叶坠；红间绿，花簇簇；青间紫，不如死；粉笼黄，胜增光”。虽然其中有的讲得对，有的还待探讨，但中国古代对设色的重视是无可讳言的。如“青间紫”是寒色，但只要用得得当，能描绘出山林静穆之感或素花淡叶之趣。我认为只要善于用色，有些暖色可起寒色的作用，有些寒色也可起暖色的作用，中间色更是变化无穷，关键只在用色的功夫与修养。我们知道原色即基本色，是红、黄、蓝三色，从三原色中可调出各种间色；其它还有单独成色的，如中国画的石绿、石青等色。颜料中有植物质、动物质、矿物质等不同物质，有的可以调合，有的很难调合。藤黄和石青往往合不到一起，这是因藤黄有时会渗化于外；赭石和墨亦然，有时墨赭色未成，反导致墨垢。

中国画用的各种颜料主要有：

花青：如单用靛青制成，往往色不够鲜明，倘略加群青，可成为上好的花青，并能加强牢固性，不易褪色。

藤黄：用亚热带地区海藤的汁制成，有毒，忌入口，当地人割开藤皮，用竹管插入藤内，待汁灌满凝固后，裂管而取之。不必溶于水，以笔来回擦而蘸之即可。最佳者产自越南，故称“月黄”，“月”与“越”音同，久而不觉其误。

朱砂：质厚色沉着，重彩画中常用。

朱膘：色较朱砂为明，带橘色，为研制朱砂而浮于上者。

银朱：主要以水银提炼而成，色较朱砂红而艳。

赭石：凡有朱铁矿的地方，均产赭石，有的色淡，有的色带红。

石黄：与雄黄雌黄产在一起，色厚，似藤黄中加粉末样，作为钩填之色甚佳。

石青：品种很多，沙青亦是其中的一种，因产自我国西藏自治区，故又称藏青。石青研漂后，按其深浅，可分为头青、二青、三青、四青。头青最深，四青最淡，一般选用二青、三青。

石绿：产自我国云南、广西一带，其色似水粉画中的粉绿，但较净，无杂色，不刺眼，在青绿山水中是不可缺少的颜料。研漂后亦可分头绿、二绿、三绿、四绿，一般也选二