

画鲤技法

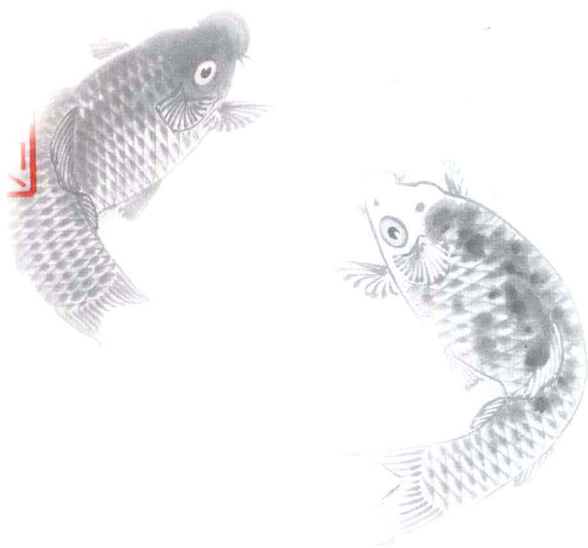
吴荣康 著



古吴轩出版社

画鲤技法

吴荣康 著



古吴轩出版社

图书在版编目(CIP)数据

画鲤技法 / 吴荣康著. —苏州: 古吴轩出版社, 2004.6

ISBN 7-80574-820-9

I. 画… II. 吴… III. 鲤—草虫画—技法(美术) IV. J212.28

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 047250 号

责任编辑: 徐耀明

侯辛华

装帧设计: 徐耀明

责任印刷: 蒋家宏

书 名: **画鲤技法** 吴荣康·著

出版发行: 古吴轩出版社

地址: 苏州市十梓街 488 号 邮编: 215006

E-mail: gwxchs@126.com

电话: 0512-65232286 传真: 0512-65233679

印 刷: 苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 4.5

印 数: 0001-5000 册

版 次: 2004 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80574-820-9/J·602

定 价: 40.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社联系。

前言

画者长期作画,并于画后作跋,日积月累编成画论。一千六百年前的顾恺之的《画云台山记》、《论画》,唐代王维的《山水论》,清代邹一桂的《小山画谱》、石涛的《苦瓜和尚画语录》,现代贺天健的《课徒画稿》等等,都是脍炙人口影响极大的。吴荣康的《画鲤技法》亦是他一生画鲤之心得体会,用于教学的画论之一。

我和荣康少时同学于无锡美专,1933年结为夫妇,共同度过了七十多年的教学和绘画生涯。仅将我所知的关于他画画和教学的一些故事回忆如下:

荣康,号吴山。1911年6月出生于江苏省宜兴一知识分子家庭。1926年在彭城中学毕业,考入无锡美专国画系,师从江南名画家胡汀鹭先生。由于勤奋好学、天资聪慧,汀鹭师非常器重他,委他任课代表,画稿都交他保管,故更是专心致志,勤摹苦学,画艺大进,所摹几能乱真。汀鹭师有“无锡艺坛泰斗”之称,在江南一带很有名气,他除教学外,还润格鬻画,求者甚多。某年终,来不及画,就从荣康的摹品中拣出数张,稍加润色即落款钤印,以清画债。这使荣康备感荣幸。



张正宇 1975 年与吴荣康同游锡山石门



吴荣康夫妇与钱松品夫妇



朱屹瞻(中)、应野平(左)在吴荣康画室

1930年,荣康回宜兴度暑假,带了作品到西九边的雪堂,拜见当时在南京国立中央大学任美术系主任的徐悲鸿大师。徐先生对他的画连连称赞,建议他进中大深造,并说:“学了国画再学点西画写生,对国画创作发展有帮助。”当即就写信推荐,并嘱咐开学前去中大找张安治助教,帮助办理旁听生手续。第二年,荣康考入正式生,1935年毕业获教育学士学位。

当旁听生时,荣康有幸入住悲鸿画室,被悲鸿师的作品所吸引。他临摹悲鸿师的作品时,悲鸿说:“我教你西画,国画你仍学汀鹭师的。”悲鸿师爱慕汀鹭师的花鸟技法,曾多次想亲往造访。他的谦逊、求实、坦荡,不囿门户之见的高尚人品,给荣康留下深刻印象。又有一次,荣康试着用西洋明暗法画中国画,悲鸿师见之说:“中国画首先是姓‘中’,中国画的改良应该是‘洋为中用’,‘古法佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采者融之’。”这些鲜为人知的精辟名言使荣康深受启发。荣康一生得名师亲授,学了四年国画,五年西画,奠定了他一生对中国画的创新探索之路,使之有了自己的面貌风格。

中大毕业后,荣康一方面从事教育工作,一方面潜心花鸟画创作。曾先后在广州国立中山大学、苏州美专无锡分校、无锡教育学院、江苏省无锡师范任教。1972年完成《花鸟画技法》等油印讲稿。

二十世纪六十年代,南京师范学院(今南师大)急切物色花鸟画教授,杨云龙教授受吕斯百主任之托,带公函来无锡师范商调荣康前往任

教。校方开始表示同意,调令来后又因故变化,急得南师又派杨建侯教授来锡催办,但校党委已作决定。荣康无奈,对建侯说:“我为南师编写教材,教学大纲,从梅兰竹菊四条线制定教学计划,课由你老兄上吧!”建侯见到墙上挂的几幅荣康画的鲤鱼,大为欣赏,就请教画鲤之技法。荣康边讲边画,并把作品赠他。

在花鸟画创作上,荣康既有深厚的传统笔墨功力,又有油画写生技巧,对光影、空间和透视的掌握,两者在他笔下巧妙而不留痕迹地融合在一起。他为了写生,在庭院种上各种花卉,饲养多种禽鸟,所以他画四时花卉、山石鱼虫,鸭鸽鸡燕等等无不信手拈来。尤其对“太湖金鲤”情有独钟,其画最负盛名,戏称“吴鲤鱼”。关于画鲤,他自己曾有跋写道“七十年代后期,余每晨步行至锡惠公园,观鲤于二泉池畔,赏鲤于‘知鱼槛’中,久之,颇知鲤之习性。盖大鲤多静,常沉于水底,威严强壮,似有王者风范;小鲤活泼好动,或成群争逐水面,或穿梭群鱼之间无停时;惟中鲤风华正茂,光彩照人,多伴于大鲤左右,大鲤动则动,静止时齐头并肩,似窃窃私语、情趣盎然。画鲤要近观察远欣赏,近观察可知鱼之形体结构,放眼远赏方见群体游动行止之情,聚散回翔之美一览无遗”。他还发掘“指画”和焦墨画法,用以丰富和发展中国画的表现力。同行评论他的画“散发出一股高雅宁静的清韵,跃动着内在的生命力”,“给人以强烈的视觉感觉,而且是人格化了”。

1980年,荣康已经七十岁了,受命创建无锡市书画院,任首任院长,为无锡的美术创作研



吴荣康夫妇与程及夫妇



1985年9月参加广西徐悲鸿纪念馆开幕,会后与廖静文馆长同游漓江

究、人才培养而东奔西走，带头出作品出理论。他八十二岁时仍觉“画之不倦……年迈笔健”，创作出四米多长的《百鲤图》。八十五岁时，意犹未尽再作四米之百鲤长卷，并整理出以前旧稿，写成《画鲤技法》。

在纪念荣康逝世一周年之际，我根据他生前愿望，将此稿整理付梓出版。在此向参与整理的尤建青先生表示衷心的感谢！

钱钟珏（晴碧）

写于白头轩

二〇〇三年三月



1935年中央大学毕业合影。前排右三徐悲鸿先生，右四潘玉良女士，右五陈之佛先生，前排左三吕斯百先生（左手拿大衣者），后排右五（陈之佛、潘玉良之间）为吴荣康先生。

目 录

第一章 鲤鱼的传说和民间习俗	01
第二章 鲤鱼的习性	03
第三章 绘鲤的工具和使用	05
第四章 鲤鱼的画法	10
◇鲤鱼的结构	10
◇画鲤与观察方法	11
◇鲤鱼的作画步骤	12
◇鱼体各部位的画法	17
◇幼鲤画法	29
◇水的画法	30
◇水草的画法	34
第五章 鲤鱼的构图	36
◇一尾鱼的构图	36
◇二尾鱼的构图	37
◇三尾鱼及群鱼的构图	38
◇单幅鱼花合景的构图	38
◇四季鱼花合景的构图	40
◇大幅合景的构图	43
◇长卷的构图	44
◇大幅画的构图及作画要点	46
附:作品题跋选	47
◇《百鲤图》手卷跋	47

◇《百鲤争流图》后记	48
◇《鱼乐图》手卷题记	48

作品选

◇池鱼腾飞	49
◇人欢鱼乐	50
◇碧波金鳞	50
◇鱼乐图	51
◇鲤寿万年	51
◇活泼金融	52
◇人欢鱼跃	52
◇苍松鱼寿	53
◇鱼乐	53
◇回翔争遂	53
◇春、夏、秋、冬(四屏条)	54
◇百鲤争流	55
◇人欢鱼乐(通景)	56
◇百鲤图	58
◇秋菊锦鲤(四屏条)	59
◇龙年大吉	60
◇柳阴双鱼	60
◇富贵鱼乐	61
◇万类霜天竞自由	61
◇九余图	62
◇戏莲	62
◇自乐	63
◇红鳞紫珠	63
◇堆金积玉	64
◇鱼乐融融	64

第一章 鲤鱼的传说和民间习俗

民间流传着许多关于鲤鱼的古老美丽的传说。据说鲤鱼原是龙种,一直居住在天府西王母瑶池中过着神仙的日子。出于对尘世的好奇,便下凡来到人间,遨游五湖四海。其间经历了种种奇妙动人的际遇,因而不冉眷恋瑶台仙府的生活,就在凡间居住下来,在甘甜清冽的江河湖泊中繁衍生息,福泽民间。几千年过去了,鲤鱼的嘴边还留有龙须,身上仍披有龙甲般的鳞片,上缀贯穿头尾的侧纹线;自颌下直至尾部染就闪闪发光的金黄色;壮硕劲健,威武中透着祥和。鲤鱼与众不同的形态特征加上美好的传说,因此深得老百姓的青睐和爱戴。很长时间,江南一带的老百姓都不愿杀伤鲤鱼,只有在年终敬神时,家家户户才将活鲤养在水缸里,届时把活鲤与其他牲畜物品一起置于供桌,并于鲤之眼眶上贴一方红纸,使之暂时不见亮光,能安静躺着,待供奉祀祝完毕送归“放生池”。那时,庵堂庙宇中都筑有“放生池”,里面全是很大的鲤鱼,游人香客常携带食物投放,成为习俗。

民间还流传着“鲤鱼跳龙门”的传说,说鲤鱼只要能越过龙门,即能仙化为龙。水涨流急时,鲤群好逆流而上,并不时有高高跃出水面者。传说的来源,当基于鲤鱼的这种特性。人们将经苦读后及高第、得厚禄、交好运谓之“跳龙门”,反映了人们良好的企盼和祝愿。

千百年来,人们将鲤鱼视为神灵祥物,并通过各种艺术形式来颂扬表现它。古代建造宫殿庙堂及民宅,常于屋脊塑鲤鱼作为吉祥饰物;民间工艺中多取鲤鱼形象造型;传统紫砂壶以“鱼化龙”作为观赏壶,深为大众喜爱;惠山泥人中怀抱大鲤的胖因,备受人们的青睐;环境艺术中,鲤鱼喷泉成为美化生活的常见题材;元宵佳节的鲤灯以其色彩鲜艳、形态可爱为人们所喜闻乐见;各种以鲤鱼造形的日用品及观赏摆件更是美不胜收。

绘画作品多见鲤鱼题材,画家往往在画中寄寓深厚的情感和良好的愿望。如画莲花鲤鱼,题作“连年有余”(“连”即“莲”,“余”为“鱼”,取其谐音);画牡丹鲤鱼,题作



“富贵有余”（牡丹称富贵花）；画群鱼嬉戏，题为“鱼乐图”（“鱼”者“余”，“余”即“我”，我乐也）；其他如“得利（鲤）图”、“大利图”、“有余图”等等，都与民间习俗及人们的喜爱相关。画家还经常借鲤鱼来状物寓意，借物抒情。如画紫藤鲤鱼，题作“紫绶金章”，绶为用来拴系印章的丝带，朝服中衣紫者为大官，其寄寓自然是十分明显了。又如画桃，桃主寿，民间传说中有“麻姑献寿”、“蟠桃会”等，我常将鲤鱼和桃花画在一起，题作“花开三千岁，鲤寿一万年”。其实世上何来“三千年开花”之桃和“万寿”之鲤，然而传说毕竟是美好的，人们所向往的正是对生命的祈祝，对人生的憧憬。

第二章 鲤鱼的习性

鲤鱼属淡水鱼类,对水质的要求不高,因此在国内分布较广。

鲤鱼习惯在水的中下层活动栖息,灵敏度很高。鲤杂食,尤爱活食,觅食范围较广。水面飘落的小虫,人们投放的食品,瞬间即被吞没。为风拂落的花瓣,每被误作食品,引起群鲤的追逐。江浙一带的园林中,都蓄养供人观赏的五色金鲤,如杭州的玉泉、花港观鱼,苏州的怡园,无锡的天下第二泉、寄畅园等。鲤鱼在水面争食时,常令游客驻足观望,流连忘返。在画家的眼里,争逐的群鲤恰成生动的画面,当然画家的注意力应着眼于鲤鱼的姿态及组合变化上。

鲤为体外授精,初夏,水涨流急,群鲤逆流而行,于前后追逐中排卵受精,看上去恰似长卷。只是近年河水污染,河内少见鱼踪,这类情景难以见到了。

为了更好地观察了解鲤之习性,我长年用大水缸饲养几尾红鲤,每日定时喂食,并在喂食前轻轻敲击缸边,久之,鲤受条件反射,应声迅速浮出水面,人鱼之间多了几份亲近。在后来的绘鲤中,我即着意于刻画鲤的善良通灵。曾见到有人将鲤画作狞厉状,其实鲤在水中,其相貌是蔼然祥和的。

于池塘观鲤,每见中鲤伴随大鲤游弋。而观缸中之鲤,则发现鲤在静止不动时作并头之状。

以人的生活经验而言,少而好动,老而弥静。想来鱼亦当如是,随鱼龄增大,大鱼定如老人,便捷不足,好静怕动。就力量而言,以中鱼为最。其实不然。一次观太湖捕鲤,一条重几十斤的大鲤在挣扎发威时,几个大汉竟束手无策,一任其窜跃而去。

多年来,我一直就怎样画鲤不断思考、探索和研究。为便于观察,曾于家中养鲤多年。工作之余,每有闲暇,常去惠山二泉观赏池鱼。其间坚持写生,得稿无数。在长期观察、欣赏、饲养、接触、写生及创稿的过程中,积累了不少感性认识。国画创作不必拘泥于细枝末节,更不能画成解剖图,而毋宁带有一定的随意性。写意画倘能做到随意生发的话,正是

到达艺术创作高境界的阶段。郑板桥画竹粗枝大叶；齐白石画虾笔简神凝，均臻艺术极境，其成功是用毕生的累积获得的。所以，任何有成就的艺术家都以生活为创作源泉，用眼去观察，用心去感悟，而不是重复别人的经验。古代画家筑屋深山，凿池庭园，亲猿鹿，友鱼虾，通过长期细致的观察，对动物的习性、形貌、神态、规律有深刻的了解。正是这种知之甚详的积累，方能极为传神地表现对象。因此，飞禽走兽的千姿百态在中国画家的笔下显得驾轻就熟、轻松自如，表现得神采飞扬、栩栩如生。这些，对学画者不无启发。

日本在二战前即开始人工培养鲤鱼，称之为锦鲤。战后，日本经济复苏，生活好转，经大力发展，锦鲤已成为日本国人的宠物。近年引入国内，饲养锦鲤的热潮在我国方兴未艾。日本将培养锦鲤的多种技术发展到极致，促使饲养者对鱼池改建、设备、饲料、鱼病的防治和水质、气候等研究探讨，对锦鲤习性了如指掌。锦鲤的色彩十分鲜艳，头、尾、体形已逐渐改变鲤的本来面目。用国画来表现锦鲤尚属新课题，有待画家深入研究，相信一定会为人们所喜爱接受。

第三章 绘鲤的工具和使用

工欲善其事,必先利其器。绘画同样也要靠合适的工具才能更好地表达作者的创作意图,充分施展其才能。但由于绘画种类的不同,表达手法因之而异,所使用的工具性能也各不相同,比如油画和国画,所用工具明显不一样。即使同一画种,如中国画中画山水和花鸟所用的工具也不完全一样。同为花鸟画,由于表现手法不同,工笔与写意,所用的工具也有差异。甚而有些画家由于长期的习惯,会特制某些适合自己作画的工具。

中国画的作画工具一般指的就是笔、墨、纸、砚、色、瓷碟和笔洗。这里就怎样选择适合画鲤鱼的工具和怎样使用工具作一些介绍。

一、毛笔 主要选用大号长锋羊毫。由于羊毫吸水(含水)吸墨量足,笔毛柔软而富有弹性,因此通常不用吸水量少的硬毫类笔(如狼毫、山马、石獾等)。选购羊毛笔,以笔毛齐整、笔肚不包短毛、泡水后笔肚不胀如蒜头为好。笔毛长短视画鱼大小而定,一般画一尺左右的鲤鱼时,笔毛长约两寸。若画更大,则笔亦大,如若画小些的鱼,毛笔当然也就相应可略小。另备中、小号笔若干支,羊毫、狼毫均可,以作勾勒用。如能练习用大笔勾线,则效果尤佳。要学会用大笔作小画,忌用小笔画大块面。

二、墨 传统用墨锭现磨现用。现在为使用方便,厂家直接生产现成的墨汁供(书)画家使用,如“一得阁”、“曹素功”等。使用墨汁为书画家节省了大量的时间,提供了便利,但与磨墨相比,存在着明显不足。作书尚可,用于绘画,则显得平淡,少变化,墨色不够丰富,湿时与干后的效果差异甚大。因其胶重,浓墨用笔滞涩不畅,在冬天甚至无法使用。折中办法,用一半墨汁加一半水,用墨锭磨浓,并用笔尖蘸墨在纸上试试,如觉落墨粘腻板滞,可再加几滴清水,用墨稍磨几下即可。已故著名书画家张正宇先生作书画每用此法。正宇先生非常讲究用墨,观其作画,于落墨过程中,时常把画纸竖起来,向着阳光看背面,问他为什么,他莞尔不语。我思之既久,领悟张老此举纯为观看作画过程中的墨色变化效果,后询诸张老,他才笑而首肯。趁画作未干时,在阳光下看背面,可把握墨色的浓淡



深浅,“过”或“不及”,可及时修改调整。这是一种极为有效的方法,但须有一定的经验才行。从前老画家作画后付裱铺装池,常亲自去看贴在板上的作品,因为中国画墨色运用恰当与否,托裱后一览无遗,不断比较总结,自能积累经验。

用墨和用笔一样,是画好作品的关键,也是作画的基础。有关笔墨,在后面还会谈到。

三、纸 画鱼用的宣纸,要选棉料重的。将纸向阳光照看,以纸上棉絮状分布多者为佳。刚出厂的新纸性燥,宜放置一段时间后再用为好,纸如陈酒,愈陈愈醇。但不用时必须用纸包好,不使“漏风”(纸漏风后,落墨时会出现白点)。用干净旧报纸包纸,油墨可防虫蛀。相反也有把新宣全部挂透风处,数日后取下包好备用。这样经短期风吹,纸质变紧,用来作画,效果很好。另外,仿古纸(生宣)因其色泽古气,亦适宜画鱼,颇文雅。

四、砚 只要石质细腻发墨,有盖和砚池较大即可。每天的墨磨后用毕如有余墨要用盖盖好。宿墨如无粒子在生宣上仍可用,且有不同效果。但在熟宣和扇面上画,就必须把砚台洗净,另磨新墨。扇面为手中把玩之物,尤重干净,特别是泥金扇面,稍存墨垢,会因脏而伤雅。

五、色 画鱼用颜料,即通常所用国画颜料,色泽文雅。花青、霜青、藤黄、胭脂、洋红等为植物质颜料,色泽透明,一作水色;朱砂、朱磬、赭石、石青、石绿等为矿物质颜料,或称石色,质粗而遮盖力强。盒装的轻胶赭石,质地细腻,调水使用透明洁净。白颜色过去用漂净铅粉,但受空气污染后易泛黑,称“铅泛”。以前作画,凡在白纸上用到白粉处,绝不能马虎,亦须与落黑一样,处处见“笔”,原因即日久铅粉泛黑,笔痕会一一毕现,若因为白粉画白纸,当时看不甚清而胡乱涂抹,时间一长,随铅泛而窘相毕露。古人用蛤粉,近人用锌白。蛤粉难觅,锌白遇某些颜色也会起化学反应,泛黄泛黑。因此最好不用或少用白粉。除色宣外,可尽量利用宣纸本身的白,“留”或“空”出。如粉红(淡红),以洋红(或曙红)加清水化淡即可。在白宣纸上画白色鲤鱼,可以用淡墨线来勾勒鱼的轮廓及鱼鳞。如以淡墨加藤黄,或以淡墨加花青,或者用墨赭,均可直接勾勒白色鲤鱼,较之单用淡墨,既多样化,而且有水意(详后)。中国画颜料如果是轻胶块盒装的,应溶于白色小瓷杯或瓷盅中。如是粉末纸包装,要自己加胶在砚钵中砚匀,如三青(石青)三绿(石绿),朱磬朱砂。用时加胶,用后须脱胶,否则时间一长,胶变质会引起颜料变质。

六、瓷碟、笔洗、毛毡

1、白瓷碟数只,一只专用来调墨,其他的作调色用,不论用墨或用色,都不能蘸了直接画在纸上,必须在瓷碟中调后才能画。调色时,冷色和暖色尽可能不要放在一起,以避免出现灰脏色。灰色若带倾向性色调,即成复色,使用得当,丰富美观,苏州著名画家陈迦

盒即擅长用复色。灰而无调,则成脏色,最忌。好的颜色价值等金。一个画家要培养成不浪费颜色的习惯,碟中余色可留作下次再用。

2、笔洗主要供洗笔和调色用水,最好有两只,一只盛水洗笔,另一只盛水调色。凡可盛水的容器如盆、碗、杯等均可。不过,为了使毛笔蘸水后能利用口边括去水分,最好还是选用专供书画家用的圆边的笔洗。传统作画有许多“旧习”,如将饱含水墨或颜色的毛笔朝地上甩,以去其过多之水,这于个人习惯本无可厚非,但在学校教学中是绝不能允许这样做的。也有将含有水墨的笔用嘴来吮吸水分(即依靠感觉敏感的唇、舌来掌握笔中水分),这既不文明,也不卫生(颜料、墨汁中含有对人体健康不利的化学元素)。如将使用过的废宣纸吸去多余水分,较为合适,且用后更换方便。但利用笔洗口边括去水分,边刮边考虑笔端该留多少水,同时与调墨、调色碟结合使用,我认为最佳的方法。

3、毛毡。从前画家作画在桌上铺垫纸或布,现在铺毛毡者居多。纸或布常因其吸水性大而影响墨色甚至弄脏画面。绘画用毡是未经脱脂的羊毛毡,因而不易吸水。由于写意花鸟画运笔节奏有快有慢,墨、色分量重,濡笔水分足,用毛毡衬于宣纸下,下笔后水分不会被毛毡吸去,而渗化于纸上,使每一笔略有溢出,腴而存骨,化而有痕,画成的作品浑厚华滋,润泽明净,墨韵丰富,干后似觉未干。产生这样的效果也是我们使用毛毡的目的所在。当然这应和其他工具互相配合,共同发挥作用。“工欲善其事,必先利其器”,通常指作画时应具备得心应手的工具。此说固然不错,但仍有不足。我的理解是应充分做到物尽其用。“善其事”之“善”,指要求做好,产生最美的境界,而利其器之“利”,即要求每样工具发挥它的最大效用。任何一个成功的画家无一不是在长期作画过程中谙熟各种工具的性能,充分发挥其特性的。

4、木炭条。作画起稿用的木炭条商店有售。但常因未烧透,当中留骨心而使用不便。如能自制效果更佳。可于清明前后,取柳条剪成同样长短(约4—5寸)置铁管中,灌入黄沙(避弯曲),两端用泥封死,然后放入炉中烧透,取出即可使用。

下面谈谈调墨、色的方法:

调墨是笔蘸墨后作画时必不可少的步骤。这与书法不同,一般作书不需过多浓淡上的变化。作画调墨通常先将笔在笔洗中濡水,并在笔洗边口刮去大部分水分,然后用笔尖蘸墨少许,在瓷碟中调成淡墨,调时匀和,使淡墨渐渐吸收近笔根,再蘸墨仍在碟中轻调成较深的淡墨,但不宜将笔按至笔根,至笔腹即可。反复几次,使笔上的墨从笔尖到笔根由深至淡含有层次,这时将笔在纸上以侧锋一笔画过,即会显现不同层次过渡自然的深淡墨色。画鲤鱼背部时所用的没骨法深淡变化自然,就是用此调墨法。其实在写意花鸟画



中这种方法可说是应用广泛。无论是画花和叶,还是树干藤枝,抑或是中锋、侧锋,均是如此。所谓“墨分五色”,浓淡变化,调墨显得非常重要。山水画中勾、皴、点、染,层层复加,可不断调整。而写意花鸟往往一气呵成,要使墨色变化丰富,层次多,关键就在笔上的墨有层次,这全凭经验。调墨如此,调色亦然。不同的是,由于色彩形象性强,为使色彩更丰富多样,因而较之调墨略有变化。如画红鲤鱼,一般不是用单一的红色(如曙红)加水或白粉调深淡,而是用相类或相近和暖色调合使用。如藤黄、朱磬、朱砂、大红、曙红等,调时笔蘸色一般为先淡后深,即先黄再朱后曙红,这样可防止深色留在淡色中以影响淡色色相,养成这样的习惯可保持碟内各色的纯净度。几种颜色调和时,孰多孰少,即产生某种色彩倾向。如黄色多时画出的鲤鱼呈金黄色,朱磬略多,则为朱色鲤鱼,倘以曙红为主,则自然画成深红色鲤鱼了……灿然缤纷的五色金鲤跃然纸上,都在画家自由调和,熟练运用。也有一鲤具多色的,如红、白、黑三色聚于一身,可用乱笔点彩法来画,但必须在底色将干未干时点上,干后如觉效果不理想,可复加较深色,加时仍于原点乱处,但不要全部铺满,要将前画四周留出边,看上去当中深而边上淡,像鱼体上自然泛出的异色,这样,既不显得刻板生硬,整体看上去,还会产生似在水中的自然感。中国绘画的用色极富民族特性,谢赫在南北朝时即提出“随类赋彩”,即依物象大类而赋色,关注对象固有色,摒弃西画中光色的冷暖变化。强调固有色,反映了中国绘画非常注重主观感受而不拘泥于如实描写客观真实。所以在作画时概括而单纯(单纯绝非单一),往往将非特征的芜杂的细节一概舍去,而保留甚至强化其本质的典型特征及内在性格。“随类赋彩”正是从设色上切合了这一民族特性。春山着绿,秋山着绛;浓艳“重彩”,恬淡“水墨”。画鲤鱼时注意色彩的倾向性即基于此,过于花哨或如实照抄,都易犯色彩庸俗的弊病。

笔墨二字,在中国绘画中不仅指工具,更多是指技巧。所谓笔墨好坏,通常即指画者驾驭毛笔和墨这一作画工具的能力高低。传统绘画非常讲究笔墨技巧,“凡作花卉飞走,必先求笔。勾勒旋转,直中求曲,弱中求力,实中求虚,湿中求渴,枯中求腴,总之画法皆从运笔中得来……”(清·董棨《养素居画学钩深》)。“作画第一论笔墨。古人云:‘干湿互用,粗细折中,笔之谓也。’用笔有工处,有乱头粗服处,至正锋侧锋,各有家数。……然用侧者亦间用正,用正者亦间用侧,所谓意外巧妙也。用墨之法,忽干忽湿,忽浓忽淡,有突然一下处,有渐渐渍成处,有澹荡虚无处,有沉浸浓郁处,兼此五者,自然能具五色矣。”(清·王学浩《山南论画》)历来有关笔墨技巧的著述甚丰。笔和墨又是相互依附,笔因墨形,墨赖笔运,因而是紧密结合在一起,忽略任何一方,均会因“有笔无墨”或“有墨无笔”而影响作品效果。惟有两者皆善,“有笔有墨”,方能“笔精墨妙”,神完气足。