

中国画名家技法丛书

传统工笔花鸟技法全解

廖松涛 编绘



天津杨柳青画社

中国画名家技法丛书

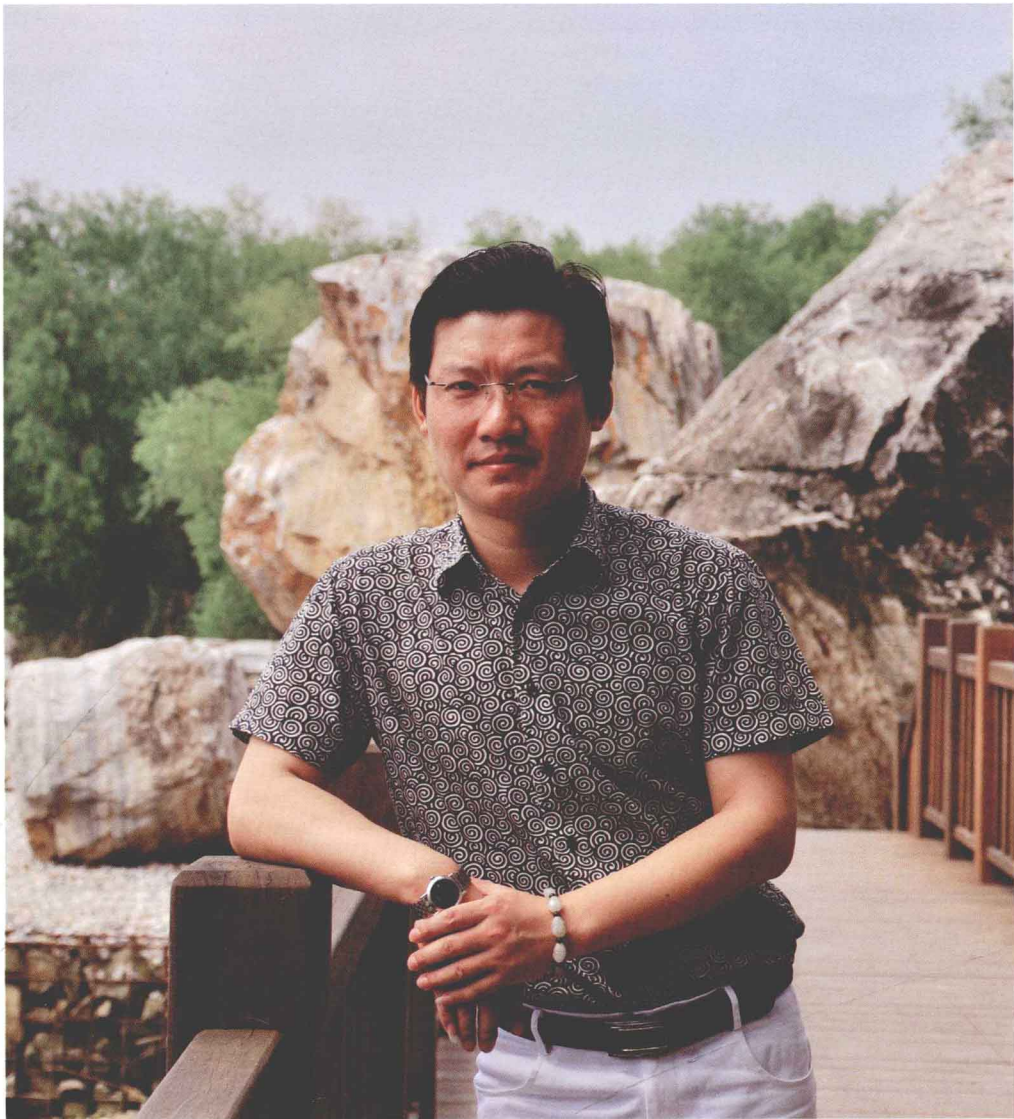
传统工笔花鸟 技法全解

廖松涛 编绘



常州大学图书馆
藏书章

天津杨柳青画社



廖松涛艺术简历

生于江苏镇江。

出版多部作品集及画册，并于2010年11月在江苏省美术馆举办“廖松涛中国画作品展”，于2011年在乌克兰利沃夫等市举办巡回个人作品展。

其作品被多家报纸和期刊的艺术专栏发表并推荐。

图书在版编目（C I P）数据

传统工笔花鸟技法全解 / 廖松涛编绘. —
天津：天津杨柳青画社，2012.1
（中国画名家技法丛书）
ISBN 978-7-80738-833-3

I. ①传… II. ①廖… III. ①工笔花鸟画—国画技法
IV. ① J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第248548号

天津杨柳青画社 出版
出版人 刘建超

（天津市河西区佟楼三合里111号 邮编：300074）

<http://www.ylqbook.com>

北京圣彩虹制版印刷技术有限公司制版 天津海顺印业包装有限公司印刷

开本：1/8 787mm×1092mm 印张：7.5 ISBN 978-7-80738-833-3

2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

印数：1—3 000册 定价：45元

市场营销部电话：（022）28376828 28374517 28376928 28376998 传真：（022）28376968
编辑部电话：（022）28379182 邮购部电话：（022）28350624



目 录

前 言	2
第一章 用笔	6
第二章 用墨	10
第三章 用色	14
第四章 线条	19
一、线条中蕴含的内容	19
二、线条表现的意义	19
三、线条的写法	19
第五章 布置	22
第六章 写生	25
第七章 创作	29
《伴栖》画法步骤	30
《捕》画法步骤	34
《晨曲》画法步骤	38
《蝶恋花》画法步骤	42

《凝秋》画法步骤	46
《桑恋》画法步骤	50
作品欣赏	54
纵	54
晨恋	54
伴友	56
捕	56
护	56
惑	57
觅	57
明志	57
偕	58



前言

在中国绘画发展的漫漫长河中，花鸟是其中独特而广为广大所喜爱的一科。这一科目较早就被关注，甚至在新石器彩陶上即有表现，但早期多以工艺纹饰形式呈现，最终发展成熟至独立画种则在唐代，既有社会需求因素，更与时政文化的发展密不可分。因为绘画在该时期最为重要的功能是“宣教”，以画代文教化民众“使民顺，使民从”。所以最早得以辉煌的是人物画，而非花鸟山水（见图1、图2）。



新石器彩陶上的小鸟（图1）



顾恺之《女史箴图》局部（图2）

尽管在汉、晋时有张子平潜描神兽，曹不兴误笔成蝇，张僧繇画龙点睛的流传故事，但他们对花鸟类题材的表现尚未形成气候，其中的内容刻画多服务于以人神教化为主旋律的人物画。

至唐代，花鸟画科中出现了一批优秀的且形成创作群体的画家，使得花鸟画真正从人物、山水中独立出来，并逐步走向成熟。其中名垂青史的就有：薛稷、韦偃、姜皎、殷仲容、冯绍正、刁光胤、滕昌祐、梁广、白旻、周昉、边鸾等。很多画家都有自己的专长和绝活，如薛稷画鹤，张彦远评其画鹤“……最为著名，时人无出其右……”是当时秘书省“四绝”之一，还有曹霸、韩幹画马（见图3），韩晃、戴嵩画牛（见图4）。但真正意义上代表花鸟画立科并变装饰风貌为写实的，成为花鸟画园地开辟者的标杆性人物则是边鸾。首先边鸾在选材上鸟雀、花卉、猫虫都有广泛的涉猎，其次经他所表现的题材全都达到了一个很高水平，再次他有自己代表性的课题成就——“尤擅折枝”。唐人张彦远评述“善画花鸟精妙之极，至于山水园蔬，无不遍写……花鸟冠于代而有笔迹”。清人张志钤评“花鸟一科，唐边鸾……前无古人者也”（见图5）。



《韩幹照夜白》
（图3）



作为历史过渡期的五代却是花鸟的发展繁荣期，其代表人物有服务于西蜀后主的孟昶之，翰林院的黄筌和淡泊明志、放达闲适、恬然于江湖的徐熙。黄筌是一个发展全面、综合水平很高的画家，山水、人物、花鸟无所不能，但尤擅花鸟。（见图6）他以其笔意豪放，脱去格律的作品打动时人，更以富贵、臻丽的气象塑造了“黄家富贵”的典范模式。而他的儿子黄居寀不光对此有很好的继承，而且在生动生气上超越了其父。号称为“江南布



衣”的徐熙则另辟蹊径，独创“落墨法”（见图7）不拘泥于精勾细描，以墨写成，略施杂彩，使墨色不碍创立了水墨为主、浅绛为辅的新型表现方式，颇能传达“野逸”之趣。相对于黄氏的富贵而言，“徐氏野逸”自成一格。其子徐崇嗣后发展落墨法为设色“没骨法”亦独步画坛。



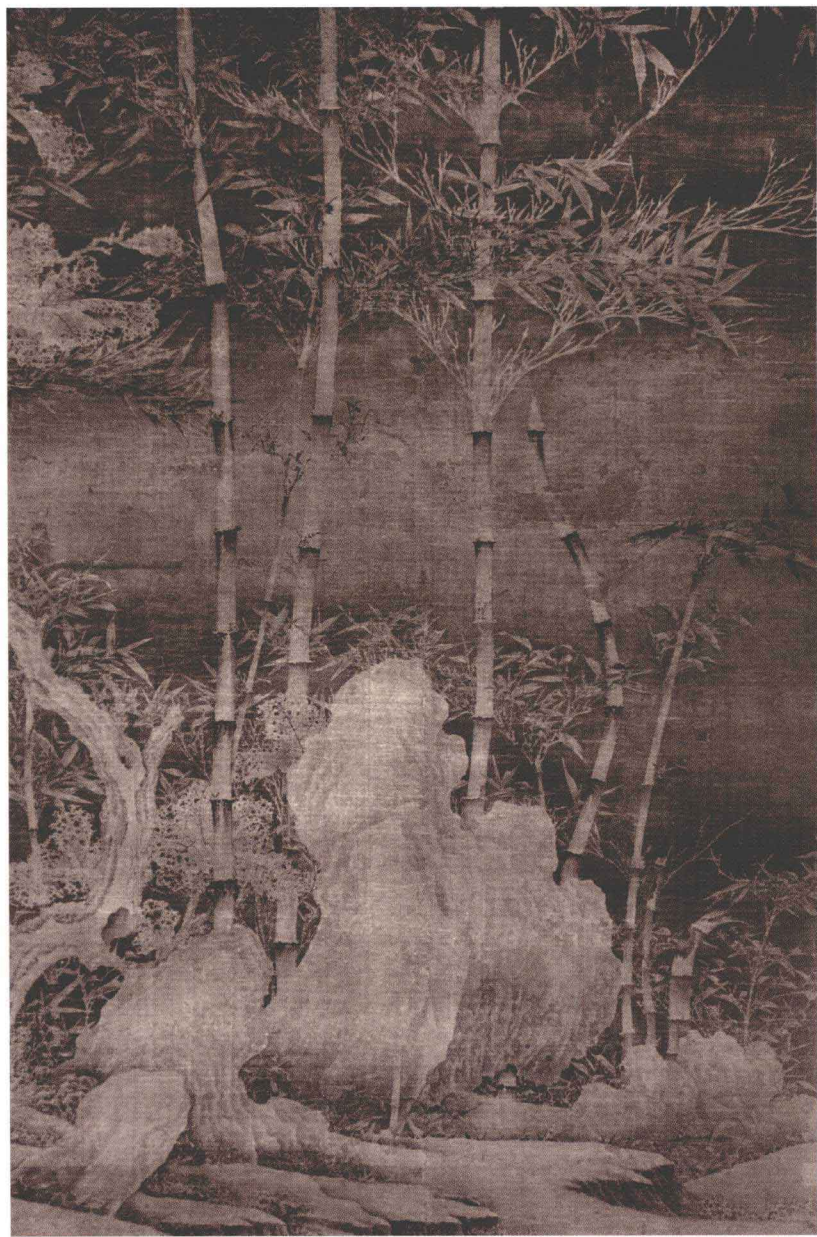
黄筌《写生珍禽图》局部（图6）

虽然两者代表了不同的风貌，创立了各自不同的表现方法，但他们共同成就了花鸟画的发展，使黄氏“勾勒法”与徐氏“落墨法”成为未来花鸟中“工笔”和“写意”的源头基础，也正是这样基础的建立使两宋花鸟成就了第一个繁荣高峰。

“文治天下”的政治影响下北宋大力发展了始创于西蜀、南唐的翰林图画院，使画院建设日渐成熟，聚集了一批成熟的高水平的画师，尤其是宋徽宗赵佶亲自主持成立的宣和画院，一改前朝山水主流的创作态势，把花鸟创作放到主要位置，且经常亲授技艺，选拔优秀人才，网罗奇花异兽，虽于政通治国不利，但从文化角度却充分发展和完善了宋初“富贵”面貌，形成影响深远的院体风范。在刻画事物上不仅特别注重认真深入考研描写对象，而且在作画技法上日渐精巧工致，由于北宋后期至南宋在画院画师团队建设中连续不断地掀起高潮，使得花鸟的创作进入全盛时期，涌现出一大批杰出人物，如：赵昌、崔白、文同、赵佶、林椿、李迪、杨无咎、法常、徐禹功、赵孟坚、郑思肖等等（见图8-图11）。

历史往往就是这样，走向高峰的事物一定酝酿着转折性地变革。清新、优雅、妩媚、闲适的工笔花鸟独步时代即将结束。以苏轼、文同为首的文人群体在介入绘画后，以独特的审美意趣把玩和改造了中国画，逐步形成了一股以重笔墨意趣，重情感抒发的“文人画派”。至南宋末年，新的审美理念随着宋政体和画院的衰败而渐渐强大。进入元代后，以钱选、赵孟頫为首的革新代表，不断批判宋院体画风“浮华浅薄”并锐意改革，一改工丽纤巧，转而率真典雅，以水墨取代色彩，形成墨笔花鸟为主的鲜明的时代特征。最终在王渊、边鲁、张中、王冕等人的手中完成了时代转型（见图12-15）。自此，工笔花鸟创作作为花鸟科主体的全盛时期便逐步迈入与放达淋漓的意笔花鸟同辉共兴的时代。

理念是左右时代的灵魂，是引领事物发展的向导。审美意趣的转变、发展以及文人画体的兴盛是时代进步之必然，某种角度来讲虽然限制了工笔花鸟在一段时期的再创辉煌，以致于后世再也没有出现两宋花鸟全盛的辉煌，但不可否认，绘画仍然是不断向前发展和提升的。然而在数百年后的今天，我们欣喜地看到，工笔花鸟再次被大家所喜爱和热捧。更有一批画人深入传统并在题材和技法上进行了广泛探索和拓展。鸟、兽、虫、鱼、禽、畜、器，花、卉、枝、干、草、果、蔬尽揽其中。取得了百花齐放百家竞艳的不俗成就。然而我们在热闹的背后应当看到，发展不是一味向前冲，只有保留住前人的静



徐熙《雪竹图》（图7）

气、文气、古气、拙气，才能使发展步伐更加稳健成熟。不致使工笔花鸟落入装饰花鸟的处境。

从广义上来讲，强调中国画的根和魂应当都是在以写意为表现要旨上，虽然近现代将中国画细分为大写意、小写意、兼工带写、工笔、没骨、岩彩等，但个人浅见以为，较细致和明确的分法只是体现了中国绘画不断发展的现状和将中国画更科学细致分类分科的良好愿望。不能忽视中国画写意性的本质，很多事情不能因时过境迁而被误读。比如：两宋时大力提倡的“写生”，是与时下写生的理解有本质的不同。工笔作为中国

画的表现形式之一，是刻画相对精致、精确、层次表达相对丰富深入含蓄的写意形式。我们今天学画工笔花鸟时尤其应该认知当中写意性保留的意义和必要性。这种对“真滋味”的保留是不会影响绘画的发展，只会极好地促进其更为健康地发展。



赵昌《写生蛱蝶图》
局部（图8）

无论是现代审美意趣，还是传统法则意象，无论是新风新貌的融，还是古意古境的承，中国画重的是“意”，意表达完成的方式是“写”，写的基础是“书”。



赵佶鸂鶒图（图10）



崔白《双喜图》（图9）



王冕《墨梅图》（图15）



李迪《雪树寒禽图》（图11）

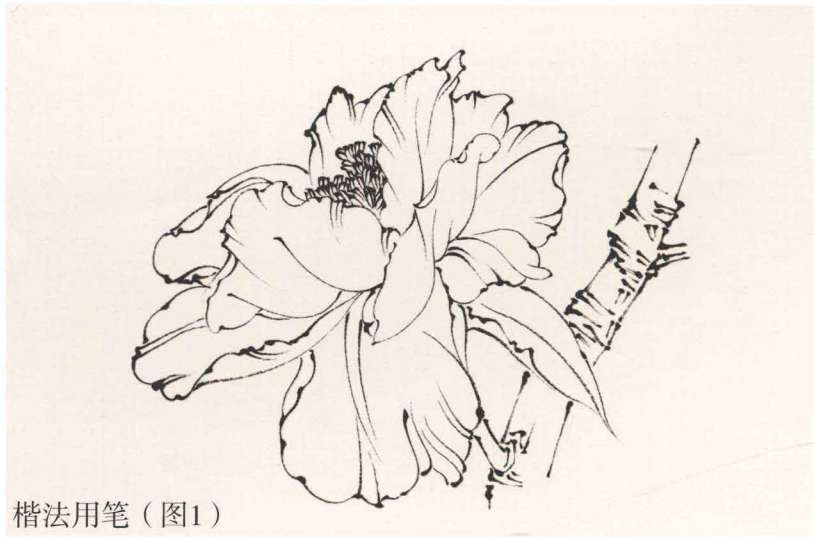


王渊《竹石集禽图》（图12） 边鲁《平安起居图》（图13）



张中《芙蓉鸳鸯图》（图14）

第一章 用笔



楷法用笔（图1）

董欣宾先生在《中国绘画六法生态论》中归纳骨法用笔是中国画的特征。用笔骨法是中国绘画的自体灵魂，笔者认为不仅是中国画也是中国书法的特征和灵魂。基于这一点，用笔掌握的程度某种程度上可以成为评判一位书画家是否入门的标志。因此一定要认清用笔在中国画中的重要意义。

“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似皆本乎立意而归乎用笔，故工画者多善书。”这句话是张彦远对他那个时代上古、中古、近古，今人分析之后的认知下提出的观点，他的分析用于现在亦正当时，非常值得思考和玩味。

首先，用笔既是起点又是终点。作为起点，其对象首先是形，也就是表明中国画是需要形似的。两宋花鸟画家就承袭古法，非常注重写生，探究描绘对象的物理，更注重研究物象在实际生活中的各种变化。后来产生的“不似之似、似与不似之间，画以形似论，见于儿童邻”等观点，看似不重形似，和吴冠中先生的“笔墨等于零”一样，在理解上不能断章取义，实质上是告诉画者不要仅仅重形，更要求做到依形之上的神韵表现。是一种文人情感和人文审美对形象美要求作出提升的表现，从文同等人的画中可以读到。

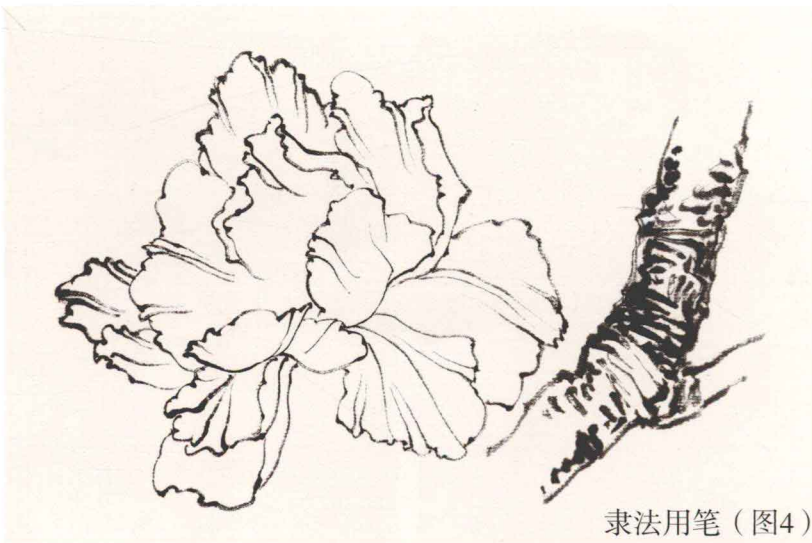
形似与骨气的关系，可以帮助我们加深对形似的理解。“形似须全其骨气”。建立以骨定相。骨架、骨势、骨质、骨力，为建立生动之气、精神之气、古拙之气、韵律之气。建立健全这二个方面的修养以使一个立于本体本质的结构来服务于形，一个立于传达神采、精气来服务于形。这是对形似理解的高要求、高标准。即不仅了解描写对象的结构还要了解其气质。

“本乎立意，归于用笔”表明用笔是终点，再好的想法，再好的理念，再好的创意，最终实施都是需要技术来完成的。只有解决了用笔、用墨，笔墨方有可能近于零，做到情技合一。

其次张彦远在这句话的后面还不忘提一句书画之间的内在联系，即“工画者多善书”。常常听到大家强调“以书入



行法用笔（图2）



隶法用笔（图4）

画”，以书入画不是一句空话，是要反复长期实践的，它不是把书法入画法就叫以书入画了，应当是借书之法入画之法，所以以书入画不能是直接植入，要间接转化，即用书法建立的法度去修养使用毛笔的功夫和方法，把书法中线质的变化规律引用到绘画对象的表现上去，做到这一点才能讲书法和中国画之间的同源和基础。

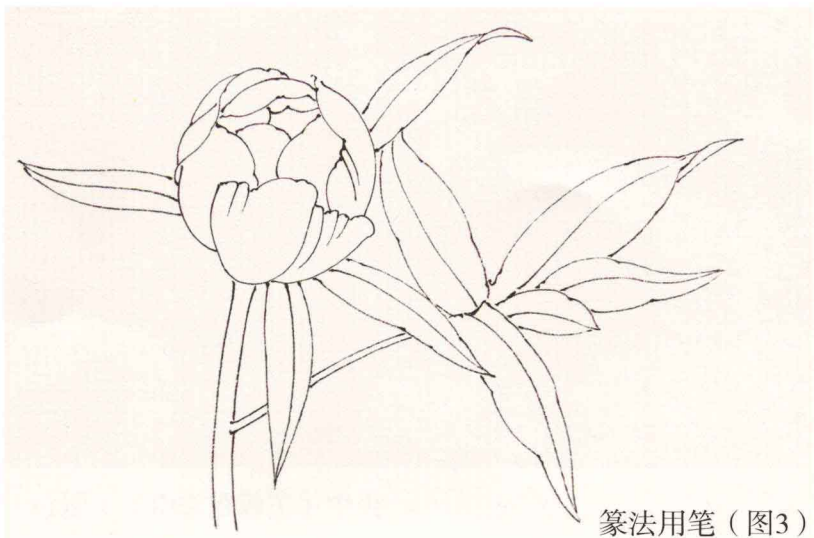
学习楷书，取楷法入画，可以确立良好的拖笔、运笔、收笔，这是笔笔到位的基础（图1）。

而学习行书，取行法入画，若流水过云，自然得生动之气，而且行笔有畅贯之感，亦可获笔断意连之趣（图2）。

学习篆书，取篆法入画，可使笔沉，可使笔悬稳，同时还能做到使转中矩有度（图3）。

学习隶书，取隶法入画，顿挫提按中使线条产生极好的质感，富于表现力（图4）。

学习草书，取草法入画，可增加笔的轻盈跳跃，易于飘逸之气或雄壮气息的表达（图5）。

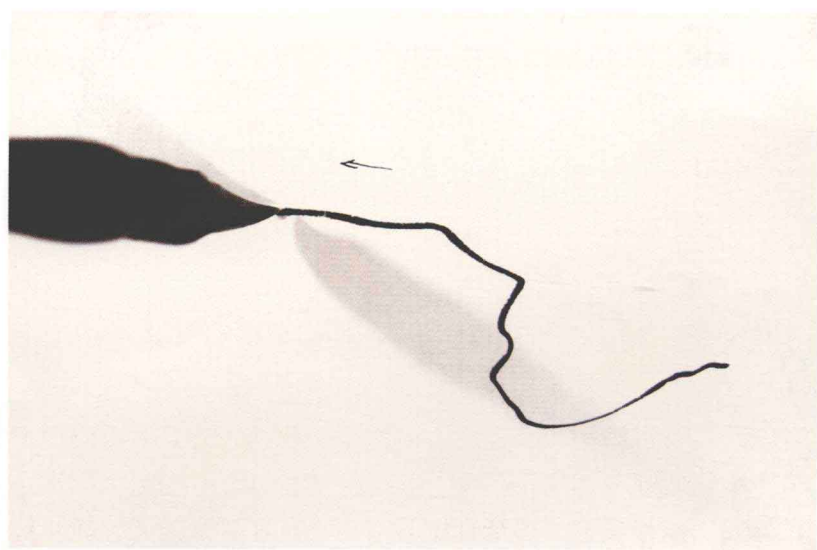


篆法用笔（图3）

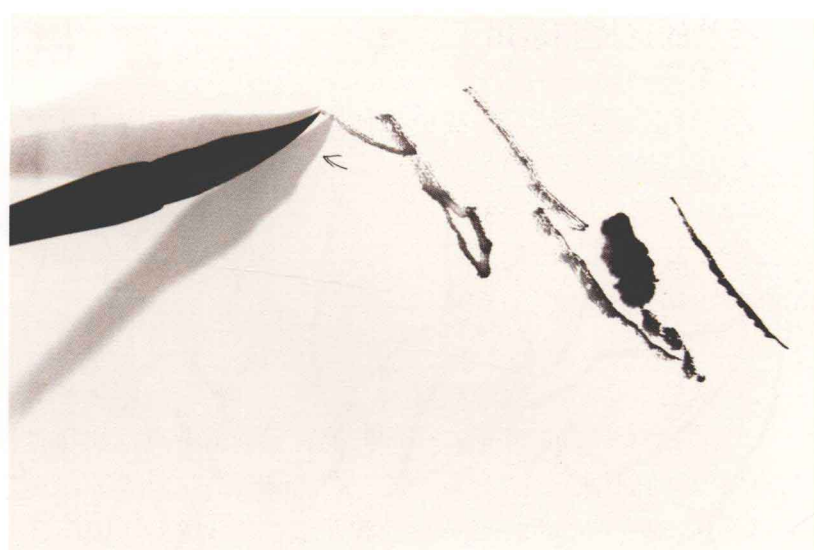


草法用笔（图5）

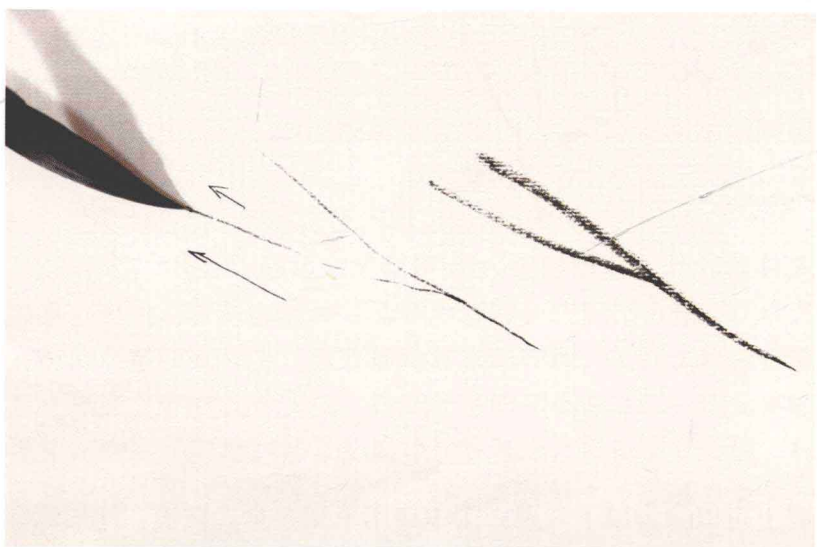
用笔无论如何以书入画，无论如何骨法用笔，在其形制上和状态上可以分为以下几种：①中锋用笔相对直立握笔，使用笔锋部分运笔（图6），可用来表现粗细浓淡不一的较为稳定的线条。②侧锋用笔相对侧向执笔，使用笔锋及笔肚（图7），可用来表现块面状的东西，包括各类染法或部分皴法。③顺锋用笔，相对侧向执笔，顺笔竿方向顺势运笔，可用笔锋，可用笔锋加笔肚（图8），既可用于表现顺利的线亦可表现力度感强的面。④逆锋用笔，相对侧向，朝笔锋方向推笔，通常使用笔锋偶及笔肚（图9），通常用于表现较有质感的内容。⑤拧锋裹锋顺势运笔边画边拧笔杆完成，（图10）通常是在运笔变化中的收转的技巧。⑥散锋可以在运笔的过程中形成，亦可人为散锋写画，行笔多变，忌用到笔根。（图11）用于一笔完成多个内容，或者是皴擦过程中求得更多变化的用笔方法。



中锋用笔（图6）



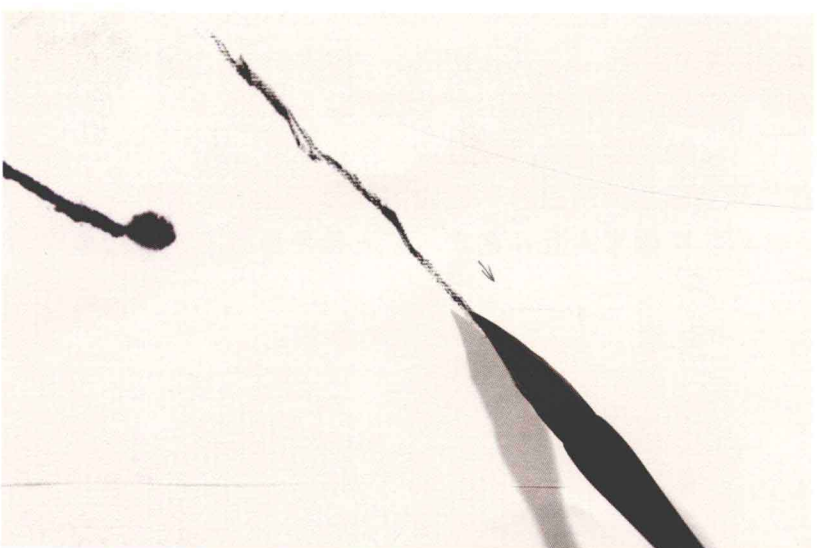
侧锋用笔（图7）



顺锋用笔（图8）



逆锋用笔（图9）



拧锋裹锋（图10）



散锋用笔(图11)

毛笔的选择和运用

1. 笔品

无论材质如何的毛笔，无论品种如何的毛笔，必须具备如下四品。

- (1) 压平见齐 (图12)
- (2) 舔后见尖 (图13)
- (3) 蘸墨则圆 (图14)
- (4) 用时有健 (图15)

2. 选笔

不同的笔有不同的功能，不同的笔有不同的特点，在学习过程中应通过多尝试来了解和适应，使用时选择得心应手的材质。工笔花鸟小品的创作，一般有勾、皴、染、洗、提几个步骤，分别可以选择以下笔材。

勾：一般使用弹性较好的狼毫和兼毫、勾线笔、小楷笔、中等加健羊毫，如果用羊毫狼毫合做的笔则既有好的弹性又有好的蓄墨量 (图16)。

皴：皴可根据画的内容选择大小型号不一羊毫的和兼毫，弹性太大的笔不适合皴 (图17)。

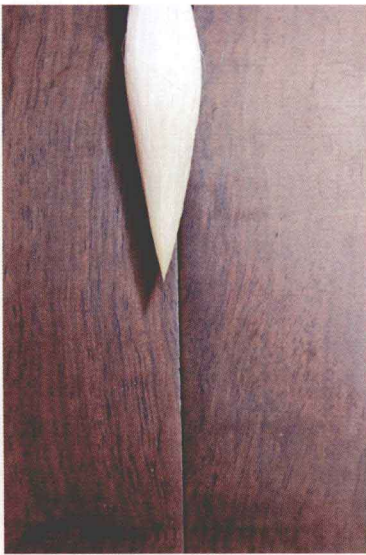
染：这是一个必须多次多层完成的步骤，水和色的变化较大，适于选择较软的羊毫，如白云或加健羊毫笔 (图18)。

洗：这是一个特殊的步骤，也是新发展的技法，因此它的选笔上不一定只用毛笔，油画笔和底纹笔均可使用 (图19)。

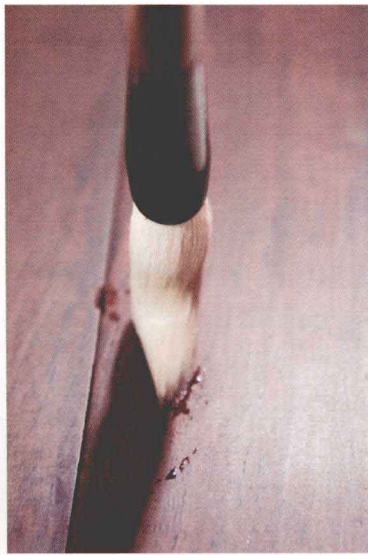
提：其法近似于染，但色的厚度和着色的位置有所不同，也是需要根据情况来选择用笔的，大处用大笔，小处用小笔 (图20)。



齐 (图12)



尖 (图13)



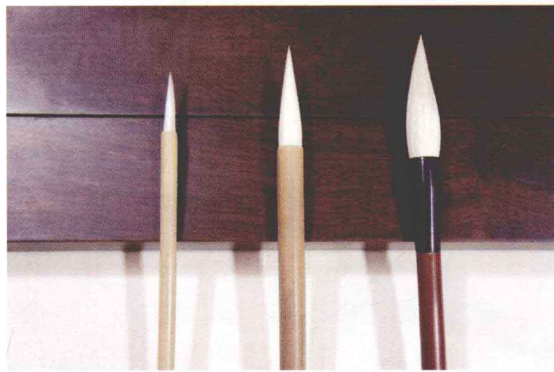
健 (图15)



勾线用笔 (图16)



提法用笔 (图17)



皴法用笔 (图18)



染法用笔 (图19)



洗法用笔
(图19)



圆 (图14)

第二章 用 墨

笔墨二事是中国书画躯干上的骨肉。用笔为骨，以骨立形，用墨为肉，以肉传神，笔墨相合成韵，二者缺一不可。

笔立形质，墨分阴阳，阴阳既现，五色俱生，六彩共存。以五色分墨有两法：一、焦、浓、重、淡、轻，此为书家之五色。二、枯、湿、浓、淡、焦，此为画家之五色。六彩一说即黑、白、干、湿、浓、淡。

书法当中分的五色是比较早的对墨色变化的认知，是与在走笔中含墨量的多少与走笔速度的徐急以及走笔时提按等动作节奏因素相关，因为这样一系列的组合变化使得墨色表象上产生了浓和淡的感觉，墨块大小的不同又产生了重轻的感觉，这种墨色的变化是以书写文字的感受来划分的，比较感性化。因此在早期的绘画中的墨色也应遵循于此墨法，陆探微以张芝草书入画就得此法（图1）。

然而自唐起，画者如王维，吴道子时代画者始以水分墨，把墨色的变化引领到了一个新的层面。经元代的发展使用墨之法大致完备。这样一来突破原有的墨色体系，把墨色进化到枯湿浓淡焦这一分法中。除焦墨以外，其它墨色多包含了对水墨相合的理解。这里的浓淡已不再是前者的浓淡，不是感性的而是视觉上极为明确极为理性的真正的浓淡层次，是体现出水墨比值变化的浓淡。这里的枯湿也不仅是墨的枯湿更蕴含着水的元素。因此可以认为书画之用墨自唐起分色已与书法体系不同（图2）。

自梅花道人以画入书以来，画之五色开始影响书之五色，到明末清初书笔工具变革，更使画之五色影响了书法的五色。到近现代，画之五色已经完全渗透到书之五色，由此书画五色由合至分，又由分至合（图3-图4）。

六彩中比五色多一白，这里的白不是白颜色，是指纸的本色，也是墨中之留白。不同的墨色与白对比呈现出不同墨色风采，当大家把计白当黑引入到墨法中来时，白已经不是简单的留空了，是具备与墨互动的色彩之一。

墨法在工笔花鸟画中具体运用表现在勾画线条、晕染对象、晕罩底色三大方面。

一、勾画线条时墨色的变化运用。①应当考虑物象不同部位本身颜色不同，即固有色的深浅。这是给墨定色的基础，固有色深，用墨则深，固有色浅，则用墨淡（图5）。②应考虑物象表面的质感，表面粗糙的多用枯墨涩笔，表面光滑细嫩的多用润墨畅笔（图6）。③对于画面有多个层次表达的，可采用近浓远淡或近淡远浓。一般前面层次用墨重于后面层次为多（图7）。④还需要考虑到用墨过程中主体对象和附属对象的变化，如为衬托出主体可使用以浓衬淡或以淡衬浓，以枯虚衬润湿或以浓密衬淡疏等等不一而论（图8）。

二、晕染对象和晕罩底色中的墨色变化，这里我们分类几种墨法对应阐述。

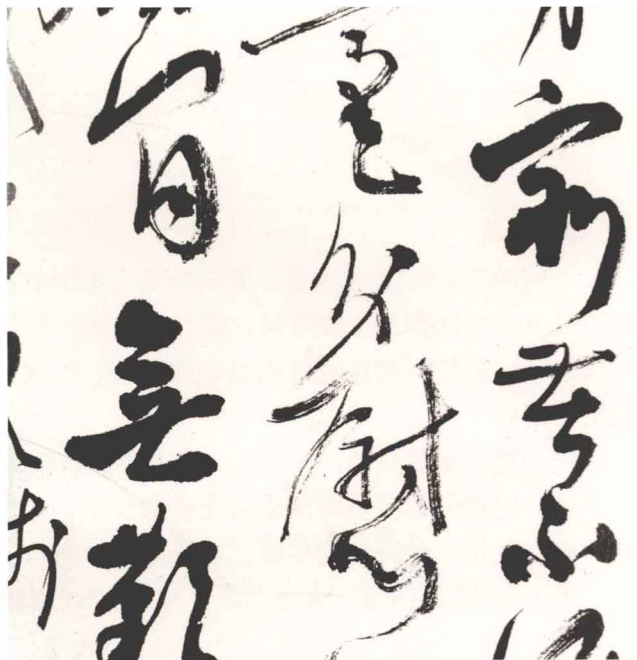
清墨法：清墨法是以淡墨层次表达为主导的墨法，虽然是淡墨但是仍然要以中间再细分多个层次，使画面淡而不单，同时在分层次时应做到分染各层次多次重复的程度不一，使画面中淡而不薄，厚而不飘（图9）。

积墨法：这是工笔花鸟画中最常用之法。积墨是一种以薄造厚、以淡造浓的过程。首先可以避免直接使用浓墨的呆板滞涩，其次可以在积的过程中通过层次多寡，拉开表现对象的距离。积墨法的使用中还可以分为干积和湿积，干积需层层待干，虽有很多水渍，但也颇有趣味，湿积可以不留笔痕，过渡自然流畅（图10）。

破墨法：破墨法分为以浓破淡、以淡破浓或以色破墨、以墨破色。破墨时应时时注意观察晕化过程中的变化，随时调控变化按需求走，破墨还要注意外轮廓的虚实浓淡的变化，避免干后渍痕的刻板（图11）。

洗墨法：洗墨法是洗技法的延伸，是根据画面需要对已经完成步骤的线色或晕染色、底色作出清洗，以便达到拉开表现对象墨色距离的效果，当然洗后如觉墨色不足亦可再补墨（图12）。

墨法中既有适用工笔花鸟小品的墨法，也有不适的墨法。比如重墨法在画面中过多使用会使画面容易脏或显得过于阴气。泼墨法相对于较小尺寸的小品而言，泼墨显得动作太大而施展空间不够之感，宿墨法更是工笔花鸟小品之忌，不光宿墨勾的线会遇水渗化，而且宿墨不利于晕染，其墨渣更易污染画面。



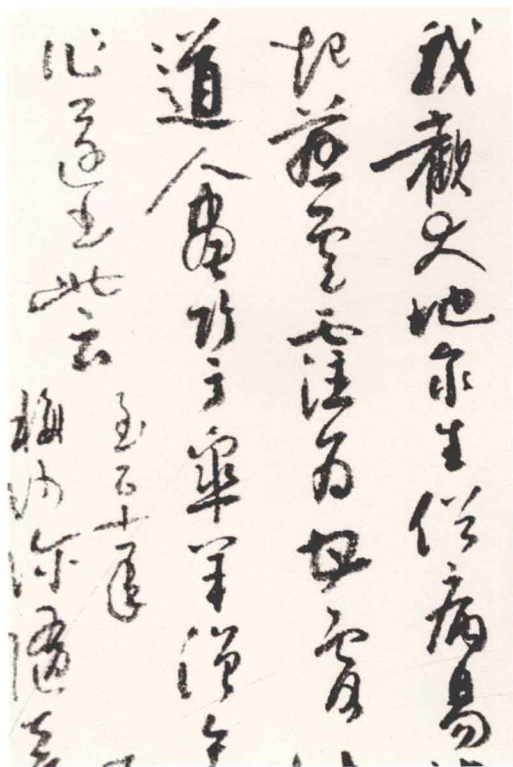
李双阳作品中的原墨墨色变化（图1）



以水分墨的墨色变化（图2）



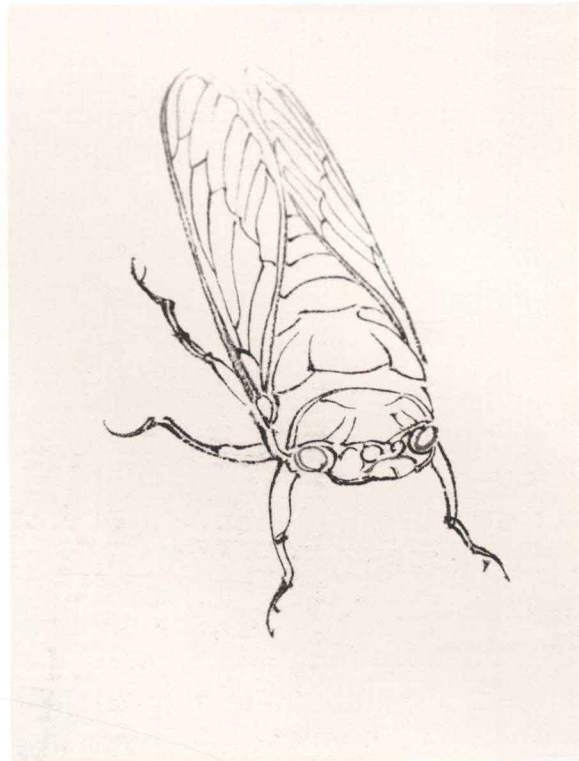
李双阳作品中水墨墨色变化（图3）



吴镇以画入书的作品局部（图4）



根干、叶子与昆虫质地不同（图6）



前后墨色变化（图7）



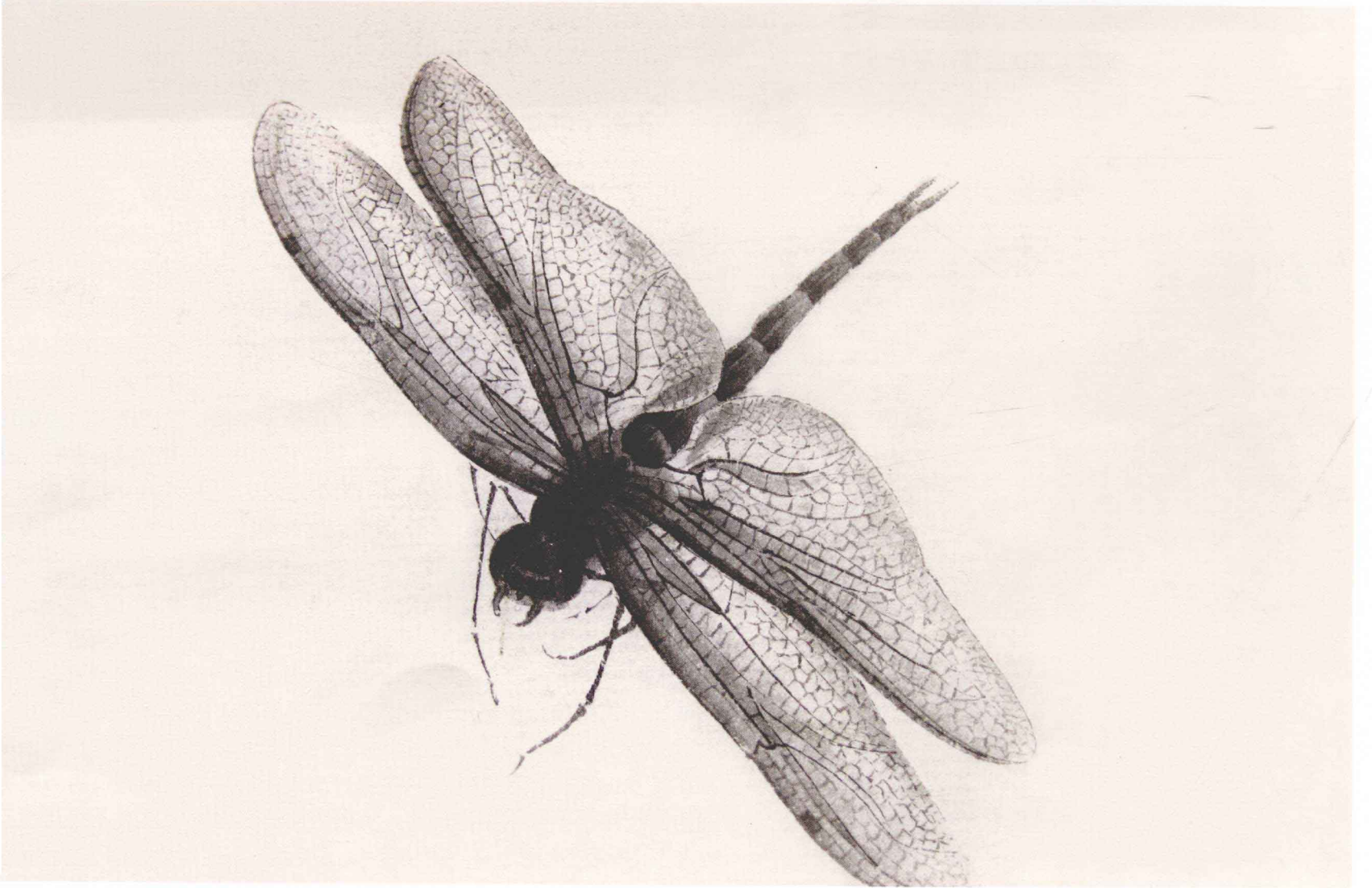
（图5-1）



（图5-2）



减弱客体强化主体（图8）



（图9）



背景中以积墨完成 (图10-1)



(图10-2)



以水破墨 (图11)



背景以洗法完成 (图12)

第三章 用色

用色二法，一曰丹，二曰青。因此中国画又称丹青。此乃用色之古法，后法及五色“青、白、朱、玄、黄”。在实际运用中是“青色系”、“朱色系”、“黄色系”非仅三色。用色至极者墨也，色弱至极者白也，后文人画去色用色，取法两极，以墨当色，由是“彩”、“墨”共晖，各自千秋。

传统的中国画用色不受光影影响，以物象本体本色为用色渊源，以对物象的认知提炼和感受以及情感宣泄为用色渊源，是通过感性表达理性的色法。如竹子可以画成绿色、墨色或朱砂色。这里描绘对象本身是何色并不重要，重要的是哪一种色更能表达画者的心性，更能达到画者想要表达的意韵。

由于传统用色相对于西法有一定的宽度，那么如何学习用色笔者总结两个方面。一、广泛阅读传统绘画作品，从中获取大量的用色信息进行归纳总结，以取得前人用色的规律形成经验。二、取法时代用色审美的意趣与古法用色相融合，形成既具时代特征，兼备传统韵致的用色风貌，下面对用色的几个规律作一个归纳性小结。

明度之对比：一张成功的作品至少有亮、灰、暗三个程度的色阶变化，无亮色画面显深太闷，无暗色画面份量不够。传统作品利用黑白及相近色调节画面就常常在画面增加韵味中起到了独到之功，尽管有的黑是因为植物颜料时久变黑的也成就了意外之趣（图1）。

纯度之配比：红黄蓝橙绿紫及各类其它色，在色相发生变化的同时伴随着的就有明度和纯度的变化，颜色调和的种类越多纯度越低。纯度高的色易跳入前，纯度低的色易退入后。过多的人前色易使画面阻塞层次混乱，但无入前色又会使画面晦涩阴暗。所以画面把握好不同纯度色的运用和配比是展现表现对象神彩之必须（图2）。

统一与对比：西方色彩中有一个知识点叫色调，这个色调就是统一色彩感觉在视觉中的映象。今天在阅读古画时，也觉得画面比新作更加协调统一，因为通过岁月打磨把画纸、画绢沉色形成从大色块的底色上把画面各个部分进行了一次色调统一，这种统一法与现当代的作画中做底色或肌理效果是一个道理。当然过于统一的作品自然也不是好作品，因为起码会给人感觉过于平淡。因此整体统一是需要局部对比来映衬的，这种对比可以来自于色的明度，可以来自于色相或纯度，包括冷暖度等等（图3）。

主体与退变：作品的看点是画眼、画心，如何使之从众多物象中被人发现是色法探究必须注重的方面。因此，环境以及客体的用色描写在围绕主体进行时，既要附和主体与主体产生联系又不能与之争抢份额。如绿色的昆虫在绿色的环境中，作为主体的昆虫可保持适当的原色度，而环境中的绿则可以减弱，可以从明度、纯度、色度等几个方面减，但如将绿完全改成墨色的叶子就不如淡灰绿好，因为叶与虫之间的色彩联系没有了（图4）。

呼应与对比：分布于画面各个位置的配景、环境、底色与主体之间的色存在呼应或附和关系是比较好的，这样可以起到形散神收的作用，使人在观感上自觉的把主体和客体融合到一起。如果呼应主体的物象从外形和内容上还能与主体拉开距离那么就会因为某种对比的出现强化呼应效果。反之则与主体之间产生相互消减的作用（图5）。

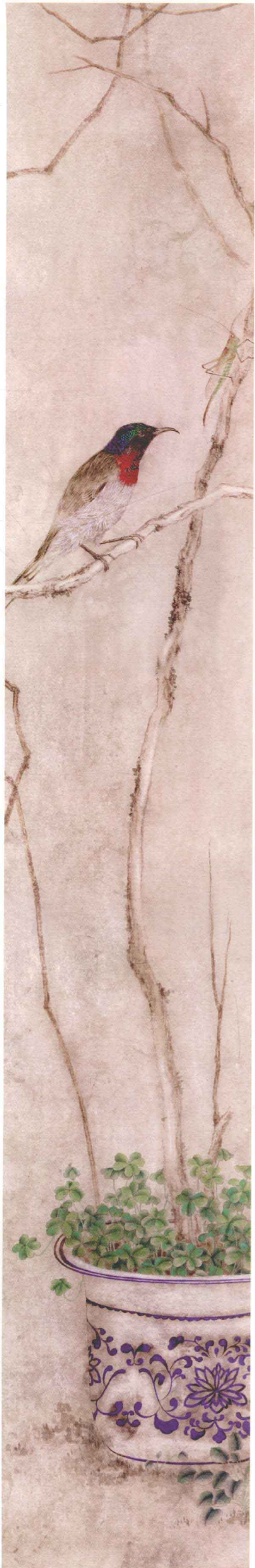
平涂与迹变：同晕染一样，平涂也是通常使用的填色方法。但从当下来看，这种着色方法所产生的干净利落、清新明朗的画面效果已经越来越不能满足人们的审美需求了。由于怀旧情结和对岁月审美的日趋盛行，逐步产生了补充时代审美的新风尚，产生艺术欣赏的时代变迁。因此，受时风影响，新的着色方法应运而生，不断为传统色法补充新鲜血液。在平涂的基础上，注重斑纹、肌理、沧桑感的表现，使画面看起来丰富很多。更使作画过程充满了不可预知性的乐趣（图6）。

从制色的取材上看，中国画颜色可以分为矿物颜料、植物颜料、化学合成颜料等几大类。矿物颜料有青类色、绿类色、朱砂类色等，植物颜料有胭脂、花青、藤黄等色，矿物颜料属粉质颗粒不易染匀，性不透、但性质稳定久不变色且有覆盖性。植物颜料易染匀，性透但质不稳定易变色，不易覆盖。化学合成颜料模仿上述性能制造通常可用，但无上述用色之神彩。

关于色法和颜料性能的要点还有很多，限于篇幅不能深入一一叙述，以下篇幅对着色技法做一个简单的说明。

- ① 晕染，以色笔、水笔完成渐变的方法，色笔宜偏湿，水笔宜偏干。（图7）
- ② 分染，分出细节和层次的着色方法，分染中因主次内容区别染多染少的叠层。（图8）
- ③ 积染，一种以薄见厚的着色方法，形同积墨。（图9）
- ④ 洗染，对已完成位置的再处理或是弱化处理方法。（图10）
- ⑤ 罩染，局部或整体着色的方法，用色不宜厚，笔宜大些，水分不宜多，如完成后水分仍很多应吸去，或用笔扫出画外。（图11）
- ⑥ 按染，以不同方向不同用色染时相互对接的方法，可以干染亦可趁湿按染。（图12）
- ⑦ 湿染，趁画未干时进行的晕染方法，可以使染的色过度自然，不留笔痕。（图13）
- ⑧ 皴染，以山水皴法积色染色，宜形成斑纹、肌理效果。（图14）
- ⑨ 破染，以水破色或以色破色，水分宜多。（图15）
- ⑩ 提染，用色一般厚亮，在局部方位为使主体或客体更跳、更厚的表现手法。宜多次完成，易于均匀，易于多分层次。

⑪ 剥落，用色极厚，再直接剥下部分粘合不紧处或冲洗掉部分色胶不合处形成的特有的形同墙体剥落的肌理效果。



鸟与三叶草花盆
互相呼应（图5）