



中国书画教程

写意花鸟 技法

浙江人民美术出版社

写意花鸟技法

著文 叶玉昶

绘画 韩璐

浙江人民美术出版社

(浙)新登字2号

责任编辑:李介一

装帧设计:李介一

写意花鸟技法

浙江人民美术出版社出版·发行

(杭州市体育场路347号)

全国各地新华书店经销

浙江兴发印刷厂印刷

1998年12月第1版·第1次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:4.5

印数:0,001—5,000

ISBN 7-5340-0917-0/J·802

定价:21.00元

目 录

概 论

笔 墨

表 现

构 图

意 境

概述

一、意笔花鸟画的特点及要求

意笔画又称写意画，大致有这两方面涵义：一是意笔画与书法的关系。书画同源，作画如同写字，强调以书法之笔入画，因为意笔画与书法的笔法紧密联系在一起。二是带有随意不拘、自由流畅的意思。那么写意画的定义是什么呢？是否可以这样归纳：通过对生活的感受，创意造景，寓意抒怀，用精炼、概括、含蓄的笔墨和构图，揭示物象精髓神韵，达到情景交融、物我合一的境界，给人以美的享受。写意花鸟画有以下几个艺术特点：

（一）以少胜多，以简代繁

以少胜多，是在充分的视觉感受下的精少。所谓少，实际上是从千千万万笔中提炼出来的，它与松散、遗漏、疏忽是有本质区别的。故而以少胜多，以简代繁，是在充分表达立意的前提下，采取的一种无懈可击的艺术提炼手法。

（二）抓住特征，概括夸张

概括与夸张，经常联系在一起，但却有各自的涵义。意笔花鸟画要求在概括用笔的基础上进行大胆夸张，夸张的目的是增加情趣、引导联想、加深印象、突出神气。

（三）气势连贯，把握感觉

画家的魄力与性灵，是用笔气势的内在因素。其中有一笔之中的气势，也有一笔与一笔之间的相联气势。不难理解，无论是一笔，或是一笔与一笔的衔接，均有一定时间的限制。气势构成了画面总体的旋律，体现了力度、节奏、和谐的美感。

感觉常常是物象神质的综合，它支配着画家的神思立意，并导向用笔用墨，以达到再现的目的。所以，画家的感觉贯串于作画的始终，流露于一笔一墨之间。只有去粗存精，舍表取质，遗貌取神，笔墨才能传神。

二、学习的必要修养

（一）人品道德，性格气度

画论云：“人品即画品。”所谓人品，即人的品行

道德。它表现在人的思想与行为之中。因为画是精神的产物，是感情的流露，这就不得不与品德直接联系着。大至人生观、世界观，小至待人接物，无不对笔墨产生这样或那样的影响。故而有“学画先学做人”之说，这是不无道理的。

（二）知情达理，熟悉对象

熟悉对象的形象特点和结构是意笔花鸟画的基本要求，这是以形写神的需要，也是意笔花鸟画使用的具体工具材料所决定的。清代画家郑板桥在画上题云“先工而后写”，先“工”，可以解决两方面的问题：一是通过工笔写生，熟悉和掌握对象的形与神；二是理解和掌握线条的艺术处理与表现。所以，“先工而后写”正确地揭示了学习花鸟画循序渐进的规律。

（三）思路敏捷，临见妙裁

意在笔先，是作画的正确方法，但意在笔先并不是把每一笔每一画都事先规定到位。如果这样，势必僵化呆板，并且还会抑制作画时的激情，画前所酝酿的笔画布局，不可能分毫不差完全一致，于是就可能出现事先未考虑到的用笔用墨，此时应顺其势，依其形，结合立意要求，敏捷妙断，作出反应。这种情况的出现，并不能认为是考虑不成熟的表现，而是情不自禁的自然流露，这也是工笔与意笔画在具体操作上的不同点。鉴于此，加强临见妙裁的修养是十分重要的。

（四）扩大视野，增加知识

上文谈到笔墨与品德性格有关，实际上与知识面也直接联系着，而且自然地流露于笔墨之中。除诗文、书法、篆刻外，诸如地理、历史、哲学等知识，都能提高修养和扩大视野。必须提到的是，应多看古今名画，从欣赏到领悟，从领悟到吸收。如果有条件，力争多看原作，可以一览无余地感受其中的笔墨效果及表现技法。观看名师作画同样是非常重要的，观看作画，不仅是看一个作画的过程，更重要的是如何临场处理画面的构图，如何概括对象的形神等等，边看、边想、边悟，只有这样才有收益。



林风眠的花鸟画具有很高的艺术境界,他的天真与童趣使他的作品蕴藏着无穷的生命力。

笔 墨

一、笔、墨、纸的性能

意笔花鸟画所使用的笔、墨、纸张，皆有其一定性能，如果不了解和掌握它们的这些性能，就不能使绘画产生应有的艺术效果。

毛笔的结构分为笔柱和笔杆两大部分。

一般讲，毛笔分羊毫、狼毫两类。羊毫性软，易柔润难挺拔；狼毫性硬，易刚强难柔和。所以，以羊毫作画贵在柔中见刚，以狼毫作画贵在刚中见柔。软毫与硬毫结合制笔，称为兼毫，如大白云之类，其性适中，有特殊效果。选用何种笔，依据各人的艺术追求及表现方法的需要而定。笔之大小与所表现的线条、墨块大小有直接关系。通常是线条、墨块粗大的，选用大型笔为好；线条、墨块细小的，选用小型笔为宜。有时也可以以大笔画细小的线条与墨块，但因其超出笔柱所能承担的限度，往往致使笔毫失去弹性，着纸必然呆板生硬。

意笔画的执笔，不能像工笔画那样腕底着案，而是以五指执笔法为主，手式略带下倾。腕根据运笔方向自然相应；臂部随着运笔趋势协调配合；躯干服从腕臂的运动；腿脚随着躯干的姿态而自然移动，以保持舒展平衡。意笔画常常选用站立姿态，为自由奔放地挥毫提供有利条件。

墨的品种十分丰富，可分为油烟、松烟两大类。作画宜采用油烟，因为有光泽滋润的感觉。目前尚有书画墨汁，如性能较好也可以代替墨锭使用，但纯用墨汁效果不好，加墨锭磨后效果略佳。从时间上来区分，刚磨出的墨称为新墨，新墨隔日即称为宿墨。此外，以碎墨锭置于器皿中加水浸泡，时间良久后也称之为宿

墨。新墨的特点是新鲜滋润，富有渗化力；宿墨则浑厚沉实，不具渗化功能。通常作画都用新墨，有的画家为了追求特殊效果，全用宿墨。在意笔花鸟画中，全用宿墨者不多，为取得画面的一些效果，局部采用宿墨是完全可以的。在用墨时，无论是浓是淡，都应将墨磨浓后，用清水调配出所需要的墨色。因为墨锭磨到一定的浓度时，才能透发出光彩韵味。墨是呈现笔力和反映形象的具体媒介，直接关系到画家的艺术表现，所以历来画家无不重视对墨的性能掌握及其品类的选用。

只有墨而无水，是不能成气候的。水，具有流动、中和的性能。墨，实际上仅一色而已，由于水分掺和多少的关系，才形成千千万万浓淡干湿的变化。自有中国画以来，水与墨就结下了不解之缘，并默默地起着不可忽视的作用。

纸从原料来分，可分为宣纸和皮纸两种。从性能上分，有生宣、煮捶、熟宣这三种。生宣是纸浆成形，干燥后即可使用，具有一定的渗化能力。含一定水分的墨色施于其上，能够使水和墨有微粒，向四周作有规律的扩张，形成具有毛绒感的墨晕圈。由于这个特点，每落一笔，都能清晰地反映出笔的形迹，这称为见笔。画家巧妙地运用这一特性，根据用笔的趋向去表现对象的结构和虚实关系。鉴于此，意笔画大多选用生宣。开始作意笔画，会被生宣的渗化效果弄得不知所措，这种被动局面，只有在不断的实践中才能转变。生宣渗化吸水，有其一定的饱和量，往往是一次全部体现完毕。如果加以重叠，只能产生吸收功能，而不再具有渗化能力，这也是意笔画不能多次复加的原

白石老人九歲作



白石老人的作品既大气磅礴，又不失细致。充分发挥了生宣的性能。

因之一。生宣不可多次复加的性能,是其一弊病,但正因为如此,才迫使画家练就一套过硬的基本功。煮捶纸,是介于生宣与熟宣之间的一种宣纸。它具有微弱的吸水渗化能力,适宜工意结合画法。熟宣,是生宣加适量胶矾制成的,由于胶矾的作用,使其丧失渗化能力,故而渲染着色具有相当的稳定性。所以,工笔画均采用熟宣或熟绢。

纸的性能除了与制作有关外,还与其原料有直接关系。皮纸,纯以桑皮作原料,其纤维长,具有相当的渗化力与拉力,并具有承受重墨浸泡后还原其平整纸态的特殊性能。它能经得起多次复加而不显干瘪,故有不少人喜爱采用皮纸作意笔画。

画笔纸张等工具材料,随着社会发展而不断发展,在选用时,不必拘泥,应当根据自己的艺术风格采用相适应的工具材料,而且在这方面,也应该开拓新的领域。

二、用笔方法

(一)正锋

正锋,是笔柱垂直于纸面运笔。这种笔法以笔锋方向的运动最为关键。有时笔柱虽然垂直于纸面,但在运行时,笔锋如果不沿着运笔方向而运动,便会产生侧锋扁笔的效果,根据实践经验,中锋用笔约在 90° 至 45° 之间倾斜变化,但笔锋必须顺着运笔方向前进。

(二)侧锋

运笔时,使笔柱倾斜于纸面,笔锋处于与运笔方向形成一定的角度即侧锋法。这种线条,尽管起笔用藏锋,但在运行过程中,当从扁中求圆,方中得厚。清朝赵之谦以扁笔入画,浑厚新颖,别树一格,扩大了侧锋扁笔的表现力。一般讲,用笔可根据立意及对象需要,中侧锋并施,这样能增加线条的表现力和艺术情趣。

(三)逆锋

所谓逆锋,即笔锋与运笔方向相反所形成的笔法。由于笔锋与运行方向背道而驰,笔锋逆行于纸面,必然增加了笔锋与纸面的摩擦力,故而线条显得老辣苍劲。逆锋用笔的关键,在于正确使用笔锋,一般皆采取卧笔运行。有了合适的卧笔角度,还必须注意掌握适当的压力。笔柱内的含墨量,也不宜过多以免臃肿。逆锋是一种特殊的用笔法,常常是根据运笔气势

及对象形质的需要来选用的。

(四)转锋

转锋指笔在运行中改变原来的运笔方向。在中、侧、逆锋的运笔中,均有转锋的连用。转笔处,常常可以窥见画家的功力与灵气,也是最能鉴别用笔是否灵变或刻板的敏感部分,所以,画家在使用转笔时,无不认真对待,刻意求精,以得到更高的艺术效果。

转笔可分为实转与虚转两种:实转,一般是转笔处的线条与未转处的线条无粗细变化,以圆中求方为美;虚转,又可分为两种:一种是转笔处线条比未转笔处线条略细,但形迹相连;另一种是转处似断非断,以气相连。无论是实转或虚转,均要有变化而和谐的效果。除上述转笔法外,还有一种是在一条线运行中,线条的运行方向并不改变,而笔锋向左或向右旋转,这种转笔画出的线条不仅能体现物象的立体变化,而且增强了动感。

正锋、侧锋、转锋、逆锋,不仅可以在同一画面中出现,而且各种笔法相互之间可以自由结合,这样便能产生多种用笔的艺术情趣。只有无拘无束,方能自然生动,统一协调。

线条的形成,是靠向下的压力与向前的拉力相结合而产生的。笔锋方向的变化,是在压力与拉力结合下才能体现其意趣。所以,线条的艺术情趣取决于这两方面的因素。

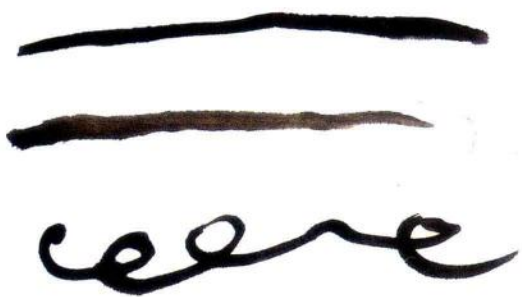
压力,是指运笔时向下的顿压之力。一般说是因笔毫的弹性缘故,压力重,笔柱接触纸面的面积就大,所呈现的墨迹相应也大;反之,其墨迹就细小。如果忽轻忽重,其墨迹就会出现粗细大小不等的变化。使力下压称为按,下压后减轻压力向上称为提。按笔以实为主,实勿刻板;提笔以虚为主,虚勿飘浮。粗粗细细,虚虚实实,巧妙结合,自然成趣。

用笔速度快时,要求沉着;速度慢时,要求畅快。快慢交替时,顺其自然笔势,切勿做作勉强。用笔的轻重快慢是使线条产生节奏旋律的主要手段。

三、用墨方法及其艺术特点

笔以墨来体现,而如何充分发挥墨的功能与效果,这是历来画家重视的一个课题。

笔在未蘸墨前,必须先将笔柱浸入清水而后再去蘸墨。这有两个作用:一是滋润笔毫,便于与墨结合;二是清水浸入笔柱,使笔毫中的空气排斥于外,各毫



中 鋒



逆 鋒



側 鋒



转 鋒

依形紧密结合，便于蘸墨挥写。以清水笔蘸墨后，为使墨颗粒与清水加紧融合并达到自然过渡效果，落笔前必须在调色碟中轻轻顿一两下，这个动作是相当重要的。蘸墨前使笔柱内含适当清水的目的，是为墨色变化提供必要条件，而蘸墨的多少以及蘸在笔柱的什么位置却是墨色产生变化的关键。用笔蘸墨时，应根据表现对象的形体大小决定蘸墨量的多少。即：形体大的对象宜用大笔，蘸墨要略多；形体小的对象宜用小笔，蘸墨应略少。蘸墨时，切忌将整个笔柱全部蘸

满同一浓度的墨，因为这样笔柱毫无浓淡变化。墨的使用有很多方法，这些方法对对象的表现，起着不可忽视的作用。根据实践总结，大致有如下几种方法：

(一)破墨法

破墨法的关键在于掌握时间，应该在第一次墨色将干未干之际进行破墨。太湿，生宣尚未将第一次墨吸收，在这样情况下第二次上墨就不能产生互破的影响；太干，生宣已失去渗透性能，第二次上墨与第一次墨迹不能互融互渗，故而也达不到破墨的效果。只



这是徐渭的作品局部，从中可以更直观地体会到各种破墨法的综合运用。

有在将干未干时才能产生破墨法的效果。

(二)浓破淡法

先用淡墨画于纸上，待其将干未干之际，再用略浓的墨色在已画好的淡墨上进行勾画。运用此法必须掌握两点：一是浓淡墨的色度应有适当差别。二是用笔要和谐而有变化。值得注意的是，由于生宣的性能，用笔形迹会十分鲜明，而这些形迹在画面上所产生的视觉美感是十分重要的。鉴于此，用笔的方向与走势，应该根据对象的结构与动态来决定。那么，在用浓墨

破淡墨时，也应考虑用笔与之协调。一般讲，这两次用笔的方向与走势应自然交叉为宜，切忌逆反方向与垂直交叉。

(三)淡破浓法

先用浓墨画，待适当时候再用淡墨在浓墨上勾画，这便是淡破浓墨法。这种破墨法的效果，正与浓破淡法相反。前者是以淡墨为基调，后者是以浓墨为基调。当淡墨画在浓墨上时，由于水分的渗透和流动作用，浓墨的颗粒会自然向四周退出，于是便

形成淡墨的水晕效果。因此画浓墨时，不宜过浓和过干。过浓，墨的颗粒活动性弱，凝聚力强；过干，墨色全被生宣吸收，墨的颗粒完全失去活动能力，所以过浓和过干的浓墨均不能达到这种破墨法效果。

破墨法中，浓破淡是层次数量的增加，故而较易。而淡破浓是层次数量的减少，故而较难。

上述诸法，均在墨块面中进行，而另一种破墨法则是在墨块或墨线边缘相交所产生的破墨效果。如以略浓墨色勾勒花朵，为使花朵更显滋润，可在墨线未干之际以清水或极淡的淡墨，沿着其边缘自然画去并与之相交，这时浓墨线条就会随着清水的形迹而渗化，这种效果会使花朵显得滋润丰厚。

(四)积墨法

积墨，即在第一次墨色上层层相加，使墨色达到浑厚丰富的效果。在墨色上是由淡至浓，在用笔上是先湿后干。加上去的墨色除浓于第一次墨色外，在用笔的形迹上不宜与原来的全部吻合。一般讲，第二次复加的面积形迹应小于第一次。通过复加，使浓淡、层次清晰可辨，方能达到效果。尽管有浓淡差距，但不宜悬殊过大，以协调为要求。

运用积墨法的关键在于用笔灵活，切忌滞板僵硬。

(五)泼墨法

泼墨，顾名思义是以磅礴气势挥洒，得墨之神韵。

在运用此法时，笔应略大些，纸应略厚些，一般选用夹宣或皮纸为宜，单宣过虚，无法承受大量墨水和笔的运行力度；墨应量多而浓，避免因墨量不足而影响作画之气势。上述三个条件，是作泼墨画之前必须做好准备的。

运用泼墨法，不能只顾气势而失去意趣；只顾形迹而抛弃神韵。所以，泼墨法的难度在于：既应大刀阔斧，又应匠心经营；既是水墨淋漓，又是神形兼备。

从实践来看，运用泼墨法应注意以下几点：

1. 运笔

泼墨法一般用来表现体积较大的对象，那些小花小叶的花草，不宜采用泼墨法表现。由于对象具有一定的体积和块面，所以在画的时候，尽管用大笔，但仍然要由很多笔组合起来去表现一个具体对象。由于生宣的性能，对每一笔所留下的形迹都能显示出来，而这些形迹的笔势会给视觉带来线或体面的联想，所以在运笔时，必须充分依据对象的结构及形态来决定运笔的走向与气势。这样的用笔不仅具有外形美，而且能够细致入微地表现对象的内在美，有粗中见细之妙。如画荷叶，用笔的笔势应依据叶筋的走向来确定。

2 浓淡

用墨浓淡变化过大而不能协调时，则会有不整体的感觉。整体感，应该包括整幅画及局部这两方面的内容。

3 笔势

所谓笔势，一方面指用笔的气势，另一方面也指用笔的走势。所谓走势，通常指用笔的趋向及排列。而这些用笔的趋向及排列，既要依据对象的结构与动势，也要融入作画时的激情。在一幅泼墨画中，常常总是线面结合的。线及面的运用，其笔势也应与泼墨相协调，也就是在用笔时，应贯以气势，并在形迹上有所流露。尽管点线的形迹很小，然而用笔也应无丝毫纤弱之态。

4 虚实

泼墨所表现的对象体积均比较大，除用墨的浓淡之外，还应特别注意用笔的虚实处理。用笔的虚实可分为一笔之间，或笔与笔之间两种情况。一笔之间的虚实，在笔墨形迹上主要体现出枯湿变化。笔与笔之间的虚实关系主要体现在轻、重、断、续的变化。如画一个对象，各笔之间以相接为组合，应该随着笔意留出适当空间，这样既能展示整体感，又增加了笔墨情意。

四、用色方法及要求

意笔花鸟画中的用色可分为两种类型：一是以墨为主，以色为辅；另一种是以色为主，以墨为辅。

（一）以色为辅的方法

所谓以色为辅，即整幅画以墨色的浓淡干湿作为主要手段，并基本达到立意的要求，但为使画面丰富，进一步突出主题，就在画面需要的部分适当施以色彩。

这种用色方法可分为两种类型：

1 淡薄雅致类

以突出墨色为主，以淡、薄为宜，但用色也须沉着。

用色如用墨，应有虚实变化。在用此法着色时，不一定要把对象的各个部位全部涂满。应根据对象的结构及动势关系，抓住关键部位，重点刻画。有些部位用笔柱剩余的色彩略加点缀即可，甚至某些部位不染一笔，以自然空白相映成趣，更显用笔用色的灵活性。如画菊花，在以墨勾好的花朵上，施以黄或红色，先将颜色调好，用含有清水的笔柱蘸色，注意笔柱根部应保持清水成分以利于浓淡的自然变化。

以笔蘸色时，笔柱含色量应适当。过多，会造成湿而不润；过少，会形成枯而不活。在菊花中央部分顺其动势及前后层次开始着色，由于在蘸色时，笔柱根部含着清水，通过不断的用笔，其颜色会由浓到淡，因为用笔是先从花的中央开始的，所以便形成菊花中央部分略浓，四周边缘略淡的效果。因为要突出墨线，在用色时不宜过厚、过浓，墨与色应当和谐统一，墨线切忌过浓过焦，以免墨与色不调和。这类用色的目的，是以丰富画面的色彩感觉为要求，而不是作为主要的表现手段。所以，力求淡薄明快，简洁扼要。

2 浓丽厚实类

以色为辅的表现方法，并不等于就不能用厚重浓丽的色彩。有时为了突出花及鸟的绚丽色彩，也可采用浓厚的色彩。但在着色时，必须注意色彩的稳重和沉着，不能飘浮低俗。为使色彩沉着，一方面要注意各色调制的比例，另一方面常常在色中加入适当的墨，以使其温和稳重。在用墨勾勒对象时，以浓、焦墨作基调为宜。当然，浓墨、焦墨之间的变化仍是十分讲究的，由于浓墨与浓丽的色彩对比，在视觉上就有抑制与平衡的作用。如画浓艳的菊花，可用焦墨勾

勒花朵，待其干后再用略浓厚的藤黄填入花瓣之中。在填色时，浓淡变化不宜过大，以保持整体效果。由于浓墨、焦墨与厚重的藤黄具有鲜明的对比效应，不仅使花朵显得鲜艳娇嫩，而且感觉十分厚重。另一种表现方法，不是先用墨线勾勒花朵，这种方法的用色通常也是较为浓丽的。如用深红色先将荷花的形态勾勒好，待其即将干透之际，再用淡红填染各瓣，并分出前后虚实关系。有时，不是用深红色先勾勒，而是先用淡红色点予以区别。当荷花画好后，即可画莲心及点花蕊。

在用浓丽色彩时，要做到厚而不腻，艳而不俗。由于色彩厚重，故而在用笔时要干脆利索，痛快有力，切忌停滞不前，拖泥带水。

（二）以色为主的方法

以色为主的表现方法，是指对象的主要部分均以色彩点画成形，而叶筋、枝干则以适当的墨色勾画，以强其筋骨。如画牡丹、紫藤之类的花，其花、叶皆以色彩来表现，而叶筋、枝干则用墨来表现。由于用色较多，所以对用色的要求十分讲究。

写意花鸟画所用的笔通常都是较大的。笔大，其笔柱必然也大。这就可以充分运用笔柱的容量进行多色互融，以达到微妙、丰富的色彩效果。如画汁绿色的叶子，以笔的一侧蘸上汁绿色后，将笔微微转动再蘸赭色，而后再行转动蘸淡墨或其他暖色，由于笔柱较大，包含多种颜色，当一笔画在宣纸上时，其色彩变化是极为丰富的。又因为多种颜色同含在一个笔柱中，通过水的媒介作用，它们相互的融合是十分微妙生动的。其中各种颜色的分量、冷暖的对比，以及水分含量和蘸色的先后程序，均直接影响画面的色彩效果。

残剩颜色的笔，通常要洗净后再行使用，但有时笔柱内含有极佳的色彩，这时就不一定要把它完全洗得一干二净，可保留少许于笔柱中。然后，就用这支笔再去蘸所需要的颜色，这时所取得的色彩效果往往是意想不到的。经过实践证明，蘸色后的运笔有这样的规律：第一、第二笔色彩较浓丽，接着浓丽渐减而变化增多，最后便呈现淡雅干枯。鉴于此，用色时切忌画一笔、蘸一笔的现象。这样不仅把变化丰富的色彩丢失了，而且也失去了用笔的气势。另外，笔柱内含色，并不是把任何色彩都留在笔柱内，而是指有价



齐白石以浓重的洋红色作画，却能红而不火，艳而不俗，其原因是用色协调，能相制约。

值的色彩。

黑色与任何颜色相配皆能达到和谐的效果。由于这一点，有时笔柱内留有适量的淡墨，再去蘸色，也可使色彩增加变化。如以含适量的淡墨蘸赭石色，用来点苔或表现坡地，这种赭墨浑然一体的色彩相当沉着高雅，比在调色碟上以赭墨相调的颜色要纯朴自然。笔柱内含有淡墨，应注意淡墨的色度不宜太浓。

五、墨色结合运用的表现

墨与色相结合是经常运用的一种方法。颜色中掺入适量的墨，能使色彩变得文静、稳重、浑厚、朴素。墨色结合要注意以下几点：

色彩过于刺激，对比不当，是形成甜俗的主要原因。所以，在用色时常常掺和适当的墨，使色彩亮度减弱，趋于平和。如画红色花，要是纯用洋红或曙红，势必刺激暴躁，不堪入目。而加入适量的墨后，既能保持红色的鲜明亮度，又不致于刺眼。加墨的多少应根据所需要的色彩深浅而定，不宜过量。在调色时，必须要使红色与墨相互融合均匀后方可使用。倘若此二色没有融合就使用，必然出现红黑分明的两种色块。所以，使墨与色互融，是用色的一个基本要求，无论是用单色或复色均不可忽视。除此外，墨调入色中使用时，还应注意色的清洁和纯度，绝不可混浊。尤其是墨掺和于几种颜色中调制时，应特别注意其纯洁度。如在调绿赭色时，它是由黄、青、赭色按一定比例配制而成的。不要分别将黄、青、赭各色均加入墨，而是先把黄、青调成绿色加入赭石，最后视其情况加入少许淡墨使之浑厚，这样的色彩才不会混浊。



嘴的用笔是提笔中锋。

这根主干是以侧锋起笔，后转笔成中锋画成。其用色是以赭石加墨，并调配得比较均匀。

这数片叶子的用色较为复杂，有花青加墨，也有汁绿的成分，用笔也是中、侧锋并用。要注意的是在一片叶子中颜色的变化不宜太多，以整体中有变化为妙。



鸟的腹部的画法是：上方用赭石、藤黄加极少量的墨色点染，下方用花青加少量墨色点染，在将干未干时以少许白粉加水将上、下两部分染接起来。注意染接时水分要充足。

枇杷的画法是先以赭石加墨、中锋用笔勾勒出枇杷的外形，再以藤黄加赭石点染，在将干未干时用汁绿色加染枇杷的底部。

