

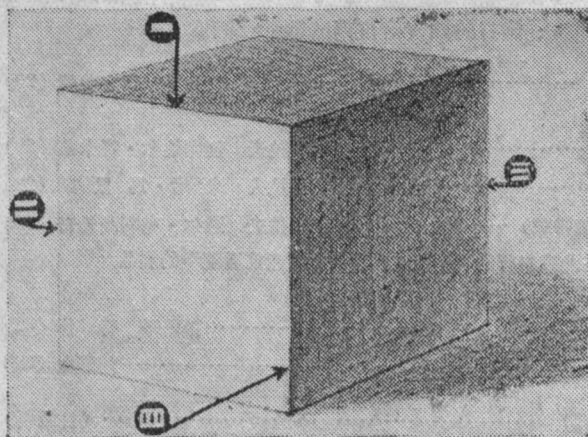
# 試論國畫的特點

董義方

開門見山的說，我認爲中國畫最主要的特点就是“以綫爲造型的基礎”，“綫”是中國畫的命根子。常常被老畫家責備爲“假國畫”和沒筆墨的，就是那些忽略了“綫”的作用的作品。中國畫不僅是以綫表現物象的形和動態，而且最重要的是以“綫”表達對象的質感。如唐代吳道子的“送子天王圖”中的龍、火焰和神像同是以墨綫勾描，但讓人感到龍在有力的蠕動，火在燃燒。又如齊白石的小蝦，任伯年畫的大葱和干豆，物體質感都非常強烈。許多現代老畫家所畫的，也是山有山的質感，花有花的質感。但這種質感和形狀、動態、體積、空間感等是怎樣表現出來的呢？誰都知道它不是用“以光分面法”的方法畫出的，而是從對象的結構出發，用“綫”的形式來表達，每一筆都是物象的本身，用“綫”完成了它所描寫的一切。好的中國畫，紙上無廢筆。所以如果說西洋畫是用“以光色分面爲造型基礎”的話，那麼中國畫就是以“綫”爲造型的基礎。兩種方法完成了同樣的目的，不能說誰高誰低。“綫法”和“以光分面法”兩種方法是互相衝突的，是一個矛盾，但在適當的情況下，它們之間又會合作。然而仍然有主從之分，即——若以“光”爲主，則“綫”在輔助地

## 第一圖

- ①這根綫是中間灰面的起點 ②這根綫是亮面的終止  
③這根綫是暗面的終止 ④這根綫是暗面的起點



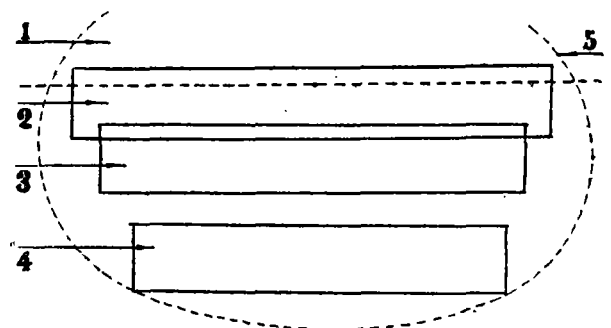
位；若以“綫”爲主，則“光”必是屬從。畫過石膏素描和油畫的人知道，西畫是把“綫”放在“面”的從屬地位，爲“面”服務。契斯卡爾夫說過：“我們看的不是兩條綫，而是兩綫之間的體積……”。若從一個方幾何體的成角透視的素描上分析，“綫”是“面”的一部分（如第一圖所表明的）。尤其用油畫工具根本也不可能讓你在綫上發揮作用。西畫工具是適合於“以光色分面法”的。而中國畫的筆、墨、紙則適合於“綫”的應用和變化。所以中國畫必需用中國工具，但用中國畫的工具，而不是以“綫爲造型基礎”，並不能稱之爲國畫。過去艾青同志的話，確實是太簡單了一點。我口口聲聲地說中國畫的基本特点是“以綫爲造型的基礎”，必定有許多同志不贊成，首先是與張仃老師與于非闇老師的意見有出入。張仃老師曾說：“綫不能完全概括國畫的特点，在西畫方面，也有強調綫的畫家，如文藝復興時期的波提切利，和近代畫家梵高。……”（詳見光明日報1956年9月1日文藝生活版，“國畫的特点及其他”）我非常不同意這種說法。我認爲西洋某些畫家的強調綫，和中國畫的用綫有本質上的區別。如波提切利的維納斯的誕生，雖然維納斯的頭髮和手臉等處有綫的痕跡，但這些綫並不是造型的基礎，它只是幫助“光”和“色”完成維納斯的形體動態等的表現而已。與中國畫的綫本身直接去表達物象之質、形、動等等方面是有根本的區別的。決不能混爲一談。尤其更不能把後期印象派梵高的綫和國畫的用綫相提並論。梵高的綫完全是他主觀的產物，他用那強烈的筆觸（類似綫），畫出的雲彩像火焰在燃燒，綫在他的手裏並不是爲了直接去表現物的質、形、動，而是爲了傳達他本身主觀上熾烈的情感。所以他的“綫”是不擇對象的。不管天空、樹木一律施之以桿子狀的有力的筆觸。從本質上分析，筆觸（即所謂梵高的綫）並不是他的畫的造型基礎；他的基礎仍舊是“光”——強烈耀眼能使暗面都變亮的外光。不管怎樣分析，決不能把西畫中某些類似綫的筆觸或“面”與“面”的交接綫、或幫助“面”表達物形的綫條與中國畫的用綫混爲一物。關於于非闇老師的見解我也不同意。他曾說國畫有幾個特点：“色彩柔和是第一特点，綫也是特点之一；但到

了梁和唐代有了沒骨法后，就不用綫完全用色来表达了。后来得到更大的發展，一直到齐白石先生的蝦。但“綫”的笔法并没有廢棄，是同时發展的……”（詳見光明日报1956年7月7日文艺生活版，“發揚國画的优良傳統”）在这段話的論点中，我有好几点不贊成。第一，根本不能把“色彩柔和”称为國画的第一特点；所謂特点应指別人所沒有或比別人突出的。如果說國画特点首先是色彩柔和，作为和西画的一个区别，那不就是無形之中說西画色彩不柔和嗎？这是不合实际的。中国画的色（包括民間年画）确实是与西画的色調不同，應該說中国画的色彩主要是对比性的調和，在对比中产生柔媚之感；并且每一色彩很少作明暗度的变化，对于間色的应用更少。中西色彩的風格之所以不同，不是孤立地产生和存在的，而是由于“綫”与“分面造型”的基本区别关系而来。中国画因为是以“綫为造型的基础”，不像西画中有五种明暗色調和投影，所以这就在顏色中減少了中間色、反光色和影子色。同时又由于近代西画極重外光，色随光的需要，更趋于多种的調和关系。中西画的色調之所以有明显的不同，从本質上分析，这种不同的产生，是由于中国画的用綫和西洋画的用光的根本不同的緣故。因此我們不但不能把色彩問題作为國画的第一特点，而且更不能說中西色彩的不同是中国的比別人柔和。第二，我不贊成把沒骨法說成与綫是并行的两个东西，更不贊成把綫單純地認為是墨勾勒的。我認為沒骨法是从綫發展而来，它的基础还是綫在起作用。沒骨法和西洋水彩画法是根本不同的，一是以色綫表达物象，一是以色面表达物象。我認為对于“綫”的解釋，不应只从字面的意思看成只有勾勒白描才是“綫”，而把齐白石先生的水墨与沒骨法認為是与“綫”無关的并行的东西。如果說沒骨法和齐先生的蝦不是在用“綫”，那只有讓初学國画的总是似是而非的永远摸不清什么是國画特点。为了更明确地証实与分析中国画的特點是“以綫为造型基础”，我想从历史上的許多例子談一談——中国人用“綫”画东西，已形成了一个傳統的习惯。本来拿單純的“綫”表現物象的質量及动态、形体、空間、光暗等多方面，若从西画的角度去分析，似乎是根本不可能作到的；但中国人在許多世紀之中不断地实践和研究，把“綫”的应用弄得千变万化，完全达到了具有表达物象的一切能力。它和西画的“分面造型法”好比是两种同样好使的工具，所以我們的國画在世界上具有独立的價值。在新石器时代晚期时，人們用有色的土在陶器上描画出几何圖案，这是“綫”的最初級形式，即只起表現形体的作用。以后到了殷周时期人們在銅器上为鑄造而先描繪的狩獵、交战及古生物的形态，已經把“綫”的应用提到中級程度；即除了表現形之外，同时表示了动态。又繼之發展到汉代，这时的繪画用“綫”表示动态的能力已經达到高峯，如汉代壁画中奔馳的馬等；可是还看不出“綫”能表达質感的能力。到了晉朝，从顧愷之的画可以看出，“綫”的应用又發展了一步。“洛神賦圖”和汉代壁画同是用綫条画的，但感觉上已大为不同了。及至唐代，“綫”的功能扩大了，成功地用它表現出物的質感了。如吳道子的“送子天王圖”和閻立本的“历代帝王圖”等就是很好的例子。但人們并不仅仅满足于勾勒的綫条画法，而如于非闇老师所說，6世紀的張僧繇（梁）和8世紀的楊升（唐）

更創造了沒骨法。我認為沒骨法是“綫”的另一形式和方法，如果說勾勒白描是墨“綫”的話，那么沒骨法就是有色的“綫”；如果說勾勒白描用的是粗細差不多、不分濃淡、帶子狀的綫条的話，那么沒骨法就是用的各种粗細、濃淡不同，各种色彩非定型的“綫”。并滋生出渲染的补充方法。五代及宋，“綫”的質感作用更为突出，如梁楷的減笔描，运用了濃淡、干湿、有粗有細的簡練的“綫”。宋徽宗的“鸚鵡圖”是白描加入干笔擦和湿笔染的混合画法，因此鳥的質感更为突出。米芾又以大点子狀的笔法加上渲染，創造了适合于江南云山的画法。以上各种画法都是从最初級的“綫”發展而来的，是“綫”的产物，也是“綫”的弟兄，“綫”可以概括他們。这些画法把“綫”表現質感的作用又推进了一步。可能有人反問点子为什么也說是“綫”呢！我認為这應該从用笔方法、綫的發展与作用来理解这一問題。如果否認米芾的点子不是从几个世紀人們一貫相傳应用的“綫法”中發展演变出来的，难道他的点子是从空中掉下来的嗎？与过去的基础毫不相关嗎？显然，孤立地对待“点子”問題是不科学的。并且从表面现象来解釋，似乎也可以說，点子就是粗而短、長寬差不多的“綫”。宋代的馬远和夏珪更成功地应用了斧劈式的綫型，适合于画北方的火成岩石。在馬远、夏珪以前，和以后元、明、清等朝的画家們，为了表現各式各样的山石，創造和發展出許多的皴法，这些皴法也都是“綫”的变型。皴是各种形狀的綫。或者說，是根据石形的需要变化無窮的“綫”。因此說“皴”、“擦”、“点”都可以为“綫”这个字所概括。而“染”則是“綫”的补充物，因为不可能一張画全幅都是染出来的。既然这一切方法都是“綫”的演变和發展，那我們有什么不可以把“綫”概括为國画的特点呢？于非闇老师說齐白石的粗笔写意的蝦、螃蟹，是由沒骨法發展而来，不用“綫”……这和我的看法根本不同。我認為齐白石的粗笔写意是由“綫”發展出来，而特別融合与吸收了沒骨画法，他是綫的作用的最大發揮者。我們不妨深入分析一下，勾勒法是用兩条以上的綫圍成物形，而齐白石的画則是每一条綫都代表物質物体。他画的物形是一些有濃淡、組細差别很大，各型的“綫”安裝起来的。如他画的蝦，一笔下去就是一个有濃淡的短綫，这个短綫是蝦軀干的一

## 第二圖

①視野；②有时从这里取一景物；③有时从这里取一景物；④也有时从这里取一景物；⑤視圈；橫的虛綫为視平綫。



段，以后是一笔一段，然后又用較深的墨画出弧狀的綫，变成了蠅的腿。最后用細筆重墨画出纖細像白描画人的鬚鬚一样那一笔都是綫，只是未用勾勒法而已，怎能說他不用綫呢？齐白石的墨在笔上时是墨的物質，落在紙上后，就变成了画中物的形状动态和質感了。这是“綫”的效能在高度的發揮着。“綫”这个字在中国画中具有复杂的含义，“綫”的应用經这么多世紀的經驗积累，成了中国画的命根子。我觉得“綫”和“以光分面”是繪画中的兩大表現方法，沒有第三条中間路綫。不能設想一張画既不以光分面，又不用綫来作为造型的基础，它將成为一个什么样子？我想，那可能是一张圖案。如果“綫”与“以光分面”的运用在一幅画上各佔一半，那也就是不中不西，效果很差的东西。因此我們必須要肯定中国画的主要特点和基础是“綫”。这样說必然有人責备我太武断了，并且會說：“我們不否認‘綫’是国画的特点，但那只是其中之一，其他还有構圖的特点啦，色彩特点啦，空白背景特点啦，創作方法的特点啦，等等。”对了，这些也都是国画的特点，但这些特点不能与“綫”相提并論，它們有主从、高低之分。因为这些特点在一定的程度上是由“綫”这一先决条件的存在而适应产生的。我把構圖、色彩、背景等等在国画上的特点称之为从屬特点或次要特点。为了更詳尽地解釋我的这个論点，再把这些問題分論如次：

(一)構圖上的特点問題——有人認為运用散点透視和“以大觀小”的原則来構圖是国画的結構特征；它不同于西画的焦点透視，为的是表現山水的平远、深远、高远。我很贊成这种說法，但又認為这种說法不够完全。像秦仲文老师那样过分地強調这个特征，对于發展国画並沒有什么好处，只会限制住風景画的表現范围（原文見文艺报第12期“讀艾青‘談中国画’和看中国画展后”一文）。因为名山、大川、原野、山庄、工地等大的場面，固然是用“以大觀小”的画法較好，但我們生活周圍的風景，如街头、公园等等，又何必一定要一律“以大觀小”呢？我認為焦点透視和散点透視同样可以用在我們的国画創作中，以描写对象的需要为决定。而不應把焦点透視看成是照相术。中国古代画家有些經驗之談、和現在的透視法則及光的法則是相吻合的。如龔安节先生的面訣中說：“石有背、面，面多皴、背不宜多皴。惟屋亦然：景在下，面朝我；景在上，面朝外。石亦然。”我体会“景在下，面朝我；景在上，面朝外。”这句话是說由于視平綫的高低所看到景物的不同。可見古人早有視平綫这个概念。傳統的画論里虽無焦点透視的全套理論，但他們观察自然景物並沒有拋棄焦点透視这一基本的原理。我們決沒有理由說散点透視是中国的，焦点透視是外国的。但为什么中国画很少用焦点透視呢？我們只要仔細深入的分析研究一下，把“綫”的特点作为基础来考虑，即可恍然大悟。古人用“以大觀小”、散点透視法決不是單純为了表現山水之平远、深远、高远，古代的人物、花鳥、草虫等画都采取的是“以大觀小”的原則。我認為它的基本原因是由于中国画的基本造型是用“綫”，如果用焦点透視，前后的物体容易重疊，只用綫的濃淡表示空間，是很不充分的，并且难于处理。画家們为适合于“綫”的緣故，聰明地采取了“以大觀小”的原則，視平綫一般地是放在所描繪对象的上端；这样就可以把較远的

物体画在画幅的靠上部分，而近景則画在画幅的靠下部分；近不擋远，愈远愈高，由此很自然地产生了立軸的形式。同时由于用“以大觀小”的原則看山水，画家的視野相对地广闊，画家巧妙的从視野中取用一窄的橫条景物，而产生了手卷式的橫幅。（如第二圖所表明的。由于眼睛遊动式的多点透視，或者是分段組合，是造成橫卷式的另一原因。）

我認為画幅的形式，是由于适应“以大觀小”的原則，而变化产生的。而“以大觀小”的原則又是由于中国画是以“綫”为造型的基础的緣故。这說明中国画的構圖和篇幅式样的特点，是从“綫”的这个大特点中产生出来的。这些特点不是中国画主要的方面。強調“以大觀小”的原則，对發展国画並沒有太大的作用。

(二)空白背景的特点問題——中国画对背景的处理和西画不同，常常以空白代替背景，这也是由于“綫”的緣故。因主体是用“綫”表現出来的，若再用綫画上各种背景，很容易前后混杂，影响主体的突出。又因中国画的墨色主要是透明性的，并利用了白紙底子，所以背景干脆是空白或烘染为一色，反而效果更好。而西画由于是以明暗表現，背景有加强主体明暗感的功能，如主体的亮面部分，背景暗一些；主体暗面部分，背景亮一些。有时則采用冷暖色来調剂。所以說西画的背景处理为的是适合于“光”，以便突出主体。中国画的背景处理则是为了适合于“綫”，也是为了突出主体。这就又一次証明中国画的主要特点和基础是“綫”。空白背景的特点是为了适合于“綫”的造型而存在的。

(三)色彩特点問題——前面已經說过由于我們的国画是用綫来表現，不用明暗的五个調子和投影，所以中国画里很少用中間色調、反光色和投影色。而多是用两种或多种对比色或接近对比色組合一起（当然也有的是用鄰近色）。由于有黑綫、白粉、及面积不同的画幅底子等的調节，而使对比色产生高度的調和，即所謂对比性調和。并产生柔媚或者清逸之感。这就是于非闇老师所說的色彩柔和。如他画的“紅杏山鷓”，粉紅和鮮藍是对比性的色，但由于兩只鮮藍的鳥面积小，粉紅的花面积大，特別由于黑綫起着巨大的調节作用，所以达到柔媚新鲜而不俗俚。又如淺絳山水中的花青与赭石，它們基本上是接近对比性的色彩，这两种色大片的对塗在一起是不美觀、不調和的，但淺絳山水則主要用这两种色画，結果非常調和雅素，这是为什么呢？我認為主要是墨綫在起作用。西画中有沒有純用靛青和赭石两种色調配在一起画的？当然是不可能有。所以我想从色彩問題上再一次証明“綫”是国画的主要特点，是基础。色彩的特点可以說是第二特点，或称之为从屬特点。中国画的色彩之所以是对比性調和，除了“綫”的原因以外，人民的習慣和喜好也是一个原因。这从民間年画和古代服裝中可以得到一些理解。

(四)关于創作方法的問題——我認為中国画的創作方法和西洋画的創作方法沒有本質上的不同。整个人类繪画的創作方法只分兩大陣營，即现实主义的和反现实主义的（形式主义和自然主义）。中国的画家有的是本着现实主义方法創作，有的則是反现实主义的（欧洲和革命前的俄国也是如此）。不过现实主义的方法一直是胜利地前

进着，沒有受时间的淘汰，形成了傳統。到目前这个傳統是更堅強了。肯定地說，中国画有着现实主义的傳統。“外師造化，中得心源”這句話，就可以說明现实主义手法之大意。但现实主义的創作方法并非中国所独有，因此我們談国画的特点时不能把这个問題也算作国画的特点。我非常不同意陈半丁老师对這個問題的看法。他說：“比如桌上放着烟盒、茶杯、香烟、水果等，西洋画一定要求如实的素描下来，按透視的方法，不能变动它們的位置。中国画就和西画不同，它抓着这些东西的特点，不一定把每一样东西都画下来。画的时候，先要定画理。講到画理，要用法取意，要美观，有精神，还要講究笔墨。于是画到紙上，桌上的东西不但式样改变，就是位置也要变换。中国画的傳統和西洋画的不同就在这里。”（見光明日报1956年7月7日文艺生活“發揚国画的优良傳統”）我觉得这样說是不妥当的。这可能是由于沒有把西画的写生習作与正式的創作分开来理解的緣故；作为習作，在写生时是可以一点不变的写生下来的。（在写生前，这些描写的对象是經過一番佈置的。）但这只是材料而不是創作，如果是創作的話，依样画葫蘆也是不对的。但是提这种論点的并不只陈老师一人，文艺报（1956年12期）秦仲文老师的論文，就与陈老师所說的不謀而合。秦仲文老师說：“沒有十分經驗的国画画家，往往忽視了国画与西画的特異之点，因为国画的創作，并不是对照物象的描写，而是观察物象，把領会于心的东西，归到清靜的环境，加以經營，用笔墨写出，乃是用笔墨傳神，不違背形似，而又不拘泥于形似。”在繪画艺术中，对于观察、領会、組織經營，再表现、笔墨傳神、不違背形似而又不拘泥于形似……等等要求，是对的、必要的；中国画應該这样去作。但决不能把这些作为国画与西画的特異之点而強調提出。我們沒有任何理由說西画只是“照着物象描写”，而中国画則純是“观察領会”。我們肯定国画的創作方法是现实主义的創作方法，但现实主义的創作方法并非中国所独有的，因此不能把这一点作为国画的特征提出。第二届全国画展中，李斛同志的“工地探望”（見“美术”1955年1月号），有的画家會說他不是国画，但沒有具体指出問題在那里。現在不妨研究一下。我和李斛同志素不相識，但我相信他的这幅“工地探望”是到过工地體驗了生活（包括观察領会），然后进行創作構圖的（即組織經營）。若按陈、秦老师的理論，这是符合国画特点了，但为什么又有人說那不是国画呢？可見把现实主义創作方法作为国画的特点的論点是毫無实际意义的。我觉得分析“工地探望”为什么失掉了国画的味道的最好根据，是他沒有注意“以綫为造型基础”这个国画的最主要的特点。这幅画，很明显地給人一种印象，即“光暗”起着主要的作用，而毛笔的綫和墨痕好像是为了構成明暗而存在的。李斛同志沒有弄清国画的基本特点，片面地認为用国画工具画就是中国画，并把以墨为骨干的解釋單純化了。（其实用国画工具表现“光”和“面”：是費力不討好的。）这是不是艾青同志所主張的“用国画工具画成的画就是中国画，和要求内容与形式并新”的理論造成的禍害呢？我想是的。这是我的亲身經驗：我自1953年見到艾青同志的文章以后，會把这个理論奉为經典。不仅我的創作受了这种論点的影响，而且會多次引用

他的話向別人傳播，我从現在往前的一些作品，大致和李斛同志犯了同一种毛病，所以我的画被人批評为不中不西。三年来我不知如何是好！經最近半年的專門研究，才發現了其中的奧秘。我觉得老画家和群众的批評是正确的，虽然他們沒有具体地告訴我們怎样作才好，但至少他們對我們創作上的錯誤敲响了警鐘。

現在为着分析李斛同志的这幅画，再談一談我对“綫”的看法。“綫”在繪画上的应用，可分为“独立的”和“不独立的”两种。中国画上的綫是独立的，因它本身包含着表现形、动、質及其他的多种作用，好比是活的人，有骨、有肉、有生命。但西画中的綫是不独立的，因它是屬於“面”的一部分，或者說是組成“面”的材料。如画一个方几何体，我們是用無數条的鉛筆綫，排列組合起来，形成一个暗的面；这个暗面和亮面及中間面組合在一起，显示出方几何体的体积，西画中的綫若直接構成物体，那只是輪廓而已。所以說西画中的綫不是独立的。現在我們再看看“工地探望”上的墨綫，究竟是独立的还是不独立的？我曾在全国美展时站在“工地探望”前面，以最近的距离仔細的看过，發現画上的綫是不独立的，我有下列几个根据：（一）大部分各种类型的粗細長短不同的綫都是为組合成暗面，中間面，亮面而存在的。如人的衣服及双層床下上的若干条綫。（二）綫的用法有些像鉛筆用綫和油画笔触式的用法，大概毛笔的中鋒未起作用。（三）綫在某些器物之上只起輪廓作用，而“光”則是主体，如水筒上的五个“光”的調子非常显明，本来圓形物体用五个色調画出是为使圓的体积立体化，但結果由于这样的紙和笔墨工具不适宜表现光的調子，所以那五个調子只成了形式，沒起讓筒圓的作用。笔墨在这样的使用之下，沒有發揮它固有的效能。这正是“不中不西”的画法。（四）許多地方的“綫”，讓人不明白究竟那样存在有什么好处：如女主角腿后的床壁上的笔墨，这些墨痕是代表光的中間色呢？还是代表床的物質感呢？恐怕什么作用也未起。还有上層床下的影子墨痕，也讓人不明白为什么这样的画。如果从“光”的观点来分析，影子是透明的，和暗面不同，但画的已混成一物了。如果从“綫”的原则分析，究竟那几笔代表什么呢？既非“影”的質，又非“牆”的質，如果說只是为了表现影的形，那未免把中国画的笔墨作用，降低到最低的地位了。中国画由于綫是基础，所以很強調結構，需要笔笔精良，每一笔都有代表性，这就像邱石冥先生所說的“笔少意多”。但我不同意把这个作为国画的大的特点提出，因这只是“以綫为造型基础”的必然产物。以上各点只列举一部，不管怎么分析，在“工地探望”上看不出中国的傳統东西在那里，也看不出用毛笔这样画是什么目的！好似以墨笔代替鉛筆的淡彩画。这就是由于把外来的营养（光）当成了主人，而把主体（綫）当成僕从，所以其他从屬的特点因素，如構圖、背景、色彩等关系也都一齐消失了。因此这幅画被批評为失掉了国画意味。我觉得把“綫为造型基础”作为国画的主要特点，对于批評国画和創作都是有实际作用的。但由于許多人把“綫”这个字的解釋，从字面上單純化了，只認为白描是“綫”，而其他則不是，甚至于把中国画的“綫”和西画上輪廓綫混为一物，由此才造成許多人把明暗看成是高

于“綫描”的方法，这是站在西画的角度上去看“綫”的。

最后再特別強調一下，我們对于国画上“綫”的認識和解釋，必需从發展上、画的方法及效果上去分析它。同时必需把它和西画中的綫分清楚。西画常常是先画輪廓綫，然后再画暗面，最后以明暗表达体积。而国画則一开始就以綫的形式表达了物的体积，每一笔都是肯定的，不能随意塗改。严格地說，每一笔都是对象的物質。这是中西画表現方法最基本的区别。叶淺予老师在“論中国画的藝術技巧”一文中曾說中国画的每一條綫，應該同时表达形、質、动、三种感觉的綜合效果，这是非常对的。但我有兩点不同的意見：（一）文章沒有明确，皴，擦，点，染，水墨，沒骨等画法和“綫”的关系，叶老师似乎不主張这些画法是从“綫”發展出来的，而是說“綫”法之外还有皴、擦、点、染等法。并且由于举例的原故，讓人体会“綫”只是指白描一种。（二）我不同意文章把中国画的許多特点都平行的罗列和解釋，这样就讓人不知道什么是主要的，什么是从屬的，这样对發展国画是不利的。这里特別提出商討的，是关于“綫”同时表达形、动、質的三种作用問題：我觉得对于中国画用綫的三个作用，不能看成是同等的价值。必需要特別珍重和強調“綫”的表現質感的这个作用。因有时西画中的“綫”，也具有表現形、动的作用，但不能表达質感。中国画的綫，則由于它能表达質感和体积而独立起来。

归納国画“綫”的作用大約有下列几个方面：（一）“綫”組成在一起，达到表現質感的效果。如于非闇的双勾花卉，乃至秦仲文所画的山石，用于湿不同、皴擦出来的綫，用以圍成石形等均屬之。（二）綫本身直接变成了物象的質量，如齐白石的蝦，陈半丁的沒骨花卉等。綫本身变

成物質的效果，还不只限于水墨写意和沒骨花卉，乃至工笔画和白描画上，如人的鬚髮和面部皺紋，鳥的羽毛和流暢的衣紋等等均屬之。（三）用“綫”改变与影响它周圍环境的質感效果。如一幅水墨写意小鷄，上面有黑色小鷄和白色小鷄，黑色鷄是墨笔点成的，就是綫本身变成了物質；但白色鷄則利用白紙地子，以特別的黑綫圍出鷄形，讓人感到綫內是白鷄的羽毛，而綫外則是土地和空間。原来同是一片白紙，但自有这几笔“綫”以后，而产生了兩种質感，我認为达到这种效果，不是“綫的組合关系”，也不是“綫本身变成物質的关系”而是“綫”在某种場合和某种情况下，它具备改变它周圍环境的功能。上列种种，可見“綫”的功能多么可贵。达到这种效果又是多么不容易！我們的国画遺產如此丰富，那些把中国画用綫看成是低級和輕而易举的同志，應該改变过来了！此外渲染是綫的輔助物，它有时可以帮助表現質感或直接表現質感，也是中国画画不能缺少的一种表現手段。如表現云霧等，即直接表現質感。

在強調了綫的質感作用之后，必需闡明質感和生命（即神）的关系。也就是表現这些东西的生命，或生命的再現，我認为描写的对象在繪画藝術中的神韻，是从可視的形和可視的質中产生的。形，神，質三者一体，不是孤立的。只有形式主义者才把它們孤立看待。

我們強調中国画的特点是“以綫为造型基础”的目的，乃是为了今后發展国画要从这个特点出發，并丰富这个特点。但具有这个特点的并不一定是好的国画。因为用“綫”只是国画的表現方法，即藝術技巧，它必需和創作的主題与现实結成一体。單独地注意“綫”，那就等于只追求笔墨，为形式而形式了。

## 編 后 記

为繼承并發揚中国繪画的优良傳統，促进今后国画創作的繁荣与提高，本刊准备从这一期起，就国画特点問題，繼續發表一些討論性的文章。这个討論估計要經過一个頗長的时期，才能把問題逐漸弄得明确或比較明确。因为是討論，文章的内容只要是持之有故、言之成理，意思不与他人重复的，就考虑刊登。但这个討論對問題的探討要求逐步深入，选稿的尺度往后也要逐漸提高。希望参加討論者在各抒己見时，能結合具体作品，結合当前国画創作的实际情况与存在的問題，多举实例，进行分析。而文章要尽量簡練，以节省篇幅，使其他同志有更多的發言机会。本期所登董义方“試論国画的特点”一文，是这一討論的开始。

\* \* \*

插圖工作，前几年是不甚活躍

的。广大讀者有这样的要求：在看到好的文学作品的同时，也能看到好的插圖。文学作品中的插圖逐漸多起来了，也出現了不少好的插圖，这是很值得高兴的。本期發表了一些插圖，并配合發表了一些研究性的文章，希望能引起画家們的重視。今后还准备介紹一些，欢迎大家供給我們这类稿件（包括画稿和文章）。

\* \* \*

本刊从去年以来曾陸續發表过一些討論年画問題的文章，文章所涉及的主要是关于如何繼承民間年画的优良傳統的問題。但大家对这一問題的看法还很不一致。本期發表的叶又新等同志的文章，与去年本刊八月号上何溶同志的文章就是針鋒相对的。由此看来，这問題还有进一步討論的必要。

关于如何繼承民間年画优良傳統的問題，其主要之点，实际上就是：如何使新年画既有民間年画的傳統特色，而又能很好地反映新的生活；如

何使新年画既能适应群众在春节时的需要，而又能成为向群众进行思想教育的良好工具的問題。这也就是，新年画在接受傳統与向前發展的兩個方面，如何才能很好地取得統一的問題。今后，希望大家着重就这一問題多發表一些意見。

为了有助于这一問題的研究，本期还选刊了几幅十多年前老解放区的新年画（如“識一千字”“丰衣足食圖”“学文化”和“拥护咱們老百姓自己的軍隊”等），另外还有彥瀛、陈叔亮、徐灵等同志对太行、陕北、和晋察冀等解放区年画創作情况的介紹文章。从这些年画和文章看来，那时期的新年画，無論在學習民間年画的优良傳統和反映新的生活和鼓舞人民群众的革命斗争方面，對我們今天來說，都是很有参考价值的。还須指出的是，在彥瀛和徐灵同志文章中所談到的，当时美术工作者們的那种極其艰苦的战斗精神和密切联系群众的作風，更是值得我們學習的。