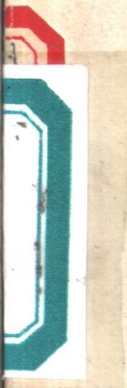


美术丛刊



185004

美术丛刊

9

一九八〇年二月

上海人民美術出版社

美术丛刊 第十期要目

雕塑的语言 迟 轲
 雕塑琐记 刘焕章
 辽代艺术的珍品 黎 朗
 大足石刻欣赏随笔 王官乙
 “即兴”与“畅机” 周昌谷

画 页

现代雕塑十幅(关伟显、刘仁毅、
 唐大禧、章永浩、林毓豪、陈古
 魁、吴慧明、刘焕章等)

辽代彩塑、大足石刻、唐代雕塑

二十八幅

罗马尼亚现代绘画十二幅

阿克塞尔·彼得森木雕十二幅

罗丹, 布尔德尔, 马约尔素描雕
 塑十九幅

上海人民美术出版社编辑出版

上海长乐路672弄33号

上海市美术印刷厂印刷

新华书店上海发行所发行

开本: 1/24 印张: 4 插页: 8

1980年2月第1版

185004

美术丛刊

9

一九八〇年二月

上海人民美術出版社

中国画用线初探	曾景初 (4)
谈中国画的布局	潘天寿 (15)
江东纸白如春云	穆孝天 (23)
从潘天寿的“鹭”谈起	
——谈花鸟画的形象问题	莫 朴 (26)
张 朋和他的画	石 可 (40)
黄宾虹的山水画法	王伯敏 (65)
贺天健《课徒画稿》说明	叶祖衍 (92)

画 页

嬉 浪	彦 涵 (31)
春雨江城	李行简 (32)
莫干山小景	王兆平 (33)
雁山燕尾瀑	朱恒有 (34)
朦胧月色	罗步臻 (35)
憩	夏子颐 (36)
春	崔子范 (37)
初晴	傅星伯 (38)
鹰	傅星伯 (39)
山雨欲来	张 朋 (43)
母子猴	张 朋 (44)
追 鱼	张 朋 (45)
相持不下	张 朋 (46)
小亭闲话	张 朋 (47)

秋 江·····	张 朋(48)
游园写生·····	张 朋(49)
鸡·····	张 朋(50)
觅 食·····	张 朋(51)
消 暑·····	张 朋(52)
独具只眼·····	张 朋(53)
午 憩·····	张 朋(54)
早 春·····	张 朋(55)
秋 塘·····	张 朋(56)
水 暖·····	张 朋(57)
山水册页·····	黄宾虹(58)
蜀游山水(局部)·····	黄宾虹(59)
浑厚华滋(局部)·····	黄宾虹(60)
山水(局部)·····	黄宾虹(61)
宿雨初收(局部)·····	黄宾虹(62)
水墨丹青(局部)·····	黄宾虹(63)
山水墨稿(五幅)·····	黄宾虹(75—79)
横槎江上·····	黄宾虹(80)
山水册页·····	黄宾虹(81)
焦墨山水(五幅)·····	黄宾虹(82—86)
蜀游灌县(局部)·····	黄宾虹(87)
山水册页·····	黄宾虹(88)
赠陈 毅(局部)·····	黄宾虹(90)
贺天健《课徒画稿》二十幅 ·····	(93—111)
秋·····	彦 涵(封底)

中国绘画用线初探

曾景初

中国绘画艺术中的线，有它独特的概念和作用。线在中国绘画中，不同于西洋画中所说——线是面的压缩，线是为块面服务的。我们所说的线，它跳过了块面，直接成为造型的基本因素，这是因为它和我国象形文字、木构建筑、工艺装饰、笔墨工具、篆刻印玺、木版印刷及创作方法、美学意义等等的发展相联系的。我国历史上无数艺术家和民间艺人长时期的艺术实践，使线担负起与社会发展相适应的越来越复杂的造型任务，线描艺术的特点也更加完备了，从而在世界艺术宝库中，留下了一大批具有强烈的中国风格的绘画作品，成为中国人民对世界文化艺术的巨大贡献。

中国绘画在汉以前，大多附属于工艺，从出土文物看，所用线条朴素、单纯，变化不多。汉至晋这一阶段，可以看到少数出土的帛画，如战国时的《夔、凤、人物》、《西汉帛画》，还有较多汉代石刻，那些线条就比较粗犷豪放了，但仍然变化不大。晋代所存的画，只有唐、宋时临摹顾恺之等人的一些画，聊可看出那时的风格，线条变得柔匀、纤丽，有“春蚕吐丝”之美，比过去推进了一大步。南北朝佛画多，从敦煌遗迹看，线条受佛雕影响很大。据说曹仲达的画就是受佛雕影响，线条是贴肉的，象是水里淹湿出来的一样，所以有“曹衣出水”之称，比顾恺之的线要挺拔、坚韧。张僧繇的泼墨画也有摹本，开始把线向面上扩展，但还不成熟。总起来说，这阶段的变化虽不大，可是已经在开始变了。至唐代，绮丽余习渐除，代之以雄壮伟健之风，又受些外来启发，融汇了一些阴影表现技法（如吴道子融化了所谓凹凸花，表现明暗方法于线画之中），创造成为

新型的风格。“白描”的正式确立，使绘画中的线在形式上有独立的作用。同时山水画兴起，创造了皴法，线由是变化既多，形式也丰富了。可以说，唐代的绘画，把线描发展到一个高潮。宋代更一大变，皴法样式增多，同时把皴法运用到人物画上（如梁楷等），另外，院体画的发达，使线向严谨精细方面发展。元代的壁画和山水画，线条也是有发展的。明、清两代比较保守，发展不大，但象陈洪绶、唐寅、仇英、徐渭、石涛、朱耷、罗聘等人的线，还是有创造性的。由此可见，中国绘画中的线，从象形文字的原始时代开始，是跟着历史的推进而变化着，发展着。

但是，这一变化的发展也是有斗争的。线虽是技法的一种，表面看是属于形式的，但它也是随着经济基础起变化，代表时代精神的。我国过去虽然长时期处在奴隶社会和封建社会里，朝代更迭并没有引起多少质的变化，但进步与保守之争，还是经常有的。比如南北朝时期，割据混乱，统治阶级没有什么大的图谋，只专务享乐，生活极端腐化，故艺术上就出现一种“细密精致而臻丽”的技巧。谢赫等人出而抵制，力主变新，提出《六法》，就很有积极意义。唐代经济一度繁荣，又接受了前朝教训，就出现雄壮伟健之风，线的技法也丰富多样。但一到中唐转入衰颓阶段，技法也随着起变化，如水墨技法由晕染皴擦而变为泼墨怪诞，至五代荆浩等人才扭转过来，又复归于严谨雄伟。象这样的事例，尔后还发生过。每一斗争的结果，线描技法或多或少都有些变化，并逐渐丰富。但是，这些斗争的一个共同特点，都是向线上发展，而不为别的技法所替代。这是因为我国绘画艺术历史悠久，并始终和秦汉以后统一起来的民族文化紧密联系，又是在我国这片国土上土生土长，受外来影响不大所致。此外，线描本身的高度艺术成就，历来后学者认为是最好的表现手段，这也是发展的重要原因。

为了总结绘画中的线描技法，我们的前人作过许多研究。有的把线描归纳成各种名目；有的研究线描的转换形式——点和皴法；有的探索线描风格及源流；有的却专谈线如何能美和有力；有的则指出线的所谓“病”（如牛头点、鼠尾撇、蜂腰、鹤膝、枯木画、扁担挑、菱角转等——欧阳询）；有的则谈线的运用；有的则谈线的组合、排列和运动等等。这些方面，前人的著述是很多的，现在不妨在这

方面作些探讨：

十八描 “人物十八描”，又称“古今衣纹描法一十八”等。十八描中有些名称，早在唐以前就散见诸书。它的全部名目，则到明代周履靖的《夷门广牍》，汪砢玉的《珊瑚网画法》和邹德中的《绘事指蒙》中，才正式叙及。后来逐步成为传授线描技法的基本程式。它们是：

高古游丝描，琴弦描，铁线描，行云流水描，马蝗描，钉头鼠尾描，混描，撮头描，曹衣描，折芦描，橄榄描，枣核描，柳叶描，竹叶描，战笔水纹描，减笔描，柴笔描，蚯蚓描。

这些名称不是同时产生的，而是历代画家为了适应不同的描写对象，创造出来的。取这些名目是为了便于认识和学习参考，但有的含义不清，甚至制定这许多名称的作者，也不能严格地区分它们。

在《夷门广牍》中，周履靖还指出一部分线描的前创者是谁，如曹不兴的“曹衣描”（一指曹仲达），吴道子的“柳叶描”、“战笔水纹描”、“枣核描”，张叔厚的“铁线描”，马和之、顾兴裔的“马蝗描”，武洞清的“钉头鼠尾描”，马远、夏珪的“秃笔撮头描”，梁楷的“折芦描”和“减笔描”，颜辉的“橄榄描”。

还有人把它分为三大类：一是游丝描类。它行笔慢，多以中锋出之，压力均匀，线型始终如一，变化较少。铁线描、曹衣描、琴弦描皆属这一类，它的代表作者是顾恺之。一是柳叶描类。它行笔快，变化多，压力多在线条的中段。枣核描、橄榄描、行云流水描均属之，它的代表作者是吴道子。另一类是减笔描类。它的特点是行笔快，多用侧锋，压擦力大，压力多集中在线的一端，把线导向面的扩展，线形变化很大。竹叶描、柴笔描等皆属之，梁楷最喜欢这种描法。

第一种线描象古代的金属、陶器和石雕上的线雕、铜器上的镂刻一样，匀细柔韧，宜于表现神、佛、帝王和贵族们飘举摇逸的衣冠服饰，和遍体华丽的缨络缘带。至吴道子就变为粗细并用，变化多样的线了，他生当唐代盛世，经济文化都很繁荣，又接受一些外来影响，创作实践的机会又多，创作完成得也快（据说唐玄宗要他在大同殿画嘉陵江三百余里的山水，他一天就画完），当然要恣意放

纵得多。到梁楷、马远、夏珪又一大变，使线展开，与面结合（这种面与西画的面是不一样的）而成为多种多样的表现手法。特别是梁楷，汲于吴道子，又受文人画和禅宗影响，追求形迹以外的意境，所以他的线豪放、洒脱，如风驰雨扫，使线的运用，达到一个新的高峰，开后代罗聘、黄慎等人的先河。可见线描并不是定型的，它是经过历代画家的具体实践摸索出来并加以发展的。

皴法 唐以后，山水画的创作增多了，绘画技法上也逐渐丰富起来，有了皴法、点法和擦染等交叉运用的技法。

唐以前皴法用得很少，李思训开始用首重尾轻形似丁头的点子来皴山石，画出的效果，象是斧子劈出来的，后人把它叫做“小斧劈皴”。王维除了用染法画山水以外，还用过密集的短线，既象稻谷，又象雨点，来皴山石，后来叫做“雨点皴”或“雨雪皴”。这在山水画的技法和笔墨技巧上，又大大地推进了一步。

后来各种皴法逐渐增多，如荆浩、关仝的“披麻、斧劈皴”，董源的“披麻皴”，范宽的“解索皴”，马远、夏珪的“大斧劈皴”等都陆续出现了。这些皴法《芥子园画传》总结为十四类，实际远远不止此数。计有：

小斧劈皴，雨点皴（雨雪皴），大斧劈皴，长斧劈皴（又名雨淋墙头），短笔披麻皴，披麻皴，泥里拔钉皴，拖泥带水皴，乱云皴，卷云皴，弹涡皴，鬼面皴，鬼皮皴，骷髅皴，牛毛皴，乱柴皴，解索皴，豆瓣皴，荷叶皴，米点皴，折带皴，直擦皴，鱼鳞皴，蝇皴，交叉披麻皴，马牙皴，巨然短笔皴，芝麻皴，云头皴，矾头皴等。

这些皴法和十八描法一样，是画家们根据客观对象不同构造、不同形象创制出来的。以后有诸家共习一种皴法的，也有一家擅长多种皴法的，用它的目的，都是为了在作为骨架的轮廓线内加些皴笔，增强质感、体积感和厚重感才运用的。它与卫协尝试过的在轮廓线内再加些附线的作用相同。在中国画的术语中，轮廓线属于骨法，皴法属于破法，骨法内再加一二破法谓之筋。这样就能够做到“虽聊聊数笔，阴阳向背之神即已具备”。再后加皴破块，也是这个道理。

画中国画，皴法是很重要的手法，《芥子园画传》说，“有轮廓而无皴法，即谓

之无笔”，当然这种对“笔”的理解，是多种多样的，但至少说明它的重要。

皴法原只用于山石，以后人物、动物、花卉都能用上。这是实践中对皴法这种线的运用的解放。

在皴法的发展上，傅抱石谈到自己画山水的体会时说：“由于生活面的开拓，丰富了皴法，创建了新的皴法。有些从来没有见过的山石，用旧的皴法，完全无法表现它，生活推动了绘画技法的革新。”这说明一切技法并不是一成不变的，而是在发展的。在这一点上，什么描，什么皴，以及后面要谈到的点等等都应这样看待。旧的程式，是过去艺术家创作实践中提炼总结出来的，它不应成为我们对新生活描绘的束缚。

点 线是点的延长，点是线的收缩。我们写字时，各种点都是笔尖在回旋中，把线圈转、凝集成点的，是线在点内的运动。绘画的点也包含这层意思。吕凤子解释点的说法是：“线是点的延长，块是点的扩大，……点是有体积的，点是力之积，积力成线，会使人有生死刚正之感，叫做骨；难道同样会使人有‘生死刚正’之感的点和块，就不配叫做骨吗。”这里把点的重要意义说得很明白。

事实上画远处的树叶用点，画近处的树叶用扩大的点——块，甚至用大笔蘸上墨去画荷叶，又何尝不是扩大的点、块呢？在一幅墨荷上，泼墨的荷叶，不具有骨的作用吗？尤其是米点山水，点既是骨架，又是体面。从另一意义上讲，点又是线的分割。在近代的某些绘画及图案画中，这种组成虚线的点，也用得很多。另外，飞白的线，也是一种用漫不经心的手法完成的由点构成的虚线。

各种变化的点，点的扩大，点的排列，点的聚散，线形点的不同运动方向的组合……在绘画中，造成了丰富多采的效果。《芥子园画传》中把点归纳为三十二种：

介字点，个字点，菊花点，胡椒点，梅花点，垂藤点，小混点，大混点，鼠足点，松叶点，水藻点，尖头点，藻丝点，柏叶点，梧桐点，椿叶点，攒三点，垂头点，平头点，攒三聚五点，仰头点，聚散椿叶点，刺松点，个字间双钩点，破笔点，杉叶点，仰叶点，垂叶点，密竹点，水草点，疏竹点，新篁点。

其中除大小混点，胡椒点，柏叶点，梧桐点等确实象点以外，其他都是各种缩短的线的不同组合和排列。它的命名和意义，都用不着去仔细推敲。至于夹叶法，双勾法，更是纯粹的线了。

擦、染及其他 在中国画的技法中，经常碰到擦和染（擦用干笔，染用湿笔），它是辅助皴的不足，增加浑厚和层次。擦、染多用侧笔或卧笔。凡是用笔描绘的擦、染，它总不能超出笔的宽度之外，总是一笔一笔排列或混合而形成的，它还得见出笔道来。“见笔”就是属于线的范围。前面说过，自然界根本不存在线，点、线都是由面引伸出来，既然能引伸概括出线，当然面与点也都可以这样理解。

此外还有虱、丝、斫、渲、烘、托等法。虱，实际是不规则的点的组合。丝，则是把笔尖压扁而丝出的线，细匀、整齐。斫，是侧笔勾画取锋为斫。渲是分出轻重。烘是用水运开。托是背后设色。这些都不及线描，皴、点、染、擦的用途多，故不必细说了。

线描与笔法 握笔作线，一般都承认要有笔法，这是谁都明白的，而皴、擦、点、染也要有笔法。这里就产生一个问题，我们既要追求笔法，也就是说笔笔见“笔”，为什么前人论画，又要求无斧凿痕呢？这不是矛盾吗？清华琳有段话，正好说明这个问题。他的大意是：“用笔作画，为什么要没有笔迹，似乎难以解释。其实，笔迹就是笔痕，如果满纸都是笔痕，还成什么画呢？但是应该怎样去掉？学者当于一出笔就要有力，不可使虚头略有一些软处，也不可使煞笔略有一些软处，如写字左边去吻，右边去屑一样，先就笔的有形之痕去掉，但是并非硬抹一笔，以为没有虚锋，就是无笔痕，如果真这样的话，则变成孤零零一笔了，笔痕更重，愈不可救。要使笔落纸上，精神能充沛于中，气韵自然就晕于外，似生实熟，圆转流畅，则笔笔有笔，笔笔没有笔痕了。画到了没有笔痕的时候，就好象自然应有这画，象在纸上自然生出这画，就显得很自然了。”这就是说，用笔不要为笔使，要有变化，要有力量，而又力贵内敛，不要有虚笔、软笔，这是很有经验的说法。

要求有笔，而又无斧凿痕，实际上是要求笔法融化于整个画中，浑然一体，

不使笔力无所施。上文提到“内敛”，这在中国画中是经过很多人研究过的精辟见解。作为一张画，造型的基本骨架——线（或者说变化了的线），一定要讲究笔法，同时又要使笔为形服务，不要外肆，不要锋芒毕露，不要离开形闹独立。而在为形服务的前提下，其力淤满，撑持中正，笔笔讲究，又笔笔协调，那才是我们所需要的“笔”。

关于这一点，前人作过很多探讨，要求作品“幽邃”，“内敛”，也就是艺术上经常讨论过的“藏”和“含蓄”。“藏”和“含蓄”是和“露”与“浅薄”相对立的，只有能“含蓄”的艺术，才能深沉有力，才能绝去浮华，脱尽浅薄。

中锋和侧锋 藏锋和露锋 说到这里，当然就要涉及到运笔问题。绘画和书法不尽相同，它一般地不反对侧锋和露锋。因为为了表现现实生活中的各种形，单单用中锋来作线，未免有些“自缚”。但吴昌硕的创作经验是“以篆籀入画，笔笔多以中锋出之”，这不见得不是一条重要经验。我们应该灵活运用，随类用笔。大凡中锋多沉着、雄健，而侧锋多飘逸、峭拔。这是谁都知道的。

周星莲把正锋、中锋、藏锋和出锋、倒锋、偏锋看成两个概念，认为“中锋即是正锋，藏锋即是中锋”，“能中锋自能藏锋”。我们用不着说明什么是中锋。但可以介绍对待这个问题有两种看法：一种是要把笔锋收敛在笔迹——线以内，不能妄生主角，不能刻露锋芒，如姜夔说的“笔正则锋藏，笔偃则锋出；常欲笔锋在画中，则左右皆无病矣。”另外一种说法，则认为线是应当展现笔锋的，没有锋的线，是僵软的，如清代梁同书说：“藏锋之说，并非笔如钝锥一样，从来书家没有不出锋的，只是处处留得笔住，不使锋直走，藏锋要无垂不缩，无往不收。”还有清代唐岱也是这样认为，“锋者笔尖之锋芒，能用笔锋，则落笔圆浑不板”。

尽管对中锋（藏锋）和偏锋（露锋）有不同的看法，但谁都不否认中锋画出的多流畅、挺秀、圆劲，而用侧锋画出的线，多枯涩、险峻、苍莽，在绘画上各有各的用处，不能偏废。用侧锋主要是以侧势取其利导。周星莲说到侧锋在绘画上的运用说：“画家皴石之法，三面背锋，则以侧锋出之，笔锋出，则石锋乃出。”

笔的运动 笔的运动是为了造成各种线的动势，表现各种线的不同趣味，所谓

“一条线的美在于运动”(赫尔德《论美》)。运笔有好多种,如卧笔、拖笔、破笔、颤笔、顺笔、逆笔等等,卧笔是把笔卧倒一点画,皴、擦用得最多;拖笔,用笔肚着纸拖着走;破笔,要干一点,直下笔,让笔头散开,再蘸墨时,也不要笔尖收拢,这种笔画山石树叶最有变化;颤笔,画时将笔颤动,不要画得太光滑流利。至于顺笔与逆笔,用得最多,大抵笔管在前,笔毫在后,象拉车一样,是顺笔;笔锋在前,笔毫在后,象推车一样,叫逆笔。从运笔的方向来说,从上至下,从左至右,从左上至右下,从左下至右上,都是顺;从下至上,从右至左,从右下至左上,从右上至左下都是逆。

顺笔画出来的线多利,多挺,多秀丽;逆笔画出来的线多涩,多险,多苍郁。前人很重逆笔的,如清人姚孟起说过:“逆笔起,最得势。”《临池管见》中说:“用笔的解数,大旨在逆,逆则紧,逆则劲。”

再一点,笔在运动中,首先要保定“意在笔先”。汪挺辑《书法粹言》里说:“意在笔先者胜,意在笔后者败。”写字画画,象作战一样,不预先筹划好战略战术,不是胸有成竹,临阵随意涂抹,则没有不失败的。

运笔要注意擒纵、力度、速度、顿挫、回旋、伸缩、转换等等,特别是转换,一是笔划要转换,一是笔在手中也要经常转换,不要握得死死的。一转动线条就活,就有变化。一般都是:下笔时,欲左先右,欲右先左,欲上先下,欲下先上,稍长一点的线,在中间要轮转几次笔管。前人作画,认为不可由半寸之直,须笔笔转去(《绘事津梁》),才能构成丰富多变的线。

还有,运笔要注意“行”与“留”的关系,凡是直平过去即是“行”,逐步顿挫,不使笔一下子就画过去即是“留”。光“行”不“留”,则轻飘飘的,线条无力,但有时也要有“行”,如画长线到收尾时,不“行”就不畅了,显得呆板。这个“留”字,值得特别注意。黄宾虹根据自己作画的体会,总结过去的笔法有“留、重、变、圆”几个字。这“留”字可能和打太极拳一样,用劲如抽丝,处处力量贯注,随时在运动中变换方向,不需另外蓄势,不同一般的外家拳那样,从起点发劲,一直到落点才收住,中间不能改变方向,看似使了大劲,实则力量不大。

“力”的表现，也就是矛盾斗争，没有抗争，就没有矛盾的对立面，力是表现不出来的。其所以要“缩”，要“顿”，要“涩”，要“留”，都是在自己的笔下，暗树抗力，这样的线，才会劲健挺拔。

在这里就提出一个运腕运肘的问题来了。作画运笔，不能象写钢笔字一样，把手靠在纸上，这样笔就放不开，没法运转，画出的线易呆板拘谨，显不出力，所以一定要悬腕，即是只靠着肘，把腕部提起来。这样才能得心应手，运转灵活，来去自如。如画大幅的画，还要悬肘，就是空提臂膀作画。传说吴道子作壁画，在画佛像头上的灵光圈时，不用圆规，一挥而就，这就要靠悬肘。不提起臂膀作画，是没法画圆的。所以不论写字画画，都得要悬腕悬肘。但是作小幅画，那就不一定非悬腕悬肘了。不过能养成悬腕的习惯去画，也还是要比手靠在纸上面好得多。

墨和线的关系 在作线时，除了本身的条件以外，墨色也很重要。绘画的用墨，和写字有些不同，写字就是浓墨一种，而画则是墨分五色。《绘事发微》中说：“何为六彩，黑白干湿浓淡是也。”六者缺一，气韵不全。以笔蘸墨，要燥湿并用，浓淡并用，而作为骨架的线，表现形体的基本线，画家们向来认为不能太湿，太湿则瀚湮一片，不会有力（这并不是一般地反对湿笔）。清代秦祖永说过“作画最忌湿笔”，认为锋芒为墨华所渍，显不出力来。去湿的办法就是干笔，取它易于著力，可以运用从心。

他们也反对墨色太浓。《绘事发微》中说：“然用墨不可太浓，浓则失其真体，淹没笔迹，而落于浊。”是要求能把线表现出来。姜夔也说过：“墨浓则带滞，滞则笔枯。”应该“燥润相杂，以润取妍，以燥取险”。在我们传统的绘画中，特别强调“惜墨如金”，这并不是说不能用墨，而是说不轻易用浓墨，要知以少胜多，方为上上。

在以笔作线时，为了使线条丰富多变，除了上面说的运笔要转换灵活外，应把墨色和笔一起考虑。线不能离开形而恣意张扬，线要加上必要的皴染，才能不使轮廓刻露，不使形象枯涩。线是需要以皴染来丰富、充实和润色，这全在于墨运用得好。但反过来看，又要认识到：线一定要表现出来，特别是一些作为骨架

的重点线、块，要有足够的份量。如果“落笔涉轻，而烘染过度，遂致掩其笔，损其真也”。模糊一片，臃肿不堪，没有作到“墨有六彩，而使黑白不分，是无阴阳明暗。干湿不备，是无苍翠秀润。浓淡不辨，是无凹凸远近也”（唐岱《绘事发微》）。笔墨的相辅相成的作用，不是三言两语可以说透，真知主要靠实践来获得。

线的排列和衬托 在西画中，一个面是由许多密集的线条平行或交织构成的，它依仗这些线组成“调子”来突出面，突出体。而在中国画中，线的排列，却另外有它的作用，试看看《朝元仙仗图》，完全用修长的线画成，由于排列得有疏密，有条理，明暗层次都出来了，质感很强，故那些衣裤飘举，纓络遍体的各个仙佛，动势、形体都很生动，而这些线本身，每一根都很挺秀、柔韧，构成一幅优美的画面。

在线的排列组织上，除了按照形的要求切实经营以外，没有一定的法则。怎样美，怎么样不美，全靠个人去钻研。但有些基本信条，如“疏则疏之，密则密之”，“力排算子，力去积薪”（不排成象算盘子那样均匀，和堆积起来的干柴棍一样），以及我们常常提到的“节奏”、“错落”、“揖让”、“虚实”、“展蹙”等等，却是值得经常注意的。在处理线的排列、分布时，要随着形所要求的气势来决定位置，要善于变，善于破。清代龚贤说：“一树一色，叶子不可雷同。”（《龚延节先生画诀》）画几片叶子都要经营一番，都要掌握“随时审势”地变的法则，其他就更应作如是观了。

在单纯的线来作画时，利用线的排列，造成一片或几片“灰调子”来使这些由线构成的物体突出起来，这是衬托和反衬的手法。请看陈洪绶的《西厢记》插图《窥简》，画有一个占画面很大部分的四迭屏风，莺莺和红娘一个在屏风前，一个在屏风后，屏风上有幅荷花，陈洪绶把荷叶画上很稠密的线，形成一个灰色块，用它来衬托荷花的鲜艳。第三迭屏风有一丛芭蕉，叶子筋脉，画成很整齐的样子，人物的头发，衬在这团灰色中间，就突出起来了，而简单几笔的脸部，则被衬得更醒目。另外，第二迭屏风上画着梅花和水仙，水仙的叶子用很细的有弹性的排列得很整齐的线，水仙后面的梅花干，却以苍劲浓重的侧笔画出来，两相衬托，两

种质感，都得到很好的表现。把整个屏风布置得如此细密，主要是为突出人物，达到以景衬人的效果。陈洪绶在这一幅画中，从局部到整体，用了多种多样的线型和各不相同的线的组合，手法是很高明的。

总之，不管如何组织，如何衬托，都是为了突出形，加强以形写神的效果。这里要善于变换手法，要使自己的作品丰富多采，决没有刻板的成法可循，所谓“积法成弊，舍法大好”（黄钺）正是这个意思。随时观察生活，随时揣摩表现生活的手法，自然“淡妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定也”。（盛大士《溪山卧游录》）

这里对线的初步探讨，无非是想把线在中国画历史上所起的作用，做一番清理，便于今后的学习。鲁迅说：“我们有艺术史，而且生在中国，即必须翻开中国艺术史来。采取什么呢？我想，唐以前的真迹，我们无从目睹了，但还能知道大抵以故事为题材，这是可以取法的；在唐，可取佛画的灿烂，线画的空实和明快，宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。”又说：“这些采取，并非断片的古董杂陈，必须溶化于新作品中，那是不必赘说的事，……旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”（《论旧形式的采用》）从上面所引用的一段话中，我们可以看到鲁迅先生对古代艺术的大旨，举一反三，就有遵循的参考了。

今天，时代变了，社会主义的祖国，一切都发生了根本的变化。旧的技法已不能适应了，但新形式新技法不应是无本之木，无源之水，它应该植根于深厚的传统基础之上，从传统中吸取一切有益的部分，发挥固有工具的特点和创作技法，再创造新的，这样才能保存和发展自己的民族特点和风格。只有这样，才无愧于我国辉煌灿烂的古老文化，这也是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。现在正是大家都在摸索创造更新更美的形式的时候，让我引用鲁迅先生一段话作为本文的结束语。“将来的光明，必将证明我们不但是文艺上的遗产的保持者，而且是开拓者和建设者”。