

毕建勋 著

中国画学原理

河北美术出版社
河北出版传媒集团

这本书的研究特点是学院式的学术模式。是在现代的学术视野中，以现代学术方式，阐释传统的中国画理论的探索。并且，在此再阐释的基础上，重建中国画基础理论的系统结构，尤其是建构现代中国画的画论学科体系，这是本书最下力气的地方。比起纯粹的传统画论考据，这个研究是现代性的学科研究，比起纯粹的画论研究，这个研究又具有很强的操作性与实践性。在这个研究完成以后，我个人一直在实践上予以不断的印证，体用合一，知行合一。实践证明我的理论能够指导我自己的实践——这个研究不但给予我个人的艺术实践以不断的启示，同时，我也将其应用于学院的教学之中，学生们掌握中国画基本知识技能的耗时相对地减少了。这几年我带的本科生班的毕业创作可以证明这一点，因为本科生接触水墨人物的专业的实际实践事实上只有两年，然后就是毕业创作。作为中国文化里的新一代师傅，有一点使我感到欣慰，后来再没有学生来问我「笔墨是什么」。

中国画学原理

毕建勋 著

河北美术出版社

理深思密 纲举目张

薛永年

近百年来，自从引进西画或称西洋画，也就有了国画或曰中国画的名称，把国画作为一种不同于西画的艺术进行理论描述，开始成为近现代国学的一个方面。致力于此的人们也大多是国画家，不画国画而做国画学问者为数甚少。

可以看到，百年来但凡出色的国画家，差不多都是勤于理论思考的好学深思之士。不过，有的人一手抓创作，一手抓著述，不但创作独树一帜，而且著述硕果累累，黄宾虹、潘天寿可为代表。也有的人，多思但不多写，他们的真知灼见都用于开宗立派的创作中了，见于文字的闪光思想，只在片片断断的妙语精言中有所流露，齐白石、李可染尤为突出。

重读这些宏篇巨作和妙语精言，又不难发现，前者讲画史的多，论画法的多，很少详论国画的基本原理与方法，或者说很少深入讨论国画在思维方法与语言方式上的独特之处。后者纵有涉及，又像雨丝风片，电光石火，兔起鹘落，稍纵即逝，很难看到体大思精的理论框架，迥异前贤的知识结构和丝丝入扣的理论表述。

也许，问题的症结在于，这些前辈本来就无意成为理论家，无意把国画之学自觉地发展为堪与新学比并的一种国学，甚至于深恐文名掩盖了画名。他们撰述画史、画法，发表精言妙语，其

实不在著书立说，而是结合创作积学与参悟的自然表露，一旦他们对国画的奥秘大彻大悟，便理所当然地立业于画，而不再立言于书了。

至于少数不事创作的纯粹理论家，则因学问基础与知识结构的不同，治学方向也随之而异。或者着眼于古今艺文之变，为了新文化建设，引西入中，致力于文艺共通原理的撰著，殊少去根究国画的特殊性。或者在中西文化的碰撞中，为了弘扬传统，承继绝学，着意于国画渊源流变的梳理、古代画论画法的编集与今译，来不及进行系统全面的理论概括。

因此，直到八十年代，还少见以现代观念现代知识结构阐释国画原理和方法的体大思精的著作问世。然而，正在此际，挟欧风美雨而来的“八五新潮”，向国画发动了猛烈的冲击。冲击者以多数国画家闻所未闻的西式现代理论与方法，宣判了国画的穷途末路。尽管那理论与方法未必放之国画皆准，其实不过以一种特殊性当作普遍性而反对另一种特殊性的幼稚之论，却因其关涉到绘画的原理与方法，激起了国画家在争论中的沉思，沉思的国画家中开始酝酿着国画原理与方法深入研讨的伟力。人们已经清楚地意识到，这种原理与方法应该是现代的而非古代的，应当是中国的而不是西方的。

我的年轻朋友毕建勋，恰属于这一论争后成长起来的沉思的一代。他本来就学于沈阳鲁迅美术学院，也曾博涉新潮，八十年代末忽然决定回归传统，考取了合古代传统与近现代传统为一体的中央美院中国画系，攻读人物画研究生，终以优异成绩留校任教。开始，他力避显露理论的才能，却难免在造型坚实笔墨朴

厚的作品中表现出深度的追求和不息的思考。稍后的教学相长，他素来刨根问底的“叫真”脾性，在知行互动中不断求索“为什么”的进学方式，使他不由自主地成了国画原理与方法论的探求者。如果说，堪称国画哲学的石涛《画语录》，引导他发现了古代画理画法中一以置之朴素辩证法，找到了指引国画认识论方法论的内在驱动力，改革开放以来他广泛涉猎的现代西学，诸如美学、文化学、格式塔心理学、荣格心理学、符号学、结构主义等等，也为他剖析国画原理与方法提供种种现代知识，那么最终帮助他以现代知识总结阐发国画观察方法、思维方法、创作方法，画法原理的金针，则是许多人久已不讲的辩证唯物论的认识论和唯物辩证法的方法论。

以科学理论统率现代知识对国画基本原理逻辑框架和方法论的贯通古今又联系教学创作实际的观照，使毕建勋形成了理深思密体用结合的系统见解，有揭示国画基本原理与基本方法固有内在联系的理论框架，更有深入而非肤浅、悟道而非得技、发前人所未发而不是泛泛之论的认识。开始，他陆续以论文的形式发表于各种刊物，发表后，又反复斟酌推敲，不久前终于完成了题名为《万象之根——中国画的基本原理与方法》的这部专著。

不知道是他为了表示对年长者的敬意，还是以为我有可能猜测到此书的理论价值，两个月前便把写序的重任交付给我。我虽然也写过些研究传统画论的文章，也做过点未必无据的阐释与发挥，但实在零零碎碎，不成系统，连自己也不记得了。看了此书包罗国画理法万有的章节目录之后，顿感不重温传统画论的方方面面，不多看点当代青年一辈的理论文章，实在无权置喙。然

而，几年来，我对于青年朋友言必称西方的似乎精深的理论，由于语言习惯上的障碍，不是难以卒读，便是读罢不知所云何物，只有心存敬畏，自叹无知而已，失去了许多学习机会，这样写序的事就搁下来。

最近获知此书发排在即，仓促上阵看来已势所难免，便认真拜读了最重要的章节和若干只要你一看就不容释手的精彩段落，无数次从心底产生了由衷的佩慰。尽管书中的某些看法未必和我完全一致，一些部分在重视逻辑表达上多少有些过之，某些重复之处也尚可删繁就简，但最最主要的见解已经说出了我早有体会而拙于表达的思想。可以毫不夸张地说，这部书正像我在前文已述说的那样，它确乎是用早已被检验为真理的唯物辩证法统摄现代知识结构而深入国画理法底蕴的超越前人之作。

这部书最突出的特点，除去善于逻辑表达又不艰深晦涩，论理透彻又时出妙喻之外，至少有三。第一，对国画理法原则的探讨，能从认识论与方法论入手，高屋建瓴地抓到了国画理法在发展中一脉相承的文化精神与哲学基础，捕捉住认识国画观察方法、思维方式和语言方式有别于西画的特殊性。而只有把握住这种特殊性，才能有效破除以一般性或称普遍真理出现的西方中心论或者其变种东方主义的影响，建设现代的中国的以国画为对象的基本理论。

第二，在理论与实践的结合上，破译了传统画论范畴的实际所指，有层次而又不失关联地揭示了这些脍炙人口却未必为人所见的内在联系，形成了有助于国画发展的内核与框架并重的体系结构。以造化、心源、传统为支柱，以笔墨造型为对立统一的两

极的“三棱体”说，是极有见地的理论建树。

第三，在对国画表现特点的研究上，尽管仍然沿袭了通用的笔墨语言之说，但实际上高度重视了造型与笔墨间的辩证统一关系，明确指出：中国画造型是具体形象与抽象笔墨的结合；笔墨是中国悠久的历史所逐渐形成的为观众所接受的人为假定性符号规定。这一指出国画语言特点的独到见解，不但在用于阐述具体技法中发挥了关键作用，而且在展望国画语言发展方向上引出了不变语言构成而创造语汇及使用语汇的方式上的结论，自成一家之言。

正因为毕建勋把对国画基本原理和方法论的深刻认识尽可能贯穿到可能涉及的一些具体问题之中，因此形成了一系列深入而新颖的见解，有的见解虽然未必被人接受，但一样富于启示意义。诸如国画学意迥非西画表现之说、妙在似与不似之间之见的可商之论，笔墨白话化的主张和重建国画色彩理论的措施等等即是如此。它对于赞成与否的读者，都会觉得读后大有裨益。我不敢说此书在中国画基础理论的建设上一定具有里程碑的意义，对于其中某些论点，比如不赞成笔墨抽象之脱离具象造型，我虽然能深会其强调造型纠正时弊的旨趣，却也觉得尚可过细讨论；至于笔墨白话化的主张，也隐约感觉与他对国画语言并非模拟现实而具有对应现实的假定性的论断有些矛盾。但是，这些也不影响本书仍是一部理深思密纲举目张的突破性力作，事实上，此书既反映了一代新人在专业理论上的成熟与超越，又无可争辩地显示了本世纪末国画基本理论与方法探讨的最新成果，很可能从一方面影响二十一世纪的国画发展。

我深信，毕建勋的理论探讨不但不会影响他的创作，而且会助成其创作的腾飞。继续著述与创作双管齐下吧，“雏凤清于老凤声”，走向新世纪的一代国画家，应该也必定会在两个方向进一步做出前辈们不可企及的建树。这就是我的感想，也是我的希望，是为序。

1996.10.12

薛永年，中国美术家协会理事理论委员会主任，中央美术学院二级教授、博士生导师。

哲思明快 画理通达

余 辉

如果说战国长沙楚墓帛画《人物御龙图》是现存最早的中国画，那么，中国画有图像存在的历史至少长达2200多年。到了南齐，谢赫提出了绘画的基本法则——《古画品录》中的引语和“六法”论。唐宋美术史家多注重论述绘画的社会功用和画风流派，对其本性质是什么，多不作深入探讨。元、明、清的画家和理论家对中国画的表现技法叙述得精而又精、细而又细，对文人画强调个人精神畅达的理论，论述得玄而又玄、妙而又妙，但还是缺乏对于中国画基础理论的结构性的研究。

进入本世纪初，受国粹主义思潮的影响，中国画的传统技法和理论受到传统文人们的推崇，并以此与不断东渐的西洋绘画相颉颃。二十年代始，学院式的美术教育开始普及，艺术家们的各类绘画展览层出不穷，为将中国传统的绘画区别于西洋绘画，渐渐形成了“中国画”（简称“国画”）到称谓，以替代延用了2000多年的“图画”、“丹青”之词。在此前后，国文、国乐、国剧、国学等带“国”字头的传统文化的名称也相继被一一确定。因此可以说，“国画”之词的出现不是孤立的，她的文化氛围、她的左邻右舍不断赠予她丰富的艺术给养。当时的画家和理论家们继续总结中国画的艺术语汇，同时也着力于探讨中国画与西洋画的差异。直到八十年代，画家和理论家们对中国画的研究

方式主要是以中国画的构图要求和技法特征来区别中、西绘画，一些国画大师们的创作感言更有具体的指导意义。八十年代中期，曾有过“中国画已穷途末路”之说，此论是否允当，姑且不论，但对中国画基础理论的整体性研究缺乏力作，尚未引起国画界和美术理论界的注意。

对中国画基础理论研究的再次耕耘不仅仅是需要勇气，而且需要有一个合乎时代节拍的思辩头脑，其自身应通晓中国画和西洋画的表现技能，同时，他又应是一个授业解惑者，更重要的是，他能够自觉地发现本世纪中国画基础理论研究的空洞。中央美术学院国画系毕建勋是难得注意到这个问题的人物画家，他历时5年，一气呵成25万字的专著《万象之根——中国画基本原理与方法》（河北美术出版社出版于1997年8月），为填补中国画基础理论系统性研究之空白的难得探索。作者从中国画认识论的原理和观察方法出发，总结出中国画的观察方法即物观与我观、动观与静观、宏观与微观的辩证互动，将中国画的造形问题与其他绘画的造型问题区别开；作者结合他多年的国画教学经验，在书中涉及到困扰国画教学达几十年的疑难，即国画教学与素描的关系，作者认为，中国画中素描问题的争议，实质上是对徐悲鸿“以素描为基础”论点误识，毕著提出“吸收素描的一切有效成份，在白描基础上发展，为白描输血、充电，并进行维修与改造、充实与加固”，充分发挥国画对于素描的能动性，无疑是目前关于中国画造形基础领域中的中肯而不偏激的见解。

作者在“象形原理”一章中，首次提出的“炼意”概念是颇为新鲜的。作者认为，意象不可能一次成像，对诸多意象进行

反复锤炼后所产生的“胸有成竹”，即“炼意”。它不同于“推敲”等外在形式的锤炼，是对绘画意境、构思、构图及笔墨语言的综合炼意性锤炼。

作者不局限于古人对中国画造形问题的认识，将中国画的造形归纳出十种基本而简洁的方法：去皮、压缩、整边、划分、纹理、制造差异、有机联系、整体性格、深度感和“地图画法”。作者还以西方绘画为参照对象，在比较的基础上，精辟、深入地分析其异同，凸显了中国画造形的特征与优长所在。

在笔墨语言方面，作者在掌握和理解古人的笔墨观念基础上，深入阐释了笔墨中的许多文化内含，如以古代哲人老子朴素的审美观来分析中国画用墨理论的哲学基础等。该书对笔墨本体性的研究尤为精到和细微，如对于运笔的动作性和各种笔墨、墨法及水法的总结，对于水墨形式归纳出三种形式法则，即墨形的对比、墨相当对比、水相当对比，使笔墨的形式操作实现了量化可控。作者在书中提出一系列重建中国画色彩理论的基本思路，强调中国画的色彩要和笔墨共同生存一个有限的形式领域内，区别了中国画色彩的色彩与笔墨的共生关系与西画色彩独立观念的不同，指出中国画将色彩变成具备独立品格及独立可赏性的画种形态性障碍，详尽地分析了色彩与笔墨关系的实际操作方法，编制了“墨色亲和性关系图”，的确是具有现实可行性的操作法则。

最后，作者力图建立中国画的基本原理与方法的基本学理框架，提出中国画的的基本性质“是以笔墨做为表现手段的一种绘画形式，它要求以中国画独特的认识方式和观察方式来形成意

象，并以线面造形的方式来构筑意象，最后与笔墨语言相契合而成为一种独特的东方艺术样式。”毕著中最大的特点是强化中国画中的民族性因素，熟练地运用辩证方法去梳理“造化”、“心源”、“传统”三大问题互为关联和因果的关系，造形与笔墨两极的矛盾对立统一等基本结构关系。在论述方面，鞭辟入里，层层推进，从宏观认识逐步进入到微观研究，再回到宏观性的整体把握中国画的理论框架。可以说，该书的可读性是以作者清晰的思辨能力为基础的，它的趣味性体现在作者形象性的描绘和机智的妙语上，以至于全书不附一图，亦不觉它的艰深和沉重。

画家研究艺术理论始于东晋顾恺之，迄今已有1500年左右的历史。画家对理论富有生动、具体、可感、可知的特性，遗憾的是，当今鲜有画家愿意对中国画的本体、本质及基本方法著书立说，这不能不说是中国画论的悲哀。论画可以出自批评家，但画论必须出自画家，当浮躁和利欲侵蚀当今画坛时，静心著画论者，能有几多？纵观画史，绘画的高潮和画论的高涨几乎是同期并为一浪的，其中不能没有艺术家本身对艺术本体的再认识，而今天在中国画理论的基本建设上，绘画实践者的亲自参与的空位，大约是今天中国画发展的方向感的缺失的一个基本原因。当许多学科出现转机或发生嬗变的时候，往往是这个学科中的基础理论或基本概念产生了变化，因为不少学术之争的焦点就集中在这里。因此，对中国画的界定和对中国画基础理论的分析，将有益于该学科的深入发展，必然会影响到未来中国画的创作发展。对中国画理论的研究和探讨无疑是一种艰辛的工作，但这无疑是另一种前卫性的、有价值的艺术创作，这种艰辛的劳作不可能像

提出某种危言或悖论那样引起艺术界和理论界的哗然，画论的研究成果也许像成熟落地的果实，不易受到人们的注意，但经过时间的酿造，变成甘醇美酒的时候，定会使人沉醉、回味。眼下，毕建勋的这部著作还经受着时间的考验，等待他的将是更多的品尝者。

（此文写于上个世纪九十年代。读完毕建勋君刚出版的新著《万象之根——中国画基本理论与方法》之后，心情荡漾，不免手痒，不写不快，于是一气呵成。写完后曾与毕建勋君看过，毕建勋君认为文中有过誉之嫌，故一直没有公开发表，所以此文并非毕建勋君的文债，与今日的拿润笔费的评论文章却也不同。日前毕建勋君云《万象之根》一书将要再版，与余索要拙文编入书中。我与毕建勋君在中央美院读研究生的时候，乃是同一宿舍上下铺“同居”的情谊，此书再版，原应认真再写一篇文字，虽不能为此书增辉，亦能为此书竭力鼓吹。因为即便是十五、六年后的今天，翻阅其中的片段章节，仍然能够感受其理论的长久价值。然毕建勋君执意不愿再给我增加文字压力，云此文没有公开发表，再版时当弥补缺憾，同道之情，同舍之谊，只能从命。岁次壬辰之春余辉再记。）

余辉，全国政协委员，国家文物鉴定委员会鉴定委员，故宫博物院研究室主任，研究员。

修订本自序

记得我在中央美术学院读研究生毕业以后，应该是一九九一年的秋季，那时工作的单位里每年都要搞歌咏比赛，唱革命歌曲。现在美院也在每年的五月份搞，大约是叫做“红五月”吧。每次歌咏比赛，学院的各教学、行政部门都很兴奋，着装各有创意。我们教师也常被学生拉进队伍，不会唱只动口型，目的是为本队助威。这是我们成长至今的集体精神生活的一种方式，是中国式的“唱诗班”活动。那时，也就是一九九一年的那时，我看到歌咏比赛的场面，觉得很有画面感觉——因为连那些平常着装低调的妇女同志，也都穿的花招枝展，于是我就想画一张大合唱场面的人物画创作。搜集素材，草图画得很顺利，为了画面的进行过程不至于过多地反复，于是，我画了几小幅局部的试验，效果不是很理想，因为没笔墨。可是，笔墨是什么呢？我又于是这样问了自己一个自己从来也没有问过的问题，包括问我自己。然而我自己竟然一时回答不上来这样简单而初级的问题，这使得我对于我多年专业知识的学习多有些嘲讽的意味。再于是，我惴惴地去问国画系的先生们，竟然他们回答的也非这样简单而初级的问题，他们讲的不过是笔法与墨法，是“什么是笔墨”的这样简单而初级问题。可是，“笔墨是什么”呢？我开始相信这是一个真正的问题，而并非中国画的简单而初级问题。碰上了这样的问题，是我的幸运与造化。于是最终我只好去翻传统画论，不想，这传统的画论一翻就是五年。在五年的时间里，我在画论中漫无

边际地贴着“寻人启事”，想找到画论中关于“笔墨是什么”的明确论述，但是，翻到的却是大量的“什么是笔墨”的泛化描述。长期以来，笔墨是画中国画的人们常常佩戴在嘴边的“口头禅”，遗憾的是，笔墨作为中国画学使用频率如此高的语词，从过去到现在并没有把它全面、系统、深入而直接地阐述清楚。从古至今，中国画学界对于笔墨问题的表述往往流于玄化和经验化，这种神秘化的话语倾向只能滋生宗教般的盲目崇拜心理，或者是毫无理由的抵触心理，往往不利于笔墨问题的清晰表述，抑或是，就没想说清楚。人们在说笔墨，其实那是一种话语习性。而每个人所说的笔墨并不都是指的一种东西，有些人张口必说笔墨，其实也不过是使“话语习性”变成“话语权力”而已。

“笔墨是什么”？这就好比问“马是什么”一样。你可能知道马不是什么，比如马不是牛；你也可能知道什么不是马，比如牛不是马；你还可能知道什么是好马，正如知道什么是好笔墨一样。这是知识，是学问，说的再通俗一点，是常识。不用讨论，古人的画论里都有，翻书就行了。而我的企图是要搞明白笔墨的基本性质。所以，“笔墨是什么”的问题就不是常识性的问答题，而是一个中国画学学理性、哲学性的根本问题。回答了“笔墨是什么”之后，“什么是笔墨”就不会再成为问题，于是我试图通过“什么是笔墨”的路径，去寻找“笔墨是什么”的宝藏，在探究以文人画为代表的传统中国画笔墨的基本性质、意义与总结传统笔墨的基础上，重建现代中国画笔墨体系的基本框架与话语体系。

然而在这样的探究过程中，我发现笔墨问题绝不是一个孤立

的问题，就像中国传统的“五行”观念一样，笔墨范畴关联着中国画的认识论、造形原理、造形方法、空间问题、色彩丹青问题等中国画画论各大范畴。当将这些问题关联起来后，我又发现这是一个系统性的理论结构——并且我还不甚情愿地发现，笔墨问题在这个大的系统结构中，甚至不能算作本体性问题，至少不是唯一的本体性问题，这与近年来传统主义者们的“笔墨中心论”颇有出入，如果是这样，多年以来的中国画实际上就是在脱轨而行。又于是我深入到认识论、象形原理、造形方法、色彩问题、空间问题等研究之中，尤其是它们之间的关系方式的研究之中。五年的时间搞基础理论研究，基本上没有画画，最后形成了一本名字叫做《万象之根——中国画基本原理与方法》的理论书。到了一九九六年，我又重新检起了那张叫做《春之声》的大合唱的创作草图，并迅速而顺利地将其画完。又过了六年，当我编我的另外一本叫做《毕建勋论中国人物画创作》书的时候，偶然发现了两张当时的试验小稿，并和后来完成的《春之声》创作相比，水平相差悬殊。当然，我不是说后来的《春之声》画得有多好，只是比当时花了吃奶的力气画成的小试验稿要好得很多——在这五年时间里，我并没有所谓的“拳不离手，曲不离口”，甚至是没有动过拳脚，也没有“台下十年功”。我心里明白，如果说是什么起了作用的话，那是理论起了作用；于是，我最终心里突然明白了一件事情，中国文化里的师傅们，是怎样教学生们的了。

许多人怀疑甚至轻视理论的价值与意义。因为，许多人会看到许多理论搞得不错的人画画，他的理论连自己实践都指导不了；也因为许多人看到许多画画的人，写篇文章是如此地词不达

意，当然绝大部分画家并不写文章，或许他们认为写了也是词不达意——这似乎证明了中国汉字的缺陷，这也似乎证明了理论不过是种摆设。不过说真的，我真的不这么认为。我只是想用《春之声》这幅画的创作过程，来证明理论的价值与意义——当然我希望这只是一个微不足道的、没有说服力的例证。

这本书的研究特点是学院式的学术模式。是在现代的学术视野中，以现代学术方式，阐释传统的中国画理论的探索。并且，在此再阐释的基础上，重建中国画基础理论的系统结构，尤其是建构现代中国画的画论学科体系，这是本书最下力气的地方。比起纯粹的传统画论考据，这个研究是现代性的学科研究，比起纯粹的画论研究，这个研究又具有很强的操作性与实践性。在这个研究完成以后，我个人一直在实践上予以不断地印证，体用合一，知行合一。实践证明我的理论能够指导我自己的实践——这个研究不但给予我个人的艺术实践以不断地启示，同时，我也将其应用于学院的教学之中，学生们掌握中国画基本知识技能的耗时相对地减少了，这几年我带的本科生班的毕业创作可以证明这一点，因为本科生接触水墨人物的专业的实际实践事实上只有两年，然后就是毕业创作。作为中国文化里的新一代师傅，有一点使我感到欣慰，后来再没有学生来问我“笔墨是什么”。

这本书的研究开始于二十年以前，书出版后到今天也有十五年了。书是早已售完了，有朋友或学生时常索要，我手头还有几本，想自己留作资料，也不好送人。于是就想再版，恰好河北美术出版社也有这样的想法，不谋而合。原书名为《万象之根——中国画基本原理与方法》，在申报书号时，社长曹宝泉先生建议