

当代中国书画丛书

主编 龙瑞

华
美
典
雅

卷

雄浑刚健
虚和清远
苍茫高古
温润中和
奇诡奥隳

河北美术出版社

华

美

曲

雅

主
编

龙
瑞

河
北
美
术
出
版
社

当代中国画品丛书

卷

雄浑刚健
虚和清远
苍茫高古
温润中和
奇诡奥旷

本卷主编
魏广君

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
分卷主编：魏广君
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 安兵武
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旸 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

华美典雅卷/魏广君主编.—石家庄：河北美术出版社，2007.7
（当代中国画丛书/龙瑞主编）

ISBN 978-7-5310-2893-2

I.华… II.魏… III.中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第138370号

当代中国画丛书

华美典雅卷 主 编 魏广君

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司
深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：50

印 数：1—2000册

版 次：2007年7月第1版

印 次：2007年7月第1次印刷

定 价：520.00元

中国国家画院重点课题

课题顾问 (按姓氏笔画为序)

水天中	龙 瑞	叶 朗
刘勃舒	吕品田	朱青生
李延声	刘曦林	刘骁纯
郎绍君	邵大箴	陈绶祥
林树中	范迪安	周积寅
赵力忠	殷双喜	韩玉涛
薛永年		

主编

龙瑞

副主编

张江舟	梅墨生	张 炎
分卷主编 (按姓氏笔画为序)		
李德仁	梅墨生	傅京生
舒士俊	樊 波	魏广君

课题组成员 (按姓氏笔画为序)

万新华	王东声	刘渐丰
刘卫东	吕 晓	朱光耀
曲 路	孙金韬	李德仁
李普文	阮 立	阮宗华
苏高宇	沈 蓓	张江舟
张 云	张同标	张志伟
顾媛媛	梁培先	梁占岩
梅墨生	商 勇	傅京生
鲁 虹	付阳华	舒士俊
韩 朝	裔 萼	樊 波
魏广君		

中国国家画院《原中国画研究院》历时三载组织编写的《当代中国画品》丛书面世了，此是我院依着重视传统，把握文脉，正本清源的原则，在全国范围内邀请多位知名批评家、按照美学中的品格分类法，在其范畴内选择在当代中国画创作领域里卓有建树的画家及其作品予以统筹分析，依据画家作品各自的美学含量和风格分别列入我们所预定的六大板块，并做出适当的评定，以期最终达到从美学品格意义上，对当代中国画创作现状作出历史性地梳理。这六大绘画风格分别是雄浑刚健的绘画风格、虚和清远的绘画风格、华美典雅的绘画风格、苍茫高古的绘画风格、温润中和的绘画风格、奇诡奥妙的绘画风格。此有利于建构更加完善的中国画品评体系，也当是传统中国画与近现代中国画在艺术审美上的一个分水岭。也为未来的中国画创作与研究确立了一条明确的、方向性的路子。

人物品藻、品第议论的风气最早流行于魏晋时期的上流社会，评议的对象主要指人。受此风气的影响，南朝梁钟嵘《诗品》中评价顾恺之的诗歌“长康能以四韵答四首之美”等等。在其后的历史中，唐人

张怀瓘在他所著的《书断》中开始采用神、妙、能三品来评论书法，并由书法而及绘画，以至于后来逐步形成了这种简洁的评断方式。其间，虽然有关神品、逸品高下的问题历史上也曾发生过争论，但是，作为品评的基本方法，神、妙、能的评价框架和大致格局还是被一直延续到晚清。

晚唐时期，著名诗人司空图在《二十四诗品》中，以美学品格的分类法将诗歌的美学风格划分为二十四个品类，从而在文学领域中开启了以美学品格细分作品的做法为后世所注重，延续其细分的做法在文学、绘画、书法等领域中一直占据着主流，这无疑是中國美学史上的一个光辉点。

基于这一思路，我们认为，借鉴前人的美学研究成果，古为今用，以美学品格分类的方式重新评估当代中国画创作，不仅可以发挥中国画史在美学研究上所取得的成就，亦有利于当代中国画创作现状的自省与反思。

对于画家之作的判断，受制于诸多不确定的因素，尽管如此，对绘画的品评，是有批评家认可的、约定俗成的原则的，如传统的神、逸、妙、能诸品，

现在常说的个性风格。虽然对这些术语的具体解说还存在看诸多不同的观点，存在着诸多的分歧，但大致可以反映出每个特定历史阶段批评家对于中国画审美的理解、品评的基本准则。

一言以蔽之，在经历了近30年的改革开放之后，随着整个社会现代化步伐的加快，当代中国画创作也整体上呈现出纷坛变化、多元并举的繁荣局面。《当代中国画品》丛书的出版，应当说是在多元互补的艺术文化生态环境中，以一种艺术心灵筛选、升华、净化了的艺术生活景观。《当代中国画品》丛书的出版，使得我们从中看到了现代文化影响下的画家的思想和情感在作品中的显现，体验到了鉴赏画家那具有现代智性因素的绘画的审美愉悦。是人们处在上升时期的社会环境及其现代语境中，是当代画坛从形式技法到审美品格判断中不可或缺的思想指导方法之一。她犹如生长最为茂盛的大树，根深叶茂，必将硕果累累。

此次活动得到实业家黄颢先生和佳信达印刷集团的鼎力支持，在此一并表示感谢！

以品论画 以古开今

□ 张江舟

杨廷芝为唐司空图《二十四诗品》所作的小序中，有“诗不可以无品，无品不可以为诗，此诗品所以作也，二十四品备而后可与天地无终极”。此论移之于论画，可为至当之论。自东晋顾恺之的《魏晋胜流画赞》始，之后谢赫的《古画品录》、姚最的《续画品》、李嗣真的《续画品录》、杨慎的《升庵画品》、黄钺的《二十四画品》等，绵绵画史，以品论画延至晚清，形成了中国画源远流长的独有的品评方式。

20世纪以来，中国文化风云际会，观念纷争，西风美雨令国人眼界豁然，心胸荡漾。发而为艺，中国画创作空间空前阔大，流派林立，风格各异已为画坛时局。然而如此多元文化背景下，如何评价当代中国画创作之现状，如何把握当代中国画在思想、境界上的独擅之处，已然成为当代美术批评之忧虑。一种具有传统经典特质的、古今文脉相连的品评方式，或许正是人们之于当代美术批评新的期待。

《当代中国画品》丛书承传统文艺品评之文脉，

以雄浑刚健、虚和清远、华美典雅、苍茫高古、温润中和、奇诡奥隼六种风格分类集成，入编当代画家百余位，以期通过学理研究、技法分析，全面梳理当代中国画之纷繁景象。

既定的六种风格，基本涵盖了当代中国画的风格形态。六种风格只有审美趣味之分别，没有等级高下之差异。入编画家以当代画坛上的画家为限，画史中的画家不在此列。即以仍然活跃于当今画坛的画家为研究对象，这是一个仍在探索，风格尚未最后定型，尚需深入研究的画家群体。

丛书从画家个案研究出发，收录画家最新作品及不同时期代表性作品，文字着重考察、分析入编画家作品风格类型，风格演进历程以及风格成因，并上溯其传统之源，做纵向比较研究，使作品在学理渊源、审美取向上更加明晰，以此诉求古今学理相通，文脉相合，以期达到以传统文化精神审视当代，以当代人的视角回眸传统之目的。

六种风格分类缘自立足传统而对当代的观照，既

体现出传统风格美学的基本范畴，又能凸显当代中国画的风格变迁。这种品评方式的探索 and 建立，应当是促进21世纪中国画学术进步的一种有益尝试。对中国传统文化精神的接续和中国画学弘扬是具建设意义。

当前，国家昌盛，文化繁荣，当代中国画正以其深邃的人文内涵和鲜活创新品质，昭示中国文化精神之不朽，显现传统画学精神之当代发展。

记录新时期以来为中国画作出学术贡献的优秀画家，展示他们日常创作情态和作品面貌，揭示他们的心路历程和学术思考，为当代中国画研究留下一部有价值的文献，应是编撰此书的一重要意义。

此书历时三载，艰辛自不待言，遗漏不足也在所难免。然而，以此促进当代中国画的学术进步，当是我们的良好愿望和诚挚追求。

2007年2月6日于吟墨轩

品读是一种方式

□ 梅墨生

品读是中国文化的学习和体悟方式，此传统由来已久。三口成鼎，无论是三个人，一人一口，还是一个人自己尝三口，总之是不止一人或不止一次地咀嚼回味，然后才能知味，才能作出判断。书是读的，但中国人对于画也要读，是读而不是看，看较为直觉，读则较为深入，要透过现象看本质。通过可见世界而感知把握不可见世界，这也是中国画特有的文化品格所使然。每个画种都有画理，中国画的画理就在于“游心太玄”、“以一点墨摄山河大地”，将心理与物理、心情与物态、心意与物形彻底打通、无间为一，然后成画。所以，外在的形物皆有内在象征寓意以寄托，画者对于所画之物已经有所转化释读，于是创作与欣赏活动才告完成。不能读，也就不能看真正的中国画，中国画是揭示事物本质或表达人的内在精神的艺术，因此，品读是我们亲近和进入美妙的中国画世界的法门。

西画画“理”是西方美术史进入现代史之后的事。西画画“理”至少从宋代已肇其端。西画直到印象派还在用眼观物，而中国画在顿悟之时代已用心观意。想象的翅膀在中国的视觉艺术史上已飞翔了两千年以上，重“神意”与“似与不似”使得中国画的美学境界独成孤响，傲立世界艺术之林。深契中国哲学意蕴的神、意、气、韵、兴、象、境、格、味、趣

的表现传统，滋养过无数颗文化的心灵，开启过无数人的灵智。在错彩镂金的丹青世界和知白守黑的水墨天地，中国画家创造过那么多惊世伟作。近百年来，中国画领域已是天翻地覆。欧风美雨与东洋风习皆已改变了中国画的表現传统，而意识形态的介入与物质、科技生活的巨变也更加拓展了中国画的视野，至于近百年的高度市场与商业化浪潮，无形中也搅动了中国画的一池池水。当代的中国画家们都在思考什么？又都创造了什么？后人将如何评价这段艺术历史？

于是，《当代中国画品》丛书在一番孕育中诞生了。我们期望这部大型六卷全套书成为：

- 一部极具史学价值的书；
- 一部全面评述当代中国画创作现状的书；
- 一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；
- 一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；
- 一部专家学者书架上不可或缺的书。

当然，上述初衷都是初衷。初衷与愿望都是美好的。这项由中国国家画院和全国数十位理论家、批评家、画家共同实现的大工程终将结果，我们冷静而客观地看到，由于种种原因，这个大举措多多少少留下了遗憾。比如，一些优秀的艺术家或许未能收入，一些艺术家的代表作品也许未能编进，重要的是，在编

辑体例上，画家的分类不一定都精当合理，研究评价文章的水平与风格可能并不统一，甚至，收集的资料也未够特别齐全等，这些不足与缺憾实在难免。需要特别说明的是，为了较真实全面地呈现当代中国画创作的现状，画家的遴选也存在水平不齐或有所遗漏的问题。这些问题，我们以学术的心态敢于面对。尽管如此，这部大套书毕竟浓缩了当代画坛的代表性人物和作品，基本上收编了中国画坛的重要画家，在长期酝酿和多人合力配合下，几经周折，几经反复，多次研究，多次改动，才成为今天这个样子，它有如读者朋友面前的“待晓姑”，其“画籍深浅入时无”，我们是静待评说的。

在文化日趋多元的今天，毋庸讳言，中国画坛也是良莠不齐，鱼龙混杂。作为国家最高层的中国画研究创作的机构，我们努力从事的是一项前无古人的事业，我们坚持从艺术出发，立足艺术本体，探讨中国传统艺术的文脉与未来道路，而此项成果，正是对此一学术文理的一种开拓性的实践。

我们希望通过此书的出版，为今后的中国当代艺术研究提供一部有价值的文献。

欢迎读者朋友的不吝指教！

幽雅而不品”，不胜枚举。

以上是对“华”、“美”、“典”、“雅”四个单字意义的简称，作为并列词的“华美”与“典雅”的出现虽然较晚，但不等于说在这两个概念出现之前，就没有类似的美学概念和审美判断。比如王充《论衡》：“文轩之比弊车，锦绣之方粗布”中的“文”字就类似于“华美”之意；又曹丕《典论·论文》说：“铭诔尚实，诗赋欲丽”中的“丽”字也与“华美”之意比较接近。至于表达类似“典雅”之意的词汇，则有“典懿”、“典则”等等。曹丕《与吴质书》称徐干“著《中论》二十余篇，成一家之言，辞义典雅，足传于世”；刘勰《文心雕龙·体性》将文章之美分为八类，第一类即为“典雅”，另有远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇和轻靡，并指出典雅和“新奇”相反，要取法儒家经典，颇有圣人之风；而不是追新异，以稀奇古怪为能事，这对典雅施加了一种“正统”的规范。典与雅的结合，更强调了美的正宗、不同流俗。两种或两种以上的美感因素并存于同一事物中，即“美”累积性的和谐统一，在春秋时代已经为中国人所熟识，先秦诸子论述中常见的“×而××”和“×而不××”的句式，其中很多就是这样的判断。若孔子主张的“质胜而野”、“乐而不淫”、“哀而不伤”等等。但是，这种美学因素的累积性，具体落实到不同的文艺领域则相对较晚，一个重要的原因是文艺与道德和功利相和发生、发展，文艺与世俗实用之间的相互渗透、相与为一。基于实用礼俗的不同，各有其标。文学、艺术家的自觉从文学艺术自身的美学要求、审美范畴的层面上展开的深入思考总是要滞后一些。

华美与典雅，起初也是作为两种各自分立的审美范畴而存在的，比如古人所主张的写诗赋颂必须典雅，诗赋文章可以写得华美一些等等，即是基于实用而区分出来的审美类别。华美与典雅被有机地融为一体，成为文学艺术的一种审美要求，产生于魏晋以后。比如陆机《文赋》：“虽一唱三叹，回辄雅而不艳。”所谓“雅而不艳”，唐李善注解是：“言作文之体必须文雅相平，雅艳相济，今文少而质多，故既雅而不艳，比之大雅而阙其余味，方之古乐而阙清记，言耻之甚也。”陆机《西征》生活的时代正值文学史上慷慨而多气的“建安风骨”衰落之时，如鲁迅所谓：“曹丕的一个时代可以说是文学的自觉时代，或如近代所说，是为艺术而艺术的一派。”（《而已集·魏晋风度及文章与药及酒之关系》）魏晋以后，基于文学艺术性的美学思考得以萌生，使得陆机的文学观能够超越原有的审美范畴对于文体的束缚，综合、统一各种审美因素对文学作品提出了新的要求。因而，陆机似强调典雅的正统观念，又注重文学性、艺术性“华美”的因素，这仅作为“华美”与“典雅”两个审美范畴开始融合的一个标志。在后来的刘勰的文学理念中，进一步发扬了陆机的这一思想，他在《文心雕龙·征圣》中说：“然则圣人之雅丽，固将艳而备矣。”“雅”有典雅之意，“丽”则与华美相近，“雅”与“丽”合并为一词，可否理解为“华美典雅”的最初表述，至少从字面上来看，从刘



图1 千里江山图 黄筌 五代



图2 千里江山图(局部) 王希孟 北宋



图3 千里江山图(局部) 赵伯驹 南宋

勰开始，“华美”与“典雅”即已融合为一，成为一种美学风格的标尺。华美和典雅的结合，反映出艺术家对文学与艺术美的较为完整的审美追求，典雅偏重内容和气质，华美则偏重语言和势态；华美是为典雅抛光着色，而典雅则是语言的修正和反拨流俗的气质保障。

三

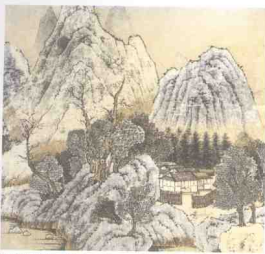
在中国两千年的美术史中，绘画的出现最初也是基于实用的要求。从《左传》的使“民知神奸”论，到孔子强调绘画褒贬善恶的教化功能，再到曹植“存乎鉴戒者谓之”的结论，绘画一直即在社会政治功能之下。自陆机开始，经顾恺之到谢赫的“六法论”，源自绘画本身的技术性要求，审美性要求开始走向全面的自觉。由此，才出现了一些具备华美典雅美学取向的作品。

观诸中国绘画史迹，具备华美典雅美学取向的、山水方面以青绿山水为核心，一般来讲，青绿山水

的笔法比较工整，设色偏重于装饰性、概念化。传统的青绿山水是这一类风格的主要内容。青绿山水，据常认为始于隋代展子虔《游春图卷》，历经唐代二李，宋代王希孟、二赵，元代赵孟頫，明代文徵明、仇英、蓝瑛，清代的部分画家本家的创作以及理论研究，形成了相对完整的青绿山水发展历程。二李以降，王希孟的《千里江山图卷》确立了大青绿山水；与此几乎同时，王洗、赵令穰等开始创作了融入水墨意味的小青绿山水，这一流派在后代得到很大的发展；金碧山水，据研究，大约也是从两宋之交开始驰骋于画坛的。明代蓝瑛等人改变了青绿山水惯有的工致笔法，创立了以色彩为主没骨画法为特色的意笔青绿，近代的张大千等人的泼彩山水，也可以归入这一范畴。考察这一绘画门类，其审美风格是相对一致，而发展历程则有相对的面貌。唐代青绿较为兴盛，元明清比较沉寂，是因元明清山水画家主要作者们的兴趣在水墨和浅绛。近年来的画界似乎有重振青绿的走向，而总体成绩还有待总结。研究这一类绘画的主要画家和作品如隋展子虔《游春图卷》，唐李思训《江帆楼阁图》，李昭道《明皇幸蜀图》，敦煌壁画山水，宋王希孟《千里江山图卷》，王洗、赵伯驹、赵伯骕、元赵孟頫《松阴高士图》，《谢幼舆丘壑图》，明文徵明《青绿山水图》，《清溪草堂图》，仇英《桃源仙境图》，蓝瑛《华后秋高图》，《仿张僧繇山水》，李士达《桃花源图卷》，清袁江《青绿山水图》，袁牧《莲蓬卖鱼图》，近代张大千、吴湖帆等人的作品。

在花鸟画方面以院体花鸟为核心。花鸟画自五代、北宋获得极大的发展以来，院体花鸟画的审美风格大致以华美典雅为主。唐代的花鸟画以初唐的薛稷和唐懿宗时代的宣仁皇帝李元宗为代表。五代黄筌《写生珍禽图》，黄居寀《山鹧鸪图》，佚名《丹枫映雁图》。北宋 赵昌《竹虫图》，《写生蝶蜂图》，刘崇《落花游鱼图》，王翥《芙蓉锦鸡图》等。南宋佚名《出水芙蓉图》等小品花鸟，元代钱选《八花图》、《草虫图》，王冕《竹石集意图》，李衍《沐竹图》，高克恭《墨竹坡石图》，王冕《梅花》，明代边景昭《竹翎图》《三友百禽图》，林良《秋林聚禽图》等，吕纪《桂菊山禽图》等，郭诩《茶鸟图》，周之冕《花鸟图》，清代任南田《荷花秋意图》，袁昶《玉堂富图》，沈荃《松鹤图》，马晋《花蝶图》，余微《鸡雀争食图》《瑞阳景图》，邵世宁《松鹤图》《扇戏英芝图》，王致诚《十骏马图》，邹一桂《桂花图》，余省《菊石图》，吴振武《荷花舞鹤图》，刘翥《荷花图》，严义《茶鸟图》，居廉《富贵白头图》，居巢《五福图》等都是。

大抵是因为花鸟画相对于其他画种来说，对其形象的认知，比诸以情绪、思想意会作品的内涵实质表达容易一些，即对之直接把玩的功能性更强些，也就易使官方为之厘定出相对标准化的形式、风格。五代时黄筌父子等确立的“富贵典雅”，北宋末、北宋相当长的一段时间内被作为较艺的标准。在北宋末年的徽宗和画院，秉承宋徽宗赵佶意旨的院体花鸟更是盛极一时，为众多花鸟小品盛行北宋末南宋初年。明



山景图(局部) 钱选 元



山景图(局部) 钱选 明



山景图(局部) 钱选 明

代宫廷画家林良、吕纪等引领一时风尚。清代花鸟画以恽南田声誉最为卓著,其他如赵之谦等。近代若于非闇、陈之佛、张书海、王雪涛、刘奎龄、谢稚柳、张大壮等人代表了新时尚风格的花鸟画。

在人物画方面,宋以前大多是重彩卷轴画,以工笔重彩画为中心,辅以兼工带写之作。举凡如北齐杨子华《齐校书图》,晋顾恺之《洛神赋图》,唐阎



山景图(局部) 钱选 清

立本《历代帝王图》、张萱《虢国夫人游春图》、周昉《簪花仕女图》,五代顾闳中《韩熙载夜宴图》,周文矩《琉璃堂人物图》,北宋赵估《听琴图》,李公麟《蜀人行》,元代赵孟頫《人马图》,明代商喜《关羽擒将图》,仇英《南华秋水图》、《吹箫引凤图》,丁云鹏《三教图》,清代郎世宁《乾隆像》,焦秉贞《历朝贤后故事图》册,冷枚《连生贵子图》,陈枚《仕女图》,明清宫廷绘画中的人物画,以及部分仕女画。其他如苏六朋、费丹旭、徐操、周昌谷、刘旦宅等人的作品。壁画方面,从敦煌壁画直到元明清,绝大部分延续着工笔重彩的传统。新疆维吾尔唐代壁画,永泰公主、章怀太子墓壁画,隋画,五代佛教壁画,辽代大同华严寺壁画,水陆宫壁画,山西汾阳圣母庙等寺观壁画,河北毗卢寺壁画,北京法海寺壁画,山西大同善化寺壁画……且可以称之为华美典雅。

四

直观中国绘画史,较早具有明确的华美典雅倾向的画家当推北齐的杨子华。杨子华为宫廷画家,擅长人物风俗画、佛教壁画、牡丹画等,苏轼曾面对牡丹曾发出感叹:“丹青可写倾城色,世上今无杨子华。”可见杨子华的牡丹画有一种典雅华贵的气质。从杨子华流传下来的《齐校书图》(宋摹本,现藏美国波士顿博物馆)中,我们可以发现,杨子华在刻画人物时,不仅能生动地表达出贵族官宦的优雅气质,而且用笔洗练圆劲,赋色沉着高雅,将华美的内蕴,隐含于人物典雅的举止投足等等造型因素之中,极为精悍、传神,既能传达华美典雅的韵致,又具备北方画家特有的风骨。与当时南方陆、陆“清瘦秀骨”式的华美典雅判然有别,可以说是代表了当时北方贵族对于华美典雅的宫廷绘画的基本口味。

“华美典雅”的美学风格在隋唐时代从人物画被进一步推衍,深化到山水、花鸟等科目。如张彦远语:“中古之画,细密精致而臻丽,展、郑之流也。”展即隋时的展子虔,郑是郑士法。郑的作品

今已不得见,展子虔有《游春图》流传。在用笔设色上,这幅作品以青绿勾填法描绘山川、人物、树石,并直接用青绿赭石渲染,不加皴研,显示出早期山水画色彩浓烈、富丽堂皇的典雅之美。展子虔的画风,为后代确立了青绿山水必须须以华美典雅为“韵”的基本规范,成为宋人王希孟、赵伯驹以及明人仇英等人青绿山水所由生发的最重要的基本点。王希孟所作《千里江山图》虽然一定程度上受到了唐代大小李将军的影响,但其基本的美学规范,仍在华美典雅的范畴之列。只是北宋的画风与隋唐相比已由灿烂转向柔和温雅,更注重含蓄的深沉和气势的磅礴宏大。所以,《千里江山图》在华美典雅的范畴中,更倾向于温柔华贵的气息以及带有贵族气的、奢想色彩的灿烂江山的铺排。而作为青绿山水的一个重要集大成者,明人仇英的作品因赵伯驹、刘松年,发展了宋“院体”的“青绿巧整”,以明丽的石绿、石青及赭石染染,笔致工细,色调鲜明,注重装饰意趣但又能在控制在一个非常恰当的限度之内。画面中常穿插出清丽而雅逸的人物,使整个作品更显高逸的风度。明人王稚登评:“(仇英)至于发翠叠金,丝丹缕紫,精丽绝逸,无斯古人。”董其昌《画旨》:“李昭道一派,为赵伯驹、赵伯骕精工之模,又有士气,后人仿之者,得其工不能得其雅。若元之丁野夫,钱舜举是也。盖五百年而有仇英父。”概括地说,仇英在坚守青绿山水基本审美特性的基础上,有效地发挥了自己远比一般文人画家们扎实的造型功底,并巧妙地借鉴了吴门文人画派的笔墨手段,从而赋予青绿山水在华美典雅的审美主调之外的、更多的美感支持。

中国艺术素来强调美感因素的累积与交融,所谓“偏工易就,兼善难求”,“偏”与“全”的区别不仅表现在绘画题材的狭与广、手段技巧的繁与简等方面,更取决于作品中,围绕主导审美品格的与其他美感因素附丽的多寡、融通化合程度的深浅。因此,中国式的审美构成是一个立体的、交融的美感组合,它在某种程度上也决定了一个画家是否能称为大家、大师的关键。因而,每一个画种,每一个画家的风格取向也并非只有一种审美品格,而是多种品格的集合体。说某一画家的作品具有某种风格,当是指其主导风格而言的,而这种主导品格往往决定了画家创作时的构思、取境以及笔墨技巧的选择和应用。但仅为主导风格的作品又是单调的。主导风格仍需要其他非主导风格的辅助,它们之间的关系如同合金金字塔,主导风格是塔尖,即最华美的部分;非主导风格是塔基,塔基的厚度将决定塔尖的高度。在从展子虔到王希孟再到仇英的青绿山水演进过程中,华美典雅的主导命题在贵族官宦们的手中发初,其间因为个人审美、人生际遇等因素的影响而略有不同,或侧重于精致、或兼融于温柔、或稍加于飘逸。这些从整个历史进程来看,都是在不断把华美典雅的审美风格推向阔大和丰满。

华美典雅范畴的另一个集中体现是唐、五代时的

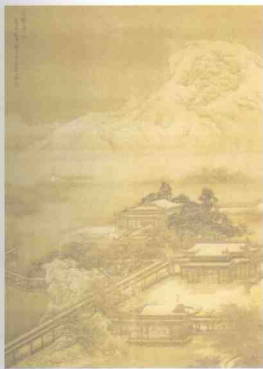


图1-1 张萱《捣练图》局部

人物、花鸟以及宋、明的院画。明屠隆《画笈》评唐画时说：“（唐画）意趣具于笔前，故画成神足，庄重严律。不求工巧，而自妙处。”所谓“神足”主要依赖“庄重严律”的刻画，而这又分别体现在用笔的严律法度、设色的精致与典丽，以及对于造型对象的精细观察与呈现。

唐、五代的人物画以周昉、张萱、顾闳中的作品最具华美典雅品格。周昉最初师从于张萱，他的人物画多取材于贵族妇女，体态浓丰腴，服饰华美，神态优游闲逸。所作衣褶劲简，赋色华丽，有一种雍容富贵之志，体现出盛唐贵族强调华丽精致而不失宏大的审美情愫。杜甫《丽人行》中说：“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”，颇可作为对于周昉的画面刻画的一种注脚。在技法上，张萱、周昉创造了一种适于表现光洁华美、轻薄缥缈的、透明感的“铁丝描”和“游丝描”相互综合的技法，用笔勾线轻盈圆润而不失劲道古拙、筋骨内蕴；用色则以朱红、绯红、石膏、翠绿、米黄、草绿、白色等交相辉映，既富丽堂皇而又活泼明快。顾闳中是五代时期南唐的画院侍诏。他绘制的《韩熙载夜宴图》，构图严谨精妙，人物造型秀逸生动，线条遒劲流畅，色彩明丽典雅，比较完整地体现了五代人物画的风貌。在技法上，《韩熙载夜宴图》以丰富的笔墨统一着以绯红、朱红、石膏、石绿等颜色渲染渲染着春的气氛，取得了色墨对比强烈的相映效果。在用笔方面，这幅作品用笔挺按劲秀，人物的衣纹组合变化丰富，线条流转自如，铁线描与游丝描结合的圆笔长线中，时见方笔顿挫，给人以悠长曼妙又不失骨力的美感。

古人称肖像画为“写真”，“真”就是指对象内在的精神本质，即对象之“神”。周昉和顾闳中无疑都是具备了高超写真技巧的画家，但是，他们又都跳出了单纯写真的范围，使人物画在以形写神的路途上逼近了人的精神深处。周昉的《簪花仕女图》从多方面描绘宫眷们的不同身份、神态和内心世界，将



图1-2 张萱《捣练图》局部

悠闲、无聊、沉闷、慵懒的深宫生活活脱脱地呈现在人们的面前。顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》中的韩熙载从倚栏倾听，到挥锤击鼓，到曲终人散，各个不同的场合始终眉峰双锁，若有所思，沉郁寡欢，与夜宴歌舞欢乐的场面形成鲜明对比，表现了韩熙载在难将至之前极为复杂的内心世界。这些都使作者刻意制造出来的寂静的画面效果与人物的个性、心灵形成了非常严重的对峙。如同法国罗可可画派著名画家华多一样，内心世界越是凄凉，其作品的外示世界越是刻意追求华美。这种悖论结构最终竟能完美地统一在作品之中，不仅使艺术本身的审美特性得以丰富，亦使纯粹审美的东西能够推进到人的内心世界之中，形成一种多层次的、多视角的艺术景观。

综之，唐、五代的人物画作者的创作生活多与宫廷官宦的贵胄有关，这多少使其审美理想必须迎合受制于达官贵人们的口味与宫廷绘画强调华丽的一贯作风，这是造就这批画家的作品风格取用华美典雅的重要原因。但是，人物画的特殊性，使这些画家追求高超的技艺，强调对对象的精细观察、深刻理解，又使得他们的作品在华丽的外表之下，涌动着内在的、许多不安的因素。

唐代的花鸟画因为题材与实用的关系不大，出现了愈来愈多的纯艺术创作。其中，尤以初唐的薛稷和唐玄宗时代的宫廷画家边鸾为代表。唐张彦远《历代名画记》中说：“（边鸾）善画花鸟，精妙之极”，“花鸟冠于代”。《宣和画谱》称：边鸾绘牡丹“精于设色，如良工无斧凿痕，极工巧”。明人汤垕《画鉴》评论说：“唐人花鸟，边鸾最为绝艺。大抵精工于设色，绝艳如生。”“要知花鸟一科，唐之边鸾，宋之徐、黄，为古今法式。所谓前无古人，后无来者是也。”从我们今天所能见到的边鸾的作品来看，所作花鸟，以工笔勾填、色光艳发、妙夺丹青。同时，边鸾善折枝花鸟，下笔轻利，用色鲜明，能穷羽毛之变态，备花卉之芳妍。浓妆艳抹之花，丹碧交



图1-3 张萱《捣练图》局部

错之鸟，豪华典丽之趣味，是边鸾花鸟画的一个最重要的审美特征。也是于以后世设色工笔花鸟创作的典范性要求。在其后的宋明院画中，我们能够发现这一典则持续而深远的影响。当然，从艺术风格、美学的流变层面上讲，边鸾作为花鸟画鼻祖的典则意义也为后人设置了审美上先期的桎梏。在其后的历史中，除了以五代黄筌、北宋徽宗、南宋李唐、刘松年为代表的院画能够在边鸾的基础上踵事增华之外，南宋以后，院画因深受王室世俗趣味的左右，又限于画家自身修养的不足而日趋萎靡。工笔花鸟在整个古典时代，基本上没有走出边鸾的影子，在很大程度上，这不能不归结于豪华典丽的审美规范对于画家审美想象和创造力的极大限制。

五

在“华美典雅”的设色工笔典型确立的同时，另一个方向上更具审美内涵的华美典雅的追求也早已开始启动，这就是水墨。初唐的殷仲容擅长以墨代色，墨分五彩，开始尝试用水墨描绘花鸟的表现方法。张彦远《历代名画记》说：“善书画，工写貌及花鸟，妙得其真，或用墨色如兼五彩”。他的画法是用水墨勾出花鸟的形象，再用浓淡的墨色来渲染，使之有多种色调的效果。在重彩设色之外，凭借水墨氤氲的效果寻找各种审美品格塑造之可能，殷仲容曾辟山开路之功；而在其后五代的黄筌手中，这条道路被更大幅度地开辟并引向了成功。宋代赵鼎《圣朝名画评》中说：“工丹青状花竹者，虽一蕊一叶、必须五色具足，而后见画之用。而黄筌则不如是，以墨染竹，独得于寂寞间，顾影绘物外，断而不施。”黄筌的作品素以“黄家富贵”，即雍容华贵著称，但又不假于色，这与薛稷、边鸾等人依赖重彩的积习迥异至华美，已然彻底的分途。黄筌的墨竹既是成功地造就了一种典型，也预示了以水墨为最主要载体的人文画在华美典雅一格中演绎的开始。

由于水墨本质的介质特性，清微虚淡的审美一直



《富春山居图》 赵之谦 清

是自宋元以来文人画的主导方向，以水墨表现华美典雅之趣者则相对较少。然而，任何美术都包含某种永恒的东西和某种过时的东西，随着其间各类事件的积累和发展，如可任何可能的现象一样，此一类型美的普遍性因素，会在一定时候外表上经过抽象精华，而成立此一类型的特殊美。在清代中后期，出现了一位彪炳千秋的大家，他就是赵之谦。赵之谦的绘画以花卉为主，他继承了明清两代陈淳、徐渭、石涛、八大以及“扬州八家”的笔墨风格，有意识地在绘画中加入更多的书法意味，宽博浑厚，笔墨酣畅而形神飞扬。郑板桥在《近百年中国绘画的发展》一文中说：“他的藤萝紫花，显出了刚柔互济配合得恰到好处的特色。常常以浓艳丰厚的色彩，布置了全幅的牡丹花、桂花等季节性的花卉，虽然是满满的一幅，却不显得拥挤，更没有杂乱之感。在艳丽的衣巾中，呈现出自己的特色。”赵之谦论印时曾说：“古人有笔尤有墨，今人但道刀与石”，“笔墨”，“刀石”这两组语言，在篆刻中的融通为一，开拓了书法中“金石”派的创造，而凭借“以书为画”，绘画直接移用书法篆刻的语言基本上不存在原则性的障碍。赵之谦本人是一位在书法篆刻方面皆能开宗立派的重量级人物，以书法摹绘笔法入画，塑造拙厚、古茂清新的意韵；以篆刻雄浑苍拙而富有金石气的刀感写意，浑朴秀劲之色，无疑使水墨多了一层质感与意味；另外，配合浓郁的设色，饱满的构图，赵之谦绘画的宏伟富丽遂获得一种立体的、多维的支持。赵之谦的绘画不仅有效地扩大了传统绘画的语言结构，打通了书、画、印三者之间的路径，而且其博取广收的入胜之道也给了其后许多写意画家以重大的启迪。

由之即明，赵之谦绘画成就的一个最重要的支撑是：在他的时代，传统中国书画篆刻艺术已濒临衰败

的阶段。各种艺术在语言层面的长期共享为彼此之间的彻底打通提供了可能，强调诗、文、书、画、篆刻等综合修养全面发展的、产生高品格文人艺术的时代再度到来，它以为绝仅是复兴初始的代表人物。

其后的张大千，早年取法明清的文人水墨，中年时远赴敦煌考古，习得唐宋精细的画风，“包众体之长，兼南北二宗之富丽”，集文人画、作家画、宫廷画和民间艺术为一体。张大千的作品一方面最大限度地融会了文人画家各家的笔墨技巧，另一方面又旁参敦煌壁画的造型、用色手段，重新挖掘久已尘封的泼墨、泼彩画法，对于传统中国画的种种技法进行了全面的比较与尝试，其工笔花卉，造型精准，仪态翩翩，用笔勾线回笔流荡，赋色典雅华丽，既能得宫廷绘画之高雅、民间绘画之装饰，又不失文人绘画之逸气，翩然飘举，宛若仙境。其“泼彩”绘画吸收了西方抽象表现主义的一些观念手法，而摒弃其非理性的成分，依托烂熟于心的笔墨样式，以青绿水墨为基调，在传统的色彩之间发展，泼润壮阔、奇伟瑰丽，直与天地万物相融合，从而使其作品的境界由华丽而趋于深邃，由典雅而趋于雄奇。从美学意义上讲，华美典雅一格经由赵之谦、张大千，特别是张大千的升华之后，已完全告别了宫廷贵族的审美趣味，而达到了与天地比寿、与日月争辉、天人合一的大境界。其中，最关键的因素是：他们将华美典雅的美感因素当作作品一个重要的、却又不是唯一的审美构筑然而，从而最大范围地扩充了作品的美感构成序列，使得华美典雅主导性的美学品格获得了更多的辅翼和支撑。

由此推行出来的另一个重要的艺术史命题就是：为什么数千年中国美术史中，唯有文人的艺术才最终成为代表性的艺术？有人认为，这与文人对话语权



《山水行舟图》(局部) 张大千 现代



《青山白云图》 张大千 现代

的垄断有关，但在世俗的层面上，官方对于话语权的垄断远比文人强大，为什么官方艺术不能成为最高成就的代表呢？最关键的是，它为何掩盖不了文人绘画自身的生命力和创造力？我认为，一个很重要的解释，就是在文人、官方与民间三足鼎立的绘画格局中，文人的艺术能够不断地、自觉地调整和修正其从形而下的技法到形而上之“道”的整个系统，将中国绘画的美学追求推向浑化、高华的理想实现。在对华美典雅一格的绘画典范的评议过程中，我们可以发现这一审美范畴长期以来一直为贵族官宦官方法所偏爱，并在很大程度上代表了官方艺术的基本特征。但在这一审美范畴的历史流变过程中，人们同样也可以发现，在“道”不变，审美亦不变观念控制下，这种官方艺术在唐宋以后就不断地在走下坡路，官方艺术本身的仪式化、程式化最终导致了华美典雅的影化，使这一审美范畴散发着腐朽的味道。而一旦文人们抛开清虚雅驯的偏见，同样的审美追求，一旦经文人之手的新中化合，即可焕发出万千的生机。张大千的绘画无疑证明了这一点。

另外，张大千绘画所提供的方法论意义也不容忽视。在张大千以前甚至其后，传统文人绘画都是按照师徒相授的方式绵延下来的，包括张大千本人也是如

此(张曾受业于曾农畴、李梅庵并传述于何海霞等人)。这一师承方式不仅造成了艺术上的门户之见,而且也造就了无数恭守师业的大师们的影子弟子。张大千绘画最初从明人入手,论及取法不算上手,与其晚年的成就绝不相称。问题在于,在“行万里路、读万卷书”的过程中,张大千逐渐形成了一种与传统师承相反的阐释者的态度,视一切为一,以一种平等的态度来对待艺术史上形形色色的遗产。他之所以能在晚年时期绽放出绚丽的霞彩,当缘于其对各种绘画种类、画法无偏见的索取。

这里有必要提及的是本卷的部分作者,身处当代风云激荡的艺术潮流之中,能够全面地了解并掌握中国传统国画的笔墨精髓;能够不断地以锐利的眼光与理性的取舍,审慎地开拓着自己的艺术视阈和表现疆域。这其中体现出来的开放的、平等的态度,具有更多主动选择的成分。他们华美其表、绚烂其里的绘画造诣当与这种多向出击、多向创新、融会贯通的大本领有关。

六

从发生的意义上讲,华美典雅的美学品格,并非是自自然物中天然具有的东西,而是人类社会发展到一定程度的产物。原始社会中,原始人通过佩带制作精美、华丽的饰物,以显示身份上的特殊性,或昭示某种特殊的功用,即可视为华美之追求的滥觞。直至商周青铜时代,青铜器的铸造因强调国家重器的特色,古朴敦厚之中蕴涵典雅的意韵,华美典雅的追求因隐晦着王权的威权,上天的旨令而被夸张成作为一种非世俗的力量。而先秦两汉的帛画、墓室壁画之所以大多华美细腻,其中则寄托着当时人对于生命有限性的感知与无限性的人性追求,华美典雅的画面渲染无非是以一种人工的制作来换取某种梦幻的、升仙般的飞扬与升腾感,以求得富贵生活的永恒,生命在另一个世界里的炫耀。但同时应该认识到,任何一种美均能令人惊奇乃至愉快,然而任何一种美都包含着一些庸俗的、不幸的因素,并为之起到装饰的作用。华美典雅的外表凭借时空的错乱,折射着生者的悵惘与无奈,使得整个作品的画面与内涵之间构成了某种悖论的结构,内中又反映出对人生有限性以及人死之后地狱有泉的恐惧。华美典雅成为掩饰内心恐惧的某种迷幻剂,它与地狱煎熬的凄苦、鬼魅般的生活形成了截然相反的强烈对照。在这一点上,先秦两汉的墓室壁画把当时人对于生与死的紧张关系的认识,刻画得淋漓尽致。

然而,在大多数情况下,在面对世俗的时候,王权的拥有者们往往不能,也不愿意打破这种紧张关系,戳破这层薄弱的纸,华美的墓室壁画与同样华美的宫廷绘画,在南北朝的同时出现似乎验证了这一点。王权的神圣性与世俗生活之间的抵牾,即王权的神秘性总是要强调其高居世俗之上的超越性。因此,代表王权形象的墓室壁画和宫廷绘画总是以华美典雅为其美学上的标尺。而从另一方面来看,这种要求并不能始终如一地得到贯彻,宫廷画家所应创作的作品固然要反映王权的意志,而其本人在整个的王权体系中却位置不显,缺乏自己对于最直接的表达欲望,



「宫廷艺术的创造者」 潘絮兹 现代

其作品最终仍是或多或少地流露出作者本人的审美习惯与创作意向。以北齐杨子华的《北齐校书图》为例,这幅作品与后来出土的北齐墓室壁画,虽然有着许多风格上的近似之处,但就其描写的官员校书题材来看,已经与墓室壁画拉开了距离,而表现出许多现实中官员们的日常生活气息。换句话说,在南北朝宫廷绘画与墓室壁画并存的早期时代里,宫廷绘画即已显露出许多世俗的一面,这为唐五代宫廷绘画与墓室壁画的分途埋下了伏笔。

唐代保留着墓室壁画的传统,但与前代相较,其对升仙幻境的描写要少了许多,更多的是对贵族们世俗生活的写照,且少有知名家的作品,多为工匠所作。唐代的宫廷画家们多为专职于对现世生活写照,使得他们能够集中精力,更多地从艺术本身出发去制作宫廷趣味需要的作品。因此,唐人绘画在穷极华美典雅的风貌之时,更蕴涵着来自世俗的自信与愉悦,加之画家们善于观察、精于墨彩,所作作品方能为后世垂范。华美典雅一格之所以在唐代能取得登峰造极的成就,乃至已竭尽其华,一个重要的方面是在前人基础上予以了原创性的拓展,因而,其整体风格是多维的、充满活力的甚至是雄壮的,而非斤斤于典雅华美这一唯一的标尺。后人制作往往将华美典雅唯一化、绝对化,只能是“俱来的古雅”(王国维),无论如何都难见超越性的创获。也使这种审美成为规范和理想,使这种审美走入死胡同。

王国维先生在《古雅之在美学上的位置》一文中说:“古雅之性德既不存在于自然,而其判断亦由于经验。”“艺术中古雅之部分,不必俟天才,而亦得以人力致之。苟其人格诚高,学问诚博,则虽无艺术上之天才者,其制作亦不失古雅也。”“若夫优美及宏壮,则非天才殆不能攫握而出表出之。今古三流以下之艺术家,大抵能雅而不能美且壮者,取是故也。”抛开原画的生动性,以养学而致华美、致典雅已是等而下之,至于无学养只以技艺而致艺术的创造



「谢赫青山李白诗」 吴湖帆 现代

则必然是每况愈下,王国维的诤词可以用来解释工笔花鸟在明清的衰落。

画史上的巨手,大多具足想象和创造力,大多是缘自他们能对“神圣源头”进行了分析性的接受,缘自他们对新世界所产生的新事物的首先感受,并首先直觉出事物之间内在的、隐秘的、应和的、相似的关系。唐之后,华美典雅风格的代表性画家,已绝少集中于设色工笔的范围之内,而大多是走出工笔,拓展为浅绛、写意……使得华美典雅的美学追求不断获得新的机遇,重新接纳来自其他审美范范的支援与辅翼,去恢复自己天才创造的本性。

时至今日,画种之间的区分虽然依旧存在,但不同艺术之间在语言和技法美学上的共通和某种程度上共享已呈不可阻遏之势。创造性的空间被彻底打开。诸繁複水拙色与泼彩泼墨,中国画画法与油画的笔触感、版画制作与水墨肌理……跨越画种、画风的不同技法、语言上的相互启迪、相互借用,为当代中国画在语言和技法美学上的开拓奠定了基础。然而,这一步步的拓展都在使当代中国画的疆域、空间变得无限。但是,这其中存在着许多形而下的变异,必然会影响到有关作品的审美趣味、审美品格、艺术造境……甚至影响到作品的艺术精神、人文性等形而上的塑造。因此,具有想象力的作者,完全可以乐观地展望华美典雅的风格,在他们的艺术空间里获得更强的、更为华彩的绽放。

目录

张道兴	1 — 16
彭先诚	17 — 32
林 壖	33 — 48
姜宝林	49 — 64
周彦生	65 — 80
李魁正	81 — 96
罗平安	97 — 112
何水法	113 — 128
张修竹	129 — 144
方楚雄	145 — 160
张 炎	161 — 176
苏百钧	177 — 192
唐勇力	193 — 208
邓嘉德	209 — 224
孔 紫	225 — 240
杨春华	241 — 256
满维起	257 — 272
曾先国	273 — 288
王彦萍	289 — 304
张 森	305 — 320
王颖生	321 — 336
于文江	337 — 352
贾广健	353 — 368
傅春梅	369 — 384

张道兴 简历

1935年出生于河北沧县。现为海
军政治部创作室专业画家，国家一级
美术师，享受国家政府特殊津贴。中
国美术家协会理事，中国画艺术委员
会副主任。



彰施物采 曲尽其态

——观张道兴人物画

□ 罗 冰 李普文

鲁迅先生指出，魏晋时代是人的自觉时代。在漫长的中国绘画史中，魏晋时代也是人的审美回归自身的自觉时代，这个时代冲破远古、战国、秦汉对自然神灵、政治历史的摹写和想象，伴随着魏晋风度，人的自觉亦如约而至，成为时代主题，并建立起以文人画和以形写神的画人原则。

以文入画强调情节、场景、观念、叙述的抒写，以形写神则为后人开出了一条从写实到写意转变的理想之路，客观上也为现代的水墨表现提供传统理论支持。神本依形存，而形原是为了更好地彰神，二者的主次关系是当代人物画家在进行变形探索时必须明确的。画人固然要以造型能力为第一要求，但在强调神更甚形的原则下，通过探索人物造型的变形技法取得“摄生动势，凝神飞照”的效果，也不失为独辟蹊径。张道兴后期的画作，其人物讲求变形夸张，侧重意象，其实是一条当代人物画家走出传统的必由之路。

张道兴的人物造型，在注重线条的轻重、浓淡、虚实、起伏、干湿等传统线形塑造基础外，一改中国传统人物画大家顾立本等人用线流畅飞扬的古法，从金农书法中领悟点、线、面的力度和韵味，汲取魏碑笔法与古山水画中的宋元皴法，锤炼出方峻古拙的笔法个性，使书写性与塑造性达到和谐统一。其线端长柔和，朴拙方正，以方笔侧笔组织线的节奏，以逆近方笔的顿挫，使画面人物呈现出刚健清新的精神面貌，而类似颜字结体的饱满构图则强化了孔武有力的



《脚踏着祖国的大地》 1993年

与袁贤德、刘志纯两位海军英雄在一起



与航天员英雄杨利伟在一起



《南沙渔歌》 1988年





「在军舰上」



「和哈尔滨航校长等在一起」



「在舰上」

视觉张力，这种以方笔为主的夸张造型，更彰显出人物的蓬勃宽厚和大气。如他笔下以海军为题材的人物画，水兵脸部线条刚毅，就连海魂衫内的肌肉，也有铁骨铮铮之质感，这正是其书法中金石味的天成。

他的人物善用枯墨或淡墨加以表现，或浓墨如云，或惜墨如金，以浓淡对比展示内在的结构组织，突出主要的细节，舍弃次要的与人物性格无关的外部因素，重点传递人物的气质神情。他在早期的军旅生涯中，以临摹苏联画和写生速写，练就了扎实的造



「高原城文图 1993年」



「船夫 1994年」



「高原城文图 2000年」

型基本功，能用工笔和意笔画肖像，因此他能自如地运用简洁、夸张等手法塑造意象，控制变形的程度，使其恰到好处，既增加生动性，又显得自然、毫不做作，同时加入民间绘画的自由活泼和生动气息，使得形象不会因变形而损害自然与生动性。

张道兴作为一名军旅画家，其创作自然离不开主题性创作和历史画，他的画作不回避主题与情节，却在构图上独出机杼，消弭人们对国画传统构图的视觉疲劳，其早期的《脚踏着祖国的大地》《泰山所闻》

《不尽长江滚滚来》《疾风》往往截取一个片段作为创作主题，或者以巨尺大幅，饱满构图表现恢宏阔大、气势磅礴的画面，展示地广人稀、硝烟弥漫的史诗般场景，或者以充满着浓郁的诗情墨笔表现开国元勋们运筹帷幄、指挥若定、坚定乐观的革命精神，让人难以忘怀、久久回味。其他如《待发》《捉》《儿子》等善于抓住人物的眼神、手势和典型的细节、环境，来刻画人物的神情，表现老兵的铁骨铮铮，或新兵的稚嫩含羞，透露出保家卫国的崇高感、神圣感，