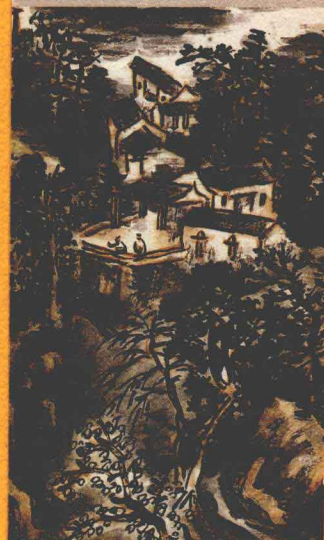


袁学军 主编



龙瑞

中国国画家作品集
ZHONG GUO GUO HUA JIA ZUO PIN JI
LONG RUI

图书在版编目(CIP)数据

中国国画家作品集. 龙瑞 / 袁学军主编. -- 北京 :
文化艺术出版社, 2011.5
ISBN 978-7-5039-5072-8

I. ①中… II. ①袁… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第059660号

中国国画家作品集·龙 瑞

策 划 袁学军 林海清
主 编 袁学军

责任编辑 张勍倩
特约编辑 谢增杰
设 计 图文天地
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)
网 址 www.whyschs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)
经 销 全国新华书店
印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司
版 次 2011年5月第1版
印 次 2011年5月第1次印刷
开 本 889×1194毫米 1/16
印 张 8.5
印 数 1—5000册
书 号 ISBN 978-7-5039-5072-8
定 价 298.00元

袁学军 主编



ZHONG GUO GUO HUA JIA ZUO PIN JI
中国画家作品集

LONG RUI

龍瑞

龙 瑞

1946年生，笔名大龙，四川成都人。
1966年毕业于北京工艺美术学校。1979年考入中央美术学院中国画系山水画研究生班，为李可染先生研究生。2001年任中国艺术研究院美术研究所所长，2003年任中国画研究院院长，2006年任中国国家画院院长。现为全国政协委员、中国国家画院名誉院长、中国美术家协会理事、中国画艺术委员会副主任、文化部“德艺双馨”艺术家、国家一级美术师、博士生导师、中央文史馆馆员。



在两难中求索

——龙瑞的山水画

郎绍君

我认识龙瑞，约在80年代后期。新世纪之初，他从中国画研究院调任中国艺术研究院美术研究所所长。一个画家担当学术研究部门的领导，不免有些陌生，但他以谦和而积极的态度，加强所内团结，打开了局面，成功举办了黄宾虹国际学术研讨会和黄宾虹研究展，赢得了大家的信任。他外粗内秀，有魄力而谨慎，讲义气也讲分寸。后来他调回中国画研究院当院长，经过诸多努力，把该院改制为国家画院。在大约十多年的时光里，他的主要精力用在管理方面，关注点也从个人创作转向整个中国画界的创作。他大力强调研究传统，“正本清源”，提倡研究中国画的精神传统和形式传统，批评否定传统和传统笔墨语言的虚无主义观点，在画界产生了很大影响。

龙瑞初学工艺设计，但他的爱好却是绘画，先后用功于素描、中国画、油画。新时期之初，入中央美术学院中国画系读研，从师李可染。那时候，李可染山水画的影响很大，追求个性表现和个人风格的氛围也很浓。龙瑞在接受李可染写生路线的同时，却没有摹仿李氏重真实描绘和墨色积染的画法，而是根据自己的爱好，弱化真实性追求，强化笔线勾皴，开拓自己的路径。到中国画研究院之后，他曾多次到欧洲考察，被现代艺术的自由表现所打动，于是探索将塞尚式的结构画法与晚年黄宾虹式的自由笔墨结合起来，强化造型的主观性，以小块面构成大块面，突出山水画的视觉冲击力。总之，大胆的实验，自由的探求，成为

他这时期作品的基本特色。

约90年代中期，龙瑞逐渐回归传统，黄宾虹的影响日益突出。他觉得那些构成性作品“与传统笔墨不够合拍，气韵不够”，“它们只有一个壳，没有通过笔墨把它丰满化，不耐看”。他采取的变革策略是：弱化结构性，强化笔墨的表现力，在意象和笔墨上更加靠近黄宾虹，通过黄宾虹和传统对话。在他看来，黄宾虹和李可染虽是师生，但艺术取向不同。他说：“可染先生强调写生，创造意境，表现感情；黄宾虹的画，看不出是四川或江南的美，而是笔墨的美，形式的美，但又有文化内涵。这合我的意。我对内容想得少，但看到形式感强的东西，脑袋就热。”又说：“外师造化不等于写生。”这使他在观念与实践上与可染先生更远地拉开了距离。

对于画界的“黄宾虹热”，龙瑞的看法是：“现在许多学黄宾虹的人，学不了或使不上黄宾虹的东西。什么原因呢？首先是功力达不到。没有他那样的功力，不到那种火候，笔道没质量，就是画的再厚，也不行。第二是不善于程式化、符号化，摆不脱形似。笔墨没地方去了。”近二十年，黄宾虹晚年山水成为许多人摹仿和追逐的目标。但迄今为止，似乎还没有获大成功者。龙瑞说没有黄宾虹那样的功力学不来黄的笔墨，是有道理的。黄宾虹集七十多年的笔墨修炼、文化修炼和精神修炼，才获得了晚年山水那样的“浑厚华滋”，今人几年如何能达到？而表面形似

上的摹仿，也只能学死。古人说“大家不世出”，在一定意义上可以理解为“大家不可重复”。黄宾虹精神可学，他的画是不可重复的。

龙瑞学黄宾虹，是一种艺术策略，即通过学黄宾虹理解与学习山水画的笔墨传统，然后再把构成性现代追求与传统笔墨整合为一，如他所说：“我现在把自己往传统道上拉，强调传统标准，强调笔墨，随机生发、气息和趣味；过一段时间，也可能杀回来，再把构成的东西捡起来，吸收点新东西。”我想，十来年的“官运”，分散了他的精力，尤其对他的传统修炼有所影响。如今他“退居二线”，轻松了，心态静了，可望提升修炼，迈出更大的步伐。

当然，龙瑞已有自己的风格气象。首先是笔力强悍，整体感强，有大壮之气。这源于画家的气质和笔性，由精神气格蕴化而成，不是造出来的。但这种刚性笔墨，需要柔性笔墨的滋润。不一定像黄宾虹那样以“刚柔得中”为鹄的，但适当的柔性因素不可少，因为“刚柔相济”合于普遍人性的审美需求。适当的柔性笔墨只能使阳刚风格更丰满、更有深度。

龙瑞山水的另一特色是点画自由、墨色厚重，不拘形似，气势连贯。这是深受写实观念拘束的画家所做不到的。不过，自由点画有高下之别，我们需要的是“纵心所欲不逾矩”的自由，即合于“道”的、丰富而有“内美”的自由。笔墨的“丰富”是形式方面的，“内美”是精神方面的，前者立根于

技的训练，后者立根于画家的人文修养和对自然的深情感悟。在“丰富而有内美”这一点上，龙瑞还大有提升的余地。

摆在成熟画家面前的一大关口，是如何避免和克服“风格化”。“风格化”也可称为“样式化”，是指风格“结壳”，很少再能从传统和外来文化中汲取有益营养，很少再有创造性的思维与发现，很少再追求形式语言上的新探索，而只是不停地复制自己。中国画的笔墨是程式化的，程式化意味着成熟，也预示着风格凝固的危险。市场对某种成熟风格的认可，常常会强化与加速“风格化”的到来与延续。不待说，适当重复自己的画法与风格是正常的，但一味重复甚至是机械性重复，就难免流于风格化。龙瑞作品在愈益成熟的同时，也不免露出风格化的苗头。但他在骨子里不是一个满足现状的人，对现代感、表现性和形式独立性的追求，始终在他心里占着一个位置。他不是说，不定那天再“杀回来”，重新在“构成”上寻求突破吗？无疑，这种“再杀回来”的突破，必与先前的“构成”有所不同，因为他强化了对传统的理解与把握，已经有了新的目标。我们期待着。

庚寅岁尾于两顾楼

众家评述

邵大箴

龙瑞是从师承李可染艺术步入山水画坛的，他懂得写生的重要性，也掌握了很好的造型技巧。在80年代中期创新思潮的推动下，他用构成法创作的山水画，反映了他努力摆脱写生山水图式、大胆探索新法的尝试，作品得到人们的认可与积极评价。但从90年代初开始，他的艺术创作却逐渐发生变化，其动因是受当时文化界“复归传统”大思潮的影响。在这一思潮中，承继和发扬文人画传统笔墨精神的黄宾虹，理所当然地受到美术评论界和山水画界的特别关注。龙瑞山水画创作的转型正是从学习和研究黄宾虹的艺术理论与实践开始的。他深入探究笔墨的内在精神，领

会传统文人画的真谛，尤其对山水画“游于艺”的审美理想颇有感悟。他的山水画从笔墨到图式，全面向黄式画风复归，在题材、立意、构思和笔墨语言上，更为自由、随意和率性，其旨意是他自己一再表述的“贴近文脉，正本清源”。所谓文脉，我理解为是传统山水画的写意精神；所谓正本清源，即用传统山水画“以心观物”取代“以物观物”的方法。

摘自邵大箴《以心观物游于艺——龙瑞山水画的审美追求》

刘曦林

当了“龙头”的龙瑞观念有变，文笔有变，画笔亦有同构性演变。他在新时期还接续着上一世纪末的回归之路，如同黄宾虹一样笔笔写出，却多由短笔演变为简约的长皴。笔沿山势而舞，山因笔势而动，浑厚有苍雄之象。山径幽幽，流溪潺潺，横云漫漫，空白处亦画，“内美”可寻。他没有丢弃可染先生的新写生传统，却更加如黄宾虹那样，将客观物象整合在自己的笔墨节律之中，这在他2008年的巨幅大构《太行图》、《川西雪壑图》和《雁荡图》中得到了集中体现。若从对景写生独特的诗境角度而言，龙瑞不及其师可染，若从笔墨功力和丰富性上讲，龙瑞尚不到黄宾虹那火候，但就上述三画的雄强大势而言，龙瑞

已过师及师之师。这毕竟是个绘画以展览方式面世，殿堂艺术又有广泛需求的时代，不以“视觉张力”为唯一尺度，却仍然需要视觉张力，或者说视觉张力与品位耐读不可或缺的更高要求，以及既循天人合一哲学之文脉又悟得人与自然现代际遇之表现，实在是龙瑞和他的同代山水画家未尽的课题。我总觉得，他有着明确的“正本清源，贴近文脉”的战略思想，在吃深、吃透传统的基础上出新，仍会新变，必有大成，整个中国画事业亦当如此。

摘自刘曦林《龙瑞其人、其文、其画》

王鲁湘

从语言的内在统一性来说，龙瑞尚处在整合的过程中，所以他现在的面目比李可染要“花”。我们现在还无法预见这个整合过程需要多久才会进入语言的集约。学黄宾虹的人容易陷入散乱，龙瑞对此是有警觉的。好在他有工艺设计和素描的良好训练，所以他非常注意整体感，也确有收拾乱局的能力。无论是水口的处理、道路和云气的穿插，山石的咬合，亭舍与树木的呼应，山势的来龙去脉，他都能安排得浑然一气。但他又似乎觉得黄宾虹的散乱其实是一种极高的境界，因此又不情愿按照科班训练的写生眼睛和造型要求来“合理”安排这一切。李可染的空间架构是方正的楷书，隐在画中的经纬线是绝对平行、垂直的。黄宾虹的空间架构却是草书，画面上几乎找不出平行垂直的经纬线。龙瑞介乎二人之间，全画架构总的来说安稳平正，但常用欹斜的点景人物和屋舍树木来破这种平稳，地边与天际线也故作倾势，以求获得一种动感势能。也许可以把他的空间架构比之于行书。

吕品田

作为有一定思想高度的画家，龙瑞没有把黄宾虹的艺术风范仅仅当作形式建构的图像资源，而是将其笔墨系统的全面把握与确立当代中国画的文化立场联起来，奉之为可以将诸多变化因素结构到新的统一目标上的“母本”。他心目中的新的统一目标，是一种不失中国文化立场而又切合时代审美趣味的当代

同李可染相比，龙瑞更倾心于跟着笔墨感觉走，由一笔生万笔，更随意地点染勾勒成局，这与他散淡的性格有关。同黄宾虹相比，龙瑞的理性思维又表现得更多一些，安排的痕迹随处可见，这与他学画的经历有关。历史转型的各种目标模式对他产生了综合的影响，在他的画中都留下了“胎记”。从绘画性考虑，他做了一些构成性的探索，以跟踪时代潮流；从满足多数观众和市场的欣赏习惯考虑，他仍然坚持从生活和自然中撷取灵感，并通过点景、造型和笔墨表达特定时空的诗化意境；从中国画的文化立场考虑，他执着于笔墨内美，力图通过丰富、深刻的笔墨语言表现山川的灵动和主体生命的格调，他很自觉地想要通过自己的努力来融合这三者，希望在一个更高的艺术平台上达到新的美学统一。

摘自王鲁湘《龙瑞的状态和器局》

形态，是有浓厚中国文化意蕴、亲近自然而又敦厚博大、清澈明净的艺术境界。他因此强调，研究黄宾虹的画学，“需要用最大的努力打进去，再用最大的努力打出来”。

事实上，在深深打进“宾虹世界”的同时，他的富有时代气息的艺术个性也着实地凸显出来。解怀的

生命性情顺着修养的笔墨感觉，於勾勒点染、开合流转之间，衍化为见山见水、见笔见墨、气脉与文脉融会贯通的画局；飞腾的笔势、蓬勃的气象和深沉的墨色起伏纠缠于“构成式”的架构，仿佛有一股雄浑遒劲的灵气穿云走水、摇山荡谷，带出满幅的生动与活络；活泼灵动、蓬松潇洒的心境，寄山寄水、赋赭赋绿，表现为俯仰自如、散淡无羁的中正意笔……这些，或许可以解读为印记在龙瑞山水画上的总体艺术个性。他的山水画形态体现了他生活和思想的状态，其生机盎然的艺术个性不是刻意造作的。缘画细品，

平展而不伤远意的构成布局，细碎而不失脉络的团峦块峰，飞扬而不显跋扈的勾勒皴擦，跳荡而不乱节律的直笔打点，繁密而不致壅塞的积墨积染，似乎已在汇作龙字号的笔墨程式。

深入再品，在此极力淡化山水自然形态而突显其精神意态的笔墨程式下，铺垫着一种取向高远、品格超逸的山水画思想，它倾向于把阅读的生活转化为体会的生活，把经历之境转化为心思之境。

摘自吕品田《丹青见精神——认识龙瑞》

李一

观龙瑞近作，感到其心态更为从容，笔墨更为松脱，意境更为深远，落笔处随心开壑、着意写心。或许是卸掉了行政职务之故，他已心无挂碍，身无羁绊，全身心投入艺术创作之中，以一管之笔，拟太虚之体。从近作可以看出他更加自觉地体察自然之道和天地之心，更加注重画道与天道、人道之关系。正如他画跋所言“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义，画理亦同”。在龙瑞看来，天之阴阳，地之柔刚与人之仁义是相连一体的，天之道、地之道、人之道是相通的，绘画不是纯自然的摹仿，而是要反映天、地、人相通的大道。其近作，无论是画大幅巨幛还是画案头小品，均呈沉雄博大之气，浑厚苍茫之象。其大幅山水《川西雪壑图》画夹金山雪景，近山郁郁葱葱，远山白雪皑皑，西部山水钟灵毓秀博大沉雄之气象跃然纸上，清凉之气扑面而来。《太行图》画巍巍太行雄姿，岩峦叠起，天风飒飒，观之如闻黄钟大吕，北方山水之浑厚苍茫气势感

人。《雁荡图》写东南胜景，构图顶天立地，以湿笔浓墨表现氤氲之气。大幅山水难在整体气韵之把握，忌大而空，龙瑞善于处理整体与局部之关系，尽广大亦致精微，其大幅作品远看有势，近看有质。其小幅作品，画得轻松自如，随心所欲，《峡江图》、《蜀山人家》、《夏月》等小幅习作，尽显笔墨之妙，松透之韵。小幅之作难在小中见大，龙瑞画小幅，幅小而境界大，松透中见宏阔气象。其近作，有多幅画蜀山蜀水，燕山燕水，可能与其生活经历有关。他生于蜀，居于燕，对两地最为熟悉，也最有感情。蜀山蜀水家乡情，蜀山亦家山，早已铭记在心，燕山是久居之山，久居亦家山，久居亦情深。他在燕山脚下不二山馆吼石堂（龙瑞画室），画自己最熟悉最有感情的山水，不亦乐乎！“闲居理气，拂觞鸣琴。按图幽对，坐究四荒”是古人最崇尚的一种创作状态，龙瑞画蜀山燕水时也露出了对这种状态的向往。正如其画中所题：“坐对晴窗忆旧游”，“坐看鸟争林”、

“意闲只写雨中山”，他静下心来整合少时所见，壮时所感，将魂牵梦绕，搅之不去挥之不开的景象，运诸指掌，诸诉笔端。

张桐瑀

《论语》中子夏曾言：“君子有三变：望之俨然，即之也温，听其言也厉。”大意是，君子给人的印象应有三种变化：从远处看，是庄重严肃的；接近以后，是温和的；听他说起话来，是凌厉的。如果用子夏的话来形容龙瑞先生是再恰当不过了。

龙瑞先生人格气象的“三变”不仅体现在他的日常处世态度中，也体现在他的山水画作品中。先生作画常常新思突来，左右逢源顷刻间生成篇章严严之格局；然后层层点染收摄，笔法森森然，墨法温温然，最终完成宏阔的笔墨华章，也完成了他“寄乐于画”的笔墨体验。

龙瑞先生的画，距远观之，山势雄厚，体面严

摘自李一《大道之行——观龙瑞近作》

整，有俨然峻拔之势；侧近观之，点画纵肆，墨色温厚，有温润隽永之情，确如子夏所言“望之俨然，即之也温”，体现出了画家“胸中脱去尘浊，自然丘壑内营”的艺术境界。在先生的笔墨天地中，已日臻达到“画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成”的佳境。此时，人与画、人与笔墨、人与造化已浑化为一，画即是人，人即是画，画与人合，人与画谐，“画如其人”得到了充分的体现。

摘自张桐瑀《胸襟洒落墨花飞——读著名画家龙瑞先生的山水画》

尚辉

在龙瑞提出“贴近文脉”“正本清源”的学术主张的同时，他自己的山水画也转向了黄宾虹山水画的体悟与修炼。或许是宾虹山水强大的艺术魔力，龙瑞逐渐从外在的形式个性转向内蕴丰厚的笔墨个性，那种抽象构成竟然在他以后的山水画探索里逐渐淡出乃至完全隐退，代之的则是对传统山水画那种虚中见实、枯中见膏、粗中见秀的笔墨个性的追求。从上世纪末到新世纪头十年，他的山水画几乎在零的图式个性中追求中国画这种“至清”、“至纯”、“至绝”

的笔墨境界，从勾皴渲染这种在当代几乎是泛书法化的大众笔墨样式到不加渲染、纯以枯湿浓淡的笔墨交错、笔墨透叠和笔墨积沉而形成的以笔见墨、以淡见韵、以无见有的笔墨意蕴，他从自己的创作实践成就了当代中国画坛的传统典范，联结了传统与现代的文化断裂。

摘自尚辉《回归，另一种跨越》



表半樓月照桂江小癸未年寫滴江圖



翠微峭拔倚天表

248 × 124cm

2003年



雲南騰冲
記遊康寅
秋月忆寫
之石堂
龍瑞



云南腾冲纪游

136 × 68cm
2010年

龍瑞

春草碧色綠水春波同留玩孰為不歌庚寅夏月錄原濟山水詩并作斯圖



孰為不歌 144 × 138cm 2010年

