

当代中国画 **文脉** 研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

◎总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 付京生

“文脉”，即为一文化发展之脉络，有前承
芳古、彪炳当代、后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当
代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义。

龙 瑞 卷

当代中国画文脉研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

© 总主编 殷双喜 陈 政 本卷主编 付京生

龙 瑞 卷

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国画文脉研究. 龙瑞卷 / 殷双喜, 陈政主编; 付京生分册主编.
—南昌: 江西美术出版社, 2010.9
ISBN 978-7-5480-0396-0
I. ①当… II. ①殷… ②陈… ③付… III. ①中国画—艺术评论—中国—现代
IV. ①J212.05
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第182756号

总 策 划 / 韩 峰 郑洪明

总 主 编 / 殷双喜 陈 政

本卷主编 / 付京生

执行主编 / 郑洪明

责任编辑 / 王大军 陈 东

美术编辑 / 刘 建

当代中国画文脉研究 · 龙 瑞 卷

出品 / 陈政

出版 / 江西美术出版社

地址 / 南昌市子安路66号江美大厦

经销 / 全国新华书店总经销

印刷 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开本 / 787mm × 1092mm 1/16

印张 / 10

版次 / 2011年1月第1版 第1次印刷

书号 / ISBN 978-7-5480-0396-0

印数 / 1-5000册

定价 / 38元

赣版权登字 06 2010 214

■ 版权所有, 侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-84828663

总序

作为中国画史上第一部真正意义上的绘画史著作，唐代艺术史家张彦远的《历代名画记》反映了作者的广阔视野和深刻的艺术史意识，这种艺术史意识体现在张彦远对于绘画的发展具有一种在历史空间中观察其流变的卓越眼光。在《历代名画记》中，第一章是“叙画之源流”，第二章是“叙画之兴废”，第五章是“叙师资传授南北时代”，体现了一种鲜明的文脉意识。特别值得注意的是第五章，张彦远在这里讨论了对绘画的鉴赏与收藏，必须了解画家的师承传授，南北地域差异以及古今不同时代的风物，结论为“若不知师资传授，则未可议乎画”，“精通者所宜详辨南北之妙迹，古今之名踪，然后可以议乎画”。

然而在今天的中国画界和收藏界，多有不知画之源流兴废，师资传授，南北之辨，古今之异的自以为是者，指点江山，纵横画坛。在当代中国画坛一片繁荣景象的背后，其实对中国画的传统和当代中国画家的传承缺少研究。这就造成了当代中国画的一种奇特现象，某些欺世盗名的画家往往混迹于真正优秀的画家群体中，良莠并存，借助媒体广泛传播，对于中国画的欣赏收藏和传播带来了很大的困惑。

一位优秀的中国画画家的价值在于何处？他是如何学习、思考、继承、发展中国画传统的？他的艺术语言有何特征？他对于中国画的历史有何贡献？所有这些，都激发起我们对优秀的中国画画家的生活、学习、创作乃至行旅交友的浓厚兴趣。而一批这样的优秀画家，则在整体上展现了当代中国画的主流面貌，有助于我们以更为宏观的眼光了解和判断中国画的发展。

有鉴于此，我们组织国内专家，多方搜求，编辑出版了这套《当代中国画文脉研究》丛书。试图以一种历史性的眼光，在一个较为长期的历史时段中，展示当代优秀中国画画家的整体面貌，为读者走近画家和他的工作室，走进画家的生活和思想提供真实而全面的视野。尽力解读他们对于当代文化的建设性意义，同时也力图将诸位画家的作品与艺术思想，向关心中华

文化发展的人们做一个整体性的展示。

所谓“文脉”，即为文化发展之脉络，有前承芳古，彪炳当代，后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义，确立中国画的当代文脉。

而一个时代的画家既要接续历史，又要开创革新，便只能依靠自身的艺术创造力。这套丛书选取了当代中国画创作中具有代表性的名家，将他们放在历史的长河中来呈现当代中国画的时代精神与历史意义，同时，面对一个开放的、全球化的时代，我们更要在纵向思考之时将他们置身于这个世界的语境之中横向考察，以此建立起思考我们这个时代的艺术坐标。

一个艺术家的创造力，一定和他自身的文化背景有关，同时也和他所处的时代有着不可割裂的联系。当他们的创造力在今天得到认可之时，他们也将顺理成章地成为中国绘画史在这个激动人心的时代的代表，以个体的艺术创造接续中华民族的文化传统，开拓中国文化的未来。

《当代中国画文脉研究》的编著，着眼于将丛书所收录画家的艺术面貌特别是近期的创作态势整体地做一个阶段性的展示，突出学术性、史料性、可读性。编辑重点：一是着重分析画家的水墨语言，对画家的笔法、墨法和结构图式进行分析。二是在中西文化碰撞的大背景下，梳理中西文化两大艺术文脉对当代中国画家创作的影响。三是在当代语境中，探讨艺术家作品的独创性以及创作主体对今天中国画创作的建设性意义。四是以视觉欣赏的角度为主线贯穿画家作品，增强文字与作品的互相生发。最后，本书除编者论述画家作品图式的文字外，还部分收录画家文稿，整理画家代表性的艺术观点辑成语录，同时整理重要理论家对画家的辑评。不知如此编辑理念能否得到读者认可，敬请诸位方家阅读指正。

是为序。

殷双喜

2009年3月3日于中央美术学院

山水画之起源

从现存实物而言，山水画之雏形已可在东汉画像石上窥见（如四川大邑安仁乡出土之东汉画像砖《弋射收获图》），东汉以降，山水画正式以绢纸的载体出现应当在魏晋时期。晋顾恺之便在《论画》一文中开篇阐明：“凡画，人最难，次山水。”而据张彦远《历代名画记》载顾恺之曾绘《庐山会图》、《荡舟图》等，是为山水萌芽之作。此时山水画本为人物画背景所用，故《历代名画记》在记述山水画之《论画山水树石》便说：“魏、晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若细饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。”这一点我们可以从传为顾恺之之《洛神赋图》和敦煌257窟北魏石砌鹿王本生故事等壁画中得到论证。隋唐之时，山水已从人物画中独立出来，并且形成了展子虔、李思训之金碧一派；而到吴道子画山水以笔迹奔放著世，亦正因如此“山水变始于吴”。后又有王维之“破墨”、王洽之“泼墨”，是为后世之文人画山水开宗。

早期山水流变，可视展子虔之《游春图》为一成熟标杆，正是这幅作品达到了“远近山川，咫尺千里”的效果，这幅画亦可视为青绿山水之端始。

而山水画之理论成熟应当早于山水画本身。六朝宗炳之《画山水序》、王微之《叙画》可谓后世山水画理论之基石。为何要图画山水，宗炳言：“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。亏不能凝气怡身，伤砧石门之流，于是画象布色，构兹云岭。”又言：“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。”于此，可见山水画始作之功能。

已而山水之中，青绿、水墨两派竞出，大小李将军后有荆、关、刘、李、马、夏，王维以后有董、巨、赵、钱、黄、吴、王、倪诸辈，是见南北之辨。

山水之中本纷繁复杂，疏密之分，皴、擦、点、染，笔墨讲究，

历代以来皆有衍变。后世又推南齐谢赫“六法”为至上标准，“六法”中又以“气韵生动”为至上。以此之下，品评等级，神、妙、逸、能诸说乃使山水成为后朝绘画大宗，远胜人物、花鸟。

至明，则有吴门四家为代表，后之董玄宰则集历代大成，倡南北分宗之说，是才画史偏正叙述有据焉。清则有四王、四僧为率，历代山水至清末各有所取偏废，而至近代，则非可用同一标准论矣。

承载道统的山水

宗炳《画山水序》中言：“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵。是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。不亦几乎？”

无论儒、道还是后来之释，他们皆有一个共同之点，皆承认“道”的存在，只不过他们达到“道”的方式不同（此暂不论佛教义本土化之过程）。因而，贤者求道，无论其崇儒家之道还是崇道家之道。儒家言“智者乐水，仁者乐山”，道家言“道法自然”。道，是中华传统文化之基点，也是民族价值观之基点，故而一切世间所行之事莫不是为道存焉。

张彦远《历代名画记》开篇即言“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”，与韩愈之“文以载道”同意。而曹植之《画赞序》已将人物画此义论述备尽。

画载道，故有士人画与匠人画之分。士人志比君子，孔子言“君子志于道”，故而有苏东坡之“论画以形似，见与儿童邻”；赵孟頫之“论画贵有古意，若无古意，虽工无益”，和士夫画为隶家之画；董其昌之“南北宗”说，无一不是以道统为基准的。是而，董氏之说，虽与历代真实之画史有出入，然其价值在于树立一标准，确立一正统，倡导一价值观，因此才有其言“文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文、沈则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹所学也”。可以想见，元时江南之地竟以有倪雲林之作而论雅俗，何以如此？原因必在于统一的道统价值观。董其昌之确立正统脉络，标榜一价值，而此则又以儒家学说为基点。董其昌开此论说即是要为士夫画正名，正者，政也，儒家之思想主要体现

在治国术，“克己复礼”，目的是“平天下”，故绘画亦不能有所偏废，皆要与道统价值平行。

儒家讲“修身、齐家、治国、平天下”，修身，则是德性的培养，而在绘画之中则表现为格调、意境，是以画而见人。故而在郭若虚《论气韵非师》中言“六法精妙，万古不移，然而骨法用笔以下，五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也，尝试论之，窃窥自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探迹钩深，高雅之情，一寄于画，人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至”，将人品与画品之统一推向极致，其根本原因亦在以儒家为根基之道统。

内圣外王，自古如此。是而，后人临摹前人，则大必为贤者志士丹青，是后人“信古”，对传统价值表达认同的体现，是在同一道统基础上之所为。故在道统社会中，画者人品必然要高，要有德，其次要饱读诗书，以此明春秋大义，进而才能接近于道，接近于人生之终极追求。故有画作佳者，其画史地位并非一定就高，皆因道统之价值为基准所定。

山水即目的

山水与西画之风景，绝不可等同理解，山水自一开始便导向了中国人的终极价值——山水便是目的。也可以这样认为，山水就是画者用以栖居灵魂的地方，是存之而不朽的场所。宗炳说“卧游”，从根本而言便是“天人合一”而不朽之论，是故在其《画山水序》中言“畅神”，山水在此代言的就是自然，是故王微《叙画》中有“于是乎以一管之笔，拟太虚之体”。这种观念自然与老庄之说关系莫大，好比逍遥之游。

张彦远说画“与六籍同功，四时并运”，尽管其本意是要将画提升到文字功能一样的高度，但其实也是从一个方面说画可以寄之不朽。古人有“三不朽”之说，最后之不朽为“立言”。故而司马子长言“终不可用，退论书策，思垂空文以自见”，亦如魏文帝曹丕言“遂营目前之务，而遗千载之功”，无不透着作为一个生命个体、一个人之为人的悲然与豪情。是而，郭熙《林泉高致》强调“可居、可游”之境，亦旨在神思游畅，不朽之说。

王右军《兰亭序》言“虽无丝竹管弦之胜，一觴一咏足可以畅叙幽

情”，士人之作山水，赋之才情、人格，无须获取实在所得，只在神思之畅，无须更多，畅叙幽情便足矣。是故，今观许道临之《渔父图》有隔世千年，相会画之亭阁之感。

自古之志士皆欲为楷模，不愿遗臭后世，故人品之强调亦为留存丹青，而后人观画读文，亦可以此神交古人，是才有究天人际，穷古今变。

中国人的历史观从陈子昂之《登幽州台歌》可以窥见，亦可在《兰亭序》中有所感慨。山水画，并非取实在自然，而取自然之神，心中之意即为与自然交融而得，是而涂抹心象，外师造化，中得心源。其中，又包含着中华传统之世界观，对于时间、存在、人之为人的理解，是而有真正懂得中国山水之外国学者言，文人画是哲学画。

20世纪变革中的山水与当代山水画问题

真正意义上的文人画应当是指士人画。1905年，科举制废除，从某种程度上讲便是对以儒家为基准的道统社会的根本否定，对道统价值的否定。尽管在此前有新式学堂，但其仅仅是停留于对西方技术层面的学习，科举制的废除，天下儒门弟子必然不能再如前人一样为官治国，从而导致的是道统根基的崩溃，转而学之西方，价值观皆以此而发生根本转向。由是而来之“新文化运动”、“打倒孔家店”等在一方面既是在反传统，另一方面也是在认同西方文化价值观，是故，中西文化真正发生大碰撞，是在中国人自毁之日开始的。

文化价值观既已发生转向，于绘画一门而言必然也掀起讨论，“革命”、“改良”，传统主义、西方主义、大众主义、融合主义相互交织碰撞，已而争论至今。进而从笔墨形式上到内容上加以否定，根本上说是对我们传统文化价值的否定。

西方学院制引入中国，绘画也不例外，进行细致分科。有了西画作为比较，我们的词典中才多了一个名词“国画”抑或“中国画”。在学习方法上，我们从传统的师徒临习走向现代学院的石膏、素描等西方绘画训练，我们从读诸子百家唐宋散文到学习西方美术史及世界史，我们的观念形成了一种对比，我们的原有价值观随之打破，继而在寻求民族独立与强盛的大历史背景下对我们的艺术也做出了不同的选择。

康有为、陈独秀率先掀起“美术革命”，徐悲鸿带回欧洲石膏，引进

素描教学,进行古典写实教育;再至后来现实主义教育、20世纪70年代末和80年代掀起的新潮美术,绘画表达无一不与国运相关,无一不是在传统文化价值观否定之后的探路行为。然而,此离传统的道统愈远,西方文化对我们的影响弥深,我们该往何处去?至今我们莫衷一是。

在山水一科,我们有黄宾虹,也有李可染;有陈师曾、傅抱石,也有张大千、溥心畲诸辈,同时今天反过头来还有后现代主义、现代主义、欧洲古典主义等西方上千年的文化价值观,无论先后新旧一起作用于我们,从而形成今日之文化形态。的确,我们今天的价值观是多元的,但也是混乱的,因此我们可以看到在当代水墨中有以传统的笔墨纸砚为材料的创作,也有装置、行为的表演。从根本上说,我们的绘画(不仅是绘画),没有主观方向感。

我们在今天或许也根本不可能达成一致的方向感,因为今天是个越趋民主、自由、平等的社会,人人具有发言权,人人具有自我的选择,同时在此之下,在这个无一坚固不被摧毁的时代,我们的社会也越来越平面,越来越平庸,这是现代社会的困惑,是我们自毁之后的空虚时代。

但是我们必须承认,传统的文化价值观还在对我们产生影响,然而我们根本无法回到过去,假设能回到道统之中,我们今天所面对的文化问题、价值观的问题基本可以一一规避,但这仅仅是假设。我们必须面对今日之问题,我们或许人人有权选择自己的道路,人人有权表达自己对文化问题的见解,但是我们起码有一个共同点,那就是文化的建设性,而不仅仅是批判,停留于口舌之争。我们今天是否需要一个中华文化的共有价值观?

在此之下,我们再来看当代的山水,仅以此而言,我们为了寻求文化的建设性,我们不得不关注当代画家们的山水创作,关注多元,我们无须追问明天是怎样的,因为明天就是从今天开始的。那么,如何认识当代山水画,如何看待它与传统与当代的关系,我们应当持一个怎样的评判标准,我们今天需不需要有共同的文化价值观,都是今天需要面对的问题。是故,辑取当代山水各家,与诸公共论。

| 目录 | Contents

总 序

山水卷·导论

第一章 龙瑞先生艺术简介及艺术成就 / 1

第一节 龙瑞先生艺术发展历程总述 / 2

第二节 龙瑞先生“通天地于一气”的画 / 10

第三节 龙瑞先生绘画图像审美分析 / 16

第二章 龙瑞先生绘画元语言的学理渊源 / 49

第一节 主体间性与宋学传统 / 50

第二节 主体觉解的世界与笔墨的情感特征 / 55

第三节 笔墨是观念与经验结合升华成的艺术境界中的产物 / 61

第三章 名家评龙瑞先生 / 65

第四章 龙瑞先生画语录 / 73

第一节 中国画研究院任期关于中国画战略发展的思考 / 74

第二节 关于“中国画复兴”的思考 / 79

——龙瑞与程大利先生关于中国画的对话

第三节 中国画品评应有的道德底线 / 92

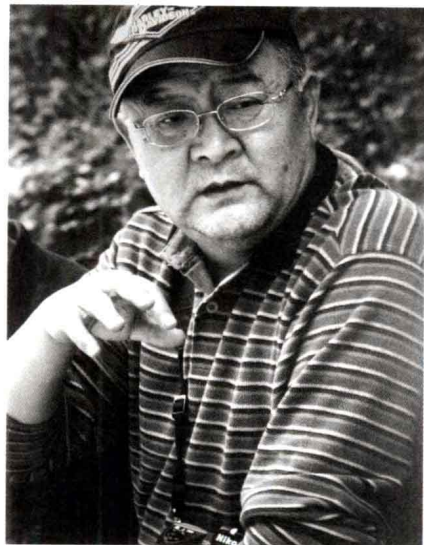
第五章 龙瑞先生访谈录 / 95

第一节 “正本清源”是中国画发展的核心概念 / 96

第二节 关于写生、创作的人文生态及相关问题 / 126

第一章

龙瑞先生艺术简介及艺术成就



第一节 龙瑞先生艺术发展历程总述

龙瑞先生1946年8月生于四川成都。曾任中国画研究院院长、中国艺术研究院美术研究所所长、《美术观察》主编、中国美术家协会理事。

1966年，龙瑞先生毕业于北京工艺美术学校，之后从事工艺美术设计10余年。创立于1958年的北京工艺美术学校，是当年北京市教委所属的一所艺术设计类高等学校，该校教师大部分是民国期间即久负盛名的前清贵胄画家的嫡传弟子。例如郭风惠先生。郭风惠先生是20世纪中国教育史上具有传奇色彩的人物之一，早年曾有“北方健者”之誉。当年，龙瑞先生曾从他研习书法和写意花鸟画，受益匪浅，直到现在，龙瑞先生的笔墨气息和书法体态还有郭风惠先生的影响。

此外,当年北京市工艺美术学校特别注重素描教学和写生色彩学教学,学员的写实能力一般而言并不亚于当年同龄的中央美术学院附中的学生。朱德委员长曾于1959、1960、1962年先后三次莅临北京市工艺美术学校视察指导,董必武副主席也曾为北京市工艺美术学校欣然命题题字“心运其灵,手熟其巧,鼓足干劲,利人非小”。少年时期的龙瑞先生在这里学习,奠定了坚实的基础。北京市工艺美术学校现为北京艺术设计学院。

1979年,龙瑞先生考入中央美术学院中国画系山水画研究生班,为期两年。考入中央美术学院中国画系山水画研究生班,不仅是龙瑞先生的幸运,更是他的实力使然。当年中央美术学院研究生招生考试时,帅府园街面的墙上贴的标语是“千分之一的希望,百分之百的努力”,可见其竞争激烈的程度。在中央美术学院中国画系山水画研究生班学习,对龙瑞先生嗣后的艺术历程和艺术成就起到了决定性的作用。以至后来回忆这段学习生活对他的艺术历程、艺术思想的影响,龙瑞先生仍情不自禁地说道:

过去李可染先生、梁树年先生给我们上课,传统的语言还是很多的。画山不是简单的画山,而是岭怎么样,峦怎么样,峰怎么样,界定的蛮清楚,当时我们觉得多余,只笼统地说山画得怎么样就行了。后来觉得这种界定对看画、论画很有用。“形圆者峦,路通者川,两山夹道名为壑,两山夹水名为涧,似岭而高者名为陵,极目而平者名为坂”,到四川、甘肃有山的地方,这些叫法老百姓还保留着,地界上也有,它是有来头的。比如“两山夹水为涧”,西山有龙门涧,这些东西在画山水的章法里头一定要界定清楚。现在这些概念在山水画中越来越淡出了,之所以淡出了,是因为风景画的东西越来越多,里面的文化内涵越来越少,越来越淡化。

我们班上有很多同学都去过太行山,都喜欢画太行山,你坐在山沟里,山把前面挡得差不多了,后面的就看不到。你要想通观太行山,必须临驾在太行之巅,通体审视太行,这种境界何其大也。仅仅所谓科学的写生办法,看见什么都画什么,那你永远只能游走在山沟里头,身体好的爬到上面,像我还爬不上去呢!

这是一种观念，不完全是方法。

什么风光好？你对它有感情就好。可居、可游，带动着这些感情，往高层次说，中国人要把自然和人的精神相交融，通过交融进到自然中，自然就是你，你就是自然，融为一体，能感觉到这一点就好。你去喜马拉雅山，画外国的风景，山和你不相干，不是说我们画不了，而是对它的感觉不亲切，对它没有体认，对它没有文化观照，你也就无法对它进行更多的品评。^①

1984年，龙瑞先生参加“第六届全国美展”，作品《山乡农校》获优秀奖。在这件作品中，我们一方面可以看到他对20世纪中国美术学院探索、传承的写实山水技法有着深刻理解和准确把握，另一方面我们也可以看到他早年感兴趣的比利时版画家麦绥莱勒以及读研时认真研究过的陈老莲、八大山人、虚谷、黄宾虹乃至德·库宁等人对他的影响。

1985年，龙瑞先生因其山水画创作的突出成绩，而调入当时中国画画家心目中的最高圣殿——中国画研究院任专职画家。此期，他的学院写实山水所达到的高度是令同代人叹为观止的。不久（1986年），年青的龙瑞先生的作品赴香港参加“东方美术交流学会画展”，展览中的作品为包玉刚先生收藏。这对青年时期的龙瑞先生来说，是莫大鼓舞。此后，其创作热情逐渐高涨，1987年参加日本“现代水墨画美术展”获优秀奖；同年，于美国纽约赫夫纳画廊举办“龙瑞水墨画展”，并获美国俄克拉荷马州荣誉市民证书。

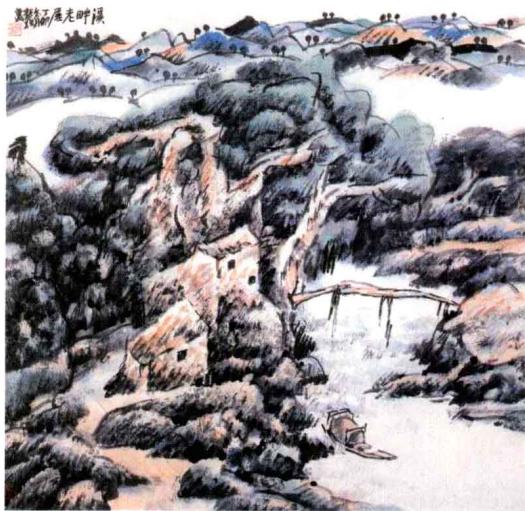
龙瑞先生年青时，就是位注重创作实践探索与学术理论研究同时并进的人。1987年，龙瑞先生于中国画研究院组织“中国画研究会”，并于同年于中国画研究院（中国画研究院在龙瑞先生任院长期间，于2005年经文化部批准更名为中国国家画院）^②举办“中国山水画展”，由此而进入知名画家行列。

1988年，龙瑞先生赴法国参加由中国文化部和巴黎联合国教科文组织总部共同举办的“现代中国画展”，同年10月，《山上有棵小树》获北京国际水墨画展大奖。此后，龙瑞先生的艺术成就开始为世界画坛友好人士赏识。不久之后，应中国台湾方面邀请，龙瑞先生在台北举办“龙瑞水墨画展”



【红土地】 68cm×67cm 1987年 龙瑞作品

图说：这一年，龙瑞先生还画有《燕山幽谷》（1987年，67cm×67cm）等同类型的作品，在这一类作品中我们可以看到龙瑞先生在“具有学院写实”属性的观念观照下，以元、明、清文人画家笔墨运宋代画家丘壑的成功探索，正是在这样的探索奠基之下，龙瑞先生才有可能进一步进行《溪畔老屋》、《梨花沟》那种具有“表现性”的风格探索。



【溪畔老屋】
68cm×68cm
1987年
龙瑞作品

图说：在龙瑞先生的这件作品中，我们可以看到他把塞尚的技法语言兑入黄宾虹的写意手法的努力，而这种努力又是那样的自然天成了，显示出青年时代龙瑞先生的过人才华。

(1989年)，并于次年1990年随中国画家代表团赴泰国参加“中国当代美术家十五人展”。1991年，龙瑞先生赴韩国汉城国家艺术殿堂举办“中国画代表作展”，1992年应曼德国际登纳基金会邀请赴德国柏林皇宫举办“中国现代水墨展”。由此，龙瑞先生作品不仅为国内画坛人士瞩目，而且还因此进入世界著名画家行列。

事实上，龙瑞先生自青年时代起就是一位与时俱进并有文化前瞻性的画家。研究生期间，龙瑞先生就开始在新的文化语境研究、借鉴，转化性地应用黄宾虹的经验进行探索性的创造（其代表作可参《山乡春》、《蜀乡情》、《门头

沟印象》等系列作品）；到了1985年前后，《乡间印象》、《一夜秋风满树金》、《梨花台》、《山乡》、《秋天的歌》、《秋趣》等作品，标志着他将符号、构成等现代视觉元素兑入传统水墨语言方面的努力，已经取得了开辟时风的特殊价值和意义。

1993年，他开始进行具有现代性属性的水墨试验，并于同年赴台湾台中美术馆参加“现代水墨画展”及学术研讨会，其送展作品为台中美术馆收藏。在1994年至1995年，他还曾策划并参加全国性的“张力的实验——表现性水墨画展”。此后，1996年至1997年龙瑞先生两次访问意大利及西班牙，并在意大利