



1. 何家英,《十九秋》,国画,170×110cm,1984

中国当代工笔画的观念创新与形式探索

Concept Innovation and Form Exploration of Contemporary Chinese Fine Brushwork Painting

王力平 许慧岚 Wang Liping Xu Huilan

摘要：中国工笔画经历了传统工笔、写实工笔和当代工笔的发展过程。当代工笔画在传统的基础上接受了西方写实造型思想和“现代水墨”的创新观念，到新世纪形成了中国工笔画的现代转型。当代工笔画在创新形式上，接受西方造型观念中的构成、透视、色彩、光影、媒介等方法并应用到当代工笔画的创作中去。当代工笔画在创作语言表现上出现了“新工笔”现象，他们追求水墨媒介形式的表达，追求画面唯美效果的表达。中国当代工笔画实现了从过去注重笔墨语言表达到当代注重水墨媒介形式探索的转化。

关键词：笔墨，观念，形式探索，新工笔，现代

Abstract: Chinese fine brushwork painting has experienced the development process of traditional fine brushwork, realistic fine brushwork and contemporary fine brushwork. On the basis of tradition, contemporary fine brushwork painting has accepted western realistic modeling ideas and the innovative concept of “modern ink”, and completed the modernization transformation of Chinese fine brushwork painting in the new century. Contemporary fine brushwork painting has embraced Western modeling concepts such as composition, perspective, color, light & shadow, and media in the exploration of form, and after that, the phenomenon of “new fine brushwork” has emerged in Chinese contemporary art. New fine brushwork artists pursue the expression of ink media form and aesthetic effects of the image, so that contemporary Chinese fine brushwork painting has realized the transformation from focusing on the expression of ink and brush language in the past to the exploration of ink media form in the contemporary era.

Keywords: ink and brush language, concept, form exploration, new fine brushwork, modern

中国工笔画本身就具有写实性。在百年来向西方学习的过程中，西方的写实观念和造型方法被引进到中国的美术教育体系之中。这种造型观念和写实方法改变了中国美术的观察方法和创作观念。改革开放以后又一次掀起了向西方学习的浪潮。在中国美术界出现了形式之争，“笔墨等于零”、穷途末路说等对中国美术发展所提出的发问与论争。20世纪八九十年代，中国开始出现了现代水墨形式的探索。中国工笔画同样也受到这些新思想的影响，不仅注重对传统的挖掘，也开始探索笔墨新材料、新技法，同时在创作方式上也开始从过去对笔墨的坚守转向了水墨媒介的形式探索。此时水墨已不仅是表达绘画作品的形式语言，随着时代的发展，水墨已经成为表达当代艺术的一种媒介，也成为文化建构的一种话语方式。中国当代工笔画在形式探索上，一方面，借助西方绘画的观念完成对水墨语言的探索，另一方面，在对西方绘画创作观念吸收的过程中，走向中国精神内核的唯美探索，使西画的创作方式成为中国画自我完善和改造过程中的一个重要环节。

一、工笔画的观念革新及材料探索

20世纪70年代末潘絮兹就主张工笔重彩绘画的重要性，并倡导复兴工笔重彩画。

“1978年由潘絮兹发起成立了北京工笔重彩画会来团结中国工笔画界老、中、青三代，共同努力通过办展览和学术研讨会的形式推动工笔重彩画的创作使许多画家创作出具有时代精神和风格多样的新工笔重彩画。”^[1]1985年以后，由于接受西方视觉经验的影响，很多画家在工笔重彩画的创作形式上开始创新探索。像著名的画家，如陈白一、刘文西、蒋采苹、徐启雄、朱理存、胡勃、刘大为、谢振匠等人在创作技法、创作材料上都做了有益的探索。此时的作品在创作形式上更加注重绘画材料的探索，在绘画的表现上注重装饰性表达，在当代工笔重彩绘画中至今还延续着这样的发展和变化。

在中国画的材料运用上，中央美术学院的蒋采苹注重采用优质的矿石材料，提倡学习运用中国古老的壁画创作材料。蒋采苹到敦煌写生，以及后来在北京法海寺考察中发现古代壁画中的矿石颜料，并影响到自己后来在重彩画中的材料运用。1986年至



2. 蒋采苹,《金芭蕉》,综合材料,84×84cm,1998

1989年，蒋采苹分别到欧洲和日本考察，在考察期间她认识到——中国绘画发展中应该提倡把中国的矿石颜料和金属箔的创作方法运用到绘画之中，重拾中断五百年的重彩画法。1986年，蒋采苹运用白云母粉绘制作品《憩》，描绘的是跳芭蕾舞的女演员。“白云母作为天然矿石是呈片状而且是透明的研磨成粉状加胶调成颜料涂在画纸上呈半透明状。如果研磨成粗粉便呈透明的细小片状。”^[2]当把这些云母粉绘制芭蕾舞演员的裙子时，能把纱裙那种透明的质感表现得淋漓尽致。后来她又绘制了《胡昂的雪》《北京的雪》。1998年她又开始尝试把金箔应用到自己的创作中，《金芭蕉》则是她运用金箔材料创作的作品。“在酷暑之日还要关上门窗，一片一片地将金箔贴到画纸上，也不能像传统那样用平贴法，而要贴出老芭蕉叶那样的结构和肌理来。”^[3]背景运用红色的朱砂色，这种红色和金色相

搭配，整个画面具有装饰性，正好画出画家对那棵老芭蕉的感觉。此后，蒋采苹、胡明哲、许仁龙、郭继英、张导曦、刘新华、林国强、潘缨等画家在中央美术学院开展重彩工笔画的教学，并形成一整套严密的教学体系，推动了中国工笔重彩在创作形式上的革新。

重彩画的崛起成为当时中国画坛重要的美术现象之一。一批以蒋采苹为代表的重彩画家主张个性、民族性、时代性的统一，并注重重彩画材料的研究与开发。“注重表达现代生活中人的精神的转变，使重彩画改变了陈旧的‘语意结构’，实现了一种新的‘审美样式’的转换，从一个新的角度拓展了中国画表达现实精神的能力。”^[4]郭继英的重彩作品《交响一秋》在创作形式上注重色彩的表达，在创作方法上运用填色法的着色技法，整个画面色彩对比强烈。在材料的运用上用到了蛤粉勾线、银箔铺底，黑云



3. 胡明哲,《白日梦》,岩彩, 225×155cm, 1999

母调节画面变化。整个画面层次分明,富有节奏感和韵律美。

此时工笔画的创新发展主要有这样几个原因:一是受到传统文化影响,重新回归重彩工笔。注重各种矿物质颜料的运用,在技法表现上注重和各种材料运用的技法相结合,如壁画制作的工艺——镶嵌、沥线、粘

贴、涂染、打磨等方法。在绘画过程中更注重制作性和工艺性,在画面的表现上更注重构成性和装饰性。二是受到西方绘画观念的影响,特别是受到西方的印象派的影响。20世纪七八十年代引进的印象派展览改变了中国画家完全依据苏联绘画的色彩体系进行创作的认识,此时很多画家开始尝试表现

性的写实。姜宏伟早期受印象派的影响,在他的工笔画创作中注重色彩的表现性技法表达。“一层墨色晕化过后又叠上一层青色,墨色与青色在各自的浓淡关系中碰撞,形成一种交融。隐隐的墨韵透露在青痕之间,似乎构成了某种意味,一笔橙黄色轻松地掠过蓝灰层面,前后色相交汇相渗已蕴含了丰富的关系。”^[5]三是用创作技法来探索中国笔墨语言的特性。在作画中,艺术家通过大面积的重叠铺染,制造出意向性的背景,再加上各种视觉元素的意象化组合形成一种超现实的唯美境界。20世纪90年代以后,在中国笔墨形式的探索中工笔画家强化材料、肌理创新的有王无邪、于学志、董小明、胡明哲、陈家泠、裘缉木等。中央美术学院胡明哲自20世纪90年代以后一直在探索岩彩画的创作,她希望把中国传统的壁画创作方法和材料的运用,应用到自己的国画创作之中,在她的作品中注重材料的运用和肌理的表现。如作品《白日梦》中,运用亚麻布和矿物质岩彩作为创作材料。她作画过程中常常以面造型,再在画面上通过粘贴、镶嵌、泼彩等方式制造不同的肌理的质感表现来丰富画面。“制作的过程中,犹如工匠般的大斧切凿,与材料接触的直接性也使全部的创造行动得到淋漓尽致的抒发。用她自己的话说‘从表达物象的质感转为表达材料的质感,在感觉与材料相互局限又相互生发的碰撞交流之中寻找种种媒介导演出画面的生命’”^[6]。在创作材料和创作技法上的创新探索中,还有一些画家走向了综合材料绘画和实验艺术创作。

二、新写实工笔画的笔墨转向与形式探索

新写实绘画在笔墨表现上延续1949年以来的写实道路,以现实题材为创作内容,注重对现实生活的观察与表现,在形式表达上,注重运用西方的创作观念和中国传统绘画技法相融合的方法。第一,在写实主义绘画的形式探索中,20世纪上半叶出现了以“徐蒋体系”为代表的现实主义美术的艺术探索与创作实践,像王逊、石鲁、李可染、黄胄等人都提倡笔墨变革,并践行写实主义的道路。“‘徐蒋体系’本质上是中国现代现实主义美术体系,其杰出贡献莫过于决定性地促成了中国现代水墨人物画的诞生和发展。”^[7]在中国当代美术的发展中,逐步



4. 徐累,《龙马会》,纸本,彩墨, 66×180cm, 2010

形成了代表中国绘画方向的新写实主义。在中国当代写实主义发展中,不管是油画创作还是国画创作,依然是按照中西技法融合的方向进行现实主义题材的创作与探索,并成为中国当代绘画的主流。即使很多画家在强化笔墨语言,努力形成自己的风格,但是面对现实,这些写实的画家也开始具有了象征表现的倾向。此时的写意画家周思聪、姚有多、王迎春、杨立舟、袁武,工笔画家喻继高、唐勇力、何家英、苏百钧等人在新写实道路上一方面强调形象的深入,同时又强调笔墨的表现。这些艺术家普遍接受了西方现代主义思想,但是又不主张完全学习西方。同时他们的工笔画创作“是有倾向性的——以形象为第一性,即人物形象的塑造、深度描绘及相应的思想表现第一,笔墨是必要的手段而非目的本身。”^[8],他们都是在传统写实的基础上力求开拓自身的语言表达。

画家唐勇力在工笔画创作中注重把西方的造型观念和中国传统的写意精神结合在一起,他提出“意向造型”的观念。线条注重虚实关系的表达。“除去造型因素的意写显然的变动之外,这种差异感最主要是由于唐勇力画中那种被强调了的写意因素——这也正是他对传统工笔人物画所作的一项重要改造。”^[9]我们从他的作品《敦煌之梦》《丝路之梦》等系列作品中都可以看出其作品中线条的写意性。同时,由于唐勇力多次去永乐宫、敦煌等地考察壁画,在他的创作中也多了些历史情怀,在画面的表达

中增强了画面空间场性的表达。在他的作品《新中国诞生》中,则是把工笔画和传统壁画结合起来进行创作。在人物和场景的处理上,则是运用平行透视的方法,烘托出空间的宏大与庄严。

何家英在艺术学习经历中不仅有中国传统的绘画能力,还经历了系统的西画绘画基本功的训练。在创作上注重写实性,注重造型的把握,并且主张从情感出发,关注对象。如他所说:“所以我选择了这样的中西方绘画语言的融合方式,使绘画本质的语言成为一个共同体。”^[10]在他的作品《山地》中描绘的是低头干活的老农。在整个人物形象的塑造上,运用西画的造型手法,注重画面结构的把握和虚实关系的处理,而不是面面俱到。同时,何家英在作品创作中注重画面唯美化的表现,这影响了很多当代艺术创作者。他的作品《十九秋》在创作形式上注重画面构图中人物和背景之间的空间关系处理,整个背景是一幅风景画,而画面中的主体人物,正好站在画面的中间偏左的部分。人物和背景画面的关系仿佛是既定的空间处理,并且营造出一种超现实的境界。他“从连环画图中摆脱出来,跨越了政治化实现了唯美……何家英以他的方式挖掘了人的意境,把唯美营造成一种超现实的境界。”^[11]

总的来看,新写实工笔画家的艺术创作一方面继承了中国古代的笔墨传统。如在线的运用上注重吸收“十八描”的技法,在

染法上讲究“三矾九染”、托底、晕染、破墨等技法的运用。还注重吸收中国古代壁画创作中的技法表现,如材料的表现、肌理的表现等;另一方面,新写实工笔画家大部分都接受了西方的写实技法,并且掌握了扎实的造型基础,在造型上注重吸收西方的观察方法、构成方法和表现技法来表现画面。由此,新写实工笔画具有造型准确,画面唯美,形式多样的特点,在现实表现和主题性美术创作中新写实工笔成为中国绘画中的主流表现方式。此时知名的画家还有林荣生、尚可、桑建国、姜宏伟、唐秀玲、罗寒蕾、武欣等,他们在新写实的道路上都做了多方面的有益探索。特别是“现代水墨”对水墨抽象性的探索也影响了新生代的一批画家,在创作观念上由过去注重笔墨的研究开始转向了对水墨媒介的探索实践。如姜宏伟就从对宋画的迷恋中找到自己绘画创作的语汇,并借用西方印象派的绘画技法表现自己的作品。在创作中开始探索以水墨为媒介的形式表达,在他的作品中塑造了一种清幽、深邃、雅致而又暧昧的色调。新写实工笔画家为“新工笔”的艺术家做了前期的铺垫,同时为“新工笔”的笔墨转型做了充分的准备。

三、“新工笔”的形式表现与语言转化

从20世纪80年代开始中国画的探索经历了都市水墨、实验水墨、抽象水墨等现代性的探索,在工笔画的创新发展中出现了

“新工笔”的提法。“新工笔”打破了传统工笔画固有的笔墨形式和创作观念，是工笔画发展创新中的一个亮点。20世纪八十年代末期，各种艺术的形式常会冠以“新”字。王林在研讨会上就提起过“新工笔”的说法。2005年，杭春晓在南京策展了“新锐工笔”学术作品展，当时参展的艺术家主要是南京艺术学院的师生，参展的画家有徐累、崔进、张见、高茜、雷苗等。“新锐工笔”展览提出艺术创新应注重形式创新，并对“有意味的形式”的概念进行了分析。2006年，杭春晓在《灰色的影调》的文章中开始提出“新工笔”的概念；2008年，策划“幻象·本质——工笔画‘当代性’方向展”新工笔作品展；随后在出版界发行了“画境”“唯美新势力”等系列丛书。这些展览和图书的出版都为“新工笔”做了充实的材料。

从“新工笔”大量的作品来看，“新工笔”不再注重以具体的主题性创作为目标，而是以表现记忆、想象和梦境等超现实主义题材的作品居多。顾平在“新工笔”的内涵与意义的阐释中认为，在新工笔的形式创新上主要是注重“语言表达方式之新、造型元素构图之新、趣味呈现观念之新。”^[12]“新工笔”的发展，不仅受到传统绘画的影响，同时还受到何家英、姜宏伟、徐累等当代画家的影响。“新工笔”在创作形式上完全不同于传统工笔画的创新方式，他们把所需要的视觉元素通过选择、组合，营造出一种意向性，画面给人一种隐逸、离奇、迷离、隐匿的视觉形式美感。“新工笔”的代表画家还有：张见、陈林、杭春晖、雷苗、秦艾、高茜、郑庆余、崔进、毛春林等。

第一，“新工笔”借用抽象形式表现、表达有意味的形式。“新工笔”不像传统工笔注重自然主义的表达，反对直接的再现表达，而是通过隐喻的、超现实的、抽象的方式来表达画面。“新工笔”常常把所需要的元素按照艺术家的观念重新经营画面，使画面更具有审美的意味。“新工笔”画面的表达具有一种抽象性，对于观者来讲并不是一眼让你看清画面所要表达的主题，观者可以通过这种平静而精致的笔墨产生审美的意蕴。徐累是“新工笔”的领军人物，徐累认为在绘画的创作中要学会“营造图像”，在他的很多作品的构图中都注重形式感的表

达，画面主体形象和背景之间往往会通过一种有形或无形的界面连接起来。有的是用帷幔，有的是用水面，还有的是通过石头、屏风来分割画面。在他的作品《龙马会》中，画面的左边是龙，右边是马，而龙和马都是通过界面的遮挡让它们呈现在舞台上，有分割的山体、帷幔，这种画面的表现具有了戏剧性。“将东西方的文化符号和其自己的思考与质疑不动声色地并置在画面上，荒诞又妥帖”^[13]，形成一种超现实主义的表现方法。

张见常以一种隐喻的方式呈现他对中西观念的理解。他的作品“晚礼服”系列构图大胆，画面色调统一。在他的《晚礼服之二》作品中描绘的是一个女性形象，人体与后边背景形成对比，人体形成空白，通过后边的植物、风景烘托出人物的形象，这种方法完全借用了西方文艺复兴时期的创作方法。在女人的背后还有一只错位的脚，颈部一条蛇，具有一种象征主义的表现。在线条的表现上人物的头发，后边的棕榈树用笔细致。他把线条的细密组成面的色块，既不失传统，而又有创新性。在他看来“中国六朝唐宋古典绘画传统、意大利文艺复兴早期绘画传统、象征主义、超现实主义美学影响、图像叙事、观念先行理念的达成，为我在20世纪90年代中期至21世纪前5年间10年左右时间提供了清晰的创作脉络。”^[14]陈林的作品《凡·艾克的婚礼》《致维米尔的信》《波提切利之舞》、高茜的作品《爱情灵药》《思无邪》等都是注重吸收西方构成观念进行创作的作品。艺术家按照自己的构思把各种主题元素提取出来再进行重新组合，创造出一种有意味的形式。

第二，“新工笔”在表现中常常弱化线条，强调色彩的氛围。在“新工笔”的作品中线条淡化，强调整体画面的关系，这种方式一方面接受了中国传统绘画中的没骨画法，另一方面接受了西方绘画中的块面造型创作技法。张见注重色调的研究，在他的“蓝色假期”系列中注重运用蓝色的表达，在他的“藏春册”中则注重对红色进行实验，而这些色调又完全不是中国传统的色彩。“我欣赏传统中国画对色彩的理解，但当我窥探到西画色彩的无穷魅力时，我便不再甘心在几种样板似的标准色中间挑挑拣

拣。虽然在赋色时我恪守最为严谨的古法程序和平面化处理的传统审美习惯，但我的色彩观无疑是西化了的。”^[15]徐华翎在人物画创作中常常把青年女性作为自己的创作题材，画面中的女性形象用笔细腻，她总能把繁乱的线条用淡淡的色调统一起来，形成统一的色调而具有一种整体感。徐华翎的作品“香”系列，主要表现了年轻女孩的形象。在他的人物表达中并没有明显的线条感，而是形成了朦胧的色块之间的融合，通过色彩的明暗和色相的变化形成一种柔和的淡雅之美。她的作品《之间24》把人物肌肤的颜色和白色裙子的颜色融合起来。画面并不注重线的表现，而是在白裙子的边缘提高了明度，仿佛完全借用了西方写实油画的技法。在人物的腿上还用到了综合材料的技法，表达了皮肤的肌理效果。

第三，“新工笔”注重造型，注重创作材料的把握。“新工笔”画家接受了传统工笔画和人体写生技法的训练，他们都有很强的造型能力，在他们的创作中大部分画家借用了西方写实主义创作技法，造型比例准确，刻画细腻，形成自己独特的语言风格。郑庆余在人物画创作中，完全借用了写实的造型，在他的作品《对望的记忆》中描绘的女性形象，借用西方线性素描的方法，比例准确、用笔细腻。在用色上相对简单，淡雅素朴。“新工笔”的画家在创作过程中普遍都会做底子。通过底子的渲染，一方面可以使画面的色调统一，同时也可以渲染画面的氛围，产生审美的意境。在造型和线条的表现上运用西方的素描造型手段，通过色彩的对比，衬托出物象的形状。“新工笔”不再注重中西之分，而是大胆借用西方绘画中的光影、明暗、空间、透视、超现实等手段。徐华翎将没骨画法与写实的技巧结合起来，有时还会用到重影叠加的方式表现出一种超现实的感觉。崔进的作品融合了国画、油画、壁画、漆画等各种创作方法，他把油画写实的方式应用到工笔画创作中，在画面的渲染中显得厚涩。同时他也借用壁画、漆画的技法丰富自己的绘画语言。由此可见，“新工笔”可以接受一些创作技法，在各种技法的综合运用中创新发展。

“新工笔”艺术家立足时代，从现实生活出发来关注自身细腻的情感波动和精神维度。“新工笔”的画家们“创作更为主动，不拘泥于某种特定的看待事物的角度和眼光，更多的是出于自身需要自由地植入绘画观念、选择视觉元素，并重新营造画面图式，以达到自身的期许。”^[16]“新工笔”在创作观念和创作形式上都具有更多的创新性。“新工笔”的画家在创作过程中注重根据主题选择画面所需要的视觉元素，然后按照自己的创作观念把这些元素按照一定的图式规则和审美原则组合起来，而这些画面的组合并不是随意的挪用和拼凑。在整个色调的表达中尽可能追求中国传统文人画中的淡雅素朴的感觉。



5. 徐华翎,《之间24》,综合材料,42×52cm,2013

动，不拘泥于某种特定的看待事物的角度和眼光，更多的是出于自身需要自由地植入绘画观念、选择视觉元素，并重新营造画面图式，以达到自身的期许。”^[16]“新工笔”在创作观念和创作形式上都具有更多的创新性。“新工笔”的画家在创作过程中注重根据主题选择画面所需要的视觉元素，然后按照自己的创作观念把这些元素按照一定的图式规则和审美原则组合起来，而这些画面的组合并不是随意的挪用和拼凑。在整个色调的表达中尽可能追求中国传统文人画中的淡雅素朴的感觉。

结语

中国传统工笔画注重笔墨形式的创新，并形成了中国绘画中具有程式化的笔墨语言。在向西方学习的过程中，西方现代主义、写实主义、后现代主义观念和思想也自然地融入到中国工笔画创作的视野，中国工笔画的发展也融入了西方绘画的观察方法和写实观念。改革开放以后，中国工笔画的创新探索注重从材料上进行创新探索，并把中国古老的岩画技术、壁画技法运用到当代工

笔画的创作之中，具有装饰性。另一方面，面对国际艺术市场，很多艺术家开始从中国传统的水墨中找到媒介语言，进行现代水墨的实验探索。中国当代工笔画家试图运用水墨的方式进行创新探索，在探索的过程中充分发挥水墨的特性，在技法表现上充分发挥水墨的偶然效果，并结合各种创作技法进行创新。在工笔画的探索中注重造型表现，并且运用西方的抽象表现形式、超现实主义表现方法。在线条表现上淡化线条表现，强化色彩氛围，注重虚实空间和整体效果的表达。到了新世纪，中国当代工笔画完成了从注重笔墨到注重水墨的现代转型，同时我们会发现中国传统工笔画在吸收西方创作观念和创作技法的过程中，完善和扩展了中国工笔画的创作形式。

本文为安徽艺术学院教育教学改革课题：“安徽红色题材创作”在高校美术教育融合思想政治教育中的培养与探索（项目编号：2021xjxyb13）；安徽艺术学院人文社科项目：安徽当代艺术生态与创作观念研究（项目编号：2021xjky0011）；2022年度安徽省高等学校科学研究项目（哲学社会科学）重点项目：《徽派建筑装饰设计文化研究》（项目批准号：2022AH052011）研究成果。

作者简介：王力平，安徽艺术学院美术学院讲师，研究方向：艺术学、美术创作研究。
许慧岚，安徽师范大学美术学院硕士，研究方向：油画，美术学理论。

注释：

- [1] 叶健：《中国重彩画的当代文化转向》，中央美术学院博士论文，2009年，第12页。
- [2] 蒋采苹：《中国重彩画的失落与重现》，《艺术研究》，2007年第3期，第10页。
- [3] 蒋采苹：《中国重彩画的失落与重现》，《艺术研究》，2007年第3期，第11页。
- [4] 叶健：《中国重彩画的当代文化转向》，中央美术学院博士论文，2009年，第34页。
- [5] 江宏伟：《画余随笔》，《江苏画刊》，1998年第2期，第3页。
- [6] 范迪安：《认识与情怀——写在胡明哲画展之际》，《美术》，2000年第3期，第37页。
- [7] 马鸿增：《“徐蒋体系”的精神内涵与现实意义》，《美术》，2004年第11期，第79-84页。
- [8] 郎绍君：《直面人生——读袁武写实人物画》，《美术》，2011年5月，第80页。
- [9] 范景中：《线描对图绘——唐勇力的新工笔画》，《美术研究》，2003年第4期，第51页。
- [10] 何家英：《衡中西以相融》，《书画世界》，2010年第1期，第29页。
- [11] 叶健：《中国重彩画的当代文化转向》，中央美术学院博士论文，2009年，第13页。
- [12] 顾平：《当代新工笔的过渡性》，《国画家》，2008年11月，第8页。
- [13] 毛春林：《“新工笔”思辨》，《书画世界》，2014年11月，第26页。
- [14] 张见：《我画之我见再议》，《美术观察》，2019年第12期，第102页。
- [15] 张见：《我画之我见》，《美术》，2014年第2期，第71页。
- [16] 王伟：《“新工笔”绘画语意及表达方式研究》，西南大学硕士论文，2016年，第1页。