

CHINA ART

# 中国水墨

开拓传统艺术 · 呈现笔墨精神 | 方骏卷 |





J222.7  
F202.1

# 方駿

CHINA ART  
中国水墨

(第二编)

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国水墨.第2卷.方骏卷/方骏绘.—北京:北京燕山出版社,2005.8

ISBN 7-5402-0839-2

I.中... II.方... III.水墨画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第100150号

---

中国水墨 方骏卷

主 编:赵蒂嘉

责任编辑:李海滨 陈果 谭云 杨燕君

设 计:易瑞东 王淑萍 李煜润

摄 影:汤慧丽

出版发行:北京燕山出版社

地 址:北京市东城区灯市口大街100号(100006)

出 品:北京毓堃堂文化艺术中心

邮购电话:86-10-61765765 81458958 81458968

联 系 人:董保建

经 销:各地新华书店

制版印刷:北京联兴盛业印刷有限公司

开 本:850×1165 1/16

字 数:9.4千字

印 张:7.75

版 别:2006年1月北京第1版

印 次:2006年1月北京第1次印刷

ISBN 7-5402-0839-2

总定价:960元(全二十册)

---

燕山版图书,版权所有,侵权必究。

燕山版图书,印装错误可随时退换。

应该说，与一些着重强调“写意”的画家不同，方骏的山水笔墨形式从不一味地呈露出强烈的主观意气，而是很有分寸而节制地将主观意气的抒发与对客观物象的描绘把持在一种精妙的平衡中，并使两者十分和谐地结合起来。换言之，为了很好地展示意境之美，方骏似从未孤立地突出笔墨的表现功能，而是将其巧妙地凝合于意境的整体构造中。





方骏，1943年生于江苏灌云。1965年南京师范学院美术系毕业。1981年南京艺术学院美术系中国画研究生毕业，获硕士学位，后留校任教。曾任中国画教研室主任、美术系主任。现为南京艺术学院教授、中国美术家协会会员，江苏省美协理事。







# 清旷雅逸 幽境别构

## ——方骏的山水情怀和风格境界

文◎樊波

我以为，方骏山水画一个最重要的特征，就是它的意境美。而这与上述说的山水情怀依然是相联系的。方骏非常注重“真景”写生，但那种历史文化感，那份眷恋故乡的深情如同秋梦烟雨一样笼络于他对“真景”的感受之中，从而使之幻化成为一种既真切如睹，又迷离恍然，既贴近又超远的意境美。

江苏中国画坛在傅抱石及钱、亚、宋、魏等老一辈画家相继谢世之后，又有一批后辈画家纷呈活跃，然而方骏无疑是其中一位让人们能够不假思索就会提起、记住的画家。推而广之，在当今中国山水画坛，如果方骏缺阵，人们一定会觉得缺少了一种美。我将这种美的语言形态描述为：“清旷雅逸，幽境别构”。

从风格演变的角度去看，与前辈画家（如傅、钱、亚、宋、魏）相比，方骏的山水画已别是一种光景，在他的作品中似乎自然卸去了特定时代的人为痕迹，而以一种比较纯粹的，带有个人情调的面貌展现出来。人们只要回忆一下上个世纪八十年代后期和九十年代初，当这种山水画面貌初步展露之际，它不仅给中国画坛带来了一种新的视觉审美经验，而且也仿佛成了一种风格转换的标志——当然，不止是方骏一人，还有一批艺术旨趣颇为相合的画家，后来被称之为“新文人画”，也都在以不同的方式进行着这一风格转换，他们一方面从历史原有的正襟危坐的审美格局中摆脱出来，另一方面又巧妙地避开了当时喧嚣的现代艺术思潮，却以一种亦真亦幻、亦古亦今的审美构造展现了一个新的，别有意味的艺术前景。

据我所知，方骏乃为“新文人画”的倡导人之一，但后来他对这一名称又有



自己的看法。这其间的外误是值得探究的。依我看来，对于这一具有审美转折意义的、别出新趣的画风，方骏本是赞同的，且是推动这一画风形成的先行者，但当这一画风被纳入到某种既定的理论模式之中而与他原有的审美期许不相吻合时，疑窦就会产生。从这种意义上看，方骏的审美理念和绘画创作既属于“新文人画”，又是超越“新文人画”的，他对时代变化和审美风气的转换有一种不期而遇的艺术敏感，但又不会停留于一种简单的应和关系——不论这种应和是缘于社会，还是某种理论，因为他的心灵还有一个更为丰富、细腻、微妙而广大的审美境域。其中包含了他对古代艺术悠远的怀想，对家乡故园深情的眷恋，对自然风物如切如磋的体贴和对艺术美感的独到的把握。不妨说，这一切构成了方骏的内在的山水情怀。

方骏所学专业本为工笔人物，后来从事山水创作——按他自己的说法，似乎是由于某些客观情况所致。但我以为，这与他的积蓄已久的山水情怀是相联系的，是这种情怀的一种自然吐露。说到这里我想再作一些发挥——并不是任何人都能拥有这种山水情怀。一般人（或一些画家）虽然也曾游历名山大川，见过奇峰高



峦，但却未能真正培育出一份山水情怀，换句话说自然山水在他们那里仍然还是一种无情之物，或只是一种被描绘的客观对象。说的远一点，历史上两汉时期的文人就缺乏这种山水情怀，只是到了六朝时期，山水才成了有情之物，文人才真正有了缱绻不舍的山水情怀。发现了“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”的自然景象；产生了“山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀”，“昔年种柳，依依汉南，今日摇落，凄怆江潭。树犹如此，人何以堪”的感怀；发出了“峰岫峣嶷，云林森眇，圣贤映于绝代，万趣融于神思，余复何为哉”的慨叹。这些吟咏自然山水的名篇名句产生不是偶然的，而正是因为有了山水情怀——所以中国历史上才第一次出现了山水诗，山水画。方骏长年生活，游艺于六朝古都南京，他的画上常铃一枚闲章：“六朝烟雨”，他的心与古人是相通的，他有着与六朝文人一样的山水情怀，因而笔下自然会涌现明秀清雅的山水作品。我曾看到方骏在一篇访谈录中，谈到了他的画室“古林山房”四周一带远远近近的山川风物，如南朝的寺院，烟雨中的楼台，著名的石头城和环绕周遭的秦淮河，还有清代诗人袁枚的随园遗址，清代画家龚贤的扫叶楼和石涛笔下的清凉台，以及祖堂山幽栖寺髡残的踪迹……思古之情，溢于言表。在这里，悠远的历史似乎已生成为具体的文化空间，与画家的山水情怀联袂一体，从而成为他山水创作的审美依托。

然而我们看到，方骏的笔下山水题材并不囿于六朝故地，象皖南的歙县廊桥景色，浙江湖州南浔小镇的风光和杭州西湖，齐云胜境等都出现在他的作品中。应当说，方骏山水的审美意义似不应只从题材类型上去加以识别的，渗透在他这些不同题材的山水作品中的，依然是他那份挥之不去的山水情怀，由此而呈现出一种相对稳定而统一的趣味和格调。如果作一个补充的话，那么除了上述所说的六朝文化的薰染，他对故乡的怀念可能构成他山水情怀的又一层底蕴。方骏自述道：“我是在离海不远，有山有水的小镇上长大的，现在住在城市里，故乡的山水当然是时常怀念的。”他在画中题诗曰：“依稀渔船泊小楼，梦里家山画中秋。寻常一条溪流水，昨夜无端上心头。”可以说，他对故乡山水的怀念如同一个圆点，后来渐与悠远的历史和文化相融而形成个展开的圈——换言之，他的山水情怀如同纽结一般，一头连着梦境里的故乡，一头连着烟雨摇曳的历史文化——这就是方骏山水画产生的审美摇篮，他的各种山水题材正是在这一摇篮中发酵、提炼，酿造出亲切而又悠远的香醇。

我以为，方骏山水画一个最重要的特征，就是它的意境美。而这与上述说的山水情怀依然是相联系的。方骏非常注重“真景”写生，但那种历史文化感，那份眷恋故乡的深情如同秋梦烟岚一样笼络于他对“真景”的感受之中，从而使之





幻化为一种既真切如睹，又迷离恍然，既贴近又邈远的意境美。应当说，有些画家的山水作品虽然风格突出，笔墨精到，但却可能没有一种意境美感。苏轼曾说，吴道子的画“雄放”，“妙绝”，而王维的画则如“仙翩谢樊笼”，而“得之象外”。这就是讲，王维的画比吴道子的画有意境。这是因为王维具有较高的文化修养，还有一份一般画家不具备的深致旷远的审美襟怀。

方骏的山水画大致可以分为两类，一类是以“写意”见著，构图别致，笔墨清新洒落。画面上常见沙渚一带，扁舟一叶，小桥幽亭之间，水禽几点，远处青山相映，观之如阅明人散文小品，有意趣，有情调，但还谈不上有意境；另一类则是方骏近年来精心营构起来的一种山水形态，在手法上乃是“工写”兼之，体系完备，且“意境”之美宛然而显。应该说，对于方骏而言，那种山水情怀对于“意境”的表现还只是一种审美条件，或者说，对于艺术创造过程来说，还只是潜在的、预期的、不确定的文化意念——它必须通过画家的具体的笔墨形式的构造才能最终彰显出来。前面曾说方骏本擅长工笔人物，后来转而创作山水，所以他很自然就运用融入了某些工笔的语言因素，然其“工笔”线条之运转能做到不板结，不凝滞，且往往或粗或细，收放自如，从而流迥出一脉“写意”的风调。当然，相对于他前一类山水而言，这里的用笔显然偏于工而收，其中可能还吸取了元人钱选和清人渐江的那种凝炼、简括的笔意，但方骏是有选择地、机敏地参合了前人的笔墨资源，却不愿让其干扰或阻碍出自自家内在心性的吐露——那种稚拙而单纯的、松略的笔调似乎是方骏所特有的一种艺术表达。应该说，与一些着重强调“写意”的画家不同，方骏的山水笔墨形式从不一味地呈露出强烈的主观



意气，而是很有分寸而节制地将主观意气的抒发与对客观物象的描绘把持在一种精妙的平衡中，并使两者十分和谐地结合起来。换言之，为了很好地展示意境之美，方骏似从未孤立地突出笔墨的表现功能，而是将其巧妙地凝合于意境的整体构造中。

有的学者将宋代的山水和元人的山水比喻为“无我之境”和“有我之境”（借用王国维的术语），如果我们从笔墨语言和意境构造的角度来看，确能见出这两种境界的分别。从笔墨上讲（无论是北派还是南派），宋人偏于凝重、深邃而沉厚，与所描绘的山水物象构成了一种丝丝入扣的匹配关系，他们很少游离客观对象而著意于笔墨趣味的追求，而总是将笔墨语言沉潜于自然情态中由此而铸成一种浑然整体之美。所以观宋人绘画，可套用荆浩的话讲，就是“可忘笔墨，而有真景”。所以我们说，宋人绘画以意境取胜，是一种“无我之境”（即不在笔墨中着重强调主观意趣的表达）；而元人绘画（包括元代以后的绘画）则朝着“不求形似”的路上走，从而弱化了客观物象的地位，抬高了笔墨趣味的主观表达，因而我们说元人的绘画以笔墨见长，是一种“有我之境”。我不知方骏对此是否作过深入研究，然观方骏的山水，可以说在审美取向上，他乃得宋人意境之美，又参元人笔墨之松秀——在这里，我无意于将方骏与宋人（包括元人）比肩并论，而是想说，方骏在把握笔墨形式和意境构造的关系上，能消化传统，取精用弘，自出机杼而不落俗套，从而将意境之美推向了一个新的层面。在这方面他是有令人瞩目的贡献的。

如果说，笔墨语言是意境的内在元素的话，那么，布局章法则为意境构造的外显框架。在这方面，尤可见出方骏的精妙之思致。方骏的为人和气质既敏慎而精细，又洒脱而超然。他虽为画家，然论理究学，思路清晰可循——这一切似在他的山水布局中亦有表露之。我将他这一思致特点概括为“巧智”。按照英国大哲学家洛克的说法，“巧智”是一种能将类似事物的变化多方结合在一起，从而在想象中形成一种图景的能力。方骏自己在谈到山水画创作时曾根据王国维的说法，将由写生到构图布局的成品过程称之为“造境”——“尽管具体的景物可能来自写生，但整幅画的境界完全是自己造出来的”。“每一个画家只是表现他自己对真山真水的感受，营造他自己的境界而已”。其实，所谓“造境”就是调动艺术想象将变化多方的自然物象重新加以组合和建构——从方骏的山水布局安排中可以见出他那既合情理、又别出心裁的“巧智”。我们看到，方骏十分注重画面的细节刻画：山脚下一潭清溪，溪上小桥如翼，山径石阶蜿蜒而上，亭阁寺院掩映于树木之间……这些景物细节的描绘玲珑、别致、幽雅，处处流露出令人心怡的美感。如一幅题为《秋到》的作品，近景为湖泊环绕的坡地，坡面石桌、石凳历历在目，





坡上的拱桥在丛树的依衬下自然引出由房舍亭院为主体的中景，而褐色的秋山作为远景将这些错落有致的景物细节又复统一为一个整体。这是方骏尤为擅长的“高远”布局方式。但其“高远”并不以突兀险峻之势见著，而是在曲折往复的景物细节描绘中，将人们的视线渐次带入到一种幽旷的境界中。宋代画家郭熙曾说，画山水要“近看取其质”，“远望取其势”。而我们不妨说，方骏的山水是“近观取其幽”，“远望取其旷”。他的山水意境之美正是以“幽旷”见著的。方骏还创作了不少“平远”式的山水作品，如《齐云胜境图》、《雾湿秋林图》、《云来》等，在这一类构图中，由于不象“高远”布局那样需要通过太多的景物重重转折来推出远景，所以画面物象的安排节奏似乎减缓了，仿佛是以一种慢板的叙述语调将眼前景物一一娓娓道来。象《齐云胜境图》就是这样一幅代表作：画面近前横卧着青色的山坡，坡上松林拥簇，间杂着丛树和草垛，右旁台阶逶迤，盘旋延伸，与远处的楼阁连成一体。该图大量留白，实景刻划也精简生动，是一幅有韵外之旨的佳作。可以说，方骏在“平远”布局中，也不是平铺直叙，也善于用富有趣味的景物细节来丰富画面，从而营构出一种平中见奇的美妙意境，可以毫不夸张地说，无论是在传统绘画中，还是在当今的画坛上，方骏的山水布局以及由此而形成的意境美都是以令人称道，而他那在“造境”中见出的“巧智”并不是一般画家都能拥有的。



促成方骏山水布局之精妙和意境美的原由是多方面的，除了他的山水情怀，他的写生积累以及他的“巧智”之外，我想还有一个重要方面值得一提，那就是他在古典诗词上的修养，尤其是他对宋词意境的体察，对于他山水画布局和意境构造所产生的作用或许要比人们想象的要更大。我们看到，方骏曾创作了一系列宋词集联图册，有《湖山留住图》、《落霞春渡图》、《远山飞泉图》、《五湖横槎图》等，在这方面他显然继承苏轼所提倡的“诗画本一律”的文人画传统，且在以“画意”涵纳“诗情”，从而开拓意境内涵上有着超出俗人一头的眼界。方骏当然不是古典诗词的专家，他是站在画家的角度去解读古典诗词的。郭熙曾说：“余因暇日，阅晋唐古今诗什，其中诗句，有道尽人腹中事，有装出目前之景”。可以说，方骏解读古典诗词大约正是着眼于其中可以“装出目前之景”的审美因子，使之进一步转化为山水意境的。人们如有闲暇不妨去阅读一下唐宋诗词——体会一回李白“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧”，“王阶空伫立，宿鸟归飞急，何处是归程，长亭更短亭”心境，重温一次皇甫松的“闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨潇潇，人语驿边桥”的旧梦，玩味一下韦庄“人人尽说江南好，游人只合江南老，春水碧于天，画船听雨眠”的雅趣，追忆一番潘阆“长忆孤山，山在湖心如黛簇，僧房四面向湖开，轻棹去还来”，“长忆西山，灵隐寺前三竺后，冷泉亭上几行游，三伏似清秋”，“别来几向画阑看，终是欠峰峦”的感受，跟随周邦彦“小楫轻舟，梦入芙蓉浦。翠藻参差竹径成，新荷跳雨碎珠倾，曲阑斜转小池亭”的优游——真是句句情深意浓，画趣宛然，好好读一读，再去领略方骏山水画的意境之美，即可看出其中的关捩所在。

方骏山水不仅笔墨妙、意境美，而且在著色上亦有新法，对此不少评论包括方骏本人已有充分的阐发，这里就不想多谈了。这里我想从方骏的山水画创作引申出如下两个值得探讨的问题，发表一下自己的见解。第一是老话题，即如何看待传统。从总体上讲，要继承传统，当今中国画坛几乎每一个画家都不会否认。然而如何继承传统，却歧见重重。例如有人说要学宋人或唐人，有人却认为明清更好，而有的人则将明清绘画贬得一无是处。有的人将继承传统仅仅局限于笔墨功力上，还有的人则主张全盘吸收，如此等等。正是这样，他们往往“以是其所非而非其所是”，“多得一察焉以自好”。这实际上是一种偏面的态度。按庄子说法，他们乃是“一曲之士”。在我看来，中国绘画传统乃是一种完整而丰富的资源存在，当代画家应当根据各自的需要以不同侧面去解读它、吸取它。我近来发表文章曾表述了这样一个见解，当代画家应力避画坛时风，而向传统渊源深入探讨，因为在渊源意义上，传统才会呈现出丰富的资源势态，才会为创造利用提供出更为自由、更大的审美空间。这是从纵向去讲的。从横向来看，传统不是单一的，





而是由观念到笔墨技法,从形式构造和意境美感及多种文化因素所组成的一个完整系统。在理论研究中,我们力求全面地把握它,但在艺术创造中,画家则应当有自己的眼光和选择角度,在这方面,每一位画家应当学会相互欣赏,而不要以是非论之,不要以一察自好。我认为,方骏在选择和解读传统及古代文化上,就有他幽微剔透的视角,他将绘画传统中极为优美的元素和具有意境美感的文化内涵很有讲究地精拣拈出并使之在自己的创造中充分彰显出来了。方骏认为,他“在创作取向上不脱离中国总的传统文化精神,用新的语言表达新的境界。”我认为“新的语言”,“新的境界”形成,需要多种条件因素,而画家对传统的选择和解读角度很值得关注,一种新的选择,解读角度就意味着一种新的创造之可能——正是在这里,画家个性气质,生活经历,时代感受与传统相遇合,相渗透,于是一个新的审美境界敞开了。

第二也是一个老话题,即画家的创作态度问题。方骏有一次在电话中与我闲谈,他说“自己画得很慢,很费劲,作品不象别人那样多。”我想这固然与他采用的“工笔”语言有关,但也反映了他比较严谨的创作态度。所以我们看方骏的山水很少有草率之作。想一想古代大画家,大诗人吧,他们流传下来的佳作也不是很多。在当今画坛充斥着满纸污浊,浮躁之气的情况下,难道我们不应该深思一下——其实世上任何事情,只要有了严谨的态度,就会成功一半,再加上聪明才智,就会功德圆满。







# 方骏先生访谈录

阮：画家的天性与学养不同，在创造中运用理性与感性的因素是不同的，您在山水画创作中，是怎样看待理性因素与情感因素？

方：我认为在早期的学习过程中，对传统山水画的认识是感性的，随着时间的推移，读画多了，对美术史了解多了，认识了山水画的发展过程，是由青绿山水到“写真山真水”的水墨山水，再到“逸笔草草”的文人水墨山水，这样一个发展过程，就能理性地认识山水画。美术史是不断变化的，每个时代的山水画都会出现新的表现形式，这样才能将山水画继续发展下去。例如中国的诗歌的发展就历经了汉赋—唐诗—宋词—元曲等发展形式，形式突破就是一种发展。基于这种认识，我画山水画，从创造这个角度而言就比较理性。但从生活感受而言，就比较感性。我看美术史是比较理性地去看，看自然是感性地看。因为自然是千变万化的，你所感受到的东西每一次都不一样。生动而新鲜的感性体验与冷静的理性思考结合起来，便是我的创作。

阮：钱选是一位花鸟、人物、山水皆精的画家，与赵孟頫等被称为“吴兴八俊”，是一位从工丽向清淡转变而有较大影响的画家，他的《浮玉山居图》是一种水墨与青绿相结合的大胆尝试，在您的画中似乎也蕴含了这种气息？

方：钱选是中国古代从青绿山水、水墨山水转变为文人水墨山水的分界人物。他代表了两个方向，他既画青绿山水，也画水墨山水。他的水墨山水没有留下来，只有一张介乎于青绿与水墨之间的画流传下来叫《浮玉山居图》，绘画从一种形式到另一种形式的过渡阶段是一种不成熟的阶段。所谓不成熟是指没有把这种形式完全固定下来，会出现“生”，就是没有到模式化、程式化很强，完全符号化的时代。这种阶段属于早期，而这种既有青绿，又有水墨的绘画形式，这正是我想要走的路。所以我的画中有青绿中有水墨，水墨中有青绿。我想把中国山水画的传统打通。把青绿山水绚丽的色彩与水墨山水清新的韵致融为一体。

钱选不是有意选择这种绘画形式的，他正好处于这个时代，这时山水画从青绿过渡到文人水墨这个阶段，因此在意境的选择上，钱选也和古人不一样。古人画青山绿水都画楼台亭阁，画皇家园林。就像《游春图》，《江帆楼阁图》，《湖亭游骑》。而钱选画文人雅士水乡隐居，完全不是皇室气派，而是一种野逸的况味。这个人不管是在意境上，还是画的方法上，他都是青绿转换到文人水墨的过渡。所以说他是一个从青绿山水转换到文人水墨的一位分界人物。

阮：在您的画中具有很多传统的气息，说明您是十分看重传统绘画的，请您谈谈对传统的看法？

方：我们过去对传统缺少理性的认识，文革时批判传统，传统被批判得一无是处。后来落实政策，权威复出，对传统强调得又无以复加，认为传统的东西一切都好。应该步步照着传统来学。传



统中国画的教学，老师画几幅，学生照着画，这在中国就认为是传统了。我认为要理性地学习传统。传统是在不停地变化，传统是一条流动着的河流。我们批评它是因为看到它淤积的泥沙太多了，要疏通一下，传统就会流动。一流动就发现它有规律。现在泥沙俱下，就会认为传统没有价值。还有人认为照搬不误就可以发展下去，实际是不可能的。比方说传统从青绿山水到水墨山水，再到文人水墨，这其实是一个变化的过程。王士贞也讲“一变一变再变”，中国画一直在变，从大小李将军到范宽、董源，一直在变。这个变就是传统，传统在不停地变，不停地创新。这就是传统。

阮：现在画山水的人越来越多，其风格也众彩纷呈，请您谈谈您对山水画的发展有怎样的预期？

方：画山水的人虽然多，但大体上可以分为三个类型：第一种类型是对传统的一些笔墨、方法、形态继承得较多，把传统的样式继承下来。第二种类型是在传统的基础上比较多地加以自己的东西。第三种类型是企图丢开传统，大量借鉴西方艺术和其它艺术的东西，例如实验水墨。

第一种类型的继承较多，新意较少。对第二种类型我是寄予希望，他不脱离中国总的传统文化精神，用新的语言表达新的境界，让人期待。而第三种类型完全脱离中国文化，甚至看不出是山水画。这就不是山水画的未来，也许只是绘画的一部分未来。

而第二种类型则有相当大的困难，要对传统有深刻地理解。因为传统这个东西很容易陷入。特别在南京这个环境，是中国绘画比较重要的地方。从顾恺之到傅抱石，历史上许多最重要的画家都在这一带，江南这一带。人们的欣赏眼光，画家耳濡目濡，都和传统碰面，无论是创作，还是欣赏都深入到每个人的习惯之中。这时总觉得自己研习不够，还要继续研究。但容易掉进去，出不来，就看您怎么走出来。

阮：您曾经随沈涛老师学人物画，1984年您创作组画《湖湾纪事》，荣获“江苏省人物画展”一等奖。您在人物画的创作上取得了一定成绩之后，又转向山水画的发展，这其中是怎样的一个转变过程？

方：我师从沈涛老师学习工笔人物画3年，毕业后一直从事工笔人物的创作。我的工笔人物画中，人物的活动在画里虽然是主要的，但画面上出现很多景物。1984年到1994年任南艺美术系副主任，主任后，就没有那么多时间画工笔人物画了，从副主任到主任，一任就任了近十年。我从人物到山水的转变先是被动的，后来就顺着情况往下走，正因为这样我的画就有了工笔画的影响。

阮：工笔画与写意画在创作方法上有很大的区别，而您的创作是青绿与水墨的结合，您是否认为在您的画中有制作的痕迹在里面？

方：工笔画先有稿子，这就是理性。一张画从开始就有理性的思考。美术史家们误导了读者，以为文人画就是“逸笔草草”大笔一挥，其实并非这样。例如，在北京画院展出了许多齐白石的毛边纸稿子，他是把这些稿子放在下面画的。所以李可染讲得很有意思：“白石老人一挥”，“可我从来没有看他挥过，他画得很慢”，当然在我们画画过程中，其实有很多即兴的因素，包括你无法控制的因素，这就是水墨画中难以把握，又是有魅力的东西。就是你再成熟，再有经验，您也无法知