

Collection of Fang Jizhong's Paintings

方濟眾畫集

方济众画集

Collection of Fang Jizhong's Paintings

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

方济众画集/方济众绘. —北京: 中国荣宝斋出版社,
2006.5
ISBN 7-5003-0875-2

I.方... II.方... III.山水画—作品集—中国—
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 033831 号

主 编：方 平
责任编辑：孙志华
李 娟
摄 影：郭亚荣
装帧设计：执一设计工作室

方 济 众 画 集

出版发行 荣宝斋出版社 邮政编码：100735
地 址 北京市东城区北总布胡同 32 号
制版印刷 北京慕来印刷有限公司
经 销 新华书店总店北京发行所
开本：889 毫米×1194 毫米 1/8 印张：31
版次：2006 年 5 月第 1 版 印次：2006 年 5 月第 1 次印刷
印数：0001—2000
定价：380.00 元

诗意的笔墨 超越的境界

卢新华

我每次看到方济众先生的画，都要凝视许久。见画如见其人，又仿佛见到这位艺术大家其品、其情、其境、其神跃然而出。那画中溢出的诗意似乎是他生命脉搏的跳动，呈现出他平和、朴实、睿智、敦厚、包容的品格。他那别具一格的笔墨境界，弥漫着一个时代的生活气息和人文精神，总会让人追忆起中国画创新的艰难历程，让人追忆起他对中国画创新做出的杰出贡献。

方济众先生是长安画派的一位重要艺术家，也是我国现代山水画的一代大家。他以自己的艺术形式和风格阐释长安画派的精神，与长安画派的创作主流一起，用新的笔墨语言形式，回答了当时中国画继承与发展面临的种种问题，把中国山水画的审美境界和笔墨境界推向了一个新的发展阶段。他的艺术人生经历了长安画派形成和发展的全部历程，他的作品是长安画派风格的重要组成部分，也是中国现代山水或者说中国民族风景画创新的重要一派。

中国画的基本精神是以笔墨的诗性来活跃和再现“道”的境界，由此达到笔墨天成、神与物游、笔随心动、墨与情溢、超意象外、天人合一的最高境界。这种表达“道”的最高境界的具体操作和把握，对于中国画来说就是要靠书法的功底，靠运笔时的上下、左右、开合、聚散、快慢所带出的点、线、面的空间运动节奏来实现的。由此决定了中国画的笔墨诗性的特点，也形成了其法度和难点。中国画的笔墨法度和难度，使人很难在守住中国画精神的同时，又能开拓中国画的新境界，超越前人。这种矛盾曾经困惑着包括方济众先生在内的无数试图创新的艺术家。

“五四”新文化运动以来，中国画的开拓和革新，一直都是围绕着笔墨形式的创新和图式构架的重建展开的，也就是说，既要摒弃传统的程式化的笔墨陈腐之气，又要改变图式的视觉弱化构架。于是融合中西便成为必然。有人试图从中国传统文化的内部朝外打，有人试图以西方文化从外部朝传统文化的内部打。但无论哪种方式，一般的艺术功底和修养都难以独创一家。如果说方济众先生是由内往外打的典型代表，那么他是以书法为功底，用书法的生命节奏来表达人与自然合一的最高境界，在守望中国画艺术精神的同时，又把西方的色彩和视觉图式融入中国绘画的审美意境中，改变了中国山水画的视觉弱化性，同时打破了传统文人山水画题材和表现的主观局限性，彻底摈弃了传统山水画中概念化、程式化的题材和表现手法，把一切自然风物都尽收他的笔下。他认为“所谓的山水画就是风景画的别称”，他要让具有丰富题材和表现力的风景画取代传统山水画的程式化的图式。他的作品不仅具有丰富的笔墨表现力，而且题材极为广泛，所以我从不敢简单地称他为田园画家，而始终将他看作是中国现代山水画或民族新风景画的一代大家。

方济众先生认为“一看就懂，一学就会的手艺，决不是技巧，更不是艺术”。从这点看，他是一个重艺术功力的艺术家。但他又不是一个绝对的唯技术派，他是要以精熟的笔墨技巧将笔墨形式推到庄子“技近乎道”的境界，走向无法之法、自然天成的境地。所以他的笔法质朴、轻松、自由，看似无法却有法，自成一体。他以自己的笔墨形式、题材、色彩和图式，创建了中国山水画审美的新样式，开创了中国山水画笔墨的新境界，拓宽了中国山水画表现的领域。但这一切都是在融合中西，在守望和开拓的矛盾的情感纠葛过程中形成和产生的。

他的艺术道路从一开始就奠定了开拓创新的意识。新中国的成立不仅给长安画派带来了发展机遇，而且也进一步激发和催生了方济众先生开拓创新的才华。方济众先生以他的人品和深厚的艺术理论修养以及充沛的精力，兼容整合各方的艺术思想，从而建立起他开拓创新的思想体系、艺术形式和风格。他在艺术思想和艺术探索实践中，既反对保守主义，也反对虚无主义；既要继承和发扬民族传统艺术精神，取其精华，弃其

糟粕，又要吸取和借鉴西方现代艺术的思想精华。特别是1954年，当他在北京看到“苏联造型艺术展览”时，那种强烈的震撼和对民族文化意识的觉醒，更进一步促进了他推陈出新、创建民族新山水画艺术形式和风格的探索实践。

早在20世纪50年代，方济众的作品《云横秦岭》、《最初的道路》、《秦川一角》已显露出艺术大家之气和开拓创新的意识。严谨的构图和造型，高远平远的视觉中墨与色相抱、相拥，西方绘画的色彩语言表现力和图式的视觉冲击力被他悄悄引进了中国山水画的诗意表现形式中，呈现出壮丽的诗意。这些作品可以说是中国现代山水画中不可多得的史诗性风景画。此时，他的艺术风格和地位以及探索山水和风景画的走向已经基本确立。传统中国山水画的笔意构架视觉弱化的笔法，被他那具有质朴清新的生活之风的笔墨所取代，西方色彩的视觉形式在他的审美意境中飘忽闪现。

1961年长安画派诞生后，他的笔墨语言形式和风格独树一帜，受到世人瞩目。从20世纪60年代开始，他的笔墨和色彩的微妙变化与笔意结构融为一体，飘忽闪现的西方色彩视觉形式渐渐强化，笔意的力度和节奏逐渐显现出来，从中可以看出他潜心研究中国古代宋元山水之精髓和西方风景画的美学特征，一手伸向传统，一手伸向生活，融合中西艺术精华的实力，但也有明显的长安画派的风格特征。从这些作品也可窥到，他一开始就注重发现自然万物和生活中隐而不见的诗性，以艺术家的睿智和敏感，用书法中蕴藏的生命节奏揭示存在的诗意。他注重生活感受，为情而动，为情而发，注重吸取传统艺术精华，不受传统清规戒律和他人的羁绊。他的这种敢于超越、锐意创新的认识，为他笔墨境界的不断提升奠定了基础。

但是，方济众先生的作品真正具有“方家”的样式和风格，则应该是在他“文革”时期劳动改造八年以后发生的。

当时，他被解送到秦岭、巴山深处的洋县白石山庄。面对“山静似太古，日月如小年”的漫长岁月，面对花开花落，高山流水，他经历了独坐茅屋、内心一片茫茫的精神孤寂。不知是达摩面壁十年的启示，还是那笔墨与他的生命有着剪不断的情缘，他没有扔掉那管让他断肠的三寸之毫，没有舍弃自己对笔墨的钟情，而是很快又拿起画笔，在田间地头劳作的间隙，开始了他精神家园的耕作。他画遍了山村的山山水水、沟沟坎坎，留下了成捆的生活速写、诗文和艺术札记，那都是他内心孤寂的独白。

八年的陕南生活，他走遍秦岭、巴山、汉水，观日出日落，看风云变幻，听天籁之音，从自然万物变化万千的生活之境感悟笔墨的诗性。他开始从对社会生活大主题的关注转向对自然万物的美的本质的揭示，转向对内在精神的体悟和人格境界的超越。他阅尽人间沧桑，历尽精神磨难，自然的诗性提升了他的人格境界，好似重新向他开启了生活世界，他感悟到生命与艺术精神同行的神圣，自觉回到诗、书、画的内在精神对生命的关照，回到笔墨诗性的物我同化的境界。他的笔墨形式发生了向生命诗意境界的更高层次转变，书法用笔的运动节奏更加具有生命力，他“道法自然”提升的笔墨诗性，使他的笔墨语言形式更加自然、质朴、厚重、富有力度和节奏。你看那延绵叠嶂的巴山秦岭、山野农家的春夏秋冬；你看那田间夕阳、牧归晚霞、江边晨雾、荷塘野趣；你看那秋风归雁、林间小鹿、岩畔羊群；你看那红梅怒放、梨花满树、层林尽染；你再看那茫茫昆仑、烟云四起的黄山、挺拔峻峭的华山，一泻千里的黄河、波涛万倾的大海。在他笔下，无论是巨幅之作还是小品，那优美壮丽的画面，都散发出大地的诗意和生命节奏的音乐旋律，笔墨和色彩尽在“写”的风格中呈现出方济众先生的人格特征。这是生命形式的诗化，天地万物神性的馈赠。这些作品也使我们看到了方济众先生在中国画创新方面所拥有的深厚功底。

1976年方济众先生的《忆延安》组画，是这一时期他的艺术形式和风格发生转变的重要标志。这组作品笔调充满生机，画面色彩亮丽而又厚重，具有很强的视觉冲击力，当时在全国美展一展出，并在人民画报上发表后，立即引起很大反响。这组作品的问世，不仅展现了方济众先生的个人笔墨形式和艺术风格所达到的炉火纯青的新境界，而且意味着他从长安画派风格的山水画转向具有个人风格的民族新风景画的开始。

这时，国家的政治环境正发生着急速转变，中国驻外使领馆急需一批具有中国艺术特色的中国画装饰室内环境。当时中国美协将方济众先生抽调到北京来负责完成这项任务，这使方济众先生胸中的诗意如春天里的冰雪融化之水汹涌澎湃，他以自己的崇高境界，把生活之美、心中之画和一个民族的伟大艺术精神都呈现给了世人。

在北京台基厂一号的那个院落里，他昼夜挥洒，留下了笔墨的永恒诗意。在丈二匹的巨作中，墨与色相碰相撞、相会相分，既表现出大开大合的豪放之气，又表现出精致微的优雅风格。那富有音乐节奏的书写旋律，让点、线、面交织而成的生命力与他的人格特征融为一体。笔之所至，诗情四溢，墨、色、形、意尽在其中，笔之所到都是一个新的人格境界和艺术风格特征的显现。当时调来一起作画的著名艺术家李可染、陆俨少、吴作人、黄永玉、唐云等先生都观之惊叹不已。这也激发了这个劫后余生、心有余悸的创作集体的创作热情，于是一批优秀的艺术珍品由此诞生。他们三个月的创作活动留下了许多艺术佳话，也给京城留下了珍贵的精神财富和物质财富。发表于世的《黄山颂》、《昆仑颂》都是产生于那时的代表作。

20世纪70年代后期开始，他的作品中已很难再看到长安画派的创作语言和图式，繁杂、松散的笔法，大主题，大结构，理性的构架以及用色的慎微渐渐隐退，代之以内在人格的关照和精神境界的张扬，笔墨语言结构与主题诗性的强化。他更讲究骨法用笔和书法中锋的千变万化，讲究笔意收放的运动节奏和力度，强调一个“写”字。他的笔是在运动中表现形象的，因而笔意的表达总是随形就势，将自然诗性唤起的人格境界与他书法中敦厚、端庄、秀美、行草兼容的特征紧紧联系在一起。20世纪80年代以后，这种表现形式在他的作品中达到极致。从《汉水巴山是旧乡》、《黄河岸边》、《草地黎明》、《一行白鹭上青天》、《山乡初夏》、《残阳如血》、《山野的春天》、《万山红遍》、《秋林山溪》等代表作可以看出，“写”的生命运动节奏，将墨与色、形与意、神与气贯穿在音乐的旋律中。画面中笔笔相拥、相抱、相拆，墨与色相互碰撞又相互包容，干湿浓淡相生。色即是墨、墨即是色，墨中有色，色中有墨，自然带出淳朴、厚重、天道自然的壮美，表现出色之明媚和华丽，墨之润泽和苍茫。它优美，却又有苦涩的意味；它优雅，却又有质朴的乡土气息；它简约，却又有用笔之精微；它生活气息浓郁，却又是心中之画。他强调笔意的生命节奏，墨与色的生命交合。这是经过精神洗礼、思想涅槃、灵魂彻底超越后才能达到的笔墨境界。从他作品的饱满构图、笔触结构、运笔节奏和镂金刻石的笔墨力度，可以看出他重气韵、形神和笔意的生命节奏，力戒刷、描、涂、抹的媚俗，很好地把握了壮美与苦涩，优美与甜俗的界线。

综观方济众先生的艺术创新道路，我们可以看出，他走的更近乎于中体西用之路。他没有像吴冠中先生那样来得彻底，由外部打入传统内部，重建一个全新的图式，而是用稳健的、循序渐进的方式在推进中国画的革新。我想，这与他稳健的个性特征有着密切的关系，一方面是由于他留恋中国画的艺术精神，无法摆脱传统文化的情结和他深厚的传统笔墨功夫；另一方面是他对西方绘画的图式和色彩视觉形式的魅力有着剪不断的情丝。前者似乎是他的“宠儿”，后者似乎是他的“情人”，二者都让他割之不去，舍之不得。因此，他始终在与自我博弈，苦闷、犹豫、徘徊、孤独伴随着他一生的探索。这也是中国画创新的艰难之处。从他不

同时期的作品中，我们都可以发现，他的作品虽然是以中国新山水画表现形式为主体的，但时而也会出现以中国笔墨表现的西方绘画的图式，甚至有印象派的风格意味。这种趋向到他的创作后期越发明显。他的《红柳滩外好荷花》、《海日》、《天山牧歌》、《宿舟图》、《渔村》、《沙海行》、《胜似江南鱼米香》、《雪后》、《沙窝子》这些作品，都是他在创建理想的民族新风景画图式过程中，自我博弈的产儿，也是他在创新探索过程中守护传统，开拓创新的矛盾心境的见证。东方的“宠儿”，西方的“情人”他都不肯舍去。所以他要让自己不断超越。正是这种中西文化撞碰，情感矛盾过程的不断超越，最终形成了他现在的艺术样式和风格，从而推进了中国山水画的革新，丰富了中国画的艺术表现形式和笔墨语言。

20世纪80年代中期是方济众先生的创作高峰期，这时他已形成了自己独特的笔墨形式和风格，并在中国现代山水画领域独领风骚。但“心随帆影过长空”的境界，却使他不为世俗名利所累，他还要超越自己，决心与长安画派的风格拉开距离，与生活原型拉开距离，与当代流行画派拉开距离，再重返生活，认识生活，重返传统，认识传统，抛弃自己的“面孔”，再度变法，让长安画派的精神发扬光大。这是艺术大家的境界，也是自我博弈后的彻悟。然而，此时死神却悄悄逼近了他。

1987年7月，胃癌夺去了他的宝贵生命。他永远离开了我们，离开了他的画室和画笔，离开了他正在精心培养的年轻一代画家，也离开了他魂牵梦绕的诗意生活和变法的探索之道。他的变法梦想随他而去不再复现，这是一个永远在探寻的艺术家的不幸。但他的传世作品却没有任何生命衰竭的柔弱之气，也没有任何病态的呻吟或气虚神移之相，而是始终保持着他创作高峰时期的神韵、气度和风格。

看方济众先生的画，似乎是在读中国画创新的历史文本，观精神世界的图景，游弋诗意的精神家园，总使我怀着肃然起敬的心情去细细品读。是在凭吊一去不回的一代艺术大家，还是叩拜他的艺术探索精神和富有魅力的人格境界？似乎让人难以言说，但内心涌动的激情却随着一幅幅翻开的画页久久难以平静。

方济众先生与西风长去不回，他的艺术人生不可再现，只有作品留下了永久的追忆。他对艺术的虔诚态度，他致高致远的人格境界，他忘我的探索和开拓精神让人充满深深的敬意。

不久前，当我与吴冠中先生谈到长安画派时，他感慨道：“方济众是真正主张中国画改革的创新派，好人品！”他们的艺术探索路径不同，却是异曲同工，都是主张中国画创新的人，所以他会发出这样真诚的感言。

方济众先生为中国山水画所做的贡献，他在艺术人生道路上不断升华的人格境界和笔墨境界以及他的作品，都不会从历史的记忆中轻易消失，相反，随着历史的推移，他的重要历史地位和他作品的艺术价值将越来越清晰地显现出来。

他留下的艺术作品是思想、精神、智慧的馈赠，是人类的宝贵财富。

方济众谈艺录

方平 整理

艺术上的探索，实际上难以避免偏见。再说个人毕竟是沧海一粟，经历、实践、见闻、修养不能不限制自己的思想和视野。

艺术是人类生活中的精神结晶。

它伴随着一个民族的发展而发展，也伴随着一个民族的消亡而消亡，因而它的诞生从一开始就不可避免地具有其民族特色。当我们一接触到艺术，它就必然以民族的特色呈现在我们的眼前。

我没有任何理由来否认艺术这种民族的花朵，在田连阡陌、花粉飞扬的世界上，会相互感染，会产生新的品种。但我仍然觉得，艺术这种意识形态的东西，它总是带着传统的民族心理和乡土的自然特色而出现。恩格斯在谈论“风景”这个艺术范畴问题时，曾热情洋溢地论证了一个事实，这就是物质世界所提供给我们的精神形象，是带有极其鲜明的民族心理特色的。英国的丘陵、德意志的荒原、莱茵河北岸的葡萄园、英吉利海峡的万顷碧波，她们都以其自然神奇的无比魅力，吸引着作家、诗人、画家，在他们的民间传说中，在他们的诗文名著里，在他们精美的画面上，无不动人心魄地流露出故土的芳香和自然界本来的风采。恩格斯以其广阔的唯物史观，把一个活生生的作家，恰如其分地放到了一个诞生他们的生活摇篮之中，使你会感到自己的家乡、自己的祖国是多么的美好而自负终生。

艺术这种特异功能，是以美为诱导的，通过美使人的品德、意识、素质起到潜移默化的质变。因而一切优秀的作品，都在自觉地表现作者对生活独到的发现。

生活绝不是艺术。艺术是人品格化了的第二自然。

我们的艺术创作绝不是个人的问题，而是我们作为人类灵魂工程师的历史责任，是作为一个民族文化传统的时代责任。

品德不高，画风不高——画如其人，是至理。

鉴别一位艺术家的艺术水准，主要看他是否具有当代最卓越、最强烈、最高超的思想体系、感情表现和艺术技巧。

对纷繁的现实缺乏高度概括能力的人，他既不可能成为一位卓越的政治家，更不可成为一位出色的艺术家。

文化只能是相互交流，而绝不是相互排斥或替代。

赶时髦迟早会误了自己的艺术事业。自己的艺术就是以自己的个性特征而存在的。赶时髦的结果，便是经常去改变自己的面目和心灵，经常使自己处在飘飘然的浮游状态中，而不能固守心灵去对艺术做深度追踪。

艺术创造，总在突破自己的现状中不断前进。没有勇气否定自己的人，不仅是懦弱的表现，更是缺乏鉴别能力的表现。因而，他必然站在前进事物的对立面，变成一种阻力。

我不敢发誓说，我一定能超过前人，因为真正的艺术大师是很难超过的。绝不能用苏辛替代李杜，也不能用徐悲鸿去替代齐白石。如果一个艺术家能懂得什么是精华和糟粕，从而融化吸收，创造出别人无法替代自己的艺术作品来，那他便是艺术大师，令人敬佩。

艺术品的生命，正在于艺术家从生活中发现了任何人还没有发现的新的美和新的表现手段。这就是我们要为之终生奋斗的目标。

我们希望后来者居上。如果没有后来者居上，我们的事业就要停顿，而且还会出现倒退，那将是我们一代人的耻辱和罪过。

艺术的生命就在于创造，就在于标新立异，就在于揭示新的美，以开辟出人类精神世界新的领域。

造型艺术除了表现什么之外，如何表现的问题应是千万艺术家苦心探索的重大课题。

新的开始，必须在严肃地审判自己过去的基础上进行——哪些必须割爱抛弃，哪些还要保留与发扬。决不能让那些伪真理把我们吓倒。要从选择中再选择，过滤后再过滤，把真理的精华充实到自己的血液中去，在作品中发光发热。

潺潺小溪，不舍昼夜，尚能入海。滴水水珠，化为云雾，亦可蔽空。从一开始，增而大之，大而无外。从一开始，减而小之，小而无内。原子虽小，可以震天动地。宇宙虽大，静观亦览空无。

“人不可有傲气，但不可无傲骨。”

然傲生于气，气生于骨，骨生于人之本性，何能有傲骨而无傲气乎？呜呼！气也，骨也，本为表里一体之物，何以能分而对待之？

然傲，总不是好事，一傲不知己，二傲不知彼，再傲则自信不疑，轻则难于自化，重则与众难合，抑人扬己，必自食其损也！

风格包括个人的天赋性格特征。但艺术又不完全属于个人，它受社会、人群、历史、自然的外在条件影响。这就存在着一个善于选择和学习的问题，因而不能说风格可以自然而然地形成。

少而精，主要在精。少而精难，繁而精亦难。精主要是意境集中，形象生动，主体鲜明。笔有性，墨有趣，色有香，水有光，纵横观之，无不可以称之为精矣。

所谓正，循规律，胸有丘壑，笔有形象，墨分五彩，远观近取，无不妥之处。所谓邪，心中无数，笔笔踌躇，下笔零乱，不择手段，借物力以助兴，或狂醉，或揉纸，或墨水混泼，以侥幸得出神韵，实为无聊之至也。所谓“甜”，即俗也，通称甜俗。其实画亦应有甜味，然不宜纯甜，过甜必然返俗。所谓甜俗，其形过于求似，其笔过于圆滑。画山止于山，画水止于水。求形而不求其神，求景而不求其韵，求生动而不求其意境，求华彩而不求其生辣。甜与俗，实一通病也。

把中国画缩小到笔墨这个范畴来衡量一切，是削足适履的表现。对传统文人画要一分为二。

楚文化的特点是用心灵去探索宇宙的神秘，没有任何清规戒律。

秦文化的特点是从玄想回到了现实，出现了为胜利者服务的雄伟壮阔的艺术成就。

汉文化的特点是物我两忘的意象境界。

对现象的抽象是理念，对具象的抽象是美的质变。

少见多怪，多见不怪。你不是声称对抽象艺术并不理解吗？既然不理解你又将用什么样的理由去反对它呢？既然没有理由去反对而要拼命去反对，这不成了比抽象派还抽象的理论现象了吗？

一看就懂，一学就会的手艺，绝不是技巧，更不艺术。

中国山水画是通过可视的自然形象来表达作者的思想感情。天南地北、春夏秋冬、风晴雨露、山川草木、鸟兽虫鱼、舟车楼宇，伴随着人物的活动，使山水画的内容和面貌出现了千变万化不可胜览的景象。

提到山水画，顾名思义，就必然有山有水。因之历代山水画家的取材和构图大多在透视上不离三远法，取材上又多是林木楼宇、山石溪流、云回雾绕、风雪雨晴等等，形成了大同小异的传统格式，看得多了，总感到有些雷同。我觉得山水画不应受到山水画的局限，有山有水可以是山水画，有山无水、有水无山、山水皆无都可称之为山水画。（其实所谓山水画就是风景画的别称）沧海扬帆、林间鸟语、大漠落日、长天飞鸿、小窗晨课、蕉阴细雨、帆林夕照等等，难道不可以成为我们选择的角度吗？

固定的观念，不仅限制人思路的畅通，同时也限制人视野的开阔。由于习惯势力的熏陶和生活感受的不足，以及高远、深远、平远、远小近大、丈山尺树、寸马分人等等陈规的束缚，即使我们已经走进了五彩缤纷的广阔天地，也总会感到兴味索然。我们必须在借鉴古人传统的基础上，在美的海洋里，去探寻你自己所需的珍珠。

中国画实际上是一个综合性的艺术形式。它是诗、书、画、印四者互相补充而形成的一种完美独特的中国式艺术。

凡艺术，无不以其民族之化身出现于世界艺术之林。故凡优秀之艺术品，必具下列特色：民族特色、时代特色、作者特色、作品特色。

同样的题材，会有迥然不同的处理方法；不同的题材，更不应出现雷同的艺术效果。艺术创作是一种新的发现，既发现新的题材和新的表现方法，也发现或发明新的工具器材和新的艺术品类。

诗不仅写情，也要善于写景。画不仅写景，也要善于写情。

内容与形式是一个统一的整体，而绝不是我现在已经有了内容，只是苦于找一种形式把内容制造出来。特别是中国的书画，它是笔笔传情，笔笔言志，可以说是一个完善的统一体。达不到这一点就谈不到艺术，也谈不到创造。

毛笔的主要特征是柔软而富有弹性，四面出锋、挥洒勾勒、皴擦点染、比较自如。在画家的操纵掌握下，

在轻重快慢的运动过程中，写出画家所需要的形象。意率笔，笔率墨，墨化于消耗则分出干湿浓淡，然后在纸上展开技巧表现的无限空间。

在笔和墨的运用中，“水”起着重要的作用。笔和墨只有通过“水”才能把两者微妙的关系结合起来，才能达到笔精墨妙的境界。

我的画笔是在运动中来表现形象的，而形象本身又具有独特的运动感觉，因而笔在表现形象的过程中就必须顺其形象独特的运动感来予以相应的表现。如山岩的坚实厚重、流水的轻快透明、杨柳的轻飘婀娜、苍松的龙钟遒劲，这一切总是带着它自身美的运动形式而呈现出来的。

有生命的笔触、线条所表现的有生命力的形象和画家个人的生命特征，这应是一个画家探求艺术表现中的重要环节。

运笔应带有强烈的个人风格特征。

中国书法在结构上，一个字一个构图，布局安排、疏密关系在纸上形成非常美妙的形式感，中国画大可借鉴之。

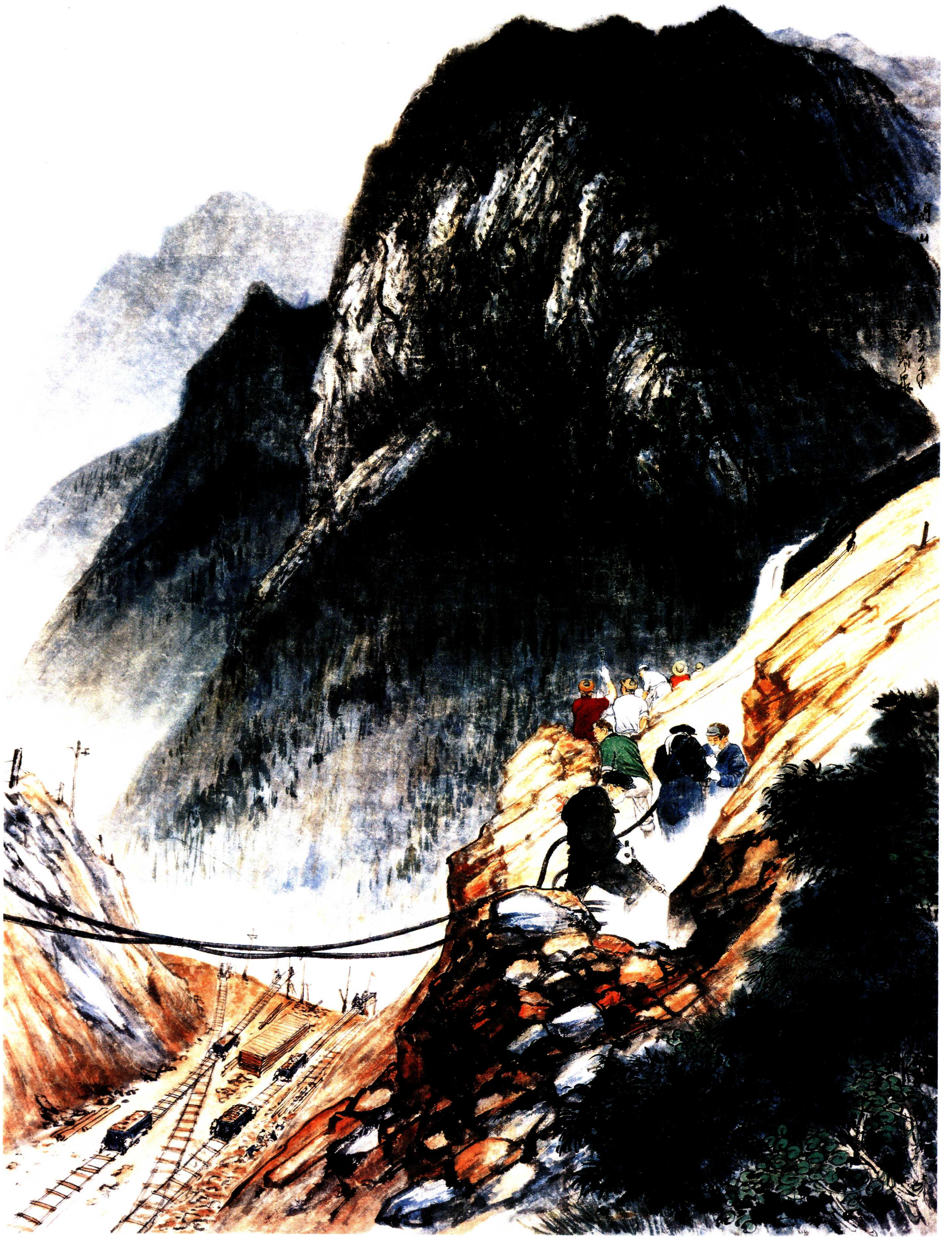
书法家不一定要画画，而画家必须写字（能书）。要能放能收，一味放的结果就是野。书法则处处有放有收，讲究中锋的变化，处处意在笔先，笔放法严。刷、描、涂、抹都不行，就是要强调“写”。

“写”是有音乐感的，是一种运动状态下旋律感的表现。

有人问我今后在艺术上有何想法，我想是这样的：

- 一、必须和“长安画派”拉开距离。
- 二、必须和生活原型拉开距离。
- 三、必须和当代流行画派拉开距离。
- 四、重新返回生活，认识生活；重新返回传统，认识传统（特别是民间传统）。
- 五、摆脱田园诗画风的老调子，创造新时代的新意境。
- 六、不断地抛弃自己，也要在抛弃中重新塑造自己。

图 版



开山劈路 1954年 97cm × 71cm



草原小景 1957年 71cm × 53cm



荒山新居 1959年 97cm × 60cm



蜀道新秋 1961年 88cm × 65cm