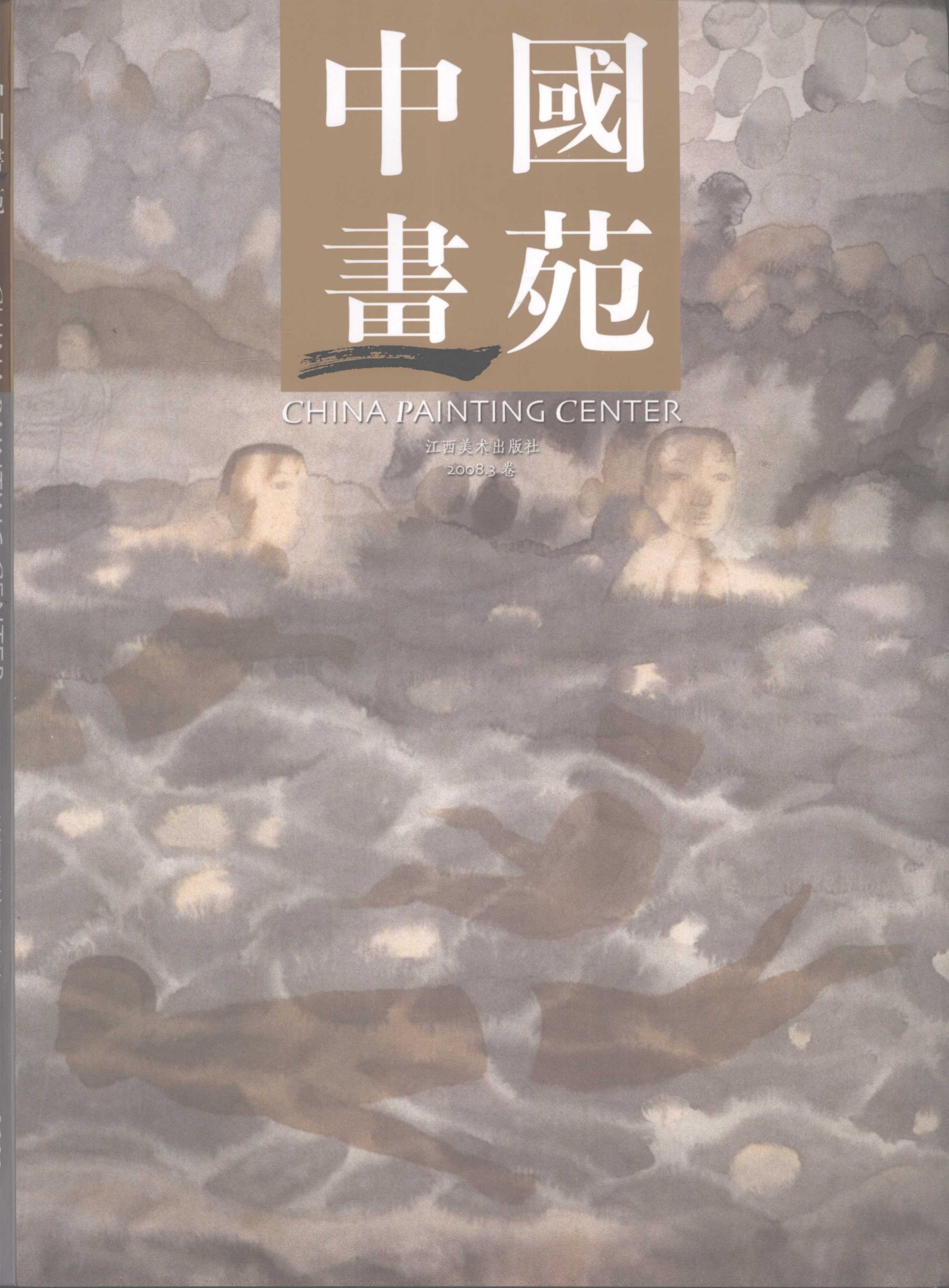


中國 畫苑

CHINA PAINTING CENTER

江西美術出版社

2008.3 卷





CHINA PAINTING CENTER

江西美术出版社

2008.3 卷

主 编 的 话

自光绪十一年(1885年)洋务派控制了海军衙门,购买军舰,成立北洋海军并以官商合办的方式开办工矿企业之后,就艺术教育而言,随着洋务派新式教育的胜利,即以“中学为体、西学为用”为教育方针而对清末学制和教学内容进行的改革的成功,便已经相对于固有的传统文化的形态,标示出新的文化现象必然会以其合乎历史逻辑的当然性,伴随着20世纪社会的变革不期而至。

中国近现代的传统中国画发展到今天,就是在这样的历史背景下形成了当下特定的文化生态模型的。在相对于画家个体生命而言的漫长的一百多年的时间里,不同风格类型的经典性作品在不同的历史阶段层出不穷,讲究技巧的传统型、学院教育促生的写实型、中西视觉文化碰撞出来的新潮型,以及表现的、观念的、娱乐的绘画样式,共同构成了当下中国画的多元分层的文化生态圈。郎绍君先生的传统型、非传统型、泛传统型的三角结构,以及另外一些理论家构建的国家意识形态样式、精英文化样式、民间文化样式的三维结构,就是这个多元分层的中国画的文化生态已然存在的明证。

这个多元分层的文化生态,证明了中国画在当下并没有被平庸化。虽然主要来源于欧美港台文化产业刺激而显现的大陆文化消费,在极大程度上影响了当代中国画画家的创作追求与创作心态,但市场左右艺术的能力并不像有些人所担忧的那么悲观,因为,老一代艺术家如贾又福、贾浩义、郭石夫、霍春阳等先生,新一代画家如唐勇力、田黎明、张江舟、范扬、梁占岩、袁武、尉晓榕、何加林、张捷、江宏伟以及王晓辉、许俊、贾广健、徐光聚、田茂国等先生的艺术实践,已经证明学院教育及其20世纪以来的文化环境对中国画发展前景的推动作用巨大的。

中国画的民间文化样式,是中国画的国家意识形态样式和精英文化样式的最坚实的基础,不仅参与民间文化样式审美活动的人员众多,而且它还是原有精英文化下降至民间文化之后保存精英文化基因的最忠实的护卫者。当年齐白石程式化的笔墨即源于民间文化,但他是把年轻时期从三湘文人那里汲取来的岳麓文化底蕴,与晚年在京城从王政消失后退隐在市民文化间的精英文化中得到了感悟,并两相结合而重新观照、挖掘民间文化才走向成功的。所以,齐白石的成功,归根结底是借助精英文化解剖、分析、升华民间文化的胜利;齐白石的成功,多少证明了那种认为艺术只有唯一标准的观点是一种“执迷不悟”的有害观点。

在世界范围内,中国画是一个具有独特精神文化的艺术门类,由于中国画决不是处于封闭固态的技术理性的产物,所以这也就反证出自古以来中国画的技术理性就是与各种发展着的崭新的文化思想不断交流对话的产物。本期田黎明、贾浩义、郭石夫、徐光聚、马骏等先生的专题,即是基于中国画战略发展的立场,出于对中国画的现状、历史的传承、未来的发展,以及中国画的教育的全、系统的思考,而编发的一组专题。通过本期对田黎明、贾浩义、郭石夫等先生作品形成的大的文化背景、艺术精神、审美取向、价值判断乃至技法手段进行的介绍,我们希望本期所刊图文能够引发读者对相关问题进行更加深入的思考和研究。

(付京生)

目 录

CONTENTS

画苑聚焦

- 4 画理探奥两题·续编 文/付京生

艺术人生

- 9 点击理由
- 10 采访纪实·大家风范·众说田黎明
潘公凯/郎绍君/薛永年/陈传席
张晓凌/殷双喜/陈平
- 17 没骨·和谐·厚望
——刘曦林谈田黎明 文/刘曦林
(韩峰整理)
- 22 当代文化语境中传统文化精神的显现
——田黎明先生访谈录 文/田黎明
(付京生整理)

翰墨名家

- 57 深谙笔墨传统 意境超然脱俗
——郭石夫先生访谈录 文/郭石夫
(孙国华整理)
- 89 贾浩义绘画后结构主义符号的意蕴 文/付京生
- 107 非常大写意的画家——老甲(贾浩义) 文/陈传席
- 121 与天道齐同的文化精神显现
——徐光聚先生绘画精神的文化意蕴 文/付京生

画苑掇萃

- 152 无异言而生清净心
——马骏绘画审美分析 文/孙国华

艺术行踪·披图览胜

霍春阳 唐勇力 田黎明 范扬 梁占岩 尉晓榕
江宏伟 袁武 陈平 张江舟 何加林 张捷

封面作品 田黎明
封二、折页 田黎明
封三作品 马硕山
封底作品 田黎明

图书在版编目(CIP)数据

中国画苑.3/付京生主编.—南昌:江西美术出版社,
2008.7
ISBN 978-7-80749-532-1

I.中... II.付... III.中国画—艺术评论—中国 IV.
J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 093815 号

策 划:韩峰
主 编:付京生
执行主编:郑洪明
执行副主编:孙国华
学术编委:刘曦林 陈传席 付京生 康征
霍春阳 方骏 唐勇力 田黎明
刘进安 梁占岩 尉晓榕 付廷煦
袁武 周京新 卢禹舜 张江舟
责任编辑:王大军 陈东
特约编辑:陈春晓
美术编辑:刘建
设 计:盛唐翰墨艺术工作室

中国画苑 [3]

Zhongguo Huayuan

出 版:江西美术出版社
地 址:南昌子市安路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公司
开 本:210mm×285mm
印 张:13
字 数:115千字
版 次:2008年7月 第1版
书 号:ISBN 978-7-80749-532-1
印 数:1-4500册
定 价:38元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:010-64974504

画理探奥两题·续编

文/付京生

（一）中国画用线的美学奥秘

中国的传统绘画，历来有一种根深蒂固的企图，即希望在具象中表达具有人生哲理或伦理道德观念意义上的抽象精神与情感。事实上，传统的中国绘画正是在具有人生哲学和伦理性质观念的导引下，才去主动地以连类比喻以及以比兴的寄托方式进行情感与理性表达而进入登峰造极化境的。中国传统绘画的这一美学特质，与中国传统绘画“以线造型”的基本特征有着必然的学理关联。

中国传统绘画是以线造型的。在长期的绘画实践中，世代代的画家们总结了无数的用线经验。仅各种线的名称，就有高古游丝描、春云吐丝描、曹衣出水描、吴带当风描以及钉头鼠尾描、柳叶描、颤笔描等等不下数十种。

董欣宾、郑奇两位先生在谈到中国画的点和线时

【蜜瓜图】 贾又福作品



「4」 China Painting Center

说：“在生物电化学中，点是休止膜电位，线是动作电位；在天文学中，点是星体，线是星体运行的轨迹；在中国绘画学中，点是笔与线接触留下的痕迹，线是点的延伸。因此，点是中国绘画的最基本语言，它又相当于语言学中的文字，而线则相当于词汇，由词汇再进一步组织，就有了句子和文章。那么，在绘画中，由点和线进行组织，就有了形象和图画。”（见《中国画对偶范畴论》，江苏美术出版社，1988年版，P110-111）董欣宾、郑奇两位先生的上述说法，对我们理解传统绘画的线在绘画实践中的作用，有一定的启发意义。因为按董欣宾、郑奇两位先生的观点，线是点在时间流程中通过不同的笔力的运作表现出来的诸种变化，所以它必然与传统的中国画家“心与物游”、“身与自然同化”等观念息息相关，是传统的中国画家通过心灵转换而再造“第二自然”的物质保证。

线的起源，可以追溯到史前时代。不仅仰韶文化的彩陶纹饰上有着丰富多彩的线的运用，而且旧石器时代那砍凿器锋利的刃口边线，转折处呈现出的锐利的线条感，新石器时代那磨制工具的柔美的轮廓线，恐怕就是我们古老的先民对线条的最初感受。当我们的古老先民用砍凿出的石头锋刃切割兽肉时，一定会产生一种具有美感性质的惊喜。当他们抚摸那光洁的玉琮时，也一定会产生一种久久萦回于心扉的快感。这种最初的具有美感性质的心理上的快感，嗣后一直在青铜器、画像砖、石窟造像以及各种材质的绘画上得以再现，它们是中国传统绘画笔法阳刚美和阴柔美两大审美范畴的原始起点。

线是造型的手段之一，它不仅准确地表现出所绘物象形体大小及其与之相应的空间关系，还要通过其刚柔、粗细、轻重、缓急、疏密、虚实来表现物体的质感和画面的形式美感。但这还不是线的全部功用。线的另一个重要审美属性，是以弯折、扭曲、回旋等形式表达作者的审美理想和思想情感，表达作者的心态情绪。

譬如，倪云林绘画的古淡天然，就是通过平和的“渴笔”达到的特殊效果，来表达他心追淡泊的人生观念的；八大山人绘画中的纵恣的笔情墨趣，则是通过扭动强悍的线条体现他的人生总体心态的。

线条是画家思想、观念和情感的代言物。离开线，中国画就像植物离开了土壤和阳光一样无法生存。为了更好地说明这个问题，我们不妨再详细地以八大山人绘画中的线为例深入研究这个问题。

八大山人绘画中的线，有一种特殊的美。这种特殊的美，主要体现在其画面上所有的线都有一种有节奏的运动感。这种运动感，忽快忽慢、忽刚忽柔，缓处不令人眼目倦怠、急疾之处不令人感到躁烦，柔婉处不弱、刚利处又不过分悍霸，这是八大山人“外道（释）内儒”文化心理的具体体现。

八大山人绘画中的线，还有一种迷人的润泽感。重要的是，他作画时笔锋含水并不多，墨色也不重，但他却能让画面的线条内部熠熠闪烁出宝石一般的光。他的线，似乎跳动着由光亮组合成的“腔”，呼唱出一种神气、呼唱出一种情韵，并且有一种余音绕梁般的隽永味儿。八大山人画中的线，永远是非匀速运动着的。在这样的线勾勒下的画面物象，即便是人们极熟悉的普通的石头、花叶、小鸟，也将变得陌生。陌生，会产生一种距离美。“距离”还是一种引诱，引诱你深入到其绘画中线条的律动之中。八大山人的线中的那种律动，是一种生命的体现。他的线，是有情感的生命体。在其线条中流的“气”，是其灵魂，而其粗细、刚柔、疾迟、润涩，是其肉身。这肉身，能引导观者化入其画面之“气”的周流跌宕之中。

八大山人作品中的所有笔墨都是在线迹的运行中按一定的行走路径“作”出来的：他画面中的“点”，是在浓缩了的中国书法运线的规则中“作”出来的；他画面中的“面”（如他画的荷花叶子），同样是按中国书法运笔的要求“作”出来的。八大山人画面中的线，是他站在中国书法史的层面，通过对书法历史文本的抽象概括，即：总结出了书法历史文化中内蕴的生命意志与生命智慧，然后，再“直从书法演画法”，使中国书法“标拔志气、黼藻性灵”的审美功能，成为画作的审美构成。

在中国书法史层面看书法的技术性操作，如执笔的“虚拳直腕，指齐掌空”（欧阳询《八诀》），运笔的“迟速虚实，若轮扁斲轮，不疾不徐，得之于心，应之于手”（虞世南《笔髓论》），立意的“夫物负阴而抱阳，书亦外柔而内刚”（张怀瓘《六体书论》）等等可操作技术要求，实质都与人在现实世界中对生命存在的感知、对生存方

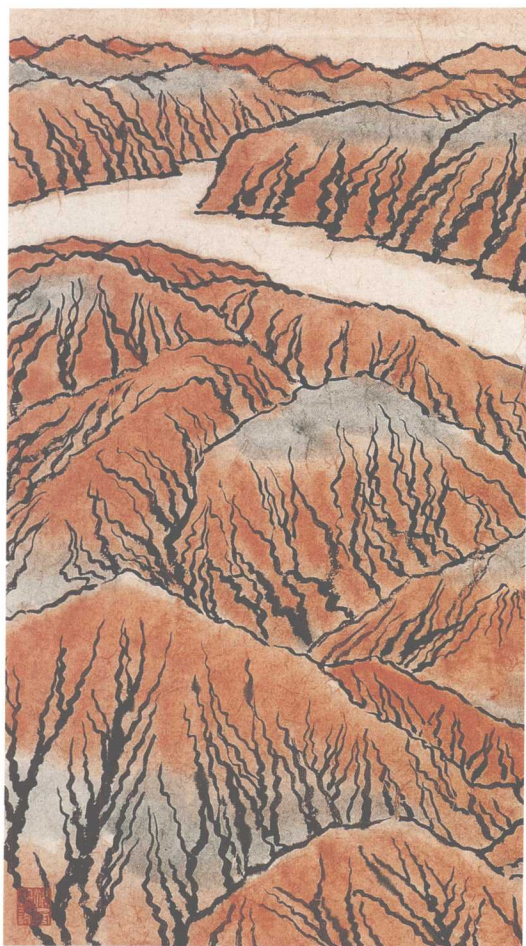


【白夜】 8尺对开 2005年 江文湛作品



王西京作品

式的体悟，以及对生命与自然本体关系的认知是息息相关的。所以，可以说中国书法的线条运作，是对人的生命知觉与文化智慧的记录。换言之，中国书法的线条之中，必定内隐了心灵运行轨迹行走过的路径，而通过那条路径，其心灵运行过的轨迹可以重演、再现。所以，中国书法与绘画的相互融通，是一件了不起的伟大创造。



【大河上下】局部 2004年 姜宝林作品

在如上意义上，可以说中国古代的画家由于很早以前就有一个共同的文化企图，即希望在具体的画面物象中表现出抽象的意趣，所以，他们就必须运用比类象征的方式进行艺术思维，而正是由于这一原因，所以传统的中国绘画就必然在漫长的定型化过程中，产生出接近于近代电影艺术常用的蒙太奇与特写相结合的手法，用以表达画家自己的审美感受与审美期待。于是，最能体现上述蒙太奇与特写相结合的绘画手法的，也只能是“以线造型”。

总之，“线”（即“用笔”的结果）是中国画的造型手段和造型基础。但“线”相对于自然物象客体，却不是作为客体的自然物象本身所固有的，它具有强烈的主体气息，因此用线表现物象之美，传达画家自己的心灵感受，不仅需要创造性地应用既有的用线技法，而且还要通过具有规律性的表现程式及象征性的表现手法，对用线技法加以概括和提高。而正是在这样的概括和提高中，画家会在自己的艺术中改变物象实体的原有形状，物象

也会趋于诗化，审美意象的象征性也会得以特殊体现。于是，画面物象的审美效果也就应当是一种“意似”效果，即是所谓的“不离乎形，亦存乎质，而离形得似”，达于“笔才一二，象已应焉”的神奇效果——这就是中国画用线的美学奥秘。

（二）中国画之“写意”刍议

当前，不少人都把“写意”仅仅看成就是传统水墨画的笔墨形式问题，其实，这是一种误解。譬如，在院体工笔、设色小写意、没骨、粉彩等绘画样式中，“写意”是无所不在的。

中国画表现物象，反映生活，有自己的特殊方法。中国画家对客观世界的实体形象，在进行提炼、概括的过程中，运用的一般都是移情手法，追求的往往不是客体形象的再现，而是通过形象的概括、夸张、变形乃至程式化，强调其寄寓性和抒情性。即通过形象的“诗意化”表现，含蓄、隐约、曲折地表达作品的精神思想内容，以传情达意、托物见志。清人查礼在他的《画梅题跋》中论画梅时说：“画梅不要像，像则失之刻板。要不到，到则失于呆滞。不像之像有神，不到之到有意。”此语是真正说到了中国画造型的精髓。一言以蔽之，中国画画审美感觉的物化形态的主要特征就是“写意”。

然而，中国画的“写意”，是包括在中国画的所有绘画样式的意匠经营、塑造形象、表现思想主题等整个创作过程之中的。所以，在中国画的传统中，并不一定是逸笔草草的讲究笔墨的水墨画才具有写意性。画坛有人把“写意”视为是与笔墨形式等同的东西，那是明代以后的事。譬如北宋画家崔白的画，虽是工细的，但却极具有写意性。崔白在艺术上的独创和高超造诣，无疑与北宋文人画家在绘画理论上的初始建树有着密切的血脉关联。《宣和画谱》在“花鸟叙论”中指出，为了使鉴赏绘画能够具有“览物有得”之功能，就必须对所绘物象予以“寓兴”。《花鸟叙论》指出：“绘事之妙，多寓兴于物，此与诗人相表里焉。故画之牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔雀，必使之富贵；而松、竹、梅、菊、鸥、鹭、雁、鹭，必见之悠闲；至于鹤之轩昂、鹰隼之搏击，杨柳、梧桐之扶疏风流，乔松、古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也。”在此语中，把“夺造化”与“移精神”相联系，无疑是从文人作诗长于睹物思情、托物明志迁移来的一种艺术思维方式。而这种思维方式用于绘画，自然



【酬劳图】贾又福作品



【芳魂带叶飘】2004年 霍春阳作品

会使绘画逐渐走上诗意化、象征性的写意之路。崔白的画,正应当是这种理论背景中生成的具有写意性的奇葩。在这个意义上,可以说,如果把“写意”仅仅看成是水墨画的笔墨形式问题,就会妨碍我们对中国传统绘画的了解。

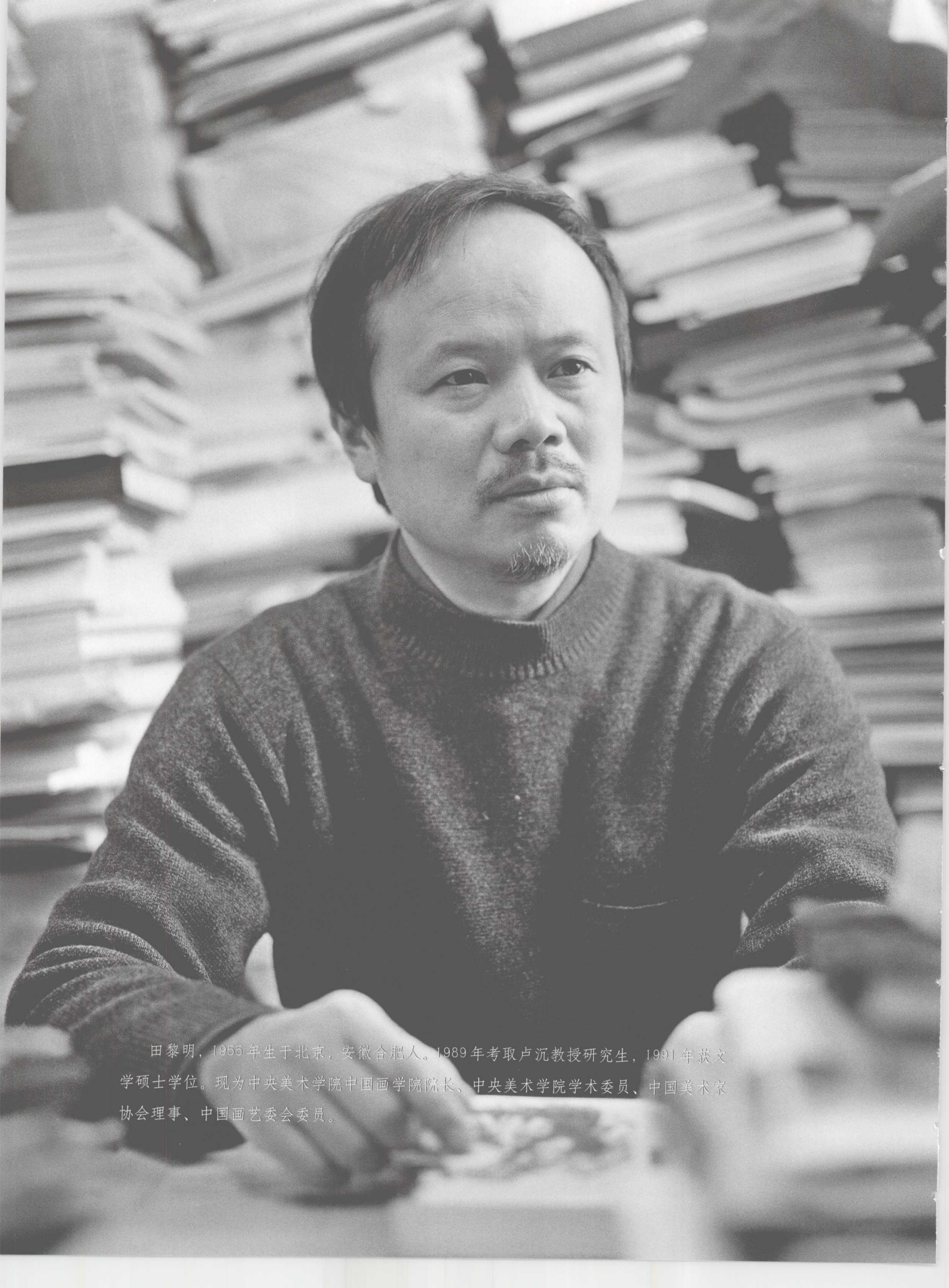
的确,历史上不单纯追求表面的形似,而且重视传神、重视笔墨趣味,这是中国传统水墨画的主要特点。齐白石所说的“妙在似与不似之间”,实际上也是就水墨画追求“以形写神”的变相说法。但“以形写神”不是水墨画的专利,它是中国画久远的一个传统。从艺术表现上看,画家心中的“意”,是构成画面形象神似、有神韵的前提条件。所以在艺术中重“神”的传统,毋宁说是为了表达创作主体心中的“意”。“意”在水墨中国画理中,除了指画家的主观意志、情意、情思,以及画的意旨、意蕴,另外还指向画家对神似、神韵、意趣、生意等审美内涵的追求。当然,“意”也指艺术表现上的技法问题,如如何以湿笔取韵,如何以枯笔取势,如何表现笔墨形式的“疏”、“密”等问题。所以可以说,在中国古代画论中,“意”既是画家的审美终极理想及审美终极追求,又是绘画技法的表现原则。在中国古代画论中,对待形似与神似的辩证思维,就表明了在绘画创作中,“意”的观念是有双向所指的。张彦远曾说:“以气韵求其画,形似在其间。”此语中的“形似”,其实就是具有主体气息的“意似”,它指明传统的中国画中的艺术形象,是必定具有丰厚的“写意性”的精神文化内涵的。

要而言之,中国画的“写意性”,归根到底是与“书写性”有着血脉关联的。当然,这个“书写性”,一方面,是可以以“以线造型”的方式来完成的;而另一方面,却又可以表面并非是“以线造型”的方式,即是以“团块结构”形态,按照“书写性”的原则来完成的。在现实中,贾又福、贾浩义、田黎明的绘画,其实都是以极为个性化的“团块”方式,在和而不同中,完成了其因吻合了“书写性”原则而具有了鲜明的“意象性”风格特征的。

苏轼说:“巧者以意绘画。”只要不曲解苏轼的本意,即:我们若能够高度尊重绘画的“意匠”属性(譬如,苏轼作诗、作词,极重“臆造”之“意”,但他同样重视语言的结构、章法乃至极严格遵守诗、词的音韵规律),那么,苏轼上面所说,就应当是中国画的各种绘画样式通用的至理名言,不唯水墨所独有。

2006年10月31日

于北京顺天府大堂西侧



田黎明，1955年生于北京，安徽合肥人。1989年考取卢沉教授研究生，1991年获文学硕士学位。现为中央美术学院中国画学院院长、中央美术学院学术委员、中国美术家协会理事、中国画艺委会委员。

点击理由

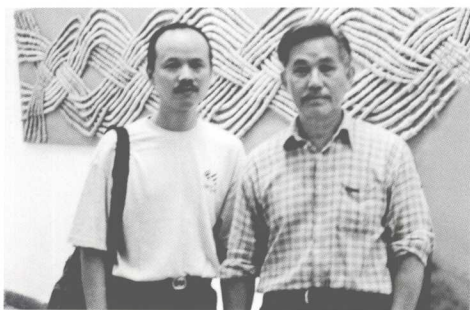
我们正处身于国家综合国力不断上升的最佳时期,民族艺术自然也要有相应的发展和变化,但是这个变化决不是那种釜底抽薪式的被外来文化取而代之。20世纪80年代以来,不少画坛学人因为没能立足于民族文化本位,而至今举步维艰。相比之下,田黎明的经验极为值得借鉴。

目前,文化学者普遍认同世界开始进入“第二轴心时代”。张法先生认为:中国画在全球化新潮中重新定位、重放光芒的时代已经到来。他认为世界史曾有过一个轴心时代,此期,印度、中国和地中海三大文化各有自己的轴心。而现代社会兴起之后,俄罗斯、日本、中国、印度、伊斯兰文化,或先或后此时彼时地学习西方、斗争西方、合作西方,或快或慢或顺利或曲折地走上了西方示范的现代化道路。但自1990年以来,世界的政治、经济、文化格局产生了前所未有的变化,进入了一个以全球化命名的后现代时代。此后,西方哲人在不断解构自身的文化,并努力破除西方中心论,以期使自己的文化适应与各种非西方文化的对话。于是,与之相适应的哲学突破即成为全球化时代的需要,它意味着新的哲学突破必定是在更高的层次和更高的意义上回归到轴心时代的传统。这就是“第二轴心时代”到来的文化背景。

在上述文化背景下,中国画画家如何自处,是一个关乎中国画创作有无价值与意义的大问题。在这个意义上,田黎明的经验是:只有画家自己在人品修养上建立起属于自身的合乎当代中国文化需要的知识结构平台(包括技法和理性两个方面),然后回溯中国绘画文化传统,择取中国传统绘画中的最主要的核心概念,以画家自身所具有的知识结构诠释、疏注、翻译(文化翻译)乃至浇灌、培养这些核心概念,并用以指导自己的创作实践,一个既属于当代,又属于中国文化的中国画样式才能最终形成。

亨廷顿曾认为,文化和文明是划分国家集团的先决条件,未来世界的主要问题是西方文明和其他文明的冲突,但亨廷顿也认为,“现代化不同于西方化,每一种文明都必须学会和其他文明共处”,在这个意义上,作为中国文化最佳载体的中国画,有责任促成当代中国文化蕴涵的智性因素与西方文化的智性因素交流、对话。所以,我们要有一种文化自觉,呼唤画家自身加强理论研究(包括宏观研究和微观研究),只有如此,中国画坛才能真正出现精品力作。

基于以上思考,我们特此推出田黎明专辑,因为田黎明是一个从现代绘画知识结构反向进入中国文化并弥补传统在当代缺失的先行者。在田黎明的艺术创造中,早期遵循卢沉先生的教诲,将类似《鬃宝子》这样的中国传统书法理性经验与源于西方现代艺术中的东方元素进行崭新的构成式回归的实验,使得他最终找到了自己发展的最佳空间,而这个最佳空间恰恰就是当前中国文化所必经的路径通道之一。



大家风范 众说田黎明

编者手记

本期田黎明专辑，仅仅是他个人绘画创作的集结介绍，但是作为中央美术学院中国画学院院长，他探索的绘画风格可能会直接影响到他对当代中国画教学体系的整体思考。在一般意义上，中国画是承载着中国文化精神的一个独特画种，有独特的画理、学理，而与之相对应的

独特的美术教育模式，自然不应当排斥人类的优秀文化遗产，但也不应该笼罩在西方的美术教育体系之下。于是，基于这样的思考，我们走访了潘公凯、刘曦林、郎绍君等先生，让我们看看他们是如何评价田黎明的画风吧。



潘公凯
中央美术学院院长
教授、博士生导师

田黎明现任中央美院中国画学院的院长。他的作品大家都很熟悉，我个人也非常喜欢。他的作品里有一种恬淡、有一种宁静、有一种洒脱、有一种舒适。他的作品，在视觉感官上，淡淡的，很放松、很随和，充满诗意，一点都不紧张，这和他的性格很相像，他也是一个性格很恬淡、为人很随和的人。

田黎明的作品特色很鲜明，首先是用淡墨、淡色；其次就是吸收了一点西方的光影效果，尤其是印象派作品中的光斑的效果。从这个角度来说，他的作品带有一点中西融合的成分。不过，我觉得他跟其他带有类似追求的艺术家的地方，就是他在在这方面处理得比

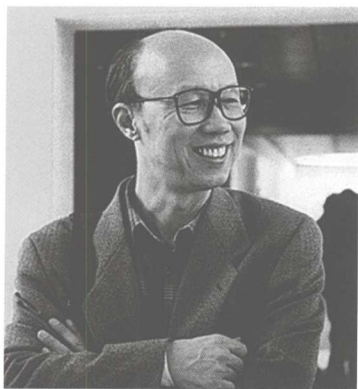
较恰当，或者说，比较智慧。因为，光影这个东西在西方是伴随着立体空间和对对象的三维空间的描绘而存在着的。这就是说，田黎明吸收了西方光影明暗、色调对比变化的因素，但与西方表现手法不同的是，他把它放入了一个平面当中，他舍弃了西方作为光影表现前提的三度空间的纵深感，把它变得比较平面，但是仍然保留了光影的一定效果。在这方面，我觉得田黎明处理得特别智慧，手法显现得特别聪明。

田黎明的作品虽然表现出一种具有特定文化价值指向的思路，或者换言之，是带有中西融合的特定制因素，但是他的作品从中国传统绘画的角度，或者立足中国传统绘画文化的整体框架立场而言，他的作品与中国传统绘画文化的文化传统并不矛盾，它们是吻合的，而且这也是一种新的表现方法和新的探索。他主要的成功之处是保持了中国画的平面性，而且他对导源于光源的明暗、斑象也进行了尽量淡化的处理，然后剩下了一种经过思维转化的光斑。这种做法，使他的绘画和西方绘画在表现方法上拉开了距离——如果中国画和西方绘画拉

不开距离的话，则对中国画的独特性而言，就是一种削弱。

事实上，田黎明的绘画吸收了西方绘画的一些因素，但是他的绘画并没有削弱中国画的特色，这是他的绘画艺术走向成功的一个很重要的特征。就像当时的可染先生也吸收了西方的素描因素，但是可染先生把这种素描因素平面化了，所以可染先生的画不会是西方的风景画，还是中国画。可染先生的画层次很简单，一层黑的、一层逆光。田黎明的画层次也很简单，一层是不受光的部分，一层是光斑。他画的人不是立体的，而是平面的，处理得很巧妙。所以，我认为他在吸收西方绘画因素这一方面，跟可染先生的建树有异曲同工之妙，他们都是在把握分寸上做得很到位、很成功的人。所以，我觉得这一点应该是田黎明的绘画最值得称道之处。

最后，还应当着重说明的是，田黎明的绘画保持了中国画的那种宁静、飘逸和洒脱感，保持了中国画的韵味和书香气，作为他的作品审美特征的重要组成部分，这也是非常重要的。



郎绍君
中国艺术研究院研究员
博士生导师
著名理论家

田黎明的画之所以得到大家的好评，是因为他的画有自己的创意；更为重要的是，他的风格没有变质，仍然是中国画，而有的人的画虽有新意，却未必是中国画。说田黎明的画是中国画，主要有以下几个依据：首先，他的风格基本上是从传统的“没骨”来的，但却又把没骨法放大，即在没骨法的基础上有所发展，这样的发展在以前是很少见的。此外，田黎明又加入了光的因素，其中有一部分是外来的，但是他又把那种外来的光淡化了，形成了一种意象化的光，这就使这样的手法靠近了传统，实际上，这是对传统没骨法的一种丰富和发展。

一般而言，没骨法分为两种：一种是色彩的没骨，一种是水墨的没骨。宋代有一《百花图卷》，是画得很工精的没骨。史载梁时张僧繇始用没骨之法，系从天竺传来，清代王学浩认为此法始于唐代杨升，历史上山水画也有这种没骨，完全用颜色来画山水，人物画也有，像梁楷的那种风格基本上就是没骨法。没骨比较突出的发展是到了恽南田以后，恽南田画花卉基本是采用没骨的方法，在这点上做得非常突出。在我看来，田黎明绘画的样式、风格、趣味、格调等全都是围绕着没骨法来进行的，比如在1988年第一届中国画研究院主办

的水墨展上，他获奖的那几幅作品，非常明显，全都是用没骨的方法完成的，如《带着草帽的老头》，虽然非常简单，但全都采用了没骨的手段。后来他又在没骨的基础上融入了淡墨、淡色，加入了光的因素，之后又加了一些用笔的方法，这样在没骨中又融入了笔法，这些笔法中有书写的意味，但显现的不是勾线，而是块面结构。

田黎明成熟期的作品，人物造型上的基本特征可以用“简朴”二字概括。他的作品虽属“简”笔，即“笔简意足”，有意弱化了人物的个性特征，忽略人物在特定环境中的典型情态，而将他们的形象风格化，并由这种风格化的造型暗示出一种内在的“意”来。这种风格特质和背后的意蕴，正可以用“简朴”的“朴”字概括。

有的评论说，田黎明对光的刻画与印象派有关，这似乎并不准确。印象派画家重视光，田黎明也重视光，这一点是相近的，但田黎明对光的理解、对光的处理，与印象派对光的处理完全不相干。在印象派画家那里，光即是自然的光，与色不分离，是色的来源，不同时间、不同空间的光照其色彩也不同；而在田黎明这里，光来于自然，也源自于心灵，光与色没有必然的联系。简言之，田黎明画中的光，主要是根据画意之需“杜撰”出来的，与印象派的描绘自然光色是两回事。

田黎明的画特别和谐，可以说是一种天人合一之作，这种境界是西方艺术素描，特别是西方现代艺术素描中所没有的，它们（西方现代艺术）基本上都是矛盾、冲突、对抗、激烈、变形、丑怪、不安的一种状态。而田黎明的这种和谐之美是中国传统的東西，是传统的一种精神，但是在形式上又有一些水彩的因素。他从印象派的光的表现上受到启发，但是他并没有纯粹模仿印象派的东西，印象派的光是用

一种光色的方法，像莫奈画的草垛，就是描绘从早上到晚上光的变化。实际上，印象派非常接近自然规律，对光进行很科学的分析，比如描绘傍晚的光的时候，可能就增加了紫色调，而中午的光黄调子比较多，早上的光蓝调子比较多，再加入一些环境色。印象派的产生与科学的发展尤其是光学的发展有着密切的关系。虽然田黎明吸收了其中的一些因素，但是他有一种创作性，并且他不是突然发生变化的，即不是心血来潮——看着这个东西马上就做出来了，而是选择了这条道路以后，一点一点地往前推，是一种渐变性的。并且对于外来的因素也是一点一点地吸收，这是与他的个性有关系的。

田黎明画作中的光有四个方面值得关注：首先，通过斑驳阳光的感觉（只是“感觉”而已），赋予画面以自然生命的活泼，这活泼与人物的静谧形成照应。其二，他们带给画面一种扑朔迷离的气氛，这气氛恰好烘托人物形象的“简朴”，令人觉得那是跟气象万千的大自然共有的“简朴”。其三，它们大大小小洒满画幅，一方面对空间纵深感有所消解，另一方面又增加了空间的丰富性，甚至造成一种光照无常、欲真又幻的效果。其四，它们也和人物造型的“简朴”一样，比写实性描绘更具有“间离效果”，即距离物的真实世界更远一些，从而有助于把观者带入画家所醉心的意境，即精神世界之中。

现在有人认为田黎明的艺术不是来源于西方的，也不是来源于传统的，而是来源于生活的。我认为这种说法不是很准确，恰当地说，田黎明的艺术源头既有生活的又有传统的，也有西方的。而作为一种图式，最早的源头一定是前人的绘画，即中国传统绘画；另外他也学过素描。后来他在军事博物馆住，于是就经常去八一湖游泳，并由此而受到水中光斑的启发。所以

上述的说法并不准确。任何一个画家肯定首先来源于对传统的学习，并且在受教育的过程中，开始的时候肯定不是学这个就是学那个，所以传统、西方、生活这三个方面的因素都或多或少地产生着影响，但是很难说哪一部分一定受到什么因素的影响，因为他都融合在了一起。

很多人都非常喜欢田黎明的绘画，当然，也有很多的模仿者。但是如果只是模仿的话，永远也达不到他的水平，因为一种风格、一种样式的形成，都要付出很大的努力，并且要有天赋和各种机遇。而模仿者不可能和田黎明有相同的条件和环境，以及自身截然不同的因素，所以模仿的只是他的形式，而没有自己的创造，即便模仿得再像也没有任何意义。当然，田黎明现在在美院任教，他的学生中肯定有不少人模仿他。其实学生在某一个阶段模仿老师是很正常的，但是最后如果要超越老师，必须要有自己的东西。现在有很多人模仿他人模仿得很像，比如我曾经在一个拍卖场看到了一批模仿黄胄的画，应该说他比黄胄的技巧还要精致，但是恰恰就因为这种精致，反而失去了黄胄的那种豪气。所以艺术到了一定的程度就有一种很天性的东西，是无法模仿的，即有一些不经意的东西却是神来之笔，自然流露而使人无从学习，学的只能是其技巧与方法。

回顾一下中国的传统，比如李郭派、董巨派等，他们绝对不是单纯的继承传统，而是一定有自己新的创造，否则不可能自成一家并且影响至今。田黎明也一样，他的绘画样式是自成一家的，是任何模仿者都达不到的境界。比如黄宾虹、齐白石、潘天寿等都是大师，迄今为止模仿他们而成为名家的少之又少，几乎是没有，因为他们的风格都是自己独特的创造。

如果这其中有一个核心的话，那就是精神，比如中国艺术内在的规律性、个性与技法的统一，或者强烈的感情等。于是在这个角度上，具体的操作方法有所不同，即面貌必然也不相同。比如齐白石的绘画，虽然很直、很露、很简单，但是却充满了趣味，而他的模仿者却恰恰失去了这种趣味，只是单纯的剩下了直与露。

最后，我想说，对于田黎明而言，我认为他的这种风格相对来说坚持的时间已经够长了，现在开始有一点重复，当然，在一定程度上他是在渐变，比如与以前不同，他现在也开始画一些见笔的作品。我也常跟他探讨说，不能一直守着光、守着没骨，应该适当地增加一些新的意识，可以尝试着画一些不太平和的作品。其实在这方面他是有余地的，而且他在画这种风格之前也画过一些其他的東西。换言之，即他在别的方面可能还有一种能力，但是具体要怎么发挥只能靠他自己去实现。我认为首先他应该有一个冲破变化的动机，找对一个目标，但是这种变化需要一个循序渐进的过程。

其实，田黎明也在考虑，因为他现在面临着一个分化的问题。实际上，所有成名的画家都会面临这个问题，而人的超越能力是有限的。当然，我反对一种看法——就是只要变就好、只要新就好。我曾经和任惠中有过一次争论，他的观点就是首先要新，其原话是：“先求新，后求好”，只要新就好，而我认为求新是可以的，但求新的同时一定要求好。对于中国画而言，甚至对于任何艺术而言，绝对不能把新作为一种目标，因为艺术最终的东西一定要好，要有质量，要能打动人，要有感染力，而新的东西未必能涵盖这些内容。



薛永年
中央美术学院美术史论系教授
博士生导师、著名理论家



田黎明和唐勇力一样，是新时期成长起来的极有特色的实力派画家。他来中央美院之前所创作的一些作品已经非常有影响力了。来到美院以后，他主要是跟随卢沉先生继续深造，然后留校任教。

田黎明的绘画，艺术特色非常突出。他的这种绘画风格，实际上是以传统绘画中的“没骨画法”作为基础的。当然，我说的这个“基础”，是艺术表现拓展意义上的“基础”。这是一种与光、色结合起来的“没骨画法”，传统的“没骨”一般仅使用色彩来画，并不强调用光。而田黎明的绘画找到了中国传统绘画中的可以和西方印象派的光、色融合起来的有效因素，然后，他把它们有机地结合起来，融为一体。

传统的“没骨”，在古代基本上是花鸟画的一种技法，尚无画家用这种方法画人物，而田黎明却开辟了用这种方法画人物的一条新路径，这对中国人物画的发展无疑是一个很重要的拓展。画人物与画花鸟不同，它对造型的要求非常严格；而画花鸟，尤其是画花，相对来说容易一些，比如这朵花和那朵花没有太大的区别，都可以被欣赏者接受。但是画人物不同，不管张三还是李四，每一个人都有自己的个性化特征，所以这就给画人物提出了非常高的要求。把“没骨”和

光色结合起来,同时又要对造型进行提炼、概括、转化,表现一种清宁、和悦的审美享受,将传统绘画的“没骨”技法提升入“天人合一”的境界,在这个境界之中,人与自然是协调的——在大自然中,人可以把这种精神投入进去,其实人也是大自然的一部分。

我和田黎明是多年的同事,在美院,我们经常参加一些会议,进行交流。他对传统“天人合一”的艺术语言、对传统文化的精神实质,是有非常深入的研究与了解的,并且能够在自己的艺术实践中,把这种东西融入传统的“没骨”,同时吸收西方的光色表现,然后发展成自己的一种风格。他的这种风格是绝无仅有的,影响了很多,开创了一种新的面貌,而这种新的面貌在精神上虽是中国的,但是在技法上却又对中国传统的东进行了创造性的拓展。当然,他非常讲究技法,像他的“围墨法”、“渲染法”、“连染法”等都是为了表现这种精神和艺术风格而创造出来的。

田黎明的绘画,对中国人物画的创作与发展有重要的启示意义。依照中国古代绘画的目的论而言,绘画功能有两种:一种类型是为了教化,以此达到诸如辅政等具有功利性的目的;另一种类型就是作为审美画,如画一个有高尚道德的人、一个有文化底蕴的贤人等,创造一种意境。近现代的绘画主要是第一种类型——配合革命、斗争等政治等方面的需要,创作主题性绘画。而田黎明的这种艺术,则吸收了中国传统山水画中蕴涵的审美因素,因为“天人合一”的思想在中国山水画里表现得最充分的。在这个意义上,田黎明的画不仅仅是描绘一个具体的形体,而主要是创造了一种意境,无论是画天真的儿童在水中游戏,还是画一个老人在阳光下休息,都非常和谐地融入了自然之中,他们身上、他们所处的

环境,无不充满了朝气、充满了阳光,给人一种美的享受。这是在以前画家的创作中所未曾见过的。

传统人物画是以水墨为主的,它没有对光进行特别深入细致的探讨,而且对色的使用也没有进行更细微的探究。而田黎明则在中国传统绘画的基础上,吸收了西方光和色的因素,发展成了自己的东西,并且表达的基本上是中国绘画、中国文化的精,这样就在更高的跨文化空间上给人物画打开了一个崭新的发展空间。这是一个崭新的领域,这个崭新的领域给人一种全新的审美享受。

总之,相对而言,唐勇力的绘画比田黎明的绘画更强调厚重,强调北方的感觉;而田黎明的绘画比唐勇力的绘画更清秀,强调南方的“秀”的感觉。然而,无论如何,田黎明和唐勇力等人,都是新时期以来他们这个年龄段非常出色的画家,他们对传统不仅有非常深刻的了解,而且有明显的发展,他们继承了传统,但不是在走既有的传统路子,而是从精神上、艺术表现上等等都有自己的追求、都有自己的创新,并且基本上已经成熟了。



陈传席
中国人民大学教授
博士生导师、著名理论家

田黎明的绘画风格非常独特,在一两千年来的中国画坛,就绘画风格和样式而言,他是变化最大的

一个画家。

值得强调的是,他的绘画无论如何变化还是中国画,有的画家也在不断地变化,但是变到最后却不是中国画了。至于什么是中国画,可能没有人能够说清楚,但是对于中国画的特点、面貌、本质,大多数人的心里都有一个认识 and 标准。田黎明不仅保持了中国画的本色,而且在此基础上又有所创新,与传统的中国画拉开了距离,形成了独特的个人面貌,自古至今独此一家,真正做到了别开生面。在绘画上,能够把这两个方面同时兼顾起来,是十分难得可贵的。而田黎明做到了,并且做得很有成就,这是非常值得赞许的。

也有人说,田黎明的绘画在很大程度上吸收借鉴了西方的东西,比如印象派的色彩、光影等元素。但是实际上几乎所有的画家都在吸收西方的东西,就像太阳底下没有新鲜的事情,即便是原子弹也没什么了不起,只是和火有着密切的关系,如果没有火的话,也就没有原子弹,所以创造、发明火才是最了不起的。田黎明的绘画虽然借鉴了西方绘画的因素,但是他“化”得很好,完全变成了自己的东西。实际上,他更加注重传统的学习,汲取传统绘画的精髓。其实,无论是学习西方,还是学习传统,关键的问题就是怎么学,最后如何变成自己的东西表现出来。如果学得特别好,但是却画不出来要表达的那种感觉,则也是不成功的。而田黎明能够把学到的东西糅合在一起,用自己的绘画语言表达出来,这在创作理念上是非常高明的。并且他的这种“学”是自然现象,与模仿完全不同。

在上述意义上,可以说,由于田黎明开辟了新的局面,所以他就可以进入画史。他是一个历史性的画家,而不是在搞一个小花样。有的人只是在搞花样,而田黎明是在追求风格。

最后,我希望他的绘画能够继续深入,一方面,就是把这种特色进一步加强,使其面貌更新;另一方面,更加深入探索传统,寻求其内在的本质,增加他的绘画的内涵和绘画的艺术性。这两点应该是他努力的方向。但是希望他的风格不要完全改变,关键是如何加强。当然,就他目前的程度而言,在中国绘画史上已经是非常杰出、非常了不起了。希冀他的绘画进一步加强,就是期待他的艺术今后能够锦上添花,更上一层楼。



张晓凌
中国艺术研究院研究生院院长
博士生导师

我认为田黎明的一个最大特点,或者说一个优秀的品质,就在于他一直在突破。

他的绘画风格、样式、造型以及整体的画面效果,都是非常独特的,在当代画坛独成一家。我们可以用很多东西描述它,但是都很难涵盖其绘画所有的要义。

我认为他是一个实验艺术家,他一直在思考中探索,这种精神是非常可贵的。从写实主义到采用彩墨、光影等艺术手法作为形式语言,这之间的变化是巨大的。和唐勇力一样,田黎明的写实功底也非常好,可以说他早期绘画在写实上做得已经非常完善了,达到了一个相当的高度,但是他并不满足。其实所有写实主义的画家都会被一个

问题所困扰,那就是写实主义绘画的反面影响,在这样一个大的写实的绘画系统中,田黎明的具体位置在哪儿?这是田黎明必须面对的问题。

虽然学院教育没有办法避免这个问题,但是作为艺术家一定要改变这种状况。我们一直讲突围,在这方面田黎明的路线是比较独特的,他和唐勇力有所不同。唐勇力对艺术的探索较多地从古人那里找一些元素,而田黎明则从当代生活里面找。画面的元素来自于他对生活的观察、提炼和感觉,这是他的艺术创作最主要的一个来源,把生活作为自己艺术的源泉,在这一点上,田黎明是非常高明的。

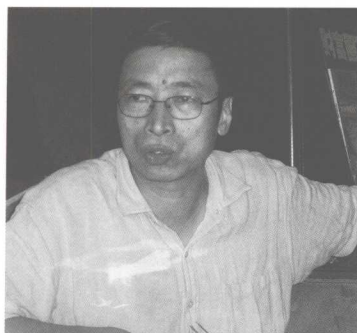
不可否认,田黎明也受到了西方印象派的影响,但是我们不能因此而产生误解。实际上,我认为他的绘画是一个中国人对光、对色的感觉。印象派并不神秘,我曾经写过一本这方面的书,应该说对它比较了解。其实中国人对光、对色的观察从来都是很敏锐的,比如《红楼梦》中有很多段描绘树枝树叶间光斑的感觉,对大自然中花和色的感觉,还有一些动物在光影中飞行,描写得都非常精彩,这应该都是比较早的印象派——文字印象派,远远早于法国的印象派。这就说明了一个道理,我们中国人并不是因为受了印象派的影响,才知道光和色的,而是中国人自古就有着独特的对大自然光和色的感受。当然,也有西方印象派、西方水彩的影响等等,但主要是中国的传统。田黎明凭着自己的睿智和中国人独特的感受,找到了这个东西。他当过兵,在农村生活过等等,各种经历使得他的感受非常丰富,提炼成他的画面语言也别具一格。

近几年,田黎明的绘画又发生了一些变化,就是对光斑、色彩进行减弱、提纯,使之变得很淡,若有若无。说有,好像又没有;说没

有,但是它又确实存在。整个画面虽然调子淡了,但含义却更加丰富了,我们可以把这个变化称为田黎明的第二阶段。至于他下一步怎么发展,是我所关心的一个问题,因为一个风格推到极致以后再突破是非常困难的。我认为,他可以在这种风格上稍微稳定一下再突破,并且以他的修养和个人品质、绘画功底以及对艺术史的理解和把握,他以后在艺术上更大的突破是可以期许的。

如果中国当代艺术要出一个大家的话,田黎明以后很有可能成为其中之一,因为他具有大家的潜质,但是时间不能太早,否则就是作茧自缚。这之中的主要缘由,是因为中国画从来都是晚熟的艺术,历代大家的风格都不是在年轻的时候形成的,而是在晚年形成的。中国画的伟大之处,就在于它内蕴着一个集体崇尚的具有统一精神性的东西,并不是拿过笔、弄过墨、会一点造型就是中国画画家了,笔墨修炼为精神性的东西是需要时间的。所以,我认为田黎明的风格真正形成要在65岁以后。

总之,田黎明首先是一位探索和突围的画家,就是我所说的实验艺术家;其次,他的艺术的独特性使他在中国画坛有一个潜在的发展空间,如果发展好了,他有可能成为一个大家。仅就他的画面本身而言,他会成为一个开山立派的人,至少会形成一个流派、一个样式,当然这还需要时间。再次,他的修养非常好,心胸宽广、做事稳重,能宽容、包容很多事情,待人接物都非常文气。最后,他具有一定的领导管理才能,这是一个大家所必需的。所以,在中国同时代的中青年画家中,田黎明是非常优秀的。



殷双喜
中央美术学院学术委员会
副秘书长、博士

田黎明的画风,以中国传统的没骨法为基础,但融入了光的因素,其风格极为独特。此前他做过多种探索,在我的印象里,他在这种风格最早的代表作是《小溪》,这幅作品在参加中国画研究院举办的国际水墨大展时获了奖。

《小溪》之后,他画了一批以城市中休闲(游泳)为题材的系列作品。我记得有一次在谈到创作体会时,他说由于经常去游泳,看见阳光透过树叶照射下来,洒落在游泳的人身上,他对那种斑斑驳驳的印象非常感兴趣,然后就试图找到一种可以表现自己真实感受的手法,最后试验出一种有效的方法,他将其称为“围墨法”。

当然,这批作品创作出来之后,画坛就产生了不同的看法——中国画传统用笔到哪儿去了?墨到哪儿去了?等等。事实上,田黎明对中国画的笔墨有极为深入的研究,他画的《碑林》就是见笔见墨的。

当初,田黎明画《碑林》的时候,线条与造型关系的处理及其渴笔干皴与表现所绘物象体面关系的表现手法,显然与卢沉承继的“徐(悲鸿)蒋(兆和)”体系是有密切关系的。后来田黎明曾跟我说:“绘画的力量并不在于表面用笔是否有力,即便是干笔、渴笔使劲擦,表面上看似很粗犷,但未必有意

义。”我非常理解他这句话的意思,就好比中国的武功或者气功,分为硬功和软功,即便是“硬功”,也不是使蛮劲。例如,我们看举重运动员往上提杠铃的时候感觉很费劲,但是他举着不动的时候就不费劲了吗?其实不然,他举着不动的时候也是需要力量的,只不过需要的是内力。所以我想,田黎明后来走的是一条内在修养的道路,表面看其难度虽然不大,但确实不容易达到理想境界。这就是说,借助粗犷的行笔通过那种“笔力效果”容易,但是不露声色、不着笔痕地借助内养提高笔墨的质量却是很难的。

此外,能够把色彩和墨交融在一起,并且又做到那么透明、透亮和清爽,这本身就有很大的难度。有的人是色彩盖住了笔墨,让人感觉是一幅以色彩为主要语言方式的作品,失去了中国画的味道;而有的人则把色彩和墨搅在一块,把画面弄得很“脏”、很“糊”。当前,一些人的作品色压墨、墨压色,搅和在一块,让人看了感觉很难受。然而,田黎明的绘画,在典雅的灰调子里,不仅有色彩,并且能够达到和水墨作品同样的表现力。所以,我认为他的这种风格不仅是非常少见的,而且他画面中的那种纯净的境界,比如他在今日美术馆展出的那批以西藏雪域为题材的作品,其精神内蕴和精神境界所达到的高度,是这几年中国画最令人欣喜的现象之一。他的这批作品,不仅仅是画面单纯、干净,而且特别能够给人们以心灵的陶冶。

要而言之,田黎明作品中的那种明亮、那种澄明之净,我觉得就是你到了高原看到天都是低的、一片无限深远的蓝天。所以,看他这种类型的画,你会想起李娜唱的《青藏高原》。当然,李娜是一种高亢的表达,而田黎明却是一种含蓄的书写。

目前,一些画家的风格属于“笔系统”,而田黎明是“墨系统”,

这两者是有区别的,但二者都是中国画的系统,有些人笔胜于墨,而有些人墨胜于笔。比如张仃的画是焦墨,好像是墨法,但他完全是靠笔撑起来的,整个是“线”的系统。当然,如果“笔系统”的画家把笔放倒(侧锋),用皴擦塑造一些“面”,但这之中的“面”是什么,“面”其实就是线的聚合。譬如,画家不停地用密密麻麻的皴法塑造一个山头,就由线构成了面,线和面就发生了转换。中国古代画论讲“远人无目、远山无树”,离得远了线就看不清了,远了以后画面的笔墨就融合到一起了,而且画面中有的黑白对比离得远了就成了灰调子,所以这是一个观看的方法,即有关角度和距离的一个认识问题。笔墨的转换、融合本来是一体的,但是确实有些人是中锋用笔,有些人用其他东西(如用刷子)以用墨为主,比如,吴冠中画画用排笔刷,如果你说这就不是中国画(到现在还有人不可),为什么李可染可以拿毛笔这样搞那样撮,古人有这种笔法吗?所以,我觉得笔墨技法应该具备多样的开拓和创造性。

归根结底,笔墨的精神才是一个中国画家最应该关心的核心。古人为什么有“有肉无骨”之说呢?同样是墨,点得好了就是好的墨点,点不好为什么就叫无骨呢?古人所谓的“墨猪”,就是有墨无骨,剔了骨头的一摊肉,这叫没骨,就是墨没有精神,摊在那儿是死的。而田黎明的“没骨”,骨肉不是截然分离的,他的“没骨”中,精神是立得住的。

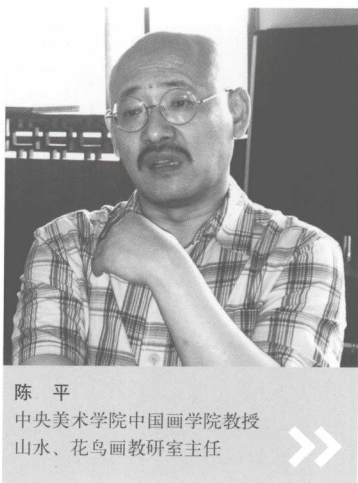
至此,我还想说,在艺术的发展过程中,田黎明一直在摸索,也在考虑有所变化,比如说人物,以前在画面上所描绘的人物数量比较少,他以后会不会发展出数量比较多的人物的组合?这还要观察。

最后,需要说明的是,我觉得目前画家扎堆的群体展,即一人拿着几张画到处展览的这种方式,

是不是可以用多样化的其他传播方式改变一下,或者说,画家有没有勇气沉默两三年,不参加展览,为自己准备个人展览。50岁以上的艺术家三年五年不参加任何群体展览,而为自己做一个回顾展。现在拿一张画、两张画、三张画参加一个展览,这种现象太普遍了,使人感觉国画的生产速度非常快,即你一年画几十张,足够应付几十个展览了,时间长了,再好的画观众也会有审美疲劳的。比如在美术馆,这个主题的展厅有你的画,而到那个主题的展厅又有你的画,于是展出的作品风格就相互雷同。当然,这与展览策划人有关系,而更重要的是,一些资金的介入、商业机制的介入,使得策展人必须拉一些名家来撑台面,所有的展览都能见到这些名家,所以弄来弄去如果把题目去掉,那么这个展览跟那个展览就没有太大的区别,就是相互之间只有一部分人不一样,可能10%或者20%换一些新人。用传统的话说,这就是唱堂会、唱折子戏,那么,你为什么就不能独立地唱一次大戏,为什么就没有勇气把自己的好画都留着做学术展览?

目前,中国画界有一个问题,就是展览太多,都想拉名家参展,许多人碍不过友情面,友情出演,而很少考虑展览的学术定位和水平。我曾跟田黎明谈过,不能什么展览都参加,要有节制、要挑选。目前,国内有关中国画的展览有一个值得思考的问题,这就是在北京等几个主要大城市的展览,已经形成了一个基本的参展画家群,不同展览的画家构成只是个别调整。这个基本的画家群可能有30人、50人,或者60人。就策划展览而言,只要找一个展览题目,从这个基本的画家群中找出二三十个人,就可以做一个很不错的展览,因为这一批人的水准和修养都比较正气。不过,问题的关键是,不同的人、不

同的资金注入,起个名称做个展览,搞得多了你便会发现弄来弄去就是这个圈子。所以,所有的展览,不管是什么风格、什么题目、什么思想,若都找田黎明一起参加,也是个问题。这一点我从田黎明那里也感觉到了,他也很苦恼。因此,我建议田黎明今后对展览的邀请可以慎重考虑一下,比如:这个展览的主题跟我的创作追求是否吻合?当然并不是说你的展览不好,而是说如果我跟你的主题不是一个大的路数,那我就没必要参加。和其他的画种相比,我觉得中国画界的展览策划人的水准还需要提高,希望有更多有新颖创意和学术水平的中国画展览出现,而不只是找一批名家凑堆亮相,再跟每人要一张小画了事。



陈平
中央美术学院中国画学院教授
山水、花鸟画教研室主任

田黎明是一位善于思考、善于开拓的画家。他在绘画中采用了一种以光的晦明表现画面的手法,他的这种方法在中国绘画中是非常新颖的,而且,他还是采取了中国传统绘画的一种既有手段——“没骨”画法来体现他的这种新颖性的。

他的绘画吸收了西方绘画中色彩和光斑的因素,和中国传统绘

画拉开了距离,实际上也是对中国传统绘画的一种开拓,但它内在的气质依然是中国文化。而中国文化的体现,其实就取决于画面表现出来的精神内涵和艺术语言手法中体现出来的精神追求。因为有这样的精神所在,所以,无论他的画面如何变化,都不会失掉中国绘画的特色。在这个意义上,我认为他的绘画的境界是非常儒雅的,有一种文人画的精神,不管他画的游泳系列、村妇系列,还是一些人文系列等等,都是站在很高的一个层面上。我认为中国画家应该做到这一点,只有具备中国文化的文心,才能把握住自己的画面,奉献给观者一种可品读的亲切性。

在田黎明的绘画中,我们能找到他的一种自我的定位,以这种定位来确立自己的艺术风格、发展面貌,这是非常难得的。因为,一个画家在一生中找到一个定位是很难的,而找到以后要守住这个定位是更加困难的,并且这个定位需要不断的丰富、不断的充实,而不是找到以后就停滞不前了。它就像滚雪球一样,你团了一个雪球,就要东南西北各个方位地去吸收,使它越来越大、越来越完整。当然也有一些画家属于不定型的,但是非常聪明。还是拿团雪球为例,今天团一个,明天团一个,最后团了无数个雪球,也就是说他变了无数个风格,但是这些风格却是散乱的,没有自己完整的体系,不像田黎明的绘画完全是一个雪球,并且不断地使自己更加完善,我觉得一个优秀的艺术家应该是这种情况。

另外,他把中国传统绘画中的“没骨”画法进行了现代性的处理,成为自己独特的艺术语言,给后人研究没骨绘画提供了新的参考借鉴,这是非常有学术价值的。总之,田黎明的绘画使中国绘画有了一个新的延伸的空间。