

「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

田黎明

卷



画苑名家经典·田黎明卷

策 划 / 韩 峰

执行主编 / 郑洪明

文字审核 / 孙国华

装帧设计 / 丛 飒

责任编辑 / 李 河

出 品 / 北京盛唐翰墨国际书画艺术院

出版发行 / 中国国际艺术出版社

设计制作 / 北京盛唐翰墨艺术工作室

开 本 / 889 × 1194 1/16 3.5 印张

印 数 / 1—2000 册

出版日期 / 2006 年 12 月第 1 版第 1 次印刷

定 价 / 38 元

版权所有 翻印必究

「画苑名家经典」

HUAYUAN MINGJIA JINGDIAN

田黎明

卷



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、中国画艺委员会委员。

点击理由

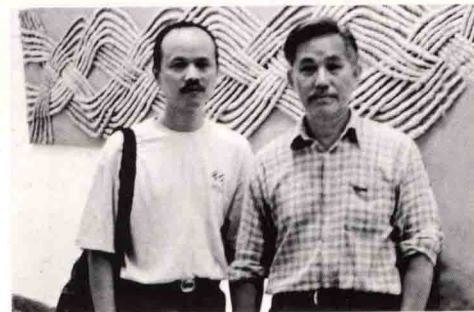
我们正处身于国家综合国力不断上升的最佳时期,民族艺术自然也要有相应的发展和变化,但是这个变化,决不是那种釜底抽薪式的被外来文化取而代之。20世纪80年代以来,不少画坛学人因为没能立足于民族文化本位,而至今举步维艰。相比较之下,田黎明的经验极为值得借鉴。

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自有各自的轴心。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。

在上述的文化背景下,中国画家如何自处,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、疏释、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它文明的冲突,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它文明共处”,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《爨宝子》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

独特的艺术教育模式，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的吧。



潘公凯
中央美术学院院长
教授、博士生导师



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不太一

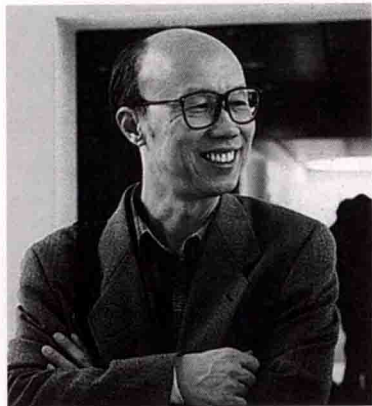
样的地方，就是他在这方面处理得比较恰当，或者说，比较智慧。因为，光影这个东西在西方是伴随着立体空间和对对象的三维空间的描绘而存在着的。这就是说，田黎明吸收了西方光影明暗、色调对比变化的因素，但与西方表现手法不同的是，他把它放入了一个平面当中，他舍弃了西方作为光影表现前提的三度空间的纵深感，把它变得比较平面，但是仍然保留了光影的一定效果。在这方面，我觉得田黎明处理得特别智慧，手法显得特别聪明。

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有因素。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，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个方面，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,在这点上做的非常突出。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88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东西,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相与共的“简朴”。其三,它们大小小小洒满画幅,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,恰当的说,田黎明的艺术之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，而没有任何自己的创造，所以即便模仿的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。其实在这个方面他是有余地的，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。

总之，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，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，要能打动入，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。他来自中央美院之前，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,人与自然是谐调的——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,影响了很多人,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”、“融染法”、“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的是最充分的。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

谐地融入到了自然之中,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、中国文化的精神,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,有比较明显的发展,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。



陈天席
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,这也是不成功的。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。

在如上意义上,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，即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

我认为田黎明一个最大的特点，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

一个大的写实主义的绘画系统中，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，描写的都非常精彩，这应该比较早的印象派——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，但最主要是中国的传统。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，但涵义却更加

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，他的修为非常好，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，他现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，画坛也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休养的道路，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会到一起了，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。

归根结蒂，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，我觉得目前国画家扎堆的群体展，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它传播方式改变一下，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。五十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准。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三十人、五十人，或者六十人。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为都比较正气。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堆墙亮相，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地丰富、不断地充实，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，成为了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。



没骨·和谐·厚望

——刘曦林谈田黎明

刘曦林
中国美术馆研究员
著名理论家

(一)

近代以来，凡是经过学院教育培养的画家，毫无例外地或多或少地都受到过西方绘画技法的影响，经过学院教育培养的画家的最初的绘画启蒙，决定了他们不可能脱离西方艺术的影响。谈到田黎明的绘画，许多人都认为，他同样或多或少地受到了西方绘画的影响，但是，田黎明的绘画最后得出来的结果却又不是典型的“融合西画派”。

在人物画家，典型的“融合西画派”的风格，应该是蒋兆和、方增先等人的那种样式。此外，在徐悲鸿的传派中，李斛、宗其香的风格，西方绘画的影响则表现得更为明显——当我们谈到李斛、宗其香的时候，可以认为他们的探索是有意义的，李斛的《印度妇女像》画得非常精彩，但他们都还没有来得及从中国文化本位这个立场上对西方绘画的影响进行深入细致的分析、研究和转化。

以往，我们谈民族绘画传统的时候，涉及水墨传统比较多，较少讲色彩传统，疏忽了色彩这个体系——包括重彩和没骨。田黎明、唐勇力这一代画家，开始有意识地从事色彩角度探索传统绘画的推陈出新，风格虽然各不相同，但体现的都还是中国的风格、味道。在这个意义上，我认为田黎明还是在传统之中游弋的一个画家。

谈到田黎明的文脉来源，就要从卢沉的教学思想谈起。当然，卢沉的教学思路与中央美院的大环境是密不可分的。在中央美院的文脉中，徐悲鸿倡导的“彩墨画”，是一个重要的文脉发展路径，其中李斛和宗其香是重要传人。在中央美院，李斛和宗其香都属于典型的素描——色彩派，叶浅予是白描派，而蒋兆和当时已经变成折中派了。20世纪50年代初，徐悲鸿提出了“彩墨画”说，至20世纪50年代中期，李斛和宗其香在艺术上开始成熟，他们坚持中西结合，是徐悲鸿“彩墨画”文脉的忠实弟子。此时，蒋兆和从素描派变成折中派，在中国画的素描教学大辩论中，提出了第三条道路，他提出以线描为基础，适当地吸收西方素描的科学因素来充实中国人物画的表现力。以1959年的《杜甫》、《曹操》为代表，说明当时蒋兆和的观念发生了很大的变化，他甚至不同意徐悲鸿的彩墨画说。李斛那时也已经研究线描了，现在看他那时画的《关汉卿》等作品，完全是从中国古典的白描方法而来的，画面上的人物面部已经没有光色渲染了。作为徐悲鸿“彩墨画”说的忠实继承者，宗其香后来的变化没有李斛那么典型，李斛在“文革”期间不幸去世了，所以，他们对中国画人物画坛的影响应该说是有限的。当然，我们不应忘记他们的努力，他们为我们提

供了历史的经验和教训。

目前，从全国美展以及一些写意人物画展上看，人物画西化的倾向不在色彩派，而在素描派这批画家。他们在形体塑造上使用的手法，过分依据素描原理进行皴擦。你看蒋兆和前期的《与阿Q像》、《一篮春色卖遍人间》皴擦运用得多么有分寸，现在有许多画家在“阿Q”面前倒退了。而田黎明却从另外一个角度，把握住了中国绘画美学的一些实质性内涵，他的审美境界、精神内涵，以及平面处理方式等等，都表现出中国传统绘画的一些重要的内涵。深入地研究传统，沿着传统文脉的路径走，现在的大文化环境无疑是一个极好的时机。但是我希望画家们创作出来的作品并不一定是太传统的，虽然画家在学习中应该贴近传统，但拿出来的作品却应该是自己的、是时代的，而田黎明的风格，正好就是我所希望的。

就田黎明的艺术风格而言，他受卢沉的影响非常深刻，并且和卢沉的关系非常好。卢沉病危的时候他真是侍师如父。谈到这儿，我不由想起了卢沉、周思聪对叶浅予和蒋兆和先生也是非常忠诚的。他们从来不说或者很少说老师的不足，而是按照艺术的规律，用自己的艺术实践来寻找自己的艺术走向。这就是说，在老师的大树底下再长出一棵大

树来,这是很不容易的。所以,我觉得在中央美术学院这个体系里,现在没有百分之百的叶浅予体系、没有百分之百的蒋兆和体系、没有百分之百的李可染体系、没有百分之百的李苦禅体系。这当时的四大台柱到今天这一代,都发生了重要的演化。虽然在大树底下容易得到庇护,但是大树底下长不起来大树,他们必须通过消化老师的营养悄悄地找到自己。虽然现在是一个张扬个性的时代,但是任何人都应当尊重自己的老师,这是中国文化和西方文化不同的地方。卢沉从不批判自己的老师,只是把他认同的、合理的成分吸收过来,把他认为属于教训的成分弃去,然后生成成自己的东西。我认为这样来对待师承、对待传统才比较符合中国文化发展的实际情况,符合个性化时代对传统文化的选择。

(二)

如果把田黎明归为卢沉体系的话,那么卢沉又是蒋兆和的大弟子,他是属于蒋兆和体系的。但是,卢沉已经和蒋兆和拉开了距离,卢沉只是没有走完他自己的路,我个人是这么认为的。卢沉主要有三路东西,一路是蒋兆和式的,但是后来他悄悄地摆脱了这种模式,就是减少素描的因素,学习中国传统的笔墨艺术语言。从《机车大夫》、《周总理和清洁工人》到《矿工图》等他跟周思聪合作的这批画,其实还是蒋兆和体系的东西,但是增加了一些西方现代的元素。另一路就是《清明》、《雨蒙蒙》那种淡墨的东西,表现都市人的一种心象,这种类型是他的非常独特的一个创作类型,他想在其中找到自己,和蒋兆和先生拉开距离,表达自己的心境。当然,卢沉为了生存,画了很多文人画笔墨的作品,画那些喝酒的、养鸟的、遛弯儿的老头儿,这又是另一种表现。部队的画家听他讲课的时候曾问过他是不是那种还迎合市场的庸人,他很直率地回答说:“我不是那种人,我

是钱也要,艺术也要。”这批东西就是为市场画的,但他主张市场和艺术统一。这些画也有真情实感的表达,他自己其实就是那些老头儿当中的一员,他说喝醉了就单纯了,实际上他的酒量很小,但是他要用画中的酒来浇愁,非常真切地表达了他的哀愁思绪。

田黎明的造型手法是美术学院教学思想体系培养出来的,是从素描起家的。从卢沉的培养和教育上看,从他画的一些课堂作业上看,他的那些笔墨和没骨相结合的习作,都是比较严谨的,虽然语言符号不同了,但是造型方式还是具有学院意味的。卢沉的那种《雨蒙蒙》之类的淡墨画,我认为田黎明已经悄悄地拿过来变成自己的东西了,在田黎明的创作过程中,也有一个淡墨的阶段,所以,田黎明所接受的传统应该说基本上是从“新传统”起家的——这个“新传统”在学院派中,主要指的就是结构塑造。譬如,田黎明1984年创作的《碑林》,大量使用皴擦,形成一种雕塑感。实际上,用皴擦的方法来塑造形体,使画面具有雕塑感,是蒋兆和体系的一个重要特点。但是,田黎明之后就发生了变化,他开始注重使用颜色,讲究色调,他画了一些红调子的、蓝调子的,光色斑斓的没骨人物,他在这时候开始想到要用自己的方法来表达自己的意象和意境,于是,就把线、没骨、笔墨、色彩结合起来。刚开始时,他采用意象的方法来处理人物的形象,后来,发展成融墨法、围墨法,这样,他最终把这一系列技法整合成整体画法,形成了他的个性化的没骨画法。我认为这是他在这个变法的过程当中一个重要的变化,就是对没骨法的把握。我称它为“圈墨法”或者“圈色法”。因为有“光斑”的感觉,所以我觉得这种说法比较贴切。

“没骨法”最早用于花鸟画,特别是到了唐代以后,经五代、两宋、元明,到恽南田时已经很成熟了,但是很少有人

把这种方法用到人物画中来,任伯年曾用过一点儿,他为吴昌硕画的《寒酸尉像》,有人认为吸收了西画的块面法,但实际上,这种色彩和笔墨、没骨并置的画法,古已有之。事实上,任伯年的人物画没有大量地使用没骨法,他只是给朋友画像时即兴而为。在我的印象当中,花鸟画没骨法较多。其实,他主要还是任熊那一派的东西,还是用非常严谨的线描和勾填法去完成的。把没骨法运用到山水中来的,在吴镜汀的画作里还有表现,但是后来基本上就失传了,演化成即兴挥洒的泼彩、泼墨了,泼彩其实也可以看作没骨的一种。而把没骨法大量地用在人物画中的,田黎明确实应该是一个非常典型的人物。

没骨的原意就是不用墨勾、不用墨皴,直接用色彩表现所画对象,这种画法主要见于花鸟画法。史载其画法始于五代的徐熙、徐崇嗣祖孙,崇嗣将祖父的“落墨法”之墨彩转换为色彩了。事实上,唐以前即有此法。有人说没骨法始于黄筌,《宣和画谱》著录有黄筌《没骨花枝图》一件,徐崇嗣仅是“乃效诸黄之格”而已。当然,不事勾勒直接用墨来画,是否也称为没骨,还是一个值得讨论的问题。直接用墨拓、点厾而不用勾线,也可能产生一种类似于没骨的效果,但是它主要强调的还是墨法,不是纯粹的没骨设色。

大家之所以十分注意田黎明所采用的没骨方法,我想还有一个问题值得注意,这就是他把光感、光斑引入人物画中。在此之前,很少有人这样用过。当田黎明把光感、光斑引入绘画的时候,我想这其中可能会有摄影的启发,可能还会有西方印象派的影响。其实,最切实的启发来自于画家的生活感受,田黎明喜欢游泳,他在80年代末的游泳生活中,那种波光粼粼的感觉敲开了他的大门,于是他将其引入画中,并一发不可

收拾，愈用愈精妙。

田黎明在课堂习作中、在课堂示范中，是笔、墨、色都有的，但是他的创作，就是他自己称为创作的那批东西，或者是我们称之为创作的那批东西，基本上是“没骨”的。可以将田黎明的这批作品称之为“圈墨法”、“圈色法”，他自称是“围墨法”，他就是用这样的技法把光感表现出来的。譬如，如果人物戴着帽子，他就会把人物脸部的上半部分用帽檐的阴影遮起来；如果人物处在阳光下，他就会把人物的面部和暗部做一种与光有关的处理。不过，必须强调的一点是，田黎明用了光，但没有用光色。西方的色光理论是讲究补色关系的，而田黎明没有用补色关系，只是借用了光色表现形体的一些因素，把它似是而非、似真而幻地加以转换性运用。他的画面的整个感觉是平面化的，并没有直接表现所画物象的立体感，当然，他的作品中的立体感是隐隐约约地支撑在光感的、光斑的笼罩之内的。所以，他的画有一种极为微妙的美感。由此，我也感到在印刷田黎明的画的时候，是最难印的，它很淡、很雅、很微妙。后来，有人说他是一种“智性的光影”、“智性的创造”，这是范迪安或者殷双喜他们那一代人对田黎明的评价，我认为这个评价还是比较准确的，也是智性的。

(三)

我曾经就没骨花鸟画的问题，与李魁正、贾广健讨论过这样一点：就是没骨不是无骨。如果直接用毛笔按画古典油画的方式细匀地涂上去，忽略了没骨要见笔这个问题，没有体现骨法用笔这一原则，那么，尽管你的形体结构画得也很好，但作为中国画而言，总感到不对味。这个观点或看法，我曾跟田黎明说过，他也有同感。后来我看了他画的《西域净土》、《高原阳光》等作品，发现他巧妙地利用了生宣的水线，将淡色、淡墨一笔一

笔地摆上去，这个时候笔法的意味就出来了，而这种笔法，却又不是十八描，不是作为骨法用笔那种笔法，而是整个形体用笔法塑造出来，也强化了西藏题材应有的力度。此时，和他原来的风格、和他原来的作品样式，已经产生了很大的变化，让我们感到他的作品很稳、很静，而且还很雅，意象性更强了，然而却内含着力度、厚度。

当然，在当今这个个性化的艺术时代里，大家都拉开了距离，但是距离有大有小，他和别人拉开的距离、和古人拉开的距离比较大，所以容易引起关注。当然，也容易引起人们的不解。

田黎明是一个非常独特的艺术家，他的独特性源于他的创造性，他是最鲜明的画家之一。于是，也就是在这个意义上，我认为，他也因此而形成了一些图式，这个图式和他的艺术思想或观念是息息相关的。

我们试总结一下他的图式：他以人物画为主，其塑造人物，基本是正面人物的肖像，还有一些侧面的动态人物，其面部总处在光影的掩影之中，这是一种图式；另外是无表情的表情，我曾经批评过人物画中的无表情现象，大家好像对社会都这么冷漠，不知道如何是好，都感到困惑。但是田黎明的无表情没有大喜、大悲、大恶，他是一种无表情的安详、平和和逸然，这也是一种表情，有的也有一些高士的极淡极淡的微笑，或是一种幽默蕴含在内；此外，还有一种图式就是他的笔墨和色调的运用，除了他的融墨、淡墨、圈墨、圈色、没骨之外，他比较讲究色调，这个色调可以说是淡墨、淡色，雅墨、雅色，有冷、有暖，但是这种冷暖并不是西画的补色关系。从笔墨角度来讲，他是淡墨和融墨，他用一种透明的心性来运用清墨，使人感到和谐、安定，表达了一种人生境界的渴求或者人生希望。

田黎明的画还有一个特点，那就是

他的画里一般没有题跋，有时候甚至落款都没有，有时候盖两个印章，但印章都不大，不像现在追求现代感的其他朋友那样，用印章的排列来造成经过历代鉴定的古董相。从图式的角度来讲，田黎明已经进入了一个比较纯化的图式阶段，但这个“纯化”并不是单调。林风眠曾经讲过艺术的纯化问题，认为纯化不是单调而是单纯。事实上，这个纯化就是一种境界，我想是个至高的境界，而这种境界体现了他的方法、他的图式和他的艺术理想之间的关系。

前面已经讲到了追求“意”的这一方面，其实这正是蒋兆和、卢沉那个文脉下来的东西。以前卢沉、周思聪总是教导田黎明要注意表现人物的内在精神，要把握形、色、线的精神内涵，田黎明也继承了这个思想。但是，表现怎样的“意”，是艺术家自己的事情，不是老师的事情，老师只是说你要表达“意”、表达“情”、表达“神韵”、表达“气”，至于到底是一些什么样的东西，还是要靠画家根据自己的心源去把握、去“悟”。

我们看一下田黎明画的题材，多为少男、少女，还有农民，其中农民也是少男少女比较多一点儿，他画土地、画水、画空气、画阳光等，画这些事物与人之间的关系，画人的呼吸，人的自由的畅想、自由的生存、和谐的生存。一般来说，他画得比较雅淡、朦胧、清澄、静穆、平和、柔融，有一种心境隐含在他的画面里，有一种意境在他的画面里。另外，他还有一种诗意，以前没有读过他的诗，但是我读过他的几篇散文，这些散文可以说是散文诗，比如他写的《水和风》、《阳光》、《呼吸》、《空气》等，读了他的这些东西以后，感觉他的文风是散文诗的文风，表达了人与自然的一种和谐的关系，人生的一种体验、一种品味、一种修行、一种如梦如幻的境界，让人感觉非常雅、非常动人。这些散文我想是解读他的画面图式、

方法的一个内在的依据,是画外音,也是画内音,是他的呼吸和脉搏。

由此,我就想到艺术家的修养,他是散文诗的修养,他的这些散文诗和中国的诗意文化非常接近。实际上,无论是对诗境的追求,还是对诗意的理解,对画家而言都是非常重要的。林语堂在30年代写了一本书,是关于中国人的,叫《吾土吾民》,是用英文写的,他是想把中国文化通过这本书介绍给外国读者。他讲到中国文化的时候、讲到中国画的时候,他认为有两个东西救了中国画,一个是中国的诗歌,另一个是中国的书法,这就使得中国画没有停留在如实反映现实这样一个状态里。确实,田黎明的画是进入到诗的境界的产物。

当然,这与田黎明的个性是息息相关的,这就是说,一个人喜欢什么样的境界,表达什么样的内在美,是与他的个性有关系的。就人生经历而言,田黎明的道路是比较丰富的,有过军旅生活的经历,有过社会大课堂的经历,有过学院教育的经历等等。在教学上,他像卢沉一样有敬业精神,对艺术非常执着、非常真诚。但是他是个慢性子,下棋都是下慢棋。你可能从来没见过他跟谁发过火,他待人处事是个“和”字,这也是他的人生之道。所以,他在冗繁的事务中、生活中,格外期冀那种心静如水的境界,这是他自己的一种理想、一种追求,是人生的理想,也是社会的理想。这同时也是中国哲学、中国文化追求的最高境界,从易经上看,是“和合”,和字有和谐、和善之意。《尚书》中的和是指对社会、人际关系诸多冲突的处理,合指相合、符合。中国人讲究“和为贵”、讲究“和气生财”,这个“和”字、这个平常心,按田黎明自己的说法,这是一种东方性情。我也是这么认为的,这是中国人的哲学。春秋时期,“和合”思想形成系统的观念范畴,既讲和,又讲不趋同,孔子说:“君子和而不同,小人同

而不和”即此意。《国语·郑语》还记述了史伯关于和同的论述:“夫和实生物,同则不继。……若以同裨同,尽乃弃矣。”认为阴阳和而万物生,完全相同的东西则无所生。可见和合中包含了不同事物的差异,矛盾多样性的统一,才能生物、才能发展。概而言之,所谓和合的和,指和谐、和平、祥和;合指结合、融合、合作。和合连起来讲,指在承认“不同”事物之矛盾、差异的前提下,把彼此不同的事物统一于一个相互依存的和合体中,并在不同事物和合的过程中,吸取各个事物的优长而克其短,使之达到最佳组合,由此促进新事物的产生,推动事物的发展。于是,也就是在这个意义上,我们认为田黎明的那些人生哲学并非是凭空而来的,而是其性情、思想、追求使然,说到底,这是与儒家、佛家、道家思想有密不可分的联系。

(四)

山东青州的佛教造像在北京展览的时候,田黎明看了以后非常激动,我正好那个时候到他家里去,他家就挂着他那个青州佛教造像展览的海报,那时候我就马上想到他的画,他有一颗佛心。他可能不是佛弟子,也可能不是居士,但是佛性里的这种平静、这种平和、这种与世无争、这种待人的方式、人和人之间的关系,可能对他有深刻的影响。

在谈论中国画问题的时候,我觉得有一个无时无刻不面临的修养问题。画家提高自己的艺术素质、提高艺术格调非常重要。你读不读古诗、写不写古诗是另外一回事儿,但是有没有诗性、诗心、诗意的思维,就非常重要了。有了这个传统的东西,在田黎明的笔下又巧妙地转换为和现代人共鸣的现代感,这种现代感也是他的画法和艺术内美之间的谐和关系。现在我们需要这样一种和谐的空气,中国人互相之间斗得太狠了,现在需要安宁下来,这是整个社会的需求。人和

人处在一个和而不同的时空里,艺术界也是一样。这就是说,在现代人关照人生的时候,他强调了表现“和”的一面,这是他的一个深刻的主题。不把握住这个主题的话,观众看他的语言、形式可能就不能深刻理解他的作品对内在美的那种追求,会留步在对他的形式的质疑或者误读之中。

还有一个值得注意的地方,就是他个性鲜明的现代感与他吸收抽象艺术的一些因素有关。他的画有抽象的形式美的表现,譬如以一种横平竖直的大结构形式构成画面。他画一个孩子穿着条纹的衣服,人躺着,一笔一笔地排过去,是横的,有抽象因素,很整、很概括,我想这都是他所追求的一种东西。

田黎明的艺术成就,假如要总结为一句话,田黎明是以自己的“和”的哲学(天人合一的“合”也好,和合的“和”也好)指导着自己的创作,并追求这样的一种人生境界。因此,有了他的艺术的味道,有了他独特的艺术语言。这个语言不是孤立的,这个情思也不是孤立的,他是把语言和他的情思融汇在一起,而且还非常耐人品味。此外,田黎明的画中还有一些“画外之意”的东西。记得有一个糖厂支持了一个小小的美术活动,给大家各送了一袋糖,叫我给他写个字,这糖的味道比较怪,很难说是什么味,我给他写了三个字叫“味外味”。他们很高兴,认为我真正知道了他们的糖的味道。我说何止是知道你的糖,我写的是“味外味”。田黎明的作品,无疑就有些“味外之味”的味道,他的画,诗在诗外,诗在画外,画在画外,味在味外。

说到对田黎明的希望,我曾经对他说过,他今后的创作应该力避轻薄,不要使画面过于柔弱,雅淡而不柔弱,这是很有分寸的东西。田黎明后来的实践表明,他已经很好地解决了这个问题。他画的《高原阳光》、《西域净土》,湿墨比较多,

但已经“有骨”了，所以，我看到他的《高原阳光》和《西域净土》非常高兴。不过，我还是希望他今后能从书法的角度向更高的层次突破，这方面不实践是不行的。我没见过他独立的书法作品，也没见过他长篇的题跋，所以不知道他的书法功底如何，但是我会隐隐约约地感到，他需要补补书法这一课。如果补了书法这一课，他的笔法可能还会更经得起考验，他会在《高原阳光》或者是《西域净土》这样一个基础上，使得“没骨”更有骨，不是“没而无骨”，这仿佛是一个有悖论的说法，但也许是体现着对立统一规律的说法。这样，他也可能会进入一个更高的层次，不至于使自己的这些东西产生柔弱、轻薄的感觉，中国的书法无疑可以帮助他解决这个问题。

(五)

最后，还有一个问题，就是自我和时代的关系。田黎明画的都市的男孩女孩，西藏高原的少男少女，特别适合表现他和合的心境，有一种和谐的美。但是，我想田黎明到了这个境界，也不一定拘于这个视角，也可以向别的题材方面拓展，他有军营生活的经历，他也画过雷锋，脑子里可能还有别的生活体验的记忆，我想，生活无处不在，应该“从于心”，按照自己感触最深的东西去画。但他同时作为一个有影响的画家，题材是否再宽广一点，或者对时代的大的脉搏也去投入一些关注，在艺术创作盛期为历史留下几件经典。

有一次，中国美术馆搞展览，我跟周思聪聊天说：“周大姐，我们这次展览，又把你的《人民和总理》拿出来了。”她就说，你们怎么老拿我那张画，我是不是成了政治画家了？我说，你不要怕别人说你是政治画家，你生活在这个时代里，怎么能不跟这个时代打交道呢。你对这个时代的脉搏有很深的感触，大家对你这画有共鸣，别人的画还达不到呢。实际上

一个画家的作品，既有艺术性，又能与时代大脉搏共振，这是艺术感应、心灵感应，是艺术家之幸。最近，我们正在筹备以农民为题材的画展，田黎明也有作品参展。从哪个角度表现这个时代的农民？现在的农民，不是三四十年代的农民，也不是五六十年代的农民，农民有一些悲苦的东西、令人揪心的东西。当然，追求和谐阳光也是这个时代农民精神境界的一个重要方面。以高尚的人文关怀精神去反映、去表现农民的人生，关注他们的问题，平视、正视处在社会转型阶段农民的心理和造型，是中国艺术家不可回避的中国问题。

这就是说，如果田黎明过多地去考虑自己驾轻就熟的技法语言，他可能会回避具有悲剧色彩的题材。但是，如果他画这个题材，他就必须破坏原有的语言，因为原有的语言不能表现具有悲剧内涵的题材。一个优秀的艺术家不可能没有亢奋主题的作品，一个优秀的艺术家应该对作品赋予更深切的人文关怀，甚至关注一些带有悲剧性的题材。如果有了新的创作激情，他自然会用新的语言去表达，就会破坏他原来的方法。所以，我觉得目前有两个问题值得探讨：第一个问题，我跟田黎明讨论得比较多，这是一个当代画家共同面临的问题，即在目前艺术市场需求包围当中，最怕画家的风格会跟着艺术市场需求跑，有没有可能静下心来创作一点经得起时代考验的作品？另外一个问题，是学院派的艺术家最容易遁入“象牙之塔”，这样的画家讲究笔墨技巧，也可能占领笔墨技巧尖端，但很容易留步在学院的生活里、留步在表面的生活感受里，现在许多人物画家很少像以前的那些人一样，以平视的眼光走进大众的生活里。

最近，美术馆要讨论表现农民问题，我写了一篇小文叫《俯视、仰视与平视、正视》。在鲁迅那个时代，即“五四”以

后一直到赵望云进行西北写生的那个时候——赵望云是以俯视的责任感着眼于老百姓的，但他却用平视的眼光画老百姓，是为了救助老百姓，是俯视中的平视。到了20世纪50年代，我们歌颂工农兵，是以仰视的方式看工农兵，在仰视的过程当中，把自我给蔑视了，把工农兵塑造得高大了。现在是一个平视的时代，这就是说，当前的艺术家们、文学家们，都主张以平视的态度对待他人，即自身也作为一个农民，和农民打交道、和农民生活在一起，正视他们的问题，体验他们的甘苦，寄托他们的理想。我们不应该失去这个平视人生的、深刻体验人生的机会。如果我们现在因没有人去组织做这些事情，就放弃这个主题，那是极为令人遗憾的。过去知识分子贬值，艺术家下乡也好，劳动改造也好，但是他有一个亲验人生的过程，知识青年都有这样的一个过程。现在如果我们一味地躲在学院里，就会浮在社会的上层，作为中产阶级的上层，对底层的关注可能会削弱，这可能是现代画家共同面临的一个问题。

总之，田黎明有这样很好的艺术技巧，又关注人生，希望在他的这个收获的年龄，有一批经典的作品问世，这经典无疑就是更具有人文精神和时代精神的作品，也是艺术上经得起考验的作品。社会对他寄予厚望，作为他的老朋友，我也对他寄予厚望。

(丙戌秋日于中国美术馆小书屋东窗)

韩峰、孙国华录音整理，并经本人阅校