

黎明

艺术与生活

TIAN LIMING YI SHU
YU SHENG HUO

安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与生活.田黎明/张修佳主编.-合肥:安徽美术出版社,2008.1

ISBN 978-7-5398-1749-1

I.艺… II.张… III.①中国画-作品集-中国-现代
②中国画-艺术评论-中国-现代 IV.J222.7 J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 200860 号

艺术与生活

策 划:何加林

主 编:张修佳

责任编辑:马 涛

装帧设计:大 可

安徽美术出版社出版

(合肥市政务文化新区圣泉路 1118 号 14 层 邮编:230071)

网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

浙江新华图文制作有限公司

杭州恒兴彩色印刷厂

开本:889mm×1194mm 1/16 总印张:34

2008 年 1 月第 1 版

2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-1749-1

定 价:256.00 元(全套八册,每册 32 元)

(发现印装质量问题影响阅读,请与承印厂联系调换)

黎明

艺术与生活

TIAN LIMING YI SHU
YU SHENG HUO

安徽美术出版社

ISBN 978-7-5398-1749-1



9 787539 817491 >

定价：256.00 元
(全套八册，每册 32 元)

田
黎
明

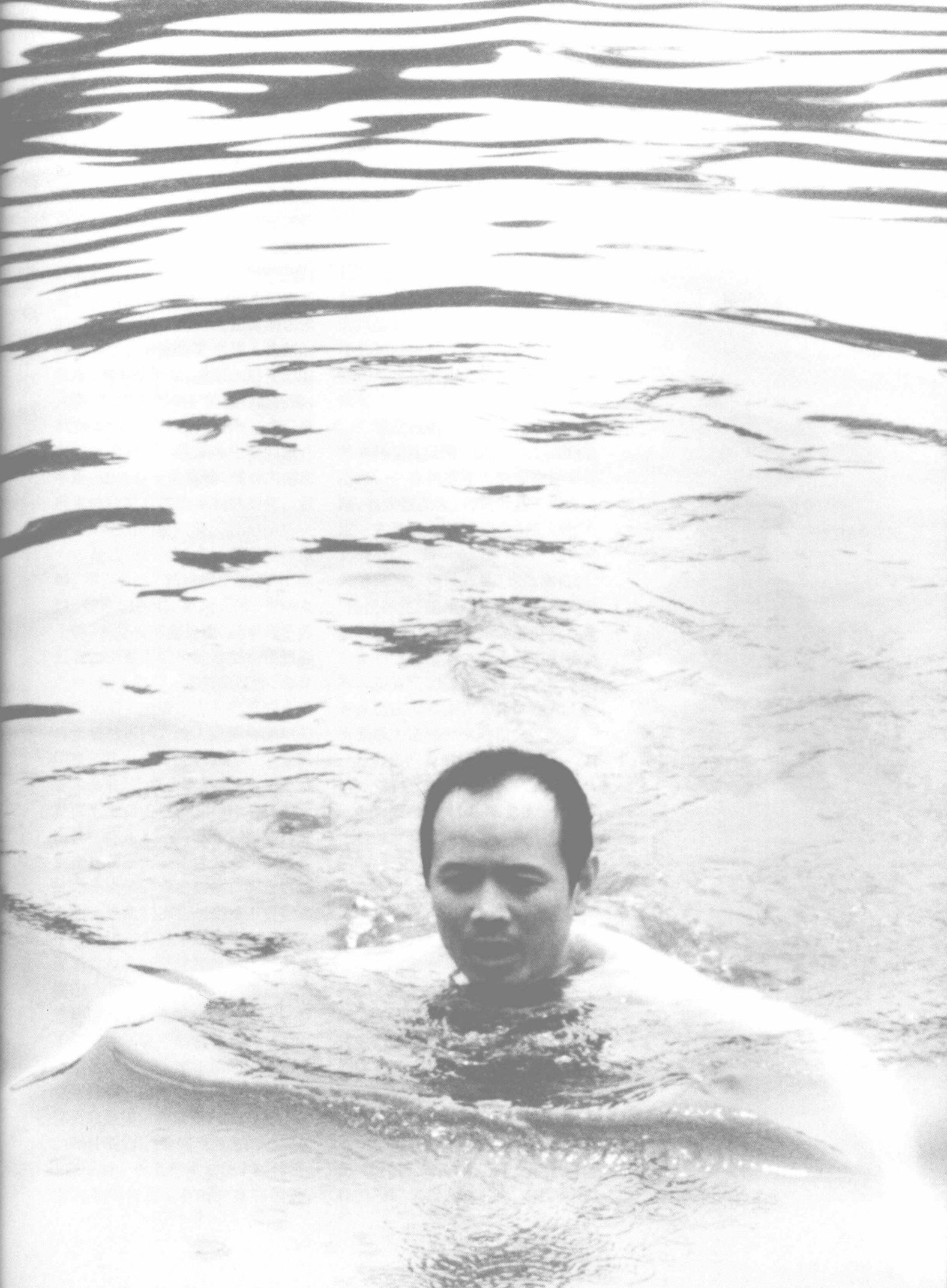
艺
术
与
生
活

安徽美术出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

田黎明 1959年生于北京。安徽合肥人。现为中国美术家协会理事，中央美术学院中国画院院长、教授。2005年被读者评为“当代最具升值潜力的中国画家”。







在第六届全国美展上，田黎明以《碑林》一画初露头角。那是一幅为纪念抗日战争胜利四十周年而作的水墨画，将死难烈士描绘成无边无际的“碑林”。其造型的纪念性和象征的寓意特质，强化了鲜明的社会政治主题。那时，他还是在美院进修的部队画家，上课下课所研习的，是写实水墨画。后来，他成为国画系的研究生，在导师卢沉和新潮艺术的影响下，开始探索水墨人物画的变革。有一个阶段，他画约略变形的人体，以刚直而粗犷的线勾画轮廓，放弃素描性的体积和明暗，求二维空间上的表现：线成为主要的语言手段，造型趋于装饰性，精神内涵和技术技巧都有些简单和肤面化，但这是他迈出的第一步。

他迈出的第二步，是一组肖像画。用没骨法，简洁的正确造型，强烈、纯净的色调，刻画农民、青年女子等。人物面部虚处理，几乎看不清五官，但整体的单纯造型和强烈的色彩，赋予作品一定的象征性，与寻常所见面目清晰、有笔有墨的水墨肖像截然不同，给人以新鲜深刻的印象。其中一幅在1988年“北京国际水墨展”上获大奖。这组肖像都是在课堂上对着模特儿创作的——形来自模特儿，色彩、造型和风格特征则来自画家的创造性探求。一般经过专业训练的水墨画家，都学过没骨法，但他们不会想到或不曾探求把没骨法与象征手段联系起来，或者不肯放弃自己已经熟悉的既定习惯（这虽然无可非议），不能像田黎明这样迈出创意性的一步。不待说，敢于创意并不等于能够创意，“出新”也不是赶时髦。田黎明的创意不是凭空杜撰，也不是像许多伪创新者那样只是模仿和重复别人（包括中国的和外国的）。他接受西方的新观念和新方法，但立足点却在中国传统。因为对现代艺术有所熟悉和领悟，

他才能从新的视角改革没骨法；因为对没骨法和传统绘画的理解和把握有一定的深度，他才能将水墨变革与坚持水墨本性统一起来。这组肖像，显示了田黎明对水墨艺术的很高的悟性。

他迈出的第三步，就是近年来已经被观众所熟悉的洒满光斑的系列画。在这类作品中，他创造了稳定的风格，摸索了一套技巧技法，升华了艺术的境界，在水墨画的精神探求和形式探求两方面都做出了突出成绩。

这阶段的作品，人物造型上的基本特征可以用“简朴”二字概括。造型，一直是写意人物画的首要课题。自梁楷以来，传统写意人物发展出一支意笔人物（或曰“简笔人物”），其造型以“简”为基本特质，以“笔简神完”或“笔简意足”为最高目标。“笔简神完”追求简笔传神，“笔简意足”追求简笔写意。前者的着重点在对象的气质情态，要求对形和特定的神态有较为准确的把握；后者的着重点在画家本人的抒情寄意，它不要求上述那种准确把握，乃要求一定程度的变形或造型风格化（所谓“舍形留意”）。在中国古代绘画中，除个别画家如贯休、陈老莲等外，传神与写意总是统一着，从不形成尖锐的对抗与背离，不偏向某一个极端，梁楷、徐渭、金农、齐白石、李可染等，莫不如此。田黎明这些作品，也属“简”笔，即“笔简意足”之作。画家有意弱化了体现人物身份和思想个性的造型特征，忽略了他们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。

“朴”，指未曾加工的原材料。王充《论衡》曰：“无刀斧之断者谓之朴。”“朴”又指人的本真、本性状态。

朴素而灿烂

郎绍君

《老子》云：“见素抱朴，少思寡欲。”《吕氏春秋·论人》注：“朴，本也。”在艺术中，质朴无文饰，谓之“朴素”，是一种自然本真的美。《庄子·天道》说：“朴素而天下莫能与之争美。”把本真的美视为美的最高境界。近人宗白华把中国艺术中美的理想归为两类：“错采镂金的美和芙蓉出水的美”，认为楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、明清瓷器、京剧服装等是“错采镂金，雕缛满眼”的美，而汉代的铜镜与陶器、王羲之的书法、顾恺之的画、陶潜的诗、宋人的白瓷，是“出水芙蓉，自然可爱”的美。在中国美学史上，更多地崇尚“出水芙蓉”的美，亦即自然、朴素、内在的美。田黎明人物造型的“朴”，

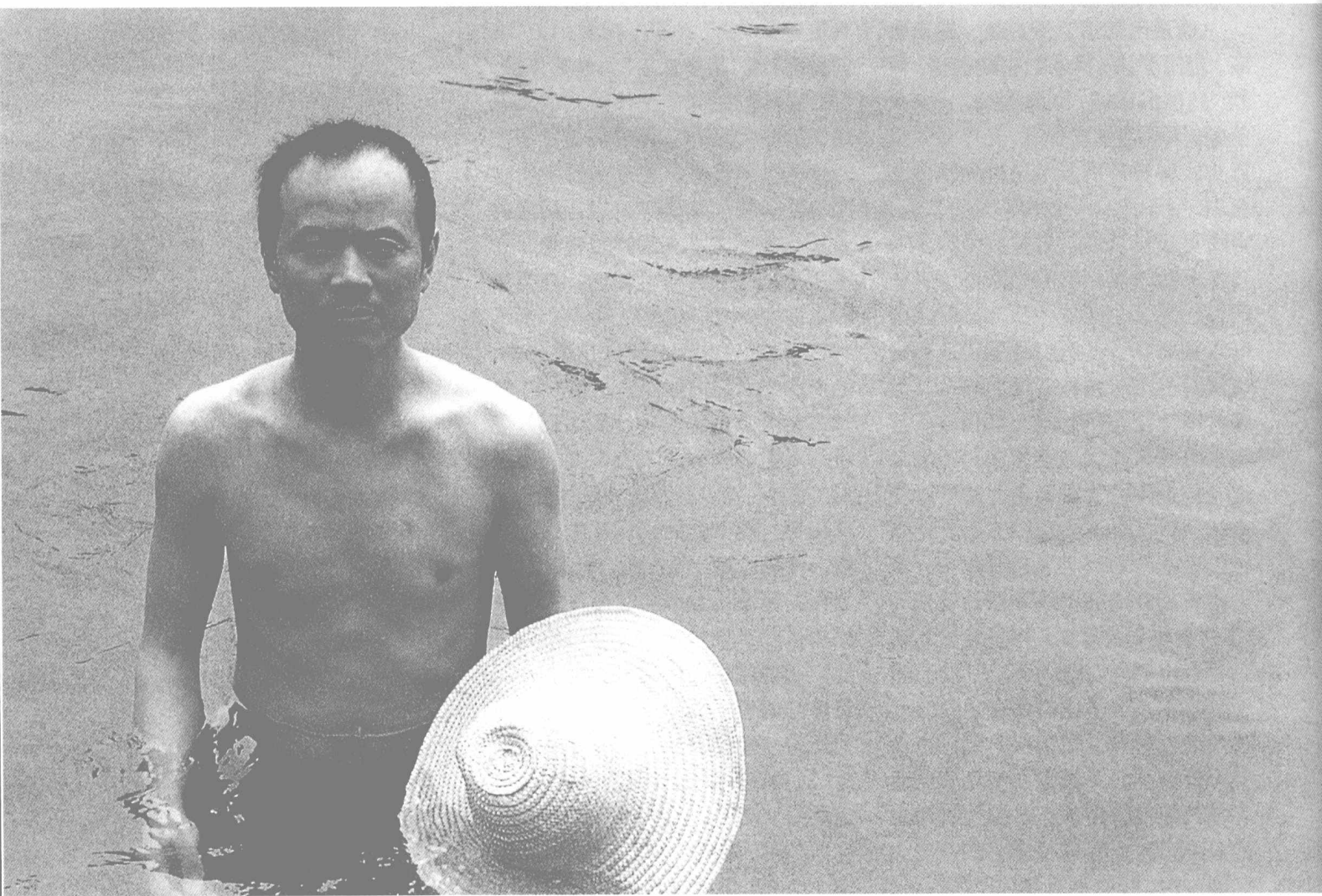
正属于此一类。其视觉表现，有以下诸点：

第一，放弃了对体积、三度空间的追求，改为单线平涂；

第二，只强调外轮廓的勾勒，不作轮廓内的具体刻画；

第三，弱化面部表情的描写，只以极简单的笔线勾出五官——如眉毛只画一条弯线，眼睛只画两条相对相接的弧线、一个圆点等等，有如儿童画那样的简略；

第四，减弱人体结构的细致刻画，放弃写实水墨对形和结构准确描绘的要求，减少和弱化动态，尤其是颈项、腰肢、手指等的表情性动态，女裸则大大淡化其性征，使人物没有丝毫的弄姿作态，没有丝毫的



游泳的人

挑逗意味，似乎他们都生活在无欲无念的境遇中。

变形可以产生各式各样的视觉感受，如俏皮、怪异、奇诞、沉重、飘逸等。

田黎明的人物造型主要是沿着写实的路径简化和淡化，基本上不变形，但有时也作些细微的变形处理。如老头变得矮短(身長相当于四个头)，青年裸女不画腰等。这种处理给作品增加了“拙”味，使有些作品带上些“朴拙”。自改革开放以来，写实水墨的一统天下被打破了，于是人们纷纷去求变形，有的变巧，有的变拙，有的变怪，有的变丑。一旦某种变形被看好，大家就一窝蜂地去模仿。田黎明没有跟着时髦的风跑，他知道艺术的价值在于创造而不是重复。他放弃了既定的写实模式，但没有选择流行的变形模式，而探索“简朴”造型及其模式的意义，正在于此。

光的探索是这时期作品的另一重要方面。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，他也重视光，这一点是相似的，但他对光的理解与印象派画家对光的理解、他对光的处理与印象派对光的处理全不相干。在印象派画家那里，光即是自然的光，光与色不分离：光是色的来源，不同时间、不同空间的光照，其色彩也不同；科学的光学与色彩学的光学是印象派艺术家探索光与色、光色与造型关系的一个主要根据。在田黎明这里，光来自自然，也源自心灵；光与色没有必然的联系，无论什么时间、什么空间里的光与色都可以相同或不相同，也都不影响画中物象的造型。洒在人物身上的光斑或许令人想到透过树叶洒下的斑驳阳光，但如果这是对斑驳阳光的真实描绘，为什么无处不在(包括无

树的环境)?为什么那光斑有时如斜势的流云，并且总是圆形、椭圆形?印象派画家作品的色彩都十分丰富，田黎明画里的颜色是平涂上去的，很单纯，而且不大考虑是否符合客体对象的固有色和相应的环境色。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。

那么，这些光斑产生了什么作用呢?

首先，它们造成了斑驳阳光的感觉(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，它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“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。

对田黎明来说，造型的“朴”和独树一帜的光处理，既是形式的探求，也是精神的寻找。我们不难在朴素、朴拙、平淡造型的背后，感受到画家对宁静、淡泊、单纯、质朴、平和之境的向往，而这种境界又是与大自然的亲和、明净、充满生气融为一体的。从整体来说，田黎明笔下那些裸身、安详、陶醉于溪水石畔、阳光雨露中的少女和她们所编织的画面，并不只是对某种具体人生状态的描绘，也是对画家上述人生境界的一种象征和隐喻——后者尤为作品致力重心。在当下一切都可以成为商品，都可以低价或高价买到

的历史情境里，对这种人生境界的向往所暗示的意义，是一个重要的美学课题。因此，田黎明的这些作品，必将作为现代中国艺术史的重要现象留下来。

几年来，田黎明创作了很多作品，他的上述风格业已为画界所熟悉，他的探索也渐为学术界和收藏界所承认和看重。目前的问题是，他将如何对待一种风格的熟练化乃至流行化，如何避免对自己的某种重复，如何扩展视野、心胸和水墨语言的表现力，确立一个新的目标和尺度。青年画家的成功在相当程度上靠才能和机遇，到中年则要更强调功力、经验(人生经验和艺术经验)和修养。有大追求、大气魄和大寂寞的奋斗，才可能有独领风骚的大突破。我们期待田黎明的，正在于斯。

田黎明的作品风格鲜明，令人过目不忘。这种风格从传统没骨法脱出——将它淡到极致，扩散到全部画面。这种画法不只是为了塑造形象，也是为了营造一种心灵化的“阳光”境界。它朦胧、幽淡、静谧，似近又远，似真似幻。画家近年来的作品如写生和城市人物加入皴法，演变为一种有皴有染的笔墨结构，但仍然保留着“阳光”和“阳光”境界。可以说，田黎明用传统笔墨表现了现代观念，突出了个人化的感觉、幻想与形式创造，也可以说，他用传统画法创造了现代的笔墨结构，对传统观念如天人合一、中庸之道、宁静致远等等作了独特的视觉阐释。他的成功告诉我们，有了新观念的支持，可以用传统笔墨方法营造新的笔墨结构，对传统精神和传统笔墨有了一定程度的把握，可以更好地借鉴与融通现代艺术的观念和形式。这里的关键是，画家要选择一个符合中国画的基本规律，又与自己个性合拍的切入角度和方式。

大家风范

郎绍君

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。比如在中国画研究院主办的1988年第一届水墨展上，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《戴着草帽的老头》，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，光来自自然，也源自心灵，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，比如描绘傍晚时候的光，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，但是他有一种创造

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，它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

写生途中



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。所以，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，他们绝对不是单纯地继承传统，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，只是单纯地剩下了直与露。

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，在一定程度上说，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东西。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，要能打动人，要有感染力，而新的东西未必能涵盖这些内容。



没骨·和谐·厚望

刘曦林

(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”。

在人物画家中,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和味道。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,卢沉的教学思想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,我不由得想起了卢沉、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，这是中国文化与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，然后生发成自己的东西。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



画室