



田 黎 氏

J222.7  
434

江苏工业学院图书馆

藏书章

日

记

河北教育出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

当代书画家艺术丛书:田黎明/田黎明书绘—石家庄:河北教育出版社,1999

ISBN 7-5434-4057-1

I. 当… II. 田… III. ①汉字—书法—作品—中国—现代②中国画—作品—中国—现代IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 45476 号

## 当代书画家艺术丛书

生活日记 田黎明

---

河北教育出版社出版发行(石家庄市友谊北大街 330 号)

深圳当纳利旭日印刷有限公司印刷

深圳兴裕印刷制版有限公司制版

---

787 × 1092 毫米 1/64 2.5 印张 25 千字 2000 年 12 月第 1 版

2000 年 12 月第 1 次印刷 印数: 1-2000 定价: 38 元

ISBN 7-5434-4057-1/1 · 561

## 田黎明

50年代出生，70年代步入创作。1982年进修中央美院，1989年考取卢沉教授研究生，1991年获文学硕士学位。作品先后参加全国第五、六、七届美展及相应的学术展览和活动。出版有个人画集。

# 序

萨本介

有人想放松一下，别人却说不成。人不照镜子就不知道自己什么模样吗？不照照有时候还真不知自己是谁。头回见着，就觉得画儿像他的那张脸，像他的眼神。挺喜欢。再看他的书，有意思，用了百把字，说得很虚，很平淡。字的后背可结实，可醇厚。心里这么一闪，觉得虚实缝儿里流出来的是画儿。凡已经画出来的，又总觉着不过瘾，接茬往前走，就得瞧一眼道边儿上的标志。多找上几个标志，才能确定自己在哪儿。麻烦您，把刚刚翻过来的书再倒回去看一遍。这翻过去的顺序就是时间。时间加上画画儿的画出来的那个空间等于什么呢？不就等于画画儿的自个儿吗？

1993年3月于北京

## 田黎明访谈录

采访人:徐恩存

时 间:1998年6月30日9:00

地 点:北京木樨地田黎明工作室

徐:中国主题性绘画的弊病是什么?

田:从某种意义讲,我认为这是适合于中国现代文化的一个特点。因为中国的传统文化是一个群体性的文化,它与西方个体主义不同,这种哲学与中国讲的自然哲学距离感非常大。主题绘画前几年较风行,出了一些好作品,但这几年弱化了。从我个人来讲,我考虑主题性绘画应摆在一个相应重要的位置上。

徐:新潮美术之后,基本上就淡化了这种主题创作。我觉得文艺复兴时期,包括巴洛克风格和洛可可,它都有那种主题性创作;但它

里面的宗教，如《圣经》里面的一些故事，就表现得非常好。实际上我觉得西方美术史中，不乏主题性创作的优秀作品。

田：这几年还是受西方思潮影响大一点，表现个体自由。

徐：走向自我，也就是说走向内心、走向封闭。因为它里面好多隐晦的符号，别人不理解，只有他自己可以理解。

田：我想也是，这几年淡化很多，但有的也是从个体的基础上来发展的。

徐：在目前的文化环境下，中国的主题也找到了一条路子。就是肤浅的东西较多，包括从前几年的美展创作来看主题性创作，都画得不十分理想。并不是创作本身不好，而是他画得不好。

田：就是缺乏思考。一个是文化的思考，另一个是思想的认识，还有一个形式的探索这几方面。如果再兴起一种主题性创作，那么主题一定要提高到一个新的层次上来认识，不再是70年代或者80年代初的那种创作。

徐：也有一些好的作品。

田：他们都在探索一种新的尝试，主题性创作的一种方式。

徐：您搞过《碑林》的主题性创作，然后进入学院进行教学美术性创作，您能不能就此谈一谈创作的一些利弊？

田：80年代，我那时是卢沉老师画室的助教。当时是韩国臻老师任系副主任，主管教学，他那时开了一个创作课，叫“现实主义创作”，我代的就是这个课。当时我为了这课做了很认真的准备。当时那种主题性创作也是从马克思、恩格斯关于典型性的、典型环境中的典型人物来的，其实这种思路还是70、80年代初的一种思路。当时也是列举了现代主题性创作的优秀作品，西方一些时期包括18世纪末~19世纪初的包括文艺复兴时期的现实主义的一批画，就是帮助学生认识这种主题性创作。其实这不是一个简单的课题，是一个大的氛围之中产生的一个思路。那时候，我代的课也还是提倡这种创作的。其实从美院



讲，它是有主题性创作历史的，但那时正好是西方文化思潮冲击这种思潮的时候，所以在教学上就相对淡化了这种思路。虽然在教学上，讲现实主义创作是有它的一种手法和它的一些基本规律。但在学生的创作当中，在辅导中，因为还是一个群体，不是哪一个来教的，这种感觉就相对不是很强。从另外一个角度来讲，中国画系的宗旨是“宏扬传统文化，把握现代精神”两方面都要结合起来，从教学上讲，更关注对传统的认识。而中国画的主题性创作虽然在历史上就有，但相对薄弱了点儿，所以从传统绘画创作来看，我认为更多的是注重从对中国哲学文化方面的一些认识来把握绘画，包括各艺术门类的关系。

**徐：**您现在回头看一看，创作《碑林》的时候您是什么想法？您在当时那种情况下，您的感受和今天回忆起来有什么不同的感觉？

**田：**一个年代，它的生活和文化是一体的，再加上它在经济上的发展。在那个年代，我们50年代出生的这批人，还是继承了前辈

人的血液的，这种血液里还是流淌着一种对国家的、为国捐躯的强烈感觉。所以那个时代过来的人还是常常思考这种问题的，所以从创作上讲，当时觉得必须这样做，很自然形成的，不是有意识的。如果现在回头看这些东西，那么站的角度不同，就需新的认识。这种主题性创作的艺术思想位置和它的点应该从哪个角度上看，这个非常重要。这个把握不住的话，就等于要重蹈70、80年代那种主题性创作的方式。目前我们在美展中看到的一些画，还是这样一种方式，所以人们无形中対这种方式产生了重复感。

徐：按我的看法，您从《碑林》到美院进修，到任教，《碑林》可以算作一个阶段，对《碑林》可以作个总结；然后中间您还画过《湖泊里的沐浴》，这又是一个阶段；然后到最近这种没骨式的带有光斑的创作，这三个阶段勾勒了您的成果。大家最感兴趣的还是您最近的作品，从语言到创作观念，包括精神内涵，是不是还有西方图像的互补互渗，至少显示

出一种比较开阔的视野，不是仅仅局限在中国画的笔墨上，这是二十年美术史上一种奇特的现象，这个现象作得比较深入。另外，从实质上说，它是很有价值的，它提供了中国画的一种新的可能性。过去我们看到的中国画的传统就是点、线、面，线就消失在色彩中。中国画引进光影这种效果，这是前无古人的，是很有价值的，我们比较感兴趣的是开始是怎么形成这么一个想法的？我原来看到的您在国际水墨画展中的《肖像》，没骨的，那种红的空松感，那种摹古的线条，黑调子，造型比较朦胧。《碑林》以后又画了一个《碑文》，获得了全国美术创作三等奖。

田：当时画《碑文》也花了很大的力气，后来的思路是在《碑林》的基础上，模仿它的思路展开的一种创作，在那个阶段比较矛盾，经常徘徊。

徐：您是不是感觉到素描感很强，造型非常严谨？

田：对，就是说怎样从里面脱出来，当时

自己也不明确,也是一种边走边看的方法。由于没有什么新规律,只是还在矛盾当中去慢慢地面对这种矛盾,就随着时间的演进,随着思考走过来了。当时“第三届水墨画邀请展”的这批肖像拿出来之后,也有一些反应。这批肖像在色彩和意境中有一些新意,其中有一张获了国际水墨画大展奖,就是那个《小溪》。前一时期编一个讲稿,同时谈到了这一时期的创作思路,当时谈得不见得准确,但当时那种心态是真实的。现在回头来看,从那个时期的创作中我发现了很多的点可以去挖掘和收集延伸。现在我就发现了这么几个问题:一个就是关于文化思考的问题。就是说,不管当时怎么样,是就一个整体意义而言的,现在想那时的感觉,在想文化是怎么样的一种概念。文化包括的范围、内涵很广,画面里包含的文化是什么东西?这个从现在看较清楚,但当时不清楚,那时已经涉及到这个问题。再就是生活面,生活是不是真实的?所谓真实,不是指你在生活中该怎么做和不该怎么做,而

是你如何把生活的真实感转化为另外一种语言的一种状态。《小溪》这张画引出了一系列绘画，起源于课堂写生。当时在卢老师的画室里当助教，又一边任课，写生是摆模特，然后化妆（由院里的模特师给做）。换上装后的那种感觉，使我感觉到了一些东西。写生其实平时都在画，但是没有找到什么感觉，这里偶然性特别大，我在当时看到这个模特时，就特别想画，也说不清，朦朦胧胧的，就把这种感觉按照笔墨的方式、山水的方式，并且这些手段很快就跟上了这种想法。因为美院注重造型和笔墨，于是在这两方面我觉得受益特别大。所以在写生中就凭这种直觉，把握到了一种心态的感动。就是大片的晕染，我把它称作融染法，实际上是用花鸟这种方式，但把这种方式扩大、拓广了。现在看，主要是当时那种心境非常重要。我曾画过一批人体，很躁动的人体，这批人体还出过一个合集，也陆续发表过一些，完全是表现型的，也有变形，中国书法用笔的方式，完全是线型的方式。当时这些

东西比较力量型，比较躁动，有外张性。老想把这种力量扩张出去，想注重画面上的一种视觉力度，这实质上在某种方式上无形中又把《碑林》的形式中的东西往前深化了一步。当时这批画面到一定程度的时候，又画不下去了，自己感觉不对了，这里面包含的容量太大了，它包含了你的文化认识和思想深度，还有你对生活层面的把握，其实是综合性的东西，才能感觉到准确或是不准确的，而不是以形的准确、色彩的关系来把握。我觉得从整体上看是这么一个氛围，然后带着学生下乡去上课了。印象比较深的是带学生到山东微山县微山湖。坐着船上微山岛，当时已是六月下旬，天气酷热，湖水很浅很清，但当太阳一蒸，湖面就蒸起一种热气，这种热气全灰蒙蒙的，很淡，把周围都湿化了，这种感觉特别好，但并没有想到去画。那些东西，从视觉上当时总结不出这种感觉，只是后来回顾时老感到这些东西对我的触动。

到了微山岛以后，这种感受进一步深化

了；但这种深化不是说我们画出什么画面来，而是对人的认识较深化了。我们住在一个小旅店里，那店是老两口私人开的，我们用的水是他们从山下一担一担挑上来，很不简单。我们的同学生病了，他们主动给我们煮面条，有时还给我们做一些海鲜，让我们品尝他们的风味。这些小事儿看来不起眼，当时我们都没在意。比较让我感动的是我那时想在岛上买一个民间的兜肚，就挨家挨户地去问，但他们只是好多年前才有，现在已没有了。回来后和这老两口谈到了这事儿，就在我们离开的前一天，老大娘花了一天一夜时间给我做了一个肚兜，那之前我们都不知道。我很是为这事儿感动，印象非常深刻。这种生活的积淀不是仅仅通过这事儿，我想起了以前带学生下乡。农民都是很辛苦的，他们的质朴就在于他们的群体意识，因为中国的乡村是一个大的家庭，一家有事大家皆知。我认为农民的质朴感应该上升到视觉上来把握，因为我是一个画画儿的人，要通过一种视觉把感受的东西

表现出来，这个时候就要去思考。但这时候的思索还是一种朦胧的感觉式的思考，是一种综合性的思考，它不是要我把老乡画得特别具体真实，我认识了这个老乡，我就要画出他的个性来，虽然这种方式不是中国人的一种绘画现实或文化方式，而是一种西方的表达方式。后来我对西方的表达方式有了更深层的认识，但作为中国的绘画该如何去吸收？我后来画《小溪》的时候不是说想好了再画，而是画好了再想。在课堂上写生也有这种感觉。画完之后，余兴未尽，加了一顶草帽、一对辫子，因为当时模特没辫子，穿着红衣服、蓝裤子，造型一点儿都没有变。后来我还是把它找了出来，这张原始资料是非常有意义的。然后这张画又拷贝了一张，整个按照我自己的感受状态，基本上用了一个下午的时间，一气呵成。画出来以后我觉得应该按照这种感觉，再画几张。接着我第二天在课堂里面画了一张老太太，后来参加全国美展，就是一个老太太坐在那里，这时候意识就更强了。这张画可



能是在课堂上直接完成的，没有返工。这种对人的整体把握的意识在逐渐加强，接着我画了一张《老汉》，画中一个穿蓝衣服的老头蹲在那里，戴了一顶帽子，像一个太阳似的，也是这个感觉。我又以妻子为参照，画了一个军人；后来又画了一个城市姑娘，坐在凳子上，当时这个想法就已经形成了。后来一想，这种思路完全是一种综合性的思路，不是一种人力的体现，也不是因为我对花鸟、山水、笔墨把握得特别好而来的，而是和自己的文化素养以及与自己的生活体验这些东西结合起来，来把握的视觉的东西。我这几年来，包括到现在一直是围着这个在创作的。

徐：《小溪》表现的是您从《碑林》向现在过渡的一个中介，其间体现了艺术面貌、艺术观念、艺术语言的转变，像现在这一批。您能不能谈谈这种想法？

田：《小溪》以后，许多朋友对我说，你的风格已经有了，你按照这个路子往下发展，不要再转变了。后来在徘徊中想，这种方式还确