

CIAN·BI

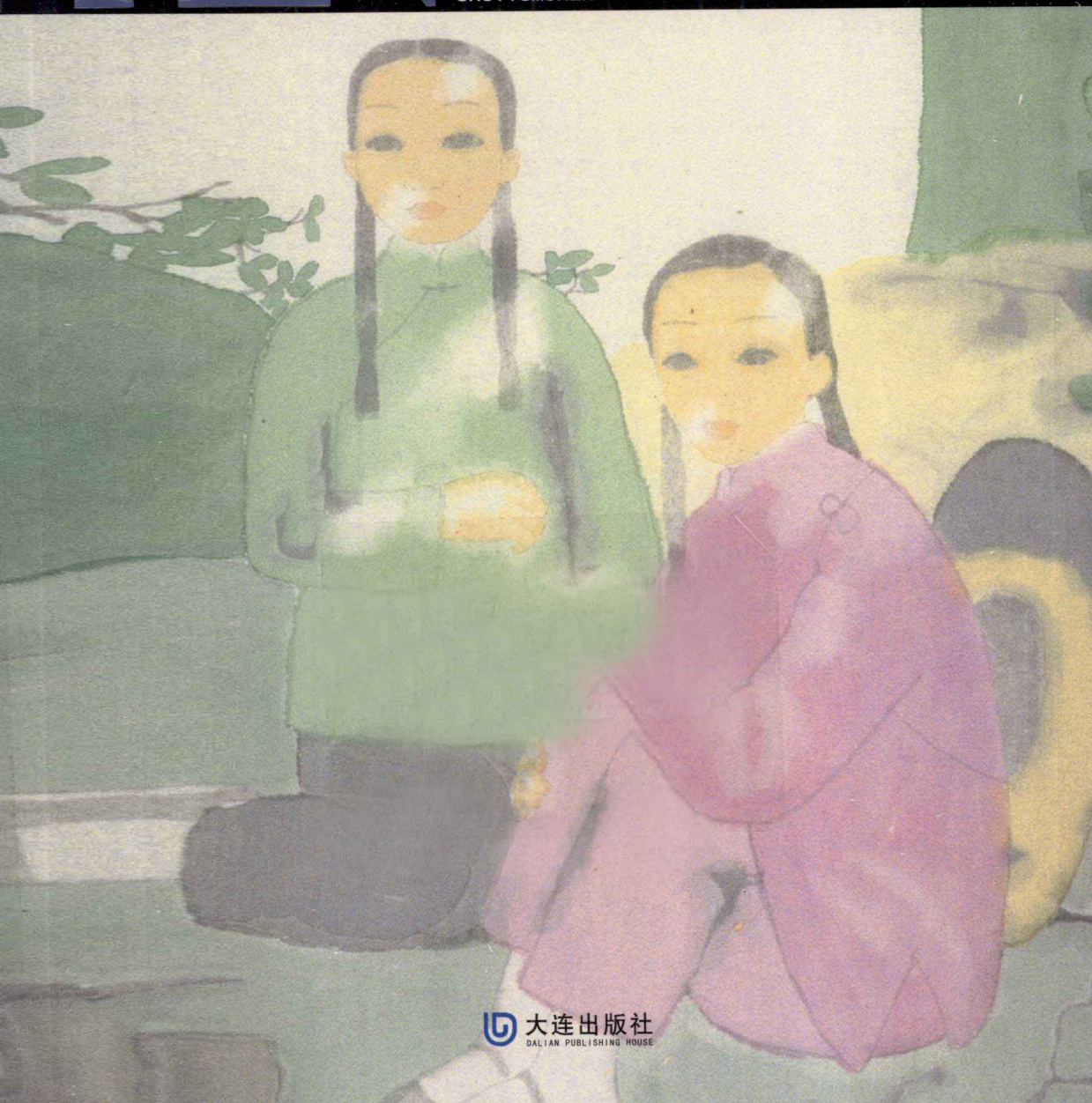
此岸·彼岸

当代中国画名家水域墨痕

DANGDAI ZHONGGUO HUA MINGJIA
SHUIYUMOHEN

TIAN LIMING

田黎明

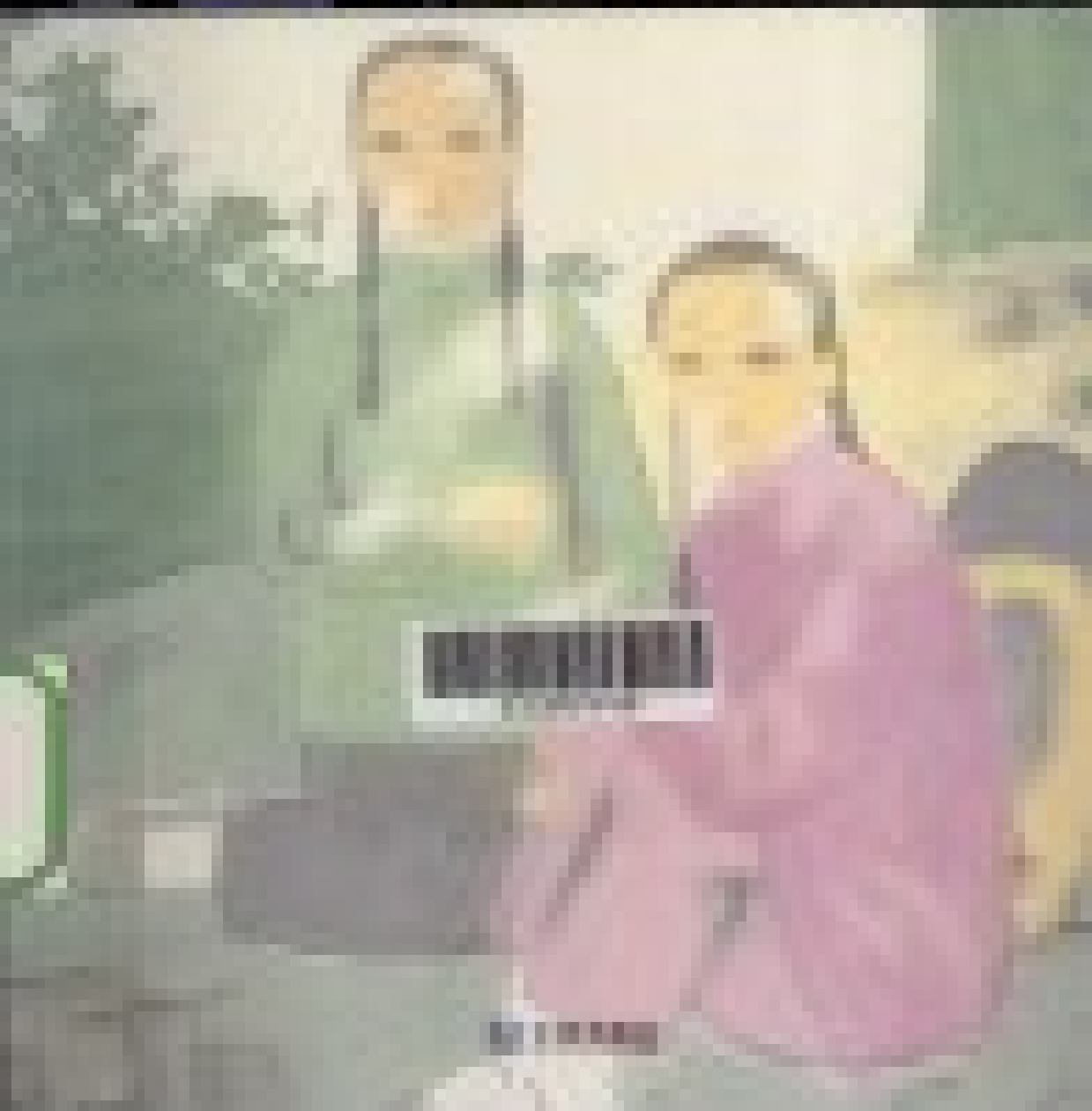


大连出版社
DALIAN PUBLISHING HOUSE

QIANBI

2013.11
第11卷第11期
总第111期

11月5日



DANGDAI ZHONGGUOHUA MINGJIA
SHUIYUMOHEN TIAN LIMING

此岸·彼岸◎田黎明

当代中国画家水域墨痕

 大连出版社

© 田黎明 2011

图书在版编目(CIP)数据

此岸·彼岸:当代中国画名家水域墨痕. 田黎明 /
田黎明编著. — 大连:大连出版社, 2011.5
ISBN 978-7-5505-0085-3

I. ①此… II. ①田… III. ①中国画—作品集—
中国—现代②中国画—绘画评论—中国—现代 IV.
①J222.7②J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第045665号

出版人:刘明辉
策划编辑:张波
责任编辑:李莹
封面设计:孙天娇 曹艺
版式设计:张波 孙天娇
责任校对:杨琳 尚杰
责任印制:史凌玲

出版发行者:大连出版社
地址:大连市西岗区长白街12号
邮编:116011
电话:(0411) 83620442/83620941
传真:(0411) 83610391
网址:<http://www.dlmpm.com>
电子信箱:yl@dlmpm.com
印刷者:大连图腾彩色印刷有限公司
经 销 者:各地新华书店

幅面尺寸:170mm×230mm
印 张:9
字 数:86千字

出版时间:2011年5月第1版
印刷时间:2011年5月第1次印刷
印 数:1~2000册
书 号:ISBN 978-7-5505-0085-3
定 价:48.00元

如有印刷质量问题,请与我社营销部联系
购书热线电话:(0411)83620442/83620941
版权所有·侵权必究

谈艺录

- 001 朴素而灿烂——读田黎明的水墨画 / 朗绍君
007 中国画：强化图式设计——致田黎明 / 翟墨
014 阳光下的祈祷——谈田黎明的画 / 康征
029 朴素而自足
——田黎明心性中的光明境界 / 祝振中
036 承传统没骨笔法 创意象阳光画派
——田黎明的国画艺术 / 何辉
041 田黎明的艺术世界 / 徐涟
043 平淡中见深远——我看田黎明的画 / 宋晓霞
055 传统形式的当代转化
——关于田黎明的中国画 / 洪荒
061 忽逢幽人 如见道心
——读田黎明水墨人物画 / 梅墨生
068 阳光、空气与水——田黎明的艺术方位 / 殷双喜
071 自然的圣歌
——对田黎明的阳光、空气和水 / 吴杨

作品

- 085 雪域净土
086 小河
087 蓝色的记忆
088 蓝天
089 远山
090 泽花房中的女孩
091 喝红酒的女孩
092 雷锋
093 西藏阳光
094 夏日
095 童年水墨
096 成长的都市
097 过路

目 录

作品 ◎

- 098 乡村人家
099 进城
100 在都市中行走
101 过天桥
102 小河
104 斜阳
105 晴空
106 碑林
108 河
109 荷
110 都市假日
111 过路

- 112 坤
113 乾
114 汽车时代
115 沙发
116 石
117 山
118 飘
120 游泳
121 童年
122 阳光下游泳的人
124 午餐
125 三个游泳的人
126 习作三

作品 ◎

作品



127 习作二

128 想画成山水感觉的习作

130 向日葵

132 都市人

133 乡村五月

134 人体写生

135 阳光下

朴素而灿烂

——读田黎明的水墨画

◎ 郎绍君

在六届全国美展上，田黎明以《碑林》一画初露头角。那是一张为纪念抗日战争胜利40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寓意，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“'88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深度，他才能将水墨变革与水墨本性统一起来。这些肖像，显示了田黎明对水墨艺术的很高悟性。

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作出了突出成绩。

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”追究简笔传神，“笔简意足”追究简笔写意，前者的着重点在对象的气质情态，要求对形和特定神态有较为准确地把握；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的风格化（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，《老子》云：“见素抱朴，少私寡欲。”《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：“错彩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“错彩镂金，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“初发芙蓉，自然可爱”的美。在中国美学史上，更多的崇尚“初发芙蓉”的美，亦即自然、朴素、内在的美。田黎明人物造型的“朴”，正属于此类。其视觉表现，有以下诸点：

放弃了对体积、三度空间的追求，改为单线平涂；

只强调外轮廓的勾勒，不做轮廓内的具体刻画；

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；

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，女裸册大大淡化其性特征，使人物没有丝毫的弄姿作态，没有丝毫的挑逗意味，似乎她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，但有时也做些微小

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；一旦某种变形被大家看好，大家就一窝蜂去模仿。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”造型极其模式的意义，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，光来源于自然，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，这活泼与任务的静谧形成照应。其二，它们带给画面一种扑朔迷离的气氛，这气氛恰好烘托出人物形象的“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

冬

35cm×46cm

2006 年



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、朴淡造型的背后，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，更是对画家上述人生境界的一种象征和隐喻——后者尤为作品致力的重心。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，到中年则是要更强调功力、经验（人生经验和艺术经验）和修养。有大追求、大气魄和大寂寞地奋斗，才可能有独领风骚的大突破。我们期待于田黎明的，正在乎斯。

中国画：强化图式设计

——致田黎明

◎ 翟 墨

光斑水影 天人玄同

田黎明先生，作为现代水墨重要的代表画家之一，你一出道就引起了我的注意。你那创用“没骨、连体、惟墨、融染”方法塑造的、阳光水影斑驳跳荡、似真若幻恍惚迷离的二维透明人物，以其独特的语言，更以其元创的图式，一下子便跳进了我的视窗和心门。他们以精神的裸裎解构人类精神的遮蔽，以灵魂的澄明净化人类灵魂的秽污。这种胸无城府光明磊落表里澄澈的水晶心肝高洁品格，令人想到王昌龄的诗和张孝祥的词：

寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。[1]

素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。……孤光自照，肝胆皆冰雪。[2]

满载一船明月，平铺千里秋江。波神留我看斜阳，唤起鳞鳞细浪。[3]

你把古典诗性主题引入当代语境的人性表现，把人与自然睽离重新回归亲和的通透状态，不仅具有高层次文化寻根的内容价值，而且具有元创图式设计的开创意义。

几乎同你一起引起我对图式关注的另一位中国画画家是卢禹舜。他的云水观道、八荒观物，把山水当做人体来画，表现出大宇宙和小宇宙的同构关系。我曾为之评点：

探索个性图式，禹舜大胆创新，变“山、水”为“山水”，要点在于天人同构不分：大地是母亲躺卧的丰乳肥臀，大山是父亲矗立的雄健腰身。瀑布是生命汁液的汨汨

涌流，草木是青春毛发的郁郁丛生。破缺，超以山水之外；对称，得其怀抱之中。卢家禹舜，不愧黑土地上的精英。[4]

语言有限 图式无穷

田黎明先生，我发现，目前的中国画创作有着重笔墨韵味而轻图式设计的倾向（相反，油画创作则往往比较重图式构成而轻笔触肌理的到位）。有人说，中国的造型观念是排斥光和影的，但是你没有把这排斥当做“金科玉律”，更没有把它看做“绝对禁令”，而是从“反者道之动”看到“相反”可以“相成”、“突破”才能“迈进”。大胆地“违规”品尝了光影“禁果”，从而开辟了一方“伊甸”。这实在需要相当的才、胆、识、力。

因为，你知道，过去由于受单极思维的影响，学科划分过细过窄，且往往把家规祖训看做不可丝毫更改的铁律，把差异看成不能丝毫调和的对立，非此即彼，非对即错，非白即黑，非友即敌，以致造成许多不必要的界限和分歧。这同我国道家元典“无，名天地之始；有，名万物之母。……此两者同出而异名，同谓之玄”。[5]佛家元典“非有，非无，非亦有亦无。非非有非无。”[6]儒家“观其会通”[7]等双向互补、双遣双非、有机会通的思维精髓，同当代科学在有机整合中寻求规律的新发现，都相差很大的档次。

譬如论者认为，美术与设计不可混同：“一个是为本人，一个是为他人。”[8]当然，必要的区别有利于各自研究的深入，可是，“为本人”的美术难道就不要考虑他人欣赏，而“为他人”的设计难道亦无须强调本人独创？依我看，设计风格的领异标新就是艺术的自我表现，

而绘画“六法”的“经营位置”就是设计的图式纲领。其实，语言有限而图式无穷，后者有着更大的设计空间。有人说：“绘画者，意识形之于态也。”我对曰：“设计者，设置听命于计也。”而“计”，就是浓缩了灵感、机智和谋略的高人一筹、先人一步的图式策划。有了此，就有了图式元创的保证。

正如《中国现代艺术设计史》的著者陈瑞林所说，实用美术应当是造型艺术的重要组成部分，并不存在什么“大美术”与“小美术”的问题；站在艺术史研究的立场，他更愿意从“美术”的角度来探讨“设计”发展的问题，将二者看成是既有个性又有共性的有机统一体。[9]看来，由强调学科与门类间的区别，到重视学科与门类间的联系，是工业时代向信息时代转变中学科发展的基本态势和必然态势。

打进不易 打出更难

田黎明先生，你一定非常熟悉李可染的名言：“用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。”但不知你是否想过，这“打进去”和“打出来”也不应是割裂和对立的。朱光潜先生曾经给我题词“以出世的精神做入世的事业。”我想，对待传统也应以打出来的意识开辟打进去的通道，在打进去的途中记下打出来的路标。但是，许多画家由于割裂了进与出的辩证过程，往往孤立地“切”出若干年用来“打进去”，没料到“打进去”后就再也“打不出来”，甚至也不想“再打出来”。[10]前人的笔墨程式成了他安身立命的本钱。他小心翼翼不敢拿出辛苦的“积蓄”去当代艺术“股市”投资冒险，或像守财奴般不舍得丢弃一描一皴。其实，他们的知识结构往往停留在60～70年代扭曲的意识形态

和某位师辈笔墨技法的束缚上；他们既不肯下功夫去读轴心时代的中国元典，又拒读当代西方学术新著；他们既没有中国古人的“天下”胸怀和玄通思维，也没有信息时代的全球意识和人文关怀，更不理睬当代科学对人类思维、文明进程的改变和推进；有的只是因近百年落后挨打而永远抹不去的仇恨和报复心理，连带仇视外国后现代艺术。我们的报刊和网帖上频频出现以“文革”式语言或脏话谩骂外国艺术的文章，甚至出现“绞死”外国建筑师的暴力语言。这种语言恐怖主义不但不能证明中国人是在觉醒和强大，反而体现出一种精神的闭锁和虚弱。

中国画画家对传统笔墨语言的重视无可厚非，但许多画家只顾笔墨语言的师承而忽视了图式语言的设计。结果，大批中国画笔墨语言共吟“之乎者也”。图式文章同撰“应试八股”，掩上题名，很难分出李四张三，甚至很难分出古人今人。狭隘的民族主义和并非元典精神的伪国粹主义在中国画界似乎投下更多的阴影。中国的现代化如此艰难，中华民族的现代意识如此难以确立，这同许多人不是把传统看做是一条流动不息的长河与之共同游进大海，而是把传统当做一潭死水甘愿投身没入深渊不无关系。

做巧者 更要做智者

田黎明先生，我对春秋时代典籍《考工记》中的一句话很感兴趣：“知者创物，巧者述之。”只会依前人的语言图式“照着讲”的是“巧者”，能够在前人累积成就的基础上开辟未知领域“接着讲”的是“智者”。当然，巧者和智者间并没有一刀切的界限，二者有差异而非对立，但你作为“接着画”的元创画家之一，不知是否感到中国画画家中基本上“照着画”的似乎更多些，特别在图式的