

## 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道自己是谁。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，可淳厚。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，所以人们无形中对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，这三个阶段勾划了您的成果。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

实是在游泳时想到的，这里不带半点儿掺假的东西的，完全从自然中受到启发。但现在感觉到《小溪》是一种生活状态，我在生活中某个时刻能够把握全体，而不是每时每分都能把握的。

在一种消遣中，慢慢感到人在树影中的光斑，给了你一种直觉的感触，觉得挺好玩儿的。这个时候就想到了印象派的光斑，恍恍惚惚打在身上的感觉，当时与朱乃正聊起过；随着时间推移，这种感觉慢慢加深。什么时候想画的呢？那时候时兴小品，就想画一批小品，小品画得快，方式变化多，带有尝试性。我原来在1985、1986年画人体时，全部都是小品，现在这批《游泳》小品还压在箱底。当时试验光斑没有成功，因为我的没骨法已有光的感觉，但没有找到光点的感觉，所以只画了一阵，笔触笔法都感觉很好，但感觉不对，就搁下了。过了段时间，在荣宝斋出版的画册里有一张《红衣服的姑娘》，水分很多，调水的时候滴上去。当时画的时候，滴上去没在意，也往

上画。一般用矾水会出现白点，这在传统里头是非常多的，但这种东西与光点还未形成思维上的联系，只是一种技术层面的东西。当时，由于有生活体验，立刻我就想到这应该是游泳的光点，什么时候应该试试，但当时还抱着怀疑的态度。在这种思维状态下就开始产生了最早的这批光点的《游泳》。它的前身还有一批《游泳》，但没有光点，一直在找光点，没找到。实际上把这个同时摆起来比较，挺有意思的。光点从这时就开始了，开始还是画光点，画生活，慢慢地转化为人和自然，以及对传统文化的理解，怎样融入到光的里面去。这时开始从绘画的形式来探索绘画的平面性。光斑的亮点和背影的白是一个平面，这个人就等于被打通了，打通了以后的“飞白”就起到了中国画那种笔墨特有基因。这种飞白可以造成一种灵性，把点顺着光斑散开以后，有大片空白做呼应，画面透气，很自然是一个平面的空间，比较松动、自由，不再围着一个物象，去三维地解释这种光。材料的局限本身就

产生这种光点的自由度，在后来思考中逐渐地把光的思索扩展到与这种方法联系起来。你看局部，当时都有光的感觉，但没找到。《游泳》这个方法形成以后，就用“连体法”，实际上是把光点结合起来，光点叫“唯墨法”，前面叫“融染法”。这三个，我把它们结合起来，基本上产生了后面的这种感觉。也有大块的墨染法，也有光点，还有以面代线的画法，勾的线条也在里面。它的性质是材料的一种特有的性质，没有去掉宣纸的一些性质。所以，这种考虑一直围绕着中国画材料本身特有的本质，没有离开这个材料，因为材料本身就是中国文化的代言人，我觉得中国画的灵性都在笔墨里，这种东西丢掉了，感觉就没有了。

徐：材料上有什么特殊性？

田：首先要注意材料的敏感性。北宋是一种厚积，讲究程式语言，讲究笔法。元代以后，开始注重宣纸上渗透的感觉，这时慢慢地个人的人性的东西，从宣纸里渗透出来了，黄公望、吴镇、尤其是倪云林，一种残山剩水的感

觉,皴擦也已经渗透出来了。这些是中国水墨的一个很重要的精神。就像西方人在画布上找出一种力度,这种力度在宣纸上,是永远找不到的,那正是西方文化的体现。巴斯蒂亚,他二十七岁就去世了,他的绘画是在板上、布上表现出一种色块、线和一种性格的力度,同时还有社会的很多基因,充分地展示了西方当代社会人的一种心态。当然这只能做为一个代表,不是综合性的。这个展览在视觉上给人的冲击很大,画幅都有一面墙大,一笔下来,像一个铁杆在板上硬硬地划下来,不是油画笔,是很硬质的一种材料,像一个铁杆在板上硬硬地划下来。看着这种力度我想到了中国画的力度,从中我更印证了中国文化的高度和宽容性,因为这个力度是可见、可触的,正符合人的触觉和感知。而中国的画则触不到,只有去品味它,有一种距离感。这种距离感造成的力度是中国文化特有的,所以应该把握中国材料自己的性质,这是我在绘画中坚持的一个原则。后来也慢慢地用一些材料,

用一点胶 ,用一点粉 ,但这些粉都不能让它过激 ,一过激 ,它的质感 ,文化品味的质感 ,就改变了 ,变成了另一种东西了 ,人们会猜是不是从日本画或水粉里吸收的。宣纸就是宣纸 ,绢就是绢 ,熟宣就是熟宣 ,他们各自的性能不一样。我画水墨 ,宣纸的灵敏度是我需要的 ,它符合中国的文化性情 ,所以我觉得把握住材料很重要 ;同时 ,在生活中要牢牢地把握中国的观察方式、理解方式 ,在处理画面上就会比较自由 ,不受人左右。就是看到西方非常令人激动的东西 ,也可以反过来印证我这个东西 ,怎么去调整 ,而不是直接拿过来。所以在人物造型、色彩关系的处理上 ,还是应从中国文化的角度来把握的。

徐 :严格说 ,这一批色彩、光斑的作品 ,可以印证这样一个问题 :文艺复兴时叫“科学与技术相结合” ,正是这个“结合”产生了文艺复兴这个伟大的高潮。实际上你这里面也包括了艺术和现代人用综合性的头脑来观察世界的问题 ,否则你对光就不会有这种感觉。古代

也有光，但古人从来不画光，为什么？因为他们的知识结构、视野还没到那一步。时代不一样，从这方面来讲，你向前大大迈进了一步，与传统的距离很大，有了一种新的可能性，很了不起。你在学校工作了这么长时间，中国画画种分得这样细，根据世界综合性的趋势，你觉得学校中国画教育体系上是不是还有些问题？

田：中国画教育，学校是以知识为主的，艺术家是第二步的。原来我也有这个想法，觉得我们应培养艺术家，培养人才。但具体地我发现，从附中或普通高中毕业后的学生，第一没有生活阅历，第二文化阅历也不深，所以不能直接培育艺术家。只是刚刚进了门槛，而不能用艺术家的整个方式来对待他们。后来，我也比较理解国画系的“三位一体”，即传统——生活——创作（临摹——写生——创作）的教学。目前，我们该不断地完善它，而不是去改变它。完善它的方式有多种，对临摹怎么看，实际上是对传统怎么看，这仍是一个很大

的课题。每个人都有自己的看法,但对学校来讲,它应该有相对的规范性。这种规范性就是选出五~六张有名的经典之作,山水上如北宋的范宽、李唐,元代的黄公望,明代的沈周,这都是必须要临的画。通过临画,学生能感受到用笔墨来品味中国文化的许多东西。问题是我们的学生是否能在临摹中感悟到中国文化的精神,这因人而异,不是你教给他,他就能感悟到,这要靠学生自身的努力、勤奋和一种天赋。现在社会比较多元化,展览和各种形式非常多,受影响很大,把握不住。以为临摹就是临一张画罢了,没什么意义,他可能很草率地去临,这样的学生出来后可能会慢慢去调整自己,但这一课他没法再补上。作为一个院校培养学生最重要的还是一种素质的提高,这种文化素质会有助于形成一种想法,在进入社会后,面对任何事物时,就能有一种把握绘画上的一些实质东西的素质。

徐:近二十年在中国画方面达到一种高度,绘画式样对你的影响较大的一位画家能

否谈谈?在对你绘画有影响的前辈中,哪些人对你影响最大?健在的或去世的?

田:近代大家中,对我影响最大的是齐白石。虽然他是画花鸟的,但中国文化的气质、中国人生活的精神,他把握得最精到。他不故作,很自然地信手拈来,随处可得,把中国人日常生活中对美好事物的感觉,通过花卉、瓜果、可爱的小动物这些东西表现出来了。其实这些非常难得,在某种程度上说,很多东西是集大成的,无形中积淀下来形成的。他不是为了一个题材,一定要画这个题材,或者非要表现什么。他是一个活生生的人,他的画整个是一个中国人的生活方式。

徐:他画花鸟虫鱼,实际上是一种生命的需要,不是因为这个画种而去画,和一般人不一样。

田:这很了不起。对我影响大的还有近代的一些大师如黄宾虹、潘天寿、李可染、关良。关良在某种程度上,把中国人的性情在他的画上体现得淋漓尽致。我都是去细细品味

的。他接近齐白石的一点是：他无意中通过戏曲人物把握到了中国人生活状态的感觉，不是生活现象，而是对生活的感悟。在我的老师里，刘迅、刘勃舒、黄润华、叶毓中、谢志高老师对我的绘画路程起到重要作用；在我的学业中，又先后得到杜绍兴、屠根达、李香圃、郑作良、陈章永、王永祥等老师的栽培；卢沉老师对我的影响最大，从进修到当他的助教，后来考他的研究生，他的中西结合的思维方式，对我产生了关键的影响；李少文老师对我的影响也很大，他对中国文化认识的深度，深入浅出的辩证关系也是一种看生活的方式，对我的影响都很大。对于我整个人生及绘画道路上起决定作用的是我的母亲。她为我找绘画老师，我在部队时还经常给我寄资料、找老师写信辅导我。她是个小学语文教师，母亲家里的父辈都是文化人，她一看孩子在绘画方面有兴趣，就全力培养我，直到现在她也始终鼓励我。我母亲现在画牡丹。有一点我很敬重，她画牡丹一幅也没卖过，她把绘画作为一

种精神陶冶的消遣方式。当然作为生活方式，肯定会转换成一种利益，但我母亲从未考虑过这些。母亲从各方面不断教育我，对我影响非常深刻。第二个人是周芜，安徽的版画家、中国版画史论家，我的创作是从他开始启蒙的。他给我写信辅导我的创作。我的第一张版画写生就出自他的辅导，那张作品现在还在，至今记忆犹新。十年前他去世了。再有就是在部队，有一些在创作上很有成就的朋友对我影响很大。读书也是一种体会，比如说，现在我在看《司空图二十四品》，是一种体会，虽然有时候有些枯燥，但我有兴趣就不枯燥了，能够从中领悟一些东西。还如苏珊·朗格的《艺术问题》，我就读了好几遍，其中谈到艺术形式、艺术语言的问题，对我的影响很大。老子、庄子的散文现在读来，都是在品味了。读书如果是一种品味，感觉不累人，没有压力，如果不刻意地读，就记不住。很多感觉在读的过程中就体会到了。做笔记，不是做读书笔记，而是自己想写了才写一些关于创作及其引发

的东西，在边写边思维当中又产生了新的东西。读书确实是一大乐趣。我把读画册和读书看得同等重要，读画册，犹如读书，你看作品时的激动从其他地方找不来，产生的影响力的确是很大的。

徐：还有一种说法，这二十年是一种缺少经典的二十年。中国画坛，古人给我们留下了丰富、优秀的遗产，为我们树立了一个高峰，应该说，后人要比前人强。目前状况，由于市场经济，心情比较躁动，从整体来看是一个浮躁的年代，若用古人的标准，显然是缺乏一种经典。那么能不能用古人的眼光来评价现在的绘画？毕竟时代不一样了，现实需要认同，这方面您有什么感受？

田：现代的经典精神，要等后两代人来认定，而不是现代人来认定。因为生活在同一时空，整体的观念受到局限，你必须跨越一个时期，就像我们现在看50年代的作品才体会到什么是经典。如王式廓的《血衣》，当时看了也引起感慨和振奋，但和现在人的看法完全不

同。现在的人是历史地看问题，也比较客观、完整。我们容易看到古人的经典，而现在的经典可能得过二十年或四十年或更长时间才能发现，不是现代人容易把握的。但作为一个画家，必须本着一个经典的意识。当然不是说我一定要画经典的作品，这谁也把握不准，有的人一生一张经典也没有。但经典的意识应该在那里，就是我们画画儿不能粗制滥造，要本着对自己负责、对学术负责的态度，这样自己就充实多了。

徐：最近你画什么？

田：最近没画，忙于行政事务。从1995年到现在，就是1996年画了五张创作，都发表过了，但一直在思考“笔墨介入当代”的问题。从1993年开始考虑笔墨进入城市题材的问题。我过去主要是乡村题材，《游泳》题材是对当代的一些介入，一些问题的思考，但整个笔墨没有转到当代思考上来，这是我对自己的一个认识。至今除了《游泳》题材外，多数题材一直到现在没有拿出，尤其是我去年到日

本呆了三个月，在亚洲最繁华的都市里，感受到了都市的一种氛围，更促使我要创作一种都市题材。因为现在作品还没有拿出来，我很难说作品的画面是怎样的，但有一个想法是确定的，在将来十年，可能是十年当中，都市题材不会成为我的主导，而只是我经历的一部分。可能在五年中我会全部投入都市题材，也可能要转路，因为我面临的时代整个是一个改革的时代。文化不是由一个人改变的，甚至一个时代也很难改变，只能是补充和完善它。中国是农耕社会，但并不是画农业题材就一定是好的，而是指中国人的自然观，这自然观在面对都市时是一种矛盾的状态。比如说，现在我画现代人的浮躁，为什么浮躁？这是科技的不断向前推进而带来的必然反映，如汽车、高速度、快节奏，还有包括后现代对中国现在的影响。后现代是一个支离破碎的东西，无中心论。现代人的生活方式，现代人所谓的远大理想，在现实中要化成一种影响，要面对现实，一步步来走。中国画的笔墨如何承受当

代文化，许多前卫艺术家，搞当代水墨的，他们已经做了非常可贵的、非常有成就的探索。作为我个人也喜欢这样去做，我也在思考。从我个人的思考方式来讲，是想站在中国传统文化上来讲笔墨的承载性，不是题材为中心的，不是说我画都市题材，笔墨就是现代的了，不是这样一个简单的方式，当然你借助了现代题材，笔墨也表现出了一种现代感，它才算是成功的。这种尝试，我在今年还会拿出一些，可能先推出肖像，到后面再推出一系列的都市题材。从1993年到现在，我准备了很长时间，有些朋友在问，为什么你老没有东西呀？我的草图已经有几大本了，但是现在不能拿出来，因为还没有形成东西，拿出来没有意义，我觉得拿出来的东西，就等于你的一种思考方法。都市题材到底具不具备持久性？不符合中国文化的内涵？还不好说。

徐：中国文化天然地与大自然亲和的感情是不好改变的。

田：是不可改变的。作为绘画，它到底要

反映什么？我画都市题材，是我真实的反映。作为一个人是要讲真实的，但作为一个文化的整体来讲，是不是真实就值得思考？也许我们在一种过渡、一种铺路石、一种牺牲之后才能积淀出一种真正的真实来，都市题材是要我做这样的铺垫的。作为个人来讲，一定要介入当代水墨中来，如果不介入的话，将来你就不知道笔墨真正回归大自然的时候是一种怎样的状态，必须要走这条路，所以我没有选择。虽然现在作品没拿出来，但我的思考已经有一段时间了，最近应该能拿出一些作品来，这个假期我准备来作一些都市题材的肖像。

徐：您对新文人画有什么看法？

田：我也被界定在新文人画里面。文人画是对传统的一种界定和回归，它的历史意义和当代意义，是该由批评家来界定的。我们作为一个画家，身在其中，很难看清整体的。就我个人而言，新文人画除了对传统的一种积淀、修养和素质的提高外，更重要的还是把握住了当代的一种文化。老子、庄子都是把握了

当代,才真正把握了自己的。学习传统不是模仿传统,并把传统整个搬过来,但现在却有这个倾向。

徐:他们不是用自己的脑袋思考问题,是用古人的脑袋思考问题。现在我们和古代已相差很大了,如果还用古代的眼光去思考问题,就势必会和现代格格不入,这就是您讲到的笔墨介入时代的问题。

田:中国画的一个点一块墨都有味道,还有书法入画,这都是传统里有的东西,它背后是靠人文精神支撑着的。当代的东西,一定要从这里产生新的程式、新的语言来。

徐:古人产生程式,是为了对终极的追求。但今天条件变了,对终极的追求,必须有自己的方式、方法。

田:对。比如画黄山,你会想到浙江、石涛,他们围着黄山,从宣城到泾县到黄山,徒步走走,坐马车走走,那是一种宁静的感觉,人和自然很亲近;现在是坐飞机,从这儿到那儿是一个小时,现在是靠科技使人和自然相

亲近，显然把那个时间的亲近感所产生的形式，拿到现在来就不协调，就会感觉夹生，从理论到绘画隔着一张纸。从绘画的眼光来看绘画才能吃进去。

徐：我很关心中国画将来如何发展，当然这种发展有一种逻辑性，用不着我们替古人担忧。但有时候它会走一些弯路，比如在市场经济条件下，会不会破坏了中国文化的严肃性？中国文化有一种内在的精神高度，它和世俗的东西是相抵触的。走向市场经济是历史的必然进程，它对中国文化的内涵有着一定影响，在新的文化中会有一个新的变化，可能同样的也会达到一个高度，但这需要时间。刚才说的“笔墨当随时代”的问题，一直处在矛盾状态中，中国文化与市场经济是截然不同的，与西方文化也是截然不同的。

田：现在，很大一部分收藏家，他们的兴趣与做研究的人距离还是很大的。你一画现在这种的带棱角的结构的那种画面，收藏家就面临一种困惑，他不知道怎样选择。如何

使笔墨更趋于精神化后与市场的整体还能同步发展的问题，不光是某一个画家的问题。如果收藏家的需要达到了这一步，那种笔墨精神的需求在画家的笔下，自然就把握住了。如果只要画得好看就需要的话，为了生存就是不可避免的了。这很矛盾。但对于画家，很重要的是你把握不了群体，却能把握住自己，你拿出来的作品要有分类的，如给收藏家的偏重抒情一点，学术上的就要偏重思考方面一点。这也很自然，一天到晚都画很思考性的东西也不现实，就像一个人每天都很紧张，没有闲适的时候是不行的一样。往往中国画也有两种方式，北宋时的范宽属于写实、造型的，显得比较崇高，比较大气磅礴，也比较紧张；但到了明清以后，完全是一种闲散随意、信手拈来的东西，这时那种崇高感已经没有了，完全是一种随性情而发的东西。这两种方式，也包括其他更多的方式，对现代人来说都可以集中在一个人的身上，都可以去把握，那么综合性的传统就显得很重要。但无论知识、科技

如何发展，时空如何转变，把握好自己的状态，学习的状态，经常想想为什么画画儿，都是必须的。