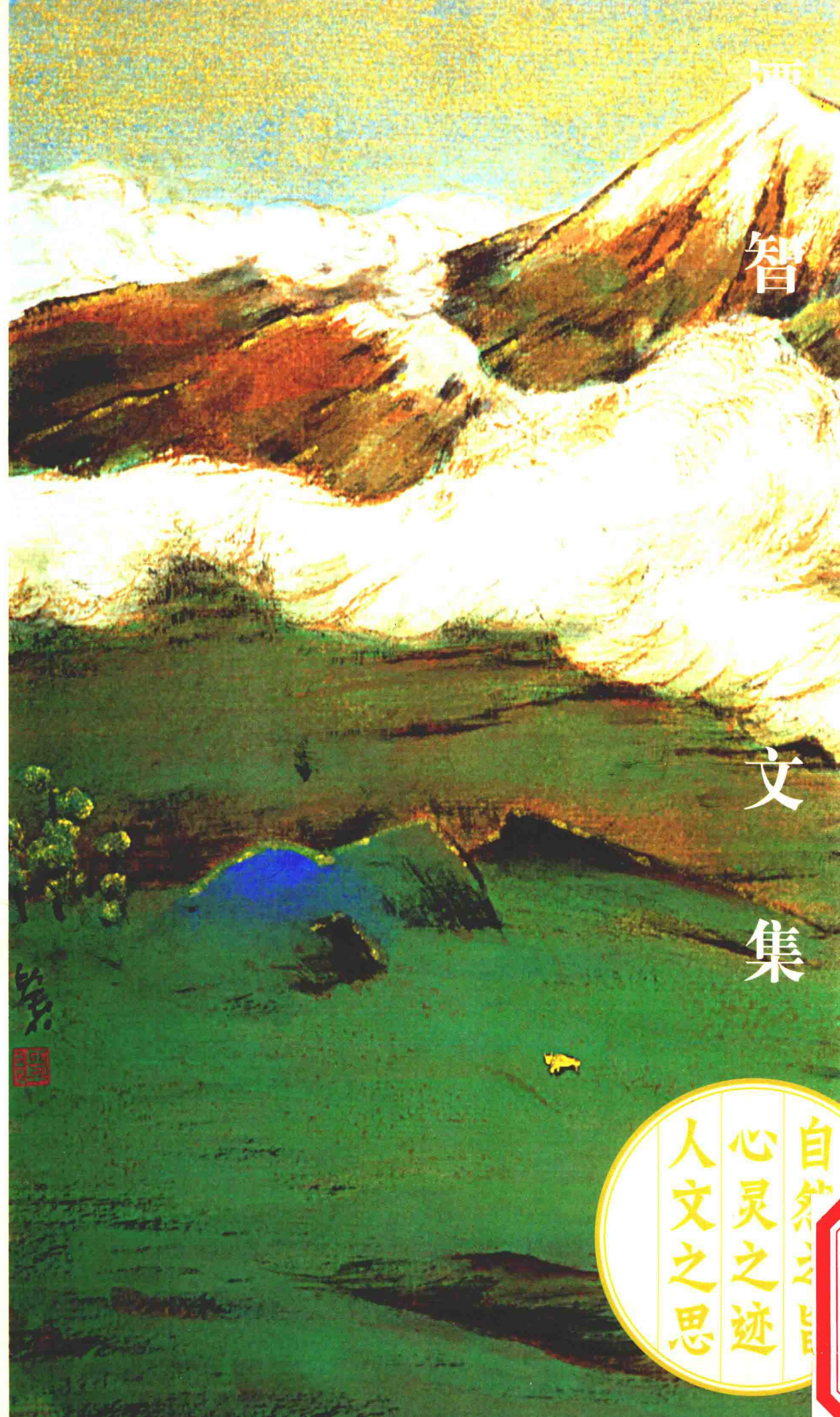


智

文

集

自然之旨
心灵之迹
人文之思



人类离自然愈来愈远了？当自然界在人类的进逼下日益缩小，人的情感世界亦已是面目全非。在今天，中古时的幽游林泉固难再得，即便是偶尔回眸也成了奢侈。难道高楼大厦真成了我们惟一的家园？难道真的有那么一天，今日的钢筋水泥会自然化为高山流水？

每个人，都有专属于自己的叙述方式。这种方式与心灵同构。大约十年前，有很多人

对那些欲在传统形态中建构自己的表达方式的中国画画家、书法家责难不已，不外乎责其个人行为，只有艺术家本人才和书法家家用几分钟时间写就一段情感，一个心像，并在也不能完全诉诸友人的——什么词语。——于是，我的生命就因

寻美的历程

白·题



前我对此论很是信服。后来我表

寻美的历程:谭智勇画文集 / 谭智勇绘. — 贵阳: 贵州民族出版社, 2003. 3
ISBN 7-5412-1087-0

I. 寻… II. 谭… III. 山水画 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 005657 号

寻美的历程——谭智勇画文集

谭智勇◎著

出版发行: 贵州民族出版社

地 址: 贵阳市中华北路 289 号 邮 编: 550001

印 刷: 贵州新华印刷厂

规 格: 850 × 1168mm 1/12 印 张: 4

印 数: 1~1200 册

版 次: 2003 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5412-1087-0/J·98

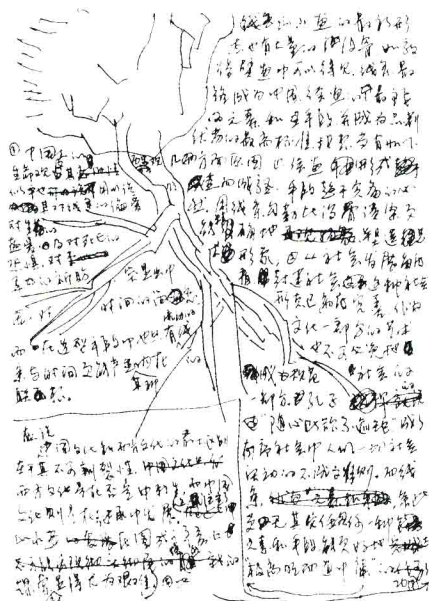
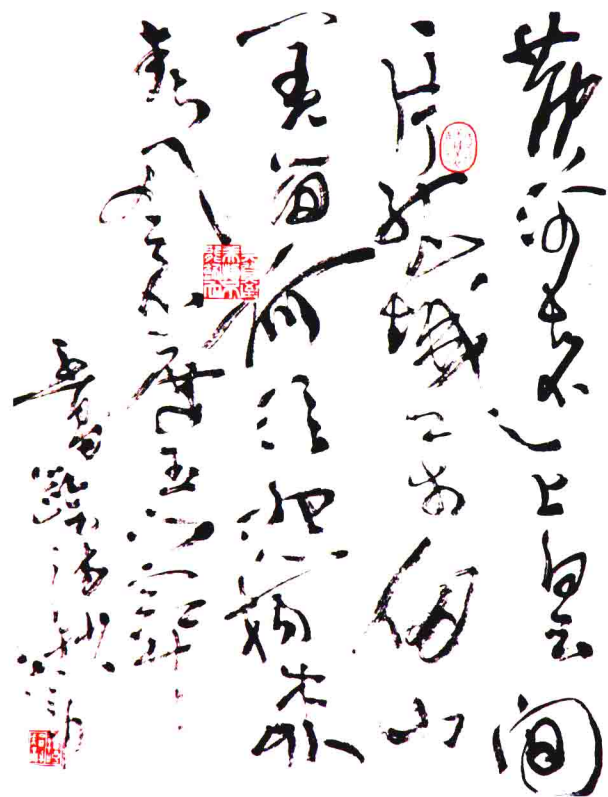
定 价: 56.00 元

寻美的历程

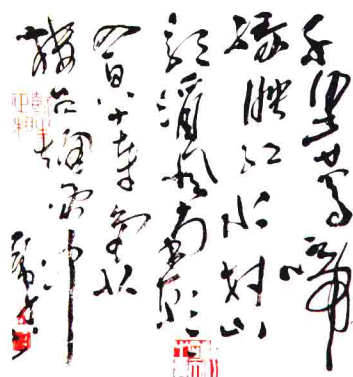
白·题

贵州民族出版社

谭
智
勇
画
文
集



常同印作者：张亦农
「最小印作者：崔向君」



47 43 37

28

16

6 4 3

序——有感于智勇和他的画
艺术问题：文化的和个人的
自然之旨：
序——有感于智勇和他的画
艺术问题：文化的和个人的
自然之旨：
序——有感于智勇和他的画
艺术问题：文化的和个人的
自然之旨：

36 35 34 33 32 31 30 29
那传说中美丽的草原
五色土
白云苍狗
福地
家谱——正堂
家谱——偏房
家谱——过道
家谱——长廊

人文之思：
27 26 25 24 23 23 23 22 21 20 19 18 17
荒原
崖居
有云出岫
萧萧
遥想故园——后山
遥想故园——垭口
遥想故园——纯阳山
遥想故园——朝门
雨后青山
云悠悠
憩
翔
羁旅

心灵之迹：
15 14 13 12 12 11 10 9 8 7
小溪
东归里程
峡上人家
山坡
山村
日照金山
凤凰山居
巴朗云横
晨晖
朝雾

有感于智勇和他的画

重彩没骨画作为一种形式，传为南朝张僧繇所创。其特色相对勾线填色的画法更为润厚、韵致。其手法是在传统重彩的素描处理上，一方面将线构虚隐或消失，突出镶嵌和凹凸法；另一方面实施重彩薄涂，突出色层间点与面的笔法表现，以揉刷、皴擦、点写结合渲染破法来弥补依线构而线性的勾勒笔法。作为技法，则以其薄中见厚的特色，灵活地与线相结合，构成丰厚的表现样式。就山水画而言，在唐代就派生出了水墨，甚至泼墨的形式。青绿方面，相对李思训父子的重彩密体和金碧，也生发出了清润的疏体一路样式。这一流派的主青绿山水在进入五代、两宋后，便成了大青绿的主要形式。重彩没骨形式，在中国画家追求以笔代心而重视线性笔法的艺术中，多以偶然为之，因此专业者甚少。在重色彩的唐代，有记载的仅杨升一人。



水墨成为主流后，这种形式虽然也偶尔被画家用于怀古遣兴，但已面貌不再，而多是文人画框架内的旨趣了。如明代的董其昌、蓝瑛，清代的石涛、近代长于青绿形式的张大千、吴湖帆等人均有这一样式的佳制。惟张大千后期的泼彩系列，虽然画家自谦皆从古人中来，然其全从意趣上着眼，浑化活脱让人耳目一新，在没骨



写意方向创新显著，着实让人感到画家对传统艺术的透彻和翻云覆雨的本事。

这样的山水画传统中起步。他最可贵的是对传统能进能出和在广泛的吸取中得法于化的素质。他在承绍没骨重彩一系画风上开出了生面。从其作品中反映出：既学黄宾虹设自然为之一的艺术视觉，却不走水墨苍茫的路子；取工笔的细致而放弃传统的符号与开合的章法程式；在构成上取「上古之画，迹简意淡而雅正」，局部则巧施点刷以动松气。这样，既拉开了与传统样式的距离，也以渲染结合铿锵的笔墨有别于日本画的石色厚砌。这使我想起一九七九年的夏天，在北京团城，黄胄先生讲他画毛驴如何得法于齐白石画虾的情景。真是性情中的人，灵感频发，才思敏捷，方能如此声东击西地学得一点不见痕迹，可谓聪慧善学也！

细品其作品，我们可以感觉到，无论巨幅还是小构，总带着画家的思想和情感。在平凡、普通的山地与乡村景致中，每每生发出不平凡的审美意境，优雅地反映出对这个时代的翻新和对开放精神的追求。同时，充满活力的画面，依然洋溢着对传统的悟性和与开放时代并行不悖的中国艺术精神；抒发出画家对中外艺术传统清晰了解和明确把握后，在超越自我追求中的自信和快乐。

我与谭智勇相识有年。十五年前，谭智勇告别五年的乡村教师生涯，考入重庆北碚西南师范大学。学校地接缙云山麓，东俯嘉陵江，景色秀丽而奇崛。其时的大学尚不兴「创收」，校园里相对纯净。平日里临摹、写生、创作，一得之见，公诸同好，授课、听课氛围融融。宁静的校园送走了不少的读书人、学画人。一九九一年谭智勇毕业就去了湖南，我也于数年后西迁成都。多年来联系并不中断，除了问候便是各自的教书和创作情况。彼此都珍惜着那份恬淡，用以调配现实中的生活。谭智勇正直，细致而又多情。中师毕业后教书画画，高

师毕业后画教书，别的嗜好不多，唯读书弄墨，乐此而不疲。十几年来由喜好而勤于实践，探索不竭，参展不断，观摩、访问、写生，足迹江南江北、海隅塞外，品藻古今，玄览中外；更澄怀于山川造化，乡间田野，苦在其中，也乐在其中。他数十年，寂寞自甘，终于在没骨重彩里找到了路，也找到了自己。

艺术家和他的作品，犹如母亲和儿子。「儿子」的孕育，总离不开生活的造就与文化的熏染。在此我无暇去分析谭智勇作品与他这十年生活经历之间是什么联系，但艺术上的陶冶与实践对其思想的孕育，现实中的真善美与假恶丑赋予他情感的丰富与实在，是不容置疑的。而艺术家之为艺术家，不仅仅在于他有生活，更在于他有思想，有于生活中发掘美的能力，以理想的境界去超越现实，由意境而形式索求表现，融情而畅神。艺术总以情真意实炳蔚时代的风采，古今中外，莫不如此。从谭智勇的作品中，我们能见到画家对生活的乐观情怀和审视。视野的开阔和艺术的修养使他能够富有创造性地变通规律拈毫弄彩，自由地施展，发挥而无所顾忌，更不会产生那种对名利的焦渴与翘首形态。他那充满理想色彩的画面，能让我们分享到他的创作愉悦与思索，也让我们体味到他深心的执著和安宁。

二〇〇二年五月八日于四川大学竹林村

段七丁：四川大学艺术学院教授，硕士研究生导师，中国美术家协会会员，著名山水画家。出版有《段七丁画集》、《中国山水画技法》、《中国重彩山水画技法》等

图为作者与业师段七丁先生（中立者）在青城山中



艺术问题： 文化的和个人的

——谭智勇（一九九三年至二〇〇二年）的山水画探索述评

李蒲星



谭智勇十年来绘画创作的基本原则。他这十年的全部创作基本上被限制在传统话语的「山水画」境域，他能够涉入的问题也就只能是中国山水文化的问题和他在

艺术问题，即向艺术发出的问题，或艺术要解决的问题，它是两个相互联系系统。于艺术的问题，又分属两个不尽相同的境域。艺术问题的一面是文化问题，即艺术如何获得文化的价值和身份。艺术要解决的是独立于个体艺术家自身之外的文化问题。艺术家的创作实践可能涉入也可能没有涉入这个问题。涉入并以作品提出自己解决方案的艺术家由此也获得了文化价值，否则，艺术家和他的创作只能被限制在绘画、雕塑等形而下具体层面，只是画家、雕塑家，这是社会分工为他带来的职业身份，如同一个理发师、一个厨师、一般。而艺术家则是，一个由于其创造性并涉入文化问题而构成的抽象的非职业身份。艺术问题的另一面是艺术家的个人问题或自我问题。即艺术如何成为艺术家的第一存在、第二生命甚至更本质更真实的生命存在。换句话说就是，艺术（作品）是否表达和在多大程度上充分表达了艺术家个人的自我状态。应该说，完美的艺术状态应该是合「为」的：艺术创作即作品既涉入并有效地解决了艺术的文化问题（具体落实到绘画艺术的核心文化问题就是视觉语言及其结构的问题），同时并举的是在自己的文化解决方案中又充分表达了艺术家的个人自我状态。因为合「为」的完美性，必然导致在艺术创作实践中文化问题和自我问题的分裂状态。并且，即使是那些创造了完美状态的艺术家其完美的结果也是终生努力探索之后出现的。所以，对于那些行走在探索之途的艺术家及作品而言，者的分裂自然是不可避免的。他们的探索过程是朝向完美状态的努力，但其最终能达到的程度则取决于不可预测的未来。

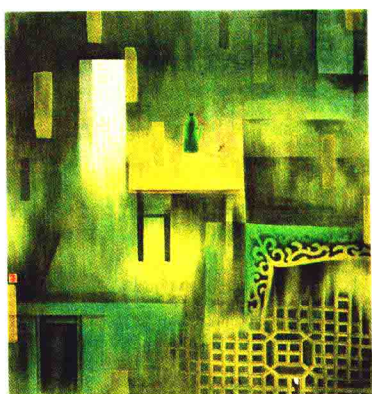
上述理论是解读并判断谭智勇十年来绘画创作的基本原则。他这十年的全部创作基本上被限制在传统话语的「山水画」境域，他能够涉入的问题也就只能是中国山水文化的问题和他在

中国山水画的自成体系在于它建立了、套于特定题材方有效的皴擦点染及「远结构」的视觉艺术语言系统。画家的不同个性、山水的不同面貌，都在这个系统之内得以展开，山水画因而获得与辽阔国土、众多人群相适应的发展空间，千百年长盛不衰。至二十世纪末，五代时期就已完善成型的系统终于被持续不断的历史进程渐渐填满，不再为有效的个性留下多少可能的空间。同时，二十世纪末的中国艺术已身不由己地渐融入世界，与天朝土国迥然不同的语境改变了个性的语境和结构。传统的视觉语言系统不再具有文化的继承价值。

与以笔墨为主体的皴擦点染山水画的兴旺发达、人多势众相比，以色彩（青绿）为主体的勾勒渲染山水画在完成独立成科的使命后即遭中国文化的遗弃，几不再有生存发展的空间，甚至几乎失去了绘画艺术发展的话语权。也正因为如此，二十世纪末的山水画家们在看到水墨山水不再具有太多的发展可能之后，很多人不约而同地把目光投向已近乎文物的青绿山水。这是个值得打量 and 询问的领域。首先，从青绿山水的视觉语言而言，是否有继续发展的空间？其次，青绿山水有无表达当代个性语境和结构的潜能？

从技术语言而言，青绿山水的勾勒渲染源于工笔人物，后又借鉴了水墨山水的皴擦，其结构同样是「远法」。青绿敷色和勾勒渲染虽然不同于水墨山水的特征，但色彩的单一和缺少变化，以及勾勒渲染的次要地位，使青绿山水在山水发展竞争中处于力不从心的地位，最终停滞不前，从而为当代的发展留下了空间。色彩表现、技巧语言创新和空间结构变革是青绿山水重获发展生命的三个主要元素。

从一九九三年的《记忆的门口》、《月光下》等作品开始，谭智勇就自觉地选择了青绿山水的课题，并且除了保存青绿色彩外，是以一种扬弃传统的姿态出现的。同时他力图使自己的探索呈现出开放和多元的趋向，如完成于一九九三年至一九九四年的《家谱》系列更接近于抽象画而远离山水的境域。一九九六年，画家完成了《幽瀑》、《老屋》等标准山水画。从一九九七年开始，多样的选择逐渐趋向于同一。尽管《地平



的山水画创作中是如何表述个人的问题。有一千五百年历史以上的中国山水画延续至今下还有待解决的文化（即视觉语言与结构）问题吗？如果有，谭智勇是否提出了自己的解决方案？以及这个方案在多大程度上是有效的？

线》、《恬》、《幽居》（一九九七年）的风格趣味不同于后来的《东归里程》（一九九九年）、《遥想故园》系列（二〇〇〇年）等作品，但画家力图把自己的创作纳入山水画境域的意图是脉相承的。十年的探索，谭智勇用作品证明了青绿山水发展的可能性。因为古代绘画的佐证，青绿就不再是一般意义上的色彩，而是具有某种民族文化象征意味的色彩。正因为如此，画家力图维持青绿色彩的正统意味。这与其说是为了强调与传统青绿山水的脉相承，不如说是画家力图再现民族审美趣味的努力。尽管如此，画家也不是单纯地再现石青、石绿和赭石，而是力图使之具有新意。于是，在他的画中，既有如《旷野》、《旷》等作品的淡雅清新，也有如《远村》、《朝雾》、《山坡》等的艳丽绚烂；有的作品如《有屋的山坡》、《遥想故园》之《纯阳山》则不再以青绿色彩为主体语言。其次，是用现代的色彩构成改变传统青绿山水的色彩，如《高山上白云飘》中前山用赭石，后山用石绿，山之上的天空用普蓝，其间漂浮着白色的云。这是古代青绿山水所不可能有的。第三是在传统石青、石绿、赭石的基础上增添新的色相，如《五色土》中的白色、黑色、红色和青绿的相互并置。

相对于色彩的丰富和拓展，技术、技巧语言的创新显得更重要。这也是谭智勇十年来探索最富有成果的方面。最早的青绿山水脱胎于工笔人物画，勾线填色是最主要的制作技巧。五代以后，借鉴水墨山水技巧，在勾染之上添加皴擦技巧。因为区别于水墨的是青绿色彩，因而皴擦技巧的运用受到节制。勾染为主皴擦辅之的技巧结构决定了传统青绿山水的视觉图形模式。钱选、赵孟頫、文征明、仇英、王翬及现代的张大千、何海霞等都力图使青绿山水写意化。尽管在技术、技巧乃至个人图式上不乏创新，但始终未脱离工写并置或是互渗的格局，难以实现青绿图式系统自身内在的变革与推进。谭智勇力图解决的，是既不能固守勾染皴擦的传统模式，也不能重复青绿写意的现代（张何师徒）模式，既要维护青绿山水的工整厚重典雅宁静的理性精神，又要丰富发展变革已有的视觉图式。这种选择，既有美术文化意义的客观性，也有谭智勇个性倾向的主观性。技术技巧的革新从九十年代初开始就是自觉的。可以说，题材模式的突破和新技术技巧的自觉追求是谭智勇走上探索之路的起点。一九九六年至一九九七年间，他的作品无论是题材模式的创新还是技术技巧的变革都取得了重大突破。《幽瀑》、《恬》、《幽





居、《悠悠》、

得有效的整合，图式和技巧不仅趋于成熟而且以统一融合的形象出现，标志着新青绿山水的完全成熟，也标志着画家的探索取得了重大的突破和阶段性的成果。最新代表这一阶段成果的是《旷野》、《峡上人家》、《远村》、《朝雾》、《山坡》、《东归里程》、《福地》等作品。尽管有清新淡雅和富丽堂皇的趣味之分，尽管有山峰起伏和平原坡地的题材差别，我们仍然能轻易地分辨出新技法技巧的普遍适应和新图式的无处不在。

二〇〇〇年是以往探索的一个驿站，在此不妨将此前的探索看做一个终点，又是继续探索的起点。《憩》可以看作是作者的某种心境的图示化，似乎也向人们提示出某种新的信息。《晨晖》是最能体现“终点”的典范之作。无论是开阔的视野、庄重的图式，还是新颖的绿色树木、别致的黄色坡顶，都显示出这幅画艺术生命力的充盈和完满。到此为止，画家的主观意图大都是画出具有客体自然性的“山水”画，而较少在“山水”中加上主体性的“我”。这种“我”的过度缺席所造成的古典化与画家所处的时代以及所受思潮、观念影响发生冲突，因而也就成为画家继续创作并保持创造性冲动力量的障碍。显然，这种心理障碍不是个案问题，而是所有当代山水画家的问题，是古典的客体自然“山水”画走向当代的主体（个体）“山水”画的时代问题和文化问题。甚至可以说，在自己的创作生涯中，有没有、愿不愿意面对这个问题，能否有效的解决这个问题，是衡量其创作是否“与时俱进”的根本性问题和原则性问题。

作为一个八十年代后期开始涉足艺途的青年画家，谭智勇从一开始就遭遇了中国美术思想的变革与开放，接受西方现代美术的种种思想与观念是自然而然的。西方现代艺术的根本原则是“我”的艺术化甚至极端化。对于一个画家而言，将自己的思想认识和自己的创作完全分裂是困难的。既然思想观念上充分认识到了

“我”对艺术创作的极端重要性，必然会要求在自己的创作中为“我”的存在留下位置。之所以在以前的创作中拒斥“我”的参与，是因为当时要解决的问题是客观的文化问题——新青绿山水技巧和图式问题。当这两个问题都获得解决之后，“我”的作用与价值于山水画就变得尖锐而突出了。

《遥想故园》系列作品既可以看作是客体山水的展开和完善，也可以理解为“我”的萌芽和欲念（强化画面的色彩构成而淡化山坡树木房屋的空间真实性）。《五色土》、《崖居》无论是符号结构还是色彩结构都显示出一目了然的主观性，可以说是客体山水模式兼容主观性的最大限度，继续前进势必会突破客体山水的传统模式。《那传说中美丽的草原》是传统模式的质的突破，赋予人体符号以山石的意义虽然并非作者的独创，土坡、平地的自然性和山石的人格化也显示出不和谐和无序，但它却意指一种全新的当代山水画理念。在《翔》、《憩》、《逝》等作品中，画家不仅强化了题材图式和符号结构的主观性，而且还引入了一个非山水题材的符号——纸叠千纸鹤（或纸飞机）。画家力图赋予无生命的千纸鹤以某种灵性，从而强化了画面的“人”的意识，也因为千纸鹤对题材——山、坡、天空结构的侵入而生出某种错觉和荒诞。而创作于二〇〇一年的《羁旅》，是截至目前最能显示作者建构“主观”、“个体”山水画的努力的作品。

反映“客观性”与表现“主观性”，趋向客观一致和诉求主观个性是传统美术与现代美术的基本区别，是美术文化时代变迁的基本原则。最早提出并在创作实践中广泛实行这一原则的是西方现代美术。因为这一原则的基础是工商业经济和自由民主政治，所以，它的视野就不仅仅是西方的地域以及文化境域，而是所有以工商业为主体经济和以自由民主为政治理念的国家 and 地区。地域和文化传统的差异不是阻止这一原则实现的壁垒，而只是促使原则现实化时丰富多彩的条件。所以如何使西方的“主观性”、“个性”原则在当代中国画

中得以实现，为中国画家的创造性提供了发展的空间和平台。

由于中国画按客观题材的分科以及相应的技法技巧，强化了诸如“山水画”、“花鸟画”的客观

性，时间久远形成了巨大的传统势力。所以当代人物画家自觉地吸收西画信息时，二十世纪的



山水画则自觉地拒西方于门外。

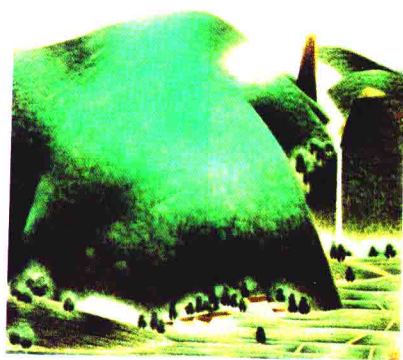
九十年代以后，人物画再一次显示自己的开放性、广泛地吸纳“主观性”和“个性”，显现有勃勃的创造力，而山水画、花鸟画却再次摆出拒斥的态势。

尽管不再可能是绝对的拒斥——从而显示出当代山水画、花鸟画创作在中国画领域的弱势。从贾又福到罗平安到陈平、卢禹舜、陈向迅，尽管都尽可能地试图从传统和“现代”山水中摆脱出来，也希望更多地地在自己的画中打上比前贤们更重的个性烙印，但由于传统与现代巨大的阴影笼罩，使他们无论是在思想观念上还是在创作行为上都难以摆脱按题材分类的山水画家身份，而难以成就当代意义上的按自己独特美学视阈与境域的艺术家人身份，从而使当下时间状态中的山水画家难以获得当代文化意义的价值。思想观念的更新和变化、革命的勇气一跃而成为当代中国画家最主要的素质和条件。自觉地将自己的身份从题材山水画家中剥离出来，跳出“山水画”的视阈，思考自己的艺术价值和发掘独特的个人资源，成为当代山水画创作最重要的学术问题。自觉地以创作面对这个问题的画家尚处于原始阶段，而要解决这个问题则更是需要时日。并且，由于这个问题的巨大性和高难度，也足够有画家为之奋斗一生的意义和发展空间，不是个别的少数画家，而是大批画家的漫长探索与创造性劳动，其结果是开辟山水画艺术的新纪元。

无论是《那传说中美丽的草原》，还是《千纸鹤》系列以及《羁旅》等作品，都显示出谭智勇的自觉性和敏锐性，但这仅仅是遥远未来的第一步，其简单化是不言自明的，当代文化价值远不是在传统图式上添加一个千纸鹤那么简单。是继续向前推进还是向后倒退，取决于画家的勇气和承受变革者必然要承担的压力能力。能否真正有效地向前推进而成为中国新的山水文化的创造者和当代美术的贡献者则取决于画家的能力——与生俱来的禀赋、足够的艺术想像力、更宽泛的文化艺术修养以及图像的再现传达能力等等的综合。我们惟有拭目以待。

二〇〇二年五月八日于长沙绵绵春雨中

李满星：湖南师范大学美术学院教授，美术评论家，研究方向为美术史、美学等，湖南青年美术家协会联盟执行主席。著名美学家高尔泰先生在大陆的最后一届研究生。著有《美术概论》、《西方美术文化发展史》、《那个美丽的年代》等。



○自然之旨

引言：人类离自然愈来愈远了？当自然界在人类的进逼下日益缩小，人的情感世界亦已是面目全非。在今天，中古时的幽游林泉固难再得，即便是偶尔回眸也成了奢侈。难道高楼大厦真成了我们惟一的家园？难道真的有那么一天，今日的钢筋水泥会自然化为高山流水？



- 朝 雾 Dawn Mist 85 × 60cm 纸本设色 1998年
- 晨 晖 Morning Sunlight 96 × 60cm 纸本重彩 2000年
- 巴朗云横 Clouds over Mount Balang 41 × 31.5cm 纸本重彩 2000年
- 凤凰山居 The House at Mount Fenghuang 41 × 31.5cm 纸本重彩 2000年
- 日照金山 Sunshined Mountain 143 × 143cm 纸本重彩 2002年
- 远 村 Remote Village 135 × 65cm 纸本设色 1998年
- 山 坡 Hillslope 135 × 65cm 纸本设色 1998年
- 峡上人家 Households on Gorges 122 × 105cm 纸本重彩 1998年
- 东归里程 Returning to East 178 × 92cm 纸本重彩 1999年
- 小 溪 Brook 24 × 27cm 纸本重彩 2002年



朝 雾 Dawn Mist 85 × 60 cm 纸本设色 1998 年



晨 晖 Morning Sunlight 96 × 60 cm 纸本重彩 2000 年



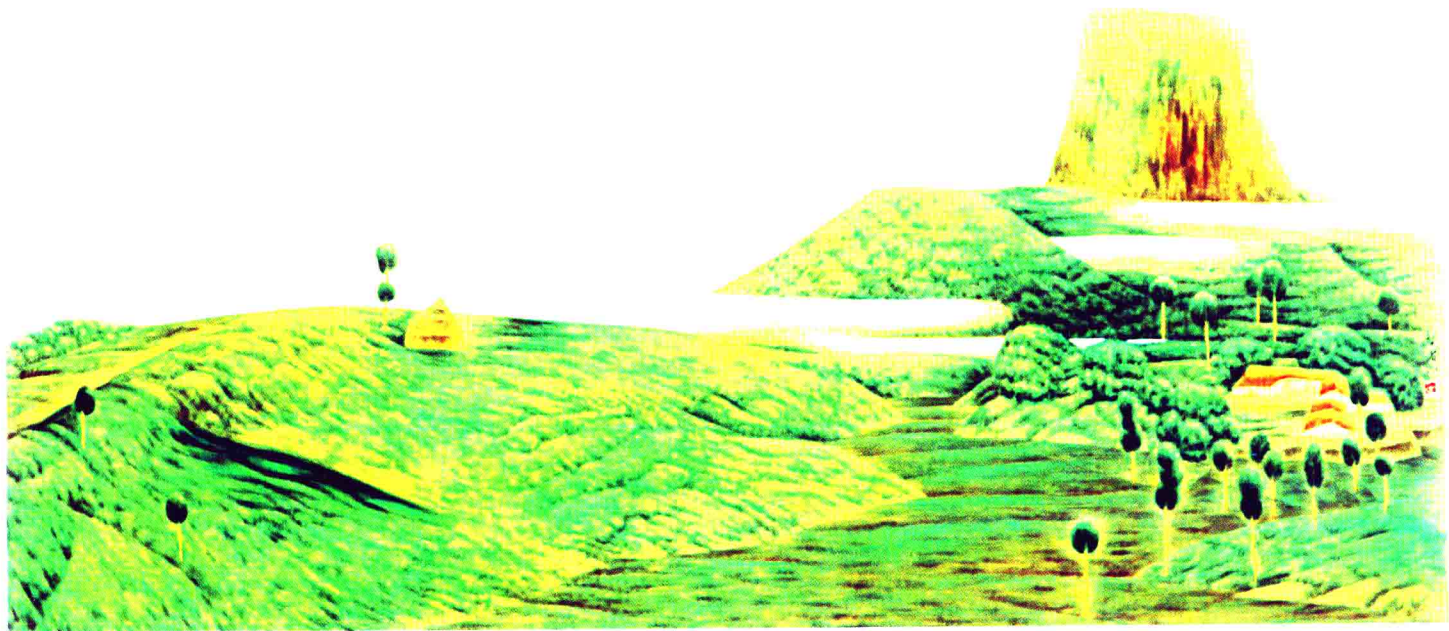
巴朗云横 Clouds over Mount Balang 41 × 31.5cm 纸本重彩 2000年



凤凰山居 The House at Mount Fenghuang 41 × 31.5cm 纸本重彩 2000 年



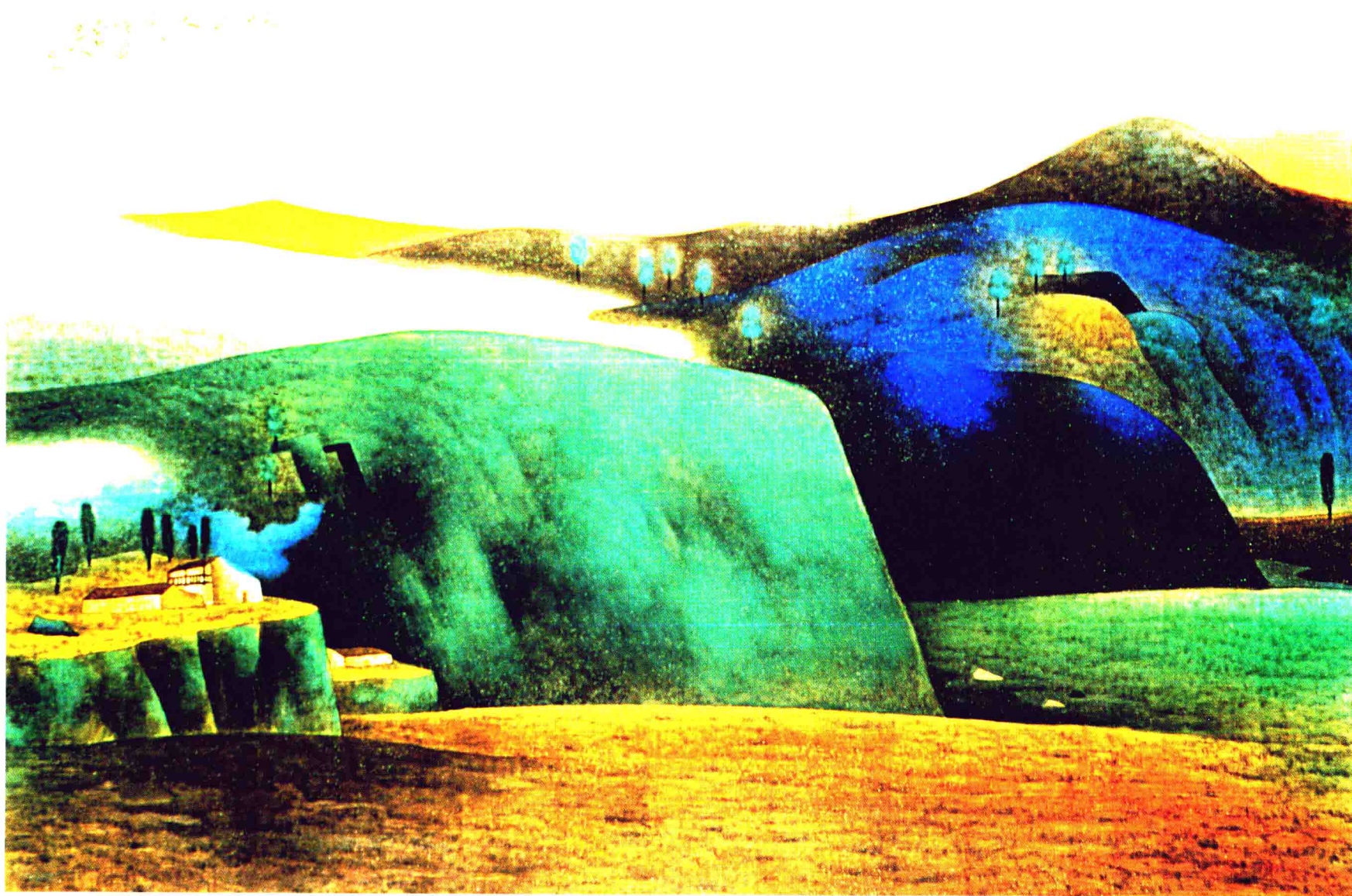
日照金山 Sunshined Mountain 143 × 143 cm 纸本重彩 2002 年



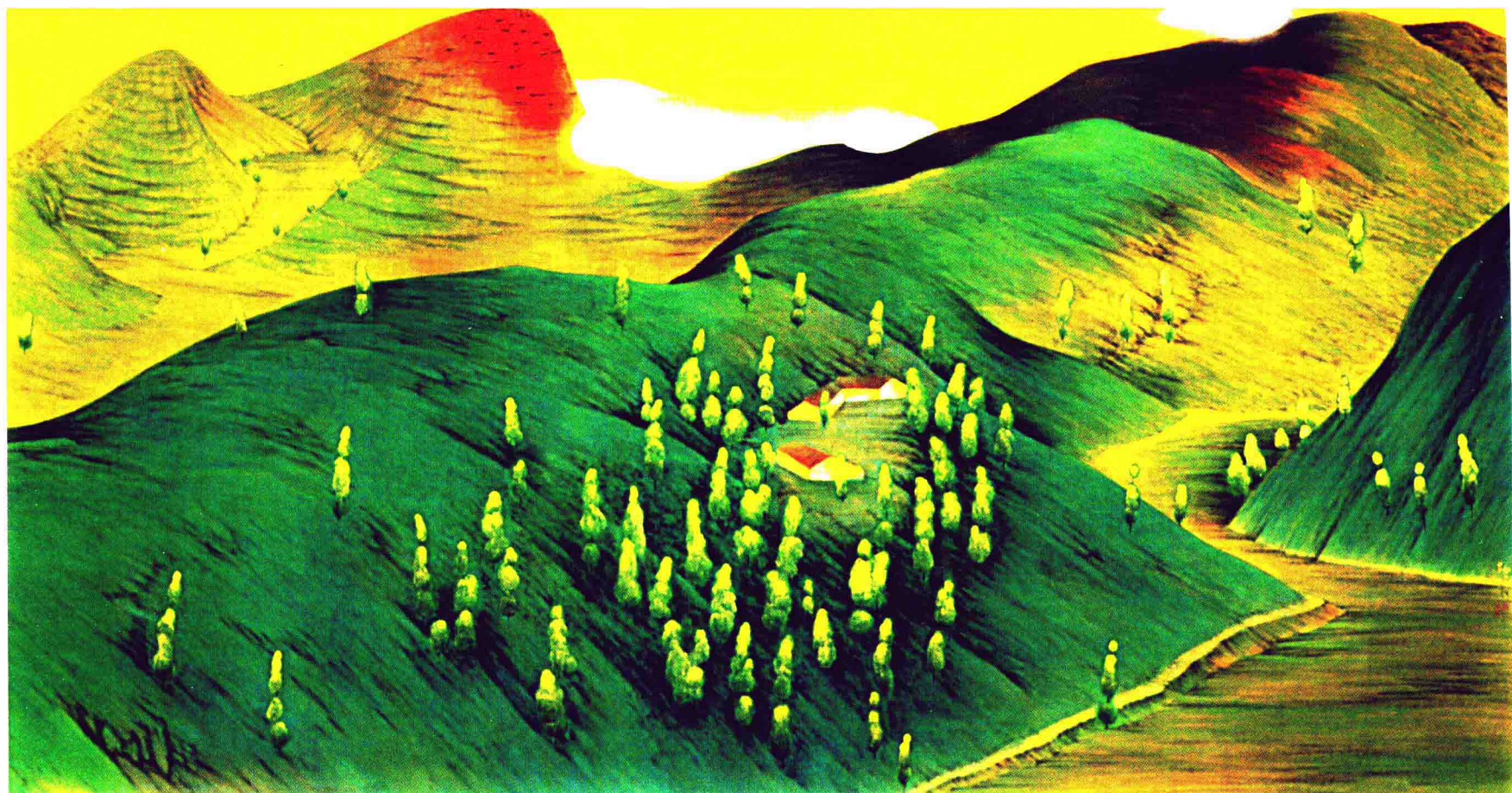
远 村 Remote Village 135 × 65cm 纸本设色 1998 年



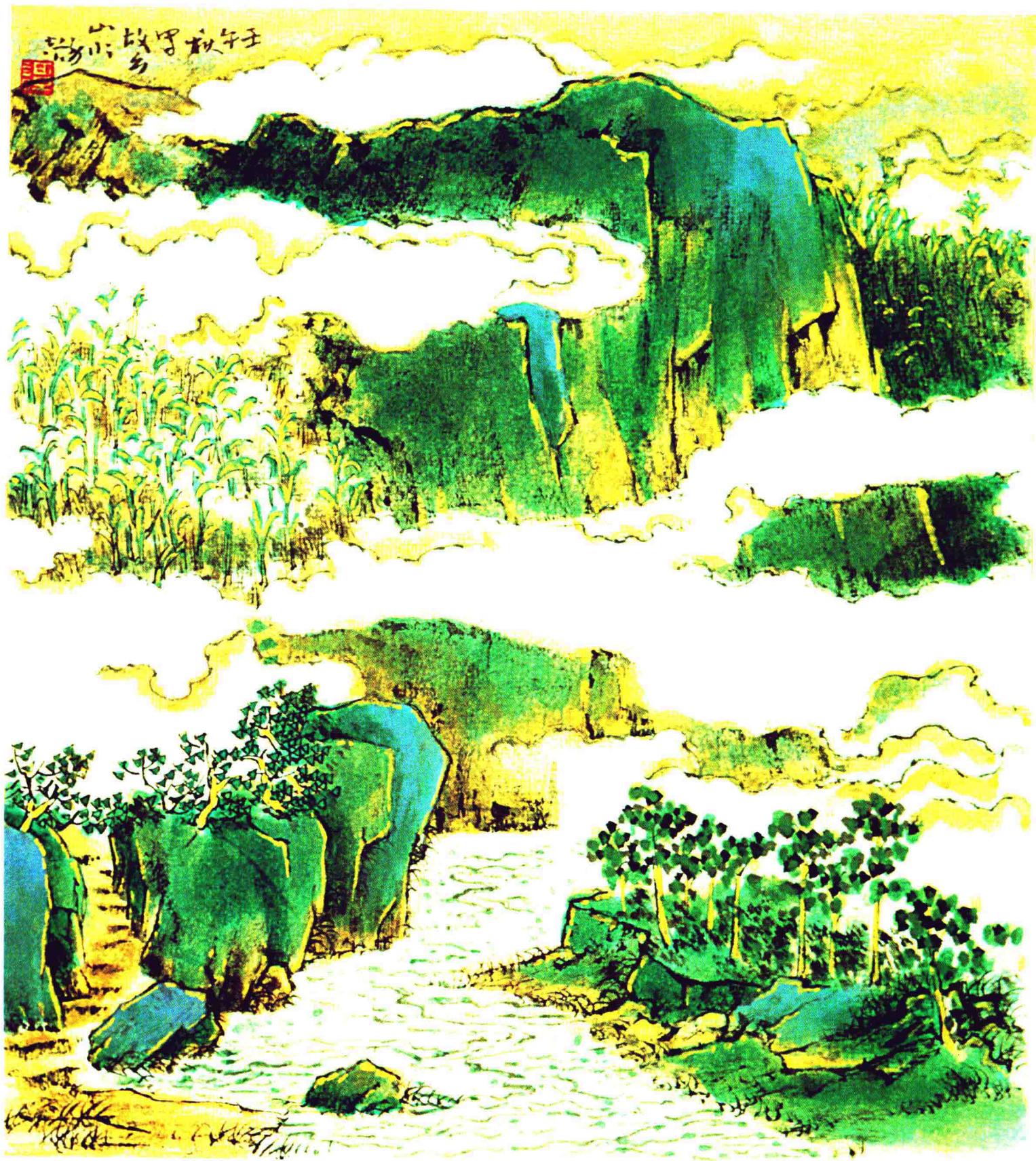
山 坡 Hillslope 135 × 65cm 纸本设色 1998 年



峡上人家 Households on Gorges 122 × 105cm 纸本重彩 1998 年



东归里程 Returning to East 178 × 92cm 纸本重彩 1999 年



小溪 Brook 24 × 27cm 纸本重彩 2002 年