

詹建俊艺术论丛

詹建俊艺术论丛

中国油画学会编

主编 张祖英

广西美术出版社

『詹建俊艺术展』组织委员会

委员 (以姓氏笔画为序)

水天中 王 镛 冯 远 朱乃正 刘大为 全山石
闫振铎 刘 静 邵大箴 张祖英 宋惠民 陈履生
尚 扬 范迪安 周项立 岳洁琼 闻立鹏 钟 涵
黄宗湖 董栋华 靳尚谊 潘公凯 戴志祺

主 任 靳尚谊 朱乃正

副 主 任 潘公凯 范迪安 张祖英

主办单位 中国油画学会

中国美术馆

中央美术学院

中国美术家协会

全国政协书画室

协办单位 长青集团

支持单位 广西美术出版社

北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

詹建俊画集编辑委员会

委员 (以姓氏笔画为序)

水天中 王 镛 邵大箴 宋协伟 张祖英
陈履生 范迪安 岳洁琼 黄宗湖 董栋华

编委会主任 范迪安

主 编 张祖英

图书策划 杨 诚

詹建俊艺术评论

情感激越，画风雄健而富有诗意——詹建俊的油画艺术	邵大箴	02
詹建俊·生活与艺术	水天中	05
我所熟悉的詹建俊	靳尚谊	16
詹建俊——第三代油画家的排头兵	闻立鹏	18
林中高树 山上壮歌——为詹建俊回顾展而作	钟涵	20
从象征写实到抒情表现——对詹建俊油画的再认识	范迪安	23
詹建俊的油画风采	孙美兰	27
詹大这个人	黄永玉	29
作为思考者和实践者的詹先生	潘公凯	30
山川笃志铸宏志 秋水激情汇诗情——写给詹建俊先生的绘画艺术	许江	32
便引诗情到碧霄	刘曦林	35
具象绘画的变体奇葩——浅论詹建俊的油画艺术	钟耕略	36
我心目中的詹建俊	张祖英	38
詹建俊心中彩色的歌	张蕾	40
用心灵作画——詹建俊和他的作品	唐庆年 张士增	46
詹建俊——杰出的形式美追求者	周彬彬	48
随其性纵 便以为姿——詹建俊和他的油画作品	骆飞	49
我的导师詹建俊先生	白展望	50

詹建俊主要论文

现代与传统之间的思考 詹建俊 54

中国油画的处境与选择 詹建俊 57

走中国油画的创新之路 詹建俊 60

自觉建构油画艺术的中国学派 詹建俊 62

我和我的画 詹建俊 64

形式感的探求 詹建俊 65

走弯路有感 詹建俊 68

谈技艺 詹建俊 69

詹建俊艺术评论

情感激越，画风雄健而富有诗意

——詹建俊的油画艺术

邵大箴

詹建俊先生的艺术生涯是从新中国成立之后开始的，自他 1957 年创作《起家》之后，他的名字就为油画界所熟知，而创作于 1959 年的《狼牙山五壮士》这件他早期的代表作，则标志着他油画艺术的成熟。从此，他的油画创作一直稳定地处于高水平之上，没有像他同时代一些艺术家那样，有大的起伏。进入改革开放的新时期，他以更充沛的精力投入艺术创作，新作不断涌现，而且始终保持着探新的锐气。由于他在艺术上所取得的成就和开放、进取的艺术观点，也由于他忠于艺术的献身精神和为人正直的品格，他被推举为中国油画学会的掌门人，用自己的智慧和人格魅力团结广大油画家向新的目标前进，为新时期的中国油画发展作出了巨大的贡献。

综观詹建俊几十年来的艺术历程，我们不难发现，他是一位十分注意研究艺术创造原理，重视研究艺术规律的艺术家的。在他开始步入画坛的上个世纪 50 年代中期，正是国内推行艺术为政治服务文艺政策的时期。本来，艺术服务于进步的政治是艺术社会功能的应有之义，无可厚非。但由于在执行过程中的偏差，人们常常忽视艺术创造的规律，忽视艺术语言的锤炼，忽视形式美感，致使不少作品徒有好的题材，而无艺术感染力。艺术创作中泛政治化的倾向普遍存在，詹建俊也不可能不受到影响。但由于他在学习的过程中，能虚心地向历代大师的作品学习，能细心体会艺术品之所以能动人的原因所在，他能较早地与流行在我们艺术中的清规戒律保持一定的距离。他是马克西莫夫油画训练班中的高材生。他在这个班的学习中牢牢地掌握了油画的基本技能：造型结构、色彩和构图方法及原理，当然还受到从写生到艺术构思全过程的严格训练。他更从马氏的教学中得到启发：作为画家要满腔热情地拥抱生活，从现实生活中提炼艺术；要学习和研究本民族的艺术传统，努力创造有时代感、有个性、有民族气派的作品。

詹建俊取材于革命历史和现实生活的作品之所以能受到广大观众的欢迎和专业人士的肯定，它们之所以能在艺术史上留有一席之地，主要在于他在创作过程中恰当地解决了下面几个问题。首先，他十分注意熟悉他所绘的人物和事件，深入培养自己的感情。《起家》是他结束马克西莫夫油画训练班学习的结业创作，为创作这件作品他不辞辛劳，背着行李到知青垦荒地区体验生活，搜集素材，画速写和小稿。为绘制《狼牙山五壮士》，他更是从文献资料到熟悉地理环境，到访问有关人士，一步步地深入体会当时的历史情景，体会人物在特定历史时刻的心理活动和精神状态。由于有周到、细密的准备工作，他的艺术构思便是水到渠成的了。

有了大的艺术构思，还要解决将这一构思付诸实施的构图、形象塑造和细节处理等诸多问题。在这一过程中，詹建俊表现出顽强的探索精神。他几易其稿，反复推敲，着重研究人物形象的刻画和关注画面整体的形式美感是他工作的重要环节。《起家》中垦荒知识青年在恶劣气候条件下支撑帐篷的激情动作围绕着巨大的帐篷展开，中心构图呈“~”形，充满动感。左边的女青年用焦虑的目光遥望汹涌而来的乌云风暴，把人们的目光引向远方。右边已经建好的另一帐篷和人物较为稳定的动势，与中心构图形成对比。正在游移中的大片乌云和右上方一角相对明朗的天空，和飘动着的白色帐篷，形成强烈的对照。构图中的这些活跃因素，与画中人物的内心激情是完全吻合的。由于有这些形式美感的因素，人们便会自然地亲近作品的主题内容和它的表现手段，去思索，去品尝，去回味。

革命历史画《狼牙山五壮士》是命题创作，如何把这一人们熟悉的历史事件用油画语言形象地表现出来，詹建俊是费尽了心思的。他选择了英雄们跳崖牺牲前的一瞬间，深入刻画人物的英雄气概。为作此画，他曾赴烈士们就义的地方考察，采访他们的身世和事迹。在金字塔式的构图上，面对残暴敌人顶天立地的五位英雄大义凛然、宁死不屈的气概，形成鲜明的英雄主义基调。在统一的气势中不同人物的动作、眼神，又巧妙地富有变化，作为背景的峻峭雄伟的山峰与人物群像融为一体，犹如刻在大自然中与世长存的纪念碑。

詹建俊十分注意色彩的表现力。油画是用色彩造型的艺术，画家不仅要有扎实的素描功力，而且还要有善于运用色彩的本领，使两者水乳交融。长期受中国水墨画熏陶的中国油画家，易于将素描造型与色彩分开来处理，油画语言缺乏深度与厚度，表现力不够强烈。詹建俊在《起家》和《狼牙山五壮士》中，已经显露出运用油画语言的才华。虽然，在这两幅作品中色彩还是朴素的，但已经可以看出，他已经自觉地调动色彩的微妙关系、笔触美感和肌理效果来塑造形象，烘托气氛，加强作品的感染力。《狼牙山五壮士》中他用粗放有力的笔触，用坚实的形体语言，用沉着、浑厚的色彩，赋予人物形象以纪念碑雕塑的感觉。他在形式美感和色彩上的努力，受到了油画界同行们的关注。从那时

起，在人们的心目中，詹建俊是一位重视绘画语言表现力的画家。同时，在每次政治运动中，他的作品又都被扣上“形式主义”的帽子。对这，有艺术主见的詹建俊虽然有过委屈，有过苦恼，但总的说来却暗暗自豪，他一如既往地坚持从历代艺术大师的作品中吸收营养，孜孜不倦地研究艺术形式规律，以完善自己的艺术语言。即使在“文化大革命”中完成的《“好得很”——毛主席考察农民运动》(1973年)，也是很讲究形式美感，很讲究画面构成意味，很讲究色彩表现力的一幅画。

改革开放大潮为詹建俊的艺术创作带来了无限生机。上世纪80年代是他艺术创作的高潮期。最能反映他这个时期艺术成就的是《高原的歌》(1979年)、《高原情》(1982年)、《潮》(1984年)、《飞雪》(1986年)、《遥远的地方》(1987年)等。对詹建俊的艺术创作来说，《潮》具有转折意义。这件表现新时期农民形象的作品，是为第六届全国美展创作的，说明作者对重大题材仍然关注，但形式语言却相当自由和解放，以至于使当时持有保守观点的人觉得，画面上那些飞舞的带有象征意义的线和色块，与构图中中央的农民形象有些不和谐。显然，那时有些人的思想还受一种固定的表现模式所束缚，不敢越雷池一步，一旦有创新之举，便认为是离经叛道。《潮》画面上的动与静，线与色块、色彩的对比与和谐等关系的处理，颇有新意，这是一件既有精神内涵又有浓郁形式意味的好作品。

新时期以来，宽容的社会文化氛围给予詹建俊充分发挥才智的机会。假如说，在上世纪50—60年代他只是注重形式美感的话，从这时起他开始敢于闯油画形式美感的禁区。在《高原的歌》中，他敢于用画面大片红的色调来抒发翻了身的藏族人民欢乐、欣喜的心情。《飞雪》在灰色和白色背景上描绘着红色衣装的少女，表现对青春的赞美。还有《遥远的地方》，也基本上是红色的基调。这组可谓“红色调系列”的画，还有其他一些用强烈对比色创作的画，体现了詹建俊长期以来追求的审美理想：绘画要从唯题材论中解放出来，发挥它自身语言的优势；色彩犹如音乐，它自身具有独立的美感。绘画中的人物、情节，离开包括色彩在内的形式美，便失去了艺术的意义。当然，詹建俊追求形式美感和有独立意义的色彩语言，是有一定限度的，它仍然注重写实造型，注重形体结构的美感，注重艺术的社会功能和审美功能的统一。他只是不拘泥于古典的造型，而追求表现性的造型。他重视绘画语言的抽象形式美感。对抽象美，他也在不少作品中做了大胆的尝试，如《潭》(1984年)、《夕照》(2001年)等，但他的艺术没有走向抽象主义，他还保持着对形的某些暗示。人们会问，有开阔艺术视野并且欣赏抽象艺术的詹建俊，在自己的创作实践中为什么与纯粹的抽象主义保持着一定的距离，没有跨进抽象主义绘画的创造领域？我认为，这是由他所受到的教育和自己的审美理念所决定的。对艺术与大众欣赏关系的考虑，特别是他对表现性绘画的迷恋(他似乎认为，他在这方面所作的探索还有很大的潜力，他还有许多工作要做)，使他在纯抽象的绘画前却步。当然，詹建俊的艺术道路还在行进之中，他的绘画风格是否还会有所变化，那是自然变化的过程了。

詹建俊说他“画画比较重直观、重感受，以重性情为主……主要追求的是表达精神的感情”(《我和我的画》，载《第三代中国油画家研究·詹建俊》，广西美术出版社，2001年)。这一特点在他上世纪50—60年代的作品中已见端倪，而在近20年的作品中表现得尤为明显，他理所当然地被油画界称为引领当代中国表现主义油画流派的艺术家的。詹建俊之所以选择表现性的绘画语言，从根本上说，是由他个人的天性和精神气质所决定的。他在学画过程中“有多少次在中西文化间进进出出”，包括青年时期在敦煌临摹壁画，接触和学习民族绘画遗产，还有他爱好音乐和传统戏曲，他在董希文工作室中所受到的熏陶，他比同代人更早关注和欣赏西方早期现代派画家的作品，并从中吸收营养……这些都对他艺术性格的形成产生了不小的影响。区别于写实流派的表现主义重主观感情的表达，重形式语言的表现性。确实，在理性与感性之间，詹建俊偏重于感性。他在画中更多的是追求自己真性情的表达，适当地用理性加以控制，在意象中表现意境。他的作品充满激情，在笔触、色彩中，寄寓着他内心的真情。他画他被感动的人和景，在画的过程中他重视即兴的、偶发的灵感，善于和敢于果断地因势利导，利用不期而遇的效果丰富画面。在詹建俊的作品前面，我们难以冷漠相对，而会立即被其磅礴的气势和雄健的力量所感染，然后在驻足观赏中慢慢咀嚼其中的滋味。

詹建俊受到人们的尊敬和爱戴，不仅是因为他艺术本领的高超，而且还因为他的人格力量。在笔者和他长期的交往中，深感他为人

直和敬业。他主持全国美协有关油画展览和油画学会展览的评选工作时，一贯秉公行事，从来不徇私情。凡是负责的教学和社会工作，他都兢兢业业，认真、负责地完成，从不马虎行事。在关系到艺术走向的大问题上，他坚持原则，即使面对与他关系亲密的朋友或者处于领导地位的人，他认为他们的观点值得商榷的，也敢于直接表达自己的意见，决不迁就。他对展览会上涌现出来的有新意的作品，对一些有发展潜力的新人，总是热情地加以鼓励。正是因为他身上的正气和为人的魅力，油画界的同行们乐于与他合作，在困难条件下把油画学会的工作稳步地向前推进。他和学会同仁们在世纪之交中国油画发展的关键时刻提出的艺术主张，如“走中国油画艺术的创新之路”、“自觉建立中国油画学派”等，得到全国油画家们的热烈响应，对新世纪的中国油画的前进方向产生重要影响。

在现代中国油画艺术前进的道路上，已经清晰地刻印上了至今还在奋力前进的詹建俊的足迹。中国美术界为有像詹建俊这样不务虚名的优秀艺术家、美术教育家和活动家而感到骄傲和自豪。值他举办第一次个人展览之际，作为他的朋友和同事，衷心祝愿他健康长寿，为中国美术事业的繁荣作出新的贡献。

2007年3月于北京朝阳区慧谷寓所

詹建俊·生活与艺术

水天中

詹建俊是20世纪后期中国画坛的代表性画家。他在油画作品中所表现的磅礴大气，成为一种时代精神的表征。詹建俊的生活、艺术与20世纪中国社会变迁紧密相扣，他的艺术道路，反映着这一历史时期中国艺术家曲折前进中的各种问题和各种业绩。如果没有詹建俊在创作和教学中倡导的那种富于抒情性的精神力度，人们看到的中国油画也许将是另一种景象。

从国画到油画

詹建俊的第一幅油画创作出现在1950年中央美术学院组织的“红五月”创作竞赛上，他描绘开国大典之夜，北京人在天安门前提灯游行的情景。这幅油画《新中国的旗帜升起来了》获得学校颁发的奖牌，徐悲鸿又送给他一本从苏联带回来的小画册。这是詹建俊第一次学画油画，也是第一次获奖。

当时中央美术学院的教学强调普及，毕业创作都是画年画，詹建俊的年画是《好庄稼》。油画课只画了头像、半身像和半身人体。每人画一幅毛主席像，作为油画课的成绩。

1953年他从中央美术学院绘画系毕业，毕业后留下来到研究生班学习，一起在研究生班学习的有靳尚谊、汪志杰、赵友萍、刘勃舒、李宏仁……第一年不分专业，董希文给大家教素描，这一年的素描学习对他后来的发展意义重大。第二年分专业，詹建俊和汪志杰、刘勃舒分到国画专业学习，当时叫彩墨画系。蒋兆和教我们用毛笔水墨作人物写生，还有老师教我们花鸟画。1954年春天，中央美术学院和华东分院组成“敦煌艺术考察团”，由叶浅予先生带领去西北考察，目的是培养未来国画教学的骨干力量，詹建俊被选其中。同行的有中央美术学院华东分院的老师金浪、史岩、邓白、李震坚率领的研究生周昌谷、宋宗元、方增先。他们在莫高窟研究、临摹了大量壁画。从敦煌回到北京后，彩墨画系在中央美术学院举办了“敦煌壁画临摹作品观摩展览”（上世纪50年代初期的展览似乎都叫“观摩”，以表示尚不成熟），同时展出了考察团师生在西北画的彩墨写生。他们临摹的敦煌壁画，全部由学校陈列馆收藏。

这是詹建俊第一次到西北，西北高原宽广豪放的风土人情使他十分激动。敦煌的壁画，兰州的彩陶和黄河上的羊皮筏子，高亢婉转的甘、青民歌“花儿”，甘南草原的辽阔明朗的天地和热情粗犷的藏族牧人，西安霍去病墓的石刻，都给他留下了永远不能忘怀的印象，并成为他日后艺术发展的重要资源。同行的青年艺术家，也都从西北之行中得到了丰厚的报酬，浙江画家周昌谷在世界青年联欢节上获金奖的作品《两个羊羔》，就是根据甘南草原的印象画成。

从西北归来，詹建俊的艺术道路出现转折。文化部举办油画训练班，聘请苏联专家马克西莫夫来华执教。各地高等美术院校从青年教师中选拔油画训练班学员，詹建俊成为中央美术学院选中的学员之一。詹建俊考入艺专时，本来就报考西画系，现在“组织”调他去学西画，他当然愉快地服从调遣。这使叶浅予感到遗憾，因为詹建俊是他所相中的发展新中国画的苗子，在一年来的学习中成绩优异。多年后，叶先生在回忆录中写道：“这年九月从甘肃回到北京时，学院已聘来苏联画家马克西莫夫办起了油画训练班，这对青年有极大吸引力，詹建俊脱离了我的小小班子，转到油画训练班去了。”叶浅予后来还半开玩笑地说詹建俊是“叛徒”。当年动员詹建俊进入彩墨画系研究生班的是叶浅予先生，但1954年找詹建俊谈话，通知并动员詹建俊去学油画的也是叶浅予先生。作为学员的詹建俊，哪里知道老师是违心地执行领导决定，别有一番滋味在心头。

少年时期和青年时期两度学习中国传统绘画，对于后来从事油画创作的詹建俊并不是走弯路。他从中国画的观念、技法得到诸多启示，这些都汇入他后来的油画创作之中。他曾经说过：“西方的表现主义相通于中国的写意画，中国的大写意其实就是东方的表现主义。”他的油画作品中的表现性笔法和表现性结构，是他个人艺术风格的重要组成部分，而这些往往来自中国传统写意画的笔墨精神。

马克西莫夫不是当时苏联画坛最有声望的画家，但他确实是一个尽职尽责的绘画教师。可以说，在他之前，还没有哪个外籍教师像他那

样严谨而系统地向中国学生传授绘画技法与知识，并获得那样显著的成果。多年以后，詹建俊觉得他在油画训练班的主要收获并不是艺术思想上的改变，而是对油画技术的掌握，对形体结构的掌握，对色彩关系的掌握。在此之前，大家对欧洲绘画的了解非常有限。马克西莫夫经常在课堂上作示范，也经常为学生改画。他非常重视外光作业，这在过去的中国油画教学中恰是一个薄弱的环节。在马可西莫夫的要求下，每个学员买了一把伞、一支标枪，外出写生时把伞插在地上，在伞影下写生，常常引来许多围观者。虽然马克西莫夫在艺术上存在着苏联艺术界共有的某些局限，但他在中国的教学活动的重心是绘画技法，而不是艺术思想。他很尊重学生的艺术个性，油画训练班的学员也并不都追随马克西莫夫的绘画风格。在油画训练班的学员中，詹建俊的画风是最不像马克西莫夫的学员之一。他选定的毕业创作题材是表现开垦荒地的青年生活。

上世纪50年代前期，在苏联和中国的报纸、刊物、电影、广播中，常有关于开垦荒地的报道。在当时青年人的心目中，去遥远的边疆开荒，是具有浪漫色彩的、建设理想中的新生活的伟大事业。詹建俊从报刊上看到有关北大荒垦荒的报道后，为青年人迎接生活挑战的热情所打动，决心以垦荒青年为绘画创作的主题。为了深入了解情况，他参加了京津青年赴北大荒开荒动员誓师大会，随后与油画训练班的同学、浙江画家汪诚一一道，背起沉重的行李，去北大荒体验生活，收集绘画素材。汪诚一也选定垦荒生活为毕业创作的题材。

在北大荒，詹建俊住在北京青年住宿的“北京屯”，落户北大荒的青年由共青团中央的干部带队，自己建起了土坯建造的房屋。而他们刚到荒地时住过的帐篷，已经变成存放生产资料的仓库。詹建俊亲身体会了荒地生活的艰苦，由此更想到，初来荒地的城市青年，一定经历了更为严酷的考验。他没能赶上垦荒青年在荒地起家的关键时刻，垦荒队员刚到荒地时住过的这些帐篷引起了他的遐想。年轻人在严峻的大自然中谋求生存的努力，成为詹建俊绘画创作的动机。在将要离开北大荒的时候，他已经有了这幅画的基本轮廓——刚到荒地的青年，在风暴来临之前以自己的勇气和力量架起他们居住的帐篷。在体验现实生活的基础上，不受具体事物限制地发挥视觉想象力，是詹建俊绘画创作的基本路径。以后的许多作品，也遵循着这一路径的发展。

这幅画的题目是《起家》。

几易其稿之后，《起家》的草图终于确定了。横长的幅面上，风暴袭来的原野显得特别空旷荒凉，与粗犷的自然相比，初到荒地的青年显得势薄力单，荒野最前缘的白衣女青年略显纤弱的形象，加强了这种对比，反衬出垦荒者的坚强和勇气。风暴卷起的帆布帐篷在画面上占据了重要位置，它既是难以驯服的狂暴的自然的象征，也是青年垦荒者革命浪漫主义精神的写照。在美术学院，他找来一块巨大的篷布，架在空地上，研究它在不同视角的形状和在阳光下的色彩、阴影变化。画上的垦荒队员形象虽然有在北大荒生活的基础，但他们的具体处理都是回到学院以后具体推敲加工的。他曾为画上的主要人物形象作了阳光下的写生。完成的《起家》并不以垦荒队员的形象为主体，也不是以北大荒的自然景色为主体。作品的主题应该说是人和自然的关系，是人在自然环境的变动中焕发的精神力量，是人与大自然力量的对比和呼应。与同时代另一些类似题材的作品相比，《起家》是重于抒情，而不是重于叙事。因而在它问世之初，就以其不落俗套的构思赢得观众的赞许。詹建俊的老师、老画家艾中信认为，这幅画是当时中国油画的代表性作品，“作品的主题思想是用感人的形象和优美的艺术形式来打动人心，而不是用枯燥乏味的说教硬塞进观众的头脑里去的”。

从上世纪50年代初期开始，詹建俊对音乐产生了浓厚的兴趣。在这方面，他的同学徐伯阳、何孔德等人对他有很大的影响。欧洲古典音乐加强了他情感认知上深沉激越的一面。在画《起家》时，他曾连续听柴可夫斯基的第一钢琴协奏曲，他觉得这首乐曲里有他所追求的精神力量。在以后画画时，詹建俊心中也常常萦绕着某种音乐，与他所追求的视觉印象一致的音乐。他的代表性作品中总有一种音乐性的旋律和节奏感，当然，这不一定来自他所听到的音乐，但音乐深化了他的韵律感觉和韵律意识。或者说，他在音乐结构的展开与视觉形式的布置之间获得了一种对应感觉。多年以后，他在《我希望……》一文中表述他理想的绘画境界，其中有一点就是“我希望我的作品像音乐，以

动人心弦的旋律，震撼人们的感情……我要用我颤抖的笔，把热情滚滚的节奏，和潺潺流动的音韵，永远地凝固在画面中”。

革命历史画的感情波澜

1959年是中华人民共和国建国十周年。为了迎接“十年大庆”，作为“献礼工程”，北京的“十大建筑”加紧施工。建在天安门广场边的中国革命博物馆和中国历史博物馆是“十大建筑”之一，为博物馆的开馆，各方面都在作准备。美术界接到的任务是创作一批革命历史绘画和雕塑作品，由周扬、蔡若虹等人负责筹划，他们把正在苏联留学的罗工柳提前调回北京，由罗工柳具体主持这一创作任务。詹建俊接到为中国革命博物馆创作历史画的任务后，从一系列历史题材中选定抗日战争中“狼牙山五壮士”这一题材。开始画草图之前，詹建俊专程到河北易县狼牙山去观察当年八路军战士抗敌战斗过的山岭，访问了当年五壮士所在部队的连长和五位壮士中的一个幸存者，听他们回忆当年的殊死战斗和集体跳崖的经过。狼牙山的山势并没有他原先想象的那样高峻，但抗日战士的英雄精神，给詹建俊极大的感情震撼。他在山区画了许多写生，回到北京之后，他又会见现在已经是某地武装部长的另一位幸存者，画了他的肖像。看了正在拍摄的电影《狼牙山五壮士》的样片，但他的基本构思在这以前已经成型。那时，华北农村已经进入生活困难时期，但生活上的艰苦并没有削弱詹建俊的创作热情，他所面临的障碍来自当时流行的“左”倾思想。

当时中国美术界和负责宣传工作的干部，对于表现革命英雄人物和革命历史事件，有一些固定的模式。这使詹建俊在创作这幅历史画的时候，需要不断地说服领导干部们同意他所选取的描绘角度和处理方式。而事实告诉他，这是远比画画更为艰难的冒险行为。

詹建俊决定描绘五名战士在悬崖绝壁之上决心跳崖殉难的一瞬，詹建俊认为五壮士跳崖正是他们英雄行为的最为关键的环节，而领导干部们却认为，应该描绘五位战士与敌人英勇作战的场景，因为只有在战斗中才能显示英雄本色。画英雄准备跳崖，实际上是歪曲八路军战士的革命精神。在谈到这一构思存在的问题时，甚至还联系到“修正主义”思潮的影响。有一位老资格的油画家，也对詹建俊的草图提出尖锐的批评，认为詹建俊这样处理是歪曲了狼牙山五壮士的英雄形象。在内心深处，詹建俊觉得错误理解英雄的恰是指责他的构思的人，而不是自己。但这种“左”的环境，使詹建俊的创作热情、绘画兴趣为之荡然。在他茫然无所适从的时候，负责这次创作的蔡若虹明确表示支持詹建俊的构思。这使他得以按照自己的设想顺利完成了革命历史画《狼牙山五壮士》。作品完成以后，原先持怀疑和否定态度的人们也改变了他们对这幅画的看法。在展出以后，获得观众普遍的好评。

《狼牙山五壮士》的艺术创意是将高峻的山岳与英雄的战士融为一体。五位勇士的身躯俨如坚不可摧的山岩，在广阔的天地间巍然耸立。他自己对此有很恰当的解释：“我有意识把人和山结合起来，强调了人物组合像山一样的总体外形，使得人的身影有如一座山峰。在山峰与人物外形的线条起伏变化上，注意构成激昂紧张的表情，并把这线条节奏的发展高峰引向壮士的峰顶。在这人与山构成的峰顶之后，是乌云即将远去的天空，预示他们为之献身的事业将取得最后的胜利。”与艺术史上同类题材的作品比较，詹建俊的画突出了战斗中的人民对自己命运的信心和作为历史主体的高昂精神。

在《狼牙山五壮士》之后，詹建俊接受另一幅革命历史画的创作任务，即《毛主席在农民运动讲习所》。这是1960年了，大家都在挨饿。革命历史博物馆把参加创作的画家安排在北京东方饭店集中居住，画家们得到了比外面好得多的膳食。这时人们的思想比大跃进期间要实际和清醒一点，经过前一阶段的工作实践，革命历史画创作的组织者对美术创作的特点多少有了一点了解。这使画家的创作进展得比较顺利。

与前几幅画相似，在《毛主席在农民运动讲习所》的创作构思中，詹建俊依然将注意力集中在环境与人的心境的关联上。他的企图是表现波澜壮阔的革命运动即将来临的气氛，虽然广州农民运动讲习所的环境并不具有狼牙山或北大荒那样的表现性特点，但詹建俊在人物和树木、建筑的关系上做文章，将天空云影和树木枝叶的动势与人的激情联系起来，造成风云突变的预感。仰视的构图提示着革命者心境的崇高。

一望而知，这不是寻常的生活场面，而是酝酿着巨大历史变革的聚会。这种周密的艺术处理使这幅画同样具有以境写情的特色。

追寻个性化的道路

从1960年开始的“三年困难时期”给中国文化界带来了始料不及的“礼物”，那就是政治思想上的暂时放松。在文艺界，政治性的大批判暂时让位于理解和宽容。中央美术学院油画系借鉴国外教学方式，发挥画家个人艺术和教学上的特色，开始实行画室制，设立吴作人、罗工柳、董希文三个工作室，董希文工作室又称第三工作室。当时的教师除了董希文本人之外，还有上世纪30年代活跃在上海的左翼美术家许幸之，詹建俊被调入董希文工作室任助教。稍后，又增加了留学东欧归来的梁运清。董希文在工作室筹备时，就对当时美术界在风格样式上的单调划一表示担忧，他主张不受苏联模式的限制，打开视野，放宽眼界，广泛接受西方各种绘画流派的艺术。詹建俊在回忆工作室建立之初的情况时说：“工作室筹建时，就确立了‘兼收并蓄’的教学、艺术方针。”董希文在工作室教学大纲中明确写着“工作室设立的特点，就在于容许各种艺术学派、艺术样式、艺术风格和艺术方法的广泛流传”。而在对待学生个人风格问题上，董希文提出了“顺水推舟”的方法，以发展学生的个人风格，帮助学生走自己的艺术道路。董希文工作室的这种艺术气氛使詹建俊如鱼得水。董希文强调绘画性、表现性，追求色彩和笔法的灵动，反对抠抠抹抹。他认为绘画应该突出表现对象的生命特征，提倡将中国画运笔的轻重、顿挫、转折等表现性因素融入油画技法，这些都与詹建俊的艺术趣味相契合。董希文敏锐地注意到詹建俊在艺术气质上的特色，上世纪60年代初期，美术学院油画系举办詹建俊作品“观摩展”（当时除了纪念性的展览，为一般画家举办个人展览，常被称作“观摩展”，以此表示举办个人展览绝非诱导尚不成熟的美术工作者走“成名成家”之路），董希文在展览座谈会上说：“詹建俊个儿大，画的画也大。”他所谓的大当然不是指画面的尺寸，而是指一种气魄，一种格调。这在当时中国油画艺术中是不易见到的。

正是这个时候，詹建俊接触了一些西方现代画家的画册，其中有些是在画家黄永玉家里看到的。马蒂斯、莫迪里阿尼等人注重形式处理的作品，特别引起了詹建俊的注意。他有意识地在习作中注意平面的形式结构。

随着时间的推移，董希文工作室的教学和创作面临诸多困难。据许幸之回忆，由于第三工作室的教学思想与当时作为主导的苏联模式格格不入，他们受到校内外强大的压力，被认为是“走白专道路，走西方资产阶级的穷途末路，是西方现代诸派碰撞丧钟的回声”。有人把当时的三个工作室分别比喻为“统战对象”、“依靠对象”和“批判对象”。所谓“批判对象”当然是指第三工作室。还有人竟然提出“共产党人不能进第三工作室”！正如许幸之先生回忆，对董希文工作室的非议和歧视，使工作室的教师和学生“如同步入充满荆棘的荒山，寸步难行”。

上世纪60年代初期是詹建俊个人感情和艺术上各有建树的时期，但大好时光转瞬即逝，政治形势的急剧变化使他进入完全不同的环境之中。“社教”运动（后来发展为“四清”运动）开始以后，中央美术学院成为运动的试点单位，全校师生的时间和精力由教学、创作转向“阶级斗争”。在当时主导运动的人们眼中带有“白专”色彩的詹建俊等人，只能“洗心革面”。从1964年开始的“左”倾思潮统治，给中国文化造成了前所未有的灾难。对画家詹建俊来说，则痛失个性化艺术风格发展的恰当机遇。30多年之后，詹建俊想起当年被迫放弃刚刚开始的艺术实验，仍然满怀抱憾之情。

绘画的新春

1979年早春，北京油画家在中山公园举办的“新春画展”，被称为“文革”结束后美术界第一次自主艺术活动。詹建俊在新春画展中拿出了风景画《寂静的石林湖》等作品，有一些画是他在文革中在家里悄悄画的。《寂静的石林湖》不是云南石林实景写生，而是云南奇山胜景印象的整理和再造。他运用稀释油彩在画布上的流淌、渍染，形成自然而又奇异的肌理效果，表现出风化、侵蚀的石灰岩的质地和体量。在国

内油画界运用这种表现手法的当时十分少见。

经过长时期的压抑之后，画家可以关注自己所向往的诗的意境和形式、色彩之美了。从上世纪70年代末到80年代初，詹建俊画了许多风景和人像。他竭力追回失去的个人艺术感受，抓取已经远去的纯真印象。在重整旗鼓的同时，他深有所感地认为失去的已经永远失去，他的艺术路径毕竟曾被打断，他缺少那些幸运的艺术所享有的，一以贯之的创造激情。那是像奔流的山泉一样的无所顾忌，一往无前。上世纪50年代成长起来的中国画家却需要不断地审视、追问自己，调整和改变历史环境造成怎样的个性扭曲。

于1979年建国30周年美展展出的《高原的歌》，被评论家称为该展中“群雄中的佼佼者，以其独具的抒情风格叩动观众的心扉”。这幅画是詹建俊多次高原之行印象的综合。他曾看到骑牦牛的藏族妇女，曾看到高原日出，曾听到牧人高亢嘹亮的歌声……但《高原的歌》并不是过去印象的再生，而是他多重印象综合基础上的想象。经历了“文革”灾难的画家，希望表现人性在洁净的大自然中舒畅自由地展开，希望表现一种没有拘束没有压抑的天地，在舒畅、洁净的空气中，更显示着一种欢乐的辉煌。北京大学中文系的一位研究生在展览中看到这幅画之后，撰文评介当时出现的一批优秀绘画作品，他从《高原的歌》感受到“詹建俊是敏感、敏锐的”，“经过荒乱岁月的画家的艺术触觉并没有磨钝”，“一颗强健的灵魂能抵御一切打击，温柔、敏感又体察到人类的至爱深情……再生的年代里，画家重新找回了自己的艺术个性”。但詹建俊在画它的时候，并没有从理论或历史的角度做系统的思考，是那个历史性年代全中国知识分子共有的心绪影响、感染了《高原的歌》的创作和观赏。对于作者而言，詹建俊当时的迫切愿望是要画出一幅自己想画的画。它与以前几幅不同之处在于他是由画家自己选定题材，自己决定基本构思的创作，因而它更加贴近画家个人的理想和趣味，同时也传达了画家当时的心绪，并成为改革开放新时期的时代象征。

上世纪70年代末期的作品还有《海风》、《白桦林》、《三棵白桦》、《鹰之乡》、《回望》等风景画。清新明朗的情调和简洁的形式结构，是这批风景画的共有特色。

《回望》描绘蜿蜒盘亘于北国群山间的长城，那是他带学生去北京远郊写生时得到的印象。与习见的万里长城图像不同之处是，他成功地运用绘画手段，以布局 and 线、色的运动，表现了长城及其环境的无限辽阔和难于形诸文字的磅礴大气。高大厚实黑红色的山脊上，蜿蜒着万里长城白色的墙垣，画家没有夸大这一人工建筑的度量，长城在这幅画上显得细小，但它以其依附的层峦叠嶂而获得非同寻常的气度。表现具体的长城遗迹并不是《回望》的主要目的，画家赞颂的是植根于广阔深厚大地的文化感情，其中融合着雄浑的历史沧桑感。古代山水画家以形、质、骨、势品鉴山水画的不同境界，詹建俊的《回望》是以“势”写景抒情的范例。

与《回望》相似，《鹰之乡》描写的重点也并不是飞翔的雄鹰，而是雄鹰所生活的环境。这是一幅具有抽象性因素的风景画，阳光和阴影把一个个高峻的山峰和深邃的山谷化为装饰性的剪影，画家以非常概括的手法，使经过精心设计的山峰影像获得动人的空间感，略作勾画的山鹰成为画面点题之笔，不过与其说作者在表现山鹰的矫健勇敢，不如说是通过岩岫峰壑的深邃与崇高表现一种文化精神。

艺术形式与风格

詹建俊素来喜欢艺术观念和绘画形式上的创新探索。上世纪80年代前后，他在国内油画界率先进行绘画语言方面的研究和试验。从形式构成、色彩的单纯化到画面肌理，都有相当深入的探索。在上世纪80年代展开的关于形式与内容的讨论中，他作为对此研究有心得的画家，著文阐释自己的观点。他认为“形式同样可以反映内容。主张纯粹的绘画性，并不是完全排除艺术的思想意识”。与后来进行这方面试验的一些画家不同，他不以此为自己的艺术目标，他是以此为手段，增加绘画趣味，达到气势、情境的充分表现。值得注意的是，詹建俊总是立足于个人的综合素养，例如他将绘画形式与音乐形式加以比照分析，他在谈到《高原的歌》的形式结构时，曾以木管乐器的音色为喻，“我有意识地放弱笔触，追求柔和”；而在《狼牙山五壮士》中，他感到的是“定音鼓的擂打”。

1980年，中央美术学院恢复画室制，詹建俊担任油画系第三画室主任。当年第三画室备受责难的意识形态因素基本上已经消失，詹建俊和罗尔纯、朱乃正等人得到在教学和创作上实现他们艺术理想的时机。詹建俊可以名正言顺地阐释自己的艺术观念，他多次强调绘画形式的重要意义，“绘画离开了情绪，离开了表情，离开了气氛意境，就失去了它的艺术作用。……哪怕只画一根线，只画一块颜色，也都有它的表情”。他认为这种表情“是通过艺术形式表达的”，“不搞形式就等于不搞艺术”。他为董希文早年作品《哈萨克牧羊女》辩诬，上世纪50至70年代，这幅画曾被认为是董希文“搞形式主义”。詹建俊则标举其为中国油画家形式创造的典范：“他用装饰性的概括手法，大胆夸张画中的一切描写对象，整个画面形式鲜明，安排有序，那山峦、草原和头巾，衣裙上的委婉波线的韵律组合，那齿状三角形在画面上中下各部分间形成的节奏呼应……”他结合自己的创作经验提出“我们对形式感的追求，不是在追求形式，而是在追求艺术的生命，追求有思想感情的形式的生命”。他的见解明晰而公允，但如果这些话提前几年说出来，必将使詹建俊成为“自己跳出来”抗拒无产阶级文艺革命的阶级敌人。

在上世纪80年代美术新潮风起云涌的时候，詹建俊对青年艺术家的创造热情持支持态度，但他在自己的创作中，并没有“闻风而动”。他对自己的艺术持自然生长的态度，在艺术观念上，他相信自然成长。在绘画语言、风格方面，他重视自己的感觉。他从来不会有意识地模仿谁，追随谁，从来没有想到给自己的艺术创制某种特殊的标志、符号，他让自己的画随自己的感觉和心性生长。

上世纪80年代以后，詹建俊多次访问欧美各国，对于欧洲的文化艺术，詹建俊主要是艺术形式、技法的借鉴学习。西方艺术的思想、观念对他影响不大。在欧洲艺术家中间，他曾经对俄国的弗鲁贝尔，西班牙的委拉斯贵兹，法国的马蒂斯、莫迪里阿尼以及德国表现主义的画家有过浓厚的兴趣。吸引詹建俊的是这些画家的艺术格调或者独特、精湛的技巧。但他最为崇拜而且始终如一地喜欢的不是画家，而是几位雕塑家，如米开朗琪罗、罗丹、布代尔等人，他们的作品给詹建俊极大的心灵震动，那种内在的精神力量，深深地打动着他们，一想起就让他激动。他说：“画家对我的影响主要是技术上的，而雕塑家对我的影响则是精神上的。”惺惺相惜，对这些雕塑家的仰慕，从一个侧面反映了詹建俊的艺术性格。

罗曼·罗兰在论及他所崇拜的米开朗琪罗时，有这样的话“伟大的心魂有如崇山峻岭……人们在那里呼吸时，比别处更自由更有力”。对力量的渴求，对从狂暴到温柔的强烈内心冲突的表现性处理，是米开朗琪罗艺术的核心。罗丹的作品也有相似之处，他在塑造承受内心痛苦的人物时表现出深沉的雄伟。布代尔则具有大气磅礴的英雄式的想象……这些正是詹建俊所向往的艺术境界。在他不同时期的代表性作品中，最具感染力的正是与这些雕塑大师的艺术气息相通的那些因素。

1984年，詹建俊创作了《潮》，这是一幅表现当代中国农民生命气概的作品，被评论家认为是“上世纪80年代中国改革开放的缩影”，是“时代生活之潮”，于当年举行的第六届全国美展中获得金奖。确实，由于上世纪80年代中国大地发生的伟大变革，历史环境引发观看这幅画的观众丰富的想象，给予多重社会历史的解释。但这幅画不像詹建俊五六十年代的那些历史画，它不是以情节见长，人物形象和情绪并不依托某种超出日常状态的戏剧性事件，它的环境也没有多少新鲜奇特的东西。甚至可以说，作为一幅油画，它的艺术感染力并不是来自人物形象、表情，而在个性化的绘画性处理。它的节奏和气势中似乎含有一种厚实的自信和劲健的张扬，在一个十分单纯的构图中表现出这些感觉，显然要靠作者的综合艺术素养，更要靠作者的艺术气质。曾有一位画家在看《潮》时说：“这幅画只能让詹先生画。如果叫我画，就什么也画不出来！”若干年之后，观众所处的社会历史环境不同了，他们不可能有上世纪80年代初期的人们对农村改革前进的企盼，没有针对历史进展产生的种种联想，但这件作品的表现性绘画处理，仍然会打动观赏者的心灵。

上世纪80年代初，詹建俊作为中国美术家代表团成员，去西非尼日利亚、塞拉利昂、马里访问，并顺道访问法国。异域风情使他大开眼界，《鼓手》、《舞》、《母亲》和多幅人像写生是他在非洲大地采撷的果实。《鼓手》和《舞》表现强烈而热情的运动节奏，在这种节奏里，蕴含着画家对质朴粗犷的非洲人民的赞美。他们保留了被现代都市文化所消解了的生命热情。《母亲》是一幅成功的肖像，应该说这是中国艺术

家创造的最美好的非洲人形象之一。画中年轻的母亲形象使观众联想起非洲大地无穷的生命力，那是深厚、温存而美丽的。这几幅画虽然不是詹建俊的代表作，但正是从这些画上，我们感觉到最使画家感动的是非洲人民坚毅、乐观的神态中蕴含的那种不加修饰的质朴之美。在詹建俊心里，非洲人如同边远地区的同胞，画家虽然不懂得他们的语言，不熟悉他们的习俗，但他觉得在最基本的精神上、心理上，仍然有着共同的追求和共同的问题。

西域的清风

比起非洲之行，1981年再次到新疆，给了詹建俊更多创作上的收获。出国访问似乎是情感和认知上的突然刺激，它强烈而短暂；而祖国边疆的旅行给他的却是不断加深、不断提纯的情感积累。西部边疆的山岳和草原，落日和朝霞，老人的目光和妇女的身影，都使詹建俊激动。与《高原的歌》同样引人注目的《帕米尔冰山》，也贯穿着边疆民族悠扬的乐音。这幅画也是画家想象的产物，雄伟的雪山、雪山上的“原住民”牦牛和在山下生活的塔吉克牧人是他亲眼目睹的，它们的气度、它们的生命节律都十分协调，千千万万年的共生关系，使它们互相依存，互相影响，成为世界屋脊和谐的组成部分。这使詹建俊浮想联翩，由此作出具有超验意味的构思。但在他三次新疆之旅中，并没有见到过像他所画的这种场面。《帕米尔冰山》传达的是画家在高原牧场上的心境和感悟，如果说《高原的歌》充溢着辉煌的热情，《帕米尔冰山》则渗透着静谧的和谐；《高原的歌》赞颂热情的生命，《帕米尔冰山》顶礼崇高的自然；《高原的歌》是金色的晨曲，《帕米尔冰山》是银色的暮歌——在落日余晖中，吹笛的牧人、他身边静卧的牦牛、徐缓升腾的薄云，还有那画面上看不到，而确实存在于画家构思之中的悠扬乐曲的萦绕，它们一起向世界屋脊上的“冰山之父”（当地人对那座最雄伟的雪山的尊称）致敬。

在观看了詹建俊描绘新疆生活的作品之后，我觉得西域风土与詹建俊的创作简直是相为表里。如果没有新疆的自然和人的风采，詹建俊的画作将大为减色；同样，如果不是詹建俊以其诗意的表现性画笔为西域风土传神，我们对新疆的人和自然的美丽想象也将大为减色。

在詹建俊心目中，新疆的自然和新疆的人具有同样的风致。在描绘西域的人和自然时，画家表现出同样的热情。《绿野》、《飞雪》、《清风》曾被评论家称之为成功表现边疆风情的肖像画，但这一组作品与传统的肖像画有所不同，人物的面容并不是画家关注的重点，人的姿态、动势、自然环境和人对自然环境的反应，才是他感兴趣的方面。纯洁而饱含生命活力的自然和人是这一组作品的主题，因此，这些画在构思上具有一定的“抽象性”。如果按照“抽象”这个词的最基本的意义，它是阐明多种事物具有一种共同因素的心理过程。从这一角度看，这一组作品不是一般的肖像画，因为传统的肖像画正是以具体的容貌为表现的中心，而这一组作品是对高原的人、高原的自然和高情调的综合与抽象。

《清风》中黄色衣裙的少女与洁白的羊羔，在春天的草坡上迎风飞跑，散乱的野花像夜空中的星星，在奔跑的女郎脚下眨眼，明艳清爽的动态和颜色汇成青春的跃动。新颖的表现性绘画处理，使《清风》成为新时期中国画坛表现动态人物的油画中最动人的作品。

《绿野》描画站立在绿色山坡上的女郎，初夏的阳光，深广的绿原，清凉的山风和她的青春，使包裹在洁净头巾与衣裙中的身躯泛射动人的光辉。这幅画创作于中国内地画家热衷于“人体艺术”的年代，詹建俊创造的这一形象，在赞颂人体之美的艺术感染力上超越了众多裸体女像。

《飞雪》中的女性显得成熟而沉静，漫天飞雪与火焰般的鲜红衣服构成强烈的对比，除了人物的面容，这幅画上没有更多的细节和动作，但奔放的大笔和调色刀堆砌的色层，形成别具风味的、自内向外的动感。

帕米尔高原的塔吉克妇女，在詹建俊心里留下了很深的印象。上世纪90年代初期，他又画了《飘动的红霞》和《山那边的风》。这是上世纪80年代的《清风》、《绿野》、《飞雪》的姊妹篇，像《绿野》一样，妇女寓动于静的身姿，风中的衣裙和头巾，成为画家发挥表现性笔法的理想对象。上世纪90年代后期的《大风》虽然描绘对象是城市人物，而且带有对环境问题的关切，但在绘画处理上，同样是借景抒情，狂风卷起的沙尘中，红衣少女的长发和衣裙在风中的动势，再次成为画家发挥表现性笔法的对象。

年轻女性在不同季节中的形象，是中外画家百画不厌的题材。詹建俊的这一组作品似乎与这一类作品有着审美文化上的渊源关系，但他所要表现的是人的神情与自然的神情的衬托、对比和辉映；在他的心目中，没有“伤春”、“悲秋”的阴影；她们在变幻的环境中，焕发着生命不可穷尽的力量与欢乐。

对人物形象的描写，是詹建俊多年不曾停顿的艺术课题。他的人像作品以女性为多，除了许多维吾尔、塔吉克、藏族女性肖像，他还画过许多与边疆妇女肖像有着不同艺术气息的、日常生活中的女性人物，如《炉边》、《凌妮》、《舞蹈演员》、《花旁》等，这些肖像既表现了人物的性格，又流露着画家对人物内心的理解。

詹建俊的艺术气质很适合描绘历经忧患的男性人物，作于上世纪70年代的男人肖像，如《北方老人》、《马大爷》等，描绘年迈的北方劳动者的劲健和刚强，将老人的面部结构、表情与表现性的笔触结合得非常得体。

由于教学的需要，詹建俊有不少人体写生作品。他画人体写生很注意形式处理。曾经有评论家批评上世纪80年代的“人体艺术展览”为“人体多而艺术少”，而詹建俊的一些人体作品，如1988年的《女人体·坐》却是真正的艺术品。

自然之魂

自然和人的力与美，是詹建俊最基本的创作资源。作于上世纪80年代初期的《原野》、《高原情》、《花的原野》，都是寓壮阔于单纯之中的风景画。

这是一种使熟识的生活现象“陌生化”的绘画处理。《原野》构图极其简洁：一条地平线把画面分成两半：高天和大野。丛生的草木和流动的白云，使广袤的天地充满生气，并且加强了它们之间静与动、实与虚的对比。地平线上牧马的侧影，更衬托出空间的辽阔。《高原情》的基本结构也是天与地，占画面四分之三的幅面是山岳的背影，它极虚也极实：在山脉背影上呈现的飞动雪花，成为画家描绘的重心，它们构成动荡的节律。虽然类似的构图处理在别的画家作品中时有所见，但詹建俊在这些画上善于将奔放的笔意与大气磅礴的抒情结合起来，而与其他画家的风致有所不同。

除了赞美西部高原景色之外，詹建俊在上世纪80年代的风景画作品中，常常将他的热情流注于传统中国画中常见的山岩、瀑布和树木。它们在春夏秋冬，昼夜晨昏所显示的不同形象，使画家凝神冥想，他将中国文人常见的这些物象置于不同的审美境界。那些境界有其共同性：热情而爽朗，找不到一丝颓唐或者凄凉。

他满怀兴致地描绘秋天的树木，从秋天树木身上感受到永不凋谢的生命热情，它们似乎是以乐观的狂放向最后的，也是最辉煌的季节欢呼。从1980年的《秋谷》到1983年的《飘动的红叶》，再到1985年的《秋天的树》，我们感到沉醉于秋色的红树，给画家带来无边的愉悦和欣慰，即便与过去那些以乐观态度描写秋色的诗人和画师相比，詹建俊对秋天的态度也显得更具热情，在他笔下，秋天的林木是如此丰盈和辉煌。

从上世纪80年代初到80年代末，树木的身形逐渐转化为树木的灵魂，因为艺术家对自然的感情在提升、在深化。从观察研究大自然的形色，逐渐转变为体悟大自然的生命境界。这种深化的结果也表现在描绘山泉、瀑布的作品中。

詹建俊喜欢画岩石、山泉、水潭和瀑布，但他从来不把它们当作衬景，而是把它们当作蕴含着人格精神的生命。那些或沉静或激昂的水，在高峻幽深的山岩间淋漓尽致地表现着它们的生命存在。它们与岩石的对比，使人联想起古人对山和水的观照方式。诸如“仁者乐山，智者乐水”，“仁静智流”……那是从审美和伦理两条途径对自然的解释和想象，两种解释和想象都有诗性的发挥。从这一角度欣赏他描绘山岩、水流的作品，不能不为它们所表现的中国本土文化精神所感动。

从形式处理的角度看，这几幅画是他对平面构成的试验，承接《石林深处》、《鹰之乡》等作品的单纯化形式处理，上世纪80年代中期的