

# 张冬峰



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

## 关于这套丛书：

对过去、现在、未来的延续性思考，是需要拿出点勇气的。而要完成一种转变，需要付出的恐怕就不仅仅是勇气了。

“中国现代艺术品评丛书”的出版，下意识地为 20 世纪中国艺术向现代形态转变提供了一点参照数。同时，也作为献给中华民族文化以及她自己的现代艺术家的一分爱心。

广西美术出版社社长、编审



中国现代艺术品评丛书

主 编 水天中

副主编 戴士和

苏 旅

**张冬峰**

## 前 言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。

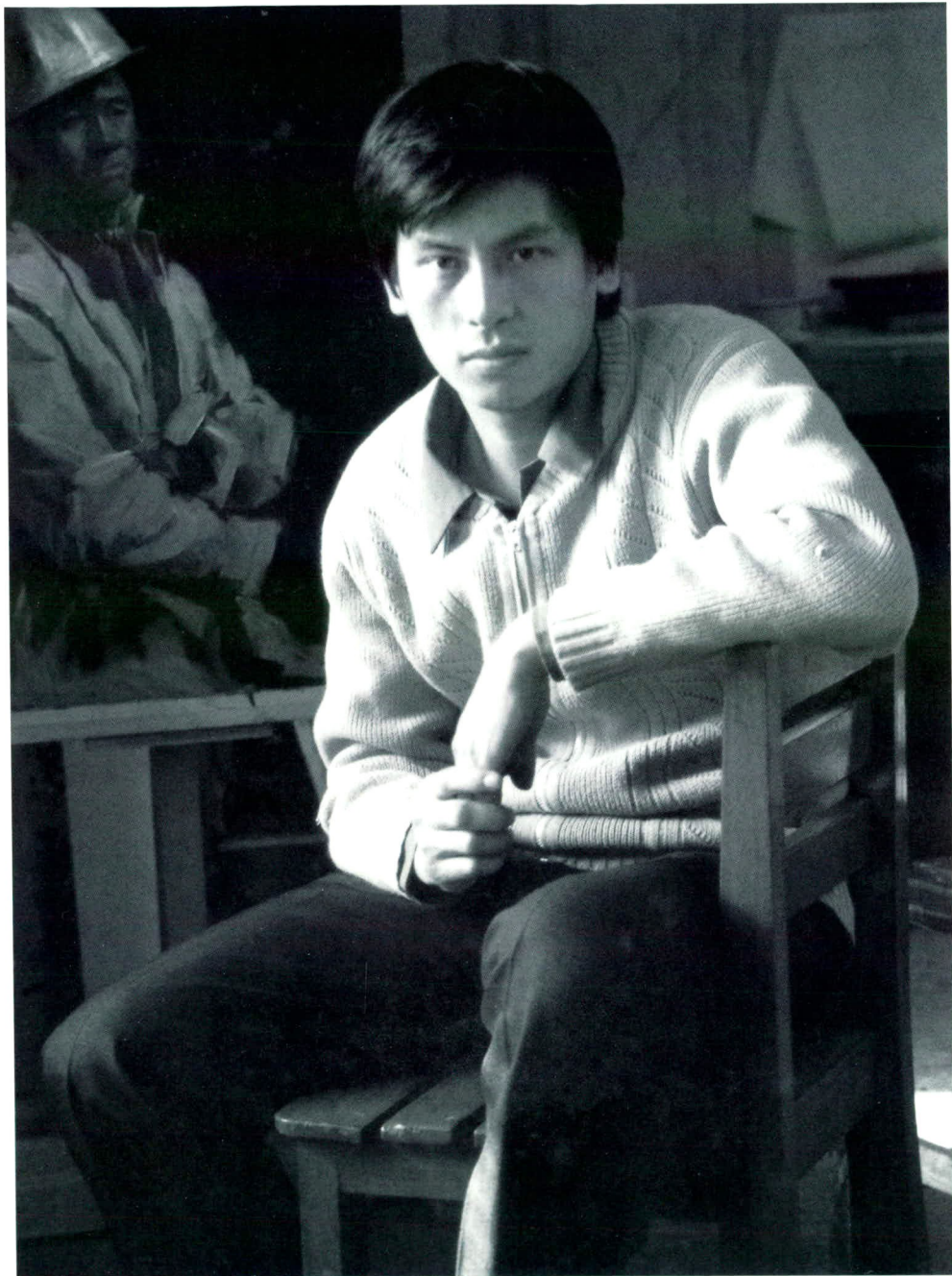


1992 年 6 月于美术研究所

回眸 20 世纪的中国风景油画，我们惊奇地发现，在 90 年代之前，中国甚至找不出一个真正意义上的风景画家，尽管其中大家辈出，不乏杰作，如颜文梁、吴冠中、朱乃正等。导致我们下此结论的标准不外有二：一、尚无人能形成一种公认的风景绘画风格；二、纯粹意义上的风景画家很少，写生作品居多，风景创作罕见。这一方面是由于社会政治反复无常的原因，一方面则反映了急于摹仿西方油画风格的中国油画风景界尚未形成一种独立意识。但进入 90 年代以后，中国风景油画的黄金时代骤然降临，一批中青年画家脱颖而出：陈钧德、张冬峰、赵开坤、洪凌、崔国强……都以各自鲜明的面貌出现在画坛上，形成了灿烂如歌的中国油画风景现象。

张冬峰无疑是其中最具成就的一位。在其早期的作品中，我们不难看出柯罗、梅里尼科夫和谢里延科的影响；而在近期的作品中，一种完全属于张冬峰自己的油画风格，一种迄今少见的有着明显中国文人气韵的南方风景，如此明确地表达了中国艺术家深藏内心的情感和爱恋，使几代人梦寐以求的“中国油画风格”成为现实。冬峰的风景是一片会吟唱的风景，既有时代的骚动与喧嚣，亦有东方禅宗的平和宁静，我们在其中听得到风的絮语、光的歌唱、绿的奔跑，以及那童年时代纯真的呼唤……可以说，一个没有对家乡、对祖国、对大自然有着真挚热爱的艺术家，是无法画出如此感人至深的作品的。我们还注意到画家的自述中极少谈论油画和风景本身，在其如油画风景一般美不可言的文字中让我们从另一方面领略到艺术家高雅淳正的艺术人格和富于爱心的广博胸怀。基于这一理解，我们有理由期待冬峰艺术更宽广的未来。

苏旅



张冬峰

# 20 世纪中国风景画中的张冬峰

刘 新

张冬峰 1958 年出生，1990 年以后才逐渐形成自己的油画风格，尤其是风景画引起油画界的普遍关注。从中国风景画的发展时序来看，20 世纪中国风景画前 90 年的风雨历程中还没有张冬峰的实践与作用，后 10 年里才写入张冬峰的风景画业绩。显然，20 世纪中国风景画的百年嬗变与张冬峰没有更直接的起承关系，有直接联系的应该是刘海粟、吴作人、董希文、胡一川、吴冠中、苏天赐、陈钧德等这些有稳固地位又影响着中国风景画发展走向的风景画大家。

明知如此，我还是毫不犹豫地写下这个题目。将张冬峰的风景画艺术放在 20 世纪中国风景画这个大背景中来加以论述，是因为张冬峰的风景画或油画在建树民族风格或图式上，是继董希文、吴冠中、苏天赐等老先生之后第一个最具正面成果的青年画家。标志着世纪末中国风景画的一个高峰时代。

作这样的判断，并不意味着排斥其他形式手法的民族风格的探索成果，相反，对民族风格的确认，近百年来从来就没有独尊一家过，而是形态各异的。在这种形态各异的风格中，毫无疑问总有最接近或成功的民族风格的型范，否则就无真理可言了。

张冬峰的风景画无论是形式、技法，还是精神、感觉，都渗透着中国传统文化的精神和美学趣味，但又绝不以牺牲或不懂西画特质为换取民族风格的代价。事实上达到这种中西融合的境界，一直是中国风景画百年理想的一个终极目标。

油画传入中国尤其是纳入学府文化的发展格局后，一直存在着三种发展理想。一种是西化论，第二种是中西调和，第三种是中西分道。其中后两种都不同程度地与建立民族风格有关。由此，着眼于未来的有关油画民族气派、民族风格的思考和实践有增无减。从民国初年以来，油画家们就试图对油画语言进行异地转换，有志于民族风格追求的画家无一不坚信自己的实验与创作是个性的民族的。然而像王悦之(1895—1937)这样极端采用中国画的图式和手法来实践民族风格的个案，最终还是没有被公认为是成熟的最高境界的民族化型范，而是被看成一个典型的中西拉开距离的洋画的风格实验。可见，创造一个属于自己民族的艺术风格，除包括形式、技法的转变外，更深层更主要的还是民族精神的内在体现。譬如吴作人与董希文的藏区写生和一些以藏区风景为主题的创作，就准确地

把握了中国人在一种特定时期的精神气质，成功地将民族感情融入形式、技巧、激情与现实之中。

应该承认，在中国传统的绘画形式中，山水画最足以表现中国人的审美精神和艺术趣味，所谓“山水以形媚道”即是如此。人物画与花鸟画在文人画家心里就从来没有得到过这种“道”的认识。循着这个线索，很容易看到由西方传人的风景画融入中国传统绘画而演化出民族风格的特殊优势。因此，张冬峰那种略带书写性、巧用皴法和笔墨效果的风景画，在诸多被认为是民族风格的样式中是最能贴近“民族化”本意的样式之一。站在20世纪的高度来考察中国油画中风景画的风格流变，张冬峰的意义一目了然。那就是或许可称之为“张家景致”的那种风恬山静的城郊小景或丘陵环抱的盈盈潭水，的确给世纪末的中国油画吹来一股清新之风，在风景画领域里重新唤回了人们对自然的亲和依赖之情，并从中获得对风景画中国情调、民族精神的全新理解。

### 三

风景画是西画的一种题材形式，与中国的山水画同一范畴，只是名词不同罢了。但两者在形式、技巧、气质等方面却分属东西两个不同的体系。对待自然，中国传统中以“天人合一”的态度取之，西方则强调人在自然中的主导作用。最典型的莫过于人文主义思想，所以西方绘画中以重视人的感情和尊严为传统，关注现实胜于重视自然。难怪西方风景画在17世纪才独立成科，而此时中国的明代早已是山水画鼎盛的时代了。另外，在索取自然的方式上，风景画主





张人与自然的分离以及科学对自然的主导。于是，实景写生和实景想象成了风景画画的基本方式，由科学研究而产生的透视、光学、明暗、结构成了风景画的基本语言。相比之下山水画则主观、感性得多，它主张与自然相融通会，挥写胸中丘壑，讲求自然而为，不以科学理性地对待自然为能事。这一中一西的差异和特质，长期以来是中国风景画家无法回避又得兼融出新的问题。20世纪的中国风景画相对人物画来说更容易暴露这些问题。因为一方面人物画从一开始就是反映现实生活、歌颂革命历史和表现工农兵光辉形象的主力军，在油画界长期得到正面的大力度的倡导和鼓励，对它的美学判断首先是题材、主题的优劣，其次才是色彩明暗、造型结构的准确与否。所以不少对油画人物画一知半解的画家靠了对现实的特殊理解，凭借一股子创作激情，也画出了《清算》(莫朴)、《地道战》(罗工柳)、《开镣》(胡一川)这样的传世作品。另一个方面，中国传统人物画的遗存有丰富的年画、壁画资源，中国油画家有不少是自觉或不自觉地在运用这种资源来创作油画人物画，从而使得一段时期里以勾线平涂为主体的各种“民族风格”的油画人物画纷纷地相继出现，成为油画民族风格最初级最普及的样板。

相对起来，风景画不入时尚，不是显学，相反保持得纯正一些。但也正因为这样，风景画长期囿于写生范围，主要与老画家为伴，没有勾线平涂的所谓民族风格的参照时尚。由于油画界多年来讨论的民族风格、民族气派等问题大多也只是作用于人物画的创作，使得风景画偏安

一隅，难登大雅之堂，只限在庭院、街巷、公园、郊野范围里维系着老画家们的作画兴致，慰藉着老画家在新的时尚面前失落的心灵。这种状况的好处就是保持了画家的真诚和油画的品味，在一片与自然相对立的建设高潮之中，开辟了一块抒以小情小趣的自然天地。不理想的地方就是太过于自娱，太囿于欧化的写生法则，对传统山水画的合理吸收远逊于人物画对传统的吸收。当然，这也是在80年代中后期才能看清楚的问题。

有了上述的纵向考察，我们就有理由认为90年代是中国风景画的黄金时代，一方面风景画的创作队伍迅速扩大，不像过去那样只是画家闲情逸志的行为；二是“作品”意识形成了，摆脱了过去写生小品的格局；三是不约而同地创造出几种不同风格形态的中国图式的风景画。这一点非常重要，它表明中国风景画已走到一个自信、成熟的阶段。老一辈画家中像吴冠中、苏天赐、刘迅、罗工柳、闻立鹏等都重塑出新的面貌，中青年画家陈钧德、吴小昌、洪凌、张冬峰、任传文一个个风光耀眼地脱颖而出。其中张冬峰的作品以传达中国的风景精神而见长，最能融汇中国传统文人画寄情山水的习性。他以岭南丘陵土岗、烟翠欲浮的准确把握可谓入木三分，他那种轻勾漫涂的技巧已达到炉火纯青的地步。他那种非常中国化又富有现代感的风景图式在中国的百年风景画格局中卓然标群。

#### 四

如果说支撑西方油画的三大支柱是素描、



色彩和肌理的话，那么中国画则离不开笔墨、线条与皴法。张冬峰对前者特性的熟悉和技巧的掌握，在大学期间就已经完成，在中央美术学院进修及后来的创作过程中则更为精深扎实；对后者特性的熟悉和技巧的掌握，也并非一般感性的了解，而是完全具备高级票友的水平。他能画一手毫无陈腐的又很中国的山水画，他面对自然随手勾画的水墨写生更是出神入化、神采飞扬。这种由东西方两种绘画体系派生出来的过人的写意能力和扎实的造型能力以及随意开阔的视觉想象力，对成就一个优秀的甚至有开派意义的中国风景画家是非常重要的。在中国百年的风景画长廊里，我们之所以很少看到有风格意义的风景画作品出现，正是缺乏这种东西艺术养分的有机调和所导致。在这方面张冬峰可谓得天独厚、得心应手。他对中国山水画南宗风格的把握有一种潜意识的会通。因为南宗山水画由明以降，一直是中国山水画的主流，为大多数中国人所喜闻乐见，与张冬峰那种长于抒写情调，注重形式想象的文人习性十分相近。他的作画过程与特点十分相近写意山水画。一是画得快，二是画得顺，三是勾皴点染与涂写并用，四是用极少量的颜色画出丰富沉着的色彩效果，绝少在一幅画上纠缠磨蹭的习性。这种特点事实上与中国传统山水画注重兴致，成竹在胸，然而一挥而就以笔精墨妙、墨分五彩、以少胜多是一脉相承的。只不过张冬峰最终让人感到的还是与山水画相区别的油画特质，并没有因此成为山水画的附庸。倘若他毫无或者缺乏良好的油画教养，无论他如何与传统绘画通融，



也只能算是不上档次的土油画。总之，他将西方风景画与中国山水画两相融会得如此的天衣无缝，从而演化出一种饱含浓郁中国风格的风景图像。

南方的绿色好看不好画对油画家来说，是一个长期存在的事实。张冬峰是画绿色的高手，他对南方满坡葱郁的绿色的独特感受与把握能力，他表现绿色得心应手的程度和把岭南葱郁的情调表现得让人神向往之，在同类地域的画家群中数一数二，在中国风景画中也是屈指可数的几位之一。这就是他良好的西画教养尤其是色彩教养所铺垫的根基。在80年代末期，他曾一度受过前苏联画家梅尔尼柯夫、莫伊申柯的影响，尤其在形式方面。以至形成张冬峰最初的风格形态。后来又心仪过吴冠中先生，在不断的实践中逐渐与具体对象的感受融合、演化出自己的特色。中国风景画在民族风格的探索上，基本得益于边域风光的启示和依靠敦煌壁画的风格资源。吴作人、常书鸿、董希文、孙宗慰、韩乐然、庞薰琴在这方面作出了很大的努力。再就是与书画特性稍有联系的刘海粟、关良、陈钧德在风景画中擅长的钟鼎金文的笔意。而从传统山水画中寻找风景画民族性参照的非常少，成功者也寥寥，张冬峰可算是独具标识的一个，他有意靠拢的就是中国山水画的情调、意境，但他对中国传统山水画哪一家哪一派的借鉴并不具体，对这些知识的熟悉远逊于他对西画知识的熟悉。因而，他对西方油画家一些风格的心仪与兼融倒是十分具体，对中国传统山水画只是一种情绪上的接受和语言手法的运用。譬如中

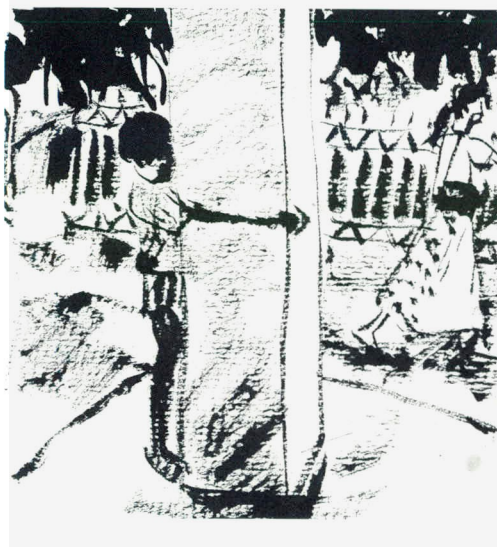




国山水画中的书卷气、自然气息和小巧雅致，均是他潜意识中挥之不去的传统情结。他的一些风景画就颇有宋人小品的精巧结构，一些画面也流露出文人画的清新气韵。然而，对张冬峰来说，创造是头等重要的，至于采用何种手法来达到目的则无所谓。也就是说，手法的差异不能偏离油画这个轨道，如果因为借鉴了中国画的一些手法而使油画改变性质，那么这个手法对油画毫无意义。在张冬峰的作画意识里，随心所欲、无法至法恐怕一直是他贯穿始终的思想，因而他创造的“张家景致”被认为是地道的中国式油画，应该说是无心插柳所致。他心里最明确的就是轻松、自然、真诚，走自己的道路。虽然，对每个画家来说，都无法回避自然的存在，不同程度地受客观自然的束缚，但张冬峰面对自然，绝少依赖和采用照相机来收集形象素材，而是一贯的对景写生，忠于真情实感，在高度艺术化处理的基础上追求通俗，从而创造一种既司空见惯又超越自然状态的大众化风景。我们平常领略到的合情不合理的美学妙谛在张冬峰的画里得到充分的诠释。不管你对岭南的这种丘陵风景是陌生、熟悉或是麻木，一旦面对“张家景致”，你都会产生魂牵梦绕的迷恋之情。一般说来，自然山川于画家的创作，往往有败笔添足与升华超越的两种可能，前者是画家面对名胜佳景，悒手悒脚，无法自主，最终画出的景致逊色于实际对象；后者则是在平淡无奇的自然对象中画出令人信服的迷人景观。要达到这种境界，除有良好的艺术感觉和技巧外，具备一种热爱生活、醉心自然的心态非常重要。面对张冬峰

的风景画，你有时会忘却去关注他的形式、技巧究竟是民族的还是西方的艺术追求，倒是他那种尊重自然的态度以及在自然中得到附丽的好心情让人羡慕。

在结束这篇文章的前几天，我去了一趟桂林，在车中沿途看到的尽是熟悉、亲切的“张家景致”：盈盈潭水浮着水鸭在篱笆或山坡的环抱之中，繁杂的蕉林掩映着村落片片，红土绿树覆盖的连绵丘陵……这种典型的农耕社会的自然图像，对现代的油画家来说，应该是一个共享的创作资源，但百年以来，却被张冬峰独享了。他使这种人们司空见惯的乡村郊野依附了永恒的艺术图像，这实在是张冬峰的才气所在。于是我想，自然山川的丰富和存在，是风景画家和风景画产生的先决条件，但随着社会的发展，工业文明将逐渐成为主流，农耕社会赖以存在的自然山川会不同程度地受到破坏，到那时，人们的风景视野将是与自然相对的都市景致。这无论是从人类的生存发展还是环境保护和生态平衡来讲，都是人们不愿看到的事实。因此，从这个角度看，风景画存在的意义，绝不仅仅是主观的媚道和客观的让人欣赏，事实上它潜在地负担着引导人们尊重自然、热爱自然、与自然共享世界的深层任务。也影响着人们对自然亲和的程度。尤其在世纪末我们正迈向工业文明的途中之际，像张冬峰这样年轻的专注于风景画创作的画家，不是太多而是太少了。



1998年10月



1 马车 布面油画  
110cm × 125cm 1986年



2 小王 布面油画  
49cm × 72cm 1988年



3 菠萝蜜 布面油画  
125cm × 110cm 1989年