



中国当代名家画集

张士增

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代名家画集. 张士增/张士增绘. —北京:
人民美术出版社, 2010.1
ISBN 978-7-102-04925-0

I. ①中… II. ①张… III. ①绘画—作品综合集—中
国—现代②花鸟画—作品集—中国—现代 IV. ①
J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第017805号

中国当代名家画集

张士增

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

www.renmei.com.cn

责任编辑 徐永林

特约编辑 盛 鸣 薛庆海

摄 影 张英才 陈立旺

版式设计 徐永林

责任印制 傅秀山

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2010年2月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

印数: 1300册

ISBN 978-7-102-04925-0

定价: 350.00元

版权所有 翻印必究

张士增现为中国国家画院研究员、中国美术家协会会员，系国家一级美术师。享受国务院特殊津贴。曾任中国国家画院院刊《中国画研究》杂志执行主编、中国美术家协会《中国美术》杂志副主编、《中国画收藏研究》杂志主编、《收藏》杂志顾问委员会委员、北京外国语大学及首都师范大学客座教授。



张士增

谦谦学者 耿耿画师

——序张士增先生画集

冯 远

认识士增先生是在1980年，那时，他就职于中国美术家协会《美术》杂志编辑部，事业有成，风华正茂。在我们眼中，他已经是中国美术理论界举足轻重的人物。后来，我不断读到他发表的文章，觉得他对中国美术的历史和现实常常有比较深刻的认识；对于画家和他们的作品，他能够持平等和尊重的态度，客观地评点，中肯地剖析，所以他的评论文章总能受到被评论画家本人和其他读者的欢迎。时任《美术》杂志主编的邵大箴说过，张士增的优势是他懂画，自己也画得好。所以，士增先生给大家的印象首先是一位谦谦学者，他的文章，无论是理论还是评论，总能切合创作实际，言之有物，深入浅出，让读者从中获得裨益。

士增先生调到中国画研究院（现为中国国家画院）主编院刊《中国画研究》之后，不断有水墨画作品问世，这是大家始料未及的。他的画作渐次受到了业内外外的广泛关注和好评。他的江南风景水墨画系列，以独特的艺术语言，从崭新的艺术视角，演绎着江南水乡文化的表象形式美和深层的人文内涵，为我们揭示了具有悠久历史传统的江南水乡文化的当代意义。在同类题材的中国水墨画中，士增先生的作品不但开创了新的思路和极具个性的表现形式，而且显然更富有历史的深度和现代的感觉，这与他在创作中善于启发理论层面的思考和自己多方面丰富学养的支持是分不开的。他的风景水墨画，为传统形态的山水画向当代形态转型开辟了新的途径。他以自己作品的独特性和创造性，以及深刻的人文意义，体现了其艺术作品在中国画坛的特殊价值。

士增先生的写意花鸟画非常富有书卷气，但又大不同于传统文人画的精神面貌，看得出他深受吴昌硕一流海派写意花鸟画的影响，但其实画这一类画，要求作者气量宏大，才情恣放，笔力深厚，很不容易。这对士增先生来说却一拍即合，正中下怀。而且，他又吸收了传统小写意画和工笔画特色，更融会了自己西洋画的造型和色彩修养，与现代的写生技法相结合。所以，他能在吴昌硕一派的基础上，建立起自己色彩更加丰富、笔墨更加亮丽、描绘更加精致、表现更加生动、审美更加现代的新的水墨花鸟画风格。

有论者认为，士增先生这种以色彩为主的新风格写意画，开创了一代画风，可称之为“重彩写意画”。我以为论之有理。重彩写意画，正是士增先生在自己艺术和人生旅途的探索积累中，水到渠成般地自然生成的一种画风和流派，它必将成为当代中国画研究和评论中的一个热点。

士增先生的作品学术气氛很浓，因为他自己就是一位学者型画家，这也是我们之所以欣赏和推崇他的原因。加强学术性和研究性，从作者和作品的学术本性和艺术水平出发，而不是从宣传包装效果和市场炒作的价格出发，开展中国画的研究和评论，活跃并强化整个中国画界的创作和研究以及中国画市场的学术氛围，这在当前无疑是十分重要和有意义的。我们从张士增先生的作品中，这方面应该能得到更多的有益的启示。

序士增画集

何海霞

士增小友，风流倜傥，一表人才，出身于美术科班，受教于可染、苦禅、永玉诸大师，擅花鸟画、山水画，书法无师自通，画家中少有出其右者。早年又以美术评论闻名天下，妙手文章，为人称道，其主编《中国画研究》，态度包容，持论公允，研究深刻，在画界影响甚巨。

士增所作山水画，其自称“水墨风景画”，艺术语言独树一帜，风格自成一家。其《梁柱》系列，极具书法之书写意味和现代构成学之装饰性，纯为士增之发明创造，已成为士增作品之个性化符号，为世人所公认。

士增所作江南水乡之水墨画，绝无世俗之小气，而更多凝重的历史感，在传统的味道中又反映出了强烈的现代性。

士增所作花鸟画，直袭海派吴昌硕一流，深得文人画笔墨传统之精神，而又因其受到良好的西洋画基础教育，所以能在中国画传统的基础上洋为中用，有所创新，而又潜移默化，自然天成，不留痕迹，令人佩服。士增的花鸟画浑厚大气，又富有书卷气和文人气，其笔墨随意酣畅，色彩丰富新颖，若如此画下去，定大可观矣。

士增小友之为人，谦谦君子，诚恳厚道，克己容人，人好我好。士增与吾，忘年之交，吾甚爱之，所以友之，更厚望之。士增如今，正是壮年，定须努力，不可懈怠。吾尚八十起步，而况汝乎？切切此意。

乙亥年菊黄时候 海霞老笔

重彩写意 开创未来

——试论学者型画家张士增

西 沐

中国美协副主席杨力舟、冯远两位先生先后担任我国美术收藏、展示及研究的最权威、最核心机构——中国美术馆的馆长。他们不约而同地对张士增先生作出了一样的评论——“学者型画家”。这看似巧合，实则是美术界众多行家的一致看法。“学者型画家”不是一顶帽子，而是画家本人知行统一的修养和作品中一以贯之的气质。

“学者型画家”是一个比较宽泛的定义，但又有确切的内涵。“学者型画家”有别于通常所说的“文人画家”，因为“文人画家”主要是指从事创作文人画一类作品为主的画家，画家本人不见得是文人；而“学者型画家”则主要是以画家本身的学术水平为界定的依据，所以“学者型画家”画什么倒不一定，而本人则一定要是一位学者。“学者型画家”的作品要体现出学者品位，要有特殊的学术含量。文化部中国画研究院（现中国国家画院）研究员、著名画家张士增先生正是一位典型的学者型画家。

张士增早在中央美术学院附中就读时，就先后担任过美术专业课及历史和文学课代表。那时，他就编辑了自己的旧体诗集和篆刻作品集，表现出他多方面艺术发展的才能。后来，张士增在美术界闻名，首先是因为他曾是中国美术家协会《美术》杂志的优秀编辑，写得一手好文章，许多文章曾对当时的美术界产生过重要影响，又因为他长期主编中国画研究院（现中国国家画院）的学术院刊《中国画研究》，这本杂志对中国画界和许多中国画画家来说，都具有权威性和学术指导意义。后来，在张士增第一本《江南风光》画集出版时，著名美术理论家、中央美术学院教授邵大箴先生作序文说：“要是在10年前，我是准备为他写‘文集’序言的。那时，我们一起在《美术》杂志共事。他做编辑，勤于笔耕，不断有好的美术评论文章问世。在和他的接触中，我觉得他有较高的艺术鉴赏力，很能发现受读者欢迎的画稿和文章。他的眼光也很敏锐，能透过纷纭复杂的表象看到事情的本质。他支持有修养的创新，对那些华而不实的东西持保留的态度。这一点我是看在眼里，对他表示欣赏，并悄悄地向他学习的。”邵大箴先生的这些文字客观而中肯地评价了张士增这段时间的编辑和理论研究的成绩。这一段时间的编辑生涯使张士增能站在中国美术界的制高点上，总览全局，深刻思考，为自己今后的中国画创作实践做好了充分的准备。

调到中国画研究院之后，张士增把精力完全集中到中国画研究方面，同时开始了自己的中国画创作。这时，他发表了一系列关于中国画研究的文章，对中国画的界定、传统、发展等各种问题阐发了自己独特的思考和观点。同时，他的水墨画实践开始在抽象水墨领域里施行。在1987年至1990年3年多的时间里，张士增

基于自己对中国传统文化的深刻了解，从彩陶艺术、青铜艺术以及汉唐艺术等传统艺术中得到启发，借助于它们的观念、符号、线条、色彩等元素，进行了大量的抽象水墨实验。正如中国油画学会副主席、首都师范大学教授、著名油画家尚扬在张士增《抽象水墨》画集的后记中所说：“士增的水墨画探索实验，不啻为当时画界观念和形态的忙乱中的一种澄静。士增既是品位很高的古代艺术品鉴赏家，又有着现代人的心界。对于人类原初的灵性，他已反复品读过。他认为，这种原初的灵性依然是现代艺术不可动摇的基因。因此，当他在先民的符号的启示中用点、线、面进行自己的艺术创作时，他并没有停止在文化的巡礼和历史回应的意义上，而是以水墨可以做的各种手段，将这些处在象内和象外之间的、既属于原始又指向未来从事艺术的人的灵性，转移到他那些4尺对裁的中国宣纸上。”“他从水墨的话语所能承载的意象出发，使观者由对入眼鲜明的视觉形式的感受中，蓦然生出象外之意。”“这些是最适于以水墨的语言进行表达和阐释的抽象意识。”“这的确是一种慧性的选择。”在这本画集的自序中，张士增称这一时期的作品为“这是一些几乎直接来源于古代的现代画”。这一时期的代表作《如歌的彩陶》在北京“’88国际水墨画展”上获得了优秀作品奖，并被美国一家画廊收藏。通过这一时期抽象水墨画的实验，张士增对水墨画的语言特征、古典形态与现代形态的关联及水墨画发展的各种可能性都有了准确的把握，这使他有可能比较顺利地直接进入自己下一时期水墨风景画的创作。

张士增以江南水乡风景为主要题材的水墨风景画，早期以写实风格为主。在这些作品中，作者发挥了自己色彩修养方面的优势，以厚重而丰富的色彩描绘了古老的江南水乡风韵，例如《一道斜阳》、《萧然门巷》等，这些表面上看去很有几分油画意味的作品，从骨子里却透露出传统中国画的精神。直至后来，江南风景《梁柱》系列的诞生，说明张士增把中国画传统精神由内而外、由里及表地在自己的作品中发扬光大了，而且又把这种精神与西方表现主义的风格以及构成主义的形式等现代主义观念自然地融会在一起，最终形成了大家认可的独特的艺术语言和个性符号。这种看似简单的符号语言其实包含着丰富的艺术信息和创作思想，准确地总结了这一阶段张士增艺术追寻的轨迹，凸显出作者创新的艺术思考和决心。这些作品几乎打破了以往所有描写江南水乡题材的水墨画的风格和形式，以一种独特的艺术感觉，从一种独特的思维角度，揭示了江南水乡历史的、现代的美，而这种美正是江南水乡自然风貌和人文传统最本质、最特别的美，这也正是张士增江南水乡《梁柱》系列作品在中国画艺术史上历史性的突破和贡献。

张士增的江南水乡水墨画创作，源于他对中国画和西洋画的对比、研究和思考，源于他对历史和当代的理解和认识，也源于他对自己创作能力合情合理的把握和运用。张士增作品的学术含量是显而易见的，正如中国美协副主席、原中国美术馆馆长杨力舟评论张士增的作品时所说：“张士增是个学者型画家，他的画是学术性的画。”

2000年前后，张士增的水墨画又有了一些重要的变化，即更加注重对中国画传统的发掘。他的收获主要体现在花鸟画的创作中。他的花鸟画作品直接来源于两个相互矛盾的极端：一个是地道的中国画大写意传统，一个是西方观念的花卉写生。张士增把西方的色彩观念和表现方法不动声色、恰如其分地融会到中国传统大写意画的笔墨当中，使许多复杂的写生内容通过传统、简练的大写意笔墨表现出来，也使原来就富有表现力的大写意笔墨更加生动和丰富多彩，更加富有现代意识，更加适于现代人的审美观。

应该说，张士增在花鸟画方面的成功，首先还是来自于他对写意花鸟画历史传统的成功继承。每一位画家及其艺术都不是无源之水或无本之木，我们必须延伸传统的路线，汲取传统的营养，因为我们不可能也无法离开传统。不过，我们必须在继承之后有所发展，应该有我们这一代人的创造，应该有画家自己的个性和独特风貌，唯此才能算得上一个成功的画家。张士增的花鸟画延续了青藤、八大山人以及吴昌硕、齐白石等一派的传统精神，而主要是受到晚清吴昌硕一流的影响。缶翁苍劲的笔法和墨色融合的绘画风格在张士增的作品中有所体现，但张士增的作品还明显体现出新时代的精神风貌和个性化的艺术语言。在笔法上，由于张士增有着良好的书法功底和对书法艺术的深刻理解，所以他能直接领悟和借鉴吴昌硕一派骨法用笔的精髓，使自己的作品表现出老辣、苍劲和干练的品格。与此同时，张士增又在作品中自然地运用了现代美术写生和速写的手法，使自己描绘的题材更加生动，作品更加具有现代感和时

代性,这在张士增《瓶花》系列和《写生》系列作品中体现得更为突出。这些对景写生的作品充分运用了传统笔墨精神和技巧,使这些传统笔墨在新的题材中、在新的状态里激发出更加旺盛的生命力。在张士增的花鸟画作品中,墨不再是传统意义上与色分离的单一概念,而是一种与所有颜色都可以调和的色,只不过比其他颜色更重要些。无论是色还是墨,都是通过生动而有力的笔法表现出来的,这充分发扬了传统写意花鸟画“写”的精神,同时也形成了张士增花鸟画的独特风貌。已故国画大师何海霞生前曾对张士增的花鸟画给予了很高的评价,他说:“士增的花鸟画浑厚大气,又富有书卷气和文人气,更充满创新的时代精神,色彩丰富新颖,笔墨随意酣畅,若如此画下去,定大可观矣!”近几年,张士增的花鸟画在美术界异军突起,受到了广泛的关注和很高的评价。他的作品充分体现了发展的实力和深厚的人文精神,以及旺盛的创造力和难得的大家风范。

总结张士增作品的艺术风格,一是重彩,二是写意。新的强烈的具有现代意识的色彩观丰富和改变了传统中国画的色彩面貌,而强调写生意味的生动性和具体性的写意风格更发扬了传统写意画的意象精神。以上两方面的成功结合,开创了中国画的一种新风格、新面貌、新流派,我们可以称之为“重彩写意画派”。张士增先生便是这一画派的开创者和领导者。这一画派的生命力正在不断被张士增推出的一批批新作品所证明,其发生和发展无疑是当代中国画活动中令人关注的一件大事。

张士增的作品,无论是山水画还是花鸟画,无不体现出他丰富的学养。他长期从事美术理论研究的经验、丰富的文学和艺术修养、坚实的书法功底、对古物的鉴赏知识以及对历史人文等多学科的了解,都支持和滋养着他的绘画艺术,使他的作品具有了丰富的学术性和研究收藏价值。在当今艺术评论和创作日趋多元化甚至较为混乱的情况下,严肃的学者型画家不是太多了,而是太少了,所以,我们寄希望于如张士增这样的学者型画家,能够对中国画的发展和美术市场的良性运作起到积极的推动作用。

重彩写意画论

张 士 增

中国绘画由周秦汉唐至宋元明清，其实一直是重视色彩的。有证可考的秦汉时期，作品大多是色彩斑斓的，唐代更有青绿山水的创立，宋人小品的色彩也令人折服，只是到了元代以后，忽视色彩的观点逐渐占了上风，这主要是因为文人画的兴起。崇拜文人文化是中国封建社会的传统，中国的文人传统常常影响宫廷、文学艺术界乃至民间。以水墨画为代表的文人画遂成画界主流，水墨形式逸笔草草的绘画被标榜为上品，其他类型的绘画一般都被贬低和忽视了，这主要原因的确在于文人。文人之于绘画，第一是遣怀，第二是游戏。遣怀则不能太受拘束，游戏更要有趣味。如果让文人细究技法、踏踏实实地学习基本功，他们就不耐烦了。他们只能以文人最基本、最简单的工具和材质——笔、墨、水、纸来完成绘画，这样随意而方便。不料，文人却从中找出了独特的审美情趣，更加以诗、书、印相结合，文人画便确立和成熟起来，成为中国绘画的主流。文人画之于中国绘画史的贡献是创立了写意画的审美原则，这种写意的原则正是中国传统造型艺术的本质特点，不过文人画更发扬光大之。细究中国传统艺术的写实观，其实还是写意的写实。在中国美术史上，任何写实的观念其实都是通过写意的形式来实现的。中国艺术对于写实，从来都是更加注重画家的主观表现、更加发挥绘画本身艺术语言的独立审美价值，从而使中国画达到更高层次的审美境界。同时，也建立了中国绘画独特的审美体系。写意的观念的确可以说是中国绘画的精髓和灵魂。

一般来说，我们认为宋人绘画，尤其是院派花鸟画是非常写实的，这就是后来所谓工笔画的发端。其实，宋人画无论多么工细，其审美精神也还是写意的，所追求的是一种具象而又单纯、现实而又浪漫、细微而又生动的审美意境。从这个意义上讲，所谓的工笔画，追求的并不是写实，而是写意。宋人小品的作者们其实是以较为工细的画法在画写意画。由此看来，中国画无论是豪放风格还是工细风格，关键是要“写”出“意”来。所谓工笔画，如果只求工细而无意境，又所谓写意画只讲粗放荒率而空洞无物，那都是一种误区。我们现在重新来研究中国画所谓的写意画和工笔画的问题，目的就是要重新审视中国画的写意精神，创造新时代的新型中国画，为中国画的历史传承和发展做出我们现代人的贡献。中国画无论怎样改革和演变，都不能丢掉写意的精神本质。我自己的画，无论是豪放风格的或是工细风格的，总要追求中国画的本质审美意境，即写意的精神。

但文人画的负面影响却是破坏了中国绘画重视色彩的优秀传统，特别是到了近代，中国画可以说是黯然失色。晚清以后，西方艺术直接影响中国，中国的一些画家觉悟到这一点。例如，以任伯年为首的海派画家

已经开始注重色彩的表现。即使如吴昌硕这样很文人化的大写意画家，也已经注重了色彩的成分，但此后却无继人。直至今日，在大写意画中，色彩仍然不被重视，对色彩的运用仍然是许多写意画画家的弱点和软肋。更为遗憾的是，这些画家仍然举着“水墨至上”的大旗，轻视写意画中色彩的表现，以至于陈陈相因、固步自封，使大部分写意画看上去至少像几十年甚至上百年前的作品。我们的许多画家大部分时间是在学习古人和前人的技法，却很少想一想学习了古人和前人之后，自己该做些什么。对于每一个画家来说，继承古人和前人是肯定的，因为中国画失去了传承，便成了无本之木、无源之水；但对于中国画传统的传承使命，说到底其实还是画家创新的责任。如果没有代代的创新，传统便会停滞和消亡；而只有不断地创新，传统才能得以传承和发扬。对于一个成熟的、有责任心的画家来讲，个性和创新是至关重要的。如果没有这个觉悟和决心，不但画家本人是没出息的，整个中国画也会停滞不前。因此，中国画的传统色彩观念，绝不是只重黑白，即“水墨为上”。水墨为上，不过是文人画兴起后的一种主张。历史变迁，时代更新，封建社会成为过去时，皇帝没了，举人秀才们没了，高楼大厦建起来了，飞机大炮造出来了，长袍马褂脱掉了，西装革履穿起来了……难道中国画还要水墨为上、黑白为主吗？所以，我们要发扬中国画中讲究色彩的传统，融合新时代和外来艺术的色彩观念，反映现代人的色彩感觉，创造出中国画的一种新色彩观，使中国画在色彩上呈现出一种新的现代的面貌。这就是我的中国画“重彩”主张。

重彩写意画概括来讲，就是在延续中国画传统色彩观的基础上，以更丰富多彩的现代色彩观念，继承和发扬中国画的写意精神，创造出一种新样式的中国画，即重彩写意画。当然，这只是许多中国画流派中的一流一派，但它区别于其他流派并且具有自己独特的艺术风貌。

2005年春

评论文摘

看来，士增在画画的实践中，边探索边思考，充分利用了他自身的优势、广阔的眼界和较高的艺术修养。画画这件事，表面看是一种技巧，实际上起决定性作用的是修养。对艺术本质的认识和对人生的体悟，直接影响着作品的精神内涵和品位。我觉得，士增的这些画既表达了他对自然的真实感受，又传达出亲切的人文历史气息。他的画作自由、大气，构思、立意颇有特色，线条、墨和色彩运用自如、有个性。这组画表明他艺术历程的新起点。

邵大箴《序士增画集》

已是不惑之年的士增有着属于时代和个人的经历感叹。他为人善良随和，识见却卓尔不群。广博的艺术修养，加之多年的美术编辑生涯，使他对人生和艺术已经阅读得比较透彻，早已脱却了随波逐流的浮躁心气。早年，他即同我谈到中国画在社会的现代进程中已显出的尴尬，亦感到以现代手段硬贴的难堪。中和的气质和个性，倒使他能在新潮的拍击下，对于传统和变革的问题，进行沉静的过滤，从而走向对于艺术本位的思考。士增在他的工作室里心无旁骛地进行自己的水墨画实验与创造，为了经得起时间审视，他让这种激情舒缓地渗透到画幅之中。以他的性格学养和多年读画作画的体悟，他深谙只有这样才能使自己的画与那些浮泛之作拉开距离。士增在水墨画探索的路途中，在自己辟出的通道里踽踽行进着。他从水墨画的话语所能承载的意象出发，使观者由入眼鲜明的视觉形式的感受中，默然生出象外之意。这些是最适于以水墨语言进行表达和阐释的抽象的意识，在这里，水墨的语言愈是酣畅地表达和发挥，这种几何的理念就愈显示出它们的生气和灵性。

尚 扬《十年后的代后记》

他的这批可称为墨笔粉彩的作品，画中的江南春色一派欧洲水粉画的洋气，同大写意墨色梁柱形成中西交融的画风。这是他这个年龄层的画家共同追求的境界，只是绝少有人像他做得这样到位。他的大写意墨色梁柱具有中国书法一次性书写的效果。在国画山水和风景中，很少有人像他那样将水墨大写意与工笔味的重彩天衣无缝地结合在一起，有人可能认为他靠的是寻找题材时的运气，我却认定这是缘于他的修养。

他的墨色梁柱颇像20世纪流行的印刷黑体汉字的造型。这种严整的字体，同固定式化的中国木构架梁柱组

合有着形式上的呼应。画面粉彩部分反复涂抹，注重绘制效果，同大写意的墨色梁柱产生戏剧性的冲突。境界的空疏强化了画面构成，也强化了画面意境。他的作品，属于有教养的、有品位的文人画。

彭 德《画说张士增》

我很心仪士增这位朋友，也很喜欢他的梁柱风情。朋友，温文尔雅，颇似渭北春天的树，惹我江东之思；那些梁柱却在放笔直干之中，透出豪放和坚强，又兼着南方的婉约，静静的，没有北国的犷厉和张狂，倒多些江南的温情和风流，在当今喧闹纷纭的画坛，可谓别具一格。

萧伯纳梦想建立纸上的光荣，士增君却是在薄薄的宣纸上建构着他的梁柱，通俗地说，是在建造艺术的房子。表面看来，他笔下描绘的皆是江南民居，不言山水而自云风景，这有别于唐宋以降的传统山水画；从更深刻的意义来讲，他是在筹建着现代化的中国画这样的大课题。

士增用他的梁柱，在江南的屋舍中发现了他的美、他的诗、他的歌和他的精神。士增君的梁柱风景从他初期江南屋舍写景的探索里升华而来，他舍弃了诸如建筑形体、砖瓦、门窗檐廊以及复杂的色彩等许多通常难以回避的对象属性，单从梁柱的构成因素入手，重新解构、组合江南风物。在他笔下，俗常被描摹表象的江南屋舍成为他心灵的酒盏，用以盛他新形式和新精神的酒浆；大部分纵向的墨干以几何形式排列而支持、分割空间，颇有“秋山四面翠屏回，孤石支撑说法台”的意味，突兀四面，简率神似，力度张扬，不同凡响，把铜板铁琶和丝弦紫竹奇妙地融于一纸。

向来南北二宗之迹，宗北派者失诸粗豪，宗南派者失诸靡弱，而士增《梁柱》则兼取两者之长，此近时未多见也。在他营构的墨柱朱椽之间，大片的色彩调合了平面构成的突兀，红与黑之过渡又以淡如云雾的水色衔接；或于门廊尽处，视线消失之点，魔幻似的现出一幅极写实的风景，逝波宛然，真假虚实交错莫辨，真让人生出些许哲思幽想来。是作者想用来补充视觉感上的不足吗？抑或有意设置一种心理上的向往？技乎？意乎？好的画必让人于“指”中见所未见吧。否则，我们何不让照相机镜头来取代我们的心、眼、手、笔？

丹青自是小道小技，古来壮夫不为，然而它如诗一样，是我们民族的一管情殇。我们在西方文化卷涌世界之际，更需要大群如士增君这样融会中西的苦行者，来守望我们的精神家园。对着他的《梁柱》，对着他的风景，请允许我为他歌之：

千年小道作情殇，
折损荆关并子昂。
东渐欧潮吞日月，
风骚依旧演张郎。

谢春彦《纸上建梁，北国一柱》

艺术的消费者或许觉得没有什么，艺术的创造者却自知其中甘苦。要创造一种属于自己的个性化图式谈何容易，甚至一生也得不到。看似简单的墨色廊柱绝非突发奇想轻易所得，用“源于生活，高于生活”来通解也过于泛泛。廊柱千百年来早已矗立，为什么唯张士增“回首蓦见”，独有所悟？多年来我察其言、观其行，才敢肯定地说吸引张士增的几乎都是积淀为某种传统文化形式的中华民族智慧、创造力和审美感情，以及印记着民族沧桑的历史感。富含文化内涵的江南民居同彩陶、青铜器、汉画像石等都是张士增的文化图腾，高悬天际。

经过艰苦的探索，张士增终于提炼出墨色廊柱这一文化意象。

——墨色廊柱是书法，是现代构成，是运腕的痕迹；

——墨色廊柱是一种人文，一种历史；

——墨色廊柱是世界语，中国人、外国人一看都懂。

墨色廊柱看似简易，其实意味无穷。它是张士增意识里恋旧(传统文化之旧)情结的一种移情活动的胶着点。当伴随西方文化而来的现代文化狂潮饕餮般吞噬东方文明几乎所有传统文化形态时，每一片瓦当或一根廊柱被毁灭，在张士增心底里就像一位暗恋对象被夺走，一去不返；而他每画完一幅《风景的梁柱》，似乎又将一处被毁灭的廊柱从废墟的尘埃中重新竖立起来了一般。可事实上，旧的、一切有价值的无价值的传统文化形式都已经或将被现代文化所取代摧毁。谁能够抵挡现代文化的诱惑？面对现代文化与传统文化的冲突，他无限怅惘。他宣泄在宣纸上的既非大篆又非抽象表现主义的黑色廊柱，在以笔呐喊的同时裹挟着莫名的深情，是悲？是挽留？是回忆？是无可奈何？既是，又不全是。几年来，他坚持不懈地营构着“墨色廊柱”的意象，说不清是莫名感情的寄托，还是对暗恋对象倩影的怀念。

总之，看似简单的墨色廊柱其实来之不易，“种瓜得瓜，种豆得豆”，那是他的全部文化信念与修养的硕果。

让我们敲开他的墨色廊柱之门，走入他的画境里去，在那里，可以寻见他的梦。

程 征《为门的廊柱》

根据笔者目前所看到的相关材料，张士增现在被誉为“学者型画家”，是由于他不仅作画，而且擅长理论思考。这主要是因为他做过多年的《美术》杂志编辑以及《中国画研究》和《中国画收藏研究》杂志的主编，写过不少在国内有影响的美术评论文章。因此，他对美术理论和传统文化有深入的研究，再加上他在造型艺术学府受过严格的科班训练，受到多位国内一流国画大师的亲自指点，故而才出手不凡。

作为理论家和“学者型画家”，张士增却以异常平和的态度看待自己的艺术。他认为，画画只是“感动和疑问、追求和寄托，而我又总是能从中体会到人生和艺术的某种情思”；“我是向来崇拜传统文人文化的，而又认为那文化的兴盛地就多南方。所以，我对南方感兴趣的，其实还不在于山水之间，倒是与人文更密切的例如民居之类的东西，更为吸引我。”（见张士增《画画自述》）可见，他的着重点并不在风景的表象，而是注重中国传统人文思想的精神载体。

其实，张士增的墨柱图像符号是运用了多重隐喻和象征的创造手法。

无疑，有廊柱的彩墨写意风景是张士增创造的一个反映中国当代视觉文化品性的精神符号，这个既有东方人文传统意蕴又有西方现代观念的图式至少经历了三个阶段的嬗变过程，且每个阶段都伴随有不同层面的深化含义。

首先，张士增在这段探索的过程早期曾经钟情于中西结合的彩墨画，而这种“他山之石”的“墨笔粉彩”风景本是20世纪中国画家主张“洋为中用”的本土化硕果，这一“新传统”的创立者是有目共睹的林风眠先生。可是，如果把彩墨画当做一种有象征寓意的视觉文化标志来反叛而不是作为一个观赏的审美形式的话，实际上就可能预示着一次新的精神超越。况且，张士增所采用的话语策略是东方绘画体系的最具标识性的一般性符号——墨、留白与书写，这说明他骨子里所固有的文化保守主义的自护基因在重新孕育和萌动，因为墨、留白与书写方式所承载的是中国本土的文化价值观。

其次，张士增的形式语言并非单纯的中西交融的挪用，也不是两者的逻辑推理的拼凑，而是带有话语权的强力意志。这种陌生化的策略与其他画家试图走中西结合的方式存在着明显不同。张士增深思熟虑的个性创意是以东方符号为主，中西融合其次，即：墨柱当前，彩墨退后；冲突在先，协调在后；平面在先，立体在后。这分明是东方的禅宗与道家的空无之性对西方的再现客观物象的色彩表现的大胆重构。这种意义结体

的原则实际上是20世纪90年代以后中国美术界的理性反思与冷静反省东西方艺术体系的审美差异之后所确立的自觉信念，它打破了国内长期向西方学习借鉴的蒙昧的弱势梦想。

从以前对比鲜亮的彩墨风景转向以墨色为主的和谐温润的写意水墨画，真正的符合民族审美情趣的内容与形式达到了完满的契合，张士增的游戏规则情不自禁地回到了东方话语的正当化的本体自律程序上来，因此本质上说张士增终究还是一个国粹自卫者。

从借鉴、质疑到回归，张士增终于完成了一次视觉文化精神巡礼历程的涅槃。20世纪中国美术如此敏感的文化艺术问题却被张士增用平凡的江南民居的风景画表现得恰如其分。它的所指不妨是针对20世纪中西绘画改良的“中和之道”，它的能指可以涵盖东方民族艺术自强不息的雄健精神，其中既有悲悯的忧虑，又有寂灭的情思，还有玄虚的遐想。

总之，张士增的廊柱风景图式无疑属于品技兼得的中国当代绘画的精神图像之一，它既有东方传统精髓，又有当代西方文化理念，而且在观念上，它完成了近百年以来中国画改良主义基础之上新一轮的逾越，是对林风眠等老一代先驱者秉持的中西绘画融合的理想主义作进一步的哲学层面的智性梳理，即真正用中国传统视觉图像的经验方式，对以往取得的彩墨画的优异成果(也包括他自己的实验艺术)进行的善意拆解，其中还有西方现代主义的解构思想与东方儒、释、道法则的结合，充分显现出对华夏遗产的深厚情感和自觉意识。实际上，这一成果是一次民族精神现代性图像的成功范例，并最终明确地呈现出中国当代艺术在新的文化语境中的深层觉醒和建构策略。

史晓明《玄览墨柱与范式拆解——张士增的彩墨风景》

