

中国画苑学术研究书系

# 当代中国画 **文脉** 研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

◎总主编 殷双喜 陈政 本卷主编 樊磊

“文脉”，即为一文化发展之脉络，有前承  
芳古、彪炳当代、后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当  
代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义。

张捷卷

江西美术出版社

# 当代中国画文脉研究

Cultural Vein Of Chinese Traditional Painting

◎ 总主编 殷双喜 陈政 本卷主编 樊磊

张捷卷

江西美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

当代中国画文脉研究, 张捷卷 / 殷双喜 陈政总主编; 樊磊分册主编.  
—南昌: 江西美术出版社, 2010.7  
ISBN 978-7-5480-0313-7  
I. ①当… II. ①殷… III. ①中国画—研究 IV. ①J212  
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第136469号

总策划 / 韩峰 郑洪明  
总主编 / 殷双喜 陈政  
本卷主编 / 樊磊  
执行主编 / 郑洪明  
责任编辑 / 王大军 陈东  
美术编辑 / 刘建

## 当代中国画文脉研究 · 张捷卷

---

出品 / 陈政  
出版 / 江西美术出版社  
地址 / 南昌市子安路66号江美大厦  
经销 / 全国新华书店总经销  
印刷 / 北京方嘉彩色印刷有限责任公司  
开本 / 787mm × 1092mm 1/16  
印张 / 10  
版次 / 2010年7月第1版 第1次印刷  
书号 / ISBN 978-7-5480-0313-7  
印数 / 1-5000册  
定价 / 38元

精版权登字—06—2010—132

■版权所有, 违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 010-84828663

# 总 序

作为中国画史上第一部真正意义上的绘画史著作，唐代艺术史家张彦远的《历代名画记》反映了作者的广阔视野和深刻的艺术史意识，这种艺术史意识体现在张彦远对于绘画的发展具有一种在历史空间中观察其流变的卓越眼光。在《历代名画记》中，第一章是“叙画之源流”，第二章是“叙画之兴废”，第五章是“叙师资传授南北时代”，体现了一种鲜明的文脉意识。特别值得注意的是第五章，张彦远在这里讨论了对绘画的鉴赏与收藏，必须了解画家的师承传授，南北地域差异以及古今不同时代的风物，结论为“若不知师资传授，则未可以议乎画”，“精通者所宜详辨南北之妙迹，古今之名踪，然后可以议乎画”。

然而在今天的中国画界和收藏界，多有不知画之源流兴废，师资传授，南北之辨，古今之异的自以为是者，指点江山，纵横画坛。在当代中国画坛一片繁荣景象的背后，其实对中国画的传统和当代中国画家的传承缺少研究。这就造成了当代中国画的一种奇特现象，某些欺世盗名的画家往往混迹于真正优秀的画家群体中，良莠并存，借助媒体广泛传播，对于中国画的欣赏收藏和传播带来了很大的困惑。

一位优秀的中国画画家的价值在于何处？他是如何学习、思考、继承、发展中国画传统的？他的艺术语言有何特征？他对于中国画的历史有何贡献？所有这些都激发起我们对优秀的中国画画家的生活、学习、创作乃至行旅交友的浓厚兴趣。而一批这样的优秀画家，则在整体上展现了当代中国画的主流面貌，有助于我们以更为宏观的眼光了解和判断中国画的发展。

有鉴于此，我们组织国内专家，多方搜求，编辑出版了这套《当代中国画文脉研究》丛书。试图以一种历史性的眼光，在一个较为长期的历史时段中，展示当代优秀中国画画家的整体面貌，为读者走近画家和他的工作室，走进画家的生活和思想提供真实而全面的视野。尽力解读他们对于当代文化的建设性意义，同时也力图将诸位画家的作品与艺术思想，向关心中华

文化发展的人们做一个整体性的展示。

所谓“文脉”，即为文化发展之脉络，有前承芳古，彪炳当代，后拓来人之意。是故，当代中国画文脉研究，旨在清理当代中国画发展之脉络，以期在历史语境中考察当代中国画的文化意义，确立中国画的当代文脉。

而一个时代的画家既要接续历史，又要开创革新，便只能依靠自身的艺术创造力。这套丛书选取了当代中国画创作中具有代表性的名家，将他们放在历史的长河中来呈现当代中国画的时代精神与历史意义，同时，面对一个开放的、全球化的时代，我们更要在纵向思考之时将他们置身于这个世界的语境之中横向考察，以此建立起思考我们这个时代的艺术坐标。

一个艺术家的创造力，一定和他自身的文化背景有关，同时也和他所处的时代有着不可割裂的联系。当他们的创造力在今天得到认可之时，他们也将顺理成章地成为中国绘画史在这个激动人心的时代的代表，以个体的艺术创造接续中华民族的文化传统，开拓中国文化的未来。

《当代中国画文脉研究》的编著，着眼于将从丛书所收录画家的艺术面貌特别是近期的创作态势整体地做一个阶段性的展示，突出学术性、史料性、可读性。编辑重点：一是着重分析画家的水墨语言，对画家的笔法、墨法和结构图式进行分析。二是在中西文化碰撞的大背景下，梳理中西文化两大艺术文脉对当代中国画家创作的影响。三是在当代语境中，探讨艺术家作品的独创性以及创作主体对今天中国画创作的建设性意义。四是以视觉欣赏的角度为主线贯穿画家作品，增强文字与作品的互相生发。最后，本书除编者论述画家作品图式的文字外，还部分收录画家文稿，整理画家代表性的艺术观点辑成语录，同时整理重要理论家对画家的辑评。不知如此编辑理念能否得到读者认可，敬请诸位方家阅读指正。

是为序。

殷双喜

2009年3月3日于中央美术学院

## 山水画之起源

从现存实物而言，山水画之雏形已可在东汉画像石上窥见（如四川大邑安仁乡出土之东汉画像砖《弋射收获图》），东汉以降，山水画正式以绢纸的载体出现应当在魏晋时期。晋顾恺之便在《论画》一文中开篇阐明：“凡画，人最难，次山水。”而据张彦远《历代名画记》载顾恺之曾绘《庐山会图》、《荡舟图》等，是为山水萌芽之作。此时山水画本为人物画背景所用，故《历代名画记》在记述山水画之《论画山水树石》便说：“魏、晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若细饰犀栝，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。”这一点我们可以从传为顾恺之之《洛神赋图》和敦煌257窟北魏石砌鹿王本生故事等壁画中得到论证。隋唐之时，山水已从人物画中独立出来，并且形成了展子虔、李思训之金碧一派，而到吴道子画山水以笔迹奔放著世，亦正因如此“山水变始于吴”。后又有王维之“破墨”、王洽之“泼墨”，是为后世之文人画山水开宗。

早期山水流变，可视展子虔之《游春图》为一成熟标杆，正是这幅作品达到了“远近山川，咫尺千里”的效果，这幅画亦可视为青绿山水之端始。

而山水画之理论成熟应当早于山水画本身。六朝宗炳之《画山水序》、王微之《叙画》可谓后世山水画理论之基石。为何要图画山水，宗炳言：“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。亏不能凝气怡身，伤砧石门之流，于是画象布色，构兹云岭。”又言：“老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。”于此，可见山水画始作之功能。

已而山水之中，青绿、水墨两派竞出，大小李将军后有荆、关、刘、李、马、夏，王维以后有董、巨、赵、钱、黄、吴、王、倪诸辈，是见南北之辩。

山水之中本纷繁复杂，疏密之分，皴、擦、点、染，笔墨讲究，

历代以来皆有衍变。后世又推南齐谢赫“六法”为至上标准，“六法”中又以“气韵生动”为至上。以此之下，品评等级，神、妙、逸、能诸说乃使山水成为后朝绘画大宗，远胜人物、花鸟。

至明，则有吴门四家为代表，后之董玄宰则集历代大成，倡南北分宗之说，是才画史偏正叙述有据焉。清则有四王、四僧为率，历代山水至清末各有所取偏废，而至近代，则非可用同一标准论矣。

## 承载道统的山水

宗炳《画山水序》中言：“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵。是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通，山水以形媚道，而仁者乐。不亦几乎？”

无论儒、道还是后来之释，他们皆有一个共同之点，皆承认“道”的存在，只不过他们达到“道”的方式不同（此暂不论佛家教义本土化之过程）。因而，贤者求道，无论其崇儒家之道还是崇道家之道。儒家言“智者乐水，仁者乐山”，道家言“道法自然”。道，是中华传统文化之基点，也是民族价值观之基点，故而一切世间所行之事莫不是为道存焉。

张彦远《历代名画记》开篇即言“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”，与韩愈之“文以载道”同意。而曹植之《画赞序》已将人物画此义论述备尽。

画载道，故有士人画与匠人画之分。士人志比君子，孔子言“君子志于道”，故而才有苏东坡之“论画以形似，见与儿童邻”，赵孟頫之“论画贵有古意，若无古意，虽工无益”，和士夫画为隶家之画，董其昌之“南北宗”说，无一不是以道统为基准的。是而，董氏之说，虽与历代真实之画史有出入，然其价值在于树一标准，确立一正统，倡导一价值观，因此才有其言“文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传。吾朝文、沈则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹所学也”。可以想见，元时江南之地竟以有倪雲林之作而论雅俗，何以如此？原因必在于统一的道统价值观。董其昌之确立正统脉络，标榜一价值，而此则又以儒家学说为基点。董其昌开此论说即是要为士夫画正名，正者，政也，儒家之思想主要体现

在治国术，“克己复礼”，目的是“平天下”，故绘画亦不能有所偏废，皆要与道统价值平行。

儒家讲“修身、齐家、治国、平天下”，修身，则是德性的培养，而在绘画之中则表现为格调、意境，是以画而见人。故而在郭若虚《论气韵非师》中言“六法精妙，万古不移，然而骨法用笔以下，五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也，尝试论之，窃窥自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探迹钩深，高雅之情，一寄于画，人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至”，将人品与画品之统一推向极致，其根本原因亦在以儒家为根基之道统。

内圣外王，自古如此。是而，后人临摹前人，则大必为贤者志士丹青，是后人“信古”，对传统价值表达认同的体现，是在同一道统基础上之所为。故在道统社会中，画者人品必然要高，要有德，其次要饱读诗书，以此明春秋大义，进而才能接近于道，接近于人生之终极追求。故有画作佳者，其画史地位并非一定就高，皆因道统之价值为基准所定。

## 山水即目的

山水与西画之风景，绝不可等同理解，山水自一开始便导向了中国人的终极价值——山水便是目的。也可以这样认为，山水就是画者用以栖居灵魂的地方，是存之而不朽的场所。宗炳说“卧游”，从根本而言便是“天人合一”而不朽之论，是故在其《画山水序》中言“畅神”，山水在此代言的就是自然，是故王微《叙画》中有“于是乎以一管之笔，拟太虚之体”。这种观念自然与老庄之说关系莫大，好比逍遥之游。

张彦远说画“与六籍同功，四时并运”，尽管其本意是要将画提升到文字功能一样的高度，但其实也是从一个方面说画可以寄之不朽。古人有“三不朽”之说，最后之不朽为“立言”。故而司马子长言“终不可用，退论书策，思垂空文以自见”，亦如魏文帝曹丕言“遂营目前之务，而遗千载之功”，无不透着作为一个生命个体、一个人之为人的悲然与豪情。是而，郭熙《林泉高致》强调“可居、可游”之境，亦旨在神思游畅，不朽之说。

王右军《兰亭序》言“虽无丝竹管弦之胜，一觴一咏足以畅叙幽



情”，士人之作山水，赋之才情、人格，无须获取实在所得，只在神思之畅，无须更多，畅叙幽情便足矣。是故，今观许道临之《渔父图》有隔世千年，相会画之亭阁之感。

自古之志士皆欲为楷模，不愿遗臭后世，故人品之强调亦为留存丹青，而后人观画读文，亦可以此神交古人，是才有究天人际，穷古今变。

中国人的历史观从陈子昂之《登幽州台歌》可以窥见，亦可在《兰亭序》中有所感慨。山水画，并非取实在自然，而取自然之神，心中之意即与与自然交融而得，是而涂抹心象，外师造化，中得心源。其中，又包含着中华传统之世界观，对于时间、存在、人之为人的理解，是而有真正懂得中国山水之外国学者言，文人画是哲学画。

## 20世纪变革中的山水与当代山水画问题

真正意义上的文人画应当是指士人画。1905年，科举制废除，从某种程度上讲便是对以儒家为基准的道统社会的根本否定，对道统价值的否定。尽管在此前有新式学堂，但其仅仅是停留于对西方技术层面的学习，科举制的废除，天下儒门弟子必然不能再如前人一样为官治国，从而导致的是道统根基的崩溃，转而学之西方，价值观皆以此而发生根本转向。由是而来之“新文化运动”、“打到孔家店”等在一方面既是在反传统另一方面也是在认同西方文化价值观，是故，中西文化真正发生大碰撞，是在中国人自毁之日开始的。

文化价值观既已发生转向，于绘画一门而言必然也掀起讨论，“革命”、“改良”，传统主义、西方主义、大众主义、融合主义相互交织碰撞，已而争论至今。进而从笔墨形式上到内容上加以否定，根本上说是对我们传统文化价值的否定。

西方学院制引入中国，绘画也不例外，进行细致分科。有了西画作为比较，我们的词典中才多了一个名词“国画”抑或“中国画”。在学习方法上，我们从传统的师徒临习走向现代学院的石膏、素描等西方绘画训练，我们从读诸子百家唐宋散文到学习西方美术史及世界史，我们的观念形成了一种对比，我们的原有价值观随之打破，继而在寻求民族独立与强盛的大历史背景下对我们的艺术也做出了不同的选择。

康有为、陈独秀率先掀起“美术革命”，徐悲鸿带回欧洲石膏，引进

素描教学,进行古典写实教育,再至后来现实主义教育,20世纪70年代末和80年代掀起的新潮美术,绘画表达无一不与国运相关,无一不是在传统文化价值观否定之后的探路行为。然而,此离传统的道统愈远,西方文化对我们的影响弥深,我们该往何处去?至今我们莫衷一是。

在山水一科,我们有黄宾虹,也有李可染;有陈师曾、傅抱石,也有张大千、溥心畬诸辈,同时今天反过头来还有后现代主义、现代主义、欧洲古典主义等西方上千年的文化价值观,无论先后新旧一齐作用于我们,从而形成今日之文化形态。的确,我们今天的价值观是多元的,但也是混乱的,因此我们可以看到在当代水墨中有以传统的笔墨纸砚为材料的创作,也有装置、行为的表演。从根本上说,我们的绘画(不仅是绘画),没有主观方向感。

我们在今天或许也根本不可能达成一致的方向感,因为今天是个越趋民主、自由、平等的社会,人人具有发言权,人人具有自我的选择,同时在此之下,在这个无一坚固不被摧毁的时代,我们的社会也越来越平面,越来越平庸,这是现代社会的困惑,是我们自毁之后的空虚时代。

但是我们必须承认,传统的文化价值观还在对我们产生影响,然而我们根本无法回到过去,假设能回到道统之中,我们今天所面对的文化问题、价值观的问题基本可以一一规避,但这仅仅是假设。我们必须面对今日之问题,我们或许人人有权选择自己的道路,人人有权表达自己对文化问题的见解,但是我们起码有一个共同点,那就是文化的建设性,而不仅仅是批判,停留于口舌之争。我们今天是否需要一个中华文化的共有价值观?

在此之下,我们再来看当代的山水,仅以此而言,我们为了寻求文化的建设性,我们不得不关注当代画家们的山水创作,关注多元,我们无须追问明天是怎样的,因为明天就是从今天开始的。那么,如何认识当代山水画,如何看待它与传统与当代的关系,我们应当持一个怎样的评判标准,我们今天需不需要有共同的文化价值观,都是今天需要面对的问题。是故,辑取当代山水各家,与诸公共论。

# | 目录 | Contents

## 总序

### 山水卷·导论

#### 第一章 张捷山水画的风格构成及价值 / 1

第一节 张捷艺术成长生态语境与开拓式继承 / 2

第二节 张捷山水画中古意的体现与灵性的把握 / 7

第三节 张捷山水画中符号意义的阐释 / 26

第四节 当代语境下张捷绘画文化价值研究 / 32

#### 第二章 张捷山水画图像研究 / 37

第一节 写生作品图像分析 / 38

第二节 创作作品图像分析 / 57

#### 第三章 张捷自撰山水画研究专论 / 71

——论中国古代文人山水画家的自律性(节选)

第一节 心象的表征 / 72

第二节 意、象、意象 / 78

第三节 从王国维看境界的审美特征 / 89

第四节 互动的笔墨情结 / 97

第五节 行旅和卧游 / 105

#### 第四章 张捷辑评 / 113

郎绍君 / 114

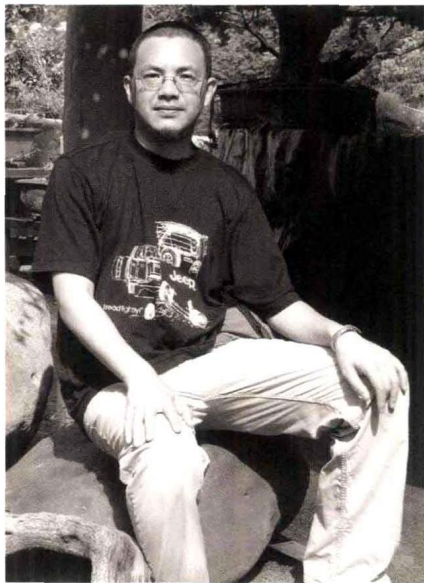
徐恩存 / 121

范迪安 / 133

#### 第五章 张捷画语录 / 137

第一章

# 张捷山水画的风格构成及价值



## 第一节 张捷艺术 成长生态语境与开拓式继承

20世纪中国画的发展，打破了传统稳定渐变的模式，经历了超出人们想象的复杂和曲折。究其原因，即外界力量的突然介入改变了传统相对封闭稳定的环境，而这种力量的影响的表现，就是中国传统绘画在遭遇西方古典写实和现代艺术时的择取。这种影响，在人物画领域表现得最为突出，由于山水画在表现时代精神方面的特殊性，因此形成了一幅别样的图景。

当代一些学者论述中国山水画史时，一般会把20世纪上半叶中国山水画的风格分为：京派、长安派、金陵画派等几大板块，并把黄宾虹和傅抱石作为近现代山水画振起的代表，这种划分方法显然延续了历史上依据地域

特征划分画派的传统。另一方面,伴随着西学东渐而输入的西方学院教学体系也对 中国山水画的发展产生了重要的影响。传统上的师徒传授模式被打破,新式的学院教学逐渐被广泛采用,最具影响的莫过于国立北平美术专科学校、上海美术专科学校和杭州的国立艺术院。由于历史积淀、所处地理位置和师资力量的差异,在侧重点上各有不同,并因此影响到新中国成立后中国画坛的格局。

新中国成立后,在北京的中央美术学院聚集了徐悲鸿、齐白石、李可染等艺术家,他们围绕在徐悲鸿的现实主义道路之下,对中国画进行探索。李可染早年醉心石涛、王石谷,用最大功力进入传统中去,又用最大的功夫打出来,成为山水画领域创新的代表。他吸收油画素描的观察方法和表现方法,用传统的笔墨画出大自然的“真”和“美”<sup>①</sup>,在写生中、创作中,成为中国传统画家将画室搬到大自然中的最早、最大胆的尝试者<sup>②</sup>。地处杭州的中国美术学院(原浙江美术学院)在新中国成立后则聚集了潘天寿、黄宾虹等一大批传统意识浓厚的大家。潘天寿还在1961年不顾及陆俨少政治上的逆境,独排众议,聘用陆俨少做教师。作为中国美术学院山水画教学骨干的黄宾虹和陆俨少,在他们的成长过程中都是从临摹传统入手的。黄宾虹在60岁之前,作品功在临摹,为他的笔墨技巧打下了坚实而深厚的基础。陆俨少自己常说:“先自传统入手,由‘四王’上接宋元,继之深入大自然……”<sup>③</sup>在黄陆两代人领导下,加之自元代以降吴越(“吴越”乃是江、浙的别称)的文人传统血脉,浙美从临摹入手,师法自然的山水画教学体系逐步成熟,并延续至今。

经历“文革”之后,国门大开,出现了八五现代美术思潮,中国画如何发展和走向当代的问题被重新讨论。当时就读于南京艺术学院国画系的李小山在《江苏画刊》上发表题名《当代中国画之我见》的署名文章,认为:“中国画已到了穷途末路的时候”,“当代中国画处在一个危机与新生、破坏

与创造的转折点；当代中国画所经历的苦恼、惶恐、反省与深思折射出了历史演变的特点”，“再也没有比在我们时代当一个中国画家更困难的了，客观上的压力和主观上的不满这种双重负担大大限制了他们的创作才能。”由此引发了关于当代中国画的前途与出路的专题讨论。在这一时期，出现了以宣纸、水墨作为创作媒介的一些实验水墨艺术家。张捷在这段时期内，也积极参与其中，组织和发起新学院派画会，主编《墙》美术交流报，开展一系列学术活动，创作了一些前卫作品，这为嗣后张捷重识包括吴越文人传统在内的中国写意精神、整合20世纪由西学东渐引发的传统的变革，奠定了“立足现代发展”的坚实基础。

有这个基础和没有这个基础，对当代画家而言是不一样的。在张捷现在那具有鲜明中国气象、时代风格、现代标准的作品中，我们能够清晰地看到这个基础对当代画家的风格建树是何等重要。

八九现代艺术大展的落幕，现代艺术家纷纷出国或转入地下，艺术的发展进入了一个短暂的徘徊期。在这一时期，张捷有多种选择。但他审时度势，依据自己的性情、知识结构以及时代必然的发展趋势，选择了立足时代发展而再现传统之路。由此，他开始了以中国特有的笔墨文化对接已初露端倪的世界经济一体化时代的文化之需，并为因传媒方式介入文化传播、资本介入文化发展的时代，送出了以他的绘画风格为载体的一方“中国经验”。

吴冠中于1992年提出的“笔墨等于零”无疑是一颗重磅炸弹，直接触及历代中国画家所赖以维系其生命的笔墨，由此而引发了连续几年的关于笔墨的大讨论，这一讨论最终以张仃的“守住中国画的底线”告一段落。吴冠中认为，脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零。“构成画面，其道多矣；笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情绪的表达。”<sup>④</sup>2008年吴冠中在四川省艺术馆新作展上的发言中说，我教学生，

<sup>④</sup> 4. 当代中国画文脉研究



【江南可采菱】  
88cm×68cm  
1993年  
张捷作品

就要他们不能画得像我，可以学我创作，但不能画得和我一个模样。作品要有创造性，如果没有创造性，笔墨等于零。2009年2月26日在中国美术馆举办的《耕耘与收获——吴冠中捐赠作品展》开幕式前，吴冠中简要地回答了记者所关注的自上个世纪80年代起就引起争论的焦点——为什么说笔墨等于零？笔墨之外还应该有什么？他说，艺术表达的手段是多样的，岂能只是笔墨？画面除了讲究形式美之外还要感人。在他看来，能把感情画出来，任何笔墨都是好的笔墨，没有投入感情的笔墨苍白没有价值，相反，应该加上一句“抄袭等于零”。吴冠中关于笔墨的独特见解，显然是对传统

笔墨认识的反驳。自董其昌提出关于文人画的南北宗论以来，进一步提纯绘画语言，即把中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中突出出来，不再仅仅作为营造图像的手段，而成为绘画表现的重要目的<sup>③</sup>。这种趋势由清初四王一直延续到20世纪初仍有一定的影响力。

张仃所提出的笔墨作为中国画在“西学东渐的狂潮中”继续生存的“最后一道底线”。其实，这种主张曾在20世纪以不同的形式一再出现，大致上都是以笔墨为国家民族文化的认同符号，来因应各个不同时代的情境。90年代末期笔墨作为民族文化认同符号，它所面对的新情势则是全球



化趋势中地域文化如何生存发展的问题<sup>⑥</sup>。

在如上意义上，张捷的意义就在于，他依托于自己已有的深厚修养，以中国人特有的“两行性思维”既立足张仃，又以“和而不同”的态度整合了吴冠中。他的《江南可采莲》，就是这样的“两行性”艺术思维的产物。

上个世纪60年代出生的张捷，在80年代就读于中国美术学院，他的艺术成长离不开上面所分析的时代背景，也正是由于他在时代大环境下的不懈思考、探索，才形成了现在的面貌。这首先得益于中国美术学院注重传统的教学模式，经过长时间的临摹，在深刻了解的基础上对历代名家在笔墨和布景造型等方面所取得的成就进行了有选择的继承，并且在继承的基础上进行了一定的开拓和发展。这是一个艺术家面对当下情境的有选择性的应对，体现在以下几个方面：

首先，张捷在他的山水画中不拘泥于特定物象的直接描绘，而是通过自己对笔墨语言的把握，营造了一种充满“古意”和“灵性”的山水。

其次，他在创作过程中突出强调个人符号的意义和价值。

最后，他的这种创作思维和艺术之路对当代语境下山水画的创作具有一定的借鉴意义。

笔者将在以下的章节中对这三方面展开详细的论述。

注释：

①陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社，2001年1月第1版，p606。

②《魂与胆》、《吴冠中文集》P50、P115。

③同①，p628。

④《关于笔墨的论争》，上海书画出版社，2001年7月第1版，P101—102。

⑤《中国美术简史》，中央美术学院美术史系中国美术史教研室编著，中国青年出版社，2002年5月第1版P272。

⑥同④，P45。