

大山水之“大”，在格局叙事，不在画面尺寸

■韩立朝

今天所说的“大山水”，源于20世纪80年代美术界兴起的“大美术”“大装饰”艺术思潮，是时代艺术观念迭代下的概念衍生。相对于小景、小品山水，题材上的大山大水常被认为是一种“大”，这类外在差异，容易被大众识别。但站在创作者的个体视角来看，真正的“大山水”，核心要义是艺术边界的突破与扩容，绝非画面尺幅、自然题材等外在形式所能定义。

扩张的路径，在观念、技术与媒材三个方面。追根溯源，20世纪四五十年代林风眠的水墨风景，八九十年代吴冠中、刘国松、仇德树等人的多种水墨实验，都属于“大山水”边界拓展的前期探索。如今，全球化交融、城市化发展、数字艺术普及、跨文化艺术对话常态化，彻底重构了山水画的创作环境与大众审美感知。山水画意欲延续生命力，必须顺应时代变革、完成体系延展，践行石涛“笔墨当随时代”的艺术准则。

“大山水”最要紧的使命，在于格局与取向的转换：由传统偏重隐逸避世、个体修身的小众关怀，转向承载自然生态、民族精神、家国情怀、时代发展、人类命运的宏大叙事。山水之“大”不可徒以尺幅论。西北大漠，自为壮阔；小桥流水，未尝不能蕴万千气象。作品格局的大小，取决



姚鸣京 山水梦境闲话 69×69cm

于精神叙事的厚度、哲学思辨的深度以及艺术语言的创新力、视觉表达的情感感染力。中国传统美学推崇“天人合一”“游于四海之外”，此极富智慧的宇宙观，赋予传统

山水超越画面本身的深刻精神内涵，这也是当代山水转型必须坚守的根基。守住中国美学内核，拓宽艺术表达体系和形式，才是“大山水”良性发展的根本路径。

与此同时，形式本体语言的革新扩容是“大山水”落地的关键。笔墨之法、媒材之用、空间之意、语法之变，都需贴合当代现实生活，融入时代审美特质，合理吸纳新兴艺术资源。但创作者切忌陷入误区：盲目追求画面宏大、刻意标新立异，为大而大、为新而新，只会流于形式空洞。边界拓宽之后，尚需沉淀、升华、消化，才能经得住时间的淘洗。

艺术家创作的理想之境，在良好生态，彼此包容。全球化语境下，“大山水”当立足本土文脉，在世界艺术格局中保有独立与普世之双重价值——既不失中国文化气质，又具备对话世界的能力；既有传统文化意蕴支撑，又有当代性呈现方式。边界扩大，唯文化内涵与精神属性的含金量不可减。归根结底，“大山水”的终极价值，是用视觉艺术触动观者心灵，唤醒大众对自然、自我与生活的感知。在大众自然感知缺失、个体精神迷惘的时代背景下，依托“大山水”艺术构建诗意栖居的精神家园，安放当代人的精神诉求，便是当代“大山水”最本质的价值归宿。

（作者为首都师范大学美术学院教授、中国画系主任）

山水之变——三位画家的世界观摩擦

■刘芳

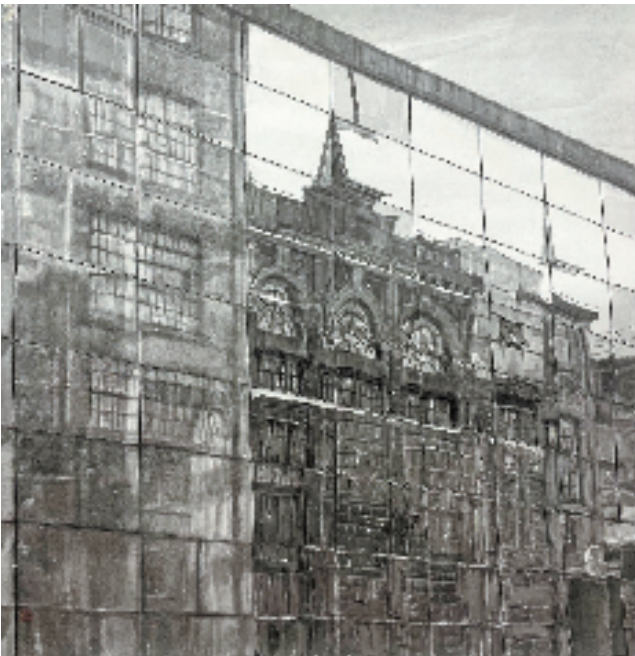


刘进安 米脂 47×60cm

山水不仅是一个超越性的精神世界，更是一种反映时代特征、社会思想变动的世界观、人生观和价值观的认知方式。而现代世界中人与自然的关系早已异化，古典山水中朴素的“天人合一”的思想背景，使山水的意涵发生了断裂之变。艺术家从“心随四时而动”的古典观物方式，转向对现代人“身心分离”处境的直面。当代山水已不仅是山水画的问题，而是一种山水观念与山水行动。

丨刘进安——摩擦即语言：让笔墨“去言说”丨

刘进安的山水变革在于对传统笔墨进行“还原”。他提出“为水墨减负”和“笔墨扩张”，主张剥离附着在笔墨之上的文化包袱，使水墨回归为一种单纯而直接的艺术语言。刘进安曾常年深入陕北米脂、绥德、太行山一带写生，从山川地理的形貌中抽取出自自我认知相关联的笔墨语言。以解构与重组的方式，通过笔墨造型和形态的抽象化，服务于艺术家个体与自然之间的观照，形成个性化的笔墨语言。其中的笔墨张力是主体生命力和强力意志的展现。近年来几幅大画中的“未完成”和“破碎”感，形成对当代景观的社会学批判。这种笔墨架构完全源自自身与现实的“摩擦”，其涵义远不止于“山水画”的范畴，而是对“世界观”的当下反思。因此，他的山水是在寻找一种使笔墨在与现实的直接碰撞中重获生命力的实验，是让笔墨从“被言说”走向“去言说”的艺术本体论回归。



毛冬华 半岛1919 68×68cm

丨毛冬华——以镜为山水：城市如何成为新的“自然”丨

毛冬华的“城市山水”面对的则是笔墨如何承载全新现实。她以都市建筑为表现对象，不仅填补了传统山水从未触及的题材空白，更是一次视觉认识论的断裂。当“自然”被置换为“人造城市”，“天人合一”的观照方式便已失效，山水成为“风景”的同时，观看的主体与客体的关系也在发生变化，即宇宙观的现代更迭。毛冬华通过玻璃幕墙之“镜”来折射城市景观，这一选择本身即是艺术家对于时代的敏感。幕墙既是城市的表皮，也是城市投射观看自身的器官。她将传统山水画的积墨法与花鸟画的没骨法相融合，依于笔意和墨趣，去呈现一种玻璃与钢结构理性节奏，在结构之美与朦胧诗意之间达成平衡。她的探索表明：当代山水之变不仅是“画什么”的改变，更是“怎么看”的革命。城市建筑是全面建设社会主义现代化国家进程中不可忽略的景观，也是我们作为现代人的“日常风景”。城市为“山水”注入了强烈的人文属性与现实深刻性。山水画的对象从自然转向城市，笔墨语言必须经历一次从“意境生成”到“结构重构”的现代性转型。

丨王东声——澄蓝与空白：从“入境山水”到“存在图景”丨

王东声的山水画转向要从《图景》系列说起，“图景”



王东声 无所住之五 67×348cm

是宇宙图景，也是心灵图景，更是一种当下处境。“本源之思”、“图景”不再是对一景一物的再现，而是生命个体置身于世界之中，对本源的思考与揭示。由传统文人画“退守内心”的笔情墨趣转变为近似抽象形态的线形和色块。这种简生繁、一即多的观察方式和表现手段看似具体物象退后，实则思考空间增加，以理法承载感知，形成新的画面语言。画面中的“澄蓝”已跳出传统意义的“随类赋彩”，是主体性表达的存在之色。被色彩围合挤压出的“空白”也不再是传统山水阴阳留白的呼吸之气，而是现代人在“图像—世界”重压下仅存的精神净土，是世界图景中的天真之眼。那种“混沌里放出光明”与色墨交融中的呼吸感，在艺术家致敬黄宾虹的《魔方》系列中可窥一二，一种略带诙谐地对黄宾虹山水的“解读”。媒介运用突破了平面走向三维空间，思维方式也从感物抒怀到观念思辨。从“入境山水”到“图景”，是诗意走向诗性、再沉入哲思的内心呈现。

三位艺术家的山水观分别呈现为三个维度的转向：刘进安完成了笔墨从“文化符号”到“存在语言”的还原；毛冬华实现了山水从“自然观照”到“城市镜像”的视觉现代性转型；王东声则将山水引向了从“意境营造”到“存在追问”的本体论转向。三者共同构成了当代山水画从古典意境走向视觉哲学的观念逻辑。

（作者为中国美术学院艺术学博士）