分类号：　　密　　级：公开
学　号：20232104023　　单位代码：10759

石河子大学

硕士学位论文

线描在北疆山水画中的实践研究——以《山居图》系列创作为例

学位申请人　杨金连
指导教师　段保国 教授
申请学位类别　艺术专业硕士
专业名称　美术
研究领域　中国画
所在学院　文学艺术学院

中国·新疆·石河子
2026 年 5 月

分类号：　　密　　级：公开
学　号：20232104023　　单位代码：10759

石河子大学

硕 士 学 位 论 文

线描在北疆山水画中的实践研究——以《山居图》系列创作为例

学 位 申 请 人	杨金连
指 导 教 师	段保国　教授
申 请 学 位 类 别	艺术专业硕士
专 业 名 称	美术
研 究 领 域	中国画
所 在 学 院	文学艺术学院

中国·新疆·石河子

2026 年 5 月

A Practical Study on Line Drawing in Northern Landscape Painting: Taking the"Mountain Dwelling"Series as an Example

A Dissertation Submitted to

Shihezi University

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Art

By

Yang Jinlian

(Fine art Chinese Painting)

Dissertation Supervisor:Prof.Duan bao-guo

May, 2026

石河子大学学位论文独创性声明及使用授权声明

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是在我导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明并表示谢意。

研究生签名：杨金连　　时间：　2026 年 5 月 7 日

使用授权声明

本人完全了解石河子大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文在学校图书馆保存并允许被查阅。有权自行或许可他人将学位论文编入有关数据库提供检索服务。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

研究生签名：杨金连　　时间：2026 年 5 月 7 日

导师签名：程保荣　　时间：2026 年 5 月 7 日

摘要

本研究以线描语言理论为核心框架，探讨北疆山水这一视觉对象在线描转化中的独特艺术价值，深入挖掘传统线描程式在面对北疆地貌时的拓展可能。《山居图》系列创作以北疆山水为表现主题，不仅是理论层面的探讨，更是融合了实地考察、传统梳理与艺术实践的综合研究。

绪论阐述研究背景与意义，明确北疆山水的视觉特质，以及线描语言理论提供的独特视角，为研究奠定理论基础。第一章梳理北疆地貌格局与自然、人文景观的视觉特征，分析其作为表现对象对线描提出新的要求，为创作提供现实依据。第二章回溯传统线描的发展脉络、基本程式与核心功能，考察画家面对新疆景观时的线描探索，为创作提供历史参照与方法论启示。第三章是创作实践的核心部分。该章叙述系列创作的缘起、过程以及“天地—人居—心源”的结构逻辑。结合《山居图·山河脉》《山居图·人家栖》《山居图·心源望》三幅作品，具体分析线描语言在表现山石肌理、提炼植被建筑、构建空间意境中的技术路径，呈现从写生观察到形式转化、再到个人语言特征显现的过程。第四章总结研究成果，反思实践价值与局限，并对未来创作方向提出展望。

本研究通过《山居图》系列创作，探索了北疆山水线描表现的方法路径与当代转化可能，旨在为北疆山水画创作与中国画线描语言的当代发展提供一份实践方面的个案参考。

关键词：线描；北疆山水；山水画；地域性

Abstract

Based on the theory of line drawing language as the core framework, this study explores the unique artistic value of the visual object of northern Xinjiang landscape in the transformation of line drawing, and deeply explores the expansion possibility of traditional line drawing programs in the face of exotic forms. The creation of the "Mountain Dwelling Painting" takes the landscape of northern Xinjiang as the theme, which is not only a theoretical discussion, but also a comprehensive study of on-the-spot investigation, traditional combing and artistic practice.

The introduction expounds the research background and significance, clarifies the visual characteristics of the northern landscape and the innovative perspective provided by the line drawing language theory, and lays a theoretical foundation for the research. The first chapter combs the visual characteristics of the geomorphology pattern and natural and cultural landscapes in the northern Xinjiang, analyzes the special requirements of the line drawing as the performance object, and provides a realistic basis for the creation. The second chapter traces the development context, basic procedures and core functions of traditional line drawing, and examines the line drawing exploration of painters in the face of exotic landscapes, providing historical reference and methodological inspiration for creation. The third chapter is the core part of creative practice. This chapter describes the origin and process of the series creation and the structural logic of heaven and earth-habitat-heart source'. Combined with three works of mountain map • mountain river', 'mountain map • people's home', 'mountain map • heart source', this thesis analyzes the technical path of line drawing language in expressing rock texture, refining vegetation architecture and constructing spatial artistic conception, and presents the process from sketch observation to form transformation and then to personal language characteristics. Finally, it summarizes the research results, reflects on the practical value and limitations, and puts forward the prospect of future creation direction.

Through the creation of' "Mountain Dwelling Painting", this study explores the method path and contemporary transformation possibility of the expression of landscape line drawing in northern Xinjiang, aiming to provide a practical case reference for the creation of landscape painting in northern Xinjiang and the contemporary development of Chinese painting line drawing language.

Key words: Line Drawing; Northern Landscape; Landscape Painting; Regionalism

目录

摘要 I

Abstract II

绪论 1

一、研究背景与意义 1

二、国内研究现状 2

三、研究思路与方法 5

四、创新点 6

五、关键词概念界定 6

第 1 章 北疆山水特质及其视觉特征 7

1.1 北疆地貌格局的宏观概述 7

1.2 北疆自然地貌的视觉特征 9

1.3 北疆人文景观的视觉特征 11

第 2 章 线描语言的渊源与当代探索 13

2.1 传统线描的发展脉络 13

2.2 传统线描的基本程式 16

2.3 线描语言在山水画中的核心功能 20

2.4 现当代北疆山水画家的线描探索 22

第 3 章 《山居图》系列创作中线描语言与北疆特质的融合 26

3.1 创作综述：缘起、过程与作品内核 26

3.2 山体质感的线描语言转化 28

3.3 植被与人文景物的线描提炼 33

3.4 北疆开阔空间的线描构建 34

3.5 线描语言的实践演进与风格显现 38

第 4 章 创作反思与展望 44

4.1 本研究不足之处 44

4.2 后续深化的方向 44

结语 46

参考文献 47

附录 A《山居图》系列作品 49

附录 B 其它创作作品 54

绪论

一、研究背景与意义

（一）研究背景

新疆山水画的发展需求

新疆山水画作为中国画的重要地域分支，自 20 世纪 50 年代以来经历了从纪实性表现到本体语言探索的转型。以黄胄、徐庶之、牧歌为代表的早期画家奠定了西域风光的基本图式，舒春光、于志学等拓展了冰雪山水画与特殊技法，21 世纪以来新疆本地院校形成了持续创作的群体。然而，现有研究多聚焦于色彩运用与肌理制作，对线描这一核心艺术语言缺乏系统性关注。北疆山水的硬朗结构、苍茫气质与江南山水的柔润含蓄形成鲜明对比，传统线描范式面临“语言错位”（郎绍君《论中国现代美术》中“语言与对象的错位”。本文中“语言错位”指的是：传统山水画的线描程式与北疆山水的实际视觉特征之间存在不匹配、不对接的问题。）的困境，需要探索适应地域特质的线描转化路径。

线描语言的当代转化

线描是中国画的基本造型手段，从谢赫“六法”的“骨法用笔”到“书画同源”的书写性追求，形成了深厚的理论传统与丰富的技法体系[①]。20 世纪以来，面对新的视觉经验，线描经历了现代转型：姜宝林提出“白描山水”，强化线描的纯粹性；黄土画派、太行山画派等探索地域性线描语言，构建了“地貌特征—视觉提取—语言转化”的方法路径[②]。但北疆山水的线描专题研究尚处于起步阶段，缺乏系统的技术分析与案例支撑，未能形成可资借鉴的创作方法论。

地域性山水画的方法建构

“地域性山水画”作为学术概念，强调自然环境对绘画语言的决定性影响。郎绍君、吕品田等学者从文化地理学角度，论述了地域特质向绘画语言的转化机制。当前研究呈现两大趋势：从“题材再现”转向“语言本体”，从“风格描述”转向“方法建构”。北疆山水作为重要地域类型，其线描语言的系统研究相对滞后，未能回应“如何将地域感知转化为线描体系”的核心问题。

① 俞剑华.中国画论类编[M].北京:人民美术出版社,2016.
② 姜宝林.走极端——姜宝林山水画谈[M].杭州:中国美术学院出版社,2012:89-103.

（二）研究意义

理论意义

本研究提出“语言错位”，揭示了传统山水线描范式与北疆地质地貌之间的系统性张力，为地域性山水画的语言创新提供了问题意识。构建了“提取—对应—转化”的线描转化机制，明确了从地域感知到语言生成的操作路径，丰富了地域性山水画的理论框架。总结“硬朗中的虚灵”这一美学特征，为北疆山水画的风格定位提供了理论表述，拓展了线描美学的地域维度。

实践意义

本研究以《山居图》系列创作为案例，形成了可操作的线描技术系统：方笔折线塑造硬朗结构，干笔皴擦再现粗粝肌理，线群疏密营造辽阔空间，几何结构化回应人文秩序。这一系统为北疆山水画的创作提供了具体技法参照，为地域性山水画的教学提供了案例参考，为传统线描的当代转化提供了实践参考。三幅作品的演进轨迹——从传统援引到新型提炼再到语言融合——展示了创作实践的反思性与开放性，对同类研究提供参考。

二、国内研究现状

“线描在北疆山水画中的实践研究”这一课题，处于地域美术研究、中国画本体语言研究与现当代创作实践研究的交叉领域。目前，学界尚未有以此为题的直接专著，但相关研究成果可从以下几个方面为本研究提供参考。

（一）新疆山水画研究现状

在理论研究方面，学者主要聚焦于新疆山水画理论体系的构建与地域特征的论述。张国庆在《关于新疆山水画的思考》（2005）[①]中提出，应对“新疆山水画创作的地域特色、审美内涵和艺术语言等问题作一些探讨”。周建朋在《新疆山水画写生的地域特征研究》（2010）[②]中探讨了写生实践与地域特征表现的关系，指出新疆山水画的独特性在于其“大沙漠、大戈壁、大天山”的地貌特征。王凤欣在《近二十年中国当代北方山水画研究述略》（2019）[③]中系统梳理了北方山水画（含新疆）的研究脉络，指出地域性研究已成为当代山水画发展的重要方向。

在学位论文方面，新疆师范大学与石河子大学成为新疆山水画研究的主要学术阵地。

① 张国庆.关于新疆山水画的思考[J].喀什师范学院学报,2005（6）:50-54.
② 周建朋.新疆山水画写生的地域特征研究[J].石河子大学学报,2010，24（3）:82-84.
③ 王凤欣.近二十年中国当代北方山水画研究述略[J].艺术研究,2019（6）:23-26.

李金合在《中华人民共和国成立以来新疆山水画研究》（2009）[①]中系统梳理了中华人民共和国成立以来新疆山水画的发展历程。孙婷在《新疆地域性山水画设色研究》（2012）[②]中专门研究了新疆山水画的色彩语言问题。邹晨在《新疆雅丹题材山水画探析》（2016）[③]中探讨了新疆雅丹地貌的山水画表现方法。郭霞在《新疆天山题材山水画创作研究》（2015）[④]以天山为对象探讨了特定题材的山水画创作方法。麻国军、徐萌萌等石河子大学学者的硕士论文中，从历史语境、图式应用等角度探讨了新疆山水画的创作实践。刘旭芳在《新疆峡谷题材山水画创作研究——以〈安集海峡谷〉系列作品为例》（2024）[⑤]中系统研究了新疆峡谷地貌的山水画表现技法，涉及山石结构、肌理质感、空间构建等具体问题。赵鑫禹在《“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究——以〈映像天山〉系列作品为例》（2023）[⑥]中有“西北宗”的理论概念并进行了笔墨实验。

现有研究为北疆山水画创作提供了理论基础，但仍存在以下不足：一是缺乏专门针对北疆区域的系统性研究；二是线描语言在北疆山水画中的独立价值尚未得到充分阐发；三是民居建筑与山水环境的融合表现缺乏深入探讨。

（二）线描语言研究现状

线描作为中国画的重要造型手段，其研究主要集中在技法传承、教学应用与理论阐释三个方面。

在技法研究方面，传统“十八描”仍是线描研究的基础内容。范美俊编著的《十八描技法释读》（2020）[⑦]将十八个描法分为细长类线描、叶片类线描、肖形类线描、综合类线描，并配以多个范图进行技法解析。马鸿增编著的《中国历代线描经典》（2000）[⑧]系统整理了历代线描经典作品，为线描学习提供了范本。刘临编著的《线描教学》系统阐述了线描造型的教学体系。

在山水线描的专门研究方面，黄格胜的学术贡献具有开创性意义。黄格胜在《黄格胜山水线描写生教程》（2009，2015 第 2 版）[⑨]中首次提出“山水线描”的独立概念，强调“线描不等同于白描”，“强化了线条本身的美感和表现力，创作也更为自由”，并分章节讲解树木、山石、建筑物等对象的线描技法，收录 200 余幅南北山水实景图例。覃春铭在《黄格胜“山水线描”语言风格的形成》（2013）[⑩]中分析了黄格胜山水线描

① 李金合.建国以来新疆山水画研究[D]新疆师范大学硕士学位论文,2009.
② 孙婷.新疆地域性山水画设色研究[D]新疆师范大学,2012.
③ 邹晨.新疆雅丹题材山水画探析[D]新疆师范大学,2016.
④ 郭霞.新疆天山题材山水画创作研究[D]新疆师范大学,2015.
⑤ 刘旭芳.新疆峡谷题材山水画创作研究——以《安集海峡谷》系列作品为例[D]石河子大学,2024.
⑥ 赵鑫禹."西北宗"视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究——以《映像天山》系列作品为例[D]石河子大学,2023.
⑦ 范美俊.十八描技法释读[M].北京:人民美术出版社,2020.
⑧ 马鸿增.中国历代线描经典[M].南京:江苏美术出版社,2000.
⑨ 黄格胜.黄格胜山水线描写生教程[M].南宁:广西美术出版社,2009.
⑩ 覃春铭.黄格胜"山水线描"语言风格的形成[J].美术界,2013（5）:56-58.

的语言特征，指出其“以线造型、以线传情”的艺术特质。

在线描理论研究方面，俞剑华编著的《中国画论类编》（2016）[①]系统整理了中国画论中关于线描的相关论述，为理解线描的理论渊源提供了重要文献基础。

现有线描研究多集中于人物画领域，山水画线描的专门研究相对薄弱，且多集中于广西漓江画派的经验总结，针对北疆地域特征的线描语言研究尚属不足。

（三）地域性山水画研究现状

地域性山水画研究主要关注特定地理区域的自然特征与山水画表现语言的关系。

在理论研究方面，陈传席的《中国山水画史》（2001，2020 修订版）[②]作为国内首部系统梳理山水画发展的分科画史研究专著，构建了从艺术本体到社会思想的宏观研究框架，对理解地域性山水画的形成规律具有重要参考价值。

在地域特征与山水画创作关系研究方面，刘君在《地域特征对山水画创作的影响》（2021 年第 15 期）[③]中系统论述了地域特征对山水画创作的影响原理，指出“地域特征是山水画创作的重要源泉，直接影响画家的笔墨语言和图式构成”。

在北方地域山水画研究方面，于志学创建的“冰雪画派”具有重要参考价值。于志学从 20 世纪 60 年代初开始研究北方山水画，创立了“雪皴法、泼白法、重叠法、滴白法、排笔法、光栅法”等冰雪画技法，提出了“创建中国画第三审美内涵——用光”的美学思想。这一研究为北疆冰雪景观的线描表现提供了技法参照。

在民居与山水画融合研究方面，辛克靖的《民族建筑线描艺术》（1993）[④]系统描绘了鄂西古建筑及全国少数民族建筑形态，开创了将少数民族建筑装饰图案与山水画结合的创作范式。黄格胜的《壮锦》将广西各民族民居和山水完美融合，开创了中国美术史上民居山水画的先河。胡海东在《浅绛山水画技法在陇东窑洞民居创作中的表现探究》（2020）[⑤]中系统研究了窑洞民居的山水画表现，从构图、笔墨、设色等方面解析了民居题材山水画的创作规律。

在材质语言研究方面，江文峰在《岩彩肌理在我的山水画创作中的应用研究》（2022）[⑥]中探讨了岩彩材质在山水画中的表现效果。刘书含在《岩彩艺术的材质语言》（2021）[⑦]中研究了岩彩的材质美感及其在绘画中的运用。这些研究为北疆山水画的材质表现提供了参照。

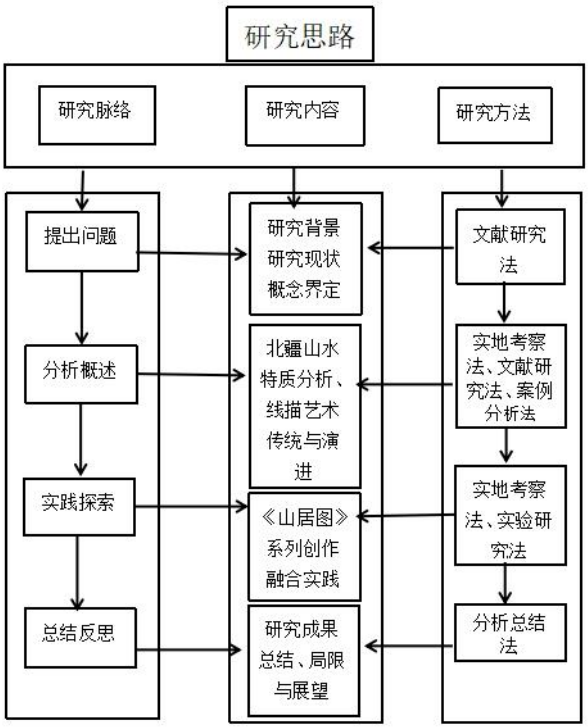
根据以上国内研究现状，新疆山水画研究已取得初步成果，但北疆特质的专门研究

① 俞剑华.中国画论类编[M].北京:人民美术出版社,2016.
② 陈传席.中国山水画史（修订本）[M].天津:天津人民美术出版社,2020.
③ 刘君.地域特征对山水画创作的影响[J].艺术大观,2021（15）:45-47.
④ 辛克靖.民族建筑线描艺术[M].湖北美术出版社,1993.
⑤ 胡海东.浅绛山水画技法在陇东窑洞民居创作中的表现探究[D].广西艺术学院,2020.
⑥ 江文峰.岩彩肌理在我的山水画创作中的应用研究[D].曲阜师范大学,2022.
⑦ 刘书含.岩彩艺术的材质语言[D].辽宁师范大学,2021.

不足；线描语言研究多集中于人物画，山水线描的独立价值有待阐发；地域性山水画研究提供了理论框架，但北疆地域的线描语言转化尚待深入。

三、研究思路与方法

（一）研究思路



（二）研究方法

文献研究法：依托知网、万方等数据库，系统检索与“新疆山水画”“北疆山水”“线描语言”“地域性山水画”等相关的期刊论文、学位论文、专著画集，梳理研究现状与理论基础。

案例分析法：选取黄胄、徐庶之等画家的代表作品，以及《山居图》系列作品，分析线描语言的具体运用与演变轨迹。

实验研究法：在前期研究的基础上，落实到创作实践。对积累的素材进行整合、提炼与升华，选取代表性角度或意象，主动运用线描技法进行山水画创作。此过程是验证理论设想与技法探索的关键，旨在实现从自然景观到艺术表达的转化。

实地考察法：赴北疆实地考察，观察并记录该地域在地形结构、山石肌理、光影变化等方面的特征，获取一手资料与视觉体验，为后续的笔墨转化与创作奠定基础。

分析总结法：对创作实践进行系统反思，提炼方法路径，形成可供参考的创作经验。

四、创新点

研究视角：聚焦线描语言的地域转化

既有北疆山水画研究多关注色彩、肌理等视觉要素，对线描这一核心语言缺乏系统性探讨。本研究以线描为切入点，建立“地貌—线型—意境”的分析框架，将传统程式与地域特征对接，为地域性山水画研究提供了新的理论视角。

实践方法：探索“提取—对应—转化”的操作机制

通过《山居图》系列创作，本研究探索出一条线描语言的生成路径：从北疆地貌中提取视觉特征，对应传统线描的功能原理，转化为回应地域特质的新线型。这一机制为地域性山水画的创作实践提供了可供参照的方法论。

五、关键词概念界定

北疆：地理上指新疆天山以北区域，涵盖阿尔泰山系、准噶尔盆地、天山北麓三大地貌单元。本文作为山水画创作的研究范畴，特指以该区域自然与人文景观为表现对象的绘画题材。其视觉特征鲜明：山体结构暴露、轮廓硬朗，植被垂直分布、线型明确，空间辽阔深远、大气透视显著，聚落沿水系分布、建筑呈几何秩序。与江南山水的温润含蓄不同，北疆山水以雄浑、苍茫、旷远为美学气质，对传统线描语言提出了特殊要求——需以方折线条回应山体骨感，以疏密调度营造广袤空间，以干笔皴擦再现风蚀肌理。

线描语言的概念界定：本文中的线描语言，指以线条为核心手段、涵盖皴擦点染辅助技法、服务于山水造型与意境营造的绘画语言。其功能维度包括：以线立骨的造型功能、以线传质的质感功能、以线推远的空间功能、以线写神的意境功能。

这一界定区别于两类常见理解：其一，区别于纯粹白描的单色勾勒，强调线描与墨色、皴法的结合；其二，区别于书法线条的抽象书写，强调线描对物象结构、地域特质的回应。本文的研究对象，正是这一语言系统在北疆山水中的转化与拓展。

第 1 章 北疆山水特质及其视觉特征

北疆地貌格局受地质构造与气候条件共同制约，形成“两山夹一盆”的基本骨架（如图 1-1），北部为阿尔泰山系，中部为准噶尔盆地，南部为天山北麓。这一格局决定了北疆山水的空间层次与视觉特质，是线描语言转化的地理基础。

1.1 北疆地貌格局的宏观概述

1.1.1 阿尔泰山系的地质构造

阿尔泰山呈西北—东南走向，横亘于北疆北部（图 1-1），其中段山脊构成中国与哈萨克斯坦、俄罗斯、蒙古的界山[①]。山体主要由古生代变质岩系和大量花岗岩侵入体构成，经长期构造抬升与风化剥蚀，形成今日的高大山脊与深切河谷。



图 1-1 北疆地貌格局

阿尔泰山具有显著的阶梯状地形特征。自北向南逐级下降：北部高山带海拔多在 3000 米以上，主峰友谊峰海拔 4374 米，发育现代冰川与永久积雪；中部中低山带海拔 1500—3000 米，分布大面积森林与草甸；南部山前丘陵与冲积平原海拔降至 1000 米以下，过渡到准噶尔盆地。这种阶梯结构使山体呈现清晰的垂直分异，为山水画的层次构建提供了自然依据。

山体的断裂构造极为发育。多期构造运动形成大量北西向与北东向断裂带，控制山脊线与河谷走向。断裂带附近岩层破碎，经风化剥蚀后形成陡峭崖壁与深邃峡谷。

冰川作用对地貌塑造尤为关键。第四纪冰期发育的大规模山谷冰川，侵蚀形成典型的 U 型谷、角峰、刃脊等地形。冰川消退后，宽阔平直的谷地、尖锐陡峭的山峰，以及

① 黄盛璋.新疆历史地理论文集[M].北京:人民出版社,2013:112-135.

分布于谷底的冰碛垄与冰碛湖成为阿尔泰山最具识别度的景观标志。禾木河、布尔津河等河谷均保留明显的古冰川谷形态，谷底宽阔，谷坡陡峻，两侧山脊线清晰如刃。

从绘画视角看，阿尔泰山提供了清晰的轮廓线、明确的体面转折、丰富的表面肌理、强烈的纵深层次等视觉要素，构成了北疆山水画区别于传统江南山水的物质基础。

1.1.2 天山北麓的地貌特征

天山山脉横贯新疆中部，呈东西走向，分隔准噶尔与塔里木两大盆地。天山北麓指山体北侧坡麓地带，西起伊犁河谷，东至博格达山北坡，全长约 1200 公里。与阿尔泰山的阶梯状结构不同，北麓呈现带状分异与断裂盆地相间分布的格局。

北麓地貌可分为三个纵向地带：高山带（海拔 3000 米以上）以冰川地貌为主，主峰托木尔峰海拔 7443 米，冰川末端下伸至海拔 2800 米左右，U 型谷、悬谷、冰斗广泛分布；中山带（海拔 1500—3000 米）是核心区域，分布着茂密的云杉林与山地草原，地形以起伏和缓的丘陵为主，间有河流切割形成的峡谷；山前带（海拔 1500 米以下）为冲积扇与洪积平原，地势平坦，绿洲农业发达，是北疆人口的主要聚居区。

断裂构造对北麓地貌控制显著。多条东西向逆冲断裂使山体持续抬升，同时在山前形成沉降带，接纳来自山区的碎屑物质。断裂活动导致山体北侧坡面陡峭、南侧和缓，形成不对称山体形态。这种不对称性在绘画中表现为：北麓山体的锐利轮廓与南麓的绵延坡面形成对比，产生强烈的形式张力。

与阿尔泰山相比，天山北麓岩性组合更为复杂。除花岗岩与变质岩外，还出露大量沉积岩层，包括古生代砂岩、页岩、灰岩及中生代陆相红层。沉积岩层因抗侵蚀能力差异，常形成阶梯状陡崖与平台相间的地貌；灰岩分布区还发育有岩溶地貌，溶蚀形成的石芽、溶沟为山体表面增添纹理变化。

河流切割作用强烈。发源于冰川的河流自南向北穿越山体，形成深切峡谷与宽阔河谷盆地。河谷谷底相对平坦，两侧谷坡陡峻，坡麓地带常有洪积扇与阶地发育，形成明显的河谷阶地序列。这种结构在画面中表现为：近景平坦耕地、中景陡峻山坡、远景高耸雪峰的三层结构。

1.1.3 准噶尔盆地的景观格局

准噶尔盆地位于阿尔泰山与天山之间，面积约 13 万平方公里，是北疆最大的构造盆地。地势东高西低，平均海拔 500—1000 米，最低点艾比湖湖面海拔 189 米。盆地内部以和缓起伏的平原与低矮丘陵为主，构成北疆山水最为开阔的景观地带。

盆地地质基底为古生代褶皱带，上覆巨厚的中新生代沉积层。气候干旱导致地表植被稀疏，基岩与沉积物大面积裸露，形成荒漠与半荒漠景观。腹部为古尔班通古特沙漠，

以固定、半固定沙丘为主，垄状与链状分布，线条韵律感强。边缘为戈壁砾石带，由山洪搬运的碎屑物质经长期风蚀分选形成，地表覆盖砾石层，局部可见黑褐色“沙漠漆”。

盆地边缘的山前冲积扇与洪积平原是连接山地与盆地的过渡地带。河流出山口后坡度骤减，碎屑物质迅速堆积，形成扇形展布的冲积扇；多个冲积扇相连即成洪积平原，地势由山前向盆地中心倾斜。这一地带地下水丰富，绿洲农业发达，城镇与村落沿扇缘分布，形成背靠山麓、面向平原、沿河而居的线性聚落格局。

从绘画视角看，准噶尔盆地提供了北疆山水的空间基底与尺度参照。开阔平坦的地形使两侧山体轮廓得以完整呈现，形成“远山近原”的经典构图关系。盆地内部的地貌分异——从山前绿洲到戈壁砾石再到沙漠沙丘——也为线描提供了由密到疏、由实到虚的渐变层次，要求线条具备极大的跨度以营造辽阔深远之感。

1.2 北疆自然地貌的视觉特征

北疆自然地貌的视觉特征源于其独特的地质构造与气候条件，表现为山体的结构暴露、植被的垂直分布以及空间的辽阔深远。这些特征构成了线描语言转化的直接对象，也是北疆山水画区别于传统山水画的视觉基础。

1.2.1 山体形态

北疆山体的核心视觉特征在于结构的暴露性。干旱气候与强烈风化使基岩大面积裸露，地质构造直接呈现为可视的地貌形态，与江南山水植被覆盖、轮廓柔和的形态形成鲜明对比。这种暴露性具体表现为三个层次：轮廓线的清晰性、体面转折的明确性、表面肌理的可读性。

轮廓线的清晰性源于山体与天空的高对比度。北疆年降水量少，空气湿度低，能见度极高，山体边缘在晴朗天空下形成锐利的剪影。阿尔泰山的花岗岩峰丛、天山北麓的变质岩岭脊，均以清晰的脊线界定形态，极少有雾气朦胧的过渡。这种清晰性使山体在画面中呈现为明确的几何块面。

体面转折的明确性与阶梯状地形密切相关。无论是阿尔泰山的三级阶梯，还是天山北麓的断裂抬升，山体均表现为大角度的坡面转折，而非和缓的曲面过渡。这些转折处常形成棱角分明的山肩与崖线，在光影作用下产生强烈的明暗对比，为线描提供了明确的结构框架。

表面肌理的可读性体现在岩层与风化面的纹理差异。花岗岩经球状风化后形成块状剥落面，表面粗糙多缝隙，易形成层状或鳞片状风化，沉积岩则保留清晰的层理构造。这些差异使山体表面呈现丰富的肌理层次，要求线描以不同的线型密度与方向加以区分。

1.2.2 植被分布

北疆植被受水热条件制约，呈现严格的垂直地带性分布，构成山水画中植被表现的空间依据。

在阿尔泰山与天山北麓，植被带自下而上依次为：荒漠草原带（海拔 1000 米以下）、山地草原带（海拔 1000—1500 米）、针叶林带（海拔 1500—2800 米）、亚高山草甸带（海拔 2800—3500 米）、高山冰雪带（海拔 3500 米以上）。各植被带形态差异显著，为线描提供多样的线型素材。

针叶林带以雪岭云杉为主，是北疆最具识别度的植被类型。云杉树冠呈尖塔形，树干通直，林相整齐，远观形成连续的暗色轮廓线。在画面中，云杉林常以垂直线群的形式出现，与山体的水平延展形成对比。单株云杉的线型特征为：主干以中锋直线表现，分枝以锐角斜线表现，整体呈现向上的动势。

山地草原与草甸以禾本科植物为主，植被低矮，覆盖度高，视觉特征为水平的纹理走向。绘画中常以疏朗的平行线或点虱表现，密度低于树林，以暗示空间的深远。

荒漠植被以梭梭、红柳等灌木为主，形态受干旱与风力塑造，常呈团簇状或匍匐状，分枝角度不规则。线描需以短促、顿挫的线条捕捉其扭曲姿态，与云杉的挺拔形成对比。

植被的垂直分布还构成画面的色层与线层结构：近景草甸以疏线表现，中景林带以密线表现，远景裸岩以淡线表现，形成由疏到密、由淡到浓的层次递进。

1.2.3 空间特征

北疆空间的典型特征是辽阔性。盆地、平原、宽谷等开阔地形占主导地位，视线可及数十公里而无遮挡。这种辽阔性对山水画的空间营造提出特殊要求：如何在有限画面尺度内传达广袤的空间感受？

大气透视是北疆空间表现的关键机制。由于空气干燥、悬浮颗粒少，北疆的大气透视与湿润地区存在差异，清晰度随距离衰减较慢，远景山体仍保留较多细节，仅明度降低、色温偏冷；明暗对比度随距离减弱，而非色彩饱和度显著下降。这要求远景处理需把握分寸，既需淡化以推远，又不可虚化为一片模糊。

空间的辽阔性还体现在地平线的位置与天空的占比。开阔地带的地平线常位于画面下半部，天空占据较大面积，强化了地面的延展感，但也对地面景物的层次丰富度提出要求，以线描的疏密变化填充广阔中景，避免空洞。

此外，北疆空间的尺度参照物具有特殊性。缺乏传统山水中的亭台楼阁等人文标志，尺度感需依赖自然要素建立：云杉林的高度、冲积扇的展开角度、雪线的海拔位置等，均可作为空间尺度的隐含标尺。线描语言需准确表现这些要素的比例关系，以传达北疆空间的真实尺度感。

1.3 北疆人文景观的视觉特征

北疆人文景观是游牧文化与农耕文化长期交汇的产物，其聚落形态与建筑特征既受自然地理条件制约，也体现了多民族共居的历史积淀[①]。从绘画视角看，这些人文要素为北疆山水提供了尺度参照、空间锚点与叙事内容，是“人居”意境的物质载体。

1.3.1 聚落形态的几何秩序

北疆聚落主要分布在河流谷地、山前冲积扇及盆地边缘绿洲地带，呈现沿水系线性分布的总体格局。这种分布受水资源制约：河流谷地如禾木河、布尔津河、玛纳斯河两岸，形成连续的村落带；山前冲积扇的扇缘地带地下水出露，成为绿洲聚落的核心区；盆地内部的聚落则围绕井泉或坎儿井系统呈点状散布。

从形态类型看，北疆聚落可分为三类：河谷型、扇缘型与戈壁型。河谷型聚落沿河道两侧展开，建筑排列受地形限制，呈现不规则的簇状或带状，如禾木村、白哈巴村；扇缘型聚落位于冲积扇扇缘的泉水溢出带，地势平坦，建筑布局相对规整，多呈网格或行列式，如奇台、吉木萨尔的老城区；戈壁型聚落规模较小，为游牧民定居点或农垦连队，建筑分散，以功能为导向，形态较为自由。

聚落与自然环境的空间关系具有明确的图底关系。在阿尔泰山与天山的河谷地带，聚落通常位于林缘与草地的交界处，背靠云杉林带，面向河谷草地，河流从村前流过。这种“林—居—草—水”的序列构成了北疆山居的典型图式，也为山水画提供了稳定的构图框架——人居被嵌入自然分层之中，既依附于山体，又面向开阔空间。

聚落内部的道路与围栏系统形成次要的几何秩序。村落道路多沿等高线或垂直于等高线布置，形成树枝状或网格状路网；围栏则用于划分院落、圈定牲畜，以木质栅栏或土坯围墙形式存在，在画面中形成重复的线性元素。这些人工线条与自然山体的轮廓线形成对比，丰富了画面的形式层次。

1.3.2 建筑材质与色彩特征

北疆传统建筑材质的选择受就地取材原则制约，形成木构、土坯、毡帐三种基本类型，分别对应不同的民族生活方式与生态环境。

木构建筑主要分布于阿尔泰山林区，为图瓦人、哈萨克人的传统民居。建筑以原木垒砌，墙体采用“井干式”或“垛木式”结构，屋顶为双坡或四坡形，覆以木板。木材的肌理与色彩成为视觉重点：松木、云杉的纹理清晰，色泽偏黄褐，经风化后转为灰褐；屋顶木板因日晒雨淋，呈现深浅不一的银灰色。木构建筑的线描表现需抓住三个层次：

① 刘致平.中国居住建筑简史——城市、住宅、园林[M].北京:中国建筑工业出版社,1990.

一是水平叠摞的墙体线条，体现建筑的层叠结构，以平行而略带错落的横线表现原木的咬合关系；二是倾斜的屋顶轮廓，形成稳定的三角形或梯形构图，以肯定的直线勾勒屋脊与檐口；三是木材纹理的纵向肌理，以细密的平行线或交叉线表现年轮的疏密变化，体现松木的挺拔与云杉的细腻。此外，木构建筑常与山林环境紧密相依，或隐于云杉林间，或立于草甸之上，线描需注意建筑与树木、山石的空间关系，以线条的疏密对比区分前后层次，以墨色的浓淡变化表现空气透视，使建筑既突出于环境，又融入于自然，成为北疆山水“可居可游”意境的重要载体。

土坯建筑广泛分布于天山北麓的绿洲地带，为维吾尔族、回族、汉族的传统民居。墙体以土坯或夯土筑成，厚实厚重，屋顶为平顶或缓坡顶，便于晾晒作物。土坯建筑的视觉特征在于墙体的体量感与表面的粗糙质感：土坯的块状砌筑形成水平的层线，墙面因风蚀雨淋而呈现斑驳的纹理。色彩为土黄、赭褐等低饱和度色调，与周围环境协调。线描表现需以粗重的轮廓线界定体量，以短促的皴擦表现土坯的粗糙表面。

毡帐为哈萨克、蒙古等游牧民族的传统居所，以木杆为骨架，外覆羊毛毡，呈圆顶或尖顶形。毡帐的形态具有几何纯粹性：底部为圆形或椭圆形平面，顶部为圆锥形或穹顶形，轮廓线简洁流畅。毡帐的可移动性使其成为草原景观中的临时性元素，在画面中常以散点分布的形式出现，与固定聚落形成动静对比。线描表现需以流畅的曲线勾勒轮廓，以辐射状的线条表现顶部骨架结构。

建筑色彩总体呈现低饱和度、与自然协调的特征。木构的黄褐与灰褐、土坯的土黄与赭褐、毡帐的白灰与浅褐，均取自自然环境，避免强烈的色彩对比。这种色彩特征使建筑在画面中既能被识别为人居要素，又不至于跳脱于山水整体氛围之外。

小结

本章从地貌格局、自然地貌、人文景观三个层面，系统分析了北疆山水的视觉特质。北疆“两山夹一盆”的地貌格局构成了宏观的空间骨架；山体的结构暴露性、植被的垂直分异、空间的辽阔性构成了核心的自然视觉特征；聚落的几何秩序与建筑的材质色彩则提供了人文尺度与叙事内容。这些特征共同指向一个基本判断：北疆山水的视觉逻辑——硬朗的几何形态、明确的层次分异、开阔的空间尺度——与传统山水画所依托的江南山水存在本质差异。这种差异不仅是审美风格的分野，更是绘画语言与表现对象之间的适配性问题。传统以披麻皴、雨点皴为代表的柔润线条，难以准确传达北疆山体的硬朗结构与苍茫气质。因此，构建一套能够回应北疆特质的线描语言系统，成为本研究的实践起点。下一章将回溯线描语言的传统程式与美学观念，为这一构建提供历史参照与理论框架。

第 2 章 线描语言的渊源与当代探索

2.1 传统线描的发展脉络

线描作为中国画的基本造型手段，其发展经历了从人物画到山水画、从单一功能到多元表达的演进过程。梳理这一脉络，有助于理解线描语言的历史积淀与范式边界，为北疆山水的线描转化提供理论参考。

2.1.1 萌芽与确立：从人物到山水

中国传统线描的源头可追溯至史前原始艺术阶段。旧石器时代与新石器时代的先民在岩画、陶器、玉器等载体上，已经开始使用线条作为记录生活、模拟自然的基本方式。这一时期的线条简洁、粗犷、质朴，以轮廓线为主，缺乏复杂变化，但已具备“以线造型”的基本意识。出土于青海大通孙家寨的《舞蹈纹彩陶盆》（图 2-1），以流畅、均匀的单线勾勒出人物群像的动态与结构，是中国早期线描艺术的典型代表，标志着线描作为造型语言的正式出现[①]。

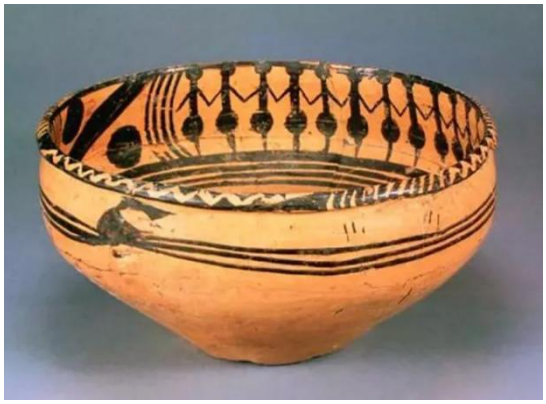


图 2-1 舞蹈纹彩陶盆

① 王伯敏.中国绘画史[M].上海:上海人民美术出版社,2011.12

线描的萌芽可追溯至先秦时期的帛画与器物纹饰。长沙楚墓出土的《人物龙凤帛画》（战国）（图 2-2）与《人物御龙帛画》（战国）（图 2-3），以墨线勾勒人物轮廓，线条遒劲有力，已具备“骨法用笔”的雏形[①]。此时的线描功能单一，主要用于界定形象轮廓，尚未形成独立的审美价值。



图 2-2《人物龙凤帛画》（战国）



图 2-3 《人物御龙帛画》（战国）

魏晋南北朝是线描的确立期。顾恺之提出“以形写神”，将线描提升至传达精神气质的高度。《女史箴图》（图 2-4）、《洛神赋图》（图 2-5）中的“春蚕吐丝”描，线条细匀流畅，如春蚕吐丝、春云浮空，确立了中锋用笔的典范。谢赫“六法”中“骨法用笔”的提出，更从理论层面确立了线描的核心地位。



图 2-4《女史箴图》顾恺之（局部）
图片来源于中华珍宝馆



图 2-5《洛神赋图》顾恺之（局部）
图片来源于中华珍宝馆

① 湖南省博物馆.长沙楚墓帛画[M].中国美术全集 •绘画编 •1 •原始社会至南北朝绘画.北京:人民美术出版社,1986:1-2.

唐代线描走向多元。吴道子创“莼菜条”描，线条粗细变化显著，笔势磊落，有“吴带当风”之誉[①]。张萱、周昉的仕女画以“琴弦描”表现衣纹，线条细劲而富弹性。此时期线描仍服务于人物画，但技法体系已趋完备，为山水画的独立奠定了技术基础。

山水画在隋唐时期脱离人物画背景而独立。展子虔《游春图》以青绿设色，线描用于勾勒山石轮廓与树木形态，但尚未形成专门的皴法语言[②]。唐代李思训、李昭道父子继承并发展青绿山水，线描工整细密，色彩富丽，史称“大小李将军”[③]。与此同时，水墨山水开始兴起，王维“破墨”山水以墨代色，线描的独立表现空间得以拓展。

2.1.2 成熟与分化

五代至两宋是线描的成熟期，山水画皴法的出现标志着线描从轮廓勾勒向质感表现的深化。荆浩《笔法记》提出“筋、肉、骨、气”四势，将线描与山体结构相联系。关仝的“钉头皴”、董源的“披麻皴”、范宽的“雨点皴”，均以特定线型对应特定地质肌理：关仝表现中原山石的坚硬，董源表现江南土山的柔和，范宽表现终南山石的浑厚[④]。

北宋郭熙《林泉高致》系统总结“三远法”——高远、深远、平远，将线描与空间营造相结合。“高远”以垂直线群表现山势突兀，“平远”以水平线层表现辽阔，线描的方向性成为空间调度的手段。李唐《万壑松风图》以“斧劈皴”表现山石坚硬，线型方折凌厉，开南宋院体之先河[⑤]。

南宋至元，线描出现“南北宗”的分化。董其昌《画禅室随笔》提出“南北宗论”，以禅宗喻画学，将王维以来的水墨文人画系谱化为“南宗”，以李思训至马远、夏圭的青绿院体为“北宗”[⑥]。虽为后世建构，但确实揭示了两种线型取向：南宗以董源、巨然为宗，线型柔润含蓄，披麻皴、解索皴层层叠加，追求“平淡天真”；北宗以李唐、马远为代表，线型刚劲外露，斧劈皴、刮铁皴笔笔见骨，追求“雄浑峻拔”。

① 张彦远.历代名画记·论顾陆张吴用笔[M].北京:人民美术出版社,1963.
② 杨新.展子虔《游春图》研究[M].北京:故宫博物院出版社,2015:78-92.
③ 朱景玄.唐朝名画录[M].陕西:陕西人民美术出版社,1985:56.
④ 陈传席.中国山水画史[M].南京:江苏美术出版社,1988:112-145.
⑤ 傅申.李唐研究[M].台北:故宫博物院,1991:89-102.
⑥ 董其昌.画禅室随笔[M].上海:华东师范大学出版社,2012:78.



图 2-6《富春山居图》 黄公望（局部） 图片来源于中华珍宝馆

元代文人画兴起，线描的书写性进一步强化。赵孟頫倡导“书画同源”，以书法用笔入画，线描的独立审美价值被推向极致[①]。黄公望《富春山居图》（图 2-6）以“浅绛”设色，披麻皴线条疏松灵动，墨色淡远，成为南宗线描的典范[②]。倪瓒的“折带皴”以侧锋干笔表现太湖石岸，线描冷寂疏简，寄托文人逸气[③]。

明清线描在传承中趋于程式化。吴门画派、四王体系继承南宗正脉，线描柔润秀雅，浙派、金陵画派则兼取南北，线条趋于综合。至近代，山水画的现代转型要求线描突破传统程式，回应新的视觉经验与地域特征，这为北疆山水的线描探索提供了历史契机。

2.2 传统线描的基本程式

线描在长期发展中形成了相对稳定的技法谱系，主要包括人物画领域的“十八描”与山水画领域的皴法系统。二者虽服务于不同画科，但共同构成了线描语言的技术基础。

2.2.1 十八描的技法谱系

“十八描”是对人物画衣纹线条的系统归纳，其名目最早见于明代邹德中《绘事指蒙》，后经汪砢玉《珊瑚网》整理而广为流传。十八描并非同一时期的创造，而是历代画家实践经验的总结性分类，反映了线描从简到繁、从统一到多样的技术演进。

从线条特征看，十八描可分为三类：游丝描系统、兰叶描系统与减笔描系统。游丝描系统包括高古游丝描（图 2-7）、琴弦描（图 2-8）、铁线描等（图 2-9），线条粗细均匀，行笔舒缓，以中锋用笔为主，追求古雅含蓄的审美效果。高古游丝描为顾恺之创，“紧劲连绵，循环超忽”，线条细劲如丝，适用于表现薄纱宽袍。铁线描“线条粗细如

① 赵孟頫.秀石疏林图卷题跋[M].赵孟頫集.杭州:浙江古籍出版社,1986:112.
② 郑午昌.中国画学全史[M].上海:上海书画出版社,1985.
③ 倪瓒.清閟阁集[M].北京:中华书局,1985:45.

一，笔力刚健”，如以铁丝勾勒，适用于表现硬质衣料。

兰叶描系统包括钉头鼠尾描（图 2-12）、橄榄描（图 2-16）、枣核描等（图 2-17），线条粗细变化显著，行笔提按分明，形成“头重尾轻”或“两头轻中间重”的线条节奏。钉头鼠尾描“起笔如钉头，收笔如鼠尾”，顿挫有力，吴道子、李公麟多用之。此类线描增强了线条的表现力与书写性，适用于表现衣纹的转折与体积。

减笔描系统包括枯柴描（图 2-22）、竹叶描（图 2-19）、减笔描（图 2-21）等，线条简练概括，甚至以断线、点乱代替完整轮廓，追求“笔简形具”的效果，梁楷《泼墨仙人图》以减笔描表现衣纹，寥寥数笔而神态具足，开写意人物之先河。

十八描虽为人物画而设，但其线条原理——中锋与侧锋、匀速与提按、连贯与顿挫——普遍适用于山水画。北疆山水的线描转化，可借鉴十八描中的铁线描之刚劲以表现山岩硬朗，兰叶描之提按以表现体面转折，减笔描之简练以营造苍茫意境。



图 2-7 高古游丝描



图 2-8 琴弦描



图 2-9 铁线描



图 2-10 混描



图 2-11 曹衣描



图 2-12 钉头鼠尾描



图 2-13 橄头描



图 2-14 马蝗描



图 2-15 柳叶描 图 2-16 橄榄描 图 2-17 枣核描 图 2-18 折芦描

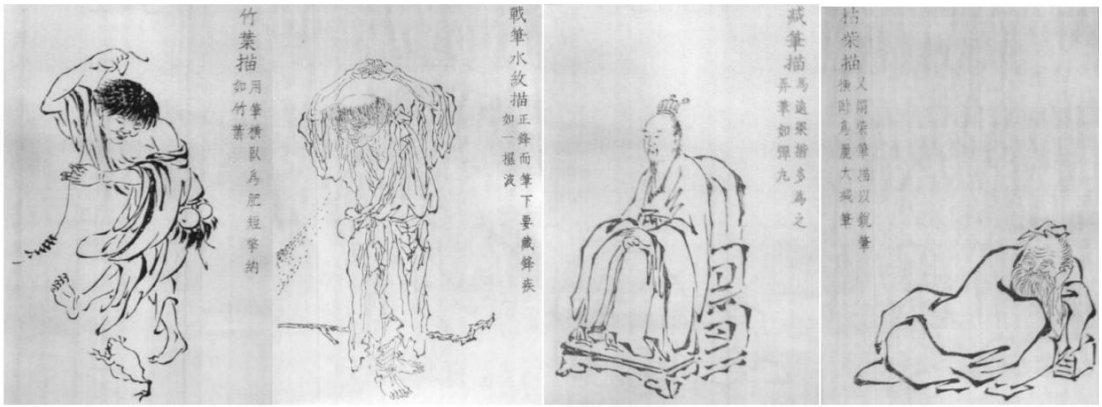


图 2-19 竹叶描 图 2-20 战笔水纹描 图 2-21 减笔描 图 2-22 枯柴描



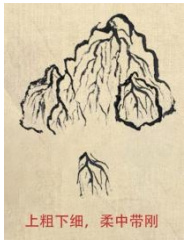
图 2-23 蚯蚓描 图 2-24 行云流水描

2.2.2 皴法系统中的线描变体

皴法是山水画特有的线描变体，以线条的排列组合表现山石肌理与阴阳向背。皴法的出现标志着线描从“勾”到“皴”的功能扩展：勾勒界定轮廓，用皴擦来表现质感。

从线描视角审视皴法，其核心在于线条的方向性、密度与叠加方式。披麻皴的平行弧线营造和缓的动势，斧劈皴的交错直线构建坚硬的结构，雨点皴的密集点线强化浑厚的体量。北疆山水的线描转化，需在皴法系统中提取适合表现硬朗结构、粗粝肌理的线描元素，同时根据北疆岩性特征进行变通，而非简单套用现成程式。

表 2-1 主要皴法对比图

皴法	特点	图样	代表作品
斧劈皴	笔线遒劲，运笔多顿挫曲折，犹如刀砍斧劈；皴法以侧锋为主，形状多为平起头尖收尾，下笔重、收笔快，属于力量型皴法，常用于表现质地坚硬棱角分明的岩石。		
披麻皴	以侧偏的笔势，顺着山石的弧势皱褶，如散麻下披，故名披麻皴。皴法线条参差松软，用笔灵活，常用于表现江南山水、坡势较为平缓的山石。皴法下笔宜上轻下重，塑造圆浑质朴的风格。		
折带皴	以尖锋入笔，侧锋卧笔右行，然后转折，向左行可逆锋向前，再转折向下，折带角度忌雷同。这种皴法用以表现方解石和水层岩的结构，营造空灵寂寞的意境。		
荷叶皴	取法于荷叶展披拂之形，皴笔从峰头向下屈曲纷披，将荷叶的脉络分布和山峦的明暗、凹凸表现出来，荷叶皴柔中带刚，线条由上至下画出，上粗下细，上实下虚，干湿结合，虚实相生。		
解索皴	多以中锋用笔，运笔时呈曲线，落笔且呈发散状，墨色不可单一。解索皴如同一团纠结着的绳头，从下面分解开来，运笔时呈曲线。适合表现结构繁复、绿荫茂密的土质山石。		

2.3 线描语言在山水画中的核心功能

线描作为中国山水画的核心语言，其功能远不止于勾勒物象轮廓。它是一套兼具造型、质感表现、空间构建与意境营造的综合性语言体系，深刻体现了中国画独特的审美追求。

2.3.1 造型功能：界定物象轮廓与结构

线描最基础的功能在于造型，即通过线条界定物象的轮廓与内在结构，为画面构建基本骨架。中国画强调“骨法用笔”，这里的“骨”即指线条所构建的形体框架。线条通过其明确的轨迹，将山石、树木、屋宇等自然物象转化为二维平面上的图形，使观者能够清晰辨识其形态。

与西方绘画注重体面关系不同，中国画更倾向于以线塑形。在描绘山石时，画家并不追求光影下的三维立体感，而是用富有表现力的轮廓线和结构线，概括出山体的几何形态和走势。这种造型方式具有高度概括性和抽象性，它剥离了繁杂的视觉细节，直击物象的结构本质。

南朝谢赫在《古画品录》中提出“六法”，“骨法用笔”位列第二，足见其对线条造型功能的重视。成功的线描造型不仅要求“应物象形”，即准确反映对象的外形，更能通过线条的组织传达出物象的内在生命力。如龚贤在《画诀》中所言“笔要健，墨要厚”，强健的线条方能支撑起山石的体量感，使画面形象坚实而可信。

值得注意的是，线描的造型功能并非简单的“描形”，而是“写形”。画家通过提按顿挫的笔法变化，在界定轮廓的同时，即已融入对物象的理解与情感。这种“以线立骨”的造型方式，为后续的质感表现与空间营造奠定了基础，也成为中国画区别于其他绘画体系的本质特征之一。

2.3.2 质感功能：皴擦点染

线描的质感功能主要通过皴法实现。不同线型对应不同质地：披麻皴的平行弧线表现土山的柔和温润，斧劈皴的交错折线表现岩石的坚硬峭拔，雨点皴的密集点线表现山体的浑厚苍郁，解索皴的屈曲线条表现岩层的破碎嶙峋[①]。皴线的方向、密度、粗细、干湿共同构成肌理的可读性，使观者仅凭线条便能感知山石的质地。

“擦”是质感功能的延伸。以干笔侧锋在皴线之上轻拂，可增强苍茫古朴之感。龚贤“白龚”“黑龚”之法，皆以擦笔统调画面，使线描融入墨韵之中，形成浑厚华滋的质感。“染”以淡墨渲染，统一色调并推远空间，与皴线形成“线面结合”的层次，避

① 陈传席.中国山水画史[M].南京:江苏美术出版社,1988:89-112.

免线条的孤立与单薄。“点”则用于表现苔草、灌木等细节，以点状的线型打破皴线的单调，丰富表面肌理，使画面更具生机。

北疆山体的岩性差异显著，线描的质感功能需更具适应性。阿尔泰山的花岗岩经球状风化后形成块状剥落面，表面粗糙多缝隙，宜以短促、顿挫的折线表现其肌理；天山的变质岩片理发育，易形成层状风化，宜以平行、交错的弧线表现其层理；准噶尔盆地的沉积岩保留清晰的层理构造，宜以水平、等距的直线表现其节理。这种“因岩施线”的质感表现，是对传统皴法程式的地域性拓展，也是北疆山水线描语言建构的重点环节。

2.3.3 空间功能：三远法与线群调度

线描的空间功能体现为“三远法”与线群调度。郭熙《林泉高致》提出：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。”三远不仅是观察视角，更是线描的组织法则。

高远以垂直线群表现山势突兀，线条由下向上聚拢，形成升腾之势，如范宽《溪山行旅图》之巨峰壁立；深远以斜向线层表现沟壑纵深，线条由前向后叠加，形成渗透之感，如王蒙《青卞隐居图》之重峦叠嶂；平远以水平线层表现江渚辽阔，线条由近及远渐淡，形成推远之效，如倪瓒《渔庄秋霁图》之湖天渺茫[①]。

线群的方向、密度、浓淡共同控制空间的纵深与节奏。韩拙《山水纯全集》补充“三远”为“阔远”“迷远”“幽远”，进一步丰富了线群调度的可能性。

北疆空间的辽阔性对线群调度提出特殊要求：需以更大跨度的线型变化，在有限画面中营造广袤之感。近景以密线重墨锚定质感，中景以疏线淡墨推远体量，远景以虚线飞白消融边界，形成“近实远虚”的强烈对比。这种调度既承续三远法之精髓，又回应北疆“平远”特质，是线描空间功能的地域性转化。

2.3.4 意境功能：书写性与气韵生动

线描的意境功能源于其书写性。张彦远言“书画异名而同体”，赵孟頫倡导“石如飞白木如籀，写竹还应八法通”，均以书法用笔入画，使线描成为心迹的流露[②]。书写性强调运笔的提按顿挫、快慢疾徐，线条不仅是造型的手段，更是情感的载体。

“气韵生动”为谢赫“六法”之首，其达成依赖于线描的节奏组织。线条的疏密聚散、虚实藏露、轻重缓急，共同构成画面的“气脉”。董其昌言：“画家以神遇而不以目视，以意造而不以形求”，线描的意境功能正在于超越形似，传达山川的神韵与画家的胸臆。

北疆山水的苍茫雄浑之气，需以相应的线描节奏加以呼应。方折的凌厉传达山岩的

① 陈洙龙.倪瓒研究[M].杭州:浙江人民美术出版社,2006:123-145.
② 赵孟頫.秀石疏林图卷题跋[M].赵孟頫集.杭州:浙江古籍出版社,1986:112.

坚硬，干笔的苍劲表现风蚀的痕迹，虚灵的淡远营造空间的辽阔。这种线描节奏不仅是技法的运用，更是画家面对北疆山水时的身体体验与情感回应——寒冷干燥的气候使运笔趋于迅疾，强烈的光影对比使线条趋于肯定，广袤的空间尺度使构图趋于疏朗。

2.4 现当代北疆山水画家的线描探索

新疆中国画创作在地域文化、民族生活与传统笔墨的融合中形成了独特的艺术面貌。线描作为造型根基，被几代新疆画家赋予了鲜明的地域特征与个人风格。以黄胄、徐庶之、周尊圣等为代表的画家，分别在人物画、西域主题创作、天山山水画领域深耕，对线的运用、提炼与创新做出了系统性实践，为后来者提供了重要参照。

2.4.1 代表性画家的线描风格简述

黄胄（1925-1997）以速写式线条表现人物动态，其新疆题材作品开创了边疆人物画的新境。黄胄坚持“生活是创作的唯一源泉”，多次深入新疆牧区写生，以毛笔直接对景速写，线条流畅奔放、一气呵成，既准确捕捉人物的瞬间动态，又保留了笔墨的生动气韵[①]。其线描不囿于传统“十八描”的程式束缚，而是以书法用笔为基础，融入速写的时间性，形成“复线”特征——多条线条相互叠加、穿插，既塑造形体，又传达运动的速度感（图 2-25）。这种“速写－笔墨”相结合的线描方式，为新疆题材绘画注入了鲜活的生活气息，也为后来的北疆山水线描提供了“从实景中提炼”的方法论启示。

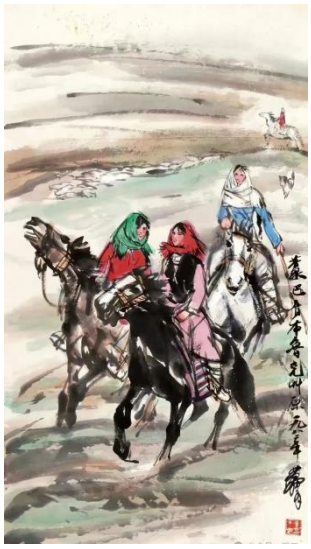


图 2-25 《春过巴音布鲁克》 黄胄



图 2-26 《天山牧人家》 徐庶之
纸本设色 68cmx68cm

徐庶之（1922-2002）长期扎根新疆，以西域写生为线描创作根基。其线条源于生活、服务于造型，呈现质朴写实、苍劲简练的特征。他继承长安画派直面生活的创作理

① 黄胄.黄胄画集[M].北京:人民美术出版社,1994.

念，不固守传统线描程式，坚持从新疆少数民族人物（图 2-26）、草原、戈壁、绿洲等实景中提炼线型。人物画线描以中锋为主，线条沉稳流畅，精准概括人物服饰褶皱、肢体动态与面部特征；山水画线描多用长线条勾勒山体轮廓，短线条补充地貌肌理，疏密得当、刚柔相济，贴合新疆开阔雄浑的地貌特点。

周尊圣（1958）专注于天山山水画创作，其线描以雄浑刚健、视觉张力突出为特征，服务于天山、戈壁、胡杨等雄强地貌的表达。其线条以方笔、硬笔为主，笔力铿锵，如刀刻斧凿，高度契合新疆山川坚硬、苍茫、壮阔的地域特质。他突破传统山水画皴法局限，将山石、胡杨的结构“律化”为富有动感的线型，以长线立骨架、短线条塑肌理，线条概括性强（图 2-27）。创作中常采用线面结合、线色共生的方式，线条与浓墨重彩相互映衬，强化画面的体量感与意境氛围。

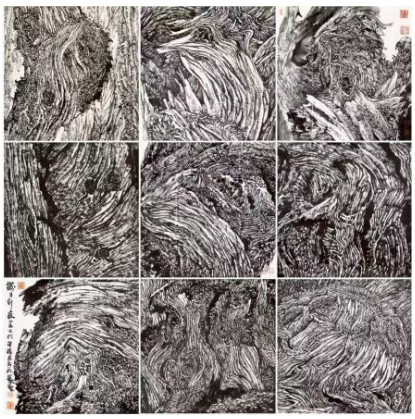


图 2-27 《胡杨有声岁月无声》
周尊圣 204cmx204cm

随着时代的进步和社会的发展，北疆山水画的线描语言呈现出更加多元的发展态势。艾力江·买买提则更注重线描的抒情性与生活气息。他以“南宗”浅绛山水为基础，用笔松活劲健，“以线立骨”，但线条不追求强烈的冲击力，而是服务于营造北疆草原牧区“平淡天真”的意境，在疏密、虚实中传递宁静祥和的生活温度（图 2-28）。此外，况喻、邬振明等画家在写生中探索“对景创作”，线条更加直接、鲜活，强调即时感受，笔线随物象的质感而灵活多变，体现了“外师造化”的当代实践[①]。



图 2-28 《天山牧人家》 艾力江·买买提
纸本设色 68cmx68cm

对个人创作的启示

前辈画家的探索表明，北疆山水画的线描转化从来不是对传统的背离，而是在“师造化”基础上对程式的自觉调整。黄胄的速写根基、徐庶之的写生方法、周尊圣的雄强风格，以及当代画家的多元尝试，共同构成了一个从写实到写意、从再现到表现的谱系。《山居图》系列正是在这一坐标中寻找个人位置：既需要学习徐庶之从实景中提炼线型的方法，也需要借鉴周尊圣以线造势的经验，同时在笔墨松紧、疏密节奏上探索属于自己的语汇。这种转化不是一蹴而就的，而是在反复写生、试错、调整中逐步清晰的——这正是下一章将要展开的内容。

① 况喻.邬振明.新疆山水画写生谈[J].美术观察,2019(5):78-81.

2.4.2 地域特征影响下线描语言的演变趋势

新疆的地域环境——地域辽阔、民族众多、气候干燥——直接影响着画家对线描的运用方式。在这样的环境中，新疆的线描艺术逐步发生演变：从写实描摹转向写意表达，从单一技法拓展为多元风格，从传统范式迈向现代创新。

第一个变化是线描从具象摹写转向符号提炼。早期画家以写生为主，线条主要用于精准刻画人物的服饰、容貌与山川的形态，风格质朴写实。随着对这片土地的理解逐渐深入，画家开始从最具代表性的地域元素中提炼线条——如广袤的戈壁、巍峨的天山、坚韧的胡杨、独特的民族纹饰与古老的石窟壁画。这些线条不再局限于对实物的描摹，而是逐渐凝练为一种符号化的语言，能够直接传递出西域大地苍茫雄浑的独特气质。线描由此完成了从自然再现到创造性表达的转变。

第二个变化是线描从传统风格转向融合本地壁画元素。新疆作为古代丝绸之路的重要通道，留存着克孜尔、柏孜克里克等石窟壁画，其中“铁线描”“屈铁盘丝”的线条刚健圆润、饱满有力。如今的新疆画家将这些古老壁画的线条与传统中国画相融合，并非简单叠加，而是让线条既具备书写节奏，又蕴含西域的质感与历史感。这一创新打破了传统线描的单一模式，赋予线描鲜明的本地特色。

第三个变化是线描从单一线条运用发展为线面结合、线色结合。新疆地貌开阔、色彩浓烈，画家不再满足于仅用线条造型。创作山水时，以劲健线条勾勒山石骨架，再通过侧锋皴擦或墨块晕染塑造体积层次，增强画面气势；描绘人物时，用灵动线条勾勒轮廓与神态，再以强烈色彩烘托氛围，展现服饰的华丽与民族的热情。线条与面、颜色的配合，既保留了中国画的线条美，又显著提升了现代视觉表现力。

第四个变化是线描从描摹外形转向表现动态与精神。随着创作实践的积累，线条不再仅仅是勾勒物象外表的工具，而是成为直接展现地域精神与人文气质的载体。画家通过调控线条的粗细、轻重、疾缓与转折，将个人情感融入其中，赋予线条鲜活的生命力。其节奏时而如戈壁长风般舒朗，时而如雪山冰川般凝练，时而又如歌舞般流畅。线描由此实现了从“形似”到“神似”、从“再现所见”到“表现精神”的跨越，成为传达新疆文化气质最为生动的语言。

总的来说，新疆线描艺术的演变呈现出四条清晰轨迹：功能上从写实记录转向符号提炼，资源上从中原借鉴转向本地融合，形式上从单一线条转向线面与线色结合，追求上从描摹外形转向表现精神。其核心在于立足地域特点进行转化与再造，在传统传承与现实表达之间寻求平衡。线描的功能日益丰富，从“再现物象”进阶为“营造意境”，最终形成了西域特有的、雄浑开阔且富有生命力的美学风格。

小结：线描的传统与演进

本章系统梳理了线描语言的发展脉络、基本程式与核心功能、现当代画家的探索。从历史维度看，线描经历了从人物到山水、从单一到多元的演进，顾恺之的“春蚕吐丝”、吴道子的“莼菜条”、董源的“披麻皴”、李唐的“斧劈皴”，构成了丰富的技术传统。从程式维度看，十八描与皴法系统提供了可操作的技法谱系，中锋与侧锋、圆笔与方笔、匀速与提按，形成了线描的基本变量。从功能维度看，造型、质感、空间、意境四项功能层层递进，揭示了线描从物质基础到精神表达的完整逻辑。新疆线描艺术呈现四重演变：从写实到符号提炼，从传统风格到融合本地壁画，从单一线条到线面线色结合，从描摹外形到表现精神，形成雄浑开阔的西域美学风格。

传统线描的范式边界在于：以中锋圆笔为正宗，以柔润含蓄为审美尚，以江南山水为表现范本。这一范式与北疆山水的视觉特质——硬朗的几何结构、粗粝的风化肌理、辽阔的空间尺度、苍茫的精神气质——存在显著的适配张力。因此，北疆山水的线描探索并非对传统程式的简单套用，而需在理解原理的基础上进行创造性的地域转化：以方笔折线替代圆笔曲线，以回应山体的硬朗结构；以干笔皴擦替代湿笔晕染，以再现风蚀的粗粝肌理；以线群的理性调度替代墨色的自然渗化，以营造辽阔的空间纵深；以书写的迅疾苍劲替代运笔的含蓄圆融，以契合苍茫的精神气质。

下一章将以《山居图》系列创作为例，具体阐述这一转化的实践路径，从田野写生到语言提炼，从技法分析到意境营造，呈现线描语言与北疆特质融合的全过程。

第 3 章 《山居图》系列创作中线描语言与北疆特质的融合

3.1 创作综述：缘起、过程与作品内核

《山居图》系列是笔者持续创作的山水画组画，共三幅，分别为《山河脉》《人家栖》《心源望》。尝试以线描语言回应北疆山水的视觉特质，探索传统笔墨与地域特征融合的可能性。

3.1.1 创作初衷

创作缘起于笔者在北疆写生时遇到的“语言错位”困境：初次进入禾木河谷，面对阿尔泰山裸露的花岗岩峰丛、刀削般的变质岩岭脊，以及云杉林与草甸间明确的几何分界线，笔者惯用的披麻皴、雨点皴等南派线型难以准确传达山体的硬朗结构与苍茫气质。传统山水画的线描体系——以中锋圆笔为正宗，以柔润含蓄为审美尚。以江南山水为范本——与北疆地质地貌之间存在显著的适配张力。

这一困境并非个人技术的不足，而是语言范式与视觉对象之间的系统性错位。北疆山水的重点特质在于：地质结构的暴露性（断层、节理、风化面清晰可见）、体块关系的明确性（山脊、坡面、谷底形成强烈的几何对比），以及空间尺度的辽阔性（视线可及数十公里而无遮挡）。这些特质需要一种更具建筑感、结构感、力量感的线描语言。

基于此，本系列确立了三个创作目标：其一，适应性改造传统山水线描的范式局限，构建能够呼应北疆特质的线描语法系统；其二，以线描而非泼墨或没骨为主要表现形式，凭借其界定性、可控性与书写性，捕捉北疆山水的硬朗与苍茫；其三，通过系列作品的递进创作，呈现线描语言从传统援引到地域转化的完整演进过程。

3.1.2 田野转化

田野写生是本系列创作的基础环节。笔者先后多次赴北疆实地调研，写生地点涵盖阿尔泰山禾木河谷、喀纳斯湖周边等核心区域（图 3-1）。

写生过程分为素材采集与视觉转化两个层面。素材采集阶段，笔者以速写、摄影等方式，系统提取北疆山水的视觉特征：山体的轮廓走向与体面转折、岩石的肌理类型与风化特征、植被的垂直分布与线型特点、聚落的空间格局与建筑形态。这一阶段强调客观观察与精确记录，避免主观臆断。

视觉转化阶段则是将素材转译为线描语言的关键。笔者发现，北疆山水的诸多特征可直接对应线描技法：山体的硬朗轮廓对应方笔折线的勾勒，岩石的粗粝肌理对应干笔

皴擦的质感，云杉林的垂直线型对应中锋直线的排列，空间的辽阔深远对应线群疏密的调度。这种对应并非机械的套用，而是基于视觉相似性转化——以线条的物理特性（方向、粗细、干湿、浓淡）模拟山体的视觉特性（结构、肌理、层次、氛围）。



图 3-1 写生素材图片来源于笔者拍摄（北疆自然与人文景观对照）

以禾木河谷为例，实地观察可见：远景为友谊峰冰川的锐利山脊，中景为云杉林的暗色轮廓，近景为图瓦村落的木构建筑，谷底为禾木河的蜿蜒水道。在《人家栖》的创作中，这一景观被转化为：远景以淡墨虚线表现雪山的遥远，中景以密线重墨表现林带的浓郁，近景以方笔折线表现建筑的硬朗，河谷以留白与淡线表现。

3.1.3 系列结构：“天地—人居—心源”的三重意境构建

《山居图》系列的三幅作品构成递进式的意境结构，分别对应“天地”“人居”“心源”三重维度，也标志着线描语言实践的逐步深化。

《山河脉》（248cm×129cm）（图 3-2）对应“天地”维度，聚焦北疆山水的宏观地貌。画面以阿尔泰山的高山带为表现对象，突出山体的体量感与地质的肌理感。此阶段线描语言以传统程式的援引为主，尝试以斧劈皴、刮铁皴表现岩石坚硬，但存在过于细碎、缺乏整体感等局限[①]。作品揭示了直接套用传统皴法与北疆特质之间的张力，为后续调整提供了反思基础。

《人家栖》（248cm×129cm）（图 3-3）对应“人居”维度，转向河谷地带的村落

① 傅申.李唐研究[M].台北:故宫博物院,1991:156-178.

景观。画面以禾木河谷的图瓦村落为中心，探讨自然与人居的相互嵌入关系。此阶段线描语言实现关键的适应性改造：从实地观察中提炼新线型——以方笔折线表现木屋的几何结构，以干笔飞白表现风化的肌理，以线群的疏密对比营造空间的纵深感[①]。作品标志着从“以传统套对象”到“以对象生语言”的转变。

《心源望》（248cm×129cm）（图 3-4）对应“心源”维度，追求主观意境与客观物象的融合。画面以天山北麓的阔远景观为蓝本，弱化具体地貌的识别性，强化线描语言的独立审美价值。远景以极淡墨的虚线没入天际，中景以疏朗的线层推远空间，近景以凝重的方笔锚定质感，整体呈现“苍茫寥廓”的精神氛围。作品标志着线描语言与北疆特质的深度融合，以及个人风格的初步显现。



图 3-2《山河脉》



图 3-3《人家栖》



图 3-4《心源望》

三幅作品的递进关系可概括为：从传统程式的援引（《山河脉》），到新线型的实地提炼（《人家栖》），再到语言融合与意境升华（《心源望》）。这一演进不仅是技术层面的成熟，更是从“眼中之山”到“手中之山”再到“心中之山”的认知深化[②]。

3.2 山体质感的线描语言转化

山体是北疆山水画的重点表现对象，其质感特征——硬朗的结构、粗粝的肌理、浑厚的体量——构成了线描语言转化的首要课题。本节从轮廓表现、肌理生成、体量建构三个层面，具体分析《山居图》系列中山体质感的线描处理。

① 贾又福.贾又福画语录[M].石家庄:河北美术出版社,2005: 67-89.
② 郑板桥.郑板桥集·题画[M].上海:上海古籍出版社,1979: 45.

3.2.1 轮廓表现：方笔折线与硬朗结构的塑造

北疆山体的结构特征在于轮廓的清晰性与体面转折的明确性。阿尔泰山的花岗岩峰丛、天山北麓的变质岩岭脊，均以锐利的脊线界定形态，大角度的坡面转折形成几何化的块面关系。这种视觉特征与传统江南山水的和缓曲面形成鲜明对比，要求线描语言从“圆笔曲线”向“方笔折线”转化。

方笔折线的技术要点在于：笔锋入纸后迅速转向，形成明显的顿挫与棱角，线条起止处呈方形或斜截形，而非圆笔的藏锋圆转。唐代张旭草书中的“折钗股”、李唐山水画中的“斧劈皴”，均可见方笔的运用。但北疆山体的方笔处理更为彻底：不仅用于皴擦，更用于轮廓勾勒，以传达山岩的坚硬与结构的稳定。

在《山河脉》的创作初期，笔者尝试以传统斧劈皴表现阿尔泰山的高山带，但发现其轮廓线仍显圆转，未能充分捕捉山脊的锐利感（图 3-5）、（图 3-6）。经反复试验，调整为以方笔折线勾勒轮廓，以干笔皴擦补充肌理的复合技法：轮廓线以中锋方笔，行笔果断，转折处顿挫分明；体面内部的肌理以侧锋干笔，短线皴擦，避免长线的流动感。这种处理使山体呈现“建筑化”的几何特征，与北疆山体的结构暴露性相契合。



图 3-5《山河脉》山体局部

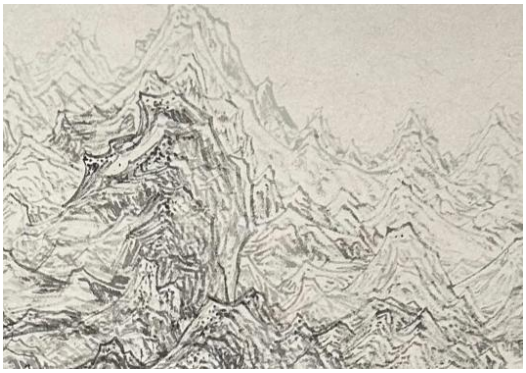


图 3-6《人家栖》山体局部

方笔折线的角度控制是关键。笔者在实践中发现，75°—90°的转折角度最能表现北疆山体的“刀削感”；角度过小则趋近圆笔，失去硬朗特征；角度过大则流于刻板，缺乏自然生动。此外，方笔的线条粗细需与山体尺度匹配：近景巨石以粗线（笔径约 0.5cm）表现，中景山脊以中线（笔径约 0.3cm）表现，远景峰峦以细线（笔径约 0.1cm）表现，形成轮廓线的层次递进。

3.2.2 肌理生成：干笔皴擦与水墨层叠的质感再现

北疆山体的表面肌理丰富多样：花岗岩的球状风化形成块状剥落面，变质岩的发育形成层状风化，沉积岩的层理构造形成节理裂隙。这些肌理要求线描语言具备质感区分的能力，以不同的线型密度与方向对应不同的岩性特征。

干笔皴擦是表现粗粝肌理的核心技法。干笔指含水量极少的枯笔，以侧锋擦拂纸面，形成飞白与断续的线痕，模拟风蚀岩层的斑驳质感。龚贤“白龚”之法以干笔积墨，层层叠加而苍茫浑厚；黄宾虹晚年以“五笔七墨”中的“擦”法，表现山石的华滋。北疆山体的干笔处理更强调单次皴擦的力度与方向性，而非多次积墨的浑厚，以传达干旱地区风蚀作用的强烈痕迹。

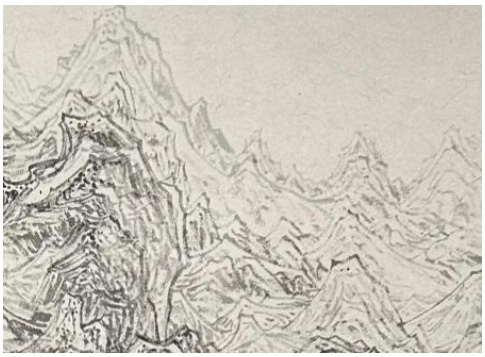


图 3-7 《人家栖》岩壁肌理局部

在《人家栖》中，笔者以干笔皴擦表现禾木河谷两岸的岩壁：笔含少量淡墨，侧锋快速擦拂，形成断续的短线群；线条方向与岩层走向平行，暗示片理构造；飞白处保留纸色，表现风化面的高光（图 3-7）。这种处理与湿笔晕染的江南山水形成对比：湿笔追求墨色的自然渗化，干笔强调笔触的可控痕迹；湿笔表现湿润气候下的植被覆盖，干笔表现干旱气候下的岩石裸露。

水墨层叠是干笔皴擦的深化与统一。单层干笔易显单薄，需以多层淡墨叠加，形成“积墨”效果（图 3-8）。但北疆山体的积墨与黄宾虹的“黑、密、厚、重”不同：黄

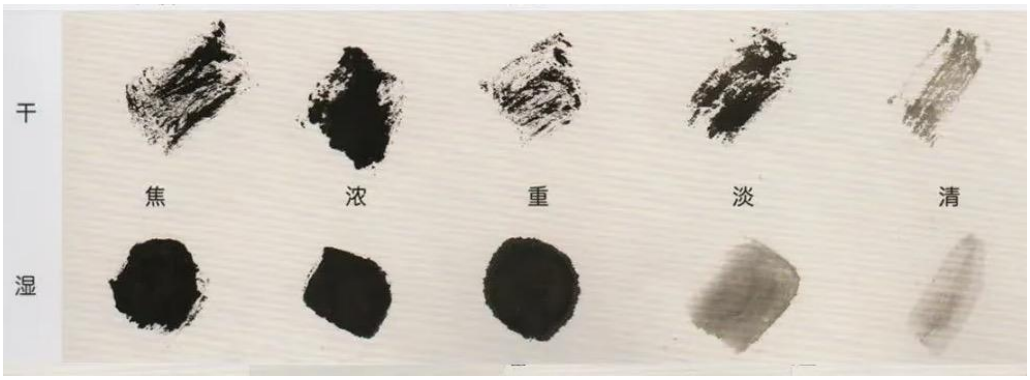


图 3-8 干笔与湿笔效果对比 笔者绘

宾虹的积墨以湿笔为主，层层渲染而浑然一体；北疆积墨以干笔为主，层层叠加而笔触清晰，形成“透明”的厚度感——每层淡墨均可见，而非混合为均匀的色块。

笔者在《心源望》中尝试三层干笔积墨。第一层以极淡墨（水七墨三）干笔铺底，确定山体的大体明暗；第二层以淡墨（水五墨五）干笔皴擦，强化肌理的方向性；第三层以中墨（水三墨七）干笔提点，突出结构的转折处。三层叠加后，山体呈现“苍茫而不浑浊、浑厚而通透”的质感，与北疆山体的风蚀特征相吻合。

3.2.3 体量建构：中侧锋转换与墨阶的纵深控制

北疆山体的体量感源于其巨大的尺度与明确的几何块面。如何在二维画面中传达三维的体量，是线描语言的技术难点。笔者通过中侧锋转换与墨阶控制两个手段，实现体量的视觉建构。

中侧锋转换关乎线条的立体感，中锋行笔，笔锋在墨线中央，线条圆润浑厚，宜于表现山体的“骨”；侧锋行笔，笔锋偏向一侧，线条扁平锋利，宜于表现山体的“面”。清代王铎书法中的“涨墨”与“飞白”，即通过中侧锋的交替运用，形成线条的立体节奏。山水画中，李唐《万壑松风图》以中锋勾勒轮廓，侧锋斧劈皴擦，中侧配合而山体浑厚。



图 3-9《心源望》山体局部



图 3-10《心源望》山体体量分析

在《山居图》系列中，笔者将中侧锋转换与体面朝向相结合，受光面的轮廓以中锋细线表现，背光面的轮廓以侧锋粗线表现；山体的阳面（朝向光源）以侧锋干笔皴擦，线条扁平而飞白多，暗示高光；山体的阴面（背向光源）以中锋湿笔皴擦，线条圆润而墨色重，暗示阴影。这种处理使平面的线描产生“凹凸感”，体量的方向性得以明确（图 3-10）。

墨阶控制关乎体量的纵深感，墨阶指墨色的浓淡层次，传统有“墨分五色”之说：焦、浓、重、淡、清。北疆山体的墨阶控制需与空间层次相匹配，近景山体以浓墨（焦、浓）表现，中景山体以中墨（重、淡）表现，远景山体以淡墨（清）表现，形成“近实远虚”的透视效果。

但北疆空间的辽阔性使得墨阶跨度需更大。笔者在《心源望》中尝试五级墨阶：近景巨石用焦墨（水一墨九）；中景山脊用浓墨（水三墨七）；中远景山体用重墨（水五墨五）；远景峰峦用淡墨（水七墨三）；天际线以清墨（水九墨一）。五级墨阶的过渡需均匀，避免跳跃；同时需与线型粗细配合，近景粗线浓墨，远景细线淡墨，以形成“线墨同构”的纵深感（图 3-11）。

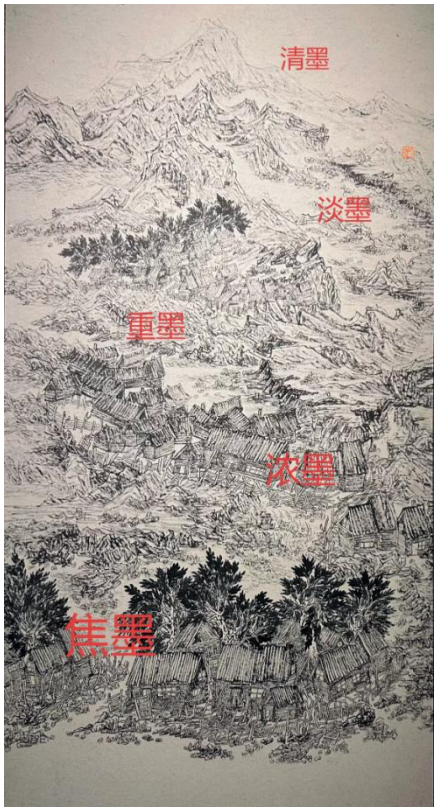
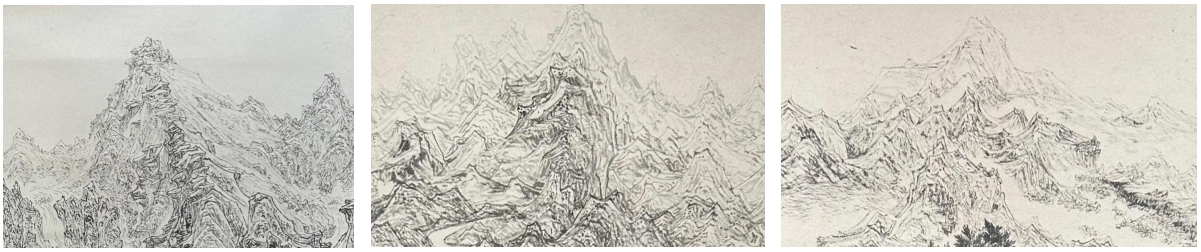


图 3-11《心源望》墨阶分析图

墨阶的控制还与笔的含水量密切相关，干笔易出飞白，墨色偏淡；湿笔易出饱满，墨色偏重。笔者在实践中发现，北疆山体的表现宜以干笔为主，湿笔为辅。干笔表现风蚀肌理与岩石质感，湿笔仅用于远山虚影的渲染。这种“干实湿虚”的墨阶策略，与北疆干旱气候下的视觉经验相契合——近景清晰干燥，远景朦胧湿润（大气透视中的湿度错觉）。

综上，山体质感的线描语言转化可概括为：以方笔折线塑造硬朗结构，以干笔皴擦再现粗粝肌理，以中侧锋转换与墨阶控制建构体量与纵深。这三者相互支撑，共同构成了北疆山体线描表现的技术系统。方笔折线是“骨”，确立形体的几何框架；干笔皴擦是“肉”，填充肌理的丰富细节；中侧锋与墨阶是“气”，贯通体量的空间节奏（图 3-12）。这一系统并非对传统皴法的否定，而是在理解其原理基础上的地域性拓展——将“斧劈”的方折、“披麻”的层次、“积墨”的浑厚，重新组合为回应北疆特质的线描语法。


图 3-12 《山居图》 三幅作品山体局部对比

3.3 植被与人文景物的线描提炼

植被与人文景物是北疆山水画的重要组成部分。植被的线描处理需回应北疆植被的垂直分布规律，人文景物的线描表现需抓住建筑的几何特征与生活痕迹。二者在画面中形成自然与人工的对比，共同支撑“人居”意境的营造。

3.3.1 树木形态：从自然形态到线性组织的转换

北疆植被的垂直分布特征（见 1.2.2）决定了线描语言的差异化策略，笔者依据空间位置与功能需求，对近景、中景、远景的植被采取由繁到简的线型处理方式。形成从繁茂到苍茫的层次递进。



图 3-13 《人家栖》近景树木局部



图 3-14《心源望》中景云杉林带

近景树木以短促、交错的线条表现具体形态。线条长度控制在 1—2cm，方向依据树冠生长规律组织，向上倾斜的线条表现枝干的生长动势，水平交错的线条表现叶片的层叠关系。线条的密集排列形成浓郁的墨色块，与山石的留白、建筑的轮廓形成质感对比。在《人家栖》中，笔者以短线交错表现村落周边的阔叶树，线条方向与枝干走向一致，密度高于中景植被，形成视觉锚点（图 3-13）。

中景植被以线群的疏密变化表现空间层次。云杉林的垂直线型以中锋直线表现，线距依据距离调整，近景林带线距约 0.5cm，墨色浓重；中景林缘线距约 1cm，墨色淡雅。线群的平行排列与山体的水平延展形成方向对比，强化空间的纵深感。在《心源望》这幅作品里，笔者以垂直线群的密度渐变，将云杉林带由近及远推入山体，线群与山体轮廓的交界处以淡墨虚线过渡，避免生硬衔接（图 3-14）。

远景植被以概括性点线或淡墨虚线表现整体氛围。远景山峦的植被不再描绘单株形态，而是以墨点或短线象征性表现，与山体肌理融合。笔者在《山河脉》这幅作品中，以极淡的墨点表现高山草甸。点的大小、疏密与山体坡面走向一致，既暗示植被覆盖，又强化山体的苍茫气韵。

北疆植被的线描转化需抓住两类核心线型：垂直线群对应云杉林的挺拔形态，平行短线对应草原的水平纹理。这种线型的差异化处理，既保留了植被的自然特征，又形成了清晰的线性秩序，避免了传统山水画中植被表现的程式化倾向。

3.3.2 民居建筑：几何结构化与生活痕迹的呈现

北疆民居的线描表现以几何结构化为主导，与山体的有机形态形成形式对比。笔者抓住木构建筑的直线特征与质感，以差异化的线型策略回应建筑材质与地域分布的差异。

木构建筑以规整、平直的线条构建秩序。阿尔泰山区的图瓦人、哈萨克人传统民居以原木垒砌，墙体呈水平叠摞状，屋顶为双坡或四坡形。笔者以方笔折线勾勒轮廓，线条肯定果断，转折处呈直角，表现建筑的几何稳定性；以细线平行排列表现原木纹理，线条间距均匀，暗示木材的层叠结构；以干笔擦拂表现风化痕迹，飞白处暗示表面的粗糙质感。在《人家栖》这幅作品中，笔者对禾木村的木构建筑进行提炼：省略非本质的装饰细节，保留基本的立方体形态与必要的结构线（如支撑柱、屋顶边缘），使建筑在相对“恣意”的山石树木环境中形成秩序对比（图 3-15）。



图 3-15 《人家栖》木构建筑局部

木构建筑的生活痕迹以线条的轻重变化表现。门窗边框以细线勾勒，比例准确；常年触摸的把手、门框以较重墨色强调；较少触及的檐口、屋脊以淡墨处理。这种线条的差异化使建筑具备“使用感”，暗示栖居活动的存在。

聚落的空间布局以线条的走向与密度来组织。北疆聚落沿河谷或扇缘呈线性或簇状分布，建筑之间以道路、围栏相连。笔者以较宽的淡墨线表现主路，细线表现支线，形成树枝状路网；用平行短线表现围栏，环绕院落，形成私密与公共的边界；以留白或极淡线暗示水渠的反光。房屋的直线与山体轮廓线、地平线相互呼应，使人造物“镶嵌”于山水之间，形成和谐的共存关系。

植被与建筑的线描提炼，核心在于从自然形态与人工形态到线性组织的转化。树木的垂直与横向动势、建筑的方折与粗浑质感、聚落的线条网络，均需经过主观提炼，形成既符合对象特征、又具备形式美感的线描语言。这一提炼过程是对本质的强化——以线条的秩序揭示形态的秩序，以笔墨的节奏回应生命的节奏与栖居的温度。

3.4 北疆开阔空间的线描构建

北疆空间的典型特征是辽阔性。盆地、河谷、平原等开阔地形占主导地位，视线可及数十公里而无遮挡。这种空间尺度对山水画的传统“三远法”提出了挑战：如何在有限的画面尺度内，传达出广袤的空间感受？本节从线性疏密、虚实布局、节奏整合、透视融合这四个方面展开分析，分析《山居图》系列中开阔空间的线描营造策略。

3.4.1 以线推远：线性疏密与墨色浓淡的空间调度

“以线推远”是北疆开阔空间表现的核心策略。传统“三远法”中的“平远”以水平线层来表现辽阔。但北疆空间的纵深感更强、层次更丰富，需以线群的疏密变化与墨色的浓淡梯度共同作用，形成更大跨度的空间推进。

线性疏密的梯度控制是空间推进的基础。笔者在《心源望》中设置五级线密度：近景山体线距 0.3cm，中景线距 0.6cm，中远景线距 1.2cm，远景线距 2cm 以上，天际线处仅以淡墨虚线暗示轮廓。这种疏密梯度符合视觉规律——近景细节清晰，远景细节模糊，但北疆空气干燥、能见度极高，远景仍保留较多结构信息，因此线距的扩大需与墨色的淡化同步进行，避免远景过于空洞[①]。

墨色浓淡的层级配合强化空间纵深感。笔者设置五级墨阶与线密度匹配：近景焦墨（水一墨九），中景浓墨（水三墨七），中远景重墨（水五墨五），远景淡墨（水七墨三），天际线清墨（水九墨一）。墨阶的过渡需均匀，相邻层级的墨色差异控制在 20%左右，避免跳跃感。在《人家栖》中，笔者以浓墨密线表现河谷近岸的岩石，以淡墨疏线表现对岸的山体，以清墨虚线表现远处的雪峰，形成“近实远虚”的清晰层次（图 3-16）。



图 3-16《人家栖》墨阶层次分析

线密度与墨色的配合还需考虑笔的含水量。干笔易出飞白，墨色偏淡，宜用于远景的虚灵表现；湿笔易出饱满，墨色偏重，宜用于近景的质感刻画。笔者在《山河脉》中以干笔淡墨表现远山的风蚀肌理，以湿笔浓墨表现近岩的坚硬质感，“干虚湿实”的对比与北疆干旱气候下的视觉经验相契合。

3.4.2 计白当黑：虚实布局与画面“呼吸感”的经营

“计白当黑”是线描空间营造的重要法则。北疆开阔空间的特殊性在于：大面积的戈壁、河谷、天空需要以“留白”表现，但留白不当易显空洞，需以“虚中有实”的处理维持画面的“呼吸感”。

虚实的边界处理是关键。笔者在实践中发现，北疆山体的轮廓线与天空的交界不宜以实线截然划分，而需以“虚线”或“飞白”过渡。在《心源望》中，远山轮廓以淡墨干笔轻轻擦出，线条时断时续，与天空的留白自然融合；山体内部的结构线也以淡墨虚

① 韩刚.郭熙“三远法”新解[J].文艺研究,2008(5):156-158.

线表现，暗示远山仍有体量而非一片空白（图 3-17）。

留白的形状与比例需审慎安排。传统山水画的留白多为云气、水面，形态不规则；北疆空间的留白多为戈壁、河谷，形态相对规整。笔者在《人家栖》中以几何化的留白表现河谷平地，留白的边缘以疏朗的短线暗示草地的纹理，使“白”中有“灰”，避免过于空洞。天空的留白占比控制在画面面积的 30%—40%，过低则压抑，过高则涣散。



图 3-17 《心源望》远山虚线轮廓局部

“呼吸感”的营造依赖于虚实的节奏变化。笔者在三幅作品中均设置“虚实交替”的韵律：《山河脉》以密线山体—留白河谷—密线山体形成节奏；《人家栖》以密线村落—留白河流—密线山林形成节奏；《心源望》以淡墨远山—留白天空—浓墨近景形成节奏。这种“虚实虚实”的交替，使画面在开阔中保持张力，在疏朗中不失凝聚。

3.4.3 节奏整合：线条走向、聚合与散点的整体控制

北疆开阔空间的线描营造，需在宏观上控制线条的走向、聚合与散点，形成统一而有变化的视觉节奏。

线条走向的控制关乎画面的动势。笔者在三幅作品中均设置主导线型：《山河脉》以垂直线群表现山体的升腾之势，线条方向由下向上聚拢；《人家栖》以水平线群表现河谷的延展之势，线条方向由近及远平行排列；《心源望》以斜向线群表现山体的起伏之势，线条方向由左下至右上倾斜。主导线型占画面线条总量的 60%以上，形成明确的视觉导向；其余 40%为辅助线型，打破单调，增加变化[①]（图 3-18）。

线条聚合控制视觉焦点。笔者在画面中设置 2—3 个线条聚合点，形成视觉重心。《人家栖》的聚合点位于村落中心，线条向房屋轮廓聚拢（图 3-19）；《心源望》的聚合点位于中景山脊，线条向山体轮廓聚拢（图 3-20）。聚合点处的线密度高于周边 50%以上，墨色也相应加重，形成“视觉锚点”[②]。

① 王伯敏.中国绘画通史[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2000:456.
② 贾又福.贾又福画语录[M].石家庄:河北美术出版社,2005:78.

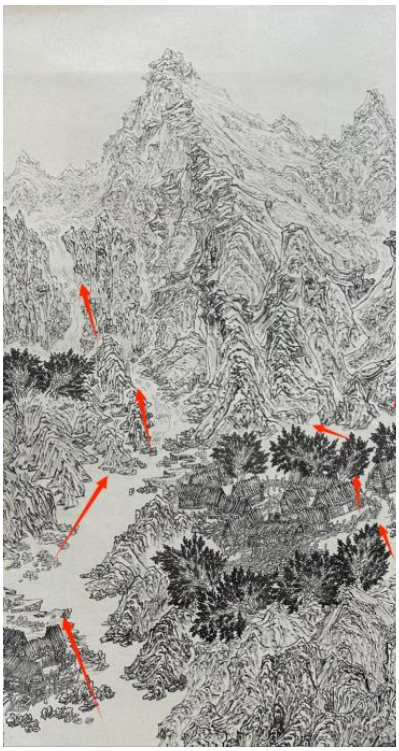


图 3-18 《山河脉》 导向线
图片来源于笔者绘



图 3-19 《人家栖》 导向线
图片来源于笔者绘



图 3-20 《心源望》 导向线
图片来源于笔者绘

散点分布打破过于规整的秩序。笔者在留白区域或远景处设置散点元素，如《山河脉》远景的墨点暗示草甸，《心源望》天空的淡墨点暗示云层。散点的大小、疏密、浓淡需经过布局安排，与整体线形协调，避免杂乱无章[①]。

3.4.4 透视融合：焦点与散点透视在叙事空间中的共生

北疆开阔空间的表现涉及透视问题。传统山水画以“散点透视”为主，观者位置不固定，视线可游移；西方绘画以“焦点透视”为主，观者位置固定，视线向灭点汇聚。笔者尝试在《山居图》系列中融合两种透视，形成兼具空间纵深感与视觉流动性的“叙事空间”[②]。

① 姜宝林.走极端——姜宝林山水画谈[M].杭州:中国美术学院出版社,2012:134.
② 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981: 123.

近景建筑采用焦点透视。民居的几何结构要求近大远小、近宽远窄的透视规律，以强化真实感。在《人家栖》中，笔者以辅助线（铅笔淡墨）先确定房屋的透视线，再以方笔折线勾勒轮廓，使建筑具备稳定的体量感。焦点透视的运用限于近景，避免中远景的透视变形过于强烈（图 3-21）。



图 3-21 《人家栖》近景建筑透视分析

中远景山体采用散点透视。山体的宏大尺度与连绵形态，不适合焦点透视的单一视点。笔者以“三远法”中的“平远”与“高远”结合，视线可平行移动，也可由下向上仰视，形成“步移景异”的观看体验。在《心源望》中，中景山体的轮廓线基本平行，无明显的向心汇聚，保持传统山水画的视觉流动性。

两种透视的过渡与融合需自然处理。笔者在近景与中景的交界处设置“视觉缓冲带”：以渐淡的墨色、渐疏的线条，使焦点透视的实与中远景的虚自然衔接。这种融合并非简单的拼贴，而是基于北疆空间特征的创造性转化——近景的人居需要真实感，中远景的自然需要辽阔感，两种透视服务于不同的表现需求[①]。

综上，北疆开阔空间的线描结构营造可概括为：以线群的疏密与墨色的浓淡“推远”空间，以计白当黑的虚实布局“呼吸”画面，以线条的走向、聚合与散点“整合”节奏，以焦点透视与散点透视的融合“叙事”空间。这四者相互支撑，共同构成了回应北疆辽阔特质的线描空间系统。

《山居图》系列作品构成了线描语言从传统援引到地域转化的完整演进轨迹。这一演进并非预先设定的技术升级，而是在实践中不断反思、调整、试图突破的过程，最终指向个人风格的显现。

3.5 线描语言的实践演进与风格显现

3.5.1 初期探索：传统程式的援引与局限（《山河脉》）

《山河脉》是系列的起点。此时的创作策略以传统程式的直接援引为主，尝试以斧劈皴、刮铁皴等表现阿尔泰山的高山带地貌。

在轮廓表现上，笔者以方笔折线勾勒山体，但转折处过于追求顿挫的程式感，线条呈“锯齿状”，缺乏自然生动。在肌理处理上，以湿笔斧劈皴表现岩石，墨色淋漓但层

① 邵大箴.山水画精神[M].北京:北京大学出版社,2015: 234.

次单一，未能传达风蚀的粗粝质感。在空间营造上，近中远景的线密度差异不明显，画面趋于平面，缺乏北疆特有的辽阔纵深感。

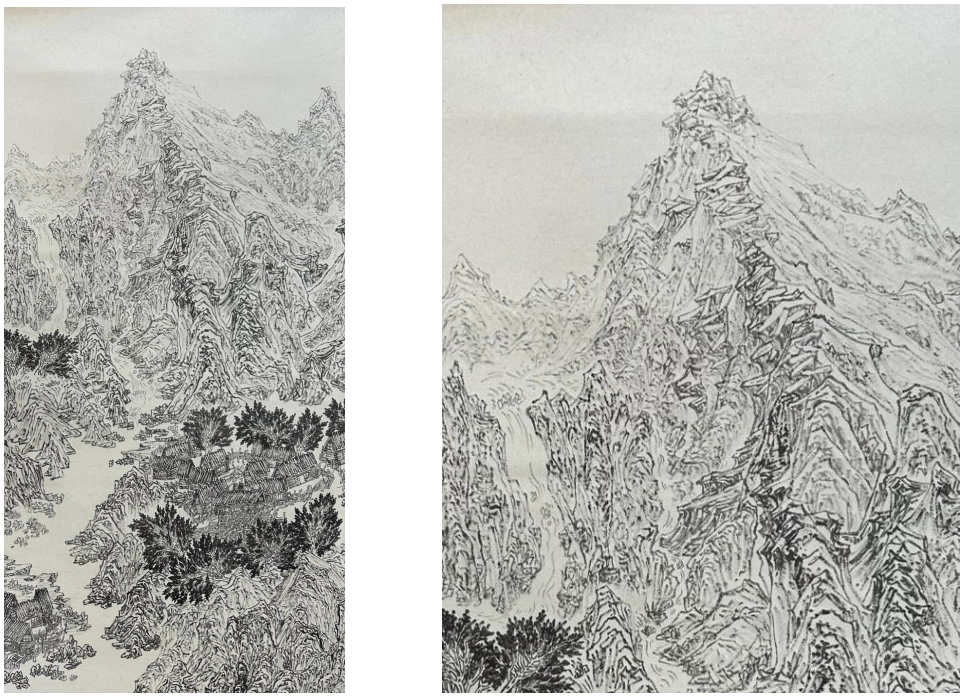


图 3-22《山河脉》全图及山体局部

重点局限在于线型与对象的脱节。传统斧劈皴生长于江南山水的坚硬岩石，其方折凌厉与阿尔泰山的花岗岩峰丛虽有相似，但阿尔泰山的阶梯状地形、冰川侵蚀的 U 型谷、垂直分布的植被带，均非斧劈皴的原有语境所能涵盖。直接套用导致画面“像”某家而不“是”北疆，缺乏地域的真实感（图 3-22）。



图 3-23 《山河脉》写生手稿与完成图对比

3.5.2 中期调整：实地观察与新线型提炼（《人家栖》）

《人家栖》标志着创作策略的根本转变：从“以传统套对象”转向“以对象生语言”。禾木河谷写生，笔者通过实地观察，提炼出回应北疆特质的新线型[①]。

方笔折线的调整首要是适应性改造。观察禾木河谷两岸的岩壁，发现其轮廓转折虽方硬，但角度并非规则的 90°，而是 75°—85°的不规则折线，且转折处常有微小的顿挫变化。笔者据此调整用笔：入笔后迅速转向，形成“方中带圆”的折线，既保持硬朗感，又避免刻板的程式（图 3-24）。



图 3-24 《人家栖》山体局部

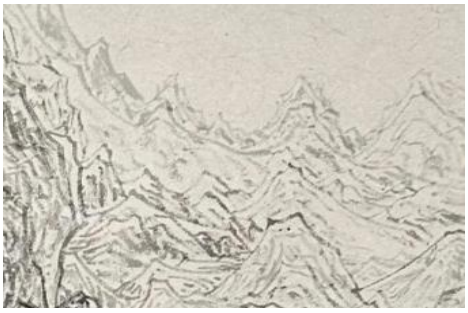


图 3-25《人家栖》岩壁肌理局部

干笔皴擦的引入是质感表现的关键。北疆干旱气候下山体的风蚀肌理，以湿笔晕染难以传达。笔者尝试以干笔侧锋快速擦拂，形成断续的短线群与飞白，模拟岩层的剥落面。这一技法在表现村落周边的岩壁时尤为有效，与木构建筑的规整线条形成质感对比（图 3-25）。



图 3-26 《人家栖》写生手稿与完成图对比

① 张仃.写生与创作[M].张仃画论.济南:山东教育出版社,2005: 56-78.

线群疏密的理性调度是空间营造的深化。笔者在写生中记录不同距离山体的视觉清晰度差异，转化为线密度的量化控制：近景线距 0.3cm，中景 0.6cm，远景 1.2cm 以上。这种“以线推远”的处理使画面首次呈现出北疆特有的辽阔感。

3.5.3 风格显现：语言融合与意境升华（《心源望》）

《心源望》是一系列的技术集成与意境升华。此时的线描语言已形成相对稳定的系统，能够自如地回应北疆山水的多元特质，并指向“苍茫寥廓”的精神氛围[①]。

技法的融合体现为方笔折线、干笔皴擦、中侧锋转换、墨阶控制的综合运用。近景以方笔折线勾勒轮廓，中侧锋转换表现体面，干笔皴擦丰富肌理；中景以垂直线群表现云杉林，疏密渐变推远空间；远景以淡墨虚线没入天际，清墨点虱暗示草甸。各技法不再孤立使用，而是依据对象特征有机配合（图 3-27）。

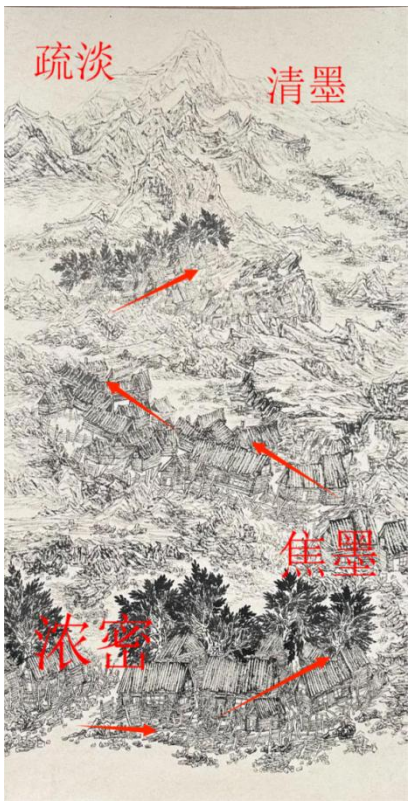


图 3-27《心源望》技法融合分析

意境的升华体现为从“形似”到“神似”的跨越。《心源望》的题材为天山北麓的阔远景观，但具体地貌的识别性被弱化，线描的独立审美价值被强化。远景的淡墨虚线已非某座具体山峰的轮廓，而是“远山”这一意象的符号化表达；近景的凝重方笔也非某块具体岩石的描摹，而是“山岩”这一质地的类型化呈现。这种“得意忘形”的处理，使画面超越写生稿的如实记录，进入“心源”的意境层面[②]。

个人风格的初步形成体现为“硬朗中的虚灵”这一美学特征。与北宗山水的雄浑峻拔相比，笔者的线描在方折中融入淡远；与南宗山水的平淡天真相比，笔者的线描在疏朗中保持力度。这种“刚柔相济”的风格，既源于北疆山水的视觉特质，也源于个人的审美取向与技术习惯。

三幅作品的演进可概括为：从传统程式的援引（《山河脉》），到新线型的实地提炼（《人家栖》），再到语言融合与意境升华（《心源望》）。这一演进不仅是技术层面的成熟，更是从“眼中之山”到“手中之山”再到“心中之山”的认知深化，为从地域感知到线描体系的方法路径提供了实践验证。

① 邵大箴.山水画精神[M].北京:北京大学出版社, 2015: 234-256.
② 宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社, 1981: 89-102.



图 3-28 《心源望》写生手稿与完成稿对比

小结

本章以《山居图》系列创作为例，系统阐述了线描语言与北疆山水特质融合的实践路径。这一路径可概括为三个阶段：地域感知、语言转化、体系建构。

地域感知构成方法路径的基础。笔者多次赴北疆实地写生，通过观察地貌，提取了北疆山水的核心视觉特征：山体结构的垂直性与线型特征，空间的辽阔性与大气透视，人文景观的几何秩序与建筑质感。这些特征并非来自文献归纳，而是源于自身在场的直接经验，为后续的线描转化提供了可靠依据。

语言转化构成方法路径的核心。笔者建立了“提取—对应—转化”的操作机制：从北疆山水的视觉特征中提取关键要素，对应传统线描的技法原理，转化为回应地域特质的新线型。具体而言，以方笔折线塑造硬朗结构，控制转折角度在 75°—90°之间，既避免圆笔的柔和，又防止直角的刻板；以干笔皴擦再现风蚀肌理，通过侧锋快速擦拂形成飞白，经三层淡墨叠加营造苍茫质感；以线群疏密与墨阶控制营造空间纵深感，近景线距 0.3cm 配以焦墨，远景线距 2cm 以上配以清墨；以几何结构化回应人文秩序，使建筑的方折线条与山体的有机形态形成对比；以节奏整合与透视融合实现意境营造，通过主导线型控制画面动势，以虚实交替维持视觉呼吸。这一转化机制并非对传统程式的否定，而是在理解其原理基础上的适应性改造。

体系建构构成方法路径的归宿。零散的新线型逐步整合为相对完整的技术系统，涵盖六个层面：轮廓表现的方笔折线、肌理生成的干笔皴擦、体量建构的中侧锋转换与墨

阶控制、空间营造的线群调度与计白当黑、节奏整合的走向控制与虚实布局、透视融合的焦点与散点共生。三幅作品的递进关系验证了这一体系的有效性：《山河脉》尝试传统程式的直接援引，暴露了套用斧劈皴与北疆特质脱节的问题；《人家栖》通过实地写生提炼新线型，实现了从“以传统套对象”到“以对象生语言”的转变；《心源望》完成语言融合与意境升华，初步形成“硬朗中的虚灵”的美学特征——既不同于传统北宗山水的雄浑峻拔，也区别于南宗山水的平淡天真，而是在方折中融入淡远，在疏朗中保持力度。

这一实践路径的重点在于：线描语言的当代发展必须扎根于具体的视觉经验，而非对传统的抽象继承。北疆山水的独特性要求画家调整观看方式与表现手段，在“看”与“画”的循环中生成新的语言可能。《山居图》系列仅是这一探索的初步尝试，未来仍需在更广阔的田野考察与更深入的技法锤炼中，进一步完善这一体系。

第 4 章 创作反思与展望

4.1 本研究不足之处

尽管《山居图》系列创作取得了一定成果，但受限于时间、能力与条件，仍存在诸多不足。

田野考察的深度有限。由于创作周期所限，实地调研虽获得了大量一手视觉素材，但对北疆不同地貌类型的覆盖不够全面。考察主要集中于阿勒泰地区与天山北麓，对准噶尔盆地、伊犁河谷等典型区域缺乏深入观察；对北疆四季景观、气候变迁带来的视觉差异也未能充分把握，导致部分线描语言（如表现雪线、云层的线型）缺乏足够的生活依据。此外，对当地牧民、护林员等常住居民的深度访谈不足，对于个体生命故事、居住变迁、内心世界与现代性冲击下的真实困境挖掘不够深入，导致线描叙事视角更多仍停留在“外部观察者”的层面。

理论融合的系统化不足。本研究主要应用了传统线描程式与山水画空间理论，但对于视觉文化研究、生态美学等理论的涉猎与应用稍显不足。特别是“场所精神”等概念的引入尚显薄弱，未能充分探讨线描如何传达特定地貌的情感属性，使画面未能充分唤起观者对北疆山川的“栖居”体验；对“荒野”意识的触及也较少，创作侧重于呈现山水的可游可居，对北疆荒野的原始性、神秘性、崇高感表现不够，线描的叙事基调可以更加多元。

媒介表现的局限性。研究成果最终以纸本水墨呈现，虽发挥了水墨的笔墨韵味与线条表现力，但北疆山水的雄浑气质与油画、版画等媒介的表现张力之间是否存在对话空间，尚未得到验证。

线型提炼的稳定性不足。创作初期，面对北疆山石的硬朗结构，尝试以方笔折线表现轮廓，但线条的提按转折尚欠精准，部分作品出现“以形压线”的问题，线描的独立审美价值未能充分彰显。中期作品《人家栖》虽有所调整，但线型与墨色的融合仍显生硬，传统“书写性”与北疆“塑造性”之间的平衡尚未找到最佳契合点。部分线型在运用中还不够稳定，对北疆地域特征的认识还有待拓展，色彩与线描的结合尚未涉及。

4.2 后续深化的方向

基于以上反思，未来的深化创作与研究可从以下几个方向展开：

从“貌”的描绘到“质”的挖掘。计划对北疆进行更系统的实地考察，覆盖不同季

节、不同地貌类型，建立更为丰富的视觉素材库。具体而言，将聚焦于北疆山水的内在肌理，进行长期、驻地的深度观察与写生记录，创作以山体构造、岩层纹理、植被根系为核心的细节性山水组画，并附以地质文本、气象数据等素材，形成更具科学深度和文献价值的“北疆地貌志”，弥补本研究在微观叙事层面的不足。同时关注北疆人文景观的变迁，探索线描语言在表现当代牧区生活、城镇化进程中的可能性。

融入更广阔的文化研究视角。在后续研究中，将尝试引入生态美学等理论资源，更深入地分析北疆作为地理交汇地带的复杂性，探讨传统山水观如何在当代语境下进行调适与再生，使创作实践背后的学术支撑更加厚实，线描的叙事视角更具深度和思辨性。同时强化“场所”情感的传达，让线描不仅是形态描绘，更成为情感记忆的载体；尝试表现北疆“荒野”的原始张力，拓展线描的审美边界。

从静态空间到动态时间。将线描视角从山水这个“点”延伸出去，追踪一条生态线索，如河流、牧道、冰川退缩线，从源头、流经地、变迁点到最终形态的全过程，用绘画描绘这条时间线上的不同节点与景观，从而绘制出一幅更宏大、更动态的当代北疆山水变迁图景，由“空间线描”迈向“时间线描”。

开展跨媒介实验。条件成熟时，尝试将线描语言拓展至油画、版画、数字绘画等媒介，考察其核心要素（如轮廓确立、质感传达）在不同材料中的呈现方式，以跨媒介实践反哺线描理论的当代建构。

深化议题的批判性。在后续创作中，尝试将生态关怀、文化反思等维度纳入线描叙事，使作品在呈现自然美感的同时，具备更为丰富的社会文化内涵。让线描不仅表现山水的雄浑静谧，也触及生态脆弱、文化转型等现实议题，使叙事基调更加多元辩证。

北疆山水具有丰富的审美价值与地质价值，通过“地貌解读—线描转化—意境营造”的路径，可创作出兼具地域特色与笔墨深度的山水画作品；同时强调地域题材山水画创作需“以地貌为基、以线描为骨、以意境为魂”，才能实现艺术表达与文化传承的双重价值。

结语

艺术创作唯有紧扣时代脉搏，扎根现实土壤，才能焕发持久生命力。北疆山水作为多元文化交融的视觉现场，其线描表现潜力远未被穷尽。本次《山居图》系列创作，是笔者以线描语言理论为舟，航行于北疆山川旷野的一次尝试。《山居图》系列既是对北疆山水文化的一次个人化视觉诠释，也是线描语言理论在山水画创作领域的一次应用验证。它既有其价值与创新，也暴露出自身的局限，而这些局限正清晰地指明了未来探索的航向。从实地考察的感动，到理论研究的思索，再到宣纸上的每一笔勾勒与皴擦，都是对这片土地文化深度与时代气息的真诚回应。

研究证实，一套有效的线描语言方法论，不仅能赋予作品视觉感染力，更能铸就其叙事的内核与文化张力。通过对轮廓、肌理、空间与意境的自觉经营，笔者逐渐明晰了未来的创作方向：既要传承中国画线描浓郁的地域特色，又要融入当代视觉语言，使作品成为连接传统与现代、视觉与情感的文化桥梁。

当然，艺术探索永无止境。本次研究在田野深度、理论融合与媒介拓展上仍有不足，但这正是未来探索的起点。作为一位致力于地域题材研究的艺术实践者，笔者将继续扎根新疆这片沃土，以更严谨的态度、更开放的视野、更深刻的人文关怀，深入挖掘北疆乃至更多地域山水的线描可能，努力创作出更多承载真实情感、彰显时代精神的山水画作品，为中国当代山水画的发展贡献绵薄之力。

参考文献

专著

[1]陈传席.中国山水画史[M].南京:江苏美术出版社,1988.

[2]陈洙龙.倪瓒研究[M].杭州:浙江人民美术出版社,2006:123-145.

[3]董其昌.画禅室随笔[M].上海:华东师范大学出版社,2012:78.

[4]范美俊.十八描技法释读[M].北京：人民美术出版社,2020.

[5]傅申.李唐研究[M].台北:故宫博物院,1991.

[6]湖南省博物馆.长沙楚墓帛画[M].中国美术全集·绘画编·1·原始社会至南北朝绘画.北京:人民美术出版社,1986.

[7]黄格胜.黄格胜山水线描写生教程[M].南宁：广西美术出版社,2009.

[8]黄盛璋.新疆历史地理论文集[M].北京:人民出版社,2013:112-135.

[9]贾又福.贾又福画语录[M].石家庄:河北美术出版社,2005.

[10]姜宝林.走极端——姜宝林山水画谈[M].杭州:中国美术学院出版社,2012.

[11]刘致平.中国居住建筑简史——城市、住宅、园林[M].北京:中国建筑工业出版社,1990.

[12]马鸿增.中国历代线描经典[M].南京：江苏美术出版社,2000.

[13]倪瓒.清閟阁集[M].北京:中华书局,1985:45.

[14]邵大箴.山水画精神[M].北京:北京大学出版社,2015.

[15]王伯敏.中国绘画史[M].上海:上海人民美术出版社,2011.

[16]王伯敏.中国绘画通史[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2000.

[17]辛克靖.民族建筑线描艺术[M].湖北:湖北美术出版社,1993.

[18]杨新.展子虔《游春图》研究[M].北京:故宫博物院出版社,2015:78-92.

[19]俞剑华.中国画论类编[M].北京：人民美术出版社,2016.

[20]张仃.写生与创作[M].张仃画论.济南:山东教育出版社,2005.

[21]张彦远.历代名画记[M].北京:人民美术出版社,1963:129.

[22]张彦远.历代名画记·论顾陆张吴用笔[M].北京:人民美术出版社,1963:205.

[23]赵孟頫.秀石疏林图卷题跋[M].赵孟頫集.杭州:浙江古籍出版社,1986.

[24]郑板桥.郑板桥集·题画[M].上海:上海古籍出版社,1979.

[25]郑午昌.中国画学全史[M].上海:上海书画出版社,1985.

[26]朱景玄.唐朝名画录[M].陕西:陕西人民美术出版社,1985:56.

[27]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.

[28]黄胄.黄胄画集[M].北京:人民美术出版社,1994.

期刊

[1]韩刚.郭熙“三远法”新解[J].文艺研究,2008(5):156-158.

[2]况喻.郤振明.新疆山水画写生谈[J].美术观察,2019(5):78-81.

[3]刘君.地域特征对山水画创作的影响[J].艺术大观,2021（15）:45-47.

[4]覃春铭.黄格胜“山水线描”语言风格的形成[J].美术界,2013（5）:56-58.

[5]王凤欣.近二十年中国当代北方山水画研究述略[J].艺术研究,2019（6）:23-26.

[6]张国庆.关于新疆山水画的思考[J].喀什师范学院学报,2005（6）:50-54.

[7]周建朋.新疆山水画写生的地域特征研究[J].石河子大学学报,2010,24（3）:82-84.

学位论文

[1]郭霞.新疆天山题材山水画创作研究[D].新疆:新疆师范大学,2015.

[2]胡海东.浅绛山水画技法在陇东窑洞民居创作中的表现探究[D].广西:广西艺术学院,2020.

[3]江文峰.岩彩肌理在我的山水画创作中的应用研究[D].山东:曲阜师范大学,2022.

[4]李金合.中华人民共和国成立以来新疆山水画研究[D].新疆:新疆师范大学,2009.

[5]刘书含.岩彩艺术的材质语言[D].辽宁:辽宁师范大学,2021.

[6]刘旭芳.新疆峡谷题材山水画创作研究——以《安集海峡谷》系列作品为例[D].新疆:石河子大学,2024.

[7]孙婷.新疆地域性山水画设色研究[D].新疆:新疆师范大学,2012.

[8]赵鑫禹.“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究——以《映像天山》系列作品为例[D].新疆:石河子大学,2023.

[9]邹晨.新疆雅丹题材山水画探析[D].新疆:新疆师范大学,2016.

附录 A《山居图》系列作品



《山居图·山河脉》 纸本水墨 248cm×129cm2024 年



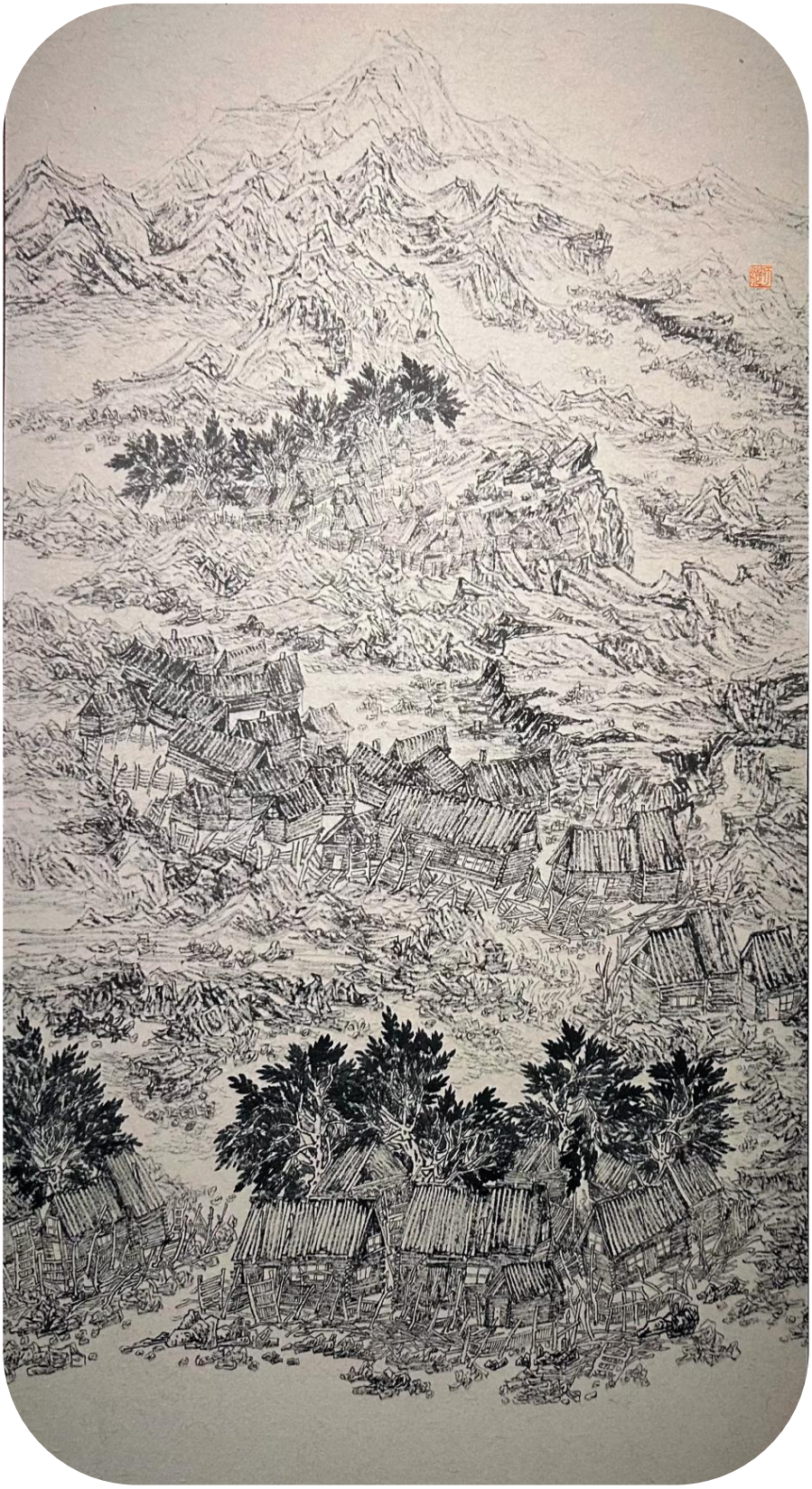
《山居图·人家栖》 纸本水墨 248cm×129cm2025 年



《山居图·人家栖》 局部一



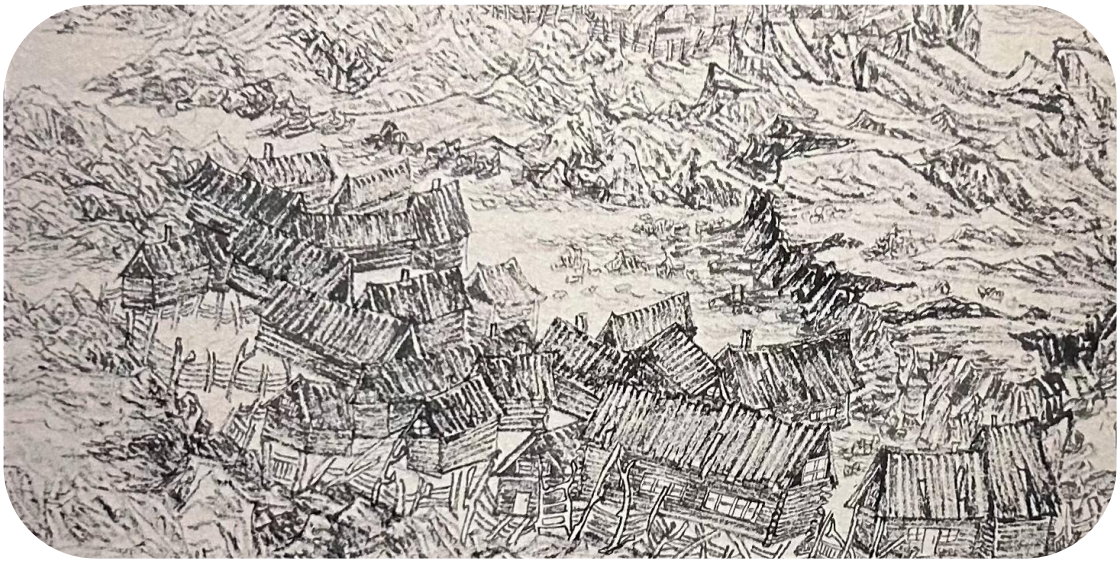
《山居图·人家栖》 局部二



《山居图·心源望》 纸本水墨 248cm×129cm2025 年



《山居图·心源望》 局部一



《山居图·心源望》 局部二

附录 B 其它创作作品



写生一 纸本水墨 180cm×97cm 2025 年



《寂照千峰》 纸本水墨 180cm×97cm 2025 年



写生二 纸本水墨 180cm×97cm 2025 年



《阿勒泰写生一》 纸本水墨 180cm×97cm 2024 年



《阿勒泰写生二》 纸本水墨 248cm×129cm 2024 年



《远山近舍》 纸本水墨 180cm×97cm 2024 年



《独山心像》 纸本水墨 248cm×129cm 2024 年



《山而下》 纸本水墨 180cm×97cm 2024 年



阿勒泰写生三 纸本水墨 33cm×66cm 2025 年

致谢

行文至此，我的学习生涯在落下了帷幕，很幸运我有机会接受教育，能够认识世界，能够有所反思。

感恩父母，予我暖衣饱食，给我探寻未知世界的自由。

感谢老师们，从选题到开题到论文交稿，中间几经波折，是老师的指导与包容。

道阻且长，我是行人。我算不上聪颖，更谈不上优秀，凭着一份执拗的韧劲，未曾真正停下脚步。感谢那个走的虽慢却始终向前的自己。

最后，感谢所有在我人生天色未明时出现的提灯人。

但愿人生的下一个旅程，不再为了奔前程而一直错过四季。

石河子大学硕士研究生学位论文

导师评阅表

研究生姓名	杨金连	学制	3 年（全日制）
专业	美术	研究方向	中国画

学术评语：

论文以线描语言理论为核心框架，聚焦北疆山水画的地域性转化这一重要学术命题，选题具有鲜明的实践导向与理论价值。作者系统梳理了北疆山水的视觉特质与传统线描程式的发展脉络，深入剖析了二者之间的“语言错位”问题，并在此基础上构建了“提取—对应—转化”的线描语言生成机制，理论建构较为扎实。

在创作实践方面，作者以《山居图》系列作品为载体，完整呈现了从传统程式援引、实地写生提炼到语言融合升华的演进轨迹。论文对山体质感的方笔折线塑造、干笔皴擦肌理、空间营造的线群调度，以及植被与人文景物的线性提炼等技法路径，均进行了细致入微的分析，体现了较好的实践反思能力。作品形成的“硬朗中的虚灵”美学特征，为北疆山水画创作提供个案参考。

指导教师签字：

2026 年 5 月 7 日