分类号：J212.2　　密　　级：公开
学　号：20202104051　　单位代码：10759

石河子大学

硕士学位论文

“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

学位申请人　赵鑫禹
指导教师　段保国教授

申请学位类别　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
2023年6月

分类号：J212.2　　密　　级：公开
学　号：20202104051　　单位代码：10759

石河子大学

硕 士 学 位 论 文

“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

学 位 申 请 人　赵鑫禹
指 导 教 师　段保国教授
申 请 学 位 类 别　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
2023 年 6 月

An experimental study on the brush and ink language of Xinjiang Landscape Painting from the perspective of "Northwest School" --A case study of the series "Reflection of Tianshan Mountains"

A Dissertation Submitted to

Shihezi University

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

By

Zhao xin-yu

(Fine art Chinese painting)

Dissertation Supervisor:Prof. Duan bao-guo

June,2023

石河子大学学位论文独创性声明及使用授权声明

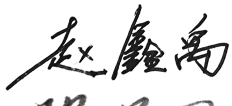
学位论文独创性声明

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： 时间： 2023 年 5 月 23 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： 时间： 2023 年 5 月 23 日

导师签名： 时间： 2023 年 5 月 23 日

摘要

新疆因其与南北方迥然不同的地理、人文与气候，形成了独特的自然风貌与人文景观。历史上由于地理位置遥远，文化的传播困难，新疆地貌山水画在历史上少见于传统山水画理论，进而传统山水画理论对新疆地域地貌山水画在绘画创作无法做到完全适用，且新疆地域地貌山水画可供借鉴的理论基础薄弱，“西北宗”理论为构建新疆地域地貌山水画这一问题的解决提供了一种可能。

“西北宗”理论的首倡者是饶宗颐先生，其文《中国西北宗山水画说》对西北之地进行了人文地理、理论源流，画法刍议以及未来创作期望的简要阐述。文中提出西北山川山势特殊，且传统“南北宗”技法应用于西北时表现出了不适性，应有西北一宗。姚宗颐先生提出的“西北宗”对于推动新疆地域山水画理论与实践的具有发展意义。虽在此论提出的数年后少有问津，很大原因是姚宗颐先生的专业领域在国学领域，加之《中国西北宗山水画说》篇幅有限，其文简约，在提出的初始并没有引起足够的重视，在新时代之后，新疆山水画的蓬勃发展急切需要一种与时俱进且符合新疆地域山水画发展的理论，故“西北宗”理论符合在新疆山水画长远发展，姚宗颐先生开创的“西北宗”理论视角具有里程碑的意义。

本文由《映像天山》系列作品的创作实验，剖析“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究实践。从“西北宗”理论指导下新疆地域地貌山水画创作的角度，关注正在发展中的新疆山水画以及写生实践。为新疆山水画的创作发展与研究进行一些实践性的探索，进而抛砖引玉，为新疆山水画写生的实践探索和理论建构进行一些探讨。

关键词： 西北宗；新三远；地域地貌；山水画；创作

Abstract

As the geographical location, human customs, and climate in Xinjiang are different from China’north and south region, the distinct natural landscape and human culture are formed. In history, due to the distant location, and the difficult way of spreading culture, Xinjiang’terrain and landscape were rarely researched and included in the theory of traditional mountains and water painting. Therefore, the theory of traditional mountains and water painting is not applied to the painting of Xinjiang’terrain and landscape. In addition, the theoretical foundation of Xinjiang’mountains and water painting is weak for others to learn. However, the theory of the “"orthwestern principle for painting”"provides a solution to this problem.

The first advocator for the theory of "the northwestern principle for painting" is Rao Zongyi whose article, Landscape Painting Theory, briefly describes human custom, geographic character, theoretical origins, painting method, and the expectation for future creation. The article expresses that the northwestern mountains terrain is distinct, and the traditional "north southern" painting method is inappropriate for painting northwestern landscapes. So, the northwestern principle for painting should form. The idea of the "northwestern principle for painting" raised by Rao has a renovative meaning for developing the theory and practice of Xinjiangs mountains and water painting. But the idea is not famous after many years. The main reason is that Rao specialized in the study of Chinese ancient civilization. And the article, Landscape Painting Theory, is short and the style is simple. So, in the beginning, it was not emphasized by others. In the new era, the bloom of Xinjiangs mountains and water painting urgently needs a theory that can keep pace with the time and suit its development. So, the theory of "the northwestern principle for painting" is rooted and developed in Xinjiangs painting. The theoretical perceptive created by Rao is a milestone.

According to the creative experience for the series of works including Ying Xiang Tian Shan, this article analyzes language and practical research for Xinjiangs terrain, mountains and water painting through the theory of "the northwestern principle for painting". From the perspective of creating the mountains and water painting for Xinjiangs terrain and landscape guided by the theory of "the northwestern principle for painting", this article focuses on the developing Xinjiangs mountains and water painting and its painting practice. This article also provides some practice exploration for the development and research of sketching practice for Xinjiangs mountains and water painting, and goes further, gives some discussion on practical exploration and theoretical construction of sketching Xinjiangs mountains and water painting.

Key words: The northwestern principle for painting;New observation method; Regional landform; Landscape painting; Creation;

目录

摘要..... I
Abstract..... II
目录.....III
第一章 绪论.....1
1.1 研究意义.....1
1.1.1 理论意义.....1
1.1.2 实践意义.....1
1.2 研究综述.....2
1.2.1 国内研究现状分析.....2
1.3 研究方法.....6
1.4 研究的创新点、难点.....6
1.4.1 创新点.....6
1.4.2 难点.....7
1.5 研究的逻辑框架.....7
第二章 “西北宗”理论的滥觞与发展溯源.....9
2.1“西北宗”理论的提出.....9
2.2“西北宗”理论的发展.....11
第三章 “西北宗”理论与新疆山水画法体系的构建.....15
3.1 新疆山水画的观察之法.....15
3.1.1 以“新三远”构建的观察之法.....16
3.1.2 以“实景入画”构建的观察之法.....19
3.2 新疆山水画的布局之法.....20
3.2.1 巍然似碑.....21
3.2.2 盘桓交错.....22
3.2.3 循次而进.....23
3.3 新疆山水画的笔墨之法.....24
3.3.1 新疆山水画用笔与皴法.....27
3.3.2 新疆山水画用墨之法.....33
第四章 “西北宗”理论与新疆山水画意境的构建.....35

4.1 磅礴阳刚.....35
4.2 苍茫悲壮.....36
4.3 荒寂寒远.....37
第五章《映像天山》系列作品的创作实验.....40
5.1 穹远的画法实验以创作《穹窿之下》《条条大路通边疆》为例.....40
5.1.1 地貌特征.....40
5.1.2 创作构思.....42
5.1.3 画法实验.....43
5.1.4 意境表达.....47
5.2 旷远的画法实验以创作《生命的赞歌》《无悔的青春》为例.....48
5.2.1 地貌特征.....48
5.2.2 创作构思.....50
5.2.3 画法实验.....51
5.2.4 意境表达.....56
5.3 荒远的画法实验以创作《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》为例.....57
5.3.1 地貌特征.....58
5.3.3 画法实验.....59
5.3.4 意境表达.....64
结语.....66
参考文献.....67
附录.....70
致谢.....90
作 者 简 介.....92
在校期间学术成果：.....92
石河子大学硕士研究生学位论文.....93
导师评阅表.....93

第一章 绪论

1.1 研究意义

1.1.1 理论意义

传统山水画的核心理论是对于地域景观的适用性。中国传统山水画理论历经数代画家的补充，形成了一套完整且自洽的绘画体系，并具有典型的艺术风格。但传统“南北宗”为代表的山水画理论并不完全适用于新疆地域地貌，新疆地域山水画所具有的特质与传统绘画体系的融合依然是困难重重。这为“西北宗”理论下建立新疆地域地貌山水画理论提供了极大的开拓空间，同时也为补充中国传统绘画理论提供了更多的探索。

构建与时俱进且适用于新疆地域山水画的理论体系并应用于实践是本论文的主要论点，古人对山水画的适用性也有过考虑，新疆自古代起就因其地理遥远与文化土壤的不同，致使画家无法涉足新疆，从而新疆地域地貌长时间无法与传统山水画理论产生联系。传统绘画理论在不断更新中与新疆地域地貌的结合时有中断，使得传统绘画理论无法完美地适用于新疆地域地貌，更无法在绘画技法上完全套用。新疆地域山水画的发展就面临这样尴尬处境，导致其地域独有的山水元素符号的无法产生。山水画理论的核心是“外师造化，中得心源”，而新疆地域山水画“心源”何归的问题，正是此论题对新疆地域山水画研究的意义所在。本文将在“西北宗”理论的指导下，对新疆地域山水画进行笔墨语言的实验研究，以探索新疆地域山水画理论体系的构建与应用。

1.1.2 实践意义

当代新疆山水画虽取得了一定成绩，但新疆地貌特色元素的提炼和笔墨的表达，仍处在探索阶段，这需要新疆山水画画家沉浸自然，以锐利的观察和深厚的修养，来面对当代新疆山水画创作中面临的问题，从创作实践中寻找到新的突破点。

新疆地域地貌雄强粗犷，只有长时间以实景入画进行探索研究，才可淬炼出适合新疆地域山水的笔墨语言。如果仅仅把新疆的地域地貌以“南北宗”理论代表的传统山水理论套用，难免流于表面更难以把握新疆地域地貌的特点；没有经过“外师造化，中得心源”的艺术体验，怎能对新疆地域山水画进行独具新疆特色地貌的诠释。开拓一类适用且与时俱进的新疆山水画理论，是新疆山水画未来前进的重要探索方向。这

需要画家在绘画理论、文化修养、创作观念上全方位拓宽，取精华去糟粕，使新疆山水画在中国传统艺术领域得以进一步地提升。

1.2 研究综述

笔者根据现有资料查询渠道（书籍、期刊、论文、网络）的信息，长期以来，国外针对传统山水画理论与地域山水画有一定的研究。如英国学者麦克·苏利文著有《20 世纪的艺术与艺术家》一文中着重论述了二十世纪中国艺术的再发展，与本论有关的是 1949-1979 时期的新艺术[①]。在《东西方艺术交汇》提到：“中国艺术家进行个人创作时，总是倾向于吸取自己原有的经验或利用从前人及古人经验中提炼出来的绘画传统手法进行再创造，而不愿意准确地描绘置于他们眼前的那件具体的事物…西方画家则面向真实世界不断探索，并对经验进行直接表达[②]。”美国学者詹姆斯·埃尔金斯在《西方美术史学中的中国画》一文中对中西方文化进行了对比并阐述了中国传统绘画与西方绘画之间的差别，其中涉及了中国不同地域之间的中国绘画创作[③]。以上为国外对于中国传统绘画的研究，虽涉及不同时期、地域，但对于新疆山水画涉及并不多，更没有针对“西北宗”理论的研究，因与本文研究无交叉，故在此不作具体阐述。

1.2.1 国内研究现状分析

截至目前，国内未有对“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言这一课题实践角度的专门研究，现有的相关期刊、论文对“西北宗”视域下新疆山水画笔墨语言也缺乏系统梳理和研究。

关于“西北宗”理论源流的研究有饶宗颐先生的《中国西北宗山水画说》（2006），文中系统论述了西北山水的独特，并根据传统山水画理论结合西北山川特点创造性地提出了在“南北宗”之外应存在“西北一宗”，但受研究难度与篇幅限制文中只提出“西北宗”理论的大体框架且不足以扩展成完整的绘画理论[④]。后来刘家亮循其“西北宗”脉

[①] [英] 麦克·苏利文（Sullivan·M.）. 20 世纪中国艺术与艺术家[M]. 陈卫和，钱岗南，译. 上海：上海人民出版社，2013：45-78.

[②][英] 麦克·苏利文（Sullivan·M.）. 东西方艺术的交汇[M]. 赵潇，译，. 上海：上海人民出版社，2014：210.

[③][美] 詹姆斯·埃尔金斯（Elkins·J.）著. 西方美术史学中的中国画[M]. .李伊情.译，. 上海：上海书画出版社，2019.

[④] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

络以及对“西北宗”理论的源流的探究，对“西北宗”理论进行艺术观念的考量，对“西北宗”论的人文地理学、画法选择及美学进行分析，着重强调“西北宗”美学观念的树立才能开辟西北山水画的新境界[①]。

关于“西北宗”理论在学术理论的可行性分析，国内学者王权朝对（2017）“西北宗”理论的旷远、窎远、荒远的“新三远”进行含义的扩展。文中以自身艺术实践，审美感受、创作构思、笔墨语言三个方面，开拓了“西北宗”理论“新三远”的审美情趣，充实了“西北宗”理论基础[②]。之后“西北宗”说研究的有李钦曾、陈建华（2018）以新疆山水画笔墨语言的创新为切入点，试图探索与构建“西北宗”理论下的新疆自然风貌的独特品质，思考地域、地貌、景观与笔墨设色乃至画法之间的关系，在学理上为新疆山水画笔墨语言的创新开辟了一条新的方向[③]。后来还有诸多文章自新时代始就在应用“西北宗”理论，如：《当代西北山水画的价值与反思》[④]、《以见饶公的“澄心”与“凝思”——〈书法六问——饶宗颐谈中国书法〉一书编后琐谈》[⑤]、《西北山水与石鲁山水画研究》[⑥]、《交错视界中的中外交通——饶宗颐与中外交流史研究》⑦、《追忆饶宗颐先生的敦煌缘》[⑧]、《陇南山川地貌对我山水画创作的启示》⑨、《我的〈西北寒林〉系列山水画创作》[⑩]、《河西走廊系列山水画〈河西印象〉创作探究》[⑪]、《长安画派艺术价值：基于艺术品价格的研究》[⑫]、《笔墨当随时代》[⑬]、《走进敦煌：20 世纪西行美术家的寻源与拓新》[⑭]、《论饶宗颐先生的华学观》[⑮]、《饶宗

[①] 刘家亮.山水画“西北宗”说源流考[J].齐鲁艺苑,2021(01):40-44.

[②] 王权朝.论开“西北宗”山水画新境界[J].大舞台,2017(03):57-60

[③] 李钦曾,陈建华.新疆山水画创作与“西北宗”实践的可行性[J].新疆教育学院学报,2018,34(02):16-19.

[④] 金成辉.当代西北山水画的价值与反思[J].美术教育研究,2012(12):18-19.

[⑤] 张啸东.以见饶公的“澄心”与“凝思”——《书法六问——饶宗颐谈中国书法》一书编后琐谈[J].中国美术,2013(06):122-125.

[⑥] 渠国强. 西北山水与石鲁山水画研究[D].北京:中国艺术研究院,2017.

[⑦] 陈民镇.交错视界中的中外交通——饶宗颐与中外交流史研究[J].社会科学辑刊,2017(05):161-169.

[⑧] 樊锦诗.追忆饶宗颐先生的敦煌缘[J].佛学研究,2018(01):5-8.

[⑨] 冯丽娟.走进敦煌：20 世纪西行美术家的寻源与拓新[J].内蒙古艺术学院学报,2021,18(03):131-137.

[⑩] 韩苍海. 我的《西北寒林》系列山水画创作[D].甘肃:西北师范大学,2018.

[⑪] 马东邦. 河西走廊系列山水画《河西印象》创作探究[D].兰州:西北师范大学,2019.

[⑫] 王曼利. 长安画派艺术价值:基于艺术品价格的研究[D].西安:西北大学,2019.

[⑬] 孙静. 笔墨当随时代[D].保定:河北农业大学,2020.

[⑭] 冯丽娟.走进敦煌:20 世纪西行美术家的寻源与拓新[J].内蒙古艺术学院学报,2021,18(03):131-137.

颐书法研究及其当代启示》[①]、《〈西北情韵组画〉创作思考》[②]、《新疆历史文化与地域下的山水画创作实践研究》[③]等众多文章。

关于专门针对新疆山水画探索的研究，国内研究的相对较多，从源流分析上有刘玉社（2007）以新疆山水画发展状况、新疆大山水画理论体系构想、新疆大山水画创作观念三方面具体论述了从内容和形式上去构建一个新疆大山水画创作的新观念[④]。还有李金合（2009）论文从分析新疆山水画形成的自然和文化背景入手，分别对其山水画风格、师承关系、绘画成就等进行了研究，是对新疆山水画建国以来所取得的成就的肯定[⑤]。贺万里、杜环（2014）以古代文献与文学视野中的新疆山水、作为图像背景的新疆山水、作为绘画题材的新疆山水、西北考察团与民国时期的新疆山水画探索四个方面简要说明新疆山水画没有进入画家的视野的原因及二十世纪四十年代后，新疆山水画逐渐成型过程[⑥]。何喜峰（2016）在新疆山水画的形成过程研究文献又以赵望云绘画特点分析对作品分析以及赵望云对新疆山水画的影响三个方面综合阐述赵望云在新疆山水画创作中的绘画语言研究[⑦]。

在关于新疆山水画的技法的研究方面有况喻（2010）的论文对新疆各种题材技法的演变，并以在新疆山水画取得较大成就的画家举例[⑧]。于洋（2013）的论文从传统冰雪山水画为切入点，归纳总结新疆冰雪山水画的发展道路冰雪画家的艺术风格为传统冰雪题材山水画与新疆冰雪题材山水画研究进行总结[⑨]。在特殊题材上，如胡杨题材有吴凡（2021）的论文从胡杨的主题性创作角度出发，用胡杨来表现新疆山水画创作的艺术精神，对新疆胡杨技法的衍变提供了研究思路[⑩]。

截至目前，国内未有对“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言这一课题实践角度的专门研究，现有的相关期刊、论文对“西北宗”视域下新疆山水画笔墨语言

---

⑮ 郑炜明.论饶宗颐先生的华学观[J].中国书画,2022(01):82-91+137-138.

① 方莉. 饶宗颐书法研究及其当代启示[D].淮北:淮北师范大学,2022.

② 张辉云.《西北情韵组画》创作思考[D].重庆:西南大学,2022.

③ 麻国军. 新疆历史文化与地域下的山水画创作实践研究[D].石河子:石河子大学,2022.

④ 刘玉社.关于构建新疆大山水画理论体系的思考[J].石河子大学学报(哲学社会科学版),2007(01):1-4.

⑤ 李金合. 建国以来新疆山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2009.

⑥ 贺万里,杜环.新疆山水画“前史”[J].南京艺术学院学报(美术与设计版),2014(04):29-38+7.

⑦ 何喜峰. 西北之行：赵望云绘画风格形成及其影响[D].兰州:西北师范大学,2016.

⑧ 况喻. 中国山水画传统皴法在新疆山水画中的运用[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2010.

⑨ 于洋. 新疆冰雪题材山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2013.

⑩ 吴凡. 立胡杨之象 尽生命之意[D].北京:中国艺术研究院,2021.

也缺乏系统梳理和研究。

1.2.3 国内创作现状分析

在2006年姚宗颐先生提出“西北宗”理论时，并没有在当时的美术界掀起波澜，但自新时代提出后，国家对文化建设大力支持，“西北宗”理论逐渐引起关注，新疆美术界乃至全国美术界对“西北宗”理论表现出极大的兴趣。在“西北宗”发表后的数年中，虽然众多画家并没有依据“西北宗”理论进行创作，但对其理论核心都有所借鉴，间接受到“西北宗”理论的影响，并创作了部分作品。

在建国初始，提出“西北宗”理论之前的几十年间，前人已经意识到传统山水技法对新疆地域地貌的不适用，也在进行新疆山水画的探索，但没有人将其上升到理论高度。在“西北宗”理论的实践方面，笔者认为当下尚缺少依据“西北宗”理论创作的新疆地域山水画，现在的新疆地域山水画虽经过众多画家的探索凝炼，但大部分仍处于传统绘画理论指导下形成的破碎且无意识地绘画探索，但可以肯定的是已经有新疆山水画家开始探索结合“西北宗”理论下的新疆地域山水画，并作出了一定的成就，如邓维东近年创作的新疆地域山水画：以新疆地域地貌景观为源泉；以继承为基础；以创新为道路；以写生为手段，开发新疆地域山水画的新境界、探索新疆地域山水画的新领域为方向，构建了“真情内蕴，大美不言”的新疆地域山水画风，并符合一定的“西北宗”理论创作理念。又例如周尊圣，今年以“天山红系列”“大漠胡杨系列”走出了一条适合且符合新疆地域山水画的道路，再有刘麦收作品，提炼出天山山石表现的新皴法——“块斧劈皴”。这几位老师的创作风格与姚宗颐先生提出的“西北宗”理论的部分理念相同，也逐步扩展了新疆地域山水画的表现领域。此外，舒春光、徐庶之、谢家道、牧歌等画家也大量涉及新疆地域山水画题材，他们对新疆地域山水画的探索与姚宗颐先生提出的“西北宗”理论在道路指向上不谋而合，这是中国山水画发展的必然趋势，也是时代促成的必然结果。本文便是主要以“西北宗”理论为指导，根据新疆地域地貌特征，以“新三远”作为观察、布局与意向系统对新疆地域地貌山水画做一尝试。

1.3 研究方法

1、运用文献研究法。本论文需要大量关于新疆地域文化研究、新疆地域美术研究、新疆地形地貌研究及美术创作实践研究等方面的文献及论著，依照本文的研究方向对相关材料梳理归纳，厘清其研究现状和与之相关的研究成果，从而确定本文的框架结构并寻找相关论点的依据。通过对文献的研究发现，创作涉及的相关历史文化发

展、思想变迁、地域和文化特征等深入的研究，将涉及的材料进行适当分类和系统性的构建，这对新疆历史文化与地域下的山水画实践研究至关重要。

2、运用作品分析法。本论文属于实践研究型论文，在研究中，第五章创作部分为本课题的重中之重，而“西北宗”理论的构建也是本论文的核心部分。作品分析法在本文中主要体现在皴法笔墨与设色的应用，即对相关类型题材、创作技法、图式语言等角度分析。创作结合理论分析、对笔者系列创作分析为论文形成一条逻辑链做基础。

3、运用实地考察与写生相结合的方法。为了进行系列创作的构思与完善，笔者通过系列作品涉及的地域地貌进行了实地考察和调研，并通过实景入画的写生方式增强对地域景观深层的理解，深入新疆各个地域进行实地考察，对新疆的地域地貌特征进行勘察研究，分析各地域其山石树木生长的区别与特点，获得第一手素材，为创作和论文提供基础依据。

4、运用创作实践与绘画理论相结合的方法。通过实践分析传统山水画技法在新疆地域山水画中应用以及“西北宗”理论中的“一笔皴”技法，对比新疆山水画家创作的作品及笔墨，运用“西北宗”理论结合笔者的个人创作实践，进行新疆地域山水画主题性创作。

1.4 研究的创新点、难点

1.4.1 创新点

运用“西北宗”理论指导新疆地域山水画技法的创新是创新点之一。地处西北的新疆因其与内地迥然不同的地理、人文与气候，形成了独特的自然风貌与人文景观，加之历史上由于文化传播的困难，因而传统山水画理论对新疆地域地貌山水画在绘画创作无法做到完全的适用，在山水画技法理论上供借鉴的理论基础比较薄弱，“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究为这一问题的解决提供了一种可能。

在“西北宗”理论指导下解决新疆地域山水画“心源”归于何处是创新点之二。“西北宗”理论首先面临的是解决画家本身审美与内心感悟在新疆山水画中归于何处的问题，新疆因其与南北地域迥然的地貌与气候，具有特殊的人文与自然风貌。“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究对新疆山水画提供了极大的开拓空间。

在“西北宗”理论指导下构建适合新疆地域山水画且与时俱进的绘画理论是创新点之三。新疆地域地貌整体风格上呈现的雄强粗犷的特点，只有长时间以“西北宗”理论进行新疆地域山水画的探索研究，才可能淬炼出适合新疆地域山水画的笔墨特色。开拓一类适合新疆地域山水画且与时俱进的绘画理论，这是探索“西北宗”理论与新疆地

域地貌相结合的当务之急。“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究为这一问题的解决提供了一种可能。

1.4.2 难点

解决新疆地域山水画“心源”归于何处是难点之一。“西北宗”理论首先面临的是新疆山水画景观体系如何进行选择与构建的问题。中国画的中心理念是“外师造化，中得心源”，而新疆山水画的“心源”归于何处，是否符合新疆地域与人文精神这正是此论题的首要难点。

构建适合新疆地域山水画且与时俱进的绘画理论是难点之二。只有长时间以“西北宗”理论进行新疆地域山水画的探索研究，才可能淬炼出适合新疆地域山水画的笔墨特色。开拓一类适合新疆地域山水画且与时俱进的绘画理论，这是探索“西北宗”理论与新疆地域地貌相结合的难点。

新疆地域山水画如何融于传统山水画绘画体系是难点之三。数千年来，新疆与中原文化交流时有不畅，美学思想与绘画理论的脱节，导致并没有形成适合新疆的地域地貌山水画的技法；而传统的山水画理论应用于新疆自然地貌，则难以体现新疆独具的精神特色，如何把“西北宗”理论应用于新疆地域地貌山水画且与时俱进，仍是一个难点。

1.5 研究的逻辑框架

论文正文部分主要由五章构成：分别从绪论“‘西北宗’理论的滥觞与发展”“‘西北宗’理论与新疆山水画画法体系的构建”“‘西北宗’理论与新疆山水画意象系统的构建”“以《映像天山》系列作品的创作实验”五个方向剖析“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究实践。论文主体部分基本涵盖了对山水画作品研究的主要面向，即题材、意境、布局、地域特征等。

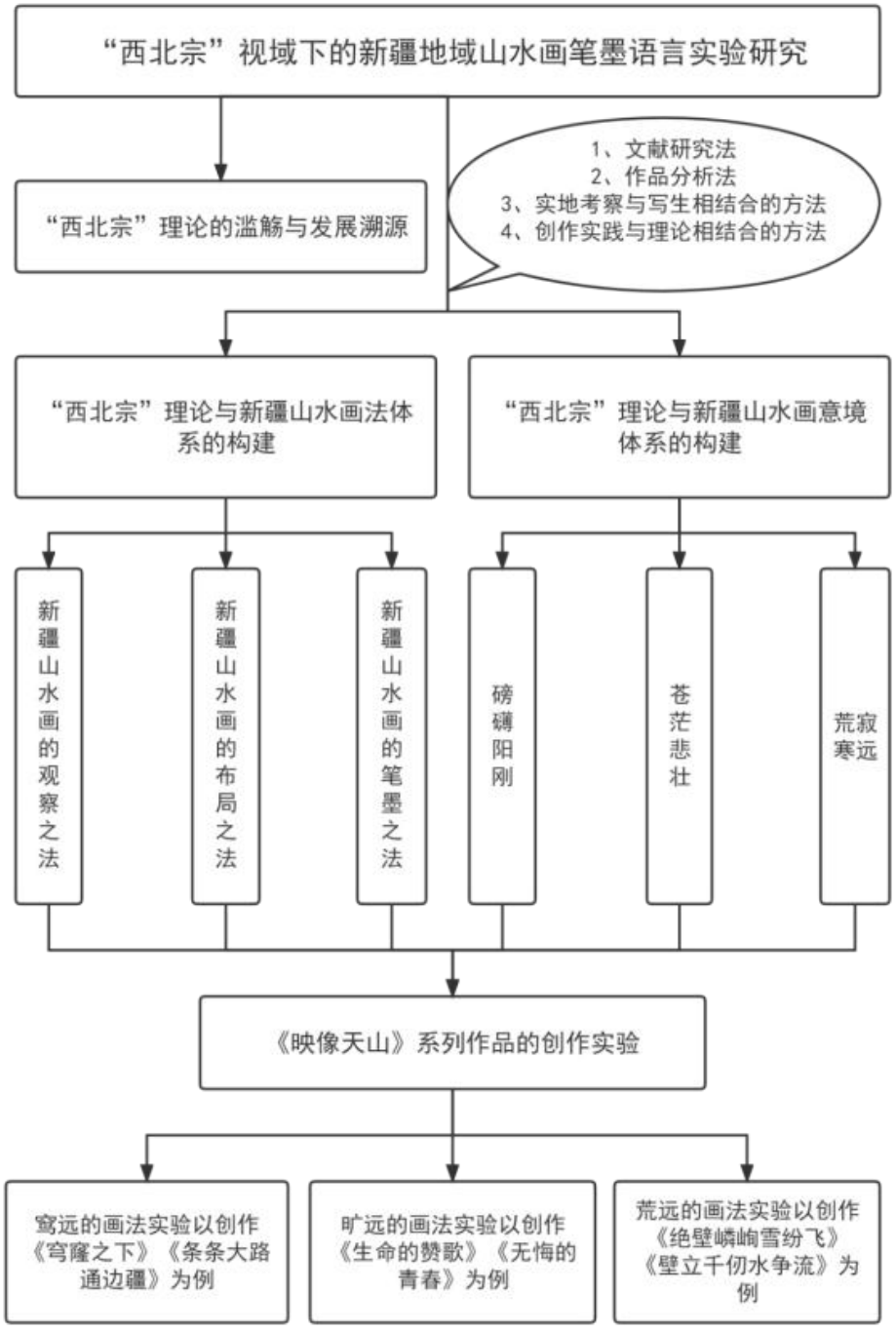
第一章绪论部分主要就本论文所涉及的研究意义、国内外研究现状、研究方法、研究的创新与难点、研究的逻辑框架等基本规范性内容作出说明。

‘西北宗’理论的滥觞与发展主要在理论的提出、发展对“西北宗”理论的缘起、“西北宗”理论的发展、“西北宗”实践的发展进行论述。

“‘西北宗’理论与新疆山水画画法体系的构建”。主要从新疆山水画的观察之法、新疆山水画的布局之法、新疆山水画的笔墨之法三个角度，对“西北宗”理论与新疆山水画画法体系的构建做出画法基础的细致阐述。

第四章“‘西北宗’理论与新疆山水画意象系统的构建”。主要从“磅礴阳刚”“苍茫悲壮”“荒寂寒远”三个角度对“西北宗”理论对新疆地域山水画意象系统的构建作出阐释。

第五章“以《映像天山》系列作品的创作实验”。主要把前四章的总结应用于创作。窎远：《穹窿之下》《条条大路通边疆》的画法实践及阐释；旷远：《生命的赞歌》《无悔的青春》的画法实践及阐释；荒远：《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》的画法实践及阐释。语部分把《映像天山》系列创作纳入“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言研究中的表现方向，以及对创作地位进行合理的定位。



第二章 “西北宗”理论的滥觞与发展溯源

姚宗颐先生提出的“西北宗”理论自发表以来历经坎坷，直至近年逐渐被美术界广泛认同，又因在《中国西北宗山水画说》一文篇幅有限且其文简约，只构建出“西北宗”理论的大致体系，理论框架构建不甚完备，以至于数年得不到实际的应用。本章以“西北宗”理论的提出与“西北宗”理论的发展两方面，对“西北宗”理论提出的背景、原因及“西北宗”理论与实践的发展几个角度进行论述。

2.1“西北宗”理论的提出

2006 年饶宗颐先生在《中国西北宗山水画说》中指出：“大西北自古为华戎争夺及贸易地带，是中外文化大熔炉，而西北山水更有其独特之处，故山水画应有西北一宗。”[①]文中饶先生划分了“西北宗”所包含的区域：“余认为西北宗宜以陇坻为界，华及西戎之‘分水岭也’。”[②]文中所研究地域并不是以省界划分，而是根据“西北”具有相近气候、地理特征而划分，即“大戈壁、大山脉、大沙漠”所地貌特点构成的独具西北风貌的地域。

饶宗颐先生在《中国西北宗山水画说》中根据历史与地理、缘起何处、画学的背景、画法的刍议以及对之后“西北宗”创作的期望做出了简要阐述。其实提出“西北宗”理论时，并没有在当时的美术界掀起波澜，但自新时代伊始，国家对文化建设的大力支持，“西北宗”理论逐渐引起关注，新疆美术界乃至全国美术界对“西北宗”理论表现出极大的兴趣。在“西北宗”发表后的数年中，虽然众多画家并没有依据“西北宗”理论进行创作，但对其理论核心都有所借鉴，间接受到“西北宗”理论的影响，并创作了部分作品。其中王权朝将“‘西北宗’水画理论与实践研究”纳入 2015 年甘肃省高等学校科学研究自筹经费项目《敦煌画派“西北宗”山水画研究》之中，对“西北宗”理论与创作进行深层次构建。

在建国初始，提出“西北宗”理论之前的几十年间，前人已经意识到传统山水技法对新疆地域地貌的不适用，也在进行新疆山水画的探索，但没有人将其上升到理论高度，是无意识的探索。所以笔者认为“西北宗”理论的提出与建国六十年以来前人对新疆地域山水画的实践总结，影响了姚宗颐先生，这些实践没有理论指导，非常破碎、

[①] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

[②] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

随意甚“西北宗”理论的提出对于推动新疆地域山水画理论与实践的发展具有革命性的意义，对新疆地域山水画在创作与艺术风格的追求得到迅速提升。然而《中国西北宗山水画说》其文过于简练，对关键问题并未作出具体的阐述，且后续的研究对“西北宗”理论的学理性与实践性论证相对薄弱。饶宗颐先生提出的“西北宗”理论实际上是对中国传统美术观念寻找突破的可能性。笔者意循其文迹，对“西北宗”理论对新疆山水画在学理性与实践性略作推考。

“西北宗”理论的逻辑构建的显然是按照“南北宗论”理论体系。西北地域划分《汉书·西域传》提到：“东则接汉，厄以玉门、阳关，西则限以葱岭”[①]。饶宗颐先生在《中国西北宗山水画说》中提到“西北宗宜以陇坻为界，华及西戎之‘分水岭也’”②。大致同样划分为即定西与天水作为东西分界线，自古至今，定西天水以西至边境这片百万平方公里的区域，复杂的民族成分构成与宗教文化交错分布，这片区域的山川形貌与定西天水以东的中原区域差距极大。

“南北宗”最先以禅宗南北论其宗门传承譬喻山水画的流派分野，主要是对于文人画与院体画在美学风格与绘画理念的不同而做出的区分。南宗皴法圆柔疏散、平淡天然，笔墨凝重，山形峻厚；北宗重勾勒，皴法风格强劲，法度谨严、画法工细。然即便“南北宗”主要是对文人画与院体画作为划分，但画风与南北方的地域形貌仍有着千丝万缕的联系。饶宗颐先生所指“西北”区域，大致是定西与天水以西区域，在经纬度中是在北纬 32°至 49°、东经 74°至 110°范围内，大部分地区为温带大陆性气候。西北地区的山脉形成大多是震旦纪至三叠纪的造山活动中形成，又经过剧烈的地质活动与冰川侵蚀最终形成了西北山脉嵯峨险峻且又复杂多变的山体构造。

现在画家创作虽取材西北地域地貌，却仍然使用文人画的创作理念，追求湿笔淡墨氤氲含蓄的山水画效果。笔者以为是南辕北辙，是传统中国山水理论的无意识套用。饶宗颐先生“西北宗”理论，为传统山水画注入新血液，更希望在西北地域地貌的基础另开新宗。由此姚宗颐先生强调如要开出新境界亲身经历是必须，以实景入画，把西北的特色地域地貌毕现于画面中。这需要把“西北宗”理论落实为适用于西北地域地貌且与时俱进的理论体系。

本文研究范围只做“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画研究，不包含全部的西北地域，原因有二：一西北地域地貌广阔，物象众多，且笔者考察并未涉足其他区域，故不敢言西北山水画，只作新疆一域的探索；二姚宗颐先生在《中国西北宗山水画说》

[①] [汉] 班固 撰,[唐]颜师古 注.汉书•卷九十六上 西域传第六十六上[M].中华书局编辑部 点校.北京:中华书局,1962:3871.

[②] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

一文附录与前后“西北宗”作品皆以新疆地域地貌山水画为例。综上原因，只以新疆地域地貌作为“西北宗”理论指导创作的范围，故后文只提新疆地域山水画，不再提及西北山水画。

2.2“西北宗”理论的发展

在“西北宗”理论的探索方面，自 2006 年始，饶宗颐先生在敦煌研究期刊上发表《中国西北宗山水画说》一文以来，在全网可查的文献中每年都会有一篇或多篇文章借鉴“西北宗”理论，但可能受限于姚宗颐先生的专业领域在国学领域，且《中国西北宗山水画说》一文篇幅有限，文字简约，加之为“西北宗”理论进行实践研究的新疆地域山水画未能成为典范之作，所以在新时代之前，“西北宗”理论并没有国美外美术界的关注，但应该相信对于新疆地域山水画，对于补充传统山水画理论是有重要意义的。就算如此，饶宗颐、李文儒（2008）为“西北宗”理论作出补充，其文如下：“我觉得中国的书法及绘画都是不断地推进，不断有新的东西加进去。我觉得单是继承古人的成法，只能说是中国艺术长流的一部分工作，更重要的是，要对书画艺术有自己新的见解、新的路向。所以我虽然现在到了这一个年纪，但我依然不断思考及不断试验着新的书画技法，及追求新的书画意境。所以我提出了山水画西北宗的说法，这是因为我觉得传统的山水技法，不论是所谓南宗的或北宗的，其实都很难表现西北地区山水的特色，所以我希望能够创出新的笔墨技法，来表达这一个地区的特有风情。又像我写荷花，我有时使用钩金、泼金、泼彩，甚至用金银色彩混杂在水墨中来表达我心中的荷花。我尝试用山水画的宏大结构，甚至干湿浓淡不同的线条来写荷花，就是希望能够打破成法，但又不违“物理”地去写这种花中君子。我相信中国绘画的发展是一定长流不息的，是一定推陈出新的。而要做到这一点，绘画者应该有陶铸古今的魄力[①]。”金成辉（2010）撰写的论文首次把“西北宗”理论引入论文并作为理论支撑，这说明姚宗颐先生的“西北宗”理论作为正式理论第一次被重视[②]。周建朋（2011）认为“西北宗”理论在发表初始并没有受到重视的原因是姚宗颐先生为“西北宗”创作的山水画未能成为典范，从而未受重视[③]。

自新时代以来，有关“西北宗”理论的探索逐年增多，在论文期刊中的借鉴也呈逐年增多的趋势，这说明“西北宗”理论已经逐渐进入美术创作者的视野，如邵晓峰

[①] 饶宗颐,李文儒.饶宗颐：学术与艺术[J].紫禁城,2008(09):17-34.

[②] 金成辉. 当代西北山水画艺术风格研究[D].兰州:西北师范大学,2010.

[③] 周建朋.新疆的地域特征对丰富山水画语言的意义[J].美术观察,2011(12):84-87.

（2013）深刻阐述了姚宗颐先生对于书画观念与路向[①]。陈履生（2015）谈到了姚宗颐先生对“西北宗”理论进行探索的原因及为何探索“西北宗”山水画[②]；郭嘉（2016）对“西北宗”理论及其“新三远”如何构图立意和如何借鉴使用[③]；王权朝（2016、2017）对“新三远”中的“荒远”作出含义上的延伸，至此美术界开始丰富发展“西北宗”理论[④]。对“西北宗”理论尤其是对“新三远”进行更为详实的理论构建，并将《敦煌画派“西北宗”山水画研究》项目纳入 2015 年甘肃省高等学校科学研究自筹经费项目，是为“西北宗”理论研究中的一大步跨越[⑤]。李钦曾，陈建华（2018）从新疆山水画的笔墨语言角度，试图探索新疆地域地貌以笔墨、绘画程式与地理、地域、自然景观等角度对“西北宗”理论进行探索[⑥]；王岳川（2018）对姚宗颐先生的思想境界，笔墨描绘，以及“西北宗”理论的所使用的对象作出简要阐释[⑦]。史爱兵、曹福强（2019）对“西北宗”理论的学习方式及要达到的目标作了简单的阐释；刘家亮（2021）对“西北宗”与“南北宗”的关系从艺术观念史的角度对“西北宗”进行溯源考察，并对“西北宗”人文探析、地理背景、技法取向、美学追求等方面进行分析，并作文脉上的梳理[⑧]；李丹阳（2022）作为新疆地域山水画创作的重要理论支撑并引于文中[⑨]；邓伟雄（2022）对中国传统绘画理论进行分析，并引入众多古代画家的绘画理念、绘画风格以作旁证，并充分论述了“西北宗”理论使用新技法、新布局、新方式去构建新疆地域山水画的原因，并做“新三远”角度的尝试⑩。同年同作者引出“亲临其地”是构建西北山水画的先决条件⑪；杨世杰（2022）以隆中、黄土高原为例，尝试使用“西北宗”理论，并创新提出了平远、穹远、辽远的三远法，以作其他绘画角度的尝试⑫。

以上文章对姚宗颐先生提出的“西北宗”理论进行学术性的探究与充实，极大扩展了“西北宗”的地理、人文、景观、技法、构图、意境等。但“西北宗”理论不只在被扩

① 邵晓峰.中流自在心——饶宗颐先生的治学之道[J].民族艺术,2013(03):8-14.

② 陈履生,Peng Fasheng.学艺融通:饶宗颐先生的绘画特色[J].孔学堂,2015,2(03):64-72+187-198.

③ 郭嘉.神游敦煌——古丝路之敦煌写生及创作实践[J].中国民族博览,2016(08):183-190.

④ 王权朝.论胡杨的文人画精神内涵[J].美与时代(中),2016(03):55-56.

⑤ 王权朝.论开“西北宗”山水画新境界[J].大舞台,2017(03):57-60.

⑥ 李钦曾,陈建华.新疆山水画创作与“西北宗”实践的可行性[J].新疆教育学院学报,2018,34(02):16-19.

⑦ 王岳川.君子不器 依仁游艺——饶宗颐先生的学术艺术境界[J].教育传媒研究,2018(03):21-24.

⑧ 刘家亮.山水画“西北宗”说源流考[J].齐鲁艺苑,2021(01):40-44.

⑨ 李丹阳. 情系喀纳斯—系列山水画创作研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2022.

⑩ 邓伟雄.笔底造化——饶宗颐绘画概述[J].中国书画,2022(02):90-95.

⑪ 邓伟雄.别开天地——对饶宗颐教授近年绘画创作的一些看法[J].中国书画,2022(01):92-95.

⑫ 杨世杰. 从金陵到长安—地域性差异对山水画创作的影响[D].西安:西安美术学院,2022

展，自新时代始，众多文章中就在应用“西北宗”理论，如：《当代西北山水画的价值与反思》[①]、《以见饶公的“澄心”与“凝思”——〈书法六问——饶宗颐谈中国书法〉一书编后琐谈》[②]、《西北山水与石鲁山水画研究》[③]、《交错视界中的中外交通——饶宗颐与中外交流史研究》[④]、《追忆饶宗颐先生的敦煌缘》[⑤]、《陇南山川地貌对我山水画创作的启示》[⑥]、《我的〈西北寒林〉系列山水画创作》[⑦]、《河西走廊系列山水画〈河西印象〉创作探究》、《长安画派艺术价值：基于艺术品价格的研究》[⑧]、《笔墨当随时代》[⑨]、《走进敦煌：20 世纪西行美术家的寻源与拓新》[⑩]、《论饶宗颐先生的华学观》[⑪]、《饶宗颐书法研究及其当代启示》[⑫]、《〈西北情韵组画〉创作思考》[⑬]、《新疆历史文化与地域下的山水画创作实践研究》[⑭]等众多文章。

在“西北宗”理论的实践方面，笔者认为当下尚缺少依据“西北宗”理论而创作的新疆地域山水画。现在的新疆地域山水画虽经过众多画家的探索凝练，但大部分仍处于传统绘画理论指导下形成的破碎且无意识地绘画探索。不过可以肯定的是，已经有新疆山水画家开始探索结合“西北宗”理论下的新疆地域山水画，并作出了一定的成就，如邓维东近年创作的新疆地域山水画，便是以新疆地域地貌景观为源泉，以继承为基础，以创新为道路，以写生为手段，开发新疆地域山水画的新境界、探索新疆地域山水画新领域为方向，构建了“真情内蕴，大美不言”的新疆地域山水画风，并符合一定的“西北宗”理论创作理念；又如周尊圣，今年以“天山红系列”“大漠胡杨系列”走出了一条适合且符合新疆地域山水画的道路；再有刘麦收作品，提炼出天山山石表现的新

---

① 金成辉.当代西北山水画的价值与反思[J].美术教育研究,2012(12):18-19.

② 张啸东.以见饶公的“澄心”与“凝思”——《书法六问——饶宗颐谈中国书法》一书编后琐谈[J].中国美术,2013(06):122-125.

③ 渠国强. 西北山水与石鲁山水画研究[D].北京:中国艺术研究院,2017.

④ 陈民镇.交错视界中的中外交通——饶宗颐与中外交流史研究[J].社会科学辑刊,2017(05):161-169.

⑤ 樊锦诗.追忆饶宗颐先生的敦煌缘[J].佛学研究,2018(01):5-8.

⑥ 冯丽娟.走进敦煌:20 世纪西行美术家的寻源与拓新[J].内蒙古艺术学院学报,2021,18(03):131-137.

⑦ 韩苍海. 我的《西北寒林》系列山水画创作[D].乌鲁木齐:西北师范大学,2018.

⑧ 王曼利. 长安画派艺术价值:基于艺术品价格的研究[D].西安:西北大学,2019.

⑨ 孙静. 笔墨当随时代[D].保定:河北农业大学,2020.

⑩ 冯丽娟.走进敦煌:20 世纪西行美术家的寻源与拓新[J].内蒙古艺术学院学报,2021,18(03):131-137.

⑪ 郑炜明.论饶宗颐先生的华学观[J].中国书画,2022(01):82-91+137-138.

⑫ 方莉. 饶宗颐书法研究及其当代启示[D].淮北:淮北师范大学,2022.

⑬ 张辉云.《西北情韵组画》创作思考[D].重庆:西南大学,2022.

⑭ 麻国军. 新疆历史文化与地域下的山水画创作实践研究[D].石河子:石河子大学,2022.

皴法——“块斧劈皴”。这几位老师的创作风格与姚宗颐先生提出的“西北宗”理论的部分理念相同，也逐步扩展了新疆地域山水画的表现领域。此外，舒春光、徐庶之、谢家道、牧歌等画家也大量涉及新疆地域山水画题材，他们对新疆地域山水画的探索与姚宗颐先生提出的“西北宗”理论在道路指向上不谋而合，这是中国画发展的必然趋势，也是时代促成的必然结果。

第三章 “西北宗”理论与新疆山水画法体系的构建

“西北宗”理论提出了“穹远”“旷远”“荒远”的“新三远”法，“新三远”不是对郭熙提出的“三远法”“平远”“高远”“深远”的取代，新三远更多是在对画面观察、整体布局与意境的体现。“西北宗”理论指出“南北宗”理论并不是万世不变的真理，传统绘画理论对新疆地域山水画的直接套用并不能完全体现出新疆地域地貌的特征。数千年来中国美术史中无一西北地域的山水画作品已证明，新疆地域在历史上由于地理遥远，文化时有中断的因素，难有画家对新疆地域地貌进行特定创作。这是中国传统山水画理论应用的一个盲点，当然这也是一个开辟绘画新道路的机会。本章对新疆山水画的观察之法、新疆山水画的布局之法、新疆山水画的笔墨之法三个角度论述“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画在画法上如何构建及应用，对应用于新疆地域山水画创作的传统绘画技法进行取舍及适应性改变并探索适合新疆地域山水画技法。

3.1 新疆山水画的观察之法

饶宗颐先生说：“剑如戟，昂然挺立，不挠不屈之森然生畏，瞰三度空间烟之旷远，莽莽万重之鸯远，大漠荒凉之荒远。”[①]显然，姚宗颐先生提出的“新三远”是对西北地域地貌的观察采取了自上而下俯视的角度，区别于郭熙提出的“三远”。在新疆求学这九年时间里，新疆、山东乘飞机往返数次。当飞抵甘肃、新疆的上空向下观察时，沙漠、盆地、高山、戈壁、河流、正如姚宗颐先生提到的“穹远”“旷远”“荒远”如出一辙。

可以肯定的是，传统“三远法”观察方法和布局方法可以应用于新疆山水画，却不能非常准确地在画面中表现出新疆地域山水画的品格和形貌，“新三远”可为新疆地域山水画理论与实践做一尝试。饶宗颐先生在《中国西北宗山水画说》也指出在“三远法”“虽可以施之于大江南北之山川平野，但不足以尽西北峰峦、丘壑之美[②]。”“新三远”法的提出，正是解决了创作中该如何准确表现出新疆地域山水画的品格和形貌。“新疆库车地区十万峰峦，直如剑戟森列。晦明变幻，五色缤纷，更为奇观。冈峦起伏，地势高低不平，故极易从高处俯瞰三度空间。故应别作新‘三远’之布局处理之‘旷

[①] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

[②] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

远渺无人烟；窎远莽莽万重；荒远大漠荒凉。’”[①]可见，“新三远”法既是新疆地域山水画创作的观察之法，也是布局之法，更是立意之法。

“南北宗论”所代表的传统山水画理论应用于新疆地域山水画中便表现出明显的不适用，在《林泉高致》中郭思对传统四时节气的论述里，可以窥见传统山水画理论对南北方山水树木主要特征的描述“真山水之云气四时不同：春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。画见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。真山水之烟岚四时不同，春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净如妆，冬山惨淡而如睡。”[②]而对于西北地域地貌，饶宗颐先生在“西北宗”理论中指出“西北诸土，山径久经风化，形成层岩叠石，山势如剑如戟。一种刚强坚劲之气，使人望之森然生畏。而树木榛莽，昂然挺立，不挠不屈，久历风沙，别呈一种光怪陆离之奇诡景象。”[③]饶宗颐先生用简练生动词句地描述了西北山石树木的自然特征如山体特点“久经风化”、山石纹路特点“层岩叠石”、山体气势“如剑如戟”、树木特征“树木榛莽，昂然挺立，不屈不挠”山石脉络特点“如阴阳之割昏晓，大辂椎轮仍在”。通过类比可见，新疆山水画更接近“荒寒”“悲壮”“寂寥”“崇高”等意境，与传统“静谧”“旷境”“灵动”等意境的范畴差距较大。

3.1.1 以“新三远”构建的观察之法

传统绘画以“平远”“高远”“深远”作为观察之法，而“西北宗”以新三远“窎远”“旷远”“荒远”作为观察之法。观察作为绘画创作的基础自然对构图、意境产生影响，“新三远”如何用于新疆地域山水画创作中，笔者于下文略作分析。

3.1.1.1 窎远：莽莽万重

新疆地域分布三大山脉，高峰耸立，绵延数千里，条条山脉峰峦丘壑重叠错落，其间点缀了无数的河谷、草原、戈壁，冰川、湖泊、沙漠，这些具体物象与山脉交错分布。初次来到新疆各地的人们面对西北大地的莽莽山川，便会感到西北大地与南北方各地地域景色的迥然不同，新疆地域景色更有一种庄严、雄浑与厚重。

新疆山脉是由“莽莽万重”“巍然似碑”的山体构成，以“窎远”适用于观察新疆众多大山，体现出的是隐藏在山石迸裂的张力，是新疆山川厚重延绵无穷尽也的气势。将新疆山脉的风光形象化为宏大的气势张力是“窎远”之法的首要目的。观察作为创作步骤的第一步，对物象特点的保留尤为重要，观察、保留、提炼三步，观察之法独占其

[①] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

[②] [宋] 郭思 著．林泉高致集•山水训[M]．储玲玲 校注．郑州：大象出版社，2019：8-9.

[③] 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

三。笔者在构建“鸾远”概念时，借鉴贾又福先生《太行丰碑》系列作品的表现形式，以“巍然似碑”的山体特点，有意在“鸾远”的观察中去除山体繁乱的结构，将山体块面化，这样做可以最大程度地体现山脉的气势与张力，但这样使用“鸾远”的观察之法，便会出现一个问题，就是画面物象不够丰富，置入山脉周边特有的元素可以解决画面物象不饱满。“鸾远”之法的特点是“化繁为简”，以最大程度保留新疆山脉特征为基础，宏观观察、物象保留、特征提炼为一体，更好地为施用与创作布局，以下图为例（图3-1、3-2）。



图 3-1 鹿角湾 （笔者自摄）



图 3-2 鸾远观察笔墨体现（笔者绘制）

新疆山川地貌构成的感觉是雄浑、厚重，有别于传统山水静谧、温润、灵动的精致山水情趣。新疆山川地貌岩石裸露、树木昂立，山石树木都有别于南北方且独具特点，所以在使用“鸾远”观察之法不能一味注重提炼山脉特征，还要注意保留新疆山脉独有灵动，使用“鸾远”之法以观察、保留、提炼三步走，基本可以保留新疆山脉山体特征。

“鸾远”主要体现在观察、布局与意象的上层构建中。而画面的完整饱满是由多种物象与“莽莽万重”的山体特征相结合。那么如何选择物象就很重要，如天山山脉以群山、山涧、河谷、塔松、圆冠榆、牧民常用的毡房与木屋、崩裂的山石为主要物象，而阿尔泰山脉主要以群山、白桦树、新疆落叶松、爬地松、穿梭林间的河流、平地与丘壑中各种磨去棱角的大块山石、零星散落具有禾木地区特色的牧区木屋。新疆南北东西纵横百万平方公里，百里一景，所以在选择物象时一定根据周边环境，提取出符合当地特色的确定物象，如果北景南用，首先无法体现新疆地域地貌山水画，其次画面构成元素怪异，画面和谐何在？

3.1.1.2 旷远：渺无人烟

新疆天山南北各有面积广大的戈壁沙漠，新疆戈壁沙漠悠远广大，广大到若无亲身经历，万不能感同身受。当走在新疆苍茫广阔的戈壁大漠上，目光所至，除了荒芜

别无他物，除了耳边风声，脚下砾石，在空阔静寂的戈壁中无一人、一鸟、一兽、一木，仿佛是死亡之海，抬头望去，茫茫的戈壁之中，浩瀚无垠，空旷至极。

“旷远”适用于空旷浩瀚且苍茫无垠的空旷地带的表现，新疆地域地貌中这种区域很多见，体现的是苍茫悲壮之美，是气吞万里如虎的豪迈。将戈壁大漠浩瀚无垠的风光融入画面之中体现视觉张力，是“旷远”之法的首要目的。面对戈壁大漠首先观察的是最原始的特征：渺无人烟、浩瀚如海，砾石遍地，吹沙成丘。除却这些，没有大块面的物象支撑画面，将这种特征置于画面就会显得空旷且不饱满。基于这种情况，应该要做的是继续观察周边物象，置入戈壁大漠的特有元素以解决主体形象不饱满的问题，“旷远”之法特点“化简入繁”使更多的物象添加进来，进而保留住戈壁大漠区域特征与风貌，以下图为例（图 3-3、图 3-4）。



图 3-3 乌尔禾黄金滩 （笔者自摄）



图 3-4 旷远观察笔墨体现（笔者绘制）

新疆的戈壁沙漠构成的感觉是苍茫浩渺、大旱云霓，与传统绘画理论中氤氲、湿润、生机勃勃的立意千差万别。要把握好“旷远”之意就要把握戈壁大漠基本特征的同时，以周边物象点出生命之意，况且生存在戈壁大漠周边的生命物象都是符合戈壁大漠的基本特征。“旷远”之法的特点是“化简入繁”，使更多的物象添加进来，那么周边物象置于画面多与少将直接影响画面，如沙漠周边可入画的物象有胡杨、梭梭、沙柳等等，现在新疆基础建设完整，以建筑或机械入画也是一个很好的选择。而在北疆准格尔盆地周边盛产石油，以石油机械入画如磕头机、管道，这样既可以体现出新疆先辈开拓创新，也可以体现自然与工业相融合之美。

3.1.1.3 荒远：大漠荒凉

“荒远”不应局限于大漠戈壁，凡是处于人烟稀少、浩渺无垠之地，新疆地广人稀，虚静寂漠的无人之境处处可在，皆可应用“荒远之意”，在苍茫大地中体会荒莽深远，显现出孤寂、寒凉无人之境。“荒远”在笔者看来可以对应传统绘画理论的“荒寒之境”，五代画家关仝，他善用缥缈幽深的雪景山水表现“荒寒之境”，如《关山行旅图》。范

宽的作品《雪景寒林图》与李成的《寒林骑驴图》同样也是建立在“荒寒”的意境之上。但笔者有不同的观点，在上述作品中“荒寒”的意境都是通过“雪景”“寒林”等物象传达出来，寒意有余，荒意不足。笔者以“新三远”理论中“荒远”之意，补足荒意。

对于“荒远”的观察，应用于地广人稀、浩渺无垠之地，这类地貌特色不似“穹远”的磅礴阳刚也不似“旷远”的悲壮苍茫，在物象的选择上游离于二者之外，在地域特色上平淡稳定且不出众，要与四时节气、地貌植被相联系，要符合平淡、寂寥、苍茫的特点，对“荒远”的追求与画家自省意识一致，于喧嚣追寻宁静，物象的构成不需过于追求特征鲜明，与自省意识一致即可，以下图为例（图 3-5、图 3-6）。



图 3-5 博尔通古 （笔者自摄）



图 3-6 荒远观察笔墨体现（笔者绘

“荒远”的物象选择，应选择稳定且不易变化的，在节气方面应选择新疆的秋冬季节，植被应是平坦或不出众的，在新疆地貌物象中应有荒寂的峡谷、苍茫的草原、风沙中的故城，这也与新疆山川大地的“大境界”相一致。这种超然于世俗、荒寂寒远的景象，使得新疆的地貌充满的魅力。

3.1.2 以“实景入画”构建的观察之法

实景入画是以中国画写实的手法描绘客观物象的一种作画方式，其适用范围涵盖山川河流、建筑房屋等可见可描绘的多种类型，与传统山水画相比，具有具体、真实、写实的特点。早在先秦时期，《周易》就提出了特有的观察方式，如“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地。”[①]清吴骞也在《烟云供养录》中提出：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中。”[②]

[①] [晋] 葛洪 著.. 抱朴子外篇•喻蔽卷四十三[M]. 张松辉 张景，译注. 北京：中华书局，2013：932.

[②][清] 吴骞 著. 烟云供养録•烟云供养録[M]. 海寧市史志办公室 编，虞坤林 点校. 杭州：浙江古籍出版社，2016：10.

实景入画作为一种早已出现，但在近现代得到重新发展与革新的新作画方式，在西方对景写生及西学东渐思想的影响下，重新成为山水画创作的主流方式，为当代山水画创作开拓视野，提供思路。对“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画创作同样如此，实景入画注重当下，也在对传统山水画理论的辩证中升华。要注意的是，实景入画并不是写生，而是在写生的前提下进行再创作，这正是“西北宗”理论下新疆地域山水画创作观察阶段的重要手段。当下中国山水画教学受到很多西方绘画理论的影响，写生成为常态，也成为对物象观察的重要手段，但进行创作，尤其是新疆地域山水画创作，画家应避免写生入画与实景入画的混淆，写生更多的是模仿大自然的外形特征，而对其本质特征表述不够深刻，“写形”“图真”是为了更好地“传神”“写意”，在“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画创作，实景入画即将实际物象转化为创作的绝佳途径。

自中国画形成始，在中国美学思想的指导下对山水画而言，写生只是一种对物象进行的描绘；是对把握地域核心意义的初步探索；为画家打开“情景交融”“天人合一”创作思路的途径；是让画家通过眼睛观察、主观审美、物象体现，将自然物象艺术加工出的方式。而新疆地域地貌山水画中实景入画的应用是要融入当下，满足当下人们对于社会生产生活的心理需要。实景入画虽与古人在精神内涵上相差甚远，但相同之处在画面中达到自由、豁达、独立的精神。

3.2 新疆山水画的布局之法

中国画传统绘画讲究情景交融、景中含情、由表及里、章法有序，想要达到标准就要提前构思好画面的章法布局。“杂四时五色之位以章之，谓之巧”[①]是中国画传统绘画中最早提到布局的描述，东晋顾恺之对画面布局也提出“置陈布势”“临见妙裁”[②]的原则，中国画传统绘画中布局已经成为鉴赏画面的重要因素。画面布局首先要突出主题，其次画面内容要相互联系、互为补充。南朝谢赫提出的“经营位置”是对前人布局理论的集大成者，唐张彦远也提到“至于经营位置，则画之总要”[③]，这把“经营位置”的布局理念置于中国画传统绘画的极高位置。数千年总结的中国画传统绘画理念中布局要注重虚实呼应、画面疏密、黑白相合、画面与落款、作品与题跋的关系，并延续至今。

在前人对布局的众多理念中黄庭坚重视布局中的韵律；董其昌讲究书法用笔，同时借鉴自然景观中“势”的概念，画面布局以“取势”为原则；笪重光对布局见解是“注

[①][清]阮元 校刻．抱朴子外篇•喻蔽卷四十三[M]．张松辉 张景，译注．北京：中华书局，2013：932．

[②] [唐] 韦宾 笺注．六朝画论笺注•卷一论画[M]．天津：天津古籍出版社，2018：18．

[③] [唐] 张彦远 撰．．歷代名画记•卷第一•论画六法[M]．杭州：浙江人民美术出版社，2019：17．

重层次”，使画面形成和谐有序的整体；黄宾虹讲究“气脉”，画面中以气脉相连，画才有灵气；潘天寿对画面布局的观点有五“均衡、气势、取舍、虚实疏密、画内外之景”。然而新疆地域山水画如何去布局，这就需要对“西北宗”理论所阐述的“新三远”法用心把握，在对画面物象布局时，要从“立意”与“象形”两方面进行构思，做到在象形的基础上，布局立意。

新疆地域地貌山水画在布局上与传统绘画有云泥之别。自明董其昌始至清四王摹古风气严重，山水画理论步伐停滞，呈现隐隐有倒退的趋势，这股风气一直持续至建国之初。在新中国成立后，受到西学东渐等一系列思想影响，中国山水画才得以焕发生机，中国传统绘画的画面形式大致有立轴，斗方，长卷，册页，扇面寥寥几种。在绘画理论的发展中画面的布局也逐渐形成了“S”型、“C 型”、三叠两段、半边一角水等模式，画家在创作时都受一定外在形式的制约，想要创作出优秀的新疆地域山水画作品，就要在遵循大自然的规律下跳出俗套，回到最初的山水画构思中去。“师法自然，中得心源”大自然就是最好的老师，新疆地域山水画应以自然为师，“西北宗”理论的“新三远”提供了一个适合新疆地域山水画布局的新思路，以“新三远”为指导，立意象形，创作出适用于新疆地域地貌的山水画，接下来将从“西北宗”角度阐述新疆地域山水画的布局之法。

3.2.1 巍然似碑

新疆地域光照充足，在充足的阳光下，新疆树木、独特的山石结构与湛蓝的天空形成强烈对比，从而形成了强烈的黑、白、灰对比关系，这与木刻版画的视觉效果—黑白灰关系是相一致的。运用新疆版画黑白对比强烈、明快、朴素的特点加之中西方文化的交流与融合，尝试现当代构成式的多元整合，跳出陈套，自出新意。“西北宗”理论的布局之法与传统布局不同，笔者使用方形满构图，使画面中尽可能多地融入物象，使其饱满充盈。“穹远”创作布局多为满构图，表现的场景也多为雄浑壮阔的天山山脉，选择这样的布局中总能将一种大场景与大境界融入画面中，在传统山水画布局中笔者非常喜欢荆浩、关仝、范宽构建的“全景山水”布局，新疆山脉莽莽万重，重点要体现于气质上的博大雄浑和深沉凝重，这与画家的布局样式恰好吻合。

新疆大地分布三大山脉，高峰耸立，绵延数千里，条条山脉峰峦丘壑重叠错落，其间点缀了无数的河谷、草原、戈壁，冰川、湖泊、沙漠，这些具体物象与山脉交错分布。初次来到新疆各地的人们面对西北大地的莽莽山川，使感到震撼西北大地与南北方各地地域景色迥然有一种庄严、雄浑与厚重。

“穹远”是“莽莽万重”如峰似碑的山体构成，将新疆山脉的风光形象化为宏大的气势，笔者借鉴贾又福作品《太行丰碑》的表现形式，刻意在创作中将其山体块面化，

且在画面中多使用散锋折笔进行错落交叠的行笔。以创作《条条大路通边疆》为例（图 3-7），笔者刻意弱化山体细节，强化块面，使画面中心的山体上下聚为一体，左右两边次要山体充当画面平衡砝码，使画面构成“动静结合”主山、次山达到平衡，构建出画面巍然似碑的稳定感。在满构图的基础上，还使用了三段式构图，相比传统三段式，创作中使用的三段式更加紧凑，前景与远景被压缩的极小，而主峰占据画面的大部分，这种构图的好处是可以加强出“穹远”莽莽山体巍然似碑的感觉，使观众视线集中于画面中心处，更好地注意到天山山脉山石结构坚毅的质感。构图中题跋的布置也是画面布局的体现，在画面上部题跋横置，利用题跋的情感表达与书法布局可以使画面布局更加饱满。使之营造出独具新疆地域特色的画面布局。期冀观者透过画作体验到新疆地域地貌莽莽万重磅礴阳刚的意境。

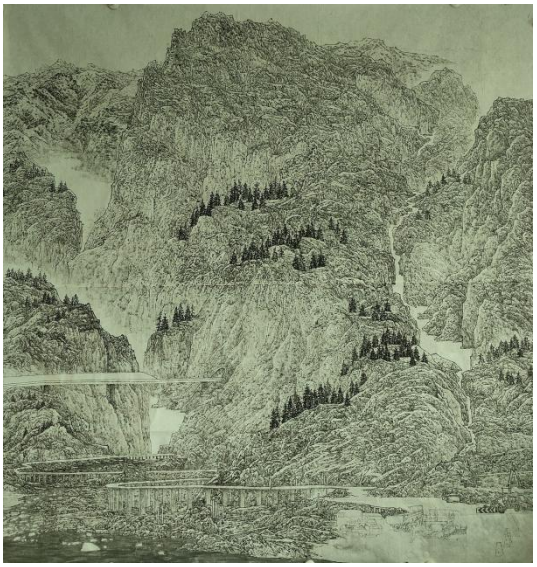


图 3-7 条条大路通边疆（笔者创作布局）

3.2.2 盘桓交错

宋郭熙说：“远望之以取其势，近看以取其质”[①]。西北大漠戈壁之辽阔广大，广大到如无亲身经历，则无法使用语言形容。关于创作时旷远的构图我采用大框架的建构，拉大画面空间比例，使之画面分割为天、山、地，突出西北山川之大的旷远境界，在画面的构建中置入空旷之地辅助强调西北地域地貌的浩渺无垠，但若想体现“旷远”意境并使画面丰富，那么就要在画面的边缘植入具有生命力的物象，这样西北山水画之“旷远”便展现在画面上。以创作《生命的赞歌》（图 3-8）为例，画面中因置入胡杨这种物象，且笔者并不是按照一般横构图倒伏胡杨的角度

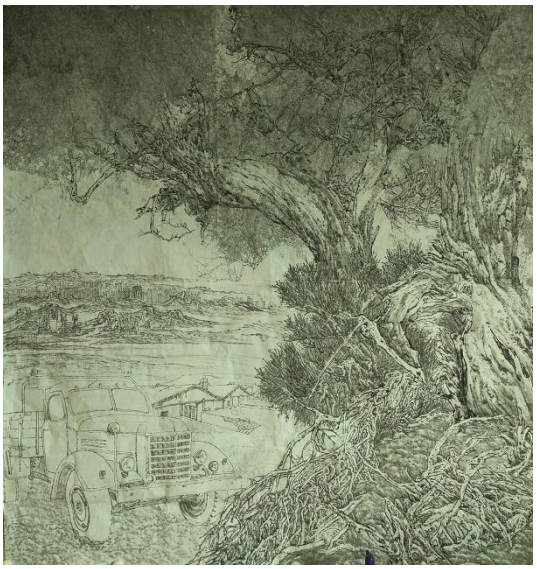


图 3-8 生命的赞歌（笔者创作布局）

[①] [宋] 郭思 撰.林泉高致集•山水訓[M].储玲玲 点校.郑州:大象出版社,2019:8.

构建，而是以方形构图选用不倒的胡杨，这就使得胡杨物象打破了前景与中景的限制，形成一种反平行线的画面布局，呈现出明显的不规律，这与传统布局中的堆叠形成鲜明对比，这种打破界限的布局方式，可以让观众感受到画面物象蕴含的强大力量。

创作中的物象布置是笔者在盘桓交错画面布局中，体现胡杨的生与戈壁荒漠的死，前景胡杨与远景雅丹地貌的凸起挤压着中景戈壁的平缓，在主观理性的意识下物象与物象拼接并有秩序地排列，在矛盾对比中表露出盘桓交错的主观审美。画面布局中题跋的布置也是画面布局的体现，在画面上部题跋横置，利用题跋的情感表达与书法布局可以使画面布局更加饱满，希望观者透过形象，感受到“西北之地，苍茫旷远”的意境。

3.2.3 循次而进

立足于对客观物象的深入观察是主观艺术创作的基础。主观创作也是依据客观物象为基础的创作，创作的关键就是把握主客观关系并控制二者在创作中占的比例，强化共性中的个性。笔者认为“荒远”不应局限于大漠戈壁，凡是处于地广人稀、浩渺无垠之地，皆可应用“荒远之意”。所谓“荒远”笔者认为可以对应传统绘画理论的“荒寒之境”，五代画家关仝，他善用缥缈幽深的雪景山水表现“荒寒之境”如《关山行旅图》。范宽的品《雪景寒林图》与李成的《寒林骑驴图》同样也是建立在“荒寒”的意境之上。但笔者有不同的观点，在上述作品中“荒寒”的意境都是通过“雪景”“寒林”等物象传达出来，寒意有余，荒意不足。笔者以“新三远”理论中“荒远”之意，补足荒意。

关于创作时“荒远”构图首先要选择符合荒寂寒远意境的地貌，画面构成依然是选择满构图，在具体应用上则是选用不均衡的两段式构图，以创作《绝壁嶙峋雪纷飞》（图 3-9）为例，此创作以平行线切割画面，在“齐之又齐”画面布局中提形式美。在画面布局中所有的物象都布置在同一平行线，画面整体布局呈现出规律性，与传统画面布局使用堆叠的方式构建布局形成对比。同时，在布局中鲜明地“循次而进的平行感”。可以让观者在欣赏画面时感受到画家内心的平静画面布局对荒远的追求与画家强烈的自省意识一致，体会于车马喧嚣中追寻宁静。

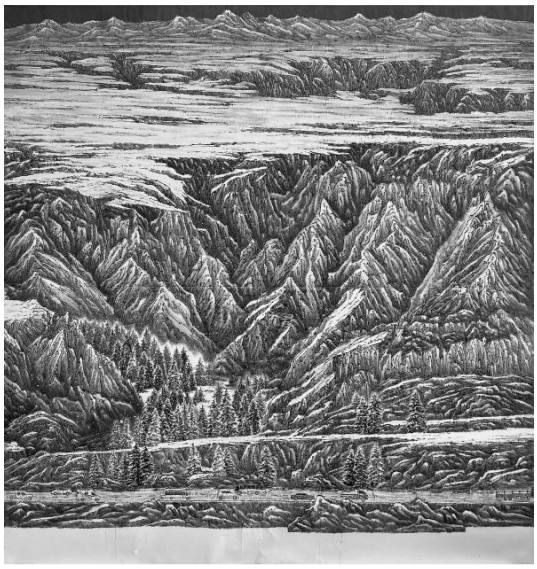


图 3-9 壁立千仞水争流（笔者创作布局）

在画面的布局中，借鉴了西方透视中“近大远小”的规律，将远景物象尽可能地推远，使画面中每一个物象整齐排列在所在的

平行线上，“整齐划一”的布局是画家对“天人合一”思想的追求也是对荒寂寒远的最好体悟。

3.3 新疆山水画的笔墨之法

在前文的论述中，“南北宗”所代表的传统山水画理论在应用于新疆地域山水画表现出明显的不适用，其中就包括了大部分皴法的不适用。在传统中国画理论中皴法是构建物象特征的基础要素，首先要明确皴与皴法是不同的，准确地来说皴是自然界中各类物象结构的肌理，是被概括出的艺术符号。而皴法是山水画中的一种技法，是被广泛总结后形成的程式化总结，是山水画家总结出来并教授后世的技法。若用“西北宗”理论指导新疆地域地貌山水画创作，那么探索出适用于新疆地域山水画的皴法就十分重要，而皴作为最初始的艺术符号就要进行大量的实践探索，以总结出适用于新疆地域山水画的皴法。以下是笔者总结的传统皴法种类，以作辨析。

表 3-1 中国传统皴法概览

皴法图谱	皴法名称	皴法特点
	长披麻皴	长披麻皴善于表现江南土山平缓细密的纹理，用笔中锋为主间以侧锋，画时勾皱的线条遒劲，连勾带皴，浓淡墨一气呵成，淋漓活泼，无一笔滞气，勾皴的线条要参差有变化，疏密有层次。
	短披麻皴	短披麻皴与长披麻皱应该是大同小异，只是勾皱的线要短些亦为中侧锋用笔连续出之，势态和长披麻皱类似。其特点是结构丰润，画时讲求用笔的起落，用墨的浓淡相宜和用线的错落有致。
	解索皴	解索皴是披麻皱的变法，基本上是用变化丰富的线条表现出山石峰峦的苍浑厚重效果，解锁皴的画法要比披麻皱画得更疏松，更细密，效果也更厚重，画时用笔中锋铺以侧笔，要“尖而不稚，劲而不板，圆而不成毛团”。
	牛毛皴	牛毛皴是从“披麻皴”“解索皴”变的皴法，这种皴法因细若盘丝厚若牛毛而得名。特点是用笔纤细飘动，层层编织，反复叠加，杂而不乱，密而不闷，乱中有其规律；用墨时，浓墨淡墨夹杂而用，最后焦墨提神。



乱麻皴 乱麻皴相对于披麻皴来说应该是勾皴的线更细密疏松，结构上不是那么清晰，感觉上是乱而丰富，用笔用墨更是应以干笔淡墨为主，画时要放松，乱中要有条理，如行草中的行草、大草，捷而不乱，一气不断为妙。



折带皴 折带皴画时用侧锋卧笔向右行，再转折横刮，向左行可逆锋向前，再转折向下，勾皴出的墨线如同折带一样，故而得名折带皴。元四家的倪云林最喜用折带皴。



刮铁皴 刮铁皴用中锋重墨勾出山石的外轮廓及轮廓内的石纹纹路，后用不干不湿之笔墨卧锋从线纹边缘向下刮着画。出笔重，收笔轻。每道横纹间要留出间隙，以显凹凸感最后用淡墨笼染，笔触以竖向为主，用笔沉着有力。



大斧劈皴 大斧劈皴主要是表现大块面积的山石。侧锋用笔，从上而下直势皱出，笔迹宽阔、清晰。起笔较重，直势皴出，大斧劈皴由于笔迹宽阔、清晰、简洁，用笔苍劲有力，须如斩钉，方中带圆，形势雄壮。



小斧劈皴 小斧劈皴与大斧劈皴有相同之处，变化之处是勾皴和笔触相对较小，皴擦的变化稍多，简洁明快之中又多了一些丰富厚重。



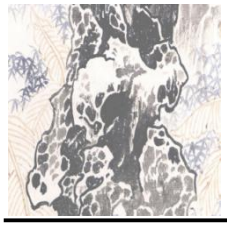
马牙皴 马牙皴是小斧劈皴地变体，一种用方笔勾勒、分割石块结构的方法。因其形奇古多方，且大方块中套小方块，如马牙龇露。小方块聚集的较密者，略似破垣断壁，俗称“败墙皴”，给人以石纹斑驳之感。



拖泥带水皴 拖泥带水皴是将斧劈皴与渲染巧妙地结合起来。这种皴法在用笔用墨上要求浓淡干湿，勾皴擦染，一气呵成，画时要下笔准确，行笔要快慢结合，笔中蘸墨也是从浓到淡，完成后苍劲疏透、清润洒脱的效果。



钉头皴 钉头皴的笔法似介于小斧劈皴与雨点皴之间。将小斧劈的笔触缩小或将雨点皴的笔触放大且出尖，即可成钉头皴。勾轮廓时要方硬，且大小相间。皴时用尖笔，以锋头勾挑，入笔顿、收笔戳，如铁钉之状。

	雨点皴 豆瓣皴、 芝麻皴	雨点皴的画法是用中锋稍间以侧锋的长点形的短促笔触，如雨点小粒，聚点成皴，宛如聚沙成塔，后人因其形似雨点故称其为雨点皴，它能表现山石峰峦的苍劲厚重、浑厚壮观的气势。
	卷云皴	卷云皴的画法是用笔宜干运腕宜圆，力贯笔尖松秀长韧，笔有筋，细而有力，卷云皴在勾皴时一定要中侧锋结合着变化着画用笔的轻重，提按应随山石结构的变化而掌握有度。
	米点皴	米点皴的画法是用含水墨的横点，密集点山，泼、破、积并用，能很好地表现江南山水间晨初雨后之云雾变幻、烟树迷茫的景象。用笔用墨要能生动自然，泼墨的效果可以增加烟雨迷茫之感觉。
	乱柴皴	乱柴皴在画时要用笔硬些，用笔温些，乱柴笔壮而劲，有枯枝折断之意。要掌握好笔锋的变化及用笔的连贯性，这种皴法用笔要放得开，更重视感觉也更具抽象的表现意味。
	荷叶皴	使用荷叶皴时要把握好山峰石壁的大轮廓及主要纹理的变化，有主次，有轻重，有松紧的勾皴，整体效果就如同一大荷叶，而山石的纹理变化就如同荷叶中疏密有致的筋脉。
	抱石皴	抱石皴是将现代山水画家傅抱石的山水画风格与笔墨特征命名的一种皱法，它是用散锋乱笔表现山石山峦的结构，大笔铺开，整体布势连勾带擦染一气呵成。这种皱法要有大局观，动与静、收与放要尤其注意节奏。
	骷髅皴	骷髅皴勾轮廓不宜用长直线，要时直时曲、时凹时凸、时方时圆，以表现出顿挫劲健之感。皴石纹时宜线面结合，意在弹涡皱及鬼面皱之间。[①]

传统皴法与新疆地域地貌对比不难发现许多皴法的适用场景与新疆绝大部分地貌与物象特征并不契合，在传统山水画皴法中只有少数皴法可以应用到新疆地域山水画

[①] 王慧智,王健峰.中国画技法大全 皴法析览[M].沈阳.辽宁出版社,2013:5-49.

创作中，如：刮铁皴、大小斧劈皴、拖泥带水皴、钉头皴、乱柴皴、抱石皴、点皴等适用范围广的皴法。

3.3.1 新疆山水画用笔与皴法

山水画用笔可以分为中锋、侧锋、偏锋几种，在运笔的过程中“一波三折”是重要的技法，在创作新疆地域山水画时运笔的线条都必须具备“笔锋”“腰力”“笔根”，创作中笔法的“一波三折”，其用意在于运笔的种种变化以满足运笔“复”要求。创作中布局的“势”与运笔的“复”二者相互作用，才能使得创作中对于物象的勾勒方可达成“石之转折圆满，笔之起讫分明为合”①的用笔效果。

石涛曾说：“笔之于皴也，开生面也。山这之为形万状，则其开面非一端。世人知其皴，失却生面，纵使皴也于山乎何有？②”山水画创作笔墨皴法是基础，有一套适合新疆地域地貌山水画创作的笔墨皴法非常重要。现今可以参考的皴法似乎只有大小斧劈皴、解索皴、牛毛皴、刮铁皴、乱柴皴略有适合，这些皴法均来自“南北宗”的绘画体系，但寥寥几种皴法无法用于新疆广袤的地域。“西北宗”理论中的“一笔皴”为这一问题的解决提供了可能性。

在姚宗颐先生《中国西北宗山水画说》提到“余数历敦煌，出入吐鲁番，观楼兰之遗址，涉龟兹之残垒，瞩月所见，层山叠嶂，荒草残垒，归而试图之，觉‘山石久经风化，断层累累，而脉络经纬，如阴阳之割昏晓；大辂椎轮仍在’。知非别创一皴法，不足以状之。”③文中提到以现有的“南北宗”技法体系难以解决新疆地域地貌中山石层次结构繁复的问题，关于如何去表现新疆的山石结构，饶宗颐创造性地提出了“一笔皴”技法（图 3-10），“一笔皴”与多种皴法交相使用可以准确地表现出新疆地域地貌特色，以解决“南北宗”技法在新疆地域地貌山水画的不适用问题。“一笔皴”是“西北宗”理论独创的，游离于“南北宗”理论体系之外。“一笔皴”的应用对新疆地域地貌山水画具有重要的意义。“一笔皴”在笔者的理解中是一种综合性皴法，在起承转合、轻重缓急的用笔中融入多种皴法用笔与傅抱石的“抱石皴”在理论上有相似之处。“一笔皴”融合了皴



图 3-10 姚宗颐 龟兹大峡谷（局部）

① 黄宾虹.黄宾虹山水画要义[M].上海:上海人民美术出版社,2016:45.

② [清] 石涛 著.石涛画语録 皴法章第九卷[M].竇亚杰 编注.杭州:西泠印社出版社,2006:58.

③ 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

法与用线矛盾，“一笔皴”要求用笔勾皴与用墨浓淡干湿均在“一笔”完成。姚宗颐先生提出的“一笔皴”技法，在笔者的实践应用下得出，“一笔皴”在画面应用中对画家自身能力要求极高，对传统技法的使用非常熟练的前提下，才能使得勾皴与用墨的浓淡干湿一笔画出，这在新疆地域地貌山水画应用有一定局限。

在笔者的认为中，“一笔皴”是一种创造性皴法，但新疆地域地貌山水画并不是仅用“一笔皴”就可包罗全部。传统皴法乱柴皴、斧劈皴、刮铁皴、披麻皴虽可应用新疆地貌，但全部照搬只会引起皴法的水土不服，如要契合新疆地貌元素，就要在传统皴法的基础上求变，所以在笔者的创作实践中以一笔皴为主以变种的乱柴皴、斧劈皴、刮铁皴、披麻皴为辅以其符合新疆地貌特点。在创作实践中也可引用设计领域中构成的概念，构成作为一种主题性的风格，即是把点、线、面进行排列组合，形成新的造型。如果造型方法引入新疆地域地貌皴法的探索中，想必可以符合艺术表现的程式和符合视觉美感的审美情趣。

从艺术的成就、作品的影响等多方面来讲，“西北宗”理论远远不及“南宗”“北宗”。于山水画的传统理论来讲，确立“西北画派”亦或者“新疆画派”仍需长时间的探索。对新疆本土画家而言，可以借助“西北宗理论”确立自己的笔墨风格，于中国传统山水画而言，可以为中国传统绘画体系提供新的思路。长期以来，源于“南北宗”理论的传统笔墨在适用于新疆地域地貌山水题材表现出的无力，我们表现新疆山水的形与质惯于运用传统笔墨的技法，对于新疆山水画而言这可能本身就是误途。姚宗颐先生提出的“西北宗”理论很有可能为新疆地域地貌山水画的适用这一问题的解决提供了可能。

笔者一人之力构建出完整的“西北宗”理论与新疆山水画的画法体系实属困难，所以下文在山石、树木、沙漠、戈壁、雅丹与其他题材的角度以新疆山水画创作已有成就画家的作品分析其成熟画法。

3.3.1.1 山石

新疆地域地貌石质结构明显，近些年诸多画家经常来到新疆地域地貌观察写生，对新疆山石的特征有了深入且明确解析，表现新疆地域地貌山石的用墨上，运用焦、浓、淡墨的交替皴擦，用于表现山石的纹理结构。新疆地域地貌的山石有独有的特征，以天山山脉为例，天山在厚重的山体顶部覆盖着一些植被，半坡及山脚遍布塔松，再无塔松的山坳，坡上乱石杂草散布。在表现天山地貌的时候就需要归纳总结天山山石特征，概括提炼天山的特色元素，在普遍性寻出特殊，新疆地域地貌创作的作品中的用笔用墨相同的就是用笔刚劲，且新疆山石的绘制更适合用墨色去表现。例如：谢家道的《天山人家》。

谢家道先生师从陆俨少、潘天寿两位国画大师，来到新疆之后，吸收汲取了“长安画派”的绘画理论，将“南北宗”体系理论与新疆山水相融合，形成了具有粗犷、浑厚、朴实且刚劲的画风，成为新疆地域地貌山水画的开拓者之一。他的作品有“半边一角”之感，更有石涛的笔意，经过长期对新疆地貌特色探索和创新，推陈出新，创作出了传统意味与新疆地貌融洽而成的作品，填补了中国山水画西域风貌的空白，被誉为现当代最杰出的边塞山水画家。作品《天山人家》（图 3-11），整幅画面用笔变化万端，近景的山石用笔粗硬刚劲，似入木三分，山石以刚劲的笔锋勾勒，斧劈皴横笔阔扫山体结构或用散锋笔法勾皴，加以破墨法和积墨法，横抹斜拖，实处笔触明晰，笔力透纸。画家运用了“南北宗”技法斧劈皴与米点皴与天山特色的地貌特征相结合，成功表现出新疆山水，画家在对新疆地貌山水创作的同时也构建出了数种新的皴法，这就是传统皴法与新疆特色地域地貌相结合产生新的笔墨情趣，形成独具地域特色和时代气息的新疆地域地貌山水画。



图 3-11 谢家道 天山人家（局部）

笔者对《天山人家》的山石结构进行分析后，进行了一系列的笔墨实验（图 3-12），发现新疆山石结构大块且表面粗糙用线宜方正，用笔宜渴笔中锋勾勒轮廓，辅以小斧劈刻画及山石结构，最后使用偏锋干笔皴擦，这样基本可以对山石形貌有一个准确的刻画。



图 3-12 山石（笔者绘制）

3.3.1.2 树木

新疆地域树种众多，其中最典型的树种为胡杨、塔松。下文以创作中涉及的这两类树种为例，阐述其皴法以及如何应用于新疆地域山水画。

胡杨又称异叶杨，因其叶子在新出时、长成时以及老胡杨的叶子是三种不同的形态。是能生存在沙漠中的唯一的高大树种，也是戈壁滩中唯一可以不借助人力而成林的树种。现在人们最耳熟能详的就是三个千年，不死、不倒、不朽的胡杨。在当代的语境中，胡杨作为新疆的名片之一，被赋予了更深层次的人文精神。

但要怎样使用山水画的技法来表现胡杨，什么样的笔墨程式适用于胡杨，这是许多新疆画家在面临运用表现胡杨皴法时深深无力的问题。纵观中国传统美术作品，在

其中寻找胡杨的既成笔墨是不可能的，地理的遥远与文化传播的不便以及胡杨所处的地理环境，就不允许古代胡杨入画的可能性，但可以在历代美术作品中找到古人对其他树种的刻画。如北宋张择端的《清明上河图》中的古树，此图虽是一幅工笔画，也并非把古树作为主体塑造，但画中的古树用笔刚劲有力，树身线条为委婉回转，直笔淡墨皴擦树干，使其树身尽显古树的遒劲老硬，更妙的是古树的顶端长出条条嫩枝更似胡杨，这就为现代画家找到了古树的笔墨语言程式。

周尊圣的胡杨创作《胡杨的传说》（图3-13）中，大漠戈壁的风沙已经将干枯胡杨打磨得瘦骨嶙峋，枯槁的树皮只有几块还贴在树干上，画家在刻画胡杨的轮廓时，使用中锋浓墨行笔勾勒而出，线条质朴粗犷，在刻画胡杨的特色枝干时较多地运用散锋和颤笔的方式，行笔时顿挫较多以表现树干的转折。勾勒胡杨的行笔不是笔尖轻点，而是中锋大力以笔肚用笔，这样可以更好地表现行笔的力量。



图 3-3 周尊圣 胡杨的传说（局部）

笔者在对胡杨皴法的学习中，认为胡杨树皮干裂纵横与碎裂的石面类似，在进行胡杨的笔墨实验中（图 3-14），用线宜曲折体现胡杨树干的嶙峋沟壑，用笔宜渴笔中锋勾勒外轮廓，胡杨的瘤疤处使用侧锋重墨围绕刻画以增强了胡杨树干的质感。或边勾边皴，或多以侧锋浓墨更或者散锋直接勾勒，用笔跳脱，皴笔笔断意连，变种斧劈皴或刮铁皴用于树皮纹理的刻画。



图 3-14 胡杨（笔者绘制）

新疆的松树在造型上与常见的赤松或马尾松在形貌特征上是有很大差距。新疆的松树层叠成塔形，被称为“塔松”。且塔松的松针排布与红松或马尾松针呈扇形，天山塔松松针叶成单个排布，平行错落在质感上在枝干上。塔松的树干虽也呈皲裂状，但并不适用传统绘制松树时使用的圆圈状鳞皴，所以在刻画新疆塔松时套用传统的鳞皴并不适用。塔松树干昂立，顶风雪，耐严寒，挺立而不弯折，终年保持深绿色，就如同传统绘画中的梅竹，在新疆山水画家眼中，塔松是独具新疆特色的“比德”对象，在长期的创作实践中，新疆画家摸索出了许多表现塔松的笔墨语言。“松针若写楷，横

点若写隶，半菊若写草，圆圈若写篆。”[①]《柴丈画诀》中的这句话用于上，就不甚合适。

邓维东的作品《天山飞瀑图》（图 3-15）就刻画了新疆的塔松，画家用笔沉着稳健笔下的塔松刻画出新疆特色，在布局上把昂首挺立的塔松置于主位，以粗硬刚劲的中锋行笔勾勒主干，辅以散锋竖皴或干笔侧锋皴出树身结构，并使用类于“一笔皴”的皴法在一笔中体现皴法的干湿浓淡，细节处依树身结构淡墨皴之，体积感与质感一笔体现，至于松枝与松针的刻画则运用多种皴法，松枝以重墨中锋用笔，画出弹力十足的质感并以中锋勾勒碎小枝条，运用点墨散锋点皴出塔松的松针。且画家有时使用渴笔侧锋干皴树身，以一种意向化的笔法刻画塔松，用笔虽少，形神皆备，用笔形成的疏密关系使松身有一种山石刚劲的效果，令人觉得虽寥寥数笔，松枝已繁茂成林。细品邓维东，体会到一种“一树一态数百树”，笔动处挥洒笔墨，尽显天山塔松的苍莽挺立。



图 3-5 邓维东 天山飞瀑图（局部）

笔者在对塔松的皴法学习中，寻找造型独特且结构清晰的塔松以实景入画的方式仔细琢磨，在进行塔松的笔墨实验中（图 3-16），腕力的运用很重要，运腕点动，力贯指尖，层层点叶，笔密而层次，墨厚而不死，松枝散落间散，疏密得当。在墨点的构成中，松针的密与主干地缓，松针间的浓墨运用与树干的一笔干皴形成了皴法上的比对，将塔松的枝叶繁茂，气势雄伟跃然纸上。



图 3-16 塔松 （笔者绘制）

3.3.1.3 沙漠戈壁、雅丹地貌

周尊圣老师也善画大漠，在作品《大漠无声》（图 3-17）中平坦的沙地中使用浓墨侧锋的寥寥几笔画出嵌入土中的石块，将大漠地貌凝练概括为一条条富具有韵律感的线条，



图 3-17 周尊圣 大漠无声（局部）

[①] [清] 莫友芝 著.郘亭书画经眼録•附録卷下•龚半千画法并柴丈画说册页•柴丈画说[M].张剑 点校.北京:中华书局，2008:426.

运用没骨技法用墨配色，运用生宣遇水的特性刻画出沙漠的块面特征，形成一种沙在流动的感觉。沙漠也分为多种特征，特征不同表现手法也各不相同，根据客观物象的不同，概括处理。沙漠地貌浩瀚无垠，至于画面天生就具有极强的视觉冲击。



图 3-18 戈壁 （笔者绘制）

笔者在对借鉴大漠绘画技法对广袤无垠的戈壁地貌进行构建（图 3-18），把握住戈壁看似一马平川实际稍有起伏的结构，使用“一笔皴”对结构进行皴擦，在少量地方使偏锋干笔皴擦，在运笔上，宜用舒缓且有变化的线勾画轮廓，用淡墨对结构稍加罩染，使其色墨统一。

新疆是中国雅丹地貌分布最多的地区，雅丹地貌主要以风蚀形成大部分伫立在多风、少雨、干旱的地方，而在中国传统山水画中，与之前情况类似，地理的遥远与文化传播的不便以及戈壁所处的地理环境恶劣，在生产力不发达的古代，雅丹入画的可能性微乎其微，在建国后，在新疆山水画中历经数位画家对雅丹的地貌的探索，雅丹地貌以其独特的特点在新疆山水画中占有一席之地。其实对于新疆山水画家而言，无论是青绿苍翠，还是苍茫浩瀚，新疆是一处绘画的宝地，新疆所具有的苍茫、粗犷、辽阔深深吸引着画家的创作欲。舒春光先生更是把雅丹地貌画出了自己的特色，《楼兰驼阵》（图 3-19）是画家雅丹地貌中比较具有代表性作品。画面中用笔粗放但带有细腻，画面中的雅丹地貌运用了没骨矾水法，前景用笔饱满以阔笔横扫，根据雅丹的特征又运用使用回转的笔法，反衬出景前雅丹特色的蘑菇头特征，没骨法在雅丹地貌的山顶、山体及画面右侧戈壁滩大量运用，在画家手中“魔鬼城”就像一座高大宏伟宫殿。



图 3-19 舒春光 楼兰驼阵（局部）



图 3-20 雅丹（笔者绘制）

笔者在进行雅丹地貌的笔墨实验中在远景雅丹地貌的皴法使用中（图 3-20），因雅丹地貌的地质结构多横向结构所以在用笔中以中锋运笔勾勒。皴法运用斧劈皴与淡墨刮铁皴相结合，在地貌结构的衔接处使用散锋

干笔擦出砂石的肌理，结构的刻画以浓淡墨的实虚结合为主，用沙点皴辅助结构的刻画，最后营造出雅丹山石沧桑厚重、浑厚有力的特点。

3.3.2 新疆山水画用墨之法

“叠经试写，以为可用乱柴、杂斧劈及长披麻皴，定其轮廓山势，然后施以泼墨运色，以定阴阳[①]”。文中指出了“西北宗”理论应用于新疆地域地貌山水画的用墨之法泼墨法，泼墨法是中国画所特有的绘画技巧，泼墨法具有很大的偶然性，这就要求画家在对笔墨技法有深厚的绘画功底与对水墨有很强的把控，以及对画面墨色的构成有极强的想象力与图形感知力。

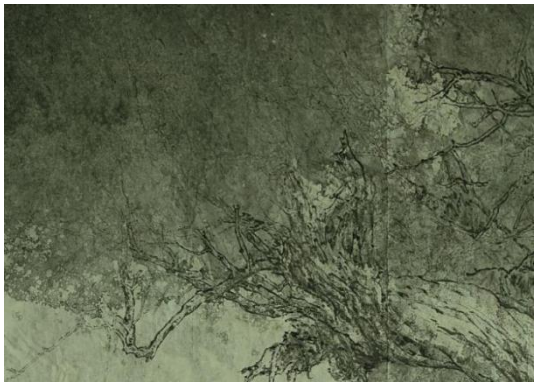


图 3-21 无悔的青春（局部 笔者绘制）

在对新疆地域地貌山水画的创作中，笔者运用“大泼墨法”（图 3-21），在泼墨之前反复构思一个可能的画面效果，画面中哪里墨色重哪里浅，哪里需要留有气口，这样才会在泼墨时做到心中有数，笔者使用泼墨法创作作品习惯于在画面构图已完成的基础上，使用牛奶喷洒封底，待牛奶干后，先使用大碗调好中墨直接倾倒于画纸之上紧随毛笔引导，根据考虑好的墨色浓淡度，引导墨的聚集流散，使之形成一个大概的形状，等到二三次泼墨时根据既有形状由势造境，在反复泼墨中控制住画面松紧与虚实关系，直至墨色构成别致、黑而不闷。在创作《无悔的青春》时笔者有意识控制墨的流淌使之形成斑驳的效果，泼墨在创作中主要集中于画面上部自上而下以不同墨色泼洒，只留少许斑驳作为气口，避免画面闷死在泼墨完成干透后重墨勾画主枝使之与背景区分，保留部分与墨色同化的侧枝，这样做可以使画面重心更加凝聚，画面的虚实与松紧也得到了体现，画面的节奏就有了通透、明快的感觉，同时增强了水墨韵味。陕北地区山脉的主要审美特征为雄、奇、险，因此要想对陕北山水画进行研究与创作，必然要先了解它的自然环境、地貌特点以及地缘文化等，从多个方面来进行探索研究，对比发展前后出现的变化，在这个过程中加深对该区域自然规律、地理特征的认识，把握地貌、山石和代表性建筑等表现对象的形体结构，为创作打下基础、找准方向。

---

① 饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究,2006(06):10-12+1-4+229.

除姚宗颐先生提出“西北宗”山水画应使用泼墨法外，笔者认为“积墨法”（图 3-22）也非常适合应用于“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画创作。新疆地域地貌的主要特征是雄浑、厚重，使用泼墨法尚需反复泼洒以构建画面效果，积墨法的层层积染，反复皴擦，足以把新疆地域地貌的特点与气势构建出来。积墨法还有一个优点就是对画面进行反复积染，在创作的每一个阶段如对画面效果不满意，就可继续进行积墨处理，直至画面完整且丰富。



图3-22 壁立千仞水争流（局部 笔者绘制）

新疆地域地貌山水画不同地域具有不同的特征，在使用积墨法时根据不同地域特征，在用运笔上需要灵活运用，牢牢掌握住“一波三折”运笔要领，将运笔的“复”体现于积墨中，如此，布局的“势”与运笔的“复”二者相互作用，画面就会体现得十分饱满，新疆地域地貌中雄浑、厚重、磅礴、阳刚的特征融入画面越多，积墨法构对画面的表现力就会越充足积墨越丰富，画面光彩则越足。

第四章 “西北宗”理论与新疆山水画意境的构建

新疆地域地貌题材的山水画严格区分应属北方山水，有着北方山水的共性：雄浑、阳刚、悲壮、荒寂等等。新疆地域地貌是新疆山水画家抒发情感和表达画家对艺术认知良好的载体。意境要通过客观物象进行表现，作为创作主体对客观事物的认知程度及对中国传统美学理论的认知会影响作品中的意境表现。山水画的创作表现自然风貌只是“皮相”，关键是要进行意境的表达。在“西北宗”理论中“新三远”不仅仅是观察、布局之法，更是意境的构建之法的体现，所以接下来将从情与景、主观与客观等角度“西北宗”理论与新疆山水画意象系统的构建。

4.1 磅礴阳刚

叶朗在《中国美学史大纲》中讲：“在《易传》影响下，中国古典美学把美分为两大类：壮美和优美，或阳刚之美与阴柔之美。”[①]新疆地域地貌题材山水画创作中体现最多的阳刚之美，这或许与新疆大地所蕴含的气质有关。在诸多前人创作的新疆山水画，创作的绝大部分作品是体现新疆山川大地阳刚之美，尽管表现每个人创作方式和表现角度不同但色彩浓烈、气势雄浑、浩荡广阔等新疆特有味道，已经开始表现。阳刚之气是新疆地域地貌的构造本身所带有的，如天山山脉莽莽万重与连绵不绝，山体中随处可见崩裂的山石结构。虽然新疆地貌中没有华山险峻也没有黄山奇秀，但却独有其气势的雄浑磅礴。在上世纪八十年代前期周韶华就呼吁山水创作应表现“民族魂”，表现中华民族的内在精神力量的同时，追寻汉唐风貌。他的观念非常符合当代新疆山水画创作的主题。随着新时代经济、文化、思想、审美等各方面的逐渐改革，在山水画创作方面新的审美要求，这就督促新疆山水画表达符合当代的意境。

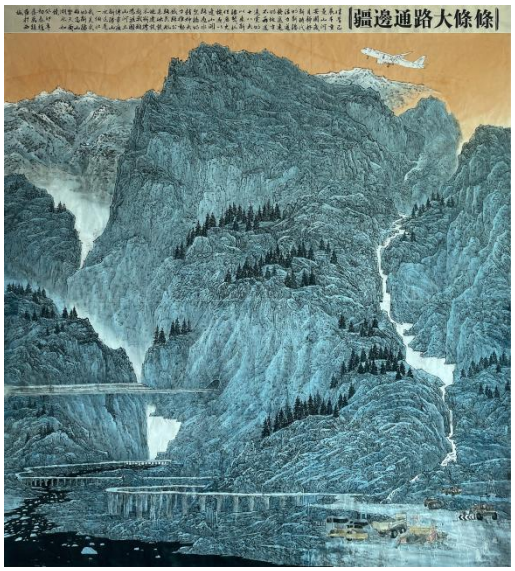


图4-1 壁立千仞水争流（笔者创作）

“穹远”在“新三远”的阐释中意味表现新疆山脉莽莽万重与连绵不绝（图 4-1），而“莽莽”二字也蕴含着山势厚重、刚劲、雄浑的含义，

[①] 叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1986:46.

莽莽万重之穹远，正符合北疆地域地貌特征。在画面意境的构建中采用方形构图把北疆地貌厚重的山体充满画面，以营造顶天立地且雄浑厚重似丰碑的感觉，但“穹远”不只有“莽莽”“万重”之意也要在画面中体现出来，“万重”意在表现山脉连绵不绝之势，所以远山的构建也是重点，在借助前景山体的遮挡将远山结构弱化并逐远延伸，以营造出山外有山无穷尽也的感觉。“穹远”作为观察、构图、意境之法只是把握画面主要的感觉表现，影响画面丰富的点景不在其范畴之内，所以为表现画面已经完整，在画面构成上多用曲线及弧线进行交叠错落。在最终的画面效果希望观者在观看时体验到一种厚重如山、仰望丰碑般的感觉，在造化无极的天地中对现代生活的压力得到释放。

新时期以来，新疆地域地貌绘画题材意境的构建应当做情与景的统一。新疆的山川大河、盆地沙漠无一不是优秀的“情与景”的表现对象，开始的传统山水套用到新视觉图式的变革再到艺术创作转变为蕴含人文精神的表现，最初的以悠远静谧意境的创作转为以新疆地域为载体表现民族的精神的创作，且新疆山水的磅礴阳刚气质不同于阴柔秀美的画风，新疆更适合表现一种精神的象征，如生命的不屈、生存的不易等等。

如若论起山水画雄浑、磅礴的感觉，笔者认为要从北方山水荆浩、关仝伊始，但自从董其昌的“南北宗论”山水画做出细致区分为“文人画”与“院体画”后，雄浑壮美的北派山水就一直不被推崇，重笔墨情趣的“文人画”成为山水画创作的最终目的。然改革开放至新时代以来，随着社会的发展，中国国力的不断强盛，人们也逐渐倾向于雄强浑厚、质朴大美意境的山水画创作，山水画不再是只追求笔墨韵味的附属，而是表现出一种浓烈的时代精神。而对于新时代雄强浑厚、质朴大美意境的题材的选择，新疆地域地貌是很好的“取景”地，如要创作出具有大美新疆特征的山水画作品就要求画家的主观思想与性格切合新疆风貌，这样在“情与景”“主观与客观”的创造中，画家就会不自觉地在表现新疆之美，这是新疆地貌本身的气质使然。

4.2 苍茫悲壮

艺术扎根生活，在生活中体悟旷远，才能真切感受到自然兴衰的苍茫悲壮。只有当走在西北苍茫浩瀚邈远的戈壁大漠上，目光所至除了荒芜别无他物，除了风声在旁脚下砾石相伴，在空阔静寂的戈壁中无一人、一鸟、一兽、一木仿佛是死亡之海，抬头望去，茫茫的戈壁之中，浩瀚无垠，空旷至极。自古至今，中国的美学思想从不缺乏苍茫悲壮的审美意境，苍茫悲壮体现的就是“旷远”的意境，王维在如《使至塞上》中写道：“大漠孤烟直，长河落日圆”[①]。“旷远”在笔者的理解中其实对意境的构建意

[①] [唐]王维 撰.王维集校注•前言[M].陈铁民 校注.北京:中华书局,1997:8.

义不大，没有人文背景的支撑，“旷远”只是对空间的无限扩大，那么“旷远”的意义何在？笔者认为“旷远”是“空”“空”何来意义，如果要让“旷远”饱满起来，做到苍茫悲壮的展现，那么就要在“旷远”中注入新的概念，庄周曾说“方生方死，方死方生”循环往复，周而复始，生死相互转化，“生与死”的概念与“旷远”融合是否有可能将意境再往前走一步？如果“旷远”代表“死亡”“旷远”到极致，便是“生”，对于“旷远”而言，生死交替往复，死亡之后仍有新生继续勃发，“旷远”之意不在死亡而在于生发。

在“旷远”情景下的《生命的赞歌》《无悔的青春》两幅创作（图 4-2）中“苍茫悲壮”的意象贯穿始终，“旷远”在“新三远”阐释中代表着渺无人烟，这也符合胡杨所在地域的环境刻画，所以当胡杨作为创作的主体，可以构建出胡杨以一种不屈于天地之间的精神屹立荒漠，胡杨的枝干早已在与风沙的磨砺与烈日的炙烤下脱落，树干在岁月的侵蚀崩裂，但胡杨还在屹立，在枯槁中体现的岁月的沧桑。雅丹地貌虽在创作中作为辅助物象，可以使画面饱满丰富，还可以使画面在布局与意境进一步升华。

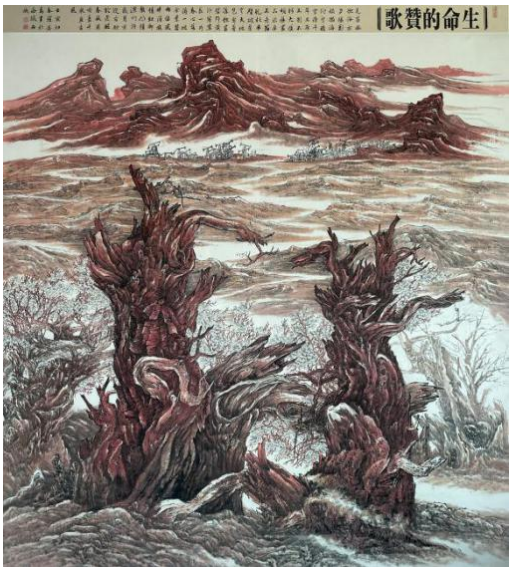


图4-2 生命的赞歌（笔者创作）

茫茫的戈壁大漠之中，唯有胡杨屹立。胡杨自强不息，坚韧不拔精神，张扬不羁敢问天的形体加之幽深旷远的戈壁滩二者组合会让人们感知到胡杨精神的迸发，胡杨虽身在恶劣的环境，饱受烈日灼烧与风沙侵害，仍能在枯朽的树干生发出不屈的新枝。茫茫戈壁，唯有胡杨坚持，旷远之间，唯有胡杨屹立，胡杨不屈于天的精神让人感到觉得生命的神奇与宝贵。“旷远”借胡杨而意境深远，胡杨借“旷远”屹立生发，对于生命而言，生死交替往复，死亡之后仍有新生继续勃发，“旷远”之意不在死亡而在于生发，将胡杨的生命力融入“旷远”之中，无论是“千磨万击还坚劲，任尔东西南北风”还是“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”，“旷远”与胡杨的结合都可以表现得入木三分淋漓尽致，可以给观者带来热烈的视觉体验。胡杨在死亡中体现的沧桑之美，在新生中蓬勃生发。

4.3 荒寂寒远

立足于对客观物象的深入观察是主观艺术创作的基础，自然主观创作也是依据客观物象为基础的创作。创作的关键就是把握主客观关系把握二者在创作中的占的比例，

强化共性中的个性，现代语境下的表达意境已不像古人一般寄情山水。古人大多是在仕途受阻时喜欢归隐山林，进而创作出符合主观心境的作品，但现在的情境不同，寄情于山水就有了更多的选择，荒寂寒远体现的就是“荒远”的意境，岑参在《碛中作》写道：“走马西来欲到天，辞家见月两回圆。今夜不知何处宿，平沙万里绝人烟”[①]。诗中描写的场景正是荒寂寒远的意境，“荒远”不应局限于大漠戈壁，凡是处于地广人稀、浩渺无垠之地，皆可应用“荒远之意”。所谓“荒远”笔者认为可以对应传统绘画理论的“荒寒之境”，五代画家关仝，他善用缥缈幽深的雪景山水表现“荒寒之境”如《关山行旅图》。范宽的作品《雪景寒林图》与李成的《寒林骑驴图》同样也是建立在“荒寒”的意境之上，但笔者有不同的观点，在上述作品中“荒寒”的意境都是通过“雪景”“寒林”等物象传达出来，寒意有余，荒意不足。笔者以“新三远”理论中“荒远”之意，补足荒意。

从古至今，对荒寂寒远的追求与画家的自省意识一致，于喧嚣中选择追寻宁静，以达超尘豁达，随着城市化进程的快速发展，在如此紧凑的生存压力与宁静的山野矛盾冲突时，追求荒远的宁静，人们开始从城市到乡村再到山野的撤离，二者之间发生的冲撞使荒寂寒远愈加符合现代人对于宁静的追寻。在“荒远”情景下的《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》两幅创作（图 4-3）中“荒寂寒远”的意境贯穿始终，尤其是城市高速发展，生活压力如此之大，进行现代山水画的创作以期获得精神上的满足，这就要求探寻出一条新的美学逻辑，做出新的意境表达。当然，不能否认的是一些画家面对现代城市的高度发展，怀念以前的农耕生活，想要在画面中寄寓于心中的田园生活。但更不能否认更多的画家也在积极地从现代生活的角度去看去表达描绘。如何用现代语境创新现代山水程式，进而创造出现代语境下的意境，这就需要“笔墨当随时代”。



图4-3 绝壁嶙峋雪纷飞（笔者创作）

新疆地域地貌题材山水画如果想要绘其形而凝其神就离不开主观把控，主观思想包括对地貌的审美、客观物象的造型、物象背后的象征、布局形式、画面运用的笔墨以及画面中凝练的精神等，没有客观物象作为画面支撑，主观思想的把控就失去了意

[①] [清] 沉德潜 选注.唐诗别裁•卷十九•七言绝句•岑参•碛中作[M].北京:中华书局,1964:114.

义，纯粹的主观绘画，对新疆地域地貌山水画并不适用。如按美学的角度看艺术作品。创作画面的再现离不开创作者的主观能动性，由此再现的真实不是客观物象的真实，而是艺术的真实，艺术的真实是不同于生活的真实。

根据此章对“西北宗”理论与新疆山水画意向系统的构建从“磅礴阳刚”“苍茫悲壮”“荒寂寒远”三个角度阐释了“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画不同物象意境的构建，通过磅礴阳刚论述了当代新疆山水画意境如何贴合创作。在“荒寂寒远”中论述了新疆地域山水画意境一定要把握住新疆独有的人文自然情怀。创作中意境的产生必然是心与物的结合、主观与客观的结合，再现与表现的结合。没有了主观意识地指导客观物象的创作就缺少了意境产生的前提条件，没有画家主观意识的审美情趣、没有艺术风格加持、只是单纯木讷地表现客观也没有意境可言，立足于对客观物象是主观艺术创作的基础是把握主客观关系，强化共性中的个性的关键。新疆更适合表现一种精神的象征，如构建一种民族魂，生命的不屈、生存的不易等等。理解我们所处的时代，把握住时代精神，我们才能做出更与时俱进，符合新时代的选择。在接受时代传达出的思想的同时，也要进行反思，现代人们精神匮乏，当传统与创新并立，如何解开理性的压制，重新找回艺术的精神价值，从而注重人内心的精神，将艺术精神注入当代的山水画的创作中，才能创作真正符合大众心中的艺术作品。

第五章《映像天山》系列作品的创作实验

本章意在“西北宗”理论的指导下对新疆地域地貌进行山水画创作尝试，使新疆地域地貌题材山水画创作呈现出全新的面貌。笔者根据新疆地域地貌特征、人文背景以及个人主观情感，以系列创作的三个角度穹远：《穹窿之下》《条条大路通边疆》笔墨实践；旷远：《生命的赞歌》《无悔的青春》笔墨实践；荒远：《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》笔墨实践，探索“西北宗”理论画法与意象在创作中的应用，以不同角度的实践创新将新疆地域地貌山水画题材创作推向更高峰。

5.1 穹远的画法实验以创作《穹窿之下》《条条大路通边疆》为例

新疆天山北麓（之后文中简称北疆）能够入画的题材很多，北疆绘画资源也很丰富，相对于南北方地貌而言北疆地域地貌是非常具有特色的，在这片穹隆下，把高峰、盆地、严寒、酷暑，荒凉到极致却与生命的勃发完美地置于一地，可以说北疆的独具特色的自然风貌与人文景观激发着画家去探寻新疆大地背后厚重雄宏的艺术魅力。北疆的地域地貌差异之大、植被分布与种类繁多、各民族生活方式、各地域文化差异及各地畜群种类等等方面，新疆地域所蕴含的景观与人文都呈现出与内地景观人文截然不同的风格。

新中国成立至今，众多前人的画家都立志探索出适合新疆地域地貌的新技法和独特的艺术语言。本节在“西北宗”理论的指导下对北疆地域地貌进行山水画创作进行实践探索，进而使新疆地域山水画创作呈现全新的面貌。笔者意在继承传统绘画技法的同时，根据北疆不同区域的地貌特征、民族风情以及个人的主观情感，探索新疆地域山水画，作为新疆山水画创作的新生代力量，要不断努力创新以不同角度的实践创新将新疆地域山水画的创作推向更高峰。

5.1.1 地貌特征

北疆地域地貌有冰川雪峰、高山裸岩、耐寒塔林及面积广大的草原，四种交相融合成垂直自然景观构成，正是因为地貌差异使得北疆地域形成了俊美的自然风光。由于新疆所处的温带大陆性气候在北疆区域形成了众多地域地貌，产生的特殊的地貌差别塑造了北疆自然景观在不同地域的复杂环境下奇美的色彩景观。例如有天山的雪峰与秀美的河谷，乌尔禾壮观的雅丹魔鬼城与沧桑不屈的胡杨，又被誉为“大西洋最后

一滴眼泪”的赛里木湖与中国最美最险的独库公路，更有色彩烂漫的喀纳斯与旷远浩瀚的可可托海，亘古洪荒与生机勃勃同在，这使得北疆地域地貌呈现出多样的美感。以实景举例，笔者就读的石河子大学距天山山脉较近，附近的天山地貌景观（图 5-1、图 5-2）带提供了极好学习揣摩天山山石形貌的写生地，加之本科与研究生就读期间学校组织或自驾前往阿勒泰、伊犁、吐鲁番、哈密进行写生，亦积累下极多的素材以用于把握新疆地域地貌的独特性。



图5-1 肯斯瓦特 （笔者自摄）



图5-2 鹿角湾 （笔者自摄）

在如此充足的素材支撑下，思考传统山水画技法与新疆山石形貌的结合，对以实景入画为基础的创作提供足够的素材。新疆山石结构如直接套用传统技法那么画面效果与情境就与传统山水画并无区别，新疆地域地貌的独特性就荡然无存，如想表现具有新疆地域特征的新疆地域山水画。关于“穹远”应用于北疆地域地貌，首先是要融入实景入画的创作理念，古人云：“师古人不如师造化。”正是此理，只有深切地体验自然，以自然物象为根据，通过写生转变为创作，并立足新疆本土地域的审美特征，开辟出新疆地域山水画的新画法，画出不同于传统山水技法情境且独具新疆地域特色的山水画作品。以笔者历年写生作品为例（图 5-3、图 5-4）。



图5-3 南山写生（笔者写生绘制）



图5-4 铁热克提写生（笔者写生绘制）

5.1.2 创作构思

中国山水画历代绘画理论都注重“笔墨当随时代”。在长期发展中，不同的题材内容也在不断地丰富扩展山水画理论，表达画家内心深处的主观能动性最重要的就是创作题材的选择，在创作素材充裕的情况下，“穹远”构成的北疆地域地貌就常为顺理成章地选择。

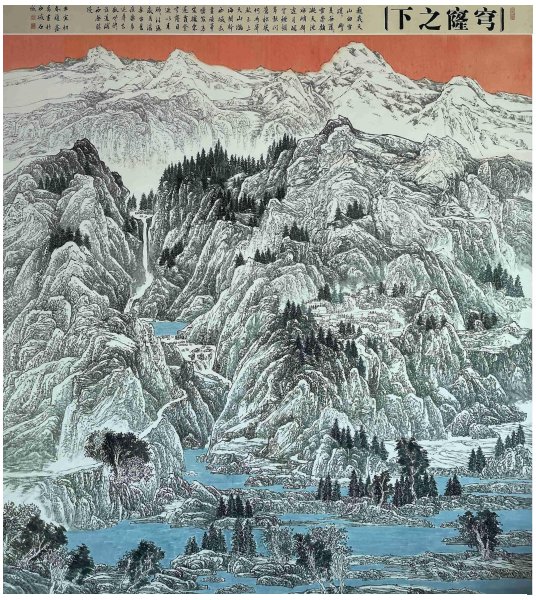


图 5-5 穹窿之下（笔者创作）

天山作为新疆三大山脉之一，自然在北疆地域地貌山水画创作题材的选择中位列第一，天山山脉在我国境内长度约为 1760 公里，山体高耸、延绵不绝的天山山脉正是“穹远”布局的重要表达对象，这为物象选择提供了素材，《穹窿之下》（图 5-5）作品的“穹窿”一词取自晋葛洪《抱朴子·喻蔽》：“若如雅论，贵少贱多，则穹隆无取乎宏焘，而旁泊不贵於厚载也。”①“穹窿”代指天。天山古代别称“白山”，在天清气朗时南望山体隐于空中只有一山尖可以看到，看起来就像山浮于天上，故取名天山取《穹窿之下》就是指天山之下的地域地貌，画面主要的物象选择也是天山北麓地貌景观，以天山作为远景，以天山山石结构构建画面主体，近景以天山融水哺育的葱葱山林来构建，山中木质房屋为点景，整幅立意以渲染天山北麓的人、畜、林都为天山哺育而成，画面尺幅选择 1.8 米×2 米，以此景创作符合“西北宗”理论指导下的新疆地域山水画。

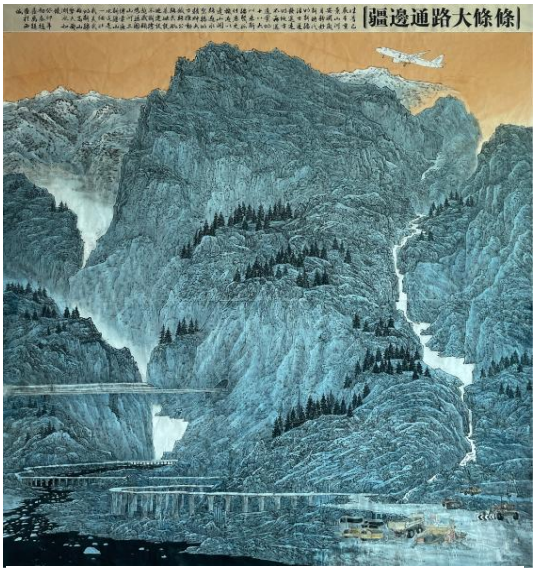


图 5-6 条条大路通边疆 （笔者创作）

《条条大路通边疆》（图 5-6），立意取自建设二字。新疆地广人稀，达 166.49 万平方公里约占中国陆地面积的六分之一，自然风景、人文风貌、矿产资源丰富。党的十八大以来，习近平总书记数次来到新疆考察调研，新疆建设数十年增速，俗话说：要想富，先修路。交通便利是致富的一个必要条件，当今交通不仅仅限于公路一种，画面中设置了三种交通方式包括，飞机、高铁、建设中的公路，但新疆山

① [晋] 葛洪 著.抱朴子外篇校笺•卷之四十三 喻蔽[M].杨明照 校注.北京:中华书局，1991:426.

区中进行建设的自然条件艰苦，要在这里进行基础建设是需要开山，裂石、打隧，不光需要工人的大毅力，也需要国家的大决心。画面立意一方面是画出新疆优美的景色，另一方面是国家高质量推进陆上“一带一路”建设，以及建设大美新疆的决心。

5.1.3 画法实验

（1）画面布局

在《穹窿之下》《条条大路通边疆》两幅创作中构图、皴法，笔墨应用是元素营构画面构成最基本的要素。在创作将北疆地域地貌中独具特点的元素进行划分，通过概括、提炼、变形等手段重新组合。从草图构建开始，以“鸾远”的观察方法对元素进行构建排列对不同场景加以反复推敲已达到心目中新疆地域地貌山水画的审美趣味，这是最初的营构。

创作《穹窿之下》（图 5-7）在满构图的前提下采用三段式构图，主山体的构造占据画面中部二分之一，上四分之一构建出远山与天空，下三分之一构建出前景，图中 A 线区分远景与中景，B 线区分中景与前景，在构建 A-B 线之间的中景时先用大块山体组合成主山以体现“莽莽”之意，再使用小块山石结构布局与丰富画面的内容。C 线分割主次山体，一是构建大小山体的主次关系，二是引入水流将画面的远中近景以气相连成为整体。D 处为具有新疆特色的木屋村庄，以点缀生活气息。

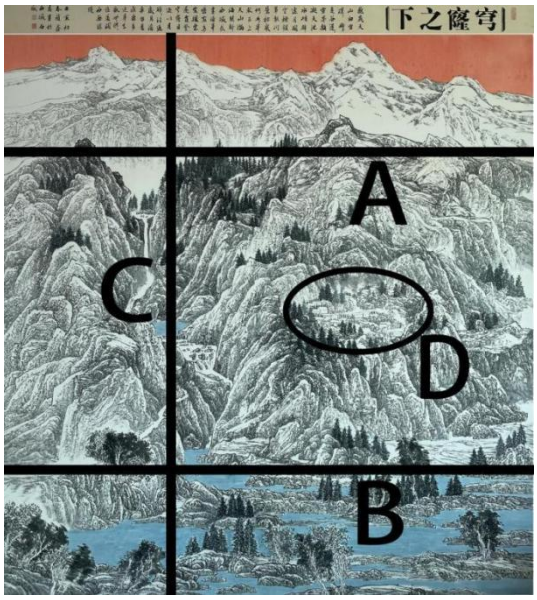


图 5-7 穹窿之下（画面布局）

在画面的前景用大面积的水为主体构建，水的流动在中国画理论中代表气的流动。这样布局画面中的气是充盈且饱满的，在画面 C 线处中虽构建了低洼与水流但水流太小，如同扼颈喘息气不足以充盈画面，所以在前景中采用大面积的水面作以补充。前景中树木以天山山脉中常见的榆树、塔松作为点景，在水中布局大小不一的山石形成类似于水中浅滩的效果。整个前景的布局主要体现天山融水对周边地域景观的影响，水出天山后滋养了天山南北的土地，并形成繁茂昌荣的生态环境。

中景占据画面的大部分，中景主要体现的是“鸾远”的“莽莽之意”新疆地貌景观雄浑厚重，把山体充满画面可以以营造顶天立地且雄浑厚重似丰碑感觉，而且在中景的布局把山体结构块面化，在左右布局中可以分为大山体与小山体两个块面，在细分中也是大小块面套用。在这样的构建就使山体挺立、刚劲的以为贴合似峰似碑“莽莽”之

意。在构图时把新疆地区山中常见木屋置于其中点景其中，点缀出生命的气息与出生活的氛围。

在画面远景的构建中，主要体现“穹远”的“万重之意”将延绵不绝的天山置于画面之中。构建远景时采用横向延展，这样可以体现出天山的挺拔并将天山广阔万重气势展现出来，维持画面构图的稳定，这样观者在观看画面时仿佛身临其境，对天山产生出敬畏之感，大块山体的使用的给人一种巍然似碑、磅礴壮阔的感觉。

创作《天天大路通边疆》（图 5-8）与《穹窿之下》同为“穹远”情境下的作品，同样采取的是在满构图的前提下采用三段式构图，只不过此幅创作“莽莽”之意更加明显。主山体的构建占据画面中部五分之三，上五分之一在主山体的左右构建出远山与天空，下五分之一构建出前景，图中 A 线区分远景与中景 B 线区分中景与前景。在 A-B 线之间为中景同样采用大块山体组合成主山再使用小块山石结构布局与丰富画面的内容。CD 线分割主次山体，构建大小山体的主次关系，引入水流将画面的远中近景以气相连成为整体。C、F、G 三处椭圆圈出的地方为画面点景。

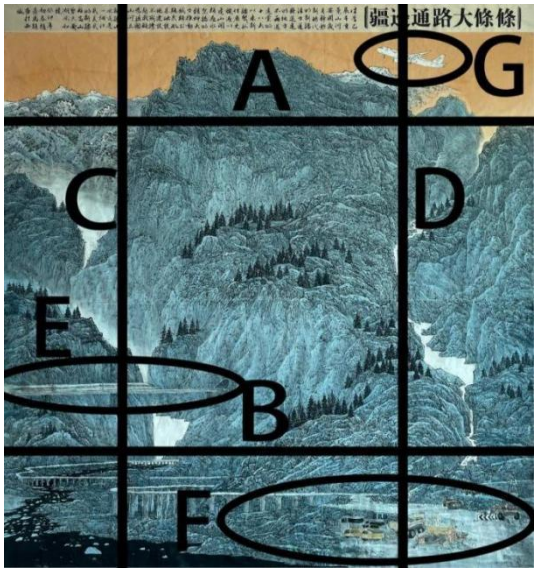


图5-8 条条大路通边疆（画面布局）

在画面的前景水的面积不是很大只是占据左下角一隅，这是因为在画面的构建中主山体两边留有充足的空间以供气的流转。这幅创作的立意是依据“建设”，所以前景的构建中置入了修建中的公路及工程车辆以充实画面构图，在其他部分利用崩裂的山石作为空白处的填充。

作为“穹远”情境下的作品，中景占据画面的绝大部分（图 5-9），与《穹窿之下》相比，此创作把“莽莽”之意体现得更加突出，山体的峰顶几乎是顶住了画面边缘，以左右两个次要山峰挤压主山峰把顶天立地且雄浑厚重似丰碑感觉愈加明显，在画面的构建中还是参考大小块面结合方式构建山体块面，在这样的构建就使得主山体挺立、刚劲可以更好地贴合似峰似碑“莽莽”之意。



图5-9 条条大路通边疆 （中景布局）

在画面远景的构建中，“穹远”情境下的“万重”之意没有《穹窿之下》体现得明显，

因将其主峰构建的十分高大山脉连绵不绝的体现，只能通过左右两个远山用于体现延绵不绝的天山，构建远景山峰时仍是采用大横向延展，绕过主峰，虽这样或压缩远山的表现，但是通过与主峰的遮挡，山脉延绵不绝的感觉也会体现出来。

创作中构图的实践山水画家们在创作时始终脱离不了平面性。要想作品新颖且不做作，就要在不违背大自然的规律下跳出俗套，在画面布局上多下功夫。经营位置即构图，山水画的构图其实也就是“立象以尽意”的过程，就是用具体可感知的物象来表达思想、情意的一个过程。所以在构图中不单单指物体的形象安排，其更注重画面里体现什么内容。

（2）笔墨皴法

作为“穹远”意象系统下的作品《穹窿之下》《条条大路通边疆》两幅作品在笔墨皴法上有相似之处。为了在画面中使天山地貌呈现巍峨雄浑的特征，两幅作品均采用积墨法，但在用笔与皴法侧重上两幅创作略有不同，下文就两幅创作中用笔及皴法略作分析。

由于风化与地质构造原因，天山山脉岩石断层较多，山石肌理结构清晰。在进行



图 5-10 穹窿之下 （中景山石皴法）

《穹窿之下》的主山体的刻画时（图 5-10），在对大块山石轮廓刻画时运用“一笔皴”笔墨浓淡尽量一成，山石结构则以中锋运笔以勾勒为主，侧锋注重运笔皴擦结构，在此创作中以实景入画的主山体选择的是垂直结构的山石，解索皴与点皴使用较多，主山体的用墨以淡墨混以淡花青依山体结构略加晕染。

《穹窿之下》的前景皴法运用中（图 5-11），山石在水流的冲击下多倒伏，但

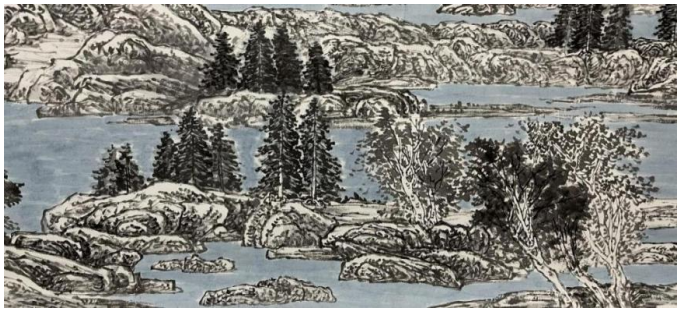


图 5-11 穹窿之下 （前景山石皴法）

其崩裂的结构还是非常明显，所以山石轮廓以中锋运笔勾勒，而结构则使用变种小斧劈进行皴擦。对树木用笔使用中锋运笔勾勒枝干，以侧锋皴擦树干结构，树叶以概括的手法运用钉点皴成组点出。



图 5-12 穹窿之下（远景山石皴法）

远景在布局时基本是雪山与大块山石（图 5-12）轮廓采用中锋运笔勾勒出硬朗的折线，皴法使用淡墨解索皴，局部处使用“一笔皴”淡墨直皴，尽量遵循一笔墨用到干，雪山上裸露的山石以与淡墨刮铁皴皴出平面。因远景在实际景观中处于远方，需以概括手法刻画远景结构。

而对《条条大路通边疆》创作笔墨皴法使用中（图 5-13），因主山体结构大多

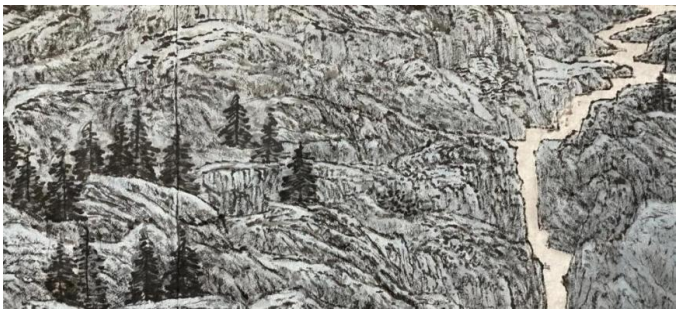


图 5-13 条条大路通边疆（中景山石皴法）

为横向断崖结构，且用笔以干笔运笔居多，对轮廓用笔以中锋运笔勾勒，以侧锋、偏锋处理山石结构，在皴法的使用上小斧劈与刮铁皴并用，局部地方以偏锋皴擦。“一笔皴”在远景远山处较多使用，在局部山体辅以点皴丰富山体结构。墨色的以淡墨混合淡花青依山体结构略加晕染。

在《条条大路通边疆》前景中因修建公路使用机械破碎出的大块山石（图 5-

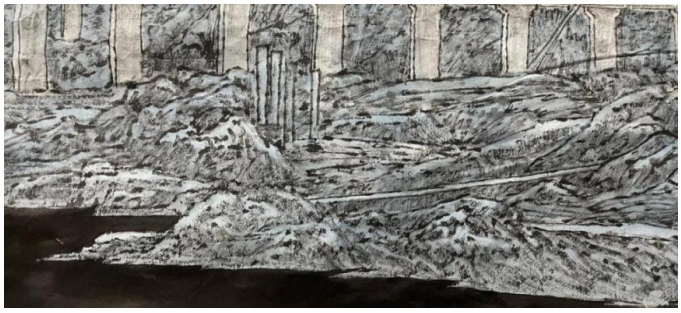


图 5-14 条条大路通边疆（前景山石皴法）

14），所以在皴法的使用上，中锋运笔勾勒轮廓，而山石的垂直平面结构以刮铁皴辅以偏锋皴擦并交错使用以体现断面的粗糙。在用笔皴擦时，尽量遵循一笔墨用到干，这样画面成型时，浓淡相宜的错落感已经构成。

《条条大路通边疆》的远景在布局时是藏于主峰之后（图 5-15），可以说是不



图 5-15 条条大路通边疆（远景山石皴法）

甚明显的远景，所以只在轮廓处以淡墨勾勒，皴法则使用淡墨一笔皴，在最后使用侧锋点出远山山石阴阳面，而雪山上裸露的山石也是侧锋淡墨点画皴出山石面即可。

（3）设色

两幅创作基本遵循不施用客观色彩，《穹窿之下》对主山体只是用淡墨混合淡花青晕染结构。其目的是降低画面火气，且不易看出，而施色主要在两处一是远处天空，用纯色朱膘用水澥开，均匀喷涂在远景天空处，而另一处是画面中处于平面的水，用淡花青以毛笔平涂。《条条大路通边疆》而是采用另一种方法，除天空及气的流转位置外满画面平涂淡墨混合的花青色，其用意是强调主次峰关系降低山体结构的存在感，使观者的注意力集中在画面的构成关系上。而远处天空则是使用赭石混合鹅黄喷涂，主要目的是反差色衬托前景山体。

5.1.4 意境表达

以天山山脉为题材的创作是依据“穹远”的磅礴之美构建山水画中的意境，在“情与景”中体现“莽莽万重”巍然似碑的山体构成，用笔墨体现出隐藏在山石迸裂的张力，将北疆山脉的风光形象化为宏大的气势。在“主观与客观”上“莽莽万重之穹远”刻画的正是西北山川厚重延绵无穷尽也的“万重之意”。二者结合，天山山脉的磅礴阳刚之美就会体现。使用方形构图可以容纳更多客观物象，所以在构图时有意将山体与塔松相间，点缀民居，使用大小块面在画面中进行交叠错落，在画面中构建出连绵群峰、深邃的河谷、昂立的塔松与具有游牧意味民居木屋等多重意象，将其交叉组合布局于画面中后，构成尽收眼底的宏大气势，使画面意境有别于一角半边小山水情趣。

《穹窿之下》《条条大路通边疆》两幅创作在构图上都加强了块面的表达。运用中锋运笔加强了画面的线条表达，用写实的笔墨去营造出气势雄浑、繁茂野逸的场景，

用构建的方式去表现“山体莽莽，万重连绵”的意境。在对立统一中去构建有序多变的构图，用解构的方式达到主次峰的平衡连接，两幅创作都在试图表现一种多元全新的解构画面，将浩瀚的天山展现在世人眼中。

根据穹远：《穹窿之下》《条条大路通边疆》的笔墨实践，新疆地域山水画应是与时俱进的，随着时代的进步，不同时期的人文理念对不同时期的画家有着不同的影响。笔者认为新疆地域山水画创作如想有所突破，不应局限于一种技法形式更要对“西北宗”理论进行实践中的深层次发掘。笔者通过在本硕阶段长期地观摩学习新疆地域景观构成并收集了大量的资料和素材，对新疆地域山水画创作有了更深一步的了解与认识。再回顾“穹远”北疆地域山水画的创作过长，虽然在“西北宗”理论指导下进行了实践，但笔者深知还是有许多不足之处。《穹窿之下》《条条大路通边疆》两张创作的构图虽略有不同，但大体还是相通的。在笔墨的技法表现上虽然采用了“一笔皴”的绘画技法，但对北疆地域地貌特征在画面上的重现仍然不足，对凸显出“西北宗”视域下的新疆地域山水画进行的画法实验仍然不够。最后，还是依赖前人画家的绘画技巧，对“一笔皴”也缺乏多角度的运用。

5.2 旷远的画法实验以创作《生命的赞歌》《无悔的青春》为例

见过胡杨的人都知道，胡杨的外形崎岖张扬，虽没有塔松直冲天际锋芒，但面对恶劣气候的不屈以及生命的抗争，是值得每一个人钦佩的。在漫长的岁月里，胡杨生来就是绝境，每当因缺水导致生存受到威胁时胡杨就会放弃部分躯干以保证生命延续，所以我们看到的胡杨大部分是枯死的躯干与新枝并存，这就是胡杨在无数次的生存的抉择中挣扎抗争，最终变成了新疆最美的一道风景。

选择胡杨作为“旷远”意境中表现主体时，主要是看到胡杨以一种不屈坚韧的精神屹立在大漠戈壁之上与如火的骄阳如刀风沙进行抗争、拼搏，在严寒中挺立，在烈日中不倒，忍受多变的恶劣气候，体现了生命力的顽强的同时，也体现了胡杨坚韧不拔与天争的精神。胡杨千年不死，死后千年不倒，倒后千年不朽，朽后仍然扎根戈壁，在碰到困难的时，无论是“千磨万击还坚劲，任尔东西南北风”[①]还是“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”[②]，胡杨都可以表现得入骨三分，在枯槁中体现的生命之美。

[①] 卞孝萱,卞岐 编.郑板桥全集•卷一题画•竹石[M].南京:凤凰出版社,2012:35.

[②] [宋]陆游 著.陆游全集校注•剑南诗稿校注•卷二十六•十一月四日风雨大作[M].钱仲联 马亚中 编.杭州:浙江古籍出版社,2015:237.

5.2.1 地貌特征

胡杨，因其叶形在生长过程中存在三种变形，又称三叶杨。在有胡杨生长的地方经常听到这样一句话：“胡杨三千年，活着昂首千年，死后挺立千年，倒下不朽千年”。胡杨因其生长自西域，在古代中原称呼西域为胡人居住的地方，胡杨的名字由此而来。胡杨作为唯一能在大漠戈壁这种恶劣环境下生长的高大乔木，千百年来都坚持屹立在生命的禁区驻守边疆，“胡杨精神”一词由此得来。

感受胡杨精神，必须亲临大漠戈壁，只有亲眼见在戈壁大漠中屹立的胡杨树，才能感受到胡杨不屈于天地的精神，从而鼓荡创作激情。艺术的纯粹源于生活体验，实地考察写生是把真实物象转化为创作最快的途径，在写生中观察感悟胡杨的不屈抗争，感受那种虽被风沙烈日摧残的破烂，身躯却傲然挺立的精神，感受胡杨顽强的生命力与天地法则的顽强抗争。笔者在研究生就读期间数次到克拉玛依乌尔禾野胡杨林（图5-16、图5-17）库尔勒死胡杨林写生，积累了大量的写生素材，这为“旷远”意境下的《生命的赞歌》《无悔的青春》两幅创作积累了大量的考察素材。



图5-16 野胡杨（笔者自摄）



图5-17 野胡杨（笔者自摄）

在数次进行的针对胡杨写生中，笔者发现胡杨与雅丹地貌结合对画面效果有极大提升，可以将画面深度进行发掘。在进行“旷远”创作时，首先融入实景入画的创作观念，只有深切地体会胡杨的抗争精神，以实际中的胡杨形态为根据，通过写生转变为创作，并立足新疆本土地域的审美特征理解“胡杨精神”并融入到新疆地域山水画创作中。下图为笔者胡杨水墨速写（图5-18、图5-19）。



图5-18 胡杨写生（笔者写生绘制）



图5-19 胡杨写生（笔者写生绘制）

5.2.2 创作构思

代表自强不息，坚韧不拔的胡杨，与中华民族的精神内核高度相似。笔者在研究胡杨技法的过程中，始终对胡杨所表达的精神与艺术形象充满好奇。当胡杨所代表的精神与艺术形象需要被表现时，绘画作为一种本能视觉艺术表现形式也许是对胡杨最好的表达方式。选择创作胡杨作为“旷远”意境的体现物象笔者认为是表达对环境和生命的一种敬畏。《生命的赞歌》与《无悔的青春》两幅创作表达的角度是截然不同的。

《生命的赞歌》（图 5-20）在笔者的构思中想表达出在苍茫无边的戈壁大漠，在环境如此荒凉、恶劣之中胡杨却仍然生长的恣意张狂，顽强地与天地作抗争。坚忍执着、顽强不屈是胡杨的特点，中国人也是如此，具有与胡杨相似的特性。做好自己，对生命负责，学习历代先烈敢承担、敢牺牲，为自己、为国家、为民族而奋斗。胡杨扎根大地，仰望苍天，虽形体枯槁而不改其志，虽历经苦难而不忘初心。生生世世守护着西北边疆。而此创作《生命的赞歌》正是表达这种苦寒之意。所以在画面的布局中更多的是体现胡杨的不屈挣扎与坚韧不屈的意志，这也是学习胡杨精神的意义，也正是笔者进行“旷远”意境灵感来源。

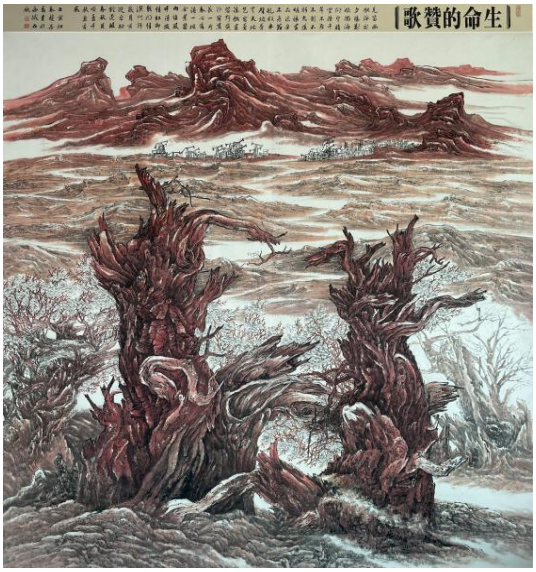


图 5-20 生命的赞歌（笔者创作）

《无悔的青春》（图 5-21）的创作角度则与《生命的赞歌》有所不同，表达的是胡杨的生机勃勃，笔者自一五年至新疆求学至今，对兵团屯垦戍边的精神深感敬佩。在建国初期的新疆除迪化（现乌鲁木齐）等极少数地方，大部地区是一片苦寒之地，当时的屯垦的战士不与百姓争地，只能在戈壁荒漠开垦荒地，供应部队生产生活，1953 年新疆军区 10.5 万人，集体转业，组成举世无上的农业生产大军，担负起征服荒漠、建设新疆、保卫边疆的历史重任。胡杨精神不仅是精神的象征也正契合屯垦戍边艺术形象的表达，庄子曾说：“方生方死，方死方生”，生命本

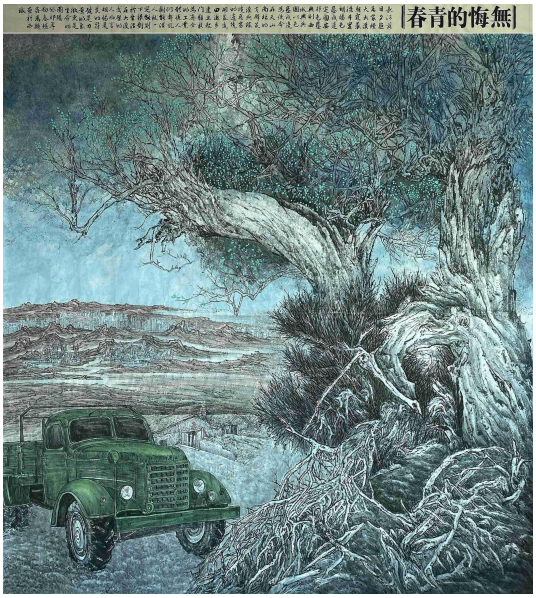


图 5-21 无悔的青春（笔者创作）

就是周而复始的过程，双方二元对立在一定的条件下相互转换，老一辈人将青春岁月贡献给兵团屯垦事业，为当代打下坚实的社会生活基础，笔者认为表达胡杨的生机更能体现当代的时代精神，以胡杨为主题的创作更是新疆地域山水画题材发展的重要元素。

5.2.3 画法实验

（1）画面布局

创作《生命的赞歌》（图 5-22）是满构图下的三段式不常规构图，与常规三段式构图不同的是前景胡杨在前景的基础上越过了中景，使中景被弱化看起来像是画面的背景，图中 A 线区分远景与中景，B 线区分中景与前景，在此幅创作中，胡杨所占部分占到了画面的四分之一。C 线是主次胡杨的区分线，D 的椭圆是置于远景的建筑点景。

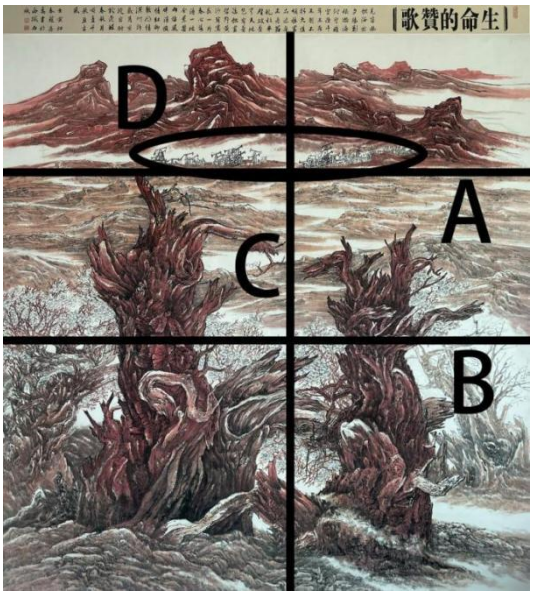


图 5-22 生命的赞歌（画面布局）

由于画面前景遮挡中景，故前中景一起阐释（图 5-23），为突出胡杨的特点及构图的平衡，笔者在构图时通常使用两到三棵胡杨构建画面布局并做胡杨的主次区分。B 线区分中景前景，1、2 椭圆内为刻画主体的主次胡杨，为凸显画面张力，在造型的构建出胡杨不屈于天地的精神，强调胡杨的扭曲或上下扭曲或左右交错，使主干侧枝的指向互相抗衡同时构建构图时需聚焦 1、2 两棵主次胡杨，主观减少繁乱的枝杈，但主次胡杨在造型上有相似之处且二者有孤立的嫌疑，故引入 3 椭圆内横向胡杨以作 1、2 主次胡杨的连接。4、5 作为画面点景辅助构建前景构图，主次胡杨直指向天的造型倾向正是构建视觉冲击的重要元素，能更纯粹明确地展现出胡杨的坚韧不屈，让人感受到胡杨虽已死亡，但精神犹存。

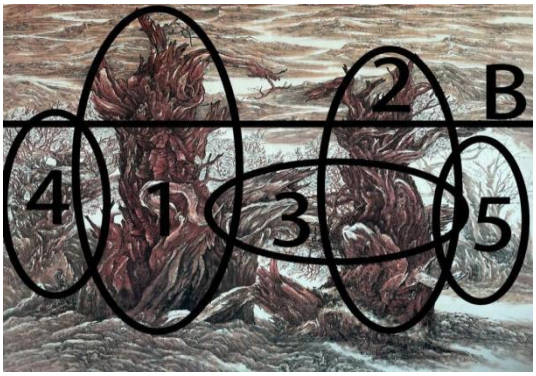


图5-23 无悔的青春（ 前中景布局）

在中景的构建上，以起伏不平且辽阔的戈壁滩构建而出，主次胡杨在扎根前景的基础上，越过中景且占据了中景的大部分面积，故中景的构建需既刻画出戈壁滩起伏不平的风貌，又需不抢胡杨的风貌。构建戈壁滩起伏不平的特点也是饱满画面重要元

素，对戈壁滩的结构的了解，是考验笔者对戈壁大漠地域观察之法的考验。

在远景的构建上，以雅丹山石的独特形貌构建出如山如堡形貌特征，雅丹地貌主要以砂石混合土形成的半石质材料，在长期的风沙侵蚀中形成了或横向或纵向的特殊纹理，在把握雅丹形貌特征的前提下以山石的构建方法布局雅丹地貌。

创作《无悔的青春》（图 5-24）与《生命的赞歌》虽同样满构图，但画面的具体构建却是斜角构图，A 线自左上至右下将画面区分开来左下为具体物象点景的构成，右上为生机勃勃的胡杨。胡杨的构建占据画面布局的二分之一，以 C 线作区分天空地面，天空虽占据的画面面积不多，但传达出的感觉却颇为广阔，B-C 线之间的刻画的是中远景画面，F 椭圆的现代化点景就置于中远景中，D 线对画面下方做进一步区分，左边为老式的解放卡车与破旧的地窝子，右边为胡杨树根与脱落的枝干，在画面中 B 线可以作为时空的分割线，线上一片生机勃勃，线下古旧一片，但是要明确线下才是根基，没有前人的努力，胡杨没有向下扎根，线上怎能一片繁茂。

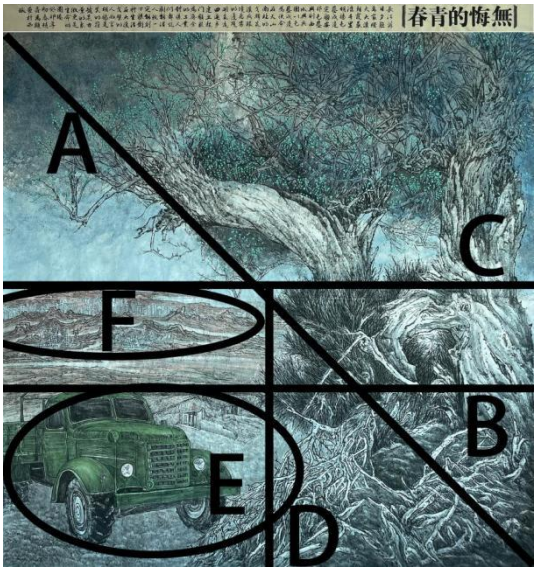


图 5-24 无悔的青春（画面布局）

此幅创作的前景是占据整个右上角，胡杨支撑起画面的主要结构，在画面左下角的构建中（图 5-25），前中远景综合在一处，首先置入 1 椭圆处是古旧的卡车，1、2 与 3 之间描绘的是莽莽死寂的戈壁滩，3 区域构建的是远处的雅丹地貌、磕头机、现代化的城市与远山。整幅画面不遵循常规，以左下右上两边构建出饱满且充满张力的构图，如想画面跳出俗套、作品观感新颖，就要在画面布局上多下功夫。布局即经营位置，立象以尽意，注重画家内心表达的主观审美情趣，不论是具体的物象层面还是美学层面都要给观者欣赏的空间。



图 5-25 无悔的青春（左下布局）

（2）笔墨皴法

作为“旷远”情境下的创作《生命的赞歌》两幅作品在笔墨皴法上是有相似之处的，不同的是《生命的赞歌》使用的是以用笔为基础的积墨法，而《无悔的青春》是积墨

泼墨二法并用，在用笔与皴法侧重上两幅创作略有不同，下文就两幅创作中用笔及皴法略作分析。



图 5-26 生命的赞歌 （树干皴法）

郭熙曾说：“远望之以取其势，近看以取其质”[①]。如果近距离观察胡杨表皮，可以发现胡杨的树干树皮经过风沙的磨砺后，已经不能称其为“木”了。这些树干如同皲裂大地，形成高低纵横的沟壑，尤其是已经干枯但还不曾脱落的树皮，其表面沟壑就像崩裂碎块的山石一般，这也就是胡杨皴法与山石皴法的联系。因胡杨树皮干裂的肌理与山石使用的皴法有相似之处，所以在运笔皴法方面刻画胡杨可以借用山石皴法，如（图 5-26）在运笔勾勒胡杨轮廓与结构时，可以运用一笔皴，一笔间将皴、擦、点依照胡杨结构皴擦，对于胡杨树皮的刻画使用干笔乱柴皴，对树皮已经脱落露出木质的地方运用干笔刮铁皴，用笔时以中锋勾勒轮廓，以偏锋辅助结构的皴擦。在胡杨的瘤疤与大块面的相接的位置使用重墨侧锋斜皴并辅以淡墨干笔皴擦，以表现了胡杨树干的质感与造型特征。胡杨刻画易干不易湿，经这几种皴法的综合使用，胡杨的物象才能“立住”笔墨浓淡及胡杨的特点才能自然不唐突。



图 5-27 生命的赞歌（枝干树叶皴法）

胡杨树又称为三叶树，新幼枝的胡杨叶似柳叶，长成的胡杨叶类似白杨的树叶大而厚，而老胡杨长出的叶子则是小而薄，此画中选用的胡杨叶则是用的新长成的新叶，树叶造型鲜明且叶片组成繁密，选择这种枝杈可以更好地体现胡杨死而复生的意境。

[①] [宋] 郭思 著.林泉高致集•山水训[M].储玲玲 点校.郑州:大象出版社,2019:8.

树枝以双钩法勾勒，胡杨叶以干笔淡墨进行勾勒（图 5-27），在枝干结构用笔以侧锋竖笔点皴，这样在笔墨点动间枝叶错落有致画面渐渐充盈饱满。



图 5-28 生命的赞歌（中景戈壁皴法）

中景以戈壁滩为主要元素构建（图 5-28），大量使用“一笔皴”对结构进行皴擦，在少量地方使偏锋干笔皴擦结构，中景作为远景与前景的连接，皴法笔墨的使用要起到不抢前景衔接远景的作用。



图 5-29 生命的赞歌（远景雅丹皴法）

在远景雅丹地貌的皴法使用中（图 5-29），因雅丹地貌的地质结构多横向结构所以在用笔中以中锋运笔勾勒。皴法运用斧劈皴与淡墨刮铁皴相结合，在地貌结构的衔接处使用散锋干笔擦出砂石的肌理，结构的刻画以浓淡墨的实虚结合为主，用沙点皴辅助结构的刻画，最后营造出雅丹山石沧桑厚重、浑厚有力的特点。



图 5-30 无悔的青春 （主干皴法）

而创作《无悔的青春》的皴法实践（图 5-30），相比于《生命的赞歌》在皴法的使用上就要细腻很多。以（图 ）为例，树干皴法中锋运笔长线勾勒，以刮铁皴构建结构，以散锋皴擦强调结构并辅以点皴概括刻画出树干的小结构，树干瘤疤及转折处使用重墨卡住，综合这几种皴法构建出胡杨树干扭曲波磔的味道。



图 5-31 无悔的青春（枝干皴法）

在枝干皴法的运用上《无悔的青春》刻画的是其是胡杨具有生机的新生枝条（图 5-31），主要以流畅且顿挫的线条为主，以中锋运笔长线勾勒注重一波三折，枝干辅以侧锋淡墨干皴，营造出繁密交错有序的感觉。枝干的背景是通过反复泼墨形成的，在对枝干效果的营造中使用一笔墨，这样就可以构建出虚虚实实、树影朦胧的效果。

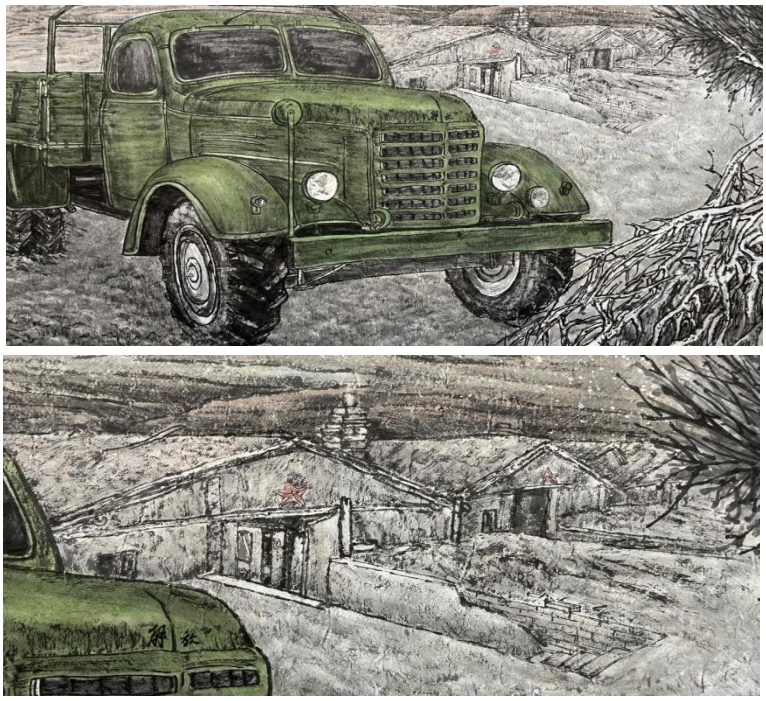


图 5-32 无悔的青春 （点景皴法）

在《无悔的青春》中点景的运用也是一大特点（图 5-32），卡车的外立面并不像山石树木一般粗糙具有纹理而是一种光滑的漆面，使用什么样的皴法进行刻画也是笔者头疼的问题，最终采用偏锋横扫与侧锋短皴的方式刻画出卡车的具体形貌。因地

窝子的屋顶与墙壁大都使用黄泥混合稻草进行覆盖，所以外形既规整又粗糙，对外轮廓中锋运笔勾勒其外形，使用干笔解索皴辅以少量点皴刻画墙面与屋顶的质感，以期营造出时过境迁的感觉。

（3）设色

两幅创作在施色时遵循夸张客观色彩施用于创作。《生命的赞歌》全画面使用夸张红色，如此浓艳厚重的红色是不存在于客观自然，在创作中使用这样的红色完全是的主观的审美处理。以胡杨雅丹施以红色，符合人民心中对胡杨精神的判断，创作施色构建出不同于传统的中国红色彩，充满画幅的红色调给人以生命迸发、奔放激情以及对美好生活的向往。《无悔的青春》的色彩使用是在遵循客观色彩的同时，夸张后应用于画面之中，画面上部树枝部分反复泼墨，在施以淡花青与钴蓝的混合色，使其透出黎明时分夜空深邃的感觉，对中景及远山以朱砂、赭石与玫红调和施色，使其呈现出冷红色，以符合黎明前中天地清气上升浊气下降的情境，在胡杨叶的色彩使用大胆点彩的手法，以三青混合石青厚点于枝条上。整幅画面营造出清晨朝霞升起前，天地笼罩在清冷之中，胡杨新枝层层掩映，戈壁大地上一派生机的景象。

5.2.4 意境表达

宗白华先生在《美学散步》里提到：“艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观自然的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，

活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。”①中国画一向注重意境，中国传统美学从某种角度来讲是人与自然交汇的能动反映。

苍茫悲壮的意境体现于“旷远”，茫茫的戈壁之中，唯有胡杨屹立。胡杨自强不息，坚韧不拔精神，张扬不羁敢问天的形体加之幽深旷远的戈壁滩二者组合会让人们感知到胡杨精神的迸发。茫茫戈壁，唯有胡杨坚持，旷远之间，唯有胡杨屹立，胡杨不屈于天的精神让人感到觉得生命的神奇与宝贵。“旷远”借胡杨而意境深远，胡杨借“旷远”屹立生发，对于生命而言，生死交替往复，死亡之后仍有新生继续勃发，“旷远”之意不在死亡而在于生发，将胡杨的生命力融入“旷远”之中，无论是“千磨万击还坚劲，任尔东西南北风”还是“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”，“旷远”与胡杨的结合都可以表现得入木三分淋漓尽致，可以给观者带来热烈的视觉体验。胡杨在死亡中体现的沧桑之美，在新生中蓬勃生发。

根据旷远：《生命的赞歌》《无悔的青春》两幅作品的创作实践研究，艺术创作的过程经过了体验、构思与传达后是相互依存，彼此渗透的。画家的感受内在的思想和与外在的环境，思想与环境相结合时产生艺术形象，再借某种艺术形式表现出来就是创作。胡杨在旷远的统一中寻求变化，胡杨的不屈精神为旷远增添了苍茫悲壮，希望之后的作品都能够遵循形式的统一而不尽相同。在进行“旷远”之意的创作时，每一幅的构图及表达都经过反复深思而完成创作。整个创作从构图到用色，都在追求以不同的角度来表现旷远中的胡杨的形象，以此表达对生命与自然的敬畏。同时还有对坚守在祖国西北这片贫瘠荒凉的土地上的前辈的赞颂和对生命意义的传达。

5.3 荒远的画法实验以创作《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》为例

随着经济的快速发展，交通的逐渐便捷，网络信息的迅速流转，人们对新疆的了解越来越多，随之越来越多的画家对新疆地貌的进行写生创作，新疆地域地貌山水画的创作也愈来愈趋于多元化探索。但对于新疆地域地貌山水画的创作，画家大体考虑的是地面之上的，或山脉或河谷或树木或建筑，然却忽略地面之下的部分是尚未开发的绘画题材新大陆，新疆峡谷地貌主要由亿万年间天山融水的侵蚀所形成的，其形成过程中出现的地貌结构，在构图的选择、皴法的构建，都是需要在长时间的画法实践中一点一点建立。就“西北宗”理论构建新疆地域地貌山水画而言，属于峡谷题材的创作也是不可绕开的。本章节试图从“荒远”意向系统下对新疆峡谷题材山水画的创作角度做初步的研究探索，为新疆地域地貌山水画中的峡谷题材进行一些画法实践。

---

①宗白华 著．美学散步[M]．上海：上海人民出版社，2015：145-146．

5.3.1 地貌特征

峡谷的形成通常是由于地质的构造运动导致地表迅隆起、河流长期侵蚀形成的。在天山南北麓，夏秋两季天山融水大量冲出山脉由于地表坡度较大且地表比较松软，许多砂石、土壤会被水流一起带走形成侵蚀河，随着亿万年来的不断侵蚀，峡谷底部形成了平面，而两侧崖壁几乎呈现出接近垂直的峭壁，具有新疆地貌特色峡谷地貌也就因此而形成。本章进行创作的素材选择是天山北麓的安集海大峡谷与独山子大峡谷。

安集海大峡谷（图 5-33）位于天山北麓地质断裂带，安集海河流淌其中，安集海河发源于天山山脉，水流来源是夏秋两季的雪山融水，经过亿万年的对地表的侵蚀，安集海河在博尔通古附近冲出天山山脉，在天山北麓斜坡处下形成了蔚为壮观的冲积河谷，冲积河谷以伞形向北张开，其崖壁峥嵘险峻，色彩艳丽丰富堪称地质奇观。安集海大峡谷崖壁几近垂直，站在观景台处，如在高空鸟瞰，三条裂隙从东南、正南、西南三个方向蜿蜒汇聚至脚下，万丈渊薮、危崖耸峙，陡崖间灌木稀疏，荒草不生。两侧崖壁沟壑纵横，壮美得狂野，壮丽得雄迈。

独山子大峡谷（图 5-34）与安集海大峡谷形成原因类似是同样是亿万年的天山融水凝聚成河流，在冲出山脉后，侵蚀天山北麓独山子地区平原而形成绝壁纵横的峡谷地貌，峡谷两侧沟壑纵横，大自然的神工鬼斧豪放猛厉，刻画出独山子大峡谷绝壁的参差褶皱。曲折蜿蜒的河流流淌在峡谷谷底，幽黑的水流冲刷浸透着荒谷巉岩，剥离出层层斑斓。崖壁的色彩不如安集海大峡谷丰富以灰色、黑色为主，但独山子大峡谷也有独属的韵味，更加的苍凉、豪迈。



图 5-33 安集海大峡谷（笔者自摄）



图 5-34 独山子大峡谷（笔者自摄）



图 5-35 大峡谷笔墨速写之一（笔者绘制）

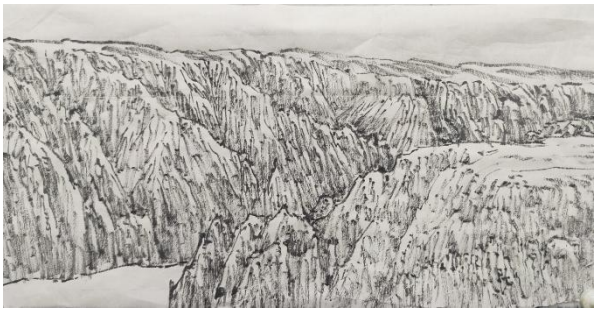


图 5-36 大峡谷笔墨速写之二（笔者绘制）

5.3.2 创作构思

素材积累最直接、最有效的方式就是写生，在写生中可以取舍出最生动的景致。石涛曾说“搜尽奇峰打草稿”也在强调了写生在创作中的重要性。峡谷题材山水画创作的素材主要源于笔者对安集海、独山子大峡谷的多次的写生和艺术实践。从考察、写生的方式对峡谷地貌的山石结构进行了辩证的取舍对峡谷地貌做出主观能动的素材整合，从草图的构建开始，以“荒远”的观察方法对峡谷地貌的不同物象进行构建排列对不同场景加以反复推敲以达到心目中新疆地域地貌山水画的审美趣味。

《绝壁嶙峋雪纷飞》（图 5-37）选择是单侧谷壁以俯视角度进行描绘，着重选用独山子大峡谷的特色地貌入画。峡谷地貌像被锯齿一样，锋利且幽深，沟壑横竖交错，连绵起伏，峡谷弯弯曲曲，新疆的峡谷地貌作为天山山脉相互依存的地貌结构，选择此题材可以更好地表达新疆地域地貌的垂直纵深。在长期的地质变动与水流的侵蚀，地层结构层层堆叠形成特色峡谷地貌，在远景的峡谷地貌中绘入远景峡谷地陷的地形，峡谷经过天山融水千百年的冲蚀，延绵数十里，且在画面中勾画入天山特色塔松，并组成松林，最下方画入公路，车辆畅行其中，构建出独具特色的峡谷地貌山水画。

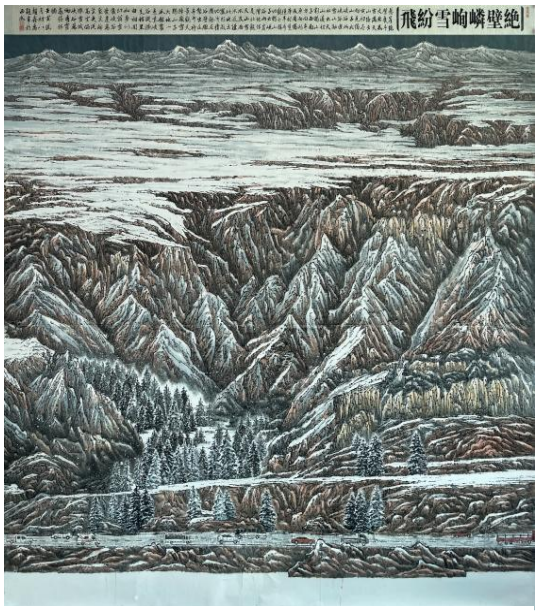


图 5-37 绝壁嶙峋雪纷飞（笔者创作）

《壁立千仞水争流》（图 5-38）全景俯瞰视角来描绘安集海大峡谷及水流走势，并在构图时置入两侧崖壁及长期水流冲击留下的中心石岛，笔者认为俯视能更好地体现峡谷的蜿蜒曲折的走势和浑厚壮丽的气势。选择此题材最初是峡谷的水流布局可以作为入画非常好的元素，在之后的数次写生中，把握住峡谷崖壁的地貌特点，安集海大峡谷的地貌不似独山子大峡谷如同锯齿般错落排布，崖壁的构成而是更像是将要崩裂的山体，崖壁边缘坍塌较多，形成一个个砂石柱，把握住崖壁山石的轮廓与走势，也可以更好地表现出安集海大峡谷特点。选用两侧谷壁入画，可以与远处峡谷的陷连接

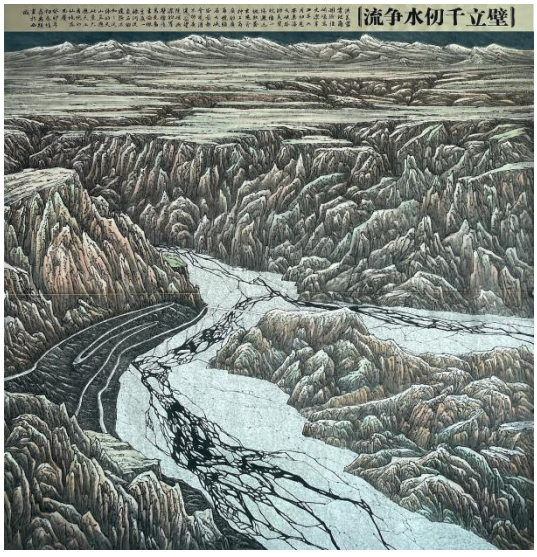


图 5-38 壁立千仞水争流（笔者创作）

一体，更好地表现出峡谷地貌的纵深。

5.3.3 画法实验

（1）构图

在构图方面，《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》采用满构图中的非常规构图，两幅画的视角以高空俯瞰的角度来体现峡谷地貌的壮美与远山雄壮伟岸的气势。《绝壁嶙峋雪纷飞》物象的选用是选取单侧崖壁进行画面布局，在垂直深度上可以表现更多的细节，而《壁立千仞水争流》采取的是全景式的布局方式，远山、崖壁。谷底、水流诸多物象都清晰地展现于画面之上。

创作《绝壁嶙峋雪纷飞》在满构图的前提下使用非常规的构图方式（图 5-39），在实际景观中崖顶到谷底大体是接近垂直的，也就是说 A 线至画面下边缘在实际景观的呈现中也是呈垂直状态，所以画面的构建并无明显的前中景区分，但为便于理解，B 线以下定位前景，A-B 线之间定为中景，A 线以上定为远景。就画面的主体而言中景部分最能体现峡谷地貌特色主要描绘崖壁地貌，把大峡谷地形地貌特点于画面中表现出来，前景的主要构建时主要是点景（参考 D），加强对塔松及点崖下公路的刻画而对于谷底与水流的构建进行省略，留一片空白以衬映画面，而远景由前至逐步推进到远山（参考 E）。

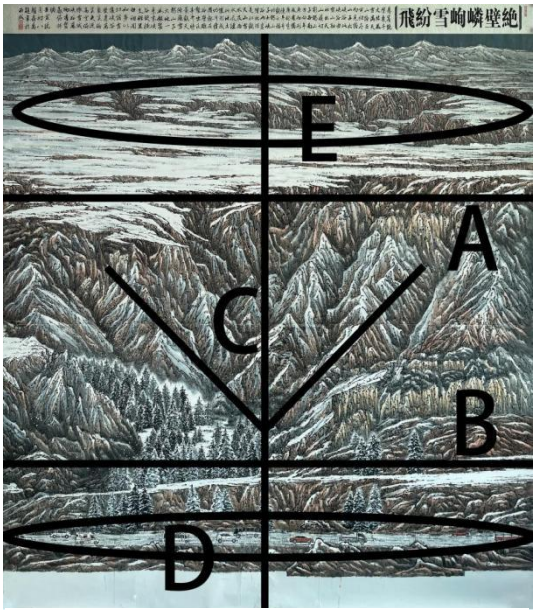


图 5-39 绝壁嶙峋雪纷飞（画面布局）

而对于画面中景（图 5-40），则主要体现峡谷地貌的独特特征，在主观处理下，崖壁断裂形成参差不齐的崖脉向中间汇聚，使之聚其气以构建峡谷山石的气势，从而画面中形成“V”型布局，在中景的左上角特地刻画出一片突出的牙角，对这里的构建可以体现峡谷地貌并非千篇一律，在地貌体现上有独有的特点，构建中景峡谷的地貌采用大小块面构成的方式，将崖壁结构块面化，这样的构建就使崖壁结构挺立。前景的主要分为两部分，画面的空白处以及崖下公路上下附近，对于画面空白，实际景观这里是平坦的谷底与交相流经

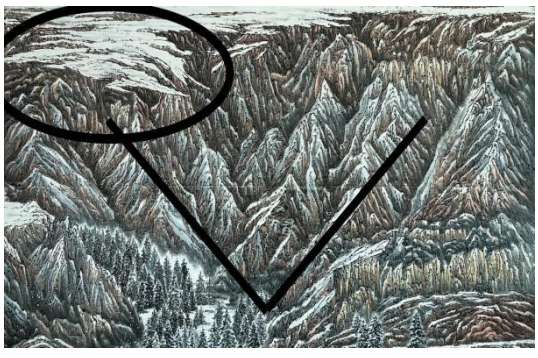


图 5-40 绝壁嶙峋雪纷飞(中景布局)

的水流，但考虑到画面中并没有空白处作为画面的映衬，经过主观处理后，以空白的形式表现在画面中，公路与车辆则作为画面点景置于其中。

远景的构建能更好地体现“荒远”之意，将广袤的平原构建在远景中，在平原中置入地裂的元素，使远景的平原不再是起到简单地将画面推远的作用还起到将画面丰富的作用，远景在现实景观中是辽阔厚重的大地，一直延伸到远方的天山。

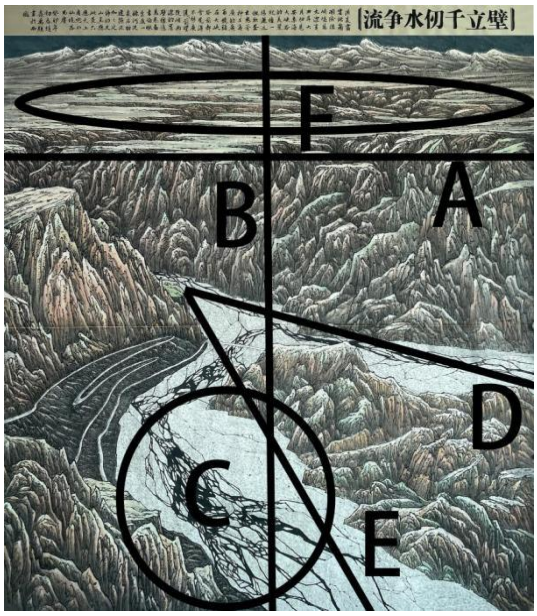


图 5-41 壁立千仞水争流(画面布局)

《壁立千仞水争流》的创作布局（图 5-41）在满构图的前提下选用全景式构图使画面容纳的范围大而广，以峡谷崖壁为刻画重点的同时带入水流物象，水流的流向走势使画面充满张力。此创作着力塑造新疆地域地貌的刚劲、雄浑之美，构图没有前景与中景的区分，二者是同一视角下的描绘，A 线以上是远景，以下就是前中景，画面 D、E 两条线指示了水流的走向，C 处是谷底水流的着重刻画，F 处是远处峡谷的结构刻画。

作为“荒远”意象系统下的创作，在画面的构建起始“荒远”之意便构建其中，作为画面占据三分之二面积的前中景来说，画面崖壁的构造与水流的流淌，无时无刻不体现着地貌的荒凉。水自远古流淌而来，构建出如此雄伟壮观的地质构造，荒凉的峡谷中没有生命的存在，不由得一股荒凉寒冷意义便缭绕画面。远景更能体现出“荒远”之意，大地生寸草远望只有峡谷的地裂与远方遥不可及的天山。在构建远景雪峰时采用横向延展，虽这样压缩远山的表现，但是通过与平原与峡谷的对比山脉延绵不绝的感觉也会体现出来。

（2）笔墨皴法

作为“荒远”情境下创作《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》两幅作品在皴法上有相似之处，但因其实景入画的创作方法，每张创作都有其独特的皴法特点。因峡谷地貌因其水流侵蚀多为垂直的独立结构，对用笔的质量就要求得比较高。关于峡谷皴法的运用主要体现在“点”“勾”“勒”“擦”的笔法上，在创作中将这些笔法形成连接，交互使用实现了对皴法关系的构成。

刻画《绝壁嶙峋雪纷飞》中景，因交错的断层较多（图 5-42），山石结构的纹理大同小异，崖壁大块面轮廓的刻画一般用中锋运笔以顿挫有力运笔勾勒轮廓，皴法用笔尽量饱满、深厚，使得崖壁参差咬合、错落迸裂的特征刻画出来，崖壁边缘坍塌较多，形成一个个砂石柱，这就要求在对结构的皴擦中，使用“一笔皴”笔墨浓淡尽量

一笔完成，而对于崖壁垂直结构运用偏锋干笔对其皴擦。而对于画面近景，塔松树干中锋运笔勾勒枝干形貌运用点皴，成组点画塔松松针从而构建出塔松的形貌特征，而对公路上下的山石，采用中锋运笔勾勒其外轮廓，以偏锋干笔皴擦山石结构构建山石质感，对于公路路面则以偏锋干笔横擦构建出肌理即可。



图 5-42 绝壁嶙峋雪纷飞（崖壁皴法）

而对于远景的刻画（图 5-43），《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》两幅创作基本一致的，远景带一点平视，最远处点入天山的元素，以突出山峰的“势”，着重刻画崖壁牙与齿的衔接咬合处。对其平原先以中锋运笔勾勒，对大地的肌理多以偏锋干皴，对远处峡谷的陷结构的构建，使用一笔皴结合解索皴进行多次皴擦，而远山则是硬朗的线条以中锋运笔勾勒。



图 5-43 绝壁嶙峋雪纷飞（远景山石皴法）

对于《壁立千仞水争流》的垂直崖壁的刻画以中锋运笔勾勒为主（图 5-44），而对于崖壁结构使用解索皴、刮铁皴与点皴融合使用，反复进行皴擦。在用笔时尽量遵循一笔墨用到干最后使用的笔根残墨皴擦各处结构。对崖壁特色块面进行刻画时使用精炼的线条进行表现，这样皴笔构成的效果可以与谷底碎石的皴法形成强烈对比。在刻画垂直面的崖壁结构轮廓时，结合着多种皴法综合应用如一笔皴、刮铁皴、大斧劈、点皴等等，以丰富崖壁结构及的质感。峡谷地貌的如想画出独具新疆特色的皴法，就要取材自然总结皴的艺术符号，并运用到创作之中。

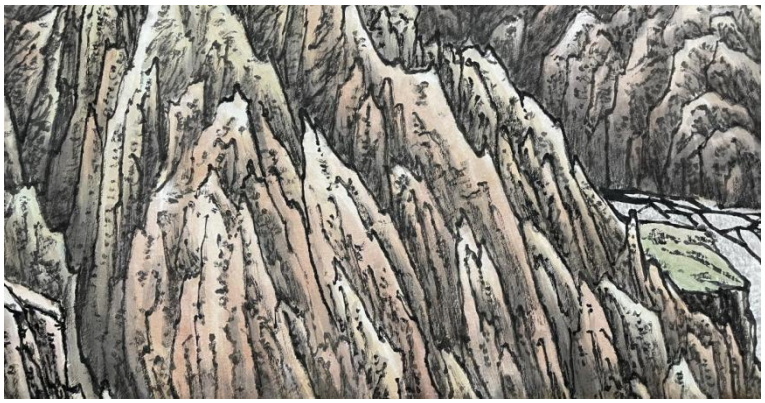


图 5-44 壁立千仞水争流 （垂直崖壁皴法）

而对于崖壁崩裂不甚明显的结构时（图 5-45），斧劈皴与刮铁皴交相使用，层层皴擦，卡住崖壁结构关键。峡谷地貌多垂直结构，在用笔时腕部垂直用力，笔锋点动笔肚干皴，对崖壁崩塌后留下的垂直结构，则以淡墨小笔勾勒块面用侧锋平皴，在层层皴擦下崖壁的质感就会慢慢体现出来。



图 5-45 壁立千仞水争流（短崖壁皴法）

对峡谷谷底皴法（图 5-46）使用的是冰裂皴，峡谷谷底主要以碎石构成，加之水流在谷底交错流淌，分割成大小不一的碎块且不易细致刻画，以块面为基础施以冰裂皴，以淡墨散锋进行皴擦，辅以淡墨细勾，逐步刻画出高低不平的谷底结构。



图 5-46 壁立千仞水争流（谷底皴法）

（3）设色

首先在用墨上，用淡墨调和花青对山石的暗部结构皴染，使山石在视觉上更有厚度。刻画前中景崖壁结构时以淡墨与花青调和晕染结构，就可以降低画面火气，其笔墨结构就可较为稳重地呈现。在用色上，峡谷地貌由不同时期的沉积岩构成，色彩丰富，呈现出红、绿、蓝、橙的色彩，在画面的施色上，多种色彩并用，在创作时，用大水浸湿画纸，反复运用各种颜色晕染结构，使用淡花青平复高饱和色彩的“火气”，最后，用淡墨进行统一晕染，保证画面中的墨色的均衡。因为两幅创作色彩的使用以客观色彩为主要参考，所以两幅创作在色彩的使用上还是有一些不同《绝壁嶙峋雪纷飞》画面色调呈冷色，这里使用的红色是变调后的冷红，虽在多处使用红色，但画面感觉并没有暖意。而《壁立千仞水争流》则是一个暖色调，在画面的施色中大量使用朱砂、赭石，鹅黄、三青，以提炼过的客观色彩是施用于画面，可以营造出丰富的色彩。

5.3.4 意境表达

所谓“荒远”笔者认为可以对应传统绘画理论的“荒寒之境”，五代画家关仝，他善用缥缈幽深的雪景山水表现“荒寒之境”如《关山行旅图》。范宽的作品《雪景寒林图》与李成的《寒林骑驴图》同样也是建立在“荒寒”的意境之上，但笔者有不同的观点，在上述作品中“荒寒”的意境都是通过“雪景”“寒林”等物象传达出来，寒意有余，荒意不足。笔者以“新三远”理论中“荒远”之意，补足荒意，峡谷地貌处于地广人稀、浩渺无垠之地，峡谷的地貌所传达出的艺术特征与荒远之意也颇为符合。

在“荒寒之境”含义的阐释中“荒寒之境”分为三类，第一类是定向绘画的选择，在创作中表现寒林叠嶂，作寒境，造寒意，将荒寒作为审美情趣；第二个类是将荒寒作为中国画的一种意境，在景色中寻找寂寥意趣，使“荒寒之境”成为中国画独特的氛围；第三类是将荒寒作为中国画的最高境界。[①]在笔者看来，在当代山水画新图式的大背景下，对第一类定向绘画的“荒寒”意境补以“荒远之意”。峡谷题材以荒远角度营造意境，且远离人烟，透出萧索寂灭的氛围。从古至今，对荒远的追求与画家的自省意识相一致，于喧嚣中追寻宁静，以达超尘与荒远，随着城市化进程的快速发展，人们从城市到乡村再到山野的撤离，二者之间发生的冲撞使荒远之意愈加符合现代人对于宁静的追寻，通过峡谷题材的创作可使荒远之意在当下展现，也是对新疆地域山水画探索方向的补充。

[①] 姚庆波.中国荒寒山水画的意境之美[J].沈阳大学学报（社会科学版）,2019,21(04):517-520.

根据荒远：《绝壁嶙峋雪纷飞》《壁立千仞水争流》两幅创作的笔墨实践，笔者意识到地域特征无时无刻不影响着山水画的发展，创作是画家对自然物象进行主观与客观的艺术构思表达。新疆地域地貌山水画的前景是宽广的，对新疆地域山水画进行思考与展望也是非常有必要的。峡谷题材山水画现在处于探索阶段，但这种探索是建立在新疆地域地貌山水画的创新之上。在峡谷地貌资源丰富的新疆，其题材的创新必然有广阔的空间。

结语

笔者通过“西北宗”理论对《映像天山》系列山水画三个题材的创作实践，收获颇丰，由此引发了一些创作上的思考，其主要概括为新三远、技法和情感三个方面。从“新三远”来讲，对物象的选择到画面意境的确立，新三远的理论建设仍任重道远，一味地谈创新是无根之萍，“西北宗”理论必然以“南北宗”理论为代表的传统绘画理论中汲取营养。学习、继承、总结前人的创作经验，探索、实践适用于新疆地域山水画的绘画技法。从笔墨语言角度总结传统山水画与近现代山水笔墨语言变革，通过创作实践进行实验，思考遇到的问题并解决。新疆每一处地貌都蕴含着不同的情感意味，如何去体会、凝练以现有的“西北宗”理论还是不足这就需要对“西北宗”视域下的新疆地域地貌题材山水画的创作进行更为深入的思考。

在“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究中产生了各种各样的问题，主要相关理论的构建太过薄弱，虽然全国对于“西北宗”理论的关注越来越高，但对于创作实践仍有很长的一段路。新疆地域地貌对于创作山水画有得天独厚的优势，新疆地域山水画理论的核心是“继承传统、立足创新、探索新元素，开辟多样化的新疆山水画”，笔者认为，对于新疆地域地貌山水画创作的创新不外乎这三个方面：一是新物象结合传统笔墨程式来表现；二是用新物象为基础开辟、丰富新的笔墨程式；三是丰富发展传统笔墨程式的内涵。由此，基于新疆地域地貌独特与品格，用新物象为基础开辟、丰富新的笔墨程式来进行画法的探索可能是实效最高，最稳妥也是争议最小的创新思路。

尽管此次创作收获颇丰，但仔细考究还是有不足之处。如在技法表达上不够熟练，对“西北宗”理论认识上不够深刻，创作整体把握不够准确，这需要在以后在写生创作的过程中继续练习提高。从理论角度来讲，中国山水画是人文内涵、艺术传达及审美情趣的集大成者。国家对新疆各领域的大力建设也为新疆大地增添了丰富的人文底蕴，并持续影响着新疆当代山水画的创作。笔者在创作中也寻找这种人文意蕴的表达的同时，以新疆地域山水画为创作载体表达了笔者对新疆大地的情感。用心去感受新疆四季更迭，师法自然作为创作的第一前提，“新三远”作为新疆地域山水画创作的第一步，最终创作出符合新疆地域山水画理论技法，画家想为祖国山河立传必然要走出自己的创作之路，跟随前人的脚步亦步亦趋注定不会有大作为，继承传统与立足创新并重，走出自己的创作道路。

参考文献

1、理论专著类

[1]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1981.

[2]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1986.

[3]陈传席.中国山水画史[M].天津:天津人民美术出版社,1994.

[4]仲高.西域艺术通论[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,2004.

[5]彭吉象.艺术学概论第四版[M].北京:北京大学出版社,2015.

[6]中国美术家协会.第十三届全国美术作品展览中国画[Z].北京:中国人民出版社,2019.

[7]徐建融.中国美术史[M].杭州:浙江人民美术出版社,2020.

[8][唐]王维撰.王维集校注•前言[M].陈铁民校注.北京:中华书局,1997.

[9][清] 石涛著.石涛画语録皴法章第九卷[M].竇亚杰编注.杭州:西泠印社出版社,2006:58.

[10][清] 莫友著.郘亭书画经眼録•附録卷下•龚半千画法并柴丈画说册页•柴丈画说[M].张剑点校.北京:中华书局，2008.

[11][清]阮元校刻.十三经注疏清嘉庆刊本•四周礼注疏•卷第四十•画繢[M].北京:中华书局,2009.

[12]王慧智,王健峰.中国画技法大全皴法析览[M].沈阳.辽宁出版社,2013.

[13][晋]葛洪著.抱朴子外篇•喻蔽卷四十三[M].张松辉张景,译注.北京:中华书局,2013.

[14]黄宾虹.黄宾虹山水画要义[M].上海:上海人民美术出版社,2016.

[15][清]吴騫著.烟云供养録•烟云供养録[M].海寧市史志办公室编,虞坤林点校.杭州:浙江古籍出版社,2016.

[16][唐]韦宾笺注.六朝画论笺注•卷一论画[M].天津:天津古籍出版社,2018.

[17][宋]郭熙著，储玲玲校注：《林泉高致集•山水训》[M].郑州：大象出版社，2019.

[18][唐]张彦远撰.歷代名画记•卷第一•论画六法[M].杭州:浙江人民美术出版社,2019.

2、期刊报刊类

[19]饶宗颐.中国西北宗山水画说[J].敦煌研究，2006(06):10-12+1-4+229.

[20]刘玉社.关于构建新疆大山水画理论体系的思考[J].石河子大学学报(哲学社会科学版),2007(01):1-4.

[21]贺万里.新疆大山水画发展研究[J].石河子大学学报(哲学社会科学版),2008,22(06):49-54.

[22]周建朋.新疆的地域特征对丰富山水画语言的意义[J].美术观察，2011(12):84-87.

[23]尚辉.壮阔与崇高——新时期新疆题材美术创作的审美开拓[J].美术,2011(12):90-100.
[24]马振林.新疆大山水画的发展传承与创新的探索[J].赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版),2013,34(02):261-263.
[25]王权朝.论胡杨的文人画精神内涵[J].美与时代（中）,2016(03):55-56.
[26]毕钰.西北乡愁——浅析赵望云绘画艺术风格[J].知音励志,2016(23):198
[27]王权朝.论开“西北宗”山水画新境界[J].大舞台，2017(03):57-60.
[28]李钦曾，陈建华.新疆山水画创作与“西北宗”实践的可行性[J].新疆教育学院学报，2018,34(02):16-19
[29]姚庆波．中国荒寒山水画的意境之美[J]．沈阳大学学报（社会科学版），2019：517-520．
[30]刘家亮.山水画“西北宗”说源流考[J].齐鲁艺苑，2021(01):40-44.
[31]邓伟雄.笔底造化——饶宗颐绘画概述[J].中国书画，2022(02):90-95.
[32]靳小勇.探析赵望云对新疆山水画的影响[J].东方收藏,2022(04):69-71.
3、学位论文类
[33]李金合. 建国以来新疆山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2009.
[34]况喻. 中国山水画传统皴法在新疆山水画中的运用[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2010.
[35]金成辉. 当代西北山水画艺术风格研究[D].兰州:西北师范大学，2010.
[36]张晓. 新时期新疆地域性题材国画创作研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2011.
[37]邓西冰. 长安画派对新疆山水画的影响和启示[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2011.
[38]孙婷. 新疆地域性山水画设色研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2012.
[39]于洋. 新疆冰雪题材山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2013
[40]张开菊. 徐庶之山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2014.
[41]田美姣. 徐庶之山水画点景研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2015.
[42]孙杰. 舒春光山水画研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2015.
[43]李波. 赵望云绘画艺术研究[D].西安:西安美术学院,2016.
[44]邹晨. 新疆雅丹题材山水画探析[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2016.
[45]曾海波. 中国山水画的“荒寒”境界[D].北京:中央美术学院，2016.
[46]李立. 太行山题材的当代山水画研究[D].北京:中国艺术研究院，2017.
[47]陆宏斌. 论古代山水画的荒寒之境[D].北京:中国美术学院，2017.
[48]吴悦. 徐庶之山水画中的树木研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2018.
[49]韩苍海. 我的《西北寒林》系列山水画创作[D].兰州:西北师范大学，2018.
[50]王曼利. 长安画派艺术价值：基于艺术品价格的研究[D].西安:西北大学，2019.

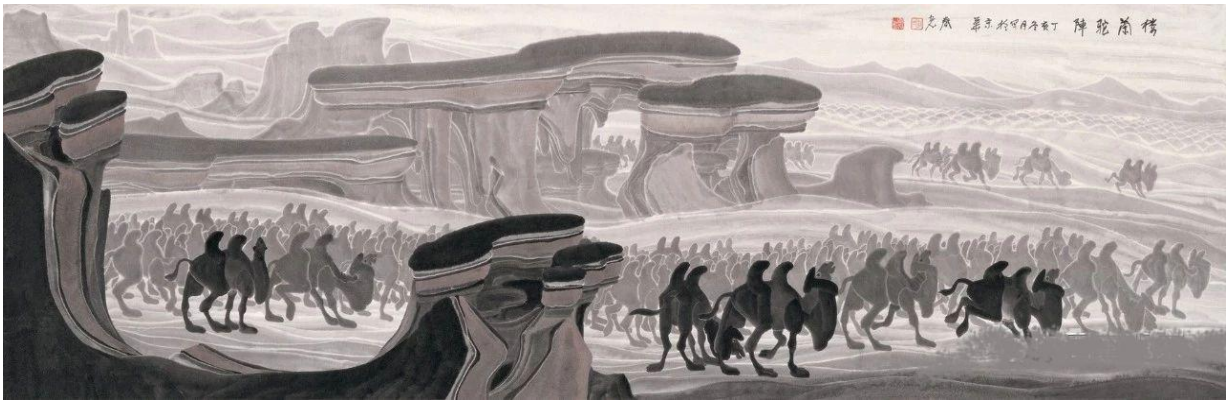
[51]吴彤. 新疆地域山水画点景研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学，2021.
[52]吴凡.立胡杨之象尽生命之意[D].北京:中国艺术研究院，2021.
[53]陈祥云. 中国画山水中“空白”与营造意境探析[D].上海:上海大学，2021.
[54]楚胜蓝. 中国山水画中积墨法探究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2021.
[55]张辉云.《西北情韵组画》创作思考[D].重庆:西南大学,2022.
[56]李哲宽. 实景入画—近现代山水画新图式[D].北京:中国美术学院，2022.

附录

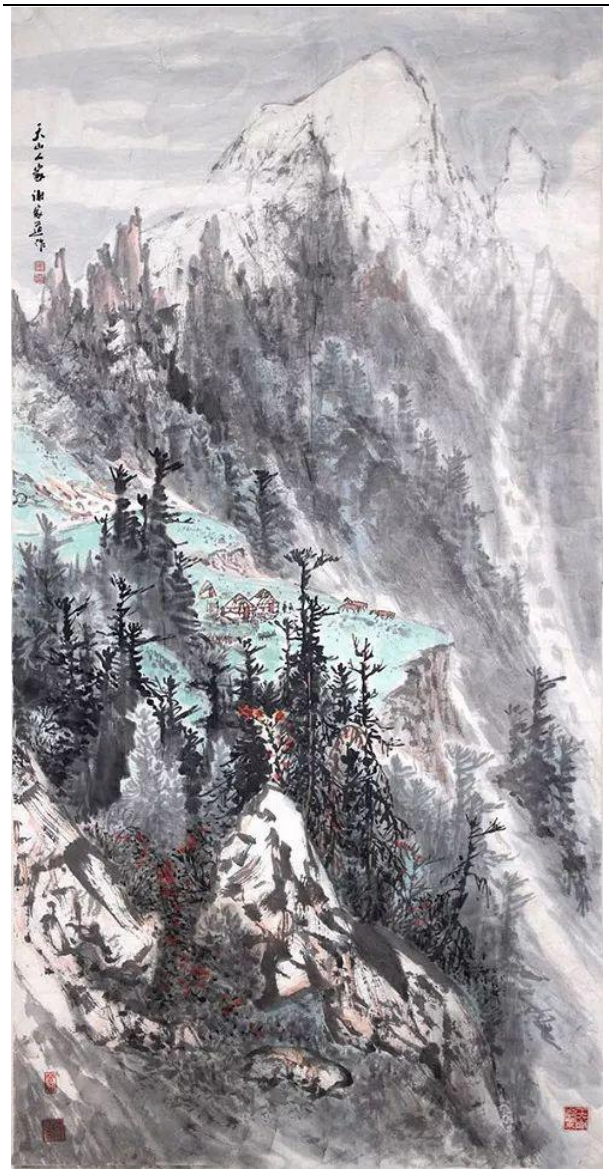
本文所引局部图全图如下：



周尊圣 大漠无声



舒春光 楼兰驼阵



谢家道 天山人家



周尊圣 胡杨的传说

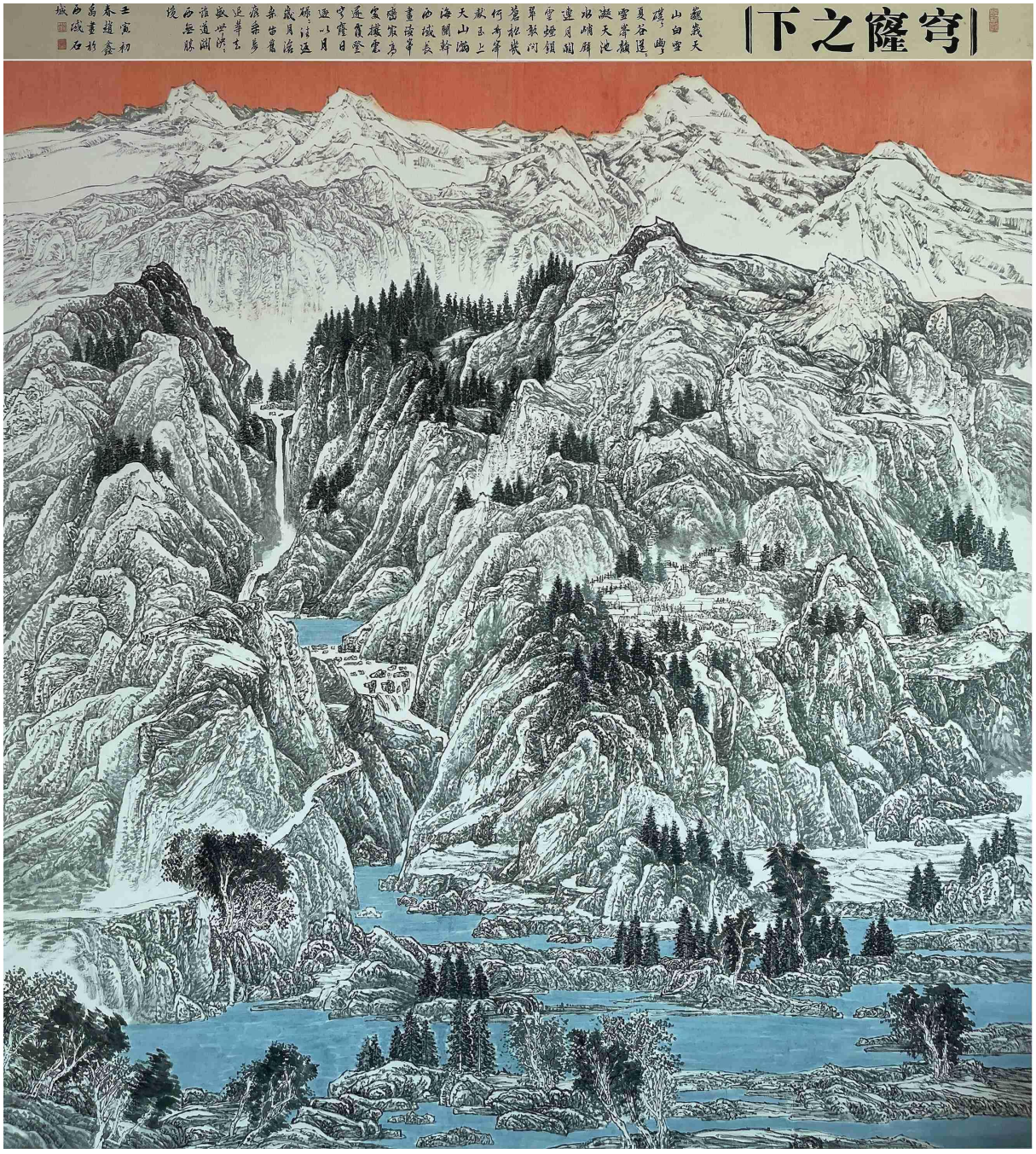


邓维东 天山飞瀑



姚宗颐 龟兹大峡谷

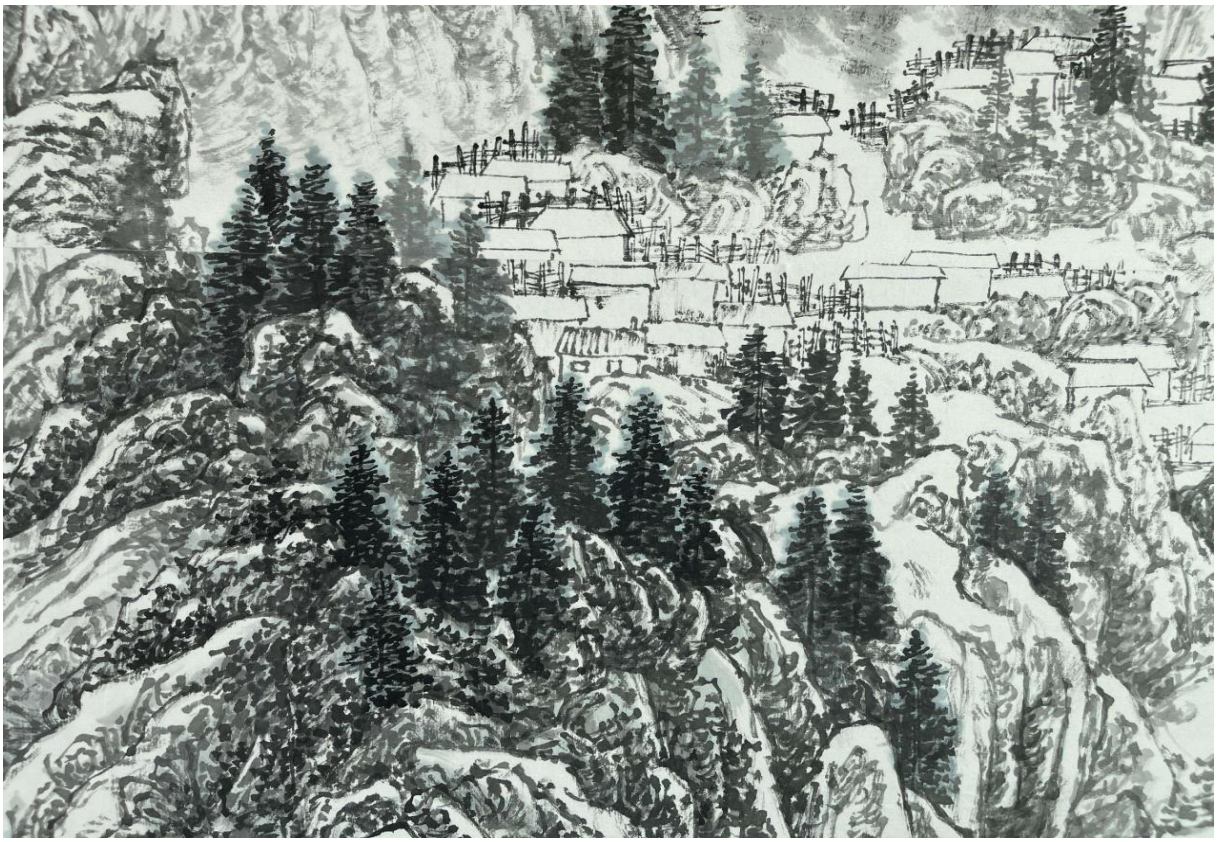
笔者创作展示：

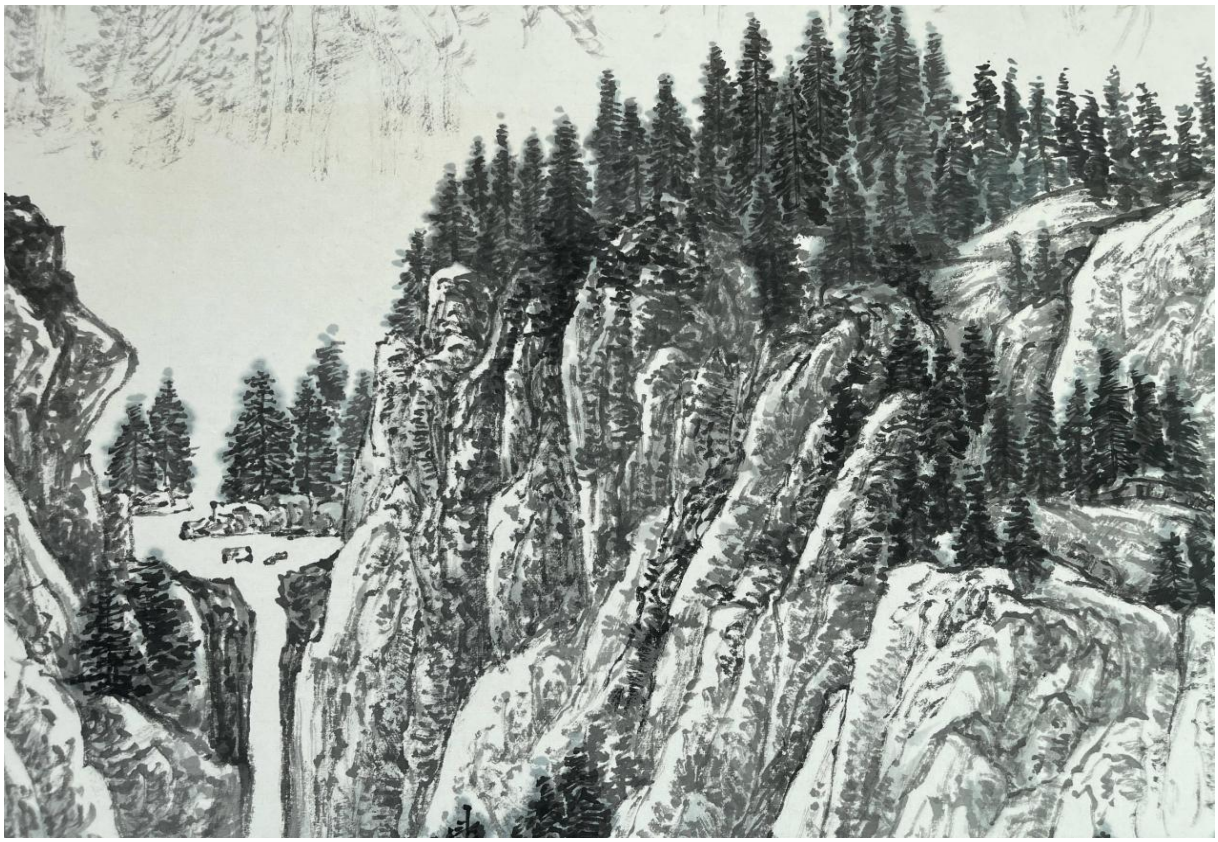


《穹窿之下》创作时间 2022 年 4 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

跋文：巍峨天山，白雪皑皑。幽幽夏谷，遥遥雪峰，韵凝天池水，峭壁连月阙。云烟锁翠，敢问苍松几何？奇峰献玉上天山，瀚海阑干西域长。画读峰峦最高处，拨云还复登穹窿。日逐以月，碌碌往返，岁月沧桑留旧痕，乘梦追华去。盛世泱泱，谁道关西无胜境。壬寅初春赵鑫禹画于西域。

局部图：











《条条大路通边疆》创作时间 2023 年 3 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

跋文：往昔已展千重景，山河安澜，岁月静好。新时代的新疆活力迸发，“遥远的地方”不再遥远，党的十八大以来，新疆紧紧抓住历史机遇，以逢山开路、遇水架桥的精神，大力推动铁路、公路、民航基础设施建设不断跨越，我愿为祖国山河立传，画遍新疆山水。这是一个壮哉美哉的新疆，雄雄高山擎天，面面湖水如镜！癸卯年初春赵鑫禹题画于西域。

局部图：











《生命的赞歌》创作时间 2022 年 4 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

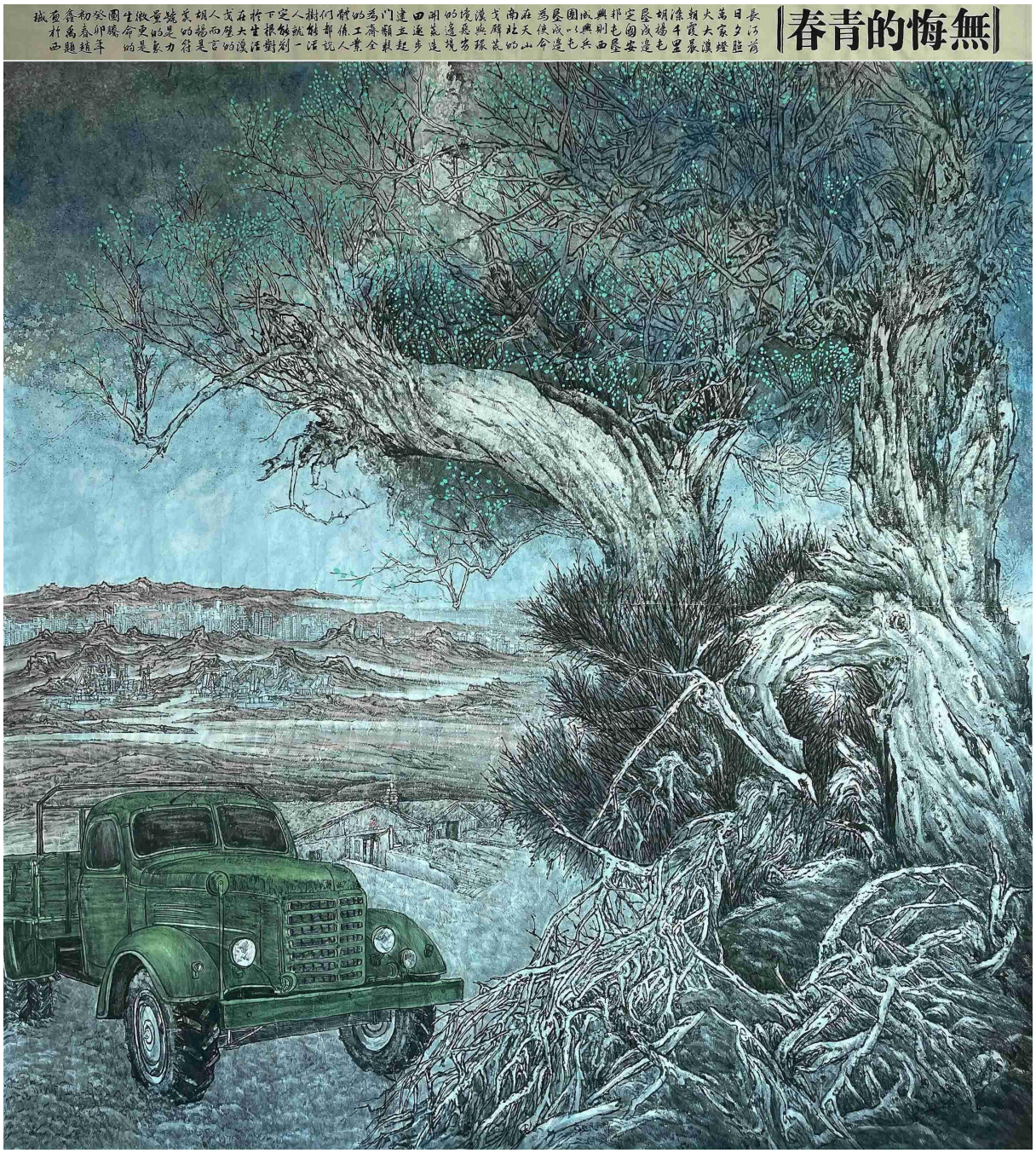
跋文：羌笛幽歌，浴血夕阳。扎根瀚海，仰望晴空，赞千年不死，不倒，不朽。大漠胡杨，尽品沧桑不老翁，虬枝举臂破苍穹。天地包容，苍凉饮尽，碧野黄沙寂寞长。好好一片春心，落得一地金叶，苦雨凄风，画和痴情红柳，敢问情深几许，岁月笑从容。驼铃晃醒春秋月，笑看千秋亘古风。壬寅初春赵鑫禹画于西域。

局部图：





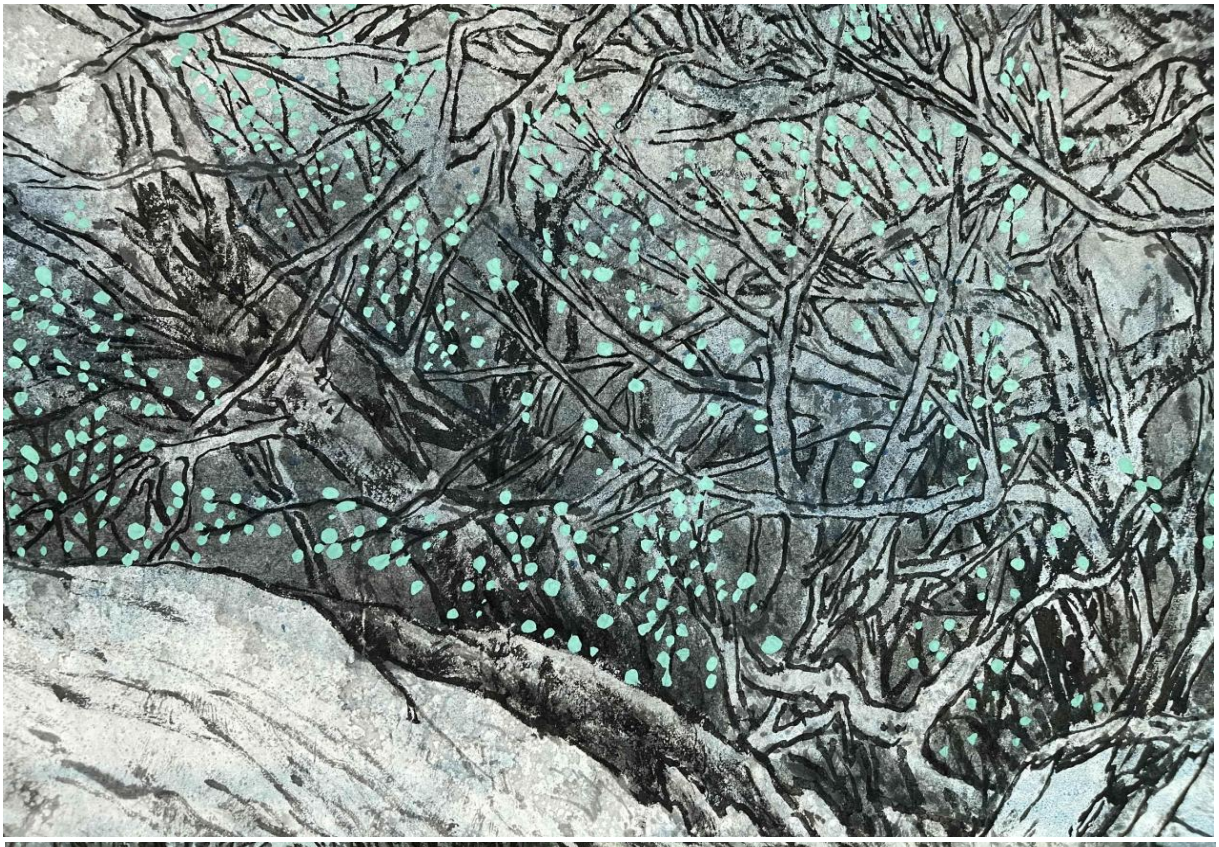




《无悔的青春》创作时间 2023 年 3 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

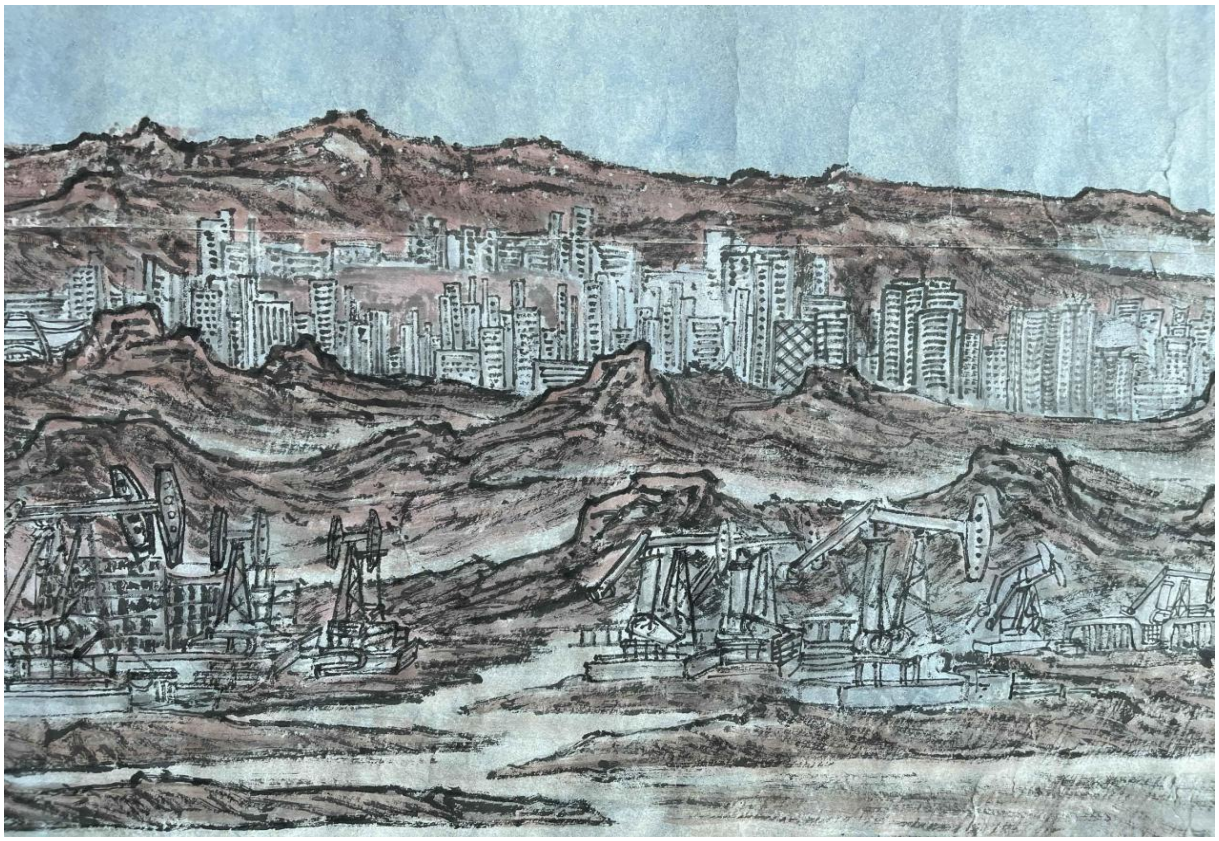
跋文：长河落日，夕照万家灯火；大漠朝霞，晨染千里胡杨。屯垦戍边，定国安邦。屯垦兴则西域兴。兵团以屯垦戍边为使命，在天山南北的戈壁荒漠与环境恶劣的边境沿线，开荒造田，逐步建立起门类较为齐全的工业体系。人们都说，树能活，人就一定能扎下根。对于生活在大漠戈壁的人而言，胡杨不只是美的符号，力量的象征，生命的图腾。癸卯年出初春赵鑫禹题画于西域。

局部图：











《绝壁嶙峋雪纷飞》创作时间 2023 年 1 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

跋文：悬崖绝壁几千丈，北风雪满天山路。壬寅初冬初见独山子大峡谷，峡谷由雪山融水出天山后，切割独山子西南方向平原而形成，有独库秘境，亿年奇观之称的独山子大峡谷，两岸阶地很是壮观，天山雪水及雨水流经过此地土壤形成的冲积沟壑，在谷壁雕凿出这等奇特景观。天降飞雪，独山子大地一派银装素裹，峡谷纵横交错，黑白相间，如梦似幻，落雪让峡谷变迁万象，美轮美奂，从高空俯瞰雪域峡谷，万物有灵，感铭肺腑。壬寅腊月初八赵鑫禹题画于西域。

局部图：











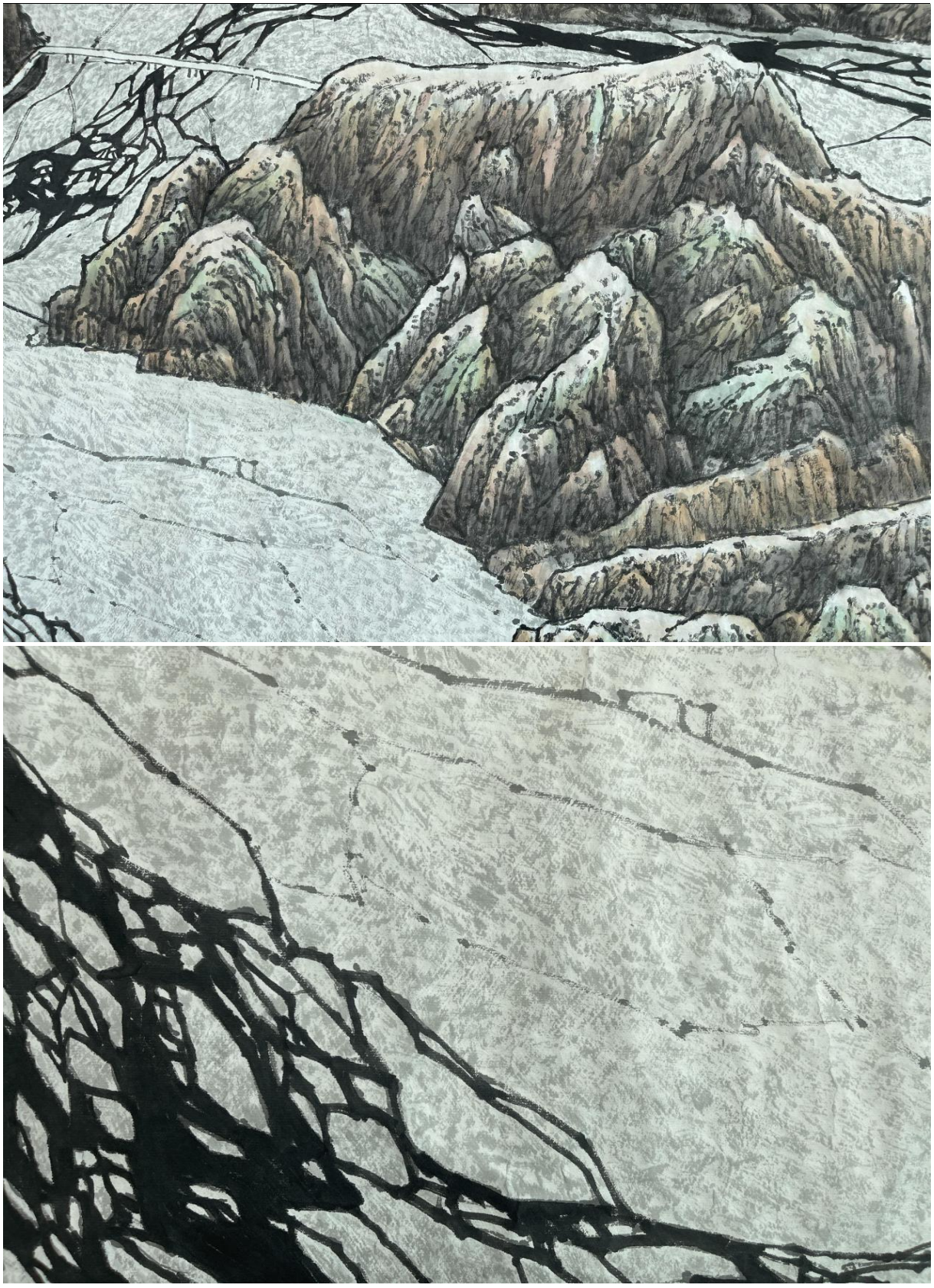
《壁立千仞水争流》创作时间 2023 年 3 月 尺寸 200cm×180cm 中国画 纸本设色

跋文：洪荒霹雳地崩开，险径崎岖万丈深。辛丑年六月，初见安集海大峡谷的美丽就像一场邂逅，慨叹苍玄鬼斧神工，再广的广角镜头，在大峡谷前，都会觉得不够广。遥遥前望，陡峭幽深的崖壁，像亿万卷图书。俯瞰至底，一条河从岩石的缝隙流淌。加之延绵的天山，真应此景只应天上有，宛如仙境落凡尘。癸卯年初春赵鑫禹题画于西域。

局部图：







致谢

随着论文截稿的临近，历经三年的硕士学习随着论文的完结也将画上句号。进行论文写作是一个学习提高的过程，对一个新课题的研究并不是起初想象的那样简单，会涉及很多相关领域的很多知识，只有去研究发掘思考才会得到适用于本论的理论支撑，并认识到自己专业的不足。

非常感谢我的导师段保国先生三年来的培养和教诲，让我在新疆地域山水画创作方面不断地进步。先生全年从未间断创作，学生被这种对绘画的热爱深深地感染，时时鞭策自己向先生学习。三年的研究生学习是人生阶段的一瞬，但却让我明晰了未来发展的方向，以先生的治学为榜样不负先生的谆谆教诲。

非常感谢李钦曾教授在论文开题、研究内容与研究方向进行指导时给予的宝贵建议，钦曾老师从未嫌弃学生才疏学浅，每当发现对本文研究方向有帮助的材料都会在第一时间发给学生并给予指导，每一步都尽心尽力。有幸识得名师，授以学术素养和专业探索精神，学生心怀感激，不敢稍作遗忘。

最后特别感谢爱人与父母的支持，每逢论文写作遇到困难的时候，是爱人与父母的理解与陪伴让我有了一个缓冲的空间，支持与陪伴是最强的后盾，感谢爱人与家人的付出，让我可以安心地完成学业。

面对一个新的开始，接下来我将怀揣勇往直前的信念继续向前，一步一步构建心中的梦想。多年以后，即便面对乏味又无为的生活，依然能回忆起在新疆各地攀山跨水、写生创作的美好时光。

2023 年 4 月 15 日于石河子

作 者 简 介

赵鑫禹（1996-），男（汉族）山东禹城人。2019 年毕业于石河子大学美术学专业，获美术学学士学位。2020 年 9 月起在石河子大学美术专业攻读艺术硕士研究生，研究方向为中国画。

在校期间学术成果：

[1]2020 年 11 月作品入选“金彩绿洲·魅力石城”石河子金秋写生展并荣获优秀奖；石河子书画院、美术馆。

[2]2021 年 07 月作品入选“丹青为时著翰墨铭党恩”庆祝中国共产党成立 100 周年美术书法作品展并获三等奖；新疆兵团美术家学会、石河子市书画院、石河子美术馆。

[3]2021 年 07 月作品入选“翰墨书盛世·丹青颂百年”师市庆祝中国共产党成立 100 周年美术作品展；第八师石河子市党委宣传部、第八师石河子市文联。

[4]2021 年 12 月作品入选兵团党委宣传部、兵团文体广电旅游局、兵团总工会举办的“党在我心中——庆祝中国共产党成立 100 周年系列群众文化活动”之“画说兵团”板块的网络展览；新疆兵团群艺馆。

[5]2021 年 09 月作品入选石河子大学民族团结进步创建书法作品征集活动并获二等奖；石河子大学民族团结进步创建工作小组。

[6]2022 年 01 月作品入选“新春送祝福·文化润万家”美术作品展；新疆兵团美协、乌鲁木齐文联。

[7]2022 年 03 月作品入选“一起向未来”2022 新春美术作品助力北京冬奥会网络展；石河子市书画院、石河子美术馆。

[8]2022 年 10 月作品入选“喜迎党的二十大·礼赞新时代”石河子市书画院美术作品展；石河子书画院。

[9]2022 年 11 月作品入选“聚焦二十大奋进新征程”石河子大学红色主题美术作品展；石河子大学党委宣传部。

[10]2023 年 03 月作品入选“讴歌新时代红色中国梦-走进油画塔城”美术作品展；新疆美术家协会。

石河子大学硕士研究生学位论文
导师评阅表

研究生姓名	赵鑫禹	学制	三年
专业	艺术	研究方向	中国画

学术评语:

该生努力学习本专业及相关学科的理论和专业知识,注重基础理论知识的学习和实验技能的提高，具有扎实的专业知识，掌握相关的专业技能。

该生在攻读硕士期间学习认真，完成了申请硕士学位所要求的全部课程，学习成绩优秀，平均成绩达到优秀。论文完成过程中，查阅并整理了相关文献资料，设计并完成预期方案，期间遇到困难时，能够及时沟通交流，解决问题，不气馁，坚持不懈完成了预定内容。由《映像天山》系列作品的创作实验，剖析“西北宗”视域下的新疆地域山水画笔墨语言实验研究实践。从“西北宗”理论指导下新疆地域地貌山水画创作的角度，关注正在发展中的新疆山水画以及写生实践。为新疆山水画写生的发展与研究提供一些实践性的探索，进而抛砖引玉，为新疆山水画写生的实践探索和理论建构进行一些探讨。具有一定的学术价值，同时通过该论文的实施，也极大的锻炼了该生的科研能力和写作能力与沟通能力。

该生所完成的毕业论文，方案合理，结论可靠，研究结果具有一定的理论和现实意义。该硕士论文已达到申请硕士学位的要求，同意其进行硕士论文答辩，并推荐其申请硕士学位。

指导教师签字:

2023 年 5 月 4 日