分类号：J212.2　　密　　级：公开
学　号：20222104048　　单位代码：10759

石河子大学

硕士学位论文

焦墨法在新疆题材山水画创作中的运用：以《印象天山》系列作品为例

学位申请人　杨维凤
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

2025 年 5 月

分类号：J212.2　　密　　级：公开
学　号：20222104048　　单位代码：10759

石河子大学

硕 士 学 位 论 文

焦墨法在新疆题材山水画创作中的运用：以《印象天山》系列作品为例

学 位 申 请 人　杨维凤
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

2025 年 5 月

The Use of Jiao Ink Method in the Creation of Landscape Paintings on Xinjiang Subjects:Taking the Impression of Tianshan Series as an Example

A Dissertation Submitted to

Shihezi University

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Fine Arts

By

Yang Wei-feng

(Chinese Painting)

Dissertation Supervisor:Prof. Duan Bao-guo

May,2025

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：杨维同　　时间：2025年 5月 16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：杨维同　　时间：2025年 5月 16日

导师签名：殷保璋　　时间：2025年 5月 16日

摘 要

中国山水画作为传统绘画的重要门类，其艺术表现的深层维度体现于笔墨语言所建构的意象与意境。然而，在传统山水画范式框架内，单一技法在艺术表现上存在多维度的审美局限性，尤以焦墨技法为甚。其因墨色层次的压缩性与表现手法的限定性，导致画面易陷于色彩枯淡与形式单一的困境，加之艺术接受群体对水墨渲淡之境的审美偏好，致使焦墨山水长期处于相对边缘化的学术地位。自明末清初以来，程邃通过技法重构实现焦墨语言的独立性突破；至近现代，黄宾虹以"五笔七墨"理论构建其学理根基，张仃则突破传统程式完成技法表现的现代转型；及至当代，崔振宽的实践探索进一步推动该体系的时代性拓展，形成具有完整学术谱系的技法系统。虽渐成体系，但焦墨技法与地域性之间联系的研究相对较少，尤以新疆地域山水画的研究为甚，理论资料层面未有系统化的涉及，绘画实践方面仅有个别画家的探索。因此，本论文系统探讨焦墨法在新疆山水题材中运用的适应性转换机制。

本论文采用层级递进式研究架构，以新疆地域为焦墨技法的实际运用为中心，构建起"理论溯源-技法解构-创作验证-美学重构"的完整研究闭环，主体共分为五个部分进行阐述。其一，绪论为新疆题材的研究奠定研究基调；其二，梳理焦墨法释义与历代发展，确立新疆题材研究的理论根基；其三，分析程邃、黄宾虹、张仃与崔振宽的焦墨风格，提炼“金石涩感”“笔墨盈润”“笔笔见根”“时代特点”的技法精髓，基于前人的风格形成独特的新疆焦墨山水画画风。其四，汲取张仃新疆地域的焦墨技法而进行创作，以实际作品分析其焦墨的表现技法，即通过笔墨运用、意境传达、虚实空间营造以及其运用过程中的局限与优越性；其五，通过《印象天山》系列作品的实践，提出“焦墨与地域表现”“焦墨与传统定位”“焦墨尚黑审美”三个维度并对其进行思想性升华和时代性的展望。本文由浅入深进行层层论述，由研究基调-理论根基-风格融合-技法分析-美学维度五个层次对新疆地域性焦墨山水展开探讨。

文章创新性主要有以下三点，其一，首次系统构建新疆焦墨山水理论体系；其二，融合前人焦墨山水风格与技法，提炼“干裂苍茫、虚实共生”的笔墨语言；其三，以“玄素美”为核心，升华焦墨审美至哲学与文化层面。本文旨在为“以墨代彩、以简驭繁”的焦墨山水画能够薪火相传，绵延不绝，贡献地域性研究。焦墨山水画的传承不仅是对一种艺术形式的保护，更是对中华文化精神、哲学思想和审美价值的延续。本文希望通过对焦墨山水画在新疆题材山水画创作的研究作为一个引子，开拓笔者在焦墨山水画学习道路中的视野。

关键词：焦墨法；山水画；新疆题材；地域性；玄素美

Abstract

Chinese landscape painting, as a vital branch of traditional art, relies on brush-and-ink techniques to create profound imagery and artistic depth. However, within traditional frameworks, single techniques often face multiple aesthetic limitations. The dry-ink (jiao mo) technique, in particular, struggles due to its limited tonal variation and expressive methods, often resulting in monotonous compositions and subdued colors. Coupled with the public's preference for softer ink-wash aesthetics, dry-ink landscapes have long held a marginalized position in academic studies. Since the late Ming and early Qing dynasties, Cheng Sui pioneered the dry-ink technique, establishing its independence as a unique style. In modern times, Huang Binhong laid its theoretical foundation with his "Five Brushstrokes and Seven Inks" framework, while Zhang Ding modernized its application. Contemporary artist Cui Zhenkuan further expanded its scope, forming a systematic technical system. Despite this progress, research on the relationship between dry-ink techniques and regional contexts—especially in Xinjiang-themed landscapes—remains sparse. Theoretical studies lack systematic structure, and practical explorations are limited to a few artists. This study systematically investigates how dry-ink techniques can be adapted for Xinjiang-themed landscapes. By addressing gaps in regional research, it aims to provide insights for the continued evolution of this traditional art form.

This study adopts a step-by-step research framework, focusing on the practical application of the dry-ink technique in the Xinjiang region. It establishes a complete research cycle of "theoretical exploration-technique deconstruction-creative validation-aesthetic reconstruction" and is divided into five sections: Introduction: Setting the research context for Xinjiang-themed studies. Theoretical Foundation: Tracing the definition and historical evolution of the dry-ink technique. Style Analysis: Examining the dry-ink styles of Cheng Sui, Huang Binhong, Zhang Ding, and Cui Zhenkuan, extracting key techniques such as " The composition exudes a metallic chill and stony austerity, evoking the unyielding rigor of ancient bronze and stone." " The brushstrokes are rich, generous, and warm, creating a mellow, textured vitality." " The brushstrokes are vigorous and powerful, as if rooted in the canvas itself." and "contemporary features" to shape a unique Xinjiang dry-ink landscape style. Technique Application: Creating artworks inspired by Zhang Ding's methods to analyze dry-ink techniques, including brushwork, artistic mood, spatial balance, and their strengths and limitations. Aesthetic Reflection: Through the Impressions of Tianshan series, proposing three concepts—"dry-ink in regional expression," "dry-ink and tradition," and "monochromatic depth as aesthetic philosophy"—while envisioning future developments. The study progresses from basic research to theoretical grounding, stylistic integration, technical analysis,

and aesthetic exploration, offering a layered examination of Xinjiang's dry-ink landscape art in both academic and practical contexts.

This study offers three key innovations: First, it systematically constructs the theoretical framework of Xinjiang dry-ink landscapes for the first time. Second, it integrates historical dry-ink styles and techniques to develop a unique brushwork language characterized by "desiccated grandeur" and "harmony between emptiness and substance." Third, it elevates dry-ink aesthetics to philosophical and cultural heights through the concept of "xuansu beauty" (profound simplicity).By focusing on regional research, this work aims to sustain the legacy of dry-ink landscapes, which "replace color with ink" and "simplify complexity." The preservation of dry-ink art not only safeguards an artistic form but also perpetuates the spirit of Chinese culture, philosophical thought, and aesthetic values. Through its exploration of Xinjiang-themed dry-ink landscapes, this study serves as a starting point for expanding scholarly and artistic perspectives, encouraging deeper engagement with this enduring tradition.

Key words: burnt ink method; landscape painting; Xinjiang subject matter; regionality; metaphysical beauty

目 录

摘 要 I
Abstract II
目 录 IV
第 1 章 绪论 1
1.1 选题缘由 1
1.2 研究现状 1
1.3 选题的理论意义与实用价值 4
1.4 研究重点与创新点 4
1.5 研究方法与研究思路 5
第 2 章 焦墨法概述与发展历程 7
2.1 焦墨法的概念界定 7
2.2 焦墨的源流与历代发展 7
2.3 焦墨山水画的近当代发展 12
第 3 章 前人焦墨风格与新疆地域的创新性传承 15
3.1 程邃的“苍茫古朴、浑然天成” 15
3.2 黄宾虹的“笔法苍劲、墨色盈润” 17
3.3 张仃的“一气呵成、笔笔见根” 21
3.4 崔振宽的“气象苍茫、情境皆具” 24
3.5 焦墨风格的传承与创新 26
第 4 章 焦墨法在新疆题材山水画中的技法探究 29
4.1 焦墨笔墨的运用 29
4.1.1 笔法的运用 29
4.1.2 墨法的运用 32
4.2 意境的营造与传达 34
4.3 虚实空间的呈现与处理 36
4.4 焦墨法的局限性与优越性 38
第 5 章 焦墨法在新疆题材山水画中的创作实践与思考 41
5.1 焦墨法在《印象天山》系列创作中的实践 41
5.1.1 西天山库尔德宁主题创作 41
5.1.2 中天山琼库什台主题创作 42
5.1.3 东天山伊吾胡杨林主题创作 45

5.2 焦墨山水画创作的思考与展望 48
5.2.1 焦墨与地域表现的关系 48
5.2.2 焦墨与传统的审美精神的传承 49
5.2.3 焦墨的尚黑审美与情怀表达 51
5.2.4 焦墨山水画的未来展望 52
结 语 54
参考文献 55
致 谢 57

第 1 章 绪论

1.1 选题缘由

中国山水画作为描写秀美山川的中国传统绘画的重要门类，拥有悠久辉煌的历史。随着笔墨纸砚等绘画工具的进步和中国画的发展，山水画逐渐发展出多样的绘画手法；呈现出丰富的艺术风貌和创作出不计其数的精美作品。自唐代王维开创水墨山水一派，干湿浓淡的墨色丰富了画面。而明代程邃后，有些颇具创新精神的艺术家抛弃水的使用，执笔挥墨抒发性灵，使焦墨这种独特的艺术语言跃然于纸上，极具艺术张力。笔者被这种缺水至极之墨的含蓄、纯净、富有力量感的美深深打动，于是着重研究于焦墨法与焦墨法的具体运用。

其次，一方面，焦墨法既能更好地表现新疆地质的雄伟奇绝和苍茫博大，另一方面，新疆的壮美山川与人文情怀促进了焦墨技法的革新。所以，焦墨法能更好地达到新疆地域山水画“思”与“景”的结合。自古至今，在“读万卷书”的基础之上而能“行万里路”方可有张璪的“外师造化，中得心源”与石涛的“搜尽奇峰打草稿”。笔者多次进行考察写生活动，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，使笔者切实感受到新疆地域的雄厚与焦墨法的深沉有审美相似性。

最后，张仃的艺术实践为新疆山水画提供了更为契合的笔墨语言——焦墨，无论是北疆的松雪，南疆的胡杨林，或是昆仑山景，笔墨干与润的统一都表现的淋漓尽致。笔者认识到焦墨法在继承前人基础之上，融入新疆地域的风土人情，方可推进焦墨山水画在新疆地域的发展。汲取张仃用焦墨法画雪山、戈壁、草原、胡杨、村落等方法，虽为焦墨，但经过毛笔的揉、擦、提、按、顿、挫、裹、绞的不同变换及行笔的轻重徐缓，使画面具有不同墨色的变化。由于前人的启发下，笔者更加关注于这一技法的具体运用。

1.2 研究现状

焦墨法自古有之，可上溯到史前时期的岩画与彩陶绘画，可把其归为类焦墨法。隋唐时期兴盛的壁画用单色一遍遍的勾勒，也可视为类焦墨元素的展现。宋代，随着绘画工具的发展便有了宣纸，使水墨晕染、墨韵万变成为可能。但现实是宋代作画更多的人选择用绢，并没能发挥到水的渲染，也并不是水墨相依。例如北宋范宽的《溪山行旅图》与南宋李唐的《万壑松风图》，单一墨色层层施加。元代，随着宣纸的逐渐兴盛与文人

画逐渐兴起，逐渐追求墨色淋漓的水墨效果，但是，这一时期的焦墨元素并未减少，画面中水墨与焦墨地运用恰如其分，最后用焦墨点其苔，复勾山其轮廓，以及散峰皴其叶等。例如王蒙的《青卞隐居图》焦墨复勾与点苔。明代，王履在《华山图》中焦墨元素甚广，以浑厚的焦墨勾勒，以枯笔皴于山坡，后以淡雅之色施以色彩。明末清初，从程邃开始出现了通篇焦墨法作画，其沉郁苍古与老辣生涩的笔墨，敢于创新、突破传统，把焦墨山水画推向新领域，使焦墨法在中国绘画体系中成为独立的分支。例如他的《千岩竞秀图》，以制印的刀法融于笔法之中，又以焦墨使得画面呈现出朴拙大气与苍润具存的画面之感，展现出极高的艺术价值。戴本孝善用干笔渴墨，《山水册页》意境清远。

到了近现代出现了较多画家，黄宾虹的《焦墨山水》焦墨而作，画中布局密中有疏、实中求虚，笔法苍劲，墨气盈润，使人心旷神怡。其晚年大胆革新提出“五笔七墨”，而焦墨是“七墨”之一，为焦墨法提供了有力的理论依据与实践指导。张仃注重用焦墨法写生以寄怀散怀，更是把焦墨山水运用到极致，笔墨运用有节奏、有变化、有韵律，呈现出博大而沉雄、高古而苍茫的气韵，为焦墨山水画增添了独特的华彩，从此而带动其他画家对焦墨的关注、探讨与实践，例如其《太行十渡之秋》用焦墨抒写巍巍太行，强调焦墨的本色美与质朴美。潘天寿的《焦墨山水图轴》中以重墨甚至焦墨作画，山石树木之间的玄素美展现了“快雪时晴”般的意境。赖少其的《梦游黄山西海门》，“以白压黑”的焦墨技法描绘于山川、树木、松云等景象，善于运用干笔来表现雄浑的大山与葱郁的草木。他的焦墨山水画不失传统，融合东西方绘画理念，既有东方意蕴，又有西方视觉效果。崔振宽的《华山千尺幢》，坚持对景写生，坚守笔墨而敢于创新，画中山石、阶梯与人物用敦厚的焦墨聚焦为语言、图示和符号。

焦墨法作为一种古老的绘画方式，他的独特魅力吸引着众多画家、理论家及学者，有较有力的理论支持。古代对焦墨法理论研究主要表现为焦墨的释义以及焦墨在画面中与其他墨色的运用。五代荆浩的《笔法记》[①]提出六要，即“气、韵、思、景、笔、墨”，其中用墨则提到焦墨。宋代刘道醇的《宋朝名画评》[②]记录了焦墨颜色的定义，一书中提到“隐之画山，其势超峻，……止以焦墨皴淡”，只是一笔带过，没有太多提及。北宋郭熙的《林泉高致》[③]中在画诀篇提道“用焦墨，用宿墨，用退墨，用埃墨，不一而足，不一而得。”阐述了焦墨的功能以及焦墨与宿墨、退墨、埃墨的运用。又提到“瀑布用缣素本色，但焦墨作其旁以得之”阐述了焦墨的常用位置。清代王昊庐的《昊庐集》中记载：“唐张操有生枯笔，润含春泽，干裂秋风，惟穆倩得之。”可知清初程邃对焦

[①] （五代）荆浩.笔法记;中国书画全书第一册[M].上海:上海书画出版社,1993

[②] （宋）刘道醇,徐声.圣朝名画评;五代名画补遗[M].太原:山西教育出版社,2017

[③] （宋）郭熙.《林泉高致》[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2015

墨的运用。清代笪重光《画筌》[①]中提出“含润若滴，带渴为焦”，对墨“渴”状态有所论述。

近代黄宾虹将焦墨纳入“七墨”中。张仃《我为什么画焦墨》[②]一文中强调深入生活对景写生的重要性，以促进人品、画品的升华。把焦墨的画法称为“全素斋”，“知白守黑”强调焦墨的本色美。同时，阐明了焦墨这一技法的局限性与优越性，指出克服局限性就是其优越性的展现。焦墨法具有难度，只有长期积淀才能达到“润含春雨”之质。当代崔振宽在《漫谈焦墨》[③]一文提到 “焦墨画是一种最古老的画法”，大致阐述了焦墨法的萌芽、发展与形成过程的历史进程。通过对比南北方不同地域山川景物所带来不同的审美感受，总结出焦墨法与西北之景更加贴切。同时，阐明了随中西方绘画的交流，继承笔墨得以创新，焦墨法才能在多元化与多样化的环境中才能画好，把笔墨精神放在极其重要的位置。

现有由《黄宾虹全集》编辑委员会编著，《黄宾虹全集》[④]中收录共 10 集书册有关黄宾虹的著述年谱，记录了有关黄宾虹的书学著述、提书辑选、作品收录等方面，其中山水册页与山水画稿篇的作品收录可看出黄宾虹对焦墨的大量运用。王鲁湘与李兆忠共同编著的《大山之子画家张仃》[⑤]一书中全面而深刻的总结出张仃一生的艺术生涯，其中收录了大量焦墨山水画作品，尤其在书中第九部分焦墨缘对张仃的焦墨山水画也有独到见地。于在海主编的《赖少其作品集》[⑥]中收录了赖少其的国画、版画、书法等方面的作品，其中具有大量的干笔焦墨山水画作品，展现了赖少其对焦墨山水具有不凡造诣和独特贡献。王鲁湘《焦墨的文脉传承》[⑦]一文中阐述了焦墨法在程邃、黄宾虹与张仃之间艺术相承，最后提到崔振宽在大量的焦墨解构性试验。杨力舟在《独领风骚呈全才鬓华虽改艺常青——张仃的焦墨山水》[⑧]一文中阐述了踏遍青山、搜尽奇峰“苦学派”张仃的人生历程，以及阐释出焦墨山水画扎根传统，勇于冲破传统的独特艺术魅力。

当今学界对新疆地域山水画以水墨研究为主，研究新疆地域的焦墨山水画则极少，即使有所探索，也没能形成系统的研究资料。但在焦墨艺术实践中，张仃在此广袤之地

---

① 笪重光.画筌[M].关和璋译解,薛永年校订.北京:人民美术出版社,1987

② 张仃.我为什么画焦墨[J].东方艺术,2003,(04):4-13

③ 崔振宽.漫谈焦墨[J].美术,2004,(06):80-85

④ 黄宾虹全集编辑委员会，黄宾虹全集：著述年谱[M].济南:杭州:山东美术出版社，浙江人民美术出版社

⑤ 王鲁湘,李兆忠.大山之子——画家张仃[M].河北:河北教育出版社,2000

⑥ 于在海.赖少其作品集[M].安徽:安徽美术出版社出版,2012

⑦ 王鲁湘.焦墨的文脉传承[J].中关村,2018,(03):105-107

⑧ 杨力舟.独领风骚呈全才鬓华虽改艺常青——张仃的焦墨山水[J].美术,1996,(12):25-27

进行艺术探索，张仃在 1981 年秋的新疆之行以焦墨写生并创作了诸多作品，《巨木赞》、《巨木复苏》、《昆仑颂》、《克孜尔千佛洞写生卷》、《吐鲁番放牧》、《天山饮马》、《喀什一条街》等作品，为新疆地域的焦墨山水画提供有力的绘画依据。

1.3 选题的理论意义与实用价值

由于焦墨的单一色阶全靠笔胜，要想达到苍润皆具的确较难。所以，相较于水墨山水画而言，涉足焦墨山水研究者甚少。直至程邃在焦墨山水画有所突破，后黄宾虹、张仃等人的不断探索，焦墨法这一技法得到学界的关注，相对的理论研究也有所进展。其中，张仃在《我与中国画》[①]中提到：“焦墨还有很大潜力，有待后人努力”。当下，系统的焦墨山水画理论研究较少，研究新疆地域焦墨山水画的理论则罕见，如何将焦墨法与新疆地域山川景物相联，这需学者们的努力而使这一技法在理论方面向前发展，勇于承担继承与发展这一技法的历史使命。这不仅完善了焦墨山水画的理论研究，也为焦墨山水在新疆地域的运用提供一份理论依据。

清初石涛曾提到，“笔墨当随时代”，揭示了艺术创作要与时代变化而改变，同理，笔法和墨法也要根据不同的地貌特点去选择相适应的笔墨，焦墨则更能反映新疆山水的磅礴大气。但是用焦墨法表达新疆山水者屈指可数，笔者期间既阅读了相关史料、文献、画册等资料，围绕天山一带进行采风和写生实践，总结前人基础之上并进行创作实践。本课题将焦墨法与新疆实际山水运用相结合，寻找出适合新疆地域焦墨山水画的创作道路，这不仅对于焦墨山水画的创作实践具有参考价值，也为新疆的焦墨山水画提供一定程度的实践指导性。

1.4 研究重点与创新点

研究重点：

本论文以探寻焦墨法在新疆山水的实际创作运用为主线，研究焦墨法的概念与发展历程、前人焦墨风格与新疆地域的创新性传承、焦墨法在新疆题材山水画中的技法探究、以及焦墨法在新疆题材山水画中的创作实践与思考。重点分析焦墨山水画的新疆地域的技法运用，即笔法与墨法、意境的营造、虚实空间的处理及局限性与优越性的展现。重点探求《印象天山》系列作品中蕴含的思想内涵，即焦墨与地域表现的关系、焦墨与传统审美精神的传承及焦墨的尚黑与情怀表达。

创新点：

[①] 李兆忠.我与中国画——张仃谈艺录[J].美术大观,1997,(02):6-9+26-27

1.首次系统地将焦墨法与新疆地域山水画结合，聚焦于天山、戈壁、胡杨等题材，填补了新疆地域的焦墨山水画的文字资料的研究空白。由于新疆的雄浑地貌与焦墨法的苍劲有天然的审美契合性，所以本课题的研究为地域性焦墨山水画开辟了新方向。

2．在汲取程邃、黄宾虹、张仃等前人焦墨风格基础上，融入新疆地域文化特点，提炼具有地域性的笔墨语言，形成独特画风。通过分析张仃在新疆具体焦墨作品，结合长期写生创作，探讨出焦墨法在新疆地域山水画的技法运用。

3．提出新疆地域焦墨山水画的三大审美维度，即焦墨与地域关系、焦墨与传统定位及焦墨与情怀表达。并将焦墨山水画的传承提升至文化精神层面，推动焦墨法与时代性融合。

1.5 研究方法与研究思路

研究方法：

（一）文献研究法：通过大量查阅有关焦墨山水画资料，例如，史料、著作、学术论文、期刊、画册及网络资料等。选择以《中国山水画史》[①]为基本文献，系统了解中国山水画的发展脉络，进而领略焦墨山水画在中国山水画史的清晰定位。选择以《历代名画记》[②]为辅助文献，是一部比较完备的绘画史的著作，可以呈现出更清晰的中国绘画发展历史。选择以《笔墨乾坤》[③]为相关文献，了解张仃的人生经历和艺术创作，可领会其焦墨山水画的笔墨之法。以及其他相关的文献记载为本篇论文写作提供理论支撑和借鉴。

（二）图像分析法：通过大量收集有焦墨山水画的史料、画册、著作等图像，对前人的焦墨作品进行研究，分析其作品的艺术特点，进而对焦墨山水画有更生动的理解与把握。

（三）田野调查法：学习期间笔者通过实地采风和写生活动去了南北疆诸多地方，积累了大量创作素材，对天山一脉的地形地貌有了切实的感受。例如南疆的天山神秘大峡谷、苏巴神佛寺遗址、克孜尔尕哈烽火台、喀什古城、塔什库尔干石头城、克孜尔千佛洞等自然人文等景观地貌；北疆的天山天池、魔鬼城、禾木、库尔德宁、琼库什台、伊吾胡杨林等自然人文等景观地貌。

研究思路：

论文主体部分由五个章节构成：第一章“绪论”，通过梳理选题缘由、研究现状、

[①] 陈传席.中国山水画史[M].天津:天津人民美术出版社,2001

[②]（唐）张彦远,历代名画记[M].杭州;浙江人民美术出版社,2011

[③] 张仃,李兆忠.笔墨乾坤[M].山东:山东画报出版社,2011

理论与实用价值、研究重点与创新点及研究方法与思路，为本文奠定研究基调。第二章“焦墨法概述与发展历程”，系统梳理焦墨法的概念界定、源流及历代发展，为新疆地域焦墨山水研究提供历史依据。第三章“前人焦墨风格与新疆地域的创新性传承”，分析具有焦墨传承脉络的画家，即程邃、黄宾虹、张仃、崔振宽的焦墨风格，探索焦墨法与新疆地域的特色融合。第四章“焦墨法在新疆题材山水画的技法探究”，结合张仃的新疆焦墨作品，具体分析笔墨、意境、虚实空间、局限性与优越性的实际运用，为焦墨法在新疆地域的山水画创作提供技法支持。第五章“焦墨法在新疆题材山水画中的创作实践与思考”，以《印象天山》系列作品为例，结合地域特征、传统审美与尚黑情怀三方面，分析焦墨法在库尔德宁、琼库什台和伊吾胡杨林的具体实践成果，通过创作实践升华主题，最终指向焦墨艺术的当代价值与文化延续。

第 2 章 焦墨法概述与发展历程

本章阐述焦墨法的定义、源流及发展沿革，根据相应文字记载得出焦墨法的广义与狭义的含义，得知焦墨的绘画方法早在我国古代就大量应用，并有相应文字记载。明末清初独立，近现代出现了一批通篇焦墨进行山水写生创作的画家。此章整理为本课题的研究提供历史依据。

2.1 焦墨法的概念界定

焦墨法历史悠久，据文献记载，“焦墨”二字最早发现于北宋郭熙的《林泉高致》，书中记载：“运墨有时而用淡墨，有时而用浓墨，有时而用焦墨，有时而用宿墨，有时而用退墨，有时而用厨中埃墨，有时而取青黛杂墨水而用之。”[①]元代黄公望的《写山水诀》中记载“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨分出桂径远近，故在生纸上，有许多滋润处。”[②]可见焦墨作为一种技法并未系统的研究，仅起到醒目的作用，直至清代程邃与戴本孝的焦墨作品才启发后人对焦墨法的关注。

焦墨法属于中国画笔墨系统的分支。根据墨色的枯、湿、浓、淡，焦墨是最黑最浓者。“墨分五色”，即焦、浓、重、淡、轻，焦墨是最浓的墨色。近代黄宾虹提出“七墨”，即浓、淡、破、泼、积、焦、素，焦墨是最重的墨色。焦墨法有广义与狭义之分：广义的焦墨法是指用同一墨色进行表达：狭义的焦墨法是指用焦浓墨色，减少或不掺水分的介入，墨色层次由用笔的轻重、虚实而呈现。强调笔“主”墨“次”，体现了“以书入画”和“骨法用笔”的精神内涵。广义焦墨法的绘画实践诸如岩画与彩陶图案的同一黑色（同于墨）作为主要表达；隋唐时期壁画的单一墨色轮廓勾勒；北宋时期山水画《溪山行旅图》、《万壑松风图》同一墨色层层勾勒皴擦。狭义焦墨法的绘画实践诸如程邃的《千岩竞秀图》、黄宾虹的《黄山写生之二十五》、张仃的《太行十渡之秋》，用通篇的焦墨技法描绘出干以求滋、燥以求润的画面之感；呈现出书法用笔的艺术魅力；展现了浑厚深邃、朴茂生拙、笔墨峥嵘的的美学观念。

2.2 焦墨的源流与历代发展

[①] (宋)郭思.《林泉高致》[M].北京:中华书局:2010.9:第 103 页

[②] (元)黄公望.《写山水诀》[J].中国书画，2010(04):第 1 页



2-1《人面鱼纹彩陶盆》
（新石器时代前期）
中国国家博物馆
高 16.5cm 口径 39.8cm

对于焦墨法的出现最早可追溯到五千年前远古时期的岩画与彩陶以线造型的图案纹样上，祖先出于游戏或者祭祀图腾的需要，用简单的点、线、面的造型组合成需要的图案。岩画中用坚硬的工具在岩石上勾勒物象，在彩陶中以同一黑色（同于墨）做基调，后绘以色彩加以填充。其中仰韶文化的人面鱼纹彩陶盆（图 2-1），出于对图腾文化的崇拜，器物内部用线绘以鱼纹造型，鲜明而富有个性，同一墨色的点、线、面排列组合成的鱼纹疏密成行，具有浓厚的装饰性。由此可见，先人在这个时期已经开始用点、线、面绘制图案，同一墨色线条的疏密有致体现出人们对用线造型的初步掌握。这种用线方式也是焦墨法的最早呈现，但对比如今焦墨法的绘画方式则有所不同。从这些图案用线的简单、通篇、单一的表现手法，可视为焦墨法的初始呈现，所以也称为“类焦墨法”。因器物图案中并未有其他墨色，只是同一墨色进行勾勒形象，故同一墨色的类焦墨法早于同时多层次墨色的共同使用。



2-2《人物龙凤图》（战国）
湖南省博物馆
31.2×23.2cm

在战国、秦汉时期的帛画与画像石、画像砖中也有“类焦墨法”的使用，其中战国时期墓葬中的帛画以墨笔勾勒、略施色彩、线描流畅，主要表现为引魂升天的题材。在《人物龙凤图》（图 2-2）中焦墨用线挺拔有力、简劲流畅，在人物的裙摆、衣领袖口、头发以及龙凤的某些部位做了同一墨色的填充，形成同一墨色面，点、线、面的结合，使画面形成疏密、粗细的强烈对比，呈现出具有极强的装饰感，从而增强画面的表现力。同理，在《人物御龙图》中以黑色清晰的线条勾勒物象为主要造型手段，又以同一墨色平涂兼渲染局部使画面黑白有致，尽显画面格调庄重典雅。秦汉时期画像石、画像砖中多表现为墓主人的现实生活、历史故事与神话故事，以石为纸、以凿代笔，类焦墨用线粗犷古朴、浑厚凝重、简洁质朴。这些“类焦墨法”的使用都是与当今讨论的焦墨法一脉相承，同时也让焦墨山水画有迹可循。

魏晋、隋唐时期并未形成相对成熟的焦墨法绘画体系，但对比之前的表现手法则有所发展。魏晋时期焦墨在衬托人物画的山水背景中有所表现，东晋顾恺之《洛神赋图》，用“春蚕吐丝”般的同一墨色勾勒山石轮廓，后附以色彩，此时焦墨用线依附物象，线



2-3《游春图》 隋 展子虔
北京故宫博物院
43×80.5cm

条的造型功能远大于艺术自身的表现。隋代展子虔的《游春图》（图 2-3），用同一墨色勾勒轮廓，随之附以重彩，呈现出“空勾无皴”的状态，其中并无皴法，可视为类焦墨法在山水画中的早期运用。在吴道子的《地域变相图》中可看出唐代壁画中对焦墨的使用，用线流畅、形神兼备。

唐代山水画逐渐走向成熟，焦墨在山水画中的运用也随之有所进展。李思训的《江帆楼阁图》（图 2-4），用笔遒劲、色彩典雅，抛开画中绚丽色彩与华丽泥金，总体用同一墨色勾勒山石、林木、泉流等物象，由于用笔提按转折的力度不同，才使画面具有虚实阴阳之感。李昭道“变父之势，妙又过之”，在他的《明皇幸蜀图》中，描绘了明皇仓促入川的场面，同一墨色勾勒有劲，设色富丽。由李思训的精工细致变为粗笔墨线，虽然以勾勒填彩为主，但山石的画法已有“皴”法的迹象，这表现为焦墨画法在山水画中的早期表现形式。



2-4《江帆楼阁图》 唐 李思训
台北故宫博物院
102×54.7cm

五代两宋时期，山水画发展到前所未有的高度，山水画较之前的表现技法已经发展的相对成熟，从而创造出与以往不同的山水画表现语言，焦墨法在此时期也得以发展。五代两宋的山水画虽然属于水墨画的范畴，但是抛开水墨的晕染与颜色的渲染，单看作画的前几个步骤而言，用浓重的墨色勾勒，用干枯的墨色皴擦山石向背来表现山体的阴阳，用相同墨色层层施加，与元明之后山水画的水墨互施、墨色相破则有所不同，所以黄宾虹所言“北宋多用焦墨”。这种同一墨色层层相加，并非水墨互施的用墨方式可视为广义焦墨用法。期间出现了大批优秀画家，例如五代的荆浩、关仝，北宋的李成、范宽，南宋的李唐等，创作出大量流芳百世的作品，作品中以同一墨色反复勾勒，皴擦而形成新的绘画语言（勾、皴、点、染和长披麻、雨点皴、斧劈皴），诸如，北宋荆浩的《匡庐图》、关仝的《关山行旅图》、李成的《晴峦潇寺图》、范宽的《溪山行旅图》，南宋时期李唐的《万壑松风图》等，他们的层层叠加墨色的作画方式，用笔的勾勒皴擦丰富了焦墨山水画的表达方式。

以李唐《万壑松风图》（图 2-5）来举例，画中用较浓的墨色勾勒、皴擦山峦郁盘、绿崖苍松、岩瀑素云等景象，其后以稍淡的墨色分染其背阴之面，再以淡墨分染局部山石，最后以花青与赭石赋色。就此作画步骤而言，勾勒、皴擦、分染与附色，步骤间相互独立，勾勒与皴擦都以同一墨色层层叠加。抛开后面水与色的运用，这幅作品无不彰显了对焦墨的使用。



2-5《万壑松风图》 南宋 李唐
中国台北故宫博物院
188.7×139.8cm



2-6《青卞隐居图》 元 王蒙
上海博物馆
140×42.2cm

毛笔中锋与侧锋的不同用笔、丰富的皴法变化、层层叠加的墨色使焦墨勾勒、皴擦的山石具有十足的磅礴之感，更展现出“万壑松风”之意。荆浩的《匡庐图》、关仝的《关山行旅图》、范宽的《溪山行旅图》等作品，虽属水墨一派，但抛开水、色运用，前面步骤则属焦墨法范畴。从南宋时期马远喜用焦墨，《踏歌图》中以焦墨勾填树石，转折之处用笔刚劲，从而呈现出“瘦硬如屈铁”的面貌，夏圭善用焦墨，《溪山清远图》中泼墨与焦墨并用行笔甚是遒劲。五代两宋虽是水墨发展的高峰阶段，但焦墨展现的独特魅力是水墨所不能掩盖的，这也体现出焦墨这一技法语言有着巨大的魅力。

元代文人士大夫绘画兴盛，画家追求笔墨审美。这使山水画展现出与五代两宋所截然不同的面貌，焦墨技法的运用也随之变化。在此时期的画家作画不再如之前那样步骤相隔，层层叠加的方式，而是追求“墨趣”、“墨戏”来直抒胸臆，逸笔草草强调自我，用笔用墨灵活自如。“元四家”的黄公望、王蒙、倪瓒与吴镇的作品中有明显的焦墨用法，其作品诸如黄公望的《富春山居图》与《九峰雪霁图》、王蒙的《青卞隐居图》与《夏日山居图》、倪瓒的《渔庄秋霁图》以及吴镇的《渔父图》等。其中黄公望的《富春山居图》中，

寄乐于画描绘富春山一带的初秋景色，勾勒皴擦使画面气势雄伟。画中以渴墨勾勒山石林木，多以披麻皴兼用解锁皴皴于山石物象，后用焦墨点景。在皴山体树木之时，用了不同墨色的湿笔，画面干湿并用、简洁明快、虚实相生，从而形成干、湿、浓、淡具存的氤氲气象，画面秀润丰厚。王蒙的《青卞隐居图》（图 2-6）中，先以淡墨勾勒，再用牛毛皴与解锁皴皴于山石树木的背阴面，墨色层层加深并以淡墨微染，最后用焦墨打点于山体结构与树木茂密处。画面中丰富的墨色层次，用笔干湿并用，韵致苍茫，营造出江南的山川浑厚、草木华滋的意境。倪瓒擅长枯笔燥锋，喜用侧笔，在他的《渔庄秋霁图》中简净清远的画面中亦有焦墨的使用，用枯笔干墨皴于山峦石坡，后以焦浓的墨点于物象中，营造出荒寒枯淡之境、古淡天真之风。吴镇的《渔父图》中也有焦墨的运用，其中焦墨勾勒点景、浓重墨色复勾树木繁密之处，以及用焦墨在山石结构处点苔。虽然元代山水画焦墨元素甚多，但是焦墨只是作为点醒画面的辅助作用，并未能从水墨的范畴中独立出来。

明清时期，一些画家另辟蹊径寻求焦墨所带来的独特魅力，减少或抛弃水的介入，以通篇焦墨完成，使焦墨法从水墨的范畴中独立，成为中国画的一种表现形式。枯笔焦墨直到明末清初程邃之时，才蔚然成风，使得焦墨山水画具有成熟的面貌。他以纯枯笔焦墨创作山水画，发扬了焦墨的墨性，使焦墨山水画有了质的改变，是焦墨山水发展史的第一位拓荒者。他的《千岩竞秀图》（图 2-7）抛弃水的作用，用枯笔焦墨表现丘峦林壑，线条缓涩纠结、蟠曲，横线条与竖苔点疏疏落落、不堵不塞、错落有致。用笔具有苍古之气，墨色枯中含润，得以呈现“干裂秋风，润含秋雨”的画面效果。明代王履的《华山图册》不拘守前人用法，师造化以焦墨勾勒皴擦，后淡彩附色，呈现出古拙生茂、平淡天真的画风。清代戴本孝也用纯枯笔焦墨作画，他深入研究元人技法，并融入自己审美偏向，不专仿元人笔墨，重视师法自然，从而



2-7《千岩竞秀图》
明末清初 程邃
浙江省博物馆
29.5×22.7cm



2-8《天台异松图》清 戴本孝
美国大都会博物馆
169.9×76.2cm

形成独特高古空灵的枯笔焦墨风格。他的《天台异松图》(图 2-8)中以枯笔师造化，用笔简洁又细腻，通过用笔力度与行笔速度来调整画面的浓淡，画面枯而不燥尽显枯涩与含蓄，呈现出墨色苍茫、松秀枯淡的格调。因其“最分明处最模糊”的绘画理念，他的焦墨法用虚实相宜的笔墨营造出山间古树参天的意境与高逸清旷的意趣，使画面具有模糊粗粝的朦胧之美。程邃与戴本孝是新安画派中擅长焦墨的奇葩，程邃苍茫，戴本孝高古，二人促进了焦墨山水画风格的多样化。同时期的髡残、郑旼、浙江等画家在山水画中也善用干笔渴墨。程邃与戴本孝各有千秋的焦墨技法，使焦墨不再于画面中仅起辅助点睛的作用，而是通篇使用，焦墨的独特意味形式被后世更多人得以关注并提供典型的焦墨山水画样本。

2.3 焦墨山水画的近当代发展

焦墨山水画到了近当代，越来越多者关注到焦墨法，出现了一批以通篇焦墨法进行山水写生创作的画家。诸如近现代的黄宾虹、潘天寿、李可染、陆俨少、赖少其、张仃等画家，当代的崔振宽、穆家善、王界山、初中海、党中国等画家都进行过焦墨技法的艺术探索与实践，在他们的推动下，使焦墨山水画焕发了新的时代生机。



2-9《山水写生之三 绛河》近现代 黄宾虹

其中，黄宾虹受同乡程邃的影响，其晚年时期的山水画写生运用了大量焦墨而完成，山水册页多以焦墨作画，用笔刚劲，墨色盈润。倡导“法备”，常以焦墨与其他墨法搭配常用，呈现出黑中层次分明，晚年将墨色的“黑”发挥到了极致，具有“亮墨生神”的美誉。《山水写生之三 绛河》（图 2-9）为典型的通篇焦墨作品，笔法老辣，以干笔渴墨进行皴擦，用线富有变化，看似随意却又有韵律和节奏，营造出空灵悠远的意境。

在黄宾虹焦墨山水画的启发下，吸引了现代一批画家进行焦墨山水画的研究。潘天寿的《焦墨山水图轴》中以浓重果断的焦墨画于山石松树、草木瀑布，坚实凝重的用笔，老辣浓重的用墨，画以不同间求同，黑白间求致，展现出“快雪时晴”般的意境。李可染虽以积墨闻名但也有焦墨的探索，他的《巍巍万重山》以重墨甚至焦墨作画且层层相积，将自然之景转换为画面之境。同时期与李可染并称“南陆北李”的陆俨少晚年也有对焦墨的运用，在他的《岑参太白胡僧图》中，以焦墨渴笔绘制而成，山石勾勒，简单

皴擦，怪木斜欹，瀑布溪流穿梭树间，高士置于茅屋，画面空灵深邃，使观者有太古深山之意。



2-10《黄山图》
近现代 赖少其

赖少其对焦墨山水画特有兴趣，他临摹了大量的程邃焦墨山水画作品，深得其渴笔焦墨的精髓，其次研究唐寅、戴本孝、浙江等画家的技法，继承传统，借古开今，以“艺术随时代”的观点，取众家之长并在此基础得以发展，从而形成自己独特的焦墨山水画风格。遵循书画同源，以书入画，他的焦墨山水画的作品都包含了骨法用笔的内涵；诗书画印在画面上高度融合，相映成趣，使画面焦墨风格完整又统一；注重文学素养的积淀，在焦墨山水画中真正做到了诗中有画，画中有诗的境界，进而使观者观画生意，境外生情；提倡外师造化，心源为本，不断地深入生活，每年都会进黄山写生并创作，用焦墨创作了许多有关黄山的作品。其中在《黄山图》（图 2-10）中，以焦浓墨色勾勒皴擦草木山石，其后施以淡色，画面层次分明、气象万千、苍茫浑厚，尽显苍劲老辣，呈现了“笔下干裂秋风，纸上润干秋雨”的生动之感。画中题字落章浑厚中蕴高古与焦墨山水的苍茫浑厚所展现的意境相符合，使画面更加鲜活。

张仃极大促进了焦墨的发展，将焦墨法推向更通篇的境界，使焦墨山水画焕发了新的精神面貌并在学界得到较大的关注，为焦墨山水画拓宽了道路。他注重笔法，曾提到：“焦墨更能发挥用笔”，其笔墨如铁铸成，充满着生命的张力，使原本具有局限性的焦墨用法发挥了极大的优越性。主张写生，又提到：“我坚持写生，并不照搬生活”，他以焦墨法表现自然造化，在写生过程中以意造境从而达到情景交融。期间写生与创作了大量的焦墨山水画作品，例如他的《怀冰》（图 2-11）中的焦墨有节奏、有变化、有韵律，焦墨中具有层次分明的浓淡之分，云林山石间虚实相生，实中有虚、虚中带实，可谓是虚处实而通篇灵。焦墨山水画发展至今，张仃对焦墨的成就与贡献无疑具有深远的意义。



2-11《怀冰》近现代 张仃

焦墨山水画在当代展现了新的时代魅力，其中，崔振宽的焦墨山水画以抽象性的点画表现西部山水的苍茫景象。他在焦墨山水画的成就离不开黄宾虹的笔墨启发，在焦墨山水画实践中有较强的创新意识。例如在《凤凰古镇》（图 2-12）中展现了他对焦墨的理解与笔墨精神的时代性，画面强悍有力，逐渐追求意向焦墨山水画的表达。穆家善在

焦墨山水画上成就显著，创作了大量的焦墨山水作品，诸如《老子临风图》、《人间仙境在天池》、《高壑云轴图》等众多作品，以苍茫化境的艺术格调从而形成鲜明的穆家焦墨山水，他独创“焦墨千毫皴”的画法丰富了焦墨山水画的艺术语言。王界山的焦墨山水画坚持对景造意使画面中展现出一种鲜活的生命力。并注重用笔，在焦墨中把行书与草书的笔法运用其中，深谙书画同源，在笔墨的起承转合之下做到焦而不燥、浓而不滞、灵性毕现。在他的《秋山不染尘》中可窥探出他醉心自然、物我两忘的境界，苍润的焦墨技法画出了山水的千姿百态与气象万千。此外，初中海与党中国等画家对焦墨山水也有所探索，焦墨独特的素净美吸引着众多画家对此进行研究与创作。



2-12《凤凰古城》
当代 崔振宽

近当代的一批艺术家极力推崇写生并注重用笔用墨，在山水画实践中不断丰富和完善焦墨法的绘画体系，使焦墨在继承传统的基础上，融入时代的特征，展现出焦墨山水画新的生机与活力。

第 3 章 前人焦墨风格与新疆地域的创新性传承

本章抽取四位具有焦墨承袭意义的画家，即程邃、黄宾虹、张仃和崔振宽，阐述其生平师承、解构其焦墨风格，以及叙述其时代意义。同时，也为笔者开展焦墨山水画的实际地域运用提供多种风格的借鉴与学习，从而形成自己独特的焦墨风格样貌。

3.1 程邃的“苍茫古朴、浑然天成”

明末清初，改朝换代的时代背景下社会阶层动荡不安，明末遗民有奋起抗争者，也有卑躬屈膝者，更有归隐世外者。作为明代遗民的程邃选择隐身方外，成为闲云野鹤之人，只能将遗民的无奈与懊恼心绪借山水以表达自己孤傲之境。程邃（1607 年-1692 年）字穆倩、朽民，号垢区、垢道人、青溪、江东布衣、野泉道者，安徽歙县（今属安徽）人。他出生在明代，活动于清初，是著名篆刻家与书画家，新安画派的代表人物。从朽民、垢道人、垢区来看，透露出明末遗民的伤感，明朝覆灭之前一直在歙县，明朝枯木朽株之时为躲避党狱牵连，迁往扬州，晚年为躲避做官，迁到南京。他的山水画风格不同于其他新安画派的画风，正是由于程邃浩然正气的品格与时代变迁的经历使他的绘画风格与众不同，画面融入书法用笔蘸取焦墨，又融入金石篆刻的趣味，呈现出苍茫古朴之貌。

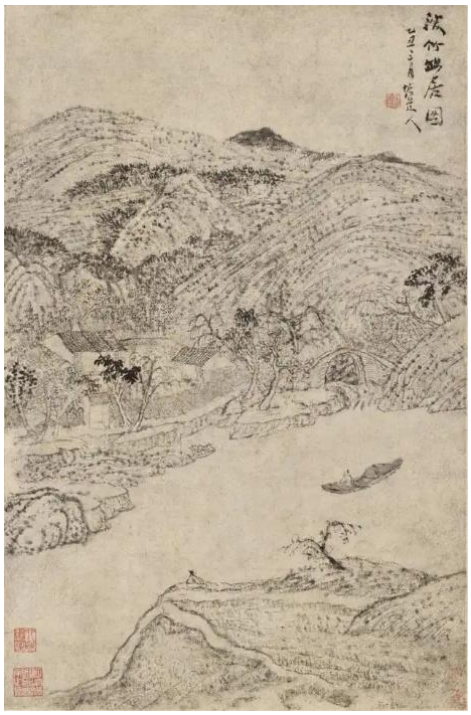
近现代黄宾虹《垢道人佚事》中记载：“垢道人少年学于其族祖远季公，又与万年少寿祺师事陈眉公继儒。”[①]可见程邃早年拜师于陈继儒（1558 年-1639 年），明代著名的书画家与文学家，师承董源、巨然与元四家一派，尤以推崇倪瓒“逸笔草草，不求形似”的观念，用笔柔中带刚，具有苍老秀润的意境。程邃受到其师陈继儒的影响，对董源、巨然与倪瓒的山水作品有一定的研究，程邃的焦墨山水画中枯笔干皴，得董巨之神，逸笔草草以不规绳墨为上乘，得倪瓒之风。程邃与董其昌同郡，无疑受到董其昌一定的影响，董其昌山水画作品偶有枯笔之风，世人争相习之，陈继儒也认同董其昌“南北宗”的技法理念，程邃作为陈继儒的学生也受到董其昌的枯笔启发。

程邃除了早期拜师陈继儒以外，王蒙对他的影响无疑是举足轻重的。王蒙是赵孟頫的外孙，元末明初著名画家，独创牛毛皴，兼用解锁皴为主，善用枯笔干皴至画面繁密而具有层次，喜用焦墨点苔显得画面韵致苍茫。程邃曾对王蒙的画评价道“黄鹤山樵画

[①] 卢辅圣,曹锦炎主编,《黄宾虹文集 书画篇 下》[M].上海:上海书画出版社,1999:第 327 页

法纯用荒拙，以追太古，粗乱错综，若有不可解者。”[①]可见他对王蒙的画深有研究，从而能形成沉郁苍古的风貌。同时对元四家的枯笔之风也有颇深见解，而能具有元人荒寒简淡的气息，技法上突出笔情墨韵，焦墨作品多为静穆古雅与取法枯淡的卷册和小品，画面意境清幽而旷远。

程邃作为新安画派的画家，他的作品既有新安画派的清逸简淡、境界幽僻与意趣荒寒，在焦墨中融入金石趣味又表现出与新安画派其他画家不同的绘画面貌。枯笔焦墨与金石趣味的结合显得画面老笔含苍秀，散发出苍莽隽秀的审美意境，具有苍茫古朴与浑然天成的特点。此特点也反映出其借用焦墨渴笔表现山石草木的荒率古朴来抒发抱节守志与遁世隐身的遗民之情。



3-1《深竹幽居图》
明末清初 程邃 安徽省博物馆
66.3×43.6cm

枯与润、干与湿是两个相对方面，但程邃真正做到了枯而不涩，焦中生润，画中既有干裂之感，也有润泽之气，展现了极高的笔墨驾驭能力，可谓是把焦墨法用的炉火纯青。程邃一直追求枯极生毛，枯级生润的焦墨之美，同时代的王昊庐对其评价，“张璪有生枯笔，润含春泽，干裂秋风，惟穆倩得之”[②]，这是对其焦墨山水画的肯定。从《深竹幽居图》（3-1）来看，咫尺画面中显露出苍古之气，意境沉郁萧森，笔墨中可看见王蒙枯笔干皴的苍茫迹象，也能看到倪瓒枯笔的简淡之境，师法元人而又敢于突破前人，追求枯笔干墨的润泽苍郁。画中虽用枯笔焦墨，但毫不干枯毛躁，反而枯渴中生腴润，透露出意极华滋的气象。墨色基本都在同一层次，通过调节用笔速度的快慢表现画面的虚实，笔势连贯、生发不穷。其中，山石土坡用焦墨干笔勾勒为主、皴擦为辅，墨由饱满到枯渴，展现出山石的蓬松苍茂。河流两岸的密集与河面的稀疏彰显出疏可走马、密不容针的强烈对比，具有极致的开合感。高士正襟危坐与船只中人似有交流皆用焦墨细致勾勒而成，枯笔勾勒树木半掩的茅屋与蜿蜒盘旋的小径尽显田园意趣，古树老屋、小桥流水、泛舟观景也正是程邃对田园诗意有感而生的向往之意。山石以枯笔做线曲中有直，以焦墨做点若聚若散、疏密有致，老辣的枯笔用线

[①] 陈撰,《玉几山房画外录》[M].南京:江苏古籍出版社,第 452 页

[②] 卢辅圣,《中国书画全书》第七册[M],上海:上海书画出版社,1994 年,第 956 页

和苍秀的焦墨苔点显得画面斑驳错落与苍茫荒率。纵观画面笔墨以枯求润、以干取湿从而展现出焦墨的苍茫古朴，但整体给人一种荒寒孤寂的感觉，可看出程邃绝世孤傲的心境。



3-2《山静太古图》明末清初 程邃

世人只知晚清民国时期吴昌硕画中的金石趣味，却不知程邃是以金石入画的先行者。程邃除了画家之外，书法与篆刻更为一绝，擅长草书与隶书，篆刻图章尤称绝艺，他的焦墨山水画融入书法用笔与金石之气，娴熟的笔墨与刀法功底使他的焦墨线条在用笔的提、按、顿、搓变换之下似有一种明显的“刀感”。同时他精湛的金石篆刻艺术使他的焦墨山水画的样式别开生面，具有符合现代人审美的趋向，其一，并非由近即远、从实到虚的空间关系，而是有意识的特写手法表现虚实；其二，强化整体观念，避免因局部刻画而显得细碎松散；其三，打破自然山水的拘束与限制，有意识平面构成意识的显现。正是篆刻艺术能在印石的方寸之间造就万千气象的美学理念的启发，所以其焦墨山水画中才能有意识的虚实处理与整体观念的融入，同时金石篆刻具有平面构成内在要求，同样以金石入画也影响到他的画面构成意识，从而在画面中做到知白守黑、疏能走马、密不透风的构成美学。《山静太古图》（图 3-2）中有金石韵味的自觉，山石松木皆用枯笔焦墨勾勒为主，硬毫劲锋用线时重时轻、似断还连，似有一种篆刻刀法的意韵。纵观全图皆用焦墨完成，即使水汽云雾也没用半点水分的掺杂，全用枯笔皴叠而成，进而使画面显得空无其物，具有“枯、简”的特征，无不散发着金石的韵味。

程邃冲破无水难以生滋润的传统枷锁，充分发挥了焦墨的特点，去掉水的介入仅用枯笔焦墨创作山水画，没有黑闷之气，反而有清爽秀润气息，可谓是焦墨山水画的第一位拓荒者。程邃对后世的影响深远，但清初世人皆以水墨文人画的氤氲气象为主流，画坛并未形成广泛的焦墨山水一派，直到近现代以黄宾虹为代表的画家受到程邃的启发而关注到焦墨，焦墨山水画在程邃的带动下受到越来越多人的青睐。

3.2 黄宾虹的“笔法苍劲、墨色盈润”

焦墨山水画经过历史沉淀直至近代的黄宾虹才得以重绽异彩，他不仅是传统山水画的集大成者，更是近代山水画的开拓者，堪称一代大家而无愧。黄宾虹（1865 年 1 月

27 日—1955 年 3 月 25 日），原名懋质，名质，字朴存、朴岑、亦作朴丞、劈琴、号宾虹、别署予向、虹叟、黄山山中人等，原籍安徽歙县，出生在浙江金华，是著名书画家、篆刻家、诗人和艺术教育家。黄宾虹出生于满清政府日趋衰亡之时，深受改良派变法思想的影响并逐步融入到反清变革的汹涌暗潮中，青壮年时期戊戌变法与辛亥革命皆有参加。晚年黄宾虹迁居北平，闭门作画著述署款“予向”以表达自己的民族气节。直到抗战胜利后，八十五岁的黄宾虹重回江南情绪饱满而作《艺术是最高的养生法》，提到“艺术就是祛病增寿的良药，历史上凡乱世道衰的时候，正是艺术家努力救治的机会。艺术是最高的养生法，不但足以养我中华民族，且能养成全人类的福祉寿考也。”[①]黄宾虹把艺术活动同民族大义相结合，正所谓“欲论其画，先论其人”，他真正做到书品、画品与人品的统一，不贪浮华、轻视图财，着意临摹、到处写生、力祛偏弊，一如既往地探索艺术道路，他的画中常借笔墨传达出一种忧国忧民的家国情怀。

黄宾虹山水画“师古人”采各家之长，曾提到“有人说我学董北苑（源）其实不然，对于宋画，使我受益最大的还是巨然。我也学过李唐、马、夏。我用功于元画较多，高房山（克恭）可以说是我的老师，对子久（黄公望）、黄鹤山樵（王蒙）画，在七十五至八十岁间临得较多，明画枯硬，然而石田（沈周）画，用笔圆浑，自有可学处。至清代，我受石溪影响自然不少，龚柴丈（贤）用笔虽欠沉着，用墨却胜过明人，我曾师法。”[②]更加注重“师古人”的精神实质，曾提到“盖师古人，必师古人之精神，不在古人之面貌。面貌有章法格局，人所易能。精神在用笔用墨之微，非好学深思不能心知其意。”[③]认同中国画的笔墨与书法相通，研习篆、隶、楷、行，探寻以书法之笔入画，笔墨追求的清秀淡雅之意。而后，黄宾虹疏淡清逸的山水画可看出新安画派与黄山画派的影响，黄山与新安两派的众人作为明末遗民不满清政府统治从而借书画以寄托对故国的思念，这两派与黄宾虹都有相似的民族气节，在书画中或寄情遨游、或托迹细流。黄宾虹的焦墨山水画深受新安画派垢道人画中的荒率古朴恰与悲愤抑郁的遗民之情相契合这一审美特征而启发，在《画谈》中提到“‘干裂秋风，润含春雨’，视若枯燥，意极华滋，明垢道人独为擅长。”[④]追求程邃的华滋之质。他的笔墨大胆革新，追求焦墨在山水画中所呈现出的苍茫厚重之感，注重笔墨韵味和意境，从而传达出坚贞崇高的民族情怀。黄

[①] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12,导语 • 画之大者第 1 页

[②] 王伯敏,《黄宾虹话语录》[M],上海:上海人民美术出版社,1961.07,第 50 页

[③] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12,画学著述第 26 页

[④] 黄宾虹,《黄宾虹自述》[M],北京:文化艺术出版社,2006,第 98 页

宾虹“师古人”决不会自囿于古人，更注重“师造化”，他曾提到“学者师今人，不若师古人；师古人，不若师造化。”[①]写生中焦墨用笔老辣、笔力雄健，墨气浓重，有浑厚华滋、意境深邃之境。

黄宾虹讲究笔墨并认为“中国画舍笔墨无其他”，提出“不明笔法、墨法，而章法之间力求清新、形似，虽极精能，气韵难求苍润。”[②]在焦墨中更为凸显笔墨的重要性，若处理不当则僵直枯槁、全无生气。黄宾虹在焦墨山水画的用笔都是以环环相扣的形式笔笔写出，是对物象一种书写性的提炼，笔法苍劲犹如铁锥划沙。在山水画中他提倡“尽焦墨之长”，追求焦墨的“干裂秋风、润含秋雨”，墨色盈润展现了大自然的生机与力量。

黄宾虹遵循书画本来同，将“书写性”运用于绘画，提出“笔法之要：一曰平；二曰留；三曰圆；四曰重；五曰变。”[③]平如锥画沙，要求运笔力度均匀，起讫分明；留如屋漏痕，强调运笔时的涩势；圆如折钗股，要求笔锋运笔保持圆润；重如高山坠石，要求笔力的深沉与厚重；变是指不囿于古法而推陈出新，笔法灵活多变。“笔法五字诀”丰富了传统笔法理论，此诀要求要有较高的书法修养，笔力不足则难以驾驭焦墨。他以书理入画理，对笔病论述亦颇有见地提出“祛笔之病：一钉头；二鼠尾；三蜂腰；四鹤膝。”[④]钉头类似秃笔，起处不明，要知用笔逆来顺受、藏锋露锋、起讫有法；鼠尾收笔尖锐，放发无余，要知笔势应有回环顾视并保持笔锋稳定；腰蜂用线两端着力中多轻细，粗而不挺细而不稳，要知行笔要保持笔力均匀进而力透纸背；鹤膝一笔之中忽而拳曲臃肿，要知在转折之处避免



3-3《黄山写生之二十五》
近现代 黄宾虹

[①] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12，画学著述第 25 页

[②] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12，画学著述第 31 页

[③] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12，画学著述第 32 页

[④] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12，画学著述第 33 页

积墨成团。黄宾虹深刻总结执笔之法的“五笔”与“四祛”并运用绘画中，他的焦墨山水画中山石树木笔意连贯、线条沉稳、笔法苍劲展现了他精湛娴熟的用笔能力，他的用笔看似逸笔草草，实则处处经过考量。《黄山写生之二十五》（图 3-3）中可见其“预明画法，先究书法”的理念，用焦墨勾勒笔笔精到，树干蜿蜒的姿态靠用笔的一波三折赋予其节奏和韵律。远山并未加以晕染，而是用笔写出，山石通过用笔的正、侧、使、转、提、按、顿、挫的不同而显得有变化，有厚度，从而使线条具有弹性，每根线都有骨法美感。山之转折处似怀素草书之法，用笔圆劲有力、婉转流畅、一气呵成。山之向背处似蔡邕八分书之意，转笔、藏锋、藏头与护尾的笔锋质感使向背笔法紧紧贴合山形走势，从而形成古朴典雅的山体之貌。焦墨点苔及松针似颜真卿正书之感，笔画饱满的用笔展现出山间松木苍郁生机的气韵。纵观画面尽用焦墨勾勒表现自然的意象美，以书理入画理无不透露其焦墨笔法的苍劲有力，展现了黄宾虹极高的书法修养。



3-4《山水写生之二 江郎三片石山下能仁禅寺》
近现代 黄宾虹

黄宾虹对墨法也有独到见地，曾提到“墨法分明，其要有七：一浓墨；二淡墨；三破墨；四渍墨；五泼墨；六焦墨；七宿墨。”[①]他的七墨法比墨分五彩更为具体，丰富了中国画的墨法理论，并且焦墨被列入七墨之中，肯定了焦墨的表现力。强调“法备气至”，作画如若七种墨法能巧妙运用，即可得上乘之奥秘。其次五种，至少三种，不满三种，不成其画。其作品中有些以焦墨为主，稍微加以其他墨法作而辅之，从而使焦墨画面更为盈润。黄宾虹在《画谈》中提到：“画家用焦墨，特取其界限，不足尽焦墨之长也。”[②]指出焦墨不再仅仅作为辅助墨法而用，打破焦墨仅起点醒画面的观念，更加关注于焦墨本身的盈润。其晚年山水作品多以焦墨表达心境，《山水写生之二 江郎三片石山下能仁禅寺》（图 3-4）中可见其墨法运用灵活自如，焦墨、破墨与淡墨等技法并用，营造出焦墨山水画灵动的墨韵。画面以焦墨勾勒山体轮廓脉络并用渴笔皴擦其结构，以淡墨晕染

[①] 《黄宾虹全集》编辑委员会,《黄宾虹全集》著述年谱[M],济南 •杭州:山东美术出版社 •浙江人民美术出版社,2006.12，画学著述第 34 页

[②] 黄宾虹,《黄宾虹自述》[M],北京:文化艺术出版社,2006,第 98 页

于山之向背处，最后焦墨与淡墨间以破墨调整画面，形成浓淡相宜的墨色华滋之质。近景的屋舍刻画有田园诗意，远景高耸的山石姿态生动，在淡墨的晕染中呈现出气韵生动的山间意境。焦墨为主的多种墨法灵活运用，更能达到用墨的黑里透白、实中寓虚、墨气腴润的效果。

黄宾虹在传统之法基础上予以创新，别开生面自成一派，提出的“五笔七墨”与“法备”被视为中国绘画理论的经典。“尽焦墨之长”的理念，经过持久的观察自然与自我探索以达到焦中有润的效果，把焦墨山水画上升到新的审美高度，使焦墨被更多的人肯定与接受。其“浑厚华滋”之质影响了张仃等众多热忱于焦墨的画家，焦墨法理论与实践的巨大成就拓宽了焦墨山水画发展的道路，在中国绘画史上具有深远的影响。

3.3 张仃的“一气呵成、笔笔见根”

张仃对焦墨山水画的贡献无疑是巨大的，是焦墨山水画发展史上承上启下的关键性人物。张仃（1917 年 5 月 19 日—2010 年 2 月 21 日），号他山，辽宁黑山人，是著名艺术家，涉足于艺术诸领域，擅国画、漫画、壁画、书法及工艺美术，对美术教育与美术理论也颇有研究。20 世纪初国家内忧外患社会动荡不安，30 年代起张仃以创作漫画揭露日军暴行与国内反动势力的黑暗面，以艺术宣传唤醒民众的思想觉醒。1949 年新中国成立，他融入到新中国文化艺术的构建中，探索多方面艺术表现形式，中国画、壁画、工艺美术、美术教育等方面都促进了中国文化艺术的发展。尤其他在 1954 年在北京举办的水墨写生画展，以山水画贴近生活的理念在书画界产生极大的影响。他的漫画、装饰画、水墨画等艺术创作都为此后的焦墨提供养分，当代知名漫画家黄苗子称“张仃最早是画国画的，后来画过漫画，画过装饰画，研究过民间艺术，以及设计艺术等等。他能从其它画种中汲取营养，为焦墨山水所用。”[①]1974 年后张仃因时代环境的影响下开启了他的焦墨人生，用焦墨的玄素美治愈自己文革期间的心灵创伤。

张仃的焦墨山水与程邃、黄宾虹一脉相承。张仃把黄宾虹对程邃寥寥几字的评价，即“干裂秋风、润含春雨”定为焦墨绘画的标准，得到程邃与黄宾虹焦墨山水画中的内在精神。他对黄宾虹极为推崇，“张仃先生是直接师承黄宾虹的。外界不知，1954 年江南写生时，在杭州，由李可染介绍，张仃是正式拜过黄宾虹为师的。”[②]同年他以八十元购买了一本《黄宾虹焦墨写生册》，册页中“浑厚华滋”的笔墨技法与“师法自然”的艺术理念深深吸引张仃，并评价道“黄宾虹是一座价值很高的宝山，很值得我们开发研究[③]”在山

[①] 李忠兆主编,故宫博物院编,《大家谈张仃》[M],北京:紫禁城出版社,2009.4,第 175 页

[②] 王鲁湘,《焦墨的文脉传承》[J],中关村,2018(03),第 106 页

[③] 张仃著,李忠兆编,《笔墨乾坤》[M],济南:山东画报出版社,2011.4,第 71 页

水画中同样重视传统笔墨并坚持写生，从此时在他心底埋下了焦墨的种子。“所以，在程邃——黄宾虹——张仃之间，四百年间有一条焦墨的文脉隐秘相传。”[①]此外张仃对齐白石的笔墨之“简”也颇受启发，曾提出“齐白石先生的“减”，是对丰富的生活与自然，经过长期与深刻的观察，然后加以艺术的提炼和加工。”[②]由此可见张仃既反对脱离生活盲目创造，更反对一味模仿自然。

张仃经过文革时期的各种摧残，直到 1974 年因病被批准居住在香山樱桃沟的农舍，巨大的精神危机使他厌恶生活、厌恶色彩从此走上焦墨的道路。这是由于内外因综合的结果才不得不走向焦墨，内因是主观心境的“厌色”，外因是条件艰苦仅有笔，只有焦墨才能最大限度发挥“用笔”，从此他沉浸在焦墨山水写生中。张仃经过长期焦墨的不断实践，他坚信生活是艺术的源泉，坚持“师造化”并提到“山水画创作，少不了造险。险从何来？从大自然中来，从自己的感觉中来，如此，其险可倚。”[③]主张对自然“描红”，遵循“书画同源”论，认为焦墨用线经过长期努力，同样可以达到情景交融的境界，至此他穷尽半生的探索使焦墨山水画突破了局限性。

张仃追求黑白的本色美，锲而不舍地用焦墨画山水，画中笔与笔的搭接皆是活笔，笔到之处虚实相生，万笔齐力姿态万千，形成一气呵成、笔笔见根的焦墨特色。他在面对中国画改革的问题上，予焦墨而言呼吁要守住中国画的底线，即要有高质量的笔墨，在笔墨上提到“焦墨画如果不解决点线面的笔墨质量问题，不解决笔墨的书写性，所谓的点线面终究逃不脱“素描”的影响，中国画的味道就会弱化。”[④]张仃点、线、面的用笔之道使焦墨法成为可以独当一面的唯一技法，从写生小品到册页斗方再到宏篇巨幅无不彰显其笔墨驾驭能力，从此焦墨山水画便走向成熟。纵观其整体笔法一气呵成、笔笔生根，细看不同时期风格则有所不同，可分为三个阶段即早期的简约严谨、中期的雄健繁密与晚期的老辣自如。张仃焦墨营造出浓厚的人文内涵、玄素纯净的审美情趣以及黑白分明的画面效果。



3-5《房山十渡写生》 近现代 张仃 42×425cm

张仃早期的焦墨山水画笔墨简约严谨，注重物象的轮廓线与结构线，以线造型表现

[①] 王鲁湘,《焦墨的文脉传承》[J],中关村,2018(03),第 106 页

[②] 张仃,《学习齐白石——试谈齐、黄》[J],美术，1958(02),第 1 页

[③] 张仃,《我坚信不疑生活是艺术源泉》[J],美术,2013(09),第 1 页

[④] 王鲁湘,《焦墨的文脉传承》[J],中关村,2018(03),第 107 页

景物的生动气韵以及抒发画家的内在情感。《房山十渡焦墨写生》（图 3-5）是气势磅礴的焦墨山水巨作的开篇，在焦墨发展沿革中突破了小幅焦墨山水画的限度。张仃说“焦墨山水的局限性在于没有水的调和，墨色无浓淡变化，无需渲染。所以主要根据观察眼前物像的特征来作画，将前人的笔墨扔在一边，只考虑眼前之景给予你的感受。或许并不符合规矩，但却是真实的。”[①]由此可见他在写生中很少套用古人笔墨，也并非模仿某家技法，笔墨更加注重写生之时观察自然以表现自己的感悟。皴擦相对较少皆用严谨的笔墨一丝不苟的勾勒而出，很少复笔一遍而成，具有对景写生的感觉。遒劲有力的短线皆用中锋用笔严谨地刻画山石树木、屋舍农田，俨然呈现出十渡风景的阳光、空气和季节的当下之感。张仃的焦墨皴擦技法与古人有所不同，常以侧锋皴擦山石树木的阴面并强调其结构之处，阳面则留白处理，这与西方绘画中素描的方式有异曲同工之处，其实早在中国画“石分三面”中已有山石阴阳的绘画方式。张仃对于西方技法取其精华为我所用，近乎科学的研究态度描绘十渡的自然风光，严谨的笔法使画面笔笔精到毫无废笔与败笔，从而使整体画面尽显苍健雄浑之感。



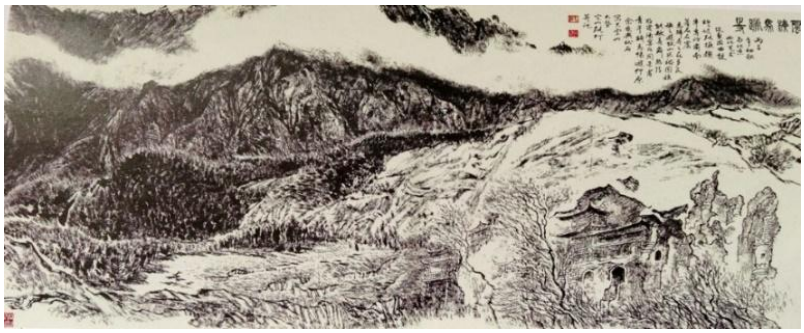
3-6《昆仑颂》 近现代 张仃 700×100cm

张仃中期的焦墨山水画笔墨雄健繁密，用笔更为灵活松动的率真写意以抒发内心的精神境界。《昆仑颂》（图 3-6）中标志着张仃焦墨山水画的成熟，表现了昆仑山中镇人心魄的气势和旋律。焦墨描绘垒就坚实的基石，似要揭开昆仑巨作的篇章。岩石、瀑布、山羊、树的用笔轻松灵动，山羊似在聆听清流撞击岩石的悦耳声音，水瀑雪林间灵动的描绘出一种空气感，树木以不经意的笔触写出万里雪涛的意境。右侧用逆锋写出粗粝线条形成蜿蜒起伏的千岩万壑，不计其数的连绵盘绕的雪峰如急风骤雨般直抒长期压抑的激情。左侧奇岩怪石用笔顿挫明快，远山、远林、淡霭、浓雾短笔干皴中少见笔墨，充满灵性，逐步淡去。凝视此呼之欲出的昆仑景象，山中千垒万壑尽显银涛汹涌和玉洁冰清之感，焦墨用笔轻松畅快，笔笔搭接展现繁密雄浑的笔势，书写了心中之意向，达到“笔墨灵性化”的境界，从而使山海合一的超凡意向倏忽而生。

张仃晚期的焦墨山水笔墨老辣自如，并未套用传统皴法，是因物象特征顺势而皴，皴擦运用可谓是得心应手。《云横马蹄寺》（图 3-7）中山石的体面关系更加丰富，整个画面重墨行笔凝重有力，较其早期的严谨、中期的雄健，晚期笔墨变得更为痛快肆意，这是其以书入焦墨的功劳。马蹄寺的飞檐与斗拱勾勒皴擦富有节奏感，营造出建筑的浓

[①] 张仃著,李忠兆编,《它山话语》[M],济南:山东画报出版社,2011.4,第 138 页

厚历史文化底蕴。马蹄寺前扭动的树木用笔时重时轻，似有疾风知劲草之意，云后山石笔墨厚重老辣犹如铁铸成。云雾似在山中流动，云为虚，山为实，黑白分明，虚实相生，增添了画面的灵动感和神秘性。纵观画面马蹄寺一角、草木土坡、缭绕云雾、山体之间的精心布局，营造出层层深入的空间感，给人以远离尘世悠远宁静的意境。



3-7《云横马蹄寺》 近现代 张仃

自明清后山水画变得平缓温和，张仃大多描绘气势雄浑的北方山水，具有造型实、重笔墨、气感强的焦墨特点，重新唤醒北派山水的雄强风骨。他坚持对景写生使画面有生气，有灵性，突破了自明清以来“四王”为首的摹古之风，促进了中国山水画风格多样化的发展。焦墨山水画虽不始于张仃，但其独特的焦墨风格不禁令人为之震撼，张仃在焦墨中继承传统，贴近生活影响了一代又一代热衷于焦墨的画家与学者。

3.4 崔振宽的“气象苍茫、情境皆具”

现在焦墨山水画在程邃、黄宾虹和张仃的影响下推而广之，很多中青年画家也开始探索焦墨，其中崔振宽受到黄宾虹和张仃的启发把焦墨山水又有所推进。崔振宽（1935 年生），陕西长安人。幼年家族是民国时期的名门望族，家境殷实为痴迷书画的他提供了坚实的基础。其父自幼带他拜见西安一位颇有声望的书法先生学艺，但其并未按照书法的“康庄大道”而走，反而着迷于绘画。青年报考大学立志要致力于炙热的革命中，却因病回到秦岭家乡。这一住就是四个春秋，他背着画板只干了一件事，那就是绘画，其中一幅连环画入选当地期刊令其收获 65 元稿费，用稿费买了笔墨纸砚，将家中旧书换取了他心向往之的《芥子园画传》，从此开启了他的中国画学习。由于崔振宽厚实的艺术储备从而顺利考入西安美术学院并留校任教。但因一场政治运动，1962 年崔振宽由西安美术学院的国画系执教调到“西安特种工艺美术厂”，这样一呆就是 19 年，但期间并未放弃书画的追求，更加坚定了笔墨的追求，在这期间韬光养晦积累了宝贵力量。正如他自己所言“我没有想过除了画画，我还会干什么，或者说还会有什么更好的方式消磨我的时间，所以画画对我是必需的。”[①]由此可见他数十年如一日的投身于绘画中，孜孜不倦的探索中国画的笔墨语言。

[①] 崔振宽,《名家翰墨·崔振宽》[J],美术观察,2006(02),第 78 页

自崔振宽出生到 1976 年文革期间，各艺术家大都受此“围城”的束缚，长安画派的兴起带来一线生机，生在西北的他从小耳濡目染并深受其启发。长安画派是中国五大画派之一，兴起于 20 世纪 50 年代，作品多描绘西北山水之貌，以赵望云、石鲁为代表。长安画派既注重传统笔墨的继承，也重视创作来源于生活的写生理念，此观念深刻启发了崔振宽的山水画创作。自 1978 年改革开放后，崔振宽的思想紧跟潮流与一群志向相投的青年画家在西安创立“春潮画会”，在他倡导下吸引众多画家对长安画派的理念有所认同。20 世纪 90 年代崔振宽的山水画有了巨大突破由水墨转向焦墨，创作了大量“焦墨白描”的山水作品。而后受到黄宾虹“五笔七墨”的启发，他既袭承了黄宾虹的书法用笔入画，又深化了其墨色浑厚的特色，画中呈现出气象苍茫的意境。崔振宽笔墨中善于吸纳时代特征，曾提到“我认为是中国画最好的时期：多元化、多样性、开放、宽容、自由。”[①]笔墨与时偕行融入时代美学观念，其焦墨山水画在思想境界和图示符号中不断突破，这使他的焦墨画面图示系统从黄宾虹的笔墨中脱颖而出，由黑色的张力造就现代性形成独具时代魅力的“崔氏笔墨”。

崔振宽认同笔墨应立足于传统“自内于外”的观点，他在师传统与“五笔七墨”的基础上着力于骨法用笔，焦墨山水中呈现出气象苍茫、情境皆具的审美意象。他书法功力深厚极大发挥了笔下以线造型的功能，在多层次线与线之间、线与点之间、线与面之间来回交织穿插组合而营造出气象莽莽的“势”。墨色继承了黄宾虹的黑、重、满、密，强化了黄的艺术风格，笔墨呈现苍茫之感。长安画派注重写实与写生，而黄宾虹是写意画派的代表，崔振宽善于吸纳两者长处并突破创新，精用笔墨以达到气韵生动的画面效果，以心造境从而达到情景交融。

崔振宽曾谈到笔墨说“我认为的笔墨有两个层面：从技法层面讲，它是指中国画用笔用墨的方法技巧和笔墨质量；从精神层面讲，它包含作品的风格、个性、气质、格调，涉及到中国画的各个方面，甚至可以作为中国画的代名词。”[②]指出以“写”的方式表达“意”，简单来说是用精妙的笔墨造诣表现深层次的精神蕴含。在崔振宽的焦墨山水画中更能体现

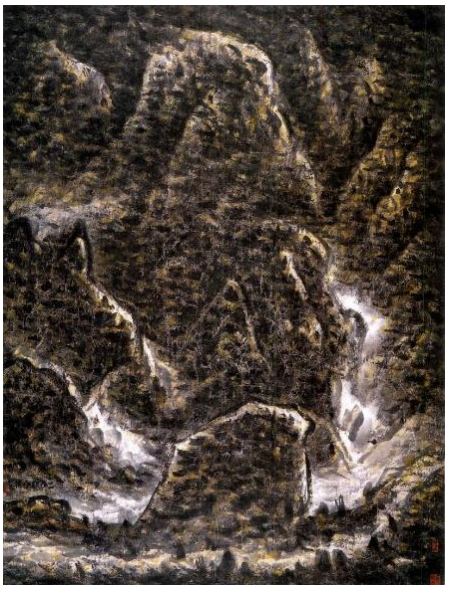


3-8《白鹿原印象》 当代 崔振宽

[①] 崔振宽,《名家翰墨·崔振宽》[J],美术观察,2006(02),第 79 页

[②] 崔振宽,《名家翰墨·崔振宽》[J],美术观察,2006(02),第 76 页

他对传统笔墨的坚守，保持了笔墨的书写性与金石气，在传统的基础上不断进取和研究，去寻求高远的境界。《白鹿原印象》（图 3-8）中用笔意体现“骨气形似”，焦墨笔法强劲有力，其笔力可达力透纸背。下笔粗重，用笔汲取隶书，呈现出似刀一般的锋利性与重量感，以点为皴刻画白鹿原里的茫茫黄土塬畔。流动的点皴穿梭在一波三折的山形中，犹如空灵的声响拂过，在画面中透露出绕梁不朽的乐章。白鹿原林中若隐若现见一庄户人家，又见门口有一毛驴，若久看深邃与苍茫的感觉油然而生，似有朴拙和荒诞携手逸出。笔墨在咫尺间点皴铺排画面，笔触深入到画面的每个角落，较少留有空白，几乎能感到山风扑面，具有极强的视觉冲击力。蜿蜒的跋文顺势落于山体之间，以似点皴的形式成为尺素间意象山水的一部分，似在诉说白鹿原的莽莽风姿。画家深入传统而不断研究时代下笔墨的发展，形成了强烈抽象意味的笔墨形式，用书写性的笔墨表现出西北山水的苍茫。



3-9《尘谷》 当代 崔振宽

西北的苍茫、厚重、淳朴滋养了崔振宽的艺术修养，情境皆具的表现了画中广博的人文情怀。《尘谷》（图 3-9）中以笔墨描绘大自然的浩瀚峰峦来表现深沉博大的心境。焦墨点线凝结成色块铺满画面，山体冲出画面给人以山势呼之欲出的视觉压迫感。山脉莽莽、混混沌沌、层峦叠嶂，令人望之生畏，山体间留白似云、似雾、也似水，给人以混沌朦胧的意境。巨石如丰碑一样矗立于山河之间，形成庄严、肃穆、雄伟的视觉效果。凝视此画从任何角度都深感山河凝重，画家用笔墨的艺术张力创造出神秘凝重的山水意境，仿佛通过道道沟壑能走进他心中情境。

在焦墨山水画中崔振宽的成就是不可磨灭的，焦墨的气象苍茫在于他时代的笔墨坚守，为后人学习焦墨的笔法与墨法给予勿忘传统的启示。其在中国传统文化中不断进取和研究，使作品有深度、有内涵，在笔墨中既展现万千造化的生命意态，也蕴含笔墨自身的生命形态，不断启发后人丰富文化内涵，以“笔”写“意”。崔振宽在焦墨山水画中展现的时代特色丰富了焦墨的笔墨体系，为焦墨风格的个性化发展做出贡献，笔墨精神启发着焦墨山水画的莘莘学子。

3.5 焦墨风格的传承与创新

经过分析四位焦墨山水画家的生平、书画理念，及焦墨风格，这对笔者的焦墨山水

画创作实践具有指导性意义。笔者的焦墨技法的熟稔运用离不开向对前人的笔墨领会，程邃带有金石意味的清爽笔墨；黄宾虹写生笔墨的苍劲盈润；张仃笔墨下的笔笔见根；以及崔振宽对景物高度凝练的符号性焦墨语言。基于此，笔者将前人们不同的焦墨特点融入于自己的创作中，进而成为研究焦墨法在新疆题材山水画创作运用的切实参照。



3-10《提热克提写生之一》 45×69cm（笔者绘）



3-11《提热克提写生之二》 45×69cm（笔者绘）



3-12《提热克提写生之三》 45×69cm（笔者绘）



3-13《提热克提写生之四》 45×69cm（笔者绘）

《提热克提写生之一》（图 3-10）是对程邃枯笔语言的提炼，此作笔墨有苍茫古朴之貌，所绘空舍俨然于山中，营造出荒寒孤寂之境。其一，具有枯笔焦墨的质感，以枯瘦的线条勾勒山体轮廓，铺以焦墨点苔表现风化岩层的斑驳，既延续了程邃的“金石气”，又贴合了新疆地貌的原始性。其二，具有墨色的层次与结构，通过用笔速度与力度的变化，使单一墨色产生丰富的空间纵深感。其三，具有金石入画的笔意，树木用线带有篆刻切刀的涩感，增强了画面的朴拙。黄宾虹的焦墨艺术为《提热克提写生之二》（图 3-11）提供了技法范式，重“五笔”与“七墨”的法则以入画，形成遒劲有力的笔墨之质。枯

木以中锋用笔，运笔轻重控制得当，方可在枯木中见生机。焦墨点皴树叶，后以宿墨点染枝叶与地面使画面具有润泽感，寻求焦墨与其他墨色的共用，以彰显焦墨的视觉张力。张仃的焦墨山水为《提热克提写生之三》（图 3-12）提供了美学根基，此作是其写生精神的延续，强调情景交融，通过焦墨的枯润对比传递提热克提的苍凉与淳朴。也是对其笔墨老辣的承袭，刚健的线条勾画山脊，干笔皴擦表现山石的粗糙感，营造出枯涩浓重的玄素之境。《提热克提写生之四》（图 3-13）是崔振宽焦墨符号性语言的汲取，以点为皴刻画提热克提里的莽莽山脉，强调墨色变化和线条力度，以表现山石的质感与层次。点皴铺满画面，以传达新疆山水的深沉苍茫。总体通过墨色的浓淡变化和线条的流动传达出一种宁静与悠远高原意境。



3-14《天山松涛组画》 右一 138×68cm
右二 138×68cm（笔者绘）

焦墨山水画创作大致是“远师前人、近师造化、中得心源”这三个步骤。秉承焦墨从前人中来，但不拘泥前人；师法造化，又不照抄自然，最终以“我法”抒写本心。笔者在新疆开展的焦墨山水画创作是基于此四位前人的焦墨艺术风格的汲取、融合与创新，加以个人审美追求，进而形成自己独特的新疆地域焦墨山水面貌。《天山松涛组画》（图 3-14）是前人焦墨山水画风格的启示下的独特显现。画面以“干裂秋风”表现云杉林的苍茫，以“润含春雨”暗示云雾缭绕间的生机，通过墨色虚实营造茫茫林海的意境。强调“内美”观念，是云林的自然意象与本体的统一。云杉在勾、皴、擦、点之间一气呵成、笔笔生根、虚实相生，笔墨与景物达到高度一致的审美契合性。通过概括性的景物符号提炼与取舍，弱化具体细节，以焦墨的笔势传递新疆山水的雄浑气魄。笔者吸取前人焦墨技法的精髓之一二，既延续了以焦墨写山河魂魄的文脉，又以当代视角构建独特的新疆地域焦墨山水画的艺术面貌。

第 4 章 焦墨法在新疆题材山水画中的技法探究

本章基于中国山水画理论指导下焦墨法融入新疆题材山水画的切实问题，以张仃在新疆地域焦墨山水画创作为范例进行写生创作，分析探讨具体技法的运用，即笔墨的运用、意境的营造与传达、虚实空间的呈现与处理、以及局限性与优越性的展现。

4.1 焦墨笔墨的运用

山水画注重笔墨的观念毋庸置疑，焦墨没有水墨晕染加以修饰，笔墨功底则直接影响到焦墨山水画的瑕瑜。荆浩提出“六要”，即“气、韵、思、景、笔、墨”，对笔墨的灵活运用做出要求。董其昌曾言“画岂无笔墨者”[①]，表明笔墨地位举足轻重。黄宾虹的“五笔七墨”更是几乎涵盖所有的用笔与用墨之法。他把笔墨推向极高的地位曾谈到“国画精神，全关笔墨”[②]，可看出笔墨关乎着中国画的“根”和“魂”。焦墨山水画作为中国画的一个分支，遵循“骨法用笔”与“以书入画”的绘画理念。

4.1.1 笔法的运用

早在南朝齐梁时期谢赫的“六法”论中提出“骨法用笔”[③]的要求，即在勾勒中能见骨力之美。魏晋时期顾恺之在《论画》评《周本纪》中记载“重叠弥纶有骨法”[④]，以及评《三马》中记载“隽骨天奇”[⑤]，都是通过骨法用笔而达到“以形写神”。唐代张彦远在《历代名画记》中对“骨气用笔”记载“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”[⑥]注重提高笔力，以线造型刻画物象的“骨气形似”。唐末五代荆浩的《笔法记》中记载“凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。”[⑦]对笔势有了具体的阐释。骨法用笔不仅具有描绘物象的功能性，也有作为线条本身传达出的美感，线

[①] 陈洙龙,《山水画录类选》[M],北京:人民美术出版社,2008,第 57 页

[②] 黄宾虹,《黄宾虹文集・书信集》[M],上海:上海美术出版社,1999,第 71 页

[③] 张彦远,《历代名画记》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2011,第 16 页

[④] 陈传席,《六朝画论研究》[M],北京:中国青年出版社,2015,第 44 页

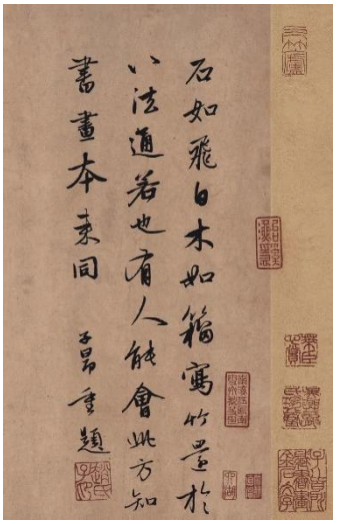
[⑤] 米芾，谷赟校注,《画史》[M],太原:山西教育出版社,2016,第 89 页

[⑥]（唐）张彦远,《历代名画记》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2011,第 16 页

[⑦] 俞丰《林泉高志今注今译》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2018,第 133 页

的“筋骨”恰是绘画笔法寻求的本源。

张彦远认为“张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》法，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。”[①]自唐以后“书画同源”的理念一直沿用在绘画中。元代赵孟頫“以书入画”，强调绘画笔墨的书写性，注重画中蕴含的笔墨趣味，为后世画中笔墨打下稳固的根基。《秀石疏林图》题跋（局部）（图 4-1）中，“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同”[②]，展现了赵孟頫“以书入画”的绘画理念。元代柯九思也在《丹丘题跋》写道“写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”[③]以书入画一直沿用以致众人皆知的绘画理论。黄宾虹深谙“中国画法在书诀”的理念，《篆书七言联》（图 4-2）中更是写下以书入画的决心，其中写道“学画之用笔、用墨、章法，皆原于书法”，书法用笔的理念在其山水画中更是展现的淋漓尽致。在山水画中尤为推崇以书入画并提出著名的“五笔”理念，不仅丰富了传统的技法体系，也为焦墨山水画的用笔提供切实可行的用笔方案。



4-1《秀石疏林图》题跋（局部）元 赵孟頫



4-2《篆书七言联》近现代 黄宾虹

焦墨法缺少水的晕染加以修饰，笔力的瑕瑜全然呈现于纸面，故而焦墨山水画更为侧重“骨法用笔”和“以书入画”，扎实的书法功底对焦墨山水画写生与创作极为重要。焦墨山水画在遵循书法用笔的基础上有以下三方面的要求，即笔力要求沉稳厚重与刚健挺拔；笔法运用中锋为主与兼用侧锋和逆锋；用笔节奏快慢相间与轻重变化。

其一，焦墨山水作画时笔力要沉稳，用笔可达力透纸背，线条似含千钧之力。焦墨线条应具备刚健的特质，运笔以中锋为主使线条挺拔有力，体现山水物象的坚韧与不屈。厚重挺拔的笔力使焦墨山水画尽显苍劲美。

其二，中锋是焦墨用笔的核心笔法，圆润饱满、力量集中，体现出古朴典雅的线条质感。侧锋可以增加线条的变化，产生丰富的笔触效果。逆锋则能体现出一种含蓄的涩势。中锋为主，兼用侧锋与逆锋使焦墨笔法节奏张弛有度，丰富了焦墨山水画的含蓄美。

[①] (唐）张彦远,《历代名画记》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2011,第 26 页

[②] 俞剑华,《中国古代画论类编》[M],北京:人民美术出版社,2000,第 1069 页

[③] 俞剑华,《中国古代画论类编》[M],北京:人民美术出版社,2000,第 1070 页

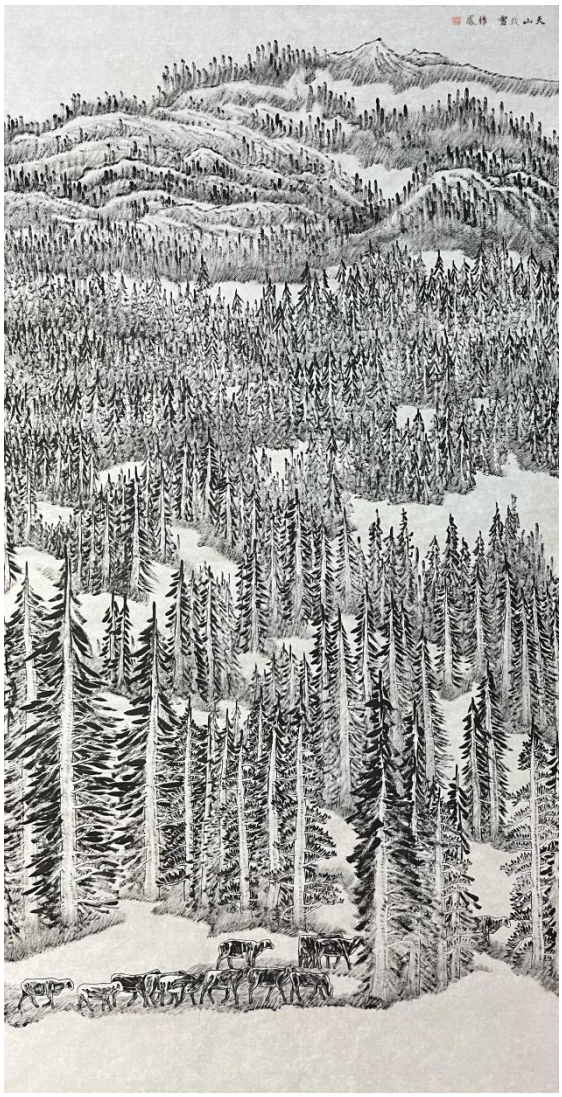


4-3《巨木习作之二》 近现代 张仃

其三，快慢相间的焦墨用笔使画面富有节奏感，轻重变化的焦墨用笔使画面充满韵律感。快慢相间与轻重变化的焦墨用笔使画面具有韵味美。

1981 年张仃在南疆胡杨林写生，被戈壁滩胡杨的满目沧桑、一片悲壮的景象所打动，胡杨的顽强不屈正与他坎坷经历所带来的坚韧内敛性格相一致。他在胡杨林挥毫写生得画稿十余副，《巨木习作之二》（图 4-3）是其中之一，胡杨用笔极似晋人倡导的“骨”之美，即“多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。”[①] 铿锵苍劲的焦墨语言处处见筋骨之美，尽显画家借木抒情的文人风骨。画面以笔为先，正所谓黄宾虹的“故墨之华滋，从笔中而出”[②]的绘画理念，注重焦墨中笔的锤炼。用笔似蓄势待发极具力量感，毛笔与纸面充分接触，笔力可达力能扛鼎。笔笔搭接都无比巧妙，或重、或轻，一气连接。中锋、侧锋与逆锋的运用极有规律，笔尖的起承转合之间骨法遒劲。笔线如铁，直中求曲，曲中求整，线的浓淡、点的轻重组成枯润相间的具木，有“枯木逢春”之意，从落笔到收笔似乐律的跌宕起伏。此作把焦墨笔法的表现力发挥到了极致，以焦墨苍劲之笔抒发内心辉煌激荡的热情。

《天山残雪》（图 4-4）是笔者在长期焦墨山水画探索过程中用笔理论与实践得来的作品，尤其参照以张仃的《巨木习作之二》有感而作，虽不以张仃的胡杨为主题，但深深的植



4-4《天山残雪》（笔者绘）

[①]（唐）张彦远,《法书要录》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2019,第 9 页

[②] 黄宾虹,《黄宾虹文集・书画卷》（下）[M],上海:上海书画出版社,1999,第 42 页

根于“骨法用笔”和“以书入画”用笔精神，举一反三创作具有生命力的新疆地域焦墨山水画作品。张仃的巨木以笔为先，笔者的云杉也注重焦墨笔力的锤炼，羊群、松涛、天山用笔可见力透纸背，整体画面似张仃有一气呵成之意，用笔毫不拖泥带水，才有冰雪的意境。画面中锋用笔尽显骨气，物象勾勒起笔或用中锋，或用逆锋，线条圆润而含蓄，山石树木向背之处兼以侧锋皴擦而使焦墨画面变化丰富。运笔速度节奏有致，轻重缓急间书写天山松涛的韵律美。笔者沿革前人焦墨笔法精神，望能得其一二，荆浩笔墨有所阐释，曾提到“‘松之气韵’应该如何表现？答：应‘心随笔运，取象不惑’”[①]指出画松木时，心随笔走表现物象的气韵。深谙黄宾虹所言“古人墨法之妙，无不以笔显而出之”[②]，以及“墨法尤以笔法为先。无墨求笔，至笔有未合法，虽墨得明暗，皆所不取。”[③]，而能笔笔有味，笔笔耐看，心手相应，下笔如有神助，在创作中锤炼笔力，力求笔笔生发方可汇成一股巨大的精神聚能。

4.1.2 墨法的运用

张彦远对墨色论述到“山不待空青而翠，凤不待五色而綷。是故运墨而五色具，谓之得意。”[④]墨分五色是其追求的方向，并以此为得意。经过朝代更迭，文人山水画追求“墨分五色”已成大势。焦墨法虽抛弃水之晕染，但由于用笔力度和速度不同，经过毛笔的提、按、顿、挫等变化使画面产生不同墨色的层次变化，墨阶比“墨分五色”更为丰富和复杂。焦墨的墨阶浓淡相存、虚实相间，实中含虚，虚中带实，墨色层次全靠笔力带出，由此，笔和墨的综合运用是画好焦墨山水画的根本宗旨。大多数焦墨山水画家墨阶丰富，墨阶之间对比明显。当然由于艺术家所追求的风格不同，有些画家力求苍茫虚淡的意境，在焦墨的墨阶并不会有太大差异，但这仍属焦墨山水画的范畴。基于此，焦墨山水画的用墨可分为实墨、渴墨、枯墨与点墨。虽然墨法分为此四种，但是实墨与实墨之间、实墨与渴墨之间、实墨与枯墨之间、实墨与点墨之间相互运用，以此类推产生的诸多墨阶变化则为得意。

实墨是毛笔蘸满浓墨，使笔锋做到力透纸背之感，于纸面留下饱满的墨迹，有充盈华滋之意，可以说是画面的黑色。渴墨是毛笔中墨不多抑或几乎用尽之时，似书法中的“飞白”，恰到好处之时有种玄妙感，可以说是画面的中灰与浅灰。枯墨是毛笔较缺墨但不至于不多用尽之时，是在实墨和渴墨间的一种墨象，显得苍老而古拙，属于画面的

[①] 孟影,《谢赫“六法”与荆浩“六要”间的对应关系》[J],美术时代（中）,2022(10),第 7 页

[②] 黄宾虹,《黄宾虹文集・书画卷》（下）[M],上海,上海书画出版社,1999,第 50 页

[③] 黄宾虹,《黄宾虹文集・书信集》[M],上海:上海美术出版社,1999,第 218 页

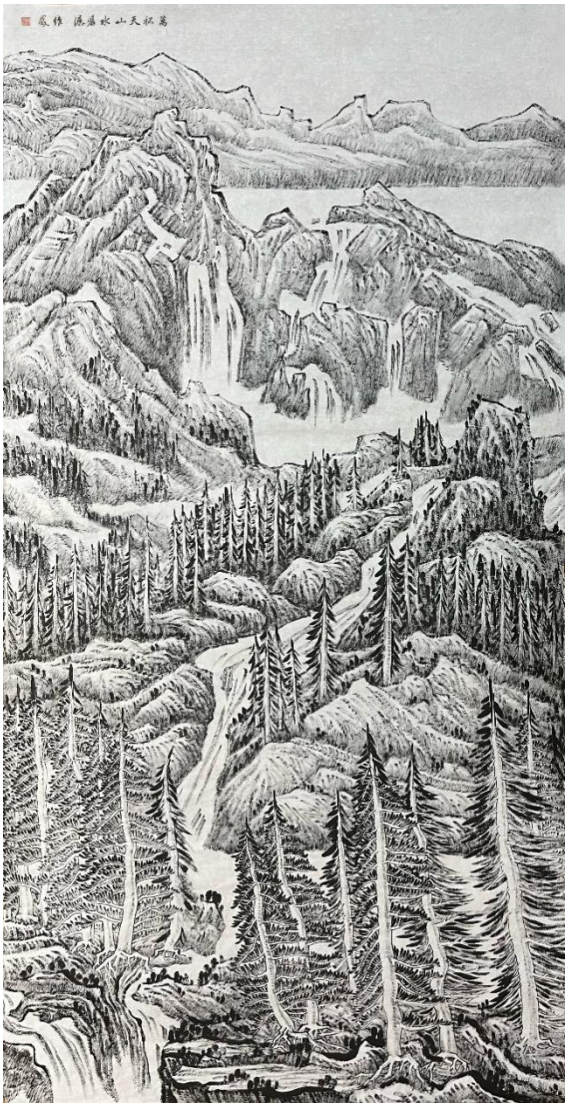
[④] (唐）张彦远,《法书要录》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2019,第 28 页

深灰。点墨是毛笔以点状形态垒叠形成的墨相，有聚神纳瑞的特点，可使人感到山中树木苍郁，可属黑色，或是灰色。



4-5《巨木习作之四》近现代 张仃

张仃擅长以“一笔墨”形成各类墨阶，这比“墨分五色”更加具体。《巨木习作之四》（图 4-5）是其在新疆戈壁滩又一胡杨写生之作，通过笔力的驾驭产生空灵苍劲的诸多层次。巨木树干与树枝墨色较浓处以实墨为主要表现墨法，笔锋充分与纸面接触，形成胡杨画面中黑色层次。虽都为实墨，但凝视此树干用墨并非完全等同或近似相同的黑色，而是黑中有层次，黑中有变化，总体而言黑中变化较为含蓄，体现了中国画蕴藏于内而不显于外的独特审美观。巨木中下段树干处以渴墨为主要表现墨法，树干纹理写出“飞白”使画面有空灵之感，产生苍凉萧瑟的意境。胡杨树干渴墨与实墨的结合使画面浓淡间产生虚实变化，形成毛、辣的视觉效果，达到苍与润具存的意象。巨木树干与树枝间的枯墨运用使实墨与渴墨之间能够顺利的过渡结合，尤其上端树干较粗处更好地贴合了实墨的墨色，从而在画面中胡杨由实到虚有了更好的纵深感。树冠的树叶以点墨的累积、组合形成黑色，或是灰色不同的墨色层次，点墨的大小、疏密、集散对比有致，有一种轻松灵动感，使画面浑厚而不轻薄。在戈壁滩对景写生的巨木中，以实墨、渴墨、枯墨与点墨的综合运用，多种墨阶将新疆胡杨的沉雄勃郁的气韵显现的极为传神。张仃作品的色阶灵活多变，为新疆焦墨山水画的提供了切实可行的用墨方法。



4-6《万松天山水潺潺》
138×68cm（笔者绘）

《万松天山水潺潺》（图 4-6）是笔者深悟焦墨前人画家对墨的运用的绘画实践，尤其经过张仃《巨木习作之四》中“一笔墨”从而产生不同墨阶感悟，有了更为清晰的用墨之法。分析张仃的巨木用墨，以点带面创作出具有独立意义创造性的绘画作品。张仃在焦墨中墨色的运用可谓是登峰造极，实墨、渴墨、枯墨与点墨的结合使画面虚实间产生毛与辣的视觉效果，《万松天山水潺潺》也用焦墨的“一笔墨”，竭力将实墨、渴墨、枯墨与点墨展现在画面中。此作全用焦墨，纵观画面焦而不燥，细看墨色亦有变化。单看云杉而言，同颗松墨色有变，不同松亦有变，全靠取“一笔墨”落笔由实墨到枯墨再到渴墨的缘由，才会使画面即使在焦墨的条件下，也能产生“墨分五色”殊途同归的效果。由于需营造虚实相间的空间视觉效果，要考虑到云杉与山石，近山与远山的墨色关系。此作云杉比山石在墨阶而言要重，近山比远山墨色要略重，考虑好大致的墨阶走向，在“一笔墨”的不同提、按、顿、挫之下产生近景、中景与远景的虚实对比。为丰富画面，效仿前人山水画中的点苔，亦可视为焦墨中的点墨，根据位置不同，作黑灰色而为点睛之笔。笔者在张仃的《巨木习作之四》的启发下，实墨、渴墨、枯墨与点墨在“一笔墨”的焦墨具体实践，笔者将不断凝练笔墨，创作更为苍劲的焦墨作品。

4.2 意境的营造与传达

意境是山水画的灵魂，是情与景的结合。若只片面地表现自然山水，缺少情感的融入，则会缺乏画中情趣；若仅表现自己的情感，缺乏客观山水的结合，则会显得虚无；若要营造情景交融的意境，必须要身临其境，长期观察山石林木，做到“胸有成竹”的程度，在画面中情寄于景以表现超脱山水的精神实质，并能引发观者的联想与审美共鸣。李可染曾言“肯定地说，画画要有意境，否则力量无处使，但是有了意境不够，还要有意匠；为了传达思想感情，要千方百计想办法。”[①]指出意匠是表现意境的方法与手段，若没意匠，意境也就落了空。

焦墨山水画同样也注重意境的营造，是“意”的主观情感与“境”的客观山水的结合。焦墨山水也能够做到“在咫尺而思隔山河”，使山石林木得到了外延想象的空间，由此情景的高度统一可以营造出超越实体本身的虚境。在焦墨山水中意境的营造大致受画家的艺术追求和地域特征的不同而有巨大差异。其一，因画家不同的艺术追求，意境自然也会不同。例如，程邃由于明末遗民的经历和金石篆刻的追求，意境透露出荒寒幽僻和深邃悠远；黄宾虹由于忧国忧民的经历和传统笔墨的追求，意境显现出浑厚华滋和苍润古朴；张仃由于大起大落的经历与玄素美的追求，意境映现出质朴厚重和孤寂深邃。其二，董其昌推出“南北二宗”，焦墨也可营造出南北地域不同的意境，黄宾虹晚年多

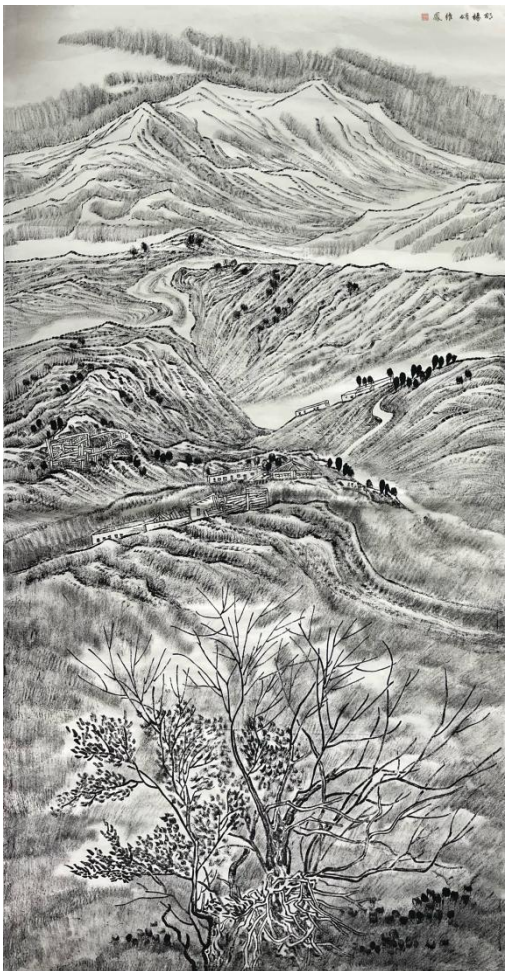
[①] 李可染,《山水画的意境》[J],中文自修,2024(Z1),第 113 页

以黄山写生的焦墨山水作品，呈现出平淡天真的意境；张仃多描绘北方的崇山峻岭，呈现出雄浑壮阔、刚健硬朗和冷峻清逸的意境。饶宗颐推出“西北宗”，崔振宽多描绘陕北高原，营造出磅礴阳刚、苍凉悲壮和荒寂寒远的意境。



4-7《巨木赞》 近现代 张仃 440×94cm

要想在新疆这片苍茫的地域中营造切合的意境，除了受到个人艺术追求和地域特征之外，就要做到“自然之美”、“人文之美”与“诗意之美”。“自然之美”是指艺术家以自然山水为主要审美对象，强调“师造化”，在画中深切地表现对造化的情感和情操。“人文之美”是指画中体现人类文化的精华和人文的关怀，在山水中以德养志、以情观物使画中的人文精神内涵而不断丰富。“诗意之美”要求艺术创作主体具备良好的文学素养，达到“诗、书、画、印”的审美相契合，丰富了山水画的美学内涵，正所谓“诗是无形画，画是有形诗”。赖少其的焦墨山水画的提诗有“气吞万里如虎”之意，使观者观画后可达到境外生情的境界。在此三者的基础上，使意境真正做到情感与理性、形象与神韵的结合。张仃的《巨木赞》（图4-7），画家具备较好的“迁想妙得”能力，将个主观情感“迁入”巨木中，由此象征着张仃“自画像”诞生了。凝视这副焦墨巨作，远观如剑在弦、森罗万象、怪力乱神之象，近看笔墨沉着古逸、苍劲有力、笔走龙蛇。焦墨勾勒以中锋行笔表现树干，既表现了胡杨饱经风霜的坚实挺拔，也展现了张仃扎实的笔墨能力。他巧妙运用类似斧劈皴与折带皴的皴擦手法，既表现了胡杨粗糙不平的沧桑感，也渲染了荒凉莽莽的戈壁氛围。寥寥几笔“巨木赞”包含无限情思，金石味的古篆长跋落于底部融于沙丘的走势绵延不绝，画跋静穆而凝重、掷地而有声，书写了戈壁胡杨生命的顽强与倔强，并诉说着画家的不屈呼喊和忧国忧民



4-8《胡杨颂》138×68cm（笔者绘）

的情操。书体与画面相一致的审美契合更显此画骨法遒劲、沉郁勃郁的气韵，有一种苍凉浩茫的人文意境。此作意境无疑是画家“情景交融”的结果，更是“景与意会”的合一。

笔者感叹张仃《巨木赞》中胡杨气吞山河的意境，被其中苍凉凝重的巨木所折服，心心念念想要创作有饱含情感的胡杨作品。此后，坚定地踏上戈壁滩追寻张仃的焦墨足迹，创作了《胡杨颂》（图 4-8）自我的又是自然的山水风貌，深悟作品的意境创造并非一朝一夕，而是长期的坚守的内在精神表达。画中深刻的阐释了胡杨的生命力和坚忍不拔的精神，赋予了胡杨人格与生命的力量。以胡杨喻人、托胡杨言志，每一笔、每一墨，都是对胡杨精神的虔诚致敬，妥洽地使“师造化”与“得心源”二者合一，从而创作出顽强不屈、奋发向上、扎根边疆的大漠胡杨意境。

4.3 虚实空间的呈现与处理

山水画的虚实关系的和谐统一能够促进画面在百尺竿头更进一步。这种虚实美学关系的建立深受儒、禅、道的哲学思想启发，儒家重伦理教化与积极入世，禅宗重六根清净与空无寂灭，道家重清净虚无与消极出世。具体来说，禅宗讲究“色空观念”，“色”为世间万物的表象，而“空”并非虚无，是一种超越表象的本质，为山水画提供“冲淡”和“禅味”的美学思想。恰如倪瓒的“逸笔草草”正体现“有中有无，色中即空”的虚实观念。儒家的“雄浑”“现实”和道家的“虚幻清净”“寂灭空灵”，表现在山水画中以“实”绘“虚”，以“实”喻“虚”，以达到超脱、雄浑、壮阔的山水境界。

黄宾虹曾言“作画如下棋，需善于做活眼，活眼多，棋即取胜，所谓活眼，即画之虚也。”[①]由此可见在山水画二维空间中，以“有形的棋子”来引出“无形的活眼”无疑是举足轻重的。在山水画虚实美学中讲究“计白当黑”，虚白之处虽无着墨，但通过留白处理给人以无限想象的空间，使画面具有虚幻静谧、灵动深邃、简洁淡雅之意。具体运用于山水绘画中，其一是“山实，以烟霭虚之”，气、云、水、雾处不着一笔，通过画面景物“实”处衬托云烟的“虚”，达到云烟缭绕的画面意境，这就是所谓的“以实衬虚”。其二是“山虚，以亭台实之”，山石寥寥几笔表现为“虚”景，以较为“实”的笔墨刻画山中亭台楼阁衬托山石的“虚”，虚实之间给人以超脱尘世的文人境界，这就是所谓的“以虚衬实”。

焦墨离开了水墨晕染，虚实处理则更难表现。焦墨山水画作为中国山水画的一大分支自然要汲取传统之精髓，知晓“虚中运实、柔内含刚”的美学关系，将虚实关系以焦墨的笔线间的互相辉映，达到艺术上的和谐统一。在焦墨中要保证整体虚实效果也是有

[①] 翟墨、云雪梅,《黄宾虹画论》[M],郑州:河南人民出版社,1999,第 117 页

难度的，尤其是“虚”的处理，恰如黄宾虹所言“画先求实，后求虚，先从容易的，再后到难的。”[①]以“实”引“虚”，“实”以“虚”出之，两者可相互转化，恰如黄宾虹所言“整幅画中没有实的地方，哪里还有虚的地方，虚实是相生的。”[②]虚实关系要从画面整体而看，不能仅限于笔墨细分虚实，正如黄宾虹所言“要懂得虚实不是这笔虚那笔实，而是从通篇的气势来着眼的。虚要从实处看，实要从虚处看。”[③]“实则虚之，虚则实之”的美学观念已成为历代焦墨山水画家追求的高深境界。



4-9《天山松雪》 近现代 张仃

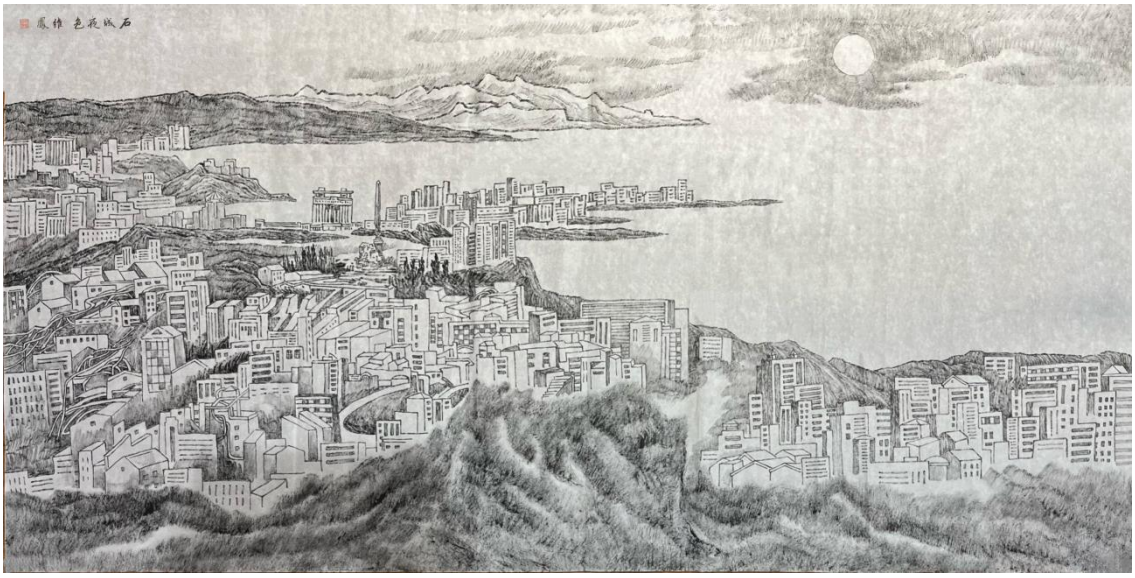
在新疆题材山水画中，虚实和谐统一也可达到至高、至深、至美的山水境界，张仃在新疆留下一批珍贵的焦墨山水作品，《天山松雪》（图 4-9）以焦墨法表现新疆天山神驰冰雪之景，雪松笔随神游，高低错落间似有一番韵律。天山群峰虚实之间元气淋漓，尽显雪山银涛汹涌之感。纵观画面，天山以虚写实，给人以画面灵动之意，松木以实传情，营造出画面欢快清旷的冰雪之境。画面也讲究留白，白处虽无笔墨而胜有墨，“计白当黑”做到貌断神和、似段还连，正所谓“无笔墨处皆妙境”。云雾飘渺之处空无一物却可达“远看山有色，近听水无声”的境界，使画家情感借外在冰雪山水抒发自己心灵空间，真正在画面做到“言尽而意无穷”。

《石城夜色》（图 4-10）在张仃的《天山松雪》的具体作品启发下，使笔者画面中的虚实关系有了更深刻的领会，张仃前景的雪松的“实”引出中景较“虚”的群山，虚虚实实层层深入引出远山更虚的天山，营造出松雪群山绵延不绝的境界。《天山松雪》的虚实关系大致是按照近景“实”而远景“虚”的客观景物表达，但细看画面，中景的山体以直冲云霄的引线构图分为右景“虚”，左景“实”，右景的虚景为前景，并非由近及远的空间虚实关系。由此可知，焦墨山水画中的空间并非仅仅近景“实”而远景“虚”的客观景物表达，而是画家常常借自然山水融入主观情感的表现，是对自然山水“意象”的主观呈现。胸中丘壑的表现非常强调画家的感觉，时常在画面中远景拉近，或近景推远的主观空间手法，这就要求虚实关系做到和谐而同一。《石城夜色》是站在山坡上俯瞰石河子夜景有感而作，受张仃焦墨山水虚实关系的启发，并未按照传统意义上按部就

[①] 翟墨、云雪梅,《黄宾虹画论》[M],郑州:河南人民出版社,1999,第 116 页

[②] 翟墨、云雪梅,《黄宾虹画论》[M],郑州:河南人民出版社,1999,第 116 页

[③] 翟墨、云雪梅,《黄宾虹画论》[M],郑州:河南人民出版社,1999,第 116 页



4-10《石城夜色》68×138cm（笔者绘）

班的前景实而后景虚，而是对石河子夜景的中远景拉近的主观空间手法。在新疆题材的焦墨山水画中可画心中之丘壑，不必拘泥于客观物理意义上的由近及远表现手法，通过虚实关系的灵活运用，方可起到强化景深的作用，正所谓“以虚实造灵动之境”。

4.4 焦墨法的局限性与优越性

自唐代王维开创水墨山水画以来，文人画家尤以追求水墨韵味为上，正所谓“用墨之法全在用水”。直到程邃一批画家剑走偏锋，全凭“用笔”，在焦墨山水画中突破了无水不灵的定律。焦墨法作画没有水在宣纸上的洇化作用，很容易出现“枯而不润，刚而不柔，即入野狐”的意象，在山水画中有着相对的的局限性，张仃曾言：“作为绘画材料来说，焦墨有其极大的局限性，特别是山水画。”[①]总的来说焦墨的局限在于，其一，若笔力不够则枯燥乏味、形同柴稿。其二，受地域特点与自然环境的影响，焦墨比较难以表现南方江南烟雨迷蒙的景色。其三，焦墨易出现荒莽之气，画中诗意难以表现。

张仃找到了焦墨山水画的优势，曾说“但任何材料都是如此，水墨与油彩相比又何尝不使人感到其局限性很大，但局限性一旦被克服就是它的优越性。”[②]可见“局限性就是个性”，充分发挥焦墨的优越性，体现“焦墨韵味”。郎绍君在谈到张仃焦墨画时曾说“焦墨就等于一个人把自己逼到绝路上再找一条活路。”[③]焦墨山水画去除水的晕染恍如

[①] 张仃,《我为什么画焦墨》[J],东方艺术,2003(08),第 6 页

[②] 张仃,《我为什么画焦墨》[J],东方艺术,2003(08),第 6 页

[③] 崔振宽,《漫谈焦墨》[J],美术,2004(06),第 81 页

“置之绝地而后生”。由于焦墨避免调和水墨的步骤，画家可更好的做到畅神于山水之间，心随笔运从而达到情景交融的画面效果。正如崔振宽所言“焦墨作画则可以放笔直干，不受用水多少的干扰，一心一意在虚实刚柔的尽情表现中发挥‘用笔’，既可痛快姿肆地表达情绪又可使笔意得以充分张扬。”[①]，焦墨法恰如书法中的草书，不受水墨的烦扰，作画时有张力、有激情、有节奏，也就更为写意。

焦墨的局限性和优越性的关系既对立又统一，相生相存，应提高笔力，以克服其焦、燥的局限，发挥畅快书画于山水间，表现浑厚氤氲气象的优势。崔振宽曾提“画得好则氤氲洇润浑厚华滋，弄得不好则散漫糊涂形如“墨猪”。[②]指出焦墨要避免因笔力不足而导致的板结、僵、死、燥的问题出现。焦墨法缺少水墨韵味，相比较水墨山水画而言，南方景色的烟云缭绕较难表现，而北方山水的坚实深沉则更加贴切。新疆的高原与大漠比北方山水的意境更为悲壮荒凉，显然焦墨法去表现雄强壮美的新疆之景再贴合不过。焦墨山水画中也难以体现画中空灵般诗意，但张仃的《具木赞》中与沙丘融为一体的长跋掷地而有声，书写了戈壁胡杨生命的顽强与倔强，此时比诗情画意更有力量感，透露着苍凉浩茫的人文精神。总的来所，要最大程度发挥焦墨法的优越性，首先，要练就深厚的书法笔力；其次，找寻与焦墨法的审美感受高度契合的地域山水；最后，提高文学与审美修养，使焦墨山水画面蕴含着比诗意更为厚重的精神力量。

张仃一系列的戈壁胡杨焦墨作品，在写生中痛快姿肆地表达情绪，从而创造、发掘出新的表现技法，其中包括“点皴”、“线皴”、“面皴”、“擦染”、“点染”等方法，在宣纸尽情皴擦、疾驰、顿滞，深厚的书法“笔力”是焦墨法成功的基础。《夜色天山组画》（图 4-11）吸取前人画家经验，尤以张仃在新疆地域系列作品为参考，这是笔者经过长期焦墨写生的笔力凝练作品，尽自己最大程度规避焦墨枯燥的弊端，将焦墨的笔墨、意境传达、空间虚实等关系融入画面，发挥焦墨山水画的苍中取润的优势。比起焦墨画面中苍茫大气的视觉效果，更为显著的优势则是焦墨山水的户外写生。《夜色天山组画》中用焦墨迅速捕捉明月高照于山涧云杉，很明显，焦墨由于抛除水的运用，所以比传统水墨画写生更为便捷。在新疆这片苍穹下，可入画的题材众多，大漠戈壁、草原牛羊、雪山高原等景象与南北山水的意境全然不同，这就要求去“师造化”，去深入、去感受这片风土人情。由于新疆写生交通较为不便，水墨山水写生需要携带诸多绘画材料，而焦墨写生只要简单的笔、墨、纸即可，方便了写生的客观条件准备。焦墨山水画不依赖水，尽情肆意挥洒笔墨于纸面，可更好的做到“迁想妙得”，可达到激情的瞬间流入，使新疆的一山一木皆可畅情于焦墨间。在新疆题材的焦墨山水画创作中娴熟运用笔墨，

[①] 崔振宽,《漫谈焦墨》[J],美术,2004(06),第 80-81 页

[②] 崔振宽,《漫谈焦墨》[J],美术,2004(06),第 80 页

会达到其他墨法无法替代的效果。



4-11《夜色天山组画》140×140cm（笔者绘）

第 5 章 焦墨法在新疆题材山水画中的创作实践与思考

本章以焦墨山水画的审美特征为根基，把自己的灵性融入于新疆天山的自然山水，分别在库尔德宁、禾木、乌尔禾胡杨林三个地方共创作四幅焦墨主题性作品，由此以点带面引发对焦墨及焦墨山水画的思想升华。

5.1 焦墨法在《印象天山》系列创作中的实践

本节在焦墨的用笔与用墨、意境的营造、虚实空间的呈现及局限性与优越性的展现的技法领悟下，在往返多次天山地带进行写生采风活动，在写生作品基础上不断凝练并形成四张《印象天山》系列创作，以实际创作揭示焦墨法在新疆地域所形成浑然一体的浑厚至美的展现。

5.1.1 西天山库尔德宁主题创作

库尔德宁（图 5-1）位于天山山脉的西天山支脉，有着丰富多样的地貌，森林、草原、雪山、溪流、峡谷和瀑布构成了库尔德宁壮美的画卷。来到库尔德宁长期的写生而使笔者领悟到焦墨山水画与地域表现有着千丝万缕的联系，正所谓郭熙在《林泉高致》中说“远望之以取其势，近看以取其质。”[①]从而明白，表现不同地域的山水应顺势而为。不同的地域特征影响着画面内容、布局以及笔墨的选择，要想表现库尔德宁的焦墨山水，就要在此地域有“搜尽奇峰打草稿”的魄力。



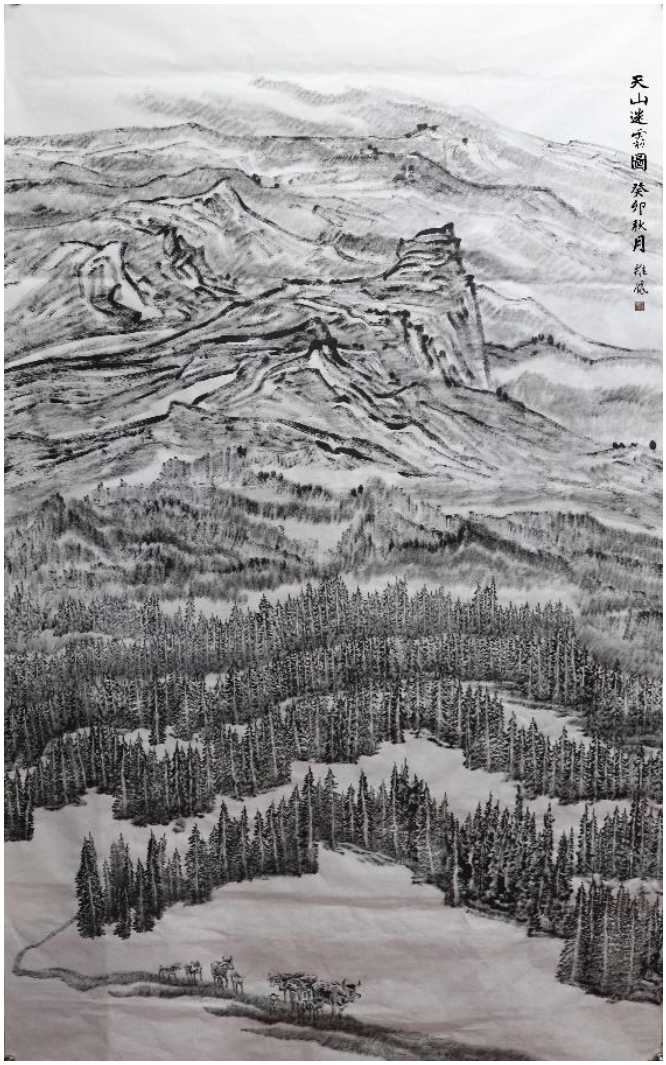
5-1《库尔德宁记图》（笔者摄）

系列作品其一《天山迷雾图》（图 5-2）是笔者在库尔德宁经过数次上山采风与写生后所创作的一幅较大尺寸的焦墨山水作品，此画以春季残雪为表现季节；以三三两两组成的牛群为画眼；以云杉林为主体进行呈现；以巍峨的雪山而造势。

首先，库尔德宁多为山脉、峡谷和坡地的山地地貌。山脉纵横交错，山峰大多在 3000 米以上，常年积雪，由于山体高耸，以及河流在山脉间不断冲刷，这使得其山脉谷深坡陡。为了表现这一地势特点，此作主要采用郭熙“三远法”中的高远法，表现高耸巍峨的

[①] 韩玮,《中国画构图艺术》[M],济南:山东美术出版社,2010,第 16 页

山势，焦墨的玄素美与高远法的结合有助于体现库尔德宁雪山的圣洁与崇高。次要采用平远法，营造景深与无垠。



5-2《天山迷雾图》218×129cm（笔者绘）

其次，此地壮丽静谧的自然景观和古朴浓郁的牧民风情的意蕴表达，用焦墨的特性更能表现其厚重美。库尔德宁有大面积的森林地貌，广袤无垠的云杉林高耸巍峨矗立于山体间，排列有致扮靓了天山，刚劲的焦墨用笔用墨能更好地凸显云杉的挺拔。库尔德宁的山坡有不同的坡度和朝向，树木接受阳光程度的不同以及土壤的优异程度，这形成绵亘蜿蜒、高低错落和疏密有致的视觉美感，焦墨的用线更好的表现云杉林错落虚实的真实空间感。为了营造初春残雪景象，云杉林疏密错落间为留白处理，使焦墨画面似有一股气息穿梭其中，给观者以想象空间。

最后，库尔德宁有较多的高山草甸与河谷草原的草原地貌。在其河谷地带区域也有草原地貌，地势平坦辽阔是牧民牛羊的居住地，以及野生动物的栖息地。笔者深入生活两个月被淳朴的牧民生活深深感染，于是着手刻画牛群。牛群若想刻画不死板，则需画其“神”，笔者深入牛群观察不断画牛的形态，发现牛与牛之间必定有神态交流才会生动。画中领头牛率领有大有小的牛群食草归来，有原地凝望者；有看向幼崽者；更有扭头呼唤者，皆排列有致地沿迂曲的小路归家。

《天山迷雾图》的创作题材与库尔德宁的地域属性密不可分，所以要尊重、敬畏自然，以自然为师，从自然中选择与提炼创作素材。经过长期的库尔德宁生活，笔者对此地域常是饱含情感的，一草一木、一山一水总会流连忘返、陶醉其中，从而使此作品含有生活气息与地域文化色彩。

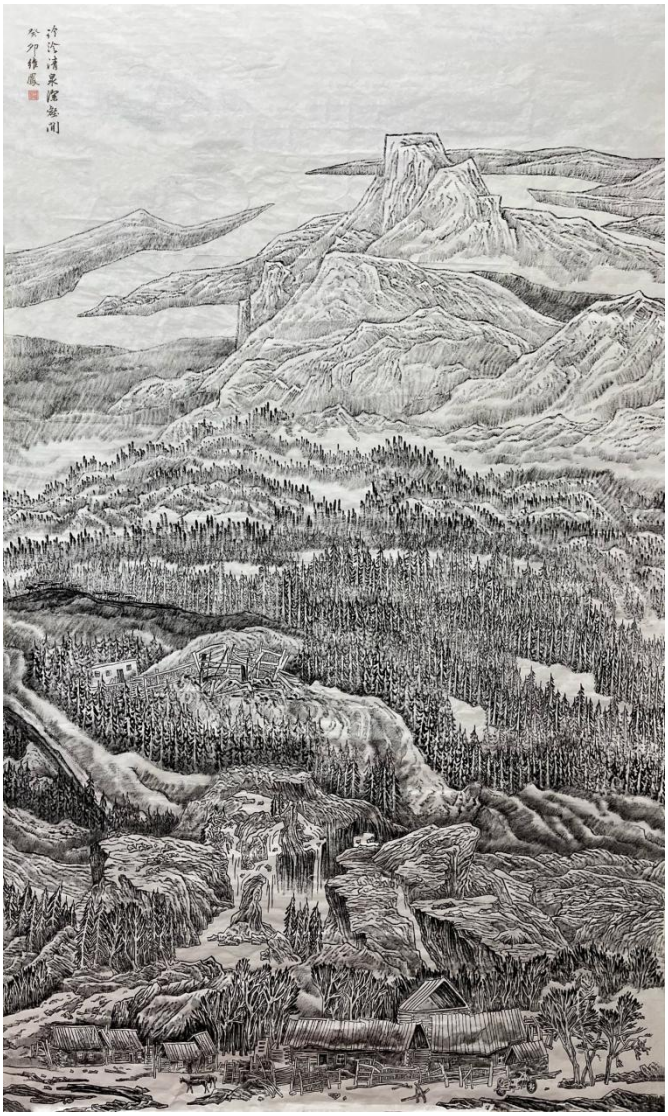
5.1.2 中天山琼库什台主题创作



5-3《琼库什台记图》（笔者摄）

琼库什台（图 5-3）地处北疆的中天山脚下，沿途景色迷人，丝毫不逊色于阿尔卑斯山下的瑞士，故被世人称为“小瑞士”。琼库什台的牧民村背靠绵延千里的群山之下，远可眺望雾霭缭绕的天山，近可聆听訇然作响的瀑布声。如若站于高处俯瞰，那种宏大的景象让人不禁感叹大自然的鬼斧神工。走进这片古老神秘的村落，当地哈萨克族的传统木屋建筑风格独特，历史悠久，散发着古朴气息，会让我们心灵得到极大的慰藉。在这种古朴淳厚的环境氛围下不断激发笔者在绘画中思考焦墨山水画在传统中的定位。

系列作品其二《泠泠清泉深壑间》（图 5-4）是笔者秉承“搜尽奇峰打草稿”的理念，用数张写生稿而创作出具有较大尺寸的焦墨山水作品。画面以全景式构图展现琼库什台宏大的场景，崇山峻岭、浩渺杉林、民居错落，令观者可以联想到范宽《溪山行旅图》的磅礴气息，给人以强烈的视觉震撼。由于受刘松年《四景山水图》的启发，全景式构图更容易表现季节、时间与气候。《泠泠清泉深壑间》虽不着一色，但通过对景物的细致观察。将其形态和光影容纳其中，从而令观者感到画面中扑面而来夏季的郁郁葱葱。通过画面中的构图拥有季节的观感，也正体现了谢赫“六法论”中经营位置的重要性。作品以近景村落的双马为画眼从而引导观者不禁走进这磅礴古朴画面之中，木屋村落背靠瀑布，村落与瀑布间立着的“中流砥柱”，具有四两拨千斤之意，使画面构图受力均衡，不倾倒。中景的海拔逐渐升高，但依旧有屋舍俨然于云杉之中，高原土坡



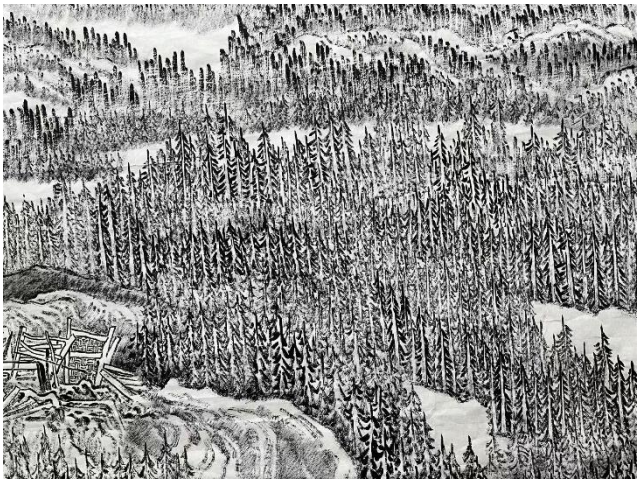
5-4《泠泠清泉深壑间》218×129cm（笔者绘）

上赶路的牛群增加了画面的灵动，土坡后以不计其数的云杉林增加画面气势。远景云雾飘渺环绕的群峰增加画面的厚重与力量感。《泠泠清泉深壑间》的元素众多，各种物象虚实间具有生动的气息，有序的节奏韵律以及情感的传达，使观者感受到画面的“气韵生动”，从而触及观者的心灵，引发共鸣和联想。

近景的村落与泉壑（图 5-5）是深入观察自然山水并体验山水的神韵，融入主观情感并发挥构图和笔墨的创造力的结果，正所谓南朝姚的 “心师造化”，或张璪的“外师造化，中得心源”。木屋的错落、白杨的穿梭及石块的垒落，这不仅是当地客观生活的写照，更是经过笔者内心的感悟、提炼与加工，是笔者对琼库什台景物主客观统一的结果，画面需由心而发，而不是照搬现实。以突出天山脚下的诗意性，为了凸显马的“传神”，日久观察马匹的神态，经过心中凝练，用中锋行笔勾勒，再以侧锋皴擦，展现出双马的形态和质感，形成骏马雄姿英发。双马作为画眼不仅是静态的描绘，也是以动态的形式诠释着生命的律动，更是一种浩然正气的野逸。

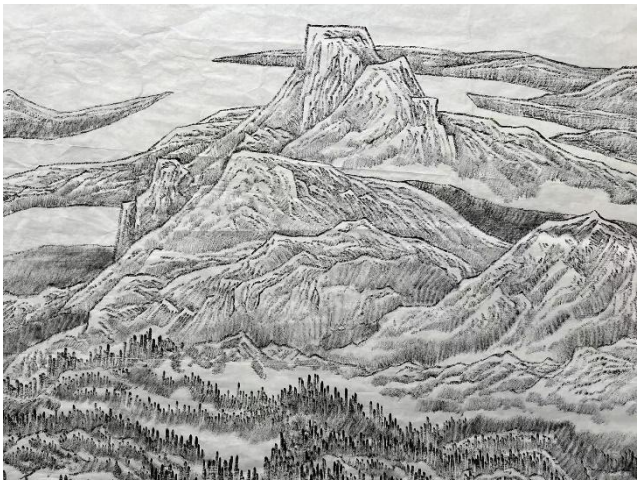


5-5《泠泠清泉深壑间》局部图一



5-6《泠泠清泉深壑间》局部图二

中景浩如烟海的云杉林（图 5-6）在“似与不似”之间，“似”是指对云杉的再现，“不似”是云杉林融入了笔者情感、审美和艺术追求，具有深厚的人文底蕴，使作品具有区别于其他画家的个人艺术特色。秉承“书画同源”，用焦墨“一笔墨”将单颗云杉似书写般的中锋行笔，以笔为骨而使树木具有挺拔苍劲之感，这并非照抄现实云杉，而是赋予其昂扬向上的气派。成片的云杉林形成排山倒海的气势，这股强大的势头远比现实中云杉林更有视觉上的冲击力，究其原因在于画中云杉的“不似”，是超越客观云杉的艺术变形；是笔者的内在精神传达；更是焦墨用笔用墨增加了其苍劲。



5-7《泠泠清泉深壑间》局部图三

远景的群山（图 5-7）创作时始终谨记石涛的“无法而法”，及“笔墨当随时代”的笔墨理念，笔者的焦墨山水在继承传统的基础上予以不断突破笔墨固有程式，雪山的绘画内容鲜有人涉及，“无法而法”则是不照抄照搬古人皴法，而是按照山体结构创新笔墨技法、融合新的艺术形式。焦墨跟随此地山势结构勾、皴、擦、点等用法，皴擦较为灵活，更多的是借鉴了张仃的《天山松雪》的笔墨皴擦，以此为基础融入个人笔墨特点，形成焦墨干擦的艺术手法，凸显了天山高耸入云的巍峨。也能更好地体现天山地带苍凉博大的人文情怀。

深厚的传统底蕴对焦墨山水画的发展起到了全方位、多层次的推动作用，《泠泠清泉深壑间》深深来源于传统中国画的审美标准，才可以做到笔墨韵味、意境营造、文化内涵等方面的刻画成功。

5.1.3 东天山伊吾胡杨林主题创作

东天山地带的伊吾胡杨林（图 5-8）至少 6500 万年的历史，它们见证了岁月的沧桑变迁，是名副其实的“活化石”，诉说着生命的顽强。由于长期受盐碱的侵蚀和风沙狂风的袭扰，很多胡杨造型奇特。在此地写生数稿后，创作出两幅作品，即系列作品其三《边魂》和其四《大漠深处》，在这两幅作品创作中笔者不断思考张仃《巨木赞》的胡杨精神，更深深沉浸在焦墨胡杨下的玄素美之中，也许，这就是张仃所提的“全素斋”的魅力所在。



5-8《伊吾胡杨林记图》（笔者摄）

系列创作其三《边魂》（图 5-9）的胡杨风格追求“全素斋”的美学观念，以墨为彩，以纸为白，黑白两色，营造心中与眼中胡杨的“浑厚华滋意”，是一种深厚绵远、质朴自然的人文精神。黄宾虹认为：“古人论画谓‘造化入画，画夺造化’，‘夺’字最难。在《边魂》中也是如此，画中所有的胡杨枝干并非照搬自然胡杨形态，既不是纯主观，又不是纯客观，用古人的话则是：天人合一的，心物不二的。为了完成此作的灵活取舍与组合，笔者对戈壁滩的胡杨深入观察，在写生过程中，看晨时木、看雨后木、看黄昏木、看夜间木的感受，内化于心，化入骨髓，正是对胡杨的生命感悟升华了笔者的美学

境界，从而达到师古出古，师自然而又夺造化之“中得心源”之处。

《边魂》若把胡杨视为玄，那背景则为素，胡杨与背景留白的玄素交织，尽显胡杨的沧桑厚重，以及背景的空灵通透。焦墨在描绘胡杨的枝干(图 5-10)时，每一笔都包涵力量感，笔墨犹如铁铸一般，表现着胡杨饱经风霜的沧桑之感，千万之笔组成的大面积的黑，这种浓重的黑色在画面中占据着主导地位，给观者以震撼的视觉感受。胡杨之间的留白也是灵活夺舍，为了使厚重的巨木看上去更加灵动神秘，有意识地将枝干间交叉融入中国画中“洞”的独特美学。这一想法源于中国传统文化，并受到王蒙《葛稚川移居图》中山洞的启发，《边魂》中的洞无疑营造了神秘幽深的氛围，以及空灵静谧的境界。胡杨与胡杨交叉的多个洞既打破了画面平衡与对称，增加画面的动态感和变化，巧妙的将洞的位置置于外围，使画面既有变化又不失和谐。同时，引导观者的视线由下而上，沿着各个洞口虚的引向线指向最高如同手形的枝干，从而营造画面整体的“势”，也延伸了画面的空间，通过洞的深邃留有对画面中背景的想象空间。《边魂》中浓重的黑色与空灵的白色交相呼应，这种玄素对比营造了静谧深邃之境，恍



5-9《边魂》218×129cm（笔者绘）



5-10《边魂》局部图

若置身于幽静的胡杨林中，引发对自然和生命的深刻思考；神秘悠远之感，令人不禁遐想白色背景下的虚镜，使整个作品充满了神秘色彩；雄浑壮阔之象，巨木的挺拔和焦墨的厚重，与留白所营造的空间相结合，形成宏大的画面气势。

《边魂》中浓重的焦墨更能突出胡杨坚忍不拔的精神，而白色的背景更能衬托其孤独与坚定，玄素美构成了一幅和谐的自然画卷，胡杨的“全素斋”也为观者提供了一种心灵的寄托。

《大漠深处》（图 5-11）和《边魂》的景物有所不同，前者不仅表现了天山一带的胡杨，也有伊吾胡杨林的地貌及风土人情。在胡杨林采风期间，搜尽平凡创奇迹，不断积累创作写生小稿。伊吾胡杨林东西跨度极大，中间夹杂着雅丹地貌，笔者见此地貌奇特，便想融入创作，沿路有开发建设的工程队，也将其容纳其中。经过小稿的选夺，从而形成了以胡杨姿态的近景，以苍凉戈壁滩的中景，以雅丹地貌的远景，整体营造出胡杨恶劣环境下坚韧沧桑的意境，以及大漠建设的决心。作品用焦墨的玄素美造就了单纯的静谧美、苍润的浑厚美和灵动的简洁美。



5-11《大漠深处》218×129cm（笔者绘）

《大漠深处》全以焦墨完成，摒弃色彩，仅有玄素，这种通篇性使画面呈现出简洁、直接的美感，令观者的注意力不会因色彩而冲淡，能够更加直观感受到大漠戈壁带来的笔墨质感，从而产生单纯的静谧美。在此画中更加注重线条的质朴本真，尤其在中景运笔的轻重、缓急、提按、转折令线条呈现出不同的状态，戈壁滩的焦墨线条仿若有生命般游走、交织，虚实的转换使焦墨有灵动之意，从而产生灵动的简洁美。将复杂的戈壁

滩以笔墨简化，舍去繁琐的细节，绘出大漠的沧桑本质。远景的雅丹地貌的焦墨用线苍涩，这些笔触依照地貌而相互交织、重叠、盘旋，展现出山川的浑厚大气，虽是焦墨但能在墨韵中取润，巧妙地通过运笔和控水，在焦墨中适当融入极少水分，使画面具有润泽之美，从而产生苍润的浑厚美。而前景的胡杨在干墨后用淡墨进行关键位置的渲染，层次分明，传达出画面胡杨顽强生机的内涵。

5.2 焦墨山水画创作的思考与展望

本节根据三年的焦墨山水的学习，以及在新疆天山地域的写生和创作进行归纳总结，慢慢有了对焦墨的理论与绘画实践的思考。以新疆地域焦墨山水画的运用为点展开对焦墨法的发散性思考，领悟到焦墨与地域表现的关系；焦墨与传统的审美精神；焦墨的尚黑与情怀；以及对焦墨山水画的展望。

5.2.1 焦墨与地域表现的关系

地域有着不同的视觉特点，山水画中“思”与“景”的结合要寻求适宜的笔墨技法来表达。山水画与地域特征联系紧密，唐代张璪提出“外师造化，中得心源”，以合适的笔墨表现不同的地域特征，从而达到“得心源”的境界。地域特征对笔墨表现有重要影响，其一，画家重在表现山水的“意象”，这就要求合适的笔墨呈现特定地域的山水意象。其二，画家需要真山真水的实际感受，这就要求遁入山水之中体会山水背后的地貌特征。其三，中国幅员辽阔，不同的地理环境造就了不同的山水画风格，这就需要笔墨体现具体的地理环境特征。董其昌以禅宗为喻，推出自唐以来山水画的“南北二宗”，北宗山水的雄浑气象与南宗山水的烟岚气象形成风格迥异的两派面貌。2006 年饶宗颐在山水画中推出“西北宗”，在《中国西北宗山水画说》记载“余认为西北宗宜以陇坻为界，华及西戎之‘分水岭也’”[①]西北地区交通便利后吸引众多画家来此写生创作，饶宗颐认为西北地貌呈现的意境不能完全用“南北宗”来涵盖，以陇坻为界分为西北宗。新疆地域总体呈现属北方山水，但地处西北一带，山水画比传统北方山水的意境更博大雄浑，展现出磅礴阳刚、苍凉悲壮与荒寂寒远的意境。焦墨山水画因不同的地域文化特征呈现出不同的内容题材、布局构图以及笔墨技法。

地域特征影响着焦墨山水画的内容题材，黄宾虹的焦墨山水画中蕴含着他的生活经历和本土文化熏陶，他常年登临黄山，对此带的地理环境很是熟悉，由此开展山水画写生，取材于黄山众造化于画面，在诸多焦墨作品中融入皖南地区的地域文化的元素。画

[①] 饶宗颐.《中国西北宗山水画说》[J],敦煌研究,2006(06),第 11 页

家所处的环境、或熟悉的地域，对此地区山水付诸于情感、并融于本土人文色彩，才可将其定为擅长的绘画题材。以焦墨法表现新疆题材山水画并不多，是因地域广阔、地貌复杂，因此，画家仅以熟悉的或有情感的地区为主要表现题材，例如，张仃的胡杨和天山焦墨作品。在新疆这片广袤的焦墨山水之间，呈现出与众不同的点景，传统或南方山水多以房舍、船只、木桥等为元素，新疆则以牛羊、民居、骆队等为点景。

地域特征影响着焦墨山水画的布局构图，起到营造画面气势的作用，通过形式美传递心中意境，作品中布局构图之法因南北地域不同也有所差异。山水画讲究散点透视，不受焦点透视的限制，宋代郭熙在《林泉高致》中提出“三远法”，即“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”[①]，“三远法”已成为历代画家观察山水的构图之法。焦墨山水画总体也沿用此方法，但细分则能看出地域布局差异。南方地域多以平远法为多，展现开阔悠远的意境，北方，或西北多以高远法为主，表现山势直冲云端的视觉效果。新疆多气势宏大的雪山、峡谷、草原、大漠、遗址等面貌，由于地貌复杂，不同的地貌运用不同的布局之法。其中，高远法运用于山脉，新疆天山山脉，高耸入云，在焦墨山水画中主要运用高远法，能更好得表现山脉的雄伟壮阔，恍如直插天际。深远法运用于峡谷，新疆库车大峡谷用深远法可以将山谷的幽深表现得淋漓尽致，更好地表现其曲折蜿蜒的形态。平远法运用于草原，新疆的那拉提草原一望无际，平远法在描绘草原时，给人一种辽阔无垠的感觉。新疆的戈壁滩也是平原法的绝佳表现对象，可以更好地表现出戈壁的一望无际和寂静。

地域特征影响着焦墨山水画的笔墨技法，焦墨的巧妙运用展现出“南有华滋，北有苍劲，西北有苍茫”的特色。黄宾虹以黄山为表现地域，属南方氤氲之景，提倡“法备”观念，焦墨山水画则以其他墨法为辅助，焦墨、宿墨、泼墨的浓淡运用尽显山水神韵，展现出南方山水共有的温润感。张仃以焦墨用笔刚劲，展现出北方山水共有的雄伟之感。新疆地域山水画的焦墨用笔硬朗挺，多有高耸山脉、挺拔胡杨。线条有节奏感，远近山川疏密有致。在线条的疏密对比间营造虚实相生的墨韵，让观者的视线在虚实间穿梭，感受新疆山水的广袤和深远。

焦墨山水风格的地域差异正逐步随交通的便捷，研究者的增加而不断体现明显的差异，画家更应以造化为师，以自己热枕的山水之地以画咏志。

5.2.2 焦墨与传统的审美精神的传承

中国画已有两千多年的历史，基于水分的有无分为水墨和焦墨，二者实际是殊途同归的关系，皆深深扎根于中国传统绘画的审美精神。焦墨法是中国画众墨法中一朵奇葩，

[①] 韩玮,《中国画构图艺术》[M],济南:山东美术出版社,2010,第 23 页

既有中国画传统的审美精神，也有独树一帜的艺术特色。焦墨山水画中自然也继承中国画的传统技法、审美趣味以及理论著作的精髓而不断发展。

在中国画传统中主要有“传神论”、“六法论”、“心师造化”、“外师造化，中得心源”、“书画同源”、“无法而法”、“笔墨当随时代”、“似与不似”等的审美精神，焦墨山水画中流淌着两千年的笔墨文化传统，同样也继承了所列举的诸多审美意味和技法精髓。

“传神论”是东晋顾恺之在人物画中提出的美学观，后渗透于中国画的其他门类。指出画中重在“传神”，达到“以形写神”的高度。在焦墨山水画中，“传神”使焦墨的线条不仅起到描绘对象的功能性作用，更在于传达出山水之间的精神风貌，具体讲是山水意境的营造。

“六法论”是南齐谢赫在《古画品录》中提出的品评标准，即“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”[①]，指出“气韵生动”是其中的核心。焦墨山水画也以此为评价标准，“气韵生动”体现为焦墨的整体意境和山水生命力的传达；“骨法用笔”体现为焦墨的线条表现力；“应物象形”体现为山水形态的准确描绘和对自然的艺术概括；“随类赋彩”体现为焦墨的色彩的应用，有焦墨淡彩、焦墨重彩、焦墨焦彩的赋彩方法；“经营位置”体现为焦墨的构图布局安排和元素之间的关系处理；“传移模写”体现为焦墨对传统技法的传承及创新。

“心师造化”是南朝姚最在《续画品录》中提出，指出画家应以自然山水为师，同时还要融入主观情感和审美意识。“外师造化，中得心源”唐代张璪所提，既要师法自然，也要经过画家内心感悟、提炼与加工，是指艺术创作中主客观的统一。二者在焦墨山水中要求画家要深入观察自然山水并体验山水的神韵，融入主观情感并发挥构图和笔墨的创造力。

“书画同源”是元代赵孟頫提出，揭示出书法与绘画有着不可分割的联系，首先表现在历史起源的层面，即工具的相同与文字、绘画起源的同步性，其次表现在艺术层面，即同样重视线条运用、意境表达和审美观念。总之，书与画在历史发展的进程中相互影响、相互促进。焦墨山水画的线条要求书法用笔的韵味，从而使焦墨用线像书法线条一样具有表现力。

“无法而法”由清代石涛在《画语录》中提出，“无法”是指不被固定即成的绘画法则所束缚，“而法”则是在突破既有法则后，又能够形成新的法则，体现了艺术创作创新与传承的平衡，以及艺术家的个性表达，从而推动绘画艺术不断向前发展。“笔墨当随时代”也是石涛提出绘画创新的思想，“笔墨”作为中国书画的核心要素，应与时俱进。二者要求焦墨山水画在继承传统的基础上予以创新，在内容与题材方面要反应当

[①] 张彦远,《历代名画记》[M],杭州:浙江人民美术出版社,2011,第 16 页

代生活与社会现象，体现当代文化与价值观；在表现形式与技法方面要求创新笔墨技法、融合新的艺术形式；在审美观念方面要求适应当代审美需求、引领新的审美潮流。

“似与不似”是由近代齐白石提出的绘画观念，“似”体现了描绘对象的再现，“不似”是指画家要对其融入情感、审美和艺术追求，有主观的加工、变形和创造，使作品有深厚的内涵。焦墨山水画在造型方面，“似”是基于自然山水的基本形态，“不似”则是超越写实的艺术变形；焦墨山水画在意境传达方面，“似”是指营造可感的山水意境，“不似”则是传达独特的精神内涵；焦墨山水画在笔墨运用方面，“似”体现传统笔墨规范，“不似”则是创新笔墨运用形式。

经过历史的沉淀，焦墨山水画在遵循传统的笔墨技法、人品性情、价值取向基础上而发展，展现出黑白间的天人合一、物我两忘、雄秀相生与张扬独造。所以，继承而创新这是焦墨法不断发展茁壮的必由之路。

5.2.3 焦墨的尚黑审美与情怀表达

焦墨山水画的玄素美扎根于中国古代哲学、中国色彩美学，来源于传统山水画的审美理念，并展现出独特之处。中华民族对黑色是极为崇拜和尊尚的，《周易》主张“阴阳相济”、“黑白相生”等美学理念，老子的《道德经》首推“玄之又玄，众妙之门”，可见，阴与阳、黑与白、玄与素的审美追求历史悠久。“玄”有三层释义，即“黑色”、“深奥”和“精神性的宇宙本体”。“玄”在《道德经》中表示“道”的不可言说，有深邃幽远之意。在汉语中，常常将“玄”与“黑”连用，“玄黑”二字给人以深邃神秘感，也蕴藏着永恒原始古朴的内涵。老子在其哲学中主张“见素抱素”，“素”在此是指一种质朴、纯真的状态。老子的“玄素”理念反映在山水画中则为“黑与白”的关系，焦墨最能体现笔墨下的“玄素美”。焦墨作品之所以能脱颖而出，是源于黑白的本色美是众色之主，有着其独特的美学特征。张仃说：“锲而不舍地追求下去，‘知白守黑’，强调黑白的本色美、质朴美，素以为绚，不加粉墨，我也称之为‘全素斋’。”[①]他追求焦墨山水带来的“玄素纯净美”。而这种美可分为三个具体的美学精神，即“单纯静谧美”、“苍润浑厚美”与“灵动简洁美”。

其一，单纯的静谧美是视觉的感受。单纯指焦墨中摒弃色彩，仅有黑白明度的变化，站在焦墨山水画前细细品味，可聆听静谧之音。静谧是在焦墨山水画中摒除扰乱画面的形、线、面，是视觉上的玄素和谐。其二，苍润的浑厚美是指在焦墨山水画中笔墨达到的水平，能够营造出厚、拙、活、苍、虚、简的特征，展示了焦墨的黑白审美。苍是笔力，润是墨彩，焦墨山水画的苍润全凭用笔的勾勒皴擦，使用笔墨可以做到迅疾顿滞、

[①] 张仃《我为什么画焦墨》[J],东方艺术,2003(04),第 9 页

起收有法、老辣至上。其三，灵动的简洁美是指形式经营，正所谓老子曾言：“知其白，守其黑，为天下式”。灵动就要考虑画面中虚实合宜，做到“以墨传神，形神兼备，以虚实造灵动之境”。简洁是指“惜墨如金”，在焦墨山水画中讲究精妙单纯。以此三个详细的美学精神共同构成了焦墨山水画的玄素纯净美。

焦墨山水画的玄素美除了受到中国传统美学陶染外，也与画家的个人情怀和审美倾向有深厚关联。他们不同的个人性格与时代境遇形成了不同的焦墨风格，常以单纯的墨色暗喻自己的清高。王蒙的郁结胸中的情感和亟待抒发的激情以焦墨苔点全然呈现于《青卞隐居图》中，以势不可挡的笔势表现了对“逸气”的追求。程邃的焦墨山水画蕴藏着家国情怀和满腔愤懑，以笔带刀，传达出深幽孤寂之感。张仃将焦墨画定为“全素斋”，并称道：“如果画焦墨能为‘素食者’创造出一种精神食粮，则是我最大的心愿。”[①]只取笔墨一粟，而得焦墨的本色美，从而为“素食者”提供玄素间的渤澥桑田。赖少其将自己饱满的革命文艺斗志融入焦墨山水之间，玄素间是精神的寄托和升华。由此，画家的坚毅性格和崇高理想可以在焦墨的黑白间更好的抒发情感。

5.2.4 焦墨山水画的未来展望

张仃所言“焦墨还有很大潜力，有待后人努力”，道出了焦墨艺术的未竟之路。相较于水墨山水画而言，焦墨山水画自程邃起发展至今仍属小众领域。今日交通较为便利，现可见到天山上巍峨高峰、千里阵云，可以见到大漠戈壁、莽原牧羊的壮阔景象，可以欣赏西疆的金秋胡杨白桦，这为焦墨写生拓开新境。新疆题材的焦墨实践以证明地域特色对艺术语言的革新意义，未来需进一步提炼雪山、戈壁、胡杨等符号的审美特质，构建具有辨识度的“西北焦墨体系”，形成以张仃和崔振宽为代表的画家体系。汲取前人经验，希望有更多的焦墨山水画家踏及并形成多样的焦墨技法与风格，大可借鉴版画和岩彩的肌理语言丰富画面质感。此外，焦墨淡彩和焦墨重彩的地域探索，既能保留玄素本真，又能拓展色彩的象征性与装饰性，形成以焦墨为骨、以色为饰的视觉张力，使作品在“尚黑”的基调下焕发新机。

焦墨山水画不仅是自然的再现，更是精神的寄托，新疆的胡杨有着“生而千年不死，死而千年不倒”的精神，焦墨胡杨托画言志，洽可表现坚韧的生命观。另外，焦墨法在新疆地域运用也能记录当代社会下的环境变迁、游牧文化及“一带一路”沿线的人文风貌，留下时代发展的迹象。

“笔胜于墨”的焦墨法对画家的功力要求极高，建议学校设立焦墨山水画相关课程，将程邃的“金石涩感”、黄宾虹的“五笔七墨”、张仃的“写生精神”等纳入教材，以及

[①] 张仃《我为什么画焦墨》[J],东方艺术,2003(04),第 9 页

组织学生进行焦墨山水写生的实践课程。目前，焦墨山水画理论研究仍为零散，需整合史学和美学多方面学科的综合，编纂权威的焦墨艺术史、焦墨技法大全、焦墨山水画概述等文献资料，加强理论研究的体系化。

焦墨山水画的未来，既需传统的笔墨精神，也要表现时代的特点。总的来说，焦墨山水画这一山水画的分支还需要传承、发展和完善，希望焦墨艺术能够“历尽沧桑依旧在，传承精华谱新篇”。

结 语

中国山水画的笔墨体系在历史长河中不断演进，焦墨山水画作为其中一脉，历经程邃的开宗立派、黄宾虹的理论积淀、张仃的实践突破与崔振宽的时代创新，逐渐形成一脉相承的笔墨精神。本文立足于新疆山水在焦墨法的实际运用，通过归纳焦墨法的历史脉络，分析前人焦墨山水风格和技法特征，结合实践地域进行写生与创作，得出由浅入深的焦墨审美内涵与创作方法。

焦墨法以其“干裂秋风，润含春雨”的独特表现力更能表现出新疆地域的雄浑，《印象天山》系列作品通过汲取程邃的金石涩感、黄宾虹的笔法凝练、张仃的写生精神与崔振宽的时代性探索，实践中将雪山、戈壁、胡杨等意象转化为焦墨语言，呈现出“苍劲与浑厚并存，玄素与虚实共生”的视觉特点。由此，焦墨法在新疆题材山水画的运用是能通过“以笔驭墨”强化山水的精神性表达，更好地达到“景”与“思”的高度统一。

焦墨山水画的传承不仅是对技法的延续，更是对中华文化精神与哲学意蕴的坚守。新疆地域的焦墨实践，既为传统笔墨注入时代的活力，同时也为“西北宗”山水体系的构建提供了新的思路。希望此文能抛砖引玉，令更多学者对地域性焦墨山水画进行研究与创作，共同推进焦墨法的时代生机，使其薪火相承，绵延不绝。

参考文献

[1]张仃，学习齐白石——试谈齐、黄[J].美术，1958(02).
[2]王伯敏，黄宾虹话语录[M].上海：上海人民美术出版社，1961.
[3]陈撰，玉几山房画外录[M].南京：江苏古籍出版社，1986.
[4]笪重光.画筌[M].关和璋译解,薛永年校订.北京:人民美术出版社,1987.
[5]（五代）荆浩.笔法记;中国书画全书第一册[M].上海:上海书画出版社,1993.
[6]卢辅圣，中国书画全书：第七册[M].上海：上海书画出版社，1994.
[7]杨力舟.独领风骚呈全才鬓华虽改艺常青——张仃的焦墨山水[J].美术,1996(12).
[8]李兆忠.我与中国画——张仃谈艺录[J].美术大观,1997(02).
[9]黄宾虹，黄宾虹文集·书画卷（下）[M].上海：上海书画出版社，1999.
[10]黄宾虹，黄宾虹文集·书信集[M].上海：上海美术出版社，1999.
[11]卢辅圣，曹锦炎主编，黄宾虹文集：书画篇下[M].上海:上海书画出版社，1999.
[12]翟墨，云雪梅，黄宾虹画论[M].郑州：河南人民出版社，1999.
[13]王鲁湘,李兆忠.大山之子——画家张仃[M].河北:河北教育出版社，2000.
[14]俞剑华，中国古代画论类编[M].北京：人民美术出版社，2000.
[15]陈传席.中国山水画史[M].天津:天津人民美术出版社,2001.
[16]张仃，我为什么画焦墨[J].东方艺术，2003(08).
[17]崔振宽，漫谈焦墨[J].美术，2004(06).
[18]崔振宽，名家翰墨·崔振宽[J].美术观察，2006(02).
[19]《黄宾虹全集》编辑委员会，黄宾虹全集：著述年谱[M].济南：杭州:山东美术出版社，浙江人民美术出版社，2006.
[20]黄宾虹，黄宾虹自述[M].北京：文化艺术出版社，2006.
[21]饶宗颐，中国西北宗山水画说[J].敦煌研究，2006(06).
[22]陈洙龙，山水画录类选[M].北京：人民美术出版社，2008.
[23]李忠兆主编,故宫博物院编，大家谈张仃[M].北京：紫禁城出版社，2009.
[24]韩玮，中国画构图艺术[M].济南：山东美术出版社，2010.
[25]（宋）郭思.林泉高致[M].北京：中华书局，2010.
[26]（元）黄公望.写山水诀[J].中国书画，2010(04).
[27]（唐）张彦远，历代名画记[M].杭州：浙江人民美术出版社，2011.
[28]张仃著，李忠兆编，笔墨乾坤[M].济南：山东画报出版社，2011.

[29]张仃著，李忠兆编，它山话语[M].济南：山东画报出版社，2011.
[30]于在海.赖少其作品集[M].安徽:安徽美术出版社出版,2012.
[31]张仃，我坚信不疑生活是艺术源泉[J].美术，2013(09).
[32]陈传席，六朝画论研究[M].北京：中国青年出版社，2015.
[33]米芾，谷赟校注，画史[M].太原：山西教育出版社，2016.
[34]（宋）刘道醇,徐声.圣朝名画评;五代名画补遗[M].太原:山西教育出版社,2017.
[35]王鲁湘.焦墨的文脉传承[J].中关村,2018(03).
[36]俞丰，林泉高志今注今译[M].杭州：浙江人民美术出版社，2018.
[37]（唐）张彦远，法书要录[M].杭州：浙江人民美术出版社，2019.
[38]孟影，谢赫“六法”与荆浩“六要”间的对应关系[J].美术时代（中），2022(10).
[39]李可染，山水画的意境[J].中文自修，2024(Z1).

致 谢

行文至此，落笔为终，这一年我二十八岁，学生生涯也就于此为止，虽昔韶华难追，但硕果累累，经此三载，携赤子之心钻研于焦墨山水，而能使我找寻到艺术的理想与追求，这将是受益于一生的宝贵财富。

生逢盛世，与有容焉，感谢强大的祖国为我等莘莘学子提供的优越教育条件，感谢石河子大学以及文学艺术学院对我的培养，我会牢记并践行“明德前行，博学多能”的校训。

涓涓师恩，铭记于心，我由衷的感谢焦墨山水画的前人们，留下的弥足珍贵的焦墨瀚海。感谢我的导师，石河子大学文学艺术学院的段保国教授，他是我焦墨山水画的引路人。感谢我的本科导师，齐鲁师范学院美术学院李彦霖副教授，虽求学时间不长，但时常受到老师的鼓励与指导，这值得学生铭记。同时，感谢石河子大学文学艺术学院美术与设计系的全体任课教师对我专业上的教育与培养，言辞有尽，师恩永记。

因缘相聚，感家之暖，感谢同门师兄、师姐对我专业上的解惑，生活上的帮助，愿大家情谊长存。父母之恩，常记于心，漫漫求艺路，这离不开父母的无条件的爱与支持，是你们宽厚的肩膀托举起我的艺术理想，养育之恩，无以为报，希望未来我于你们一样，成为你们的依靠。爱隔山海，山海可平，感谢我的先生，山东建筑大学硕士王昭然对我生活和学业的鼓励与支持，感谢你数次往返三千多公里的探望，山水一程，何其有幸，愿未来携手共进。

最后，我对拨冗评阅本篇论文的专家们表达真诚的感谢，谢谢你们宝贵的意见和建议。

为此，致谢！

石河子大学硕士研究生学位论文

导师评阅表

研究生姓名	杨维凤	学制	3年制
专业	美术	研究方向	中国画

学术评语:

论文立足中国传统焦墨山水技法体系，以新疆地域自然与人文特质为切入点，构建了传统笔墨语言与西部山水表现的创新性对话框架，兼具理论深度与实践价值。研究通过系统梳理程邃、黄宾虹、张仃等代表性艺术家的焦墨艺术脉络，厘清技法演变规律，继而将学术视野聚焦于新疆独特的山川地貌与文化景观，以大量实地考察、写生实践与创作实验为支撑，成功探索出焦墨技法表现西域山水的可行路径，为当代中国画地域性创作提供了具有示范意义的研究范本。

论文的创新性主要体现在三个维度：其一，在理论层面突破传统焦墨艺术的表现边界，结合地质学、文化人类学等多维视角，论证了焦墨“枯、重、涩、苍”的笔墨特性与新疆风蚀地貌、多元文化的高度契合性，提出“以焦显质、以墨塑境”的创作理念；其二，在技法层面形成系统性突破，通过枯笔皴擦与雅丹地貌肌理表现、积墨叠加与空间层次建构、焦润对比与光影氛围营造等技术创新，开发出适应新疆砂岩、戈壁、雪山等地质特征的表现语汇；其三，在实践层面产出百余幅具有学术价值的创作案例，其中《天山脊线》《交河故城》等作品通过草图解析与成稿对照，完整呈现了从地域观察到笔墨转译的创作逻辑，形成可复制的方法论体系。

全文结构严谨，层次分明，呈现出“历史溯源-理论建构-技法突破-实践验证”的完整研究闭环。首章通过对焦墨技法千余年演变历程的爬梳，确立传统与创新的辩证关系；次章聚焦新疆地域特质，从自然形态的雄浑苍茫到人文积淀的厚重深邃，为技法创新确立文化坐标；核心章节的技法探索部分，以大量实验数据与作品案例佐证，详细阐释如何通过笔锋含水量控制、宣纸肌理运用、墨色层次叠加等技术手段，精准表现西域山石的皴裂感、荒漠的空间纵深感及丝路遗迹的历史沧桑感。最终通过系列创作验证理论预设，形成兼具学术性与实用性的研究成果。

该研究不仅拓展了焦墨山水艺术的表现维度，更通过构建“地域特质—笔墨语言—文化表达”三位一体的创作方法论，为中国画当代转型提供了重要参照。其将写生考察升华为文化认知、将技法实验转化为学术成果的研究路径，对美术创作类论文写作具有范式意义，体现出作者扎实的专业功底与创新思维能力。

指导教师签字：

2025 年 5月 16日