

書法研究

总第一二三期

墨法、风骨与个案研究



書法研究

总第二二期

墨法、风骨与个案研究

图书在版编目 (CIP) 数据

墨法、风骨与个案研究 / 上海书画出版社编. — 上海:
上海书画出版社, 2001.11

(书法研究: 12)

ISBN 7-80672-927-5

I. 墨... II. 上... III. 汉字-书法-研究
IV. J292.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 125276 号

主 编: 卢辅圣

副 主 编: 沈培方

责任编辑: 江 宏

庄新兴

封面设计: 王 峥

技术编辑: 吴蕃中

墨法、风骨与个案研究 本社编

◎ **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海出版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 850 × 1168 1/32 字数: 9 0 千字

印张: 4 印数: 1-3,000

2004 年 11 月第 1 版 2004 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-927-5 / J · 839

定价: 6.00 元

目 录

- 1 吴海峰 画家书法墨法之研究
- 35 陈龙海 书法风骨论
- 44 侯忠明 渠县汉阙之《沈府君阙》研究三题
- 54 胡传海 天造地设——谈北齐造像记书法
- 68 邹方 六朝社会与寒人书法
- 88 张志攀 从九篇唐诗的共同点看怀素及其草书形象
- 102 叶 军 苏东坡书法中的“意”与“法”
- 108 程 渤 王献之《鸭头丸》帖后宋高宗赞语考
- 116 付 强 从试学童制看汉代的“尺牍”

画家书法墨法之研究

吴海峰

[内容提要]

书法是单色的艺术,但自墨色出现显著的干湿浓淡变化后,便打破了其原本单一的局面,使书法形式美感大为丰富。本文从形态学研究的角度,对书法墨法的流变与形式美加以考察,通过对宋以后日益兴盛起来的“画家书法”现象进行研究,揭示出“画家书法”新墨法在书法艺术中的美学价值与书史意义。

本文对“画家书法”在墨法上的新变化、新创作进行研究,思辨与实证相结合,观念与书迹互补,个案与潮流互证,寻求其变化之由、发展之理,使得对书法用墨的研究突破了传统论述停留在感性经验之上的局限,使之具备了一定的理论品格与学术意义,在此基础上,将书画关系问题的研究引向深入。

[关键词] 画家书法 墨法 画家立场 画意

传统书论中谈得最多的书法技巧是用笔,无论是具体的执笔握管,还是用笔方式的变化而引起的各种不同的风格趣味,总之,对笔法的探讨可谓不厌其烦、不厌其精。相比之下,谈到用墨总是寥寥数笔,这种现象与画论里的大量关于如何用墨的探讨形成反比。

古代书论对于用墨多用“血”、“肉”、“干”、“燥”、“润”等概念从书法点画的综合感受上去把握“墨”的存在。用这种方式去谈论“墨”,站在今天的理解角度,就显得不够具体。而从今人的创作实践来看,我们对于书法技巧的认识,则更多是从流传下来的书法作品中揣摩而不太会从庞杂的文献里去寻求书写的法则。我们对书法艺术的认识更直观、更具体,因而从自我的角度理解古人的作品,阐释他们的理论,这种愿望更加迫切。书法的形式因素也越发明显。

分析古人的经典作品,我们能发现许多对创作很有用的技巧因素,“墨法”便是其中之一。古代流传下来的书法作品里有许多精妙的墨法语言,它对于构造作品的内涵深度起着不可忽视的作用。如何在书法实践中学习墨法的表现技巧,强化书法作品的艺术魅力则是今天的书法创作需要解决的课题之一,而如何对古今书法墨法加以研究,从理论上进行总结并发掘其审美价值与历史意义,也是今天的书法理论家们应予以解决的研究课题之一。

当代人对书法墨法的研究,有代表性的著述是:

(1) 刘小晴《墨法》(《书法技法述要》第二章第三节,上海书画出版社 1986 年 5 月版);

(2) 徐利明《墨法》(《学书法》第七章,古吴轩出版社 1995 年版);

(3) 翁志飞《书法用墨论》(《书法研究》总 85 期)。

刘小晴的《墨法》从技巧的角度提出几种用墨的原则,虽然对前人关于用墨的研究成果作了一定的总结,但限于技法书的实用

目的,探讨不出乎经验的高度。而翁志飞《书法用墨论》正如作者所言“对历代用墨勾画出一个发展的大概”,由于没有抓住影响书法用墨的主线,论证显得散乱。关键是以上两人对书法“墨法”概念没有作出明确的界定,从而缺乏深入探讨的可能。徐利明《墨法》出自教学目的,归纳出四种墨法,虽然并未展开系统分析,但它作为技巧的解析有两个方面的价值,一是站在风格的角度理解书法“墨”的概念,突出了其“水墨”的内涵,从而避免了历来探讨时概念上的含糊;二是文中明确指出了文人水墨写意画对书法用墨的影响,其中暗含“画影响书”的重要观点是书画史研究上有待挖掘的有意义的命题。本文正是在其基础上进一步深入展开。

书法墨法的新拓展出现于“画家书法”之中并非偶然,它是画家的绘画经验在书写过程中的流露,反映在作品里就是画对书的作用。历来书画理论中“以书入画”的观念深入人心,对于书画关系问题总是谈书法对绘画的作用,而事实上,这种影响是相互的,一方面,绘画由于文人引入了书法用笔而显出比较明显的“以书入画”,另一方面,“画家书法”则由于画家受其绘画观察方法和技术因素的影响而使得创作出的作品风格区别于“书家书法”。但古来对这一问题鲜有人问津。最先提到这一论点的是沈曾植,他在《海日楼札丛·墨法古今之异》中说:“自宋以前,画家取笔法于书;元世以来,书家取墨法于画,近人好谈美术,此亦美术观念之融通也。”徐利明《中国书法风格史》第十章提到宋代尚意书风“不仅有禅风内涵,还有画意”;另外还谈到:“文人写意画对书法的影响,主要表现在两点:一为水墨变化;二为注重态势。”并且指出杨凝式和米芾作品中用墨变化是受水墨画的影响。严善錞《从“逸品”看文人画运动》指出:“当我们站在运动(文人画艺术运动)的外围来审视文人画的发展情形时,对赵(孟頫)的这一口号(指上文提到的“书画同法”)所产生的实际效果,会做出另一种估价,即是引入画书而不是援书入画。”并在文中举出八大早年书摹董其昌而后来书

风一变的例子来证明“引画入书”。可能缺少一种行之有效的论证方法,与书法“墨法”一样,“画影响书”的命题到目前为止还没有被真正涉猎。本文试图从“墨法”这一角度切入来分析绘画对书法的影响。

绘画影响书法是一种从风格学角度考察得出的结论,它导致“画家书法”概念得以确立。画家书法最突出的创造就是在技巧上拓展了“墨”的表现,使水墨融于书法线条,产生书法线状的丰富多变。本文在“画家书法”这样一个范围内进行“墨法”的研究,以期能对宋以后尤其是明代以来书法墨法的丰富和发展作一个梳理并对新墨法出现的原因有个合理的解释。

一 “画家书法”的几种新墨法

1. “画家书法”与“墨法”

“画家书法”是指历史上书画兼擅的文人画家创作出的书法作品,它是书法史中值得研究的现象。由于存在文人画家的作画经验可以影响其书法创作这样的事实,因而“画家书法”作品无论是在审美趣味还是具体的笔墨表现上均有别于“书家书法”而体现出某种“画家书法”所特有的东西。最简单地说,它是书法中所包涵的“画意”内容。提到这种个性强烈的“画家书法”作品,我们总能立刻想起倪瓒、徐渭、八大、金农、郑燮等古代画家,齐白石、黄宾虹、张大千、潘天寿、李可染等现当代画家。他们或以夸张欹侧的字型字势来凸现某种造型上的优势,或以整体风貌上的独特意趣而显示出与其画相一致的精神内理,总之,一个个书风迥异,卓尔不群。这些画家的书作组成了宋代以后书法史上最引人注目的书法现象。“画家书法”的提出与“高僧书法”、“学者书法”、“帝王书法”一样,是由于书法最可直观地反映一个人的文化气质所决定的,不同的文化与审美心理在书法的形式要求和情感表现上都会大大的不同。古人善于从书家的人格气质、性情、修养的角度去把

握书法作品的意趣,而“画家书法”概念的提出则倾向于把视线转移到形成作品独特美学意味的具体条件上。

由于中国书法与中国绘画的亲缘关系,历史上书画兼善者,代不乏人,宋代以后更是蔚为大观。与“书家书法”相比较,“画家书法”展现出了奇变的审美意向,体现了画家在表现心性过程中的个性精神和开拓意识。当然,这也可从另一角度把它归功于文人提倡“适意”、“写意”观念。但是,要把一种艺术观念贯彻于一种具体的艺术形式,变为艺术家的一种个人化的图式,画家的气质与能力显然对书法作品有着最直接的影响。在书法的章法、结字、笔法与用墨上,“画家书法”都作出了不同寻常的创造。本文拟从书法的墨法入手分析“画家书法”的创造性成果。

首先对“墨法”这一概念作出界定。本文探讨的由画家开拓出的几种“墨法”既不同于传统意义上宽泛的墨感,也不同于当代一部分技法书中对用墨经验的阐述,本文探讨的是一种书法形式,“墨”是可以量化分析的艺术语言要因。从这一角度出发,“笔”与“墨”的概念可以区分得更加明晰。“笔”是反映由运笔(起笔、行笔、收笔)而引起线条的相对规范变化的笔迹形状,主要体现了书法笔线变化运动的时间形式。“用笔”体现了一种习惯性和稳固性,它是点画形成的内里。而“墨”则为笔迹显示出的更为直观的形式,它反映出线条每一时段显著的质感上的对比变化,它包裹在笔线外面,与笔互为表里。在这里,“墨”包含如下内容,其一线条颜色的深浅:浓墨法、淡墨法、干湿浓淡互衬法;其二线条质地的燥润:焦墨法、宿墨法;其三线条渗化为较宽阔的块面:涨墨法、宿墨法。可见,这里我们把“墨”理解成整体“画面”的一种形式要素,形式语言的每个细节在整体画面里都占有一定的空间,具有一定的价值,而不仅仅作为一种笔迹运动下可有可无的偶然效果。只有站在这样的角度,我们才能很好地分辨出“画家书法”在书法形式上所作出的开拓。而传统的“墨”的涵义是无法分清由技巧所引

起形式上的直观差别的。

这种对“墨”的界定更接近于画论里“墨”的概念。《中国绘画学概论》“墨”的定义是明显地区别于“线(笔)”而存在的:“墨是很宽的笔迹的延伸,是很大的点的移动和密集,并且交错、排列,拼配成团块,宽窄大小变化多端,可以说墨是一种更为扩大的无序的灵活性用笔。它是一种特殊的宽阔的用笔形态,已不属于线的范围。”由此可见,本文对书法中“墨”所下的定义已经带有绘画的观念与方式,这种方式似乎是研究画家书与画关系的一种可行的方法。

2. “画家书法”对墨法的新拓展

根据“墨”的定义,书法作品的用墨从书史的角度可分为两大部分,一是普遍使用的“浓墨法”,二是画家开拓出的新墨法。画家拓展的新墨法我把它归纳为五种,它们是米芾的“干湿浓淡互衬法”,董其昌的“淡墨法”,徐渭、王铎的“涨墨法”,程邃的“焦墨法”和黄宾虹、林散之的“宿墨法”。

2.1 作为用墨常法的浓墨法

在“画家书法”对墨法加以拓展之前,书法用墨一般均为浓墨法。自古,书家就喜爱浓墨。文献记载的“仲将之墨,一点如漆”就是极好的证明。我们也可从出土的汉代书迹一直到唐代书迹里找出许多用墨深黝的例子。所以黄宾虹讲:“魏晋六朝,专用浓墨,书画一致。”

苏轼作为宋代杰出的文人画家,首次对书法里的浓墨法作了小结,提出了他的浓墨观。他说:“世人论墨多贵其黑而不取其光,光而不黑固为弃物;若黑而不光,索然无神采,亦复无用。要使其光清而不浮,湛湛如小儿目睛乃佳也。”他还说:“茶欲其白,常患其黑,墨则反是。”这是历史上第一次纯从审美角度提出的对书法用墨的要求,它在一定程度上显示了画家对一种“色”(墨也是色)的敏感。苏轼的浓墨观代表了书家历来在墨色上的审美意识。

浓墨法是指书法中墨色深黝停匀，笔画的起笔、行笔、收笔，无论铺毫还是使转处均以浓黑为美，白底黑字，对比豁然。清代包世臣在《艺舟双楫》中是这样形容浓墨的：“平纸面谛视之，纸墨相接之处，仿佛有毛，画内之墨中边相等，而幽光若水纹徐漾于波发之间……”

在苏东坡之后，当其他的文人画家拓展出了一系列的墨法之后，浓墨也一直是书家最常用最基本的墨法。书法首先是为了实用，字迹的清晰无误、便于阅读、交流使得漆黑浓匀的浓墨法成为书法作品最常规的用墨方法。而且墨材本身就是黑的，这种墨材本身的乌黑就极具美感。古人对朴素的浓墨十分钟爱。包世臣在《艺舟双楫》中说：“凡墨色奕然出于纸上，莹然作紫碧色者，皆不足与言书。必黝然以墨色……乃为得之。”王虚舟在《竹云题跋》中说：“古人作书，未有不浓用墨者。晨起即磨墨升许，以供一日之用。及其用也，则但取墨华而弃其滓秽，故墨彩艳发，气韵深厚，至数百年犹黑如漆，而余香不散也。”赵希鹄在《洞天清禄·古今石刻辨》中说：“古人晨起必浓磨墨汁满砚池中，以供一日之用。用不尽则弃去，来朝再作。故池必大而深，其真、草、篆、隶皆用浓墨，至行草过笔处虽如丝发，其墨亦浓……”书法中的浓墨法虽然体现了一种自然朴素的材质美，但如果从艺术的角度去阐释和把握它，在书写过程中将它与特定的笔法、章法等其他书法要素相互配合，它就不仅仅限于一种原始的材料意义，而显现出自觉的审美价值来。潘伯鹰在《书法杂论》中说：“墨的浓淡趣味是要配合的。某一种纸适合于某一浓度的墨，是要具体解决的。解决得好，能使字迹增色，意味悠长；不好，则当然减色，甚至失败。说来说去，最后的关键还是一个‘用功’的问题。”所以说，浓墨虽然是书法用墨的常法，是主动驾驭还是听之任之效果是完全不同的。

历史上许多书家都创造性地阐发了浓墨的艺术魅力，从而很好地将浓墨从原始的实用价值转变为艺术价值。就以苏轼为例，

他在墨法史上的价值除了提出了他的浓墨观外,还身体力行,用它独特的书写方式展现出了浓墨雍容华贵的艺术趣味。我们来看看他的作品,东坡书法介于“钟系”旧体与“王系”新体之间而偏重于钟系,在“王系”的基础上又加入了大量烂漫稚拙、古朴厚道的“钟系”情趣。为了强化他的这种理想意趣,东坡结字横向取势,且用笔特别丰腴。历史上记载他作“戈”用笔偃卧,这种按纸浓重以求肥厚的习惯便使其浓墨用墨变得恰到好处。从整幅作品来看,字与字之间不甚紧密,而单个字笔画肥厚,字内间隙细小。远看,每个字便是一个个墨块,各种形状的墨块相互组合,既绚烂天真又显雍容厚润。这时,浓墨法在苏轼的作品里的作用就立刻显现出来。苏轼作品里的审美意象是各种书法要素的综合运用,而浓墨法加强了这种风格意韵。

清代的碑学书家对浓墨用墨亦深有体会。金农的隶书作品,其“漆书”的浓墨“刷字”中,横画与捺画宽平,这与细挺的竖画、撇画形成对比。由于用墨浓黑,加上横画排列不厌其密,笔画间空白极少,而字与字之间则留有大块的空,字的墨块感极强。可以设想倘若不用浓墨法,其效果要逊色多少!另外,如吴昌硕、康有为的行书,墨色深黝浑厚,体现出线条古质雄强的阳刚之美。吴昌硕的篆书、伊秉绶的隶书也都以浓墨取胜,艺术趣味浑朴宽博。弘一的书法纯用浓墨又是一派天地,他弱化线条的时序感,强化空间的布局,表现出了僧人惘然静寂的内心世界。

浓墨在书法里比较适宜表现端庄的字体,以造成肃穆、凝重的艺术效果。而在各种书体中,用浓墨来进行篆隶书创作,则更易产生粗犷雄强的金石味。

2.2 “画家书法”的新墨法

2.2.1 米芾的干湿浓淡互衬法

如果说,苏轼的浓墨观在墨法史上起着承上启下作用的话,那么,米芾的干湿浓淡互衬法则是“画家书法”新墨法拓展的第一站。

“干湿浓淡互衬”主要是指由水分掺和的多少而引起的墨的浓淡枯润变化,至于另一种纯由浓墨枯润所造成的对比,本文将之归为“焦墨法”讨论。

书写时,随着毛笔的运行,笔中之墨由浓渐淡、由润渐枯、色泽由深入浅,在墨行将耗竭时,并不重新蘸墨润笔,以保持行笔的流畅、行气的贯通。这时,墨色的自然变化完好地保存在线条之中,书法时序感加强,书写意味更浓。从理论上讲,只要存在书写的时序性就会有墨的干湿变化。但是刚开始时,书法主要出于实用的目的,人们对墨色的表现力并未自觉关注。唐代孙过庭提出的“将浓遂枯,带燥方润”首次提到墨的枯润效果,但他提出的是浓枯燥润用墨的调和原则,意不在提倡对比表现,这与“浓必滞锋,淡则伤神”的中庸用墨观是一致的。

米芾生性玩事不恭,他称作书为“弄翰”,在表现手法上不斤斤计较于“法”而以“趣”为宗旨,以“意足”为书法美的最高标准,因而敢于标新称其字为“刷字”。徐利明先生在《中国书法风格史》里解释:“这一‘刷’字,有如下特征:一、笔毫平铺,丰满空灵,转折处常翻毫折锋,运笔爽快,顿挫分明,豪情激荡,如风驰电掣,见其疾势;二、点画挺劲,在节奏起伏中,以快速的平铺摩擦,使线条具有“涩”的力度与厚度。”在米芾枯湿浓淡的线条变化中,我们能清晰地看到其用笔“刷”的意趣;或者说,只有在这种干净利落,明快爽快,笔路清晰的“刷”意用笔中,才可能产生具有对比变化的干湿浓淡线条。米芾书法用墨的干湿浓淡法在其大字作品中用得尤其精彩。《吴江舟中诗卷》气势磅礴,通篇飒飒风雨,回旋云烟,流畅而有弹性的线条枯湿得当,偶尔出现的水墨氤氲加深作品的意境内涵,这可与其“米点山”的渲染的“墨戏”意境相映成趣。在比较收敛的《蜀素帖》里,墨法自然,控制得当,无论从整幅作品、局部的一组字还是单个字里,我们都能看到干湿浓淡互衬对比造成的神采,可见作者对“墨”的理解。

在宋代，书法墨法的表现力只局限于少数书家的作品里，并未普及，而就像米芾这样的书家也并没有大量运用他的干湿浓淡互衬法。他的大部分手札书法，用的仍是浓墨法，线质饱满，合规合矩。米芾的干湿浓淡互衬墨法主要反映在其大字作品里。这说明了两点：其一，传统书法“实用—审美”的两重性决定了一幅书法作品的性质有时倾向于实用，有时则倾向于审美。这取决于作者对之倾注的态度。从整体来看，在书家流传下来的小件作品（主要是手札、文稿等应用形式）里，以运用浓墨为主，而大字作品则墨色变化较大，表现力加强。其二，在书法发展的过程中，浓墨法始终是书法用墨的常法，莹润的黑色是书法线条的本色，这是书法线条与生俱来的品质。因此，“干湿浓淡互衬法”以及下文的“淡墨法”、“涨墨法”、“焦墨法”等一系列书法用墨都是在“浓墨法”的基础上完成的。从一幅作品的用墨程度上说，涨墨法、焦墨法、宿墨法，甚至于淡墨法的使用一般都是在浓墨法的基础上展开，浓墨通常情况下是书法作品的基调（淡墨法出现后也有作品以淡墨为基调的作品）。

书法中干湿互衬法应该算用墨的普遍法则，其应用程度仅次于浓墨，它可以与其他几种墨法一并使用而体现墨的丰富。淡墨法、涨墨法、尤其是焦墨法、宿墨法出现后，干湿浓淡互衬普遍应用。这种墨法适宜运用于属外向贯气形式的行草书中，在线条色泽的变化中，在水分枯湿的反映下，书法作品的时序意识被放大，作品的节奏起伏增强，作者自由、放松与随意的状态也立刻展现出来。这种墨法有利于表现不守陈规比较轻松的氛围，体现出意外情趣。这种互衬效果在大字作品里尤其可以“放大”得明显。宋代米芾使用之后，许多浪漫主义书家相继发挥运用。明清个性解放思潮的兴起，书法作品表现意识加强，几乎每幅大字行书或草书作品都有干湿浓淡互衬法的运用。只要看一下明清时代的浪漫主义书法大家的作品，王铎、傅山、倪元璐、张瑞图，几乎人人运用这样

的手法。甚至在工整肃穆的篆隶作品中也会出现干湿对比。干湿浓淡互衬法是书法用墨的外向表现形式,作品外向程度愈强,干湿变化愈大,作品中的黑白虚实对比也就愈明显。在创作实践中,我们会发现,运用干湿浓淡的关键是把握好渴笔的趣味。除了渴笔枯墨在整体作品中的分布外,渴笔本身所体现出的骨力、节奏、韵味、变化等内在美也是很重要的。如果渴笔只是一味地枯,非但不能增强对比,还显得燥、脏。古人在这方面有许多成功的经验值得我们借鉴。

2.2.2 董其昌的淡墨法

董其昌之前,已有书家使用淡墨,如贺知章、杨凝式、米芾、杨维桢。他们之中有的因为流传下来的作品不多,有些因为是偶尔为之,所以影响并不大。董其昌在其书作中对淡墨进行了彻底的发挥,形成一种独特的墨法语言。他通过个性化的用笔技巧,特殊的纸张选择,在书写中把淡墨法推上了前所未有的高度,创造出他书中独有的虚空和静洁的神韵,与苏轼的浓墨法一并伫立在水墨色相的两个极点。

董氏的淡墨法有两种,一种是局部淡墨,作品呈现浓淡虚实的变化,这有些类似于上面所讲的干湿浓淡对比法;另一种是通篇淡墨。后者尤其显示了他超然不群的构思和表现技巧。在他灵动的用笔之中,通过中锋、侧锋的交替变化,用墨极其精妙,远看上去余烟袅袅,一派虚空。董其昌的书作成就,与他清癯瘦劲的用笔、宽绰行距的章法是分不开的,但淡墨的表现技法无疑使他书境更上一个台阶,形成了一种成熟的墨法技巧。

董其昌对“淡”有特别的喜好,他推崇平淡的人格,平淡的风格理想。董其昌在《治美堂集序》中以为“大雅平淡,关乎神明。非名心薄而世味浅者,终莫能近焉,谈何容易?”他在《画旨》中又以为“诗文书画,少而工,老而淡,淡胜工。”于是许多人便把他的淡墨归于他所提出的“淡”的审美理想。应该说明的是,这里的“淡”是与

“怪”、“媚”相对立而与“工”、“熟”相区别的概念,并不是“淡墨”中表示色泽的“淡”,从“自然”、“平淡”的审美理想到书法墨色语言的“淡”,还依赖于艺术家创造力的发挥。书法历来是不太主张运用淡墨的,所谓“墨淡则伤神采”,淡墨运用不当会显得神气全无。而董其昌所推崇的苏轼书法的“淡境”也并非指的淡墨书写。这里说明的是董其昌“淡境”的美学观并不直接等于书法中的“淡墨”,艺术上的观念更新必须有相应的技巧来承载,而董其昌的“淡墨法”无疑得力于其画的影响。董其昌的绘画师法董源、巨然、米芾,为了造出“烟雨空濛”的意境,他大量运用淡墨。从“披麻”的皴染线到整幅晕染,淡墨是董氏绘画的主要语言,而他书中淡墨无疑使其作品的淡境更上了一个台阶。

淡墨是董其昌书法的独创的语言符号,这种淡墨情韵使其推崇的“二王”书风更具婉转飘逸的风神,更适宜表现秀逸书卷气的帖学书风。董其昌在历史上影响很大,无论是他的艺术观还是他创造出的艺术图式。清代,由于乾隆皇帝对其书法的推崇,掀起了董其昌热。淡墨法在董其昌之后的影响主要体现在追摹董氏书法的书家中。比较著名的有查士标、王文治等。他们使淡墨法成为一种被普遍认可的帖学书法符号。

2.2.3 徐渭、王铎的涨墨法

如果说,“浓墨法”、“淡墨法”、“干湿浓淡互衬法”是在既定的用笔规范下出现的线条的墨色层次变化,用墨并未游离传统的用笔形态,而是对原有用笔“修饰”的话,那么,涨墨法则完全不同。涨墨是由于笔中饱蘸的水墨入纸渗化后,笔线相互挤靠碰撞甚至最终形成一个墨团的水墨效果。为求得偶然的水墨“团块”,它不惜破坏既定的笔法程式,牺牲字形的清晰度,以强化书法整体上的黑白对比。书法涨墨的出现破坏了传统意义上的用笔和结字,在书法的“实用—审美”双重性质上向审美的方向跨了一大步。这种墨法是书法语言的极大拓展,也体现出书法观念的极大推进。

在徐渭的书法里已经出现了“涨墨”。

我们能从其书法里看到笔线晕化开的如画一般的水墨效果。

徐渭的画真是信手拈来，纵情达意。为了利于即兴发挥，表现奔放、昂扬的个性，他是第一个大量用生纸作画的画家。他在水墨中加上胶，胶墨相融，表现了特殊的韵味。其花鸟画墨气滋润淋漓，有时甚至用倾倒水墨、随意点染的“泼墨法”。“泼墨”的结果就是大量的墨水在宣纸上聚集、晕化，形成不能预料的自然形状和肌理。这种带有强烈情绪的挥洒，突破了表现题材的局限，使其能直抒胸臆，笔墨写心。在徐渭书法中线条虽然晕化，但程度却很轻，涨墨只是小幅度地展现，只有少部分笔画在渗化，而且笔与笔之间是很分明的，并没有化作一团，远不像他在画里那么无所顾忌。

在徐渭之后将“涨墨”大加发挥的是王铎。王铎对于绘画有一定的实践经验，他书法中的涨墨法自然来自其绘画经验，并在意趣与形式表现上与徐渭相承。王铎的“涨墨”符号与徐渭花鸟大写意中的泼墨效果极为相似。在其涨墨作品中，或是偏旁或是整个字洇化成一团，形成深色的不规则的墨迹斑块，形式感非常强烈。如《临王羲之月半念足下帖轴》晕开的水墨宛如水墨画。这种涨墨已远非徐渭笔下处处留心的水墨渗化，而是有意为之。王铎涨墨的“有意”表现在：他不仅在草书、狂草作品中表现墨的流淌，在趋于静态表现的行楷、行书中，也能出现涨墨，时时能把握住涨墨线条的美感。如《南皮道上等七律诗帖》，往往在数字之中夹杂跳跃的几个墨团，宛如是山水画中醒笔的点苔，很见精神。

涨墨发展了大尺幅书法的表现技巧。涨墨在书法中产生的跌宕起伏远远超过纯以干湿浓淡互衬的用墨，涨墨处的黑色团块在所有字当中最为夺目。从书法的时序性这一角度讲，它明显标志出作者书写过程中蘸墨、再起笔的停顿动作，极具节奏感。从书法的空间性角度讲，涨墨又能弥补大幅作品字多易平的现象，使线条黑白差距拉大，墨团处尤见精神。王铎书法中的涨墨使用毫不突