

论文人画视觉认知范式对书法墨法的影响

杨帆¹ 王若凌²

(1.2. 四川大学艺术学院, 成都 610207)

摘要:

宋代文人画兴起前, 书法墨法与视觉认知范式侧重线条神韵而轻墨色变化, 用墨受制于用笔, 纵有墨色变化, 亦非刻意追求。文人画兴起之初, 书家仍传承既往的墨法观念, 文人画对书法墨法还未有显著影响。随着文人画的进一步发展, 至元代文人画成熟期, 一部分书家逐渐摆脱浓墨法的单一范式, 自觉引入文人画的水墨形式, 探索书法墨法丰富视觉效果, 形成了书法墨法与视觉认知的范式创新。

关键词:

文人画; 墨法; 视觉认知; 范式转换; 墨色变化; 陆居仁

The Influence of the Literati Painting Visual Paradigm on Calligraphic Ink Methods

Yang Fan¹, Wang Ruoling²

(1.2. College of Arts, Sichuan University, Chengdu 610207, China)

Abstract:

Before the rise of literati painting in the Song Dynasty, calligraphic ink techniques and the visual cognition paradigm emphasized the spiritual essence of brushstrokes over variations in ink tone. The use of ink was subordinate to brushwork, and even when ink gradations appeared, they were not deliberately pursued. In the early

基金项目: 本文系 2023 年度国家社科基金艺术学项目“‘二李’与中国篆书艺术流变”(项目编号: 23EF223) 的阶段性成果。

作者简介: 1. 杨帆, 博士, 四川大学艺术学院教授, 四川大学书法研究所所长, 博士研究生导师, 研究方向为书法(篆刻)创作理论。

2. 王若凌, 四川大学艺术学院 2023 级硕士研究生。

stages of literati painting, calligraphers still adhered to traditional ink techniques, and literati painting had not yet exerted a significant influence on calligraphic ink methods.

With the further development of literati painting, by the Yuan Dynasty—when literati painting reached maturity—some calligraphers gradually moved beyond the singular paradigm of dense, heavy ink. They consciously incorporated the ink-wash aesthetics of literati painting, exploring richer visual effects in calligraphic ink techniques. This led to an innovative paradigm shift in both calligraphic ink methods and visual cognition.

Key words:

literati painting; ink techniques; visual cognition; transition of paradigm; variations in ink tone; Lu Juren

文人画，多取材于山水、花鸟、梅兰竹菊和木石等，区别于寻常的界画以及宗教题材的绘画，讲求笔墨意趣，注重神韵，一样强调水墨的表现力，画中还需题诗、盖印，综合表达一位艺术家的审美情趣与人文情怀。文人画善于运用墨色变化的“浓淡干湿”，营造出深远的意境，彰显对精神境界的追求。水墨变化使画面层次丰富立体，文人也借此将这种墨法引入书法作品之中，突破了文人画之前的传统墨法观念，书法墨法与视觉认知范式得以转换与创新。

1 宋代文人画以前的书法墨法与视觉认知范式

宋代文人画以前，书法墨法是以浓墨为尚的。许慎在《说文解字》中释“墨”为“书墨也，从土从黑”^①，将墨的物质属性与文字的神圣性相勾连，这种认知使得墨在汉代始终被定位为“成礼之器”，而非艺术表现媒介。但不可否认的是，墨作为一种书写材料，自然地用于书写，为书写提供了便利。考古发现，魏晋时期以前，古人用墨书写在一些简牍、帛书上，现存可见敦煌汉简、郭店楚简等。出土简牍的墨迹多以浓墨为主，尽管也有些许浓淡变化，是由于自然书写而形成的笔画末端变淡，并非

^①（汉）许慎撰，（宋）徐铉校定：《说文解字》，中华书局2013年版，第289页。

刻意追求墨色浓淡；有些是因年代久远风化而形成似淡墨状。这个时期的书家对墨的理解局限于对书写材料的认识，对用墨还没有更高层次的审美与情感上的思考与追求。

在书法自觉意识萌芽的汉魏之际，书法墨法理论仍囿于“器用”范畴。东汉赵壹《非草书》：“十日一笔，月数丸墨。领袖如皂，唇齿常黑。”^①“月数丸墨”，体现出作者对当时书家追求书法技巧持否定态度，数丸墨以致“唇齿常黑”，则又反映出墨色浓黑是当时文书的规范性。蔡邕《九势》：“须翰墨功多。”^②他认为书写训练应多多用功，非谓墨法本身。

魏晋南北朝时期，一部分书家仍只关注到墨作为书写材料的运用，如成公绥《隶书体》：“操笔假墨，抵押毫芒。”^③卫恒《四体书势》：“观其措笔缀墨，用心精专，势和体均，发止无间。”^④一部分书家则注重自身的内在神韵与含蓄情感，将墨法运用与书法的“筋骨”相联系。卫铄在《笔阵图》中言：“多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪。”^⑤“墨猪”一词沿用至今，但此句并非讲求墨法，而是批判无骨之笔，实为以墨论笔，在于追求书法线条的风骨与神韵。梁武帝萧衍也曾言：“纯骨无媚，纯肉无力。少墨浮涩，多墨笨钝，比并皆然。任意所之，自然之理也。”^⑥“少墨”与“多墨”皆指向蘸墨量对笔锋的影响，蘸墨要肥瘦相宜，否则笔画要么太过妩媚，要么失了骨力。由此可见，魏晋时期书家受社会背景的影响，更注重书写的生命力与精神感受，倾向于与六朝人物品藻的审美标准一脉相承，反映出书法批评向人体美学借喻的时代特征。这一时期书家对墨法方面的研究常常在论述笔法时才涉及，并未单独将墨法变化作为讨论的对象脱离出来。

①（东汉）赵壹：《非草书》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第2页。

②（东汉）蔡邕：《九势》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第7页。

③（西晋）成公绥：《隶书体》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第9页。

④（西晋）卫恒：《四体书势》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第13页。

⑤（唐）张彦远：《法书要录》（卷一），人民美术出版社1984年版，第6页。

⑥（南朝梁）萧衍：《答陶隐居论书》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第80页。

王羲之《论书》提出：“仍须用笔着墨，不过三分，不得深浸，毛弱无力。墨用松节同研，久久不动弥佳矣。”所言仍是蘸墨量对用笔与点画力感的影响，非谓墨法变化。魏晋书家对墨法的认知状态，根植于其时代特有的文化土壤。魏晋精神的思维范式，使书家更关注超越物质媒介的“神采”，如王僧虔的“书之妙道，神采为上”^①。在这种时代精神的影响下，墨法始终未能像笔法那样获得独立的理论地位，但书法墨法的实践探索，为唐代墨分五色理论的成熟埋下了伏笔。

唐代书家虽尚法度，但墨法观念仍承袭魏晋传统，墨色变化始终依附于笔法体系。欧阳询《八诀》言：“墨淡则伤神采，绝浓必滞锋毫。”^②看似论墨法，实则论笔法，阐发了笔锋运动与墨量配比的关系。此处“墨淡”与今人谈及的淡墨并非一致，特指毛笔蘸墨书写后自然渐枯的物理衰减现象，与宋元后刻意调制淡墨的创作意识存在本质区别。唐人所谓墨色浓淡，实为书写过程中由浓到枯的动态变化，此与孙过庭《书谱》中提到的“带燥方润，将浓遂枯”^③之论相呼应，皆从笔势节奏角度解读书写性墨色的自然演变，行笔缓则墨色浓厚，行笔疾则墨迹灵动，这种依托速度与力度生成的书法墨色，本质上仍属笔法范畴的延伸演绎。同时，孙过庭虽强调“纸墨相发，四合也……纸墨不称，四乖也”^④，将纸墨的适配性纳入书法创作要素，但其理论重心仍在纸墨互动产生的书写效果，而非墨法本体的独立性探索。这种认知模式折射出唐代书学的典型特征：墨法始终作为笔法的物质载体存在，其书法艺术价值被统摄于“唐尚法”的框架之下，技术层面仍未突破水墨变化所带来的书法墨法多样性。

赵希鹄《洞天清录》中所载：“古人晨起，必浓磨墨汁满砚池，以供一日之用。用不尽，则弃去，来早再作。故研池必大而深，其真草隶篆皆用浓墨，至行草过笔处虽如丝发，其墨亦浓。”^⑤宋以前书家所用的书法墨法，五体皆以浓墨为主，行草书线

①（南朝齐）王僧虔：《笔意赞》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第62页。

②（唐）欧阳询：《八诀》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第98页。

③（唐）孙过庭：《书谱》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第130页。

④（唐）孙过庭：《书谱》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第127页。

⑤（宋）赵希鹄撰：《洞天清录》，清海山仙馆丛书本。

条的连带虽细，但墨色仍旧浓重。古人墨色变化仅为“将浓逐枯”的线性衰减，其浓淡差异实由笔法所致，疾笔轻提则墨迹疏淡，缓笔重按则墨色厚重。笔锋驻留时间与纸面压强决定墨迹浓枯，如真书提按顿挫处墨色沉实，行草牵丝映带处墨痕轻灵，但墨色并无改变。这种依托于笔法的“审美浓淡”，与文人画通过水墨配比实现的“物理浓淡”存在本质区别，前者是运动轨迹的物质留痕，依赖书写者对笔锋迟速缓急的精准控制，后者则属水墨配比的预设调控，不依托于笔法的呈现，通过墨法本身直接调控，即便无书法基础的小儿执笔，虽不知中锋侧锋之法，亦能自然显现墨色层次。古人因未区分审美或物理意义上的墨色变化，故常将笔法与墨法一并而论。

晚唐时期水墨画兴起并发展，卢携在《临池诀》中提出：“用水墨之法，水散而墨在，迹浮而棱敛，有若自然。”^①“水墨之法”虽表达得较为含糊，但水墨调和多变且复杂，前人对墨法的思考与探究也更上一层，为宋代文人画家提供了经验基础。

2 文人画兴起之初的书法墨法与视觉认知范式

文人画滥觞之际，文人士大夫为托物言志，纷纷投入文人画的创作之中，由此催生的绘画构图与水墨运用也逐渐带入书法作品中，书法笔法、墨法被广泛引入绘画创作，书画艺术在表现手法上相互交融。一方面，书法突破传统的浓枯范式，吸收文人画“墨分五色”的层次表现，通过水墨调和变化制造浓淡枯湿的视觉韵律；另一方面，绘画则借助书法线条的筋骨血肉与节奏韵律，在董源“披麻皴”、荆浩“斧劈皴”等程式化技法之外，开辟出以写代描的绘画方式。

苏轼是文人画的倡导者，其所作《枯木怪石图》《潇湘竹石图》流传至今，其中《潇湘竹石图》(图1)尤为文人画典型。《潇湘竹石图》采用长卷式构图，画面自远至近而又及远，山川物态，应有尽有。为提升画面的丰富性，苏轼将浓墨淡墨穿插开来，近景怪石以淡墨侧锋皴擦，石头整体墨色偏淡，竹子整体墨色偏浓，竹节处浓墨凝聚，竹梢处枯笔横扫，竹叶墨色浓淡有致。苏轼作画用笔颇具书法意味，为后世文人画“书写化”用笔提供了宝贵的经验。其中值得注意的是，卷末“轼为莘老作”题

^① (唐)卢携：《临池诀》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第295页。

款，画家以余墨书写的五字款识，虽未刻意经营却自然显露墨色渐变，这种在书写意识与绘画惯性交织下产生的书法墨法变化，恰是书画艺术深层互动的物质见证。此时的苏轼在思想上还未突破传统书法墨法形态，但已在画作题款中不自觉地显露出书法墨法变化。文人画的水墨技法影响，为之后书法墨法有意识的转变奠定了基础。



图1 (宋)苏轼《潇湘竹石图》，中国美术馆藏

元丰年间(1078—1085)，苏轼创作《潇湘竹石图》时，在《仇池笔记》中明确了其墨法主张：“今世论墨，惟取其光，而不黑是为弃墨。黑而不光索然无神气，亦复安用要使其光，清而不浑，湛湛如小儿目睛乃佳。”^①此论显示其尚未将文人画的墨色变化融入书法实践，仍恪守魏晋唐以来“黑而光”的墨法传统。墨“黑而光”是这一时期书家对墨本身及用墨的一种审美要求，正是这种要求及重视，使墨的地位得到进一步提升。据记载，北宋时期已能熟练制作光可鉴人的“油烟墨”。《春渚纪闻》中道：“近世所用蒲大韶墨，盖油烟墨也。”^②油烟墨恰能满足书家对墨色黑如点漆的极致追求。同时，制墨技艺的大幅提升，使得当时人们普遍更喜爱“浓墨”的光泽感了。

在物质条件与美学观念的双重驱动下，黄庭坚作为苏轼的学生，践行了苏轼对于书法墨法的理解，其代表作《廉颇蔺相如列传》、《自书松风阁诗卷》、《行书赠张大同卷》、《寒山子庞居士诗》(图2)等皆呈现出传统浓墨范式，通篇墨色浓厚，仅通过笔锋提按制造枯润对比，整体仍保持墨色的统一性。由此可见，该时期的书家虽将书法线条注入绘画，却尚未反向吸纳绘画的墨色层次变化。

① (宋)苏轼：《仇池笔记活字本》，商务印书馆1927年版，第11页。

② (宋)吴处厚、何蘧撰，尚成、钟振振校点：《青箱杂记 春渚纪闻》，上海古籍出版社2012年版，第139页。

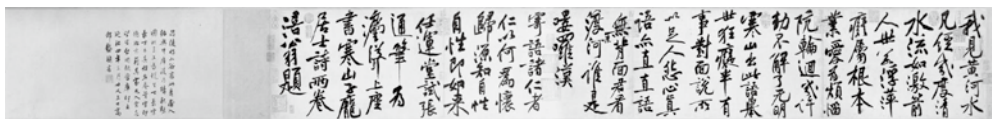


图2 (宋)黄庭坚《寒山子庞居士诗》，台北故宫博物院藏

米芾开创的“米氏云山”画法虽几无真迹传世，然其《珊瑚帖》(图3)是现存唯一书画合璧之作，作品中寥寥几笔勾勒出的珊瑚图画，简单生动，精准地概括出珊瑚笔架的形状。其墨色变化自然晕染，线条流畅跌宕，神采飞扬，不像刻意为之，应是纵笔疾书时书法墨色的自然流露。此外，《珊瑚帖》是中国迄今发现最早的毛边纸作品。得益于毛边纸的粗糙渗墨特性与其信笔作画的即兴状态，该作墨色多变，浓淡交织。帖中字形大小错落，张弛有度，字态奇异超迈，笔势放纵，使转灵活，单字结构在欹侧险绝中保持动态平衡，布局随意却又不失传统法度。书家书写此帖时放松愉悦，追求内心的审美情趣表现。《珊瑚帖》中显著的墨色变化，是由无意识习惯性的书写行为造成的，仍属技法的偶然实践。



图3 (宋)米芾《珊瑚帖》，故宫博物院藏

南宋姜夔对书法墨法的理解以书体实践为基点提出辩证性认知：“凡作楷，墨欲干，然不可太燥。行草则燥润相杂，以润取妍，以燥取险，墨浓则笔滞，燥则笔枯，亦不可不知也。笔欲锋长劲而圆：长则含墨，可以取运动；劲则刚而有力，圆则妍美。予尝评世有三物，用不同而理相似：良弓引之则缓来，舍之则急往，世俗谓之揭箭；好刀按之则曲，舍之则劲直如初，世俗谓之回性；笔锋亦欲如此，若一引之后，

已曲不复挺，又安能如人意邪？故长而不劲，不如弗长；劲而不圆，不如弗劲。纸笔墨，皆书法之助也。”^①其谈及行草书写时应“燥润相杂”，但总体偏向于浓墨书写，姜氏所谓“润”并非后世水墨调和之润，实指锋毫含墨量的适度保持。书家在此时已独立对墨本身作出一定程度的思考，将书法墨法理论与自身实践相结合，标志着书家开始摆脱魏晋“笔墨共生”的混沌认知，建立起对墨法的独立审美意识。其以“纸笔墨皆书法之助”的论断，更从工具材料的层面拓展了书家对书法墨法研究的方向。

宋代文人画的出现使书家开始单独关注书法墨法本体，而不是基于笔法下的墨色改变，但这个时期，书法墨法在实践层面仍囿于浓墨传统。这种矛盾性恰折射出北宋至南宋书法墨法的过渡特质：文人群体通过题画实践积累的墨色变化经验，催生出对单一浓墨范式的审美疲劳，不满足于这种程式化的书法墨法运用，但制墨技术的黑亮追求与书学传统的“尚黑”观念，仍构成书法墨法变革的双重桎梏。也就是说，这一时期书家们追求墨色变化的意识还未达到自觉的状态，对于书法墨法的影响较少，但这又是书法墨法向自觉状态转变的必不可少的一个阶段。

3 文人画兴盛以后的书法墨法与视觉认知的范式转换

元代是书法与绘画融合的关键时期。该时期文人画趋于成熟，书家延续了宋人对文人画的情感表达与审美意趣，并积极探寻水墨之间存在的多样性，避免前人只爱浓墨的弊端，探寻书法墨法的不确定性，力求将书法墨法提高到与笔法同等的位置来看待。

元代书家在经历了前人对墨色的不断尝试后，逐步将无意识的书法墨法深化为有意识的书法墨法自觉，并将其逐渐融入独立的书法创作中。元代陈绎曾言：“字生于墨，墨生于水，水者字之血也。笔尖受水，一点已枯矣。水墨皆藏于副毫之内，蹲之则水下，驻之则水聚，提之则水皆入纸矣……强弱有分数，笔力临时斟酌之。水太渍则肉散，太燥则肉枯。干研墨则湿点笔，湿研墨则干点笔。墨太浓则肉滞，太淡则

^①（宋）姜夔：《续书谱》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第389页。

肉薄。”^①此句阐释了前人卢携所言的“水墨之法”，从用纸、用笔的技法角度细化墨法，论述水与墨相辅相成的辩证关系。这一时期文人画的成熟，使书家更重视文人画中的水墨变化，将书法墨法的理论与实践又推进了一步。

陆居仁作为元代文人画与书法融合的代表人物，其绘画作品早已不存于世，但其书法作品既保留了宋代文人画的精神与意趣，又通过对水墨调和的刻意变化，丰富了其书法的艺术表现力。陆居仁《题鲜于枢〈大字诗赞卷〉》(图4)墨色变化明显，水墨调和层次丰富，笔墨相宜，通篇酣畅淋漓，墨色变化多样。当代学界虽聚焦于其文本考辨，然其书法艺术价值尤在墨法突破，值得后人探索。

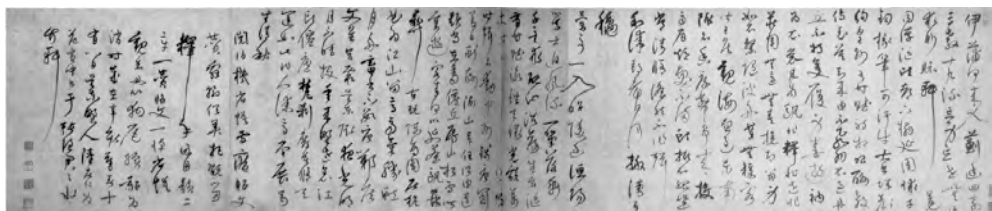


图4 (元)陆居仁《题鲜于枢〈大字诗赞卷〉》，上海博物馆藏

该作用笔流畅，整体舒缓而有力，笔画之间的呼应关系精妙。最重要的是其墨色变化清晰而层次分明，书家每蘸一笔墨，受重力作用，墨液自笔尖渐次渗出，将浓遂枯，由深到浅，墨色的自然过渡形成了纸本中不同的字组，书家蘸墨后，墨色从饱蘸到枯涩的线性衰减，有意识地将水墨层次显现出来。在行笔过程中，通过笔墨的轻重映带，巧妙地调节墨色，使得笔画粗细相间，如图4中“观海忽过东南”，字组开头的“观”字笔画稍重，墨色较深，从“海”字开始墨色逐渐变淡；“利谋静看日月”与“畜书不数唐邺侯”这两组字也有相同的由重到轻的墨色变化。该作多处字组都出现了清晰的墨色层次变化，足以反映书家并非无意识书写而偶然产生的墨色差别，而是有意识地对墨色进行不同的处理，丰富了书法作品的表现力，产生了与传统墨法不同的视觉效果。陆居仁《题鲜于枢〈大字诗赞卷〉》标志着元代书家已突破“水墨依附笔法”的传统认知框架，为后世研究书法墨法提供了坚实的实践依据。

陆居仁现存书法作品虽然较少，但大多可见其墨色变化的有意识流露。《茗之水

^① (元)陈绎曾：《翰林要诀》，上海书画出版社2000年版，第842页。

诗卷》(图5)与《题鲜于枢〈大字诗赞卷〉》基本为同一时期作品,二者的创作风格以及墨色变化呈现出较高的一致性,两卷皆保持舒缓有力的运笔基调,完全展现出陆居仁晚年草书的主体风貌。《茗之水诗卷》整体较《题鲜于枢〈大字诗赞卷〉》而言,或许由于纸张质地的差异以及书家彼时书写心境与状态的不同,越发凸显出墨色由浓至淡的渐变走向,枯笔长线条占据了相对大的比例,字里行间显露出书家洒脱不羁、悠然闲适的人生姿态。这两幅作品共同印证了元代书家在保持宋代文人画精神内核的同时,已建立起系统的墨色控制意识。

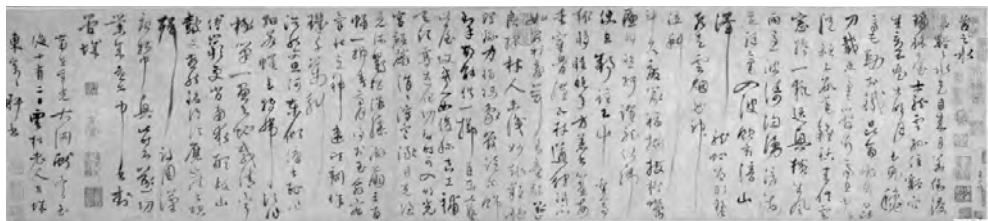


图5 (元)陆居仁《茗之水诗卷》,故宫博物院藏

杨维桢与陆居仁是同时期的书画家,杨维桢善画,但其存世画作真伪争议较大,故其在他人画作上的题跋更具参考价值。《题邹复雷春消息图卷》(图6)用墨大胆豪放,酣畅淋漓,不拘泥于传统浓墨的限制,水墨调和的枯湿浓淡有意识地反映在作品的每一个笔画之中,强调墨色的戏剧性对比,并在用笔、结构、章法上也做出了极大改变与尝试,给观者以强烈的视觉冲击力与层次感。杨维桢《张中桃花幽鸟题跋》《题黄公望九珠峰翠图》这两幅作品也反映出文人画影响下的书法墨法变化,又增添了书家独特的个人风格,标志着书法墨法从技法层面向表现主义精神的跃升。

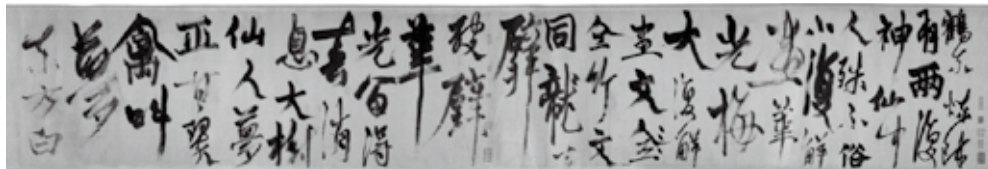


图6 (元)杨维桢《题邹复雷春消息图卷》,美国弗利尔美术馆藏

元代书家对书法墨法充满新的见解,他们有意的大胆尝试打破了传统书法中墨色运用的固有范式,将文人画中的水墨用法融入书写的过程中,增添了传统书法作品的艺术性。

宋元之后，明清一部分书家也延续了文人画的传统，以及元代书家的用墨理念，将绘画中的墨色变化根植于书法之中。董其昌曾言：“字之巧处，在用笔，尤在用墨。然非多见古今真迹，不足与语此窍也。”^①其无疑在书家的潜意识中抬高了用墨的地位，进一步填补了过去对用墨的理论认识，肯定了元代书家对于用墨的大胆实践。明丰坊《书诀》云：“血生于水，肉生于墨，水须新汲，墨须新磨，则燥湿调匀而肥瘦得所。此古人所以必资乎器也。”^②其亦强调了水墨之法的重要性，墨太浓则字无灵动之气，墨太淡则字无厚重之感。明屠隆《考盘余事》云：“古人用墨，必择精品，盖不特藉关于今，更藉美于后。昔晋唐之书、宋元之画，皆传数百年，墨色如漆，神气赖以全。若墨之下者，用浓，见水则沁散湮污；用淡，重褚则神气索然，未数年墨迹已脱。此用墨之不可不精也。”^③墨本身的制作也关乎书法作品整体的墨色协调性与流传久远的问题，对墨品的选择性追求，在技术层面解决了浓墨遇水湮散、淡墨神采萎靡的难题，使元代书家具备了“淡墨尝试”的物质基础。王铎的涨墨法实现了枯湿于一体；徐渭创“青藤画派”，将绘画墨色自然注入其作品中；郑板桥将其画竹之法融入书法线条之中，均有用墨之新意。清人包世臣言：“画法字法，本于笔，成于墨，则墨法尤书艺一大关键已。”^④其进一步阐释了墨法在书法中的重要性。书法墨法在明清时期得到了书家的广泛关注，为书法艺术在墨色运用方面提供了新的范式，启迪着后世书家不断探索书法墨法变化。

“北宋浓墨实用，南宋浓墨活用，元人墨薄于宋，在浓淡间。香光始开淡墨一派，本朝名家又有用于墨者，大略如此，与画法有相通处。自宋以前，画家取笔法于书，元世以来，书家取墨法于画。”^⑤沈曾植高度总结了从宋代到元代书法墨法的嬗变轨迹，揭示了时代赋予墨色的可变性，也给了千千万万书家思考墨法的可能性。

自此之后，书家们对书法墨法的研究越发多元，书法作品中也不乏多变的墨色，

①（明）董其昌著，屠友祥校注：《画禅室随笔》，上海远东出版社1999年版，第16页。

②（明）丰坊：《书诀》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第506页。

③ 黄宾虹：《美术丛书》，江苏古籍出版社1990年版，第1230页。

④（清）包世臣：《艺舟双楫》，载华东师范大学古籍整理研究室选编校点《历代书法论文选》，上海书画出版社2014年版，第649页。

⑤（清）沈曾植撰，钱仲联辑：《海日楼札丛（外一种）》卷八，中华书局1962年版，第333页。

但书法墨法不能一概而论，在明清以来并非所有书家都接受了这种墨法追求。“浓墨宰相，淡墨探花”^①，各美其美。书法墨法讲求水墨调和的层次变化，也不是适合所有书写风格。但受文人画影响的书法墨法，为中国书法墨法带来了更丰富的审美形式。

4 结语

宋代文人画的勃兴催生了书画墨法的互动，文人画为表现物象层次而发展的水墨技法，书家往往也是画家，自觉或不自觉地将绘画墨法渗透至书法领域，形成了独特的视觉认知范式。此后书家逐渐重视墨色变化，并有意识地将文人画的水墨变化实践于独立的书法作品之中。书法作品中若有明显刻意为之的水墨变化，则多是受到了典型文人画的影响；而作品中只有局部偶然的墨色对比，则多为无意识的技术衍生，并非刻意追求墨色变化。在文人画不同阶段、不同程度的影响下，书法墨法与视觉认知范式的变化从宋代无意识的渗透到元代的自觉探索，呈现出追求水墨层次变化的丰富实践经验，使墨法最终完成了从笔法附庸到独立审美范畴的历史转型，成为中国书法在墨法层面上的一个较为重要的技法现象。文人画的出现，对书法的发展与视觉认知的范式转换做出了贡献。

^①（清）史梦兰原著，石向骞点校：《史梦兰集 2 止园笔谈 燕说》，天津古籍出版社 2015 年版，第 35 页。