

天津人民美术出版社

CHINESE

PAINTING

中国古代绘画名作辑珍

明

王履

画集

《华山图》

天津人民美术出版社

天津人民美术出版社

CHINESE

PAINTING

中国古代绘画名作辑珍

明

王履

画集

《华山图》



图书在版编目(CIP)数据

王履华山图画集/(明)王履绘;天津人民美术出版社编. —天津:天津人民美术出版社,2000.7

(中国古代绘画名作辑珍)

ISBN 7-5305-1256-0

I. 王… II. ①王…②天… III. 山水画-作品集-中国-明代 IV. J222.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 29385 号

中国古代绘画名作辑珍
王履《华山图》画集

出版人:刘建平

责任编辑:刘 正

前 言:单国强

封面设计:陈幼林

版式设计:刘 正

审 校:于淑明

技术编辑:郑福生

出版发行:天津人民美术出版社

制版印刷:文物出版社印刷厂

经 销:新华书店天津发行所

开 本:787mm×1092mm 1/8

印 张:12

2000 年 7 月第一版

2000 年 7 月第一次印刷

印 数:1—1000

ISBN7 5305-1256-0

J·1256

版权所有

定价:245 元

王履《华山图》之价值

单国强

王履的《华山图》，不仅作为王履的存世孤本受到人们珍视，更以其迥异时尚的独特画风和精辟深刻的画论见解而为美术史家所注目。在元末明初画坛上，王履堪称一位别具一格、自有建树的画家。

《华山图》共有画页 40 帧，另有自撰的《重为华山图序》和《画楷叙》两篇论画文章，自书的《记》、《诗叙》、《跋语》八通，诗赋 152 首，以及明人王鏊、周天球、王世贞、张凤翼、王穉登诸家题跋，还有王世贞的一通信札。自书的两篇画论和序记跋诗，详细阐述了王履的艺术师承、画学道路、创作思想和理论见解，不仅对梳理王履的生平与艺术道路提供了翔实的第一手资料，而且许多精辟的论画观点成为明代尤其明初绘画理论的重要组成部分。40 幅画，以基本写实的手法描绘了亲身游历的华山胜景，不仅在画法上独树一帜，有别于崇尚“元四家”的文人画风和因袭“南宋四家”的宫廷“院体”等时尚，而且在作品中尽力贯彻他的创作思想，并深化他的画论认识。画册所展现的理论与实践相辅相成、密切结合的创作模式，为深入研究王履的艺术思想和绘画风格，并探讨其原委和成因，提供了十分重要又较为全面的资料，一件作品具备如此丰富的内涵和多面的价值，在古代画迹中是殊为少见的。

一、生平与艺术道路

王履，江苏昆山人，元至顺三年(1332)生，明洪武十八年(1385)尚在。字安道，晚年自号畸叟，又号抱独老人。其生平思想，文献记载十分简略，结合《华山图》披露的诸多材料，大致可梳理出他的生平经历，40 岁以前为前一时期，在医学方面取得明显成就，并养成了画癖；40 岁以后为后一时期，在医学方面名声日著，绘画上则经历了“去故而就新”的转变。(注 1)

王履在青壮年时代，“笃志于学，博极群书”，(注 2)精于诗文，但很早就弃儒学医，成为元末名医朱彦修的高足。朱彦修，字震亨，是史称“金元四大名医”之一。王履在他培养下，不仅“察毛发，洞五脏”，“尽得其术”，(注 3)而且颇富创造精神，主张“得其立法之意”，反对“循非踵弊”，指出：“凡用药治病，其既效之后，须要明其当然与偶然，则精微之地安有不至者乎！惟其视偶然为当然，所以循非踵弊莫之能悟，而病者不幸矣。”(注 4)他更运用辨证施治的临床实践来印证补充前人的认识，故多有发明创见，如对张仲景的《伤寒论》，按照“常与变”的辩证思想，加以补充修改，撰写了《伤寒立法考》、《伤寒三百九十七法辨》等医学论文。他一生所写的《溯洄集》、《百病勾玄》、《医韵统》等医学著作，被评为“索隐开微，发先贤所未发”，(注 5)且为“学医者宗之”。(注 6)他在医学方面的求实精神、辩证思想以及反对“循非踵弊”、力主“发先贤所未发”的治学态度，对他后来在艺术上“不为诸家所囿”、“去故而就新”的追求无疑有紧密关系，是同一指导思想在不同领域的反映。

王履在 20 岁左右，即对绘画产生了浓厚的兴趣，他在《画楷叙》中曾追述这段学画生涯：“余壮年好画。好故求，求故蓄，蓄故多，多而不厌，犹谓未足也。复模之习之，以充其所愿欲者。”他习画从临摹开始，孜孜以求达 30 年，在《华山图》《帙成戏作此自讥》诗跋中即曰：“余自少喜画山，模拟四五家余卅年。”他选择的模拟对象也独具只眼，不追逐元末盛行的

文人画和亦具影响的北宋李、郭流派，而独钟已遭冷落的南宋马、夏传统，他在《画楷叙》中即论述了个中原委：“夫画多种也，而山水之画为余珍，画家多人也，而马远、夏逵、马麟及二夏圭（应为“二夏”，即夏圭及子夏森）之作为予珍，何也？以言山水欤，则天文、地理、人事，与夫禽虫、草木、器用之属之不能无形者，皆于此乎具，以此视诸画风斯在下矣。以言五子之作欤，则粗也而不失于俗，细也而不流于媚，有清旷超凡之远韵，无猥暗蒙尘之鄙格，图不盈咫而穷幽极遐之胜已充然矣！故余之珍非珍乎溺也，珍乎其所足珍而不能以不珍耳。”也就是说，他选中马、夏传统，一是其画能为宇宙万物存形，并展示“穷幽极遐之胜”，具以形写神之长处，而其它画风则不及；二是马夏画法无论粗细，均不流于俗媚，而具“清旷超凡之远韵”，即其意韵高雅处丝毫不亚于文人画。可见，他是在比较当时流行风格后，看到了马夏传统之长处而加以选定的，其认识颇有见地。诚然，他前期模习马夏，尚停留在“师古人”阶段，“纸绢相承，莫能自拔”，因尚未深入领略真山水，“外师造化”，故“每以不得逼真为恨”。（注7）

王履的后期经历，主要是负笈远行，访医秦中，壮游华岳，创作《华山图》，在医术上精益求精，画艺方面也发生重大转变。洪武初年，王履即离开江南，来到关陕地区，主要目的是访医采药，董其昌在《画旨》中记述：“安道精于医，自谓天下少双。闻秦中有国医，不远千里，为之佣保。凡及三年，莫窥其际。一日，忽佐片言，国医骇之曰：‘子非王安道乎？’相视而笑。”也许是这位国医的推荐，王履曾入西安秦王府任良医正。

他在西安寓居年余，见到了一位来自新丰、尊称为“丘丈”的长者，老人向他大谈自己华山之游的收获，并邀请王履一道联袂同登。洪武十四年（1381）七月，王履携带书僮张一，践约来到新丰，然老人因重病初愈，无法赴行，遂安排外孙沈生作陪同，华阴地方官又派出两名仆人作向导，七月二十二日，王履一行便开始了攀登华山的壮游。他们先上西峰，次南峰，次东峰，至玉女峰而返，为时三日。王履登攀以奇险著称的华山，首先是意志上的一次磨练，精神面貌为之一变，在领略了壮阔景致后，胸襟也大大开拓。他在诗文跋记中有很多记游随感，提到“其登也，但知喘息随之，数步一息”，常觉“筋骨如脱，喘促弗敢出一语”，但他终以“吾今判着浮生去，不见神奇不罢休”的大无畏精神，一鼓作气，登上了绝顶玉女峰，并发出了“老夫敢向危中过，不是真仙也似仙”的豪言壮语，浩气直贯长空。更重要的是，面对变幻无穷的自然景色，在艺术见地上也发生了一次飞跃。他游山未忘作画，登山时便“以纸笔自随，遇胜则貌”，见到佳景即对之写生，并仔细观察分析，往往“坐观不厌，自谓不世奇逢”。通过对景写生和观赏思索，他以“实”证“名”并循“流”溯“源”，深刻体会到对事物的认识不能囿于陈说或限于耳闻，必须亲身去考察，亲眼去目睹，方能洞悉其本质，如对俗称的“万年松”种属，经过实物观察后认为：“师出果茗松花粉供余，并以万年松数十本为赠，盖卷柏之属而不屈者，虽有松柏名，不过石上小草耳。卷柏亦以万岁见称于本草，则知二物固皆槁而不死者矣。”也就是说，盆栽的万年松实则是石上小草，真正的大自然之万年松，为千年枯而不死的古树。他对艺术的源和流关系感触更深，领悟到现实的自然景色较之绘画中的山水，更为生动丰富，只靠模仿前人，是无法表现“奇秀天出”的华山景致的，如在苍龙岭下，他见到“老木赤立，惟东南一枝仅存，微有叶根乱布石上，若万蛇攒掇蠕动”，惊奇之余“貌其大较”，并联系往昔创作，“因思平日画树，虽搜奇猎怪致巧，宁得似此”，从而得出了“画不神于所仿而神于所遇”的结论。他由此反省了自己30年学画的道路，决心“从纸绢相承之故吾”中解脱出来，“以意匠就天”、“以造化为师”，同时也要“不为诸家畦径所束”，敢于自立门户。华山之行对王履的艺术思想和创作实践都产生了重大影响。

王履从华山归来，过渭南，至骊山，后还长安，随即开始了《华山图》的创作，至他返回老家昆山，再三易稿，历时两年余，到洪武十六年才全部完成了图及序记诗文。此时他已病魔缠身，“左足痿废”，“气与病相靡”，大约不久便离开了人世。所著医书惟《溯洄集》二十一卷流传至今，《华山诗》百余首由清初钱谦益编入《列朝诗集》。

二、画论和艺术思想

王履在完成《华山图》过程中撰写了两篇画论，《画楷叙》主要阐述自己的绘画师承，评价马、夏艺术之长；《重为华山图序》则集中论述了自己新的理论认识，围绕着“心源”与“造化”、“意”与“形”、“宗”与“不宗”三个问题，对山水画创作提

出自己独特的见解。其它序记跋诗,虽属笔记和随感,其中也有很多画论方面的真知灼见。归纳起来,其艺术理论主要涉及以下三个方面:

1. 绘画与现实的关系

王履在画论中提出的“心源”与“造化”之关系,即主要论述了这个问题。“心源”是指画家的心灵、意识,即构成绘画的主观因素,“造化”则泛指宇宙万物或客观事物,即构成绘画的客观依据。唐代张璪提出“外师造化,中得心源”,确立了主客观相结合的创作原则,成为古典画论中的至理名言。但由于客观与主观两者之间的先后、主次、因果、辩证关系未及详细具体论述,故后世画家往往各取所需,偏重一端,使主客观未能达到和谐结合,甚至出现分离对立的极端现象,由此导致艺术的不振,如有的画家片面强调“中得心源”,漠视反映现实,提出“必在生知”、“以意为之”、“师心自用”等观点,使作品殊少客观性和真实感;有的画家又一味拘泥于“外师造化”,缺乏有感而发的激情或鲜明的个性情思,作品虽客观写实,却难以拨动心弦。

王履在记叙诗文中,详细地记录和分析了自己通过观察自然真景、受自然美之激发而进入艺术构思的形象思维过程,具体而生动地论述了主客观之间的因果、表里关系。他谈到:“及登华山,见奇秀天出,非模拟者可模拟。于是摒弃旧习,以意匠就天出则之。”指出客观物象是绘画创作的源泉,模拟者是无法画出如此奇秀景象的,同时华山变化万千、天出之妙的自然之美,也激发起了他的审美情感和创作灵感,所谓“感物动情、神意飞动、神会心得”,由是以客观真实为依据,加以构思立题和运用表现手法,就是很自然的了,而以往模仿所学的笔墨、设色已无法胜任,诚如他在《记》中所感慨的:“安知纸绢之外,其神化有如此者!始悟笔墨之不足以尽其形,丹碧不足以尽其色。然是游也,亦非纸绢相承之故吾矣!”

王履在《重为华山图序》中总结出几句话,“吾师心,心师目,目师华山”,言简意赅地阐明了他对“心源”与“造化”关系的认识,即创作基于内心感受,而内心感受是通过眼睛的感性认识,然眼睛所反映的正是客观世界,其叙述层次分明,具体细致,无疑是充实发展了“外师造化,中得心源”的创作观,在当时起到了振聋发聩的作用。

2. 形似与意趣的关系

艺术形象的形、神、意关系问题,也是历来画论中争论不休的一大议题。“形”是指“形似”,即要真实刻画出物象外在、具体、可视的形态;“神”是指“神韵”,即要生动表现出物象内在、抽象、隐含的精神或秉性;“意”是指“意趣”,即要强烈反映出画家本人主观的感受、情思和美感。神与意具更多共性,两者和形呈对立统一关系。北宋至元代,随着文人画的兴起,强调神韵、提倡意趣逐渐成为潮流,在纠正谨谨于形似的画风同时,也出现了“不求形似”、“以意为之”的片面化倾向。

王履的形意观,针对时弊提出了自己的见解,他在《重为华山图序》中明确地表述观点:“画虽状形,主乎意。意不足,谓之非形可也。虽然,意在形,舍形何以求意!故得其形者,意溢乎形;失其形者,形乎哉!”他所谓的“意”,包含着两层含意,一是客观对象所激起的画家主观情感和审美意趣,与传统的“意”之概念相近;二是自然物象本身所蕴含的内在本质或神意,已类似于传统所说的“神”。他在《下山及苍龙岭回顾四峰端倪视始上时虽无云然亦不能优劣也》一诗中写道:“四峰参差,兄弟相保。有云固佳,无云亦好。其中妙意,惬我怀抱。”在《朝元洞》一诗中又曰:“我来觅幽胜,乃得理外意。”其中“妙意”、“理外意”既指自然山水之“神意”,亦含主观感受之“意趣”。又如“庐山秀在外,华山秀在里”、“不意中得此行,虽遣一遗十,而秀拔之神,雄特之观,亦足以畅一生之拳跼矣”。其间感受亦兼含客观之神和主观之意两重因素。他所讲的“形”,也包含两方面,一是指现实的物形,一是指艺术形象。因此,他论述的形与意观点,既谈到了艺术品中外象与内质的关系,也涉及到客观物象的形似与神似关系,既指出“意不足,谓之非形”,更强调“舍形何以求意”,两者是统一的密不可分的,这一观点无疑是对形、神、意关系的唯物辩证解释,颇具创意。

3. 继承和创新关系

王履在饱游饫看华山和惨淡经营《华山图》的过程中,对自己的画学道路进行了认真反思,发出了“去故而就新”的宣

言。他在《宿玉女峰记》中总结道：“余学画余三十年，不过纸绢者辗转相承，指为某家数、某家数，以剽其一二，以袭夫画者之名。”大胆地否定了“故我”；在《重为华山图序》中提出：“斯时也，但知法在华山，竟不悟平日之所谓家数何在。”决心走师法自然、革故鼎新之路。

王履的“去故”，并非简单的抛弃传统。他在《重为华山图序》中，提出了“处夫宗与不宗之间”的见解：“夫家数因人而立名。既因于人，吾独非人乎？夫宪章乎既往之论者谓之宗。宗也者，从也。其一于从而止乎？可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉！时当从，理可从，吾斯从矣。从其在吾乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤，不局局于专门之固守，谓吾无宗欤，又不大远于前人之轨辙。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎？”也就是说，对前人的“家数”，不能“一于从而止”，囿于成法而无所作为；要有从有违，有所取舍；吸取还是舍弃，又要根据“时”和“理”来决定，“时”是指相对“古”而言的“当时”，“理”既指客观物象的自然规律，又包含绘画反映客观的艺术规律，“时”与“理”是一致的，随着时代的发展，对“理”的认识也不断前进，时从、理从，吾斯从，时违、理违，吾亦违。

他还提出了“常之常”、“常之变”、“变之变”的概念，指出艺术表现方法应随客观对象的变化而变化，不应当满足于前人所认识的自然景物之部分外貌特征和相应画法。他在《重为华山图序》中谈到：“山之谓山也，不一其状。大而高焉，嵩；小而高焉，岑；狭而高焉，岵；卑而大焉，扈；锐而高焉，峤；小而众焉，岵；形如堂焉，密；两相向焉，嵌；阨隅高焉，岵；上天下小焉，岵；边焉，崖；崖之高焉，岩；上秀焉，峰。此皆常之常焉者也。”这是前人如宋代韩拙《山水纯全集》中早已总结的山之基本状态。但大自然中还存着“常之变”，即“不纯乎嵩，不纯乎岑，不纯乎岵，不纯乎扈，不纯乎峤，不纯乎岵，不纯乎密，不纯乎岵，不纯乎岵，不纯乎崖，不纯乎岩，不纯乎峰，此皆常之变焉者也。”又有“非嵩非岑，非岵非扈，非峤非岵，非密非嵌，非岵非岵，非崖非岩非峰”的“变之变”，“彼既出于变之变，吾可以常之常者待之哉”？故而不能墨守成法，必须按照大自然千变万化的客观情状进行再创造。他声明，这不是故意违背古人，而是尊重“理”，“余也安敢故背前人，然不能不立于前人之外”，“吾不得不去故而就新也”。

三、画迹和艺术特色

王履的绘画作品，据文献记载尚有《华山图轴》、《天香深处图轴》、《苍崖古木图轴》，但至今均不知去向。存世仅有代表作《华山图》，明清以来也迭经分合，据载，《华山图》完成后即交其弟立道之子绪收存，王履歿，归同里武氏，旋失四幅，复于长干酒肆购回。至明李日华见《青柯坪》一幅，此册已拆散，只有12幅。清乾隆时，金农曾为下册11幅题签，而《十百斋书画录》仅著录20幅。清末，下册为涂水李氏收藏。新中国成立初，上海文物管理委员会收得下册，今藏上海博物馆，包括画19幅，《画楷叙》、《重为华山图序》画论两篇，《游华山图记诗序》、《始入山至西峰记》、《上南峰记》、《过东峰记》、《宿玉女峰记》等序记五篇及《披图喜甚戏赋此》诗、跋各一，另有《纪游诗》自《入山》至《古藤疑为蛇惕然》等62首。其余部分则于1956年入藏故宫博物院，后该院又在清理库藏中发现了王鏊、周天球、王世贞、张凤翼、王穉登诸家题跋及王世贞信札一通。历经数百年《华山图》终得以全璧复原，殊为难得。

《华山图》的40幅画页，是依照游览华山的足迹而图绘的，然在递藏过程中顺序已窜乱，现根据图上题诗和诗记内容，列画题次序如下：(1)《山外》；(2)《玉泉院》；(3)《瀑布》；(4)《镜泉》；(5)《摘木实如柚者》；(6)《希夷厓》；(7)《上方峰》；(8)《由上方峰根北转遇三樵人》；(9)《第一关》；(10)《近青柯坪转处》；(11)《卧洞前石阶上》；(12)《日月岩》；(13)《百尺撞》；(14)《千尺撞》；(15)《老居离垢》；(16)《苍龙岭下段》；(17)《苍龙岭上段》；(18)《苍龙岭顶》；(19)《镇岳宫》；(20)《巨灵迹》；(21)《西峰顶望南峰》；(22)《西峰顶东望玉女峰》；(23)《松林》；(24)《避诏岩》；(25)《自避诏岩转至真武祠》；(26)《真武祠》；(27)《贺师避静处》；(28)《坐安真人肉身之所外望南峰顶端》；(29)《龙潭》；(30)《水帘洞》；(31)《南峰东面》；(32)《龙神祠》；(33)《行至东峰山祠途中》；(34)《东峰顶见黄河潼关》；(35)《明星玉女殿》；(36)《玉女峰顶望东面莲花形》；(37)《玉女峰顶唐玄宗抛筒处》；(38)《仙人掌》；(39)《玉女峰后》；(40)《都土地祠》。图册既有描绘诸峰形貌特征、形势气概和名胜遗迹的华山胜景或典型境界，又有表现游山途中饶有情趣的活动场面，具有写景、抒情、叙事等多层立意。

华山在五岳中素以险峻奇伟著称,图册即着重展现了华山的这一形貌特征,典型的胜景一一摄入画面。在强调“雄特秀拔”的总体气势同时,又营造出不同意境,或高耸云天,或奇险怪谲,或壮阔清旷,或幽奥僻静,诚如王世贞所评:“天外三峰,高奇旷奥之胜尽矣。”(注8)如首幅《山外》,不属名胜,却是首次入眼的华山之景,对总体气势感受最深,故画面绘峰峦叠峙,绵亘不绝,云霭升腾于山巅,流泉萦回于山脚,形象表达出了华岳“基广而峻拔”的总体布势,其间跨蹇驴沿曲径入山的游客,又把观者的思路引向穷其奥妙的境界。接着,王履以众多篇幅,逐一描绘华山遐迩闻名的胜景,曲尽其致。如《千尺幢》、《百尺幢》,极状华山之奇险,两冈对峙,山径陡峭如立,两旁垂悬铁锁,攀索登阶,令人怵目。《贺师避静处》更是险绝,据《真仙通鉴》载,贺师名志真,是元代的全真教徒,至元丙子(1336)至华山潜心修道,在绝壁高处凿朝元洞,又西折而下筑石室;栖居于此十分幽静,但通路却非常险绝,石室外板道半途而止,上端朝元洞外板道又相距几十丈,上下只有铁链相连,需攀援铁链垂直上下,铁链之旁的山崖陡绝,难以置足,惟中间有一石栈可稍事休息,真可谓“上视不敢伸,下视不敢息”,令人股栗神摇。又如《苍龙岭上段》,“千仞一脊”的险境也使人触目惊心,王履在《记游》中谈到了亲历的感受:“岭凡两折,中突旁杀,如背,色正黑,锁当背上,并锁皆山坎,亦犹上方峰所托足者。二仆先示所以登,余匍匐踵其后以式,大喘不自禁,因四布伏岭背,窃窥其旁则深不见底,安知其几千仞,但松头泚泚,出没苍烟中,万峰罗拱,向背高低,斜正起伏,若翠浪汹涌相后先,秀不可状。风飒尔有声,众籁齐作,杳荡奔激,远近胥应。忆登者言,遂胆掉股栗不能动。”画面即突出了苍龙岭脊两旁深不见底、不知几千仞的奇险之景。及绘《苍龙岭顶》,则又展现出另一番壮阔景象,云烟开合中,峰峦耸翠,万松如涛,奇谲又壮伟,题诗亦曰:“云护万松秋,波澜满上头。”其它景致又别具意境,如《东峰顶见黄河潼关》,峰顶青松森然,黄河蜿蜒如带,潼关云锁烟迷,平野一望无际,景象清旷壮阔;《镜泉》山谷深邃,碧水如镜,境界幽奥静谧;《龙潭》青松阴翳,白练垂空,使人神意骀荡;《上方峰》群山环列,苍松深谷,仰首不见其顶,极具高巍之势。

王履描绘华山胜景,既通过细微体察,尽力挖掘出西岳内蕴的多层面之自然美,创造出多姿多态的奇妙之景,同时又非“尽挹其胜”,似导游图般逐一罗列,而是撷取“神会心得”、拨动心弦的景致,情景交融地加以描绘。如他在《游华山图记诗序》中所述:“神会心得固不在于无遗也。故秀而不可不图者图之,不以无名而弃,常而可以不图者已之,不以有名而取。夫然其不谓之神会心得矣!”图册中有不少虽属无名之景,却饶有情趣或激发游兴的场景,都作了真实动情的描绘,其间有一些纯属旅途活动的记事情景,虽少可人景色,却意趣盎然。如《摘木实如柚者》,画王履一行于高崖之巅匍匐下望深谷中的“摘木实”者,抒好奇之心;《镜泉》着意刻画以手杖探测潭水深浅的细节,寓探幽之思;《卧洞前石阶上》写冈阜环抱的一片平砥,绿草如茵,三两游客坐卧草坪,具神闲意定之趣;《山神祠》中一人趴地跪拜,正是王履陪同者沈生在拜谒山神,祈求平安,活现历险之心态。这些富有情节性的点景人物活动,使山水画增添了一分生活气息,可谓情景交融,引发观者亦生“卧游之兴”,故祝允明评此图:“发卷便如携人到异境。”(注9)

王履山水画的技法,模习马远、夏圭一派达30年之久,在游历华山、与自然山川“神交不泯”之后,立志“去故而就新”,故在创作《华山图》时,本着“处夫宗与不宗之间”的认识,画法既有继承马夏遗法的一面,又有“多出马夏之外”的另一面。在构图上,他多取近景和中景,画山或不见顶,画壁或不见根,同时注意空间的广度和深度,近山参天,远山逶迤,这些布局显然是吸收了马夏的“截断法”、特写取景和“以小见大”诸手法。然而,物象的布置却较为茂密,并详尽刻画细节,实多于虚;同时强调动势,山峦映带穿插,起伏跌宕,溪径萦回曲折,虚实掩映,使山川极富动感和纵深感。其布景无疑突破了马夏取景简练单纯、境界空灵清旷、气氛宁静平和的程式,给人以“山从人面起”的惊心动魄之感。如《避诏岩》,景色几乎布满全幅,山石扭结,凹凸起伏,极富动势,群峰之间又嵌入一座巨山,结构奇特多皱,还呈现太湖石般的蜂巢,使画家深感“怪状可愕”,突出地展现了华山雄奇之象。在笔墨技法方面,为表现华山石体坚凝、以骨见胜的特征,王履较多吸取了马夏刚劲雄健的笔法,同时又按照“就天出而则之”的原则,融入它家笔墨,对马夏之法亦有违有从。他画山石,笔法峭拔有力,却以中锋为主;以劲利的笔触作小斧劈皴,却很少用大斧劈皴,还兼施刮铁皴、弹涡皴、披麻皴等。方中有圆,曲直相兼,既表现出了华岳嶙峋坚实的山石骨体,又细致刻画了土石交复的复杂多变之山体结构。树木画法也变化

多姿,既运用与马夏相似的“瘦硬如屈铁”之笔道绘树干,以勾、点、曳、拂等多种点叶法画树叶,又较少马夏程式化的“科斜偃蹇”之“拖枝”和“丁香枝”,既较好表现出关中秋树的郁勃生气,又更显茂密拙实。

王履的表现技法虽“多出马夏之外”并欲“立于前人之外”,也确实自具新意,但终因“所览之不淳熟,所经之不众多”,加之年迈多病,在个性风格上仍未臻成熟而创立新风。笔墨上仍保留较多马夏成法,某些画幅的布局拘泥于实景的细节,流于迫塞琐碎,山石树木的形态和勾皴尚缺乏丰富变化,刚健有之,活泼不足,在墨法运用上更不及马夏之浑融虚和及淋漓痛快。因此,他的画风对当代和后世均未产生重大影响,其创作也不及画论地位之重要。但是,《华山图》毕竟是明初别具一格的画作,故后世仍有一些追从者,视为范本悉心临仿,如明代“吴派”画家陆治有临王履之《华山图》(上海博物馆藏),并从中悟得师法造化之妙处,在自题中说到:“此以山川为宗,故能摩弄造化而游刃涂辙之外者,则又身在华岳真见沧溟景中之文矣。”故而,王履《华山图》之价值,主要不在于其是否达到了高超艺术水平或创立了一代新风,而是其体现的画学道路和创作思想给予了后人以有益启迪。

注释

1. 参阅薛永年著《中国画家丛书·王履》,上海人民美术出版社,1988年6月出版。
2. 明·嘉靖《昆山县志》卷一二《艺能》。
- 3、6. 清·王鸿绪《明史稿》《列传》一七六。
4. 明·王履《溯洄集》《张仲景伤寒立法考》。
5. 明·张大复《梅花草堂集》卷一。
7. 王履《华山图》诗文跋。
8. 明·王世贞《弇州山人四部稿》卷一三八。
9. 明·祝允明《怀星堂全集》卷二六。

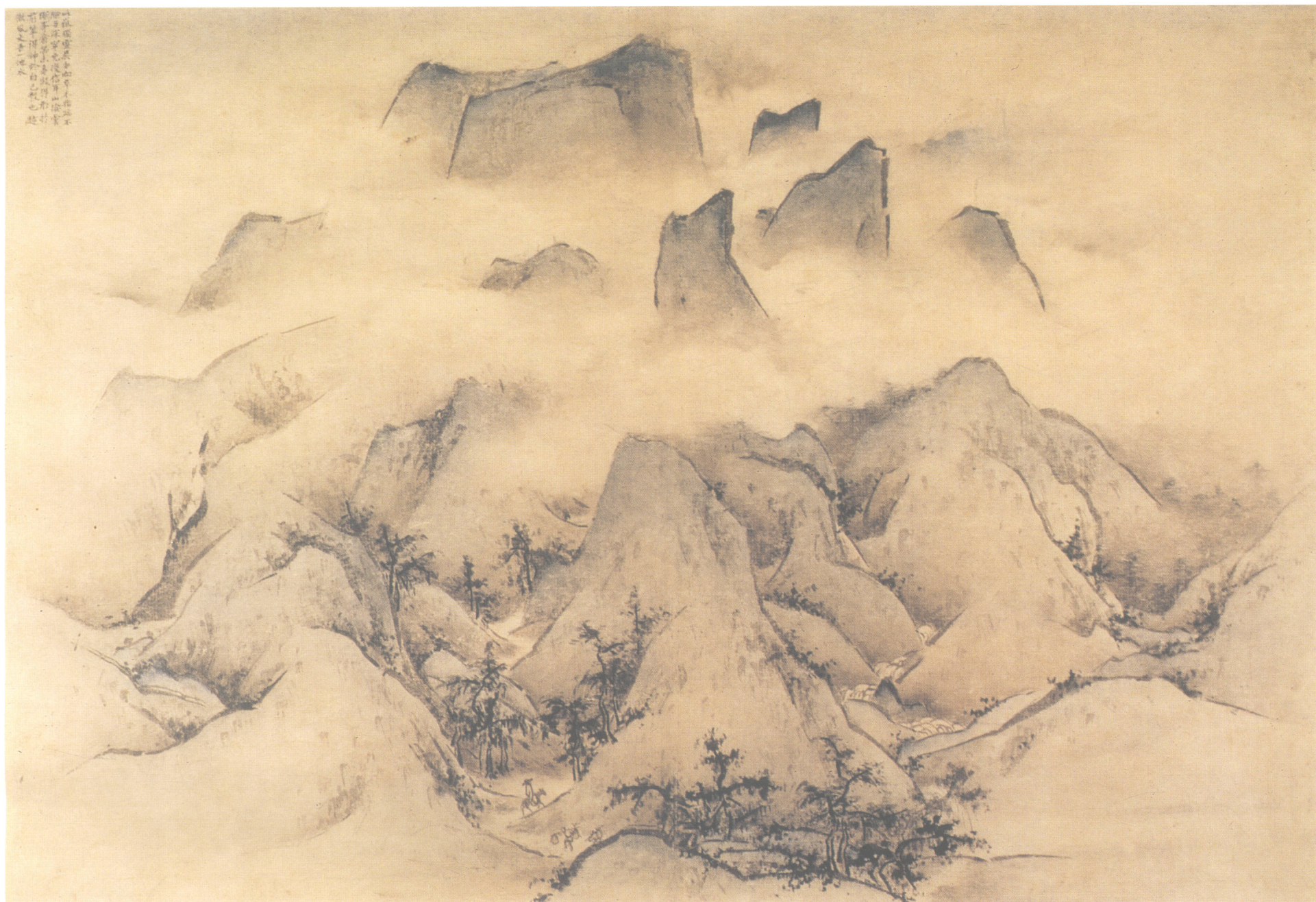
图 版

图版目录

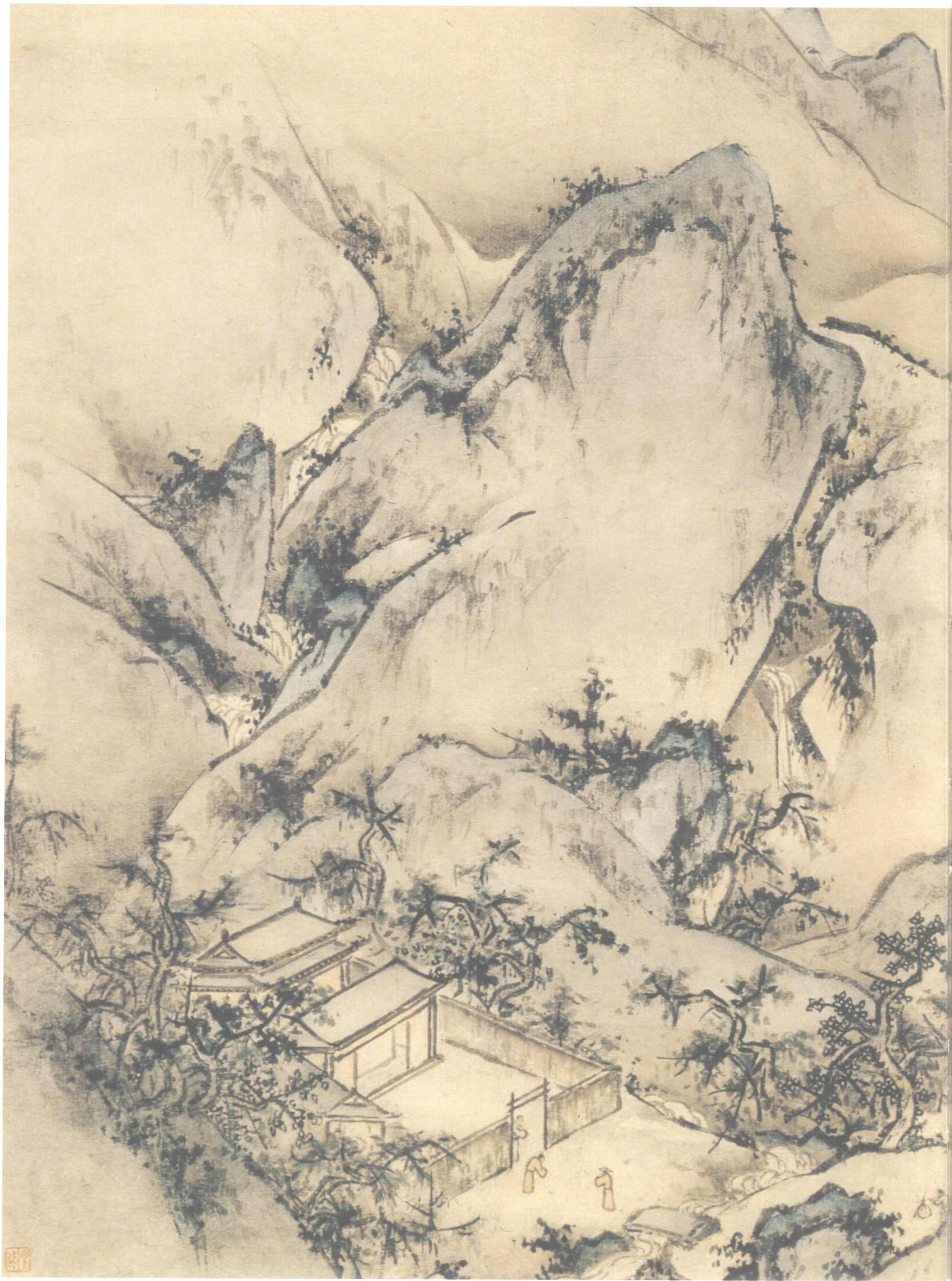
- | | |
|----------------|--------------------|
| 1. 山外 | 20. 巨灵迹 |
| 2. 玉泉院 | 21. 西峰顶望南峰 |
| 3. 瀑布 | 22. 西峰顶东望玉女峰 |
| 4. 镜泉 | 23. 松林 |
| 5. 摘木实如柚者 | 24. 避诏岩 |
| 6. 希夷匣 | 25. 自避诏岩转至真武祠 |
| 7. 上方峰 | 26. 真武祠 |
| 8. 由上方峰根北转遇三樵人 | 27. 贺师避静处 |
| 9. 第一关 | 28. 坐安真人肉身之所外望南峰顶端 |
| 10. 近青柯坪转处 | 29. 龙潭 |
| 11. 卧洞前石阶上 | 30. 水帘洞 |
| 12. 日月岩 | 31. 南峰东面 |
| 13. 百尺撞 | 32. 龙神祠 |
| 14. 千尺撞 | 33. 行至东峰山祠途中 |
| 15. 老居离垢 | 34. 东峰顶见黄河潼关 |
| 16. 苍龙岭下段 | 35. 明星玉女殿 |
| 17. 苍龙岭上段 | 36. 玉女峰顶望东面莲花形 |
| 18. 苍龙岭顶 | 37. 玉女峰顶唐玄宗抛筒处 |
| 19. 镇岳宫 | 38. 仙人掌 |

39. 玉女峰后
40. 都土地祠
41. 画楷叙
42. 诗之一
43. 诗之二
44. 诗之三
45. 诗之四
46. 诗之五
47. 诗之六
48. 诗之七
49. 诗之八
50. 诗之九
51. 诗之十
52. 诗之十一
53. 诗之十二
54. 诗之十三
55. 诗之十四
56. 记之一
57. 记之二

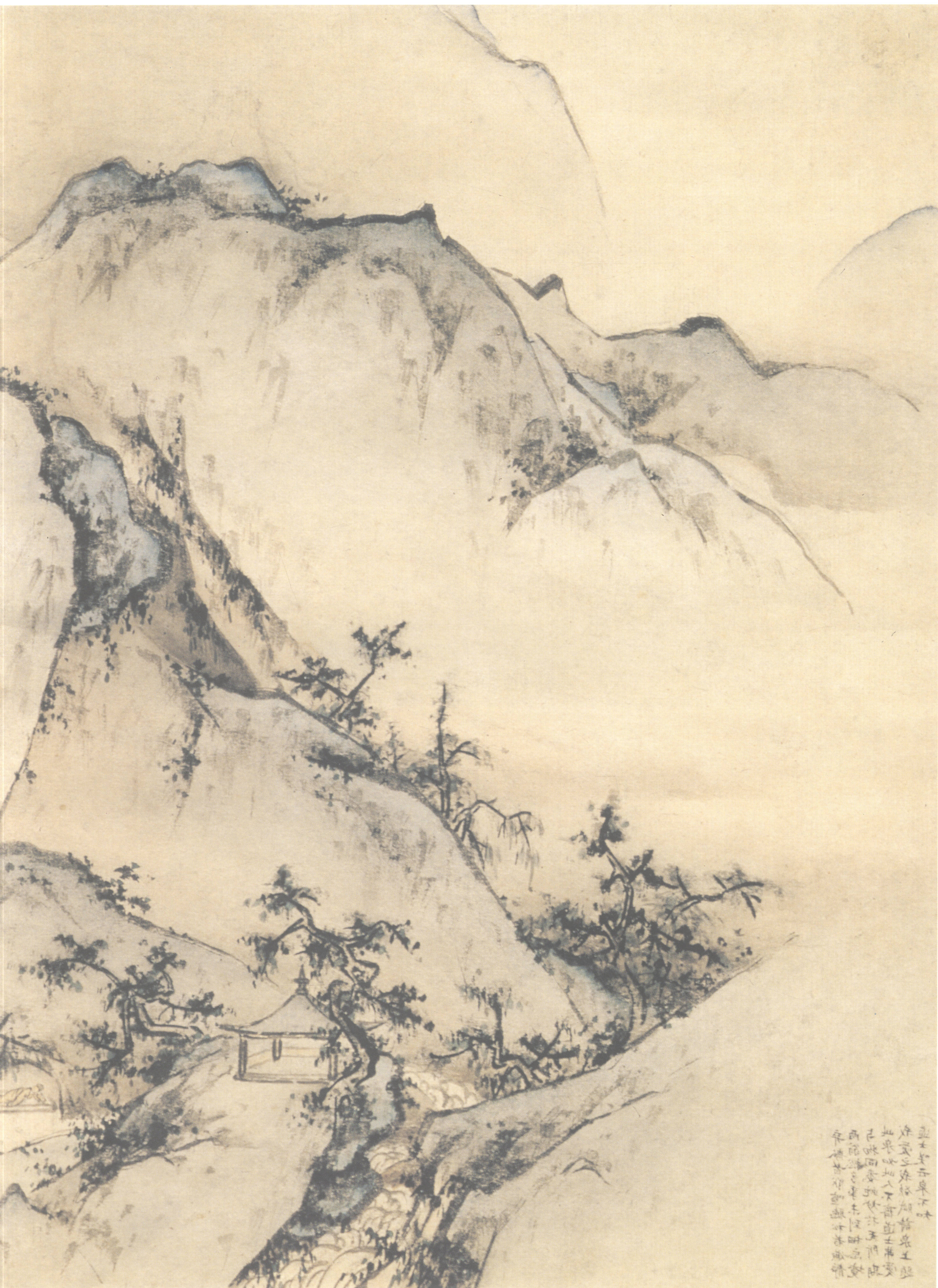
58. 记之三
59. 记之四
60. 记之五
61. 记之六
62. 记之七
63. 记之八
64. 游华山图记诗叙
65. 重为华山图序
 披图喜甚赋此之一
66. 披图喜甚赋此之二
67. 名人题跋之一
68. 名人题跋之二
69. 名人题跋之三
70. 名人题跋之四
71. 名人题跋之五
72. 名人题跋之六

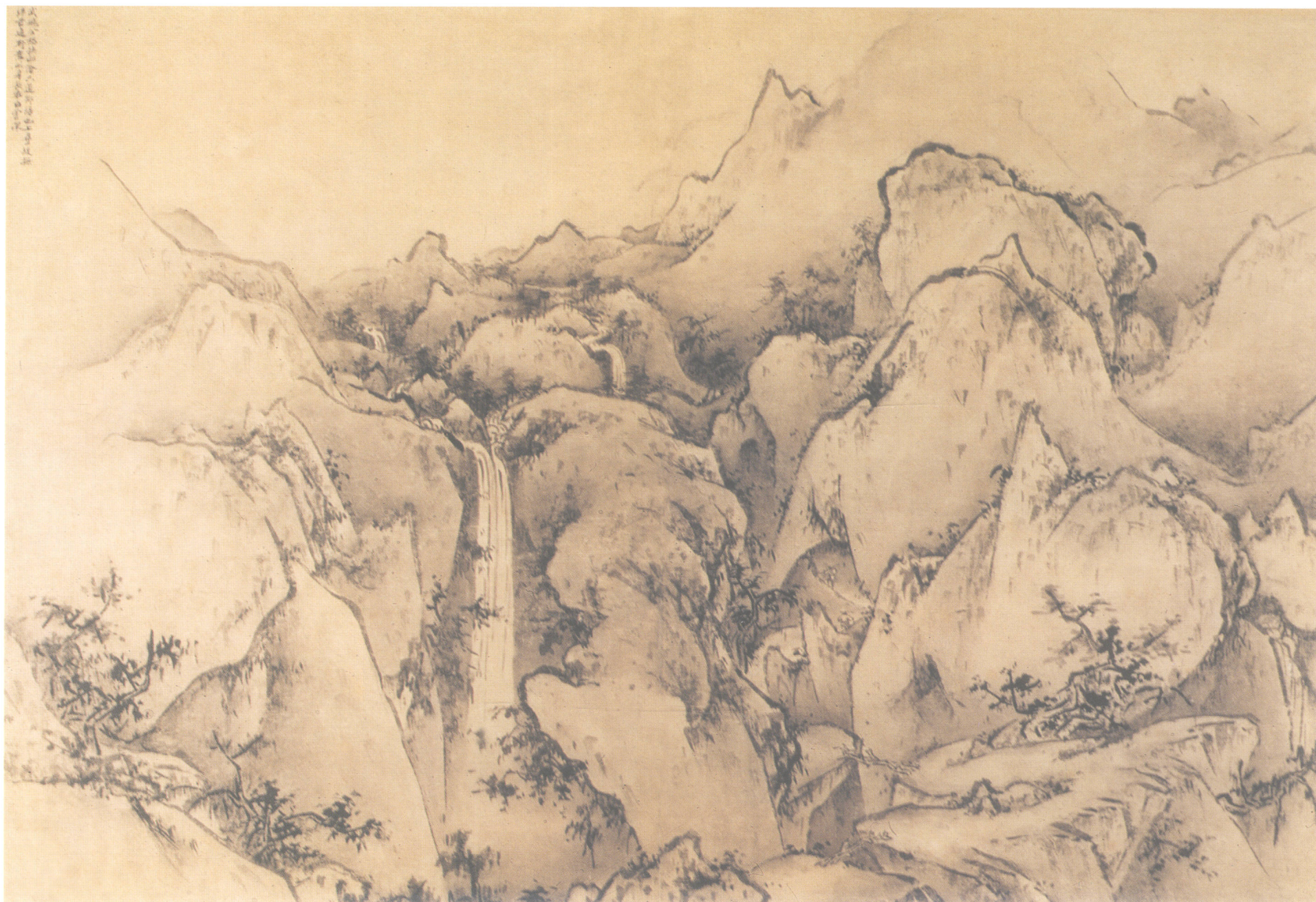


1. 山外 （《华山图册》 纸本 册页 设色 35.2cm×50.5cm） 故宫博物院藏



2. 玉泉院 上海博物馆藏





3. 瀑布 故宫博物院藏



4. 镜泉 故宫博物院藏