造化在我

平淡天真、绚烂自然的恽寿平没骨写生

魏　崴

上海博物馆书画研究部副研究馆员

恽寿平的花鸟画以没笔写生的画法最为知名。他的这种画法，在造型上受到前人花鸟画佳作的影响，在艺术理念与设色技法方面又受到赵孟頫、董其昌、王翚青绿山水创作经验的滋养，最终形成了他既绚烂自然又平淡天真的绘画风格……

恽寿平以非凡的山水画成就而位列「清六家」。但是，他的没骨写生却声誉日隆，反超山水画，到了「家家南田，户户正叔」（【清】张庚《国朝画征录·迟瑞》）的程度。没骨写生虽是花卉画，但恽寿平却将董其昌「南北宗论」中平淡天真的精神追求融入画作之中。在写生状物的造型方面，宋、元、明三朝的花鸟画佳作对恽寿平产生了很大影响。而在艺术理念与设色技法方面，赵孟頫、董其昌及王翚的青绿山水创作经验同样滋养了恽寿平的没骨写生。本文以上海博物馆馆藏恽寿平画作为主线，探寻他研习没骨写生的历程。

张僧繇没骨山水与恽寿平没骨写生的关系

身处晚明的董其昌回望本朝画史不由感叹，明代诸家能如北宋黄筌（字要叔）谙熟花鸟写生与山水画技法且成就斐然者，唯沈周（字启南）一人，他说：「写生与山水不能兼长，惟黄要叔能之。余所藏《勘书图》学李升，《金盘鹑鸽》学周昉，皆有夺蓝之手。我朝，则沈启南一人而已。」（【明】董其昌著、邵海清点校《中国古代书画家诗文集丛书：容台集（共两册）》（别集卷四），西泠印社出版社，二〇一六年，第七〇二页）可见，一位画家，能够兼善山水与花卉写生两门画科，是不容易的。

恽寿平的后辈，同为花鸟画家的邹一桂更是对恽寿平的艺术成就推崇备至。他列举了明代沈周、陆治、周之冕等八位花鸟画家，其中仅沈周、王问、陆治善写山水。孙克弘除花鸟画外兼写人物，但是他的花鸟画无论设色还是水墨都侧重写意而不是细腻的没骨写生。清初，唯恽寿平在山水画之外还能运用极

致精微的画笔，呈现自然中的花木游鱼，有空前绝后之叹。他在《小山画谱》中写道：「有明一代之画，若沈周、王问、王谷祥、陆治、孙克弘、鲁治、陈淳、周之冕等皆能花卉。沈、王、陆又以山水名。孙则兼人物，要皆落墨淡色写意而不能工。至国初，恽寿平运以生机曲尽造物之妙，所题诗句极清艳。书法得河南三昧，洵空前而绝后矣。」（【清】邹一桂《小山画谱·卷下》，潘文协《邹一桂生平考与〈小山画谱〉校笺》，中国美术学院出版社，二〇二一年，第一三八页）

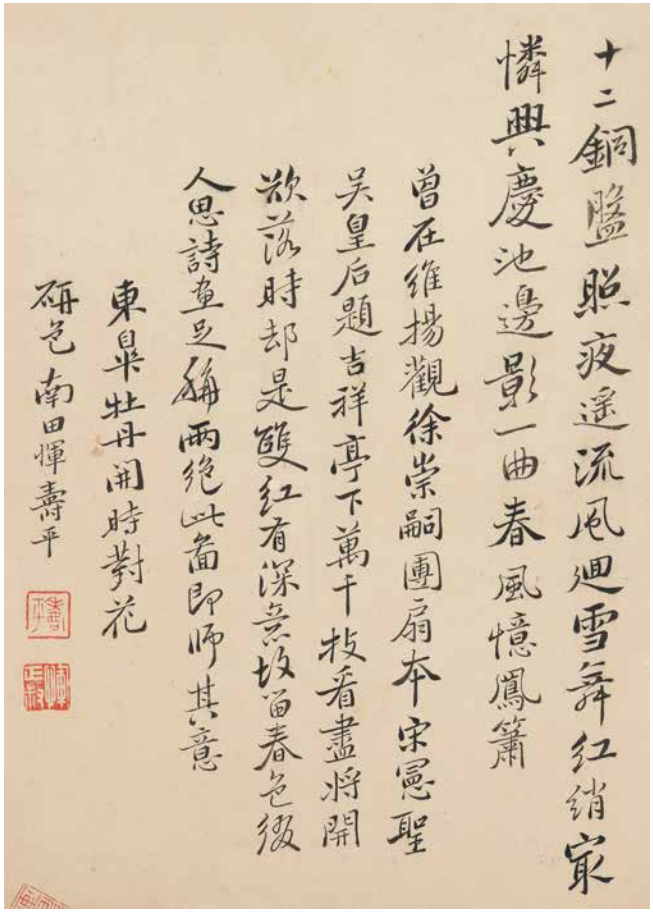
恽寿平出生世家，生活在一个以书香闻名乡里的大家族中，书画小道是平日必修的功课。在他的父辈中，最以画艺名于世的是他的堂伯父恽向（一八五六年～一六六五年）。恽向善作山水，受晚明董其昌的影响，他的山水画以黄公望为宗，摹古也多拟南宗诸家。他的作画心得对恽寿平多有影响，屡见于恽寿平的《南田画跋》中。

顺治九年（一六五二年），恽寿平与父亲恽日初在杭州灵隐寺重逢，之后跟随父亲拜会故友，结交四方文士。其中，如王时敏诸子、收藏家唐宇昭父子、笪重光及画师王翚等，都对恽寿平日后的艺术成就产生了深远影响。恽寿平三十九岁时曾与好友唐宇昭之子唐岽、王翚共同探讨没骨写生的历史渊源和技法演变。这段经历可从藏于故宫博物院的恽寿平、唐岽合画《红莲图》轴（参见六七页图）上的各家题跋得以证实。

经过对花鸟画史的梳理，恽寿平认为花卉写生有两种表现形式。一是以黄筌为代表的勾线填色法，二为徐崇嗣的没骨法。在上海博物馆藏恽寿平《花卉图》册后，有一段他四十五岁时所书的题跋，诉说了他分析二家法门之异，并定宗没骨的原因：「写生有二途。勾花范叶，细染细开，黄筌神矣。不用笔墨，全以五彩染成，谓之没骨，徐崇嗣独称入圣。后世写生家稍能操觚者，悉祖述黄法，大谛以华赡工丽为宗，而徐崇嗣没骨一宗无闻焉。盖不用勾勒，则染色无所依傍，学者殆难为工，故研精其法者鲜也。挽近以来，先匠名迹零落罕觏。含丹吮粉之徒，率沿于波流，攻其谬习，即黄筌遗法，亦汩于工人晦蚀已久。间尝考之前古，研思秘籍，惟徐崇嗣创制没骨为能，深得造化之意，尽态极妍，不为刻画。写生之有没骨，犹音乐之有钟吕，衣裳之有黼黻。可以铸性灵，参化机，真绘事之渊泉也。因斟酌今古，而定宗于没骨云。」

中国花鸟画中的花卉画，又称「写生」。「没骨」画法指的是不用墨线勾写轮廓，直接以颜料渲染，通过色彩变化，表现花卉的形态。恽寿平认为以徐崇嗣为代表的没骨一脉的修习难处首先在于造型没有轮廓线可以依靠，纯用颜料敷色，表现物象间面与面的结构关系，在技法上难度过高，致使学画者望而却步。其次，历代没骨写生佳作，随时光流逝泯灭世间，后世画家师古无门，导致谬习横行。恽寿平梳理画史，分析以徐崇嗣和黄筌所代表的两种花鸟画表现技法，确信徐崇嗣的没骨写生能更生动地表现万紫千红、生机盎然的自然本色，故而「定宗于没骨」。

恽寿平将没骨写生的师祖定为徐崇嗣并非完全依照史书上的文字描述，他在扬州的某位藏家处确实也见过被认为是徐崇嗣的画作。在上海博物馆藏的《山水花卉图》册中的「牡丹」图页，恽寿平对题言：「曾在维扬观徐崇嗣团





清　惲寿平　山水花卉图册之“牡丹”及对题
绢本设色　纵二八厘米　横二三・一厘米
上海博物馆藏
此册作于康熙十八年（一六七九年），惲氏时年四十七岁

扇本。」那么徐崇嗣没骨写生的设色技法发源何处？惲寿平认为，没骨写生的设色技法脱胎于高古的没骨山水，他说：「写生家以没骨花为最胜，自僧繇创制山水，灼如天孙云锦，非复人间机杼所能仿佛。北宋徐氏斟酌古法，定宗僧繇，全用五彩傅染而成。一时黄筌父子，皆为俯首。」（【清】惲寿平著、吕凤堂点校《中国古代书画家诗文集丛书：欧香馆集》，西泠印社出版社，二〇一二年，第二八二页）

唐代许嵩撰《建康实录》记载了庙宇内传为张僧繇所绘的壁画凹凸花，其文曰：「寺门遍画『凹凸花』，代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成。远望眼晕如凹凸，就视即平。世咸异之，乃名凹凸寺。」（【唐】许嵩著、张忱石点校《建康实录》卷十七，中华书局，一九八六年，第六八六页）在北宋《宣和画谱》的记载中，张僧繇是一位驰誉丹青，擅长运用设色法写人物肖像的画家，著录画作中，也不见山水画的痕迹。从《建康实录》的记载可知，张僧繇的凹凸花属壁画，其技法传自西域。在完成最后的上色工序后，浓厚的色彩就隐没了原先起定位作用的勾线，并以色彩明暗变

化造成立体的视觉效果，故称「凹凸花」。文献中张僧繇的山水画可能是人物佛像的配景，并非独立的山水画科。

晚明经济发达，鉴藏氛围浓郁，诸多托名先贤的画作如雨后春笋出现在由官员、文人、富商等组成的鉴藏圈中。一些画作纯属臆造，一些则依照历史记载摹画而出。这类画作存世者如台北故宫博物院藏张僧繇《雪山红树图》轴。然而无论如何，个别贴近文献记载，传称为张僧繇的画作依旧成为当时如董其昌那样的艺术史家们所研究的对象和摹画学习的标准样式。

董其昌四十二岁时在北京为好友杨继礼作《燕吴八景图》册，其中一开署款「西山雪霁，仿张僧繇」。此图仅用墨线勾勒大致山体轮廓，再用石绿覆盖墨线，之后层层渲染出山体结构，兼以白粉染山顶积雪，并装点红树若干，水波云天则以留白处之，一抹清冷空寂，古意盎然的景象。董其昌所复原的张僧繇没骨山水，不单影响了「清六家」，也影响了数百年之后的张大千、谢稚柳诸家。如此图式亦是晚明鉴赏家对张僧



南朝梁　（传）张僧繇　雪山红树图轴
绢本设色　纵一一八厘米　横六〇・八厘米
台北故宫博物院藏



明　董其昌　燕吴八景图册（八开选一）
绢本设色　纵二六·一厘米　横二四·八厘米
上海博物馆藏

繇没骨山水风格的一种共识。

北宋画师徐崇嗣的没骨设色技法传承自南朝张僧繇的结论，现在看来略显生硬，但是确实在恽寿平的时代让没骨写生的技法传承在艺术史上找到了依靠。只是，流传于晚明时期的张僧繇没骨山水画用色单一，不利于表现物象丰富的色彩和复杂的结构关系，如果直接照搬在花卉画上，则不适用。所以，恽寿平必须借古开今，研究新的方法。

历代花鸟和青绿山水画对恽寿平没骨写生的影响

五代至两宋时期是中国花鸟画发展的重要阶段。「黄家富贵，徐熙野逸」出自《图画见闻志·论徐黄体异》，说的是北宋时期花鸟画的两种主要表现风格。北宋初年黄筌和黄居寀的工笔写生样式后来在宋代宫廷绘画中成为一个重要的标准。成书于北宋末期的《宣和画谱》记载：「筌、居寀画法自祖宗以来图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取。」（岳仁译注《中国书画论丛书：宣和画谱》卷十七，湖南美术出版社，二



宋　（传）赵昌　写生蛱蝶图卷　纸本设色　纵二七・七厘米　横九一厘米　故宫博物院藏

〇一〇年，第三五一页）黄筌父子的传人赵昌继承了勾线设色一路。《宣和画谱》描述他的画「作折枝极有生意，傅色尤造其妙，兼工于草虫」。（岳仁译注《中国书画论丛书：宣和画谱》卷十八，第三六六页）

恽寿平对黄筌画风的认识可以从故宫博物院藏恽寿平、唐岱合画《红莲图》轴的题跋中见到，他说：「余与唐匹士研思写生，每论黄筌过于工丽，赵昌未脱刻画，徐熙无径辙可得，殆难取则，惟当精求没骨。酌论古今，参之造化，以为损益。」在恽寿平看来，黄筌的画过于精致华丽，赵昌则太过侧重对物象的描摹塑造，所以未脱刻画，缺乏生命的气息。以上种种都是黄筌一脉花鸟画所具有的缺陷。反观恽寿平研习没骨写生的一个重要原因，就是要用画笔再现生命的活力。台北故宫博物院藏《鱼藻图》轴是恽寿平早年的写生之作。图中，他以黄筌的勾线填色法写紫藤花。晚年，恽寿平依旧有摹写黄筌的画作，如上海博物馆藏《花卉草虫图》册之「花茵蝶阵图」。所以恽寿平对黄筌的判断应该是出自较为客观的认知。入元之后，文人画兴起，纯以墨色浓淡写花卉枝叶形态与阴阳向背的水墨花卉开始流行。故宫博物院藏元代王渊《牡丹图》卷及上海博物馆藏元代张中《芙蓉鸳鸯图》轴就是其中代表。这种画法兼顾花卉形态，脱略勾线，向着写意花卉的方向发展，可以视为恽寿平「没骨花」技法的来源之一。

明代中期，沈周（号石田）继承了元人水墨花卉一路，又敷以清新淡雅的色彩，令人耳目一新。沈周的后学唐寅（号六如居士）师从沈周的写意花卉，师徒二人的艺术成就尤得恽寿平偏爱，影响也最为直接，他说：「墨花至石田、六如真洗脱尘畦，游于象外，觉造化在指腕间，非抹绿涂红者所可概论也。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《欧香馆集》，第二八二页）恽寿平赞赏沈周设色写意花卉中所流露出的徐熙野逸之境，「无径辙可得，殆难取则」的徐熙面貌更是被沈周复活，重新展示了出来，恽寿平在上海博物馆藏《山水花卉图》册之「雄风劲草」一开自题中写道：「徐熙写生止以笔墨随意点定，略施丹粉而神趣自足，此脱尽畦径，游于法度之外矣……得其解者，其惟白石翁乎。」需



清　恽寿平　鱼藻图轴

绢本设色　纵一三三·七厘米　横六五·五厘米

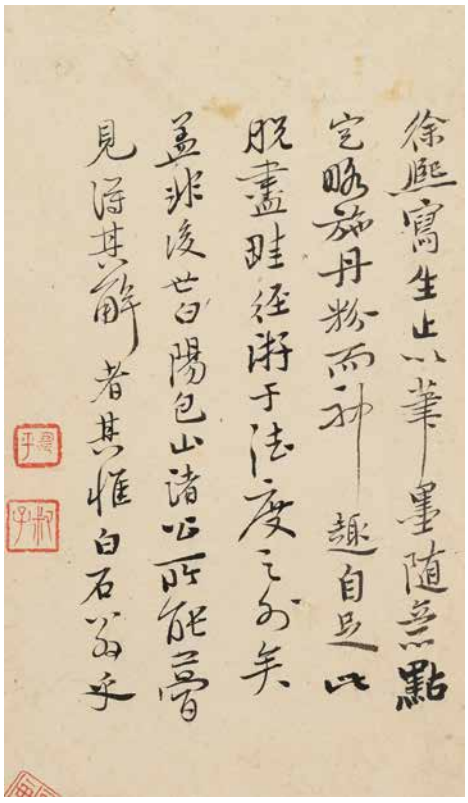
台北故宫博物院藏



清　恽寿平　花卉草虫图册之“花茵蝶阵图”
绢本设色　纵三〇・四厘米　横三九・九厘米
上海博物馆藏



元　王渊　牡丹图卷
纸本水墨　纵三七・七厘米　横六一・六厘米
故宫博物院藏



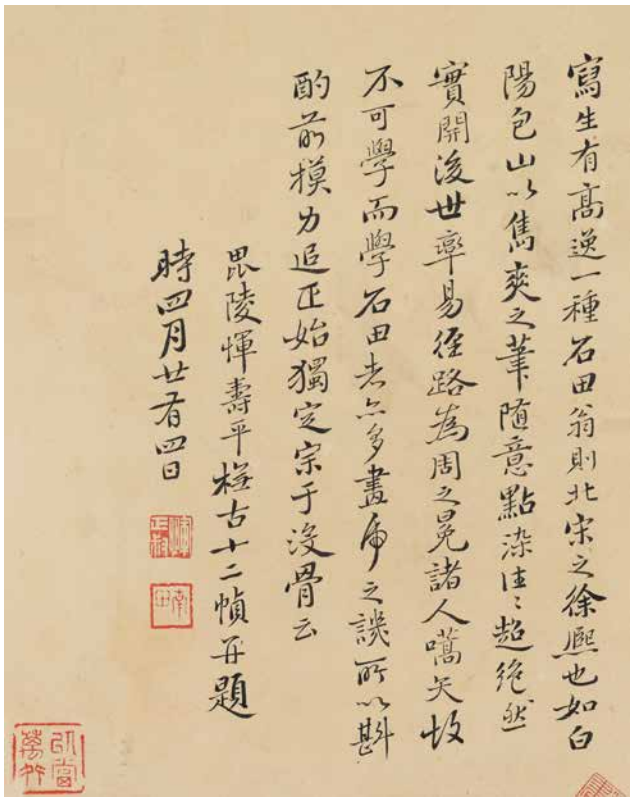


清　恽寿平　山水花卉册之“雄风劲草”及自题
绢本设色　纵二八厘米　横二三・一厘米
上海博物馆藏



清　恽寿平　写生花卉图册之“水墨菊花”
纸本水墨　纵二六・三厘米　横三三・四厘米
台北故宫博物院藏

要指出的是，徐崇嗣的没骨法与其祖父徐熙的画风在技法上有很大的不同，不可混淆。所以，沈周画作中的徐熙遗风只是在花鸟画题材的选择及审美意趣方面影响恽寿平，而不是技法。恽寿平还以没骨法摹唐寅水墨写意之笔，如台北故宫博物院藏《摹古图》册中萱草、玉簪一开，其款署言：「吹彻琼萧作凤





清　恽寿平　山水花卉图册之“岁寒图”及自题
绢本设色　纵二八厘米　横二三・一厘米
上海博物馆藏

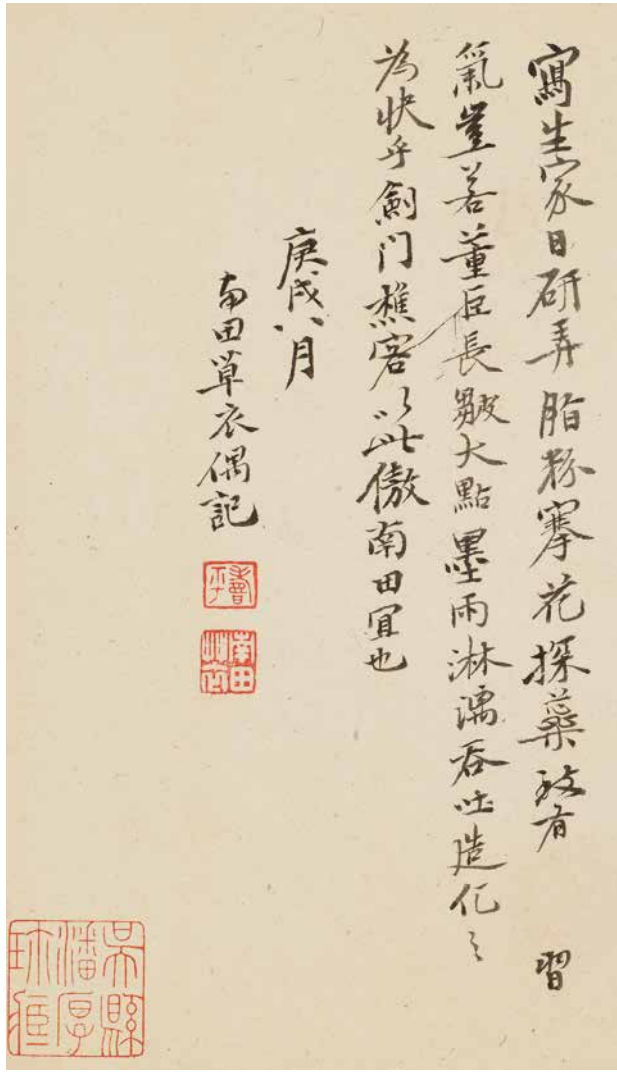
音，绛绡三迭舞琴心。应知神女夜来过，拾得画间白玉簪。癸丑（一六七三年）中秋，橅唐解元本。毗陵恽寿平。」恽寿平甚至认为唐寅高逸的水墨写意花卉与沈周意趣相似，已然超越了元人王渊（字若水）。他在台北故宫博物院藏《写生花卉图》册「水墨菊花」一开的自题中言：「画菊难，墨菊尤难。元人王若水之工秀，周草窗之清妍，不如白石翁之高逸。此图专师六如，与石田家法小异。南田。」

恽寿平的这种偏好或许可以从他对唐寅山水画的分析中找到原因，他说：「六如居士以超逸之笔，作南宋人画法。李唐刻画之迹，为之一变。全用渲染洗其勾斫，故焕然神明。当使南宋诸公，皆拜床下。」（【清】恽寿平著、吕凤棠点校《瓯香馆集》，第二四四页）以此见之，唐寅为恽寿平所欣赏的，是他用文人笔墨改造宋人刻画面貌的成就。

此外，恽寿平崇尚淡雅高逸的画面，不提倡恣肆放纵的笔墨语言。在恽寿平存世的诸多花卉册中不乏摹沈周、唐寅、文徵明、陆治、陈淳的画作。他以自己的性情论各家之不足。和董其昌一样，恽寿平也推崇沈周的高逸，又点出

陈淳（号白阳）、陆治（自号包山）、周之冕率易的缺点，他在上海博物馆藏《山水花卉图》册之「岁寒图」一开对题中写道：「写生有高逸一种，石田翁则北宋之徐熙也。如白阳、包山以隽爽之笔随意点染，往往超绝。然实开后世率易径路，为周之冕诸人嗤矣，故不可学。」在恽寿平的花卉册中还极少见到拟徐渭笔意的画作，文字也很少提及。或许在恽寿平看来，徐氏之作实在过于狂躁，以致不堪入目了。

恽寿平选择研习没骨写生，和他的天性也有直接的关系，这就如同他欣赏沈周、唐寅温婉的笔调。恽寿平气格秀润，其画亦如其人。他的好友王翚曾多次劝诫，希望他不要过多钻研花鸟写生，恽寿平记：「石谷不喜予写生，尝对孙承公云：『正叔研精卉草，日求其趣，其于烟云山水之机疏矣。』予初不以为然，已而思写生与山水用笔则一，蹊径不同，久于花叶，手腕必弱。一花一叶，岂能通千岩万壑之趣乎？」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二七二页）恽寿平在另一则题跋中也有类似的表述，他说：「写生家日研弄脂粉，搴花探蕊，致有绮靡习气，岂若董、巨长皴大点，墨雨淋漓，吞吐造物之为快乎？剑门樵客以此傲南田宜也。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二四九页）这段文字的原稿即恽寿平《诗文》册，现藏上海博物馆，依照署款的时间「庚戌」，知此册书于康熙九年（一六七〇年），恽寿平时年三十八岁，正是全力研习没骨写生的时期。



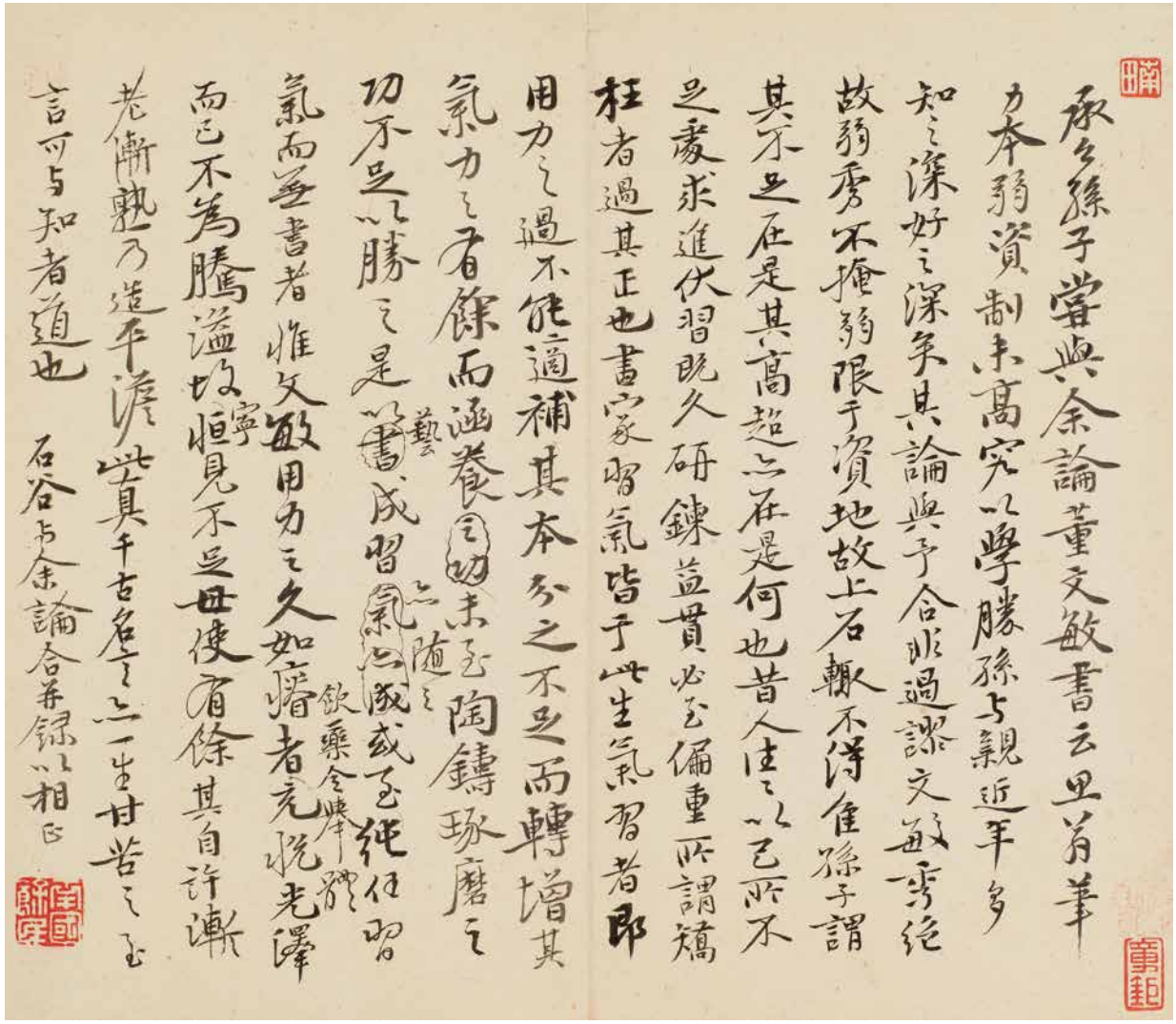
清　恽寿平　诗文册（局部）
纸本墨笔　纵二四・七厘米　横二八・四厘米
上海博物馆藏

王翚的规劝实际不无道理，恽寿平的写生花木虽可做到一枝一干即有全树之势，而山水画中笔墨纵横驰骋，盘石高耸巍峨，江河川流不息的雄阔气息，是其他人花鸟画所难以企及的。恽寿平的笔墨纤秀润泽，为天性使然。若要勤学苦练，补己之不足，可能于事无补，反而形成书画家避之不及的习气。所谓习气，就是书画家刻意改变天性而制造的风格。一代宗师董其昌腕力秀弱，也曾如恽寿平一样面临相似的难题，所以恽寿平很自然地借鉴了董其昌（号思白，谥文敏）的经验，他说：

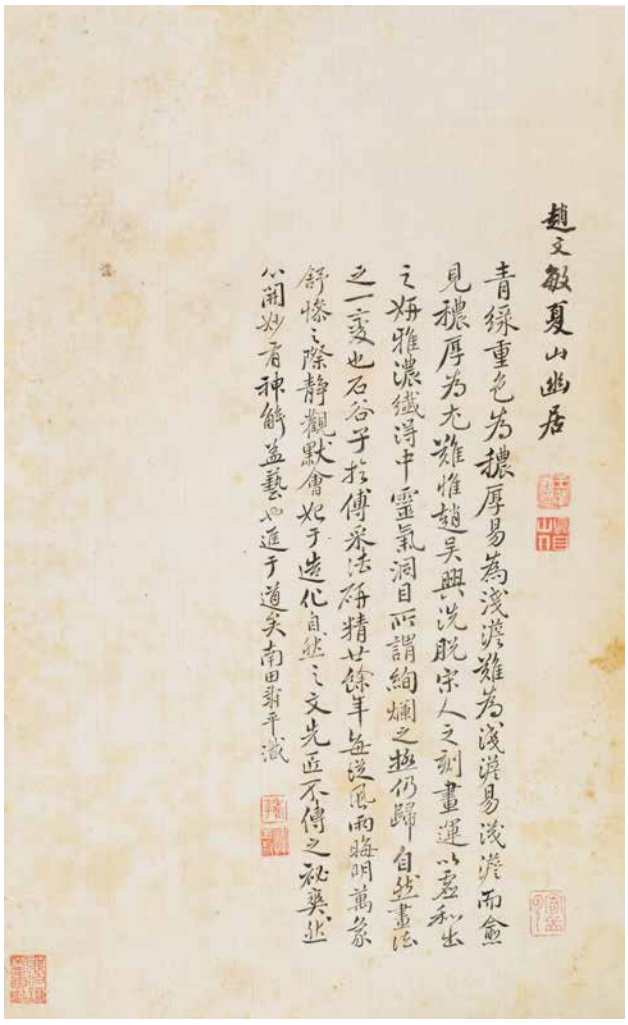
承公孙子尝与余论董文敏书云：「思翁笔力本弱，资制未高，究以学胜。」

孙与亲近年多，知之深，好之深矣！其论与予合，非过谬。文敏秀绝故弱，秀不掩弱，限于资地，故上石辄不得佳。孙子谓其不足在是，其高超亦在是，何也？昔人往往以己所不足处求进。伏习既久，研炼益贯，必至偏重，所谓矫枉者过其正也。书家习气，皆于此生。气习者，即用力之过，不能适补其本分之不足，而转增其气力之有余。而涵养未至，陶铸琢磨之功不足以胜之，是以艺成，习亦随之。或至纯任习气，而无书者。惟文敏用力之久，如瘠者饮药，令举体充悦光泽而已，不为腾溢。故宁恒见不足，毋使有余。其自许「渐老渐熟，乃造平淡」，此真千古名言，亦一生甘苦之至言，可与知者道也。（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二七七页。此段文字稿本即恽寿平《诗文》册，现藏上海博物馆）

恽寿平的表兄孙复始评价董其昌「笔力本弱」，但是他「不足在是，其高亦在是」。因为董其昌非常智慧地顺应了自己的天性，通过学养的积累和多年的艺术实践，将自己秀弱的笔墨升华淬炼为一种全新的艺术形式，而不是费力于修正与生俱来的缺陷，反致习气的



清　恽寿平　诗文册（局部）
纸本墨笔　纵二四・七厘米　横二八・四厘米
上海博物馆藏





清　王翬　小中现大册之「赵文敏夏山幽居」及恽寿平对题
绢本设色　纵五五·五厘米　横三四·五厘米
上海博物馆藏



形成。

董其昌的艺术目标是「渐老渐熟，乃造平淡」。恽寿平不单赞许董其昌的观点，更认为此是「一生甘苦之至言」。他自身也师法董其昌，顺应自己的特质，将没骨写生推向了一个新的时代。

在如何将青绿山水的设色技法和平淡天真的审美意趣融入没骨写生的问题上，王翬的艺术实践给予恽寿平很大的启示。山水画与花鸟画虽属不同画科，但在设色技法上确有相通之处。恽寿平就认为「写生与山水用笔则一」，只是「蹊径不同」而已。他在王翬的《小中现大》册后题：

> 青绿重色为浓厚易，为浅淡难。为浅淡易，浅淡而愈见浓厚为尤难。惟赵吴兴洗脱宋人之刻画，运以虚和，出之妍雅，浓纤得中，灵气洞目，所谓绚烂之极乃归自然，画法之一变也。石谷子于傅采法研精廿余年，每从风雨晦明，万象舒惨之际，静观默会，始于造化自然之文、先匠不传之秘爽然以开，妙有神解。盖艺也，进于道矣。南田恽寿平识。

对于色彩的审美，恽寿平认为有两个阶段。一是能舍弃浓重艳丽，进入浅淡平静的世界，以符合文人的审美需要。这就如同故宫博物院藏文徵明《二湘图》上，王穉登所记述的故事：文徵明用墨线勾勒《二湘图》后请仇英设色，但是仇英用色过重，两易纸皆不如意，最终文徵明只能亲自动笔，方才圆满。第二阶段是更上一层的文化要求，即是从浅淡中见浓厚。这里所说的浓厚并不单指色彩的浓淡，更囊括了画面所包孕的文化内涵，其关乎学养，亦关乎韵致。

相较明末清初真伪难辨的张僧繇画作，王翬和恽寿平学习的楷模是董其昌之前的另一位宗师赵孟頫。赵孟頫托古改制，师法六朝遗风，以文人的笔墨改变了两宋青绿山水的样貌。这一点我们可以从他早期的《谢幼舆丘壑图》卷和之后的《秋郊饮马图》卷见到。赵孟頫的青绿山水摆脱了宋人对「绚烂之极」的视觉追求，转变为元代青绿山水「出之妍雅，浓纤得中，灵气洞目」的审美意趣。赵孟頫青绿山水中自然平淡的气息，正是恽寿平所欣赏的。

在另一则题跋中，恽寿平再一次借王翬之口，认为唯有设色淡逸才不至



元 赵孟頫 谢幼舆丘壑图卷
绢本设色 纵二〇厘米 横一一六·八厘米
普林斯顿大学美术馆藏



清　王翬　仿赵孟頫春山飞瀑图轴
纸本设色　纵八八・一三厘米　横六五厘米
上海博物馆藏



明　董其昌　昼锦堂图并记卷（局部）
绢本设色
吉林省博物馆藏

轻浮。他说：「前人用色，有极沉厚者，有极淡逸者，其创制损益，出奇无方，不执定法。大抵秾丽之过，则风尘不爽，气韵索矣。惟能淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流为郁滞，傅染愈新，光辉愈古，乃为极致。石谷于设色法，廿年静悟，始窥秘妙，每为余言如此，因记之。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二七四页）

恽寿平非常赞赏王翬的青绿山水。康熙十年辛亥（一六七一年），恽寿平题王翬《仿赵孟頫春山飞瀑图》言：「设色得阴阳向背之理。惟吾友石谷子可称擅场，盖损益古法，参之造化而洞镜精微，三百年来无是也。」但是，有一条画史的纽带还是值得一提。王翬的青绿



山水来自老师王时敏和王鉴的教授，而王翬与恽寿平的师祖正是董其昌，这种传承关系实际上是不言而喻的。董其昌将传为张僧繇和杨升的没骨山水进行改制，把没骨设色与水墨皴笔结合起来，创造出了全新的文人青绿山水，这在吉林省博物馆收藏的《昼锦堂图并记》卷中表现得最为明显。

恽寿平通过对宋、元、明三朝花鸟画家艺术风格的分析与评价确立了自身艺术实践的目标。在这个过程中，明代「吴门画派」的花鸟画家，尤其是沈周、唐寅的笔墨格调给了恽寿平最为直接的影响。恽寿平选择没骨写生，与他秀润的性格也有紧密的联系。在将青绿山水的设色技法以及浅淡宁静的精神追求与没骨写生相结合的问题上，恽寿平无疑得益于好友王翬的帮助。以上诸因素都促进了恽寿平没骨写生的形成。

恽寿平的艺术理念与没骨写生技法的成熟

北宋时，苏轼提出「论画以形似，见与儿童邻」的文人画思想。自元代之后，山水画逐渐摆脱了自然山水形态的束缚，而是以精妙的笔墨抒发人们情感，再造文人心中的山河云霭。至晚明时期，山水画的文人化已然成熟。董其昌言：

> 以径之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画。东坡有诗曰：「论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定非知诗人。」余曰：「此元画也。」晁以道诗云：「画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。」余曰：「此宋画也。」~【明】董其昌著、邵海清点校《容台集》（别集卷四），第六七六页~

于此，董其昌概括了宋画与元画的不同。注重形似，在画面中能够「物形不改」的，是宋画的标准。反之，论画不以形似者是元画的特征。当然，对于恽寿平的没骨写生而言，形似是艺术表现中非常重要的组成部分。

康熙十年（一六七一年）九月，正是秋季，友人赠予恽寿平一颗硕大的石榴。此物古名涂林，相传是西汉张骞出使西域后传入中土，果实硕大如盂。彼时，这颗石榴正巧「霜皮剥裂」，露出了颗颗红润透亮的果实。恽寿平认为它「殊

异常品」，就以宋人设色法图之，此即上海博物馆藏《写生石榴图》扇。在画面的左侧，恽寿平留下了一则画论，叙述了物象形体与神韵的关系，他说：

写生家神韵为上，形似次之。然失之其形似，则亦不必问其神韵矣。余曾见宋人画一石榴，渲染且数十遍，至无笔可寻，无色可拟，庶几神形俱妙，识之于心已久。

从这则画论不难看出，相较神韵，恽寿平更注重对描绘对象形态的表现。因为，就写生而言，反应物象神韵的基础是对形的精确把握。他批评陈淳和陆治两位写意花鸟画家落笔不求形似的文人画倾向，认为若要使花卉传神，必须要描绘得极似才行，恽寿平言：「曾见白阳、包山写生，皆以不似为妙。余则不然，惟能极似，乃称与花传神。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二八一页）

当然，宋元绘画风格的差别在恽寿平的笔下并不矛盾，反而能够融会贯通，各取所长。他将元画的意趣融入没骨写生，让工细的画面有了自然的灵动，这与他强调写形为主、神韵辅之的观点是一致的，他说：「宋法刻画，而元变化。然变化本由于刻画，妙在相参无碍。习之者视为歧而二之，此世迷境。如程李用兵，宽严异路。然李将军何难于刁斗，程不识不妨于野战。顾神明变化何如耳。」（恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二三五页）恽寿平的这则用在花卉写生上的画论与王翚「以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成」（【清】王翚《清晖画跋》，俞丰编著《四王山水画论辑注》，上海辞书出版社，二〇一七年，第一四六页）的山水画论几乎如出一辙。王翚与恽寿平长期切磋画理，相互砥砺。确实很难认定，到底是恽寿平影响了王翚，还是恽寿平受到了王翚的影响。唯一可以确定的是，他们将共通的绘画理论运用在了不同的绘画门类之中。

恽寿平的没骨写生作品许多都取材自生活中真实的花卉蔬果。他借用五代北宋时期花鸟画家滕昌祐的艺术创作经历说：「昔滕昌祐常于所居多种竹石杞菊以资画趣。折枝花果，并拟诸生。余亦将灌花南田，玩乐苔草，抽豪研色，以吟春风，信造化之在我矣。」（台北故宫博物院藏《写生图》册之「银杏、栗子」自题）原来，恽寿平在自己的宅地灌花种草，是为了观察自然中花卉草木的色彩和形态。这是因为「写生能师古人，则已脱去流俗畦径。自立体势，然必进而师模造化，方能开辟奇境，创发丽思神明于法度，为大雅之宗」。

在这则题跋后，他进一步补充道：「体制必师古人，巧变必参造化。赋色象物，妙合自然，曲尽其态。庶几可与古人同室而寤游，不为时代所拘束矣。」「体制」于花鸟画，指的是画面中物象的形态和构图所带来的综合视觉感受。北宋郭若虚用「体制清赡，作用疏通」来评论崔白的花鸟画。「巧变」则要求画师从真实的自然中吸取养料后推陈出新，焕发新趣，如此才能于画史中有一席之地，不被前人的艺术成就所束缚。沉浸在自然之中，令恽寿平无比舒畅，他说：「余在北堂闲居，灌花莳香，涉趣幽艳，玩乐秋容，资我吟啸。庶几自比于滕华道隐之闲，有万象在旁意，对此忘饥，可以无闷矣。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二九二页）

如果认为恽寿平的没骨写生只是单纯被动地师法造化，忠实地描绘自然物



清　恽寿平　写生图册之“银杏、栗子”
纸本设色　纵二七厘米　横三九・八厘米
台北故宫博物院藏



清　恽寿平　对瓶写生图扇页
纸本设色　纵一八・六厘米　横五三・四厘米
上海博物馆藏



清　恽寿平　设色花卉图册之「秋海棠」　绢本设色　纵二九·九厘米　横二二·二厘米　上海博物馆藏

象那么简单，那就未免失之偏颇。他创造的画面，无论冷暖颜色的配比，还是花草间互相呼应的形态都经过精心设计，这正如他所言「信造化之在我」。恽寿平写虞美人，朱红、粉红、淡紫色的花朵高低错落，疏密得体，冷暖色交相呼应。花朵的形态又各不相同，有的含苞待放，有的含羞微露，有的则展开花瓣迎接阳光，真是姿态万千。纤弱娇嫩而又曲折坚韧的花茎似在风中摇曳，撩拨着观者的心弦，跳跃着生命的乐章。我们甚至能从画面中感受到流动的空气，闻到跃然纸上的芬芳。

恽寿平非常着意于对植物茎秆姿态的描绘。他画秋海棠，认为其难处不在写花，而是在于表现花枝矫拔挺立的姿态，他说：「画秋海棠，不难于绰约妖冶可怜之态，而难于矫拔挺立之意。惟能挺立而绰约妖冶以为容，斯可以况美人之贞而极丽者。」（【清】恽寿平著、吕凤堂点校《瓯香馆集》，第二六三页）

除了以写生描绘自然花草的色彩之外，人们对花卉颜色的喜好也会左右恽寿平的选择，以符合时之所尚。比如恽寿平于康熙二十四年乙丑（一六八五年），五十三岁时所绘《菊花图》扇，其题曰：「菊以黄为尚，而紫次之。亦犹牡丹之有姚黄、魏紫、红、白诸种。虽繁而称花王者，必尊姚魏焉。」原来，清初人们赏菊的标准是附会牡丹而来。菊花与牡丹一样，有黄、紫、红、白等多种花色，其中以黄花为第一，紫色位列其二。这就是他在扇页中写黄紫二色菊花的原因。

从恽寿平三十九岁时与唐岽、王翚一起研习没骨写生开始，他都在不断探索和优化没骨写生的表现技法，直到年近五十才日趋成熟。《南田画跋》记载：「近日写生家多宗余没骨花图，一变为浓丽俗习，以供时目。然传模既久，将为滥觞。余故亟构宋人淡雅一种，欲使



清　恽寿平　菊花图扇页
纸本设色
天津博物馆藏





清　恽寿平　花卉图册之“虞美人”“牡丹”
绢本设色　每开纵三〇・四厘米　横三九・九厘米
上海博物馆藏
此册作于康熙十六年（一六七七年），恽氏时年四十五岁



清　恽寿平　花卉山水合册之“牡丹”
纸本设色　纵二八・五厘米　横四三厘米
台北故宫博物院藏
此册作于康熙十一年（一六七二年），恽氏时年四十岁

脂粉华靡之态，复还本色。」（【清】恽寿平著、吕凤棠点校《瓯香馆集》，第二四七页）虽然目前缺乏材料能够确认这则题跋书写的确切时间，但是，恽寿平在五十岁之前确实有画过一种设色浓丽的没骨写生，如上海博物馆藏恽寿平《花卉图》册（参见九一页图），作于康熙十六年丁巳（一六七七年），恽寿平时年四十五岁。《山水花卉图》册（参见七四页图）是他在康熙十八年乙未（一六七九年）四十七岁时所绘。

这两套册页，初见均不似恽氏之作。然而对比恽寿平同期作品中的款印，都为真迹无疑。台北故宫博物院藏《花卉山水》合册作于康熙十一年壬子（一六七二年），恽寿平只有四十岁。这套册页中的牡丹因是较为素净的纸本，所以设色虽艳，但视觉上的冲击没有绢已泛黄的上博《花卉图》册（参见九一页图）里的牡丹图那么强烈。

这个现象说明了一个问题，在恽寿平五十岁之前，他的没骨写生还在探索之中，并没有形成我们一般概念中的最为淡雅的理想风格。那么，什么才是文人画中所提倡的「淡」？董其昌在《论

美堂集序》中说：

> 昔刘邵《人物志》以平淡为君德，撰造之家，有潜行众妙之中，独立万物之表者，淡是也。世之作者，极其才情之变，可以无所不能，而大雅平淡，关乎神明，非名心薄而世味浅者，终莫能近焉，谈何容易。《出师》二表，表里伊训，《归去来辞》，羽翼《国风》，此皆无门无径，质任自然，是之谓淡。（【明】董其昌著、邵海清点校《容台集》（文集卷一），第一一七页）

在董其昌的世界里，平淡是「质任自然」的结果，是君子之德的表现。北宋米芾以「平淡天真」评价被董其昌视为南宗正脉的董源。颜晓军认为：「董其昌有关王维画的观念，很大程度上依赖于米芾的鉴赏，在董源的问题上也是如此。」（颜晓军《宇宙在乎手：董其昌画禅室里的艺术鉴赏活动》，浙江大学出版社，二〇一五年，第一〇四页）米芾说：「董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真；岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意；溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。」（【宋】米芾《画史》，黄正雨、王心裁辑校《米芾集》，湖北教育出版社，二〇〇二年，第一四七页）董源的画作中所表现出的「不装巧趣」，「得天真」和「有生意」都是米芾评价山水画是否符合「平淡」的重要标准。这些标准无一例外，都由董其昌继承了下来。

在书法方面，董其昌同样以「平淡」评价怀素的草书，他说：「张旭之有怀素，犹董源之有巨然。衣钵相承，无复余恨，皆以平淡天真为旨。人目之为狂，乃不狂也。」（【明】董其昌《容台集》别集卷二，第六二八页）在董其昌的艺术理论体系中，是否「平淡」是衡量书画家艺术成就高低的重要依据。如何将平淡的标准融入花鸟画之中，是恽寿平面临的挑战，也是他一生成就所在。

上海博物馆藏恽寿平《花卉图》册（参见九一页图）中的牡丹与虞美人虽然设色浓艳，但是花卉与枝叶的姿态依旧自然可爱。不要忘了米芾对「淡」这个字的定义。在设色浓与淡的色彩关系之外，还有「不装巧趣」「得天真」和「有生意」这些标准。毫无疑问，恽寿平全部符合。只不过彼时的恽寿平在绘画时过于忠实于物象本来的色彩，将自然中植物花卉枝叶的颜色直接照搬到了纸绢之上，花卉和枝叶的敷色也过于沉厚，恽寿平用石绿烘托枝叶，使得画面缺乏通透明亮的视觉感受。

上海博物馆藏恽寿平《花卉草虫图》册（参见九四页图）虽无纪年，但从书法风格看，是他五十岁左右时所绘。其中的牡丹，虽因为石绿用量的减少，使色彩淡雅透亮了许多。但是作为陪衬的绿叶与花头相较之下用色依旧过重，有喧宾夺主之感。五十岁之后，恽寿平的没骨写生终于「渐老渐熟，乃造平淡」。恽寿平在五十四岁时作《设色花卉图》（参见九五页图）册，此时的他终于能够娴熟地处理水与色之间的关系，设色技法的革新令牡丹的色泽淡雅怡人，枝叶素净通透，同册中的樱桃，朱红的果实用色鲜艳，排布疏密自然，与素雅的枝叶及留白的绢素在冷暖色的比例上形成了很好的平衡。通过以上诸开画册，我们能够看到恽寿平在绘画技法上不断探索完善的过程。

「信造化之在我」是恽寿平师法自然、改造自然的宣言，这不由让人想起他的师祖董其昌的豪迈名句：「画之道，



清　恽寿平　花卉草虫图册之“牡丹”
绢本设色　纵二八・五厘米　横四三厘米
台北故宫博物院藏

所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机。」〔【明】董其昌《容台集》别集卷四，第六七六页〕董其昌的「南北宗论」本只限于山水画，但是恽寿平继承了他的衣钵，将「南宗」山水对平淡天真的精神追求融入到了没骨写生之中。在探索与完善没骨写生的过程中，恽寿平最初将没骨写生技法的源头追溯到了南朝画师张僧繇的没骨山水。然而张僧繇的画作在明末清初早已真伪难辨，反而是宋、元、明三朝的花鸟画家，尤其是明代沈周、唐寅等文士笔下的写意花卉给予了恽寿平最为直接的影响。在绘画理念和设色技法方面，与好友王翚的交流无疑对他裨益良多。恽寿平将宋画中过于忠实于物象本体的画面转化为自然淡雅，生机盎然的鲜活写照。因此，他的画作广受各个阶层的喜爱，以致在其生前伪作便已横行于市，这正如贡布里希所言：「我们都喜欢自然美，都对把自然美保留在作品中的艺术家感激不尽。我们有这种趣味，艺术家也不负所望。」（范景中译，杨成凯校，〔英〕贡布里希《艺术的故事》，广西美术出版社，二〇一八年，第一五页）





清　恽寿平　设色花卉图册之「牡丹」「樱桃」

绢本设色　每开纵二九·九厘米　横二二·二厘米

上海博物馆藏