

惲壽平書畫集



責任編輯：黃 琪
裝幀設計：張希廣

惲壽平書畫集

上海博物館 承名世 主編

*

文物出版社出版

百花印刷廠印刷

新华書店北京發行所發行

787×1092 1/8開 印張：29

1987年9月第一版 1987年9月第一次印刷

ISBN 7-5010-0037-9/J·16

統一書號：8068·1645 定價：95元

上海博物館承名世主編

惲壽平書畫集

文物出版社

上海博物館建館三十五周年紀念

卅嘉平書畫集

上海博物館藏

文叢出版

目次

惲壽平書畫藝術概論	承名世	5
圖版目錄		19
圖版		
繪畫		25
書法		113
圖版解說		145
附錄		
惲壽平印鑑款識選		185
惲壽平別號室名舉要		191
惲壽平年表		194
編後記		227
英文簡介		228

Table of Contents

Introduction to Yun Shouping's Calligraphy and Painting

Table of Plates

Plates

Paintings

Calligraphy

Texts to Plates

Appendixes

Selection of Yun Shouping's Seals and Signatures

Selection of Yun Shouping's Style Names and

House Names

Yun Shouping's Chronology

Author's Note

Introduction to the Book Contents (in English)

惲壽平書畫藝術概論

承名世

十七世紀下半葉的清初藝壇上，出現一位被稱為詩、書、畫三絕的著名藝術家惲南田。他的詩，為“昆陵六逸”^①之首。他的畫，與王時敏、王鑑、王翬、王原祁和吳歷並稱“清初六大家”。在花鳥畫領域，他創造性地發展“沒骨”花卉畫的傳統技法，創立了具有鮮明個性色彩的風格，被稱為“常州派”，或稱“惲派”，在畫史上佔有重要的地位。他的書法，遠溯晉人，復得力於褚（遂良）、虞（世南）和米芾，並善於陶冶，形成自己的書法體貌。他的畫論，頗有新穎和獨到的見解。這位藝術家一生勤奮地在硯田上耕耘，所創作的大量詩文和書畫作品，成為我國文化遺產中的一份寶貴財富。

本文擬對他的生平活動、藝術道路和繪畫思想加以論述。

惲壽平，初名格，字惟大，後字壽平，以字行，改字正叔，號南田、白雲外史等。江蘇武進人。生於明崇禎六年（公元1633年），卒於清康熙二十九年（公元1690年）。他出身世家大族，曾祖惲紹芳（字光世，號少南），是明嘉靖十六年（公元1537年）進士，“由刑部主事薦擢員外郎中，外轉湖廣按察司僉事、福建布政司參議”^②。其與著名文學家李攀龍、王世貞等“後七子”相友善，文章亦有名。祖父惲應候（字順德），由廩生入太學，雖未入仕途，但一生讀書不懈。父惲日初（字仲升，號遜庵，又號黍庵），深究理學，是明末著名理學家劉宗周的學生，三十二歲時得副榜貢生，遂留北京。惲南田的叔伯也都是讀書、仕宦之士。他生長在這樣的書香門第，朝夕薰陶，加之自幼極聰明，“父遜庵授之書，上口即能解義，八歲咏蓮花成句，驚其塾師”^③，這為他以後藝術上的造詣植下了根基。

惲南田少年時，正值朝代更遞，社會動蕩。其父在明王朝危亡之際，自命有經

世之才，曾應詔上“守禦十策”（一作“備邊五策”）^④，但未為當政者所重視，遂攜書三千卷，入天臺山隱居，緇衣為僧，法名明曇^⑤。南田和他的仲兄桓（字威文），亦長途跋涉相隨。清兵入關，明宗室朱由崧稱帝南京，建立南明弘光朝廷，不久瓦解。清軍繼而長驅直入，控制了浙東地區。南田父親迫於形勢，結束二年多的隱居生活，參予王祈領導的抗清鬥爭。南田長兄楨（字聿寧）亦從常州來建寧參加抗清活動，後來在攻打浦城時戰死。順治五年（公元1648年），王祈也在建寧城中戰死。同年，南田在黃華山下與仲兄失散，被清軍俘去。其父日初因在外求援得免。南田被俘後，下獄甚苦，因能畫得釋，被浙閩總督陳錦妻收為養子。順治九年（公元1652年），陳錦率兵攻打鄭成功抗清義軍，至漳州被家丁刺死。南田隨陳錦妻赴喪，扶櫬歸來時途經杭州靈隱寺，與父親重逢。憚日初托靈隱寺僧善言誘出南田，偕歸常州。經過種種磨難，南田絕意科舉，不願做清廷的官吏，杜門“督課經儒之書”^⑥，並潛心研究詩文書畫。後遂以賣畫度日，布衣終老。

南田從二十歲起正式學畫。其父雖也能“以枯墨作山水，殊簡古”^⑦，但終非畫家。南田的老師是他的堂伯父憚向。憚向一名本初，字道生，號香山，崇禎末舉“賢良方正”，除內閣中書，明亡之際，棄官回常州。他是當時著名的山水畫家和繪畫理論家。他的山水畫主要學董巨二家法，而又自成一派。晚年乃趨向簡率，用筆不多，意趣在倪瓚、黃公望之間。憚向作畫主張“一筆是”。南田對此曾談到：“伯父教我曰：‘作畫須求一筆是’，姪了不知此語。暇則又曰，‘汝丘壑佈置次第頗近，惟此一筆未是’。臨摹古人畫冊，既卒業，取己所撫本並觀，面目不相遠，而都無神明，乃於伯父所謂一筆者，欣然有入處。”^⑧南田以他的穎悟過人和勤奮學習，很快就掌握了其伯父山水畫的基本技法。可惜，相處不長，憚向在順治十二年（公元1655年）四月逝世。南田開始了藝術上艱苦的獨自探索。

憚日初自明亡後，隱居講學，南田又不事科舉，因此家道逐年衰落，度日維艱。這給南田學畫造成困難。他在給友人楊昌言（字大聲）的信中說：“足不至郭門，又閱兩月。偃伏田舍，墻戶塞竇，煨芋炊蠶，擁襖被臥楫柵爐上，此田家事也，僕則無此也。風簷雀喧，鷄集於案，土灰糞草之積，或不見地，米鹽雜遫，罌缶交橫，側足不得下，無風塵凝，骸垢生衣，僕所不堪也。今則朝斯夕斯，動息於斯者也。埋沉既久，與之漸忘彈琴咏歌，風流頓盡，足下方默守太玄，其何以破此蕭騷，解我逐臭。”^⑨又在給楊起文的信裏說：“僕處田間，屑屑鄙事，日以十數，卒卒無洗沐之暇，可復留意文史，案上風埃不掃，圖書悉度高閣，性之所近，境則奪之，心之所嗜，時或撓之，不得於志，怨懟生焉。神沮而氣槁矣。然奪之不去所近，撓之不忘所嗜，感激憔悴，鬱悵無所俚賴之時，履之怡然而不困者，吾亦未見其人也。”^⑩這是南田困居常州鄉間的如實寫照。處在這樣的環境中，他心情不免鬱悵，甚至一度

產生“焚棄筆硯，決策爲農以沒世”^⑪的想法。

但是，酷愛藝術的南田終究沒有改變學畫的志向，在困難的環境中，他“自信一筆二筆，去古人未必相遠，無目而耳視者，往往肆其譏評，每笑吾頭上少進賢冠耳。”^⑫他不顧當時一些淺薄的“無目而耳視者”的嘲諷，充滿自信地走着藝術探索的道路。正如他對好友莫雲卿（字如京）所表露的：“我輩當此蹇落，惟持七尺精彊，逆境之來，一氣勇往，便欲勝之，差堪無懼耳。倘爲疾苦所撓，神志沮喪，豈能復有所爲。”^⑬ 憚南田就是以這種“無懼”的精神戰勝逆境的困擾的。

南田老家上店鎮離常州城約二十公里，當時交通不便，往來困難。南田賣畫度日，經常到常州城，去的地方主要有半園、東臯園和近園。

半園主人唐雲客，字禹昭，一作字昭，又字孔明，崇禎九年（公元1636年）舉人。康熙元年（公元1662年）秋夜，南田與王翬（號石谷）同飲於半園四並堂，次日至白門（南京），歸舟得句，作七絕六首。這是南田與王石谷定交的一次會晤。

東臯園也是常州名園之一。園在縣城東北隅。主人楊大鯤，字陶雲。南田常至東臯園對花寫生，結識了園主人的哥哥楊大鶴。後由楊大鶴的介紹，結識了詩人邵長蘅。

近園爲楊兆魯所有。楊兆魯字青巖，一字泗生，武進人。家有遂初堂，收藏名蹟甚富。他爲順治九年（公元1652年）進士，官江西建南道參議。病歸，在長生巷買廢地六七畝，經營相度。歷時五年，始“近乎園矣”，遂名近園。楊兆魯自撰《近園記》，南田書文。康熙十一年（公元1672年）秋天，笪重光、王石谷均下榻於此，南田與他們朝夕討論書畫，連床夜話四十餘日，藝壇傳爲盛事。

“讀萬卷書，行萬里路”，對一個藝術家的成長大爲有益，但從當時南田的境況來看，“行萬里路”實有力不從心之處。他在壯年時曾有過遊歷滇南的宏願^⑭，因爲種種原因，未能如願。據所知材料，南田行蹟所至，大體在江、浙、閩一帶，主要是今常州、無錫、蘇州、常熟、太倉、鎮江、揚州、南京、宜興、杭州、紹興等地。

在遊歷中，南田尋到了不少知音。憚（南田）王（石谷）之交，爲畫史佳話。

在太倉，他與沈弘受、許旭等詩人交好。在蘇州，與紅鷺館主人繆彤建交，並爲之作《百花圖》卷。在杭州，與徐徽之、王丹麓、莫雲卿、毛樾黃、李東琪、褚虎男、張覺庵、洪昉思等都相友善。洪昉思北遊京師（北京），沈謙、毛玉斯爲之送行，南田也作《送昉思北遊》七律一首^⑮。在鎮江，南田的文友有笪重光。在揚州，他又結識了查士標、程邃等畫家。在宜興，他得到西溪草堂主人周啓嵩的禮遇。畫家王時敏在當時享有盛名，他對南田的畫很是稱贊。南田曾以詩文向其致意。康熙十九年（公元1680年），南田與石谷同至太倉訪王時敏，時敏已病危，不日便逝。南田作《哭王奉常煙客先生》七絕二十四首。南田的朋友多是文化名流，有的是詩人、畫家，有

的是狀元、進士，在當時都有一定的社會地位。他們對南田的藝術創作及賣畫生計都給予熱情幫助。南田也以自己有衆多知音而感自慰。

浪遊江湖、賣畫爲生，是南田幾十年藝術生活的特色。他在太倉賣畫的時間最長，主要是因爲在此得到王時敏幾個兒子的資助。“春夏在道署，潤筆似稍豐。”^⑩這是他賣畫生活中難得的機遇。但是“遊囊所入，不足供所出，大約詩文唱和花月宴賞工夫，已消去十之五六，作畫應酬，十得三四耳。然亦不能謝絕宴會事，故所得甚不快意，亦造物者有意妬之。”^⑪另一封信，是在蘇州寫給他的外甥楊叔美的。他說：“婁東竟不得去，可笑！可歎！卒歲之策茫然，仰屋咤歎，無可奈何！前送一冊，果有售主，一金之外，再略擴充尤妙。若不能，亦聽之。又一冊欲送薛氏，今亦另覓小幅，存此冊，別售度歲。無他法，望賢甥售此二物，沽酒一壺，菜羹一盂以祀先，即吾甥之惠矣。”^⑫可見，儘管他勤奮作畫，但收入還是有限，時常入不敷出。

南田夫人薛氏，比南田小四歲，生二女，南田四十九歲尙無子嗣，後在婁東由呂穗九撮合，納一妾，稱葛家姬^⑬，次年生一子，在“王顥庵太史拙脩堂宴集分韻，時移家還里，將有遠遊，留別婁中諸君子”的第二首七律中，他吟道：“艱難抱子還鄉國，落拓浮家仗友生。”^⑭可證此子曾抱回常州。南田後又有一子，但七歲時不慎墜溝淹死^⑮。第三子名文虎^⑯，即《惲氏家乘》所載的念祖，南田逝世時，其年僅五六歲，所以南田友人管榆（字青村）輓詩有“孤兒甫六齡，齟齬傷幼小。長當繼君志，犀角自矯矯。”^⑰就是咏文虎的。

南田五十歲後健康情況已欠佳，但迫於生計，還得振作精神，四處奔波。康熙二十八年（公元1689年），他五十七歲，冒着風雪嚴寒趕到杭州去“完人舊欠夙帳”^⑱。第二年，即康熙二十九年（公元1690年）正月，他在杭州寫的家信中說：“全要在此着力應酬，各處筆墨方可就緒……自身日日病出，早晚在此服藥，諸事應酬甚難，即簪絹製顏色俱無人。”又說：“自身老病，精神比去年大壞，疲倦異常。……我在二月盡三月初決歸家。”^⑲三月十七日，南田回到常州白雲渡的甌香館。不料經過途中勞碌顛簸，病情加劇，隔了一夜，就與世長辭了^⑳，終年五十八歲。這位卓越藝術家創立的“常州派”花鳥畫的流風餘韻，至今仍綿綿不絕，他的大量詩作和書法作品，已刻成《甌香館集》和其它石刻，作爲文化遺產留給了後世。

二

本集選載了一百餘幅惲南田的繪畫、書法作品，基本上反映出南田一生各個時期的藝術面貌。繪畫作品，從山水到花卉，或長綃巨幀，或盈尺小幅，都顯得淡雅雋秀，令人神思飛動；書法作品，雖然數量不多，但不論是精心臨寫的，還是信筆

揮就的，無不透露出一種高逸之氣，使人悅目爽心。南田的藝術格調清新雋逸、迴潔高雅，在藝苑中獨立特行，迸放出異彩，為世人所矚目。略晚於他的繪畫史論家張庚評道：“近日無論江南江北，莫不家南田而戶正叔，遂有‘常州派’之目。”^②說明他的藝術聲譽之顯隆和影響之深廣。惲南田在藝術上勇於探索，獨闢蹊徑。為此，他付出大量艱辛的勞動，終於結出了碩果。

惲南田的繪畫活動可分為三個時期。四十歲以前為早期，四十歲至五十歲為中期，五十歲以後為晚期。他從二十歲左右開始學畫山水，得到堂伯父惲向的指教，繼而上探董源、巨然，涉獵“元四家”，其中尤對黃公望、王蒙用力最深。對明代諸家，他亦多涉及，唐寅的山水畫技法，對南田後期的作品影響也很大。由於他勤奮好學，“每驅毫運思，輒研求斯旨”^③，因此到三十多歲的時候，他的山水畫已有相當的水平，成為江南一帶頗有影響的丹青高手。如三十七歲時所作《秋樹高巖圖》軸（見圖48）畫法兼採宋元人筆意，着墨不多，具冷淡幽雋的意韻；三十九歲時所畫的《疏樹溪堂圖》軸（見圖50），章法用筆，是學倪雲林一路，但細細揣摩，則又不囿於雲林，坡石下的數叢細草，柔潤疏朗，已顯出南田獨特的用筆及筆墨功力；再看作於四十歲時的《古松圖》扇頁（見圖51），巧妙地運用了扇面構圖特點，截取一高一低、一前一後兩棵松樹的樹頭，畫面上枝杈的參差交錯，針葉的前後搭配，加上墨色的渲染烘托，逼真地表現了古松蒼鬱勁挺的風姿。南田這時期的山水畫，筆法勁細，墨韻淡逸，雖學古人，但已有自己的面貌。這可以他三十三歲畫的《山趣圖》扇頁（見圖46）為例。此圖着筆不多，綜合了宋元數家之長，畫得瀟灑自如，很有個性。圖中的題句，更道出了這幅畫的妙處所在：“亂如復亂，斷如復斷，點畫離披，落花游絲，能領斯趣，目與神遇。”落款中還寫道：“壽平自贊”。南田作畫，倘用傳統筆法，大都在題跋中寫明是學某人某法，但在這幅畫上，南田未這樣做，他大概因為這幅畫是兼採眾家，無可一一指出，而個性所在，又不便直言吧。

南田學畫沒骨花卉，大約要比學山水略晚幾年。據畫史記載，他二十五歲時曾撫徐崇嗣沒骨《牡丹圖》扇^④，這是迄今所知南田最早的沒骨花卉作品。沒骨花卉，始於北宋徐崇嗣，但數百年來，不但實物資料甚少，文字記載也不多，這就給學習者帶來了很大的困難。因此，南田初期的沒骨花卉，還處於摸索階段。

四十歲左右，惲南田的畫藝趨於成熟。首先在山水畫方面，已開始形成自己的風格。他四十五歲所作的十幅山水冊頁（見圖72—81）取法宋元諸大家，同時又不為某一家所束縛。學北苑（董源），得其渾厚之勢；學米顛（米芾），得其蒼茫之氣；學大年（趙令穰），得其清麗之態；學梁楷，得其狂放之姿；學癡翁（黃公望），得其秀潤之筆；學雲林（倪瓚），得其飄逸之韻。他博採廣收，擷精掇英，在此冊中表現出墨淡而景愈遠，筆簡而意愈深的特色。這些作品反映了向傳統繪畫學習的惲南田，至

此已奠定了堅實的技法基礎。所以，我們就不難理解此後南田能夠出宋入元、而又脫去畦逕，自創一格了。

中年時期的惲南田在山水畫上已很有造詣，但是，他却把繪畫的重點轉向花卉寫生。王石谷對此提出異議，並托孫承公轉言，請南田繼續畫山水。南田記錄這件事說：“石谷不喜予寫生，嘗對孫承公云：‘正叔研精寫生，日求其趣，其於山水之機疏矣。’余初不以爲然。已而思寫生與畫山水用筆則一，蹊徑不同，久於花葉，手腕必弱，一花一葉，豈能千巖萬壑之趣乎？石谷經歲未嘗於寫生著意，然間一爲之，必有過人處，蓋其得力於山水者深，筆精墨靈，而其餘不可勝用也。石谷進我，殆幾於水僊之移人情哉。”^⑩ 他沒有接受好友的勸告，而是繼續在花卉畫領域開闢新的天地。

關於南田中年以後由山水改畫花卉的問題，是畫史上的一樁公案，以往論及此事，都以南田的朋友顧祖禹和唐宇肩及張庚、南田姪孫惲鶴生的說法爲根據。其中後二者的記載較詳細。惲鶴生在《南田先生家傳》中說：南田“既與虞山王石谷交，石谷筆意極相似，翁顧而嘻曰：‘兩賢不相下，公將以此擅天下名，吾何爲事此？’乃作花卉寫生。”張庚在《國朝畫徵錄》卷二中也有這樣的記載：南田“及見虞山王石谷，自以材質不能出其右，則謂石谷曰：‘是道讓兄獨步矣。格妄，耻作天下第二手。’於是舍山水而學花卉。”

關於這一問題，我在拙作《惲南田研究》（見《上海博物館集刊》第二輯）中作過探討，但不盡深入，因此，有必要作進一步論述。

也許人們會問，既然南田已經在山水畫方面有較深的功力，對傳統的看法又不入時流，那麼，他爲什麼沒有沿着這條路繼續走下去呢？換言之，假如他能夠在以後的數十年中悉心探求一條山水畫創作的新路，其成就也許不亞於石濤、八大山人等。說到底，南田還是在山水畫方面給王石谷“讓”出了一條路，而自己另覓新途。

不錯，南田的確是給王石谷“讓”出了一條路，但這種“讓”，決非惲鶴生、張庚等人所說，是因“自以材質不能出其右”而作的消極退讓，而是以積極進取的方式，並且包含着一個藝術家的氣魄、胸懷的“讓”。我們應該承認，惲南田的山水畫，確與王石谷“筆意極相似”。因爲他們學習傳統繪畫的過程中，所走的道路基本相同，並且交往甚密，故技藝上得以互相融合、滲透。但是，我們也不能不看到，由於兩人的生活境遇、社會地位的不同，造成了他們在藝術追求上的差別。

王石谷的家境甚好，並未受時局變化的影響。他在少年時就得到了當時畫壇著名人物王時敏、王鑑等的親自指點，同時有機會觀看到許多宋元名家的真蹟，從中領會和汲取傳統的優長。僅二十多歲，王石谷就馳譽畫壇，尤其爲文人士大夫所矚目。以後，他就在藝術的坦途上順利行進。而惲南田，雖說出身於世家大族，但清

兵的入關使他的家庭受到很大的破壞，而他本人又絕意科舉，不事清廷，因此一家生計要靠他賣畫維持。南田的藝術道路，主要憑藉自己的天資、勤奮和毅力。儘管他的繪畫才能在青年時就已嶄露頭角，但終因處於平民地位，畫名不甚大，筆潤收入很有限，常常陷入“家無遺貲”的困境，有時甚至窘迫到不得不等着畫資買米。這樣的生活經歷和藝術道路，使南田鍛煉出一種自尊、自強的性格。這也是他創新精神的力量源泉。

憚南田在藝術道路上作出新的選擇，是經過慎重考慮的。從他當時的情況分析，我以為他至少考慮到這幾個條件：第一，沒骨花卉畫法鮮有人傳、少為人知。這樣，就可以避開時尚流俗的影響，獨闢新路。第二，這種畫法比較適合自己的氣質、性格。這樣就可以揚長避短，充分發揮自己的優勢。南田生性淡泊溫雅，豪放揮灑的風格顯然於他不合。第三，這種畫法比較能夠為社會所接受。因為他畢竟要以賣畫維持生活，不能為此而影響全家的溫飽。第四，這種畫法可盡量避開與畫壇摯友王石谷的正面衝突。因為就南田的為人，他是不願意影響王石谷在山水畫方面的地位和成就的。正是基於這種種複雜原因的考慮，憚南田分析、比較了傳統繪畫的歷史及現狀，從他早年臨摹過的沒骨花卉中得到啟發，歷經十年的研習、探求，找到了今後努力的方向。他在一段題跋中寫道：“自張僧繇創為沒骨山水，至北宋徐崇嗣以沒骨法寫生，皆稱繪林奇製，烜赫古今。沒骨山水後世間有能者，寫生一路，遂如‘廣陵散’矣。余欲兼宗其法，擬議神明，猶然面牆，從此仰鑽先匠，覃思十年，庶幾其有得也。”^⑩ 如果我們忽略了南田改畫花卉的種種原因，片面地或人云亦云地看待這一問題，是對南田傑出藝術成就的誤會。

南田對沒骨技法，素有偏愛，但沒骨山水“後世間有能者”，說明已經有人繼承了，唯花卉一路，久已失傳，正可以挖掘、發揚之。他進而研究了傳統花卉畫的兩大流派，認為“鈎花範葉細開”的黃筌一路“神矣”，而“不用筆墨，全以五彩染成”的徐崇嗣沒骨法“獨稱入聖”，當時就使黃筌父子“皆為俯首”。後來寫生家“悉祖黃筌法”，而“徐崇嗣沒骨一宗無聞”的原因，是由於沒骨“不用勾勒，則染色無所依傍，學者殆難為工，故研精其法者鮮也”。尤其到了當世，“先匠名蹟零落罕觀，含冊吮粉之徒，卒沿於波流，攻其謬習，即黃筌遺法，亦泊於工人，晦蝕已久。”儘管南田的這種看法有所不足，但指出了當時畫壇的流弊。因此，他領悟到：“寫生之有沒骨，猶音樂之有鍾呂，衣裳之有黼黻，可以鑄性靈，參化機，真繪事之源泉也。”從而“斟酌今古”，“定宗於沒骨”^⑪。

憚南田的沒骨花卉，是在傳統基礎上的再創造。他根據史料中的零星記載，結合自己的創作實踐，摸索出一套沒骨花卉技法。清人方薰在《山靜居畫論》中說：“憚氏點花，粉筆帶脂，點後復加以染筆足之。點染同用，前人未傳此法，是其獨造。如

菊花、鳳僊、山茶諸花，脂丹皆以瓣頭染入，亦與世人畫法異。”根據上述評論，再聯係南田自己所說的“兼宗其法，擬議神明”、“仰鑽先匠”等話，他在發展沒骨技法上的貢獻，便卓然可見。本冊收入他三十九歲時畫的《安石榴圖》扇頁（見圖3），畫面僅作一折枝石榴，用色明快、筆法簡練。那種以“粉筆帶脂，點後復加以染筆足之”的技法運用，已相當嫺熟，描繪出石榴流珠欲滴，晶彩陸離之狀。他作於四十一歲的《雙鳳圖》扇頁（見圖18），設色工麗，筆痕全無，極盡摹狀之能事，生動地刻劃了鳳僊花葉嬌嫩的特徵。而作於四十八歲的《三薇圖》扇頁（見圖82），則全然不同，略敷薄彩，輕描淡寫，似在不經意中畫出，却又頗得造化之趣，比前者更具有藝術的魅力。這一風格的出現，預示着沒骨花卉將要有一個新的發展。

沒骨花卉既經流傳，就如王時敏所說，別開生面，令人耳目一新。社會上不少人相繼加入其列，南田爲之欣然，但不無憂慮，他說：“自予創興，覃思研索，欲爲古人重開生面，遂有成規。好事家爭相倣效，靡靡一風，後來之秀，豈謂無人？然從予討論，鮮得其要妙者。”^③他覺得沒骨花卉興盛的形勢，雖能改變當時畫壇上的“穠麗俗習”，但是，傳習者並不瞭解沒骨花卉的“要妙”，“傳模既久”，恐怕又會形成一種新的俗習。有鑒於此，南田對沒骨花卉的創作提出了更高的要求。他說：“予故亟稱宋人淡雅一種，欲使脂粉華靡之態，復還本色。”^④這裏所說的“脂粉華靡之態”，實際上即指他早期沒骨花卉中的不足，並由此而給傳習者帶來的不良影響。而“本色”一詞，實爲“造化之意”，這是他在沒骨花卉創作中所追求的根本目的。

南田晚年，沒骨技法愈臻於完美，畫風從“工麗”向“淡雅”轉變，保留了以往用筆流暢無痕的特點，在敷彩設色上，強調光、態、韻的和諧，體現陰陽向背的變化，使花卉的“神韻”更加突出。我們從他五十四歲時所作的八開花卉冊頁（見圖28—35）中，可以充分領略到這種藝術之美。這幾開冊頁，都是折枝寫生，所以構圖並不很複雜，每種花只作一二枝，却都描寫得出神入化。如牡丹着重花朵，把正在舒放和尚未舒放的花瓣，連結爲整體展現出來。花色作粉裏帶紫，更顯出它的高貴。又如秋海棠，以不同大小的葉子來表現生長時間的長短，生長時間愈長，葉子愈大；生長時間愈短，葉子愈小。櫻桃葉的正反轉折、葉上透明的光感等都是南田的絕藝。蠶豆花色調雅淡，充滿着田家風味；千葉桃花開正茂，說明了春意濃鬱；叢菊花色彩素淡，表現出高潔品質；牽牛花明艷雅潔，露光照人；臘梅、山茶的一花一葉，都顯示出不畏嚴寒之精神。

南田晚年，主要以畫花卉爲主，但山水畫的創作並未中斷，不僅有一定的數量，而且有相當的質量。他五十六歲作的四開《山水冊》（見圖114—117），五十七歲作的《探梅圖卷》（見圖119）等，向我們展示了他晚年的山水畫面貌。

在清代畫家中，能夠集詩、書、畫佳藝於一身的人並不多，憚南田是此中的佼

佼佼者。南田對每幅畫中題款都很認真。他給唐宇肩的信中這樣說：“一竹齋圖已成，正欲款題，忽有婁東故人至，不得不與之周旋。圖後數行，正須澄心靜氣爲之。”³⁵ 南田題畫亦不隨便應酬，他說：“弟意題畫只可借山水發揮，若一涉人情，便入應酬格調，非上乘矣。止堪於發揮山水中巧帶一二句，點出意中人，斯爲極致。弟詩雖不離此意，亦正未能有合也。”³⁶ 所以，南田的每一幅作品，都是畫美、題文好、書法亦佳。

南田本來就是一位傑出的詩人。被譽爲“毘陵六逸”之首。“六逸”除南田外，爲楊宗發（字起文）、胡香吳（字芋莊）、陳鍊（字柔道）、唐惲宸（字靖元）、董大倫（字叔魚）。顧炎武對南田的詩給予了很高評價³⁷。南田的好友顧祖禹（字景範）讀了南田的詩說：“此真叔子獨至之詩，而非隨聲附響，自棄性情，強爲嘖笑者矣。”³⁸的確，南田的詩，不是一般交際場中浮泛庸俗的應酬之詞，而是“選意必幽，擇辭必鮮，俗塵凡語，自然不侵其筆”³⁹的嚴正之作。而涉於自身身世的，又表現得“悲涼哀颯，托寄遙緲，意致深長，有未易爲外人道者。”⁴⁰南田曾對唐宇肩說，他的詩“絕句不過寫景寫意，五言古所最得力者，感慨係之矣”⁴¹。南田的詩，廣泛吸收前代優秀作品的精華。從《楚辭》到唐代諸大家的作品，他都涉獵研究。他的朋友鄒祇謨（字訐士）說：“南田五言古體，上裔《離騷》，中參蘇、李，下括‘建安七子’。……七言古體，追逐青蓮，又復酷肖奉禮。五言專師浣花，絕句脫然畦封，真與龍標。諸賢白戰於變風境上而莫之雌雄者”⁴²蘇指蘇軾，李爲李陵，青蓮李白，奉禮李賀，浣花杜甫，龍標則爲王昌齡。僅此一言，足見南田對前人詩歌所用之力了。然而，南田詩歌的成就，同繪畫一樣，更在於他獨特風格的開創。他把作詩融於繪畫，追求同樣高逸、雋秀的意境。他說：“詩意須極飄渺，有一唱三歎之音，方能感人。然則不能感人之音，非詩也。書法、畫理皆然。筆先之意，即唱歎之音，感人之深者，舍此亦並無書畫可言”⁴³。

南田作詩甚多，尤其是題畫詩。但他不以詩自命，往往隨手散佚，故有“姓名驚客問，詩句畏人知”之句。他的好友徐永宣曾編南田遺詩，將要付印而輟，後來王嗣衍、孫謙編《南田詩鈔》五卷，即“六逸”詩之一。清道光年間蔣光煦又嘗增輯南田詩，題爲《甌香館集》，凡十二卷（畫跋二卷，補遺詩、跋一卷）。這些詩集，有刻成單行本的，也有刻入叢書的，流傳甚廣。

南田書法，也有其獨特個性。他善長行書小楷，書體學褚遂良、虞世南和米芾；在隸書及章草上也曾下過工夫，但不常作。南田主張書法風格應是博取二王及唐代諸大家而自成特色。他說：“學書須臨摹晉人，結構便高，風韻便古，若專師唐人，即刻意虞、褚，猶不能望見晉人門戶，何況蘇、米？昔人云：‘作字須熟觀魏晉人書，會之於心，自得古人筆法’。”⁴⁴所以他的書體秀勁古逸、和婉密麗，在當時書壇上是獨樹一幟的。

南田對初學書法者，竭誠誘導。在與友人莫雲鄉信中說：“佳兒道源好學書，其資可以語上，幸勿爲塾師束縛，急取《玄祕》、《九成》諸帖，別摹寫一冊，與之對臨，先壯其骨，異時臨池，基於今。”^④ 他對世俗一些曲解書法的說法，也及時作出糾正：“中鋒懸腕，作書要訣，流俗強作解人，動稱懸肘。昔人言腕，未聞肘也。不可不辯。”^④ 陳撰記南田臨池情況云：“南田先生作書，每以精穎數十管陳几上，稍不中書，輒易之，故其書瘦勁適逸，別饒風致。”^④ 南田的書法爲世人所欣賞，刻入叢帖或刻成專帖的，總起來不下十餘種，這是清代許多書家所不能比擬的。

三

惲南田在繪畫藝術上能取得突出的成就，與他的藝術思想是分不開的。在繪畫創作的一些重要問題上，他都不爲時俗所左右，有自己明確的見解。

中國繪畫藝術發展到明末清初，正面臨着一個歷史的考驗。那種講究傳統技法，以宋、元諸大家作品爲藍本的泥古之弊，受到崛起於明代的寫意遣興之畫風的有力沖擊。院體派中的一些有識之士，能比較正確地對待傳統技法，並試圖通過對傳統的學習，把繪畫藝術提高一步。但由於他們的主要方法是摹擬古人，缺乏獨創精神，因此，最終還是落入古人的窠臼之中。同時，一批富有革新精神的畫家，在傳統繪畫的基礎上，進行着承前啓後、繼往開來的探索，在理論和創作實踐中，不同程度地作出了貢獻。惲南田生逢其時，踴躍其中，其成績是值得我們重視的。

對待學習傳統和師法造化的關係，南田有着較爲深刻的見解。

對當時的泥古之人，南田批評道：“搖筆輒引大痴，大諦皆畫虎刻鵠之類”^④。而對於不問傳統的風氣，南田也予以抨擊：“今之操觚者，昧昧然索之丹粉，牽於穎墨，剽竊唾勝，假借畦徑，以塗人耳目，激唱時風。其於古人筆精，相去已不啻千里萬里，而況欲出入化機，挾天地之祕奧而畫象之哉！”^④ 那麼，怎樣才能既尊重傳統，又突破創新呢？南田指出：“作畫能師古人，便是稱離塵絕俗，不爲時風所汨骨矣。然必進而師造化，——遂當與古人同室而寤遊，不必上有千載也。”^⑤ 古人爲什麼值得學？是因爲他們能以“造化”爲師。所以，師古人不可光着眼於筆墨形式的摹擬，而是探尋古人理解“造化”的方法。進一步，還須以造化爲師，便能在前人的基礎上進行創新。

南田作畫，常常是通過對自然景物的感受來激發自己的創作熱情。他與王石谷合補黃公望《富春山居圖》的殘缺部分，不是借舊摹本模擬充塞，而是與石谷渡錢塘，抵富春江上嚴灘，尋找《富春山居圖》的神韻所在。他作沒骨花卉，更是“於舍旁得隙地編籬種花，吟嘯其中”，待到“興至抽毫”，便覺得“目前造物皆吾粉本”^⑤。當然惲南

田的繪畫作品，有相當一部分都寫明是做古人筆意，但仔細體會，其中不乏他自己的特點。因為他深知，“古人妙蹟，自非冥搜，難以證入。”^{⑤2}

同時，師造化也不是簡單地再現自然景觀。南田進而在“形似”與“神似”的問題上，提出了獨到的見解。文人寫意主張以不似求似，院體畫家則認為非似不足以為畫。南田提出，在形似的基礎上追求神似，形神兼備，才是繪畫藝術的最高標準。

在沒骨花卉的創作中，他總結出這樣一條經驗：“寫生家以神韻為上，形似次之。然失其形似，則不必問其神韻矣。”^{⑤3} 對物寫生，不可不似，但僅僅形似，不能傳達神韻，也不算上乘。反之，脫離了形似，神韻就失却了存在的依據，無從傳達。南田認為，自然景觀之所以美，是因為它具有形和神兩個方面的內容。作為一個藝術家，首先要深入觀察，掌握形象，並且通過自己的理解，把握神韻，作畫時則必須以客觀存在為依據，同時注入自己的主觀感受。他有一段很好的論述：“此花卉之極麗者，其花有光，有態，有韻，綽約便娟，因風拂舞，乍低乍揚，若語若笑。予見作者能工矣，則不能似；似矣，則能佳，蓋色光態韻，在形似之外，故得之者鮮矣。”^{⑤4} 虞美人花的色、光和乍低乍揚的形態是其外部特徵，而那綽約便娟、若語若笑的意態才是它的神韻，只有表達出這種神韻，形態才能真切。否則，畫得再“工”也流於呆板，極似亦失之無神。

然而，怎樣體現物象的“形”和“神”呢？南田提出了“攝情”及“心手相通”的創作方法。

他說：“《易林》云：幽思約帶；古詩云：衣帶日以緩。《易林》云：解我胸春；古詩云：憂心如搗。用句用字相當而成妙，用筆變化亦宜師長，不可不思也。筆墨本無情，不可使運筆墨者無情；作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情。”^{⑤5} 他認為，要使無情的筆墨變得有情，首先要使運筆墨者有情，將有情的筆墨揮灑成畫，而後使鑒畫者生情。他用文學語言變化的例子，來說明作畫者“攝情”的關鍵作用。所謂“攝情”，就是藝術創作中主觀情感的積蓄、醞釀。南田論畫，常常提到“筆先之意”、“象外之意”、“天趣”等。這裏的“意”和“趣”，都來之於“情”。他曾觀察四季山水的特徵，說：“四山之意，山不能言，而人能言之。秋令人悲，又能令人思，寫秋者必得可悲可思之意，而後能為之。”^{⑤6} 這說明，如果作畫者不能“攝情”，那麼，筆墨也是“無情”的。

筆墨是“技”，用心是“道”，要以“技”來體現“道”，就必須使“道”進入“技”。南田又說：“筆墨一道，心手相通，方得畫中之味。余做曹子誥古木，柯敬仲新篁，當其興致展穎，心忘於手，手忘於心，心腕相忘，神氣冥會，是通僊境。蓋知繪苑中別有世界也。”^{⑤7} 這裏，南田指出，作畫首先是“攝情”，然後使筆墨“傳情”，即“心手相通”，以高度嫺熟的技藝，達到“心腕相忘”的自由境地。這些也就是我們今天所說的藝術創作中主觀和客觀的統一、形式和內容的統一諸原理。