

小
輝
書



揮壽平精品集

人民美術出版社

(京)新登字004号

恽寿平精品集

出版者 人民美术出版社

北京北总布胡同三十二号

文字编著 杨臣彬

图版目录提供 杨臣彬

责任编辑 王靖宪 章东磐 葛晓林

装帧设计 姜冶 葛晓林

英文翻译 葛晓林

摄影 肖顺权 欧志培

责任印制 丁宝秀

印刷者 北京百花彩印有限公司

发行者 新华书店北京发行所

一九九三年十月第一版第一次印刷



ISBN 7-102-01201-2/J.1028

开本:787×1092毫米 1/8 印张:20

270.00

恽寿平的绘画艺术

杨臣彬

恽寿平(1633—1690)原名称，字惟大，一字寿平，后以字行，更字正叔，号南田，别号东园草衣、南国余民、筠谷樵隐、青蓑钓隐、葫芦钓客、雪衣居士、箨冠子、巢枫客、横山樵、亦庐、瓠香散人、云溪外史、白云外史等，江苏常州武进人。他是中国绘画史上杰出的画家，清初「六大家」之一，与王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历合称「四王吴恽」。恽寿平擅长画山水，尤以写生花卉蜚声画坛，创「没骨花」一派，是「常州画派」创始人。他又是一位诗人和书法家，诗、书、画异曲同工，有「南田三绝」之誉。其艺术成就在绘画史上占有重要的地位。

恽寿平绘画艺术的成就，突出地体现在他的写生花卉画方面。自清·张庚以来，论者在谈到恽寿平的写生花卉的艺术成就时，都说他「一洗时习，独开生面」，「有起衰之功」。他的花卉风格，清新细腻、淡雅秀逸，以广泛的题材，真实生动的艺术形象，秀润的笔墨和设色，创造了「清如水碧，洁如霜露」的「没骨花」法。

中国的花鸟画，晚唐已很发达，到了五代有了更大的发展，并出现了两种不同的风格，以

西蜀黄荃为代表的工整富丽的工笔重彩一派，和以南唐徐熙为代表的不求工丽的落墨花派，即所谓「黄筌富丽」、「徐熙野逸」。黄筌一派经过宋代画院的大力提倡，一时成为花鸟画的主流。徐熙落墨花派受到了冷落，继起者唯赵昌最为著名，徐氏一派后经徐氏之孙徐崇嗣的改制，创「没骨花」法，但元明以来多无人传习，淹没既久，后学者无从祖述。南宋时出现的水墨花鸟画的新风尚，经过元代钱选、王渊等人的继承和发展，到了明代，逐渐形成了水墨大写意一派，工丽一派画风几成绝响。

大写意花鸟画继明代前期画家林良之后，明中叶有沈周、陈淳和陆治，继之而起的还有徐渭，到了明代晚期，周之冕的勾花点叶画法虽兼工带写，但仍属写意一路。周之冕之后，仿效者甚多，勾花点叶末流风靡花鸟画坛，转而使人生厌。清代初年，八大山人、石涛继承青藤、白阳的大写意传统，各自成为一种淋漓洒脱的新风貌。但没骨写生花卉作为中国花卉画的传统之一，却无人继席，为了恢复和发扬这一久已失传画法，恽寿平便大胆尝试，「斟酌古今，以北宋徐崇嗣为归，一洗时习，独开生面」^(注二)为花卉写生开辟了另一条新途径。

恽寿平曾云：「余与唐匹士（芑）研思写生，每论黄筌过于工丽，赵昌未脱刻划，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」^(注三)。他又曾在自己的《花卉册》^(注三)题跋中写道：「自张僧繇创为没骨山水，至北宋徐崇嗣，以没骨法写生，皆称绘苑奇制，炳赫古今。没骨山水，后世间有能者，写生一路，遂如「广陵散」矣。余欲兼宗其法，拟议神明，尤然面墙，从此仰钻先匠，覃思十年，庶几其有得也」。没骨花卉的出现，确实使画坛为之一振，受到了世人的重视，获得了很高的评价，如南田友人邵长衡评论恽氏没骨花卉云：「不用墨笔勾勒，而渲染生动，浓淡深浅间妙自然」^(注四)。方薰亦云：恽氏点花，粉笔

带脂，点后复加以染色足之。前人未传此法，是其独造”^{〔注五〕}。恽寿平的没骨写生花卉画作品，其特点是「粉笔带脂，点后复加以染色足之」，点染同用的「没骨花」法是与黄筌的工笔重彩画法的过于工丽、徐熙、赵昌的落墨花法的「未脱刻划」而迥然不同的新画法。我们拟从现存恽寿平写生花卉画作品来考查其绘画特点和早、中、晚年各不相同的艺术风格。

恽寿平从什么时候开始画「没骨花」，未见有明确记载，但据《书画鉴影》卷十七载，丁酉年（顺治十四年，1657）六月上瀚，抚徐崇嗣「没骨花」法画《牡丹图》扇，时寿平二十五岁，这是有关恽寿平画没骨花最早的记载。其存世的有明确纪年的没骨花作品，迄今所知有辛亥（康熙十年，1671）二月，为祝王掇四十岁初度，唐荃画《红莲图》轴，寿平补苻藻（图七〇），九月画《蔬果图》扇，均以色点染，无墨笔勾皴。前者画法细腻，色泽淡雅，生动之致；后者用笔稍粗阔，但粗阔而不狂野，设色也极为幽淡，与美国普林斯顿大学博物馆藏恽寿平《山水花卉》册中的《水墨蔬菜页》用笔颇为一致，此类应属于没骨加写意画法的合参，可能受沈周、陈道复写意花卉画法的影响。

恽寿平四十岁以后有一种设色沉着，光彩夺目的没骨花卉作品，如《山水花鸟》册中（图一至四）的《国香春霁》、《二色牡丹》、《出水芙蓉》、《五色菊》诸图，是恽寿平这一时期没骨花典型杰作，其特色是用笔清劲秀逸而不见笔墨痕迹；设色醇厚而不郁结凝滞，合于自然，而又高于自然，达到了他所追求的色、光、态、韵俱佳的艺术境界。

恽寿平五十岁以后的没骨写生花卉画的基本格调趋向淡雅、清逸，其用笔和设色更加炉火纯青。如《写生花卉》册（图一三到二〇）、《双清图》轴（图二一）、《杂画》册、《花卉山水》册等，都是他这一时期没骨花卉画的精品。特别是他的《蓼汀鱼藻图》轴（图九三）更是其晚

年清雅淡逸风格的代表作。画面景物全以色彩点染而成，不假钩勒。石以淡花青为主调，略加淡墨晕染，竹、芦花、蓼叶及藻施以浓淡不同的花青，每叶一笔写出，以深色描出叶筋，芦花、蓼花则分别以淡赭、淡红点成，游鱼施以浓淡相兼的墨色，此幅作品以典型的「没骨花」法，生动地表现了池塘清趣。

恽寿平花卉蔬果绘画的题材极为广泛，从名花异草、珍果菜蔬到篱圃野花，以及松、竹、梅、兰、菊等，据不完全统计，其表现对象达五、六十种之多。他偶亦作禽鸟、走兽，但极少见。他的花卉画结合题跋，往往寄托着自己的生活理想和思想感情，如他在《梅花图》中题道：「古梅如高士，坚贞骨不媚，一岁一小劫，春风醒其睡」。寓意自己人品的高尚和对未来的向往；又如画梅自况云：「可怜冰雪相催霰，未到春风已白头」，抒发自己潦倒的情怀；再如画菊题云：「独向篱边把秋色，谁知我意在南山」，表现了自己孤高的品格；又画蔬菜题云：「不可使士大夫一日不知此味，不可使天下人一日有此色」，则表达了他对士大夫的鞭策和对人民群众的关心与同情。又因他写生「以极似求不似」，摆脱了一般文人画家不大注重形似的一些弊端，使他的花卉画真实、生动、让人有身临其境之感。

恽寿平一生创作了大量山水画，从他二十余岁直至他去世前，许多精品佳作传世。不同时期有不同的风格面貌。迄今所见他早年山水画作品有《仿古山水》册（图三一至四〇）、《山居图》卷等。《仿古山水》册虽无创作年代，但用笔较稚弱，此册全用枯笔勾点皴擦，略加水墨或淡色晕染。韵致枯秀而远，虽仿各家但格调统一，从中可以看出他早年时对古代山水画大师们的传统技法有着相当深刻的理解。恽寿平三十岁至四十五岁的中年时期，也是他山水画创作的最盛期，传世的许多高质量的山水画出自这一时期。如《灵岩山图》卷（图八二）、《富

春山图》轴（图四六）、《层峦幽溪图》轴（图一一）、《剑门图》扇（图七三）、《高岩乔木图》轴（图七九）、《槐隐图》页（图一三四）等等，这些作品以水墨、浅绛或青绿等不同的笔墨设色和不同的艺术表现手法，表达了作者对美的理想和美的意韵的执着追求。他四十六岁至去世前的晚年，一方面继续从古代各家山水画传统中汲取营养，一方面在创作中潜心构筑作品的意境，并通过山水画进一步抒情明志，阐发自己独特的艺术见解。如《一竹斋图》卷（图五九）、仿王蒙《松风涧泉图》卷^{（注六）}、仿马琬《山水》轴（图八〇）、《探梅图》卷^{（注七）}、《富春大岭图》轴（图四六）、《仿古山水册》等均为晚年代表作。这一时期，他的山水画以水墨为主，或用笔松秀，格调清雅；或笔势浑厚，气韵浑雄；或笔法萧散，境界幽淡荒率。他将传统与造化进一步有机地融合，体现了他在山水画方面所具有的多方面的表现技巧和高深的艺术造诣。

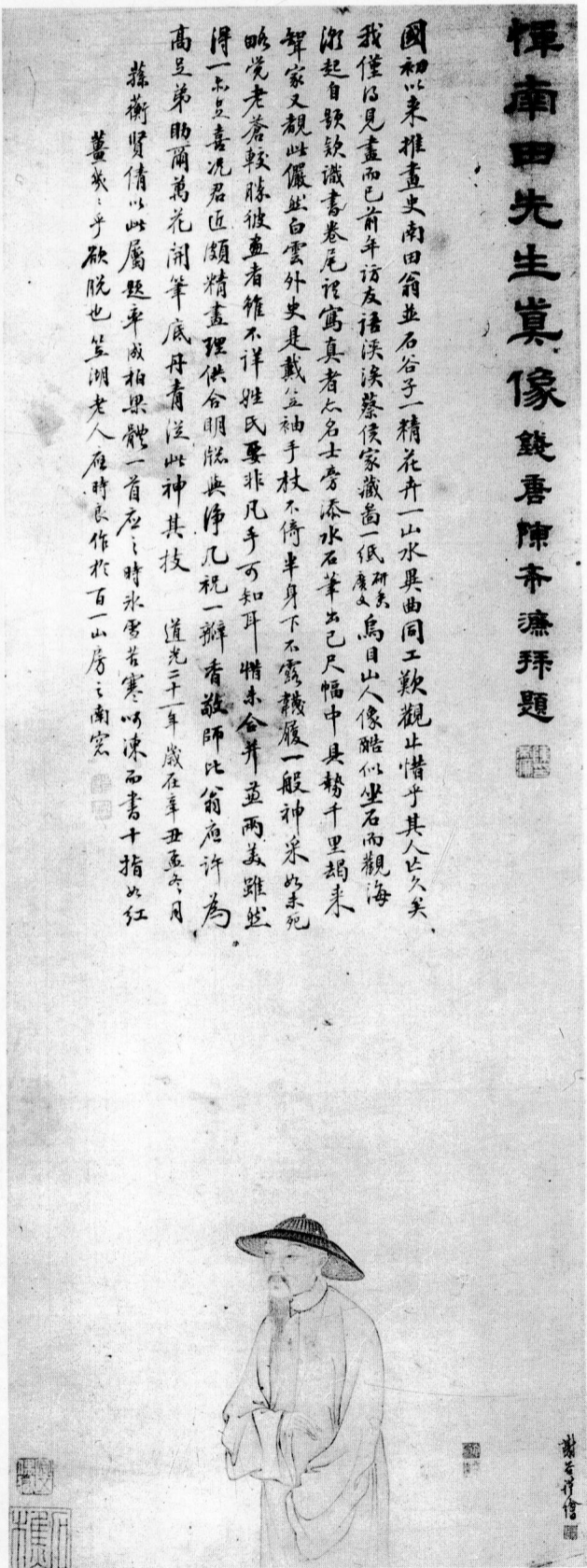
他学习传统的路子十分广泛，晋、唐、五代、宋、元、明诸大家无不是他师法的对象，他学习的重点虽然主要是元代黄、王、吴、倪四大家和高克恭、赵孟頫、陆广、马琬、方从义以及明代的王绶、徐贲、沈周、文征明、唐寅等文人画，即所谓「南宗」的路子，但他并不拒绝所谓「北宗」的长处。他的一些名曰拟古的山水画作品，实际上是假古人之名或籍古人笔意来表现自己对真山水的感受。还有一些名为仿古的山水画作品，实际受到真山水的启迪，激发了创作灵感而创作的。如仿赵孟頫《红霞秋霁图》页即是如此。他的山水画作品多为记游历之所见，如《灵岩山图》卷、《湖山小景图》轴、《禹穴古柏图》轴^{（注八）}、《拙政园图》轴^{（注九）}等。恽寿平的许多山水画都寄寓着自己脱尘离俗的、高洁的思想情操，有的则暗示自己身世际遇。如《一竹斋图》卷、《槐隐图》页等等，均是表现逸人高士的林下之风，同时也是自己的生活理想的表露。

历来对恽寿平的山水画都有颇高的评价。方薰云：「恽南田、吴渔山力量不如石谷大，逸笔高韵特为过之」；钱杜云：「南田用淡青绿，风致萧散，似赵大年，胜石谷多矣」^{（注一〇）}，秦祖咏云：「南田翁天姿超妙，落墨独具灵巧秀逸之趣，为当代第一」，又云：「南田翁秀逸之趣为六大家中第一」^{（注一一）}；近人郑午昌云：「恽寿平一丘一壑，超逸高妙，不染纤尘，其气味之隽雅，实胜石谷」^{（注一二）}；黄宾虹云：「南田山水浸淫宋元诸家，得其精蕴，每于荒率中见秀润之致，逸韵天成，非石谷所能及」^{（注一三）}。上述评论说明，恽寿平在山水画方面的成就确非一般。他把大量的时间和精力用于从事「没骨花」的研究和创作，对写生花卉画的发展作出了重大贡献。

恽寿平不仅在绘画艺术上有突出的成就，他在诗文、书法方面也有很高的造诣，他的诗、书、画艺术被称为「南田三绝」。他的书法吸收了古代名家之长，以王献之为体，以褚遂良为面，以黄庭坚为骨，圆润劲利，精彩照人。他的行楷书《拜祝开美墓七律二首》^{（注一四）}，小楷

恽南田先生真像 錢唐陳希濂拜題

國初以來推畫史南田翁並石谷子一精花卉一山水異曲同工歎觀止惜乎其人之久矣
我僅以見畫而已前年訪友語溪溪蔡侯家藏畫一紙研究鳥目山人像酷似坐石而觀海
你起自欽欽識書卷尾研究寫真者名士旁添水石筆出已尺幅中具勢千里竭未
解家又觀此儼坐白雲外史是戴笠袖手杖不倚半身下不露履履一般神采以此未
曉說老蒼較勝被畫者惟不詳姓氏要非凡手可知耳惜未合并並兩美雖然
得一不足喜况君近頗精畫理供合明眼共淨凡祝一辨香敬師比翁應許為
高且弟助爾萬花開筆底丹青從此神共技 道光二十一年歲在辛丑五月
蘇衛賢情以此屬題平成柏梁體一首應之時冰雪苦寒以凍而書十指以紅
薑黃：乎歛脫也笠湖老人在時長作於百一山房之南窓



书《灵岩山赋》、《致又骝、又骝札》、运笔秀劲流畅，全篇自然天成，毫无板滞。另如恽寿平赠王翬书《行书诗》册（注一五）、行书《挽烟客诗》册（注一六）等，也都是精彩之作。

恽寿平的诗成就很高，他留有千余首诗作，著有《瓯香馆集》。他的诗大都是他生活的真实感受，顾祖禹将他的诗与屈原、陶潜、杜甫诗歌相提并论，顾祖禹在《瓯香馆集·原序》中说恽寿平的诗歌「出入骚雅，上下三唐，大都匠心创别之作，不傍离落，不拾馀钉，吐纳六合，俯仰今昔，浑雄隽拔而沉痛。三闾之忧愤乎？柴桑之感叹乎？杜陵之悲怨乎？」并说他的诗是「独自之诗」，不同于那些「随声附响，自弃性情，强为频笑者」的诗作，与那种「鹦鹉之言、猕猴之舞」、「欺世眩俗者」更截然不同。

恽寿平的艺术成就，是通过他自己的艺术实践反复探索尝试所取得的。我们从他的一些有关艺术创作的论说中可以看出，他特别强调：一、要正确的师法传统。二、必须师法造化。三、要重视对笔墨设色等技巧的运用。四、抒发情性和对于画外之意的追求。五、作品要有高雅的格调。

如何能从传统中汲取营养开辟新途，必须以正确的态度对待传统，因而就要在对传统有所认识的基础上，「师长舍短」。如在继承古代山水画传统方面，他曾写道：「自右丞（王维）、洪谷（荆浩）以来，北苑（董源）、南官（米芾）相承，入元而倪（瓚）黄（公望）辈出，风流豪荡，倾动一时，而画法亦大明于天下，后世士大夫追风效慕，纵意点笔辄相矜高，或放于甜邪，或流为狂肆，神明既尽，古趣亦忘。南田厌此波靡亟欲洗之，……因为斟酌于云林（倪瓚）、云西（曹知白）、房山（高克恭）、海嶽（米芾）之间，别开径路，沉深墨采，润以烟云，根于宋以通其郁，导于元以致其幽，猎于明以资其媚，虽神诣未至而笔思转新，倘从之而仰钻

先匠，洞贯秘途，庶几洗刷颓靡，一变还雅」。其明确提出学习古人传统，只有力戒狂肆与甜熟这两种时弊，吸收各时代各大家的长处，如果再进而弄通古代大师们之所以成功的奥秘途径，从而才能洗刷颓靡的艺术风气，恢复高雅的艺术神趣。因而他明确提出：「作画须优入古人法度之中，纵横恣肆，方能脱落时径洗发新趣也」。但是他又常常提醒人们：学习古人绝不可跟着古人一步一趋，毫无变化。他说：「学晞古（李唐）似不必似晞古，师子畏（唐寅）何妨非子畏，胶柱者之不可与言久矣」。他对待前人的绘画理论也不是盲目遵从，他说：「尝谓天下为人不可使人疑，惟画理当使人疑，又当使人疑而得之」。他又说：「文征明述古云：看吴仲圭画，当于密处求疏，看倪雲林画，当于疏处求密，家香山翁每爱此语，尝谓：此古人眼光铄破四天下处，余则更进而反之曰：须疏处用疏，密处加密，合两公神趣而参取之，则两公参用合一之元微也」。这些学习古代传统的道路和方法，无疑是正确的，是符合当时艺术发展的潮流的，这与王时敏、王原祁学习黄公望，自称尚未得大痴「脚汗气」形成了鲜明的对照，又与王翬「尽发廿年探求之业默所见宋元诸迹杂为摹仿」（注二七）也不能同日而语。王翬虽看到了当时宗趋之病，但他却未摆脱摹古的弊端和世俗的拘牵。恽寿平上述学古人不必似古人的艺术观是同石涛的我之为我，自有我在；古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉以及我自我有我法（注二八）的艺术观是一致的。但是，他的上述观点，在复古风气盛行的情况下却得不到更多的知音。

重视师法造化，是恽寿平绘画艺术出古入新的重要途径，也是他艺术思想的另一个重点。他曾写道：「当师造化，故称天闲万马」，「出入风雨，卷舒苍翠，走造化于毫端，可以晒洪谷，笑范宽，醉骂马远诸人矣！」这种视古人之言近于狂妄，但是和重视传统并不矛盾，正说明

他对传统和造化的正确而深刻的认识。如他曾一再强调：「以古人为师犹未能臻妙，必进而师抚造化，庶几极妍尽态而为大雅之宗」（注一九）。恽寿平关于师法造化的言论，是他艺术主张和艺术道路的集中反映，也是他在艺术实践中所体验到的真谛。而且在师法自然的过程中，使自己的身心与大自然溶为一体，从中感受到乐趣。如他题菊花云：「江南种菊之盛无如练川、娄东，而吾郡澄江欲与相敌，每于深秋游赏，载丹粉以视造化之奇丽，意甚乐之」，「余亦将灌花南田，玩乐苔草，抽毫研色，以吟春风，信造化之在我矣！」在师法自然方面，虽然他由于种种原因而未能遍游名山，但在他所到之处如钱唐、浙东、扬州、宜兴、无锡、昆山、常州等地的山山水水，一草一木他都特别留心，体味观察。正是由于恽寿平善师造化，不守陈法，所以他能高标于清初画坛，不仅成为清初六大家之一，而且成为开宗立派的创始人。

恽寿平重视对于笔墨、设色等技巧的锻炼和运用。他曾言：「书无点，不可以言书，画无笔墨，不可以言画」。又云：「有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨，潇洒风流谓之韵，尽变穷奇谓之趣」。恽寿平一向对于笔墨很重视。他在二十余岁跟他伯父学画时就注意对于笔墨的钻研，他经常写信向伯父恽向请教，他在《上伯父香山翁》尺牋（注二〇）中多次提出关于宗少文「一笔画」的含义，「顷见伯父画寒鸦图题曰：此无字碑，一笔图也，其於少文所称一笔者，何异同指否？」信中表明他对伯父关于「一笔图」的提法不十分理解。但他不放过弄通「一笔画」的机会，并将自己临摹的古人作品拿去征求伯父有关笔墨方面的意见。并谈了他对「一笔画」的理解，他写道：「伯父教我曰：作画须求一笔是，侄了不知此语。暇则又曰：汝丘壑布置次第颇近，惟此一笔未是耳。临抚古人画册既卒業。取己所抚本并观，面目不相远，而都无神明，乃於伯父所谓一笔者欣然有入处」。并谈他对一笔画的体会：「夫一者什百千万之所从

坐擁群花度歲寒

為清代花鳥畫大師

惲南田造象

庚申中秋惲振霖敬繪



惲壽平造像

惲振霖作

出也；一笔是，千万笔不离于是，千万笔者，总一笔之用也。即黄涪翁字中有笔也，禅家句中有眼之说也。凡画无所谓一笔者，虽长绡大帛千岩万壑可也」。恽寿平从实际中体验到的「一笔画」的论点，与后来石涛在《画语录》中开宗明义第一章即「一画章」的论点几乎完全相合。

除「一笔画」之外，他对如何用笔也从自己的创作实际经验和对于古今作品的观察中，提出了自己的见解，他说：「今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处，倘能于笔墨不到处观古人用心，庶几拟议神明进乎技矣」。「古人用笔极塞实处愈见虚灵，今人布置一角已见繁缛，虚处实，则通体皆灵，愈多而愈不厌，玩此可想昔人惨淡经营之妙」。又云：「用笔时须笔笔实却笔笔虚，虚则意灵，灵则无滞迹，不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是矣。夫笔尽而意无穷，虚之谓也」，从他的许多作品中，都可以看出他惨淡经营之妙。

恽寿平在设色方面的论述也颇为精当，他写道「俗人论画皆以设色为易，岂知渲染极难，画至着色，如入炉镬重加锻炼，火候稍差，前功尽弃，三折肱知为良医，画道亦如是矣」。至于如何用色，他说：「前人用色有沉厚者，有淡逸者，其创制损益，出奇无方，不执定法。大抵浓丽过之，则风神不爽气韵索然，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」。这些都是他的经验之谈。确实，他许多设色山水画或花卉画作品在用色方面，无不千锤百炼而达到炉火纯青，表现了淡逸而不轻浮，浅薄、沉厚而不郁结凝滞，光彩夺目而又潇洒出尘的艺术效果。

抒发情感或对于意境的追求，是恽寿平艺术主张的重要组成部分。他主张运笔作画必须要具有充沛的情感并体现到自己的作品中去，进而传达给观者，使观者「生情」。他写道：「笔墨本无情，不可使运笔墨者无情，作画在摄情，不可使鉴画者不生情」。春山如笑，夏山如

怒，秋山如妆，冬山如睡，四山之意山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，写秋景者，必得可悲可思之意，而后能为之。不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也」。他说：「蔬果最不易作，甚似则近俗，不似则离，惟通笔外之意，随笔点染，生动有韵，斯免二障矣」。又说：「诗意须飘渺，有一唱三叹之音方能感人，然则不能感人之音非诗也。书法画理皆然，笔先之意，即唱叹之音感人之深者，舍此亦并无书画可言」。

绘画作品要具有高雅的格调，是恽寿平一生创作实践中孜孜追求的。恽寿平所追求的高雅格调就是所谓「逸格」。自南宋、元代以来，逸格，一直被列在品评绘画艺术高低的首位。恽寿平曾多次谈到逸格，他对逸格有自己的理解，如：「高逸一种，盖欲脱尽纵横习气，淡然天真，所谓无意为文乃佳，故以逸品置神品之上」。「高逸一派如虫书鸟迹，无意为佳，所谓脱尘而与天游，不可以笔墨畦径观也」。「不落畦径谓之士气，不入时趋谓之逸格。其创制风流，映于二米，盛于元季，泛滥明初。称其笔墨，则以逸宕为上；咀其风味，则以幽淡为工。虽离方遁圆而极妍尽态」。恽寿平以上关于逸格的言论，综合起来有以下几点：一、脱尽纵横习气，得其幽淡天真，二、不刻意求工求似，得其自然天趣，三、不论繁简，得其精神气韵，四、不落时趋，独立高步，这些均是对文人画传统审美观念的进一步阐述与延伸，基本上尚未脱离黄休复关于逸格的标准，但恽寿平不厌其烦地反复强调逸格，其是针对当时画坛存在的种种弊端而发的。

恽寿平在世时向他学画的人就已经不少，身后学他的人就更多。入室弟子如范廷镇、马元驭、张佛、董瑜等成就较比突出，恽寿平的群从子孙也纷纷效法恽寿平，如源濬（字哲长）、源景（字希述）、怀英、怀娥、如娥、馨生、恽青、宅仁、与三、恽祺、恽冰、恽珠等都能承

袭家法，最有成就者当数恽冰。恽冰乃恽寿平从玄孙女，善花草得家法，名于吴中。此外，武进女画家刁忍学恽寿平，有娟娟雅洁之意，他们均为「常州派」后劲。比恽寿平长七岁的没骨写生名家唐荃，以画荷花出名，他与恽寿平相师友，斟酌没骨画法，应是「常州派」的中坚。除此而外，像蒋廷锡、邹一桂也或多或少受恽寿平画法的影响。学习恽寿平最有成就并能创立新意，独自成为大家者要算是华岳了。

「海派」大师们如任伯年、吴昌硕等以崭新的面貌出现在近代画坛，除了有其它种种原因之外，不能排除恽寿平创造精神的影响。吴昌硕是写意花卉一派，其笔墨自与恽氏有别，但在创作思想上，在艺术表现方式和艺术效果上的主张则是完全契合的。

恽寿平开创的没骨写生画，以一种崭新的面貌出现于清初画坛，但是，还必须看到，许多追风效慕者并未真正理解恽寿平没骨花卉的高妙之处，即对恽氏笔墨上的虚而不弱，实而不滞；设色上的淡逸而不轻浮，沉厚而不郁结；韵致上含蓄而不拘歉，光彩而不华靡的高雅格调等并不十分理解。往往「刻画争传」而走了样，逐渐形成了「脂粉华靡之态」。恽寿平在世时就对这种不良倾向提出了警告并设法加以纠正。他说：「近日写生家多宗余没骨花图，一变为一浓丽习俗，以供时目。然传模既久，将为滥觞，余故亟构宋人淡雅一种，欲使脂粉华靡之气复还本色」。这种浓丽习俗和脂粉华靡之气，后来成为「常州派」末流的致命弱点。及至传入宫廷，又成了清代中晚期一些清宫画画人追踪拟迹的对象。这是和恽寿平创制没骨花的原意相背的。

注：

- 一 清·张庚：《国朝画徵录》卷中。
- 二 题与唐荃合作《红莲图》轴。
- 三 曾藏上海博物馆，后归还原主。
- 四 清·邵长蘅：《青门麓稿》卷十二。
- 五 清·方薰：《山静居论画》卷下。
- 六·七 上海博物馆藏。
- 八·九 台北故宫博物院藏。
- 一〇 清·钱杜：《松壶画忆》。
- 一一 清·秦祖咏：《桐阴画诀》。
- 一二 近·郑午昌：《中国画学全史》。
- 一三 近·黄宾虹：《古画微》。
- 一四 浙江省博物馆藏。
- 一五 上海艺苑珍赏社影印单行本。
- 一六 某私人收藏，曾见影印本。
- 一七 清·周亮工：《读画录》卷二。
- 一八 清·石涛：《画语录》。
- 一九 自题《山水花卉合璧》册，引自《石渠宝笈初编》二三卷六页。
- 二〇 引自手抄本《东园尺牘》。