

徐崇今曰江南唐氏  
名谷先生扁題 南田寫千

〔清〕

恽寿平

著

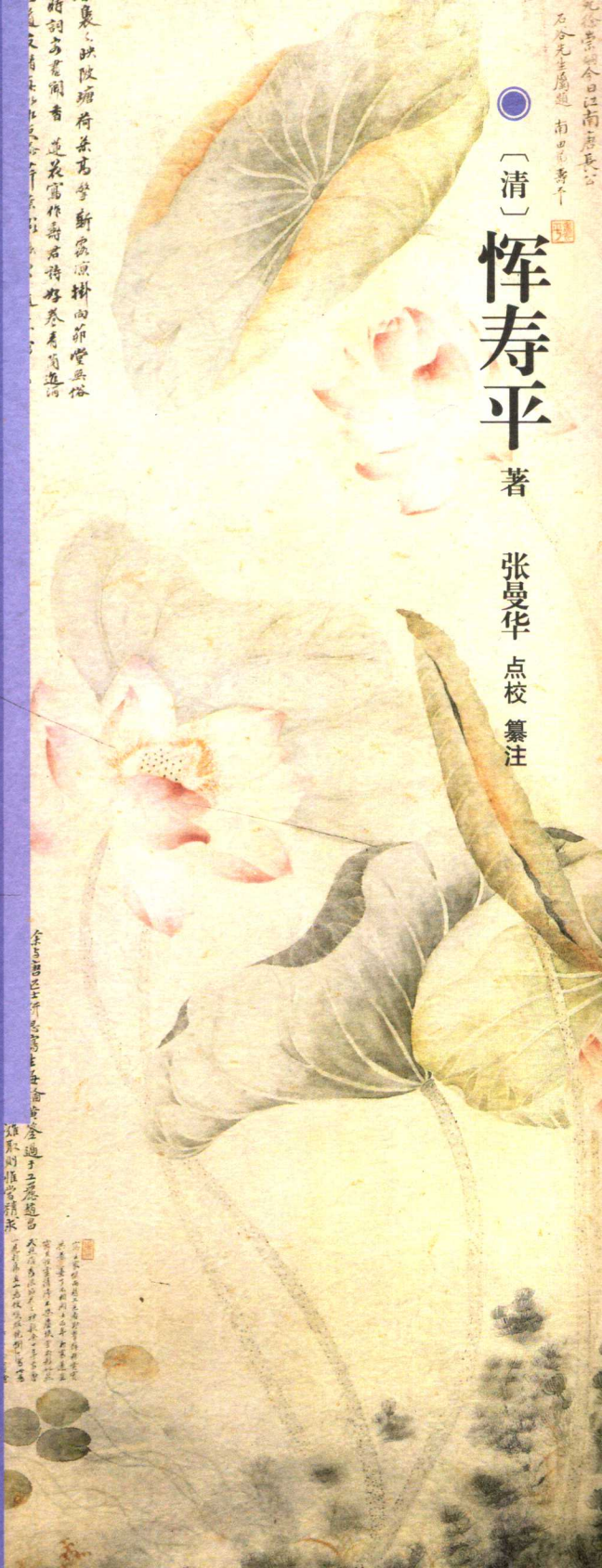
张曼华 点校 纂注

# 南田画跋



山東畫報出版社

高简一种，不必以笔墨繁简论。如于越之六子君子，田横之五百人，东汉之顾厨俊及，岂厌其多？如披裘公人不知其姓名，夷叔独行西山，维摩诘卧毗耶，惟设一榻，岂厌其少？双兔来雁之集海滨，不可以笔墨繁简论也。然其命意，一若如立曜隐淮上，与园皓同征不出，挈屨在汧山，司马迁以书招之不从，魏邵入生牢，立志不与光武交。正所谓没跡迹于此，想其高逸，庶几得之。



余昌言七十年老笔在画堂金逸子云题

此画乃南田先生所作，其意趣高简，不事繁复，正如其画跋中所言：‘高简一种，不必以笔墨繁简论。’

阅 览



〔清〕

恽寿平

著

张曼华 点校 纂注

# 南田画跋



山东画报出版社

J212  
201325

图书在版编目 (C I P) 数据

南田画跋/(清)恽寿平著;张曼华点校、纂注.  
—济南:山东画报出版社,2012.8  
ISBN 978-7-5474-0595-6

I.①南… II.①恽…②张… III.①中国画—题跋  
—研究—中国—清代 IV.①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第022311号

责任编辑 郭珊珊

装帧设计 宋晓明

主管部门 山东出版集团有限公司

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 [hbcbs@sdpress.com.cn](mailto:hbcbs@sdpress.com.cn)

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 150毫米×228毫米

7.625印张 57幅图 120千字

版 次 2012年8月第1版

印 次 2012年8月第1次印刷

印 数 1-5000

定 价 29.00元

如有印装质量问题,请与出版社总编室联系调换。

建议图书分类:中国画论



前

言

恽寿平（1633—1690），原名格，字寿平，别号南田，江苏武进人。“清初六家”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平）之一，有“南田三绝”之誉，即诗、书、画三绝。初习山水，与王翬为至交，舍山水习花鸟禽虫，花鸟画名重于时。俞剑华先生评曰：“在清初四王、吴、恽六大家中，真正能继承文人画的传统，富有文人画特色的，当以恽南田为最杰出。恽南田人品清高，书法韶秀，诗词清新，画法超逸，均出于其他五人之上；而绘画理论的深微精妙，尤非其他五人所能望其项背，即在历代画论中，也极为杰出。”<sup>〔1〕</sup>恽南田是杰出的花鸟画家，他在山水画创作方面亦有很大作为，诚如清·唐岱《绘事发微》所云：“凡画之理，宜于从山水中阐微。”其一生最精粹的画学思想多体现在《南田画跋》中，以阐发山水画理为主，而与花鸟画相关的内容只占了极小一部分。

〔1〕 俞剑华注译《中国画论选读》，江苏美术出版社2007年版，第350页。

要指心虚，心虚而通道。要使心虚，必须使心处于无为的状态，排除外界干扰和私心杂念，从而“虚而待物”。只有虚空的心境，才能容纳万事万物。心静则明，明才能体察万事万物，引发想象，进入创造审美对象的境地。<sup>〔1〕</sup>

关于静的获得，他提出了“绝俗故远，天游故静”，“澄怀观道，静以求之”。即与庄子所云“虚室”“心斋”一个意思。他还指出：“作画须有解衣盘礴，旁若无人意，然后化机在手，元气狼藉，不为先匠所拘而游于法度之外矣。”“解衣般礴”出自《庄子·外篇·田子方》，同样也是对绘画提出的摒除杂念，全身心投入创作活动的要求。他跋中的“凝神”既是庄子思想的体现，也是静境获得的途径之一：“每拈笔写生，游目苔草而不胜凝神耳。”《庄子·达生》云：“用志不分，乃凝于神。”恽南田的山水画体现出不沾“一丝尘垢”之净境，其消极出世的人生观缘于他的入世，即绝不向新朝统治者屈服的遗老逸民的态度。他的避世思想并非对生活的消极态度，而正因为具有积极的“匡时济世”的世界观，才会因国仇家恨誓与清朝统治者为敌，坚决不与之合作。他的才华、抱负因之难以展现，故以画为寄，布衣终老。

《画跋》中亦常见佛教用语，如“歌弦鼓吹与梵呗风籁之音翕然并作”，“亦无忧劫火矣”等等，处处体现出他受佛学思想影响的痕迹。

恽寿平将画理称为“画禅”。禅宗是“中国的佛教”，糅合了老庄道家精神。禅的概念源于印度，意为“冥想”，

〔1〕 参见周积寅主编《中国画论大辞典》“虚静”条，东南大学出版社2011年版，第158页。



也有“静虑”之义。恽寿平题王翬画表达了对他“静悟”精神的欣赏。“静悟”是佛教词汇，原意为静坐敛心，止息杂念，专注一境。如他评王翬设色乃其“廿年静悟”方得：

“青绿设色至赵吴兴而一变，洗宋人刻画之迹，运以沉深，出之妍雅，秾丽得中，灵气洞目。所谓绚烂之极，仍归自然，真后学无言之师也。石谷子廿年静悟，始于秘妙处爽然心开，独契神会。”还有“十日一水，五日一石，造化之理，至静至深。即此静深，岂潦草点墨可竟”；“方方壶蝉蜕世外，故其笔多诡岸而洁清，殊有侧目愁胡、科头箕踞态。因念皇皇鹿鹿，终日踳踳马走中，而欲证乎静域者，所谓下士闻道如苍蝇声耳”；“云西笔意静净，真逸品也。山谷论文云：‘盖世聪明，惊彩绝艳。离却静净二语，便堕短长纵横习气。’涪翁论文，吾以评画”等等，都体现出他对静境的不懈追求。

## 二、《南田画跋》论逸

恽寿平认为“逸”是绘画创作的终极追求。在他的绘画创作及画跋中，我们可以看到“逸”格精神无所不在，在其绘画思想的方方面面得以具体而微的体现。

中国画论中最早使用“逸”一词是在南朝齐·谢赫《画品》中，如评姚昙度云“画有逸方，巧变锋出”；评毛惠远云“出入穷奇，纵横逸笔”；评张则云“意思横逸，动笔新奇”。但是被谢赫以“逸”评价的画家在六品中地位并不是最高的，最高品应具有“六法该备”的特征，如被评为第一品的陆探微“穷理尽兴，事绝言象，包前孕后，古今独

立”，其实就是后世的“神品”。而“逸方”“逸笔”等仅仅是被视为某种独特风格加以描述。

唐·朱景玄《唐朝名画录》第一次提出了“神、妙、能、逸”四品，宋·黄休复《益州名画录》对“逸、神、妙、能”首次分别作出了解释。黄休复定义“逸”云：“画之逸格，最难其俦，拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格耳。”随着逸格被不断推崇，尤其是与文人画的发展密切联系，明清时期，本义不受规矩成法束缚的逸格被一些特定的格法和特定的题材限定了：

1. 以水墨画法为逸品；
2. 于水墨山水中又按其格法的不同而分神逸；
3. 以墨戏竹兰梅菊等“画中别调”为逸品。<sup>〔1〕</sup>

逸品因受推崇而“被程式化”，则逐渐丧失其生命活力，阮璞先生进而指出“逸品是个不断发展，不断一分为二的概念。逸品总带有别致生僻、避熟避生的性质，而一经众人趋途，便愈益圆熟、悦俗，转化为能品。”<sup>〔2〕</sup>

因此，在神、逸之争中，逸品的最高地位并不稳固。清代王槩《学画浅说》有《三品》一条，全用夏文彦三品界说，谓“逸则自应置三品之外”，“画至于神，能事已毕”。胡应麟《诗薮》公然否定逸品，主张神品最高：“画家最重逸品，惟书家之论亦然。昔人至（逸）品诸神品之

〔1〕 参见阮璞《画学十讲》，香港天马出版有限公司2005年版，第139页。

〔2〕 同上书，第144页。



上，乃以张颠、怀素、孙位、米芾当之，其能与钟、王、顾、陆并乎？虽谓书画无逸品可也。”

随着“逸”被越来越多地使用，它的含义也渐渐清晰丰富起来。而历代对神、逸二品地位孰高孰低的问题一直颇有争议，恽寿平明确自己的文人画立场，坚定地推崇逸格，置逸品于神品之上。

《南田画跋》中直接论“逸”的题跋多达四十余条，如“逸气”“逸趣”“奇逸”“神逸”“纵逸”“高逸”“秀逸”“劲逸”“清逸”“超逸”“逸宕”等等。他论“高逸”云：

高逸一种，盖欲脱尽纵横习气，澹然天真。所谓无意为文乃佳，故以逸品置神品之上。若用意模仿，去之愈远。倪高士云：“作画不过写胸中逸气耳。”此语最微，然可与知者道也。

“高逸”一词在中国画论中首次出现于南齐谢赫《画品》“袁蒨”条：“比方陆氏（探微），最为高逸。”意指高雅而有逸趣。清代李修易《小蓬莱阁画鉴》释云：“高逸一种，不必以笔墨简论也，总须味外有味，令人嚼之不见，咽之无穷。”

《画跋》中，他对逸格赋予了新的时代意义：

不落畦径，谓之士气；不入时趋，谓之逸格。其创制风流，昉于二米，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，故荡以孤弦，和以太羹，憩于阒风之上，泳于沆寥之野。斯可想其神趣也。

“不落畦径”，不落入老套的陈法规矩中；“不入时趋”，不盲从时下流行的趣尚。讲求笔墨的逸宕，风味的幽淡，形态的灵动自如，追求“荡以孤弦，和以太羹，憩于阒风之上，泳于沆寥之野”此般“逸宕”高远清旷的精神境界。

恽寿平对“逸格”的重新理解是强调不受其时大风尚影响的特点：“方壶用米海岳墨戏，随意破颖，天趣飞翔，洗脱纵横习气，故昔人以逸品置神品之上也。”“拔俗奔放，不肯屑屑与时追趋。”“‘清如水碧，洁如霜露，轻贱世俗，独立高步。’此仲长统昌言也。余谓画品亦当时作此想。”逸品是清的，是净的，也是高的，是远的。逸品是不可一律的，是难以形容而又有其本质的：

纯是天真，非拟议可到，乃为逸品。

逸品，其意难言之矣，殆如卢敖之游太清，列子之御冷风也；其景则三闾大夫之江潭也；其笔墨如子龙之梨花枪、公孙大娘之剑器。人见其梨花龙翔，而不见其与枪剑也。

逸品并无一定的程式特点，它受到主体气质、性格特征的直接影响，如，“卢敖之游太清，列子之御冷风”，“子

龙之梨花枪、公孙大娘之剑器”，不同的主体在创作中各尽其能，其作品呈现的逸气也各不相同。

### 三、创作中的“绝俗之想”

《南田画跋》提出了正确的对待古法的态度，应悠游古人与造化，出入皆由“我”：“为古人法度所束，未得游行自在。”“略借粉本而洗发自己胸中灵气。”《古木流泉图》中题句曰：“真想来空襟，忽与古人遇。我不学云林，亦有云林趣。”

恽寿平以学大年为例，指出学古应师学舍短，目的是为了超越古人：“初师大年，既落笔，觉大年胸次殊少此物，欲驾而上之，为天地留此云影。”又云：“魏云如鼠，越云如龙，荆云如犬，秦云如美人，宋云如车，鲁云如马，画云者虽不必似之，然当师其意。”他学古人完全以“我”为中心：“学晞古不必似晞古，师子畏何妨非子畏。”“全以己意而化之。”“古人笔法渊源，其最不同处，最多相合。李北海云：‘似我者病’。正以不同处同，不似求似。同与似者，皆病也。”他又提出“优入古人法度中”的观点，优入，即自由出入、悠游，这两个字精准地体现了恽氏对古的态度，学古而不能泥古，不应受任何法度限制和束缚，而是古为“我”用：

作画须优入古人法度中，纵横恣肆，方能脱落时径，洗发新趣也。



非古非今，洗脱畦径。

随意涉趣，不必古人有此。不为畦径所束。

放笔为此，直欲唤醒古人；予从法外得其遗意，当使古人恨不见我。

从《南田画跋》中，我们可以看出，恽寿平对古法的学习是非常系统全面的，而且最终形成了自己独到的观念。他处处自比滕昌祐，学习他以写生为第一位的做法，自称“南田灌花人”：“予在北堂闲居，灌花蒔香，涉趣幽艳，玩乐秋容，资我吟啸。庶几自比于滕胜华，隐隐间有万象在旁，对此忘饥，可以无闷矣。”在创作实践中解决了如何变古法为我法的难题。

在笔墨方面，《画跋》中多处谈到以“藏而不露”的笔墨营造画之逸格的主张：

天外之天，水中之水，笔中之笔，墨外之墨，非高人逸品不能得之，不能知之。

香山翁曰：“须知千树万树，无一笔是树；千山万山，无一笔是山；千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有，所以为逸。”

高逸一种，不必以笔墨繁简论。……正所谓没踪迹处潜身。于此想其高逸，庶几得之。

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，进乎技已。

古人之妙在笔不到处，然但于不到处求之，古人之妙又未必在是也。

作画至于无笔墨痕者化矣，而观者往往勿能知也。  
王嫱丽姬，人所美也，鱼见之深入，鸟见之高飞，麋鹿见之决骤。又孰知天下之正色哉！

“无笔墨痕”之所以能够成就逸格，是由于气韵藏于其间：  
“北苑正锋，能使山势欲动，青天中风雨变化，气韵藏于笔墨，笔墨都成气韵，不使识者笑为奴书。”“无笔墨痕”是南田一直以来的笔墨追求，他早年致恽向的信札即云：“伯父称北苑画，笔不露骨，墨不堆肉，如空中飘缈无痕。”创作中，恽寿平的笔墨虽不着痕迹，实则力能扛鼎：“恽南田之画，自谓虚空粉碎，其实用力之大，视王麓台金刚杵抑有过之。”（《黄宾虹画语录》）

在用色方面，他认为宋元以来的“幽淡”格调是以“古淡”色调抵画之逸格，他赞赵伯驹、赵孟頫：“设色淡泊，气韵沉深。楼阁不为界画，盖饶古趣，兼伯驹、鸥波之胜，极人间奇丽之观……”他以“超逸”为旨，指出用色之难于以青绿重色为浅淡之韵，或于浅淡中见沉深：

青绿重色为浓厚易，为浅淡难；为浅淡矣，而愈见



浓厚为尤难。

设色之巧，极为浅淡，愈浅淡而越见沉深。见其沉深而不知以空灵淡荡出之也。若用色渲染一入浓厚，则非早春景色，惟极浅淡而沉深益能运其神气于人所不见也。

在整个绘画史中，色彩表现出绚烂之极，归乎平淡的发展趋势。自唐代兴起以水墨为尚的风潮，以墨代色，用墨色的浓淡、枯湿等丰富变化的层次来表现出相应的色彩感觉，已经发展成为文人画创作的主要表现手法。清·董棨道：“古人作画，五采彰施，故晋、唐诸公皆用重色，笔尚勾勒。至元人始尚水墨，而以高简为工，古意寝废矣。”（《养素居画学钩深》）清·布颜图虽没有直接摈弃色彩，但指出了以清淡为雅，浓重为俗的色彩观：“如春山着色……盖石绿翠色轻则雅，重则俗，用之须在有无之间，望如草色遥铺方好……至夏山着色……用色比染春山少重，但不可过重以惹俗恶。”（《画学心法问答·问树着色四季同乎异乎》）恽寿平在用色方面提出了独到的见解：“俗人论画，皆以设色为易，岂知渲淡极难，如入炉鞴，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。”将只知一味贬斥色彩的人列入世俗的行列，这无疑提高了色彩在文人画中的地位，推动了色彩的进一步发展。

总之，恽寿平认为不应以笔墨、色彩的外在表现形态，诸如浓、淡、轻、重等因素来鉴别画格的高低，绘画创作的关键还在于主体的气质格调，如张庚《浦山论画·论气韵》

就总结出鉴赏作品中的这一本质特点：

气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？即就轮廓以墨点染渲晕而成者是也。何谓发于笔者？干笔皴擦力透而光自浮者是也。何谓发于意者？走笔运墨我欲如是而得是，若疏密、多寡、浓淡、干润，各得其当是也。何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是而忽然如是是也。谓之为足实未足，谓之未足则又无可增加，独得于笔情墨趣之外。

无疑与恽氏对待笔墨技法的观点一致。笔墨是中国画尤其是中国文人画的构成要素之一，然而，画面的最高境界却并不是发于笔或墨，也不是发于走笔运墨、恰到好处之“意”，而是发于“笔情墨趣之外”的“无意”。恽寿平对笔墨的参悟已经超越表现技法层面，达到注重内在精神观照的道的高度。

#### 四、恽南田追求的境、意、情

荒寒之境一直被视为最高的审美境界，体现在题材上，“雪图”为历代众多画家所喜爱，例如王维尤喜画雪景，是中国绘画史上第一个将雪景作为主要表现对象的画家，《宣和画谱》卷十著录王维的雪图就多达26幅。他爱画雪图便是为了追求雪后寒凝之意境。五代以降，随着水墨山水的盛



行，荒寒之趣为越来越多的画家所表现。《宣和画谱》卷十载关仝：“喜作秋山、寒林，与其林居野渡、幽人逸士、渔市山泽，使其见者悠然如在灞桥风雪中……”两宋时期，以雪景寒林之冷营造出尘之“逸”境的作品不胜枚举，如《画继》卷三谓苏轼：“又作寒林，……予近画得寒林，已入神品。”《图画见闻志》卷三谓燕肃“尤善画山水寒林”。

恽寿平题跋赞王石谷雪图时总结道：“雪图自摩诘以后，惟称菅邱、华原、河阳、道宁，然古劲有余而荒寒不逮。王山人画雪，直上追唐人。谓宋法登堂未为入室，元代诸贤，犹在门庭边游衍耳。”他自己更是对“高逸、荒寂、郁密、清疏、野逸、幽淡”等画面意境的追求达到了极致：

“寂寞无可奈何之境，最宜入想，亟宜着笔。所谓天际真人，非鹿鹿尘埃泥滓中人，所可与言也。”寂寞即寂静之意，无可奈何即无法言说之意。寂静而无法言表的境界是画家最容易进行艺术构思和着笔创作之境。他《题画山水》云：“萧散历落，荒荒寂寂。有此山川，无此笔墨。运斤非巧，规矩独拙。非曰让能，聊得吾逸。”他追求的逸，多在“荒荒寂寂”的山川之境中体现。又云：“高简非浅也，郁密非深也，以简为浅，则迂老必见笑于王蒙；以密为深，则仲圭遂阙清疏一格。”俞剑华《中国画论选读》释云：“高简非浅，有时而浅；郁密非深，有时而深。倪、王、吴三家疏密繁简各有不同，但都不失为大家。画必有个性，若四平八稳，毫无特点，则成画中乡愿，实为大病。”此外，恽氏还有诸多相关题跋：如“意象荒荒，古趣洞目，所乏高韵耳”，“如此荒寒之境，不见有笔墨痕，令人可思”，“画以简贵为尚，简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥”……

恽寿平自己亦常画雪景，以体现荒寒无人之境。在创作方面，他指出应表现“寒凝凌兢之意”，而不是简单地将画面刷白，他题《雪图》云：“今人画雪，必以墨渍于外，粉刷其内，惟见缣素间着纷墨耳，岂复有雪哉？偶论画雪，须得寒凝凌兢之意。”

创作中，恽寿平对“意”的重视远胜“六法”：“草草游行，颇得自在。因念今时六法，未必如人，而意则南田不让也。”恽寿平将山川拟人化：“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，写秋者必得可悲可思之意，而能后之。”笑、怒、妆、睡是画家赋予山的不同神态，同时也是画家的情感反映，画家只有把自己的情感融入画中，才能表现出不同季节山川的真正神韵，使观赏者产生“可悲可思”之感受。虽然“山不能言”，但是在艺术家的笔下却充满了情趣和生命力。艺术家把主观情感化为可视的形象传达出来，达到情感与自然的高度交融，同时使观者受到感染，并获得美的享受。恽寿平还强调心“意”契合：“群必求同，同群必相叫，相叫必于荒天古木，此画中所谓意也。”

“情”作为审美范畴用于画论中最早见于东汉·王延寿《鲁灵光殿赋》：“赋色象类，曲得其情。”南朝宋·王微《叙画》云：“此画之情也。”王微认为山水画不同于地图，也“效异山海（山海指自然风光本身）”，寄托了作者之情，是作者“神明降之”所赋予的。北宋李公麟云：“吾为画……吟咏性情而已。”（见《宣和画谱》卷七）北宋郭若虚《图画见闻志》卷一：“高雅之情，一寄于画。”恽寿平则提出：“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。”此“摄情”说更加具体深入，融情感于绘画创作的全过程。笔墨本是无情之工具，而当它一旦附上了画家炽烈的情感，它们就变成了有情之笔墨——画家以之“摄情”，鉴者则因之“生情”。由于“情”的投入。作品已由创作者单向的倾情创作延伸开去，进而以“情”动人。在鉴赏层面，观者不仅能欣赏高超技艺塑造的艺术形象，而且真切感受到艺术家赋予的真挚情感。这样的艺术作品才能鲜活起来。

恽寿平对境、意、情的追求，体现出其绘画思想的高度，是从内在的、核心的层面探究绘画的真理。

恽寿平书画作品存世颇丰，书中附有《层峦幽溪图》（北京故宫博物院藏）、《桂花紫薇》扇面（台北故宫博物院藏）、《写生花卉竹石图》册（南京博物院藏）、《行书七言诗扇面》（广东省博物馆藏）等山水、花鸟、书法作品二十余幅。



（清）恽寿平 行书七言诗扇面 广东省博物馆藏