



中国画家名作精鉴

恽寿平

吴山明 主编 谢西岑 编著 浙江摄影出版社

中国画家名作精鉴
恽寿平

吴山明 主编 谢西岑 编著

责任编辑 薛蔚
文字编辑 厉亚敏
装帧设计 薛蔚
责任校对 朱晓波
责任印制 朱圣学

图书在版编目(CIP)数据

恽寿平 / 吴山明主编 ; 谢西岑编著 . --
杭州 : 浙江摄影出版社 , 2018.9
(中国画家名作精鉴)
ISBN 978-7-5514-2290-1

I . ①恽… II . ①吴… ②谢… III . ①花鸟画—作品
集—中国—清代 IV . ①J222.49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 181761 号

ZHONGGUO HUAJIA MINGZUO JINGJIAN YUN SHOU PING
中国画家名作精鉴 恽寿平
吴山明 主编 谢西岑 编著

全国百佳图书出版单位
浙江摄影出版社出版发行
地 址: 杭州市体育场路347号
邮 编: 310006
网 址: www.photo.zjcb.com
制 版: 浙江新华图文制作有限公司
印 刷: 浙江影天印业有限公司
开 本: 889mm × 1194mm 1/12
印 张: 6
2018年9月第1版 2018年9月第1次印刷
ISBN: 978-7-5514-2290-1
定 价: 68.00元

目 录

总序	3
----	---

清丽雅致 笔墨精妙	
——恽寿平没骨画法艺术探略	5

花卉图册之一·桃花	13
花卉图册之二·竹石	14
花卉图册之三·梨花	15
花卉图册之四·豆花石竹	16
花卉图册之五·桂花	17
花卉图册之六·岁寒三友	18
山水花卉神品册之三	19
山水花卉神品册之四	20
山水花卉神品册之五	21
山水花卉神品册之六	22
山水花卉神品册之七	23
山水花卉神品册之八	24
山水花卉神品册之九	25
山水花卉神品册之十	26
山水花卉神品册之十一	27

山水花卉神品册之十二	28
竹笋图	29
花果蔬菜册·丝瓜	30
葡萄图	31
花果蔬菜册·白菜	32
花果蔬菜册·茄子	33
花果蔬菜册·芋头	34
芍药	35
绿竹	36
荒林润泉图	37
菊花	38
秋华图	39
春色图	40
竹石图	41
竹石小景	42

瓯香馆写生册·碧海珊瑚	43
瓯香馆写生册·凤仙花	44
瓯香馆写生册·海棠	45
瓯香馆写生册·菊花	46
瓯香馆写生册·卷丹图	47
瓯香馆写生册·洛阳花	48
瓯香馆写生册·梅花	49
瓯香馆写生册·牡丹	50
瓯香馆写生册·枇杷	51
瓯香馆写生册·桃花	52
出水芙蓉（临陈淳）	53
墨梅图	54
落花游鱼（临刘棠）	55
腻粉嫣红	56
秋塘双浴	57

洒金玉兰	58
双清图	59
四季花卉之三·桃花	60
牡丹	61
书画合册之一	62
书画合册之二	63
书画合册之三	64
书画合册之四	65
书画合册之五	66
书画合册之六	67
书画合册之七	68
书画合册之八	69

中国画家名作精鉴
恽寿平

吴山明 主编 谢西岑 编著

 浙江摄影出版社

目 录

总序	3
清丽雅致 笔墨精妙 ——恽寿平没骨画法艺术探略	5

花卉图册之一·桃花	13
花卉图册之二·竹石	14
花卉图册之三·梨花	15
花卉图册之四·豆花石竹	16
花卉图册之五·桂花	17
花卉图册之六·岁寒三友	18
山水花卉神品册之三	19
山水花卉神品册之四	20
山水花卉神品册之五	21
山水花卉神品册之六	22
山水花卉神品册之七	23
山水花卉神品册之八	24
山水花卉神品册之九	25
山水花卉神品册之十	26
山水花卉神品册之十一	27

山水花卉神品册之十二	28
竹笋图	29
花果蔬菜册·丝瓜	30
葡萄图	31
花果蔬菜册·白菜	32
花果蔬菜册·茄子	33
花果蔬菜册·芋头	34
芍药	35
绿竹	36
荒林涧泉图	37
菊花	38
秋华图	39
春色图	40
竹石图	41
竹石小景	42

瓯香馆写生册·碧海珊瑚	43
瓯香馆写生册·凤仙花	44
瓯香馆写生册·海棠	45
瓯香馆写生册·菊花	46
瓯香馆写生册·卷丹图	47
瓯香馆写生册·洛阳花	48
瓯香馆写生册·梅花	49
瓯香馆写生册·牡丹	50
瓯香馆写生册·枇杷	51
瓯香馆写生册·桃花	52
出水芙蓉（临陈淳）	53
墨梅图	54
落花游鱼（临刘寀）	55
腻粉嫣红	56
秋塘双浴	57

洒金玉兰	58
双清图	59
四季花卉之三·桃花	60
牡丹	61
书画合册之一	62
书画合册之二	63
书画合册之三	64
书画合册之四	65
书画合册之五	66
书画合册之六	67
书画合册之七	68
书画合册之八	69

总序

吴山明

中国绘画最早可以上溯到新石器时代的陶器上的图纹，这些图纹虽只是描绘与人们日常生活相关的日月水云、兽鱼蛙鸟等，造型简单而概括，但已经具有朴素的艺术意识。到了商周时期，青铜器上的饕餮纹、车马饰上的图案日渐精美，雕绘详细，明显流露出作者创作时专工而愉悦的精神状态。出土的战国帛上有精妙的人物画，表明中国绘画不仅经历了绘画的自觉，还开始产生表现人自身情感的追求。此后的两汉、魏晋时期，人物画呈现创作高峰，载体多是墓壁、砖石、漆器和丝绸等，顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》是这个时期的巅峰之作。隋唐之后，花鸟、山水成为表现主体，延及宋、元、明、清，而山水画后来居上，成为中国画题材之大宗。由于文人大量参与，中国画得到哲学化的提升，出现了文人画，且流派纷呈，如元四家、明四家、浙派、华亭派、吴门派、武林派、清四僧、清四王乃至扬州八怪，体现了画家在精神美学层面的追求。

中国画作为世界艺术之林中独特的画种，随着中国影响力的提升而渐渐广为人知，其与西洋画不同的思维方式所蕴含的东方民族尤其是中华民族观照自然的独有智慧和哲学思想，更是值得艺术界乃至文化界深入研究的。欣赏一幅中国画，要“以象取意”，即不仅仅着眼于技法，而是透过作者描绘的形象看到更深层的意义，比如人生价值观、审美取向，或者情感诉求，等等。

中国画是以线性用笔塑造形象的，与西洋画以面与色彩来描绘形象形成鲜明的对比。这与中国很早就发明毛笔有关，仰韶文化的陶器

上已经有用笔画的鱼。毛笔有极强的表现力，也因此成就了世界上独一无二的汉字书法艺术，同时也成就了中国画独特的品格。笔墨二字，不但代表了绘画和书法的工具，更是体现了一种艺术境界。孔子说“绘事后素”，以及《韩非子》的“客有为周君画荚者”，都说明了线条的重要，也体现出中华先民善于概括提炼的能力。有的线条不一定是客观实体所有的，而是画家思想、意境中特别表达的。有的线条是连贯的，与客体所呈现的一致，有的则是断续的、虚虚实实的，不影响对客体的呈现，但会更有趣味，体现出作者独特的美学感受。有的线条的墨色或淡或浓，虽然并非写实，但自然的无限生机和情趣跃然纸上。曾有评论者说黄宾虹的山水画里的线条是可以用镊子一根根择出来的，说明其线条具有特立独行的品质。品鉴中国画，一定不能不注意线性之美。

中国画尤重整体气息，即所谓“气韵生动”。六朝的谢赫在《古画品录》序中提出了绘画的六法，既总结了此前中国绘画的思想，也成为后来绘画之理念、艺术思想的指导原则，千百年过去了，依旧被艺术界和理论界奉为圭臬。六法是一气韵生动，二骨法用笔，三应物象形，四随类赋彩，五经营位置，六传移模写。把“气韵生动”放在第一条，就是要求中国画不是自然主义的写实，而是要有对于世界、生命的主观表达和哲学感悟。它是中国画追求的最高境界，也是绘画批评的最高标准，一切技法最后都要落实到这一点。为了达到气韵生动，艺术家就要充分发挥自己的艺术想象，通过描写外形，表现出内在的情感。顾恺之有“迁想妙得”

之说，即是达到气韵生动的经验之谈：将自己的内心迁入对象形象精神之中，是谓“迁想”；把握物象真正的神情，是谓“妙得”。

品鉴中国画时会重视笔性、笔法、笔趣等，更常常会用到“笔力”这个词。笔力，体现的是艺术家内心的力量、精神的力量、思想的力量，这便需要以六法中的“骨法用笔”来达到了。笔要有力，其源在骨，得骨法，有骨气，成骨力。在中国画中，形象、色彩的内部核心就是骨，艺术家倾注于形象内部的精神思想就是骨；骨的表现则依赖于用笔，中锋见骨，侧锋见势。

品鉴中国画，自然还有许多方面，以上约略提出几点，是认为应该特别注意的，且是明显有别于西洋画的。这些大的审美原则既融会于艺术家个体的作品中，又呈现出中华绘画千姿百态的情致和风韵。如果懂得一定的中国画知识，欣赏中国画应该是不难的，如果有美学、文学乃至哲学、历史等综合的中国文化储备，则品鉴的乐处无疑会显得更为丰富了。

“中国画家名作精鉴”丛书第一辑选择了宋元绘画、吴门画派、明清花鸟、清初四王、清四僧和近代名家等六种，正是从品鉴的角度入手，邀请艺术家和批评家撰写品鉴文章，除了综合评述之外，尤其对每幅作品做针对性的风格和技法解读。对于一般鉴赏者、收藏家、绘画学习者来说，当起到引导、津渡的作用，而对于深入研究者，亦不失一家之论，裨益之功岂可错过呢？

一花一世界，一叶一菩提，一画一觉悟。尘世劳顿，心何所安？曰：游于艺。

2018年1月24日

清丽雅致 笔墨精妙

——恽寿平没骨画法艺术探略

谢西岑

恽寿平，号南田，是“常州画派”开山鼻祖，书画、古文、诗词无不精湛，时称“三绝”。其画风清俊秀逸，极尽笔墨之能事。强调师法造化，形神兼备，被尊为“写生正派”。追求“逸格”，主张绘画最高境界在于“传神”，“以极似求不似”，开创了一代画坛新风范。

一、经历坎坷，才情横溢

作为没骨花鸟画的一个代表人物，恽寿平的身世与画风的形成不无关系。出身书香门第，却逢朝代更迭之时。恽寿平年少聪慧，祖父辈是名士。自幼受到艺术熏陶，8岁便能咏莲花成句，诗格超逸，善行楷书，得褚遂良神髓。顺治三年（1646），投身义军，不幸被捕，成狱中囚俘，又因画钗得生，成为总督之义子。曾入寺为僧，接触佛门思想，后来随父隐居故里。一生坎坷，跌宕起伏。据《清史稿·恽格传》记载，“格以父忠于明，不应举，擅诗名，鬻画养父。画出天性，山水学元王蒙”。颠沛流离的遭遇给他的生活与思想留下不可磨灭的印记。

恽寿平早年学画山水，后转为以画花卉禽虫为主。以徐崇嗣为宗，兼取各家之长。他曾对好友王翬说：“格于山水，终难打破一字关，曰‘窘’，良由为古人规矩所束缚耳。”又说，“君独步矣！吾不为第二手也。”后人把这段话作为恽寿平后

来转攻花卉画的依据。事实上，恽寿平此言实为朋友间的互相推重，是谦词。其山水画成就不在“四王一吴”之下。

恽寿平吸收古人笔墨精华，用徐熙、黄筌法作花鸟画。用色清新自然，秀丽明艳，格调脱俗，自成一派，影响巨大。史载：“近日无论江南江北，莫不家家南田，户户正叔，遂有‘常州派’之目。”后世书画家也给以极高评价，盛大士说：“南田花卉写生，空前绝后，然其山水飘飘有凌云气，真天仙人也。”晚清著名画家吴昌硕称赞：“正叔之画之妙，直是造化在手，材质如石谷，庶几分镗并饕可知矣。”恽寿平才华横溢，其超凡不俗的画风，为清代画坛增添了一抹亮色。

二、斟酌古今，独开生面

南北朝张僧繇用色彩画《观碑图》后，被视为没骨法的开创者，至清代没骨花卉作品已凤毛麟角。恽寿平师法传统，独开生面重塑了“没骨花”，成为没骨画法集大成者。据《书画鉴影》记载，恽寿平25岁时，曾用南唐画家徐崇嗣“没骨花”法作《牡丹图》扇面。然而，作为一生画学转折点的重要代表作，应为39岁时与唐匹士合作的《红莲图》。恽寿平40岁之后，技艺越发精湛，艺术风格趋向成熟。如花卉扇面《蔬果图》，以色点染，无墨笔勾勒之痕，其没骨画法

已炉火纯青。

恽寿平十分推崇五代徐熙及其孙徐崇嗣。在诸多作品中提到取法于“徐家”。他所画的没骨花卉，往往题上“徐氏”或“宋人没骨法”等字。曾在画跋上写下“谁知花艳惊心处，只有徐熙大折枝”等诗句，以表达对徐熙的敬仰。此外，恽寿平非常重视“师古”与“创新”，著作《南田画跋》中有三分之一是分析和品评古代大家画作，可见对“师古”传统的倾注。他认为“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”。主张在创作中学习传统，吸收前人精髓，继承发展传统，在传统中创新。恽寿平说：

“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，矩赫古今。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，拟议申明，尤然面墙，从此仰钻先匠，覃思十年，庶几其有得也。”他热衷于对艺术的探索，不仅对宋人的工笔院体和元人的水墨花鸟名作反复临摹，且精学研究前人超越技法的意境。即使是同时代的王武、唐匹士，亦虚怀若谷与之切磋技艺。倡导“仰钻先匠，洞贯秘途”和“最是淋漓残沈处，直将天地作吾师”等。同时，非常重视笔墨功夫，认为假如“无墨池研臼之功”，便不可能“追踪上古”，否则不过是“为郢匠所笑，而贻贱工血指之讥”而已。

恽寿平取法古人，扬长避短，其卓越不凡的画风较徐熙的落墨花卉另有一番韵味。如仿董源《溪山行旅图》，他只取董氏笔意，山石用长披麻皴，侧旁的疏林枝叶则用雨点皴表现，而未取原作之格局。在画中突出倾斜的山石，给人以险峻之感。而《仿荆关山水图》则用笔简练老到，虽为仿北派磅礴之气势，却蕴含着南派的灵秀清逸。恽寿平将成熟的山水画技法，写意花鸟画之

笔墨，运用到“没骨法”花卉写生中来，令人耳目一新。博采众长，自成特色，以达到“曲尽造物之妙”的艺术效果。恽寿平“师古”的目的正是创新，他否定陋习，学习先贤，重视绘画技法的融合提炼，用逸宕、秀雅之笔改造了院体画刻板、绮靡之气。以典型的文人画的素养，回归自然，创新了院体画，引领艺苑新风。



山水花卉神品册之三

三、以彩当墨，极妍尽态

恽寿平善于用色，色彩雅秀自然，明艳不俗，形神俱妙。广霞评论恽寿平的花鸟画为“如玉环丰肌艳骨”，如《山水花卉神品册》中的牡丹，设色明丽典雅，花瓣娇艳婀娜，笔法精工细腻。浓墨勾叶筋，线条灵动，新老分明。一叶一瓣，巧得自然之态，极夺造化之妙。

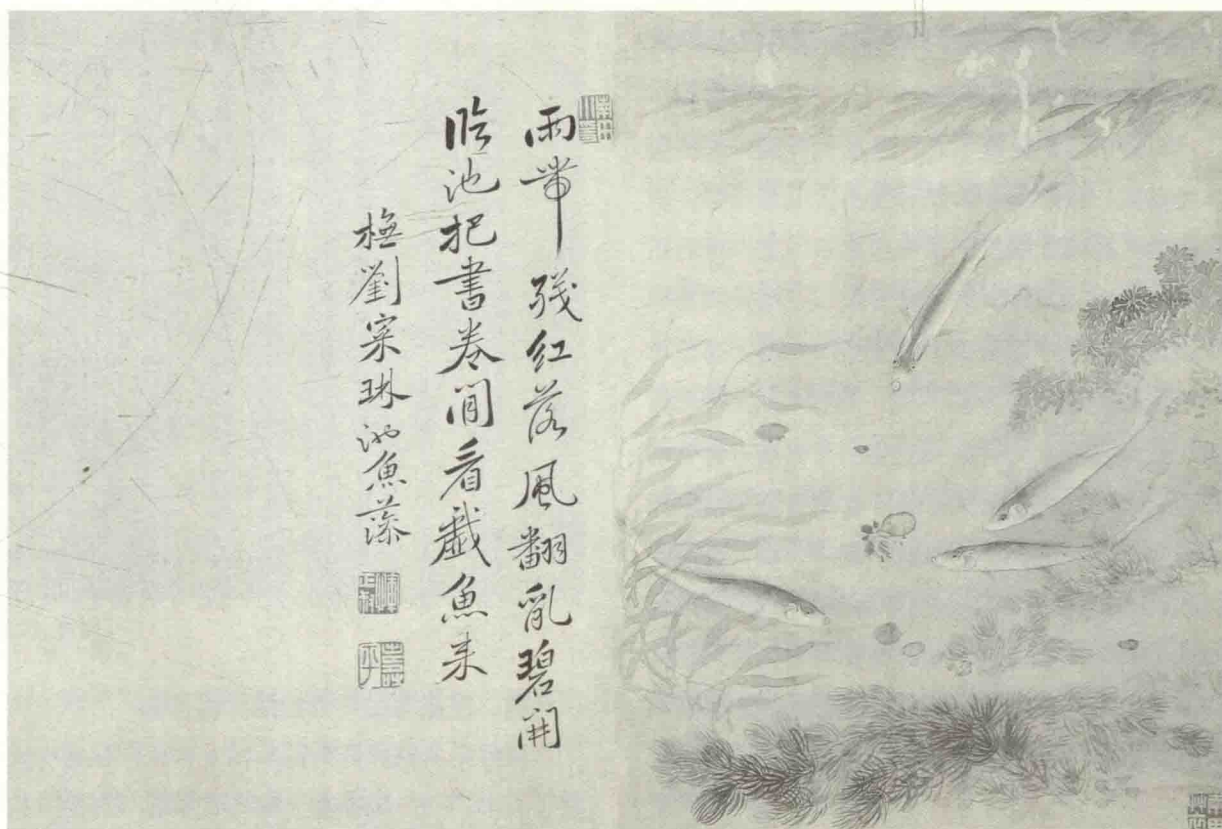
其次，恽寿平的粉笔带脂点染法，也很有特色。方薰评论：“恽氏点花，粉笔带脂，点后复以染笔足之，点染同用，前人未传此法，是其独造。如菊花、凤仙、山茶诸花，脂丹皆从瓣头染入，亦与世人画法异，其枝叶虽写意，亦多以浅色作地，深色让主筋分染之。”如作品《五色菊花》中，黄菊置于画面中心，正叶以花青调墨写之，反叶以淡花青、赭石加墨铺垫。勾勒点染，冷暖相衬，精致妍丽。正如题画诗所云：“黄鹅初试舞衣裳，耐得秋寒试晓妆。一片绿涛云五色，更疑岩电起扶桑。”画面色彩多而不乱，艳而不俗。这类亮丽精工之作，堪称经典。

实际上，淡逸画风才是恽寿平主要艺术风格。他以古出新，以彩当墨，极妍尽态。现藏于上海博物馆的《落花游鱼（临刘案）》，是他淡逸画风较早的一幅。恽寿平在色彩把控上极为高明，光色表现不同凡响。如《荷花芦草图》色调冷艳，秋风萧瑟。而一茎新荷娇艳动人，与凋残的荷叶，

枯槁的莲蓬形成鲜明的对比。他画游鱼动息之态，背部用淡黑色，鱼腹用细白点缀，来表现光影与立体感。把微妙的光色变化描绘得惟妙惟肖，可见其观察之细微。恽寿平说：“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。大抵浓丽过之，则风神不爽，气韵索矣。惟能淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流于郁滞，

傅染愈新，光辉愈古，乃为极致。”在他的画中，无论是设色还是笔法，极力追求清新高逸，素雅有致。恽寿平虽对淡雅的格调情有独钟，但并不排斥色彩鲜明，部分画作色彩艳丽，俊逸明快。

恽寿平不仅善于用色，更善于用水。他根据花卉生长特点，或季节时间的变化采用水晕渲染。对寒烟雾气，霜叶或花蕾等景物，用水晕画法使



落花游鱼（临刘案）

之色墨交融，含烟带雨，淋漓尽致。而表现败叶、枯花，则强化光影对比。他常用水、粉、飞白等表现方法，在画面中制造生动的留白。传世画作《国香春霁图》，画面色泽明丽，使转纵横妙笔生花。四朵牡丹生动形象，素雅自然。红色渲染在花瓣之间的交联处，其余则全用白，让观者看上去仍是粉色花朵。造型丰实，呼之欲出。又如《临风紫菊》，用笔劲逸，色彩鲜活。菊花枝叶用飞白，设色醇厚而不郁，明丽而不华靡，使花卉娇艳有神，光彩夺目，浓重而不刻板。

恽寿平继承发展了北宋至明代孙隆以来的撞水撞粉法，以水调色，以彩带墨，设色精妙。他绘制的《碧桃花图》，枝干用赭石，花朵用白粉和极淡的朱砂洋红调和，花瓣层次分明，花蒂以胭脂点缀。叶子用藤黄、花青相间，再以墨绿勾叶筋。画面典雅，春意盎然。而他 54 岁时所作的《秋海棠图页》，则用淡花青写出画中侧叶的背面，笔触清晰，写法率意。将花青调墨与水相撞来表现正侧叶，水色互化，色彩斑斓，增添了画面的节奏感。海棠的枝干水嫩润泽，而不散乱。主体花头用点厾法，以笔毫饱蘸白粉，再用笔尖蘸曙红一笔点下，运笔如行云流水，落笔别有风致。

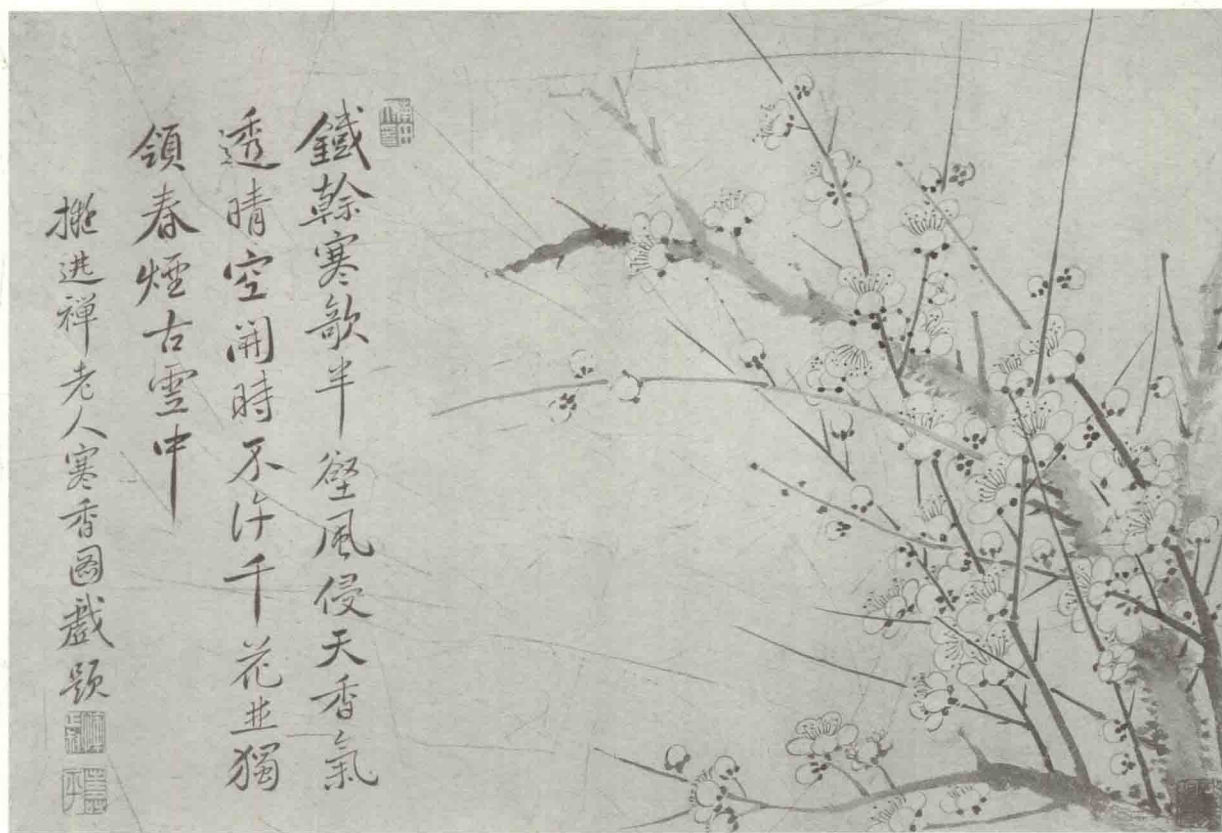


瓯香馆写生册·海棠

四、注重写生，师自然，重神韵

恽寿平的花卉画大都从写生中来，题材种类繁多，名花异草、珍果菜蔬等均有涉略。常对花“临写”，为花“留影”。赞赏滕昌祐“于所居多种

竹石杞菊，以资画趣，所作折枝花果，并拟诸生”，表示“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”。他注重对自然的体验，自称为“南田灌花人”。常去实地写生，



墨梅图

或在绿堤花岸中取材，描绘“落花戏鱼”“桃花鱼藻”等，从客观风物中寻找创作灵感。

恽寿平主张传统与写生并举，不可废其一，且力求形似，强调“与花传神”“为花写生”。注重“形似”，更重“神似”。他对绘画中形与神、虚与实等艺术表现有自己的艺术见解，认为画家应当首先注重的是形似，若离开了形似，神似就

没有意义了。画作《罌粟花图》，形象真实，绰约多姿，形神兼备。“惟能极似，有缘与花传神”，可见一斑。

强调写生，不是机械地模仿与复制，而是对物“以形写神”。注重绘画本身的生动性，并与自己的艺术创造相融合。他指出：“写生家神韵为上，形似次之，然失其形，则亦不必问其神韵矣。”

将神与韵并提为上，认为“传神难，传韵尤难”。传韵要将花之形神体态、香色气味等综合因素，皆需恰到好处地表现出来。因此，恽寿平画梅“古梅如高士，坚贞骨不媚，一岁一小劫，春风醒其睡”，叹其“可怜雪霰相催急，才到春风已白头”；画柳“自怜白发同枯柳，纵有春风不再青”；勾萱草“何事号忘忧，只为宜男草”；点桃花“不信渔人偏得路，看花空忆避秦年”等。重神韵而不显露笔墨之痕，使毫端之景，不拘绳墨。清逸出尘，入古出新。

五、南田绘画美学中的“逸品观”

恽寿平把“逸”品作为一种绘画审美的理想境界。强调对“雅”和“逸”的追求。重视技法累积，注重作画需精心布局，谨慎落笔。主张“率意落笔”“无意为文”，画的韵味要“淡然天真”“气韵自然”“以天趣胜”。他极力推崇南宋赵伯驹清丽格调，以及元代赵孟頫的古意之韵。“设色古淡，不为浓丽，而色韵自足，此赵吴兴神境也。”恽寿平说：“设色淡冶，气韵深沉。楼阁不为界画，益饶古趣，兼伯驹、鸥波之胜，极人间奇丽之观，余因制《仙山图曲》，赞叹希有。”他排斥僵化的模仿与时俗习气，提倡“不落畦径”的“逸格”审美倾向。

此外，致力于“雅逸”之趣，摒弃教化造作，

反对浓丽华靡之格调。正如前辈学者所揭示，恽寿平之最高艺术理想，集中于对“逸”这一风格的把握。《南田画跋》中有记载：“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。若用意模仿，去之愈远。”他认为是逸品高于神品的。虽逸品不能以繁简来决定，但以“简贵为尚”，“愈简越难”，要“笔尽而意无穷”。设色要“古淡”，即使青绿重色，也要“绚烂之极仍归自然”。这些艺术思想皆为典型的文人画的传统观点。

六、画中摄情，匠心独具

恽寿平注重感情的抒发，主张在作画过程中须注入情感，使画作具有感染力。画作《冠上加冠图》，雄鸡在下，鸡冠花在上。画中之鸡虽无朱耷那种变形夸张，画得很“形似”，但公鸡却无应有的昂首阔步，或高吭长鸣之气势，而是单足而立，举步踟蹰。形象地刻画了当时朝廷宸威下汉人官吏之心态，把画中寓意巧妙表达出来。恽寿平不仅在造型上表达思想内涵，在笔墨中亦融入神情气势。如在《五松图》上题道：“神气古淡，笔力不露，秀媚如妇人女子然，而骨峙于外，神藏于内，以其藏者如先生，故以为寿。”此画是赠予遗民隐士徐芳声之作，故恽寿平用“神气古淡，笔力不露”的笔墨来画松，以烘托徐芳



瓯香馆写生册·牡丹

声的气质。画作笔法秀逸，挺拔刚毅，体现了铮铮傲骨的崇高品质。他常画“矫拔有挺立之意”的带霜花卉，改变自然之形，把圆的桃花画长，软的菊花画硬。执力千钧，画如其人，寄寓着画

家自身的哲思。高风亮节之精气神，正是他人生的写照。

以物言志，画中注入感情，引起观众共鸣。恽寿平的题跋也相得益彰，浑然天成，句句精妙。



瓊香館寫生冊·洛陽花

如題梅花：“可怜雪霰相催急，才到春风已白头。”惺惺这类摄情寓意的作品，与八大山人直抒胸臆的表达截然不同。如果说八大山人以夸张的绘画手法对时事进行辛辣讽刺，那么惺惺平则是以

委婉、含蓄的形式，传达了浓浓的故国之思。正如清李修易在《小蓬莱阁画鉴》所言，败荷最不易写。冷艳遗芳，须写出诗人迟暮景色，方称妙手。曾于张秀处得见惺惺画一幅，作枯叶三张，赭墨与

苔绿、石绿滚用，莲房一柄，花一枝，仅有四瓣，极楚楚可怜之态。上题诗云：“蒲塘莫遣西风入，留补骚人旧日衣。”残荷离披芦草交横，笔墨飘逸，却蕴含一种寂寥和伤感。

观惺惺寿平的画，画境非凡，雅俗共赏。秀逸之笔，细而不腻。他抛开院体画勾勒填彩的手法，全以“五彩”敷染而成。这种敷染不同于孙隆、沈周、陈淳等人的随笔点染，是继承与发展了院体画中重形似、绚丽华美的某些特点，孕育了一种新的艺术特质，格局大气雍容，淡雅高远。寒林空旷，花卉传神；老松修竹，傲气岸然，无不让观者赞叹。他不追逐形式主义时风，另辟蹊径，拓展了中国画表现内涵。其独创的“没骨花”笔墨清雅逸致，正是文人画和院体画的一种高度融合，影响深远，史脉流芳。



花卉图册之一·桃花

“东风着意，先上小桃枝”，桃花的美艳在群芳之中可谓出类拔萃。恽南田写生佳作中，桃花题材自然少不了。他笔下的桃花芳华灼灼，春色扑面而来。此画花枝盛放，构图虽简，而意趣十足，描绘精妙。花瓣交接处，用红色胭脂点染，以粉带脂，追求“形似”，以花传神。画风笔致细柔，敷色清丽，充满生机。