

李鲢 高凤翰 李方膺画风

重庆出版社



1222.52/72

李鲰 高凤翰 李方膺画风

巫晓文 田军 彭科 编

重庆出版社

(川)新登字 010 号

《中国古代绘画大师画风系列》

主 编 张晓凌 冻 月
副主编 李 一 水 工 魏 庚
编 委 林 木 李 一 彭逸林
刘 朴 田 军 黄 敦
责任编辑 周永健
装帧设计 江 东
版式设计 徐 虹

李 蝉 高凤翰 李方膺画风

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)
新华书店经销 四川新华印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/16 印张 10 插页 4
1995 年 10 月第一版 1995 年 10 月第一版第一次印刷
印数:0001—8000

*

ISBN7-5366-3265-7/J·387

定价:48 元

波涛宦海几飘蓬 闭户关门学化工

——析李蝉、高凤翰、李方膺的艺术

林 木

李蝉、高凤翰和李方膺都是清代康熙、雍正、乾隆年间极为活跃的扬州画派的重要画家。他们身世、经历上的相似性，使他们的绘画观念和创作实践都有着相当惊人的一致性，一种在鲜明个性基础上的流派共性。

李蝉(1686—1762)，字宗扬，号复堂，又号懊道人，江苏兴化人。在“扬州八怪”中为年龄仅次于华岳的长者。李蝉出身名门，自己也在康熙五十年(1711年)成了举人。康熙五十二年，从小习画的李蝉以画晋身，因献画给康熙而大受赏识，受皇帝指令，随宫廷画家蒋廷锡习画。但不久却因“才雄颇为世所忌”被排挤出宫。此后一直流落民间，接触到不少社会下层的生活。但是，“到头不信君恩薄，犹是倾心向太阳”仕进之心不死的李蝉曾拜刑部右侍郎著名指画家高其佩为师以为晋身捷径，虽未果，但乾隆二年，52岁的李蝉终于获任山东滕县知县。三年后，却因为“为政清廉，士民坏之，以忤大吏罢归”。此后，李蝉迫于生计只好到扬州卖画。这位“两革功名一贬官”的画家尽管此后仍“出山之想”不断，但最后终于失望而被迫成为以画谋生的职业画家。

高凤翰(1683—1748)，原名翰，早年字仲威，亦字羽仲，又字西园，号南村，亦号南阜山人，山东胶州三里河村人。高凤翰出身书香门第，其父为举人。高氏自幼聪慧，9岁能诗，15岁后和蒲松龄相识成忘年之交。但45岁前，高却一直只是秀才。直到雍正五年(1727年)才被人推荐应贤良方正科考一等，受雍正皇帝接见授歙县县丞职。而雍正十一年，当够小官要升县令的高凤翰，却被人诬告以致投入铁窗监禁达三年之久。以后虽冤案大白，无罪释放，但高凤翰已被折磨得右臂瘫痪了。从此，厌倦官场的高凤翰不再涉足官场，而往江南以售字卖画为生。此时，他作画只能改用左手，自号“后尚左生”、“丁卯残人”，来往于扬州、杭州、湖州、镇江、苏州等地，而以客寓扬州为最久。在扬州期间，高凤翰与郑板桥、金农、高翔相交往。乾隆六年，他辞扬返家，乾隆十六年病逝于故乡三里河村。

李方膺(1697—1759)，字虬仲，号晴江，一号秋池，又号借园主人，江苏南通人。李方膺出身于书香门第之家。其父李玉铨早年登进士第，官至福建按察使。其兄李彩升则擅绘画。雍正七年，其父入朝觐见时，雍正帝褒奖其父之余，推恩及子，李方膺得了个山东乐安的知县做。此后他于数年间历任各地知县、知州，开仓救灾，兴修水利，做了不少好事，却得罪了上司，以致被诬获罪，投入监狱。至乾隆登基，李方膺才昭雪开释。回乡赡养老母近十年后，李方膺又再次出山任合肥县令，又因得罪上司而遭贬。54岁的李方膺才彻底结束其宦海生涯，寓居南京借园，卖画为生。由于李方膺祖籍原属扬州所辖，加之他与扬州八怪中之郑板桥、李蝉等为挚友，而且李方膺的艺术与扬州八怪的主要画家之创作思想，创作方法及绘画风格都有相似处，故画史上通常也列李方膺为扬州画派中人。

清代中期，在经历了清初满人入关的残酷镇压之后，清代统治者采取了一系列的怀柔政策以消弥民族矛盾，到清代中期，社会又呈现出一定的繁荣。反映于思想界，清初流行于文人中的那种托道释以隐的感伤性思潮在消退，代之而起的却是以儒家观念为中心的“经世致用”的实学观念，知识分子以不能为世所用，为皇帝效力，为民众服务而觉可耻可叹。亦如郑板桥所说，“写字作画是雅事，亦是俗事。大丈夫不能立功天地，字养生民，而以区区笔墨供人玩好，非俗事而何？”又有“叹老嗟卑，是一身一家之事；忧国忧民，是天地万物之事。”这种观念是有代表性的。作为郑板桥的朋友，李蝉、高凤翰与李方膺也有同样的看法。三人的仕进之心也不能完全以追求功名而待之，那种忧国忧民、字养生民的理想，在几人的政绩中表现得十分明显，如李蝉的“为政清简”，“甘棠遗爱”；李方膺兴修水利、开仓救灾，而致“公为民故获罪”；高凤翰因反对盐商残民而获罪等，都可看到他们反复于仕途中

的拳拳爱民之心。这种观念实则 是以扬州画派为代表的清代中期知识分子的普遍性思潮。积极入世的观念导致了清代中期绘画思潮的演变,清初隐逸型的山水画在退位,而代之以可以比较方便而明显地比兴寄情,托物喻意,表达对现实生活的种种真切感受,而且情调明朗欢快的花鸟画。时有民谚曰:“金脸银花卉,要讨饭,画山水”。而画山水的黄慎初到扬州,就发现“模山范水,其道不行”,只好“人亦不好,我亦不作”。李鱓等人所以主要在花卉画上下功夫,“八怪”等人也大多主要着力于花鸟,这是时代思潮使然。

由于这个缘故,二李一高的花卉画往往以“此兴”之法寄托他们对社会对生活的种种观点、想法,而出之以诗书画印相结合的形式。这种形式在元代及明代中期吴门画派中曾有所流行,到董其昌松江派出,以笔墨的独立形式相标榜对绘画的文学性有所抛弃,“四王”及其画派题诗入画的情况就不突出。到清初,“非正统派”一股怨气怒气要发泄,则诗画结合的传统才得以保留,而扬州画家们把这种结合的形式运用得更普遍、更成熟。二李一高几乎是每画必题,每题又无不体现着自己的真情实感。如李方膺画风竹,“画史从来不画风,我于难处夺天工;请看尺幅萧萧竹,满耳叮咚万玉空”,以风竹表达自己的豪放与坚贞。其画梅,“原借东风吹得远,家家户户尽成春”,这又是兼济天下之报负。李鱓画《土墙蝶花图》以“墨从今贱作墙堆”以自嘲,而“画鸡欲画鸡儿叫,唤起人间为善心”,体现的又是“民胞物与”的善良愿望。他们在画中所表现出的生活情趣,人生慨叹以及诗画的巧妙结合,使花鸟画能够胜任山水画所不能胜任的传递多种感情的使命。如高凤翰题画牡丹,“老病为人画牡丹,吟诗坐对一凄然;世间富贵能多少?被尔销磨四十年”。而李鱓把平凡的现实生活中的物品如蚕、麦、桑、樱桃、玫瑰入画,如其诗云“麦黄蚕老樱桃熟,正是黄梅四月时;更添玫瑰一枝,亦时新佳品”。则把一种享受平淡生活之真趣的意味表现得十分真切。如此等等,不胜枚举。扬州画家的这种诗画结合的风格一则可以把诗情画意结合在一起,加深作品的寓意,另外题诗之书法和印章的直接入画,又使二李一高的作品产生了突破前人的审美意蕴。

如果说,元明人也以诗题画,则那些题诗决不侵占画位,而是小心谨慎地放在画中不显要的地方。而扬州画家如二李一高则不同,他们往往大刀阔斧,纵横题来,不仅要侵占传统习惯之画位,有时,甚至颠倒过来,让书法反客为主。二李一高都有极高的书法印章的修养和功底。如李鱓独具一格的行书刚劲、老辣、朴拙,在一些花卉册页中就与花卉草虫平分秋色;而他的笔走龙蛇的草书题诗,在画中又与龙飞凤舞的花草小虫的运笔相映成趣。高凤翰诗书画印兼擅,青年时代其诗歌就受文坛领袖王渔洋的称赞,其书法则远肇汉魏碑刻,“眼底名家学不来,峰山石鼓久沉埋;茂陵原上昔曾过,拾得沙中折股钗。”其书法融行、隶为一体,后出之以左手,更具朴拙之态。他的篆刻亦从秦汉起家,苍古朴茂,在扬州画家中为佼佼者。李方膺在书画结合上更多地是把他那洒脱豪放的行书用笔与其兰草、梅花野霸、强悍、支离、重拙的笔意相结合。也有书法、印章在画上占有大量位置的,如《兰石图》。

值得指出的是,二李一高等“八怪”画家对文学性的诗画结合的兴趣似乎是背离了从董其昌松江派以来到四王及其传派高度重视笔墨的独立表现,而对内容、对文学性则有所蔑视的绘画风气,但是,“八怪”们强烈的入世观念虽然使他们以花卉画为比兴寓意之手段而大题诗于其画,但由于所提为抽象的书法以致整个画面仍然具有浓厚的抽象审美的意趣。同时,这种自觉的对抽象形式的审美追求,又使得他们把题款、印章和画中形象、笔墨统统当成画材在画面当作章法结构处置。这点我

们可以很明显地在李鱣的《花鸟册页》十二开之五那斜斜地穿插在辣椒、姜和芹菜之间的题款及印章的安排上看到,在高凤翰《花卉册》其二印章与怪石的天衣无缝,参差离落的题款与石头的有机结合上看出。这种情况在郑板桥穿插于竹丛、兰缝和石块间的题款属于同一类型。“八怪”们这种抽象的形式表现的审美意识,仍然没有游离笔墨独立表现的时代主潮,而且,还为现代潘天寿的结构革命作出了有力的铺垫。

由于以书入画的风气,和其时刚开始出现的对碑学的重视,使二李一高画中造型与笔墨出现一种狂放、恣纵的雄肆之气。郑板桥跋《李鱣花卉册》指出,“复堂之画凡三变。初从里中魏凌苍先生学山水,便尔明秀苍雄,过于所师。其后入都,……乞从南沙蒋廷锡学画,乃为作者花卉如生。……后经崎岖患难,入都得侍高司寇其佩,又在扬州见石涛和尚画,因作破笔泼墨,画益奇。初入都一变,再入都又一变,变而愈上。盖规矩方圆尺度,颜色浅深离合,丝毫不乱,藏在其中而外之,挥洒脱落皆妙谛也”。从工细而至豪放的演变,由形似而至笔墨的追求,这实则也是时代之要求。传黄慎初到扬州,“模山范水,其道不行。于是,闭户三年,变楷为行,变工为写,于是稍稍有倩托者。又三年,变书为大草、变人物为泼墨大写,于是道大行矣。”可见江南绘画审美之时尚了。而“八怪”们身世之坎坷,胸中垒块不平,也很难耐下心来慢慢画。如李方膺画风竹,“波涛宦海几飘蓬,闭户关门学化工。自笑一身浑是胆,挥毫依旧爱狂风”其豪气之逼人如此。而高凤翰早年也有秀劲萧散之风,而晚年以汉魏碑刻入画,加以左手为之,雄浑奇崛的风格开始呈现。二李一高画风大致都有一个由工细秀丽向豪放写意演进的过程,他们作画往往以阔笔写意为之,笔墨纵横,不拘绳墨。但是,扬州画家们师造化的风气却并未因对笔墨的强调而有所削弱,他们恣纵狂放的笔墨都是依据自然形态的变化而来的,都是深研造化,出神入化而至“挥洒脱落皆妙谛”的自由境界。

二李一高等扬州画家们融合行利,糅合雅俗,扩大题材,在中国美术史上也起到了承前启后的重大作用。由于这些知识分子乃至如二李一高等官宦之人被生活所迫而进入以书画谋生的职业画家道路,他们独特的处境和带有民主性质的人文主义观念促使了他们雅俗观的变化,艺术高高在上,超脱、淡远、不食人间烟火似的传统文人画风气在扬州画家这里获得了一个巨大转变。他们不仅在其画中以其诗句表明雅俗的观念,而且还以扩大题材的方式,把从来不入文人花鸟画的一些普普通通的东西有滋有味地表现于画中,使其作品有一种前所未有的新鲜气息。李鱣把一向高雅的“凌波仙子”与等而下之的蒜画在一起,戏谑地题为“同是蒜也”。他画辣椒、姜、芹菜,画篱笆、牵牛花,他把水仙与笋相组合,画蚕、桑与玫瑰在一起,画姜、葱、鱼等,都是这种把最普通的日常用物与最高贵的东西相混合,体现的就是这种融和雅俗混淆等级的民主观念。他以平常人的普通观点去对待生活,所体验到的生活情趣也与传统文人大相径庭。如其画一壶、一蒲扇、一梅花,题辞曰:“峒山秋片茶烹惠泉贮砂壶中,梅山开时,特寻一枝归,吃两壶,尤觉眼耳口舌俱游清虚世界,非烟火中人可梦见也。”李鱣自题画曰“于人不取处自求生活”,这些画材的选择可见其匠心了。李方膺取材亦相似。他常从农家生活中取材,如画瓦盆栽花,“莫笑田家老瓦盆,也分秋色到柴门”,把农家贫困生活中的乐趣表现得淋漓尽致。这种雅俗观除了画家们自身的人文主义思想以外,时势之使然也是个原因。李鱣以为官之身分卖画,对“途穷卖画亦贱,佣儿贾竖论是非”极为恼火,对“逢迎索画者之心,匹之百工交易”也觉尴尬。但久之,取“不循索画者之意,亦不固执己意”态度,在雅俗之间有所调和,也属处境之使然了。二李一高等扬州画派画家打破传统雅俗观,也就使其情感内涵和题材内容大大突

破了传统花鸟画陈陈相因的以雅为标准的套路而扩大了题材的范围,这也为现代齐白石等花鸟画家无所不画的广泛画材作了一个承前启后的转折性贡献。

扬州画家们大多以花鸟为主,这是时尚之使然,但兼画山水的也不少。李蝉、李方膺、高凤翰都画过山水,罗聘、黄慎亦然,而“八怪”中专画山水者仅高翔一人。从作品上看,二李一高的山水画都受到当时以枯笔干墨为特征的“四王”派的影响。“四王”以正统自居,纯以笔墨形式自身表现为目的,成就斐然,但其传派徒取其表面形式,亦如清中期方熏所言,“海内绘事家,不为石谷(王翬)牢笼,即为麓台(王原祁)械扭”故呈衰减之势。“八怪”虽不乏画山水者却不以山水名家,除了风气之转移外,这或许是一原因。但平心而论,如高凤翰山水虽有四王笔墨意味在,但其缥缈幽淡之干笔淡墨和那旷远无际之章法处理,以及空灵邈迷之意象氛围确有突破四王而自我标格之处。张庚称其“山水不拘于法,以气韵胜”。然世风如此,高凤翰、高翔等亦无回天之力。人们心目中的扬州画派还主要是个花鸟画派。

一九九五年七月二十三日
于四川美术学院

图版目录

李鲧作品

- | | |
|--------------|--------------|
| 1 松梅图 | 32 雄鸡秋葵图(局部) |
| 2 松梅图(局部) | 33 雄鸡秋葵图(局部) |
| 3 松梅图(局部) | 34 雄鸡图 |
| 4 花卉册页其一 | 35 雄鸡图(局部) |
| 5 花卉册页其二 | 36 写生花卉册 |
| 6 花卉册页其三 | 37 写生花卉册(局部) |
| 7 花卉册页其四 | 38 写生花卉册 |
| 8 松石牡丹图 | 39 写生花卉册(局部) |
| 9 松石牡丹图(局部) | 40 写生花卉册 |
| 10 松石牡丹图(局部) | 41 写生花卉册(局部) |
| 11 德禽图轴 | 42 写生花卉册 |
| 12 德禽图轴(局部) | 43 写生花卉册(局部) |
| 13 德禽图轴(局部) | 44 写生花卉册 |
| 14 芭蕉竹石图 | 45 写生花卉册 |
| 15 芭蕉竹石图(局部) | 46 写生花卉册(局部) |
| 16 芭蕉竹石图(局部) | 47 写生花卉册 |
| 17 墨荷图 | 48 写生花卉册(局部) |
| 18 墨荷图(局部) | 49 三友图 |
| 19 花鸟画册之一 | 50 三友图(局部) |
| 20 花鸟画册之二 | 51 三友图(局部) |
| 21 花鸟画册之三 | 52 百龄图 |
| 22 花鸟画册之四 | 53 松菊图 |
| 23 花鸟画册之五 | 54 松菊图(局部) |
| 24 花鸟画册之六 | 55 苍松大石图 |
| 25 花鸟画册之七 | 56 苍松大石图(局部) |
| 26 花鸟画册之八 | 57 松石图 |
| 27 花鸟画册之九 | 58 松石图(局部) |
| 28 花鸟画册之十 | 59 松鹤图 |
| 29 花鸟画册之十一 | 60 松鹤图(局部) |
| 30 花鸟画册之十二 | 61 月季图轴 |
| 31 雄鸡秋葵图 | 62 月季图轴(局部) |
| | 63 月季图轴(局部) |

图版目录

高风翰作品

- 1 蕉月图轴 牡丹图轴
- 2 蕉月图轴(局部)
- 3 牡丹图轴(局部)
- 4 奇松图
- 5 秋树图
- 6 邗沟春讯
- 7 梧桐菊石图
- 8 梧桐菊石图(局部)
- 9 草堂艺菊图
- 10 草堂艺菊图(局部)
- 11 草堂艺菊图(局部)
- 12 花石图
- 13 芭蕉图轴
- 14 芭蕉图轴(局部)
- 15 杂画册之一
- 16 杂画册之二
- 17 杂画册之三
- 18 杂画册之四
- 19 杂画册之五
- 20 杂画册之六
- 21 杂画册之七
- 22 杂画册之八
- 23 杂画册之九
- 24 杂画册之十
- 25 杂画册之十一
- 26 杂画册之十二
- 27 花卉册其一
- 28 花卉册其二
- 29 花卉册其三
- 30 花卉册其四
- 31 天池僧话图

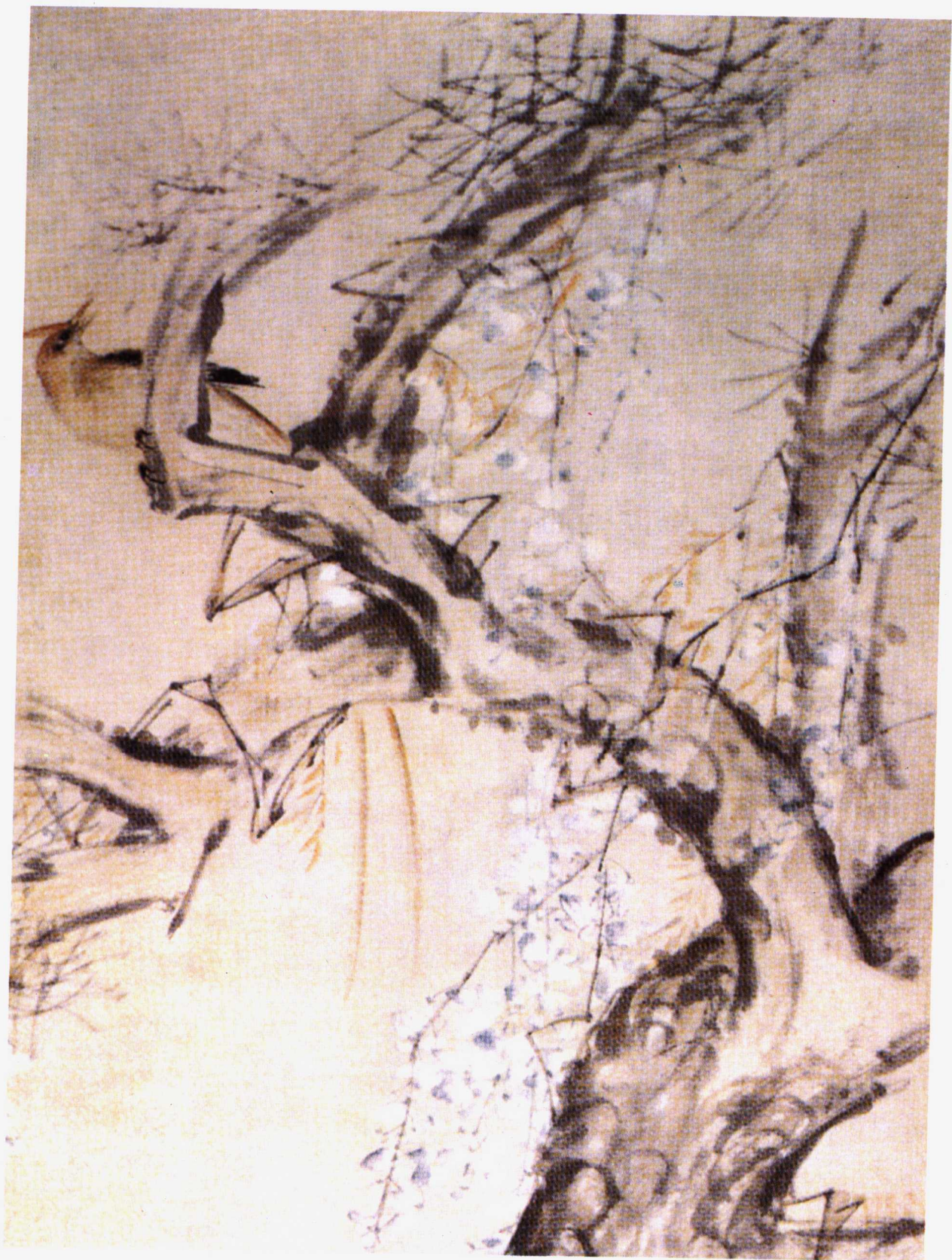
32 荷花图

李方膺作品

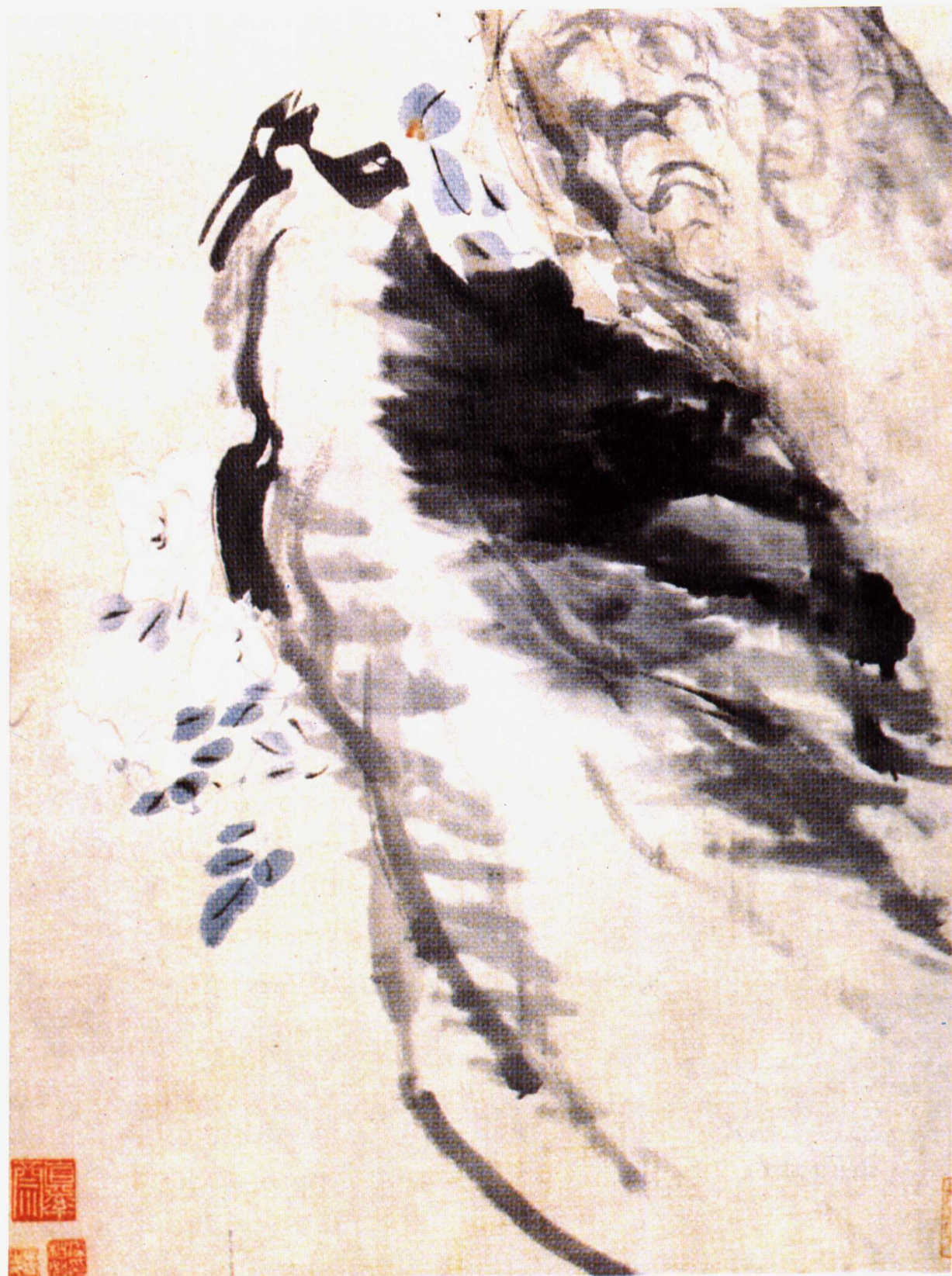
- 1 兰石图
- 2 兰石图(局部)
- 3 兰石图(局部)
- 4 墨竹图
- 5 兰石图
- 6 墨梅图
- 7 墨梅图(局部)
- 8 双鹿齐鸣图轴
- 9 双鹿齐鸣图轴(局部)
- 10 牡丹图
- 11 牡丹图(局部)
- 12 秋菊图
- 13 秋菊图(局部)
- 14 秋菊图(局部)
- 15 墨梅图
- 16 墨梅图册
- 17 花卉册其一
- 18 花卉册其二
- 19 花卉册其三
- 20 花卉册其四
- 21 花卉册其五
- 22 风竹图
- 23 风竹图(局部)
- 24 鱼乐图
- 25 鱼乐图(局部)

1
松梅图





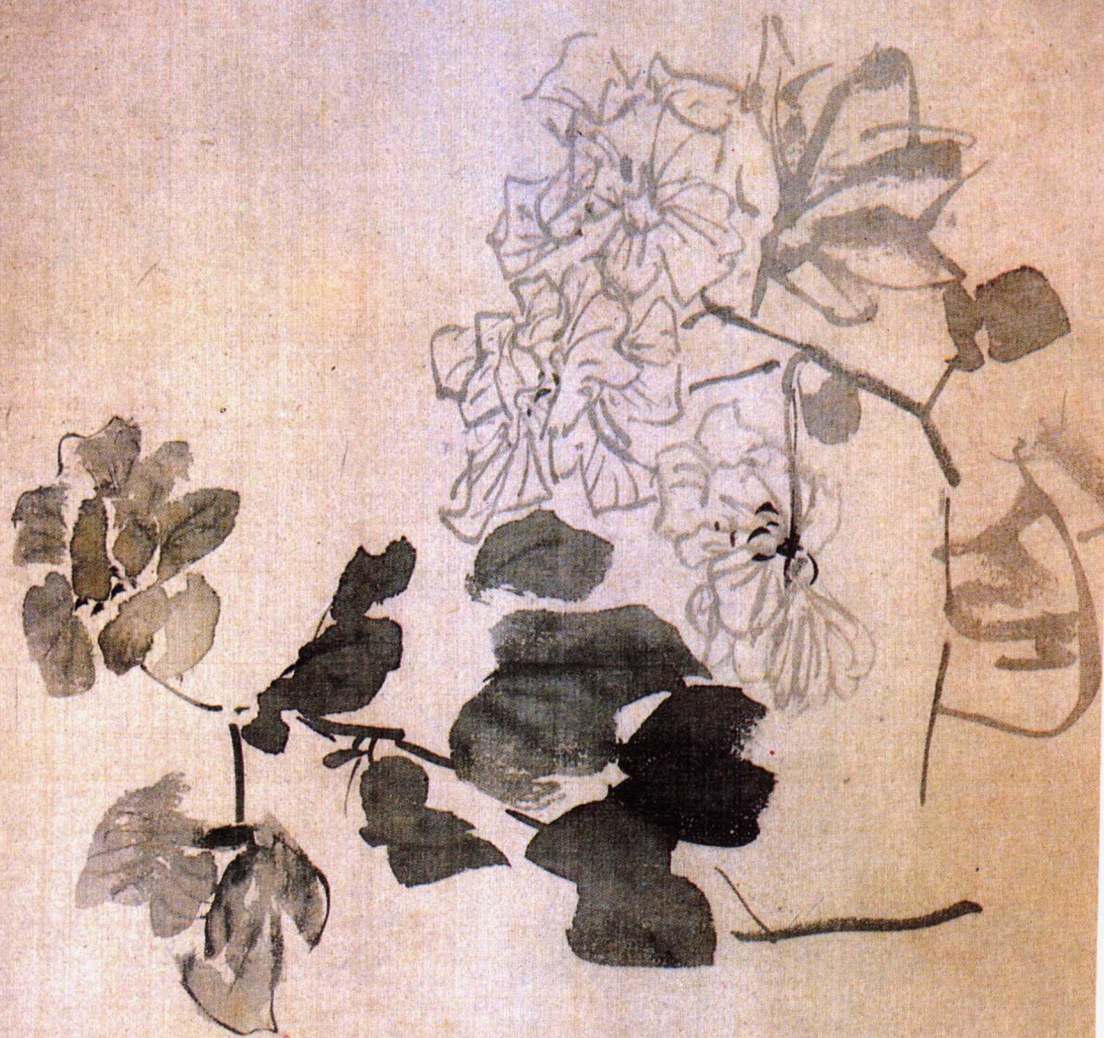
2 松梅图(局部)



3 松梅图(局部)







美人羽衣事龍水雲女
 陽春美石花暝為空江家
 溪堂李鱗





