

蛟然五松啸

李鱣研究新论及李鱣资料拾遗

主编 / 贺万里

纪念李鱣诞辰330周年学术讨论会文集



东南大学出版社

蛟然五松啸

——李鱣研究新论及李鱣资料拾遗

主编 贺万里

东南大学出版社

• 南京 •

图书在版编目(CIP)数据

蛟然五松啸：李鱣研究新论及李鱣资料拾遗 / 贺万里主编. —南京：东南大学出版社，2018. 11

ISBN 978-7-5641-8046-1

I. ①蛟… II. ①贺… III. ①李鱣(1686—1762)—绘画研究—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 239687 号

- ◎ 扬州市文广新局 2017 年度扬州地方文化与艺术理论研究重点资助项目
- ◎ 扬州大学美术学重点学科基金项目
- ◎ 扬州大学扬州八怪研究所规划项目

蛟然五松啸：李鱣研究新论及李鱣资料拾遗

出版发行：东南大学出版社

出 版 人：江建中

社 址：南京四牌楼 2 号 邮编 210096

电 话：(025)83793330 (025)83362442(传真)

网 址：<http://www.seupress.com>

电子邮件：press@seu.edu.cn

经 销：江苏省新华书店

印 刷：南京玉河印刷厂

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：17.25

字 数：430 千字

版 次：2018 年 11 月第 1 版 2018 年 11 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-5641-8046-1

定 价：78.00 元

本社图书若有印装质量问题，请直接向读者服务部联系。

电话(传真)：025-83792328



前言

贺万里

扬州八怪,是活跃于清代中叶扬州地区的一批来自全国各地的画家群体,他们锐意革新,执着于花鸟画创作,成为清代中叶艺术发展史上的又一个高峰。扬州八怪也是关心民瘼、针砭社会沉疴的一群人,成为当时社会良心的代言人。扬州八怪同时也是一群工诗善文、喜好戏曲的文人群体,他们在中国文学史上也留下了精彩的一页。同样,扬州八怪也是中国美术史上明确提出书画润格的较早的一批书画市场弄潮儿,他们成为后世艺术经济与市场研究结合的范例……李鱣就是扬州八怪群体中的一位杰出代表。

李鱣(1686—1760)*,清代著名画家,字宗扬,号复堂,别号懊道人、墨磨人等,江苏扬州府兴化人(今江苏泰州兴化市人),与郑板桥同乡并相友善,同列于“扬州八怪”。李鱣生于清康熙二十五年(1686),康熙五十年中举,五十三年召为内廷供奉,因不愿受“正统派”画风束缚而遭忌离职。乾隆三年出任山东滕县知县,“以忤大吏罢归”,后居扬州,卖画为生。乾隆二十五年(1760)卒。

今年(2016),是扬州八怪诸家中的重要艺术家李鱣诞辰 330 周年。李鱣工诗文书画,擅画花卉、竹石、松柏,有《五松图》多幅传世。早年画风工细严谨,中年画风泼辣写意,气势充沛,对晚清花鸟画有较大影响。兴化是李鱣的家乡,扬州是李鱣艺术活动的主要城市。值 2016 年李鱣诞辰 330 周年之际,为进一步宣传兴化先贤,推进兴化地方特色文化建设,促进扬州八怪研究的深入与拓展,检阅国内外有关李鱣研究的学术阵营与最新成果,扬州大学美术学院和兴化市文广新局、兴化市博物馆等单位合作,于 2016 年 11 月中下旬在江苏省泰州兴化市主办“蛟然五松啸·2016 李鱣诞辰 330 周年学术研讨会”。

本次会议得到来自全国各地的学者专家和美术史研究者的响应,收到来自北京、南京、上海、香港、杭州、南宁、西安、扬州、南通、苏州、湛江等地近五十位作者的研究论文。

本次研讨会,既是兴化市的一项重大学术事件,也是扬州大学扬州八怪研究所规划的“扬州八怪诸家诞辰系列学术研讨”项目之一。扬州大学已经于 2013 年、2014 年、2015 年

* 李鱣生卒年说法有多种,本书(论文集)尊重各位论文作者的说法,不予统一。同样,有关李鱣的诗文、书画名称、生平事迹等,也因所依据的材料出处、材料版本等不同,会出现文字上的一些差异,本书也尊重各位论文作者的表达,不予改动。——主编注

相继举办了郑板桥、边寿民、李方膺诞辰纪念全国学术研讨会,对于推进扬州八怪研究的进一步深入,对于检阅扬州八怪研究队伍,培育新人,起到了积极作用。在此谨对提交会议论文的作者和前来参加会议的领导、专家学者表示衷心的感谢。

会议之后,我们即着手进行“学术专辑”的编辑工作。特别要提到的是,李鱣学术专辑的编辑,得到来自香港的黄坤尧教授的大力支持,他专门提供了其近年来收集整理校订的李鱣诗文集。黄先生所辑录校订的诗文集,是迄今学术界与出版界所能够汇编到的最全的一部。这对于我们这本学术专辑的学术价值的提高起到了极大的提升作用。东南大学出版社慧眼独具,本着一贯的关注与支持学术的态度,对于李鱣学术专辑给予了出版方面的种种便利与支持。扬州大学在人文社科出版方面,对于扬州八怪诞辰系列学术专辑的编辑出版也一直给予充分支持,把边寿民、李方膺学术专辑的出版列入扬州大学人文社科出版基金,本专辑同样得到扬州大学及其美术与设计学院的大力资助,同时要特别提到的是,本书荣幸成为2017年度扬州市文广新局扬州地方艺术理论重点资助项目,得到评审专家的好评。作为本专辑主编,我要在此一并表示最诚挚的感谢。



目录

综论

- 李鱣草虫花鸟异类母题意象的主题学诠释 李倍雷/1
- 李鱣、郑板桥的影响力之传播与品牌塑造比较研究 殷晓珍 贺万里/15
- 由李鱣为官问题谈——兼论扬州八怪研究问题 韩士连/29

考辨

- 李鱣《五松图》的传世画本与家国情怀 尹文/34
- 论画家李鱣的乡土情结 韦明铎/41
- 李鱣故居、别墅与墓地考探 任祖镛/47
- 李鱣家族画家考述 武维春/53
- 李鱣名字号考辨 张培元/59
- 李鱣滕阳解组及与滕县北门里黄氏之交往 黄辉/62
- 无锡博物院藏李鱣作品鉴考 王照宇/65
- 李鱣绘画的鉴别 萧平/72
- 兴化李氏家族名士显宦考述 莫其康/75
- 李鱣、“八怪”及汪鋐 王汉/84
- 李鱣与李方膺及南通州名士交游考 何循真 陈金屏/94
- 李鱣的生平、宦迹与交游四题 彭飞/102

书画及其他

- 李鱣诗踪：考察康雍年间李鱣早期的诗歌创作 黄坤尧/107
- 文人墨客总相宜——李鱣其人其画及其题画诗鉴评 杨宇全/116
- 李鱣的美学思想 杨天/120
- 李鱣题画诗文中的绘画思想析论 张曼华/128

浅谈李颀的指画艺术	罗加岭/139
但将酬酢应真意——李颀应酬画探微	弓新丹/154
论李颀花鸟画中的“蔬笋气”	宋潞鑫/159
诗情与画韵——论李颀诗画笔下的松	刘晓静/164
早来寻红挥毫卖，利市开先尽牡丹——从李颀题画诗看其具有商业性 质的《牡丹图》	薛 锋/169
花卉、应酬与文人生活——李颀《松萱桂兰图》解读	朱燕楠/179
“同能而独诣”——对李颀书画及题跋艺术的一点浅见	李晓廷/185
附录一 李颀作品编年	顾志红/188
附录二 李颀年谱增补	李必玲 殷晓珍/203
附录三 皎然五松啸——2016 年李颀诞辰 330 周年学术研讨会综述	殷晓珍/218

* * *

《浮沕馆集》新编	李颀原著 黄坤尧纂辑/225
----------------	----------------



李鱣草虫花鸟异类母题意象的主题学诠释^①

李倍雷

李鱣(1686—1762),清代著名画家,字宗扬,号复堂,别号懊道人、墨磨人。江苏扬州府兴化人,明代状元宰相李春芳第六世孙,曾随蒋廷锡、高其佩学画,后受石涛影响,擅花卉、竹石、松柏。为“扬州八怪”之一的李鱣,与很多文人画家一样,出仕不顺,却又不心甘,反反复复于官场与庶民之间游离,终以卖画为生。与郑板桥为同乡且关系很好,命运大抵相同,故有“板桥卖画扬州,与李同老”之说^②。李鱣本想以画求贵于清宫皇家,曾经出古北口到热河承德行宫,向康熙皇帝献诗画,以求仕途,康熙欣赏有加,命入宫为御用画家。但终因与皇家的艺术风格和审美情趣不同,被迫离开宫廷,流落街市间巷。后李鱣为一小官,失利,再为小官,再次失利,三起三落。我们注意到,李鱣的绘画作品中有大量不起眼的日常所见的小“物品”纳入传统绘画系统中作为母题的意象表达,拓展了传统绘画的母题范畴,而且这些作品构图与图式结构上也与传统绘画系统有较大差异。郑板桥曾评李鱣说他“声色荒淫二十年,丹青纵横三千里”(郑板桥《饮李复堂宅赋赠》),既批评他又赞颂了他。说他“声色荒淫二十年”大概是以“锦衣江上寻歌妓”得出的结论;说他“丹青纵横三千里”大概是指他转游不少地方包括不同地方为官时依然笔耕不辍。李鱣的这些特殊经历,与他后来作品中的异类母题相关联。

“扬州八怪”与清“四王”相比稍晚,前后相差不过二三十年。清“四王”颇得皇家贵戚赏识,被视为“正宗”一路,在清代十分流行。扬州八怪的性情、个性所形成的艺术特征与清“四王”的艺术特征是不同的路数。扬州的商业氛围浓厚与特殊的文化环境,与当时扬州民间流行的“金脸、银花卉、要讨饭画山水”的生存状态,包括扬州八怪取法前人笔墨意趣的选择意向,都与扬州八怪之为“怪”有一定的关联。李鱣在绘画题材的母题意象方面大概是“八怪”中拓展得最宽的一位画家,或者说取材母题方面是最“怪”的一个画家,不知是否与他“丹青纵横三千里”有关,但一定与他后来的生存状况有关。在笔墨方面,他师承融化了各种画风与技巧,因此李鱣的绘画在母题意象和笔墨方面呈现多种形态和自在的表达方式。我们这里主要分析、探讨与诠释李鱣那些异类母题意象的作品。

李鱣研究新论及李鱣资料拾遗

^① 基金成果:2016年度国家社科基金艺术学重点项目“中国传统母题与主题学体系研究”(16AA001)。

^② 郑燮:《署中示舍弟墨》,黄倣成选注:《扬州八怪诗歌三百首》,上海人民出版社,2003年,第178页。

一、母题意象的拓展

李颀的绘画与“扬州八怪”其他画家主要区别在母题和笔墨两个方面。首先李颀拓展了绘画母题的意象表达范围,超越了传统花鸟画母题意象的领域,将日常生活的造物器以及草虫、蝉蝶、桑蚕、青菜、萝卜、瓜果等物作为母题表达的意象,母题的认知场域的变化,改变了母题原型的含义,从而使主题意义发生变迁,使其观念判断亦发生改变;其次李颀在母题意象的笔墨技巧上,融前人或同代人如徐渭(1521—1593)、石涛(1642—1708)、朱耷(1626—1705)等肆意挥洒的破墨技巧,同时早年随蒋廷锡(1669—1732)、高其佩(1660—1734)等学画,又吸取了明代孙隆和清初恽寿平的没骨法的表现技法。因此,李颀的绘画作品面貌较多,甚至手法迥异,艺术风格并不统一。也许这正是李颀之“怪”于他人之处。郑板桥对他有一个恰当的评述:“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,谒仁皇帝马前,天颜霁悦,令从南沙蒋廷锡学画,乃为作色花卉如生。此册是三十外学蒋时笔也。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,颜色深浅离合,丝毫不乱,藏在其中,而外之挥洒脱落,皆妙谛也。六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨,老可悲也。册中一脂、一墨、一赭、一青绿,皆欲飞去,不可攀留。世之爱复堂者,存其少壮年笔,而焚其衰笔臞笔,则复堂之真精神真面目千古常新矣。”^①李颀曾自题花鸟屏云:“圣祖仁皇帝谓‘李颀花卉去得,交常熟相公教习徐熙、黄筌细工一派’”(李颀《自题花鸟屏》)。可见李颀随蒋廷锡习画学的是徐熙、黄筌的精致工笔方法。现存李颀的作品多少可以看到有徐、黄的绘画风格特征。李颀师高其佩主要是学其破“传统”的法度,其精神旨趣也与高其佩暗合,以后学徐渭、石涛、朱耷等人破笔泼墨之法。现存李颀作品中的徐渭、石涛、八大山人的绘画风格较多。当然,亦有二者融合的作品。同时我们也要注意郑板桥说的“六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨,老可悲也”。有关李颀的绘画技法、笔墨造诣等问题,学者研究较多,分析到位。为此,我们这里主要分析李颀绘画中的母题意象并由此引出的相关问题。

根据郑板桥所说李颀的“三变”与李颀遗留下来的作品看,蔬果草虫之类的母题多在最后一变的作品中。即李颀后期的蔬果、草虫、器物等母题的作品居多。我们今日称为的中国画中的人物画、山水画和花鸟画,只是对传统绘画分类中的一个概括。传统的绘画分类在唐代已经完备、细密。五代的荆浩在《画山水赋》中就曾说:“夫山水,乃画家十三科之首也。”^②元代的汤垕《画鉴》则沿用此说:“世俗立画家十三科,山水打头,界画打底。”^③那么何谓“画家十三科”?元代陶宗仪(1321—约1412)《辍耕录》有云:“佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山林、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、

① 郑板桥:《跋李颀花卉蔬果》,李颀:《花卉册》,四川博物馆藏。

② (五代·梁)荆浩:《画山水赋》,王伯敏、任道斌主编:《画学集成》,河北美术出版社,2002年,第196页。

③ (元)汤垕:《画鉴》,王伯敏、任道斌主编:《画学集成》,河北美术出版社,2002年,第713页。

界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。”^①陶宗仪“画家十三科”的排序与他所处的异族统治的时代有关系，他把宗教帝王神像等放在前面，显然与五代荆浩说的“山水”为十三科之首不同。五代或之前的“画家十三科”无从钩沉，只能以陶宗仪的“画家十三科”说法，推论中国古代绘画的分类，这个分类包罗万象，既有宫廷画家、文人画家又有民间工匠画家等所描绘的母题或主题。

文人画家和宫廷画家在对待花鸟题材的选择上，很少把日常生活中那些不起眼的普通草虫器具作为描绘对象。邓椿《画继》卷七“蔬果药草”记载画家所画之物，也没有明确蔬果药草具体物名。“陶缜，不知何郡人，荆公有《题所画果示德逢》诗：‘所作画果，精致可玩’。”又云：“薛志字子尚，画院出身，长于水墨杂画，然翎毛不逮画果。”^②宫廷画家多是满足皇家贵族的审美趣味，常常选择的是奇花异草与珍禽异兽。《唐朝名画录》评花鸟画家边鸾云：“贞元中新罗国献孔雀解舞者，德宗诏于玄武殿写其貌，一正一背，翠彩生动，金羽辉灼，若连清声，宛应繁节。”^③《历代名画记》记载，画家阎立本曾被太宗唤去写生上林苑的珍禽异鸟：“国史云：太宗与侍臣泛游春苑，池中有奇鸟随波容与。上爱玩不已，召侍从之臣歌咏之，急召立本写貌。阁内传呼画师阎立本。立本时已为主爵郎中，奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹素。”^④《图画见闻志》云：“孟蜀后主广政甲辰岁，淮南驰聘，副以六鹤，蜀主遂命筌写六鹤于便坐之殿，因名六鹤殿。由是蜀之豪贵，请于图轴者接迹。时人谚云：‘黄筌画鹤，薛稷减价’。又画四时花鸟于八卦殿，鹰见画雉，连连掣臂。遂命翰林学士欧阳炯作记。又写白兔于缣素，蜀主常悬坐侧。有四时山水、花竹、杂禽、鹭鸟、狐兔、人物、龙水、佛道、天王、山居诗意、潇湘八景等图传于世。”^⑤这些奇兽异鸟的绘画母题代表了皇家宫廷审美趣味的花鸟画母题意象或题材。即使文人画家的花鸟画的母题也大多是珍禽异鸟、奇花异草，作为他们花鸟画的母题意象与宫廷花鸟画的母题意象几乎没有太大的区别，但文人的趣味扩展到一些江水边的鱼鸟、园蔬、药苗等母题范围。“徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁。多状江湖所有。汀花野竹，水鸟渊鱼。今传世鳬雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。又翎毛形骨贵轻秀，而天水通色。”^⑥在母题意象方面，无论是黄筌代表的皇家宫廷的审美趣味还是徐熙代表的文人野逸的审美趣味都是比较接近的。所不同的是黄筌与徐熙，在技法层面的处理存在审美与意境上的差异。郭若虚（生卒年不详）《图画见闻志》说“黄家富贵，徐熙野逸”^⑦，主要指的是表现手段上的审美趣味和主题意境等方面的区别，当然绘画的母题的区别也有。徐熙仅比黄筌的绘画母题多了一些鱼鸟、园蔬药苗之类的母题。沈括（1031—1095）《梦溪笔谈》说：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极精细，几不见墨迹，但以五彩布成，谓之写生。”说明了黄筌的绘画特征是“妙在赋

①（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局，1959年，第355页。

②（宋）邓椿：《画继》，王伯敏、任道斌主编：《画学集成》，河北美术出版社，2002年，第660页。

③（唐）朱景玄：《唐朝名画录》，王伯敏、任道斌主编：《画学集成》，河北美术出版社，2002年，第85页。

④（唐）张彦远：《历代名画记》，王伯敏、任道斌主编：《画学集成》，河北美术出版社，2002年，第173页。

⑤（宋）郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社，1964年，第48页。

⑥（宋）郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社，1964年，第22页。

⑦（宋）郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社，1964年，第21页。

色”。《图画见闻志》记载徐熙画是：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”《梦溪笔谈》说徐熙：“以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。”这就说明了徐熙的方法是“落墨为格”。同时也表明了母题意象在不同的“认知场域”——“宫廷”与“文人”那里，所投射的“澄怀味象”的关照方式是不同的。在不同认知场域中，母题发生了价值判断的差异性变化，也就是说使同一母题在“宫廷”与“文人”那里所反映出来的绘画主题是有区别的。黄筌《写生珍禽图》《溪芦野鸭图》《纯白难兔》《金盆鸚鵡》《孔雀龟鹤》等作品与徐熙《玉堂富贵图》《豆花蜻蜓图》《凫雁鹭鸶》《丛艳折枝》等作品，便是典型的例证，他们对相同或近似的母题的不同处理或表现，体现他们对母题的价值判断的不同，从而所呈现的花鸟绘画主题也是不同的。当然，这种“不同”其实仅仅是微小的区别，并不存在很大的差异。

五代十国的黄筌和徐熙奠定的中国传统花鸟画的母题意象或题材，被后世所延续，直到宋元明清都是这个母题意象的路径，但同时在认知场域和表现手段上又是另一条路径。可以说是形成了花鸟画母题意象的两条路径依赖。清初扬州八怪中的李鱣，却把日常所见的平凡花草、虫鸟、蔬果，乃至普通器具都纳入他“澄怀味象”的视野中，提升到几乎作为一个主题表达的领域，的确让人有些意想不到。这也就导致了在扬州八怪中，李鱣是遭遇同时代或稍后被批评较多的画家，连他最好的朋友郑板桥也指责他晚年的作品不如早中期的作品。对李鱣作品的指责，主要认为他作品的母题意象过于脱离传统，这就是我们说的李鱣母题意象拓展到在传统中不入流的蔬果草虫与日常器物，甚至与民间寓意的母题意象勾连在一起，从而也影响到李鱣绘画笔墨的问题，认为他的笔墨过于随意，有“笔墨躁动”“霸悍之气”“失之于犷”^①，缺乏蕴藉含蓄的文人之气。我们说李鱣对绘画艺术母题意象的拓展，也主要指的是在李鱣晚年的一些作品中，出现了传统中少见的母题意象或绘画题材。尽管邓椿《画继》也记载过“蔬果药草”一类的绘画题材，但在描述时我们看不到具体的“种类”，流传下来的作品也较少见。我们可以用“稀奇古怪”来形容李鱣绘画中那些母题意象或题材，但“稀奇古怪”与“奇花异草”“珍禽异兽”无关，不是一个类别的层面。我们说李鱣绘画母题“稀奇古怪”所指的是与传统绘画母题的另类绘画母题。即前面我们提到的那些日常生活的造物器如蒲扇、土罐子以及草虫蔬果如蚂蚱、蝉蝶、桑蚕、青菜、萝卜、瓜果、干枯的莲蓬等。这些异类母题意象所构成的主题表达，也不是文人绘画所要求的“气韵”，更不是对意境层面的追求，相反与民间吉祥如意主题靠近或作直接表达。

二、母题意象系统及其表现路径原因

依据现有流传下来的李鱣的作品，我们大致分为两类绘画的母题意象。一类是传统主流路径的花鸟松竹等；另一类是非传统路径的蔬果草虫。我们主要分析和探讨的是李鱣绘画后者的母题，并在李鱣绘画表现方法的两条路径中探讨与阐释。李鱣是八怪中唯一被皇家宫廷选中的画家，“谒仁皇帝马前，天颜霁悦”，并被仁皇帝（康熙，1654—1722）安排在蒋廷锡那里学习皇家宫廷审美趣味一路的绘画技法，学的正是黄筌、徐熙一路。这里我们需要注意的一个问题是，徐熙的“野逸”并不“野”。所谓的“野”其实是与宫廷画师的

^① （清）秦祖永：《桐荫论画》，浙江出版联合集团、浙江人民美术出版社，2014年，第28页。



黄筌“在朝”相比的“在野”之“野”。所谓“野逸”的“逸”是与黄筌的“妙在赋色”相比的“逸”。沈括《梦溪笔谈》说的“以墨笔为之，殊草草”，其中的“殊草草”并不副实，而“笔墨为之”倒比较确切。如黄筌的《溪芦野鸭图》（图1）与徐熙的《玉堂富贵图》（图2）在技法处理上几乎没有“富贵”与“野逸”的区别，甚至徐熙《玉堂富贵图》比黄筌《溪芦野鸭图》看上去还“富贵”一些，黄筌的《溪芦野鸭图》倒有点“野逸”的品格。

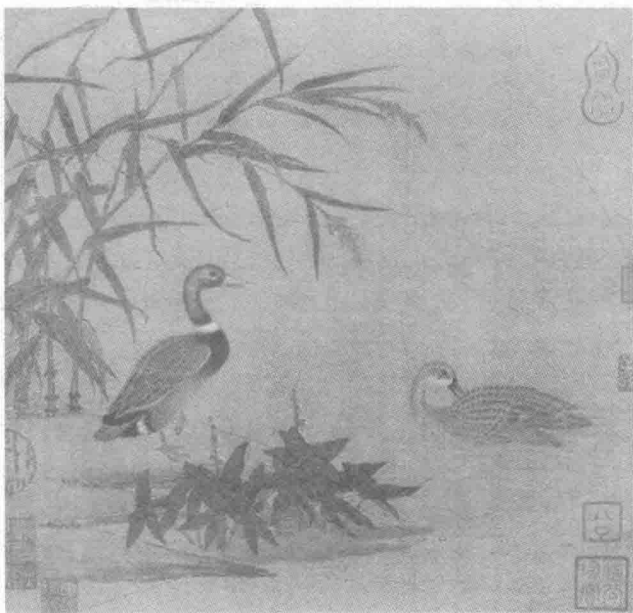


图1



图2

在清朝宫廷的审美视野中，黄筌与徐熙都工整俊丽，区别不大，这大概也是圣祖仁皇帝让李颀跟随蒋廷锡学习徐熙、黄筌绘画风格的原因。清朝皇家审美趣味是在清“四王”这一路的绘画趣味和风格中，并非在青藤、石涛一路的肆意挥洒的意趣风格中。也就是说，青藤以及清“四僧”都不在皇家宫廷的审美视线里，清“四王”才是皇家宫廷认为的“正统”一派。清“四王”为代表的绘画趣味正如王石谷所说是“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃谓大成”。而实际上是“四王”对传统绘画继承得多，创变较少。李颀对清皇家审美趣味的绘画风格很不习惯，潜意识中有叛离这种“趣味”的强烈倾向，因而宁愿放弃来之不易的为宫廷画师的机遇，而转向了他心仪的徐渭、石涛、陈淳等人，并仿临他们的作品。李颀欣赏徐渭“从来不见梅花谱，信手拈来总是春”的创造精神，钦佩石涛的“以我立法”的独创的艺术灵魂。这就是李颀的笔墨及表现方法路径的来源。李颀选材绘画母题的路径，除了传承传统的绘画母题意象外，就是他绘画母题的“民间”趣味化的倾向。李颀的目光伸向“民间”趣味，其中的主要原因大致有两个：一个是李颀自身的叛离个性，敢为之；另一个是自身的经历遭遇，投其所好之。下面我们从李颀的绘画作品及其题跋诗句中，进行分析和诠释他作品的母题意象及其表现路径的原因。

李颀的一幅花鸟画题诗云：“羽毛曾否既丰时，偶尔天衢呈弄姿。上苑有花飞不入，依然栖定岁寒枝。”这首诗藏有李颀境遇的自身隐喻。诗的前两句暗示了李颀被圣祖仁皇帝召进宫廷为御用画师，颇有几分自得的心理，年纪轻轻就被皇帝赏识，“偶尔天衢呈弄姿”

便是此种心理的写照。这里的“天衢”指的是京都，暗喻宫廷。张衡(78—139)《西京赋》：“岂伊不虔思于天衢，岂伊不怀归于粉榆。”^①又《三国志·吴志·胡综传》：“远处河朔，天衢隔绝。”当圣祖仁皇帝要求李颀跟随蒋廷锡学习徐熙、黄筌一派的花鸟画时，这一要求潜在地与李颀对笔墨意趣和绘画意境的追求相抵触，即“上苑有花飞不入”表达这种抵触的思想，李颀十分痛苦又有几分难舍地离开了有优厚待遇与艺术环境的宫廷。“犹是倾心向太阳”(自题《秋葵图》)，表明了李颀依然怀念宫廷的时光，但最终还得回到原来的生存状态和绘画心境——“依然栖定岁寒枝”。毕竟被迫离开宫廷的原因不仅仅是“画风”的问题，更有李颀才气过人之处而受到嫉妒者的闲言和排挤，也与他的性格孤傲确有关系。李颀曾画《小鸟图》自喻并反省：“锦禽耿介不可留，鸚鵡多言罹不测。”“耿介”的性格与“多言”脾气，其后果自然是“罹不测”，这真的是“笑尔孤根移不得，寄人篱下也轻狂”^②。李颀在《墨梅图》自题云：“不学元章与补之，庭前老干是吾师。写完瞪目支颐坐，正是雨霜陨雪时。”其艺术个性也略见一斑。这都是李颀辞离宫廷画师的重要原因。李颀于康熙五十三年(1714)九月，在避暑山庄向康熙帝进献诗画，得到仁皇帝的赞赏入南书房供职，在宫廷任画师仅仅4年的时间。康熙五十七年(1718)，李颀便“萧萧匹马离都市”(郑板桥《饮李复堂宅赋赠》)。李颀离开宫廷后其失落的心情可想而知，内心依然还惦记着宫中那些日子。此后，李颀借母题意象与题诗描述此类心境的作品时有流露。如题《秋葵图》云：“自入长门着淡妆，秋衣犹染旧宫黄。到头不信君恩薄，犹是倾心向太阳。雍正四年正月。”“雍正四年”即1726年。应属李颀中期时的作品，也是李颀离开宫廷八年后的作品。自题中显露了李颀失落、惆怅与留念的心境。这种心境与以后卖画为生境遇合流，也可能是李颀后期绘画母题意象转向日常生活器物与极为普通的草虫蔬果寄托福禄吉祥的主要原因。

李颀绘画母题意象主要有两类：一类是传统文人绘画路径的花鸟、松竹梅兰蕉等方面的母题意象，也就是我们说的文人画的主流花鸟母题；另一类是倾向民间普通生活器物与民间工匠所为的草虫蔬果的母题意象，也就是我们说的民间画工传统的蔬果草虫母题。前一类是李颀自身的文人身份决定的，其笔墨方式也是以书入画的文人方式。在中国绘画史上，笔墨大写意绘画发生在南宋。南宋梁楷(生卒年不详)是为人物写意画的代表，其《李白行吟图》《午憩图》《泼墨仙人图》(图3)是南宋人物画作品大写意的代表。花鸟题材的写意画有金代王庭筠(1151—1202)、南宋法常(生卒年不详)、郑思肖(1241—1318)等，以法常最突出。法常的《松树八哥图》《芙蓉图》《猿图》《六柿图》(图4)均属于写意花鸟画，并有大写意的倾向，此后写意花鸟画在明清盛行。明代徐渭(1521—1593)等画家为花鸟画大写意的代表，其作品《墨葡萄图轴》《花卉图·竹卷》《花卉图·水仙卷》《花卉图·牡丹卷》以及《杂花图》(图5)等为明代花鸟画大写意的杰出代表。

① (东汉)张衡：《西京赋》，萧统：《文选》，上海古籍出版社，1986年，第11页。

② 李颀：《篱菊》，黄叔成选注，《扬州八怪诗歌三百首》，上海人民出版社，2003年，第57页。



图3

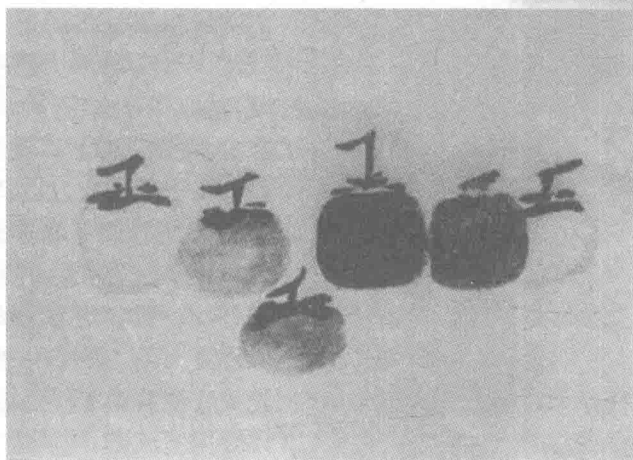


图4

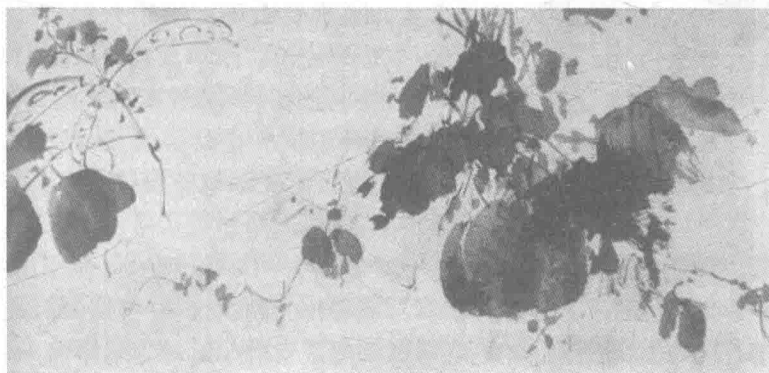


图5

李颀传承徐渭大写意花鸟画之法,算是开了清代花鸟画大写意之风。李颀的这些大写的花鸟画基本上在他中期的作品中比较突出,早期作品多少遗留有徐熙、黄筌一派的画风。不过李颀的早期绘画风格相对还比较杂,因为他学过较多不同画风画家的技法。关于李颀这些问题很多学者已经作了探讨,我们不再赘述。

郑板桥批评李颀晚年的作品“散慢颓唐,无复筋骨”,指的就是大写意影响下比较随性的一类作品,而且绘画的母题意象是倾向于民间性的非文人画的那些花草鸟虫与器物。的确,在李颀的这些作品中存在“散慢颓唐,无复筋骨”的现象。如《杂画册之一》《杂画册之二》《同到白头图》(故宫博物院藏)等即是。李颀这些“散慢颓唐,无复筋骨”的作品中,也折射出李颀失落的心境甚至生活落魄的境遇。李颀随性的笔墨自然得自于他对青藤、石涛、八大等人绘画笔墨技巧的研习。他在一幅梅花画上自题云:“画家以笔墨为主,八大山人笔胜于墨,石涛上人墨胜于笔。笔墨极精妙,要于用水时求之。不得此中三昧者,难以此语相告也。”说明他对石涛、八大等人有过深入的分析。他在《冷艳幽香图》自题曰:“八大山人长于笔,清湘大涤子长于墨,至予则长于水。水为笔墨之介绍,用之得法,乃凝于神。甚矣,笔墨之难也。”在《花鸟屏》又自题云:“存斋学兄识见高超,索余墨笔。颜色费事,墨笔劳神。颜色皮毛,墨笔筋骨。颜色有不到处,可以添补遮盖,墨笔则不假装饰,譬



图6

之美人粗服乱头皆好。八大山人长于用笔，而墨不及石涛。清湘大涤子用墨最佳，笔次之。笔与墨作合生动，妙在用水。余长于用水，而用墨、用笔不及二公。甚矣，笔墨之难也。”足见李颀对石涛、八大等人的研究与分析十分深入，也是李颀泼墨技法的来源与基础，而李颀后期的作品基本就是这个笔墨路数，没有跳出青藤、石涛狂怪笔墨的圈子，只是心境不好时，流露出笔墨“散慢颓唐，无复筋骨”的现象。这应该符合一个画家作画时的心情与状态。如画于乾隆元年(1736)《瓶花炉火图》(图6)，无论从画面的经营布置、章法结构，还是用笔用墨、浓淡虚实等关系上看，都不属于佳作的范围。当一个画家心境很好的时候，其作品也会显示出较好的笔墨韵致，李颀后期也有好心情的时候不乏佳作产生。晚清娄东画派秦祖永(1825—1884)在《桐荫论画》中曾评论说：“李颀复堂，纵横驰骋，不拘绳墨，自得天趣，颇擅胜场。”^①不过秦祖永的评价应该包含了更多的是李颀中期的作品。当然，秦祖永也对李颀的作品提出了批评：“究嫌笔意躁动，不免霸悍之气，盖积习未除也。”^②

坦率地讲，李颀在乾隆十四年(1749)或十五年(1750)以后的作品中的多数款识，把“颀”的“鱼”字旁改为“角”字旁，改为“李颀”，或者作品题款仅写“懊道人”。这以后在李颀那些比较随意的作品中，佳作确实不多。如《柳塘觅食》作品，尽管李颀也十分注意笔墨问题，但总觉得心力不够，章法上也略显散漫。尤其是李颀那些日常生活中器具母题和草虫蔬果母题的作品，的确是“散慢颓唐，无复筋骨”，而这类母题意象又多是与民间吉祥寓意有关联的作品。如《同到白头》《事事如意图》《百年合图》《一甲联科》《官上加官》《冠上加冠》《一路荣华》《喜上眉梢图》等作品。李颀放弃文人常用的绘画母题意象的路径，将非文人传统路径母题作为绘画意象的表达，确实多少让人们感到有些意外。但也能从上述李颀的人生境遇中得到答案。如题跋《水仙图》自云：“辕门桥上卖花新，舆隶凶如马踢人。滚热扬州居不得，老夫还踏海边春。雍正乙卯长至前三日，余将渡江，诗交老桐，以册页属画，此则其一也，李颀。”题款“雍正乙卯”为1735年。题跋的意思明晰地表明了李颀在扬州卖画为生时期的境遇非常糟糕，原先的狂傲——“自在心情盖世狂，开迟开早又何妨”(自题《荷花图》)几乎不见了，甚至这位“神仙宰相之家”(自印)的后代，为了生存而斯文扫地，笔墨有寄人篱下之感。尽管意想“老夫还踏海边春”，也仅仅是一点自我安慰罢了。“不徇索画者意，亦不固执己意，兴之所至，笔即任之……画索其值，任人指点，或不出题目而索人高价，只得多费功夫以逢迎索画者之心。匹之百工交易，其品愈卑，其画愈陋。”^③

① 秦祖永：《桐荫论画》，浙江出版联合集团、浙江美术出版社，2014年，第82页。

② 秦祖永：《桐荫论画》，浙江出版联合集团、浙江美术出版社，2014年，第82页。

③ 转引自李路平：《李颀书法品评：自在心情盖世狂》，《书法报》，2014年1月16日。

“百工”一词,见于《周礼·冬官·考工记》,其云:“知者创物,巧者述之,守之世,谓之工,百工之事,皆圣人之作也。”^①“百工”宽泛地讲就是具有造物能力的手艺人,或能工巧匠。这里的“百工”泛指民间闾巷之人,与文人、贵族等相对应的普通市民。前面我们提到了当时扬州民间流行的价值观是“金脸、银花卉、要讨饭画山水”。“金脸”即给市井闾巷市民画人物画像。明清之际民间流行人物造像,多属于市井民间的堂屋或祠堂悬挂家族祖先画像而兴起,亦有“追容”画像,即给逝去的人画像,这些人物画像的造型水平有的也很高。如现藏南京博物院明代《无款肖像画十二册页》的造型技巧,比同时期西方油画造型水平还高。再如明清时期徽州民间容像粉本和祖堂画像,造像都非常到位,造型结构十分准确。画人物难度大,不易把握造型的准确性,加上人物画有实际的祭祖、追容的家族意义,所以“金脸”的说法是可信的实际状况。所谓“银花卉”,是当时扬州到处流行种花,普通市民喜欢各种花卉,当然市井民众更喜欢牡丹和菊花,有吉祥、高贵、寿福之意,故其次流行花卉绘画。“银花卉”这种民间的喜好也反映在李贽的作品中。他的《牡丹图》(杂画册)题诗云:“水浸城根万井寒,老夫一醉也艰难。朝来寻纸挥花卖,利市开先画牡丹。”诗中也透露了当时扬州可能遭遇了大水,生活比较艰难,为了生存必须以买画为生,首先想到“银花卉”——画牡丹,赚取早上开市的第一笔钱。不仅仅牡丹是李贽谋取生存手段的母题意象,只要是扬州市井闾巷的民间百姓图个吉利的母题,都会成为李贽画中的母题意象,如宜男草、灵芝、百合、瓶花、莲头等等。南朝梁元帝《宜男草诗》:“可爱宜男草,垂采映倡家,何时如此叶,结实复含花。”(《太平御览》卷九九六)传说妇女佩戴“宜男草”后会生男孩,“宜男”便为民间吉祥之草。普通庶民百姓,图的就是一个吉祥。吉祥,不仅在下层社会百姓中流行,即使上层社会贵族也希望图个吉祥。为了在市场中有好价钱或出售快,谋个“利市开先”,满足民间民众图个吉祥的心理,故此大凡与民间吉祥相关的东西,都有可能成为李贽作品中的母题。这是李贽考虑绘画倾向民间吉祥母题的重要原因。正是这一原因,我们看到了李贽后期作品与吉祥寓意主题有关的母题。又因为作品与民间吉祥相关联,李贽作画的动机或目的在于“市场”而不在绘画本身,故此“散慢颓唐,无复筋骨”之类作品时有发生。

三、隐喻性的母题意象

一个画家一旦有了一个明确的绘画目的,其作品中的母题必然与这个目的的含义或价值动机相关联。李贽后期那些来自民间吉祥符号元素的普通草虫蔬果花鸟,与民间吉祥文化符号相关联,也隐匿着李贽的绘画目的。这里我们主要探讨李贽中后期那些与民间吉祥文化符号相关联的母题意象及其隐喻的主题。

吉祥文化是中国文化的重要特征。《易经》卦象有“三阳开泰”,含有一年开头之吉祥的隐喻。汉代画像石中有三个羊头的图案,其隐喻的就是“三阳开泰”。“羊”谐音“祥”,《说文》“羊,祥也”。《庄子·人间世》云:“瞻彼闾者,虚室生白,吉祥止止。”表达了吉祥之事不断。不仅“羊”作为吉祥动物,而且“鸡”也同样具有相近的吉祥寓意。《韩诗外传》云:

^① (汉)郑玄注,(唐)贾公彦疏:《周礼注疏(下)·考工记译注》,上海古籍出版社,2010年,第1525页。

“田饶去鲁适燕，介之推去晋入山。田饶事鲁哀公而不见察，田饶谓哀公曰：‘臣将去君，黄鹄举矣。’哀公曰：‘何谓也？’曰：‘君独不见夫鸡乎！首戴冠者，文也；足搏距者，武也；敌在前敢斗者，勇也；得食相告，仁也；守夜不失时，信也。鸡有此五德，君犹日濡而食之者何也？则以其所从来者近也。夫黄鹄一举千里，止君园池，食君鱼鳖，啄君黍粱，无此五者，君犹贵之，以其所从来者远矣。臣将去君，黄鹄举矣！’”如此赞赏鸡的五德。同时“鸡”谐音“吉”，于是在中华吉祥传统文化中“鸡”与“五德”和“吉祥”相关联。鸡冠之“冠”，谐音“官”，故还有“冠上加冠”（“官上加官”）的民间说法，都是为了讨个吉利。一般而言，中国吉祥文化多表现在图案纹饰中，在文人的绘画中比较少见。扬州八怪中的李鱣在后期的作品中，把民间吉祥文化的母题引入绘画中，一方面为了“利市开先”，图个好兆头，另一方面也体现李鱣的“怪”，敢把文人看不上眼的民间文化元素纳入绘画作品中。

李鱣大致在雍正年开始画有关民间吉祥主题关联的母题意象，用花鸟、草虫母题意象表达民间常见的吉祥含义，当然这个现象在扬州八怪中乃至其他文人画家中鲜有。李鱣在作品中自题云：“泰山北斗青松干，富贵缠绵藤蔓花。不尽画图称愿意，四时春在吉人家。乾隆十六年，岁在辛未四月，制于邗江兰若僧房。复堂懊道人李鱣。”（《松石紫藤图》，上海博物馆藏）乾隆十六年（1751），属于李鱣晚期的作品。从题跋中我们不难发现李鱣这幅作品是为买画者而作的，作品的本意图的就是吉祥富贵。画于雍正六年（1728）的《儿女富贵图》自题云：“雍正六年六月，仿沈启南儿女富贵图。李鱣。”中国民间将折枝花放入瓶中隐喻的是“平安”，将梅、兰、竹、菊等代表四季的花卉同时插入瓶中隐喻“四季平安”，将牡丹插入瓶中隐喻“平安富贵”。《儿女富贵图》即是这个隐喻，但是增加“百合”这个母题意象，隐喻的是儿女百年富贵平安，故取名为《儿女富贵图》。李鱣画有另一幅图为《平安富贵图》，图中的母题也是牡丹与瓶。自题：“平安富贵为琢老年道兄享留。李鱣。”牡丹和瓶这两个母题的组合，隐喻的就是“平安富贵”。

乾隆四年，李鱣画《岁兆图》自题云：“月又春宜花盎，溱溱兆起鱼竿。写此两者取意，上下四季平安。乾隆四年清和月，写于藤阳官署。复堂懊道人李鱣。”“宜花”即“宜男草”，也叫“萱草”。象征生男之吉祥花草，俗称宜男草。西晋周处（238—299）《风土记》云：“宜男，草也。高六七尺，花如莲，宜怀妊妇人，佩之必生男。”西晋嵇含（263—306）《宜男花序》云：“宜男花者，世有之久矣。多殖幽皋曲隰之侧，或华林、玄圃，非衡门蓬宇所宜序也。荆楚之士，号曰鹿葱，根苗可以荐于俎。世人男女，欲求男者，取此草服之，尤良也。”曹植《宜男花颂》诗云：“草号宜男，既晬且贞。其贞伊何？惟乾之嘉。其晬伊何？绿叶丹花。光彩曜晃，配彼朝日。君子耽乐，好和琴瑟。固作螽斯，惟立孔臧。福济太姒，永世克昌！”（《曹植集校注》）折枝花草插入瓶中为“安”，瓶谐音“平”，花草插图瓶中，隐喻为“平安”。在“萱草”隐喻生男基础上再有“平安”的隐喻，实际上是隐喻了母亲生男孩并母子平安。我们还看到该图画有“鱼”这个母题，并用了竹叶枝连在一起，四条鲫鱼串在一起，隐喻了“四季”。竹子谐音为“祝”。表面看李鱣自题“写此两者取意上下四季平安”，即“祝四季平安”，这是图像中的一般母题意象上的取义。图像中出现的“鱼”也许还隐藏有其它的含义。闻一多先生曾说过“鱼”是一个“隐喻”。《管子·小问》：“管仲曰：‘然。公使我求宁戚，宁戚应我曰：浩浩乎，吾不识。’婢子曰：‘诗有之，浩浩者水，育育者鱼，未有家室，而安