

中国
古代
名家
作品
丛书

李 鱣

人民美術出版社



ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU LISHAN

李

鱣

中国
古代
名家
作品

丛
书

李

鱣

人民
美術
出版
社

图书在版编目(CIP)数据

李鱣/(清)李鱣绘. —北京:人民美术出版社,

2004.9

(中国古代名家作品丛书)

ISBN 7-102-03111-4

I. 李… II. 李… III. 写意画: 花鸟画—作品集—
中国—清代 IV. J222.49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 090505 号

中国古代名家作品丛书

李 鱣

出 版 者: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

策 划: 王玉山

责任编辑: 于瀛波 赵小来

装帧设计: 于瀛波 赵小来

责任印制: 丁宝秀 赵 丹

制 版: 北京燕泰彩视制版印刷有限公司

印 刷: 人民美术印刷厂

经 销: 新华书店总店北京发行所

2004 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张: 8

印数: 1-3000

ISBN 7-102-03111-4

定价: 38.00 元

李鱣的绘画艺术

薛永年

在18世纪崛起东南的“扬州八怪”中，以“三绝诗书画，一官归去来”的郑板桥声名最著，而郑板桥则十分推重自己同乡好友李鱣。究其原因，大约不外两个方面。其一是在开创八怪诗文书画的新风尚中，李鱣是当之无愧的先行者，他的“纵横驰骋，不拘绳墨而多得天趣”的画风，比板桥更早得到了社会的认可。郑板桥即在《自叙》中述及：在乾隆初年的扬州，“索画者必曰复堂，索诗文者必曰板桥。”^① 其二是，李复堂的写意花鸟画，较之只画兰竹的郑板桥题材广泛，笔墨精妙。对此，郑板桥亦在写给堂弟郑墨的诗歌中坦言：“李三复堂，笔精墨妙。予为兰竹，家数小小。”^② 然而，在相当长的历史时期中，对李复堂的研究评介远不如郑板桥之多，直至20世纪70年代末才有学者深入探讨李复堂其人其艺。^③ 本文作者作过一些研究，现借集中刊布李氏作品之机，对他的生平与绘画艺术作一系统评介。

一、家世生平与创作思想

李鱣，字宗扬，号复堂，又号懊道人，康熙二十五年（1686）生于江苏兴化的望族之家。六世祖李春芳在明朝嘉靖

年间官居首辅(宰相);祖父李法生当明清易代之际,隐居不仕,工书法,善诗古文,康熙中举为“乡饮正宾”;父李朱衣,亦长于文事,赠文林郎。朱衣生有四子,李鱣最小,因三兄过继解氏,故人称李三鱣。④

李鱣自幼颖异,联句敏捷,喜爱绘画。⑤ 宰相家庭的出身,一直使李鱣感到骄傲,为此,他刻有“神仙宰相之家”、“李文定公六世孙”等印章钤盖在绘画作品上。少年时代的李鱣,可能为了继承“相韩家世”的门风,重振家声,同时按照性之所好增长才能,他一方面攻读举业,一方面学习绘画。开始,他向同里魏凌苍学习黄公望一派的山水画,据说“明秀苍雄过于所师”⑥,转而又到高邮,同已中举的族兄李炳旦研习举业,并向族嫂王媛学画花卉。⑦ 康熙五十年(1711),李鱣中举。当时读书人仕进的途径是中举人,中进士,被任命官职,跻身仕宦行列。但也时有例外,比如著名画家蒋廷锡在康熙三十八年(1699)中举后,即被荐为南书房行走,以绘画供奉内廷,至康熙四十二年(1703),被康熙皇帝特选为进士,迁庶吉士,授编修。⑧ 也许蒋廷锡以绘画为进身之阶的事例启发了李鱣,所以中举后的第三年,他便怀着奋身青云的愿望北上京师,寻找以诗画上达帝聪的机遇。

康熙五十二年(1713),李鱣借康熙皇帝到热河避暑狩猎之机,进献诗画,得到赏识,被任命为宫廷画师,奉旨随已官翰林院编修的常州派逸笔花鸟画家蒋廷锡学习正统派花鸟画。⑨ 在内廷数载中,他或供奉于南书房,或“扩蹕直入古北口”。⑩ 少年得志的际遇,使李鱣以极顺利的途径平步青云,在康熙晚年“已名噪京师及江湖淮海”⑪。然而,先世位极人臣的出身,

“以画为娱则高，以画为业则陋”^②的文人传统观念，又使李鱣无法满足于宫廷画家的地位，甚至希望也像蒋廷锡那样以宫廷画家为进身的桥梁，侧身廊庙，故有印章曰“臣非老画师”。遗憾的是，不但这一愿望始终未能实现，而且据说因为他的年少成名，“恶时流之庸俗”，难免“为世所忌”，招致了“口虽赞叹心不然”者的谗言，甚或卷入了康熙晚年立储的纠纷之中，终于失宠，不得已于康熙五十七年(1718)“乞假归里”，踏上了“萧萧匹马离都市”的归程。此后20年中，他浪迹江湖，恣情声色，终至途穷卖画。命运把他抛出庙堂之外，使之有机会接触下层社会，目睹“與吏凶如高趾人”^③，身受“剥喙催租”之苦，甚至“途穷卖画画亦贱，雇儿贾竖论非是”。这大起大落的遭遇，终于把不想以画为业的李鱣变成了闾阎间的职业画家，不得已趋就于世俗的时尚。

面对冷酷的现实，他难免眷念皇恩：“回头痛哭仁皇帝，长把灵和柳色看。”^④亦曾再上京师，可是蒋廷锡似乎未能帮他重返宫廷，他又拜在以写意指画闻名的高其佩门下。高其佩在雍正元年(1723)拜刑部右侍郎，至雍正五年(1727)免职，在雍正八年(1730)至十一年(1733)间又诏入如意馆以绘事供奉，于雍正十二年(1734)去世。现在尚不能确知李复堂再次入都师从高其佩的时间，但他在雍正十二年(1734)所作《蕉阴鹅梦图》上题道：“廿年橐笔走都门，谒取名师沈逸存，草绿繁华无用处，临行摹写天地生。”^⑤从中可知，他再次离京距初次来京正好20年之久，亦即他第二次离京之年也正是高其佩离开如意馆去“典新军”^⑥的壬子年，他投师高其佩门下，或者即是高其佩供奉内廷期间。然而，随着高其佩离开如意馆，李鱣恢复宫廷画家职位的可能亦

成泡影，他只好重回故里，去充当一个鬻画为生的文人职业画家了。此后，他主要活动于扬州一带，并与郑板桥、黄慎等后来被称为“扬州八怪”的书画家交往，雍正七年(1729)，他即与黄慎、陈撰、边寿民、蒋璋合作《花果扇面》^{①⑦}。然而，卖画生涯的落拓无依，又令他兴起“一官聊以庇其身”的念头。乾隆皇帝当政后，年已51岁的李鱣深感“即今士气腾如火”，怀着“快睹乾堂万古春”^{①⑧}的愿望，于乾隆元年(1736)重来京师，以举人资格通过会试“检选”而重谋仕途。会试合格后，李复堂得到了吏部张公的保举，除授山东青州临淄县令。^{①⑨}赴任之前，他深感从此告别了卖画生涯，可以做一番有益生民的事业了，因此有题画诗曰：“空斋淫雨足淹留，检点奚囊旧倡酬。画尽胭脂为吏去，不携颜色到青州。”^{②①}

乾隆二年(1737)，他出任山东临淄知县^{②②}，于同年十月又为山东巡抚法敏“以能员题奏调署滕县知县”^{②③}。在滕县任上，李鱣“为政清简”，但因“忤大吏”，终于上任不足三年即在乾隆五年(1740)被免职，罢官以后，“士民怀之”。^{②④}他则留在山东卖画为生，心情已不像康熙晚年“匹马离京”时那么失意，甚至在《喜上眉梢图》中题道：“滕阳解组，寓居历下四百余日矣。红日当空，清风忽至，秋气爽皜，作《喜上眉梢图》以自贺。禁庭侍直不画喜鹊，惟喜写梅花，恶时流之庸俗，眼高手生又不能及古人。近见家晴江梅花，纯乎天趣，元章、补之一辈高品，老夫当退避三之舍矣。”同为扬州八怪之一的李方膺(晴江)也曾因“忤大吏”罢官，画风也像李鱣一样的豪放倔强独得天趣，此前二人在乾隆元年(1736)已相晤于琅玕^{②⑤}，李鱣加以称赞是十分自然的。山东数年的宦海浮沉，进一步成就了李鱣独抒个性的

写意花鸟画艺术，使他的艺术高度成熟了。

大约在乾隆八年(1743)，李鱣自山东返回故里后，时而至南通梅花楼与李方膺切磋，时而埋头作画以为生计，他曾说：“余薄宦归来，空囊如洗。糊口砚田，终日埋头笔墨，以画为业，可慨也。”^⑤一度他曾有再度出山之想，为此在乾隆十年(1745)写信给侄子李道源曰：“愚已决计家居，近复作出山之想，来郡城(扬州)托钵，为入都之计。”^⑥但终未如愿的事实，迫使他放弃了出山之想。此后十余年间，他在兴化城南筑浮沤馆，时而寓居扬州、南通，把全副精力投入到绘画上，既卖画为生，又托画寄意。如前所述，李鱣出身门第显赫，生涯则两起两落。他一度出入禁直，旋即失宠放归，再度山东做令，不久又遭罢免。这种时朝时野、为官鬻画的交替，一反李复堂的初衷，改变了他的人生道路，也导致了他的创作思想有别于一般文人画家。本来，在古代中国的文人观念中，“德成而上，艺成而下”已成定则，自视为社会精英的文人士大夫，发挥才智的主要渠道一向认为是学而优则仕，干一番治国平天下的事业。在这个前提下，当然可以游艺于书画，在艺术世界中不受任何役使地自抒性情，自娱自乐。按照这种传统观念，李鱣也一直认为“以画为娱则高，以画为业则陋”，但现实生活把他两次三番地抛出庙堂之外，在“两遭世网破其家”又失去了“一官聊以庇其身”的条件之后，他只能违心地以画为业，他必须在一定程度上满足购画者的要求。他深知“画索其值，随人指点。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”^⑦。为此，李鱣在一定意义上淡化了传统意义上的以画自娱，同时又有斟酌地对待索画者代表的世俗好尚，主

张“不循索画者之意，亦不固执己意”^②，实际上是在雅俗互融中把自娱与娱人协调起来，惟其如此，他的艺术在相当程度上适应了扬州市民商贾的审美好尚，又提升了他们的艺术品位。他在为自己创作的作品中，则时而抒发“怀珠蕴玉”而不得尽展胸中块垒的遗憾，表达第一次宦途失意后即产生的“何须底死露头角，苕叶荷花老此身”^③的自在心情，体现出无拘无束老而弥坚的旺盛生命力。

乾隆十八年(1753)，早已与李鱣订交的郑板桥亦罢官归里，共研绘事，相与偕老。此时李鱣因年事日衰，作画亦时显散漫颓唐，但仍与郑板桥、李方膺在乾隆二十年(1755)合作了《岁寒三友图》。兹后作品日稀，至乾隆二十二年(1757)已无作品问世。五年以后，郑板桥在《兰竹石图》中称“惜复堂不再，不复有商量画事之人也”。李鱣去世的时间，当在乾隆二十一年(1756)至二十五年(1760)之间。身后有子三人：李当世、李官、李午周。直接传承其画法者有戴礼、陈馥等人。

二、艺术渊源与画风演变

从宫廷画家和仕宦文人跌落为民间文人职业画家的李复堂，主要画花卉翎毛而极少作山水，其花鸟画风先后数变。郑板桥概括为“复堂之画凡三变”，他说：“初入都一变，再入都一变，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。六十外又一变，则散漫颓唐无复筋骨，老可悲也。”^④作为李鱣的同乡至友，郑板桥对李鱣画风之变的概括与分析，大体是可信的，但嫌过于简略，实际上李鱣画风的一变再变，既与师承渊源有关，更与其生活经

历思想感情不无联系。从李鱣生平艺术而论大致可以分为四个时期。第一个时期在28岁(1713)以前,他既攻举业,又从魏凌苍、王媛习画,但未见绘画作品流传,故本文略而不论。

第二个时期始于李鱣入值禁廷的康熙五十三年(1714),终于康熙末年(1722)。这一时期李复堂遵从康熙皇帝的安排,由“常熟相公(蒋廷锡)教习徐熙、黄筌工细一派”^③。当时学习“徐熙、黄筌工细一派”的花鸟画,主要借鉴于常州派的著名画家恽寿平与马元驭。蒋廷锡自少年时代便与马元驭砥砺绘事^④,所以成了康熙皇帝心目中徐熙、黄筌工细一派的嫡传。然而在传世作品中,蒋廷锡并行着两种并不相同的风格。一种属于工笔重彩,精于体物,勾染精微,雍容华贵,妍丽工致,只是由于本身的贵显矜持,并不多作。清代秦祖永早已在《桐阴论画》中指出:“大约妍丽工致者,多系门徒代作,非真迹也。”另一种是所谓“逸笔写生”,张庚的《国朝画徵录》称其“自然洽和,无不超脱,拟其所至,直夺无人之席矣。士大夫雅尚笔墨者,多奉为楷模焉。”

李复堂之从师于蒋廷锡,既涉猎了妍丽工致的风格,更学习了逸笔写生的风格。作于康熙五十四年(1715)的《石畔秋英图》轴,是已知李鱣最早的作品,也是他供职内廷期间工细风格的仅有遗存。虽然此图湖石笔墨一本明人的小写意画法,但双勾设色的五色菊和淡墨入苍绿写成的竹枝,却工丽清妍,与恽寿平的画风一脉相承。从中可见,他入宫从师于蒋廷锡后确实接受了以恽寿平为代表的正统派花鸟画风的影响。这种影响一直延续到李复堂失宠离京之初,日本定静堂收藏的《设色花卉册》(1718)中的《折枝桃花》,即是一例。

然而，耻与工匠为伍的李鱣学习蒋廷锡的逸笔风格却更为着力。传世作品表明，他也像蒋廷锡一样取法元明人，唯受沈周、陆治、周之冕和孙克弘影响尤多。题材多为传统的四君子或杂卉。画法或水墨，或小笔点色，或勾花点叶。状物较具体，并未脱略形似。不同于蒋廷锡之处在于用色较鲜活，甚至发挥了白粉的作用。画上题词或书古人诗句或书本人之作，书法则以多力丰筋的柳(公权)字为体，以流畅秀丽的赵(孟頫)字为用，遒劲而流畅，姿媚而多骨。较有代表性的作品如《热河挹翠山房写花果册》(1714)、《热河直庐作花卉册》(1714年作，1717年题)、《花卉卷》(1717)、《墨芙蓉图》轴(1721)和郑板桥题为“三十外学蒋时笔”的《花卉册》等，而尤以《热河挹翠山房写花果册》和《花卉册》最佳。

前一册是画家送给本家长辈李申及(顾翁)的用力之作。所画各开虽系传统题材与习见构图，但状物洗练而不失形似，笔墨含蓄又变化不一。或纯以水墨勾勒点染，但能像蒋廷锡一样以色入墨，丰富色相，或者杂用水墨点染与没骨设色，令勾花点叶与勾叶点花相互比衬，故于蕴藉温厚的风格中不乏生动之至。后一册中“当归”一开题曰“竹西僧舍画当归一枝”，可知李鱣作于已从宫廷返回扬州之后。此册不但在题材上丰富了、表现了前代文人画家少画的当归、慈姑、茭白和僧鞋菊，而且构图也开拓出新意，题有“蹲鸱菰米淡味可喜”的一开，即把题词置于呼应有情的慈姑与一束茭白之间，打破陈规而别开生面。更值得注意的是，这时李鱣所画的花卉状物更加生动，笔致也更加潇洒，不仅以色入墨、色墨融渗、色粉交融和一笔内完成色彩过渡的技法得到了较前更多的发挥，而且干笔与大面积泼墨

的使用，成功地丰富了小写意花卉的表现力。他已开始跳出了蒋廷锡逸笔写生文雅蕴藉的体貌而初步呈现了自己的艺术个性。

第三个时期可以从雍正初年算起而止于李鱣“滕阳解组”返回兴化的前夕(1743)。这一时期，他虽曾一度为师从高其佩而再上京师，并曾短期出任临淄与滕县县令，但大部分时间处于落拓江湖途穷卖画的境地。跌宕的生活，胸中的块垒，导致了李鱣创作的有感而发。视野的开拓，感触的丰富，扩展了李鱣花鸟画取材立意的视角。世俗的好尚，买主的需求，促进了李鱣艺术追求的雅中带俗。转益多师和精究传统，更为他超越前人成就而自辟蹊径提供了启示。这十余年间，李鱣的艺术愈来愈明显地疏离了正统派的作风，甚至也与蒋廷锡文雅含蓄的逸笔写生分道扬镳，却在一定程度上表现了与切身感受相关的田野风情和世俗兴味。在雍正年间，他的画风主要是承续发展本人康熙风格的小写意，在雍正末至乾隆初年，李鱣的画风则愈来愈倾向于笔酣墨饱的大写意了。

这时李鱣的小写意画风，显然是从康熙晚年的风格蜕变而来，他依然注意象物的肖似，色墨的互衬与交融，但笔致已变沈周式的蕴藉温厚为陈淳式的潇洒清劲，意趣也尽脱常州派的不食人间烟火而吸收了华岳的生气与清新。尽管一些作品如《花卉册》(1729)中的《一路荣华》、《儿女富贵》和《加官图》轴(1747)等的立意难免为请托者所左右，然而另一些作品则前所少见地表达了真切的人生感受或关心世态的讽喻。书法仍是“柳”里“赵”面的体格，但在行书中加强了用笔的顿挫和行气的变化，某些作品的书法题识还显露出追求拙野而避免姿媚的苗头。题识在画上位置也由方整平直开始走向按构图需要分别齐整与参

差了。这一类作品中的佼佼者，有《秋葵图》轴(1726)、《蔬果花卉册》(1728)、《花卉册》、《蔷薇图》轴(1731)、《松萱桂兰图》轴(1732)、《岁朝图》轴(1737)、《梅兰竹图》轴和《篱菊图》轴(1745)等。其中，《松萱桂兰图》轴和《岁朝图》轴，能把接受请托的祝暇之作描绘得生动多姿而充满生活气息，已属难能可贵，《梅竹图》轴更把文人笔下早已符号化平面化了的梅竹处理得极尽穿插错落之美，亦可谓独出心裁。然而另外几件作品却更集中地体现了这一时期李鱣小写意花鸟的成就。

《秋葵图》轴和《蔷薇图》轴，一作水墨，一作设色，但均以拟人化的手法和光色的烘托表达了内心感情。《秋葵图》轴在画法体貌上与蒋廷锡相去不远，但笔势已趋于爽利清劲。蒋氏以色入墨的画法虽然被运用到点叶上来，但已不是追求“使墨土气”的文雅格调，而是表现花叶上映衬的阳光。这若隐若现的阳光浮动在偃仰低回的秋葵上，呼应着画上的题诗：“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！”别有所托地表现了画家眷念君恩希图复出的情感。《蔷薇图》轴已彻底摒除了蒋廷锡逸笔写生的影响，变静态安置为临风取势，变水墨儒雅为粉脂娇艳，变以花木喻名士为以花草喻美人。遍布全幅的蔷薇，以粉笔带脂画成。花或含苞，或待放，或盛开，或将残，或直以彩色点厾，或再以淡墨勾廓。衬托娇花的诸叶，则或偃，或仰，或欹，或正，或鲜丽，或枯黄。画法则勾勒点笔并用，或以墨勾，或以色勾。显然画家不但把传统的勾勒设色、勾花点叶与没骨画法融合为一在出之以细劲而有如行草的笔法中取得了极尽变化统一之能事，而且倒垂如秀发簪花的取势，造成了临风晃动的感觉，花叶与似乎渲染过的底色

的融参与比衬，更形成了残霞月上含烟挹露的统一情调，因而强化了作品的抒情气质。

《蔬果花卉册》与《花卉册》均由多开组成，不仅造型简当而意态更加飞动，画法兼收并蓄而笔致更加清劲多变，而且显现出几个新的特点：一是取材进一步突破了文人画的藩篱。篱畔的牵牛、草上的秋虫、野田的嘉禾、田园的蚕桑，以及市上厨中的菜蔬鲜鱼一一被画家收入腕底，增加了扑面而来的生活气息。二是诗画结合的立意更加入世。或画被称为纺织娘的秋虫而称颂农家主妇纺织的辛劳，或画蜀葵而感叹诸葛孔明的“出师未捷身先死”，或画辣椒大蒜而感叹“莫怪毫端用意奇，年来世味颇能知”，或画盆栽荷包花而慨叹“欲知富贵真消息，先问荷包有也无”。三是构图方式和题句位置打破常规别出手眼。画郁勃昂藏的双松，则上不见顶下不见根，饱满葱郁，充塞满纸。画秋光明媚中的树实小鸟，则空出半边，另一边也虚多实少，题款更落在位于画面中部的树枝之旁，备极虚灵生动。画散置的大蒜、辣椒与青菜，则题诗参差不齐地穿插其中，书画相间，别饶奇趣。实际上李鱣的小写意花鸟画风，在这一时期已相当成熟，其后虽也仍有所作，但已不甚精到了。

同时期的大写意画风，则是他影响深远的一种新面目。李鱣执意于大写意花鸟，虽可以追溯到明代徐文长的影响，但直接的原因则是宫廷失意卖画谋生所导致的感情变化，还有高其佩与石涛的创造精神与奔放风格的陶冶。正如板桥所称：“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。”^②自称“创匠”的高其佩，是一个极富创造意识的画家，以开创指画而闻名于世。他的指画花鸟在大小

写意之间，含茹前代诸家，又不为法所拘，点画简劲，神态宛然而富有生趣，与官方倡导的正统派判然殊途。石涛更是一个绝不依傍古人而独出手眼的大家，他的花鸟画以粗笔大墨的大写意为多，率皆构图饱满，笔情纵恣，墨法淋漓，横涂竖抹而秩序井然，在拙劲奇险中充溢着与造化同功阴阳同候的郁勃奋发之气，集中代表了不受正统派画风牢笼的个性化倾向，在思想较为自由审美趣味也喜新尚奇的扬州产生了广泛影响。李鱓仕途失意而导致的思想感情的变化，使他很自然地接受了两家的沾溉，于是在师造化、重感受的花鸟画中更加重视主观情感的抒发和个性的表达，同时也更加自觉地以“破笔”、“泼墨”打破陈规和强化表现，一种“纵横驰骋、不拘绳墨而独得天趣”的大写意风格开始出现于他的笔下并终于走向了成熟。其有代表性大写意作品，在雍正初年有《土墙蝶花图》轴(1727)，其后有《蕉石萱花图》轴(1734)、《墨松图》轴、《蕉竹图》轴(1734)，入乾隆后则有《年年顺遂图》轴(1736)、《河鱼穿穗图》页、《墨牡丹图》轴(1737)、《花卉册》(1740)、《墨荷图》轴(1743)、《风雨芭蕉图》轴(1743)和《映雪图》轴(1744)等。

《土墙蝶花图》轴是已知李鱓最早的大写意作品。该图以三分之二的篇幅描写春季江淮雨后的农家景色：衰敝的土墙饱含水分，墙头簇簇蝴蝶花竞相开放，满园春色齐集墙头，有如一片紫云掩映。墙下丛生的春草与远处的云情雨意连成一体。土墙以大笔泼墨画成，蝴蝶花亦以花青作没骨点簇后略施勾勒，极尽笔酣墨饱兴会淋漓之至，但取境造型因完全来自现实又颇具实境直感，与逸笔草草空泛无物的公式化作品略不相同。画上的题诗与跋语则表明，正是由于现实的遭遇把他抛出了被称为

最尊贵也最高雅的皇宫之外，使之不得不在卖画江湖中与草野小民为伍，他才摆脱了儒家传统观念的束缚借助老庄思想的自由想象，把灵魂贯注到蝴蝶花中去施展那符合小民需要的“夺朱”本事，去表达一般宫廷画师与文人画家不感兴趣的新鲜审美趣味。

如果说《土墙蝶花图》轴开启了李鱮的思想新转变的先声，那么摄取江淮庭院景色的《芭蕉竹石图》轴与《蕉竹图》轴则是这一新体格的延展。两者均气势磅礴而前者尤为精到，其主体是以精笔泼墨写成的芭蕉，但水墨淋漓而不失俯仰向背，伸手放脚而大有直指苍穹的气势。加上双勾白描的嫩竹穿插其间，亦勾亦点兼用粉笔的杂卉与苍辣染赭的柱石衬于其后，便非常生动地再现了小园一角的景色，表现了奔放驰骋又不失精致的艺术个性。可以看到，在李鱮发展大写意花鸟画的过程中，已变得并不精谨的白描和杂入没骨点厖的小写意画法，曾被作为必要的补充并达到了多种画法的融合无间，因此不少作品具有大笔挥洒而不乏功力，泼辣纵放而亦能收敛，苍雄大气而不失明秀的特点。

其后的《年年顺遂图》轴与《河鱼穿穗图》页，在大笔泼墨而状物精到上进入了新的境界。虽然两者皆适应新春发兆而取意于年年有余，但处理得不落俗套，既奔放简当又充满水乡情韵。两尾鲢鱼没有画成在江河中遨游，而是已被画外的渔人用稻穗穿在一起，一正一背，前浓后淡，不仅充满水气如刚从江中捕获，而且一一力摆其尾似欲挣脱羁系。栩栩如生的形态和灵活酣畅的笔墨，反映出李鱮乾隆初年大写意画风更加娴熟如意。更后的《墨荷图》轴与《映雪图》轴则愈加纵放泼辣。前

者运用破笔泼墨相当老到，笔势如草，墨晕翻飞，生动地表现出风雨骤至中荷花的品格。后者画雪中芭蕉，按照题材表现的需要放弃了大面积的泼墨，强化了用笔和点彩的效能。勾勒冲天直上的芭蕉，行笔如飞，略施绿色，留白作积雪。其侧以脂朱点笔作没骨雁来红，婉转多姿。更以淡墨染寒天，表现雪意凄凄中花卉的相映生辉与无限生机，概括而生动。值得注意的是这两件作品的题诗开始在画面上占有更广的部位，同时每个字都写得颇大，书法风格也在豪放的节奏中增加了顿挫奇崛之趣。同样意味的书法题词，还表现在这一时期之末的《花卉册》中。册中的多开诗题均占较大部位，如一排撑天巨柱夸张了构图的气势，强化了视觉冲击。其中的《笋竹图》页和《红白芍药图》页，更以浓墨大字的长片题句映托了纯用彩色点染的没骨花卉，使笔致简洁而点色鲜活的花竹，倍觉生意盎然。另一开《西瓜茄豆图》页，亦以彩色点染，唯豆角在草绿点染后略勾淡墨，由于注意了立体感，又使用了类似破墨的破色技法，故而极饶生韵。大面积的题诗，则半绕蔬果安排，几乎占去全画的三分之一，既在构图上突出了主体，又直言其事地声称“忆昔毗陵好写生，瓜茄任我笔纵横”，说明此时的李复堂不仅以超越恽寿平一派的工笔没骨为自觉追求，并且因为这幅大写没骨的高度完美而引以为豪。进入乾隆之后，李鱓已在水墨、水墨设色和没骨各种画法上树立了自家的强烈面貌。他的以大写意为主的写意花卉充分成熟了，但也有部分作品的笔墨有些躁动不安的情调，这或者与他的心境有关。

从乾隆九年(1744)李鱓从山东返回故乡兴化直至老病去世，是其画风发生又一变化的时期。这一时期开始之前的几年中，罢