

揚州畫派書畫全集

李鱓

譚合住清園作畫
幅朱藤云牡丹花
如海竊恐真花反不如
光零亂紫羅囊蛾
似空門佛面莫不嫌
賞鑑心古出高峰况
深乾隆十九年歲在甲
寅齊成畫一幅并題四
教隣治渡堂慎道人李鱓



揚州畫派書畫全集

李鱓

扬州画派书画全集·李鱓

发行人：刘建平

责任编辑：王之海

技术编辑：李宝生

摄影：冯炜烈

封面设计：黄维忠

出版发行：天津人民美术出版社

制版印刷：北京新华彩印厂

经 销：新华书店天津发行所

开本：787×1092 1/8mm

印数：0001—3000

1998年6月第一版

1998年6月第一次印刷

ISBN7—5305—0784—2

J·0784

版权所有

序

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的同乡好友李鱣。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 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,现借出版社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。^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水墨画,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。^⑨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。^⑩在内廷数载中,他或供奉于南书房,或“护蹕直入古北口”。^⑪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”。^⑫然而,先世位极人臣的出身,“以画为娱则高,以画为业则陋”^⑬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”^⑭,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间阎间的职业画家,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。”^⑮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。”^⑯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”的壬子年^⑰,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《花卉扇面》。^⑱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”^⑲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。^⑳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,秋气爽飏,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^{②4}，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。糊口硯田，终日埋头笔墨，以画为业，可慨也。”^{②5}一度他曾有再度出山之想，为此在乾隆十年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。”^{②6}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”。^{②7}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”^{②8}，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味。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，荇叶荷花老此身”^{②9}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，当在乾隆二十二年(1757)至二十五年(1760)之间。身后有子三人：李当时、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，主要画花木翎毛而极少作山水，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。”^{③0}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(1714)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”。^⑪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^⑫,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《国朝画征录》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《热河挹翠山房作花果册》(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,但状物洗炼而不失形似,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、慈菰茭白和僧鞋菊,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菰与一束茭白之间,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,李鱓的画风则愈来愈倾向于笔酣墨饱的大写意了。

这时李鱓的小写意画风,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鱓小写意花鸟的成就。

《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,或再以淡墨勾勒。衬托娇花的诸叶,则或偃,或仰,或歌,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渗与比衬,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。实际上李鱓的小写意花鸟画风,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,入都得侍高司冠其佩,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侯的郁勃奋发之气,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。李鱣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》(1735)、《河鱼穿穗图页》、《墨牡丹图轴》(1737)、《花卉册》(1740)、《墨荷图轴》(1742)、《风雨芭蕉图轴》(1743)和《映雪图轴》(1744)等。

《土墙蝶花图轴》是已知李鱣最早的大写意作品。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事勾勒,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了不相同。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像,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》开启了李鱣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,在李鱣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厶的小写意画法,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工力,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,反映出李鱣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,李鱣已在水墨、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。

从乾隆年(1744)李鱣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,罢官而栖迟山东的李鱣即携带“甘余家口坐困济南、泰安、滕县”,“日以卖画为事”。^③以画为业养家糊口的辛劳,六十以外精力的大不如前和仿本仿作的大量上市^④,引发了李鱣的又一次变法,这便是郑板桥所说的“六十以外又一变也”。这一变固然变出了新风貌,但也变得时而过于老硬时而过于颓放,不少作品的构图由单纯多变转为繁复稳健,用笔由纵横如意走向老硬拙涩,运墨也从淋漓酣畅的泼墨和水墨渗化的破墨化为小笔小墨的累积,设色则无论用粉与否都呈现了近乎平面化的效果。郑板桥批评这一变后的作品“散漫颓唐,无复筋骨”,未免过甚其辞,实际情况是还有一些大幅力作并不散漫颓唐而颇重筋骨,但开始走下坡路则是有目共睹的。这一时期持续上一时期成熟风格的作品以《秋柳雄鸡图》(1753)最为有名,又一变的佳作当以《冷艳幽香图卷》(1749)、《城南春色图轴》(一名《紫藤牡丹图轴》)(1754)和《花鸟十二条屏》(1753)最为突出。

《秋柳雄鸡图轴》(1753)选择类似陶渊明辞官归隐后的田园为背影,突出疏柳和篱菊,又画上一只觅食的雄鸡,不仅形神兼至,并且以大字题诗表达了有感而发的惊警立意:“画鸡欲画鸡儿叫,唤起人间为善心!”表明老去的画家作画自娱而未忘关心世道人心的忧患意识。《冷艳幽香图卷》和《城南春色图轴》,一为长卷一为巨幅,都属于认真接受请托的力作。前卷的前半段以水墨画冬梅白头翁、春兰水仙,后半段以勾勒设色画夏荷鸳鸯和秋菊鹌鹑。虽然四季花卉的选材俨然顺应了索画者的世俗趣味,但不仅笔墨的老硬迟厚和设色的新艳反映了画家的晚年风格,而且在通局经营的似分实合与顾盼呼应上极尽能事。各段间又均以题诗联缀,在题诗中巧妙地表达了个人的感受与寄托,可以视为一件俗中带雅兼顾娱人与自娱的作品。后一巨幅置牡丹紫藤于巨石岩壑间,巨石嶙峋,十分着意于体量感的表现,繁花或勾勒或点色,更兼用粉,颇有粉光融融乱花迷眼的感觉。全画气局的宏敞、木石的老硬、花卉的繁艳、巨石的安排和多种画法的结合,显现了李鱣晚年画风的突出特色。因为此图的索求者是邻县的父母官,所以题诗所揭示的“毫端艳丽春如海”,“缠绵富贵与年深”的立意只能是从俗的了。《花鸟十二条屏》也是应索画者之求而作,一屏十二条,条条巨幅,在李鱣毕生作品中殊不多见,十二条分画四时花

木,均作水墨,以运墨而代五色,石老而坚,花树繁茂,构图饱满,用笔拙劲,都与同期设色作品异曲同工。各条内容表现与题诗大多系从旧作品变化综合而来,在某种意义上可谓集大成之作。首尾两条大字自书序跋,详述艺术经历、写意主张与用水主张,在谦虚中不乏自负之情,是此亦可见李鱣对此屏的重视及其在晚年的代表性。

三、艺术成就与历史地位

18世纪的中国画坛,以被尊为正统的主流画派日衰和非主流画派中扬州八怪的崛起为主要特点。当时,随着商业经济的发展和新兴市民阶层的推动,在东南重镇扬州形成了一个以疏离正统派艺术为趋向的画家群体。群体中诸家的艺术风貌虽各有不同,但一律不受以王翬、王原祁为宗师的山水正宗和以恽寿平为楷模的花卉正统的束缚,领异标新,自辟蹊径,所以被称为“扬州八怪”。

扬州八怪的领异标新,突出表现在删繁就简的写意画领域,而以写意花鸟画成就最为引人瞩目,并因此而带动了写意人物画和写意山水画的发展。论写意花鸟画的名声之高,扬州八怪中任何一家也比不了郑板桥,但就实际的绘画成就而言,李鱣是值得高度重视的。菖嗣澎曾在《爱日吟庐书画续录》中称赞说:“一开卷如见笔酣墨饱,兴高采烈时也。其花容叶态,鱼虫鸟啄,皆纳入活泼之地,以发其精华。有时银钩铁画,有时墨点淋漓,虽隔数百年而纸墨未干焉。画不足而题足之,画无声而诗声之,互相为用,开后人无数法门。”就其优秀作品而见,菖氏的评论当之无愧的。

李鱣以写意花鸟画的成就名居扬州八怪的前列,首先在于他扩大了题材,刷新了立意。写意花鸟画的发展,较工笔画为晚,又因这一新兴画科为文人所专擅,所以取材每每受生活方式的局限,立意也不易跳出传统的写性情抒人品的范围。在李鱣生活的十七八世纪,多数文人写意画家,仍以传统的题材按既定的方式寄喻人品。由之,梅兰竹菊“四君子”、松竹梅“三友”,成了文人画家的精神快餐,甚少变化。

李鱣的可贵之处,在于他继承了徐渭、八大山人和石涛以来在扩大题材中刷新立意的个性派新传统,拓展了写意花鸟画的取材领域,以入世而非出世的胸怀,存自我寄托亦兼顾提高观者趣尚的精神,丰富及至刷新了写意花鸟画的立意。他不但画传统题材,而且也描绘前代写意花鸟画家殊少问津的花鸟虫鱼、四时蔬果。甚至农家墙头的蝴蝶花、野田篱落边的牵牛花、刚刚采摘下来的桑枝桑叶或瓜茄,也一一被他收入画图。更难能可贵的是,他不再孤立地画折枝,画盆供,而是把花鸟置还于生活实景中去,在丰富观者视觉、审美感受的同时,激起人们对善良真诚的向往,引发他们对人间不平的感叹与深思,从而提升了立意。

题材的扩大,既是超越传统立意又为新课异趣的表现开拓了道路。李鱣画中表达的有别传统文人画家遗世独立不关民间痛痒的命意,能够使人感奋,令人熟思。比如,他画鹤鹑,也歌颂那“草际藏身百结衣,秋来赢得稻粱肥”^⑤的忘我精神;他画蚕桑是为了告诫人们“人生衣食当思来处不易”。^⑥他一生自青至老多次描绘的《五松图》,虽为适应求画者的祝寿之用,却以拟人的手法通过歌颂五松而寄望于造就各种社会身份中品格高尚的人们,它引起历来美术史家的重视是不为无因的。

李鱣不但通过扩大题材刷新立意表现了有别于传统文人写意花鸟画的精神内蕴,而且还在拓宽选材更新命意中发展了写意花鸟画的艺术语言,从而提高了写意花鸟画的表现力。他对写意花鸟画语言的发展,紧紧抓住了笔墨这一传统语言

基干,从状物与写心两个方面长驱直进,为了以笔墨提炼对象的形神,他不囿于前人既有的笔墨范式,直接面向未被前人笔墨穷尽的自然物象,曾自题梅花曰:“不学元章(王冕)与补之(扬无咎),庭前老干是吾师。”^{②7}针对大自然花鸟木石的千姿百态,他的笔墨也广收博取,不限于某家某派,甚至在情之所近的粗笔泼墨画法中,也糅入了钩点结合画法,时而还参用工细画法。比如,他画禽鸟和花小叶繁的花卉,每每用小写意,使之形神兼至,富于动感;画草虫又时用工笔,令其丝毫毕现,栩栩如生。只有在其画长枝伟岸蕉荷大叶或高竹熟瓜时,才放笔泼墨,尽其气势,足其神韵。

为了强化状物笔墨同时承担的写心功用,淋漓酣畅地发抒个性表现内心情感,李鱣高度重视古近各家个性不一的笔墨风格,认真总结历史经验,以用水为突破口,树立了自家笔墨风格。他在一则题记中指出:“有明若文衡山(徵明)之文秀,白石翁(沈周)之苍老,天池生(徐渭)之幽怪,白阳山人(陈淳)之老辣,陆包山(陆治)之稳当,得其一铢半两,皆可名世。本朝虞山夫子(蒋廷锡)画苑传人,高司寇(其佩)指头生活,别开生面。八大山人长于笔,清湘大涤子(石涛)长于墨,至予则长于水,水为笔墨之介绍,用之得法,乃凝于神。”^{②8}

他并没有满足于窃得前人的“一铢半两”,而是依照自己的感情个性,集其大成,化古为我,把古人文秀的、苍老的、幽怪的、老辣的、稳当的、冷逸的、恣肆的种种笔墨风格变幻为自家笔下气足力健笔酣墨饱又天趣盎然的风格。在形成自家风格的过程中,精求用水确属李鱣的一大突破。水不但可使笔借墨而成形造势,亦可使墨因笔而生发变幻,不仅直接影响了笔在纸背上的磨擦力而出现干湿燥润之差别,同时更主导了最宜宣泄感情个性的笔墨运动之节奏。李鱣对用水量的控制,成功地强化了笔墨的对比,微妙地完成了笔墨的过渡和转换,助成了他那老健酣畅而奇崛霸悍的画风。

李鱣在题画中不只一次地阐发用水,却几乎没有论及用色与用粉,可是他的作品表明,善于使用鲜丽的色彩与白粉,恰是他的写意花鸟画胜过前人之处,他以苍雄奔放的笔墨与娇艳鲜嫩的色彩对照互补,一变水墨写意画的淡雅柔和为鲜明引人,而接近了一般民众的视觉欣赏习惯,故对晚清以降写意花鸟画产生了深远的影响。

传统写意花鸟画的艺术语言,就画而论是以笔墨为基干,此外还有诗书画的互补,但李鱣却和八怪中另些名家一样,变诗书画互补为三者的相生互动,一方面通过题画诗引发确有所感的画外意,并使之尽可能符合视觉形象本身的“迁想妙得”。另一方面,他不但以颜筋柳骨的书法风格协调雄放的画风,而且几乎前无古人地把字写大,同时扩大画法题诗在画面上所占有的空间。或汪洋恣肆,几占画幅三分之一;或顶天立地,俨然已成画中的梁脊;或穿插错落,穿行于木石花卉之间。表面看来,大有书画不分、喧宾夺主之势,实际上却利用书画的相生互动,加大了画面的气势,造成了不守绳墨天骨开张的奇效。

在扬州八怪诸家中,有些是罢官下野的文人,有些是富于文化修养的职业画家,也有些是在野不仕的文人,李鱣则由文人出身的宫廷画家变成了职业化的文人画家。他出名最早,然而遇到的意外打击也最多,崎岖曲折,罢官归来,则糊口硯田,终日埋头笔墨。不甘寂寞的雄心与几番起落的坎坷,使他更多地接近了自然,接触了民间疾苦,感染了仕宦文人所不易感染的非主流艺术趣尚,在不断变法中创造了不同于前人亦有别于同代画家的艺术成就。

纵观李鱣的画风递变,可以看到一条不断挣脱宫廷好尚与突破文人局囿的线索,最终在一定程度上趋近了民间。自元代云林提出“聊以自娱”的主张后,文人每每寄乐于画,形成了以画为娱的观念。应该说,以画为娱有助于创作心态的自由

和真情实感的抒发。但倘若全然不顾观者,以孤芳自赏为雅人高致,未免有自我封闭和遗世独立之嫌,以画为业,则难免考虑供求关系,虽可能导致曲意阿世者丧失自我,降低艺术品格,流于俗滥,但也会推动艺术走出书斋,迎接新的机运。李复堂恰恰善于折衷两者,各取其长,“不拘索画者之意,亦不固执己意”,从容地走上了雅中带俗的道路,在一定意义上顺应了社会审美意识的潜变,开启了清末海派写意花鸟画和近代写意花鸟画的先河。

1997年12月5日

注 释:

①⑪见郑燮《板桥自叙》(1749),引自《郑板桥集》“补遗”,上海古籍出版社,1962年1月。

②见郑燮《署中示舍弟墨》(1745)引书同上。

③70年代末以来所发表研究李鱣之论文主要有庄素娥《李鱣研究》,台湾文化大学艺术研究所硕士论文,(1978);薛永年《李鱣的家世与早期作品》,载《美术研究》1986年第2期;王鲁豫《李鱣宦绩补遗》,载《美术史论》1986年第4期;薛永年《李鱣滕县辞官及定居扬州考辨》,载《文物》1990年第11期;薛永年《从五松图看李鱣的生平与艺术》,见《书画史论丛稿》,四川教育出版社,1992年6月。庄素娥《李鱣的生平和画风》,载台湾《艺术学》研究年报3,1989年3月;庄素娥《李鱣的五松图》,载台湾《艺术评论》4,1992年第3期。

④⑫见《李氏世谱》,李氏师俭堂刊,(1928)。

⑤见李鱣《热河挹翠山房写花果册》李光国跋,原件藏中央工艺美术学院。

⑥⑩⑬见李鱣《花卉册》郑燮跋,原件藏四川省博物馆。

⑦⑨⑭见李鱣《花鸟十二条屏·序》(1753)原件藏上海博物馆。并见裴景福《壮陶阁书画录》卷十八《李鱣画卷》,前者称“献诗”,后者称“献画”,约计进呈康熙之作品是有题诗之花鸟画。

⑧⑮见温肇桐《蒋廷锡》,上海人民美术出版社,1985年6月。

⑩⑭见郑燮《郑板桥集·诗钞·饮李复堂宅赋赠》,引书同①。本节引诗句除另加注者外,均同。

⑫⑰⑱引自李鱣《花鸟十二条屏·序》,原件藏上海博物馆。

⑬见于李鱣《杂画册》中“天竺水仙花篮”题诗,引自拙编《懊道人题画诗系年》。载《板桥》(兴化郑板桥纪念馆编)总第五期,(1987)。

⑮见李鱣《蕉阴鹅梦图》(1734)自题,原件藏南京博物院。

⑯见杨仁恺《高其佩》,上海人民美术出版社,1979年9月

⑰李鱣等合作之《花卉扇面》藏苏州博物馆。

⑱见李鱣《岁朝图轴》(一名《炭盆松竹图轴》)自题,中国美术馆藏。

⑲⑳见李鱣乾隆四年三月廿七日致九涛信札。刊于1994年9月。《北京翰海艺术品拍卖公司首届拍卖会中国书画碑

帖图录》

②⑩见蒋宝龄《墨林今话》李鲱条,中华书局仿宋聚珍版,1923年2月。

②⑪见《临淄县志·名宦志》,详见王鲁豫《李鲱宦迹补遗》。

②⑫见李鲱乾隆七年七月二十日致李方膺札,原件藏故宫博物院。

②⑬见李鲱《年年顺遂图轴》(1735)题,题中称“过古琅玕喜晤家抑园明府”,抑园为李方膺之号。原件藏南京市博物院。

②⑭见裴景福《壮陶阁书画录》卷十五。

②⑮此札刊于王迪淑等编《清代名人信稿》,浙江古籍出版社,1987年12月

②⑯见李鲱《蔬果册·白藕红菱图》,引自拙编《懊道人题画诗系年》。

③④李鲱《花鸟十二条屏·自跋》称“余画不佳而得名最久……世每为本,此时渠营小利,将来损我微名,自唤奈何而已”。

原件藏上海博物馆。

③⑤见李鲱《花鸟画册·秋菊鹌鹑图页》自题,日本江田勇二藏。

③⑥见李鲱《花鸟昆虫册·蚕桑图页》自题,青岛市博物馆藏。

③⑦见李鲱《梅石图轴》(1740)自题,原徐平羽藏,亦见李鲱《花鸟十二条屏·梅石图》。

③⑧见李鲱《冷艳幽香图卷》自题,南京博物院藏。

天津人民美術出版社

國家優秀出版社

图版目录

1. 石畔秋英图	南京博物院藏
2. 萱花	中国历史博物馆藏
3-6. 花卉卷	广东省博物馆藏
7. 相对二君子	南京博物院藏
8. 瓶花	安徽省博物馆藏
9. 墨芙蓉	安徽省博物馆藏
10. 秋葵图	天津市艺术博物馆藏
11. 行书轴	泰州博物馆藏
12. 芍药图	泰州博物馆藏
13. 五言联	扬州博物馆藏
14. 萱石图	扬州博物馆藏
15. 行书四言联	泰州博物馆藏
16. 土墙蝶花图	南京博物院藏
17. 平安富贵图	扬州博物馆藏
18. 儿女富贵图	扬州博物馆藏
19-26. 蔬果花卉	河南省博物馆藏
27-30. 花卉册	炎黄艺术馆藏
31. 松藤图	故宫博物院藏
32. 芍药小雀	荣宝斋藏
33. 拳石双柏图	中国历史博物馆藏
34. 蔷薇图	扬州博物馆藏
35. 李白与韩荆州书	扬州博物馆藏
36. 松萱桂兰图	天津市艺术博物馆藏
37. 岁朝图	天津市艺术博物馆藏
38-47. 杂画册	故宫博物院藏
48. 蕉鹅图	南京博物院藏
49. 蕉石萱花图	南京博物院藏
50. 竹菊坡石图	扬州博物馆藏
51. 墨松图	故宫博物院藏
52. 蕉竹图	故宫博物院藏

53. 墨荷图	上海博物馆藏
54. 五松图	南京博物院藏
55. 三清图	首都博物馆藏
56 - 67. 花卉册	苏州博物馆藏
68 - 71. 四季花卉屏	天津市艺术博物馆藏
72. 瓶花炉火图	湖北省文物商店藏
73. 松柏长春	故宫博物院藏
74. 行书四言联	扬州博物馆藏
75. 梅兰竹图	上海博物馆藏
76 - 79. 花鸟屏	中国历史博物馆藏
80 - 89. 杂画册	浙江省博物馆藏
90. 岁朝图	故宫博物院藏
91 - 95. 杂画册	沈阳故宫博物院藏
96 - 103. 花卉册 8 开	故宫博物院藏
104 - 111. 山水 8 开	南京博物院藏
112. 松石牡丹	南京博物院藏
113. 牡丹图	上海博物馆藏
114. 松石图	无锡博物馆藏
115. 桃花柳燕	天津历史博物馆藏
116. 行书五松歌	南京博物院藏
117. 松鹰图	中国历史博物馆藏
118. 墨荷图	故宫博物院藏
119. 加官图	荣宝斋藏
120. 松树图	荣宝斋藏
121. 竹石图	安徽省博物馆藏
122. 竹树图	广西壮族自治区博物馆藏
123. 风雨芭蕉图	苏州博物馆藏
124. 松石图	广东省博物馆藏
125. 五松图	南京博物院藏
126. 映雪	故宫博物院藏
127. 松石牡丹	河南省博物馆藏