



作者 薛永年

中国巨匠 美术丛书
李蝉

文物出版社

中国巨匠美术丛书

作者 薛永年
编委会 杨新 薛永年
聂崇正 单国强
王靖宪 刘曦林
苏士澍 庄嘉怡
策划 许爱仙 许钟荣
执行编辑 庄嘉怡
责任校对 华新 周兰英
美术设计 宁成春

中国巨匠美术丛书 李 贽

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编:100009
电话·传真:(010)64014662
印刷 东莞新扬印刷有限公司
经销 新华书店
开本 889×1194 1/16 印张:2
版次 1998年1月第一版 第一次印刷
书号 ISBN 7-5010-1018-8/J·392
定价 24元

出版说明

中国绘画艺术渊源流长,在其久远的发展史上,出现了众多风格各异、成就斐然的美术巨匠。本丛书从中遴选出六十位,约请海峡两岸享有盛誉的美术史论家撰稿,以每人一册的形式,图文并茂、深入浅出地系统介绍他们的生平与艺术,解析重点画作,融知识性、观赏性、学术性、可读性为一体,在浓缩研究成果,保持高雅品位的同时,做到雅俗共赏。尽心尽力向社会大众普及艺术知识,以提高全民族的文化素养和艺术欣赏水平是本丛书的宗旨。

本丛书为我社与台湾锦绣出版事业公司共同策划组织编辑,数年前已在台湾推出繁体字版。现由我社修订后出版简化字版,以飨更为广大的读者。

本丛书与我社另一套巨帙《西洋巨匠美术丛书》作为“姐妹篇”同时推出。20册为一批,60册分为3批于1998年内出齐。

《中国巨匠美术丛书》全60册目录

晋唐五代宋

顾恺之	张萱·周昉	顾闳中
董源·巨然	范宽	郭熙
李公麟	赵佶	李唐
刘松年	马远	夏圭
赵孟頫	黄公望	吴镇
倪瓒	戴进	林良
吴伟	沈周	文征明
仇英	徐渭	陈洪绶
蓝瑛		

元明

朱耷	石溪	弘仁	龚贤
王时敏	王翬	恽寿平	王原祁
石涛	袁江·袁耀		华岳
李贽	金农	郑板桥	李方膺
郎世宁	禹之鼎	虚谷	
任熊·任薰	任伯年	赵之谦	
吴昌硕			

清

现代

黄宾虹	徐悲鸿	林风眠	蒋兆和
傅抱石	潘天寿	李可染	

李 蝉 《芝兰松鹤图》



封底：李 蝉
《荷鸭图》（局部）



在1934年修的《兴化县续志》里，有一李鲢像，像下有赞，叙其生平艺事云：“……画册诗篇，……不泥绳墨，涉笔如生，蹊径独辟，遂以画名。诗并画传，画因书辨。伧夫庸之，故不自俭。”图是李鲢的《玉兰牡丹图》轴局部，纸本，设色，167.3×56.2厘米，南京博物院藏。

李 鲢

(1686—1757?)

复堂此册一开卷如见笔酣墨饱兴高采烈时也。其花容叶态，鱼鸟虫豕，皆纳入活泼之地，以发其精华。有时银勾铁划，虽隔数百年而纸墨未乾焉。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。谁云怪哉，斯诚仙矣。

——葛嗣彤

《爱日吟庐书画录》

清代“扬州八怪”中声名最著的郑板桥十分钦佩同乡李鲢的绘画成就，他在范县任上曾有诗曰：

“李三复堂，笔精墨妙。予为兰竹，家数小小，亦有苦心，卅年探讨。速装我砚，速携我稿，卖画扬州，与李同老。”李鲢去世后，板桥又在他的《兰竹石图》中题道：

“今年七十，兰竹益进，惜复堂不复有商量画事之人也。”

李鲢，字宗扬，号复堂，又号慎道人。他于康熙二十五年(公元

1686年)出生于有“水田千亩”之称的兴化望族之家，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，李鲢最小，因三兄过继解氏，故人称李三。

李鲢自幼颖异，联句敏捷，喜爱绘画。为了继承“相韩家世”的门风，同时增长艺术才能，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“明秀过于所师”，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。康熙五十年(1711)，李颉中举。稍后，他便北上京师，寻找以诗画上达帝聪的机遇。

康熙五十二年(1713)，李颉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。内廷数载中，他供奉于南书房，或“护跸出入古北口”，少

年得志，平步青云。所作花鸟大体近于明代吴门派文人画风格而时兼蒋廷锡的洒脱，也有的作品接近常州派恽寿平工细一路。

李颉年少成名，“为世所忌”，可能招致了“口虽赞叹心不然”者的谗言，也可能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)辞别宫廷，踏上了“萧萧匹马离都市”的归程。此后二十年中，他浪迹江湖，恣情声色，终于途穷卖画。命运把他抛出庙堂之外，使之有机会接触下层社会，目睹“与吏凶如高趾人”，身受“剥喙催租”之苦，

甚至“途穷卖画画亦贱，雇儿贾竖论非是”。

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”，自称“到头不信君恩薄，犹是倾心向太阳”，亦曾再上京师，可是雍正六年(1728)已入相的蒋廷锡似乎未能帮他重返宫廷，于是李颉又拜在以写意指画闻名的京官高其佩门下。他的画风也由于心境上的大起大落而导致变化，更接受了扬州石涛狂放风格的影响和高其佩恣肆风格的灌溉，转向大笔写意花鸟，破笔泼墨，纵横挥洒，渐成一家。这时，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，他即与黄慎、陈撰、边寿民、蒋璋合作《花卉扇面》。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，年已五十一岁的李颉深感“即今士气腾如火”，怀着“快睹乾堂万古春”的愿望，重来京师，以举人资格通过会试“检选”而重谋仕途。

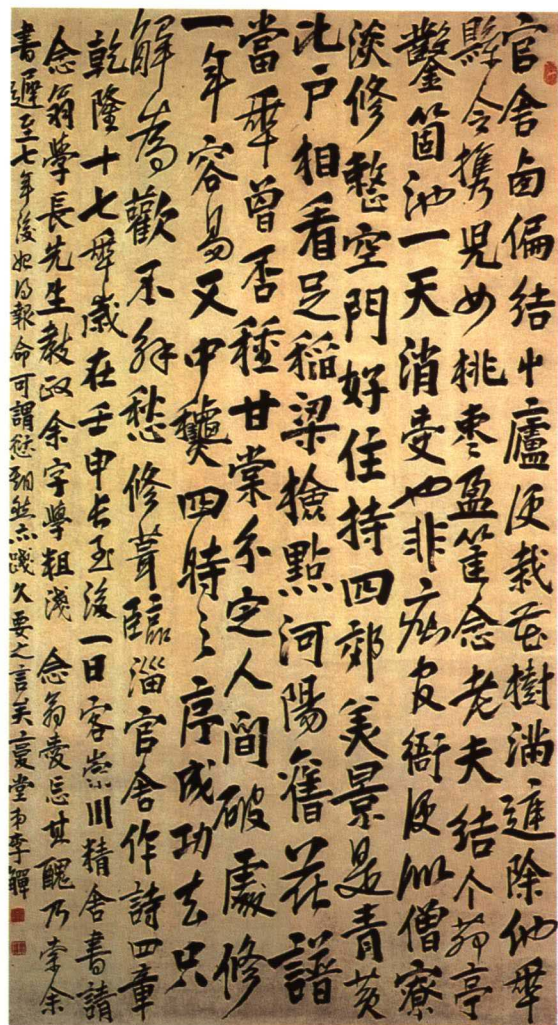
乾隆二年(1737)，他被任为山东临淄知县，于同年十月又被山东巡抚法敏调署滕县知县。在滕县任上，李颉为政清简，但因“忤大吏”，终于上任不足三年即在乾隆五年(1740)被免职。罢官以后，“士民怀之”，他在山东又居留了三年，并至历下等地游历。这期间，李颉心境平和，画艺更进。虽罢官，已不像康熙晚年“匹马离都市”时那么失意，甚至在《喜上眉梢图》中题到：“滕阳解组，寓居历下四百余日矣。红日当空，清风忽至，秋气爽垲，作喜上眉梢图以自贺。禁庭侍直不画喜鹊，惟爱写梅花，心恶时流庸俗，眼高手生又不能及古人。近见家晴江梅花，纯乎天趣，元章、补之一辈高品，老



李颉《朱藤牡丹图》轴，纸本，设色，上海博物馆藏。李颉年少成名，其习画的过程与风格有几个转折。先向族嫂王媛习花卉，后入宫廷与蒋廷锡习正统派花鸟画，并接近常州恽寿平工细一路。被辞官后又拜高其佩为师，并受石涛的影响，风格乃转向大笔写意花鸟，破笔泼墨，纵横挥洒，渐成一家。



李颉《喜上眉梢图》，纸本，水墨，镇江市博物馆藏。这幅画是李颉在山东滕县丢官后的作品，当时他心境平和，不像先前的失意，画上有题识说明其当时的心情。



左：李蝉自书《修葺临淄官舍诗》轴，1752年，扬州博物馆藏。李蝉是在乾隆二年（1737）任山东临淄知县的，但同年十月就被调去当滕县知县；而此书轴写于乾隆十七年（1752），可见此事已隔十五年了。李蝉的官运差，当官的时间短，而去官十余年后，再写成书法，肝火愤恼尽去，只剩潇洒个性，不拘绳墨，因此写来别具情趣。

上：李蝉自述家世的常用印：“李忠定文定子孙”。采自李蝉《花鸟》十二条屏，上海博物馆藏。李忠定，是宋代名相李纲的谥号。李文定即是明中极殿大学士兼武英殿大学士李春芳。据《李氏世谱》，他是李蝉的六世祖。

夫当退避三舍矣。”同为扬州八怪之一的李方膺（晴江）也曾因忤大吏罢官，画风也像李蝉一样的豪放倔强而独得天趣，虽然此前二人未必相识，但李蝉加以称赞是十分自然的。此外，李蝉视为知交者有兴化顾万峰、郑板桥、廌青及戴遂堂四人。山东数年的宦海浮沉，进一步成就了李蝉独抒个性的写意花鸟画艺术，使之更加淋漓挥洒，纵横驰骋而不拘绳墨，书法款题亦随意布置而皆饶别趣。至此，他的艺术高度成熟了。

大约在乾隆八年（1743），李蝉自山东返回故里后，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。”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“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。”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，把全部精力投入到绘画上，既卖画为生，又托画寄意。在书中抒发“怀珠蕴玉”而不得尽展的胸中块磊，表达“何须底死露头角，荇叶荷花老此身”的自在心情，体现出无拘无束老而弥坚的旺盛生命力。正如他在题画诗中所称：“薄宦归来白发新，人言作画少精神。谁知笔底纵横甚，一片秋光万古春！”这时，他的画风也趋饱满老辣。

乾隆十八年（1753），早已与李蝉订交的郑板桥亦罢官归里，始而寄居李蝉家中，继之借复堂之地在浮沤馆侧建拥绿园，共研绘事，相与偕老。此时李蝉因年事日衰，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。”李蝉去世的时间，当在乾隆二十二年至二十五年（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。



李蝉《花鸟昆虫图册·虾蟹》，1745年，绢本，水墨，31.7×39.5厘米，青岛市博物馆藏。李蝉生长于苏北鱼米之乡兴化，常往来扬州，所以不但画鱼，亦画虾蟹。此图之作晚于《年年顺遂图》十年，当在罢官归里之后。图中虾蟹的形神生动，说明作者师法造化。题诗则赋予了嘲讽“无肠公子，有刺卷鱼”的命意。

热河挹翠山房作花果图册

《热河挹翠山房作花果图》册，12开，1717年，纸本，设色，每帧27.8×37.2厘米，北京，中央工艺美术学院藏。

这是已知李蝉存世花鸟画的最早作品之一，画于他三十一岁的中年时代。此前一年，他已入宫供奉，并按康熙皇帝的旨意随蒋廷锡学习。蒋廷锡是康熙、雍正年间著名的花鸟画家，所作花鸟不外两种面貌：一是工细设色，导源于清初重振没骨花卉的恽寿平，但多数“皆其客潘某代笔”。另一种是所谓“逸笔写生”，无论水墨折枝或窠石兰竹，皆取法于元明文人画家，“或奇或正，或率或工，或赋色，或晕墨，一幅中恒间出之，而自然洽和，风神生动。”虽然康熙皇帝谕命李蝉随蒋廷锡学习徐熙、黄筌工细一派，但由于蒋氏逸笔写

生的风貌影响更大，李蝉这位文人出身的宫廷画家又耻于只以专业画师自居，甚至刻有“不受促迫”、“臣非老画师”的印章，加之入宫前从王媛处所受的元明文人花卉的影响，所以他学习蒋廷锡亦主要着力于“逸笔”一路。此册因非供御之作，是为送给本家长辈李申及的，画风大体未脱离元明以来文人写意花鸟画的传统。水墨为主，勾花点叶，或略施色彩，画风像蒋廷锡服膺的沈周一脉，蕴藉温厚，行笔较迂徐，状物较具体，还没有形成纵恣驰骋的特点。题画书法虽多力丰筋，也仍得之于王（羲之）赵（孟頫）为多，尚不见奇崛古朴。



李蝉《石畔秋英图》轴，1715年，绢本，设色，118.9×56.6厘米，南京博物院藏。此图是已知年代最早的李蝉存世作品。可以看出，他入宫后曾接受正统派影响的一面。

沈周《卧游图册·枇杷》，纸本，设色，27.8×37.2厘米。北京，故宫博物院藏。李蝉曾自题曰：“抚石田翁笔意”，石田翁即是明之沈周。沈周继承五代以来的花卉写生传统，所作花卉或以水墨写来，或用彩色作没骨，舒展自然，文雅蕴藉，开小写意花鸟无限法门，向来被视为文人写意花鸟的卓越开拓者。此枇杷图布置疏朗，描写简括，设色淡而厚、实而清，尤饶文人含蓄风流之致，从中可以窥见李蝉花鸟画的渊源。



周之冕《百花图》卷(绣球兰草部分)，1602年，纸本，31.3×70.4厘米，北京，故宫博物院藏。周之冕上承沈周传统，又发展成“勾

花点叶”的小写意花鸟画体格，对后世影响甚大。李蝉虽从未述及师法周之冕，但对比李蝉早年所绘绣球、兰草，便可不揭自明。



秋葵图

《秋葵图》轴，1726年，
纸本，设色，183×62.4厘米，
天津市艺术博物馆藏。

李颀四十一岁作《秋葵图》时，已离开宫廷七八年，这期间，他落拓于江湖之上。他与扬州八怪中的郑燮、黄慎寓居扬州天宁寺时，显然已开始了卖画生涯，然而他仍留恋“护跸曾入古北口，橐笔直侍仁皇前”的供奉生活，《秋葵图》的选材与题诗恰恰反映了李颀期望重返仕途的梦想。诗中的“自入长门着淡妆”，表明他离开宫廷并非自家美言的“给假”，而是道道地地的失宠；所用“臣李颀印”，亦标明他仍眷念君恩。图中以爽利清劲的笔墨，描绘了秋葵一枝在雁来红、鸡冠花的陪衬下，向阳开放。取姿生动、勾点活泼，构图得宾主揖让



陈淳《墨花钓艇图·秋葵》卷，纸本，墨笔，26.2×564.2厘米，北京，故宫博物院藏。秋葵自沈周以来，便被文人写意画家取作画材。但自擅长草书的陈淳出现，他那“一花半叶，淡墨软豪，疏斜历乱之致”的小写意花卉，显然更加自由洒脱而富于个性。李颀的《秋葵图》虽承续陈淳风韵，但花朵有向有背，有初绽有盛放，枝叶亦更刚健而婀娜。

之妙，发枝点叶得回旋呼应之趣。其以赭入墨画叶犹带着师承蒋廷锡的痕迹，而一花半叶潇洒活泼的笔致分明更多取法于陈淳。遭遇的跌

宕、心情的变化，使李颀的画风开始从含蓄而温厚的情调中走出来，直抒情感，书法题字也更接近唐代柳公权“筋书”的风格了。



上：王谷祥《花卉图册·秋葵》，纸本，墨笔，25×28厘米，北京，故宫博物院藏。王谷祥亦明代吴门写意花卉名家，所画秋葵在沈周与陈淳之间，状物精能，严谨有法，但无陈淳之洒脱自然，用以和李颀的《秋葵图》比较，可见后者对文人写意花卉的继承与发展。右：李颀《花鸟图册·秋葵》，纸本，37×33厘米，天津市艺术博物馆藏。此册无纪年，依画风而论亦作于雍正间（1723—1735），但晚于《秋葵图》，其立意也不离“淑忱近太阳”，而画法更为放逸。



自入長門著淡粧
秋衣猶染舊宮黃
別頭不信君恩薄
猶是傾心向太陽

後李鮮寫



土墙蝶花图

《土墙蝶花图》轴，1727年，
纸本，设色，115×59.5厘米，
南京博物院藏。

李蝉自失意出宫，便浪迹江淮，得览农家景色，于耳目一新之余，大有感触，遂于雍正四年末作《朽墙燕子花图》。次年初在去湖州(吴兴)的路上，不期又见相同小景，于是重绘一图，此图以三分之二的篇幅描写春季江南雨后的农家实景；衰敝的土墙在春雨过后饱含水分，露出砖石，墙头一片蝴蝶花(紫鸢尾花)竞相开放，满园春色齐集墙头，如一片紫云掩映。因画家取仰视角度，故盛开的蝴蝶花十分醒目，视平线也因此而降低，致使墙边丛生的春草，与地平线上的云情雨意连成一体。因此，不但构图迥异前人，颇具实境直感，而且极尽笔酣墨饱兴会淋漓之致。

画上部三分之一处，写二诗一跋。诗曰：“墨从今贱作墙堆，院宇春光在此围。几日雨淋墙有缺，蝶花和土一齐飞。可是庄周梦里身，紫云高卷隔花茵。夺朱本事休拦住，尽长墙头去趁人。”跋曰：



凡高《鸢尾花》，1889年，油彩，71×93厘米。19世纪荷兰画家凡高在他去世的前一年画成这幅紫鸢尾花，其取材与李蝉的《土墙蝶花图》接近，同样画田野中盛开的蝴蝶花(紫鸢尾花)，表现自然生态。这位与学院派分道扬镳的印象主义大师，倾全力歌颂着炫目的阳光、炽热的情感和内在精神的辉煌灿烂。中西艺术的异同，于此可见一斑。



上：高其佩《花卉册·蝴蝶花》，纸本，水墨淡设色，23.5×33.6厘米，辽宁省博物馆藏。高其佩色墨并用、挥洒自然而多奇情异趣的画风，显然给予李蝉画风的改变以积极影响。左：石涛《山水花卉册·白菜》，纸本，水墨，51.9×32.4厘米，天津市艺术博物馆藏。李蝉受石涛的熏染，从这幅取材于乡野以仰视角度纵笔泼墨画成的白菜中，可以看到二者艺术的一脉相承。

“江淮野人家土墙头喜植蝶花，春来一片紫云掩映一枝红杏。寻春到此，逸兴遄飞，只望酒帘小憩，顿忘归去。”颜筋柳骨的行楷书，充满感情与意境的诗文，结合成一幅完美的作品，并且用极大的篇幅与绘画构成了相辅相成的整体。在书法诗文绘画的结合中突出书法诗文的位置与作用，可以说取得了不亚于沈周《夜坐图》的效果。而其思想意蕴与审美内涵，则在古代文人画家中具有更为重要的意义。

本来，出身于诗书世家的李蝉，深受儒家思想的熏陶。孔子所说的“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也”，在他从来不曾怀疑，似乎颜色是要严格区分雅俗的。然而，现实的遭遇把他抛出了被认为最尊贵也最高雅的皇宫之外，使之不得不与江湖田舍的草野小民为伍，进而在一定程度上摆脱了传统儒家思想与审美观念的束缚。他在自嘲“墨从今贱作墙堆”的同时，

借助老庄思想的自由与丰富的想像力，把自己的灵魂灌注到蝴蝶花中，不知蝴蝶花之为我，抑或我之为蝴蝶花，以蝴蝶花之无拘无束地翩翩开放，寄托自家“夺朱本事休拦住”的新鲜审美趣味，抛离了儒家传统的僵死教条，在艺术上也开始了新变。抒写来自实境真景的独特感受，让笔墨更奔放纵横，并为此而尽可能地发挥水墨的效能，正是这一变化的主要特点。

在这一变化的过程中，擅长指画“才豪而笔横与徐渭并列”的高其佩以及画风恣纵精神灿烂的石涛，都起到了重要作用。石涛晚年活动于扬州，留传遗作殊多；高其佩在雍正元年至雍正四年在京任兵部右侍郎。李蝉于雍正初曾再度进京，“得侍高司寇其佩，又在扬州见石涛和尚书，因作破笔泼墨，画益奇。”郑燮的上述记载印证于《土墙蝶花图》，可知郑板桥确为深知李蝉者。



李鱓《朽墻燕子花圖》軸，1726年，紙本，設色，125.3×63.7厘米，日本，東京國立博物館藏。此圖的创作仅仅早于《土墻蝶花圖》一個月，其時李鱓正客居揚州竹西僧舍。因風雪盈門，乃于醉后作此遣興。其圖無論章法構圖、筆墨設色均與《土墻蝶花圖》相同，兩相比較可加深對李鱓花鳥畫之變的了解。

蔷薇图

《蔷薇图》轴，1731年，
纸本，设色，118×46.5厘米，
扬州市博物馆藏。

李鲜一生所画月季甚多，但描绘蔷薇花者已知仅此一幅。他在立幅构图中，画倒垂蔷薇两枝，居于上者繁花密叶，位于下者则花叶一簇而已。虽有上仰的枯枝把上下两枝蔷薇联成一体，但下垂的基本势态与柔劲的细枝成功地造成了临风晃动的感觉。元明以来，文人写意花卉画家，多擅水墨或水墨淡色，亦有作没骨者，却未见使用白粉的精能绝诣。自清初恽寿平托名取法北宋徐崇嗣而开创工笔没骨花卉的新风格以来，白粉使用才在花卉画中焕发光彩，至华岳更以白粉用于小写意花鸟画，为写意花鸟画之光色辉映开辟了前景。

由于恽寿平的没骨花卉已进入宫廷，成为了左右宫廷画风的正统，华岳脱胎于恽寿平的小写意花鸟画更在扬州发生影响，所以曾经供职清宫又流落扬州的李鲜也不无取法。此图即以粉笔带脂画蔷薇花，花或含苞，或将放，或盛开。画法则有纯作没骨者，亦有勾勒设色者。又以汁绿为主略掺赭墨点叶，叶或偃，或仰，或鲜绿，或枯黄。画法则有以色勾筋者，有以墨勾筋者，更有以墨勾筋而兼勾廓者。这统一中的极尽变化，固然来自对物象生态观察的精微，也十分得力于冷勾花点叶的小写意画法与没骨画法为一炉。在融通古法中，李鲜尤重视白粉在写意画中的妙用，从此图可以看出，白粉与胭脂的合用，极大程度地突现了蔷薇花的娇艳，白粉在灰白底色上的突显，更使黄昏过后薄暮来临时，月色溶溶的光感得到成功的表现。



恽寿平《设色花卉图册·月季》，1686年，纸本，设色，29.9×22.2厘米，辽宁省博物馆藏。恽寿平此图以没骨法作花叶，繁复的花朵均以白粉、胭脂渍染而成，出色地表现了花瓣的娇嫩，令人产生光色缤纷之感，比之双勾设色的画法，更显生动自然。



李鲜《花卉图册·月季》，1735年，纸本，水墨设色，23.4×29厘米，美国私人收藏。此《月季图》作于李鲜五十岁，晚于《蔷薇图》四载，但以白粉入胭脂的没骨画法画花，是与《蔷薇图》完全一致的。画家在两图中都十分重视对蔷薇科花木棘刺的观察描绘与“迁想妙得”，不过题诗表明，因引起“迁想”的感受不同，“妙得”也便有异了。



华岳《海棠绶带图》轴局部，纸本，设色，136.5×62.4厘米，上海博物馆藏。比李鲜活动时间略早的花鸟画家华岳，把来自恽寿平的没骨设色画法（即以彩色渲染不勾外廓的画法）进一步引入水墨着色小写意花鸟画的同时，发挥了白粉在生宣纸上点染花朵的鲜明效果，有效地提高了小写意花鸟画的色彩表现力。然而尚未强调白粉的笔触，至李鲜则以粉笔带脂的方法，使描写花瓣的粉红色形成活泼的笔触，使之更加生动活泼。此图海棠与李鲜笔下的蔷薇对此，便可一目了然。



松萱桂兰图

《松萱桂兰图》轴，1732年，
纸本，设色，183×91.15厘米，
天津市艺术博物馆藏。

此图取材别致，既非园内石旁花木，又非盆供折枝，而是生活中实有的情景。所画者为：自花圃移来的青松、丹桂、萱花和兰草，犹置于长柄的藤篮中有待栽培。从田园采摘的瓜果，亦盛于草篮内，尚未上几。画家的命意十分显然，不外乎借“种瓜得瓜，种豆得豆”之意，暗指育子成才，故画上只书年款未予题句。

左上有竹间老人题词：“唯桂有子，唯兰有孙。松萱同寿，瓜瓞连登。”下押“被明月兮佩宝璐”。因此印为华岳所专用，故虽未署款，亦可判定为清代活动于扬、杭二州的著名花鸟画家华岳所题。雍正十年之际，华岳时来扬州卖画，李鱣亦于扬州一带鬻画，二人有可能相识并由年长李鱣四岁的华岳题词，点破此图命意。

此图画法为李鱣雍正年间的习见风格，以墨为主，墨中入色，造型生动，笔墨活泼，以曲线水墨为主，属于能尽空灵逸宕之美的小写意体貌。

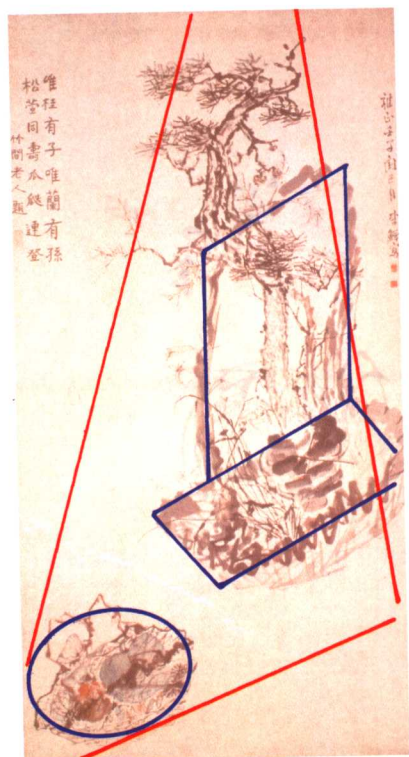


两本李鱣《岁朝清供图》

右：李鱣《岁朝清供图》轴，1736年，纸本，水墨淡设色，北京，中国美术馆藏。左：李鱣《岁朝清供图》轴，1736年，纸本，水墨淡设色，香港，北山堂藏。以上两图均属贺岁迎新的吉祥画，布置相同，取材也十分接近，或画松柏青竹丹橘与炭盆，或画松梅天竺丹橘与炭盆水壶。在描写室内实景并寄托一定立意上，同《松萱桂兰图》并无二致，只是有题诗的一幅直接抒发了对乾隆登基寄予的满怀希望。无题诗的一幅笔墨形象和款题均较差。



李鱣《花鸟昆虫图册·蚕桑》，1745年，绢本，水墨淡设色，31.7×39.5厘米，青岛市博物馆藏。此图之作虽晚于《松萱桂兰图》九年，但在描绘生活实景上一脉相承。画家以空灵湿润的笔墨绘成采桑育蚕小景：几只蚕爬行于桑叶上；其侧置一采桑用的竹篮，内有一桑枝，桑榭桑叶犹在枝头；竹篮上又横一短杖，显系采桑者所用工具。落墨不多，却由蚕桑而及于采桑人，传达了热爱生活的丰富情趣，题词更点破了“人生衣食当思来处不易”的立意。



构图解析

李蝉将盛放青松、丹桂、萱花和兰草的藤篮，以方形的构图方式置于画面中间偏右的地方，而左下方的水果草篮则以圆形的构图作衬，使两者有一方圆的对比。然则两者在一整体的画面中来看，则又形成一稳定的三角形构图，将水果与花卉涵盖其中。

唯桂有子唯蘭有孫
松萱同壽瓜瓞連登
竹間老人題

惟正子蘭已月 李蟬寫



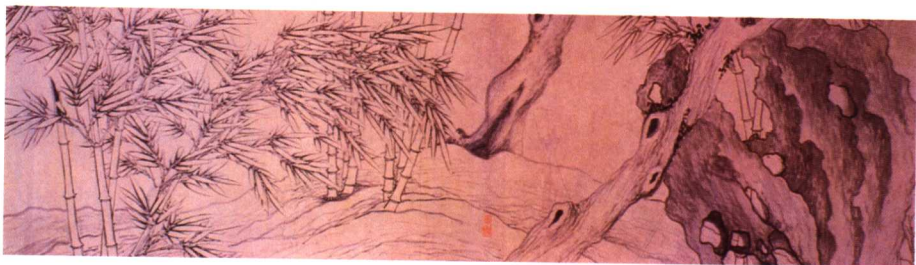
芭蕉竹石图

《芭蕉竹石图》轴，1734年，
纸本，水墨设色，195.8×104.7厘米，
北京，故宫博物院藏。

李鲜作此图时四十九岁，其写意花卉已臻成熟。蕉竹为江南庭园中所常见，且每每伴有太湖石，自宜为画家取材。况且，怀素以蕉叶



清·石涛《竹石蕉菊图》轴，1686年，纸本，墨笔，217×88.8厘米，上海博物馆藏。石涛此图亦画芭蕉竹石，但以巨石两块分别掩映蕉竹。巨石以笔胜，蕉竹则笔中见墨。画竹不用双勾，而以浓淡墨发枝撇叶；画蕉叶时杂干笔，一如书法之“飞白”，故气势宏敞，力大势强，而少活泼之趣。李鲜虽取法石涛之放笔泼墨，但能参用它法，故自成风貌，气势情趣两得。



作书法的趣闻、文同视竹为我视为我为竹的佳话、米芾拜石的掌故，更激发了文人书画家描绘芭蕉竹石的兴会。

此图似即取景于庭园一角，删略背景，以突出主体的方式，集中描绘蕉竹在坡石、月季、杂卉陪衬下的葳蕤秀发之势。芭蕉以粗笔泼墨挥洒，浓淡多变，水墨淋漓，不失俯仰向背，更得直指苍穹的气势。嫩竹以双勾白描写成，工而不匠，秀挺多姿，依倚芭蕉，适足起到比衬大笔蕉叶的妙用。柱石则勾勒粗拙，皴擦老辣，染以赭石，既突出了蕉竹，又表现了沧桑之感。

左：李鲜《芭蕉竹石图》轴，1734年，纸本，水墨淡设色，145.2×92厘米，南京博物院藏。此图与《芭蕉竹石图》作于同年，构图伸手放脚，天骨开张。大块墨色与刚柔线条的对比，相辅相成，宾主得宜。衬托芭蕉的湖石软侧取势，与萱花顾盼呼应，在阔笔大墨中增加了生动情趣。正可以与《芭蕉竹石图》参看。上：元·张逊《双勾竹图》卷局部，纸本，墨笔，43.4×68.6厘米，北京，故宫博物院藏。双勾白描兰竹在元代盛行一时，此图以工致笔法画竹林，而极尽竹枝竹叶披拂偃仰之态。李鲜《芭蕉竹石图》中双勾竹，却以工入写，在枝叶姿态与笔法变化上比张逊更尽能事，足见古人所谓“必极工而后能写”之说，早已深入李鲜内心了。

绕石而生的月季与杂卉，小叶披新绿，众花绽粉红，生动娇艳，不仅反衬了蕉竹的参天气势，更丰富了画面的色彩感。几者的有机结合，构成了统一的整体。

在画法上，李鲜分明以水墨为主，又不忽视色彩的必要点醒。实际上，他已把元人的双勾白描，徐渭、石涛和高其佩以来的水墨大写意与清初兴起的没骨小写意结合为一，惟其如此，才显现出了此际个人风格的写而兼工、放而能敛、拙中见巧、雄中带秀的特色。

画上有李鲜同乡好友郑燮的题诗，诗中一面称述图中蕉竹虽是李家庭园景色的写照，但所添柱石却表现出为国柱石的志向，另一方面更对李鲜以画供奉内廷的际遇深表羡慕。此时李鲜早已失宠下野，返回故里，画名昭著，郑燮则尚未中举，唯其书法已远近知名，二人多所往来，故有此李画郑题之作。