

伍佰年

画集



任伯年

画集

上册

长城出版社



任伯年(1840-1895)

任伯年画集
目 录



序言	九
榴生像	一七
任阜长像	一八
沙山春像	一九
礼佛图	二〇
献瑞图	二一
老子授经图	二二
胡公寿夫人像	二三
游艇吟箫图	二四
读画图	二五
祝翁呼鸡图	二六
炼丹图	二七
麻姑献寿图	二八
屏开金孔雀图	二九
群仙祝寿图(十二条屏)	三〇
群仙祝寿图之一	三一
群仙祝寿图之二	三二
群仙祝寿图之三	三三
群仙祝寿图之四	三三
群仙祝寿图之五	三四
群仙祝寿图之六	三四
群仙祝寿图之七	三五
群仙祝寿图之八	三五
群仙祝寿图之九	三六
群仙祝寿图之十	三六
群仙祝寿图之十一	三七
群仙祝寿图之十二	三七
焚香告天图	三八
霜崖眺雁	三九
张益三像	四〇
驴背吟诗	四一
葛仲华像	四二
清流濯足	四三
行旅图	四四
吴仲英像	四五
风尘三侠图	四六
米颠拜石图	四七
林逋携鹤图	四八
严子陵垂钓图	四九
小红低唱我吹箫图	五〇
桐荫仕女图	五一
苏武牧羊	五二

任伯年画集 目录



关河一望萧索图	五三
赵德昌夫妇	五四
桃源回津图	五五
承天夜游图	五六
东坡玩砚图	五七
深山观泉图	五八
寒林高士图	五九
寒林牧马图	六〇
羲之爱鹅图	六一
女媧炼石图	六二
麻姑献寿图	六三
李广射石图	六四
紫气东来图	六五
无香味图	六六
赤壁泛舟图	六七
溪艇图	六八
柳溪双舟图	六九
松荫高士图	七〇
莲塘清兴图	七一
东山丝竹图	七二
策蹇寻诗图	七三
钟馗图	七四
投壶图	七五
江畔放鸭图	七六
秋声赋图	七七
人物册之一	七八
人物册之二	七九
人物册之三	八〇
仕女图	八一
松下问道图	八二
风尘三侠图	八三
佩秋小像	八四
吹箫引凤图	八五
钟馗图	八六
钟馗图	八七
二老并坐图	八八
苏武牧羊图	八九
女仙图	九〇
以诚肖像图	九一
魁星图	九二
风雨渡桥图	九三
钟进士斩狐图	九四

任伯年画集
目 录



钟馗捉鬼图	九五
石农小像图	九六
春江渔夫图	九七
干莫炼剑图	九八
佚名肖像图	九九
绿天庵学诗图	一〇〇
驴背寻诗图	一〇一
疏雨牧读图	一〇二
子陵钓隐图	一〇三
秋林觅句图	一〇四
三仙图	一〇五
仿金农钟馗图	一〇六
钟馗图	一〇七
世代书香图	一〇八
横云山民行乞图	一〇九
蕉荫雅集图	一一〇
听松图	一一一
秋林垂钓图	一一二
弄璋图	一一三
五月披裘图	一一四
蕉荫品砚图	一一五
神婴图	一一六
芍药蝴蝶图	一一七
新秋浴鹅图	一一八
寒江幽鸟图	一一九
南瓜三鸡图	一二〇
夜荷栖鸭图	一二一
芭蕉燕子图	一二二
水仙飞禽图	一二三
芭蕉小鸟图	一二四
水草金鱼图	一二五
花荫母鸡图	一二六
三思图	一二七
梨花春燕图	一二八
紫藤小鸟图	一二九
棕荫群鸡图	一三〇
蜀葵双鸡图	一三一
三羊开泰图	一三二
四季平安图	一三三
藤荫栖禽图	一三四
牡丹图	一三五
牡丹飞禽图	一三六
桃实双禽图	一三七

任伯年画集 目录



绣球芭蕉图	一三八
花荫小犬图	一三九
枇杷鸡雏图	一四〇
花鸟屏图	一四一
绿塘睡鸭图	一四二
紫绶金章图	一四三
柳燕图	一四四
荷鸭图	一四五
桃花母鸡图	一四六
天竹白鹇图	一四七
九思图	一四八
枇杷猫雀图	一四九
紫藤燕子图	一五〇
水仙双禽图	一五一
枇杷双鸟图	一五二
双鸭图	一五三
日利大利图	一五四
枇杷栖禽图	一五五
藤萝鸣雀图	一五六
封侯图	一五七
柳塘清趣图	一五八
天竹白猫图	一五九
藤萝鹌鹑图	一六〇
花间鹦鹉图	一六一
荷花鹭鸶图	一六二
桂花母鸡图	一六三
翠竹幽禽图	一六四
松荫立鹤图	一六五
中秋图	一六六
蟠桃绶带图	一六七
柳塘戏鹅图	一六八
紫藤栖禽图	一六九
木棉鸣禽图	一七〇
枇杷群鸡图	一七一
秋荷鸬鹚图	一七二
芙蓉群鸭图	一七三
桃花双燕图	一七四
竹石双雀图	一七五
芭蕉梅雀图	一七六
狸猫捕禽图	一七七
花荫浴鸭图	一七八
棕榈三鸡图	一七九
松藤斑鸠图	一八〇

任伯年画集
目 录



牡丹孔雀图	一八一
归田风趣图	一八二
孔雀牡丹图	一八三
松鹤图	一八四
孔雀芭蕉图	一八五
蕉花母鸡图	一八六
牡丹猫石图	一八七
松鹤寿柏图	一八八
牡丹图	一八九
水仙竹鸡图	一九〇
双鸽图	一九一
紫藤双鸭图	一九二
芭蕉双鹅图	一九三
芙蓉双鸡图	一九四
牡丹鸚鵡图	一九五
牡丹蛱蝶图	一九六
紫藤图	一九七
鸡鸣桑树颠图	一九八
把酒持螯图	一九九
江南风味图	二〇〇
藤萝猫戏图	二〇一
吉金清供图	二〇二
水仙双稚图	二〇三
桃实双燕图	二〇四
花卉册之一	二〇五
花卉册之二	二〇六
花卉册之三	二〇七
花卉册之四	二〇八
花卉册之五	二〇九
花卉册之六	二一〇
花卉册之七	二一一
花卉册之八	二一二
花卉册之九	二一三
花卉册之十	二一四
花卉册之十一	二一五
花卉册之十二	二一六
花卉册页之一	二一七
花卉册页之二	二一八
花卉册页之三	二一九
花卉册页之四	二二〇
花卉册页之五	二二一
花卉册页之六	二二二

任伯年画集 目录



松鹤竹石图	一一三
岁朝图	一一四
松鹤图	一一五
桃鹅图	一一六
白猫双雀图	一一七
猫鸟图	一一八
池畔窥鱼图	一一九
狸猫竹石图	一二〇
鹿柏图	一二一
红枫鸣雀图	一二二
牡丹双鸡图	一二三
菊花麻雀图	一二四
八哥玉兰图	一二五
松藤斑鸠图	一二六
药鸡芍药图	一二七
芭蕉乌鸡图	一二八
紫藤鸡雏图	一二九
双鹅图	一三〇
花卉图	一三一
卢桔野猫图	一三二
霜柯归雁图	一三三
猫图	一三四
牡丹猫石图	一三五
萧斋清供图	一三六
桃李鹤鹑图	一三七
桃猴图	一三八
紫藤图	一三九
松鼠图	一四〇
桃花图	一四一
三鸡图	一四二
荷花图	一四三
松鼠凌霄图	一四四
紫藤栖禽图	一四五
小浹江话别图	一四六
溪山观泉图	一四七
任伯年年表	一四八

此中有真意 欲辩已忘言

——任伯年其人其画

任伯年，名颐（一说初名润），字伯年，号次远，别号山阴道人、山阴道上行等。一八四〇年生于浙江山阴（今绍兴）。

一 生平与学艺之路

任伯年的父亲任鹤声，号淞云，在萧山城内开设米店。他虽是商人，日常经营的是粮食买卖，但他也是一位读书人和民间画师，尤其擅长人物肖像。无意于功名的任淞云，一边读书，一边给人画像，一边做生意，日子过得颇自在。

在父亲的传授下，任伯年从小就开始学习画人像，并在传神写照与默写上下了许多功夫。父亲对他要求很严，平时经常给小任颐布置作业：遇有来访客人，不必告诉父亲姓名谁，而是必须如实画出访客的容貌。天长日久，任伯年对人的观察力日益提高。

据说他十岁时，父亲外出，恰巧有陌生来客，任伯年默记其神采，客人走后作图以记。父亲归来后，见图而知是何人，非常高兴。任伯年从这件事中受到鼓励，从此学习绘画更加勤奋，逐渐养成了敏锐的观察力和默写的能力，技艺日趋娴熟，为日后绘画精于描写和独擅肖像之艺奠定了深厚基础。

正当任伯年跟随父亲潜心学艺，太平天国革命爆发了。咸丰十一年（一八六一）冬太平军自萧山进取绍兴，准备合围杭州城。任淞云不幸在绍兴逃往诸暨的途中遇难，任伯年也陷入太平军的包围之中，被强征拉夫，因其身材高大，遂做了太平军的旗手。在军中时间不长，约一二月左右，但因为是冬季，风餐露宿使任伯年的身体状况明显受到损害，埋下了日后风寒咳嗽的隐患。

经历战争的风云，任家资产荡然无存。一八六五年为了谋求发展，任伯年孤身一人来到古城宁波，卖画为生。

这时的宁波，属对外通商五口岸之一，中外商贾常在此聚会。宁波地处临海，有水产舟楫之利；文化虽不算繁兴，但文人墨客也常了聚于三江口、天一阁、月湖、城隍庙一带，民风柔和安逸；自元明以来就形成的书画市场，谈不上热闹，却也能吸引四方来客。任伯年在宁波市井间，好以仕女、梅花、佛像等广受市民阶层欢迎的题材作画，亦善用民间的二十四孝，风尘三侠客等故事入画。这些雅俗共赏的题材也是宁波一带木雕艺人的传统技艺，勤学刻苦的任伯年则从中汲取了不少营养。

值得庆幸的是，在宁波任伯年与族叔任熊、任薰取得了联系并尊任薰为老师。任伯年在宁波一住就是四年，一八六八年他离开宁波，跟随任薰去苏州。离别前，任伯年与族叔任薰、友人万个亭、陈朵峰、谢廉使在宁波东门凌桥话别，作《东津话别图卷》以感谢友人在他寄居宁波期间对他的提携与帮助。

在宁波时，任伯年画得最多的是仕女图，他曾倾心于费丹旭，一度以「小楼」署款。费丹旭是十九世纪前半叶以仕女画享誉画坛的画家，笔下人物体态婀娜，气质娇柔，线条松秀，设色清淡。他的画风笼罩了有清一代画坛达数十年之久，因此，任伯年的画风也理所当然地受到一定影响。





任伯年非常崇拜费丹旭，后悔没有早生十几年，否则，便可在费家门前走，最起码也要向费老先生行个叩首礼。费丹旭去世那年任伯年才十岁，当他自己也成为画家后，希望与费氏后人见上一面。据说，有一次他带着自己的得意之作拜访费家，满心以为能听到费丹旭子嗣的一片赞扬。不料，却被他们毫不客气地赶出了家门。从此，他放弃「小楼」署款，发愤图强，誓非将人物画画出个名堂不可。

一八六八年的阳春三月至孟冬，二十九岁的任伯年随从师长任薰游历苏州。苏州自古就是繁华胜地，历史文化悠久，是明代著名的「吴门画派」的大本营，也是「桃花坞」民间年画的发祥地，文化比宁波兴盛，园林亭榭更是别有情趣，才子佳人的故事亦颇为动人心弦。任薰经常去苏州小住，通过老师的介绍，任伯年又结识了一些新的朋友，尤其是画坛名流胡公寿、沙馥等，有许多相互切磋技艺的机会，同时也对江浙两地不同的审美观有了进一步的了解，这对他今后的艺术创作具有很大帮助。

客居苏州不到一年，任伯年创作了大量作品，题材包括肖像、人物、花鸟等，足以说明他是位勤奋、艺精、高产的画家。同年冬季，他又为老师任薰作《任薰像》轴。一般来讲，老师邀请学生画像，是对学生成绩的肯定。在此期间，任伯年画得最多的是肖像画。经过多年的努力，任伯年的肖像画水平已经达到了一个新的高度。任伯年的前半生，少年习画，青年卖画，练就了他娴熟的笔墨功夫，也积累了丰富的生活经验，对社会各阶层有了较深的了解。他的绘画艺术已提升到了较高的水平，但始终未得到充分的发展，在江浙一带过着流寓式的生活，声名并不特别出众。一八六八年在胡公寿等人的帮助下，他来到了上海，找到了适合自己发展的土壤，如鱼得水，一年胜一年。

任伯年初到上海，名气不大，上门买画的不多，生活难以维系。后经胡公寿介绍，在上海城北一家著名的笏扇店安设笔砚，这家店名叫古香室笏扇店的老板与胡公寿相交颇深，他出高价，收购任伯年的作品，渐渐求购者日增。不出数年，任伯年的画名鹊起大噪沪上。向任伯年求画者来自南北各方。这时他还在画上题「写于沪城泉次」或「旅次」。任伯年售画日渐好转，就从古香室笏扇店楼上搬到城南三牌楼附近，距豫园得月楼不过千百步远。从此，任伯年定居上海以卖画为业，且常款题「作于沪上」，其间偶尔短期去苏州。自同治七年（一八六八年）冬，直至光绪二十一年（一八九五年）冬去世，计在上海整整二十八年。

二 任伯年人物画的艺术成就

统观任颐毕生的人物绘画，实不下四百五十幅之多。依照这些作品创制的年代，可将其划分为三个阶段：

准备期（三十岁以前）：从幼年跟随父亲习画，到结识任熊昆仲，以及再拜张熊为师止，堪称是他艺术生涯的「准备期」。此时，任伯年师法的对象，除了民间传统的肖像画技法外，复有自宋代以降，属于勾线填彩与减笔写意两种形态迥异的绘画遗珍。寓居上海后，更进一步地撷取西方素描观念，针对真实人物，广泛地从事速写练习。

变法期（三十一—四十岁）：跨过了而立之年，任颐传世的人物画作，呈现出逐年增加的态势。此期作品虽隐含有前人的影响，但随着题材的大幅拓展，以及笔道的日趋爽利，已充分显露了画家谋求创新的强烈意图，不妨名之为「变法期」。成熟期（四十岁以后）：待到四十岁过后，就堂堂地进入了丰收的「成熟期」了。



尤其是他晚年的作品，往往能够省却细节，运用绝少的色墨，突显人物的性格特质，臻于神形俱全的境地。

任伯年早期的人物画是处在广泛吸取和摹仿阶段，除了接受二任画法外，他上追陈老莲，直接临摹陈老莲的作品。陈老莲的人物画躯干伟岸，衣纹清圆细劲，其力量气局，超拔磊落，他竭力效仿陈老莲的这种画法，同时还吸取萧云从的人物画法。任伯年到上海一段时间后，他又吸取费丹旭的人物画法，进而形成他自己的风格。这就是以写意的笔调，流畅的线条，明快的色彩，抒写略呈修长潇洒的人物形象。徐悲鸿称他这种画风为「奔逸之风」。

任伯年人物画的成就，首先是题材范围的扩大。不容否认以绘画作为商品的上海画坛上，买主需要什么题材、内容，画家只得应命，但这不是绝对的，这是因为：首先，题材本身的范围很广；其次，同一题材，其表现方法有多种多样。在同一题材，在任伯年的创作世界里有他纵横驰骋的天地，而不受其束缚，这正是任伯年在人物画上超越时人的地方。

从任伯年的人物作品中，我们不难看出其人物画的题材的范围是异常广泛的。许多题材都是他反复画过的，但面目多不相同。有的题材虽然根据画商的需要来画，但仍然反映出作者的爱和憎，以及思想感情。

其次，任伯年人物画的构思和构图，往往匠心独具，不落前人窠臼。很多记载说他作画时「煞费构思，及捉笔，则疾如风雨」说明他构思的苦心。

《女娲炼石》，这是一个古老而富有浪漫色彩的神话。但出现在任伯年的笔下却是一位美丽的女英雄。她紧裹朱衣，盘曲而坐，古艳而雅洁的衣衿巧妙地把蛇身隐藏起来，在未被人们注意的衣裳褶中露出一小蛇尾，说明她就是神话中的女娲。在她的面前是一堵玲珑多姿的五色石，在石和人物以不同的用笔，以及墨与彩的相对比、相衬托，使这位美丽女性形象更为突出。

《群仙祝寿图》是任伯年人物画的杰作。据说流传在这一堂泥金画地的十二幅通景屏已非完璧。这幅巨大的画幅共描绘了四十六个神仙人物，主题是一群各界神仙共赴王母的寿筵。作者的构思是通过空中、海上、陆地三路行列去赴宴，表现王母盛大筵的巨大场面，寓以庆贺寿辰的意思。在构图上，将人物分为几个大组，再穿插小组人物，用疏密对比、错落有致的手法，把容易流于单调的行列，使之富于变化。为了构图的生动性，使各级人物之间互为联系，而大组之中人物与人物之间互相顾盼照应，这样将四十余个神仙有机地组合在一起，成为一幅规模宏大的《祝寿图》。在画面上衬以祥云、海水、岩石、树木、奇花异草、建筑，显得更为丰富多彩，肃穆又富丽的效果。《群仙祝寿图》是任伯年的构思、构图方面高水平的代表作品。

在构图中任伯年的人物画有一个共同的特色，即善于把握典型环境，把人物放在恰当的位置上来刻画。四条屏是晚清最为流行的一种画幅形式，它根据客厅的布置需要而形成。这种呈长条形的形式，对人物画来说是较难构图的。任伯年往往将人物和布景配合行比较适中，使观者既能欣赏景物又能了解人物故事，而对配景则有匠心独具之处。

另外，在构图中任伯年喜欢把视平线压得很低，有时又喜欢把视平线拉得很高；过去这种表现方法在传统近景的人物画中用得比较少。

总之，任伯年的人物画在构思上，能将人物和景物融为一体。在构图上以景托人，他在布景时极力讲求画面的虚实、繁简、轻重的对比，使画面错落有致、

序 言

任伯年画集



明快动人。任伯年人物画的衬景具有强烈的现实感，这与他的布景不是来自古人，而是来自现实的生活有关。无论是从柯交加，或枯木数棵，或断墙一垣，或野塘一角，使人感到那样亲切，都是以生活为依据的结果。

任伯年的人物画还有一个特点，那就是人物的形体比例比较准确。当然评论艺术的高低，并不是以形体的准确为标准，但是写实衰落的时代，任伯年重视人物的写实，在当时不失为他的作品的一大特色。

在任伯年所有人物画当中，成就最高的当属肖像画。作为一代大师的任伯年，其肖像画对中国画坛所起到的承前启后的作用，无人可匹。

任伯年肖像画的特点和成就可归纳为：

一、重视取「神」。马衡在题任伯年《仲英先生五十六岁小像》中说：「襄闻镇海方樵龄君言：伯年之初鬻画也，尝主其家。樵龄之尊人本好客，优礼之，伯年亦不言谢。半年后将辞去，谓当为主人画像，伸纸泼墨，廖廖数笔，成背面形，见者皆谓神似。伯年曰：吾襟被投止时，即无时不留心于主人之举止行动，今所传者，在神不在貌也。」

任伯年画肖像最主要一点是他在平时留心对象的举止、行动、言谈神情，并默识在心，然后形诸笔端。只有对人物理解，才能下笔。由于他对自己的父亲有深刻的理解、认识，所以在他父亲死后多年，无论是画是塑，都能做到非常相像，而栩栩如生。

任伯年的肖像画讲求人物思想感情，特别是内心世界的刻画。他画《高邕之像》，高邕之侧立，脚穿草鞋，两手拄着竹竿，作乞讨状。在他的身边是一只破竹篮，篮里装着书籍和笔砚。高邕之注视着前方，好像对着面前的人等待施舍。这幅肖像画通过高邕之的深目清颧的脸形，表现他为生活所迫，依靠卖字为活的人人形象。在高邕之眉目间流露出一种既高傲、又无可奈何的心情，把高邕之的内在精神本质表现得非常深刻。比一般肖像画，只求其形似不知高出多少倍。这幅肖像画，以生动的笔调，风趣的立意和构思，寄托作者对人物的深切同情。吴昌硕说高邕之「人淡如菊，自号书丐。」任伯年的构思就「书丐」二字上作文章，高邕之的内在精神也在这里得到表达。

二、新颖的立意和构思。任伯年的肖像画不同志某些「写真」，只求相像、逼真；也不同于一般的「行乐图」，往往摆出装腔作势的姿势。他的肖画是根据对象的身份、个性，打破一般肖像画表现形式和框框，来立意和构思。

任伯年和吴昌硕的交往非常密切，他们常在一起，对吴的个性深为了解。任伯年给吴昌硕画过许多肖像，其中有《棕阴纳凉图》、《蕉阴纳凉图》、《芜青亭长像》、《饥看天图》、《归田图》、《酸寒尉像》、《山海关从军图》等。这些肖像画，每幅都有独特的构思。《饥看天图》：吴昌硕背着两手，紧锁双眉，如在缓步，若有所思，好像在低声沉吟：

造物本爱我，堕地为丈夫。
昂昂七尺躯，炯炯双青眸。
胡为二十载，日被饥来驱。
频岁涉江海，面目风尘枯。
深抱固穷节，豁达忘嗟吁。
生计伏笔砚，久久贫向隅。
典裘风雪候，割爱时卖书。



卖书犹卖田，践阡皆膏腴。

这幅肖像活活画出吴昌硕一副穷愁的模样和心境。《酸寒尉像》则又是一副面貌，他把吴昌硕放在小吏伺候上司时的窘相来描绘。吴昌硕自己说：“予索伯年画照题曰《酸寒尉像》，冠服、端立、拱手、厥状可哂，相识者皆指曰：此吴苦铁也”。

端立，拱手，在上司的面前诚惶诚恐，完全是个伺候上级时的形象。吴昌硕要任伯年给他画这样一幅肖像画，是故意作自我嘲讽，而事实上作为一个小吏也不能不这样，弦外之意极为辛酸，虽寓伤心于怀抱，也只能自我解嘲而已。请看吴昌硕的自嘲题句：

束带趋辕门，三伏汗如雨。

传呼乃敢入，心气先慑沮。

问言见何事？欲答防齟齬。

自知酸寒态，恐触大府怒。

这种肖像画的立意和构思真是前无古人，特别是头戴夏季凉帽，身上穿的却是冬天的厚袍褂，更增讽刺意味。

三、在肖像画画法上，任伯年开拓了传统表现技法。任伯年虽继承明清以墨骨为主的肖像画技法，舍弃渲染，直以线条为主宰，略加淡墨或渴笔皴擦，形成「勾勒取神，不假渲染」的「白描传神」的技法。

任伯年早年从父学写真，从民间画法入手，继又学任渭长的肖像画法，再进而临摹金农、罗聘的肖像画，最终以墨线的轻重、徐疾、浓淡来勾摹取神。他用线极为准确，既生动又有流美的趣味，可谓达到化境。

任伯年这种画法，首先重视对对象敏锐、深刻的观察。前面提到马衡记述任伯年画方樵龄父亲的故事，说明任伯年观察力的敏锐，惟有做到熟记在心，方能下笔准确，一挥而就。

任伯年的肖像画，主要采用黑线画成，除墨线外，有时也稍稍辅以渴笔淡墨皴擦，他不用烘染而用皴擦，目的是表现凹凸时仍见有笔墨，使作品的格调臻入高雅。他的渴笔淡墨皴擦不多，仅于眉骨下，眼睑，颧骨，鼻梁等阴影处，有时一笔扫过或淡墨一抹，使形体骤为突出。

任伯年的肖像画在晚清画坛上是一颗光彩夺目的明珠。他对肖像画艺术发展的贡献是巨大的，他发展了中国传统的肖像画技法；他画了当时一些人物的形象，反映了他们的思想和生活，其笔墨技巧与现实生活却结合得那么巧妙和谐，和以往的一些肖像画相比，确实是发展了。总之，这些成就对今天继承传统画法是一个很好的启迪。

三 任伯年花鸟画的艺术成就

任伯年早年以画人物画为主，花鸟画画得并不多，到上海卖画后，始肆于花鸟画，这也是当时上海画坛风气使然。

清张庚《国朝画征录》说：“花鸟有三派：一为勾染，一为没骨，一为写意。”任伯年对这三种花鸟画都有很高的造诣。他的勾染法花鸟学习二任而上追陈老莲。他早年随任薰学画，花鸟画细笔淡彩，完全是任阜长的风格。同时他也学习陈老莲的画法，陈老莲花鸟落墨赋色，渊雅静穆，其用线纤细精妙，任伯年易他铁线的笔法为轻圆流利的笔法，设色在古雅中稍增艳丽，变老莲的渊雅静穆为生动活泼的风格，所以他的双勾赋彩的花鸟画有他自己的特色。

序

任伯年画集



任伯年的没骨花鸟画，近追南田，上窥宋人。他在自己的作品中，常题：「略师宋人设色」，「拟宋人设色」。任伯年虽受过南田画法影响，但却不相同，南田用笔，笔与神化，无迹可寻，任伯年的没骨画却强调用笔的效果，在用笔中，笔、色、水三者相济，各得其趣。尤其笔法之恣放、流利、迅速，实际上是南田相左的。在用色上南田崇尚清淡雅洁，而任伯年在淡雅之外，往往以浓艳参之，大起大落，对比十分强烈，这也是和南田不同之处。可以说清代的没骨花鸟画，自南田创造新境界后，至任伯年又发展到另一个新境界。

任伯年写意花鸟画，曾受明代徐渭、陈淳和清代朱耷、华嵒等人的影响，而影响最大的还是华嵒。任伯年学华嵒的人物画，舍去华嵒「空灵」的构图和意境，取其流利飞动的用笔方法。任伯年学习华嵒的花鸟画也是如此，主要取其用笔方法。任伯年绘画用笔之挥洒自如、迅速流动的笔法，当是受到华新罗的启发。任伯年吸取明清两代写意花鸟的成就，形成他自己写意花鸟画风格。

任伯年的写意花鸟画，对近代写意花鸟画风格的形成和发展影响极大。他的花鸟画多来自生活，都是自然界所常见的动植物，所以在他的花鸟中没有珍禽异兽，也没有奇花异草。他画鸟多为麻雀、燕子、鸡、鸭、鹅等；画兽则多为牛、羊、驴、马、犬、猫等；花卉则多为芭蕉、紫藤、绣球、水仙、牡丹、茶花、荷花，或如桃、梅、李等花。因为这些花鸟都是生活中所常见的，所以人们对他的作品感到亲切可爱。

任伯年的花鸟画，最大的特色是生动活泼。他画鸟无论是飞、立、啄、游、鸣，无不显得生机勃勃；他画的花卉，无论在风、晴、雨、露中，都充满着生命力，就是极寻常的豆荚或倭瓜，无不「天机物趣，毕集毫端」。任伯年有敏锐的观察力，他能抓住飞鸟活动中瞬间的动态，形诸笔端。他的写生草稿，往往是寥寥几笔而摄取对象的神情，如纺织娘在鼓翅鸣叫时，那种头、腿以至全身的动作，恰如鸣叫时的神态。任伯年特别喜欢画飞翔时的燕子和麻雀，如箭似地俯冲、回旋，或直上天空，如果没有敏锐的观察力和写生能力，是不可能画得那样栩栩如生。

对比，是中国画艺术技巧的重要组成部分，对比包括浓淡、疏密、虚实、轻重等手法。任伯年将疏密对比的艺术手法运用到花鸟画的构图上，即密处形成几个画块，我们姑名其为「画块构图」。打开一幅任伯年的花鸟画，我们可以看到在洁白的宣纸或绢素上，映入眼帘的往往是几个大色块，在色块之中是用笔最为密集的地方，也是表现对象最为丰富的地方，同时又往往是色彩艳相交辉的地方。

画块的经营布置是任伯年花鸟画构图最见匠心之处。「布置得法，多不厌满，少不嫌稀」（清邹一桂《小山画谱》）。任伯年运用这一繁简规律于他的花鸟画的构图中。《紫藤花鸟》，他将紫藤分为三大块，每块中密集地布满美丽的紫藤花和叶，然后用藤干和枝把三块藤花连成一势，其构图不散不漫，对象鲜明突出。

清王概说：「凡画花卉，不论工致写意，落笔时如布棋法，俱以得势为先，有一种生动气象，方不死板。」（《芥子园画传》二集）任伯年的画块构图如何使其不死板，能得生动气象，其关键也在于「得势」。任伯年花鸟画的画块布置是随画幅的大小、长宽来落墨，在落墨时除了考虑均衡、虚实、轻重的运用所产生的艺术效果外，并以「取势」来布置画块。《柳溪鹅戏》，画幅上的鹅和画幅下鹅，两相分开，它依靠微风轻拂而下垂的柳条，以及鹅的回头，这样把整幅画联成一势，不仅写出「戏」字，也使画面生动活泼。



任伯年的画块构图，在繁密处不厌其繁，如将花朵和枝叶繁密地交错在一起，有时还将飞禽隐在花叶之下。由于任伯年具有高超的用笔技巧，画块中的物象虽然繁密但密而有序，繁而不乱，层次分明，禽鸟依然不为花叶所掩。

任伯年花鸟画以用色清新浓艳为其最大特点。任伯年早期的双勾花鸟画，承陈老莲的画法，线条工细，构图缜密，色彩典雅，还未脱离陈老莲的藩篱。其承任薰画法的花鸟画，细笔双勾，有的用笔略呈顿挫，有的则细如游丝，画于生宣纸上的则用笔断续，虽画法均有不同，但疏枝密叶，含风带露，高低向背，偃仰纵横，比任薰的花鸟显得生动活泼。其设色均极轻淡、雅洁而明快。这些花鸟多作于同治至光绪初年。任伯年还有一些双勾花鸟多作浓重色彩，双勾填廓，朱绿灿然，用色厚重，既艳丽又古雅。任伯年花鸟画法自从肆力写意后，亦偶作双勾法，随意抒写，不像过去那样矜持工整。线条浓淡相间，工中带写，已形成他自己的面目。如光绪八年（一八八二）所作《萱花双雉》就属此种画法，虽用双勾，与早年所作双勾趣味大异。任伯年有时以双勾法与写意法同时并用，如同治十一年（一八七二）所作《水仙天竹》，水仙作双勾，山石和鸟皆用写意，中年以后亦偶用此法。总之，任伯年虽用双勾写生，由于天分超群，似不受成法所束，时时流露出不可羁的气质。

任伯年的写意花鸟画，笔墨流畅，色彩清新明艳，艳而不火。他强调用水，水色自然交融，手法轻盈灵活。如画紫藤，其淡紫色有时极淡，而笔笔分明，毫无拖泥带水之处，所以能达到清新明艳的效果。其牡丹花信手点染，浓淡任其交融，但层次非常清楚，而光艳夺目，饶有风韵，无娇媚之态。任伯年画花瓣与枝叶，往往一笔而成，为了透明感，不作重笔，因此亦有单薄之处。任伯年没骨花鸟落笔极快，其颜色衔接处，融得恰到好处。在色与水、粉与水的运用，均有独到之处。如他常在色彩或白粉未干之时，滴以清水使其自然晕化，得水色融化的趣味。由于任伯年用色不涩、不涂，笔笔交代清楚，所以能产生轻快鲜明的效果。任伯年没骨画法虽受恽寿平的影响，但画法与风格相异，任伯年用色如用墨，寥寥数笔，竟与写意法相通，这种由「工」发展到「写」的没骨法，以迅笔抒写，使色与色自然相接，得自然活泼之趣，具有任伯年独特的面貌，可名为任伯年的「写意没骨」法。

四 任伯年的山水画艺术成就

单从任伯年人物画的补景来看，他擅长各种山水画法。《群仙祝寿图》背景用的是青绿山水，《关山在望》是小写意山水，《松间闻箫》是浅绛山水。但任伯年山水画不多作，流传作品不多，人们以为他不善山水画。

其实，任伯年年轻时就能画山水，他早年山水画曾受浙派蓝瑛的影响。故宫博物院藏他的一幅山水，款题：「任小楼作于闲闲草堂北窗。」从署名看他早期的作品，构图简练，皴法用湿笔，树用双勾夹叶，风格似蓝瑛。从现存任伯年山水画看，许多画法似受元吴镇的影响。

任伯年喜欢山水画，为什么作品很少，其原因可能是：一、任伯年自从到上海卖画后，即蛰处上海一隅直至去世，他没有机会去游历名山大川，这就限制了创作山水画的生活源泉；二、上海买画的多是商业资本家和市民，曾被封建地主阶级所喜爱和提倡过的山水画，到这时候已时过境迁，不受广大市民的欢迎。所以任伯年只在至好的亲朋要求下，偶尔画一二以应所求，或兴之所至借以寄托自己



的胸襟。尽管任伯年山水画画得很少，但他的山水画不同时尚，多是兴致之作，往往用水墨信笔挥洒，别具意趣。

任伯年山水画绝不刻画，也不层层皴擦，只是信手写来，可谓得一个「写字」。最能代表他山水画「写」的特点，是他的一本《人物山水册》。如《雨打梨花深闭门》、《茂陵风雨病相加》、《拟丁云鹏笔意》等。幅幅体现出一个「写字」，追求笔墨趣味和格调。

《雨打梨花深闭门》中，土屋一间，门前一塘清水，一架木板小桥，梨花被无情的狂风吹打着，正是江南农村春雨连绵季节的常见的景色。这些山水册页，用笔奔放，随意抒写，面目虽与石涛不同，笔情墨趣和意境却有相通之处。

任伯年对山水画是有理想和追求的，可惜他被生活所逼迫，不得不将精力放在花鸟和人物画上，他没有余暇到真山真水中去吸取大自然所赋予的源泉和灵感，有的山水只凭想象，他自己也说过：「余非爱蜀主之词，实爱蜀中之山，往往神游于此，故追忆图之。」（题《蜀主词意》「神游」）毕竟不是现实生活的感受，这就局限了他对山水画才能的发挥和创造。

任伯年虽不擅长书法，偶作亦有可观之处。他的书法早年受任薰的薰陶，用笔奇峭多偏锋。至交胡公寿后，受胡的影响，《海上墨林》说：「书法亦参画意，奇警异常。」

五 任伯年的地位及其影响

中国绘画在近代的发展进程中，以上海画坛为中心，以任伯年、虚谷、赵之谦、任熊等为代表，以生动活泼的写意花鸟和人物画为主体的新画风，与正统派陈陈相因的复古、泥古画风相抗衡，彻底冲出了元明以来的重围，将中国绘画推向了新的发展阶段。

任伯年凭着颖异的资质、坚实的根底和敏锐的洞察力，及时适应通商口岸城市中的商人与市民的审美趣味的变化。他承接任熊、陈洪绶和扬州八怪的传统，不顾正统和通俗之分，把平民大众趣味带入一向为贵族士大夫垄断的艺术领域。学古而变，取洋而化，扬长避短，发挥自己的优势，创造出多姿多彩的艺术个性，表现自由活泼充满生机的艺术趣味，成为中国近代美术史上借古开今的伟人。

任伯年在绘画领域的成就有目共睹，他那格调清新、敷色明丽、生动活泼的新画风，似一阵春风，吹皱晚清画坛了无生机的池水，成为继赵之谦以后近代中国绘画的杰出代表。与任伯年论交三十年的虚谷，送英年早逝的任伯年的挽联云：「笔无常法，别出新机，君艺称极也；天夺斯人，谁能继起，吾道其衰乎！」任伯年的绘画影响了与他同时代的画家，虚谷、吴昌硕、胡璋、吴待秋、高邕之、朱梦庐等等，另一些画家如沙馥、倪墨耕、舒萍桥、马镜江、徐小仓、王一亭等，或私淑弟子，或习其画风，对任伯年绘画艺术的传播起了推波助澜的作用。

任伯年的绘画除了影响同时代的画家外，对现代代的许多画家也有深刻的影响。徐悲鸿说他为职业所限，能做个抒情诗人，而不能成就雄伟的史诗，「近于太白，而不近于杜甫」，却是个古今奇才。然而职业画家的身份倒也使任伯年能够接近大众，了解普通市民，从实际生活中体会创作经验。在中国艺术被架空而虚无的文人画封闭数百年而几近僵硬的时候，任伯年的出现打开了一条生路，他所建立的平民风格继续被吴昌硕、齐白石等人发扬之后，终于主宰了二十世纪的画坛。