

中国古代名家

任伯年

作品选粹·任伯年 花鸟

人民美术出版社



中国古代名家作品选粹

任伯年

(花 鸟)

人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

任伯年. 花鸟 / (清) 任伯年绘. - 北京: 人民美术出版社, 2003.1

(中国古代名家作品选粹)

ISBN 7-102-02741-9

I. 任… II. 任… III. 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(2002)第 098233 号

中国古代名家作品选粹

任伯年 (花 鸟)

编辑出版发行 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 王玉山 赵 颀

装帧设计 杨会来 赵 颀

责任印制 丁宝秀

制版印刷 北京百花彩印有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2003 年 1 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 8.5

印数: 4000 册

ISBN 7-102 - 02741-9

定价: 48.00 元

目 录

任伯年的花鸟画	龚产兴 1	幽禽桃花	36
水草金鱼 1868 年	9	九 思 图 1884 年	37
新秋浴鹅 1870 年	10	桃花鸚鵡	38
芭蕉燕子 1872 年	11	紫藤燕子	39
水仙飞禽 1872 年	12	富贵寿考图	40
三阳开泰 1874 年	13	藤萝鸣雀 1888 年	41
四季平安 1877 年	14	桃花燕子 (折扇) 1888 年	42
桃柏双燕图	15	梨花鸚鵡 (折扇) 1882 年	43
芙蓉白头 (折扇) 1879 年	16	蟠桃寿带 1890 年	44
枝头鸣禽 (折扇) 1880 年	17	柳塘戏鹅 1890 年	45
花月栖禽 1880 年	18	紫藤栖禽 1890 年	46
豆架双鸡 1881 年	19	木棉鸣禽 1890 年	47
藤萝白头 1881 年	20	枇杷群鸡 1890 年	48
天竹白头	21	秋荷鹭鸶 1890 年	49
花鸟人物图册	22	芙蓉群鸣 1890 年	50
绿球芭蕉 1882 年	23	秋卉双禽图	51
花荫小犬图 1882 年	24	樵荫栖鹤	52
豆花双鸭	25	天竹鸛鹑图	53
天竹雉鸡	26	玉兰孔雀图	54
天竹双鸽	27	桃花双燕 1891 年	55
碧桃春燕	28	花荫浴鸭 1891 年	56
蒲塘秋艳	29	仙山双鹿 1892 年	57
凌霄小雀	30	紫藤栖禽 1892 年	58
花枝栖禽	31	松鼠凌霄 1892 年	59
杜鹃双雀图	32	归田风趣图 1893 年	60
芦 鸭 图 1886 年	33	荷 花 图	61
豆架双鸡图	34	孔 雀 图	62
天竹栖禽	35	藤花双凫 1894 年	63
		腊梅群鸡	64

任伯年的花鸟画

龚产兴

任伯年(1840—1895)初名润,和尚,字次远,百年,号小楼。约二十五岁后改名为颐。室号颐颐草堂、倚鹤轩、且住室、碧梧轩、寿萱室等。早年绘画署萧山任伯年,后辄署古越伯年,山阴任伯年,山阴道上行者,山阴道士。任伯年的父亲任鹤声,字淞云,“读书不苟仕宦,设临街肆,且读且贾,善画,尤善写真术”^①。由此可见,伯年绘画出自庭训。据任董叔《题任伯年四十九岁所摄照片》其父在太平军攻克绍兴前夕,“乃诡丐者,先其逃逸,求庇诸暨包村,中途遇害卒”^②。父亲死后,任伯年为谋生,来往于上海、宁波以卖画为生。他与族叔任阜长同在宁波姚燮大梅山馆,与名士“万个亭、陈朵峰诸君子,一见均如旧识,宵篝灯,雨戴笠,探胜寻幽。相赏无虚日,江山之助,友生之乐,斯游洵不负矣”^③。不久他同任阜长到苏州,伯年绘画已初露锋芒。鸦片战争后,上海已替代了明清时期经济文化中心的苏州和扬州,是我国最大商埠之经济中心,贸易之盛,也促进了绘画购买力的与日俱增。各地文人、画家荟萃于此,上海成为全国画家最集中的地方。任伯年在“钱业公会所礼聘”的胡公寿帮助下,推荐他到古香室笺扇店卖画。他的画越画越好,求者越来越多,名声也越来越大,他适应了海上市民新的审美观念,并与赵之谦、胡公寿等互相切磋、揣摩,跳出了旧花鸟画的圈子,对中国画进行改革与创新。形成了清新、活泼、平易近人的画风、中西融会贯通,把花鸟画的形式变得更加丰富,表现手法更加多样,形成了他鲜明的艺术个性,促进了海上花鸟画的新境界并成为“海上画派”的巨匠。

任伯年是个多才多艺的大家,他不仅能在人物画中驰骋,花鸟、禽兽、制壶、陶塑样样精能。就花鸟而论,无论双钩填彩的工笔画,还是写意、没骨、勾花点叶、大泼墨,他能工写兼备,神韵自得。不但有鲜明的民族性、形象性,而且有强烈的情感性、装饰性,使花鸟画创作能与社会和时代的脉搏紧密相连,这是具有开创意义的。

任伯年的花鸟画创作,大致可分为三个阶段。早在同治到光绪初,他临摹陈洪绶的双钩填彩,并受族叔任熊、任薰工笔重彩画的指点,直追“仿北宋人法,纯以焦墨钩骨,赋色浓厚”^④,宋人画花鸟倍极工细,一丝不苟的写实画风在任伯年的作品中得到体现。《荷花》(纨扇,南京博物院藏)一张石绿的荷叶,将画面分为上下各半,画外半张荷叶伸向画内左下角,打破了画面的平衡,荷叶叶面、叶背,颜色深浅不同,荷叶边缘用浅赭石,以示老叶破碎,叶劲以浓墨勾勒,淡墨双勾荷梗,色黄绿,梗上长满尖锐的尖刺。在大块石绿荷叶的旁边,盛开着洁白的荷花,妍丽娇嫩,犹如含羞的美女,仅露半脸。施色轻柔透明,水分饱满,表现出荷花的质感。在浅而薄的花瓣上,又以细毫、淡黄色线勾出花瓣上的网络脉纹。金黄色的花蕊,明丽莹润,仿佛使人感到在日光下荷花鲜翠欲滴、香气扑鼻。荷花叶旁,长着茂密的水草,繁而不乱,以浅赭色,色彩清丽,勾勒精细。整个画面,单纯古朴,给人清新神怡之感。

《新秋浴鹅》据画面题跋:“仲章嘱任伯年写赠,稼孙先生赴莆田,岁在庚午(1870)冬十月。”图绘一株苍老枫树,干体高大,树干外轮廓勾勒凝重曲折,线条刚劲拙朴,枯枝丫杈,节疤累累,以赭墨渲染,圆润活脱。枝上残留的红叶,以极细之线双钩,似春蚕吐丝,着色更趋古雅,使人联想到任阜长临摹唐宋八帧中的钱裕之法《红叶秋蝉图》。树根旁长出的瓜藤,全以韧练的细线画藤茎,花则以高古内敛的细线,好像随心所欲、

漫不经心简淡的笔致，画出盛开的花瓣，看似平淡、自然，却包含着微妙的变化，有直入古人堂奥之感。藤叶正面着墨蓝色，背面淡黄色，以淡墨勾筋，而正面直接用白颜色勾筋脉，更是一种创格，这是前人甚少使用的方法。在近景池水中，藤叶下藏有一只灰色大鹅，羽毛及鹅头，均用细劲的线描，用色按照鹅的动态结构渲染，使其物象具有三度空间。画家在双钩的用笔中，粗线能挺拔刚劲，细线亦能豪放有力。从这二幅早期作品中，我们可以看到任伯年在双钩填彩花鸟上的高强本领，实渊源于晋唐的传统而得益于老莲和任渭长、阜长兄弟，同时也是他对生活观察、理解得深刻。因为双钩需要理解事物的本质规律，才能在造型时更加精练，用笔细纤、严谨、均匀、圆转、精力内敛、而具有装饰意趣。

任伯年早年在双钩填彩上下的功夫很深，为他绘画打下了坚实的基础，造型谨严写实，正是工笔画的独到之处。然同一时期他还画了不少写意画。如《水草金鱼》（纨扇 1868年作 中国美术馆藏）画面前为一丛水草，三条红、白、黑金鱼，用写意没骨法，画家追求如摄影般的相似，可以看出，画家尚在传统中摸索，还未达到画家心中与物象相交融后的意境。显然，艺术上还不够成熟。他从工笔双钩与写意、没骨的交替学习，向着工意兼修的方向发展，为后来绘画艺术上清新明快的小写意风格奠定了基础。

从光绪初年到80年代中，是任伯年花鸟画发展的第二个阶段，他能采众长，学习历代有成就的花鸟画家，熔铸成自己的绘画风格。没骨画法上追徐熙，近学南田。他在金笺花鸟扇上题：“仿徐熙没骨。”（1881年）从中汲取野逸趣。《摹宋徽宗芭蕉牡丹图》（1881年）取其典雅和高简的格调。他在《芭蕉绣球图》（1882年）上题“略师宋人设色，山阴任颐”；在《花荫小犬图轴》题“拟元人设色”（1882年）；在花卉册上题“效元人没骨法写此十二帧”（1882）；他在明代陈白阳的花鸟《藤花鹦鹉》上题“略师白阳山人笔”；《蜀葵双鸡图轴》题“白阳山人有此墨本，余以彩笔写之”。任伯年对白阳、徐渭有如此大的兴趣，显然是看到了他俩水墨写意画上的突出贡献。白阳以淡墨画花，浓墨画叶，在用笔、用墨上，变化多端，线的粗与细、刚与柔、苍老与婉约，墨的浓与淡、枯与润、涩与秀使画面丰富多彩，演变成简淡疏落的近乎文人的“墨戏”。而徐渭的花鸟画用笔狂放、泼辣，笔墨中饱含鲜明的个性，对当时的社会有着激越的反叛意识，开创了大写意画。他对恽南田的写生没骨更有兴趣，曾多次在画上题：“法南田翁”《幽鸟鸣春图轴》（1886年作）“积雨初霁，晴气欲暄，幽鸟鸣春，几砚适然，对景写生，似南田老人遗法”。任伯年师法南田翁，一方面是他们都身经世变，遭遇非常，一方面是在艺术上都重视写生。南田写生为一代之冠，时人竞相仿效，任伯年也把师造化始终置于首位，视为创新的基础。对客观自然物象的观察、研究，才能发现事物的美，并把美表现出来。南田创作时充满着一股激情。他说：“笔墨本无情，不可使运笔墨者无情；作画在摄情，不可使鉴画者不生情。”^⑤南田十分重视传统，他说：“作画须入古人法度中，纵横恣肆，方能脱落时径，洗发新趣也。”^⑥又说：“近日写生家多宗余没骨花图，一变浓丽俗习，时足以悦目爽心。然传模既久，将为滥觞。余故亟称宋人淡雅一种，欲使脂粉华靡之态，复还本色。”^⑦任伯年正是从南田的人品、学养、生活、情感、传统的艺术创作中得到启示，“一洗时习，独开生面”。使清末的花鸟画发展到一个新的境界。

1886年，任伯年临摹八大山人《八哥图》并题壬申之重阳涉事八大山人，自他临摹《八大山人画册》后，“便悟用笔之妙，虽极细之笔，必悬腕中锋，自言作画如颐，差足当一写字”^⑧。这就大大地拓展了任伯年的眼界，提高了他对书法与绘画间的认识，促进了他对文人写意画的深入了解。开始吸收文人画的诗情画意，并不只是在画面上题诗，而是深层次地体会到画与书之间的奥妙关系，“作画如写”，充分发挥书法艺术的线条形态和节奏律动在绘画中的妙用。

过去谈任伯年的花鸟画时，忽视了扬州八家平易近人之风对他的重要影响。前几年萧山发现任伯年之父任淞云的人物画《击磬图轴》明显地受黄瘿瓢的影响。从任熊1850年作的《花卉折枝》二十页中就有《睡鸟》“师李复堂本”，《鹤鸣菊花》“仿金寿门大意”。任伯年对华新罗的花鸟灵活简约、雄中有秀、内敛外美的笔致十分赞赏。他在《荷塘纳凉图》（1885年作）上题：“新罗山人用笔如公孙氏舞剑器，洒脱浏漓顿挫，一时莫与争锋。今人才一拈笔，辄仿新罗，盖可笑焉。”在《金谷园图轴》（1888年作）题：“师新罗山人而稍变其法。”在

同年四月作《金谷园图轴》上题“师新罗山人运笔，设以艳色。”可见在用笔上华新罗对他启发甚大，他曾就书画的关系指导初学画的吴昌硕时说：“子工于书法，不妨用篆书的笔法写花，用草书的笔法画干，把书法的线条加以变化，使之与绘画融会贯通，得到画法奥妙就不是什么难事了。”^⑨

这时的任伯年，不但感受到历代花鸟画大家的优良传统，对文人画传统也有深刻的理解。70年代任伯年还在上海天主教会徐家汇土山湾绘画馆学习素描，画过人体模特儿。由于他具有写生能力，每当外出，必备有写生手折，把感兴趣的物象速写下来，作为日后创作的素材。据颜文梁先生告诉笔者：颜元（文梁之父）在80年代初，从伯年学画，所临摹的写生手稿数以千计。可见任伯年的勤奋刻苦。

张聿光说：“任伯年的写生能力很强。在中国古代画家中，恐怕找不出一个能与他相比的。他的写生能力强，主要来自对生活的仔细观察。”^⑩张充仁说：“据我了解，任伯年的写生能力强，是和他曾用‘三B’铅笔学过素描有关系的。他的铅笔是从刘德斋（上海徐家汇土山湾印书馆绘画部负责人）处拿来的，当时中国一般人还不知道用铅笔。他还曾画过裸体模特儿的写生。”^⑪任伯年深有体会地说：“宋人画得力于写生，加进魄力，使画活起来。”这就是他“借古开今”、“继往开来”、博取旁揉、勤于尝试、渐得门径，既承袭传统，又以造化为师，重视写生，自创新风。

从19世纪70年代到80年代中，任伯年的小写意花鸟，无论从题材、笔墨、设色都超过了任薰，青出于蓝而胜于蓝，而且在技法上广泛学习发展了宋、元人没骨、设色、水墨、勾花点叶之法。他的艺术技巧，别具一格，达到了高度成熟，形成了雅俗共赏、清新活泼、充满激情的风格，令观众感到心旷神怡。

从甲申（1884—1895）是任伯年花鸟画发展的第三个阶段，其时不论写意、没骨、泼墨，落笔辄有会心，挥笔不羁，变幻无穷，合乎天造，超乎象外，是他花鸟画最佳时期，可以说是到了炉火纯青的境界。徐悲鸿先生在1953年中秋购得任伯年的八条大屏花鸟轴，他兴奋的心情，在《紫藤栖禽轴》上写道：“庚寅（1890）为伯年先生五十岁，是其最成熟期。”^⑫任伯年的画有笔有墨，有韵有趣，画有独诣，情有独至，意匠天然，已经达到情景交融的境界，代表作有《狸猫竹石图》（1889年作 苏州博物馆藏）、《双鸽水仙》折扇（1888年作 南京博物院藏）、《芭蕉梅雀图》（1891年作 中国美术馆藏），画家随心所欲不逾矩的境界，达到了艺术的最高境界——诗的境界。

任伯年花鸟画的特色是轻灵活泼。中国传统花鸟艺术的精粹，是它的造型、造境，以“天人合一”的哲学思想为本，在“天人合一”中，人是意识的主体。在审美客体、审美观照以及艺术生命形成中，是“外师造化，中得心源”。“心源”是以人为第一要素的，画面所承受的一切都是在“心”的意识下完成的。郭若虚说：“凡画气韵本乎游心。”强调写心是艺术创作的法则。近代学贯中西的大家王国维说：“夫画之可贵者，非以所绘之物也，必有我焉，以寄于物之中。”^⑬他在《人间词话》中说：“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩。”^⑭任伯年的花鸟画，正是用他的心画出来的，不论巨幛、通景、横披、条幅、小品、册页、纨扇、折扇所绘花卉禽鸟，只要你对它细心玩味，就有一种意味深长的东西在你心头回荡，引起你有关生活意象的联想、回忆，并充满着一种难以言表的情思，一种较高精神表达的审美境界。你看他用淡墨随心所欲地画出两株柳树，老干丫杈、新枝茁长、嫩绿的叶片，随风飘扬。老干深墨苔点，高空三只燕子在嬉耍，柳树旁的三只燕子展翅向上，透视形成了近大远小，此景此情，几乎是所有观众都经历过的平凡生活，经画家精巧安排，苦心经营，燕子的呢喃声，随即使我们联想到风和日丽、莺歌燕舞、桃红柳绿、春色满园已临人间。这大概就是任伯年花鸟画引起人们的美感吧。

《九思图》画家曾画过多幅，不过技法、构图有所不同。80年代后，他开创了一种勾勒与没骨、水色、半透明色和石色（不透明色）相结合的方法，画面色彩丰富，以鲜蓝嫩绿与红橙对比。近景为白莲花，莲叶圆形呈大块；中景笔法细碎的芦苇与红蓼；远景水面上立着九只鹭鸶，分成三排，形体方折，前排两只紧挨一起，中排呈一斜线，由低向高，后排两只，似一对情人相互偎依，低低细语。画家题“君子有九思”。“九思”之典出于《论语·季氏》：“君子有九思，视思明，听思聪，色思温，貌思恭，言思忠，事思敬，疑思向，忿思难，见

则思义。”这是民间绘画中借助谐音而赋予花鸟画以关乎社会人生的意义。任伯年继承这一传统，并赋予文人画熟悉的内容，《九思图》是写景，也是写情。诗画有情，必能引人。

诗意化还来自有些作品摘取唐人绝句，如“多谢浣纱人不折，雨中留得盖鸳鸯”。在诗的基础上，精心构思，反复琢磨，使有声诗，变为无声画。一对鸳鸯，在雷雨交加中，躲在荷叶下，眼闪秋波，情意绵绵，使人联想起青年时代初恋的美好回忆。《春江水暖鸭先知》也是极富诗意的画面，格调较高。

任伯年对花鸟观察得十分仔细，故画能生动活泼。民间传说：他为观察鸡的动态，不断从衣袋里掏米喂鸡，直到鸡的主人怀疑他是偷鸡贼，他才快快走开。他与朋友谈艺，忽然人不见了，人们找他时，发现他趴在屋顶上聚精会神地观察狸猫相斗的情景。任伯年谈到他平时观察物象：“暇则同二三知己安步出门，每在车尘马足间遥望江干，绿阴成林，欣观群鸟之翔集飞鸣，怡然自适，暮则灯火烛天，影入水中，知千百神龙蜿蜒于天际，既倦而返”。^⑤

任伯年的花鸟画，大都取材于民间常见的花鸟、禽兽，且来自江浙一带。没有珍禽异兽，没有奇花异葩、琼花玉叶。因为是群众常见之物，所以感到亲切、可爱。

任伯年花鸟画构图，具有千变万化，随机应变的功夫，即使是几朵平凡的折枝花，经过画家意匠加工，“惨淡经营”、千锤百炼，赋予物象以活的生命和美的境界。他独具匠心的构图，形象的大小，位置增一分不可，少一分不行。他善于利用画面的取舍、黑白、虚实、疏密、大小、高低，突出画眼，主要形象强调夸张，抓住对象的本质特征，使人一见动心，更见其美的魅力。

任伯年的用色非常讲究，尤其到晚年，清新明丽、艳而不俗、鲜而不火、红绿灿然，能和谐地统一在一个画面中。他能画宋人浓而厚重的色彩，也能施元人没骨透明、艳而薄的色彩。善于在浓艳厚重的色彩中冲水，使色水自然混合。在水与色的运用和水与粉的运用上，任伯年有绝技。“尤其用粉，近百年来没有一个人及得过他。”^⑥“表现精深华妙的色彩新境，为近代稀有的色彩画家，令人反省绘画原来的使命。”（宗白华语）他画面上缤纷灿烂的色彩，能把观众带到一个美妙的境界中去。

任伯年的花鸟，并非完美无缺。清末有人批评：“任先生写翎毛花卉病在太似。”^⑦“格调不够高雅。”这固然有一定的道理。从绘画史上看，任何一个大画家不可能是十全十美的。任伯年为适应上海新兴市民的审美要求，为生活所迫，常常为那些雅俗共赏客商的需要而不得不这样画。但80年代后，绝非如此，只要我们翻翻任的晚年创作，已与前期大不一样，无论取材、用笔、用彩，已呈精熟之极，造型更加泼辣、整体、简练、灵动并与自然能浑成一体，格调都很高，颇为绚烂之极而归于平淡，笔精墨妙，令人享受到一种新鲜而美的感觉。

徐悲鸿1948年在任伯年的画上跋：“伯年高艺雄才，观察精妙绝伦，每作均有独特境界。”^⑧1950年他写《任伯年评传》一文中说：“古今真能作写意画者，必推伯年为极致。”“伯年为一代明星，而非学究；是抒情诗人，而未为史诗。此则为生活职业所限，方之古天才近于太白而不近杜甫。”^⑨

1926年徐悲鸿先生将伯年作品带到欧洲，他的老师达仰看后，兴奋地写道：“多么活泼的天机，在这些鲜明的水彩画里，多么微妙的和谐。在这些如此密致的彩色中，由于一种如此清新的趣味，一种意到笔随的手法——并且只用最简单的方术——那样从容地表现了如许多的物事，难道不是一位大艺术家的作品么？任伯年是一位大师。”——达仰。巴黎。一九二六年（法文译文）^⑩。

英国《画家杂志》芬利·麦坚时称赞任伯年的画：“他的艺术造诣与西方的凡·高相若，在19世纪中为最具有创造性的宗师。”^⑪

日本著名作家陈舜臣作如下评论“任伯年很有捕捉立体形东西的天赋，人物和花鸟就存在于我们身旁。太美的东西，往往给人并非人间的感觉，但任伯年所画决不超越于人间。”^⑫

虚谷在挽任伯年的联上写：“笔无常法，别出新机，君艺称极也。”

我国近代后海派的主将吴昌硕，对任伯年也有很高的评价：“伯年任先生，画名满天下。余曾亲见其作画，

落笔如飞，神在个中，亟学之已失真意，难矣！”^③

潘天寿先生1962年4月在谈《任伯年的绘画艺术》时说：“所作花鸟、人物、山水，重视写生，重视形体结构。细描淡染，笔墨无多而有神情，形象生动活泼。勾勒、点簇、泼墨往往交施互用，设色鲜淡，清晰明快，工笔、意笔、淡彩、重彩各具特点，功力很深。后摹八大山人和华新罗笔意，大写意主要学八大的一路，学得很到家，表现了大气磅礴，沉雄健拔的气派，惜不多画。”^④

任伯年的花鸟画，能自辟蹊径，形成了他鲜明的独特的个性，开创了新的意境，将工笔与写意、没骨花鸟画技法相互交叠在创作实践中，为适应广大市民的审美需要，为改变传统层面上花鸟画造型、结构、赋色，有着开拓性的创造，对近代我国写意花鸟风格的形成和发展影响很大。

注释：

- ① 沈之瑜：《关于任伯年的新史料》《文汇报》，1961年9月7日。
- ② 任董叔：《美术界》第三期1928年8月。
- ③ 任伯年题《东津话别图》中国美术馆藏。
- ④ 《上海县续志》。
- ⑤⑥⑦ 朱季海辑《南田画学》12页、1页、30页 古吴轩出版社，1992年8月第1版。
- ⑧ 杨逸：《上海墨林》。
- ⑨⑪ 吴东迈：《吴昌硕》
- ⑩ 拙著《任伯年研究》20~21页，天津人民美术出版社，1982年。
- ⑫ 徐悲鸿纪念馆藏。
- ⑬⑭ 王国维文集第一卷136页、142页，中国文史出版社，1997年5月 北京第1版。
- ⑮ 丁羲元：《任伯年与中国画创新》1986年3月，上海美术家通讯26期。
- ⑯ 王雪涛语见《美术》1957年5期。
- ⑰ 《蜗牛居士全集·椿荫间话》2页。
- ⑱ 王震：《徐悲鸿研究》123页，江苏美术出版社，1991年5月第1版。
- ⑲ 徐悲鸿：《任伯年评传》。
《中国画近代百年绘画集》香港版。
陈舜臣：《美术新潮》日本。
《任伯年鼎臣嘱写二十四帧花鸟册》1910年吴昌硕题写。
叶尚青记录整理：《潘天寿论画笔录》118~119页上海人民美术出版社，1984年6月第1版。

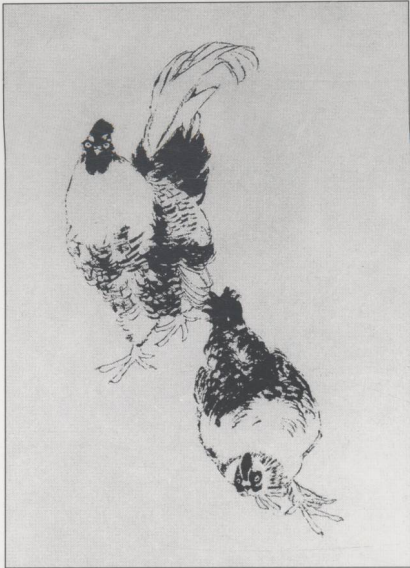


图 版



水草金鱼

仲夏臨江細年寓贈
蘇孫先生赴蒲田
歲在庚午十月



新秋浴鵝



芭蕉燕子



同治壬申秋日伯生仁願寫於海上寓所



水仙飞禽



同治甲戌夏六月
王澐伯年汪頤堂於滬

