

故宫博物院藏

海上四任精品

任熊 任薰 任颐 任预 绘画

河北美术出版社
亚洲艺术出版社

卷之五

上

上

上

上

上

上

上

海上四任精品

劉海粟題



河北美術出版社
亞洲藝術出版社

責任編輯：賀寶銀
封面設計：甄明舒
版圖設計：閻春發 梁 軍 海 生
封面題簽：劉海粟
版圖文字：潘深亮 孔 晨 石雨春
文金祥 袁 傑

海上四任精品 故宮博物院藏

任熊、任薰、任頤、任預繪畫

出版·發行：河北美術出版社
亞洲藝術出版社（香港）

印 刷：東莞新揚印刷有限公司

印 張：48

印 數：2001—3500

1992年8月第1版

1998年1月第2次印刷

書 號：ISBN7-5310-0480-1/J·441

（冀）新登字002號

0068000

版權所有 翻印必究

近代海上四任繪畫概論

清代晚期，由于清王朝的沒落和“四王”正統派畫家“摹古”、“復古”之風的影響，致使中國晚清的畫壇，出現了蕭條、冷落的局面，道路越走越窄，內容越來越空洞虛枉，“復古主義”、“形式主義”充滿了畫壇。與此相反，十九世紀上海畫壇，卻出現了破格創新，欣欣向榮的繁榮景象。這裏畫家薈萃，人才輩出，各種不同風格的流派相互競爭，生機勃勃。而任熊、任薰、任頤、任預是這些群星中的幾顆燦爛的明星，是他們中的皎皎者。爲甚麼會出現這種情況呢？這是有其深刻的社會原因的。

一、社會歷史背景

中國古代社會，發展到了十八、十九世紀，落後的生產方式已成爲社會生產發展的桎梏，此時清王朝由於農民的鬥爭和內部的爭權奪利，國力衰弱，國防空虛。一八四零年，英國借口保護通商爲名，發動了鴉片戰爭。其戰爭的結果，以清王朝失敗而告終。清政府被迫簽定了不平等的《南京條約》。其條約除規定租借香港外，闢上海、福州、廈門、寧波、廣州爲通商口岸，揭開了中國近代史的一頁。爲了進一步打開中國的大門，侵略者又發動了英法聯軍戰爭、中法戰爭、中日甲午戰爭和八國聯軍戰爭，使中國一步一步淪爲半殖民地半封建社會。由於外國資本主義的侵入，使這個存在幾千年古老國家的內部發生了深刻變化。本來十七至十八世紀，在我國揚州、蘇州地區，已經出現了資本主義的萌芽，如果沒有外國的侵略，中國也會緩慢地進入到資本主義社會。但外國資本的入侵，進一步加劇了封建生產關係的瓦解過程。其變化有兩方面，一方面破壞了中國自給自足的自然經濟的基礎，破壞了城市手工業和農民的家庭手工業，爲資本主義的發展準備了原料和勞動力的市場；另一方面，又促進了中國城鄉商品經濟，特別是沿海城市的畸形發展。上海就是這種畸形城市的典型。

上海，最早是我國長江下游，黃浦江西岸的一座集鎮，鎮址在現今上海市南區舊上海縣城內。至元代，始建上海縣，隸屬松江府。自此“市易日盛，戶口繁多，民物富庶”，蔚然名盛東南。隨着經濟的繁榮，文化事業也日益昌盛。元代一些著名的畫家，如溫日觀、任仁發、曹知白、方從義等都先後在這裏興起，并各自己形成自己的風格。至明代，朱元璋建立了統一的大帝國，社會生產有了較大的發展，上海地區也不例外。著名畫家董其昌、陳繼儒、莫是龍、宋旭、孫克弘、趙左、沈士

充等，代不乏人，他們在中國繪畫史上都曾放出了光彩。為傳統繪畫的發展，作出了貢獻。

清代乾隆、嘉慶年間，上海經濟得到了進一步的發展，成為“江海之通津，東南之都會”。文人墨客，挾藝來遊。據《海上墨林》記載：“昔乾隆時，滄州李味莊觀察廷敬備兵海上，提倡風雅，有詩、書、畫一長者，無不延納平遠山房，壇坫之盛海內所推。道光己亥，虞山蔣霞竹隱君寶齡來滬消暑，集諸名士於小蓬萊，賓客列坐，操翰無虛日，此殆為書畫會之嚆矢……。”說明當時上海畫壇，畫會組織，畫家聚會已日頻繁，呈現出百派競興的局面。

鴉片戰爭以後，上海開為對外通商口岸，外國商品像潮水一樣湧進了上海市場，致使封建經濟解體。由於資本的輸入，現代工業、現代交通、現代商業、銀行和信貸，像雨後春筍一樣出現。自五十年代中期起，上海的出口貿易額，已佔全國出口的二分之一。由於入侵者享有治外法權，不受中國政府和法律的管轄，唯利是圖，致使上海成為“燈紅酒綠”、“紙醉金迷”的畸形發展的半殖民地城市，成為外國商品交易市場。由於經濟的發展，必然帶來文化的繁榮。為生活計，許多文學家、藝術家、書畫家，先後來到這裏定居，從事文化藝術活動。上海一時又成了文人薈萃之所。清代張鳴柯曾說：“自海禁一開，貿易之盛，無過上海一隅，而以硯田為生者，亦皆於而來，僑居賣畫。”據楊逸《海上墨林》記載，清代遊寓此地的畫家有三百零八人之多。其中大部分是十九世紀五十年代前後從外地遷來的。又據畫史記載，這一時期活動於上海，並負有盛名的畫家，先後有費丹旭、張熊、王禮、任熊、虛谷、胡遠、朱偁、趙之謙、錢慧安、任薰、任頤、楊伯潤、任預、吳石仙等二十餘人。他們在這裏切磋畫藝，爭奇鬥艷，形成各種不同的畫派。“四任”則是他們中藝術成就最卓越的流派之一。隨着經濟、文化的發展，到二十世紀中葉，上海城已由“漁村獲港”小縣，一躍成為亞洲的最大商埠，成為江南的文化名城。

為生活所迫，這些畫家，多數不得不以賣畫為生，從而加速了藝術商業化的過程。商品經濟的發展又為他們帶來了生機，使他們有了一定的經濟收入，從而有了從事藝術活動的經濟基礎。宣統己酉（1909年）在上海豫園得月樓舊址成立的“豫園書畫善會”就記載了當時書畫的價格。“四尺內整張直幅，壹羊。四尺外加一尺，加半羊。手卷每尺、冊葉每張各半羊。紈扇同上。鏡屏加倍。”上述記載從一個側面證明了紮根於商品經濟的近代上海繪畫，由於有了好土壤，像春天的百花，競相開放，並吐出了醉人的芳香。

二、四任及其藝術成就

四任是人們對活躍於上海畫壇任熊、任薰、任頤、任預四位職業畫家的簡稱。他們活動的時代，如果以任熊生年（1823年）始，至任預的卒年（1901年）止，中經78年。由於他們有相同的興趣

和大致相同的師資傳授、淵源關係和繪畫風格，又長期寓居上海賣畫爲生，故近代有些學者，把他們稱之爲四任畫派。又由於他們的卓越的繪畫藝術成就，越來越引起海內外學者的廣泛興趣和關注。下面將他們的情況分別論述如下：

（一）任 熊

任熊（1823—1857），字渭長，號湘浦、不舍，浙江蕭山人。其父任椿，善畫，生二子，一名任熊，一名任薰。任熊自幼聰慧機智，濡毫弄墨，喜歡繪畫。童年時代，“每年元宵節前常畫不少燈畫”。鴉片戰爭以後，浙江沿海遭到了帝國主義的蹂躪，“閭裏蕭條，百物盡失，子孫思念祖烈。”不久其父去世，任熊年幼無依，只得“從村塾師學畫行像”。行像者，即畫祖宗之像也。久之，“渭長厭之，乃竊變其法，於是朝服翎頂者，禿其顱矣；端拱者，蹺一足矣，缺嘴壞唇，無怪不具。”與老師進行合法鬥爭。實際上是任熊對“正統禮儀”的不滿。不久他就離開了老師來到了杭州謀生計。1846年任熊到杭州后，住在當地名士，善書畫的同鄉陸次山家中。有機會接觸到了許多書畫名家。在他們的影響下，任熊的藝術修養日益提高，並到杭州孤山聖因寺臨摹了貫休作的十六羅漢石刻像。1848年前，任熊認識了浙西的富翁周存伯。周氏富收藏，渭長有機會見到許多古代名畫真迹，“終日臨撫古人佳畫，略不勝，輒再易一繖，必勝乃已。夜亦秉燭未嘗輟，故畫日益精。”爲他以後的創作打下紮實的功底。隨後，他又同周閑遊蘇州、鎮江等地，並目睹了著名《瘞鶴銘》殘石。不久，他受浙東名士姚燮之請，在寧波相聚，姚氏愛其才，留住家中多年。姚燮又名大梅，浙江鎮海人，咸豐時僑居上海，善詩文填詞，富收藏金石字畫。因此，任熊有機會學習傳統繪畫，“遂致力於唐人筆法”。1850年冬，他爲姚燮創作了著名《大梅山館詩意圖》120幅（藏故宮博物院），據任熊1851年正月元宵節的題跋：“暇時復莊（姚燮）自誦其句，屬余爲之畫，燈下構稿，晨起賦色，閱二月餘，得一百二十葉。”此冊共十大本，一百二十開，絹本、設色。縱27.3厘米，橫32.8厘米。從題材內容講，有人物、鬼神、山海、奇獸、花鳥、魚蟲、樓臺、仙閣等，畫面無不出神入化。從此次出版十幅畫看，作者運用工筆、寫意的不同筆法，盡力創造符合原詩的境界。如“鸞蹲鳳舉相搏擗”，畫一男士與一女子比武，人物神態生動，刻畫入微。“掃鮮花影中，坐作賓朋嬉”一幅，寫一群兒童，在花叢中作各種遊戲，圖中孩童天真活潑的性格刻畫得恰到好處，用筆靈活，簡率中又見生動之致。正如當時評者所云：“用筆之奇特，設想之變幻，敷色之濃艷，悸心眩目，幾於拍案叫絕。”1851年春天，任熊從寧波回到蕭山，在家鄉與曹峴、丁豹卿爲友，並與張熊相會在銀藤花館。張熊是海派早期畫家，較有聲望。1852年任熊從杭州途經上海，許多商人以“重金求其作畫者甚多”。到蘇州後，與其畫友黃秋士、余鏞、齊學裘等結書畫社。此時任熊居家賣畫，稍足給米鹽。“以供高堂，蓄妻孥，給事日工，衆迺尼之，戒勿輕出。”說明任氏繪畫藝術在蘇州已名噪閭裏。1853年，任熊經黃鞠介

紹，與劉磐女結婚。第二年，生子名預（字立凡）。之後，他得了肺病，閉門作畫。1857年任熊因肺病復發而與世長辭，時年僅三十五歲。

任熊善長花鳥、人物和山水。任熊的花鳥畫，有雙勾重彩和寫意兩種面貌。其雙勾重彩是承宋代畫風的餘緒；其寫意花鳥受了徐渭、陳淳和惲壽平沒骨法的影響，風格豪放、潑辣。前者如《大梅詩意圖》中雙勾重彩畫，其樹幹、枝葉、花朵先用細筆勾出物象，然後填彩。後者如畫冊中《牡丹圖》和《梅花圖》，寫意和沒骨兼用。情調清新，融合了民間藝術和文人畫一些長處。任熊的花鳥畫，不單注意物象的描寫，尤注重花鳥畫的意境，達到了畫中有詩，情景交融的地步。任熊有的花鳥畫，還吸收書法的用筆，正如美術史家所評：“創作花鳥，即以衣紋圓勁之筆，創作雙勾，波磔如篆隸八分，嫵媚中多蒼古之趣，獨開生面，真絕技也。”

任熊的人物畫，大都以歷史故事，村俗生活為題材，亦有畫神仙道佛者，形象、筆墨均為陳洪綬畫派所蛻變。《寒松閣談藝瑣錄》稱他的畫“衣褶如銀鈎鐵畫，直入陳章侯之室而獨開生面者也。一時走幣相乞，得其寸縑尺幅，無不珍如珠璧。”其造型“胡貌梵相，曲盡其態。”他的有些人物畫，還直接反映了現實生活的某些方面。如畫冊中《自畫像圖》，畫任熊身著寬袍，體態高大，袒露右臂，右手握左腕，目光凝視，雙唇緊閉，神情嚴肅，內心充滿着不平之氣。他那寬大的褲管，直垂而下，猶如兩根巨大的石柱，支撐着身軀。生動地表現了作者倔强、憤懣的個性和豪爽俠義的氣概。圖中衣紋綫條粗獷，“鐵畫銀鈎”，畫風從陳洪綬中變出。又如《麻姑獻壽圖》，麻姑是我國古代神話中的女仙，古代為婦女祝壽者多畫麻姑以贈之。圖中麻姑身著紅衣，手持酒器，莊嚴地立在畫面的正中，一女侍手持蓮花旁立，人物衣紋粗獷流暢，如“銀鈎鐵畫”，其造型誇張，而略有變形，具有濃厚的裝飾趣味，是任氏學老蓮畫風的代表作。

任熊的山水畫，雖傳世不多，但有高深的藝術造詣。畫冊中收集的《十萬圖冊》就說明了這點。此冊青綠重設色，共十幅。作者借每幅中均有一“萬”字的題名，故名《十萬圖冊》。如“萬笏朝天”、“萬橫香雪”等，畫法精工細密，筆意典雅，位置天成。如《萬壑爭流》，作者用工細的筆法，嚴謹飽滿的構圖，描繪了江南山區千巖競秀，萬壑爭流一派生機蓬勃的景象。又如《萬丈空流》，作者生動地描繪了湖水蕩漾，浩渺無邊，天水一色的湖光山色。用筆典雅，景致迷人，令人陶醉。其他的各幅，均用筆精工巧麗，構圖嚴謹，景致迷人，是任氏山水畫傑作。全冊擺脫了過去有些作者單純追求筆墨趣味，任意堆砌的舊習，富有自然生態之趣。畫面設色富麗堂皇，具有強烈的感染力。任熊山水畫，之所以有這樣高的造詣，是與他既師古人，又師造化，注重自然粉本離不開的。故他的山水畫，既有陳洪綬古樸神韻，又有藍瑛的蒼勁含蓄和近代人生活氣息。所以胡公壽說他“藝林中巨擘”，可說十分中肯之評。

(二) 任 薰

任薰(1835—1893年)，字阜長，號舜琴，浙江蕭山人。任熊之弟，善長畫人物、花鳥和山水。他的畫，皆宗其兄，直追老蓮。不到二十歲，即以賣畫爲生。常往返於蕭山、寧波、杭州、蘇州、上海等地。他治學嚴謹，寫生臨摹雙管齊下，從不怠惰。他的畫，雙鉤、寫意、沒骨、鉤花點葉，各種技法，融會貫通，變化多樣。他的許多小幅畫、扇頭畫，用筆精靈，結構深邃，設色艷雅。從學者除任預、任頤外，寧波、蘇州均有弟子。人稱：“任阜長精於繪事，名噪當時。”不爲過分。

任薰的人物畫，取法陳洪綬和任熊，造型誇張，衣紋圓勁，有時代感。他的許多大幅人物畫，面相上狹下豐，姿態優美，“軀干偉岸”，衣紋圓勁，畫風古雅而又有市民氣息。有出藍之妙。他的許多小幅的人物畫，結構靈巧深邃，景象壯闊，人物紛雜而井井有條，着色上尤見濃淡相間的匠心。如《天女散花圖》，取材於佛經《維摩經·觀衆生品》一節，故事描寫美麗多姿的天女，將天花臨空撒下，德行高潔的菩薩，天花撒下時墜地。如天花落至弟子身上不墜，說明其弟子的德行低俗。此畫根據這個佛教故事擬意而作。圖中作者用虛實結合的手法，着重刻畫天女的姿容，至於背景等，幾乎不着一筆。全畫人物形象優美，衣紋圓勁，構圖新奇，尤見作者匠心。又如《人物故事圖》屏，共四幅，作於同治十一年（1872年），人物取法陳洪綬，衣紋圓勁，設色明快，是任氏人物畫優秀之作。

他的花鳥畫，也有勾填和寫意的兩種面貌。情調清新，融合了民間藝人和文人畫的優點，具有新意。如畫冊中《花鳥屏》，共四幅，最末一幅款“同治甲戌”即1874年，任氏四十歲時的作品。分別畫藤蘿、桃花、牡丹、玉蘭、鸚鵡、水仙等。筆墨精妙，瀟灑自如，鳥的羽毛，不用細筆去描，而用淡墨淡彩渲染，具有鮮潤柔和的韻味。畫面採用“之”字形構圖，峰回路轉，迂迴曲折，尤爲新穎別致，是任薰花鳥畫代表作。又如《松菊錦鷄圖》，畫蒼松黃菊，一錦鷄悠閒安然地棲止於石上。全畫用筆靈活，構圖平中求奇，堅挺的古松，驕艷柔美的黃菊，悠閒的錦鷄，好像是一曲有韻律的樂章，給人以美的享受。

任薰的山水畫，傳世極少，其畫風未脫離任熊的風範，筆墨情致頗爲相似。

任薰不僅是一位優秀的畫家，而且是一位懂得建築藝術的設計家。今蘇州人民路西側之怡園就是他參與設計的，那巧妙的構思，優美之景致，成爲我國園林史上的美談。

(三) 任 頤

任頤(1840—1896年)，初名潤，字伯年，號次遠、小樓，別號山陰道人、山陰道上行者，今浙江紹興人。任頤的童年時代，家境清貧，他的父親任鶴聲，號淞雲，是一位民間肖像藝人。他“讀書不

苟仕宦，設臨街肆，且讀且賈。善畫，尤善寫真術。”^①任頤從小就跟父親學習肖像畫，“乃以術授先處士，先處士復以己意廣之。”^②使任頤從小就學習了“鈎勒取神，不假渲染”的肖像畫技法，並為他以後的繪畫，打下了較好的基礎。

清咸豐十年（1860年），太平軍第一次進軍浙江，三月忠王李秀成率部攻下了杭州。此時任頤二十一歲，並在越州一帶自謀生計。咸豐十一年（1861年），太平軍第二次攻打浙江，十一月初，李秀成之姪李容發攻克紹興。據記載，“赭軍陷浙，竄越州時，……乃迫先處士趣行，已獨留守。”^③又據《美術界》第三期（1928年出版）發表任堇叔在他父親四十九歲時所攝的照片上的題記曰：“先處士少值儉歲，年十六，陷洪楊軍，大尊令掌軍旗。旗以縱袤二丈之帛，連數端為之，貫如兒臂之幹，傳以風力，數百斤物矣。戰時麾之，以為前驅。……”這段文字說明，任頤年青時曾參加過太平軍。以後四十九歲為上海“點春堂”作《觀刀圖》，就隱約地流露了這樣的思想。同年冬天，其父任淞雲不幸逝世。同治三年（1864年）七月，天京（南京）失陷。父親的去世，革命的失敗，給這位年輕的畫家，無疑是一次沉重的打擊。並給他以後的創作帶來了一定的影響。

一八六五年，任頤首次來到寧波，以賣畫為生。是年秋後，他客遊鎮海，住在好友方樵舲家，以作畫自娛。第二年，他由鎮海又返回寧波，作《梅花仕女圖》，署款“小樓任頤”。他之所以有“小樓”之稱，原因在他青年時學習、崇拜過費曉樓（名丹旭）的仕女畫，故有小樓之稱。

一八六七年春天，他同一些好友遊杭州、寧波等地。翌年二月，他離開了寧波，由任熊介紹，到蘇州跟任薰學畫，因此他早期的繪畫，深受二任的影響。不久，他作《東津話別圖》（中國美術館藏），描繪任頤在寧波東門外大橋頭向好友萬個亭、徐朶峰諸君惜別情景。其題款云：“客遊甬上（寧波）已閱四年，萬丈個亭及朶峰諸君子，一見諸如舊識。宵篝燈，雨戴笠，琴歌酒賦，探勝尋幽，相賞無虛日，江山之助，友生之樂，斯遊洵不負矣。茲將隨叔阜長橐筆遊金昌。廉始亦計偕北上，行有日矣。朶峰抱江賦別之悲，觸王粲登樓之思，爰作此圖，以志星萍之感。”這段跋語，對我們瞭解任頤的生平，是很重要的可靠史料。

總之，任頤從二十六歲至三十歲，經常往返於寧波、鎮海、杭州、蘇州等地，使他有機會飽覽祖國的大好河山，瞭解下層人民的生活和思想感情，並受到民間藝術的薰陶。

一八六八年冬十一月，任頤來到上海，由胡公壽介紹，在一家古香室箋扇店當學徒，從事畫扇的工作。開始了他長期定居上海，以賣畫為生的藝術生涯。初來上海，住在城隍廟的豫園。這裏是上海城內的大眾遊樂場，遇到節假日，廟中舉行盛會，梅、蘭花會等，非常熱鬧，各種商品繁多，各種各樣人物爭相出現。而任頤居其中，耳濡目染，受到世俗風氣的薰陶，從而擺脫了士大夫文人風格拘謹僵硬的局限。任頤住在城隍廟時，經常去附近得月樓喝茶，因而有機會接觸大批的上海市民，瞭解他們的喜好和思想，這些影響，對他以後的創作都帶來了好的影響。

任頤不修邊幅，愛交朋友，如蒲華、王秋言、蔣石鶴、吳友如等，他們相互往來十分密切。一八七零年他由胡公壽介紹，認識了當時著名畫家虛谷。二月兩人合繪了《詠之先生五十歲早期小像》。十月他仿畫家胡公壽的齋名“寄鶴軒”而取自己的齋名為“倚軒鶴”，可見他與胡公壽關係非同一般。

一八七五年，他專心研究紫砂器皿，致使“畫事為廢”。正如《小陽秋》引孫紫珊語云：“寓滬城三牌樓附近，鬻畫為活，鄰有張紫雲者，善以紫砂磚為鴉片烟斗，時稱紫雲斗，價值極高。伯年見之，忽有觸發，羅致佳質紫砂，作為茗壺酒甌，……日日從事於此，畫事為廢，致斷糧無以為炊。”

一八八六年左右，他結識了近代卓越花鳥畫家吳昌碩，並三次為吳氏畫肖像畫，如《寒酸尉》、《夏日消暑》等，他們的關係，是師友兼之。第二年，他認識了當時著名畫家高邕之。高氏為高樹生長子，喜愛和收藏八大山人（又名朱耷）的書畫。高氏“畫宗八大、石濤，神味冷雋，迥不猶人。”（《海上墨林》）從此任頤有機會獲觀八大山人等名家的作品，他日夜臨仿，有時學習至深夜，充分表現了他刻苦學習傳統繪畫的精神。據《海上墨林》記載：“後得八大山人畫冊，更悟用筆之法，雖極纖細之畫，必懸腕中鋒。自言作畫如彼，差足當一‘寫’字。”由於任頤悟得了八大山人的中鋒用筆之法，畫風由陳洪綬“軀幹偉岸”轉變為流暢、奔逸的風格。此後他又學習了徐渭、陳淳、華岳等寫意畫家的作品。他的傳世中，經常可見“效天池山人設色”，“法陳章侯筆”，“法白陽山人”、“師新羅山人”等題跋，說明他們在學習傳統繪畫中確實下過苦功。

任頤青出藍而勝於藍，他從任熊、任薰兄弟處學習了唐宋的嚴謹的運筆之法和豐富的色彩觀念，學習了八大山人的中鋒用筆以及陳洪綬誇張變形的浪漫主義風格。融匯貫通，從而創造了清新、活潑、奔放富有新意的風格。由於他的藝術獲得極大的成功，求畫者絡繹不絕。《清朝野史大觀》云：“山陰任伯年，繪人物有聲，久居蘇，求畫者踵接。然性疏傲，且嗜鴉片煙，髮常長寸許，每懶於濡毫，倍送潤費，猶不一伸紙。紙絹山積，未嘗一顧。”

任頤的書法，受胡公壽的影響和指點，三十七歲以後，書風開始發生變化，“書法亦參畫意，奇警異常”。一八九五年十一月四日，任頤因患肺病醫治無效而去世。年僅五十六歲。任頤的去世，是近代畫壇一大損失，正如吳昌碩吊任頤輓聯所云：“畫筆千秋名，漢石隨泥同不朽，臨風百回哭，水痕墨氣失知音。”

學任頤畫風的，有小倉、沙山春、馬鏡江、倪田。從遊弟子有朱夢盧、宋石軍等。現代畫家齊白石、傅抱石也受到了他的影響。

任頤有一女一子，女名雨華，又名霞，工人物、山水，畫風極似其父。子堇叔，精於古文，擅長畫花鳥。但畫績平平。

任頤的繪畫，大致可分為前、後兩期，如果以一八八零年左右為分界綫，前期受傳統的工筆畫

影響，畫風細膩拘謹，筆墨滯重厚實，有的人物，筆鋒顯露，未超出陳洪綬、任熊、任薰的規範。約一八八零年以後，學會了八大山人的中鋒用筆，筆法流暢含蓄，風格明快清新，把傳統的中國畫發展到了一個新的境界。談到任頤畫的淵源，概括起有下列三個方面：

其一、學習民間藝術。紹興、蘇、杭一帶，原是民間藝術淵源最深地方，任頤從小就受到民間藝術的薰陶。任頤的父親任淞雲，是民間肖像畫藝人，任頤從小從這裏學到了“鈎勒取神，不加渲染”的肖像畫技法。

其二、學習了任熊、任薰兄弟的畫風，由此上溯到陳洪綬和唐宋，主要繼承了工整縝密的雙勾填彩和二任的怪誕、誇張造型技巧。

其三、學習八大山人和“揚州八怪”的風格，其中特別是花鳥畫。任頤晚年流暢含蓄、清新、明快，豪邁淋漓的畫格，深受八大、新羅的影響。“其率筆花鳥木石，瀟灑縱逸，直奪新羅之席”（《歷代畫史彙傳補編》），“後得八大山人畫冊，更悟用筆之法”。

形神兼備肖像、人物畫

任頤的肖像畫，主要吸收明清肖像畫，重墨骨的傳統，充分利用綫條的造型能力，來刻畫人物的形與神。所以他的肖像，不僅人物的形象生動逼真，而且人物的內在個性也非常鮮明突出。比如他作《高邕之像圖》，作者用極簡練概括的綫條，略加濕筆淡墨的技法，描繪了吳門窮書生的生動形象和精神氣質。圖中高邕之留着小辮，腳穿草鞋，傍着竹竿側立着。他的身旁放着一隻盛着紙、筆、硯等文具的破籃，高邕之目光前視，深目清顴，作者用風趣的筆調，寓意的構思，表現了高邕之在困難的生活面前無可奈何的心情和倔強的性格。不愧是任頤肖像畫代表傑作。又如《三友圖》，設色畫任頤和他的好友曾鳳奇、朱錦堂三人，僧衣盤腿席地而坐的情景。作者充分利用變化多端，如濃與淡、乾與濕、粗與細、剛與柔的不同綫條，刻畫了三人不同神態與個性。

任頤的肖像畫，除了用極簡練的綫條來畫人物面部和五官的輪廓以外，還將寫意人物、花鳥畫技法融入寫真畫，如他一八七八年畫的《吳淦像圖》，他的衣紋的畫法，用的就是陳洪綬“鐵畫銀鈎”遒勁流暢的綫條，在蒼松白鶴的掩映下，使所畫人物更富趣味和藝術的魅力，從而也豐富了肖像的表現技法。

任頤的肖像畫，還吸收了西洋畫的某些長處，以豐富中國肖像畫的表現能力。據題記，任頤早年師法費丹旭的仕女畫，而費氏卻是用中西法畫肖像畫的能手，而任氏不可能不受其薰陶。又據記載，他曾學過素描，“任每當外出，必備一手折，見有可取之景物，即以鉛筆勾錄”^④從傳世的《任淞雲像圖》、《吳淦像》、《高邕之像》分析，他們面頰上的綫條準確、肯定，額部用墨綫畫轉折，都是符合人物面部的解剖結構的。這也說明任頤對西畫中的藝用人體解剖學是有相當透徹的瞭解。

任頤肖像畫之所以可貴，就在人物畫發展到明清之際，由於文人畫的發展而日益衰落，不僅作品少，畫家也寥寥無幾。任頤繼承了中國畫畫肖像的優秀傳統，又吸收民間“寫真術”和西畫的某些長處，豐富和發展了中國肖像畫技法。再者，明清以來的肖像畫，大都為帝王貴族畫“尊容”，具有一定的程式，畫的人物威嚴刻板，道貌岸然，缺少生活和藝術情趣。而任頤把肖像畫從舊的桎梏中解放出來，以寫實的精神，描寫市民的普通形象，有時代感。任頤有些肖像畫，如《吳昌碩蕉蔭納涼圖》，半裸上身，加重了對人體肉質感的描寫。這與士大夫畫家主張畫無臉無目的空靈之士，無疑是一種進步。

任頤的人物畫，形象生動活潑、風趣，性格豪放。內容大多是民間傳說、歷史故事、神話等老百姓喜聞樂見的題材，畫風學陳洪綬，“由章侯鹿公而自成一派”（《歷代畫史彙傳補編》）。他畫的人物畫，不僅形象生動活潑，而且注重內在的人物個性的刻畫。如《風塵三俠圖》，故事描寫隋代末年，美麗多情的楊素侍妾紅拂，與李靖萍水相逢，因愛慕李靖的才華，墮入情網而私奔結為夫婦。后在義俠虬髯客幫助下，扶助唐王李世民創建功業的傳奇故事。圖中用簡勁的綫條描寫了紅拂女、李靖、虬髯客在樹下惜別的情景。畫面紅拂、李靖頭部半露，李靖那雙凝視的妙眼和依依惜別的神情，虬髯客豪爽、來去如風的性格，刻畫得維妙維肖。

任頤的人物畫，不光有高深的藝術造詣，而且有較深刻的思想內容。如《蘇武牧羊圖》，作者用粗獷道勁的綫條，畫蘇武反披羊裘，頭戴風帽，持節牧羊的情景。畫中蘇武濃眉大眼，留着長鬚，生動地刻畫了蘇武大義凜然，威武不屈的英雄氣概，具有感人肺腑的藝術魅力。此外還有《補袞圖》、《鐘馗像圖》、《關河一望蕭索圖》等，都是一些寓意深邃的作品。

任頤的人物畫，還描寫了人民的生活，表現了作者對勞動人民的深切同情。如《雪中送炭》，畫一位賣炭翁在白雪皚皚的冬天，提籃叫賣的情景，款署“光緒癸未元日試羊毫筆率爾任頤。”作者不是直接描寫刻畫人物面部的表情，而是通過縮首、呵氣取暖，利用畫面的大片空白，來渲染烘托大雪漫天，寒氣襲人的氣氛，真可謂“可憐身上衣更單，心憂炭賤怨天寒”。表現作者對貧苦勞動人民的同情。

由於任頤肖像畫和人物畫有很高的造詣，故深受群眾的歡迎。《寒松閣談藝瑣錄》云：“任頤兼着白描傳神，一時而冠以小像者，咸乞添毫，無不逼肖，橐筆滬上，聲譽赫然。”“聲譽赫然”這就是群眾對任氏肖像、人物的高度評價。

生動、活潑、甜美的花鳥畫

任頤的花鳥畫，生動、活潑，設色艷麗，不僅有深邃的意境，而且充分表現了作者的主觀情感。打開他的畫面，你就不難看到，嫣紅的茶花盛開，鳥兒在枝間飛舞跳躍，淡雅的紫藤，艷麗的牡丹，

傲雪的臘梅，散布着馨香。花枝樹間，母雞帶着小雞覓食，鵝群在搖曳多姿的垂柳池中戲水，幾隻輕燕，飛過斜風細雨的春天的天空。荷花池中，蓮花盛開，濃裝艷裹，光彩照人。真是花香鳥語，一派生機。

任頤的花鳥畫，題材大多來自田園風光和自然景物，通俗、醒目、親切。從畫風上講，有兩種不同的風格。一種工筆花鳥，用筆嚴謹，設色艷麗，富麗堂皇，學的是陳洪綬、二任的雙鉤填彩的傳統；一種寫意花鳥，下筆敏捷，飛動自如，充滿了衝刺性的動勢，用筆靈活，深受陳淳、徐渭和揚州八怪的影響。前者如《殘荷鴛鴦》扇，作者用雙鉤填彩法，畫兩隻鴛鴦在荷池中戲水，一藏一露，筆墨精工、縝密，設色艷麗，畫風學陳洪綬而稍有變化。後者如《風柳羣燕圖》，畫斜風細雨中的三隻燕子，不畏艱難迎風飛翔的生動情景，充滿着衝刺性的動勢，收到了靜中求動的效果。圖中用筆靈活瀟灑，空靈明快，意境幽深，是任氏花鳥畫代表作。在設色上，他喜歡用不同的紅色搭配着層次細膩的綠色，達到“紅配綠，看不足”的雅俗共賞的目標。

總之，任頤的花鳥畫，不僅在題材內容、主題上有新的發展，而且在筆法、構圖、設色上也有很高的造詣。任頤之所以有這樣大的成就，一方面繼承了徐渭、陳淳、華岳、二任等寫意畫家的長處，推陳出新；另一方面則是“丹青來自萬物中”，向自然學習的創造方法，融會貫通，從而形成生動、活潑、甜美的新風格，豐富和發展了中國花鳥畫。

別具一格的山水畫

任頤的創作，以人物、花鳥為主，“惟不多作山水”。他的山水畫，早年癖好“清湘”（石濤），晚年從元人的山水畫中窺探勝境，而致率筆寫意自成一格。他用筆超脫，皴擦逸致，結構緊湊，色調絢美。《海上墨林》云：“作山水，沉思獨往，忽然有得，疾起捉筆，淋漓揮灑，氣象萬千。”任頤的山水畫，有如下三大特點：

其一，在技術和形式上，筆觸帶有金石之韻味，勁拔快速，山石的紋路喜用大披麻皴，樹的枝葉富有圖案的裝飾趣味，變化繁多，構圖豐滿。如任頤早年作的《山水圖》軸，自題“謀仲仁弟方家教之，任小樓頤作於閒閒草堂之北窗下”。圖中山石純用方勁的綫條，不加渲染。充滿了剛健之勢。

其二，在視覺觀念上，任頤的山水畫，舍棄了中國傳統山水畫“高遠”、“深遠”、“平遠”的原則，從近距離取景，不求山水高、深、遠之勢，而取樹石流的質感和物體表面的繁、觸覺感。不讓讀者立於遙遠的畫外，而是把畫面拉近，與大自然共榮。在這種思想的指導下，任頤的着重於近景青山綠水，草木華滋江南風光的描繪，使畫面更富有層次感。

其三，把人物放在山水畫的重要位置。而傳統的山水畫，人的地位是渺小的，卑微的，甚至有的山水畫，荒無人煙。而任頤一反常態，把一些漁夫、觀竹者、放牧者等普通人物，畫在山水畫中，

享受到山水之樂。使山水畫富有時代精神。如《雲山策馬圖》，畫中的旅行者，體態突出，繪有清楚的臉面和深具表情的眼睛，一反傳統山水畫的慣例。

總之，任頤山水畫，剛健勁拔，別創一格。正如《歷代畫史彙傳補編》所云：“惟不多作山水，氣韻生動，皴擦多逸致，無煙火氣。”

（四）任 預

任預（1854——1901年），字立凡，浙江蕭山人。任熊之子，任薰之姪。長期在上海、蘇州一帶賣畫，畫藝得到了任熊、任薰和趙之謙之指教。擅長畫人物、山水、花鳥。畫風秀出時流，別立疏懶落拓的風趣。他為人性格倔強，有為富不仁官僚、富人請他作畫，雖出重金，每遭拒絕。他的山水畫，幽深蒼鬱，風韻天成，構圖尤出新意。如《觀瀑圖》，作於光緒十七年（1891年），描寫一老叟攜帶兒童，登山賞瀑情景。畫面山壁陡峭，瀑布高懸，草木蔥鬱，表現了江南秀美風光。近樹以濃墨畫出，淡墨畫山石，一瀑飛瀉，氣勢磅礴，畫筆流暢爽快，墨色秀潤，真有落拓之感。

任預的花鳥畫，學宋人的雙鉤，根葉奇崛，設色艷麗，但其畫風未出任熊、任薰的規範，筆墨情致也與二任相近。如《十二生肖圖》，畫鼠、牛、虎、兔、龍、蛇、馬、羊、猴、雞、狗、豬十二種動物形象，以配十二地支，如子鼠，丑牛等……以此來紀年。圖中動物形象，用細綫勾描，然後填色，造型準確逼真，富有濃鬱的生活氣息。

任預的人物畫，造型略為誇張，生動傳神，仕女畫則“秀媚天然，不事渲染”。他的肖像畫，形神兼備，生動逼真。如《金明齋肖像圖》，作於光緒二十三年（1897年），是任預晚年作品，作者充分發揮綫條的造型能力，略加渲染筆法，刻畫了金鑒的生動形象，是任氏肖像畫代表作。

此外，畫冊中還收集了任淇、任堇、任霞、鄺馥等六幅作品。他們是四任的從學者和繼承者。

三、對四任繪畫的評價

四任所處的時代，正是中國從一個閉關自守獨立的封建帝國過渡到半殖民地半封建社會的中國。列強的暴行，清廷的腐敗，人民的苦難和反抗同時并存。四任生活在鴉片戰爭的前後，成長在“十里洋行”，“燈紅酒綠”華洋並處的大上海。面對這種尖銳的歷史時刻，如果把四任與明末清初八大山人反抗精神來比，那是缺乏高度的。可以這樣說，四任不是社會的批判者。他們的功績在於社會發生大的變化時，反映了新舊兩種思想，兩種繪畫風格的鬥爭。敢於衝破封建正統“保守復古”思想的束縛，敢於打破清嘉、道以來，畫壇一度冷漠的局面，敢於突破文人畫理論所囿困的形式，探索新的主題，並想方設法學習、試驗新技法，創造了清新、活潑、奔放的藝術風格，使畫壇呈現出

繁華的新局面。他們繼承陳洪綬和揚州八怪的傳統，不顧正統和通俗之分，把平民百姓、市民階層趣味，如田野風光，老百姓喜聞樂見的民間故事等，帶入一向被貴族士大夫壟斷的藝術領域，建立了新的人物形象，表現活生生的社會生活，反映了市民階層의思想和審美趣味，從而豐富和發展了傳統的中國繪畫，達到“雅俗共賞”的目標。所以說，四任繪畫藝術是近代畫壇上一枝艷麗的鮮花不爲過譽。但是我們也應該看到，可能爲了滿足市場的需要，有些作品粗糙、膚淺、重複，甚至缺乏物象的具體特點，這不能不說是不足之處。現代著名畫家徐悲鴻評任頤時說他是一個抒情詩人，而不是史詩，“近於太白，而不近杜甫”。在近代對任頤的諸多評價中是比較中肯的。徐老對任頤評論，對四任來說，也是適應的。

爲了滿足廣大讀者和專家研究四任繪畫藝術的需要，我們從院藏繪畫中，挑選四任的一部分精品，編輯這本畫冊。供廣大讀者鑒賞研究之用，鑒於只限於一館的藏品，要全面地說明四任的藝術成就是不夠的。但只要我們本着從實際出發，“古爲今用”的精神，是能爲我們今天發展新文化服務的。

潘深亮

1990年于北京

注 釋：

①《文匯報》1961年9月7日“任伯年的新史料”。

②同上

③任堇叔題《任淞雲像圖》。

④見《任伯年研究》“關於任伯年的新史料”一文。

An Introduction to Four Shanghai Artists of the 19th Century

As the late Qing dynasty continued to decline in the 19th century, formalism preoccupied Chinese art circles and the trend of “copying and returning to the ancients”, propagated by the so-called “Four Kings” and the Classicists, led artists ever further down a narrow and desolate alley. Paintings became increasingly superficial and insubstantial.

However, during this same period, due to particular social conditions, art thrived in the port city of Shanghai. Four artists — Ren Xiong, Ren Xun, Ren Yi and Ren Yu — were amongst the most influential artists of that time.

1. The Social Background

Beginning in the 18th century, backward modes of production had seriously restricted social progress. Peasants uprisings and power-struggles within the ruling class further weakened the country. National defence was in tatters.

In 1840, Britain started the Opium War with China on the pretext of protecting free trade. The defeated Qing dynasty was forced to sign the Nanjing Treaty, which leased out Hong Kong and opened up Shanghai, Fuzhou, Xiamen, Ningbo and Guangzhou to trade. The Opium War turned over a new leaf in modern Chinese history.

In order to prize open China's door yet further, the world's major powers initiated the allied Anglo-French invasion of China, the Sino-French War, the Sino-Japanese War of 1894-1895 and the Eight-Power Allied Forces invasion of 1900 in succession. China thus became a semi-feudal, semi-colonial country.

Foreign invasions profoundly changed this ancient country. As early as the 17th and 18th centuries, capitalism had begun to appear in southern China's Yangzhou and Suzhou and, if the above-mentioned invasions had not occurred, China would have gradually become a capitalist country. But the incursion of foreign capital largely destroyed the feudal relations of production, resulting in the collapse of both China's self-contained, natural economy and the country's urban and domestic handicraft industry. This prepared a raw material and labour market for the development of capitalism. On the other hand, a commodity economy began to emerge in China and the coastal cities developed rapidly. Shanghai was a good example.

Shanghai was originally a small town on the lower reaches of the Yangtze River and the west bank of the Huangpu River. The old part of the town is in today's southern district, which was then called Shanghai County. Shanghai County was first established in the Yuan dynasty, and it belonged to the Song Jiang Prefecture. According to historical records, during this time, “Trade prospered; the population grew, and the region was rich in resources.” It became famous in south China.

Economic development helped vitalize the local culture. In the Yuan dynasty, many artists, such as Wen Riguan, Ren Renfa, Cao Zhibai and Fang Congyi, all made their homes here, bringing with them various painting styles. After Emperor Zhu Yuanzhang of the Ming dynasty established his