

苍头异军

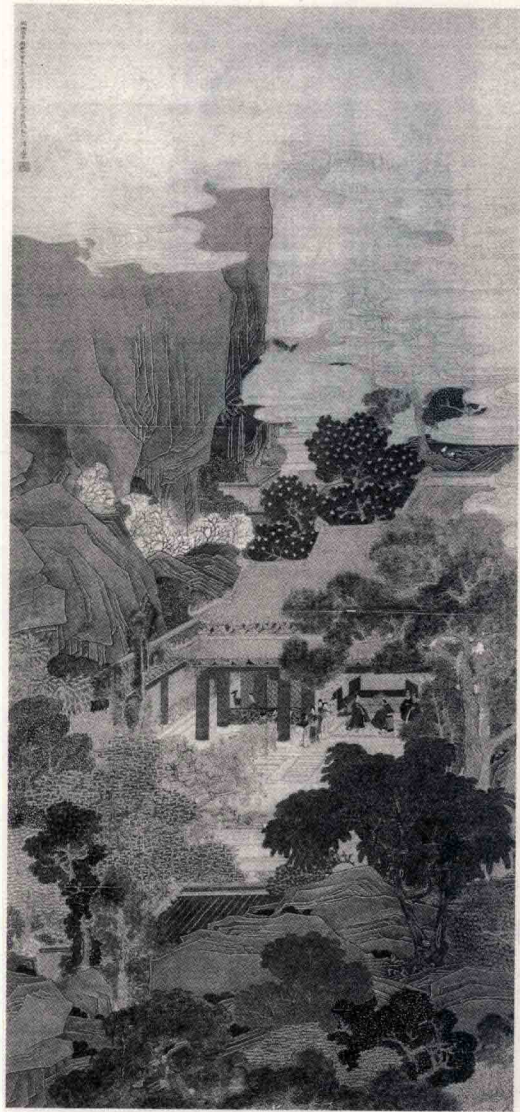


任伯年

时代背景

“艺术反映时代”这句话,在某些条件之下,可以说有其颠扑不破的道理。艺术是人的“现象”。就人与人、人与他自己以及人与宇宙万汇的关系,其中某些普遍的、不变的因素而言,艺术虽亦有可能不一定要反映它的时代;但就某些特殊的、变动不息的因素而言,则必定直接、间接地反映了艺术产生那个时代的特质。而艺术家原来是具体的人,必存在于时空坐标的某一点上。完全孤立绝缘于现实时空之外的“人”并不存在。艺术正是普遍性与特殊性因素的统合。所以,任何艺术无不直接或间接,彰明或隐晦地反映了它的时代。换句话说,艺术的存在、演变或发展,都必受到它的时代中某些社会、历史、文化的条件所激发或限制。当然,艺术不是时代的记录,不是社会生活的图解。它是自然而然地,曲折委婉地蕴涵了它的时代精神。

以任伯年为《大师的心灵》的第一位画家,是因为他的生年恰巧是鸦



人物故实图

片战争(一八四〇)的开端,一般也正是史家认为近代史的起点。要了解任伯年的时代,我们得先对鸦片战争前后中国社会与文化的局势有一些基本的了解。

十九世纪以前,中国与西方还没有邦交。虽然清在嘉庆、道光以来,政治腐败,国势逐渐衰微,不过,基本上还维持“天朝”的虚骄。但是这个时候,经过了工业革命的英国,挟其头等的生产力与坚船利炮,开始向外寻求殖民地。中国历史上虽也有过许多外患,但对于这个与前迥异的新敌人,完全没有认识,根本不知道,这次不是以上国的文明对付狄夷胡羯,而是以中古文化对付近代文化,以落伍的人力畜力的农业文化对付先进的科技文化。鸦片战争惨败的结果,中国自“天朝”变为列强欺凌的准殖民地,开始了前史所不曾有的屈辱与悲惨的命运。中国的文化与社会开始动摇、解体,与时代有密切关联的思想、文学、艺术,当然也相应地有一番波动与变迁。

一八四二年,因“南京条约”而海禁大开。上海首先脱离古老的中国社会,快速地以与原来中国社会和经济模式极不平衡的畸形发展,成为繁华奢靡的“十里洋场”,也所谓“冒险家的乐园”。

我们且不论这“十里洋场”的奸诈掠夺、穷奢极欲,与乎底层市民在华洋官商买办以及各种权势盘剥压迫之下的悲苦。就近代艺术发展而

言,地理的位置与工商业繁荣,往往是人文荟萃的先决条件,也往往是促使艺术兴盛,风格别开生面的根本原因。由上层士大夫、皇室、官僚、贵族所产生、支持与欣赏的绘画“正统”,达到了发展的极限,渐渐没落之后,中下层的艺术家,正因为近代商业的兴起,有了生存发展的社会条件,才能起来与那个“正统”相颉颃,乃至取而代之,成为画坛的新秀。距离任伯年及前后一班画家(被称为“上海画派”)不到一百年之前,“扬州画派”的盛极一时,已显示了地理及经济发展的因素对艺术发展决定性的影响力。

扬州当大运河和长江的汇合处,是南北交通运输的枢纽。唐朝诗人杜牧有“腰缠十万贯,骑鹤上扬州”的名句。康熙到乾隆是清朝盛世,扬州的商业在拥有船队的盐商带动之下,繁华富庶,美称天下。富商官僚,筑建华屋大宅,园林亭榭,极一时之胜。遂吸引各地画家与文人来集。在绘画方面人才济济,尤其以“扬州八怪”成为反“正统”(当时的“正统”代表人物是董其昌及四王)突起的异军。

“上海画派”崛起,与“扬州画派”的社会背景有某些相似处,所以两派画艺在反正统、商业化等方面略可相持并论。但也有不同:上海这个新兴的工商业大都会,是来自西方的文化压倒中国固有的文化,上海画派不免受到西方文化的某些影响。就商业化而言,扬州画派虽然也多半以卖画为生,郑板桥并订有“润格”,但由于扬州的画家出身文人,多半还做过小官,他们的士大夫文人气质很浓厚。而

上海画派画家出身更低,任熊、任薰、任伯年、吴昌硕、蒲华出身都极穷苦,绝大部分都是布衣,完全靠鬻画自给,艺术与商品的距离不免更近。

新兴的工商社会,对艺术有更广泛、更大量的需求。收藏者与欣赏者不再局限于皇室贵族,更多的是商人与中产市民阶层。而正统士大夫画



为任阜长写真



大腹纳凉

家不能适应商人与市民的需要，不能投合他们的口味，正好由出身清苦的天才出来扮演画坛上的苍头异军。这些以卖画为生计，也即为过去士大夫不屑的专业画家，揭开画史的新页。他们没有正统派的枯淡雅逸与古奥的书卷气，却多的是一股生猛的朝气，雄浑的生命力，以及与社会、生活、民众息息相通的时代精神。

以任伯年为翘楚的“上海画派”（也称“海上画派”或“海派”）就在这样的情势之下崛起春申。

生平回顾

任伯年初名润，后更名颐，伯年是他的字，又字次远，号小楼，又作晓楼。原籍浙江山阴（今绍兴县）航坞山人，后迁居萧山（在绍兴县西北）。故常署“山阴任颐”。

关于任伯年的生平，缺少记载。流传的故事，亦多不可信。徐悲鸿根据有限的“口述历史”，曾为任伯年写过评传^①，虽

然难能可贵，但其中年代错误，而关于任伯年伪造任渭长画扇街头求售的故事，也缺乏根据。这个故事差不多任何谈任伯年的画或文章都津津乐道，几乎成为“史实”；以讹传讹，只是小说家言。根据任伯年的儿子任董叔跋任伯年为父亲任淞云画像，我们知道任淞云大概死于一八六一年



白描人物

冬天,则“伯年十五六岁时,其父卒,即转徙上海”(徐悲鸿《任伯年评传》)便与事实不符。我们可从任伯年一八六八年画“东津话别图”知道他画完此图即北上。同年冬天,他画“沙馥三十九岁小像”题有“同治戊辰(一八六八)冬孟任颐伯年写于苏台寓斋”,证明这一年他是在苏州。但任渭长一八五七年已经逝世,他当然不可能在上海见到任渭长,更不可能因伪造任渭长书画而得到任渭长赏识。据陈半丁所说,任伯年在苏州从任阜长(任薰,是任熊渭长之弟)学习不到半年,便去上海。可知这一年是一八六八年,这时任伯年已二十八岁(据云“东津话别图卷”题签任伯年写有“二十九岁作”。照中国旧时算法,往往是虚岁加一)。这里我为任伯年生平岁月略作一番考证。但本文不为史传,有关画家的年谱,留待重写任伯年传的学者去研究。近代这样重要的画家,他的生平我们知道得这样少,错谬却这样多,可见我们对历史、对艺术、对民族天才,是如何荒忽。

任伯年生于一八四〇年(道光二十年),卒于一八九五年(光绪二十一年),只活了五十六岁。其中后三十年一直在上海鬻画。他的一生经历了两次鸦片战争,太平天国、自强运动、甲午中日战争,至马关条约缔结



春江游乐

的那一年为止。近代中国这一段最悲辛的岁月,就是任伯年生命活动的时空背景。

任伯年出身贫寒,读书学画,除接受了民间肖像画工父亲的家学,后来又短期跟从任阜长,得到两任画风的薪传之外,全凭他过人的天秉以及从民间艺术与时流名家那里领悟吸收,勤勉自学而成为海派中之佼佼者。他没有著述,在画面上除写姓名、时、地之外,甚少诗文题记,所以要研究任伯年,必须直接从他的画迹上着手。

别出心裁的肖像画

任伯年画艺的成就,以人物画最高;其中尤以肖像画为明末曾鲸(一五六八—一六五〇)以来一人而过之。

肖像画在古代称“传神”或“写真”。相传商代武丁时已有“画像求贤”的故事。东晋顾恺之有“传神写照,正在阿堵中”的记述。唐代有阎立本“历代帝王像”。五代有顾闳中画韩熙载夜宴图。两宋李公麟、苏汉臣、陈居中都是写真能手。元代王绎不但工肖像,且撰写《写像秘诀》。他的“画杨竹西小像卷”(倪瓒补景)是中国肖像画史上扛鼎之作。明朝以曾鲸为最重要肖像画家。在他以前,肖像面部主要是单线勾勒,渲染较少。清姜

绍书说曾鲸“每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。”^②他已吸收了西洋画法，但仍以“墨骨”为重，反复烘染，然后着色，所谓“曾波臣法”，对后世影响极大。陈衡恪说“传神一派，至波臣乃出一新机轴”。至扬州八怪，也有肖像画名作，而且别具一格，以神韵意趣胜，如罗聘的“蕉林午睡像”与“冬心先生像”。

任伯年承继这个肖像画的传统，而自出机杼，他的肖像画兼有传统的工整严飭与神韵意趣，又融会西洋画的体积与结构的特色，化为生动传神、潇洒不羁的线条和笔墨色彩，痛快淋漓而精确洗练，不但是明清肖像画最突出的巨匠，就在中国画史上，也所罕见。

传统肖像画，严整者必细笔勾描，往往失之板滞；意趣横生者，必逸笔写意，不拘形似。例如梁楷之李白像及扬州八怪之稚拙天真，神韵凛凛，却只能针对特定对象，偶一为之，不足以成为传神写像的常法，也即不能建立系统的肖像画的技法规律。逸笔草草，妙趣横生，往往有漫画趣味，很难表现更强烈，更深厚的绘画性。任伯年最高超的本领，就是能将两者合一。他能以近乎写意的逸笔，勾勒取神，表现出细笔勾描才可能有的严整、庄正与准确。如果不能体会到这一层，就无法领会任伯年肖像画的造诣，也必不能认识他在画史上的地位。

除了天赋，任伯年的人物肖像画有其渊源。他的父亲任淞云（鹤声）就是一位肖像画家。他要任伯年能背写来访客人形貌。任伯年“承庭训”，学会了背摹默写的功夫。顾闳中的“韩熙载夜宴图”就是“夜至其第窃窥之，目识心记”^③得来的。中国肖像画传统的精华就在于观察，捕捉所画人物自然流露的神情，然后默记默写，使形神



小红低唱我吹箫

兼备。不像西方以正襟危坐如泥塑人写生而得。这在宋人陈造、元人王绎等等相关著述都彰明中国肖像画“传神写照”的伟大传统。

任伯年不仅深得写真术三昧,而且得到民间艺人的引发,制作过紫砂器皿。并且曾捏塑过他父亲的塑像。“高三四尺,须眉衣褶,备极工细”^④。画史上能画又能雕塑的画家寥寥无几。我们可以明白,多方面的才艺、多方面的体验和修养,以及与民间艺术密切的血缘关系,使任伯年与一班因袭模仿的名家,自然不可同日而语。此外,任伯年因为生活在上海,他曾向当时上海天主教会所办的图画馆主任刘德齐学过西画。据沈之瑜《关于任伯年的新史料》,说刘有很深厚的西洋素描基础,对任伯年很有影响。任伯年每外出必备一手折,作铅笔速写。接受了西洋画的影响,是晚清上海画坛的时代特色。但任伯年接受西方画法的启发,创造性地发展了中国笔墨,做到水乳交融,绝无生硬拼接的痕迹。

我们可从他为吴昌硕(他的挚友,也一半是他的“学生”)所作两张肖像画来窥探任伯年肖像画的造诣。

“蕉荫纳凉图轴”、“酸寒尉像”是任伯年为吴昌硕所画起码五六幅肖像中最佳的 two 幅(其他还有“芜青亭长像”、“饥

看天图”、“棕阴纳凉图”等)。“蕉阴”这一幅没有年款,画左上角有吴昌硕篆书五言诗,里面说“行年方耳顺,便得耳袭趣”。其实吴昌硕题画时,是六十一岁(光绪甲辰,一九〇四年),任伯年已不在人间,足见吴题是以后补上去的。

任伯年肖像画过人的成就,在于他运用传统笔墨线条,而有栩栩的生活气息,与在他之前的人物画那种“古意盎然”

大不相同。



紫藤栖禽

所谓“古意盎然”是因为中国画在传统中积累了一套勾描敷彩的方法,面相眉眼,身手衣纹,都已有成法。凡按照此成法,只要工夫下得多,总有可观。但也必定陷入典范化的模式之中。各种不同身份的人物,差不多成为定型化的“脸谱”与“身段”,甚至一幅中几个文人高士,宛若李生兄弟。典范化的结果,面目古奥,是因为这些“脸谱”或“身段”,是历代画家不断增革损益,共同塑造的“典型”。只要学会了勾描敷彩的成法,似乎就算是人物画“家”。我们看中国画许多高士美人有如出自同一模子所铸造。“模子”即大半为传统所提供,要不古意盎然其难哉。

所谓“生活气息”,就是画家虽然精通传统技法,但画肖像的时候画家是由个人观察与感受出发,对象的外貌与神情,了然在胸,然后斟酌传统笔墨,结合其他修养,表现为个人创造性的形象。这里面有被画的对象的生命,也有画家个人独特的、亲切的、鲜活的感受。此之谓“生活气息”。所谓其他修养,在任伯年而言,是他对雕塑的体验以及西洋画的启发。他的肖像画能高出前人,良有以也。

“蕉荫”图中吴昌硕的造型,不但传神,而且比例、体积、结构,都超越传统的成就,有突破性的创造。我们看到袒着大肚子,赤膊坐在竹炕上的吴昌硕,那身体是一个潦倒文人的形象:皮肉松弛,面带忧戚,而手执破葵扇,闲坐蕉荫,一副落拓不羁、萧条困顿的神态。不画焚香,也不画品茗,没有文人雅士肖像的“俗套”。任伯年不是一般画家,他的画是从有血有肉的现实生活感受中



行旅图

来的。

“酸寒尉像”作于一八八八年，任伯年四十九岁，吴昌硕四十五岁。吴曾做过县丞，是微不足道的小吏。画中吴一副“冠服、端立、拱手、厥状可哂”的尴尬相，带有讽刺的意味。这幅画面部用勾勒与皴染，袍服则写意，色墨淋漓，形神俱足。

另一幅“饥看天图”，像主吴昌硕背手而立，一脸忧愤。吴昌硕在旁有长诗题跋，中云：“……频年涉江海，面目风尘枯。深抱图穷节，豁达忘嗟吁。生计仗笔砚，久久贫向隅。典裘风雪候，割爱时卖书；卖书犹卖田，践阼皆膏腴。我母咬菜根，弄孙堂上娱；我妻炊糜粝，瓮中无斗糲。……”

看了任伯年笔下的吴昌硕，对于苦难时代中贫困的文人颠沛流离的遭遇，令人无限同情。任伯年的肖像画很多，大都是他熟悉的友人。从生命中的相感相应中得到灵感，以流畅、有情的笔墨“写”出来。这个“写”字正是任伯年得意自许的绝技。^⑤

人物画独步晚清

除了肖像，任伯年的人物画也独步晚清画坛。一方面由于他过人的领悟力与想像力，对民间传说与文学掌故的博闻强记，加上他不受传统束缚，力求推陈出新的创造性与游刃有余的技巧，而展现了他别开生面的人物画世界。没有念多少书的任伯年，常常被妒骂“俗气”，但他笔下所表现的文学故事、诗词意蕴、历史典故、神话传说、历史人物、民俗人物，其丰美精妙，令人惊叹，岂是一般文人画家所能比匹！

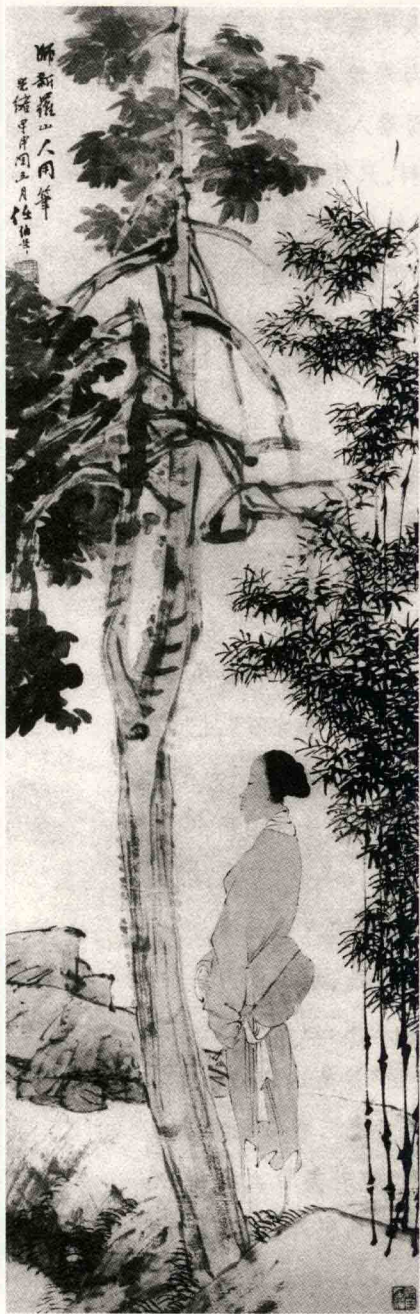
他的人物画杰作，如苏东坡承天夜游、东坡游赤壁、小红低唱我吹箫、许由洗耳、苏武牧羊、八仙、群仙祝寿、女娲炼石、紫气东来、叱石成羊、赤壁、钟馗、风尘三侠、桃源图……以及许多虚拟的人物画，如关河一望萧索、树荫观刀图、故土难忘、送炭图……与一般中国画的“人物”大不相同。有的是寄托了他对伟人或英雄的仰慕，对他们的理解与想像；有的

是借古讽今,别有意涵;有的是表现了对正义、对人间之美、对吉祥幸福的憧憬;有的是暗含了国家破碎、民族苦难的感慨与悲怆。

任伯年憎恨外国侵略者的欺凌,他曾因逃难而卷入太平军中,在军中掌过军旗,其时大约二十二岁。可惜没有详细资料,只凭其子在任伯年四十九岁照片题识中所述,且语焉不详。^⑥但我们可知他对太平天国与其响应者如“小刀会”或许有些关联与同情。他的“树荫观刀图”题“光绪戊子首夏,山阴任颐为沪上点春堂之宝日阁补壁”。“点春堂”在上海豫园内,小刀会领袖陈阿林曾在此设立公署,指挥作战。太平天国失败后二十多年,他为点春堂画此图,亦不无怀念之意。我们不必苛责任伯年是同情乱匪,或者美化他是“革命英雄”。但可知任伯年是有血性、有感情的艺术家。对于他的苦难的时代,他不是麻木不仁,是有满腔的激越。他的人物画总有一种悲凉低回的况味内敛,这也正是他的画的时代精神之所在。

他在一幅“苏武牧羊”中有“身住十里洋场,无异置身异域”的题句。我们从这无限感慨的题句中,可以领略他的“关河一望萧索”、“故土难忘”等画,暗含家国破碎的隐痛,均别有深意在焉。他画“女娲炼石”,把女娲下半身画成石形,表示女娲是要将自己炼成石去补苍天,使天下太平。这样创造性的想像,在画史上足以睥睨古人。任伯年不愧是中国画史上伟大的人物画家。

任伯年人物画的杰作甚多,无法一一分析评述。他的人物画有另一个重要的成就,那就是人物群像有一种有机的整体关系,形成了内在的张力。我品味任伯年作品,深感他是画中小说家或戏剧家;他的群像人物大作品,好似史诗。他的“华祝三多图”、“群仙祝寿图”就是这样的巨构。“华封三祝”典出《庄子·外篇·天地》,是华封人向古帝尧三祝颂的故事。画面古木参天,人物十人以上,结构严密,色彩典丽,宛若舞台上瑰壮的场景。更常见而脍炙人口的是任伯年所画十二幅“群仙祝寿图”通景屏风,有人认为此画应为十六幅,即后四幅已亡佚^⑦。这幅巨制是西王母寿辰,各路神仙前来祝贺。人物多达四十六人(其中仕女三十一人)。评家都



桐荫仕女

认为任伯年笔下神仙，都有市井百姓的朴茂淳真，真实亲切。即使画古典题材，任伯年的画还是显示出鲜明的近代精神。

人物画难，人物群像更难。人物群像而能表现出有如小说或戏剧之整体关系，形成一个有机的场景，有鲜活的生活气息，不致成为孤立的人像拼凑，这是更难达到的艺术成就。

要达到这样的成就，绝非仅赖“功力”而可获致，而要有对人间的热爱，对社会人生的关注，加上锐敏的观察力，卓越的领悟力以及长期的修炼（默记、背写、素描、速写等反复锤炼）。中国人物画的传统，重在神采。这是传统的精华，殆无疑义。但若只重神采，因而过分忽视形体，将“神”与“形”分离，便不免有蹈空凌虚的毛病。因为没有“形”，“神”将焉附？任伯年的画所以能形神兼备，就因为他的人物神采正是透过形体容貌来表现的。表情、动作、体态、正反背侧，以及人物之间的呼应、人与景之间的关系（显露于景物之外或隐藏于景物之间，人与景物的对应等等）乃至群像所连成的动线的变化，人物的疏密起伏与姿势表情，构成了戏剧性的张力，才能引动观赏者的情绪进入画境。任伯年在这方面的才华与造诣，差不多可以说是前无古人。

“群仙祝寿图”是任伯年三十多岁时的作品^⑧，此时他的技巧尚未达到后来的高度，许多地方还保留着“二任”的痕迹。尽管如此，此图仍是任伯年代表作之一。

除人物之外,任伯年更多作品是花鸟。但依我的拙见,他的花鸟画比起人物画来,不论就其艺术所达到的高度,就其开创性与对画史的贡献,都大不如他的人物画。从任伯年在世到现在,有不少人认为他的画流滑、俗气。实在说,他的花鸟画不无这些毛病。但我们若想到任伯年在上海那个新兴的商业都会以卖画为活计,为了应付主顾的需求,多数应付“订制”的作品难免秾丽甜美。我们应该对他有一份同情的了解。尽管如此,他的花鸟画还是有他的创造性。我认为他最好的花鸟画,可用惊、藏、活三个字来概括其特色。鸟每似受到惊吓,或张口啼叫,或振翮飞去;每将禽鸟藏匿花木之下或背后,状如避难;或孤独无言,都别有寓意。伯年写花鸟,用笔奔逸爽利,花草如迎风吸露,禽鸟如见跃动,一片生机活泼。即使在那些取悦顾客,极其艳丽通俗的花鸟画中,还是显露了他的才情与别具一格的构思。

山水画本是文人画“至上”的题材,在任伯年为数极少,其成绩也大不如他的人物花鸟。大概他的长处是传神生动,飞逸流畅,于山水的拙厚沉缓,在笔法上不大相宜的缘故。

师承与评价

任伯年的学生颜元曾经勾摹过他老师的人物花鸟稿本千余幅。任伯年创作生涯不过三十年,平均每年光是课徒画稿就有数十幅。仅仅从数量上,已可知他惊人的勤奋与才思敏捷。他画“群仙祝寿图”,据说



双童斗蟋蟀

画了几十件小图稿。他喜欢的题材,如“小红低唱我吹箫”(姜白石词)就有不同构图十多幅,其他如“风尘三侠”、“关河一望萧索”等等,同一题材,也反复有迥然不同的构思。天才,加上用功,是一个大画家不可或缺的条件。当然,假如没有丰富的传统,没有扶持、奖励、启发他,而且也供他学习、借鉴、反省的同代师友,也不可能有任伯年。

任伯年师承“二任”,上窥陈老莲,甚至上溯宋人双钩法;更从八大山人处,领会含蓄收敛,“悬腕中锋”;又从华新罗那里体悟到“如公孙氏舞剑器浑脱,浏漓顿挫”^⑨之道。许多先辈名家,除二任之外,还有禹之鼎、费晓楼、胡公寿、王礼、朱偁、张熊等,对他都有提携或启发之功。“上海画派”不始自任伯年,而却由他集其大成而登峰造极。其实,他是那许多“营养”哺育成长的,他后来成为海派的代表人物,实在是他的天才、勤奋加上善于博采众长的结果。他取法乎“中”,却能自我超升,创造了近代中国绘画史第一个高峰。吴昌硕称他“画圣”,徐悲鸿尊他为“大师”,“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。”^⑩我以为都各有道理。就以李白与杜甫而论之,任伯年或兼有二人之长。或由他对平民百姓的感情热爱与共鸣上,从通俗上言,他更近于白居易。

对于海派的“低俗”,我们应有另一番评判。周树人曾说,在京者近官,没海者近商。中国自文人画的品味独专上品以后,对于与文人画不同的美感价值不免一概诋斥。如果从艺术的多元价值来立论,董其昌与四王不能说全无价值,则任伯年与钱慧安等近于“民俗派”画家也不能抹杀。何况以水墨写意的,陈陈相因的南宗山水与四君子,使中国近代绘画渐趋僵死。鲜活的,富于生活气息的民俗派正有振衰起弊之功。何况任伯年是综合了陈老莲、曾鲸、八大、华岳、扬州八怪以及民间艺术的大家,也不能单纯以民俗画家视之。

最后,我想谈谈任伯年的画中忧愤悲苦的一面。不可否认,任伯年的画多数是明朗艳丽、优美愉快。上面已经说过,他是以卖画为生的画家,在

那样的环境条件之下，许多画是主顾“订货”，我们不能苛求他不为五斗米折腰。不过，如果他只有那种作品，则充其量也不过是胡公寿、钱慧安、朱梦庐那样的小名家而已。任伯年画吴昌硕像，画“树荫观刀图”，画“干莫炼剑图”，画“女娲炼石”，以及许多别有深意，富于个人感受，构思独特的人物花鸟；或从他偶尔有的题识中，都可窥见此入胸中，有一股郁勃之气，对于社会人世，可别有伤心怀抱。尤其是他一再以唐人警句“关河一望萧索”为题所画的几幅，以及“故土难忘”、“关山在望”等画，寄托了他“国破山河在”的悲愤，与对故土的怀念。这些画，都有一股旷远悲凉的意绪，寓意深切的内涵。瑟瑟秋风，慷慨悲歌，而都付予无声的笔墨，酸楚无言的人物形象与萧飒凄清的视境。

画真实人物；表达个人情怀；假借古人古事古诗来抒发对社会人生的感慨，表现现实生活中的见闻（如“玩鸟图”、“织妇图”、“鱼鹰图”、“一篙新绿”等）；从现实、自然的观察与写生中，重新检讨古人笔墨，创立自己风格；从民间艺术中吸取营养，对士大夫文人画有扬有弃；对传统、对西方的影响有批判，有继承与吸收。任伯年由贫贱的出身，凭他的天赋与努力，终于管领了海上画派的风骚，并反哺近百年来中国画坛，其影响力始终不衰。他是近代画坛的苍头异军，扭转了清末画坛奄奄无生气的僵局，开拓了往后这一百多年来近代中国画的新局面。他的创



溪亭秋霭图

造性成就已经成为中国绘画传统最重要的一部分。历来以“正统”的偏见,对任伯年的低贬与忽视,早该大大修正,未来必确认他在近代中国画史上,是占有崇高地位的最初一人。

注释

①见陈宗瑞编《任伯年画集》中徐悲鸿《任伯年评传》,一九五三年新加坡出版。

②姜绍书,《无声诗史》。

③《宣和画谱》。

④郑逸梅,《小阳秋》。

⑤《海上墨林》卷三:“年未及壮,已名重大江南北。后得八大山人画册,更悟用笔之法,虽极细之画,必悬腕中锋,自言作画如颐,差足当一写字。”

⑥见一九二八年出版的《美术界》第三期有任董叔题“任伯年四十九岁照片”。文长且年代有误,不录。

⑦丁羲元,《论任伯年群仙祝寿图》,《朵云》第六集。

⑧画家张石园在“群祝寿图”题签中所记:“约三十八岁作。”

⑨见任伯年乙酉夏人物册页有题:“新罗山人用笔,如公孙氏舞剑器浑脱,浏漓顿挫,一时莫与争锋。今人才一拈笔,辄仿新罗,益可笑焉。”

⑩同注①。

任伯年 代表作选



何以诚像
1877年