



龚产兴 编著

任伯年研究

天津人民美術出版社

任伯年研究

龚产兴 编著

天津人民美術出版社

任伯年研究 龚产兴 编著

责任编辑 袁烈州 封面设计 周济民

天津人民美术出版社出版

天津市新华书店发行

天津市人民印刷厂印刷

一三二千字

一九八二年四月第一版第一次印刷 定价：三·〇〇元

前 言

任伯年，名颐，浙江萧山人，是晚清时的杰出画家，“上海画派”的重要创始人。他笔下的人物、山水、花鸟无一不精，尤以人物画称雄画坛。徐悲鸿将其推誉为“仇十洲之后，中国画家第一人。”他仅活了五十六岁，但却以自己独创的艺术，打破了当时专事摹古，陈陈相因的恶习，为我们留下了大量杰作。

龚产兴同志收集了不少有关任伯年的资料和文章，连同他自己的研究成果编汇成册，提供广大研究者，以利古为今用，繁荣我们社会主义的绘画艺术。

天津人民美术出版社 编辑室

目 录

一、评传

任伯年评传	徐悲鸿 (1)
读画札记	蔡若虹 (4)
关于任伯年的新史料	沈之瑜 (16)
有关任伯年的资料	郑逸梅 (18)
任伯年读画会	程十发 等 (19)
任伯年和他的画	陈半丁 等 (23)
任伯年的《群仙祝寿图》	唐 云 (29)
导师和画友	
——任伯年与吴昌硕	龚产兴 (31)
任伯年创作思想初探	龚产兴 (38)
任伯年及其艺术成就	龚产兴 (50)

二、有关任伯年的资料索引

(一) 画集、画刊目录	(56)
(二) 书籍、报刊文字目录	(60)
(三) 各大博物馆任伯年的藏画目录	(66)

三、附图

1 鸡	
2 人物	
3 赤壁泛舟	
4 焚香诰天	
5 茂陵风雨	
6 东津话别图	1868年作
东津话别图(局部)	
7 东津话别图跋(文字)	
8 仲英五十六岁小像	1877年作
9 人物	1880年作
10 锺馗	1880年作
11 锺馗	1881年作
12 人物	1882年作
13 关河一望萧索	1882年作
14 苏武牧羊	1882年作 1

15	苏武牧羊	1883年作
16	三友图	1884年作
17	关河一望萧索	1885年作
18	承天夜游	1886年作
19	送炭图	1887年作
20	射雉图	1887年作
21	女娲炼石	1888年作
22	猴戏图	1888年作
23	渔舟	1888年作
24	关山在望	1888年作
25	树荫观刀图	1888年作
26	试箭图	1889年作
27	团扇	1889年作
28	故土难忘	1889年作
29	许由洗耳	1891年作
30	折扇	
31	蕉荫纳凉图(吴昌硕像)	
32	群仙祝寿图(部分)	
33	八哥	
34	秋郊野趣	1877年作
35	荷塘鸳鸯	1883年作
36	幽禽鸣春	1886年作
37	瓜棚睡鸭	1887年作
38	红叶	1887年作
39	柳溪鹅戏	1890年作
40	紫藤翠鸟	1890年作
41	蕉雀梅花	1891年作
42	欲雨时分 无人庭院	
43	紫藤鸳鸯	1892年作
44	梧桐麻雀	1892年作
45	归田风趣	1893年作
46	枫叶鹈鹕	
47	山水	1890年作
48	山水	1891年作

任伯年评传

徐 悲 鸿

任伯年名颐，浙江萧山人，后辄署名山阴任伯年，实其祖藉也。其父能画像，从山阴迁萧山，业米商。伯年生于洪杨革命以前(1839)，少随其父居萧山习画，迨父卒(伯年约十五六岁)，即转徙上海，是时任渭长有大名于南中，伯年以谋食之故，自画折扇多面，伪书渭长款，置于街头地上售之，而自守于旁，渭长适偶行遇之，细审冒己名之画实佳，心窃异之，猝然问曰：“此扇是谁所画？”伯年答曰：“任渭长所画。”又问曰：“任渭长是汝何人？”答曰：“是我爷叔。”又追问曰：“你认识他否？”伯年心知不妙，忸怩答曰：“你要买就买去，不要买即算了，何必寻根究底！”渭长夷然曰：“我要问此扇究竟是谁画。”伯年曰：“两角钱那里买得到真的任渭长画扇。”渭长乃曰：“你究竟认识任渭长否？”伯年愕然无语。渭长乃曰：“我就是任渭长。”伯年羞愧无地自容，默然良久不作一声。渭长曰：“不要紧，但我必欲知这些究谁所画。”伯年局促答曰：“是我自己画的，聊资糊口而已。”渭长因问：“童何姓？”答曰：“姓任，习问当年父亲常谈渭长之画，且是伯叔辈，及来沪，又知先生大名，故画扇伪托先生之名，赚钱度日。”渭长问：“汝父何在？”答曰：“已故。”问：“汝真喜欢作画否？”伯年首肯。渭长曰：“让汝随我们学画如何？”伯年大喜，谓穷奈何！渭长乃令其赴苏州，从其弟阜长居，且遂习画，故伯年因得致力陈老莲遗法，实宋以后中国画正宗，得浙派传统，精心观察造物，终得青出于蓝。此节乃二十年前王一亭翁为余言者。一亭翁自言：早岁习商，居近一裱画肆，因得常见伯年画而爱之，辄仿其作，一日为伯年所见而喜，蒙其奖誉，遂自述私淑之诚，伯年纳为弟子焉。

任氏画皆宗老莲，独渭长之子立凡学文人画，不肖其父、其叔，浮滑庸俗，其于伯年造诣，不啻天渊。伯年学成，仍之沪，名初不著，有人劝其纳赘拜，当时负声望之老画家张子祥熊，张故写花鸟，以人品高洁，为人所重，见伯年画大奇之，乃广为延誉，不久，伯年名大噪。

伯年嗜吸鸦片，瘾来时无精打采，若过足瘾，则如生龙活虎，一跃而起，顷刻成画七八纸，元气淋漓。此则其同时黄震之先生为余言者。

伯年之同辈为胡公寿、钱慧安、朱梦庐、舒萍桥，其中胡公寿为文人，朱、舒皆擅

花鸟，但均非伯年敌手。

伯年之学生有徐小仓、沙山春、马镜江。小仓、山春皆早世，镜江亦不寿，有诗中画行世，倘天假彼等以年，可能均有成就。后有倪墨耕，民国初年，尚在沪鬻画，不过油腔滑调而已。伯年卒于光绪乙未（1894）^①。伯年有一子一女，女名雨华，学父画，甚有得，适湖州吴少卿为继室，吾友吴仲熊君之祖也。吴少卿毕生推崇伯年，故继往后婿于伯年，雨华无所出。伯年逝世（1894）时，其子堇叔年才十五，故遗作皆归雨华，雨华卒于民国九年（1928）。^②余居上海，与吴仲熊君友善，过从颇密，仲熊知吾嗜伯年画，尽出其伯年父女遗迹之未付装裱者，悉举以赠，可数十纸，后吾更陆续搜集，凡得数十幅，精品以小件如扇面、册页之属为多，其中尤以黄君曼士所赠十二页为极致。今陈之初先生独具真赏，力致伯年精品如许，且为刊印，发扬国光，吾故倾吾积蕴，广为搜集，附之，并博采史材，为之评传。

吾于1928年初秋居南京，访得一章敬夫先生之子，延吾往其家（玄武湖近），观伯年画，盖其父生平最敬伯年，又家殷富，故得伯年画颇多。记其佳者，有《唐太宗问字图》，尚守老莲法，但已具后日奔逸之风；又《五伦图》，花鸟极精；又《群鸡》，闻当日敬夫以活鸡赠伯年，以画报之者。此作鸡头为鼠啮，敬夫请钱慧安补之，均佳幅。惜敬夫夫人过于秘守，不肯示人，且至当时尚未付裱，故无从得其照片。

抗战之前，余闻陈树人先生言，其戚某君，居沪藏伯年画达七八十幅，中多精品云，吾久欲往沪一观而未果，今已不可能，因树人已下世，无人为介，且亦不得主名也。

学画必须从人物入手，且必须能画人像，方见工力，及火候纯青，则能挥写自如，游行自在。比之行步，惯经登山，则走平地时便觉分外优游，行所无事。故举古今真能作写意画者，必推伯年为极致。其外如青藤、白阳、八大、石涛，俱在兰草木石之际，逞其逸致之妙，而物之形象，固不以人之贵贱看，一遇人物、动物，便不能中绳墨，得自然法，而等差易其位也。当年评剧家之推重谭鑫培之博精，并综合群艺，谓之文武昆乱一脚踢，伯年于画人像、人物、山水、花鸟、工写、粗写、莫不高妙造诣，可与并论，盖能博精，更藉卓绝之天秉，复遇渭长兄弟，得画法正轨，得发展达此高超境界，但此非从托学力，且需怀殊秉，不然者，彼先辈之渭长昆季曷无此诣哉？

1928夏，吾与仲熊同访堇叔先生，堇叔工韵文，而书学锺太傅，亦是人物，曾无伯年遗作，但见伯年用吾乡宜兴陶土塑制其父一小全身像，佝偻垂小辫，状至入神，蒙堇叔赠伯年当年摄影一纸，即吾本之作画者也。堇叔于十年前病故，民国卅年左右，其后嗣尚作与吾论证其先人之文，可见其后至今尚昌大也。

忆吾童时有一日，先君入城，归仿伯年《斩树锺馗》一幅，树作小鬼形，盘根错节，盖在城中所见伯年佳作也。是为吾知任伯年名之始。

计吾所知伯年杰作，首推吴仲熊藏之五尺四幅八仙中之《韩湘》、《曹国舅》幅，图作韩湘拍板，国舅踞唱，实是仙笔，有同之初藏之《何仙姑》。吴藏尚有八尺工写《麻姑》，吾昔藏《九老》（今归前妻蒋碧微）皆难得之精品，尚见一四尺画两孩玩玻璃缸内之金鱼，价重未能致，又一素描册，经吴昌硕题，尊为画圣，若册页，则经子渊藏有十五纸，中有四纸可称杰构，已由上海某处精印，印行有正书局亦印出与吴秋农合册，中之《八哥》可与之初藏之《飞燕》、《鹦鹉》、《紫藤》等幅相比，此等珠圆玉润之作，画家毕生能得一幅，已可不朽，矧其产量丰美妙丽至于此哉！此则元四家，明之文、沈、唐所望尘莫及也！吾故定之为仇十洲以后中国画家第一人，殆非过言也。

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。

与伯年同时代世界画家之具有天才者，如瑞典初伦，西班牙索罗兰，伊白司底达，俱才气纵横，不可一世，殆易地皆然者，至如俄国列丙、苏里可夫，法国倍难尔，荷兰之伊司赖，德国之康普李倍尔忙，瑞士霍特莱等，性格不同，不得相提并论。

忆吾于1926春持伯年画在巴黎示吾师达仰先生，蒙彼作如下之题字：

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——并且祇用最简单的方术——那样从容的表现了如许多的物事，难道不是一位大艺术家的作品么？任伯年真是一位大师。——达仰 巴黎 一九二六年（法文译文）

达仰为近代法国大画家之一，持论最严，其推许如是，正可依为论据也。

一九五〇庚寅冬日徐悲鸿写于北京八十七神仙残卷之居

原文载：香港出版《任伯年画集》陈宗瑞编

注：①光緒乙未（1895）悲鴻先生誤為1894。

②民國九年（1920）悲鴻先生筆誤為1928。

读画札记

蔡 若 虹

在近百年来的我国画家中，任伯年先生是大家比较熟悉的一个，他的作品曾得到人们普遍的推崇。回想徐悲鸿先生在世的时候，有时和他在一起谈天论画，他总少不了要提到任伯年；如果是在徐先生的家里，又总免不了要把他所收藏的任伯年的作品挂起来供客人们欣赏；徐先生自己是津津乐道，品味着作品的优点，看画的人也多半神投意合，很难对作品提出否定的意见；这说明任伯年先生的艺术成就，即使在美术界同行的心目中，也占有一定的地位。

人们对于艺术作品都不免有他自己的偏爱，尽管是偏爱，也都有一定的理由：我个人喜爱任伯年的作品的原因，用一句话来说明，就是认为他的艺术造诣大有可学之处。这当然不是说别的画家的作品不值得我们学习，我的意思是：凡是一个画家的作品能够得到多数人的喜爱，凡是一种艺术作品能够和普通人的思想感情取得契合，这就特别值得我们注意，值得我们研究，值得我们学习，学习这种艺术的独到之处。

任伯年先生的作品非常之多，而且流传甚广，浏览较易，这正是研究他的作品的好条件；我自己曾经有过这样的愿望，想从他的作品中寻找出他在创作方面的一些规律，可是到目前为止，除了看过他一部分作品之外，除了在读画谈画的时候曾经有过一些零碎的感想和写过一点简短的笔记之外，并没有认真地去研究他的作品。编选这本画集的时候，出版社要我写个序言，我无以应答，时间又拖了很久，只好把自己心里曾经想过的和笔记本上曾经写过的一些不成熟的东西，在这里和盘托出；因为时间有限，来不及整理，只好照原样一段一段地抄在下面，这种东西拿出来如果有什么意思的话，顶多不过是想引起读画者的研究兴趣而已。

* * *

傍晚×先生来旅舍谈天，又谈起任伯年，他说任伯年作品的长处是雅俗共赏，短处是格调不高。这话听来好象有些道理，颇堪回味。

什么叫做雅俗共赏？

所谓雅俗之分，从一般的意义来说，不外乎是知识分子与普通劳动者之分，或者是内行与外行之分；如果雅与俗不是指艺术的欣赏对象而是指欣赏趣味的話，那就是指高

级的审美情操与低级的欣赏趣味之分了。将“雅俗共赏”作为是任伯年作品的优点提出，这话不仅出于一人之口；从这一评语本身来说，好象是流露了评论者观点的改变——以文人为艺术欣赏的唯一对象这种陈旧观点的改变，否则就不会以作品能够赢得雅俗共赏为优点，就不会在艺术的欣赏领域中给予“俗”一席之地。

然而问题却在于下一句那个“格调不高”，这仿佛又与雅俗共赏中的那个“俗”字有关；因为要求与俗共赏，所以才格调不高；大概不外乎这个意思。但是，如果这个俗字不是指的欣赏趣味而是指欣赏对象的话，评论者的口气就仍然有些嫌俗；在我看来，只有低级趣味的东西才叫做格调不高，而文人雅士的笔墨游戏中却大有低级趣味在，格调不高是不能单独让“俗”来负担的。

两句评语中间包含有两种观点在打架。

任伯年的作品格调不高之处何在，×先生没有作具体说明，这是值得研究的，甚至，我以为研究任伯年的艺术，应当以研究他如何赢得“俗赏”为前提，这样，对于艺术创作如何适应劳动人民的欣赏要求是有好处的。

（一九五五年四月二十五日）

＊ ＊ ＊

——题材不能说明作者的观点，观点是表现在作者处理题材的态度上面。这种说法是合乎一般客观事实的。有个评论家曾经写过一篇文章，针对着美术方面的所谓“唯题材论”提出了批评，也是根据这个意见来说的；可是，他的话说得比较简单，强调了这一面而又忽略了那一面，好象作者的取材与他的立场观点漠不相关。

从不同的历史时期和不同的作者来考察，从许多具体的艺术作品来考察，在某种惯于被作者采用的题材里面，又往往显示着作者对待人民（广大读者）的态度，有的是诚心和人民断绝来往的态度，有的是极力和人民打交道的态度，甚至在同一个作者的前后作品中，兼有两种态度的现象也并不罕见。

所谓艺术的人民性问题，不能说与作品的题材毫无关系。

有人说，齐白石的伟大，是在于他对自己所描绘的东西表示了强烈的爱憎。我以为，他的爱憎也同样表现在题材的反复采用的这一方面；在选择题材的态度中就决定了处理题材的态度。

有人说，任伯年作品的长处是雅俗共赏。我以为，作为值得雅俗共赏的东西，不仅表现在他的作品的艺术形象里面，而且也表现在他所惯于采用的题材方面；可不可以这样说，他所采用的题材给他的作品打开了雅俗共赏的大门。

从任伯年的作品中，可以明显地看出这样一些迹象：

“小红低唱我吹箫”，这是他喜欢采用的题材之一，我前前后后看过他有好几幅这

样的作品；与这种题材相类似的还有“东山丝竹”之类，他也画过不止一次；这类题材是最能获得文人雅士点头称许的，应该是属于雅俗共赏中偏于雅的方面。而另一方面，在任伯年的人物画里面，他又更多的选用了民间流传的神话故事中的人物作为创作题材，比如八仙、麻姑与寿星，捉鬼的锺进士，炼石的女娲，以及群仙祝寿之类等等；这些神话故事中的人物在中国画坛上出现并不是从任伯年的笔下开始，是有一段悠久的历史渊源的；正如同鸟兽画中的三羊、鹿、鹤、鸳鸯之类的题材一样，正如同花卉画中的梅、兰、竹、菊和“山窗清供”之类的题材一样，不过被任伯年反复描绘过多次而已。这种题材大概是属于雅俗共赏中偏于俗的方面的；有些人常说任伯年作画不能脱俗，大概也是从他经常采用的题材这方面来说的。

值得我们注意的是，在我国历代绘画作品中，从来就有这样一条“俗”的传统，它世代相传，自成一派；就作者而论，这类作品往往不是出自名画家的手笔，甚至为文人画家所不齿；就欣赏者而论，这类作品的确不是挂在土窑茅舍之中，可是又的确为广大劳动者所熟识；就作品本身而论，作者们在处理这些题材的技巧上虽各自不同，但立意并无两样，其艺术手腕也不一定很高，甚或是较低的。可是，这类作品却能够一脉相传，世代不息；推其原因，我以为恰恰是这类绘画题材已经深入人心，仿佛题材本身已经表明了某种鲜明的态度，而这种态度又与千千万万的欣赏者的要求相吻合——这就是我以为值得注意和值得研究的所在。当我们有时把艺术创作题材当作不值一谈的东西的时候，研究一下古代艺术与人民紧相联系的原因，研究一下艺术依靠什么和广大人民打交道的原因，我认为和批判古代画家的艺术思想或为古代艺术作品作思想鉴定同样迫切，因为，这对于我们现代艺术创作的发展是大有帮助的。

任伯年不怕俗气沾污了他的画笔，大量地采用了“俗题材”，而且在艺术处理上有卓越的表现，这是在近代画苑中一件值得推许的事情；有人说任伯年专门向观众讨好；我看如果讨好的内容对观众有利或并不有害的话，向观众讨好就不应当是罪名而是好名声。

俗，看来总是不被知识分子所欢迎的；假如有文人习气的画家不能“还俗”，假如艺术研究工作不能“与俗为邻”，那么艺术为人民服务这句话在创作实践上将要大大的打个折扣。

（一九五六年三月九日）

＊ ＊ ＊

为什么这件事情总使我眷眷于怀哩！一年前看过任伯年画的《女娲炼石》，就觉得他是有意地将女娲氏画成一块石头；今天又翻开画册来看，并且把他画的女娲氏的衣纹和其它作品的人物衣纹作了比较，仍然觉得这种表现手法不是偶然的。问题是在于我偏偏没有学过“十八描”，不能穷究这种描法与那种描法的内在区别，但是又感到古人

在创造不同的描法上是大有深意在；老天爷，作研究工作就是一种知识都不能缺少。

如果我对这件作品的看法不是主观臆测的话，那么，把炼石补天者本身表现为补天的石头，把炼石表现为炼自己，这种造意是颇为深刻的，是作者思想上的高明之处，也是作为思想产物的艺术的高明之处。

有人说任伯年的格调不高，从这件作品来看，我以为任伯年的格调很高很高。

格调不高的是那种追求生活表象真实的作品，是那种所谓“科学地如实描写”的作品，这种作品的作者只愁画面上的衣纹比人身上的衣纹不多一个也不少一个，哪里敢在衣服的描写上衬托出人的精神面貌，哪里知道艺术作品中反映出来的生活应当比普通的实际生活更高……。

（一九五七年春节）

米 米 米

这是好几年以前的事情了，有一次在隆福寺的旧画摊上看画，当我再三审视那幅画着李铁拐与何仙姑的立轴的时候，那个满头白发的卖画老人对我作了这样一番介绍：

“买下吧，这件画儿好多人看过，都嫌画家不出名，其实，买画不一定要买名，我看这件画儿就不坏。”

“你说它好在哪里呢？”我问。

“唉，好在哪里，这些神仙谁不知道，挂在家里看看，看看那神气，神仙也和咱们凡人差不多。”

这个卖画老人的确眼力，话说得也有道理，只是他要价不低，我没有买。

今天看任伯年所作八仙，看来看去，突然想起那个卖画老人说的“看看那神气，神仙也和咱们凡人差不多”；用这句话来形容任伯年画的八仙，同样得体。

这又使我想起我国过去人物画中的两种画风：一种是文人画风，画中人常常有文人风度，即使是描写渔父樵夫也不例外；另一种是民间画风，往往把神仙画成凡人，把上层权贵画成街头巷尾的下层人。有幅旧年画画一个皇后娘娘给下地的农民送饭，在娘娘的衣服上有块大补丁；看画的人都笑作者土气十足，我看不是土气，乃志气也。

我以为这两种画风有一个共同点，作者们都是“借物抒情”，都是“画理想”，不同的是理想有高下之分罢了。

看任伯年所画的八仙，很容易让我联想到旧社会中那些出进于村镇小茶馆和经常在乡村小客栈里落脚的人物（我在解放以前四川的小茶馆和陕西的乡村客店里碰见过这样的人物），这些人物来踪去迹不明，说书、卖唱、采药、治病之类就是他们的职业；也许这些人都有八仙似的一套本领，都愿意和劳苦群众打交道，都做了一些对人有利的的事情，大概这就是他们从普通的“人”变成老百姓心目中的“神”的原因。任伯年画的八

仙当然是根据传说中的神仙行径来画的，这和一般民间艺人的手笔没有太大的区别；值得注意的是他画得非常生动，画得如见其人，于是我想，作为构成视觉形象的东西是什么呢？任伯年画神仙的模特儿是谁呢？如果不是根据来自生活的想象，如果不是依靠凝固在“人的观察与分析”之中的理想的揣摩，作者又怎么能够下笔呢。

古人在凡人之中找神仙，今人在普通人之中看英雄，时代不同，要求却是一样的。如此说来，画人的人一定要懂得人，一定要懂得劳动人民对于“人”的看法，而且要懂得他们的声容笑貌，明如指掌；否则是不可能成为一个有思想有理想的画家。以酷肖画室里的模特儿为能事的所谓现实主义创作方法和学习方法，我总认为有重新整顿的必要。

（一九五七年四月十四日）

* * *

看了出版社送来的任伯年作品的照片，才知道这位画家画过这样多的钟馗。

这个风姿绰约意态庄严的进士老爷，今天突然用七八种不同的姿态在我面前出现，这不仅令我兴奋，而且又使我苦恼；因为他叫我想起了一系列的问题，而又是我自己不能得到圆满解答的问题。

我首先想起的，是任伯年画钟馗一画再画地画个没完，是什么道理？是出于他自己的心愿还是他的朋友们要他“赶任务”？如果是出于自愿，为什么他对钟馗特别感到兴趣？如果是赶任务，为什么他能够画得这样神情活现？他是从哪里找来这样多的模特儿？他是怎样摆出这样多的动作姿态？是不是作者头脑中有很多的钟馗在给他出主意？是不是作者自己就是钟馗的化身？“若要画中人有神，画家先化画中人”，这一说法是不是有些道理？

接着我又想起，作为中国传统的造形艺术的基本练习是什么？人物造形的基本练习是什么？所谓传神之笔是不是仅仅以写生为基础？摹写是不是与继承前人的造形法则有关？速写是不是与掌握形神兼备的方法有关？默写是不是与锻炼“画意象，画理想”的技法有关？为什么我们现在只谈创作，不谈基本练习？为什么一谈基本练习就是学院派的一套洋道理？……

我又想起我国过去文艺领域中的一种特殊现象，就是文艺作品中的主要人物，可以在整个文艺领域中跑来跑去；小说中的主要人物跑到戏剧舞台上仍然是主要人物，舞台上的主要人物也可以跑到弹词唱本、绘画雕塑中去充当主要脚色；这真是艺术领域中的英雄荟萃，其实，都是经过不同的艺术手段一同荟萃到老百姓的头脑中去；这种同一内容而又用多种艺术手段去表现的结果，就真正做到了家喻户晓，文艺作品中的英雄人物，就成为人民精神生活中的典范。于是——

我就想起当前美术创作的情况和问题：我们百花齐放的方针未能全面贯彻是不是与

没有充分发扬民族优良传统有关？是不是与狭义的理解传统有关？为什么古人行之有效的办法我们偏偏不用？为什么小说、剧本中的英雄人物很少有人去画？为什么现实生活中的英雄人物作者顶多只画一次？为什么画人物总不注意刻画精神形态而偏要铺张一些繁枝琐事？为什么不去考虑造型艺术到底拿什么东西给人民服务……

以上这些问题我认为都是可以进一步去研究的。锺馗，希望他在画册中的一再出现，其意义不在于辟邪啖鬼。

（一九五七年重阳佳节）

＊ ＊ ＊

老是采用同一种题材，老是变换着构图，老是在艺术形象上做功夫，老是从这一个角度或那一个角度翻来复去地描写……这在我国过去的画坛中已经成为一种盛行不衰的风气；形成这种风气的原因是什么呢？我想，要么是这种题材内容曾经打动过作者的心，所以有那种一画再画的冲动；要么是这种题材内容最能打动读者的心，所以在画过以后还有继续修改、继续补充、继续加强艺术力量的必要。

在任伯年的作品中，有这么一种题材老是在他的笔下一再出现：题名有时是“关山在望”，有时是“关山萧索”，有时连什么题名也没有；内容很简单：一个征人，一匹马，一片萧疏的树林，除此以外再也没有什么嘈嘈苏苏的东西。作者就只在这几样东西上面绞脑汁；有时把树林摆远些，有时又摆近些，有时摆在上面，有时又摆在下面，而树木，又总是木叶凋零的秋冬的树木；“为什么不画夏天呢？难道生活里没有夏天吗？”嗯，他就是不画夏天，不画夏天就因为在画面上用不着夏天。那匹马，又总是不被征人骑着的，“难道生活里的马不是被人骑的吗？”嗯，就是不能骑，不骑就是因为骑马的人暂时不愿意走。而且马还有一点表情，它回过头来在看什么，或者低下头来用鼻子在嗅什么，或者呆呆地立着，若有所失。至于那个跳下马背的征人，无论是侧身的，半侧身的，甚至是背面的，他总是在站在那里抬头眺望，到底是在望什么呢，作者在画面上没有交代清楚；“难道作品中的人物动作不应当向读者交代清楚吗？”是的，是作者故意不向读者交代清楚；或者说，作者已经对读者作了交代，他交代给读者的是“让你去想”，他要把读者转化为画中人，你说在眺望什么就是眺望什么，你说他在想念什么就想念什么。何况标题已经作了说明。

任伯年的这些作品曾经打动过我，尽管我并不是古代的征人，尽管我的乡土观念不怎么浓厚，可是它仍旧挑动了我的感情，使我联想起许多往事：我想起当我离开那个搞土改工作的穷僻的山村的时候，我曾经在山径上不断地回头去看它，一直看到什么也看不见的时候为止；我心里有一种说不出的感情，而这些画又触动了我当时的情绪。我想起当天安门前第一次升起五星红旗的时候，我曾经对它看了又看，我从这面红旗中看出

了无数壮丽的图景，我不能掩饰那种虽然在沉默中仍然非常激动的心情，而这些画又引起了类似的感情。我联想到的事情很多，我的心情的起伏并不完全和画中人的情绪相同，可是又的确是这些作品挑动起来的，这怎么说呢……难道从这些画面上潜移到脑海中的推波助浪的情感的喧腾，不正是鼓舞着生活前进的一种看不见的力量吗？

在我看来，艺术作用的微妙，恐怕就在于意境，就在于那种一半留在画面上，还有一半留给画外的读者去想象的诗的意境。可是，我们现在有些作者却很讲究一览无余，简单地要求作品对读者的生活发生直截了当的联系，甚至要求艺术成为生活情况的图解，把提高精神生活的艺术作用降低为仅仅是说明生活状况的作用，这是不是与造型艺术的社会功能完全相左呢……

(一九五七年十一月二十二日)

＊ ＊ ＊

记得任伯年在表现“关山在望”之类题材的作品中，有一件作品在艺术处理的手法上有些不同；也是萧疏的树木，也有一匹马，可是作者却把那个征人描写为俯伏在地面上，并且把他的面都靠近泥土；不管这是东方式的向远方遥拜或西方式的和大地亲吻，总之是一种强烈的感情的刻划，是人的精神世界的具象地揭露；在精神世界中大量存在的东西，在现实世界中不一定经常出现，然而却可以在艺术领域中尽情地表露。不能脱俗的任伯年尚且作出了这一露骨描写，岂不证实了在“俗”的艺术作品之中，更容易看出一些现实主义与浪漫主义相结合的端倪吗。

(一九五八年九月三日)

＊ ＊ ＊

有些作品虽然在其它的画册上发表过，我还是不忍割爱；象《漂母与韩信》这一类的小品，我总把它看作是任伯年经营草图的最好标本。

不管它叫做草样、草图、草稿或别的什么名称，总之，是画家进入创作实践的第一步，是翩翩浮想在纸上的第一次落脚；这些看来好象并不成熟的线条和不太讲究画理的视觉形象，却往往包含了作者最可贵的心血；那些纵横纸面的宏图巨作总是从这里生根，总是从这里得到发展的依据；没有草样就没有宏图，没有小品就没有巨作，这道理是最浅显不过的。

然而今人只注意巨作而不注意小品，只重视所谓“正式”的创作而不重视草图；巨大的无根之木经常出现，下笔数丈中题寸许的东西更不少见；可是作者们总不去深究，有经验的画家也不大过问，这不能说是正常的现象。

不重视草图并不是说现在的作者毫无草图之类的尝试，而是说作者们常常把草图停止在“起草构图”这一简单的理解上面；对于作品中最重要的人物精神形态的刻划，不

是丢下不管，就是寥寥数笔地勾一个动作的符号；只有在“正式”创作的时候，才到画室中的模特儿身上去找精神状态；这种抓住一个偶然的現象并加以模仿制造的办法，是堵塞想象、扼杀想象的一个重要根源，也是作品中的人物缺乏生命的一个主要根源。如果这种作法也叫做现实主义的话，那只能称为“画室里模特儿身上的现实主义”，因为它把现实主义大大地庸俗化了。

再次地发表任伯年的这些草图和小品，不知道能不能对青年美术作者起一些示范作用。

(一九五七年十一月二十七日)

＊ ＊ ＊

画上题诗不等于画中有诗，任伯年很少在画面上题诗，可是他的作品却很富有诗意。

翻开任伯年的花鸟画页，不论这些作品巨细繁简，只要你对它稍稍玩味，就有种意味深长的东西从画面潜入你的心头，荡漾在你的心头，引起一些有关的意象和联想；这种意味深长的东西大概就叫做诗意。

——几只燕子在斜风细雨中掠眼而过；羽毛蓬松的母鸡携带着鸡雏在瓜棚豆架下觅食；碧桃枝上有个失掉了伴侣的黄雀在婉转低鸣；一群缩头缩脑的鹭鸶在翠绿的苇塘中老等……这些经常在任伯年的腕底出现的情景，在日常生活中也是似曾相识的。你说这些花鸟本身就含有什么重大的意义，那实在是没有的事情；可是当这些花鸟经过艺术的组织，作为一种情景在你眼前出现的时候，你的思想就不会只是逗留在画幅上面，而是有所引伸，有所扩展，以至在心灵上打开一个臆想浮游的境界。眼前的情景不过是思想琴弦上的一个拨子，拨子挑动琴弦，发出了音响，于是，读者就经历了作者曾经经历过的一种感受，精神上得到了一次满足。如果问，任伯年的花鸟创作具有什么显著的特点，我以为就是它能够给予读者一种感受，一种精神满足的感受。

古人说“触景生情”，正是表明现实世界与人的精神世界两者之间的有机联系。在我看来，任伯年是最能了解这种联系的，最能体味情与景的相互关系的。所以他在写景时总是结合抒情，总是将他在景物中得来的感受分给读者们共享。他从来不为花鸟而画花鸟，他绝不单纯地描写什么花的美丽和鸟的机灵；他总是描写花情鸟意在自己心灵中的反映；他同情那掩藏在荷叶下面的水禽的寂寞，他就在画面上传播了那种冷冷清清的感觉；他乐意那早春时节的寒雀的聒噪，他就在画面上渲染了春意葱茏的情调；他钦佩高松野鹤，他就用画笔标榜落拓的风姿；他喜爱春风鱼藻，纸面上就看得出有无穷生趣在活跃……他总是既描写景又描写情，他总是将那些打动过自己的景物再来打动别人；所谓诗的意境就是从这里产生，所谓艺术的魅力也就是从这里产生。

我认为，这不仅是从从事花鸟创作的正当途径，也是一切造形艺术创作的正当途径。