

百年

中国近现代名家画集

中国近现代名家画集

任伯年

天津人民美术出版社
锦绣文化企业



任伯年 1840~1895

任伯年的生平艺术与历史地位

代序

薛永年

在近百年的美术史上,没有任何一个清末画家像任伯年那样影响广泛,深入人心。著名美术家与美术教育家徐悲鸿称之为“一代明星”^(注一),著名美术理论家蔡若虹誉之为“近代绘画巨匠”^(注二),徐悲鸿的法国老师达仰看了任伯年的作品之后也激动地写道:“多么活泼的天机,多么微妙的和谐。在这密致的色彩中,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法——那样从容地表现了如许多的事物。难道不是一位大艺术家的作品么?任伯年真是一位大师”^(注三)。为了全面地了解这位大师,本文依据国内外学者的研究并结合笔者的心得作一评述。

一、家世与早年艺术渊源

任伯年初名润,后改为颐,原字次远,号小楼(或作晓楼),伯年是他成名以后长期使用的别字。他在清朝道光二十年(1840)生于浙江萧山(今之绍兴)的一个平民家庭,因此早期作品大多署款“萧山任颐”,又因为原籍是浙江山阴(今之绍兴),所以成名后的作品都在题款中自称“山阴任颐”。

任伯年的父亲任鹤声(淞云),是个“亦儒亦贾”的商人,在家乡开设一家米店,边经商,边读书,也精通绘画,“犹擅写真术”^(注四)——肖像画法。任伯年自幼受家庭熏陶,10岁左右已能靠记忆为客人传神。传说一次有客来访,正值其父外出,其父归家后,任伯年挥笔画出客人形貌,其父一看即说:“噢,原来是他!”^(注五)稍后,任鹤声年纪渐老,又“值岁歉”,为了使任伯年具备实在

的谋生本领,即以肖像画法相授,伯年早岁亦尝效法费晓楼,因此以小楼为号。

任伯年 10 岁时,爆发了太平天国战争。他 22 岁之际,亦即 1861 年,太平军第二次进军浙江,攻打萧山、绍兴。其父死于逃难中,任伯年也在这时被动地成为太平军中的一员。奉命“掌军旗,战时挥之以为前驱”(注六)。时间不很长,便返回家乡。

此际前后,任伯年便尝试着卖画为生。在口碑流传中,他首先来到了上海。上海在 1840 年鸦片战争之后成了最早对外开放的商埠,在国外资本的刺激下,经济日渐繁荣,对绘画的需要也大大增加,《寒松阁谈艺琐录》指出:“自海禁一开,贸易之盛无过上海一隅,而以砚田为生者亦皆踽踽而来,侨居卖画”(注七)。当时,萧山任熊(字渭长)在江南名气极大,与其弟任薰(字阜长)并称“萧山二任”。他们住在苏州,往来上海卖画。据曾向任伯年学画的王一亭叙述:伯年初至上海,以谋食之故,自画折扇多面,伪书渭长款,置于街头地售之,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:“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:“两角钱哪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,但我也必欲知这些究竟谁所画。”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,习问当年父亲尝谈渭长之画,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。(注八)在伯年晚年与他接近的画家陈半丁也有同样说法(注九)。但是,任熊去世于 1857 年,此时任颐尚在家乡,其父也未去世。因此上述口头传说中的任熊大约是任薰之误(注十)。任薰和任熊一样,兼长人物、花卉、山水,能自觉矫正晚清绘画平庸软弱风气,取法于明末陈洪绶的变形装饰画法,上溯唐宋源流,融合民间美术的生气奕奕,自出手眼,别开生面。

现有材料表明,从同治四年(1865)任颐便追随任薰,学画卖画,居宁波四年之久,后来又随任薰回到“萧山二任”定居的苏州。这一阶段,任伯年既画人物肖像,也画花鸟。画法直承“萧山二任”,并摹习陈洪绶、陈字父子的作品,精心研究宋代勾勒设色的工笔重彩书法,也画任薰式的小写意墨彩花鸟,兼用陈淳、恽寿平、华岳之法,时而也作青绿山水,艺术尚未成熟,在选材上也仍有沿袭传统伦常题材的局限。

二、来沪后的交游与艺术的发展成熟

从同治七年(1868)末,即任伯年 29 岁(注十一)那年的冬天,他再到上海,从此居留下来,在沪“侨居卖画”,直至去世。

来上海的当年或稍前,任伯年即结识胡远。胡远字公寿,号横云山民,此前已从松江来沪,并依附于商业资本,“为钱业公会所礼聘”(注十二)。在他帮助下,任伯年开始在古香室笺扇店卖

画。这时，任伯年住在三牌楼，靠近城隍庙和豫园。城隍庙与豫园是上海的商业与市民文化中心，市声喧闹，热闹非凡。市俗活动，多姿多彩；各色商贩，生意兴隆；五行六业，三教九流，江湖艺人，莫不集结于此。它已成为市民购物和娱乐的中心之一，也是“以砚田为生者”的集会之地，任伯年在此居住，耳濡目染新兴商业都会的人情世态，日渐熟悉传统文人画家罕有的市俗趣味。据称，任伯年作画之余经常来春风得意楼饮茶，而楼下即是出售活鸡活鸭的副食店，此外还有一家鸟店。店中遍挂鸟笼，各种鸟类，五颜六色，应有尽有。时而百鸟和鸣，其声如奏笙簧，在楼后的空地上，远有放生者放出的羊群，多至百只，自由戏耍，别具风情。任伯年因此有条件观察禽鸟的飞鸣食宿，羊畜的动态神情^(注十三)，兴至即用含水墨较少的“渴笔”速写。他毕生之精于花鸟画是得益于此的。

来沪之初，任伯年的看家本领——写真术得到了充分发挥，应邀完成了不少肖像作品。他造型能力的增长，大约与探索民间捏像术互相促进。所谓“捏像术”，流行于北部中国，由捏像艺人面对被塑者，在袖中用一团泥巴捏塑，大体初具规模后取出，稍事改动再行“点睛”而告竣。光绪元年(1875)前后，任伯年已经结婚，仍住三牌楼附近。近邻张紫云擅用紫泥制鸦片烟斗，颇受购者欢迎，价格亦高。受他启发，任伯年一方面制作紫砂器皿，一方面以紫砂捏像。所塑其父任鹤声全身坐像，造型精确，栩栩如生。1928年徐悲鸿获观，1950年犹在著文中称“佝偻垂小辫，状至入神”^(注十四)。

这一时期，任伯年除去致力于肖像艺术外，主要画花鸟，双勾没骨的工笔花鸟画，借径“萧山二任”与陈洪绶，上道宋人，更加精益求精。《上海县续志》称“纯以焦墨勾骨，赋色秾厚”。清新明快的墨彩小写意风格也在实践中，这显然与适应上海风尚接受王礼、朱熊等人的影响有关^(注十五)。稍后，随着任伯年交往的拓宽和视野的开扩，其艺事有了很大进步。

到上海的头几年，任伯年陆续结识了一批同行友人，有些成了经常切磋乃至合作的益友。除去前述胡远之外，主要有虚谷、张熊、高邕、朱偁和吴昌硕等人。他们几乎全是靠笔耕墨耘为生的职业书画家，继承了文人画传统又探索表达具有谐俗特点的新的审美趣味。其中的老画师张熊藏有许多名画，胡远亦小有收藏，主要靠收藏极富的朋友毛树澂的藏画提高眼界。任伯年在同上述友人的交往中，在同他们一道观摩研究古今作品优劣得失和传统的因革中，对于在文人画流行后发展起来的写意画的认识已经深入肌理。他开始吸收文人写意画的诗情，而不是只满足于在画上题诗，甚至根本不题诗而追求诗意盎然。他领会到书画相生的关键也不在仅仅写一手好字，而是要“作画如写”^(注十六)，亦即最大限度地发挥书法线条形态与律动感在绘画中的作用。在这一方面，清初八大山人与清中叶华岳对他启示甚大。《海上墨林》指出：“后得八大山人画册更悟用笔之法。”他说：“新罗山人画如公孙大娘舞剑器浑脱，浏漓顿挫，一时难与争锋。”^(注十七)他还用自己的认识指导初学绘画的吴昌硕说：“子工书，不妨以篆隶写花，草书作干，变化贯通，不难其奥诀也。”^(注十八)

这一期间，他还通过友人刘德斋接触到西方绘画。刘德斋是上海天主教会在徐家汇上山湾所办图画馆的主任，擅画西洋素描，与任伯年过往甚密。在刘的影响下，任伯年曾学素描，据说也画过人体模特儿，他使用的3B铅笔，就是从刘德斋处得到的。此后，任伯年每当外出，总要

备一手折，见有可画者，即以铅笔速写^(注十九)，锻炼了准确生动的造型能力，积累了用于创作的丰富素材。

由于任伯年广取博收，不但融贯了民间艺术传统和文人画传统，而且能恰到好处地参用西法，所以，至上世纪 70 年代末到 80 年代初叶，他的别具一格的绘画高度成熟了。风格清新活泼，雅俗共赏。任伯年艺术脱颖而出之日，也正是他家事日繁之时，1881 年，其子任薰叔出生，但任伯年对艺术的精益求精却有增无减。油画家颜文梁说，其父颜元向任伯年学画时，所临摹的上千幅画稿全部完成于 80 年代初期^(注二十)。惟其如此勤奋刻苦，才使得 80 年代成为任伯年艺术的鼎盛期。

这一时期，任伯年又与画家鉴赏家而兼画商的人们结成友谊。如古香室笺扇店的老板胡璋，九华堂画店老板朱锦裳，银行家陶濬宜。于是，任伯年不仅有了张熊、胡远等早已成名者的“延誉”，又有了联系广大购求者的画店作为媒介，他的艺术获得了越来越多的渴求者，其中广帮商人最为突出。方若记载“粤商索画，累候不遇。值其自外归，尾之入。伯年即登楼，返顾曰：内房止步，内房止步！”^(注二十一)

任伯年在 80 年代中期画名大噪。肖像画、人物画、花鸟画均已炉火纯青。一时刻集冠以小像者，咸乞其添毫^(注二十二)，购求其人物、花鸟画者也与日俱增，更有许多人拜师学业，或者仿效他的风格。适应这种需要，在 1887 年出版了《任伯年先生真迹画谱》。著名学者书画金石藏家吴大澂为之题词：“六法大观”。著名文人学者俞樾等人之为之作序。此后，任伯年已成为上海书画界的名士，不断出席一些画家的集会。

成名之后，任伯年在十里洋场上染上了吸食鸦片的坏习惯，有记载说，他往往头发很长，不加修剪，烟瘾频来，懒于作画。即使画债累累，欠件如山，也不着急动笔。为此，他曾受到好友戴用柏、杨伯润的批评。然而了解情况的黄震指出，一旦他过足了烟瘾，又如生龙活虎一般，一跃而起，顷刻完成七八幅优秀作品，笔法迅速，兴会淋漓^(注二十三)。

进入 90 年代之后，任伯年已很少画颇费功夫的肖像画，花鸟画在精熟之极以后呈现了更加泼辣、简炼、灵动与自然浑成的面貌，人物画也更简当自然，大有“绚烂之极复归平淡”的情状。

光绪二十年(1894)，他的肺病加重，又因表姐夫将他委托其在故乡绍兴购置田产的巨款挥霍殆尽^(注二十四)，面对多年卖画收入的荡然无存，任伯年受到沉重打击，有苦难言，作画渐少。次年，只有 56 岁的任伯年便在上海逝世。这位身后萧条的平民画家的丧事，是由生前友好虚谷、高邕、蒲华和吴昌硕办理的。

三、任伯年与清末海派

评价任伯年艺术成就者，往往与其生活了近 30 年的新兴商业都市上海联在一起，视之为晚年“海派”的巨擘。英国的中国美术史家苏利文(Michael Suiivan)说：“在活跃于上海的任伯年画风中，通商港口特有的喧闹气氛与溶汇在大众性之中的蓬勃生气交融在一起^(注二十五)。”他的看法是有一定见地的。

“海派”通常指晚清活动于上海并在一定程度上表现了市民审美趣味和精神的职业画家群。它形成于 1840 年鸦片战争失败以后,彼时,上海成了按《南京条约》开放的通商口岸之一。以前,因太平天国运动已有许多官宦乡绅拥入上海。此际,则租界林立,商贾荟萃,商业繁华,文化活跃。这里逐渐取代了昔日极盛一时的扬州、苏州等城市的经济文化地位,成为南方画坛中心与绘画市场。绘画的商品化又加速了早已开始的画家职业化的进程。十九世纪后半叶,许多海派画家都是在上述历史条件下来沪侨居卖画的。任伯年来沪以前,上海已集聚了一些颇受欢迎的名家,如张熊、王礼、朱熊,乃至时来此地鬻画的“萧山二任”。他们的绘画已开始适应新的时尚,突破晚清正统绘画的局限,变公式化为个性化,变“万马齐喑”为生动活泼,变冷逸浅淡为浓郁热烈,变多作“出世”的山水为主要画“入世”的花鸟。任伯年来沪后,在这一较早接受西方文明的十里洋场中,在同购求者的授受中,敏感到传统生活方式与审美观念的潜变,强烈感受到内忧外患下诡谲多变的时代风云,洞悉着在普通市民内心深处激起的波澜与唤起的渴望。同时,他也在思考着民间、民族绘画传统的通变,钻研着对西方画法的择取吸收。终于,他上承石涛、“扬州八怪”特别是华嵒的变革精神与入世情怀,发扬海派前驱各家雅俗共赏的格调,取民间绘画的生气奕奕、瑰奇想像与装饰意趣,宋代工匠绘画的忠于物象与周密不苟,文人画的诗情与笔墨韵律,更参以西画的素描、速写与色彩,在陈陈相因毫无生气的正统派绘画之外,以花鸟画和人物肖像画为主攻方向,创造了一个充满活生生人物与活色生香花鸟的生机勃勃的艺术新天地。在这个天地中,封建文人的文雅高致没有被全弃绝,但已不是主导因素,通俗平易更为一般市井小民喜闻乐见的趣尚情怀得到了前古少有的展现。古板、纤弱、冷清、迷离的情绪几乎消失殆尽,有的是光明和希望、亲切与慰藉。唯其如此,任伯年来沪只有几年功夫,便“画名大噪”(注二十六),论者以为只有他与胡远“最为杰出”。论当时的名气,不仅画风冷隽却极富现代意识的虚谷难与比侔,而且画风纵放淋漓的蒲华亦难与比肩,至于大写意花鸟画一代宗师吴昌硕的绘画则尚待成熟,为此不时请任伯年指点。正是在任伯年“以书入画”观点的影响下,吴昌硕乃由书法而上溯先民艺术原创力,“自我作古”,终成后期海派的大师。因此,任伯年不但无愧于前期海派的大家,并且也为海派的形成与发展作出了卓越的贡献。

四、平凡生活的颂歌

任伯年是一名全能画家,肖像、人物、花鸟、山水、无不擅长。海派画家中虽不乏多能兼长的人物,但没有人像他那样精于肖像画,也殊少有人像他那样把市民商贾、诗人、书画家的肖像画得如此形具神生,翩然欲活,更很少有人像他那样把传统绘画中已趋定型化的文人墨客、牧童村姑、旅客征人、麻姑寿星、菩萨八仙、钟馗恶鬼、干将莫邪和历史名人画得那么有血有肉,呼之欲出。他很少直接描写现实人物,然而他善于化古为今,像演古代戏曲一样,让现代人借用古代衣冠,表现当代人的喜怒哀乐。他把神仙画成凡人,把骚人墨客画成乞丐,把菩萨画成人间少妇,把古代征人画成时下江湖飘泊者(注二十七)。任伯年人物画的一大特点是:按凡人生活想像神佛,按现代人感情想像古人,按下里巴人的理解想像高人雅士,按照十九世纪普通民众的审美理想

与审美趣味改造传统教材。因此,他的古代题材和仙佛题材的绘画在某种意义上已成为现实生活风俗的写照,成为城乡普通民众平凡生活的颂歌。

任伯年的花鸟画集中反映了海派花鸟画成就的一个重要方面。海派花鸟画大略可分两类。一类在画风上上接徐渭、八大、石涛和扬州八怪中的粗放派,又从秦汉朴拙雄浑的书法篆刻中汲取自然天成的原创力,用泼辣有力的笔墨和浓湛的色彩夸张地表现花木的勃勃生气,体现万古长青的“精、气、神”。无论吴昌硕笔下历劫不磨的苍浑花卉如千年陈酿,赵之谦腕下古媚浓郁的花木和横亘古今的彩霞,还是蒲华元气淋漓的花竹似永远迎击着罡风暴雨,其实无不是在外侮频仍世风日变的民族危机中表现民族精神的唤起与时代的风雷。另一类则以“情、理、趣”的表现取胜。虚谷、任伯年均属此类代表。任伯年不同于虚谷之处,在于他上承陈洪绶、华岳,吸收民间绘画的夸张变形与奇趣横生,更融合宋代工匠画家的“精于体物”与善于发掘诗情的长处,创造了一个精微生动又彩色缤纷的艺术世界。他无论画双勾没骨,还是水墨与“没骨”并用,都能体现动植物的生长法则与生存习性,犹善于在联系、运动与变化中把握稍纵即逝的机趣,注入观赏者的情怀趣致。虚谷的花鸟画,虽比任伯年的简静、冷艳、虚灵,但就生动活泼而言,任伯年的花鸟画是更加引人瞩目的。

徐悲鸿说任伯年“是抒情诗人,而未为史诗^(注二十八)”。这种比喻,既适用于任伯年的人物画,犹适用于他的花鸟画。任伯年的花鸟画取材宽广,多是城乡生活中常见的花鸟禽畜,千姿百态,灵动抒情。按其功能与创作意图划分,大约有四种。一曰,借物寓人,寄托情操;二曰,谐俗酬应,幸福祝愿。这两类分别继承了文人画与民间职业绘画惯用的手法,但能创造动人的情趣。三曰,四季花卉,应时美味;四曰,生活风情,微观天趣。这两种反映了任伯年超轶时流的成就。他总是充满感情又体物入微地抓住自然界那些撩人情思和发人联想的景象。如迅疾的春燕,在斜风细雨中掠过;颀硕的鸡雏,在豆棚瓜架下随风觅食;相亲相爱的鸳鸯,在残荷水草间对话;活泼顽皮的小猫,在藤花飘香的季节戏耍……即以画题而论,为编书者妄拟者姑且不论,仅就作者自题词句的《燕蹴飞花落舞筵》、《嫩绿池塘藏睡鸭》、《幽鸟鸣春》、《淡黄杨柳带栖鸦》、《花落黄陵庙里啼》而言,均足以看到作者赋予的画中情和画外意。要之,任伯年的花鸟画既状物又抒情,总是从那些打动过自己的花鸟情境中提取诗意以感动观者。需要注意的是,在他的花鸟画中几乎看不到一丝一点的烦恼、抑郁与悲伤,有的只是明朗、清新、鸟鸣花放的和谐与欣欣向荣的生机,这有如田园诗般的画境,闪现着他对乡土、家园一草一木的爱心,表达了他对自由生活的向往。这对于彼时厌倦于十里洋场恶浊现实的人们无疑是一种有如春风化雨的慰藉。

五、别出新机的画法

海派著名画家虚谷挽任伯年联中有句云:“笔无常法,别出新机,君艺称极矣。”这里的“笔”字,并非专指笔法线条,而是泛指画法。任伯年“别出新机”的画法来源于融会古今贯通中外的认识与实践,在80年代中期至80年代末的作品中反映得最为明显,具体表现有三:一,他具有在平面上再现立体物象的高写实能力,正如移居日本的作家陈舜臣所说:“任伯年很有捕捉立体

形东西的天赋,不仅是他的人物画,其花鸟画也给人一种立体感。他给我们感觉到的是‘现代’的意识,人物和花鸟就存在于我们的身旁。太美的东西往往给人并非人间的感觉,但任颐所画决不超越于人间(注二十九)。”任伯年勇于接受新知,学习西方素描和速写,又善于消化吸收,按中国人的欣赏习惯舍去因特定光源造成的明暗阴影而抓住结构与运动中的变化,准确、细腻而生动地描写对象。其人物肖像画的立体感,肌肤的质感,面部与双手富于表情的特征被描绘得曲尽精微。其花姿鸟态更是穷其变态又跃然纸上,特别是画正面而来的飞鸟与驴马,给人的感觉真实如在目前。这种逼真地再现物象的写实本领,在任伯年以前的中国画史上较为罕见,来自意大利的宫廷画家郎世宁可称例外。不过郎世宁的艺术缺乏剪裁,亦欠提炼,更少夸张变形,没有强调对象的特征与画家感受。任伯年则参酌了中国文人画不以形似为最终目的的追求,发扬了来自民间又经陈洪绶、任熊、任薰等家精心发展的夸张变形与装饰手法。造形变异合理,色彩强化纯化,人物和鸟类的“点睛”尤为奇妙:有时眼睛并不画在眼眶内而是点在眼皮上。实际上,任伯年已经把精确入微的写实方法与极情尽致的夸张藻饰手法结合为一了。用中国传统语言来说,就是他做到了“写生”(写真)与写意的统一。

二、他在画面上描绘出立体形象等,并没有为来自西方的焦点透视所束缚。在花鸟画和人物画中,任伯年都能使栩栩如生的立体形象与讲求平面构置的传统布局结合起来。具体而言,他描绘人物禽兽的形态往往使用近乎焦点透视的方法,使之自然妥贴地成为空间中的形象。至于周围的树石花木的描绘角度则常常运用视点游动的方法,突破焦点透视的局限,甚至不再考虑再现空间的纵深,而是着力于平面上线的分割、交搭与形色的配置呼应。以花鸟画为例,任伯年每每用“之”字形,“6”字形、“9”字形,“S”形、“夕”字形和佛手形作为平面布局的基本框架,显现其总体态势,给人以强烈而完整的视觉印象。而后,再以立体的禽鸟、形态万状的花木穿插错落其间,使之掩映顾盼,有藏有露,以打破几何形架构的理性化与简单化。这种充分利用留白的传统布局,无疑与书法的平面构图有一定联系,但总的说来,任伯年处理空间的手段是既传统又现代,既参用西法又褒有古法之长,十分符合彼时眼界初开的中国观众的审美心理,是一种恰到好处的好处选择。

三、在色、线、形的关系上,任伯年不但是一个以线和色造形的大师,同时也在探索线与色的独立审美价值上扩大了人们对感性世界的认识,丰富了中国画色彩的表现力。传统的中国绘画十分重视线条笔法的双重作用,既以笔法形态中的点线面简而有当地描写物象,又使之服从于体现作者性情个性的特定笔法风格。文人画得到发展以来,出现了一种过于致力笔法风格而弱于形似乃至不求形似的倾向。任伯年则开创了一种以变化莫测的点线面和层次极多的墨与色真实而生动地描绘对象的写实方法,恢复并提高了“应物象形”的能力,与此同时,他也与不讲求笔法韵律的水墨素描判若泾渭,任伯年重视中国书画相通中的一个“写”字,像华岳那样讲求毛笔在纸上运行中的“浏漓顿挫”,节奏律动,从而形成了入笔特重出笔轻利悠长而且联绵回环的风格,迅疾、舒展、轻利、灵活,也带有一定装饰性,虽亦有失于流滑之诮,毕竟有着鲜明的个性和符合作品情调的效能。

任伯年的用色在相当程度上已越出“以墨为主,以色为辅”的传统观念,他经常用淡墨或墨

与色的溶渗削弱只有深浅浓淡和干湿水墨的单一性,广泛使用有相当纯度和各种色相的色彩,水色、石色并用,甚至也使用西洋红。他不但继承了民间绘画善用补色对比以造成绚丽夺目的传统方法,犹能把西方的水彩画法化入传统的“没骨法”中,追求色彩的细微变化并造成或以冷色为主或以暖色为主的色调,加强色彩的表情功能。他还善于大胆使用白粉,令白粉与其他色彩在水分的晕散撞击中自然融汇,造白色调谐鲜丽夺目的对比色。形成鲜明艳冶而又丰富和谐的统调,打破过于强调“随类赋彩”的僵板。惟其如此,在任伯年的充满鸟语花香与浅吟低唱的绘画中,不画阳光而有阳光感,不画空气而有空气的流动。……在近代中国绘画史上,任伯年不仅是一位造型大师,也是一名色彩大师。

六、传派与身后影响

任伯年是位生前已获得盛名的画家,他的儿子任薰叔没有学画,但女儿任雨华继承了绘画家学。学生则有徐小仓、沙馥、马镜江、倪田、任预、王一亭等人。

出现于晚清的任伯年艺术,是中国美术史上的一枝奇葩。随着社会的发展,艺术的进步,他的影响已远远超越了上海画坛,而直接与现代中国画的变革发生了密不可分的关系。自1840年中国逐步沦为半殖民地半封建社会以后,变法图强在任伯年生前即已成为仁人志士的一致要求。领导戊戌变法同时也是书鉴藏家的康有为深感:“今工商百器皆藉于画,画不改进,工商无可言。”为此,他猛烈抨击正统绘画的废弃形似,提倡工匠绘画与西方写实绘画的“专精体物”,并且号召:“合中西而为画学新纪元”。他的上述认识不但成为“五四”新文化运动中“采用评画写实的精神”论的先导,而且直接影响了现代杰出书画家与美术教育家徐悲鸿。晚清的任伯年,在徐悲鸿心目中恰恰是“专精体物”又“合中西画法”为一的实践家与先行者,由于他深受徐氏的推重。被徐氏称为“仇十洲以后中国画家第一人”。从而,对中国现代彩墨写实派的中国画发生了至今不衰的影响。

附 注

注一 注三、注八、注四、注六

徐悲鸿《任伯年评传》，载陈之瑞《任伯年画集》香港 1953 年。

注二 蔡若虹《读画札记》，载《任伯年画集》，人民美术出版社，1960 年。

注四 注九

引自沈之瑜《关于任伯年的新史料》，载《文汇报》1961 年 9 月 7 日。

注五 注一〇

引自龚产兴《任伯年创作思想初探》，收入龚产兴《任伯年研究》，天津人民美术出版社，1982 年。

注六 任薰叔题《任伯年四十九岁小照》，见《美术界》第三期，1982 年 8 月。

注七 注一三

引自张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》卷六。

注九 见《任伯年和他的画·陈半丁先生谈》，载《美术》1957 年第五期，方若《海上画语》也有类似记载。

注十 关于任伯年来沪卖画遇任熊一事，各家记载略同，或不为无据。但有两种可能。一是任伯年之父去世后他首次来沪，此时任熊已卒，所遇当为任薰，误传为其兄。二是任伯年首次来沪在其父去世前，确遇任熊。从任薰至苏州习画后又返回家乡，遇太平军战事后，再次投奔任薰。本文姑按第一种可能行文。

注十一 浙江省博物馆藏任伯年画《陈允升像》款署“同治戊辰（按即 1868）冬仲任伯年写于海上寓斋。”此为证明任伯年来沪之依据。

注十二 注二、注六

方若《海上画语》。

注十三 注一四

见陈定山《春申旧闻》台湾出版。

注十五 见劳继雄、徐伟达《近代上海地区的绘画流派》载《美术文集》上海中国画院。1985 年。

注十六 参见扬逸《海上墨林》。

注十七 见任伯年《物》自题，刊于《任伯年画集》，人民美术出版社，1960 年。

注十八 郑逸梅《小阳秋》，日新出版社，1947 年。

注十九 见丁羲元《任伯年·年谱·论文·珍存·作品》，“年谱”光绪二十年条，上海书画出版社，1989 年。

注二十 转引自李渝《任伯年——清末的市民画家》，台湾雄狮图书公司，1978 年。

注二十一 这一特点为蔡若虹揭出，参见注二。

注二十二 陈舜臣《中国画人传》。

图 版

玉樓人醉杏花天
香柳仁兄大人雅屬正夏日山陰任心樵寫



1 仕女 1865年 纸本 128.9×32.9公分

北京故宫博物院藏

小泱江話別圖

丙寅年春，客居南京，同萬介亭、長
在鎮西南鄉，三盧江即杜牧詩日通宗
叔，澤菜皆姚君，小復亦未諱，心數
天頗為合意，小復先敷我名真，飯
飲情款待，出素所，索我作別圖，
爰仿唐小字將軍，去以應然，筆墨
疎，詠不足當，方家一笑也，弟任頤
并記于大梅館，蘇詠揚中



2 小泱江話別圖 1866年 紙本 96×21.7公分

北京故宮博物院藏



3 松下问道图

1867年 纸本 146.5×10公分
天津人民美术出版社藏



鶴年兄大人雅屬即求
同治丁卯仲春上浣小樓任
方德書

4 孔雀牡丹图 1867年 纸本 226.8×117公分

苏州博物馆藏