



保留

天津人民美术出版社

天津人民美術出版社出版

新华书店天津发行所发行 旭日(深圳)印刷有限公司印刷

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

开本: 787×1092毫米1/8印张: 35 印数: 0001—3000

ISBN 7-5305-0102-X/J·0102 定价: 180元

目 录

人物画

1. 松下问道图
2. 戏婴图
3. 横云山民行乞图
4. 仕女人物
5. 桐下吹箫图
6. 女仙图
7. 双友图
8. 钟馗图
9. 何以诚肖像
10. 魁星图
11. 钟进士斩狐图
12. 钟馗捉鬼图
13. 授诗图
14. 美人春思图
15. 松下立锄图
16. 竹间策杖图
17. 佚名肖像
18. 疏雨牧读图
19. 驴背寻诗图
20. 绿天庵学书图
21. 子陵钓隐图
22. 秋林觅句图
23. 关河肖索图
24. 观音送子图
25. 泛舟图
26. 关河一望肖索
27. 老子授经
28. 麻姑献寿
29. 祝翁呼鸡
30. 出林浣纱
31. 三仙图
32. 村居立锄图

33. 人物故事屏
34. 人物故事屏
35. 人物故事屏
36. 人物故事屏
37. 弄璋图

花鸟画

38. 新秋鹅浴
39. 花蝶图
40. 蕉鸡月季图
41. 秋花图
42. 芭蕉小鸟图
43. 仙鹤寿柏
44. 三羊开泰
45. 一路荣华
46. 水仙山鸡图
47. 秋篱小鸟图
48. 双鸽花断图
49. 牡丹鸟石图
50. 水仙鸟石图
51. 芭蕉双鹅图
52. 桃花小鸟图
53. 牡丹白鸽图
54. 牡丹蛱蝶图
55. 紫藤
56. 鹦鹉蜡梅图
57. 海棠双鸟图
58. 富贵神仙图
59. 紫薇春燕图
60. 兰蕙同芳
61. 天竹山禽图
62. 鸡鸣桑树颠
63. 把酒持螯
64. 江南风味
65. 藤萝猫戏图
66. 花卉册页
67. 花卉册页
68. 花卉册页

69. 花卉册页
70. 花卉册页
71. 花卉册页
72. 花卉册页
73. 花卉册页
74. 花卉册页
75. 花卉册页
76. 海棠春燕图
77. 紫藤小鸟图
78. 荷塘游禽图
79. 玉簪石竹图
80. 客舍竹雀图
81. 桃实双燕图
82. 桃花小鸟图
83. 水仙双雉图
84. 牡丹仙鹤图
85. 天子万年
86. 牡丹图
87. 陆游诗意
88. 吉金清供
89. 四鹭图
90. 幽鸟鸣春
91. 紫藤双雀图
92. 银河秋浅
93. 松鹤竹石图
94. 松鸪图
95. 天竹蔬笋
96. 诗书合璧
97. 雀声藤影
98. 紫藤栖燕
99. 桃花伯劳图
100. 山花双鸟图
101. 池畔窥鱼图

102. 白猫双雀图
103. 牧马图
104. 牡丹双鸡图
105. 松藤斑鸠图
106. 八哥玉兰图
107. 白鸡牡丹图
108. 菊花麻雀图
109. 红枫鸣雀
110. 鹿柏图
111. 双鹅图
112. 凌霄松鼠图
113. 牵牛秋虫图
114. 玉兰小鸟图
115. 松菊鸣鸟
116. 群雏图
117. 鹦鹉山花图
118. 紫藤双鸟图
119. 书窗清供
120. 菜蔬图
121. 桔林紫藤
122. 树石图
123. 梅雀图

山水画

124. 山雨欲来
125. 秋山策杖
126. 仿董源山水
127. 仿董源山水
128. 仿沈周山水
129. 仿蓝瑛山水
130. 霜柯归雁

Ren

海派巨擘任伯年的生平与艺术

——代序

薛永年

出现在近代美术史上的海派，为死气沉沉的清末画坛吹入了一股新鲜空气，直接影响了二十世纪以来的绘画发展。任伯年则是海派中承前启后的巨擘，是最著名的海派画家之一。

人们通常把海派分为前后两个时期。前期名声最大的画家有“三熊”——张熊、朱熊、任熊，任熊又和任薰、任伯年并称“三任”，此外还有胡公寿、赵之谦、虚谷、蒲华与山水画家吴石仙等。其中，任伯年出生最晚，并曾私淑任熊，学画于任薰，得到胡公寿的提携称扬，终于青出于蓝。后期海派大师吴昌硕是在任伯年指点下走上绘画道路的。据记载，吴昌硕学画于任伯年，任氏常以梅竹示范。“昌硕携归，旦夕临摹，积若干纸，请伯年正定。视之，竹差得形似，梅则臃肿大不类。伯年曰：子工书，不妨以篆写花，草书作干，变化贯通，不难其奥诀也。”^①可见，吴昌硕的“直从书法演画法”，也得益于任伯年。

任伯年的艺术象海派诸家一样，以个性鲜明的艺术风貌反映了怫郁昂藏而又充满生机的时代气息，一变晚清封建文人画家笔下的雅人高致、陈陈相因与不食人间烟火，作品立意由出世而入世，艺术趣味由雅转“俗”，艺术形式由千篇一律而化为多姿多采。他的艺术风格，生动雅丽，明快清新，既不同于赵之谦的朴茂遒艳，虚谷的冷隽超逸，也有别于吴昌硕的苍浑醇厚，加以多能兼善，题材广泛，意趣盎然，技艺超妙，诗情洋溢，某些人物画更是寄托深远，所以生前身后，声誉极高，一直被认为是海派的重要代表之一。蔡若虹称之为“近代绘画的巨匠”，^②徐悲鸿称之为“仇十洲以后中国画家的第一人”^③，徐悲鸿的法国老师达仰亦称“任伯年真是一位大艺术家！”^④

对于这样一位史有定评的大家，有识之士自会积极借鉴，借古以开今。但是，近年来随着西方现代文化的冲击，某些浅学者流竟然认为唐宋以后的中国绘画日趋衰落，一无足取，又遑论任伯年！基于此，天津人民美术出版社继前不久出版《任伯年研究》之后，又编辑出版《任伯年》画集，把收藏于本社、天津艺术博物馆，以及中央美术学院、南京博物院尚少发表的部分作品公之于世，以推动画家学者对任伯年和海派的关注与探讨，使人们从这位有创造性的大家身上得到应有的启示，以利于发展今天的美术创作。我想，这实在是一件有功于艺林的事情，并愿本着与编者一致的认识，在本文中把任伯年的艺术放到他所处的历史环境中去结合他艺术发展的过程加以阐述，企图引出有益的经验。

一、早期的渊源与师承

被誉为海派巨擘的任伯年，并不是上海人。在标志着中国近代史揭开序幕的1840年，他出生于浙江萧山一个有绘画家学的市民知识分子家庭，初名小楼，改名颐，字伯年。据任伯年之子任薰叔的记载，任伯年之父名鹤声，号淞云。“读书不苟仕宦，设临街肆，且读且贾。善画，又善写真术。耻以术炫，故鲜知者。垂老值岁歉，乃以术授”任伯年。^⑤据说任淞云是一个米商^⑥，又是一个有文化的民间画家，所以不难设想，任伯年早期首先在家庭中接受了有别于封建士大夫为做官而读书的思想和民间艺术传统。

萧山曾是反帝反封建的太平天国运动所经之地。1861年11月，李秀成部太平军旌麾东指，经萧山进军绍兴，年轻的任伯年成了“洪杨军”中的一员，“大酋令掌军旗，战时挥之以为前导。”^⑦虽然没有任何证据表明任伯年参加太平军是主动的，但这一经历势必对青年时代的画家产生深远的影响。

萧山还是早已成名的任熊与任薰兄弟二人的祖籍，论关系他们还是任伯年的族叔。但种种材料表明，参加太平军之前，任伯年似乎并没有见过这两位已移居苏州的族叔，直到太平天国失败，他旅食异乡之后，才以同乡族侄的关系得到了追随任薰的机会，并且正式开始了绘画生涯。

任伯年从学于任薰始于客游宁波期间，据创作于1868年的《东津话别图》题跋，任伯年自称“客游甬上（宁波）已阅四年”，“兹将随叔阜长（任薰）囊笔游金阊（苏州）”，说明去苏州卖画也是追随任薰同往的。任薰与其兄任熊出身贫寒，都属于以卖画为生的民间职业画家，“寄迹吴门（苏州），偶游海上”^⑧，画风虽有参差，无不别开生面。任薰所画人物，力矫明清以来的文弱娇靡之弊，取法陈老莲，“奇躯伟貌，别具匠心”^⑨，其花鸟画尤为擅长，一变常州派追随者的平板无神，“用笔劲挺，枝干条畅”^⑩，取境布局，独出手眼，质拙中饶于生气。这些都明显地影响了任伯年的早期画风。

本书中所收作于同治丁卯（1867年）的《松下问道图》与无纪年的《戏婴图》（纸扇面），便是任伯年宁波时期的作品。尽管后者自题“摹宋画”，但气局画法，装饰意匠，无不师承任薰而上溯陈老莲一派。至于故宫博物院所藏作于戊辰（1868年）的《斗梅图》；不但画法追踪老莲，而且十分显然地署着“临小莲”（按：即陈老莲之子陈字）字样，小莲的《斗梅图》原作至今犹存于中央工艺美术学院，这有力地说明了任伯年人物画的早期渊源。

他画于六十年代的花鸟，由于过去几乎未曾发表，论者往往以为仅有取法陈老莲而上追宋代双钩设色的一种面目，可是从本书中所收作于己卯（1867

年)的《桃花栖鸟图》(折扇面)可以看出,至少还有一种取法于任薰小写意花鸟的面貌。他的用笔赋色不象任薰那么精气深厚,却也显示出灵巧生动的端倪。

任薰是否也象乃兄任熊一样兼擅肖像画法,现在还不得而知,然而,从已披露的材料看,任伯年来自家传的写真术在宁波时期已显露出相当的造诣。近年引起人们重视的收藏于中国美术馆的《东津话别图》,作于同治七年(1868年)。不能否认,此图在衣纹的处理上写实有余而笔法欠精,但人物的个性神情栩栩如生,置阵布势也疏密得法。就面部画法而论,这种以勾勒为骨干融笔墨色为一的手段,虽称来自家学,或者也不无十九世纪前半叶著名肖像画家费晓楼的影响。从这段时间任伯年时用“小楼”别字署款(如浙江省博物馆藏作于1866年的《梅花仕女图》)来考察,他或乃父之钦仰费氏有所取法甚至也波及了某些以仕女为题材的人物作品。

任伯年的山水画比人物花鸟画为少,作于早年者尤不多见。《海上墨林》说他“间作山水,沈思独往,忽然有得,疾起提笔,淋漓挥洒,气象万千。”这也许是著者所见任伯年晚期作品,但是向来少为人知的早期山水画却也粗具上述规模。本书中的《山雨欲来风满楼图》,上有同治四年(1865年)上海书画篆刻家蒋节的补题,题记中说,此图“深得石涛三昧”,一语中的,揭示了任伯年早期山水画的渊薮,却没有点破此图所反映的时代心音。

二、来沪卖画与画风之变

任伯年长驱直进地从事艺术创作活动是“橐笔沪上”以后。已知最早署有作于“海上寓斋”的任氏作品是完成于同治戊辰(1868年)农历十一月的《陈允升像》。他来到上海大约即在此前不久。这时,任伯年不过29岁,从29岁一直到他56岁去世,一直在上海以卖画为生,在艺术上勇猛精进,并赢得了极高的声誉。

任伯年何以在宁波和苏州均只停留有限的时间,却在上海长期居留下来?是否因为上海为职业画家提供了必要的生活条件与创作条件呢?回答是肯定的。上海在鸦片战争以后,成了最早对外开放的商埠之一。在外国资本的侵入下,经济空前繁盛,加以运河此际的淤塞,商业活动曾经极盛一时并推动了艺术发展的扬州、苏州等地迅速衰落,被上海取而代之。上海不仅活动着官僚买办,而且集中了一些民族资本家,其它士绅豪富也开始携带资财云集沪上。如果说,清初的徽商、清中叶扬州的盐商,清后期宁波、苏州等名城的商人曾分别为新安派名家、扬州八怪以及其后若干江南职业画家提供了作品销售市场,那么,鸦片战争之后,上海便成了全国最大的绘画市场。这正是任伯年一类画家把砚田移到这里的原因。《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,亦皆于于而来,侨居卖画。公寿、伯年最为杰出。”

这里把胡公寿与任伯年并提决不偶然。胡公寿在当时上海画坛的重要地位也尚未引起研究者的应有注意。然而任伯年来沪伊始,便为胡公寿画像一幅,名为《横云山民行乞图》,其后任画胡题或二人合作者所见多有。本书中所收作于壬申(1872年)的《秋花图》(纸扇面),便是任胡合璧之一。胡公寿大于伯年23岁,自华亭“初来沪时,寓毛树澂家,后买宅东城。”^①他是较早依附于上海商业资本被“推为大家”的职业画师。任伯年正是由于和胡的结识才在上海初步打开了作品的销路。杨逸《海上墨林》指出,“胡为钱业工会所礼聘”,为任伯年“扬誉自易为力,且代觅古香室笈扇店安设笔砚。不数年,画名大噪。”古香室经理胡铁梅便为任伯年在沪鬻画提供了第一个场所。任伯年从此与上海商人主顾发生了关系。象任伯年这样的职业画家,诚然有其相对独立的自由意志,但他们与主顾的关系无疑是服务者与被服务者的关系。尽管海派画家的主顾未必全是商人,而商人显然以其雄厚的资财成为购画的主要力量。一个早已成名的画家可以左右附庸风雅的商人的欣赏趣味,不过,一个尚未打开局面的画家既要以画为业,就不能不考虑买主的好尚。任伯年来沪数年便名声大振,说明他的艺术正是在适应购买者口味中发展成熟的。唯其如此,活动于上海滩的广帮商人成了他作品的主要热心购求者。《海上画语》饶有兴味地写道:“粤商索画,累侯不遇。值其自外归,尾之入,伯年即登楼,返顾曰:内房止步!内房止步!”是否可以这样说,任伯年寓沪后,其作品中被封建士大夫视为俗的成份的增多,固然离不开他渊源于民间传统,因而保持了适于民间的欣赏习惯,同时也显然与新的供求关系不无关联。

虽然还没有更多的资料显示任伯年与西方绘画的关系,但由于上海开埠,西方美术自然也在这里加速了传播。正象明末西方绘画之传入中国首先是教堂中的《圣母子》一样,鸦片战争后西画的传入也仍赖教堂为主要媒介。沈之瑜记载:“任伯年结识的一个朋友叫刘德斋,是当时上海天主教会在徐家汇土山湾所办图画馆的主任。俩人往来甚密。刘的西洋画素描基础很厚,对任伯年的写生素养有一定的影响。任每当外出,必备一手折,见有可取之景物,即以铅笔钩录。这种铅笔速写的方法、习惯,与刘的交往不无关系。”^②此前从肖像画入手的任伯年在创作实践中已掌握了默记的造型能力,至此,又与西方的写生方法相结合,自然如虎添翼,本领愈见高强。其实,从他所作没骨花鸟的丰富而和谐的色调看,在色彩上受到西方水彩画的启发也是显然的。

任伯年在上海20余年的创作活动,就已知作品考察可以分为三个时期,每一时期都显现出从思想到艺术的演进。

三、初露新机的转折期艺术

从六十年代末叶到七十年代前半期,是任伯年艺术的转折期。他的艺术开始突破家学与师承而初露新机,可能为了适应新的环境与主顾,作品题材比

一般卖画的职业画家稍有开拓，也还没有在作品中反映出关于现实的思想寄托。

这一时期的肖像画较前有所进展。中央美术学院收藏的《横云山民行乞图》较本年初的《东津话别图》更为精工。人物表情刻画细腻，衣纹处理已能兼顾结构与笔法节奏。次年，由胡公寿补景的《淞云先生遗像》，并藏故宫博物院。此像画法趋于简劲，除面部神情的清癯寒酸得到着意描写外，衣纹则近乎写意，颇有明代张路、吴伟的泼辣放纵。

人物画此时虽未见写意之作，而在生纸上作工笔已初步显露才能。所画人物仕女，本书中收入了作于同治甲戌（1874年）的《仕女图》和《双友图》。人物躯干伟岸、丰颊朵颐，衣纹之富装饰意匠犹未远离陈老莲、任薰的门墙，可是行笔的流畅与入笔转笔处强调顿挫的特点开始出现。某些人物比例动态的把握似乎也在有意矫正老莲派的奇古夸张，从而显示了正在脱颖而出的艺术个性。同年所作的《钟馗图》与作于壬申（1872年）今藏中国美术馆的《献瑞图》，又分别表现出精于描绘面部神态与设色雅丽清新的特色，同老莲、任薰画中人物面部表情的一律和用色的古艳明显拉开了距离。

作于这一阶段的花鸟画，一方面上承来沪之前的余绪，在任薰开拓的一工一写两种面目上发展。其工笔花鸟如早已发表的《兰花》（纸扇面）与《荷花白鹭图》（纨扇面），作于同治癸酉（1873年），本书所收作于同治庚午（1870年）的《新秋鹅浴图》，作于同治癸酉（1873年）的《仙鹤寿柏图》均以陈老莲遗法上追宋代双钩设色而极工尽妙。其画于扇面的写意花鸟与前期尚少差别，多用没骨法，较任薰灵秀，但嫌破碎。从本书中作于戊寅（1875年）的《鸟石牡丹图》（拆扇面）中可见一斑。另一方面，他画在生宣纸上的写意花鸟却已探求着较任薰更为自觉的勾勒与点厝相参的新路数。可以反映这一探索的作品在本书中刊入了作于同治二年（1872年）的《花蝶图》与《芭蕉鸡图》。在后一图中，芭蕉的勾勒用笔未免仍觉稚嫩，但已同任薰的质朴有别。特别在设色上的善于黑白对比与补色映衬已开成熟期用色的先河。稍后，他在这一尝试中似乎明显地受到王礼特别是朱梦庐的影响，更着意于发展了以没骨为主以勾勒为辅的写意画法，为他不拘一格的写意花鸟画最终挣脱前人风貌积累了经验。本书中收入的作于光绪元年（1875年）的《竹石锦鸡图》（横册）是这一种追求的精彩之作。从另一些作品的题识所署“学瞎尊者法”、“略师山静居笔”的语句不难想象，任伯年花鸟画个人面貌的粗具也是精益求精的结果。

这一时期任伯年的山水画，过去亦不多见。本书中的《秋山策杖图》表明，他经过上一时期取法石涛的风貌之后又转而向华新罗借鉴，多少也接受了胡公寿的一些影响。

四、成熟期的人物肖像画

七十年代下半叶至八十年代末，任伯年的绘画艺术由成熟步入了鼎盛时期。他那生动清新的风格在广取博收与发掘本身气质灵性的基础上形成了，声名雀起，再无衣食之虞。这位出身于市民又一度随太平军转战的画家，面对加速了殖民地化的十里洋场，不能无所感触，目睹国势衰微，官僚腐败，不能无所忧愤。他深感“身居十里洋场，无异置身异域”^⑬，甚至寄生于“草莽英雄”^⑭，于是不再满足于仅仅以民间传统题材按季候节令而创作取意吉祥的作品供人玩好，他要隐晦曲折地借作品表达自己的意志、愿望、情操与忧患意识。他除去描写明快抒情带有田园风味的花姿鸟态给观者以慰藉外，难免在历史题材、神话题材和风俗题材中寄托自己怫郁昂藏的爱国情怀，歌颂高尚的人品。往往就所画内容与尺幅样式分别择用各种画法并统一于鲜明的个人风格中，特别那画在生宣纸上的作品以人物画长线条的流动韵律、花鸟画自然天成的花姿鸟态与娇丽和协调的色彩音响奏出了时代的希望。

肖像是任伯年“出自庭训”的看家本领，其子任薰叔在题伯年所画《任淞云像》上写道：“今日论者，金谓曾波臣后第一手”。张鸣珂也指出，“一时刻集冠以小像者，咸乞其添毫，无不逼肖。”完成于这一时期的肖像画，从对象而言，一类是各界乞画者，另一类便是与任氏交往过从的书画家。前者大多是以生活小照出现的新式“行乐图”，虽也置人物于特定环境中以烘托其性情心胸，但面相突出，甚至不画全身。后者或为单人肖像，或为包括作者在内的群像，有的置人物于特定背景中，有些则以道具点破人物身份，背景以空白代之。两类肖像一般都通过人物形象动态细节要言不繁的准确把握，辅以素描式的观察方法，做到形神兼备，至八十年代末则略于形而重于神，也更重用笔，达到了笔简神完。

已故画家董希文所藏完成于光绪三年（1887年）的《仲英先生五十六岁小像》是一件只画半身而妙得神情的杰作。画中仲英斜头曲膝闲坐于兰石之后，石头放置一书，如开卷有得而其乐陶陶。对此徐悲鸿叹曰：“伯年高艺雄才，观察精妙绝伦，每作均有独特境界。既如此作，其传神阿堵无论矣，其章法亦一洗以往写像恒略而自然高逸简雅，谓非天才乎？”以往的肖像画，即使画行乐图，每每拘于形貌，多因正襟危坐或它人随意配景而乏自然，伯年此图可谓：“得其人之天”^⑮了。如果说这幅肖像服饰环境的处理笔墨较简的话，那么，本书中所收作于其后三年的《佚名肖像》则颇为工能。画中人物出现了全身，他手持折扇，背倚阑干修竹，坐在书卷才抛的榻上，仿佛正品味着书中的意趣，吟哦着其中的妙趣，不觉手指轻动，并且以扇击节了。此图虽然用线甚多，但能以密丽的双钩竹和重染的竹榻在对比中突出人物形象，所以绝无喧宾夺主之感。竹榻的渲染，似乎还注意了竹节的立体感，也许不无西洋素描的启迪吧。以上两幅作品中的主人大约是慕名而来的乞画者。

为书画界同行或其他友人所作的群像，分别采取了以背景衬托人物或以道具点破人物身份的两种手法。继《东津话别图》详尽描写话别环境之后，又出现了一种简化背景的方法。故宫博物院所藏作于光绪甲申（1884年）的《三友图》颇有代表性。图中任伯年与朱锦棠、曾凤寄着僧袍而坐，后置书册画卷。这一群像的命意，是否因甲申二百年祭而有所寄托呢？是值得深入研究的。本书所刊作于光绪己卯（1879年）的《授诗图》，也是一幅仅画石桌石凳不画其它背景的群像，景物的措置很象简明的舞台道具。根据画上杨伯润的题跋，可知被画者是陈鸿诰父女。陈鸿诰与杨伯润一样，也是彼时知名于上海的书画家，他不足二十岁即以诗歌闻名，“晚年橐笔日本，从游者甚众。”他的女儿陈慧娟“女红之外，亦嗜吟咏”。为了表现两代诗人，画家选取了女吟父听的情节，使女儿捧卷轻吟的娴静专注之态以及父亲袖手倾身微露嘉许的关切之情跃然纸上。

其友朋的单人肖像中最著名者，有不补景色突出人物的《高邕之像》。此图作于光绪十三年（1877年）今藏故宫博物院。为了突现号称“书丐”的高邕之的性格操守，任伯年不但取其拄杖而立唯以篮内笔砚为伴的情态，刻意在道具的安排上经营，而且一变历来肖像画只描绘人像正面至少也画“八分脸”的习惯，大胆地出之以侧面形象。另一为友人吴昌硕所画单人无景肖像《寒酸尉像》在任氏肖像画中可称神品，现藏浙江省博物馆。画中，吴昌硕穿清代官服而立，曲双肘两手相搓作畏寒状，面容愁苦，一滴清涕自鼻下流出，表现了书法家杨岷题诗中所指出的“冠盖丛中愁不类”的神情与内心世界。衣饰画法用大泼墨间以没骨，新颖别致，浑化无迹。面部描写则钩线细简流畅，略施淡墨皴染，平涂色彩，仿佛信手拈来。这件完成于光绪戊子（1888年）的杰作表现了任伯年鼎盛期肖像画炉火纯青的造诣，正是所谓的“勾勒取神，不假渲染”^⑩的典型。

这一时期的人物画，题材更为广泛。历史故事、古代人物、神话传说、文人轶事、佛像仙人、仕女、儿童等传统题材入画最多。也有少量取材于现实生活，是前人没有画过的。传统题材在任伯年笔下并未远离现实，一般有四种联系现实的不同途径。一种如作于1878年的《麻姑献寿图》，作于1882年的《魁星图》，以及画于农历五月的许多《钟馗图》，大多适应节令或喜庆祝福的社会需要而作，取其吉祥如意。第二种如作于1879年的《踏雪寻梅图》，作于1882年的《米颠拜石图》，作于其后一年的《羲之爱鹅图》，作于1881年的《唐太宗问字图》，亦多为民间熟知的文坛轶事。第三种如多次描绘的《苏武牧羊图》、《风尘三侠图》与1879年的《干莫炼剑图》，虽然取材于历史、小说或神话，但分明是作者感时而作，别有寄托。最后一种如《玩鸟人》，更面对现实，表达了作者的爱憎。在艺术表现方面，由于作者吸收了新罗山人华岳的简笔人物画法与扬州八怪中人物画家的大写意画法，并把花鸟画中的没骨画法、西洋水彩画法和山水画中的皴擦法融为一炉，所以画法更为多样，表现力也更为丰富。偏于工笔者线描飞动流畅，钉头鼠尾，富于转折变化，设色清新淡雅而不失鲜丽。偏于写意者，笔墨纵横而不失精微。无论工笔还是写意，人物的神情动作均穷极生动，尤擅于在空间及结构处理上借鉴西方的焦点透视但又不为所囿，从而在内容与形式上达到了高度的完美统一。

近年故宫博物院展出的《干莫炼剑图》，是任伯年八十年代前夜的作品。画家以描绘夫妻共同劳动的场面歌颂了献身精神，取材立意区别一般文人画家与职业画家。其画法陈老莲派的影响已极度减弱，衣纹笔法柔婉细秀，莫邪面孔的造型显然受到了钱慧安的影响。稍后作于甲寅（1881年）的《唐太宗问字图》曾被徐悲鸿称道堪称八十年代初期任氏工笔人物之佳构。仍藏于原囑作画的章敬犬家。章氏似颇富有，所收伯年作品多而且精，曾囑任伯年画其所居“清荫草堂”，这一件问字图显然也是投其所好之作，在一定程度上反映了供求关系对任伯年取材的制约或推动。图中描写唐太宗酷爱书法，礼贤下士，与书法名家欧阳询、褚遂良等研讨书法。论其画法，仍宗老莲一派，而水色石色并用，相映生辉，色调绚烂，较其后妍雅清丽者不同，用笔亦开奔逸之风。本书选入的《观音送子图》，作于光绪癸未（1883年），晚于《问字图》三年，采用工笔画法，“吴装”设色，仅面部手部染淡赭，淡雅清丽，已自成家数。虽款题中自称“敬造”，而观音形象无其端严，俨然是现实世界踽踽而行的抱婴妇女，反映了民间的理解与好尚。其购买对象自然是盼子心切的所谓善男信女了。前一年完成的《风尘三侠图》亦藏故宫博物院。人物环境已具自家面目，不唯取景布局上化繁为简，极尽藏露掩映之能事，而且在对蹇驴微微转颈的描写及其凹凸明暗的表现上，似乎已把西画的观察方法融入泼墨之中了。

自七十年代末期以来，任伯年不断画大写意的钟馗，匠心独运，幅幅不同。虽然大多作于端午节，适应民间驱邪辟鬼的欣赏习惯，但在刻画这一被认为是真理与正义化身的形象时，加强了表情的激愤，动态亦势如风雨。有人说，这抒发了画家的现实感受，看来是有道理的。本书刊入两幅作于光绪戊寅（1878年）的钟馗，一为《钟馗捉鬼图》，描绘满腔仇恨的钟进士口衔宝剑，双手捉小鬼置于一足之下，行将杀却。另一幅是《钟馗斩狐图》，用民间画家习用的朱笔画钟馗，以水墨画女狐。女狐兽足人面，被狠狠踩在钟馗脚下，原形毕露，仰首乞怜。钟馗则大声叱骂，拔剑欲斩。画家以深刻的命意，措置形象，不但歌颂了正义与光明，也指出了欲捉狐鬼必首先识破假象，勿为巧言令色所惑的哲理。任伯年成熟期的作品，人物多为工笔兼小写意，唯独画钟馗、八仙等少数题材使用粗笔大墨，表明他从内容出发确定表现形式的匠心。

八十年代，任伯年在历史神话和文学题材的作品中也深化了立意，本书编入作于光绪癸未（1883年）和光绪乙酉（1885年）的两幅《关河一望萧索》。这是经常出现于作者笔下的构图。论者经常以这一选题为例，探索其隐含的深意，或者以为感慨祖国的命运，或者猜想为对太平军的怀念，或者认为竟是以花木兰自况。张安治先生指出，这一反复出现于八十年代的画题虽止于1888年，其后却有弟子倪田继之，并据倪田题句之小有不同考证出所谓唐人诗意，其实是宋人柳永词意^⑪。然而，这一创意与构图是否任伯年发轫呢？笔者曾见苏州市文物商店同名任氏作品题道：“余叔渭长有此，背摹其意，”就此可知，

要探究这一选题的含义，虽不能脱离任伯年的境遇与触动，也不能不以三代画家同样乐此不疲上去考虑，即便确属强烈深挚的爱国主义感情的曲折披露吧，其创始之功是不能算在任颐个人名下的。倒是上海博物馆与美国纳尔逊博物馆分别收藏的《女娲炼石图》可信为明显感时之作。上海一件作于光绪戊子（1888年），画中的女娲，人面着衣蛇尾，可能由于下身盘绕上身直立的缘故罢，她的仿佛经过夸张变形的身姿，恰与身旁一块欹斜矗立的五色石颇为相似。五色石之结构纹理与大外形又恍如火焰奔突。女娲重叠的衣纹又近乎表现山石纹理的“折带皴”。这些表现在艺术形象上的匠心显然是以视觉形象进行比喻，在“迁想妙得”中赋予不平凡的造诣。正如蔡若虹所揭示的那样，画家企图表达的思想是女娲炼石补天即炼自己补天^⑧。任伯年为什么不只一次地画女娲补天？为什么要歌颂为补天而献身的精神？是否他在现实生活中有感于“天柱折，地维缺”？是否他认为在贩卖鸦片中失败的外国侵略者怒触“不周山”，动摇了中国的江山？是否他认为在外强的侵掠下只有以忘我献身的精神才能拯救民族危机，开始新的纪元？这是很值得回味的。

在一些描写文人轶事的作品中，任伯年描画了若干古代诗人书家刻苦治艺的动人形象。大体采取了两种构图，多数景大人小，刻意渲染氛围，在诗情画意中给人以艺术享受；也有只画身边景物构景极简略的，在人物描写上就更引人注目了。本书所收作于光绪辛巳（1881年）描写书僧怀素以蕉叶代纸苦学不辍的《绿天庵学书图》，同年创作的《驴背寻诗图》和《牧读图》属于前种。《驴背寻诗图》表现诗人李贺在生活中发掘诗情的事迹。画家没有满足于图解史实，他选取了乘驴山游寻诗归来的场景。着力渲染夕阳向晚群雁飞回的景色，又以高超的泼墨法画出迎面走来的蹇驴，使之与线描勾勒的诗人倾斜的身姿相对比。诗人正俯首下望，仿佛忽然在涧下发现了电光石火般的灵感。笔法是秀逸的，色彩是淡泊清空的。小驴的正面行来与近大远小、自远而近的雁阵呈现了空间感。雁阵、远山与山路的组织又使布局呈S形构架，从而突出了人物，增加了韵律。任伯年对西画透视法的灵活运用，在此又一次表现出来。象此图一样洋溢着诗意的《牧读图》，大约亦取材于激励刻苦学习的古人故事，但立意却侧重于抒发牧歌式的情怀。正如作者自己题画所称：“雨疏烟岸绿，春腻犊牛肥”。没有农村生活的感受与对牧童苦读精神的热爱是难于意造的。作于光绪丙戌（1886年）的《东坡玩砚图》属于后种。它描写苏轼爱砚，坐于石后双手捧砚，专心玩赏。为了突出人物，作者只画近处湖石，湖石之后的空间景象代之以空白，这当然是古来中国画家惯用的手法，但任伯年对近景物描写十分注意由放置文具盘横亘于东坡与书童间的石台来呈示纵深的空间关系，从取景角落所呈现的画家所处位置即使研习焦点透视的人看来也是舒服的。在色彩与线条的使用上，画家在统一中求对比，太湖石、石台与小童统一在或深或浅的灰黄色中，东坡抱袖的淡橙色又与瓦砚的石青色相比衬，互映互补，鲜明妍丽。山石的皴法与人物的描法统一于用线，但山石皴法的充满运动感，人物线描流利而平直，又造成了动静繁减的对比，所以主体人物倍觉突出，其专注之神真是呼之欲出。从中不难看到作品付出的良工苦心。

八十年代任伯年人物画的开拓，描写富于田园风情的牧童渔夫村女（如本书中的《出林浣纱图》）等姑且不论，最值得重视者是城市风俗画。先是某些有闲阶级的游手好闲之辈出现于他的笔下。作于光绪壬午（1882年）的《玩鸟人》是暴露城市有产者精神面貌的著名作品。画中，这位无所事事的大闲人，一手举鸟笼，一手挥鹅毛扇，足登高底双脸鞋，大腹便便地立在那里，眯着双眼，望着笼中之鸟。不但神气举止惟妙惟肖，某些细节的刻画也是别具匠心的。如不事生产的长指甲，夸示富有的翡翠扇坠，隐于长袍下的便便大腹，都要言不繁地点明了此人的社会身份，突现了其物质生活上的富有与精神世界的卑琐空虚，表现了画家轻蔑嘲讽的态度。至1888年，任伯年又留给我们一幅对流浪江湖女艺人充满同情之心的作品，这便是众所周知而较少有人评论的《猴戏图》。图中只有一个耍猴为生的妙龄女子，她风尘仆仆地向前走着，一手摇乐器，招徕观众，一手叉腰，微蹙双眉，回头顾望自己肩上的猴子。此画亦无背景，由于画家的精心处理，女艺人托迹风尘的时代背景便成功地浮现出来！这便是已沦为半封建半殖民地的旧中国。任伯年没有表现她在卖艺场上献技，他选取了女艺人奔走无告沿途招引观众的情节。这样，展示给读者的便不是她技艺的精粗，而是谋生的辛劳与艰难。和情节瞬间择取相联系，还有两个细节——不禁奔波的缠足与腰系的几枚铜元——都描写得若不经意而引人深思。在古代多数仕女画作品中，小姐太太们多是悠闲地游乐着，也时或有惆怅幽怨，仍然是被当作玩赏对象而入画的，当然只能反映欣赏者难称高尚的审美趣味。然而在任伯年此图中，女艺人的缠足和屈指可数的几枚铜钱分明告诉观者：她奔走于途辛苦终日但所获无几。这岂不等于暴露了半殖民地半封建社会的陈风陋俗与艺术商品化给妇女们肉体与生活能力上造成的摧残吗？岂不是进一步显示了谋生于十里洋场上的妇女之苦痛与艰辛吗？在画法上，此图不拘一格，挥洒如意，标志着作者在艺术上的高度成熟。女艺人蓬松的鬓发和上衣的袖子用写意法，伏在她肩上的猴子出之以干湿并用的笔墨，在这些“应物象形”的大小块深浅墨色的围绕映衬下，用几乎是“勾勒取神，不假渲染”的方法画成的富有表现力的面庞得到突出。她清秀愁苦而强作微笑，又转盼目光向路人启齿的面孔，给人以难忘的印象。流利的“白描”画成的裙裾与墨画铜板的黑白对比又突现了有说服力的细节。难怪徐悲鸿毕生倾倒于任伯年，这不仅在于他艺术手段的高妙，恐怕也在于某些作品的写实主义精神吧！

五、成熟期的花鸟山水画

任伯年艺术成熟期的花鸟远比人物、肖像为多，所取得的成就更为引人注目。画法面貌上最容易使人注意的现象是：取法陈老莲上追宋人双钩设色的一种已近乎绝迹，以“没骨”画于扇面上的作品无复细碎之弊。勾勒与点虱、墨笔与没骨相结合的小写意已达尽善尽美，终于成为主流，表现出比“沪上三熊”、王礼、胡公寿更高的水平。他的花鸟画非常善于把多姿多采处于运动中的花鸟以瞬间的姿态描写于画面而不失动感，不但长于花卉，而且尤工于

鸟畜，他的鸟畜造型准确，能参照焦点透视的观察方法，以极精简的笔墨描写其飞鸣俯仰，特别是迎面而来的正面形象真实而富于动势，不仅超轶时流，也可以说前无古人。花鸟活动又被画家巧妙地安排在极富创造性的构图中，有些强调画面的纵深感，着意于表现近大远小的空间透视，以制造气氛。大多数以空白代空间，局部形象讲求立体感，但在全图中的相互关系是平面上的关系，不是在实景中的空间透视关系，因此自由如意，不受拘泥。这种精巧的构图意匠，一方面善于以“之”字形、“6”字形、“9”字形、“夕”字形和佛手形作为平面布局的基本框架，显现其总体上的势态，另一方面则善于把具体花鸟错落其中，穿插掩映，打破几何形构架的理性化与简单化。在笔墨与设色上，传统工笔重彩画法中的笔表现为钩勒用线，墨或表现为笔法的浓淡，或表现为依线而染阴阳，色表现为渲染，但在水墨写意画中，笔墨已交融如一，表现为各种不同深浅干湿墨色按一定笔法形态出现的点线面，在没骨画法中，笔墨则为色所代替，却仍依一定的笔法形态状物抒情。笔法形态的把握于是成为重要传统。任伯年充分认识到这一点，在钩勒设色、水墨与没骨结合在一起的小写意花鸟中，既充分发挥了笔法形态的作用，笔路墨法活泼多变，又一切以描写对象的形神并体现个人的风采为归依，用色也把真实感、装饰意趣与讲求统一调子结合起来，从而刷新了花鸟画的面貌。当然，更值得重视的还在于任伯年花鸟画的意趣生动，他能捕捉细腻动人的生活感受，表达出令人回味的诗情，这在有清以来的画家中，除去华岳之外还不多见。当然，除去华岳之外，他还广泛吸取。遍览他这一时期的花鸟画题识，可以看到古来那些有突出创造的大家多数被他师法，比如吕纪、唐寅、陈淳、徐渭、石涛、恽格、王武、金农和边寿民等，然而这种师法古人又是有所择取、有所演化的。取材广泛也是任伯年成熟期花鸟画的一大特点。举凡见于田野、山乡、河塘、园林、篱路、书斋与庖厨的四时花卉、蔬果、野禽、家畜、鱼蟹，无不摄入作品。按其内容之异可以分为四类论列。

第一类曰，歌颂人品，寄托情操。这类作品的取材和立意受文人画传统影响，通过描写已经深入人心象征人品高洁的花木（如“四君子”梅、兰、竹、菊）寄托情操。数量不多，在画法上已非水墨淡雅一路，色彩清丽，自出机杼。本书中所收与胡公寿合作于壬午（1882年）的《兰蕙同芳图》即其中之一。图中任伯年以双钩设色写兰蕙，极尽穿插之妙，画法精工，设色雅丽，以石绿画兰花，尤为破格。胡公寿以水墨画太湖石，玲珑剔透，石后掩朱红灵芝一颗，与绿色兰蕙遥相比衬，虽云合作，如出一手。画上胡公寿题诗点明立意，诗曰：“蕙与兰同调，因之气味同，尝为君子佩，品列楚骚中。人与善人居，如入芝兰室。坐久不闻香，清风更萧瑟。”从诗意揣测，说不定是两位作者用兰蕙自比的。

第二类曰，谐俗酬应，幸福祝愿。这类作品大多按民间习惯使用谐音取意等通俗的传统方式表达幸福生活的祝愿。在何为幸福的认识上，既有时代的局限，也受索画者的左右。作于1880年的《三多图》、1882年的《鸳鸯白头图》、1883年的《三羊（阳）开泰图》、1885年的《日利大利图》与《五瑞图》、1886年的《大富贵亦寿考图》、以及作于1887年的《蜂（封）猴（侯）图》均有代表性。这一类作品具有较强的商品化特点，是适应不同购画者各色各样的需求而创作的。由于购画者有商贾、官僚、士子之别，用场也有贺婚、贺寿、贺升官、贺买卖开张的差异，所以作品的立意亦因之不同，本书中收入了与朱梦庐合作于辛巳（1881年）的《富贵神仙图》，图中腊梅天竹为任伯年所画，又经朱梦庐补牡丹水仙，顿成《富贵神仙》。因为在彼时观者心目中，牡丹为富贵花，象征富贵，水仙自代表神仙。虽然此画的命意似乎朱氏起了主要作用，但图中既有二位作者题款，证明任伯年也已首肯。本来，水仙、梅花、天竹均傲寒于冬季，牡丹春深始放，画家不依时节并入一图，正说明了在立意上的考虑使然。朱梦庐也是早于流寓上海的著名职业画家，亦颇得商人推崇。《寒松阁谈艺琐录》指出，他“晚年厌苦扇头小品，虽润笔日增而乞者愈盛，盖经商者一簞，出入怀袖，以为荣也。”说不定邀请任、朱二人合作的锦斋便是个商人呢！此图虽属合作，但在取势构图，疏密安排与墨色分布上如出一手。以墨叶托衬草绿叶的牡丹，以墨叶与淡墨梅干对比出十分耀目的朱红天竹，把白梅与淡粉牡丹花衬得花光耀眼，生机勃勃。完成于光绪癸未（1883年）的《金章紫绶图》亦即“青灯黄卷图”，画上是书几清供，插满紫藤的哥窑瓶置于书卷砚池与油灯之后，上有题句：“惟愿取黄卷青灯，及早换金章紫绶。”所谓金章紫绶，实指官至丞相至少是光禄大夫。按古代的官制，只有他们才可能“怀黄金之印，结紫绶于腰。”任伯年在图中以紫藤象征紫绶，象征着寒灯苦读的未来，似乎是为志在为官的读书人所作，但艺术上尚不流于图解，所画油灯书砚均尚真实自然，这是他的高明之处，也正因为他的高明，许多此类作品多无题句，一任读者会心。

第三类曰，四季花卉，应时美味。这类作品大都描绘足以体现每一季节特点的花鸟，或者把花果菜蔬与可供老饕的鱼蟹组织在一起，往往作于相应季节，并且不署上款，想来是按时令依顾主需要而创作的。在这类画幅中，任伯年从季节特点出发，措置构图的动与静，色彩的浓湛与淡雅，笔墨的严谨、清灵与淋漓，并赋予各得其宜的色调，无不生动地描绘了实际的感受甚至诗意盎然。本书中画于癸未（1883年）农历十月的《水仙双雉图》描写冬日花鸟，布局平稳，设色惨淡，双雉一畏寒缩颈，一张口鸣叫。其爪下是已无杂草的山石，山石周围是漫无边际的水仙与丛竹。画家对环境描写的大事铺陈，旨在表现冬日山野的旷远，渲染冷清的意境。画法属于钩点结合一种。发表于它处的《春江水暖图》、《芭蕉绣球图》（1882年作）、《蒲塘秋艳图》则分别描绘春、夏、秋景，亦各得其妙。春景取“春江水暖鸭先知”诗意，画双鸭比翼，游于池塘，一树桃花斜拂水面，取势静中有动，用色以淡青浅粉为主，用笔力求浑融无迹，情境淡泊迷离，令观者意远。此图画法尚近于钩勒点厾结合，而皴树笔法糅入墨中，或者正是为了渲染春日融融的气氛。夏景《芭蕉绣球图》画一树芭蕉居中矗立，绣球斜倚，穿插其后，小鸟枝头，跃跃欲飞，全部景色统一于绿调子之中，似可见夏季的日高天长，繁阴满院。秋景写《蒲塘秋晚》，残荷过雨，水鸟顾望，显系描绘秋雨才过秋阳向晚的情景。适应取景属意的需要，此图画法以没骨间泼色撞水，淋漓酣畅，边缘已黄的荷叶仿

佛沐浴着阳光，挂满了雨滴，倍见收获季节秋高气爽的情韵。本书中刊载的作于光绪壬午（1882年）的《把酒持螯图》与《江南风味图》是描写应时风味的精品。后者画一篮春日水果，篮中伸出的柳枝，挂着两条鳊鱼。采买这春日江南风味的人不知何处去也，然而，这以水墨融合没骨写出的佳肴美味何等发人遐思，催人馋涎！色墨的统一而饶于变化又何等娴熟，若不经意！前者不仅画一篮秋菊，数只熟蟹，而且有酒一壶。那夸张得红艳如火的熟蟹被青色的酒壶、淡青色的菊花托出，又与黄澄澄的菊花遥相呼应，且以墨画的菊叶与蟹钳点缀其间，说明作者非常善于使用补色对比，并以黑白两色使之协调如一，在色块的照应分布上也极考究，这是任伯年用色上的一大特点。

第四类曰，生活风情，微观天趣。这类作品在任伯年花鸟画中为数最多，也最能反映他超轶时流的独特成就。可以看出，作者不是一般地对待花鸟，更不是停留于理性的把握，他善于以充满感情色彩又体物入微的眼光去捕捉自然界那些撩人情思和发人浮想的机趣，抒发自己热爱生活的赤子之心，使作品具有抒情诗般的隽永意味。诚然，其中容或亦有应酬之作，但多数是他心灵的写照，是执著于丰富精神生活的各类观者无不乐于接受的精神食粮。散见于各处的这类作品极多，后人定名者姑且不论，反就作者自题图名的《燕蹴飞花落舞筵》、《幽鸟鸣春》（1886年作）、《嫩绿池塘藏睡鸭》（1887年作）、《淡黄杨柳带栖鸦》（1889年作），以及题有“多谢采莲人不识，雨中留待盖鸳鸯”的《秋汀鸳鸯图》（1886年作），已可充分体现出作者的画中情与画外意。这类作品在七十年代末八十年代初已时有出现，至八十年代后半叶更日益增多。这或许仍与作者画坛地位的巩固不需要一定考虑供人玩好而违心酬应有关！本书中编入的《客舍竹雀图》未署创作年代，自称摹自张乃嗜诗画，并书诗于画，诗曰：“客舍淡秋色，深篁浮晓暎。此时乡梦远，一任鸟争喧。”其诗表现了离家出游者因闻鸟噪客舍梦回的情思，任伯年借题其诗，必有同感，大约作于来沪之初。其画为水墨淡色，画旅舍院中竹石飞来鸣雀，笔简神生。大石小草成功地交待了环境并非深山而属庭院，石上的淡赭色点破了初映的朝阳。两只小雀一侧一正，跃然纸上。正面小雀的透视法的精能，亦充分显示了作者的写实技巧。更可贵者在于，竹石为古来习见的文人画题材，已有既定托意，即使在民间，庸手体现“竹报平安”亦难动人，而任伯年却寄予生活感受，因而突破前人。不要以为写了摹自他人便真的相信他依样葫芦，试看写有“师某某”、“拟某某”的任氏作品，哪一张不是再创造呢？本书中作于光绪壬子（1882年）的《藤石猫戏图》，虽署上款，却不止于应酬，也表现出作者描写生活情趣的特长。环境显然是有花有石的庭院，主体则是两支正在戏耍的天真活泼的小猫。它们恣意嬉闹，一如幼童的顽皮可爱。伏于其侧的一只老猫，安静而又关心地注视着，或许便是它们的母亲。微风吹动着藤花，猫眼呈枣核形，看来时间恰值正午前后。这一情味丰饶的作品无疑来自对生活的细心的观察，也从本质上继承了宋人《四羊图》富于人情味的选意。画上的着色淡雅和谐，生生被藤花割开的上下不相关联的题款，孤立地看，象是白玉微瑕，可是从总体着眼，便可知道这是为了与黑猫颜色呼应而精心安排的。本书中所收同样以猫为描写主体的《白猫双雀图》与《池畔窥鱼图》，分别完成于光绪己丑（1889年）及其第二年。它们或者描写白猫仰首窥雀，或者描绘黑猫俯身看鱼。被猎取的对象似乎近在咫尺，然而腾空、下水又谈何容易，简直是可望而不可及！作者发掘的令人莞尔的情味正在于此。两图画法大致相近，后者尤为超妙。那池塘边石岸上的黑猫全神贯注，身体前倾，想是发现了水中游鱼又苦于无力捕捉而无可奈何地啼叫。画家使用的写意画法，笔墨浑化，水色交融，洗炼浑成，却又不失精微。那黑猫不仅突起的鼻子与张开的口角栩栩如生，因正午而呈一直线的双眼瞳孔也惟妙惟肖，又恰与强光照射而感觉迷离的画面气氛相生相应，可谓绝妙佳构。其它散见于各处的充满生活意趣的作品尚多，诸如孤独的睡鸭隐约于瓜棚之下（1887年），在春雪中欢跃的群雀对着娇艳的迎春花鸣叫（1886年），幽禽沐浴着月光在春江花月夜里烂漫撩人的桃树上栖息（1880年），不甘示弱的五色鹦鹉似乎想要与夺目的丹枫比美（1887年），相亲相爱的鸳鸯在莲塘中形影不离的戏耍（1883年），深通人意的双犬在主人拾菜割草的竹篮与镰刀旁敏锐地发现了一枚谷穗，两只白鸽惊异地看着无端被折断的花枝（1899年）。这些颇能引起观者在欣赏自然界中感触的作品，正是作者“登临览物之有得”^⑨，也早已为热爱生活的人们所体验或领略，因而充满了发人联想的魅力，得以实现画外有情。收入本书作于光绪丙戌（1886年）的《银河秋浅》（团扇面）在艺术上未见出色，但那在红蓼陪衬下的牵牛花与草虫纺织娘的搭配，又经合作者朱儒题上“银河秋浅”之后，顿觉奇趣横生，发人遐想，硬是把花鸟画的境界拓向了千古以来一直叫人同情神往的天河及牛郎织女的绮丽神话。

第五类曰，自我抒发，迁想妙得。《银河秋浅》也属于“迁想妙得”的作品，但并未抒发作者个人的独特感受。在任伯年成熟花鸟作品中，还有一种不多见的画幅，则以花鸟抒发艺术实践的感受，诗画结合，别饶趣致，在本书中所收作于戊寅（1878年）的《芭蕉双鹅图》可为代表。图中水墨双鹅的不落笔痕形神兼至与没骨芭蕉的得心应手暂且不论，一伸颈一曲颈一张口一闭喙的双鹅对比衬托的成功亦且不论，值得注意的是作者立意不在蕉鹅，而在自我抒发。他同千古传颂的王羲之以书换鹅、怀素的以蕉叶代纸不同，不是为学书而爱鹅，更不是无力买纸，而如自己题诗所云：“为爱鹅群去学书，风神原与右军殊。年来不买寻常纸，画得芭蕉几万株！”此画还有任伯年之子任薰叔一则题跋。他记述了乃翁另一首有关的题画诗，并加说明：“为爱笼鹅学种蕉，绿天庵护小园焦。右丞更有诗中画，别取芭蕉带雪描。此先处士《蕉阴鹅群图》旧题，所使遣三家故实，不知与此帧题句孰先后也。……”这对于研究任伯年的艺术修养，重视书法用笔与画中有诗，不失为珍贵资料。

画于成熟时期的山水在数量上远逊于人物与花鸟。偶有所见，或画风朴茂，或格调率逸。本书中收进的《法石田浅绛山水》（纸扇面）是为吟香所作。以之对照同为此人所作的其它纸扇面，约计作于1886年顷。从中大体可见他在布景用墨和着色上与吴镇、沈周的某些联系。至于用笔则简逸如华岳山水小品，亦时时流露出沈周笔意的方折与王蒙笔势的柔曲。虽非精品，尚可反映其简率山水画的一斑。

六、后期绘画的新风貌

九十年代属于任伯年艺术的后期。这一时期，他的肖像画已极罕见，为数较少的山水画亦未见大的进展，唯人物花鸟画仍是他创作的主流。其题材一如既往，广泛丰富，立意也依然以抒情为主，偶有寓意。然而，由于艺术上的高度成熟，已达炉火纯青，臻于化境，故呈现出洗炼、泼辣、简括、灵动与自然浑成的风貌。

在这一时期的人物画中，从立意而言，借历史人物歌颂高洁人品的有作于1891年的《许由洗耳图》等，创造了情韵交至的意境者首推作于1894年的《松下闻箫图》，描写生活风俗饶于江南风味的有作于1891年的《柳塘双舟图》等，画妇女儿童且取意吉祥者有《弄璋图》等。《松下闻箫图》是一件令人寓目难忘的杰作。画家用工笔画人，小写意绘景，自然天成。论其取材，与描写谢安故事的“东山丝竹”属同一选题。但在艺术表现上，此图极为成功地表现了听箫人的沉醉，烘托出箫声的宛妙悠扬。按历史故事的本来面目，谢东山应是图中最主要的角色，而画中这一伏于黑几上沉醉于箫声的朱衣人却前所未见地被松干半遮半掩。于是，按照通常的视觉习惯，人们的视线便被引向他旁边吹箫的女子。谢安的朱袍、女子周围的芳草绿坡，都理所当然地突出了上穿粉衣下着蓝边白裙的吹箫女子，使之反宾为主，引人注目。以小写意小青绿画成的环境景物，几乎多不可减，少不可逾。人物衣纹似行云流水舒卷自如。小桥下的泉水也正伴随箫声流淌，伫立桥头携琴而来的小童也似乎被箫声泉韵所吸引忘记了行进。这是一幅非常讲究艺术技巧又不露痕迹的出神入化之作。画家极尽工写结合、穿插掩映、宾主互置之能事。在色彩意匠上，更以“万绿丛中一点红”变而化之，在冷暖对比中和色阶层次的变化中实现了统一和谐。收入本书完成于光绪壬辰（1892年）的《弄璋图》难免受时代局限，以生男为“弄璋”，生女为“弄瓦”，有重男轻女之嫌，但是，不仅小儿依依膝下的情态生动逼真，而且从人到景都简而有当。那似乎率意的松石，那好比风流云动的笔法，都去掉了装饰的或刻意求工的痕迹，由有法进入无法。这一风貌的获得是熟极生巧的结果，也反映了任伯年醉心于华新罗以来的新的追求的完成。

花鸟画在这一时期象人物画一样达到了精熟灿烂之极渐归乎浑化自然。不过，这是说艺术表现，若论意趣的丰富依旧不减当年。众所周知的作于1890年的《花落黄陵庙里啼》，似乎有感于国运的衰败，故托鸟声以抒悲。作于1891年的《木棉鸣雀图》，则以红艳如火的木棉与引颈高歌的鸣雀歌颂了无限的生机与光明的未来。收入本书的《牡丹双鸡图》，作于光绪辛卯（1891年）之春，极意渲染阳光辉映下花禽的明丽绚烂，可以看作他后期进入化境之际的精诣。构图似欹反正，措景以方衬圆，石笋斜出，双鸡立于石巅，石下牡丹怒放。粉红的、鲜蓝的牡丹花在因阳光映射呈金黄色嫩叶的拥簇下显得无比娇艳。粉花金叶又同黄羽红冠的公鸡在布局上上下下呼应，辉煌灿烂，令人目眩神迷。同年夏日所作今藏于中央美术学院的《白鸡牡丹图》，则置白鸡于石下背阴处，石上横出两枝牡丹，一明一暗，一已开，一未放，已开者墨叶纷披，偃然垂曳，含苞待放者金黄色点叶，如迎着微风，沐着朝阳。全图画法大笔点画，寥寥数笔，翩然欲活。它表明任伯年已开始追求自然浑化的最高境界。后此两年创作的《归田风趣》更继《瓜棚睡鸭图》与《白鸡牡丹图》之后，把这种饱满淋漓、造型浑然整体又不失精微的面貌推向了气味沉酣的高峰。作者以饱蘸激情的墨与色、水与粉，挥洒出秋日田园的瓜熟鸡肥，写出了秋兴的酣畅，表达了对田园生活的憧憬。《红枫鸣雀图》的创作早于此幅，也在1891年，然而呈现了另一种清空旷远的风采：置陈布势虚其中而实其上下，上为红枫的折枝在迅疾的秋风中摇曳，枝上有一对山雀栖上；下为三石相倚，由于其造型象八大山人的画作一样头重脚轻，也仿佛被西风吹斜。在隐隐可见山坡与远山的中部，一只逆风飞来的小雀象是发现了枫树上的同类而张口鸣叫。全图充满了萧杀中的生机，画外寄托十分深远。在画法上，用墨用色皆极省减，无非淡墨、淡朱磬与淡赭，但线面相生，渲染与空钩相映，色块分布得宜，中部的空旷又使飞鸣的山雀无比突出。本书中其它作于这一时期的《梅花燕雀图》（1893年）与《白菜群雏图》（1893年）亦属简淡一派，唯于简淡中见纵肆，但并非精到之作。

七、两方面的有益启示

在中国刚刚步入近代的历史条件下，适应人们审美观念与艺术趣味的变化发挥个人优长终成一代画坛巨擘的任伯年，以其空前的成就表明，他不是偶然地被无端推上时代明星的地位。对于当时审美认识的变化，他有着敏锐的判断，对于民族民间的传统有着精当的判别与选择，对于外国艺术也有着适于中国人民需要的择取与消化。他尤能充分发挥个人的长处并在取别人之长中发展完成自己的艺术风格。这些对我们是颇有启示的。

学古而变，取洋而化，是任伯年艺术富于启示性的一个重要方面。在任伯年从事艺术活动的当时，风靡画坛被视为正宗的文人画传统在诸多方面已成为历史的惰性，束缚着人们的创造。诚然，文人画传统也有其不容置辩的精华，然而，近乎千篇一律的以表现封建文人阶层一致的审美理想为归依的追求，只知临摹一途对学画者的重要意义而对观察体物能力与造型能力的忽视，对民间艺术从内容到形式的轻蔑，以及随着封建社会的衰败在作品中的渺无生气，首先导致了缺乏识见的画家对被奉为“山水正宗”的娄东派与被尊为花鸟“写生正派”的毗陵派的皮毛袭取。至于人物画已极少有人问津。这种美术创作的状况，对于文人士大夫的欣赏者固然依旧可以满足需要，但对于随着社会变化而在江南特别是受到外国资本侵入尤重的上海所出现的商人和市民，则无

法满意。他们的经济利益、生活方式与审美观念纵然尚未完全摆脱封建影响，却已有许多不同。仅就艺术趣味而言，一方面表现为在封建正统艺术与民间艺术二者之间未必一律排斥前者而宁愿欣赏后者，尤易接受那种把民间艺术传统与文人画正统派以外优秀传统结而合之的艺术，从而提出改革国画的要求。在任伯年晚年从事政治改良主义运动的领袖康有为就此提出：“今工商百器皆藉于画，画不改进，工商无可言。士夫作画……只写山川或闲写花草，皆简率荒略，而以气韵自矜，以为别派则可。若专精体物，非匠人专诣为之，必不能精。中国既摈工匠，此中国近世画之所以衰败也。”另一方面，面对西方绘画的传入，商人市民在一定程度上采取了开放的态度，并不一律拒之门外。当时传入中国的西方绘画，并非汹涌而至，形成了多么强大的冲击波，广义上看也仍属古曲写实主义的艺术。这种西画在体物状形上的成就虽因认识与把握世界的方式与审美习惯的差别不同于中国民间绘画，但无疑在认真观察体物一点上之接近民间绘画而引起人们的兴趣。因此，不受时下流行的占统治地位的画风的局限，认真发扬中国绘画的优良传统，师古而变，借鉴西画的造型能力与色彩，学洋而化，已成为历史提出的任务。任伯年正是应时出现的艺术家。诚然，他不可能一开始就独具慧眼，进行符合时代需要的最佳选择，但他的出身、家学首先使他接受了民间艺术的某些传统，比如重视观察体物、长于使用带有装饰性的夸张变形手法、不忽视艺术实践苦功、以及重视传神，善于锻炼形象记忆能力等等，打下了扎实的根底。传说，任伯年幼时，其父因事外出，恰有客人来访，旋即离去。其父归来以后，问伯年来者何人，伯年立即挥笔画像，因形象酷似，其父一望便知来者为谁。^②由于民间艺术的自幼熏陶，他自然不喜欢彼时单调平板缺乏生气的正统艺术，有机会从学擅长人物花鸟画的任薰之后，理所当然地服膺于陈老莲那种既上溯宋以前传统又有民间装饰意趣的艺术，从中初步找到了适合于民间欣赏趣味，又经过文人画家提高的楷模。同时他又结合自己灵巧的气质禀赋，初步在没骨花卉上继承发展任薰的法派。寓居上海之后，任伯年广泛接触了对文人画传统有所取法的画家，并有条件更多地看到历代流传佳作，对传统的内含及其精华有了远非昔比的领会，广泛博收的对待传统的结果，使他把清初以来两派富有艺术个性不停留于雅人高致又胆敢独创的艺术异乎寻常地当作了自己研究学习的主要范例。一派是石涛、八大直至扬州八怪的大写意画，一派是以华岳为代表的小写意画。特别后者尤为任氏所倾心。华岳那种文质相兼雅俗共赏的创作路子，那种灵巧抒情富于生活情趣的风格意绪，那种学陈老莲人物画又广泛包孕传统于我法之中的创造性，那种用笔、布局、设色上奇而巧、雅而艳、率而精的聪明颖悟，以其艺术个性更接近于任伯年，故对任氏艺术的发展与突破给予极大的启示。这两派艺术对任伯年的影响是多方面的，最值得注意的是用笔讲求一个“写”字。任伯年在题自己所作的一幅人物画上写道：“新罗山人（按：即华岳）用笔如公孙氏舞剑器浑脱，浏漓顿挫，一时难与争锋。今人才一拈笔，辄仿新罗，益可笑焉！”《海上墨林》指出，任伯年“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‘作画如顾，差足当一写字’！”把上述两则材料结合起来看可知，把任伯年的用笔解释成“悬腕中锋”其实是不妥的。他的人物画衣纹描写“近于悬腕中锋”，但也并非如此单调，面部即用山水皴擦法，花鸟画中更极尽变化。任伯年所提倡的“写”字，从论华岳用笔及任氏作品分析，一是重视用以线为主的笔法来造型，不同于西方多数绘画用体面来造型；二是重视用笔变化表达自己的艺术个性，起到一定的抒写内心的作用。他人物画衣纹的长线条行笔迅疾盘回曲折而流畅有力，正足以反映他灵巧活泼的个性。这用笔要求的两个方面之都强调一个写字，要害在于既要充分掌握笔法形态的极为丰富的变化，又要在笔笔组合中造成“浏漓顿挫”的韵律感，并且得心应手地出之笔下。来自书法的“写”与也可用于绘画却有别于“描”道理即在于此。强调一个“写”字，正是中国绘画传统的特色，尤其是文人画的特色，但被任伯年领略消化了。任伯年唯其有了对传统的深入而广泛的认识与把握，他在上海接触到西方素描与水彩画之后，才能学洋而化。比如，在人物刻画上，他重传神而亦讲求形，吸收焦点透视于中国画的形象描绘中来，在构图上又不拘泥于一个视点。在搜集积累形上，他能把西方的写生技巧融合到中国传统的形象记忆方法中来，借助形象记忆本身的筛选，抓住最本质最有特殊性的东西，再参以素描方法，做到描写时的精微准确。在色彩方面，他更能把中国文人画的水墨，民间绘画的色彩装饰性与西方水彩画讲求色彩的冷暖、补色、明度、纯度和统调巧妙地合而为一。这种把古之精华与洋之优长结合起来的分寸尺度，充分考虑了当时中国人的欣赏习惯及其发展，所以是必然卓有成效的最佳选择。本书中收入作于光绪乙酉（1885年）的《吉金清供图》，是一幅最能说明问题的作品。这件作品一变古法，以传统的“影拓”与写意花卉相结合，不画器皿，以出土的青铜器按照严格的透视法则作“影拓”，拓出鼎、壶、盘三件有立体感的器物，其装饰花纹依器形转折而呈透视变化；再用写意画法在器物中描写中国人素来欣赏的牡丹和梅花。最后还辅以所拓的青铜器铭文。其手段别致，构想奇特，集历史感与现代感于一图，冶中西画法为一炉，可以说集中表现了任伯年借古开今以洋为用的高超手段。

“自有我在”与适应观众的统一，是任伯年艺术另一个引人注目的特点。任何艺术家，只要他本人不生活于孤岛上或自外于现实，总不能只考虑什么“自我表现”而忽视与观者的沟通，自甘欺世。这是因为绘画作为人类的审美活动，创作与欣赏虽可能分别由作者与观者去完成，但却是一个事物不可分割的两个方面。除去创作者执意要使作品藏之名山专门留给后世，极少有人可以根本不考虑自己作品在现实流通中的反响。诚然，非职业画家例如古代某些另有生活来源的文人画家，可以不顾及市井的评议，一味地抒写“胸中逸气”，然而究竟也还要自己圈子里的人欣赏，互相沟通心曲。至于任伯年这一类海派职业画家，他们并非毫无文化，其所以不同于文人业余画家而略同于民间工匠画家的根本一点在于作画本身是衣食之源。他们在没有赢得观众获得社会承认以前不可能有任何吸引购画者的其它声誉。这一现实处境势必要求画家自觉地考虑买画者的要求与口味。任伯年与其他海派名家反映时代气息的共性，即来自对新兴的商业都会、新的观众，新的观众的生活方式与审美趣味的了解与适应。任伯年由借扇子店而销画的地位卑微的无名之辈不数年便得

到以商人为主的社会力量的倾倒而声誉大振，正是适应的结果。海派画家多不胜数，出类拔萃者只有极少数人，任伯年的成功就又不能不归结为他在适应中创造我画出我的非凡才能。同样是适应，一种是被动的舍长取短的适应，甚至适应观者过时的观念与低级的趣味，那也就流于媚俗，艺术上不可能上去。还有一种是主动的适应，能敏锐地洞察代表艺术发展趋向的新的艺术观念新的艺术趣味，用长舍短地寻求与之相应的有新意的艺术语言。后者不是静止地表现纯属自然属性或落后于时代的我，而是在艺术与生活实践中创造对于新观众适而应之又提而高之的我。这样创作的作品高明而不清高，通俗而不庸俗，置我于观众当中，而并非抛我于世界之外。任伯年正是在适应中创造了“我”的艺术个性而征服了观众的。因此代表了时代的高水平。

道理说来是容易的，但知易而行难，首先难在懂得了适应中创造“我之为我自有我在”的道理之后面临着实际上的种种选择。任伯年的选择表明了这个资质颖异又根底坚实的优秀画家有着过人的历史洞察力与判断力。在他生活的那个年代，中国的民族资产阶级产生了，因破产而流入城市的劳动者之多更属史无前例。他们有别于西方的资产阶级与工人阶级，也并不都对几千年的封建观念封建艺术有系统深刻的认识，甚至远未摆脱影响。然而毕竟或明晰地或模糊地在思想文化上提出了有别于封建阶级的要求。表现在绘画上，便是要求从面目雷同死气沉沉的所谓正统艺术所反映的审美尚下挣脱出来，表现鲜明的多姿多采的艺术个性，表现自由活泼充满生机的艺术趣味，表现某些区别于封建伦常名教的观念与认识，表现更使人受到鼓舞或得到慰藉的生活感受。当时的海派名家们，不管自觉程度如何，几乎都有着自己的判断，无不从不同侧面，不同角度选择了宜于个人的适应途径。大多因为较少有条件接受象任伯年那样关乎人物画基本功的高难度的训练，又厌弃于传统人物画或以宣传纲常名教为主旨或以软靡的“花间体”为好尚，于是选择了比山水更容易生动抒情体现生意的花鸟画，个别人也选择了奇崛夸张精气内含的人物画体格。或者像赵之谦与吴昌硕那样，以朴茂雄强的书法语言入画，不求造型的工能，分别以沉郁浓湛或磊落开张的个人风格表现出怫郁而生意充沛的激情；或者象虚谷和尚那样，取法新安派山水结构形体的概括冷隽，出之以战功的干笔，不求感情奔溢，以宁静清冷的个人风格表现苦寒瑟索中的活泼生机。或者象任熊、任薰那样，取法于民间美术的质朴强烈，参之以陈老莲艺术语言的装饰夸张，不求笔法丰富，而在宁拙勿巧鲜艳古硬的个人风格中表现愤世嫉俗的热忱。这些青史留名的画家都善于结合自己的学养用其所长，适应观众。如本文前面所述，任伯年的选择也在适应中扬长避短发挥了自己先天和后天的优势。他并不是一开始就充分认识了自己潜在的才能，他的画风由通俗平易到古质奇崛，再到灵巧生动，进而自然浑成；他的笔法由平实到古硬，再经流畅自如到浏离顿挫；他的设色由平实到浓艳，再经丰富和协淡雅鲜丽到灿然天成；他的造型由准确到变形，再经形神兼至到形简神完；他的选材与立意由沿用民间惯例到有所趋时应事，再经丰富多彩到饶于生活情趣或别有寄托。这一切都说明，他是在起步于民间美术的基础上，不断通过师古而变、学洋而化，循着紧密沟通与观者的审美上的联系，既准确把握正在有一定限度地逐渐改变着的欣赏趣味，又洞悉了不可能完全脱离相对稳定的欣赏习惯，从而不断在适应观众又提高观众中认识自己的艺术个性并创造出“我之为我”，最终确立了他自己当时的也是永远的历史地位。

任伯年的借古以开今，用洋以为中的认识与实践，他在适应观众中认识自我、发展自我、创造自我的成功范例，虽然已经过去一百多年，但他提供的启示并没有成为过去，有许多是值得创作家和研究者深思的。

1987年 3月 5日 于后迟鸿轩中

注：

①郑逸梅《小阳秋》。

②蔡若虹《读画札记》。

③徐悲鸿《任伯年评传》。

④同上。

⑤沈之瑜《关于任伯年的新史料》。

⑥徐悲鸿《任伯年评传》。

⑦沈之瑜《关于任伯年的新史料》。

⑧杨逸《海上墨林》。

⑨吴心穀《历代画史彙传补编》。

⑩同上。

⑪杨逸《海上墨林》。

⑫沈之瑜《关于任伯年的新史料》。

⑬自题《苏武牧羊图》。

⑭光绪甲申（1884年）自题《鸡》：“偏能此问具双眼，也知草莽有英雄。”

⑮苏轼《传神记》。

⑯沈之瑜《关于任伯年的新史料》。

⑰张安治《中国画与画论》。

⑱蔡若虹《读画札记》。

⑲《宣和画谱·花鸟叙论》。

⑳龚产兴《任伯年研究》。

人 物 画



1. 松下问道图

丁卯 (1867年)

天津艺术博物馆藏