



任伯年《群仙祝寿图》局部
采轩木板水印制作的任伯年《群仙祝寿图》

今年海派书画巨擘任伯年诞辰180周年

他为何能在大俗之中 铺展海派绘画的大雅之美

王琪森

任伯年(1840~1895),初名润、字次远、号小楼。后名颐、字伯年。别号山阴道上行者、寿道士等,浙江山阴(绍兴)人。出生于民间画工之家,父鹤声,字淞云,工肖像写真画。任伯年幼时,即受到父亲的绘画训练和技法传授,打下了扎实的写实基础。后从其族叔任熊、任薰学画。于1864年随任熊赴宁波从艺卖画,人物画技艺日进。1868年冬,任伯年从苏州赴上海,在城隍庙一带摆地摊售画,生活穷困,后得到海派书画名家胡公寿的赏识与帮助,成为驻堂画家,遂崛起于海派书画名家群体。方若在《海上画语》中云:“胡为钱业公会所礼聘,扬誉自易为力,且代(任伯年)觅古香室钱商店,安置笔砚。不数年,画名大噪。”

任伯年作为一名海派书画的集大成者和前期领袖,他以其睿智敏锐与大胆开拓,取法东西、融会中外、广采博取,形成了崭新的海派画风与独特的都市图式,使海派书画达到了一个时代高度。他也使海派书画真正具有了近代意义上艺术流派构建的历史地位,从而和以前的华亭画派、扬州画派、金陵画派等具有新旧的分界,使中国画在清末这个历史节点发生颠覆性的变革,为之产生崭新的近代绘画格局,并与世界接轨。正是通过对任伯年历史贡献的考评和艺术成就的分析,可见任伯年的从艺与发展具有三大因素:即是海派书画群体的创作效应、海派文化艺术圈的开放作用、海派书画市场的社会机制。



任伯年《荷塘消暑》局部

历史地看海派书画从高原的形成到高峰的崛起,应当讲是任伯年做出了卓越的贡献和经典的建树。为此,徐悲鸿曾说任伯年是“仇十洲之后,中国画家第一人”。海派书画家群体的创作效应,海派文化艺术圈的开放风气,海派书画的社会运作,这三大要素实际上涉及了一位艺术大师与上海这座城市的市缘,与海派书画这个群体的群缘,与海派文化这个谱系的文缘。正是这三种文化的总和,塑造成就了任伯年,而任伯年也为这三种文化的发展与提升,做出历史性贡献。



任伯年《花卉册十二开》之丁香合欢
任伯年《五伦图》



任伯年人物、花卉、山水、翎毛、走兽、虫鱼无所不能,这正是作为海派中职业画家所具有的从业能力与艺术资质。他的画法工整严谨,线描物达劲挺、用色酣畅明快、气息高古朴茂,亦工于人物肖像,展示了海派主流画风和市民欣赏特性。

任伯年的师友圈 ——海派书画家群体的创作效应

任伯年早年受到任熊、任薰的言传身教,对胡公寿怀有感恩之情,而与吴昌硕情在师友之间

艺术家作为一个具体的、生存于某个历史过程中的人,必然会与同时代的艺术家进行群体性的交往,产生创作形态的相互交流和审美观念的互相渗透。因此凡是艺术大师、流派领袖性的人物,必定会学习他人长处、借鉴他人技艺、吸纳他人方法,使创作成为个人艺术实践的总和和个人审美思考的体现。任伯年在上海不仅经历了这种转益多师的过程,而且很好地把握了这个取精用宏的过程。

任伯年早年跟族叔任熊、任薰学画,并跟任熊在宁波一边学画,一边卖画,时间长达四年。也就是说任伯年从涉足画坛之初,就受到海派书画家群体中代表画家的言传身教。任熊、任薰作为海派书画前期的领军,他们有着深厚的传统、精湛的造诣、全能的艺术、人物、花卉、山水、翎毛、走兽、虫鱼无所不能,尤擅长于人物肖像,这正是作为海派中职业画家所具有的从业能力与艺术资质。而任伯年也正全面师承了他们的画风风格与创作意识。画法工整严谨,线描物达劲挺、用色酣畅明快、气息高古朴茂,亦工于人物肖像,展示了海派主流画风和市民欣赏特性。

任伯年是1868年10月在苏州相识胡公寿的,并为之作《横云山民行乞图》。就在这一年的冬季,任伯年正式定居上海后不久,胡公寿即向古香室钱商店推荐他为住店画家,得到了胡多方的生活照顾。胡公寿的画斋为“寄鹤轩”,而任伯年取“依鹤轩”,反映了任对胡的感恩之情。任早期绘画主攻人物、花卉,而胡公寿的山水功力颇深,任时常向其请教,方悟山水之道。曾是任伯年的同乡,后成为吴昌硕入室弟子的陈半丁亦回忆“作画要站着画,不要坐着画,任伯年得胡公寿指点,在创作过程中,曾把纸铺在地上,人跑到楼上看下来。”徐悲鸿亦佐证了这段史实,他在任伯年所画《胡公寿夫人像》上题跋曰:“伯年与胡公寿交甚契,此胡夫人像,戊辰之秋,与

公寿之乞食图同归吾吾,皆伯年早岁笔也。悲鸿。”任伯年与吴昌硕情在师友之间,当年吴昌硕从苏州来上海时,曾带了数幅任画的梅花图、走兽图、花卉图,日后再请任指正。而任对吴深厚的书法功力、独特的金石印风和即兴吟诗的才气亦十分仰慕,他们亦时常切磋书法、金石。《海上墨林》第三卷曾记载:“有一天胡公寿对吴昌硕说:‘君的嗜画似乎太迟了。’因为吴习画是在30岁以后。当时任伯年在座,即跟着说:‘胸中有才华,笔底有气韵,这又有什么关系?’杨见山也说:‘画不以画出,而造艺在诗文金石,积水厚力,能负大舟,是知参上乘的。’”从中可见任伯年对吴昌硕才华的服膺,任的书风亦受吴的影响而变得笔力遒劲。吴昌硕亦真诚地称他和任之谊是:“先生在师友之间也,道所在而缘亦随之。”

任伯年正式定居上海后,还和另外一位重要的海派书画家高邕之订交。高邕之出身于名门,其父高树森为苏松太道吴煦记室,后人李文忠幕,襄订通商条约。高邕之以书法名世,得魏碑之气韵,线条雄强郁勃,亦能作画,取法于八大、石涛之间。家中富收藏,任伯年曾从高邕之处看到八大山人画册,相见恨晚,时常在高家临习,深为八大超逸高古的画风所叹服,并悟用笔之法,画风就此焕然一新。《海上墨林》曾载“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‘作画如颀,差足当一写字。’”由此可见,正是海派书画家群体的创作效应,使任伯年完善了自己的绘画技法,拓宽了自己的审美视野,提升了自己的笔墨境界,正是在这样一种群体性的追求与个体性的突破中,形成了任伯年那种典雅绚丽、富美清新、雅俗共赏的风格,使海派书画实现了历史性的嬗变和经典性的更新,从而标志着海派书画艺术形态化和创作对象化的真正形成。

吴昌硕以“画奴”印相赠 ——海派书画的社会运作

任伯年从艺之始就进入了市场化程序,并在不断地与顾客的交往中,根据新兴市民的情趣调整改变自己的画风

任伯年所处时代的社会氛围和创作环境,已是具有鲜明的商业意识和严峻的市场挑战。鬻画谋生瞻家,可以讲是海派书画家的生存方式,海派书画的崛起依靠的就是商品经济杠杆的社会运作。

从经济学意义上来看商业的兴盛,离不开社会的运作。而海派书画之所以能在清末迅速发展,凭籍的就是商业化市场的推动力。最著名的观点或是史料见证就是张鸣珂在《寒松阁谈艺瑣录·卷六》中所说的:“当时的上海,自海禁一开,贸易之盛,无过上海一隅。而以砚田为生者,亦皆于而来,侨居买田,公寿、伯年最为杰出。”如果说在早期,胡公寿以其久居上海的资历,钱业公会礼聘身份成为海派书画家群体的强势者,那么到了19世纪80年代后,任伯年的影响则覆盖了全上海。其中除了任伯年独特的风格、创新的面目、精湛的技艺外,海派书画社会化运作的最优化、最大化、最强直接起到了推波助澜的作用,也就是说任伯年将“天时、地利、人和”的条件发挥到了极致。

任伯年初到上海鬻画立身之处就是古香室钱商店,这是上海一家大画庄,

也就是讲任伯年从艺之始就直接接触了一线画廊,进入了市场化程序,并在不断地与顾客的交往中,根据新兴市民的情趣调整改变自己的画风。同时在富有经济经营意识的胡公寿的帮助引见下,先后与上海的实业家、老板等相识。如“古香室”的经理胡铁梅、银行家陶凌宣、“九华堂”老板黄锦裳、大商人章敬夫等交往,特别是与黄锦裳、章敬夫等成了好友。章敬夫曾在《任伯年先生羽族五伦图记》中曰:“沪之地,海口也。其县治僻居海上,非大都会而繁华日甚。自外洋互市以来,辟为六埠,贵绅富贾,辐辏其间,遂以称雄天下。山阴任君伯年,以写生妙手客于此者三十年,一时与游者,皆海内闻人,互相切磋,学益精,画益工而名亦重。君雅与余善,每见如平生欢。”可见章氏对任伯年的极力推崇及与任亲密的朋友关系。而黄锦裳乃是儒商,自己亦喜好书画而收藏丰富,与任伯年、胡公寿、虚谷相交甚深,被称为黄氏“三友”。据《海上墨林》载光绪十年(1884年)人日(正月初七),黄锦裳不顾漫天大雪踏访任伯年,任深为友情所感动,伯年驱寒作画相赠。

用3B铅笔画模特 ——海派文化艺术圈的开放风气

不仅吸纳欧化技法,如素描写生,外出用铅笔画物直至画实体模特儿,而且学习近邻日本浮世绘的图式

上海于1843年11月正式开埠,由此标志着这座城市从旧式的吴越小城到开放型的沿海近代城市的转制。上海的城市结构是中西合璧、交汇相融,上海的城市生态是内外兼容、多元互惠,上海的城市文化是开放拓展、东西并存。不少欧洲及日本画家相继来到这块热土,徐家汇就在上海开埠后最早成为西风东渐的前沿。当时西班牙籍的传教士、西洋画家范廷佐就在徐家汇的土山湾教堂内创办了土山湾工艺厂,俗称土山湾画馆,传授西洋画、雕塑、印刷、照相,土山湾由此成了“中国西洋画的摇篮”,成为上海第一所西方美术专科学校。徐悲鸿曾客观地讲:“中西文化之沟通,徐家汇曾有极其珍贵之贡献,土山湾有习画之所,盖西洋画之摇篮也。”任伯年的艺术感觉是敏锐的,创作理念是开放的,绘画方法是多样的,他专门去土山湾画馆观摩那里的素描、写生、水彩画抹色及油画上色等,尤其是感到用铅笔画的素描跟他过去学过的擦笔画有不少相似之处。而西洋画的抹色上色及构图造型也多有其可借鉴之处。为此,刚而立之年的任伯年就在土山湾画馆听课学习,并在画馆的画室内实物写生。由于他的勤奋好学及画作优秀,引起了土山湾教堂的图书馆主任、精于西洋画的刘德斋注意。不久,他们成了很好的朋友。据当年也曾学画于土山湾画馆、后成为著名雕塑家的张充仁说,他们“两人来往密切。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。任伯年外出,必备一手折,见有可取之景物,即以铅笔勾录,这和铅笔速写的方法、习惯,与刘的交往不无关系。”张充仁还曾讲过:“据我了解,任伯年的写生能力强,是和他曾用‘3B’铅笔尝试过素描有关系的。他的铅笔是从刘德斋处拿来的。当时中国一般人还不知道用铅笔,他还曾画过裸体模特儿的写生。”

从素描写生,外出用铅笔画物直至画实体模特儿,这在19世纪中晚期的海派画家家中,也许是绝无仅有的。像任伯年这样一位完全从传统的中国画及笔墨形态走出的画家,在上海这块东西交融的开放式平台上,能够自我突破,转型学习西方绘画的方法及理念,热情地拥抱外来艺术,专注地吸纳欧化技法,应当讲是具有开创性价值的。其不仅为海派寻找到了新鲜的艺术资源及有效的借鉴方法,而且为整个中国绘画的更新进步,提供了成功的实验效应及高迈的创作样

板,呈现了一种世界性的视野。如他的《观剑图》《风尘三侠》等,人物造型准确、结构比例严谨、光影效果明显,其中凸显出欧化的技法与构想。又如他的《仲华二十七岁小像》,其整体构图及人物勾画,尤其是人物面部刻画,都体现了深厚的素描功底。

任伯年是睿智的,他不仅吸纳欧化技法,而且学习近邻日本浮世绘的图式。兴起于17世纪初(江户时代)的日本浮世绘,至19世纪中后期,已进入了鼎盛期,并传入了东海之滨的上海。如当时的上海日清贸易研究所,就有不少日本浮世绘画家的作品。浮世绘主要有两种形式:“绘本”与“一枚绘”。“绘本”即是插图画本,“一枚绘”是单幅画本。按制作方法,套色分类又可分为“墨绘”“红绘”“漆绘”“锦绘”“蓝绘”等。浮世绘由于其构图的饱满雍容、造型的夸张丰腴、色彩的瑰丽华美、线条的飘逸流畅,因而在当时的东方及西方美术界影响颇大。如法国画家马奈1866年创作的《吹笛少年》,就运用了浮世绘的造型方法与色彩效果。荷兰画家梵高创作于1889年的《星夜》构图及漩涡图案,也参考了葛饰北斋的浮世绘《神奈川冲浪里》。同样,与马奈、梵高同时代的任伯年也在自己的绘画中运用或变通了浮世绘的构图法与色彩法。如他的《双仙献寿》《苏武牧羊》就有鲜明的浮世绘造型技法与色彩敷色,而12屏的《群仙祝寿图》就采用了“绘本”的通景结构图式。最典型的是被称为“任伯年之王”的《华祝多图》,整幅画构图丰满,富丽堂皇,运用了浮世绘中“红绘”“锦绘”“蓝绘”等多种方法。为此,当时英国的《画家》杂志评论道:“任伯年的艺术造诣与西方梵高相若,在19世纪中为最有创造性的宗师。”也就是说任伯年在吸纳了西洋画、浮世绘的养分后,极大地丰富和拓展了传统中国绘画的创作方法与技术手段,从而把海派绘画推到了与国际接轨的历史高度和艺术层面。而以往在任伯年的研究中,他的这个划时代的杰出贡献是被忽略的。

从顾恺之的“传神在阿睹”到陈老莲的铁线描,从欧洲绘画的人物造型到日本浮世绘的构图色彩,任伯年的人物画是真正体现了民族精神和东西风范,因而具有国际化的表现理念及审美形态。由此可见,正是开放的海派文化生态为任伯年的从艺构建了一个宽广而多元的时空,从而引领了海派书画的审美时尚和历史走向。

年仲秋,海上雅好书画的胡薇舟将自己所收任伯年百幅精品之作集为《任伯年先生真迹画谱》出版,一时反响强烈,这是海派画家早期一次十分成功而颇有影响的出版活动。《画谱》请吴大澂题扉页,王子卿、俞曲园作序,规格极高。王子卿序曰:“胡君薇舟,侨寓沪滨,喜得任伯年手绘百页,持以见示,凡人物、山水、花鸟、草虫,各具精妙,洵为后学津梁。”而清末大儒俞曲园则序云:“任君伯年所作画,无论山水、人物、花鸟,皆有古拙之意存其中,每观其笔迹,觉汉人陈叔白去人未远。薇舟得其画凡一百幅,刻之以永其传。余不知画,率题其端,世有识者,必以余为知言者也。”这一年任伯年仅48岁,他在上海已有了专门收他画作的藏家,而且从王子卿、俞曲园作序来看,对其评价甚高,可见他在海派书画艺术苑的独领风骚。正是在社会运作的成功推广下,形成了一种互动效应,一些书画庄、书局见任伯年之画极具市场人气和商品价值,纷纷为其印刷画片发售,销往全国各地及东南亚。(作者为资深文艺评论家)