

百年前湖州文士儒商时尚

——任伯年等名家大师为其“画像”

■徐惠林

被徐悲鸿称为“仇十洲以后中国画家第一人”的任颐(1840-1896年),字伯年,号小楼,别号山阴道上行者、寿道士,浙江绍兴府山阴航坞山(今杭州市萧山区瓜沥镇)人,清末著名画家。

任伯年的绘画发轫于民间艺术,技法全面,山水、花鸟、人物无一不能。其人物画,早年从陈洪绶法出,形象夸张,富装饰效果,如以湖州莫干山传说而绘《莫干炼剑图》轴。其写照技艺,高妙绝伦,曾为虚谷、胡公寿、赵之谦、任薰等多人画像,无不逼肖,而予湖州人如吴昌硕夫妇、沈芦汀、张石铭画像,也极其传神。在照相术已引入中国的近现代,其现实人物的“国画肖像”与本人的照片两相对照,相得益彰,无论是当时的选择,还是至今的端详、品赏,皆趣味盎然。

未及甲子之寿的任伯年,一生中,与诸多浙北湖州籍人士有过“交集”或“关联”。最直接的,是他的女儿任霞嫁给了湖州商人吴少卿。吴少卿谱名邦微,本名庆第,字墨君,少卿乃是其号。湖州塘甸《苕溪吴氏宗谱》载,吴少卿“继(室)任氏,绍兴伯年公女”,其生于光绪二年三月十一日辰时,卒于民国九年三月十六日申时,年四十五。《上海丝绸志》记载,吴少卿属“上海几家大洋行里的湖州籍买办”之一,系1880年前后的瑞记洋行买办,期内购进瑞记洋行的瑞隆丝厂自行经营,曾任上海总商会会董。

任霞秉承家学,画风直追其父,擅长人物、山水、花鸟等题材,作品风格工整平穩,设色清新典雅,属闺阁画家中的佼佼者。

艺术上,任伯年无论是师承还是交谊,与湖州籍人士可谓“密切接触”。

生于今南太湖新区白雀姚阶段的画家费丹旭,可谓清末最早到上海发展的湖州艺术界人士。他以仕女画闻名,与改琦并称“改费”。任伯年早期学习费丹旭人物画,对其推崇备至,把自己的名字也改为“小楼”(费丹旭号“晓楼”)。“海上双璧”之一的湖州籍书画家王一亭,人物画方面深受任伯年

技法影响。任伯年昔年初到上海,曾前往湖州籍人物画家钱慧安处拜望。有记载钱慧安仅斜眼看他,任伯年将此情景绘成画作赠予钱慧安,最终以高超技艺赢得认可。

而与任伯年关联度最大的湖州籍画家,无疑是亦师亦友的至交、一代宗师吴昌硕。两人年龄相近,常互访交流,生活上关照,艺术上切磋,彼此交谊深厚,被视为“高山流水”。任氏擅长人物画,尤以肖像画闻名,吴氏则以大写意花鸟著称。两人虽艺术风格不同,但通过合作(如《群仙祝寿图》)和展览(如“高山流水”联展),相互影响,深化了交流。作为领军人物,共同推动了近现代中国画的发展。

传世迄今的艺术珍品,印证着任与吴间的友谊:吴多次为任刻印,任则以高超的人物画神技,多次为吴昌硕画“肖像”,并延及吴昌硕的夫人。

1883年初吴昌硕40岁时,因公去天津,在上海黄浦江候轮船时,因友人高邕之引见,码头上结识了任伯年。两人都历经太平军兵燹而侥幸存活,一见如故,遂成莫逆之交。3月,任伯年首次为回程路过上海的吴昌硕作《芜青亭长像》。1886年11月,吴昌硕去上海,任伯年为其作《饥看天图》。1887年6月,任伯年为吴作《棕荫纳凉图》。是年冬,吴昌硕迁居吴淞移居沪上。1888年,任伯年为吴作《酸寒尉像》。1891年夏,任伯年为吴昌硕三子作小影,吴昌硕为题《书苏儿小影》。1895年,任伯年抱病又为吴昌硕作《棕荫忆旧图》《山海关从军图》——不同时期的一张张画像,让我们看到时代变迁、岁月流逝中吴氏容貌的变化;它们又分明承载着任吴两人的深情厚谊,也莫不见证了任伯年人物画技法的演变。

现藏于安吉县博物馆的《芜青亭长像》,是任伯年首次为吴绘制的绫裱肖像画轴,纪念他们的相识。画心以墨色草亭、树木环绕,吴昌硕四十岁席地而坐。作品通过人物形象与芜园环境象征着隐

逸情怀。体现着晚清海上画派融合传统与西洋技法的风格,是研究任伯年艺术及吴昌硕精神追求的重要实物资料。《饥看天图》是应吴昌硕之请创作,用以纪念其早年困顿经历。吴昌硕时年42岁,正处于艺术探索与生活漂泊交织的时期,画作侧面反映出清末文人谋生的艰难现状。该作品融合传统绣像与西画观察法,展现了任伯年的人物画技法及对人物内心的深刻刻画。在画面空白处,吴昌硕自题五言长诗,以“昂昂七尺躯,炯炯双青瞳”“频年涉江海,面目风尘枯”等句回顾青年时期流离失所、鬻艺谋生的经历,诗文与画像形成图文的互证关系。

与《饥看天图》共同构成吴昌硕肖像系列的,还有《酸寒尉像》《棕荫纳凉图》,此三图构成了一部三部曲,完整记录了二人亦师亦友的交流关系。

在《酸寒尉像》画面中,吴昌硕头戴红缨帽,足蹬高底靴,身着葵黄色长袍,外罩乌纱马褂,马蹄袖交拱胸前,神情庄重又略显拘谨。他的高明之处,在于通过寥寥数笔就精准捕捉到吴昌硕内心的复杂情绪,将其“酸寒”之态展现得淋漓尽致。《酸寒尉像》不仅展现晚清文人仕途坎坷,更以泼墨没骨法革新传统肖像画,成为穿透时空的艺术对话。在《蕉荫纳凉图》中,吴昌硕被描绘成闲坐在竹榻之上,袒胸露臂,身体略向左倾,左臂舒适地支撑在一堆古籍上。细腻的笔触刻画出吴昌硕的形象特征,如光头、肥胖身躯等,凸显其自在闲适之态。任伯年画吴昌硕“纳凉图”还有一件,即《棕荫纳凉图(吴昌硕小像)》(又名《棕荫忆旧图》),1887年作。画这幅画时,任伯年48岁,吴昌硕44岁。此作是唯一为吴昌硕家属珍藏,并含吴昌硕自题签条的一件。画面上,一大片棕榈为背景,浓淡墨勾染并施,棕榈树下,昌硕倚书与朱琴,赤膊席地而坐,静静地纳凉,神情自若。一股英杰不凡之概,流溢于眉睫之间。

近现代,丝绸之府、鱼米之乡、文化之

邦、湖笔之都的湖州,尽管照相术已逐渐引入,但无论是官员商贾、文人雅士抑或市民阶层,对于传统书画仍是亲、爱,以国画来为自己“造像”,仍存别趣和宝爱。加之与沪上海派文化相勾连,易识见丹青妙笔,或求或订制或得馈赠,人物画高手如任伯年者,为之创作,便是自然之事。

事实上,百年前湖州文士儒商时尚——名家大师为其“画像”,除了任伯年之外,还有王一亭多次画吴昌硕如《吴昌硕小像》《岳庐讲艺图》,也为庞莱臣、朱彊村、陈英士等画像;徐悲鸿也曾以国画、油画为湖州儒商黄震之“造像”……由此,时光深处,它们便因之摹画、展现、沉淀而“织”出了一幅独特的艺术文化雅致风景。



任伯年 酸寒尉图(吴昌硕像)
浙江省博物馆藏

艺术家的真诚

■介子平

丧失了喜欢的能力,艺术家或已丧失创作能力。那种赤裸裸的喜欢,喜形于色,溢于言表。

智者造物,巧者述之,舞蹈家邓肯在与罗丹的初识有一段生动记述:“我很快换上舞衣,为他跳了一段,然后我停下来,给他解释我的新舞蹈理论。可是我很快察觉到他并不在听,他收缩了眼眶闪闪的眼珠在注视我,然后带着看自己作品的神情走近我,用手抚过我的头,我的胸,抚摸着我的手臂,用指端滑过我的腰,我的赤裸的腿和脚,他开始捏我的身体,就像捏泥塑。”或以为猥琐不堪,却是罗丹轰然巨帙、旷远雄浑作品之外的铁骨柔情,艺术的真实在于含蓄,艺术家的真诚在于不掩饰。

庄子以“梓庆为鐻”“佝偻承蜩”观

点,阐述文艺创作“与物同化”境界,盯着看,或是使之融化的第一步。之后,其身与竹化,无穷出清新。无物于物,故能齐于物;无智于智,故能运于智。王国维《人间词话》尝言:“天才者,或数十年而一出,或数百年而一出,而又须济之以学问,助之以德性,始能产真正之大文学。此屈子、渊明、子美、子瞻等所以旷世而不可一遇也。”其列举天才,一生以生存自由为前提,感与所当感,言与所当言,行与所当行,止与所当止,自由地选取适合自己的人生观。此人生真诚者也。

心净无碍,笔笔见神,真话是文字的魅力,然真话自口中道出,往往惹人烦,一本正经地说谎,方招人喜欢。艺术家真诚,作品自然不失真。梵高曾言:“画不是画物体的原状,而是根据画家对

事物的感受来画画。是的,不真实,但比死板的事实更加真实。”立场虽异,逻辑却同,如梵高笔下不招人喜欢的作品,隔代后,方被理解。神经过敏,歇斯底里,梵高的真诚,蚌病成珠,不在真实地描绘外向物体,而在画意不画形,道出了精神的真诚。方薰《山静居画论》也有此论,“真者必有大作意发之性灵者,伪作多隳括蹊径,全无内涵”。19世纪中叶,油画记录功能渐被摄影术取代,古典绘画的社会作用不得不发生变革,经过一段时期的转向阵痛与发展嬗变,其终于独立成为专门的艺术种类。康定斯基在施恩伯格、赛尚、毕加索等人的基础上探索,将可触的物体世界揉碎,认定艺术须关心精神问题,而非物质方面。跨越时间的阻隔,重构并返回虚拟的现场。抽象

画之真实,如贝多芬《庄严弥撒》题签所言:“来自心灵——但愿——回到心灵。”

感觉有时是一种体验,不到某个境地,找不到这种真实。1953年1月,贝克特的荒诞派剧《等待戈多》于巴黎首演,演出尚未结束,观众便成群结队离场,此后恶评如潮。此戏在伦敦上演时,又引来一片混乱,遭到观众嘲笑。而在美国一所监狱上演时,出乎意料受到囚徒的欢迎。该剧表现了一类人的痛苦,两个流浪汉与之处境类似。等待着某种希望,希望迟迟不来,苦熬了等待之人,什么也未发生,谁也没有来,谁也没有去。旁若无人,但知有己,所谓共鸣,便是读懂了作品。

庸庸俗士,贸贸迂儒,虽有贝阙珠宫之堂皇,不脱调铅傅粉之矫揉,其俗其庸,皆在不真诚。