



水浒传

全集

人民美術出版社
天津人民美術出版社

任

伯

年



全集

1

人民美術出版社
天津人民美術出版社



任伯年 (1840—1895)

《任伯年全集》编辑委员会

编委会主任	常汝吉	刘子瑞			
编委会委员	常汝吉	刘子瑞	龚产兴	王靖宪	丁羲元
	林阳	戴剑虹	杨惠东	王玉山	胡建斌
	吴本华	刘继明	邢立宏		
主编	龚产兴				
副主编	王靖宪	丁羲元			

责任编辑	于瀛波	沈深	赵小来	霍扬	
装帧设计	杨会来				
版式设计	于瀛波	刘继明	邢立宏	赵小来	
	霍扬				
摄影	郭青	支养年			
校对	朱布	李慧	黄薇	李佳	
审读	李文昭	杨惠东	雒三桂		

凡 例

《任伯年全集》共分为6卷，由人民美术出版社与天津人民美术出版社联合编辑出版。

一、 本画集1~5卷为图版部分，收入国内各主要收藏单位及个人藏品和部分海外藏品。第6卷为文献部分，收入历年来发表的相关论文、任伯年年谱、任伯年常用印章、任伯年美术活动简表以及图版索引。每分卷单独编排目录。

二、 本画集1~5卷收入的作品皆以编年为序，款署中之季、月、日期未作编排。未署年款者经专家考订，根据其不同时期绘画风格演变编入相应年代中。后世收藏者所纂装之集锦册多有作于不同年代者，一律以创作最早者之年代编入。

三、 本画集所收入作品著录分为作品名称、装裱形制、质地、尺寸、创作年代、收藏单位、款识、题跋、钤印、鉴藏印等项。其中有辨认不清或疑问之处，均用“□”表示。款署、题跋中出现异体字或明显讹误者，皆照录，在字后以括号注出正字，前者如“伯季（年）”、“未（叔）”、“姪（侄）”，后者如“泉（渊）明采菊”、“宏（弘）景”，等等。

四、 本画集收入作品的款识、题跋中所及人物姓名、别署之释文，为尊重历史之沿革，仍采用繁体字。因各地博物馆藏品名称，任伯年出版物之作品名称与历年来发表相关论文中所举画名不尽一致，时间所限，本画集图版收入作品名称与文献（第6卷）中作品名称未作统一。

五、 任伯年绘画作品流通广泛，缘于各种因由，很多作品难以收集，编者在第5卷中以画稿（部分）和作品遗珍形式予以补充。

《任伯年全集》的编辑出版工作，由于时间紧、任务重，本画集仍然存在诸方面的不足与缺憾，敬请各方面的专家与读者指正，以求改进。

编 者

2009年10月

卷 一 目 录

任伯年综论	龚产兴 1	之七	42
图 版		之八	43
玉楼人醉杏花天 立轴 1865年	17	之九	44
人 物 图 镜心 1866年	18	之十	45
小浹江话别图 立轴 1866年	19	之十一	46
米颠拜石图 纨扇 约19世纪60年代中期	20	之十二	47
天竹栖禽 纨扇 约19世纪60年代中期	21	之十三	48
茶花小雀 立轴 1866年	22	之十四	49
人物故实图 立轴 1866年	23	之十五	50
丙寅花卉册 8开 册页 之一 1866年	24	之十六	51
之二	25	之十七	52
之三	26	之十八	53
之四	27	之十九	54
之五	28	之二十	55
之六	29	之二十一	56
之七	30	之二十二	57
之八	31	之二十三	58
梅花仕女图 立轴 1866年	32	之二十四	59
赏 鸡 图 立轴 约19世纪60年代中期	33	王 震 跋 1937年	60
花阴母鸡图 立轴 约19世纪60年代中期	34	松鹤芝石图 立轴 1867年	61
翎毛花卉图 立轴 约19世纪60年代末期	35	紫阳纪游图 横卷 1867年	62
二十四孝图 24开 册页 之一 1866年	36	风尘三侠图 立轴 1867年	64
之二	37	霜林鹌鹑图 立轴 1867年	66
之三	38	孔雀牡丹图 立轴 1867年	67
之四	39	松下问道图 立轴 1867年	68
之五	40	摹陈老莲人物 立轴 1867年	69
之六	41	花鸟四条屏 之一 辛夷山雉 立轴 1867年	70

之二 鸳鸯花石	71
之三 葵菊小鸟	72
之四 山茶水仙小鸟	73
仙竹伏鸡 立轴 1867年	74
范湖居士四十八岁小像 立轴 1867年	75
花卉图册十二开 之一 扇面 1867年	76
之二 扇面	77
之三 扇面	78
之四 扇面	79
之五 扇面	80
之六 扇面	81
之七 扇面	82
之八 扇面	83
之九 扇面	84
之十 扇面	85
之十一 扇面	86
之十二 扇面	87
张宗祥 跋 1900年	88
授书图 立轴 1867年	89
四季人物条屏 之一 立轴 1867年	90
之二	91
之三	92
之四	93
伯英四十岁小像图 横卷 1868年	94
斗梅图 立轴 1868年	96
人物像 立轴 1868年	97
东津话别图 手卷 1868年	98

花鸟通景屏 立轴 1868年	100
纨扇集锦册十二开 之一 金鱼水草 1868年	102
之二 萱草牵牛 1873年	103
之三 清流小舟 约19世纪70年代中期	104
之四 桃实白头 约19世纪70年代中期	105
之五 紫藤金鱼 约19世纪70年代末期	106
之六 瓜 藤 1879年	107
之七 桃花八哥 1879年	108
之八 踏雪寻梅 1879年	109
之九 桃禽月色 1880年	110
之十 桃花小鸟 1886年	111
之十一 玉兰红梅 1893年	112
之十二 黄菊白猫 1895年	113
牡丹竹石图 立轴 1868年	114
为任阜长写真 立轴 1868年	115
沙馥三十九岁小像 立轴 1868年	116
佩秋夫人小像 立轴 1868年	117
榴生像 立轴 1868年	118
山水图 立轴 约19世纪60年代末期	120
胡公寿夫人像 立轴 1868年	121
折梅图 立轴 1868年	122
横云山民行乞图 立轴 1868年	123
出尘图 横卷 1868年	124
花鸟人物集锦册十二开 之一 吟游图 扇面 1868年	126
之二 论道图 扇面 约19世纪70年代中期	127
之三 折枝栖雀 扇面 1871年	128
之四 梅竹双雀 扇面 1873年	129

之五 茶花水仙 扇面 1873年	130	松 鹤 图 立轴 1870年	157
之六 芭蕉果蔬 扇面 1874年	131	吹箫引凤图 立轴 1870年	158
之七 兰石小雀 扇面 1878年	132	迎 宾 图 立轴 1870年	159
之八 山溪濯足 扇面 1879年	133	三 清 图 立轴 约19世纪70年代初期	160
之九 桃花白头 扇面 1883年	134	焚香告天 立轴 约19世纪70年代初期	161
之十 紫藤双燕 扇面 1885年	135	辛夷墨鸡 立轴 1870年	162
之十一 山花野雉 扇面 1885年	136	新秋浴鹅 立轴 1870年	163
之十二 山芍小雀 扇面 1891年	137	孔雀芭蕉图 立轴 1871年	164
秋英有吉 扇面 1868年	138	牡丹猫石图 立轴 1872年	165
花下潜猫 扇面 1869年	139	月季飞雀 纨扇 约19世纪70年代初期	166
赵之琛梅花图 纨扇 1869年	140	美人思春 纨扇 约19世纪70年代初期	167
竹林雅集图 纨扇 约19世纪60年代末期	141	花 卉 图 纨扇 1872年	168
花鸟人物扇面册四开 之一 煮 茶 图 扇面 1869年	142	紫藤双燕 纨扇 约19世纪70年代初期	169
之二 临溪高士 扇面 约19世纪70年代初期	143	花 鸟 纨扇 约19世纪70年代初期	170
之三 牧 牛 图 扇面 约19世纪70年代初期	144	人 物 图 纨扇 约19世纪70年代初期	171
之四 桃花蜡嘴 扇面 1873年	145	花 鸟 图 纨扇 约19世纪70年代初期	172
任淞云像 立轴 1869年	146	唐太宗评字图 立轴 约19世纪70年代初期	173
为深甫写照图 立轴 1870年	147	鸚 鵡 扇面 1872年	174
访 友 图 立轴 1870年	148	芙 蓉 扇面 1872年	175
蜀葵双鸡 立轴 约19世纪70年代初期	149	集锦册四帧 之一 春江游乐 扇面 1872年	176
花卉四条屏 之一 玉 兰 立轴 1870年	150	之二 赏花仕女 扇面 1881年	177
之二 梧 桐	151	之三 梨花鸚鵡 扇面 1882年	178
之三 荷 花	152	之四 桃花双燕 扇面 1883年	179
之四 翠竹水仙	153	桃花小雀 扇面 约19世纪70年代初期	180
仿大涤子山水 立轴 1870年	154	竹 鸡 图 扇面 1871年	181
荷花鸳鸯 立轴 1870年	155	人 物 图 扇面 约19世纪70年代初期	182
咏之先生像 横幅 1870年	156	茂叔爱莲图 扇面 1873年	183

花阴飞禽 扇面 约19世纪70年代中期	184
花 鸟 图 扇面 1873年	185
蕉叶题书 扇面 约19世纪70年代初期	186
二老读画 扇面 约19世纪70年代中期	187
瓜 禽 图 镜心 1871年	188
庆 寿 图 立轴 1871年	189
棕阴群鸡 立轴 约19世纪70年代初期	190
无量寿佛 立轴 1872年	191
蕉阴狸奴图 立轴 约19世纪70年代初期	192
芍药蝴蝶 立轴 1872年	193
蕉花母鸡图 立轴 1872年	194
钟 馗 图 立轴 1872年	195
子母鸡图 立轴 约19世纪70年代初期	196
博 古 图 立轴 约19世纪70年代初期	197
花鸟四条屏 之一 南瓜三鸡 立轴 1872年	198
之二 荷花水鸟	199
之三 芭蕉小雀	200
之四 水仙飞鸟	201
画 佛 图 立轴 约19世纪70年代初期	202
紫气东来图 立轴 约19世纪70年代中期	203
礼 佛 图 立轴 1872年	204
献 瑞 图 立轴 1872年	205
无量寿佛图 立轴 1873年	206
松鹤寿柏图 立轴 1873年	207
花鸟四条屏 之一 蕉石孔雀 立轴 1873年	208
之二 芙蓉双鹅	209
之三 松 鹤	210

之四 柏树桃花锦鸡	211
桐下吹箫图 立轴 约19世纪70年代中期	212
清 供 图 立轴 1873年	213
三 羊 图 立轴 1873年	214
爱 莲 图 立轴 1873年	215
有凤来仪图 立轴 1873年	216
三 思 图 立轴 1873年	217
仕女花鸟册十二开 之一 荷花白鹭 扇面 1873年	218
(选 八)	
之二 葵花群鸡 扇面 1873年	219
之三 牡丹孔雀 扇面 约19世纪70年代中期	220
之四 荷花水鸟 扇面 约19世纪70年代中期	221
之五 芍药小鸟 扇面 1874年	222
之六 牵牛鸂鶒 扇面 1877年	223
之七 水仙小鸟 扇面 1877年	224
之八 芙蓉白头 扇面 1879年	225
苏武牧羊 纨扇 1873年	226
葛仲华二十七岁小像 立轴 1873年	227
梅 妃 图 立轴 约19世纪70年代中期	228
三 星 图 立轴 1874年	229
富贵长寿 立轴 1874年	230
富贵有余图 立轴 1874年	231
三 星 图 立轴 约19世纪70年代中期	232
钟 馗 图 立轴 1874年	233
梅边携鹤图 立轴 约19世纪70年代中期	234
三羊开泰 立轴 1874年	235
女 仙 图 立轴 1874年	236

任伯年综论

龚产兴

一、任伯年的生平

(一) 祖籍航坞山

任伯年生于道光庚子(1840年)，初名润，字次远、和尚，后更名伯年、百年、颐，因年轻时倾慕画家费晓楼，曾署名小楼，浙江省萧山县航坞山人。航坞山在绍兴府治西北隅，离绍兴远，近萧山。航坞山北倚滔滔的杭州湾，山冈不高，却有江南树木葱茏、茂林修竹、榛莽苍郁的秀丽景色，任伯年就出生在这里。关于任伯年的籍贯，说法不一，为此笔者曾两次去绍兴、三次去萧山做了调查。该县中医大夫周明道先生谙熟萧山地方志，他肯定地告诉我：任伯年是航坞山人，航坞山确有任姓的村庄。而《任伯年》(《杭州日报》1980年7月23日)这篇短文也肯定了任伯年是航坞山人。作者告诉我，他的好友孙子良与任伯年有亲戚关系，他是根据孙提供的材料写的。我又找到了孙先生。据他讲：孙家祖辈与任家祖辈有联姻关系，孙、任两家直到20世纪50年代还有来往，伯年次子小名长鸿，后更名天池，与孙家尚属近亲。任家从任淞云起，即离开家乡到绍兴，后迁萧山设小铺。据周明道先生查考：“任鹤声住萧山凤堰桥南米市街，业米商。”任伯年的早期作品署萧山任柏(伯)年的不是一两件，后来的作品则均署“山阴”，这是因为清代绍兴、萧山、会稽均属山阴管辖，所以说任伯年为山阴人、绍兴人、萧山人，均有合理的地方，而实际上他是萧山航坞山人。

(二) 根植于民间艺术

任伯年的儿子任薰叔在一帧任伯年画的任淞云像题识中说：“先王父讳鹤声，号淞云……善画，尤善写真术。”由此得知，任伯年习绘画，出自家传。传说任伯年10岁左右，他父亲出门前告诉他，若来人，把名字记下。父亲走后不久，有来访者，伯年热情地接待了他。客人见其父不在，片刻即告辞而去。父亲回来后，伯年谈及来访者，然未留下姓名。父亲问他是谁，伯年答不上来，便拿起一张纸，把来者的模样迅速地画了出来，父亲看后，欣然“嗯”了一声。父亲未见面而知道是谁，说明了伯年画人像的功力。

晚清照相术尚未发达，浙江地区有画行像的风俗。所谓“行像”，就是老人死了，请画像的画个像，以作纪念。民间亦称“揭帛”。任淞云可能属于这一类画家。萧山任渭长，青年时也以画行像为业。任淞云居萧山，与渭长为兄弟辈，在不大的县治内，或许互有往来。萧山县城是商业贸易较为繁荣之地。据说当时浙江大小城镇，对一年一度的灯节灯画都很重视。萧山三大族丁宅、蔡宅、任宅，每年都要制作大量彩灯。尤其是杭州，每年都有大规模的灯会。附近的余杭、硖石、富阳、绍兴旧历正月十五，家家户户都挂起各种样式的彩灯，制作精致，绘画华美，琳琅满目，美不胜收。据萧山任源礼先生告诉我：“任伯年青年时代画过灯画。”那时宫灯都是大户人家制作，有的还专门请到家里绘制。宫灯以丝、绢糊灯片，要求绘制者的技艺要高。灯画的题材很广，人物故事、神话传说、鸟兽禽鱼、花卉、山水，应有尽有。青年时的任伯年，聪敏能干，在绘制民间灯画的过程中，出手极快，技艺得到了全面的锻炼，这对他后来的绘画艺术具有较浓的民间色彩不无关系。而任伯年后来的小品册页之所以画得如此精到活泼、变化多端，横涂竖抹，幅幅均有神来之笔，可能与他年轻时画过大量灯画打下了扎实的基础有关，可惜的是，任伯年的灯画未能流传下来。

(三) 关于参加太平军

任伯年青年时代，正是太平天国农民革命蓬勃发展、声势浩大的时期。据任的儿子任堇叔在任伯年49岁时所摄的照片上的题识，才知道任伯年曾参加过太平军。这是一段不平凡的经历，无疑是很有价值的资料。我认为，任堇叔的题跋是可信的。其理由：一、题跋是在太平天国革命运动失败之后，当时统治阶级对太平军是仇视的，称太平军为“逆贼”、“粤匪”、“长毛”，假如任伯年没有参加过太平军，任堇叔是绝不会伪造的，因为伪造这段历史对他并不光彩；二、倘若任伯年在世时不对其子叙述自己的这段生活，任堇叔也难以写得这样具体翔实；三、任堇叔所题识的照片，并不是在他父亲任伯年活着的时候，而是任伯年作古之后，可见任伯年在世时，也是回避参加太平军这一段经历的。而他的儿子只是为纪念父亲，才把这件无人知晓的秘密题写在照片上，其本意，绝不是为了让大家知道，只是为了记述他父亲一段鲜为人知的不平凡的经历。基于上述三点，我以为任伯年“陷洪杨军”是可能的。但其中也确实有可疑处，如“年十六，陷洪杨军，大酋令掌军旗。旗以纵表二丈之帛连数端为之，贯如儿臂之干，傅以风力，数百斤物矣。”一个16岁的孩子，能有如此大的气力吗？再则伯年16岁时(1855年)，太平军仅据南京，还未到苏州、杭州，而此时的任伯年没有远离家乡。据记载，太平军到杭州，先后有两次：第一次为咸丰十年二月(1860年3月)，李秀成奇袭杭州以救天京；第二次攻打杭州是咸丰十一年九月十六日(1861年10月)，李秀成从杭州西南富阳破余杭，发动多次进攻，时在咸丰十一年九月廿四日，很可能任伯年就是这时陷入洪杨军的。接着，太平军声势浩大地进攻浙东，时值冬天。而1861年任伯年是22岁的血气方刚的青年，要说“大酋令掌军旗”，扛起“数百斤物”倒是有可能的。值得注意的是：任堇叔在题《任淞云像》中还有一段较为翔实的记载，这与任伯年参加太平军可能有直接关系：“赭军陷浙，窜越州时，先王母已殁。乃迫先处士使趋行，已独留守。既而赭军至，乃诡丐者，服金钏□□，先期逃免，求庇诸暨包村……中途遇害卒。难平，先处士求其尸，不获。女甥之夫识其淡巴菰烟具，为志志其处。道往，果得之，□钏宛然，作两龙相纠文，犹先王父手泽也。”这段题跋反映了太平军进攻浙江时，任伯年全家的情况：他的母亲已经死了，他的父亲任淞云为了让任伯年先走，自己独自留守家中。后来太平军来了，任父到诸暨包村找外甥女，在途中遇害而死去。由此可知，任淞云卒于1861年冬天。任伯年参加太平军，大概就在这前后。至于在军中多久、在谁的部下、何时离开，没有确切的资料。不过有一点可以确定，任伯年在太平军中的时间不长。据茅新龙提供的资料，同治癸亥(1863年)萧山篆人任晋谦到绍兴去，这年为任伯年刻“任润”白文印一方，边款记叙中谈到任伯年“今将赴申，出此索笔”，这就说明1863年6月任伯年是到过上海的。这一史料的发现，纠正了我过去所说的任伯年是1868年冬才到上海的错误，实际上比我原来的说法又提前了5年，这是极为重要的。至于在沪上多久，什么时候又回到绍兴，这要进一步发掘史料，但是1864年任伯年已同任阜长去宁波了，可见他在上海的时候也是短暂的。

(四) 宁波四年

1864年任伯年到宁波后，住在厂堂大梅山馆(即姚梅伯家)，为姚燮作了不少画。据说姚家当时的窗花都是由任伯年用工笔画的，非常精致。姚燮为浙东名士，任渭长曾为他绘过不少佳作，著名的120幅姚燮诗意图册，就是渭长住在姚家创作的。任伯年与姚燮相处的时间很短，伯年到姚家后不久，姚即归道山。其子姚小复，又名夔，字附仲，亦能画，与伯年友善，关系颇为密切。我在钱镜塘先生家中，见到伯年为姚小复画的肖像。在天一阁还偶然见到一纸《米芾拜石图》(镇海博物馆藏)，是姚小复为祝贺他的朋友仇玉61岁寿辰请任伯年画的，可见他们的友谊匪浅。据天一阁邱承炳告诉我，凡是署有“萧山任润小楼”的早期作品，大都是任伯年在宁波时创作的，也有些是在姚燮家中画的。任伯年在宁波时，曾染上抽鸦片的恶习，鬻画收入，入不敷出，瘾来时，身无分文，甚至把自己的印章都典入钱庄，故有张作品，一颗章都没钐，后来在这张画上钐有三方章，这些章就是典与钱庄老板的。

任伯年在宁波时，除了向族叔阜长学画外，两人还常合作。1867年秋，阜长和伯年合作《松鹤图》(现藏苏州博物馆)，伯年画赤松立鹤，阜长画石，两人风格极为相似。由于要卖画，他们不得不依靠当地名流、商贾、富豪、绅士，如陈朵峰、谢廉始(辅廉)、万个亭(后丞)。他们雅集歌吟，常邀伯年参加。1982年我在钱镜塘先生处，听到一位熟悉陈朵峰后裔的人讲，陈朵峰当年收藏任伯年的作品，皆极精，现归后裔保存如新。任伯年在宁波除挂笔单外，商贾、财主还把他请到家中作画，如镇海方

樵龄家、同仁堂李家，滋东两大家张家、童家，都邀请过他。当时任伯年浪迹在宁波、镇海、鄞县、慈城，基本上是为富豪、官僚、地主、商贾、文人墨客作画的。他的《东津话别图》就是在宁波与名士论交，为朋友临别纪念而作的。

(五) 橐笔游金阊

1868年4月底，任阜长和任伯年离开宁波到苏州。姑苏历来为文化之邦，清中叶扬州画派之后，绘画中心又移到苏州，专门仿制古画的苏州片，曾吸引过许多画家到这里来鬻画。当时不但江浙画家云集苏州，边远地区的画家寓居苏州卖画的也不少。任渭长从19世纪50年代初到苏州，“时吴人怀白金，丐绢素者接踵”，反映了苏州绘画生意的兴隆。任伯年与任阜长来苏州，也是为了卖画。据陈半丁说：“伯年在苏州半年，到上海后，他一把扇面就可以卖到两百个铜钱，而且门庭若市(当时一般画家的扇面十把只有几十个铜钱)。这消息任阜长听到了，觉得奇怪，赶到上海，他一把扇面只卖一百个铜钱，却很少人来问津，气得这位老师把砚台抛进了黄浦江。”这话自然带有感情色彩，但也说明任伯年在当时画坛上的地位，已远远超过其老师任阜长了。

出生于民间艺术之家的任伯年，对民族民间艺术由衷地感兴趣，常逛北寺塔附近的桃花坞年画作坊。这些木刻年画，必先作画稿于木版上，然后刻线，这与阊门外山塘年画不同。山塘年画，无论大小，均需绘制。因此，两者虽都出自民间，但画风不同，格调各异，刻版绘制，各有师承。虎丘七里山塘，在清末为民间艺术家集中之地。据说任伯年在山塘与年画店老板非常相好，当时从事年画的马根仙、沙馥等均与伯年情真意笃，常在一起攀谈画学。沙馥画的仕女像，被称为“沙相”。伯年曾为沙馥画过四帧肖像，可见他们友谊之深厚，绝非一般交往。那时山塘画店题材大都是天官、三星、历史故事、山水、花卉、草虫、翎毛，其中画美人尤为工整。因此，许多游客到苏州，都买美人画回家。正如吴绮《画美人》诗云：

一幅生绡本自如，谁人亲见洛川姝。
却将京兆朝回笔，写出崔徽别后图。
翠黛乍低浑似语，玉纤如动竟难扶。
凭君为问毛延寿，多少黄金买得无？

山塘不仅有画店，还有塑像的民间艺人。任伯年从这里学到一手塑像术。后来他在上海喜玩紫砂，自制茶具、烟斗，直到塑他父亲的坐像，都与山塘有关系。任伯年有画像的基础，故易于“捏塑”入门，并能传神得体。任伯年在苏州既有传统文人画的熏陶，又有民间绘画的养料，并有捏塑技艺的启迪。他与苏州的肖像画家尹芷芗关系密切。尹画承家学，亦善写照。“光绪十六年(1890年)陆相国招往京师，旅游数载，求写像者极多。”然他的肖像画不多见，他画过吴昌硕之妻《杨季仙像》(与任伯年合作，今藏南京博物院)、《吴文恂像》(宁波天一阁藏，任伯年在此画上题有长跋)。任伯年与吴文恂关系也甚为密切，吴为裱画工，当伯年画画时，他常用两张宣纸叠在一起，画毕，揭走上面一张归伯年，底下一张则归吴自己，所以他藏伯年画尤多。任、尹、吴三人来往频繁而终成莫逆之交。

任伯年在苏州时间前后约七个月，所作画以肖像画为最多，曾作《横云山民行乞图》、《任薰像》轴、《沙馥三十九岁小像》、《佩秋夫人三十八岁小像》、《榴生小像》、《伯英四十小像》等，当时商贾、官僚、富翁能从伯年手中得其寸缣尺幅以为快事。寓居沪上后，任伯年还曾回苏州为姜石农写像多帧。

(六) 寓居沪上

任伯年于1863年6月间到上海，那年他已24岁了。按徐悲鸿写的《任伯年评传》，伯年1855年就应到上海卖画了。然那时他父亲还健在，任渭长也常来往于宁波、苏州，这在时间上显然是有矛盾的。所谓渭长令其赴苏州从其弟习画，乃是1868年后的事，此时渭长早已不在人间。据《上海县续志》(卷二十一)载伯年“同治间寓沪”，“绘其父像坐立侧眠者多幅，悬中堂，朝夕跪献”，这史料比较符合实际。今藏故宫博物院的《任淞云像》就是同治八年(1869年)伯年初到上海时作的。因此，说他十五六岁即到上海卖画，恐有出入。任伯年定居沪上，始自1868年仲冬，那是有作品可证的。其后他来往于苏州、杭州、宁波等地，访亲探友晤名士，仍以鬻画为生，官僚、富商、文人求其图像者，日益增多。诚如张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》中所说：“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。”

(七) 广交友，谦受益

任伯年“初至沪读，署名小楼，居豫园，极不得志……”（陈蝶野《任伯年先生百周年纪念册序》）其时他生活窘困，后得画友胡公寿的提携和推荐，“且代觅古香室笺扇店，安设笔砚”，在画店中，遂相识了当时上海的银行家、钱庄老板、商贾，并与九华堂古今书画铺、怡春堂笺扇庄等广泛接触。只要我们细心地留意一下，从他初到上海的遗作看，主要是画人物肖像和扇面为多，尤其折扇面，一般商贾文人，“皆思得一笔出入怀袖以为荣也”。像当时在上海声誉赫然的花鸟画家朱偁（梦庐）“晚年厌苦扇头小品，虽润笔日增，而乞者愈盛”。而任伯年在苏州就是以出售扇面为名。今苏州文物商店中的金笺《仕女图》等就是1868年秋杪之作。他画扇头小品，尤能驾轻就熟，随意点染，皆极精妙。到上海后，他画的扇面能与前辈抗衡，显示出了他出众的才能，同时，也打开了鬻画的局面，并成为争相购买的热门货。

任伯年与胡公寿在他寓居上海前早有往来，到上海后，两位画家常常合作作画，而“胡为钱业公会所礼聘，扬誉自易为力……”任伯年能常得到胡公寿的照顾。任伯年是个好学不倦、从不满足的人，他在上海广交画友，博采众长，当时活动在上海的画家陈允升、张子祥、黄山寿、朱偁、钱慧安、赵之谦、王礼、蒲华、杨伯润、虚谷、周闲、顾沅、郑文焯、杨岷、沙馥、高邕之、姚燮、陆廉夫、吴穀祥以及土山湾有西洋画基础的刘德斋等，不论是长者还是晚辈，只要艺术上有可取之处，任伯年都恭敬是从，虚心学习。他从胡公寿处学习书法、山水，画笔秀雅；又向张子祥、黄山寿、朱偁、王礼学习花鸟，得其风范。他对虚谷十分钦佩，曾赠送一幅折扇面，上称“道兄我师”，足见其谦逊精神和为人之品德。他对蒲华、吴昌硕、尹沅等相敬如宾，非常融洽。当时一些鉴赏家如郑文焯、杨藐翁、高邕之等，对伯年艺术上的不足之处，都能坦率相待，指点帮助，伯年一一听从，加以改进。他不但与画家能友善相契，与当时社会上的名士学者亦有接触，如九华堂古今书画店的老板朱锦裳、古香室笺扇店的店主胡铁梅、银行家陶澐、收藏家沈石友，以及早年在宁波的陈朵峰兄弟、姚燮，都是社会上的著名人物。倘若不与这些人士接触交往，画家是很难驻足上海的。任伯年能在短期内身价倍增，除了艺术上的天赋和勤奋，友人的相助，特别是像胡公寿的奖掖提携，也不无关联。他与胡公寿的关系在师友间。伯年为不忘前恩，还将自己的画室题为“依鹤轩”。这显然是受胡公寿的“寄鹤轩”之影响。他不仅对长者尊敬，对晚辈也是一样。他从吴昌硕处学习书法，当吴昌硕向他学画时，他称赞吴“从你现在笔墨功夫看，已经胜过我了”。这种谦虚的精神，使他的艺术能不断地创新，在画家云集、竞争激烈的上海处于不败之地。

(八) 捏塑废画，竖子哭门

19世纪70年代，任伯年绘画名声赫然，订画者接踵，画件积压日多。他从古香室笺扇庄楼上搬到城内三牌楼久大茶叶店隔壁，自己有了住宅。男大当婚，年过三十的任伯年，婚后日子过得很惬意。他的邻居，有张紫云者，“善以紫砂抟为鸦片烟斗，时称‘紫云斗’，价值绝高，伯年见之，忽有触发，罗致佳质紫砂，作为茗壶酒瓯，以及种种器皿。镌书若画款识于其上。更捏塑其尊人一像，高三四尺，须眉衣褶，备极工致。日日从事于此，画事为废，致断粮无以为炊。妻怒，尽举案头所有而掷之地。碎裂不复成器。谨克保存者，即翁像一具耳。”关于任伯年设计制作的紫砂壶及器皿，今杭州西泠印社吴昌硕纪念馆内藏有一茗壶，造型奇特，下方，壶上绘有二灵龟，提梁扁方，有博带。他捏塑的任淞云像，据任堇叔说：“北方有捏像术，术者与渴倩者深坐对视。徐徐一手抟泥丸，置袖笼中塑之，数将出省视，视似否，不似即更为之。面辅粗具，乃将点睛。此先王父淞云公遗像，先处士以捏像法取得之。侧坐笼袖宛然生前神采也。”伯年捏像法，除了受虎丘山塘的捏塑影响外，据说还受到天津“泥人张”张明山的传授。张明山到过上海，伯年是否直接见过面，不得而知。不过，即使他与张明山未见过面，在虎丘山塘所见的“虎丘头”肯定是有启发的。绘画者搞雕塑，在中国美术史上古已有之，如东晋戴逵、戴勃、唐代杨惠之，宋以后，则渐少见。有清以来，任伯年则为第一人。

任伯年在宁波即有抽鸦片烟的恶习，一吸上鸦片，就懒于濡毫，到上海时，依旧未改，画件堆积如山，失信拖拉，竟有订户直追内房的笑话。《清朝野史大观》卷十中有这样的记载：一天戴用柏和杨伯润两人路过任伯年的家门，“见一学徒倚门而泣，戴问故。曰：店中先生命送画资任先生家，请其作画，数月未就，先生谓我干没润资，故不得画。今日又命我来取，云：如不得，必将挞我。今任先生仍不见付，故泣耳。戴怒曰：名士可若是乎？受人钱，乃不為人画。遂与杨入。任方卧榻吸烟。

戴突拍案呼任起，任惊问故。戴曰：汝得人钱，不为人作画，致竖子辈哭于门，是何道理？不速画，我必打汝。任不得已即起画，戴与杨一人为伸纸，一人为调颜色，任拔笔濡毫，顷刻间两扇并就，戴以付学徒，欣谢而去，闻者咸以为快。”这故事，有一定的真实性。鸦片不仅耽误了任伯年的画事，也侵吞了他的身心。这就使他永远在贫困中度日，最后还落得个家徒四壁，穷困潦倒。

（九）在病贫中陨灭

任伯年生有一女，名雨华，画学渊源，人物、花卉、山水皆能。据说伯年死后，所有印章均归雨华，而雨华耳濡目染，以伯年遗稿索临，寻其脉络，矩步规行，其画有苍秀俊逸之趣，与伯年画能乱真，故伯年画中，有些为雨华之作，审其印章，均为伯年原物，故难辨认。而后，仿制任伯年的伪作者，亦大有人在。六莹堂专收任伯年作品，但有些伪作即出自该店。伯年长子任堇，字堇叔，晚称能婴公，生于1881年，家学继统，卓尔不凡。书法俊妙，初学李北海，中年后，上窥钟傅三表，亦能画，然不多作。堇叔治汉学有根底，博通诗文训诂，为上海题襟馆成员。次子天池，小名长鸿，原从事新剧活动，60岁后尚在上海。伯年生前，深知画学之苦，故不希望子承其业。

任伯年坎坷的一生，始终勤奋不已。他耗尽心血，“年才逾立，已种种有二毛。嗜酒病肺，捐馆前五年，用医者言，止酒不复饮，而涉秋徂冬，犹咳呛逆，喘汗颙泚……”

任伯年晚年患有肺病，未老先衰，哮喘咳嗽，病魔侵蚀了他的身体，致使他不能尽力画事，故晚年作品为少。1895年12月19日(农历十一月初四)蜚声海内外的杰出画家任伯年，在贫病中默默地安息了，享年56岁。中国画坛上的一颗大星陨落了。

二、任伯年的人物画

任伯年的人物画，题材非常广泛，有写真、历史故事、传奇人物、民间神话、仕女，还有以描写现实生活为内容的市井风俗……他振兴了我国人物画的传统，使人物画回归久已衰落了的中国画坛。单从这一意义上说，称之为上海画派的主将，是当之无愧的。

（一）肖像画的佼佼者

任伯年的肖像画自幼受到父亲的熏陶，从他开始作画，肖像画就占有重要的位置，他画肖像，不拘泥于旧程式的桎梏，而是仔细观察现实生活，熟悉人，理解人，因而能一扫呆板、概念、公式的旧习。他画的人物，大都是他熟悉的时代的朋友和亲属，他对这些人的外貌和个性心理，有较深的理解。当时寓居沪上的画家，几乎全被他画遍了。他画过《赵之谦像》、《张子祥像》、《陈允升像》、《钱慧安像》、《胡公寿像》、《虚谷像》、《吴昌硕像》、《任薰像》等。他不但善画单人肖像，还能画双人肖像，甚至像《东津话别图》那样集体场面的多人像。有些人物，像任薰、任淞云、姜石农、高邕之、沙馥，他画过多次，其中尤以吴昌硕像画得最多。他们相识(1883—1895)十余年间，伯年曾先后画过《芜青亭长图》(1883年作)、《饥看天图》(1886年作)、《棕阴纳凉图》(1887年作)、《归田图》(1888年作)、《酸寒尉像》(1888年作)、《蕉阴纳凉图》(1892年作)、《吴昌硕像》(王一亭、任伯年合作，1894年作)、《山海关从军图》(1895年作)、《棕阴忆旧图》(1895年作)。同一个吴昌硕，能从不同时间、不同年龄、不同角度加以描写，无一雷同，画像中的各种神情，是画家对吴昌硕的审美评价，也是画家把自己的感情融化在对象之中。他对于人物精神特征的刻画具有高度的艺术造诣。

从任伯年历经30年的肖像创作看，他在表现手法上，大致有四个不同时期。

- 1.学习传统肖像技法，以没骨法为主；
- 2.吸收西洋画法，融会在传统写真术里；
- 3.用没骨法分点面目，别开生面；
- 4.转向更加高深的传统画法。

这四个时期，各有侧重。任伯年初期的肖像画，从人物的表现手法看，远绍曾鲸，近接任熊、任薰。《周闲像》、《横云山民行乞图》、《任淞云像》，用的是没骨法。先用淡墨线条勾出人物的轮廓及五官部位，如眉弓、眼睛、鼻翼、唇沟……根据面部的起伏结构，用淡墨或淡赭，层层渲染，使所画形象具有一定的立体感，外貌特征和内在心理能有机地结合起来，做到形神兼备。如《佩秋夫人像》，头戴黑绒帽，脑后插着几朵鲜花，耳环珠翠，樱桃小嘴，神情端庄严肃，一见便知是清末妇女的打扮，具有鲜明的时代特色。《任淞云像》则完全不同，作画时，淞云已谢世8年，然伯年对父亲的音容笑貌，依然记忆犹新，故下笔宛然如生，神采奕奕。老人光头，两鬓和后脑，茸茸的毛发，八字胡，眉间开阔，额有皱纹，两眼圆大有神，凝视前方，鼻翼稍宽，抿嘴，一副清癯的脸庞，白皙中有点憔悴，双手笼袖，若有所思地倚坐在石旁。衣服墨线勾勒，简括几笔，利用笔墨的粗细浓淡，增强了画面的三度空间，虽仅见半身，却不失老人平易而有主见的性格特征。有些肖像不作背景，大概是受民间肖像画的影响，抑或还不善于把人物和背景有机地搭配，但构思绝妙，像“钱业公会所礼聘”的胡公寿，右手挎篮子，左手撑竹竿，光脚丫，作行乞状，可说是对现实的讽刺。任伯年到上海后，常与胡公寿合作肖像，任伯年画人物，胡公寿补背景。胡在上海颇有威望，这使他们的作品被誉为“任胡合璧”，成为沪上不易得之珍品。我们从艺术手法看，画家主要采用传统技法。王韬《瀛堧杂志》云：“任家昆季老莲派，何不兼师松雪翁？更有伯年真嫡子，并皆佳妙本相同。”我们若把任伯年早年的肖像画与任渭长《自画像》、《丁蓝叔参军三十岁小影》作比较，不难发现，他与渭长、阜长是一脉相承的。

从19世纪70年代开始，任伯年在传统写真术中融入西洋画法。任伯年到上海后，认识了土山湾绘画馆的西洋画家刘德斋，据说他曾到刘德斋处学过素描。西洋画的明暗关系、三面五调，对任伯年来说，恐非难事，因为他自幼养成了写生习惯，19世纪60年代末画的《任淞云像》可以为证，倘若没有写生功夫，是不可能画得如此神妙的。19世纪70年代，在任伯年的肖像画里，增加了光影的表现力，《高邕之先生二十八岁小像》（1877年作）就很明显，传统的写真术里参合着西洋素描画的光影效果。人物脸部出现了块面和明暗，画家虽仍用线条勾勒，并以淡墨淡彩渲染，然光影在画中的作用显著地突出了脸部的解剖结构，块面更清晰了，颈项的阴影、受光部、反光部三个大面，非常明确肯定。特别是壬申正月初七日画的无量寿佛第一躯，人物的造型，完全是洋人的模样。（见《艺苑掇英》第十期）卷曲披散的头发，显然是受西画的影响。在他的《群仙祝寿图》中，亦有类似的人物形象。据说任还是一位贺年片的热心收藏家，他曾收藏过38个国家的19000张不同的贺年片，并作为艺术品来保存。众所周知，贺年片中有许多就是以名画为内容的，由此可见他对西洋画的爱好。因此在他的肖像画中，融进西洋画是很自然的。任伯年把外来的艺术表现手法，融化在自己的民族艺术之中，从而创造出具有新意的肖像画。

1877年任伯年创作了《吴仲英五十六岁小像》。此像构思独特，画家抓住人物内在精神，以“迁想妙得”的美学法则，通过想象和联想，运用得心应手的艺术技巧，揭示出人物在特定环境下的思想情绪。画面极为概括，尤其是对线的运用和别具一格的构图，比之早期的肖像画，更加灵活自由，外貌特征和内在性格取得了完美的统一。

19世纪80年代初，任伯年的肖像画又有了新的发展和变化，正如黄协垞在《淞南梦影录》中所说：“伯年亦善写照，用没骨法分点面目，远视之奕奕如生。惟自秘其技，非知己者不轻易挥毫。常见其图《龙湫归隐小像》湿墨淋漓，丰采毕露，虽仅有半面缘者，一见即能辨识。”任伯年用没骨法画肖像，无疑是肖像画法的一个创举。如1881年5月5日画的那幅侧面钟馗像，乌黑的帽，后有两翅，整个脸部结构，淡墨淋漓，一点浓墨为眼珠，周围留出三角形的空白，人物脸部的转折基本上不勾线，此种没骨法颇似今日之水彩画法。任伯年既画过素描，又懂得解剖，从水墨到水彩的过渡，用没骨法画肖像，并非难事，而能神情自足。在19世纪80年代的上海，西洋画已相当普遍，纯以色彩来画肖像人物，正是任伯年不囿于传统肖像画技法的大胆尝试和创造。如1888年作的《渔舟图》，那个撑船的渔翁，脸部均以彩色绘之，如今日水彩画一样，衣服更是色彩淋漓，正确无误地以数笔为之。在《任伯年画集》中，亦有用彩色画的人物团扇，不勾线条，不过脸部色彩较为单纯，用中国赭石画人物颜面，仅用墨勾点五官。

任伯年画的《酸寒尉像》（1888年8月作）亦属没骨一类。此画是任伯年出访苏州时为吴昌硕画的肖像。画家在人物处理上，以墨勾点五官，脸部基本上一次晕染完成，那件乌黑马褂，粗笔涂抹，抓住吴昌硕拱手拜客时的瞬间动作，神情有些抑郁而又似乎十分拘谨，成功地反映了吴昌硕将出任小吏时的内心活动。画面湿漉漉的墨迹，正是没骨法的特色。

19世纪80年代是任伯年艺术上达到高峰的时期，肖像画也不例外，艺术手法多种多样，没骨法之外，还有墨线勾勒、微衬淡彩、淡墨晕染、纯以白描……1884年作的《陆书诚像》画面简洁洗练，着力刻画人物的精神状态，赵之谦在画旁题赞云：

“任大率尔为操觚，图成颊上三毛动，武烈太子好功夫。”任伯年画肖像的功夫，是同时代画家无法相比的。有这样的一个传说：绍兴城中有一商人，寿星头，短下巴，额宽下窄，相貌丑陋，他请当地画师写照，总不满意，原因是画得太丑了。最后，请任伯年去画。任到富商家，经一段深入细致的观察，并总结了以往画家失败的原因，认为过去画的富商像，均为正面平视地如实描写，构图呆板，老板的丑相暴露无遗。一次任伯年突然发现，富商仰坐着算账，由于透视的变化，避免了生理上的缺陷，造型也比正面美，于是抓住这个瞬间的神情动态，把富商的像很快地画了出来。富商见到画像十分高兴，赞扬任伯年是写真大师。这虽是个传说，但说明任伯年画肖像从来不是依样画葫芦，而要对人物作长时间的了解，敏锐地选择最能表现人物个性的精神特征。他所作《岑铜士画像》就是一例，画中跋云：“去腊客沪城，与任君伯年煮雪夜谈，伯年乘兴为我写照，时漏下二鼓，烛已见跋，乃折纸蘸油燃火，左手执之，右手运笔，不顷刻而成，见者咸谓得神似云。”任伯年与岑铜士“煮雪夜谈”之后，对人物有了理性的认识，他运用的艺术表现手法，每根线条和每一组色块，不仅根据客观对象的特点，而且饱含着画家的思想感情。倘若任伯年在画像时一点儿主观感情也没有，就不可能画出传神的作品。

自19世纪90年代起，任伯年很少制作肖像画，这是因为“非知己者不轻易挥毫”。我们现所知道的，只有几幅吴昌硕像，其中《蕉阴纳凉图》最有代表性。此画未署制作年月，据吴长邕编《吴昌硕年谱》（简编）列为1892年吴昌硕49岁那年夏天所作。画中吴昌硕自在地坐在竹榻上，背倚古籍，双目凝视，嘴微张而唇厚，肥胖的身体，袒背露胸，腹大圆如球状。画家把重点放在人物的组织结构上，以极简洁的笔墨，“勾勒取神，不假渲染”，并赋以淡色，画面整体感很强，背景饰物如竹榻、蕉叶等，笔笔工整，物象结构严谨，有条不紊。任氏致力于主观意绪与被表现对象的神貌化合，表现了潜心于书画艺术的吴昌硕那种萧散放逸的形象。若与19世纪80年代所作的狂放的写意肖像画相比，判若两人，画家追求的是传统肖像最高境界“神韵”。我们不难发现，他晚年肖像画“锋芒渐敛”，向传统回归的趋向十分明显。由此可见，任伯年并不满足于自己肖像画已取得的成就，还在不断地变法，向更高更深的传统靠拢。可惜，他的早逝使这种探索和尝试不得不中断。

（二）历史故事，常画常新

历史人物故事画在任伯年的人物创作中占有相当大的比重，有些题材是古代画家早就画过的，然在任伯年笔下，却能新意盎然，不断变化，如他反复画的《苏武牧羊图》、《花木兰》等。任伯年在一幅《苏武牧羊图》上题云：“身住十里洋场，无异置身异域。”这就不同寻常地说出了他画苏武牧羊的意蕴。任伯年不断地画《苏武牧羊》，固然因为传统题材有巨大的吸引力，但也不可否认，他是在借古喻今，用历史上的英雄人物启迪观众。《花木兰》故事出自南北朝时的叙事民歌《木兰辞》，任伯年摄取花木兰手执长戈，身披外套，英姿飒爽纵马驰骋疆场的瞬间，在艺术处理上着墨不多，而意趣无穷。

1885年是中法战争第二年，任伯年画过3幅《王处仲击壶图》。王处仲即王敦，官至镇东大将军，都督江、扬、荆、湘、交、广六州诸军事，握重兵屯武昌。西晋亡，与堂弟王导等拥护司马睿建立东晋政权。后因司马睿排挤王氏势力，起兵攻入建康（南京）。任伯年此画，更是慷慨当歌，画上题曰：“老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。此成东有也，大王将军酒后以铁如意击唾呕之！”他在另一幅上则题：“王处仲每酒后辄咏‘老骥伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。’如意击壶，唱魏武乐府，豪爽勃然，余读之亦当浮白。”任伯年画此图正值中法战争结束，清王朝虽取得军事上的胜利，然慈禧等人在帝国主义恐吓下，签订了丧权辱国的《中法条约》。对这种重大的社会现实，任伯年怎么能不“亦当浮白”，感慨万千！同年他还画了不少白描稿，其中有一幅《蜀主词意图》，画面虽小，但题跋意深：“蜀主王衍幸青城，至成都山上清宫，随驾宫人皆衣画云霞道服，衍自制此曲，与宫人唱和，本意谓神仙而在凡尘耳！后衍降中原，宫妓多沦落者，其语始验云。余非爱蜀主之词，实爱蜀中之山，往往神游于此，故追忆图之。”显然，画家是在借王衍的败国投降，影射清朝统治者的“不败而败”，昏庸腐朽，出卖祖国，他对反动统治者的愤慨，是出于“实爱蜀中之山”的深情。这里画家的爱国之心，郁积心中的不平之气，十分明显。

此外，任伯年还画过许多关于苏东坡的题材，如《承天夜游图》、《赤壁泛舟图》、《东坡玩砚图》、《石钟辨疑图》、

《东坡琴操图》、《玉局参禅图》……其中《承天夜游图》是根据《记承天寺夜游》创作的，故事为元丰六年(1083年)十月十二日夜间，苏轼到承天寺，寻张怀民，两人相与步于中庭的情景。而《赤壁泛舟图》是描写1082年宋神宗元丰五年苏轼在今湖北黄冈游赤壁时的情景。赤壁是三国时吴魏交兵的古战场，后成为人们游览、凭吊的古迹。这时，苏轼在政治上的处境极不得意，处处力求解脱，抱着达观的处世态度。任伯年摄取月下泛舟、大江饮酒歌赋的情景，着重画出一个“游”字。画上一叶扁舟，苏轼正襟危坐，数人陪伴，水光接天，在茫茫无际的大江上漂荡游憩。其意境确为“浩浩乎如凭虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”。任伯年将苏轼失意时乐观自适、豁达大度的心态，画得情景交融，不囿于古人的陈套。这可说是任伯年历史故事画的一大特色。

(三) 神仙人物，具有魅力

神仙故事在民间艺术的传统绘画里有着悠久的历史，也是中华民族文化艺术宝库中一簇绚丽多彩的奇葩。任伯年的许多作品，从题材内容到表现形式，继承着民间绘画中的优良传统。如《群仙祝寿图》、《西施》、《无量寿佛》、《叱石成羊》、《女娲炼石》、《龙女牧羊》、《织女》、《观音》、《干将莫邪》、《钟馗》等等，都是出自神仙故事。任伯年笔下的神仙形象，并不怪诞，大都是以现实生活中的凡人为蓝本，构思新颖，富有情趣，洋溢着明朗、乐观、积极的气氛。

任伯年笔下的《织女》，是日常生活中的平凡女子。她坐在织机旁，善良、朴实，情意绵绵地望着天空，乌黑的头发上插着一束鲜花，眉清目秀，姿态婷婷。在织女身边画着数竿竹子，双钩填彩，画家是以竹子的高风亮节，来比喻织女的人格品德。整个画面令人感到高尚的境界，但又不脱离生活的真实。

《女娲炼石》作于1888年。在此画中任伯年以高度的想象力，塑造了一个具有勇敢智慧、为民除害、“炼石补天”的女性形象。在一堆山石旁，女娲席地而坐，高髻，长发披垂背后，衣纹线条遒劲健硬。画家煞费苦心地构思，借助女娲的形象，反映出苍天已破、亟待补天的时代感。其造意的深刻性，归根结蒂是画家思想深刻性的反映。

任伯年一生，不知画过多少钟馗像。据他1880年画的一幅钟馗上的题跋：“光绪庚辰五月五日，写终南进士像六帧，此其五也。”这是一幅四尺大张的画像。他为什么不厌其烦地画钟馗像？每年五月五日(当然不止是这天)画钟馗成为他的特殊兴趣。他笔下的钟馗，有按剑仰天长啸的，有拔剑试锋的，有斩狐的，有捉鬼的，有昂首观蝠的，有持扇的，有斩树的，有吟诗的，有出巡的，有簪花的，有出游的……可谓千姿百态。这位头戴乌纱帽，身穿袍服，满脸络腮胡子，手持宝剑，脚登朝靴，为民除害的终南进士，不仅是画家们喜爱的形象，而且也是中国的庶民百姓美好愿望的象征。在《哦诗钟馗图》中任伯年写道：

不绘钟馗趋殿时，写他弹铗哦新诗。

如今畿辅称宁服，无劳先生吸魅魑。

在另一幅钟馗图上，高邕之有诗云：

少小名惊翰墨场，读书无用且佯狂。

我今欲借先生剑，地黑天昏一吐光。

两幅钟馗的诗画配，不难看出画家、诗人对现实的愤恨不平的思想感情，其用意是很明白的。他们是借钟馗的形象，来抒发胸中的块垒，来鼓励为民除害、为民伸冤，无怪乎，新兴的资产阶级和市民阶层无不喜爱他的钟馗像。

《群仙祝寿图》是任伯年神仙故事中篇幅最大，艺术形式最为完美的作品，它是中国近代美术史上罕见的杰作。这是由十二条八尺金笺绘制的通景屏大型作品，能分能合，分则单独成幅，合则气势恢宏，富丽堂皇，可谓洋洋大观。

《群仙祝寿图》顾名思义是为祝寿而绘制的，是我国传统绘画中常见的，不过一般多为单幅。有的画寿星，有的画麻姑献寿桃，有的画西王母蟠桃会，还有像沈铨画的《群仙祝寿图》(常州博物馆藏)不绘人物，而画一群禽鸟，明代露香园的顾绣《群仙祝寿图》(苏州博物馆藏)，表现的是西王母蟠桃会的瑶池琼楼玉宇，总之，没有统一的格式，艺术家各显神通，但内容都是为了祝寿。清末，盛行通景屏，像袁江的《阿房宫》十二条屏，袁耀的《骊山避暑图》十二条屏，八大山人亦有十二屏花卉。任渭长有八幅大条屏《群仙祝寿图》等，任伯年画《群仙祝寿图》十二条屏显然是受到渭长的影响。据目前所知，任伯年