

任伯年

丁羲元 著

年譜·論文·珍存·作品

上海書畫出版社

丁義元 著

年譜 論文 珍存 作品

上海書畫出版社

任伯年

蘇步青題



著者	丁義元
英譯	張偉民
責任編輯	王運天
裝幀顧問	陳從周
封面設計	房培明
封面題簽	任伯年
扉頁題簽	蘇步青
插一題簽	蔡若虹
插二題簽	王朝聞
插三題簽	施蛰存
插四題簽	朱東潤
印刷監製	吳偉慶

任伯年年譜

上海書畫出版社發行
 上海衡山路二三七號
 上海市中華印刷廠印刷
 新華書店上海發行所經銷
 一九八九年六月第一版
 一九八九年六月第一次印刷
 ISBN 7-80512-187-7/J·146
 開本：787×1092 1/16 印張：17
 定價：精裝本·三七·四〇元



任伯年四十九歲像

Ren Bonian, age 49.



作者介紹

丁義元，一九四二年生。祖籍蘇州。一九六五年上海華東師範大學中文系畢業。一九八一年中國藝術研究院首屆研究生畢業，攻中國美術史，獲文學碩士學位。現為上海美術館副館長，中國美術家協會會員。著有《虛谷研究》《空間之美》等。

序

一

鄭逸梅

滬上園林，饒有水木清嘉之美，當推豫園爲首屈一指。我曩時賃廬城南，輒徜徉疏散其間，深覺冬索春敷，夏茂秋落，四時各有景色，迄今投老殘年，杜門不出，但園林的機趣蘊蓄，納爽開襟，猶縈之於懷。尤其點春堂上高懸一幅任伯年的《觀劍圖》，給我印象更爲鮮明，那綫條的流暢，神情的英雋，確非大手筆不辦。

三任畫派，影響後代較大。所謂三任，爲任熊（渭長）、任薰（阜長）、任頤（伯年），從輩份而言，伯年較晚，可是他別闢畦徑，識者的評價，也以伯年爲最突出，當我居阜民路時，屋主孫子山，和伯年的哲嗣堇叔爲莫逆交，因得聞知伯年的往事。子山喜和我談人物掌故，偶而談到了任伯年，我欣喜命筆，寫入我的《小陽秋》中，略云：『伯年爲人，真率不修邊幅，畫人物花卉，仿北宋人法，純以焦墨鈎勒，賦色濃厚，頗近老蓮。後得八大山人畫冊，更悟用筆之妙。雖極工細之作，必懸腕中鋒，自言：「作畫如頤，差足當一寫字。」間作山水，沉思獨往，忽然有得，疾起捉筆，淋漓揮灑，氣象萬千。書法亦參畫意，奇勁異常。寓滬城三牌樓附近，稱且住室，賣畫爲活。鄰有紫雲者，善以紫砂搏爲鴉片烟斗，時以紫雲斗稱之，價值絕高。伯年見之，忽有啟發，羅致佳質紫砂，爲作茗壺酒甌，以及種種文玩，鐫書若畫款識於其上，更捏塑其尊人淞雲一像，高三、四尺，鬚眉衣褶，備極工緻。日日從事於此，繪事爲廢，幾至糧罄無以爲炊。妻怒盡舉案頭所有而擲之地，碎裂不復成物。僅得留存者，即淞雲像一具耳。伯年徐徐曰：「此足與陳曼生爭一席地，博利或竟勝於丹青也。」吳昌碩學畫於伯年，時昌碩年將大衍矣。伯年爲寫梅竹，寥寥數筆以示範，昌碩攜歸，日夕臨摹，積若干紙，請伯年正定，伯年視之，則竹差得形似，梅則臃腫大不類。伯年曰：「子工畫，不妨以篆隸寫花，草書作幹，變化貫通，不難得其奧訣也。」昌碩從此作畫甚勤，每日必趨伯年處請益，伯年固性懶，因此畫件益擱置，無暇再事揮毫。妻又恚甚，欲下逐客令，伯年一再勸止之始已。」世俗認爲昌碩和伯年的關係爲友而師，實則伯年頗喜獎掖後進，不以師道自居，那麼關係是師而友了。

伯年精繪人物，尤多寫像，曾爲乃翁淞雲畫了多幀，又爲昌碩畫《飢看天圖》、《酸寒尉》、《蕉陰納涼圖》，都屬傳神阿堵，爲其生平得意之筆。此外并喜畫粉黛嫵媚。或謂伯年畫仕女有欠姿媚，我却別有所見，費曉樓、改七薌着筆纖柔，其美在容；伯年涉筆渾樸，其美在骨。或又以伯年畫罕有題識爲憾，我又認爲伯年的畫，其景局中充溢着詩的情趣，不須再贅韻語。我家所藏伯年的花卉，着墨不多，而輕微淡遠，耐人玩索，奈於十年浩劫中失去，爲之嗟惜不置。今所存的，伯年畫佛小幅，未署名，亦無印章，董叔爲題，那是的真無疑的。又董叔辭世，其弟子呂十千錄未刊遺稿凡五冊，分《嫩涼文存》、《嫩涼詩存》、《嫩涼詞鈔》、《嫩涼雜著》，嫩涼爲董叔別號，輒轉爲我所得。又藏有董叔手臨《董美人墓誌》，爲吳湖帆梅景書屋物，湖帆極愛之，晚間納入衾中，謂：『與美人同夢』，靳不示人，董叔和湖帆商懇，借一夕便歸趙璧，乃通宵不寐，剪燭臨摹一過。董叔身後，這摹本亦歸我有，雖歷劫尚留前半冊，曾農髯、褚禮堂題封面和扉頁。又藏伯年女任霞字雨華畫的小冊頁，凡此都是任氏的流衍世澤，彌足珍貴的。

我和作者丁義元的訂交，也可資譚助。當時鑒賞家錢鏡塘尚在世，卜居茂名南路，樓頭軒爽，四壁都是書畫，琳琅滿目。且懸畫按着季節，時常變易。如春梅盛放，就是懸着許多梅幅，都是明清人的傑構。他又在庭院中雜栽盆花，把綠萼梅、胭脂梅等供置几案，使畫中的花和盆中的花相映相補，頓使一室充滿着芳鬱的青春氣息。到了夏秋，轉及寒冬，也就把蓮菊松竹及山茶等等的盆栽，配着應景的丹青妙迹，幽秀之致，使人挹之不盡。義元是鏡塘家的座上客，我去觀賞，恰和義元相值，一見如故，握手歡然，此後頻通音問。他曾在北京文化部中國藝術研究院攻讀中國美術史，研究任伯年，致力很深，著有《譚任伯年的藝術道路》、《任伯年藝術論》等，又經十多年的暝書晨鈔，搜討追溯，撰成這部《任伯年》一書，分四部份，一、年譜，二、論文，三、珍存，四、作品，計約一百幀，多有未發表者，煌煌炳炳，蔚爲大觀，這是藝術界的一大貢獻。於付梓之前，爰識數語如此。

序

一一

伍蠡甫

丁義元同志多年從事中國繪畫史和中國繪畫美學的研究，近來先後發表的《虛谷研究》、《論無筆畫及其地位》、《謝赫〈畫品〉的再認識》等作，都是很有思想深度的專著，為識者所稱道。他的新作《任伯年》以『年譜』、『作品』為基礎，寫出論文多篇，評價一代名家、上海畫派創始人山陰任頤的藝術。這部書體系完整，材料與觀點、圖與文、史與論密切結合，言之有物，言之成理，在我國尚屬罕見，是十分值得慶賀的。

任伯年的偉大，首先是由於正確掌握創新和傳統的關係。貢布利希曾說：藝術再現缺少不了兩件東西，即圖式和印象，前者參雜着陳舊的概念，後者乃當前的感覺與感知，而一幅畫中二者時常是并存的。伯年筆下蘊藏着陳洪綬的衣褶紋和枯樹梢（人物畫、山水畫），宋人的鈎勒（花鳥畫），明人的潑墨（花鳥畫表現特多），所有這些都是已有的圖式或格式，但一經伯年妙用，便都給觀者以新的刺激，喚起新的反應。這是由於伯年的創作，印象先於圖式，以現實感受、生活所見為主導，來運用傳統知識與概念。也就是說，伯年的感覺、印象十分豐富，足以觸發情思，進行創作；畫家的內心或作品內容是他自己的，而不是從前人、旁人那裏搬來的，所以稱得起是新而非舊；再加上心手相應，筆隨意轉，於是畫面出現了圖式的翻新、變革，迥然不同於前輩或古人。這裏有許多例子，不妨略舉一二。老蓮喜作枯樹梢，雙鈎而勁挺，伯年襲其造型，却將雙鈎改為綫條、暈染相參合，其質感之美，便非老蓮所能及。伯年的衣紋亦出自老蓮，但常於墨痕間敷淡彩、染淡墨，遂多凹凸感、節奏感，取得新的突破。伯年畫山石，時常是披麻、斧劈、折帶、亂柴兼施并用，復勁筆作細草，來統攝這些似乎分崩離析的綫條，使紛歧歸於統一，確實別有韻緻，而浙派之限於斧劈，新安之僅擅折帶，華亭、婁東之不離披麻，不過是已有圖式的奴隸耳。伯年畫花卉，并非照搬宋人雙鈎，而是筆踪脫落，以墨或色彌補、襯托，綫、面交織，鈎勒、沒骨互用，因而產節奏之美。所有這些足以說明，任伯年儘管還保留一些已有圖式的痕迹，却能別開生面，創造了貝爾（Clive Bell）所謂『有

意味的形式』，它發源於感覺印象，植根於生活現實，并非主觀臆造，所貴也就在此。

其次，任頤并非純粹的文人畫家。他學過寫真、塑像（捏麵人）、製作紫砂茗壺，這些都是民間藝術，文人、士大夫所不屑為，然而民間藝人重視視覺、觸覺，鑽研技巧這一優良傳統，却幫助伯年鍛煉出相當卓越的造型本領，不僅增強繪畫的三維空間之感，而且導致藝術形式的創新，使他成為傑出的肖像畫家。且看他的《任淞雲像》、《高邕之像》：淞雲是伯年的父親，特擅寫真，却狀其寄情山水，心有所會，一陣高興，笑容可掬；邕之精於鑒賞，則描寫他注目凝神，又驚又喜。同時，衣紋更隨着品性神態而各具特徵：淞雲的，飄逸明快，特別是粗壯的三筆鉤出了攏起雙袖而從容自得；邕之的，轉折重疊，象徵複雜的思想認識過程。總而言之，伯年抓住對象的生活特點以發揮畫家的想像，使衣紋的筆緻也參與內心的刻畫，共同完成形象的塑造，比起曾鯨祇知面部，不解衣紋；禹之鼎離不開大量道具，伯年可謂邁出嶄新的一步。尤其是他的《姚小復像》，義元同志推為『白眉』之作，誠非過譽，我玩味之餘，試作一些補充。我們不難看出其最為得意處：粗綫條、一折角，為右臂下垂衣紋；隨即細綫條、三折角，乃衣袖細部；跟着是袖口露出拇指，拇指直接按竹杖；而以上幾個部份，筆意連貫，一氣呵成，如行雲流水，十分自然，倘無深厚功力，是難以辦到的。再看圖的左下方，正當主人翁右臂之前，以淡墨沒骨補石，石上幾個濃墨橫點，於是乎衣與石、人與物，被綫、面、點巧妙地合為一體，把觀者的審美欣賞引向深處：一、伯年寫出主人翁不是凡夫俗子，猶如顧愷之畫謝幼輿，《宜置邱壑間》；二、伯年以綫、面、點組成的結構本身，足以傳達對象的內心世界，再一次使觀者體會作品的『有意味的形式』。應該說伯年此作，使肖像畫藝術臻於化境了。

藝術美總是通過藝術形式美，才能表現，才能完成。義元同志評論任頤的藝術造詣，主要也是抓住這條基本規律，加以闡發。他的文章旁徵博引，筆墨生動細膩，而且趣味橫生，讀後頗有所想，故欣然為作小序。

序 三

李鑄晉

近年來，我到國內各處旅行，看到全國對文物的保護、管理與研究，都在十分積極的進行發展中，這是十分可喜的現象。體現一個國家的偉大，對傳統文化的認識與現代文明的建設，有同樣的重要意義。最近的數十年間，全國在考古方面的發現與研究，已經有很引人注目的建樹，使我們對中國古代的歷史與文化，得到更深入的認識與了解。但在美術史方面，無論在政府的推動，人材的訓練以及研究的工作，都還有待於大大的加強。

丁義元是我近年在國內遇到的一位有為的美術史工作者，他是上海人，因此對晚清與民國時代的上海畫派，做了不少專門的研究。上海市區，在中國歷史上，雖在元代已有一些傑出的畫家，如曹知白、張遠輩，但從文化發展史上看，是到了晚明，才開始出現燦爛的局面。在萬曆到天啟年間，人才輩出，顧正誼、莫是龍、孫克弘、宋珏、董其昌、陳繼儒、趙左、沈士充等，把松江建成一個新的文化中心。還有李流芳、程嘉燧等，被稱為『嘉定四先生』逐漸在上海一帶，構成一個重要的傳統。但上海市的重要地位是逐步確立起來的。直到清朝晚期，尤以在嘉、道之間，揚州開始衰落的情況下，上海在商業經濟上，漸漸代替了它的地位，到一八四二年鴉片戰爭後，五口通商，上海開始成為全國對外貿易的樞紐，一八五〇年後，太平天國戰爭，使上海人口突然膨脹，便成為大都市的規模了。到了光緒間，開始建築鐵路，與蘇杭南京以至天津北京等地聯係，再加上長江的水上運輸，上海就成為全國工商及經濟的重心，隨着這種發展，上海也變成全國的文化中心，無論在書籍的出版，和文學、美術、音樂、戲劇等方面，以及後來的電影等，都居於全國的領導地位了。

從晚清到民國，上海文化的特色是吸收了全國人才，建造了一個新的、全國性的文化，這在美術方面尤為明顯。特別是從『三任』來說，更是如此。『三任』原籍浙江山陰，因為也是陳洪綬的故鄉，所以他們早年都受到陳洪綬的影響，但爲了謀生，他們都先後到上海去尋求出路。最先是任熊、任薰兄弟，後來是任頤（伯年），在他們創作

的生涯中，都在上海建立了他們在藝術上的地位，後來并成了上海畫派的建立者，對於清末及民國初年上海的畫家，有着很深廣的影響。

目前在國內從事美術史的研究，我認為最重要的，還是收集原始資料的工作。中國歷代戰亂，文物史料損失不少，但在全國各地，還有很多重要的材料，有待發掘。近年來有一些學者，正在從事這項工作。汪世清先生在徽州一帶所收的安徽畫派資料，已有可觀的成果。最近揚州方面，收集該地畫派的資料，也不遺餘力。其他如各地族譜的發現，也是極有價值的。在材料的整理方面，我認為在年譜的編排考訂工作，最為重要。最近看到的黃賓虹、陳師曾、齊白石、徐悲鴻等年譜的發表，是有重要意義的。如今丁義元繼《虛谷研究》之後，又有《任伯年年譜》和論著的完成，也是美術史上的一個重要的收穫，這是十分值得慶賀的。

任伯年一生所作的畫，為數極多，而在國內保存的數目最大。全國各大博物館，大概都有他的作品，此外在各地所見的私人、學院及其他美術團體所藏的任伯年的作品，也不在少數。到現在為止，雖然已有不少發表在各種美術雜誌及其他報刊上，但仍未發表的，想為數更多，這些也是最重要的原始資料，而且他都常記下年份，因此希望這些作品，都能於最近作有系統的發表，以給我們對他的全面藝術發展有一個基礎的認識。

任伯年是一個平民畫家，以作畫為職業謀生。他從家鄉來到上海的時候，正值上海在工商業及社會文化上有急速的發展，而漸居於領導的地位，因此他所選的題材、畫風與趣味，都和當時上海市民的意向，有極密切的關係。因此我們再進一步來研究任伯年的藝術，也可以對上海在晚清時代的社會文化，有更徹底的了解。從這方面來看，丁義元《任伯年年譜》的寫成，是最基本的實際工作。將來我們無論對任伯年個人的研究，或晚清以至民國初年美術史的研究，都會受益不少。希望關於其他晚清畫家的年譜及論著，能見到陸續出版，這是我們所期待的。

一九八六年十二月仲冬吉日於堪薩斯

畫樹長春

丁義元

任伯年是我國近代美術史上的著名畫家。像他那樣才華橫溢、靡不兼長、涉筆成趣的全才型畫家，近代殆爲罕見。其人物，神情豐采生動有致；其山水，流泉清韻別具境界；其花卉，宛如『風露中折來』……他的畫卷，簡直像生活一般生動繁富，幾與自然而風雲并驅了。吳昌碩稱贊他的藝術——『畫樹長春』，并一往情深地回憶說：『伯年任先生，畫名滿天下，予曾親見其作畫，落筆如飛，神在個中，亟學之已失真意，難矣！』真堪稱爲知言。那麼是什麼原因，任伯年的繪畫藝術會達到如此『妙造自然』的境地呢？他的繪畫是怎樣形成的，又如何臻於成熟的呢？這是饒有興味和值得研究的問題。

任伯年一八四〇年生於山陰（今紹興），一八九五年暮冬卒於上海。在他一生應該說是短暫的五十六年中，却留下了那麼豐富的畫作，其中投射着他那個時代的色彩，傳響着他那個時代的回聲。確實，他的繪畫也正是他那個時代的產物。簡直是歷史的妙然契合，任伯年誕生之際，正是中國近代史的帷幕揭開之時。他彷彿是爲了描繪那個時代而降臨人間的。

任伯年的一生經歷了近代史上一些最重大的歷史事件：太平天國革命、中法戰爭、甲午中日戰爭等。他雖然沒有在繪畫上直接反映這些重大的歷史事件，但是他的思想，却接受了近代史的戰鬥洗禮，他的內心經常翻卷着不斷涌起的波瀾。值得一提的是，任伯年早年有一段不尋常的經歷。一八六一年他曾以太平軍的隊伍中掌管過大旗，『軍行或野次，草塊枕藉，露宿達晨』，這種『道塗霜露』的軍事生涯，我們固然不應無限誇大，將他描繪成太平軍中的英雄，但也不應低估這對他後來創作的潛在影響。

一八六八年冬，任伯年移居上海，寓滬近三十年，以終其生。因此，任伯年繪畫的發展和成熟與上海的崛起是分不開的。由於鴉片戰爭後上海的開埠，對外通商和闢爲租界，以及太平軍向東南的進軍，上海人口激增，江浙等

省地主官僚、富紳巨賈，爭趨滬濱，各地大量的資金財寶，文物書畫，聚集滬上。由此，一個本來較為平靜的漁港，幾十年間，一躍而為中國乃至亞洲的商業中心，出現了『滬上繁華遠逾昔日』的奇迹。所謂『自海禁一開，貿易之盛，無過上海一隅。而以硯田為生者，亦皆于于而來，僑居賣畫。』（《寒松閣談藝瑣錄》）本來畫家無多的上海，一時竟成了畫壇之重鎮。任熊、張熊、趙之謙、胡公壽、虛谷、任薰、任伯年、蒲作英、錢慧安、吳昌碩、吳友如等著名畫家，雲集上海，爭奇競艷，形成了我國近代繪畫的一大流派——上海畫派。而任伯年正是其杰出的代表。他的藝術正是在這樣的社會經濟條件和畫壇背景下發展起來的。

由於長期寓居上海，面對着詭譎多變的十里洋場，飽看着租界的風衰俗怨，任伯年的思想和藝術也經歷着深刻的變化。他不斷地畫諸如《鍾馗》、《蘇武牧羊》、《風塵三俠》、《干莫煉劍》、《關河一望蕭索》等作，『有感於斯，常繪其圖』。他筆下的蘇武，形象高大偉岸，堂堂正氣，獨立不移，寄托着畫家的愛國情思，同時也表現了他那『身居十里洋場，無異置身異域』的感喟和抗爭。任伯年畫的數十幅忠肝義膽，威風凜凜的鍾馗，造型絕無雷同，却都抒發了畫家佛鬱、悲憤的情懷，是對社會現實的奮擊、衝決、絕叫和反抗。特別是中法戰爭期間，任伯年的思想最為活躍。他畫有多幅《王處仲擊壺圖》、《關河一望蕭索》等，浮白當歌，『豪爽勃然』，心底多年的積鬱頓時迸發出來。這與吳友如《點石齋畫報》中所表現的主題可謂異曲同工。而他晚年畫的《女媧煉石》、《寒林牧馬》等作，則更深一層地蘊蓄着畫家愛國的激情，從中我們可以感受到『愛國主義在絕叫着』（鄭振鐸）。任伯年後期山水花鳥畫中經常表現的浩蕩的風勢，以及諸如許多幅《聽秋圖》中畫的所向皆靡的疾風，正是他塊壘難平的心境的寫照，正是這種激越的情調與他早期繪畫中寧靜平和的氣氛形成了鮮明的對照。任伯年生活在一個災難深重的動蕩的年代，也是人民革命蓬勃興起、可歌可泣的戰鬥的年代。正是這個時代造就了十九世紀的傑出畫家任伯年。

除了社會歷史條件之外，任伯年繪畫的發展還有其藝術的內在的原因。任伯年與民間藝術有着天然的聯係，他的繪畫發軔於民間。他幼承家學，從其父任淞雲學『寫真術』，練就了敏銳的觀察力和背摹默寫的技藝。浙東的山

川風光和古越悠遠的歷史，激發了畫家幼小的心靈，啟示着他的詩情和表現在後來繪畫中深厚的歷史感。他青年時代輾轉生活於紹興、寧波、杭州、蘇州等地，這些都是民間藝術淵源很深的地方，任伯年從中不斷受到熏染、陶冶。到上海後，他又生活在民間工藝品薈萃的豫園近旁，并醉心於民間紫砂茗壺、酒甌器皿的製作，又從事泥塑，觸發畫意，日日樂在其中，以致『畫事爲廢』。任伯年的雙手經過摩挲立體事物的訓練，這種入俗的情懷和透徹的立體領悟、生動的空間感受，必然會通過毫端，貫徹到他的畫面深處，滲入到綫描筆墨之中。任伯年走着一條與明清士大夫畫家完全不同的藝術道路。

任伯年同時也繼承了我國繪畫的優秀傳統，他的繪畫是介於民間藝術和文人畫之間的一種新創。他早期的繪畫，特別是人物畫，受任渭長、任阜長影響較大，『任家昆仲老蓮派』，學的是陳洪綬『軀幹偉岸』『超拔磊落』的畫風。後來到蘇州和上海以後，博取了吳門畫家和揚州畫家之長，畫風漸趨變化，在上海這一國際性商業大都會的社會政治經濟條件下，逐漸將文人畫的優良傳統與民間藝術融匯起來，將高古典雅與稚拙樸茂熔於一爐。特別是『中年以後，得八大山人畫冊，更悟用筆之法，雖極細之畫，必懸腕中鋒，自言「作畫如頤，差足當一寫字」』（《海上墨林》）。這是任伯年畫風轉變之一大契機。上海本來就是文人淵藪、墨緣深厚之所在，向有『渲染丹青，刻畫金石，以爭長於三絕』之風尚。任伯年繼承了海上繪畫的這一傳統，着意於『用筆』，注重金石情韻，因此筆墨化騰，終於脫略了陳老蓮、任渭長的筆蹊，大約在四十五歲左右，形成了他自己雅俗共賞、清新雋逸的獨特風格。他的人物、花鳥、山水都有着由工而寫，漸趨豪宕奔逸的發展過程。如花鳥畫，就工麗而言，是繼承了北宋的雙鉤白描，直至惲壽平的沒骨法傳統，從率意來說，同時又融匯着白陽、青藤、八大、石濤以來水墨淋漓的畫風。特別是他得意於新羅山人的『尖新』、『瀏漓頓挫』，在寫生基礎上，形成了他獨擅的兼工帶寫、明快溫馨的格調。

任伯年固然是一個早慧的畫家。但他藝術的成熟，并非倚恃『天才』，一蹴而就，而是經歷過艱辛的歷程。『山陰行者真古狂，下筆力重金鼎扛』，然而却來自『忍飢慣食東坡硯，畫水直翦吳淞江』（吳昌碩《十二友詩》），可見其作畫之苦、之勤。他每天要在燈下鉤一厚疊畫稿。由於在上海『鬻畫爲生』，畫商的催索，他不得不多畫、

快畫。他每喜一天中畫同一畫題，如今天畫燕子桃花，明天又都畫白頭翁，似『流水作業』一般。因此他的技藝達到嫺熟以至嫺熟之境。而有時又不免因過於甜熟而失諸率縱和淺浮。但他真正作畫，他的大作、力作，則都極為嚴肅認真。平素外出，每喜帶一本小帳冊之類的手摺，遇有可畫之物，或別具特點的人物形象，輒隨筆記於小摺上。有時他會爬出天窗，翻到屋頂上去追看貓兒打架，神速地鉤畫速寫，以至客人尋覓久之，却終於喜出望外地相會於屋頂。在如此重視生活感受的基礎上，任伯年臨畫之際，仍得反復默想，養氣蓄勢，『亟費構思』。他往往於午後躺在竹榻上，一邊吸着烟，一邊將畫紙懸於牆上，一遇有得，即取下畫紙，臨案揮毫，『疾如風雨』（《海上畫語》）。因此他的畫氣勢奔放，墨瀋淋漓。任伯年的用色打破了傳統的格局，賦色穠麗，善於用水、用粉，色階豐富而諧和多韻味，『表現精深華妙的色彩新境，為近代希有的色彩畫家，令人反省繪畫原來的使命』（宗白華）。然而殊不知他這些音樂一般珠玉生輝的色彩，却每每是在深夜的油燈下染就的。《墨林挹秀》揭示了這一特點，『其作畫在於夜深人靜，萬籟俱寂……下筆如春蠶食葉，於昏沉燈下獨能着色如意，與白日無殊，亦可異也』。而且任伯年的畫案，『塵埃往往堆滿色碟』，而他賦色仍然那般明淨、高雅，妙處在於興會了。任伯年真正具有詩人的氣質，他的畫很少題詩，然而却詩情洋溢。他似乎有着永不衰竭的創作欲。他作畫往往是創作激情醞釀到不可遏止，在非畫不可時才提筆快寫，如同作詩，絕無矯作搜尋，而却佳句碰手。這種不經意之間的激情流露，下筆自然神妙。如他畫《岑銅士像》，是『煮雪夜譚』，『漏下二鼓，燭已見拔』之際，左手『折紙蘸油燃火』，右手趁興揮運，『不頃刻而成』。因此他的畫特別散發着濃鬱的詩意與抒情性。徐悲鴻先生稱他為『抒情詩人』，實為的評。任伯年到上海後，接觸到西方繪畫的影響是不言而喻的。如他曾在土山灣的圖書館從劉德齋學過西畫。但是任伯年是立足於民族的繪畫傳統，真正融化着外來的技藝。正如大匠運斤，全無斧鑿之痕，他的繪畫似乎并不令人感到是接觸過西洋繪畫似的。特別是他越到晚年，畫的越是奔放，而造型總是那般準確，結構轉折掌握得那麼好，無疑是得之於平時的寫生和西畫的借鑒。

總之，任伯年的『筆無常法，別出新機』，是很值得研究的。他將藝術的根真正深扎到中國藝術的民族傳統之

中，從民間藝術、古典繪畫和元明以來的文人畫以及西洋繪畫等廣泛地吸收融匯，旁搜遠紹，破格創新。他和上海畫壇的許多著名畫家一起，以生動潑辣的寫意花鳥和人物畫為主體的新畫風，與正統派陳陳相因的復古擬古畫風相抗衡，終於衝出了明清以來的重圍，將中國繪畫推向新的發展階段，推進到近代。他的繪畫藝術，敢於走『俗』的一路，真正博得了雅俗共賞，『芳譽遙馳，幾穿戶限，屠沽俗子，得其片紙以爲榮』（《淞南夢影錄》）。他的藝術，不唯適合而且提高了他們的審美情趣。因此，他的周圍，有着無數市民大眾。『祇因爲有了這一片和聲，藝術家才成其爲偉大』（丹納《藝術哲學》）。任伯年的藝術之樹是長春的。

凡 例

- 一 本書次第，爲年譜、爲論文、爲任氏作品、爲史料珍存。
- 二 年譜始自清道光二十年庚子，終於光緒二十一年乙未，譜以干支計年爲序。年月均係舊曆，而公元紀年於（）內注出。
- 三 與任氏同時代之書畫家，尤其交往密切、影響較大者，其活動在年譜中次第附錄。
- 四 年譜中所述任氏書畫作品，部份注有收藏處，因諸多原因其他未及一一注明。
- 五 所引書畫，任伯年自題款識及他人之重要題跋，均按原文引錄。有關文獻、手稿等，述及任氏生平活動及藝術品評者，亦按原文引錄。
- 六 若干資料爲錢鏡塘、章誠望先生口述或提供者，均有附識記明。
- 七 涉及任氏生平或書畫作品鑒定者，附有『考』（考訂）或『按』（按語）。
- 八 年譜後附有人名索引，以備檢索。