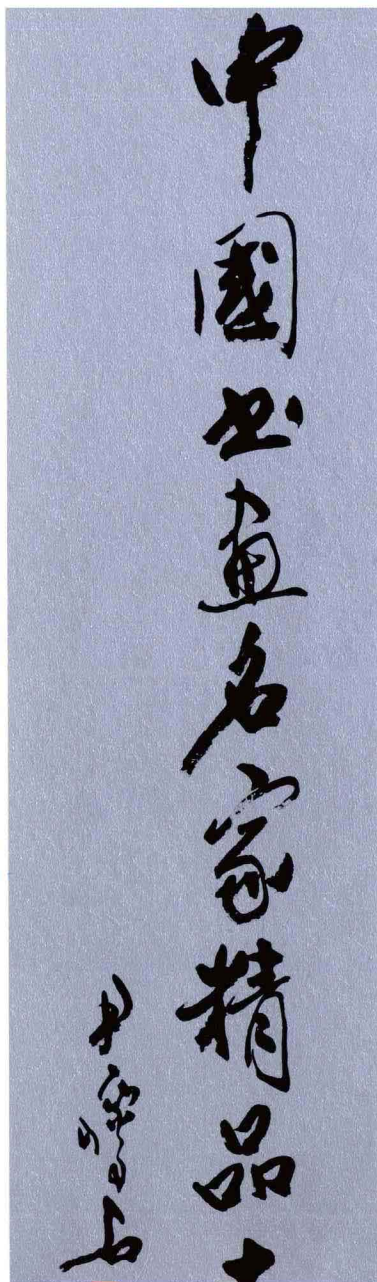


中國書畫名家精品大典



主 编 朱伯雄 曹成章



第 一 卷

浙江教育出版社

《中国书画名家精品大典》

编辑委员会名单

主 编 朱伯雄 曹成章

编 委 (以姓氏笔划为序)

山仁福 王大川 朱伯雄 许乃征

吴战垒 张达清 张妙夫 杨 光

徐 元 曹成章 潘孝忠

《中国书画名家精品大典》

工 作 人 员 名 单

特约编辑	徐 元	张达清	严麟书	贺 起
	费淑芬	骆 健	江莉莉	俞建华
	李均生			
责任编辑	山仁福	许乃征		
版式设计	张妙夫	杨 光	王大川	山仁福
	潘孝忠			
封面装帧	张妙夫	潘孝忠		
责任校对	雷 坚	池 清	吴石英	
责任出版	陆 江			
工作人员	陈 中	单加睦		

出版说明

这是一部评传性画册型的中国书画艺术史大典。全书共分四卷,收入有关我国历代书画名家的评传一百二十九篇,书画名作三千余幅。其中一二两卷是古代部分,收入自晋至清代约一千六百年间的书画名家评传共六十七篇;三四两卷是现当代部分,收入近百年来的现当代书画名家评传六十二篇(收文限已去世者,包括1997上半年去世的吴作人、黄胄)。本书的撰写人主要为美术史论研究者,有近百人,可谓集国内美术史论研究者之大成。插图均为各家代表作品(大部分有尺寸、藏处等资料),其中不乏传世珍品;收集之广,亦属罕见。

书画一体,图文并茂,印装精美,可赏可藏,是本书的最大特色。每篇评传介绍在书画艺术史上有一定影响的一二位代表人物。除介绍他们的生平、创作思想、师承渊源、理论见解、艺术特色,并对其作品评析外,还揭示其时代背景及创作群体和流派的活动。这样,全书论述到的各时期有成就的书画家,就不止是百位,而是以千计了。我们按传主生年排列(个别从美术史惯例),分入各个时期,连而贯之,就成了源远流长、图文并茂的中国书画发展史的长卷。全书融史实性、知识性、审美性、教育性和学术性于一体,是弘扬祖国优秀民族文化,学习书画名家人品、学问、才情、思想和书画技法的极好教材。

各篇题头的短文导引,扼要地点明了传主的生平、成就、地位及其影响,由原中国美术学院史论系主任、本书主编朱伯雄教授撰写。

本书内容高雅精美,文章却并不深奥难懂,中等以上文化程度的读者都可阅读,具有很高的艺术鉴赏价值和保存价值。当然它更是艺术院校师生、美术工作者、书诗画印艺术爱好者、收藏者以及各大图书馆的必备工具书。它对广大读者学习、欣赏书画作品,提高艺术修养和思想品德修养,汲取艺术创作的灵感和经验,以至鉴别书画名家作品的真伪等等,无疑都会有一定的启发和帮助。

愿您开卷有益。

卷首语

朱伯崑

这部《中国书画名家精品大典》(以下简称《大典》)从组稿到出版问世,历时四年之久,它凝聚了全国书画史家和理论家们的辛勤劳动,并显示出其不同于一般出版物的两大编纂特点:第一个特点是,《大典》既是一部篇幅浩繁的辞书,又是四册可供读者鉴赏与品评历代名家书画作品的画册。它比通常的辞书在内容上更为详尽,兼具史传与研究的双重意义,行文严谨,考证及引文有出处。作为辞书,它具有可资参考的学术性。每个书画家都有生平简介和艺术成就两大部分,并附代表作品,数量不一,因人而异。文图同步编排,作品大都印刷清晰,足供赏析。作为画册,它具有极高的艺术欣赏价值和保存价值。第二个特点是,《大典》选编了一定数量的历代大书法家,与画家条目按时代先后同步编入。其目的有二:其一,古今大书家的作品远比画家的存世作品丰富。一部中国书史说明,书体的演变,随着汉文字的发展和运用,从甲骨占卜到钟鼎铭事,已渐使其本身进入具有个性意识的艺术领域。约从东汉末年起,法书在文人中间的赏玩、品评与收藏,已形成社会风气。据《故宫文物大典》载:原为清宫旧藏的晋、唐、宋、元名帖,大部分已被故宫博物院收藏。古时为帝王名宿树碑立传之风,从东汉起已大为兴盛,刻碑与在金属器皿上铭文,推动了书法艺术的发展。至魏晋时代,汉字的篆、隶、真、行、草诸体咸备,俱臻完善,是中国书法史上一个承上启下的重要历史阶段。它也直接影响到传统绘画的文人风格。今日研习中国绘画,自当加以重视。其二,书画本来同源。

古代的法书,从总体上看,与绘画所反映的风格特征一样,是以其书法的艺术特质来折射历史的面貌的,“一代之书无不肖乎一代之人与文者”。在长期的封建社会里,文字书写往往成为士人科第入仕的重要手段之一。马宗霍在《书林藻鉴》中说:“唐之国学凡六,其五曰书,置书学博士,学书日纸一幅,是以书为教也。又唐铨选择人之法有四,其三曰书,楷法道美者为中程,是以书取士也。”可见书法在中国传统文化史上的地位,而中国绘画,大约自魏晋以来,渐为文人所专有,至宋元,文人画风大盛,并与民间绘画分道扬镳。以书入画的审美心理,也自此而后逐渐成熟。今日研习传统绘画,熟稔书法艺术乃在常理之中,故入编书法名家既是必要的,又是恰当的。然而《大典》在整体上仍以绘画艺术为中心,选编历代书法名家只能择其代表性人物,尤重在近代书法家。

历史上也有不少书画兼善的大艺术家。若书名重于画名,则着重记叙其书法成就;若画名重于书名,则着重记叙其绘画成就。有的名家两者均彪炳于世,如北宋米芾,其画,真迹传世者极少,然首创之“米点”山水画风,影响深远;其书,则严于法度,潇散奔放,苏轼赞其“真草隶篆,如风樯阵马,沉着痛快”。如此名家,自当两者兼顾。兼有工诗者,也适当提及。

“以书入画”的绘画思想,缘由笔墨工具的共性与个性。书法作为一门造型艺术,其发展史远胜于任何民族的书写艺术史,其最大的优势在于各种书体的表现,能负载书家的内在精神和时代的风貌。唐孙过庭在《书谱》中大胆地

提倡“质以代兴，妍因俗易”的书艺，要有书家个人的形象性与艺术性，不必亦步亦趋。尽管中国的古典美学准则受封建等级观念的约束，习惯于“从心所欲不逾矩”，然而优秀的书法家之所以名垂千秋，即在于“贵能古不乖时，今不同弊”。在书法史上，能“破”并善“破”的大书家，必“备精诸体，自成一家法”（唐《书断》），而被明代定为科举考试用的“馆阁体”，则因它有碍于书法艺术的发展，终被历史所淘汰。书法与绘画这两门艺术的相辅相成关系为历史文化所凝成，如南齐王僧虔所著的《笔意赞》，也曾提出了“神情兼备”、“心手遗情”的理论，与早期绘画理论相得益彰。明徐渭曾说：“迨草书盛行，乃始有写意画。”可见书法精神无疑会影响到绘画。

众所周知，盛行于宋代的文人画，素以“写”的功力来表达物象。但早在南朝刘宋时代已有人称绘画乃是“竞求容势而已”的一种活动（见王微《叙画》）。所谓“容势”，此文又有进一步解释：“古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。本于形者融，灵而动者变。”即是说，绘画不是去作舆图地志，只须内心“灵变”，便可用一管笔，“拟太虚之体”，画出自然要义就够了。这是我国早期美学观上对绘画以“写”入画的朦胧理论。自从中国的书写艺术由历史形成诸体之后，书体的拟象性早已从理论上被肯定了。西晋卫恒的《四体书势》，对四种书体的表现，以自然形象为比喻，寓诸种笔法鉴赏于天地万物的想象中。后人曾把王羲

之所写的《乐毅论》，解释为是一种压抑忧郁心情的倾吐，而他的《兰亭序》却映现了作者闲适与超然物外的思想境界。这就更不必怀疑唐代两位草书大家张旭与怀素常常得在酩酊大醉之后，才能奋笔疾书，挥洒自如地表达各自的心情了。书法艺术有高度的表现力，它是一种纯粹的表现艺术，书家作书时往往可以物我两忘，进入艺术的最高境界。

自宋以还，举凡画家，不论属何宗派，书学之道，乃以精研为尚。元赵孟頫“一日能书一万字”，其书风“温润闲雅”，在绘画上便得心应手；明董其昌在师古的基础上，直以书法的笔墨修养，融入绘画的皴、擦、点、划之中，所作山川树石，墨润笔劲，柔中有骨，拙中显秀，层次分明，内涵丰富，其书其画，以平淡天真取胜，遂成为“华亭派”之首领。无怪清初画家郑燮幽默地在《题画诗》中写道：“山谷写字如画竹，东坡画竹如写字。”常言道：“善书者必善画，善画者必善书。”可惜的是目下部分现代国画家对此不甚了了，置笔墨功夫于度外，致失却了传统艺术的美。

以“写”入画的精神，大约从六朝起才被重视，并从理论上肯定下来。顾恺之的名言：“以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。”指出单纯模仿物象之不足处，乃在于“描”的拘谨性，而少了“写”的传神性。他的名言“传神写照，正在阿堵中”，就包涵了这种“写”的哲理内蕴。这种写画的美学观，是书法美学观的发展。从那时起，中国画的“以形写神”、“传移模写”、“写胸中逸气”、“寄情写意”等观念，成了历代

评绘画的尺度。好的绘画作品须讲“骨法用笔”。古代画人物十分讲究传神,用后人的话说,即“先观天真,次观笔意,相对忘笔墨之迹,方为得趣”(元汤垕《画鉴》)。“写”在这里,不单纯是书法笔意,而是一种表现的主体意识。比如,后来画人物强调“写真”,这“真”,既重形似,还重神似。这和西方绘画造型所追求的“酷似”,由于绘画工具与方法不同,已不属于同一概念,而中国画则始终不可忘却对笔墨趣味的追求。

至南宋时期,在古代哲学与佛理观念影响下,加上时局变迁,绘画又提出了“写心”说,如“写照非画物比,盖写形不难,写心惟难。”(陈郁《藏一话腴》)。这里所谓的“心”,指的是人物的内在精神。中国人物画强调内在精神外化,有一个“写”的发展过程:南齐谢赫在《六法》中,第一条就讲“气韵生动”,要求画人物须传达气质神韵来;唐代讲究运线功夫,“离披其点画”,“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”,重在“写法”的落笔,方能“各相乘除,得自然之数不差毫末”。可是南宋时的减笔人物画所追求的是“精妙”与“行笔飘逸”精神,这不妨看作是一种形态传写的笔墨的深化。

这种“写”人物的传神论思想后来又扩大到万物,从有生命的物到无生命的物,一直被历代有成就的大画家和理论家所关注:山水景物要寓精神,花鸟草虫须赋性情,这还不够,要在山水、花鸟等描绘对象上赋有画家的精、气、神。于是,画上的物被人格化了,诸如唐韩滉的《五牛图》、梁楷的李白形象,直至后来郑燮的

墨竹、八大山人的栖鸟等等,使艺术形象所能负载的社会内涵超越了负荷,这时往往诉诸题画诗。但不论“写真”,还是“写神”,画家使用笔墨,刻画形象,极具主观性,在观察、感受和理解人物形象时,受“挥洒”观念所支配。因而可以说,“写”画的特殊要义,就在于画家可以发挥笔墨的强烈个性。

中国的人物画,由于历史的原因,在“写真”与“写神”关系上,还未来得及深入研究,就被宋时盛行的山水、花鸟画对“写”的美学思想所冲击。人物画在笔墨上真正有所创新,乃在明清两代,尤其是清代中叶,一批以线条为骨干、墨色融和、格调清新淡雅的人物仕女画家的崛起,使这一传统的人物画在抒写的功力上,推向了一个新的高峰。

关于山水、花鸟画发展史上的“写意”论,《大典》内不少文章在涉及山水名家时有精辟的论述。应当着重指出的是,宋代苏轼赞扬盛唐诗人王维“诗中有画,画中有诗”的名句,恰如其分地点出了古代绘画与诗的不解之缘。王维也善画,只是后世见不到他的真迹。所传他的那幅《辋川图》,唐人称述其形象是“谷郁郁盘盘,云水飞动,意出尘外,怪生笔端”。这“意出尘外,怪生笔端”,正是“写意”论的最好说明。“写意”作为一种传统山水画的审美观,始于元代。汤垕认为:“若看山水、梅兰、林木、奇石、墨花、墨禽等游戏翰墨,高人胜士,寄兴写意者,慎不可以形似求之。”(《画鉴》)他在这里提出的“写意”,乃图“寄兴”,这使山水画迹寄寓了一种画外情意。后来,倪瓒以自己的艺术实践发展了

一种“写胸中逸气”的山水笔意,使画“意”与“气”相连,流露出当时一部分文人胸中的“块垒”,必一吐而后快。此种笔墨意图,渐成了文人追求的艺术境界。可惜,后世竭力予以定型化,不求形似的画风成为草草落笔的借口,一味地寻找落寞之情,以“意”代“写”,使不少后学者也群起效尤,无病呻吟。在这一课题上,清代郑燮敢于直言,强调了“写意”与“工笔”的相互关系,指出意笔的原则、目的和它所负荷的境界,凡学画者,所谓“必极工而后能写意,非不工而遂能写意也”。

中国画的题画诗,大约始于唐代,但六朝时曾有诗人为画屏或画扇上的形象而感慨,因而吟咏之余,题诗其上,这可能就是“题画诗”的滥觞。据近人陈衍《石遗室诗话》记载,诗人孟浩然一首五律《晚泊浔阳望庐山》,前四句是:“挂席几千里,名山都未逢。泊舟浔阳郭,始见香炉峰。”为友人王维所深爱,王维遂即兴作画。可见,古时文人不仅为画题诗,也因诗而作画,这是中国诗、书、画三者相互渗透并形成传统审美观的真实佐证。大诗人杜甫曾有“天阴对图画,最觉润龙鳞”,“楚天巫峡半云雨,清簟疏帘看弈棋”等著名的评画诗,虽不题于画上,却被后人称作“千古第一画稿”。

北宋文人画风大兴,题画诗成了文人作画不可或缺时尚,著名诗人兼画家、书家,如苏轼、米芾和徽宗赵佶等,都乐于在画上题诗。不仅如此,宋时的宣和画院征召画家人院前,必以古人诗句为题,试其作画水平。如“乱山藏古寺”,“落日楼头一笛风”,“野水无人渡,孤舟尽

日横”,“踏花归去马蹄香”,“竹锁桥边卖酒家”等等,诗句的意象扑朔迷离,若无巧妙的构思,要体现其中诗意,实非易事。从那时起,绘画与诗的审美关系被进一步深化了。绘画与诗、书的交互作用,扩大与丰富了绘画的艺术魅力。题画诗在元明清时期,从各方面看都显得十分成熟,可是自清末以后,这种优秀的诗画配传统水平降低了,少数画坛高手还保持着题画诗的格调与涵义的水平,然而从整体上看,它已处于低潮。至于近现代的题画诗,水平较高的实在寥寥。除政治与经济原因外,文化上的新情况是:“五四”以来的新诗得到蓬勃发展,它冲击了旧体诗;而整个传统文化,包括书画艺术,此时也被迫面临一个新的课题——绘画的“革新”与“守旧”。

《大典》有相当篇幅介绍清末民初以来的书画名家。众所周知,近百年是中国文化处于几千年封建社会行将解体、西方资本主义“文明”大量涌入的时期。古老的传统书画急需注入新鲜血液,以迎接新时代的到来,然而它与传统观念有着千丝万缕的联系,因而在这种“革新”与“守旧”的冲突面前,未免显得软弱无力。辛亥革命前后,留学东西洋的美术学子先后回国,他们带来了近代西方文化思想观念,并与传统书画家在“革新”与“守旧”问题上壁垒分明。一大批美术教育家在波澜壮阔的“五四”新文化运动影响下,关心着美术的改革问题。美术理论家吕澂曾在“五四”前的《新青年》第六卷第一号上,发表了题为《美术革命》的文章,指出“近年西画东输,学校肄习,美育之说,渐渐流

传,……(然)我国美术之弊,盖莫甚于今日,诚不可不极加革命也”。吕澂的“美术革命”论,在“五四”时期有其代表性,而他的历史局限性也为这一文化变革时代所难免。如“五四”新文化运动另一倡导者陈独秀,就曾著文大声疾呼“改良中国画”,“首先要革王画(指清初“四王”)的命”,并认为“断不能不采用洋画的写实精神”(载1918年《新青年》第六卷第一号)。

关于清初“四王”,就中国近代绘画发展史看,他们代表了威震画坛的一种尊古摹古的保守势力。由于其所处的历史地位,对当时传统绘画的倾向,影响非同一般,给近世民族绘画的承袭与推进起着滞后与背道而驰的作用。可是历史的辩证法向人们指出,认真解剖一些曾经左右全局的反面现象,有助于认识真理的相对性。《大典》在清代书画家的行列中之所以编入“四王”,并予以全面而历史地铺陈史料,一是尊重历史,二是加以研究和总结,这对于弘扬传统绘画中的优秀成分,剔除其消极成分,从整体上了解清代书画艺术是不无裨益的。

其实,那时期不论是古老的中国画,还是年轻的西画,都面临革新与创造的问题。吕澂的“美术革命”也好,陈独秀的“革王画的命”也好,需要时间和环境来保证艺术家吸收新营养,逐步探索,不断实践,才能创作出为时代所迫切需要的艺术品来。蔡元培在一系列文章中对新文化运动设计了全民美育的理想蓝图,他首先以北京大学为基地,组织中西画家研究艺术新思维和表现技法。他在《文化运动不要忘了美育》一文中,尖锐地指出:“现在文化运动,

已经由欧美各国传到中国了。解放啊!创造啊!新思潮啊!新生活啊!在各种周报日报上,已经屡见不鲜了。但文化不是简单,是复杂的。运动不是空谈,是要实行的。要透彻复杂的真相,应研究科学。要鼓励实行的兴会,应利用美术。”(1929年12月1日《晨报副刊》,见《蔡元培美学文选》,1983年北京大学出版社版)蔡元培以新世纪的锐利目光,指出新美术所担负的时代使命,以“陶养感情”,“使人我之见,利己损人之思念,以渐消沮者也”(《新青年》第三卷第六号,1917年8月)。这一观念的可贵,在于指引人们描绘“大美术”的宏伟蓝图。

本世纪初,这方面不尚空谈的真正实践家,应首推刘海粟、徐悲鸿、颜文樑、林风眠、潘天寿、倪貽德、陈师曾、王济远、庞薰琹、吕斯百等人。倪貽德还译著了大量文章,对于介绍西方诸流派的艺术与思想不遗余力。然而由于种种干扰,美术家内部之间错综复杂的分歧,与当时的文学界一样,本世纪初出现的新美术“革命”,却经历着艰难而又缓慢的路程。鲁迅曾感慨地指出:“如今见了他们两方面的成绩,不免令我对于中国美术前途发生一种怀疑。”他“怀疑”当时个别艺术家停留在“革新”的口号里,反对研究外部世界的过去与目前。鲁迅在列举了西方诸流派的兴衰后,指出中国的艺术家依然“心盲目盲”,一些人“攻击新文艺新思想”,不管他们是否研究了十九世纪美术,却并无革新之意。正所谓“有哗众取宠之心,无实事求是之意”。

大约从本世纪二三十年代起,中国的传统

绘画在西画观念的影响下,有了长足的进步,大家高手不断地涌现出来,尤以京、沪、广州等地为中心,传统画与西画的发展几乎是同步的。同时,西画队伍也因各地美术院校的建立而日益壮大。国画家的阵营以院校为基地,增添了新血液。此时画会蜂起,中西绘画新老名家的作品迭现于各种展览会上。创作成果远较十九世纪末来得丰富、新鲜和多样。清末民初,中国对“泰西画法”尚处于简单模仿或者中西画法杂陈的阶段。辛亥革命后,我国了解外部世界的视野比以前广阔了,这是由于出洋留学制度实行后的结果。日本是引进西方近代文化思潮较早的东方国家,作为一衣带水的近邻,中国向日本派遣美术留学生,也远较向欧美派遣的为早为多。因此,中国对于近代西方艺术的了解,也和实行新的教育体制一样,是首先通过日本这个“窗口”而得到的。进入二三十年代,犹如白云苍狗、须臾变幻着的西方近现代美术流派,在中国大都被介绍,尽管这种介绍是零散的和模糊的,但也已和文学界接受现代文学思潮一样,对于中国知识分子产生了巨大的吸引力。这方面卓有贡献的前辈艺术家们的一生艺术活动,可谓功莫大焉。

西画家们因个人经历、师承不同以及生活环境不同,他们的世界观和艺术观均有差异,对于振兴中华民族艺术的目的、艺术的任务,以及艺术事业与国家前途、民众命运等问题,常常产生认识上的分歧,因而在国内多次美术活动场合发生齟齬。这中间,有一部分属于政治态度问题,有的则是学术之争,乃属艺术观

点问题,少数人则存在门户之见,甚至偏激情绪。然而他们各自接受的西方诸流派与风格的影响,以他们的艺术教育与艺术创作活动,却大大丰富了我国尚处于发展中的西画事业。如留学英美的油画家李铁夫,长期在美国印象派巨匠蔡斯和萨金特的门下学艺,他不仅具有坚实的写实功力,还带着一种近代油画的学究趣味。稍后出国留法的徐悲鸿、颜文樑、杨秀涛等油画家,接受的是正统西欧古典美术的传统教育,学院派那种崇尚写生,注重素描训练的画法,对于我国美术教育具有奠基性意义。徐悲鸿在艺术思想上尤其崇尚“尊德性、道问学、致广大、尽精微、极高明”(载1943年《国立中央大学艺术学系系讯》第一期)的艺术精神。从今日我国油画事业的辉煌成果来鉴定,他那篇文章不妨可视为中国西画继往开来的一篇宣言。此外,那些在国外接受近代新流派风格影响的艺术家,如受印象派画风影响的潘玉良、王道源、汪亚尘、吴恒勤等,属新印象派崇拜者的邱代明、陈宏、刘抗等,迷恋法国后期印象派的刘海粟、王济远等,都从自身的艺术实践中寻找中国的民族油画之路。三十年代上海的西画团体“决澜社”的组织者庞薰琹、倪貽德等,通常以法国野兽派中的德朗等画家的画风为时尚,受此一画风影响的还有陈抱一、张弦、丁衍镛(1933年,理论家李宝泉撰文把倪貽德、方干民、关良等艺术家归入新写实派,而把庞薰琹、林风眠划入理想派范畴)。当然,在三十年代的年轻油画家,也有走得更远的,他们一度沉醉于西方的超现实主义,由于当时观众心理难以承

受,只活跃了短暂时间而告终结。虽然如此,他们在艺术探索中的成功与失败,正是本世纪前半叶,中国的历史现实为他们作出了检验,今天来回顾他们的成败业绩,确实具有启迪的意义。

三十年代是一个伟大的变革时代,西画艺术和其他文艺形式一样,不可能游离于大时代的进程之外。虽然有一部分艺术家也想逃避现实,逃避不堪目睹的时代,追求“为艺术而艺术”,躲到“象牙之塔”里面去,但那只是如鲁迅所形容的“心造的幻影”而已。由于社会动荡不安,加上民族危亡时刻的到来,当时不仅那些油画家,连那些正在热情地从事革命版画活动的艺术家,也不具备充分的条件,去探讨理论、研究技法、深入剖析西方诸流派产生的社会原因。他们在艺术实验中要受到许多限制,显得十分仓促,因而在整个新美术运动中,艺术的技巧未臻完美,风格也不够多样,尤其是成熟的画风所见不多。加上种种社会因素的干扰,各地的发展是极不平衡的,较为集中的只是沿海几个城市,而且多局限于几所美术院校内。这种局面只有到了新中国建立后,才逐步得到改观。

《大典》所选编的现代书画名家中,绝大多数都跨越了新旧两个时代,他们的艺术生平所显现的两种不同时代的艺术境遇,可为后人做人从艺的最好借鉴。

徐悲鸿于三十年代在《良友》上写下的《悲鸿自述》,朴素真挚地剖析了自己前半生勤奋从艺的坎坷经历;如果没有友人黄警顽的知

遇,恐怕改变不了徐悲鸿当时的生活困境;长达八年的旅欧学艺从艺生涯,则确立了他的艺术倾向与爱国主义思想。正当他献身于民族油画事业最艰难的年代行将结束,新中国为他提供了最好的条件之际,可惜他的健康未能支持他的崇高理想。

出身“微贱”的花鸟画大师齐白石,一生从未疏远过民间疾苦;他对徐悲鸿怀有知遇之恩;他在抗战时期显示了崇高的民族气节,那些当年贴在大门上以拒绝汉奸与恶势力的字条,至今保存在当地的博物馆里。齐白石老人对新中国的热爱尽数见诸他的一系列作品上,并影响着他的弟子们。

傅抱石是旧中国最后一代国画家,也是新中国第一代国画家。三十岁以前他历尽坎坷,苦学成才,对于美术理论的钻研毫不懈怠。三十年代,他根据日本学者的论著《东洋美术论》从事中国绘画的哲学思想研究,提出了“天、老、无、明、中、隐、淡”七论,崭露其学人智慧;四十年代后,他继续从事绘画史论的研究,却行不了“万里路”。只有在新中国,傅抱石才有机会和条件,大展鸿图,并创作出气盖山河的著名山水画,成为一代学艺并重的现代国画大师。

刘海粟是我国早熟的一位美术教育家,他那中西画学并重的才智,充分表现在当年为创办“上海美专”的艰辛斗争史中,美术史界不能忘怀他于三十年代所写的《中国绘画上的“六法”论》,他大胆提出“谢赫之六法亦为现今美学上之最高基件,而成为世界艺术思想之精粹,实吾国绘画史上之一大光彩也”的论点。“文化

大革命”期间画家也受到种种委屈,但他那热爱祖国、热爱艺术事业的壮心,终于赢得了国家和人民的尊重。

早年学过几年西画的李可染,毕生在革新传统的创作道路上踏勘、颠簸。尽管受到种种诋毁,由于他执著追求,终于在新的历史时期形成“李家山”天下。从五十年代以来,他的笔墨几乎是在谩骂声中走出困境,并出现了飞翔,到了晚年,他自信地以“澄怀观道”、“无涯惟智”和“大道圆通”等哲理思想来观照他的山水画。他那颗“东方既白”的印章,正是他对自己那一幅幅炉火纯青的山水杰作的信念小结。

诸如此类的例子很多,不一一列举。正由于这些画家怀着拳拳的爱国之心,坚定执著地追求,才出现了“百花齐放”、繁荣昌盛的中国绘画的新局面。

《大典》在编纂过程中尚留下不少无法弥补的缺憾:其一,古代书画家,尤其是画家,见诸文献著录的作品数量虽多,然留世者寥寥,有的几乎荡然无存;有关生平记事,古籍语焉不详,究其往事,史料缺失;其二,宋元以后,由于历史久远,不少名家存世作品流散于海内外,若凭出版物择其珍品,又恐真伪参半,有的尚在史家研究争议之中,鉴别不易;其三,元明清时期,流派纷呈,南北互进,重要的书画家难以胜数。然《大典》限于篇幅,只能选择代表性作家及其作品。由于选家眼光的局限,难免取舍欠当,有挂一漏万之嫌。至于近世书画名家本应着力钩沉,薄古厚今。然因近代中国,内忧外患,文人书画生涯历尽坎坷。尤其是清末民

初,除已留存传记的大家名宿为人传颂外,尚有不少出身清贫、傲骨铮铮的书画家,事迹未见经传,当事者谢世以后,就鲜为人知了。有鉴于此,《大典》更重视入编现代艺术名家,然而也因篇幅所限,只收去世的大艺术家。

这部《大典》是我著述生涯中第三次与同行朋友的愉快合作,虽感劳顿,然撰者的精诚协作,令我感动,尤其是近年加入这一领域的青年学者们:他们搜集史料不辞辛劳,认真求实,一丝不苟,甚至不惜自费远赴画家诞生地,或向收藏遗作的纪念馆费口舌,征得点滴资料,为长期留下的空白作了新补充;有的虽素有研究,史料丰富,一旦选用,还得在故纸堆中爬罗剔抉;更有的朋友不慎因家宅失火,数十年研究资料付诸一炬,为了撰写此稿,仍得从余烬中寻章摘句。众举成城,但由于编撰者人数较多,文风不免参差。令人振奋的是,在整个编纂过程中,受到浙江教育出版社领导自始至终的鼎力支持,加上各位资深编辑的认真校审,反复修改,又有专人统稿、审稿,全卷各册从文字到图版,虽不能说是篇篇上乘,但它确是精心结撰、同心协力之作。在全书截稿时,又承业师尹瘦石先生为此书题写书名。在此,谨向所有参加者和支持者深表谢意!尽管如此,由于涉及范围广,卷帙浩繁,舛错欠妥之处,仍恐难免,诚望读者及时指正。在结束此文前,容我借乡贤赵孟頫的七绝《自警》诗,以为自嘲:

齿豁头童六十三,一生事事总堪惭。
唯馀笔砚情犹在,留与人间作笑谈。

目 录

第一卷

卷首语 朱伯雄 1

两晋 南北朝

- | | |
|-------------------|--------|
| 1. 王羲之(321 — 379) | 姚淦铭 1 |
| 2. 王献之(344 — 386) | 姚淦铭 17 |
| 3. 陆探微(南朝) | 江 梅 29 |
| 4. 张僧繇(南朝) | 江 梅 39 |

隋唐五代

- | | |
|------------------------|---------|
| 5. 欧阳询(557 — 641) | 刘 墨 47 |
| 6. 虞世南(558 — 638) | 沈一草 67 |
| 7. 褚遂良(596 — 659) | 刘 墨 79 |
| 8. 张 萱(生卒年不详) | 余 辉 95 |
| 9. 周 昉(生卒年不详) | 余 辉 101 |
| 10. 颜真卿(709 — 785) | 姚淦铭 113 |
| 11. 怀 素(737 — 799) | 洪 瑞 133 |
| 12. 柳公权(778 — 865) | 姚淦铭 143 |
| 13. 荆 浩(约 850 — ?) | 马鸿增 161 |
| 14. 关 仝(约 890 — 960 后) | 马鸿增 177 |
| 15. 董 源(? — 约 962) | |
| 巨 然(生卒年不详) | 余 辉 183 |

两 宋

- | | | |
|-------------------------|-----|-----|
| 16.李 成(919 — 967) | 马晓刚 | 195 |
| 17.范 宽(? — 约 1032) | 马晓刚 | 205 |
| 18.郭 熙(1023 — 约 1085) | 李福顺 | 215 |
| 19.苏 轼(1037 — 1101) | 姚淦铭 | 223 |
| 20.李 唐(约 1066 — 约 1150) | 陈传席 | 241 |
| 21.米 芾(1051 — 约 1108) | 张同标 | 263 |
| 22.赵 佶(1082 — 1135) | 冯慧芬 | 281 |
| 23.马 远(生卒年不详) | 冯慧芬 | 301 |
| 24.夏 圭(生卒年不详) | 冯慧芬 | 317 |
| 25.龚 开(约 1221 — 1305) | 余 辉 | 335 |
| 26.郑思肖(1241 — 1318) | | |
| (附其他南宋遗民画家) | 余 辉 | 343 |

元

- | | | |
|---------------------|-----|---------|
| 27.赵孟頫(1254 — 1322) | 任道斌 | 353 |
| 28.黄公望(1269 — 1354) | 陈传席 | 崔 卫 373 |
| 29.吴 镇(1280 — 1354) | | 余 辉 391 |
| 30.倪 瓚(1306 — 1374) | 陈传席 | 苏立南 407 |
| 31.王 冕(1310 — 1359) | | 洪 瑞 423 |

明

- | | | |
|---------------------|-----|-----|
| 32.戴 进(1388 — 1462) | 高昕丹 | 435 |
| 33.沈 周(1427 — 1509) | 曹志林 | 451 |

34. 祝允明(1460 — 1527)	查 律	469
35. 唐 寅(1470 — 1523)	谢建华	487
36. 文徵明(1470 — 1559)	史金城	513
37. 仇 英(约 1498 — 约 1552)	余 辉	531
38. 徐 渭(1521 — 1593)	李 澜	539

第二卷

39. 董其昌(1555 — 1636)	任道斌	551
40. 曾 鲸(1568 — 1650)	陈 泱	569
41. 蓝 瑛(1585 — 1666)	余 辉	575
42. 陈洪绶(1598 — 1652)	高昕丹	589

清

43. 王时敏(1592 — 1680)	任道斌	611
44. 弘 仁(1610 — 1664)	陈传席	627
45. 髡 残(1612 — 1692 后)	高昕丹	643
46. 龚 贤(1618 — 1689)	洪 瑞 洪 洽	661
47. 朱 耆(1626 — 约 1705)	张同标 金建荣	669
48. 王 翬(1632 — 1717)	洪 瑞	689
49. 恽寿平(1633 — 1690)	毛建波	715
50. 石 涛(1641 — 约 1718)	陈 炳	731
51. 王原祁(1642 — 1715)	洪 瑞	757
52. 禹之鼎(1647 — 1709)	陈 泱	781
53. 华 岳(1682 — 1756)	李 澜	789
54. 李 鱣(1686 — 约 1762)	李福顺	809
55. 金 农(1687 — 1763)	孙原平	825
56. 郎世宁(1688 — 1766)	聂崇正	847

- | | |
|--------------------------|--------------|
| 57. 郑 燮(1693 — 1765) | 徐 改 863 |
| 58. 罗 聘(1733 — 1799) | 毛建波 887 |
| 59. 邓石如(1743 — 1805) | 董惠宁 903 |
| 60. 居 巢(1811 — 1865) | |
| 居 廉(1828 — 1904) | 陈 滢 931 |
| 61. 虚 谷(1824 — 1896) | 刘建龙 941 |
| 62. 赵之谦(1829 — 1884) | 韦斯琴 951 |
| 63. 蒲 华(1832 — 1911) | 朱伯雄 977 |
| 64. 吴友如(1840 前 — 约 1893) | 潘耀昌 997 |
| 65. 任 颐(1840 — 1896) | 常 征 程阳阳 1011 |
| 66. 吴昌硕(1844 — 1927) | 丁 涛 1035 |
| 67. 康有为(1858 — 1927) | 陈 滢 1065 |

现当代

- | | |
|----------------------|----------|
| 68. 齐白石(1864 — 1957) | 丛德凤 1075 |
| 69. 黄宾虹(1865 — 1955) | 骆坚群 1095 |

第三卷

- | | |
|----------------------|--------------|
| 70. 王一亭(1867 — 1938) | 郑伟建 1113 |
| 71. 李铁夫(1869 — 1952) | 谭雪生 1131 |
| 72. 陈师曾(1876 — 1923) | 陈传席 杨惠东 1145 |
| 73. 陈半丁(1876 — 1970) | 朱京生 1165 |
| 74. 何香凝(1878 — 1972) | 乐正维 1187 |
| 75. 高剑父(1879 — 1951) | 黄渭渔 1205 |
| 76. 李叔同(1880 — 1942) | 王玉立 1223 |
| 77. 张宗祥(1882 — 1965) | 宣大庆 1237 |
| 78. 萧谦中(1883 — 1944) | 云雪梅 1259 |
| 79. 沈尹默(1883 — 1971) | 宣大庆 1273 |