



世纪文库

中国画学全史

郑午昌 撰

上海世纪出版集团

中国画学全史

郑午昌 撰

世纪出版集团 上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画学全史/郑午昌撰. —上海:上海古籍出版社,

2008. 5

(世纪人文系列丛书·世纪文库)

ISBN 978—7—5325—4941—2

I. 中… II. 郑… III. 绘画史—研究—中国 IV. J209. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 040914 号

责任编辑 方晓燕

装帧设计 陆智昌

中国画学全史

郑午昌 撰

出版 世纪出版集团 上海古籍出版社

(200020 上海瑞金二路 272 号 www. ewen. cc)

发行 上海世纪出版集团发行中心

印刷 上海商务联西印刷有限公司

开本 635×965mm 1/16

印张 27. 75

插页 4

字数 380 000

版次 2008 年 5 月第 1 版

印次 2008 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978—7—5325—4941—2/J · 310

定价 41. 70 元

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
何元龙	张文杰	张英光	张晓敏	张跃进	李伟国
李远涛	李梦生	陈 和	陈 昕	郁椿德	金良年
施宏俊	胡大卫	赵月瑟	赵昌平	翁经义	郭志坤
曹维劲	渠敬东	韩卫东	潘 涛		

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读文台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓教于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

《中国画学全史》导读

陈佩秋

郑午昌(1894. 2. 24—1952. 7. 15)，名昶，号弱龛，别号双柳外史、丝鬓散人、墨鸳鸯楼主、且以居士、午社词人等。

郑午昌先生自幼聪颖好学，7岁即能写布帆无恙挂秋风诗意，成《剡溪秋泛图》，一时惊为神笔。1910年(宣统二年)入杭州府中学求学，从张献之(相)。同学中有董任坚(时)、郁达夫、姜立夫、徐志摩等。1922年受聘于上海中华书局任编辑，旋任美术部主任。在上海寓居三十年，凭借他渊博的学识修养、深厚的理论基础、扎实的绘画功力以及卓越的组织才能，成为上海画坛一致推崇的领袖人物之一。被蔡元培先生赞誉为“中国有画史以来集大成之巨著”的《中国画学全史》，是郑午昌先生的成名之作。这部著作自1929年由上海中华书局出版后，70年代台湾中华书局、80年代上海书画出版社相继再版。进入21世纪的今天，上海古籍出版社又再版印行，可见该书的历史价值和现实意义了。它不愧是一部“独出心裁，自出手眼，纲举目张，本原俱在”^[1]的可传之作。

自二十世纪初以降，随着中外文化交流的日益频繁，各种学术思想

[1] 余绍宋《书画书录解题》卷一第34页。

广为流传。就中国美术史论著作而言，当时日本学者藤冈作太郎的《近世绘画史》、中村西厓的《文人画之研究》、中村不折和小鹿青云合著的《支那绘画史》，对中国绘画史研究有较大的影响。虽其后我国也有多人写过《中国绘画史》，但其结构基本上沿袭日本学者的结构，略加增减而已，因此还不能算是真正意义上的著作。

1929年由上海中华书局出版的郑午昌先生所著《中国画学全史》，“实开画学通史之先河”^{〔1〕}。

“昶欲辑本书久矣！”午昌先生在自序中如是说，他早在1921年就着手准备了，1922年到中华书局任职后，获交黄宾虹、黄嵩农、许征白等著名书画家，研讨有得，辑录益勤，耗五年之精力，于1926年完稿。他在自序中写道：“我国自有画以来，先民之专心一志，耗精竭神以从事钻研者，不知凡几”，“然综观群籍，别其体例，所言所录，或局于一地一时，或限于一人一事，或偏于一门一法，或汇登诸家姓名里居，而不顾其时代关系；或杂录各时之学说著作，而不详其宗派源流；名著虽多，要各有其局部之作用与价值；欲求集众说，罗群言，冶融转结，依时代之次序，遵艺术之进程，用科学方法，将其宗派源流之分合，与政教消长之关系，为有系统有组织的叙述之学术史，绝不可得”。“占有世界美术史泰半地位之大画系，迄乎今日而尚无全史奉献于世，实我国画苑之自暴矣”。“近世东西学者，研究中国画殊具热心毅力，对于中国画学术上之论说，或散见于杂志报章，或成为专书，实较国人为勤。……而深愧吾人之因循而落后”。可见，午昌先生编著该书的目的了。他希望该书的出版“以此引起国人对于国画学史之注意及兴趣，精研博讨，他日更有名著出，后来居上，则今此之喧引，亦所企望于我国艺林者也”。又见其良苦用心。

《中国画学全史》系统地论述了中国画学的演进，共有三大特点：第一，从宏观上确定中国画史的地位，认为世界画系分东西两方，“东

〔1〕余绍宋《书画书录解题》卷一第34页。

系渊源流沛于中国本部，渐纳西亚印度之灌溉，浪涌波翻，沿朝鲜而泛滥于日本”。“言东画史者，以中国为祖地，此我国国画在世界美术史上之地位也”。第二，在分期上，分为四期——实用时期（唐虞以前）、礼教时期（三代秦汉）、宗教化时期（自三国而两晋、而南北朝、隋、唐）、文学化时期（自五代迄清）。这是从绘画艺术演进“往往随当时思想、文艺、政教及其他环境而异其方向”的角度出发，所做的一种新的分期。“此四时期之划分并非绝对”，其间也有相互渗透、出入、交叉。第三，在体例上，“周秦以前，绘画幼稚，资料不充，另法叙述外，自汉迄清，则以代为章”，每章分为概况、画迹、画家、画论四节，广征博引，条分缕析，“四者互可质证，互有发明”。如此俨然自成体系，而为后人效法。又于书后附录四则：历代画家著述目录、历代各地画家百分比列表、历代各画种盛衰比例表、现近画家传略，显得内容充实。更值得一提的是，他将艺术风格的演进，置入社会、政治、历史变迁中去考察，实开了中国美术史著述的新风，对之后诸多中国美术史著作影响甚大。

午昌先生的这部《中国画学全史》“有条不紊，类聚群分，众善皆备，为文之府”^[1]，“实为空前之巨著”^[2]，“这部中国人自行编著的第一部中国绘画通史”^[3]，“奠定了郑午昌于民初美术史著述之重要地位”^[4]。

午昌先生有句名言：“画不让人应有我。”《中国画学全史》的编著出版，本身就体现了“不让人”与“应有我”的精神。二十世纪，中国社会急剧变化，随着外国资本的涌入，外来文化也倾注上海，中国美术界同样受到猛烈冲击，出现了“中西折衷新国画论”、“西法国画改良论”、“美术革命论”等，“我画界零落之衰象，而使吾人益觉来

[1] 黄宾虹《中国画学全史》序。

[2] 俞剑华《中国绘画史》。

[3] 沈揆一《郑午昌》画册序，上海书画出版社出版，2000年。

[4] 张瀚云《郑午昌研究——兼论民初上海美术团体与民初美术史著作》，国立台湾师范大学，1998年。

日责任之重大，不能迁延苟且以相迳透……”^[1]，午昌先生不仅先后参与和发起组织了蜜蜂画社、中国画会等有影响的美术研究团体，与一些“国粹派”画家一起运用团体力量，力挽颓势。画会“以其明确的理念诉求、现代的组织结构和积极的参与态度，在二十世纪上半叶，尤其是三十年代，为保存和继承传统中国画作出了极大的贡献。这与作为发起人和重要的成员之一的郑午昌在其中所起的作用是分不开的”^[2]。他还著书立说，编画刊，写文章，竭力提倡在崇尚西方文化的潮流中被冷落了的中国传统绘画。

午昌先生除了《中国画学全史》以外，还著有《中国美术史》、《画余百绝》、《石涛画语录释义》等书，以及有关美术史方面的论述《中国名画观摩记序》^[3]、《宋人对于绘画学之真谛》^[4]、《中国壁画历史的研究》、《国画之认识》^[5]、《画论丛刊序》^[6]、《中国绘画思想到宋代》^[7]、《历代绘画展览会之意义与作用》^[8]、《中国的绘画》^[9]、《现代中国画家应负之责任》^[10]等等。他指出“国画为民族精神寄托亟宜发扬光大”，“国画已受世界文化侵略之压迫，宜速自觉而奋起”^[11]。他告诫当代中国画家“一民族的绘画为一民族精神所结撰所寄托，其结构气韵，皆有特殊的渊源”。现代中国画家不应“仅以画为自娱自食之物品，而负有一种重要的文化建设或保存之使命”^[12]。午昌先生还参与中国画会会刊《国画月刊》和《国画》的编撰工作。由他组织的“中西山水画思想专号”，别出心

[1] 《中华民国三十六年美术年鉴》史6“民国十九年中国画会缘起”。

[2] 沈揆一《郑午昌》画册序，上海书画出版社出版，2000年。

[3] 刊于《国画》第1期，1936年1月。

[4] 刊于《葱岭》上海美术专科学校季刊第1期，1929年4月。

[5] 刊于《东方杂志》卷27第1号，卷28第1号。

[6] 刊于《画论丛刊》1937年。

[7] 刊于《中华民国三十六年美术年鉴》论52—53。

[8] 刊于《文汇报》1939年，“历代绘画展览会会刊”。

[9] 刊《文化建设月刊》创刊号，1934年10月。

[10] 刊《国画月刊》第2期，1934年12月。

[11] 刊《文化建设月刊》创刊号，1934年10月。

[12] 刊《国画月刊》第2期，1934年12月。

裁邀请中西画画家们共同讨论，发表论文 21 篇，其中有历史的考察，有技法的阐述，有思想的分析和比较，为当时有关中国画的承传与革新问题，创造了极佳的论辩条件。他自己也撰文《中西山水画思想专刊展望》，引导讨论。“而且由于刊物的专业性和大胆而又慎重的编辑方针，提高了这场论争的理论水准，使得这场半个多世纪前展开的论争至今仍具有极重要的意义。许多当时所提出的问题和论点现在看来仍具有现实性”^[1]。

午昌先生认为不能用西画来改造国画，主张在传统内部的绘画语境中寻找新的突破。他的绘画实践即依照他的理念，博学历代大家风格技法，进而形成自己的风格。他从四王入手，继而追求元代文人画气质，并上追宋人，下揽石僧，广采百家，故他的许多画作笔墨用色，各异其趣。

午昌先生擅画山水，兼画花卉、人物。山水以浅绛为主，善用墨青墨赭，时而松秀，时而苍郁，笔墨精到，神韵悠扬。晚年风格日趋浑厚，较前雄健。他不拘泥古人模式，而能自辟蹊径。他重视骨法用笔，用笔起落有致，笔笔见力，又纵笔于“有意无意，有法无法”之中，繁简轻重，浓淡干湿，疏密提按，极尽变化。线条圆浑灵变，富有节奏感和韵律美。娴熟的笔墨技巧，加之胸有丘壑，以及深厚的理论、文学修养，他的绘画往往随着意气生发，意随笔到，出奇制胜，超神尽变，气韵生动。他又以善画娉娉起舞的长堤深柳而被冠以“郑杨柳”的美称。他画柳长条细叶，婀娜多姿，先行干后出枝，柳丝从最上端画起，由上而下密密层层，前后左右各尽其态，柳丝除用墨线以外，再用花青色加补，增加了柳丝的质感和层次，然后，再用花青色烘染，无不传神。所写白菜，笔墨淋漓，“意在似与不似之间，破笔乱扫，愈不经意则愈有味”，朋辈戏以“郑白菜”呼之。观赏他的画作，常能看到他在传统技法上自出新意的一面，杨柳和白菜仅为一例。

[1] 沈揆一《郑午昌》画册序，上海书画出版社出版，2000 年。

午昌先生的山水作品，屡次参加英、德、日、比、美、俄等国际展览。1939年获得在纽约举行的世界艺术博览会金奖，在国际美术舞台上，获得了他应有的地位和声誉。

在郑午昌先生的一生中，特别是在上海的30年，他在一系列的美术活动和理论学术研究中担任了十分重要的角色，为海上画派的发展，为传统中国画的承传、创新，作出的贡献是有案可查、有目共睹的。但是，这位当年海上画坛的风云人物，离开我们已是半个世纪了，只因他的早逝，他的业绩在中国现代绘画史上，还未得到充分的认识。今天，再版他的巨著《中国画学全史》，我们在拜读这部著作的同时，应该重新审视20世纪民国时期的美术史，正确评价这一时期中国画坛郑午昌等一批优秀艺术家为中国画的承传、发展所作的努力和所产生的深远影响。

序

夫虞廷作绘，五采彰施；周代象形，六书俶始；记述图画，由来旧已。《易》曰：道形而上，艺成而下，上焉者视道为高深，口能言而语不详；下焉者习艺之庸俗，言无文而行不远。国画精微，迭经蜕变，若断若续，绵数千年而弗坠。初非古人立说，代远年湮，无所征引。而群言荟萃，支离踳驳，未能芟繁就简，提要钩玄，如丝之引绪，如肉之在串者，此诚学者之忧也。方今佞卢梵书，遐陬重译之艺术，滂溥宇内，英奇才俊之士，将欲举其殊形异制，曲意附会而沟通之，以为自古至今，绘事变迁之迹，胥系乎此。不谓知新原于温故，竟委贵于寻源，由契刀而柔豪，分作家与士习，雅格独创，逸品弥遭。董玄宰所称读万卷书，行万里路，方可作画，其旨深矣。盖画之有法，肇于古人，著之载籍，非徒夸远游务泛览也。古者方技一门，列于志乘，一都一邑之间，绘事传世，代有名人。学风所播，成为流派，画史姓氏，亦既夥颐。要之大家杰出，诣臻神妙，多师造化，几于化工。其最著者，如荆浩之写太行山，董元之写江南山，米元章写京口江山，黄子久写海虞山水，诸如此类，又皆因其所居之地，朝夕目睹，各有不同，一一施之于笔墨，历世久远，衣钵相承，矩步绳趋，墨守家法，古今名流赖以勿替，直接薪传，全凭口授而已。廊庙山林，

青蓝特出。既精鉴别，手摹心追；思兼众长，独抒己见。知非闻师之讲导，庸史之练习，所可穷其奥窔。因稽古训，载咏篇章。解衣槃礴，识画者之真；濡笔淋漓，得诗人之意。多文晓画，论述益繁，所惜窥管一斑，尚非全豹；破壁十丈，诂曰真龙。审择之精，惟善读书者心领神会焉。吾友郑君午昌，工诗文，善绘画，方闻博雅，踈古遯今，阅数寒暑，辑成卷帙，名曰《中国画学全史》。有条不紊，类聚群分，众善兼该，为文之府。行见衣被寰宇，脍炙士林，媲美前徽，嘉惠后学，家珍和璧，人握隋珠，则度世之金针，迷津之宝筏，无以逾此。因书简端，以志忻幸。

戊辰四月，黄宾虹序。

自序

世界之画系二：曰东方画系，曰西洋画系。西系萌孽滋长于意大利半岛，分枝散叶，荫蔽全欧；近且移植于美洲，播种于亚陆。东系渊源流沛于中国本部，渐纳西亚印度之灌溉，浪涌波翻，沿朝鲜而泛滥于日本。故言西画史者，推意大利为母邦；言东画史者，以中国为祖地，此我国国画在世界美术史上之地位也。

我国自有画以来，先民之专心一志，耗精竭神以从事钻研者，不知凡几。顾三代以前，画以实用为归，但见应用绘画之史实，未著制作绘画之家数。汉世祠堂石室，多有石刻画像，尚不署作者姓名，如毛延寿辈之得著于传记，殊不经见。迨六朝以降，顾、陆、张、曹声华渐著，而顾恺之、王廙、宗炳、王微、颜之推、谢赫、姚最，且有论画之著作矣。迄乎唐代，李思训、吴道玄、王维辈出，遂赫然以画号大家，且树南北宗派焉。循是以往，递相祖述，名家继起，不可胜数；纂史乘，作地志者，或列诸艺术，或传诸文苑，而勒为专书者亦渐多。唐裴孝源之《公私画史》，张彦远之《历代名画记》，宋刘道醇之《名画录》，郭若虚之《图画见闻志》，米芾之《画史》，邓椿之《画继》，皆其著者。由元及明，画家林立，赵孟頫、柯九思、钱舜举、汤垕、黄公望、倪瓒、吴镇、杨维桢、沈周、文徵明、董其昌、陈继儒

皆有著述，而张丑之《书画舫》，王穉登之《丹青志》，尤为专博。入清画家益多，著书立说，更不可俛指数，言其著者，退谷江村之记录，读画者皆视若南针；小山《画谱》、石村《画诀》、左田《画品》、安节《画说》，复争鸣艺苑；而浦山《画征录》、《墨香居画识》、《墨林今话》及其他《墨缘汇观》、《历代画史汇传》等之类书，西庐、清晖、瓯香、冬花、漫堂等之题记，皆后先出世，林林若雨后春笋焉。然综观群籍，别其体例，所言所录，或局于一地一时，或限于一人一事，或偏于一门一法，或汇登诸家姓名里居，而不顾其时代关系；或杂录各时之学说著作，而不详其宗派源流；名著虽多，要各有其局部之作用与价值；欲求集众说，罗群言，冶融抃结，依时代之次序，遵艺术之进程，用科学方法，将其宗派源流之分合，与政教消长之关系，为有系统有组织的叙述之学术史，绝不可得。英儒罗素、印哲泰戈尔之来华，皆以国画历史见询，答者辄未能详。夫以占有世界美术史泰半地位之大画系，迄乎今日而尚无全史供献于世，实我国画苑之自暴矣。

近世东西学者，研究中国画殊具热心毅力，对于中国画学术上之论说，或散见于杂志报章，或成为专书，实较国人为勤。而日本人藤冈作太郎之《近世绘画史》，中村西厓之《文人画之研究》等，所言皆极有条理根据，中村不折、小鹿青云合著之《支那绘画史》，早于大正二年出版，其内容如何，且勿论；亦足见日本人之先觉，而深愧吾人之因循而落后。

昶欲辑本书久矣！辛酉客杭州，教务之暇，始行着手。比来海上，获交宾虹、蔼农、征白诸君子。探讨有得，辑录益勤。忽忽五年，粗具斯稿。草创急就，谬误必多，只可自娱，宁敢问世。然或由此引起国人对于国画学史之注意及兴趣，精覃博讨，他日更有名著出，后来居上，则今此之嚆引，亦所企期于我国艺林者也。兹将本书编制，略说如下：

一、范围之规定 本书既名中国画学史，其范围以地域言，当止限

于中国；以人文言，当止限于画学。但艺术为人类之艺术，不能以地方自局。我国绘画，固常受西亚印度艺术之感化，而亦分其流以溉朝鲜、日本；且绘画虽小道，更不能独自产生长进，必受其他文艺政教之孕育与促成。故规其范围，不能不兼及与画学有关系之种种背景。

二、时代之画分 画为艺术之一种，当就其艺术上演进之过程及流派而述之。然其演进也，往往随当时思想文艺政教及其他环境而异其方向，别其迟速；而此种种环境，又随时代而变更。如我国数千年来，专制政府前仆后起，一代一姓，各自为治。其间接或直接影响于画学者，亦各异趋。故本书分四大时期叙述之：曰实用时期，曰礼教时期，曰宗教化时期，曰文学化时期，而仍不打破其朝代。大概唐虞以前，为实用时期；三代秦汉，为礼教时期；自三国而两晋、而南北朝、而隋、而唐，为宗教化时期；自五代以迄清，则为文学化时期。略说其意义如下：

实用时期 初民作画，全为实用，不在审美，雕题文身之俗，固无论矣；即稍进于文明之域者，亦多用以记事状物图案，有巢氏之绘轮囷，伏羲氏之画八卦，轩辕氏之染衣裳，无不旨在实用。西人希伦著艺术之起原，推阐近代人类学研究之发达，足以证明野蛮民族之艺术，主眼在实用而不在美；如我初民，亦何能外此。是为第一时期。

礼教时期 唐虞三代秦汉之世，往往利用绘画以藻饰礼制，宏协教化；论者谓为与六籍同功，四时并运。五色文彩，草诸衣冠车旗；万方事物，昭诸钟鼎尊彝；古昔圣贤，象诸垣户殿堂；至图功、表行、颂德诸类，亦无不以画。陆士衡谓“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香”；张彦远谓“画者成教化，助人伦”。其义深矣。是为第二时期。

宗教化时期 自汉末佛教普光震旦以后，历六朝而迄唐宋，印度绘画，时随佛教以俱来，国画受其影响及陶熔，顿放异采。天龙宝迹，地狱变相，凡寺壁塔院，遍绘庄严灿烂之印度艺术化之佛画。其时道教、儒教对于佛教，或起反抗，或被同化，亦发生相当而异趣之画风于