



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

潘耀昌 著

The History of Chinese Modern
Fine Arts

中国近现代美术史

（修订版）

本书着眼于西方文化入侵以后中国美术的历史，以绘画为主，兼顾其他相关美术门类，不作一般编年史的陈述和个别艺术家的介绍，而是围绕与中国美术近现代特性相关的因素，来解释近现代中国美术的历史演变，并通过与传统的比较，加深对这些近现代因素的理解，进而探讨艺术风格和样式与这些因素可能存在的关系，作为对中国近现代美术史一系列问题的思考点。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

J120.9
17
2009

潘耀昌 著

The History of Chinese Modern
Fine Arts

中国近现代美术史

○ (修订版)

J120.9
17
2009



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代美术史 (修订版) / 潘耀昌著. —北京: 北京大学出版社, 2009.1
(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-14034-5

I. 中… II. 潘… III. ①美术史—中国—近代②美术史—中国—现代
IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 100135 号

书 名: 中国近现代美术史 (修订版)

著作责任者: 潘耀昌 著

责任编辑: 谭 燕 任 慧

书 号: ISBN 978-7-301-14034-5/J·0211

封面设计: 奇文云海

版式设计: 河上图文

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62752025 出版部 62754962

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

650 毫米 × 980 毫米 16 开本 23.5 印张 318 千字

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 45.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

前言

在文化人类学中，文化这个概念所指的是，区别于动物界，为人类所独有的精神性的东西，能借助语言或符号相互交流、代代相传。文化是人类思想感情的产物，包括其物化的形态，是一种符号化的财富，具有无限的增殖能力。

就各种文化在时空上比较隔绝的古代世界而言，对同一文化类型在不同时空和种族中出现的解释，大致上有两种说法，一种是播化论(diffusion)，另一种是并行论(parallelism)。前者主张，文化是通过交流传播的，在绝大多数情况下，人类的发明带有偶然性、盲目性，因此将同类文化在不同时空和种族中的出现归因于人与人的接触传递，在不同的时间、地域和种族之间，相似的文化归根于同一个起源，当然，接触传递还涉及传播的速度和接受的变形等问题。后者认为，同类文化在不同时空和种族中的出现是自行发生的，其出现带有必然性，一种文化是在一定条件下独自形成的，因此在不同的时间、地域和种族之间，即使有相似的文化，也是各有起源。换句话说，这些相似的文化是并行发生的，其相似性可以推测为社会发展的阶段、生存环境和自然条件等因素的相似。

就各种文化接触比较频繁的近现代而言，在文化的发展演变问题上大致也存在两种不同的看法：一种认为，文化是在不断发展进步的，其先进典范就是西欧和美国；另一种则坚持崇尚历史传统，以继承和弘扬优秀传统文化为归宿。前者属于进步论，后者属于历史主义，反映到艺术上，于是出现了革命论和传统论，这就是今天艺术界争论不休的问题的历史根源和思想根源。当然，实际情况远非那么简单：尽管总体上说，文化在进

步，但也有些文化呈现出退步，甚至在消失，因此文明与野蛮并非取决于时间的先后，而且所谓的进步还涉及不同价值观的复杂问题；而历史主义常陷于世界主义与民族主义、现代性与传统论的冲突的泥泞之中，难以自拔。

美术史研究的基本对象——艺术品实物，其数量，如果用时间为坐标，那么，它呈现为金字塔形状，离我们时间较远，作品数量相对较少，反之则多。例如原始时代的遗存，相对孤立，在浩瀚的时空里，好比茫茫宇宙中的星辰，汪洋大海中的孤岛，但易于宏观把握，而现当代的作品则浩如烟海，相互间有着密切的联系，却可能挂一漏万，忽略重要的线索。

就艺术史（或艺术理论）的研究而言，既可以着眼于艺术的内部问题，也可以着眼于艺术的外部问题。内部问题着重讨论艺术的形式、风格、技法、技巧、审美趣味及其评价，所关心的是艺术内在的规律；外部问题着重讨论艺术与社会的关系，如艺术与政治、经济、社会生活以及其他文化的联系，所关心的是艺术外部的影响。瑞士艺术学家沃尔夫林（H. Wölfflin, 1864—1945）在其《美术史的基本概念》（*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*）中，打了一个很有意思的比方：一块石头从山坡上滚下来，在这里，石头的运动受重力支配，重力决定着它运动的总体趋势，重力就是内在的规律，而具体的坡度、障碍物就是外部的影响，它们改变着石头的方向。西方艺术史学中有艺术史（Art History）和艺术的历史（History of Art）两个不同的学派，前者着眼于艺术的内部问题，后者偏重于艺术的外部问题。而近年颇为流行的新艺术史（New Art History）则更强调回到艺术品本身，把艺术看成是一个整体，涉及社会、政治、经济、文化、教育、哲学、宗教、风俗习惯等因素，看它们与艺术的整体联系，并深入到艺术图像涵义的各个层面上，试图对作品作出更有说服力的解释。一般说来，美术学院的艺术史研究，比较关注艺术的内部问题，偏重艺术实践方面，而综合大学文科专业和历史专业的艺术史研究，则比较关注艺术的

外部问题和新艺术史所提倡的整体性的综合研究。我个人的倾向是立足于艺术的内部问题，同时兼顾外部影响，从一种比较综合的角度考察，也就是说，比较赞同新艺术史的方法。

20世纪之前，中国虽有关于艺术历史的著述，但并无艺术史的学科，对艺术（特别是绘画）的历史论述偏重于编年史式的人物和作品的介绍，或以鉴藏家眼光作综合性评介，如张彦远的《历代名画记》、米芾的《画史》等。此外，古代中国人在讲述历史时，并没有周围世界的观念，而只有一种中国中心观念。中国人的政治、文化、经济是围绕华夏民族本体展开的，属内陆型的，对外部世界呈自我封闭状态，对周边所谓蛮夷的“番属”之国几乎不屑一顾，所以在关于中国绘画的历史著述中几乎看不到中国绘画与外部世界的联系。而西方民族，包括日耳曼、拉丁、斯拉夫民族，是外向型民族，有向海外发展、开拓的倾向，虽然形成以西方为中心的观念，但亦关注外部世界，吸纳外部文化，尤其是在文艺复兴以后，在十七八世纪的西方，启蒙运动的领袖们一度以高度的热情推崇康熙朝的中国文化，对中国的这个封建末世的回光返照予以青睐。然而，自鸦片战争以后，西方在与中国的力量对比中已明显地占据了优势。从此，西方人对中国的一切便不那么在意了，除了好奇之外，别无其他，一如以往中国人对外界的态度那样。

19世纪西方人类学家，以进化论为理论基础，归纳出人类进化的模式，把中国人等同于文艺复兴以前的意大利人，排在墨西哥的阿兹特克人之前。也就是说，当时所谓的现代欧洲人排在人类进化图式中最先进、最进步的第一位，而第二位是文艺复兴时代的意大利人，第三位是中国人，第四位是阿兹特克人，第五位是塔希提人，第六位是澳洲土著。^①持此观念，20世纪初英国研究东方艺术的美术史家劳伦斯·比尼恩（Laurence Binyon）把中国绘画比作尚未被文艺复兴打断或“入侵”的意大利绘画的

^① 参看 L. L. Langness, *The Study of Culture*, 1977, University of California, Los Angeles, Chandler & Sharp Publishers, Inc. San Francisco, the third printing, p.30.

延续,相当于“从中世纪艺术连续演进的”西方。^①实质上他眼中的中国绘画的代表是宋画。尽管20世纪以来,西方有识之士也在批判这种“西方(西欧)中心论”,但“西方中心论”仍然不绝于耳。尤其是19世纪末、20世纪初,中西力量对比悬殊,更无法改变“西方中心论”的态势。西方的这种倾向,表现在中国就是全盘西化的西方主义,同时又借用西方人的眼睛看中国,把中国看成是一个异己、一个他者(the Other, the Otherness),以西方人对他们在东方的某些新发现、新兴趣来看中国,这就是所谓的东方主义。西方人在中国看到的是古老的传统,古代的哲学、书法、绘画,而对现代中国的文化一度置之不理,而在中国的“东方主义”则跟着提倡中国的“国粹”,似乎中国唯因有这样的“国粹”才得以伟大。

另外,在西方,美术史学科自瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574)、温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768)以后渐渐形成体系,19、20世纪初,首先在德语国家形成了艺术学(Kunstwissenschaft,即艺术科学)的学科,从而使美术史更具独立性和学术性。在西方美术史学科的体系中,中国美术有时被纳入其中,以体现美术通史的世界性,即属于所谓的世界美术(World Art Studies)^②,但不过是其中一个小小的插曲。例如,中国五千年的文明,在加德纳(Gardner)的《美术史》(*Art through the Ages*, 11th, ed., 2001)中,被分成前期和后期两部分,特别是后期被切割得支离破碎,对近现代中国的美术只有不着边际的寥寥数语。常常有这样的情况,西方学者们用西方的习惯术语来套用中国美术,如古典、巴

① 参看潘天寿《中国绘画史》(上海人民美术出版社,1983)最后(第300页)所引秉雍氏(即比尼思)的原话译文:“东方绘画,最初形为宗教美术,与古意大利之壁画同宗。其后渐形发达,致入于自然主义一途;然宗教唯心主义之气味,固时弥漫于其间也。西洋近代之画学,使无文艺复兴以后之科学观念参入其中,而仍循中古时代美术之古辙,以嬗嬖递展,其终极,将与东方画同其致耳。”出自Laurence Binyon, *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*, London, Arnold, 1908, 1st ed., 1923, 3rd ed., 1934, 4th ed., 1959, reprint New York, Dover. 遗憾笔者尚无法查证这段译文的出处。参看詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins):《西方美术史学中的中国山水画》(*Chinese Landscape Painting as Western Art History*),潘耀昌、顾冷译,中国美术学院出版社,1999,第8页以及其他地方。

② 参看John Onians, “World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art”, *Art Bulletin*, June 1996, Volume LXXVIII, Number 2.

洛克、现实主义等，或诸如将王原祁看做塞尚的比附等。如果是针对西方读者，为了便于理解，这样的类比似无可非议，但是这么一来，这种传播的变形却大大曲解了中国艺术，贬低了中国艺术的价值，忽视了中国艺术本来的面目和意义。可喜的是，今天西方的汉学家已经认识到这点，开始尊重中国的话语，不再贸然翻译中国的术语。

还有，在西方学术中有厚今薄古的倾向，采用实证主义、进步论和革命论的观念。而在中国学术中，一方面受古代传统影响，如“孔子云：信而好古，述而不作”（《论语》）；另一方面受“东方主义”影响，厚古薄今。因此同样持进化论观点，中西艺术的发展似乎对进化论开了个玩笑，西方现代艺术，一代代翻新，层出不穷，越新越好；而中国艺术却受衰退论支配，如宋以后的衰落，元以后的衰落，明清以后的衰落，20世纪的衰落，但实际上，这种衰落却又不时被一些新的崛起打断。如果把握着艺术价值观的转变对风格的影响，把艺术史看成思想史，看成观念演变的历史，把风格看做观念的外化，就不会产生“衰落”或“进化”的偏见，而只会加深对各时代艺术价值观和风气的理解。其实20世纪的中国美术完全有资格称得上伟大。

研究中国美术史应关注国际间的交流，不能同以往那样：在“外国美术史”中，中国缺席；而在“中国美术史”中，不涉及国界以外的文化动态。

自16世纪起，西方艺术被引进，并与传统中国艺术交汇、相互影响，这段历史对研究跨文化现象，有特殊的意义。而20世纪中国美术是历史上最伟大的时期，研究好这一段历史，既可以看到古代中国文化的灿烂及其顽强的生命力，也可以看到近代中华民族遭受的屈辱和重新崛起，看到在世界文化交融中，中华文化的复兴，看到新时代的曙光和光明的前景，从而增强自立于世界民族之林的信心。

严格地说，中国古代没有美术史，充其量只有绘画编年史，只是画

家、作品、画风、评述、轶事的罗列，缺乏逻辑论证，缺少史观的贯穿和方法论的讨论。美术史是西方传入的概念，20世纪才在中国出现。梁启超提出建立史学，蔡元培拿出了研究中国美术史的方案。以后出现了郑午昌、陈师曾、潘天寿、滕固、史岩、丰子恺等人推出或译介的中国美术史。纵观近百年，中国的美术史有很大的进步，但就中国美术通史教材而言，也仍然存在如下的问题：

1. 中国美术史多写到清代为止，只关心传统和古代，且以书画为中心，对未来不置可否，把眼光转向过去，忽视现在和未来，给人以古代辉煌而往后越来越衰落的印象。也可能出于体例统一的考虑，于是产生了传统书画的发展如何与现代中国的油画、版画、雕塑相兼容的困惑，出现了如何容纳它们而又不至于产生古代和现代好像截然不同的两段的尴尬。

2. 讲到中国美术史时往往与周边国家和世界文化缺少联系，以中国为中心，只讲中国的传统、中国的创造、中国的给予，很少讲到从外部吸取什么。

3. 早期的中国美术史实质上只是绘画史，近二十多年来开始注意到书法、建筑、雕塑、工艺等，被称为大美术，但显得大而杂乱，缺少整体关系。盖因大美术的历史多系集体写作，缺少条理，容易忽视内在逻辑。

4. 应当承认，中国是在西方冲击下开始自强和现代化的。现代化既不应是西方化，也不是沿着传统轨迹的自然发展，而应是中国人以先进文化为参照，创造性地参加世界竞争，赶超先进行列。中国近现代美术，在本质上是以外国，尤其是以西方为参照，在比较中发现并创造自身价值的，这是主流，应当引起注意。

5. 以往中国美术史通常以不涉及功利的纯美术为主流，而忽视功利性的美术，忽略被视为雕虫小技的实用美术，这在20世纪世界美术研究的潮流中有点落伍。在改革开放的今天，中国的现代化与实用美术的关系越来越密切，这种美术被赋予全新的意义，被称为设计艺术、公共艺术、环境艺术，在这里，艺术与公众具有更密切的关系，使毛泽东《在延安文

艺座谈会上的讲话》精神和“为人民服务”的思想在新时期得到了重新认识。美术史的思路应跟上时代的步伐。

尽管在本教材的写作中,笔者试图重视以上提到的问题,但终感才力有限,绌短汲深,力不从心,本书只能作为引玉之砖,还望同道批评指正。

引言

明代，位处长江三角洲的苏州府、松江府、杭州府、嘉兴府、湖州府，系江南鱼米之乡，拥有丝绸业、棉布业、粮食业、交通业、盐业、渔业、编织业、竹木山货业、窑业、冶铸业、刺绣业、制扇业、医药业、烟业、制笔业、制车业、水果业、榨油业等，经济发达，成为政府的财赋重地。水陆路交通的便利更促进了这一地区商品经济的发展，使之在全国居领先地位。这个地区市镇的发展和国际贸易（主要是东南亚国家）的开展也最引人注目。^①当时，在上述地区，生产与消费被分为不同的渠道进行，金钱是流通的中介，产品的流通过过许许多多人之手，形成了一种富有竞争性的机制。与富有的商人相比，贵族和官员的地位相对削弱。如此多的市镇集中了许许多多享有较多独立性和人身自由的工匠和商人，来自各地的人员的交流活跃了人们的思想，传统的道德观念淡化，市民们手中的钱增加了，消费能力得到了提高。正是在这种背景之下，人文蔚起，但在趣味上趋于世俗化^②，而且风俗趋向奢靡，茶馆文化也应时而起，于是各集市形成一个个文化中心。这种市镇不同于以行政为中心的城市，充斥一种自由的商业气息，没有高压的政治管制。据李日华《味水轩日记》万历三十八年四月二日记载，三月三日秀水濮院镇醮金为神会的盛况，其情景热闹异常：“结缀罗绮，攒簇珠翠，为抬阁数十座，阁上率用民间娟秀幼稚装

^① 参看樊志树：《明清江南市镇探微》，复旦大学出版社，1990。在先秦时代，“市”指商品交易地。《左传》中讲到的市，常设于街道两旁。随后，市的发展，大致经历了从集市（定期市）到经常市的过程。

^② 例如，虽然像沈周和文徵明这样的画家，不喜欢职业化风格的绘画，但事实上他们比职业画家本身更加职业化，尽管他们厌恶富商们的庸俗，但实际上他们不免还得依靠“庸俗的”商人的支持。

扮故事人物，备极巧丽，迎于市中。远近士女走集，一国若狂。”^①显然，各种市镇风俗带有浓厚的市井气息和商业化色彩。当时大多数人喜爱红红绿绿的装饰艺术的趣味，导致了色彩丰富的装饰画、瓷器、漆器和建筑的创造。而指导当时文人画家的哲学是新儒学，特别是王阳明（1472—1528）领导的心学。王阳明的理论强调一个人的心的力量，他认为只有一个人的心才能产生足够的力量去实现他想要实现的一切东西，即“万事万物之理不外于吾心”，“心明便是天理”。画家们因此也往“心的艺术”方面探索，并称他们的创作为“心曲”，他们的作品已不再回应宋代的自然主义风格。

明代最重要的国际交流是郑和在1405年至1433年之间七（一说八次）下西洋（第一次出航有63艘船，最大一艘约有一百二十多米长），沟通亚非各国，促进了中国与外界的交流。可惜，当政治动机（据说是寻找被废黜的太子并遣送其太监们出宫）消失之后，航海也就结束了。而15世纪不仅预示了欧洲文艺复兴的到来，而且也预告了葡萄牙人发现绕过非洲南端的航线。1498年，瓦斯科·达·伽马（Vasco da Gama）经过好望角到达印度洋。1514年，第一批葡萄牙航海家抵达中国，揭开了两种完全不同的文化之间碰撞、交融的序幕。

在近代以前，中国的学术思想和外界的大规模接触只有两次：一次是魏晋以来的佛学；一次是明清之际所谓的“天学”。^②后者与一个传教士有密切的联系，他就是利玛窦（Mathew Ricci，1552年10月6日，Macerata, Ancone, Italy—1610年3月11日，Beijing）。早在万历、天启年间，葡萄牙人在中国沿海地区活动，开启了中西文化的接触。1580年起，耶稣会传教士罗明坚（Michele Ruggieri，1543—1607），多次随葡萄牙商船到广州参加定期集市，两年后与耶稣会传教士利玛窦正式定居广东肇庆，从此揭开了天主教会进入中国内地传教的序幕。来华的传教士们，随行携带着

^① [明] 李日华：《味水轩日记》，上海远东出版社，1996，第98页。

^② 见《利玛窦中国札记》，中译本，何高济等译，中华书局，1983，译者序言，第1页。

图1 《利玛窦像》

游文辉, 1610, 木板油画,
意大利罗马耶稣会总部藏。

这幅油画是1614年由金尼阁返回罗马时带回去的。当时, 利氏的像悬挂在罗马耶稣会的会院客厅里, 左右两旁是耶稣会创始者依纳爵与第一位试图进入中国的耶稣会士沙勿略画像。像下以拉丁文书写: 利玛窦神父, 马切拉塔城人, 为耶稣会第一位把福音传入中国者, 1610年去世, 享年60。^①



宗教绘画, 包括《圣经》的插图, 加之其中不乏善画人才^②, 他们在自己所建教堂中绘制壁画, 利玛窦还在南京、南昌等地多次向中国人讲解西方绘画原理, 从而给中国传来了西方绘画的信息。^③他是正式介绍西方宗教与学术思想的最早、最重要的奠基人, 是一个在中国度过了他的后半生的耶稣会传教士。1582年8月, 他抵达澳门, 从此开始在中国传教、工作和生活。他从澳门、肇庆到韶州、南昌和南京, 再从南京到北京, 死后葬于北京阜成门外二里沟。

利氏来华的目的是传教。为了实现这个目的, 他来到中国之后, 很快就摸索出一套行之有效的传教方针。他入乡随俗, 在尊重中国的法律、风

^① 摘自莫小也:《十七—十八世纪传教士与西画东渐》, 中国美术学院出版社, 2002, 第88页。

^② 同上书, 第30—31页。书中提到, 耶稣会组织对传教士有严格的训练, 除了哲学、伦理、语言、逻辑、数学、物理外, 还包括艺术。

^③ 同上书, 第41、44—52页。

俗的前提下巧妙传教。柳冶征的《中国文化史》(上海东方出版中心,1988)称他努力学习儒家经典,儒冠儒服。艾儒略(Jules Aleni, 1582—1649)的《大西利先生行迹》(陈垣序刊《辩学遗牍》本,1929)称,利玛窦学习汉语文字,对六经子史之编无不通晓其义。他试图用中国的语言、概念、典故向中国人宣传基督教。他以学术带动传教,借助西方的科学、哲学与艺术,赢得士大夫的尊重,通过上层路线,获得统治者的支持。他利用一切机会向中国人展示西方的科学艺术文明,包括油画、书籍、画册、自鸣钟、仪器、地图等。他的聪明过人之处是,把地图经加那利群岛的第一条子午线转移位置,使在世界上只占一角的中国位于世界的中心。这样一来,中国的官员、士大夫们,在惊讶西方三棱镜的神奇妙用的同时,又获得了天朝大国的心理上的莫大安慰。正如他自己在其《入华记录》中说的,要想使中国重视圣教,世界地图在这时正好派上用场。据张星烺(1889—1951)《中西交通史料汇编》(民国丛书本,上海书店影印辅仁大学丛书,1930)所述,利玛窦进谒万历皇帝,曾献上天主圣像、圣母像、天主经典、自鸣钟、铁旋琴、万国图等。万历念其远道而来,特于便殿召见,垂帘以观。万历命内臣学习西琴,问西曲含义。利玛窦立译西曲八章,呈进御览。后来,万历又多次召见利玛窦,问国政民情与大西教旨。万历很满意利玛窦的器物、才华与学识,就设饌三朝,宴劳利玛窦等人,并授以廷官。万历置自鸣钟于御几,奉圣像于御前,后命画工图形进呈御览。万历给赐优厚,公卿人等多与晋接,利玛窦遂安意京者,偕庞迪我龕屋居住,他们的日用饮食,悉数取于光禄。利玛窦还写有《上明神宗书》,疏中表明他知悉中国先圣之学,对经籍之类,也略能记诵。利玛窦所取得的优越地位和有利条件决定了他远比他的同仁有能力开创新局面。^①

耶稣会传教士的到来,传播了西洋文化和宗教,特别是西洋美术的传入导致中国传统的世界观和绘画理念与新的世界观、视觉观念的对比,由

^① 参看向斯、王镜轮:《中国历朝皇宫生活全书》,华文出版社,1996,第1109—1116页。

此出现了比较美术的思维方式。在传教士利玛窦的札记中，关于中西艺术的比较，有几段话值得一读：

关于建筑：“从房屋的风格和耐久性看，中国建筑在各方面都逊于欧洲。事实上，究竟这两者中哪一个更差一些，还很难说。在他们着手建造时，他们似乎是用人生一世的久暂来衡量事物的，是为自己盖房而不是为子孙后代。而欧洲人则遵循他们的文明的要求，似乎力求永世不朽。中国人的这种性格使得他们不可能欣赏表现在我们的公私建筑中的那种富丽堂皇，甚至不相信我们告诉他们的有关情况。”

关于雕塑：“中国人广泛地使用图画，甚至于在工艺品上。但是在制造这些东西时，特别是制造塑像和铸像时，他们一点也没掌握欧洲人的技巧。他们在他们堂皇的拱门上装饰人像和兽像，庙里供奉神像和铜钟。”

关于绘画、雕塑：“他们对油画艺术以及在画上利用透视的原理一无所知，结果他们的作品更像是死的，而不像是活的。看起来他们在制造塑像方面也并不很成功，他们塑像仅仅遵循由眼睛所确定的对称规则。这当然常常造成错觉，使他们比例较大的作品出现显明的缺点。但是这并没有妨碍他们用大理石、黄铜和黏土制造巨大丑恶的怪物。他们用黄铜制钟，用木槌击钟。他们不能容许用钟锤上的铁舌击钟，所以他们的钟在音色上比不上我们的。”

关于篆刻：“在对象上用印盖章是大家都知道的，在这里也很普遍。不仅信件上要盖章加封，而且私人字画和诗词以及很多别的东西上也都要加盖印章。这类印章上面只刻姓名，没有别的。然而，作家就不限于一颗印章，而是有很多颗，刻着他们的学位和头衔，毫不在意地盖在作品开始和结尾的地方。这种习俗的结果便是上层作家的书桌上都摆着一个小柜，里面装满了刻有各种头衔和名字的印章，因为中国人通例称呼起来都不止一个名字。这些印章并不是盖在蜡或任何类似的东西上，而是要沾一种红色的物质。这种印章照例是用相当贵重的材料制成，例如稀有木料、大理石、象牙、黄铜、水晶或红珊瑚，或别的次等的宝石。很多熟练工匠从事

刻制印章，他们被尊为艺术家而不是手艺人，因为印章上刻的都是已不通用的古体字，而凡是表现懂得古物的人总是受到非常尊敬的。”

关于笔墨砚和书法：“与制印工艺大不相同的是制墨。他们用稠密的油渣做成小薄块，即是墨。中国人或许比任何其他民族更加习惯于密切注意书写的字体是否优美，精于此道的书法家受到很高的尊崇。所以制墨的人也通常被归入艺术家。在一块薄薄的大理石盘或砚上，加几滴水使之潮湿，再用墨块在上面磨。这样砚台就有了墨汁，墨汁被蘸在一枝野兔毛制成的笔上。制造这种砚台也是一种常见的工业，有时候是用贵重的石头做得十分好看，并以高价出售。一般说来，书法用具大致都是很精美的，为人们所珍爱，因为它们是有地位的人使用的，光是从事这种职业的人其本身的性质就给他们带来了尊严。”

关于折扇：“在这里有一种特殊的行业远比别处普遍，那就是制扇业。这些扇子通常是在酷热季节用来扇风的，各个阶级和男女两性都使用。在大庭广众之中不带扇子会被认为是缺乏风度，尽管气候已应使人避风而不是扇风。或许这种特殊的习俗的原因是人们用扇子是为了装饰更胜于为了需要。中国扇子的式样和制扇的用料种类繁多。扇子通常用芦秆、木头、象牙或乌檀作骨，上面蒙以纸或棉布，有时甚至是带香味的草秸。有的是圆的，有的是椭圆或方形的。上等人士使用的，一般是用光纸做的，上面装饰有图案，很美丽地描着金色，人们携带时或是打开或是合起。有时候扇上书写着一些格言甚至整篇诗词。扇子作为友谊和尊敬的一种象征，是最常互相馈赠的礼物。”^①

上面的引文反映出，西方人从自己的立场出发，以中西比较的思维方式，对所见到的中国艺术作出评价。

明代后期，自16世纪中叶至17世纪中叶这一百年，是我国科技史上

^① 参见《利玛窦中国札记》，中译本，何高济等译，中华书局，1983，第20—26页。



图2《利玛窦、徐光启谈道图》

佚名，油画，原藏上海徐家汇天主堂，现佚失。

群星灿烂的时期。这个时期，由于商品经济的发达，纺织、冶炼、医药等都得到迅速的发展，出现了一系列科学著作，如李时珍的《本草纲目》，徐光启的《农政全书》，宋应星的《天工开物》，方以智的《物理小识》，徐弘祖的《徐霞客游记》和欧几里得著、利玛窦与徐光启译的《几何原本》等。这时的市民文学也得到发展，出现了一些名著，如“三言二拍”、《西