

中

*A Concise
History of Modern
Chinese Arts*

国

潘耀昌 著



近 现代

百家出版社

美 术 史



中国近现代美术史

A Concise History of Modern Chinese Arts

潘耀昌 / 著

百家出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代美术史 / 潘耀昌著. —上海: 百家出版社,
2004.8

ISBN 7-80703-025-9

I. 中... II. 潘... III. ①美术史-中国-近代
②美术史-中国-近代 IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 012762 号

书 名 中国近现代美术史
著 者 潘耀昌
责任编辑 倪 骏
封面设计 梁业礼
版式设计 白玉琼工作室
出版发行 百家出版社 (上海天钥桥路 180 弄 2 号)
经 销 全国新华书店
印 刷 常州市万丽隆印业有限公司
开 本 787 × 980 毫米 1/16
印 数 18.5
字 数 355000
版 次 2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷
印 数 1-3000 册
ISBN 7-80703-025-9/J · 2
定 价 68.00 元



前
言

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，指精神性的，能借助语言或符号相互交流、代代相传的东西。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。关于一种文化类型在不同时空中发生和发展的理论，大致上可分为两种，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，一种文化是通过人与人的接触传递的，为其他人所共享，因此在不同的时间、地域和种族之间，相似的文化来自同一个起源，这还涉及到传播的速度和接受的变形等问题。后者认为文化是自行产生的。人类的文化带有必然性，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来自各自的起源，换句话说，这些相似的文化是并行发生的。此外，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，其典范就是西欧和美国，另一种则坚持崇尚历史和传统，以继承和弘扬传统为归宿。前者属于进步论，后者属于历史主义，反映在艺术问题上，于是出现了革命论和传统论，这就是今天艺术界老生常谈、争论不休的问题之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，甚至衰亡，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到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、现代性与传统主义的冲突的泥泞之中，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，好比茫茫宇宙中的星星，汪洋大海中孤岛，而现当代的作品数量则浩如烟海，它们相互间有着丰富的联系。

对艺术史（或艺术理论）的研究，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风格、形式、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、社会生活以及与其他文化的联系，所关心的是艺术外部的影响。瑞士艺术学家沃尔夫林（H. Wofflin，1864—1945）在其《美术史的基本概念》（*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*）中，打了个很有意思的比方：一块石头正滚下坡来，在这里，石头的运动受到重力的支配，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。而现在流行的新艺术史（New Art History）则更强调回到艺术品本身，把艺术看成是一个整体，涉及到政治、经济、哲学、文化、教育、宗教、社会风气、风俗习惯等等因素，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，试图对作品做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专业的艺术史研究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和评价，如张彦远的《历代名画记》，米芾的《画史》等。此外古代中国人在研究历史时，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，属内陆性的，对外部世界是自我封闭的。因此对所谓“蛮夷”的周边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与外部世界的联系。而以西欧、中欧为一体的西方民族，包括日尔曼、拉丁民族，是外向型的民族，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，特别在文艺复兴以后。所以在17、18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,对这个中国的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,列出人类进化的模式,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,以当时所谓的现代欧洲人作为人类进化图式中最先进、最进步的第一位,那么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,第五位是塔西提人,第六位是澳洲土著。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”的意大利绘画的延续,相当于“从中世纪艺术连续演进的”西方。实质上他眼中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,把中国自己看成是一个异己,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”,似乎中国唯以这样的“国粹”才得以成为伟大。

另外,在西方的美术史学科中,自瓦萨里以后渐渐形成体系,19、20世纪初,首先在德语国家形成了艺术学(Kunstwissenschaft, 艺术科学)的学科,从而使美术史更具独立性和学术性。在西方艺术史学科的体系中,中国美术有时被纳入其中,以体现美术通史的世界性,不过只是其中一个小小的插曲。中国五千年的文明,在加德纳(Gardner)的《艺术史》(Art through the Ages, 11th. Ed.)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。而且常常有这样的情况,学者们用西方的习惯术语来套用中国艺术史,如古典、巴洛克、现实

主义等，或诸如把王原祁比作塞尚等。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。

还有，在西方学术中有厚今薄古的倾向，采用实证主义、革命论和进步论的观念。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，而中国艺术却受衰落论支配，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。只是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，把艺术史看成是观念演变的历史，风格看成是观念变化的外化，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。在研究中国美术史时，应把握国际文化交流，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。

严格的说，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，是在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、滕固、史岩、潘天寿、丰子恺、梁得所等人推出的或翻译介绍的中国美术的历史。纵观近百年中国的美术史有很大的进步，但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，

因此给人以古代辉煌而往后越来越衰落的印象,于是产生了如何面对现代中国的油画、版画、雕塑的困惑,如何容纳它们而又不感到尴尬的难题。

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,以中国为世界中心,只讲中国的传统,中国的创造,中国的给予,很少讲到吸取什么。

3. 早期的中国美术史实质上只是绘画史,近二十年开始注意到书法,建筑,雕塑,工艺等,被称为大美术,但大而显得杂乱,缺少整体关系。因大美术的历史多系集体所撰缺少条理性和内在逻辑。

4. 应当承认,中国是在西方文化冲击下开始自强和走向现代化的。现代化既不应是西方化,也不只是传统中国的自然延续,而应是中国人以西方为参照参加世界竞争赶超先进行列的努力。中国近现代美术在本质上是以西方为参照,在比较中发现自身的价值而产生的。这点应当引起注意。

5. 以往中国美术史通常以不涉及功利的纯美术为主流,而忽视被视为雕虫小技的工艺美术。在开放改革的今天,中国的现代化与工艺美术的关系越来越密切,这种美术被赋予全新的意义,今天被称为设计艺术、公共艺术、环境艺术,在这里艺术与大众、与人民群众发生了更密切的关系,使毛泽东《讲话》精神和“为人民服务”的思想在新时期得到了重新认识。因此美术史的思路应跟上时代的步伐。

本文着眼于西方文化入侵以后中国美术的历史,以绘画为主兼涉及其他相关美术门类,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,如赞助机制、教育机制、传播交流机制和审美机制等方面的历史变化,来解释近现代中国美术的历史演变,涉及到艺术市场、艺术教育、艺术组织、艺术传播、学术交流、艺术思潮与美学、社会意识形态等方面,并通过与传统的比较,加深对这些近现代因素的理解,进而探讨绘画风格与这些因素可能存在的关系,作为对中国近现代美术史的一系列理论思索的起点。

本文写作的目的之一就是对这些问题加以重视并尽可能达到比较理想的结果。不当和不足之处在所难免,特别恳请同行和方家予以指正。

目
录

前言		1
引言		1
第一章	明末清初的山水画	7
第一节	董其昌的南北宗论	8
第二节	董其昌的山水画派及其影响	9
小结		27
第二章	清代的宫廷艺术和乾隆风格	29
第一节	弘历和他的时代	30
第二节	乾隆朝的宫廷绘画	33
第三节	皇家园林建筑	47
第四节	官窑	56
第五节	再述弘历的趣味和艺术修养	59
小结		64
第三章	清代非官方的美术	69
第一节	艺术的市场化和文人画的质变	70
第二节	扬州画派	76
第三节	广州等沿海地区的洋风画	87
第四节	海上画派(上)——雅俗共赏的趣味	95
第五节	清代的书法和篆刻	108
小结		117
第四章	清末民初的都市美术	121
第一节	豫园书画善会和其他美术团体	122
第二节	上海等大城市的书画市场	124
第三节	海上画派(下)——吴昌硕与王一亭	133
小结		145

目 录

中国
近
现
代
美
术
史

中国
近
现
代
美
术
史

第五章	民国时期的美术	147
第一节	上海外滩——世界建筑博物馆	148
第二节	留学潮和西方美术的引进	155
第三节	美术革命	160
第四节	现代艺术运动	163
第五节	新兴木刻运动和革命美术	173
小结		181
第六章	新中国的美术	183
第一节	从写实主义到社会主义现实主义	184
第二节	传统派的维持和延续	200
第三节	“三突出”和现实主义单一化	213
小结		218
第七章	新时期的美术	219
第一节	思想解放运动和伤痕美术	220
第二节	多元并存的美术	225
第三节	新的感觉经验和新的探索	238
第四节	港台地区和海外华人的美术	254
小结		263
附录：参考资料		265
作者及专用名词索引		268
图片索引		273
后记和致谢		281

Preface	1
Introduction	1
1. The Mountain and Water Paintings in Late Ming and Early Qing	7
1.1 Dong Qichang's Theory of South vs. North Schools	8
1.2 Dong Qichang's School and its Influence	9
Conclusion	27
2. The Court Arts of Early Qing Dynasty and Emperor Qianlong's Taste	29
2.1 Hongli and his Period	30
2.2 The Court Painting in the Reign of Qianlong	33
2.3 The Royal Palaces and Gardens	47
2.4 The Royal Kilns	56
2.5 On Hongli's Taste and the artistic accomplishment	59
Conclusion	64
3. Arts outside the Court	69
3.1 Art Marketing and the Shift of Literati's Painting	70
3.2 Yangzhou School	76
3.3 The Paintings of Western Style in Guangzhou and other Coastal Areas	87
3.4 Shanghai School [1] : suiting both refined and popular tastes	95
3.5 The Calligraphy and Seal Cutting	108
Conclusion	117
4. The Metropolitan Arts in Late Qing and Early Republic China	121
4.1 Yuyuan Art charity group and other art groups	122
4.2 The Art Markets in Shanghai and other cities	124
4.3 Shanghai School [2]: Wu Changshuo and Wang Yiting	133
Conclusion	145

5. Arts in Republic China	147
5.1 The Bund in Shanghai —— Museum of the World Architecture	148
5.2 The Trend of Studying abroad and the Introduction of Western Arts	155
5.3 Art Revolution	160
5.4 Modern Art Movement	163
5.5 New Woodcut Movement and Revolutionary Art	173
Conclusion	181
6. Arts of New China	183
6.1 From Realism to Socialist Realism	184
6.2 The Reserving and Developing of Traditionalism	200
6.3 Three Stresses and the Unified Realism	213
Conclusion	218
7. Arts in the New Period	219
7.1 Thought Liberation movement and Scare Arts	220
7.2 Multi-Arts Co-existing	225
7.3 New Experiences and New Explorations	238
7.4 Arts in Hong Kong, Taiwan, and of Overseas Chinese	254
Conclusion	263
Appendix References	265
Index of Authors, and Terminology	268
Illustrations	273
Acknowledgement	281

明代，江南鱼米之乡，位处长江三角洲的苏州府、松江府、杭州府、嘉兴府、湖州府成为财赋重地，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。水陆路交通的便利更促进了这一带地区商品经济发达，使之在全国位居领先地位。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。在上述地区，金钱是流通的中介，生产与消费被分为不同的渠道进行，产品的流经过许许多多人之手，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的享有较多独立性和人身自由的工匠和商人，来自各地的人的交流活跃了人的思想，传统的道德观念淡化，加上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，但趋于世俗化，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扮故事人物，备极巧丽，迎于市中。远近士女走集，一国若狂。”显然各种市镇风俗带有浓厚的市井气息和商品化色彩。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。而指导明代文人画家的哲学是新儒学，当时新儒学发展为王阳明（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”。画家们因此也朝“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官）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。后来，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冲突的序幕。

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”。后者与

一个传教士有密切的联系。他就是利玛窦(Mathew Ricci, 1552, Macerata, Ancone, Italy—1610, Beijing)。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。他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。他的活动是从澳门和肇庆到韶州、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，为了达到这个目的，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、风俗的前提下巧妙传教。柳诒徵的《中国文化史》称他努力学习儒家经典，儒冠儒服。

图1 佚名，《利玛窦、徐光启谈道图》，油画，原藏上海徐家汇天主教堂，现佚失。



艾儒略的《大西利先生行迹》说，利玛窦学习汉语文字，于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，把在世界上只占一角的位于世界的中心。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《中国交通史》所述，利玛窦进谒万历帝，曾献上天主圣像、圣母像、天主经典、自鸣钟、铁旋琴、万国图等。万历念其远方而来，特于便殿召见，垂帘以观。万历命内臣学习西琴，问西曲含意。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。万历很满意于利玛窦的器物、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，偕庞迪我僦屋居住，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中国之行比他的同仁更能开创无可比拟的新局面(图1-2)。

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与新的世界观、视觉观念的对比，由此出现了比较美术的思维方式。在传教士

图2 游文辉，《利玛窦像》，1610年，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堂的会院客厅里，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，1606年去世，享年60岁。——摘自莫小也著《十七—十八世纪传教士与西画东渐》。]



利玛窦的札记（《利玛窦中国札记》，中华书局，1983）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明显的缺点。但是这并没有妨碍他们用大理石和黄铜和粘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