

西画来访与东方态度

邵 宏

East Meets West: Its Early Encounter with Western Art

Shao Hong

ABSTRACT: Since China and Japan once belonged to the same Catholic province of Far East, the two countries encountered with Western engravings brought by Catholic missionaries around the middle of 16th century. From 1579 onwards, missionaries set up their educational institutes called *Seminario* and *Collegio* to offer the courses of Western plastic arts in Japan. Not long after that, Chinese students of Macau native went to Japan to study Western oil painting at this kind of schools. In 1607, an Italian Jesuit named Matteo Ricci introduced the method of perspective into China by helping with translating the *Euclidis Elementorum Libri XV* into Chinese; and over a century later, Okumura Masanobu employed perspective in his creation of U-kiyoe. In 1731, Chinese artist Shen Nanping (沈南蘋) sojourned in Japan for two years; trained many Japanese students and fostered an artistic school. One of Shen's followers was Shiba Kokan, who shifted himself to Western knowledges including arts in his late years. Art School of Tokyo set up in 1887; and soon after its offering Western arts courses since 1896, several generations of Chinese students enrolled at that school and later became initiators of Western arts in China.

Key words: Cultural exchange, Western Arts, Eastward diffusion, Oriental response

—

同属汉字文化圈的中日两国，16世纪上半叶始又同属于天主教的远东教区，所以两国差不多在同一时期迎来了传教士们带来的西方绘画。1549年，日本青年弥次郎引导西班牙人、耶稣会传教士沙勿略[Francisco de Xavier] (1506-1552) 一行到鹿儿岛上岸，他们随身携带来的圣母像算是洋画传入日本的开始。¹⁾ 三年后 (1552)，试图进入中国内地传教的沙勿略却病逝于广东台山的上川岛。

然而，是时当地画坛流行的是雪舟派画法。曾在中国待过两年的雪舟等杨 (1420-1506)，遍仿马远、夏圭、李唐、高彦敬、牧溪、梁楷和李在的笔意，返国后自成一派。²⁾ 与雪舟派一道雄霸日本画坛的还有同

* 本文为2011年国家哲学社会科学基金一般项目：“近代日本文艺批评的文化研究”（批准号：11BWW016）的阶段性成果。

1) [日] 关卫：《西方美术东渐史》，熊得山译，上海书店出版社，2002年，第227页。

2) [日] 熊谷宣夫：《雪舟等杨》，东京大学出版会，1958年，第77-104页。



图1 《程氏墨苑》(1604)中的插图



图2 Hieronymus Wierix的铜版画

受汉画影响却更具装饰风的狩野派。作为日本著名的一个宗族画派，狩野派从日本室町时代开始到明治时期止，长达七代。狩野派在题材和用色、用墨技巧等方面承袭中国传统，但在表达方式上却是画风粗犷的正宗日本式；与线条明快的宋代院体画有明显的区别。而初来乍到的宗教画，并未对日本画坛有些微影响。

三十年后的明万历七年（1579），日本文化的母国——中国也与西画相遇；那年，意大利人、耶稣会传教士罗明坚 [Michaele Ruggieri]（1543-1607）携圣像图诸物来华，随之开启了明代洋画的传播。万历二十八年（1600）十二月二十一日，意大利传教士利玛窦 [Matteo Ricci]（1552-1610）二次进京，向明神宗朱翊钧献自鸣钟、西洋琴、珍珠嵌十字架、《万国图志》、一幅天主像和两幅圣母像等贡物。³⁾ 大概就是其中的一幅铜版画《天母像》，成为程君房（1514-1610后）所编《程氏墨苑》（1604）中的插图（图1）。据说它的底本来自日本1597年仿自威利克斯 [Hieronymus Wierix]（1553-1619）的铜版画（图2），而威利克斯又依据了塞维利亚大教堂 [Seville Cathedral] 的湿壁画 *Virgen de la Antigua* [古老的圣母]⁴⁾（图3）。

细究威利克斯的铜版画如何进入日本，这又与1579年随葡萄牙商船入日的意大利传教士、耶稣会远东观察员范礼安 [Alexander Valignano]（1538-1606）有关。正是范礼安在1578年将罗明坚和利玛窦从印度调派到澳门，并要求他们学习中国文化以利传教。而他本人则在日本首次设立了天主教的教育机构 *Seminario* 和 *Collegio*，且在这类学校里开设了西方的自由七艺、日本文学和造型艺术课程。1582年，范礼安引导日本四青年使节经澳门赴罗马向教皇格里高利十三世 [Gregory XIII]（1502-1585）表明皈依之意。其间于1585年逗留在威尼斯之时，四使节曾与当地最负盛名的画家丁托列托 [Tintoretto]（1518-1594）有

3) 详见 [比] 金尼阁《利玛窦中国札记》，何高济、王遵仲、李申译，北京：中华书局，2010年，第四卷，第十二章。

4) 范景中：《中华竹韵：中国古典传统中的一些品味》（下），杭州：中国美术学院出版社，2011年，第397-398页。



图3 Seville Cathedral的湿壁画Virgen de la Antigua



图4 游文辉：《利玛窦像》，1610年

过直接接触。他们于1590年归国时，便带回了欧洲的铜版画。据记载到了1593年，日本学生“学习素描和油画，考究铜版雕刻术，他们模写或模刻四青年所携回的画帖般的东西，其进步的程度差不多和原作般的精巧，分不出彼此来了。”⁵⁾ 不过，彼时入日的西方宗教画只限于天主教会学校里的传习，它在风格学和图像学二方面还未有从根本上影响到深受汉画惠泽的日本画风。倒是狩野永德（1543-1590）这位狩野派的第三代传人，学着欧洲蛋彩画和油画的做法，用透明色罩染于暗色底之上，但他对明暗造型没有表现出些微兴趣。⁶⁾

二

从1603年到1868年，是日本的江户时代。由于禁教锁国的政策，日本逐渐限于只与中国和荷兰发生海上贸易的关系，此举虽禁绝了意大利的宗教画却接纳了荷兰的风俗画。此时由明入清的中国，则仍然保持着与意大利绘画的联系。1610年，澳门画家游文辉 [Manuel yeou] (1575-1630) 所作的《利玛窦像》(图4)，是中国第一幅传世油画(现藏于梵蒂冈耶稣会总部档案馆)。游文辉的老师就是与利玛窦一道于1582年同船到达澳门的意大利人、耶稣会传教士科拉·尼可拉·乔凡尼 [Cola Nicola Giovenni] (1560-1626)。

乔凡尼到达澳门后，就马上为大三巴教堂画了一幅《救世主》祭坛画；据称这是西方传教士在中国画的第一幅油画。⁷⁾ 同年(1582)，乔凡尼被派到日本传教。他在长崎开了一间美术学校，1596年在有马开设了

5) 转自关卫，第245页。

6) Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, vol. II, New York: Dover Publications, Inc., 1963, p.106.

7) 陈继春：“澳门与西画东渐”，《岭南文史》1997第1期，总第41期。

另一间美术学校。由于日本与中国同属一个教区，传教士和学生相互流动，中国的见习修士便常常被派到日本学习。乔凡尼在日本的中国学生中就有学画的游文辉、石宏基 [Francois de Lagoa]、倪雅谷 [Jacopo Niva] 和冯玛竇 [Mateus Van] 等人。他们后来都在澳门进行过艺术活动，又进入过中国内地传教，从而使澳门成为了油画传入中国的第一站。

初见汉画时利玛竇便将之与西画作过比较：“中国画但画阳不画阴，故看之人，面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。”⁸⁾ 这里谈的是东西方绘画手段的不同，也就是线条造型与明暗造型的差异。利玛竇向中国输入西画时的另一贡献，是使东方世界的画家们知道了西方文艺复兴绘画的首要成就——透视法。

1607年，利玛竇帮助徐光启 (1562-1633) 继瞿太素 (1549-1612) 之后翻译欧几里得《几何原本》[*Euclidis Elementorum Libri XV*]，他在引言中特别提到透视的原理。尽管这部汉译名著在日本禁书制度伊始的宽永七年 (1630) 被列入禁书目录中，⁹⁾ 但稍晚些的中国文人如魏禧 (1624-1680)，却能面对西方用透视法描绘的室内画赞赏道：承友人之赐，得泰西宫室图，整日悬于庭中，见其洞开重门，空明曲折，常若欲入而居者。¹⁰⁾ 康熙二十一年 (1682)，中国画坛发生了一件对日本同行来说不可思议的事情：清初六大家之一、“虽学画于王鉴、王时敏，却摹古而不拘囿古人，作画每用西洋法”的吴历 (1632-1718)，在澳门入了耶稣会。吴历曾从画家的角度对中西绘画作过比较，其见解要比利玛竇高出许多：我之画不取形似，不落窠臼，谓之神逸。彼全以阴阳向背、形似窠臼上用工夫。¹¹⁾

进入到18世纪，中日两国学者对西方透视法 (perspective, 日语“远近法”似应源于汉译《几何原本》) 才表现出具有体系意味的兴趣。清廷画师年希尧 (? -1738) 根据意大利画家、耶稣会教士安德烈·达尔·波佐 [Andrea dal Pozzo] (1642-1709) 所著《绘画与建筑之透视》[*Perspectiva Pictorum et Architectorum*] (1692-1702) 等书编辑成《视学精蕴》(1729)；《视学精蕴》为己酉本 (1729) 雍正七年版，另名《视学》为乙卯本 (1735) 雍正十三年版 (图5)。而刊行于享保十九年 (1734) 的岛田道桓编着《规矩元法叮见弁疑》上所载的，或许就是一一直在日本流传的法国数学家德扎尔格 [Gaspard de Desargues] (1593-1662) 所著、由亚伯拉罕·巴斯 [Abraham Basse] 和约翰·巴拉 [Johan Bara] 改写的《远近法》[*Algemme ene Manier van de Hr. Degargues, tot de Prodijsck der Peropectiven gelijk tot die de Meet-Kunde, met de kleyn Voctmaät*].¹²⁾ 该书早在1664年于阿姆斯特丹出版，七十年后以日文 (其中的专业名词来自汉语译名) 表述，标志着日本进入了兰学的西书译介时代。

年希尧对透视学的研究，得到了被康熙召入宫中服务于清廷的意大利耶稣会传教士、画家郎世宁 [Giuseppe Castiglione] (1688-1766) 的学术支持。1715年来到中国的郎世宁，为了使西画风格适应中国的审美惯例，他大胆地将以素描和透视法为知识背景的西画技法，通过中国画的工具和材料来表现，由此开创了一种既有西方写实技术、又不失传统中国画飘逸写意气氛的“郎世宁新画体”。另一方面，郎世宁的

8) 转自范景中，第397页。

9) [日] 大庭修：《江戸時代の日中秘話》，東京：東方書店，1980年，第50页。《几何原本》在享保五年 (1720) 被容许输入日本。

10) 范景中，第399页。

11) 范景中，第400页。

12) 关卫，第300-301页。



图5 《視學》“弁言”，1735

同輩、清乾隆年间的著名画家、内阁学士兼礼部侍郎邹一桂（1686-1772），他对西洋画的评价则代表了中国文化界的一般看法：

西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华决异。布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。¹³⁾

邹一桂对西画的批评显然基于“古之工画者，非名公巨卿，即高人逸士”的出身论，他肯定不知道米开朗琪罗 [Michelangelo]（1475-1564）的贵族血统，以及米氏与另一位出身卑微、不通拉丁文的天才莱奥纳尔多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci]（1452-1519）暗中较劲的艺术故事。至于邹氏“笔法全无”的定论，当然源于“书画同源”这一迥异于西方的艺术观念。

三

而在此时的日本，邹一桂的同辈、江户的风俗画家奥村政信（1686-1764）则在真正意义上的浮世绘里尝试运用来自西洋的“远近法”。¹⁴⁾ 有意思的是，采用西方透视法、依据中国木刻传统技法的日本浮世绘套色木版画，之后在19世纪末又成为了促使法国的印象主义 [impressionist] 绘画大获成功的主要元素之一。

13) 邹一桂：《小山画谱》二卷，黄宾虹、邓实（编）：《美术丛书》第一册，南京：江苏古籍出版社，1997年，第532页。

14) Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, vol. II, p.181.

不过，在奥村政信时代，日本画家对来自中国的绘画兴趣更大。

中国画早在17世纪下半叶、即德川中期传入日本。日本称作“南画”，中国画论中则谓之“南宗画”或“文人画”，与画院系列的“北宗画”相对。宽文十二年（1672），日本便翻印过中国明代文人画系列的八种画谱，宝永七年（1710）第二次翻印。在元禄十五年（1702）时，日本还翻印了明人杨尔曾所编辑的《图绘宗彝》。宽延元年（1748），日本又翻印了集文人画之大成的《芥子园画传》，后来该画谱被翻印达十种版本之多。但另有一件趣事：在中国毫无名气、与文人画趣味南辕北辙的民间画师沈南苹（1682-1760后），于享保十六年（1731）受聘日本并留居长崎两年；他笔致精巧、色彩艳丽的画法，达到了写生的极致，竟与当地流传的荷兰铜版本草图谱十分契合，遂形成了日本的南苹画派。而他的徒孙中就有后来西画的倡导者和先驱、兰学家司马江汉（1747-1818）。

这位因习汉学而仿中国风自称司马江汉的江户人，一般都称他为安藤吉次郎。¹⁵⁾ 初学画时追随的是狩野派画法，不久便觉得和画鄙俗而进入同是江户人的宋紫石（楠木雪溪，1715-1786）之门学沈南苹画法。1788年，因有感于和、汉学艺空泛无用，司马江汉于是游学长崎从荷兰人处研习油画；加之他之前曾从另一重要的兰学家平贺源内（1728-1780）那里获得铜版的雕版及腐蚀版技法，所以对西方的明暗法和透视法理解甚深。他在1799年写的《西洋画谈》中，对东西绘画的功能作过实用主义的比较：

只有西画能现造化之意，至和汉的画只可供赏玩，无裨实用。西画法能用浓淡表现阴阳、凹凸、远近、深浅之趣，而传其真。……画，倘不能写真则不妙也不成为画，所谓写真的，如画山水、花鸟、牛羊、木石、昆虫之类，须各尽其妙，使画中品物逼现真情，倘非西画风，则不足以语此。……和汉画法决不能画真，因画圆形之物只能描轮作弹丸之形，不能于中心作堆阜之故。即令是画正面像也不能描鼻中心的高阜之处。画原非始于笔描，乃始于日阴。¹⁶⁾

司马江汉颂扬的西画，显然指的是荷兰写实主义绘画；与之对比的则是禅画、狩野派、南画和浮世绘，以及他那个时代受西画和南苹画派双重影响而兴起、开启日本近代画风并影响到20世纪初广东岭南画派的圆山四条画派。总之在他看来，以线造型的绘画手段由于无法块面地 [painterly] 再现对象而遭到摒弃。但司马氏竭力称赞的西画再现自然的奇技巧艺，在他故去二十多年后便开始持续地遭受到摄影术的严重挑战。这一挑战加之浮世绘入欧，不仅促成了写实主义的最高形式——印象派绘画的成功，还在20世纪上半叶使西方现代绘画发展出向东方的书写性传统靠近的新倾向。不过，就东方世界而言，一切从艺术观念到艺术形式的剧变，都发生在日本明治维新（1868）之后。

与日本兰学时代（1640-1839）大致平行的，是兴起于英伦、盛行于全欧洲、由上层的青年们践行的修学旅行 [Grand Tour] (c.1660-1840s)。修学旅行之于美术史的意义，不仅在于使目的地意大利的艺术家，如威尼斯 [Venice] 的卡纳勒托 [Canaletto] (1697-1768) 和罗马 [Rome] 的G. P. 帕尼尼 [Giovanni Paolo Panini] (c.1692-1765) 所作的景观 [veduta] 画具有了现代的明信片功能；而且还在于使西画中的水粉和水彩逐渐脱离所依附的素描而成为独立的画种。作为修学旅行者的主体，英国人将购买和收藏景观

15) [日] 中野好夫：《司马江汉考》，东京：新潮社，1986年，第8-9页。

16) 转自关卫，第312页。

画与地貌 [topographical] 素描作为旅行的目的之一。擅长给景观素描加上生动的蘸水笔线条和褐色与灰色淡彩的卡纳勒托，为了贴近他的那些英国赞助人又在英格兰侨居了十年（1746-1756），他对当地水彩画发展的影响直达晚辈中的天才格廷 [Thomas Girtin]（1775-1802）。¹⁷⁾ 修学旅行导致景观画成了最受欢迎的旅游纪念品，精明的英国人便在遥远的中国广州“十三行”商馆区找到了景观画的代工场，这就是“外销画”[export paintings]的来源。格廷的同胞、在皇家美术学院研习过绘画的钱纳利 [George Chinnery]（1774-1852），为了追逐异国题材于1825年定居于澳门并往返于广州和香港之间，其画风成了广州“外销画”的范式。

乾隆二十二年（1757），清政府封闭江、浙、闽三海关，仅保留粤海关对外通商，于是广州一口通商的局面出现。也是从这时直到1840年代止，十三行及附近地区曾有过三十多家画室，从业者百人以上。产品包括油画、水彩、水粉、细密画和摄影照片；题材主要为景观画、风俗画和借用西方海景画的图式描绘的珠江江景。¹⁸⁾ 当然，“外销画”式微的技术性原因就是摄影术以及珂罗版印刷法 [collotype] 的相继出现及日益完善。

四

按照日本学者的说法：纯艺术意义的西方油画技术进入日本，始自南画家兼洋画家川上冬崖（1828-1881）于安政四年（1857）任职于洋书调所的绘画教授之后。¹⁹⁾ 川上氏得到过1861年始定居于横滨的英国画家查尔斯·维尔格曼 [Charles Wirgman]（1832-1891）的亲授，维尔格曼又是日本第一本漫画杂志《日本·笨拙 The Japan Punch》（1862-1887）的创办人。川上氏则于1871年出版了《西画指南》一书，该著对西画在日本的普及具有开创之功。与川上氏同时代的还有一位油画家高桥由一（1828-1894）。大器晚成的高桥氏39岁时（1866）才进入维尔格曼的画室学习油画，之前主要画的是水墨、水彩和素描；差不多到了46岁才被承认为日本洋画的开拓者。²⁰⁾ 而明治五年（1872）1月，日本近代启蒙思想家和教育家西周时懋（1829-1897）给明治天皇进讲以《美妙学说》为题的御前演说，谓：现今西洋美术中的数门，如画学、雕像术、雕刻术、工匠术，加上汉土书中所说诗歌、散文、音乐等，皆美妙学的原理的适当范围，犹延及舞乐、演剧之类。²¹⁾ 此处西周所言之“画学、雕像术、雕刻术、工匠术”，实为“painting, sculpture, engraving, architecture”的初期日文译词。不过，西周的表述说明他已熟知西方的大艺术 [major arts] 体系，以及版画在19世纪进入这一体系的过程。²²⁾ 然而，到了1880年代，日本的国粹主义思潮开始流行。

17) Graham Reynolds, *Watercolours: A Concise History*, London: Thames and Hudson Ltd., 1971, pp. 30, 90.

18) 见广东省博物馆（编）：《异趣同辉：广东省博物馆藏清代外销艺术精品集》，广州：岭南美术出版社，2013年。

19) 关卫，第317页。日本于1811年在浅草始设翻译西书（荷兰语）的机构“兰书译局”，1862年改称“洋书调所”后开始工作，并将对欧洲的研究重点由荷兰语转向了英语。

20) 参见 [日] 古田亮（编）：《近代洋画の開拓者高橋由一》，东京：読売新闻社，2012年。

21) 参见 [日] 岩城见一：《感性论——为了被开放的经验理论》，王琢译，北京：商务印书馆，2008年，第109-118页；以及 Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and Arts*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp.163-227.（中译文参见 P. O. 克里斯特勒：《艺术的近代体系》，邵宏、李本正译，范景中、曹意强主编《美术史与观念史》II卷，南京师范大学出版社，2003年，417-522页。）

22) See, Paul Oskar Kristeller, p. 220, n.265.

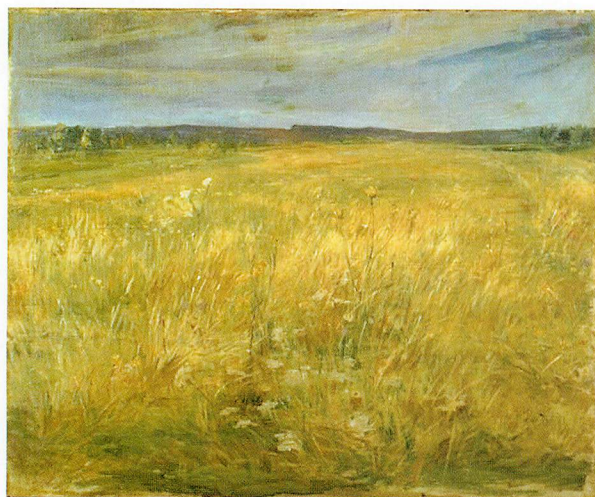


图6 黑田清輝（1866-1924）的油画



图7 李铁夫（1869-1952）的油画

1882年，热衷于中国和日本艺术的葡裔美国学者、1878年从哈佛大学毕业后即赴东京帝国大学任教的E. F. 费诺罗萨 [Ernest Francisco Fenollosa] (1853-1908)，在东京作了题为《美术之真谛》[The True Meaning of Fine Art] 的系列讲演，进一步将西周所介绍的西方“美术”概念作了系统化的表述。²³⁾ 由于费诺罗萨对中国和日本艺术的知识，日本政府请他与冈仓天心 (1862-1913) 等人于1887年创办东京美术学校。而在此前一年，冈仓天心被日本政府送往美国学习美术史和考察欧洲艺术运动；回国后，他与费诺罗萨一道成为向西方世界推介东方艺术的倡导者。由于国粹主义的影响，初时的东京美校并未开设西画专业。该校正式设立西洋画科是从1896年才开始的，科主任由留法八年的艺术家黑田清辉 (1866-1924) 担任，黑田氏在巴黎追随的老师，就是将巴比松画派 [Barbizon School] 倡导的户外写生 [plein air]，与印象派色彩技法相结合的学院派画家L. J. R. 科兰 [Raphael Collin] (1850-1916)。黑田氏将现代欧洲的艺术教育体系引入到了日本 (图6)，不久便传播到中国。

黑田氏是于1885年赴法国留学的；巧合的是，中国广东的李铁夫 (1869-1952) 也是在同一年赴英属加拿大学习油画 (图7)。待到李叔同 (1880-1942) 1905年东渡日本投在黑田氏门下兼攻油画时，李铁夫已转入纽约追随着W. M. 蔡斯 [William Merritt Chase] (1849-1916) 和J. S. 萨金特 [John Singer Sargent] (1856-1925) 的风格。

日本以欧洲为榜样所确立的艺术教育模式，也是随着我国始设西式学校而进入本土教育体系的。清光绪二十八年 (1902)，两江总督张之洞 (1837-1909) 奏设“三江师范学堂”，翌年清廷奏准在南京建“三江师范学堂”。1904年11月该校开始招生，其仿日本东京高等师范学校的课程设置，将农学、博物、历史、舆地、手工、图画等明确为必修科目。其中图画、手工每周各二小时，不分科。此为我国最早之美术课程设

23) 1896年，费氏将东京讲演以“The Nature of Fine Art”为题，发表在The Lotos 杂志的三、四月号上；在这篇文章里，他寻求绘画、音乐与诗歌所共有的“synthetic quality” (详见E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon, 1979, pp. 58-59)；他又于1912年出版了*Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design* (London: William Heinemann Ltd., 1912)。



图8 李叔同（1880-1942）的油画

置。1905年，“三江师范学堂”改名“两江优级师范学堂”，任监督的李瑞清（1867-1920），“提倡美术，竭言应添设图画、手工科之缘由，条陈学部，奏请设科办学”。1906年“两江优级师范学堂”正式设“图画、手工科”，这是我国最早将绘画与设计合为一科。日本教师盐见竞教授西洋画和手工，李瑞清和萧俊贤教授中国画。是时，图画主要是水彩画，而水彩画从18世纪于英国兴起之时便与另一更为传统的科目素描（在彼时彼地又称设计）一道，成为美术教育中的核心课程。

1912年1月3日中华民国临时政府成立，留学德国四年的蔡元培（1868-1940）就任教育总长。他在当年4月发表施政纲领《对于教育方针之意见》：“故教育家欲由现象世界而引以到达实体世界之观念，不可不用美感之教育”。1913年2月，曾留学日本七年、此时在教育部主管美术教育的鲁迅（1881-1936），发表了《拟播布美术意见书》，该文对蔡元培“美育”方针作了进一步细化。

1912年11月23日，中国第一家独立的美术专门学校“上海图画美术院”成立；1918年4月15日，中国第一家国立美术学校“国立北平美术学校”成立；1919年，武昌美术专门学校成立；1928年，国立西湖艺术院（后名为杭州艺专）在蔡元培的支持下成立。于是，美术学校的教学对作为课程设置的美术史提出了急切的要求。

1917年，经教育部审定、姜丹书（1885-1962）依据日本学者的著作而撰写出版了《美术史》，这是中国第一部现代形态的美术史著作。作为师范院校本科三四年级图画科的教科书，该书分为上下两编：上编为中国美术史，下编为西洋美术史。“西洋美术史”按历史发展分为上世期、中世期、近世期共九章——这是典型的西方美术史分期做法。“中国美术史”部分则按西方“美术”所指分类：建筑、雕刻、书画、工艺美术共四章。姜氏认为，“世界美术之统系有二：一、肇兴于东洋，曰东洋美术统系，集大成于中国；一、肇兴于西洋，曰西洋美术统系，集大成于意大利。”²⁴⁾然而，诚如郭虚中所言，“关于中国美术，令人惭愧的有二，一是到那时为止尚无一本适合国人明白其全部的绘画史。不是失之芜杂，就是失之简陋，行世只二

24) 姜丹书：《美术史》，上海商务印书馆，1917年9月初版。

三种。二是关于我国的一切文化，日本人比我们要懂得多。”²⁵⁾

其实，进入到20世纪，东方世界与西方艺术的联系便不可分离了；与此同时，西方世界对东方艺术的求知也越来越急切。冈仓天心就曾书老子语“凿户牖”以赠现代建筑的大师赖特 [Frank Lloyd Wright] (1869-1959)；又有中国书法与西方观众的相遇，使得20世纪上半叶西方最重要的艺术批评家罗杰·弗莱 [Roger Fry] (1866-1934)，从理论上提出了“结构性线条与书法性线条”这一对反题概念，并对西方现当代实验艺术产生了重大影响。总之，我们今天再也不会纠缠于费诺罗萨-冈仓天心的“东方艺术优越”论，或者司马江汉的“和汉之画无裨实用”论；因为正所谓“东海西海，心理攸同”。我们已经实实在在地面对着世界艺术 [World Art] 的全景图。

作者简介：邵宏，广州美术学院（美术史）教授；邮址：510260 广州海珠区昌岗东路257号。

E-mail address: shawhung@126.com

25) [日] 中村不折、小鹿青云：《中国绘画史》“译者赘言”，郭虚中译，正中书局，1937年，第2页。