

走出巴贝尔·续

— 艺术之桥

潘耀昌 / 著

潘耀昌 著

走出巴贝尔·续

——艺术之桥

图书在版编目 (CIP) 数据

走出巴贝尔：续：艺术之桥/潘耀昌著. —上海：

上海书画出版社，2011.7

ISBN 978-7-80725-869-8

I. ①走... II. ①潘... III. ①艺术史-世界-文集

IV. ①J110.9-53


中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第123717号

本书出版获得上海大学美术学院大力资助

走出巴贝尔续——艺术之桥

潘耀昌 著

责任编辑 白家峰
审 读 朱莘莘
封面设计 唐挺涛
技术编辑 朱伟南

出版发行  **上海书画出版社**

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcph@online.sh.cn

印刷 上海文艺大一印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/18

印张 13.5

版次 2011年10月第1版 2011年10月第1次印刷

印数 2,000

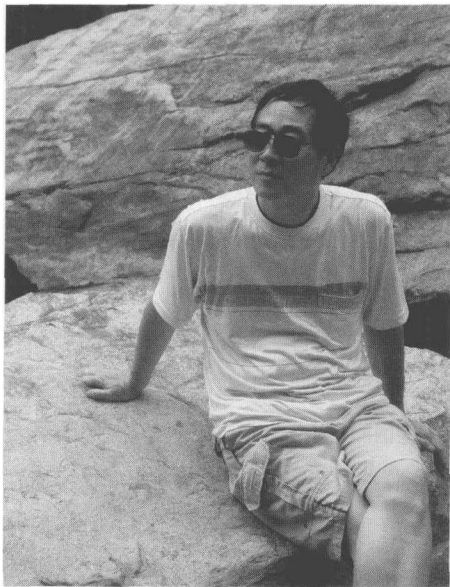
书号 ISBN 978-7-80725-869-8

定价 39.00元

若有印刷、装订质量问题，请与承印厂联系

题解：

2003年承蒙翟墨先生、王端廷先生邀请，加盟“艺术东西丛书”，将以往涉及东西文化比较的论文和文章整理成集，取名《走出巴贝尔》（2004，中国人民大学出版社），暗含摆脱语言沟通困惑之意，副题为“融合中的冲突”。最近受上海书画出版社和《艺术当代》杂志编辑白家峰先生的热情鼓励，又得到上海大学美术学院的资助，决定从2004年之后发表的论文和文章中选编《走出巴贝尔》（续集），副题为“艺术之桥”。这里的“桥”含义宽泛，既指连接不同文化和学科的“桥梁”（bridge），又有作



为动词“跨越”（crossing）之意，包含跨文化（cross-culture），跨学科、跨门类（inter-discipline）和多学科（multi-discipline）等意思，当然立足点还在美术史论。本书试图触及这个前景诱人的广阔领域，同时也作为对已故翟墨先生的怀念，只是自己学力有限，常有绌短汲深、捉襟见肘之憾，有负众望，在此谨盼读者见谅。最后，对上海大学美术学院，上海书画出版社和白家峰编辑的支持表示由衷的感谢。

作者

潘耀昌 摄于浙江，2005。

自述

偶然的机缘让我迈进美术圈子

——对近现代中国美术史的思考

在学业上，回首走过的路，对己对人不无裨益。因为“文革”损失了十年光阴，我们这代人都有同感。1966年，正准备升学考试的时候，高考无限推迟，大学梦破灭，十年寒窗付诸东流。接着是下乡，虽然劳动能磨炼人的意志，但无法排遣内心的苦闷，幸亏我随身带着一些书籍，尚可填补空虚。当时迫于压力，大姐让我把他们夫妇留苏时的苏俄文艺书籍处理掉。我虽一字不识，却难割舍禁果的诱惑，决定冒险带到乡下去。这些书有磁石般吸引力，好奇心驱使我，一边翻字典，一边看语法，硬是一字字查找、注释，可谓如饥似渴，数年工夫，居然啃掉好几本，精神上也感受到一种提升。第一本书是阿达莫夫的侦探小说《形形色色的案件》，悬念让我穷追不舍，几个月读完了，后来又复读数遍，对俄语有了初步了解。尝到甜头之后一发不可收拾，对照手头中译本，又读了柯切托夫的《叶尔绍夫兄弟》，接着是马雅科夫斯基的长诗《列宁》，列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》以及普希金的诗文等。还有，捷共党员尤利乌斯·伏契克的《绞刑架下的报告》，作者遗言：“人们，我爱你们，你们要警惕啊！”让人刻骨铭心。然而，我更喜爱的是梅德韦杰夫（Дм. Медведев）的《精神无敌》（Сильные Духом）。作者并非专业作家，而是卫国战争时期在乌克兰指挥一支敌后游击队的军官，游击队员主要是莫斯科人，此外还有一些国际志士。此书朴实地描述了苏维埃人的信念、毅力、才情和智慧，那高尚的爱憎、鲜明的道德情操有很强的震撼力，给身处艰难环境的我以极大激励。这些书陪伴我度过漫漫时光、不眠之夜。外语书籍为我开启了一扇窥探外界的窗口。当时，与同伴们相比，自觉享有一种精神上的优越。后来，索性把原先学过的英语也捡了起来，

虽然没什么可读之书，手头仅有几本宣传册子，但还是颇有收获，给我印象最深的是越南民族英雄阮文追的故事，特别是阮妻潘氏娟的回忆。此外，最让我动情的一部小说是傅雷译本罗曼·罗兰的《约翰·克里斯朵夫》。这些书构筑了我的道德精神支柱，增强了我的意志。“文革”后期，阴差阳错，我原本志向是理工，却成了美术专业学生，不过总算圆了大学梦，只是差不多迟了十年，真是“大”学生了。

大学毕业，分配当中学教师，承蒙校长青睐，让我兼任初中美术、数学、外语等课。全国恢复高考后，浙江美院开始招研究生，严摩罕、王伯敏先生鼓励我报考，居然录取，也许是沾了外语的光，拜在恩师卢鸿基门下，与范景中同学。卢老读书过目不忘，擅长诗歌词赋，常与范景中、徐建融酬唱，能通读法、英书籍，谈到20世纪中国美术，了如指掌，侃侃而谈，给我留下深刻印象。卢老特重外语，要求我们读外文原著，练习笔译。当时史论班同学还有艺术趣味很高的洪惠镇、外国文学如数家珍的欧阳英、熟练驾驭外语的樊小明，他们的导师分别是史岩、钱景长、严摩罕，同届生还有书法的王冬龄、邱振中、陈振濂等，国画的杜滋龄、刘国辉、卓鹤君、谷文达、佟振国等。这样的氛围很重要，也许正是学院魅力所在，在同学、同事身上往往能得到更多东西。范景中留校后主持《新美术》和《美术译丛》，总愿我做笔译，我们合作翻译了美英加百科全书中“艺术心理学”条目，又是他推荐我译沃尔夫林的《美术史的原则》，使我有了一个研究的生长点，开始关注形式分析方法和艺术内部规律的作用。当时正筹备建设史论系，无暇他顾，而翻译拿得起放得下，对只有点滴空余时间的我再适合不过了。

1983年，我参加朱伯雄先生在山东主持的《世界美术史》编写会议。原打算编的是外国美术史，后来大家觉得没有中国不妥，还谈到“欧洲中心论”，认为不能忽略非欧洲艺术，因此要树立全球史观，最后确定编一部《世界美术史》。这大概是新中国编的第一部《世界美术史》，也是我国第一次外国美术史家聚会，而且是由民间组织的，更有特殊意义。我选择撰写史前部分和19、20世纪之交的西方，觉得对现实更有借鉴意义。

1988年，作为访问学者，赴美国加州大学伯克利分校研修，在高居翰（James Cahill）门下，受到内部和外部多维度研究艺术的新艺术史学派影响，参与一个资料库建设项目，从社会学角度，搜索与艺术本身无关的创作动机，我的任务是收集清代资料。从中得到的教益是，许多艺术现象单凭艺术内部规律尚无法解释，还当辅以社会学的考察，透析影响艺术的其他因素。

作为潘天寿基金会一员，对潘天寿和现代浙派的研究是我学术的起点，这帮助我从浙江认识中国。20世纪中国文化的总态势是借西方之力推动变革，因此融合是主流。前半期，美术界主张融合的不同流派代表有刘海粟、林风眠、徐悲鸿，而以不同声音与之抗衡的是主张捍卫和弘扬东方美术的中国画学研究会。20世纪中国美术创作与教育水乳交融，学院掌握着话语权。后半期，特别

是新中国初期，在全盘苏化形势下，画院体制的建立旨在抗衡学院的西化倾向，但未取得话语权。而学院内部，起到中流砥柱作用的抗衡力量是潘天寿和他影响下形成的浙派人物画。潘天寿早在20、30年代就从全球角度探讨未来发展的问题，在文化上，特别在当前阶段，认为可行之策是东西方拉开距离，各自保持特色。建国初，中西之争的焦点，或者说，国画受批评的薄弱环节，是人物画。潘天寿的作用在于率先遏制以契斯恰科夫体系为代表，以素描为“一切造型艺术之基础”的理论对国画的渗透，同时也中止了把笔墨单纯理解为材料、工具的“彩墨画”观念，而回归包含审美文化意义的“中国画”。这加深了我对国画的认识。至于潘天寿教学成就的突破点为什么在人物画而不在他擅长的花鸟山水画，原因可能是花鸟山水画科不受重视，没有形成挑战——应战机制，抑或，还缺乏天赋才情具备的学生。

1998、1999年，我参与策划中国美术学院举办的两次研讨会，受益匪浅，我的研究开始进入自觉阶段。一次是“20世纪中国美术教育”研讨会，另一次是“林风眠与20世纪中国美术”研讨会。从宏观角度看：20世纪中国文化最活跃的三大区域是京津地区，江浙沪地区，岭南地区，它们表现出不同文化特质，此外，抗战时期作为陪都和新中国内地三线的重庆地区，也一度很活跃，康有为、梁启超、蔡元培、陈独秀、鲁迅、毛泽东等精英人物，尽管政见各有不同，但复兴中华的目标却是一致的，他们都对美术产生很大影响，从刘海粟、林风眠、徐悲鸿、潘天寿，以及江丰的活动轨迹中可以看得出来。这种宏观考察还使我把视野转向中国外部。改革思想的冲击波最先来自日本的示范，特别是留日学生的鼓吹。中国现代教育奠基人蔡元培，在担任民国首任教育总长之前，曾留学莱比锡大学，正值威廉时代德国振兴之际，那里活跃的学术气氛和严格的教育制度给蔡元培留下深刻印象，尤其是哲学美学、文化史、心理学和教育学，为他规划中国教育体系和文化战略奠定了理论基础，民国时期公私美术教育以及美术活动都深深留下他的印迹。法国是最具文化和革命影响力的国家，在中国，法语是一种极富文化素养的外语，徐悲鸿、林风眠选择留法，尽管他们价值取向不同，但都从法国引进火种，点燃了中国的美术革命。刘海粟虽较迟到达西欧考察，但最早按西方模式办私立美术学校，并提出实现中国文艺复兴的办学宗旨，持续40年之久，其影响不容忽视，可喜的是研究刘海粟和上海美专的人正逐年增多。苏联学院派美术对中国，特别是新中国早期影响很大。苏联学院派实际上也源于意大利、法国的学院体系，由于意识形态和政治上的示范作用，被视为新中国学院的圭臬，享有话语权，其影响到“文革”时达到顶峰。新时期中西之争，似乎回到五四运动。随着中国经济腾飞和全球化进程，中国人经历的社会变革，时空感觉经验的转化和由此引发的艺术创意，与19、20世纪之交的西方有太多相似之处，因此研究西方这个时代有特殊的意义。

留学生、海外华人和港澳台同胞对20世纪中国美术有重要影响，是其必不可少的组成部分。



作者在蔡元培故居前，摄于上海2004。

在全球化和国际化进程中，他们是促进中、外文化交流最积极的动因，所做贡献不容低估。他们的生存方式、思想意识、身份地位和艺术活动，是跨文化研究最有价值的素材。

概言之，20世纪中国，交织着传统与现代的矛盾、东方与西方的碰撞，面对各种挑战，感受无数次失败、屈辱、悲哀，从而奋发图强，理智面对现实，历经数代人前赴后继，通过艰难的历程，终于初步实现了政治和社会的变革。这个时代，群英荟萃，所创造的业绩超越了历史上任何时期，堪称文艺复兴，值得我们研究、深思。

鉴于上述思路，上海大学美术学院史论教学，开设了“世界美术史”，取代以往的“西方美术史”或“外国美术史”，以树立全球观念和融入世界的意识，为了促进国际交流的需要，建立了相应的教学机构——跨文化交流工作室，配备实践基地和中、外籍英语教师，强化专业英语建设，并拓展其他语种。

大约上世纪70年代，西方学界把公共艺术提上议事日程。公共艺术不是一般意义上的大众艺术，不是单纯向大众展示的艺术，所追求的不是大众品味的平均数，其核心思想是鼓励他们在各个层面的积极参与，这不仅是对公众趣味的尊重，对他们人格尊严的维护，更重要的是把公共艺术创作视为一种民主化程序的实践。随着我国步入小康生活的人口迅速扩大，民众对艺术的需求逐渐增加，欣赏品味也将不断提高。城市化进程，产生了创造优良生活环境的需求，因此公共艺术将

成为美术创作的一个新的生长点，具有无限的发展空间。公共艺术是一种综合性艺术行为，涉及到都市文脉、环境卫生、交通联络、公共空间等城市规划的方方面面，技术上从传统形式到新媒体都可以涉及，观念上还可以借鉴各种艺术流派，从这个意义上说，新一代的艺术家应当具备公共艺术的策划能力、协作精神、团队意识。为此我院公共艺术被列入“九五”、“十五”、“十一五”规划和“211工程”，并申请到上海市教委“公共艺术课程建设”项目，该课程作为各科研究生的教学平台，鼓励学科交叉，提倡战略思维，树立全局观念，强调团队协作，培养能参与、组织大型协作项目的人才。

教学上，我赞成学生较早确定研究方向，无论本科生还是研究生。我写过一篇论文，《艺术创作中的灵感》（《新美术》，1983.2），注意到获得灵感的先决条件是在大脑皮层建立优势兴奋点。只有在这一条件下，由各种因素激活的思维才有可能向优势兴奋点靠拢，激发灵感。所谓优势兴奋点，就是思想中先有长期酝酿的课题，心里要有问题，许多出于偶然的因素就有可能激发出创意。也就是说，在参观，考察，读书，甚至读闲书中，都会意想不到地发现有价值的思想和启示。有了若干问题或课题，这时的学习才变得更积极、更主动、更有目的性。要不然，美术领域范围那么宽广，光靠短短几年时间，根本不可能做到面面俱到，因此每人都必须确定自己的选择，有自己独特的关注点。只有在适当的范围内学习，才可能达到足够的深度，激发活跃的思维。没有具体目标，没有比较熟悉的领域，就难以形成自由运用的语言，难以找到有深度的论题。

中国幅员辽阔，20世纪的美术领域又特别宽广，资源尤为丰富，对它的研究，非个人独力所能驾驭，要靠集体参与和几代人的连续努力才能使之趋于成熟。王伯敏先生说过，有的研究不能一蹴而就，要依靠数代人的接力。我自己所做的一切如能作为接力一棒，或起到一砖片瓦的作用也就心满意足了。蔡元培在“假如我的年纪回到二十岁”的访谈中，假设人生从头开始，那么他会考虑选择自己更喜爱的美学和世界美术史，以更高的效率工作。不过人生没有回头路，走过的弯路，损失的时间，只能作为一种教训和遗憾，留给后人。下面介绍我所做过的一些工作，我的学术见解尚很肤浅，还望求教于大方之家和年轻学子。

《走出巴贝尔》（中国人民大学出版社，2004），该书副题为“融合中的冲突”，收集本人东西方跨文化研究的论文和文章，时间跨度为18、19、20世纪的近现代中国美术，旨在从不同角度展示对中国近现代美术的一些理论思考，所论以绘画为主兼及其他。文集试图结合具体史实探讨以下问题：在特定的时空中，西方美术及其观念如何影响中国人，如何与传统中国发生冲突，而中国人又如何做出了不同的反应和选择，以及这些选择的意义何在。《中国近现代美术史》（北京大学出版社，修订版，2009），是对20世纪中国美术的简明论述，着眼于西方文化入侵以后中国美术的历史，以绘画为主兼论其他，不作一般编年史陈述和个别艺术家介绍，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的变化,解释近现代中国美术的历史演变,涉及艺术市场,艺术教育,艺术组织,艺术传播,学术交流,艺术思潮与美学以及社会意识形态等方面,并通过与传统比较,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一系列理论思索的起点。《中国近现代美术教育史》(中国美术学院出版社,2002),作为中国艺术教育大系的教材,旨在描述中国近现代美术教育的史实和相关理论,特别是20世纪的大事件,讨论近现代推动中国美术教育事业发展的主要因素,涉及近现代思想家、美术教育家对美术教育的见解和思考,各个时期的主要教学流派及其代表人物以及新时期美术教育的改革,旨在廓清中国近现代美术教育发展的脉络。

此外,本人还撰有校史《中国美术学院油画史》(中国美术学院出版社,1995)。编辑并参与撰写的有《中国美术名作鉴赏辞典》(浙江文艺出版社,1999),全国研讨会文集《20世纪中国美术教育》(上海书画出版社,1999),《足迹:从上海美校到上大美院》(上海大学出版社,2009)。译作有沃尔夫林的《艺术风格学》(原名是《美术史的基本概念》)(中国人民大学出版社,修订版,2004)、《古典艺术》(与陈平合作,中国人民大学出版社,修订版,2004),德国雕塑家希尔德勃兰特的理论著作《形式问题》(与张坚等合作,中国人民大学出版社,修订版,2004),当代美国学者埃尔金斯的《西方美术史学中的中国山水画》(与顾泠合作,中国美术学院出版社,1997),美国学者高木森的《亚洲艺术》(与章利国、陈平合作,东大图书公司,2000)等。

——原载陈平主编

《美术史的视域:史论系教学与研究纪实》

(上海大学美术学院50年 文献集),

上海人民美术出版社,2009。

文字有修改

目 录

题解:	1
自述: 偶然的机缘让我迈进美术圈子 ——对近现代中国美术史的思考	2
从一元论到多元主义 ——关于美术史研究的中心论	1
跨文化、跨门类创作的融超经验	8
国界不等于文化疆界, “边缘”未必就是边缘 ——关于欧洲中部美术史的一些思考	18
学术精神与民族主义 ——谈沃尔夫林的德意志感情	26
文艺复兴就是巴洛克 ——沃尔夫林基本概念引来的批评	39
“二重真理说”和文艺复兴时代的科学与艺术	52

目 录

19、20世纪之交的视觉革命.....	65
“以大观小”和“一斜百随”	
——谈宋代界画的空间意识：试述一种准科学的模式... 79	
传统和选择	
——清初山水画话语动机分析.....	91
乾隆帝与宫廷“合作画”.....	106
指引新中国油画的双刃剑	
——契斯恰科夫素描教学体系.....	117
学院与画院	
——新中国美术双楫.....	127
从彩墨到国画	
——潘天寿在话语权转换中的作用.....	133
1949—1979年间上海油画的地域特色.....	149
应对挑战：	
新中国水彩画三十年（1978—2008）反思.....	155

目 录

复制、印刷和大众传播

——木刻和年、连、宣全盛的时代..... 162

公众拉动的环境建设

——谈公共艺术..... 174

公众触摸话语权

——谈公共艺术机制..... 182

公共艺术与新农村建设..... 191

弥补视觉训练的缺失

——兼谈普及性和专业性美术教育..... 199

以“设计”引领潮流..... 215

建筑在美术中的位置

——美术学院如何办建筑系..... 219

从一元论到多元主义

——关于美术史研究的中心论

在我的印象中，美术学院系统大概没有正式召开过全国性的外国美术史专门会议，唯一的一次是1984年由朱伯雄先生主持、山东人民美术出版社资助在泰安召开的《外国美术史》编撰会议，这是我国实施改革开放不久外国美术史界的一次重大活动（图1），在此，特向当时的主持人，去年过世的朱伯雄先生表示崇高的敬意。

现今美术院校的美术通史教学体系通常划分为中外美术史。外国美术史，其核心目前仍然是西方美术史，这不能不让人联想到欧洲中心论的问题。早在1984年，即24年前，在朱伯雄主持的《外国美术史》编撰会议上，受苏联学术影响，我提出过欧洲中心论（Eurocentricism）问题。面对主编拿出的初步方案，当时所想到的是，既然中国人编写外国美术史，为什么还要沿袭西方人的模式呢？为什么基本上还是西方美术史呢？讨论后，会上做出了重要决定，扩充非西方美术，特别关注第三世界，不过资料和基本理论的来源仍然出自西方学者的著作。接着又发现，这样的外国美术史实际上是一部没有中国的世界美术史，中

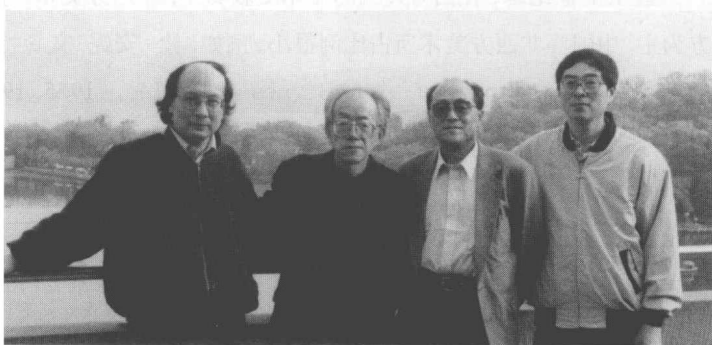


图1:由左而右, 欧阳英, 钱景长, 朱伯雄, 笔者。摄于杭州新新饭店, 2000。

国缺席总嫌不妥，后来又决定把中国写进去，因而把外国美术史定名为《世界美术史》。这么做有利于建立一种全球意识，把中国的美术文化融入世界，适应了改革开放时代的世界观和全球化的视野。此外，把中国美术融入世界中叙述，就有了时空更为宽阔的参照系，更有利于认识中国美术自身的价值。因此，山东会议做了两件事，一是提醒欧洲中心论（或西方中心论）的负面影响，把视野扩大到非西方艺术，二是用世界美术史取代外国美术史，把中国融入世界之中。¹

自1984年山东泰安《外国美术史》编撰会上提出避免欧洲中心论这一有突破性的思想（当然这还是从西方和苏联捡来的）之后，教材编撰者的思路开始实现了从外国美术史（首先是西方美术史）向世界美术史的转变，立足于全球性视点，内容包括印度、伊斯兰、日本、东南亚，特别开始注意到非洲、拉美、澳洲，关注第三世界。美术史写作不但应关注第三世界的古代艺术、民俗艺术，西方学者已经做到了，而且也应关注其现代艺术，真正把眼光放到全球，注视整个人类的历史。但是，由于师资短缺、投入不足等原因，以及西方学术研究深厚的历史积淀，内地美术院系外国美术史教学通常还只能偏重西方美术史，尽管后来添加一些非西方美术，不过，这么做仍然不能改变西方中心的事实。鉴于知识的来源还是以译介为基础，逻辑、结构、话语仍是西方的，非西方美术只不过是西方学术体系中的夹带物，一些小片段、小插曲。

先对照西方的做法，看世界美术史是如何编排的，例如加德纳（Gardner）的《艺术史》（*Art through the Ages*, 2001），詹森（Janson）的《艺术史》（*History of Art*, 2001），还有中译本休·昂纳·约翰·弗莱明编著的《世界美术史》（毛君炎等译，国际文化，1989）等。毋庸讳言，这类世界美术史的框架基于西方美术史学，因此写到非西方部分时，无非是按西方美术史学的逻辑增添一点非西方的素材而已。非西方的美术往往呈现为来自外部的简短插曲。

直至上世纪末，在西方人编的美术史教材中，非西方美术一般都被边缘化了，全书以西方为主，中国等非西方美术所占比例很小。例如，让-安妮·文森特（Jean Anne Vincent）的《美术史》（*History of Art*, Barnes & Noble, 1955, 1961第六次印刷），所谓的美术史只包括古代埃及、两河流域、希腊罗马和西欧以及现代美国（含极少拉美）。又如拉里·希弗尔（Larry Silver）的《美术史》（*Art in History*, Northwestern University,

¹ 中国人写世界美术史应有自己独立的眼光、视角。金维诺先生主编的《世界美术全集》（中国人大，2004）就是基于全球化的视野，与朱伯雄主编的《世界美术史》相似，西方体系所占比例大约为全书一半。顺便提一下，政府主管部门应大力支持对外国的研究，培养国际问题研究的学者，这是中国走向世界的一项国策。

Abbeville Press, Publishers, New York, London, Paris, 1993), 把非西方部分作为外部史 (outside) 处理, 在基督教文化一章中, 包括所谓中世纪的日本、宋代的中国 (含山水画和禅宗艺术), 看似有点装不进去, 其余地方再没提到中国和日本。这同其他章节提到的阿兹特克、古代墨西哥、伊非、贝宁、古代西非、伊斯法罕、印度 (含伊斯兰)、现代墨西哥、现代尼日利亚、西非等情况十分相似。作为西方国家偏重西方尚不无道理, 作为属东方文化系统的中国人, 或从全球立场上思考, 如果完全照搬西方模式就值得反思了。

然而世界美术史是西方美术史扩展的模式是否有可能摆脱呢? 由于我们不能无视西方美术的丰富遗产, 不能置西方若干世纪以来深厚的学术积淀于不顾, 我们无法开辟一个摆脱西方中心的体系, 也许与西方对立和“摆脱”西方的想法本身就是一种错误。

美术史学的思维是发展变化的, 西方人也在不断适应时代的变化。欧洲中心论 (或谓西方中心论) 源于欧洲传统中的进化思想, 作为问题的提出可追溯到19、20世纪之交, 基于进步论 (或者说, 进化论, 特别是文化人类学领域引入进化论, 和社会学引入生物学的达尔文主义), 形成所谓社会达尔文主义。按照生存竞争理论, 人类文化和文化不是退化招致淘汰就是赢得胜利走向进步。直到当时为止, 西方文化人类学学者思路大致是相同的, 他们通过长期考察研究归纳出了一系列进化的模式。例如, 早在18世纪, 孟德斯鸠 (Montesquieu, 1748)、蒂尔戈 (A.R.J.Turgot, 1750)、弗格森 (Adam Ferguson, 1767) 等就从文化角度推出从蒙昧 (Savagery) 到野蛮 (Barbarism) 到文明 (Civilization) 的模式; 19世纪, 摩尔根 (L.H.Morgan, 1877) 从婚姻家庭关系角度推出了从兄妹间同血亲群婚 (Consanguine) 到兄嫂间或姊婿间群婚 (Punaluan) 到婚外同居 (Syndyasmian) 到一夫多妻 (Patriarchal) 到一夫一妻 (Monogamian) 的模式 (《古代社会》Ancient Society); 就宗教问题, 泰勒 (Edward Burnett Tylor) 有专门的研究, 弗洛伊德 (Sigmund Freud) 和涂尔干 (Emile Durkheim) 各自根据情感和社会因素也涉及到这类问题, 其模式大致是, 从信仰崇拜角度推出了从无宗教状态 (Nonreligious condition) 到灵魂 (Souls-phantoms) 到鬼魂 (Ghost-soul) 到精灵 (Spirits) 到个人守护精灵 (Individuals' guardian spirits) 到神祇 (Species deities) 到多神教 (Polytheism) 到最高神信仰 (Belief in supreme deity), 亦即从独立存在 (Independent existence) 到地上灵魂 (Souls on earth) 到冥界之神 (Hades) 到上帝 (Heaven), 弗雷泽 (James George Frazer, 1890) 从与自然关系的角度推出了从魔法 (Magic, 即巫术) 到宗教 (Religion) 到科学 (Science) 的模式 (《金枝》The Golden Bough)。还有巴霍芬 (J.J.Bachofen) 从婚姻财产角度推出从性混乱 (Sexual promiscuity) 到母系 (Matrilineality) 到父系 (Patrilineality) 的模式。以上集合起来可形

成综合的模式(图2)。这些模式的发展顶点是“进步”，“进步”的指标是文明、一夫一妻、父系、一神教(最高神)、科学。而这些指标合起来就是当代西方人，在英国人看来是英国人，在德国人看来是德国人。英国学者波拉德(Sidney Pollard, 1925—1998)称，文艺复兴时代以来，很少有人怀疑人类科技和环境知识不断进步的思想。²因此，从时空上看，在步向文明的阶梯上，处在当代制高点上的是英国人(English)，往下和往后是意大利人(Italian, 文艺复兴)，接着是中国人(Chinese, 宋代)，再接着是阿兹特克人(Aztec)，再下是塔希提人(Tahitian)，最下是澳洲土著(Australian Aborigines)。综合地看，处在进步顶峰的是科学的、文明的现代欧洲人(图3，有下划线者为笔者所加的说明)。因此现代欧洲人代表着先进的文化、优势的文化，欧洲文化中心论的基础在此。

根据西方中心的思维习惯，当时在西方人写的东方美术史中，对中国美术的评价，按照其自然主义(模仿论)的标准，中国的高峰在宋代，不过在写实能力上稍逊于意大利，时间上又早于文艺复兴时代的意大利，参照比较各民族进化的模式，中国人低于意大利，而高于阿兹特克人。例如，在劳伦斯·比尼恩(Laurence Binyon, 1869—1943)的《远东绘画》(Painting in the Far East, 1908, 图4)中，将中国画的传统(宋代)放在一个假设的西方情境中，它尚没有被文艺复兴打断或“入侵”，而是“从中世纪艺术连续发展而来的”，即视为未受到意大利文艺复兴影响的中世纪绘画的延续。³

不过，西方不是铁板一块，就是在欧洲文化(主要是西欧文化)中心的背后，也还存在北方和南方，德国、英国、法国、意大利之间的竞争，尤其是19、20世纪之交，新崛起民族的雄心勃勃的民族主义，使北方人试图挑战南方人传统的权威，挑战意大利(文艺复兴)和法国(近现代)的地位，为自己争夺一席之地，对文艺复兴的统治地位，为中世纪、哥特式、巴洛克争取具有同等价值的地位，并试图突破文艺复兴时代意大利中心论，在意大利半岛以外，比如佛兰德斯，找到可以与之抗衡的等价物。还有的学者甚至把视线转向非西方文化(例如中东)，发现不同的价值。

2 参看L.L.Langness, *The Study of Culture*, 1974, University of California, Los Angeles, Chandler & Sharp Publishers, Inc, San Francisco., pp. 28-30;

3 出自Laurence Binyon, *Painting in the Far East*. London, Edward Arnold & Co., 3rd ed., 1923; Laurence Binyon, *Painting in the Far East, An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*. 1908, 1st ed., London, Arnold, 1934, 4th ed., 1959, reprint New York, Dover, 并参看潘天寿《中国绘画史》附录最后(第300页)所引比尼恩(乘雍)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，以蟬嫣递展，其终极，将与东方画同其致耳。”可惜笔者尚无法查证这段译文的出处。