

Build the Knowledge System of World Fine Arts History

建立世界美术史的学科体系

● 杨振国 Yang Zhenguo

美术史，作为一门准学科，在中国虽然已有一千余年的历史，但现代学术形态的美术史学在中国仅走过百年历程。在此期间，中国学人和艺术家以各种各样的方式为这门古老又年轻的学科做出各自的努力，使得这门学科在迂回曲折之中缓步发展。和起伏跌宕、大家辈出的百年中国美术的发展相比，美术史学则显得相对沉寂。外国美术史的研究出于种种情况的限制，或材料不足，或语言不通，或史观、理论、方法等诸多问题的存在，未能达到时代所要求的应有的学术高度。不过，这门学科在初始阶段所表现出的两个明显特征一直为百年中国美术的发展做出特殊的贡献。这两个特征就是1、译介外国（主要是西方）美术家、作品及理论、思潮、流派等，为中国美术界提供实践和理论的资源；2、作为美术学院（系）一门基础必修课，成为中国美术教育体系中的一个环节。

自上世纪八十年代以来，国内学人在翻译和介绍外国美术的同时，逐渐展开了比较深入的研究工作，越来越清晰地展现世界各国、各民族美术的历史进程，加之中国美术史研究（有考古学和文献学的支持）获得迅速发展，使得作为整体历史进程的世界美术史的教学和研究成为可能。研究的视角发生了明显的变

化，“西洋的”、“东洋的”、“外国的”转变为“世界的”、“世界美术史”成为大家普遍接受的学科名称。这一转变的意义是重大的，它决不仅仅是名称的变换。学术视野、研究方法、材料运用和史观、艺术观、宇宙观等部发生了一系列变化。我们面对的是全世界各国、各民族美术的普遍联系的、再现历史运动的整体面貌的“世界美术史”。它不再是各国、各民族美术的简单相加，而是以全世界的视角来观察人类自古至今的美术的整体发展。这里要强调的是各地区美术自身特征和外部联系，各时期美术的特征和历史运动，历时与共时之间的关系，美术与一般社会、文化的发展逻辑。“世界美术史”考察美术在不同国家、不同民族的发生、发展、交流、扩散和融合（或对抗）。它探讨一个地区的美术在具备自身特征的前提下是如何影响其他地区的？不同民族的生存方式和思维方式以及价值观念如何影响并表现在他们的艺术创造活动中？其间是否存在横向的互动？是什么使得世界各地区美术如此不同？世界美术史和其他文化现象之间存在什么关系？全部的美术史是否存在某种运行的轨迹或规律？如果有这种轨迹或规律，如何描述它？它和其他文化现象的轨迹或规律（假如有的话）有何不同？等等，这些都是“世界美术史”所要关注的重要问

题。

从此应能看出，“世界美术史”是世界美术的整体史，是对于美术的世界性发展的总体观察和思考。正如马克思主义经典作家所指出的，“世界史不是过去一直存在的，作为世界史的历史是结果。”也就是说，作为普世史（universal history）的世界史并不是一直存在的，它只能在各地区、各种文明发展和交流达到足够程度的时候才会出现，也正是在这样的時候才会出现“世界美术史”的整体观。

马克思和恩格斯在他们的著作中多次表达过“世界历史”、“世界文学”的思想，强调的是资本主义出现之后，人们突破了民族、国家或文化的限制，开始建构“世界文明”。由于中国历史的特殊性，我们的视角从“天朝”到“民族”、“国家”，加上多年处于自我封闭的状态，无法真实了解和真正认识外部世界。我们的“世界观”并没有世界性。随着“现代化”进程的运步展开，一个整体的世界呈现在了人们的面前。可以说“现代化”既造就了整体的世界，也造就了我们的世界感，美术的历史由各地区之间的相互闭塞到逐步开放，由彼此分散到相互联系，最终发展成为整体的“世界美术史”。站在这样的高度返观过去，将分散的美术史料联系

起来，整合起来，构成一个完整的“世界美术史”的知识体系。

在建构“世界美术史”知识体系时，如何处理世界各地区，各民族美术之间的关系？这是一个颇为棘手的问题。我们以昂纳和弗莱明所著《世界美术史》（A World History of Art，英国，伦敦，2005年第七版）为例来加以说明。这是西方国家迄今出版的体例最为完备的世界美术通史单本著作，自1985年首版以来久销不衰，颇受欢迎。全书共分五个部分，共二十二章，正文936页。第一、二章叙述人类早期艺术的多元发展、包括欧亚大陆、地中海沿岸等。有三章专门介绍亚洲艺术，古代美洲和非洲仅占两章，叙述西方（或以欧洲为主）的有十四章，俄罗斯及东欧部分未设专章，仅在欧洲十八、十九世纪部分一带而过。在叙述西方美术的十四章中，中世纪一章，从罗可可到新古典主义一章，欧洲十五、十六世纪一章，十七世纪一章，从浪漫主义到写实主义一章，从印象派到后印象派一章，二十世纪至仅占四章。

这样的布局很容易让我们想到人们早已努力克服但一直难以克服的“西方中心论”不管是从研究者的立场还是从研究对象的结构来看，都是如此。所谓“西方中心论”是指以西方人的立场、角度并以西方美术为中心来观察世界美术史。人们一般认为，“西方中心论”不能成立，应该破除或超越。已故美术史家朱伯雄教授主编的十二册《世界美术史》（济南，山东美术出版社，1990年）也做出过这样的努力。但“西方中心论”能否成立，取决于两个因素，即1、研究者是否以西方的立场、观点、方法看问题；2、在世界美术发展过程中，西方（在某个时代或时期）是否处于中心的地位。这两个因素只要具备一个，就会存在“西方中心论”的叙述方式。后一个因素是历史本身，前一个因素属态度、方法，后者决定前者。

不过，如果将昂纳和弗莱明的这部《世界美术史》和詹森的《美术史》、加德纳的《各时代的美术》、蒙塞尔《艺术社会史》、戈英主编的《美术史》等书相比较，前者在布局和内容上明显好于后者，作者在现有的阐

述框架中，最大限度地考虑了东方、古代美洲和非洲。这也可以说是克服“西方中心论”的一大进步，尽管没有完成“克服气美国学者柯文（Paul A·Cohen）不满于西方汉学界（特别是费正清教授）用“西方的冲击，中国的反应”模式来描述中国近代史。他认为这是一种“西方中心论”的看法。他在《在中国发现历史》一书中，提出了所谓“中国中心论”，用以克服“西方的冲击，中国的反应”阐述模式，目的是“根据中国人自己的经验而非西方人的想法去重构中国历史。”美术史论界也有学者以柯文的理论阐述中国美术史的一些重大问题（比如在堪萨斯大学获得博士学位的万青力教授）。我们看到，柯文的理论明星是一种相对主义，表面看来似乎有道理，强调用中国人的经验去解释中国。但这和中国近代史的实际并不相符合。所以，“中国中心论”不能解决中国的历史问题，更不能解决以世界美术的整体发展为对象的世界美术史问题。因为它违背了作为客观过程的基本历史事实，所以即使努力站在中国的立场也是徒劳无益。而且，他的这一“立场”越是坚定，则我们越是远离历史本身。

西方学术界上世纪八十年代以来流行所谓“全球史观”，最著名的代表就是美国历史学家斯塔夫里阿诺斯（Prof.Stavrianos）。他在当代史学名著《全球通史》中提出了著名的“全球史观”，令人耳目一新。他说，全球史观研究者“就如一位栖身月球的观察者，从整体上对我们所在的球体进行考察时形成的观点，因而与居住伦敦或巴黎、北京或德里的观察者的观点判然不同。”“全球史观”符合世界美术史研究的整体性要求，便于研究者建立各国、各民族美术之间的联系，以避免区域中心论所带来的认识上的片面性。但是，在实际的研究中，研究者不可能完全摆脱其所处地区、文化背景和价值信仰，当然更不可能像斯塔夫里阿诺斯说的那样栖身月球。他不可避免地带有其所在地域或所属文化背景的某些特征，甚至难免带着某种“中心论”的心态。这经常表现在中外美术史著述中。如果某一地区在历史上确曾处于中心的地位，发挥着中心的作用，那么在“全球史观”的统领

下也应该得出以这一地区为中心的观点。斯塔夫里阿诺斯也这么认为。他说，“1500年以来，西方一直是世界事务中起变革和决定性作用的地区。因此，在近代，世界历史以欧洲为中心。”“因为从全球观点看，这时的欧洲实际上是世界变化的动力之源”，“以欧洲为中心并不排除全球性的观点和范围。”也就是说，这种情况下的“西方中心论”符合“全球史观”。这并非一味地强调西方的优势，而是从历史发展的客观过程得出的符合实际的想法，符合上文提到的有关“西方中心论”的两个因素的关系。我们在“世界美术史”的编撰和教学中，不能为了克服“西方中心论”而反对“西方中心论”，应以唯物史观为指导，以历史事实为根据，客观如实地呈现美术史本身的进程。

建立“世界美术史”的学科体系，除了要正视近五百年来西方的重要地位，我们还必须看到东方的价值。特别是我们身处于东方，将中国美术史、东方美术史纳入“世界美术史”的知识体系，进而探讨它与西方美术的历时和共时的联系。在西方，东方学早已是一门成熟的学问，有许多优秀的东方学家已经对东方学术做过精深的研究，美术史在东方学中的地位超出一般的想象。如果将这部分学术资源充分利用起来，东方美术史的研究水平势必会有大幅度的提高。东方美术是独特的，它的神秘性、直觉性和主体性是西方美术无法替代的，以东方美术的独特性作出世界美术史的整体考虑，为世界美术史学科体系的建立做出中国人特有的贡献。



叫你不听我的话 雕塑 张铁