

# 文化转场与人文科学史\*

[法]米歇尔·西班牙 撰\*\* 董晓萍 译

**摘要：**文化转场研究的目标是建设跨国人文科学，随着全球化时期的到来，这项研究尤为重要，主要从两个方面进行：一是跨国概念史的文化转场研究，注重多国语境调查，发现概念在某种语境的实际运用中，在具体词义上产生的变化，以及由此带来的概念内涵的变化；二是进行艺术史的文化转场研究，摒弃欧洲中心论，借鉴人类学的理论与方法，回到艺术品的本身，探寻艺术品被创造的原意和原功能，再使用文化转场的理论去分析，同时也反思以往的、沿袭已久的世界艺术分类所存在的问题。要阐释不同国家、不同文化、不同流派的艺术史的自身意义，并发现新的研究途径。

**关键词：**文化转场 人文科学 艺术史 非欧洲中心论

文化转场理论能对人文科学研究史做哪些贡献？主要有两方面：一是概念史，即文化转场时概念的变化。一部人文科学史，通常被看成是国家民族认同的理论支撑，从文化转场的角度看，这种认同是不同文化交集后的一种建构，但在人文科学史上往往忽略文化交集的过程，认为这部分现象不属于国家叙事，将之边缘化，这是一种矛盾，

\* 本文属于教育部人文社科重点研究基地重大项目“跨文化视野下的民俗文化研究”阶段性成果，项目批准号：19JJD7500003。

\*\* 此文原为作者于2019年8月27日在北京师范大学第六届跨文化化学研究生国际课程班上的讲稿，本次摘要发表。作者在此基础上补充修订了新稿，在观点、个案和参考书目上都做了较多的扩充，我们计划在年内作为独立著作出版。但本文作为讲义仍有不可替代的价值，它以口语化的方式，深入浅出地为中国研究生授课，介绍作者怎样以文化转场为核心概念，构建跨文化研究的理论框架，解决一些基本问题，会给读者带来不一样的思想启发。——译者注

文化转场理论就是要解决这个矛盾。二是艺术史，任何形式的国家民族认同都要涉及艺术史的构建，运用文化转场理论，可以对这个领域加深认识<sup>①</sup>。

## 一、跨国概念史的文化转场研究

文学、哲学、艺术或社会史，都承认工具词语的有效性，语源学是搜集和揭示工具词语的内涵的学问。所谓概念，一般认为，是经过语源学的研究，经过对工具词语所发生的语境的调查，得到准确的含义，并可以提炼的结晶化词语。语境调查是指调查概念在某种语境中实际运用的过程中，在具体词义上产生的变化，并由此带来的概念内涵的变化。有一些概念是从一种语言转到另一种语言，或者从一种编年史、文学理论或哲学转向另一种相同门类的表达，所发生的意义上的变化，而且可能变化很大。有一些概念是在语言交流渠道中发生的变化，如从一种语境转为另一个语境，造成某种语义运动，给概念的语义带来变化。语源学的理论与语境调查的方法，现在也被人文科学中的文、史、哲和艺术学等所共享。

1915年，艺术史学者海因里希·沃夫林（Heinrich Wölfflin）出版了一本书，讨论艺术史的基本概念，由此开始，概念史的研究进入艺术史领域，并获得发展。在法国，年鉴学派的奠基人吕西安（Lucien Febvre）和马克·布洛赫（Marc Bloch）认为，语言学的方法，是社会史研究的基本门径。吕西安对16世纪的文学感兴趣，他就使用精神世界的概念，分析16世纪文学的语言现象，发掘作品背后所关注的社会问题。在德国，历史学家莱因哈特·科斯莱克（Reinhart Koselleck）研究史前社会的概念史，他的调查问卷设计有过人之处。他花费了二十余年的时间，自1972年至1997年，专攻此项研究，最后出版了《基

<sup>①</sup> Michel Espagne, *En deçà du Rhin, L'Allemagne des philosophes français au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Cerf, 2004).

本历史概念词典》一书，以此为标志，概念史的研究进入历史学领域<sup>①</sup>。

在此，我们需要对概念史与历史学的关系做进一步探讨。先看概念史。在历史的发生过程与表达过程的语言现象之间，通常横亘着一条沟壑。学者需要跨过它，才能研究概念史。举例说，怎样看待“资产阶级”这个概念？它指社会阶级，也指以公司为单元的社会科层，还指国家和国家公民内部的社会分层，研究概念史就要对这些不同语境中运行的词语的语义进行揭示。

再看“历史”一词，也是一个概念。现在此概念的复杂性正在呈现。它是单义词，又是复合词；它有自主性，能生成可控性；又在暗中聚结其他要素，造成变化。“历史”概念的地位和功能，可以通过发动和发布特定的仪式，让时间的循环往复被连续性和转型所取代，将原有事物的缺陷和不足，让位给完美和进步。在这个概念中，所有带有历时维度的意义的词语都被当作语义分析的起点，语义分析的结果又丰富了概念史。概念史记录过往的现实，又参与创造这种现实。例如，什么是“国家”的概念？在语义上，它包括军队、立法、税收，在概念史的研究上，就还要考虑18至19世纪“国家”语义的变化，当时欧洲各国都有内部变动的历史，都对“国家”的概念的内涵做过补充，也都有不同程度的发展。概念史的研究还为编年史的研究提供了新导向，例如，我们可以观察“革命”一词的变化。革命，原指地球绕行太阳的轨道，也指太阳的自转。在1789年法国大革命之后，“革命”又添新词义，指国民起义，以及它所导致的法国政府修宪之举，还指上层决策者政治游戏的曝光。我们可以通过这一个案看概念史怎样进入社会历史的研究。

进入21世纪，汉学家和日语研究者们，对亚洲的概念史发生了兴趣，他们在亚洲范围内，特别是在汉学方面，观察到一些概念的变化。这项研究的重点，是要对概念从一种文化语境向另一种文化语境转变

<sup>①</sup> Reinhart Koselleck, Werner Conze, Otto Brunner (ed.), *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Stuttgart: Klett Cotta 8 vol., 1972-1997).

的过程中发生的变化，做出最大力度的解释。这里涉及历史语义学，它指摒弃欧洲中心论，反对做单一的欧洲概念的研究，而要从整体上，研究欧洲和亚洲的概念，这就是跨国联通的研究，本文中所谈的文化转场理论研究也在其中。现在学者已不能作茧自缚，不能局限于政治史的偏见，把眼光仅仅放在欧洲大陆之内，而是要正视欧亚大陆之间已经发生的文化语境运动。承认这一过程 and 变化。变化的结果，是从一种区域的体裁转向另一种区域的体裁，从一种区域的学科向另一种区域的学科。在这一过程中，由于语境不同，驱动力不同，所引发的文化转场结果也不同，对此要做社会语境变量的分析，要做文化驱动力差异的观察，而在发生变化的交汇区域和边缘地带，还有千差万别的现象，它们也能为文化转场带来蓬勃的生机，为大批异质概念向另一种场域的导入和运行带来积极的意义。文化转场理论就是要对这些现象做再度阐释。

在文化转场期间，在接受语境中的语义产生位移功能后，会产生概念结晶化的现象。在亚洲各国之间，曾多次出现语义位移的运动，结果形成新的概念结晶体。比如，20世纪初的中日留学生交换和中日学者互访活动，就促成中日语言之间的语义位移，为创造大批新概念提供了机会。在欧亚交流中，就迄今为止我们所了解的，也有这种现象。例如，日本明治时期设立欧洲奖学金，吸引欧洲留学生去日本高校做交流，不少德国留学生和德国学者参加了这个项目。20世纪初，日本设立庚子赔款奖学金，吸引许多中国留学生和中国学者赴日交流。在这期间，日本学者翻译西方著作的工作做得出色。还有一批西方著作经日语译成汉语，转为中译本，再传入中国，这些中译本的形态，是对中国的表意文字和汉语词汇系统重新激活的基础上建构的。这种中译本所承载的西方概念，过路日本，抵达中国，在几重翻译中间，有相当复杂的文化转场过程，这是在远离欧洲的情况下所产生的概念史的转型。

也许我们可以使用开头德国历史学家莱因哈特·科斯莱克的模式

来梳理这场变化，但必须指出，这是与欧洲大陆内部概念史的变化完全不同的变化。这种变化的实质，是欧、中、日语义位移后的文化转场。它启动了对欧洲概念重新定位和重新语境化的机制。这场变化的空间范畴，主要在中国与日本两个文化空间，转场的结果，是建成另一个现代学术概念体系，形成了一种新的概念史。在这一过程中，欧、日、中的概念之间的互借、生产与转化，在三方之间进行，其中中文发挥了基础作用。从前有一种误解，认为中国学习外来学问的途径，完全是通过日本的桥梁，其实这种提法是不准确的。事实上，中国对欧洲和其他国家的概念利用在先，对日译本的欧洲著作的译介在后。例如，至少在公元10世纪之前，中国就对从多渠道流入的梵文词汇开始翻译，并完成了大批佛教经典的中译本，中国人为此做出了历史贡献。日本学界是通过印度著作的中译本和西方著作的中译本，借用中国创用的外来语概念，再行调整和补充，形成了日译本的翻译成果。所以，正确的说法应该是，日本先向中国借鉴概念，然后才是中国向日本借用概念<sup>①</sup>。

法国学者目前正在从事欧汉词典研究，在巴黎，有一个由法中两国学者组建的项目组，他们在文学批评领域，以字母为序，对欧中混合语义产生的概念，进行搜集和研究，研究目标是对跨国概念体系的转型的长时段趋势做出分析和描述，改进人们的认识。在此需要稍加仔细地解释语义的转场。这方面的研究问题，有一类，是观察历史地理区域内的自我命名问题。比如，在很长一段时期内，东方指中国和日本，“西方”包括中国的邻国印度次大陆。19世纪末之后，世界进入现代国家建设进程，这种划分方法遭到质疑。特别是将“东方与西方”截然对立的观点不再受欢迎。从研究的结果看，出现这种偏见，是对当时德国地理观的一种借用。在德国地理学中，曾提出“东亚”的概念，把亚洲部分国家划定为落后的东方之地，现在研究概念史就要克

<sup>①</sup> Michel Espagne et Li Hongtu (dir.), Julie Gary et Romain Lefebvre (collab.), *Chine France-Europe Asie, Itinéraires de concepts* (Paris: éditions Rue d'Ulm, 2018).

服这种弊病。

还有一种文化转场的概念出现在美学范畴内，值得予以关注。大约在18世纪时，在哲学领域，由鲍姆加滕（Halle Baumgarten）提出，美学是哲学派生的概念，其语源是希腊语 *aisthesis*。美学一词在最初被使用时，还是遵守希腊语的原意的，所涉及的知识也与艺术没有多大关系，而只是对逻辑学的补充。但在德国哲学后来的发展中，又给美学赋予感知和直觉等意义，这使美学获得一席之地。再经黑格尔的理论建构，使美学成为精神史的表达方式。还有，出于人类对美丽的共同感知，还创造了共同体的概念。19世纪中叶，德国又建立了心理美学，这使美学又有了大踏步的前进。这种局面，还使鲍姆加滕的早期美学得到了一定程度的振兴。德国人很早引入的“直觉”概念对美学建设是功不可没的。从那时起至今，美学一直处于文艺批评知识体系构建的中心位置。美学学者运用美学，与其说是对美的理解，不如说是对外部心理的普遍理解。美学还超越自我，成功地走向艺术史，并成为衡量艺术史发展水准的标尺。

从美学视角研究艺术生产技艺是一个研究分支，美学家查尔斯·布兰克（Charles Blanc）于1867年出版了他的理论著作《绘画的艺术语法》，就书中提出了这个问题。他认为，美学是对艺术生产技艺的成就的反观。1878年，韦隆（Eugène véron）出版了另一本美学著作，通过对具体艺术作品的分析，再度阐述艺术的概念和美学的性质。

在法国，大约在19世纪，学者的一般做法是，在法国哲学的语境中，翻译德国美学的概念，并将德语美学的术语与希腊语源一并介绍，反映了当时法国哲学家的方法论倾向。法国哲学家重视从翻译学和语源学的两方面译介外来的新概念，再进行新的阐释。有意思的是，法国美学的形态未曾脱离德国美学的根基，但法国人的阐释也对德国哲学产生影响。在其他国家，对美学概念各有各的理解，例如在希腊，一所成立于19世纪的美术学校的创建者就声称，他所讲授的美学是韦隆的美学。

中国和日本对韦隆的美学又有不同的理解，这要回到1871至1874年在法国滞留的日本学者中江兆民（Nakae Chômin），他把韦隆的美学著作译成日语，在翻译“美学”概念时，将两个汉字“美”和“学”合在一起，拼成一个新词。这样，他对“美学”概念的构造，就纳入了中国语境的要素。如果我们承认美学不仅仅是一种美的学问，而且也是一种艺术的理论和一种研究感知的知识体系，那么我们就能看到，这位日本学者翻译韦隆的著作时，借用中文语境，生成日语的意义，进行了文化转场。他的这种做法，在汉语的语义价值上，通过将两个汉字组合为“美”和“学”的理论努力，又延展出的“美”的语义的继续探讨。法国汉学家指出，在汉字最早的价值系统中，羊大为“美”，经由日本学者中江兆民借用此“美”字，用来翻译欧洲的美学概念，引入导入了另一个异文化层面，即把中国的汉字造字系统中与“羊”的原初意义牵扯进来，如果继续沿坡讨源，还可以追溯到古老的传统萨满宗教仪式，而这些都是欧洲美学概念中未曾有过的含义。

对于将中国语境和汉语要素引进欧洲翻译著作，还有一个来自中国的例子。德国汉学家马丁·缪勒（Martin Müller）对中国哲学家贺麟很有兴趣。贺麟是斯宾诺莎和黑格尔著作的译者，他把西方著作介绍给自己的同胞时，引入了基督教的儒学观。他曾在清华大学执教，还曾介绍过美国的语言和文化。他在多极点的文化眼光的指引下，发现了清代哲学家戴震的著作。在他看来，戴震与斯宾诺莎两人，就是一对思想上的兄弟。在此，我们要注意中国学者知识论的一种模式：当多极点的西方思想学说被中国学者引进中国时，他们会遇到中西思想的撞击、对立和妥协等种种问题，他们在解决这些问题时，需要找到西方思想学说在中国落地的“桥”，然后才能对西方思想学说进行合理的翻译，做出新的阐释，并在中国产生影响，贺麟正是通过这种模式，对内引进了斯宾诺莎，也对外介绍了戴震。他的这种翻译理论是他自己发明的，他总是要把他要讲的意思清楚和说明白，再从哲学的角度探讨各种不同文化的文本，重新建构它们的语义层，附带说

明这些外来概念的希腊语或拉丁语词根，再进行译介工作。例如，他在翻译和解释戴震与斯宾诺莎著作的联系时，就找到了戴震的“欲望”观作为“桥”，再把“欲望”观当作戴震与斯宾诺莎思想相遇的一个文化交点，再进行解释和研究。贺麟善于在欧洲哲学史上找到一个概念，再在中国哲学史上找到一个可能的相应词，再进行翻译。他避免生造新词，避免时被翻译的外文原著与所翻译的中译本之间不搭界。他的工作绝不是简单地创造语义的位移，而是从事欧洲概念中国化的工作。他的这种理念早在清华大学已经形成，他又带着这个理念去了美国哈佛大学，在那里接受了美国最早的比较主义者之一埃尔文·巴比特（Irving Babbitt）的影响。令人不无惊讶的是，他还在法国巴黎高等实践学院学过佛教史，对新人文主义也有认识，他在西方的学习和研究的经历，加深了他对中国传统文化的同情<sup>①</sup>。

埃尔文·巴比特还有一位中国弟子，对《批判性评论》的杂志感兴趣。我们在这里还要举另一个例子：一位美国教师，在法国接受学术训练，他教育中国弟子如何成为真正的中国人。中国弟子在做翻译训练时，需要先译成文言文，然后才能与中文著作中的中国知识系统相衔接。也有的中文译者没有做上述努力，其译著对西方概念生搬硬套，编造新词，改变了西方概念的原意，也扰乱了中国固有的知识语境，结果是制造了知识污染，这不是文化转场。

## 二、跨国艺术史的文化转场研究

全球化时代是跨国概念转场的时代，在这种背景下，研究新史学与艺术史的关系，应该是可行的。首先，仍会遇到概念的语义问题。关于艺术，每种文化都有自己的语义界定，如果学者使用惯用的方法，以已有的美学概念，对不同文化的艺术品做千篇一律的解释，那就等

<sup>①</sup> Martin Müller, *He Lin (1902–1992), Neukonfuzianer, Idealist und Kulturphilosoph im China des 20. Jahrhunderts, Eine intellektuelle Biographie* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2015).



于将不同的研究对象处理为相同的事物，所面临的结果肯定是危险的。那些美洲印第安人的面具、非洲的雕像，被各国学者兴致勃勃地笼统描述，将之统称为印度艺术或非洲艺术时，这种介绍并没有什么价值，因为我们都知道，印度艺术或非洲艺术之间没有相同的功能。当人们在欧洲博物馆里看到这方面的艺术展品时，受到以往笼统研究的影响，再轻率地主观想象这些作品，比如用“雕塑艺术活动”给以解释，就会更加离谱。而如果最初就指出这些艺术品的在原有文化中的概念与功能，指出它们之间的差异，再将之引入人类艺术史的公共话语系统进行讨论，那么又会打乱已有的平衡，对人们习以为常的艺术分类提出挑战。

我们的做法是，摒弃欧洲中心论，借鉴人类学的理论与方法，回到艺术品的本身，思考它们被创造的原意和功能，再使用文化转场的理论去分析，重新考虑沿袭已久的世界艺术分类存在的问题，这样我们就会擦亮眼睛，重新发现不同国家、不同文化的艺术史的自身意义，并发现新的研究途径。

我们所关注的艺术史文化转场研究，是指在跨国的维度下确定对象，以艺术品所展现的文化相遇为基础，承认跨国艺术在历史上已有自身传承的话语系统和预留模式，然后开展文化转场理论的研究<sup>①</sup>。

从文化转场的角度看，某些艺术品的诞生，是一定文化语境下，不同文化或文化流派相遇的结果。例如，1505至1506年，阿尔布雷切特·杜雷尔（Albrecht Dürer）来到威尼斯，发现了乔万尼·贝里尼（Giovanni Bellini）一行。接下来我们要讨论的，是怎样解释此后双方艺术品所展现的遥远地理距离和巨大文化距离。再比如，据观察，西班牙艺术早已进入墨西哥，并与本土艺术相结合，产生了新的艺术作品，这些新创作反映了墨西哥的美洲印第安人拥有令人惊异的艺术创作灵感。在欧洲历史上，在征服美洲之后的艺术品中，也会看到不同

---

<sup>①</sup> Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel* (Paris: Belin, 2009).

文化相遇的主题，就像我们今天可以观察到丝绸之路和香料之路上的文化相遇一样。在这类研究中，我们需要绘制一个艺术品迁徙变化的路线图，再将艺术品的形成，在不同文化空间中的文化转场，沿着这个路线图，纳入各种交流现象进行研究。

在这其中，丝绸之路是一个很好的个案。这是一条艺术品的生产路线，与印度佛教经典到达中国的路线，两者之间有交叉点。这种艺术品的传播路线也是跨国商贸经济路线。正由于存在这种常年移动的空间图景，人们还在撒马尔罕的陵墓里发现了中国图案的装饰品，在中世纪的亚美尼亚手稿中找到了中国绘画、中国和波斯等国的丝绸制品和地毯残片。值得注意的是，这些艺术品早在公元11或12世纪就已在欧洲展出。与此相对，在中亚国家的腹地也有希腊后裔的聚居地。学者可以研究西方雕像艺术品的迁徙路线，怎样在欧洲的希腊与亚洲的印度和中国之间，建立了佛陀艺术与欧亚文化的亲密性，构建了多国之间的文化转场史。

葡萄牙商船采集和运输香料的航运路线，即所谓香料之路，也是一条艺术史延伸的路线。在葡萄牙里斯本的博物馆中，主要是当地的东方博物馆，就要相当丰富的中国瓷器展品，它们是葡萄牙商人委托中国制造商制作和营销的产品。还有一些古代家具，是印度和葡萄牙设计风格的混合物，具有新的家具造型风格。在东亚的日本，我们也能发现，在日本的绘画中，画有葡萄牙的航船。中国澳门的建筑中，也有葡萄牙的装饰风格。走到香料、家具和建筑艺术品的背后，我们可以看到殖民史，时间大约可以追溯到16世纪或更早的年代。葡萄牙绘画《埃斯塔多到达印度》描述了殖民经济的历史，也记录了葡印艺术的交流史。那些中国进口到欧洲的瓷器，为满足欧洲买家的要求而制造，曾是一种大规模发生的历史现象。当年这批西方客户要用从中国的景德镇订购瓷器，对远在欧洲大陆的家庭居室进行装饰，这是怎样一种中欧艺术文化模式的历史融合！如果可以继续这样分析下去，就可以发现应用艺术的概念构成史，关注其文化转场的实践活动，而

不是仅仅将这些艺术品视为美术装饰品。

从欧洲到君士坦丁堡有一条商业航道，曾有大量欧洲基督教和土耳其的艺术作品沿流航运并相遇，留下了欧亚艺术史的遗产。意大利画家詹蒂尔·贝里尼（Gentile Bellini）是奥斯曼帝国的画家，他应苏丹王国的要求，从威尼斯出发，踏上跨国艺术旅程。他来到苏丹穆罕默德二世的宫廷里，画了一年多的肖像画。他还画了一幅社会风情画，画中有亚历山大市，戴头巾的人们在一个大广场上聚会。1571年奥斯曼舰队和天主教势力在勒潘托的大战，也催生了很多绘画，画面的内容就是奥斯曼民族志。同时期还有很多版画，描绘土耳其的生活，也启发了不少东方画家。在欧洲艺术史中，土耳其或奥斯曼风格的艺术品十分珍贵，都得到了连续保存。

在19世纪，欧根妮·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）献给马洛克（Marocco）的绘画，或是贺拉斯·韦尔奈（Horace Vernet, 1789—1863）献给阿尔及利亚的画作，都成为非洲也存在艺术史的佐证。在20世纪初，产生了非洲艺术热，德国犹太艺术史学者卡尔·爱因斯坦（Carl Einstein）将这类作品称为“黑人的塑像”。非洲艺术史的路线是与非洲殖民贸易路线迭合的，故这批艺术品也可以称作图像民族志。在各类非洲作品中，非洲面具很受人关注，它们不仅是艺术品，同时也有自己的仪式文化的价值。非洲艺术品是非洲社会与外部社会往来所构成的艺术文化史。

现在我们应该思考，在不同文化中形成的艺术史，掺杂了复杂的历史因素，在这其中，如何看待欧洲国家内部的交流？如何看待欧洲与其他大陆之间曾发生不平等的交流，及其是否伴生艺术污染史？在这种背景下，能否产生纯文化转场的艺术史？或者说，有无独立于政治文化污染史之外而独立存在的纯艺术史？一种新的研究方法是，将地理空间中的贸易路线与艺术史的运行路线结合起来研究，从贸易史的路线梳理艺术史的路线，建立艺术概念位移的地方模式和社会文化史。在新方法的研究中，要注意不同文化模式位移的差距，关注不同

文化模式的艺术混合品，改变了哪些概念？这种研究会涉及一个大陆、一个国家、一所艺术院校，与另一个大陆、另一个国家、另一所艺术院校之间的艺术相遇，这些相遇不是随意的，会触及到艺术、历史、社会与现实在相遇中触碰的深层。

世界范围内的艺术史研究，可以促进艺术史学的学科建设，扩大文化转场理论的研究对象，同时增加文化转场形式的研究对象。在德语的语境中，还通常将自己确立为某种文学流派，再发展为一门学科。瓦萨里（Vasari）或狄德罗（Diderot）的《沙龙》是一种艺术史的文本，温克尔曼（Winckelmann）的《古代艺术史》（1764年）和卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔（Karl Friedrich von Rumohr）的《意大利艺术研究》（1827），阐释了更为时尚的绘画技艺。温克尔曼构建了他的艺术史大纲。他以风格差异为原则，主要在人体形象艺术方面，表达他的艺术史观。他以政治自由为理念，推行他的艺术理念与艺术实践。他通过超越个体的组织研究，分析古代的艺术形式，并予以分类，对艺术知识与政治观相对应的全球意识做出解释。他原来是一位德国学者，移居意大利，又在法国和希腊文学中得到滋养。他的研究，对当时德国的封建秩序提出质疑。他的艺术史是一种历史学模式的艺术史。在他看来，艺术不能置身于历史之外发展，反之在自身发展中成为历史的受益者。艺术史的学科建设，在某种程度上，还能促进历史学的发展。温克尔曼痴迷于古物，而卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔青睐拉斐尔，他认为，艺术不是纯粹的，也不应该对艺术做单一的思考。艺术是引起欲望的东西，人们赋予它意义。卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔是发现了意义的人，他的这种观点在德国哲学家谢林（Schelling）的美学著作中也有所表达。

艺术史最初是一门德国学科，由德国人对意大利的艺术遗产改造而成。19世纪，德国艺术史学家把哲学观点加在艺术品上，对艺术史的解释未免自相矛盾。19世纪也是心理学取代历史哲学的时代，在艺术史的研究中，还出现了一种新的方法，即将德国的思想史研究向艺

术空间研究投射。海因里希·沃尔夫林（Heinrich W. Lfflin）从建筑心理学的角度研究艺术史学，发展出一套形式主义的艺术史基本概念体系。这套概念涉及文学批评，强调视觉感知、透视心理、意识状态对艺术品的作用。至海因里希·沃尔夫林起，作品、风格和流派的艺术史，让位给视觉和感知的艺术史。而视觉和感知的形态的历史交汇，再次成为一种工具，将意大利艺术融入自身特定的进程中，成为一个接受心理模式的德国知识范畴。

世界范围内的艺术史研究涉及人类学。在这方面，需要参考戈特弗里德·森珀（Gottfried Semper）有关风格的著作。1860年，他的《风格论》出版，书中以亚述考古发掘为例，把最早的装饰形式做绘图，将之视为重要的物证。根据他的风格理论，无论古代还是当代，装饰形式的变化，使艺术史本身成为一门科学。他对风格的研究借鉴了人类学的理论。戈特弗里德·塞珀（Gottfried Semper）的研究则受到法英考古学家亨利·莱亚德（Henry Layard）的影响。在他看来，建筑通过节奏控制混乱，找到织物的最初秩序，用来支配现实社会。他对建筑的象征价值和变形的理念的提出，也许得益于他的德国的文化背景，但原初标记是普遍的。不管怎样，我们要处理艺术史的对象，其艺术维度与使用价值是不能分开的，由此艺术可复制和可工业化，如前面提到的人造物、陶器和家具的艺术史。艺术形式作为一种意志力的表达，也是一种原初形式，它具有独立于语境的价值，曾成为人类学的资料<sup>①</sup>。

在欧洲人为欧洲设定的艺术史中，当欧洲以外的艺术品不断输入，一部人类艺术史便呈现在我们面前，这时艺术品是人类活动的表达方式。在弗兰兹·库格勒（Franz Kugler）和卡尔·施纳塞（Carl

---

<sup>①</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt/Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860).

Schnaase)的《艺术史手册》中,可以找到这种人类学的视角<sup>①</sup>。卡尔·施纳塞还表达了他对东方艺术的重视,他指出,从前只有欧洲的艺术闪耀光芒,光芒的源头在希腊。在亚洲和亚洲人的祖先中,包括埃及人和埃及人的祖先,都有自己的艺术。他们与邻国的交往,往往使用形制宏大的并有重要意义的雕刻艺术品。

人的概念与人的活动构成了艺术史的史前史。在这类研究中,欧洲艺术中心论曾经占过上风,但卡尔·施纳塞试图整合欧洲以外的艺术,包括中印艺术。前面提到的弗兰兹·库格勒(Franz Kugle),他的《艺术史手册》于1841年出版后,1848年出版了第二版。不久雅各布·伯克哈特(Jacob Burckhardt, 1818—1897)对该书做了内容补充。他是19世纪文化史的代表人物,抵制欧洲中心论,要求在广泛意义上建设艺术史学和文化史。应该说,在弗兰兹·库格勒的时代,或者是哥伦布大发现以前的时代,探访史前时代的艺术的目的是了解希腊艺术的后世演变,当时不考察其他人种的早期艺术就无法解决这个问题。到了雅各布·伯克哈特时期,一部不包括广义范畴上的艺术史已是不可想象的。正是在这一背景下,1879年,法国吉美博物馆的创办人埃米尔·吉美在巴黎举办了亚洲艺术展。

现在我们再次回到卡尔·爱因斯坦(Carl Einstein)于1915年出版的所谓黑人塑像的著作,它从三个维度评估艺术品的世界流通所产生的影响,创造了一个立体的阐释视角。首先是空间维度,艺术品在此维度中,揭示它对立体空间的全方位展现,再从整体性上将之表达出来。正面描述是被禁止的,人们认为这是不虔诚的表现。其次是时间维度,把人们认为是运动的要素,整合到时间表达序列中去。再次是文化,主要是文化间平等的原则和信念。卡尔·爱因斯坦也把自己的一些观点放到非洲艺术品的解释上,他假设欧洲艺术吸收了非洲艺术,才展现出欧洲艺术的现代性。当然这一假设的实质,是将欧洲艺术普

<sup>①</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842).

世化，这仍是一种欧洲中心论的观点。在这点上，我们也能看到早期人类学直线进化论对欧洲艺术史的影响，当时所谓吸收非洲艺术不过是从外面照来一缕微光，照亮了欧洲艺术，而未能惠及非洲艺术。

我们还可以观察法德艺术史学家讨论两国艺术著作。安东·斯普林格（Anton Springer）指出，欧洲现实主义艺术的出现是法德画家共同努力的结果，18世纪末，数百名德国艺术家赴法学习，提升了德国艺术。1858年，他出了一本研究19世纪艺术史的著作，但在书中没有提到法国艺术，而是聊法国艺术对德国艺术的灌输<sup>①</sup>。雅克·路易斯·大卫（Jacques Louis David）持相反的意见，指出，法国是德国新古典主义理论和知识模式的继承者。我们在这里所要处理的，是反对绝对划分史料的史学形式。史学家的研究专门针对某种特定的对象，不是全球性的研究。史学家用无穷的循环和重复的动力论解释一种历史现象，全球性的研究则面对多元文化转场。

艺术史的研究艺术品与艺术品收藏活动的关系，此点与人类学的某些研究颇相似。很多艺术品的制作，为了满足王公贵族的需要定制的产品。这些王公贵族收藏外国艺术品的初衷不是装饰，而是彰显征服世界的权力与力量。一项关于收藏品的研究表明，艺术史中的全球概念，根据收藏者的成长地点和收藏家本人的观点而有所不同。俄罗斯普希金博物馆的部分藏品是两位收藏家购买的结果，他们在法国购买了法国人轻视的艺术品，回到俄罗斯收藏。法国艺术品和俄罗斯艺术品被共同收藏，在重新建构的语境中产生新的影响，这种建构促成了一种新古典主义出现的标志。

## 结 论

艺术现象是在长时段内的相遇构成的。与任何文化转场一样，不

<sup>①</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert* (Leipzig: Brockhaus, 1858).

同文化之间的交流和所发生的再度解释都需要研究。而艺术史学是一门在德语国家建立的学科，这本身就是一种文化转场现象。艺术史与其他人文社会科学，如文化史学和人类学，都有密切联系。艺术史的研究所提出的问题包括：形式与作品都有社会功能。艺术的扩展模式，在扩展模式的竞争中发生的冲突。

在跨国艺术史的研究中，对文化转场做特定观察的切入点之一是收藏，它的发生与发展，似乎揭示了一个普遍性的目标，一个对世界象征性控制的假设。

一般来说，人文社会科学的研究与国家叙事的研究相呼应，限于在某个特定语言空间内进行，但这也会产生学科身份基础上的重要性区别与语义重组。伴随着它们所产生的语义转换现象，往往存在于许多在语言上听起来相似的术语中，这些术语被视为同义词，其实已具有不同上下文中的不同意义，这是目前整个人文社会科学概念和术语系统所面临的共性问题。人们可以假设德国哲学论文中的“哲学”或“资产阶级”的概念，在英国、德国和法国产生；而在19世纪中叶，德国哲学论文要被翻译成法语，再翻译成日语和中文，在新语境中，两个概念均已从根本上改变了愿意。文化转场为学者提供一个更广阔调查研究领域，其目标，如前所述，是建立跨国人文科学史。