



Euro-Centric and Beyond

Art History,
the Global Turn,
and the Possibilities of Comparativism

全球转向下的艺术史

从欧洲中心主义到比较主义

〔英〕雅希·埃尔斯纳——著

Jaś Elsner

胡默然 等——译

文
景

上海人民出版社

Horizon

EuroCentria and Beyond
Art History,
the Global Turn,
and the Possibilities of Comparativism

全球转向下的艺术史

从欧洲中心主义到比较主义

Jaś Elsner

[英] 雅希·埃尔斯纳——著 胡默然 等——译

上海人民出版社

全球转向下的艺术史——从欧洲中心主义到比较主义

[英] 雅希·埃尔斯纳 著 胡默然 等译

出品人：姚映然
策划：OCAT研究中心
责任编辑：熊霁明
装帧设计：安克晨

出品：北京世纪文景文化传播有限责任公司
(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)

出版发行：上海人民出版社

印刷：北京盛通印刷股份有限公司

制版：北京金舵手世纪图文设计有限公司

开本：787mm×1092mm 1/16

印张：34.5 字数：380,000

2022年3月第1版 2022年3月第1次印刷

定价：118.00元

ISBN：978-7-208-17453-5 / J·625

图书在版编目(CIP)数据

全球转向下的艺术史：从欧洲中心主义到比较主义 /
(英) 雅希·埃尔斯纳 (Jas Elsner) 著；胡默然等译
—上海：上海人民出版社，2021
ISBN 978-7-208-17453-5

I. ①全… II. ①雅… ②胡… III. ①艺术史—研究
—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2021)第232251号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

总 序

“OCAT 研究中心年度讲座丛书”是 OCAT 研究中心发起的一项综合性计划的重要组成部分，反映了中心同人对如何促进跨学科、跨国界学术生产的积极思考。

这项综合性计划的基本内含是每年邀请一位在世界上具有影响力的艺术史家或理论家，就其目前的研究课题为中国的同行和学生作一系列学术讲座，并与中国学者及广大听众进行互动。在每次讲座之前的一年中，OCAT 研究中心组织一系列工作坊，围绕年度讲演者的以往著作进行深度阅读，结合中国美术、文化和思想的历史和现状进行讨论。在每次讲座之后，研究中心与讲演者及出版机构相互配合，把讲演、评论和现场互动转化为文本并以中文和外文双语出版。

作为这个计划的最终产品，我们希望这套丛书能够具有以下特点。

一是它脱离了介绍经典西方学术著作的传统“翻译”模式，这是因为它所反映的是讲演者的当下研究项目，以第一时间将其思考传达给中国的研究者和读者。

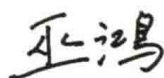
二是讲座和出版系列的知识生产都把中国作为场地。虽然每年的讲演

系列有着不同的主题和概念，但讲演者都以中国学者和学生作为基本听众和读者，以北京作为讲演地点（或在疫情时期通过实时线上讲演）。

三是这个整体计划强调交流和互动在催生新型学术思维中的关键作用，因此与古典式的个人知识生产拉开距离。

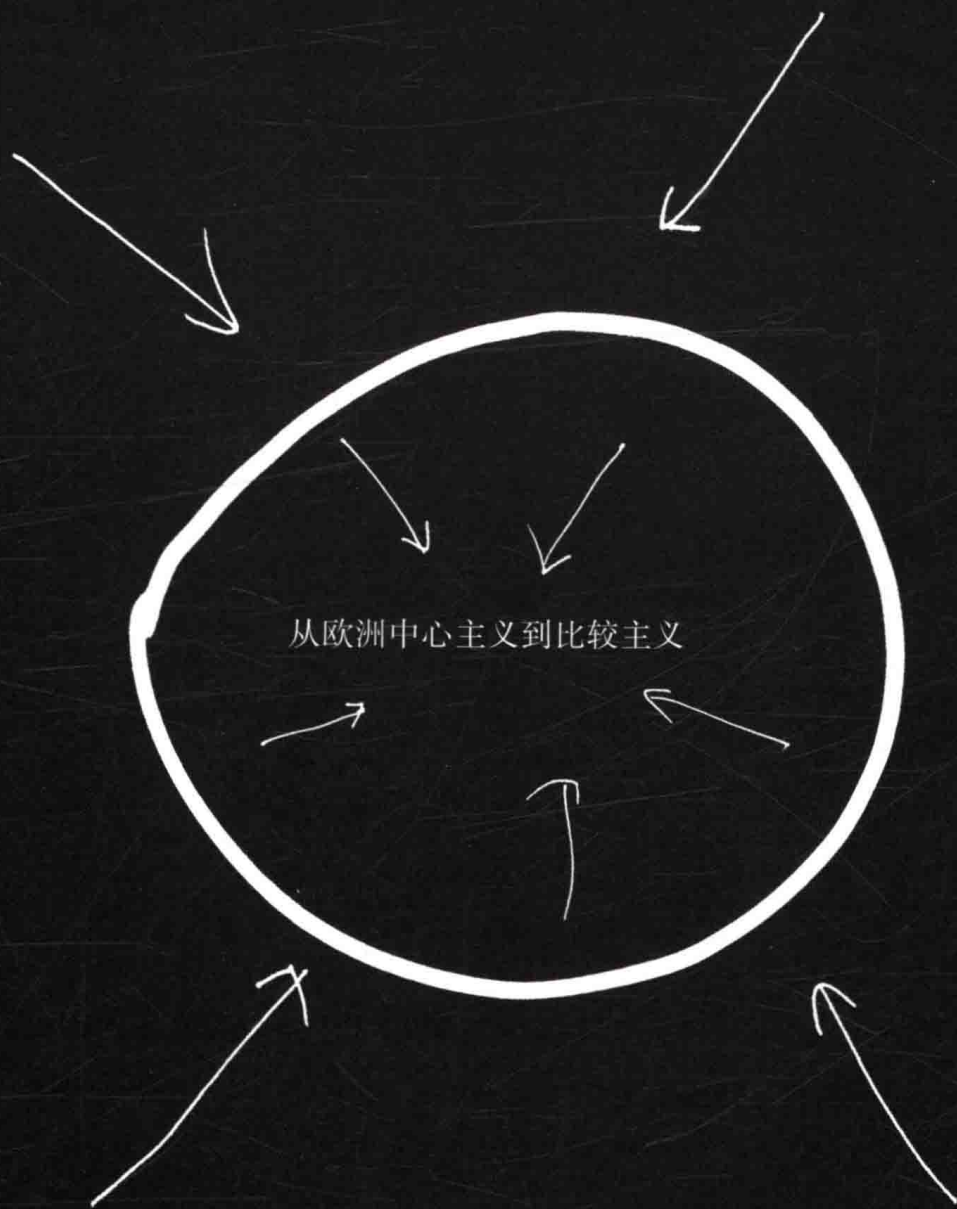
四是这是一个开放的过程：年度讲座从 2015 年开始至今已经进行了七期并将继续下去，讲座丛书也将逐年问世。可以想见在这个计划的延续过程中，其不断变化的内容和观念将揭示出美术史和理论界的发展动向。

通过把艺术史和理论思考联系起来，把全球和地方的学术生产进行结合，我们希望这套丛书和整个学术计划将帮助推动学术的发展和各地学者之间的交流。

A handwritten signature in black ink, consisting of the characters '王鸿' (Wang Hong) in a cursive style.

2022 年 3 月

全球转向下的艺术史



目 录

致 谢	1
-----	---

第一讲 艺术史：对一种欧洲传统的学科接受	3
----------------------	---

本场讲座探究艺术史作为一门学科在宗教改革后的欧洲文化中的根源，及古希腊、古罗马传统对艺术史的影响。19 世纪末、20 世纪初，艺术史学科首次完成了成熟的学科转型，李格尔、沃尔夫林和瓦尔堡对艺术与历史关系的思考，主导了整个 20 世纪。

第二讲 潘氏之圈：历史与艺术史探究的	
--------------------	--

对象	41
----	----

本场讲座聚焦 20 世纪中期重要学者潘诺夫斯基的标志性贡献。潘氏的思考建立在李格尔、沃尔夫林和瓦尔堡之上，他重新梳理了艺术与历史的关系，构成对三位前辈的批判，其学科方法为思考艺术提供了历史研究的方式，但也在某些方面存在根本缺陷。

本场讲座建立在前两场讲座的结论之上。潘氏提出的历史框架下的“解释之圈”，并不能解答艺术史应该是什么的问题。如何超越经验视角、找到多元文化的解释路径？在埃尔斯纳看来，在各种非西方的文化中建立更细致的艺术史解释之“圈”，与潘氏之圈并行，或许是艺术史研究应当尝试的方向。

附 录	117
古代晚期的诞生：1901 年的李格尔和斯齐戈夫斯基	119
神话与编年史：对艺术的价值回应	154
从经验性证据到大图景：对李格尔艺术意志概念的一些思考	173
图像学的创生	205
结构的创生：卡施尼茨 - 魏因贝格关于李格尔著作的书评以及 新维也纳艺术史学派	241

补充文献	265
论造型艺术作品的描述与解释问题	267

后 记	285
-----	-----

致 谢

我衷心感谢 OCAT 研究中心团队的慷慨邀请，让我有幸来到北京演讲，尤其感谢巫鸿、郭伟其和钱文逸，他们在我访问北京的整个过程、促成与中国同行相会及交流中都给予了巨大的支持和鼓励。特别是钱文逸，在讲座组织的各个方面以及讲座的内容上，她都给予了我非凡且敏锐的学术上的支持与建议。

我对这次讲座主题的思考由来已久。过去十五年，我在芝加哥大学向研究生讲授艺术史作为一门学科的历史，这一领域植根于欧洲与美国在 20 世纪遭遇的种种复杂的幸或不幸，并深受这些历史的影响。我受惠于一届又一届杰出的学生与我的对话，他们讨论我的观点、挑战我的假设，也帮助我改进我的思考。在关于这些话题的漫长对话中，我要感谢芬巴尔·巴里·弗拉德 (Finbarr Barry Flood)，阿德里安·里夫金 (Adrian Rifkin) 和乔尔·斯奈德 (Joel Snyder)。由于它关乎因考古学改变的艺术品，全球议题下的比较主义成了我的一个特别兴趣。这也源于两次合作：首先，我由衷感激在芝加哥大学全球古代艺术中心——过去二十年间我的第二学术故乡——与克劳迪亚·布里顿汉姆 (Claudia Brittenham)、帕特里克·克劳利 (Patrick Crowley)、森斯·埃斯特林 (Seth Estrin)、林伟正、理查德·尼

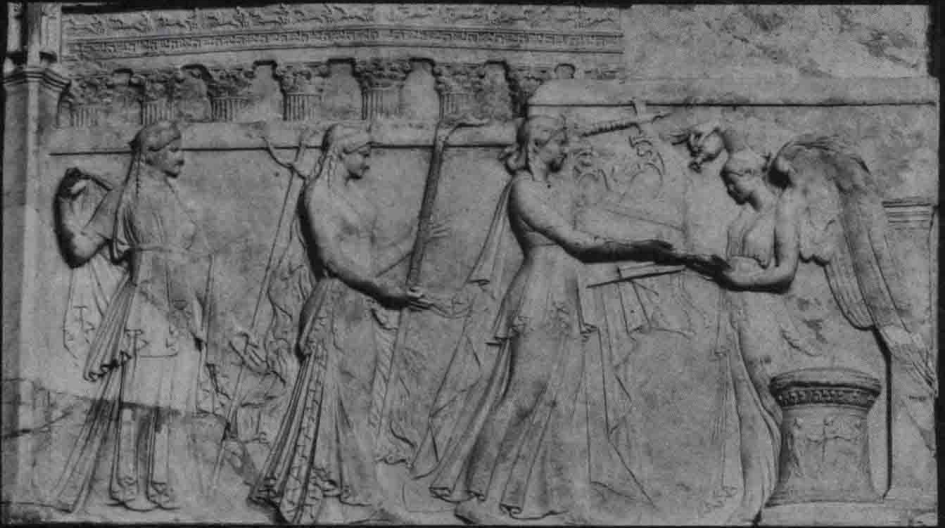
尔 (Richard Neer) 和巫鸿的激烈对谈；其次，我很荣幸参与到由大英博物馆利弗休姆基金会 (Leverhulme Trust) 和牛津大学沃弗森学院 (Wolfson College) 资助的“信仰的帝国” (Empires of Faith) 项目，得以与项目成员进行关于比较主义及相关主题的讨论，尤其是菲力帕·阿德里奇 (Philippa Adrych)、娜迪亚·阿里 (Nadia Ali)、罗伯特·布雷西 (Robert Bracey)、多米尼克·达格力什 (Dominic Dalglish)、史黛芬妮·林克 (Stefanie Lenk)、玛丽亚·丽多瓦 (Maria Lidova)、格奥尔基·帕普洛夫 (Georgi Parpulov) 和雷切尔·伍德 (Rachel Wood)。

在写作这一最后环节，我特别感谢米莱特·盖夫曼 (Milette Gaifman)、杰西·洛卡德 (Jesse Lockard)、维里蒂·普拉特 (Verity Platt) 和施杰阅读我文章的初稿。在出版的过程中，我衷心感谢所有将我的文本翻译成中文的译者：胡默然、寿利雅、吴亚楠、曾清漪、陈平，以及陈明对整个出版过程的组织与协调。此外，我还要感谢杨思嘉和刘令仪对整个项目的推进，使得其成果得以成书问世。

雅希·埃尔斯纳

第一讲

艺术史：对一种
欧洲传统的学科接受



英语中艺术史这个学科有两个名称。第一个名称源自法语 *l'histoire d'art* 或意大利语 *storia dell'arte*，意即“艺术的历史”；第二个名称源自德语 *Kunstgeschichte*，即“艺术史”。尽管两者在具体使用中可以相互替换，但是含义仍然有微妙的差异。两者都强调历史的概念是关键性和协调性的因素，通过它，我们才得以思考、形成并理解被称为“艺术”的这种奇特和动态的现象。但是“艺术的历史”暗含着对艺术作品进行历史性的理解，暗含着在某段历史中对艺术作品进行排列，即将艺术作为关注对象置入以历史为偏向的探索。另一方面，“艺术史”是比前者更宽泛、更模糊的术语。“艺术史”既恰巧暗含着“艺术的历史”所能表现出的意思，又表示历史的书写本身，它将艺术作品作为讲述这个故事（一个更宏大的故事，不限于艺术作品的历史）的手段的一部分，此外，它还意味着艺术在历史中的地位，甚至艺术作为历史的地位。换句话说，源自法国和意大利的术语（翻译成英文是“the history of art”）强调艺术是历史事业的关键对象，而源自德国的术语（翻译成英文是“art history”）就其关键对象来说相对含糊一些，它既可以是（通过历史来阐明的）艺术，也可以是（通过艺术来阐明或证实的）历史。我这几场讲座的主题就是艺术与历史的结



图 1.1 老卢卡斯·克拉纳赫 (Lucas Cranach the Elder, 约 1472—1553 年), 《马丁·路德像》(Portrait of Martin Luther), 木板油画, 1532 年。左边有画家的签章, 中间是带翼的蛇振翼面朝右方, 并注有日期“1532”, 使用黑色颜料, 国立丹麦美术馆藏。图片致谢国立丹麦美术馆

合问题——它如何缘起, 如何在欧洲传统中得到解决 (或未被解决), 以及在此议题越来越趋向成为一个全球性学理命题的背景下, 我们该去向何处。

大约恰好是本场讲座开始的五百年前, 也就是 1517 年的 10 月 31 日, 马丁·路德 (Martin Luther) [图 1.1] 把他的《九十五条论纲》(95 Theses) 钉在了德国威滕伯格全圣教堂的门上。^[1] 他的举动挑战了罗马天主教廷的教义, 引起了一系列反应, 最终导致了欧洲的宗教改革运动, 这也许是欧洲早期近代史上最重要、最具革新性的事件。在某种意义上, 路德的宗教改革是艺术史作为一门学科的开端。因为在路德对天主教廷的诸多攻击中——这些攻击之词又被他的一些极端追随者进一步延伸——有一点指出, 宗教图像并非神秘、神圣或有灵的, 它们只不过是物件 (objects)。

某些宗教改革者认为宗教图像是偶像崇拜的表现, 甚至毁坏它

[1] 见如琳达·罗博, 《马丁·路德: 叛变与先知》(Lyndal Roper, *Martin Luther: Renegade and Prophet*, London: Bodley Head, 2016, 1-3, 95-103)。

们。^[2]关键在于，这些或难解或神秘或有灵的图像，早就深深地植根于从古代（希腊罗马文明和犹太文明）到中世纪再到现代的欧洲传统中。^[3]袭击或毁坏圣像的行为恰恰是对偶像权力的一种有效确认。但是路德自己的立场是，宗教图像作为基督教的一般宗教用具是毫无问题的，然而它们本身并没有被特别赋予任何神圣的力量或存在。^[4]这一立场的结果在于，图

[2] 关于这一问题，有很多文献资料可参阅，见如约翰·菲利普斯，《图像的改革》(John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley: University of California Press, 1973); 卡尔·克里斯滕森，《艺术与宗教改革在德国》(Carl Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Athens Ohio: Ohio University Press, 1979, 23-35); 卡洛斯·艾尔，《对抗偶像的战争：自伊拉斯谟至加尔文以来的崇拜改革》(Carlos Eire, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986); 玛格丽特·阿斯顿，《英国的偶像破坏》(Margaret Aston, *England's Iconoclasts*, Oxford: Clarendon Press, 1988, 62-219); 大卫·弗里德伯格，《图像的力量》(David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, 378-428); 赫尔穆特·费尔德，《西方的偶像破坏》(Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden: Brill, 1990, 118-92); 李·帕尔玛·万德尔，《贪婪的偶像与暴力的双手：苏黎世、斯特拉斯堡、巴塞尔宗教改革中的偶像破坏》(Lee Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg and Basel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994); 约瑟夫·柯纳，《图像的改革》(Joseph Koerner, *The Reformation of the Image*, London: Reaktion Books, 2004, 83-136); 塔拉·哈姆林，《装饰一个“虔诚的”家庭：后宗教改革时代英国的宗教艺术》(Tara Hamling, *Decorating the "Godly" Household: Religious Art in Post-Reformation Britain*, New Haven: Yale University Press, 2010, 38-65); 阿斯顿，《英国宗教改革与遭破坏的偶像》(Margaret Aston, *Broken Idols of the English Reformation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016)。布丽奇特·希尔、柯纳编，《早期现代欧洲的艺术与宗教革命》(Bridget Heal and Joseph Koerner ed., *Art History special volume vol. 40: Art and Religious Reform in Early Modern Europe*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishers, 2017)。

[3] 关于古代的论述，见如理查德·戈登，《真实与想象：希腊罗马世界的生产与宗教》[Richard Gordon, "The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World," *Art History* 2 (1979): 5-34]; 克里斯托弗·A. 法罗恩，《护身符与特洛伊木马：古希腊神话与仪式中的护卫雕塑》(Christopher A. Faraone, *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York: Oxford University Press, 1992); 维里蒂·普拉特，《面对神明：希腊罗马艺术、文学、宗教中的顿悟与再现》(Verity Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011); 罗宾·奥斯本，《书写于希腊古典时期之躯体上的历史》(Robin Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 185-215)，讨论了“godsodies”；米莱特·盖夫曼，《古代希腊的无偶像论》(Milette Gaifman, *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford: Oxford University Press, 2012)；关于基督教时代这一力量长远影响的论述，见摩西·巴拉什，《圣像：观念历史的研究》(Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of An Idea*, New York: New York University Press, 1992)；雅希·埃尔斯纳，《作为话语的偶像破坏》(Jaś Elsner, "Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium," *The Art Bulletin* 94 (2012): 369-95)。

[4] 见如汉斯·贝尔廷，《相似与在场：艺术时代之前的图像史》(Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 14-16, 458-70)。柯纳在其《图像的改革》一书第69—80页、第191—318页中，对马丁·路德所述图像进行了全面的解释。



图 1.2 佚名，刻画改革者安德烈亚斯·卡尔施塔特（Andreas Karlstadt, 1482—1541 年）和维滕贝格（Wittenberg）1522 年图像破坏的版画，约 1600 年作。图片致谢 Alamy

像对欧洲新教徒来说就不再是敬奉或攻击的对象了，转而可以用于历史研究和美学欣赏，用于世俗的收藏和展示。^[5] [图 1.2]

我们可以说，图像不再是日常生活中神圣存在的扮演者或施动者，也因此与宗教拉开了距离，从而成为客观研究的潜在对象。路德与最早的新教徒从来也没有打算成为第一批艺术史家，但是他们让图像从宗教和超自然力量中脱离的举动使艺术成为一个学术课题。^[6] [图 1.3] 在路德之后的多个世纪里，艺术及对艺术的沉思成了伟大的德国哲学与学术写作传统中的中心主题——在新教学者和哲学家中尤甚。^[7] 实际上，正是德国哲学创造出

[5] 贝尔廷富有争议地（在我看来过于简化地）认为图像在宗教改革之后才成为“大写的艺术”（Art）的观点正是此意。贝尔廷，《相似与在场》，第 xxi 页、第 470—490 页。

[6] 当然，无论多少艺术史的知识也无法阻止图像形成其超自然与富有生命力的意义——即使是在现代性的理论中。在阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）20 世纪初期所做的工作之后，一些最卓越的艺术史写作的叙事重新意识到作为一种历史现象的、富有活力的图像在西方所具有的力量，例如：弗里德伯格，《图像的力量》；克里斯托弗·伍德、亚历山大·内格尔，《错时性文艺复兴》（Christopher Wood and Alexander Nagel, *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books, 2010）；内格尔，《文艺复兴艺术的争议》（Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2011）；简·加内特、杰维斯·罗瑟，《伟大的奇迹：文艺复兴至今意大利图像的转变》（Jane Garnett and Gervase Rosser, *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London: Reaktion Books, 2013）。

[7] 关于新教德国艺术史传统的论述，见迈克尔·斯奎尔，《古代希腊罗马的图像与文本》（Michael Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 15–89）。