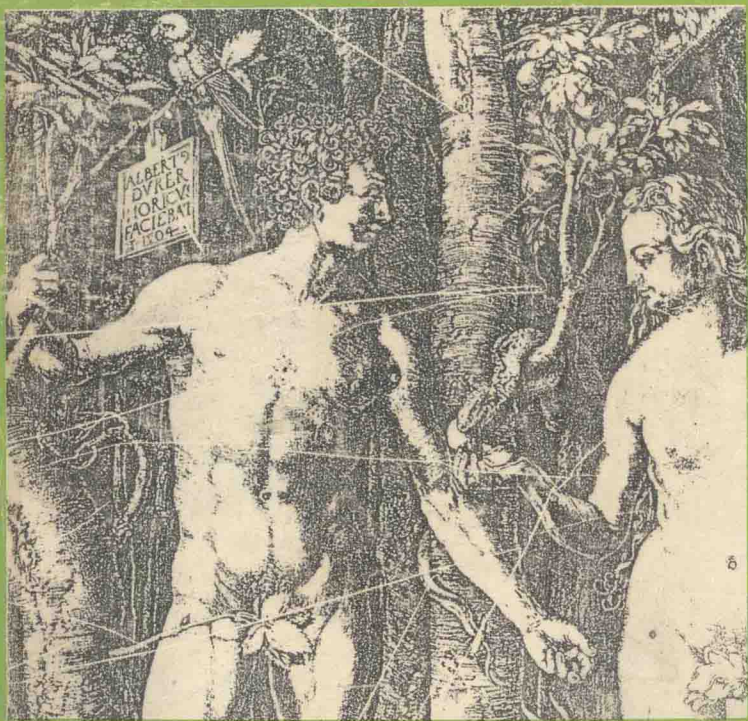


帕诺夫斯基 与美术史基础

[美] 迈克尔·安·霍丽 著
易 英 译



湖南美术出版社

帕诺夫斯基 与美术史基础

[美] 克尔·安·霍丽 著

易 英 译

湖南美术出版社

湘新登字 367 号

帕诺夫斯基与美术史基础

湖南美术出版社出版·发行 (长沙市人民路 61 号)

责任编辑: 彭本人

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本: 787×1092 毫米 1/32 印张: 9.375 字数: 21 万

1992 年 8 月第 1 版 1992 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-1000 册

ISBN 7-5356-0561-3/J·506 定价: 13.70 元

译者前言

本书是研究帕诺夫斯基美术史思想的专著。在李泽厚先生主编的“美学译丛”中，包括有沃尔夫林的《美术史原理》（中译本更名为《艺术风格学》）和帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》，这两本书可以说是在西方美术史方法中形式主义和图像学的代表作，冈布里奇的《艺术与错觉》有多个中译版本，该书也是一本涉及美术史方法的重要著作。完全以美术史方法为研究课题的专著在西方当然不少，但在中国，就我所知，这还是第一个译本。很多研究外国美术史的学者注意到，在西方，美术史作为整个人文学科的一部分，与其他主要学科都是同步发展的，其体系与方法的完整性和学派性早在一百年前就初具规模，当西方美术史的翻译介绍达到一定程度的时候，对美术史方法论的研究介绍就是一项不可避免的工作了。近些年来，广州美院的迟柯先生翻译了《西方美术批评史》，浙江美院的范景中先生通过《美学译丛》，大量翻译了有关西方美术史方法的文章，使我们知道了冈布里奇、沃尔夫林和帕诺夫斯基，他组织翻译出版的冈布里奇的一系列著作在美术界掀起一阵不大不小的“冈布里奇热”。在中国的人文学科中，美术史是一个小到不能再小的学科，而外国美术史研究在中国的美术史学科中又更是边缘的边缘。在一般人看来，有关研究美术史方法的论著，应是一门过于专业而又偏狭的学问了。我在两年前就译完了《帕诺夫斯基与美术史基础》，虽然书中的一些章节在

《美术译丛》、《世界美术》和《美术史论》中都刊载过，但一般出版社都认为该书的读者面太窄，怕做赔本生意，它的命运也就和一般学术著作一样，搁在那儿落灰。这次幸得湖南美术出版社的帮助，才使它有机会出版，相信热心于美术史研究的读者会从这本书中有所收益，而对于从事哲学、美学、史学和文艺理论的读者也是一份有价值的参考资料。

欧文·帕诺夫斯基是德裔美国美术史家，20世纪西方美术史学界最负盛名的学者，其影响远远超出了美术史的领域。他1892年出生于德国西北部的汉诺威，在柏林长大，1910年进入弗雷堡大学学习法律，一年以后随著名的中世纪绘画雕塑史学者阿道夫·戈德施密特（1863—1944年）学习美术史，并因撰写论阿尔布雷希特·丢勒的艺术理论的论文而获得奖学金。1914年，当他22岁的时候，在另一位杰出的中世纪学者威廉·冯格（1868—1952年）的指导下，同样以论丢勒的艺术理论的论文而获得博士学位。从1921年到1933年他一直在新成立的汉堡大学当无薪教员（置位相当于助教，但收入来自学生的学费，学校不付工资）和教授。在汉堡大学的时期，他与著名的德国艺术与文化史家阿比·瓦尔堡（1866—1929年）和著名的新康德主义哲学家和历史学家恩斯特·卡西尔（1874—1945年）建立了非常密切的关系，他们对帕诺夫斯基的学术思想在后来的发展都起了重要的作用，这种影响在本书中有充分的论述。1931年，帕诺夫斯基接受纽约大学的邀请赴美讲学，两年以后他自动放弃了汉堡大学的职位，并永远离开了德国，用他自己的话说是“被驱逐到了天堂”。1931—1935年他在纽约大学任教，1934—1935年在普林斯顿大学；1935

年，他还任职于普林斯顿大学高级研究学院，与流亡的阿尔伯特·爱因斯坦及其他著名科学家同事。在随后的岁月中，他经常在美国纽约大学和普林斯顿开设研究生课程。当他于1962年从高级研究学院退休时，是第一个被聘为塞缪尔·摩尔斯设计、艺术与文学教授的学者，直到1968年在这个职位上去世。

在移居美国之前，帕诺夫斯基的美术史研究主要集中在丢勒的艺术及相关的图像志问题，如透视、人体比例理论及西方中世纪与文艺复兴艺术中的古典传统等问题。但是，还在学术生涯的早期他就不只是一个纯粹的考据学家，不只是按传统的方法对再现艺术的题材作描述和考证。从一开始，帕诺夫斯基就关注形象与思想之间的联系，艺术创造的模式与哲学之间的联系，他将这种“深层意义的图像志”命名为图像学（详见本书第六章）。到美国之后他的研究课题更加广泛，但仍保持了对这些问题的兴趣。虽然教学工作繁忙，他还是写下了不少重要著作，如《图像学研究》；《文艺复兴艺术中的人文主义主题》（1939年）；两卷本的《阿尔布雷希特·丢勒》（1943年），两卷本的《早期尼德兰绘画，其起源和特征》（1953年）以及《在西方艺术中的 Renaissance and Renascences》（1960年）。美国的文化对帕诺夫斯基发生了重要的影响（他甚至写过七篇论美国电影的文章），但他也对美国的艺术理论发生了重要影响，包括文学与音乐。帕诺夫斯基是一位知识极为渊博的学者，他在艺术、文学和哲学上都有很深的根底，而且还精通多门外语，这些难得的知识基础甚至是他的图像学方法的必要条件。

《帕诺夫斯基与美术史基础》的主要内容是关于帕诺夫斯

基美术史方法的哲学基础与文化背景，也就是对帕诺夫斯基美术史方法论的思想根源进行探讨。本书作者迈克尔·安·霍丽在本书第六章里谈到：“在本章中我们已在几处地方讨论了帕诺夫斯基自己的美术史实践怎样常常与他在理论上的挑战产生矛盾——或更明确地说，很少能在实践中实现他的理论。可能这种状况是由于他已有的思想超出了他所继承的文化历史的范式。”这段话的意思是帕诺夫斯基直接研究美术史的方法与他有关美术史的理论阐述不是一回事，尽管两者之间有着密切的联系，这段话有利于我们澄清对以德语地区为主的美术史方法的一种误解，也为我们阅读本书提供了一把钥匙。长期以来，我们总是把西方美术史方法理解为一种可操作的技能，比如形式主义、图像学和社会学等方法，似乎只要掌握了某一种方法就可以运用于美术史研究实践。实际上，任何方法都不是孤立的，甚至于不同的方法或学派在美术史实践中、在具体的考据过程中基本上都是大同小异的。形式批评离不开具体的实证，图像学或社会批评也离不开形式分析。那么不同学派之间的分歧何在呢？关键并不在于考据的方式，而在于这些方式之上的思想方法，以及在这些方式内部所隐含的哲学意义。也正是从这个意义上说，方法论概念的诞生才使美术史的考据和研究正式进入了学科的状态。因此《帕诺夫斯基与美术史基础》的出发点不是分析帕诺夫斯基研究美术史的方法，而是研究帕诺夫斯基的美术史哲学思想。

正统的史学无疑是以对历史材料的考据为基础，美术史与历史学的主要区别就是历史学以文献为研究对象，而美术史则以文物（而且是作为人的审美经验的对象的人造物品）为研究对象。但是美术史的研究和历史学的研究一样，都是以有限的

考据面对无限的材料，人类历史上艺术活动本来都只是个别的个体和群体的现象，在空间和时间上往往是相互隔绝和脱离的，在不同的地域和文化，一些艺术家诞生又去世，一些艺术现象发生又消失，它怎么会成为一种按照时间顺序整齐排列的历史呢？究竟是按照什么样的法则来构成这样一部编年史呢？就像历史学上的“什么是历史”这样一个终极命题一样，美术史上同样也存在着这样一个谜：“什么是美术史？”从 19 世纪末以来，几乎每一个有成就的德语美术史家都受到这一问题的困惑。继承了德国古典哲学传统的德语地区的史学家将这一史学问题上升到哲学的本体论和方法论的高度来理解，这种哲学思考在 19 世纪末主要反映在黑格尔哲学的影响，如瑞士的布克哈特和德国的狄尔泰，到 20 世纪初则主要是新康德主义的影响，代表人物则是德国的卡西尔，在本书的序论部分（第一章）对帕诺夫斯基美术史方法的哲学背景有非常详尽的论述，而他与新康德主义的关系则集中在第五章，《帕诺夫斯基与卡西尔》。此外帕诺夫斯基关于美术史哲学的基本见解主要反映在他为《视觉艺术的含义》写的序论《作为一门人文学科的美术史》中。

最早把美术史作为一个哲学的命题提出来的应该是奥地利美术史家阿卢瓦·李格尔，他将美术文化的历史变迁看作不受人类劳动实践所支配的精神现象，而依照他所提出的“艺术意志”将艺术的编年史作为一个哲学命题首先改写了美术史的编史方法。也就是说，他把美术史的编写纳入了一个哲学体系，他提出的“艺术意志”与黑格尔的“绝对理念”有血缘上的直接联系。作为在维也纳艺术博物馆与古代工艺品打过八年交道的考据学家，李格尔的“艺术意志”是为了解决他在宏观把握美术史

时所遇到的困难。而且也正是在这个命题之下，李格尔在西方美术史上第一次把美术史作为一部人类审美意识的发展史来理解，使美术史跳出了纯绘画、雕塑和建筑的窠臼，同时也为将美术史作为风格史和形式演变史来解释奠定了基础。瑞士美术史家沃尔夫林在实证主义的影响下，没有接受李格尔的“艺术意志”这一唯心主义的命题，而力求证明人的感觉经验与艺术品的形式特征之间的对应关系，现代实验心理学、现象学与新康德主义哲学对他产生了十分明显的影响。他关心的不是对史料的考据，而是阐释的效力，即怎样解释一部美术史。沃尔夫林的形式主义实际上是一种史学的批评，在思想上与当时造型艺术中的前卫艺术运动有非常密切的联系。在他看来，一切历史的现象与过程都取决于现代的解释，用克罗齐的话来说就是“一切历史都是现代史”。就像艺术运动中的“为艺术而艺术”一样，形式主义史学的要害就在于按照艺术自身的语言来编写艺术史。沃尔夫林的方法为美术编年史开创了一个模式，使美术史的阐释与美术史的考据几乎完全脱离开来。在某种意义上说，史料考据成了形式主义批评的原始材料。也可以认为形式主义批评是把自维也纳学派以来的史学阐释发展到一个极端，将史学研究与现实的需求结合起来而形成的理论与方法也必将随着艺术运动的起落而发生变化，而史学自身的品格则受到严峻的挑战。帕诺夫斯基的图像学正是在这个交接点上来填补历史的空白。

帕诺夫斯基从传统的编年史方法起步，他首先要做的是恢复史学自身的品格，即要求美术史向其本体归位，在他早期用德语写作的三篇论文就是对李格尔与沃尔夫林的方法进行全面的清理，在本书的第二、三章着重研究分析了他在这一时期的

思想，及其与形式主义史学的论战。但是帕诺夫斯基也面临着同样的问题，究竟按照什么规律来将近乎无限的史料容纳在有限的编史结构之中，因此他也同样要对史学的方法作出自己的解释。正如卡西尔所说：“康德所持的立场不是仅依赖实际的知识素材，以及由各门科学所提供的材料。康德的基本构想和假设反而是由这点构成的：有一个永恒的和基本的知识‘形式’，哲学被请来并被赋与发现和确证这种形式的资格。”关键不在于占有多少资料，而在于用什么样的方式占有这些资料，帕诺夫斯基将考据的规范界定在对视觉艺术的含义的阐释上，这样就将美术史的考据与理论的阐释有机地结合起来。这一思想可以说是帕诺夫斯基美术史方法论的最基本的出发点，图像学方法也是在德国古典哲学和新康德主义的影响下，并吸收了现代新兴学科如文化学和语言学的成果，所建立的新的美术史哲学体系。和形式主义一样，图像学也实现了阐释的效力，不同之处是它仍然坚持了对史料的严格考据，它并不追求参与现代主义的艺术思潮，但在美术史学科内却实现了真正的前卫。

应该强调指出的是，帕诺夫斯基的美术史方法并非直接关于怎样考据的方法，而是试图说明根据什么样的原则来进行考据，在什么样的材料基础上才可以阐释一件艺术品的含义。他关于从前图像志到图像志再到图像学的三个阶段，并不是关于考据的三个步骤，而是指艺术品意义的层次划分。要正确地阐释艺术品的含义正是要在哲学文化学的意义上将艺术品返回到由材料构成的历史情境之中。这样材料本身也就具有了意义，美术史又重新在一个更高的理论高度上返回到它的本体。

范景中先生在译介外国美术史方法论之初，就提出研究这

一外来学科的目的旨在为中国美术史学的繁荣和发展提供借鉴和参照。国内的有些学者也正在把这些方法运用到自己的史学研究之中，并取得了一些成果，这是很可喜的现象。而且我们还希望，正像帕诺夫斯基的学术思想越出了美术史的领域一样，在中国，美术史学随方法与学派的发展，也最终越出学科的边界成为中国现代学术文化的一个积极有机的部分。

由于笔者的水平有限，在翻译过程中深感理论与外语基础的不足，错译之处望读者批评指正。在成书过程中，有些章节已在一些刊物发表，在此向中国艺术研究院美术研究所《美术史论》杂志、中央美术学院《世界美术》杂志以及中央美术学院美术史系资料室的诸位先生和同事表示感谢。

易 英 1992年7月于中央美术学院

序 言

- 9 美术史家总是假设他们知道美术史是怎么一回事。比如，马克·罗斯基尔 (MarK Roskill) 于 1976 年就在《什么是艺术史》中提出一种观点，这本书的标题本身就给人很多承诺：“艺术史是一门科学，具有确定的原则和技术，不是凭直觉或猜测所干的事情。”他的论断肯定给很多读者以渴望得到的保证，正如人们很欣赏这点一样，也很容易理解致使罗斯基尔作出这种结论的压力。自 17 世纪以来，判断与求证的法则被所谓“科学革命”及其绝对客观的标准所统治，然而到了 19 世纪，或者更早一点，人们已经承认，客观标准的概念可能掩盖了一种与客观假设的依赖关系不同的意识。历史哲学家明确教导我们历史总是某种事物而不是一门科学。的确，哲学家和科学史家现在告诉我们：科学本身也总是某种事物而不是一门科学。

那么，我们怎么能自信地谈到作为一门“科学”的美术史——就此而言，如果我们拒绝承认其自身的原则和技术特征，我们甚至怎么能称它为一门“历史”呢？从最全面的字面意义来看，历史判断力要求历史学家不仅考虑他们研究对象的历史属性，还要考虑他们自身知识结构的历史特性。

- 10 当然，这种洞察力在美术史上不是没有先例。乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari)，有时被称为第一个美术史家，认识到并试图通过他的某些设想从纪实性和艺术性两方面来写作。在他的《大艺术家传》第二部分的前言中，他承认一个艺术史家必须

是一个当代风格的批评家和理论家，同时还是一个“科学的历史学家”。瓦萨里暗示，个人学识基础的全面制约或理论上所承担的义务意味着美术史家不过是在汇编“主义”。今天，难道我们会比几乎 500 年前的瓦萨里更不情愿来检验我们所采用的研究方法的基本原则吗？

当然，对我们来说重要的是认识到仍然存在着一个什么是美术史的问题，但是为了找到答案，我们不会更有效地来回答“什么是美术史的历史”这个更重要的问题吗？依照今天所确定的常规而产生的目的、价值、任务、原则和技术在哪儿呢？尽管美术史在全世界以极快的速度依照惯例在发展着，尽管在本世纪的最后 25 年中大学学科不可能再有大的变化，大多数美术史方法的教授和学者不再专注于意义和精神等终极问题，这些问题曾激发了那些方法的构造者们的想象力。思考这类问题的美术史家开始发觉传统的答案是不合适的。因此，为了理解现代美术史学所依据的原则，重要的是去发掘当代学术的根基。

11. 一门学科的历史，即如政治史或美术史，要求它所阐述的主要事件的可信性和可理解性。在现代美术史学史上，主要“事件”无疑是欧文·帕诺夫斯基的成就。然而，他的重要影响却因为相当普遍地不理解他的思想的严密性而被抵销了。这种误解也是因为不熟悉帕诺夫斯基的早期著作（尽管他的名声很大）以及不了解它们为美术史的实践探索一个认识论基础所作出的努力。我们这本书的目的就是为了改变这种局面。

我的基本构想是将帕诺夫斯基的美术史理论置于 19 世纪末 20 世纪初人文学科研究的较广阔的背景之中。我将探讨哲学家黑格尔、康德、狄尔泰、卡西尔和美术史家沃尔夫林、李

格尔、瓦尔堡及其他人的学术影响，目的是理解帕诺夫斯基的美术史怎样作为其他学术运动的成果而发展的。在试图揭示图像学方法的起源和神话时，我并不想争辩它的意义，决没有那个意思。所有的理解都具有一种内在的短暂性。研究一种像图像学这种受时代限制的主要“运动”的原则能促使我们再次启用合乎时势的因素，抛弃过时的东西。在已逐渐成型的——或用帕诺夫斯基的话说，“转变为阐释的美术史”——周围的多种分析原则总是能经受进一步的探索。

本书的另一个目的是向说英语的读者介绍帕诺夫斯基的一些早期理论著作。特别是在美国，我们一般只是通过他作为流亡者用英语写作的后期著作才了解帕诺夫斯基。它们的重要性是一样的，从理论意义上说，后期的著名论文只是对他早期所孕育的思想的苍白反映和净化，因此我将大段引用和频繁概述在 1915 年和 1925 年写的未译成英文的文章。

我的第一章研究美术史学科的一般发展，详细论述它与黑格尔文化历史的联系，探讨 19 世纪末和 20 世纪初由于在形而上学唯心主义和实证主义之间的紧张关系而导致的学科内的方法论窘境。在叙述这种编史工作的背景时，第二章集中在海因里希·沃尔夫林的著作，然后转向帕诺夫斯基早期对形式主义艺术方法的历史关系批评。第三章探讨李格尔关于 *Kunstwollen* 12（艺术意志）的盖然性观念，论述的出发点是帕诺夫斯基早期对这个特定艺术史概念的扬弃，以及他的思想在 1920 年已转向历史关系论的方向。第四章陈述同时代其他美术理论家的工作，从当时重要刊物上进行的方法论争论到阿比·瓦尔堡的工作，后者不同寻常的图书馆成为来自不同领域学者的汇合点。

第五章讨论帕诺夫斯基在汉堡大学年长的同事恩斯特·卡

西尔的著作，他经常提到卡西尔使他受益匪浅。

我将讨论帕诺夫斯基对以扎实的哲学基础来提供美术史评论所经常给予的关注，以及他对文艺复兴的透视规范的兴趣，并将它们与使卡西尔的著作充满活力的一个更大的新康德主义纲领联系起来。在他的 1920 年代写的三卷本《符号形式的哲学》中，卡西尔详尽分析了从神话思想到数学的符号价值的形态，人类正是通过这些符号构成了他们的经验世界。我将详细讨论帕诺夫斯基的《作为“符号形式”的透视》，因为它从卡西尔思想的角度说明了他的图像学的起源。第六章讨论帕诺夫斯基著名的英语著作，包括《图像学研究》，《早期尼德兰绘画》和《视觉艺术的含义》。我将根据其首要的阐释原则来分析“图像学”；我也将考察帕诺夫斯基的美术史实践为什么只是成功地实现了其理论工作的梦想的原因，这个梦想与激励符号学、历史哲学和科学哲学的近期发展的梦想是一致的。

我不自认为涉及了帕诺夫斯基编目中的所有近两百篇文章，我主要关心的是他的理论工作，而不是考据性的工作。我有意围绕这个中心挑选了一些有代表性的论文。我承认在每一个“一般的”图像志解释的下面都承担了一种“特殊的”理论义务，在帕诺夫斯基的一些著名的后期著作中反映了这种理论承诺，我在最后一章中证实了这一点。不过，要全面探索帕诺夫
13 斯基主要实践工作的理论基础，则需要另一本同样规模的书。

虽然我已谈到我的重点在对帕诺夫斯基一些不易理解的论文作详细的解释，我也详尽地考查了 19 世纪末和 20 世纪初德国各种思想的发展。对那些可能不愿仓促地研究知识史的历史学家来说，我的答复只能是我是受朴素的编史动机的驱使而工作的。我要使这种背景材料适合于美术史家，特别是那一部分

人，他们不考虑这种可能性：他们学科的主要目的和意图最终出自对美术史之外的一个来源的思考和讨论。

关于我分析用的专业语汇可能也值得作一些预先的解释。形式主义 (formalism) 和历史关系论 (contextualism) 概念的限定有时似乎是根据运用这些词汇的作者而变动的。不过，在坚持绝对准确地运用它们时，我可能在概括性方面有不当之处。形式主义美术史专用于在阐述艺术品时只注意它自律的审美特征，而且是所有强烈的直接的特征；一部形式特征的美术史总是从风格模式的考察中得出结论，将一件作品与另一件作品跨时代地联系起来。排除人的内容。历史关系论美术史为了解释作品是作为某些其他事物的成果而存在，从而超出了作品自身的范围，着重对艺术家生平、时代特征，作品的文字材料等因素的研究。很难将一种方法或另一种方法作为某位思想家的标签，这可能是正常的。李格尔、沃尔夫林、帕诺夫斯基——这个领域的巨人——都是以多种方法来观察问题。同样，他们都是沿着一个历时性的（垂直的、年代顺序的）轴线和一个共时性的（水平的、结构的）轴线来解释历史。通过他们依照历史陈述的这些轴线来进行工作所确定的位置，当然也各不相同。

14 帕诺夫斯基的名字总是十分紧密地与图像志的概念联系在一起，但注意到他本人没有实践过这种方法，而且不是偶然才表示对它的疑虑，还是有意义的。他承认，特别在他的后期著作中，他创造的历史关系论方法可能被指责为掩盖了一件艺术品的艺术性，以及同样的图像志解释可能被给予两件在性质上有着巨大差别的作品，尽管差异与这种可能的结果是格格不入的。他未发表的信件经常表露出对这种状况的幽默感。有一次谈到弗拉基米尔·纳波柯夫 (Vladimir Nabokov) 可能说过的

“遥远的北方土地”一事时，帕诺夫斯基评论道，在那儿图像学已很有效果，原因很简单：那个乡野是遥远的，贫脊的、日照很短，每个人都知道在没有看到原物的时候也能搞图像学，不过是加进了人为的揣测。虽然我没有写帕诺夫斯基的学术生平，反倒是集中选择了他的方法论的起源和形成，但我得益于他个性化的意识，这种意识从他与朋友、学者和学生的无数交往中十分显著地体现出来。作为一个书信体艺术的爱好者，他广泛地建立书信联系，这种方式很像他最欣赏的历史人物之一伊拉斯莫（Erasmus）。

帕诺夫斯基本人正在经历的复兴充分证明他在七十年以前发动的那场讨论远远没有完结。美术史家们总是清楚地知道他的思想不会轻易地成为历史，来自各个学科的思想家现在似乎正以更新的兴趣返回到他的著作。例如，1983年在巴黎蓬皮杜中心召开的长达一星期的帕诺夫斯基研讨会吸引了来自各个不同的学术领域的与会者：艺术史、哲学、符号学、文学批评、科学史和文化史。另外，出现在众多学科中的书籍和论文还在继续参考他的思想。

确实，帕诺夫斯基的图像学为在不同历史领域的鸿沟中架设桥梁提供了一个完整的模式。图像学并不是作为一种意义明确的表述来揭示一幅画或其他再现形式的秘密，也不是致力于
15 不可捉摸的潜在的再现艺术的文化原理。其暗示的方向包括揭示出意义怎样得以表现在一个特定的视觉秩序中；那即是说，它要求在理论上回答，为什么某些形象、观点、历史形势等等假定了在一个特定时代的一种特定形态。

在探讨精神与艺术的历史模式之间的联系时，帕诺夫斯基要求我们思考的问题不是可以用简单明了的方法来回答的。但