

# 象征的图像

---

贡布里希图像学文集

杨思梁 范景中编选

**SYMBOLIC IMAGES**

**SYMBOLIC IMAGES**

象征的图像

---

贡布里希图像学文集

[英] E.H.贡布里希

杨思梁 范景中编选

上海书画出版社

**SYMBOLIC IMAGES**

*Selected Essays of E.H. Gombrich*

*Edited by Yang Siliang and Fan Jingzhong*

**Calligraphy & Painting Press**

**Shanghai, 1990**

# 编者序

## EDITORS' NOTE

二十世纪初叶，阿比·瓦尔堡[Aby Warburg]和稍后的一群学者潘诺夫斯基[E.Panofsky]、扎克斯尔[F.Saxl]、维特科夫尔[R.Wittkower]和温德[E.Wind]等人对图像学的性质重新作了设定，把它理解为一门以历史-解释学为基础进行论证的科学，并把它任务建立在对艺术品进行全面的文化-科学的解释上。所谓的文化，是指它的政治、伦理、宗教、社会等一般观念在艺术作品中的象征，所谓的科学，是指它以哲学、心理学、神学、神话学、占星学、音乐史、文学史，乃至科学史为研究的辅助探针，力求论证的清晰性和说明的可检验性。图像学的这种新的涵义，标志了西方艺术史研究的转向。沃尔夫林[H.Woelfflin]所代表的形式分析学派从三十年代起开始退居幕后，一种集中了多种学科来探究图像意义的局面日益形成。艺术史或许是最早对解释意义感兴趣的学科，这一倾向也影响了语言学和人类文化学以及哲学。现在，图像学已经成了西方艺术史研究中一个占统治地位的分支。

虽然，在现代研究中可能是瓦尔堡首先使用了“图像学”这个术语（见他1912年作的关于无忧宫[Schifanoia]的讲演），但给图像学方法下定义并把它与传统的图像志方法相区别的却是霍格韦尔夫[G.J.Hoogewerff]。他在“图像学及其对基督教艺术系统研究的重要性”[L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien]（载于《基督教考古学杂志》[Rivista d'Archeologia Cristiana] 8, 1931, 53-82）\*一文中提出：“表述得好的图像学与实践得好的图像志有着密切的关系，就象地质学与地理学的关系那样：地理学的任务在于作出各种清楚的描述；其责任是不用解释性的评述……来记录各种实验事实，考虑各种征象。它基于观察并受地球表面事物的限制。而地质学则涉及到对地球的结构，内部构造，起源，演变，以及与它的存在相关联的各种因素的研究。同样的学科关系还可以从人种志和人种学之间的关系看到。前者仅限于查明事实，而后者则寻求解释……在系统地检查了主题的发展之后，图像学紧接着就提出了它们的解释问题。图像学关心艺术品的延伸甚于艺术品的素材，它旨在解释表现在（或隐藏在）造型形式中的象征意义、教义意义和神秘意义。”

---

\* 现重印于克梅林[E.Kaemmerling]编辑的《图像志和图像学》[Ikongraphie und Ikonologie]，科隆，1979年，第81—111页；德译本题为 Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst.

不过就方法论而言，由于霍格韦尔夫缺乏历史解释的实例，所以他的影响是很有限的。而在他之前，即1930年，潘诺夫斯基就在《十字路口的赫尔枯勒斯》[*Herkules am Scheidewege*]一书的导论中为图像学的新方向提出了一些基本的原则。1932年，他又在德国哲学杂志《逻各斯》[*Logos*]上撰文\*，给出了更谨慎更成熟的形式，这些原则最终在他的《图像学研究》[*Studies in Iconology*] (1939)中定型，成了图像学研究中最著名的理论，即图像解释三层次的理论。其要点简述如下：艺术母题世界的自然的题材组成了第一层次，属于前图像志描述阶段，这一阶段的解释基础是实践经验，其修正解释的依据是风格史；图像故事和寓言世界的程式化题材组成了第二层次，属于图像志分析阶段，这一阶段的解释基础是原典知识，其修正解释的依据是类型史；象征世界的内在意义组成了第三层次，属于图像学解释阶段，这一阶段的解释基础是综合直觉，其修正解释的依据是一般意义的文化象征史。显然，图像学方法与沃尔夫林的形式分析法大不相同，它是一种以内容分析为出发点，根据传统史的知识背景来解释艺术品的象征意义的方法。

潘诺夫斯基的方法源于瓦尔堡和卡西尔的影响，在某种程度上也是德沃夏克的“作为精神史的艺术史”[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*]和李格尔的“艺术意志”[*Kunstwollen*]的回声，在现代图像学的发展史上具有纲领性的意义，此后，任何对图像学方法的探讨都不可能绕过这一理论。因此，围绕着这一理论已进行了长期而又广泛的讨论。在这一过程中，对立的一方也提出了一些建设性的异议，这些异议主要包括：一、意义层次的模式在各自的解释前提方面是站不住脚的；二、图像学不考虑造型艺术的特殊功能，即凭借它的造型表现的因素去创造审美意义的功能；三、对象征价值的阐释说明，如果允许为了自身的需要而作解释，在原则上就不能以象征惯例为依据，因为那只是允许作历史—阐释的理解；四、图像学方法并没有达到它的要求，即没有成为一种对一件造型艺术作品的意义范围作综合分析的理论。这些质疑不仅是针对潘诺夫斯基的，也可以看作是针对整个图像学的。

恰恰是在这些问题上，我们编辑的这部文集可能有助于读者了解贡布里希在图像学研究中所做的贡献。翻开本书正文，首篇的第一个小标题就是“意义的难以捉摸”[*Elusiveness of Meaning*]，这显然不同于潘诺夫斯基对意义所作的层次性划分。在一封给编者的信中，贡布里希指出，潘诺夫斯基的方法源于神学理论。中世纪的神学家们通常即以意义的层次性来阐述圣经的微言大义，例如，神学家们不仅把摩西渡红海从字面上理解为摩西渡红海那一事件本身，而且认为它

---

\* 题为“关于艺术品的描述和内容解释的问题”[*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung Von Werken der bildenden Kunst*]，载 *Logos* 21 (1932): 103—119；后又重印于他的《艺术学基本问题文集》[*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*]，柏林，1964年，第85—97页，和克梅林编辑的《图像志和图像学》第185—206页。

也是基督施洗的前兆，再进一步说，它还具有道德意义和预言意义。但丁也曾希望人们从这四种意义上来理解他的诗歌。但是，把这种解经法从神学史输入艺术史，或者说从理解言词转到解释图像上，那就未必适用了，起码，我们“还不知道有哪篇中世纪或文艺复兴时期的原典把这种理论运用于图画艺术”。更何况它又很容易导致郢书燕说，以意穿凿，或者遗情想象，虚增妄测的空泛之言。

在一篇演说词“艺术与学术”[Art and Scholarship]中，贡布里希指出，有两种解释方式导致了这种危险，而这两种方式都源于黑格尔的哲学。例如，按照黑格尔主义的观点，文艺复兴的现实主义艺术不但预示了宗教改革，而且还喊出了人类之美、善和伟大的佳音。这样，布朗宁的《菲利波·利皮修士》[Fra Filippo Lippi]一诗中那位长老对现实主义绘画的责备：

Make them forget there's such a thing as flesh...

Paint the soul, never mind the legs and arms!

Rub all out, try at it a second time.

[让他们忘却肉体.....

去画灵魂，别去管大腿和手臂！

擦掉一切，再试一次。]

就可以反过来解释为现实主义是对肉体的赞美。如果进而言之，还可以推衍增广为：对人生持肯定态度的光辉灿烂的文艺复兴时代，与对肉体持否定态度的僧侣聚居的非俗世的信仰时代的强烈对比。

另一种解释方式从相反的方向而来，它貌似高深地断言，表现了时代本质的不在于文艺复兴艺术作品中的那种欢乐、肉体美的外表，而在于它形式背后所隐藏的精神含义。因此，布朗宁描绘墓碑上形象的诗句

The Saviour at his sermon on the mount,

Saint Praxed in a glory, and one Pan

Ready to twitch the Nymph's last garment off

[基督在山上布道，

圣普拉克赛沐恩荣耀，

还有一个潘神

正要扯去宁芙的贴身长袍]

应该读解为：潘神代表着宇宙；而宁芙女神被扯去长袍，则意味着灵魂挣脱肉体束缚所获得的解放。

如果说贡布里希对这些占卜式解释所作的反应表明了他对此持否定态度，那还只不过是问题的一半。他的主要目的是要建立一套标准和防范措施，以校正这种对图像阐释天马行空、言说过头的习惯，正是这种习惯败坏了图像学的名声。

为了达到这一目的，他严格地界定了作者的意图意义[intended meaning]和理解者事后所赋予作品的意味[significance]，并把图像学的中心任务规定为是重建艺术家的创作方案，是依据原典和上下文，以恢复作品的本义。为了解决这一任务，他具体地以皮卡迪利广场的厄洛斯像等个案研究为例，强调了类型第一和

得体原则的重要性。按照这些原则，图像学家不但要首先确定出作品所属的类型，而且要考察题材和环境的适合情况。他还特别指出，图像学家的最初工作不是研究象征，而是研究传统惯例。这样，他就为解释奠定了一种客观的基础。“作者未必然，读者何必不然”之于欣赏，“六经注我”之于明道，或许无可厚非，但要

对图像作历史的阐释，那就必须考镜源流，辨证类次，寻求它的本义。

大卫·派普尔[David Piper]在谈到贡布里希的这篇阐述图像学方法的导论“图像学的目的和范围”时提出，“它是所有打算认真走虔诚的艺术史道路的人必读之作”；还说，“使‘贡布里希迷’感到高兴的是，该文以其独特的磅礴而又细腻的特质，从特殊论到一般，再进而论到基本的方法论问题。”的确，贡布里希的魅力之一就是他的这种论证的特色。他以浅近的文字阐发高远的思想，其境界不论是浩浩大江还是涓涓源流，都极为清彻明朗，正所谓意深而文明，言近而旨远。收在本书中的另一篇论文“波蒂切利的神话作品”，其论证方式本身就是一项很高的成就，它不仅仅是一篇研究波蒂切利的必读文献而已。

本书的其他论文大多是实践性的，它们考察了曼泰尼亚、拉斐尔、米开朗琪罗、朱利奥·罗马诺、普森、博施等大师所创造的象征图像，对文艺复兴艺术中的神话学、占星学、寓意研究及神学的主题都提出了新的解释。不过，“意大利文艺复兴绘画中的理想和类型”一文则有些特殊，它虽然也从原典出发，但却回到了《艺术与错觉》所讨论的老问题——图式与修正的问题。在重述那一论题时，作者巧妙地编排了一套文艺复兴的圣母图式的图像志。我们觉得，中国古代的山水画、人物画、花鸟画也迫切需要有这样一部图像志。因此，该文在本书中不仅论题特殊，而且对我们的意义也特殊。所有这些实践性的论文构成了本书的主干，没有它们，图像学方法就很难说胜任了它的工作。

相比之下，以其名字命名本书的“象征的图像”（本书的另外两篇“拟人化”和“艺术对象征符号研究的用途”可看作对本文的补充）一文则好象怀有更大的抱负。因为它的论题超出了图像学本身，甚至也超出了艺术史领域。它把图像与语言对举，对以图像为神启工具的新柏拉图主义观念和把图像与隐喻挂钩的亚里士多德教义作了系统的探讨，成了艺术史研究中最哲学化的篇章，几乎可以作为一部哲学的专题史来读。在翻译本篇时，我们常常感到，他在艺术史和哲学史两个领域挥翰流离，探赜究奇，其辨智宏达，有时真让人渺然莫测。

但是，正如评者所说：“贡布里希既是最博学的也是最谨慎的图像志和图像学专家。”他多次声明他论述波蒂切利的文章在本质上是假设性的，以待人们的证伪。他决不是一个柏拉图主义者，但他还是特别提醒人们注意柏拉图的一个思想：属于完美世界的真正知识只有在数学中才能达到，而我们在反思历史时所产生的属于感官世界的解释只不过是种意见。因此，任何解释本身都不但是有限的，而且也是可以批评可以反驳的；我们不应该固守我们的见解，而应该在沉思中超越它。

有时，正是这种沉思，使我们一窥美的光芒。本书中有两篇——“拉斐尔的签字厅壁画及其象征实质”和“普森的《俄里翁》的主题”——向我们证明，当我

们考虑作品的主题时，我们是如何发现意义与美的不可分割性。换句话说，图像学对意义的探讨也可以对艺术的审美功能作出贡献。正象在音乐中的情况一样，人们可以欣赏一首不懂歌词的歌曲，但是，有时懂得了歌词大意，也许会进入音乐的更佳境界。《俄里翁》一画表明，如果我们不了解该画的意义，我们就可能只会把它看成是一种世故练达的图解。一旦我们弄懂了那位大师竟然能在一幅画里同时表现一段神话的公教意义和秘教意义，我们也就能够进而领略其在形式上的独创性了。“签字厅壁画”则告诉我们，象拉斐尔那样的天才艺术家当他在表达一种崇高的主题时，是如何把那种观念的视觉再现和他自己的和谐与美以及他自己的旋律般的群像组合融为一体的。没有那种融合，他就很难打动他同代人的心弦，使他们对他的壁画中所表现的知识的**神性**[the divinity of knowledge]获得一种更深刻的美感——顺便说一句，我们希望，读者在阅读这部知识量极大的著作时，也能对知识的神性产生类似的体验。

本书是贡布里希的图像学专集，它几乎荟萃了作者所有这方面的论文，它们探讨的一个共同问题就是解释作品的象征意义。这和《艺术与错觉》所讨论的再现问题、《秩序感》所讨论的装饰问题一起构成了贡布里希的艺术史结构，即以再现为中心，其两边分别是装饰和象征的这样一种结构。由于《艺术与错觉》和《秩序感》的中译本已于1987年出书，本书也即将锓版，所以，至此我们就基本上把贡布里希的艺术史思想向读者作了一个较全面的介绍。有了这个基础，我们再来讨论贡布里希对于中国美术史研究的意义恐怕就为期不远了——当然，也许这是十年或二十年以后的事。

杨思梁 范景中

1988年11月于杭州

Preface to the Chinese Translation of  
SYMBOLIC IMAGES

The word "symbolic" which occurs in the title of this volume is derived from the Greek word *symbolon* which is used in all Western languages. Indeed it is used in so many different contexts that it is notoriously difficult to state exactly what it means. It may be helpful, therefore, to explain its original significance. It is connected with the Greek verb *symbollein* which means "putting together" or "joining" and it is said that it referred originally to a Greek method of securing recognition. When merchants parted, they broke a potsherd in two, each keeping one fragment. Joining them together (*symbollein*) confirmed their reunion. Clearly, to a stranger these broken sherds could not have meant anything, what made them significant was not their material, their colour or shape but their meaning. They functioned as signs in a particular situation and in no other. Hence we speak of "symbols" in any similar context, whether we refer to the words of languages or the letters of the alphabet, to flags or road signs.

The applications are so many that it has become usual to distinguish between *rational signs* and *mystic symbols*, a distinction which the reader will find discussed in this book in the section at the end of the final chapter *Icones Symbolicae*, but the distinction is by no means always clear, and it is doubtful whether it can be always applied to the cultural tradition of the Far East.

The reader who comes from this tradition will of course be very familiar with a variety of symbolic images in art. They occur in decorative context as when the crane is used as a symbol of longevity and good omen; and in religious contexts as in the symbols of Buddhist art (such as the Lotus or the Wheel). It is clear that even the great tradition of landscape painting is permeated by symbolism, the image of the majestic mountain, of the lonely pine tree or the noble bamboo. But just because so many images occurring in Far Eastern culture are interpreted as symbolic, it may be useful to draw attention to some of the factors which must be kept in mind for the reader to appreciate the distinctive character of the Western tradition. Two of these are discussed in this book but may also be anticipated here.

The first is the tendency to *personification* which marks the civilization derived from Graeco-Roman culture. In Greek and Roman mythology no very clear difference is made between the Gods of

Olympus, such as Jove or Venus and such powers as *Fortuna* or *Victoria*, signifying luck or victory. Maybe the structure of the Western languages has contributed to the ease with which abstract concepts could be visualized in human form. In any case this tendency appears to be absent from the Far Eastern tradition. The Greeks could represent the season of spring as a beautiful girl wreathed with flowers, and winter as an old man in front of a fire. There is no direct parallel to this habit of thought in China or Japan where the seasons are symbolized by such natural features as flowers or trees, in blossom or bare.

But important as this heritage of pagan mythology may be for the subject here discussed, the influence of Greek philosophy may be even more relevant. The name of the two philosophers Plato and Plotinus occurs very frequently in these pages and the reader may well find it useful to turn soon to the brief section on the Platonic Universe which presents the philosophical doctrine of what I have called "The Two Worlds". The idea that this world of ours is like the world of dreams, a mere web of illusions is of course quite frequently to be encountered in various philosophies both East and West. What is peculiar to Platonism, and may have no parallel in the East, is the conviction that behind this shifting unreal world of the senses there must be a second world of permanence and of truth. This doctrine which became of such immense importance to Western art and also to Western science is perhaps most easily understood if the reader thinks of mathematics. Indeed we are told that there was an inscription over the doors of Plato school, The Academy, reading "Let no one enter who is not versed in geometry". Why? Because, strange as it may sound at first, the truths of geometry do not apply to our shifting world of the senses. Take the simple fact that the sum of the three angles of a triangle is always 180 degrees, or equivalent to a straight line. What Platonism explains is that this is not or need not be true of any triangle anyone can draw. No line we draw by hand is ever absolutely straight, and even if we take a ruler there will still be deviations. So the triangle we can see with our eyes is not the triangle to which the geometrical laws apply. It is a flawed, an uncertain figure about which we can never speak with full assurance. The laws of geometry, the laws later associated with Euclid (who was a Platonist) are true only of "ideal" triangles of which the visible ones are merely faulty copies. Hence Platonism assumes that there must be this ideal world behind our world, and that it is of this world alone that we can have real objective knowledge while we can only have subjective opinions of the world of senses.

The consequences and ramifications of this doctrine in the theories of Neo-Platonism and the philosophy of Plato's pupil Aristotle are discussed at some length in the main essay of this book. What matters here is only that this particular philosophical tradition which influenced

---

Christianity and the academic theories of art appears to have no exact analogy in Eastern thought. It is for this reason that I refer to them in this Preface. They have a special bearing on the theory of symbolic images because they emphasize the limitations of art: just as the triangle we can draw is not a true triangle but hints at the ideal truth, so any symbol can be conceived in Platonic thought as an aid for the mind to gain a vague inkling of a truth that is really beyond our full grasp. We must not cling to what we see, but go beyond it in our meditations.

I would not describe myself as a Platonist but maybe it would be useful for the reader to keep in mind the difference I have mentioned between what the Platonist called true knowledge(that can only be achieved in mathematics)and mere opinion that is all we can claim when reflecting about history. Our interpretations of individual symbols are inevitably no more than mere opinions. This applies in particular to my suggestion concerning the Neo-Platonic symbolism that can be connected with Botticelli's mythologies. I have emphasized that some of my colleagues have remained unconvinced of this interpretation, but I hope that my readers will still find them interesting.

London 1988

E.H. Gombrich

# 中 译 本 序

## PREFACE TO THE CHINESE TRANSLATION

本书书名中的“Symbolic”[象征的]，一词源于希腊语的 *symbol*。现在，这个词通用于所有西方语言。的确，它被运用于如此众多不同的上下文，以致于大家都知道很难确切地说明其含义，因此，说明一下它的最初意义也许对读者会有所帮助。它与希腊语中表示“联成整体”或“合并”的动词 *symbolleîn* 有关。据说它最初指希腊人用于确保相互辨认的一种方法：两位商人在分手前，把一片碎瓷片分成两半，两人各存一半。日后重聚时再把它们合拢 [*symbolleîn*]，以作凭证。显然，对外人来说这些碎瓷片无关重要；它们的重要性并不在于它们的材料、颜色或形状，而在于它们的意义。它们在一个特定的情境中起着符号 [sign] 的作用，并且只在这一情境中起作用。因此，我们在类似的上下文中——不管是在谈到语言中的单词，字母表中的字母，还是旗帜或路标——也使用 *symbol* 一词。

这个词的运用范围非常之广，所以我们通常得把理性的符号 [rational signs] 和神秘的象征 [mystic symbols] 区分开来。读者将发现，本书的“象征的图像” [*Icones Symbolicae*] 这篇文章中有一节讨论了这种区分。不过，这种区分决非在任何场合都明确无误，恐怕在远东的文化传统中就不能处处适用。

出自远东文化传统的读者当然非常熟悉艺术中各种象征的图像。它们出现在装饰的上下文中，如作为长寿和吉祥象征的仙鹤；也出现在宗教的上下文中，如佛教艺术中的莲花和轮子。就连山水画这一伟大传统中也充满了象征符号，如高山，孤松，秀竹等图像。但是，正因为远东文化中出现的这么多图像都被认为具有象征性，所以，或许有必要提醒大家注意一些因素——读者必须牢记这些因素，才能欣赏西方传统的独特之处。本书已经讨论了这些因素中的两个，不过，我们也可以在此先预示一下。

第一个是拟人化 [personification] 的倾向，这是源于希腊-罗马文化的文明所固有的特征。在希腊罗马神话中，宙斯 [Jove，即宙斯或朱庇特] 和维纳斯 [Venus] 等奥林波斯山诸神与表示命运的福耳图娜 [Fortuna] 和表示胜利的维多利亚 [Victoria] 等神力之间没有明显的区别。也许西方语言的结构使得抽象概念可以更容易用人的形式来形象化。但不管怎么说，远东的传统中看来没有这种倾向。希腊人把春天这一季节再现为一个带花环的美丽姑娘，把冬天再现为一个坐在火旁的老翁，而在中国和日本的思维习惯中，却没有直接的类似。在那里，这两个季节分别由盛开的花或光秃的树等自然特征来象征。

异教神话的遗产对我们此处的论题固然重要，但希腊哲学的影响也许更为相

关。有两位哲学家的名字，柏拉图[Plato]和柏罗丁[Plotinus]，将反复出现在本书中，所以读者会发现，先看一看讨论柏拉图式的宇宙那一短章将会有所助益。这一章描述了我称为“两个世界”的哲学理论。有一种观念在东西方的各种哲学中当然很容易见到，即认为我们这个世界象是一个梦幻世界，仅仅是张错觉之网。可能和东方不同，柏拉图主义的独特之处在于，它相信在这个千变万化的不真实的感官世界后面另有一个永恒和真理的第二世界。这种学说对西方艺术和西方科学的重要性极为巨大。读者如果想一想数学也许就能容易地理解这种学说。实际上，我们被告知，在柏拉图学园大门的上方有一句箴言：“不懂几何者不得入内。”为什么呢？其理由乍听起来也许很奇怪：因为几何的真理不适用于我们这个千变万化的感官世界。举一个简单的例子：三角形三个角的和总是180度，与一条直线的角相等。柏拉图主义的理论解释说，并非任何人能画的那种三角形也是这样。没有哪条手画的线条是绝对直的，即使用尺画的也会有偏差。因此，我们肉眼所见的三角形并非适用于几何法则的三角形。它是一个有缺陷的、不确定的图形，我们永远也不能完全有把握地判断它。这些后来与欧几里德[Euclid]（他也是一位柏拉图主义者）相联系的几何法则只适合于“理想的”三角形，肉眼所见的只不过是它们的不完善摹本。因此，柏拉图主义设想，在我们这个世界背后一定存在着一个理想的世界，并且只有对于那个理想的世界，我们才能具有真正客观的知识，而对于这个感官的世界，我们只能具有主观的意见。

这一学说在新柏拉图主义诸理论以及在柏拉图的学生亚里士多德的哲学中产生的结果和分支，在本书的主要论文[“象征的图像”]中有比较详细的讨论。这里值得一提的只是，对基督教以及学院派艺术理论产生过影响的这种特定哲学传统看来在东方的思想中没有确切的类比。正因为如此，我才在这篇序言中提到它们。它们对象征图像的理论有着特别的影响，因为它们强调了艺术的种种局限：正如我们画的三角形不是真正的三角形，而只暗示了理想的真理，同样，在柏拉图主义的思想中，任何象征或符号都能被想象为帮助心灵获得一种真理的细微迹象的助手，而这种真理本身是我们无法完全掌握的。我们不应该固守我们所见，而应该在沉思中超越它。

我不会认为自己是一位柏拉图主义者。但是，读者如能记住我提到的柏拉图主义者所谓真正的知识（只能在数学中达到的知识）和我们在反思历史中仅仅能够得到的意见之间的区别，也许会有所获益。我们对单个象征的各种解释不可避免地只能是些意见。我对与波蒂切利的神话题材有关的新柏拉图主义象征体系作出的设想，尤其如此。我已经说过，这一解释没能使我的一些同事信服，不过我希望我的读者仍然会觉得它们有意思。

1988年于伦敦

E.H.贡布里希

# 序 言

## PREFACE

我的文集《规范与形式》[*Norm and Form*]专门讨论了意大利文艺复兴时期的风格、赞助和趣味等问题。我在那本书的序言里提到，另一本关于文艺复兴时期象征体系的书正在准备之中。结果，完成这本书所花的时间比我原先预料的要长，因为我决定，脱离我在前一本书以及在《木马沉思录》[*Meditations on a Hobby Horse*]中采用的原则。那两本书中收集的论文都是已经发表过的，而这本书却有三分之一以上的内容是新的。我觉得有必要使这本书包括最新的研究成果——倒不是通过添加参考文献（这永远都不可能完备），而是通过阐明象征体系这门文艺复兴研究的重要分支在目前所处的境况。

十九世纪的人认为，文艺复兴是一场摆脱中世纪僧侣教条的解放运动，它通过对人体美的艺术赞美，表达了对新发现的感官愉快的欣赏。有些伟大的文艺复兴绘画史研究者如贝伦森[Berenson]和沃尔夫林[Woelfflin]依然迷恋于这种解释，把对象征体系的关注视为离题的迂腐做法而加以摒弃。最早对这种“世纪末”唯美主义作出强烈反抗的一位学者是瓦尔堡研究院（我的大部分学术生涯就是和这所研究院联系在一起）的创始人阿比·瓦尔堡[Aby Warburg]。我在最近出版的瓦尔堡思想传记中表明，甚至瓦尔堡也得非常痛苦地让自己摆脱这种非历史的观点，以便让我们意识到这个时期的赞助人和艺术家对题材类型的重要影响。现在，如果不依靠已被遗忘的秘教学问，我们便无法对题材作出说明。

这种需要导致了人们对文艺复兴时期象征的系统研究，这种研究常常被片面地和瓦尔堡研究院的活动联系在一起。这种研究中最有影响的代表人物欧文·潘诺夫斯基[Erwin Panofsky]使这门以图像学命名的新型绚丽的学科广为人知。这种新的研究方法还不可避免地改变了艺术史文献的性质。尽管这一流派的早期大师们能够轻松流畅地分析文艺复兴时期杰作的形式和谐，但是图像学研究却必须附上大量注脚，引证和解释晦涩难解的原典。当然，这种侦探性的工作也有其激动人心之处。我希望“波蒂切利的神话题材”[*Botticelli's Mythologies*]这篇容易引起争议的长文多少传达了这种兴奋，这是我在六年的战事工作之后重新投身研究工作时所感受到的兴奋。

甚至在当时，我也感觉到并且写道，新柏拉图主义的原典虽然可以比较容易地被用作解开文艺复兴时期神话题材绘画的钥匙，但它却提出了一个方法问题。在

任何特定的场合中，我们怎么知道自己是否有资格使用这一钥匙，怎么知道应该选择我们面对的许多可能性中的哪一种？如果有好几位学者分别旁征博引提出了各自不同的解释，这个问题便变得尤其突出。遗憾的是，那些新提出的证明图画和原典之间存在着联系的材料中，可以被法庭作为证据接受的为数甚少。由于时间的流逝和这种方法常被不加适当控制地滥用，这种担忧越来越深了。正是欧文·潘诺夫斯基以其惯有的文雅和智慧表达了他的焦虑，我把他的这句话选作格言用在了本书导言的章首。这篇新写的导言“图像学的目的和范围”[Aims and Limits of Iconology]主要向同行学者们讲述了艺术史学家将仍然不可或缺的一种技术。艺术爱好者可能更关心的一个美学问题在本书首次发表的论拉斐尔的签字厅组画一文中作了探讨，那组画是文艺复兴时期最伟大的象征组画。

这篇演讲稿尽管很不完备，但是我相信它能证明，人们对图像学的经常指责——说它只注重艺术品的思想方面而不注重其形式方面——是出于对它的误解。如果不考虑不同社会和不同文化赋予视觉图像的不同功能，我们就不能写出艺术的历史。我在《规范与形式》的序言中说过，艺术家的创造力只有在一定的社会风气中才能展示，社会风气对其中产生的艺术品的影响有如地理气候对作物的形状和特征的影响。在这里我或许可以加一句：艺术品意欲达到的功能可能支配艺术品的选择和繁殖过程，这就象在园艺和农业中一样。一幅图像若是旨在揭示某种更高的宗教或哲学的真实，其形式就将不同于一幅旨在摹仿外形的图像。图像学已经让我们知道从一定程度上说，艺术作为反映精神实体这一不可见世界的手段，不仅在宗教艺术中，而且在许多世俗艺术中都被视为当然之事。

这就是“象征的图像”[*Icones Symbolicae*]一文的主题，本书的书名便是取自这篇论文。它是本书中最长的，而且恐怕也是最专业性的一篇。它最初正是讨论新柏拉图主义所谓图像是神秘启示的工具这一观念。现在，我已经对它作了相当的扩充，更多地注意了同样有影响的亚里士多德学派哲学学说，即把图像与中世纪学派的教谕手段以及隐喻这一修辞理论相联系的学说。我还扩展了这篇概述的时间跨度，以便证实这些观念不仅留存到了浪漫主义，而且还延续到弗洛伊德和荣恩发展的象征理论。

我想，这一点证实了为什么有必要使更广泛的公众读到这些专业性研究。这些研究所讨论的传统不仅具有文物研究的重要性，它们仍然影响着我们谈论和思考我们时代的艺术的方法。当我在整理这本书时，我收到一份在皇家艺术学院[Royal College of Art]举办的个人作品展的邀请书，上面印有一句话引自彼得·伯德[Petr Bird]为该展览目录写的导言：“表现超验之物的图像指向感情和想象的不可见世界”[An image of something transcendent pointing to an unseen world of feeling and imagination]。这句人们赞誉当代艺术家创造的那些谜一般象征符号的惯用之词，仍然与本书讨论的古代那些形而上观念遥相呼应。了解这些象征符号的祖先和它们的涵义将有助于我们作出决定，该在什么程度上拒绝或接受这类宣称。

最后，我希望感谢几个刊物的编辑，特别是《瓦尔堡和考陶尔德研究院院

刊》编辑部的同仁，感谢他们允许我在本书中重新发表最早刊载于他们杂志上的文章。大卫·托马森[David Thomason]先生和希拉里·史密斯[Hilary Smith]小姐友好地帮我整理手稿；费顿出版社的 I.格拉夫[I.Grafe]博士象以往一样提供了不倦的帮助和富于洞察力的建议。

1971 年 6 月于伦敦

E.H.贡布里希

## 为第三版写的关于参考文献的按语

### A BIBLIOGRAPHICAL NOTE TO THE THIRD EDITION

在第一版序言和“导论：图像学的目的和范围”中，我提到了我所谓“意义的难以捉摸”。现在，我很高兴而不是很尴尬地在这个新版的序言中记下几种对作品的不同解释方法。由于编辑上的原因，在正文里这样做是不切实际的。

我最初把战后不久写成的“波蒂切利的神话题材”收入本书时，我借机在“跋代序”中重新考察了相隔的二十五年间发表的论述这个题目的文献。我急于强调的是：我的解释本质上是假设性的，它们只不过试图在当时流行的由马尔西利奥·菲奇诺[Marsilio Ficino]在梅迪奇圈子中倡议的新柏拉图主义古典神话概念和波蒂切利就这个领域所作的绘画之间建立一种联系。因此，我没有理由反对L.D.和海伦·埃特林格[L.D. and Helen Ettlinger]在后来写的《波蒂切利》[*Botticelli*] (伦敦，1976年)中作出的“这种联系依然未经证实”的判决。

不过，当他们这本很有吸引力的书正在排版的时候，一份与我们的题目有关的重要档案出版了。我指的是波蒂切利的赞助人洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科[Lorenzo di Pierfrancesco]的市内宅院财产目录，由约翰·希尔曼[John Shearman]发表在《柏林顿杂志》[*The Burlington Magazine*]1975年1月号第12—27页，并由韦伯斯特·史密斯[Webster Smith]发表在《艺术通报》[*Art Bulletin*]1975年3月号第31—40页。这份1498年的史料中对一间卧室里一幅挂在精制睡椅上方的大型绘画的描述，符合《春》[Primavera]的内容。对另一幅画的描述也一样。这幅画我们现在称为《密涅耳瓦和马人》[Minerva and the Centaur]，但是在那里却被称为《卡弥拉和一位萨蹄尔》[Camilla and a Satyr] (这种描述在后来的目录中改变了)。这一发现表明，《春》原来并不是(象我认为的那样)为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的城堡别墅[Villa of Castello] (瓦萨里就是在那看到这幅画)而作的。

罗纳德·莱特鲍恩[Ronald Lightbown]在他那部有分量的两卷本专著《波蒂切利》[伦敦，1978年]中充分发展和利用了这一发现的含义。由于这位赞助人在1477年购买城堡别墅与他委托制作《春》之间的联系已被打破，他更有理由忽视菲奇诺在同一时期写的那封信，并认为，这幅画原是为了庆祝洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科和塞米拉米德·阿皮亚尼[Semiramide Apiani]在1482年举行的婚礼。所以，他着重讨论了画中支持这种解释的方面。由于《维纳斯的诞生》没