



上海三联人文经典书库

43

图像学研究： 文艺复兴时期艺术的人文主题

[美] 欧文·潘诺夫斯基 著

威印平 范景中 译

STUDIES IN ICONOLOGY:
HUMANISTIC THEMES IN THE
ART OF THE RENAISSANCE



上海三联书店



上海三联人文经典书库

43

图像学研究：
文艺复兴时期艺术的人文主题

[美] 欧文·潘诺夫斯基 著

戚印平 范景中 译

STUDIES IN ICONOLOGY:
HUMANISTIC THEMES IN THE
ART OF THE RENAISSANCE



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题/(美)潘诺夫斯基著;戚印平,范景中译. —上海:上海三联书店,2011.4

(上海三联人文经典书库)

ISBN 978-7-5426-3521-1

I. ①图… II. ①潘…②戚…③范… III. ①文艺复兴—艺术品—研究 IV. ①J110.93

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 043185 号

图像学研究——文艺复兴时期艺术的人文主题

著 者 / [美]欧文·潘诺夫斯基

译 者 / 戚印平 范景中

责任编辑 / 黄 韬

装帧设计 / 鲁继德

监 制 / 任中伟

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

http: //www. sanlianc. com

E-mail: shsanlian@yahoo. com. cn

印 刷 / 上海师范大学印刷厂

版 次 / 2011 年 5 月第 1 版

印 次 / 2011 年 5 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 250 千字

印 张 / 26.5

书 号 / ISBN 978-7-5426-3521-1/J·119

定 价 / 48.00 元

总 序

陈 恒

自百余年前中国学术开始现代转型以来,我国人文社会科学研究历经几代学者不懈努力已取得了可观成就。学术翻译在其中功不可没,严复的开创之功自不必多说,民国时期译介的西方学术著作更大大促进了汉语学术的发展,有助于我国学人开眼看世界,知外域除坚船利器外尚有学问典章可资引进。20世纪80年代以来,中国学术界又开始了一轮至今势头不衰的引介国外学术著作之浪潮,这对中国知识界学术思想的积累和发展乃至对中国社会进步所起到的推动作用,可谓有目共睹。新一轮西学东渐的同时,中国学者在某些领域也进行了开创性研究,出版了不少重要的论著,发表了不少有价值的论文。借此如株苗之嫁接,已生成糅合东西学术精义的果实。我们有充分的理由企盼着,既有着自身深厚的民族传统为根基、呈现出鲜明的本土问题意识,又吸纳了国际学术界多方面成果的学术研究,将会日益滋长繁荣起来。

值得注意的是,20世纪80年代以降,西方学术界自身的转型也越来越改变了其传统的学术形态和研究方法,学术史、科学史、考古史、宗教史、性别史、哲学史、艺术史、人类学、语言学、社会学、民俗学等学科的研究日益繁荣。研究方法、手段、内容日新月异,这些领域的变化在很大程度上改变了整个人文社会科学的面貌,也极大地影响了近年来中国学术界的学术取向。不同学科的学者出于深化各自专业研究的需要,对其他学科知识的渴求也越来越迫切,以求能开阔视野,迸发出学术灵感、思想火花。近年来,我们与国外学术界的交往日渐增强,合格的学术翻译队伍也日益扩大,同时我们也深信,学术垃圾的泛滥只是当今学术生产面相之一隅,

图像学研究

高质量、原创作的学术著作也在当今的学术中坚和默坐书斋的读书种子中不断产生。然囿于种种原因，人文社会科学各学科的发展并不平衡，学术出版方面也有畸轻畸重的情形（比如国内还鲜有把国人在海外获得博士学位的优秀论文系统地引介到学术界）。

有鉴于此，我们计划组织出版“上海三联人文经典书库”，将从译介西学成果、推出原创精品、整理已有典籍三方面展开。译介西学成果拟从西方近现代经典（自文艺复兴以来，但以二战前后的西学著作为主）、西方古代经典（文艺复兴前的西方原典）两方面着手；原创精品取“汉语思想系列”为范畴，不断向学术界推出汉语世界精品力作；整理已有典籍则以民国时期的翻译著作为主。现阶段我们拟从历史、考古、宗教、哲学、艺术等领域着手，在上述三个方面对学术宝库进行挖掘，从而为人文社会科学的发展作出一些贡献，以求为 21 世纪中国的学术大厦添一砖一瓦。

中译本序

1968年3月潘诺夫斯基[Erwin Panofsky]在普林斯顿去世,艺术史研究的图像学时期随之终结。

这位1892年出生于德国汉诺威的犹太人,18岁就开始准备研究丢勒的著作,那时撰写的关于丢勒作品受意大利人启发的数学论文荣获柏林大学赫尔曼—格林奖[Hermann-Grimm Prize],1923年又与扎克斯尔合作发表研究丢勒的《忧郁 I》[*Melencolia I*],他曾跟随德国中世纪艺术史学家戈尔德施米特[A. Goldschmidt]和弗格[W. Voge]学习,在他俩的指导下,完成了论丢勒艺术观的博士论文,1914年在弗莱堡获得学位。他对丢勒的兴趣,伴随终生。

1926年他担任新建立的汉堡大学的第一位艺术史教授,与校内的哲学教授卡西尔[Ernst Cassirer](1874—1945)和校外瓦尔堡图书馆的瓦尔堡[A. Warburg]与扎克斯尔[F. Saxl]往来密切。1934年因纳粹迫害移居美国。从1935年起在享有学术共和国之誉的普林斯顿高级研究所任研究员,1962年退休后又担任纽约大学的教授。他是20世纪最伟大的艺术史家之一,是最后一位黑格尔派哲学家,也是20世纪后期的艺术史家应当回归的典范。

I

潘诺夫斯基1915年发表《丢勒的艺术理论》[*Dürers Kunsttheorie*],文中表明,他既不喜欢与艺术品和艺术家关系不大的美学,也不能接受沃尔夫林关于形式发展独立于表现意义之外的看法。

图像学研究

他受李格尔[A. Riegl]理论的吸引,认为客观性是心灵之外的一切,即客观状态,而主观性就是心灵投射或是建构的活动,在“关于艺术意志的概念”[*Der Begriff des Kunstwillens*](1920)中,他讨论了李格尔的观念。在“人体比例史之为风格史的反映”[*Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*](1921)中,他把与人体各部分的相互联系有关的比例系统即人体测量学[*anthropometry*]及其如何再现的技术性理论作了区分:古埃及艺术的人体各部分的相关比例与一种网格系统相一致,因此两个比例系统也一致;古希腊艺术把观者的视点也包括在内,并与人体的比例系统相互作用;但只有文艺复兴艺术才随着透视结构的引入,为观者的系统化作了调节,客观的比例性和主观的比例性因之具有概念化的关系。在他看来,比例的理论太精细,以至于不能综合用于实际的艺术作品。但在任何时期,由比例理论暗示的概念性姿势却与潜在的艺术风格相一致。

在卡西尔的影响下,他也注意到了另一种模式:客观性是与感觉的主观性相对的心灵的理性的建构活动。这反映在“论艺术史和艺术理论的关系”[*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*](1925)之中。另一篇论文“透视之为象征形式”[*Perspektive als symbolische Form*](1927),追溯了从古典时期到现代潜藏于空间结构中的各种空间观念,他认为,文艺复兴的透视结构仅仅是把三维世界透视地投射到绘画平面上的可能方法之一。同时,也正是这种结构为思考其他投射模式提供了概念框架,因为它是一个既包括观者又包括被观者,既包括主观世界又包括客观世界的结构;因此这和康德所确立的知识论相似,它考虑了认知者和被知者的相互联系。这成了潘诺夫斯基批评思想的基础。这种联系在《“理念”:论古代艺术理论中一个概念的历史》[*“Idea”: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*](1924)中得到非常明确的思考,在那里,他着眼于古老的关于知识的“理念”和受感知世界的模仿之间的关系的概念,将历史与知识论的历史联系起来,并由此将李格尔和他自己的新康德主义联系起来。

与瓦尔堡圈子的交往,使他考察了观念与图像之间的关系,在一本论证严密的著作《十字路口的赫耳枯勒斯》[*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*] (1930)里,他把古典主题的各种演化解释成哲学观念变异的征象。这种解释法即图像学方法,后来在《图像学研究》[*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*] (1939)又得到发展,并为他在艺术史领域赢得了卓越的地位。

II

现代意义的图像学是第一次世界大战前夕即1912年瓦尔堡在罗马国际艺术史会议上作的20分钟讲演中首次提出的,《图像学研究》1939年出版,则标志着图像学脱离辅助地位成为艺术史研究的必不可少的学科的转折点。在此之前,人们很少知道图像学;在此之后,人们可以大胆宣称,艺术史之为人文学科,进入了图像学研究的时期,与它前面的风格研究时期形成对比。现从三个方面对此书略为述要。

一、文体

潘诺夫斯基一生的研究工作,从1914年发表的论述丢勒美术理论的博士论文到1968年去世后出版的关于提香的著作,历时54年,在这中间《图像学研究》出版。我们看到,他在德国时期的研究,就像涓涓小溪向着图像学一书汇集,聚成《图像学研究》之后又成为新的起点,向前流去。《图像学研究》中关于提香与墓地雕塑的论述,到他的晚年成了学术之河的终点。

《图像学研究》在这条河流上据为中枢,它的突出特征就是把德语学术和英语学术的传统联结起来。

在英语传统中,有项重要制度就是学术讲座,由于它的对象是一般民众,要求讲稿必须清晰,例证必须引人,因此无须使用显示学术深度与广度的大量注解。即使著书撰文也是这样,例如对于

图像学研究

贝伦森[B. Berenson]和克拉克[K. Clark]等人来说,最重要的是文字优美,是写得高雅,富有品味。而在德语国家,二战之前几乎没有这种讲座制度,布克哈特虽然作过,但不是常规,而是特例。德语国家的学术首先看重的是论证的严密和思考的深度,它要求大量的注释以让人信服。当我们看到一位学者背负着沉重的语言矿藏,在长长的晦暗森林中艰苦跋涉时,那是令人感动的。

一旦把英语讲演的风格和德语学术的惯例结合起来,便可能创造出一种新的文体,这就是《图像学研究》的风格。《图像学研究》几乎每一页都是一半正文,一半注释。正文清晰、流畅,而注释渊雅、难读。对于译者来说,翻译正文或可勉力支撑,翻译注释简直踽步难行。

我们甚至可以这样说,潘诺夫斯基倘若只在一种语言传统中生活,《图像学研究》大概就不会出现。因为《图像学研究》不是一部德语学术意义上的书,而是一部由多次演讲汇成的文集。这在英语国家不觉得碍眼背拗,而在德语国家,这种论文集非但地位不高,也没人愿意给它写书评。

二、理论

《图像学研究》共有6章,除了导言,每一章都是图像学方法运用的案例。导言阐述方法论,给出了一般性的原则,这就是图像意义三层次的解释理论。

潘诺夫斯基认为,对作品的解释落在三个层次上。在第一层,解释的对象是自然的题材,这一解释称为前图像志描述。为了得出这个层次上的正确解释,解释者必须有实际经验,即要了解对象和事件。这种经验至少在某个文化圈子里是人所共有的。不过,他的观察必须受控于对风格史的正确了解,即对不同历史条件下使用各种形式去表现对象和事件的方法有正确的了解。

第二个层次上的解释,称为图像志分析,其对象是约定俗成的题材,这些题材组成了图像、故事和寓意的世界,解释者的必备知识是文献,这种知识使他熟悉特定的主题和概念,解释者的观察须

受下述因素的控制,即对不同历史条件下运用对象和事件来表现特定主题和概念的方法的把握。

第三个层次上的解释称为更深层意义上的图像志分析,或称图像学分析,它的对象是艺术作品的内在含义或内容。这个层次上解释者的必备知识是对人类心灵的基本倾向的了解,控制其解释的是:对各种不同历史条件下通过特定主题和概念表现人类心灵基本倾向的方法的把握。

简而言之,艺术作品的自然题材组成了第一层次,属于前图像志描述阶段,其解释基础是实际经验,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,其解释基础是原典知识,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,其解释基础是综合直觉,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象征意义的方法。

因此,解释者得时时考虑潘诺夫斯基所说的传统的历史,他的目标立足于把作品理解成某种人类心灵的基本倾向的征象,这种倾向是负责创造此作品的地点、时期、文明和个人所特有的。潘诺夫斯基认为,图像学是一种源于综合而非分析的解释方法。如果要想找出艺术作品的内在意义,艺术史学者就必须尽可能地运用与某件艺术品或某组艺术品的内涵意义相关联的文化史料,去检验他所认为的那件艺术品的内涵意义。正是在寻求内涵意义时,人文科学的各学科在一个平等的水平上汇合,而不是互相充当奴仆。

由于艺术作品的内涵意义不能由艺术史专用的术语描述,而只能借助哲学史、宗教史、社会结构史、科学史等学科的术语描述,所以图像学理所当然地引发了学科间的合作,这就是艺术史发展中这种图像学转向的最大意义。在这方面,艺术史也许是最早对探究意义感兴趣的学科,或者说最早的学科之一。为什么阐释学的

图像学研究

早期硕果是在艺术史之树上累累结出的,其因在此。随后,人类文化学和语言学也出现了类似的发展。此后的艺术史,直到潘诺夫斯基去世前,可以说是图像学时代的艺术史。

三、评价

1948年,27岁的年轻学者比亚洛斯托基[Jan Białostocki]在法国国家图书馆首次读到《图像学研究》,他说那是一种启示,一个崭新的世界出现在眼前。1966年列维·斯特劳[Claude Levi-Strauss]在读了《图像学研究》法文译本后,认为潘诺夫斯基是伟大的结构主义者。也有人认为图像学是一种符号学,因为它研究母题和象征跟符号学方法接近。但也有人指出,图像学的根基是艺术史,起点是艺术作品,而符号学的根基是语义学和人类学,它很少关心风格的意义。

贡布里希则认为,潘诺夫斯基的方法源于神学理论,中世纪的神学家们通常以意义的层次来阐述圣经的微言大义,例如,他们不仅把摩西渡过红海从字面上理解为摩西渡红海那一事件本身,而且认为也是基督施洗的前兆,再深一步说,它还具有道德意义和预言意义。图像学正是用类似的方法解释意义的三个层次。

珀尔曼[J. Perlman]在重新讨论新柏拉图主义和文艺复兴艺术的关系时,干脆把潘诺夫斯基的方法更具体地与新柏拉图主义相联系。他说,潘诺夫斯基的图像学规定了这样一条明确划分级别的路线:从原始的视觉经验——它是世俗的和人人都能得到的(形式与母题)——通过阐明文本的所指事物——可看作博学卓识者的稳定的但是特权的领域(故事与寓言)——最后到在既定文化中盛行的“象征主义价值观”,将形式与观念(内在意义或内容)相联系。最后这个层次是演绎推理力所不及的,只能通过学者的突然的直觉飞跃或者说神的启示才能达到。简言之,“图像学”含蓄地提出了一种艺术创造的模式,这种模式令人想起从抽象的神性王国到具体化的物质世界(即从潜意识文化价值观到编码指令再到物体)的宇宙流溢的新柏拉图主义的体系。图像学的解释方法

于是做了反向的仿效：从个别的和明显的事物上升到统一的本质的事物（从图画到意义）。甚至新柏拉图主义对三个一组的结构（身体、灵魂和统合的精神）的偏爱也在潘诺夫斯基的整个形式框架中得到仿效。

无论这些同时代的伟大学者或稍后的年轻学者如何评价，这种图像学的方法源于瓦尔堡和卡西尔的影响则肯定无疑，在某种程度上也是李格尔的艺术意志[Kunstwollen]、德沃夏克“精神史之为艺术史”[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*]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，围绕这一理论已进行了长期而又广泛的讨论。论争中，反对的一方也提出了一些建设性的异议，它们包括：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；五、缺乏对经济背景和意识形态的关注。这些质疑不仅是针对潘诺夫斯基的，也是针对整个图像学的。

然而，没有一种质疑认为潘诺夫斯基的方法完全无用，库布勒[G. Kubler]评价他的图像学是以管窥豹，但仍然承认他的方法重要。潘诺夫斯基去世后，人们都认为他是一百年以来最伟大的学者。今天看来也许重要的不是他的方法，而是他的每篇文章的杰出性，这些文章把我们带进一种古典的气氛，展现出一种仿佛在柏拉图的哲学中看到的那种境界，我们无以言之，只能称它们为绝美。

III

但是，如果认为潘诺夫斯基的贡献主要在于图像学，那就忽视了他著述的真正目的。他的著作总是努力探求一个更为雄心勃勃

图像学研究

的前后一致的解釋模式：他一直設法把具體的藝術作品置於人類境遇的潛在關係之中，置於客觀性（我們接受的與外部世界的關係）和主觀性（我們思想的建構活動）的相互作用之中。他在半個世紀發表了155項研究成果，既有像《阿爾布雷希特·丟勒》[*Albrecht Dürer*]（1943）那樣研究單個藝術家的紀念碑式著作（在那部著作里，他又回到了早年的興趣，將丟勒和古物，丟勒和意大利人文主義等多種線索集中在一起，視覺描述上的敏感度與運用圖像學技巧一樣令人注目），又有像《哥特式建築和經院哲學》[*Gothic Architecture and Scholasticism*]（1951）那樣研究巴黎周圍100英里範圍內12—13世紀建築與哲學之間關係的專論（他認為，那時的建築發展與經院哲學的*Summa* [大全]的原則類似：通過將結構的各部分帶進一個單獨的系統將形體予以綜合，把一套辯證的相矛盾的要素厘清，以便產生一個果斷的設計。那是一部論述在特殊歷史條件下視覺表達與概念表達相似性的專論，他提出，在那種歷史條件下，公開的神學辯論可以服務於一種建築思想的模式），還有像《早期尼德蘭的繪畫》[*Early Netherlandish Painting*]（1953）那樣發現了“隱藏的象徵主義”新領域的開拓性著作（又一部豐富翔實的圖像學著作，其中的一個主題是基督教的象徵符號傳統與視覺世界的現實再現的深入綜合，因此象徵的意義不再打破自然主義外貌的連續性，而是在那些外貌中有所暗示，這樣，基督教思想與視知覺綜合為一體，*spiritualia sub metaphoris corporalium* [精神的物質隱喻]在揚·凡艾克的繪畫中，獲得了最微妙而全面的效果）。在藝術史之外，美學家或許會對他的《視覺藝術中的意義》[*Meaning in the Visual Arts*]（1955）更感興趣，而歷史學家決不會忽視他的《西方藝術中的文藝復興和歷次復興》[*Renaissance and Resuscitations in Western Art*]（1960）。

晚年，潘諾夫斯基撰寫了他的最後著作《墓地雕刻四講》[*Tomb Sculpture: Four Lectures on 1st Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*]，論者認為，他幾乎以魔術師般的手法把自己的智慧和廣博的歷史知識調動起來，以揭示人類世世代代如何對付死

神这一秘密，他以人们难以企及的技巧和鉴赏力对这个主题作了超越前人的全面论述。他毕生的研究反映了艺术史学科的发展过程，他的著作目录令我们对他的不断探索新领域的大胆想象力惊奇不已。

IV

潘诺夫斯基是一位人文学者，一位语言的大师，他曾以怀旧的笔调描述过他在柏林人文中学受过的教育，他的造诣深厚的中学老师使他在16岁时便熟记了但丁的《神曲》，他以感恩的心情把这一成绩和掌握流利的意大利语归功于拉瓦伊利[Gino Ravaili]的不落俗套的教学。其时他还熟记了莎士比亚的所有十四行诗和巴哈的《平均律钢琴曲集》中所有的前奏曲和赋格曲的主旋律。他能以德文、英文、拉丁文、法文和希腊文写作格律严谨的应景诗、警句诗、讽刺诗和十四行诗。

早期的训练培养了他极好的语词记忆力和视觉记忆力，他的绝招是不施笔墨而“写出”打算要写的书，他能毫不费力把那些尚未写出的章节背诵给他的同伴。赫克舍尔[W. Heckscher]讲过一个故事，说他和潘诺夫斯基在一次散步后离开普林斯顿外出了两个星期，回来后，他们又去散步，潘氏忘记了曾向他背过打算要写的书《伽利略》[Galileo as a Critic of the Arts]的部分内容，于是又向他重述了一遍，几乎和上次说的一样。

潘诺夫斯基涉猎广泛，尤其对电影，充满了兴趣也充满了洞见。1946年到1947年的一段时期，他经常在普林斯顿和周围地区作有关电影的讲演，在讲演结束后往往要放映他喜欢的无声片，例如巴斯特·基顿[Buster Keaton]的《航海家》[The Navigator]。他关于“电影的风格和媒介”[Style and Medium in the Motion Pictures]的论文可能比他的任何其他论作重印的次数都多。

潘诺夫斯基也是福尔摩斯的喜爱者。福尔摩斯曾说：当所有的不可能性已给排除，剩下的一种不可能性肯定正确。这句名言几

图像学研究

乎被潘诺夫斯基严肃地吸收进了他的图像学方法。他和侦探小说家马修·黑德[Matthew Head]交谊甚厚,黑德曾把《另一个人的生活》[*Another Man's Life*]题献给他。

音乐是潘诺夫斯基生活中另一不可缺少的乐趣,他特别喜欢莫扎特的作品,奥地利植物学家克舍尔[Ludwig von Köchel](1800—1877)的莫扎特作品《编年主题目录》[*Chronologisch-thematisches Verzeichnis*](1862)是他最常用的工具书。他用两句诗表达了对音乐的热爱和虔诚:

Quare, Mors, juvenem Wolfgangum praeripuisti?

Ne secreta mea prodere pergat opus.

死神,你为何抢先夺走年轻的沃尔夫冈?

这不是我的秘密,他的作品会百世留芳。

V

贡布里希是潘诺夫斯基的最早批评者,不仅针对他的图像学,而且针对他的整个学术取向,“图像学的目的和范围”[Aims and Limits of Iconology]批评得含蓄,“艺术理论中的‘理念’:哲学还是修辞?”[‘Idea’ in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?],“论科雷乔在圣保罗厅的壁画的图像志”[Sull’iconografia degli affreschi del Correggio nella Camera di San Paolo]则批评得直接。他说:“潘诺夫斯基代表了我经常批评过的艺术史中的德语传统。我曾经表明,这一传统可以追溯到黑格尔的历史哲学,这一传统喜欢运用时代精神和民族精神等概念,这一传统宣称,一个时代的所有具体显示即它的哲学、艺术、社会结构等等都是一种本质、一种同一精神的表现。结果每一时代都给看成是包含了一切的整体。持有这种信念的艺术史家用了极渊博的知识和机智来论证这类相互联系的存在。潘诺夫斯基也喜欢以其超众的才智和知识建立这种联系。”但是出乎贡布里希意料的是,在20世纪80年代人们几乎把潘诺

夫斯基的书置诸高阁。因此贡布里希又说：“尽管我们的取径不同，但这些不同从来没有在我们诚挚的关系上投下阴影，强调这一点非常重要。我每次去美国，几乎都去看望这位伟大而受人崇拜的学者。我总是为他的热忱欢迎和好客所感动。”“他喜欢人们赞扬，有一点爱虚荣，但他不认为自己很了不起，他有一种真挚的谦虚。他在美国如此成功，好像神一样，但正是因为他受到如此优待，所以他觉得有责任帮助年轻的同事。他非常慷慨地献出自己的时间。他在生前享受了几乎无人可以挑战的地位，今天却有人对他作出气量狭小的反应，对这位能写出像《丢勒》那样巨作的艺术史家的才能和品质作出完全错误的判断，这是一件令人遗憾的事。”

记得一位比较文学领域的美国学者说过，潘诺夫斯基的著作是他们的必读书。这不仅仅是对于文学研究者的告诫。经过多年沉寂之后，人们终于又开始细读他的著作，他关于透视的著名文章，也于1991年翻译成英文出版，1995年出版的《风格三论》[*Three Essays on Style*]，还重印了他的学生赫克舍尔写的著名回忆。

潘诺夫斯基代表了西方艺术史发展的水平，尽管他的史学体系最终没有脱离黑格尔主义的桎梏，他的图像学分析有时也未达到他所预期的高度，但他无疑更精心、更富于批判地探讨了视觉结构与观念范畴之间的对应性，从而捍卫了文化的整体性。在西方，艺术史之所以能成为一个频频为人文学科赢得声望的领域，这与潘诺夫斯基的名字是分不开的。

关于这位杰出的人文主义学者的著述目录，见他的《艺术基本问题文集》[*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*]，奥伯雷[Hariolf Oberer]和费尔海恩[Egon Verheyen]编辑，柏林，1964年，书中列出了155项论著。关于他的人品，可见他本人的文章“美国艺术史学三十年”[*Three Decades of Art History in the United States*]，收在《视觉艺术中的意义》[*Meaning in the Visual Arts*]，芝加哥，1955年。关于对他的成就和人品的评价，见贡布里希的“悼念欧文·潘诺夫斯基”[*Obituary: Erwin Panofsky*]，刊于《伯林顿杂志》[*Burlington Magazine*]，110期，1968年，第357—

图像学研究

360页；潘诺夫斯基的学生詹森[H. W. Janson]的“欧文·潘诺夫斯基”，收在《美国哲学学会年鉴》[*Yearbook of the American Philosophical Society*]，1969年，第151—160页；W. Heckscher, *Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*. Princeton, 1969；J. Białostocki, ‘Erwin Panofsky (1892—1968): Thinker, Historian, Human Being’, *Simiolus kunsthistorisch tijdschrift* 4(1970): 68—89；其他的参考文献有 Roland Recht, ‘La methode iconologique d’Erwin Panofsky’, *Critique* XXIV (1968): 315—523；David Mannings, ‘Panofsky and the Interpretation of Pictures’, *The British Journal of Aesthetics* 13(1973): 146—163；Christine Hasenmueller, ‘Panofsky, Iconography and Semiotics’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(1977/1978): 289—301；Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London, 1982；M. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/London, 1984(此书有易英先生的中译本)；Renate Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*. Koln/Wien, 1977(Dissertationen zur Kunstgeschichte 2), v. a. 227—286；Adolf Max Voge, ‘Panofsky Hut’, *Architektur und Sprache: Gedenkschrift für Richard Zürcher*. Carlpete Braegger(ed.). München, 1982, 279—296；J. Bonnet(ed.), *Erwin Panofsky*. Paris, 1983(Cahiers pour un temps)；R. Van Straten, ‘Panofsky and ICONCLASS’, *Artibus et historiae* 13(1986): 165—181；O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik; Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt, 1984；S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*, New Haven, 1989；Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads*. Princeton, 1993；以及《美术译丛》，范景中主编，中国美术学院，杭州，1984年第1期，1989年第1期，第4期。

本书校译事宜得到刘晶晶女士、王霖先生、毕斐先生、万木春先生的极大帮助，谨致谢意。

译者