

图像学

视觉艺术的意义与解释

◎陈怀恩 著

ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY

The Meanings and Interpretations of Visual Arts



河北出版传媒集团公司
河北美术出版社

图像学

视觉艺术的意义与解释

◎陈怀恩 著

河北出版传媒集团公司
河北美术出版社

策 划：曹宝泉

统 稿：易 英

责任编辑：徐秋红 李 洁

吴建功 安兵武

装帧设计：翰墨文化 刘学军

图书在版编目（CIP）数据

图像学：视觉艺术的意义与解释 / 陈怀恩著. —
石家庄：河北美术出版社，2011. 6
ISBN 978-7-5310-4106-1

I. ①图… II. ①陈… III. ①构图学 IV. ①J061

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第103295号

图像学 视觉艺术的意义与解释
陈怀恩 著

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：石家庄市东方彩印厂

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：23.25

印 数：1~3000

版 次：2011年7月第1版

印 次：2011年7月第1次印刷

定 价：86.00元

序

那年在巴黎，卢浮宫还没有完全整建成现在的大卢浮之前，看见展馆内几个年轻的工作人员正在整理几幅巨幅历史画作，大卫和席里柯的作品在壁上散发着历史与保护油的复合光泽，然而置放在平台推车上的这几幅作品，却以背面框架、粗褐色的画布实体，以及浮贴在上面几乎脆化的编码纸片面对着观众。姿态极好的年轻男子们，一边工作，偶而环看展馆内漫步美丽女子的身影，虽不出声，但是眼光迟迟收不回来。莫扎特在《魔笛》第一幕里让王子Tamino看见女主角的画像，并且唱出绝美的咏叹调“这幅画像美到令人着迷”（Dies Bildnis ist bezaubernd schön），但是法国超大型美术馆内的男子们，在一幅幅令美术史家迷恋流连的画像面前，却像英国美学家说得一样，宁可张望着血色鲜丽的少女。

我在那里站了许久，这些名画的背影，让我想到仍旧堆放在自己工作室中尘封的画布；想到绘画类型中企图在平面画布上制造幻觉立体效果的欺眼画；想起现代艺术家Fontana为了破坏艺术幻觉假象，在画布上狠狠割上的三刀；想到海德格尔把地窖中的马铃薯和梵高的画相提并论，竟然还想到朱自清到月台送行的父亲——微胖的身躯和他手上的一袋橘子！这些都是我的文化记忆吧！人类的文化记忆和图像记忆如此活泼坚强，让绘画即使背对着我们的时候，观看者也不曾中断一切意义的活动。然而，当绘画转过身来面对人们的时候，我们却通常有点不知所措！

多年以来，不同类型的艺术写作者，都在想方设法替自己和别人解决这种窘境：绘画技巧教学者告诉我们一幅画如何从材料准备开始，增修润饰，让图像逐渐萌形。形式分析学者研究视觉与画面构造，和心理学者联手说明我们在观看艺

术时的生理自然反应。当代视觉文化研究者对社会分析积极投入，揭发画家和图像应用者的意识形态与政治意图。小说家提醒我们每一幅作品后头都有谋杀案，美学家告诉我们遇见图像时不能只是微笑或流泪。

现代艺术观众和艺术读者已经太熟悉各种作品的形式、色彩、材质、肌理的千变万化，理解了每个画家投身社会时的光辉与悲凉，有时也就忘记了：许多绘画的创造者，原先都想说些故事，讲述人与自己、人与自然、人与他人、人与世界之间的种种遭遇。这或许就是我想写这本图像学的原因，我想再听听那些古老的故事，也提醒朋友们这些故事的趣味，更关心说这些故事的画家作为人的存在处境。

这本书沿用了图像学大师帕诺夫斯基的经典书名“视觉艺术的意义”，再加上弹性更大，或许争议也不少的“解释”一词，目的在于指出我所追求和延续的学术传统，当然也表示了我对图像学应该走向图像解释学的盼望。

2007年12月

陈怀恩

目 录

第一章 重回图像学

一、图像学的复兴	2
二、图像学的字源学考察	6
三、图像学学科名称的翻译与商榷	12
四、图像意义的理解之路	18

第二章 图像学的历史与课题

一、造型史的开端与图像解释问题	26
二、埃及与希腊的图像解释问题	33
三、希腊美学与图像书写的关系	36
四、早期基督教图像学的建立	39
五、中世纪的图像学	49
六、纹章与图像象征传统的承传	51
七、图像学的成立与发展	61
八、图像学作为人文学科的肇端——瓦尔堡的文化图像学	63
九、帕诺夫斯基与现代图像学	72

第三章 早期图像学的历史任务

一、图像学的成立根据——象征关系的建立	78
---------------------------	----

二、象形图与象形文字 (hieroglyph)	80
三、徽铭 (impresa)	89
四、铭图 (Emblem)	91
五、图像与语言的对应关系	94

第四章 传统图像学的核心课题：象征图像的意义建构

一、象征	111
二、拟人像	133
三、图像谱 (Iconologia)	144
四、寓意图	153
五、拟人像在近代艺术史上的转变	155

第五章 现代图像学的建立——帕诺夫斯基的艺术学基本概念

一、帕诺夫斯基的艺术史学位置与评价	162
二、对沃尔夫林艺术史基本概念的批判	165
三、艺术史基本概念与范畴观的哲学反省	174
四、艺术意志——李格尔、卡西尔和海德格尔	178
五、帕诺夫斯基的艺术学基本概念	181
六、艺术作品的描述与内容意义	188

第六章 现代图像学的建立——帕诺夫斯基的图像解释进路

一、图像学方法的建构与操作	202
二、忧郁的容颜——帕诺夫斯基对丢勒作品的图像解释	205
三、帕诺夫斯基的图像解释问题	236

第七章 图像学区分与图像研究方法的确立

一、帕诺夫斯基的图像学区分	244
二、当代学者对帕诺夫斯基图像学区分所做的厘清与修正	253
三、ICONCLASS 图像分类系统与数位典藏	258
四、20世纪的各种图像学区分法	262

第八章 新艺术史与图像转向后的视觉诠释

一、图像无所不在	268
二、新艺术史的呼声	271
三、图像的转向	276
四、艺术学的图像转向	282
五、图像思维者的新命运	292

第九章 当赛伦停止歌唱——图像诠释的起源

一、赛伦的沉默	298
二、真理与美丽的遗忘	306
三、历史是异乡	309

附录 艺术书写与艺术史书写

一、艺术史学科的兴起	313
二、艺术史工作者的实务问题	316
三、艺术史工作者的现实主义原则	317
四、对现实主义取向艺术史研究所做的美学批判	319
五、艺术书写与艺术史的区别	320
六、从艺术史到艺术史书写	322

七、文艺复兴与艺术概念的形成	324
八、文艺复兴与艺术学科的开展	327
九、艺术史研究的学科发展概况	328
十、艺术史研究学科的成立	331
十一、艺术书写与艺术史书写的美学向度	333

后 记	339
-----------	-----

1

第一章 重回图像学

第一章 重回图像学

(……公元2500年,当人类对亚当与夏娃的故事已经相当陌生的时候……如果有谁把米开朗基罗在西斯丁礼拜堂天棚上所画的“失乐园”理解成“草地上的午餐”,恐怕也没有人能够提出反驳!)

帕诺夫斯基,《论图像艺术作品的描述与内容意义问题》,1932^[1]

一、图像学的复兴

近20年来,图像思考和形象思维这类概念已经不再是哲学美学的专用名词,当代实证科学通过神经生理学、大脑研究、视觉认知研究,重新说明并且证成了视觉思维的合法性;社会学者从文化研究或者文化唯物论的理论基础出发,开展出风靡一时的视觉文化研究学门;在艺术学上,我们更目睹了各种跨学科的视觉研究成果以及图像学方法的实质进步。这种对图像和影像的重视,一方面可以被看做现代学术风向的转变或者后现代主义的发展,从另一方面来看,却又不妨称之为“图像学的复兴”。在艺术史学论述中,“图像学的复兴”一词通常用来指涉当代学术的更迭情况,指谓18世纪末消逝的图像学传统,在20世纪又获得重视的情形,但是我们也不妨把这种对图像的重视安置在更大的文化氛围当中来加以检视。

从思想本质来说,图像优位思考,其实就是针对西方世界将语音和文字视为

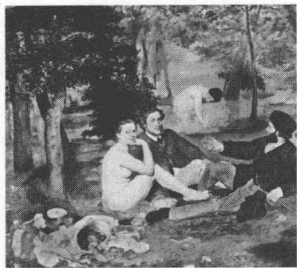
[1]Erwin Panofsky, “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltstdeutung von Werken der bildenden Kunst” in Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. hrsg. von Hariolf Obreer und Egon Verhezen. Berlin: 1998.S.85

一切思想起点的批判。从希腊罗马以降的西方思想家，一向以文字、语言和理性主义论述作为评断思想真伪优劣的判准。以“道”或者“言说”（Logos）作为主轴的思维方式，不但是各类学门的知识论动力来源，更是各类学科能够以近乎常态科学（normal science）方式平稳运行的真理基础。在这种评判基础下，图像和影像就算不是劣等的思维障碍。至少也不是真理道路上的确切指标。我们甚至可以设想，假如20世纪的思想家未曾替我们创造出种种具有典范意味的创新思想概念，那么，图像、影像、幻影和假象……这些名词到今天都还会是同义词，也同样会被贬低为各种对于真实概念和理念的残缺摹本。^[1]

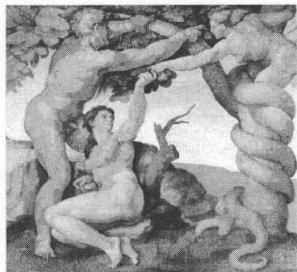
从现实层面来看，图像学的复兴，不仅具现在当代学者或文化阅读者对于各种艺术史典范和经典作品的重估，也表现在当代人对于各种多样化影像成品所作的理解和同情。影像无所不在，出现在我们周遭的影像成品，包括各种传媒影像、海报、招贴、广告、商标、时尚设计商品……，它们过去经常被排除在学术研究主线之外，如今却以人类存在证据或者社会变迁征兆的主流身份跃上学术舞台。从社会需求来说，图像优位思考甚至成为某种卖点，用来包装一些离题与怪异的创造力教学方法和书籍。图像学复兴也发生在“阅听大众”身上，观众又开始面对各类具有叙事性格的影像作品，企图认识包括电影、动画、漫画和一切视觉物的影像意义。早已经被传播学者更名为阅听大众和读写者的观看者，如今又希望把被剥夺的视觉诠释主权夺回来。这样看来，图像优位思考和图像学的复兴，不但指向于过去一直被湮埋的图像本质认识问题，关心各类图像当下所要宣告的讯息，也注目于图像和影像未来的各种演出可能。

从美学角度来观察，画家（或者更广义地说，所有制像者）的工作就是要通过图像来传达各种意义。即使画家自己宣称不打算传达任何具体的意义内容，只要他（她）的作品不是无意识的涂鸦，那么它们仍旧是艺术家对某种情感或者态度的表示与表达。更极致地说，就算艺术家宣称其作品只是某种无意识的涂鸦或者生理痕迹的流露，那么当他（她）有意识的安排这些作品的展演，当他（她）致力于嘲讽、抗拒艺术评论者和观众对艺术行为所拥

[1]我在这里套用库恩（Thomas Kuhn）《科学革命的结构》中对典范和常态科学交互作用的模式，借以说明图像思考对文化层面的影响，不表示库恩自己会造成图像思考已经推翻了语言文字思考的优位性。



◎马奈, 草地上的午餐 (Le Déjeuner sur l'herbe, 1863) Musée d'Orsay, Paris.



◎米开朗基罗, 创世纪, 西斯丁礼拜堂。

有的既成看法时, 这些作为仍然有其意图与意向 (intention), 其传达策略以及所要传达的意义仍旧相当明确。换句话说, 这些作品的价值并不在于它们没有形式或内容, 而是制像者对于艺术形式与内容的反省和重构。某个层面看来, 对这些艺术作品的理解——甚至扩大说来, 对许多现代艺术的理解, 其实并不特别艰巨, 它们要求的是对话、反思和一点从容。然而从意义传达与文化认知的角度来看, 我们今天该如何避免对艺术品进行简单化的意识形态批评? 如何将艺术品从集体化的政治宣言地位中解救出来? 却有赖于更精准的意义阅读。

图像在历史中, 图像也自有其历史, 但是某些传统制像者的作品, 甚至于曾经对我们的制像传统产生过重要影响的各种图像——我们习惯称其为经典图像 (canons), 其制作意图与意义在今天已经渐趋隐晦! 对于艺术史入门者, 甚或对于当代艺术史研究者

来说, 西方图像学的任务就在于替我们解开那些隐晦一如密码和谜语的古代图像秘密。说得滥情一点, 图像学研究者就像是替孩子们讲睡前故事的父母亲, 一直反复叙述着大人们耳熟能详的各种故事情节。在艺术史的国度里, 这种孩子并不少见, 这样的父母亲也不嫌太多。再者, 在这种叙述与解码的过程当中, 有时因为解码者的疏忽大意, 有时因为讲述者的知识与见闻不够完备, 图像意义便为之走样。有些时候, 甚至因为叙述者对于传统故事内容与架构的方式充满敌意, 在进行解释时予以改形变貌, 更让图像内容和意义产生了种种出人意表的变化, 帕诺夫斯基在追寻丢勒作品意义时所遭遇到的种种问题, 让他说出“……公元2500年……如果有谁把米开朗基罗西斯丁礼拜堂天棚上所画的‘失乐园’理解成‘草地上的午餐’, 恐怕也没有人能够提出反驳!”这些慨叹之语, 如今看来, 并非无的放矢。

顺此来说, 跨身20世纪与21世纪交替点的艺术史读者, 或许不难理解德国当代学者柯普-施密特 (Gabriele Kopp-Schmidt) 在《图像学导论》中所流露出的真挚感伤, 柯普-施密特如是说: “图像学工作的目的, 是要描述或者重建那些因

为时代变迁而逐渐被人所遗忘的图像意义，好让艺术史的门外汉和非该类型艺术的专家学者们理解这些艺术品的实质内容。”^[1]如果使用强力悲观主义式的语言来说，帕诺夫斯基和柯普-施密特的说法都显现出艺术史家和人文学者对历史遗忘（Vergessenheit）的恐惧。假如务实一点来看，到了21世纪，图像学已经不是为了改善艺术史研究法或者致力于学术创造所出现的冰冷专业名词，反倒成为因应历史记忆消逝所激发出的理解热情。

从学术操作实境的角度来看，所有艺术史家都必须认识图像，这些认识也都必须诉诸各种形态的语言文字。无论图像书写的性质是对物象的描绘、图像意义的诠释或者创作理念的洞澈，这些工作全都源自于人类对各种图像在认知和传达上的需求。但是产生图像认识需求的真正原因，却在于这些作品的“意义”总是不在现场，或者已经被人们所遗忘。艺术史诠释的对象，到后来竟会是各种让我们觉得陌生的图像！有些学者认为图像学在本质上根本就是一套古典文献学^[2]，但是吊诡地说，古典之为古典，就在于他们永远具备现代性和未来性！每当这些古典图像陌生、疏远到一定的程度时，就会转变成诠释者和理解者迫切解决的时代议题。

一般人纵然不能体会艺术史家和人文学者对历史遗忘的恐惧，至少也不致于像尼采或者禅宗大师一般指责人类对生命和历史的执著。禅宗对人文建构和艺术创作的态度如何？并不易说。但是根据尼采的理路，创造绝对是一种失忆症的产物，至少是一种选择性历史失忆症的成果。如果我们不能忘记李白或者莎士比亚的诗句，又怎能写出自己的诗？这些话，图像学家大概都不会同意。

瓦尔堡图书馆当年在馆门口高悬着希腊文的记忆（MNEMOSYNE），并非偶然！没有记忆女神的眷顾，历史和文化都将成为瞬间消逝的风景。贡布里希尝试用文化记忆和图式的建立这两个概念来说明艺术史的演变过程，甚至于阐述艺术家的学习经验史。他坚持认为艺术创造完全是一种文化记忆的产物，不论其为个人创造或者集体记忆——这真是瓦尔堡的弟子才会说出的话语。

记忆不是梦，记忆更会是一种纪念，人为什么要去纪念和记忆一些东西？为

[1] Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie*. Deubner Verlag für Kunst: 2004.

[2] 史匹策（Leo Spitzer）曾经半开玩笑地指出：帕诺夫斯基的《视觉艺术的意义》，书名实在该改名成《视觉艺术的文献学》。

为什么要记忆历史上特定的某些人事物？什么东西是值得被记忆的？而且，我们为什么、凭什么要求他人也去纪念和记忆他、她、它们？博物馆和一切文化机构应该留存什么东西？其标准何在？这些都是艺术史所应当关联上的哲学问题。最直接也最概括的问法就是：历史应该让什么东西留存下来？其决定者和裁判者又是谁？这些问题也是文化哲学所想要处理的对象。所有符号的形成，不论其目的是为了沟通、指示，都是为了记忆作准备的。记忆，有时是历史的等义词，有时是一切感官和理性知识的根基，一切文化的终极问题。

二、图像学的字源学考察

图像学方法被引进中文艺术史与艺术学研究领域已经有相当的时日，瓦尔堡、帕诺夫斯基和贡布里希这些现代图像学巨擘的作品，对于本国艺术学者和艺术学读者而言，率多耳熟能详。这三十年来，只要选读过西洋艺术史的造型科系学子或研究生，几乎也都能用帕诺夫斯基的图像学区分来撰写清晰而高度格式化的论文。但是“图像学是什么？”这个问题，在西方学界一直争议不断，在中文世界里也似乎远没有被好好的处理和回答。

图像学一词是中文对于德文艺术学名词“*Ikonologie*”及其英译“*Iconology*”的翻译，从历史上说，图像学是西方艺术学家和艺术史学者用来解释造型艺术乃至其他各类造型活动的一门知识进路。然而，“图像学”也是一个标准的一词多义字（*equivocal*），中文用法先不论，西洋艺术史学上的“图像学”至少有两个面相。首先，这种学术研究致力于对欧洲具象绘画主题所作的认识与说明，关切的问题是这些绘画上头所描绘的人、事、物为何？画面上的场景有何意义？图像中的人物又会是什么概念的体现或拟人像？上述的这些图像描绘形式又以何为本？换言之，就是要对那些形塑西方文化和图像表现至深至广的各种主题——基督教、异教、圣迹、世俗、政治、个别主题……等内容提出对应性的说明。这种面相的图像学通常被称为“*Iconography*”。

图像学还有另一个面相，它是一种致力于理解图像意义内容、解释图像含义的艺术史学方法，这种方法既可称为“*Iconography*”，有时也会称为

“Iconology”，以便和研究图像主题内容的图像学有所区隔。这种层面的图像学致力于解释那些驱策绘图者或制像者工作的动力，深入探讨绘图者通过主题和形象所要传达的旨意，换言之，探索与考察我们习称的时代精神与文化心灵倾向，说明画家想要借由作品所传达的意义。

图像学的第二个面向相当复杂，“Iconology”的主张者不仅提出了一个新的名词，同时也开展了图像学的整体研究领域，然而孰为“Iconography”？

“Iconology”又是什么？这两个学术名词在各种语言文化圈中都还一直争议不休。现代图像学家比亚洛斯托基（Jan Bialostocki）曾经针对这种情况提出一个解决的建议，他认为：如果我们要减少字面上的争议，不妨将图像学区分为“应用图像学”（intend [or implied] iconography）和“解释图像学”（interpretative iconography）两大领域。比亚洛斯托基指出，所谓“应用图像学”，亦即针对某个时代对于特定图像的一般观感所作的说明，同时也是针对某个时代的集体审美形式所作的说明。由于应用图像学致力于研究历史上的艺术家、赞助者或者同代观众对于该世代特定视觉象征和图像的看法，因此，研究者必须面对各种既定的象征和影像，厘清其功能以及它们所要传达的意义。从比亚洛斯托基的说明来看，“应用图像学”这个名词形同旧有的“Iconography”一词。至于“解释图像学”，比亚洛斯托基认定它是艺术学中的一门历史学科，学科目的在于鉴定和描述艺术作品，同时进一步诠释这些艺术品的内容——这项内容诠释工作，目前在艺术史界率多称为图像解释学（iconology）。^[1]比亚洛斯托基的建议是否得当？我们又能否根据他的建议，将这些学术名词转换成清晰准确的中文学术概念？底下从字源学上先作一些厘清。

1. “Iconology”和“Iconography”的字源学考察

如上所言，图像学是中文对应于西方艺术学术语“Iconography”和“Iconology”的翻译，但是用一个中文名词来对应两个外来字，总是不妥。望文生义地说，“图像学”的中文含义显然是某种“对图像的论述”，或是一种“和

[1] Jan Bialostocki, *ICONOGRAPHY. Dictionary of the History of Ideas*. New York, 1973, Vol.2, 524-541. P.524中译见[英]贡布里希，杨思梁、范景中译，《象征的图像-贡布里希图像学文集》，上海：上海书画出版社，1990，页440-468。杨思梁与范景中将“intended (or implied) iconography”和“interpretative iconography”分别译为“意图性的（或暗示性的）图像志”以及“解释性的图像志”。见同书第441页。

图像相关的学问”。我们不妨从这种常识性的理解出发，进行下一步的推敲。

西方语言当中和图像相关的字词不少，常见者像是英文中的“picture”（图像、图画）和“image”（影像）；德文中的“Bild”（泛指一切图像、影像、图画）亦为一例。“picture”和“Bild”经常和绘画或画面的概念相联系，却不见得要等同于二度空间的形色表象，举例来说，雕刻、自然空间和建筑也可以提供我们各种“图像”。“image”一词在英文中用量甚广，此字源自于拉丁文的“imago”，殊无争议，然而“imago”的原始意含为何？在文字学中却仍未定案。一说“imago”和“imitor”、“imitation”这些词语相关，都具有“仿照”、“拟似”的意思。16世纪人文学者卡美拉利乌斯（J.Camerarius，1500-1574）认为“-ago”字尾在拉丁文当中均表“相似”之意，因此“imago”所指的可能是“发现和某个事物或人相似的东西”；奥维德在《变形记》中写到朱比特（宙斯）变身成天鹅诱拐丽达时，使用了“sub imago”一语来描述天神外观样貌的变化，因此，古典文献学中的“imago”一词显然和今日英文的“image”一词相仿，都充满了各种意义。

然而图像学的原名并未使用和“picture”、“Bild”或者“image”相关的字词，英文中通行的“Iconography”一词，是由希腊文字根“eikōn”（icone）和“graphein”组合而成的新字。“eikōn”具有“图像、影像……”等多重意义，“graphein”则为“书写”，由此两字组合而成的“Iconography”，其字面意义自然是“对影像或图像所作的描述和写作”，将其翻译成“图像学”并不为过。然而德文艺术学名词“Ikonologie”及其英译“Iconology”，在中文中也经常被翻译成“图像学”。“Ikonologie”一词的字根，分别对应于希腊文的“eikōn”和“logos”，“logos”可以指称各种言说、论述、学术、道理，由这个字的英文形式字根“-logy”所组成的名词，经常被翻译成“……学”，所以“Iconology”在中文里头似乎也可以顺理成章的翻译成“图像学”。两者既然都符合今日的学术活动定义，也确实都是“……学”，因此都可以纳入“图像学”的中文语词概念当中。不过就是因为这个词语的对应性问题，造成中文世界在理解图像学这门学科时，产生了不少辨识上的困扰。

事实上，回到西方历史脉络来看，“Iconography”一词从应用伊始，就注定会产生各种概念上的混淆。从中世纪以来，“Iconography”一直被当做对于各种