

江西省社会科学院学术文库



潘诺夫斯基图像学研究

■ 罗小华 著

中国社会科学出版社

江西省社会科学院学术文库

潘诺夫斯基图像学研究

■ 罗小华 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

潘诺夫斯基图像学研究 / 罗小华著. —北京: 中国社会科学出版社,
2016. 6

ISBN 978-7-5161-8312-0

I. ①潘… II. ①罗… III. ①潘诺夫斯基(1892-1968)—
构图学—研究 IV. ①J061

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 124029 号

出版人 赵剑英
责任编辑 冯春风
责任校对 张爱华
责任印制 张雪娇

出版 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮编 100720
网址 <http://www.csspw.cn>
发行部 010-84083685
门市部 010-84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷 北京君升印刷有限公司
装订 廊坊市广阳区广增装订厂
版次 2016 年 6 月第 1 版
印次 2016 年 6 月第 1 次印刷

开本 710 × 1000 1/16
印张 15
插页 2
字数 216 千字
定价 56.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010-84083683

版权所有 侵权必究

《江西省社会科学院学术文库》编委会

主 任 汪玉奇

委 员 姜 玮 毛智勇 万建强

叶 青 马雪松 夏汉宁

《江西省社会科学院学术文库》总序

汪玉奇

繁荣和发展社会科学事业，是社会主义文化建设重要的组成部分。如果说，科学技术代表着一个国家的综合国力，而科学技术中包括社会科学，那么繁荣和发展社会科学就是提升和壮大综合国力的必然要求。站在这样的高度审视我们所从事的事业，审视我们所获得的学术成果，我们充满民族的责任感和时代的使命感。

江西自古以来文风鼎盛，在这片土地上，产生了一大批光耀中华史册的文化名人。辉煌的历史必然给历史的传承者提出一个责无旁贷的问题：学术薪火能否在一代又一代的传承中熊熊燃烧下去？江西省社会科学院作为全省社会科学的研究中心和最高机构，必须响亮而坚定地回答这一问题。

——我们要与时俱进，追踪社会主义现代化建设的新情况、新问题，为发展马克思主义，丰富中国特色社会主义理论体系奉献更多的创新性成果。

——我们要紧贴江西科学发展、进位赶超、绿色崛起的发展大局，探寻欠发达地区加速推进现代化的规律与路径，为省委、省政府决策服务，成为真正意义上的智库。

——我们要精心整理和研究江西极为丰富的历史文化遗产，使其中的精华得以传承、弘扬和光大。

于是，我们勤奋，我们敬业，我们耕耘，我们收获。中华文明在很大程度上是文字铸造的文明，古往今来，中国的学者们都注重著书立说。在“十二五”开局之年，我们隆重地搭建“江西省社会科学院学术文库”，以此报效故园、报效国家、报效时代。

序

罗小华的博士论文要出版，几个月前就约我写序，我当时一口应允。其实她做的这个课题，我并不熟悉，我常年教学和科研都不出文学理论的界域。潘诺夫斯基这个名字是知道的，20世纪80年代中期方法热的时候，辽宁出版的一套文艺研究译著中，就有一本潘诺夫斯基的《视觉艺术的含义》。那时大家急于摆脱政治对文艺的纠缠，都对抛弃理念内容的纯文学理论或研究非理性主义的无意识理论比较感兴趣，我买了潘诺夫斯基的书，但看到他主要还是从内容来研究传统绘画的含义，简单翻了翻就束之高阁了，直到这次指导罗小华写论文也没有找到它。实事求是地说，罗小华做这篇学位论文，我并没有给她多少实质性的指导，相反，通过她的论文，我对潘诺夫斯基其人其说有了一定的了解。也就是说，罗小华完全是在自己的研究中完成这一论文的。从学术的角度来看，我不是给这本书作序的合适人选，但我还是答应给她写序，是因为这篇论文的完成过程，我是最了解的。

罗小华本科和硕士读的都不是艺术，但任职的是江西一家颇有名望的艺术院校，院方要求教师开的课程都必须和艺术设计有关，罗小华不仅开出了艺术概论课，还独力自编了一本《艺术概论》教材用于自己的教学。编过教材的人都知道，这工作不是一件轻松活儿，查找文献，汇编资料，设计体例，引用原文等，全是琐碎繁杂的事情。一个刚出校门的年轻教师其实大可不必这样自讨苦吃，找一本现成的名家教材来用，轻松保险多了。但从这件事可以见出

罗小华的个性，有一种新教师少有的勇敢和不怕困难的气概。当年她来报考我的博士生，就是这股精神给我留下了深刻的印象。

读博期间，罗小华的刻苦也是周围同学所公认的。平心而论，我的学生读书都是比较努力的，不过别人做的论文选题都属文学理论范围，学习和撰写过程中，尤其是碰到难题或写不下去的时候，我多少可以做一些指点，出一些主意。我的学生做论文课题都是他们自己选的，我从来不给他们指定课题，也不要求他们跟着做我的科研题目。作为博士生，每一个人都有自己的学术兴趣和积累，放弃自己的兴趣做人家的题目多少有点儿强人所难；抛开自己的知识积累去做导师的帮手，对他们来说也是一种智力的浪费。罗小华选择的博士论文题目，就是她感兴趣和研究过的潘诺夫斯基图像学。但这样一来，我开设的课程对她的研究就价值无多了，她只能通过自己的学习和钻研来完成学位论文。

潘诺夫斯基作为西方图像学大师级人物，像许多学术泰斗一样，学问极其渊博，思考十分深邃，在图像研究和阐释上，其知识结构简直就是一部百科全书。研究这样的宗师大家，对研究者的理论储备是一个巨大的挑战。罗小华读博期间，始终有一种“知识饥饿症”，她一直感叹要学的东西太多了，要啃下潘诺夫斯基这块大骨头，不知有多少书要读，有多少论文要看。德国的理论家都有深厚的哲学修养，你没有相应的哲学知识就很难理解他的理论。德国的艺术论著都建立在扎实的美学根底之上，你缺少必要的美学理论就不可能掌握其艺术思想。罗小华深感自己在这些知识领域的欠缺，她唯一的对策就是恶补：恶补哲学和美学。她的具体步骤，就是上复旦大学和上海交大等学校，去蹭名师所开的哲学和美学等课程。我们学校地处上海西南一隅，复旦远在上海东北头上，交大更是在远郊新校区。偌大的上海，上那里听课，早早就需要出门转乘几条地铁或换几辆公交车，一点儿不夸张，花费的时间往往超过乘高铁去南京，来回一次都是对体力的巨大消耗，而罗小华不是去一次两次，她是有课都去。她在和我交流时，经常面露倦容，但却痴心

不改，要把赠课坚持下去。

潘诺夫斯基是图像学的经典人物，国人对他也不算陌生，但他的理论在中国并不是学术热门。他的几部重要著作已有中译本，更多的著作和研究他的论著都还未翻译过来。罗小华要想深入研究他的图像学，就必须收集和阅读很多西文的原版论著和文献。她有好几次既得意又犯愁地告诉我，她各方搜罗复印的原版著作论文已有一两尺高，她不知什么时候才能读完和翻译好这些东西。因为时间不够用，读博三年整整六个学期，她都是在上海度过的。甚至假期她也是匆匆回家料理一些事情后，又匆匆回到学校继续啃她的潘诺夫斯基。这在博士生中也是比较少的。

3

罗小华的女儿还很小，体质又弱，正是需要妈妈在身边照顾的年纪，可是她毅然将女儿托付给自己的姐姐，一个人在上海拼搏。她不是不爱自己的女儿，讲起女儿时她的眼睛会放光；而当女儿生病时，她会失魂落魄似的立马赶回去。有两次因女儿生病她向我告假，是人已经上了回家的火车，手机中她焦急的语音混杂在车厢的一片噪声中。

古人云：学然后知不足。罗小华就是这样，越是听课，她越是觉得需要听更多的课程；越是阅读，她越是觉得需要阅读更多的材料。因此，论文开题后，她迟迟没有动笔。我好几次问她论文进展情况，她都回答还要再听一些课再读一些东西。离毕业只有半年多时间了，她还这样说，我都替她着急了。我劝告她，你不可能在一篇论文里把潘诺夫斯基的所有问题都解决掉，现在还找不到合适材料来研究的东西可以作为今后探讨的课题。我告诉她，再不动手写，答辩肯定来不及了，那就要申请延迟答辩。为了早日回到女儿身边，她不想推迟毕业，这才一门心思投入了论文写作。尽管如此，写作还是显得很局促了，到学校规定的交稿时间，论文还有一些章节未完成。全文的未完成部分和整稿的修改，到后来是在很短的时间内赶出来的。现在的书稿，无论是思考的严密性，还是论述的妥切程度，论文的后半部分明显不如前半部分精彩，这都是写作

时间太仓促所致。

功夫不负有心人，尽管还存在着一些缺陷和不足，但罗小华历经艰辛完成的论文，毕竟代表着国内潘诺夫斯基研究的最新成果。论文对西方图像学研究史的梳理，对潘诺夫斯基图像学理论的艺术史定位，对潘诺夫斯基的图像学研究的理论分析，以及用潘诺夫斯基方法分析绘画作品的解读实践，都有着新人耳目的不俗表述。论文对大师的理论也不是一味崇仰，在当代文化理论和美学研究的新视野里，论文也分析揭示了潘诺夫斯基图像学的局限性，以及这种经典图像学和当前艺术研究的时代落差。罗小华的论文在图像学研究上表现出来的哲学素养和对绘画艺术作品的美学分析能力，都给论文答辩委员会的专家学者留下了深刻的印象。专家的充分首肯，就是对罗小华三年寒窗的最好报偿，也是最让我欣慰的事情。

罗小华当年读博，是为了开启人生一段新的路程。现在博士论文获得出版，不是意味着研究生涯的结束，而是这种生活的真正开始。生活都是不容易的，理论研究的甘苦更是唯有心知。好在罗小华已经拥有一个不低的起点，只要继续保持做论文时的求知精神和对学术研究的热诚，未来发展的学术空间将是广阔的。希望她在新的的人生路上成果累累，早日觅到幸福。也祝愿她的爱女，在多年分离后，今后在母亲的加倍呵护下幸福成长。

上海师范大学 杨文虎
2015年7月7日

目 录

导 论	(1)
一 研究缘起与意义	(1)
二 研究现状与问题	(8)
三 研究内容与方法	(13)
第一章 图像学溯源和理论背景	(16)
第一节 图像学系谱	(16)
一 图像学的字源学考察	(16)
二 图像学的发展概述	(18)
第二节 图像学的认识论来源	(24)
一 康德先验论	(24)
二 黑格尔历史哲学观	(26)
三 布克哈特的人文主义	(27)
四 狄尔泰的精神科学	(28)
第二章 图像学的方法论建构	(31)
第一节 对沃尔夫林的批判	(32)
一 双重风格的根源	(34)
二 眼睛与思想	(36)
三 哲学观的根本分野	(38)
第二节 对艺术意志的反思	(43)
第三节 理念和艺术美的概念认识	(58)
第四节 作为象征形式的透视	(66)

第三章 图像学阐释机制和其合法性	(77)
第一节 图像学内涵和合法性建构	(79)
第二节 阐释的循环和阐释的有效性	(88)
第三节 图像阐释的历史性变化	(92)
一 图像志和图像学阐释	(92)
二 隐藏的象征主义	(93)
三 阐释的历史性变化	(100)
第四节 阐释的开放性问题	(103)
第四章 图像学操作模式	(109)
第一节 丢勒《忧郁 I》	(109)
一 前图像志描述	(112)
二 图像志分析	(114)
三 图像学分析	(119)
第二节 提香《圣爱与俗爱》	(126)
第五章 图像学的方法论意义	(132)
第一节 艺术研究方法述评	(132)
第二节 艺术研究方法的演进	(138)
一 反对沃尔夫林，又以形式分析和风格研究为 基础	(138)
二 用康德解释艺术美，又能将形而上的追求还 原到艺术中	(139)
三 反对黑格尔的整体概念，但又汲取时代精神	(140)
四 继承瓦尔堡，又是德沃夏克精神史的回声	(144)
五 有条件接收卡西尔象征形式理论，并有效地 处理历史问题	(146)
第三节 图像转向和视觉文化研究	(149)
第六章 对图像学方法的扬弃	(158)
第一节 对图像学方法的批判	(158)
一 程式化	(159)

二 文献化	(160)
三 偏离价值判断	(161)
四 过度阐释	(162)
五 时代精神和哲学的图解	(163)
第二节 贡布里希对图像学的修正	(171)
一 意义的重建——方案的重建	(171)
二 对波提切利作品的阐释	(177)
第三节 图像学的贡献和局限	(184)
一 学术经典地位	(184)
二 图像学的局限	(187)
结 语	(193)
附录：对普桑 1648 年作品的图像解读	(198)
参考文献	(210)
后 记	(227)

导 论

一 研究缘起与意义

对艺术史研究者而言，研究方法本身也许就是研究目的之一。19世纪末到20世纪初，西方艺术学者积极发展各类艺术史方法论的建构工作，也致力于艺术学基本概念的反思，这种美学思维运动对后世艺术史家和美学研究者的影响相当深远。揆其大者，一是由李格尔（Alois Riegl, 1858—1905）、沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864—1945）和阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904—2007）所代表的知觉心理学和形式美感研究进路，另一个方向则是图像学研究体系，即对图像内容及其意义转变所作的文化探索。后一体系由瓦尔堡（Aby Warburg, 1866—1929）建立，并由欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968）^①和贡布里希（Ernst Gombrich, 1909—2001）继续发扬，将这一理论系统引向了纵深。范景中先生在《象征的图像——贡布里希图像学文集》序言中提道：“二十世纪初叶，瓦尔堡、潘诺夫斯基、扎克斯尔（Fritz Saxl, 1890—1948）和温德（Edward Wind, 1900—1971）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

^① 也有学者译为帕诺夫斯基。

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。图像学的这种新的含义，标志了西方艺术史研究的转向。”^①自20世纪30年代起，沃尔夫林所代表的形式分析学派开始退居幕后，一种集中了多种学科来探究图像意义的局面日益形成，图像学由此成为西方艺术史研究中一个占统治地位的分支。尽管也遭到过一些批评，但经过一个多世纪的发展，图像学已经成为具有跨学科影响的人文学科，其完整的理论体系和独特的方法论不仅对艺术学，也对文学、历史学、宗教学、传播学等其他学科产生了重要的影响。在当今这样一个“图像时代”，客观地梳理图像学的发展历史，科学地总结图像学的学术思想，从而熟练地掌握图像学的思维方法和分析技巧，是文学、艺术学乃至一切人文社会科学学者的学术责任。唯有这样，我们才能面对“视觉文化”和“图像时代”的冲击，而免于“失语”的尴尬和理论的滞后；也只有这样，才能跳出文字材料的局限，更好地利用图像资料，从而拓展研究视野、更新研究思路。然而，在图像热的当下，这场由图像引发的跨学科讨论，虽然都借用了图像学理论，也出现了不少文艺理论创新成果，但其关注点在图像、图像资料、视觉性上，对其理论资源——图像学本身却都有所忽略，对这一跨学科研究方法是否能凌驾于其他方法之上而独担重任也欠深入思考。可以说，目前我国图像研究中最为迫切者，就是研究图像学的学科奠基人潘诺夫斯基的学术思想。可遗憾的是，在中文学术语境中，这样的研究还刚刚起步（他的学术代表作还有不少没被翻译成汉语），学界对其理论建构、方法论意义、跨学科研究价值等问题探讨都还不够深入。

欧文·潘诺夫斯基为德裔犹太人，作为20世纪西方艺术史学界最负盛名的学者，他在《图像学研究》《视觉艺术的含义》等著

^① [英] 贡布里希：《象征的图像——贡布里希图像学文集》，杨思梁、范景中编选，上海书画出版社1990年版，第1页。

作中，奠定了图像学方法论的基础，并使之成为艺术史研究的主流。第二次世界大战之后，这两本英文著作几乎已经成为艺术学和艺术史研究者的必备书籍，乃至世界各地艺术学子的钦定教材，在西方，艺术史之所以能成为一个频频为人文科学赢得声望的领域，是与潘诺夫斯基的名字分不开的。

潘诺夫斯基 1892 年 3 月 30 日出生于德国北部城市汉诺威，1914 年在中世纪艺术专家阿道夫·戈尔德施米特（Adolph Goldschmidt, 1863—1944）的指导下取得了博士学位。1921 年，年轻的潘氏进入汉堡大学任教，与瓦尔堡圈子建立了密切的联系，同时也受到另一位伟大学者新康德主义哲学家卡西尔的影响。当时德语国家的艺术史界，瑞士艺术史家沃尔夫林已经出版了他的名著《艺术史的基本概念》，提出了风格自律发展的观点；李格尔在《罗马晚期的工艺美术》中提出了“艺术意志”的概念，将风格演变现象与“世界观”的变化联系起来；德沃夏克（Max Dvorak, 1874—1921）继承了这一传统，提出了“作为精神史的艺术史”的命题。潘诺夫斯基第一篇理论文章《论造型艺术的风格问题》（1915 年）继承了这种黑格尔式的思想传统，并试图加以改造，将风格与先验的思想范畴相联系。他对沃尔夫林的形式分析提出批判，雄心勃勃地要超越他，自创一种宏观、统一、有效的文化史阐释方法；1923 年，他发表与扎克斯尔合著的《忧郁 I》；一年后出版《理念：艺术理论中的一个概念》（1924 年），此书追溯理念作为一个艺术概念从古代到文艺复兴再到手法主义和古典主义的发展历程；又一年，他发表《作为象征形式的透视》（1925 年），探讨不同的艺术观念如何导致不同的空间构成方式；几年之后他又在《十字路口的赫拉克勒斯》（1930 年）一文中探讨这一母题是如何在基督教艺术中幸存下来并产生变化的，分析了哲学观念在艺术中的折射和变迁。

1931 年，潘诺夫斯基在纽约大学艺术研究院第一任院长库克（W. S. Cook）的邀请下，第一次踏上了美国的国土，两年后纳粹

上台，他便永远移居到了美国。库克曾说：“希特勒是我最好的朋友，他摇树，我接果子。”^① 的确，潘氏在移民美术史学者中是最优秀的，这片自由的土地为他提供了施展才华的广阔天地。用他自己的话来说：“被流放到了天堂。”^② 潘氏迅速摆脱了德国学术深奥艰涩的传统，他学识渊博，语言机智幽默，很快赢得了广泛的赞扬。到美国之后，潘诺夫斯基便只用英文发表文章，他对欧美国家艺术史作出了巨大的贡献，以至于好友在他去世时写到：假如他一直待在德国，英语世界艺术史写作的损失将无法估量。^③

4 20 世纪初的欧洲艺术学方法论建构工作，所面对的重要问题正是艺术学究竟能否成为一门科学或学术，而非传统的艺术鉴赏之类。因此，当时的许多学者转向哲学与认识论寻求概念支持，潘诺夫斯基身处这种学科整合的学术氛围，也不避讳使用诸多哲学与科学用语。他在德国汉堡时期的理论建构与著述几乎都环绕着沃尔夫林的学说加以批判和思考。他最重要的艺术学方法论批判与建构工作，就始于对沃尔夫林“艺术史基本原理”批判并在卡西尔符号哲学的影响下引入“象征形式”的概念，又复承接李格尔的“艺术意志”，最终在1932年构造出自己的艺术阐释方法总纲。这个总纲后来经过修改，在操作层次上更加细密，便成为今天家喻户晓的图像学三层次说。这一方法论的提出也让原本附属历史领域的艺术史获得提升，成为专门的艺术史学科。对艺术作品“深层结构”和哲学思想的关注，促使他发表了一系列名篇佳作，图像学方法的使用更趋于炉火纯青。《阿尔布雷希特·丢勒》（1943年）是20世纪最好的艺术家专论之一，不但详尽描述了艺术家的版画技巧，也揭示了丢勒作品的真正含义；《修道院院长絮热论圣德尼教堂及其艺术珍宝》（1946年）是对中世纪艺术史与文化史的一大贡献；

① 陈平：《潘诺夫斯基与精神史》，载《新美术》2011年第3期，第24页。

② 同上。

③ Rensselaer W. Lee, *Erwin Panofsky*, *Art Journal*, Vol. 27, No. 4 (summer, 1968), p. 368.

1951年出版的《哥特式建筑与经院哲学》直接诉诸于艺术风格与哲学观念关系的研究；1953年出版的《早期尼德兰绘画的起源和特征》则提出若不对作品含义进行研究，就无从对风格发展作出阐释；《意大利的文艺复兴与历次复兴》（1960年）则通过古典母题及其艺术形式的变迁与运用，对文艺复兴提出了独特见解，捍卫了文艺复兴风格的概念。

作为艺术史内部自己产生的方法论。诚如当代美国学者中最致力于研究潘氏的学者霍丽所言：“当代艺术史主要依赖于欧文·潘诺夫斯基的方法论视角，对于一个研究艺术史的学者来说，若试图在一种历史关系中确定其研究的位置，以及在某种程度上详解历代艺术所体现的个人与文化的思想，他的方法已成为正统。在过去35年或40年内接受教育的学者追寻总是不可捉摸的视觉艺术的含义，继续证明了他们从潘诺夫斯基的后期著作所获得的特殊教益。在其文献目录的近200篇篇目中，《图像学研究》（1939年），《哥特式建筑与经院哲学》（1951年），《早期尼德兰绘画》（1953年）和《视觉艺术的含义》（1955年）共同代表了所谓图像学的方法。”^①

20世纪初的艺术史研究笼罩在实证主义、传记研究和风格史的氛围中，潘诺夫斯基继承瓦尔堡，致力于开创一个跨学科的文化研究方向。他极力主张多学科思想的大渗透，艺术、科学与哲学彼此穿梭交叉，不同学科的知识、视角相互糅合。如潘氏所言：“人文科学的各个分支不是在相互充当婢女，因为它们在这一平等水平上的相遇都是为了探索内在意义或内容。”^② 因此，潘诺夫斯基图像理论的问世不仅在学科内部产生重大影响，也提升了艺术学学科的地位。当代德国图像研究者饶尔连德（Willibald Sauerländer）就指出：“比起其他同代学者，潘诺夫斯基更能够形构艺术史的方法

① [美] 迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，易英译，湖南美术出版社1992年版，第138页。

② [美] 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，上海三联书店2011年版，第13页。