

· 李泽厚主编 美学译文丛书 ·

视觉艺术的含义

〔美〕E·潘诺夫斯基 著
傅志强 译



MEANING IN THE
VISUAL ARTS

· 当代西方美学名著 ·

李泽厚 主编

美学译文丛书

视觉艺术的含义

〔美国〕E·潘诺夫斯基 著
傅志强 译

辽宁人民出版社

1987年·沈阳

Meaning in The visual arts by Erwin Panofsky

(本书根据美国纽约·双日有限公司出版《海锚丛书》1955年版翻译)

视觉艺术的含义

Shijueyishu de Hanyi

[美] E·潘诺夫斯基 著

傅志强 译

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市南京街6段1里2号) 沈阳新华印刷厂印刷

字数: 187,000 开本: 850×1168 1/32 印张: 13¼ 插页: 29
印数: 1—38,016

1987年8月第1版

1987年8月第1次印刷

责任编辑: 丁炳麟

责任校对: 陈文本

封面设计: 赵多良

许光云

ISBN 7-205-00096-3/B·26

统一书号: 2090·126 定价: 4.65 元

“美学译文丛书”序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间冥思苦想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对于研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志和部分出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的“美学译文丛书”（单篇文章已有《美学译文》刊物），以近代现代外国美学为主，只要是学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拘一得之见，批判改造对方，以丰富和发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书，尽量争取名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，误译之处难免。但我想，值此所谓“美学热”大家极需书籍的时期，许多人缺少阅读外文书籍的条件，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，决不因噎废食。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

译者前言

(一)

目前美学书籍的种类很多，数量也很大，但是，细心的读者也许会注意到，尽管这些书籍涉及到各种流派；然而对艺术社会学的介绍，尤其是对艺术史美学的介绍，还很不够。我们自己的美学家在这个课题上所作的尝试，恐怕只有李泽厚同志的《美的历程》了。

众所周知，美学是由三个部分构成的，“即美的哲学、审美心理学和艺术社会学，前者是对美和审美现象作哲学的本质探讨，后二者是以艺术为主要对象作心理的或社会历史的分析考察。二者有时混杂纠缠在一起，有时又有所侧重或片面发展，形成种种不同色彩、倾向的美学理论和派别。”其中，“艺术社会学又可分为艺术概论、文艺批评、艺术史

等，但它们作为美学的方面和内容，总必须与审美经验（美感）的分析研究有关。”^①

当然，对于西方的艺术史近几年来也有所介绍，但是，艺术史毕竟是艺术史，它不能代替艺术史美学。

如果说一般的西方艺术史译著在我国还不多见，那么，美学的艺术史，或艺术史美学就更鲜为人知了。读者手中这部《视觉艺术的含义》的原本是由李泽厚同志选定并从国外带回的。他对译介这方面著作很重视，积极组织人力进行翻译，我们应当感谢他的努力。

（二）

本书是艾尔文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892~1968) 将自己从1921年至1955年三十几年间先后发表的七篇有关欧洲艺术史的美学论文汇编而成的。

潘诺夫斯基是德裔美国犹太学者，1933年，他在美国任客座教授时，被纳粹政权解雇；自此他便留在美国担任纽约大学和普林斯顿大学艺术史教授。当时美国艺术史研究刚刚走向成熟的阶段，由于潘氏及其他移民学者的努力，美国艺术史研究遂有了长足的进步。潘诺夫斯基于1914年在德国弗赖堡获博士学位，1921年在汉堡大学任编外讲师，1926年在该校升任正教授。他于1931年开始往返于大西洋两岸轮流担任德国、美国艺术史教授，直到被纳粹解雇。他曾不

^① 引自李泽厚：《美学论集》，第1页，注释2。上海文艺出版社，1980年第1版，1982年5月，第2次印刷。

无庆幸地回忆这一情况时说，他“感到幸运的是作为客人而不是作为难民来到美国的”。潘氏的主要著作有：《丢勒的艺术理论》（1915年）、《丢勒作品中古代人物的姿势》（1922年）、《十字路口上的赫克利斯》（1931年）、《圣像学研究》（1939年）、《哥特建筑和经院哲学》（1951年）、《尼德兰早期绘画》（1953年）、《阿尔布雷希特·丢勒》（1954年）、《作为艺术评论家的伽利略》（1955年）、《文艺复兴与其他文艺复兴》（1960年）、《墓地雕刻：从埃及到贝尔尼尼的变化》（1964年）以及这本《视觉艺术的含义》（1955年）。

《视觉艺术的含义》汇集的论文，“既涉及一般性问题，也涉及到某些专门的课题，比如：考古学上的实例、审美观念、肖像学、艺术风格、甚至‘艺术理论’的一些专门课题”（见本书作者《序言》），也就是说，它既论述了西方艺术“通史”，又论述了某些艺术的“断代史”，同时也在理论上进行了论述。因此，它比较集中全面地反映了潘诺夫斯基的美学思想。他的美学思想和审美观点有两个突出的特点。首先，他强调对历史、神话、宗教、文学和各种典籍文献的研究，有一种强烈的历史感；其次，他注意把美学理论和审美研究与自然科学结合起来，有一种近似自然科学的精确性。潘诺夫斯基的美学思想在西方近代美学中是有其特色的。

（三）

潘诺夫斯基之所以在西方现代美学中能自成一家，代表

一个流派，是和圣像学(Iconology)分不开。从字面上讲，英文中的 ICON 就是希腊文的 Eikon (偶像、肖像、形象)。因此，简言之，Iconology 就是关于形象的研究，在美学领域中，它就是对视觉艺术的含义进行研究和解释的学科。潘诺夫斯基在1939年著的《圣像学研究》(Studies in Iconology)中，第一次把圣像学作为一门新学科进行了全面的阐述。在此书中，他提出了确定艺术品含义的三个主要步骤。第一，对基本的或自然的形象进行确定；第二，对从属性的、约定俗成和象征性的内容进行确定；第三，对上述二者进行分析，并确定其综合性含义，还要考虑艺术家对主题所作的风格性处理及其哲学性内涵。在分析视觉艺术品时，潘氏强调对文学和历史文献的研究。

(四)

读者可以看到，贯穿于本书始末的是一种强烈的历史感。潘诺夫斯基指出：“如果没有历史例证，艺术理论将永远是一个关于抽象世界的贫乏的纲要。”艺术理论家“如果不参照在特定历史条件下形成的艺术作品，他是无法建立一般概念体系的。”肖像学和圣像学的特点正是在于它们要在历史条件下来理解艺术品，来确定它们的整体含义，而不是孤立的、就事论事的评论、研究艺术品的含义。

与圣像学有关的另一个术语是肖像学(Iconography)，简言之，它是关于艺术中运用的形象及其渊源的学科。它的任务就是对视觉艺术的象征、题材、故事进行鉴别、描述和解释，是为圣像学进行准备的。用潘诺夫斯基的话说，“肖

像学就是对形象的描绘和分类”，“肖像学是一种有局限性的、辅助性的研究，它能够告诉我们一些特定的题材是在什么时候、什么地方通过特殊的母题（motifs）被形象地表现出来的。这门学科告诉我们钉在十字架上的基督是在何时、何地围上一块缠腰布或穿上一件长袍的。它还告诉我们基督是在何时何地被人用四颗钉子或三颗钉子钉在十字架上的……”进行了这些研究，肖像学对于确定作品的年代、出处、作者，“无疑是一种无可估量的帮助，同时，它对进一步解释作品也提供了必要的基础。”肖像学与圣像学的区别从它们的英文单词的后缀上也可看出来。肖像学的后缀是graphy（写作、写法）是从希腊文graphein发展来的，表示了描述性的内涵，而圣像学的英文单词后缀是logy，这是从希腊语logos（理性、理念）衍化而来的，所以圣像学“包括了某种解释性的内涵”。因此，潘氏认为“圣像学就是一种带有解释性的肖像学”，是“艺术研究中不可分割的一部分，而不只是初步的统计性调查”，“是一种从综合而不是从分析中发展而来的解释性方法。”

潘诺夫斯基进一步解释道：“肖像学分析是以对各种文学渊源中流传下来的特殊题材和概念的掌握为先决条件的，而无论这种掌握是通过有目的的阅读还是通过口头流传达到的。”他指出，在澳洲的丛林居民看来，《最后的晚餐》这幅名画“仅仅是表达了关于一次兴奋的午餐聚会的概念”。因为，不熟悉《福音书》的内容，是很难理解它的肖像学含义的。

(五)

由此可见,肖像学分析对理解艺术品是至关重要的。在欣赏、评论艺术品时,弄懂其中的肖像学含义会有助于正确地欣赏和评论,否则就无异于“盲人摸象”了。另外,这对于艺术创作也是大有帮助的,如果对创作对象、题材、主题的历史意义、象征含义、时代背景、历史渊源都不了解,那怎么能搞好创作呢?这就要求人们去提高文化教养、扩大艺术史知识领域。读者可以看到,本书作者在这方面堪称一个表率。他对所分析、评论的作品、艺术家是了如指掌的,他可以追根溯源地探索一件艺术品的肖像学含义,神话学渊源、文学渊源、宗教渊源及历史渊源,甚至连艺术品作者的生活经历、知识结构及其读过的作品都很熟悉。无论是对提香、对瓦萨利、希马布埃,对丢勒、对普桑,他都进行了深入细致的研究。因此,他的分析有深刻的历史感。当然,潘诺夫斯基的历史观有很大的局限性。他的历史概念主要是以“空间和时间范畴为基础的”,另外,他的历史概念还强调“历史距离”感,据他说,这种“历史距离”需要有60到80年的间隔,而且,还“可以被文化和地理的距离替代”。这些看法就未免有些机械、牵强。更不用说他不能认识到艺术史、艺术品、艺术创作与物质生产活动和社会生产力的关系了。列宁曾指出,马克思主义以前的历史理论有两个重要缺点:“第一,以往的历史理论,至多是考察了人们历史活动的思想动机,而没有考究产生这些动机的原因,没有摸到社会关系体系的客观规律性,没有看出物质生产发展程度是这种关系的根

源；第二，过去的历史理论恰恰没有说明人民群众的活动，只有历史唯物主义才第一次使我们能以自然史的精确性去考察群众生活的社会条件以及这些条件的变更。”①

(六)

此外，潘诺夫斯基注意把审美欣赏、艺术史研究与自然科学的成果结合起来，打破了学科的界限，走向了新学科的边缘、走向了综合化。在某种程度上可以说，他的艺术史美学有一种近似自然科学的精确性。他说：“人文主义学科并没有与自然科学发生冲突，而是相互补充。事实上，这二者是互为前提，互为要求的。科学和人文主义学科是一对姊妹。”潘诺夫斯基在艺术史美学研究中注意应用现代自然科学的知识、手段进行分析，他认为，“对物质进行的化学分析、X光、紫外线、红外线和宏观摄影都是很有用的手段……”但是，作为一个美学家，他更强调“再创造”这个审美经验。他认为这就是“人文主义和自然科学之间的根本区别。”他指出：“科学家在与自然现象打交道时，能够立刻着手对它们进行分析，而人文主义者在与人类活动和创造打交道时，就必须伴随着一个综合和带有主观特色的精神过程：他必须在精神上再现这些活动、重新再创造这些创作。”

“因此，艺术史家往往象物理学家、天文学家那样十分精确、全面、专心地对他的‘资料’进行理性的考古学分析。但是，他是通过直觉的审美再创造来确定他的‘资料’的，

① 列宁：《卡尔·马克思》，载《列宁选集》，第二卷，第586页。

正如‘普通人’欣赏绘画或交响乐一样。”

(七)

顺便说一句，本书的《跋》，即：《美国艺术史中的三十年》，与肖像学、圣像学似乎都无关系。但是，我认为这篇文章对我国当前的教育改革，尤其是美学教育改革具有重大参考价值。作者写作这篇文章时，已经积有34年的艺术史教育经验，而且在美国从事艺术史教育也有二十几年的经验。这样，从他自身的经历中我们可以切实感觉到两个国家、两个民族，甚至是两个大陆在人文主义学科，特别是在艺术史和美学的教育体制方面存在的差异。他对美国的图书馆、博物馆制度表示了由衷的赞美，认为这对普及艺术和审美教育起了很大作用，因为它们“不象欧洲的姊妹机构，它把自己看作是文化中心而不是收藏的场所。”另外，“美国教授要在其中渡过一生的‘象牙之塔’比起其他大多数国家的象牙之塔来，它的窗子更多一些”，也就是说美国的教授接触社会的机会较多，可以把美学、艺术知识通过讲演、报告等形式普及开来，这对美国人文主义学科和艺术的发展起了很好的作用；但是，美国大学在教学上偏重于灌输应付考试的知识，而不象德国大学那样侧重于使学生获得“在今后的生活里有兴趣进行研究的任何领域中都能成为一个专家的那种能力。”此外，“美国学术界存在的根本问题”就在于：“中学阶段缺乏适当的准备”，就是说过早地进行文理分科，这样使中学生，即“未来的人文主义者”带着缺陷离开了学校大门，“而这些缺陷，在许多情况下是无法彻底治愈的。”最

后，潘诺夫斯基指出，“植根于一个国家或一个大陆的传统是不能也不应该移植的。但是，对这些传统可以进行异花授粉……”尽管，这篇跋文中的许多具体事实，可能由于年代变迁发生了变化，但是，这种对艺术教育、对培养美学人材的方法所作的详尽周到的考察，还是有其深刻的现实意义的。

(八)

本书作者在书中虽不象一般艺术史家那样系统地按历史年代叙述西方艺术的发展，但是，他却通过几个特定的艺术家和专门的艺术史题材以特有的方式再现了从古典时代、中世纪到文艺复兴时期几千年间视觉艺术的三种姊妹形式——雕塑、绘画（包括版画）和建筑的发展历程。如果说本书的《导言》与第一篇：《肖像学和圣像学》侧重的是理论论述，那么，其余各篇则是应用这些理论对具体艺术品的分析。本书第二篇：《反映了艺术风格发展的人体比例理论的历史》，论述了从古代埃及、古希腊、中世纪、拜占庭以至文艺复兴的达·芬奇、丢勒的人体比例理论的发展。第三篇：《圣德尼修道院长絮吉尔》和第五篇，《乔治·瓦萨利：〈艺术家长传略〉的第一页》，虽然内容不同，却都详尽地从审美角度介绍了哥特式建筑的兴起、发展及其特点，这样深入地研究哥特式建筑的文章，目前国内尚属少见；当然，这与国内对整个中世纪欧洲哲学、宗教、文学和艺术的了解还不够深入是有一定联系的。其余第四、第六、第七各篇则分别围绕提香、丢勒和普桑的某些具体作品介绍了他们

的创作意图和审美态度。

书中还穿插介绍了西方艺术史中流传下来的许多肖像学含义、寓意、典故或含有固定象征含义的物品。比如，长蛇象征时间、狼象征贪婪、狗象征驯顺、雄狮象征勇猛、猫头鹰象征聪明、熊象征愤怒、海豚象征紧迫、森林之神(Satyrs)和海怪则是“兽欲和欺骗的化身”，无花果是智慧之树、山栲则是生命之树，等等。书中也追寻了西方神话、宗教故事的渊源和传统。比如，作者认为，基督教中上帝的形象是由埃及神话中的异教神塞拉皮斯(Serapis)、希腊神话中的太阳神阿波罗和索罗(Sol)、甚至波斯的异教神衍变而来的。

本书作者对西方古代典籍和文学作品、艺术作品具有渊博的学识，（作者充分利用了欧洲各国和美国的图书馆资料和博物馆的收藏）并且在分析、论证中深究细索，这不免使这本书的某些地方带有一些书卷气。不过，这并不妨碍它启迪读者对西方艺术品的理解。诚然，他那种德国学究式的旁征博引不是一般读者都欣赏的，可是那多达五六百条的注释，却也为某些有志于探索西方艺术史美学的读者提供了一个浏览西方艺术史的理论著作、史籍和神话学、宗教典籍的概观的机会。

另外，由于作者在书中不时交叉引用拉丁文、意大利文、德文、法文的短语、成语、术语，并不加英文注释，这种引文方式即使对英美读者也是一件麻烦事，何况是中文的翻译？译者吃尽了苦头。在几位友人的帮助下，终于译完了这本书，其中舛误之处肯定不少，恳切希望各位读者指正、帮助。同时，谨向为我提供帮助的友人致以谢意。

在结束这篇《译者的话》时，作为本书的译者，我想再次引用潘诺夫斯基的一句话，也许是适当的，他说：“丢勒接触古代文化的方式与一位不懂希腊文的伟大诗人接触索福克勒斯作品的方式极为相似。这位诗人也要依靠译本，但是，这并不妨碍他比译者能更全面地掌握索福克勒斯作品的含义。”我毫不怀疑，在阅读本书的过程中，读者肯定会比译者有更大的收获，“比译者能更全面地掌握”这部《视觉艺术的含义》。

傅志强

1986.5.30 北京

作者序

本书所收各篇论文，与其说是由于它们之间的一致性，还不如说是由于它们之间的差异性而获选。这些论文是在过去三十几年中先后发表的，它们既涉及一般性问题，也涉及到某些专门性课题，比如：一些考古学上的实例，审美观念、肖像学、艺术风格，甚至那种大部分已经过时、但在过去某些时期确实起到一定作用（如同音乐中的和声或旋律配合法一样）的“艺术理论”。

这些论文可分为三类：第一类是“经过改写的早期发表的论文”。这些论文完全经过改写了，而且，尽可能地利用别人的研究成果以及我后来得到的一些观点对它们进行补充（比如第四篇和第七篇）。第二类是最近15年中我用英文发表的一些论文（比如导言、跋、第一篇和第三篇）。第三类是从我用德文发表的论文翻译过来的（比如，第二篇、第五