

JOURNAL OF ADVANCED SCHOOL
OF ART AND HUMANITIES

艺术人文研究

(研究生论文选)

I

曹意强 孔令伟 主编

上海书画出版社

“艺术学理论丛书”
总主编：范景中 曹意强

JOURNAL OF ADVANCED SCHOOL
OF ART AND HUMANITIES

艺术人文研究

(研究生论文选)

I

曹意强 孔令伟 主编

上海书画出版社

浙江省高校人文社科重点研究基地(艺术学)资助项目

图书在版编目(CIP)数据

艺术人文研究：研究生论文选. 1 / 曹意强, 孔令伟主编. -- 上海：上海书画出版社, 2014.3

ISBN 978-7-5479-0746-7

I. ①艺… II. ①曹… ②孔… III. ①艺术—文集

IV. ①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第028600号

艺术人文研究：研究生论文选. 1

曹意强 孔令伟 主编

责任编辑	朱艳萍
特约编辑	张乔 洪潇亭 巨若星
审 读	曹瑞锋
特约校对	钱伟强
整体设计	品悦文化
技术编辑	吴番中

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpph@online.sh.cn

印刷 杭州五象印务有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/16

印张 14

版次 2014年3月第1版 2014年3月第1次印刷

印数 0,001—1,000

书号 ISBN 978—7—5479—0746—7

定价 75.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

序 言

这部《艺术人文研究》选登了中国美术学院艺术人文学院近几年的博士、硕士生论文和译文。艺术人文学院的前身是浙江美术学院史论系,2007年升级为学院后,依据国家教育、科研与人才培养的总体目标,我们分别设立了美术史系、视觉文化系、艺术策划和行政系、考古与博物馆学系等四个系科,另有美术史学研究中心、艺术史学史研究中心、艺术鉴赏研究中心等三个研究机构。这些变化对我们的学术研究与人才培养也提出了新的要求,以现代学术方式系统地探究中国传统艺术的精髓,将之推向世界;探究艺术智性研究的方法论,拓展艺术史学的哲学基础……这些就成了我们经常思考的问题。

今日之学术研究,必须要具有世界的眼光,在现代学术世界中,全球范围的文化交流、文化比较已经成为一种常态。所有时代、所有民族、所有地区的艺术构成了人类文化的整体部分,而其中的每一个部分只有在跨越时空的整体框架中才显现其特殊的意义。今天的中国传统艺术史研究只有放在这一框架内才会生发出新的魅力,原有的讨论区域风格、题材内容、审美特质、艺术与政治、社会、文化的关系等等研究方式已难以适应世界艺术整体性研究,建立以中国艺术智慧为

核心的世界艺术研究[World Art Studies]理论与方法论体系,就是我们的职责之一。因此,重新思考中国艺术史传统遗产,挖掘其创造性转化价值,使之融入国际学术视野,必将会为中国艺术真正走向世界打造坚实的理论基础,而这也是我们加快国内艺术研究与学科建设国际化进程的重要步骤。

在世界艺术研究的框架下,我们探索的方向也会有所侧重。不同的历史时期,或不同的民族文化之间是否具有相互感通、相互验证的内容?彼此之间如何才能获得真切的“理解”?这些都是人文学科所长久关注的问题,也是今日美术史研究的应有之义。纵观中外艺术研究的发展,其中的一个薄弱环节是艺术的智性史问题,而这个问题应是贯穿“世界艺术研究”的中心线索。艺术史智性研究可用英语表述为The Intellectual History of Art,将艺术的智性模式与艺术创造性媒介研究密切结合起来,探究人类从艺术审美创造向思想、科学和其他领域转化创造性模式的理论、历史与现实意义。我们倡导这一研究思路,就是希望以“作为智性模式的艺术”为核心观念进行艺术史与思想史交叉研究,坚持并强化艺术研究的本体意识,在把艺术作为一种创造性的知识生产方式进行探究,进一

步探讨“通过视觉思考”[Thinking through the Visual]的可能性,并从全新的视野论述艺术与科学、艺术与思想的互动关系。艺术品不仅再现了这个世界和各种思想观念,同时也塑造了新的观念,并让这个世界发生了真实的改变。

在日常的研究与教学工作中,我们一直在鼓励研究生同学去做思想、观念上的探索。好的眼光、好的想法会激发出研究的热情与乐趣,将枯燥的学术工作转化成滋养心灵、陶冶性情的创造性活动,而这才是人文学科的真正特色。

本期研究文集选用的论文,内容涉及艺术哲学、视觉文化、卷轴书画、画史画论校勘、金石古器物、物质文化研究等几个领域。这份出版物既是对近几年教学成果的检验,也是我们对外学术交流的一个平台。在此,我们也希望国内外的同行多提宝贵意见,并欢迎本领域学者踊跃投稿。

曹意强

2013年9月16日

目 录

19 世纪末的艺术科学

范白丁

1

伯纳德·贝伦森与中国艺术收藏

曾四凯

34

闵齐伋刻《会真图》考

陈研

57

牛运震与《金石图》

吕燕玲

91

从《南阳书画表》看晚明韩世能父子之收藏

李妍嘉

102

文本、图像与仪轨——唐宋之际敦煌地藏信仰的图像研究

张书彬

130

宋代涅槃变相图像研究

谭洁

185

19 世纪末的艺术科学

范白丁

如果说潘诺夫斯基是19世纪末德国艺术史学科培养出的优秀学者,那么他老师那辈人则是使艺术史成为大学正式学科的奠基者。正是这些前辈们的言传身教以及他们交织而成的学术网络为包括潘诺夫斯基在内的年轻学者提供了扎实的学科背景,在研究方法、学术兴趣甚至个人品格方面也都影响深远。而这种影响同时也从具体细节上为我们展现出艺术科学初创时的一个侧面。

—

1871年,德意志帝国的统一,很自然地引起了人们对记录和了解国家纪念碑的兴趣,那些新落成的博物馆保存了国家文化的遗产,民众想要掌握关于这些艺术品的知识。于是,19世纪后半叶,艺术史在德国和奥地利大学中逐渐确立了自己的学科地位,学习艺术史的人数和艺术史相关的出版物都逐年增加。到1874年时,在德语国家的大学里已经设立了八个永久的艺术史教授席位,包括科宁斯伯格(1830)、波恩(1860)、维也纳(1863)、斯特拉斯堡(1871)、莱比锡(1872)、柏林(1873)、吉森(1874)以及布拉格(1874)。¹其中斯特拉斯堡和莱比锡的首个艺术

史教授席位都提供给了算得上潘诺夫斯基师公的安东·施普林格[Anton Springer, 1825—1891]。1873年九月在维也纳奥地利艺术和工业博物馆[Austrian Museum of Art and Industry]召开的第一届国际艺术史会议²[International Congress of the History of Art]标志着这门新学科的自觉。为了进一步推动艺术史中各个领域的最高学术标准,一本学术期刊在第一届艺术史会议召开后三年应运而生——这就是大名鼎鼎的《艺术科学汇编》[Repertorium für Kunstwissenschaft]。这期杂志的诞生为艺术史从业人员提供了一个展示自己研究成果并进行交流的平台,并且定期介绍相关的书讯、艺术展览和其他期刊上的优秀文章。潘诺夫斯基老师那辈的学者正代表着这一年轻学科的希望,在他们之前,艺术史研究总体上偏向于对普通人进行艺术教育,而缺乏针对具体时期或者单独的艺术种类进行考察的专门性著作。19世纪80年代初,尚属年轻的艺

科史的研究》[*Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*] (Suhkamp, 1979)。

2 首届艺术史会议是由维也纳学派的开创人鲁道夫·冯·艾特尔贝格尔[Rudolf von Eitelberger, 1817—1885]以及莫里茨·陶辛[Moritz Thausing, 1838—1885]、弗里德里希·李普曼[Friedrich Lippmann, 1838—1903]、卡尔·冯·吕措[Carl von Lütow, 1832—1897]等人筹办的。关于早期艺术史发展的记述,可参见Kathryn Brush,《艺术史的形成:威廉·弗格、阿道夫·戈德施米特和中世纪艺术研究》[*The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*] (Cambridge [England]; New York, NY: Cambridge University Press, 1996)中第一章“Art History and Cultural History during the 1880s: The Discursive Range”。

¹ 关于德国大学的学科建设可参见Fritz Ringer的《德国知识精英的没落:德国的学术团体1890—1933》[*The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890—1933*] (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969); Heinrich Dilly的《体制内的艺术史:关于一门学

术史学科也许正如施普林格所言,大概刚刚度过了婴儿时期。然而,到了90年代,则出现了一批富有抱负的青年艺术史专家。³

潘诺夫斯基学术生涯中有两位重要的导师,威廉·弗格[Wilhelm Vöge, 1868—1952]和阿道夫·戈德施米特[Adolph Goldschmidt, 1863—1944]。两人同为中世纪艺术研究专家,在德国学术圈和博物馆圈中颇具名望。他们都是在19世纪80年代(这时可以说是艺术史的摇篮期)接受大学教育,然后在90年代开始自己的职业生涯。和其他一些来自于奥地利、瑞士、德国和法国的学者,如弗朗茨·维克霍夫[Franz Wickhoff, 1853—1909],阿洛伊斯·李格尔[Alois Riegl, 1858—1905],尤里乌斯·冯·施洛塞尔[Julius von Schlosser, 1866—1938],海因里希·沃尔夫林[Heinrich Wölfflin, 1864—1945],阿比·瓦尔堡[Aby Warburg, 1866—1929],马克斯·雅各布·弗里德兰德[Max J. Friedländer, 1867—1958],埃米尔·马勒[Émile Mâle, 1862—1954]等一样,弗格和戈德施米特都属于出生于19世纪60年代的那批年轻一代的艺术史家。潘诺夫斯基也发现了这一有趣的现象,在1958年发表的一篇纪念老师弗格的文章开头他这样说道:

Das Jahrzehnt, in dem Wilhelm Vöge geboren wurde, hat der Kunstgeschichte eine erstaunliche Anzahl von Forschern geschenkt, auf deren Schultern die heutigen stehen wie Bernhard von Chartres' Zwerge auf denen der Riesen.⁴

[在威廉·弗格出生的那个十年中,艺术史领域涌现出的学者人数出奇的多,今天的我们仿佛

就是沙特尔的伯纳德⁵所说的矮人,站立在这些巨人的肩上。]

除了上文所提到这些“巨人”之外,潘诺夫斯基还提到了和戈德施密特同年的卡尔·吉洛⁶[Karl Giehlow, 1863—1963]以及出生于1865年的伯纳

⁵ 沙特尔的伯纳德[Bernardus Carnotensis]是12世纪的法国新柏拉图主义哲学家,学者和官员。他的出生地和出生日期都不可考。他被认为是沙特尔的提奥多里库斯[Theodoricus Chartrensis]的哥哥,而后者则是来自于法国西北部的布列塔尼[Breton],但研究表明这种情况不大可能。沙特尔天主教学校的文献中记载从1115年到1124年他担任校长,但没有证据表示1124年之后他依然在世。但是约翰·埃德温·桑兹在其著名的《古典学术史》[A History of Classical Scholarship] (Cambridge at the University Press, 1903)中说伯纳德是1119年到1126年担任学校校长,布瓦蒂耶的吉尔贝[Gilbert de la Porrée]成为继任者,自1126年至1141年充任该职。这座学校在富尔贝[Fulbert]的管理下成为著名的圣教学术中心,后来的学问家代表是大律师伊沃[Ivo]主教;伊沃辞世后不久,学校一度在伯纳德和其弟提奥多里库斯治下重振声名。关于伯纳德及沙特尔地区其他学者的描述可参见桑兹《古典学术史》第一卷第XXVIII章起的内容。可对照张治生先生优质的中文译本,可惜目前只译出第一卷,期待后续;《西方古典学术史》, (上海:世纪出版集团,上海人民出版社,2010年10月第1版)。吉尔贝和康舍的威廉[William of Conches]都记载了一些关于伯纳德的事情,另外,索尔兹伯里的约翰[John of Salisbury]同样也在自己的著作中提到过他的这位前辈。据约翰说伯纳德撰有《波菲利正义》[De expositione Porphyrii],是书用韵文作成,堪称对于教育的一首道德诗歌,也许是他第四本将柏拉图和亚里士多德相调和的著作。该书残篇见于约翰的《逻辑述原》[Metalogicon] (IV, 35),《王庭琐记》[Policraticus] (VII, 3)。也正是索尔兹伯里的约翰将“巨人肩膀上的矮子”这一短语归于伯纳德:“沙特尔的伯纳德曾说我们[现代人]就像栖息在巨人[古代人]肩头的矮子,因此我们能比他们看得更远。这不完全是我们视力精确或者我们长得高的缘故,而是因为巨人们的高大把我们托起来了。”这一段文字转引自Scott, D. Troyan的《中世纪修辞》[Medieval Rhetoric: A Casebook] (London: Routledge, 2004)页10。之后牛顿的名言使这一说法广为传播。

⁶ 有关吉洛的文章不多,他本人也没有太多的著作传世,我在一些早期大型的艺术史期刊上见过他发表的质量很高的研究论文。他的博士论文为《凯撒马克西米立安一世祷告书历史的批评研究》[Kritische Darstellung der Forschungen über die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I.];发表在《皇家艺术史收藏年鉴》[Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses]1915年32卷上的《文艺复兴寓言中人文主义的象形文字》[“Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance”];发表在《复制艺术协会通报》[Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst]1903/1904年上的《丢勒的版画“忧郁”和马克西米立安的人文主义者圈子》[“Dürers Stich ‘Melencolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis”],后续研究由扎克苏尔和潘诺夫斯基接手。

3 Kathryn Brush,《艺术史的形成:威廉·弗格、阿道夫·戈德施米特和中世纪艺术研究》,页23。

4 Erwin Panofsky,《威廉·弗格,1868年2月16日—1952年12月30日》[“Wilhelm Vöge. 16. Februar 1868—30. Dezember 1952”],收录于Wilhelm Vöge的《中世纪的雕塑家:威廉·弗格研究文集》[Bildhauer des Mittelalters: Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge] (Berlin: Gebr. Mann, 1958)。

德·贝伦森[Bernard Berenson, 1865—1959]和出生于1867年的坎贝尔·道奇森[Campbell Dodgson, 1867—1948]。弗格和戈德施密特代表了德国艺术史中的新鲜血液,然而和其他那些更加著名的艺术史家比起来,他们二人——尤其是弗格——却没有得到充分的研究,即便是到了50年代,连自己的学生潘诺夫斯基也不得不承认弗格只是在德国小范围内才相对地为人所知。除了在法国这个弗格十分热爱的国家外,他在外国也鲜为人知;如果英美国家的老师在课堂上向学生们提起这个名字,他们一定感到陌生,甚至也不能正确地拼写这位天才艺术史家的名字。⁷当潘诺夫斯基在《尼德兰早期绘画》[*Early Netherlandish Painting*]中表示将此书献给威廉·弗格时,美国读者们都在想这个人是谁。而且弗格本身也对出名兴趣不大,他因为要去法国为自己的研究进行实地考察而毫不犹豫地放弃在国际艺术史会议上抛头露面的机会,不过他却不放弃到各处求学的机会。

二

弗格是第一个专门研究中世纪的德国艺术史家,也是对中世纪艺术进行现代风格分析的第一人。弗格跟潘诺夫斯基算是半个老乡,他在汉诺威完成了中学学业后于1886年到莱比锡开始了他的大学生活。在那里他跟随安东·施普林格学习艺术史,并结识了保罗·克莱蒙[Paul Clemen, 1866—1947](弗格说他是“手挽手的好同志”)、戈德施密特和文化史家卡尔·兰普雷希特[Karl Lamprecht, 1856—1915]。戈德施密特和弗格在莱比锡大学有过几个月的交集,戈德施密特那个时候比弗格的学习进度要快一点,弗格只是刚入门的新生,而戈德施密特在此前已经接受过一段时间的相关训练。那个时候的德国大学其实规模并

不大,两个学生之间也会有共同的朋友。日后,弗格在波恩遇到的阿比·瓦尔堡其实又和戈德施密特是儿时的伙伴,因为两人的家族都同属汉堡犹太裔银行圈子。

施普林格此时已至晚年,1913年由奥古斯特·施马索[August Schmarsow, 1853—1836]继承其在莱比锡的职位。戈德施密特和弗格都将施普林格看作是对自己帮助最大的老师。除了这两位之外,施普林格的学生还有尼古拉斯·佩夫斯纳[Nikolaus Pevnsner, 1902—1983]、马克斯·雅各布·弗里德兰德、理夏德·穆特尔⁸[Richard Muther, 1860—1909]、乌尔里希·提梅⁹[Ulrich Thieme, 1865—1922]、古斯塔夫·保

8 穆特尔是德国创建者时代[Gründerzeit]的著名艺术史家。在施普林格的指导下完成了关于艺术家安东·格拉夫[Anton Graff, 1736—1813]的论文。之后他在慕尼黑做编外讲师[privatdozent], 1883年发表了关于彩绘《圣经》的大学授课资格论文[habilitation]。1885年担任慕尼黑黑古画馆[Alte Pinakothek]印刷和素描部主任的职务,并且和沃尔夫林竞争慕尼黑大学的位置,最终却落入贝尔特陶德·里尔[Berthold Riehl, 1858—1911]之手。1893—1894年间,穆特尔发表了《19世纪绘画史》[*Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*] (Munich, 1893—1894),这本书立即被翻译成了英语和其他语言,被认为是关于19世纪艺术的标准性著作,他概论了整个19世纪,认为这标志着“通史的一个新的部分”。之后他成为了现代艺术的代言人,却遭到格奥尔格·德尤[Georg Dizio, 1850—1932]的反对。1895年被任命为布雷施劳[Breslau]的艺术史教授。他想要接替赫尔曼·格林[Herman Grimm, 1828—1901]在柏林的教职,不过最后也落空了。他的艺术史方法特色是关注历史的上下文,并把艺术风格和广阔的文化环境联系起来。在《绘画史》[*Geschichte der Malerei*] (Leipzig, 1900—1902)的前言中,他把自己的目的描述为以心理学去说明每个时期的支配性风格并将艺术品解释为“人类文献”。此外,穆特尔还著有关于莱奥纳尔多·达·芬奇的专著[*Leonardo da Vinci*] (Berlin, 1903),以及《英国绘画史》[*Geschichte der englischen Malerei*] (Berlin, 1903)、《19世纪比利时绘画》[*Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert*] (Berlin, 1904)、《伦勃朗》[*Rembrandt*] (Berlin, 1904),他的同门古斯塔夫·保利在《艺术与艺术家》第七卷中负责撰写了“理夏德·穆特尔”条目。可参见范景中教授主编的《美术史的形状》第二册“西方美术史的文献和书目”中“理夏德·穆特尔”条(杭州:中国美术学院出版社,2003)。

9 提梅在施普林格的指导下完成了关于汉斯·舍弗莱[Hans Schäufelein, 1480—1538]的论文,负责编辑了3—15卷的《艺术家百科全书》[*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*]。后进入威廉·伯德[Wilhelm Bode, 1845—1929]领导下的柏林画廊。1898年他在菲利克斯·贝克尔[Felix Becker, 1893—1979]协助下开始编辑一部全面的艺术家、建筑家和装饰画家的词典。

7 Erwin Panofsky, 《威廉·弗格, 1868年2月16日—1952年12月30日》,《中世纪的雕塑家:威廉·弗格研究文集》,页IX。

利[Gustav Pauli, 1866—1938]以及哈利·格拉夫·克斯勒¹⁰[Harry Graf Kessler, 1868—1937],最后两人因为施普林格的去世而未能完成他们的博士论文。其中佩夫斯纳、弗里德兰德还有保利在日后都与潘诺夫斯基过从甚密。施普林格为刚刚建立的艺术史学科带来了经验主义式的研究方法,他主要的兴趣在于对个案和文献的研究。施普林格在自己的写作中竭力避免落入那种“空话连篇的浪漫主义式艺术批评”的窠臼,而这种写法却是当时艺术史研究中的普遍现象。他的博士论文是反对黑格尔历史观的《论黑格尔的历史观:一份历史研究报告》[*Die Hegel'sche Geschichtsanschauung: Eine Historische Denkschrift*] (Tübingen, 1848),在这一层面上看,他反对那种用文化史的总体观念来笼罩全局的做法,比如他的对手卡尔·施纳泽[Carl Schnaase, 1798—1875]就是典型的黑格尔的追随者。施纳泽的研究方法虽遭到施普林格的反对,但较之于瓦根[Gustav Friedrich Waagen, 1794—1868]那种以鉴赏为主的研究方法却有积极意义。施纳泽感兴趣的是哲学和宗教对艺术的影响而不是实际的评价,他的《造型艺术的历史》[*Geschichte der bildenden Kunst*] (Stuttgart: Ebner & Seubert, 1866—1879)用黑格尔式的宏大历史图式来描述艺术的自律发展。

在施普林格看来,鉴赏是艺术史的基础,他反对那种把鉴赏和艺术史分裂开的做法,他希望把二者的力量结合起来,只有这样,未来的艺术史才能成为一门真正的科学。¹¹尽管施普林格对瓦根、库格勒[Franz Kugler, 1800—1858]、施纳泽的学术路数不太认同,但却表示了应有的敬意。雅各布·布克哈特[*Jacob Burckhardt*, 1818—1897]也察觉到施普林格对自己的

敌意,有一种说法是布克哈特因此很不友好地接待了敌人的学生古斯塔夫·保利。在《后期艺术史中的图画:艺术鉴赏家和艺术史家》[*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte: Kunstkenner und Kunsthistoriker*] (Bonn: A. Marcus, 1867)一书中,施普林格首次指出了古典古代在中世纪的遗存。此外,他还就图像志问题撰写过专著《图像志研究》[*Ikonomographische Studien*] (Vienna: 1860),并且也出版过讨论丢勒的书,但这些研究却仍然是在黑格尔式的时代框架中为单个的艺术品定位。有时艺术史家们虽然会声称反对黑格尔主义,但往往被别人抓住自己流露出的蛛丝马迹而被划归到黑格尔主义的阵营中去。施普林格还写过关于丢勒的论著,不过在自己死后才得以出版。施普林格也被看作是精神史[*Geistesgeschichte*]的先驱,他的学生克斯勒说自己的老师影响了整整一代德国艺术史家,使他们成为了值得信赖的、让人追随的学术权威或者是博物馆带头人。

施普林格的讲座或者讨论课对弗格的作用并不大,但他交代的任务令弗格极感兴趣。施普林格要弗格整理自己收藏的石版画。想要完成老师布置的作业,弗格不能只待在校园中,为此他与柏林博物馆也结下了不解之缘。1887年,弗格在前往波恩大学[Königlich Preussische Rheinische Friedrich—Wilhelms—Universität zu Bonn],在那里待了四个学期。德国大学有这样一种古老习俗,那就是学生不应该只在一所大学接受大学教育,而是要连续在几所大学里学习。这不同于英美国家或者其他许多国家的教育制度,而这也正体现了德国大学尊重学生自己的选择,如果有令他们仰慕的老师,他们可以自由地前去听课。乍看之下,这种转学制度或许会导致学生在不停地转校中无法真正静下心来好好学习。但是,如果学生在对自己的学术兴趣有明确认识的情况下,谨慎地选择对自己有益的学校和课程,那么到两三所,甚至四所大学学习的话,这种经历会被证明比他只在一所大学里学习更为有利,不管就他的通识教育还是科学

10 克斯勒是一位央格鲁—日耳曼伯爵,外交家以及现代艺术赞助人。他的日记“光中的柏林[Berlin in Lights]”揭露了欧洲艺术圈和戏剧圈里的许多传闻和细节,尤其是德国。另撰有《面貌和时代》[*Gesichter und Zeiten*] (1935)。

11 范景中主编,《美术史的形状》II,“安东·施普林格”条(杭州:中国美术学院出版社,2003),页497。

教育而言都是如此。通过转学这种方式，他们可以接触不同的人、不同的环境，这对于拓展学生的心智、培养其个性都非常有效。另外，从一个学校到另一个学校，沿途还可以饱览德国的风光，了解不同地区的风俗习惯、社会背景、宗教信仰、政治观点及沟通方式。而且这种学生间的交流，其实也带动了不同大学之间的交流，通过这种学术移民，大学在德意志民族统一的道路上扮演了重要的角色。¹²

而由莱比锡转学到波恩，也的确是弗格的明智之举。潘诺夫斯基说就是在这儿，弗格决定了自己未来的方向。弗格受教于卡尔·尤斯蒂[Carl Justi, 1832—1912]，尤斯蒂魅力十足却并没有打动弗格。弗格曾经这样写道：

Carl Justi (kein gutter Lehre, aber “ein himmlischer, alter Junggeselle, seine Bude, mit Büchern austapeziert, eine Antiquitätenkammer von viel malerischem Reiz, Milchkanne, Butterdose, Aschenbecher, Bücher und Papiere, alte Vasen, sonstig Erbstücke teurer Ahnen in western Fasching durcheinander auf Tisch und Schrank”)¹³

[卡尔·尤斯蒂（不是个好老师，却是个快乐的老单身汉，一个摆满古物的别致房间布满各类书籍、牛奶罐、黄油碟、烟灰缸、书和纸、旧花瓶以及一些家传宝贝混杂堆放在他的书桌和橱柜上，这就是他的书房。）]

关于尤斯蒂的无趣还可从弗格的同学瓦尔堡那里得到印证，在瓦尔堡的笔记中，他说尤斯蒂的讲座充满干巴巴的事实，只是偶尔发表一下个人的

看法。¹⁴他们参加了尤斯蒂开设的关于瓦萨里《名人传》、16至18世纪尼德兰和德国绘画以及讨论美学和视觉艺术等几门课程。就弗格来说，他具体的选课如下：“16—18世纪尼德兰和德意志绘画史[Geschichte der niederländischen und deutschen Malerei vom 16.—18. Jahrhundert]、瓦萨里相关的艺术史实践[Kunsthistorische Übungen im Anschluss an Vasari]（1887年夏季学期）、造型艺术美学[Asthetik der bildenden Künste]、瓦萨里·莱奥纳尔多传相关的艺术史实践[Kunsthistorische Übungen im Anschluss an Vasaris Leben Leonardos]（1887—1888年冬季学期）。尤斯蒂的作品来自于他渊博的哲学、神学和历史知识，他可以被认为是一种文化哲学家，他的学术兴趣主要集中在“伟大”人物的传记上，例如温克尔曼、委拉斯贵支和米开朗基罗。

在波恩，弗格还遇到了亨利·托德[Henry Thode, 1857—1920]，后者当时是编外讲师，只比弗格大十岁，将弗格看作是自己的同行而不是一个学生，弗格说他是一个令人着迷的老师，有与众不同的幽默感并且是个讲故事的好手。托德是著名作曲家威廉·理查德·瓦格纳[Wilhelm Richard Wagner, 1813—1883]的第二位妻子科西玛·瓦格纳的[Cosima Wagner]的女婿，于是他也成为瓦格纳内部圈子中的一员，这当然深刻影响了他的艺术史观——一种对英雄的崇拜。在弗格的手稿中，我们发现了他待在波恩的三个学期中选了托德的五门课程，其中两门课分别讨论文艺复兴大师多纳泰罗和米开朗基罗，而在1887—1888的冬季学期，弗格和他的几个同学都参加了托德题为“理查德·瓦格纳及拜罗伊特[Bayreuth]的艺术品”的讲座。此外，弗格与同在波恩的瓦尔堡和赫尔曼·乌尔曼¹⁵[Hermann Ullmann, 1884—1958]也有交往，瓦尔

12 [德]弗里德里希·包尔生，《德国大学和大学学习》[German Universities and University Study]，张弛、鄧海霞、耿益群译（北京：人民教育出版社，2009），页306—307。

13 Erwin Panofsky的《威廉·弗格，1868年2月16日—1952年12月30日》，《中世纪的雕塑家：威廉·弗格研究文集》，页XII。摘自是弗格1887年1月29日的信。

14 E. H. Gombrich, 《阿比·瓦尔堡——一部思想传记》[Aby Warburg. An Intellectual Biography]，(Oxford: Phaidon, 1986)，页28。

15 赫尔曼·乌尔曼是研究波提切利和皮耶罗·迪·科西莫的专家，莱茵哈德·克库勒[Reinhard Kekulé, 1839—1911]的学生。克库勒是柏

堡¹⁶(还有保罗·克莱蒙¹⁷也在弗格的建议下从莱比锡转到了波恩)则成为了弗格一辈子的忠诚伙伴;其时,在此学习艺术史的学生只有这四位。

一些较后期发现的材料表明,这些学生也都受到过兰普雷希特的影响。与兰普雷希特的接触对弗格意义重大,那时兰普雷希特还是一位艺术史家,后来的兴趣转向经济和文化史。而潘诺夫斯基声称兰普雷希特才是弗格的主要导师。兰普雷希特年轻时在莱比锡大学跟随历史学家卡尔·诺登[Carl von Noorden, 1833—1883]和历史经济学家威廉·罗舍[Wilhelm Roscher, 1817—1894]学习,并且还受教于心理学家威廉·维登[Wilhelm Wundt, 1832—1902];后在格奥尔格·福格特[Georg Voigt, 1827—1891]建议下接触到布克哈特的作品。他的成名作是十二卷本的《德国史》[*Deutsche Geschichte*] (Berlin: Gaertner, 1891—1909)。虽然瓦尔堡跟随兰普雷希特时这部书还没有写成,但他的主要理论思想已然成形,尽管不像兰普雷希特事先所预料的那样具备原创性,但也足够激发青年学生去思考关于历史的基本问题。施普林格和兰普雷希特都是极具个人魅力的老师,他们算得上两代人,

林博物馆古代雕塑和器皿的收藏主任,也是古物陈列馆主任,曾经受教于德罗伊申。学生中除了赫尔曼·乌尔曼之外,还有大名鼎鼎的古典学术研究者维拉莫维茨[Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, 1848—1931]。乌尔曼也参加了施马索1889年在佛罗伦萨举办的研讨会。英国鉴赏家赫伯特·霍恩[Herbert Horne, 1864—1916]将赫尔曼的作品看作是德国艺术史学术中的糟粕,贝伦森、潘诺夫斯基都认为他十分平庸,用让·保罗的话来说就是“没有特点”[without accent]。

16 瓦尔堡是于1886年至1887年的冬季学期开始在波恩大学学习艺术史的,保存在波恩大学档案馆的入学记录显示他在此待了三个学期。1888年夏季学期他前往慕尼黑大学,1888年至1889年的冬季学期他和一批艺术史学生待在佛罗伦萨受教于施马索,后者筹备建立德国艺术史研究所(如今的Kunsthistorisches Institut)。1889年夏季学期,瓦尔堡返回波恩,并于年秋季转入斯特拉斯堡大学。

17 克莱蒙在波恩待了两个学期:1887年至1888年的冬季学期和1888年的夏季学期。尽管他的入学记录丢失了,可从这一时期的通信和他自己的回忆录可以看出他和弗格以及瓦尔堡参加了很多同样的课程。他在1888年至1889年的冬季学期也转到了斯特拉斯堡大学并于次年完成博士论文,也就是说他和弗格以及瓦尔堡三人又在斯特拉斯堡碰头了,在一个本来艺术史学生就不多的时期,这三个人在求学的大多数时间都结伴而行,想必是建立了深厚的友谊。

对学术也有着不同的眼光,他们的教学和方法论自然也给学生造成了不同的影响。这两人见地不同也刚好是19世纪80年代艺术史现状的一种缩影,体现了两种学术方向,一种是所谓的“科学”方法,另一种是以个人的鉴赏为基础的方法。而兰普雷希特代表了19世纪那种讲求“科学”途径的“新”艺术史(比如融入了心理学、人类学、社会学等学科方法),他运用黑格尔的历史体系形成了一种文化历史观,认为艺术作品体现了一个时期的精神状态和集体心理。¹⁸ 瓦尔堡在笔记中明确地表示兰普雷希特对一个时期的文化行为的所有方面都加以考虑——从经济到文学到仪式到特定时期的社会习俗,为艺术研究提供了一个跨学科的框架。兰普雷希特当然在很大程度上受到了布克哈特的影响,但他的不同之处在于他站在更为“现代”的立场来考察文化史(另外一个受到布克哈特影响的学生沃尔夫林则从老师那种广泛的文化视野转到关注艺术的内部动力,尤其是与形式特性相关的方面)。兰普雷希特的作品在某些方面与施普林格的有所重叠,不过他跨学科的研究提供了一种更宽广的视野。兰普雷希特观察大的经济潮流以及中世纪的手稿,仔细分析税收记录或者土地档案,掌握具体细节以便从其中勾勒出一个全面的图景。他的“文化史”为艺术的历史角色提供了大量发人深省的建议,在兰普雷希特看来,视觉艺术呈现了与某个时代的精神相符的智性活动。¹⁹ 用贡布里希的话来说,兰普雷希特的“新”历史也就是尝试着将黑格尔的体系转化到心理学语境中。瓦尔堡和弗格是兰普雷希特门下最著名的两个学生,前者继承了兰普雷希特从心理学途径观察艺术的方法(贡布里希语),后者继承了全面历史的观念(潘诺夫斯基语)。²⁰

18 Kathryn Brush的《艺术史的形成:威廉·弗格、阿道夫·戈德施米特和中世纪艺术研究》,页12。

19 同上书,页50。

20 有关兰普雷希特的学术思想以及文化史观念可参见Alfred Doren的《卡尔·兰普雷希特的历史理论和艺术史》[*Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte*]刊于《美学和普通艺术

潘诺夫斯基说波恩大学当时的那一批年轻人基本上毫无亮点,在那些“悲剧”当中,只有这两人身上看得出天才的影子。其中一个瓦尔堡,阴郁、深沉、却又敏锐积极,身披战甲昂首面对世界,唯一的威胁来自自己内心中的恶魔;弗格,阿波罗的光芒,却是内省和脆弱的,脱离尘世,似举头问天的诗人:

In zweien aber erkennt man die Zeichen der Genialität sowohl als der Tragik. Der eine ist Warburg, saturnische—dunkel, aber scharf und aktiv, der Welt geharnischt gegenüber tretend und nur von seinem eigenen Dämon bedroht—der andere Vöge, apollinisch—licht, aber versonnen und verwundbar, mit dichterisch emporgerichtetem Blick der Welt sich entziehend.²¹

弗格在20岁的时候就决定将一生献给艺术史,那时他正着手准备博士论文。那年的秋天,也就是1888年,他在慕尼黑同克莱蒙在一起。慕尼黑宫廷和图书馆收藏的一些材料让弗格发生了兴趣,尤其是三份编号为Cim. 57、58和59的手稿。其中第二份正是著名的奥托三世福音书,而这恰是他研究的主要对象。

科学期刊》[*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*] 111 (1916); E. H. Gombrich,《阿比·瓦尔堡——一部思想传记》; Karl J. Weintraub的《兰普雷希特 1856—1915》[“Lamprecht 1856—1915.”] 收录于《文化的视像》[*Visions of Culture*]; Annie M. Popper的《卡尔·戈特哈特·兰普雷希特》[“Karl Gotthard Lamprecht”] 收录于Bernadotte Schmitt编辑的《现代欧洲的一些历史学家》[*Some Historians of Modern Europe*] (Chicago: University of Chicago Press, 1942); Roger Chickering《青年兰普雷希特: 传记和史学史》[“Young Lamprecht: An Essay in Biography and Historiography”] 收录于《历史和理论》[*History and Theory*] 28, no. 2 (May 1989); Kathryn Brush的《批评的历史学家卡尔·兰普雷希特》[“The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History”] 收录于《中欧史》[*Central European History*] 26 (1993); Roger Chickering的《卡尔·兰普雷希特: 德国的学术生涯》[*Karl Lamprecht: a German Academic Life (1856—1915)*] (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1993)。

21 Erwin Panofsky的《威廉·弗格, 1868年2月16日—1952年12月30日》,《中世纪的雕塑家: 威廉·弗格研究文集》,页XIII。

他在慕尼黑待到次年夏天,之后弗格投奔了斯特拉斯堡的胡贝特·雅尼舍克[Hubert Janitschek, 1846—1893]。当瓦尔堡、克莱蒙和弗格这三个老朋友又在斯特拉斯堡碰面时,雅尼舍克正在撰写《德意志绘画史》[*Die Geschichte der deutschen Malerei, Geschichte der deutschen Kunst*] (Berlin: Grote, 1887—1890)的最后章节。通过戈德施米特的通信,我们知道他曾告知父母有一晚他和瓦尔堡及其同事共进晚餐,而这个同事极有可能就是弗格;并且在19世纪90年代后期弗格与戈德施米特的信中也开始频繁地提及瓦尔堡。²²众所周知,瓦尔堡在雅尼舍克的指导下完成了关于波提切利《春》这幅画的论文,但雅尼舍克的研究领域同样也包括中世纪手稿,而这也正是克莱蒙和弗格感兴趣的。

其时,除了雅尼舍克,在德国大学中还真是难以找到有谁可以指导有关中世纪手稿的论文。克莱蒙完成了关于查理曼图像的论文(这是兰普雷希特的建议)。²³雅尼舍克²⁴在1890年也是第一个使用“奥

22 Kathryn Brush的《艺术史的形成: 威廉·弗格、阿道夫·戈德施米特和中世纪艺术研究》,页181。

23 同上书,页49。

24 研究雅尼舍克的专著不多,可参见Hugo von Tschudi发表在《艺术科学汇编》[*Repertorium für Kunstwissenschaft*] 17 (1894)上的《胡贝特·雅尼舍克》[“Hubert Janitschek”]一文,该文简介了雅尼舍克的职业生涯和他的著作。他在格拉茨大学和维也纳大学接受训练,然后在奥地利工艺博物馆担任主任,也在布拉格大学任教授。1878年在艾特格贝尔的指导下完成职业授课资格论文。1881年担任斯特拉斯堡大学教授。他的兴趣既在于广泛的文化和美学问题也关注对艺术品视觉特性的细节分析。关于他在斯特拉斯堡大学任教情况,可参见Liliane Châtelet—Lange的《斯特拉斯堡艺术史研究所》[“L'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg”] 收录于《形式: 斯特拉斯堡艺术史研究所通报》[*Formes. Bulletin de l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg*] 7 (1989); Jindřich Vybiral的《艺术史家胡贝特·雅尼舍克逝世一百周年》[Hubert Janitschek. Zum 100 Todesjahr des Kunsthistorikers] 收录于《艺术编年》[*Kunstchronik*] 47 (1994)。编辑《莱昂内·巴蒂斯泰·阿尔贝蒂艺术论文集》[*Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*] (Vienna: W. Braumüller, 1877); 撰写《意大利文艺复兴和艺术中的社会》[*Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*] (Stuttgart: W. Spemann, 1879); 《德意志绘画史》[*Die Geschichte der deutschen Malerei*] 该书是五卷本《德意志艺术史》[*Geschichte der deutschen Kunst*] (Berlin: Grote, 1887—1890)的第三卷;《但丁的艺术老师和乔托的艺术》[*Kunstlehre Dantes and Giotto's Kunst*] (Leipzig: Brockhaus,

托艺术”和“奥托绘画”这些术语的人，由他来指导弗格的博士论文是再合适不过了。雅尼舍克是个认真负责的老师，他对弗格的严格要求让后者苦不堪言：“这位指导老师很有吸引力，散发着令人愉悦的气质。但是雅尼舍克却给我布置了繁重的任务，尤其在建筑方面。”²⁵ 弗格完成了博士论文《首个千年之交时的一个德国画派》[*Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*]并于1891年出版（论文的出版离不开兰普雷希特多方面的支持，他还嘱咐出版商给弗格提供优越的稿费），读者认为这篇论文学问渊博并且是观点清晰锐利的天才之作[libellus amplae eruditione et ingenii acumine conspicuus]。这篇论文综合运用了文字学、章句、图像志和关照文本与图像相互关系等方法，体现了弗格扎实的学问功底。弗格关于奥托绘画的博士论文确立了今天被称为赖歇瑙画派[Reichenau School]的一批画家。他的研究在圈内为人所知，人们甚至将这一画派称作“弗格画派”。这本四百页的大作被专家们认为不但“基础”而且“透彻”，不仅仅在风格批评、历史分析以及图像志分析方面一丝不苟，同样也是探索文本和图画间——正如类型转变的现象和母题的同化之间——相互关系的典范，用弗格自己的话说就是这篇论文建立了一种更高层面的技术[Arbeitstechnik]，这种技术不是来基于作品的所属地区[Ort]，而是基于材料[Material]；该论文还建立了对这种早期艺术真正的鉴赏。²⁶ 而弗格认为鉴赏和一双受过训练的眼睛是重要的工具，用以决定零散作品之间的关系，以确定之前没能识别的“秩序”。用弗格自己的话来说就是他想要从“混沌中创

造出一种有机的以及明确的整体”。²⁷ 德国的学者们说弗格为手稿研究铸造了一种科学的模式。

后来弗格在法国度过了两年，在那里遇到了同去做研究的戈德施米特和其他一些法国学者。这次旅程的结果是他于1894年出版的第二部大作《中世纪纪念碑风格的开端》[*Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*]。弗格放弃了原来对手抄本的研究，而转向对雕塑的研究，这个新方向让他兴奋不已：“我开始了新的生活。所有的痛苦都离开了我，我真正的‘天才时期’到来了。”而他的第二本著作也确实处处闪现天才的灵光，这部影响深远的杰作第一次叙述了哥特式雕塑的起源，书中充满了弗格独创性的分析。他指出沙特尔教堂大门上的柱状形象代表着最初的哥特风格，而非罗马式风格的尾声，这样中世纪的雕塑才第一次从原有的建筑整体中跳脱出来。接着他去了一趟意大利，在佛罗伦萨度过了一个愉快的早春，戈德施米特不但带着弗格参观了艺术精品，并且还带他去光顾了一些物美价廉的饮食店。意大利之行的成果是《拉斐尔和多纳泰罗：意大利艺术发展史研究》[*Raffaël und Donatello: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*] (Straaburg: Heitz, 1896)。

1895年²⁸ 弗格获得了斯特拉斯堡大学的编外讲师职位。德尤作为雅尼舍克的继任者²⁹ 时任斯特拉斯堡

1892)；《加洛林绘画史研究两则》[“Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei”]收录于《斯特拉斯堡对安东·施普林格的敬意1885年五月四日》[*Strassburger Festgruss an Anton Springer zum 4. Mai 1885*] (Stuttgart: Spemann, 1885)。

²⁵ Erwin Panofsky, 《威廉·弗格, 1868年2月16日—1952年12月30日》,《中世纪的雕塑家: 威廉·弗格研究文集》,页XIII。

²⁶ 同上。

²⁷ Vöge, *Eine deutsche Malerschule*, 页2: “Nicht vom Ort, vom Material ist auszugehen... sondern für die Beobachtung dieses in seinen einzelnen uns erhaltenen Resten und Bruchstücken sind die Organe zu schärfen und auszubilden, mit anderen Worten Entwicklung einer eigentlichen Kennerschaft auch für diese Frühkunst ist das wichtigste Rüstzeug für diese Forschung, erstes und wichtigstes Resultat: die Gewinnung breiter, zusammenhängender Stoffmassen, Einheiten höherer Ordnung, mit Hilfe derer es einzig und allein gelingen kann, aus einem Chaos ein Ganzes, Organisches und Gegliedertes ins Dasein zu rufen.” 转引自 Kathryn Brush的《艺术史的形成: 威廉·弗格、阿道夫·戈德施米特和中世纪艺术研究》,页179。

²⁸ 也有说是1896年。

²⁹ Carl Georg Heise, 《纪念威廉·弗格》[Wilhelm Vöge zum Gedächtnis], 收录于《阿尔伯特—路德维希—大学和弗赖堡科学协会出

研究所的负责人(彼时同亨利·克劳斯基基督教考古研究所[Christian Archaeology Institute of Henry Kraus]挂钩),接替的还是雅尼舍克的位置。德尤十分赏识弗格,也正是他给弗格的大学授课资格论文建议了题目。不过弗格在斯特拉斯堡大学只待了两三个学期,1897年他离开了学校,接受了柏林博物馆馆长威廉·伯德[Wilhelm Bode, 1845—1929]的邀请供职于基督教雕塑部。潘诺夫斯基将伯德看作是决定弗格命运的人[der Mann des Schicksals],在《中世纪纪念碑风格的开端》一书的序言中,弗格感谢了伯德对自己的鼓励和认可。为了协助一位博物馆馆长而放弃更有前途的大学职位,绝对是少见之举。这意味着从一个相对独立的世界投身于等级森严的官僚体制内,也意味着放弃某种生活方式,这种生活方式虽然还算不得和“阿卡迪亚般的自由自在”一样,但总的说来,比险象环生勾心斗角的朝廷要自由。但是对于一个出版了几部著作的年轻学者来说,他刻意地放慢了前进的脚步,过多的输出对于他来说大概不是件好事,所以沉下心来泡在博物馆里无疑是给自己“充电”的好法子。况且抛开自己学者的身份,他终归是一个艺术爱好者,他没有理由拒绝这样一个天天接触自己所爱之物的机会。那么艺术史家和艺术爱好者之间的区别是什么呢,我们从潘诺夫斯基评价老师的一句话中似乎可以找到答案:

Es sieht sich versucht, ja als Pädagoge bis zu einem gewissen Grade gezwungen, das einzelne Kunstwerk in ‘Zusammenhänge’ und ‘Entwicklungsprozesse’ einzuordnen, austatt sich in seine Eigenart zu versenken;³⁰

[他接受的是成为一个老师的训练,某种程度

来说,这也是他的义务,他需要将单个艺术品放在“情境”和“发展序列”中,而不是只赞赏艺术品的独一无二。]

潘诺夫斯基写这段话的时间是20世纪50年代末,即便到了这个时候在他看来艺术史家的任务还是要用一个全面的眼光来看个别的艺术品,Zusammenhänge对应的英文单词就是大家熟知的Context,——上下文或者情境,zusammen在德语中就有全部全体之意,有的语言学家认为语言在很大程度上影响说这种语言的人们的思想,我们在此姑且不管这种说法是否完全正确,但试想德语世界的艺术史家们在思考这种问题时,脑海里出现的就是含有全体全面这层含义的词语,也就难怪在我们印象中为什么那些人也总是在围绕“全体”这个概念展开争论。因为就单一的艺术品进行讨论本身就很困难,因此我们只有把它放到一条风格脉络中才能够认识它,才能使问题变得容易解决。潘诺夫斯基无疑也是这种“全体”观念的支持者和受益者,图像学第三层次的任务正是将单一的艺术品放在其所处的文化情境或者整体的世界观中加以考察。

为了研究博物馆内的象牙雕塑,弗格前往君士坦丁堡,并于1900年出版了《柏林皇家博物馆的象牙雕刻》[Die Elfenbeinbildwerke der königlichen Museen zu Berlin]。在接下来的十年里,弗格主要将精力投入到研究和编辑一套大型图录的工作中——《基督教时期绘画作品的象牙浮雕画介绍》[Die Elfenbeinbildwerke Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen](Berlin: Spermann & Reimer, 1900)。弗格把母亲也接到柏林,在那儿的十年他过得还是比较舒心的,平日里可以享受柏林丰富的音乐生活,甚至同事中普鲁士官员式无知的傲慢态度也只是让他觉得好笑而并没有惹人气愤。³¹弗格并不是敏感到承受不住压力的人,

期刊》[Veröffentlichungen der Albert—Ludwigs—Universität und der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg] (Hans Fredinand Schulz Verlag, 1968) Neue Folge, Heft 43, 页9。

30 Erwin Panofsky, 《威廉·弗格, 1868年2月16日—1952年12月30日》,《中世纪的雕塑家: 威廉·弗格研究文集》,页XX。

31 弗格曾经打趣般地给潘诺夫斯基说了这一件他和奥斯卡·伍尔

在做了将近十年的助理并且完成了那套具有纪念碑意义的大型图录后,期待一次哪怕是象征性的升职在谁看来都是理所当然的,可是弗格期待的主任职务落空了。在人事调动上伯德对弗格进行了打压,将升职的机会给了另一个相对平庸却“规规矩矩”的卡尔·克乔[Karl Koetschau, 1868—1949],于是弗格辞职。但是他们二人决裂的真正原因,我们谁也不知道。可温柔懦弱的弗格在晚年好像已经原谅伯德了,在一首1948年1月3日写的十四行诗中,他追忆了和伯德的关系,并无任何怨恨,有的只是感伤、感激和谅解;这也许和弗格晚年生活凄凉有关,追忆往日再对照惨淡的现状,放下恩怨也是这种处境中的人常有的心态。³²

在老朋友沃尔夫林的推荐下,弗格于1908年来到

夫[Oskar Wulff, 1864—1946]之间的事情。伍尔夫出生在俄国圣彼得堡,成长在一个德国的爱沙尼亚人家庭,学习考古学和哲学。1892年他在莱比锡施马索门下学习艺术史,主要兴趣是图像志和艺术心理学。1895—1899年任职于伊斯坦布尔的俄罗斯考古研究所[Russian Archaeological Institute],之后在柏林担任凯撒·弗里德里希博物馆[Kaiser Friedrich Museum]主任助理,1917年继承了卡尔·弗赖[Karl Frey, 1857—1917]在柏林大学的教职。也是斯齐戈夫斯基[Strzygowski, 1862—1941]的学生。伍尔夫不仅因为自己对理论化的喜爱而著称,而且还因为他那波罗的海的口音而与众不同。有一次,弗格向他一本关于透视及其历史的书,而伍尔夫给了他一本为工艺学校学生所写的入门书,还说:“这个应该是你需要的[Das dierfte fier Ihre Zwecke jeniejien].”

32 Bode un ich
Wie ein Gebirge, das, in klaren Zügen
Von eines Meisters Händen ausgehauen,
Die Ferne schön verschweben macht im Blauen,
Stands lang du vor mir jenseits aller Rügen.

Langzagte ich ob meinem Ungenügen,
Wagte von ferne nur dich anzuschauen.
Das rifest du mich aus meines Lebens Stauen
Zu deiner Fülle, deiner Frische Krügen.

An schroffen Wänden klomm ich nun empor,
Genoss, als dein Gehülfe, dein Weite,
Erkannte des Gebirge's hart Gesicht.

Ich stieg zu steil; verlor das Gleichgewicht,
Stürzte hinab.—Nun gürlet dein Gebreite
Auf's neu die Fern emir in blauem Flor.

了布雷斯劳的弗赖堡大学,并于次年建立了艺术史研究所。起步阶段的艺术史系可谓一穷二白,除了三十卷《艺术科学汇编》和一尊席勒的胸像外别无他物,但是弗格给这所大学带来了德国最好的艺术史系,还筹建了一座有大量图片收藏的图书馆。弗格还在贝陶德街[Bertholdstraße]上的一间房子里开设艺术史讨论课,潘诺夫斯基对他自己曾经的学习场所做了一番细致的描述:贝陶德街沿着一条小河,师生们就是在这个被他们称作“老图书馆”的地方学习交流。这是一栋长形的,未加装饰的黄褐色巴洛克式建筑,顶上铺着锈迹斑斑的红色瓦片。教室很长,两头各有一位学长像丢勒的圣哲罗姆那样坐在右边墙角的靠窗桌子旁,在夏季,从这个位置可以看到一个乡间花园中的花朵和昆虫。在最远处,顺着吱吱嘎嘎的楼梯走上去就是弗格老师的圣殿[sanctum],他手持晨信(没有助理或者秘书来干这些活)走过所有的窗前桌才能够达到那里。潘诺夫斯基说他永远也忘不了有一次弗格路过他的桌前,手里举着一个雅致的信封——还未拆开,就像一面小旗子,对自己说:“她叫我保罗!”过了一段时间,潘诺夫斯基才了解到这个“她”是一名女学生,想来弗赖堡上学,也确实在这里待了一到两个学期,尽管弗格永远没有原谅她管自己叫作“保罗”这件事。³³

在弗赖堡大学的8年岁月中,弗格指导了14篇博士论文,虽然数量不多,但是我们要知道弗格的教学方针是让能力不足者退出,而不是招揽更多的学生。毕业的14个学生大多数集中在1915年至1916年间,这样看其实数量并不少,但至少说明弗格对学生的学术训练是非常严格的,潘诺夫斯基则是成功走出“炼狱”的人之一。这14篇论文如下:³⁴

Dr. jur. ignaz Beth, *Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts,*

33 Erwin Panofsky, 《威廉·弗格, 1868年2月16日—1952年12月30日》,《中世纪的雕塑家:威廉·弗格研究文集》,页XXIII。

34 同上书,页XXIII—XXIV。

Straßburg, 1910.

Alfred Juhn, *Die Illustration des Rosenromans*, Freiburg, 1911.

Hans Ripé, *Beiträge zum Werk Hans Burgkmairers des Älteren*, Borna, 1912.

Friedrich Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden; Studien und Untersuchungen zu ihren Werken und zu ihrer Entwicklung*, Straßburg, 1913.

Kurt Badt, *Grundlagen zu einer kritischen Biographie des Malers Andrea Solario*, Leipzig, 1913.

Erich v. d. Bercken, *Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei*, Parchim, 1914.

Helmuth Theodor Bossert, *Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol*, Innsbruck, 1914.

Johanes Neuber, *Ludwig Juppe, ein Marburger Plastiker am Ausgang des Mittelalters*, Marburg, 1914 und 1915.

Ludwig Thrmälen, *Der Ostchor des Trierer Domes; Ein Kapitel aus der Architekturgeschichte der ehemaligen Kirchenprovinz Trier im 12. Jahrhundert*, Berlin, 1914.

Erwin Panfsky, *Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*, Berlin, 1915.

Walther Greischel, *Die sächsisch—thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts; Eine Untersuchung über die Entstehung und die Herkunft ihrer Typen*, Magdeburg, o. J. (1914)

Walter Lehmann, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen; Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der andern Parabeln Christi*, Berlin, 1916.

Dorothea Stern, *Adam Kraft*, Straßburg, 1916.

Heinrich Schwab, *Beiträge zur Ornamentik*, Albrecht Dürers, 1914.

尽管最后一篇论文没有出版(因为论文作者不幸在战争中遇难),但弗格还是在的一封信中对这篇论文表示高度的赞赏。

在此有必要交代一下当时德国大学的毕业论文制度。我们发现前13篇论文后都有诸如斯特拉斯堡、弗赖堡、柏林、马格德堡、博尔纳、莱比锡、因斯布鲁克、帕希姆或马堡这些地名,这表示出版社所在地。德国大学规定,毕业生在提交博士论文之前,该论文必须要有出版社为之出版发行至少两百册,否则就没有资格进入提交程序。因此毕业生们都会寻找出版社,一般说来是自己付钱请出版社刊行论文中的某些章节,但也不排除有的学生论文被出版社看中而全部出版的。比如潘诺夫斯基有关丢勒的论文则只是出版了第二部分。³⁵当然所有这些论文中最著名的也是潘诺夫斯基的《艺术家阿尔布雷希特·丢勒的理论(丢勒的美学)》[*Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*]。

不过弗格不是那种为学生制定题目的老师,更不会限定学生的方向或者研究方法,所以我们可以看到由他指导的论文主题各异,特色鲜明。所以在潘诺夫斯基准备论文期间,弗格所做的是就论文提出一些有趣的问题并且回答潘诺夫斯基提出的一些问题,或者做出自己的一些批评。但他总是先放手让学生们去做,而把自己的意见保留到最后。因此潘诺夫斯基说不存在什么“弗格学派”,尽管有所谓的“戈德施米特学派”、“沃尔夫林学派”、“克莱蒙学派”或者“维也纳学派”,这也体现出弗格带学生与众不同的特色。弗格领导下的艺术史研究所蒸蒸日上,法兰克福大学也向他伸来了橄榄枝,不过被弗格回绝。

³⁵ 我要感谢瓦尔堡研究院图片收藏部主管保罗·泰勒 [Paul Taylor] 博士提供我关于德国大学毕业论文制度的一些信息。