

艺术符号学 ● ● ● ● ●

视觉·图象·存在：潘诺夫斯基图像逻辑辩证

罗绂文 高雪蓉

摘要：潘诺夫斯基的图像学理论是西方视觉中心主义文化的延续与发展，主要以“图像志”研究图像的方法为对象，揭示图像为人所认识的规律。本文通过对潘诺夫斯基图像认识论的梳理，即当下的、动态的视觉图像是艺术图像产生的原因，也是历史的、抽象的艺术“图象”显现的结果，且认为图像学研究不应该局限于认识论视域中，而应该基于本源之“图象”，阐明图像符号的历史性与时代性所共同构成的精神图像世界，也即人的存在。

关键词：潘诺夫斯基图像学，视觉，“图象”，存在，逻辑辩证

Image, Vision and Existence: Dialectic Study of Panofsky's Iconology

Luo Fuwen Gao Xuerong

Abstract: Erwin Panofsky's iconology theory was formed under the influence of Western visual centrism. It mainly focuses on the method of iconography and reveals the laws by which people recognise icons. This article analyses the epistemology of Panofsky's iconology and finds that current and dynamic visual images are the cause of visual

art and the result of the appearance of historical and abstract artistic images. Moreover, it is believed that iconology research should not be limited to epistemology but based on the original image to clarify the spiritual image world composed of the historicity and timeliness of images, that is, the existence of human beings.

Keywords: Panofsky's iconology; vision; image; existence; logical critique

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202101010

当世界被把握为图像时，作为艺术的“图象”率先从历史的桎梏中解放出来，它们不再仅仅作为一种视觉的静态的艺术图像，而是成为存在者之存在的显现方式了。潘诺夫斯基的图像学理论以“图像志”研究图像的方法为研究对象^①，呈现出艺术史家认识图像的基本规律，即“前图像志的描述”“狭义图像志的分析”“深义图像志的解释”^②三个层面。事实上，这一理论亦构筑出一幅关于存在者的图像——图像何以通过视觉被知觉，诸多视觉图像何以通过“图象”被认识以及存在者之存在何以由图像呈现。

一、视觉：图像之发生机制

从古希腊以来，视觉就一直被认为是至上的，眼睛也一直被强调是最高贵、最可靠的器官，赫拉克利特认为“眼睛是比耳朵可靠的见证”（1981，p. 26），亚里士多德说“诸感觉中，尤重视觉”，“较之其他感觉，我们都特爱观看”（2012，p. 1）。这些都体现了自古希腊始西方文化对眼睛的信任，也是对视觉的依赖，人调动“视”能力，借助“光”产生图像，进而为自己所“觉”，这是获得“知”的第一步。

^① 本文采取目前国内图像学界较为流行的译法，将“iconography”和“iconology”分别译为“图像志”和“图像学”。潘氏说：“图像志是艺术史的分支，它只涉及艺术史当中诸艺术作品的‘主题’（subject matter）或‘意义’（meaning），与其‘形式’（form）相对。”从这个描述来看，图像志只涉及与艺术作品的形式对立的内容，图像学则是关于对“图像志”的研究，试图呈现出图像志的研究自身内在的逻辑来。

^② 这里潘诺夫斯基图像学三层理论之名称取自《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》一书，而不是《视觉艺术的含义》一书中的“前图像志的描述”“图像志分析”“图像学解释”，理由有二：其一，前者直接在名称中呈现潘诺夫斯基的研究对象——图像志的方法，可以直接从名称中看出他的逻辑层次；其二，如果采用后者，不能直观地把握这三者的逻辑关系，还有可能使初步接触该理论的人产生误解，觉得只有第三层面“图像学解释”才是潘氏的主张。事实上，这三个层面的理论共同构成潘氏图像学理论的全部。

潘诺夫斯基的图像学理论的第一个层面就是讨论“形式”问题，也即人通过视觉来获得认识的问题。潘氏称第一层面理论为前图像志描述（pre-iconographical description），也称作伪形式分析（pseudo-formal analysis），它研究和解释的对象是“第一性或自然的主题”（primary or natural subject matter）。这一主题可分为两个部分，即“事实性（factual）主题”和“表现性（expressional）主题”。关于“事实性主题”，他是这样表述的：“我们可以通过辨识（by identifying）纯形式（pure forms），如线条与色彩构成的作品的确定形式，或者青铜、石块构成的不规则的团块，它们（纯形式）是对人、动物、植物、房屋、器具等等的自然对象（natural objects）的描绘（representations）。”（Panofsky, 1972, p. 5）这一段话是潘诺夫斯基对“事实性主题”的阐述，其中，有两个地方值得我们关注：第一，“自然对象”指的是什么；第二，什么是“纯形式”。

我们先来分析第一个问题。从潘诺夫斯基的英文表达中可以看出“自然对象”不是主客二分的客体（objects），原因有二：其一，在“objects”前加了形容词“natural”，如果只是表达在我们之外的客体，那么“objects”足矣，而加上“natural”就恰恰说明潘诺夫斯基的逻辑，即不是单纯地站在主客二分的角度说明自己的图像学；其二，他将“人、动物、植物”归于这一类自然之物当中，这与我们直觉所经验的外在于我们的客体对象是相悖的，换言之，我们从来不会说我们是对象或我们的地位和器具等其他物的地位是一样的。海德格尔在《艺术作品的本源》一文中区分了几种“物”的定义：“在哲学语言中，自在之物和显现出来的物，根本上存在着的一切存在者，统统被叫作物。”（2004, p. 5）海德格尔说凡是一切自在存在之物和自在存在之物所显现出来的物都被称为“物”，上帝、人以及自然界内活的动物都被归入这种广义上的、在哲学语境中的“物”的概念。但是我们又如此真实地感受到我们不是物，甚至那些在自然界中有生命的动物也不是物，所以我们需要进一步确定“纯然的物”（p. 6），于是就有了古希腊人对于“物”的鉴定，即“具有诸属性的实体”（p. 8），这是借助语词呈现一个命题来定义“物”。海德格尔说这种对“物”的定义是不可靠的，它在表面上看起来好像是认识到了物，实际上是“人把自己的陈述中把握物的方式转嫁到物自身的结构上去”了，这种定义物的方法也是行不通的。最后，他说物从来就不是离我们太远，它不需要我们刻意去安排认识它的途径，去布置接触它的场域，我们时时刻刻在与物打交道，我们通过我们自身具有的能力，即“视”“听”“触”等能力来与物的形式和质料进行平等交流和对话，于是“物是感性之

物，即，在感性的感官中通过感觉可以感知的东西”（p. 10）。潘诺夫斯基在这儿提到的“自然对象”就是在这个意义上谈的，我们能经验到的人（包括自我）、动物、植物等被称为“自然对象”。

第二个需要我们澄清的概念是“纯形式”。针对“纯形式”这一概念，潘诺夫斯基首先对其进行限定，即它们是“对自然对象的描绘”。可以看出，潘氏从认识论的角度对“纯形式”进行规定，有再现的意味，这种再现不仅仅是如实如真的反映，同时还强调人在其中的能动性，这是“纯形式”的第一层含义。其次，他举了两个例子来说明“纯形式”——“线条与色彩构成的作品之确定形式”以及“青铜、石块构成的不规则的团块”。我们如果仔细分析这两个例子就会发现，色彩与线条构成之确定的形式是针对二维的绘画而言，而青铜、石块构成之团块是针对三维的雕塑而言，也就是说，他的图像学理论同时也是一种观看理论，“视觉”作为图像发生的前提被悄悄给予出来。在这个意义上，“纯形式”的原初形态就是“几何”，物的“纯形式”第一次以“几何”的方式被给予我们，此即“物像”。

在潘诺夫斯基给予的“事实性主题”中，我们从两个关键词的分析中得到了“物像”，而他对“表现性主题”的阐释就是我们提到的“视像”。继“事实性主题”的阐述之后，他紧接着说：“我们也可以把它们的关系当作事件（events）进行辨识，以及把那些表现性的特征看作一个姿势或手势的忧伤特性或内心的舒适祥和。”（Panofsky, 1972, p. 5）这里主要是说把纯形式的“诸自然对象”的再现视为“事件”（events），这些“事件”就构成了“表现性主题”。那么“事件”在这儿又要作何理解呢？潘诺夫斯基在他的《图像学研究》开头举了一个“熟人在大街上向我脱帽致意”的例子，通过他的分析，我们看到的“事实性主题”要素有：一个人的形式，包括高矮胖瘦、衣物等的颜色以及是否戴着帽子等，而当他“脱帽致意”时，“我”通过他的这一行为本能地认定他是一位绅士，这就进入了主题与意义的最初领域，已经超越了形式问题。而在这一例子中被看作“事件”的举动就是“脱帽”。我们看到这一动作，已经不是从线条、色彩等纯形式角度进行辨识了，而是进入了一个认识阶段，就是对象之形式的变化。这个形式不是那些线条的再现，而是在不改变对象质料的条件下细微变化的再现，即“我”看到“脱帽”这一动作，这并没有改变对象是人的这一属性，而只是对象的外部形态的变化。所以，潘诺夫斯基认为的“事件”是直观到自然对象的纯形式后，其形式细微变化的一种形态。

“事件”既为我们再现的纯形式赋予了鲜活的内容，同时又是开启主题

和意义之门的钥匙。它为我们提供了一种接受物像的刺激后产生视像的可能。这里我们可以借助海德格尔对“表象”一词的解释来理解“视像”。海德格尔认为的表象与康德意义上的表象不同：“这种表象的含义最早由 *representatio* 一词表达出来了。表象在这里的意思是：把现存之物当作某种对立之物带到自身面前来，使之关涉于自身，即关涉于表象者，并且把它强行纳入到这种与作为决定性领域的自身的关联之中。”（2004，p. 93）视像把作为现存之物的物像当作对立之物，从而让作为主体的我们关涉独立于我们之外的客体之物，强行建立认识论的关联性错觉：我们在认识物，或我们已经认识了物。

那么，“物像”与“视像”又如何区别呢？事实上我们在论述“物像”时用康德意义上的“表象”，而在论述“视像”时却用海德格尔对“表象”的鉴定。康德的“表象”与他的感性直观是分不开的，我们被物自体刺激后，以时间和空间作为表象外物的方式，即一种经验外物的感性直观能力。这种表象是在物自体的刺激与人的先天直观能力的共同作用下形成的，且缺一不可，这就相当于熟人“脱帽”之前，“我”规定他为“人”，是因为“我”通过感性直观能力经验到他所在空间中的量（这个人的体态作为几何的形式在空间中规定自己）以及他所在时间序列中的质（“我”表象这个人作为“熟人”），这是我们利用自己的表象能力对“物”的认识，即“物像”。我们理解海德格尔的“表象”需要格外注意一个词——“关涉”，这种表象不关心“物为何物”，而关心“物何为物”，这时，作为物的规定性被消解了，而作为人的能动性得到彰显。因此，“视像”区别于“物像”而存在。

综上，“物像”是我们表象物的方式，“视像”则是我们通过物像关涉自身的方式。那么，物像与视像何以成为图像呢？这就必须有“光”的介入。柏拉图说：“你们的眼睛里虽然拥有视觉的能力，你们也试图去使用这种视觉能力，虽然对象中有颜色存在，但是，如果缺乏了一种为适合这一目的而特殊构造的第三种东西存在，那么人的视觉就会什么也看不见，颜色也不能看见……自然我所指的就是你们叫作光的东西。”（高秉江，2013，p. 40）从柏拉图对颜色与光之关系的论述可以看出，他还是在一种感性层面进行认识，并未对光及光谱科学有所认识，但是这并不影响“光”作为客观存在之一在视觉中扮演极为重要的角色这一事实。“光”既不属于物的属性，也不属于物像或视像的属性，但是如果没有光，物将不为人所感，物像就不存在，不会进入眼睛当中，视像也不会存在，物不为人所知。

自柏拉图始，光就是这样一种存在，它既是一切的原因，一切又必将回

归于它。在《洞喻说》中，光的存在出现了两次：一次是“火光”，它的存在直接给予囚徒假象和错觉；一次是“日光”，即逃脱者直面的那个刺眼的太阳光本身。“火光”是使“囚徒”相信眼前之影像便是真实之物的原因，对于“转身的囚徒”而言，“火光”又使他得知真相；“日光”也是如此，“转身的囚徒”被强制带离洞穴之后，由于从暗处到亮处，眼睛还未适应，便会“觉得眼前金星乱蹦金蛇乱窜，以致无法看见任何一个现在被称为真实的事物”（柏拉图，2017，p. 277）。而等这位囚徒的眼睛适应后，他也能像认识墙壁上的阴影一样，看到日光下的阴影，进而看到人和物在水中的倒影，接着他看到人或物本身，等日光消失在黑夜中时，他的眼睛能看到夜空中的星光和月光。至此，他真正认识到了太阳，“造成四季交替和年岁周期，主宰可见世界一切事物的正是这个太阳，它也就是他们过去通过某种曲折看见的所有那些事物的原因”（pp. 277 - 278）。“日光”同样是那些阴影、人、事物甚至月光和星光被感知的原因，而我们通过认识被光普照的事物从而认识“日光”的本相，所以一切又回归于它。

潘诺夫斯基说通过第一层面对图像的认识实际上可以得到两种主题——事实性含义与表现性含义。前者主要是一个辨识过程，呈现在视觉中的图像是对处于时空中的物的纯形式之辨识；后者则是一个关联过程，物在时空中具体的展开与人息息相关。这两种不同的主题以图像的方式呈现，是物像与视像各自作用的结果，物借助光刺激我们的“视能力”，在视网膜中形成物像，而“视能力”刺激“觉能力”使得物像转变为视像（某人视觉之像），这一过程亦即人的认识能力和认知逻辑的体现。

二、“图象”：图像之形成机制

不管是物像还是视像都以“像”的符号方式呈现并且共同构成图像世界，这个图像世界由可见的视觉图像和不可见的精神图像构成，然而它们终究是杂乱无章的。“象”是中国语境中的词，它与“像”的关系，在《说文解字》中有很详细的解释：“按古书多假象为像。人部曰。像者，似也。似者，像也。像，从人象声。许书一曰指事。二曰象形。当作像形。全书凡言象其形者，其字皆当作像……”（许慎，2006，p. 459）这里将“像”与“象”的关系概述为二：一是“假象为像”，说明“象”比“像”在字源以及使用上都更本原；二是只要言说的场域是对“形”的一种描述，那么都用“像”来指称，也就是说“像”是一种结果性的存在。这里的使用语境主要

是“象”的辩证，是将多样的、杂乱的图像进行整合。它是如何整合的呢？这就是潘诺夫斯基图像学第二层面探讨的问题。

此前我们已经对第一层面“前图像志的描述”进行了梳理，认为利用视觉能力对图像进行的观看是任意的、杂多的。潘诺夫斯基发现有一类风格的作品总是有其固定的、可辨识的形式，且艺术家不约而同地给这一类形式赋予了一定的主题，这就不单单是视觉或者形式所能解释得了的。所以他说当我们开始识别图像符号的含义或者主题时，我们其实已经进入了第二个层面的研究——“狭义的图像志分析”。

“狭义的图像志分析”是潘诺夫斯基图像学的第二个层面，它解释的对象是“第二性或传统的主题”（secondary or conventional subject matter），这种图像构成了图像、故事和寓言的世界。第二层面的图像志构成主要有三个世界，即图像世界、故事世界和寓言世界，这三个世界尽管都归属于狭义的图像志分析层面，但是其内部也有一定的逻辑。潘诺夫斯基说：“我们是用主题和概念来联系艺术母题与艺术母题的组合（艺术作品）。因此，作为被看作是第二性的或者传统的含义所承载的母题可以被称为‘图像’（images），图像的组合被古代艺术理论家称作‘创造’，我们习惯于叫它们为故事和寓言。”（Panofsky, 1972, p. 6）我们都知道，潘诺夫斯基的图像学中的“图像”是特定的，它主要指以描述《圣经》中的故事为主的艺术图像。而这类图像往往是由很多形象构成不同的母题，母题与母题之间的组合叙述故事，所以潘氏第二层面中的图像世界就是指构成艺术图像的那些诸多形象。这些形象分为两类：一类是不具有象征意味的形象，它们构成的母题联系起来形成“故事世界”；一类则是具有象征意味的母题，它们构成“寓言世界”。

潘氏在《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》中称第二层面为“狭义语词意义的图像志分析”（iconographical analysis in the narrower sense of the word），而在《视觉艺术的含义》中，则直接称第二层面的分析为“图像志分析”（iconographical analysis）。其实，这里潘诺夫斯基的意思很明确，“语词”层面强调的是语词的能指和所指之功能；语词的功能在图像上也就表现为具有主题和概念意义的图像，也就是说，这类图像既具有能指的具体对象，又具有所指的主题或概念。这类图像本身就具有拟人（personifications）或者象征（symbols）意义，且潘诺夫斯基格外强调这种象征不是卡西尔意义上的象征，而是语词层面上的，即语词的能指和所指。因此，潘氏认为达·芬奇《最后的晚餐》实际上是“善与恶的搏斗”，画面将人物按照一定的顺序排布开来，每个人物的姿势和神态都给观者一个直观的

感觉，尤其是背叛耶稣的犹大的不安神态与耶稣平静祥和的表情形成鲜明的对比，表现善与恶之搏斗冲突最为激烈的一幕。这幅图所具有的能指意义就是《圣经》中的耶稣与十二门徒共进最后一次晚餐这一题材，而其所指则是善与恶的搏斗。可见，在第二层面的分析中，不管是图像世界还是故事世界或寓言世界都不是从它们的表现形态上来说的，而是从它们所构筑的意义世界上来说的，这种意义的构筑就是语词的能指功能与所指功能。


在第二层面“狭义的图像志分析”中，对作为语词象征层面的图像，潘诺夫斯基规定我们的研究一定不能脱离“类型史”（history of types）。类型史是在不同的历史条件下，我们对对象和事件所表达的主题或者概念的考察，也就是一些形象仅仅表达一定的母题，一些母题的组合仅仅表达一定的主题或者概念，这是在历史中形成的，也是历史规定的。潘诺夫斯基分析了提香的《关于节俭的寓言》（图1）来作具体阐述。首先潘氏通过对画面中的箴言^①分析这幅画的概念和主题为“时间”和“谨慎”，箴言中的“时间”这一主题在画面中如实反映，上方从左往右分别为老年、壮年、青年的人头，而下方三个动物的头像则分别为狼头、狮头和狗头。其次，他在考察下方动物头像何以表示“时间”这一概念时，分别对三种动物形象进行图像志考证，通过考察古代传统的诗句、典籍和其他一些文献，找到三种动物头颅同时出现的图像，并且找到其除了具有“时间”的象征义，还有“谨慎”的象征义，即“不仅要研究现在，而且要思考过去和未来”（Panofsky, 1982, p. 161）。最后，他就“三动物头”之形象来解释提香作此画的目的，同时通过对整幅画母题与事件的分析得出“时间”与“谨慎”的主题，试图揭示作者绘这幅图的意图。在这一案例中，我们大概可以知道潘诺夫斯基把第二层面的分析规定为语词意义意图：第一，图像中有语词或文字来确定图像所要表达的主题，所以对图像的考察最后归结于对图像上的语词的证实；第二，图像本身就是一个或多个主题和概念的表达，主题和概念都是语词层面的，它们既具有能指功能，又具有所指功能，所以对图像的这一层面的研究就是在语词意义上的研究。由此，我们在进行第二层面的解读时就不能超出类型史，因为一旦超过类型史，我们就无法对图像中的母题与事件（三头像）所要表达的主题（时间、谨慎）进行准确无误的把握，更不用说进一步的解释了。

^① 箴言的内容是：“过去之（经验），教人现在谨慎行事，免得损害未来的活动。”（潘诺夫斯基，1987，p. 173）



图1 提香的《关于节俭的寓言》

“图象”一词是专门用来抽象表示潘诺夫斯基图像学的第二层面理论的。这里的“图”是“图像”的意思。在中国文化中，“图”指称的绘画作品不管在技术性上还是在艺术性上都高于“画”。刘成纪对“图”与“画”之关系进行了辩证阐释：“……一是‘图’比‘画’具有更深邃的表意功能；二是‘图’比‘画’包含更广泛的人类经验；三是‘河图’在中国文明史中的神圣地位，使与此建立关联的绘画获得了价值提升。”（2018，pp. 5 - 12）因而用“图”指涉图像志意义上的“图像”是十分恰当的，这种图像本身就是具有象征意味的，而中国的“图”具有广泛而普遍的意义，且在文化的意义上也具有同“神圣”含义的价值关联。

而“图象”中的“象”在中国的语境当中同时具备语词意义的象征义。“象”是中国文化话语体系中的一个字，甲骨文是，形似一个竖立的大象，段玉裁注《说文解字》：“象，南越大兽。长鼻牙。三年一乳。象耳牙四足尾之形。凡象之属皆从象。”（许慎，2006，p. 459）从“象”的甲骨文形状以及其文字构造上说，它是对大象骨架的真实刻画，但是象有大小之分，何以用这种骨架表示大小各异之象？这样的追问其实就涉及一种由普遍到一般的思维形式。“象”本身就是“诸大象之形”的表达，所以“象”具有语词意义的象征义，它的能指体现在“诸大象”，它的所指体现在“诸大象之形”，这就与潘诺夫斯基在图像学第二层面的研究中指出的“概念与主题”相呼应了。“象”在中国文化中影响更深的是《易》之“象”。《易传·系辞上传》中说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”（周振甫，1999，p. 27）《周易》中的“卦象”作为一套推算象数的符号系

统，是中国古人“仰观天象，俯察地理”的结果，是对宇宙万物杂多之表象的抽象。孔颖达云：“且易者，象也，物无不可象也，作易所以垂教者。”（黄侃，1990，p.5）象是易的另外一个层面，象物而成易，成易而垂教。所以不管是从构字法还是圣人制卦象之初衷来看，“象”都是指人的知性能力对杂多之物的一种抽象；前者仅是对大象这一物的认识，后者则是对天文地理之运行形式的抽象。

潘诺夫斯基的“狭义的图像志分析”主要揭示的是具有象征意味的艺术图像被人知觉进而被科学地认识的过程。对艺术图像中主题的考察实际上就是对图像自身的形成过程的考察，可以说艺术图像就是“图象”，它是一种集能指的诸多图像与所指的诸多图像于一体的图像，是艺术图像最高存在形态。

三、存在：图像之意义机制

“图象”是可见图像的最高存在形态，诸多视觉图像不断地被抽象成“图象”，那么它就不止具有语词方面的能指与所指之意义了，而且也作为符号存在。卡西尔说：“人不再生活在一个单纯的物理宇宙之中，而是生活在一个符号宇宙之中。语言、神话、艺术和宗教则是这个符号宇宙的各部分，它们是织成符号之网的不同丝线，是人类经验的交织之网。”（2013，p.43）卡西尔的“符号”就是人类整体的生命本质的展开。从这个意义上说，作为艺术的“图象”，就是人类所创造出来的符号；“图象”作为符号的一种形式，既是诸图像之观念的抽象，又是诸观念之图像的显现。

潘诺夫斯基图像学理论的第三层面探讨艺术图像（即“图象”）的意义问题。关于第三层面的名称，潘氏仍然有一个“再认识”的过程，在前期的著作中，他称第三层面为“深义的图像志解释（图像志的综合）”（iconographical interpretation in a deeper sense [iconographical synthesis]），后期则直接改为“图像学解释”（iconological interpretation）。潘氏对名称的修改由重描述变为重总结，是要表达第三层面的宗旨，即综一切之合对图像进行解释。也可以说，他认为这种艺术图像（“图象”）是综合后的产物，是抽象的产物。第三层面解释的对象是艺术图像（“图象”）自身所蕴含的“内在意义或者内容”（intrinsic meaning or content），这种“深义的图像志解释”构成了符号意义的“象征价值”（symbolical values）世界，而这种“象征”正是卡西尔意义上的。潘诺夫斯基的图像学理论深受卡西尔符号学理论影响。卡

□ 符号与传媒 (22)

西尔说：“……这些生命体也就各有一套察觉之网和一套作用之网——一套感受器系统和一套效应器系统”（2013，p. 42），所有有机体都具备这样一整套系统来维持自己的生命活动；他进一步说人之为人，与动物最大的不同之处在于“在人那里还可发现可称之为符号系统的第三环节，它存在于这两个系统之间”（p. 42）。可见，卡西尔意义上的“符号”起着一种中介作用，人的符号系统只有被感受器系统刺激了才存在，人启用自己的符号系统来进一步产生效应，文化就是各种符号的最后完成方式，所以符号连接“人”与“文化”，人自身就是符号的原因，文化是符号的结果。潘诺夫斯基强调在第三层面对艺术图像（“图象”）解释的过程中我们不能逾越“文化象征史”（history of culture symptoms or “symbols”），即它们所承载的意义（不管是作者的还是艺术图像自身所具有的）都不能超出主题和概念所表达的人类意识之基本倾向。

艺术图像（“图象”）作为一种符号，必定具有符号的象征意义，而对它们的认识，对其背后意义的揭示，实际上就是对文化的探求。潘诺夫斯基说：“人文主义的诸原则是在寻求内在意义或内容这一平面相遇的，而不是互相充当婢女。”（Panofsky, 1972, p. 16）这样一个认识“图象”的过程既充实了文化符号，又将寻求那最普遍的意义当作终极目标。它是一种科学的人文主义，这种科学性既是对图像解释的实证主义的强调，亦是人对真理的揭示，是人通过理性主义对自我的确证。

人文主义的科学性往往从历史中来，潘诺夫斯基说：“每个历史概念明显地建立在空间和时间的范畴之上，书面记录以及其所暗含的东西必须被表明时间和地点。”（Panofsky, 1982, p. 7）从这里可以看出，潘诺夫斯基承认以概念为真面目出现的历史具有极强的有限性，其所发生的时间和地点作为坐标能且只能表明历史中的一瞬，并为后人所知，缺了任何一方都无法确定时间轴上的历史。除此之外，作为书面记录的历史并不是孤独的，它与它所暗含的东西一齐沉淀下来，而它的呈现方式按卡西尔的说法就是作为文化符号呈现，我们研究历史，实际上就是在研究符号。

“图象”是历史的产物，而历史是由时代构成的，所以“图象”也是时代的产物。“图象”的时代精神被潘诺夫斯基用一个词概括，即“有机境域”（organic situation）（Panofsky, 1982, p. 9）。首先，“有机境域”是被给予的境域（situation）。这种境域是以“图象”为中心的整体，正如潘诺夫斯基自己说的那样：“没有身体的两条腿不能行走，没有腿的身体也不能行走，但是一个人可以行走。”（p. 9）这种整体性不是构建的，而是一次性被给予的，

它当中的各部分同时存在，共同构成了这一整体。这也是我们仅凭部分就可以直观到整体的原因，因为整体本身已被给予出来，而整体中的部分则是被显现出来。这种整体性境域使得“图象”永葆其时代性：其一，假如没有这样一个整体性境域的存在，那么艺术图像也是不存在的，因为它没有能显现出来的条件；其二，正因为有整体性境域的存在，各式各样的视觉图像才有存在的场域；其三，整体性境域的存在让本身有限的“图象”能承载这种整体性境域中的其他部分。整体性境域既为图像的产生提供了土壤，又为图像的发展提供了场所，这是极为重要的，它们共同确立了艺术图像自身的存在。正如潘诺夫斯基所引尼采的观点：“狄奥尼索斯”与“阿波罗”不是对立的，它们共同统一于一种一致当中，即“‘阿波罗’是一种潜在的‘狄奥尼索斯’，‘狄奥尼索斯’是一种显现了的‘阿波罗’”（p. 269）。

其次，“有机境域”是有机的（organic）。存在于整体性境域中的诸多图像之意义表现出两种特性——变与不变，这两种特性共同构成了这种有机性。“变”的特性使得每一幅图像是其所是地显现自身存在的意义和价值，而“不变”在潘诺夫斯基看来就类似于一种考古研究（archaeological research）。考古研究针对现有的图像或者寻求现有图像的谱系来对图像进行考察，进而对其中“变”的部分进行辨证研究；对“变”之因素的研究是一种直觉审美再创造（intuitive aesthetic recreation），它也是“不变”中的“变”。所以，考古研究与直觉审美再创造是相辅相成的。考古研究的基本精神就是尊重历史。艺术史家们不厌其烦地搜集、整理资料，试图对一个形象进行全面的、理性的分析，但是每一个形象及母题并不完全相同，它们总有“变”的部分，而这种“变”正是每幅艺术图像自己的价值所在。直觉审美再创造是一种能力，不管是对图像颇有研究的艺术史家，还是把图像当作艺术品欣赏的观众，他们首先要调动自己的感官对图像进行直觉，直觉到图像形式的同时对图像进行审美感受。这一过程有两个可能的结果，一是有目的的，一是无目的的。有目的的再创造产生的“像”就是图像本身具有的意图，而无目的的审美感受则将人引向自由；前者是对图像进行考古研究时采用的，后者则是作为艺术的图像向人敞开的结果。观者对图像中的形象、主题等因素了解得越多，对图像自身所具有的意图就越清楚，对图像之审美感受也就越深刻，他是在理性的基础上对图像进行诠释的，而他调动审美直觉再创造的能力对图像的诠释与考古研究相吻合（Panofsky, 1982, pp. 14 - 18）。这就是考古研究与直觉审美再创造在“变”与“不变”中呈现出来的有机性。

潘诺夫斯基说：“如果人的存在只是被认作一种手段而不是目的的话，

□ 符号与传媒 (22)

那么人类活动的记录其本身的价值就很少。”(Panofsky, 1982, p. 4) 人类活动记录的价值大小取决于人的存在是一种目的而非一种手段,人要是仅仅作作为一种手段而存在,那么他与动物无异。动物的存在就是以一种手段维系的,它们捕获猎物、寻求食物等对生存资料的获取构成了生存的全部意义,它们的存在就是一种手段——维持机体的一切所需,使生命得以延续。然而,人却不一样,一旦生存问题得到解决,人就会天然地去寻求一种存在的意义,人活着不仅仅是为了满足自己的机体需要,人的存在是不断地去存在(to be),他永远只是作为一种存在的目的而存在。在世界被图像化的今天,图像化既是人的存在手段,也是人的存在境域。人的本质不断地建构自身的存在,视觉的图像不断地被图像化,被图像化的“图象”又不断地建构人的存在。人类活动的记录是人类存在方式的记录,它们共同形成了卡西尔意义上的“文化”,艺术图像就是文化中的一部分,它是人的存在在图像世界中的印记,是集历史性与时代性于一体的对人的存在的记录,并且诠释着“每一幅图像都是图像史”的含义。

四、结语

图像学是西方视觉中心主义烛照之下之艺术理论之关捩所在,最初以“iconography”命名,现代意义上的图像学是瓦尔堡在1912年的讲演中第一次提到,随后潘诺夫斯基的《图像学研究》一书出版,图像学“脱离辅助地位成为艺术史研究的必不可少的学科”(潘诺夫斯基,2017, p. 3)。潘诺夫斯基的图像学既是系统的图像理论,又是完备的图像诠释方法,在图像学历史有着承前启后的作用。除此之外,潘氏的图像学理论以图像志研究图像的方法为对象,实际上是人认识艺术图像的思维呈现,以视觉这种感性直观的方式获取图像,进而通过形象与母题辨识艺术图像的主题与意义,“图象”承载着诸多视觉图像而成为主题与意义的最终存在形式。这是潘诺夫斯基图像学理论在认识论中的全部呈现。然而,显现出来的“图象”背后有无数的图像,这些图像不只是历史的、过去的,也是现实的、未来的,所以不管是图像还是“图象”,都共同记录和诠释着人的存在。这是图像之存在的全部意义。

引用文献：

- 柏拉图 (2017). 理想国 (郭斌和, 张竹明, 译). 北京: 商务印书馆.
- 高秉江 (2013). 现象学视域下的视觉中心主义. 武汉: 华中师范大学出版社.
- 海德格尔, 马丁 (2004). 林中路 (孙周兴, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 赫拉克利特 (1981). 赫拉克利特著作残篇. 载于北京大学哲学系外国哲学史教研室 (编译). 西方哲学原著选读 (上), 21-28. 北京: 商务印书馆.
- 黄侃 (句读) (1990). 周易正义 (王弼, 魏康伯, 注; 孔颖达, 等正义). 上海: 上海古籍出版社.
- 卡西尔, 恩斯特 (2013). 人论: 人类文化哲学导引 (甘阳, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 刘成纪 (2018). 中国画史中的图、画之辨. 文艺研究, 3, 5-12.
- 潘诺夫斯基 (1987). 视觉艺术的含义 (傅志强, 译). 沈阳: 辽宁人民出版社.
- 潘诺夫斯基, E. (2017). 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: 上海三联书店.
- 许慎 (2006). 说文解字 (段玉裁, 注). 郑州: 中州古籍出版社.
- 亚里士多德 (2012). 形而上学 (吴寿彭, 译). 北京: 商务印书馆.
- 周振甫 (1999). 周易译注. 北京: 中华书局.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Westview Press.
- Panofsky, E. (1982). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Plato (1941). *The Republic of Plato* (M. Cornford, trans. and notes). London: Oxford University Press.

作者简介：

罗绂文, 博士, 贵州大学哲学与社会发展学院教授, 博士生导师, 研究方向为图像学、诗书画论。

高雪蓉, 硕士, 贵州大学哲学与社会发展学院研究生, 研究方向为图像学。

Author:

Luo Fuwen, Ph. D., professor of School of Philosophy and Social Development, Guizhou University. His research fields include image, poetry, calligraphy and painting.

Email: luofuwen74@126.com

Gao Xuerong, master degree candidate of School of Philosophy and Social Development, Guizhou University. Her research field is iconology and image.

Email: 1095496594@qq.com