

图像学视域下陶瓷图像研究的方法论建构

李 强（普洱学校艺术学院教师，艺术学博士）

摘 要：图像学作为艺术史阐释方法的起源，通常与艺术文化史学家阿比·瓦尔堡的名字紧密相连，随后被潘诺夫斯基加以理论化，用于诠释视觉艺术作品背后所蕴含的象征意义和文化内涵。而为审美所制作出来的陶瓷装饰，蕴含着各时代审美趣味与文化象征的意义，可进入图像学研究的范畴，作为一种视觉图像而存在。由此，本研究基于潘诺夫斯基的图像学理论构建对陶瓷图像的研究方法。具体将分为三个阶段，从陶瓷装饰形式的识别到陶瓷装饰主题的内容解读，再到陶瓷装饰的象征意义与文化内涵诠释，完成陶瓷图像研究的方法构建。

关键词：图像学；陶瓷图像；方法论构建

一、图像学的概念梳理

图像学是一种诠释艺术作品主题和内容的重要的研究方法。具体来说，图像学是通过结合视觉艺术作品的社会、文化和历史背景，诠释视觉艺术作品背后所蕴含的象征意义和文化内涵。在学理上，图像学的发展促使了艺术史摆脱表面的欣赏活动，发展成为一门严格，且具有挑战性的人文学科^[1]。

从发展脉络来看，“图像学”一词的现代意义源于阿比·瓦尔堡于1912年在《费拉拉穆乌宫中的意大利艺术与国际占星术》一文^[2]。通常而言，图像分析也被称为瓦尔堡方法（The Warburgian Method）^[3]，是艺术史研究中经典的解读范式，旨在解释艺术作品背后的内在意义。在解释方式上，通过将艺术作品的内在意义与当时的文化现象相联系并进行综合把握。

潘诺夫斯基在1939年出版的《图像学研究》中承认继承和发展了瓦尔堡的图像解释学方法^[4]。在继承方面，潘诺夫斯基将艺术作品的内容或艺术理念的产生和演变同当时各种不同的文化现象相结合，拓宽了图像解读的视野与研究边界，解读艺术作品背后的社会文化的内在意义和象征意

义。这也是瓦尔堡和潘诺夫斯基共同的思想特征。正如克莱福德罗所评价的：“我更注重对构成态度图像的主题以及图像中包含的内在意义或象征价值进行系统、整体的分析。只有在潘诺夫斯基那里，艺术的概念才像知识一样被详细展开。而唯有在瓦尔堡那里，艺术才与社会行为的意义紧密融合。^[5]”由此可见，图像学已经成为20世纪对艺术史研究方法产生重大影响的方法论之一，至今仍被众多艺术研究者借鉴与运用。

二、潘诺夫斯基的图像学理论

（一）潘诺夫斯基图像学理论的脉络梳理

潘诺夫斯基在建立图像学方法的过程中，他试图构建一种理论转变，通过“意义”（Sinn）的历史来研究艺术史^[6]。艺术史上产生的艺术作品及其表现形式是历史性的，可以说被认为代表了人类的文化性和精神性，而这种历史性、文化性和精神性是艺术作品的一部分，可以被视为一种内在的、深层的本质，即意义^[7]。随后，潘诺夫斯基发表的题为《艺术意志的概念》的论文，将“意义”（Sinn）认为是对艺术作品内在意义、美或本质的判断^[8]。它区别于以里格尔和沃尔夫林（Kunstwollen）对艺术意志的解释为代表的形

式主义，以及年出版的《艺术史与艺术理论的关系》。1925年在《论艺术史与艺术理论的关系：迈向艺术科学基本概念体系的可能性》一文中，他解释了潘诺夫斯基构建的艺术理论概念体系与历史研究的实证方法之间的关系^[9]。这两项应当具有相互支持的关系，彼此不可分割，其原因在于，只有当艺术理论的概念体系源自艺术史的观察经验时，该体系才能成为可实际应用于科学理解的工具。然而，艺术史研究的成果也只有在与艺术理论中提出的艺术问题相结合时，才能形成科学的认知。

在这两篇论文中，潘诺夫斯基结合了判断艺术意义的形式要素的一般概念和传统形式的历史，给出了分析艺术作品所需的分类解释，但艺术作品的本质或意义。它没有解释如何系统地、理论地构建分析艺术作品的方法论，并结合形式史和类型史来分析艺术作品；没有提到如何解释形式或形式元素所表达的意义或本质，以及解释艺术作品的依据是什么^[9]。为了解决这个问题，潘诺夫斯基在1931年发表的一篇题为《关于具象艺术的描述和解释问题》的论文中进行了更深入的分析，进一步完善理论体系补足此前存在的短板，这标志着图形学方法论的建立进入了一个新阶段。

1931年在康德学会基尔分会，潘诺夫斯基首次从艺术阐释的角度总结了自己的方法论。次年，他在《逻格斯（Logos）》杂志上发表了一篇题为《论造型艺术的描述和阐释问题》的论文。在这篇论文中，构建起层层递进的艺术解读体系，他提出了三个层次的解释，成为图像学解读理论的核心框架，具体内容如表1所示^[6]。

表1 形式艺术的描述与解释问题的三个解释层次

分析对象	分析的主观来源	分析的客观校正
现象意义	存在的必要体验	形式史
依存意义	原知识	类型史
记录意义	世界观、原始行为	知识史

在此，潘诺夫斯基提出了形式史的概念，并指出形式在历史演变过程中，纯粹形式与特定事实、形式意义的融合是不容忽视的。潘诺夫斯基指出了类型史重视的是事实、形式意义与内容意义之间的结合，探讨它们在历史变迁中相互之间产生的影响。最后，知识史则展现了内容意义如何反映特定的世界观。潘诺夫斯基强调，形式、类型、知识这三种客观标准缺一不可，只能在历史语境中，三种解释意义的层次才能被整合为一个统一的整体。他批判了脱离历史背景的解释方法，指出此类方法将某一现象的图像视为有意义的，无论其是否置身于具体的历史环境中，因此无需依赖历史的客观标准对其内容进行修正。他认为，这种方法不能被称为“解释”，而应被称为创造性的再构。

此外，对非历史性的解释，其价值判断的标准与历史真实无关，反而更关乎该体系本身的独创性与一致性。潘诺夫斯基的立场最终表明，如果这种方法的使用者清晰地认识到其目的是超越历史，坚守自身定位而非越界，那么这种做法本身并无问题。但如果它试图为了维系自身而取代历史，那么就应当被拒绝。最后，潘诺夫斯基从艺术史的非历史解释及其局限性的观点中强调，历史背景在艺术解释中发挥着重要作用。对此，在《文艺复兴时期的图像学研究》一书中，潘诺夫斯基继续发展了他所提出的关于图像艺术的描述和解释问题的两个基本观点：一是类型的历史发展；二是在整体知识史的范围内探讨艺术作品的内在意义^[10]。

在对意义层面进行重新命名并补充相关说明之后，《图像学研究—文艺复兴时期的人文主题》一书的出版也标志着潘诺夫斯基图像学理论的基本确立。立足全书理论框架，在引言部分，潘诺夫斯基对意义层位的划分与解释也归纳为以下五个核心内容。

1. 将现象意义重新命名为第一层级或自然主

题,界定各层级核心内涵,将依赖内容的意义更名为第二层级或习惯主题。潘诺夫斯基把记录意义替换为了内在意义。

2. 在第一层级或自然主题中,潘诺夫斯基进一步明确区分了事实性主题与表现性主题,二者内涵各有侧重。其中,事实性主题是指客观事物的再现。例如,对人们的动作意义的识别。表现性主题是通过人们的姿势、情绪等方面表现出来的情绪与态度。

3. 对于第二层或者习惯性的主题,潘诺夫斯基则试图寻找这个主题出现时的历史以及文化的背景,深挖主题背后深层根源,并提出了应当把主题与其背后所蕴藏的内在意涵结合起来去分析的观点,这也体现了图像的内容性和意涵的关系,二者彼此依存、密不可分。

4. 在阐释第一层次或者自然题材中,潘诺夫斯基认为仅仅根据某一部文学作品或者历史文献去阐释作品的内层含义是不足的,单一资料无法完整还原作品真实内涵,由此提出了“综合直觉”。即通过综合不同的文献,对作品进行进一步的阐释。

5. 潘诺夫斯基曾经用“解释的三个层级”的方法来分析艺术作品的内在意义,并指出应该以总体的知识史作为基础来检验解释者自身的主观性,但并未对总体的知识史做出具体说明。随着理论研究不断走向深入完善,到1939年的《图像学研究》序言里,他又做了修正,认为应当借助文化现象的历史或普遍的象征分析,以矫正解释者的“综合直觉”。这里的“综合直觉”指的是对于人的精神在不同的历史情境中借由一定的主题和观念所体现出的一种本质性趋向的把握,也是图像学解读的核心能力之一。

图像学理论正是在这样的逻辑演进与术语精炼过程中逐步建立和完善的,形成了体系化、层次化的研究范式。潘诺夫斯基通过上述区分,确立了从视觉再现到文化内涵,再到对世界观的解

释,使图像学成为对艺术作品的形式与主题的解释方法。

(二) 潘诺夫斯基图像学理论的结构

对于潘佐夫斯基本体论的图像学来说,艺术作品的意义既存在于表面的主题或形式中,又包含在作品本身,只有通过由外而内的方式才能被阐释出来。换言之,想要理解一个艺术品就需要通过形式因素、象征意义等多层面进行理解,去认识艺术作品背后的蕴义及对文化观念和世界秩序的反映。在这个意义上,解释者的历史意识与他们各自的学科训练对于确定一种意义是至关重要的,图像学因而被提高到了一个既包括形象又涉及理念层面的人文科学研究层次上^[11],具备了完备的学术理论体系。

在此基础上,潘诺夫斯基在艺术与思想之间建立起一种结合图像与思想的关联机制,打破视觉形式与精神内涵的边界,进而实现其图像学方法论上的系统化建构,即图像不只是作为再现性的符号而存在,它还兼具了思想、信仰以及文化的意识;图像不仅仅是艺术,也是某种思想的表现;图像能够表现一个时代的意识结构和精神形态。因此,潘诺夫斯基的论述使得图像学成为联系图像研究和思想史的一条重要学术脉络,成为一种兼有形式分析和文化解释意义的人文科学研究方法。

由此看来,潘诺夫斯基的图像学有三种不同层次的解释阶段,层层递进且逻辑严密,每一个阶段都侧重于不同的对象,有着不同的理解和认识水平,从而一步步地挖掘艺术品所包含的多层次的意义结构,并建立了由形象识别至内容阐释直至精神结构复原的完整的图像学理论体系^[12],详情见表2。

如上所述,潘诺夫斯基所建立起来的图像学是分析艺术品内涵意义和内容的方法,并且这一方法是整体性的、有层次的,兼具系统性与实操价值。为提高对于艺术品解读结果的准确性,他

提出了对于图像学三阶段解释的相应修正原则，进一步完善整套阐释体系。

表2 潘诺夫斯基图像学理论的三个层次

分析步骤	分析对象	分析工具	分析的校正原理 (传统的历史)
前图像学记述	自然主题或现实主题——构成一个富有表现力的艺术主题世界	真实体验（对事物和事件的理解力）	风格史（洞察事物和事件在各种历史条件下以形式表达的方式）
图像学分析	次要或习惯主题图像——构成图像、寓意、神话的世界	文献知识（对特定主题和概念的理解力）	类型史（特定主题概念在各种历史条件下表现为物体和事件的洞察力）
图像解释学的解释	原始意义或含义的内容——构成象征价值的世界	综合直觉能力（与精神本质倾向的理解力，受个人心理和世界观的影响）	文化标志的历史或普遍符号（洞察人类精神的本质倾向在各种历史条件下如何表现为特定主题和概念）

1. 图像的表现形态及内容的前图像学描述工作，是解读作品的前置环节。由于不同时期对于同一艺术品而言，其图像表达可能有不同面貌，故而需要仔细区分并进行图像描述，力求还原作品原始样貌。

2. 在图像学阶段，研究者关注的是图像在不同的历史情境下所构成图像、寓意、神话的世界，深挖图像背后文化底蕴。基于这一点，研究者有必要借助于类型学的方法，对图像的不同历史语境下的呈现进行辨析和校正，从而正确把握住主题的历史文化内涵。

3. 图像解释学的解释，即对人内在的精神本性及其在不同历史时期中以怎样的题材与观念呈现的认识。此时潘诺夫斯基提出了综合直观的方法论，用以突破单一文献解读局限，指出应当借助于一种文化或一般的符号来补充和修正自己的理解，以便发现隐藏在艺术品背后的历史性、文化和精神的因素^[11]。

鉴于此，在潘诺夫斯基的图像学理论视角下，分析艺术作品的根本目的是在于揭示作品所蕴含的内在意义。这些内在意义往往反映特定民族、

时代、社会阶层、宗教及哲学信仰，承载着丰厚的时代精神内核，是文化与历史现象本身的表达。从研究者的角度看，提供了一种较为完整的方法论，帮助研究者尽可能地理解人类精神的本质和文化内涵。

三、陶瓷图像的研究方法

通过分析可知，图像学是美术史的一个重要分支，起源于阿比·瓦尔堡和潘诺夫斯基等学者的贡献和发展。图像学结合艺术作品背后的社会、文化和历史语境，跳出单纯形式分析的局限，分析艺术作品中的主题、象征意义和文化内涵。相比于形式主义美术史研究方法，图像学强调对艺术作品中的题材和象征意义进行综合分析，关注作品在时代和文化环境中的内在意义^[12]。而陶瓷中的装饰是为美与快感而制作的，其本身的重心不在于陶瓷的实用性方面，而主要在于被人们欣赏或者“观看的”。

从“观看的”的视野出发，陶瓷图像所包含的纹样、构成纹样的构图与技法，不仅作为陶瓷装饰的构成要素，也可以认为是构成陶瓷图像这一视觉性作品的主要内容^[13]。因此，为美与快感而制作出来的陶瓷装饰进入到了图像学研究对象的范畴内，即作为一种视觉性图像。同时，为美与快感而制作出来的陶瓷装饰又受到其所处时代中的历史文化背景、社会风俗等方面的影响，具备鲜明的时代人文特质。随着不同的历史文化背景与社会风俗等方面影响，陶瓷装饰也在一定程度上产生了差异与视觉性的表现，而这种差异与视觉性的表现不仅成为了陶瓷图像的内在含义，也成为了历史、文化或社会风俗等方面的一种表达形式。由此，陶瓷装饰也进入到图像学的研究方法的范畴，即作为一种含有特定内容或者原本意义的图像^[14]。

通过上述分析可知，陶瓷装饰作为一种图像，已进入到了图像学的研究领域。因此，在运用图像学对陶瓷装饰进行记述、分析及内在意义的解

释时,可以采用潘诺夫斯基所提出的图像学三层解释,分层开展系统性研究。具体而言,对陶瓷图像的解释可以分为三个阶段:陶瓷图像的直接描述、象征意义的解读以及陶瓷图像在特定文化背景下的内在意义或文化象征性解读。以下内容将围绕陶瓷图像研究的三个阶段展开分析,详见表3^[15-16]。

表3 陶瓷图像的研究方法

分析步骤	分析对象	分析工具	分析的校正原理 (传统的历史)
前图像学记述	构成陶瓷图像的形式世界	直接对陶瓷装饰的形式描述	风格史(对构成陶瓷装饰图像的饰技法、构图以及纹样等要素进行分析)
图像学分析	构成陶瓷图像、寓意、神话的世界	文献知识对陶瓷图像主题和概念的诠释	陶瓷史(对陶瓷的类型史与装饰类型进行整体性的认识和掌握)
图像解释学的解释	构成陶瓷图像的象征价值或含义的内容	陶瓷装饰图像包含的美或内在的意义	文化标志的历史或普遍符号(洞察人类精神的本质倾向在各种历史条件下如何表现为陶瓷图像主题和概念)

1. 前图像学记述阶段。这一阶段是对陶瓷图像形式要素的直观把握,是整个图像解读流程的首要环节,它是理解陶瓷图像更深层含义的基础。在这个阶段中,陶瓷图像的重点是事实性意义与感性表达意义。所谓事实性的意义是指陶瓷图像的纯粹形式层面,也就是线条、色彩、构图等形式要素^[17-18],而感性表达意义是形式给人以什么感情或精神感受的层面^[19-20]。因此,在这阶段中,研究者可通过对风格史知识的掌握,识别具体时期的陶瓷装饰形式,以及这些装饰在陶瓷表面所构成的图案与图像的特征。最终形成对陶瓷类型与装饰图像的观察与整理,建立起陶瓷图像研究的分析基础,为后续深层解读筑牢前置条件^[21]。

2. 图像学分析。这一层面涉及构成陶瓷图像世界的主题、典故与寓言性内容。学者可以在第二阶段的分析基础上,进一步将陶瓷图像与历史典籍、神话传说、宗教象征、文学文本等文献资源进行相互的参照,而解释出陶瓷图像之具体的

叙事内容与象征意涵^[22]。因此,研究人员需具备一定的陶瓷史理解和文献知识储备,其目的在于更好地诠释该组陶瓷图像所包含的文化内涵及隐喻性,以及在不同历史语境下的意义表征,还原图像真实文化价值。

3. 揭示本质意义或内涵内容,即图像解释学的解释。在这一阶段中,图像学的分析已经超出了对陶瓷图像的形式以及象征内容的分析,而进入了对于陶瓷图像背后的世界观或者说时代精神的阐释。鉴于此,研究者要想揭示出艺术作品中的本质或者内在的意义就需要了解陶瓷图像创作背后的语境即历史背景,全面梳理各类时代要素。例如,陶瓷图像处于什么社会阶层中,什么年代,信奉怎样的宗教和哲学理念等。这里关涉到了陶瓷图像创造者的个人主观表达,也涉及到了具体的时代精神与文化内涵。因此,这一阶段也是整个陶瓷图像研究方法中最具深度与哲学意味的部分。

上述关于陶瓷图像研究的方法就是结合了潘诺夫斯基提出的图像学的三个阶段解释法,兼顾理论框架与实物研究特征,并综合使用其中的各类图像及文献资料来探究和了解陶瓷装饰中包含的意义和内容,以便于以后的研究者能够更好地理解和运用图像学分析法、更好地研究陶瓷装饰,推动陶瓷艺术研究向纵深方向发展。

四、结论

陶瓷装饰除作为实用器的附属装饰而存在外,也是具有内在意义的图像,承载着历代传承的文化记忆与审美,可纳入到图像学研究的范畴之中。由此,本研究以潘诺夫斯基的图像学三阶段解释理论为引,结合陶瓷器物特性开展适配性改造,试图构建适用于陶瓷图像的分析方法。在具体方法中,第一阶段通过前图像学描述,分析陶瓷图像的纹样、构图、技法等形式要素和视觉表现。第二阶段借助文献知识,解读陶瓷图像所承载的典故、寓言和象征意义。第三阶段是要结合历史

与文化语境,去诠释陶瓷图像背后所隐含的时代精神与文化内涵。最终,本研究所构建的陶瓷图像研究方法,以期拓展陶瓷研究的深度与广度,为陶瓷相关研究提供有益的参考。

参考文献

- [1] Lavin I. The Crisis of 'Art History' in Art History and Its Theories[J]. The Art Bulletin, 1996, 78(1), 13-15.
- [2] WARBURG A. Italian art and international astrology in the Palazzo Schifanoia[C]//The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999: 563-591.
- [3] 우도 쿨터만. 미술사의 역사[M]. 김수현, 옮김. 서울: 문예출판사, 2002.
- [4] 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[M]. 戚印平, 范景中, 译. 上海: 上海三联书店, 2011.
- [5] PODRO M. The Critical Historians of Art[M]. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- [6] PANOFKY E, ELSNER J, LORENZ K. On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts[J]. Critical Inquiry, 2012, 38(3), 467-482.
- [7] BIAŁOSTOCKI J. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, historian, human being[J]. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1970, 4(2), 68-89.
- [8] PANOFKY E, NORTHCOTT K J, SNYDER J. The Concept of Artistic Volition[J]. Critical Inquiry, 1981, 8(1), 17-33.
- [9] PANOFKY E, LORENZ K, ELSNER J. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art[J]. Critical Inquiry, 2008, 35(1), 43-71.
- [10] 李骁. 欧文·潘诺夫斯基的图像学起源:《论造型艺术的描述与阐释问题》[J]. 艺术探索, 2018, 32(4): 67-78.
- [11] PANOFKY E. Il significato nelle arti visive[M]. Turin: Einaudi, 1996.
- [12] 陈平. 西方美术史学史[M]. 北京: 中国美术学院出版社, 2008.
- [13] 雷鑫, 朱昱. 从织锦“紫曲水”到陶瓷“落花流水”——明成化斗彩“落花流水”纹劝杯装饰研究[J]. 中国陶瓷, 2024, 60(12): 105-116.
- [14] 姜美. 花叶纹饰在陶瓷器皿中的运用研究: 以花叶主题系列毕业作品为例[D]. 景德镇: 景德镇陶瓷大学, 2021.
- [15] 秦玉. 基于图像学的陶瓷饰品装饰设计解释研究[J]. 佛山陶瓷, 2023, 33(8): 115-118.
- [16] 倪爱珍. 试论陶瓷图像图与事的叙述类型——兼论图像叙事[J]. 符号与传媒, 2020(2): 190-208.
- [17] 朱昱. 清前期五彩瓷的文学图像研究: 以人物图为中心[D]. 南昌: 江西师范大学, 2021.
- [18] 褚宏福. 枕上之景: “借景”在磁州窑瓷枕上的应用研究[J]. 山东陶瓷, 2023, 46(1): 44-48.
- [19] 朱明生, 余曜翀, 李丹頔, 等. 明清陶瓷图像中山水点景人物的文化内涵解读[J]. 中国陶瓷, 2026, 62(1): 76-81.
- [20] 程文纺. 基于情感分析的陶瓷图案生成研究[D]. 景德镇: 景德镇陶瓷大学, 2023.
- [21] 倪爱珍. 陶瓷图像研究的价值与路径[J]. 文学评论, 2023(2): 36-44.
- [22] 黄焕义, 韩祥翠, 郭峰. 御窑器物的“国家身份”与国瓷设计[J]. 中国陶瓷工业, 2020, 27(3): 52-57.