

浅析潘诺夫斯基方法在传统造像艺术研究的应用

黄宛莹

内蒙古师范大学民族学人类学学院，内蒙古 呼和浩特

收稿日期：2026年9月8日；录用日期：2026年9月28日；发布日期：2026年10月10日

摘要

欧文·潘诺夫斯基建立的图像学研究方法，自20世纪80年代被系统引入中国艺术史研究以来，已成为解析中国古代造型艺术，尤其是传统雕塑与民俗美术的重要理论工具，本文旨在系统梳理并分析潘诺夫斯基的图像学方法如何具体助力于多篇关于“民间抱子题材造像”的学术研究。此类造像是中国传统造型艺术中一个极具特色的民俗美术形象，其研究涉及图像源流、视觉定型、民俗观念与文化阐释等多个层面。本文将通过回顾相关研究案例，论证潘诺夫斯基的图像学方法在中国民俗美术研究中所发挥的关键作用，并探讨其应用的成效与潜在的局限。

关键词

欧文·潘诺夫斯基，图像学方法，中国民俗美术，抱子题材造像

A Brief Analysis of the Application of Panofsky's Method to the Study of Traditional Statuary Art

Wanying Huang

School of Ethnology and Anthropology, Inner Mongolia Normal University, Hohhot Inner Mongolia

Received: September 8, 2026; accepted: September 28, 2026; published: October 10, 2026

Abstract

Since it was systematically introduced into Chinese art history research in the 1980s, the iconological method established by Erwin Panofsky has become an important theoretical tool for interpreting ancient Chinese visual arts, especially traditional sculpture and folk art. This paper aims to

systematically review and analyze how Panofsky's iconological method has specifically contributed to several academic studies on "folk sculptures featuring the child-holding motif." Such sculptures constitute a highly distinctive folk art image within traditional Chinese visual arts; their study involves multiple dimensions, including image origins and transmission, visual formalization, folk beliefs, and cultural interpretation. By reviewing relevant case studies, this paper demonstrates the key role played by Panofsky's iconological method in the study of Chinese folk art and explores the effectiveness and potential limitations of its application.

Keywords

Erwin Panofsky, Iconological Method, Chinese Folk Art, Child-Holding Motif Sculpture

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

20 世纪 80 年代,随着中国学术界的开放,一系列西方艺术史研究方法被翻译和介绍到国内,图像学研究方法就是其中影响深远的一种。美国艺术史家欧文·潘诺夫斯基被公认为是全面阐释图像学的第一人,其代表作《视觉艺术的含义》中,系统地提出了解读艺术品内涵的三个步骤,这三个步骤后来成为艺术史研究的经典范式。

几乎在同一时期,中国学术界对传统造型艺术,特别是民间崇拜习俗中的观音题材研究兴趣日益浓厚,明清民间抱子题材造像作为民间崇拜习俗与造型艺术结合的突出案例,吸引了众多学者的目光。它是一个独特的民俗美术现象,在正统印度佛教经典中没有直接的对应原型,而是在中国重视子嗣和孝道的文化土壤中,由民间主动创造并广泛信奉的民俗美术形象。因此,其研究不能仅停留在外形风格的辨识和年代排序上,研究者更需要回答一系列更深层次的问题:这种怀抱婴孩的图像是如何形成的;图像中的各个元素,如人物、服饰、配饰等有什么特定的文化含义等。

传统的考据学和风格分析法,在应对这些问题时显得力有不逮,而潘诺夫斯基的图像学方法,恰恰提供了一套强有力的分析工具,这套工具强调在准确描述的基础上,结合文化传统和历史背景,去挖掘图像背后的象征意义和社会观念,因此,当学者们面对明清民间抱子题材图像这一充满文化隐喻的民俗美术形象时,自然地将目光投向了潘诺夫斯基的理论。杜阳光明确指出,图像学方法“旨在通过解析艺术品的图像主题,积极阐释图像符号背后的社会文化思想观念”[1];陈萍萍也认为,该方法“非常注重对图像内涵的揭示,以及对产生此种图像特征的社会历史动因的挖掘”[2]。

2. 潘诺夫斯基图像学方法的三层次框架

欧文·潘诺夫斯基在其著作《视觉艺术的含义》中,系统构建了现代图像学的方法论框架,将对艺术品含义的解读明确划分为三个递进的层次:前图像志描述、图像志分析和圣像学解释。潘诺夫斯基强调,这三个层次“表示的是同一现象(即整个艺术品)的几个侧面”,在实际工作中,它们会“彼此融合为一种有机的、不可分割的过程”[3]。

第一层次是前图像志描述,其任务是识别艺术品中“基本的或自然的题材”。潘诺夫斯基指出:“要领悟这种题材就要把各种纯形式(线条和色彩构成的一定形状、或由青铜、石块构成的某些特殊形式的团块)看作自然对象(比如人、动物、植物、房屋和工具等)的再现,把它们的相互关系看作事件,把这样的

表情性品质理解为一个姿势或姿态的令人动情的特点,或将其理解为一定的内心氛围。”[3]这些由纯形式构成的母题世界,构成了前肖像学描述的对象。然而,潘诺夫斯基也提醒,这一看似简单的步骤存在局限:“当我们认为我们完全是根据实际经验鉴别各个母题时,实际上,我们使用这种观点——对象和事件都是在不同历史条件下通过形式来表现的——来理解‘所看到的东西’的。”[3]因此,前图像志描述必须以对“风格的历史”,即“对在各种历史条件下通过各种形式表现了对对象和事件的样式之洞察”加以纠正。

第二层次是图像志分析,其任务是研究“从属性的或约定俗成的题材”,即由形象、故事和寓言构成的世界。潘诺夫斯基对此解释道:“这种题材是通过对下列习俗的理解来领悟的:看到一个持刀的男子就知道他代表圣巴塞洛缪;看到一个拿着桃子的女人就知道这是诚实的化身;看到一群人按照一定的排列方式、一定的姿势坐在餐桌前,就知道这再现的是最后的晚餐。”进行图像志分析需要特定的素养,潘诺夫斯基指出:“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文学传统达到的。”他同时强调,不能“毫无区别地把文学知识应用于母题”,而必须借助“典型的历史”加以纠正,即“对在各种历史条件下通过各种对象和事件表现了特定题材和概念的样式之洞察”[3]。

第三层次是圣像学解释,其任务是揭示艺术品的“内在含义或内容”,即构成“符号性”价值的世界。潘诺夫斯基对此有精辟论述:“这种含义是通过弄清那些能够反映一个民族、一个时期、一个阶级、一种宗教或哲学信仰之基本态度的根本原则而领悟的。这些原则受到一个个性的限制并被凝缩在一部作品中。”他认为,这种内在含义“高于有意识判断的范畴”,而“去发现并解释这些‘征兆性’的价值(艺术家本人往往并不知道这些价值,这些价值甚至与他打算表达的东西大相径庭)就是我们所谓的‘圣像学’——与‘肖像学’相对立——的研究对象。”进行这一解释所需的素养是“综合性直觉”,但也必须受到“对在各种历史条件下通过特定题材和概念表现了人类心灵中普遍和基本倾向的样式之洞察”的纠正,即“一般所说的文化征兆史”。最终,圣像学解释使艺术品成为理解时代精神的钥匙[3]。

3. 明清民间抱子题材造像研究中的方法实践

3.1. 前图像志描述

在明清民间抱子题材造像的研究中,学者们严格践行了这一层次,如陈萍萍在分析福建博物院藏明代德化窑白釉坐像时,首先进行了详尽的外观描述。她记录了造像的尺寸:长13.5厘米,宽11厘米,高25.6厘米;材质:白瓷;年代:明代,然后以冷静的笔触描述了画面的构成:“坐石上,发分六缕向后梳……脸型丰润立体,凤眼下视……身披白袍……双手环抱一稚童于膝上。”[2]逐一描述了左侧嬉笑的男童、右侧持书卷的小人以及脚边匍匐的异兽,这种描述不涉及任何解释,只是为读者和后续分析建立了一份精确的“视觉清单”。

同样,杜阳光在对历代明清民间抱子题材造像进行梳理时,也首先致力于对不同时期的典型造像进行形态描述,如其指出隋代最早的民间抱子题材造像:王洪渊造像的特征是“手持净瓶或莲花,上有童子”;而宋元时期定型的形象则是“头戴风帽、身着袍服、怀抱童子的样式”,这些描述工作,为比较不同时期图像的演变提供了坚实的事实依据。

在民俗美术研究中,前图像志描述是基础工作,但学者们常常低估它的价值。对于民间抱子题材造像来说,研究者不应局限于造像本身,还需要记录其材质、尺寸、工艺、窑口、题记等。鉴于民间造像的地域风格、粉本流传、市场趣味和工匠传统,会影响研究者“看到什么”和“如何描述”,于是这种描述仍需接受潘诺夫斯基所说的“风格的历史”之纠正。

3.2. 图像志分析

在准确描述的基础上，潘诺夫斯基的第二层次进入“图像志分析”。这一层次要求研究者依据特定的文化知识和文献传统，去识别和解释图像中各种元素的故事、寓言和象征意义，这意味着要将图像中的视觉元素与已知的文本、典故联系起来，揭示其“约定俗成”的内涵。明清民间抱子题材造像中充满了这类具有特定文化指向的符号，学者们的分析主要集中在以下几个关键元素上：

1) 怀抱婴孩

这一类造像最根本的图像志是怀抱婴孩，研究者将其直接与佛经文本挂钩，最主要的依据是《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》中“若有女人……设欲求男……便生福德智慧之男；设欲求女……便生端正有相之女”的记载[4]。因此，“怀抱婴孩”这一视觉动作，被解释为其“应求男求女”救难功能的直接图像化表达。

2) 善财童子与龙女

在明清时期成熟的民间抱子题材造像，尤其是《白衣观音经》扉页插图中，其两侧常伴有善财童子与龙女，图像志分析揭示了他们的特殊意义。杜阳光认为，他们并非简单的胁侍，善财童子出自《华严经》，为求佛法参访五十三位善知识，象征着“求道”与“虔诚”；龙女出自《法华经》，以八岁之身速疾成佛，象征着“智慧”与“顿悟”，将他们配置左右，其深层用意是将“求子”这一世俗愿望，提升到“求智慧”的高度，赋予了世俗祈求以神圣意义，同时也暗合了儒家“望子成龙”、期望子孙既有德行，又有才学的文化心理[5]。

3) 其他象征物

陈萍萍分析的德化窑坐像中出现了“持书卷的小人”和“异兽”，通过图像志分析，她推断持书卷者可能象征“科举及第”的愿景，而异兽——可能是麒麟，则象征祥瑞和守护。这些元素共同构建了一个超越单纯“生子”的、更全面的祈福系统，即祈求子孙健康出生、平安成长、读书成才、前程似锦。

4) “白衣”形象

明清民间抱子题材造像常与“白衣”形象重合，周秋良的研究指出，白衣因其身着宋代以后平民化的白衣白冠形象，以及《白衣观音经》等伪经的宣扬，在民间被特别视为专职送子寓意，因此，“白衣”在这里不仅仅是一种服饰描述，更成为一个具有特定功能指向的图像志符号，代表着“送子灵验”[6]。

综上所述，图像志分析在民间抱子题材造像研究中的方法要点可归纳为四点：第一，以经典文献为线索而非唯一依据；第二，区分经典来源、图像配置与民间功能；第三，关注符号之间的组合逻辑与叙事；第四，把符号放回民俗实践、物质媒介与地方知识中加以理解。

3.3. 图像学阐释

这一层次要求在图像志分析的基础上，进一步将艺术品视为一个整体，结合其产生的时代背景、哲学思潮、社会心理等更广阔的历史文化语境，去揭示图像背后根本的“世界观”和“时代精神”。学者们运用这一层次，成功将明清民间抱子题材造像从个体艺术品的赏析，提升到了文化现象阐释的高度，研究主要围绕以下几个核心命题展开：

1) 阐释其作为外来艺术本土转化的典型案例

明清民间抱子题材造像被普遍视为外来艺术本土转化的生动体现，图像学阐释的任务是指出这种“本土转化”具体是如何在视觉上实现的。杜阳光指出，此类造像的形成过程，完美诠释了民间对外来文化的“选择性吸收”与“创造性转化”：抓住其“送子”这一潜在功能，将其与中国儒家核心的“孝道”伦理和农耕文明“尚生育”的现实需求强力结合，并创造出了一个全新的、不见于印度的视觉形象。[5]

2) 阐释其反映的儒家伦理与世俗心理

图像学阐释深入挖掘了图像背后的社会价值观，陈萍萍通过对德化窑坐像的分析得出结论，该造像是外来艺术与中国传统文化融合的结果，其造型反映民间信仰的本土转化、女性化及世俗化，并体现送子与护佑成长的寓意。杜阳光更进一步指出，图像中刻意强调怀抱“男童”，以及搭配善财、龙女等寓意科举成功的元素，反映了儒家文化中“重男轻女”和“读书入仕”的世俗心理与家族期望。

3) 阐释其功能世俗化的进程

明清民间抱子题材造像在清末民初的年画中，常与聚宝盆、金鱼等财富符号并列出现，功能从“送子”扩展到“送财”。有学者认为这标志着其“异化”为一个全面回应世俗功利诉求的民俗吉祥符号，揭示了民间信仰如何根据现实需求，不断调整和重塑图像范型与功能，展现了传统造型艺术在民间层面的强大流动性。

潘诺夫斯基图像学方法在该研究中的实践显示出了三方面的适配性：首先，前图像志描述为民间抱子题材造像建立了视觉档案与类型基础；其次，图像志分析揭示了怀抱婴孩、善财、龙女、白衣等符号的民俗寓意；最后，图像学阐释将造像提升为外来艺术本土转化、儒家伦理与世俗心理的图像表征。本文认为，为将潘诺夫斯基方法更有效地应用于中国民俗美术研究，应以三层次为分析框架，同时引入物质文化史、社会史和地方性知识，使图像学阐释从“时代精神的印证”转向“图像范型流变的解释”。

4. 图像学方法在明清民间抱子题材造像研究中的挑战

4.1. 文化根源差异

潘诺夫斯基的图像学理论起源于对西方图像的阐释，其三个层次建立在西方艺术史传统深厚的文献传承和主题连续性之上。然而，抱子题材造像是外来艺术本土转化最生动的案例之一，其是在中国重视生育的文化背景下逐渐演化出的民间信仰。这意味着，此类造像并非诞生于一个有着严密体系和稳定图像传统的框架内，而是在民间信仰的实践中不断生成和流变。当研究者试图用潘诺夫斯基的方法去“重构意义”时，面对的却是一个意义本身就在持续生成、尚无定形的图像传统。

4.2. 历史文献的缺失

潘诺夫斯基的图像志分析依赖于文献记载来解读图像含义，然而在民间抱子题材造像的形成过程中，存在显著的文献“空白期”。虽然北齐天保元年的《王三娘造像记》有所提及，隋代也有了王洪渊造像，但宋元之前独立的、信众广泛认可的造像实物却寥寥无几。这给图像志的溯源工作带来了极大的困扰，学者们很难确定，在长达数百年的“空白期”中，图像是如何酝酿、演变并最终定型的。邓新航在其分类研究中也承认，关于其图像如何形成，“目前也是众说纷纭”[7]。文献证据的缺乏，使得部分图像志分析难免带有推测性，难以形成确凿的因果关系。

4.3. 造像的地域性差异

图像学方法在实际应用中，倾向于从宏观视角总结出某种图像的“时代精神”或普遍文化意义。然而抱子题材造像作为民间信仰的产物，其造像在不同地域呈现出极大的差异，这挑战了依靠少量经典例证得出普适结论的做法。卫平香在对湘桂黔边界地区的造像进行系统考察后发现，该地区造像的童子数量呈现1、3、5、9不等，而不仅仅是通常所见的怀抱一子；她们的头饰出现了凤冠、蛙冠等具有强烈区域特色的形制；服饰也大量采用世俗化的云肩；坐姿更是偏向自由洒脱的“轮王坐”[8]。这些“异变”表明，此类图像传统并非铁板一块，而是存在多元的、地方性的解读与创造。

5. 结论

综上所述, 欧文·潘诺夫斯基的图像学方法对多篇民间抱子题材图像研究文章的助力是实质性、系统性的, 它提供了一套严谨且富有深度的操作框架, 引导研究者从表层的视觉描述, 走向深层的文化阐释。通过“前图像志描述”确立了研究的客观基础; 通过“图像志分析”解码善财童子、龙女、白衣等符号寓意; 通过“图像学阐释”揭示民间抱子题材图像作为外来艺术本土转化缩影、儒家伦理载体以及世俗心理映照的本质。

然而理论方法都有其适用范围和边界, 我们在充分吸收和运用图像学阐释民间抱子题材图像的同时, 也应自觉融合物质文化史、社会史等多学科方法, 以更全面立体地复活民间抱子题材在明清社会中所承载的意义, 其也是被生产、流通、使用和崇拜的实物。

参考文献

- [1] 杜阳光. 送子观音研究[D]: [硕士学位论文]. 成都: 四川省社会科学院, 2017.
- [2] 陈萍萍. 以图像学方法试析馆藏送子观音坐像造型[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2022(21): 11-14.
- [3] [美]欧文·潘诺夫斯基. 视觉艺术的含义[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987.
- [4] 支景. 敦煌佛教艺术女性形象研究[D]: [博士学位论文]. 南京: 南京师范大学, 2018.
- [5] 杜阳光. 送子观音: 佛教中国化的生动案例——以送子观音图像的创造史为例[J]. 西南民族大学学报(人文社会科学版), 2022, 43(7): 67-74.
- [6] 周秋良. 论民间信仰中送子观音与白衣观音之关系[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2014, 20(4): 215-219.
- [7] 邓新航. 中国观音图像体系分类研究[J]. 法音, 2022(3): 41-50.
- [8] 卫平香. 湘桂黔边界地区观音造像异变研究[D]: [硕士学位论文]. 长沙: 湖南大学, 2008.