

# Theoretical Studies in Literature and Art

Volume 43 | Number 6

Article 13

January 2024

# A Study of the Development of Merleau-Ponty's Theory of Perspective Drawing

Xiaodong Zhang Xiaodong, Ph.D., is an Associate Professor in the School of Arts Management at Shandong University of Arts. His areas of academic specialty include aesthetics of art and phenomenological aesthetics. zhangxiaodong1020@163.com

Follow this and additional works at: https://tsla.researchcommons.org/journal

#### **Recommended Citation**

Zhang, Xiaodong. 2024. "A Study of the Development of Merleau-Ponty's Theory of Perspective Drawing." *Theoretical Studies in Literature and Art* 43, (6): pp.111-121. https://tsla.researchcommons.org/journal/vol43/iss6/13

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 论梅洛-庞蒂绘画透视观的发展历程及得失

# 张晓东

摘 要:现代绘画兴起以来,线性透视和透视绘画再现真实的功能和意义备受质疑。在早期,梅洛-庞蒂从身体的自由知觉出发,认为线性透视是客观思维的产物,切断了身体主体与被感知世界之间的意向之线,把鲜活呈现的物体凝固为实体。在中期探究身体表达的过程中,梅洛-庞蒂逐渐认识到线性透视并不意味着对被感知事物进行机械的复制和再现,透视绘画的本质在于世界在身体知觉中的隐秘变形。虽然透视知觉存在诸多缺陷,但透视绘画通过建立等价系统实现了对被感知世界的真实表达。在后期,梅洛-庞蒂从肉身本体论层面进一步确立了透视法和透视绘画对世界表达的真实性,将其纳入"存在-表达"体系中,认可透视绘画是对存在的表达的一种特例、一个阶段,但是透视法依然无法真实地表达存在的深度。梅洛-庞蒂的透视观从身体知觉层面论证了透视法和透视绘画的真实性,捋顺了透视绘画与现代绘画的关系,但也存在过于强调绘画的现象学旨趣,对绘画创作的技术维度重视不足等局限。

关键词:线性透视; 客观思维; 身体知觉; "肉"; 深度

作者简介: 张晓东,文学博士,山东艺术学院艺术管理学院副教授,主要从事艺术美学、现象学美学研究。通讯地址:山东省济南市长清区紫薇路 6000 号山东艺术学院艺术管理学院,250300。电子邮箱: zhangxiaodong1020@163. com。本文系国家社科基金后期资助项目"梅洛-庞蒂绘画哲学思想研究"[项目编号:22FZWB065]的阶段性成果。

Title: A Study of the Development of Merleau-Ponty's Theory of Perspective Drawing

Abstract: The function of representing reality through linear perspective and perspective drawing has been questioned since the rise of contemporary Western paintings. In the early stage of his career, Merleau-Ponty believed that linear perspective was a product of objective thinking, and that it cut off the line of intention between the body-subject and the perceived world, turning the live object into a concrete lifeless entity. As he moved on to explore the expressive behavior of body-subject, Merleau-Ponty gradually recognized that linear perspective was not equal to mechanical reproduction and the essence of perspective drawing was the hidden transformation of the perceived world through body perception and expression. Despite multiple defects in the perception of perspective, perspective drawing manages to achieve a true expression of the perceived world by establishing a system of equivalence. In his later works, from the dimension of ontology of flesh, Merleau-Ponty further confirmed the truthfulness of perspective drawing in representing the perceived world. He admitted that perspective drawing might be regarded as a special case and a phase in the presentations of Being, and yet such approaches were insufficient in expressing the depth of Being. In short, Merleau-Ponty demonstrated the authenticity of perspective drawing convincingly from the perspective of body perception and sorted out the relationship between perspective drawing and modern painting. However, he tended to overemphasize the phenomenological purport of painting and underplayed the technical dimension of creative painting.

Key words: linear perspective; objective thinking; body perception; flesh; depth of Being

Author: Zhang Xiaodong, Ph. D., is an Associate Professor in the School of Arts Management at Shandong University of Arts. His areas of academic specialty include aesthetics of art and phenomenological aesthetics. Email: zhangxiaodong1020@163.com. Address: The School of Arts Management, Shandong University of Arts, No. 6000, Ziwei Road, Jinan, Shandong Province 250300, China. This article is supported by the Post-Funded Project of National Social Sciences Fund(22FZWB065).

文艺复兴以来,线性透视逐渐成为绘画真实 的代名词。阿尔伯蒂在《绘画论》中提出画家要 通晓全部自由艺术,但首先要精通几何学。几何 学是真实再现自然的钥匙,"绘画是现实事物透 视的结果"(文杜里 51)。弗兰切斯卡的《绘画透 视学》对透视法在绘画中的运用作了系统探究。 达·芬奇认为画家之心应如明镜,将眼前所见全 数摄入并加以再现,但这种再现并不只凭肉眼和 双手,还需要把握自然显现的内在规律。因此,画 家必须通晓透视学、解剖学等知识,绘画是一门自 由的科学(达・芬奇 3)。而西方现代画家以及 批评家、理论家往往会将线性透视法当作一种过 时的甚至错误的绘画技法。批评者认为,透视法 是一种超视觉的性能,依靠的是画家的智力,帮助 画家建立一种科学投影的图像,使得被描画的对 象在其中得到正确的位置。但这种正确性就像地 图一样,只能指导观者的理智,而不能使人真正看 到视觉世界的真实(里德 7)。透视法并非我们 观看世界的正常方法,对于我们再现眼前所见的 世界起到了误导的作用,还禁锢了绘画创作的自 由。那么,透视法注定是不真实的吗?如果是,那 么文艺复兴以来的艺术家为何要将透视法引入艺 术创作?潘诺夫斯基认为,作为一种产生于文艺 复兴时期特定文化之中的空间象征形式,线性透 视具有合法性,当文化阶段发生更迭,现代性的视 觉图式出现,线性透视也就随着它所属的文化一 起,逐渐退出舞台。因此,现代艺术一边倒地声讨 线性透视法, 是缺乏依据的(Panofsky 67-68)。 贡布里希也曾深入考察透视绘画的知觉心理学机 制,论证了透视绘画的合理性,驳斥了对透视法的 诸多批评意见(贡布里希,《艺术与错觉:图画再 现的心理学研究》297)。其实,梅洛-庞蒂也曾 对线性透视问题进行了深入思考。①依托知觉现 象学、表达现象学、肉身本体论等理论基础,梅洛-庞蒂对透视法和透视绘画进行了解读,最终将其 纳入"存在-表达"的体系中,部分认可了透视绘 画和透视法的真实性。这对理解线性透视与绘画 真实的关系有着极为重要的参考价值。

#### 一、早期:自由知觉与透视知觉的对立

胡塞尔曾提出,欧洲现代科学建立在更为原 初的生活世界的基础上,生活世界为科学提供了

最基本的动机(胡塞尔 64)。梅洛-庞蒂的早期 思考深受胡塞尔的影响。在他看来,科学知识是 知觉体验的间接表达,科学真实是建立在知觉真 实的基础上的。"我所知道,也就是通过科学所 知道的关于世界的一切,是根据我对世界的看法 或体验才被我了解的,如果没有体验,科学符号就 无任何意义。整个科学世界是在主观世界之上构 成的,如果我们想严格地思考科学本身,准确地评 价科学的含义和意义,那么我们应该首先唤起对 世界的这种体验,而科学则是这种体验的间接表 达。"(梅洛-庞蒂,《知觉现象学》7)这种等级关 系被原样移植到对自由知觉(视觉)和透视知觉 (视觉)的理解中。透视视觉是从自由视觉中衍 生出来的特殊形式,就像自然科学是从知觉世界 中衍生出来的一样。自由视觉高于透视视觉,就 像知觉体验高于科学体验。前者是一手的、原生 的,后者则是二手的、次生的,且忘记了自己的源 头。塞尚画出的是对世界的知觉体验,而使用了 透视法的古典绘画则代表着科学认知。出于科学 是对世界的一种规定或解释这个简单的理由,科 学与被感知的世界过去没有,将来也绝不会有同 样的存在意义。同理,在真实性层面,古典透视绘 画也无法取得和塞尚绘画同样的存在意义。绘画 艺术的真实应该是一种自由知觉的真实 (Davis 3)。只有从自由知觉出发创作的绘画才 是真实的绘画,才能做到"重返事物本身",也就 是重返那个被透视法则规定之前的被感知世界。

在《知觉现象学》中,梅洛-庞蒂把自由知觉 看作唯一真实的知觉体验,把透视法看作对自由 知觉的扭曲。透视法是对被知觉世界、被知觉物 体持客观思维的产物,最终一步步远离了被知觉 世界(杨大春 109)。客观思维注定无法获知真 实的物体和世界。因此,透视法和透视绘画也就 与真实无缘。首先,透视法把线性透视看作观看 物体的唯一正确的方法,实际上是用抽象的几何 反思代替了具体的身体知觉,使之成为进入物体 本身的方式。客观思维区分了"物体本身"和"物 体的显现",认为物体可以多角度、多距离显现给 主体,但"物体本身"不是所有显现中的任意一 个,而是所有显现的集合。这样一来,"物体本 身"不能从某个角度看到,只能通过反思和逻辑 推断来确定。而在梅洛-庞蒂看来,对物体的视看 无一例外是从某一角度去看。如果说"物体本

身"不能从某一视角看到,就等于说"物体本身"是不可见的。但我们显然可以亲眼看见物体。"在知觉领域,物体是'真实'的,它显示为一系列不确定视角的无限总和,其中每一个视角都与它有关,但任何一个视角也不能将其穷尽。"(梅洛一庞蒂,《知觉的首要地位及其哲学结论》11)透视法是把从某一视点出发确立的三维立体向二维平面的投影看作对被知觉物体的正确观看,实际上是把身体的自由视看都看作不正确的、只能看到物体显现而不能看到物体本身的视看。

其次,透视法曲解了被知觉物体形成的整体 系统,用几何透视的空间秩序替换了物体自发形 成的自由界域。梅洛-庞蒂认为,所有物体形成了 一个整体系统,如果要专注于其中一个物体,其他 物体就会随之后退,从视野中淡出,从而使被看的 物体凸显出来。其他物体构成了被看物体的界 域。在界域综合中,我们能够把握物体所有的面, 也能够比较从所有角度观看物体的目光,从而拥 有一系列的、无限的对物体的看法。客观思维理 解的"物体本身"是物体各个部分同时的、完全的 呈现,这种"半透明"物体超出了我们的知觉体验 的界限。我们无法把所有关于物体的视看角度同 时压缩、实现共存,没有哪一个视角能够同时满足 对物体的所有侧面的观看。物体始终都处在一个 "来源不明的界域"之中,界域"使物体处在未完 成的和开放的状态"(《知觉现象学》103)。而透 视法呈现的物体就是能从所有视角同时观看的 "完美"物体,物体与物体之间没有相互遮挡和竞 争,而是凭借在空间中的精确定位非常稳妥地安 置在抽象的三维空间之中。

再次,透视法切断了身体知觉与被知觉物体之间的意向之线,使物体变成凝固实体。客观思维理解的物体对于每一个人来说都是相同的。物体本身不管在哪一个点上,从哪一个角度被看到,都注定是同一的。每个人的具体视看都是物体本身的确定性和普遍性的表现。实体化的物体凝固了整个知觉体验。在梅洛-庞蒂看来,身体与被感知物体之间存在着意向之线,物体在意向中保持开放性和无定性。要发现真正的物体,就必须越过客观思维的遮蔽,去描述物体在知觉中的显现。而物体本身的呈现必然同时在我们的知觉体验之内(within our perception)和越过我们的知觉体验之外(transcending our perception of them)

(Marshall 94)。物体给出的既有确定性的含义, 又有不确定的含义。而透视法忽视了我们与被感 知物体的知觉联系,忽视了不确定的含义,因而呈 现的是凝结的、僵化的物体。只有自由知觉的体 验,才能让我们重临物体为我们构建的时刻,才能 看到鲜活生动、正在自发生成的物体。

在《塞尚的怀疑》中,梅洛-庞蒂对比了自由知觉和透视知觉,指出"实际的透视(perspective vécue),我们的知觉的透视,并不是几何学上的或摄影术里的透视"(梅洛-庞蒂,《意义与无意义》10)。论证包括:一、在自由知觉中,物体在近处显得更小,远离开则显得更大,并不符合几何透视"远小近大"的规律。几何透视呈现物体由远到近由小变大的过程比在现实知觉中呈现的要快得多。二、在几何透视中,从侧面看上去的圆形变成椭圆形。而在自由知觉中,我们从侧面看圆形,能看到的是一种在椭圆附近波动的形状,而非一个确定无疑的椭圆。如果像透视法那样将之认定为椭圆,那等于假定我们的双眼是照相机,用照相机拍到的物体图像替代了实际看到的物体图像。

可以看出,在早期,梅洛-庞蒂理解的线性透 视完全等同于几何透视或者说摄影透视。在他看 来,照相意味着机械、客观、科学、理智,而自由知 觉则意味着身体主体与被观看物体的自然联系没 有被一种人工建构的视看所替代。线性透视看似 准确地再现被观看物体,实则扭曲了自由知觉产 生的视看图像,并不能准确地、自由地再现眼前所 见。塞尚要做的就是把透视变形,使之更加符合 事物在我们眼前自发成形的知觉体验。透视绘画 使用线性透视方法来建构被视看的物体和世界在 二维平面上的完美投影,在追求画面空间的稳定 性和秩序性的同时忘却了事物本身,而塞尚则尝 试要得到一小块真实的自然。相比于后者,前者 在知觉层面和事物本身层面都是不真实的。透视 绘画只能使用线条勾勒出物体的轮廓,完全牺牲 了物体在知觉中的厚度。似乎物体一出现在视线 中,就已经是一幅静止的图像。因此透视绘画中 的物体显得呆板、凝滞。或者说,透视绘画只能把 事物的外壳展示在我们面前,而塞尚笔下的事物 充满了内储,是一种不可穷尽的实在物。自由知 觉能够透过外表直接通达事物的内里。透视绘画 把被感知物体与身体之间的知觉联系用透视的形 式固定化了,而塞尚绘画能够使被感知物体维持

其在知觉中的样貌。透视绘画只能呈现对被观看 物体的视看,而塞尚的自由知觉既包括视看,还包 括触摸、嗅闻,等等。

把塞尚绘画等同于自由知觉,是梅洛-庞蒂从 知觉现象学出发对塞尚绘画意义的建构。在这一 过程中,透视绘画成为反面例证。梅洛-庞蒂认 为,知觉主体与被知觉物体之间的关系并非点对 点的刺激与反应关系。被知觉的物体是在作为背 景的知觉场中凸显自身的。如果把塞尚绘画看作 凸显在理论家眼前的被知觉物体,那么印象派、透 视绘画就成了背景。为了突出塞尚绘画的独特 性,梅洛-庞蒂并未对透视绘画作深入分析。这促 使梅洛-庞蒂作出了过于简单的判断。实际上,使 用了透视法的绘画并不等于几何透视。在《绘画 论》中,阿尔伯蒂坦言:"我恳切地希望大家能够 理解,我所说的每一件事都是以画家,而不是以数 学家的身份陈述。"(Alberti 37)因为几何透视处 理的是具体空间中抽象出来的线条结构,而绘画 则要处理具体的可见物、色彩和光线。"绘画永 远无法脱离质料而谈论纯粹形式。"(李海燕 143) 法・芬奇曾明确指出,绘画是优于几何和算 术的,而线性透视主要是一种几何学。"几何学 家把一切由线条包围的面积都简化为正方形,把 一切物体的体积归结为立方性,算术在运算平方 根立方根时也一样。这两门科学只限于研究连续 量和不连续量,它们不关心质,不关心自然创造物 的美和世界的装饰。"(达·芬奇 6)几何透视可 以帮助画家将对象简化,但简化不等于绘画。画 家在运用透视法时先要做减法,忘掉观察的对象 实际是什么,将其简化为一些形状的组合。接着 做加法。当形状联结以后,画家需要在此基础上 添加颜色、质地、明暗,这些东西会使画家重新考 虑原以为完美的形状,并进行调整。在此过程中, 画家必须理解自己所描画的对象中真正有什么。 正如伦勃朗所言:"如果你想画一个苹果,你就必 须成为一个苹果!"(转引自梅茨格 2)抽象地观 察形状能让画家凭借透视的精密来把握物体的形 状,而深入地理解物体才能让画家把握物体的灵 魂。因此,透视绘画不能直接等同于透视法。

#### 二、中期:透视知觉的主观与真实

在中期文本《间接的语言与沉默的声音》中,

梅洛-庞蒂重新解读了透视法和透视绘画。安德 烈・马尔罗认为,文艺复兴以来的古典绘画呈现 的是"客观主义"的真实,而现代绘画则是"主观 主义"的真实(梅洛-庞蒂,《眼与心--梅洛-庞 蒂现象学美学文集》74)。透视法是由"自然自 己教会艺术的"。因为自然呈现的透视规律本身 就潜藏在自然之中,画家们发现规律之后广泛运 用,就可以学会再现自然的方法。自然本身为古 典绘画"规定了某种完美、完善和充实"(梅洛-庞 蒂、《间接的语言与沉默的声音》74)。画家只需 要按照规定去完善再现技巧。观众也必然接受作 品,因为作品再现的事物就如同自然中的事物本 身那样摆在面前。在不断追求进步的过程中,画 家追求"绘画想要与事物一样令人信服,并且只 有像事物一样才能打动我们"(《眼与心——梅洛 -庞蒂现象学美学文集》75)。而放弃透视法的 现代绘画,则被马尔罗界定为"返回到主体"。现 代画家放弃了可见世界的真实,转而关注内心世 界的真实。

在梅洛-庞蒂看来,透视绘画的真实是主观知 觉的真实,而非客观再现的真实。"无论如何,古 典派画家也是画家,而任何有价值的绘画从来不 在于简单的再现。"(《眼与心——梅洛-庞蒂现象 学美学文集》75)古典派画家并不完全受到透视 法规的羁绊。他们的作品拥有比准确再现事物更 丰富的意义。实际上,古典画家在利用透视法再 现物体、人物、风景时,已经在不知不觉中进行了 变形。"他们在用眼睛紧盯着世界的时候,深信 是在向世界祈求一种足够的再表现之秘,他们在 不知不觉中进行着这种变形,由于它,不久绘画就 变成有意识的了。"(《眼与心——梅洛-庞蒂现象 学美学文集》75)透视绘画的真实并非通过严格 遵守客观再现的法则而获致的。透视画家的知觉 体验一直在发挥着作用。甚至可以说,透视法是 彻头彻尾地被画家创造出来的,代表着艺术家追 求表象真实的努力,而非马尔罗所理解的存在于 万事万物中的客观法则。透视法可以帮助画家把 被知觉世界以某种变形的方式投射到面前,实现 "被知觉的世界向不容置疑的、理性的世界的转 型",是对世界的一种特定的解释(梅洛-庞蒂, 《世界的散文》58)。古典绘画的明证并不是客 观自然的明证,而是透视法这种观看方式的明证。 古典绘画是"完全被支配、被拥有的世界在某一

瞬间系统中的实现和发明"(《世界的散文》58)。 在古典绘画形成之初,表象外部事物的因素是与 创造性地表达对被感知事物的知觉体验联结在一 起的。随着古典绘画透视法范式的确立,创造性 的部分渐渐被遗忘,使追求表象真实的努力变得 机械和简单。

但认可透视绘画的主观性并不意味着完全肯 定其真实性。与自发的视觉世界相比,透视法只 是一种特定的解释。被知觉世界本身并不要求透 视法的出现,甚至不要求任何观看法则的出现。 "在任意和自发的知觉中,按高度排列的诸对象 并不具有任何确定性的表面大小"(《世界的散 文》56)。对事物大小的认识不是由数学测量的 性质,而是连接于感知主体的知觉。进入透视意 味着停止任意观看,专心于以某一对象为参照,使 视界内的物体呈现在同一平面上,但这不是自由 任意的视觉所看到的被知觉世界。或者说,被知 觉世界在透视主体的观看下凝结了,"一切都呈 现出妥当和谨慎的样子"(《世界的散文》57)。 与透视知觉相比,自由知觉有三个特征:一、自由 知觉以亲身体验为首要,而透视知觉是以思维支 配知觉。透视主体超拔于对象之上,像上帝一样 俯瞰世界。同时以特定焦点的透视放弃了世界本 身。自由知觉是像人一样观看,始终处在世界之 中,面向世界开放,可以不断游走改变自己的观看 位置,拒绝限制在某个特定的视觉焦点位置,对世 界有更丰富的体验。二、现代绘画中的物体没有 确定的高低远近的"量值"。画家无须以单眼聚 焦的方式来测量事物的量值等级,以安排它们的 远近高低。三、现代绘画中的物体同时出现在知 觉中,无须经过透视法则的安排。现代画家无须 按照透视的时间进程来安排被感知事物在画面里 出现的位置。画布上的物体依然像在知觉中一样 拥挤着、竞争着呈现在观者面前。画家在凝视其 中一个的时候,另外的事物一边退隐一边尝试着 吸引画家的目光。而透视知觉的事物均衡有序地 占据着分配给它们的空间。

梅洛-庞蒂开始认识到,古典派画家感知物体和世界的方式属于古典文化,现代文化则能够为现代画家对可见之物的感知赋予形式。透视法也是人们发明出来以表达对被知觉世界的体验的方法之一。世界并没有移位到画布上。透视法同样具有"知觉"意义,而不是"非意义"的。可以说,

透视法是对自由知觉的一种说明。透视法与自由 知觉的体验不同,但这并不意味着透视法欺骗了 我们。甚至不能说,在肉眼观看下,正在远离的物 体比在透视素描上的投影要"大得多"。因为透 视法确立了被观看物体的各项量值,而自由知觉 不涉及量值。因而无法以此为据认定透视知觉扭 曲了自由知觉。自由知觉不仅涉及远近大小的 "量",也涉及被观看物体的"质"。透视法停止自 由地感受一切,为我们的视觉划定范围,确定被视 看物体的量值,并把量值转移到画布上。但从 "等价系统"的角度来说,透视绘画也是真实的。 因为透视法也是一种等价系统,透视绘画与现代 绘画一样都是对被感知世界进行的"一致的变 形"。所谓"等价系统",是指在与被感知世界交 往的过程中,画家通过知觉从被感知世界中抽取 可以通过线条、色彩、轮廓等要素表达的含义,并 形成一定的表达方式。"画家用一些颜料、用某 一空间把……诸等价物的系统重新投入到画布 上, 意义浸润绘画而非绘画表达意义。"(《世界的 散文》67)透视画家同样是在知觉着世界。在他 们的知觉中,世界已经呈现出某种风格。透视画 家通过对透视法的使用建立了一种对被感知物体 和世界的表达样式。不管是使用透视法的古典画 家还是放弃透视法的现代画家,他们都拥有以画 布呈现意指被感知的事物和世界的意向。"现代 画家和古典画家同等地拥有意指意向,拥有有待 说出的事物之观念,他们在这方面或多或少比较 接近。"(《世界的散文》72)两者在实际存在的知 觉事物和画布呈现之间寻求等价一致的含义系统 方面,是相似的。

不同之处在于,古典画家生活在能够用技巧呈现知觉事物本身的幻觉中,而现代画家不再相信能够以绘画代替事物本身。"在古典画家那里,艺术完全超出了这一范围,他们至少生活在绘画技巧使我们能够触及天鹅绒本身、空间本身这样一种宁静的幻觉中……现代画家完全知道,世界上没有任何场面能够(一幅绘画更不能够)绝对地强加给知觉,但画家的专横纹路比耐心地重构现象更能够使我们通过目光占有样貌或者肉。"(《世界的散文》72)现代画家虽然不使用透视法,但能够通过对知觉事物的内在逻辑的潜心研究,使观者通过对绘画的视看来占有事物最真实的样貌,把握事物的肉身。因此,现代绘画比透

视绘画更真实。

### 三、后期:"存在-表达"体系中的透视

在《理想国》中,柏拉图曾对绘画大加挞伐。 他认为只有理念才是真实的,现实世界是对理念 的模仿,而绘画则是对模仿的模仿,比理念低了两 个层级(柏拉图 392)。画家所见本就不真实,画 家的模仿也必然远离真实。而在梅洛-庞蒂看来, "我们看到事物本身,世界就是我们看到的那个 东西"(梅洛-庞蒂,《可见的与不可见的》12)。 意识哲学把我们对世界的观看视作世界的"显 像","显像"背后存在着世界的本体。梅洛-庞蒂 则强调"显像"即本体,本体即"显像"。我们对于 世界的视看并不因为其主观性和个体性而必然失 去普遍性意义。知觉体验能够保证我们知觉到的 是真实的世界。现象学要做的就是从我们的所见 来证明世界的明证性,从"显像"来认识本体,体 验本体。"确实,世界是我们之所见,然而,我们 必须学会看见它。"(《可见的与不可见的》13)世 界就是我们所见的"显像",世界在"显像"之中闪 耀。只不过我们需要学会看见"显像",看见本体。

世间万物与身体由同样的"肉"构成。身体 把握世界,同时也是世界把握身体,世界把握自 身。能感的身体与被感知的事物并非彼此外在的 关系,而像晶体中的母液一样浑然一体,不可分 割。万事万物通过画家的视看而发生,通过画家 的创作而呈现。与其说是画家在观看,倒不如说 是万事万物借了画家的眼睛在看自己。因此,我 们所见即为世界本身。绘画源起于身体与事物之 间的"肉"的感性共鸣。"质量、光线、颜色、深度、 它们都当着我们的面在那儿,它们不可能不在那 儿,因为它们在我们的身体里引起了共鸣,因为我 们的身体欢迎它们。"(梅洛-庞蒂,《眼与心》39) 通常所说的看到颜色、轮廓,并不只是"看见",而 是可见事物贯穿身体,在身体中引发共鸣。"万 物在我这里引起的其在场的这一内部等价物,这 一肉体方式,它们为什么不能够有机会引起某种 仍然可见的、任何别人的目光都将在那里找到支 撑其审视世界的理由的轮廓呢?于是,出现了一 种派生力量的可见者,它是原初力量的可见者的 肉体本质或图像。"(《眼与心》39)所谓"原初力 量",指的是原初存在,"原初力量的可见者"指的 是可见事物。"肉体本质",指的是可见事物在画家身体中引发的等价物,"派生力量的可见者",指的是画家身体中产生的可见之物的图像。这一"图像",并非对可见之物的逼真再现。事物与身体的同质性,在身体内引起一种感知事物的内部等价物,这种共鸣激发了绘画。绘画是"肉"的共鸣关系的派生力量,但不是弱化的复制品,而是原初力量的可见者的肉身本质或图像。画家能够深入存在内部,将"肉"的共鸣关系呈现于画中,使其他任何看画的目光都能在绘画中找到观看世界的肉体方式。这就从根本上论证了画家视觉的可靠性与绘画的真实性。透视绘画作为绘画的一种,可以借此确保自身的真实性。

梅洛-庞蒂彻底改变了早期对透视法的排斥 态度,把透视法纳入"存在-表达"体系中。所谓 "存在-表达"体系,是指在存在与人的表达活动 之间建立的一种可逆转换关系。绘画是沉默的原 初存在对自身的表达,同时也是我们的表达。存 在是绘画表达活动永不枯竭的意义源泉。只有通 过画家的知觉体验和表达活动,存在才能真正地 表达自身。画家就存在所作的一切表达都属于存 在。"所有我们曾说过的和正在说的都曾包含和 正在包含它。"(《可见的与不可见的》210)在存 在的显现与画家的表达之间,存在一种等值系统, 一种关于线条、光线、颜色、凹凸、主体的逻各斯。 绘画的本质是一种关于普遍存在的无概念的表 达。画家要画出的不是几何完形,而是事物的内 在规则和存在秩序。那些弯曲的线条、毛笔的笔 触,是一些"绝对的再现"。通过线条或色彩,画 家能够让事物在画布上活起来,让存在在画布上 变得可见。每一道笔触、每一幅绘画都是存在的 独一旋涡和独一浓缩。现代绘画的努力就在于增 加一种不同于透视绘画的等值系统。

就对存在的表达来说,透视技巧本身是没有错误的。文艺复兴以来的艺术家利用这些技巧表达对被知觉世界的体验,这是探索绘画表达存在的可能性的尝试。"文艺复兴的透视法并非一种可靠的'诀窍':它只不过是世界的诗意信息中的一个特例,一个时期,一个环节。"(《眼与心》61)作为一种技巧,透视法是表达存在的一种特殊方式。同时,对于表达存在这一根本任务来说,透视法是不够用的。"真实的情况是,没有任何一种既有的表达方式能够解决绘画的问题,能够把绘

画转变为技巧,因为没有哪种象征方式(forme symbolique)会永远作为刺激物起作用。"(《眼与心》61)存在的表达无穷无尽,在这一长河之中,透视法只能作为一朵浪花。透视法会和其他表达方式一起,成为绘画表达存在的历史的一部分。在透视法之后,"世界……继续运转"(《眼与心》61)。存在不断召唤新的表达方式的出现。如果把透视技巧看作绘画探索表达存在历史的终结,以透视为标准把绘画变成一种追求精确可靠的实证活动,那么透视技巧就会成为绘画继续探索的阻碍。

在梅洛-庞蒂看来,透视法和透视绘画无法完 全真实地表达存在的深度。透视法之所以被现代 画家抛弃,很大程度上是因为透视法无法解开事 物的深度之谜(苏宏斌 19)。深度是现代画家极 力想要攻克的难题。贾柯梅蒂认为塞尚终其一生 都在寻求深度,其实就是说塞尚尝试着捕捉深度, 并将之表达出来。罗伯特·德罗奈宣称深度是新 的灵感。这种灵感刺激了现代绘画的发展,推动 了透视法作为一种基本完成使命的表达方式逐渐 退出历史舞台。在透视绘画中,深度仅被看作一 个需要被克服的问题,因为二维平面无法真实地 再现深度。把窗户玻璃上呈现的视看对象的截面 呈现在二维平面上,实际上已经意味着牺牲了深 度。截面本身就是对深度的抽象和剥离。呈现在 画布上的,是根据对高度和宽度的理解和视知觉 心理制造出来的"错觉"深度,而非观众活动在真 实的视觉对象附近时所感知到的深度。在早期和 中期,梅洛-庞蒂认为,透视画家仿佛高居于天上 俯瞰大地,就像在飞机上遥望近景、中景、远景,并 加以表现,事物与事物之间的距离毫无神秘可言; 在后期,梅洛-庞蒂意识到,透视画也能够生动表 现事物之间的彼此遮掩,但不管是俯视视点,还是 定点透视,对深度的观看都显得过于明晰和理智。 在透视视觉中,艺术家无须贴近视看对象,而是在 一定距离之外把握对象。这从根本上影响了透视 视觉对事物深度的理解和把握。三维坐标中,事 物自有深度。但这种深度是几何原则建构起来的 所谓客观的深度,而不带有身体知觉的介入。其 根本原因在于,透视法忽略了事物与身体之间的 肉身存在。肉的存在是我与事物区分开来的屏 障,也是我们观看事物要穿过的通道。

在梅洛-庞蒂看来,深度不是事物的高度和宽

度之外的第三维度,而是第一维度,是其他维度的 基础。"我之所以看到事物各居其位,恰恰因为 它们彼此遮蔽对方,它们之所以在我的目光面前 成为对手,恰恰因为它们各居其位。我们从它们 的相互包裹中认识到的是它们的外在性,在它们 的自主中认识到的是它们的相互依赖。对于如此 理解的深度,我们不再会说它是'第三维度'了。" (《眼与心》71)说到底,事物的深度是事物的肉 身之间,事物的肉身与身体之肉交织侵越的场所, 是两者不能重合和穿透的屏障,也是保证物体和 身体各居其位的质素。深度是事物存在的基础维 度。如果说事物的宽度和高度是事物可见的部 分,那么事物的深度就是不可见的部分。如果说 存在以肉身的方式存在,那么深度就是肉身存在 的原则,而视知觉提供了最为有效的进入肉身的 认知路径(Crowther 106)。梅洛-庞蒂说深度是 存在的爆炸,其意是指存在绽裂成被知觉事物和 知觉身体两部分;说深度是事物不发声的叫喊,是 指深度无声宣布了物体对空间的占据,确立了物 体的存在,也召唤着身体知觉的开放和交流。如 果画家能够真正把握深度,也就意味着画家沉浸 在事物之肉的汪洋大海之中,身体与事物之间产 生肉的共鸣,并以结晶体的形式呈现在画布上。 以水对柏树的倒影为例,"当我透过水的厚度看 游泳池底的瓷砖时,我并不是撇开水和那些倒影 看到了它,正是透过水和倒影,正是通过它们,我 才看到了它"(《眼与心》75)。"我"是透过水和 倒影看到了水底的瓷砖,"我"对事物的发现也需 要透过存在的肉身。在眼睛与瓷砖之间,水的元 素,光线的影响,造成的那些失真和光斑,本身就 是构成视觉的重要元素。"水本身,水质的潜能, 糖浆般、闪烁的元素"(《眼与心》75),是肉的显 现。在空间中,在水中,都是有肉身存在的作用 的。这是水把自身活的本质抛掷到那里,是水在 参照柏树。水并非只是客观存在的自在物质,凭 借着所谓自然界的客观规律倒映了柏树。水是有 内在的肉之灵化(animation interne)和辐射,这种 灵化的真实是现代画家寻求表达的目标,这已然 超出了透视法和透视绘画的表达范围。

## 余 论

综上,梅洛-庞蒂对透视绘画和透视法的真实

性的理解经历了从全面批判到有限度接受的转变 过程。这一转变从身体知觉角度论证了透视法和 透视绘画的真实性。透视法丧失了在西方绘画中 的主导地位之后,屡屡遭到质疑和诟病。阿恩海 姆提出:"在对视觉进行探索的这一过程中,每当 一种新的原理被发现时,这一原理便被宣布为一 种理性的准则。而这一理性准则又必将进一步被 确定为新的视觉试验的基础。在艺术发展史上, 任何其他事件都不像这一次探索这样,如此明确 地证实了,把艺术直觉力和理性洞察力分离开来 的危害性和虚假性。"(阿恩海姆 386)"这一次探 索",指的就是文艺复兴以来的透视法;"危害性 和虚假性",指的是透视法把艺术的直觉力和理 性的洞察力进行了分离。巴赞则提出,透视法是 第一个科学的、初具机械特性的体系,只解决了形 似,而不能解决运动。"透视法成了西方绘画的 原罪。"(巴赞 10)梅洛-庞蒂在早期也批评透视 绘画忽视了身体知觉。然而时至今日,线性透视 法依然是再现三维空间的有效手段。这就说明, 线性透视法并不只是一种错误的或者说过时的绘 画技法。透视绘画是具有真实性的。在梅洛-庞 蒂看来,画家把身体借给了世界,才能够把世界转 变成绘画。虽然现代绘画更加注重身体的知觉体 验,但是线性透视绘画和透视画家也适用于这一 判断。要从知觉角度理解透视法,就需要侧重透 视法使用中画家如何运用活动的、实际的身体,实 现对被看的事物的有距离的"接纳"。在透视绘 画中,是画家的眼睛和身体在看,不是单纯的几何 透视投影法则在看。如果没有身体的深度介入, 将被看的事物围绕在身体视点周围,那么事物就 难以转变为绘画。正是由于把透视绘画的看理解 成了几何投影的、科学的、机械的看,一些批评者 才会把透视法理解为缺乏主动性的被动记录。如 果把几何透视的数学原则比作理智的"心",那么 身体的观看和运动就是"身",画家是在身心集合 的状态下去画画,这时候的心已经融入了身体之 中。作为一种绘画技术,透视法在根本上是一种 身体技术,是身体知觉在表达存在时的一个角度、 一种方式。从身体知觉出发去理解透视法对被知 觉世界的再现,能够更加深入、客观地看待透视法 以及透视绘画的真实意义。

梅洛-庞蒂绘画透视观的转变捋顺了透视绘画与现代绘画的关系。两者都是真实的,共同组

成了绘画历史中的差异性结构,属于表达真实存 在的同一网络。对于现代画家为何选择抛弃透视 法,研究者有不同的理解。罗杰·弗莱认为传统 的线性透视已经发展到了尽头,印象派画家发现 了事物的真正形相(转引自贡布里希,《艺术与错 觉:图画再现的心理学研究》351)。贡布里希则 认为,这不是因为所谓纯真之眼,也不是发现了事 物的真正形相,而是透视法发展到完全成熟之后 引起的餍足,是由于人们偏爱原始性的趣味(贡 布里希,《偏爱原始性——西方艺术和文学中的 趣味史》23)。前者强调透视绘画与现代绘画之 间的差别在于是否发现事物的真正形相,使得两 者之间出现了一道难以逾越的鸿沟;后者则用原 始与精致的二元对立框架来理解西方艺术史上出 现的风格转换,实际上也是一种正反对立思维。 大卫·霍克尼则认为,15 世纪以来的画家往往会 借助光学器材制造显影,以帮助作画,而塞尚们主 要是裸眼作画。是否使用光学器材成了两者的主 要差别(霍克尼 33)。而在梅洛-庞蒂看来,这只 是因为艺术家们开始探索透视法以外的表达存在 的方式。画家对存在的表达与存在自身一样是无 穷无尽的。"世界在持续了几百万年之后,如果 它还存在的话,对于画家来说,它仍然有待于去 画,它将在没有被画成中毁灭。"(《眼与心》91) 只要世界依旧存在,画家就依然要去尝试着表达。 画家对存在的表达形成了一个巨大的单一的网 络,历代画家的表达努力都在这一网络中与存在 联系在一起。深度、颜色、形状、线条、运动等都被 看作存在的枝条。对其中任一枝条的改变都会带 我们回到对存在的感知。因此,绘画历史并不是 一个个小的技术问题的进步历史,也不是不同流 派、不同风格之间的对峙的历史。从透视绘画到 现代绘画不是所谓进步,更不是所谓堕落和倒退。 现代绘画一样要使用线条、颜色、光线、凹凸、主 题,并从那些现存的材料和表达手段中产生出新 的表达手段。每一幅创造的新画都在改变、更替、 深化、完善、再创造和预先创造着所有其他的创 造。真实永远有待于画家去探索和表达。

虽然梅洛-庞蒂在中后期逐渐修正了对透视法的理解,但早期对透视法的误解还是在一定程度上暴露出了他对绘画的技术维度的忽视。贝托尔迪指出梅洛-庞蒂对塞尚绘画的评论更多是关于形而上学的而不是关于绘画的,梅洛-庞蒂突出

绘画揭示存在的能力的做法忽视了绘画活动中的 心智操作(Bertoldi 7)。画家勒内·玛格里特曾 嘲讽道,梅洛-庞蒂谈论绘画的方式就像一个人通 过研究作者的笔架和纸张来谈论一部哲学作品一 样,完全游离在绘画的核心要义之外,很难让人想 到绘画(Magritte 336)。这就可能引发质疑:梅 洛-庞蒂是否仅以绘画解读作为推进哲学探究的 工具或案例,其主要旨趣在于现象学和存在论,而 非绘画本身,这才导致其对透视法的理解出现了 较大的偏差?梅洛-庞蒂的一些论述确实容易让 人产生这样的误解。在他看来,绘画是存在绽裂 自身、进行自我表达的过程中涌现的。画家对存 在的表达就是将存在铭写在自己身上的铭文展现 开来。只有在表达中实现与存在的一致,才能使 存在通过身体表达自身。问题在于,如果画家的 创作本身仅是一个存在绽裂的事件,那么绘画的 题材和内容可能只具有存在之维度的形式价值, 而缺乏足够的本体意义,至于使用透视法或者自 由知觉,恐怕并没有根本性的差别。保罗·克劳 瑟则认为,塞尚绘画毕竟不是哲学而是艺术,其哲 学意义必须在绘画审美构成的范围内起作用才 行。画家总要使用特定媒介和组织手段将创作主 题转化为确定实在的画面。这就涉及绘画创作的 技术、作品的审美和艺术特征。而梅洛-庞蒂更多 时候在谈画家如何感知世界的哲学,却没有详说 如何将知觉体验转化为平面图像的技术,这是其 绘画理论的根本局限(Crowther 122)。其实,梅 洛-庞蒂对透视法和透视绘画的理解的不断调整 和深入,足以显示他在绘画的哲学意义和技术维 度之间进行平衡的努力。在他看来,透视法或许 可以作为一种特殊的等价体系,但其中并没有画 家身体与世界之间"肉"的纠缠。画家视看的凝 固成形若是经过了透视法的规范和约束,可能就 无法承载肉身交织侵越形成的深度,难以保证知 觉体验和世界呈现的本真性。从技术层面来讲, 塞尚将知觉体验转化为平面图像的技术比透视法 更能适应现象学"回到事情本身"的要求,更能承 载存在肉身的深度。

因此,梅洛-庞蒂并未把绘画看作承载哲学概念的容器,但其哲学立场确实在一定程度上影响了其对绘画技术维度的开掘。强调透视法无法表达深度,固然能够确立古典透视绘画与现代绘画的分野,为塞尚们的绘画革命夯实哲学基础,但也

可能影响对透视法的深入理解。妥善处理透视法 与现象学的关系,有助于理解透视法在当下依然 占据重要地位的事实,也能够增强现象学理解人 类历史经验的包容性。考察画家们在使用透视法 进行创作的过程中如何感知世界,如何在遵循规 则的过程中尽可能地生成、保留并表达对描画对 象的丰富充实但可能不是那么自由的知觉体验, 也许会是绘画现象学向透视绘画领域延展的一个 方向。另外,在《眼与心》中,梅洛-庞蒂把以塞 尚、克列为代表的现代绘画的视知觉界定为能够 认识到身体之肉与世界之肉的交织、侵越与共鸣 的,但关于现代绘画对存在深度的表达如何体现 在画面形象的塑造、笔触与色彩的使用等形而下 的微观层面,梅洛-庞蒂的说明并不具体。正如保 罗・克劳瑟所说,如能将对塞尚作品的审美或艺 术特征的分析内嵌于对其哲学意义的解读之中, 在阐发画家如何"看"的同时关注画家如何"做" (act),或许能够使梅洛-庞蒂的绘画理论变得更 加具有持续性(Crowther 128)。保罗·克劳瑟结 合分析哲学与现象学,以后分析现象学方法来阐 释现代艺术(克劳瑟 3-4),画家尼吉尔・温特 沃斯尝试从现象学出发把绘画理解为一种意向性 体验活动,把颜料、画笔等媒介和线条、色彩等造 型元素看作在身体与世界、身体与作品相遇过程 中不断生成的动态过程(温特沃斯 186)。这些 尝试促使现象学对知觉体验的重视进一步具体到 艺术作品的形式因素之中,使深度、肉等概念落实 到绘画的线条、色彩等媒介层面,使现象学的理论 资源更有效地进入绘画研究领域,论证了存在之 肉的哲学言说能够对绘画创作产生切实影响。如 能继续向纵深推进,或许将有助于建立一门既能 够揭示绘画的哲学意义,又能够覆盖绘画创作过 程中的具体智性操作的绘画现象学。

#### 注释[Notes]

① 在《论绘画》中,达·芬奇将透视法分为线性透视法、颜色透视法和隐没透视法。梅洛-庞蒂批评的,主要就是文艺复兴以来在绘画中广泛使用的线性透视法及其视觉形而上学基础。

### 引用作品[Works Cited]

Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Trans. Cecil Grayson. London: Penguin Books, 1972.

- 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译。 成都:四川人民出版社,1998年。
- [ Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception. Trans. Teng Shouyao and Zhu Jiangyuan. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 1998.]
- 安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译。北京:中国电 影出版社,1987年。
- [ Bazin, André. What Is Cinema? Trans. Cui Junyan. Beijing: China Film Press, 1987.]
- Bertoldi, Eugene F. "Metaphysics and the Eye and Mind"." *The Southern Journal of Philosophy* 23. 1 (1985):1-17.
- Crowther, Paul. The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style. London: Continuum, 2012.
- 保罗·克劳瑟:《视觉艺术的现象学》,李牧译。南京:南京大学出版社,2021年。
- [ Crowther, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts*. Trans. Li Mu. Nanjing: Nanjing University Press, 2021.]
- 列奥纳多·达·芬奇:《达·芬奇论绘画》,戴勉编译。桂林:广西师范大学出版社,2003年。
- Da Vinci, Leonardo. Leonardo da Vinci: Treatise on Painting. Trans. & Ed. Dai Mian. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2003.
- Davis, Duane H. "The Art of Perception," *Merleau-Ponty* and the Art of Perception. Eds. Duane H. Davis and William S. Hamrick. Albany: State University of New York Press, 2016: 3 52.
- 恩斯特·汉斯·约瑟夫·贡布里希:《艺术与错觉:图画 再现的心理学研究》,林夕、李本正、范景中译。杭 州:浙江摄影出版社,1987年。
- [Gombrich, Ernst Hans Josef. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Trans. Lin Xi, et al. Hangzhou: Zhejiang Photographic Press, 1987.]
- ——:《偏爱原始性——西方艺术和文学中的趣味史》,杨 小京译。桂林:广西美术出版社,2016年。
- [---. The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art. Trans. Yang Xiaojing. Guilin: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2016.]
- 大卫·霍克尼:《隐秘的知识:重新发现西方绘画大师的 失传技艺》,万木春、张俊、兰友利译。杭州:浙江人 民美术出版社,2012年。
- [ Hockney, David. The Secret Knowledge: Rediscovery of Lost Skills of Western Painting Masters. Trans. Wan Muchun, et al. Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 2012.]
- 埃德蒙德·胡塞尔:《欧洲科学危机与超越论的现象学》,

- 王炳文译。北京:商务印书馆,2001年。
- [ Husserl, Edmund Gustav Albrecht. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Trans. Wang Bingwen. Beijing: The Commercial Press, 2001. ]
- 李海燕:《论阿尔贝蒂透视建构与"窗户理论"》,《文艺争鸣》3(2017):141—149。
- [ Li, Haiyan. "On Alberti's Construction of Perspective and the Theory of 'Window'." *Literary Contention* 3(2017): 141 149.]
- Magritte, Rene. "Letter to Alphonse de Waellens (28 April 1962)." The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting. Ed. Galen A. Johnson. Evanston: Northwestern University Press, 1993: 336.
- 安德烈·马尔罗:《无墙的博物馆》,李瑞华、袁楠译。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [ Malraux, André. *Museum without Walls*. Trans. Li Ruihua and Yuan Nan. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- Marshall, George J. A Guide To Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. Trans. Colin Smith. Milwaukee: Marquette University, 2008.
- 莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译。北京:商务印书馆,2007年。
- [ Merleau-Ponty, Maurice. *Eye and Mind*. Trans. Yang Dachun. Beijing: The Commercial Press, 2007. ]
- ——:《眼与心——梅洛-庞蒂现象学美学文集》,刘韵涵 译。北京:中国社会科学出版社,1992年。63—121。
- [---. Eye and Mind: Collected Works of Merleau-Ponty on Phenomenological Aesthetics. Trans. Liu Yunhan. Beijing: China Social Sciences Press, 1992.63-121.]
- ——:《意义与无意义》,张颖译。北京:商务印书馆, 2019年。
- [---. Sense and Nonsense. Trans. Zhang Ying. Beijing: The Commercial Press, 2019.]
- ---:《知觉现象学》,姜志辉译。北京:商务印书馆, 2001年。
- [ ---. The Phenomenology of Perception. Trans. Jiang Zhihui. Beijing: The Commercial Press, 2001. ]
- ——:《知觉的首要地位及其哲学结论》,王东亮译。北京:生活·读书·新知三联书店,2002年。
- [---. The Primacy of Perception and Its Philosophical Conclusion. Trans. Wang Dongliang. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]
- ——:《世界的散文》,杨大春译。北京:商务印书馆, 2005年。
- [ ---. The Prose of the World. Trans. Yang Dachun.

- Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- ——:《可见的与不可见的》,罗国祥译。北京:商务印书 馆,2008年。
- [---. *The Visible and the Invisible*. Trans. Luo Guoxiang. Beijing: The Commercial Press, 2008.]
- 菲尔·梅茨格:《透视的艺术——绘画中纵深感的创造》, 王毅译。上海:上海人民美术出版社,2004年。
- [ Metzger, Phil. Perspective without Pain: How to Create a Sense of Depth in Your Drawings and Paintings. Trans. Wang Yi. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2004. ]
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991.
- 柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译。北京:商务印书馆,1986年。
- [ Plato. *The Republic*. Trans. Guo Binhe and Zhang Zhuming. Beijing: The Commercial Press, 1986. ]
- 赫伯特·里德:《现代绘画简史》,刘萍君译。上海:上海 人民美术出版社,1979年。
- [ Read, Herbert. A Concise History of Modern Art. Trans. Liu Pingjun. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1979. ]
- 苏宏斌:《艺术与知觉的本源——梅洛-庞蒂的〈眼与心〉

- 解读》,《上海师范大学学报哲学社会科学版》1 (2011):16—22。
- [ Su, Hongbin. "The Source of Art and Perception: An Interpretation of Merleau-Ponty's Eye and Mind."

  Journal of Shanghai Normal University (Philosophy & Social Sciences Edition) 1(2011):16-22.]
- 里奥奈罗·文杜里:《西方艺术批评史》,迟轲译。南京: 江苏教育出版社,2005年。
- [Venturi, Lionello. *History of Art Criticism*. Trans. Chi Ke. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2005.]
- 尼吉尔·温特沃斯:《绘画现象学》,董宏宇、王春辰译。 南京:江苏美术出版社,2006年。
- [Wentworth, Nigel. *The Phenomenology of Painting*. Trans. Dong Hongyu and Wang Chunchen. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2006.]
- 杨大春:《感性的诗学:梅洛-庞蒂与法国哲学主流》。北京:人民出版社,2005年。
- [ Yang, Dachun. The Poetics of Sensitivity: Merleau-Ponty and the Mainstream of French Philosophy. Beijing: People's Publishing House, 2005.]

(责任编辑:王嘉军)