

从形式主义到图像学

——潘诺夫斯基的透视学理论研究

林成文

(南京大学艺术研究院, 江苏南京, 210093)

摘要: 潘诺夫斯基的透视学理论受到了李格尔的形式主义方法和卡西尔的符号哲学的影响, 兼具“艺术风格”和“符号形式”这两层含义, 呈现出从形式主义向图像学理论过渡的特质。作为透视法研究史上的经典之作, 《作为符号形式的透视法》既是西方艺术史的一个转折点, 也为当代视觉文化研究提供了一定的启发。

关键词: 潘诺夫斯基; 透视学; 形式主义; 图像学; 视觉文化

中图分类号: J0-03

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2016)05-0138-06

“透视法”一直是西方艺术史研究中的焦点, 而潘诺夫斯基的《作为符号形式的透视法》(*Perspective as Symbolic Form*)则是其中最重要的一项研究, 自问世以来便吸引了各领域学者的关注和讨论。在于贝尔·达米施(Hubert Damisch)、汉斯·贝尔廷(Hans Belting)等20世纪美术史家关于透视法的重要论著中, 潘诺夫斯基被给予了批判性的考察和再阐释; 在当代空间理论的讨论中, 潘诺夫斯基的观点成为了有关文艺复兴空间观念的代表性论述; 而在米歇尔(W.J.T. Mitchell)的图像理论中, 潘诺夫斯基的这项研究又被纳入当代“图像转向”的视野, 成为视觉文化研究的一个早期范例。这些持续不断的讨论使潘诺夫斯基的透视学理论始终位于当代学术的焦点。本文试图从潘诺夫斯基的早期思想概貌出发, 辨析其透视学理论中潜在的形式主义方法和图像学视角, 以探寻该研究在西方艺术史学发展中的重要地位, 及其对当代视觉文化研究的启发。

一、潘诺夫斯基与形式主义艺术史

潘诺夫斯基以创立图像学理论闻名于世, 而他的理论探索实则经历了一个转变, 其早期更具哲学思辨气质的理论与李格尔和沃尔夫林的形式主义艺术史之间存在着复杂的联系, 《作为符号形式的透视法》就诞生于这一时期。

(一) 李格尔与沃尔夫林的形式主义艺术史

李格尔和沃尔夫林的形式主义艺术史产生于19世纪末20世纪初。这一时期, 自然科学的实证主义方法得以确立并被运用于社会学科领域, 与此同时, 德国唯心主义哲学仍持续发挥其影响力。受此影响, 李格尔和沃尔夫林的形式主义理论呈现出在实证主义的“自下而上”的经验性分析与唯心主义哲学的“自上而下”的先验预设之间摇摆的特征。如何调和这两种方法并为艺术史研究奠定科学的方法论基础, 是二人所力图解决的难题。受到冯特、费希纳等人的“知觉心理学”以及康拉德·费德勒、希尔德布兰德所开拓的“纯视觉”理论的启发, 二人都转向了对观看主体的视觉形式的关注。

李格尔和沃尔夫林采用了一系列二元对立的抽象概念, 用以对艺术作品的结构法则进行客观分析, 进而与观看主体的知觉形式联系起来。借助这些概念, 他们一方面在共时层面上阐明某一时期艺术的风格特征, 又在历时层面上探寻风格发展的历史规律。李格尔使用的几组范畴是“近观—远观”“触觉—视觉”“平面—空间”。在他看来, 自古代至现代, 艺术风格的演变规律体现为从近观的、触觉的、平面的逐渐向远观的、视觉的、空间的发展。而在沃尔夫林那里, 美术史的基本概念则由“线面—图绘”等五对艺术形式范畴和“触觉—视觉”这两种视觉方式组成。而文艺复兴至巴洛克的艺术风格的发展可以归纳为一组形式范畴向另一组形式范畴、一种观看方式向另一种观

看方式的演变，艺术史的主要任务演变为“分析各个世纪中作为种种再现性艺术的基础的感知方式”^[1]。

二人的形式主义方法忽略艺术家的生平、艺术品的题材和象征意义以及艺术品产生的物质条件，艺术史由此得以区别于图像志、考古学、宗教学等学科和传统的艺术家传记模式，确立了自主性。

事实上，李格尔和沃尔夫林的形式主义理论并不像后来的批评者所认为的那样完全“将艺术作为一个封闭的体系来研究”。^[2]正如波德罗所指出的，他们始终面临艺术的自主性和外在环境这二者之间的张力。^[3]二人的理论中都体现出将观看主体的视觉形式与特定时期、民族的普遍认知态度或精神结构联系起来的意图，从而将艺术史纳入更广阔的文化史或精神史的视野中，同时也为风格变化寻找更根本的动因：在李格尔是“世界观”的问题，而在沃尔夫林则是时代精神、民族性情和个人气质的问题。

正是在这一点上，李格尔和沃尔夫林展露出他们的差异。李格尔试图借助一个颇具黑格尔意味的形而上学概念，即“艺术意志”来解释某一时期的世界观对该时期的视觉形式的先验规定性。“艺术意志”这一概念一方面是为了反对桑佩尔的技术-材料决定论，^[4]而更深层面上则意味着某一时期普遍存在的“超个体的意志”，它由该时期的世界观所规定并存在于各文化领域之中，且“同等地主导着所有四种视觉艺术部门”。^[5]李格尔的“世界观”主要指宗教、哲学和科学观念，而相应的概念在沃尔夫林那里则指时代精神、民族性情和个人气质等层面，在后者看来正是这些因素造成了不同时代、民族和个体的视觉态度的差异和艺术风格的不同。

（二）潘诺夫斯基与形式主义艺术史

李格尔和沃尔夫林所面对的艺术史的时代课题同样困扰着潘诺夫斯基，也就是在实证主义的经验性分析与唯心主义哲学的先验预设之间寻找调和之道。在潘诺夫斯基这里，这一问题被表述为艺术史和艺术理论之间的关系。潘诺夫斯基认为，艺术史是关于“物”的经验性研究，目的在于探寻艺术品之间的内在连续性和风格特色，但经验性的描述背后必须有合理性的标准，这就需要艺术理论的介入，因为艺术理论致力于建立具有先验有效性的基础概念体系。正是这些“行于经验之先，超出经验之上”的基础概念体系为艺术史研究奠定了科学基础。因此，真正的艺术史应该是一门“阐释性学科”或“艺术科学”，它是“纯经验的艺术史研究与艺术理论紧密携手，并采两家研究之结果”^[6]。潘诺夫斯基所确立的先验概念体系同形式主义艺术史一样，均由一系列二元对立的范畴组成，可

见其早期理论与形式主义艺术史之间有着相似的立场。

但是在这一阶段，潘诺夫斯基也向形式主义艺术史发起了挑战。一方面，是对沃尔夫林的直接批判。在潘诺夫斯基看来，沃尔夫林实际上倾向于将视觉形式作为独立的领域进行研究，并没有真正解释所谓的时代精神、民族性情和个人气质如何影响了特定的“观看方式”，因此沃尔夫林的“观看方式”完全成为了艺术家个人的内在禀赋；此外，沃尔夫林致力于对视觉形式做实证分析，不仅忽略了艺术品的内容，也忽略了艺术形式的表现性，因此消解了艺术作品自身所具有的内在意义。在沃尔夫林的“没有艺术家名字的艺术史”中，“我们不需要再仰赖意义、精神、气质或者情调这些东西来认识他们(艺术家)，而只需要从观看和表现的普遍形式来加以理解。”^[7]

另一方面，潘诺夫斯基根据自己的理论需求对李格尔的“艺术意志”概念进行了独到的解读。首先，潘诺夫斯基认为“艺术意志”应该理解为内在于艺术现象中的意义，理解“艺术意志”就是“从根本上对所研究的作品现象特征做出解释，揭示出作品的内在含义及其存在的现实根基”^{[2](119)}。其次，艺术作品作为一个整体是形式与内容的综合，因此，“任何旨在解释艺术现象内在意义的阐释都必须将那现象作为一个整体来把握”。^{[2](119-120)}最后，对内在意义的知觉也不是孤立的视觉形式而需要借助于相关的“文献资料”，正是这些文献资料构成了理解艺术现象的先决条件，从而涤除了“艺术意志”这一概念中残存的心理主义倾向，也能够有效克服阐释主体在面对往昔的艺术品时可能存在的意图谬误。

通过对沃尔夫林的批判和“艺术意志”的再阐释，潘诺夫斯基旨在表明艺术史作为一门阐释性学科，其任务在于对作为整体的艺术现象的内在意义做出阐释，而阐释的有效性法则就建立在文献资料之上。如此一来，我们“不仅可以通过进一步参照其历史范围内的其他现象来认识艺术现象，也可以通过渗透于其经验存在领域的某种意识来认识艺术现象”^{[2](112)}。这种既坚持又试图批判形式主义的立场构成了潘诺夫斯基早期的理论特点，并被运用于“透视法”的研究中。

二、透视学理论：从形式主义到图像学

《作为符号形式的透视法》事实上是一篇长篇论文，其正文由四个部分组成。在第一部分中，潘诺夫斯基首先解释了西语语境中“透视”一词的词意，并

区分了古典艺术采用的角度透视原理(angle-perspective)和文艺复兴艺术的线性透视原理,具体分析了二者在理论假设、构图法则、计算方法和成像效果等方面的不同,并将这一差异归因于两种不同的空间观念。在第二部分中,潘氏进一步分析了角度透视原理的特点,以及支撑这一原理的古代空间观。在他看来,在古希腊时代,不论是哲学家有关空间的理论,还是主要艺术形式,如建筑、雕塑的三维空间实践,都不同于系统性的、普遍的现代空间观。而在接下来的一部分中,潘氏详尽地考察了这种现代空间观是如何逐步形成的。在这一过程中具有决定性意义的,就是文艺复兴艺术所使用的线性透视法,它发端于乔托和杜乔,在凡·艾克、丢勒和布鲁莱内斯基等艺术家的实践中逐步发展,最终在阿尔贝蒂的《论绘画》中得到完整的论述,而后,经由笛卡尔哲学的理性化和康德哲学的形式化,从而奠定了西方现代空间观念的基础。在最后一部分,潘氏则试图解释线性透视法的运用如何影响观者的视点,以及如何参与建构艺术作品的象征性意义。潘氏的这一项研究理论性极强,其中,李格尔的形式主义方法和卡西尔的符号哲学是最主要的方法论基础。

(一) 作为“风格”问题的透视法

“透视法”是西方艺术史研究中的热点问题,但在潘诺夫斯基之前,透视法往往被视为一种再现技术,而潘诺夫斯基则认为,透视法既不是技术也不涉艺术价值等问题,而是艺术风格的问题。^[8]自古典时期至文艺复兴,不同时期的艺术所使用的透视法不仅呈现出不同的图像风格,更反映了不同的观看方式和空间观念,其演变、发展与特定时期的哲学、宗教、科学、艺术等观念密切相关。就探索某一时期的世界观与这一时期的观看方式、艺术风格之间的关系而言,潘诺夫斯基的透视法研究显然保留了李格尔的形式主义立场。如果说李格尔在《晚期罗马的艺术》之中提出“本书是一个特殊的项目,不允许全面论述视觉艺术与古代世界观之间的平行关系”^{[5](269)},那么潘诺夫斯基的透视法研究可以理解为继续李格尔这项未完成的工作;如果说沃尔夫林的“没有艺术家名字的艺术史”实际上没有解释时代精神、民族性情和个人气质如何影响了特定的“观看方式”,那么潘诺夫斯基则借助透视法这一范例做出了说明。

具体而言,潘诺夫斯基区分了古代艺术与文艺复兴艺术使用的两种透视法,即角度透视法和线性透视法,或单点透视法。在线性透视法中,观者的视线从某一固定的视点出发,而所有的视线将最终汇聚于画面内部的一个共同的“消失点”(vanishing point)。这

一方法的目的在于使画面本身转变为一扇透明的“窗户”,观者观看绘画时仿佛可以穿透画布这一物质载体而进入画面内部的空间,而“透视法”(perspective)一词的拉丁语词源“perspectiva”就是“穿透而视”(seeing through)之意。潘诺夫斯基指出,线性透视法基于对观看过程的两个基本假设:其一是预设了单个、不动的眼睛,其二是预设了视线所投射的二维平面等同于我们的视像(optical image)。这样的预设事实上忽略了实际的观看过程是双眼的持续移动,也忽视了人体视网膜的球体构造特征。而与线性透视法不同,古代艺术所采用的角度透视法就充分保留了对视网膜球体构造的考虑,意识到视线是投射到有弧度的曲面,于是在投射过程中加入了对曲面成像的角度计算,致使最终的成像效果不同于线性透视所构造的图像,而最具代表性的就是古希腊多利克式神庙中那些有弧度的立柱。

潘诺夫斯基的透视学理论中最重要的一点,就在于为两种透视法背后的思想资源即“世界观”做出了详尽的考察。角度透视法基于柏拉图、亚里士多德等古典哲学家的空间理论,以及欧几里得几何学、古代光学等学说;而线性透视法的形成则源于当时的人们对亚里士多德哲学和欧几里得几何学的改写或误读。此外,自古希腊至文艺复兴,主导的艺术形式由三维空间艺术向二维平面艺术发展也影响了艺术家逐渐放弃角公理而转向线性透视。因此,角度透视与线性透视都不是人的真实视觉经验,而是对后者的理论化和抽象化,是将主观的体验转变为客观的法则。而两种透视法所主导的两种观看方式也代表了两种不同的空间观念。与角度透视法相对应的古代空间观是不稳定的、异质的;而线性透视法则构造了一种无限的、稳定的、同质的空间观念。在潘诺夫斯基看来,线性透视通过将人类的真实空间体验转化为某种理性化、系统化、抽象化的数学空间,事实上是西方现代空间观念的雏形。

总之,潘诺夫斯基的这一项研究旨在揭示透视法的发展史,及其背后的“图像-观看”史和思想变迁史。在他看来,特定时期的透视法作为这一时期占主导地位的观看习惯,制约着个体的实际观看经验和空间体验。在时代的给定情境中,个人的自由意志是有限的。潘诺夫斯基指出,开普勒虽然发现了视网膜的曲面特征,但受制于这一时期占主导地位的线性透视法的教育,他还是选择忽视甚至否认这种曲线幻觉。同样,习惯于线性透视和现代空间观的现代人,如果没有掌握相关的知识,也很难理解古代的角度透视原理和曲面再现。^{[8](34)}因此,在解释视觉艺术的过程中,

除了关注视觉形式，相关的哲学、宗教、科学文献也是不可或缺的。这就是潘诺夫斯基后来所说的，不存在“天真的观众”，对艺术品的感受不仅依赖于观察者的自然感觉和视觉训练，也依赖于他们的文化素养。^[9]

（二）作为“符号形式”的透视法

潘诺夫斯基批评沃尔夫林致力于对视觉形式做实证分析，忽略了艺术品自身所具有的内在意义，因此，如何在作品的形式结构与意义之间建立起内在的联系，是透视法研究中试图解决的问题，而新康德主义哲学家卡西尔的符号哲学则提供了有益的启发。正如潘诺夫斯基所说，透视法可以被视为卡西尔所谓的“符号形式”的一种，在其中，“精神性意义隶属于有形的、物质的符号，并且是被本质地给予符号”^[8](41)]。把透视法视为一种符号形式，这一观点随后成为了西方艺术史的经典论述。那么，什么是符号形式？透视法何以被称为符号形式？

我们知道，卡西尔的符号哲学是对康德哲学的拓展。康德认为，理性具有综合先天形式和后天感觉材料即“先天综合判断”的能力，从而使多样的经验现象呈现为有结构的整体。先天形式有两种，其一是先天直观形式，即时间和空间；其二是纯粹知性概念，由一系列范畴组成，正是这些先验范畴将感觉材料构造为一个结构统一体，从而成为我们的认识对象。卡西尔以“符号形式”对康德的“形式”概念做出拓展，主要体现在三个方面。首先，卡西尔认为人的理性不是通过“先验综合判断”而是以“符号化”的方式运作，从而形成了包括语言、艺术、神话、宗教、科学这些文化形式。一方面，人类社会的各种文化形式都是人类符号化思维或符号化行为的产物，因此所有的文化形式都是符号形式；另一方面，人类也是通过这些符号形式来思考、认识世界。其次，符号形式不是恒定不变的，而是处在不断的发展之中。以科学领域为例，从远古到现代，科学的符号形式可以概括为从神话到数学的发展过程。最后，每一种符号形式都有自己的特点，也就是各自的基本结构原则，这些结构原则就是符号的意义，而在特定的历史和社会条件下，诸种符号形式之间具有普遍的结构原则，因此，哲学的任务就是“在神话想象、宗教信条、语言形式、艺术作品的无限复杂化和多样化的现象之中……揭示出所有这些创造物据以联结在一起的一种普遍功能的统一性”^[10]。

对于卡西尔而言，康德哲学中作为先天直观形式的“空间”也以符号形式呈现在人类经验中，而这一符号化过程同样经历了由神话到数学符号的发展阶

段。卡西尔的符号形式理论及其对空间问题的讨论启发了潘诺夫斯基的透视法研究。一方面，潘诺夫斯基把透视法视为空间的符号形式，取代了卡西尔的神话—数学模式。借助透视法，空间这一抽象的观念得以在人类经验中呈现，并被视觉艺术作为构图法则来使用，这样一来，透视学不仅作为视觉理论也作为图像理论而与人类的认知结构相联系。另一方面，作为视觉艺术的构图法则，透视法自身就承载着艺术作品的意义，正如符号形式的结构原则就是符号的意义。不过，潘诺夫斯基主要是以文艺复兴时期使用线性透视法的宗教艺术来阐发这一观点。在他看来，线性透视法的运用改变了图像与观者的关系，使审美对象由“实体”转化为观者眼中的“现象”，从而影响了图像自身的象征意义。在文艺复兴之前，这些宗教艺术主要是神迹、神学教义、神学象征的场域，它们通过自身的物质载体来显现神迹或向观者传达神谕，而线性透视法的运用则将这种超自然的事件转变为观者的直接视觉体验，从而使超自然的力量内在化，并对观者的精神心理状态产生直接的影响。^[8](72)]换言之，这些艺术作品通过将“实体”转变为“现象”，从而将上帝的神性转变为人类主体的意识过程，因此象征着古代神权世界观的崩溃和现代人权(anthropocracy)观念的出现。在这样的图像分析和阐释中，形式分析或“作品内部的结构或固有的含义”占有一个相当重要的地位。^[11]

必须指出的是，在解释艺术现象时，潘诺夫斯基的透视理论与卡西尔的符号形式理论并不完全相同。在卡西尔那里，所有的艺术都是符号形式，而在潘诺夫斯基笔下，只有采用透视法的西方艺术才被视为符号形式。因此，潘诺夫斯基的这种研究策略也受到了不少当代学者的批评。例如汉斯·贝尔廷就暗示，在潘诺夫斯基的透视理论中，由于其他时期、其他文化中的艺术形式没有被纳入符号形式的讨论中，因此隐藏着一种西方中心视角。^[12]而汉斯·贝尔廷的透视法研究著作——《佛罗伦萨与巴格达：文艺复兴艺术和阿拉伯科学》(*Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*)就意在指出，文艺复兴艺术的透视学原理并不是西方世界自己的发明，而是从阿拉伯的科学中学习而来的。

（三）从形式主义迈向“图像解释学”

透视学理论既是潘诺夫斯基个人学术生涯的转折点，也是西方艺术史的转折点。受到李格尔的影响，潘诺夫斯基在形式主义艺术史的视觉形式研究中引入了文化史、社会史的视角，从而进一步解释了艺术风格的发展规律和动因；而在卡西尔的启发下，潘诺夫

斯基将视觉艺术视为符号形式,从而将艺术史的工作由形式-视觉分析拓展至符号结构与象征意义的阐释。在他看来,由于把艺术作品视为一个完整的符号形式,因此在实际的阐释过程中,所有的描述必然已将纯粹的形式因素转变为符号,从而由纯粹的形式领域进入意义的领域,即使是沃尔夫林的形式分析模式也是如此。^[13]如此一来,艺术作品的形式与意义之间的断裂得以修复。不过,在透视学理论时期,构图法则和视觉形式依然作为首要的分析对象,而在后来更为成熟的图像学理论和实践中,分析、阐释图像的主题及象征意义则成为了更重要的工作。

潘诺夫斯基的图像学理论如今已成为艺术史中广泛使用的方法论。概而言之,它将我们对艺术作品的阐释分为三个层次:第一层次是前图像志描述,解释对象是艺术品的形式或母题,依据的是解释者的实际经验;第二层次是图像志分析,解释对象是艺术品的主题,即图像、故事和寓意,借助于解释者的原典知识;第三层次是图像学,解释的对象是艺术品的内在意义或“象征的”价值,也就是凝结于艺术品中的“一个民族、一个时代、一个阶级、一个宗教和一种哲学学说的基本态度”,^[14]因此解释受到特定“世界观”所限定。这三个层次事实上囊括了沃尔夫林的形式分析、李格尔的“世界观”以及卡西尔的符号哲学观。

潘诺夫斯基的图像学最终关注的是图像的意义,以及意义的阐释,因此也被称为“图像解释学”。潘诺夫斯基也意识到,图像学的三个层次总是存在着局部分析与整体意义之间孰先孰后的循环,也就是所谓的“解释学循环”,但他认为不需要为了这种循环而放弃阐释,而是在承认每一步骤的可错性的基础上,搜索多种知识和史料不断修正,以逼近对艺术和传统的更为准确的理解,为此,他为每一层次的分析都提供了相应的矫正原则。可见,图像学理论仍相信人类的理解过程可以挣脱当代视域,可以客观地复原传统本身。就此而言,图像学始终没有放弃沃尔夫林和李格尔的形式主义艺术史所坚持的客观性理想和科学性追求。

三、结语

米歇尔在《图像理论》中说,当代学界再度兴起对潘诺夫斯基的研究兴趣,应归因于“图像转向”症候群。米歇尔指的不是潘诺夫斯基成熟时期的图像学理论,而恰恰就是《作为符号形式的透视法》这篇早期作品,他认为潘氏在其中对空间、视知觉和图像结

构的探讨,及其所运用的跨学科方法向当代的视觉文化研究提供了借鉴之道。^[15]通过本文的分析可以发现,《作为符号形式的透视法》作为一部由形式主义向图像学理论过渡中产生的转型之作,确实兼备视觉理论和图像理论这两个维度。它向我们展示了在特定的时期和文化语境中,个人的观图方式如何受制于这一时期占主导地位的观看习惯及其背后的知识体系、认知模式和思想观念,从而影响观看与图像之间的关系以及图像本身的象征意义。正如约翰·伯格所言,“我们观看事物的方式,受知识与信仰的影响……我们只看见我们注视的东西,注视是一种选择行为。”^[16]在这一点上,潘诺夫斯基的透视理论已经超越了文艺复兴艺术的研究范围,更接近当代视觉文化研究的思路。更重要的是,潘氏潜在的形式主义立场使他注意到了图像的形式结构对观看方式和图像意义所起到的决定性作用,而不只是关注图像的叙事内容所传达的象征意义,这一点在我们今天的视觉文化研究中常常被忽略,我们应对此有所反思。

然而,我们也应该注意到,在潘氏的透视学理论中,影响“观看”的更多是自然科学和理论哲学等观念,而没有考虑政治的、经济的、社会的、性别的、种族的差异,以及观者所处的具体情境,如博物馆、艺术馆等公共场所所隐含的知识权力话语。或者用米歇尔和汉斯·贝尔廷的话来说,潘诺夫斯基的透视理论更多地关注“空间”问题而没有给予“观者”和“凝视”等因素足够的重视,而这些因素恰恰是我们今天的艺术史研究和视觉文化研究所必须重视的。

参考文献:

- [1] 沃尔夫林. 艺术风格学[M]. 潘耀昌译. 北京: 中国人民大学出版社, 2003: 17.
- [2] 施洛塞尔. 维也纳美术史学派[M]. 陈平译. 北京: 北京大学出版社, 2013: 169.
- [3] Podro, Michael. The critical historians of art [M]. Boston: Yale University Press, 1984: xx.
- [4] 李格尔. 风格问题[M]. 陈平译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 1999: 16.
- [5] 李格尔. 罗马晚期的工艺美术[M]. 陈平译. 北京: 北京大学出版社, 2010: 267.
- [6] 潘诺夫斯基. 论艺术史和艺术理论的关系: 向艺术科学基础概念体系迈进[C]// 周宪. 艺术理论基本文献(西方当代卷). 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014: 24.
- [7] 陈怀恩. 图像学: 视觉艺术的意义与解释[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2011: 167.
- [8] Panofsky, Erwin. Perspective as symbolic form [M]. Trans. Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1991: 40.

- [9] 潘诺夫斯基. 视觉艺术的含义[M]. 傅志强译. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987: 20.
- [10] 卡西尔. 人论: 人类文化哲学导引[M]. 甘阳译. 上海: 上海译文出版社, 2013: 120.
- [11] 霍丽. 帕诺夫斯基与美术史基础[M]. 易英译. 长沙: 湖南美术出版社, 1992: 126.
- [12] Belting, Hans. Florence and Baghdad: Renaissance art and Arab science [M]. Trans. Deborah Lucas Schneider, Boston: Belknap Press, 2011: 13–26.
- [13] Panofsky, Erwin. On the problem of describing and interpreting works of visual arts [J]. Critical Inquiry, Vol.38(3), Spring, 2012: 467(17).
- [14] 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.
- [15] Mitchell W J T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1995: 16–19.
- [16] 约翰·伯格. 观看之道[M]. 戴行钺译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015: 4–5.

From Formalism to iconology: A study of Panofsky's perspective theory

LIN Chengwen

(Institute of Art, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Panofsky's perspective theory, influenced by Rigel's Formalism and Cassirer's sign philosophy, reflects both implications of artistic style and "symbolic form," hence representing characteristics of transition from Formalism to iconology. As one of the most important works in the history of perspective study, Panofsky's *Perspective as Symbolic Form* is not only the turning point in the history of western art, but also provides certain inspiration for the study of contemporary visual culture.

Key Words: Panofsky; perspective; Formalism; iconology; visual culture

[编辑: 胡兴华]

(上接第 137 页)

Application invocation and exaggeration avoidance pattern of dedicatory preface in Ming Dynasty

LIU Yang

(School of Chinese Language and Literature, Beijing Normal University, Beijing 100875, China)

Abstract: Dedicatory preface, with specific purpose and complicated creation mentality, has been the most popular practical style since Tang Dynasty. To desalt utility and affectation in praise words of the preface, scholars in Ming Dynasty adopted several ways to emphasize stylistic function, add historical experiences, highlight true feelings, identify deficiencies and to transform to academic notes. The present essay attempts to analyze the writing type of scholars in Ming Dynasty between responsibility and communicative function.

Key Words: gift preface; application function; avoid exaggeration

[编辑: 胡兴华]