

從聖像的凝視到神聖時空體的真理

——對弗洛連斯基反透視理論的一種擴展性解讀

From the Gaze of the Icon to the Truth of Holy Chronotope: An Ampliative Interpretation of Pavel Florensky's Theory of Reverse Perspective

李 雪
LI Xue

作者簡介

李雪，陝西師範大學文學院師資博士後，助理研究員。

Introduction to the author

LI Xue, Post-doctoral Lecturer and Assistant Research Fellow, School of Chinese
Language and Literature, Shaanxi Normal University.

Email: lixue1991@snnu.edu.cn

Abstract

In response to the classical Western spatial form of painting known as “perspective,” Pavel Florensky holds in high regard the principle of “reverse perspective” found in Russian Orthodox icons. Reverse perspective primarily manifests in the scale of objects and the arrangement of shadows, imparting a sense of holiness to the icon’s visage.

By combining the theories of Marion and Bakhtin, it becomes evident that the face of the icon, within the space of reverse perspective, serves as an intermediary between paradise and earth. It forms a “crossing of gazes” with the viewer, giving rise to a sacred chronotope between them. At an individual level, this chronotope benefits the viewer’s spirit, while in a universal sense, it counters the inherent subjectivity of human perspective, paving the way to the universal truth of God and resonating with the desire to address the troubles of the times and seek a path through Orthodox spirituality within Russian religious philosophy. The sense of mission that arises from artistic theory reflects Florensky’s unique contribution to Russian religious philosophy.

Keywords: reverse perspective, face of the icon, sacred chronotope, Orthodox, truth

與文藝復興以來興盛的“透視法”（perspective, перспектива）相對的“反透視”（reverse perspective, обратная перспектива）是拜占庭和俄國東正教聖像畫重要的空間視覺形式。“反透視”的概念源自於德國學者奧斯卡·武爾夫（Oskar Wulff），而後經由俄國思想家帕維爾·亞歷山德羅維奇·弗洛連斯基（Павел Александрович Флоренский, 1882-1937）的詳述而得到了廣泛關注。^①在《反透視》（Обратная перспектива, 1919）一文中，弗洛連斯基將反透視歸納為俄國東正教聖像畫的空間形式，通過分析數個遵守透視法規則的作品，指正透視法六大原則的謬誤，說明相對於透視法的“破壞自然”，反透視是與藝術真實和感知真實直接關聯的藝術形式。在另一篇文章《聖像壁》（Иконостас, 1922）中，弗洛連斯基聚焦東正教聖像畫在教堂中的組合——聖像壁，從其內容和功能出發，結合反透視形式，論述了聖像壁勾連塵世與天國的作用。

弗洛連斯基被稱為“俄羅斯的達·芬奇”，身兼藝術史學家、神學家和物理學家等多重身份，他對東正教聖像畫形式、內容與功能的思考是其思想的重要組成部分。^②《反透視》與《聖像壁》分別側重

^① Marcus Plested, *Orthodox Readings of Aquinas* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 9. 本文使用的譯文，如無特別聲明，皆為作者所譯。在“反透視”概念的發展史上，與弗洛連斯基具有同等重要貢獻的還有著名藝術史學家歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky），他的名作《作為象徵形式的透視法》（“Die Perspektive als symbolische Form”）同樣將“反透視”歸為正教聖像畫的主要空間表現形式。但限於主題，本文將不對潘諾夫斯基的相關觀點進行展開論述。參見Marcus Plested, *Orthodox Readings of Aquinas* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 9; Clemena Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010), 33。

^② 目前我們讀到的弗洛連斯基的《反透視》，脫胎於作者1919年的一篇演講稿，在其後的幾年間，文章中有關藝術作品空間分析的內容一直為弗洛連斯基所關注，並且，在俄羅斯藝術科學院的簡歷中，弗洛連斯基稱自己為“空間分析領域的教授”，他也於1921-1924年間教授“空間形式分析”和“透視法分析”等課程，可見他對這一

論述東正教聖像畫的形式與內容，在學界目前關於弗洛連斯基反透視理論的闡釋中，對形式與內容之間的緊密內在聯繫以及這一內在聯繫和精神旨歸的考察尚有亟待發掘的廣闊空間。此外，反透視在繪畫中的事實展現早於線性透視法被系統化論述和廣泛應用的文藝復興時期，因而這一概念的命名和論述包含顯而易見的歷史倒錯，這種倒錯背後不僅僅是對透視法本身的反思，而是有着更深層的內涵。^① 本文認為，它與俄國特有的東正教精神傳統緊密結合，指向的是一條普遍真理的道路，它也是擁有神父身份的弗洛連斯基身處的俄國宗教哲學譜系念茲在茲的終極目標。

本文將在前人研究的基礎上，對弗洛連斯基的反透視理論進行一種擴展性的解讀，展現其作為藝術理論與俄國東正教精神傳統的內在聯結。首先，本文從東正教聖像畫反透視的空間形式分析出發，展現弗洛連斯基對東正教聖像畫的重要成分——聖像面容的闡釋；在此基礎之上，結合巴赫金（Mikhail Bakhtin）和馬里翁（Jean-Luc Marion）的相關理論，本文指出，作為彼岸與塵世之“中介”的聖像面容與觀看者之間形成了一種以屬靈的神聖語言為底色的神聖時空體，它能夠淨化觀看者的精神世界；本文第三部分進一步闡明，聖像面容與觀看者所共同構築的神聖時空體不僅淨化了聖像觀看者的精神世界，更蘊含對普遍真理的追尋，它指向的是俄國宗教哲學獨有的精神傳統。

一、反透視空間中的聖像面容

弗洛連斯基認為，俄國東正教聖像畫的反透視空間是對透視空

話題的重視程度。如今，《反透視》等論述東正教聖像畫的著作已成為弗洛連斯基的代表作之一，在俄語世界，凡舉“反透視”，必言弗洛連斯基。參見Clemen Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010), 31。

^① Clemen Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, 30.

間的“反轉”，這一反轉主要通過人物與物體的整體比例以及畫面光影的佈局展現出來。聖像畫中的聖像面容以反透視的視覺形式，呈現為超脫於塵世的比例，同時散發出神性的光。這裏的“面容”不再是自然界中人的“面孔”，並直接與遵循世俗規則的人的“面具”相對抗。反透視空間中的東正教聖像面容，是聖像作用於人類精神世界的基礎。

弗洛連斯基在多部著作中都談到了東正教聖像畫特殊的視覺形式——“反透視”，反透視不似透視法那樣以再現“正確的”、只有一個中心視點的“自然”為主要任務，而是聖像作者根據自身對聖像藝術的理解來對畫面進行多中心視點的藝術造型，這具體表現在畫面中各個部分的相對比例，與光線和陰影的分佈上面。與“反透視”相對的是文藝復興時期的阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti）與弗朗西斯卡（Piero Della Francesca）在前代藝術家的作品以及理論中所總結、系統化並予以實踐的“線性透視法”。眾所周知，遵循線性透視法的繪畫作品號稱模擬人類的現實視覺，在這些作品中所有的直線相交並消失於唯一的滅點（vanishing point），所有物體的相對比例與滅點的距離成正比。比歐幾里得的數學出現年代更早的透視藝術，不僅在幾何學層面、也在藝術層面利用線條的追蹤和交匯摹仿了現實。朱莉亞·迪亞茲·卡爾維特（Julia Diaz Calvete）指出，線性透視法即為：“在平面上追蹤線條，因此使它們匯聚於滅點，並與觀看者所感受到的真實場景中的線條相重合（光線應從觀看者的雙眼向物體發射）。”^①而所謂反透視，其詞義本身意為“對透視法的反轉”。物體不再遵循近大遠小、近景的物體比遠景大且細節更豐富的原則，也不再按照整個畫面僅有一個滅點的規律進行比例上的變化，本不應處在同一平面上的物體在畫面中卻並行排布。弗洛連斯基概括道：“通常視線投向被描繪建築物的正立面時，同時還會顯示出兩個側面牆壁；而在投向福音

^① Júlia Díaz Calvete, Pavel Florensky, *Reverse Perspective and the Neurosciences* (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019), 7.

畫時，卻一下子讓人看到三個或全部四個側面；面部也被畫上頭頂、兩側太陽穴和兩只耳朵，而且這些部分都翻轉朝前，彷彿貼在聖像畫表面上一樣，就連鼻子的各個面以及面孔上其他不應當被表現出來的面也都翻轉朝向觀眾，就好像那些自然應當朝前展示的平整表面一樣。”^①最重要的是，作為透視法的反轉，反透視表明：“某物在空間中越遠越大，而越近越小就是所謂反透視。看到這樣的透視以及由此產生的效果，讓人產生一種感覺，完全無法將自身和壁畫空間相聯繫。我們不會被拖入這個空間；不僅如此，它還會將我們推出來，就好像我們的肉體被水銀的海洋所頂出去一樣。雖然是可見的，但是它對於按照康德和歐幾里得方式思考的我們來說是超驗的。”^②

當然，弗洛連斯基也指出：“反透視這個名字不能完全呈現這種繪畫特點的多面性。”^③單純的對線性透視法的反轉，並不能一語概括以反透視作為空間規則的東正教聖像畫的全部空間特質，物體本身的描繪與日常經驗的違背、物體光線與陰影的分佈與日常光影的不同，也是反透視形式中極其重要的特徵。首先，與透視法意圖在畫面中製造“現實空間”的幻覺不同，東正教聖像畫並不十分關注和遵循所謂“自然的”規律。學者米哈伊爾·阿爾巴托夫（Mikhail Arbatov）指出：

那時俄羅斯的聖像畫家們並不是按某種現實客觀的規律去處理空間，它並不造成人物既進入又可走出去的真實環境效果。空間存在於表現對象密切的關係中，並且是由它們而產生的，空間是通過所表現對象的運動與

^① 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（一）》，于潤生譯，《世界美術》，2018年04期，第118頁。[Pavel Florensky, “Fan tou shi I,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 4(2018): 118.]

^② 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（二）》，于潤生譯，《世界美術》，2019年01期，第107頁。[Pavel Florensky, “Fan tou shi II,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 1(2019): 107.]

^③ 【俄】帕·亞·弗羅連斯基，《反透視（一）》，第119頁。

佈局表現出來的。空間是某種聖像內在活力因素的形式顯現，因此它並不拘泥於測量式的規律。^①

以著名的《聖三位一體》為例，這幅聖像中，三個以人的外表呈現的東正教位格與經驗世界中的人類相比，身體過於瘦長，手腳比例在細長的肢體上顯得失調，頭部相對軀幹又太過小巧。我們絕對不能說，安德烈·魯勃廖夫的這幅曠世之作是完全摹仿經驗世界的成果。第二，在東正教聖像畫中的光線與陰影，也與透視法下的光影不盡相同。一般的透視法繪畫中有固定的光源，而在東正教聖像畫中則不盡然。弗洛連斯基所論聖像畫的光影特點如下：“沒有固定的光線焦點，在聖像畫中不同部分之間照明關係彼此矛盾，將應該罩在陰影中的部分向前移。”^②如果觀察一幅聖像，就會發現聖像中的人沒有方向明確的光源和暗影，而是或者全身都籠罩在均勻的光線中，或者自身份布着數個光源，而不依賴於畫面外部的照明。

東正教聖像畫的空間形式“反透視”，其特殊之處不僅在於空間形式的表現，也在於聖像畫藉助這一空間形式，以本體層面的神性光芒獨到地呈現出了聖像的“面容”。弗洛連斯基在《反透視》中指出了聖像不同於一般線性透視的空間形式，其中聖人面孔的各個部分全部處於同一平面上，而在《聖像壁》中他進一步分析道，這一聖人的面孔被彷彿是被出於自身的光源所照亮，或者說，聖像在這裏猶如一扇窗戶，而從窗戶中透出的本真的光照亮了整個畫面和畫面外的空間，這種光不是對自然光線的摹仿，也不是普遍意義的光的概念，而是一種本體論意義上的光：“給我們帶來光的窗戶，它看起來並不像

^① 米哈伊爾·阿爾巴托夫：《古代俄羅斯聖像畫》，載利茲·詹姆斯等：《圖像與題銘》，張寶洲、范白丁選編，杭州：中國美術學院出版社，2011年，第253頁。
[Mikhail Arbatov, “Gu dai e luo si sheng xiang hua,” trans. ZHANG Baozhou, in *Tu xiang yu ti ming*, ed. ZHANG Baozhou and FAN Baiding (Hangzhou: China Academy of Art Press, 2011), 253.]

^② 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（一）》，第119-120頁。

光，與主觀上可以想像的光的概念沒有主觀上的聯繫，而是光本身，在本體中自我認同，與自身不可分割，與照亮了外部空間的太陽也不可分割。”^①這種“在本體中自我認同”的光，在弗洛連斯基的藝術理論中，與東正教的核心概念“索菲亞”（София, Sophia）有着密切的聯繫，弗洛連斯基的研究者科列斯尼科夫（С. А. Колесников）就明確指出過這一點。^②弗洛連斯基在論述色彩、光線與上帝真理的文章《天堂的象徵（對色彩象徵意義的沉思）》（Небесные знамения (размышление о символике цветов)）中說：“光是上帝的活動，而索菲亞是這些活動的第一個也是最微妙的產物……”^③“索菲亞”意指“神的聖智慧”，它起源於古希臘哲學，並經由《舊約》進入基督教神學視野中；十九世紀末二十世紀初，俄羅斯宗教哲學家索洛維約夫將索菲亞概念納入到東正教神學中，將其解釋為一種處在上帝之中的神秘的、非邏各斯的智慧；弗洛連斯基又在此基礎上指出，索菲亞是上帝創世的原則和目的，是所有受造物的本源，並因這一本源性成為“聖三位一體”之外的第四位格。^④在弗洛連斯基關於聖像畫的論述中，聖像中的光本質上屬於索菲亞，是上帝的產物，結合索菲亞在東正教神學中的地位和作用，反透視空間中的“光”由此在東正教聖像畫中是上帝智慧的流溢，而不僅僅是一種特別的、純形式的光影技巧。科列斯尼科夫也說：“對一個藝術神學家來說，對聖像中的光線的某些特徵的思索不能僅限於技術層面的分析：在具有高度靈性的聖

^① Павел Флоренский, *Иконостас* (Санкт-Петербург: Мифрил · Русская Книга, 1993), 43.

^② С. А. Колесников, “Метафизика света и тени в богословии иконы о Павла Флоренского,” *Труды Белгородской духовной семинарии*, no. 4 (2016): 57.

^③ Павел Флоренский, *Священник Павел Флоренский сочинения в четырех томах том 2* (Москва: Издательство «мысль», 1996), 417.

^④ 參見景劍峰：《論西方哲學史上的索菲亞觀念及其轉變》，《內蒙古大學學報（哲學社會科學版）》，2011年第6期，第102-105頁。[JING Jianfeng, “On the Idea and Transformation of Sophia in the History of Western Philosophy,” *Journal of Inner Mongolia University (Philosophy and Social Sciences)*, no. 6 (2011): 102-105.]

像畫的每一種技巧背後，都有一個特殊的神學立場，一種獨特的靈性體驗。”^① “光成為了聖像用靈性語言與人交談的主要工具。”^②

聖像那被神性光芒籠罩的面容，與尋常人的“面孔”和俗世中的“面具”頗有不同，是聖像畫與觀看者形成“對話”的重要基礎。蘊含索菲亞光芒的聖像擁有神性的面容（лик），這一面容與自然界中的人的面孔（лицо）相比，是經過了藝術層面的加工與神學層面的提煉的本真的存在，它是突破塵世生活中庸俗的、拘泥於世俗的面具（личина）的重要武器。聖像的面容是以普通人的面孔為底本描繪的，因而，即便面孔在這裏只是未被加工的初級材料，但它仍舊是具有展現真理和上帝至善的潛能。“面孔——這是未經加工的自然，肖像畫家以此為基礎進行工作，然而這在藝術上仍舊是沒有完成的……精神完善的能力和天賦，使全部經驗上的個性形成的力量，所有這些組成的上帝的形式、或者說上帝的可能的形式，我們最深處的精神財富，表現在生活中、個性中，並且這一形式將自身呈現於面孔上。”^③ 在面孔的基礎上形成了聖像畫中聖像的面容，這一面容即為神聖本體的展現。^④ 在聖像特殊的光影中，面孔的潛能充分發揮了出來。正如科列斯尼科夫所說的那樣：“只有在靈性的光下出現的面孔才是聖像的面容……聖像面容是神聖形象的譬喻，上帝的世界在聖像面容中展現了它全部的宏大，而反過來說，只有反映靈性的完美高度的面孔才能成為聖像面容。”^⑤ “如果光從聖像面容進入世界，那麼面具則會吸收光線，產

^① С.А. Колесников, “Метафизика света и тени в богословии иконы о Павла Флоренского,” 55.

^② С.А. Колесников, “Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского,” *Труды Белгородской духовной семинарии*, no. 9(2019): 226.

^③ Флоренский, *Иконостас*, 26-27.

^④ Ibid., 27.

^⑤ С.А. Колесников, “Богословское искусствоведение иконы священника Павла Флоренского: проблема лица и лика,” *Христианское чтение*, no. 2(2017): 42.

生黑暗。”^①由此，聖像的面容在反透視的空間中，以神性的光芒，揭開人為了在世俗世界生存而覆蓋在面孔上的面具（личина），使他們的罪孽和不完滿得到摒棄而非掩飾，而聖人的苦行和自我犧牲的主題，就是這些聖像中的典型。^②在靈性的聖像語言的中心，仍舊是人的面孔所構成的聖像的面容。^③

二、聖像面容的凝視與神聖時空體的顯現

聖像不同於摹仿自然的一般藝術作品，它在很長一段時期內都承擔着為不識字的民眾傳遞教義和增強宗教氛圍的功用，而人們對聖像的觀看，是其中不可或缺的環節，這種“觀看”不同於我們在日常生活中對藝術品的欣賞品鑒，更不同於一般線性透視法中跟隨作者所創造的唯一視點而對畫面形成絕對把控的觀看。在弗洛連斯基對東正教聖像畫的研究中，反透視空間中的聖像面容作為靈性的聖像語言的中心，對觀看者的內心進行淨化，因此，反透視不再只是純形式的表徵，而是傳遞天國神聖精神不可或缺的要害。那麼，聖像的面容具體又是通過怎樣的環節影響觀看者的精神世界的？不僅弗洛連斯基對此並未詳述，後世關注其反透視理論的學者也較少深挖這一問題。結合馬里翁和巴赫金的相關理論，本文擴展性地闡釋了聖像面容是如何對觀看者造成有益影響的，指出它與觀看者之間形成了一種“目光的交錯”，這一動態的機制使聖像不再被局限於獨屬於繪畫本身的空間維度，而被引入了時間維度，它本身展現出了一種由聖像面容和觀看者的目光所共同構築的“時空體”。這一時空體脫離了經典物理學式的時空觀，成為可見的塵世與不可見的神聖世界之間的媒介，從而它自

^① С.А. Колесников, “Богословское искусствоведение иконы священника Павла Флоренского: проблема лица и лика,” *Христианское чтение*, no. 2(2017): 43.

^② Флоренский, *Иконостас*, 32-33.

^③ Колесников, “Богословское искусствоведение иконы священника Павла Флоренского: проблема лица и лика,” 45.

身也具有了宗教藝術中的神聖意味。

如前文所述，反透視的東正教聖像畫與線性透視法迥異，滅點被設置在畫面外部而非內部，如此形成“遠大近小”而非“遠小近大”的空間比例，將觀看者推出畫面空間，而非吸入空間幻覺中去。而細察這種空間形式產生的效果，可以看出，反透視的空間與線性透視的空間之間這種根本上的不同，使聖像與觀看者之間得以相互把控和影響，而非觀看者對圖像的單一控制。線性透視法的空間視覺形式，一般是作者設置一個單一的滅點，使畫內空間繼續延伸畫外空間，觀看者從這個單一的滅點出發，對畫面中囊括的所有物體進行“萬物備於我”的觀察；而反透視則是將滅點推向觀看者的方向，因而使聖像對觀看者產生了反向的影響。觀看者注視聖像面容的同時，也注意到了聖像面容對自己的影響。聖像對人精神的淨化、不可見的超驗世界對可見的經驗世界的淨化就發生在此刻。超驗之所以為超驗，就在於其不可知與不可解，必須有媒介為人類將神聖世界的超驗語言“翻譯”成經驗世界能夠理解的語言，而聖像的面容就是這種語言。可見世界與不可見世界之間存在邊緣和過渡，被人類時不時觸碰到。^①在聖像畫中，人的面孔被注入屬靈世界的神聖性和精神內核，變成了神聖的聖像面容，宣揚着屬靈世界的秘密。^②如此，不可見的超驗世界對可見的經驗世界的影響，是以人的面孔為外殼、但以神聖的屬靈精神為內裏的聖像面容為主要的“中介”的。

然而，弗洛連斯基沒有進一步詳述聖像面容究竟通過何種具體環節對人的精神產生有益影響，這需要我們藉助其他思想家的理論資源，對弗洛連斯基略過的部分進行擴充，馬里翁筆下聖像面容與觀看者之間“目光的交錯”以及巴赫金的時空體理論，可以幫助我們完善這一擴展性解讀。聖像的眼睛通常是面容上最吸引觀看者目光的存在。“眼睛決定面容。眼睛總是被作為面容的突出部分，尤其是在

^① Флоренский, *Иконостас*, 3.

^② Флоренский, *Иконостас*, 27-28.

早期聖像畫中。”^①而且，與一般以塵世面孔展現基督、聖母等神聖符號的文藝復興諸畫作不同，東正教聖像的眼睛通常大而黑，告誡和安撫在其中矛盾而奇妙地交織，而其背後彷彿隱藏着無垠的上帝的世界，吸引觀看者的目光穿過這雙黑洞，探索聖像背後不可見的、屬靈空間的奧秘。從天主教傳統汲取營養的思想家馬里翁也指出了聖像面容上雙眼的這一特點，儘管從文藝復興時期開始，天主教的聖像畫就已經走在了通往塵世幻覺和世俗感官的道路上。“我並非觀看他者的可見的面容……而是觀看不可見的凝視，從他者臉上的那一雙朦朧的瞳孔之中湧出的凝視……”^②東正教的聖像畫本身便打破了透視法規則下觀看者對畫作的絕對把控，它使聖像對觀看者的觀看被凸顯了出來，而觀看者的目光與聖像面容、即聖像的目光的相遇，使這一雙重的“看與被看”凝視機制得以被建立。“凝視”指的是主體對來自他者位置的目光的意識，在對聖像畫的觀看中，聖像的面容之於觀看者，不是一個被他把捉的對象，而是同時注視着、觀看着他的存在，觀看者和聖像的面容同時向對方投出了目光。觀看者在凝視聖像的同時，也被聖像所凝視，他的目光穿透可見的、作為媒介的聖像面容，不耽於表面的影像，而察覺到了聖像背後那一道來自屬靈世界的凝視目光：“這個凝視可以是神聖的，以至於作為一種透明性，它可以提供卓著的不可見者

^① 徐鳳林：《東正教聖像史》，北京：北京大學出版社，2012年，第34頁。[XU Fenglin, *Dong zheng jiao sheng xiang shi* (Beijing: Peking University Press, 2012), 34.]

^② 【法】讓-呂克·馬里翁：《可見者的交錯》，張建華譯，桂林：灝江出版社，2015年，第83頁。[Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, trans. ZHANG Jianhua (Guilin: Lijiang Publishing Ltd, 2015), 83.] 值得注意的是，馬里翁論述中的聖像面容（le visage）受到列維納斯相關研究的影響，主要從現象學的路徑出發來探討聖像的面容，強調面容提供上帝凝視的中介功能，而弗洛連斯基論述中的聖像面容（лик）則主要是從宗教的角度出發，強調屬靈的訊息從面容流淌到塵世。雖然路徑不同，但無論是le visage還是лик，都意指聖像的面容對塵世的人的面孔的超越，在這一層面，二者之間具備互通性。關於馬里翁聖像理論的現象學詮釋，參見陳輝：《作為面容的聖像——馬里翁的現象學聖像理論初探》，《世界哲學》，2015年第5期，第43-51頁。[CHEN Hui, “The Icon as Face: On Marion’s Phenomenological Theory of Icon,” *World Philosophy*, no. 5(2015): 43-51.]

即上帝的聖像。”^① “在聖像那裏，並不是我在觀看一個景觀，而是另一道凝視在承受我的凝視，對抗我的凝視，或許壓倒我的凝視。……如果他要求我抬起雙眼去看他，這根本不是為了讓我看他，只是看他，而是為了讓我還可以看見而且尤其是看見聖父……”^②

由於聖像與觀看者之間目光交錯的“相互凝視”而塑造的藝術和精神領域並不是一個靜止的共時空間，因為凝視機制的未完成性，聖像與觀看者的交互被引入了時間的維度，這一蘊含時間維度的空間，可以用巴赫金的“時空體”（хоронотоп, chronotope）概念進行概括。時空體即為“已經藝術地把握了的時間關係和空間關係相互間的重要聯繫”^③，也就是說，作為事件本身，其空間位置在其中起着至關重要的作用，而作為空間本身，其中所蘊含的歷史維度又是它自身不可或缺的部分。在聖像的觀看過程中，來自觀看者的凝視和來自聖像的凝視在聖像畫所構築的空間內交錯碰撞，並且，這並不意味着，兩道凝視相遇後凝視機制即告結束，一道目光將緊隨着另一道目光發出，只要觀看者不將目光從聖像面容上移開，凝視就不會結束。進一步講，這一凝視機制，由於聖像畫本身所傳遞寓意的複雜性與無限性，而不斷地在觀看者和聖像之間往復來回，因此，觀看者對聖像的觀看將永遠是未完成的、行進中的。那麼，聖像藉助圖像語言所搭建起來的藝術空間，就被引入了時間的維度，進而成為一個個“事件”，聖像與觀看者之間搭築起了一個時空體。“這種雙向的過程——從聖像到觀看者，從觀看者到聖像——恰恰形成了特殊的聖像直觀韻律，特殊的直觀空間和時間。”^④。

^① 【法】讓-呂克·馬里翁：《可見者的交錯》，第84頁。

^② 同上。

^③ 【俄】巴赫金：《巴赫金全集》，第三卷，白春仁、曉河譯，石家莊：河北教育出版社，2009年，第269頁。[Mikhail Bakhtin, *Ba he jin quan ji di san juan*, trans. BAI Chunren, XIAO He (Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2009), 269.]

^④ Колесников, “Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского,” 222.

在反透視的聖像畫與觀看者所共同構築的時空體中，聖像面容的凝視成為了屬靈的語言，由此聖像的面容便成了可見世界與不可見世界的媒介，幫助生活在可見的日常世界的觀看者探索不可見的神聖世界，觀看聖像的行為所構築的時空體，因此也就有別於一般藝術中的時空體，而具有了神聖的意味。反透視在更深層的意義上將聖像從被當作客體對象、被單向觀看和品評的命運中拉了出來。對象按照與視點距離的從近到遠不是從大到小，而往往是從小到大，所有實物平行線的畫面線條的焦點不在畫面的深處，而在畫像的前面，在觀看者的地點，即指向站在聖像前的觀看者。這象徵着神的世界從高處流入人的低處的世俗世界。^①

換言之，聖像畫的藝術意蘊不單單停留在觀看者對聖像主觀的理解和欣賞層面，聖像自身的面容也同樣向觀看者傳遞出不以人的主觀意志為轉移的教義精神。諸多東正教聖像作品直接破壞了一般透視法中的空間縱深，將畫面中人物和物體的所有面向觀看者的一面，都拉到了同一個平面上，使他們被賦予了非人間的奇異和陌生化效果，直接阻隔了觀看者將它們當作一般的、摹仿自然的物體進行主觀觀察的可能性。聖像不再是“摹仿”的結果，它摹仿的不是處於自然光源下的人，而是神聖光芒中神在木板上的湧現，使人脫離塵世圖像的桎梏，透過聖像直接看到聖像背後的神性，這一神性不是靜止的、被單向觀看的客體，不是被人單方面膜拜、以滿足一己私欲的偶像（idol）或者象徵（symbol），而是攜帶着神聖語言向觀看者“召喚”的存在，召喚觀看者從塵世的、經驗的世界走向屬於上帝的、超驗的世界。

聖像藉助自身的神聖的“面容”，以及觀看者觀看這一面容所構築的時空體，使神性“湧現”於他們自身，並使其展現在觀看者面前，不可見的屬靈世界的神聖語言由此流淌其中，對觀看者的心靈世界進行淨化。觀看者與聖像的相互凝視共同構築神聖的時空體，這個

^① 徐鳳林：《東正教聖像史》，第43頁。

時空體與聖像畫所開啟的具有淨化效果的精神氛圍有所共鳴。“正是聖像創造了一種淨化視覺的氛圍，它能夠為自己開啟道德高尚的領域。”^① 聖像閃現着屬靈的、上帝的光輝，觀看者的個體精神於聖像的面容上發現了自身“面孔”所蘊藏着的潛能，揭開了世俗的“面具”，在上帝的啟示中得到了淨化。學者亞歷山大·郭金（Alexander V. Kozin）因此說：“弗洛連斯基將聖像比作一扇窗戶，而且如果眼睛深入靈魂的門戶……，那麼聖像就是靈魂的窗戶；它是兩個領域之間的裂隙。”^②

三、普遍真理的祛蔽：神聖時空體的深層意涵

通過馬里翁與巴赫金理論的“稜鏡”，我們了解到，反透視的東正教聖像面容在自身所參與構建的神聖時空體當中，揭示了隱藏在聖像目光之後上帝的注視，觀看者始終對這一“他者的目光”有所覺察，就此對上帝的精神有了更為深刻的體察。然而弗洛連斯基的反透視理論的意涵不僅限於個體，它還通過對藝術的解析開闢了一條通向人類普遍真理的道路，這條“從藝術到真理”的道路的光芒，時時閃現在弗洛連斯基論述反透視的各處，但未被系統呈現。本文的第三部分就此繼續上文對弗洛連斯基的擴展性解讀，進一步指出，透視法因對觀看圖像過程中人類主體性的過分推崇，阻塞了可見的經驗世界與不可見的超驗世界之間的通道，以透視法為空間形式的聖像從而難以傳遞來自上帝的啟示，其偶像崇拜的後果導致了對神聖真理的遮蔽。反透視則恰恰相反，它參與構建聖像的神聖時空體，防止因為對神聖精神的偶像化而帶來的精神墮落，從而引領普遍的人類走向自我

^① Колесников, “Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского,” 224.

^② Alexander V. Kozin, “Iconic Wonder: Pavel Florensky’s Phenomenology of the Face,” *Studies in East European Thought*, no. 4 (2007): 304.

救贖。這也在一定程度上展現了近現代以來俄國宗教哲學通過回歸東正教精神來接近真理的傾向。

弗洛連斯基認為，透視法以“再現自然”的名義否定其他的空間形式和認知模式，從而使藝術失去了自由和生命力，並與真正的生命體驗相悖離。在《反透視》中，弗洛連斯基指出，透視法不是唯一完善與合理的藝術形式，它只是諸多藝術空間規則中刻板的一種，許多非透視法的藝術同樣展現出了強大的藝術表現力和自治的形式體系，它們並沒有因為未採用“成熟的”透視法而退居二流藝術。和其他所有空間形式相類似，繪畫中的透視法也是後天訓練的結果，譬如在丟勒的《量度四書》中，有四種裝置來輔助畫家描繪透視法的空間，而這些裝置可以使透視法不經過視覺這一環節，甚至只與觸覺相關。^①因而，透視法與“自然”或者“真實”的關係，並非想當然的“摹仿與被摹仿”的關係，而即便是普遍運用透視法的文藝復興繪畫大師，也時常會在作品中留下違背這一規則的明顯痕跡，弗洛連斯基則把這一現象解釋為人的視覺直覺與後天訓練的透視法之間的矛盾^②，而這是證實透視法屬於“非自然”的有力證據。

除了獨佔“自然”與“真實”的名號，在更深層的意義上，透視法背後還代表着一套以人類主體為絕對力量的經驗與認識模式，弗洛連斯基在其反透視理論的架構中已經意識到了這種模式及其弊端：“透視性是必然從這樣一種世界觀——它將某種主體性看做亦真亦幻的物—觀念的真正基礎——中抽象出來的方法，但這種主體性本身卻沒有真實性。”^③而從馬里翁的觀點出發，我們可以將透視法的這種弊端完整地呈現出來：透視法推崇將聖像作為一般的圖像進行偶像化，而這種主體對聖像的單方面把控，會遮蔽聖像投向觀看者的凝視，進而消解二者之

^①【俄】帕·亞·弗羅連斯基，《反透視（二）》，第108-109頁。

^②同上，第104-107頁。

^③【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（三）》，于潤生譯，《世界美術》，2019年02期，第116頁。[Pavel Florensky, “Fan tou shi III,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 2(2019): 116.]

間實現精神交流的載體、即本文第二部分所論述的聖像與觀看者之間的“神聖時空體”。透視法要求以精確的歐幾里得幾何學以及有唯一滅點的規則來構建藝術形式，它站在歷史發展的高度上，將不符合此規則的聖像畫稱為“中世紀的”，而它自己所代表的則是文藝復興以來人類作為認識主體對圖像的絕對把控。弗洛連斯基並非完全否認作為藝術形式的透視法，他反對的是人們將透視法視作唯一展現“真實”途徑的單一化標準，因為這種所謂的“真實”並不能完全複製原型。^① 不僅如此，如果人們只是去辨認透視法規則下聖像及其世界與現實世界的相似性，執迷於圖像表層，就會造成聖像本身功能的失落。這種“科學”的視覺規則一旦作為唯一的觀看標準凌駕於其他藝術形式上，就會造成人類與內在的、真正屬於他們的精神相脫離，並與全人類的經驗格格不入。^② 結合馬里翁的論述，我們能夠進一步了解這種聖像功能的失落：觀看者通過透視法的規則所把握的聖像，有墮入偶像崇拜的危險。透視法的運用，使得聖像的面容在觀看者眼裏變成了摹仿真實世界的圖像，因而聖像中的人物和事件尤其是聖像的面容，就變成了只是“被看”的客體，但並不投出屬於屬靈世界的“目光”或者信息。一旦聖像面容的目光被切斷，聖像本身就成為了觀看者進行自我指涉和投射自我欲望的工具，也就是說，聖像原本的淨化功能在透視法規則下不能被有效呈現，反而聖像本身將被當作偶像膜拜或是毀棄。在這種境況下，人們不再向聖像祈禱，不再從聖像面容的凝視中獲得屬靈世界的訊息。^③

對透視法的過度推崇會造成對聖像的偶像化以及對真理的遮蔽，針對這種情況，上文由對東正教聖像畫“反透視”形式而引申出的神聖時空體即代表了一種“祛蔽”的選擇，它強調觀看主體與聖像之間有機的相互作用關係。結合弗洛連斯基以及同時代俄國宗教哲學家的普遍傾向，我們可以進一步加深對弗洛連斯基反透視理論的擴展式解讀：觀看

①【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（三）》，第112-114頁。

②【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（一）》，第124頁。

③【法】讓-呂克·馬里翁：《可見者的交錯》，第95頁。

主體與聖像之間相互作用的關係不僅能夠淨化作為個體的觀看者的精神世界，更能夠引領作為群體的人類走向上帝的真理，這條道路被三位一體的神性所籠罩，它亦是針對時代沉疴的獨特解決方案。

既然反透視所代表的是一種與透視法格格不入的視角和世界觀，那麼，在反透視的基礎上，觀看者與聖像面容之間的相互凝視，就使聖像畫免於透視法將聖像客體化的窠臼，使人類充分認識並虔敬地跟隨來自屬靈空間的恩典，從而通過神性來規範自身，同時，這種對自身的規範從個體走向整體人類，進而向人類揭示了一條救贖之路。對圖像的絕對把握背後是人對神聖真理的輕蔑和對自身力量的自滿，弗洛連斯基在《理性與辯證法》（*Разум и диалектика*）中直言，這種自滿是機械的認識裝置，是病態的^①。人可以將外在於他的一切事物客體化，認為自己可以通過理性把控它們。而反觀人與聖像目光的交錯之下產生的神聖時空體，人們可以獲得關於真理的新的啟示。人通過與反透視空間中的聖像面容的“目光交錯”，意識到他的觀看和認識同時也在上帝的目光之下。本文第二部分已經論證過，東正教的聖像面容與以透視法為空間形式的諸多宗教畫不同，它並非被觀看者的雙眼所完全掌控與對象化的圖像。聖像在透視法中的“世俗化”和“墮落”，是由於觀看者意圖以一己之力將聖像乃至聖像背後所代表的教義作為認識的客體對象而掌控；通過反透視聖像面容的眼睛，觀看者的目光能夠穿透圖像的表層，從而實現與面容背後的神性的相互凝視和交流，進而與聖像共同構築一個屬靈的神聖時空體，它蘊含着真理的召喚。在弗洛連斯基的宗教哲學體系中，真理指的是“某種活的、追求目的的存在物，是有機體的器官，是認識者和被認識者的相互關係樣式，也就是存在的聯繫”^②，同時也是一種“大寫真理”，亦如基督教傳統中上帝之名通常在文本中是大寫的一樣，這種真理是神正論

^① 徐鳳林編：《俄國哲學》，北京：商務印書館，2013年，第819-820頁。[XU Fenglin ed., *F'guo zhe xue* (Beijing: The Commercial Press, 2013), 819-820.]

^② 徐鳳林編：《俄國哲學》，第819頁。

的，用“本質同一”來表達自身。^①結合上文，鼓勵觀看者和聖像之間實現一種“目光的交錯”的可能性，也就是鼓勵一種人和聖像之間、人和上帝之間的“存在的聯繫”的真理。

並且，觀看者與聖像之間的神聖時空體不僅在擁有啟示觀看者發現真理的功用，在更為宏觀的層面，它使精神被屬靈世界淨化的事件持續不斷地發生在聖像放置的每一處空間，從窄小的祈禱室到壯觀的大教堂，越來越多的人接收到了來自天國的凝視，進而群體和社會的精神得以被淨化，一條普遍真理的道路，以對反透視的聖像畫的觀看為開端延伸到了天國。這也體現了十九世紀以來的俄羅斯精神傳統——如何在沉痾遍地的世界中開闢一條通向上帝的路徑，它帶有俄羅斯的特殊印記，被俄羅斯宗教哲學為人類命運奔走的使命感所驅使。從十九世紀斯拉夫派出現開始，俄國思想家就執着於以俄羅斯特有的思想來醫治十八世紀以來的理性至上傳統帶來的種種精神和社會病症。在“萬物皆備於我”的野心之下，人藉助理性將外界客體化，人的自由無限擴張，侵犯了他人的自由，同時帶來種種衝突甚至戰爭；十九世紀俄國早期斯拉夫派宗教哲學家針對這一問題，提倡一種以東正教教會為基準的整全真理，它囊括了作為個體的人與屬靈世界的上帝，將他們視作一個整體，和諧地生活在教會之中。^②斯拉夫派的這一追求在俄國白銀時代宗教哲學家那里得到了全面的闡釋與發展，從十九世紀末的羅贊諾夫，到二十世紀前半葉的弗洛連斯基，無一不以各自的寫作和演講，闡明理性導致的時代病症和東正教作為醫治時代病症良藥的重要地位。弗洛連斯基關於東正教聖像藝術的著作中，同樣蘊含着此類精神追求。弗洛連斯基從反透視形式出發來考察東正教聖像畫，而我們結合其他一些理論資源，解讀出了反透視理論

^① 徐鳳林編：《俄國哲學》，第820頁。

^② 畢曉、李雪：《早期斯拉夫派宗教哲學家對俄國唯心主義的闡釋與批判》，《哲學評論》，2021年第28輯，第18-19頁。[BI Xiao and LI Xue, "The Early Slavophiles' Interpretations and Criticisms of German Idealism," *Wuda Philosophical Review*, vol. 28, no.2(2021): 18-19.]

的“歷史倒錯”背後的深層意涵，即反思透視法誕生的思想背景——人類至上的理性，就此，本文認為，弗洛連斯基的反透視理論，可以被看作是俄羅斯宗教哲學傳統中的一個特別的分支。

結語

在弗洛連斯基關於聖像畫的論著中，東正教聖像的面容在“反透視”的空間形式下具有獨特的表現，結合馬里翁和巴赫金的理論，本文進一步解讀了弗洛連斯基的反透視理論，指出東正教的聖像面容在此類空間中與觀看者共同構築了屬於屬靈世界的神聖時空體，在這一時空體中，聖像面容和觀看者之間形成了“目光的交錯”，淨化了觀看者的精神，並在普遍的意義上，揭示了被透視法所遮蔽的、通往真理與救贖的道路：神聖時空體從藝術的角度出發上升到了認識與真理的高度，其背後是一種獨屬於俄羅斯的使命感，意圖以上帝的名義，指正和更新西歐思想界在此前對人類自身認識能力的過分推崇。通過聖像面容與觀看者之間的凝視機制，真理最終的落腳點，在於強調人類須時時刻刻意識到來自上帝的目光，並以此關照和調整自身的思想與行為，如此，看似“一元”的上帝話語，在認識實踐的領域具有了多元的色彩，本文認為，這也是弗洛連斯基為俄國宗教哲學所做出的獨特貢獻。

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Antonova, Clemena. *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- Calvete, Júlia Díaz. *Pavel Florensky, Reverse Perspective and the Neurosciences*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019.
- Флоренский, Павел. *Иконостас*. Санкт-Петербург: Мифрил · Русская Книга, 1993.
- . *Священник Павел Флоренский сочинения в четырех томах том 2*. Москва: Издательство «мысль», 1996.
- Колесников, С. А. “Метафизика света и тени в богословии иконы о Павла Флоренского.” *Труды Белгородской духовной семинарии*, no. 4(2016): 47-59.
- . “Богословское искусствоведение иконы священника Павла Флоренского: проблема лица и лика.” *Христианское чтение*, no. 2(2017): 37-56.
- . “Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского.” *Труды Белгородской духовной семинарии*, no. 9(2019): 219-226.
- Kozin, Alexander V. “Iconic Wonder: Pavel Florensky’s Phenomenology of the Face.” *Studies in East European Thought*, no. 4 (2007): 293-308.
- Misler, Nicoletta. *Pavel Florensky Beyond Vision. Essays on the Perceptions of Art*. London: Reaktion Book Ltd, 2002.
- Plested, Marcus. *Orthodox Readings of Aquinas*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

中文文獻 [Works in Chinese]

- 巴赫金：《巴赫金全集 第三卷》，白春仁、曉河譯，石家莊：河北教育出版社，2009年。[Bakhtin, Mikhail. *Ba he jin quan ji di san juan*. Translated by BAI Chunren and XIAO He. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2009.]
- 畢曉、李雪：《早期斯拉夫派宗教哲學家對俄國唯心主義的闡釋與批判》，《哲學評論》，2021年第28輯，第1-20頁。[BI Xiao and LI Xue. “The Early Slavophiles’ Interpretations and Criticisms of German Idealism.” *Wuda Philosophical Review*, vol.28, no.2(2021): 1-20.]
- 陳輝：《作為面容的聖像——馬里翁的現象學聖像理論初探》，《世界哲

- 學》，2015年第5期，第43-51頁。[CHEN Hui. "The Icon as Face: On Marion's Phenomenological Theory of Icon." *World Philosophy*, no. 5(2015): 43-51.]
- 景劍峰：《論西方哲學史上的索菲亞觀念及其轉變》，《內蒙古大學學報（哲學社會科學版）》，2011年第6期，第102-107頁。[JING Jianfeng. "On the Idea and Transformation of Sophia in the History of Western Philosophy." *Journal of Inner Mongolia University (Philosophy and Social Sciences)*, no. 6(2011): 102-107.]
- 【俄】米哈伊爾·阿爾巴托夫：《古代俄羅斯聖像畫》，載利茲·詹姆斯等：《圖像與題銘》，張寶洲、范白丁選編，杭州：中國美術學院出版社，2011年，第143-269頁。[Arbatov, Mikhail. "Gu dai e luo si sheng xiang hua." Translated by Zhang Baozhou. In *Image and Inscription*. Edited by ZHANG Baozhou and FAN Baiding, 143-269. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2011.]
- 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（一）》，于潤生譯，《世界美術》，2018年04期，第118-126頁。[Florensky, Pavel. "Fan tou shi I." Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 4(2018): 118-126.]
- 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（二）》，于潤生譯，《世界美術》，2019年01期，第101-110頁。[Florensky, Pavel. "Fan tou shi II." Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 1(2019): 101-110.]
- 【俄】帕·亞·弗羅連斯基：《反透視（三）》，于潤生譯，《世界美術》，2019年02期，第111-119頁。[Florensky, Pavel. "Fan tou shi III." Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 2(2019): 111-119.]
- 【法】讓-呂克·馬里翁：《可見者的交錯》，張建華譯，桂林：漓江出版社，2015年。[Marion, Jean-Luc. *La croisée du visible*. Translated by ZHANG Jianhua. Guilin: Lijiang Publishing Ltd, 2015.]
- 徐鳳林：《東正教聖像史》，北京：北京大學出版社，2012年。[XU Fenglin. *Dong zheng jiao sheng xiang shi*. Beijing: Peking University Press, 2012.]
- 徐鳳林編：《俄國哲學》，北京：商務印書館，2013年。[XU Fenglin, ed. *E'guo zhe xue*. Beijing: The Commercial Press, 2013.]