

从圣像的凝视到神圣时空体的真理
——对弗洛连斯基反透视理论的一种扩展性解读

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

作者简介

李雪，陕西师范大学文学院师资博士后，助理研究员。

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 the religion and the truth. It forms a “crossing of gazes” with the viewer, giving rise to a sacred chronotope between them. At an individual level, this chronotope influences the viewer, while in a universal sense, it criticizes the inherent subjectivity of human perspective, paving the way to the universal truth of God and resonating with the desire to solve the problems 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

与文艺复兴以来兴盛的“透视法”（perspective, перспектива）相对的“反透视”（reverse perspective, обратная перспектива）是拜占庭和俄国东正教圣像画重要的空间视觉形式。反透视的概念源自于德国学者奥斯卡·武尔夫（Oskar Wulff），而后经由俄国思想家帕维尔·亚历山德罗维奇·弗洛连斯基（Павел Александрович Флоренский, 1882-1937）的详述而得到了广泛关注。^①在《反透视》（*Обратная перспектива*, 1919）一文中，弗洛连斯基将反透视归纳为俄国东正教圣像画的空间形式，通过分析数个遵守透视法规则的作品，指正透视法六大原则的“谬误”，说明相对于透视法的“破坏自然”，反透视是与艺术真实和感知真实直接关联的艺术形式。在另一篇文章《圣像壁》（*Иконостас*, 1922）中，弗洛连斯基聚焦东正教圣像画在教堂中的组合——圣像壁，从其内容和功能出发，结合反透视形式，论述了圣像壁勾连现实世界与宗教世界的作用。

弗洛连斯基被称为“俄罗斯的达·芬奇”，身兼艺术史学家、神学家和物理学家等多重身份，他对东正教圣像画形式、内容与功能的思考是其思想的重要组成部分。^②《反透视》与《圣像壁》分别侧重

^① Marcus Plested, *Orthodox Readings of Aquinas* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 9. 本文使用的译文，如无特别声明，皆为作者所译。在“反透视”概念的发展史上，与弗洛连斯基具有同等重要贡献的还有著名艺术史学家欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky），他的名作《作为象征形式的透视法》（“Die Perspektive als symbolische Form”）同样将“反透视”归为正教圣像画的主要空间表现形式。但限于主题，本文将不对潘诺夫斯基的相关观点进行展开论述。参见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 目前我们读到的弗洛连斯基的《反透视》，脱胎于作者1919年的一篇演讲稿，在其后的几年间，文章中有关艺术作品空间分析的内容一直为弗洛连斯基所关注。并且，在俄罗斯艺术科学院的简历中，弗洛连斯基称自己为“空间分析领域的教授”，他也于1921-1924年教授“空间形式分析”和“透视法分析”等课程，可见他对这一话

论述东正教圣像画的形式与内容，在学界目前关于弗洛连斯基反透视理论的阐释中，对形式与内容之间的紧密内在联系以及这一内在联系和精神旨归的考察尚有亟待发掘的广阔空间。此外，反透视在绘画中的事实展现早于线性透视法被系统化论述和广泛应用的文艺复兴时期，因而这一概念的命名和论述包含显而易见的历史倒错，这种倒错背后不仅仅是对透视法本身的反思，而是有着更深层的内涵。^① 本文认为，它与俄国特有的东正教精神传统紧密结合，指向的是一条东正教普遍“真理”的道路，它也是拥有神父身份的弗洛连斯基身处的俄国宗教哲学谱系念兹在兹的目标。

本文将在前人研究的基础上，对弗洛连斯基的反透视理论进行一种扩展性的解读，展现其作为艺术理论与俄国东正教精神传统的内在联结。首先，本文从东正教圣像画反透视的空间形式分析出发，展现弗洛连斯基对东正教圣像画的重要成分——圣像面容的阐释；其次，在此基础上，结合巴赫金（Mikhail Bakhtin）和马里翁（Jean-Luc Marion）的相关理论，本文扩展弗洛连斯基的阐释，指出作为现实世界与宗教世界之“中介”的圣像面容与观看者之间形成了一种以东正教教义为底色的神圣时空体，它能够影响观看者的精神；最后，本文第三部分结合弗洛连斯基的整体思想进一步阐明，圣像面容与观看者所共同构筑的神圣时空体不仅影响了圣像观看者的精神世界，更蕴含对东正教普遍真理的追寻，它指向的是俄国宗教哲学独有的精神传统。

一、反透视空间中的圣像面容

弗洛连斯基认为，俄国东正教圣像画的反透视空间是对透视空间

题的重视程度。如今，《反透视》等论述东正教圣像画的著作已成为弗洛连斯基的代表作之一，在俄语世界，凡举“反透视”，必言弗洛连斯基。参见Clemena Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010), 31。

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

的“反转”，这一反转主要通过人物与物体的整体比例以及画面光影的布局展现出来。圣像画中的圣像面容以反透视的视觉形式，呈现为不同于现实世界的比例，同时散发出具有不同于透视法的宗教意味的光。这里的“面容”不再是自然界中人的“面孔”，并直接与庸俗之人的“面具”相对抗。反透视空间中的东正教圣像面容，是圣像作用于信徒精神世界的基础。

弗洛连斯基在多部著作中都谈到了东正教圣像画特殊的视觉形式——反透视：反透视不似透视法那样以再现“正确的”、只有一个中心视点的“自然”为主要任务，而是圣像作者根据自身对圣像艺术的理解来对画面进行多中心视点的艺术造型，这具体表现在画面中各个部分的相对比例，与光线和阴影的分布上面。与“反透视”相对的是文艺复兴时期的阿尔伯特（Leon Battista Alberti）与弗朗西斯卡（Piero Della Francesca）在前代艺术家的作品以及理论中所总结、系统化并予以实践的“线性透视法”。众所周知，遵循线性透视法的绘画作品号称模拟人类的现实视觉，在这些作品中所有的直线相交并消失于唯一的灭点（vanishing point），所有物体的相对比例与灭点的距离成正比。比欧几里得的数学出现年代更早的透视艺术，不仅在几何学层面、也在艺术层面利用线条的追踪和交汇模仿了现实。朱莉亚·迪亚兹·卡尔维特（Julia Diaz Calvete）指出，线性透视法即为：“在平面上追踪线条，因此使它们汇聚于灭点，并与观看者所感受到的真实场景中的线条相重合（光线应从观看者的双眼向物体发射）。”^①而所谓反透视，其词义本身意为“对透视法的反转”。物体不再遵循近大远小、近景的物体比远景大且细节更丰富的原则，也不再按照整个画面仅有一个灭点的规律进行比例上的变化，本不应处在同一平面上的物体在画面中却并行排布。弗洛连斯基概括道：“通常视线投向被描绘建筑物的正立面时，同时还会显示出两个侧面墙壁；而在投向福音

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

书时，却一下子让人看到三个或全部四个侧面；面部也被画上头顶、两侧太阳穴和两只耳朵，而且这些部分都翻转朝前，仿佛贴在圣像画表面上一样，就连鼻子的各个面以及面孔上其他不应当被表现出来的面也都翻转朝向观众，就好像那些自然应当朝前展示的平整表面一样。”^①最重要的是，作为透视法的反转，反透视表明：“某物在空间中越远越大，而越近越小就是所谓反透视。看到这样的透视以及由此产生的效果，让人产生一种感觉，完全无法将自身和壁画空间相联系。我们不会被拖入这个空间；不仅如此，它还会将我们推出来，就好像我们的肉体被水银的海洋所顶出去一样。虽然是可见的，但是它对于按照康德和欧几里得方式思考的我们来说是超验的。”^②

当然，弗洛连斯基也指出：“反透视这个名字不能完全呈现这种绘画特点的多面性。”^③他认为，单纯的对线性透视法的反转，并不能一语概括东正教圣像画的全部空间特质，物体本身的描绘与日常经验的违背、物体光线与阴影的分布与日常光影的不同，也是反透视形式中极其重要的特征。首先，与透视法意图在画面中制造“现实空间”的幻觉不同，东正教圣像画并不十分关注和遵循“自然的”规律。学者米哈伊尔·阿尔巴托夫（Mikhail Arbatov）指出：

那时俄罗斯的圣像画家们并不是按某种现实客观的规律去处理空间，它并不造成人物既进入又可走出去的真实环境效果。空间存在于表现对象密切的关系中，并且是由它们而产生的，空间是通过所表现对象的运动与

^① [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（一）》，于润生译，《世界美术》，2018年04期，第118页。[Pavel Florensky, “Fan tou shi I,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 4(2018): 118.]

^② [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（二）》，于润生译，《世界美术》，2019年01期，第107页。[Pavel Florensky, “Fan tou shi II,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 1(2019): 107.]

^③ [俄]帕·亚·弗洛连斯基，《反透视（一）》，第119页。

布局表现出来的。空间是某种圣像内在活力因素的形式
显现，因此它并不拘泥于测量式的规律。^①

以著名的《圣三位一体》为例，这幅圣像中，三个以人的外表呈现的东正教位格与现实世界中的人类相比，身体过于瘦长，手脚比例在细长的肢体上显得失调，头部相对躯干又太过小巧。我们绝对不能说，安德烈·鲁勃廖夫的这幅旷世之作是完全模仿现实世界的成果。其次，在弗洛连斯基看来，在东正教圣像画中的光线与阴影，也与透视法下的光影不尽相同。一般的透视法绘画中有固定的光源，而在东正教圣像画中则不尽然。弗洛连斯基所论圣像画的光影特点如下：“没有固定的光线焦点，在圣像画中不同部分之间照明关系彼此矛盾，将应该罩在阴影中的部分向前移。”^②如果观察一幅圣像，就会发现圣像中的人没有方向明确的光源和暗影，而是或者全身都笼罩在均匀的光线中，或者自身分布着数个光源，而不依赖于画面外部的照明。

弗洛连斯基所论及的东正教圣像画的空间形式“反透视”，其特殊之处除了人物、物体与光影，也在于圣像画借助这一空间形式，以具有宗教意味的神性光芒独到地呈现出了圣像的“面容”。弗洛连斯基在《反透视》中指出，不同于线性透视的空间中人物的面孔是“立体”的，东正教圣像中圣人面孔的各个部分全部处于同一平面上；而在《圣像壁》中他进一步分析道，不同于线性透视的空间中有固定的外部光源，圣人的面孔仿佛是被出于自身的光源所照亮，或者说，圣像在这里犹如一扇窗户，而从窗户中透出的光照亮了整个画面和画面外的空间，这种光不是透视法对自然光线的模仿，而是一种神学意义

^① 米哈伊尔·阿尔巴托夫：《古代俄罗斯圣像画》，载利兹·詹姆斯等：《图像与题铭》，张宝洲、范白丁选编，杭州：中国美术学院出版社，2011年，第253页。[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·亚·弗洛连斯基：《反透视（一）》，第119-120页。

上的光，具有宗教的意味和内涵：“给我们带来光的窗户，它看起来并不像光，与主观上可以想象的光的概念没有联系，而是光本身，在本体中自我认同，与自身不可分割，与照亮了外部空间的太阳也不可分割。”^①这种宗教之光，在弗洛连斯基的艺术理论中，与东正教的核心概念“索菲亚”（София, Sophia）有着密切的联系，弗洛连斯基的研究者科列斯尼科夫（С. А. Колесников）就明确指出过这一点。^②弗洛连斯基在论述色彩、光线与上帝真理的文章《天堂的象征（对色彩象征意义的沉思）》（Небесные знамения (размышления о символике цветов)）中说：“光是上帝的活动，而索菲亚是这些活动的第一个也是最微妙的产物……”^③“索菲亚”意指“神的圣智慧”，它起源于古希腊哲学，并经由《旧约》进入基督教神学视野中；19世纪末20世纪初，俄罗斯宗教哲学家索洛维约夫将索菲亚概念纳入到东正教神学中，将其解释为一种处在上帝之中的神秘的、非逻各斯的智慧；弗洛连斯基又在此基础上指出，索菲亚是上帝创世的原则和目的，是所有人和本物的本源，并因这一本源性成为“圣三位一体”之外的第四位格。^④在弗洛连斯基关于圣像画的论述中，圣像中的光本质上属于索菲亚，是上帝的产物，结合索菲亚在东正教神学中的地位和作用，反透视空间中的“光”由此是上帝智慧的表现，而不仅仅是一种特别的、纯形式的光影技巧。科列斯尼科夫也说：“对一个艺术神学家来说，对圣像中的光线的某些特征的思索不能仅限于技术层面的

^① Павел Флоренский, *Иконогас* (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 参见景剑峰：“论西方哲学史上的索菲亚观念及其转变”，《内蒙古大学学报（哲学社会科学版）》，2011年第6期，第102-105页。[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.]

分析：在具有高度灵性的圣像画的每一种技巧背后，都有一个特殊的神学立场，一种独特的灵性体验。”^①“光成为圣像用灵性语言与人交谈的主要工具。”^②

从弗洛连斯基的视角来看，闪烁着“神圣”光芒的圣像“面容”，与寻常人的“面孔”和恶人的“面具”颇有不同，通过它，圣像画得以影响观看者。圣像的面容（лик）蕴含索菲亚的光芒，这一面容与自然界中的人的面孔（лицо）相比，经过了艺术层面的加工与神学层面的提炼，可以突破现实生活中恶人的面具（личина）。圣像的面容是以普通人的面孔为底本描绘的，因而，即便面孔在这里只是未被加工的初级材料，但它仍旧是具有展现宗教精神的潜能。弗洛连斯基指出：“面孔——这是未经加工的自然，肖像画家以此为基础进行工作，然而这在艺术上仍旧是没有完成的……精神完善的能力和天赋，使全部经验上的个性形成的力量，所有这些组成的上帝的形式，或者说上帝的可能的形式，我们最深处的精神财富，表现在生活中、个性中，并且这一形式将自身呈现于面孔上。”^③在面孔的基础上形成了圣像画中圣像的面容，这一面容即为上帝精神本体的展现。^④在圣像特殊的光影中，人的面孔的潜能充分发挥了出来。正如科列斯尼科夫所说的那样，人的面孔被圣像中的光变成了上帝的象征：“只有在灵性的光下出现的面孔才是圣像的面容……圣像面容是神圣形象的譬喻，上帝的世界在圣像面容中展现了它全部的宏大，而反过来说，只有反映灵性的完美高度的面孔才能成为圣像面容。”^⑤“如果光从

^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, *Иконостаг*, 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.

圣像面容进入世界，那么面具则会吸收光线，产生黑暗。”^①由此，反透视的空间中“发光”的圣像面容，揭开人为了在现实中生存而覆盖在面孔上的面具（личина），使他们的恶行得到摒弃，而圣徒的苦行和自我牺牲的主题，就是这些圣像中的典型。^②在圣像那属于上帝精神的中心，仍旧是人的面孔所构成的圣像的面容。^③

二、圣像面容的凝视与神圣时空体的显现

和一般艺术作品的主要功能是审美不同，圣像的主要功能是宗教传播。一般艺术作品通过形象、色彩等提升观看者的审美水平，圣像则承担着为不识字的民众传递教义的功用。人们面对二者都需“观看”，但对圣像的观看是宗教化的，不同于我们在日常生活中对艺术品的欣赏品鉴，更不同于一般线性透视法中跟随作者所创造的唯一视点而对画面形成单向把控的观看。在弗洛连斯基对东正教圣像画的研究中，反透视空间中的圣像面容作为传递上帝精神的重要元素，影响观看者的内心。因此，反透视不再只是纯形式的表征。那么，圣像的面容具体又是通过怎样的环节影响观看者的？不仅弗洛连斯基对此并未详述，后世关注其反透视理论的学者也较少深挖这一问题。结合马里翁和巴赫金的相关理论，本文扩展性地阐释了圣像面容是如何对观看者造成影响的，指出它与观看者之间形成了一种基于“目光”的“交流”，这一动态的机制使圣像不再被局限于独属于绘画本身的空间维度，而被引入了时间维度，它本身展现出了一种由圣像面容和观

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

^② Флоренский, *Иконогас*, 32-33.

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

看者的目光所共同构筑的“时空体”。这一时空体成为现实世界与宗教世界之间的媒介，从而它自身也具有了宗教艺术中的神圣意味。

如前文所述，在弗洛连斯基看来，反透视的东正教圣像画与线性透视法迥异，灭点被设置在画面外部而非内部，如此形成“远大近小”而非“远小近大”的空间比例，将观看者推出画面空间，而非吸入空间幻觉中去。而细察这种空间形式产生的效果，可以看出反透视的空间与线性透视的空间之间这种根本上的不同。线性透视法的空间视觉形式，一般是作者设置一个单一的灭点，使画内空间继续延伸画外空间，观看者从这个单一的灭点出发，对画面中囊括的所有物体进行“万物备于我”的观察；而反透视则是将灭点推向观看者的方向，因而在效果上仿佛圣像对观看者产生了反向的影响。观看者注视圣像面容的同时，也注意到了圣像面容对自己的影响。圣像对人精神的影响、宗教世界对现实世界的影响就发生在此刻。圣像的面容承担的是将上帝世界的语言“翻译”成现实世界的语言的功能。弗洛连斯基由此认为，宗教世界与现实世界之间存在边缘和过渡，被人类时不时触碰到。^①因此，他认为，在圣像画中，人的面孔被注入上帝的神圣性和精神内核，变成了神圣的圣像面容，宣扬着宗教教义。^②如此，宗教世界对现实世界的影响，是以人的面孔为外壳、但以神圣的宗教精神为内里的圣像面容为主要的“中介”的。

然而，弗洛连斯基没有进一步详述圣像面容究竟通过何种具体环节对人的精神产生影响，这需要我们借助其他思想家的理论资源，对弗洛连斯基略过的部分进行扩充，马里翁笔下圣像面容与观看者之间“目光的交错”以及巴赫金的时空体理论，可以帮助我们完善这一扩展性解读。圣像的眼睛通常是面容上最吸引观看者目光的存在。“眼

^① Флоренский, *Иконостас*, 3.

^② Флоренский, *Иконостас*, 27-28.

睛决定面容。眼睛总是被作为面容的突出部分，尤其是在早期圣像画中。”^①而且，与一般以现实中人的面孔展现基督、圣母等神圣符号的文艺复兴诸画作不同，东正教圣像的眼睛引人注目，吸引观看者的目光探索圣像背后的上帝教义。从天主教传统汲取营养的思想家马里翁也指出了圣像面容上双眼的这一特点。“我并非观看他者的可见的面容……而是观看不可见的凝视，从他者脸上的那一双朦胧的瞳孔之中涌出的凝视……”^②东正教的圣像画本身便打破了透视法规则下观看者对画作的单向观看，它使圣像对观看者效果上的“观看”被凸显了出来，而观看者的目光与圣像面容，即圣像的“目光”的相遇，使这一双重的“看与被看”凝视机制得以被建立。“凝视”指的是主体对来自他者位置的目光的意识，在对圣像画的观看中，圣像的面容之于观看者，不是一个被他把捉的对象，而是在观看者的感觉中同时注视着、观看着他的存在。马里翁认为，观看者在凝视圣像的同时，也仿佛被圣像所凝视，他的目光穿透作为媒介的圣像面容，不耽于表面的影像，而察觉到了圣像背后那一道来自上帝的“凝视目光”：“这个凝视可以是神圣的，以至于作为一种透明性，它可以提供卓著的不可见者即上帝

^① 徐凤林：《东正教圣像史》，北京：北京大学出版社，2012年，第34页。[XU Fenglin, *Dong zheng jiao sheng xiang shi* (Beijing: Peking University Press, 2012), 34.]

^② [法]让-吕克·马里翁：《可见者的交错》，张建华译，桂林：漓江出版社，2015年，第83页。[Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, trans. ZHANG Jianhua (Guilin: Lijiang Publishing Ltd, 2015), 83.] 值得注意的是，马里翁论述中的圣像面容 (le visage) 受到列维纳斯相关研究的影响，主要从现象学的路径出发来探讨圣像的面容，强调面容提供上帝凝视的中介功能，而弗洛连斯基论述中的圣像面容 (лик) 则主要是从宗教的角度出发，强调宗教教义从面容进入现实世界。虽然路径不同，但无论是le visage还是лик，都意指圣像的面容对人的面孔的改变，在这一层面，二者之间具备互通性。关于马里翁圣像理论的现象学诠释，参见陈辉：《作为面容的圣像——马里翁的现象学圣像理论初探》，载《世界哲学》，2015年第5期，第43-51页。[CHEN Hui, “The Icon as Face: On Marion’s Phenomenological Theory of Icon,” *World Philosophy*, no. 5(2015): 43-51.]

的圣像。”^①“在圣像那里，并不是我在观看一个景观，而是另一道凝视在承受我的凝视，对抗我的凝视，或许压倒我的凝视。……如果他要求我抬起双眼去看他，这根本不是为了让我看他，只是看他，而是为了让我还可以看见而且尤其是看见圣父……”^②

马里翁笔下由于圣像与观看者之间的“相互凝视”而塑造的艺术和精神领域并不是一个静止的共时空间，因为凝视机制的未完成性，圣像与观看者的交互具有时间的维度，这一蕴含时间维度的空间，可以用巴赫金的“时空体”（хронотоп, *chronotope*）概念进行概括。时空体即为“已经艺术地把握了的时间关系和空间关系相互间的重要联系”^③，也就是说，作为事件本身，其空间位置在其中起着至关重要的作用，而作为空间本身，其中所蕴含的历史维度又是它自身不可或缺的部分。在对圣像的观看过程中，来自观看者的凝视和来自圣像的凝视在圣像画所构筑的空间内交错碰撞，并且，这并不意味着，两道凝视相遇后凝视机制即告结束，一道目光将紧随着另一道目光发出，只要观看者不将目光从圣像面容上移开，凝视就不会结束。进一步讲，这一凝视机制，由于圣像画本身所传递寓意的复杂性，而不断地在观看者和圣像之间往复来回，因此，观看者对圣像的观看是未完成的、行进中的。那么，圣像借助图像语言所搭建起来的艺术空间，就被引入了时间的维度，进而成为一个个“事件”，圣像与观看者之间搭筑起了一个时空体。“这种双向的过程——从圣像到观看者，从观看者到圣像——恰恰形成了特殊的圣像直观韵律，特殊的直观空间和时间。”^④

^① [法]让-吕克·马里翁：《可见者的交错》，第84页。

^② 同上。

^③ [俄]巴赫金：《巴赫金全集》，第三卷，白春仁、晓河译，石家庄：河北教育出版社，2009年，第269页。[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.

在反透视的圣像画与观看者所共同构筑的时空体中，圣像面容的凝视具备宗教内涵，由此圣像的面容便成了现实世界与宗教世界的媒介，帮助观看者探索教义，观看圣像的行为所构筑的时空体，因此也就有别于一般艺术中的时空体，而具有了神圣的意味。反透视在更深层的意义上将圣像从被当作客体对象、被单向观看和品评的命运中拉了出来。正如徐凤林所言：“对象按照与视点距离的从近到远不是从大到小，而往往是从小到大，所有实物平行线的画面线条的焦点不在画面的深处，而在画像的前面，在观看者的地点，即指向站在圣像前的观看者。这象征着神的世界从高处流入人的低处的世俗世界。”^①

换言之，在东正教圣像传统中，圣像画的艺术意蕴不单单停留在观看者对圣像主观的理解和欣赏层面，圣像自身的面容也同样向观看者传递出教义精神。诸多东正教圣像作品直接破坏了一般透视法中的空间纵深，使他们被赋予了陌生化效果，直接阻隔了观看者将它们当作一般的、模仿自然的物体的可能性。圣像不再是“模仿”的结果，它模仿的不是处于自然光源下的人，而是宗教之光照耀下的神，使人脱离现实图像，透过圣像直接看到圣像所代表的神性，这一神性不是静止的、被单向观看的，不是偶像（idol）或者象征（symbol），而是携带着上帝的教寓，使观看者理解上帝的世界。

依据弗洛连斯基、马里翁和巴赫金的综合性视角，圣像与观看者之间的时空体影响观看者，这个时空体与教徒们所坚信的圣像画的教寓氛围有所共鸣：“正是圣像创造了一种净化视觉的氛围，它能够为自己开启道德高尚的领域。”^② 圣像体现着宗教的意涵，观看者于圣像的面容上发现了人的“面孔”所蕴藏着的潜能，揭开了世俗的“面具”，领悟到了上帝的启示。学者亚历山大·郭金（Alexander V.

^① 徐凤林：《东正教圣像史》，第43页。

^② Колесников, “Особенности духовного созерцания иконы в богословской концепции священника Павла Флоренского,” 224.

Kozin) 因此说：“弗洛连斯基将圣像比作一扇窗户，而且如果眼睛深入灵魂的门户……，那么圣像就是灵魂的窗户；它是两个领域之间的裂隙。”^①

三、“普遍真理”的展现：神圣时空体的深层意涵

通过马里翁与巴赫金理论的“棱镜”来看弗洛连斯基，我们了解到，反透视的东正教圣像面容在自身所参与构建的神圣时空体当中，揭示了隐藏在圣像“目光”之后的宗教教义，观看者始终对这一“目光”有所觉察，就此对上帝的精神有了更为深刻的体察。然而弗洛连斯基的反透视理论的意涵不仅限于个体信徒，它还通过对艺术的解析开辟了一条通向普遍信徒的宗教真理的道路，这条“从艺术到真理”的道路的光芒未被弗洛连斯基系统呈现。本文的第三部分就此继续上文对弗洛连斯基的扩展性解读，进一步指出，透视法偏重于观看图像过程中观看者的主体性，以透视法为空间形式的圣像难以具备宗教功能。反透视则恰恰相反，它参与构建圣像的神圣时空体，防止因为对神圣精神的客体化而带来的对教义的忽视，从而引领普遍的信徒群体走向他们的“真理”。这也在一定程度上展现了近现代以来俄国宗教哲学通过回归东正教精神来回应时代问题的倾向。

弗洛连斯基认为，透视法以“再现自然”的名义否定其他的空间形式和认知模式，从而使艺术失去了自由和生命力，并与真正的生命体验相背离。在《反透视》中，弗洛连斯基指出，透视法不是唯一完善与合理的艺术形式，它只是诸多艺术空间规则中刻板的一种，许多非透视法的艺术同样展现出了强大的艺术表现力和自洽的形式体系，它们并没有因为未采用“成熟的”透视法而退居二流艺术。和其他所

^① Alexander V. Kozin, "Iconic Wonder: Pavel Florensky's Phenomenology of the Face," *Studies in East European Thought*, no. 4 (2007): 304.

有空间形式相类似，绘画中的透视法也是后天训练的结果，譬如在丢勒的《量度四书》中，有四种装置来辅助画家描绘透视法的空间，而这些装置可以使透视法不经过视觉这一环节，甚至只与触觉相关。^①因而，透视法与“自然”或者“真实”的关系，并非想当然的“模仿与被模仿”的关系，而即便是普遍运用透视法的文艺复兴绘画大师，也时常会在作品中留下违背这一规则的明显痕迹，弗洛连斯基则把这一现象解释为人的视觉直觉与后天训练的透视法之间的矛盾^②，而这是证实透视法属于“非自然”的有力证据。

弗洛连斯基还指出，除了独占“自然”与“真实”的名号，在更深层的意义上，透视法背后还代表着一套以人类为认知主体的经验与认识模式。在其反透视理论的架构中，弗洛连斯基认为这种模式是有问题的：“透视性是必然从这样一种世界观——它将某种主体性看作亦真亦幻的物—观念的真正基础——中抽象出来的方法，但这种主体性本身却没有真实性。”^③ 而从马里翁的观点出发来看弗洛连斯基关注的圣像，我们可以将后者所谓的透视法弊端完整地呈现出来：透视法推崇将圣像作为一般的图像进行客体化，而这种主体对圣像的单方面赏鉴，会遮蔽圣像投向观看者的凝视，进而消解圣像向观看者“宣教”的载体，即本文第二部分所论述的圣像与观看者之间的“神圣时空体”。透视法要求以精确的欧几里得几何学以及有唯一灭点的规则来构建艺术形式，它站在历史发展的高度上，将不符合此规则的圣像画称为“中世纪的”，而它自己所代表的则是文艺复兴以来人类作为认识主体对图像的客体化。弗洛连斯基并非完全否认作为艺术形式

^①[俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（二）》，第108-109页。

^②同上，第104-107页。

^③[俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（三）》，于润生译，《世界美术》，2019年02期，第116页。[Pavel Florensky, “Fan tou shi III,” trans. YU Runsheng, *World Art*, no. 2(2019): 116.]

的透视法，他反对的是人们将透视法视作唯一展现“真实”途径的单一化标准，因为这种所谓的“真实”并不能完全复制原型。^①不仅如此，如果人们只是去辨认透视法规则下圣像与现实世界的相似性，停留于图像表层，就会削减圣像本身的宗教功能。弗洛连斯基认为，这种“科学”的视觉规则一旦作为唯一的观看标准凌驾于其他艺术形式上，就会造成人类与内在的、真正属于他们的精神相脱离，并与全人类的经验格格不入。^②结合马里翁的论述，我们能够进一步了解这种圣像宗教功能的削减：观看者通过透视法的规则所把握的圣像，有基督教意义上“偶像崇拜”的倾向。透视法的运用，使得圣像的面容在观看者眼里变成了模仿真实世界的图像，圣像的面容就变成了“被看”的客体，并不投出上帝世界的“目光”或者信息。一旦圣像面容的“目光”被切断，圣像本身就成为观看者进行自我指涉的工具，也就是说，圣像原本的宗教功能在透视法规则下不能被有效呈现，反而圣像本身将被当作客体膜拜或是毁弃。在这种境况下，马里翁指出，人们不再向圣像祈祷，不再从圣像面容的凝视中获得上帝世界的教寓。^③

通过对弗洛连斯基的解读，我们可以得知，对透视法的偏重会造成对圣像的客体化以及对教义的轻视，反之由对东正教圣像画“反透视”形式而引申出的神圣时空体即代表了一种“展现宗教真理”的选择，它强调观看主体与圣像之间有机的相互作用关系。结合弗洛连斯基以及同时代俄国宗教哲学家的普遍倾向，我们可以进一步加深对弗洛连斯基反透视理论的扩展式解读：观看主体与圣像之间相互作用的关系不仅能够影响作为个体的观看者的精神世界，更能够引领信徒群体进一步追

^① [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（三）》，第112-114页。

^② [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（一）》，第124页。

^③ [法]让-吕克·马里翁：《可见者的交错》，第95页。

求教义，这条道路亦是俄国人针对时代问题的独特看法。

在弗洛连斯基看来，既然反透视所代表的是一种与透视法格格不入的世界观，那么，在反透视的基础上，观看者与圣像面容之间的相互凝视，就使圣像画免于透视法将圣像客体化的倾向，使人类充分认识来自上帝的教寓，从而规范自身，同时，这种对自身的规范从信徒个体走向信徒群体，进而向他们揭示了一条真理之路。对图像的客体化背后是人对教义的轻蔑和对自身力量的绝对自信，弗洛连斯基在《理性与辩证法》（*Разум и диалектика*）中说，这种自信是机械的认识装置，是病态的^①。亦即，人可以将外在于他的一切事物客体化，认为自己可以通过理性把控它们。而我们在弗洛连斯基的艺术理论及其解读中可以发现对这一问题的回应：观看者与圣像目光的交错之下产生的神圣时空体使信徒可以获得关于教义的充分启示。人通过与反透视空间中的圣像面容的“目光交错”，意识到他的观看和认识同时也在上帝的“目光”之下。本文第二部分已经论证过，东正教的圣像面容与以透视法为空间形式的诸多宗教画不同，它并非被观看者的双眼所完全对象化的图像。神学家所认为的圣像在透视法中的所谓“世俗化”和“堕落”，是由于观看者意图以一己之力将圣像乃至圣像背后所代表的教义作为认识的客体对象而掌控；通过反透视圣像面容的眼睛，观看者的目光能够穿透图像的表层，从而实现与面容背后的神圣空间的相互凝视和交流，进而与圣像共同构筑一个神圣时空体，它蕴含“上帝的真理”。在弗洛连斯基的宗教哲学体系中，真理指的是“某种活的、追求目的的存在物，是有机体的器官，是认识者和被认识者的相互关系样式，也就是存在的联系”^②，同时也是一种“大写真理”，亦如基督教传统中上帝之名通常在文本中是大写的一样，这种

^① 徐凤林编：《俄国哲学》，北京：商务印书馆，2013年，第819-820页。[XU Fenglin ed., *F'guo zhe xue* (Beijing: The Commercial Press, 2013), 819-820.]

^② 徐凤林编：《俄国哲学》，第819页。

真理是神正论的，是“本质同一”的。^①结合弗洛连斯基的反透视理论及其扩展，观看者感知来自圣像的所谓“目光”，也就是感知人和圣像之间、人和上帝之间的“存在的联系”。

并且，借助弗洛连斯基等俄国宗教哲学家的思路，观看者与圣像之间的神圣时空体不仅拥有针对观看者个体的宗教功能，在更为宏观的层面，在圣像放置的每一处空间，信徒们普遍接收到了来自上帝的讯息，进而一条普遍的宗教真理的道路，从对圣像画的观看开始延。这也体现了19世纪以来俄罗斯宗教哲学的精神传统。从19世纪斯拉夫派开始，俄国一部分思想家认为，18世纪以来从西欧传入的理性至上传统给俄国带来了种种精神和社会问题。在这些思想家看来，人借助理性将外界客体化，人的自由无限扩张，带来种种冲突甚至战争；19世纪俄国早期斯拉夫派宗教哲学家提倡一种以东正教教会为基准的整全真理，它囊括了人与上帝，将他们视作一个整体，和谐地生活在教会之中。^②斯拉夫派的这一追求在俄国白银时代宗教哲学家那里得到了全面的阐释与发展，从19世纪末的罗赞诺夫，到20世纪前半叶的弗洛连斯基，都阐明了理性导致的时代问题和东正教的重要地位。弗洛连斯基关于东正教圣像艺术的著作中，同样蕴含着此类论述。弗洛连斯基从反透视形式出发来考察东正教圣像画，而我们结合其他一些理论资源，解读出了其反透视理论的“历史倒错”背后的深层意涵，即反思透视法诞生的思想背景——人类至上的理性，就此，本文认为，弗洛连斯基的反透视理论，可以被看作是俄罗斯宗教哲学传统中的一个“艺术分支”。

^① 徐凤林编：《俄国哲学》，第820页。

^② 毕晓、李雪：《早期斯拉夫派宗教哲学家对俄国唯心主义的阐释与批判》，载《哲学评论》，2021年第28辑，第18-19页。[Bi Xiao and Li Xue, "The Early Slavophiles' Interpretations and Criticisms of German Idealism," in *Wuda Philosophical Review*, vol. 28, no.2(2021): 18-19.]

结 语

在弗洛连斯基关于圣像画的论著中，东正教圣像的面容在“反透视”的空间形式下具有独特的表现，结合马里翁和巴赫金的理论，本文进一步解读了弗洛连斯基的反透视理论，指出东正教的圣像面容在此类空间中与观看者共同构筑了属于东正教教义的神圣时空体。在个体层面，这一时空体中的圣像面容和观看者之间形成了“目光的交错”，影响了观看者的精神；在普遍的层面，揭示了与透视法格格不入的、通往真理的道路。神圣时空体从艺术的角度走向宗教真理的高度，其背后是一种俄罗斯宗教哲学家的普遍追求，意图以上帝的名义，批评西欧思想界在此前对人类自身认识能力的过分偏重。以弗洛连斯基的视野来看，圣像面容与观看者之间的凝视机制，所谓宗教真理最终的落脚点，在于强调人类须时时刻刻意识到来自上帝的教寓，并以此调整自身的思想与行为。本文认为，这也是弗洛连斯基为俄国宗教哲学所作出的独特贡献。

参考文献 [Bibliography]

西文文献 [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. *Иконогас*. 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.

中文文献 [Works in Chinese]

- 巴赫金：《巴赫金全集 第三卷》，白春仁、晓河译，石家庄：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.]
- 毕晓、李雪：《早期斯拉夫派宗教哲学家对俄国唯心主义的阐释与批判》，《哲学评论》，2021年第28辑，第1-20页。[BI Xiao and LI Xue. “The Early Slavophiles’ Interpretations and Criticisms of German Idealism.” *Wuda Philosophical Review*, vol.28, no.2(2021): 1-20.]
- 陈辉：《作为面容的圣像——马里翁的现象学圣像理论初探》，《世界哲

- 学》，2015年第5期，第43-51页。[CHEN Hui. “The Icon as Face: On Marion’s Phenomenological Theory of Icon.” *World Philosophy*, no. 5(2015): 43-51.]
- 景剑峰：《论西方哲学史上的索菲亚观念及其转变》，《内蒙古大学学报（哲学社会科学版）》，2011年第6期，第102-107页。[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]米哈伊尔·阿尔巴托夫：《古代俄罗斯圣像画》，载利兹·詹姆斯等：《图像与题铭》，张宝洲、范白丁选编，杭州：中国美术学院出版社，2011年，第143-269页。[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·亚·弗洛连斯基：《反透视（一）》，于润生译，《世界美术》，2018年04期，第118-126页。[Florensky, Pavel. “Fan tou shi I.” Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 4(2018): 118-126.]
- [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（二）》，于润生译，《世界美术》，2019年01期，第101-110页。[Florensky, Pavel. “Fan tou shi II.” Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 1(2019): 101-110.]
- [俄]帕·亚·弗洛连斯基：《反透视（三）》，于润生译，《世界美术》，2019年02期，第111-119页。[Florensky, Pavel. “Fan tou shi III.” Translated by YU Runsheng. *World Art*, no. 2(2019): 111-119.]
- [法]让-吕克·马里翁：《可见者的交错》，张建华译，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.]
- 徐凤林：《东正教圣像史》，北京：北京大学出版社，2012年。[XU Fenglin. *Dong zheng jiao sheng xiang shi*. Beijing: Peking University Press, 2012.]
- 徐凤林编：《俄国哲学》，北京：商务印书馆，2013年。[XU Fenglin, ed. *E'guo zhe xue*. Beijing: The Commercial Press, 2013.]