

聖像
真理和傳說

伊琳娜·戈爾布諾娃-洛馬克斯 (Irina Gorbunova-Lomax) 著



HONG KONG

2026

由專業藝術史學家、聖像畫家及聖像畫坊教師伊琳娜·戈爾布諾娃-洛馬克斯 (Irina Gorbunova-Lomax) 編寫的這本書，最初在俄羅斯出版，對俄羅斯僑民在歐洲二十世紀下半葉中發展出的有關聖像和聖像繪畫的論述進行了深刻的批判。

拆解圍繞著聖像繪畫的迷思和傳說，並批判其教學中存在的不當行為，其作者提出了一些方案，以使目前在歐洲陷入停滯不前的聖像繪畫找到出路。

原書名為 Икона: правда и вымыслы ,
於2009年由聖彼得堡Satis出版社出版

© 著作權歸伊琳娜·戈爾布諾娃-洛馬克斯 (Irina Gorbunova-Lomax) 所有，原文及插圖，2009年

中文版編輯
黃信之

Saint Apostles Peter & Paul Orthodox Church in Hong Kong:

12 FL., Lee Fung Commercial Building, 32-36 Des Voeux Rd W,
Sheung Wan, Hong Kong

上環德輔道西32-36號利豐商業大廈12樓
church@orthodoxy.hk, web: www.orthodoxy.hk

For enquiries please call: +852 3585 8767
or write: church@orthodoxy.hk
or visit our web page: www.orthodoxy.hk
Orthodox Christianity Book:
www.orthodoxbookshop.asia



目錄

序言	4
前言	5
第一章	
材料、繪畫技法與技術	10
第二章	
可否以活人模特來繪製聖像？	27
第三章	
聖像上的簽名	38
第四章	
「反向」透視	45
第五章	
靈修視野與聖像	60
第六章	
聖像的合乎教規	75
第七章	
聖像的風格	84
第八章	
聖像的屬靈合乎教規性，聖像畫家的屬靈面容	105
第九章	
聖像畫家的培訓	119
第十章	
鐵幕以東	129

第十一章	
鐵幕以西	150
第十二章	
關於禮敬聖像及評估其藝術水準	169
第十三章	
聖像：其真正的地位與「神學」虛構	180

序言

本書是2009年在俄羅斯出版的原作的修訂版。我寫下這部書，是出於一種日益強烈的信念：西歐的正教會在於1960年代初嘗試將聖像研究置於正統的神學基礎上的第一批嘗試，是笨拙和誤入歧途的，並且嚴重地損害了宗教繪畫表達深刻的基督教真理的能力。本書並非旨在對這情況進行全面研究，而實際上是一項控制損失的努力，突出了由原先的笨拙神學化所引發的好些流行誤解，並提出了一條通往「聖像神學」的道路，這條道路在神學和藝術史及理論方面都更加堅實，從而使聖像能夠在基督教靈修的傳承（*traditio*）中發揮其全部作用。

距離第一版出版已經有十五年的時間。目前的版本納入了我在比利時講授聖像研究及教導聖像繪畫的十五年經驗，這些學生來自十多個不同的國家，出身於正教或羅馬天主教。他們所完成的作品品質越來越讓我相信我所走的方向是正確的。

我要特別感謝我的丈夫，當時的輔祭，現在的司祭麥可·羅馬克斯（Michael Lomax），他是在我構思原文時的神學智囊，後來又作為譯者，與我一起努力，使這本書能夠以適合英語讀者的方式呈現。

我獻上這本書給我的過去和現在的學生，以及所有那些認真地踏上艱難但有回報的道路，走進和延續聖像繪畫和基督教藝術傳統的人們。



前言

當我關心的課題，亦即引發本書撰寫的原因，最初出現在我面前時，大約是在1990年代末，我當時仍不知道自己有一天會搬到比利時，或者會撰寫有關聖像的著作。那時候，在卡累利阿深處的奧涅加湖湖岸，N師母的工作室中作畫令我感到滿足。

我的課題首先以一位友好的年輕女子的裝扮出現，她是一位法國電視台記者，曾經歷了一段看似無盡的旅程（乘坐飛機數百英里，然後乘坐夜間火車，最後在無盡的森林中乘坐巴士兩小時），以尋找位於孔多波加鎮的聖母安眠堂區，而我們的工作坊就在這堂區中。她被告知，在這裡仍有真正的聖像畫家繪製真正的聖像，嚴守所有規則和教規。

她剛剛一瞥我們的堂區住宅，我們那位勇敢的旅行者的面容已經稍稍沉了下來：那座大型的木屋是按照歐洲鄉村住宅的風格來裝飾和布置的。另外，N師母的一位助理聖像畫家（本書的作者）用頗為流利的法語跟她交談，使得她從聖彼得堡帶來的翻譯人員變得多餘了。

但最大的失望還在後面。當她走進工作坊時，我們的訪客驚恐地停住了腳步。在她面前的桌子上有一幅十九世紀「學院派」風格的聖像，正在等待修復。「那是什麼？」訪客問道。「如此的聖像在俄羅斯不是被禁止的嗎？」我們花了一點時間，才明白原來是聖像的學院派風格嚇怕了她。但我們很快告知了我們的巴黎原教旨主義者：這些聖像從來沒有被禁止，仍然在教堂中使用，就像拜占庭聖像一樣。「但是你，你沒有還在使用這種墮落的風格來繪製聖像吧？」我們的訪客如此咬定。們我們不得不解釋說，沒有，們我們的工作坊確實只使用拜占庭風格來繪製聖像，但我們也接手聖像的修復。並且，因為我們具有修復不僅是用蛋彩畫技法，也是用油畫技法製作的聖像的專門知識，人們把各種風格的聖像都帶到我們這裡來修復。

我們也懂得如何用油彩繪畫的事實，並沒有在我們的訪客眼中提高我們的聲譽。她批判的眼光掃視著工作坊：在牆上、書架上、以及每個繪畫桌上，都有數十張來自各種出

處、學派、時期的聖像照片。有一幅聖像作為合乎教規的構圖範本，另一幅用於研究面部表情或衣褶的折痕，第三幅是有人來訪時遺留下來的，第四幅則因為個人原因而被其中一位聖像畫家珍視。這所有的「聖像屏風」，這種色彩與風格的的怡人混合，在任何聖像工作坊中都很常見，但在她眼中卻似挑起動亂：紙質的聖像不是「真」的，我們不能在它們面前祈禱，因為它們是絕對沒有神聖的臨在。而且，更為嚴重的是，它們明顯不能作為範本，尤其是那些以學院派風格繪製的聖像複製品！

「但是，薩羅夫的聖塞拉芬是在十九世紀生活的，因為這個原因，他從未被以拜占庭風格繪製，那麼如何繪製他的聖像呢？」我們問道，試圖讓我們的訪客回歸正軌。我們的巴黎客人毫不猶豫地回答說，在這種情況下，必須根據見證人的描述來繪製聖像，因為相似度遠遠不如神聖性重要，而一個人如果根據照片、肖像，或者更糟糕的是，根據自然界來繪製聖像，就會對神聖性造成無法彌補的損害。我們對訪客的知識之深厚感到驚訝，她自己是一名羅馬天主教徒，雖然她自己承認已經多年不再實踐信仰，我們詢問她知識的來源。她的回答缺乏清晰和可理解性。對她而言，她所說的都是被普遍接受的；這些知識簡單地「存在於空氣中」。

顯然，巴黎的空氣中充滿著一系列關於俄羅斯聖像的非常有趣的理論。例如，我們都，從N師母開始，因為使用預製的顏料（帶著「Sennelier」和「Windsor and Newton」標籤的小瓶出賣了我們！）而墮入了罪中。我們不應該使用這些缺乏一切靈性的人造產品，反而應該採集彩色石頭並親自將其研磨，因為只有這樣，「大地母親」才會將其礦物獻給上帝。我們膽怯的辯解，即我們的現成顏料也是來自大地，而非火星的起源，未能說服我們的訪客。接下來被譴責的是我們的調色板：顏料和蛋黃應該直接用手指於蛋殼中混合，當然如此！還有我們的現代清漆！只有一種olifa油是真正聖潔的！但是，感謝上帝，我們的蛋並沒有惹來任何譴責：我們很樂意地在村莊本身購買它們（但出於非神學的原因，而是因為它們更新鮮、更堅固）。如果我們在超市購買它們，我們的名譽還能剩下什麼呢？說來可怕！

完成了她對我們工作的「物質」方面的審查後，我們的訪客將她的興趣轉向了屬靈的方面，即我們在工作時應該唸的「特殊」禱文。她驚奇地得知，我們不唸這種禱文，事實

上，我們甚至不知道有這種禱文：在堂區的房子中，我們唸規定的早課經和晚課經，沒有更多也沒有更少。每個星期日和每個聖日，我們都去教堂，並定期領受聖體血，但是在工作時，我們不唸任何咒語，不管是大聲或是默唸。在任何情況下，都沒有義務這樣做。

經過這一切的追問，我們已經沒有時間再談論聖像的繪畫本身。況且，我們的訪客對我們的業務中藝術的一面並不感興趣。她的興趣在於真實性，她似乎比我們更清楚真實性的標準。更甚者，她與我們分享了一些「巴黎式的智慧」。例如，N師母的聖像的面容顏色對她來說太淺了：「真正的」聖像的面容必須是黏土色的，因為亞當是由這種物質塑造的。我們問道：「那麼，我們如何描繪諸聖和上主祂自己的面容的光照呢？」我們困惑地問道。訪客回答說：「你必須從靈性上理解所有這些事。」但當我們仍然不明白為什麼我們需要從字面上理解黏土而從靈性上理解光照時，她補充說：「光照是通過聖像中『沒有陰影』的方式來表達的！」

「什麼，沒有陰影？這是什麼意思？」我們說，指著著名的弗拉迪彌爾上帝之母像。這裡是上帝之母的眉毛下方的陰影，在她的下巴下方，然後看，這裡是她的鼻子的陰影。「這些都是自身的陰影，而不是投下的陰影！但是我要說的是投下的陰影！它們在哪裡？」我們的訪客勝利地反駁道。我拿起一支筆刷，稍微按壓到我的手掌上。「在你的看法中，這是什麼樣的陰影？」「當然是投下的陰影！」「那這一個呢？」我拿掉筆刷，換成另一隻手的其中一個手指，以此來投下相同的陰影。「投下的陰影！」我們的訪客肯定地說。「你真的這樣想嗎？即使手不同，它仍然是我的身體。」最後，我稍微抬起我的食指，以此來在同一隻手的掌上投下它的陰影。「那個，又是什麼樣的陰影呢？」

我們的訪客感覺到腳下的地面開始不穩。投下的陰影和自身的陰影之間的界線，明顯不像她從書籍或講座中所獲得的知識那樣明確。在那些地方，一切都那麼容易理解，那麼明顯。「你所知道的光學和物理科學的證據一點也不能證明我的觀點。我所說的是聖像的屬靈意義！」她說，試圖為自己辯解。面對這種論點，我們無言以對。我們非常想要問她，例如，一個人的腳在地板上投下的陰影，怎麼會使他不再被光照，而她的鼻子在她的臉頰上投下的陰影，卻不能如此。然而，我們感覺到我們的訪客對我們缺乏靈性修養的耐心開始耗盡！

同時，午餐時間到了，我們下樓來到餐廳。N神父、他的家人、客人、堂區工作坊的木匠、聖像畫家——總共二十人——坐在餐桌旁。巴黎人環顧四周，帶著一點顧慮，不用說，她大概以為要吃黑麵包和水，但因為我們現在不是在大齋期，所以我們被端上來雞湯、肉排和蕎麥粥（kasha）。然後，天哪，聖像畫家們竟然和別人享用同樣的菜單！最後的幻像崩潰了！「但是，你們不在開始工作前守齋戒四十天嗎？」我們的訪客以顫抖的聲音問道。我翻譯了這個問題。學徒們咯咯笑，木匠們突然大笑起來。我們向訪客解釋說，在這裡我們每天都工作，而不是每四十天工作一次，而且我們唯一的齋戒規則就是教會的普遍規則。

她是無法安慰的。無法安慰且對N神父所有的神學、歷史和文化的勸勉充耳不聞，N神父自己是聖彼得堡藝術學院（即俄國皇家藝術學院）的藝術史學位畢業生。她比我們更清楚什麼是真正的聖像！她進行了一場瘋狂的旅程，希望在無法穿透的森林深處，找到一間木製的獨居人居所，那裡居住著面黃肌瘦的長老（startsi），留著長白鬍子，穿著黑衣，只說教會斯拉夫語，吃著蝗蟲和野蜜。這些長老應該用斧頭砍伐椴樹板，用銅臼搗碎赭石和朱砂，每四十天，邊唱著秘密的咒語，邊繪畫「真正的聖像」。她沒有在我們的堂區的房子和工作坊中找到她所尋找的古老基督教俄羅斯的異國情調，感到被欺騙了。但是對她來說，那些欺騙她的人不是那些用有關聖像的蠢話來餵飼她的那些人；也不是那些向她推薦N師母的聖像工作坊的人。不，我們才是！「呀，如果你們的工作室不繪製真正的聖像，我們不能真的拍攝關於你們的電影！」她說著，站起身來準備離開。

我們一場大笑，很快便忘卻這一段奇怪的一幕。也許我們的巴黎女士仍在尋找她夢中的真正的聖像畫家。誰能夠料到當時不到十年後，我將完全不會笑了！那我親眼所見的，數十位畫家呈現的，令人恐怖和羞恥的塗鴉，竟被稱為「傳說的俄羅斯聖像」。我將會聽到講座，虔誠的聽眾被引導相信，東方基督教的靈修在於板面的糊貼和石頭的研磨成顏料，在反像透視法和基督的面容的兩半不同的外觀。我的膽怯的自制呼籲將會導致被指責缺乏靈修，甚至被指責為共產主義！而不僅是我，連整個當代的正教的俄羅斯也一樣。東正教教會的信徒將會被視為缺乏靈修和虔誠。這一切將會發生在復活節的喜慶氣氛中，祝大家平安的問候將會被反像透視法的荒謬所取代。為生者祈禱的聲音將會被石

頭的研磨聲所淹沒。當時在聖母安眠堂區中似乎是一件小小的、無關緊要的誤會，現在卻在西歐以更加駭人聽聞的方式重現。這些關於俄羅斯聖像的白日夢，似乎已經具有了教義的力量。恐怖的業餘塗鴉，由所有這些偽造的教義所滋生和辯護，連神聖的藝術或甚至基督教藝術的名稱都不配，正在迅速蔓延，並被數百萬的歐洲人，無論是否基督徒，都接受為真實的基督教聖像。

幸運的是，仍有一些例外的人們，他們的基督教良心並不滿足於這種神學或這種聖像畫。就在比利時，筆者遇到了真誠的人們，無論是正教還是天主教徒，都正在認真地學習繪畫聖像，或者已經在繪畫聖像，並且畫得很好。這本書，事實上，是基於我對他們提出的問題的回答，以及我們在展覽和講座中收到的詢問而寫成的。

問題幾乎總是以「難道不是……」作為結尾，而我們的答案幾乎總是「不，因為……」，這不是我們的過失。這不是我們的過失，而是那些仍在歐洲占主導地位的虛假學說的過失。如果本書的一系列章節致力於批判那些常被視為不言自明的觀念，讀者不應該感到驚訝。在思想史上，這不是第一次完全荒謬的理論由健康的反應導致了對某些問題的更合理的看法。例如，整個正教的神學體系，就是在對抗眾異端的過程中逐漸形成的。

在本書中，我們將限制自己在藝術史的框架內，來評判那些關於聖像的虛假理論的真實性和品質。因為這些理論實際上屬於藝術史的範疇，而不是神學領域，不過由於無知和疏忽，它們才會出現在神學領域。我們這裡的目標是，既作為藝術歷史學家，也作為專業的聖像畫家，來細致地檢視那些以「聖像神學」為名的學說。筆者不敢自稱為神學家，但她始終小心地與教會教義核對，以確保自己的神學評論準確。





第一章

材料、繪畫技法與技術

我們開始探究聖像的藝術語言時，首先需要回顧聖像的傳統繪畫技法和材料。在某些地方，有人認為只要將木板先用膠質粉（gesso）塗抹，再在上面蓋上蛋彩顏料（egg tempera），就足以將其製成聖像。這種觀念完全是錯誤的，不僅從歷史和文化的角度來看，亦從教會的觀點來看也是如此。然而，這種定義已經深深地根植於集體意識



中，以至於我們甚至可以在一些百科全書中找到它。況且，當代聖像的品質也常根據這些標準來評估。西方流行的關於聖像的文獻，充滿自製教程的介紹，幾乎都伴隨著漂亮的圖片，用於描述這些陳詞濫調：五顏六色的石頭，被沉重的杵搗成明亮的彩粉，雞蛋乃的象徵生命，而朱砂和藍色在蛋殼中，新製木板的感官質地，鄉村風格的pavoloka（一種傳統的斯拉夫織物或紡織品）織物，閃亮的白色石膏，諸如此類。什麼能比這些迷人的材料展示更壯觀呢？這些展示確實吸引了不少人，迎合了我們的感官。

這些材料與聖像的本質之間是否存在直接的關係？讓我們試著冷靜地回答這個問題，避免陷入偽神祕論和抒情主義的陷阱。但首先，聖像到底是甚麼呢？

希臘語的 eikon（圖像）的簡單翻譯對於我們的目的來說太過籠統。不所有的圖像都是聖像！我們習慣於使用「聖像」這個詞彙，不是指任何圖像，而是專指神聖的圖像，如主耶穌基督、上帝之母、天使和其他無形力量，以及諸聖的圖像，以及神聖歷史的場景。在這樣做的時候，我們區分了聖像，並將其與其他藝術作品分開，給人的印象是藝術，包括繪畫，是一





個種類，而聖像畫則是完全不同的另一個種類。

但隨著這種現今已經普遍的觀點，我們不應該忘記，原本「普通」的繪畫和聖像繪畫之間的分別並不存在。在第四世紀的大聖瓦西里和（尼撒的）聖格里高利看來，這些概念是同義的。¹ 基督教神學的奠基者們一直使用「藝術家」這個術語，而不是「聖像畫家」，使用「繪畫」而不是「描繪聖像畫」，甚至——可怕中至為的可怕的是——「圖畫」而不是「聖像」，即使用一個在某些聖像神學學派中具有貶義的詞彙來描述神聖的聖像。例如，第四世紀的聖金口約安使用「繪畫」、「圖畫」、「圖像」這些術語，其意義與我們使用「聖像」這個詞彙相同，他認為蠟畫藝術家、雕刻家、珠寶師、鍛造師、壁畫藝術家的作品都是聖像，從而認為他們都是聖像製作者。² 亞歷山大里亞的聖基里爾³ 和第六世紀的聖索弗若尼⁴ 已經使用了特定的詞彙「聖像」，但不是與「圖像」、「表現」、「圖片」等詞彙相對比，而是與之

¹ 大馬士革的聖約翰，《為聖像敬奉辯護的三篇論文》，聖彼得堡 2001 年，頁 110-116。

² 大馬士革的聖約翰，《同上》，頁 122-123

³ 大馬士革的聖約翰，《同上》，頁 132-133

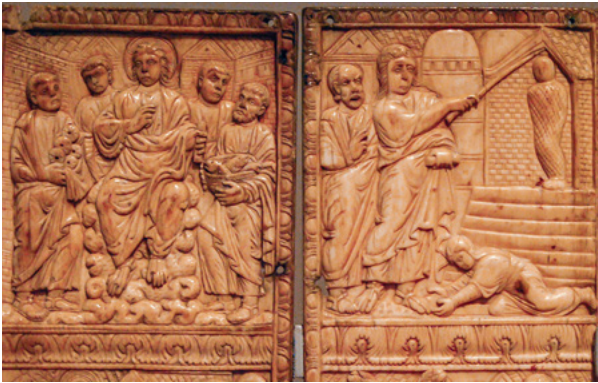
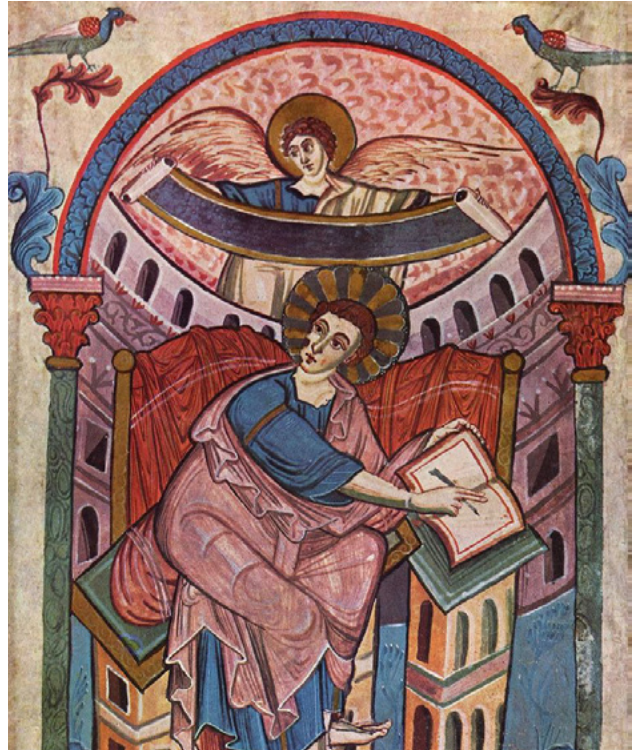
⁴ 大馬士革的聖約翰，《同上》，頁 169

同義。在第五和第六次普世大公會議的文件中，我們再次遇到了所有這些詞彙，它們被用為同義詞和交替使用。

直到八世紀，大馬士革的聖約翰在他的著作《為聖像敬奉辯護的三篇論文》中，開始使用「聖像」這個術語作為對神聖的圖像的主要名稱。但這位古典作家並沒有完全從他的詞彙中排除「圖像」、「圖畫」、「表現」等術語，並且仍然不時地將其用作「聖像」的同義詞。同時，也有一個相反的概念——這不是圖片，而是偶像。可能正是「聖像」這個術語被固定為「神聖的圖像」的特殊含義，引發了破壞聖像運動，並且需









要明確而簡潔地表達「圖畫（圖像、壁畫、雕刻、馬賽克等），代表上帝和諸聖」的概念。這些圖畫、聖像和偶像的概念正反映在第七次普世大公會議的決定中。某些圖畫是聖像，同時仍然是圖畫，其他圖畫是偶像，同時仍然是圖畫，而某些圖片則只是圖畫，既非神聖，也非被禁止，創作出來的目的各不相同，或是為了教導的需要，或是為了紀念某人或某事，或是為了裝飾日常生活，僅僅是出於創造力的豐富。

因此，我們可以暫時地定義聖像為神聖的圖像，以（可移動的）畫架形式的繪畫呈現。在這樣做的同時，我們不應忽略神聖的壁畫（壁畫），雕刻，彩繪手稿，甚至某些

種類的裝飾藝術，往往與聖像本身緊密相連，甚至相互交融。

在現代科學語言中，我們也發現，用於區別聖像與其他形式的圖像表達的特定術語是聖像式的圖像，這是一個闡明基督教神聖藝術深刻統一性的套套邏輯。

這個定義是否足夠全面地涵蓋了聖像？我們走到這一步還沒有提到木板、膠質粉、蛋彩，沒有提到所謂的「拜占庭」風格，甚至教規的課題。

風格和教規將成為特定章節的主題。在本章中，我們將限定於與蛋彩畫相關的材料和技術問題，以及與木板本身相關的問題，同時堅持這些並非描述宗教的繪畫為聖像的唯一標準。

蛋彩畫

在神聖的繪畫中，蛋彩畫不過是眾多技法之一，因為色素（細膩的彩色粉末）在歷史上不僅與蛋黃混合，也可以與其他結合劑結合。最古老的聖像流傳至今都是用蠟畫法創作的，這種技法使用加熱的蜂蠟作為結合劑。這是直到八世紀的聖像破壞危機之前，用於聖像繪畫的主要技法。除了蠟和蛋黃外，還使用了

各種植物性黏劑，甚至是亞麻油，遠在油畫正式出現之前。某些藍色或綠色色素，不能與蛋黃懸浮結合，會被壓碎與蜂蜜、阿拉伯膠或油混合。然後，這種混合物被用於以蛋彩畫法繪製的聖像的特定區域。

當油畫出現之後，不僅在天主教的西方，也在正教的東方被使用，而且不僅是在學術風格的神聖繪畫中，也同樣是在「拜占庭」風格的繪畫中。有一些技法是先使用油畫作為底層，然後用蛋彩畫完成，而另一些技法則是先使用蛋彩，然後用油彩進行修飾。部分的當地聖像畫派使用玻璃上油畫技法，玻璃既作為基材，也作為保護層。另外，我們也可以提到以琺瑯（繪製的或是鑲嵌[cloisonné]的）製成的聖像，這些聖像在不同國家和不同時代都有生產。此外，還有馬賽克聖像（不可與牆面馬賽克混淆），這種聖像在拜占庭帝國直到其陷落之前都非常流行。

蛋彩本身是由各個不同的學派按照不同的配方調製而成。『完整』的蛋彩畫是混合了蛋黃和蛋白。最為人熟知的蛋彩只使用蛋黃，但有時會用水、醋或啤酒來稀釋。這些混合物有時候是新鮮使用的，有時候則需要經過一段時間的靜置。這些不同的混合物具有不同的技術特性，需要特定的工序，這些工序可以對藝術家的技巧和風格產生很大的影響。因此，說兩個蛋彩畫學派之間可能存在著比蛋彩畫和油畫之間更大的技術差異是完全正確的。

基材

木板是聖像的主要基材，但不是唯一的基材。除了天然材料（木材、石頭、骨頭）以外，我們也可以找到人造材料：織物、玻璃、金屬，從十八世紀開始還有瓷器和混凝紙漿（papier-mâché）。

「板」（tablets）是由多層布料粘合而成的物品，自中世紀以來便已在希臘和俄羅斯被人所知。現存的薄型木板，其實早已有先驅：由多層布料粘合而成的聖像板，比木板更堅固、更輕巧，且不易受損。木板的紋理不均勻，容易彎曲、沿紋理裂開、甚至斷成兩截；但由布料製成的聖像板則能好好地避免這些問題。這種聖像板在當時唯一的缺點是：製作過程複雜，成本較高，難以製成大尺寸（如今反而是木板更為昂貴）。即使在今天，仍然有

人使用布料或碎木板製成的支架，以製作薄型、輕巧的聖像板，尤其是在聖像屏風的頂端，或是用於教堂日曆中各個節日的系列聖像板。

為了製備木板，需要經過許多繁複的步驟，以消除作為原材料的木材的特殊性。首先，木板需經過緩慢的乾燥過程，以去除其多孔結構中的所有濕氣。接著，木板被浸泡在膠水中，以填充空出的孔洞。所有的木節均被切除，並以相同的木材填充孔洞，以確保木板表面的孔隙均勻。一層或兩層的亞麻或棉織物（第一層沿著木材的紋理，第二層則與紋理成對角線）被粘在木板上，以形成一個完整的屏障，對抗其天然的親水性質，這種性質經常會導致意外（氣泡、裂開和木膠剝落）。最後，在木板上塗上幾層膠水和白石粉混合物（也稱為levkas），以完成整個過程。每一層均需完全乾燥，以便油彩與木板完全無接觸，因為蛋彩的支撐是膠水石粉（gesso），而非木材。板子的側面和背面均被塗上油彩或油，以便將木材完全包圍，直到木材的天然外觀完全消失。於是，聖像板完全喪失其原有的外貌。帕維爾·弗洛倫斯基神父（Fr. Pavel Florensky）說聖像是壁畫的替代品，是試圖創造一塊「牆面碎片」⁵，他真是道出事實。此外，無論原材料（木材、布料、紙糊或層壓木）如何，在膠粉層下均被完全遮蓋。這種方法使得聖像板不再具有原有的木材外觀，從而成為一件獨立的藝術作品。

歷史上，藝術家們曾在各種不同的基材上進行創作，這些基材的種類多端，隨著地域和時代的變遷而異。大馬士革的聖約翰在他的《為聖像敬奉辯護的三篇論文》中聲稱，任何材料，在藝術家的雙手中，都可以用來讚美上帝的光榮。⁶ 我們沒有理由將蛋黃視為比亞麻油更為純潔或聖潔，或將椴木板視為比其他材質更為高貴。特定的材料被選擇是因為它最適合藝術家的計畫，而不是因為它是「更傳統」的。

顏料

在所有聖像畫家使用的材料中，我們會料想顏料應該是受傳說所影響最少的。但無論是

⁵ 巴威爾·佛羅連斯基，《聖像屏風：藝術選集》。聖彼得堡，1993，頁130-131。頁碼參照俄語版。

⁶ 大馬士革的聖約翰，《為聖像敬奉辯護的三篇論文》，頁64-65。

天然礦物還是工業產品，它們的化學公式都是相同的。然而，矛盾的是，在這裡也充滿著幻想的想法，將次要的元素神聖化，以致忽略了聖像的本質。

我們都知道這些荒誕且廣泛流傳的說法：一位真正的聖像畫家應該親自從大自然中收集顏色的石頭，並親自將其研磨成顏料。將這些說法中可笑的「地性」餘味放在一邊（大地之母、直接接觸能增加聖像的神秘力量等），讓我們專注於事實。一個村莊的畫家不得不限制自己的色彩範圍到爐中的煤灰、當地的粘土和從氧化的金屬上刮下來的彩色顆粒。他的社會職業地位越高，他就越少親自參與顏料的製備。已經製成的顏料的市場對他來說變得更容易接觸，他在顏料的品質方面也變得更有要求，他也越來越不願意冒著不確定未知礦物與其他顏料的反應風險，特別是在熱的olifa油或日光的作用下。

聖安德列·魯布烈夫肯定沒有親自在莫斯科周圍的草原上採集珍貴的朱砂和閃亮的青金石來製作他的聖像：他是從國外進口的。為了為弗拉迪米爾的聖母安息座堂的壁畫準備足夠的顏料，他將要花費一輩子的時間來研磨它們！

《聖徒傳》⁷告訴我們，另一位聖俄羅斯的聖像畫家，基輔洞窟修院的聖阿利彼，將他收到的工作費用中三分之一花在材料上。顯然，他的主要關心是品質，而不是「與大地之母的聯繫」。

今日，預製色料（天然或人工製造）以粉末形式廣泛可得，並且比天然原料更容易取得和更廉宜，因此要求聖像畫家在自家後面的廚房設置研磨設備是很不合理的。無論從技術或神學角度來看，這都是毫無理由的。從技術角度來說，工業生產的色料具有遵守標準化官方規範的優點。它們的耐光性、與其他色料和蛋黃的反應、顆粒、遮蓋力等，都經過製造商專家的檢查，給藝術家一定的安全保障。相反，手工製色料，即使使用精心挑選的原料並細心製作，仍然可能帶來令人不愉快的驚奇。雖然天然產品可能是食物或服裝的更好選擇，但這並不適用於繪畫用的色料。事實上，人工製色料往往更能抵禦光線，具有更豔麗的顏色，或其他同樣可取的特質。

⁷ 聖徒傳：記載著一座修道院或某一地方傑出的宗教人物故事集。引用聖塞爾吉修院的《基輔洞窟修院聖徒傳》古代手稿版，莫斯科，1991，頁144。

並且，「自然」這個概念並不一定意味著「被中世紀藝術家使用」。色料的化學製造自古代就已經為人所知（例如在古埃及），當代的配方與中世紀的配方主要差異在於其精確性和對於準備者健康的關注。超越此，我們可以毫不猶豫地說，化學科學如我們現在所知的，是在中世紀藝術家和醫生的實驗室中誕生的。的確，新顏色的創造和新藥物的研發一直是化學研究的主要目的。這解釋了為什麼一些著名的中世紀聖像畫家也同時是醫生，兩個看似遙遠的職業領域竟然有著密切的聯繫！無論如何，我們沒有任何理由假設聖迪奧尼修或其他著名的中世紀聖像畫家，因為在只有天然色素的色盤上添加了紅色的鎘或藍色的酞菁或綠色的鈷，會喪失他們在天堂的位置。毫無疑問，他們會接受使用這些色素，就像他們接受使用鉛白和雄黃一樣。

至於據稱拒絕人造色素的神學理由，我們已經看到這與大馬士革的聖約翰對於所有屬於受造世界的材料具有相等尊嚴的意見相矛盾。原材料或成品色素可能與不潔的物質或不潔的存在有接觸，但這並不使它們不適合用於繪製聖像。因為大馬士革的聖約翰曾經闡述過，所有物質都具有相等的尊嚴，都可以用於創造美麗的聖像。因此，使用人造色素來繪製聖像並不會使聖像失去其聖潔和尊嚴。讓我們回憶一下，收錄在Hermeneia⁸

（一本經典的指南，收錄了阿索斯山上代代聖像畫家們的經驗）中的配方，與任何根本主義的純潔相去甚遠。我們可以舉例說明，例如：用臭雞蛋白、將動物皮膚煮沸製成膠、銅屑上覆蓋一層新鮮的糞便等等。這些藝術家們並沒有看到這些天然物質中有什麼神秘性的不潔，雖然它們似乎體現了不潔和腐敗的觀念。

在教會中舉行的聖像祝福儀式，能夠潔淨聖像，洗去它的「凡塵」起源，包括製作聖像的人的意志，他們使用的是塵俗的、短暫的材料，按照某一特定學派或時代的技術。

總而言之，雖然大多數的聖像都是用蛋彩畫在木板上，但這並不是唯一的真實性標準。沒有根據可以將用其他材質、使用不同的技巧或遵循其他配方畫成的聖像稱為「衰落的」或「虛假的」。

⁸ 福爾納的迪奧尼修，《繪畫藝術指南或教導》（*Ермения или наставление в живописном искусстве*）。收錄於《聖像：手藝的秘密》（*Икона. Секреты ремесла*），由A·克拉夫琴科指導，莫斯科，1993，頁27，51等。

黃金的使用

至於黃金，有時候我們會聽到有人說，背景、光環、以及「輔助線assistes」（用金色鉤畫來突出物體的形狀）的鍍金，不過就是非受造之光的等同。⁹

這個詞彙竟被如此輕易地使用，令人驚訝！非受造之光是一種屬靈世界的現象，按定義，它是無法被看到的，除非是在極少數的情況下。這種自信滿滿的論調從哪裡來的呢？它告訴我們，非受造之光不能通過色素本身傳遞，因此需要使用黃金。這種高貴的金屬以什麼比例（雙倍？三倍？）能夠比用於組成顏色的不同礦物更好地表現非受造之光呢？沒有人能夠回答這個問題，但是聖像中使用黃金的作法仍被視為最重要的。宣揚聖像的人們，無法避免以下這些段落：「那些艷麗的、鍍金的畫作告訴我們，聖像中展現出來的世界，是超自然的世界，是絕對的世界，是永恆的世界。」¹⁰ 在其進一步的發展中，這種抒情主義導致了有趣的神學結論，例如「主顯節的最高美麗不在於形式也不在於顏色，而在於淨化、無形、賦予生命的火燄。」¹¹

事實上，使用金色於神聖的圖像的習慣在基督教出現之前已經久矣。這部分是由於將最珍貴的物品放在神聖的祭壇上，並使用極有價值的作品供敬拜之故，能夠持續到永恆。在異教的崇拜中，金色的使用有時被歸因於神秘的意義，金屬的光澤直接與太陽之光相關，喚起了對太陽神的賦予生命的光的聯想。

有些學者甚至告訴我們，在法老阿肯那頓的統治下，他曾試圖建立太陽神阿頓（Aten）的唯一神崇拜，這種充滿活力的光輝概念與基督教的非受造之光的觀念非常接近。

然而，我們應該注意，純金製成的偶像（如聖經中的「金牛犢」），或以金為外層的偶像，是非常原始的文化和崇拜的特色。在更為發達的前基督教文化中，已經出現了一種

⁹ L·烏斯彭斯基。《正教會中的聖像神學》（*Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*）。巴黎，Cerf，1993，頁155-158和472-474。

¹⁰ 安德烈·庫拉耶夫輔祭。《信仰傳統與教義》（*Традиция догмат обряд*）。莫斯科-克林，1995，頁318。

¹¹ 同上。

傾向，即只使用黃金來裝飾神聖的偶像的次要細節，而留下偶像的面容用石頭、木頭或象牙等材料製成，這些材料使雕刻的形像更為「人性化」。基督教的聖像也遵循這一趨勢：黃金被用於聖像的背景，並有時用於某些細節的薄金線或輔助線，例如衣物、家具、建築結構或植物的裝飾。這已經成為了一條規則，雖然這光不是從這些物體中發出，而是從獨一的上帝所發出的非受造之光，應該以含有一定比例黃金的金屬合金來表達。

讓我們在此引用一些「具體觀察」和一些觀察的有趣結論，這些結論是由葉夫根尼·特魯別斯科伊親王在古俄羅斯聖像重新被發現的黎明時期，百年前所寫的：「在這神聖的光輝中，『輔助線』使我們參與到圍繞在神格的光榮中，參與到已經進入神聖生命或出現在其身邊的事物中。例如，『輔助線』覆蓋著聖智（Sophia）的寶座和輝煌的斗篷，同時也覆蓋著童貞女升天時的斗篷。天使的翅膀和樂園的樹木頂端也常常以同樣的方式被點綴。在好些聖像中，『輔助線』出現在教堂的圓頂上。」¹²

上帝之母在她安眠之前，真的比樹梢或教堂的圓頂更遠離神聖的生命嗎？幾乎不需要神學訓練，就可以與這個荒謬的「瑪利亞論題」保持距離！

至於色彩中的基督論呢？「一般而言，另一世界的色彩（特魯別斯科伊在此引入這個術語時，既沒有使用引號，也沒有給出定義，讓我們不得不從上下文中猜測其確切意思）被用於以顯著的巧妙，尤其是由諾夫哥羅德的畫家們。輔助線不出現在代表救世主人間生命的聖像上，這些聖像強調基督的博愛，而他的神聖性則被隱藏在他僕人的狀況下。但是，一旦藝術家看到基督在光榮中出現，或者希望指向他的未來榮耀，輔助線就重新出現。」¹³

根據這種無與倫比的邏輯，聖像畫家並未見過受光榮的基督，也不想聖容的聖像中指向他未來的光榮。這是因為我們幾乎不在聖容的聖像中見到輔助線，除非在極少數情況下，輔助線出現在救世主的頭髮上。同樣地，我們假設，根據特魯別斯科伊的說法，藝術家並未見到基督的光榮，在釘死在十字架上的聖像中，也不見於題為「光榮之王」的圖像中，描繪基督從十字架上降下之後的場景。根據邏輯的結論，我們可以得出，只有

¹² 葉夫根尼·特魯別斯科伊，《三篇有關聖像的研究》（*Trois études sur l'icône*），巴黎，YMCA-PRESS/O.E.I.L.，1986，頁66。

¹³ 同上，頁67。

普持者（Pantocrator）型的聖像表達了上帝的光榮，因為救世主肩上的寬闊的裝飾帶（clave）通常都用輔助線來裝飾。

以下是另一個同樣不負責任的詩意表達的例子，這次是20世紀末的，描述的是「迄今為止，唯一能同時從藝術、歷史和神學角度對老俄羅斯聖像進行闡釋的方法」¹⁴。

「這種使用『輔助線』的方式所產生的最強藝術效果，體現在那些聖像中，藝術家想要對比兩個世界，並擴大人間與神聖之間的距離，例如在古老的聖母安眠聖像中。

只需一瞥這些卓越的聖像，我們便能看出童貞女穿上黑色衣服，躺在床上，周圍是她所熟悉的人，仍然身體上停留在我們可以用肉身之手觸摸、用肉身之眼所能看到的事物層面。然而，基督穿著淺色衣服，站在床後，懷抱著童貞女的靈魂，以孩子的形象出現，明顯是一個超自然的異象。他的整個面容發著光，閃耀著，與塗上『輔助線』的線條的空靈輕盈，區別於人間層面的顏色故意的沉重。」¹⁵

那麼，這個「明顯的超自然」景象是什麼呢？大多數的凡人，包括這些文字的作者，都缺乏來世的深刻經驗，無法以這種方式



¹⁴ 特魯別斯科伊的《三篇有關聖像的研究》俄語版序言，新西伯利亞，1991，頁44。

¹⁵ 葉夫根尼·特魯別斯科伊，同上，頁67和68。



描述它。況且，如果基督的形象是由「輔助線」突出的「空靈輕盈的線條」與「重濁的地面」區別開來的，那就有必要注意到，這些「線條」並不形成一個完整的網絡去「將基督與地而隔開」，而是輔助線只覆蓋了他的衣裳，而不是他的面容或雙手！

那麼，這個「我們可以觸摸和看到的」重濁地面，在一直以來被視為屬於天界層面的聖像中，究竟源自於哪裡呢？這些引語為我們提供了一個線索，指出所有這些有關金色作為「地上世界眾物體皆沐浴於其中的神聖光輝」的理論，所依據的科學和文學層次。

在這項工作中，我們將謹慎避免那些廉價的抒情語言，這些語言冒犯了最基本的良知，但却在「聖像神學」中過於普遍。這段特魯別斯科伊的文字，是一串混亂的思緒雜陳，作者本人也未能衡量出它的範圍，告訴我們的不過是：在無生命物體上加上金飾的形式為「輔助線」是可有可無的，並且它絕非是聖潔性的標誌。修士的衣服永不以黃金覆蓋，然而輔助線卻常常裝飾君王和親王的衣服，包括黑洛德王和般雀比拉多的衣服，他們是福音中最可憎的兩個人！

根據這段文本，我們獲得的基本事實是，描繪聖物（在聖靈中變化的肉體），不使用黃金。日常的色料，無論是天然的還是

化學的，缺乏特殊的光澤，被用來描繪唯一的上帝。這樣做，我們不會褻瀆，不會瀆神，因為在上帝的光榮面前，純金或最普通的赭石（實際上是壓碎的黏土）在尊嚴上是相等的。

在沒有黃金的神聖聖像中，也沒有什麼褻瀆的東西，無論是出於經濟或其他原因。許多以「世俗」的學院派風格繪製的圖像，以及傳統的「拜占庭」聖像，都沒有黃金裝飾。即使是光環或光環，這是神或聖人的面容所反映的神性氣場的象徵性表達，也不一定用金色來描繪。它可以只用白色或朱砂的輪廓線來勾勒，尤其是在壁畫中，可以是黃色、藍色、綠色，或者用不同的顏色畫出多個圓圈來表示。

在包含多個人物的場景中，光環可能會被省略，但絕不能省略救世主和上帝之母的光環。

例如，在聖母安眠、五旬節、升天節等聖像中，亦如聖週等福音書中的其他主題，通常使徒不帶光環出現。在所謂的「庇護」或「喜悅」聖像中，義人有時帶有光環，有時則沒有。薩巴斯特的四十位聖殉道者聖像，有時描繪這些勇猛的戰士帶有光環（因此我們只看到第一排的人的面容），有時則不帶光環（在這種情況下，四十副面容都是





可見的，四十個光環在天上與他們的「擁
有者」分開顯現）。

是否有一條規則或神學理由來解釋光環的缺
席呢？是的，有一種解釋存在，不是神學上的，
而是純粹的實用性的。這是一個藝術構圖的
問題：當空間不足時，光環會被省略，而藝術
家更喜歡描繪主角的面容，而不是他們的聖
潔性的象徵特性。在繪畫中，光環的存在並非
基督教所獨有：異教神靈、英雄和君王有時也
被描繪或雕刻成帶有光環的形象，光環可以
是圓形或其他形狀。在埃及著名的法尤姆肖
像 (Fayum Portraits) 中，凡人的頭部 (既非君王
也非英雄) 周圍環繞著薄金冠，這些肖像是為

了葬祭儀式而繪製的，但是在被描繪的人
們生前就已經以寫實的手法描繪出來。這些
肖像是為生者而設的。一位埃及人在死後，
改變了他的名字，成為奧西里斯+名字 (用
經已復活的神靈的名字來命名)。然後，人
們在他的肖像上添加了一個金葉冠。這象徵
著死者已經進入了奧妙的無形世界，並自
己成為了一個神靈。這個早已存在的傳統——
可能也對基督教傳統作出了貢獻——只是
無數證據中的一個，表明真理也可以向異教
徒展示自己，而正教的屬靈藝術與所有人文
的藝術和屬靈傳統有著更密切的聯繫，遠
超於人們常常所認為的。

不管人們喜不喜歡，這些關係存在著。或許
最為明智的做法，不是試圖掩飾我們「不祥
的異教過去」，而是努力在其中認出將來對
信友重要的元素的存在，以及其他比較次要
的元素的存在，我們可以毫無困難地拋棄
它們，最後是那些我們需要與之斷絕的傳
統，因為保持忠於它們，可能會使我們偏離
特定的基督教價值。

讓我們停止尋找神秘的解釋來描述聖像畫
坊中單純的技術上的技巧，或是對裝飾效
果的追求。這些理論上的發明並不能使
我們在聖像前祈禱時精神更加集中，也不
能使我們對正教的聖潔有更深理解。



第二章

可否以活人模特來繪製聖像？

我們已經提到過法尤姆肖像，這些肖像是在被描繪者生前繪製的，然後在他們去世後被轉化為崇拜物。但是接下來就出現了一個新的疑問：用活人模特來繪製聖像是否可接受？

在古代聖像的重新發現之初，尤金·特魯別斯科伊王子於1915年以他一貫的情感豐富的風格，表達了他對這個問題的看法：「他（人）不能以現在的狀況進入上帝的聖殿：在這聖殿中沒有地方容納未受割禮的心，沒有地方容納肥胖和自足的肉身。這就是為什麼不能以活人模特來繪製聖像的原因。」¹⁶

但讓我們超越二十世紀初期對聖像的典型語言和邏輯。在這裡，我們必須區分兩種情況。第一是指有人於其生前就已繪製其肖像，而後在其去世並被教會封聖之後，這肖像便成為了一幅聖像。第二是指聖像畫家偶然請求某人擔任模特，因為該人的外貌讓他聯想到或令人聯想到某位聖人的形象。

一般人認為，這兩種情況都不被接受。¹⁷ 在第一種情況下，因為教會在人死後才會承認他為聖人，而在某人生前為其繪製肖像，以便在其死後及被封聖時將此肖像作為聖像，這是完全不可思議且不莊重的。第二種情況，即使用模特，對許多人來說簡直是瀆神：聖人與任何普通人之間究竟有什麼共同點呢？是外貌嗎？很明顯，聖像所要描繪

¹⁶ 葉夫根尼·特魯別斯科伊，同上，第25頁

¹⁷ L·烏斯彭斯基，《正教會中的聖像神學》，第148-153頁

的是被聖靈光照的肉體，而不是外表，或者是一個被剝奪了靈性的單純外殼。另外，取代



了與聖人獨特且不可取代的個性的真正接觸，是藝術家，及後來的觀賞者，與模特的個性接觸，而聖像在這樣的情況下失去了所有它的神秘能量。¹⁸

但這些觀點真的有效嗎？它們真的毫無懈可擊地建立在正教神學和聖像畫傳統上嗎？

讓我們檢視第一種情況，即聖徒生前所繪製的肖像。照片，我們知道，不被教會認可為聖像，且不被呈現在教堂中作為敬奉的對象，但是許多教徒在他們的家庭聖像屏風中，將照片與聖像並列或取代聖像。我們也知道，喀琅施塔德的聖約翰和聖薩羅夫的塞拉芬的著名肖像，兩者都是在他們生前所繪製的，卻沒有成為聖像，即使後者的肖像被大多數聖像畫家視為實際上是一份相同的複製品，而喀琅施塔德的約翰的經典聖像也完美地與他的肖像相符，無論是繪製的還是拍攝的。

另一方面，教會傳統表明，使徒路加在上帝之母生前曾經繪製了許多她的肖像，這些肖像成為了她第一批的聖像。儘管專家們否認這一系列聖像的全部或部分可追溯至第一世紀，然而這樣的傳說以及古代聖像中路加在畫架前為聖母畫聖像的描繪，已足以告訴我們，根據教規，繪製聖

¹⁸ L·烏斯彭斯基，同上，第151頁

像時以活人為模型並非屬於教規所禁止的行為。此外，「聖像肖像」這個表達是個套套邏輯：最初，希臘文的「聖像」（eikon）正是指「肖像、鏡中的反映、相似」。

然而，我們不能將這個例子視為特殊例外，考慮到聖像畫家和特別是他所繪製的模特，其神聖性是無可置疑和完美的。事實上，我們不知道最早期的諸聖的聖像是如何描繪的，是基於現實還是記憶。我們沒有直接的證據，但這些間接的證據和常識告訴我們，這些聖像是根據聖人的生平實際寫照描繪的，猶如一般的肖像一樣。例如，在《聖帝君士坦丁傳》第四卷中，記載他的臣民「死後同生前一般禮敬他，把天空的景象用色畫成圖像，描繪在蒼天之上，帝王安息於空靈的居所。」¹⁹如我們所見，死後透過圖畫的禮敬竟使聖人傳記作者感到驚訝，而在皇帝生前透過圖畫的禮敬卻被視為完全正常的事。

我們今日無法確定早期的聖像-肖像畫是什麼樣子，因為為期一百年的聖像破壞運動（iconoclasm）摧毀了早期幾個世紀的藝術遺產。但即使幾萬幅古老的聖像能夠保存到今日，我們仍然不能肯定地說，我



們能夠從這些描繪中辨別出哪一幅聖尼古拉的聖像或聖喬治的聖像是最早的原型。當時，教會中有無數倍受禮敬的聖像複製品，而版權的觀念並不存在。如果一幅聖像受到禮敬，那是因為它與其神聖原型的關係，以及與其繪製原型的關係。好的複製品與「原版」的聖像一樣受到禮敬，很快地，這種親近關係就變成了完全的一。

現在，我們更清楚地了解為甚麼教會基於眾人的信仰，同時考慮到上帝之母的某些聖像所伴隨的偉大奇蹟，仍然將其歸屬於聖路加，即使專家們已經確定這些是後來的複製品。

幸運的是，我們可以從研究那些流傳下來的聖像或馬賽克壁畫中的皇帝、教堂建造者、捐獻者或司祭的肖像中得出某些結論。這些

¹⁹ 大馬士革的聖約翰，《為聖像敬奉辯護的三篇論文》，第141頁

肖像描繪了他們在上帝或聖人面前祈禱的樣子。這些肖像都是在他們生前繪製的。他們沒有成為聖人，因此沒有在後來的複製品中被複製。他們仍然是獨一無二的，這使我們可以說他們確實是其模型的生動肖像。什麼是我們在這種類型的聖像中看到的？沒有風格上的區別可以將它們與旁邊的聖人區分開來。他們的聖潔性的不足並不體現在他們的類型 (typos) 或是他們的面貌特徵上的殘忍，與鄰近的聖人相比。區分聖像中聖人和其他人物的唯一方法是透過光環和題字。在某些情況下，這些標記可能會被省略（尤其是在描繪大量人物的場景中），這時我們就無法區分聖人和其他凡人，除非我們熟悉題材、合乎教規的或傳統的參與者安排、人物外貌或衣著。

那麼，除了我們剛剛提到的贊助者或高級人物以外，其他被描繪的人又如何呢？許多在「人群」中的成員都出現在節日的聖像中，在聖人的生平 (vitae) 中，或是在福音中的敘事主題中。這個「人群」，是敘事中不可或缺的一部分，它並非總是處於虔誠的狀態。有時藝術家甚至必須描繪異教徒、罪人或劊子手。然而，即使如此，暴徒或罪犯的身體比例與聖人的身體比例同樣高尚；他們的面容也不被醜惡的激情所玷污。在聖人生平的場景中，除了在明顯暴力的一些情節外，我們在沒有解釋文字的情況下，幾乎無法從惡人之中把善人分辨出來。

藝術家以相同的方式描繪這些不同類別的人物，不論是聖人與否，生者或死者，是藝術家模擬的對象，或者是他從以前的圖像中瞭解其外貌的人物，或者是他「編造」的形象。藝術風格保持一貫，類型也不變。這一無可爭議的觀察結果，已經使我們有權去聲明，無論是以活的模特兒、或是憑記憶、或是憑想像來描繪，無論被描繪的人是聖人或非聖人，這都不會影響人類在聖像中被表現的方式。這樣就解決了有關聖人和在其生前以真人為模特兒描繪的「非聖人」的問題。同時，我們也可以忽略那些佔據多人物場景的眾無名「臨時演員」：因為祈禱不以任何方式指向他們。

讓我們現在轉向第二種情況。真的有神秘的禁忌，禁止一位畫家以一位的高貴老人為模特，去繪畫聖尼古拉嗎？為了繪畫上帝之母，而用紫色衣裳包裹一位美麗的年輕女孩的頭部是真的錯誤的嗎？這是一個複雜而令人感到費解的問題。在此論述正教的神祕論之前，讓我們先檢察自己是否已經陷入了異教的神祕論。基督教文化中人物肖像製作的意

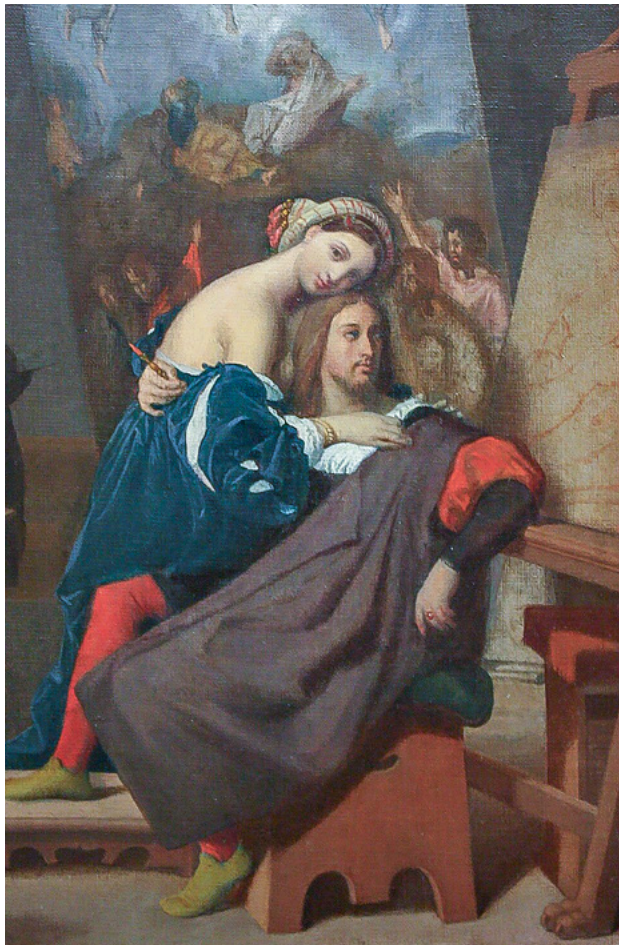
義在於傳遞物理上的形貌。對於異教徒而言，雕刻的偶像（兩眼，兩個鼻孔和一個嘴巴，性別識別符號）概括地作為神聖的替身，並且可以作為禮敬或巫術的對象。我們已經不再在那裡。我們不再委託第一位遇到的藝術家為我們畫肖像，只要他願意在模特面前花費一定時間，滿足地在紙上、畫布上或黏土上接受這次接觸的「真實」產物。肖像作者與模特之間的接觸「真實性」與我們無關。對我們而言，重要的是肖像的相似性。

專業藝術家與業餘藝術家之間的差異，恰恰在於專業藝術家並不費盡心機地去追求與大自然（無論是為生者或否）之間的神祕聯繫。他的任務是盡其所能地去創造出與其畫作預期相符的相似之處。根據他的才能，和他的美學、道德或靈性觀念，他在作品中添加了他技藝的品質，這使得他的作品與任何初學藝術家的笨拙嘗試有所不同。換句話說，藝術家可以使他的模型更有氣勢，或給它細膩或情感的深度、虔敬或貞潔，或者確實的性吸引力、靈性或是集中。同一個人由不同藝術家畫出的肖像，會展現出那個人在不同的光輝下，每位藝術家都強調著那個人的一個特別的心理、智能或靈性特色，而所有這些肖像都具有被描繪的人的相似之處。

用來達到相似性的手法也會因藝術家而異。有一位藝術家會偏好長時間與被畫者一起坐著，同時小心地保持姿勢、燈光、衣褶等等。另一位藝術家則會以一系列快速的素描為基礎，在工作室裡不需要模特便可以從容地畫出肖像。藝術家可以請模特穿上所畫人物的服裝擺出姿勢；他也可以使用假人，或者從他自己或別人之前所畫、所繪或所雕刻的該人物影像中尋找靈感。他甚至可以使用照片。無論他如何進行創作，都會根據其相似性以及對肖像的靈性或心理上的強調來評估。

我們將擅自講一個小寓言來闡明我們想要表達的意思。想像兩位畫家被邀請去為國王畫肖像。第一位畫家畫出了不太像國王的肖像。可是，他不肯承認自己失敗，反而強調說他的畫作因為是國王本人當模特，經過長時間的描畫，所以具有神秘的意義和價值。他也指責第二位、才華更豐富的畫家，以街上一位性格可疑的人為模特，描繪君主的肖像。對這個無賴，我們要如何回應，至少如果我們認為值得回應他的不良信仰？我們將明確地告訴他，在兩幅國王的肖像中，更正確的是那幅即使沒有題字，也能讓人認出君上的那一幅，而且我們不僅能認出他，還能欣賞到他的高貴、智慧和君尊的表現。如果藝術家

能夠在國王最卑微的臣民中瞥見這些素質，那麼這對他和那個貧窮的人都很好。國王絕不會因此而感到冒犯。能夠冒犯他的，是某個拙劣的、不配的肖像的作者，缺乏任何相似之處，卻試圖強迫所有人承認這個圖像是真實的。



在世俗的背景下，沒有什麼比這更為明顯，但是當涉及到聖像時，理性的回應就變得更為稀少了。這種騙局似乎是普遍的，被一種不健康的神祕論所包圍，將我們帶回到用黏土製造的原始偶像的時代。那麼，拉斐爾如何被指控為褻瀆者，因為他使用一位輕浮的年輕女子作為上帝之母的模特，而另一方面，一大批「真正的聖像畫家」卻避免弄髒他們的藝術……但是，是的，避免有什麼會弄髒他們的藝術？是模仿自然會弄髒他們的藝術？

這個表達「模仿自然」的詞彙在聖像畫的論述中被使用得如此頻繁，以至於我們認為在這裡進行一次短暫的離題是合理的。當我們說「模仿自然」時，我們在談論什麼？

藝術家絕不會像照相機一樣機械地複製大自然。有些人時常聽到一種愚蠢的比喻，以攝影（或是用屬靈盲目的人群之眼瞥見基督）²⁰ 為「證據」，來證明藝術家不可能透過寫實繪畫來表達基督的神聖本性。其實，這種比喻毫無意義。它只顯示該作者並不了解，或是故意忽略藝術家對自然的闡釋的基礎知識。

²⁰ L·烏斯彭斯基，《正教會中的聖像神學》，第152頁

即使是超寫實畫家（hyper-realist painters）以致力於對照片的非人格化、機械化模仿為目標（這些藝術家們完全明白機械地複製自然是無法做到的），他們的圖畫也幾乎難以察覺地帶有作者個人風格的痕跡。而對大自然的「模仿」（imitation），在這個詞的真正意義上，則是總是富有創造力，並且不可避免地將這個大自然轉化。這個轉變的特殊特徵是藝術的核心和精髓，正正是它存在的理由。正是這些特徵向我們敞開了一位畫家的內在世界，並提供了有關他能力和專業、他的學派、他的時代和他的國籍的資料。這些資料，專家可以如同公開的書籍般加以解讀，是將作品歸屬於各個學派的特殊標準。那些不盲目的人，可以在他們的作品中，透過觀察藝術家們對大自然的個人化視野——這些視野體現了不可描述和無窮無盡的豐富性，而每一個視野都是一個奇跡——看到進一步的證據，證明上帝的存在和祂的降生成人。每一件作品都涉及將宏觀世界投射到微觀世界中，一個真實的投射，體現在原始材料中。

仍然是奇跡的，並且尚未被探索的是，每一個這些投射都是無意識地形成的：藝術家是在尋求美和真理；他的目的不是創造一個新的風格！歷史上最著名的藝術家，不是那些站在那裡咀嚼著畫筆，想著如何畫畫才能不跟米開朗基羅或夏卡爾（Marc Chagall）雷同的。相反，真正偉大的藝術家是那些盡力忠實地傳達自己對世界的看法，也就是說，盡可能誠實地表達出他們認為的真理。有些人想像，藝術家的主要關懷是心懷對世界和對同行的驕傲孤立去發展他個人的風格。這個觀念，在其駭人聽聞的平庸中，是浮淺之人的盲目果實，甚至不曾懷疑藝術家與上帝所創造的世界之間可能的關係，即他希望描繪的同一世界。

許多我用兩個小小的歷史例子來闡明我的觀點。首先，倫敦民眾對克勞德·莫奈的畫作《印象，日出》的憤怒，這幅畫在1870年代首次在英國展出，於普通人的眼中如此新穎，如此奇異。然而，當觀眾走出展覽館後，卻發現泰晤士河上的薄霧，雖然曾被看過千百次，但其實確實如莫奈所繪的那般帶有粉紅色的色調。

第二個更為人熟知的故事，似乎與前一個故事相矛盾：當時宣佈拉斐爾為童貞女瑪利亞繪畫的模特兒是一位不太適合的年輕女子，於是這些虔誠的羅馬民眾，趨往他的畫室，準備搗毀他的作品並謀殺這位藝術家。但忽然之間，人群停止了前進，被畫作的美麗所

打動，內心變得柔軟與平靜，因為拉斐爾成功地再現了他自己在這個「不雅」的自然界中所感受到的東西。

超越時代與心理的差異，以及公眾憤怒的原因，在這兩個案例中，我們看到相同的情況：公眾最初做出負面反應，因為他們對真理的觀念受到動搖，但後來被一個更深刻、更微妙、更有根據、並巧妙傳遞的想法所說服。在兩個案例中，公眾發現了畫家眼中所呈現的世界觀，一個能將其完全顛覆的視野。這兩起事件發生，儘管拉斐爾和莫奈都直接從大自然中描繪，或者依照庸俗的觀念來說，他們是在模仿大自然！

讓我們再次回憶那一條若不堅持的話，所有關於美術的談論都將變成如此多餘的閒聊：藝術家面對大自然，不是看到相機鏡頭所捕捉的景象，而是看到真理，至少是在他能夠領悟的範圍內。在攝影術和藝術的科學理論出現的一千年之前，大馬士革的聖約翰曾經說過：「任何圖畫都能使人看清楚並顯示出隱藏的事物。」²¹

讓我們回到「真正的聖像畫家」，這個「分別出來的一群藝術家」之所以如此命名，是基於他們永遠不依據真人模型來繪畫的說法。²²我們的第一個評論是，我們對他們的工作方法其實了解非常有限。從科學的角度來看，我們只能觀察到缺乏有關「依據自然作畫」的文件或其他證據。如我們所見，依據自然作畫不限於長時間坐在擺好姿勢的模特前或帶著畫架到戶外作畫。任何一位藝術家以警覺的眼光觀察周圍世界的任何一部分，都已經是「依據自然作畫」了。任何對這一觀察的實際運用，不管是一分鐘後還是一年後，都算是依據自然作畫。而每當一位藝術家在別人的作品中發現一種使事物更生動、更真實的表達方式時，他在某種程度上仍然是在依據自然作畫，將別人的發現與他自己已經收穫的觀察結果進行比較。

我們真的能夠說古代偉大的聖像畫家從未見過純潔的青年、或高貴的少女、或高尚的老人？沒有任何人能夠讓人聯想到美麗、高貴、或心靈的平安的外貌？沒有任何人能夠散發出智慧、陽剛、積極的愛鄰之心、謙卑，以及對情慾的主宰？我們是否應該想象，當聖像畫家一旦看到這樣的模型，就立即閉上眼睛，以避免任何誘惑，使用他們的觀察結

²¹ 大馬士革的聖約翰，同上，第89頁

²² L·烏斯彭斯基，《正教會中的聖像神學》，第151頁

果在工作中？他們真的如此害怕妄斷，明知《聖經》上說：「凡看見婦女就動淫念的，這人心裡已經與她犯姦淫了。」（馬太福音5:28）嗎？難道不是更正確、更合理的，既從藝術創造的理論觀點，又從神學觀點來看，應該假設事實上沒有姦淫，沒有淫亂，在於藝術家自己屬於上帝所創造的世界，並且在他周圍不是天使，而只是男人和女人，自然地在這個世界找到美，在這些男人和女人中找到美，從而以這種方式來認識那個被應許給他的另一個世界的美，一種他在作品中恢復給我們的美嗎？

將透過上帝的創造經歷上帝的遭遇視為叛教，把摹擬自然妄斷為描繪真理，將其描述為機械化且缺乏靈性，這難道不是對上帝和真理犯下更嚴重的不忠之行為嗎？整個充滿神聖創造的時代，許多最有天賦和最膽大的藝術家的作品，都這樣被宣佈為背教者。這種蒙昧主義，自身蘊含著自我毀滅的種子，幸好終究會早晚消失。它在觀眾的心中找不到支持，觀眾頂多只是禮貌地容忍那些畫得不好的聖像，也不會鼓勵那些在聖像繪畫實踐中跟隨它的人們的靈性和藝術發展。這種蒙昧主義的盡早消散，對於所有不對聖像未來冷漠的人們都是有利的。

對於一位畫家（指聖像畫家）從自然界作畫，從來沒有在任何合乎教規的教會文件中被明確禁止，同樣，聖像與自然的相似之處也沒有被禁止。被禁止的是按照藝術家的想像力來繪畫聖像，而被推薦的是按照原有的模型或古老的圖畫來繪畫。

這個禁令和這個建議可以在聖靈和真理中被理解，但它們也可以被以不同的精神來對待。經過長時間，聖像畫家們正確地理解教會鼓勵遵循古老模型的教導，並沒有機械地複製它們，而是學會了在這些模板的精神下繪畫和創作。他們遵循符合正典的繪畫模式，但又能在每一幅新作中賦予它們新的生命，注入自己的靈性經驗和對世界的創造性見解。

在這樣的方式下，每一幅新的救世主聖像都顯示祂是尊威、溫和、強壯、充滿智慧，並在祂的肉體和靈魂上完美無缺。同時，每一幅新的上帝之母聖像都顯示她在她對聖子的愛德之中，以及她對痛苦人類的憐憫中，是尊威而美麗的，。傳統正教聖像的世界在風格上無窮無盡地豐富多彩，但它在正教對真理的表現中卻是統一的，即以美麗和真實的方式呈現真理。它在這裡，對舊有模型的忠實才得以根植，並且正是透過這種方式，藝術家保護自己免受「自己的想像力」或更準確地說，是平庸的任性影響。

這種有害的任性始於藝術家，無論是否為聖像畫家，決定不以美麗和真實為目標，反而認為這是無必要的，甚至是有害的。當一位藝術家不再遵循這些基本準則，不再清醒而小心地衡量他的作品是否符合這些準則的標準，這就是我們可以說他已經陷入了自己的想像力的試探中，陷入了 prelest 或 planê —— 在正教的苦修士的語言中，這是頭腦和理性的迷失 —— 因為他已經失去了所有的依據，沒有任何的衡量標準，也沒有任何的參考點來引導或糾正自己。

「怎麼會是沒有呢？」他們會這樣對我們說：「難道不是在跟隨舊有的模型嗎？如果只是單純地複製那些著名的經典聖像，哪裡還有什麼 prelest 可言？」

這個論點，乍一看似乎很有道理，實際上是毫無價值的。如同我們早先所說，傳統的聖像研究從舊有的模式中汲取靈感，但並不盲目地複製它們。要機械地複製它們，你不需要報名參加聖像研究課程。實際上，你還不如向一位超寫實派畫家學習，將範本顛倒過來，以便更完全地與其意義脫節，只是把色彩的面積一點一點地轉移到畫板上。唯有如此，作為一個理性和屬靈的存在，人才能够製作（我們故意不說創造）出一個不以任何方式反映他內在世界複製品。

當他一停止扮演單純的「攝影師」角色，一旦他與模型的關係變得有意識，他立即被賦予同樣的責任，並面臨同樣的危險，好像他是從自然界中作工的一樣，也就是說，他面臨著同樣的危險，即陷入武斷和在他的模型中看到「自己的真理」，這是一種對教會文化來說是陌生的真理。他有陷入危險的可能，無法體會到往日的聖像繪製者們如何嚮往美麗與真實；而如果他無法看到或分享這種嚮往，他就必然會扭曲、歪曲並使得甚至最好的模型變得醜陋。

這種複製品與其所依據的聖像之間的相似性，猶如屍體與活人之間的相似性：靈魂已逝去，我們所看到的只剩下僵硬且腐朽的肉體。聖像的靈魂，這個看不見的元素以奧妙的方式融入聖像的「肉體」中，融入其色彩之中，就是對美麗與真理的渴求。沒有這種渴求和沒有這種嚮往，所有的藝術，不論是神聖的還是世俗的，都會退化為神秘學的遊戲，墮入無神的狀態和 prelest 之中。

在每一個時代，重要的並不是藝術家所依循的模型，不是他是否從藝術的傳統中尋找指引，或者直接從上帝創造的世界中尋找他的模型。重要的是，他在觀察和處理模型的過程中，不要墮入自己的「想象力」中。學習在經典的聖像中看到美和真理，並渴望在我們的創造力中與這種美和真理的理念相連，並不比學習在世界中看到它們，然後在我們的藝術中表達它們更容易。相反的狀況實在令人驚訝！對於受造世界之美的理解，以及對於傳遞這種美的規律的知識，始終是聖像研究的基礎。在沒有這基礎的情況下，聖像的藝術語言將永遠對那些自稱的「聖像研究者」來說，是一種陌生而外來的語言。

我以一個充滿智慧的小故事結束本章。

有人問一位村裡的畫家：「什麼是最難畫的題材？」

「一隻公雞，」他回答道。「為什麼是一隻公雞？」「每個農場都有一隻公雞，而且每個人都知道公雞的樣子。如果我畫得差，大家都會指著它嘲笑。」「那麼，什麼是最容易畫的題材呢？」「最容易的，」村裡的畫家回答說，「就是畫主我們的上帝。」「怎麼會這樣呢？」「沒有人曾經見過上帝。你可以任意描繪祂的形象，卻沒有人敢抗議！」

這個哀傷而弔詭的故事經常出現在無神論的民間傳說裡。編纂這些傳說的人從無神論的大儒觀點來解釋這個故事。他們忘了，如果俄羅斯人民認真地認為上帝比一隻公雞或一隻貓更容易描繪的話，就不會創作出這樣的故事！

那些博學地思考之人，認為我們可以不參照自然而描繪上帝和諸聖的形像，他們不會編造機智的小故事。不，他們寫下整本書，充滿了他們自負、毫無根據的言論，按照自己的任性混淆聖像神學和非常業餘的美術理論。過度相信這些著作，我們有可能喪失我們的常識，而常識本能地告訴我們，一瞥之下就能判斷出聖像的作者是否能正確地畫出一隻公雞或一隻貓，或是相反來說，他選擇從事聖像研究正是因為他缺乏天賦和知識，無法畫出貓和公雞！



第三章

聖像上的簽名

聖像上缺少畫家姓名或簽名，仍被廣泛視為聖像傳統中的一個非常重要的元素。這種匿名被賦予了一層神秘的意義，據說強調了聖像畫繪製的非個人性質以及畫家對教會的完全服從。

然而，如果教會真的像躲避瘟疫一樣避免一切將聖像與其作者的名字連結起來的東西，那麼我們又如何得知前幾個世紀的偉大聖像畫家們的名字呢？正是教會，而不是藝術史學家，在多個世紀以來一直保存著有關多名聖像和壁畫作者的資料。此外，教會有時堅持支持某些受到專家質疑的屬性。例如，某些古老而受崇敬的上帝之母像被指為出於使徒路加的手筆。我們可以假設，在過去的多個世紀裡，口述的傳統保存了更多更多聖像畫家的名字，但這些名字並沒有流傳到我們這裡。這些少數的例子表明，教會並不認為聖像畫家在他所繪製的聖像上署名是一種罪過。有時候，聖像本身就帶有其作者的名字，例如《彼得羅夫斯卡雅上帝之母像》，即一幅能行靈跡的聖像，由莫斯科的聖彼得都主教所繪（彼得羅夫斯卡雅是俄語中「彼得」的形容詞形式，相當於英語中的「彼得」）。

為何有人對於在聖像署名的問題如此大驚小怪？「藝術家從不簽署聖像」這種說法是完全沒有根據的，這種說法不斷被無知的人重述，或是被那些故意製造傳說的人傳播，以便給聖像畫坊籠罩上一層神秘的氣氛。只要

仔細查看任何大型聖像收藏的詳細目錄，就會發現其中有很多已署名的作品被列出。例如，莫斯科的列賓美術館特列季亞科夫畫廊（Tretyakov Gallery）所藏的聖像中，單是已知署名的古俄羅斯畫師的作品就有六十多位。²³ 此外，我們不能對古代聖像的簽名是否存在做出絕對的判斷。古代聖像通常在背面簽名。不被加固的板面沒有用布料和石膏或清漆來保護聖像，板面的背面因此受損很嚴重，幾個世紀後便會失去所有可能在上書寫的痕跡。希臘的聖像畫師會在聖像的正面簽上自己的名字，因此保存下來的簽名也更多。常常，他們也會在壁畫上簽名，例如十三世紀的聖像畫師邁克爾（Michael）、阿斯特拉帕斯（Astrapas）和尤提丘斯（Eutychius），他們在馬其頓的許多教堂中留下了自己的簽名。在帖撒羅尼迦（1315）鄰近的維里亞（Veria，聖經中的庇哩亞 Berea）的基督救世主座堂（Cathedral of Christ the Savior）中（1315年），可以看到一位名叫卡利爾吉斯（Kalliergis）的藝術家自誇自大的宣傳，他自稱為「色薩利最佳藝術家」- 從而（而且並非沒有理由！）使自己的名字成為不死不滅的。因此，我們的任務是去了解，為什麼聖像上的署名並不常見，而不是為什麼聖像從來不被署名。有一些客觀的、歷史性的解釋可以釋明這個現象，它們與任何神秘的禁忌毫無關係。

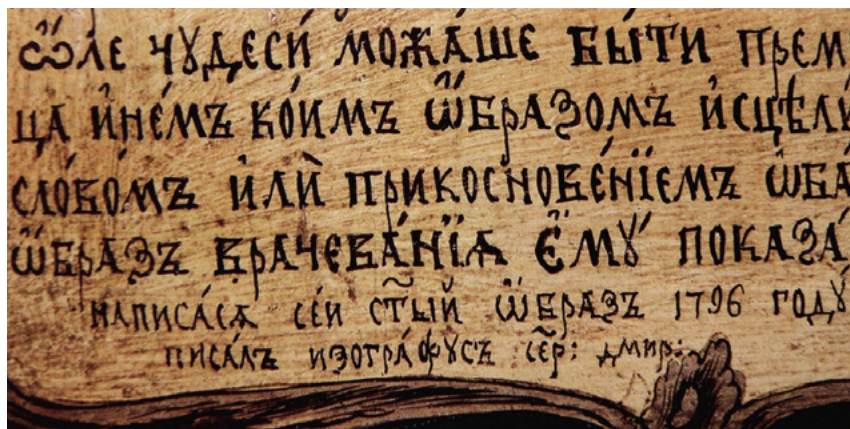
首先，在大多數情況下，聖像並非由一人繪製，而是由一個工作室，即一群畫家共同完成，每人都擅長某一特定方面：工作室的領袖或稱作 *znamenichik* 負責初步繪製；「面容前」（*pre-face*）專門畫家負責繪製衣物、建築、山脈和其他景觀細節；「面容畫家」則負責繪製面容和其他露出的肉體部位；而鍍金工則將相關區域鍍上金色。學徒們藉由負責較低層級的工作來學習他們的技藝，例如準備畫板、將圖案轉移到石膏上，以及按照大師的圖樣進行初步的繪畫。在這種情況下，誰的名字應該用作簽名？

第二，舊時的聖像畫家，不論是獨自工作或是與他人一起在工作室中，往往不懂得讀寫。舊有的規則要求藝術家將每一幅新畫的聖像帶給司祭——如此他可以在確認聖像與其原型相似之後，通過題字來確認這種相似——這規則是特別為了因應司祭往往是唯一能

²³ V·安托諾娃（V.Antonova），N·米涅娃（N.Mnieva），國立特列季亞科夫畫廊。古俄羅斯繪畫目錄（*Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи*）。第二卷，莫斯科，1963年，頁518。



夠製作這種題字的人而設立的。漸漸地，藝術家們重新掌握了題字的壟斷，但這並不意味著其中沒有文盲（事實上，即使在司祭中也存在這種情況）。最古老的聖像（遠至十六世紀初）上的題字簡短而標準化；在少數相反的情況下，聖像的價值，對於鑑賞家和市場而言，會大幅增加。另外，在這些題字中，我們觀察到大量由於誤解符號的機械複製而導致的錯誤。甚至還有更嚴重的混淆，例如一位藝術家虔誠地從



描摹基本上鏡像複製銘文。或者，更為頻繁的是，他把右邊的人物名稱給了左邊所繪的人物，反之亦然。在這種教育水平下，在作品上簽上自己的名字對於一位聖像畫家來說只會是一件額外的麻煩——特別是簽名並沒有實際的用途。

當一件藝術作品通過中間人放置於市場上，或是預計在其存在的某一時點被出售時，確認作品作者的身份就變得非常重要。當買家的作品選擇不再由藝術品的藝術品質來定義，而是由其畫家的名譽和附加價

值來定義時，確認作者身份就變得極為重要。在這種情況下，專家委員會成員簽署的證書比藝術家本人的簽名更為重要。

在「古典時期」的聖像中，根本沒有這種情況發生。偉大的聖像畫家們只根據訂單工作，他們的作品本來就是為了「永久地」放在某一間教堂中。而如果一位較不出名的聖像畫家為市場工作，他可以確信買家的選擇只依賴於聖像的品質，而不是作者的名字。

最後，一個人的名字（事實上，是他的第一個名字或「受洗名字」）只與上帝或他



的主保聖人連結，對於辨認身份來說，在俄羅斯及其他地方是用處甚少的。為了辨認身份，貴族有家名，普通人則有綽號，往往有些武斷，有時候一個人會有好幾個綽號；或者，對於更受尊敬的人，不用綽號的話，可以在名字後面加上父名（patronym）。由父親傳給兒子的固定姓氏，只在相當近期才成為必須——當時決定建立登記人口的名冊，列出社會每個成員的確切身份。

當我們從中世紀進入現代，藝術家開始越來越多地在作品上簽名，無論是世俗的還是神聖的。俄羅斯的例子，它進入得晚了，但後來非常迅速地從中世紀過渡到現代，清楚地表明了有署名和無署名作品之間的界限與傳統的聖像和其他類型的繪畫之間的界限根本不一致。一方面，十七世紀末和十八世紀初的許多世俗肖像畫沒有署名。另一方面，1710年的皇家詔書（ukaz）要求所有聖像畫家必須在自己的作品上簽名。²⁴ 與幾乎所有俄羅斯的皇家詔書一樣，這道詔書並沒有被所有人和所有地方完全尊重，但是另一方面，也沒有出現任何來自神學上的反對意見，或是品味和傳統觀點的反對意見。而就在此時，俄羅斯正爆發一場關於聖像畫主題、風格以及繪製聖像的正確方法的真正戰爭。我們有許多歷史證據證明了這場鬥爭的激烈程度，以爭辯聖像繪畫創新的論著為例，無論是贊成或反對。若聖像簽名被視為對聖像概念的負面或破壞性影響，我們當然會有相關不滿這道皇家詔書的資料。

這道皇家詔書得到了著名聖像畫家的尊重，他們在大城市的知名工作室中工作。的確，這道詔書是針對他們的，以確保他們能夠按規定的方式去繳納稅款。但那級別的藝術家在皇家詔書之前就已經在簽署他們的作品：早在十六世紀末和十七世紀初，簽名於優質的聖像上已經並不罕見。在偏遠地區，如果聖像畫家忽略了皇家詔書，那不是出於任何神秘的原因：這只不過是因為在當時的中世紀條件下，簽名並沒有什麼實際作用。同樣地，甚至在十九世紀初，許多依照訂單製作的肖像、風景或裝飾面板在完成時都不加簽名，因此這些作品通常本來就打算永遠留在委託人的手中。

在家中祈禱角落的聖像上，或者更常見的是獻給教會的聖像上，往往會添加委託人姓名及其品位、頭銜，甚至有時還會加上他的地址（換句話說，就是為了確保能夠識別委託

²⁴ L·烏斯彭斯基（L. Uspensky），同上，頁391

人），但不一定要標明繪者的姓名。這其中有一定的邏輯：聖像畫家是靠著他的工作來維生的；當他領取報酬後，他不再是他所繪製的聖像的所有者，而捐贈者則是把屬於他的財產獻給教會，憑藉著教會的感恩而被記念。有時候這類的題字，包括提到畫家的姓名的，可能是在委託人的要求下，不是題於聖像的背面，而是題在聖像的正面。捐贈者為了永垂其名，並確保教會為他靈魂的救贖而祈禱，另一個方法是委託繪製一幅屬於他的主保聖人的聖像，或者是一群他家人成員的主保聖人的聖像，或者是任何包含或被這些主保聖人的聖像所環繞的主題。有時候捐贈者的肖像會被納入聖像之中，或者在邊緣，或者是當作觀看某個合乎教規的場景的形象。這些聖像通常會被放在教堂中，作為教會為捐贈者的救贖而祈禱的紀念。但是，這些情況仍然是罕見的例外，而且有很明顯的原因：人們向主保聖人祈禱，記得捐贈者的名字，但是永遠不是後者的肖像成為祈禱的對象。然而，允許這種圖片和題字的存在，表明教會如何看待聖像與參與其創作或歷史的人們之間的關係，即其所有者或再者是奇蹟的受益者或見證人。有一系列的上帝之母聖像以某些人的名字命名，例如：博戈柳博夫斯卡雅（Bogolyubskaya）、伊戈列夫斯卡雅（Igorievskaya）、卡斯珀羅夫斯卡雅（Kasperovskaya），僅舉幾例。²⁵

保存上帝的形像在彩色板上所代表的圖像，以及它在每個人類身上所發現的形像之間的連結，教會都從來沒有在當中發現任何錯誤。聖像畫家在聖像上的簽名並不破壞其神秘的內容。簽名的存在或不存在，部分取決於傳統，部分取決於對作者的經濟或社會重要性的評估，不論是聖像還是其他藝術作品。誰知道呢，也許在一千年後，藝術史學家將流著淚告訴我們，畢卡索和達利（Dalí）是如此謙卑，如此謙遜，以至於他們從不在自己的作品上標明個人的銀行帳戶號碼！

藝術家真正的謙卑，他或她對藝術傳統的臣服，以及在神聖的藝術中，同樣地對教會傳統的臣服，並不表現在他或她在自己的作品上簽署的這一事實上。同樣地，一個人在一幅聖像前祈禱，而聖像上刻有作者、捐贈者或其親屬的名字，他也不會被任何神秘的污穢沾染，他的祈禱也同樣能夠上達天堂，當然不是板上任何的簽名能夠阻擋它！

²⁵ A. A. 戈洛諾夫（A.A. Voronov），E. G. 索科洛娃（E.G. Sokolova），聖母神異聖像，莫斯科，1993年。

今天了解這一點非常重要。當一本發行數千份的消費雜誌發表了一篇關於當代聖像畫家的文章，並附上了他的作品照片和圖片時，沒有人覺得有什麼不妥，而且的確沒有什麼不對。但是當我們在同一篇文章中讀到，聖像畫家像一個真正的中世紀大師，出於謙虛拒絕簽署自己的作品，這就顯得模稜兩可和荒謬。聖像背面的簽名，遠不如一篇關於他的大眾雜誌文章，或甚至是他自己的網站，來宣揚他的名字和天賦！

今日在俄羅斯工作，有大量優秀的聖像畫家，其中有些人已在世界範圍內享譽盛名。那些在尤利安尼亞·索可洛娃師母 (Mother Iuliania (Sokolova)) 或修士大司祭西農 (Archimandrite Zinon) 所繪製的聖像前祈禱的人，通常都知道誰是繪製者，即使沒有簽名也一樣。那些從未見過原始聖像的人，通過相冊中的複製品也當然能熟悉它們，當然，這些複製品上會印上作者的名字。在任何聖像展覽中，我們都會在聖像旁邊放置標籤，標明藝術家的名字。如果您在教堂商店購買一幅當代聖像，通常會在聖像背面貼上作者的資料，以便在結帳時識別。所有這些現象——當代聖像的市場、展覽、某些聖像畫家的受歡迎程度、出版其作品的複製品——都是聖像研究發展的證據，是對這門藝術的廣泛興趣的體現，社會在這門藝術中看到其生動、創造、個性化的一面。要將這個個性化的方面妄斷為驕傲、不良的虛榮心或象牙塔式的孤立主義，是完全的蒙昧主義。將聖像的神秘或屬靈價值取決於簽名的有無，同樣是蒙昧主義者的行為。堅持今天的聖像畫家不簽署他們的聖像，並將屬靈價值歸因於藝術家不簽署聖像的事實，而藝術家卻有所有手段向世界宣告自己的活動，這至少是無理的。

更廣泛地說，這種固執地將神祕論的意義歸於聖像研究的虛假傳統特徵，始終令人懷疑。它讓我們忘記，正教的神祕論與異國的神秘玄學不同，它不會讓那些試圖通過機械性的儀式活動來達到正教奧秘的人得以接觸到。