

畫像與信仰

神思



第
78
期

主題 畫像與信仰



神思

第
78
期

SPIRIT
A Review for Theology and Spirituality
Issue No. 78 August 2008

神 思

第七十八期

二零零八年八月

神思編輯委員會

嘉理陵神父，吳智勳神父，韓大輝神父，蔡惠民神父，
黃國華神父，黃鳳儀修女，鄺麗娟修女，蘇貝蒂女士。

封 面

梁鼎章先生 / 梁仙靈女士

「神思」釋 義

劉彥和《文心雕龍》神思篇云：

「形在江海之上，心存魏闕之下，神思之謂也。文之思也，其神遠矣。」

原意是指寫作時超越時間和空間的靈感，

我們引申為來自聖神的靈感和神學思想。

下期主題預告

「古典基督徒著作」

目錄

<i>V</i>	前言	編者
<i>1</i>	主，親愛的師傅	穆宏志
<i>19</i>	聖像：信仰的視覺藝術	Eileen Kane 著 郭春慶譯
<i>26</i>	畫像與十字架	謝明輝
<i>47</i>	畫像與祈禱生活	潘國忠
<i>72</i>	聖像（或聖像畫） 在今日羅馬禮教堂的應用	羅國輝
<i>91</i>	洗禮空間與聖像	錢玲珠
<i>113</i>	默想：魯勃廖夫的天主聖三畫像	麥健泰著 張婉霞譯
<i>130</i>	卡拉瓦喬筆下的三幅「聖方濟」	伍維烈
<i>151</i>	哈哈鏡	白敏慈著 宋蘭友譯

作者簡介

- 穆宏志 耶穌會神父，於輔仁大學神學院教授新約聖經、聖經希臘文、拉丁文等。
- Eileen Kane 愛爾蘭教友，於愛爾蘭國家大學都柏林學院教授美術，亦為教會聖藝顧問。
- 謝明輝 香港教區終身執事，畢業於香港聖神修院神哲學院宗教學部，從事牧民工作。
- 潘國忠 香港教友，畢業於香港聖神修院神哲學院宗教學部，任職工程師。
- 羅國輝 香港教區神父，於聖神修院神哲學院教授聖事禮儀及教會職務，教區禮儀委員會主席。
- 錢玲珠 台灣教友，於輔仁大學大學神學院教授禮儀神學，兼任該院禮儀中心主任，現正在外國深造。
- 麥健泰 耶穌會神父，從事寫作及靈修指導。
- 伍維烈 方濟會修士，香港教區聖樂委員會委員，教區聖樂團神師，現為初學導師。
- 白敏慈 耶穌會神父，於香港聖神修院神哲學院教授新約聖經。

前言

傳統的天主教聖堂少不了有聖像或畫像，即使是梵二後才建的聖堂，聖像仍是十分普遍，因為教徒認為視覺藝術對信仰極有幫助。本期《神思》就以「畫像與信仰」為主題，看看畫像藝術如何影響信仰。

穆宏志神父的文章把路加看成一位畫家，他的福音繪畫了耶穌的畫像：祂是「人」、是「子」、是「繼承者」、是「天主子」、是「救主」；祂與天父有著特別的關係、祂重視祈禱、祂接納窮人與病弱者、祂向所有人宣佈喜訊、祂尋找罪人、祂在苦難中展現天主的慈悲。路加在默觀的心境中，為我們繪出耶穌的畫像。

Eileen Kane 女士一文提及歷史上發生過消除聖像之爭（Iconoclastic Quarrel），但最終得到平反；因聖言成了血肉，「無形可見的，使自己成為看得見的」。人慢慢了解到畫家與基督的面貌及聖像之間的默觀關係。畫像是靈性相遇之地，目的在引領觀看者進入基督或被描繪者的神秘經驗及奧妙的臨在。它是一種激發心靈的藝術，引導人作默觀。

謝明輝先生的文章認定宗教畫像能帶領人進入天主神聖氛圍當中。他介紹了由教會早期到現在多個時期的代表作品，並把它們的主題分為：「免陷於罪惡」、「上主的公義」、「天人一體」、「自然與恩寵」、「奇蹟與神秘主義」、「基督的苦難」等。其中尤以十字架上基督的畫像，不但帶出光榮與救贖的意義，更使觀望者進入恩寵的源頭——天主的神聖氛圍中。

潘國忠先生一文簡述拜占庭畫像的沿起及神學意義，說明畫像是

聖傳的一部份，是天主把自己顯示給人的途徑之一。畫像用圖像和色彩，把啓示和救恩的真理表達出來，讓信眾加以默想和祈禱。聖像畫類似一件聖事，是聖者親臨的媒介，也幫助信眾見到肉眼無法看見的領域。它喚起信徒愛主之情和對永生的希望，使他們更積極參與教會的禮儀。

羅國輝神父的文章闡述聖像如何在歷史中被基督徒用來表達救恩，以及作「信仰符號」之用。不論東西方教會都在信徒聚會的地方，以圖像來表明信仰和禮儀經驗。歷史上雖發生過毀滅聖像的運動，但未能阻止信徒用聖像去表達信仰。文章繼而用實例說明聖像在西方教會教堂的應用。

錢玲珠女士一文指出聖藝在教會信仰和生活中，佔有重要地位。入門聖事中的聖洗聖事，其豐富的內涵，常透過聖洗堂及聖洗池的設計和聖像去表達。作者選了幾個中世紀之前的洗禮空間，以及幾個梵二後才建成的香港聖堂的洗禮空間去表達。結論認為教會盡力運用可見的藝術形式，融入當地文化脈絡，揭示整體信仰的深刻意義。

麥健泰神父的文章介紹著名的魯勃廖夫（A. Rublev）的天主聖三畫像，由聖三的排列次序、所穿衣服的顏色、畫中事物的象徵都一一談到了。畫像的靈感來自創世紀十八章亞巴郎接待三位客人的故事。由畫像的聖三，文章帶領讀者作聖三工程的默想：聖父負責創造，聖子承行地上的工作，聖神在教會內活動。

伍維烈修士一文首先述說畫家卡拉瓦喬（Caravaggio）的四個面貌：即負責者依斯加略（Iscaiot）、同性戀者、神秘主義者及神學家。然後介紹他所畫的聖方濟圖像的「視覺闡釋」，為三幅畫綜合出一定的寓意（allegorical meaning）、靈意（anagogical meaning）、及借喻

(tropological meaning) 的意義，即就「相信甚麼」、「盼望甚麼」、「實踐甚麼」三層面去幫助觀畫者在靈修上有得著。

白敏慈神父的短文別開生面用「哈哈鏡」(mirrors) 為主題，其第一部份是關於繪畫聖像的顏色問題；第二部份是關於凝視聖像祈禱的人，他不應以凝視聖像為一種魔術，能自然而然產生效果。觀像者必須具備無私的愛，真正的謙虛和無條件的寬恕；沒有這些德行，聖像能像哈哈鏡一樣，把人扭曲。

本期得到郭春慶神父、宋蘭友女士和張婉霞女士幫忙翻譯，我們衷心感謝他們持久的慷慨。

Contents

- V** Foreword
Editorial Board
- 1** The Lord, the Beloved Teacher
Jesús Muñoz S.J.
- 19** Icons: the Visual Art of Faith
Eileen Kane
Translated by Gregory Koay S.J.
- 26** Icon and Cross
Francis Tse
- 47** Icons and the Prayer Life
Peter Poon
- 72** The use of Statues (or Icons) in Modern Churches of the Latin Rite.
Thomas Law
- 91** Baptismal Space and Icons
Teresa Chin
- 113** Meditation: Rublev's Icon of the Blessed Trinity
Thomas McIntyre S.J.
Translated by Agnes Tam.
- 130** Caravaggio's three Portraits of St Francis
William Ng O.F.M.
- 151** Mirrors
Marciano Baptista S.J.
Translated by Veronica Soong

FOREWORD

Traditionally, Catholic churches have always had several statues or sacred paintings and even in churches built after Vatican II, statues are very common, for the Faithful recognize the great value of visual art as an aid to faith. This issue of *SHENSI / SPIRIT* has as its theme, *Sacred Images and Faith*, to look at the ways in which sacred art influences faith.

Fr. Muñoz S.J. looks at St. Luke as an artist, and examines the portrait of Jesus depicted in his Gospel. Jesus is man, son, heir, Son of God, saviour. He has a special relationship with the Father. He emphasizes the importance of prayer. He welcomes the poor and the weak. He proclaims the Good News to everyone. He seeks out sinners. In his Passion, Jesus manifests God's love. In the spiritual realm of contemplation, Luke paints for us a portrait of Jesus.

Ms Eileen Kane's article discusses the historical event known as the Iconoclastic Quarrel. The quarrel was finally settled through the understanding that the transcendent God whom we cannot see made himself visible through the incarnation of the Word made flesh. Slowly we came to realize that the relationship between the artist and his portrait of Christ is a contemplative one. The artist is the place of encounter, designed to lead the viewer of his work into a mystical experience and a presence in mystery of Christ or of the person depicted. This art is invitational, leading one to contemplation

Mr. Francis Tse demonstrates how religious art can lead one into the divine milieu. He introduces representative artistic works from different ages, beginning with the earliest ages of the Church. He analyzes these works into theme categories: “Not falling into Temptation”, “The Justice of God”, “The Unity of God and Humanity”, “Nature and Grace”, “Miracles and Mysticism”, “The Passion of Christ”. He pays special attention to images of the Crucified Christ to draw out the significance of glory and redemption and thus guide the viewer to the source of grace, the divine milieu.

Mr. Peter Poon describes the origin and theological meaning of Byzantine icons, thus demonstrating that sacred art is a part of tradition. It is one of the ways in which God manifests himself to humanity. The artist uses design, colour and form to express the truth of saving grace, while people of faith add contemplation and prayer. Sacred images are like a sacrament, a medium for the presence of the Holy One, allowing the Faithful to see that realm which the eyes of flesh cannot see. In the person of faith, sacred art awakens love for the Lord and the hope of eternal life, thus facilitating a more positive participation in the Church’s liturgy.

Fr. Thomas Law discusses the ways in which Christians have used sacred images throughout history to express the mystery of salvation and to act as “symbols of the faith”. In the places used for Christian assemblies, Eastern and Western Churches have both used sacred images to illuminate faith and liturgical experience. The occurrence of the iconoclastic movement did not deter the Faithful from using sacred images to express their faith.

The article illustrates this by presenting concrete examples of the use of sacred images in western churches.

Ms. Teresa Chin discusses the significance of sacred images in the faith and life of the Church. The significance and rich connotation of Baptism as one of the Sacraments of initiation is expressed in the design and layout of the Baptistery and the baptismal font and in the use of sacred images. The author has chosen some pre-Middle Ages baptismal settings and the baptisteries of some post Vatican II Hong Kong churches for her presentation of the topic. In conclusion, she demonstrates how the Church, as far as possible, uses visible art forms, accommodated to the ethos of the local culture, to illustrate the deep significance of integrated faith.

Fr. Thomas McIntyre S.J. introduces Rublev's icon of the Blessed Trinity, discussing in turn the positioning of the three Divine Persons, the colours of their clothing, the symbolism of the items in the icon. The inspiration for the painting comes from Chapter 18 of the Book of Genesis, the story of Abraham entertaining three men. From the icon, the author guides the reader towards a meditation on the work of each Person of the Trinity: the Father creates, the Son accomplishes his work on earth, the Spirit is at work within the Church.

Friar William Ng O.F.M. begins his article with a discussion of four countenances found in Caravaggio, namely Judas Iscariot the Betrayer, a homosexual, a mystic and a theologian. He then discusses the visual interpretation of St Francis in the artist's portraits of the saint. From three paintings he elucidates an allegorical

meaning, an anagogical meaning and a tropological meaning, respectively indicating “what we must believe”, “what we must hope for” and “what we must practice” These three levels of meaning help the viewer to gain some spiritual fruit.

Fr. Marciano Baptista S.J in a lively fashion uses the theme of mirrors to focus his reflections. In the first part, he discusses the colours used in painting icons, while in the second part he deals with the person who prays by gazing on the icon. The one who uses icons for prayer should not look upon them as a type of magic, automatically and naturally producing an effect. The one who prays needs a selfless love, a true humility and an unconditional openness. Without these virtues, the icon will function merely as a mirror, distorting the viewer’s own self-image.

For this issue Fr Gregory Koay S.J., Ms. Veronica Soong and Ms Agnes Tam have provided translations. We are grateful to them for their generous help.

主，親愛的師傅

「瑪利亞，坐在主的腳前聽他講話」（路 10:39）

穆宏志

一幅畫

若按照某一傳統所言，路加是個畫家的話。那麼，我們可以想一想，他如何用畫筆呈現第十章的場景，本文的副標題就是出自於此。筆者認為這幅畫很好地綜合了，路加福音所要表達的基督畫像，亦是閱讀路加福音的最好立場，所以讓我們從此處開始：

「他們走路的時候，耶穌進了一個村莊。有一個名叫瑪爾大的女人，把耶穌接到家中。她有一個妹妹，名叫瑪利亞，坐在主的腳前聽祂講話。瑪爾大為伺候耶穌，忙碌不已，便上前來說：『主！我的妹妹丟下我一個人伺候，你不介意嗎？請叫她來幫助我吧！』主回答她說：『瑪爾大，瑪爾大！妳爲了許多事操心忙碌』」（10:38-41）

讓我們更具體地描述這幅畫。這幅畫的中間是耶穌坐在凳子上，凳子左側的兩腳是用有點歪的木頭相連的，不過應該沒什麼危險（至少會做過木匠的耶穌，不覺得有需要在此發揮專長）。在耶穌的右邊有個普通的桌子，可以讓他將手臂靠在其上。不過，畫中他的手是散開、抬起的；手指併攏並往前伸出的姿勢，他的手臂亦是微微地抬著，好似要接受的樣子。他的身子輕輕地往前傾，好像要強調他所說的話。他的眼睛明亮似光，散發出他所要說的，正是他所確信的，也表現出他的興奮。他的頭沒有用什麼遮住，而他的外套則是放在另一張凳子上，似乎不在這幅畫中，不過畫的角落略略可以看到，一點衣角垂至

地上。他身上所穿的長衣已看得出歲月的痕跡，特別是在右膝蓋的補釘，應該是以以前被路上的荊棘所勾破的，這補釘的顏色雖然很相近，但仍看的出是之後又再縫補上的，因為這也是唯一一處被織補過的地方。他腳上穿著一雙簡單的涼鞋，而且好像快要鬆開了，暫時是用鉚接的，這鉚釘很可能是從駐紮的羅馬兵的涼鞋掉落下來的。在耶穌的右前方，看的出來是位年輕的女孩子坐在地上、雙腳朝後，她的身子稍微靠在桌邊，她抬著頭，眼光專注地看著嘴巴微微開著的耶穌，沈浸其中。耶穌的左後方，有扇開著的門，門後略可見到廚房裡會用到的一些器皿，因為最清楚可見的是一位相當年輕，卻又沒坐在地上的女孩那麼年輕的女子。她正拿起一塊布擦著自己的手，臉上的表情似乎透露著些許煩躁，也有點不太開心。

因為筆者並不是個畫家，所以沒辦法為這幅畫增添更多的色彩，只能呈現出一幅炭畫。不過，藉由路加的記載我們得以知道，這兩位女子名叫瑪利亞和瑪爾大。（按筆者描寫這幅畫的次序）

我們可以想像一下，有人為路加畫了這幅巨大的圖畫，在他家裡的牆上。現在，他正站在這幅畫前，或者更好說他正站在——坐在地上的女孩的位置上，思考他所打算編寫的福音。

納匝肋的瑪利亞的回憶

路加開始聆聽耶穌的話，特別注意這幅畫中的耶穌，要對他說的。他已經決定他所寫的福音的第一部份，由另一個女人當主角，她也叫做瑪利亞——耶穌的母親。路加已經知道耶穌是誰，他打算藉由這位女人——納匝肋的瑪利亞（大家都同意的名字）開始為我們介紹耶穌。

他的立場與瑪竇不同：對瑪竇而言，耶穌代表先知話的應驗（複

數。瑪竇在開頭的前兩章，五次提到「先知話」）；對路加而言，耶穌則是先知話（單數）——預報的實現，若用路加自己的話來說：耶穌是許諾的實現。故此，路加在童年史中引述許多舊約的暗示，這些暗示劃出一個方向，也就是說舊約指定一個方向，而路加則是肯定耶穌的童年史已經到達這目標。舊約的經文指出接受天主許諾的聖祖（亞巴郎、雅各伯）以及達味——這君王天主也曾對他立下許諾。因此，路加福音描繪出來的耶穌面貌是「子／繼承者」形象，自然是十分符合許諾的背景，因為耶穌就是天主向歷代聖祖所許諾的「子」，也是祂向達味許諾的王位「繼承者」。從這層意義來看，我們驚訝地發現，梅瑟這位在以色列歷史中，非常重要的人物，在此部福音擔任的戲份竟是如此之少——無論是梅瑟把他們從埃及解放，或是法律方面的教導，這些居然在福音中都不重要。耶穌是「許諾」的實踐者，這比他是以色列民族的一員更為重要（或者說，他是以色列民族的一份子，那是因為他繼承了天主對這民族的許諾）。我們更可由路加筆下的祖譜可以看出，路加的童年史超越了以色列民族的界限，上溯至亞巴郎之前，直到亞當。於是，更強化了耶穌——「人／子／繼承者」形象。

但同時耶穌的童年史，更超越這三者。他不僅是「人」，而且還是「被祝聖者」（1:35）；他是「子」，但不僅是「聖祖」之子，還是「天主子」（1:35）；他不僅是王位繼承人，而且「上主天主要把他祖先達味的御座賜給他。他要為王統治雅各伯家，直到永遠；他的王權沒有終結。」（1:32-33）（這段經文結合了「子」和「繼承者」兩個幅度，因為同時提到達味和雅各伯。）所以，從這個超越性看來，我們可以用依撒伯爾給他的頭銜「吾主」（1:43）來稱呼他。因此，耶穌的誕生不僅是許諾的實現，更是在實現許諾的當中，展開一個新天地。許諾和實現不僅是連貫的，也表達了兩個實踐的時間點。所以，耶穌有一個新的頭銜——「救主」。他就是天使們向牧人所宣報的：「救主」，今天

爲你們誕生了(2:11)，亦是年邁的西默盎向天主所感謝的：因爲我親眼看見了你的救援——「救主／子」(2:30)。他亦是所有希望以色列得到解放的人，所等待的「救主／繼承者」(2:38)。但回到源頭最根本的一點，他是「子」。所以，這位「子」在福音的童年史，結束的一幕，從他自己的口中說道：「你們不知道我必須在我父的家中嗎？」(2:49)。耶穌的母親參與了上述的這些鏡頭畫面，甚至有些話正是對她說的，有的則是她在一旁，讓她也聽到了。所以，路加從一開始就以這位女子的角度，讓我們知道耶穌是誰？當然，這並不表示瑪利亞從一開始就能完全明瞭一切事，她與大家一樣需要依靠時間的進展，慢慢地理解，只不過她比其他人更有時間與耶穌在一起，因此她能不斷地反覆思想這件事。

路加望著這幅畫中的耶穌，點起頭來：「對，畫中的耶穌正表達出他的身份，他既是子亦是繼承者，也是被生者——救主。」因此，耶穌應該與洗者若翰分開。若翰是屬於舊約的，而許諾的實現則是從耶穌開始。所以，耶穌／主——親愛的師傅，應該佔據舞臺上所有的燈光。那麼，路加就得好好地思考，該如何放置耶穌的第一位見證者——洗者若翰的母親，並且他也知道耶穌受洗於若翰，但他乃願意區分二者。爲此，他得好好地想一想，該如何運用技巧，來陳述這件歷史。

耶穌公開生活的第一件事，就是綜合上述所言，他自己肯定了許諾藉著他，在他身上實現了：「你們剛才聽過的這段聖經，今天應驗了。」(4:21)接著，耶穌直截了當地說道，他並不會特別地照顧自己的民族，亦不會特別關照自己曾居住過的小村莊：「我據實告訴你們：在厄里亞時代，天閉塞了三年零六個月，遍地起了大饑荒，在以色列原有許多寡婦，厄里亞並沒有被派到她們中一個那裡去，而只到了漆冬匝爾法特的一個寡婦那裡。在厄里叟先知時代，在以色列有許多癩

病人，他們中沒有一個得潔淨的，只有敘利亞的納阿曼。」(4:25-27)

面對這份肯定所引起的反對聲浪，耶穌依舊保有其尊嚴與信心：「在會堂中聽見這話的人，都忿怒填胸，起來把他趕出城外，領他到了山崖上，——他們的城是建在山上——要把他推下去。他卻由他們中間過去走了。」(4:28-30)

瑪達肋納的瑪利亞的回憶

瑪達肋納的瑪利亞在路加福音中，出現的次數較其他的福音記載少。不過，在其他的福音中，她第一次的出現都是在耶穌受難、復活的脈絡，但在路加福音卻是早在第八章，她就已經出現了。而且，值得我們注意的是，她是怎麼被介紹的：「耶穌走遍各城各村講道，宣傳天主國的喜訊，同他在一起的有那十二門徒，還有幾個曾附過惡魔或患病而得治好的婦女，有號稱瑪達肋納的瑪利亞，從她身上趕出了七個魔鬼；還有約安納，即黑落德的家宰雇撒的妻子，又有蘇撒納；還有別的許多婦女，她們都用自己的財產資助他們。」(8:1-3)

瑪達肋納的瑪利亞身上原有七個魔鬼，這也許代表了她很嚴重的心理疾病（數字七代表了圓滿、極至的意思），或許是她在倫理上曾有過非常糟的行為，如同傳統上所說的（這就能解釋她為什麼擁有財產，以及有自由去運用它）。無論如何，她對師傅的愛慕有很好的基礎，因為從她身上趕出了七個魔鬼，讓她獲得了前所未有的自由與釋放。路加亦是這樣的愛慕耶穌，於是，他藉著她的眼睛觀看他們所愛的師傅的生命，這正是路加寫的福音所要表達的吸引力。

自然地與女人來往

上段剛提出的經文章節是非常特別的消息，因為這段故事存在於

大男人主義的歷史環境之下，特別是在猶太文化中更是如此。其實，耶穌自己只選了十二位男子跟隨他。路加當然知道這事，但他仍願意看重女子的角色，因此保留了這段他所聽到的消息，並且願意對讀者有更大的影響力：有些婦女跟隨耶穌，並用自己的財產資助耶穌和他的門徒！

其實，這也不是第一次。先前我們已看過，路加所寫的童年史就是從女子（瑪利亞）的角度來回憶。瑪竇就不是如此，他特別注意到若瑟。而且，路加福音第一個承認「耶穌是主」的人就是依撒伯爾，她在耶穌還是幾個細胞大，還在瑪利亞的子宮內的小小生命時，就宣稱耶穌為「吾主」。並且，依撒伯爾是第二位受耶穌影響的人（第一位是依撒伯爾的胎兒——若翰）。

在耶穌的童年史中，依撒伯爾也不是唯一出現的女子。還有一位亞納，她守寡很多年，終日等待救贖者的來臨，在她見到耶穌後，是第一位公開這好消息的人。

我們進入到耶穌公開生活的福音。首先，遇到伯多祿的岳母，福音簡略地描寫了她的疾病以及她復原後服務的過程（4:38-39）。之後，又敘述到有一位寡婦——納因城的寡婦，她沒有對耶穌說什麼話，單單是因為她的沮喪、孤獨，就使耶穌動了憐憫之心（7:11-15）。耶穌是主。因為他是主，所以能做主的行動，不必有人要求他。他是生命，所以能給生命。就如同這幅畫中的耶穌，他的手向前伸出，好像派遣生命一樣。

他也派遣寬恕。那個罪婦——在耶穌腳前哭泣的女人，她在法利塞人家中出現，使得法利塞人與同席的人，相當生氣的婦人。她能為耶穌所帶來的寬恕做證（7:36-50）。構思這段福音的路加，微笑了起來。

是的，法利塞人與同席者會很生氣，但是福音讀者一定會很高興。筆者不確認這位婦人就是瑪達肋納的瑪利亞，但是我們應該承認這段福音結束之後，立刻瑪達肋納的瑪利亞就出現在經文脈絡中（第八章），這點值得我們留意。

路加不必多加更動，馬爾谷與瑪竇福音對患血漏的婦人所有的撰寫，因為其中已充份展現主的慈愛：「女兒，你的信德救了你，平安去吧！」(8:48)雖然瑪竇福音陳述的較為簡單，只有模糊地提到「放心吧！」(瑪 9:22)不過，路加仍與馬爾谷福音一樣，保留「平安去吧！」；反倒是刪除了馬爾谷福音「在平安去罷！」之後所有的經文：「你的疾病必得痊癒！」(谷 5:34)因為認識師傅的人，不會懷疑這點，所以不用多說，必定成就。

另外我們也要注意，那些不出現在耶穌身邊的女人：黑落狄雅(3:19)與她的宮殿以及她的女兒與舞蹈。路加想著：她們不能與他的師傅放在一起敘述，她們沒有其他的位置，唯一有的，應該是如同那在耶穌腳前哭泣，悔改的婦女。不過，她們並沒有這樣做，因此她們該離開，所以歷史之中沒有她們位置。反而，路加會保留那短短的片段，記載著一位平凡的婦女，簡單卻又實在的祝福耶穌的母親：「懷過你的胎，及你所吮吸過的乳房，是有福的！」(11:27)。同樣的，路加亦記載了另一位平凡的婦女，她（完全不能直立）連抬頭要求耶穌都不可能，她只是單純的在會堂裡讚美天主，她並不打算破壞或使人不遵守安息日的規範。路加深刻地記得，因著耶穌所說的話、他回應會堂長的言論，他的朋友多麼的興奮與歡喜(13:10-17)。

路加也沒忘記另一位寡婦，而且這是第三位我們提到的寡婦，她完全的奉獻自己所有的一切給聖殿——作為給天主的獻儀(21:1-4)。耶穌會不會記得當初在聖殿，第一次為他做證的寡婦呢？雖然，他那時

還很小。可惜，瑪竇福音較看重耶穌的言論集，而忽略了這位第一次公開為耶穌做證的寡婦。就這樣，直到耶穌的苦難史之前，我們不再見到其他的女人。當耶穌往十字架的路上，那些跟隨他的女人，為他感到痛苦的女人，已經是他的門徒，她們一路跟著背十字架的耶穌。在這樣子的狀況底下，師傅仍能給這些婦女最後的安慰和教訓，這真是非常偉大的時刻；身背十架的耶穌還有時間安慰其他的人以及婦女，這可說是師傅的生命高峰。那些從加里肋亞就開始跟隨他的婦女，站在離十字架較遠的地方，此時路加並不特別記載她們的名字，而是直到耶穌復活以後，她們向門徒宣報了耶穌復活的好消息，路加才記載了她們的名字，其中包括了瑪利亞瑪達肋納，這正是路加的體驗……。

我們一開始所談到的畫就是這樣，很清楚地看到女人在歷史上的位置。尤其是畫中較年輕的瑪利亞，以她身體的姿勢與心理的態度，給路加筆下的文學有個聚焦點。

因此讓人很驚訝的是，為什麼路加沒有記載客納罕婦人（生於敘利腓尼基）與她的附了魔的女兒的故事（谷 7:24-30；瑪 15:21-28），很可能是路加不願意他親愛的師傅，對外邦人說出難聽的話（路加是外邦人）：麵包、兒女、狗。或許他願意忠實地表達耶穌沒有離開以色列，因為耶穌的職務，基本上是為了猶太人，只有復活的耶穌會命令他的門徒向外宣講，面對外邦人。路加不要過多的干涉歷史，他接受耶穌對客納罕婦女所有的態度：願意先讓猶太人聽到福音。路加觀看這幅畫，看著耶穌自在地與瑪利亞談話，認為這就非常清楚地表現，耶穌在福音之中與婦女們的來往態度。

祈禱與明亮的眼

畫中的耶穌眼神中透露出興奮與肯定，這樣的肯定出自於他對自我的認同，他知道自己是誰，他與天主有著特別的關係，是他所謂的「父」——「天父」，這點特別表現在他的祈禱。路加構思著福音，肯定這個要點。

耶穌誕生的奧蹟以及所有的奇蹟都涵蓋於此點——祈禱的氣氛，好些鏡頭的發生是在聖殿；或是在禮儀的行動（受割損）。耶穌誕生前，記載了許多讚美、感謝天主的詩歌（依撒伯爾、瑪利亞、匝加利亞）。耶穌誕生後，天使們也參加這讚美的行列，還有西默盎、亞納。年滿十二歲的耶穌到聖殿過節，居然就在聖殿停留下來，並且他自己還認為這是件最自然的事，因為他應該在他父親那裡。耶穌第一次的公開生活，也是出現在團體的祈禱中。耶穌受洗，當他祈禱時，不需有人在旁；不需洗者若翰在場（這樣路加就解決了他的問題）。有一位更大的，注意到這個鏡頭，回答了耶穌的祈禱：「你是我的愛子，我因你喜悅。」(3:22)另外，我們也可以想一想耶穌在曠野時，除去誘惑的時刻能做些什麼？背誦、牢記聖經，藉著經典認識自己、意識自己，而且魔鬼來誘惑他時，他也能依靠經文來回應牠。

福音中路加理所當然地認為，耶穌是自然而然地進到會堂：「他來到了納匝肋，自己曾受教養的地方；按他的慣例，就在安息日那天進了會堂，並站起來要誦讀。」(4:16)並且，路加願意特別發揮，耶穌在納匝肋會堂所發生的事。雖然，路加不像馬爾谷福音一樣，在葛法翁之後提到「耶穌到荒野的地方，在那裡祈禱」(谷 1:35)，但是，路加記載著「天一亮，耶穌就出去到了荒野地方。」(4:42)一大早，到荒野，能做些什麼呢？之後，耶穌整夜祈禱，然後揀選十二人為宗徒。(5:12)又有一天，耶穌祈禱後，就問門徒們：他是誰？(9:18)耶穌顯聖容，亦是在他祈禱時，所發生的。(9；29)另一次，他祈禱後，門徒前來對他說：「主，請教給我們祈禱，如同若翰教給了他的門徒一樣。」

(11:1)就是在這樣的氣氛中，他決定前往耶路撒冷，他知道在耶路撒冷將要發生什麼事，他知道自己今天明天以及後天必須前行，因為先知不宜死在耶路撒冷之外。(13:33)耶穌進到這幅畫中的人家也就是瑪爾大的家，進到這戶人家的村莊時，正是往耶路撒冷前行的路。在福音中，不只是門徒要求耶穌給關於祈禱的教導，還有一些關於祈禱的比喻。而且在最重要的時刻，耶穌亦然是橄欖園祈禱，以及他在十字架上兩次向父說話。

敞開的手接納窮人、病者

畫中的耶穌向前伸出的手，好像是在派遣生命一樣，亦表達了他一生接納窮人、病者的寫照。路加特別在福音中強調貧窮的重要性，因為耶穌就是在貧乏之中誕生，雖然美麗的聖誕詩歌，總是高唱著三王，帶著許多禮物來朝拜他，卻不能就此改變他的家境。他所生活的環境就是勞動階層，不只是個收入不多的木匠，而且這份工作還要依靠也沒有什麼錢的人家，才能有的收入。誰能保證明天還會有工作可做呢（也就是收入）？還要等多少個日子才会有戶人家，要訂個木窗、木桌什麼的（並且會付錢）？因此我們一點也不驚訝，耶穌的父母為他在聖殿，獻上一對鴿子或斑鳩（窮人的祭獻）。就連公開生活的耶穌，他身上所穿的長衣亦是有些老舊，並且他連枕頭的地方也沒有(9:58)。還好，偶爾有錢的人或是環境稍微富裕的人會請他吃飯，姑且不論他們的目的為何？是好是壞。

因此，耶穌常常勸勉人請客時，要邀請那些：貧窮的、殘廢的、癱腿的、瞎眼的人(14:13)，這些人正是被召叫坐上被富者（買了五對牛、剛娶了妻）所拋棄的位置(14:17-22)。就是因為這個緣故，耶穌特別讚美寡婦奉獻了她一切的生活費。是不是他也會想到自己的母親一

一瑪利亞，已經成爲寡婦後的她，也是這樣的慷慨奉獻？所以，耶穌繼續不斷的勸勉、鼓勵人，放棄一切的財物，而且強調世上的財產只是暫時的。

我們可以留意到，受到耶穌奇蹟性的治癒、幫助的人，大部份都是窮人（對觀福音多是如此記載），雖然其中有位會堂長的女兒，可是有更多的是癩病人、瞎子等等各種各樣的附魔者、病人，還包括偃僕十八年並在會堂裡幾乎沒有位置的婦女，以及十二年來患了又困擾又難以啓口的血漏病的婦人。另外，還有位百夫長的僕人，他恐怕是個奴隸，雖然這位百夫長對猶太人多有愛護……。耶穌的使命就是向貧窮者宣報喜訊，這喜訊在他的母親——瑪利亞的感恩天主的讚美詩裡，已經肯定了這點：「他伸出了手臂施展大能，驅散那些心高氣傲的人。他從高座上推下權勢者，卻舉揚了卑微貧困的人。他曾使饑餓者飽饗美物，反使那富有者空手而去。」(1:51-53)路加福音論及「真福」很直接地提到：「貧窮的是有福的」(6:20)，就如比喻中的拉匝祿，他並沒有特別做過什麼，死後就在亞巴郎的懷中得到安慰，因爲他生前過著貧窮的生活(16:19-31)。畫中的耶穌身上所穿的長衣，正顯視出他生活中的經驗，他向前伸展的手，意味了他接受那些與他同樣過著貧窮生活的人們。

輕微地開著口宣報喜訊

向貧窮者宣報喜訊……也向富者。路加特別藉由依撒意亞先知，強調向貧窮者宣報喜訊，因爲當時的人都習慣富者能擁有一切，而沒有些許的什麼會留給窮人。所以，耶穌要特別向貧窮者宣報喜訊，這對他們而言是個新的訊息，也呈現了耶穌的宣報具有展新的一面。耶穌宣報一個新的好消息，若翰洗者雖然與他時代接近，但他還是屬於舊約，因此所講的是「斧子」要砍倒不結好果子的樹、「簸

箕」要分開麥粒和糠秕(瑪 3:10-12)，可是耶穌一到，卻忘記這些。耶穌家鄉的人開始對他反感，起自於他引用先知的宣報喜訊(依 61:1-2)，卻漏了後半段報酬以民的話(依 61:3-5)。

第一個好消息就是耶穌自己。路加沒有同瑪竇、馬爾谷福音一樣，記載天主國的宣報，反而強調法律及先知到若翰為止，從此天主國的喜訊便傳揚開來(16:16)。因這個緣故，他特別強調自己：「如果我是仗賴天主的手指驅魔，那麼，天主的國已來到你們中間了。」(11:20) 另一處也提到「天主的國就在你們中間。」(17:21)

這好消息若以一句話來總結就是：天主是你們的父，耶穌就是這樣的教導門徒向父祈禱(11:2)。我們比較習慣瑪竇福音的說法：我們在天上的父，所以對路加簡潔的稱父，感覺好像不太夠。但，讓我們花些時間仔細想想，這更突顯了天主是父的力量。天主是一位父親，因此我們能以信心來要求他，如同對父親的要求一樣，因為我們知道他不會給我們石頭或是蠟子。更加的，他要給我們更好的一一聖神。(11:9-13)而且，我們也知道他必不會延遲，就如比喻中判官必會快快為寡婦伸冤一樣（再次出現一位寡婦，一位真正的需要者）。(18:1-8)並且天主的確具有父親的態度，此處我們不必重述那經典的仁慈父親的比喻（我們常常錯誤的稱之為蕩子的比喻，因為這個小兒子並不是故事的主角）。這故事的發展讓我們認出父的面貌——身為父親。他有兩個兒子，一個回來了，另一個也不離開，也沒有回來(15:11-32)。耶穌在此處正表達了他的經驗，天主在他受洗時，稱他是我的愛子；在耶穌顯聖容時，天主又再一次的肯定，宣佈這點。耶穌亦兩次歡欣地稱天主為父，就是在門徒初次宣講，歡喜地歸來時；耶穌在十字架上，也兩次稱天主為父。耶穌就是在這樣的環境中生活，這正是他傳給我們的消息。

還有，最大的好消息就是等待的時間已過。我們不必繼續等待上述所描寫的，如同先知們和當時的人所做的等待。因為從耶穌誕生的那日開始，一切就開始是「今天」，就如天使向牧人所說的：「今天在達味城中，為你們誕生了一位救世者。」(2:11)；耶穌自己在納匝肋的會堂亦是這麼說：「你們剛才聽過的這段聖經，今天應驗了。」(4:21) 救援是今天的事，並且為任何的人，例如為了匝凱。耶穌在與他短短的相處時，兩次強調了「今天」：「我今天必須住在你家中……今天救恩到了這一家。」(19:1-10)還有，在十字架上的耶穌，對身旁悔改的兇犯許諾說：「今天你就要與我一同在樂園裡。」(23:43)不是在末日，而是在今天。

尋求罪人與織補過的補釘

上述這兩個例子，使路加想到耶穌特別接納罪人，路加福音尤其強調這點。路加同對觀福音的作者一樣，知道耶穌與稅吏、罪人做朋友，他自己又加上一些例子。

耶穌提到很多關於悔改的比喻。我們從那一百隻羊開始，路加福音第十五章充滿了喜樂之情，強調著悔改所帶來的喜樂——「對於一個罪人悔改，在天上所有的歡樂，甚於對那九十九個無須悔改的義人。」，而且我們都被邀請參加這份喜樂——「待找著了，就喜歡的把它放在自己的肩膀上，來到家中，請他的友好及鄰人來，給他們說：你們與我同樂罷！因為我那只遺失了的羊，又找到了。」悔改不是最重要的：一隻羊不能「悔改」，最多只能回來，而一個錢幣連回來都不能。可是，這兩個例子充份展現「找到」所引起的喜樂，但需要有一個人去找；需要有位婦女打掃房子（我們以為已用完那些，能給好榜樣和貧困的婦女）。一個人走在迷路的羊之後，一直走到找到牠為止，很可能耶穌的織補過的長衣，使路加與之連想在一起，他的師傅也是

這樣走了很多路，為尋求罪人。第三個比喻是以一個盛宴結束，這盛宴不是普通的宴席，而是有一隻「肥牛犢」的盛宴。「那隻肥牛犢」從大兒子的說法以及父親的講話，好像本來為保留一件大事（無論是父親或是大兒子，好像一提「那隻肥牛犢」，大家就都知道是在談什麼了）。

多得到一點時間的無花果樹，為了能有所改變、能結出果實的比喻，讓我們連想到主人的態度就和若翰洗者一樣，而園丁則像是耶穌，這亦是個很好的例子，讓人知道天主繼續不斷地等待人的悔改。(13:6-9) 就這樣，耶穌持續不斷勸勉大家，因為可能不一定有那麼多的時間。就如在另一個比喻中，將被撤職的管家向主人的債戶所說的：趕快寫下來，因為他知道沒有太多的時間。(16:1-12)很可能路加就是在這個時候，想起了法利塞人和稅吏的比喻(18:9-14)，肯定任何人只要願意承認己罪，就會得到寬恕。

路加福音採用的史料更加地突出這點，尤其是三個悔改的場景，呈現出耶穌對罪人的態度。路加仔細地敘說第一個場景：在耶穌腳前哭泣的罪婦，她悄悄地進入法利塞人的家，堂上一片沈默的氣氛，法利塞人內心有了錯誤的評判。原先看似被人所拋棄的罪婦，卻表現出對師傅熱切的愛情，這時正是為師者最好的時刻，他明顯地表現，接納這些為眾人所棄的人，並且他被派遣就是為了要接納這些人。他在責備法利塞人之後所說的話，充分展現了對這位婦女的情感：「故此，我告訴你：她的那許多罪得了赦免，因為她愛的多；但那少得赦免的，是愛的少。」之後耶穌遂對婦人說：「你的罪得了赦免。」尤其在最後，耶穌更超越同席的人心中的反對，對她說：「你的信德救了你，平安回去吧！」(7:36-50)

第二個場景就是匝凱，一位富者在自己的家中得到救援，這救援比若翰洗者所宣講的斧子還早臨到。他是富者，福音明明的說道：「他原是稅吏長，是個富有的人」，好像路加很喜歡描述他的行動：奔跑，比群眾早到耶穌要經過的地方，攀上野桑樹。這樣使我們看到耶穌抬頭望他的眼光，邀請，接受他。因此，他以短短的言論表現了稅吏長的悔改。然後，耶穌清楚並隆重的宣報喜訊：「今天救恩臨到了這一家」。

第三個場景是在一個悲悽的氣氛中，耶穌被釘在十字架上，在他生命氣息微弱之際，他幾乎沒有什麼力量，他什麼都沒有。不過，他還能給出寬恕，他肯定地向被釘的兇犯，給出天主的友誼、祂的王國。路加總結耶穌的一生就是這樣：巡行各處，施恩行善，治好一切受魔鬼壓制的人(宗 10:38)，直到最後一秒。

銜接的涼鞋與跟隨耶穌的路

我們剛剛提到耶穌生命的終點、道路的盡頭。四部福音中，信者都是以跟隨耶穌的道路來表現。路加有一個很長的機會，因為他描寫了一段很長的道路，從耶穌走上加里肋亞之後，已經有些跟隨他的人（包括女人），一直到他被釘在十字架上。這條路很長，耶穌的涼鞋已經快不行了，他繼續不斷地邀請人，走上這條道路。可是，假若沒背起自己的十字架不能往前走，或者假如有人開始談條件那也不行。耶穌的道路是無條件並且絕對的，當他們還在加里肋亞行走時，他說道：「誰若願意跟隨我，該棄絕自己，天天背著自己的十字架跟隨我。」(9:23)

耶穌決定走上這條道路，並且他知道這路的終點是耶路撒冷，以及在耶路撒冷所要完成的事，這是他自己和梅瑟與厄裡亞，在顯聖容

的山上所談論過的。還有兩個短短的鏡頭，可以帶我們看這樣子的條件。第一個鏡頭是當耶穌和他的門徒們前往耶路撒冷時，不被撒瑪黎雅人收留。(9:51-53)這正給門徒們一個記號，假如有一天他們也願意，同師傅一樣走上耶路撒冷，那他們將會遭遇到這樣的命運。第二個鏡頭是一些沒有成功的召叫，或是沒被邀請；或是不敢完全答覆，因此在上路之前，應該好好想一想，有沒有足夠的力量。爲了跟隨耶穌，按照他所願意的行走，那需要對他有很多很多的感情。針對這點，路加認爲這大概是師傅最吸引他的地方，師傅完全地掌握一切，他有力量完成他所要做的。而且，路加自己也是這麼地走在這路上，首先是師傅自己這麼地開始走，然後他也命令門徒如此地跟隨他，他沒有讓門徒做自己所沒做過的：寬恕、接受、醫治、放棄自己的正義、祈禱，甚至是人若接納你們，給你們擺上什麼，你們就吃什麼。因爲你們不要帶錢囊，不要帶口袋，也不要帶鞋(10:4-8)。路加想到自己就是這樣的經歷，相當長的時間跟隨著師傅。所以，他敢這麼寫。這段路程奇蹟很少，話很多，很長的教誨爲那些願意聽、願意跟隨的人，偶爾有點安慰像匝凱的悔改，或是停留在這幅畫的主人，短暫地停留在這一戶人家，然後就繼續邁開步伐向前走。

路加停下自己的默觀，再次地望向這幅畫中的耶穌——他的師傅，那位接納窮人、婦女，治好病人，尋找罪人，向眾人宣報喜訊，向父祈禱的那位，他充滿愛的眼光看著與他來往的每一個人，只要對方也是這麼真實的渴望與他來往。耶穌——他的師傅，向前行走的師傅快到耶路撒冷了。每次路加默觀到此處，他眼前就一片朦朧，他好難面對師傅苦難的場景。不過，此刻他已經決定他要面對它，如同耶穌面對自己的苦難一樣。好，他要開始寫這痛苦的一章。

道路的終點

路加福音對苦難和復活的描寫。無論如何，路加已經決定有些史料他不會記載，當然他也不能改變歷史，可是歷史也不會強過他的情感。他不會否認宗徒們在最後晚餐的那晚彼此的爭論，可是他更要強調耶穌在其中一位門徒交出他之前時，完全的將自己賜給門徒。他不會省略耶穌在橄欖山上痛苦的祈禱，可是他至少可以為耶穌肯定，那來自天上的神慰，因為有位天使顯現。反而，他不會寫猶達斯口親耶穌，這真是太過份了。他只說猶達斯有意親耶穌，卻模糊這行動到底有沒有做到。他不能也不願意省略福音史料中，士兵對耶穌的戲弄，但他不容許士兵將口水吐在耶穌臉上。而且，在公議會上耶穌也不會被戲弄。為路加而言，那些不懂事的人能戲弄耶穌，但他想那些有學問的，又是民族的代表不可能做出這種事。他該如何處理耶穌被鞭打的事呢？被鞭打是件又污辱又非常痛苦的懲罰。那麼，最好是放在比拉多的話中：「所以我懲治他以後，便釋放他。」(23:22)耶穌在十字架上被所有的人遺棄，只剩下耶穌的信以及他的父。他簡單而又充滿信心的為人說話，為那些取笑他、釘他在十字架上的人說：「父啊，寬赦他們吧！因為他們不知道他們做的是什麼。」(23:34)耶穌向悔改的兇犯保證，他能得到慈愛，直到第九時辰耶穌不再說些什麼，他安安靜靜的等待那個時刻，那個天主的奧秘——人所不能瞭解的天主的奧秘。(免得有人會想耶穌在死亡的時刻，不像蘇格拉底那樣的有尊嚴。至少路加認識希臘經典。)

路加要將自己對耶穌苦難的情感，放在伯多祿身上。伯多祿否認耶穌，他要寫清楚這點。但是，在歷史中誰沒有否認耶穌呢？路加與其他福音的記載稍有不同，路加將伯多祿的否認放在公議會之前，更在人們戲弄耶穌之前。那麼，悔改後的伯多祿就能藉著他痛苦的眼淚，在默觀時陪伴受苦的師傅，既然他沒能在那個夜晚這樣做（路加自己就是這樣地默觀這一段苦路）。路加體驗耶穌的苦難就是從這樣子的立

場，他選擇寫耶穌的苦難就是從這個立場。他需要耶穌的眼光，耶穌如何看伯多祿的眼光，這綜合了所有耶穌對伯多祿的眼光，從耶穌走上伯多祿的船開始，有同感也有失望，有喜樂和責備的眼光，希望、邀請、等待……

復活：一切的事都要在耶路撒冷及其附近發生，同一天，暗示到耶穌對伯多祿的顯現。不過，路加更要花大篇幅寫，耶穌顯現給，往另一村莊去的兩個門徒的教導，此處充份展現了師傅的特質，亦是福音中師傅倒數第二次的教訓。路加對這一幕會心一笑，銘刻師傅幽默的一面。

路加再一次地望向那幅畫，注意到畫中較遠的那位婦女。那工作的婦女正反應了路加自己的工作，他爲了編寫福音很是忙碌，走了許多羅馬的石鋪地，與很多人談話，聽了很多見證人的訊息，參加許多的聚會，學了很多的詩歌，聆聽耶穌與親戚之間的事。不少次，在走路時，他會在刻有百步記號的石頭上，稍稍的休息，好像肩上有個重擔需要休息，更需要反省，需要反覆思索他已經收到的所有資訊。路加最後一次看著這幅畫，沈默了一段時間，好像是他默觀的最後的對白。之後，他走向自己的工作桌，面對已寫的紙張：

「德敖斐羅鈞座：關於在我們中間所完成的事蹟，已有許多人，依照那些自始親眼見過，並爲真道服役的人所傳給我們的，著手編成了記述，我也從頭仔細訪查了一切，遂立意按著次第給你寫出來，爲使你認清給你所講授的道理，正確無誤。」(1:1-4)

他慢慢地準備墨水，又想了許久，然後拿起羽毛筆開始寫他的福音：「在猶太王黑落德的時候，阿彼雅班中有一位司祭……」(1:5)

聖像：信仰的視覺藝術

Eileen Kane 著
郭春慶譯

在尼西亞信經的最先信仰條文中，我們宣認「全能的天父，創造天地，無論有形無形」的信仰。那信條的每項要素成爲聖像(icon)是什麼的焦點。

每幅聖像是宗教的圖像。具體地，按照「聖像」的希臘文含意，它是東羅馬帝國禮儀及靈修的宗教圖像，那裡以拜占庭/君士坦丁堡爲中心，希臘文爲口語。這是從信仰我們無法面對面看見的天主而產生的圖像，並在生命中，開放體驗在靈修層面上，超越天主創造的可見、物質世界。

很多證明指出，尤其在羅馬的地下墓穴，宗教圖像，包括耶穌的肖像，早在基督徒年代的第三世紀，已開始被創作，亦確定，當君士坦丁大帝於公元 330 年重建拜占庭爲「新羅馬」，作爲東羅馬帝國的首都時，建築、雕刻、繪畫藝術服役教會，開始在那裡非常盛行，亦確實在希臘語文世界。這藝術包括壁畫、鑲嵌畫及木板繪畫，還有銀匠、瓷漆匠及插畫家。在這些藝術形式中，只有木版畫可以嚴格地稱做「聖像」，而我們將專注於那些繪畫上。

聖像主要是禮儀藝術。在希臘東正教傳統中，它們是布置教堂的必要部份。裝飾東正教堂最重要的元素是關閉至聖所的聖像門(iconostasis)，或聖像屏障。屏障有三道門口，一個在中間及兩邊各一個。參拜者面對這屏障，將看見正中門口右邊的一幅基督聖像，和左邊瑪利亞，天主之母的聖像。在基督的旁邊是聖約翰洗者，基督的先

驅或開路先鋒，跟著是一位總領天使。在瑪利亞旁邊是另一位總領天使，之後是被敬仰的本地聖人，或者紀念那間教堂命名的聖者。接近兩面側門的聖像屏障，可能還有更多聖人或天使。正中門口上面，參拜者會看到最後晚餐建立聖體的畫像。這首行畫像的上面範圍，還有打橫十二幅聖像，每幅代表東正教禮儀年十二大節日的一天。最後，*Iconostasis* 的頂端放置十字聖架，聖母站立十字架下一邊，而聖若望宗徒在另一邊¹。

在教堂別處亦有圖畫及聖像，它們的主題按照特定的位置選擇。例如，正門入口上面有一幅聖像放在特別的架上，好像讀經枱上掀開的書，代表基督生命中的奇蹟或事件，適合於禮儀年的特別時間。例如，在聖週的首三天，這聖像將代表基督進入耶路撒冷，到了聖週四，那主題會由最後晚餐所取代。然後，在苦難星期五，成為哀悼基督的遺體。在復活日，聖像的主題將會是 *Anastasis* 或復活，希臘傳統以復活的基督從死者中釋放眾靈展現，由亞當、厄娃開始。朝拜者站立這裡的左右，在教堂入口之內，有基督和瑪利亞的聖像。在教堂的支柱及兩邊牆上，會有宗徒的畫像，包括聖保祿、教父，例如金口聖若望和聖巴西略，聖戰士喬治、德默特琉 (*Demetrius*)、特奧多魯斯 (*Theodore*) 和敬禮本地的聖人。

教堂最顯眼的地方用於放置基督和童貞瑪利亞的畫像。如果有穹頂，通常以基督代表全能者、力量無窮，希臘文稱做「萬有主宰」 (*Pantocrator*)，亦可能五旬節聖神降臨宗徒身上。在教堂半圓拱頂內，經常有童貞聖母登基。如果是主教座堂，主教寶座的靠背有基督大司

1 福音聖史若望在東正教常被稱為神學家若望。

祭，「偉大至聖」(Great Hierarch) 的畫像。參拜者離開教堂時，還會看到更多的圖像，往往包括最後的審判或聖母的死亡。這種在教堂內安排畫像的背後思想，在於教堂應該反映天主創造的宇宙。正如天地的創造者，天主，超越祂所創造的一切，因此，全能者應佔據教堂最重要的部份，而瑪利亞天主之母，*Panagia* 或至聖的，應授予崇高的位置，由於她在我們救贖工程的特殊角色。

在東正教堂裡，畫像不單只提醒信徒在福音敘述中紀念的事情細節，或聖人的面貌、行實及聖潔，更營造氣氛，使諸聖相通功這項天堂的奧秘事實，在現世教會內成為可見的事實。聖堂內的祈禱者置身於這些圖畫及聖像中，在諸聖相通功的脈絡中，跨越地方及時間的界線或限制。

聖像在禮儀的慶祝中亦擔任角色。當聖像入口正中大門關閉時，兩幅聖母領報的圖畫呈現門上，加俾額爾總領天使在左門，童貞瑪利亞在右門。當禮儀進行時，這些門是打開的，而教友可以看見裏面的聖所及祭台。這裡有豐富的象徵，因為這些門稱作皇室大門，或皇族門檻。它們通往祭台，教堂內至聖的中心。透過大門，參拜者瞥見主祭正站在祭台誦唸祝聖經文，想起天使加俾額爾向瑪利亞宣告，孕育的嬰孩將成為基督大司祭。在主教座堂的彌撒中，當主禮的主教上座時，面前的聖像提醒他，他不是行使個人的權力，卻以基督大司祭的名，頭戴皇冠，身穿祭袍，正如聖像代表的。

在慶祝彌撒和彌撒以外的時候，教堂內的聖像被神職人士及信徒所崇敬。在它們前奉上獻香；司祭及信眾叩首，親吻，伏地致敬，同時劃十字聖號。在遊行中被運送，在人前受舉揚，好能賜福，沿途燈火璀璨。

對聖像的恭敬使我們注意構成它們存在的神學要素。公元 726 到 843 年期間，在消除聖像之爭(Iconoclastic Quarrel)² 的不同階段中確切地表達這些要素。破壞宗教偶像者(Iconoclasts)或「破壞畫像者」援引舊約禁止製作或膜拜任何天地事物的肖像³。他們爭論，描繪天主是不可能的，因為從未有人看見祂⁴。故此，他們認為製作聖像就是塑造偶像，向聖像叩拜就是偶像崇拜。

聖耶爾瑪諾斯(Germanus) 君士坦丁堡宗主教及達瑪森人聖若望(Saint John Damascene) 的規定，東正教的看法集中在降孕。他們爭論，既然聖言在耶穌基督內成了血肉，亦由於天主降生成人的耶穌基督，被那些遇到及跟隨他的人看到，以前看不見的成為在耶穌基督內看到了。依東正教之見，製造一幅基督的畫像並向它叩首致敬，和拜偶像並非一樣，因為對基督的畫像敬禮，不是崇拜物件，而是它代表的人。他們辯稱，對畫像的崇敬，是對那個畫像涉及的人。達瑪森人聖若望⁵ 以優美的文筆形容：「以前，無形無像的天主，肯定沒法表現。但現今，當天主以人形出現，並與人一起生活時，我把天主內可現的描敘出來。我不是崇拜物質，而是崇敬物質的創造主。他為了我成為

2 在消除聖像之爭中，已有的聖像受到破壞，新的聖像被禁上製造。更糟糕的是，聖像的畫家通常是隱修士，受到迫害。他們的隱修院被搶掠，隱修士被驅逐、流徙或監禁。很多的手被打斷，使他們不能再繪畫，有些甚至殉道。超過一百多年，很多隱修士到義大利尋求庇護，特別在羅馬，很多希臘隱修院建立起來。他們當中很多是藝術家，他們影響了義大利鑲嵌畫及繪畫的發展。消除聖像之爭終於 843 年四旬期第一主日「正統教義的勝利」(Triumph of Orthodoxy) 中結束。

3 出 20:4-5

4 若一 4:13

5 Egon Sandler, S.J. 引述於 *L'icône, Image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique.* (Paris, 1981, 42).

物質，他在物質中取了生命，藉著物質，他帶來我的救贖。」

消除聖像的君士坦丁五世嘗試反駁這些論點。公元 753 年他在 Hieria 近君士坦丁堡召開稱為消除聖像大會 (Iconoclast Council) 提出聖像的主要論據是：一幅聖像的實質及內容貶抑塑像的神聖。大會神長宣稱，基督唯一可能的聖像，是他親自賜給我們的，即是聖體，降孕的奧秘臨在；而代表聖人的唯一方法，就是以完美的道德生活模仿他們⁶。為作回應，東正教的論點是從未宣稱基督的畫像和他本人是完全相同。至於聖體，東正教辯稱它不是基督的肖像，卻真的是基督自己。

破壞聖像爭論的末段制定其他定義及澄清，保持了解聖像的重要位置。例如，關於基督，天主教人，特奧多魯斯 (Theodore Studite) 短語「無形可見的使自己看得見」澄清我們看到聖言成血肉這事實，不只是人的統稱，更以可認識的個人，納匝勒的耶穌這個歷史人物。

此外，那人的身分臨在聖像中。一幅聖像使基督或另一人活現我們面前。所以，它必須有意欲去做，亦必須以他的名義⁷。終於，聖特奧多魯斯 (826 年) 死後，尼西亞第二屆大公會議 (787 年) 結束文獻莊嚴地重申並成為 843 年「正統教義的勝利」的基礎。那最後的文獻是一篇贊同畫像及在教堂彌撒中善用的護教書。它聲明畫像包括有關十字聖架、基督、聖母、聖人及天使，必須在教堂內，在彌撒器皿、祭衣及牆壁上，並必須安放教友家中。它辯稱，人們越看這些畫像，就越被畫中代表的人吸引，而更崇敬他們。文獻繼續說，必須向聖像獻香，和燃點燈光致敬。現時觀看任何希臘東正教堂內部，和注意信徒的來

6 同上。30.

7 所有討論皆見於 Sendler 的書，44 頁及以後。

去，就會從精神及文字上認識首次在 787 年頒布及 843 年重複的文獻。

製做聖像的意圖是有趣的。它除了影響畫家，還有旁觀者。畫家必須要描繪的主題，譬如作萬有主宰 *Pantocrator* 的基督，依照傳統允許觀賞者察覺主體⁸。因此他會用傳統的容貌、衣服及色彩去描繪基督。他會把光圈環繞頭部，上面加上十字素描，並在光環上寫 OΩN 字母，意指「自有者」亦會在聖像寫明「耶穌」和「基督」，而且「萬有主宰」(*Pantocrator*)抱基督小孩在其懷中，他會寫「天主之母」，亦也許 *Glykophilousa*，意思是溫柔地愛，或 *Hodegetria*，即是「指向道路」。

意向的重要亦涉及聖像畫師在於他執行工作時的心態。《畫師的手冊》或 *Hermeneia of Mount Athos*⁹，是獻給瑪利亞天主之母。作者懇求她為他獲得在天堂面對面瞻仰她的福樂。作者指令畫師時常在童貞聖母 *Hodegetria* 像前，以祈禱開始他的工作，但對耶穌，乞求他，「神聖的主人」，啓迪及指引他的心、靈、手，使他能堪當及完美地把他的肖像表達，「為至聖教會的光榮、喜樂及裝飾」。

俄國哲學家、神學家與正教司鐸及數學家弗洛連斯基 (Pavel Florensky)¹⁰ 非常優美地書寫畫家與基督的容貌及聖像之間的默觀關

8 影響「聖像學」(iconography)的傳統，意指畫家使人像能清楚辨認的方法。例如：他所穿衣服的顏色，他所持的象徵(如一本書，或伯多祿的鑰匙)。這些傳統記載於一份名叫 *Hermeneia of Mount Athos* 的文獻裡。法國學者 M. Didron 於 1840 年抄下，1845 年出版。參 M. Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne*, Paris, 1845.

9 參註 8。

10 Prel Ferenskij (1882-1937), *Le Porte Regali*, Milan, 1977 (由俄文“Iconostas”翻譯過來，該書成於 1922 年，但沒有出版)。

係。他把藝術創作形容為默觀的過程，畫家的靈魂藉此從塵世被提升天堂，在那裡凝視基督的容貌。然後他把那神視帶回這世界，並透過雙手的工作，傳達給我們。所以，基督的真正肖像從天主，藉著畫家而來到我們，它不是創始於畫家。

弗洛連斯基(Florensky)對藝術家工作的思想，達到登峰造極水平。不過，它的確令人注意拜占庭藝術和西歐宗教藝術之間的最重要差別。拜占庭藝術，尤其是聖像藝術的特色，除了設計、構圖、形式和色彩的要素外，還有顏料、支架、釘裝方法、甚至筆法的技術因素保持歷久不變。拜占庭畫家衡量他或她成就的標準，是以畫像複製模特兒的忠實性和完成作品的卓越技術。不過，在西方藝術內，畫家平常不會尋求複製模特兒，反而營造創新畫像。西方畫家重視創新、想像及創造力比較技術的卓越有過之而無不及。

因此，一幅聖像不只是宗教圖畫，它在彌撒的幅度中找到圓滿的表達。它是靈性相遇之地，目的在於引領觀看者進入基督或被描繪者的神秘經驗及奧妙臨在，使不可見的看得到。它是靜觀的藝術，一種激發心靈的藝術。不但是靜觀的成果，而且是引導人作默觀。

最近幾年，在基督徒的世界各地，聖像也許比較過往更為人所熟悉，在東正教會地區以外。同時，為更多人，渴望真理及尋找天主都在靜觀祈禱中表達出來。這無疑是聖神的工作。聖像的靜觀藝術可能在東方東正教及西方天主教之間提供一度橋樑，並帶領我們在基督內更團結一致。

結束時，我們再轉向《畫師的手冊》，那裡有一禱文，是隱修士1840年抄給M. Didron的，附於他的作品後。他說：「主，願光榮歸於祢！我主，願光榮歸於祢！願光榮歸於全宇宙的天主！」。

畫像與十字架

謝明輝

內容撮要

宗教畫像特別是十字架聖像，是現代信仰和宗教文化中不可或缺的一部份，它讓人透過畫像所表達和包含的時空進入人類救恩歷史當中，並以它的內容觸動人的情感，帶領觀賞者進入作者的世界，進入作者恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中，吸引人舉心向上，在地上與主相遇如同在天上一樣。十字架聖像作為基督的苦難聖死和光榮救贖的標記，更是基督信仰的徽號和眾信友生活見證表達的神聖工具。廿一世紀是第三個千年十字架文化普及的開始和基督信仰回歸到十字架源頭的時候嗎？就讓我們從畫像和十字架開始我們的探索旅程罷！

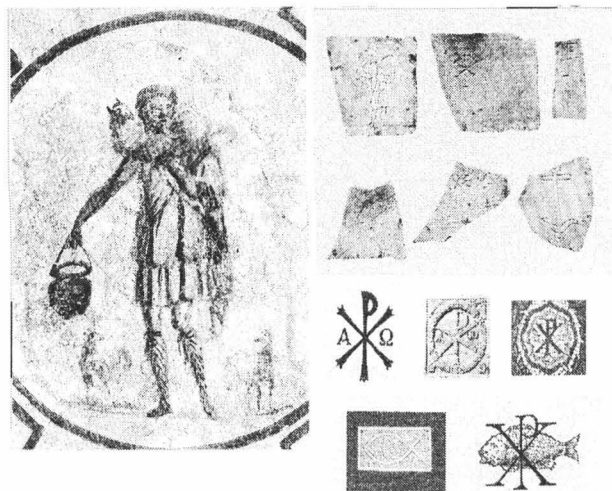
1. 導言：畫像進入了人類的文化和救恩歷史當中

畫像和語言相信是在人類還沒有文字之前已經存在。人類透過簡單的，互相可以溝通的說話、手勢和畫像，來首先表達了自己的需要和情感，然後再以符號和圖像，記載了他們以辛苦勞力累積得來的經驗，刻劃出洞穴中的壁畫，例如：畫下了狩獵場地的情景，以及壁畫內的狩獵時動物的形狀和動態的圖像，可能是包括慶祝和感謝上天的禮儀，及有可能是同時為教育下一代以及他們的下一代而留存下來的。由此類推，我們也可以相信宗教信仰的經驗，也有機會是透過最基本的符號和圖像開始，來傳達流傳至現在的，也就是我們現今的基督信仰了。

以畫像傳遞宗教性的信念和訊息，確實是信仰教育和宗教文化重要

的一環。在這個前題下，單獨是基督信仰，在第一個三百年間（即公元一至三世紀），初期的基督信徒在地下墓穴(catacomb)的聚會地點。

右圖就是透過大約十個八個最基本的符號和圖像，圖像的例子如：背着羊的牧者、似牧杖與十字架形狀的「錨」、及「魚」等；而符號的例子則有以希臘文基督「ΧΡΙΣΤΟΣ」一字的前兩個字母「ΧΡ」加以合成稱為「凱樂記號」或「XP花押」(Chi-Rho Monogram) 的，來傳遞基督信徒團體「自己人」的基本訊息。



這個「凱樂記號」在公元四世紀時找到了新的「政治與宗教」合併的用途，代表基督的凱樂徽號也因為被君士坦丁大帝用作為軍旗而普及了，可見畫像的內容是會跟隨着時代的需要而產生了不同的面貌和作用。後來原來的「XP花押」更加上了「Α」和「Ω」這兩個希臘字母，而成為了聖堂裝飾和禮儀用品常用的其中一個基本符號，這個演變就是引用了聖經中（默1:8）的：基督是原始「Α」和終結「Ω」而成為了表達基督的天主性身份，天主性的「無始無終」本質的代號了。由此可見，自起初基督宗教畫像的起源及其應用，無論是符號或圖像，也會隨着為了宗教團體對外和對內溝通的實際需要，而普及到教會團體和個人的日

常生活活動之中了。

2. 讓人進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中——的歷代畫像

在日常生活活動之中，基督宗教畫像的題材，無論所沿用的是符號或圖像，其用途除了是爲了崇拜和普及性的實際教育（例如：爲增進教友的修維，靈性上的延續培育和包括爲慕道者的教理講授），或是爲了福傳性溝通的需要之外，其實宗教畫像也是一件有它的獨特「價值」的作品。首先，一如其他藝術畫像一樣，每幅有藝術價值而能夠傳流至今的作品，特別是那些可以作爲該創作時期的代表性的作品，它的背後一定會有一個出錢的委托人或團體（patron），一位或一組畫家或雕刻家（artist），和一個家族或團體的支持，把這些認可的作品好好地保存收藏（keeper）起來，以供後人欣賞和鑑賞。這個委托人-藝術家-收藏家（Patron-Artist-Keeper）的組合對現存的歷代畫像的出現，以及它所表現的風格和面貌，而後來被受鑑賞又被收藏保存下來的，其實這是一項不簡單的過程，是一個耐人尋味的研究。可以說每一件這樣的宗教畫像作品的留存至今，都有着它的一段感人的故事，不單是由於它的藝術性價值，它也肯定有它的神聖性的價值，致使它被妥善地保存下來。

歷代的朝聖和宗教畫像的鑑賞活動，帶動着朝聖者、鑑賞者返回創作作品的年代，因爲在那個時候，它曾經流露了它神聖性的一面，它可能是一件看起來只是很普通的藝術作品，甚至是一件當時不起眼或是未能被接受的作品（可能是由於作者是太前衛的原因）。總之，宗教畫像的留存顯示了它有一種能力，讓人可以進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中。這些歷代畫像的留存，已經見證了它已經在歷史中吸引了至少一組人，特別是那些選擇了收藏和供人鑑賞的那組人。對於那些觀

賞而產生共鳴的另外一批人，他們大部份是有宗教信仰背景的，其中也有不少只是慕名而來的，就在那一次（可能是他/她的第一次）的相遇，但卻留下了一種不可言喻的吸引。若果被吸引者能保持這一份醒覺，並把這份經驗默存心中反覆思量的話，他可能會對自己或是對這件吸引他/她的畫像有所發現，甚至是一份新的突破性的理解，這可以說就是宗教畫像的神聖性價值了。

現在，就讓我們探索一下歷代所留存下來的基督宗教畫像，選擇出一些曾被藝術界公認是代表性的作品，從它們遺留下來的痕跡，讓我們探討這些作品的價值，就是它們的實用性、藝術性、和它的神聖性。讓我們也嘗試感受一下它們的這些特質，發掘或刷新一下自己的鑑賞能力，說不定你也會有新的領悟或是新的發現，特別是對宗教畫像的神聖性的體會，真正的讓你從這些歷代的畫像中進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中。這些歷代所留存下來的基督宗教畫像，給我們介紹了每個時代的宗教畫像的主流思想及題材，就讓我們認識一下以下這六個時期中的一些代表作品。

3. 從教會初期到現代，每個時期的畫像作品都代表了該時代的主流的神人關係

3.1 教會初期的畫像是以「免陷於罪惡」和「免陷於凶險」的主題較為多見，這時期的畫像取材於聖經中的故事的計有：諾厄與方舟、達尼爾在獅子穴、先知約納在大魚腹中等。早期教會的信眾剛脫離了教難的日子，他們對宗教的信念是集中於基本的救恩，而盼望着得到的是免陷於凶惡的平安和期望着上主的保護為主線 (salvation as deliverance)。

右圖是在意大利北部古鎮 Aquileia 大教堂遺蹟裏在祭台與會眾之間的地面上有一幅大面積的鑲嵌畫(Mosaic Flooring)，其中有先知約納的故事，表達出信眾呼求天主「免陷於凶險」的願望。



- 3.2 到了公元一千年左右的羅馬式 (Romanesque) 時期，主線的畫像題材改變為著重於上主的公義。在這個時期祂的公義看來是與祂的仁愛慈悲分離了，並反映了在這時期的畫像中。就是人對死亡的恐懼和害怕審判時被懲罰，是遠遠地超越了他對永生渴望的必然性意識。我們別要忘記，這正是中世紀的黑暗時期，當時的人面對生活上的困苦，使他們感受到似是在接受着上主的懲罰一樣。因此這時期的畫像，有較重天主的公義和教義性的主題的味道，而「末世性形象」的耶穌就在這時期出現了在「最後晚餐」、「最後審判」等畫像作品的主題裏，成為了這時期作品的主線題材。

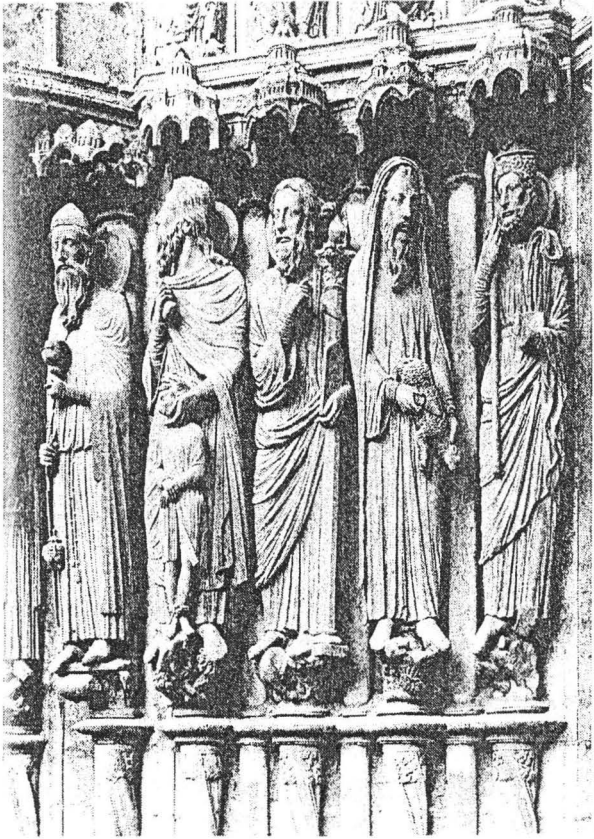
右圖是十二世紀初位於歐洲中部 Constance 湖教區的 Weingarten 修院所製成的彌撒禮儀用書的插圖，主題是「最後晚餐」，被稱為「The Berthold Missal」的，它是描繪若 13:21-26 中的情境，內容是主耶穌預言將被出賣，並向祂所愛的若望宗徒透露，這人就是猶達斯。不同於其他時期，主耶穌面貌上是籠罩着莊嚴的「末世性的形象」。



二. 受拜占庭影響的羅馬式畫像：
十二世紀時的插圖畫像——
「The Berthold Missal」

3.3 歌德式(Gothic)的時期是以自然和恩寵為主調的。其中又以「聖母聖子」(Madonna and Child)的題材充斥着當時所新建成的聖堂和主教座堂。此時期的「聖母聖子」畫像就是以自然和恩寵為主調，表達出共融一體為主線的風格與特色，就如歌德式的教堂建築，高聳的尖頂表達了天與人的一體，以及自然和恩寵的共融 (Nature & Grace intertwined)。

下圖的歌德式雕像是代表性的作品，是一組五個聖祖及先知的雕像，是法國巴黎聖母院主教座堂外圍的聖像群的其中一組。



三.歌德式的聖祖及先知雕像(左至右):默基瑟德、亞巴郎和兒子依撒格、梅瑟、撒慕爾和達味 (約公元 1230-50 年;巴黎聖母院主教座堂。)

而下圖 1 的聖母聖子像，是現存於奧連歷史博物館的藏品。這時期的畫像既滿溢着安祥自然平和，又流露了靈性的氣息，真是天人一體，集自然與恩寵於一身的好例子。

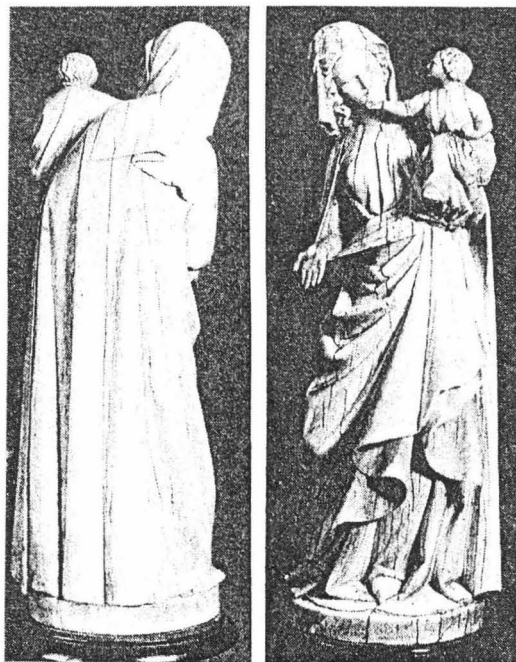


圖 1 的聖母聖子像，是現存於奧連歷史博物館的藏品。

- 3.4 文藝復興 (Renaissance) 時期的畫像題材，與歌德式作品所著重的天與人之間的平衡比較，是迥然不同的風格，這個時期著重於「人性」(humanity)。例如：這個時期所表現的「聖母聖子」(Madonna and Child)畫像，也是表達出人性化的「母與子」(human mother and child)的畫像。而這些著重「人性化」的作品也在十五至十六世紀之間的其他畫像中盡露無遺，這時期最流行的畫像包括了聖女瑪利亞瑪達肋納、聖若翰洗者、和聖保祿(掃祿)的歸化故事，表達出文

藝復興時期對罪人的皈依，和天主的寬恕這類畫像題材的著重。圖 2 是在梵蒂岡聖伯多祿大殿 Michelangelo 的 Pieta；及在佛羅倫斯主教座堂博物館中著名雕刻家 Donatello 的代表作品，把悔改皈依的聖女瑪利亞瑪達肋納的雕像，表現出充份的人性情感，是栩栩如生的代表性的佳作。



圖 2. 文藝復興時期的畫像：在梵蒂岡聖伯多祿大殿 Michelangelo 的 Pieta, 約為公元 1498-99 年的作品。以及在佛羅倫斯主教座堂博物館 Donatello 的代表作品，悔改皈依的聖女瑪利亞瑪達肋納像。

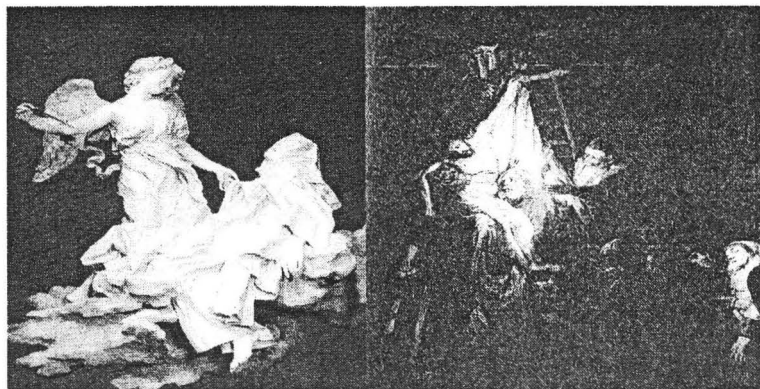


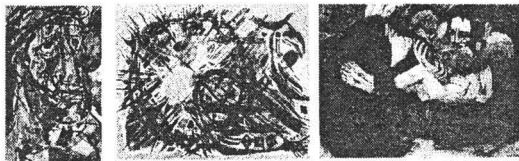
圖 3. 十七世紀基督宗教分裂後的不同主題路線的畫像：分別為 Bernini 的聖女大德蘭的神魂超拔像；以及 Rembrandt 所畫的「從十字架卸下聖屍」的畫像。

- 3.5 十七世紀見證了另一次的基督宗教的分裂，畫像題材也有了不同的新方向。在此時期中，羅馬的天主教教會多以奇蹟和神祕主義 (miraculous or mystical subject matter) 為畫像的題材，而新教則以主耶穌與跟隨者個人的親密關係 (intimate moment of Jesus with His followers) 為較突出的畫像主題。圖 3 左圖是羅馬市區 Vittoria 聖瑪利亞聖堂內，天才雕刻家 Bernini 的聖女大德蘭的神魂超拔像；而右圖就是收藏在美國首都華盛頓國家博物館傑出荷蘭畫家 Rembrandt 所畫的「從十字架卸下聖屍」的畫像。這兩件作品都在顯示出人與天主之間的密切關係，前者以傳統典雅的手法，彰顯出「人是天主的肖像」的美善與真的潛質；而後者則以舞台式的新表現手法突出主耶穌的跟隨者，他/她個人與在十字架上犧牲的主耶穌之間的親密關係。
- 3.6 到了現世代，基督宗教畫像多以「新派的」十字架苦像和基督苦難畫像作為主題。「新一派」的畫家要表達的是：他們要為現時代人畫出「十字架上的主耶穌」，祂昔日也就是要為現時代的，人與人之間的冷漠和世界罪孽的深重，疼痛地也為了我們這些現代的人受着苦難。下圖有 Germaine Richier 的苦像(1951), Georges Rouault 的三幅畫：「主耶穌被釘」；及他的「主耶穌受苦的面貌」(1905-39), Alfred Manessier 的「主的茨冠」(1955), 及 Emil Nolde 的「主被埋葬」(1915)；及 Henri Matisse 的「主的苦路」(1949-51)。這些畫像的創作是希望提醒現代人，要遠離冷漠和罪孽，因為這就是我們現代人所釘死的主耶穌，是我們的過犯令祂受苦被釘至死，所以這些畫像的創作，就是要喚醒現代人別再讓基督進入一個互相漠不關心和滿懷敵意的世界 (crucifixion or suffering of Christ as an event in an indifferent or hostile world)。

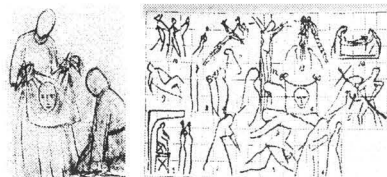
現代派畫像。第一行：
「苦像及主耶穌被釘」



第二行：「主耶穌受苦的面貌、茨冠及被埋葬」



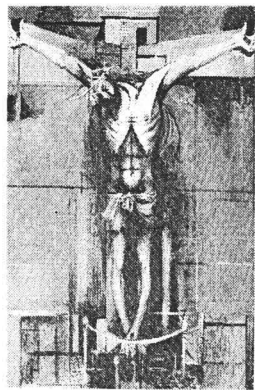
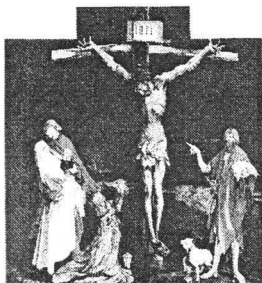
第三行：「主的苦路」。



由早期教會的「渴望救恩」到現代反映社會的「冷漠和敵意」，畫像作為宗教的媒體發揮了它多元的特色，具體和美妙地刻劃著天主對人關懷的渴求，透過畫家的心思和眼目、以筆觸刀鋒的激情，把恩寵的源頭顯露給所有世代的眾人。最初的藝術家所表達了的，可能只是不經意地把藝術的技倆，單純地描繪了「聖經故事」中的不同角色，來暗示「神人相遇」的渴望。而到了現代的藝術家（其中甚至也有不少是外教人士），他們不單是表達技巧，更難得的是他們都意識到自己的「本份」，是要表達出這件作品的深層宗教意義：就是在那裏讓恩寵的源頭——天主與觀看者心靈的相通，被那熾熱的愛所觸動，心中要產生的火熱，就正如厄瑪烏路上與主相遇的門徒一樣（路 24:32）。現代的藝術家已發揮了以抽象形式去暴露出現時代的醜態，透過他們創作的畫像，用來作「撥亂歸正」的工具。而它的這份力量卻是來自畫像的主角我們的主耶穌自己，就是那位為人類贖罪，而被釘在十字架上受苦難的救主。

天主不單只是與觀看者心靈相通，祂的神更會致令祂這份熾熱的愛，透過藝術家之間的臨摹和創作，把傳統上佳作的藝術精粹承先啓後，繼往開來地一代傳一代的延續着畫像創作的恩寵。下圖是出自兩位畫家，左邊的畫是一位公元 1510 至 1516 年間光芒四射的德國大師級的畫家 Mathis 的作品，他就是出名的畫家 Grunewald，以下他的「十字架苦像」作品是 Isenheim 隱修院聖堂內的祭台畫 (Altarpiece) 的一部份，這幅畫成了十字架畫像歷史上的瑰寶。

右邊的畫是近代畫家 Graham Sutherland (1903-1980) 的作品，現在收藏於 Northampton 的聖瑪竇教堂，這幅畫風格上和構圖上與前輩大師 Grunewald 的苦像相近似，這兩幅時隔四個世紀的畫，他們

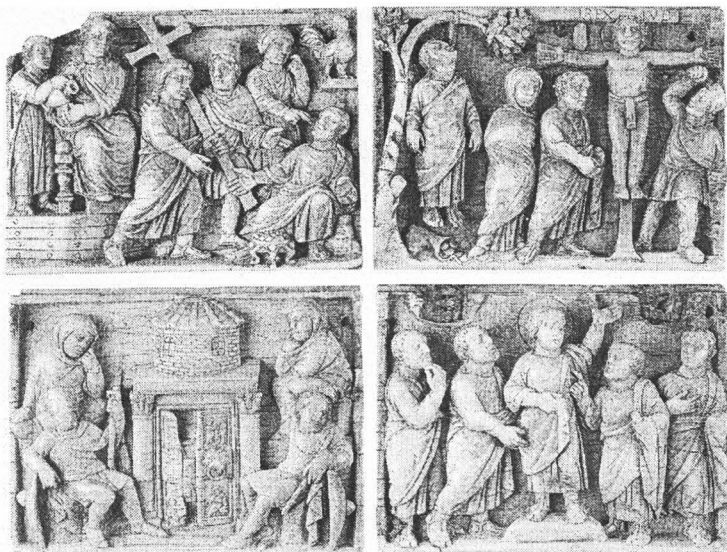


所繪畫的主角，那被釘的主耶穌，祂無論在身形、頭的位置角度、手掌手指、雙腳的重疊和彎曲形狀都是十分相似的，可見藝術家之間的傳承與創作是可以共存的，理由很簡單，因為他們倆都是出自同一的藝術恩寵的神聖源頭——來自天主聖神的天上恩賜 (出 31:3-6)，使人可以藉著同一的聖神，在主耶穌內合而為一。

4. 再從十字架聖像這標記細看基督的苦難聖死和光榮救贖

在《神思》第 60 期的敝作「神學與藝術」中，我介紹了最早期的十字架聖像之一，就是公元五世紀在羅馬聖 Sabina 教堂，出現在木門浮雕

的十字架聖像。從這時候開始，十字架聖像就服務著神學。正如以上文章中所討論的「每個時期的畫像作品都代表了該時代的主流的神人關係」，這份神人的關係也就是表達了不同時期的神學和宗教觀，也讓每個時期的神學思想服務了這個時期的畫像作品，使它們成為帶領人進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中的工具。

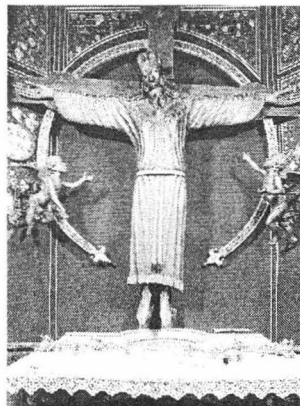


上圖是與 Sabina 浮雕同一時期的作品（約 420-30 年），主題是主耶穌苦難的四個片段：左上的內容是主耶穌受審判（瑪 26:69-75）、右上的內容是主耶穌被釘（瑪 27:5, 31,54-55）、左下的內容是墳墓已空因為主耶穌已復活了（路 24:1-12）、右下的內容是主耶穌顯現給宗徒（若 20:19-23）和派遣（瑪 28:18-20）。作為帶領人進入恩寵世界的源頭的工具，畫像作品自起初已經受到不少的嚴格考驗。首先是畫像有可能變成為偶像的崇拜，有違背聖經教導（出 20:4）的質疑問題，這份質疑曾經在畫像史上，牽起了好幾次天主教內外大小的宗教性的衝擊，這些考驗

往往令教廷和畫像界均各自尋找重新定位的基礎。也就是在創作之時，也會考慮到帶領或是跟隨着當下的主流神學理念之間的平衡。

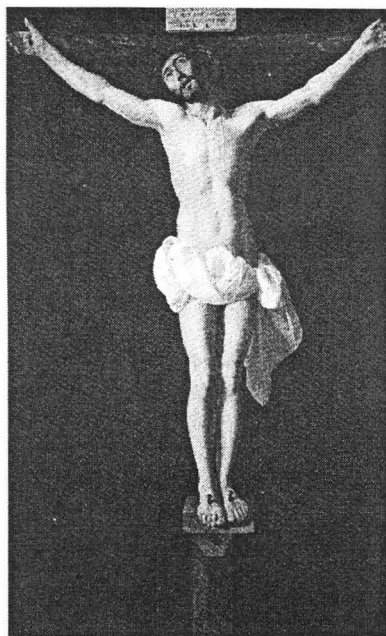
就在十六世紀 Council Trent (1545 – 1563) 大公會議時，對於畫像界就有了另一次更新性的建議，在當時改革更新的大前題下，會議呼籲畫像界回應幫助信友加強信德的功能，使它更強而有力地發揮，為信仰所能夠帶來的精神上的滋養，賦予它回復到本質上，固有的、正面性影響的作用。會議中正視地建議畫像藝術創作應該更緊貼着聖經教導的基礎，並具體地指出主題可以更為簡潔清晰，例如：利用減少人像的數目，以及減低畫面多個副題的描繪，可以更令觀看者較容易地，集中在默想主題人物的事蹟，或者是相關的聖經事件上的教導，從而真正的使畫像，發揮着它帶領人進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中的應用功效，並且避免了相反地使觀看者祈禱分心的弊點。回顧十字架聖像的神學和創作，可以明顯地見到它帶領着畫像界在歷史上的發展，並深切地賦予了教會每個時期所需要的恩寵。十字架聖像確實是能使人進入天主神聖氛圍之中，因為這個標記誘導了眾人，默想着基督的苦難聖死和光榮救贖。事實上，光榮和救贖正是至今十字架聖像神學的兩大路線：

右圖就是從公元五世紀至到十三世紀以前，十字架聖像上的主耶穌是毫無痛苦蹟象的光榮的基督；而下圖則為第十三世紀以後，由於從修院帶出的宗教敬禮



(devotion)有了轉變。這轉變就是對降生的主耶穌從「光榮的君王」崇拜轉換成爲接受「苦難聖死的上主的僕人」(依 53:14-15)。自此，這兩種清晰明顯不同的十字架聖像就出現了。畫像藝術家可以創作出穿著衣服，甚至頭上帶着冠冕，表現出光榮的基督君王的十字架聖像，簡稱爲「光榮十字架像」；或是主耶穌傷痛受苦難至死的十字架聖像，亦即是現時俗稱的「苦像」(Crucifix)。由於「苦像」這名稱在現時的流行，它也就成爲了現時代的十字架聖像的代號了。

由 Council Trent 大公會議所帶出的訊息，引起了不少當時藝術界人士的回應。



左圖是十七世紀時的西班牙藝術家 Francisco de Zurbarán 的作品，他就是單獨以十字架上的主耶穌作爲唯一的主題，也就是這樣跟隨了大公會議的建議。這幅畫像除去了任何副題，甚至選擇了全黑色的佈景，令人更集中在主角主耶穌身上。請留意畫的背景是畫與雕像最不同的地方，也令畫家的創作有更大的自由度，可以用選擇不同的背景襯托着或突顯出主題。十字架上的主耶穌，仍是活着的！就讓我們探索一下這是聖經中的那一個時刻。聖經中描述主耶穌的苦難用了「慢鏡頭」，聖週的每一天所發生的大事都

細節地記載了下來。到了苦難的開始，聖史們更用了「近鏡」把整個受

難始末如盤托出，細微的地方甚至將主耶穌的一動一靜，祂所說的每一句話都記錄下來。綜合四本福音，藝術家就能夠自由選擇這「十架七言」中的那一句作為創作的主調。

那麼，現在就讓我們查看一下 Zurbaran 在描繪的「十字架上的主耶穌仍是活着」的片刻又是那一個的「一剎那」呢？首先，祂的頭不是向下望的，所以這不會是與聖母瑪利亞和聖若望宗徒說話的「一剎那」（若 19:26-27）；同樣地，它也不似是在說：「我渴！」（若 19:28）的「一剎那」。再細看主耶穌，祂的頭也沒有向右側，就如祂要向右盜表示「今天一同在樂園」的應許的那「一剎那」（路 23:43）。祂的眼睛是向上望的，好像是在與天父對話。祂正在說甚麼呢？是否在呼喊厄里亞（谷 16:34-35/瑪 27:46-47），如同旁邊站着的人所聽到的呢？還是如路加聖史所記述的，祂正要把靈魂交托給父呢（路 23:46）？這些都是合理的可能，它引領着觀望者透過聖言的反省，進入主耶穌的苦難。

主耶穌又會不會是在回應釘祂的，或是在十字架下正在譏笑祂的人呢？祂是否在為他們向天父求寬恕，說：「父啊！寬赦他們罷！因為他們不知道他們做的是什麼」（路 23:34）呢？其實我認為 Zurbaran 的畫像就是要為我們創作了那「一剎那」，使你可以有「與主相遇」的默禱空間：特別是為我們自己的罪過，以及為現世間上人與人之間的互不關愛、冷漠相待。在這「一剎那」的時刻，就讓我們靜心跪在這幅畫像面前，向受創傷和被釘在十字架上的主耶穌，求祂也為我們代禱，求仁慈的天父也寬赦我們的一切過犯。這「一剎那」就是我們最需要的與主相遇的時刻，是十字架畫像引導激發了我們，進入恩寵世界的源頭——天主的神聖氛圍當中。正如主耶穌在聖經中，曾經對任何悔改求寬恕的人所說的：「在這『一剎那』開始，救恩就要臨到你的家了」（路 19:9）；因為「我不是來召義人，而是來召罪人」的（瑪 9:13）。

為罪人贖罪的神學在十字架聖像的表達要求藝術家將這神學觀與畫像的創作連繫起來，就是他的作品要使觀看者見到「苦像」上主耶穌的痛苦，是與他的罪有關：他犯的罪愈多愈大愈深，他見到的主耶穌也愈痛苦。

右圖是與 Zurbaran 相比較早約二十年的西班牙出名雕刻家 Juan Martinez Montanes (1603) 的得意之作，他就是受聘了雕刻這樣的苦像。聘請他的是 Carmona 主教座堂的總執事，他規定苦像上的主耶穌，是要仍活著的，未死的；祂的頭要傾向右邊，俯視着苦像腳下祈禱的人。彷彿要重覆祂在開始傳福音時的勸告，說：「你悔改罷....」，祂的雙眼是要開的，眼神好像在傳達了「我是為你的罪而被釘的」這訊息的。這個苦像被記載稱為



「Christ of Clemency」，委托日期為：1603 年 4 月 5 日。苦像就是由 Montanes 忠實地以他個人高超的技巧和靈修素養，把總執事的要求，逼真地表現給觀看者和所有在苦像前祈禱的眾人們了。

5. 總結：讓畫像和十字架帶領人進入基督回歸父家

畫像特別是十字架聖像自第五世紀開始，在過去的一千五百年間擔任着配合禮儀、教義、倫理、以及祈禱生活的媒體角色。我們已經見到畫家 Grunewald 的「十字架聖像」是 Isenheim 隱修院中的祭台畫，他

的苦像強調了羔羊基督的祭獻。他的苦像在服務祭台禮儀的同時，更讓後世的同工向他學習，把他的構思與創作，在四個世紀之後，讓二十世紀的 Sutherland 以新的演繹方式，創製成了他的新作品，也吸引了新一批的人欣賞他的繪畫，並與十字架上的主耶穌相遇。因此，Grunewald 的苦像服務了我們禮儀上的需要，並且啓發了新一代的藝術家。

而畫家 Montanes: 他在 Seville 那逼真的苦像，據說除了提供藝術鑑賞家欣賞之外，還有很多朝聖的人是慕他的名而來的，他們就是爲了看他的苦像，並在苦像前祈禱求寬恕。正如 Montanes 的委托人 Carmona 主教座堂的總執事所期望的：向主耶穌誠心懺悔的人必定得到救恩。他/她就會像十字架旁的右盜，由於他/她感受到主耶穌的救贖，懇求君王基督「爲王時，請紀念我」！（路 23:42），因而真正的得到心靈上的醫治，並「要與主一同在樂園裏」（路 23:43）。Montanes 的苦像也成了十字架聖像藝術鑑賞和身心靈治療的工具，是其中的一個好例子了。

其後，畫家 Zurbaran 的苦像也提供了給祈禱者默想聖言的平台，讓你默觀十字架上的主耶穌，靜默地等待主向你發言，讓你聆聽父的旨意，效法主耶穌在山園祈禱時的期待與信賴，甘願爲承行父的旨意而接受犧牲（谷 14:36）。Zurbaran 的十字架聖像除了它的藝術性引人入勝的同時，更能令你在黑漆一片黑暗的背景裏，也見到發出光芒的主耶穌，讓祂的光進入你的心嵌裏，也讓你成爲世界的光（若 1:4-5, 瑪 5:16）。以上畫像和十字架的這一切功效和能力，都是來自降生的主耶穌。就是因爲祂同時是人亦是天主，祂明白人對有形標記的需要。在這文章裏，我們探討了畫像和十字架在主耶穌的肢體教會中，發揮了它對基督信仰的輔助和引導作用。十字架已經成了基督徒的徽號，並成了我們生活中見證和表達信仰的神聖工具了。



最後，讓我們看以下的一件有關畫像和十字架的真實事蹟：這事件是發生於公元十七世紀中葉，在美洲祕魯 Cuzco 的一場大地震。當時的日子是一六五〇年三月三十一日(週四)下午一時三十分，在這場大地震中，房屋開始不斷地倒塌，並引發起大火災。整個市鎮都在焦慮，餘震還延續了好幾天，眾人都爲了這場災難向天主祈求救助。就在眾人感到萬分驚惶之際，一群居民自發性地主動走進聖堂，並紛紛將 Cuzco 主教座堂內所有的聖像，搬到市中心的廣場，開始帶領着全民眾發動了聖像出遊。最後，當他們正要解下掛在座堂祭台中央的十字架聖像的時候，並把苦像卸下放在列隊之前，就在這一刻，所有地震的蹟象突然都平靜下來，好像聖經中主耶穌平靜風浪的「一剎那」（瑪 8:26-27），使眾人都驚訝這奇蹟的發生。爲了記念這件事蹟，主教任命委托當地的畫家，畫了上圖爲記念在公元 1650 年的那一次地震，以及主耶穌以這次的奇蹟，俯聽了眾人熱切的祈禱。從這次事件中，我們看見基督透過主教座堂的「畫像和十字架」作爲了「上主與人同行」的標記，施展了天主教恩的憐憫，實實在在地臨現了在人間，祂施行了這次偉大的奇蹟！

在這文章完結之前，我相信大家都會有着同一的心願和問題，要向天主祈求。就是我們大家都盼望着天主也俯聽我們全中國、全世界的人為四川、緬甸、和現時世界各地的天災和人禍中受苦難的人祈福，求天主施展祂的憐憫，讓祂的愛和平安充滿着眾人的心，給予他們盡早回復正常的生活。另外的二個問題，其實也是期望，就是邀請大家聆聽天主對以下問題的答覆：

一、 廿一世紀是否第三個千年十字架文化普及的開始呢？

二、 現在就是基督信仰回歸到十字架源頭的時候嗎？

最後，我熱切地盼望這次的分享，能夠啓發了我自己和大家，對畫像和十字架有了更多層面的初步認知。在畫像和十字架的歷史中，天主不斷喚醒了我們對這神聖媒體的關注。聖言和藝術是我生命的活力與動力，我願意與大家分享這份恩寵。更希望讓這份來自愛的力量，也充溢着所有願意感受畫像及十字架的魅力，並接受祂的帶領進入祂的恩寵世界的一切人，願復活的主賜給你們各人祂的平安！亞孟，亞孟。

參考書目及圖片來源：

1. Jane Dillenberger, *Style & Content in Christian Art*, Wipf & Stock Publishers, Eugene, Oregon 1986.
2. Neil Macgregor with Erika Langmuir, *Seeing Salvation: Images of Christ in Art*, Yale University Press, New Heaven & London 2000.
3. Joseph Rhymer, *The Illustrated Life of Jesus Christ*, Bloomsbury Publishing Limited, London 1991.
4. 陳懷恩著，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，如果出版社，台北 2008.
5. Richard Talyer, *How to read A Church* 中文譯本，晨星出版，台北 2005.
6. Foundation Society for the Preservation of the Basilica of Aquileia, *Ancient Aquileia*, Storti Edizioni, Venezia 1989.

畫像與祈禱生活

潘國忠

1. 引言

「昔日，人們絕對無法藉著圖象來描繪沒有形體的天主。但是現在，祂取了肉軀，使人看得見，而且與人一起生活，我就能夠依照可見的天主而描繪出祂的『圖象』。我並不朝拜物質，卻朝拜創造物質的主宰，祂爲了我們成了物質，取了肉體的生命，並透過物質而完成了我的拯救。藉著他所顯露的面容，我們就能瞻仰主的光榮。...我並不是以線條和色彩來描繪那『不可見的』，而是那『道成肉身』，人們肉眼可見的天主。」——大馬士革的聖若望¹

「爲了簡短地表達我們信德的宣認，我們完整地保存教會傳授給我們的所有文字、或非文字的傳統。其中一個傳統就是以圖象作爲表達的形式。這圖象的傳統在很多方面都很有用，尤其是這傳統表達出天主聖言降生成人的事件是真實的而非虛妄，故其圖象的表達與福音事跡的宣講配合。這是有用和可取的，因爲那些互相闡明的事情，無疑地反映彼此的意義。」——尼西亞第二次大公會議²

「我們隨從天主啓示的道理，經神聖教長的訓導，以及公教會的聖傳，也深知聖神寓居在這傳統裡，我們以堅定正確的態度欽定神可

1 《天主教教理》，1159 號。參閱網上資料，Orthodox World -- An Icon as an Image；文章 *The Iconoclastic Crisis* by John Meyendoriff。

2 《天主教教理》，1160 號。參閱 *The Pitkin Guide, Icons A Sacred Art*, P.6。

敬的聖相，正如那珍貴並賦予生命的十字架的聖相，不管是畫像或是碎石鑲嵌，或由其他任何材料製成的，都須安放在天主的聖堂內，不管是在祭器或祭衣上，或懸掛在牆壁上，或裝配在鏡框裡；更不管它們被安放在室內，或通道上；同樣，對我們的主、天主、救世主、耶穌基督的圖象，和我們的至潔天主聖母、天使、諸聖和義人的圖象，亦該如此。每當默觀這些圖像時，默觀者的心便受到了牽動，那紀念和愛慕這些圖像的原型之情便油然而生。我們亦要說明，它們應當供人以咀親吻，它們也是供人尊崇和尊敬，而不是供崇拜的對象。崇拜只歸給祂，就是我們所相信的對象所尊用.....這些圖像所獲得的尊崇便有效地傳送到原形那裡去；那尊敬這些圖像的人，即尊敬這些像所代表的實體。」--尼西亞第二次大公會議³

公元787年的尼西亞第二次大公會議，是教會歷史上的第七屆大公會議，也是聖像畫（Icon）及其神學在歷史發展上一次重要的里程碑，而大馬士革的聖若望（John of Damascus, 675 to 750AD）更可以說是這次會議中最重要的一名倡議者。這次會議的召開，主要是為打擊當時的搗毀聖像運動（Iconoclasm）。公元八世紀時，當時的東羅馬皇帝李奧三世受到了伊斯蘭教和希臘傳統精神主義的影響，頒布諭旨，禁止教會尊崇聖像。自此，一場激烈的爭論便告展開，且很快便席捲整個東方教會，這便是歷史上著名的「搗毀聖像運動」。在這次事件中，大馬士革的聖若望、神學家迪奧多及宗主教尼西福出力很多，他們努力地解釋敬禮聖像畫的真正義意和與偶像崇拜之間的分別。在公元787年的第二屆尼西亞大公會議及843年的君士坦丁堡會議，與會的主教們一致決議「搗毀聖像運動」是異端行為，毀像者的思想與教會的傳統和神學背道而馳。直至現在，東方教會仍在每年四旬期的第一主日舉行「正統信仰凱旋節日」，以慶祝聖像畫所代表著的傳統和正統教義。值得留

3 《天主教教理》，1161號。參閱陳國權，〈臻善之境〉，1998，33頁。

意的是，若我們仔細地研讀以上的會議論文，我們可以得知，當時與會的神長們，都十分重視聖像畫在信仰培育、禮儀和祈禱默想生活中的功能。而捍衛聖像者所要捍衛的，除了是聖像畫的正統性外，更是聖像畫背後的基督徒信仰基礎和正統教理，就是「聖言降生成人」的奧跡，以及人們可藉分享這降生奧跡而得到聖化的真實性。

那麼，甚麼畫像才可被稱為「聖像畫」呢？聖像畫（Icon）一詞，原自希臘文的Eikon，有肖像之意。相信不少朋友在聽到這個名詞時，便會立刻聯想起東方禮教會內的那些宗教畫像，這些畫像的顏色通常較為深沉，構圖較為粗糙，畫中的人和物都有某程度上的變形，輪廓不合比例，所敘述的事情也時空交錯；而西方教會的信徒們近年來也漸漸喜歡採用這些畫像作為祈禱和裝飾之用。不過，這個說法其實是有些值得商榷的地方。因為事實上，在西方的文藝復興（Renaissance，14至16世紀）時期以前，這是東西方教會共同採用的聖像藝術形式；只是從文藝復興的時期開始，西方的宗教畫像便漸漸偏向寫實、歷史性（如攝影般）和強調人性的美，這才與傳統的拜占庭聖像藝術分道揚鑣，形成強烈的對比。另一方面，值得注意的是，為大部份傳統的東方聖像學者和神學家來說，也不是僅僅以宗教或聖經的故事為題材的圖畫就可以被稱為「聖像畫」（Icon）⁴。為他們來說，傳統的聖像藝術有著一定的風格和形式，後世的畫家不得隨意更改，尤其是在形式方面。為他們來說，聖像畫要表達的，不是現世的境況，而是天國和末世的景象，以及救恩事件背後的信仰意義。傳統上，聖像畫採用了高度的象徵手法和特定的形式，將我們所瞻仰的信仰奧跡化為畫像，將救恩奧跡超性、奧秘和無限的一面用平面的方法表達出來。因此，

4 參閱網上資料，Orthodox World -- An Icon as an Image；網上資料，Orthodox Church of Taiwan - 何謂聖像畫？

聖像畫往往被稱為「通往天堂的窗戶」。總括來說，東方教會認為一幅畫像可否被稱為「聖像畫」，並不只因它的題材，而是取決於它能否成為天國與現世之間溝通和接觸的媒介⁵。至於筆者方面，則喜歡採用「拜占庭式聖像」和「文藝復興式聖像」這兩個名詞來區分這兩種完全不同形式和風格的聖像藝術。至於本文中所提及的「聖像畫」，則主要是指向「拜占庭形式」的聖像（圖1）。



圖 1：同是描述基督的降生，但「拜占庭式」的畫像（左）和「文藝復興式」的畫像（右）無論在風格、形式、技巧和意境上，都有著很大的分別。

至於聖像畫的起源，則實在已很難確實查考。一般相信，早自教會初期，信眾們已習慣利用一些符號（如方舟、魚、錨、餅等）或以聖經故事作為主題的圖畫來表達信仰，這可在早期基督徒的地窟墓穴

5 參閱網上資料，Orthodox World -- An Icon as an Image。

中找到大量的證據。到了四世紀時，一種新的基督徒「圖像」藝術出現了，並漸漸取代了原來的古羅馬和古希臘的藝術形式。這些圖像以二維度的繪畫方法，來表達耶穌基督、天主之母、其他聖人或一些救恩的事蹟。到了692年的特魯洛（Council of Trullo）會議時（這是東方教會一次很重要的會議），圖像的地位及重要性正式被官方教會所承認，與會的東方主教們更頒令要以耶穌基督的人性形象來繪畫祂，來表達道成肉身的教義，而不是用古代羔羊的形象。可能就在這時開始，聖像畫（Icon）一詞，便成了這類神聖圖像藝術的統稱。

本文將分為兩個部份。首先，筆者將簡單介紹聖像畫的信仰基礎和背後的神學意義，這對我們了解聖像畫如何促進信友們的祈禱生活，會有很大的幫助。之後，本文將探討聖像畫與祈禱的關係及在信友的祈禱和禮儀生活中可以起到的作用。

2. 聖像畫的神學意義

這一節將簡單介紹一些聖像畫的基本神學意義。

2a. 聖像畫是聖傳的一部份

「若有人問你說，甚麼是你的信仰時，就帶他到聖像畫前看看吧！」這是拜占庭基督信徒自小的信仰培育。為他們來說，天主所啓示的「聖言」都被記載於聖經之內，而聖言又透過建築物的結構表達出來，成了教會的聖堂。在聖禮中，聖言被歌唱和行動演繹出來。最後，當這聖言被人以奧秘的筆法表達出來時，就成了視覺的神學，即供人默觀的「聖像畫」。因此，在東方教會的傳統裡，聖像畫不是被「畫」出來的，而是被「寫出來」(to write an icon)的，而聖像畫學(Iconography)一詞中的graphy，原文也有「被書寫出來」之意。

的確，聖經和聖傳都是傳遞天主啓示和救恩的途徑，這救恩和啓示已被耶穌基督所完成。聖像畫是聖傳的一部份，就是說，聖像畫不單是宗教圖畫，它更是天主把自己顯示給世人的途徑之一。聖經以書寫的形式記載了天主的聖言，而聖像畫卻用了圖像和色彩的方式，把啓示和救恩的的真理表達出來，並藉此讓信眾們加以默想和祈禱。例如在「全能者基督」的畫像中（圖2），就表達出耶穌就是「雅威上主」（希臘文（O-WN），自有者）、基督（即默西亞）、祂是真人（紅色的外袍，也有王者之意），也是真天主（藍色的外袍）等等重要的訊息和信理。

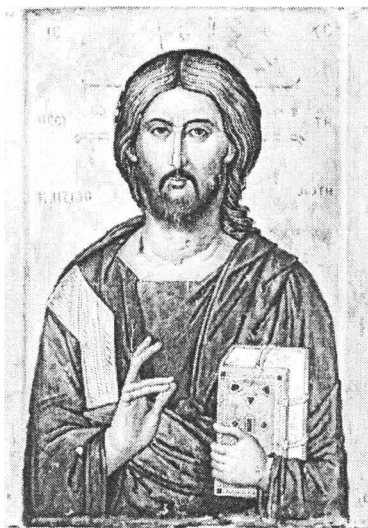


圖2：基督全能者畫像

根據大馬士革的聖若望所說，聖像畫是一種神聖的藝術形式，以一種知識途徑的面貌出現，帶領我們朝向恩典與救贖前進⁶。東方教會強調，聖像畫所表達的完全就是教會中的信仰和教義。當人們凝視畫中的人和物時，如果他也熟悉聖像畫的象徵語言表達方式，他就可以理解那些形諸於我們的感官之外的價值與精神上的真理，並身體力行這樣的信念。他能夠學習到聖三論、基督論、救援論、聖母學、禮儀學、教堂建築及裝飾學、教父文學等等。教會藉由聖像畫教育大眾，在這傳遞一種特殊的、如「神」一般的性格特質的過程中，使信徒們更形成熟。事實上，聖像畫本身就會引領我們「培育內在的基督」。描繪聖徒的殉教過程、最後的審判、背命與原罪、以及天堂的種種形象等，每每觸動我們的心弦、鼓勵我們陶冶自身、積極向基督效法祂邁向成全的精神。在這個角度來看，聖像畫就如同基督的代言人一般，成了我們的導師。聖像畫的恩典不但存在，還擁抱我們，指引我們走向內在富足的生活。當然我們也發現不少聖人，就是受到了聖像畫感召，便將自己的一生奉獻給教會。

總括來說，聖像畫既是「傳統」的一部份，因此畫師並不可以隨意改動和調整聖像畫的形式，他的工作是要反映出教會的思想和精神。與此同時，聖像畫也是信仰培育的重要工具，人藉了解和默想聖像畫的內容，而被基督所「聖化」和改造，成了與祂相似的肖像，反映天主的光榮。

2b. 聖像畫是一件「聖事」

聖像畫是象徵性的語言。宗主教尼西福說：「圖像與其原型相似，或說它模仿了它的原型，但在本質上，它是異於原型的。倘若圖像與

6 參閱網上資料，Orthodox Church of Taiwan – 何謂聖像畫？

它的原型毫無分別的話，這就不算是圖像，而就是原型本身了。圖像的奧秘，在於它生動地、神秘地相似其原型。」⁷東方教會再三強調，尊敬聖像並不等於崇拜偶像，因為聖像絕不替代天主，只是人透過這有形的標記（圖像），去欽崇唯一的天主聖三，並參與祂的救世工程。但是另一方面，天主亦願意透過這標記和圖像來接觸我們，並賜予我們救恩。

根據東方教父們的精神和禮儀的傳統，象徵在本身內已包含著它所象徵的事物。這象徵具備揭示意義的功能，同時成了「臨在」的一個器皿，一個富有表達能力和有實效的器皿。因此，東方的基督徒們認為聖像畫類似一件聖事（sacrament），是聖者親臨的媒介。理論上，「象徵」是一種間接的認識，而這認識能喚起人精神上的默觀功能，即他的真實想像，使人領略到天主自我顯示的特性，揭示超然界一個既「象徵」而又「真實」的臨在。聖像畫不僅引發感情，更引發神秘感。在一幅聖像畫前，我們感覺到聖者的出現，他們的臨在被聖像畫所證實。亦因如此，聖像畫可以淨化人心，使人與恩典、以及畫中充滿恩典（聖化）的人物直接發生接觸。例如當我們置身在基督的聖像畫前，便發現心中升起尊崇之意，並藉這畫像去敬拜這是真人，又是真天主的耶穌。

聖像畫的畫家在這神聖的聖像傳統後面隱沒了，而這傳統卻透過他所畫的聖像畫向我們說話；大部份的聖像畫都沒有署名，因為重點是要這些藝術作品讓位給天主顯現。一個企圖在聖像畫裡尋求藝術表現的觀賞者，實在是白費心機。當人面對聖像畫時，最適宜的莫過於跪下來祈禱。而這祈禱並不止於聖像畫上，而是透過這畫像直達它生命的內涵，即那畫像所代表的人物和事件身上，聖像畫使這個生命的

7 陳國權，《臻善之境》，1998，P.30。

內涵在時空中「臨現」。簡而言之，聖像畫就是我們的靈性與畫中的人物和事件接觸和結合的交會點。

爲了達到以上的目的，拜占庭的聖像畫採用了「逆轉透視法」(Reverse Perspective)的作畫法，這與文藝復興時期的產品：「直接透視法」或「學理透視法」(Direct/ Academic Perspective)大相逕庭。「直接透視法」是一種把立體三維空間的形象表現在二維平面上的繪畫方法，使觀看的人對平面的畫有真實的立體感，如同透過一塊透明玻璃平面看立體的景物（相似現代的攝影術），即是利用人的視覺原理，將畫面轉化成一個舞臺似的，而畫像中的人物就像是舞臺上的演員。直接透視法的基本原理是，在畫家和被畫物體之間假想有一面玻璃，然後固定住眼睛的位置（用一隻眼睛看），連接物體的關鍵點與眼睛形成視線，再相交與假想的玻璃，在玻璃上呈現的各個點的位置就是你要畫的三維物體在二維平面上的點的位置，這是文藝復興繪畫透視學的基本原理，其中的代表作如達文西的名畫《最後的晚餐》（圖3）。按照這樣的技巧，比較靠近觀畫者的物體會顯得較大，較遠的物體會顯得縮小，而較近的物體就會擋住較遠的物體。

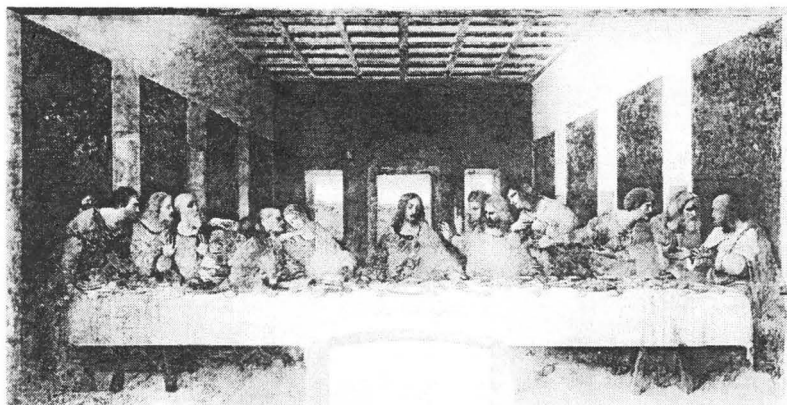


圖 3：達文西的名畫「最後的晚餐」，直接透視法的代表作。

但拜占庭聖像畫中的透視技巧卻不受自然法則所限制，人的臉孔或是其他物體的大小並不是以它們所在位置的遠近而定，而是以它們的信仰意義和重要程度來考量。此外，拜占庭畫像中是以讓觀畫者一次見到所有事物、所有角度為原則。就好像我們同時從上方、下方與側邊觀看一樣（這是天主的視野）。因此物體不會彼此遮蔽，而是並排置放在一起。我們以「基督受洗」這幅畫像為例（圖 4），山巒呈現出的好像是我們由上方觀看的樣子，它的頂峰朝向觀畫者。第二排的天使所站的位置比第一排天使來得高，因此就不會被比較靠近我們的第二排天使所擋住。河流看來好似垂直一般，河的末端並未消失在遠方的水平線上，而以全貌呈現在我們眼前。最後，「逆轉透視法」最重要的一個技巧就是前後顛倒——線條循著相反的方法前進，使透視點朝向觀畫者的方向延伸。這樣的技巧能產生出一種印象，就是畫中人彷彿要走出圖畫，朝向觀畫者走來。從理論的角度來看，這種前後顛倒的透視法的原理，就在於它視線的終點將落在觀畫者的心臟部位（圖 5）。就是在這樣的畫法下，聖像畫提供了一個神聖的匯聚點，讓聖者降來與我們相遇，並使觀畫者所身處的時空得到聖化。

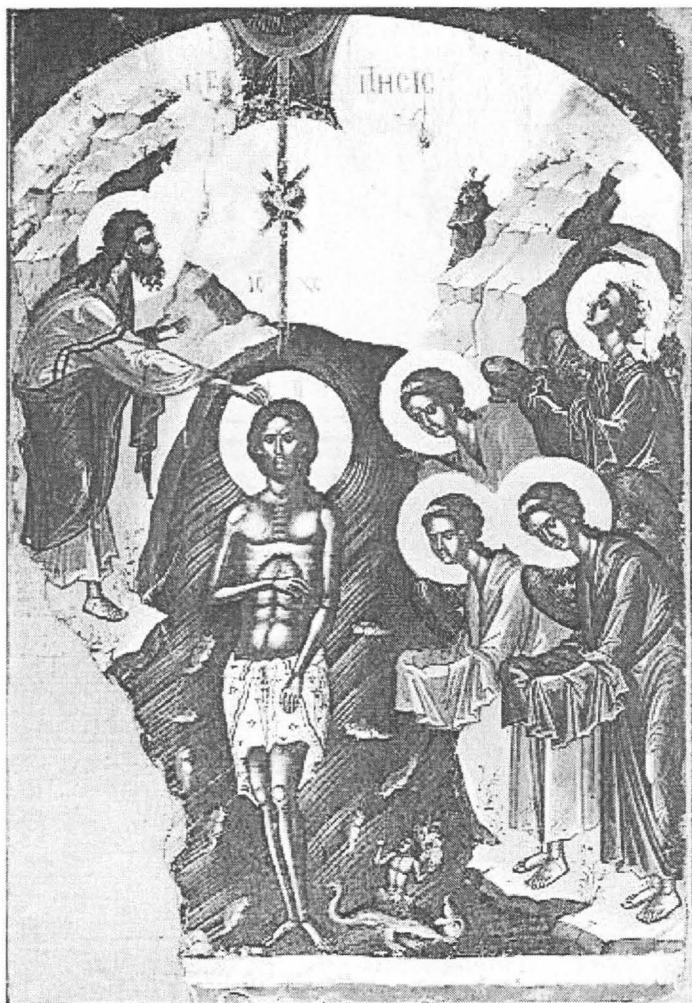


圖 4：基督受洗（主顯）聖像畫

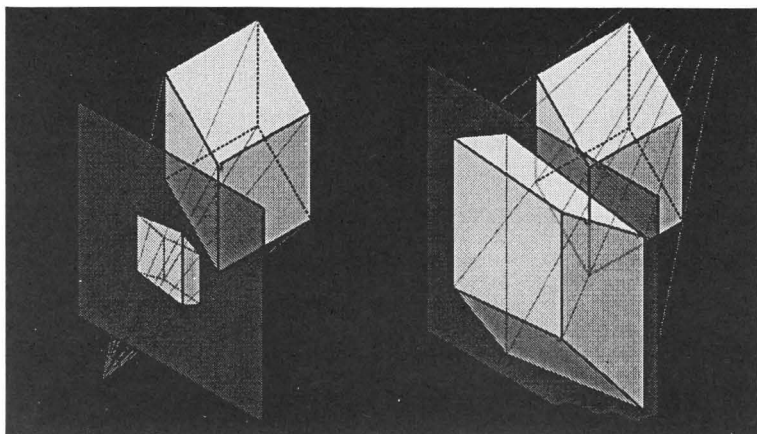


圖 5：直接透視法（Direct Perspective）（左）及逆轉透視法（Reverse Perspective）（右）示意圖

2c. 聖像畫是通往天堂的窗戶

也許有人會問，為甚麼拜占庭的聖像畫總是不寫實的呢？然而這正是拜占庭聖像的本質，因為拜占庭聖像畫存在的目的，並不是為描繪現世的狀況，而是為了展現另一個世界；讓我們見到肉眼原本無法看見的領域，同時帶領信徒們回到原本的真善美境界；到達主耶穌基督的身旁。拜占庭風格的藝術，畫家不具備一個以肉眼可以觀察到的物件作為描繪的對象，其目的是希望令我們由原本以感官去知覺外界的習慣，轉為提升到以純粹知性理解事物的境界；從原本以肉眼觀看事物，變成以心靈的視覺來觀看，就是說將刹那化為永恆。聖像畫把圖像中所描述的人物和事件的超性意義表達出來，引領人們默觀天堂的美麗，並協助信眾們跨越物質的現實，而進入到事件的神聖意義之中。就以著名的「聖母安眠」的聖像為例，畫像中展示了當「天主之母」完成了其塵世的旅程後，便在基督之內，像小孩般，在天國裡開展其永恆的生命（圖6）。這聖像揭示了天堂的美，也邀請我們效

法「天主之母」的芳表，努力向這終極邁進。總括而言，基於以上的原因，聖像畫能夠淨化觀看者的雙眼，提升他們的思維能力和理解力，參透有關於天主的神秘知識；它能揭示肉眼看不見的事實；展現原本隱藏著的天國的美；藉聖像畫我們得以「進入神秘的新世界」，正如同聖巴西略所說的：「對聖像畫懷有的敬意提供了通往至高無上/ 原型的道路。」⁸與此同時，值得注意的是，不少東方的聖像學者均認為，過度寫實的畫像不但未能表達超性的奧跡，反而容易使「默觀者」陷入「崇拜偶像」的心理危機之中⁹。而三維度的彫塑品也未能像二維度的畫像般，有效地將事件的超然、奧秘和神聖等各方面展示出來。



圖6：聖母安眠（Dormition）聖像畫

-
- 8 參閱網上資料，Orthodox Church of Taiwan – 何謂聖像畫？
 9 參閱網上資料，Orthodox Church of Taiwan – 肖像在語義和審美學上的雙重意義。

爲了達致這超性的目的，拜占庭聖像畫家採用了高度象徵性的符號和語言，和一套甚爲固定的技巧和風格。例如上述的「逆轉透視法」，便是聖像畫常用的作畫技巧。當然，在選取象徵的符號和語言時，也不是任憑隨意思象，而是透過對範例的研究和對原型的默想，而得出結論。由於聖像畫所展示的是天國和末世的景象，所以畫中的光線並不是來自太陽，而是來自上主的榮光（畫中金色或明亮的背景）。亦因此，畫中的人或物不會投射陰影，而亦是這榮光使人得以聖化。畫中聖人們的頭上都有一道光暈，表示他們充滿著上主的恩典和榮耀。爲了表達「神聖」的臨在，光線的處理在聖像畫中也有其特殊的技巧。受光的表面通常具備清晰的幾何結構：有時是平行四邊形，有時是三角形，有時是尖拱狀，有時是彎曲狀，強調的重點部位通常是長而薄的髮際線。經過精心設計的光線能提升靈性，同時經由畫中所強調的這些高貴、神聖的美與精確性，更能和諧地勾起信徒們肅然起敬的心情（圖7）。

變形（Transfiguration，即聖經中的顯聖容），可以說是聖像畫中另外一個重要的特徵。我們已經知道，聖像畫畫家創作時並不是像攝影師般，表現出事物自然的一面，而是「注入精神的元素加以改變」。他美化了所描繪的事物。在不失原本基礎特性的條件下，畫家爲形式注入某種燦爛、一種由「榮光」而來所呈現的改變。同樣的道理表現在所有自然景物的外觀上，像是樹木、鳥類...所有事物都被相同的「榮光」所圍繞，這就是來自天國的榮光，墮落世界中的腐敗與不完美消失無蹤。的確，畫內的空間已經過改變，空間看來明亮、充滿上天的榮光。所要表達的就是一個經過改變的存在，因爲聖神的恩典已重新形塑過這個空間，將它納入了新天新地的時間範圍中。



圖7：「墓穴的哀悼」畫像。

在這幅畫像中，我們可以觀察到十分內行的比例配置技巧。每個可被解剖的元素以及衣服的每一處細節，都符合曲線的幾何形狀：眉拱如同兩個半圓、眼睛大而形如杏仁、耳朵像兩枚貝殼。其中的光線經過巧妙分配處理，分裂開來在其投射的表面留下清晰的幾何形狀輪廓。我們能在畫中的自然景物，如山丘的線條上觀察到這些幾何輪廓，而在圍繞著耶穌身邊的門徒身上亦然；衣物的組成細節、臉部的特徵、聖母的擁抱動作都經過這樣的特殊風格處理，使整幅畫的構圖露出一股特殊的韻律，製造出一種高度屬靈的氛圍。參考自網上資料：Orthodox Church of Taiwan --肖像在語義和審美學上的雙重意義。

藉著這種方式，聖像畫家們傳遞給信眾這樣的經驗，就是在聖像畫中的每事每物都已從優雅中重生。聖像畫清楚的說明有形事物再度恢復成爲它們在人類墮落前的和諧與美麗的狀態。從這角度來看，聖

像畫也是未來基督再臨的預示，屆時基督的救贖將遍及於所有生物，而掃除一切墮落的後果。我們可以看到，聖像畫家用了很多象徵的手法，來表達出畫像中的聖人們在天國中，被聖神印證或聖化後的神聖形像。例如聖人們的眼睛多大而有神，象徵在面對面見到天主時的驚嘆和雀躍。前額突出，表示充滿聖神的力量和智慧。鼻樑直而頸粗，象徵充滿著天主的氣息（天主聖神）。咀部緊閉而細小，強調默觀和祈禱的重要性。相反，耳朵偏大，強調聆聽天主聖言比談論更為重要。此外，在缺乏重量的狀態下（因為地心吸力在聖像畫中並不適用），畫中物件的柔軟度與重量感也因此而緩和，造成的效果是畫中的人物和建築物都似乎是輕飄飄的，不合乎物理的原則。他們的比例也是依照它們在信仰中的重要性而刻意配置。凡此種種，都說明了畫像中的不是自然界的萬事萬物，而是用擬人的手法，將人物和事件背後的「神性」呈現出來。不過，雖說「變形」是拜占庭聖像畫的特徵，但基本上也不是沒有限制的，就是說任何構圖都不能超出畫像中的實際背景為原則。否則，觀畫者就很難辨別出畫中的人物和事件了。

在拜占庭的聖像畫中，處處表現出簡樸和節制的手法，一方面反映出東方教會簡樸的靈修，另一方面亦使中心主題得以凸顯，涵蓋整個畫面。因為過多的物體、線條、形式等元素，都會削弱主題的效果與力量。此外，聖像畫雖然也採用了自然的形式和顏色，但是都賦予它們精神上的意義，將它們由物質的元素提升為心靈的元素。畫像中不同的顏色都有著不同的象徵意義，為的就是要表達這屬靈的神祕世界。例如金色象徵天主性的光榮和天國的榮光；紫色是君王的顏色；紅色代表熱情和復活，但也象徵流血、殉道和犧牲；白色象徵純潔，也是天國的顏色；綠色象徵生命和對永生的盼望；藍色象徵天空和永生的世界；棕色象徵塵世的腐朽壞性；而黑色則代表死亡和罪惡的深淵，但也有奧秘之意。不過，要留意的是，不同的顏色在不同的畫像中也可能有其獨特的意義，這需要在聖像畫的傳統中加以辨識和理解。

最後要討論的是，在拜占庭的聖像畫內，人物、事蹟和它的意義都不會被時間和空間所限制。即是說：畫中的時間不僅被改變，甚至還被壓縮，即過去、現在及未來都已經揉合在一起，使人有一種貫穿歷史而進入永恆的感覺。與救恩事件相關的人和事都以不受時間限制的方式呈現。他們是可以互相貫穿滲透，而時間的消逝不存在於拜占庭的聖像畫中。相反，畫中的時間是依照人物的重要性、在救恩事件中他/她所扮演的角色而作為依據。故此，畫中所表現的不是零碎的歷史和時間的片段，而是以救恩事件和它的超性意義作為統合的基準。不同時間發生的事件也可以呈現在同一張畫像中，為的是要表達、或是強調這些事件的重要性，以及它們在信仰中的深層意境。例如，在「聖神降臨」的畫像中，聖伯多祿和聖保祿被安排坐於宗徒中的首席（圖8），但歷史中的事實卻是，在五旬節那天，掃祿還未皈依啊！另外，在「耶穌降生」的畫像中（圖9），不同時間發生的事情也被安排放在同一的畫面上，如聖嬰出生，賢士來朝，聖嬰沐浴、若瑟的憂鬱、天使向牧童報喜等等。

的確，在基督內，時間和歷史已受到了聖化，而進入了永恆的領域。聖像畫家不是要改變歷史，而是要將救恩事件那超越歷史、奧秘和永恆等各方面的意義展現出來。在「聖神降臨」的畫像中，除了表達出聖伯多祿和聖保祿是教會團體的領袖外，更重要的是要指示出聖神降臨的奧跡不單只是發生在五旬節那天，而是不斷地發生在生活的教會團體當中。另一方面，「耶穌降生」畫像中的整體佈局，也帶出「異曲同工」的效果，就是說聖言的降生，不只是二千年前的歷史事件，



圖8：聖神降臨畫像。聖伯多祿和聖保祿被描繪坐於宗徒間的首席。



圖9：聖誕畫像。

與圖1比較，我們可以發現拜占庭聖像畫的形式是固定的，但風格和佈局可以因著不同的畫家而可以作出適應。更是每天都臨在於信徒生活中的生命內涵。畫像中聖嬰降生於黑暗的深淵中，揭示出光明已來到戰勝黑暗。而聖嬰身上白色的襁布（類似裹屍布），也預示和指向祂將要面對的死亡、埋葬、下降陰府和光榮的復活。

總的來說，透過以上的種種技巧和風格，拜占庭的聖像畫處處表現出一種神聖、寧靜、超性、奧秘和默觀的氛圍，而畫像中的人物也個個態度祥和謙遜、氣息悠閑安定、與世無爭、寧靜純潔、慈悲為懷、專注內斂，不為外物所動。聖像畫為我們展現了天國和靈性的「美」，它邀請我們祈禱、默觀，進入到它的世界之中，並以一個悔改及更新的心思，來了解聖像畫內所包含的深奧含意。

2d. 聖像畫是聖禮中不可或缺的一部份

在東方教會的傳統之中，聖像畫與禮儀和教堂的建築也有著密切的聯繫。禮儀是聖傳的一部份，有著傳遞啓示，培育信友們信仰成熟的作用。但為東方的基督信徒來說，他們更強調禮儀就是「在地若天」，預嘗未來天國的筵席。因此，東方教會很重視禮儀中的美。的確，拜占庭教會透過禮儀，將屬靈的美與這世界的美結合起來，並將這天國的美表達得淋漓盡致。

為東方教會的信徒來說，他們是全身和全情地投入禮儀中的，並藉此感受天國的美和臨現。這包括身體的動作（如跪、吻、鞠躬）、語言和聽覺（讀經、祈禱和歌詠）、嗅覺（燒香）、味覺（吃喝餅酒）和視覺（禮儀行動、教堂的佈置和聖像畫）等等。由此，我們可以看到聖像畫在東方教會的禮儀和教堂建築中的重要性。藉著聖像畫的設置和它們本質上的功能，整個禮儀的空間得到了聖化。聖像畫象徵著聖徒的臨在，諸聖的相通和共融，也顯示在基督之內，我們都是聖徒的同胞，天主的家人。聖像畫也展現出，在禮儀中，是整個教會在慶祝和祭獻，這包括了地上旅途中的教會和天上凱旋的教會。最後，值得注意的是，東方禮教堂中的聖像屏風，可以說是教堂中最大的特色之一。在祭台前的聖門的左右兩旁，一般都掛上聖母抱嬰和基督全能者的畫像，分別標誌著基督救世工程的開始（基督降生）和這救世工程在末日圓滿的完成（基督再臨）；而在祭台上舉行的教恩慶典，正是此時此刻基督救世的工程在時空中的實現。

3. 聖像畫與信徒的祈禱生活

在本節裡，筆者將簡略地探討聖像畫與基督信徒信仰生活之間的關係。相信經過了上文的介紹後，讀者們都會明瞭到，拜占庭聖像畫存在的本質，就是神修性、禮儀性和默觀性的。因此，它們在東方教會

的禮儀和祈禱生活中，確實佔有十分重要的位置，也起著十分積極的作用。不過，話說回來，甚麼才是「祈禱」呢？就讓我們首先簡單地探討一下這個問題。

護像學者大馬士革的聖若望說：「祈禱就是舉心嚮往天主，或者向天主求適合的恩惠。」¹⁰的確，謙虛和渴慕天主是祈禱的基礎。聖奧斯定也曾說：「祈禱就是天主的渴望與我們的渴望相遇。天主渴望我們渴望祂。」¹¹事實上，在祈禱中天主常是主動的一位，祂主動地召叫我們、渴求我們、接觸我們，而祈禱就是我們對天主這種渴求一種期待已久的回應。若從這個角度來看，祈禱其實就是這種天人的相遇，在愛內的彼此共融。祈禱也好像是天主與人之間的彼此呼喚，互訂盟約的愛情故事。藉著祈禱，我們得以與天主相遇，向祂發出頌讚之聲，聆聽祂的旨意，祈求合適的恩惠，並學習謙遜地和信賴地把自己的意願交託於上主愛的計劃之中。祈禱使人肖似天主，並分享天主那拯救眾人之愛的德能。的確，祈禱可以有不同的形式（如口禱、默想和心禱等），也可以有不同的內容（如頌謝、求恩、轉求、感恩和讚頌等），但若是缺乏了上述的那種赤子之心和對上主的渴慕之情，就真的很容易流於空洞的形式，或成了祈求神明滿足個人一己慾望的交易。

3a. 聖像畫邀請人祈禱

拜占庭的聖像畫並不只是宗教藝術，在聖像畫前單單觀賞或尋求藝術表現是不足夠的。拜占庭的聖像世界，是一個內在和諧統一，祥和寧靜的世界。聖像畫的「聖事性」功能，使人們強烈地感受到聖者的臨在，亦使現世的空間得到聖化。這一點在我們進入一所東方禮的

10 《天主教教理》，2259 號。

11 《天主教教理》，2260 號。

教堂時便可感受得到。觀畫者在畫像前默觀，會不知不覺間被引領進入這圖像的神秘世界之中。默禱者的心神受到了牽動，並引發出對畫像原型（即畫像中的人物和事件）的紀念和愛慕之情。這正正是東方教會源遠流長的「息」的靈修。這傳統的靈修強調心靈的靜謐、祥和及休止。在聖像畫的協助下，人容易處於這種狀態之中，而達到神人共融，天人合一的境界。除了在教堂內，東方教會的基督徒也喜歡在自己的家中把聖像畫高掛在最顯眼的位置，為的是要把家人的視線導引至天上，向著那唯一的天主。藉著聖像畫，一幢平凡的住宅，可以轉化成一個家庭教會，而信友的生活，亦變成了一個祈禱的生活，和延續不斷的禮儀。聖像畫不僅是一個裝飾，更是把整個家居匯集在光輝燦爛的來世的指標。

聖像畫「象徵」著基督和其他聖者的臨在，也成了他們的「代言人」。聖像畫邀請人祈禱，了解畫像想表達的超性意義，並溶入畫像的境界和所表達的救恩事件之中。聖像畫也促進信徒與聖者的共融，領受天主的恩典，學習聖人們的榜樣，活出天主的救恩，在成聖的道路上不斷邁進。另一方面，聖像畫也提供了一個實際的途徑，讓信徒們表達對聖者的尊敬和愛慕，我們常常看見一些東方教會的兄弟姊妹們對聖像畫行親吻禮，就是出於這個原因。

最後要指出的是，聖像畫存在的本質本身就是禮儀性的。故此，無論藉聖像畫的祈禱或是對聖像畫的敬禮，其最終的目標都是指向正在或即將舉行的聖禮（即感恩祭）。聖像畫喚起信徒們的愛主之情和對永生的盼望，從而更積極和主動地參與教會的禮儀，而聖像畫也在聖禮中發揮它的作用，使人置身於「在地若天」的境況之中。

3b. 聖像畫幫助人祈禱

正如上文中指出，聖像畫是「聖傳」的一部份。事實上，聖像畫

所表達的，全都是教會的信仰和教義。人藉了解和默想聖像畫的內容，得以加深對天主本身；祂創造、救贖和聖化人類的大恩及眾聖人們行實的認識，從而自心底的深處向天主發出「讚頌」之聲，並感謝天主為我們所作的一切。不過，雖然如此，在日常的祈禱生活中，我們還是要面對不少的困難和挑戰，例如分心、枯燥、缺乏信德和懈怠等。而很多時當我們的祈求得不到應允時，也會使我們的信德受到了考驗。在這樣的情況下，聖像畫的存在正在提醒我們，不斷祈禱和在信德內堅持到底的重要性。聖像畫也為我們展示了天主的救恩救劃、天堂的美麗，聖人們的榜樣和我們人生未來的終向；藉此鞏固我們的信德，使我們更有朝氣地、滿懷信心地在世上向這目標邁進。此外，聖像畫中所描述的眾聖者的行實，也使我們反省到自己的祈求是否真的符合聖神的意願，從而學習基督及其他聖人的榜樣，以天父的旨意為依歸，並將自己的人性意願置於天主愛的計劃之中。

另一方面，藉聖像畫我們得以與聖者共融，使我們更意識到人性的軟弱和有限，以及信賴天主的重要性，從而學習不斷皈依，並在祈禱中向天主祈求合適的恩典，其中最重要的就是寬恕之恩、聖化之恩以及天國的早日來臨。總的來說，就是在這默觀和祈禱的氛圍之下，祈禱者漸漸地被基督所「聖化」和改造，成了與祂相似的肖像，並分享祂愛的能力，在日常生活中為身邊弱小的弟兄作出愛的服務，並在祈禱中為有需要的人作出轉求。

4. 結語

最後，筆者願意引述一篇來自在英國 Winchester Cathedral關於怎樣

在聖像畫前祈禱的指引，作為本文的結語¹²。Winchester Cathedral是一所英國聖公會的主教座堂，近世紀以來在教堂內的Retroquire（即祭台及聖詠團席背後的位置）設置了多幅連貫起來以「代禱，Deisis」為主題的拜占庭聖像畫，其中包括了耶穌基督、聖母瑪利亞及其他多位聖人的畫像（圖10）。

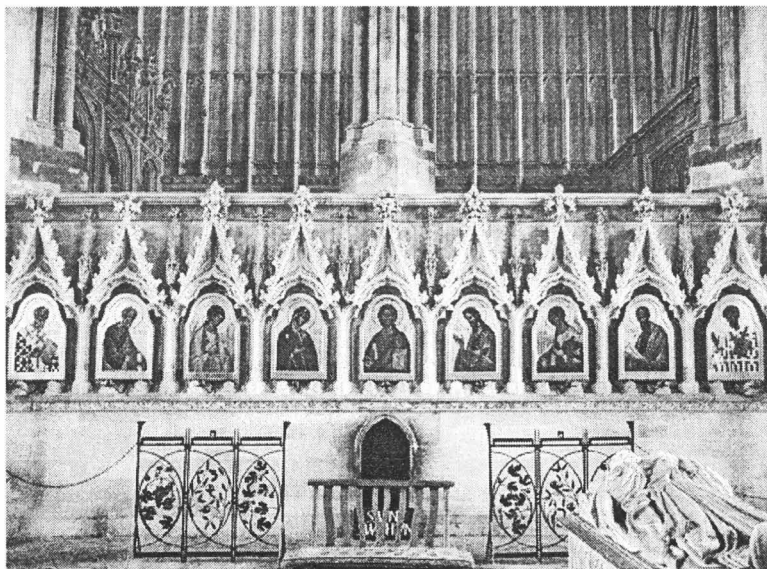


圖 10：英國 Winchester Cathedral Retroquire 內的拜占庭式的聖像畫，連貫起來的主題是代禱，Deisis。

「花點時間去欣賞整個聖像屏風，享受它們的色彩，並認清畫像中的每一個人物。當你祈禱時，你是在諸天朝聖人的陪伴下祈禱。選擇一個吸引你的聖像，並在它面前駐足或坐下觀看。集中你的注意力在畫像上，並抗拒其他的誘惑。聖像畫象徵著畫中的聖者，並分享著

12 The Pitkin Guide, *Icons A Sacred Art*, P.28。

他或她的生命。它是神聖的。你現在已踏足在聖地之上。讓你的祈禱自由地發展吧，但在這神聖的時刻，你也可以為你自已或其他人的需要而向天主作出祈求。比起我們的祈禱，天主更有準備地對我們的祈禱作出回應；而那位陪伴著你一起禱告的聖者，也會在祈禱的懇求和被回應的方式上，協助你的祈禱。應在靜默中完成你的祈禱，並在完結前注視你面前的畫像與其他聖像畫的關係。若你願意，你也可以重複地在聖像畫前誦唸以下東正教會傳統的祈禱文：

噢！全人類的創造者和主宰，神聖恩典的施與者和永恆救恩的贈與者：請派遣你的聖神降來到我們這些在你聖子及其他聖人的畫像前懇切地祈禱的人身上，醫治我們靈魂和肉身上的種種軟弱和疾病，滿全那些我們正在為其祈禱的人的需要，並向全人類展示祢那無限量的慈愛。只因祢就是我們的聖化者，我們將光榮全歸於祢，從現在直到永遠，及世之世，亞孟！」

Orthodox World的網址為<http://www.orthodoxworld.ru>

Orthodox Church of Taiwan的網址為<http://www.orthodox.com.tw>

聖像（或聖像畫）在今日羅馬禮教堂的應用

羅國輝

1. 人類自古已用線條粗刻或壁畫記事，及表達訊息。教會聖像在歷史中興起，也是如此。

聖像最初以線條粗刻或壁畫，出現於地下墓窟，用來表達信仰，並顯示救恩既實現了，但仍要邁向將來的「完成」（參閱羅國輝編著，《在地若天》，香港教區禮儀委員會辦事處出版，1999年，78-88頁）。

2. 當時，基督徒並沒有把這些圖像奉為神明，或作為偶像，而只以這些聖像，類同信仰符號，用來表達救恩，及激起瞻仰者對信仰的體驗和期待，故此，亦不覺得與第一誡「欽崇一天主在萬有之上」（出 20:1-5；申 4:15-24; 6-9）有所抵觸。
3. 基督徒圖像的興起，亦可算是入鄉隨俗中的移風易俗，因為在希臘、羅馬文化中，圖像應用於一般裝飾和宗教崇拜，是非常普遍的（見意大利「龐貝古城」、希臘「雅典娜神廟」）。但早期基督徒卻沒有膜拜造像，而只用作「信仰符號」。
4. 直到第四世紀，聖海倫於耶路撒冷，發現那相信是釘死耶穌的十字架聖木，又將十字架聖木，分送各地教會。於是，十字架聖木便被認作基督為人犧牲的「信物」，受人尊敬（《羅馬朝聖指南》，香港教區禮儀委員會辦事處出版，2000年，104-117頁）。十字架聖木，在羅馬禮，甚至於聖周五，在紀念救主受難的禮儀中，

用作敬禮（參閱羅國輝著，《踰越——四旬期、聖周禮儀沿革及意義》，香港公教真理學會出版，1996年，80-93頁）。今日聖周五救主受難紀念的禮儀中，朝拜十字架時，仍唱「請看這十字聖木，救主曾懸於其上」。

不過，到了第九世紀，十字架敬禮，已經不停留在「十字架聖木」的物質概念，而以「十字架」作為信仰符號，類同聖像，在禮儀行動中，加以敬禮。事實上，這敬禮方式，表面看來，與其他宗教膜拜造像，有相同之處，但基督徒心目中，所敬拜的，不是木塑的十字架和圖像，而是敬拜那曾懸於十字上的救主，正如今日在拜苦路，仍常用的短誦：「主耶穌基督，我們欽崇你，讚美你；你用此聖架，救贖普世！」十字架是信仰標記，猶如「信物」。

5. 東西方教會，漸漸亦在信徒聚會的地方：教堂，以圖像（壁畫或彩石鑲嵌畫）來闡明信仰和禮儀經驗，指出基督在禮儀中親臨施恩；這做法，最早可追溯到 Dura Europus（約公元 232 年）（參閱馬若瑟著，劉國清譯，《聖域門檻——堅振》，香港教區禮儀委員會辦事處編輯及出版，1997 年，80-82 頁）。
6. 在羅馬，從家庭教會發展而來的聖普正珍堂（The Church of Santa Pudenziana），珍藏著最著名及典型的五世紀拱壁彩石鑲嵌畫，展示基督在信徒聚會中，親臨施教，且顯示出教會的大公性，即由受割損的，及未受割損的基督徒所組成，又把地上的耶路撒冷及白冷，聯繫到天上的聖城，並預告基督在末世光榮顯現時的威嚴（參閱《在地若天》，18-19 頁）。

7. 其後，羅馬城外聖老楞佐大殿（The Basilica of San Lorenzo fuori le Mura；參閱《在地若天》，20-25 頁）；羅馬城外聖保祿大殿（The Basilica of San Paolo fuori le Mura；參閱《在地若天》，31-34 頁）；羅馬古市集之葛達二聖堂（The Church of Santi Cosma e Damiano；參閱《在地若天》，36-38 頁）；聖巴西德堂（The Church of Santa Prassede；參閱《在地若天》，39-41 頁）等等；聖則濟利亞堂（The Church of Santa Cecilia in Trastévere；參閱《在地若天》，44-45 頁）；聖馬爾谷堂（The Church of San Marco；參閱《在地若天》，46 頁）等等；它們拱壁和拱門上的彩石鑲嵌畫，莫不表明基督親臨教會施恩，而聖徒又相通代禱，邀請參禮者跟隨基督，邁向天國永恆。這是禮儀經驗的記錄，加以圖像闡釋，及使禮儀場所，無論禮儀內外，都成為神聖的空間，讓人體驗聖言救恩計劃與聖事救恩計劃的連貫和體現（參閱《天主教教理》，1992 年，1066、1076 條）。
8. 在羅馬之外，Palermo、Cefalù、Ravenna、Torcello、Venezia……以及東方教會各地的古老聖堂等，大都如此。
9. 在東方，拜占庭皇 Leo III，因嫌敬禮聖像，類似崇拜偶像，故於 730 年禁止聖像。皇帝 Constantine V 更勵行迫害敬禮聖像的信友，且毀滅聖像。直到 787 年，第七次大公會議在尼西亞舉行，才再次肯定：聖像及十字架的敬禮和應用，是合乎信仰的，及表明信仰的；聖像敬禮不單不是偶像崇拜，且是表明降生成人的基督，是不可見的天主的肖像（哥 1:15-16）（參閱《天主教教理》，1992 年，1159-1162 條）。

但後來，於 814 年，毀滅聖像運動又再熾熱，直到 842 年，Theophilus 的去世；君士坦丁堡教會，遂於該年四旬期首主日，重新把聖像迎回聖堂。於是，今日，拜占庭教會，仍於四旬期首主日，慶祝 Feast of Orthodoxy，作為克勝所有異端的紀念，包括搗毀聖像的異端。

10. 經過這次有關聖像敬禮的爭論，拜占庭教會發展出一套必須遵守的規範，來「寫」(write) 聖像；按照他們的說法，不是「畫」聖像，而是「寫」聖像，有如寫字，又如中文的象形文字，使之不會離開所要表達的真意和內容，以免淪為偶像（參閱聖約翰修道院修女著，《您對聖像畫有何了解》，台灣基督正教會出版，2006 年）。

聖像「筆者」可以發揮其藝術天分，但不可胡思亂想，或「幻想」，卻要遵循教會所體味的信仰真相和規範，且要在個人的祈禱中，把信仰真相寫出來。故此，聖像筆者是在禁食祈禱中「寫」聖像的。

聖像如同天國之窗，可窺見天上真容，而不是人間俗貌，且要常常對照著聖經內容，又與聖經常常一同應用（見聖周五拜占庭禮的「耶穌葬禮」）。聖經以「言」，聖像以「相」，傳布真道。

11. 東方教會，尤其是拜占庭教會，最初把聖像畫，劃於或掛於分隔教友席與聖所間的圍欄（見 Chora 隱修院聖堂等）。後來，於十六、十七世紀，發展成為今日的聖像屏風。聖像屏風，主要是以聖母抱聖子像，及耶穌全能者像，作為聖門，分隔祭台間與信眾，使參與禮儀者，意識到是站於基督第一次來臨，及第二次來臨之

間，藉著參與聖事，尤其是「事奉聖禮」（感恩聖祭），預嘗並邁向天國聖宴。聖像屏風把聖堂，變得極富禮儀經驗，構成神聖空間，使人在世上，已得瞻仰天國的共融（圖 1）。當然，這也類同「聖殿」的設計：分為聖所與至聖所（列上 6）。

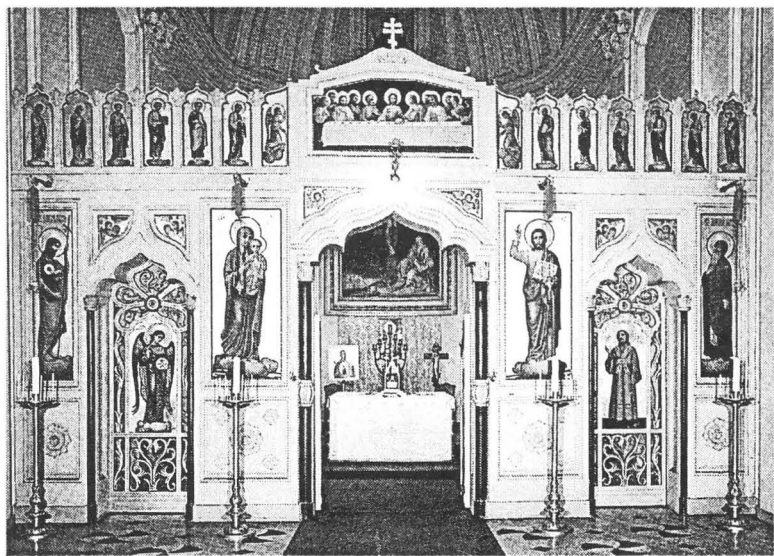


圖 1 羅馬東方禮學院聖堂

12. 西方教會聖像發展，與東方教會，大為不同。西方教會對聖像沒有明文規範，尤其在中世紀之後，往往由藝術家自由發揮。總括來說，東方教會的聖像，常以「神化」了的「人」示人，而西方教會，經過「文藝復興」，卻以「人化」了的「神」示人，其中表表者，莫如米開朗基羅的作品（見梵蒂岡聖西斯汀小堂）。

近代，更有一些人，創作出一些極具幻想的題材，可能是富有藝術感，或信仰意義的，但卻不是聖像，因為較難引發瞻仰者的內心，與主交往、默觀和祈禱。

13. 西方教會於十二世紀後，盛行歌德式聖堂，也盡量善用門框和彩繪玻璃，描寫信仰故事，但往往因為彩繪玻璃，離開會眾頗遠，加上圖像也頗細緻微小，故很難看得清楚。同時，歌德式聖堂的祭台，往往遠在頂端，由懂拉丁的修士席或歌詠席所圍繞，離開一般教友頗遠，看不清楚。不過，描述救恩的門框雕刻，卻清楚奪目（見法國巴黎聖母院主教座堂、英國約克郡主教座堂等）。故此，歌德式聖堂的門框，也可體現耶穌所說：「我就是門，誰若經過我進來，必得安全；可以進，可以出，可以找著草場」（若 10:9）。
14. 十六世紀，特倫多大公會議之後，盛行巴洛克式的聖堂和祭台，把本來描寫基督及聖者親臨禮儀中的圖像，造成油畫、彩石鑲嵌畫，或態像（雕塑），供在祭台後的神龕，成為敬禮的對象（見澳門玫瑰堂、澳門聖若瑟修院小堂等，參閱羅國輝編，《主聖餐祭的歷史圖解》，天主教香港教區禮儀委員會辦事處出版，2007年，EU30-32頁）。

不過，聖堂堂面前壁，偶然也成為陳述信仰的好地方，例如，建於 1602 年，澳門聖保祿書院天主之母堂的堂面前壁，就是善用聖像陳述信仰，以體現救恩親臨的佳作。（圖 2）（參閱《文化雜誌》，澳門文化局出版，2006 年，59 期，1-32 頁）

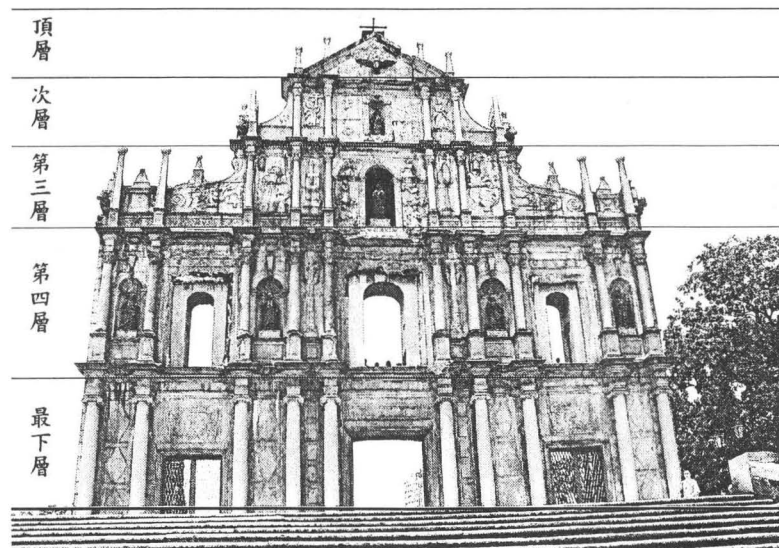


圖 2 澳門聖保祿會院教堂前壁（又名「大三巴牌坊」，1602 年）
頂層：天主聖三；次層：聖子降生成人，實現逾越奧蹟；第三層：
教會以聖母為象徵，是世途海星，終必克勝罪魔，使世人逾越，
以得享天上光榮；第四層：福傳的教會，以當時耶穌會的聖人為
標記；最下層：當人踏進聖堂大門，救恩事件於今日實現。

15. 1960 年代，梵二大公會議前後，建築風格崇尚簡樸主義。1970 年《羅馬彌撒經書》總論 278、279 條，亦提及要合理有序的供奉聖像。禮儀更新使聖堂建築返璞歸真。於是，當時許多聖堂，往往只在祭台後，懸掛一大十字架，而沒有其他聖像，例如：1990 年重修的香港大角咀中華聖母堂、1993 年落成的香港沙田聖本篤堂等（圖 3）。結果，聖像除了用作熱心敬禮之外，較難於表達天人共融的禮儀經驗。

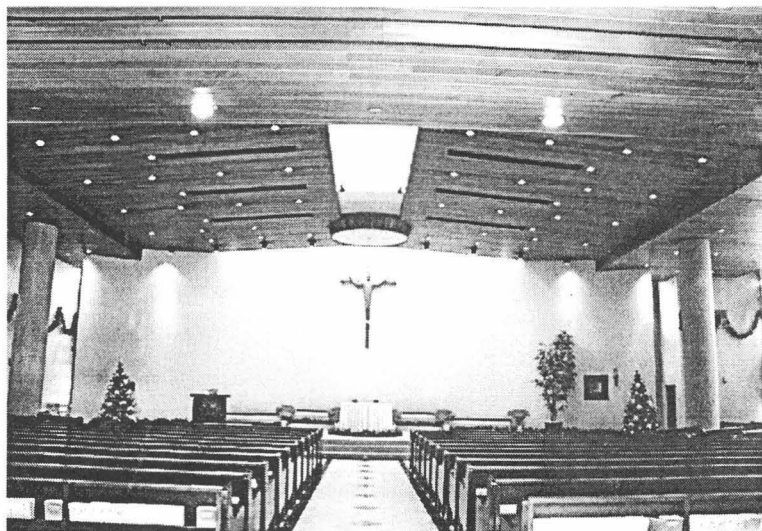


圖 3 香港聖本篤堂（1993 年）

16. 隨後，《天主教教理》（1992 年）1159-1162 條，陳述聖像在禮儀空間中的應用。《羅馬彌撒經書總論》（2002 年）318 條，又說明聖像在禮儀空間中，能表達天上人間的共融。事實上，香港聖堂建築，在 90 年代中，便已嘗試回到教會早期傳統，按照禮儀神學，尤其感恩聖祭，把聖像用於聖堂設計上，來表示救恩在禮儀中的實現，及邁向天人共融的天國；其中表表者，有 1993 年落成的荃灣聖母領報堂（圖 4）、1999 年落成的青衣聖多默堂（圖 5）、2001 年落成的灣仔聖母聖衣堂（圖 6）、2006 年落成的將軍澳聖安德肋堂（圖 7）等。

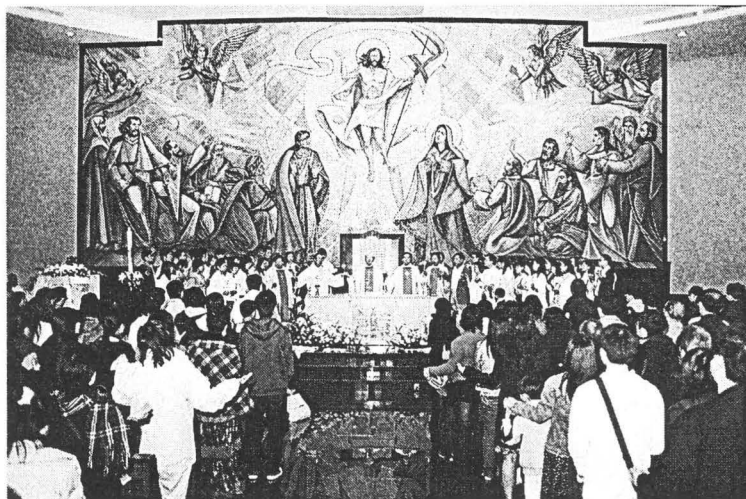


圖 4 香港聖母領報堂 (1993 年)

基督在我們身上的復活事件，在復活節感恩祭中，更形彰顯。



圖 5 香港聖多默堂 (1999 年)

主說：「我是道路、真理、生命，除非經過我，誰也不能到父那裡去。」(若 14:6) 我們由聖洗池走上出死入生的道路、藉聖言宣告真理、在祭台上分享永生的食糧、生活的祭獻，如同多默，碰觸復活的主，宣告：「我主、我天主！」(若 20:28)

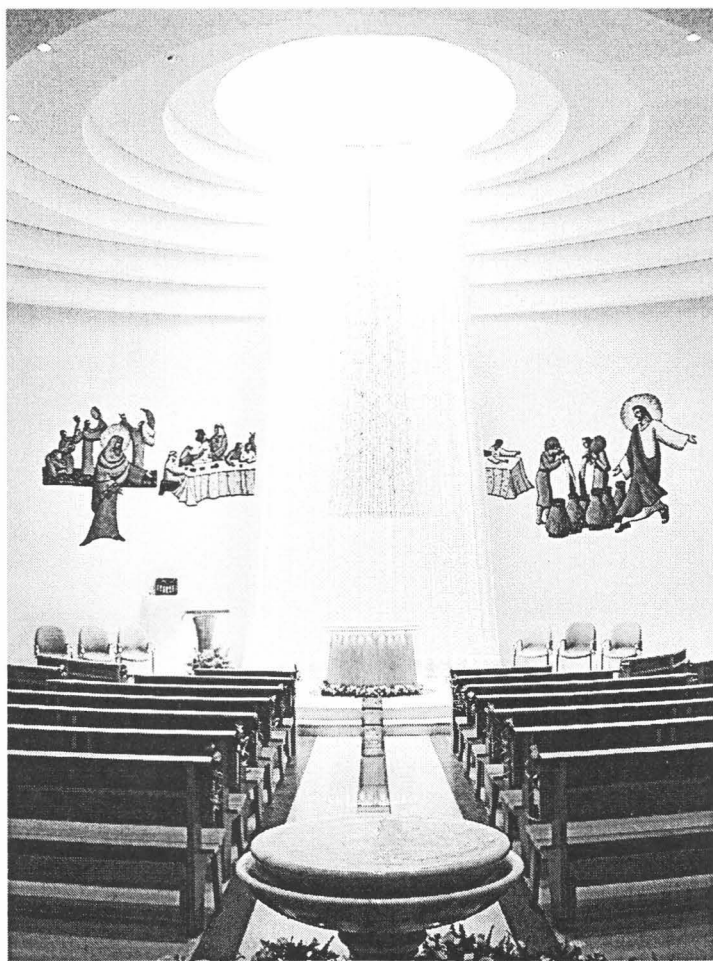


圖 6 香港聖母聖衣堂（2001 年）

迦納婚宴（若 2:1-11）預示了今日主的聖餐祭，以及天國盛宴：從祭台流出生命之水（默 22:1-2）、會眾參加羔羊的婚宴（弗 5:22-33；默 19:7）、在天主與人同在的帳幕（默 21:3）裡，預嘗新天新地的盛宴。



圖 7 香港聖安德肋堂 (2006 年)

祭台背後的彩繪玻璃，顯示今日的主聖餐祭，是天國宴席的先聲：藍色玻璃海象徵永不日落的黎明（默 21:18-21），應許再來的主基督，手捧新酒（岳 4:18；歐 2:21-24），邀請天下四方的人（16 人，即 12 門徒，加上從東南西北來的人），共赴天國之宴。

17. 2006 年，大陸廣州耶穌聖心主教座堂（石室聖堂，圖 8a 及 8b），和 2008 年北京聖母聖衣堂（西堂）（圖 8c），重修彩繪玻璃時，也參考了禮儀傳統，以聖經和教會故事，襯托禮儀空間，以表達救恩的實現和邁向天國。

石室聖心堂玻璃窗聖經故事安排

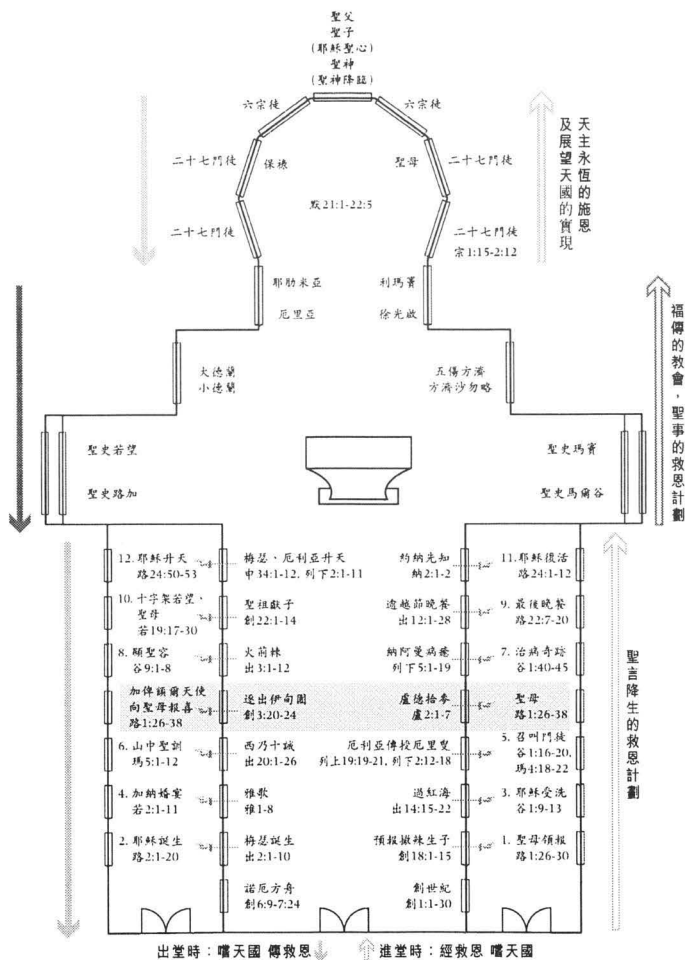


圖 8a 廣州石室聖心堂玻璃窗聖經故事安排

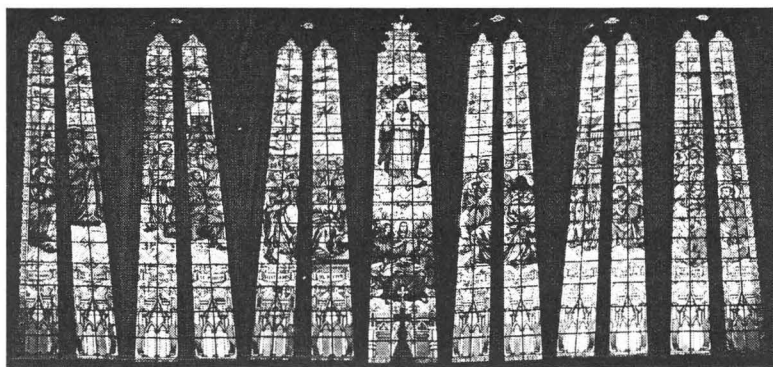


圖 8b 廣州石室聖心堂祭台後的彩繪玻璃，顯示主聖餐祭正是天人合一的預嘗。一百二十位聖者環繞主前。

北京西堂玻璃窗聖經及福傳故事安排

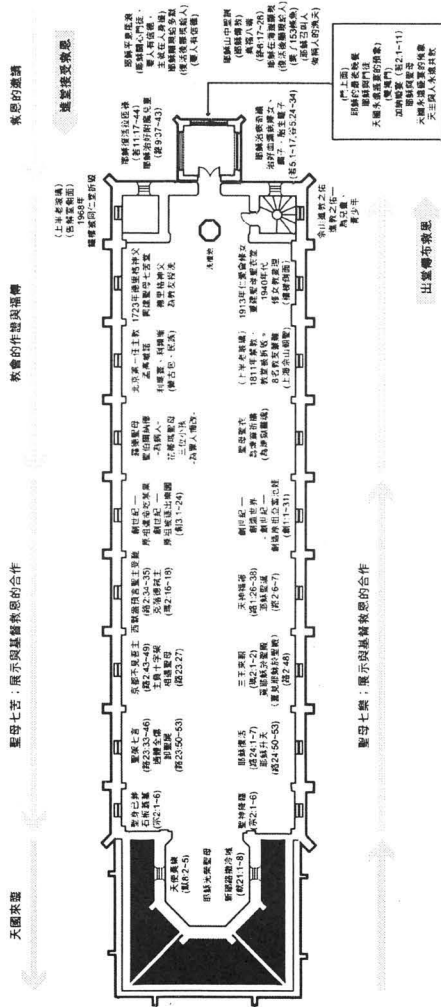


圖 8c 北京西堂玻璃窗聖經和福傳故事安排

18. 香港聖母無原罪主教座堂，在整理和善用小堂空間時，也同樣作出考慮。

①中華殉道小堂左右兩扇彩繪玻璃，顯示天上的中華殉道諸聖及先賢，正為受苦的基督作證。（圖 9，參閱羅國輝著，《香港聖母無原罪主教座堂中華殉道聖人小堂》，聖母無原罪主教座堂出版，2007 年）



圖 9 香港主教座堂中華殉道諸聖小堂

中華殉道小堂左右兩扇彩繪玻璃，顯示天上的中華殉道諸聖賢，正為受苦的基督作證

②福傳小堂（圖 10，參閱羅國輝著，《香港教區聖母無原罪主教座堂——福傳小堂的彩繪玻璃窗釋義》，香港教區禮儀委員會辦事處出版，2007年）



圖 10 香港主教座堂福傳小堂

彩繪玻璃展示出聖神降臨，引導著歷代肩負福傳使命的前輩，在聖母的代禱和庇蔭下，把福音傳給眾人。

19. 甚至在慶祝香港主教座堂建堂 120 周年所設計的十字架，也嘗試把聖言降生救恩計劃（基督在十字架上的犧牲）和聖事救恩計劃（主聖餐祭的舉行），及邁向天人合一的天國的禮儀體驗，以聖像方式，傳遞給瞻仰者（圖 11a 及 11b，參閱香港教區禮儀委員會辦事處編，《天主教香港教區聖母無原罪主教座堂十字架釋義》，聖母無原罪主教座堂出版，2008 年）。



圖 11a 香港主教座堂新繪十字架（2008 年）
主的聖餐祭是十字架祭獻的體現



圖 11b 主的犧牲所帶來的，是在主內復活和共融的生命

20. 綜合歷代直到今天的經驗，今日在設計聖堂時，首要注意：

①如何把祭台、讀經台、主禮座位、會眾座位，在禮儀中的意義，襯托出「救恩」在此時此地的體現。

②救恩的具體概念，可取材堂區主保聖人，如何回應天主的召叫，以及堂區福傳歷史的啓發。

③善用「天」、「地」、「門」、「窗」、「壁」、「器」、陽光、空氣、

水、音響，彼此協調，來表達以上概念，以達成聖事救恩計劃在禮儀空間的體現，使禮儀空間成為聖所，好能在禮儀內外，都能體現天國在聖事中的來臨。

21. 聖堂的妙用，是人間淨土、天國樂園，讓人從俗世的煩囂中，進入天國的世界，在祈禱中得到心靈的淨化，舉心向上，經過禮儀，尤其主的聖餐祭，深深體味到「我生活已不是我生活，而是基督在我內生活；我現今在肉身內生活，是生活在對天主子的信仰內；他愛了我，且為我捨棄了自己」(迦 2:20)，好能誠懇地喊出「阿爸！父啊！」(迦 4:6)，以致奉獻自己作生活的祭品(羅 12:1-2)，並成為聖神的宮殿(格前 6:19)，讓聖神住在我內，展望著全人的得救(參閱羅 8:9-11)。

聖堂的設計，要使人身處其中，如同身處「信經」當中，不單誦念信經，而且還活出信經，尤其是諸聖的相通，永恒的生命，並期待信經的完成。

洗禮空間與聖像

錢玲珠

教宗若望保祿二世曾在 *Duodecimum Saeculum* (1987)中指出：聖藝必須企圖整合信仰的所有幅度，並予以形象化。的確，聖藝在教會信仰和生活中，佔有極重要的份位，是以形象的視覺藝術，闡釋神學與信仰的深奧內涵。禮儀空間中的圖像，尤其能表達教會是天國的倒影，並結合祈禱、音樂、祭衣、祭器等藝術作品，成爲一體。不僅讓人在禮儀慶典中，可以完整深入地體會所慶祝的奧蹟，同時，也具有教理講授的教導功能。可惜這幅度尚未被華語教會充分重視。感佩《神思》主編慧眼獨具，對聖藝的相關領域，持續關懷、深耕，因此，願繼「千禧年 話聖像」和「聖像與信仰」¹之後，就鑽研已久的禮儀空間與聖像，再加探討。限於篇幅，本文將鎖定在慶祝聖洗聖事的禮儀空間，也就是聖洗堂和聖洗池的聖像，作一基本研究與報告。同樣，在本文中，對「聖像」也從寬定義，包括畫像、雕塑等在內。

1. 前言

聖洗聖事，是基督徒入門的第一件聖事，也是進入教會和永恆生命的門檻，重要性可想而知。聖洗聖事的神學基礎，是保祿宗徒在《羅馬人書》中清楚指陳的：「我們藉著洗禮，已歸於死亡，與[基督]同葬了，爲的是基督怎樣藉著父的光榮，從死者中復活了，我們也要怎樣在新生活中度生」。(6:4)簡言之，洗禮，就是進入基督的逾越奧蹟，與基督同死同生。在舊約和新約，以及教父們的教導中，都言及洗禮的預像或內涵意義，這些信仰內容，常透過聖像的藝術表達，呈現在

1 「千禧年 話聖像」，《神思》，44期，(2000)，59-72；「聖像與信仰」，《神思》，60期，(2004)，24-40。

自古至今的聖洗禮儀空間中。

根據教會文獻的記載，最早的基督徒，多半在流動的活水中接受洗禮，² 像是：河川、湖泊、泉水、瀑布，甚至大海。如同耶穌在約但河中受洗一樣。由於初期教會都是裸身受洗，以表達洗禮的三重意義：誕生（出生時是裸身的）、洗淨（洗澡時是裸身的），以及死亡（歸葬時雖穿著壽衣，但其實是生不帶來，死不帶去的），³ 所以，最早的室內洗禮空間，都是獨立的建築，以維護裸身洗禮的私密性，稱為聖洗堂。聖洗堂的核心，當然是聖洗池。但整個聖洗堂的建築形式（四角、六角、八角、圓形等）；圓頂、牆面、大門等處呈現的聖藝作品；以及設置於地面或深入地下的聖洗池本身的形式和雕飾，都在述說著聖洗聖事的神學意涵。中世紀之後，教會洗禮的形式有了改變，由於社會幾乎已福音化，成人洗禮銳減，嬰孩洗禮成爲主流，聖洗堂的需要減少，所以，在聖堂建築主體中設置基本上爲嬰孩施洗的立於地面的聖洗盆（盤），逐漸普遍。甚至這聖洗盆的體積，也日益縮小。直到梵二之後，教會整頓入門聖事，恢復成人慕道制度，可以浸洗的聖洗池又重新受到重視。

本文將按照時序，介紹中世紀之前極富盛名的聖洗堂及聖洗池，以及當代華人教會的亮眼成績，並聚焦在相關的聖藝作品上，來窮究其中所蘊含的聖洗聖事的意義。

2 現存的教會最早的禮儀文獻《十二宗徒訓誨錄》（*Didache*）中，就記錄了第一世紀末基督徒洗禮的樣貌。

3 T. Jerome Overbeck, *Ancient Fonts, Modern Lessons* (Chicago:Liturgy Training Publications, 1998), 14.

2. 中世紀之前的洗禮空間

2.1 敘利亞 度拉——歐羅帕思 (Dura-Europos) 的家庭教會聖洗堂

敘利亞的 Dura-Europos，是現存最早的前三世紀教難時期家庭教會遺跡。基本結構是當地民宅形式（類似華人的四合院），其中最靠西北角的一個房間，改裝成為聖洗堂。一個長方形、可以浸洗的聖洗池，佔據了整面西牆的下方。在池子上方，橫跨著深藍色的天頂，散佈著許多星星，象徵天國。在天頂和池子中間牆面上，以簡單的線條，勾勒出幾幅畫像。能辨識的有兩幅。中央的主題畫像是耶穌站在羊群中，肩負著被尋回的迷失羔羊。在這幅主題畫作的左下角，有一幅比例上小很多的圖像，描述原罪的故事。畫面上，原祖父母亞當和厄娃分別站在結實纍纍的果樹兩側，誘惑他們犯罪的蛇，在他們腳前昂首游行。這兩幅圖畫讓每一位在這聖洗池中受洗的人清楚體認：洗禮，是要洗淨原罪，跟隨善牧基督。

而這整個聖洗堂中另三面牆上的圖像，雖因年代久遠，殘缺不全，卻是瞭解早期教會如何認知洗禮的重要資訊，不可忽視。敘利亞的閱讀方式如同中文，是由右到左，我們就沿襲這習慣，由南面牆開始，以逆時鐘方向，對這聖洗堂作一巡禮。

聖洗堂南面的主牆面，位於兩扇門中間。牆面左側的門通向中庭；右側的門則通向慕道室，再通往擘餅聚會（慶祝感恩禮）的主廳。牆面上方，有一座壁龕，壁龕下的牆面上，是年少的達味制伏巨人哥肋雅，舉刀欲砍的畫像，象徵救恩終將戰勝惡勢力。同時，這個畫面，立即讓我們聯想到達味被召，接受傅油的事件。因此，這幅畫的所在之處，據推測，正是按敘利亞教會習慣，在洗禮前傅油之地。由此往前，東面和北面牆，要連在一起來看。因為，兩側牆面的下一半，是

一群婦女，手持細長蠟燭遊行的畫面。在東牆上，有五位婦女；在北牆上，有三位。但這三位婦女後方的牆面，已經剝蝕，按牆面空間來看，應該還有至少容納兩個人的位置。這些婦女正走向一個長方形上加三角形的結構體，狀似棺材。在其左右頂端，還有兩個星狀球體，散放光芒。對這一組畫像，有許多不同的詮釋。⁴ 有人說是耶穌復活後的清晨，婦女們攜帶香料探墳，想傅抹耶穌聖屍的畫像。這兩顆星，正是路加福音所描述的看守耶穌墓穴的兩位天使，宣告基督復活的好消息（24:4）。⁵ 也有人主張，這是十位童女的故事（瑪 25:1-13）。明智的五位，準備好油，點上燈，和新郎耶穌一起進入天國的婚宴。而糊塗的五位，燈油不足，只好被摒棄在門外。⁶ 這個詮釋，具有末世幅度。還有人認為，這是當時洗禮狀況的如實呈現。經過洗禮的婦女，穿上新衣，手持蠟燭，遊行進入團體聚集的感恩禮室，一起共享天國聖宴。⁷

在這一組畫像上方的北面牆上，是一群斑駁的圖像，但可以判別出主要內容是兩個奇蹟：耶穌邀請伯多祿行走於水面，以表達信仰；以及耶穌治癒癱子，癱子拿起床行走的奇蹟，表達耶穌的慈愛和大能。

4 J. G. Davies, *Architectural Setting of Baptism* (London: Barrie and Rockliff, 1962), 32, note.2; Ann Perkins, *The Art of Dura-Europos* (Oxford: Clarendon Press, 1973), 53; M Rostovtzeff, *Dura-Europos and Its Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), 132; Dominic E Serra, "The Baptistry at Dura-Europos: The Wall Paintings in the Context of Syrian Baptismal Theology," *Ephemerides Liturgicae* CXX (Jan.-Mar. 2006), 68-70, 75.

5 Clark Hopkins, *The Discovery of Dura-Europos* (New Haven: Yale University, 1979), 91; Rostovtzeff, 132; Serra, 70..

6 Serra, 70-71.

7 Henri Gregoire, 'Les baptisteries de Cuicul et de Doura', *Byzantion*, 13 (1938), 589-593; Annabel Jane Wharton, *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna* (New York: Cambridge University Press, 1995), 60..

最後，在剛領過洗的基督徒要離開這個聖洗堂之前的最後一瞥，則是位於聖洗池和南面牆中間的一幅畫像。畫中有一位女子，在井邊打水，並側耳細聽。按直覺反應，這應該是耶穌和撒瑪黎雅婦女在井邊談話的故事。其實不然。在敘利亞的東方傳統中，流行著一個故事，聖母瑪利亞第一次聽到天使的召喚，是在井邊打水時。所以，在東方教會中，許多聖像畫者，都喜歡以此為畫像主題，只是在西方教會，甚少聽聞。因此，在離開聖洗堂之前，新教友體會到：契合於基督逾越奧蹟的洗禮，是始於聖母慷慨地向天主說「是」，接受成為救世主之母的使命，因而耶穌道成人身，終抵十字架上的逾越之圓滿完成。

2.2 義大利 拉文納 (Ravenna) 的聖洗堂

義大利北方地中海邊的重鎮拉文納是君士坦丁大帝時代的首府，保存著許多四世紀以降，教會的珍貴遺跡。其中，兩座像似孿生姊妹的聖洗堂：主教座堂的正統聖洗堂(The Neonian of Orthodox Baptistry, 四至五世紀)，和亞略(異端)聖洗堂(The Arian Baptistry, 五世紀末至六世紀初)，像是皇冠上最閃亮的兩顆珍珠。這兩座極其相似的象徵基督復活的八角形建築，各有一個精采的圓頂，其中彩石鑲嵌畫的主題與內容，也互相呼應。⁸圓頂正中央，是基督裸身在約但河受洗圖。亞略聖洗堂中的原圖，和二十世紀中葉修補過的主教座堂聖洗堂的圖像，洗者若翰的施洗方式，正反映出兩個時代施行洗禮的差異：浸洗和注洗。此外，環繞這中間圓頂、手持殉道榮冠的十二宗徒畫像(保祿取代了猶達斯)，以及代表期待基督再度來臨的空寶座和象徵永生天國的棕櫚樹、青草地，都暗示著末世的幅度。天主透過洗禮，已預許了復活的永生。

⁸ 細節請參看「千禧年 話聖像」和「聖像與信仰」二文。

2.3 義大利 費若娜(Verona)的聖洗池

羅蜜歐與茱麗葉的故鄉，義大利的費若娜一個饒富情趣的聖洗堂（十二世紀），位於中央的八角形聖洗池外圍，雕刻著古樸的八幅圖像：聖母領報、聖母訪親及耶穌聖誕、天使向牧羊人報告耶穌誕生的大喜訊、賢士來朝、黑落德下令殺嬰、嬰孩遭屠殺、聖家逃往埃及、和耶穌受洗。顯然，這個聖洗池傳遞的訊息，是把耶穌道成人身的事件，和洗禮相連。這呼應了耶穌和尼苛德摩對話時，所強調的「重生」（若 3）。「重生」是洗禮的重要意涵，也契合保祿宗徒所闡釋的洗禮，就是與基督同死同生（羅 6）。洗禮後的重生生命，就是要活出基督的生命！

2.4 義大利 佛羅倫斯(Florence)的聖洗堂

佛羅倫斯的聖洗堂，是中世紀的藝術精品、經典之作！這是一座八角形的建築，屋頂是也是八角形。如同拉文納兩座聖洗堂的圓頂，這座八角屋頂，也是精采絕倫！屋頂正中央，是八角形的天窗，天光由此灑落！環繞在天窗之外的，是一群長著翅膀的天使，恭敬、喜樂地讚頌上主！其下，幾乎縱跨整個屋頂深度的，是一幅基督最後審判圖。基督身著紫紅袍，伸展雙臂，威武非凡。雙手和雙腳上，釘痕宛然。其他部分，則是從頂到底，以橫格區分成三、四道層次，表達不同的主題。有創世紀、洗者若翰、若瑟、聖母瑪利亞、耶穌的故事；有末世聖人的光榮，也有地獄的悲慘景象。繁複美麗，令人目不暇給！當一位願意跟隨基督的人，瞭解了整個屋頂的畫像所傳遞的信仰訊息，便在其下的聖洗池中接受洗禮，進入上主的庭院！

除了屋頂是焦點，聖洗堂的三座大門，也是精品！第一座大門，

南門，是安德瑞·皮撒諾(Andrea Pisano, 約 1290-1349)於 1322 年左右起造。皮撒諾是雕刻家、金匠，也是文藝復興之父喬托(Giotto)的學生。⁹他把這座大門，分成二十八個方格，其中上方二十個方格，描述洗者若翰的故事。¹⁰左扇門由上到下，陳述洗者若翰的誕生、宣講和公開生活；右扇門則側重他的殉道以及相關的事件。所以，洗者若翰的雙重角色：先知和殉道者，在這座門上，均衡地呈現。

9 Judith Dupre, *Churches* (New York: Harper Collins Publishers, 2001), 55.

¹⁰

1. 天使預報若翰誕生	2. 匝加利亞變啞	11. 洗者若翰勸誡黑落德	12. 洗者若翰入獄
3. 聖母訪親	4. 洗者若翰誕生	13. 洗者若翰的門徒探監	14. 洗者若翰的門徒見證基督所行的奇蹟
5. 為洗者若翰命名	6. 洗者若翰住在曠野	15. 黑落德的生日筵席	16. 洗者若翰被斬首
7. 洗者若翰向群眾宣講	8. 洗者若翰預報基督的來臨	17. 洗者若翰的頭顱被呈獻給黑落德	18. 黑落狄雅的女兒把洗者若翰的頭顱交給母親
9. 洗者若翰施洗	10. 基督受洗	19. 洗者若翰的門徒領回他的屍身	20. 洗者若翰的安葬
21. 望	22. 信	23. 愛	24. 謙遜
25. 勇 (剛毅)	26. 節 (節操)	27. 義 (公正)	28. 智 (謹慎)

下方的兩列八個方格，則表達基本的樞德：信、望、愛、謙遜；勇（剛毅）、節（節操）、義（公正）、智（謹慎）。

羅倫佐·吉伯特（Lorenzo Ghiberti, 1381-1455）則建造了另外兩座大門。第一座是北門（1403-1424）。當時，他只是二十歲左右的小伙子，竟然擊敗了大師級的競爭者，贏得建造這座大門的殊榮。他藉這座大門表達「基督是救恩之門」！耶穌自己曾親口說：「我是羊的門，誰若經過我進來，必得安全；可以進，可以出，可以找著草場。……我來，是為叫他們獲得生命，且獲得更豐富的生命。」（若 10: 7-10）經過基督這扇救恩之門，我們進入聖洗堂，同時進入救世主所許諾的透過聖洗所施予的恩寵之境。

這座北門，如同南門，也分成了二十八格。上方二十格，是描述新約中基督的生命事件，包括他的降生奧蹟、公開生活，和逾越奧蹟；

¹¹也因而彰顯他的本質：他是真天主，也是真人！其中，有些部分特別強調「彰顯上主的身分」(2-4, 9, 11)；有些是他的受難(12-18)、復活(19)，和聖神降臨(20)。只有兩處，描述耶穌所行的兩個奇蹟：步行水面(8)和復活拉匝祿(10)。前者是為表明：「信德」，是進入天國的鑰匙；沒有真正的信仰，無法成為基督徒。後者則是真實的證明：跟隨基督的人，必然能洗淨罪惡，進入恩寵；掙脫死亡，進入永生。

比較特別的是，排列這些圖像的方式，非常具有神學性。耶穌的降生與蹟在下面，順著他生命的開展，我們的眼光逐漸往上移，直到他生命的逾越高峰：受難、死亡、以及光榮的復活！

最下方的八格，則是四大聖史和四位聖師。他們為「基督是救恩之門」，作了最好的見證。

11

17.十字架苦路	18.耶穌死於苦架	9.耶穌復活	20.聖神降臨
13.耶穌山園祈禱	14.耶穌被捕	5.耶穌受鞭笞	16.比拉多審問耶穌
9.耶穌顯聖容	10.耶穌復活拉匝祿	11.耶穌榮進耶京	12.主的晚餐
5.耶穌受洗	6.耶穌在沙漠受試探	7.耶穌驅逐聖殿商人	8.耶穌步行水面
1.預報基督誕生	2.耶穌聖誕	3.賢士來朝	4.耶穌十二齡講道
21.聖若望	22.聖瑪竇	23.聖路加	24.聖馬爾谷
25.聖安博	26.聖熱羅尼莫	27.聖額我略	28.聖奧斯定

東門（1425-1452），是羅倫佐·吉伯特完成了精采的北門之後，緊接著的任務。他改變了東門原本的設計，把大門分成十格，以舊約《創世紀》到《列王紀》中重要人物的故事為經緯，¹²交織出救恩史的面貌；並佐以燦爛的技術，和生動繁複的構圖。這些精緻的雕刻藝術圖像，娓娓訴說著這些救恩史上非凡要角豐富多元的生命，令人驚豔！

亞當厄娃的故事，包括天主的創造、原祖違命，和逐出樂園，三個部分。加音和亞伯爾的故事，除了有世上第一個家庭的全家福，還描述他們兩人分別從事農耕和畜牧、上主悅納亞伯爾的祭獻，以及加音因為嫉妒，憤而殺弟。諾厄的故事，包括諾厄在洪水退落之後，出離方舟，並向上主獻全燔祭；以及諾厄酒醉。亞巴郎的故事，包括亞巴郎慷慨接待三位旅者，並獲上主賞賜子嗣特恩；以及亞巴郎從命獻子。雅各伯和厄撒烏的故事，主要是敘述雅各伯如何巧奪原該屬於厄撒烏的長子的祝福。若瑟的故事，則是取材於他被兄長們出賣，以及大飢荒時，他在埃及的賑災，和與兄弟相認。梅瑟的故事，當然是率

12

1.亞當和厄娃	2.加音和亞伯爾
3.諾厄	4.亞巴郎
5.雅各伯和厄撒烏	6.若瑟
7.梅瑟	8.若蘇厄
9.達味	10.撒羅滿和舍巴女王

領以色列子民過紅海，以及雅威在西乃山賜下約版。若蘇厄的故事，是描述他帶領以色列子民抬著約櫃過約但河，如同過紅海般的奇蹟重演，水道分開，人從水中旱地上通過，他於是命人立石為記；以及圍攻耶里哥城，繞城七日，以致城牆坍塌的事蹟。達味的故事，勾勒少年達味擊殺培肋舍特巨人哥肋雅，在撒烏耳營中立下戰功。撒羅滿和舍巴女王會晤，見證了為天主興築聖殿的撒羅滿的智慧和財富。

這些救恩事件，雖不能盡述所有，卻很容易幫助人聯想到整體的救恩。這十個框格中的救恩故事，包括兩大主題：救恩的許諾，和基督的預象。亞巴郎、雅各伯和諾厄的事件，象徵性地預示了救恩的許諾。若蘇厄和達味的故事，則是天主介入人類歷史的原型。而其中，有一些圖像特別彰顯了基督的預象：譬如：謀殺亞伯爾（司祭長和經師密謀除掉耶穌）、祭獻依撒格（耶穌十字架上的全燔祭獻）、若瑟被他的兄弟出賣卻原諒了他們（耶穌被祂的徒弟猶達斯及同胞猶太人出賣，卻呼求天父原諒他們）等。而最後一幅撒羅滿會晤舍巴女王的圖像，常被視作基督和教會神婚的表徵，同時具有歷史和神學意義。因為這扇門緊接在 1439 年佛羅倫斯大公會議之後完成，所以，藉此表達東方和西方教會修好之意。¹³

這扇門真是精采！它以藝術極品來訴說救恩故事，驚心動魄、震古爍今！連羅倫佐·吉伯特自己都在他 1440 年代寫的 *I Commentarii* 一書中說：我用最深的愛和極度的細心、勤奮，來創作這扇門。¹⁴因此，一代藝術巨擘米開朗基羅（Michelangelo）也忍不住要衷心讚嘆：這

13 Antonio Paolucci, *The Origins of Renaissance Art: The Baptistry Doors, Florence* (New York: George Brazillier, 1996), 123-125.

14 L. Ghiberti, *I Commentarii*, ed. L. Bartoli, (Florence: Giunti, 1998), 95; Gary M. Radke, ed., *The Gates of Paradise: Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece* (New Haven: Yale University Press, 2007), 17, 23, 40.

扇門真是美麗！真是天堂之門！¹⁵

3. 當代華語教會的洗禮空間

當代的聖洗聖事因為不再裸身，大部分地區又地小人稠，空間取得不易，所以，洗禮空間多半設置在聖堂主體之中。聖洗池位於聖堂主要入口區內側的較多，也符合「入門聖事」的深意；但也可以按照聖堂的禮儀空間，規劃在信友群中。梵二之後，華語教會的洗禮空間也有精采之作！今以香港幾個聖堂為例。

3.1 香港青衣聖多默堂

香港青衣聖多默堂與聖洗聖事相關的區域，是極傑出的典範。神學意涵非常豐富，也深具本地化的特質。

我們首先從大門說起。這兩扇銅雕的大門，分成十六個方格，訴說著深刻的救恩史。居中兩欄，是普世的救恩史，包括基督的救恩故事和主保多默的見證。兩兩相對，是一組。由上往下、由右至左，分別是：耶穌的降生奧蹟——聖母領報、耶穌聖誕；耶穌的逾越奧蹟——耶穌十字架的捨生祭獻、耶穌復活；耶穌的復活奧蹟——多默探耶穌的肋旁、耶穌升天；教會的奧蹟——聖神降臨、多默殉道。最右側的一欄，是中華傳教史，包括唐朝景教傳入中國、利瑪竇來華福傳、第一批華人主教在羅馬接受祝聖、以及中華殉道聖人。最左側一欄，則是香港傳教史：香港首位宗座監牧、五十到七十年代的三位主教、胡

15 在中世紀，聖洗堂的門，常被稱為「天堂之門」(The Gates of Paradise)，米開朗基羅卻不是從眾，而是真心讚賞這扇門的非凡成就！Radke, 17, 39.

振中樞機和兩位副主教、香港教會及本堂區的願景和使命。¹⁶

每位經過大門進入聖堂的基督徒，都重溫一次由普世到地方、由基督到聖人的救恩史，並感激自己被揀選，不僅能夠分享教會門內的救恩，更能蒙恩參與救恩工程，讓更多人得救。

進得聖堂門內，立即躍入眼簾的，是在大門入口區一座凹陷到地下、可以浸洗的十字形聖洗池。池底，以金色彩石鑲嵌成多默的十字架，有活水不斷湧出。洗禮時，候洗者由進門的一端步下十字形聖洗池的台階，浸入水中，或跪、或立的在這十字架上受洗，表達與基督同死；再由另一端步出聖洗池，表示與基督同生。之後，進入上主的聖殿，偕同基督，在感恩禮中祭獻自己，並與天主子民共融。因此，洗禮，就是紀念、參與基督的逾越奧蹟，跟隨他背十字架的意涵，十分鮮明！

¹⁶ 「門」的救恩事件及次序：

13.香港首位宗座監牧	2.耶穌聖誕	1.聖母領報	9.唐朝景教傳入中國
14.五十到七十年代的三位主教	4.耶穌復活	3.耶穌十字架的捨生祭獻	10.利瑪竇來華福傳
15.胡振中樞機和兩位副主教	6.耶穌升天	5.多默探耶穌的肋旁	11.首批華人主教祝聖於羅馬
16.香港教會及本堂區的願景和使命	8.多默殉道	7.聖神降臨	12.中華殉道聖人

在主池旁邊並連成一體的，是一座讓人聯想起耶穌與撒瑪黎雅婦女在井邊談話（若 4）的井形高池，活水由此流溢而下，進入主池。

在洗禮區，聖堂大門的內側外圍，有巨幅色彩鮮豔、十分生動的彩石鑲嵌畫。門框左側是舊約中梅瑟帶領以民出埃及、過紅海的救恩事件；右側，是新約中，耶穌在約但河受洗的圖像。大門的正中上方，則是三位一體的天主。由聖三散放出的光芒，連結了新、舊約中這兩大與聖洗聖事相關的救恩事件，而在其下舉行的聖洗聖事，也正呼應、延續這兩樁救恩事件。

更有趣的是在這兩幅圖畫中的水面上，都有香港早年帆船的身影。船，一直是「教會」的標記；在此處，也同時是香港的標記。這幾艘船，不僅同時彰顯了普世教會和地方教會的雙重意義，更清楚指明：救恩，不只發生在久遠以前、千里之外，也發生在此時、此地！

在聖洗池上方煙囪狀的採光罩中，還有七扇表達聖神七恩的彩色玻璃天窗。清楚看出聖洗與堅振兩大聖事的關連性及意義，這些正說明了耶穌親自教導的：我們將「以水和聖神受洗」的精義。（若 3：5）聖神不僅出現在基督的洗禮中，我們每個人受洗，也都同時領受了聖神。

3.2 香港聖斯德望聖堂

香港聖斯德望堂的大門內，是一個由三個圓圈構成、代表聖三的聖洗池。在聖洗池背後、聖堂兩扇大門中間，則是一大片玻璃，以水墨畫風，彩繪出創世之初，大地一片混沌的情景，上書：「天主的神在水面上運行，在起初天主創造了天地」。（創 1：1-2）這個非常中國味的圖像，是極佳的聖洗背景，讓在這池中受洗的人，清楚意識到天主

創造的恩寵，以及自己是在聖神的護佑、聖化下領洗。

3.3 香港葛達二聖堂

香港的葛達二聖堂，又有另一番風景。聖堂大門的左側，是一座井形的活水源頭，立於圓形的聖洗池上。池的後方，有一幅闡釋洗禮精義的彩石鑲嵌畫。畫像的左上方，是救恩之城耶路撒冷；右上方，是耶京城外基督祭獻自己的加爾瓦略山。山巔上，聳立著十字架。十字架的上方，是金色光束，籠罩著這震動天地的救贖犧牲。十字架的下方，流出一道血水之河，流過重重丘壑，流進約但河中。河水中，身著白袍、頭頂光環受洗的耶穌，正高舉雙手，仰天祈禱與奉獻。所以，跟隨基督受洗的人，也要依恃上主，不斷祈禱與奉獻自己。約但河中的水，和聖洗池中的水，連成一氣。而基督救贖犧牲的寶血，則流向祭台，成為聖體聖血聖事。這也呼應了聖金口若望所言：從耶穌肋旁，流出血和水。血，流成聖體聖事；水，流成聖洗聖事。在這畫的中央，由透明光亮的彩色玻璃切出一個十字形，以簡約美妙的線條，勾勒出鴿子俯降的形象，象徵聖神降臨。

這饒富神學意涵的圖像，表達出聖洗聖事和感恩聖事同屬入門聖事的一體性，同時，也彰顯了聖洗聖事的重要元素：基督救贖的犧牲，是洗禮獲致的救恩的來源；耶穌的洗禮，是基督徒洗禮的原型；聖神的臨在，表達基督徒的洗禮，正是聖神的洗禮；而耶路撒冷不僅是人間的聖城，更象徵了天上的新耶路撒冷，揭示了末世幅度。

3.4 香港聖安德肋堂

香港最新的聖安德肋聖堂，有一個位在大門附近、極其亮麗的洗禮區域。一道彎曲如河流的聖水池上，盛開出一朵優雅聖潔的蓮花形

貌的洗禮台，活水由此湧流而出。聖水池底有彩石拼成的各種魚類的圖形，其中一尾魚是金色的，魚身上是希臘文 $\chi\theta\upsilon\varsigma$ ，意思是耶穌基督天主子救世主。這尾魚，指的是基督。¹⁷ 這整體蘊含的意象，非常豐富，就像一首耐人品味的好詩！

這河道，可以是耶穌受洗的約但河；可以是任何一處曾經為人施洗的水源；更可以是具有末世幅度、充滿救恩的「生命之水的河流」（默 22：1）。水中的魚，更有意思。基督宗教習慣以「魚」比喻基督徒，聖經上已有例證（谷 1：16-17；若 21：11 及註釋）。三世紀初，北非迦太基的戴都良（Tertullian）也把受洗者比喻為「小魚」。他說小魚的生命由水中開始，並且無法離開水而生活。而這水，指的是基督，他同時也是一尾大魚。¹⁸ 四世紀末，米蘭聖安博（Ambrose）主教同樣運用魚的圖像來教導新教友：魚生活在大海中，即使狂風吹襲、暴雨震怒，魚仍如常地沈浮水中，不會溺斃。水使新教友們在恩寵中重生，他們要像魚一樣，在世界這個充滿不同思潮的洋流中，即使歷盡艱險，也不顛覆基督信仰的價值觀，得以悠游、存活。¹⁹ 所以，我們追隨基督，在水中受洗，並和他一樣，活在天國的價值體系中。

聖水台以蓮花的意向塑成，真是本地化的佳作！蓮花，不僅長在水中，更讓人聯想到周敦頤的「愛蓮說」：「出淤泥而不染，濯清漣而不妖」，好一幅君子圖像，當然，也是基督徒的風骨。

在聖水池邊的牆上，開了幾個大小不一、以藍色為基調的抽象彩

17 這是從初期教會教難時就已經開始運用的象徵。常在地下墓窟中見到。

18 *De Baptismo* I; 請參看：Anita Stauffer, *On the Baptismal Fonts: Ancient and Modern* (Bramcote, Nottingham: Grove Books Limited, 1994), 7.

19 *De Sacramentis* III: 3; 請參看：Stauffer, 7.

繪玻璃小方窗。既象徵天國，也和水相呼應。聖洗池的頂上，則是純白、展翅的鴿狀聖神，臨現在每一次的洗禮中。

聖金口若望 (John Chrysostom, 約 344-407) 和聖安博都主張聖洗池的水和大地相連。²⁰ 所以，就如同在義大利出名的格拉多 (Grado) 和佛羅倫斯聖洗池旁的地磚，都是精心設計、美麗又變化多端的水紋圖案，聖安德肋堂中聖水池外的地磚，在意向上也和池水相連，以極藝術的形式表達波浪，層層推送，直到聖所。聖洗池中的「魚」，和讀經台上雕刻的「魚」及「漁網」，互相呼應，如同聖保祿宗徒所指稱：人是聽了福音宣講，才歸化成爲基督徒 (羅 10: 14-18)。並在祭台，參與基督的祭獻，完成入門聖事。

安德肋是漁夫，所以，聖洗池、讀經台等，都以魚和漁網爲元素，表達出本堂主保的特色，堪稱一絕。

3.5 香港聖母領報堂

香港聖母領報堂，得天獨厚，在地小人稠的香港，竟然可以有一座聖洗堂。

堂中，長方形的聖洗池位於中央，其間還立著外緣是八角形、內裡是圓形的聖水盆。牆面上，除了有基督是天主聖言，降生成人的聖像畫 (icon)，還有細長的彩繪玻璃窗，以簡單卻清楚的象徵，呈現六件聖事，而聖事中的聖事——感恩聖事，則是在大聖堂的祭台上慶祝。巧妙地將聖洗堂和大聖堂、聖洗池和祭台，連成一體。

20 Timoteo Jose M Ofrasio, S. J., *The Baptismal Font: A Study of Patristic and Liturgical Texts* (Rome: Pontificio Instituto Liturgico, 1990), 74-75.

4. 結論

教會，是天主之城在世上的圖像。聖堂建築和其藝術作品成爲祈禱的語言的一部分，是悅耳和諧的讚美詩歌！在禮儀慶祝中，若沒有可見的圖像，就像沒有言語或沒有歌唱一樣貧乏。圖像是可見的（視覺的、形象的）語言，包括繪畫、雕刻，等。這是以「美」的方式，反映恩寵的真實和精髓。天主之美，基督徒的願景之美、聖人之美，都要被揭示，被彰顯於聖藝中。

經過以上援引、討論的古今中外洗禮空間中之聖藝作品，可以瞭解教會如何運用可見的藝術形式，融入文化脈絡，來表達聖洗聖事甚至整體信仰的深刻意涵。

4.1 藝術形式

上主的救恩，落實在人類的生命史中，因此，敘事，是最普遍的呈現救恩故事的方式。我們已經在這許多聖洗堂和聖洗池中，看見了先祖、先知、耶穌的前驅洗者若翰，當然更有救世主基督的故事。在敘事之外，也兼用了象徵手法。象徵，是用大家熟知的「符號」，表達出深層的內蘊意義。在以上所列舉的各個雕塑和繪畫的圖像中，許多教會傳統慣用的象徵，常被運用。譬如：方舟、十字架、魚、善牧、童女、天國婚宴、船，等。他們彰顯了聖洗的各個不同幅度的意義。

4.2 文化脈絡

其實，在不同的世代及地域，如何認知聖洗聖事、入門聖事，甚至整體信仰內容，並以藝術形式呈現的本身，已經具有本地化的意涵。

當然，除了取材於聖經，以及普世的認知與慣用的象徵之外，若是運用更富於本地傳統文化色彩的藝術呈現方式（如：水墨畫）、象徵物（如：蓮花、香港的船）、信仰故事的傳說（如：敘利亞流傳的聖母在井邊打水時初次聽到召喚的救恩故事），更能觸動當時、當地的人的心靈，而更具效果。

4.3 神學意涵

究竟，這些洗禮空間中的藝術精品，傳遞了什麼信仰內容、神學意涵呢？我們可以分成幾個部分來看：

4.3.1 救恩之水

「水」，是洗禮的基本元素和象徵，是救恩的另一個面貌。不僅被盛載在聖洗池中，施予救恩，更以藝術形式，和地面相連。似乎這恩寵之水，是流溢在整個禮儀空間中，更流溢在大地之上，和我們的生命中！

4.3.2. 創世和末世

基督是永恆的！是原始，也是終末！因此，「創世」和「末世」，互相呼應、對照。「創世」是生命的原始本真的圓滿，而「末世」，是再度回歸這圓滿，也是洗禮的終向。這圓滿完美的天國（Paradise），常以花園、草地、星空、長青的棕櫚樹、永生鳳凰、孔雀、天使、革魯賓等，作為象徵。而末世，除了天國的圓滿，也有最後審判的向度，因此，地獄景象也被用來提醒人應當警醒。

4.3.3. 救恩史

在創世和末世之間，是人類救恩史的主幹。舊約中，從原祖父母犯罪、滅世洪水、聖祖、舊約逾越的高峰：出谷、以及先知等故事，預示、推衍了新約基督救恩的高峰！

耶穌道成人身的降生奧蹟，為人類的救贖帶來曙光和希望！他的洗禮，更昭示救恩的途徑；他顯的奇蹟，見證了信仰與天國的價值；他處處彰顯出他是善牧，他對羊群的愛的極致表達，就是他毫不保留的犧牲、捨命！

基督的受難、十字架上的犧牲、死亡，和復活的逾越奧蹟，不僅是新約的高峰，和舊約以民出谷的逾越奧蹟相呼應，更是人類生命史的高峰。也是洗禮的根源！

當人受了洗，成為基督徒，繼續以生命撰寫救恩史，發展教會奧蹟。因此，有了七件聖事，彰顯上主的恩慈、基督的親臨、和聖神無所不在的共融，人透過聖事，獲得超性恩寵。四大聖史、無數聖師與聖人，都以生命見證了基督的榜樣和教會教導的超德（樞德），帶領人邁向天國。

4.3.4. 聖洗聖事

在我們的討論中，可以發現：聖洗的禮儀空間，最有力的兩大象徵表達，就是母胎（子宮）和墳墓。²¹分別陳明了聖洗聖事的核心意義：

21 若用英文來說，文字本身的對比性要強烈得多：womb(母胎、子宮)和 tomb(墳墓)。

「重生」和「逾越」。

「重生」，是若望福音選用的洗禮圖像（若 3）。母胎，是生命的原始及孕育之所，是在這裡，生命得以滋養、成長，以待成熟，呱呱落地。這是新生命的誕生，也是基督和尼苛德摩對話中所言之「重生」。一個人，經過慕道期的培育，決志跟隨基督，經過在聖洗池中的洗禮，成為屬於天國的新生命。

「逾越」是聖保祿宗徒選用的洗禮圖像（羅 6）。聖洗，是與基督同死，也與基督同生。經過死亡逾越的生命，再也不屬於肉身，而是屬於天國，屬於福音！這是和基督立下生命的盟約，這約，刻在心版上，召喚我們用血肉生命，活出基督以他的聖死，為我們贖回的掙脫罪惡的無限自由！

此外，基督受洗，是所有基督徒洗禮的原型。當基督受洗時，不僅聖化了約但河水，也同時聖化了世世代代基督徒受洗的水。基督受洗時，聖三同時呈現，聖神降臨，天父說：這是我的愛子！我們的洗禮，也涵攝聖三的幅度，成了父的兒女，領受聖神，和基督完全契合，成為一體！這也正符合基督大司祭的祈禱：我們在聖三內將合而為一！（若 17: 21-23）

整個基督徒的生命過程，始自慕道的培育、領洗、活出基督的生命，直到回歸天鄉，本質上是一個朝聖之旅。讓我們跟著聖祖、先知、以及聖人們的腳步，聆聽上主的召喚，追隨基督，在人間煉淨，修德成聖，邁向天上的新耶路撒冷！

4.4 展望未來

救恩已經開始，尙未完成。我們已經體認到禮儀空間和其中的聖

藝作品，如何有力的傳遞信仰。這條道路，永遠沒有盡頭！但願華人教會，都能深耕信仰，並發展聖藝的幅度，且融入文化脈絡，好能用最貼合文化傳統、最動人心弦的藝術手法，展現、傳遞我們的信仰，讓教會，真正成為天國的倒影！

默想：魯勃廖夫的天主聖三畫像

麥健泰著
張婉霞譯

天主聖三畫像的描述

十五世紀早期，莫斯科以北聖三修道院的一個修士魯勃廖夫 (Andrew Rublev) 畫了一幅觸動信徒心靈的聖三畫像。這幅畫的靈感源自創世紀第十八章。它的成功被東正教建議成為其他聖三畫像的典範。聖三畫像中的三位人物是根據信經的次序排列：聖父，聖子，聖神。三位人物都加添了翅膀，使觀者知道他們是天上的人物。

左邊的人物代表聖父，他頭上宏偉的建築物代表亞巴郎的屋子也是教會的象徵。

中間的人物代表聖子，在他左肩上的樹代表亞巴郎休息的瑪默勒橡樹，也是救贖的樹（十字架）。

第三位人物代表聖神，在他的頭上是一座山，象徵著一座假如我們認真地實踐靈修生活必須攀爬的聖山。閱讀以下若望的福音會給我們鼓勵和幫助：「如果你們愛我，就要遵守我的命令；我也要求父，它必會賜給你們另一位護慰者，使他永遠與你們同在；它是世界所不能領受的真理之神，因為世界看不見他，也不認識他；你們却認識他，因為他與你同在，並在你們內。」(若 14:15-17)

然後，觀賞者的目光會立即被三位聖者衣服的顏色吸引著，因為他們每一位的衣服都染有奪目的藍色以顯示他們都是神聖的。

一個聖爵放在象徵祭台的白色桌子中間，聖爵是自我犧牲的天主

聖子——「他既然愛了世上屬於自己的人，就愛他們到底」。(若 13：1) 他也對他的門徒說：「我渴望而又渴望，在我受難以前，同你們吃這一次逾越節晚餐」。(路 22：15)

魯勃廖夫以高超的技巧，用一個無形的圈子把三位一體的奧秘呈現在我們的幻想中：從後面頭上有光輪的聖子開始伸展到前面的聖父及聖神；而聖父和聖神腳的位置剛巧完成了弧圈的下半部。畫家並不注重創世紀第十八章在歷史方面的描繪：我們注意到亞巴郎的屋子，瑪默勒橡樹和那座畫在聖神頭上的山都不是放在圈子裏面的。

毫無疑問這個畫家與聖神在「這座山」上相處了無數個年頭，我們都非常感激他，所以他是值得被尊稱為聖安德肋的。

創世紀第十八章敘述亞巴郎在瑪默勒橡樹下蓋搭帳幕時，那「三個人」登門造訪的情景。這是亞巴郎與上主其中一次的相遇，却也造就了我們與亞巴郎及聖三相遇。現在你可以停下來懇求天主聖三給你分享一下當日他們傾注給亞巴郎，以及稱亞巴郎為父的猶太人，基督徒和回教徒的恩賜。有關亞巴郎與主的接觸單單閱讀第十八章是不足夠的，其實他們的接觸始於第十二章。當是，上主對亞巴郎說：「離開你的故鄉，你的家族和父家，往我指給你的地方。地上萬民都要因你獲得祝福。」(創：12：1-3) 這個承諾在新約宗徒大事錄描寫聖神把恩賜給予新團體時實現了：「他們一聽見這些話，就心中刺痛，遂向伯多祿和其他宗徒說：『諸位仁人弟兄！我們該作什麼？』伯多祿便對他們說：『你們悔改罷！你們每人要以耶穌基督的名字受洗，好赦免你們的罪過，並領受聖神的恩賜。因為這恩許就是為你們和你們的子女，以及一切遠方的人，因為都是我們的上主天主所召叫的。』」他還講了很多別的作證的話，並勸他們說：『你們應救自己脫離這邪惡的世代。』

於是，凡接受他的話的人，都受了洗；在那一天約增添了三千人。他們專心聽取宗徒的訓誨，時常團聚，擘餅，祈禱。因為宗徒顯了許多奇蹟異事，每人都懷著敬畏之情。凡信了的人，常齊集一處，一切所有皆歸公用。他們把產業和財物變賣，按照每人的需要分配。每天都成群結隊地前往聖殿，也挨戶擘餅，懷著歡樂和誠實的心一起進食。他們常讚頌天主，也獲得了全民眾的愛戴；上主天天使那些得救的人加入會眾。」（宗 2：37-47）亞巴郎和撒辣在上主給他們的福地上牧放，但他們真正擁有的就只有一塊墳地！亞巴郎買了這幅地來埋葬撒辣，亞巴郎死後，他也葬在那裏。（創 25）

當亞巴郎離開哈蘭到客納罕地時，他把侄兒羅特帶在身邊，天主降福這兩家人，使他們的牛羊數目增加，可是，這兩家的牧羊人却在草場的分配上起了紛爭，明顯地，他們再也不能一起生活。於是，亞巴郎向羅特提議兩家人分開生活，亞巴郎交給羅特作選擇說：「你若往左，我就往右；你若往右，我就往左。」（創 13：9）羅特放眼一看，見約旦河整個平原有水灌溉，就如上主的樂園（這是在上主消滅索多瑪和哈摩辣以前的事。）「羅特選了約旦河的整個平原，遂向東方遷移……漸漸移動帳幕，直到索多瑪。索多瑪人在天主面前罪大惡極。」（創 13：11-13）羅特却不知道他正在招惹災禍。

當兩家人分開以後，上主對亞巴郎說：「你起來，縱橫走遍這地，因為我要將這地賜給你。於是亞巴郎移動了帳幕，來到赫貝龍的瑪默勒橡樹區居住，在那裏給上主築了一座祭壇。」（創 13：17-18）

一個使亞巴郎內心苦惱的問題

創世紀第十五章記述亞巴郎在一次神視中，上主重新向他保證他的報酬將會非常豐厚。亞巴郎讓上主知道他心中持續的苦惱，就是他

自己沒有兒子來繼承上主給他的恩賜。當亞巴郎坦然向上主說出心事後，天主領他出外觀看晚間的天空，對他說：「『請你仰觀蒼天，數點星辰，你能够數清嗎？』繼而對他說：『你的後裔也將這樣。』亞巴郎相信了上主，上主就以此算為他的正義。」(創 15：6) 亞巴郎絕不懷疑上主，他完完全全把自己托付於上主的手中。上主在第十七章重申對亞巴郎的承諾，然而內容比第十五章所描述的更見詳盡。這是一個「盟約」，「你當在我面前行走，作個成全的人。我要與你立約，使你極其繁盛。亞巴郎遂俯伏在地。」(創 17：2-3)

造訪亞巴郎的三位使者

現在我們說到魯勃列夫如何從創世紀取得靈感去繪畫聖三畫像的故事。亞巴郎在羅特離開他以後，拔起帳篷樁往新的牧場去了。一天天氣炎熱，亞巴郎坐在帳篷的門口，他意識到有三個人站在他的面前。他沒有察覺到是天主，我們可以想像當撒辣準備餅的同時，他如何雀躍地招呼那些陌生人。他給他們拿水濯足，讓他們在樹下休息，他又親自吩咐一個牧羊人去烹調一頭又嫩又肥的牛；最後他終於可以侍候那些坐在樹下的客人進食他準備的凝乳，牛奶和牛肉等食物；這是沙漠上最好的款客方式。吃喝完畢，他們便交談起來，他們問他說：「你的妻子撒辣在那裏？」他答說：「在帳幕裏。」其中一位說：「明年此時我必回到你這裏，那時，你的妻子撒辣要有一個兒子。」(創 18：9-15)

上主和其他兩個同伴起程了，亞巴郎陪伴他們走了一會。上主對他說：「控告索多瑪和哈摩辣的聲音實在很大，他們的罪惡實在深重！我要下去看看，願意知道：是否他們所行的全如達到我前的呼聲一樣。三人中有二人轉身向索多瑪走去；亞巴郎却仍立在上主面前。」(創

18：20-22)

正當我們驚覺撒辣不育而上主承諾帶給他們夫婦倆人喜悅的同時，上主却給亞巴郎一個機會去查究有關索多瑪和哈摩辣深重的以及它們的結局。其實亞巴郎做的一切都是為他的後裔包括我們而做的。

亞巴郎走上前說：「你真要將義人同惡人一起消滅嗎？假如索多瑪城中五十個義人，你還要消滅嗎？」（創 18：24）數千年來人類一直被這個問題折磨著；這是一個有關天主「公義」甚或有關「天主是否存在」的問題。上主答說：「我不毀滅」。亞巴郎於是把義人的比例從五十降到四十五？四十？三十？二十？十個？每一次上主都說：「不毀滅」；這是查究的結局——上主顯示了他的慈悲。「上主向亞巴郎說完話就走了；亞巴郎也回家去了。」（創 18：33）

第十九章大部分的內容都是關於索多瑪人民邪惡心態的生動描寫。那時候，只有羅特，他的妻子和兩個女兒不在城內，因為上主那兩個同伴把他們帶了出去。

翌日清晨亞巴郎來到前一夜他和上主眺望索多瑪的地方，「他看見那地烟火上騰，有如燒窯一般。」（創 19:28）亞巴郎頓然領悟上主前一個晚上給他的教訓。這與上主的「人類工程」有著密切的關係而亞巴郎在這個工程中佔有重要的地位。

前一個晚上上主反思說：「我要作的事，豈能瞞著亞巴郎？因為他要成爲一個強大而又興盛的民族，地上所有的民族，都要因他蒙受祝福；何況我揀選了他，是要他訓令自己的子孫和未來的家族，保持上主的正道，實行公義正道，好使上主能實現他對亞巴郎所許的事。」（創 18：17-19）明顯的是，這個「人類工程」是上主和亞巴郎的合作成果。

依撒格的誕生和亞巴郎的考驗

正如上主所許諾的，撒辣懷孕，生了依撒格。關於這個喜訊，見（創 21：1-7）。

在隨後的（創 22：1-19），作者詳細描述上主如何考驗亞巴郎對他的忠誠。上主說：「帶你心愛的獨生子依撒格往摩黎雅地方去，在我所要指給你的一座山上，將他獻為全燔祭。」亞巴郎照上主的話去做，他建了一座祭壇，把木柴放在上面，然後將兒子依撒格捆好，放在祭壇的木柴上，當他舉刀宰殺自己的兒子時，天上傳來一把聲音，叫他別傷害孩子，但殺一隻天主為他準備的公綿羊來代替。

這裏有兩條不同的路開放給人類。一條是亞巴郎走的路，一條完全把自己托付與主的路；另一條是第十九章裏索瑪多和哈摩辣人所走的路，一條放縱，道德敗壞，引致滅亡的路。對於這兩條路，聖保祿有巧妙的描寫。「那隨從肉情撒種的，必由肉情收穫敗壞；然而那隨從聖神撒種的，必由聖神收穫永生。」（迦 6：8）這句話是聖保祿早前給迦拉達人書信的總結。（見迦 5：16-26）他也告訴我們所有耶穌的信徒都是亞巴郎的後裔。（見迦 3：26-29）其實索多瑪和哈摩辣的遭遇帶給我們一個好好地思考的機會，聖神渴望索多瑪和哈摩辣的訊息能成為改進我們這些亞巴郎子孫的靈修工具。作為聖經的主要作者，聖神溫柔地推動依撒意亞，耶肋米亞，厄則克耳，亞毛斯，瑪竇和路加把這兩座城一次（很多時是兩次）納入他們所寫的書本中。在聖神的心目中就只有一條生命之路。讓我們多謝聖父，聖子和聖神。

天主聖三開始「人類的工程」——啓發深思的工程

看到天主聖父，聖子和聖神如何以愛善待亞巴郎，現在我們可以用一個較佳的角度去欣賞創世紀的第一章。這是同一個在工作中的主，上主從來沒有改變。「上主，你的化工，是何其浩繁，全是你以智慧所創辦，你的受造物遍地充滿。」(詠 104:24)「主對待萬有，溫和善良，對他的受造物，仁愛慈祥。」(詠 145:9)

爲了幫助記憶，讓我們很快地看一遍創世紀的第一章，雖然這不是細讀(創 1:1-2:4a)所能替代的。幻想你站在一個龐大地盤的中央，那時刮起颶風，大雨滂沱，地盤被水淹沒，周遭完全黑暗；這是我在幻想中對創世紀首兩句最接近的描述。這絕對不是開展「人類工程」的理想之地！不過，這只是上主施工前的情況。

第一天。「天主說：『有光！』就有了光。天主見光好」(創 1:3-4)上主就將光與黑暗分開。天主稱光爲「晝」，稱黑暗爲「夜」。

第二天。天主造了穹蒼，分開了穹蒼以上的水(在適當的時候下降爲雨)和穹蒼以下的水。天主稱穹蒼爲「天」(創 1:7-8)。

第三天。天主把天下的水聚在一處，使旱地出現！天主稱旱地爲「陸地」，稱水匯合爲「海洋」。天主看了認爲好。(創 1:10)天主說：「地上要生出青草，結種子的蔬菜，和各種結果子的樹木……」天主看了認爲好。過了晚上，過了早晨，這是第三天。(創 1:13)

第四天。天主在天空下安裝了不同用途的燈——太陽，月亮和星宿。它們成爲「規定時節和年月日的記號」。天主看了認爲好。(創 1:18)

第五天。天主說：「水中要繁生蠕動的生物，地面上、天空中要有鳥飛翔！」天主祝福它們，使它們有能力孳生繁殖。天主看了認爲好。

(創 1:21)

第六天。天主說：「地上要生出各種生物，即各種牲畜、爬蟲和野獸！」天主看了認爲好。(創 1:25) 天主說：「讓我們照我們的肖像，按我們的模樣造人，叫他管理海中的魚、天空的飛鳥、牲畜、各種野獸、在地上爬行的各種爬蟲。」(創 1:26) 天主於是照自己的肖像造了人，就是照天主的肖像造了人：造了一男一女。(創 1:27) 天主祝福他們說：「你們要生育繁殖，充滿大地，治理大地，管理海中的魚、天空的飛鳥、各種在地上爬行的生物！」(創 1:28) 天主看了他所造的一切，認爲樣樣都很好。過了晚上，過了早晨，這是第六天。(創 1:31)

第七天。「到第七天天主停止了所作的一切工程。他祝福了第七天定爲聖日，因爲這一天，天主停止了他所行的一切創造工作。」(創 2:1-3)

安息日——一個反思

安息日這個習俗是上主給以色列人和全人類其中一份大的恩賜。他設立一個我們可以接受而且極爲受惠的時間表：六天爲日用糧而工作，一天休息。不但如此，上主還降福了安息日並使之成爲神聖之日——一個全心全意與主交談的日子。只有那些按照上主的話去做的「聖潔」男女(無論那個宗教)，才能理解上主的恩賜是什麼。可是一直以來不斷有力量企圖使人失掉這份大恩賜。

以下是申命紀中有關持守安息日的引文，它會帶給你們更多思想上的啓發。明顯地聖神在作者的思維和感情上下了很大的功夫。申命紀的作者本身是當時一個對工作道德有敏銳觸覺的觀察者，他強烈感

覺到有些「監工員」戴著一個「迫人賣命的心態」。雅威，他的上主對他的子民說：這是不能容許的！

「當照上主，你的天主吩咐的，遵守安息日，奉為聖日。六天你當勞作，做你一切工作；第七天是上主你天主的安息日，你和你的子女、僕婢、牛驢、你所有的牲畜，以及住在你城內的外方人，都不應做任何工作，好使你的僕婢能和你一樣獲得安息。你應記得：你在埃及地也曾做過奴隸，上主你的天主以大能的手和伸展的臂，將你從那裏領出來；為此，上主你的天主吩咐你守安息日。」(申 5：12-15)

天地萬物：天主聖三，聖父，聖子和聖神的製成品。

創世紀的第一句是：「在起初上主創造了天地。」那時沒有天也沒有地，只有一個用行動來證明他的存在的上主。他不須用原材料去為人類造天與地：這不是兩種不同的東西——腳下的地和頭上的天——而是現實的一切。他就是亞巴郎所遇見的那個帶他出帳幕外，教他舉目看晚空並給他許下承諾的主。

我們這些微不足道的人類，借著耶穌基督的來臨，認識了這個聖父，聖子，聖神，三位一體的主。就如《天主教教理》說：「創造是天主聖三的共同工程。」(《天主教教理》292) 在這個愉快的工程上，上主沒有什麼得與失，他只是把自己讓人類絕對自由地分享。安德烈·魯勃廖夫嘗試在他的畫像中傳達這個絕對的自由；至於聖父，聖子和聖神他們只是把自己處於平靜的狀態中。

在上主的工程中，有一點我們必須謹記的，就是上主要保持創造物的存在性，否則一切都會立刻化為烏有。此外，萬物還要把他的創造工程延續下去。(見《天主教教理》301)

在過往的數百年間，自然科學家的重大發現讓我們認識到很多上主的創造：地球，太陽系和遠處的星系。可是還有很多留待我們去領悟。

整個宇宙都在上主的掌握中改變著。對於上主在聖經第一章有關六個創造日和一個安息日這個的工程描述，現在我們可以有一個新的理解。整個由上主繪製的世界正按照自然規律進行一個旅程，從起點向著一個還未展露的完美境界進發。(見《天主教教理》302)

我們不用為未能看見這一天而抱怨。耶穌已經聽到我們的怨聲，他死在十字架上，然後第三天復活了。默想安德肋·魯勃廖夫的聖三畫像，有助我們常常活在信德中。

一段智慧篇的引文

「的確，你愛一切所有，不恨你所造的；如果你憎恨什麼，你必不會造它。如果你不願意，甚麼東西能夠存在？如果你不吩咐，甚麼東西能夠保全？愛護眾靈的主宰！只有你惜愛萬物，因為都是你的。」
(智 11：25-27)

聖子的愛：耶穌替門徒洗腳

「在逾越節慶日前，耶穌知道他離此世歸父的時辰已到，他既然愛了世上屬於自己的人，就愛他們到底。」(若 13：1)

逾越節是慶祝猶太人逃離埃及擺脫奴隸制度的節日。在若望福音中，聖人細緻地刻畫耶穌在世上如何渡過逾越節，其中包括離世前最後的一個。為了感謝上主對他們極大的愛，每個猶太家庭每年都聚在

一起吃逾越節晚餐。現在耶穌也和他的家人——那十二個由他揀選和訓練了三年的門徒——一起吃逾越羔羊。他們中有一個是伯多祿，另一個是猶達斯·依斯加略。這是他們一起進食的最後一次。耶穌知道他是由天父派遣而來，翌日他要以羔羊的身份回到父家。耶穌也知道魔鬼已在猶達斯·依斯加略的身上下了功夫，就是使他願意與猶太人的宗教領袖合作去逮捕耶穌。剩下來的就取決於羅馬的當權者了。耶穌知道將會發生什麼事，被羅馬人譴責就等於死在十字架上，猶達斯的出現就起了一個持續提醒我們有關耶穌死亡的作用。

耶穌知道聖父把一切交付他的手中，他既從父而來亦將歸於父，於是從席間站起來，除下長袍，毛巾束腰，把水倒在盆子裏面，開始為門徒洗腳並用毛巾抹乾。「耶穌因知道父把一切已交在他手中，也知道自己是從天主來的，又要往天主那裏去，就從席間起來，脫下外衣，拿起一條手巾束在腰間，然後把水倒在盆裡，開始洗門徒的腳，用東著的手巾擦乾。」（若 13：3-5）

輪到伯多祿的時候，他斷然拒絕耶穌為他洗腳。耶穌對他說：「我若不洗你，你就與我無分。」（若 13：8）其實這句話足以喚醒伯多祿，可是他仍然不明白，因為他對自己認識不深。耶穌向他保證「你們原是潔淨的」。（若 13：10）可是，耶穌又補充說：「你們不都是潔淨的。」（若 13：11）猶達斯的存在不斷提醒耶穌他們不是全部潔淨的。耶穌付出愛的極限受到撒旦的考驗，就如上主試探亞巴郎，命他以自己的兒子依撒格的生命作祭獻一樣。耶穌的愛是無限的，這是自我犧牲的愛。正如聖若望說：「就愛他們到底。」（若 13：1）「耶穌出來，照常往橄欖山上去，門徒也跟著去了。到了那地方，耶穌便給他們說：『你們應該祈禱，免得陷於誘惑。』遂離開他們，約有投石那麼遠，屈膝祈禱，說：『父啊！你如果願意，請給我免去這杯吧！但不要隨我的意願，惟照你的意願成就吧！』有一位天使，從天上顯現給他，加強他

的力量。在極度恐慌中，祈禱越發懇切；他的汗如同血珠滴在地上。從祈禱中起來，來到門徒那裏，看見他們都因憂悶睡著了，就給他們說：『你們怎麼睡覺呢？起來祈禱吧！免得陷於誘惑。』（路 22:39-46）從默想以上路加福音有關耶穌山園祈禱的情況，到耶穌在十字架上說的話：「父啊，寬赦他們吧！因為他們不知道他們做的是什麼。」（路 23:34）使我們更加瞭解耶穌對我們和全人類的愛。人類可以對主無情，但主的光榮卻從展示耶穌深厚的愛中表露出來。

耶穌為門徒洗腳完畢，返回座位說，他已給他們一個「榜樣」就是他們要彼此洗腳。耶穌又說，誰對他作出承諾的，就算犧牲性命也得明認是他的門徒。

到了晚餐中一個關鍵時刻，耶穌心神極為煩亂，他宣布在他們十二人中有一個要出賣他，這個消息使門徒們感到震驚，他們極想知道那個人是誰。耶穌不但沒有泄露那人是猶達斯反而與他共同分享一份食物。分享完畢，撒旦就占據了猶達斯的心。耶穌於是對他說：「你所要做的，快去做罷」（若 13：27）在場的人沒有一個知道這句話是什麼意思；猶達斯就走進了黑暗之中。耶穌給們徒一個榜樣，就是如何用他深厚的愛去愛一個背信棄義將出賣他的門徒。

猶達斯離開後，耶穌說所發生的一切將會使上主受讚美也同時使榮光歸於他自己。耶穌所指的是他離開世界回到父家的時期，即被釘死在十字架上的時期。這顯示出天父對人類及耶穌對天父的愛。

耶穌離去前給門徒們一條新誠命，就是他們要彼此相愛如同他愛了他們一樣。這是他們在世的印記以顯示他們實在是耶穌的門徒。每個年代的門徒都要把耶穌的所思所行流傳下去。

聽到耶穌要離開，伯多祿聲言寧死也要跟隨耶穌。耶穌回答他說：「你要為我捨掉你的性命嗎？我實實在在告訴你：鷄未叫以前，你要三次不認我。」（若 13：38）伯多祿以為他自己已經穿上基督（聖保祿的語句）或者已經達到善牧的階段。「我是善牧；善牧為羊捨掉自己的性命。」（若 10：11）其實，他反而像個傭工。「傭工，因不是牧人，羊也不是他自己的，一看見狼來，便棄羊逃跑——狼就抓住羊，把羊趕散了」（若 10：12）。

若望福音第十三章敘述有關耶穌對天父及門徒們的愛。只有兩個宗徒被選為處理的對象，一個是伯多祿，一個是猶達斯。關於「門徒身份」，伯多祿有很多不明白的地方，可是他願意去學習。至於猶達斯，結論是「門徒身份」不適合他，至少不符合耶穌提倡的那種「門徒身份」。所以說猶達斯是個企業家更為貼切，更合乎他的路綫。（企業家就是「一個操控商業事務的人」——字典上的解釋）。在政治方面的策劃，無論是世俗的或是宗教的，其實都不是猶達斯的專長。但是就算不從宗教的角度去衡量，我們也深信耶穌已經寬恕了他。

聖神的工作

在這部分的前半部可以加上一個副標題：「治愈兩個瞎子和十二個瞎眼的門徒」。就如耶穌用兩個階段去把第一個瞎子治好，同樣地，他也分階段（三個階段）去治好門徒們對於「門徒身份」的理解。

耶穌首次以直接提問方式去顯示他是誰：你們說我是誰？伯多祿回答說：你是默西亞。耶穌叫他們謹守這個秘密，然後首次向他們講及他的苦難和死亡。伯多祿難以接受這個事實，於是把耶穌拉到一旁指責他，耶穌反過來啓發他說：「撒旦，退到我後面去。你所體會的，不是天主的事，而是人的事。」（谷 8：33）耶穌繼續向他所有的信徒

(包括現在的和未來的)指出「門徒身份」是什麼意思。「誰若願意跟隨我，該棄絕自己，背著自己的十字架，跟隨我。」(谷 8：34)

在往加里肋亞途中，耶穌第二次講及他的苦難和死亡。門徒們不明白耶穌說的是什麼，却也不敢問他。(見谷 9：30-32)他們是否懷疑自己的能力未能達到耶穌的要求呢？如果是的話，他們猜對了。行程到了末段的時候，耶穌問他們在路上爭論什麼。他們默不發聲，因為他們談論著在他們中間誰最大。這就說明他們本身沒有一個做「耶穌門徒」的基本條件——他們缺乏謙遜。耶穌給他們說：「誰若想做第一個，他就得做眾人中最末的一個，並要做眾人的僕役。遂領過一個小孩子來，放在門徒中間，抱起他來，給他們說：誰若因我的名字，收留一個這樣小孩子，就是收留我；誰若收留我，並不是收留我，而是收留那派遣我來的。」(谷 9：35-37)耶穌要門徒對他的信賴有如小孩對父母的信賴一樣。

當耶穌第三次談及他的苦難時，他與門徒正在前往耶路撒冷的途中。門徒們走得很慢，落在耶穌後面，因為他們因為心裏害怕。就如前兩次的情況一樣，門徒們都表現出對耶穌的苦難瞭解不足，他們需要更多的啓發。這一次，雅各伯和若望提出一個要求，耶穌問他們說：「你們願意我給你們做什麼？」他們的要求很清晰，「賜我們在你的光榮中，一個坐在你右邊，一個坐在你左邊」。耶穌對他們說：「你們不知道你們所求的是什麼；」(谷 10：38)「但坐在我右邊或左邊」，不是我可以給的，而是給誰預備了，就給誰。」(谷 10：40)

其餘的十個門徒對雅各伯和若望的請求，感到十分憤怒。耶穌於是齊集他們，然後向他們解釋「門徒身份」對他們來說是什麼意思：就是不像外邦人一樣為首的可以主宰一切，管轄一切。「誰若願意在你

們中間爲首，就當作衆人的奴僕；因爲人子，不是來受服事，而是來服事人，並交出自己的性命，爲大衆作贖價。」(谷 10：43-45)

此時，耶穌已經抵達耶里哥並向耶路撒冷進發。一個名叫巴爾提買瞎子的盲人坐在路邊行乞。聽見耶穌走過，便大聲叫道：「耶穌，達味之子可憐我吧！」旁觀者對他毫不動容，只有耶穌聽到他的叫喊聲而命人把他帶到面前來，耶穌把問雅各伯和若望的同一個問題來問巴爾提買。耶穌對他說：「你願意我給你做什麼？」瞎子說：「師傅！叫我看見！」這是他一生渴求的事。耶穌立刻答應他的要求。巴爾提買「就在路上跟著耶穌去了。」(谷 10：52) 耶穌上耶路撒冷去，然後死在十字架上。

從治好貝特賽達的瞎子開始（見谷 8：22-26）到治好巴爾提買，馬爾谷已經把門徒牢記在心中。福音記載門徒們也往耶路撒冷去：在那裏，他們的心會因著很多痛苦的經歷而把耶穌看得清楚。在這些經歷以後，耶穌會離開他們，但他不是離棄他們，使他們成爲孤兒。「我必不留下你們爲孤兒；我要回到你們這裏來。」(若 14：18) 他答應派遣聖神來啓發他們，幫助他們理解每件發生在耶穌和他們身上的事。

耶穌是生活於世上的天主，他特別存在於他召選的十二個門徒中間。現在聖神却用另一個特別的方式存在他們中間。就如若望告訴我們說：「那護慰者，就是父因我的名所要派遣來的聖神，他必要教訓你們一切，也要使你們想起，我對你們所說的一切。」(若 14：26) 我們有一個例子（見谷 8：22—10：52）。聖神是另一位「護慰者」——他跟耶穌一樣是個顧問專家，爲幫助門徒們在艱苦中消化從耶穌那裏學到的一切。他不像耶穌從瑪利亞胎中取得肉軀而生；也不像耶穌被剝奪性命——這個用耶穌死亡來顯示天父大愛的異常的例證不需要重現。聖神，就如耶穌在世一樣，是真理之神。（見若 14：17）這位真

理之神在社群中從耶穌開始將永遠活著。

耶穌升天回到父的右邊以後，留下的群眾「有一百二十人，包括耶穌的母親瑪利亞和其他的婦女。」（見宗 1：13-14）

關於描寫聖神如何在群眾中出現，請參閱（宗 2：1-13）。至於聖神以什麼形態出現的描述請翻閱（宗 2：42-47）和（宗 4：32-35）。

路加·湯姆斯·若翰遜(L.T.Johnston)在他的《宗徒大事錄》（第 62 頁）給讀者概述聖神降臨對於早期教會的影響。「聖神的恩賜帶來一個團體，一個認識到人類最高渴求是團結，平安，喜樂和上主讚頌的團體。路加對於宗徒時代耶路撒冷教會如何實行這些理想的描述之深，給予後期教會無可比擬的衝擊」。在基督的團體內，每一次的彌撒奉獻都嘗試去實踐這些理想。

後記

當我們默想這幅魯勃廖夫的聖三畫像時，我們可以幻想天父是負責創造的，教會是耶穌和聖神的組合。聖三的第二位以取肉軀來承行地上的工作。（見路 1：26-38）至於宗徒大事錄就負責描述聖神在早期教會的活動。這是一幅顯示聖三在全人類中幹活的畫像。

教會，由聖父，聖子和聖神操控，像一個在旅途中的宇宙，從混沌初開向著一個尚未實現的完美境界前進。（見《天主教教理》302）

魯勃廖夫的天主聖三畫像



卡拉瓦喬筆下的三幅「聖方濟」

伍維烈

引言

未經正式統計，繼耶穌、聖母之後，聖方濟是最受歡迎的宗教畫主角。有三幅 16 世紀末 17 世紀初的聖方濟，都是出自同一手筆。本文旨在反省卡拉瓦喬這位畫家及他筆下的三幅油畫：即「神魂超拔中的聖方濟」（圖一、下簡稱為「超拔」）、「默想中的聖方濟」



圖一「神魂超拔中的聖方濟」¹

¹ 圖像來自 <http://www.texaschapbookpress.com/magellanslog36/caravaggiostfrancisinecstasy.jpg>

(圖二、下簡稱為「默想」)及「祈禱中的聖方濟」(圖三、下簡稱為「祈禱」)。本文開始會對卡氏在藝術史及宗教史的地位作簡介，介紹其四個面貌，然後是三幅方濟圖像的「視覺闡釋」，即油畫中的視覺語言的靈修性意義。



圖二「默想中的聖方濟」²



圖三「祈禱中的聖方濟」³

1. 卡拉瓦喬(Caravaggio)

在藝術史中，卡拉瓦喬(1571-1610)是個有趣人物。藝術史家們對他的生平及作品，有不同、甚至是有衝突的見解。雖然本文不能全面地介紹對卡氏的各種理解，但爲了要爲這三幅畫的詮釋作背景資料，還是要對卡拉瓦喬的四個截然不同的見解略有認識。

2 圖像來自 [http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_in_Prayer_\(Caravaggio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_in_Prayer_(Caravaggio))

3 圖像來自 http://www.artrenewal.org/images/artists/c/Caravaggio_Michelangelo_Merisi_da/large/St_Francis2_WGA.jpg

1.1 依斯加略·卡拉瓦喬 (Caravaggio Iscariot)

藝術史學者 Sohm 用「依斯加略·卡拉瓦喬 (Caravaggio Iscariot)」這個名詞來總結許多早期傳記家對卡氏的看法，就是從他的生平及畫風，把他認定為美術史中的猶達斯⁴。也許，早期的傳記家，例如 Baglione 及 Bellori 對他有個人成見甚至於敵意，所以故意把卡拉瓦喬作這樣負面的描繪。⁵ 例如，Bellori 故意用比較尖酸的話，說卡氏的「黝黑皮膚、黑油油的眼睛、黑忽忽的頭髮常反映在他的黑漆漆畫風中；而最後，他更向他的黑暗面投降，反映了他那暗潮洶湧及幽暗性格」⁶，說的不外是他曾被捲入謀殺案中。

與卡拉瓦喬同時代的藝評家，不太欣賞他的畫風：說他離經叛道，拒絕拉斐爾的經典理想及當時所盛行的「傳統」；況且，他用真人作模特兒。這些「自然主義」促使他與當時的同儕格格不入。而他的「幽暗主義(tenebrism)」，即毫不鮮艷或明亮的背景，通是被攻擊為封閉、沮喪、污濁甚至暴力⁷。

的確，三幅的聖方濟也作證了所謂的「自然主義」及「幽暗主義」：三幅畫都把聖方濟捕捉在一個現實生活中的一個動作：被印五傷中、默想中或祈禱中，有別於曾經流行一時的在現實生活外的、推翻的姿勢或情景：例如：方濟超時空地與寶座上的聖母對話中

4 Sohm, Philip. "Caravaggio's Deaths." In *The Art Bulletin*. September 2002, Vol. 84, No. 3, pp. 449-468.

5 Friedlaender, Walter. *Caravaggio Studies*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1955, p. 119

6 Sohm, pp. 449, 452-455.

7 Sohm, p. 458; Haskell, Francis. *Patrons and Painters: Art and society in Baroque Italy*. New Haven / London: Yale University Press, 1980, p. 159.

sacra conversazione。雖然「超拔」(圖一)中所描繪的方濟印五傷是個現實不常有的神蹟,(爲不能接受印五傷之類神蹟的人,任何的「神魂超拔」都是矯揉造作,不符現實),但始終是現實的歷史事件;不過卡氏筆下的方濟看來是暈倒或熟睡,這樣的鋪排反而使印五傷的不尋常性減低,好來很平常。三幅方濟的眼睛都是半閉、加上比較黝黑的皮膚,都是典型的自然主義,而幽暗的背景,都表現了所謂的幽暗主義。

1.2 卡拉瓦喬同志

1980年代後在學術界興起的性別及同志研究(Gender and Queer Studies),強調性別及性取向如何影響行爲;有學者大膽地爲卡氏的性取向作了臆測,從他的畫中有不少男性形象,表現男性唯美魅力主義(male eroticism),故這位獨特的十七世紀畫家,極有可能有同性戀傾向,甚或是雙性戀的⁸。

Frontain 認爲卡拉瓦喬畫中的男性唯美魅力,就是表現在那些卷髮的美少男、健碩的肌肉、光滑的皮膚。有人指出,贊助卡氏畫「超拔」(圖一)的委託人,是以享樂出名的 del Monte 樞機;他的享樂包括豪宴、演戲、及由男生反串爲女生跳舞的飲酒作樂⁹。

卡拉瓦喬畫中的許多男生,的確是女性化的美男子。反觀卡氏畫中的女性,就卷髮、膚色、肌肉的描繪、視線等而言,就沒有如他畫

8 Frontain, Raymond-Jean. "Caravaggio." In *gbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. On www.gbttq.com/arts/caravaggio.html. Chicago: gbttq, Inc, 2002.

9 Haskell, p. 29.

的男性，有如此強的唯美魅力的吸引。「超拔」(圖一)中的天使就可算是如此一位：他年輕、露出半赤裸的上身、溫柔地看著方濟、與他作近距離的肌膚接觸；況且，方濟的往後倒在天使懷中，有如在床上一般，是歷來其他任何方濟印五傷的畫像中，獨一無二。以性別研究出發，可以因為這麼一位天使的出現，就判定為有一定的男性唯美魅力的吸引，而 Frontain 更大膽地認為「超拔」(圖一)一畫中所描繪的，不只是精神上的超拔，更可能也是肉體的¹⁰，這結論為許多的人(包括筆者)很難接受，因為方濟的面部表情絕無男性唯美魅力，況且三幅方濟畫中的方濟，他所穿的會衣都把他的身體大部份都遮蔽。

1.3 卡拉瓦喬神秘者

卡拉瓦喬研究家 Friedlaender 會對卡氏的宗教情操作反省¹¹。他認為卡拉瓦喬在他全盛期開始，就只畫祭台畫，這足以代表他的宗教情感。Friedlaender 認為卡氏的演變，一定有箇中複雜的理由，而他的真正性情，更不可能單單以一般生平的描寫，說他如何打人、投石、殺人等一連串暴力等去概括。反而，Friedlaender 認為卡拉瓦喬之陷於如此眾多的事故中，只是因為他性情暴躁，甚至是病態式的。

Friedlaender 套用了「寫實神秘主義(realistic mysticism)」，去界定卡氏的風格，是有別於 Fra Angelico 的純樸無邪；Pontormo 的宗教

10 Frontain 繼續說卡氏是以這位享樂、甚至涉嫌戀童的樞機的面容作繪畫方濟的樣板。但許多美術史學者不同意。

11 Friedlaender, pp. 117-135. See Godzieba, Anthony. "Caravaggio, Theologian: Baroque Piety and Poiesis in a Forgotten Chapter of the History of Catholic Theology." In Hammond, David (ed.) *Theology and Lived Christianity*. Vol 45. Mystic: Twenty-Third Publications, 2000, p. 229, Note 25.

狂熱、或 Bernini 的感官主義¹²。這樣的評論，並非無道理：他認為 14、15 世紀的靈修著作，諸如《基督生平 (*Vita Christi*)》及《師主篇 (*Imitatio Christi*)》，就是同時寫實及神秘；加上同時代依納爵的精確的靈修理性主義、或斐理·內利的非正式神秘主義及謙誠，這些都構成卡氏的靈修背景。在這個時期的靈修，不再強調神視、神魂超拔、聖人敬禮等，而是個人的靈修操練，與天主建立關係。

不過，可惜 Friedlaender 隻字不提嘉布遣方濟會對卡拉瓦喬的影響，因為最少這三幅畫的方濟都身穿嘉布遣方濟會的會衣。反而，Friedlaender 花了許多篇幅去討論斐理·內利的影響。有證據確實卡氏的一些贊助人，是斐理·內利的追隨者，他所強調的主內喜樂，單純的信德、神秘的虔敬等，會如何對卡拉瓦喬有多少直接或間接影響？學者的意見不同¹³。

以此背景，再看這三幅畫：「超拔」（圖一）所表現的方濟，誠然是安詳的與主結合，而不會因為神魂超拔而情緒高漲（況且印五傷的事蹟的戲劇性降至最低）；留意到「默想」（圖二）及「祈禱」（圖三）中的方濟，只輔以觸體、十架、微弱的光圈、而天使更不存在，襯托出方濟是一位家常聖人，原來修德成聖，是內修的功夫，人人皆可以做到，神聖並非遙不可及的。

1.4 神學家卡拉瓦喬

Godzieba 嘗試把卡拉瓦喬的正面發掘，認為他是個「神學家」，

¹² Friedlaender, 120-121.

¹³ Friedlaender, pp. 124-125 and Haskell, p. 64

因爲他誇張、矯揉造作、甚至於是公教神學家的模範¹⁴。雖然卡氏只是個畫家，Godzieba 把他放在反宗教改革及巴洛克的公教世代的脈絡中，其實要說的是卡氏在畫中呈現公教身份及公教情操¹⁵。Godzieba 引用了特倫多大公會議的文件，來描寫當時的看法：宗教藝術是要教化及提升人靈，而非單單裝飾，而憑這點來看，卡拉瓦喬滿全了大公會議的要求。

談到提升人靈，有人指出，卡氏的幽暗主義既然著名，也許不無意義，Gregori 就指出光在卡拉瓦喬的畫中，就有自然及靈修的層面¹⁶。而談到教化，大公會議要求宗教藝術的適合性，取決於是否忠於所描繪的敘述記事。所以，宗教藝術應務求寫實，有別於新穎、不節制的幻想，而模稜兩可的詮釋都應戒備。卡氏說過畫家應如實地跟隨大自然，難怪有藝評家說他的寫實是粗糙、粗獷，遠不及在文藝復興末期，把一切理想化的美學。

按 Godzieba 的分析，卡拉瓦喬筆下的靈修經驗成了巴洛克公教的一個焦點，因爲他的畫證實了體驗天主的複雜及多元性以及恩寵和救恩的記號¹⁷。Godzieba 指出，十六世紀奧思定主義在卡氏的畫中，不乏痕跡：例如他的光暗對比是顯出神聖救恩，以視覺方法強調人的直接與天主相遇，暗示救恩是因信成義¹⁸。方濟會（特別是反宗教改革後的嘉布遣派）所強調的順服及謙遜也許在這裡更見其影響¹⁹。Godzieba

14 Godzieba, p. 212.

15 Godzieba, p. 209ff.

16 Gregori, p. 224.

17 Godzieba, p. 226.

18 Godzieba, p. 226.

19 Godzieba, p. 218.

理智地拒絕只把卡拉瓦喬的宗教情操限於單一源頭，他認為反宗教改革的事件足以成為這些畫的背景便足夠了。

Godzieba 更指出，巴洛克公教靈修著眼的是降生性及聖事性的真實。故在美術方面，質感、色彩及光線的強弱、透視法等都刻意要把觀眾與畫中主題更拉近，把宗教主題以可親近、日常事件方式、而不是雄偉超現實方式，與賞畫者接近²⁰。

Godzieba 雖然沒有提及三幅聖方濟的任何一幅，但三幅都呈現出 Godzieba 所認為與巴洛克公教世代相關的自然寫實主義；「超拔」（圖一）呈現的安詳，就是後特倫多的時代的靈修範式；即神聖愛情的神秘內在經驗，而不是印五傷外在奇蹟；同樣，「默想」（圖二）及「祈禱」（圖三）也是栩栩如生的方濟靈修行為，是人人可作。

從以上看來，雖然在藝術史及宗教史上，卡氏的名字被冠以依斯加略、同志、神秘者或神學家的稱號，而每個稱號亦有其部份的真理，亦能提供線索，更能讓人去明白這三幅畫的作者，現在就以畫中的視覺語言作詮釋。

2. 三幅聖方濟的視覺詮釋

2.1 方法論

本文採用的詮釋方法，借用聖文德《論六天創造》中對解釋聖經的看法，他認為釋經就是要找出聖經在字義外，要教導的是「相信什麼、期待什麼、實行什麼」，即寓意的(allegorical)、靈意的(anagogical)

20 Godzieba, p. 220.

及借喻 (tropological) 等三層意義²¹。雖然俗人的油畫，肯定不是有如聖經一樣是聖神默感，但油畫也呈現了畫家自身的靈修、精神洞見，贊助人及社會文化等背景。故此，這些洞見，也會有一定的寓意的、靈意的和借喻的等三層意義²²。卡拉瓦喬的畫，是觀眾一定要墜入的「視察狀況 (voyeuristic situation)」，作者的洞見所產生意義，在畫中不能獨立了解，只有在被觀賞的過程中，只有在觀賞者與影像的關係中產生²³。所以詮釋這些畫的意義，是相對於我們，而不是獨立於畫本身的。

21 De Vinck, Jose (tr.). *The Works of Bonaventure. V: Collations on the Six Days*. Paterson NJ: St Anthony Guild Press, 1970, pp. 28ff.

22 亦可參照盧雲對聖像畫的反省。見 Nouwen, Henri. *Behold the Beauty of the Lord*. Notre Dame: Ave Maria Press, 1987.

23 Rudolph, Conrad and Steven Ostrow. "Isaac Laughing: Caravaggio, non-traditional imagery and traditional identification. In *Art History*. November 2001, Vol. 24, No. 5, pp. 646-681, p. 671.

2.2 表面意義

如同釋經一樣，第一層的詮釋在於檢驗三幅聖方濟的視覺元素²⁴。卡氏筆下的這三個聖方濟的異同，可以從下表看出來²⁵。

	圖一：「超拔」(圖一)	圖二：「默想」(圖二)	圖三：「祈禱」(圖三)
媒介	油畫帆布	油畫帆布	油畫帆布
大約年份	1593-5	1603	1607
大小	92.5x127.8 厘米	130x98 厘米	130x190 厘米
方濟的型態	仰臥在地上，有一天使以雙臂托著	雙膝下跪，微微向前，左膝略前，雙手托著一髑髏，面向畫的右方	以左膝向前半跪、以右腿半坐、右肘放在右膝上，雙手托下巴，整個人略向前傾斜，面向地上的聖經
構圖	由右上角到左下角的對角線為主要軸線，方濟及天使填滿右下半位置	方濟佔畫的中央位置，方濟的身形、十字架成一三角型佔畫的中央	跪著的方濟佔畫的三分之二的中央位置
	圖一：「超拔」(圖一)	圖二：「默想」(圖二)	圖三：「祈禱」(圖三)
前景	植物：方濟躺在樹葉及草上	方濟雙手下一十字架在石上	一苦架把書撐開，書是放在一髑髏上
背景	幽暗的郊野，有牧童指著一些東西、有另一人物(良兄弟)凝望著發光的天空 ²⁶	在一非常暗的空間，有如在一個洞穴中？	幽暗中隱約有一樹幹及葉子
光線	來自左方	來自左方	來自左方
方濟面容	露左面及右面的一半	露右面及左面的一半	露左面及右面的上半

24 卡氏亦在一聖誕圖中繪畫過方濟：「聖方濟與聖樂倫朝拜馬槽的聖嬰」。

25 資料是由觀察所得，亦參考 Gegori、以及 Dupont, Jacques and Mathey, François. *The New Developments in Art from Caravaggio to Vermeer*. Geneva / Paris / New York: Skira, 1951.

26 Gregori, p.221.

面部表情	前額微微皺眉，似是睡醒或剛入睡	前額微微皺眉，但總算安詳	十分深的皺眉，在祈禱或沉思中，似有憂愁或痛苦
眼部	幾乎完全闔眼	以半閉的眼睛望向著手中髑髏	向地上苦架凝望
光環	沒有	有	有，但十分隱約
頭髮	中等長度、直、稍為凌亂	中等長度、直、整齊	稍為凌亂
印五傷	只有一個，方濟右手指著其肋傷、但手中沒有任何傷痕 ²⁷	沒有	沒有
天使	有翅膀的天使托著方濟，右手拿著方濟的繩索	沒有	沒有
腳	露出左腳，赤足	沒有露出	沒有露出
會衣	嘉布遣會衣連繩索	嘉布遣會衣連繩索，不少破綻及縫補	嘉布遣會衣連繩索，磨損破爛的衣袖

2.3 寓意

如果說要找出聖經的寓意(allegorical meaning)，就是說要找出經文的信仰意義、要邁向與基督及教會合一²⁸。那麼油畫的寓意，應該也是透過畫中的視覺元素找出為觀眾的信仰意義，儘管這不一定是作者或委託人的本意。三幅聖方濟都是與信仰的靈修活動有關，即祈禱、默想、而神魂超拔可理解為祈禱結果的現象。所以這三幅畫的主題人物—方濟—可以發展成爲人靈與天主結合的典範。

27 經清潔後，美術家發現右手中看似是聖傷其實是油畫的破損。但另一版本的「超拔」，有加上手中的傷痕，可能是後人所加。(Gregori, p. 221).

28 “Second Collation on the Six Days,” Paragraph 13, in Da Vinck.

「祈禱」(圖三)及「默想」(圖二)兩幅畫更加了一個主題，就是方濟的補贖，因為方濟的祈禱是與髑髏及十架 / 苦架同時出現。這種補贖祈禱等主題，並非繪畫聖方濟獨有：為配合方濟會及其他修會的革新及以及教會的反宗教改革運動，原來不少聖人的畫像，都是畫成在個人祈禱中。Gregori 指出，是 Muziano 首次把方濟畫成在祈禱中，在他之前，方濟沒有這樣繪畫過，而在他之後 Villamena, Passarotti 以及 El Greco 繼續了這個潮流²⁹。

比較卡拉瓦喬的「默想」(圖二)及「祈禱」(圖三)，在前者中方濟望著髑髏、而不是望著十架作默想，有可能是受 El Greco 的影響。凝視髑髏代表默想死亡，而默想死亡是方濟會嘉布遣派的其中一個關注題目。「祈禱」(圖三)的托腮姿態作為沉思狀，也成為了新的視覺方程式，代表祈禱³⁰。

從寓意的角度來說，油畫的觀賞者可以則效方濟的祈禱、默想榜樣，致力於與天主結合。「默想」(圖二)及「祈禱」(圖三)等畫可以代表默想基督的苦難及聖死，而「超拔」(圖一)則可以成為這些祈禱過程努力的結果。Mann 認為卡氏把這些畫像描繪，不只提供了一個虔敬者的形像，更提供了尋求祈禱指引的人可仿效的模範、得到信仰回饋的例證，以及救贖的大能的樣本³¹。

「超拔」(圖一)雖然如此命名，但一定是與印五傷有關，因為其光線、良兄弟的出現、郊野的背景等，都切合傳記中對方濟印五傷的

29 Gregori, p. 294.

30 Gregori, p. 294.

31 Mann, Judith. "Caravaggio and Artemisia: Testing the limits of Caravaggism." In *Studies in Iconography*. 1997, Vol. 18, p. 178.

記載。視覺上，這幅充滿了很強烈的身體語言：方濟仰臥、半睡半醒的眼睛、露肩的天使、方濟指出自己的肋傷。所以，透過這些視覺語言，印上基督受難的五傷就是神魂超拔—與主結合—的喜樂境界。肉體的印傷痕，代表了靈魂與主結合。

如果性別研究的學者，正確地指出卡拉瓦喬是位同性戀者，而故意以男生唯美魅力的手法去襯托方濟，那麼，這幅畫還有基督徒信仰的靈修寓意嗎？其中一個正面答案是：卡氏把基督與方濟之間的愛去代表人靈與天主的神秘結合。所謂的唯美魅力的手法也許代表了愛，那極端的、改造性的愛，那降生為血肉的聖言與血肉之軀人類之間的愛；是這種愛使天人之間的結合成了可能的。但礙於同性愛在教會訓導中是不正常及不道德，如果這些所謂唯美魅力的手法真的是表達印五傷時的身體喜樂，要以此代表天人合一，是很難找到普羅大眾的認同。

2.4 靈意

經文的靈意(anagogical meaning)是關乎所期待的，即與末世論相關。用這角度去了解這三幅聖方濟，則要強調卡拉瓦喬的寫實主義畫風，即要重塑物件的表面質感、用單一光源、強烈的光暗對比等來製造立體感，以及以普通百姓作繪畫聖人的樣本³²，結果是既富視覺吸引力、又對了解真相有用。卡氏能夠以此手法，讓觀賞者能夠好像親歷其境，看到事物的本體，同時更解決了以往對顏色及設計的兩難³³。故

32 Mann, p. 161. Bell, Janis. "Light and Colour in Caravaggio's *Supper at Emmaus*." In *Artibus et Historiae: An Art Anthology*. 1995, No. 31, p. 165.

33 Bonsanti, Giorgio. *Caravaggio*. Florence: Scala, 1984, pp. 12-14.

此，在美術史中，「卡拉瓦喬派」就是指這種寫實的素質，而筆者認為，這素質亦是找出「靈意」的基礎。

三幅畫畫的寫實，代表了卡氏畫工的發展：「超拔」（圖一）中的天使、光暗錯覺都不太理想³⁴。「默想」（圖二）中的方濟則自然得多，沒有再把主題人物理想化；而「祈禱」（圖三）中的方濟則顯得最自然³⁵。卡拉瓦喬在這些畫中，採用的戲劇性幽暗主義，去捕捉容易逝去的剎那，使畫中的敘述更寫實³⁶。難怪有藝評人說，「默想」（圖二）及「祈禱」（圖三）兩畫的真實感，使人驚訝，引發觀畫者及圖畫之間的「經驗的交流（transaction of experience）」³⁷

就是這份「經驗的交流」可以如何發展成為靈意？其一，這三幅畫的寫實性，可以提醒人的腐朽。Sohm 提出自然主義，是腐朽性的最強象徵³⁸。卡氏表現了新的人文主義，不但呈現了人的古老尊嚴，也曝露人的最終命運—肉體的腐朽及死亡—的哀傷³⁹。Gregori 的這句評論，雖然是為「默想」（圖二）而下，但為「超拔」（圖一）及「祈禱」（圖三）也同樣適用。因為「超拔」（圖一）未嘗不可以看成以死亡為主題。方濟的仰臥可以解作為死亡的姿態⁴⁰。而且，Pinerolo 院父 Ruggero Tritonio 在他的遺囑中，真的以「方濟之死」一題來指本畫⁴¹。此外，「超拔」（圖一）中的樹葉、「默想」（圖二）及「祈禱」（圖三）

34 Gregori, p. 224. Bell, p. 156.

35 Langdon, Helen. "Exhibition Review: Bergamo: Caravaggio and Lombardy." In *Burlington Magazine*, August 2000, Vol. 142, No. 1169, p. 523.

36 Rudolph and Ostrow, p. 670.

37 Rudolph and Ostrow, p. 670.

38 Sohm, p. 461.

39 Gregori, p. 294.

40 Gregori, p. 227.

41 Gregori, p. 221.

中的髑髏，也是強化死亡主題的視覺語言。既是攸關死亡，那麼還能有關乎盼望的靈意嗎？「超拔」（圖一）中的天使、「默想」（圖二）及「祈禱」（圖三）中的苦架、十架就成了另一條視覺線索。

其二、「超拔」（圖一）中的天使令人想起不少的基督受苦（如 Veronese 的「山園祈禱」、甚至厄利亞的圖像（Moretto 畫），都畫了天使在旁安慰，而方濟曾被聖文德喻為新的厄利亞⁴²。故此，天使的出現，表達方濟不止因印上了五傷、具體地肖似基督第二，更表達出基督的苦難及復活為方濟帶來盼望。肉體的腐朽及身體死亡，經過基督的踰越奧蹟的得勝，已不再是終極事實了。

其三、「祈禱」（圖三）及「默想」（圖二）兩畫中的十架或苦架看似來是強調基督的受苦，但在方濟的靈修中，基督的受苦從不與祂的復活及再來等分開，這是一個對踰越奧蹟的整體觀，包含了受難、聖死及復活⁴³。方濟凝視苦（十）架，更使人想到他的皈依時刻：方濟如何曾在聖達勉堂時聆聽到耶穌基督對他邀請把房子重建。他實在地聽到這份召喚，因而他的盼望更堅固，故方濟在畫中與苦（十）架的動態關係成了兩幅畫的靈意。

2.5 借喻

剖析這三幅畫的第三層意義是找出其借喻意義 (tropological meaning)，即是倫理的、「實踐什麼」的幅度。這一個層面可以由所畫

42 Gregori 認為這是非方濟傳統的圖像學 (iconography)，有特別的基督論的意義 (p. 224)。牧羊人的出現一則符合傳記所載，二則暗示聖誕。(Gregori, p. 227)

43 方濟自己所撰寫的《苦難日課》就可以代表了他對苦難的看法，是與復活再來分不開的。

的方濟本體作反省的出發點：其一，把聖方濟以嘉布遣會士形象描繪；其二、卡氏個人對聖方濟的認同。卡拉瓦喬的傳記作者曾指出，為繪畫其中一幅聖方濟畫，卡氏曾向嘉布遣會士們借了一件會衣及一雙翅膀⁴⁴。

三幅聖方濟都是身穿嘉布遣派會衣。留意到在三幅中，聖索（方濟會獨有以代皮帶的繩索、代表簡樸）的繩結沒有被畫出來。似乎卡氏願意凸顯會衣不是守規派、或住院派的，因為三個派別的會衣都有不一樣的裁剪樣板：守規派和住院派的長衣是與風帽分開，與嘉布遣派明顯不同；但聖索則是一樣都會打三個繩結。在亞西西大殿有保留了一件相傳是方濟自己所穿過的會衣，都與三個派別的大同小異，但三款會衣已不再強調是否最接近方濟所穿過的，而是派別的身份認同。在宗教藝術史中，可見方濟都穿過三種不同的會衣，因為委託作品的贊助人，也許是該方濟會派別的會士或是與他們有關聯，目的是讓觀眾把該會派別與會祖扯上關係，為分裂的方濟會，這樣做是可理解的。雖然，歷史中的方濟沒有可能穿三個派別的任何一件按會憲制訂的會衣，因為方濟比這些會憲的出現來得早，但是撇開修會史的歷史性而看重靈修層面，則可以考慮嘉布遣派的靈修意義。

嘉布遣派於十六世紀崛起，見證了當時對方濟會內部改革的需求。誠然，為了不陷於因循及麻木，有系統的革新是必然及必須的。所以，看到歷史中不可能發生的是身穿嘉布遣會衣的方濟，是一份邀請去作不斷的生活革新，為會士為教友亦然。所以，與歷史不符並不足以可以把這三幅置之不理，反而要因嘉布遣現象而多作自我省察、辨別今天在個人生活中（不論會士聖職平信徒什麼身份）有否需要改

44 但沒有註明為哪一幅畫 Gregori, p. 295.

革。

正如方濟所穿的會衣，不是他 13 世紀的會衣；同樣，卡氏在 16 世紀末 17 世紀初所畫的三幅方濟所代表的生平，原來也投射了他當時的心境及遭遇。有人認為卡氏的自然主義及使人毛骨悚然的幽暗，反應了卡氏的自戀⁴⁵。也許沒有自戀那麼誇張，但三幅畫有一定程度的自傳味道則是較可信。從最早畫的「超拔」（圖一）到相隔年 10 的「默想」（圖二）及又相隔 4 年的「祈禱」（圖三），三幅畫的眉頭深鎖，越來越深，所表現的補贖情懷越來越濃厚。

考慮到卡氏的犯殺人案，可以是畫「祈禱」（圖三）的原因之一，那麼就不難理解方濟面部的哀痛及悔意，是卡氏自己把殺人後畏罪逃亡的懊悔悲痛投射在方濟身上的。Gregori 認為方濟雙手緊合的姿勢，富濃郁情感，代表了個人內觀內省，是卡氏其他作品沒有的⁴⁶，也有可能卡氏在方濟身上找到身份認同，願意則效他如何在自我中心的世福享樂中皈依，為自己的罪孽作補贖。卡氏繪畫其他悔罪聖人也是凸顯他們的獨靜，故把他們畫在郊野中⁴⁷。補贖皈依是方濟靈修中的恆常命題，如果「祈禱」（圖三）一畫所畫的是卡拉瓦喬自己的補贖，那麼觀畫者更是要反省自己的皈依生活。

卡拉瓦喬的四個傳記，都生動地刻劃卡氏的潦倒下場：在一個在荒涼沙灘上，卡氏在無情炎炎的日光下追逐從馬車上掉落的行李，最終自己仆倒在地，代表了「他潦倒的逝去，一如他潦倒的活」，一生在

45 Sohm, p. 459.

46 Gregori, p. 310. See also Hinks, p. 116: 認為這畫含有卡氏的自畫特徵。

47 Gregori, p. 312.

虛而又虛之中追求世俗榮華富貴，最終在赤貧孤單中死去⁴⁸。「無情炎熾的日光下」逝去的描寫，是個暗喻，引用 Virgil, Correggio 及 Motta 的⁴⁹，亦技巧地與卡氏的黑暗面作一對比，好像受審判一樣。不過，從方濟靈修去看，日光並非無情，反而方濟在他著名的「太陽歌」中，稱太陽為兄弟先生，因為那是上主的肖像。故此，若果這三幅畫肯定地代表卡氏悔改的決心，卡氏在日光下死去，絕非潦倒，而是在通往彼岸踰越的最後投降；雖不能比美方濟遺體赤裸在地上躺臥，但至少也是在太陽兄弟的和煦中，與太陽先生所代表的天主和好了；只是傳記作者們沒有原諒他而已。卡氏以方濟的悔過表達自己的懺悔，就是這三幅的借喻意義：悔改皈依。

結論

本文嘗試把卡拉瓦喬的四個不同面貌提出，既可以把他定位為神學家、或神秘者、或同志、或負責者。正如任何一位畫家或作家，他的生平及宗教情操、影響來源等是複雜多元的。卡氏的本意是如何，我們無法確實，但賞畫的過程中，圖像及觀畫人的互動，可以為三幅畫綜合出一定的寓意、靈意及借喻意義：就「相信什麼」的層面而言，畫中所描繪方濟印五傷的神魂超拔，是以默想及祈禱來與天主結合的寓意形象；就「盼望什麼」的層面來說，卡氏自然寫實手法，把肉體腐朽具體化，是肉身復活盼望的辯證，是靈意的意義；就「實踐什麼」的層面來說，嘉布遣的會衣及卡氏所可能投射的個人懺悔，邀請觀畫者不斷更新及皈依。

卡拉瓦喬有沒有這樣靈修洞見，無從查考，但也不重要；重要的

48 See Gregori, p. 200

49 Sohm, p. 459.

是今天我們在看這些博物館的珍藏時，能否輔助我們在祈禱室內的默觀：能否加深我們所相信的、所盼望及實踐的動力？美術史的里程也許可以是修德成聖之旅的一部份。

書目

Bell, Janis. "Light and Colour in Caravaggio's *Supper at Emmaus*." In *Artibus et Historiae: An Art Anthology*. 1995, No. 31, pp. 139-170.

Bonsanti, Giorgio. *Caravaggio*. Florence: Scala, 1984.

De Vinck, Jose (tr.). *The Works of Bonaventure. V: Collations on the Six Days*. Paterson NJ: St Anthony Guild Press, 1970.

Dupont, Jacques and Mathey, François. *The New Developments in Art from Caravaggio to Vermeer*. Geneva / Paris / New York: Skira, 1951.

Friedlaender, Walter. *Caravaggio Studies*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1955.

Frontain, Raymond-Jean. "Caravaggio." In *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. On www.glbtq.com/arts/caravaggio.html. Chicago: glbtq, Inc, 2002.

Godzieba, Anthony. "Caravaggio, Theologian: Baroque Piety and Poiesis in a Forgotten Chapter of the History of Catholic Theology." In Hammond, David (ed.) *Theology and Lived Christianity*. Vol 45. Mystic: Twenty-Third Publications, 2000.

- Gregori, Mina. "St Francis in Ecstasy," "St Francis in Meditation" and "St Francis in Prayer." In Schultz, Ellen (ed.) *The Age of Caravaggio: Catalog of an exhibition*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985. pp. 221-227, 294-298 and 310-312.
- Haskell, Francis. *Patrons and Painters: Art and society in Baroque Italy*. New Haven / London: Yale University Press, 1980.
- Hayes, Zachary (tr). *St Bonaventure: On the Reduction of the Arts to Theology*. St Bonaventure: Franciscan Institute, 1996.
- Hinks, Roger. *Michelangelo Merisi da Caravaggio: His Life, His Legend, His Works*. London: Faber and Faber, 1953.
- Langdon, Helen. "Exhibition Review: Bergamo: Caravaggio and Lombardy." In *Burlington Magazine*, August 2000, Vol. 142, No. 1169, pp. 523-525.
- Mann, Judith. "Caravaggio and Artemisia: Testing the limits of Caravaggism." In *Studies in Iconography*. 1997, Vol. 18, pp. 161-185.
- Rudolph, Conrad and Steven Ostrow. "Isaac Laughing: Caravaggio, non-traditional imagery and traditional identification. In *Art History*. November 2001, Vol. 24, No. 5, pp. 646-681.
- Sickel, Lothar. "Caravaggios Heiliger Franziskus in Meditation ueber den Tod als Sinnbild fuer das Schicksal der Familie Rustici." In

Zeitschrift fuer Kuenstgeschichte. 2002, Vol. 65, No. 1, pp. 117-122.

Sohm, Philip. "Caravaggio's Deaths." In *The Art Bulletin*. September 2002, Vol. 84, No. 3, pp. 449-468.

Stone, Bryan. "The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films." In *Journal of Religion and Film*. Vol. 5, No. 2, 2001. On www.unomaha.edu/~wwwjrf/sanctifi.htm.

Viefhues, Ludger. "'On my bed at night I sought him whom my heart loves'": reflections on trust, horror, God, and the queer body in vowed religious life. In *Modern Theology*. Vol. 17, No. 4, October 2001, pp. 413-425.

哈哈鏡

白敏慈著
宋蘭友譯

回想多年前在本刊《神思》29期(68-74頁)寫過一篇有關「聖像」的短文，如今頗覺遺憾。不過儘管如此，我依然認為無須對該文作些甚麼修改。可能有人讀了該短文會得到一個結論：對着聖像祈禱(或者只是凝視聖像)，可得到一些超性的精神力量，或者以為短文作者是某位宗教領袖。本文題名：「哈哈鏡」的原因是：我希望大家理解，凝視聖像祈禱不是一種魔術，不能自然而然地產生效果。「我們現在是藉着鏡子觀看，模糊不清，到那時，就要面對面的觀看了。」(格前 13:12)聖像既能揭示，也能扭曲。本文將分為兩部分：第一部分是關於繪畫聖像的用色問題；第二部分關於凝視聖像祈禱的人：這位人士必須對於心靈、生活方式可能全然改變，存有開放的胸襟，並有湛深的謙遜之心。

聖像的用色

首先容我假定閱讀本文讀者，也曾閱讀過我上述的短文。前文沒有提及有關聖像用色的問題。本文首先說明繪畫聖像常用的一些顏色，並解釋它們所象徵的意義。

金色——通常是用 24k 金(或者是嵌壓在聖像的木塊上的純金葉)。這種金屬象徵神性、皇族和富麗堂皇。

藍色——通常是一種深藍的半寶石青金石的天藍色。此石原產於阿富汗。這種顏色象徵神性。青金石磨成粉，然後塗在聖像上。最好

的明瓷也用這種藍色陶製。

紅色或其他土色(包括不同色度的棕色)——此色象徵人性：這些顏色通常來自泥土、黏土和石頭。大量使用暗紅或深紅，通常意味着魔鬼或那些屬於他的(參閱默 12:3)。

綠色——是一種稀有的顏色，我不清楚它的根源(可能是源於某些水銀或銅或鐵的混合品)。綠色象徵新生命，新的開始或生活中新的方向。

白色——象徵純潔和神聖。白色可能源於白長石或陶土，或白色的黏土。在某些聖像中純白色很難描繪。

紫色或藍紫色——是一種稀有的顏色，是從一種軟體動物抽取而來的，比黃金更昂貴。它通常象徵一個身分很高的人。

祈禱的人

祈禱(向或不向着聖像祈禱)的人士，他的第一項特質是寬恕他的仇人或敵人(見瑪 6:14-15; 18:35; 谷 11:25)。耶穌的禱文是正教信徒常唸(連同祈禱時對着聖像)的禱文：這禱文大約是：「主耶穌基督，可憐我這罪人」。但是如果我們自己不寬恕那些傷害我們的人，我們怎能祈求寬恕？正教信徒每天唸耶穌禱文的次數，多不可勝數(見：*The Way of the Pilgrim*，這是一部著名的書，有關不斷祈禱及頌唸耶穌的禱文)。瑪竇記述的「我們的父」(瑪 6:9-13)中講的是寬免罪債：我們祈求天主的國來臨，求祂的旨意奉行在人間，並求全世界尊稱祂為：「阿爸(父親)」。如果我們不寬恕父的子女，我們不會冒犯父親嗎？如果我們不寬恕我們的兄弟，我們不會阻礙天國來臨嗎？如果我們不寬恕我們的

兄弟，我們不會違反天主的旨意嗎？正如我們對天主的負債必須付還一樣，我們必須寬恕我們的兄弟，否則我們就不能得到寬恕了（見瑪 18:35）。任何事物，甚至一次半魔術式的對着聖像祈禱，都不能使我們獲得寬恕。在傳統的祈禱中，耶穌教導我們祈求日用糧；我們記得就是在前兩個月（零八年五至六月），由於糧食價格高漲，超過一百萬人挨餓；包括早前世界上已有八百萬人在饑餓線上。當我們忽視或壓迫我們饑餓的兄弟姊妹（幾乎近億萬人）時，我們如何可期望得到我們天上的父親寬待我們？如果我們持續忽視近乎億萬挨餓的兄弟姊妹，向聖像祈禱，可改變我們的靈魂或精神狀況嗎（參閱《天主教教理》2829）？

作為基督徒和一個祈禱的基督徒，並不等於感覺良好，而是要做良好的人和行良好的事，特別是善待貧窮的人（見《天主教教理》2443-2449，特別參閱 2448）：面對聖像祈禱，不但要使我們感覺良好，更要幫助我們做好人行好事（參閱路 18:9-14 法利塞人和稅吏的祈禱）

反省

為甚麼我要以這種語氣撰寫此文？是因為我現在比以前更明智更謙虛或處於更高的靈修境界嗎？我不知道上述各項，是否有一、二項是真的。但現在離我在本刊發表「眾妙之門」整整十二年。從計算年數來說，十二是一個完整的數目：表示我已屆整全之年，已更近於應該面對「眾妙之門」的全部奧秘的時候：只有從這個意義上，我才可說自己更謙虛和更明智了。凝視聖像祈禱，好，為甚麼不？但是不要忘記耶穌教導我們的禱文和它的涵義。聖像揭示同時也扭曲，正如本文的題目所說。我發現只有這些事是不會被扭曲的，那就是：無私的愛，真正的謙虛和無條件的寬恕：這三項德行，當然，都是來自天主的恩寵（感謝天主，我們分離的兄弟姊妹教會我們：唯獨愛！這至理明

言。一切都是恩寵，我們所有的一切都是來自天主，沒有一樣是我們應有的)。

容許我請求有機會閱讀本文的你：請爲我祈禱。不是我的健康出現了甚麼明顯的問題，請不必擔心疑慮；只不過，帶我們前往眾妙之門的侍者，他會像晚間的盜賊一般，出其不意地到來。因此，我謙誠地請你爲我祈禱，我，當然也虛心地祈禱：「主耶穌，可憐我這罪人。」

更正

《神思》第 77 期 35 – 36 頁。

李子忠先生「外邦人的宗徒聖保祿福傳之旅朝聖」一文：「當中天主教徒約三千」應爲「當中天主教徒約三萬三千」。

謹此致歉！

《神思》二十年來的主題

- | | | | |
|-------|-------------|--------|------------|
| 第一期： | 基督徒的培育 | 第四十期： | 亞洲主教會議 |
| 第二期： | 基督徒團體 | 第四十一期： | 現代天主教神學動向 |
| 第三期： | 中國化靈修 | 第四十二期： | 多媒體福傳 |
| 第四期： | 跟隨基督 | 第四十三期： | 科學與信仰 |
| 第五期： | 基督徒婚姻 | 第四十四期： | 大禧年 |
| 第六期： | 聖依納爵神操 | 第四十五期： | 教會傳統 |
| 第七期： | 道成肉身 | 第四十六期： | 十誡 |
| 第八期： | 痛苦與希望 | 第四十七期： | 教會本地化 |
| 第九期： | 基督徒與社會參與 | 第四十八期： | 社會倫理 |
| 第十期： | 祈禱 | 第四十九期： | 聖人 |
| 第十一期： | 天國 | 第五十期： | 靈異與迷信 |
| 第十二期： | 聖體聖事 | 第五十一期： | 廿一世紀的基督信仰 |
| 第十三期： | 聖母瑪利亞 | 第五十二期： | 平信徒團體 |
| 第十四期： | 戰爭與和平 | 第五十三期： | 盟約與人生 |
| 第十五期： | 神恩 | 第五十四期： | 現代科技與倫理 |
| 第十六期： | 修和與病人傅油聖事 | 第五十五期： | 悠閒與娛樂 |
| 第十七期： | 創造與治理大地 | 第五十六期： | 德行與罪惡 |
| 第十八期： | 教會職務 | 第五十七期： | 寬恕與希望 |
| 第十九期： | 末世 | 第五十八期： | 現代人的靈修 |
| 第二十期： | 神修指導 | 第五十九期： | 聖召與獨身 |
| 第廿一期： | 《天主教教理》簡介 | 第六十期： | 信仰與藝術 |
| 第廿二期： | 基督徒家庭 | 第六十一期： | 信仰與運動 |
| 第廿三期： | 《真理的光輝》 | 第六十二期： | 我們的教宗 |
| 第廿四期： | 婦女在教會及社會的地位 | 第六十三期： | 我們的慶節 |
| 第廿五期： | 四福音 | 第六十四期： | 我們的修會 |
| 第廿六期： | 青年牧民 | 第六十五期： | 影響中國教會的人物 |
| 第廿七期： | 宗教交談 | 第六十六期： | 近代出色的神學家 |
| 第廿八期： | 福傳 | 第六十七期： | 聖方濟各·沙勿略專輯 |
| 第廿九期： | 宗教與文化 | 第六十八期： | 偉大的大公會議 |
| 第三十期： | 教會內的聖召 | 第六十九期： | 教會與俗世 |
| 第卅一期： | 認識耶穌基督 | 第七十期： | 死亡文化 |
| 第卅二期： | 人的性愛 | 第七十一期： | 誠信與謊言 |
| 第卅三期： | 再談《天主教教理》 | 第七十二期： | 依納爵靈修（一） |
| 第卅四期： | 邁向三千年 | 第七十三期： | 依納爵靈修（二） |
| 第卅五期： | 退省 | 第七十四期： | 後現代與信仰 |
| 第卅六期： | 聖神 | 第七十五期： | 天主教教育 |
| 第卅七期： | 聖洗、堅振聖事 | 第七十六期： | 聖經：神學的靈魂 |
| 第卅八期： | 生命倫理 | 第七十七期： | 朝聖 |
| 第卅九期： | 聖父 | 第七十八期： | 畫像與信仰 |

編輯： 神思編輯委員會

發行人： 嘉理陵

發行者： 思維出版社

香港薄扶林道 93 號 D 座

Xavier Publishing Association Co., Ltd.

Block D, 93 Pokfulam Road, Hong Kong

電話/傳真：(852) 2858 2223

零售訂價 港幣： 30 元

港澳： 全年四期：120 元

海外訂價：亞洲： 全年美金 25 元(平郵)(日本除外)

全年美金 32 元(空郵)

其他地區： 全年美金 28 元 (平郵)

全年美金 36 元 (空郵)

如用港幣支票爲海外親友訂閱，訂費如下：

亞洲： 全年港幣 160 元(平郵)(日本除外)

全年港幣 200 元 (空郵)

其他地區： 全年港幣 170 元 (平郵)

全年港幣 240 元 (空郵)

印刷者： 天藝印刷廠

九龍福榮街 348 號昌發工廠大廈

