

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、盜漆匠及插畫家。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。他爲了我成爲

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 Sendler, S.J. 引述於 *L'Icone, 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 $\Omega\Omega$ 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！」。