Globethics Repository



維若尼卡的第三重生命

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	WU, Fei
Publisher	Logos and Pneuma Press
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-11-12 22:03:25
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/167025

微若尼卡的第三重生命

吳飛（哈佛大學人類學系博士候選人）

第三個微若尼卡

看完基斯洛夫斯基(Krzysztof Kieslowski)的《微若尼卡的雙重生命》(*The Double Life of Veronique*)，不知道是否有誰會像我一樣產生這麼一個似乎奇怪的問題：有沒有第三個微若尼卡？如果有，她會在哪兒？她是否也會在邁向天堂的途中傾墮地上，是否也會在陌生而嘈雜的人間茫然若失？既然是第三個，她就該和巴黎的Veronique與克拉科夫的Veronika都不太一樣；但她一定也經歷過人間的苦與愛，一定也曾經在風雨如晦的時候仰望天空。那麼，她究竟在哪裏呢？

我們可以在兩千年前耶路撒冷的郊外看到她。她就站在塵土飛揚的路邊。那崎嶇的小路通向一個陰森森、光禿禿的山頂。路上是一群推推搡搡熙熙攘攘的人群。幾個滿臉橫肉、鷙眼鷹鼻的士兵正押解着一個囚犯走向山頂。那囚犯衣不蔽體，滿身滿臉的汗水和血水，頭上頂着一團亂糟糟的荊棘，身上扛着一個巨大沉重的十字架，跌跌撞撞地走着，十分狼狽。那個叫微若尼卡的女子睜大了眼睛看着他。她認識他嗎，這個自稱上帝的兒子而今卻即將赴死的人？她也許見過他，她甚至可能得到過他的解救；或者，她也許只是覺得這個人在窮兇極惡的士兵折磨下實在

可憐。那些士兵不時用皮鞭和棍棒打他，還往他的臉上吐口水。旁邊的一群人一邊起哄，一邊嘲弄這個狂妄的囚犯。微若尼卡卻悄悄掏出自己的手絹，好不容易分開眾人走過去，把手絹遞到囚犯的臉前，給他擦去一臉的汗水和血水。還沒等她擦乾淨，後面的士兵就擁了過來。一群人又在嘲弄與呼喝聲中前行了。囚犯的臉上很快又流滿了汗水和血水。

當人群過去之後，微若尼卡驚訝地發現，在她那塊手絹上，竟然印上了那囚犯的面容。不過，這面容究竟是怎樣的，我們卻不得而知了，因為這塊在羅馬教廷的聖彼得大教堂珍藏幾百年的聖跡最終還是遺失了。有人說，雖然耶穌基督當時狼狽不堪，但他印下的面容卻從容肅穆，充滿天國之光，而在他的頭的周圍，還有一圈神聖的光環。除去脖子的位置之外，我們還可以看到十字架奕奕生輝的三個分岔。這塊唯一記錄下耶穌面容的布告訴我們，他是世間最美的男子。不過另外一些人卻說，那塊手絹上的耶穌就是那個狼狽不堪的囚犯。他滿臉的汗漬與血跡，神情頹廢。那十字架就是刑具，根本沒有發什麼光。也有人說，他給微若尼卡顯示的，兩個面容都有；而二者正體現出肯定神學與否定神學的對照與補充。

在基斯洛夫斯基電影的開頭，一九六八年，當兩個女孩還只有兩歲的時候，波蘭的微若尼卡正在數星星。「就是那顆星，我們等待它開始聖誕之夜。看！還有下面那霧。看！那不是霧。那其實是成百萬的小星星。指給我看。」巴黎的微若尼卡正在看着樹葉的經脈，說：「這是第一片葉。春天來了。看，這兒，在顏色輕一些的這一面，有小小的葉脈和很好看的絨毛。」一個在仰望那與耶穌一同升起的星星，一個則在凝視着那濕潤而柔弱的生命。

耶路撒冷的微若尼卡在那麼小的時候在幹什麼呢？也許她也看到了那顆預報耶穌降生、引領三王來朝的星星？也許她也曾在加利利的路上或是客西馬尼園裏撫摸樹葉。這個福音書中根本沒有記載的聖微若尼卡的童年，我們無從知道。有人說，她其實就是那個被耶穌解救了的妓女；又有人說，她就是曾經被耶穌治癒了的那個身患重病的女子；也有人說，她就是那個為耶穌灌油的馬利亞，或者後來看到耶穌復活的三個馬利亞中的一個。在歐西比尤斯(Eusebius)的著作中，我們已經可以看到她的影子了。一般認為，教會為強調那塊布是真正的聖跡，稱之為「真的像」(Vero Icon)，連讀即為微若尼卡(Veronica)(庫麗露克[Ewa Kuryluk]認為，微若尼卡其實是希臘人名Berenice的拉丁寫法，只是在形式上恰巧與Vero Icon相關。不過她也承認，這種文字的巧合實際上成為了這個形象得以流行的重要原因)。微若尼卡同時成為那塊布上的耶穌像和這位女子的名字。儘管我們並不知道這個微若尼卡究竟是誰，基督教史上卻因而有了一個聖微若尼卡，而微若尼卡更成為基督教國家後世很多女子的名字。

微若尼卡這個形象在中世紀的流行程度，就像今天的耶穌受難像和聖母懷抱聖嬰像一樣隨處可見。在中世紀後期的許多聖像畫中，我們可以看到各種各樣的微若尼卡形象。有時候是聖微若尼卡手持她的手絹展示耶穌的面容，有時微若尼卡像作為耶穌受難像的裝飾，或與諸多迫害耶穌的刑具一同出現。還有很多繪畫作品描述教廷向信徒展示微若尼卡實物的情景。今天如果我們走進歐洲稍微古老一些的教堂，就常常會看到微若尼卡。

耶路撒冷的這位微若尼卡，其實就是那塊布的化身，或者說，她就是與耶穌的面容同在的。比如在尼德蘭大師

博斯 (Hieronymus Bosch) 的筆下，一群猙獰可怕的士兵，狀如鬼怪，眼如銅鈴；耶穌雖飽受凌辱，卻對這些罪孽深重的人滿懷悲憫地微閉着雙目。微若尼卡是畫面上唯一另外一個神色從容、閉上眼睛的人；但是，正如藝術史家吉布森 (Walter Gibson) 指出的，那個在畫面邊緣的手絹上的耶穌像卻睜開了雙眼；他不僅睜開了眼睛，而且以一種極為震撼的眼神看着周圍的人乃至看畫的人。在有關耶穌受難的畫作中，微若尼卡的耶穌像常常這樣出人意料地點出聖像畫的主題，如一道閃電劃過擁擠的行刑人群，催人警醒。那尺素之間的耶穌其實就是真正的耶穌的另一張臉；而手持耶穌像的女子，其實就是與她同名的那個耶穌像 (這裏的同名與基斯洛夫斯基筆下的同名一樣，有着重要的意義)。或者可以說，微若尼卡這個女子，其實也就是耶穌的一張臉。

在凝視中傾聽

耶穌怎麼會有那麼多張臉？其實何止微若尼卡和她的聖像，我們隨處可以看到以某種方式出現的耶穌的臉。不熟悉聖像畫的人很可能會把很多聖約翰像當成耶穌像，因為他頭上常常也有光環，他也和聖母在一起，甚至頗有相依為命之態。甚至在關於聖安東尼、聖方濟各等後世聖徒的畫像中，我們一不留神都有可能錯認為耶穌像。更有甚者，當私人繪畫在中世紀晚期蔚然興起之時，有些畫家竟以自畫像的方式描畫耶穌；簡直是褻瀆神靈、大逆不道。研究中世紀的藝術史家漢伯格 (Jeffrey Hamburger) 在談到聖約翰的畫像時，稱這種現像為約翰的成聖 (Sacralization)。耶穌的這麼多臉在我們中國人看來真是匪夷所思，就像看微若尼卡的電影時覺得雲裏霧裏、顛三倒四一樣。不是說

基督教對耶穌基督無比崇敬嗎？不是說他們只有唯一的一個上帝嗎？這些頭頂光環的俗人倒底是怎麼回事？那個耶路撒冷的微若尼卡究竟何許人也？

其實何止我們中國人感到疑惑，就是基督教自身也似乎在這個問題面前顯得底氣不足；如果上溯到基督教的前身猶太教，這些亂七八糟的聖像真的是大逆不道了。基督教延續了猶太教的傳統，素有「不拜偶像」之稱。在這個教條面前，不要說那麼多僭做基督的俗人像，就是最純粹的基督聖像都是不該存在的。可是，自從耶穌基督走向十字架的那一刻起，整個基督教不就是建立在十字架上的耶穌這個形象之上的嗎？即使在這個事件沒有被畫下來的時候，基督信仰仍然是以一個耶穌受難的形象為其根本的，就像猶太教其實是以那不見其形、只聞其聲的上帝對摩西的訓導為基礎的一樣。如果說西方天主教會在接受偶像崇拜上還有一些遲疑的話，輝煌壯麗的拜占廷藝術則早已公開挑戰所謂不崇拜偶像的教條了。基督教為了回避這個矛盾，區分了偶像 (idol) 與聖像 (icon)。但這種區分還是難以掩蓋基督教從異教徒那裏受到的影響。

在一些基本信仰上繼承了猶太神學的基督教似乎從一開始就已注定將會打破偶像崇拜的禁忌。耶穌受難這個事件的深刻內涵似乎使它只能通過某種偶像的形式才能真正表現出來；而不見於福音書的微若尼卡的故事則能夠極為鮮明地體現出基督教偶像崇拜的神學意義。因而無論基督教與猶太教有多少表面的相似之處，關於偶像的這一看似微小的問題其實頗能道出二者那僅在幾希的區別。當耶穌宣布摩西舊的約法自動解除的時候，他其實就在告訴人們，以前那種只以傾聽接近上帝的信仰已經解除了。

庫麗露斯指出，微若尼卡其實體現了猶太與希臘兩個

傳統的匯合，同時也是言與像(Word and Image)的結合。在《克拉提魯斯》(*Cratylus*)篇中，柏拉圖已經討論過言與像的區別；而在《舊約》裏面，我們也知道上帝依自己的像造人和摩西拜受上帝之言的舊話。雖說這兩個傳統都不乏言與像的說法，但就精神氣質的大略觀之，則希臘哲學更近於像，猶太宗教更重於言。在《會飲篇》(*Symposium*)的討論中，愛若斯(Eros)對美好與善好之神是仰望而不是傾聽；在《舊約》的經書中，先知只能聆聽上帝之言，卻無法看到他的面容。看與聽，構成了希臘與猶太傳統相當根本的區別。

那麼，當基督教把猶太教對聖言的聆聽轉變為對聖像的仰視的時候，是不是以希臘的傳統取代了猶太的精神呢？看上去，同希臘傳統更接近的拜占廷傳統似乎更樂於用聖像來表現其對上帝的信仰，好像更說明了希臘哲學在基督教中的借尸還魂。

事實卻不這麼簡單。記載耶穌行狀的《新約》經典的題目「福音」不就有着基本的聽的意涵嗎？不是恰恰在基督教色彩非常濃重的《約翰福音》之中，聖言的概念一開篇就佔有了極為重要的地位嗎？

當我們誦讀《約翰福音》一開始關於聖言的講法時，也可以看到，那言其實並不是像猶太教中的言一樣，以絕對的威儀赫赫傾下芸芸眾生，而是要變成可見的血肉，寄居到我們中間。也就是說，在基督教的言與福音中，我們可以看到像的意涵；在它的像中，我們同樣可以聽到言的聲音。基督教並不是以耶穌受難像取代了聖父垂示的聖言。作為三位一體中的聖子的基督，在《約翰福音》中同時又是聖言。難道這個變成肉身的言不正是摩西聽到的那言嗎？因此，我們不能說基督教中的受難像取代了摩西聽到的

言，而是當這個言以受難的基督像的方式再次到達了凡人，摩西所錄下的言就自動解除了。基督教與猶太教的區別並不在於以像取代了言，而是用以像表達的言取代了先知轉述的言。因此，當基督徒面對那十字架上的基督像劃十字的時候，實際上是通過基督的像聽到了上帝的聲音。這裏的像與希臘傳統中的像也有了相當重要的區別。

儘管微若尼卡一詞強調的是真的像，這裏的真卻與希臘意義上的真很不相同。對於希臘傳統中的像，歐里庇得斯 (Euripides) 的悲劇《海倫》(*Hellen*) 大概可以給我們一個粗略的印象。那驚動了千軍萬馬，導致了十年戰亂的女人，只不過是海倫的一個幻像；而真正的世間最美的女人，其實早已到了埃及。有真必有假。不可能有兩個真正的海倫，也不可能有兩個同樣的蘇格拉底。無論假的海倫有多麼美，也不會成為真的；無論泰阿泰德與蘇格拉底有多麼象，他也不可能成為蘇格拉底；同樣，無論蘇格拉底有多麼智慧，也不是神。但是，卻可能有無數個真的基督。微若尼卡之所以被看成真的像，恰恰是因為真的基督有可能就顯現在這塊普通的布上。

因而，微若尼卡聖像中體現的神與人的關係，既不同於蘇格拉底與泰阿泰德的相貌相似，也不同於上帝依自己的像造人後的象。基督本就是一個飽受凌辱的囚徒，微若尼卡本來就有得救的可能。這裏的象，是人子的人性與凡人的象，也是有望救贖的凡人對基督的模仿與追隨。

基督是聖子，是屬神的。在很多情況下，我們幾乎是可以認基督即為上帝的 (而事實上教會經常是這樣做的)。不過，他同時又是人子，是成了血肉的聖言。凡人對基督的模仿卻只能理解為對人子的模仿，而不能當作對聖父的僭越；或者說，人們可以模仿基督的像，卻不能模仿上帝

的言，只能模仿作為人子的基督如何上昇，卻不能模仿作為聖子的耶穌如何為萬王之王。

正如基督教的聖像畫傳統開啟了歐洲現代的繪畫藝術，教堂中的聖樂也成為現代音樂的前身。倘若聖像畫被理解為以看的方式聽，那麼聖詠與讚美詩，這個最直觀的聽的方式，又當如何對待呢？

就如聖像畫不能等同於希臘傳統中的看一樣，聖詩聖歌也與猶太教中的聽大異其趣。雖然一切聖像畫都出自俗人之手(姑且把微若尼卡當作例外)，它卻成為神在人間的化身；而雖然一切聖詠都充滿天國的寧靜與神聖，卻永遠是凡人唱給神同時也唱給人聽的，因而它不折不扣是屬人的。歌要麼用來講述經裏的故事，要麼引領人們認識基督和走向天國。就其信仰的功能而言，是對成像的聖言的詮釋和追尋。無論對於歌者還是聽眾，唱和聽都是一個朝向基督的行動，是一種儀式化的救贖與上昇(在這裏，唱和聽其實並無根本區別。與其說唱詩者是在表演給信徒聽，不如說他們是一種領唱)。換句話說，歌乃是儀式化了的對聖言的追隨，因而與猶太傳統的聽基本上無關。它恰恰是幫助人們體認基督受難這個形象並模仿聖子的。

就這個層面而言，彌撒也是一種歌，而教士則也是某種意義上的領唱。在基督教靈修的這個最重要的儀式之中，基督徒要從教士那裏觀看耶穌基督受難的過程；即使教士在講解和誦讀的時候，教徒的聽也不同於猶太先知的聽。他們不是在聽聖言，而是在聽對聖言的像的講解，一如傾聽聖歌。

在彌撒的核心聖餐禮這個我們雖已習以為常、其實卻最不可思議的儀式當中，教徒們竟然要吃下人子的血肉。它以最為震撼的方式告訴了我們，基督與人，或者說作為

神的基督與作為人的耶穌之間的關係，而並不是作為聖父的上帝與人的關係。與對聖歌的唱與聽一樣，吃也是一種朝向上帝的方式。它告訴人們，不僅要看基督受難像和劃十字，不僅要在歌聲中去接近那成像的聖言，而且要吃下這聖言。這個吃下聖言似乎更接近於傾聽聖言了。這種聽並不是像摩西和他的人民那樣獲知聖言講的是什麼，而是要使那成為了肉身的聖言也化為自己的血肉。這裏的吃不僅包含了聽的威嚴和看的美好，而且以其特有的豐富內涵揭示了犧牲、親吻，和寫在血肉上的愛。

基督教中對聖言的聽要靠對聖像的看來完成，而這種看又必須通過對聖歌的唱來實現。那麼，那唱着邁向天堂之歌的微若尼卡，這基督的真正的像，又意義何在呢？

兩個微若尼卡在滿懷愉悅的歌聲中邁向天堂，卻砰然倒地，在茫茫人世間若有所失。那牽動她們心靈的細線究竟是什麼？那根其貌不揚的鞋帶也許就來自耶路撒冷的微若尼卡手中那塊同樣其貌不揚的布？

聖言成了肉身，聽要靠看來完成。這種用眼睛的聽與摩西用耳朵的聽究竟區別在哪裏？前面已經講到，信徒是要模仿人子的。這種模仿其實還暗示了很多其它的意涵。聖言成像之後不僅可以被看到，而且可以看到。可是，在猶太教中，不是上帝也可以聽到人的聲音嗎？神與人之間相互的看和相互的聽究竟有什麼不同？

有些研究藝術史的學者曾指出，微若尼卡的特殊之處不僅在於那女子與聖像的同名，而且在於那聖像的構成。它不像一般的畫像那樣由顏料畫成，而是完全由耶穌流動的體液構成的。無論耶穌的臉的輪廓、斑斑點點的顏色，還是呈現出來的表情，背後都是基督的汗和血。微若尼卡不僅揭示了基督與凡人之間的相互凝視，而且透露了這種

凝視的對象和方式。當我們看他的時候，不僅會看到他最狼狽、最痛苦的那一刻，而且是看到了顫栗而蹣跚的他那最纖細和敏感的創傷，以及其中流淌出來的苦與疼。而他在看我們的時候，也是用他的血和汗來凝視，用他的痛甚至死來觀看。無疑，這血與汗首先會使我們聯想到彌撒中的血和肉。

無論聖餐還是微若尼卡，都在告訴我們，當我們看到聖言的肉身的時候，已經不再僅僅是聆聽和遵從律法，而且在凝視一種最敏感和脆弱的苦難。正如聖微若尼卡所作的那樣，也許她並不知道耶穌曾經做過什麼，也未必知道他為什麼赴死，但擦汗這個微小卻大膽的動作已經足以使她成為聖人了。同樣的，耶穌在人間看到的也是那掙扎的靈魂、卑微的啜泣，和罹患中的肉身。

聖言一旦成了肉身，他的目光就會一直進入那最深處的細小的苦痛。而他的模仿者要做的，也是像他那樣理解到生活最隱密的肌理。要進一步理解基督教的聽與看的這層意涵，我們可以借助中世紀晚期另外一個關於耶穌的形像。

哀矜者福

這是一種耶穌的半身像，他上身赤裸，身上一般可以看到幾處傷口；但身後一般沒有十字架。眼睛或睜或閉，彷彿黯然神傷。有時還有聖母和聖約翰陪在他兩邊。拉丁文稱之為pieta (兼有悲哀、同情、虔誠等意涵)，英文譯為Man of sorrows，中文似可稱為「哀矜」。如果把哀矜在耶穌故事中作一個定位的話，顯然應該是在被釘十字架之後，因為耶穌身上有十字架的傷口，那時候他已經死了。但它又顯然不同於「下聖體」(Desposition)、「哀悼」(Lamentation)、

「下葬」(Entombment)這些人們熟悉的聖畫。因為，他的手常常相互交叉，兩臂微微翹起，甚至會做出一個降福的姿勢。在一些哀矜像裏，他甚至睜開眼睛，表現出或悲哀、或憐憫、或安寧的表情。另外，這畫也不是復活和變容、升天等情節，因為他沒有那麼愉悅和祥光四射，而是充滿悲苦；他還沒有死而復生，而是仍然處在死的狀態並體驗着死的痛苦。正如藝術史家拜爾廷(Hans Belting)所指出的，耶穌的這個形像最突出的特點就在於「一個死人表現出活人的表情」。人們常常以《舊約》中的這段話來闡釋哀矜像的涵意：「你們一切過路的人哪，這事你們不介意嗎？你們要觀看：有像這臨到我的痛苦沒有。(Look and see, you who pass by, and ask yourselves, if there is any sorrow like my sorrow.)」(哀1:12)從最直觀的角度看，死去的耶穌是活生生地體驗他自己的死。同時，他那常常似乎做出降福姿勢的手和充滿愛的眼神又在表現出一種對於世人的痛苦乃至罪惡的同情與寬恕。英文的叫法似乎難以完全表達後面的這層意涵。

與這個形像緊密相關的，是關於聖格列高利(St. Gregory or Gregory the Great)，這個與聖詠這種基督教時代的唱與聽已不可分的教皇的一個傳說。據說格列高利在行聖餐禮時，曾有人懷疑酒和麵包與耶穌基督是否真有關係。而就在這時，祭壇上顯現了一個半裸的人，那就是耶穌。他向圍觀的人展示自己的傷口，從而證明了聖餐禮的真實和神聖。耶穌向格列高利顯現的形像為哀矜形像的一個重要來源。

這個常常與聖餐禮相關的哀矜形像似乎比微若尼卡更為直觀地揭示了基督與凡人之間的關係。這個受萬人膜拜的神是以他最孱弱、最狼狽、最痛苦的形像出現的。他不

僅沒有像《舊約》中的上帝那樣君臨一切，而且不像蘇格拉底那樣從容赴死。相反，他曾在客西馬尼園退縮，曾在十字架上責問聖父為什麼捨棄他。也就是說，他沒有像任何一個一般認為的英雄或神靈那樣表現出超乎常人的氣概和勇敢。對於死亡，儘管他還是主動接受並完成了自己的使命，但他並不像《申辯》(*Apology*) 篇中的蘇格拉底，大背常情地把死後當作一個也許美好的結局。如果說哀矜的形像恰恰表現了基督在死後的感受，我們就會看到，神聖的使命其實並沒有戰勝臨刑前的懦弱。他還是會像匹夫匹婦那樣一臉痛苦地忍受着自己的傷痛。羅馬士兵的折磨仍然會使他感到疼。他絲毫不具有什麼刀槍不入之類的神功，日後復活的許諾也根本無法成為死亡的止痛劑。我們看到的永遠只是一個弱小而敏感的血肉之軀。讀過劉小楓先生的「死感、性感、歌聲」的朋友一定不會忘記他那關於一個人體驗自己的死亡的討論。而這個看上去那麼駭人聽聞的論題實際上就是哀矜的形像最核心的主題，從某種意義上也是耶穌受難的一個意涵。

在基督教中，人們不僅要以看的方式聽聖言，而且還要以唱和吃的方式去體認那成了肉身的聖言，要以最坦誠和無所保留的方式與這肉身相對。耶穌對自己的苦的體認、反觀和展示其實並沒有暴露關於上帝的什麼天機。因為我們借助這像看到的其實還是肉身上的一切，或者說作為人子的基督。這個時候，我們其實仍然只不過是在看另外一個人，一個普通和弱小的人。借助這種看，我們同時有可能聽到聖言的聲音。因此，這樣一種看並不會一絲一毫地削弱上帝的神聖。而恰恰是在與另外一個人的相互凝視中，人們反而可能更加理解上帝的遙不可及和不可思議。與其說基督教的看使人們可能通過對偶像的崇拜而妄

稱了上帝的名，不如說它恰恰通過聖言的肉身的偶像保護了聖父的至高無上。從這個意義上講，基督教所謂的偶像崇拜其實並沒有從根本上改變猶太教的那條戒律，而恰恰是維護了不可見的上帝的威嚴。雖然要看基督，對聖言卻仍然只能是聽。也許正是在這個意義上，icon才真的不再是idol。

在基督教的歷史中，仍然存在以不可見來維護上帝的名的故事。比如同樣受到羅馬教廷保護的拉特蘭教堂裏著名的救世主像(Lateran Saviour)。這尊耶穌像不像微若尼卡和哀矜那樣狼狽和悲苦，而是真正的威儀赫赫，據說它還曾經從戰爭和瘟疫中拯救了羅馬城。但是，這個以聖木雕就的像卻是不可以被看到的。據說由於曾有人在無意中看到它而失明，人們一直試圖以各種方法把它罩起來。到英諾森三世(Innocent III)的時候，這個耶穌像的身體終於被一個無法移開的金屬外殼永遠地罩上了。恰恰也是英諾森三世這位雄才大略又滿腹經綸的教皇，把微若尼卡的布展示給了公眾。同樣是基督的像，為什麼有的就要展示給人看，有的就不能讓人看呢？而且，為什麼那些給人看的往往是基督最狼狽的時候，而這些不能給人看的，卻是耶穌最充滿神性的時候？

前者是基督的人性，後者是耶穌的神性。雖然人性的基督朝向上帝，並引領人們走向天國，那神性的、作為上帝真正聖言而不是肉身的基督，卻仍然是凡人所永遠無法看見而只能聆聽的。看可以抬頭，聽卻要低頭。在人與神之間永遠存在一個不可逾越的鴻溝。人們可以像基督那樣不斷升成，朝向聖父，但卻不可能自己真的變成上帝，與聖父成為一體。謙卑與羞澀，耶穌在悲苦中反觀自身和俯視眾生的神情，似乎在告訴我們一種看的方式。

人不能不看，卻又不能沒有羞澀地看。只有像耶穌那樣能夠置身於痛苦中的人的看，才能夠變成對聖言的聽。在博斯所畫的「聖格列高利的彌撒」(「三王來朝」三聯畫的外部)，這個關於格列高利的那個傳說的另一種表述中，我們可以清楚地看到這種悖謬。在這幅畫裏，儘管教皇在無比虔誠地望着基督，周圍的眾人卻似乎完全沒有對聖跡表現出一絲一毫的詫異與興奮，反而仍然頗為懷疑地對祭壇指指劃劃。不僅如此，那些參加彌撒的人竟然被兩道屏風與彌撒現場完全隔絕開來。這個極為反常的彌撒場景使他們根本看不到耶穌；相反，倒是祭壇上那個哀苦中的基督在睜開眼睛看着他們。在這幅畫裏，基督的顯現根本無法使滿心疑慮的人相信聖餐的神聖。他可以看到罪惡深重的人，那些人卻看不到他。在祭壇後側關於耶穌受難的一系列圖畫中，我們看到一對似乎無所事事的父子正指着十字架上耶穌的屍體說着什麼。父與子的旁觀形象在博斯另外的畫「使徒聖約翰在拔摩島」的外部以及「聖安東尼的誘惑」的外部的小畫中都曾出現。這些看似閑筆的地方其實非常生動地道出了人與神之間另外一種看的關係。這幾對父子看到了嗎？當然看到了。不過，他們看到的不是聖言成了肉身後所遭受的痛苦，而是一個新奇的行刑場景。在「聖安東尼的誘惑」的外部，我們看到的是一個父親和兩個兒子，其中一個騎在胖胖的爸爸的脖子上，正把一個什麼東西放到行刑隊伍中一個士兵的嘴裏，滿一片天真爛漫的童趣。而他們的不遠處就是聖微若尼卡，正拿着手裏的布走到基督的面前。他們的看和微若尼卡的看區別何在？快樂的父與子當然看不到受苦，羞澀的微若尼卡卻對基督的痛心有戚戚。無論在聖微若尼卡那裏，還是在父與子那裏，以及大聲叫嚷着「看哪，這人」的所有快樂的人們那

裏，他們看到的都是一個狼狽的囚犯。為什麼微若尼卡會成為聖人，而別人卻不能？區別也許未必在於聖微若尼卡知道那人就是上帝的兒子。基督徒的看其實不是簡單的看，而是在看中傾聽；把另一個人的苦當成苦而不是可以旁觀的景致或許才是傾聽聖言的關鍵。在這裏，唱與吃都不是可有可無的輔助。恰恰是這種新的看的方式，才使人們能夠聽到那聖言。「哀矜者福，為其將受哀矜。」

因此，當人們看到基督的受苦的時候，直觀上看到的並不是上帝。上帝怎麼會受苦？受苦的只能是人。因此，這種對痛苦的看就已不僅僅指稱了看的內容，而且已經告訴了我們看的方式，或者說將凝視痛苦轉變為傾聽聖言的方式。正如耶穌在最後的晚餐時為包括猶大在內的門徒洗腳時所表明的，基督徒要相互友愛，一如對人子的愛。這種愛並不是相互間的溫情脈脈，而是對深入肌理的痛的凝視。只有能看到這些苦難的時候，人們才可能真正聽到聖言的聲音。另外，也只有在人們在感到自身永遠的不完滿，從而能夠在神的面前永遠保持一種羞怯而不會狂妄地僭越稱神的時候，這種看才會使人上昇和得到救贖。

那些看似狂妄的畫家把耶穌畫成自己的自畫像，其實並不是把自己當成了上帝，而是使自己效倣那個忍受着苦難的人子。聖父在派出他的愛子解救世人的時候，根本沒有放棄自己的威嚴，只是告訴人們一條獲得拯救和自由的道路。而在通往自由這條路上，經歷和凝視痛苦似乎是必須的。

當我們回過頭再來看耶路撒冷的微若尼卡時，就已經知道她是誰了。她其實就是耶穌基督，同時也可以是任何一個追隨基督的凡人。她可以是那個被耶穌治好疾病的女子，可以是那個得到耶穌解救的妓女，可以是任何一個懂

得愛的羞澀的陌生女子，甚至可以是耶穌的母親聖母馬利亞。而從某種意義上講，耶路撒冷的微若尼卡與巴黎和波蘭的微若尼卡其實也是身體與影子的關係，正如耶穌與聖微若尼卡之間和兩個微若尼卡之間一樣。在巴黎和波蘭的微若尼卡的生命中，其實無時無刻不存在耶路撒冷的微若尼卡的影子。

偷窺與竊聽

同樣的，當一個微若尼卡突然倒地的時候，另一個微若尼卡所失去的其實並不僅僅是她的另一個生命；更重要的，乃是與耶路撒冷的微若尼卡之間的那條細線，是那朝向天堂的歌聲。在波蘭的微若尼卡死後，巴黎那個恍然若失的微若尼卡主動去找她的音樂教師，說她從此不再來唱歌了，那位老師極為惋惜和不解以至憤怒，說以後再也不願見到她；微若尼卡什麼也沒說，默默地離開了。這位怒形於色的老師其實就是波蘭的微若尼卡獲得賞識時那個向她頷首微笑的老者。這個細節似乎告訴我們，波蘭的微若尼卡的經歷其實可以看作兩個微若尼卡的共同故事；她們其實是在一同唱邁向天堂之歌。那麼，此後巴黎的微若尼卡的故事也應該可以理解為波蘭的微若尼卡的故事；或者說，發生在兩個人身上的故事其實自始至終都只是一個人的故事。可是，波蘭的那個微若尼卡不是死了嗎？也許這裏並沒有誰真的死了，而是微若尼卡邁向天堂的雲梯斷了，她不會再去唱邁向天堂之歌了。當一個微若尼卡在古老的教堂中高唱邁向天堂之歌的時候，另一個微若尼卡正在自己的床上邁向慾愛的顛峰；當一個微若尼卡在歌聲中頹然倒下、托體山阿的時候，另一個微若尼卡的歡愉也黯然飄零、化為蝴蝶。她感到的不是一個肉身的死亡，而是

愛慾的萎頓，是對美好的欲求的凋落。從此，她在塵世的生活就變得那麼煩躁和不安，要那麼辛苦地面對各種噪聲和誘惑。原來那個哀矜龍鍾老嫗不能自已的微若尼卡甚至毫無羞怯地插手別人的隱私與作偽證。這時候的微若尼卡已經像博斯畫中的旁觀者那樣，不能真正地看到或者唱出對天堂的渴望了。魔術師與兒童文學作家亞利山大好像什麼都知道，什麼都想聽、想看。若有所失的微若尼卡為了找回失去的愛慾而坦誠地對他展示和傾訴，誰知最終卻像那羽化為蝶的芭蕾舞女一樣，成為任他控制的木偶。在失去了那朝向美好的看與聽之後，動人的歌可以變成魔鬼的誘惑(那盤磁帶)，美麗的像(那照片和玻璃球)可以變成慾望的釣餌。仰望星空和凝視生命的天真都只能成為令人傷感的回憶。生命中失去了任何活潑與率真，失去了那標誌着人的靈動與自知的羞澀，成為乏味和沒有靈魂的窺測。喑啞了通往天堂的歌聲，美麗都變成了一片蒼白。朝向神的路徑一旦被切斷，聽與看都可能變成偷窺與竊聽，歌唱與展示也會變成無聊的表現癖。

亞利山大說，他要了解微若尼卡，不僅是為了自己寫作的素材，而且是作一個試驗，看他的設想在心理學上是否可能。當他發現了微若尼卡的玻璃球時，如獲至寶般地叫道：「我知道你為什麼是那一個了。」亞利山大是作家、藝術家，甚至是科學家，而不是上帝。他可以為了一個設想而在火車站等上兩天兩夜，可以千方百計看透女孩子的愛和最敏感的痛。他可以體驗和研究愛，卻沒有願望承擔愛。而他給微若尼卡所帶來的，卻是更深重的失落和無家可歸。基督以血肉給耶路撒冷的微若尼卡所下的許諾何時變成了科學家這種冷酷的鑽研？

人們會痛惜一個美麗的靈魂的枯萎。但我們不會忘

記，正是在聽眾面前竭力唱出邁向天堂之歌中那幾個最高音符的時候，微若尼卡從通往天堂的路上跌落的。也許我們要回過頭來問，那個我們覺得很費勁理解的基督教中特殊的信仰方式是不是本身就有潛在的問題呢？當耶穌的呼號變成了肉身造反的吶喊，當莊嚴的聖像畫變成蔚為大觀的藝術流派，當奉獻給上帝的聖詠變成了光怪陸離的舞台，當令人心痛的愛與痛變成木偶師手中的作品，聖言還能到達那似乎總是很快樂、很強壯的人群嗎？

微若尼卡的命運觸及到了前面討論中的兩個問題。第一，儘管很多人在仿傚基督的時候可以清楚地知道自己的位置，並保持一種真誠的羞澀，聖父與聖子的合一是不是仍然為那些狂妄的人僭越稱神提供了很多機會呢？尤其是在基督教已經無法完全控制現代社會這個怪胎的時候，聖父的威嚴是不是就真的消失了呢？基督那麼多臉是不是本來就為魔鬼提供了更多更隱蔽的藏身之所？博斯筆下那些敗壞的眾生、淫靡的男女、以至無恥的教士，是不是基督教發展的必然結果？第二，那對顫栗的靈魂的凝視，一旦失去了愛的支撐和對天國的仰望，是否馬上會變成別有用心的窺測？現代的所謂科學與藝術，這脫胎於基督教傳統的看與聽，是不是本來就是魔鬼的一個技倆呢？

微若尼卡的枯萎真的是那麼偶然的嗎？微若尼卡的傾墮是不是對基督教文明的命運一個形象的寓言？基督看待那些惡人的眼神，除去憐憫與鄙視之外，是不是也有一絲無奈？

蒼白的面與喑啞的歌

如果說基斯洛夫斯基的電影總像寓言一般意味深長地提出一些令人深思的問題，另一位電影思想家伯格曼 (Igmar

Bergman) 的片子就往往像冷酷的小說那樣，展示出人世中種種無奈，以及愛乃至交流的不可能。《人面》(*Persona*) 也是講兩個女子之間看與聽的故事。女演員伊麗莎白在演歐里庇得斯的伊萊克特拉 (Electra) 的時候突然失聲，從此拒絕說話，而任何生理和心理檢查都表明她十分健康。剛剛畢業的護士埃爾瑪被派照看這個奇怪的病人。為了伊麗莎白的治療和康復，醫生叫這兩個女子住在她在一個小島上的別墅中。美麗的大自然和單純的人際關係似乎大大利於伊麗莎白的身心和兩個人之間的交流。伊麗莎白雖然仍然拒絕講話，但她的心情明顯平靜多了，還常常像姐姐一樣撫摸埃爾瑪的頭髮。埃爾瑪也變得對伊麗莎白無話不談。她的護理對象好像變成了傾訴對象。她滔滔不絕地向伊麗莎白講述她的經歷、事業、愛情、信仰，還不時地從書中給伊麗莎白讀上一些精彩的片段。在伊麗莎白面前，埃爾瑪有時哭有時笑：「很多人說我是個好的聽眾。這好像很滑稽，不是嗎？我是說，沒人願意像你現在這樣有耐心聽我說。而你那麼好。你是第一個聽我講什麼的人……現在一切都變得溫暖和好起來了，我感到了，這一輩子從來沒有這麼覺得過。」這時候，伊麗莎白就會露出寬厚理解的微笑。

傾訴與理解似乎把人拉得很近。埃爾瑪向伊麗莎白講了她的愛，她的隱私，甚至她一次無意中的放蕩。然後，她看着伊麗莎白說：「那天晚上我看了你的電影，回來照着鏡子，覺得我們真像。(笑) 別誤會。你比我漂亮多了。但在有些地方我們很像。我覺得我可以把自己變成你。也許我可以試試。我是說心裏。你不覺得嗎？……當然，你也不難變成我。你可以這麼作。不過，你的靈魂會顯得很大，對於我太大了。怎麼看都不像。」說累了的埃爾瑪伏

在桌子上。伊麗莎白竟悄然開口：「你最好去睡吧，要不你會在桌子上睡着。」已經睡眼迷矇的埃爾瑪去睡了。半夜裏，伊麗莎白走進埃爾瑪的房子，輕撫着她的臉頰和唇，長髮散在她的身上。第二天，當埃爾瑪問伊麗莎白是否曾經講話和走進她的臥室的時候，伊麗莎白都笑着搖頭。

埃爾瑪的隱私和伊麗莎白的聲音都是不可見和不可聽的，而今卻都在極度的信任中無意暴露了出來。人們之間的信任與理解似乎真的能打破聽與看的界限。一旦不可看的東西被看到，不可聽的東西被聽到，會發生什麼後果呢？

伊甸園般的時光倏忽而逝，埃爾瑪無意中發現，伊麗莎白竟然寫信向醫生講她聽到的那些隱私。受到傷害的埃爾瑪一時不知所措，覺得自己好像真的得了表現癖，把那最隱密的地方暴露給了冷漠的目光。不，我不願意和一個不說話的人在一起！她在伊麗莎白要經過的路上放上玻璃醉。看着伊麗莎白流血的腳，埃爾瑪的腦突然膨脹成一片扭曲的蒼白畫面。變形的鬼怪與張牙舞爪的骷髏獰笑着閃過，一個鐵釘正被重重地敲入一隻手掌，那手上鮮血直流。

溫柔的聖微若尼卡會突然變得冷酷起來嗎？手持着與她同名的耶穌像（那個凡人在她的手絹上留下最為狼狽的裸露的傷口），她會加入到羅馬士兵之中來敲下那痛徹心肺的鐵釘嗎？

伊麗莎白終於開口了。就在埃爾瑪惱怒至極，就要把一壺滾燙的開水潑向伊麗莎白的時候，她終於發出了求饒的聲音。

埃爾瑪和伊麗莎白真的竟會變成一個人嗎？當伊麗莎白的丈夫找到島上的時候，他真的把埃爾瑪當成了自己的妻子。起初還要否認的埃爾瑪在男人動情的聲音下竟然同他傾訴和啜泣起來；而睜大眼睛的伊麗莎白就赫然站在埃

爾瑪的身後。

伊麗莎白穿上埃爾瑪的衣服，埃爾瑪也穿上伊麗莎白的衣服。埃爾瑪那平靜的目光殘酷地看透了伊麗莎白的靈魂，那個本來最不可見的地方。在埃爾瑪的逼問之下，伊麗莎白像應聲蟲一般重複着她的每一句話。她終於又喑啞下來，顫抖着聽着埃爾瑪審訊般的感慨：「那顏色，那突然的搖晃，那對疼痛不可捕捉的惡心，還有所有那些詞，我 (I)、我 (me)、我們 (we)、我們 (us)，那是什麼，哪一個更近，我能抓住哪個？」埃爾瑪刀子一樣的眼睛終於挖出了伊麗莎白最後的秘密。一切都很美滿的伊麗莎白曾經在人慾恿下想要一個兒子，但在懷孕之後卻後悔了，想盡一切辦法打胎和難產，但是兒子終於還是出世了。伊麗莎白把兒子送到母親家，但這個男孩卻瘋狂地愛着他的母親。兒子的愛和從心底裏對他的厭惡成為伊麗莎白的恐懼和惶惑的根源，也最終導致了她的失聲。當穿着伊麗莎白衣服的埃爾瑪以第一人稱講完這個故事的時候，她喊叫着：「我覺得我不像你，我不像，我不是你，我只想幫助你。我是埃爾瑪護士。我不是伊麗莎白．沃格勒。你才是伊麗莎白．沃格勒。我非常想要—我愛—我還沒有—」

使伊麗莎白真正不願講話的原因竟是如此可怕。難道那個把鐵釘釘入基督手掌的人竟然會是聖母馬利亞？

看與聽竟然會變得這麼殘酷！傾訴之中竟然時刻潛伏着出賣與背叛，溫柔的目光竟會把你最深處的血肉暴露出來看。而更陰森可怖的，也許是那失去了聲音、掩藏住真相的黑白世界？偷窺與竊聽、暴露與展示癖，遠遠比微若尼卡的恍然若失可怕得多。當這種偷窺與竊聽又加上一層冷漠的色調的時候，聖微若尼卡和聖母竟都會變成不會愛也不會恨的猶大，基督的血和肉被那些他愛和信任但卻無

法窺見心靈的人們吃掉，他似乎永遠地風化在那個十字架上。他對自己的死亡的體驗，也永遠被凍結在了那乾枯的牆壁和畫布上。

如果說《微若尼卡的雙重生命》寫的是現代的微若尼卡在失去與耶路撒冷的微若尼卡的聯繫之後的悲劇，《人面》所講的就是兩個不同的微若尼卡在這之後的故事。如果說在波蘭與巴黎的微若尼卡的枯萎中，我們還能感覺到對美好的毀滅的惋惜的話，那麼在伊麗莎白的故事裏就絲毫沒有這種沉重的失落感了。從一開始，她就是一個缺乏最基本的母愛的冷漠女人。也許兒子對她的愛還曾經觸及到她的良知，但她的失聲則既不是後悔，也不是拒絕，而是一種麻木的回避與無視。阿加門農的兒女奧蕾斯特斯 (Orestes) 和伊萊克特拉 (Electra) 為報父仇而犯下弒母的大罪。母子之間這令人扼腕的愛恨糾纏究竟對伊麗莎白有什麼震動呢？

伯格曼在劇本中對失聲過程的描寫比電影中演得更複雜一些：伊麗莎白並不是在表演過程中一下子失聲的，而是在舞台上突然變得麻木和對周圍的事情沒有了感覺，但後來很快就好了。回家之後好好地和丈夫吃飯說話，第二天才又拒絕說話。這，似乎不是一個處在極大痛苦中突然精神失常了的故事，而是一個逐漸變得麻木和痴獃的過程。她的拒絕說話，並不是因為有什麼難言之隱不可說，而是突然對一切變得無所謂。所以，她的身心都沒有任何毛病，只是不想說話，甚至不是不能說話。伊萊克特拉的故事，這個導致她失聲的最直接原因，並沒有成為她良心發現的藥石，也沒有促使她更加冷酷和歇斯底里。其實她根本沒什麼變化，只是啞了。這種變啞究竟是在倫理困境面前的裝聾作啞，還是對思考與周旋的疲乏與無奈？

不管怎麼樣，她的變啞當然不是幸福，但其實也不是

尖銳的痛苦，不是伊萊克特拉在弒母之後的懺悔，也不是埃爾瑪對叛賣行為的惱怒。它最多只是一種無奈的掙扎，甚至連掙扎也沒有。

說的慾望，唱歌的慾望，愛的慾望，看上去都來自同一個東西。伊麗莎白的失聲似乎意味着這些慾望的消失，就像波蘭的微若尼卡倒地後巴黎的微若尼卡也不願再唱了一樣。不過，微若尼卡卻總在試圖找回自己的慾愛，而伊麗莎白卻連這也沒有了。

與伊麗莎白不同，埃爾瑪至少是有慾望的，因而也有罪感、有痛苦、有隱私、有傾訴的願望，也有恨的可能。

但伊麗莎白也並不是沒有隱私，但也許她並不知道那是隱私，或者她無法或無興趣把隱私說出來。她的沉默並不是為了隱瞞，而更多是一種無視。

當隱私被暴露出來的時候，埃爾瑪會氣憤，會報復；伊麗莎白卻只能抱以乾澀的眼淚，而這種暴露對她實際上不會有什麼改變。儘管她也會痛苦地抽搐，但母愛並不是這樣就可以建立起來的。伯格曼在劇本中還寫到，伊麗莎白最後一切恢復正常，回到了舞台上，就好像一切都沒有發生一樣。不說話的伊麗莎白似乎只是她扮演過的又一個角色(就像哭泣的微若尼卡只是亞利山大的又一個作品)。在這部電影裏，並沒有微若尼卡身上發生的那種令人震動的事件，一切不過是一個小小的片段和插曲。儘管伊麗莎白並不是永遠不說話，她的冷漠和麻木似乎卻是永遠的，以至連這令她失聲的事件本身都顯得不怎麼在乎了。

因此，這個電影提出的最深的問題，並不是表面上那些痛苦的掙扎與激烈的衝突，而是背後的沉默和無所謂。正如博斯畫中的父與子，他們其實比那些殺害耶穌的惡人還要可怕。那隻被釘的手固然令人震撼，但更令人窒息的

是背景上那陰慘慘的黑白底色，和那喑啞的回聲。

現代社會的困境已經不僅僅是是否看是否聽的問題，而是根本無像可看，無聲可聽。從天堂之路跌落的微若尼卡失去了她本來深愛的某些東西，以至與亞利山大之間的看與聽變成了偷窺與竊聽的遊戲。而對於伊麗莎白來說，看與聽都不那麼重要。無論是她自己對伊萊克特拉的表演，埃爾瑪的傾訴，還是她對別人隱私的出賣，都沒有什麼大不了的。微若尼卡的目光雖然驚惶不安，雖然可能被魔鬼吸走，但她畢竟還有所求，還在尋找着什麼。伊麗莎白的目光本身卻是散亂和猶疑的，其焦點將會變成一片沒有任何光影的慘白；無心說的人其實也是無心聽的，否則聽到的永遠是一片噪聲。十字架上的耶穌如果在這時候消失，那他就不是復活了，而是在那名為好奇、實則麻木的目光下真的消失了。試想那好奇的父與子，難道他們真的對那屍體感興趣嗎？那肉身上的痛苦難道會有什麼意義，真的值得人們去關心和窺測？

電影最後，是開頭一個鏡頭的繼續：伊麗莎白的兒子輕輕撫摸着一張臉的形象。那個會微笑會眨眼的臉是埃爾瑪的。也許，這個孩子也像他的爸爸一樣錯把埃爾瑪當成了伊麗莎白。埃爾瑪對這對父子的寬厚似乎透露出作者一絲微茫的希望。但是這個也曾因仇恨而變成魔鬼的埃爾瑪，真的能夠承擔起拯救伊麗莎白的靈魂的重任嗎？她那微不足道的愛有這麼大的力量嗎？她一下子變得歇斯底里，不正是在她對伊麗莎白極端信任的時候發生的嗎？也許埃爾瑪和伊麗莎白本來就是一個人，一個在愛、恨與冷漠之間不斷掙扎的女人。如果是這樣，那已經從十字架上消失了的基督還可能拯救她嗎？或者，真正的希望也許竟在那個羸弱的少年身上？

小人兒

對於伯格曼所寫的這個少年，除去他先天的不幸和對母親沒有來由的愛之外，我們幾乎一無所知。不過，塔科夫斯基(Andrei Tarkovsky)生前最後一部電影《犧牲》(*The Sacrifice*)中的另外一個少年或許能夠幫助我們。

這個被稱為「小人兒」(the little man)的少年是亞力山大的兒子，因為喉頭手術而無法講話。在整部電影中，除去開頭結尾澆樹種樹的情節之外，他全部在睡覺。這個幾乎與電影中的巨大災難毫無關係的小人兒怎麼會成為唯一的希望？難道就是因為孩子是八九點鐘的太陽？可是，哪天的太陽不是從八九點鐘走到正午和黃昏的？當每個孩子長大了的時候，他們還是會經歷種種的折磨，還是會聽到那巨大的轟鳴，只不過是遲一點而已。我們說孩子是希望，難道僅僅是因為他暫時不必憂心眼前的災難？這不是自欺欺人的話嗎？就像博斯筆下那快樂的父與子，無論年高年少，他們難道有可能成為人們的希望？

其實，在《犧牲》的最開頭，我們還看到了另外一個孩子。那就是達芬奇未完成的「三王來朝」中的耶穌。在巴赫的《馬太受難曲》的樂曲聲中，鏡頭集中在畫的右下側，耶穌的手正接過三王中的一個所獻的禮物。這個禮物是什麼？據有些學者說，三王所送的禮物分別是金子(象徵耶穌的王位)、聖香(象徵他的神性)和聖油(象徵他日後的犧牲)；而耶穌手中接過的，正是這聖油。後來在郵差奧托送給亞力山大十九世紀的歐洲地圖的時候，他說「不是每個禮物都意味着犧牲嗎？」或許正暗點耶穌接過的禮物。(在博斯所畫的「三王來朝」中，一個禮物上雕刻着亞伯拉罕獻出雅各的故事，更清楚地點出了禮物的意涵。)那麼，就在為這新生的人子祝賀的時候，這些不曉事的客人

竟然預告了他日後悲慘的死。而在這個孩童稚嫩的臉上，不僅沒有絲毫懵懂與天真，甚至不經意間還露出幾絲皺紋。

其實，習慣被稱為三王的客人未必真的是國主，或者至少不僅僅是國主；更重要的是，他們是東方的聖人(Magi)，兼有巫師、祭司、先知的意涵。他們的來訪，如果說有什麼神聖的使命的話，就不僅僅是來朝拜這個未來的萬王之王和救世主，而且要預告他的慘死。三王來朝並不是什麼喜慶吉祥的日子，而是充滿了悲涼與不祥的時刻。如果說哀矜像是作為死者的耶穌作出了活人的姿勢，那麼，這裏的基督就是在剛剛出世的時候感到了自己必將受苦的命運。或許這就是奧托在看到這幅畫時說達芬奇令他恐懼的原因吧。(而這，不也是奧托來為亞力山大慶祝生日的目的嗎？)

耶穌接過了那禮物，似乎承諾了要飲下這苦杯。他不是不懂事的頑童，更不是故作無畏的英雄。孩童的臉上露出了不易察覺的悲哀。

鏡頭徐徐推進，打在聖母身後的一個樹幹上，然後延着它慢慢上升，直到那繁茂的葉子。於是，鏡頭切換到另一棵幾乎一模一樣、只是沒有葉子的樹。樹下面，亞力山大一邊講着他對人類命運的擔憂，一邊叫小人兒種好這棵樹。他向兒子講了一個修道士的故事。那個僧侶有一棵同樣的樹。由於他每天堅持不懈地為樹澆水，那樹終於長出了綠芽。這個故事並不是我們熟悉的鐵杵磨成針之類的意志寓言。那樹其實本來就不可能成活的，或許就是我們所謂的鐵樹。因此，亞力山大所希望的，乃是一個不可思議的奇跡，就是讓這樹也像畫中的那棵一樣，枝繁葉茂。

那麼，在剛出世的耶穌和即將赴死的耶穌之間，究竟

有什麼區別呢？當狼狽不堪的囚犯變成了天真無邪的孩童，當微若尼卡變成了聖母馬利亞，當復活節變成了聖誕節，當隆重莊嚴的聖餐禮變成了歡天喜地的大年夜，是不是意味着一種宗教的平庸化呢？是不是聖言在這變化過程中已經成為沒有聖靈的血肉，苦難已經失去了存在的價值？

奧托講了這麼一個故事：一對母子在兒子即將參軍前拍了一張合影。兒子出征後沒有幾天就戰死了，母親沒有取他們的照片。二十多年後，母親在一個完全與記憶無關的城市裏又拍了一張照片，卻在取出來的照片上看到，在她的身旁，赫然站着身穿戎裝的兒子。這個兒子，和亞力山大的小人兒一樣，也是嬰兒耶穌的另一張臉。這張死而復生的孩童的臉有何涵意呢？

死而復生，就是復活。回到博斯的三聯畫「聖格列高利的彌撒／三王來朝」。我們在它的外部看到了哀矜像和祭壇上的受難。顯聖的耶穌和被釘的耶穌都恰好在兩翼的中縫上；當人們把畫的兩翼打開，就都把兩個耶穌從身體中間分開了，一如林恩·雅各布斯(Lynn Jacobs)等藝術史家指出的，如同聖餐禮中的擘餅。而當我們真的把耶穌的身體當作麵餅分開的時候，我們看到的，正是面對三王來朝的嬰兒耶穌。耶穌死後是什麼？其實就是這個新生的嬰兒。這個新生的嬰兒為什麼一臉滄桑？不只是因為他已看到了自己的命運，而且因為他已經經歷過了死亡。

當耶穌向他的門徒展示身上的傷口的時候，當他為門徒們擘開一塊餅的時候，當他向抹大拉的馬利亞顯現的時候，我們看到的並不是一個死而復生的顯靈故事，而是一個全新的開始。作為人子的基督，他的事業難道真的會一勞永逸地「成了」嗎？難道他真的會有一天徹底完成自己的使命嗎？聖誕、受難、復活，難道真的是一部按時間順序

發展的三部曲嗎？「永恆復歸」，或許正是這句話使得尼采在《犧牲》中佔有了不可忽視的地位。

奧托，這個自比為督促查拉圖斯特拉下山的精靈的郵差，面對達芬奇的畫時一臉駭然，自稱更喜歡弗蘭西斯卡（Piero della Francesca）。這句話無疑暗指了塔科夫斯基的另一部電影《鄉愁》（*Nostalgia*）。三王來朝像頻頻出現在《犧牲》中，而弗蘭西斯卡的懷孕聖母像則幾次出現在《鄉愁》中。前者獻給了作者的兒子，後者獻給了作者的母親。而且，前者中的亞力山大和後者中的多米尼克由同一演員扮演。在《鄉愁》中，安德烈面對鏡子時看到的卻是多米尼克的像；這個情節本來出現在《鏡子》（*Mirror*）的劇本中：阿歷克謝在耶穌變容節的前夜夢見自己在鏡子裏看到一個陌生人的臉。那麼，亞力山大就是多米尼克，多米尼克就是安德烈，而安德烈就是阿歷克謝，阿歷克謝在鏡子中看到的，就是基督的臉。而這個阿歷克謝，就是作者自己。安德烈和阿歷克謝對家園的思念，多米尼克和亞力山大對「一個重要日子」的等待，阿歷克謝在尸床上放飛的鳥兒，安德烈在浴池中舉起的蠟燭，多米尼克在身上點着的火焰，以及亞力山大燒燬房屋的熊熊烈火，是不是都是同一個東西呢？這同一個東西是什麼？塔科夫斯基這麼多「神聖的傻子」（Holy fool）那慌張的神色和古怪的行為究竟有何涵意？母親、兒子、愛、火，這些究竟和那麼多的犧牲有何關聯？

如果說這麼多犧牲者都是受難的耶穌的臉，而小人兒又是嬰兒基督甚至復活了的基督的一張臉，那麼，難道小人兒和亞力山大也有什麼一體之處嗎？

《犧牲》中最能打動人的情節，大概要算亞力山大與馬麗亞共渡的那個夜晚了。

那一天，核襲擊的恐怖籠罩了所有的人，亞力山大的妻子歇斯底里地近乎瘋癲，哭訴着與亞力山大的種種不快。原子彈，這個科學技術的巨大怪物，大概最能體現出現代社會的偷窺與竊聽所帶來的災難了。所謂的科學家彷彿真的看到了天堂的秘密，而且真的能夠製造出一個可以毀滅人類的敵基督。僭越上帝的大罪不再限於微若尼卡這種弱女子的彷徨，也不再只是伊麗莎白的苦惱和麻木。魔鬼不再在個體的心中隱伏踉蹌；它不僅要看透一切人的隱私和秘密，而且要冒充聖言來毀滅這一切。

其實，核襲擊的恐怖還只是外在的。正如亞力山大的妻子和馬麗亞後來所暗示的，最大的恐怖其實還是家庭中的矛盾和相互不解，從某種意義上說，亞力山大和伊麗莎白遇到的一樣，是無像可看、無聲可聽的問題。熱衷於作名演員的夫人的女人怎麼可能理解亞力山大放棄事業的苦心？對女僕發號施令、頤指氣使的她怎可能懂得真正的愛與復活？後悔放棄了倫敦生活的她又如何懂得純潔的小人兒睡夢中對聖言的傾聽？不正是這些苦痛與冷漠，最終變成了樓頂上那巨大的轟鳴和尖銳的聲響，這不正是承載這個敵基督的偽聖言嗎？

彷彿和那三個聖人一起，亞力山大跪在嬰兒耶穌的面前，請求結束這一切災難。為了挽救他的妻子、兒子、朋友，那些信神的人和不信神的人的生命，他願意放棄一切，放棄鍾愛的小人兒和家庭，終身不再講話，只求上帝能夠恢復一切，使世界變得「和今天早晨與昨天一樣」。亞力山大祈禱完就睡了，夢見自己拖着一截鞋帶在雪地中徘徊，不斷感到刺骨的痛。在巨大的靜默中卻隱然有着更大的聲響：鳥兒的鳴叫、雪沫飛動的聲音、一個女人忽遠忽近的嘮叨、若有若無的天使拍動翅膀的聲音。

奧托突然驚醒了他的夢，告訴他唯一一個希望，就是他連夜去找他家的女僕馬麗亞的家，和她睡覺，那女僕的家在一個廢舊的教堂旁邊。一片懵懂的亞力山大騎着自行車跌跌撞撞地來到馬麗亞的家。面對這個下賤的僕人，亞力山大就像遇到親人一般娓娓講起他的媽媽和家裏的花園。馬麗亞對夤夜到來的男主人感到莫名其妙，但卻安靜而入神地聽着他的講述。她好像聽懂了亞力山大的故事，疑惑的眼神變得溫柔起來。

時間不早了，亞力山大說：「求你，今天能不能愛我一點點。」當馬麗亞還是不明其中關竅、意欲陪亞力山大回家的時候，亞力山大把一把手槍支在自己的頸上。馬麗亞看到這個駭人的姿勢，什麼也不再問，一切都明白了。她如同安慰一個受了委屈的孩子一般，溫柔地撫慰着亞力山大：「這是為什麼？天，我可憐的寶貝。過來。不要，不要。你到底怎麼了，誰讓你害怕了？他們對你作什麼了？平靜下來，平靜下來。我明白了，家裏一定又出什麼亂子了……我了解她，她太凶了……你受傷了，你嚇着了……什麼也別怕，一切都會變好的，一切都會變好的……」

在這溫軟的言語中，亞力山大除去了衣服，伏在馬麗亞的懷中，委屈地啜泣着。在那麼多表現性愛的電影中，大概沒有哪一個像此處這樣認真地寫出愛的高貴和神聖。沒有高潮的呻吟，沒有慾望的飢渴，有的只是沉沉的黑夜，暗淡的床鋪，毫不設防的哭泣，和絕不做作的撫慰。亞力山大進入了夢鄉：廢墟和襲擊，一群慌張的人群，充滿恐怖地擁擠、奔跑。而在這恐怖畫面的盡頭，馬麗亞輕輕坐在床邊，一身聖潔的衣衫。鏡頭又漸漸切換到亞利山大家中，在曼妙的日本笛聲和達芬奇的繪畫的背景下，一個裸體的女子躍過走廊。馬麗亞，就像天使一般顯現在帷

幕中，然後，又漸漸地消失了。

這是什麼樣的愛呢？亞力山大與馬麗亞既不是心有靈犀，更談不上兩情相悅，簡直就是焦大與林妹妹。

也許更重要的是，亞力山大像孩子一樣被馬麗亞看到和聽到了，就像聖母聽到了自己兒子的苦楚，輕輕地抱起受傷的耶穌；就像聖微若尼卡聽到了耶穌的呻吟，給他擦去一臉的血跡；就像埃爾瑪撫慰一個陌生的男人；就像伊麗莎白的兒子瘋狂而毫無來由地愛着他的母親。愛，使一個歷盡滄桑的人變成赤子，也許這才是真正的復活。在這裏，愛也許是毫無緣由的，但真正的愛卻可以是一切偉大事業和真正的奇跡的緣由。基督對世人的愛，並不是兩情相悅之後的如膠似漆，而是焦大愛上林妹妹一般不可思議。愛鄰人，甚至愛敵人。

正是在這一點上，亞力山大和他的兒子一樣，也是赤子耶穌的一張臉。這張臉，不一定要傻乎乎地天真無邪，也不一定要充滿青春的朝氣，但卻要懂得愛，可以接受愛，可以在溫柔的目光和撫慰面前輕輕啜泣。愛，難道還有別的什麼涵意嗎？

復活，回到赤子之心，就像多米尼克和亞力山大所呼籲的，回到開始走錯的地方，也許是人們唯一的出路。但是，這種永恆復歸真的是按原路返回嗎？復活的故事不是在告訴我們，只有向前經歷一切苦與痛，才能真的重新變成赤子？

亞力山大和多米尼克所痛心疾首、願意犧牲一切來挽救的，是現代人類無法聽到聖言、更無法向聖言歌唱的大罪。《鄉愁》中有一段聖凱特琳 (Saint Catherine) 與上主的對話：

「主，你看他在怎樣探問，向他說些什麼吧。」

「但是如果他聽到我的聲音，會有怎麼樣的後果？」

「那你應該讓他感到你的存在。」

「我一直在這麼做，只是他不能覺察。」

「在一開始就有聖言，但你卻沉默得像一條魚。」亞力山大對小人兒說。「言語，言語，言語。……」默念着哈姆雷特的台詞，亞力山大覺得太多的人言已經遮住了聖言。這似乎與伊麗莎白的喑啞不同，實際上卻是一個問題的兩個說法。

基督教中真的還有聖言嗎？就像上帝對凱特琳所說的，言是不能被直接聽到的。和猶太教不同，基督教的上帝已經完全取消了直接說話的可能。如果聖言真的被聽到，會有什麼後果？上帝究竟在擔心什麼，寧可不被人們察覺，也不願張開聖口？難道他擔心下界的人們被嚇着嗎？

或許正是如此。上帝如果真的開口說話而不通過聖子，人們也許真的會惶恐戰栗、手足無措。而通過聖子這個肉身來認識聖言，其根本涵意在於自由和愛。上帝不會強迫任何人去做什麼，去遵從什麼；但聖子卻在明確地用自己的犧牲和愛告訴你應該怎樣生活。自由的生活是危險的，因為人一旦獲得自由，就可能不再朝向上帝，自由地走向不自由。這不正是多米尼克在演講中所說的嗎？

從摩西記錄的言到聖子成像的言，並不是一個可有可無的變化。基督教的上帝只能通過聖子的像來說出聖言，通過赤子耶穌、被釘的耶穌、哀矜的耶穌、復活的耶穌來引導人們。要在危險的自由中走向上帝，就像安德烈手持蠟燭走過浴池一樣。可怕的並不是人們有了看與聽的自由，而是這種自由不再向上：倘若安德烈在浴池中中途停下；倘若那看的眼與聽的耳離開了上帝。

這世界裏確實沒有什麼可聽的，難怪在伊麗莎白那裏會變成一個無聲的世界了；但在聖言沉默的世界，卻響起了各種各樣巨大的聲響。

塔科夫斯基後期的電影越來越注重音響的複雜，這在《鄉愁》和《犧牲》中尤其明顯。在《犧牲》這部兩個多小時的電影中，除了開頭結尾的巴赫與偶爾的日本笛聲外，全片再無一點音樂。但其中卻有二百五十種不同音響：動物的鳴叫、水的流動、火的燃燒、雪的飄浮、那個不斷出現的女人的聲音，還有原子彈襲擊前夕的恐怖轟鳴。

無聲可聽或許尚可忍受；而每天包圍在偽聖言的咕噥與嘈雜之中，亞力山大說，我欲無言。

無言並不是一種隱遁或逃避。多米尼克和亞力山大都說，要拯救自己的孩子，拯救家人，拯救全世界的人。「要做點什麼。」無言更是為了聽；亞力山大的失聲與伊麗莎白的失聲有着根本的不同。亞力山大曾經放棄了演員的職業，這幾乎是對他後來拒絕說話的一種暗示；而伊麗莎白卻從來沒有放棄當演員，失聲的她甚至是她扮演的另一個角色。演員、作家、科學家，這些也許是現代社會的聽與看最重要的代表。而今，亞力山大卻要放棄這一切。(誰知道，也許這個亞力山大就是那個曾經研究微若尼卡的亞利山大？也許，亞力山大來到的海島就是伊麗莎白來過的海島？)不過，亞力山大和多米尼克對科學與藝術的放棄本身卻有着更重的書生氣。也許，這種捨棄其實不是真正的放棄，正如離家本是為了回家。他們的犧牲真的可以永遠地解救人類嗎？也許一切不過是重新開始，正如復活的耶穌又變成了嬰兒。

多米尼克把一家人關了七年，為的是等待世界的末日；然後，他在貝多芬的《第九交響曲》的「歡樂頌」中自焚

而死；亞力山大拯救了人們，然後遵從許諾，用一把大火燒掉了與塵世生活的一切關聯，從此不再說話；安德烈連續三次穿越浴池，獨將此火高高舉起，耗盡最後的生命。

三個人要麼瘋癲，要麼死去。可是，塔科夫斯基在多米尼克死去的時候，為什麼要用「歡樂頌」這首音樂？

多米尼克在點燃火焰前叫着聖母的名：「啊，聖母！空氣就是在你頭上流動的那輕飄的物；當你笑的時候，它會變得清晰。」生命將盡時他最後的言，是自己女兒的名：「左伊，左伊。」

恰恰是這「歡樂頌」的雄壯而充滿希望的樂曲，使我們從烈士自焚的慘烈中回首，在救世者被關進救護車的詫異中沉靜，在本來懦弱的知識人頹然倒下的哀痛中振奮，就像復活使我們從基督自願赴死的哀痛中清醒。基督的死也許本來是可以避免的；但復活絕不意味着被釘十字架是一個不該有的事故。一切並不應該僅僅被理解為悲劇。多米尼克為什麼會提到聖母的笑？在烈焰吞噬他的一剎那，人們為什麼應該歡樂？這些問題其實可以翻譯成基督教中可能常常被問到的問題：基督的死為什麼是福音？十字架上的哀號為什麼會變成人們的喜悅？據說，基督從來沒有笑過；他一直是嚴肅的，是滿懷悲情的，或者說，終身都在悲劇中渡過。但是，當他的悲劇故事達到最高點，當苦難的一生變成了乾枯灩瑟的十字架的時候，一切卻突然變成了笑。

真正的宗教怎麼能永遠是悲劇？可是輕浮的喜劇又如何對抗生活的沉重？靈魂的提昇只能以喜劇的形式；而卑微的人在朝向上帝的時候，卻永遠在悲劇之中。博斯筆下快樂的旁觀者其實不懂喜劇；而微若尼卡和伊麗莎白的悲劇將只能消失在蒼白的世界中。歡樂，乃是徹底沉淪於塵

世的人聽到聖言時的大喜悅；笑，乃是復活並化為孩童後凝重的許諾。看聖像，也許永遠是一個悲劇的過程；但在歌唱中從聖像中聽出真正的聖言，卻是喜劇。以死徹底否定現世的罪，其實卻表達了最大的希望。這希望，不是徹底脫離苦海輪迴的終極解脫，而恰恰是化身孩童再來一遍的勇氣。所以，亞力山大要向小人兒講述那些繁瑣的道理，多米尼克要在死前呼出愛女的名。他們是真愛的人，他們是幸福的人。

茵茵碧草、昭昭霧氣，安德烈／亞力山大／多米尼克彷彿回到了家中，看到了自己的妻子和孩子。他在地上輕輕坐了下來，竹籬茅舍、狗吠雞鳴。冷月在天，雪落無聲。那俄羅斯式的房子，卻籠罩在意大利大教堂之下。《鄉愁》的結尾靜得出奇。

左伊問多米尼克：「這就是世界的末日嗎，爸爸？」

在為他的鐵樹澆水之後，小人兒躺在樹下；他已經可以說話了：「在一開始就有聖言，為什麼呢，爸爸？」

Blank Page

此頁為空白頁