

表述如啟示——以啟示錄十二至二十二章為例，藉畫像說明

孫寶玲

新加坡浸信會神學院
Baptist Theological Seminary, Singapore

一 引言

在基督宗教的語境中，「啟示」一詞屬技術性詞彙，狹義指涉超自然的神，藉間接或直接的方式向人傳遞之信息或奧祕。在狹義啟示觀的前設下，神向人啟示的模式（如機械式逐字默示 "mechanical verbal inspiration"，抑或動力默示 "dynamic inspiration"）和特定時空條件與內容（如「特別啟示」 "special revelation"、「普遍啟示」 "general revelation"）等課題必須予以處理。廣義而言，「啟示」既不限於、也不否定神人之間的溝通，而是泛指「那本來不為人所知和承認的得以呈現」，¹ 甚至

¹ 參閱Webster's New College Dictionary, 4th ed. (Forest City: Webster's New World Book, 2001), 1226。

是讓人雀躍的驚喜。² 這種「啟示」發生在普及生活經驗，涵蓋知識、工作、人際關係、遊戲和藝術等各層面的閱讀、體會和了解，是在詮釋過程中的一種洞見和掌握。本文以廣義層面理解啟示，並申論這種啟示藉文本的表述（引用甚麼傳統材料，如何引用、強調、剪裁、鋪陳）而呈現。本文第一部分將以埃及、拜占庭和西方畫像傳統（特別耶穌受難的主題），說明畫像的意義啟示藉表述與詮釋呈現。³ 第二部分以新約書卷啟示錄十二至二十二章說明表述如啟示及相關意義。

二 畫像

(一) 古埃及

看過埃及畫作的人，對畫繪畫的人或物即時反應是「與現實不符」。是的，與現實不符、不像。因為埃及畫像之目的，不是現實生活的「拷貝」(copy)，而是其深層含義——誰重要、誰掌權，如何確保死後的情況一如生前等等。所以，埃及的畫像沒有希臘藝術的立體表現，也沒有所謂的「透視」技巧。埃及畫作是二維平面、單向度(one-dimensional)的表述——所有描繪主要是朝着、和為畫像前的觀看者而呈現，也是最為人所辨認和了解的角度（參圖一）。埃及畫像的人物，頭必定以側面展示，因為這個角度輪廓至為清楚。與此同時，眼睛卻並非依從頭的形態而從側面畫，而是以正面的角度畫出，由於正面的眼睛是最容易為人所辨認的。同理，畫像的雙手同時以手背向觀畫者展示；這是現實生活不會有、卻是每幅埃及人物的造型。人的上半身以正面示人，而雙腳又如雙手般以側面表示。

² 參閱Cambridge Advanced Learner's Dictionary (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 1011。

³ 以藝術家為聖經詮釋者，參閱Martin O'Kane, *Painting the Text: The Artist as Biblical Interpreter*, The Bible in the Modern World (Sheffield: Sheffield Phoenix, 2007)。



(圖一)



(圖二 *The King and the Asians*)

無論站着、坐着、走着，畫的人頭縱是側面，上半身仍以正面示人，而其餘肢體卻以外側正對着觀賞者。在單向度的畫像，沒有藉透視技巧表達深度，人物的大小和動作就成為重要性的指標。坐着的人物代表權位，相對之下，動作中的人物通常比較小，其地位也卑微（參圖二 *The King and the Asians*）。換言之，一般古代埃及奇怪甚至扭曲的肢體動作，和不成比例的大小和位置，其實是展現另一種的「現實主義」（realism）。

深層的現實主義同樣見於其顏色之選用。在埃及人字彙的概念，「顏色」是「神祇、種類、存有、品格的外在表現」。⁴「黑色」代表地土、夜、死亡和地府，也常用作那地方 (the Other World) 的膚色。「白色」卻象徵高貴、歡娛和慶典；所以，上流人的衣着是白色，白色莊嚴、純潔和神聖的含義，既用於祭祀儀節，也指涉人的品格高尚；而僕婢和異族則穿有顏色的衣服。「紅色」代表放縱、危險、極度憤怒，也象徵混亂和邪惡，用作表述異族和異族、沙漠和相關的神祇賽斯 (Seth)，甚至其名字也以紅色寫。根據羅馬學者 (Plutarch) 的報道，由於這種對紅色的恐懼，埃及人曾經在埃爾卡布 (El Kab) 活生生燒死紅髮的異族人。「綠色」象徵新鮮和繁衍，從死復活的神俄塞里斯 (Osiris) 是綠色的，而為求平安而佩戴的符飾也是綠色。「藍色」代表屬天，天上的神祇（亞蒙〔Amon〕、亞蒙拉〔Amon-Ra〕、雷哈拉赫特〔Re-Harachte〕）及其家族都是藍色的。「黃色」金黃色象徵永恆不滅，用作表述如珠寶、冠冕、太陽、月亮等。

（二）拜占庭時期的圖像

拜占庭時期指公元第四世紀至十五世紀，約一千年東羅馬帝國下的政治、文化和藝術的土壤和延續。拜占庭藝術源自希羅傳統，但衍生獨特風格，因為其目的和功能已截然不同。自第四世紀起君士坦丁確認基督信仰的合法性起，異教的古傳統已為基督教羅馬帝國所超越，一個更優越的文化已經出現，而藝術正是負起這個功能的表述。固定不變的圖像，正表達永恆、顛撲不破的真理。所以，拜占庭藝術（特別是圖像 "icons"）平靜寧宓、沒有濃烈感情和動作表述，似乎象徵永恆不變的神性素質，猶如開往天家的窗戶。即使是基督釘十架的圖像，總是神學多於基督肉身承受的酷刑和苦難或其他人的傷痛。

⁴ 參閱Hannelore Kischkewitz, *Egyptian Art: Drawings & Paintings* (London: Hamlyn Publishing Group, 1989), 18-20。



(圖三 *Bonaventura Belingeiri*) (圖四 *Bonaventura Belingeiri*)

然而，拜占庭時期作品曾被評為扁平乏味，單調毫無創意，甚至是藝術歷史的黑暗時期，是古典和文藝復興之間的低谷。⁵但拜占庭作品的作用和意義必須從當時的社會文化理解。⁶對拜占庭時期的人來說，所有基督的圖像必須是不變的，因為它們都是同一個人的影像。它們不僅是圖畫，而是神啟示的器皿，通往神聖境界的中介。為此，圖像在正教的信仰系統和傳統有其不可取代的位置。第六世紀的傳統開始，

⁵ Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, trans. George Bull, Penguin Classic (London: Penguin Press, 1965), 1511-74.

⁶ Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford History of Art (Oxford: Oxford University Press, 2000), 3；亦參閱Robin Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons* (London: George Philip, 1985)。Cormack從社會文化角度探討拜占庭圖像和社會的關係：產生和欣賞拜占庭作品的怎樣的社會？在基督教的崇拜和禱告，它們有甚麼角色？圖像如何表達信念和展示敬虔？教會如何引用藝術以確認其信仰教義和規範信眾行為？作畫的人和看畫的人的思想型態究竟是怎樣？亦參閱Anthony Eastmond and Liz James, *Icon & Word: The Power of Images in Byzantium* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2003)。

路加被視為第一個為馬利亞和嬰孩耶穌畫第一幅圖像的人，隨後者就承繼傳遞，因為他們相信原來圖像蘊含的能力可以世世代代「如實地」傳遞下去。⁷ 為此，絕大多數圖像沒有顯示作者身分。由此可見，拜占庭圖像的一貫性，是藉熟悉 (familiarity) 帶出安慰和真理的恆定性，也與教會的慶典和節期相符，為社會的安穩平定帶來一定作用。⁸

而在第八至第九世紀的「圖像破壞」(Iconoclasm) 後，圖像的確立和使用徹底展示「基督全人」(full humanity of Christ) 的神學認信，也突出了拜占庭藝術關注人的特色之根基。相對於伊斯蘭幾何和書法符號的偏好，拜占庭作品表述的必然是人。⁹ 圖像不僅是藝術，也是神學、更是教育、品格培育、靈性默想，和崇拜的中介。聖巴西 (St. Basil) 就拜占庭圖像製作過程的描述，揭示藝術圖像當時培育德性的功能：「當畫師臨摹圖像之時，仔細觀察，致力將圖像的氣質轉移到自己的畫的圖像。那致力完善各種美德的人，當以聖徒為生動活潑的圖像，作為自己德行的模楷。」¹⁰

(三) 中世紀以來：耶穌受難的表述

踏入中世紀，拜占庭圖像的平面、抽象、寧靜與詳和，逐漸為另一股力量所取代。喬托 (Giotto di Bondone, 1267-1377) 被譽為這個分水嶺的標誌，¹¹ 開鑿了「文藝復興」復古（希臘）的道路，將畫像表述帶進入另一種境界，也揭示了另一種的觸動。

⁷ Cormack, *Icons* (London: The British Museum Press, 2007), 17.

⁸ 參閱Robin Cormack and Maria Vassiliki, *Byzantium, 330-1453* (London: Royal Academy Publications, 2008), 41。

⁹ 參閱Thomas F. Mathews, *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance* (New York: Abrams, 1998), 56。

¹⁰ Cormack and Vassiliki, *Byzantium, 330-1453*, 39.

¹¹ 參閱Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*。



(圖五 *The Mourning of Christ*, ca 1304-1313)

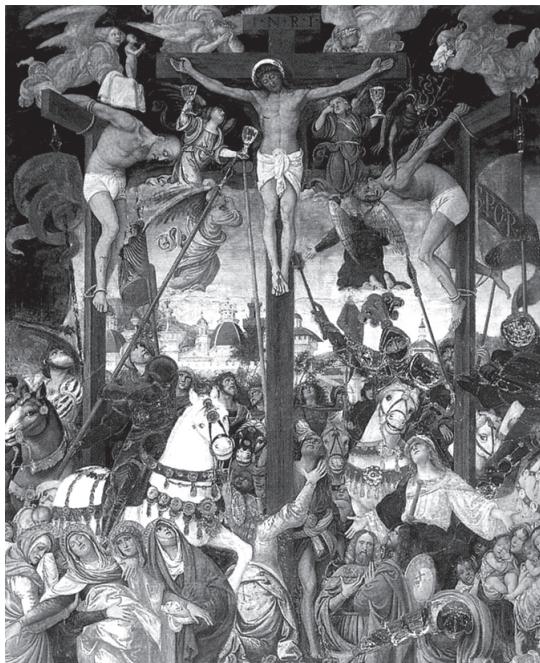
在喬托的壁畫（參圖五*The Mourning of Christ*），天使悲慟的感情是拜占庭時期所未曾見過的。人物的描繪固然立體和自然，也有明顯層次和距離的感覺。中間位置的門徒（約翰）張開手表達悲哀，讓觀畫者從圖畫可以想像、甚至感受到空間的存在。畫中人物位置的安排也脫離了傳統對稱平衡的方式。畫正中位置是空白的，而耶穌的屍體卻置於左下方。因此，畫的核心信息也就從耶穌的屍體轉移到哀慟的天使、婦人和門徒。最接近觀畫者、也是佔畫中顯著位置的，是一位背對觀畫者的人物。喬托沒有藉面容表達任何情感，觀畫者無從知悉這人的身分，卻可以強烈感受她的悲慟。從某個角度看，這是一種側寫法，藉有違常規、卻非常自然和真實的表述方法，揭示濃烈深厚的感情，同時強化了觀畫者的想像空間。

十五世紀文藝復興時期畫家利弗林斯 (Josse Lieferinxe)，在1493創作了耶穌在加略山受難被釘的油畫（參圖六 *Calvary*）。畫像顯示的透視技巧和色彩運用，與拜占庭的藝術傳統明顯有別，但人物的感情流露卻相近——沒有太強的悲慟，空間的設計和人物擺放依然強調中心和對稱：耶穌被釘在正中央，十架左右兩旁各有一人（耶穌的母親馬利亞和門徒約翰）。注意畫像的信息藉遠處天空的景像襯托而出。利弗林斯將啟示錄十二章的內容融入畫中。天使長米迦勒帶領天軍與大紅龍及其爪牙作戰，並將牠們摔落在地上（十二7~9），而他們之所以得勝，正因為羔羊的血（十二10~11及以下）。這幅畫展現的啟示和感動，又是另一樹一幟。



(圖六*Calvary*, 1493)

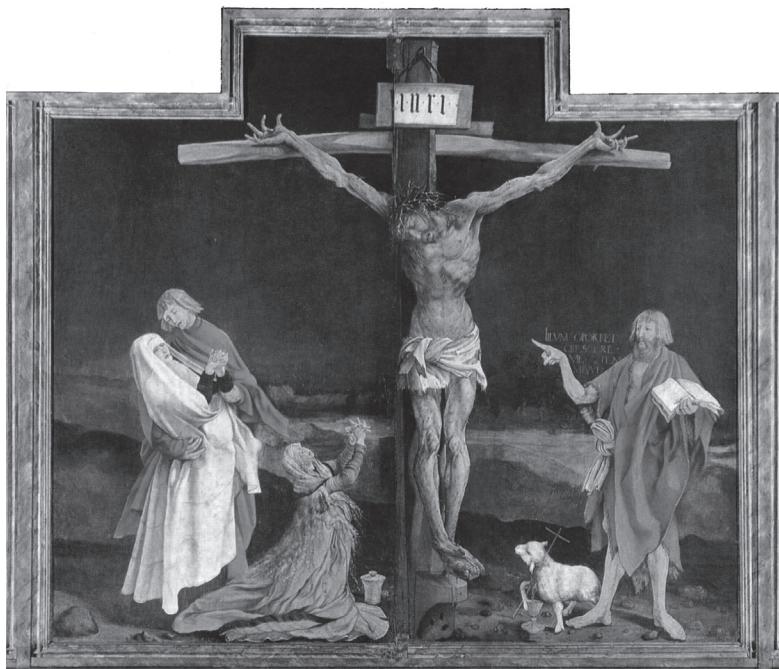
另一位文藝復興時期的畫家，十六世紀的費拉利 (Gaudenzio Ferrari) 於1513年創作的壁畫（參圖七 *Crucifixion*），豐富而複雜的描繪，涵蓋了福音記述有關耶穌被釘的情況。士兵抽籤分耶穌的衣服（右下方，參太二十七35；路二十三34；約十九24），有人把海綿蘸了醋，綁在桿上，送給耶穌喝（參可十五36；太二十七48；路二十三36；十九29）。就十架上的情景，費拉利選取了路加福音二十三章39至43節的記載，一個嘲諷耶穌的犯人（耶穌左邊）被魔鬼踐踏，意味他的下場悲慘。而耶穌對另一犯人（耶穌右邊）說：「今日你要同我在樂園」，他的靈魂卻被天使提到空中。



(圖七 *Crucifixion*, 1513)

十六世紀另一巨擘格呂內瓦德 (M. Grünewald) 在聖安東尼修道院祭壇的其中一組木板油畫 (Isenheim Altarpiece, ca 1515)，以獨特和讓人震撼的手法，表述耶穌被釘的情況。格呂內瓦德藉前所未有的手法，強烈地表述耶穌受難的苦痛。不對稱的身體比例、扭曲、接近變形的肢體和面容（耶穌、馬利亞、抹大拉的馬利亞、約翰），加上仔細畫寫的鞭傷和被釘陷入的傷口、流出的血、色彩營造的陰暗氣氛，使觀畫者產生與觀看拜占庭圖像截然不同的感受（參圖八、九、十）。後者予人平靜、安寧和穩妥的體會，前者卻帶來的不安和不忍，強化耶穌為代贖世人罪而付上沈重的代價。

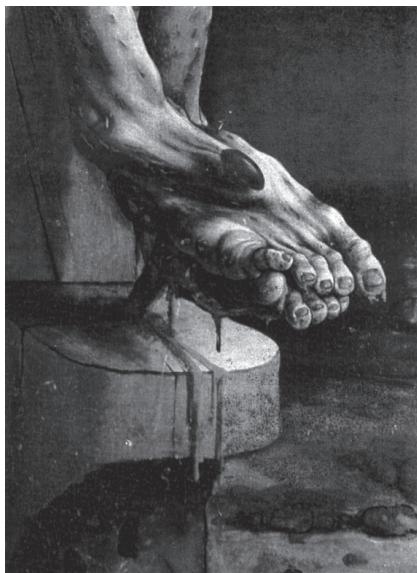
格呂內瓦德的表述是以約翰福音為切入點。耶穌左下方的人物是施浸約翰，後面的拉丁文是約翰福音三章30節：「他必興旺，我必衰微。」他用食指指向耶穌，腳前的羔羊，就是說明「看哪，神的羔羊，除去世人罪孽的……」格呂內瓦德將施浸約翰放置在耶穌被釘十字架的場景，無疑是時序錯置，但從神學來說，卻是恰到好處的。



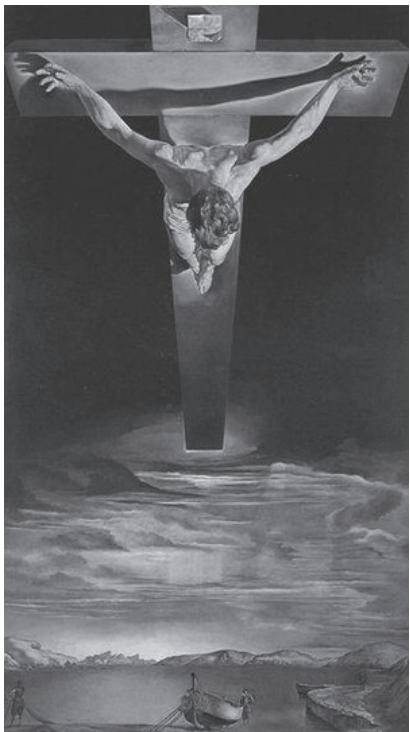
(圖八)



(圖九)



(圖十)



達里 (Salvador Dalí) 於1951畫的「十架約翰的基督」 "Christ of St. John of the Cross" (圖十一 *Christ of St. John the Cross*)，是二十世紀其中一幅廣為人知的基督受苦畫像。與其他畫像的明顯分別是，達里完全沒有展示耶穌釘十架的「情況」——不論是場景或感情——因為畫展示的角度是「從上而下」。達里畫寫的當然不是基督受苦的真實情景，而是藉不同的畫像傳統，表述他所心目中的基督：（一）從上往下看的基督，靈感來自一幅據稱由約翰十架 (St. John of the Cross, 十六世紀) 畫的畫像《十架上的基督》(Christ on the Cross)；

(圖十一 *Christ of St. John the Cross*)

畫像左下方的人，借自十七世紀委拉士开茲 (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) 的一幅 *The Surrender of Breda* (ca 1635)；（三）十架下方、小船旁站着的人採取十七世紀另一畫家勒南 (Louis Le Nain) 的作品 *Peasants in Front of their House* (ca 1642)。最後，通過他對數學和幾何圖形的喜愛，加上希臘傳統對三角形和圓形固有對稱、永恆完美的聯想，及三位一體的含義，還有上第二次世界大戰後的體會，達里美感地「藉在三角形的基督」總結自己的經驗。¹² 由於從上看下來的角度，達里表

¹² 達里的筆記，引於Eric Shanes, *Dalí* (London: Studio Editions Ltd, 1994), 124。亦參閱Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989* (Köln: Benedikt Taschen, 1994), 82-83。

述的基督沒有展示任何苦痛的形態。懸於空中的十架，也不容許十架前有人的悲慟。將基督被釘十架的主題，從苦痛和限制的層面超越提升——基督是宇宙的中心。

從以簡介所見，畫像往往是前畫像（映像）的重述和演繹。即使是相同或近似的主題，作者選取、徵用的材料和傳統，剪裁和演繹的手法，構成每一幅畫像獨特之處，往往也是其信息所在。由此可見，既然信息藉表述突顯，表述必然是理解的重要顛匙。表述既然是內容的展現，所謂的意義和啟示，並非僅僅抽離單向（從上而下）的內容，而是當下與過去、個別與整體、個人與群體的呼應，其中的層次、元素、主題等交織編就而成的意義場 (a field of meanings and significance)。以下筆者嘗試以啟示錄十二章至二十二章為例，說明作者徵用、採納、剪裁和演繹傳統，是掌握和了解其中啟示的顛匙。

三 啟示錄十二至二十二的表述與啟示

毋庸置疑，無論讀者如何理解啟示錄作者接收異象的過程和實況，¹³ 約翰經歷的視覺、和思考的現象和內容，其中固有的材料傳統明顯有跡可尋。與此同時，就啟示錄全書可知，約翰的所見所知，並非單調如實地重複過去的材料，而是有目的之選擇、剪裁和鋪排。一如上述有關畫像的討論所見，這些選取和鋪敘的表述，就是展現其中意義的顛匙，也啟示的內容和信息所在。

（一）結構

無可諱言，啟示錄從首到尾貫串呼應，有關結構和表述的討論本不應限於十二章至二十二章。¹⁴ 但第十二章為一至十一章揭示邪惡的本

¹³ 本文以啟示錄作者為「約翰」，卻不會就其真正身分討論探究。

¹⁴ 有關啟示錄鳳書結構，參閱孫寶玲：《萬主之主》（香港：明道社，2007）。

相和下場，啟動全書的下半部。不少學者視之為啟示錄的轉捩點，¹⁵ 也有學者甚至提出十二章1節至十四章20節是啟示錄全書的中軸，¹⁶ 或以第十二章標示着全書下半部的開始，即啟示錄的後半是由十二至二十章三個部分所組成的。¹⁷

A 十二 大龍（撒但魔鬼）出現與被擊落

B 十三 海獸和地獸（假先知），地上眾人

C 十四～十六 宣告預示審判、七碗

（拜獸的人、三個鬼魔與終極爭戰）

C' 十七～十九10 大淫婦巴比倫受罰

B' 十九11 獸、假先知和地上列國受罰

A' 二十 大龍（撒但魔鬼）被捆綁、獲釋與被滅

二十一～二十二聖城：降臨、景像及意義

¹⁵ Christopher Rowland認為啟十一章至十二章的轉折「是啟示錄全書最突然的」。見 "The Book of Revelation," 於New Jerusalem Bible (NJB), ed. Leander E. Keck (Nashville: Abingdon, 1998), 12:648。Roloff亦持相同的意見，參閱Jürgen Roloff, *The Revelation of John: A Continental Commentary*, Continental Commentaries, trans. John E. Alsup (Minneapolis: Fortress, 1993), 139。另一方面，也有學者認為十二章是十一章的延續。如Elisabeth Schüssler Fiorenza, *The Book of Revelation: Justice and Judgment* (Philadelphia: Fortress, 1985), 172-177；David E. Aune, *Revelation 6-16*, Word Biblical Commentary (WBC) (Nashville: Thomas Nelson, 1985), viii-ix, 647及以下。後者認為十一19～十二17是屬於十一15～十六21大單元的一部分。

¹⁶ "The central axis" of Revelation，見Eugene M. Boring, *Revelation*, Interpretation, a Bible Commentary for Teaching and Preaching (Louisville: John Knox Press, 1989), 150；Pierre Prigent, *Commentary on the Apocalypse of St. John*, Wendy Pradels trans. (Tübingen: Paul Mohr Verlag, 2001), 366-367。

¹⁷ Adele Yarbo Collins, *The Combat Myth in the Book of Revelation* (Missoula: Scholars Press, 1976), 231-234. 亦參閱A. Yarbo Collins, *The Apocalypse* (Wilmington: Michael Glazer, 1979), xiii。亦參閱Jan Fekkes, *Isaiah and Prophetic Traditions in the Book of Revelation*, Journal for the Study of the New Testament Sup 93 (Sheffield: Continuum International Publishing Group, 1994), 177。七個沒有以數位明示的異象（十二1～十五4）；七碗之災（十五5～十六20）；有關巴比倫墜落的附記（十七1～十九10）；另七個沒有以數字明示的異象（十九11～二十一8）；有關新耶路撒冷的附記（二十一9～二十二5）。

從結構看，十二章至二十章是藉經文的安排和鋪敘突顯邪惡勢力的下場。自十二章揭示邪惡根源起和戰爭的結局，隨後的經文逐步引進邪惡勢力的形態和神的審判。十二章及其開展的經文既是闡述啟示錄全書的顛匙，¹⁸但意思必須通過其他經文和背後傳統的表述才能清晰。

（二）傳統材料的選取及剪裁

啟示錄全書充滿猶太、近東和希羅世界的信仰及文化傳統，¹⁹但啟示錄的作者並非單調地重複傳統，而是藉其取捨和剪裁與其原材料有所分別，從而達致更深邃的啟示。

甲 猶太信仰

啟示錄的七災系列中的七號（八6～九21）和七碗（十六1～21）部分內容明顯源自出埃及記的十災傳統（水變血、黑暗、蝗等），經文互涉同時亦確定這個傳統（如十一8稱見證人殉道的地方為「埃及」，而十五3明言得勝者在玻璃海上唱「摩西的歌和羔羊的歌」）。但數字的差異（七與十之別）做成完全重複之不可能。況且，七系列災難之嚴重性遠超於舊約事件，同理，「羔羊的歌和摩西的歌」中的羔羊的歌，將救恩凱旋從解放一個民族提升至整個受造蒼生得贖的終極高峰——羔羊從各族、各方、各國買贖無數人（參五9，七9）。

啟示錄第十三章出現的海獸（十三1～2），其形象集但以理書四獸（但七1～8，15～28）於一身，強化了邪惡勢力的張狂，其任意行事四十二個月（十三5），除對應啟示錄內文：如十一章2節「外邦人踐踏

¹⁸ Beasley-Murray就指出「十二1～十四20就好像括弧一樣，用作突顯教會與邪惡力量之間的爭戰。」見The Book of Revelation, New Century Bible (Greenwood: Attic, 1974), 231。

¹⁹ 有關啟示錄徵引的猶太傳統，當以G. K. Beale的研究為代表，參閱G. K. Beale, The Book of Revelation, The New International Greek Testament Commentary (Grand Rapids: Eerdmans, 1999)。近東神話的背景，參閱A. Yarbro Collins, The Combat Myth in the Book of Revelation (Missoula: Scholars Press, 1976)。希羅世界的傳統，參閱David E. Aune, Revelation, 3 vols, WBC (Waco: Word, 1999)。

外院四十二個月」，十一章3節「兩個見證人宣講一千二百六十天」；十二章6節「婦人蒙神眷顧一千二百六十天」，十二章14節「二載半免於大龍攻擊」，更呼應但以理書內聖民受苦爭戰二載半的傳統（參但七25）。

啟示錄成書於一世紀，其時巴比倫、埃及、推羅、西頓等政治或經濟勢力已經不復存在。啟示錄以巴比倫受審判和陷落的主題（見十四8；十七～十八章）、悼念推羅西頓的哀歌（見十八章，參結二十六～二十七章），突出無論邪惡權勢如何張狂，終未必然下墜的啟示。

以西結書末段的枯骨復生（結三十七章）、瑪各地的歌革受罰（結三十八～三十九章）、重建聖城及聖殿的傳統（結四十～四十八章）等，順序出現在啟示錄二十至二十二章。但死人復活（二十4）、瑪各和歌革受審判（二十7～10）、聖城從天而降及其景像（二十一～二十二章），不乏與舊約分別之處。最值得注意的是啟示錄中聖城既沒有「聖殿」，也沒有「祭司」，因為「神和羔羊就是殿」（二十一22），所有人都是祭司（二十二3；參一6）。

乙 古代近東

在古代近東的文化和神話傳統，不乏與啟示錄十二章內容相符，以善惡爭鬥為主題重點的傳說 (combat myth)。除了創世記第三章誘人犯罪的蛇被神懲治；巴比倫的刻文傳說中的七頭海怪 (Tiamat) 為大神 (Marduk) 所殲滅；²⁰ 反映迦南文化的烏格列 (Ugarit) 文本中的七頭蛇 (Yam)，²¹ 亦有類似善惡爭戰的主題。

²⁰ 這是巴比倫人對Marduk與Tiamat之戰和創造等傳統看法。見Enuma Elish第一版的刻文 (ANET, 60-63)。

²¹ 根據烏格列文本，YAM是「扭動的蛇，是個七頭暴君」，此外更有將YAM-Nahar指為「狡猾的蛇」(Leviathan)。由此可見，YAM/Leviathan跟啟示錄的「大龍」（撒但）一樣，都有七個頭。上述資料源自J. C. L. Gibson, *Canaanite Myths and Legends* (Edinburgh: T&T Clark, 1978)，引於何溢信：〈啟示錄中「海」與「死」兩個意象的淵源〉，《山道期刊》第3期（2000年2月），頁62～73。

丙 希羅世界的傳說和神話

希羅世界的神話故事有更相近主題。在希臘的神話中，大龍 (Python) 因為有口喻指女神麗桃 (Leto) 生的孩子將會取代它管治特非 (Delphi)，故追殺害女神麗桃，企圖進而消滅她腹中的亞波羅 (Apollo)。但在追殺的過程中，海神波西登 (Poseidon) 保護了麗桃，將她置於一個小島 (Delos)，並且將之沈於海，直到大龍走了之後，讓她順利產下亞波羅。亞波羅其後果然殺了大龍並接管了特非。

啓示錄十三章開始出現的獸固然與但以理書第七章的第四獸（見但七7~8）相近——但以理書將獸頭的角解作王（見但七23~25）。啟示錄隨後亦說明海獸的七頭就是「七王」，十角就是「十王」（見啟十七7~13）。就經文背景的差別，但以理所言的第四獸及其角極可能是指希臘安提阿古四世的政權；而成書於羅馬帝國統治下的啟示錄，其中的王應該是羅馬的君王。而十三章3節說一個頭（王）受了「死傷」，似乎指某個帝國君王的死。

公元第一世紀，尼祿無疑是其中一位傳奇的君王，其死亡以至身後的傳說謎團甚囂塵上，見於好些羅馬的作品。早於公元三世紀，馬里尤斯 (Victorinus of Petavium) 提出，「尼祿復生」 (*Nero Redivivus*) 和回歸的傳說，正是這個受了死傷後又醫好了的頭的暗喻。這個主題也成為解釋這節經文的一個重要參照點。

近年學者有質疑「尼祿復生」的傳統是否存在，抑或只是失蹤，²² 尼祿將回歸並聯同東方帕提亞人的勢力，為羅馬帝國造成威脅和混亂的

²² Bauckham檢視了相關的古籍，認為古代並不存在「尼祿復生」的傳統，只有尼祿失蹤的講法，見The Climax of Prophecy: Studies on the Book of Revelation (N.Y.: T & T Clark, 1993), 407-423。Klauck基本上亦有類似的結論，同意「尼祿復生」的傳說並非完全清楚。見 Hans-Josef Klauck, "Do They Never Come Back? Nero Redivivus and the Apocalypse of John," *Catholic Biblical Quarterly* 63 (2001), 366-75。

傳說倒是清楚的。儘管在尼祿飽受西方批評為弑母和專橫獨斷，²³ 但尼祿熱愛希臘文化的特性，卻使他在小亞細亞，以至帝國東面（即巴勒斯坦以北）廣受歡迎。

以上的背景和有關尼祿自殺、復生、回歸的種種迷思，孕育了尼祿將會從東面回歸的傳說，也見於第一世紀末的猶太基督教作品中——《以賽亞升天記》(*Ascension of Moses*) 和《西母神喻》(*Sibylline Oracle*)，竟然有類似的版本傳說。與希羅的記述有異，在猶太基督教作品中出現的尼祿傳統，有濃厚的神學、特別是終末和天啟的味道，尼祿不僅帶來羅馬帝國的威脅，更是矇騙世人，欺壓信徒的大敵人，也是假扮基督的說謊者。

尼祿回歸或復生的傳統廣泛流傳，也有不同形式的表述。第一種的形式是人聲稱自己就是尼祿回歸復生。從尼祿死後翌年開始，一直到其死後二十年，先後有幾個自稱是尼祿的人，並且頗能引起一些注意，甚至真的對羅馬帝國造成一定的危機。²⁴

第二種形式是尼祿已經成為一個標籤、代號，象徵着暴虐無道的君王。第二世紀的羅馬作家游雲樂 (*Juvenal*) 就曾經在他的作品，說杜米仙 (*Domitian*) 是禿頭的尼祿。²⁵ 而第二世紀中的羅馬君王哈德良

²³ 以尼祿為弑母的 "matricide" 見 *Philostratus, Vit. Apoll.* 4；羅馬史家 *Suetonius* 甚至認為早於尼祿位時已經有此預言，見 *Nero* 39。引於 Bauckham, *Climax of Prophecy: Studies on the Book of Revelation*, 407 及以下。基本上羅馬的記載 (Tacitus, Dio Chrysostom, Cassius Dio, Suetonius, Plutarch 等) 都以負面記述尼祿的生平。

²⁴ 見 Tacitus, *Historie* 2.8-9；1.2.1。參閱 Christopher J. Tuplin, "The False Neros of the First Century A.D.," *Studies in Latin Literature and Roman History*, 10 vols. ed. Carl De Roux, Collection Latomus (Brussels: Latomus, 1979-), 5:364-404。其餘古代記述有關資料的作者有 Dio Cassius, Zonaras, John of Antioch, Suetonius 等，見 Bauckham, *Climax of Prophecy*, p. 413, n. 364。

²⁵ 引於 Klauck, "Do They Never Come Back?" 686, n.15, 16。Desilva 曾經指出以杜米仙為尼祿的講法同樣見於第二至第四世紀的教父 Clement, Melito, Tertullian, Eusebius。

(Hadrian)，領軍剿平猶太人第二次叛亂的行動，其中使用暴力和殺戮所喚起的回憶，亦可能是他被標籤為尼祿回歸重生的原因。²⁶

上述種種表述確立了羅馬和猶太基督徒作品共有的觀點：尼祿是殘酷暴虐的君王。這種評價造就了以「獸」象徵尼祿的講法。《西母神喻》8:157說尼祿是「大獸」，以獸喻逼迫神的子民。²⁷第二世紀的羅馬學者普特(Plutarch)批評尼祿的惡行毀壞了整個帝國，而三世紀的羅馬君王亞熱流(Marcus Aurelius)曾以「獸」和「魔」形容尼祿，而作者腓羅斯特斯(Philostratus)甚至以接近但以理書和啟示錄的語言，描述尼祿是弑母和有多頭的獸。²⁸

由此看來，無論是希羅、還是猶太基督教作品的，有關尼祿身後的種種傳統，並非歷史的報道，而是表述。換言之，歷史人物藉表述成為代號，包涵所有類似能喚起痛經歷的人物或制度。若此，啟示錄的獸及其相關的描寫，極可能藉尼祿回歸復生的傳統喚醒讀者，認清時局的邪惡和凶險。

啟示錄的表述並非單調的重複，有關獸的聯想並不限於尼祿。啟示錄第十七章中有大淫婦坐在獸的七頭上，就是七王、「七山」(啟十七9)。「羅馬七山」是為人所知的傳統(Capitoline, Quirinal, Viminal, Esquiline, Caelian, Aventine, Palatine，圖十二)，古代不少作者都有這種以七山喻指羅馬的講法。²⁹

²⁶ Kreitzer的分析，見Kreitzer, "Hadrian and the Nero Redivivus Myth," 92-115。

²⁷ 在猶太基督徒的處境，尼祿之被視為獸，卻是源於他在位時發生了猶太人第一次叛亂，尼祿遭維斯帕斯(Vespasian)父子剿亂，因而引致的流血衝突。所以，雖說尼祿並沒有全面地逼害基督徒，但他卻是第一個以戰爭手段踐踏猶太基督徒的君王。這樣的記錄足以讓他同樣成為猶太基督徒所害怕的「代號」。

²⁸ 引自Bauckham, *Climax of Prophecy*, 409-10。

²⁹ 如Virgil, *The Aenid*, 6.783; Horace, *Carmen Saeculare*, 7; Ovid, *risita*, 1.5.69;《西母神喻》2.18; 13.45; 14.108參閱H.B. Swete, *The Apocalypse of St. John*, 3rd edition (London: Macmillan, 1909), 220; Charles, *Revelation*, 2:699; David E. Aune, *Revelation*, 17-22, WBC (Waco: Word, 1999), 944-945。圖片來源www.ancient-rome.com。



(圖十二)

第一世紀中期的羅馬君王維帕斯 (Vespasian) 在位時就曾鑄錢幣，上有羅馬女神 (Roma) 坐在七山之上的雕像（圖十三）。³⁰ 根據這些背景傳統資料，「女人所坐的七山」就是羅馬的象徵。³¹



IMPERATOR CAESAR VESPASIANVS AVG AVGVSTVS PONTIFEX
MAXIMVS TRIBVNICIA POTESTATE

(圖十三)

³⁰ 參閱R. Beauvery, "L'Apocalypse au eisque de la numismatique: Babylone, la grande Prostituée et le sixéme roi Vespasien et la déesse Rome," *RevBib* 90 (1983): 243-260。錢幣圖片，見Le Roy E. Froom, *The Prophetic Faith of Our Fathers I* (Washington: Review and Herald Publishing Assoc, 1950), 160。

³¹ G.B. Caird, *The Revelation of St. John the Divine*, 2nd edition (London: A&C Black, 1984), 216-219；M. Eugene Boring, *Revelation, Interpretation: A Bible Commentary for Teaching and Preaching* (Louisville: John Knox, 1989), 183-184；Prigent, *Commentary on the Apocalypse of St. John*, 492.

縱觀啟示錄全書的表述，「七山」並非單純地理的指涉，應有更廣闊的含意。眾所周知，啟示錄之數字有豐富的象徵含義，「七」絕不僅是字面的數值，而是有更深（如完全、普及）的意思。在猶太的作品，「山」也不僅是地理的結構或標記，而是力量、權柄和國度的象徵（六14~16，八8，十四1，十六20，二十10；賽二2；耶五十一25；結三十五3；但二35；以諾壹書五十二1~7）。³²由此可見，「七山」基本指羅馬城四周的七山而言，但更進一步引伸羅馬七位君王（見十七10及以下）。但它的意義並不完全限制於羅馬或其七位君王，而是人類歷史中任何邪惡、欺壓人，悖逆神的權勢力量。

四 結論

所有文本，不論畫像、文字、或聲音，都是過去的文本和內容之表述。但表述並非如實單調的重複，而是基於過去的傳統，就身處的文化環境和需要再次演繹。換言之，文本的意義和內容，必須通過掌握表述徵引的材料，如何使用、剪裁、增刪，才能有更深入並切中的體會和了解。因為表述是理解的顱匙，表述就是啟示不可忽略的部分。

無論是結構，猶太、近東、希羅、以至早期基督信仰材料之徵引、剪裁、演繹，啟示錄整體表述展現的，既非如實平面的記錄，也不是線性配對的末世預測，而是比現實更真實、睿智、深邃的洞見。啟示錄的徵引和選取材料、重複和凸顯傳統，揭示歷代歷世以來怯於權力、或甘於與之同流合污的人所未能看見權勢的真相和下場。

表述如啓示的論述，說明以字面方式解釋啟示錄並不合宜，顏色、數字、人、獸、無論是個別抑或組合，本身並沒有實質或絕對的意義（白色不比紅色神聖，6也不是邪惡的數字），詮釋過程中若忽略表述的文化語境，穿鑿附會、本末倒置是必然的結果。

³² 參閱G.K. Beale, *The Book of Revelation*, NIGTC (Grand Rapids: Eerdmans, 1999), 868及Stephen S. Smalley, *The Revelation to John: a Commentary on the Greek Text of the Apocalypse* (Downers Grove: InterVasity Press, 2005), 435的觀察。

撮 要

文本是先前文本的重述和演繹。分別在於說甚麼 (what)，用甚麼說 (sources) 和怎樣說 (how)。由是可知，文本必然是一種表述 (presentation)，其中層次、元素、主題的交織，構成完全和呼應的整體，編就而成的意義場。換言之，陳述就是詮釋的鑰匙。對陳述的掌握，對詮釋有決定性的作用。另一方面，陳述必然具備文化的特質和向度，如何選取素材、如何鋪陳，離不開文化的考量。陳述與文化是詮釋循環裏緊扣不分的元素。

本文嘗試以啟示錄十二至二十章為例，說明陳述、文化和詮釋三者的關係。本文先從西方畫作的傳統和演變，說明陳述是意義創造中的一部分，其中文化的觀點和元素更是不可或缺。繼而指出啟示錄是建基於猶太文化的一種演繹和陳述，其意義只有通過對猶太文化的閱讀才能有所掌握。

ABSTRACT

A text is always a re-presentation and interpretation of preceding texts. The purpose, sources, and rhetorical strategy are factors giving rise to each text's distinctiveness. Text is therefore a form of presentation in which texture, sources, and motifs intermingle to form a web of meanings. In short, presentation is a key to hermeneutics. On the other hand, presentation is inevitably featured with cultural dimensions and qualities. Sources used, the strategy and structure of presentation are culturally conditioned. Presentation and culture are therefore essentially intertwined in hermeneutical circle.

This article attempts to explain the relationship between presentation, culture, and hermeneutics with Revelation chapters 12-22. This article begins with observing features in the development in western painting tradition, suggesting that presentation plays a part in the creation of meaning that is culturally featured. This article further suggests that the Book of Revelation is a presentation and interpretation of Jewish culture, the meaning of which can only be grasped by first understanding Jewish traditions.