建築的文化——大陸天主堂建築本地化調查

劉平

[摘要] 來自西方的天主教建築藝術在中國發生了變化，將不同的智慧和工藝熔為一爐，這過程本身展現了上主之美善、信仰之真意，而信仰就在這真正融入民族理念的轉變中獲得了切實的延伸。本文首先梳理天主教建築在中國大陸地區發生本地化演變的五個歷史階段，然後，根據筆者之前的調查結果，對大陸地區現有的教堂建築在橫向分類的基礎上，從建築單體和建築佈局的表現形式，以及中式建築元素的表現手法兩個方面，進行縱向對比並舉例說明。之後立足歷史，來看看歷史上關於教堂建築風格的分歧及教廷的觀點。最後明晰現狀，提出大陸地區教會建築本地化所需要解決的問題芻議以及可行性的分析，從而為大陸地區天主堂建築本地化的發展思路提供可以參考的資料。作者認為，在教會本地化、在保持對聖堂和教會的神聖典禮應有的尊重與敬意的前提之下，各民族、各地區可以以其獨有的方式在教會內自由發展。而借鑒與繼承了前人經驗的中國教會，將會走出一條屬於中國天主教建築藝術的特有道路，這是今日大陸地區各個教區努力的方向。

Abstract: The Catholic architectural art from the West has undergone changes in China, integrating various kinds of wisdom and craftsmanship. This process itself manifests the beauty of God and the authentic meaning of faith. Christian faith truly continues and extends during the process of transformation when integrating itself with Chinese culture. This article, first, sorts out the evolution of the five historical stages of the localization of Catholic architecture in mainland China. Then, based on the results of the author's previous survey, at the horizontal level, the present church buildings in the mainland are classified into two categories: first, the manifestation of building units and building layout; and second, the expression of the essential elements of Chinese architectural style. Examples are provided for analysis and comparison. After this, the differences in the architectural style of churches in different periods of history and the views of the Holy See are discussed. Finally, from a contemporary perspective, the problems that need to be solved in the localization of church architecture in the mainland area are examined and a feasibility analysis is put forward. This can be taken as reference materials for rethinking the development of the localization of church architecture in mainland China. The author affirms that under the premises of the localisation of the church and maintaining the due respect for the church and its liturgy, all ethnic groups and places can express faith in their own way within the church. The church in China, which has borrowed and inherited the experience of its predecessors, can open up a unique path for Chinese Catholic architectural art. This is the direction of the efforts of various dioceses in the mainland today.

引言

建築的出現最初源於安全的需要，在充滿暴力的自然面前豎起一道有利的屏障，既提供了居住的場所，又呵護著人類脆弱的心靈。在這圍合而成的完全屬於自己的生存空間中，人類依靠自己的智慧和雙手為其賦予更多意義，在載入了精神的審美功能之後，建築藝術誕生了。

在世界六大文明當中，兩河流域美索不達米亞文明的建築以泥磚構築的高臺形城牆、宮殿、廟塔為其主要特徵；古希臘羅馬的大量石構神廟和公共建築則是古代愛琴海文明的高峰，這一源自克里特邁錫尼的地域性文明一路走來，最終成為西方文明的源頭；中國則是一個以木構建築為主的文明。天主教起源於西亞，興盛於歐洲，而後進入中國，從土石建築文明到石構文明再到木構文明，從文明體系來看這並非只是建築材料的不同，而是包括了整個生產和生活方式、文化形態、藝術審美以至於思維方式的差異，是一個時代、一個民族全部社會生活的集中體現。在這樣的轉換中不僅文化需要適應，建築也需要適應，多元化的文化首先可以從建築風格上體現出來，因為建築是凝固的史書，既承載歷史，又連接未來。[1]

天主教信仰本地化的過程既是文化本地化的過程，也是建築本地化的過程。來自西方的天主教建築藝術在東方的中國發生演變、將不同的智慧和工藝融為一爐的過程本身也是以這樣的方式來展現上主之美善、信仰之真意，而信仰就在這真正融入民族理念的轉變中獲得了切實的延伸。

1 柳肅，《營建的文明 —— 中國傳統文化與傳統建築》（北京：清華大學出版社，2014）。

歷史上，中國大陸的天主教建築曾一度出現全盤西化的格局，這一點為剛恒毅主教（Celso Benigno Luigi Cardinal Costantini, 1876-1958）所批評，是他真正開始了中國天主教建築藝術全面本地化之路。梵二會議同樣拒絕了將基督信仰與文化相對立的思想，明確認定基督信仰與當地文化的結合是社會發展的迫切需要。本地化是普世教會賴以生存發展的滋養力，故此教會建築藝術作為教會文化的一部分，自然也理應參與教會的本地化。[2]

數百年來，入華的傳教士們一直在做著本地化的努力，希望基督的信仰能夠真正融入這個民族的理念，其中經歷了幾番波折。在教會建築方面，在梵二會議之前的先賢們曾進行了諸多嘗試；在梵二會議之後，今日的中國大陸教會也開始了有益的嘗試。

一　中國天主教建築風格的歷史變遷的五個階段

根據目前已知中國大陸教會建築在歷史上的演變，筆者將其劃分為五個歷史階段。

1　以利瑪竇文化適應的傳教策略為基礎，使得天主教信仰得以在不妥協自身的情況下進入中國傳統文化的核心，明末清初天主教東傳的這一典型特徵決定了這一時期的天主教堂大多沿用中國的民宅、寺廟或者按照中國傳統樣式建造，即使稍有西洋裝飾也只是簡單地樹立起十字架，以之作為教堂的標記與象徵，這是第一個階段，以中式風格為主。

2　劉平，〈天主教建築中國化芻議〉，《神學研究》2（2017年），頁18-19。

例如上海敬一堂舊址。明崇禎十三年（1640），時任中國傳教會會長潘國光（1607-1671）得徐光啟（1562-1633）孫女幫助購進松江府安仁街原豫園主人潘允端（1526-1601）之舊宅世春堂建天主堂，改名敬一堂。該堂建築風格純中式，面闊三開間，三間三座牌樓式門頭，唯門窗玻璃及祭台保持西方色彩。今日重修之世春堂雖外觀有所改變，但主體結構仍在。筆者曾前往考察，見祭臺上中式藻井改為天井以為採光之用，額枋上木雕描金葡萄枝清晰可見，中間位置十字架標記雖被鑿除但仍可辨識，另在豫園之內發現世春堂舊址界碑於中散落。[3]

圖 1：上海敬一堂舊影轉印自景智宇：《敬一堂：江南第一座天主教堂》[4]

圖 2：世春堂舊址界碑
筆者攝於 2016 年 6 月 21 日

3 劉平，《中國天主教藝術簡史》（北京：中國財富出版社，2014），頁208。

4 景智宇，《敬一堂：江南第一座天主教堂》，載於上海檔案資訊網，取自2021年7月1日，http://www.archives.sh.cn/shjy/scbq/201606/t20160620_42793.html。

圖 3：今日敬一堂外景
筆者攝於 2016 年 6 月 21 日

圖 4：今日敬一堂內景
筆者攝於 2016 年 6 月 21 日

圖 5：祭台天井額枋上被鑿除的十字架痕跡
筆者攝於 2016 年 6 月 21 日

2　雖然在利氏之後偶有西式風格的出現或中西風格的組合，但僅是個別例子。清康熙五十一年（1712），巴羅克式北京宣武門天主堂落成，前有中式三間三座牌樓存在，如圖 6 所示。以這一事件為標記（未必由此伊始），標誌著中國天主教堂建築風格開始從中國傳統樣式向折中主義洋風轉變，開始在教堂建築藝術中探索中西組合的建築風格，這是第二個階段。[5]

圖 6：北京宣武門天主堂舊影《北京，1874 年》，
攝影：阿道夫．艾拉茲莫維奇．博亞斯基

3　在鴉片戰爭之後毀壞與重建的年代中，在不平等條約保護下，一個個租界建立起來，一座座純粹西洋風格的教堂拔地而起，成為十九世紀中葉到二十世紀二十年代中國天主教會建築的典型特徵，一切都成了西方的樣子，

5　劉平，《中國天主教藝術簡史》，頁204-205。

是為全盤西化的格局，這是第三個階段。[6] 如圖 7 所示，為北京蠶池口天主堂在庚子年留下的影像。此堂是直隸北境代牧區主教孟振生（Joseph-MartialMouly, 1807-1868）在同治三年（1864）主持建造的哥德式建築，歷時兩年（1866）建成，光緒十四年（1888）又遷建於西什庫，原有天主堂則拆除於庚子之亂以後，兩堂並存數十年。

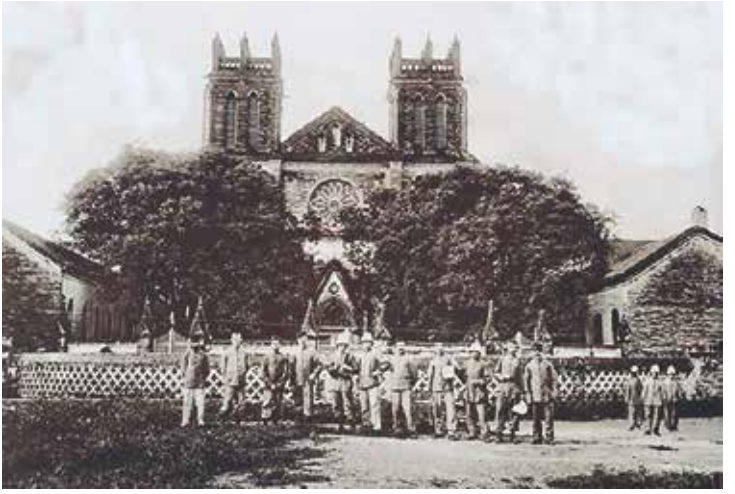

圖 7：1900 年八國聯軍進京後的蠶池口天主堂 Albert von Mumm

4 從為了避免引起中國人的抗拒而開始有意識地建設中式風格的教堂，是剛恒毅以中國風格的建築來表達羅馬公教的理想，並為此邀請荷蘭籍 [7] 本篤會藝術家葛斯尼神父

6 劉平，《中國天主教藝術簡史》，頁251、260-261。

7 另有資料顯示，葛斯尼神父為比利時籍或美國本篤會藝術家，事實上他是一位荷蘭本篤會司鐸，也是比利時馬雷德蘇修道院的藝術家。作為一名畫家和雕塑家，他在德國貝隆修道院藝術學校接受教育，曾在意大利、巴西、美國、中國和梵蒂岡工作。在當時，剛恒毅在華期間不顧許多保守派傳教士的反對而實施了本土化，他深信藝術和建築的關鍵作用，並認為迫切需要創

（Dom Adelbert Gresnigt, 1877-1956）來華，由葛斯尼開始在自己的設計實踐中融入這樣的理念並在一段時間內引領風潮，這是一場藝術革命，中國的教堂建築開始了中西合璧的轉變，建築界則稱之為「中體西用」的傳統復興式建築，[8] 這是第四個階段。[9] 如圖 8 為北京輔仁大學舊址，這是葛斯尼的代表作之一。

圖 8：北京輔仁大學舊址　筆者攝於 2013 年 12 月 16 日

建一個特定的中國基督教風格及停止建設西方哥特式教堂。由於天主教徒在高等教育領域與新教團體展開競爭，第一批新建築是為中國司鐸和天主教精英建造的教育建築。葛斯尼受到美國本篤會的委託入華，在剛恒毅手下完成這項任務，於是他集成了北京輔仁大學的美國本篤會團體並獲得了其中文名字。Thomas Coomans, Dom Adelbert Gresnigt, “Agent van de roomse inculturatiepolitiek in China (1927-1932)”, *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* vol. 113, no. 2(2014): 89-107.

8 張林、劉麗晶，〈20世紀初「傳統復興式」建築風格初探——以輔仁大學主樓為例〉，《建築與文化》3月（2017年），頁71。

9 劉平，《中國天主教藝術簡史》，頁262、278-285。

5 自 2018 年中國天主教「一會一團」提出《推進我國天主教堅持中國化方向五年工作規劃（2018-2022）》開始，中國大陸的天主教會開始有意識地進行本地化教堂建築的調研和探索，以求促進教會建築本地化的進程，這是第五個階段的開始，其首個成果就是在 2019 年全國調研之後推出的《中國天主教教堂建築藝術中國化圖鑒》一書，[10] 而在本文中所採用的調查資料也是基於這一次調研而組織的材料。至於第五個階段的發展其後續如何，則仍有待時間驗證。

二　天主堂的本地化現狀調查

在此一環節，筆者從具體的調查研究結果入手，進行後續分類與對比，且是在中國傳統建築結構的框架內對其進行詳盡的分類與介紹，使古今之別、中西之別得以明晰地呈現。

1　本地化教堂建築分類

筆者所定義的本地化是指向中國傳統建築，即由屋頂、主體、台基組成的古典傳統建築形式，以教堂建築當中包含中國古典建築元素的多寡先來進行橫向分類，將其分為純中式、中西組合、中西合璧、中式元素四類，在其中逐漸增加西方建築風格的比例，現代化元素則不在本文討論範圍之內。

10 天主教教堂建築藝術中國化課題組，《中國天主教教堂建築藝術中國化圖鑒》（北京：中國天主教一會一團，2019），頁 viii。

首先要強調的是，由於教堂禮儀空間的要求，使得教堂無論其外觀、內景、構架、裝飾如何採用中國的樣式，其功用的佈局上仍然要符合這一要求。畢竟中國有自己的文化與藝術，那麼以自己的建築理念所建成的具備中式風格的教堂只要無礙於教會神聖信仰的表達，便是適宜的教會建築，也能夠同樣的表達同一的信仰。

在此，筆者將其分為四個類別：

1.1 純中式：從內到外，均是中式的材料和造型

如圖 9 所示，紅城天主堂建於 1996 年，為重簷廡殿頂宮殿式建築，整體以黃色琉璃瓦、紅色殿堂為主色調。面闊九開間，進深四開間。正脊中央樹立十字架，鴟吻替換以天使像。豎匾「聖殿」。教堂整體立於台基之上，以透瓶欄杆圍合。堂前設垂帶踏跺及欄杆，有抱鼓石，欄板陽刻花草浮雕，設二十四節氣望柱頭。丹墀部位為攤開書卷造型，描紅小篆「禮」字。

圖 9：太原教區紅城天主堂　筆者攝於 2019 年 9 月 17 日

再看圖10，小維西天主堂始建於清同治九年（1870），另說建於清光緒七年（1881），是目前中國內地保存較好的中式古教堂之一。教堂平面呈「T」字形，屋頂合用重簷歇山與單簷懸山，為複合式木結構廳堂建築。其整體佈局具有地方特色，體現了漢族、白族、傈僳族、納西族的不同建築特色。

圖 10：大理教區小維西天主堂　筆者攝於 2019 年 7 月 29 日

1.2　中西組合：中西風格分化，雖各有體現，卻涇渭分明

圖 11：萬州教區龍寶天主堂外景　筆者攝於 2019 年 5 月 11 日

圖 12：萬州教區龍寶天主堂內景　筆者攝於 2019 年 5 月 11 日

如圖 11、12 所示，龍寶天主堂建成於 2019 年 6 月，按照教堂建築本地化精神設計，為融合中國南方古代建築風格（飛簷、斗拱、灰 瓦、灰磚等元素）與聖經文化（四大聖史、聖經中的動物、植物等元素）的現代建築，採用中國傳統建築樣式，吸收漢闕型制，面闊五開間，辟三門，門楣、柱腳皆以中式石雕裝飾。明間、次間三層，明間三層以上設四角攢尖重簷鐘樓，山花下方懸掛豎匾「聖心堂」。梢間二層連接鐘樓，二層以上設對稱的六角攢尖式塔樓。明間、次間出簷懸掛內外對聯。中國特色還見於構件，如瓦當為中國傳統花卉圖案，滴水有十字架造型或騰龍圖案。教堂內部將天主教傳統的教堂理念（穹頂）與三峽移民精神和庫區文化相結合，呈仿羅馬風格，並在祭臺上部半穹頂之上繪製天頂畫，把教會傳統圖像與重慶當地的地理文化元素結合。

1.3 中西合璧：中西風格融合在一起，無分彼此，渾然一體

圖 13：西安教區五星街主教座堂外景
筆者攝於 2013 年 4 月 13 日

圖 14：西安教區五星街主教座堂內景
筆者攝於 2019 年 9 月 16 日

如圖13、14所示，清康熙五十六年（1717）購得西安五處房產修建教堂，幾經重建和修復，為西安教區主教座堂，建築中西合璧，正立面以羅馬風格為主，主體建築突出中式風格，可見於磚雕和飛簷等等。主體建築在兩側磚雕後依次分出兩道耳室，均為卷棚頂。其吻部、脊部多有精美磚雕圖案。堂內以紅色柱廊分出三開間，枋部繪有聖體光、方濟各像、耶穌聖心、聖母聖心等教會圖像，兩部繪有蘇式彩畫，以中式雀替作為陪襯。正立面兩側梢間與兩道耳室整體形成青字頭（或稱主字形）格局，為公眾空間，房屋主體為卷棚頂。後部神聖空間略低於前，為硬山頂。該堂融合中西建築風格，造型富於美感，為不可多得的建築精品。

1.4 中式元素：從造型到佈局均是西式的，只是帶有部分的中國元素

如圖15、16所示，文星街天主堂重建於光緒二十八年（1902），仿哥德式建築，面闊三開間，辟三門。堂內裝飾部分帶有中國元素，如青花瓷碎片裝飾的十字架或中國傳統吉祥圖案等，是川南地區最大的天主堂，曾為川南主教座堂。

圖15：宜賓教區文星街天主堂內景　筆者攝於2019年5月18日

圖 16：宜賓教區文星街天主堂側面背面山花裝飾
筆者攝於 2019 年 5 月 18 日

中國大陸教堂建築的中式風格基本上可以通過以上四個分類予以概括，只是其中式風格的比重各有不同。值得一提的是在中西合璧建築當中既採用了中式建築的材料、風格與裝飾，同時兼顧了西方教堂建築對於禮儀空間的格局要求，而成為一種新的組合形式，也就是前文所言在民國時期曾經風靡一時的「中體西用」的傳統復興式建築風格。

在九十年代末期也出現了一些中式教堂建築且兼顧了禮儀空間要求，以山西太原周邊為最，但其雖然涉及了現代人宗教活動的需要，卻沒有大成之作，做得似是而非，例如圖 9 太原教區紅城天主堂建造得恢弘大氣如殿堂一般，卻在中國傳統建築要求具備形、色、數的象徵當中的「數」上出現了問題。

首先其建築主體兩側帶有柱廊，主體面闊九開間。其次，教堂進深四開間，這就完全說不通了，因為在中國傳統建築中奇數為陽、偶數為陰，一切建築參數均以陽數為準，其中「九」為最高、「五」為中正，故成九五之數。《周易》六十四卦的首卦為乾卦，乾者象徵天，因此也就成了代表帝王的卦象。乾卦由六條陽爻組成，是極陽、極盛之相。從下向上數，第五爻稱為九五，九代表此爻為陽爻，五為第五爻的意思。九五是乾卦中最好的爻，乾卦是六十四卦的第一卦，因此九五也就是六十四卦三百八十四爻的第一爻，成為帝王之相。這裡的「九」本不是具體的數位而是判別數位陰陽屬性的符號，後來人們把「九」和「五」作為具體的數字來運用，一是契合代表帝王的「九五」之爻，二是「九」、「五」在建築上的使用符合美學原則。以此觀之，紅城天主堂的「九」配「四」，實在是一種奇怪的組合。

2　建築單體和建築佈局的表現形式

做過分類之後，本章節探討中式教堂建築的表現形式，這主要分為建築單體和整體佈局。

2.1 建築單體

中國的建築單體本身是由多個部分組合而成，無論古代簡陋的胎形還是近代窮奢極巧的殿宇，始終保留其三大元素，即屋頂、主體和台基。中式的屋頂在外形上為中國建築贏得了最大的讚譽，建築主體的木質樑柱結構是研究中國建築的關鍵所在，而台基則是殿堂建築和民宅建築的最大區別。

2.1.1 屋頂：廡殿、歇山、懸山、硬山、盔頂、蠱頂、卷棚、攢尖

中式的屋頂主要有以上八種類型，前四種進入等級制度，級別依次降低；後四種不進入等級制度，民宅或園林皆可使用。圖 17 為太原七苦山天主堂，前部祭壇為三重圓角攢尖頂，後部教堂為重簷廡殿頂。

圖 17：太原教區七苦山天主堂　筆者攝於 2019 年 9 月 17 日

2.1.2 主體：抬梁式、穿鬥式、混合式、井幹式、幹欄式

再看主體，抬梁式和穿鬥式代表了中國建築特色的南北差異。北方從穴居 — 半穴居 — 地面建築（土）、南方從巢居 — 幹欄式 — 地面建築（木），這也是黃河文明（中原文化）和長江文明（楚文化）的差異所在，一個是土的文明，講求厚重，抬梁式是常用的做法；一個是木的文明，講求輕靈，穿鬥式便大量出現。所謂「土木」，便是由此而來。

圖 18、19 便體現出這種差異，圖 18 為天水教區興國天主堂，為抬梁式屋架；圖 19 為成都教區馬桑壩天主堂，為穿鬥式屋架。

圖 18：天水教區興國天主堂抬梁式屋架
筆者攝於 2019 年 9 月 14 日

圖 19：成都教區馬桑壩天主堂穿鬥式屋架
筆者攝於 2019 年 5 月 12 日

2.1.3 台基（全台基、半台基）：欄杆、望柱頭、踏跺

在中國的建築中，是否具有台基是宮殿建築和民宅建築最大的區別所在，筆者在這裡再提兩個教堂，之前圖 9 為太原教區紅城天主堂，教堂整體位於台基之上，為殿堂建築；再看圖 13 為西安教區五星街主教座堂，只在教堂前部設置台基，並未全部圍合，是為半台基；至於其他無台基之建築，在中國傳統等級制度中，統歸於民宅建築。

2.1.4 典型範例

從中式建築單體來說，除了由屋頂、主體、台基的結構來決定其等級之外，還有其他一些特殊結構可以體現其與眾不同，在此舉一個典型案例。

圖 20：中國天主教神哲學院聖母領報堂
筆者攝於 2011 年 11 月 8 日

中國傳統建築要求具備形、色、數的象徵，圖 20 中國天主教神哲學院的聖母領報堂較好地體現了這一象徵。首先，聖堂做成圓形以象天，四配樓做成方形以象地，即所謂天圓地方。《禮記．祭統》有言：「凡治人之道，莫急於禮。禮有五經，莫重於祭。」天壇本為祭天之地，教堂根據天壇風格建成。《說文解字》有言：「祭祀場也，祭法注，封土曰壇。」此為「形」。其次，此教堂屋頂採用琉璃瓦，琉璃在中國建築裝飾中為最高等級，多用於重要建築或豪宅。屋頂藍色，外牆紅色，在等級制度中，黃色為最高等級，為皇家專用，以下依次為紅色、綠色、藍色；而在祭祀建築中，藍色則為最高等級，因天為藍色，在上天面前，皇帝也不敢稱王。此為「色」。第三，天壇祈年殿內中間四根金柱象徵一年四季，中圈十二根象徵一年十二個月，外圈十二根象徵一天十二時辰。兩圈柱子合為二十四個節氣，加上中間四根合為二十八星宿。聖堂僅取其十二之意，象徵十二宗徒。此為「數」。

2.1.5 其他元素：門、牆

中國建築的差異性還可以在門、牆等其他部分體現出來，在此不再一一贅述。

2.2 建築整體佈局

中國建築的原始面目無論民房還是宮殿均是由若干個獨立的建築物結合而成，這就形成了中國傳統建築群當中的佈局結構，既體現在建築群內部，也體現在建築群外部，即體現為建築群的內部結構與建築群之間的整體架構乃至城市佈局，即中國建築等級制度之外的另一制度：里坊制度。

圖 21：北京西什庫天主堂佈局圖天主教北京教區提供

圖 21 是北京西什庫天主堂的整體佈局圖，體現左祖右社之格局。《禮記．曲禮下》有言：「君子將營宮室，宗廟為先，廄庫次之，居室為後。」這是兩千年前制定的宮殿佈局制度，在《周禮．考工記》當中便有記載，後來成為中國建築平面佈局廣泛採用的形式，左為祖宗，右為社稷。北京西什庫天主堂建築群採用了這樣的格局，一條中軸線直通教堂正門，教堂坐北朝南，左邊東側一間獨立房屋在建國之前為亡者停棺之用，右邊西側一排房屋為堂區各個辦公機構及神職人員住房使用。

2.3 中式建築元素的表現手法

除了上文所言的建築單體所體現的等級制度與整體佈局所體現的裡坊制度之外，中國傳統建築還涉及工官制度，

不在本文的討論範圍之內。此外中國建築的等級制度還在其他諸多元素中體現出來。在中國傳統建築中，建築的主體結構部分的建造稱之為大木作，清式大木作做法可分為大木大作和大木小作式兩類，即今天的土木工程；非承重部分稱之為小木作，清工部《工程做法》稱其為裝修作，即今天的裝飾裝修。在本段落中，筆者將根據中國建築的一些基本元素來對中國大陸地區教堂建築進行簡單展示。

圖 22：其他中式元素
（撐工、平棋、蘇式彩畫）
筆者分別攝於
2019 年 5 月 11 日、
2013 年 4 月 13 日、
2019 年 7 月 28 日

圖 23：其他中式元素（漏窗、藻井、山花、柱礎）
筆者分別攝於 2019 年 5 月11日、6 月 24 日、9 月14日、5 月12日

圖 24：其他中式元素（脊獸、垂獸）
筆者分別攝於 2019 年 9 月 17 日、5 月 7 日

如圖 22 當中，分別是南充教區王家寨天主堂的撐工、西安教區五星街主教座堂的蘇式彩畫[11]和大理教區茨中天主堂的平棋。[12]

圖 23 當中，分別是王家寨天主堂的雕花漏窗、閩東教區溪東天主堂的中式藻井、[13]天水教區興國天主堂的屋門上的文人四友[14]山花和成都教區舒家灣天主堂的暗八仙[15]柱礎。

圖 24 當中，先是晉中教區王誨莊天主堂，以外國傳教士的形象作為脊獸、以四大聖史的形象作為垂獸；後是重慶教區壁山天主堂，以高盧雞作為脊獸，其被視為法蘭西民族先祖的圖騰，成了法國的象徵，在此象徵著此為巴黎外方傳教會的傳教區域。

限於篇幅原因，其他中式元素並未全部展示，在此點到為止。

三　葛斯尼中西合璧的教堂建築理念

上文梳理了五個發展階段，並立足於調研結果的分類與對比，此處來談下一個問題，即中國大陸地區的教堂建築究竟應該採用西式還是中式？首先來看剛恒毅和葛斯尼的觀點。

11 在中國建築等級制度中，和璽彩畫 > 鏇子彩畫 > 蘇式彩畫。
12 在中國建築等級制度中，藻井 > 天花 > 平棋。
13 同上。
14 琴棋書畫，是為文人四友。
15 漢鐘離的扇子和呂洞賓的寶劍，並未出現人物而只出現兵器，是為暗八仙。

在民國十三年（1924）召開於上海的第一屆全國教務會議上，剛恒毅強調：「起造教堂所用建築及裝飾物以及神父住宅等，不可一味採用外來藝術，得因時地之宜，盡可能採用中國藝術樣式 。」[16] 他稱之為「採用中國藝術的決定性運動」，因為「西方的藝術，往往使宗教題材顯得野蠻而離題，而中國的藝術卻能以嶄新的姿態，把宗教的思想表現得鮮明而純潔。」[17]

教宗比約十一世（Pope Pius XI, 1922-1939 年在位）在接到剛恒毅的信件之後對其工作予以肯定並指示傳信部予以回應，明確表達了聖座的支持。[18]

就這樣，為了貫徹自己的藝術理念，以中國風格的建築來表達羅馬天主教的理想，剛恒毅邀請葛斯尼來華負責設計與建築事宜。葛斯尼是第一位從建築學角度來談中國古典建築形式與天主教信仰之間關係的人，並總結中國古典建築的特徵與西方建築進行比較以褒揚中國建築藝術的魅力。他所設計的教堂和教會大學是基督文化與中國傳統文化相互融合的產物，並因之打破了當時中國天主教建築全盤西化的格局。

首先，葛斯尼來華之後用心研究了中國的建築，尤其是廟堂建築，在他看來，中國的建築，基本上是宗教性的，如果採用土生土長的建築術，對促進傳教事業豈不更具效力？[19]

16 剛恒毅等著，孫茂學譯，《中國天主教美術》（台中：光啟出版社，1958），頁12。
17 剛恒毅等著，《中國天主教美術》，頁14。
18 同上。
19 葛斯尼，〈中國建築術〉，載於剛恒毅著，孫茂學譯，《中國天主教美術》（台中：光啟出版社，1958），頁37-38。

其次，葛斯尼也對中國人的保守以及對於舶來品的看法進行了深入的解讀：公教的真理本質上，是絕對普遍性的。以中國人之智慧，絕不會視這種普遍性的真理為外來的。但是，如給這個普遍性的真理穿上一個毫無必要的洋裝，則很可能使中國人對之有「化外之物，非天朝所有」之感。[20]

第三，針對兩個比較嚴重的異議，即某些傳教士提出的教堂建築應該採用西洋式而摒棄中國式的兩個理由：造價昂貴、中國建築樣式不適合舉行天主教禮儀，[21] 葛斯尼進行了正面的回應，對於造價問題提供了兩種解決方案，對於舉行禮儀的難題則明確指出：

> 祭台之位置，頗有適應性……實際上，最符合禮儀需要的位置，是使教友們能夠密切的參與彌撒聖祭……實際上歐洲已發起一種運動，他們想辦法，剷除深度哥德式教堂的不便，因為在這種聖堂裡，祭台的位置，離教友們太遠了……中國式建築，要求把祭台置於大廳中央，非但可能，而且還有非常顯明的好處，尤其是在舉行彌撒時，縮短了神父與教友間的距離，而得以協調一致。只要巧於適應，則一切問題便可迎刃而解。[22]

20 葛斯尼，〈中國建築術〉，頁38。
21 高曼士、徐怡濤著，吳美萍譯，《舶來與本土 ——1926年法國傳教士所撰中國北方教堂營造手冊的翻譯和研究》（北京：智慧財產權出版社，2016），頁99。
22 葛斯尼，〈中國建築術〉，頁38-40。

經過系統的分析與論述，葛斯尼最後做出了他的結論：

> 大體來說，對於任何形式之建築都可以適應，我們絕非令人死板的、去按照中國古廟或古剎建造聖堂，我們所殷切企盼者，乃是在藝術的風格上，要滿足中國人的欲望，採用中國的形式與規格，來建造我們的天主堂。在這方面，我們盡可配合中國圖樣，去發揮我們的發明精神。[23]

四　教會禮儀空間的要求

從葛斯尼的觀點可以知道，中式建築並非不適合於教堂建築，這種適應不是死板地照抄，而是在藝術風格上符合中國人的審美，同時在功用上滿足教堂禮儀空間的要求。就是這種「中體西用」的建築思想影響了當時教會建築的時代風潮。那麼這種觀點是否正確，下面來看教會的相關訓導。

在《羅馬彌撒經書總論》當中提到：「聖堂或其他敬禮場所，應適合舉行神聖禮儀，並有助於信友主動參禮。此外，專為敬禮天主之用的神聖建築物和物品，應確實是尊貴而美觀的，且是天上事物的標記和象徵。」「因此，教會不斷借助於高貴的藝術，並採納各民族及地區的藝術風格。」[24]

由此可見，從當年聖座對於剛恒毅本地化改革的肯定到《羅馬彌撒經書總論》當中的表述，教廷始終

23 葛斯尼，〈中國建築術〉，頁40-41。
24 天主教香港教區禮儀委員會，《羅馬彌撒經書總論》，香港圖文版（香港：天主教香港教區禮儀委員會，2013），頁126。

認為教堂作為敬禮天主之用的神聖建築物，並不排斥各民族和地區的藝術風格而是始終予以接納的態度。並且「聖堂」或「禮儀空間」是不同的名稱，在梵二會議之後「禮儀空間」一詞愈來愈被廣泛使用從而凸顯出聖堂作為舉行禮儀的場所的重要性，[25] 但對其式樣則不作要求，而只是說明其不論是何種式樣或配合何種文化，只要有別於其他的建築物，能夠向鄰人及信友團體顯示出基督的奧跡即可，即聖堂的形象和功能要能夠顯示和活出教會的使命、聖堂的設計要能夠表達出其相關的象徵意義且要符合梵二禮儀的運作與推行，且需要內部空間與外形裝潢的一致，必須是一個內外協調的整體。且不同地域有不同的藝術風格，必須要鼓勵發展，因為教會沒有規定聖堂該有的風格，只要滿足了神聖建築物的要求並符合禮儀的精神和禮規即可。[26] 故此聖堂設計的風格和形式必須有別於世俗的用途是第一個要點，第二個要點則是聖堂需要反映出當地居民的傳統和歷史，必須尊重當地的文化，需要與附近的地勢、環境、民居及氛圍整合共融。[27]

五　中西建築意識形態的交鋒

看到了民國時期剛恒毅和葛斯尼對於教會建築本地化的努力，也看過了教會一貫以來的訓導，如此再回頭看本文的主要議題，也就可以撥開歷史的迷霧，給中國大陸地區教會建築的本地化提供一個正向的參考了。

25 天主教香港教區禮儀委員會，《梵二禮儀空間手冊》（香港：天主教香港教區禮儀委員會辦事處，2012），頁36。
26 同上，頁38-39。
27 同上，頁44。

在歷史上，從全盤西化的時代開始，傳教士開始在建築藝術方面嘗試中西異質文化元素的共舉，於是在中西建築風格迥異的情況之下出現了一種全新的中西合璧的建築形式，它在外觀上大多採用了中國傳統的建築樣式、建築裝飾以及建築材料，而在整體的格局方面則仍是西方慣用的十字形教堂建築佈局，即在滿足了禮儀空間要求的基礎之上又在平面佈局上回歸了西方教堂建築的樣式要求。從清朝明年到民國年間，這樣傳統復興式的教堂建築在數十年的時間段內陸續拔地而起，這有利於彌合教會與社會之間的裂痕，是教案多發之後的一種反思與改變的結果。同時這樣的改變是剛恒毅所支持的，在他的努力下，這種嘗試開始從雜亂無章而逐漸系統化，為教會建築的本地化做出了重要貢獻，然而與此同時由於沒有更多相關建築理論的支撐，葛斯尼中西合璧的教堂建築理念只是一家之言，部分位於北方的相對保守的傳教士們隱性地拒絕了相關的中式建築的理論並提出了自己的理論。[28]

民國十三年（1924），剛恒毅在上海召開的第一屆中國教務會議上正式啟動了「本地化」的新政策，但直到一年後，聖母聖心會士、建築師和羹柏神父（Demoerloose Alfons, 1858-1932）仍然繼續推崇其毫無中國元素的西方建築形式，[29] 於是才有了《傳教士

28 高曼士、徐怡濤著，吳美萍譯，《舶來與本土——1926年法國傳教士所撰中國北方教堂營造手冊的翻譯和研究》（北京：智慧財產權出版社，2016），頁96。

29 同上。

建造者：建議 — 方案》這一手冊的出現。[30] 在手冊中，撰稿者批評中國建築與裝飾並且指出這兩者都絕對不適用於教堂。他們不支持剛恒毅所建築的項目，但卻因為其代表了教廷的權威而不可能發生直接衝突，但這種隱性的拒絕與對抗卻無法避免。

以上是當時的外來傳教士們在建築意識形態方面的交鋒，然而對於當時的國籍司鐸和普通的中國信教群眾來說則是另一種狀況，從而形成了一種衝突與對立的反諷。

當時，在不平等條約保護下西洋風格滾滾而來，一切都成了西方的樣子，作為一種強勢輸出而代替了中國人對於教會藝術的本來認知，以至於當時的中國教會「在組織與發展上，均保留著外來的性格，教區的組織，禮儀的語言，教會的器具，無一不是外國的，結果藝術也就必然成了外國的」。[31] 最初人們對這種文化表達方式的反對相當激烈，但頗為諷刺的是這種特殊的對立在百年之間長期存在，並引發了一次次的教案甚至教難。然而，當人們終於習慣了這樣的藝術風格以後，便開始自然而然地認為只有這樣的藝術才是真正純粹正統的天主教藝術形式，這不得不說是一種莫大的諷刺，[32] 並由此影響了

30 其執筆人是耶穌會士雍居靜神父（1863-1943），並有三個人為這本手冊做出了重要貢獻，分別是河北大名天主堂的設計師、巴黎外方傳教會士、奉天代牧區梁恒利神父（Paul Lamasse, 1869-1952），大名天主堂從技術圖紙到實際施工的負責人雷振聲修士（1862-1948），還有手冊的供稿人、聖母聖心會士和羹柏。

31 剛恒毅等著，《中國天主教美術》，頁9。

32 劉平，《中國天主教藝術簡史》（北京：中國財富出版社，2014），頁253-254。

後來者的觀念，包括神職人員與信教群眾在內，每有新建教堂，首先想到的便是哥德式或其他西方風格，這近乎於形成了一種慣例，或者說是形成了固定的思維模式並延續至今，但這同時也是一種極需糾正的思維模式。

六　大陸地區天主教建築本地化芻議

經過了以上層層抽絲剝繭，我們現在知道中西不同意識形態對於現代教堂建築在不同地區所產生的偏好，以及現代的中國大陸地區教友既不接受現代化的建築，也不接受中國式的教堂建築，卻又重新建蓋哥德式教堂的問題。首先是源於百年動盪時期中國普通教友意識形態的改變，在顯性的文化侵略的層面，剛恒毅和葛斯尼的理論已經為教會建築的本地化提供了支撐；從隱性的傳統、保守的兼具建築師資格的教會神職人員的拒絕與對抗的層面，這一切應該可以隨著時代的變遷而被扔入歷史的故紙堆中。故此，在經過了漫長歷史風雲的變遷與今日社會建築材料的更迭之後，如今再來看看天主教建築本地化的問題似乎並非不可做，並非不可能，也確有必要，因為這是在補足曾經全盤西化中缺失的一環。在本文的最後部分，筆者將就其可行性、必要性及嘗試性進行總結。

1　今日大陸地區天主教建築本地化的可行性

耶穌會的文化適應策略使得天主教信仰得以在不妥協自身的情況下進入中國傳統文化的核心，這是明末清初天主教東傳的典型特徵，也由此決定了這一時期的天主教堂大多沿用中國的民宅、寺廟或者按照中國傳統樣

式建造。在此後雖然經歷了從中式到洋風的轉變，但這是多元化的文化所必需，只有其後全盤西化格局的形成才非這個民族所願，這錯誤觀念的影響到今天依然存在，而這更是民國時期大力促進中國教會本地化改革的剛恒毅主教與羅馬教廷一貫堅決反對的東西。保持文化的多元性是教會的需要，也是時代的需要，在筆者看來更是大陸地區天主教建築藝術本地化的需要，這不僅可行，而且當行，亦是必行。

2　今日大陸地區天主教建築本地化的必要性

再回到全盤西化的時代，在民眾的認知中天主教藝術就是完全西洋化的藝術，這種扭曲的觀念掩蓋了教會建築藝術本來應有的面貌，這種觀念至今依然存在，其改變需要各方面因素的促成，但卻極其需要，因為本地化是普世教會賴以生存發展的滋養力，這並非否認其他建築風格的存在，但在普世教會始終強調本地化的前提之下再談其必要性則是中國大陸地區天主堂建築藝術所必需，因為在一個多元化的世界中，民族的才是世界的，並不是讓這個民族同化於基督的信仰，而是讓信仰的精神真正地融入這個民族。

3　今日大陸地區天主教建築本地化的嘗試性

從近代教會在中國大陸地區的傳教史來說，傳教士們把西方風格的教堂帶到了這裡；從中華民族化情結的濃郁氛圍來說，由於受到中華民族特性和地域特性的影響，傳教士們開始嘗試中西風格的並舉；再加上當時社會上普遍敵視教會的大環境，造成大陸地區的傳教士們

在多個教案發生之後必須做出反思與改變。以上種種造成了今日大陸地區中西不同的教堂建築風格並舉的情況。然而，只有立足於教會建築的本地化，才能夠使得今天大陸地區的教會在這個鋼筋水泥的城市森林中脫穎而出，例如今日蘇州的粉牆黛瓦與別的城市截然不同而成為一個典型的案例，更是一個名片、一種象徵。那麼，在城市的建築同質化愈發嚴重的今天，怎麼才能使得教會的建築不泯然於眾？歐洲式的建築風格是一個特色，但這種建築風格普世都有，那什麼才是大陸地區的教會建築所獨有的呢？就是能夠體現中華民族傳統風貌風格的教堂建築，這才是大陸地區教會建築的立身之本，也應該是在新建教堂建築之時的一個自然而然的選擇方向。這足以印證上世紀三十年代魯迅先生（1881-1936）在《且介亭文集》當中寫下的那句話：「只有民族的，才是世界的。」同時也像本文開篇所說的那樣，建築是凝固的史書，既承載歷史，又連接未來。

結語

文化適應，從第一次基督信仰與中國文化的相遇之時就已經開始，在數百年的歲月中不斷考驗了基督信仰對於中華文化讓步與適應的限度，這一點首先從教會的建築藝術當中體現出來。曾經的風雨留下值得借鑒的寶貴經驗，基督信仰的進入給這個悠久的文明注入了新的營養，借鑒與繼承了前人經驗的中國教會將會深深植根於這個民族文化的核心，走出一條屬於中國天主教建築藝術的特有道路，這是中國天主教會前進的方向，也是今日大陸地區各個教區努力的方向。在教會本地化的前

提之下，在保持對聖堂和教會的神聖典禮應有的尊重與敬意的前提之下，各民族各地區可以以其獨有的方式而在教會內自由發展，故此，天主教建築本地化的進程雖然因歷史的波折一度中斷甚至影響了後來者的觀念，但我們仍有追本溯源、糾正錯誤的希望，這條路漫漫而悠長，但其可行，而且必要。或者說，既然我們都屬於中華民族，建立一個既是普世的，又是中國人的教會既是先行者們的希望，也是今日中國天主教會的任務所在，更是今日大陸地區各個教區的目標所在。這條道路不妨就從天主教建築的本地化嘗試開始，因為建築藝術不僅是凝固的史書，更是一種營建的文明。在文明中，才可見證信仰。當然，還是那句話，要循序漸進，便自然水到渠成。

參考書目

剛恒毅等著，孫茂學譯，〈葛斯尼 · 中國建築術〉，《中國天主教美術》。台中：光啟出版社，1958。

許列民，〈聖本尼迪克清規〉評述，《金陵神學志》1(2007年)。南京：金陵協和神學院。

孫民強，〈試述剛恒毅樞機的「中國心」〉，《中國天主教中國化神學論集》。北京：宗教文化出版社，2016。

張林、劉麗晶，〈20世紀初「傳統復興式」建築風格初探 —— 以輔仁大學主樓為例〉，《建築與文化》3(2017年)。北京：《建築與文化》編輯部。

劉平，〈天主教建築中國化芻議〉。《神學研究》2(2017年)。北京：中國天主教神學研究中心。

剛恒毅等著，孫茂學譯，《中國天主教美術》。台中：光啟出版社，1958。

天主教香港教區禮儀委員會，《梵二禮儀空間手冊》。香港：天主教香港教區禮儀委員會辦事處，2012。

天主教香港教區禮儀委員會，《羅馬彌撒經書總論》（香港圖文版）。香港：天主教香港教區禮儀委員會，2013。

柳肅，《營建的文明——中國傳統文化與傳統建築》。北京：清華大學出版社，2014。

劉平，《中國天主教藝術簡史》。北京：中國財富出版社，2014。

高曼士、徐怡濤著，吳美萍譯，《舶來與本土——1926年法國傳教士所撰中國北方教堂營造手冊的翻譯和研究》。北京：智慧財產權出版社，2016。

天主教教堂建築藝術中國化課題組著，《中國天主教教堂建築藝術中國化圖鑒》。北京：中國天主教一會一團，2019。

Thomas Coomans. “Dom Adelbert Gresnigt. Agent van de roomse inculturatiepolitiek in China (1927–1932)”, *Bulletin van de Koninklijke. Nederlandse Oudheidkundige Bond* 113, 2 (2014): 89-107.

景智宇，〈敬一堂：江南第一座天主教堂〉，載於《上海檔案資訊網》http://www.archives.sh.cn/shjy/scbq/201606/t20160620_42793.html。