



走向本地化的聖母形象在
明末天主教藝術中的展現

黨雅妮 著

走向本地化的聖母形象在 明末天主教藝術中的展現

黨雅妮 (Agnès Dang)

聖神研究中心

走向本地化的聖母形象在 明末天主教藝術中的展現

黨雅妮

摘要：聖母瑪利亞的藝術形象及相關教義之發展，可追溯至教會生活的最初幾個世紀。在中國，自明末耶穌會傳教士藉由聖母像展開福傳活動以來，聖母的藝術形象便已然開始其本地化的進程。本文以西方傳教士帶進中國的聖母像為切入點，論述了明末油畫聖母像對中國福傳之貢獻，探討了西方聖母形像如何在其所處之時代背景下，逐漸趨向中國本地化之藝術風格。本文旨在進一步闡明，基督的救恩喜訊能夠透過藝術作品來體現；聖母瑪利亞美麗、純潔和善良的形象，亦能夠為各時代的藝術家提供異常豐富多元的創作靈感，進而引導各時代的不同民族認識救恩。

關鍵詞：福傳、聖母像、油畫、版畫、本地化

前言

關於聖母瑪利亞的藝術形象，和她在教會中之地位的討論以及相關教義的發展，始於教會生活的最初幾個世紀。隨著公元 431 年「厄弗所大公會議」的召開，聖母「天主之母」（*Theotokos*）的地位正式確立，各種相關的辯論隨即嘎然而止。從那時起，聖母的藝術形象在教會之發展如日方升，不僅帶給信友靈性生命豐富的滋養，亦成為基督宗教藝術領域一道絢麗多彩的風景線，吸引無數未認識天主者及背棄祂的人日益歸向祂。

至論聖母與藝術的關係，作者薩爾瓦多·佩雷拉（Salvatore M. Perrella）在其學術論文《瑪利亞、信仰和理性》中寫到：「瑪利亞被接入耶穌基督的奧蹟和福音中，她也進入了各時代富有建設性的基督宗教裡。她在其永恆的、道成肉身的聖子內，充滿恩寵（路 1:28），成為天父聖潔和不可侵犯之美的肖像；因聖神的德能，她成為新的造物……人們是否能夠數清，在世界各地及其文化中因默觀瑪利亞而創作出的藝術作品？」¹

在中國亦如在世界各地，凡教會所及之處聖母的藝術形象必觸目可見。那麼，究竟始於何時聖母藝術形象開始

1 Salvatore M. Perrella, “Marie, la foi et la raison”, in Silvano Maggiani, Béatrice De Boissieu and Philippe Bordeyne, *Marie, l'Église et la théologie* (Paris: Desclée, 2007), p. 320.

在中國出現？此疑問顯然與基督宗教傳入中國的具體時間相關。

當代法國學者伯多祿·佩里耶（Pierre Perrier）和沙勿略·沃爾特（Xavier Walter），在其所著《多默在中國建立教會》（*Thomas fonde l'Eglise en Chine*）一書中，通過對追溯至東漢（25-220）時期的江蘇省孔望山摩崖石刻造像之研究，認為基督福音大約於公元 65-68 年便通過宗徒多默首次傳入中國。² 儘管其見解與印度教會一則久已流傳的說法相吻合，³ 但此種顛覆傳統教會史觀的論點，如果能夠得到更加充分的歷史和語言學依據加以驗證，⁴ 不僅普世教會傳教史將改寫，孔望山岩壁上的「婦人抱子」石刻，即是已知世界上最古老的聖母藝術形象。⁵ 其年代比羅馬普利西拉地下墓窟（The Catacombs of Priscilla）中存留至今的聖母像壁畫更為久遠！故筆者依據在中國境內發現的考古遺存，暫且將聖母像實物出現在中國的時間推至 13 至 14 世紀的元代（1271-1368）。

原來，隨著兩塊元代天主教墓碑於 1952 年在揚州的出土，被塵封的「元代天主教傳入中國史」在學界引發熱議；

2 Cfr. Pierre Perrier and Xavier Walter, *Thomas fonde l'Eglise en Chine*, pp. 65-68 ap. Jésus-Christ, (Paris: Editions du Jubilé, 2008), pp. 1-3.

3 Cfr. Swami Tapasyananda, “The Legend of a Slain Saint to Stain Hinduism”, in De Ishwar Sharan, *The Myth of Saint Thomas and the Mylapore Shiva Temple* (New Delhi: Voice of India, 2019), p. 207.

4 駁斥此論點最強勁者為當代法國歷史學家達尼爾·貝斯（Daniel Bays）；cfr. Daniel Bays, *A New History of Christianity in China* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011).

5 Cfr. Perrier Pierre and Xavier Walter, *Thomas fonde l'Eglise en Chine*, 65-68 ap. Jésus-Christ, pp. 55-57.

其中一塊墓碑上赫然映現的一幅拜占庭風格之「聖母抱子圖」，成為迄今為止，在中國境內發現的年代最久遠的天主教聖母藝術形象。曾服務於上海教區的美籍耶穌會士胡天龍（Francis Rouleau, S.J., 1900-1984）神父稱其為「揚州方濟會聖母」（Franciscan Madonna of Yangzhou）。⁶



圖 1：（左上）揚州元代天主教墓碑線刻—「聖母抱子圖」；（右下）殘墓碑高 62 cm，寬 50 cm，厚 12.5 cm，現存揚州博物館

6 Francis A. Rouleau, “The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China”, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 17, no. 3/4 (1954): 358.

這幅全高僅 13 釐米的「聖母抱子圖」（圖 1），與其下方的「聖女加大利納殉道圖」（圖 2），被線刻在沿飾卷草紋花邊的墓碑上；在形質相似的另一塊墓碑上，則線刻著「基督最後審判圖」（圖 3）。⁷ 根據兩塊墓碑的拉丁文墓誌，墓主人分別為卒於 1342 年 6 月的加大利納·德維里奧尼（Katerina de Vilionis）和卒於 1344 年 11 月的安多尼·德維里奧尼（Antonius de Vilionis）。⁸ 有西方學者認為，揚州墓碑上的「聖母抱子圖」、「聖女加大利納殉道圖」和「基督最後審判圖」，均為中世紀歐洲藝術家常用的宗教藝術題材之一。⁹

7 目前對揚州墓碑敘述最為完整的是美籍耶穌會士胡天龍神父（Francis A. Rouleau, 1900-1984），他曾於上世紀 40 年代在上海徐家匯神學院擔任教會史教授。在其所發表的論文〈揚州拉丁文墓碑：中國中世紀基督宗教的里程碑〉（The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China）中，胡神父詳細介紹了西方對揚州墓碑的研究，並且對碑上的細節作了較具體的說明。Cfr. Francis A. Rouleau, “The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China”, pp. 346-365.

8 德維里奧尼（de Vilionis），是歐洲獨立城邦熱那亞一個興盛的商人家族的姓氏。此城邦全名為：熱那亞共和國（*Repubblica di Genova*），大約在 11 世紀建立，是中世紀後期的商業強國；於 14 世紀早期，在西方和元代中國的貿易往來中起過重要作用。17 世紀以後，熱那亞開始衰落，最終於 1815 年被薩丁尼亞王國（*Regno di Sardegna*）吞併；參閱培忒克（Luciano Petech）著，夏鼐譯，〈揚州拉丁文墓碑考證〉，中國社會科學院考古研究所編，《考古》7 期（1983 年），頁 672。

9 Cfr. Francis A. Rouleau, “The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China”, pp. 349-350, 358-359.



圖 2：揚州元代天主教墓碑線刻——「聖女加大利納殉道圖」

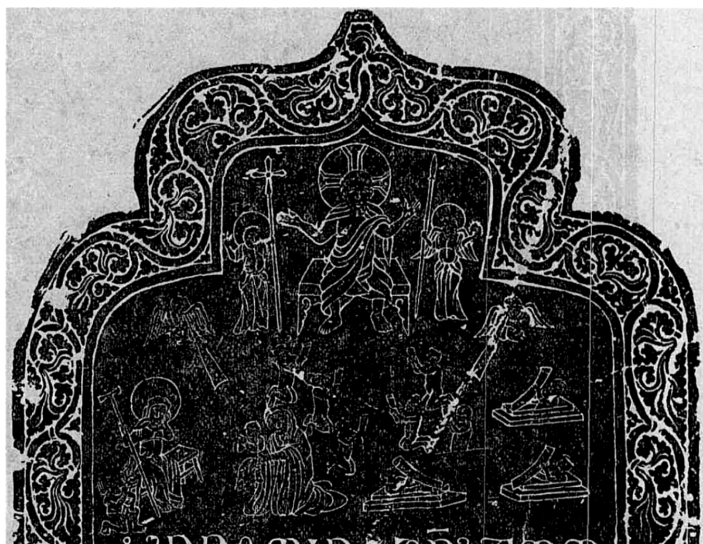


圖 3：揚州元代天主教墓碑線刻——「基督最後審判圖」，現存揚州博物館

儘管目前學界對揚州墓碑上的聖母像所參考之原圖意見不一，但不期而同的是：除了聖母的中式坐具外，其藝術造型本身並非首創，顯然以一幅或多幅流行於歐洲中世紀的聖母抱子像為參考原型。¹⁰

其實，早在加大利納和安多尼墓碑建立的半個世紀前，一部詳述威尼斯共和國商人馬可·波羅（Marco Polo, 1254-1324）在中國旅行見聞的《馬可·波羅遊記》風靡歐洲，不僅使歐洲人眼界大開，亦激起許多商人和探險家對中國的好奇。¹¹ 意大利方濟會士孟高維諾主教（Giovanni da

10 胡天龍神父認為，揚州聖母像的參考原型為羅馬聖母大殿中供奉的「羅馬人民的救援」（*Salus Populi Romani*）聖母像，但因其在中國刻繪，因此帶有本地化的設計風格；刻繪者很可能是一位中國籍方濟會士；Francis A. Rouleau, “The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China”, p. 358；學者耶肋米亞·克拉克（Jeremy Clarke）及老楞佐·阿諾德（Lauren Arnold）認為，揚州聖母的參考原型為中世紀歐洲流行的「謙卑聖母」（*Madonna of Humility*）；Jeremy Clarke, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013), p. 25; Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures: The Franciscan Mission to China and Its Influence on the Art of the West* (San Francisco: Desiderata Press, 1999), pp. 134, 140；中國學者董麗慧認為，揚州聖母像與歐洲中世紀流行的「奧狄基提亞」式聖母像（*Madonna Odigitria*）更為接近；董麗慧，〈聖母形象在中國的形、圖像轉譯及其影響——以《中國風聖母子》為例〉，中國藝術研究院編，《文藝研究》第10期（北京：文化藝術出版社，2013），頁134；顧衛民：《基督宗教藝術在華發展史》（上海：上海書店出版社，2005），頁99-100。經多方對比，筆者較為認同董麗慧的觀點。

11 威尼斯商人馬可·波羅（1254-1324），曾在中國元朝宮廷任職17年，1295年回國；1298年《馬可·波羅遊記》完成。此遊記是由馬可·波羅本人在熱那亞的監獄裡口述，由小說家露絲蒂謙筆錄而成的，書中詳細記述了馬可·波羅在中國旅行的見聞。參

Montecorvino, 1247-1328)，正是在此背景下進入中國，並在元大都（北京）建立了天主教會。然而，隨著席捲整個歐洲的黑死病之爆發、蒙古可汗皈依伊斯蘭教，以及 1368 年中國明朝（1368-1644）將蒙元王朝逐出中原並重建漢人王朝，西方傳教修會「使中國皈依」的夢想暫時中斷了。因為剛剛光復華夏政權的明朝執政者，不願容忍外來的基督宗教在自己的疆域中存立。如此，孟高維諾主教茹苦含辛建立的天主教會也逐漸絕跡於中原。¹²

明朝中晚期，隨著西方「大航海時代」（Age of Discovery）於 15 世紀末的崛起，東亞世界逐漸與歐洲再次接軌，歐洲商品及藝術品也隨之進入東方；與此同時，西方傳教修會積極展開對海外的宣教工作。在著名耶穌會士利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）於 1582 年抵達澳門前，至少有 25 名耶穌會士、22 名方濟會士、2 名奧思定會士和 1 名道明會士進入中國，但其福傳目的均未達成。¹³ 因此，學界普遍視利氏為天主教在中國的奠基人和中西文化交流的開拓者。¹⁴ 以聖母像為主的聖像，則成為耶穌會士於晚明時期在中國福傳的最得力工具；從這時起，天主教聖像便逐漸開始其本地化的進程，對中國福傳貢獻至鉅，影響至深！

閱許文明，李璞，羅世藩，《走向海洋世紀》（廣東：珠海出版社，2002），頁 41-42。

12 同上。

13 馬瑞民，《萬曆十五年歐洲那些事兒》（北京：清華大學出版社，2019），頁 346。

14 [意]馬拉特斯塔（Edward Malatesta, S.J.）著，北疆譯，〈范禮安——耶穌會赴華工作的決策人〉，澳門大學澳門研究中心編，《文化雜誌》（澳門：文化局出版，1994），頁 41-42。

一、明末耶穌會士對國人之「聖母信仰」的影響

據考證，在耶穌會的整個海外福傳活動中，以聖母像為主的聖像一直作為輔助福傳之得力工具，而被廣泛運用；當以聖沙勿略（Francisco Javier, 1506-1552）為代表的耶穌會士在日本傳教時，其情形已然如此。¹⁵ 而人們對聖母像亦喜愛有加，並展現出莫大的虔誠。¹⁶

1585年，當利瑪竇和羅明堅（Michele Ruggieri, 1543-1607）在廣東肇慶建成明代中國境內第一座教堂「仙花寺」時，便將之奉獻給聖母；堂中懸掛的栩栩如生、氣質高貴典雅的油畫聖母像，吸引許多國人駐足觀賞，並引起強烈反響。¹⁷ 1601年，當利氏拜訪明神宗萬曆皇帝（1563-1620）時，在所獻禮品中，亦包括一幅天主像和兩幅聖母像。¹⁸ 由於皇帝對聖母像青睞有加，便轉贈太后，太后亦極為珍視，將其藏於珍寶閣中，僅「偶爾展示給官員及宦官」。¹⁹

15 Berthold Laufer, "Christian Art in China", in *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen*, Vol. XIII, (Erste Abteilung: Ostasiatische Studien, 1910), p. 100.

16 葉農，陳煥強，〈明清時期天主教「聖母領報」故事版畫研究〉，中國社會科學院世界宗教研究所編，《世界宗教研究》第3期（北京：世界宗教研究雜誌社出版，2013），頁150-151。

17 禩浩榮編著，《圖片中國基督教簡史》（香港：天道，2011），頁131-132。

18 黃伯祿，《正教奉褒》，載於韓琦、吳旻校注，《熙朝崇正集熙朝定案》（北京：中華書局，2006），頁20。

19 George Harold Dunne, *Generation of Giants: The Story of the Jesuits*

值得注意的是，耶穌會士之所以特別注重聖母像的福傳功效，首先與耶穌會會祖聖依納爵·羅耀拉（Ignatius Loyola, 1491-1556）的信仰經驗相關聯。

原來作為耶穌會會祖，聖依納爵在其特殊的信仰皈依過程中，曾不止一次榮獲關於聖母的神視。²⁰ 在《心靈日記》中，依納爵記述了許多其向聖母的祈禱及經由神秘經驗獲致的對聖母親臨的體驗。²¹ 這些刻骨銘心的寶貴經驗，不僅深深影響了依納爵個人的信仰及靈修生活，也促使其所創立的耶穌會自成立之初，便秉承了天主教特敬聖母的傳統，並把此傳統帶至耶穌會士足跡所至之處，以對抗流行於歐洲 16-17 世紀的宗教改革運動；有學者甚至認為：「依納爵把自己變成了替聖母瑪利亞效勞的騎士，對聖母瑪利亞的崇敬成為他篤信宗教的基礎，並由他傳給了耶穌會」。²²

in China in the Last Decades of the Ming Dynasty (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1962); 余三樂、石蓉合譯，《從利瑪竇到湯若望：晚明的耶穌會傳教士》（上海：上海古籍出版社，2003），頁 262。

- 20 參閱聖依納爵（Ignatius of Loyola）著，侯景文、譚璧輝合譯，《聖依納爵自述小傳·心靈日記》（台北：光啟文化，1991），頁 30。
- 21 比如依納爵寫道：「在彌撒前、彌撒中及彌撒後，清楚看見聖母在天父前轉禱，因而使我在向父、子祈禱及在成聖體時，不能不感到並看到她，似乎她是我靈魂上所有恩寵的一部分，或恩寵之門。在成聖體時，她顯出她的身體也在她聖子的身體內」；聖依納爵，《聖依納爵自述小傳·心靈日記》，頁 55。
- 22 張春申，〈依納爵靈修與聖母瑪利亞〉，輔仁大學編，《神學論集》，第 89 期（台北：輔仁大學，1991），頁 369-380；[法]艾德蒙·帕里斯（Edmond Paris）著，張旃萍、勾永東譯，《耶穌會士秘史》（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 70。

另外，也由於 1563 年所召開的「特倫多大公會議」的第二十五場會議，對敬禮聖母及供奉聖人聖像的合法性之重申，對聖母的敬禮也被耶穌會初創時期的幾位總會長所大力推崇。例如，耶穌會第三任總會長聖方濟·博日亞（Francis Borgia, 1510-1572）不僅要求會士默觀玫瑰經的各端奧蹟，亦非常樂見人們帶著玫瑰念珠並用作熱心誦唸玫瑰經；²³ 耶穌會第五任總會長克勞迪奧·阿卡維瓦（Claudio Acquaviva, 1543-1615）特定聖母為所有耶穌會初學修士的保護者。²⁴

除了通過著書立說、駁斥異端，來捍衛教會的健全教義，以及推廣對聖母的敬禮外，奔赴海外的耶穌會士，也特別注重以聖母像為首選的聖像對福傳的輔助功效。下面這段耐人尋味的插曲可以助我們進一步瞭解其原委：

原來，儘管當前供奉於羅馬聖母大殿中的拜占庭風格之「羅馬人民的救援」（*Salus Populi Romani*）聖母像（圖 4），經現代科學方法檢測，其成像時間不早於 12 世紀，²⁵ 但此前羅馬教會中一直流傳此聖母像出自福音書作者聖史

23 Cfr. John W. O'Malley, *The First Jesuits* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p. 270.

24 Cfr. Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany* (Princeton: Princeton University Press, 2002), p. 139.

25 Cfr. Barbara Jatta, "Restaurata la Salus populi Romani", in *L'Osservatore Romano*, ed. quotidiana, Anno CLVIII, no. 19, 25/01/2018: https://www.vatican.va/various/basiliche/sm_maggiore/it/salus-populi-romani/salus-populi-romani-barbara-jatta-or_it.htm.

路加之手，故被羅馬民眾視如珍寶；這大概要歸因於在一些中世紀文獻中，有許多關於此聖像顯靈蹟的記述。²⁶ 1569年，耶穌會第三任總會長聖博日亞徵得教宗比約五世（Pope St. Pius V, 1504-1572）複製此聖像的許可，並將第一幅複製作品供奉於耶穌會在羅馬的總會聖堂中。隨後眾多以第一幅複製品為原型的臨摹版本和再複製的聖母像，被耶穌會士帶往包括日本、澳門、以及菲律賓在內的東亞傳教區，以協助耶穌會的海外福傳事業。²⁷

26 參閱戚印平，〈觀音、媽祖與聖母：聖像東傳的若干問題與考察〉，澳門大學編，《南國學術》9卷，4期（2019年），頁586。

27 Cfr. Steven F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 128; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), p. 70.



圖 4：「羅馬人民的救援」 (*Salus Populi Romani*)
聖母像，高 117 cm，寬 79 cm，現存羅馬聖母大殿



圖 5：「羅馬人民的救援」聖母像的複製作品，16-17 世紀，現存羅馬聖安德肋教堂（Church of Sant'Andrea al Quirinale）

據學者戚印平的考證，當年羅明堅和利瑪竇在肇慶「仙花寺」聖母堂中所供奉的，正是一幅「羅馬人民的救援」聖母像的複製作品（圖5）。²⁸ 此像引起肇慶知府王泮及其他官員的莫大興趣，亦引致紳士鄉民的觀瞻跪拜；利氏則借此良機向國人宣傳天主教教義，並引起廣泛關注。²⁹

需要瞭解的是，在中國，尤其在明末清初，聖母像的確比耶穌受難像更受歡迎；³⁰ 這很可能與中國人普遍受到光宗耀祖、功成名就、錦衣還鄉等傳統價值觀的影響有關。即使在今天，被公開羞辱和「丟面子」對國人而言，依然是避之不及和非常糟糕的經驗。這也許是基督宗教信仰難以植入中國的原因之一，因為它展示給人們一個經歷了被公開羞辱、被鞭打、及在眾人嘲笑和圍觀下赤身裸體地被釘死於十字架上的天主。信奉一位結局悲慘至此令人唏噓的「神」，對「猶太人來說是羞恥的事，對外邦人來說是愚妄！」（格前 1:23）。因此，耶穌會士在中國福傳的第一階段，並未廣泛地公開展示十字架和耶穌受難像，也刻意迴避宣講與基督苦難聖死相關的教義，以免引發人們對教義的恥笑，或將十字架視為一種符咒的標記，而掀起不利於傳教士在中國立足的波瀾。³¹ 事實上，利瑪竇確實發

28 戚印平，〈觀音、媽祖與聖母：聖像東傳的若干問題與考察〉，頁 586。

29 葉農，陳煥強，〈明清時期天主教「聖母領報」故事版畫研究〉，頁 150。

30 孫莎嵐，〈試論心裡理圖式於異質文化交流的影響 -- 從明清之際聖像藝術在中國的遭遇談起〉，《社會科學輯刊》第 1 期，總 180 期（2009 年），頁 140-141。

31 參閱同上；Aristotle Dy, S.J., "Towards a Chinese Christology: Inculturation and. Christology in the Chinese Context", in *Landas 15*,

現，過早地講解與耶穌受難相關的教義無益於信徒的皈依；況且，當時的中國法律亦禁止裸體人物形象在藝術作品中出現。³²

傳教士最終採取和緩的「適應主義傳教路線」，並推遲對耶穌基督苦難聖死的解釋；他們著重強調耶穌的童年故事和其塵世生活，聖母瑪利亞的參與故此顯得非常重要。³³ 據考證，清末明初供奉於傳教士私人住宅、聖堂，以及他們贈送給中國友人及官員的禮物，多與聖母畫像有關，以至於到 17 世紀中葉，瑪利亞的藝術形象不但為精英階層的官宦所熟悉，對於普通鄉民亦不顯陌生。³⁴

人們之所以對聖母像懷有極大的信仰虔誠，也與耶穌會士在中國傳教之初便獲致聖母明顯的助佑有關。在寫給同會弟兄的信中，利氏透露：「身著白衣懷抱聖嬰的聖母

no. 2 (2001): 54.

32 Cfr. Aristotle Dy, S.J., “Towards a Chinese Christology: Inculturation and Christology in the Chinese Context”, p. 54.

33 法國著名漢學者謝和耐（Jacques Gernet）認為中西方在思維方式、世界觀、道德觀、語言上存在着不可跨越的障礙，中國人無法理解和接受三位一體、道成肉身、耶穌受難等基督宗教的核心教義；尤其是中國人對基督受難的反應，大部分是無法理解，完全排斥，少數信徒也並沒有接受完整的基督論；cfr. Anna Seo, “Xu Guangqi’s Thought on Supplementing Confucianism with Christianity”, in *Journal Lingua Cultura* vol. 6, no. 1 (May 2012): 109；莫小也，〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉，澳門大學澳門研究中心編，《文化雜誌》38 期（1999 年），頁 107-108。

34 參閱葉農、陳煥強，〈明清時期天主教“聖母領報”故事版畫研究〉，頁 150-151。

顯現」給一位罹患重病的新皈依者，因而使其豁然痊癒；³⁵ 龍華民神父也記述過一位憂心可能遇到難產的新教友的夫人（尚未接受洗禮），因奉神父之命在房間裡供奉聖母像，並因此「以令人驚訝的順利程度產下一男嬰」的事蹟。³⁶ 在《耶穌會士中國書簡集》中，記述著一些因聖母明顯的救助而皈依天主教信仰的事例。³⁷ 因此可以合理推測，經歷此超自然事蹟的當事人，定會對聖母做力所能及的宣傳，並引起效應。

此外，人們對聖母像倍感親切的另一原因，也與被中國廣大民眾視為掌管生育的慈悲女神觀世音菩薩的信仰有關。事實上，來訪者常將利瑪竇和羅明堅供奉的聖母像視同觀音菩薩像。³⁸ 無獨有偶，利瑪竇和羅明堅不僅曾以「西來僧人」的身份進入中國內地，且在羅明堅所著的明末第一部中文護教書《新編西竺國天主實錄》中，以佛教術語濃郁的「天竺國僧輯」作署名。³⁹ 因此不難理解，何以一些中國民眾視觀音和聖母瑪利亞為不同頭銜下的同一人。據悉，此現象也曾顯於日本，甚至還出現過一些觀音形象

35 參閱利瑪竇，《利瑪竇中國書劄》，芸琪譯，（北京：宗教文化出版社，2006），頁78。

36 參閱孫莎嵐，〈試論心理圖式於異質文化交流的影響——從明清之際聖像藝術在中國的遭遇談起〉，頁141。

37 參閱〔法〕杜赫德編，鄭德弟、呂一民、沈堅合譯《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄》第2冊（鄭州：大象出版社，2005），頁45-46。

38 參閱馬瑞民，《萬曆十五年歐洲那些事兒》（北京：清華大學出版社，2019），頁45-46。

39 參閱李新德，〈從西僧到西儒〉，《上海師範大學學報（哲學科學版）》34卷，1期（2005年），頁87-89。

非常突出的聖母瑪利亞藝術造像；這些「觀音聖母像」（圖6），一度在日本教難期間使一些基督徒免遭迫害。⁴⁰



圖6：日本長崎大浦天主堂的「觀音聖母像」

40 孫莎嵐，〈試論心理圖式於異質文化交流的影響——從明清之際聖像藝術在中國的遭遇談起〉，頁141-142。

以利氏為首的耶穌會士無疑瞭解聖母被混同於觀音才備受崇敬的事實，但在他們看來，此情形正好提供給其宣傳與聖母相關之教義的便利時機，因此當善加利用。⁴¹ 依據法國漢學家謝和耐（Jacques Gernet, 1921-2018）的研究，「耶穌會士試圖傳入東亞的第一種信仰恰恰就是對聖母的信仰」。⁴²



圖 7：福建莆田發現的 15 世紀油畫《木美人》，畫像通長 160 cm，現存廣東江門新會博物館

41 同上。

42 戴國慶，〈童貞女瑪利亞入華歷程及其中國形象探析〉，《文化雜誌》78 期（2011 年），頁 160。

二、明末天主教版畫插圖中的聖母形象

儘管以利瑪竇為代表的耶穌會士，常借助國人對油畫聖母像的好奇及崇敬仰慕之情展開福傳工作，但最早將西方油畫聖像帶入中國境內者並非耶穌會士。根據史料，西班牙方濟會士阿爾法羅（Pierre d'Alfaro）及其同伴，早在1579年8月，就將「幾張筆致精妙，五光燦爛的手繪聖像」帶進廣東肇慶。⁴³ 在福建莆田發現的具有西方人物面部特徵的油畫《木美人》（圖7），更將歐洲油畫在中國出現的時間提早至15世紀，與油畫出現在歐洲的時間基本一致。⁴⁴ 但西洋畫大規模進入中國的時間，確是始於利氏進入中國之後。

原來，隨著耶穌會福傳事業在明末的擴展，許多以聖母像為主的油畫聖像，以及借助歐洲銅版畫技術刊印的聖像和教義插圖書籍被帶進中國。儘管此時的中國民眾並不視教義書籍中的聖像插圖為藝術作品，但人們喜看聖像及

43 [法]裴化行（Henri Bernard）著，蕭濟華譯，《天主教十六世紀在華傳教誌》（北京：商務印書館，1936），頁166。

44 《木美人》，木板油畫，162.0×41.0釐米，作於15世紀，作者不詳；現藏於廣東江門市新會博物館。這是畫在兩塊木板門表面上的兩幅女子立像，其裝束為明代婦女，但使用西洋畫中的明暗法繪製；畫中人物面部特徵與文藝復興時期西方畫家筆下的女子及聖母像甚為相似。是目前中國境內發現的最早運用西法技法繪製而成的油畫人物像。

插畫的傾向卻為傳教士「勸人入教」提供了機會。⁴⁵ 有羅明堅於 1585 年 1 月 25 日致其總會長克勞迪奧·阿卡維瓦（Claudio Acquaviva）神父的信件為憑：

「謹盼神父速覓一架鐘錶，一些銅版印的精美聖母與救主的聖像，這是中國官吏們所希望的，再寄一些有關信仰奧蹟的繪畫，這樣很容易解釋介紹給他們，中國人是甚喜愛看圖畫的」。⁴⁶

不過，經長途運輸才可抵達中國的聖像和插圖書籍之數量畢竟有限，難以滿足實際所需；另一方面，插圖上下方附加解說的西方文字也不便於中國人正確理解。於是傳教士便借鑒其他宗教借助中國傳統木版畫傳教的方法，並大膽啟用中國畫家和工匠來製作木刻雕版模具，並加注中文解說；教義書中的插圖因此顯示出中國文化藝術元素。⁴⁷ 這些無論官宦鄉紳還是普通民眾，皆易獲得的版畫插圖書，對福傳及東西文化藝術交流所產生的影響，甚至比精美絕倫的彩繪聖像更為廣泛，影響也更加深遠。

對於有意借助中國版畫之力深化福傳工作的傳教士而言，一部系統的《福音書畫傳》（*Evangelicae Historiae Imagines*）顯得尤為重要；這部帶給福傳極大便利的西方銅

45 莫小也，〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉，《文化雜誌》38 期，頁 107-108。

46 利瑪竇（Matteo Ricci）著，羅漁譯，《利瑪竇全集》卷 4（台北：光啟出版社，1986），頁 457。

47 董麗慧，〈明清之際隨傳教士入華的西文插圖書籍及其在華影響〉，《國學與西學國際學刊》15 期（2018 年），頁 63-71。

版畫集，於 1593 年在比利時的安特衛普（Anvers）出版。⁴⁸ 其主要編著者熱羅尼莫·納達爾（Jérôme Nadal, 1507-1580），在耶穌會會祖聖依納爵的推動下完成對此書的製作；其原初目的僅為幫助耶穌會士做默觀祈禱之用。印製此書插圖的銅版畫模具，則由納達爾本人及其他幾位技藝精湛的歐洲雕刻師刻繪而成。⁴⁹

這部將對海外福傳帶來極大便利的《福音書畫傳》，彙集了 153 幅附有文字解釋的精美銅版畫插圖，用以描繪耶穌和聖母的生平故事。為使故事情節環環相扣，同一幅作品中也可能描繪出相鄰的兩個或兩個以上的故事場景，並用拉丁字母為不同場景做標注；每幅插圖上方注明該作品的名稱，下方的字母及文字解說，與該作品中所描繪之故事場景附近標注的字母相對應。據說，此書在耶穌會內外備受讚許和傳播，來華耶穌會士中不乏擁有此書者。⁵⁰

48 此書的主要作者是推動和發展聖依納爵《神操》的西班牙耶穌會士熱羅尼莫·納達爾（Jerome Nadal, 1507-1580），他鼓勵「應用感官」及伴隨對耶穌之教導的書面描述，以加強對耶穌生平事蹟的默觀祈禱。《福音書畫傳》（*Evangelicae Historiae Imagines*）是納達爾同幾位西方藝術家一起合作的成果；書中的 153 幅銅版畫插圖聖像，能夠幫助人們更深入了解一些重要的福音故事情節；它於 1593 年，即納達爾去世後 13 年才得以出版；Rui Oliveira Lopes, “Jesuit Visual Culture and the Song nianzhu guicheng”, in *Art in Translation* vol. 12 (2020): 85.

49 Cfr. Thomas Buser, “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome”, in *The Art Bulletin*, vol. 58, no. 3, (1976), p. 424.

50 Cfr. Gianni Criveller, *Preaching Christ in Late Ming China* (Taipei: Taipei Ricci Institute, 1997), pp. 234-235；曲藝，〈適應與堅持：由《誦念珠規程》中的建築物解析 17 世紀耶穌會傳教策略〉，清華大學美術學院編，《史論空間》，第 270 期（上海：清華大學出版社，2015），頁 85-86；莫小也，〈從《誦念珠規程》

據考證，此書不僅為明末在華傳教士及其合作者，製作木板畫教義插圖書籍的主要參考範例，很可能亦是耶穌會在亞洲其他傳教區及南美洲傳教工作中最具影響力的書籍。⁵¹

在眾多明清天主教版畫書籍中，受《福音書畫傳》影響最多、流傳最廣的為明末編撰的《誦念珠規程》及《天主降生出像經解》。儘管兩部書中的圖像大多以《福音書畫傳》中的銅版畫插圖為範例，但都或多或少體現出中國文化藝術元素。通過這些在中國大量發行的作品，人們能夠瞭解到，令天主教徒和東正教徒肅然起敬、崇奉有加的聖母瑪利亞形象，在明末聖藝中的表現。

1. 《誦念珠規程》中的聖母瑪利亞形象及相關場景

依照時間順序，發行於 1619-1622 年的《誦念珠規程》，並非中國境內最早受西洋畫風影響的書籍。早在 1605 年，利瑪竇在其所著《西字奇跡》中，已收錄四幅由在日本傳教的耶穌會士提供的銅版畫插圖；分別為：《信而步海，疑而即沉》；《二徒聞實，即捨空虛》；《淫色穢氣，自速天火》，和一幅以西班牙塞維利亞主教座堂（Catedral de Sevilla）中的「安提瓜聖母像」（*Nuestra Señora de la Antigua*）為參考原型的版畫插圖（圖 8）；而「安提瓜聖母像」則具有歐洲 14 世紀的聖像風貌。⁵² 其後，

到《出像經解》——明末天主教版畫述評》，《文化雜誌》38 期，頁 107-109。

51 Cfr. Rui Oliveira Lopes, “Jesuit Visual Culture and the Song nianzhu guicheng”, p. 85.

52 Cfr. Berthold Laufer, “Christian Art in China”, pp. 110-111; Michela Bussotti, “Livres d’encre: A propôs de deux albums illustrées er

利氏也將此四幅作品提供給著名的安徽省徽州墨商程大約（1541-1616），後者在其於1606-1610年間所編著的《程氏墨苑》中，再版了利氏贈與的四幅版畫，以謀求商業利益。⁵³



圖 8：西班牙塞維利亞主教座堂中的「安提瓜聖母像」

d'autres ouvrages chinois sur les encres de la fin du XVI^e siècle", in *Nouvelle revue du Seizième Siècle*, no. 16/1, (1998): 127-128, 134; 李華川, 〈利瑪竇時代傳入中國的歐洲繪畫和版畫〉, 光明日報等主編, 《中華讀書報》(北京: 2002)。

- 53 鄭振鐸, 《劫中得書記》第四十二條《程氏墨苑》(上海: 上海古籍出版社, 2007), 頁 35; 方瑞生, 《墨海》外輯“圖”第四卷, 《墨譜集成》第一冊(西安: 三秦出版社, 2006), 頁 328; 朱維錚, 《利瑪竇中文著譯集》(上海: 復旦大學出版社, 2001), 頁 247-248; 莫小也: 〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉, 《文化雜誌》38 期, 頁 109-110。

此四幅西方人製作的銅版畫，首次在中國非基督宗教書籍中出版，因此得到廣泛傳播，對當時的中國文化和思想能夠產生一定影響。⁵⁴ 但因《西字奇跡》和《程氏墨苑》皆非天主教書籍，且版畫數量未幾，故學界普遍視《誦念珠規程》為首部在華天主教木版畫圖集，⁵⁵ 編著地點大約在南京。⁵⁶

作為一本完全奉獻給聖母的經書，《誦念珠規程》中除了詳述誦念《玫瑰經》的方法外，亦刊印了 15 幅與《玫瑰經》15 端奧蹟：「歡喜」、「痛苦」、「榮福」相對應的版畫插圖；其畫面效果充滿中國藝術風味。據當代學者柯毅霖（Gianni Criveller）及霍斯內（Ana Carolina Hosne）的考證，《誦念珠規程》的插圖雕版為當時明末政治人物及知名畫家董其昌（1555-1636）或其弟子所刻繪。⁵⁷ 《誦念珠規程》的發行，無疑標誌著第一批明清中國天主教徒的信仰生活已臻成熟。

54 Cfr. Berthold Laufer, “Christian Art in China”, p. 107.

55 根據近代意大利籍耶穌會學者 Pasquale D’Elia 的說法，首次出版《誦念珠規程》的日期在 1619 至 1622 年間；Ana Carolina Hosne, “From Catechisms to Prayer Books in the Early Jesuit China Mission”, in Antje Flüchter and Rouven Wirbser, eds., *Translating Catechisms, Translating Cultures* (Leiden: Brill, 2017), p. 325；王喜亮，〈晚明首部天主教版畫《誦念珠規程》考〉，哲學與文化（2021 年），頁 93；莫小也：〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉，《文化雜誌》38 期，頁 109-110。

56 參閱曲藝，〈適應與堅持：由《誦念珠規程》中的建築物解析 17 世紀耶穌會傳教策略〉，《史論空間》270 期，頁 85。

57 Cfr. Gianni Criveller, “Christ in Late Ming China (1): The First Jesuits”, in *Tripod* no. 102, (November-December 1997): 22-23; Ana Carolina Hosne, “From Catechisms to Prayer Books in the Early Jesuit China Mission”, p. 325.

因《誦念珠規程》未注明編著者姓名，大多數當代學者秉承意大利耶穌會漢學家德禮賢（Pasquale M. D'Elia, 1890-1963）神父的觀點，認為此書的作者為葡萄牙籍耶穌會士羅儒望（João da Rocha, 1565-1623）；但另有學者認為，此書真正的編著者為葡萄牙耶穌會士傅汎濟（Francisco Furtado, 1587-1653），他在文字內容上參考了羅儒望所編著的《天主聖教啟蒙》。⁵⁸ 而當代法籍耶穌會史學家榮振華（Joseph Dehergne, 1903-1990）將編著《誦念珠規程》的榮譽歸於同羅儒望一起在中國傳教的葡國耶穌會士費奇觀（Gaspar Ferreira, 1571-1649）；⁵⁹ 此見解同中國學者莫小也教授所持的觀點不謀而合。⁶⁰

統觀全書，《誦念珠規程》中所有插圖皆以嫺熟的平面線描手法構圖，因而中國風格特色甚豐。但就視覺印象而言，相較於西畫以科學的焦點透視法為基礎，以明暗對比法來表現人物及其所處之場景、物體的質感等，使用單一的線描手法勾勒的畫面效果顯然較為明顯，立體感及層次感也相對薄弱。也因作品基本遵循刪繁就簡、以簡代繁、保留核心的藝術設計原則，原作品中的多個場景常被縮減為一個主要場景；一些次要人物和建築物等，也都多少被刪減或以簡單的細節做取代，因此與原作差異較大。但木板畫插圖中所有主要人物的姿態、頭飾和服裝風格，都基

58 參閱莫小也，〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉，頁 109-110。

59 Cfr. Joseph Dehergne, *Catéchismes et Catéchèse des Jésuites de Chine de 1584 à 1800*, in *Monumenta Serica* vol. 47 (1999): 426-427.

60 參閱莫小也，〈從《誦念珠規程》到《出像經解》——明末天主教版畫述評〉，頁 110。

本保持了參考原圖中的西方藝術造型。

此書插圖的另一個特點是，因為設計模版的中國藝人，似乎缺乏設計連環畫冊之經驗，而未對畫中的故事場景做統一的風格佈局。故此，作為《玫瑰經》敬禮的主要對象，聖母瑪利亞有時被置於中國特色鮮明的建築物和環境中，有時則依照西方範本提供的原型，被安排在西方的生活環境中，有時則似乎被置於兼具中西環境因素的場景中。

例如，在與「歡喜一端」相對應的「天使報喜」圖（圖9）中、與「歡喜二端」相對應的「聖母訪親」圖（圖10）中，聖母所在之房屋、庭院、傢俱、雕欄、和其他室內外的場景佈置，無一例外被改變為「中國式」。並且在木板畫插圖中，原作中佔面積較小的其他場景已不再現，因而與原作差異較大。儘管聖母及其他主要人物的著裝風格和姿勢改變甚微，但也略顯中國化趨勢；至於聖母及其他主要人物的面部特徵，則與東亞年輕女士更為接近。

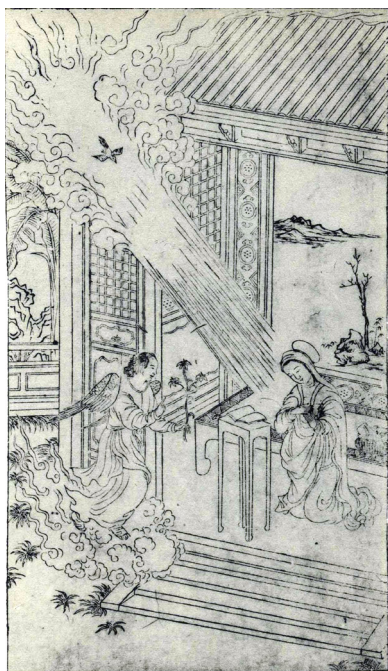


圖9：（左上）《誦念珠規程》中的「天使報喜」圖；
（右下）《福音書畫傳》中的「天使報喜」圖

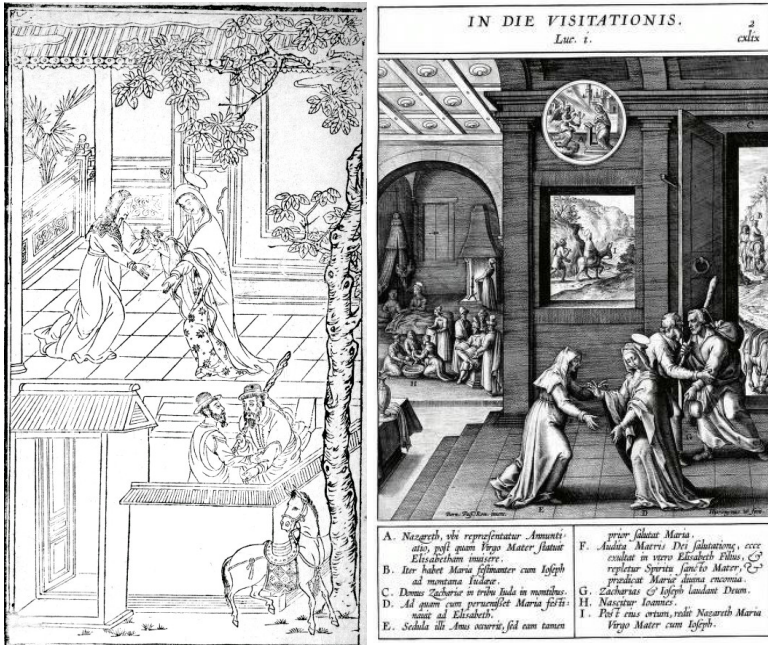


圖 10: (左)《誦念珠規程》中的「聖母訪親」圖; (右)《福音書畫傳》中的「聖母訪親」圖

在與「歡喜三端」相對應的「耶穌聖誕」圖(圖 11)、與「歡喜四端」相對應的「獻耶穌於聖殿」圖(圖 12)、以及與「歡喜五端」相對應的「耶穌十二歲講道於聖殿」圖(圖 13)中,可以明顯發覺,除了聖母和其他主要人物擁有接近亞裔的面貌外,其著裝風格及發生事件的場景,都基本借用了參考原圖中所提供的西方模式;但原圖中較為複雜的次要場景及細節在複製圖中已被刪除或更改。



圖 11：（左上）《誦念珠規程》中的「耶穌聖誕」圖；
（右下）《福音書畫傳》中的「耶穌聖誕」圖

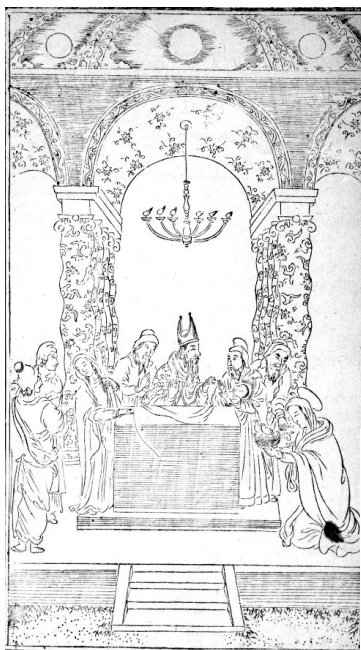


圖 12：（左上）《誦念珠規程》中的「獻耶穌於聖殿」圖；（右下）《福音書畫傳》中的「獻耶穌於聖殿」圖



圖 13：（左上）《誦念珠規程》中的「耶穌十二歲講道於聖殿」圖；（右下）《福音書畫傳》中的「耶穌十二歲講道於聖殿」圖

這一現象表明，儘管當時的耶穌會傳教士已擁有「藝術本地化」之意識，且有意試圖通過改變故事發生的場景及其他細節來落實，但在涉及主要聖像人物之頭飾及服裝風格造型時，則保留了必要的謹慎。

總之，作為首部在華編撰製作的天主教畫集，《誦念珠規程》無疑在聖藝領域，對曾負責耶穌會東亞傳教事宜的范禮安（Alessandro Valignano, 1538-1606）神父，於1581年提出的「文化適應」策略做了初步實踐，⁶¹從而開啟了明清中國繪畫聖藝本地化的先河，其研究價值可見一斑！

2. 《天主降生出像經解》中的「仿泰西」瑪利亞形象

除《誦念珠規程》外，於1637年（明崇禎十年）在福建編著發行的《天主降生出像經解》版畫圖集亦聞名遐邇、流傳甚廣；其作者為素有「西來孔子」之稱的意大利籍耶穌會士艾儒略（Giulio Aleni, 1582-1649）。《出像經解》又名《言行紀像》，為同一作者於1635年編著的《天主降生言行紀略》的插圖本。⁶²

61 「文化適應」策略最早由范禮安（Alessandro Valignano）神父在其於1581年所公佈的《在日本的傳教士禮規》（*Cerimoniale per i missionari in Giappone*）中提出，此策略逐漸成為耶穌會士在海外福傳所遵循的主要大原則；Veronica Riavis, “Comparing Western Perspectives and Eastern Axonometries in Jesuit Missions in China between 16th and 18th Century”, in *Disegnare con* vol. 13, no. 25 (2020), DOI: <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.25.2020.19>.

62 Cf. Ana Carolina Hosne, “From Catechisms to Prayer Books in the Early Jesuit China Mission”, p. 326；王喜亮，〈視覺化的“上帝”——從《出像經解》看晚明天天主教的傳播及其困境〉，《基

《出像經解》共收錄圖像 56 幅，數量是《誦念珠規程》的三倍之多，其中涵蓋福音書中關於耶穌生平的主要故事情節，以及與聖母相關的故事場景；製作範本的藝人可能是福建當地的版畫師。此書插圖最明顯的特徵為其中蘊含的「仿泰西筆法」。⁶³

相較《誦念珠規程》，《出像經解》的藝術表現手法更為成熟，對作品細節之處理也更顯嚴謹，且在很大程度上再現了參考原作中的焦點透視和明暗對比法的效果。此外，《出像經解》也依照《福音書畫傳》的範例，在每幅作品上下兩端加注作品名稱和文字解釋。此種圖文對照的頁面設計，最早來自耶穌會會祖聖依納爵的構思，⁶⁴無疑為讀者帶來極大便利，以至於《出像經解》一經發行，即「為時人所推許，無何，不脛而走，架上已空」。⁶⁵

筆者經仔細對比，發現除了最後一幅「聖母天地元后」圖，其餘插圖中的聖母形象亦如耶穌形象，在姿勢及服飾風格方面與原圖甚為相似；即使大多數次要人物的著裝、

督教學術》18 輯（2018 年），頁 271；朱謙之、黃夏年，《朱謙之文集》，第 7 卷（福州：福建人民出版社，1985），頁 99。

63 所謂「仿泰西筆法」，主要是將西方繪畫中的焦點透視、明暗造型，與銅版畫的細膩表現技法運用到中國傳統的版畫作品中，因此使作品兼具中西特色，自成一新的藝術風格。

64 Cfr. Gianni Criveller, *Preaching Christ in Late Ming China*, p. 233.

65 胡光華，〈傳教士與明清中西繪畫的接觸與傳通（上）〉，中國藝術研究院編，《美術觀察》第 10 期（北京：北京美術觀察雜誌社，1999 年），頁 82；Aigrain René and Emile Mâle, "L'art religieux après le concile de Trente", in *Revue d'histoire de l'Église de France* Tom. 20, no. 88 (1934): 471-478.

姿勢、建築式樣等，也都與原圖中的西方模式保持了較高的一致性。其不同之處主要顯示在具備中國藝術元素的細節上。此外，姑且勿論當時的中國民眾接受與否，在《誦念珠規程》中被刪減的與十字架相關的小型場景，也在《出像經解》中得以再現。

上述情形反映出，此時的耶穌會士在福傳策略方面，同 10 多年前《誦念珠規程》編著時期並不儘然相同。大概此時的眾多中國信友，已能夠正確理解與基督十字架相關的信仰訊息；但對於「藝術本地化」之願景，耶穌會士則顯示出比此前較為謹慎的態度。

事實上，不僅 16-17 世紀的歐洲「宗教改革」對天主教信仰的統一造成重大危機，促進其後爆發的「文藝復興」運動，亦對公教藝術帶來一定衝擊。儘管在 1545-1563 年召開的「特倫多大公會議」第 1825 條法令中，已對聖像的規範提出概括性的指導原則，並賦予主教們對此的監督權，但似乎未能成功阻止公教藝術逐漸向世俗化方向發展的趨勢。⁶⁶ 以至於教會首牧烏爾班八世（Urbain VIII, 1623-1644 任教宗）在 1642 年，針對當時天主教聖藝領域存在的流弊

66 特倫多大公會議《關於聖人的召喚、崇敬和遺物以及聖像的法令（n° 1821-1825）》，第 1825 條：「在對聖人的祈求、對其遺物的敬仰或對圖像的神聖使用方面，所有迷信將被消除、所有對可恥利益的追求將被排除；最後，所有不雅的表现方式都應避免。以便圖像不被具有挑釁的美來描繪或裝飾而成。為了使這一點得到更忠實的遵守，大公會議下令，任何人不得在任何地方……放置或導致放置任何不尋常的圖像，除非它已獲得主教批准……」；Jure Mikuž, *Le sang et le lai dans l'imaginaire médiéval* (Ljubljana: Založba ZRC, 2013), pp. 196-197.

發出更為具體的指令：「必須使聖像合乎古時天主教所有的慣例與形式：使人因聖像而起敬起畏，不得以稀奇古怪之形式出之，而必以激發教友之虔誠熱心為原則」。⁶⁷

作為因捍衛正統信仰、忠於教宗及其訓導而聞名的耶穌會士，不能不對 16-17 世紀出現在公教藝術領域的流弊加以警覺。因此，相較於《誦念珠規程》中頻繁出現的中國風格之場景、建築物、室內外佈置，甚至中國人物造型等，《出像經解》中的中式藝術元素明顯減少，眾多圖像都很大程度上還原了《福音書畫傳》中的參考原圖。⁶⁸ 事實上有西方學者認為，於 16 世紀未出版的《福音書畫傳》的繪畫風格，本身即是一種反宗教改革的藝術風格，為同時期的天主教藝術引入了新的可依循的模式。⁶⁹ 況且，艾儒略所追求的最終目標並非聖像插圖的「欣賞」功效或是否「本地化」，其真正目的在於：「學者繇形下之跡，以探乎形上之神，繇目睹所已及，並會乎目睹所未及，默默存想，當有不待披卷，而恒與造物遊者」。⁷⁰ 簡而言之，通過對可見圖像的默觀，達致「深度靈修」的境界。

67 參閱褚瀟白，〈民國時期基督教圖像的本土化努力〉，中國人民大學基督教文化研究所編，《基督教文化學刊》，第 29 輯（北京：宗教文化出版社，2013），頁 180。

68 Cfr. Gianni Criveller, “Chinese Perception of European Perspective: A Jesuit Case in the Seventeenth Century”, in *The Seventeenth Century* no. 1 (1996): 239.

69 Cfr. Thomas Buser, “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome”, p. 424.

70 參閱艾儒略，〈天主降生出像經解引〉，收在《天主降生出像經解》。此引言有些版本或複本未見，此處所參考的是梵蒂岡圖書館的一本，索書號 BAV, R. I. III. 339。

另一方面，《出像經解》中的中式藝術元素明顯減少之原因，亦可能因製作模具的中國藝人，此時已擁有相對成熟的西洋繪畫技法而有意為之的結果。事實上，生動逼真的西洋畫自進入中國之初便令國人歎為觀止並引發熱議，傳教士亦借人們的「獵奇」心理，開始向國人宣講福音及傳授西畫技法，並取得成果。但由於中國木板畫載體畢竟不同於雕鏤精嚴、細緻入微的西方銅版畫載體，儘管中國畫家盡力模仿西方參考原圖，但因載體質材之影響而致效果有限。另外，即使製作木版畫模具的中國藝人接受過西畫技法訓練，但由於其圖像表達手法與西方畫家存在差異，以及可能因為習慣，而在作品中帶入少許中國藝術元素，以至於《出像經解》的插圖，在視覺上呈現出以西畫風格為主導、中國風格為點綴的「仿泰西」風格。

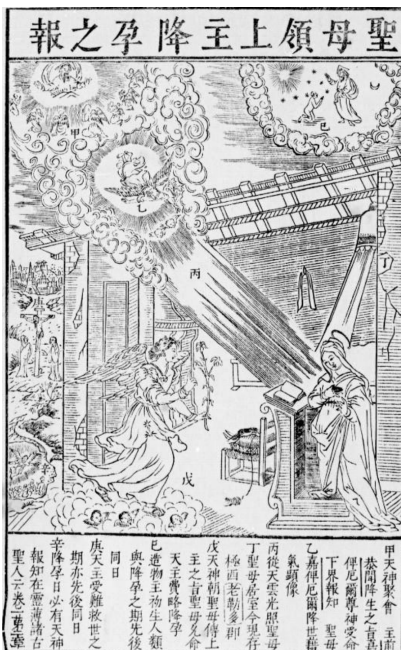


圖 14：（左上）《出像經解》中的「聖母領上主降孕之報」圖；（右下）《福音書畫傳》中的「聖母領報」圖

例如，在「聖母領上主降孕之報」圖（圖 14）中，聖母所在的西式簡陋棚屋、跪凳、身後的床榻及屋內其他物件，以及畫面上出現的其他故事場景：「天主創造亞當」、「耶穌受難」等，都依照參考原圖忠實的展現出來。所不同之處僅在於，原作左側「耶穌受難」場景中，同耶穌一起被釘的二盜，在木刻版本中已不再現。此外，原圖中的西式雲朵，因以中國技法生成，而更顯飄逸靈動。不過，儘管畫中主要人物：聖母，天使和左上方的聖父的面容及其服飾風格，都盡力使原圖再現，但因中式藝術表現手法，便自然而然呈現出中國藝術特有的風格——此種因載體質材及藝術表現手法相異而形成的效果特徵，為中國木版畫及其藝術家所無可避免。

儘管《出像經解》中大多數插圖，都同參考原圖保持著相當高的相似性，但亦有所例外。比如，為使作品主題更為凸顯，木版畫插圖有時將兩幅或兩幅以上的原圖做綜合處理。如第 56 幅「聖母卒葬三日復活升天」圖（圖 15），即採取了多圖重組的方式：上半部分採用《福音書畫傳》第 152 圖「聖子復活聖母」（*Suscitatur Virgo Mater á Filio*）的主題場景（圖 16），下半部分則採用第 151 圖「埋葬聖母」（*Virginis Matris Sepultura*）的主題場景（圖 17）。但由於畫中人物偏重以平面線描手法體現，因此包括聖母在內的人物面容都浮現出一些中國風格特徵的韻味。



圖 15：《出像經解》中的「聖母卒葬三日復活升天」圖



圖 16：《福音書畫傳》第 152 圖「聖子復活聖母」
(*Suscitatur Virgo Mater à Filio*)



圖 17:《福音書畫傳》第 151 圖「埋葬聖母」(*Virginis Matris Sepultura*)

《出像經解》中與原圖差異最大的為最後一幅「聖母加冕」圖（圖 18）；其參考原圖（圖 19）本為三段式：最底部為處於自然景觀中向上觀望，並做跪拜狀的宗徒及門徒團體；中景以保持站姿的耶穌和聖母為中心，其在天使及祥雲環繞中冉冉上升；上端為聖母接受聖父、聖子共同加冕的小場景，聖神以鴿子形狀參與其中。但《出像經解》中的「聖母加冕」圖則截然不同，顯然相當程度上複製了《誦念珠規程》中中國風格濃郁的原型，且在主題圖像兩邊增加了大約十多個類似中國人的天使。原圖下方的宗徒及弟子，則被一大群代表天下萬民的信眾所取代，其中包括十多位中國人及一些西方人。通過信眾所戴頭冠能夠辨認出，信眾群體中有一位教宗、一位歐洲君主、一些中國官員及士大夫、一位士兵，及一些普通民眾。作者似乎有意借此表達一端重要的信仰訊息：聖母是萬世萬代所有人的保護者和慈母，堪受所有人的恭敬和孝愛：皇帝、國王、學者，和從事各種普通職業的勞苦大眾。



圖 18：（左上）《出像經解》中的「聖母加冕」圖；
（右下）《誦念珠規程》中的「聖母加冕」圖



圖 19：《福音書畫傳》中的「聖母加冕」圖

三、中國風格之「羅馬人民的救援」聖母像

相較配置版畫插圖的教義書和祈禱書，雖然耶穌會士帶進中國的油畫聖像對福傳的影響稍顯遜色，但也發揮出其功效。據美國學者勞費爾（Berthold Laufer, 1874-1934）的研究，利瑪竇本人來到中國時，便攜帶了許多歐洲彩繪聖像和版畫聖像；自傳教活動的起始階段，他就向人們分發包括聖像在內的基督宗教藝術品，以獲得良好印象及贏得信徒。⁷¹ 當年利瑪竇和羅明堅，也因借助人們對美輪美奐、如真人再現之油畫聖母像所產生的好奇及敬仰之情，展開在中國的福傳工作。

究竟有多少幅油畫聖像於明末時期被帶進中國已不可考。但可以確定的是，無論手繪油畫聖像或銅版油畫聖像，都無一例外的體現出歐洲聖像模式和風格；其中「羅馬人民的救援」聖母像的複製作品必不可少。

據西方學者考證，當西班牙方濟會士於 1578 年抵達澳門時，便攜帶了「羅馬人民的救援」聖母像的複製作品；1581 年另一幅此聖像的複製作品也抵達澳門，稍後被供奉於羅明堅和利瑪竇在肇慶的居所。⁷² 至今，在著名的澳門聖若瑟修院（St. Joseph's Seminary），依然珍藏著恭繪於

71 Cf. Berthold Laufer, "Christian Art in China", p. 105.

72 Cf. John E. McCall, "Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macao before 1635", *Artibus Asiae* vol. 11, no. 1/2 (1948): 47.

同一張木板正反兩面的兩幅臨摹版「羅馬人民的救援」聖母像（圖 20）。據說，此類型的聖母像不僅曾被帶至亞洲傳教區，亦被帶至美洲及非洲，可能是當時「地球上分佈最廣的形象，以及最有影響力的聖母像」。⁷³



圖 20：「羅馬人民的救援」臨摹本，17-18 世紀雙面木板油畫，高 98 cm，寬 76 cm，現存澳門聖若瑟修院

73 Cfr. De John W. O'Malley and Gauvin A. Bailey, *The Jesuits and the Arts, 1540-1773* (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2005), p. 25.



圖 21：唐寅聖母像，設色紙本，長 120 cm，寬 55 cm，現存美國芝加哥菲爾德博物館（Field Museum），編號 116027

1910年，美國學者勞費爾在西安的一位官員家中，發現一幅繪於宣紙上的中國工筆彩繪聖母像；⁷⁴ 因其下方署名「唐寅」，我們可以暫且稱其為「唐寅聖母像」（圖21）。據推測，此畫作者非耶穌會傳教士之一，而是一位中國畫家，其根據利瑪竇帶至中國的聖像模型繪製而成；創作時間大約在明萬曆年間（1572-1620）。⁷⁵ 事實上，這幅「唐寅聖母像」與「羅馬人民的救援」聖母像極為相似，只是「唐寅聖母像」為全身立像，而「羅馬人民的救援」為半身像；此像無疑為現存最古老的中國彩繪聖母像。在此畫像中，聖母身著拜占庭風格的白衣，與身後深褐色背景相映成趣；作者很可能意欲借此對比鮮明的著色法，以展現聖母無染原罪的教義：作為天主之母，聖母如出淤泥的白蓮，無染罪惡世界之纖塵。

儘管以中國工筆技法繪製的「唐寅聖母像」，極具中國畫特徵，但聖母及懷中聖子的裝束及其手持物件、姿勢等，都與「羅馬人民的救援」相同。但仔細對比則會發現，「唐寅聖母」的面容特徵除了具備歐洲特徵外，亦流露出一些中國工筆仕女的面容特徵，因此其表情比「羅馬人民的救援」原圖之面容更顯柔和寧靜，體現出東方女性含蓄端莊的美感。

此畫尤其令人耳目一新之處在於聖母頭部的鮮紅色光暈，與西方傳統聖母像的白色或黃色光暈大相逕庭。筆者推測，作者很可能借此有意表達「聖母天主之母」的尊位。

74 Cfr. Berthold Laufer, "The Chinese Madonna in the Field Museum", in *The Open Court*, vol. 26, no. 668 (1912): 1-2.

75 Cfr. *Ibid.*, pp. 3-6.

因為在中國文化裡，紅色作為身份、權力和財富的象徵，並與喜慶場景密切相關。為此多數古代宮殿、王府官紳之家的府第大門、柱子、甚至牆壁等，多設置紅色。除聖母頭部鮮紅色光暈外，聖母懷抱的聖子耶穌也令人矚目：身穿綠領紅衣的孩童耶穌，其左手持有一本淺棕色封面的中國書；其右手呈拜占庭式降福狀手勢。耶穌不僅擁有典型的中國兒童相貌和髮型，且在西畫中每次都出現在其頭部的光暈，在此畫中已不再現。勞費爾推測，此情形很可能為作者有心之舉，以免在發生教難時，畫作因被視為基督宗教畫作而盪為寒煙，其作者及收藏家均難免池魚之殃；基於同理，作者未在作品下方標注其真實姓名，僅借用久歸道山的明代著名畫家「唐寅」（1470-1523）作為署名。回顧明末清初曲折迂迴的傳教史，勞費爾的推測具備合理性。

此幅當前僅存的明末國畫彩繪聖母像，居於中國人創作基督宗教彩繪聖像之首，為其後的中國本地化彩繪聖像，提供了首個可供參考的範例，其藝術價值堪比和璧隋珠！

結語

1582年，當深懷福傳夢想的利瑪竇抵達中國時，他也許未曾預見，他的到來，標誌著基督宗教第三次植入中國的進程正式拉開序幕；而他所攜帶的聖母像，也將在群雄逐鹿的明末亂世，成功為他打開堅若壁壘的中國福傳之門。稍晚，他所收錄在中文與拉丁拼音對照書《西字奇跡》中的四幅天主教銅版畫插圖，作為最早影響中國書籍的西洋藝術作品而被載入史冊。藉此，他為東西方之間的文化藝術交流，架起一座改變歷史進程的橋樑。

利氏之後，在中國境內創作的融合了中西方文化藝術元素的明末聖母圖像，不僅開啟了中國本地化聖母藝術形象的先河，更為此後的中國公教藝術留下可供參考的珍貴典範，並激發新的藝術創作靈感直至20世紀。

隨著1919年教宗本篤十五世的《夫至大》（*Maximum Illud*）宗座牧函之頒佈，「中國天主教本地化運動」在教會官方文件的支持下啟航。因首任宗座駐華代表剛恆毅樞機（Celso Costantini, 1876-1958）的大力推動，一群朝氣蓬勃的青年藝術家，開始嘗試使用傳統國畫技法創作聖母和耶穌的「中國人形象」，為中國天主教藝術的崛起吹響前奏。

在這段中國天主教藝術發展的黃金時期，大量「中國人聖母瑪利亞」形象被創作和展現在世人面前，在聖母的

中國藝術形象發展中，寫下濃墨重彩的一筆。儘管自那時起直至今日，人們對這群被學界稱為「輔仁畫派」藝術家的作品褒貶不一，然而這些藝術家至少在基督宗教藝術領域，再次發揮了利瑪竇及其同伴們曾發揮的橋樑作用。在20世紀上半葉中國社會的風雲巨變中，藝術家們通過其作品，不僅同德一心地將被許多國人視為外來宗教的天主教會，更深入的融入中國文化中，且逐漸深遠地影響了日本、越南、印度和菲律賓等東亞國家的天主教藝術本地化之發展。其在公教藝術發展史上功不可沒！

在全球化趨勢日益凸顯的今天，面對本身多元民族和囊括多元文化的中國，以及影響了部分中國人的歐美文化，無以數計的聖母藝術形象在中國教會中湧現，其風格亦多姿多彩：中國油畫、西方油畫、泰西畫、中國工筆畫、中國寫意畫、拜占庭風格的聖像畫等；另外還有形姿多樣的聖母塑像，和刊印在插圖教理書籍中美不勝收的聖母形象不一而足，以供給生活在廣袤中國大地上的天主子民豐富的靈性滋養，並為教會的禮儀生活注入新的活力。

這一切流光溢彩的豐盈碩果，僅源自當年利瑪竇和幾位同會弟兄藉聖母像及其助力，成功撒下的幾粒基督徒信仰的種子。這些微若芥籽的種子，歷經四百多年寒來暑往滄桑輪轉，今已蛻變成蔭大樹；雖多經風雨摧殘，卻依舊枝繁葉茂……如此，印證了《聖母謝主曲》中教眾耳熟能詳、膾炙人口的金言：「因全能者在我身上行了大事，祂的名字是聖的！……祂從高位上推下權勢者，卻舉揚了卑微貧困的人！」（路 1:49-52）

在社會競爭愈演愈烈、意識形態紛繁蕪雜的 21 世紀，願「進教之佑」引領天主教會的福傳事業日新月異、欣欣向榮！願「天地元后」借其目不暇接、包羅萬象的中國藝術形象恩被中華！

圖片參考：

圖 1（左上）來自：<https://www.jstor.org/stable/2718316?typeAccessWorkflow=login>

圖 1（右下）來自：https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_11771284

圖 2 和 圖 3 來自：<https://smarthistory.org/caterina-vilioni-tomb-yangzhou/>

圖 4 來自：<http://charismata.free.fr/?p=7759>

圖 5 來自：<http://www.qvip.net/article-1922>

圖 6：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria-Kannon_in_Museum_for_Hidden_Christians_of_Japan_in_Former_Latin_Seminary.jpg

圖 7：<https://kknews.cc/culture/29g49ez.html>

圖 8：<https://www.visitesvillefrancais.com/blog/la-antigua-lancienne>

圖 9、10、11、12、13、和圖 18 中的《誦念珠規程 Song nian zhu gui cheng》圖片，來自法國國立圖書館 (*Bibliothèque nationale de France*) 供下載的網址：https://www.europeana.eu/en/item/9200519/ark__12148_btv1b9006571z

所有《福音書畫傳》 (*Evangelicae Historiae Imagines*) 的圖片，來自美國洛杉磯的蓋蒂研究所 (Getty Research Institute) 供下載的網址：<https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass>

圖 14、15、18 中，所有《天主降生出像經解 Tian zhu jiang sheng chu xiang jing jie》的圖片，來自法國國立圖書館 (*Bibliothèque nationale de France*) 供下載的網址：<https://>

gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9006374h.r= 天主降生出像經解

圖 20 (左) 來自：<https://www.oclarim.com.mo/en/2020/09/18/macau-church-heritage/>

圖 20 (右) 來自：<https://trip.aeiou.tw/p/64720/> 漫步澳門世遺－歷史城區 /

圖 21 來自，美國菲爾德自然歷史博物館網址：
<https://collections-anthropology.fieldmuseum.org/catalogue/1016748>

走向本地化的聖母形象在 明末天主教藝術中的展現

中國教會專題研究報告系列（2）

Occasional Papers on the Church in China (2)

作者：黨雅妮

編輯：阮美賢

助理編輯：何穎儀

排版：陳芷婷

出版年份：2024

出版：聖神研究中心

香港黃竹坑惠福道六號

電話：(852) 2553 0141

傳真：(852) 2873 1545

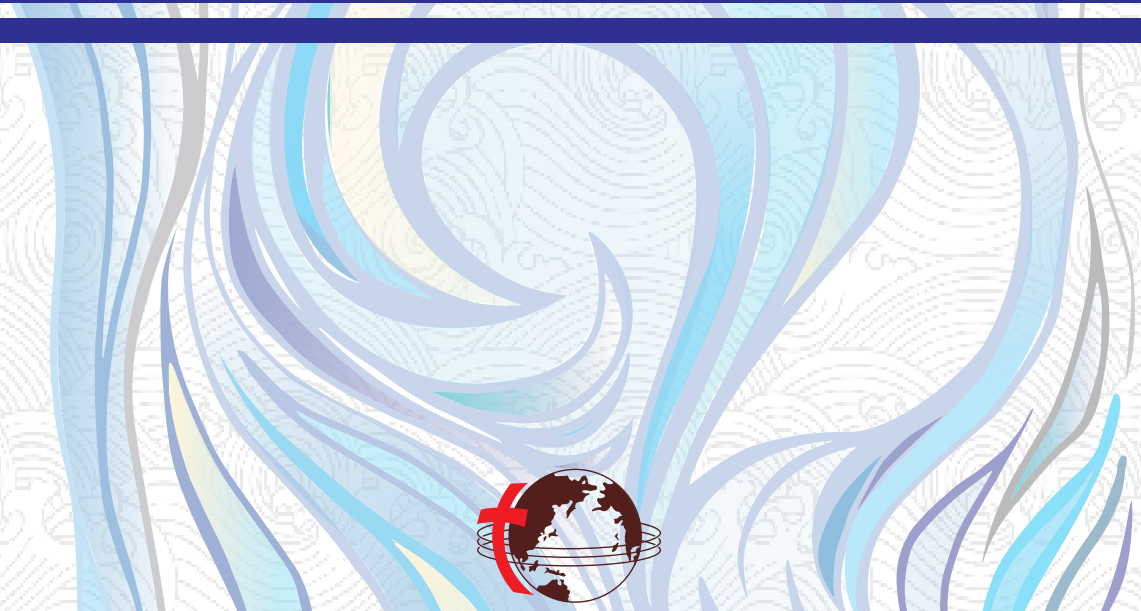
電郵：hsstudyc@hsstudyc.org.hk

網址：<http://www.hsstudyc.org.hk>

版權所有

聖神研究中心

ISBN 978-988-16478-5-6



聖神研究中心

ISBN 978-988-16478-5-6