

# 中国基督宗教艺术的历史

顾卫民

---

在世界文化的历史中，许多艺术种类起源于宗教。哪里有宗教的存在，哪里就有宗教艺术的存在。各地人民，在接受基督信仰的同时，也运用当地独特的地方文化，来表达对于信仰的理解和感情。艺术是文化中最重要和最富于表现力的手段之一。关于欧洲基督教艺术史的著述，可谓汗牛充栋，但是对于基督教艺术在欧洲以外地区的发展演变，中外学术界关注甚少。本文旨在介绍研究基督教艺术的东渐史，尤其在中国的发展演变史，以促进中西文化艺术的交流，并为基督教的中国本色化做出贡献。

关键词：中国基督教 艺术 历史 雕刻 绘画 建筑

作者顾卫民，1967年生，博士，上海师范大学哲学系教授。

---

—

在世界文化的历史中，许多艺术种类起源于宗教。那里有宗教的存在，那里就有宗教艺术的存在。基督宗教产生于公元一世纪巴勒斯坦的犹太人中间，原本有地域、文化和民族的局限。但传教是基督宗教的基本特性，它决定了基督教的普世性，于是，一代又一代的传教士，肩负着这一使命，去往世界各地。而各地方的人民，在接受信仰的同时，也运用当地独特的地方文化，来表达对于信仰的理解和感情。艺术是文化中最重要和最富于表现力的手段之一。“它用形体的话语表达来自上天的音讯，使无形的世界成为可以捉摸的。”

基督宗教发源于亚洲，但在欧洲的历史与文化环境中成长和壮大。在历史上，欧洲各民族曾经用各自独特的艺术形式来表达基督教的信仰。从早期罗马的地下墓窟、巴西利卡式样的罗马风格教堂、哥特式的穹顶、到文艺复兴和巴洛克的滥觞，无不可以看到欧洲人是如何娴熟而自然地将希腊罗马的古典艺术融入到基督宗教艺术中去。有关这方面的研究著述可说汗牛充栋，不胜枚举。但是对于基督教艺术在欧洲以外地区的发展与演变，中外学术界关注甚少。本文作者近年对基督教艺术的东渐史，尤其在中国的发展史抱有浓厚的兴趣，这是因为，作为中国人，去发掘和研究基督宗教在中国发展的历史，整理相关的史料，探究其源流和演变，具有独特的意义：第一，基督宗教在中国的发展迭经坎坷，但从留下的教堂、墓地、雕刻和绘画作品中，仍然可以看到中国基督徒的独特的智慧和手艺。中国的基督徒像其它各国的信众一样，也试图用自己美好的奉献

和才智去表现信仰。他们的作品，与中华历史上伟大的宗教艺术（如敦煌）一样，都是中华民族宝贵的文化遗产，应受同样的重视和尊重；第二，中国基督教艺术的历史，是宗教进入文化之中的一个典型范例。基督宗教是超乎于民族和文化之上的原理，但是，为了表现这一宗教，必然会使用文化的手段，而文化是具有时代性、民族性和历史性的，它们必然会在艺术表现中留下烙印，在欧洲如此，在印度，日本和中国也不例外。中华民族作为世界各拥有古老和伟大文明之民族中的一员，它的独特的艺术表现，正是基督宗教普世性的反映。

## 二

基督宗教艺术在中国发展的历史粗略地区分，大致可以划为四个阶段。

第一阶段是唐代的景教入华时期。从叙利亚经中亚细亚入华的基督教聂斯脱里派传教士在太宗时进入我国。今天矗立于碑林中的《大秦景教流行中国碑》不仅是基督宗教传华的最早的文字见证，它本身就是一件珍贵的融合中西艺术特征的艺术品。其环碑首之边缘雕刻着两条巨大的无角“螭”龙，它有鱼的表皮，身体象蛇，龙尾所夹之大珍珠正位于碑上方正中央。在碑首使用环龙为表现是东汉以后逐渐由环纹碑首演变而来，由于景教传教士与皇帝和皇家有密切的联系，才被允许使用龙的标记。<sup>①</sup>在下面三角形正中央则为一希腊式正方形十字架，这种类型的十字架是被东部教会广泛使用的。在十字架臂上刻有珍珠，有人认为它们与龙尾所夹之珍珠为传统的“二龙戏珠”的表现形式，但日本人佐伯好郎则认为珍珠在叙利亚教会中是信仰的象征。<sup>②</sup>这种解释应该是更加合理的。然而，在十字架下端的祥云和莲花则无疑是佛教艺术常用的表现手法。

众所周知，唐代来华的景教传教士与佛教界僧侣过从甚密，在景教碑及敦煌出土的经卷中充满着佛教以及道教的语言，以致当时的中国人并不能分辨其中的差异。那么，在艺术表现上两者的混用应不足为怪。可以印证的另外一件景教重要的石刻位于北京房山十字寺中《敕赐十字寺碑记》的碑额，此碑立于 1365 年，现存之碑身是明代嘉靖年间的，但碑额仍完好保存。此碑上之希腊十字架用阳刻线条，但下面则刻有熊熊燃烧之火焰，它所包含的象征意义则是聂斯脱里及其门徒的热烈的火，古代景教会因为其热烈的信仰而被称为“火的教会”（Church of fire）。然而，在十字架的两旁也刻有遒劲有力的龙和龙爪，这就展示出无限之生命力，其寓意也应与西安之碑相同。<sup>③</sup>

至于莲花，祥云与十字架的混合运用，那在景教石刻中更是所在多有。在房山十字寺中有两块石刻（现存南京博物院），刻有佛教艺术中典型的云莲座、莲瓣、宝相

<sup>①</sup> 《天主教梵二会议文献·告艺术工作者书》上海光启出版社。2003 年。P.Y.Saeki: The Nestorian Monument in China. London. Society for Promoting Christian Knowledge. 1928. pp12-14.

<sup>②</sup> 同上。

<sup>③</sup> 2002 年 5 月 29 日考察日记。

花花瓶以及牡丹。<sup>①</sup>同一类型的雕刻更是在内蒙古百灵庙，阿伦斯木等地出土的石刻中出现。不过，在内蒙古阿伦斯木景教寺院出土的砖块上，有中原地区与中亚地区东方艺术的混合，日本人江上波夫说：“砖块上的花纹、云纹和唐草纹，当然是宋元时代中国的特色，但多角形图样带的意匠，与其说是中国，勿宁说是东方的普遍的意匠，特别是萨珊，波斯系统的表现。”<sup>②</sup>萨珊，波斯的艺术则明显是伊斯兰教的宗教艺术了。

景教、佛教和伊斯兰教三种宗教艺术混合使用的地区以泉州最为典型。自晚明直至近代抗日战争期间，泉州不断有这类石刻出土，共达三十余方。它们今天保存在泉州海外交通史博物馆和厦门大学人类学博物馆。它们中有希腊式的十字架和天使的形象，这明显是景教的象征，而祥云、莲花、须弥座式的雕刻则是佛教的表现，但景教徒墓碑的型制则是伊斯兰教火灯窗式样的，墓碑的边缘则刻有卷草和花卉，它们是多种艺术混合的产物。<sup>③</sup>

在内蒙古，泉州等地的景教石刻，表明唐武宗灭佛以后，景教在中原虽已绝迹，但在边陲地区仍然流行。最为特别的是在内蒙古鄂尔多斯草原发现的青铜小十字架，其形制有正方形的十字架、鸟形及其它类似飞标的各类形状，令人惊讶的是十字架中央有的刻有佛教中的字，至于鸟，有人认为是圣灵的象征，<sup>④</sup>它们是蒙古族中克烈部与乃蛮部信奉基督宗教的实物证明。

唐代是中国历史上文化呈开放趋势的时代，因统治中国的李姓皇室本来即有外族血统，故奉宗教宽容政策，基督宗教适时地传入我国，且与当时处于盛时的佛教保持着密切的联系（当然也有争斗），再加上中西交通线的流畅，中亚细亚其它宗教信徒的东来，更使基督宗教艺术在这一阶段呈现出与其它宗教艺术及本地传统文化合流的趋势。

第二阶段为蒙元时代罗马天主教会方济各会士在中国留下的教堂建筑和石刻。虽然这一时期唐代遗留下来的景教信徒仍在中国边陲地区活动，但是从欧洲来华的方济各会士则留下了另一种更具拉丁风格的石刻。当时的罗马教宗为了遏制蒙古的西征及与蒙古族中信奉基督教者通聘，特派方济各会士来华。蒙高维诺（Giovanni da Mortecorvino）是中国天主教第一个教区的创始人，也是以教廷使节名义来华的第一人。他在1305年1月和1306年2月的两封寄回欧洲的信中，保留了他在元大都建立天主教堂的史料。他在汗八里建立的第一所教堂“具有钟楼，内有三口钟”，他还教四十名男童学唱赞美诗。他所建的第二所教堂离皇宫仅“一掷石之远”，“设有围墙，房屋，简单的办公用房

<sup>①</sup> 徐苹芳：《北京房山十字寺也里可温石刻》。徐氏著：《中国历史考古学论丛》（台）允晨文化实业有限公司，1995年，第474页，又见：A.C. 穆尔：《一五五零年以前的中国基督教史》第100页。

<sup>②</sup> （日）江上波夫：《汪古部的景教系统及其墓石》《内蒙古史研究参考数据》第14辑，第41-45页。

<sup>③</sup> 杨钦章：《泉州景教石刻初探》、《泉州新发现的元也里可温碑述考》，《世界宗教研究》1984年第4期；《世界宗教研究》1987年第1期。

<sup>④</sup> 佐伯好郎著，胡立初译：《中国綏远出土之万字十字架徽章》，《齐大季刊》第三、五合辑，1934年。杨春棠：《鄂尔多斯地区发现的景教青铜十字》，《东吴大学中国艺术史集刊》第8卷，第65页。

和一座可容二百人的礼拜堂”，且有“一个红十字架高树房顶”，这在当时是很醒目的标志。<sup>①</sup> 据中国社会科学院考古所徐苹芳教授考证，这座教堂的位置应在元皇城正北门厚载红门之外，地安门以北，那里有一座元代所建的后门桥（地安门桥）。<sup>②</sup> 至于教堂的建筑风格，20 世纪初期来华的罗马宗座代表、著名艺术家刚恒毅（Celso Costantini）认为很可能是中国传统风格，至少应带有蒙古人的风味。

元代方济各会在中国的遗存，还有两件石刻存放在扬州。第一块的墓主叫加大利纳（Katerina），立碑时间在 1342 年 6 月，这块半圆突显的壁龛中央雕刻着圣母抱小耶稣石像，表现手法很像古罗马地窟中发现的古老石刻，左下方为圣女加大利纳在车轮中，两刽子手因天神震怒遭雷击倒地，上有两天使。右下方是圣女殉道以后，两天使将圣尸运往西奈山上安葬的情形。右下角的僧侣则抱着象征亡者灵魂的婴儿，下部分有哥特式拉丁文的铭刻。第二块石碑立于 1344 年，上刻有世界末日的审判，耶稣的面容有明显的西方风格，头上有着十字架、光环，手、脚与肋旁的五伤清晰可见，左右两边分别是手持十字架的使徒和长翅膀的天使，下则有天使吹响号角及在棺木中复活的人。左下角则为私审的场景。<sup>③</sup>

方济各会士直接来自于欧洲，他们在中国留下的艺术品具有明显的罗马教会的拉丁化的特征。最近的考古发掘表明，在内蒙古阿伦斯木的元代罗马教会建筑遗址中，有一些中亚西亚伊斯兰教的纹饰和雕刻，那是因为阿伦斯木原本是赵王阔里吉斯的驻地，他原来是景教徒，被蒙高维诺归化为天主教徒。但那里最终还是发现了石刻的西方风格的狮子头，日本学者江上波夫认为这是主教座椅上的装饰物。<sup>④</sup> 该主教座堂规模宏大，从其台基上看，可能是全城最高大的建筑物。

第三阶段为明末清初耶稣会士来华时期直至 19 世纪末叶（或 20 世纪 20 年代以前）。刚恒毅主教称这一时期为教会历史上的“殖民时代”，或是“欧洲圣统制在中国的沿续”时代。因为，首先，罗马教会在地理大发现以后一百年中通过“保教权”将传教士带到远东，当它发现这种弊害之后试图摆脱而未能奏效。而 19 世纪中叶以后，伴随着鸦片战争和英法联军之役失败，清政府与列强所订立的不平等条约规定了教会的权益，法国取代了葡萄牙获得了保教权，随之而来的是一个西方传教士大量涌入而民教冲突日趋尖锐的时代。

这一时期中国基督教的艺术呈现出复杂多变的特征。一方面，耶稣会努力适应中国文化，无论在宣教方式、语言文字以及图画方面均极力提倡本地化；另一方面，葡萄牙、法国以及英美的建筑及绘画风格都在中国各地出现了，总的来说，后一种倾向超过

<sup>①</sup> 道森（Christopher Dawson）：《出使蒙古记》，中国社会科学出版社，第 263—268 页。

<sup>②</sup> 徐苹芳：《元大都也里可温十字寺考》，《中国考古学研究——夏鼐先生考古五十年纪念论文集》（一）文物出版社，1986 年，第 309—316 页。

<sup>③</sup> Rouleau.S.J：The Yangchou Latin Tombstone, Harvard Journal of Asiatic Studies, Dec. 1954. 顾保鹄：《扬州元代天主教墓碑》（台）《恒毅》第 509 期，2002 年 2 月；耿鉴庭：《扬州城根里的元代拉丁文墓碑》《考古》1963 年第 8 期。

<sup>④</sup> 王晓华：《江上波夫考察阿伦斯木古城随记》《内蒙古文物与考古》1992 年第 5 期。

了前面一种,因此这一时期艺术上的殖民特征是十分浓厚的。

耶稣会士以善于适应本地的文化而闻名于世,利玛窦神父本人也是画家,他既懂得西洋画与中国画的区别,也会用中国画来画山水和风景。保存在辽宁博物馆的《野墅平林图》便是他的作品,画面上杂草丛生的湖边矗立着一棵大树,掩映着中景的树林和远景的建筑,远处则是达官贵人的楼阁以及芦草和黄栌,画面展现的是北京郊外秋天的景色。融和中西的手法是很明显的。晚明还有两部木刻集——(1)1624年出版的罗儒望(P. Jean de Rocha)所编的《诵念珠规程》以及(2)1637年艾儒略(Julius Aleni)所编的《天主降生出像经解》,前者有十五幅,后者有五十六幅作品,其参考的原始版本则是内达尔的《福音故事图像》(Evangelicae historiae imagines)。耶稣会士创始者罗耀拉提倡灵修,而这需要借助于以意念构成的图像,这是内达尔编撰此书的缘由。<sup>①</sup>罗儒望和艾儒略的木刻集则是临摹本,但其中的人物、场景和细节都作了非常中国化的处理,如圣城的木屋变成了中式的民居,连窗格的样式也是中国传统的式样,还有假山和中国式的庭院,明暗的光线则用线条来表现,耶稣、使徒和圣母的面孔,包括衣服,全部变成了中国的式样。艾儒略书最后一幅为《圣母端冕居诸神圣之上》,圣母端坐云彩之下,有戴各式帽子的中国文人,有士兵和留发额的儿童。意大利学者柯毅霖指出:“这表明中国人已经成为普世教会的一部分,享有和其它成员一样的尊严,中国人注入了大教会生命之中,成为连续发展的救赎史的一部分。”<sup>②</sup>

另一方面,供奉于清廷的耶稣会士画家如郎世宁(Guiseppe Castiglione)、王致诚(Jean-Denis Attiret)、潘廷璋(Josepe Panzi)等人,都在自己的绘画作品之中刻意地适应中国画法,他们这样做并非出自于本意,而是为了适应中国人的观赏习惯,因此他们的绘画在透视和解剖上虽然合乎欧洲的标准,但是人物一律系用正面光线并用线条勾勒,另外在山水和风景部分则完全按照中国风格描绘,有时则索性请中国画家代笔,以增加东方的情趣。这确实是融合中西的新创造,也在当时的中国画坛占有一独特的地位。<sup>③</sup>耶稣会士此一时期的另一重要贡献则是将西洋透视法介绍到中国来,1729年郎世宁与年希尧合作编撰而成的《视学》则是一部重要的中文著作,该书中有一部分内容采用了郎世宁的老师波佐(A. Pozzo)的著作。波佐是耶稣会透视法的大师,他曾为罗马耶稣会总堂作《圣·依纳爵的荣耀》,他深信可以用透视的手法来表达宗教的意境,他提出了“视觉随观察角度不同而不同的主张”,当人们从适当的位置进行观察时,幻觉中的意念便能将混乱无序的形态奇迹般地组合成富有理性的启示,尤其关键的是如何从远处参照物的独立一点把圆形球面绘到同一个平面之上,而这独立的一点(光源)就是上帝。可见,耶稣会士介绍透视法的目的并不在于几何学或透视法本身,而是如何运用这一科学的方法来表达宗教的意境。

<sup>①</sup> 陈惠民(Arthur H. Chen):《耶稣会透视法贯通东西方》,澳门《文化杂志》1997年第2辑,第41—43页。P.M.D' Elia(德礼贤):Le Origini Dell' Arte Cristiana Cinese (1583—1640)《中国基督教艺术的起源》罗马,1939年第80页。

<sup>②</sup> 柯毅霖(Gianni Criveller):《晚明基督论》,四川人民出版社,1999年第224页。

<sup>③</sup> 聂崇正:《郎世宁作品的几个问题》《世界美术》第15期,第80页。

在同一时期内，澳门出现了大量葡萄牙和西班牙风格的教堂、炮台和会院建筑，它们完全反映了地理大发现时代的殖民地艺术特征。在 1557 年以后的一个半世纪中，葡人精心营建这座城市，他们用木栅将葡人和华人居住区分开，并建筑房屋、教堂和炮台。不久，耶稣会也开始建筑自己的修道院、教堂甚至炮台，澳门城市历史学家以及建筑史专家卡拉多教授（Maria Calado）指出：“天主教会在初期的城市组织形式上发挥了重要的作用，建立了自身的权力体系，成为社会和城区的凝聚因素。”<sup>①</sup> 到 1587 年，澳门已有一万居民，还有“五座每天做弥撒的教堂”，它们是圣安东尼堂、主教座堂、圣母堂、老楞佐堂以及在城墙外面的望德堂。每座教堂前都开辟了广场，当地人称为“前地”。以这些教堂四周形成居住中心，这显然带有中世纪欧洲城市的印记。<sup>②</sup> 在这些建筑物中，尤以 1602 年落成的圣保禄大教堂最为著名，现存的大三巴牌坊正是这座已毁的宏伟教堂的立面。立面共分为四层，第一层三角楣中央之铜鸽代表圣灵，旁边的日、月四星代表上帝创造日月星辰；第二层中央的壁龛中有耶稣铜像右手指天，左手平伸握一铜球，两旁为百合花（意为纯洁）及菊花（日本信徒的遗作），还刻有十字架、梯子、钉子、芦苇杆及罗马旗帜，象征耶稣蒙难及战胜死亡；第三层中央是圣母像，两旁刻有生命树、天使及“圣母踏龙头”，寓意基督宗教战胜罗马帝国（七首怪龙寓意罗马的七丘之山）；第四层则刻有罗耀拉及方济各，沙勿略等四耶稣会圣徒之雕像。这座壮丽的教堂是一位西班牙神父斯皮诺拉（Carlos Spinola）设计的。<sup>③</sup> 人们称这座教堂的立面是“一幅天主教的教理问答”，或“石头的训戒”，澳门建筑师协会主席马若龙则称它为“葡萄牙普救哲学的象征”。

从 1840 年至 1860 年，继鸦片战争及英法联军之役的失败，清朝的门户被迫打开，沿海及内地的一批城市被开辟为通商口岸。当时出现的一个较为普遍的现象是：根据不平等条约开辟的通商口岸都有一个租界，英、美、法等国的列强在租界内实行与华界不同的城市管理制度，铺设道路，设立各类公共建筑，摆设下水管道，架设电灯、电报、电线和天文台等等。这一时期进入中国的西方传教士们也往往在租界设立其总部，建筑教堂，然后再以租界为基地，进入中国内地传教。一时间，在租界出现的教会建筑与民用建筑一样，无不带有维多利亚时代的殖民特征或者是更早时期的新罗马式、哥特式风格。如上海早期的圣公会在外滩附近建立的“圣三一堂”（Holy Trinity Church, 1866 年），是直接聘请英国本土著名设计师斯科特（Sir George Gilbert Scott 1811—1878），他在伦敦设计爱尔伯特纪念堂（Albert Memorial Hall）而闻名。圣三一堂以清水红砖为墙面，平面有拉丁十字式，室外有边廊，分券则有尖券和半圆券两种，室内用单矮柱，顶部为 15 世纪英国哥特式教堂中最常见的“圆领式”天花（Collar Braced

<sup>①</sup> 龙思泰《澳门史》（北京）东方出版社，1999 年，第 137 页；Constortium 等著：《澳门从开埠至 20 年代社会经济及城建方面的发展》第 21 页。

<sup>②</sup> 文德泉神父：《16—17 世纪的澳门》，1979 年第 43 页。

<sup>③</sup> 梅迪纳（Juan Ruiz-de-Medina. S. J.）：“澳门大三巴教堂——一位马德里耶稣会士”，《文化杂志》第 21 期，1994 年。

Roof), 这是一座典型的复兴哥特式教堂。<sup>①</sup> 至于天主教会建筑方面, 以上海早期的两座主教座堂为例, 均有极为明显的西方特征。建成于 1853 年的董家渡天主堂是上海第一座主教座堂, 平面原为拉丁十字式, 堂内柱子为 2.5 米×2.5 米的方形砖砌实心柱, 其立面为巴洛克风格, 共分三层, 最底层有八根爱奥尼亚式双壁, 第二层有两个巴洛克式小钟楼, 最上一层则是西班牙风格的三角形山花楣, 顶部立有十字架。<sup>②</sup> 上海最大的罗马教会中心则在徐家汇, 这里曾是明代奉教人士徐光启之别墅, 徐氏之墓也在此地。近代开埠以后, 法国耶稣会陆续兴建了教堂、大小修道院、中学、小学、师范学校、育婴堂、美术工场与其它慈善机构。在 19 世纪中叶, 徐家汇曾有过一个中国传统风格与希腊式样相结合的教堂, 20 世纪初年, 因堂制狭小而另建新堂, 从 1904 年动工, 到 1910 年终于建成, 徐家汇新堂奉耶稣会圣·依纳爵为主保, 建筑设计师为 W.M.Dowdall, 建筑平面为拉丁十字式, 具有典型的哥特式肋拱, 建筑总长 79 米, 宽 28 米, 两翼最宽处 44 米, 可容 3000 人弥撒, 为远东之著名大教堂。<sup>③</sup> 其它如广州、宁波、南京、抚湖都出现同一类型的, 具有明显西方风格的大教堂, 在当时中国的社会环境中它们具有明显的外来文化风格及特征。

第四时期为 19 世纪末叶或 20 世纪 20 年代开始直至 20 世纪中叶, 这一时期非常短暂, 但却十分重要。笔者最近的研究发现, 这一时期中国教会人士以及中国基督徒艺术家开始考虑一些重要的问题, 也出现了一批具有中国民族和文化特色的教会建筑和绘画, 只是由于后来的抗日战争和内战阻断了这一进程。这一时期中国教会历史的发展呈现出一些重要的特征: 第一, 中国社会掀起了猛烈的反基督教的浪潮。1900—1901 年的“庚子事变”, 使中国教会蒙受重大的打击。从 1922 年—1928 年, 中国又爆发了非基督教运动, 这场运动和义和团不同的是, 参加者并非是一般平民, 而是具有民族主义、科学主义、自由主义、共产主义以及人文主义思想的各类知识分子, 教会面临很大的挑战。第二, 这一时期是中国民主革命和民族革命运动的高涨时期, 社会在剧烈地变动, 1906 年开始宪政运动, 1911 年辛亥革命, 1924 年国共合作及北伐战争, 都引发了当时的民族思想的激荡。自 19 世纪以来, 教会因为与不平等条约的联系, 被指为帝国主义和殖民主义的先锋, 成为千夫所指的对象。第三, 基督新教会和罗马天主教会因为此种压力, 其内部出现了裂变。一批新教的中国牧师如俞国楨等人, 有感于必须分清教会与列强势力之间的联系, 自发地在 20 世纪初年成立中国基督教自立会, 相当一部分外国传教士也对中国教会的自立持欢迎和欣赏的态度。在罗马教会内部, 先是由马相伯、英敛之、雷鸣远、汤作霖等一批中西人士猛烈地批评教会不愿本地化的弊端, 最后引发罗马教廷于 1919 年发布《夫至大》(Maximum Illud) 通谕及 1922 年派首任宗座代表刚恒毅来华, 自上而下地实现本地化的改革。

从 20 世纪 20 年代初开始的中国教会本地化运动一开始就是和艺术联系在一起的。

<sup>①</sup> 伍江:《上海百年建筑史》, 同济大学出版社, 1997 年第 54 页。

<sup>②</sup> 佚名:《徐汇纪略》, 上海徐家汇土山湾, 第 2—4 页, 1934 年。

<sup>③</sup> 同 19。

这种现象在罗马教会和新教中都出现过。

作为当时驻华宗座代表的刚恒毅总主教，他本人即是一位著名的天主教艺术家，擅长雕刻，对艺术史和建筑有精深的研究。他高瞻远瞩地将基督宗教艺术与当时教会的本地运动联系了起来。他在视察了中国各教区以后，发现几乎在所有通都大埠均有欧洲风格的大教堂，刚恒毅认为那是一种艺术上的错误。他指出：

所有中国大城市中的教堂，不是新哥特式，便是新罗马式的；间或也有古典式的，它们以西欧风格为楷模，随意添损，乱加抄袭。只有在乡间，因经济关系和乡下人的俭朴精神，建筑了几座庙宇式的教堂，显得新奇而动人。但是即便在乡间，假如经济许可，仍有借用欧洲形式的倾向，好像非采用欧洲哥特式和罗马式，就不能建造一座美丽的教堂似的。<sup>①</sup>

刚恒毅认为，只要基督宗教对于人类关怀和博爱的精神能够得以体现，就不必拘泥于形式上的约束，公元初年的时候使徒们曾借用希腊和罗马的哲学语言表达信仰，“使徒和教父们曾经接受了罗马富于文化气息的陈设与礼仪，为什么我们在中国不能做同样的事？”就作为信仰表达的艺术而言，虽然每个民族有其自身的风格，但艺术的本质是超然的，所以任何民族的艺术都可运用于教会之内。他说：

每一个民族都有它特殊而定型的特质，并且这些特质籍着她历史性的建树、以及民间与社会上的艺术品充分地表现出来。各种不同的艺术特征，都是基于文艺、习俗、兴趣、历史与宗教的史迹、建筑用材、气候、地理等不同的因素。历史可资证明：亚述、迦勒底、埃及、希腊、罗马、拜占庭以及哥特等形式的艺术，均带有各民族与各时代的特点。所以，把欧洲的形式，无论是罗马式或哥特式加诸于中国，均属错误。在欧洲，这些东西是自然的，生气勃勃的，合乎逻辑的；在中国，人们讲究艺术花卉和静物的欣赏。在欧洲，表现人民志趣和情感的东西，是人民所了解的；可是搬到中国来，则会使人感到陌生，成为一种难以了解的语言。即以哥特式建筑来说，其建筑的屋顶倾斜度很大，易于溶雪，而其钟楼高耸云霄，颇适合北欧地带。然而我个人初到中国的地方（南方），那里棕榈丛生，若将哥特式搬到这里，显然不能说适合。中国建筑的系统，有它自己的高雅美丽，与罗马式与哥特式大不相同，有人说中国建筑物四角翘起之格式或受鞑靼人帐棚支角之影响（因此有复古退代之嫌）。其实在欧洲，艺术家也在讨论复兴罗马与哥特式的良机与远景。<sup>②</sup>

要使用欧洲某一种特定的建筑方式来营建教会的建筑，显然是一种误解：

罗马帝国曾经把它有力的建筑形式，带到她足迹所到之处，但她之所以如此，是在表现她的势力，使别的民族震慑于她的威武。而教会绝不应如此，教会是至公的，是属于所有人民的，在艺术方面也是一样，教会绝不像罗马帝国企图以武力和权势来征服人；相反地，她所追求的是人的灵魂，她要把众生联合到基督的大家

<sup>①</sup> 刚恒毅：《残叶——刚恒毅枢机回忆录》（台）主徒会，1982年第374页。

<sup>②</sup> 刚恒毅：《中国天主教美术》（台）光启出版社，第21、22页。



中，但绝对尊重各民族的独立艺术与文化传统。<sup>①</sup>

为此，刚恒毅特别提倡用中国风格的建筑来表达罗马公教的理想。1925年，刚恒毅邀请了意大利卡西诺山本笃会富有经验的建筑师葛里森（D. Adelbert Gresnigt）神父来华，负责设计与建筑事宜。在以后的数年中，葛里森至少设计了三座重要的建筑群，均为典型的中国风格。（一）1925—1929年建成的北京辅仁大学。这是一个全封闭的类似紫禁城（缩小版）的中国式城堡建筑，城墙按中轴线两边等长，四壁合围，中间的校门象一个大城楼，东西南北四角各矗一个角楼，墙身厚重，窗洞深凹，收分明显，门楼和角楼覆以绿色琉璃瓦，尤其在晴日之下更显绚烂夺目。城墙围在中间的小院遍种树木，给人以西方修道院式的宁静之感，而辅大北部司铎书院则是一个典型的中式园林，树木扶疏，有假山点缀其间，它很好地体现了中国式建筑融合自然的理想，与罗马教会修道精神显然有一种契合。<sup>②</sup>（二）1927年建成的河北省宣化县中国籍修会——“主徒会”的会院。该会院建筑为中式牌楼建筑，三个中式的琉璃屋顶按品字型构成，中间为大门，两边则是两个中式圆窗，型制十分接近庙宇，大门内更为高大的楼房覆盖着翘檐的中式大屋顶，上面矗立着十字架，层次分明，气势雄伟，也是城堡式封闭结构。但规模较辅大为小。<sup>③</sup>这座建筑的另一个特点是它处在一个背山面河、清静幽雅的环境之中。“它像在那宁静清明的小山谷中怒放的一朵鲜花，给予四周的景色平添了一份新鲜与和谐的格调，使古代留下的艺术更显得高贵。”（三）1931年11月建成的位于香港的华南总修院。该修院为一气势宏大的中式四合院建筑，原设计上有台阶一直通向大海，后改变计划，将整座宏伟的结构面向繁华的大路而非碧蓝的海水。格里森还为建筑设计了覆盖有中式大屋顶的高楼，后因经济原因而取消。<sup>④</sup>

在绘画领域，当时也出现了用中国传统绘画表现基督宗教的趋向。

在刚恒毅看来，东方的艺术与天主教的精神境界十分契合。西方艺术注重人和物体的结构和形态的美，趋向写实；中国传统艺术注重观念和理想的美，趋向抽象。中国艺术不仅将人物精神化了，也将物景精神化了。所以中国画中蕴含优美的诗意，与天主教的精神意境能豁然相通。刚恒毅说：

我应当申明，在东方绘画中从未有色情类的绘画，这是东方绘画之光；中国与日本的艺术不重视人类的描绘，而西欧的绘画则由希腊艺术所继承；东方艺术是一首眼睛看得见的诗词，因为它所表现的并非是真的东西，而是实物的诗境，他们所绘的是画家的思想，所以是一种精神艺术。<sup>⑤</sup>

为了在教会内推展中国的绘画艺术，刚恒毅请了一位中国画家陈缘督来协助。一九

<sup>①</sup> 同上，第22页。

<sup>②</sup> Domsy Livester Healy 著：“The Plans of New Building of the Catholic University of Peking.” No. 6, July 1929.

<sup>③</sup> 刚恒毅：《在中国耕耘——刚恒毅枢机回忆录》，（台）主徒会，1982年第193页。

<sup>④</sup> 田英杰编：《香港教会掌故》香港圣神研究中心，1983年第216页；骆显慈神父著：《华南总修院历史考究》，《铎迹天涯——华南圣神修院金禧纪念特刊（1931—1981）》第13页。

<sup>⑤</sup> 刚恒毅：《在中国耕耘》（下）第121页。

二九年，陈缘督在北京开了一个个人画展。前去参观的刚恒毅发现，陈缘督的画作具有中国艺术的传统精神，尤其能把实在的物景以精神的诗意表现出来，在渲染方面也有独到的造诣，线条优美，色彩和谐。在陈缘督的画中，给刚恒毅印象最深刻的，是描绘两位妇女站在花园中的一幅画。因此，刚恒毅请陈缘督到宗座代表公署商谈，请他画圣母像。刚恒毅先让他参观了意大利名画家的作品，又请他研读《圣经》。不久，陈缘督带给刚恒毅一幅画在丝绢上的圣母敬拜耶稣圣婴图，这幅画成了后来中国以及东方天主教会圣像画的滥觞，当时天主教会会有插图的杂志都把它刊印出来。陈缘督也由于研究天主教的圣经和道理，取圣名路加。刚恒毅视陈缘督的洗礼为中国天主教艺术的降临节。后来陈缘督成为北平辅仁大学艺术系的教授。在他的影响下，其门人王肃达、陆鸿年、华路加、李鸣远和徐志华，都成为当时颇负盛名的天主教画家。

在同一时期，新教内部也开始了本土化的艺术创作，最明显的是当时中国所有重要的教会大学都采用中国风格的建筑设计，最著名的莫过于燕京大学，它拥有近八十座中国宫殿式的建筑，室外设计了优美的飞檐和华丽的彩色图案，主体结构则采用钢筋混凝土，配以现代化的照明、取暖和管道设施，甚至连校内一座水塔也采用了十三层中国式宝塔的形式，在未名湖上远眺极具中国特色。同时，校园里有许多从圆明园运来的奇异碑石，并在景色宜人处修建了亭阁。校长司徒雷登说得很明确：“校舍本身就象征着我们的办学目的，也就是要保存中国最优秀的文化遗产。”<sup>①</sup>

20 世纪早期新教本土化艺术的另一件重要的杰作便是香港道风山基督教丛林，它的创立者是挪威传教士艾香德 (Rev. Karl Ludvig Reichelt), 1930 年初开始营建，整片建筑群的设计者是丹麦建筑师艾术华 (Johannes Prip-Møller 1889-1943)，艾术华早年在美国哥伦比亚大学学习建筑，后去中国沈阳，曾为当地教会设计中国风格的教堂，但当时大多数人并不接受。艾术华还在中国北方长期旅行，遍访名山大川中的佛教寺院，研究中国传统的建筑，并著有《中原佛寺图考》一书。艾香德所建的道风山基督教丛林，其宗旨是与佛教徒展开宗教对话，并皈化他们的信仰。道风山基督教丛林在建筑风格上尽可能地模仿中国佛教寺院，由教堂（当初称景尊宝殿，现称圣殿）、牧师会院、朝圣屋以及宿舍及饭厅组成。门、窗以及承重梁均用柚木制成，墙面则是砖石结构，屋后是莲花池及鱼塘。教堂为纯中国传统的八角形建筑，有人认为它是仿照北京天坛而作。内外共有四十条红色的中国传统式样的柱子，闪闪发亮的琉璃瓦和突出翘起的屋顶以及斗拱极具中国特色，它像是处在周围简洁的房屋中间的一件装饰品。<sup>②</sup>

这一时期的奇特之处是，外界对教会的批评越来越多，教会却在艺术风格上极力采用中国本地风格，似乎是要向外界证明教会并不自外于中国文化和社会。

<sup>①</sup> 司徒雷登：《在华五十年》北京出版社，1981 年第 57 页。

<sup>②</sup> Tobis Faber: Johannes Prip-Møller. A Danish Architect in China HongKong. 1994. P1-5. 蔡道堂《回忆道风》《道风山基督教丛林开山六十周年纪念中国同工感恩会特刊》第 54 页。

## 三

通过对中国基督教艺术史的简单的回顾，可以大致地得出一些结论：首先，中国基督宗教艺术的历史其实也十分久远，而且内容丰富多彩，只是散见在各种遗迹以及博物馆中，需要细心地加以整理和系统地加以研究。在整个欧洲以外地区的基督宗教艺术史中，中国的基督教艺术占有独特的地位，应当予以珍视。其次，从很早的时候开始，中国基督教艺术作品中已经出现了本地化的因素，如景教艺术作品出现了在佛教和道教艺术中常用的符号，明清在华的耶稣会士也采用中国传统的线条来表现作品中飘逸的美感，甚至在他们与中国画家和工艺师合译的有关透视的著作中也引用了大量中国本土的素材。到了20世纪以后，由于中国教会中民族主义思潮的高涨，为了回应社会的挑战与冲击，也为了教会自身发展和传教的需要，教会中的有识之士便有意识地提倡中国风格的教会建筑与绘画，以消弭所谓“洋教”的称号。再次，教会艺术的提倡，离不开教会发展的内部以及外部环境，中国基督宗教艺术不及佛教艺术繁荣昌盛，这与基督教本身在中国发展的历史有关。另外，教会领导人的重视和提倡也是十分重要的。20世纪二十年代以后，天主教的刚恒毅，新教沈子高主教都是教会艺术的提倡者。他们的努力在一定程度上推进了当时的艺术运动。而且，他们的思考对于今天的探索也是一笔思想财富。最后，从传教事业本身的规律来看，基督宗教的本地化是必须的，而基督宗教艺术的本地化是其中一个必要的环节。然而，任何艺术的本地化都有个基准，刚恒毅曾经引用罗马时代诗人贺拉斯的名言：“定界所在，过与不及，皆非正确”。普世教会的图像传统与本地艺术的表现手段是不矛盾的，甚至是互补的。刚恒毅说：“本地画家和雕刻家要用他们自己的技巧来表现，但他们必须说出一种新的语言。那就是他们必须再现一个基督教人物。在这里，形式决不能压倒理念，相反，理念必须是形式的绝对主宰。因此，本地艺术家有信心保留本地化的技巧和风格，但他们又必须毫不犹豫地去修正自身艺术中程式化的东西，要学习和接纳普世教会圣像画的传统。”<sup>①</sup> 这些中肯的话语，在近一个世纪过去以后的今天仔细回味，仍然觉得有许多可以思考的地方。

（责任编辑 辛岩）

<sup>①</sup> Mgr.Celso Costantini: The Christian Idea in Art, Fu Jen Magazine Vol.VIII,1939, Catholic University of Peking, p36.