

聆听苦难：土山湾天主教绘画艺术中的 空间意识及其宗教精神*

褚 潇 白

提 要：上海土山湾画馆绘画艺术结合西画的空间形式和中国画的线条技术，形成不同于二者的空间意识。本文通过对土山湾画馆存世画作的美学分析，呈现土山湾画家们独特的艺术意识，即以“线描”重置西方油画的“空间意识”，以深具历史感的空间转化西方油画以秩序感为表现形式的空间，由此论证在不同空间感中所蕴涵的不同记忆形式，并进一步揭示土山湾画家们对苦难的回忆形式中所蕴藏的宗教精神。

褚潇白，华东师范大学中文系副教授，复旦大学艺术人类学博士。

关键词：土山湾画馆 空间意识 记忆形式 苦难

19 世纪中叶，上海徐家汇地区成为中国耶稣会总部所在地。“土山湾工艺场”是云集此处的教会机构之一，下设印刷部、绘画部、成衣制鞋部、木工部和铜器部。其中，成立于 1868 年的绘画部是中国最早的西洋美术传授机构，它第一次把欧洲油画的技术体系完整地输入中国。“绘画部”俗称“画馆”，延续了近一个世纪，涌现出周湘、徐咏清、丁悚、张充仁、任伯年等蜚声中外的画师。半个多世纪来，这个曾被徐悲鸿赞誉为“中国西洋画摇篮”^①的画馆一直尘封在历史中，鲜为人知。近年，随着徐汇区将其申报为上海市第二批非物质文化遗产名录项目以及土山湾美术馆（2007）和土山湾博物馆（2010）的陆续开放，才有研究者汇编相关史料并撰文回溯这段历史。本文将聚焦土山湾画馆图像书中的画作，分析其绘画艺术所呈现的“空间意识”及决定此“空间意识”的宗教精神。

—

在 1915 年巴拿马世博会教育展厅中，来自土山湾工艺场的艺术品得到会展方如此评价：“这些展品被艺术的摆放着，而且它们做工非常精细，在整个展览会都找不到能够与之匹敌的艺术品。……他们的绘画和他们的木雕作品一样，

人们会注意到基督教和中国主题的结合。”^②可惜的是，土山湾画馆在文革期间遭到破坏，其大型画作存世极少，除了少数老照片，我们已几乎无法看到曾在百年前世博会上备受瞩目的土山湾油画和水彩画。复旦大学李天纲教授曾在旧金山大学“利玛窦研究所”发现四幅画有徐光启、利玛窦、汤若望和南怀仁的水彩画，画上标有“T. S. W”，也就是“Tu Se We”，即“土山湾”之上海话缩写的标记。这四幅画被认为是土山湾留存下来的唯一的水彩画作。^③至于油画作品，或有散落民间者，但亦茫然难寻。然而，土山湾画馆印刷的绘画作品却有大量存世。土山湾美术工场中的印刷馆拥有石印、铅印、木版印、铜版印和五彩印等多项技术，曾经创下过印刷品出口总数达 53 万种的空前记录。这些印刷品中图像类印刷品十分丰富，有“图像书、插图和单幅图像”等。从中国近现代美术发展史的角度来看，“图像书的成就是土山湾画馆进入成熟发展的标志”^④，而出版于 1886 年的《道原精萃》则是“土山湾最大型、也是最有成就的图像书”^⑤。

从崇祯八年（1635）到十年（1637）间，《天主出像经解》刊印于福州，后又多次重印^⑥。法国传教士方殿华（Louis Gaillard, 1850—1900）负责指导《道原精萃》的编辑并为该书作

序（《像记》），备述了该书与《天主出像经解》的传承关系：



图1 “救世真主”

明神宗万历二十年，耶稣会司铎拿竹旦利，始聘精画二人，绘耶稣基督事迹，计一百三十六章，参列《圣经》，公诸四海。事为教皇格肋孟所知，力降诏书，殊为嘉奖。崇祯八年，艾司铎儒略传教中邦，撰主像经解，仿拿君原本，画五十六像，为时人所推许。无何，不胥而走，架上已空。阅如干岁。艾君撰《天主降生言行纪略》，付梓福州，流传甚广。无如世代迁移，枣梨散毁。自今求之，旧籍寥寥矣。咸丰三年，法司铎某，仿拿君稿，绘像三百枚，镌于铜，缀图说，惟撰法文，而裨于华人也鲜。去年江南主教倪大司牧辑《道原精萃》一书，嘱修士刘必振率慈母堂小生画像三百章，列于是书。其间百十一章，仿法司铎原著，余皆博采名家，描写成幅。既竣，雇手民镌于木，夫手民亦慈母堂培植成技者也。……^⑦

“方序”把《道原精萃》的画作分为两类：第一类 111 幅以直接摹仿为主；第二类作品居多，计有 200 余幅，由画馆画师刘必振带领学徒们“博采名家”而“描绘成幅”。刘必振是 19 世纪末土山湾画馆的当家人，由他主导完成的这些图像出自多位画师和刻工之手，水平必有参差，但可以看出，画师们已基本掌握了西画技法。这

就不得不提到画馆的西画传习方式。贯穿于画馆整个发展过程中的教授方法是一种传习的传统。在教学形式上，画馆不采用一对一的单个指导，而是将同批学生集中在一起，并由多个教师分别担任某一方面的教学。这种西画传习的方式，不仅构成了土山湾画馆最明显的专业特色，而且正规的西方美术教育体系与方法也终于在近代中国出现了。刘必振的油画老师范廷佐（Joannes Ferrer）在罗马受过严格的西方艺术教育训练，他曾在画馆的前期教学中担任素描与雕塑课的教学，并请马义谷（Necolas Massa）开设油画课。学徒在画馆中一边学习颜料制作，一边在临摹中通过西画技术传习来复制圣像艺术。西画传习这一完整教学系统中所包含的画法和材料等多种技术因素的教授必然带来西画样式移植的结果。然而，作为中国画师的刘必振和他的学生们不仅在《道原精萃》中显示了他们较为扎实的西画功底，从这些画作中，我们还能发现，他们已经能够自觉地揉合“本土意识”进行艺术创作。

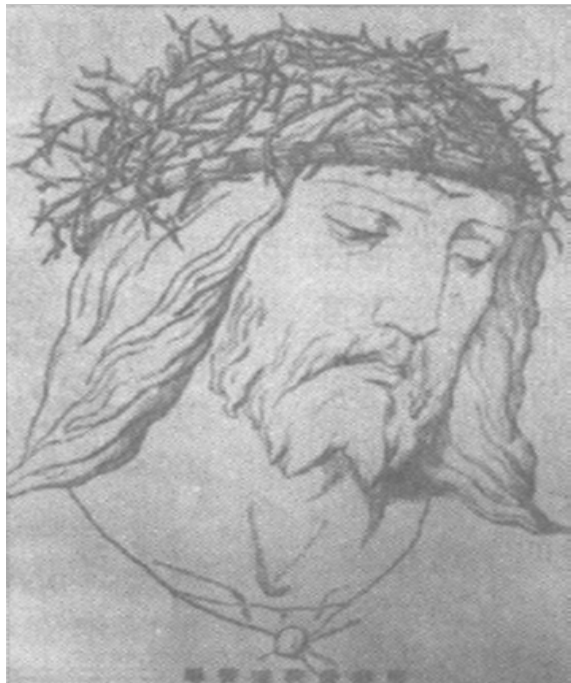


图2 耶稣基督受茨冠苦辱

以王安德[®]在《道原精萃》中的两幅画为例：“救世真主”（图1）和“耶稣基督受茨冠苦辱”（图2）这两幅画没有采用西式绘画常用的大范围明暗对比，而是用线条刻画人物脸部造型；既有别于西画的造型方式，又对中国画的线条技法作了创造性运用。一方面，两幅画都沿用西方油画以结构为先的绘图原则，让线条为形体

结构服务；另一方面，画家依然能以类似国画传统线条的运笔方式使画面具有流动感，而雕刻载体的变化也使图像的雕刻者主要采用中国传统木板画的平行线条技法而非西洋铜版画的交叉线条去表现人物形象的明暗调子。依照宗白华先生的说法，西画构图与中国画的线条技法是无法兼容的^⑨。按西画惯例，圣像画为了表现某个圣经故事场景，通常会透过对物体的刻意排放，营造出一个锥形透视空间，由近至远层层推出，表现上帝对世界秩序的掌控，内蕴一种救赎意识。中国画则自始至终以线为主，以线示体，“无线者非画也”^⑩。奇特的是，“救世真主”和“耶稣基督受茨冠苦辱”这两幅画却能兼容西画的构图形式和国画的线条技法，使传统天主教圣像画的“空间意识”表现出深刻的变化：不再透过表现空间的深度以及空间的几何式秩序显示救赎，而是以中国画技法，透过明暗的折叠和线条的粗细浓淡之变来表现空间的流动特性。这绝非孤例，《古史像解》中图像的表现技法也与之相类。《古史像解》以图画来介绍《旧约》故事，首刊于光绪十八年（1892），由土山湾慈母堂出版，为彩色套版印刷^⑪。该书第一页“训蒙图”（图3）描绘的是一群中国孩子在长辈带领下学习旧约圣经的情景，耶稣基督俯首坐在画面上部的U形浮云上凝神聆听。与前述两幅图像一样，这幅画一方面采用西画透视法，虽然一些透视关系还表现得不够准确，但通过表达空间的几何比例，已经能使物体前后交错互掩；另一方面，画中人物和书房陈设皆是地道的中国样式，其轮廓线笔法亦参用中国传统笔法，较之《道原精萃》中的画作，其本土意识的表达更为淋漓。尤其是U形浮云和耶稣基督俯首聆听的形象，打破了天主教圣像画人物静态空间的存在形式，以耶稣基督的“聆听”来传递孩子们与耶稣基督的互动。

土山湾画馆绘画艺术与西方传统油画和铜版画的重要区别正在于此种空间意识的变化。天主教圣像画师法希腊视觉艺术，透过表现空间的秩序、和谐、比例和平衡来揭示宇宙的结构，注重的是“看”的叙事。基督教希腊化之后，其图像的表达形式也以“看”为基本空间形式，即每根线条都有其基本目的，图像的任务就是去呈现一种“看”的组织形式。与之形成区别的是，中国

图像意识中的视觉方式乃是基于“听”的组织方式，着重于各种看似对空间的安排却呈现为“听”的伸展。当“听”支配了空间的安排时，空间形式就不是凝固的，就不是柏拉图和黑格尔的观念实在论，而呈现出流动特性。土山湾的画师和刻工们保留了西画的空间形式，却又透过运用中国画的线条技术改变了这个空间的性质，以线纹把空间的几何形式写虚，以显示一种富有音乐感的“听”的艺术。



图3 训蒙图

这样，西画原先以“看”组织起来的“空间”以“听”的方式得到重组。在土山湾画馆的这些非单纯复制性作品中，各种几何形式的空间秩序被铺展为“听”的延伸，“听”支配了对空间的安排。

二

“美是意味的形式”。土山湾的油画风格极为特异地结合西方油画的空间形式和中国画的线条技术，形成画馆艺术的“意味的形式”。这与土山湾的艺术教育理念相关。为《道原精萃》作序的法国神父方殿华本人自1885年来沪后就潜心汉学研究而颇具中国艺术造诣，他的论文《中国艺术研究》和《中国木刻艺术与绘画艺术》是西方人研究中国艺术的最早尝试之一^⑫。作为画馆基础教科书的《土山湾画馆素描教本》也明显受到《芥子园画谱》等中国传统绘画教材的影

响。土山湾画馆不仅从中国传统绘画教材中借鉴到传统中国画的示范方式,也将中国画的运笔方法融入到对画馆学员的线条处理意识中去了。为了让学徒们更好地掌握绘画基础入门知识,画馆还自行编印了《绘事浅说》《铅笔习画帖》等书作为教材,其内容也结合了中国画技法和西方透视法的介绍。而通过多年中西结合的技法训练,土山湾画馆的画师们显然既深悉油画的构图特性,又擅长中国画线条的表达手法。当然,基本技法的掌握并不必然达致两种技法结合后的自由运用,对创作圣像艺术的画师而言,更重要的莫过于具备一种意识,即:借助于技法的综合运用而指向的空间意识。

传统西画技法透过一种数学理性的方式表现神圣秩序的阶梯,引导人穿越这阶梯最终达致透视法所表达的上帝所据有的空间,并着重于表现这种穿越空间过程中的庄严感和肃穆感,最后达到上帝的永恒空间。其目的在于引起观看者对神圣空间的敬畏感,所以西方圣像画的构图多在于表达透过秩序的阶梯所展露的神圣敬畏。与此不同的是,在传统中国画中“运笔的轻重、疾涩、虚实、强弱、转折顿挫、节奏韵律,净化了的线条如同音乐旋律一般,它们竟成了中国各类造型艺术和表现艺术的灵魂”^⑧。土山湾的艺术家们就此打破了在静态空间和秩序意识中所引发的静谧的神秘感,挣脱和超越了单纯油画技法形体模拟自然空间的笔划,使空间获得了动感的形式,其“意味”也由此获致一种深沉的“历史感”。

土山湾画馆的绘画作品深藏着“空间”的历史形式。这种历史形式显示了土山湾画家们的生活经验,其画作则表现出他们对于宗教信仰的经验形式。“画馆”的画家们原多是土山湾孤儿院的孤儿,其早期画师更都是从死亡边缘得到拯救并获得新生之人。19 世纪中叶,由于太平天国战乱,外地教徒蜂拥避难至上海教区,仅由江苏省青浦县诸巷教徒迁居徐家汇的就有 61 户计 302 人^⑨。《江南传教史》记载了此间惨状:

叛军战事之后,地方上被弃的孩子多得难以计数。上海的官员们曾收了五六百名送给教区抚养,教区苦无经费,又缺人手,只得婉辞谢绝。这批可怜的孩子便被圈在近南门的茅舍里。不久,一次瘟疫造成了大批孩

子死亡;教区无能力抚养他们,只有派几位忠诚的传教先生去给垂死的孩子付洗。^⑩

同治三年(1864),教区孤儿院从董家渡迁往土山湾,孤儿们就此成为土山湾孤儿院的首批居民^⑪。当地人称孤儿院的第一批住户为“堂团”^⑫。土山湾孤儿院真切地经历了晚清民间社会的苦难:生命遭抛弃,生活被无法摆脱的死亡所环绕,这些都深深地铭写在孤儿们的记忆深处。教会史学家费赖之的记载可使我们略有窥见:“这些可怜孩子的父母已被太平军杀死了,他们在肉体上与精神上都受到了摧残,教育他们要比教育前蔡家湾的一批孩子困难得多。”然而数年之后,土山湾机构成立了,费赖之继续记述道:“天主的圣宠在这些从泥泞道路上拾来的、粗野的、由逆性反常的、被满脑子教外思想的父母抛弃或出卖的孩子们身上明显地表现出来。人们看到,就是这批孩子却能修到忠诚服务、自我克制等种种美德……”^⑬生活的此种经验形式所造就的艺术家与在西方优渥条件下成长起来的艺术家必然有着艺术观念和艺术表现手法等方面的差异。其中最主要的差异即在于:从孤儿院成长起来的艺术家们不可能如西方画家那样去表达一个静观世界苦难的上帝,他们求助的是一个经受了他们的苦难并且承担了他们的苦难的上帝。上帝是他们心灵史和经验史的一部分,土山湾画馆的“空间意识”充分地在其作品中展示出上帝与他们生命共在的历史感。

仍以《古史像解》中的“训蒙图”来说明土山湾画作的这种空间意识。一般来说,西方圣像画表现的是上帝的超越性。上帝的庄严、全能和对空间的支配力都显示其超越的属性,位于透视中心的上帝形象则是救赎秩序的来源。然而《古史像解》中的上帝则不以超越的形象出现,画家用中国画的线条感勾画一位聆听者的形象,将之表达为内在于人的空间之中的上帝。画家幼年的经验以某种艺术的形式得到深描,画中的孩子们成为土山湾孤儿的写照。聆听的上帝形象旨在表明上帝聆听并承担孩子们对于苦难的记忆,在聆听和诉说中,使他自己成为孩子们的记忆。这幅画表现出土山湾绘画艺术的“内在空间”意识,即上帝承担了对苦难记忆的“死”,继而显示出“生”的美感。

“耶稣基督受茨冠苦辱”图也是如此。即使耶稣基督头戴荆棘，面对苦刑，他那微垂的双眼仿佛仍积蓄着死亡将要被颠覆的力量。在诸如此类对于苦难和忧伤的表达中，画师们虽然隐约显示着对苦难的记忆，但那记忆中却充满尊严。他们把这种记忆的内在性扩展为空间的内在性，展示一个经受并承托住他们生活苦难的共同经验者。这种记忆的艺术表现形式对土山湾画馆画家们而言非常重要。在2003年上海古籍出版社出版的画馆画家徐宝庆的作品《黄杨木雕第一家》中，耶稣基督背十字架、圣母抱耶稣基督、耶稣基督逃难、若瑟等圣经题材的作品，就占了木雕部分版面的20%。徐宝庆的作品正是对于一位苦难聆听者的记忆呈示，这种记忆史不仅是其艺术展现的对象，而且，如同土山湾的其他艺术家一样，他们都从对共同经验苦难者的记忆中去展现艺术的生存空间，显示出他们美学意识的深刻变化。

孤儿们曾是苦难中的“非人”，然而在土山湾画馆的艺术教育过程中，他们成长为艺术家，有的甚至成为中国近现代艺术史上的杰出艺术家。以张充仁和徐宝庆为例：张充仁1907年诞生在徐家汇，4岁丧母，做木匠的父亲把他送进土山湾孤儿院。7岁时进入类思小学，14岁进入远东最早的土山湾照相制版部，师从爱尔兰画家安敬斋修士，学习摄影和照相制版等技术。安修士每天清晨抽出两个小时教他法语与绘画，系统地学习素描、水彩和油画等技艺，从临摹欧洲名画到郊外写生，锻炼他的写实功夫。张充仁后来赴比利时皇家美术学院“高级油画班”深造。他为布鲁塞尔百年宫顶雕塑的大型城雕和帮助埃尔热编绘的《丁丁历险记——蓝莲花》以及半个世纪后他再次赴欧洲为埃尔热、德彪西甚至法国总统密特朗塑像，使他誉满欧洲，成为中国雕塑家进军欧洲的第一人和中西文化交流的使者。徐宝庆7岁入土山湾孤儿院学艺，涉及绘画、铜作、木雕及家具制作，后专事黄杨木雕^⑧，创作了“圣母子”、“圣家族”等宗教作品，参加“宗教艺术展览会”引起轰动，从而一举成名。1964年被国家授予雕刻工艺师和“海派黄杨木雕创始人”。如今，由他创始形成于土山湾的海派黄杨木雕，已列入国家第二批非物质文化遗产保护名

录。

三

土山湾画馆的空间意识是画家们记忆形式的“线描”。“线描”呈现出记忆的属性，“在人的生活中，只有那些记忆中和期望中的感受，……才是重要的”^⑨。这些画作都用深具历史感的“空间”转化西画以秩序感为表现形式的“空间”，背后蕴藏着土山湾画家们记忆形式的变化。从他们的画作中，可以看到他们所记忆的上帝是一个在他们的生活中与他们共同经验苦难的上帝，而不是一个审视他们的生活是否合乎圣洁规范的形象。

西方圣像画主要表现一个外在超越的空间形式，土山湾画馆艺术尽管采用西方油画构图形式，表达的却是内在一共在的空间形式。两种空间形式的不同表现了画家们对于自身生活记忆的不同。西方天主教圣像画的创作者们所在的空间通常只是一个工作场所，这个工作坊不具有记忆的内在经验来源。然而土山湾画馆的艺术家们则把这样的工作坊视为他们内在地共在的空间。他们自小生活并学习于此，六七岁即进孤儿院念书^⑩。土山湾的生活经验与他们绘画的艺术形象都深具这种空间形式的烙印，而他们在土山湾学习技艺和重新培养生活观念的过程，才是其绘画所要呈现的空间形式的本质部分。他们一般要在画馆里学习4年，加学油画则要延长一年。除绘画之外，还需学习算学、历史、宗教等基础知识及练习体操和唱歌。学徒期间有少许津贴，满师后则可按件享受薪酬^⑪。对他们而言，土山湾不是作为“场所”的“空间”，而是作为“世界”的“空间”。（图4）



图4 土山湾画馆学员作画照

我们可以从19世纪下半叶的海外文献中一

窥当年土山湾孤儿们的生活情形：“二十来个孩子站在台上，在自己的手上、脸上乱涂乱画，心醉神迷的样子，就如同在静修。他们的绘画先生都是艺术家！”^②类似的记载在 19 世纪中叶后的近百年西文文献中还有不少，在此不一一列举^③。

虽然“堂团们”在掌握了谋生技能后已可自食其力；虽然“画馆”让他们“或留堂工作，或出外谋生，悉听自便”^④，然而多数人成年后选择继续在此居住。这不仅因为土山湾有廉价工房和先进设施，更重要的原因在于“画馆”已经成为他们共同的记忆。

哪里是我们的家？哪里是我们的家？

土山湾工艺院，土山湾工艺院。

她的历史悠久，她的规模伟大。

那里的师长你爸爸，那里的生活真愉快。^⑤

技艺实际上已在培育着情感。如同这首土山湾孤儿院“院歌”所唱的，土山湾工艺院已经是他们的“亲爱的家”，是他们愈合了创伤的生命记忆。土山湾绘画艺术所表现的正是画师们对于“天家”的记忆，是那一位亲自聆听苦难的上帝的自我呈现。艺术家们尝试用线描转化西画由透视关系营造出的“客观空间”意识，正是基于“空间”的这种情感意识；而透过平涂来软化油画空间的层级性，也正是以“空间”的历史感重置空间之理性形式的努力。具有情感要素的“家”才是真正的宇宙秩序，这正是土山湾绘画艺术“空间意识”的核心内涵，也是土山湾天主教艺术所表达的宗教精神。

（责任编辑：若火）

★ 本研究得到 2010 年度上海市哲学社会科学青年基金项目“视觉的记忆：中国基督教图像的民族志研究”（2010EWY002）和 2011 年国家社科基金青年项目“本土基督教与中国民间信仰关系研究：以晚清圣母及圣子形象的民间演绎为例”（11CZJ017）支持，特此鸣谢。

① 苏智良：《土山湾的由来及其演变》，上海：《新民晚报》，2008 年 6 月 16 日，B-5。

② D. J. Kavanaghs. J,《土山湾孤儿院》，资料来自加利福尼亚图书馆，转引自黄树林主编：《重

拾历史碎片——土山湾研究资料粹编》，北京：中国戏剧出版社，2010 年，第 142—144 页。

③ 见李天纲：《“世博”杰作回归“土山湾”》，上海：《新民晚报》，2008 年 6 月 20 日，B-5。

④ 参见阮荣春、胡光华：《中国近现代美术史》，天津：天津人民美术出版社，2005 年，第 29 页。

⑤ ⑫ ⑭ 张弘星：《中国最早的西洋美术摇篮——上海土山湾孤儿院的艺术事业》，《东南文化》，1991 年第 5 期。

⑥ 崇祯十二年（1642）、乾隆三年（1738）和嘉庆元年（1796）刻于北京，咸丰二年（1852）刻于上海徐家汇，光绪二十九年（1903）又在上海土山湾印书馆重印。

⑦ 《道原精萃图》，土山湾慈母堂，1907 年。现藏中国国家图书馆古籍部。

⑧ 王安德（字静斋）是刘必振的得意门生。

⑨ ⑩ 宗白华：《中西画法所表现的空间意识》，见《宗白华全集》第 2 卷，合肥：安徽教育出版社，1994 年，第 141—148、116 页。

⑪ 参看《古史像解》序，土山湾慈母堂，1892。《古史像解》现藏中国国家图书馆古籍部。

⑬ 李泽厚：《美的历程》，北京：中国社会科学出版社，1989 年，第 42 页。

⑭ 顾卫民：《近代中国基督宗教艺术发展史》，香港：香港道风山基督教丛林，2006 年，第 29—30 页。

⑮ ⑰ [法] 史式微：《江南传教史》（第 2 卷），天主教上海教区史料译写组译，上海：上海译文出版社，1983 年，第 291、84 页。

⑯ 《上海第一个孤儿院——土山湾孤儿院巡礼》，《申报》1943 年 7 月 25 日—29 日，载黄树林主编：《重拾历史碎片——土山湾研究资料粹编》，第 12—13 页。

⑱ [法] 费赖之：《1869 年的江南教区》，第 52 页，转引自 [法] 史式微：《江南传教史》（第 2 卷），第 295 页。

⑲ [美] 苏珊·朗格，《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986 年，第 430 页；第 250 页。

⑳ 孟庆：《消逝的土山湾》，《中国宗教》2003 年第 6 期，第 41 页。

㉑ 孔明道：《土山湾一瞥》，土山湾印书馆 1927 年，载黄树林主编：《重拾历史碎片——土山湾研究资料粹编》，第 98 页。

㉒ 相关文献可参看王维江、吕澍：《另眼相看：晚清德语文献中的上海》，上海：上海辞书出版社，2009 年。

㉓ 张璜：《徐汇纪略》，土山湾印书馆，1933 年。

㉔ 李顺兴口述：《口述史：土山湾老人的记忆》，《社会科学报》，2008 年 9 月 4 日第 8 版。