

《夫至大》牧函後中國天主教藝術本地化改革的開啟*

The Beginning of the Inculturation of Chinese Catholic Art after “Maximum Illud”

沈 路

SHEN Lu

作者簡介

沈路，山東青年政治學院設計藝術學院教授。

Introduction to the author

SHEN Lu, Professor, School of Design Art of Shandong Youth University of Political Science.

Email: shenlu1987@163.com

Abstract

After Benedict XV issued the apostolic letter *Maximum Illud* in 1919, promoting the Christian indigenization movement throughout the world, the Holy See sent Celso Costantini, to China as Apostolic Delegate to implement *Maximum Illud* and promote a localized church. Constantini initiated a series of reform measures, especially in the realm of art. Based on extant historical data, this paper attempts to reconstruct the original context of the indigenization of Catholic painting, by integrating aspects of the social and historical environment with art history and the artists' experience of painting, aiming to present a detailed exposition of the process of the reformation of Catholic painting.

Keywords: *Maximum Illud*, Celso Costantini, Indigenization of Catholic Painting, Initiate

自天主教入華以來，就一直嘗試與中國本土文化相適應。^①但是由於19世紀中葉以來，西方天主教傳教士通過堅船利炮與清政府簽訂一系列不平等條約，在中國獲得合法宣教地位，以及在法國“保教權”的干涉下，來華傳教士不重視中國傳統文化、不尊重中國本土習俗等行為，造成基督教文化與中華文化衝突不斷。新民主主義革命時期，新文化運動和非基督教運動從理性、科學、反帝反侵略等角度對宗教，尤其是對基督教進行抨擊，使天主教在華傳播受到一定影響。另一方面，從基督教內部來看，基督新教來華時間雖短，但是發展勢頭迅猛。在傳教策略上，基督新教注重培養本地信徒，積極助力當地社會發展所需的事業，如興辦教育、醫療、慈善等，努力實現基督新教本土化。面對法國“保教權”的干涉、新教的競爭和社會環境的影響，在華天主教的發展壓力加大，亟待調整宗教傳播策略。與此同時，其他遠東地區的天主教發展也呈現出類似問題。於是，在各方壓力下，羅馬教廷開始對天主教的發展方式進行全面反思。1919年，羅馬教宗本篤十五世 (Benedict XV) 頒佈《夫至大》牧函，重新確立“本地化”宣教路線。在牧函中着重強調了培養萬民教會的重要性，對傳教區主管明確提出了培養本地司鐸的要求，“因為本地司鐸，既然生長於本地，他們의思想和學識同自己的人民是一樣的；他們比外國人

*本文系國家社會科學基金項目“圖像視域下的近代基督教中國化研究”(18CZJ015)階段性成果。[This paper is an interim research outcome of the National Social Science Fund project “A Study of Modern Christian Sinolization in China from the Perspective of Iconography” (18CZJ015).]

^① 唐代景教傳教士在翻譯經文時就大量借用佛教用語和道教詞彙。元代出土的泉州景教碑銘石刻中，無論是雕花圖紋還是碑文內容可以明顯看到元代景教對本地文化的吸取。明末清初耶穌會進入中國，利瑪竇自稱“西儒”，徐光啟視天主教為“補儒易佛”之教，耶穌會士留下來諸多本土化的寶貴經驗。

更能知道以甚麼方式引導人民接受信仰。”^①同時，強調天主教是大公教會的屬性，“不能對一個民族或國家呈現洋教的形象”。正因為牧函中所提到培養本地司鐸，擺脫洋教形象等要求，開啟了近代中國天主教的本地化改革。

《夫至大》牧函在提及的一些錯誤做法時雖沒點名中國教會，但涉及的傳教問題恰是當時中國教區在法國“保教權”的干涉下呈現出的真實寫照。在《夫至大》牧函發佈後的頭兩年，並未在中國教會產生立竿見影的效果。據1919年光若翰主教致羅馬傳信部的信中記載，牧函剛傳至國內時，一些法國籍耶穌會傳教士並未立即公佈並執行牧函，並認為牧函搜集資料不足，對傳教士過於苛責，要求過高。^②由此可見，牧函精神在中國的執行道阻且長。

1922年1月，教宗本篤十五世病逝，庇護十一世繼任，並繼續堅持《夫至大》牧函精神，主張培養本地司鐸，建立本地教會。1922年8月12日，教宗庇護十一世任命剛恆毅為首任宗座駐華代表，來華落實《夫至大》牧函精神。剛恆毅來華後採取了一系列的本地化措施，其中就包括在宗教藝術方面進行的本地化改革。其主要成果表現在建築藝術和繪畫藝術兩方面，尤其在繪畫藝術方面，在世界範圍內形成了較大影響。自此，開啟了中國天主教繪畫本地化的新紀元。

一、天主教藝術本地化改革的決策者

剛恆毅（Celso Costantini, 1876-1958）作為第一任駐華宗座代

^① 《夫至大》牧函原文翻譯引用輔仁大學研究員孫崢神父翻譯版本。詳見：<https://www.xinde.org/show/47357>。

^② 關於法國耶穌會傳教士對《夫至大》牧函的態度詳見：E. P. Young, *Ecclesiastical Colony: China's Catholic Church and the French Religious Protectorate* (New York: Oxford University Press, 2013), 215-216。

表來華，主要任務就是落實《夫至大》牧函精神^①，全面推行天主教“本地化”的系列改革措施，儘快使天主教與帝國主義劃清界限，擺脫百姓心中的“洋教”形象。《夫至大》牧函只是提出了各教區主管應培養本地神職人員，建立本地教會的大方向，並未有具體的本地化措施要求，因此各教區開展本地化的模式也不盡相同。剛恆毅來華後便積極學習中國文化，熟悉中國歷史，通過對教務的巡視，對時局的了解，嘗試運用各種形式推進教會“本地化”改革。^②由於剛恆毅青年時期對藝術的熱愛，他對藝術有着濃厚的興趣。1913年在米蘭創辦《聖教藝術》雜誌的工作經歷，使剛恆毅對天主教藝術有較深入的研究和理解，所以他在中國擔任駐華宗座代表期間，十分關注天主教藝術方面的本地化。在《夫至大》牧函中也曾提到“同樣也有一些國家的人民，已得了福音的光照，……他們擁有各種文化藝術出眾的人才。”剛恆毅使用傳教區內“藝術出眾的人才”為天主教藝術本地化貢獻了空前豐富的優秀成果。

可以說，剛恆毅在藝術方面的本地化舉措是引人注目的。他曾出版《中國天主教美術》一書，充分表達了他對採用中國藝術形式表達天主教內容的本地化做法的認同。通過該著作可詳細了解剛恆毅對天主教藝術本地化改革的意見。

1. 剛恆毅的宗教藝術觀

剛恆毅在看待中國傳教區所採取的藝術形式時，認為在中國傳教就應該採用中國傳統藝術來表達天主教之精神，唯此“才能表現吾人

^① 剛恆毅：《中國天主教美術》，孫茂學譯，臺北：光啟出版社，1968年，第12頁。[Celso Costantini, *Zhongguo tian zhu jiao mei shu*, trans. SUN Maoxue (Taipei: Kuangchi Cultural Group, 1968), 12.]

^② 剛恆毅在華推行“本地化”所取得的成果詳見劉國鵬：《剛恆毅與中國天主教的本地化》，北京：社會科學文獻出版社，2011年，第6-7頁。[LIU Guopeng, *GANG Hengyi yu Zhongguo tian zhu jiao de ben di hua* (Beijing: Social Sciences Academic Press (China), 2011), 6-7.]

尊重和愛好這廣大民族的文化、智慧和傳統！”^① 在他看來，中國傳統藝術形式非但不與天主教精神相違背，而且“採用中國藝術也正肯定了天主教的‘大公精神’。”^② 剛恆毅把運用中國傳統藝術表現天主教內容的行為看作是快速融入本土人心的主要方法。“也只有採用中國藝術，才能消弭人們，以天主教為‘舶來品’的誤會”^③。

剛恆毅非常認同和喜愛中國藝術，當論及中國建築時，他說“世間任何建築學，也比不上中國的建築那樣與大自然協調和富於點綴”。^④ 在北京修建公署建築時，剛恆毅就提出要建造一所具有中國本土建築和裝飾風格的房屋居所。剛恆毅還特地邀請荷蘭籍本篤會士葛斯尼神父（Dom Adelbert Gresnigt）^⑤（同時也是一位非常優秀的建築家）前來中國進行教堂建築的本地化設計，將天主教大公精神與中國古典建築風格融為一體，用中國廟宇建築形式表達天主教的公教理想，從而擺脫“舶來品”印象。其代表作北京輔仁大學舊址和香港華南總修院都是建築史上“中體西用”的經典案例。

對於中國的繪畫和雕刻，剛恆毅評價道“中國的繪畫和雕刻，並不追求寫實，而是表達個人對‘實在’的主觀看法。它不會用明暗表現凹凸；它祇求諸於狀態的表現；但是在正派的藝術家看來，這種狀態的表現，能產生高度的精神與細致的效果。”^⑥ 他甚至將中國的藝術評價為“美麗的詩詞”。

^① 剛恆毅：《中國天主教美術》，第6頁。

^② 同上。

^③ 同上。

^④ 同上，第7頁。

^⑤ Dom Adelbert Gresnigt (1877-1956)，荷蘭本篤會修士、藝術家、雕塑家、建築設計師。1927年3月從比利時馬雷蘇斯修道院（the Abbey of Maredsous in Belgium）遣往中國，至1932年1月回國。在中國期間主要從事天主教本地化建築設計。亦有中文翻譯：格里森。有關葛斯尼在中國天主教建築方面的貢獻參見論文：Thomas Coomans, “Dom Adelbert Gresnigt. Agent van de roomse inculturatiepolitiek in China (1927-1932),” *Bulletin Knob*, no. 2 (2014): 74-91。

^⑥ 剛恆毅：《中國天主教美術》，第7頁。

剛恆毅對中國藝術的高度評價，也可看出他個人有較高的藝術修養，能夠欣賞和感受中國藝術的特色和美感、韻律和精神。剛恆毅主教非常希望能夠將天主教精神與中國藝術相結合。來華次年，即1923年，剛恆毅曾致函兩位教長，詳細討論過在中國傳教區有關宗教藝術的問題。他從四個方面指出採取中國式的天主教圖像的必要性：“第一，西方藝術用在中國是一個錯誤。第二，保留外來藝術的性格，無異使人們視天主教為舶來品的誤會一直存在；第三，實際上，教會的傳統告訴我們：應採用當時當地的藝術；第四，採用中國藝術不但可能，且是多彩多姿。”^①

次年，剛恆毅在上海“第一屆中國教務會議”上提議，並經會議一致通過將中西視覺符號融合的“東閭聖母像”^②確定為《中華聖母像》的標準樣式（圖1）。該“中華聖母標準像”是由裕勛齡為慈禧拍攝的照片（圖2）和卡爾女士繪製慈禧油畫（圖3）為樣本與安格爾式的聖母面容（圖4）揉合後所形成的身着旗裝、頭戴王冠、手持權杖、懷抱聖嬰的中西方視覺符號合並的聖母像。隨後該形象便在各類天主教工藝美術品中複製並廣為傳播。然而，剛恆毅在宗教藝術方面的本地化舉措並沒有因“中華聖母像”的確定而就此駐足，他仍在尋找能夠實現天主教藝術本地化的中國藝術家，對中國天主教繪畫進行全面的改革。

^① 剛恆毅：《中國天主教美術》，第12頁。

^② 關於“東閭聖母像”和“中華聖母像”的源流和版本辨析參見：董麗慧：《誤讀式融合：“中華聖母像”的跨媒介製作與跨文化傳播》，《裝飾》，2022年第3期，第108頁；劉麗嫻、王夢茹：《論土山灣中華聖母子像源流》，《中國天主教》，2022年第2期，第60頁。[DONG Lihui, “Hybridization Based-on Misreading: The Crossmedia Making and Cross-cultural Disseminating of Pictures of ‘Our Lady of China’,” *ZHUANGSHI*, no. 3 (2022): 108.]; [LIU Lixian, WANG Mengru, “On the origin of the Pictures of ‘Our Lady of China’ in Tushanwan Gallery,” *Catholic Church in China*, no. 2 (2022): 60.]



圖1 中華聖母像



圖2 裕勛齡為慈禧拍攝的照片



圖3 卡爾女士所繪
慈禧油畫1904年



圖4 安格爾主持的
聖母瑪利亞1852年

2. 剛恆毅對中國繪畫藝術形式的肯定。

剛恆毅入華後一直積極推進天主教本地化運動，基於去天主教“洋教”色彩和積極推進宗教藝術本地化的初衷和追求，剛恆毅一直在尋找能夠實現天主教繪畫本地化的中國藝術家。這在20世紀初期的中國畫壇並不是一件簡單的事情。

20世紀初期的中國畫壇正處於中國畫現代轉型時期，隨着嚴復翻譯的《天演論》在中國知識分子中的普及，以及五四新文化運動在社會中的影響，此時中國畫壇也如文壇一樣正在面臨一次“進化”——新美術運動。這場運動是中國美術界的一場集體事件，主要表現為改革派、保守派和折衷派三大陣營，各派在分歧與碰撞中對中國畫未來發展方向各執一詞。僅就剛恆毅所處的北京地區而言，就有康有為、徐悲鴻、陳獨秀為代表的改革派與金城、陳師曾等中國畫學研究會的畫家為代表的保守派針鋒相對。當改革派提出“中國畫學至國朝衰弊極矣，急需開啟合中西而為畫的新紀元”^①時，保守派則認為“中國畫是國粹，且無新舊之分的主張，認為新與舊之間可以轉化”^②。……剛恆毅作為一位初到中國的外國人，也許並未對中國美術界正在開展的這場新美術運動有多少感知。當他提出天主教繪畫本地化改革時，也許並未想到天主教藝術改革所要採用的中國畫藝術形式在中國正處在往西或往東的抉擇路口。

從民國所處的世界環境來看，在中國人熱衷從西方文化尋找救國出路的同時，西方文化卻在歐洲人心中陷入懷疑。突如其來的第一次世界大戰、瘟疫、物欲、敗壞……諸多西方學者正在從神秘的東方文

^① 康有為和金城的美術主張可參見《萬木草堂藏畫目》《金拱北講演錄》。出自：素頤：《民國美術思潮論集》上海：上海書畫出版社，2014年，第21頁、第49頁。[SU Yi, *Minguo mei shu si chao lun ji* (Shanghai: Shanghai Calligraphy & Painting Publishing House, 2014), 21, 49.]

^② 金城：《畫學講義》，載《畫論叢刊》下卷，于安瀾編；北京：人民美術出版社，1989年，第736頁。[JIN Cheng, “Drawing Lecture Notes,” *Hua lun cong kan*, eds. YU Anlan (Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 1989), 736.]

化中吸取養分。特別是在藝術漢學領域，備受歐洲漢學家的關注。由於19世紀末，日本浮世繪藝術對世界現代繪畫藝術的影響，使得歐洲國家開始關注到東方藝術，鑒於中國藝術和日本藝術本身無法割捨的親緣關係^①，歐洲學者關注日本藝術的同時，也感受到了中國藝術的無限魅力。因此在這種中西文化交匯之時，在中西學者互相艷羨的雙重張力之下，剛恆毅要放棄天主教藝術原本的以光影、寫實表現為特色的西畫模式（這種模式恰是新藝術運動改革者們所推崇的），開墾中國式天主教藝術的蠻荒之地（這種藝術形式正是諸多中國畫家所懷疑和厭棄的形式），且找到一位能夠實踐傳統繪畫風格，能夠處理好中西方思想和審美張力的畫家，並非易事。

然而看似針鋒相對的中國畫壇，也並非沒有共識。例如康有為和金城都主張工筆繪畫的正宗地位。可以說工筆畫既滿足了改革派主張現實主義的要求，也滿足了保守派獨尊國粹的民族主義需求。因此我們將看到，在剛恆毅倡導的一系列天主教繪畫改革中，正是以工筆畫的表現形式呈現出與教義相關的圖像內容。

二、天主教繪畫本地化改革的實踐者

1928年^②的一天，剛恆毅在北平參觀了陳緣督的個人畫展^③，結

^① 陳雲海：《二十世紀初期西方“藝術漢學”的形成與發展》，《美術觀察》，2021年第7期，第54頁。[CHEN Yunhai, “The Formation and Development of Western Art Sinology in the Early 20th Century,” *Art Observation*, no. 7 (2021): 54.]

^② 關於兩人相識的時間目前學界有1928年說和1929年說。經本人從文獻和圖像兩方面的考據，認為1928年為實。詳細考據內容可參見本人博士後出站報告《圖像與生存：北平輔仁藝術團基督宗教繪畫的原始語境解讀》，山東大學，2019年6月，第33-37頁。

^③ 何琦：《中國基督教藝術本色化的四個歷史時期》，《金陵神學誌》，2001年第1期，第59頁。[HE Qi. “Four historical periods of the Indigenization of Chinese Christian Art,” *Nanking Seminary Review*, no. 1 (2001): 59.] Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FU JEN) in Peking* (Austria: Verlag Missionsdruckerei St. Gabriel, Mödling bei Wien, 1950), 24。

識了這位卓有天資的中國藝術家。當剛恆毅第一次看到陳緣督的作品時就被感動，認為該畫家不僅國畫功底扎實，設色精巧，構圖穩定，更稱讚“他的畫充分表現了精神與詩意的天才。可說他用的線條成了音韻，他用的色彩成了樂章”。^①在剛恆毅對陳先生畫作的評價中無不流露出遇見這位畫家的激動和欣喜。

陳緣督本名陳煦（1902－1967），號梅湖，字緣督，教名陳路加。曾拜近代畫壇名師金城^②先生為師，收為入室弟子。初學山水走獸，後工人物，亦長詩詞、音律。繪畫極具天賦，21歲就在畫壇嶄露頭角，並加入中國畫學研究會^③。陳緣督是中國近代著名人物畫家，北方著名畫社“湖社畫會”的創始人之一。陳緣督繪畫興趣廣泛，山水、花鳥、人物、翎毛無一不能。自1928年與剛恆毅相識後的幾年中，陳緣督專注於天主教繪畫藝術^④，其天主教藝術作品多次刊登在香港《公教報》。

1. 陳緣督繪畫中感動剛恆毅的藝術特質

那是一個怎樣的畫展，已經無從得知。但是根據筆者收集的陳緣督早期作品（1923-1928年），可推測該畫展應包含了陳氏早期繪製的世俗故事畫、佛教繪畫、仕女畫、動物畫等工筆作品。通過《中國公教美術》一書的記載也可知是陳緣督所畫的觀音像和侍女像打動了剛恆毅^⑤。具體是哪幅作品打動了剛恆毅，並無文獻記載，但是從現存的

^① 剛恆毅：《中國天主教美術》，第13頁。

^② 金城，即金北樓（1878-1926），中國近現代畫家，原中國畫學研究會會長。字鞏北，一字拱北，又名紹城，號北樓、又號藕湖，祖籍浙江省吳興縣。1910年他創立了聞名遐邇的中國畫學研究會，擔任中國畫學研究會會長。著名近代畫家馬晉、陳少梅、趙夢朱等皆出於他的門下。

^③ 該畫學研究會聚攏了一批中國傳統繪畫的守護者，這些不願意放棄古法的藝術家在一起以“精研古法、博采新知”為口號，堅持傳統國畫的創作，為中國畫的傳承做出了重要貢獻。

^④ 從現存作品可見：陳緣督的天主教繪畫創作主要集中在1927至1946年。1950年後，繪畫重心轉移至世俗繪畫創作和連環畫創作。

^⑤ Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FUJEN) in Peking*, 24.

陳緣督同時期的作品或能找到線索，下文將從圖像文本中分析感動剛恆毅的藝術特質。

從陳緣督1927年創作的《待渡圖》（圖5）和《梧桐撫琴圖》（圖6）可以看出陳緣督擅長工筆繪畫，受宋代文人畫和明清人物畫的影響較大^①，人物和山水無不精通，尤擅長工筆人物。



圖5 待渡圖
陳緣督1927年



圖6 梧桐撫琴圖
陳緣督1927年



圖7 無量壽佛圖
陳緣督1927年

特別在《梧桐撫琴圖》中，描繪了在參天梧桐樹下一女子席地而坐盤腿撫琴，另外兩名女子佇立一旁認真聆聽的場景。此幅作品與他後期所畫的中國天主教繪畫在場景的處理上有諸多相似之處。例如：

^① 根據陳緣督現存作品的題跋可知他曾受到清代著名人物畫家改琦的影響，作品題跋中常見“用玉壺山人筆”（玉壺山人即改琦）或“師老蓮筆”（老蓮即清代畫家陳洪綬），還臨摹過宋代李公麟的作品。

都是在畫面中進行大面積自然場景的描繪，在大的空間場景襯托下，近處人物故事栩栩上演，人物雖顯得嬌小，卻因刻畫的傳神而無法忽視。陳緣督善畫女性形象，常用工筆層層暈染的方法描繪中國古代女性溫婉、端淑的人物氣質。仔細品味撫琴人與聽琴者之間的互動，撫琴者將琴置於腿上，身體前傾，手撫琴弦，眼神伴隨手的動作遊走，以顯示其演奏的專注和投入。聽琴者有兩人，一個低頭入神，頭部微傾、側耳，作思考聆聽狀，彷彿已被琴聲帶入遐想的意境；還有一婢女半藏身後，若有所思，此畫對三位女性的動態神情刻畫動人而精彩。

無論《待渡圖》《梧桐撫琴圖》還是陳緣督之後所繪製的大量天主教繪畫，從他的繪畫作品中能看到，大的空間場景和小的的人物刻畫之間形成的對比是他繪畫的重要特色。這一點在剛恆毅這位天主教人士看來，或許被理解為對上帝所創造的自然的敬畏，以及在偉大的自然創造面前顯示人的渺小的具象化體現。天主教非常看重上帝所創造的自然，主張從神所創造的自然世界去發現神的恩典^①。當剛恆毅看到陳緣督的畫作時，心生感動的地方或許正是在他的作品中看到了天主教人神關係的再現。另一方面，陳緣督也善於畫佛像^②（見圖7），剛恆毅會認為陳緣督有宗教繪畫的經驗，應該對“神”有其獨特感受。這一點在民國社會中難能可貴，民國時期的進步知識分子多視宗教為科學的對立面^③，對待宗教多持否定態度。剛恆毅在陳緣督的宗教繪畫中或許看到他對“神”的需求，有開啟宗教信仰的可能性；且陳緣督繪畫中表現的天人關係與剛恆毅所認同的人神關係還有相似之處，陳緣督畫作中的這些品質都足以令剛恆毅感動。再加上，陳緣督所繪製的侍女溫婉靜謐，讓剛恆毅看到了與天主教中常見的聖母像

^① 這種觀點主要體現在托馬斯阿奎那為代表的自然神學方面。

^② 湖社月刊上對陳緣督的介紹中有佛像繪畫。詳見《湖社月刊》合訂本，第2期，天津：天津古籍出版社，2005年，第158頁。[*Hu She Monthly* 2 (Tianjin: Tianjin Classic Books Press, 2005), 158.]

^③ 反宗教的代表人物有：朱知信提出要去宗教迷信，蔡元培先生提出“以美育代宗教”，胡適公開稱自己為“無神論者”。

繪畫相結合的可能性。此外，陳緣督還是一位堅持“古法”^①的藝術家，這在剛恆毅眼中也是極其珍貴。以上幾方面使剛恆毅堅信這位年輕人是實踐天主教繪畫本地化的最佳人選。

隨後，剛恆毅邀請陳緣督到宗座代表公署，兩人就藝術和信仰進行了廣泛溝通，談及聖母、閱讀《聖經》^②，並讓他看了一些意大利的宗教藝術品，希望陳緣督能嘗試用中國畫的方式繪製天主教題材的藝術作品。

2. 中國畫與福音故事的初步融合

當剛恆毅遇上陳緣督，天主教繪畫會發生怎樣的轉變呢？本文先從陳緣督創作的第一幅天主教繪畫談起。根據《中國公教美術》畫冊中的記載，陳緣督所畫的第一幅天主教繪畫作品是《可愛聖母》（Mater Amabilis），是一幅坐着的聖母像^③。然而依據目前所能見到的圖像資料，並沒有在陳緣督早期作品中發現一幅坐着的聖母像。根據剛恆毅自己的記述：“我邀他來到宗座代表公署，向他談及聖母，給他誦讀聖經，把意大利的幾幅初期畫圖或一些宗教藝術品供他參考。幾天以後，他畫了一幅聖母朝拜聖嬰的絹畫。”^④似乎聖母朝拜聖嬰圖才是陳緣督的第一幅天主教繪畫。剛恆毅所提到的聖母朝拜聖嬰的絹畫作品是《祈禱》（Und Selig Betete Sie Ihn An）（圖8），從繪畫風格來看，這幅畫也可看作是陳緣督接觸基督教後所畫的早期作品。

當剛恆毅初識陳緣督，向他提出創作中國式的天主教繪畫時，此

^① 雖然在陳緣督後期繪製的聖像繪畫中不免偶現西方繪畫技法對他創作的影響，但他所在的“湖社畫會”正是由追隨保守派藝術家金城的畫家們所構成。總體而言，他還是一位堅持古法博採新知的藝術家。

^② 劉平：《中國天主教藝術簡史》，北京：中國財富出版社，2014年，第286頁。
[LIU Ping, *The Art of Catholic Church in China* (Beijing: China Fortune Press, 2004), 286.]

^③ Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FUJEN) in Peking*, 7, 24.

^④ 剛恆毅：《中國天主教美術》，第13頁。



圖8《祈禱》（聖母朝拜聖嬰圖）
陳緣督1928年



圖9 耶穌降福孩子們
陳緣督1937年

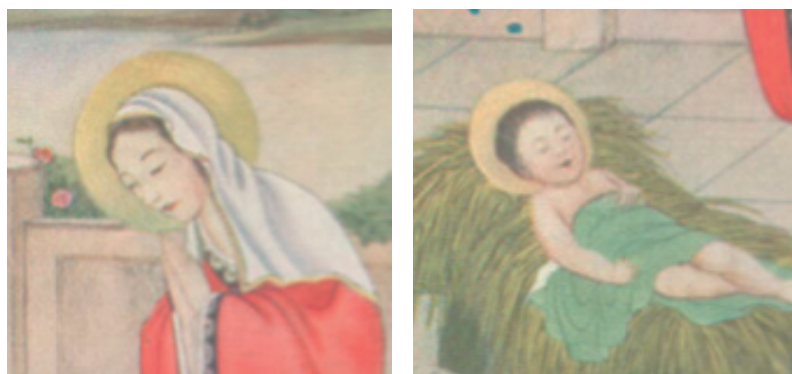


圖10《祈禱》細節圖

時的陳緣督對天主教並未有深入的了解。無論是創作聖母像還是創作耶穌像對他來說都是一樣陌生的“命題作文”。當陳緣督面對這一要求，他首先考慮的是如何完成這一創作要求，而不是如何將宗教情感代入。對於那時的陳緣督而言，對天主教只有粗淺的認識，尚難涉及宗教情感。陳緣督在處理《祈禱》畫中的人物造型時，可謂頗具挑戰。畫面中的聖母被描繪成一個好似中西混血的女性，地上的嬰孩的

面容又有點像東亞黃種人血統^①（圖10）。人物面貌和五官處理的不確定性充分體現了藝術家本人對聖母和聖嬰角色的陌生感。在這幅作品中，聖母的頭髮還被設以棕黃色，多半是受到歐洲天主教繪畫的影響。聖嬰的五官和發型則具有中國人的特徵。特別是髮型放棄了西方繪畫中嬰孩的黃捲髮，改用了國人常見的黑直短髮。在陳緣督的其他聖嬰圖像中也都採用這種髮型（圖13、圖14）。當然在陳緣督繪製中國兒童的相關圖像中，描繪的中國男童發型多是剃掉部分，僅留少許，稱之為瀏海，取“留孩”之意，寓意幼童健康成長。留下部分或抓髻或小辮，亦有垂髮。可參見陳緣督在《耶穌降福孩子們》一圖中的孩童形象（圖9）。但在塑造聖嬰形象時，他放棄中式“瀏海”改畫成黑短髮，主要是基於寫實來突出剛降生的嬰孩特點。因為剛出生的嬰孩頭髮短，還不能成髻或小辮。因此，從作品人物的外形塑造能體會到創作當下的陳緣督內心與聖母和聖嬰之間的距離，由於他對聖母和聖嬰的宗教身份、宗教功能的陌生，所以刻畫的人物面容朦朧而簡單。

《祈禱》一圖描繪的是聖母馬利亞跪拜聖嬰耶穌的場景。畫面中，遠景的山水與近景的人物故事形成呼應，在中式山河、松樹、欄杆的場景中，聖嬰躺在鋪滿乾草的槽凳裏，頭戴光環，面帶微笑，一位頭戴光環的女性向嬰兒跪拜，含胸低頭，雙手合十盡顯虔誠。這幅圖像中類似馬槽的槽凳似乎呈現的是耶穌降生的場景。在這場景中，耶穌的父親約瑟被刪去，僅留下了聖母和聖嬰。無意間透露出在舊時中國人的觀念中，生兒育女是母親的全部責任。所以繪畫者在設計嬰兒誕生的場景時，並未考慮到父親約瑟存在的必要性。約瑟在畫面中被刪去的處理方式，不僅合乎舊時中國的家庭觀念，也更符合中國人的審美習慣。因為在中國的嬰戲圖中很少會出現男性的角色。女性和

^① 《中國公教美術》中提到，聖母和嬰孩的面孔模糊，常常把蒙古人種的臉龐用在神聖人物上。詳見：Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FUJEN) in Peking*, 17。

嬰孩的形象是中國繪畫各式題材中都經常表現的兩類人物。

在這幅畫面中，與聖嬰誕生相關的諸多因素如馬槽、約瑟、牧羊人、天使等都被刪去，祇留下了聖母和聖嬰兩個核心人物。聖母和聖嬰頭戴金色光圈，這是受到中世紀天主教藝術的影響，以及中國佛像繪畫的影響。對於聖母跪拜耶穌的宗教情感，陳緣督未必完全體會，在聖嬰誕生的故事情節上也有諸多缺失，但總體來說，在對聖經故事的表現上大體合乎宗教體統。

然而任何創作都不是憑空創造。對陳緣督來說，他需要運用借鑒的方法對毫無概念的聖母形象進行合理想像。當他要創作一幅中國特色的聖像畫時，主要從西方聖像畫中吸取經驗，同時還從中國的宗教畫像中去尋求借鑒和靈感。他自己也說：“一般畫家對宗教題材不太感興趣，因為中國畫家多半都眷戀中國歷史與小說題材。但是過去佛教與道教都曾有过傑出的畫家和畫派，因此我們天主教畫家，實可以借鏡這些老前輩。”^①

這幅畫明顯受到西方同題材作品的影響，因為在中國，基於儒家孝道觀念的影響，母親向兒子下跪祈禱的場景並不常見。而在西方文化語境中，關於耶穌誕生的藝術品幾乎都是馬利亞跪拜耶穌的場景。在西方中世紀之後，關於耶穌誕生的場景慣常如此描繪：“新生的聖嬰赤裸裸地躺在地上，比最貧窮人家的孩子還要貧困，而聖母正跪在它面前，合掌以示對他的崇敬。聖約瑟也帶着敬畏之情望着他。公牛和驢讓人想到聖子誕生於馬廄的事實。”^②（圖11）而到17世紀之後，關於耶穌誕生的繪畫“不再表現赤身躺在地上的聖嬰，而是表現了襁褓中的聖嬰，他正躺在鋪滿乾草的寬敞籃子中。母親還像從前那樣跪在他面前，但沒有合掌祈禱。……聖約瑟站在陰影中，而動物並

^① 剛恆毅：《中國天主教美術》，第14頁。

^② [法]埃米爾·馬勒：《圖像學：12世紀到18世紀的宗教藝術》，梅娜芳譯，杭州：中國美術學院出版社，2008年，第165頁。[Emile Mahler, *Iconology: Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*, trans. MEI Nafang (Hangzhou: China Academy of Art Press, 2008), 165.]

不是每次都在場。”^①（圖12）作為一個剛接觸天主福音的畫家，他對聖嬰誕生的宗教內涵能理解多少我們無從可知，但是從中國人的信



圖11聖嬰崇拜
馬里奧托·阿爾貝蒂內利
約1505年



圖12《牧羊人崇拜》
牟利羅 約1650年



圖13 聖嬰誕生
陳緣督 1938年

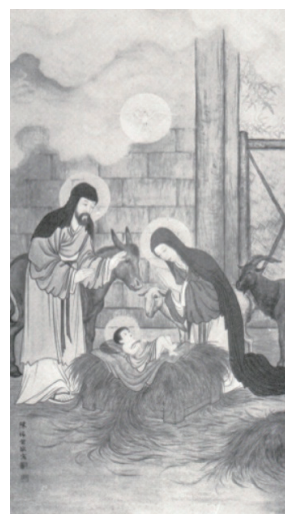


圖14 聖母置耶穌於馬槽
陳緣督 1938年

^①[法]埃米爾·馬勒：《圖像學：12世紀到18世紀的宗教藝術》，第165頁。

仰習慣和西方同題材的繪畫表現方式來看，陳緣督的這幅畫明顯受到了西方繪畫的影響，將17世紀後西方繪畫中在襁褓中表現的聖嬰和17世紀之前跪地合掌祈禱的聖母的繪畫形式融為一體，並且按照中國人的審美習慣進行再創造的結果。

此時天主教精神和聖經故事並沒有與陳緣督的實際生活結合，所以他所繪製的作品也處於敘事的階段，並未投入畫家個人情感的表達。但是隨着畫家對天主教精神的理解越來越與自己的生存結合，對聖母和天主的理解越來越真實，所刻畫的天主教繪畫也逐漸擺脫了模仿的痕跡，越來越有自己的風格和個性（可見圖13、圖14）。

與1924年剛恆毅所見到的《中華聖母像》相比，陳緣督的這幅《祈禱》不僅將聖母服飾改為了中式漢服，構圖和場景也更具中式特色，最根本的改變莫過於放棄了油畫的材料媒介和繪畫技法而改用中國畫材料和工筆畫技法。由於繪畫方式的改變，其構圖也選擇了中國繪畫常用的S型構圖。如此一來，背景的山湖樹木，也一改西方的焦點透視法所形成的近大遠小的背景刻畫模式，《祈禱》背景中的遠山與前景的人物並沒有形成鮮明的人大山小的空間透視感，體現出了中國繪畫中常見的散點式表現方法。所以陳緣督早期嘗試繪製的這副中國風聖母子像與《中華聖母像》相比，其中國傳統繪畫特色更加顯著，向着天主教繪畫本地化的目標更邁進了一步。

此後，天主教繪畫創作佔據了陳緣督藝術創作的大部分內容。陳先生潛心於中國天主教繪畫的創作，所繪製的一系列天主教繪畫，多次刊載在各種傳教雜誌上。陳緣督成為中國天主教繪畫本地化改革的主力軍和領導者。

三、天主教繪畫本地化改革的藝術家群體

陳緣督從事天主教本地化創作後，在剛恆毅的引薦下，於1930年進入到輔仁大學美術系任職。1933年剛恆毅回國，在1928年至

1933年期間，陳緣督是中國唯一畫基督教題材的畫家^①。1933年，輔仁大學由德國聖言會接管。在聖言會修士白立鼎（BR.Berchmans Bruckner）^②的影響下，自1934年開始，陳緣督不僅自己進行宗教畫創作，還招聚了一些對天主教藝術本地化感興趣的國畫專業師生一同加入到天主教繪畫的創作中，並成立了輔仁大學天主教“藝人之家”繪畫藝術團體（簡稱：輔仁藝術團），也有人士將這個藝術團體稱為“北京天主教畫派”^③。

輔仁藝術團在創作題材上往往以聖經故事為創作源泉，耶穌生平、聖母肖像、舊約故事等都是其主要的創作內容。根據筆者所收集的5本畫冊^④提供的圖像，剔除重複的圖像後，共有作品200餘幅，其中主要題材所占的比例請看下表：

^① 雷立柏：《我的靈都 一位奧地利學者的北京隨筆》，北京：新星出版社，2017年，第209頁。[Leopold Leeb, *Wo de ling du: yi wei ao di li xue zhe de bei jing sui bi* (Beijing: New Star Press, 2017), 209.]

^② 白立鼎（BR.Berchmans Bruckner方濟格·布茹克內爾，1891—1985），一位奧地利修士和畫家。他在中國生活了26年，期初在山東兗州傳教區。自1932年剛恆毅回國後，輔仁大學由聖言會管理。1933年白立鼎從山東到北京輔仁大學任教。在北京輔仁大學任教16年，曾任“西方美術專修科副教授”，在1933年到1948年間的授課科目包括“西洋畫導論”、“西畫理論”、“透視畫法”、“素描練習”。自1934年開始鼓勵師生參與創作天主教繪畫，對輔仁藝術團的主要成員：陳緣督、王肅達、陸鴻年等人有較大影響。詳情參閱[奧]雷立柏編注：《別了，北平：奧地利修士畫家白立鼎在1949》，北京：新星出版社，2017年，第6-8頁。[Leopold Leeb, *Goodbye, Beijing: The Austrian Br. and Painter Berchmans in 1949* (Beijing: New Star Press, 2017), 6-8.]

^③ 《別了，北平：奧地利修士畫家白立鼎在1949》一書中，雷立柏將該繪畫團體稱為“北京天主教畫派”，且認為自1933年開始該畫派主要受到白立鼎的影響。[Ibid.]

^④ 5本畫冊分別是：1.Sepp Schüller, *Neue Christliche Malerei in China* (Germany: Mosella-Verlag, Düsseldorf, 1940); 2.Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FU JEN) in Peking*; 3.*The Life of Christ by Chinese Artists* (Printed in Great Britain, Society for the Propagation Of the Gospel; Reprinted, September, 1954); 4.Daniel Johnson Flening, *Each with His Own Brush: Contemporary Christian Art in Asia and Africa* (New York: Friendship Press, 1938); 5.姚鵬；陶建平：《梵語唐言：從土山灣畫館到輔仁畫派的藝術實踐（1583-1941）》，北京：中國社會科學出版社，2019年。[YAO Peng, TAO Jianping, *Fan yu tang yan: cong tu shan wan dao Furen hua pai de yi shu shi jian (1583-1941)* (Beijing: China Social Sciences Press, 2019).]

表格1 輔仁藝術團作品創作題材分類

繪畫主題	單位（幅）	繪畫主題	單位（幅）
聖母題材	48	聖神降臨	3
逃往埃及	18	耶穌平靜風浪	3
馬槽中的聖嬰（耶穌降生）	14	十字架上的耶穌	3
預告耶穌誕生	10	聖母獻耶穌於堂中	3
聖家族	8	迦拿婚宴	3
耶穌復活題材	8	湖中聖訓	3
賢哲來朝	7	好撒馬利亞人	3
耶穌降福孩子們	5	榮進聖城	2
最後的晚餐	4	祈禱	2
尋覓寓所	4	耶穌與撒馬利亞婦人	2
天使顯示與牧人	4	天國之匙（耶穌交給聖彼得鑰匙）	2
客西馬尼園禱告	4	耶穌、馬大和瑪麗亞	2

此外還有一些關於耶穌生平故事、在華傳教士、天使等內容的作品。通過以上對作品內容的梳理可以看出，聖母、逃亡埃及、耶穌降生、預告耶穌誕生、聖家族等題材占較高比例，其餘的各題材雖然所占比例不多，但都可以同屬於耶穌這一大主題，其餘作品中多以耶穌為主角進行描繪。

除陳緣督外，“藝人之家”的主要成員主要還有王肅達、陸鴻年、李鳴遠、徐濟華、王呈祥、詹鵬、崔鴻儀、邢蓮芳、黃瑞龍等藝術家。他們在1934-1948年之間共創作了兩千餘幅有關中國天主教本地化內容的繪畫作品^①，輔仁大學藝術系很快便成了天主教藝術本地

^① 根據《別了北平：奧地利修士畫家白立肅在1949》一書中的記載，輔仁藝術團繪製了2000幅作品（包括臨摹畫），原畫分散到世界各地。白立肅保存了350幅該藝術團體的作品照片。詳見該書第7頁。

化改革的中心。他們的作品曾在國內外巡展，近至北京、上海，遠至布達佩斯、維也納、梵蒂岡都舉行了巡迴展覽。在世界範圍巡展的時候就有國外機構將其作品出版成畫冊公開發行。這些畫冊較為完整的保留了輔仁“藝人之家”繪畫作品的原貌，成為目前研究輔仁藝術團天主教繪畫的珍貴材料。

在輔仁大學藝術系所開展的天主教繪畫藝術本地化改革的影響下，比利時傳教士方希聖於1938年從內蒙古來到北平輔仁大學任教，也一同參與到天主教繪畫本地化的藝術創作中。所不同的是，他放棄了他所熟悉的西方繪畫技巧，改用中國畫的顏料和繪畫方法，用中式人物形象和空間場景來描繪天主教內容。這是一個西方傳教士對天主教藝術本地化所作出的極大貢獻。

到了20世紀50年代以後，陳緣督、王肅達、陸鴻年等早期從事天主教本地化創作的主力畫家們，逐漸放棄天主教繪畫工作。而輔仁大學藝術系畢業的劉彥斌卻因在校期間受到前輩們的熏陶，繼續從事天主教藝術的本地化創作，其作品多為西方修會收藏，在世界天主教繪畫領域享譽盛名。其子張和在母親的影響下，也加入了天主教藝術本地化創作。

在當代，仍有臺灣的劉河北、香港的朱家駒等藝術家仍繼續從事天主教藝術本地化的創作，他們既受到20世紀初剛恆毅和陳緣督以及初代從事天主教本地化創作的輔仁藝術家們的影響，又是對他們繪畫精神的當代延續。

結語

在《夫至大》牧函的本地化方向的引導下，剛恆毅在中國開啟了一系列本地化傳教政策，基於他個人的藝術經歷和藝術素養，他影響陳緣督開啟了中式天主教繪畫創作，自此以輔仁大學的“藝人之家”團體為中心的中國天主教繪畫就此啟程。輔仁藝術團的諸位畫家為天

主教繪畫藝術進行了大膽的嘗試和創新，開啟了中國天主教繪畫的新篇章，並對中國天主教繪畫本地化創作帶來了深遠的影響。剛恆毅勇於在天主教繪畫方面進行改革，引導陳緣督及其藝術團體將中國思維融入天主教繪畫創作的做法，在今天的天主教繪畫本地化創作中也仍值得學習和借鑒。時至今日，他們的作品仍然是天主教繪畫本地化改革的卓越成果。

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Bornemann, Fritz. *Ars Sacra Pekinensis Die Chinesisch- Christliche Malerei an der Katholischen Uniersität (FU JEN) in Peking*. Austria: Verlag Missionsdruckerei St. Gabriel, Mödling bei Wien, 1950.
- Coomans, Thomas. "Dom Adelbert Gresnigt. Agent van de roomse inculturatiepolitiek in China (1927-1932)." *Bulletin Knob*, no. 2 (2014): 74-91.
- The Life of Christ by Chinese Artists*. Printed in Great Britain, Society for the Propagation Of the Gospel; Reprinted, September, 1954.
- Flening, Daniel Johnson. *Each with His Own Brush: Contemporary Christian Art in Asia and Africa*. New York: Friendship Press, 1938.
- SeppSchüller. *Neue Christliche Malerei in China*. Germany: Mosella-Verlag, Düsseldorf, 1940.
- Young, E.P. *Ecclesiastical Colony: China's Catholic Church and the French Religious Protectorate*. New York: Oxford University Press, 2013.

中文文獻 [Works in Chinese]

- 本社編：《湖社月刊》合訂本第2期。天津：天津古籍出版社，2005年。[*Hu she yue kan* vol. 2. Tianjin: Tianjin Classic Books Press, 2005.]
- 中華續行委辦會調查特委會編：《1901-1920年中國基督教調查資料（修訂）》，蔡詠春、文庸、段琪、楊周懷譯，北京：中國社會科學出版社，2007年。[China Continuation Committee: *1901-1920 Zhongguo ji du jiao diao cha zi liao*. Translated by CAI Yongchun, WEN Yong, DUAN Qi, YANG Zhouhuai. Beijing: China Social Sciences Press, 2007.]
- 剛恆毅：《中國天主教美術》，孫茂學譯，臺北：光啟出版社，1968年。[Celso Costantini. *Zhongguo tian zhu jiao mei shu* (Catholic Art in China). Translated by SUN Maoxue. Taipei: Kuangchi Cultural Group, 1968.]
- 劉國鵬：《剛恆毅與中國天主教的本地化》，北京：社會科學文獻出版社，2011年。[LIU Guopeng. *Gang Hengyi yu Zhongguo tian zhu jiao de ben di hua*. Beijing: Social Sciences Academic Press (China), 2011.]
- 何琦：《中國基督教藝術本色化的四個歷史時期》《金陵神學誌》，2001年第1期，第55-61頁。[HE Qi. "Four historical periods of the Indigenization of Chinese

- Christian Art.” *Nanking Seminary Review*. no. 1 (2001): 55-61.]
- 劉平著：《中國天主教藝術簡史》，北京：中國財富出版社，2014年。[LIU Ping. *Zhongguo tian zhu jiao yi shu jian shi*. Beijing: China Fortune Press, 2004.]
- [法]埃米爾·馬勒：《圖像學：12世紀到18世紀的宗教藝術》，梅娜芳譯，杭州：中國美術學院出版社，2008年。[Emile Mahler: *Tu xiang xue: 12 shi ji dao 18 shi si de zong jiao yi shu*. Translated by MEI Nafang. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2008.]
- [奧]雷立柏編注：《別了，北平：奧地利修士畫家白立鼎在1949》，北京：新星出版社，2017年。[Leopold Leeb: *Bie le, Beiping: ao di li xiu shi hua jia BAI Linai zai 1949*. Beijing: New Star Press, 2017.]
- [奧]雷立柏編注：《我的靈都 一位奧地利學者的北京隨筆》，北京：新星出版社，2017年。[Leopold Leeb: *Wo de ling du: yi wei ao di li xue zhe de bei jing sui bi*. Beijing: New Star Press, 2017.]
- 姚鵬、陶建平：《梵語唐言：從土山灣畫館到輔仁畫派的藝術實踐（1583-1941）》，北京：中國社會科學出版社，2019年。[YAO Peng; TAO Jianping: *Fan yan yang yu: cong tu shan wan hua guan dao Furen hua pai de yi shu shi jian*. Beijing: China Social Sciences Press, 2019.]
- 董麗慧：《誤讀式融合：“中華聖母像”的跨媒介製作與跨文化傳播》，《裝飾》，2022年第3期，第108-112頁。[DONG Lihui. “Hybridization Based-on Misreading: The Crossmedia Making and Cross-cultural Disseminating of Pictures of ‘Our Lady of China’.” *ZHUANGSHI*, no. 3 (2022): 108-112.]
- 劉麗嫻、王夢茹：《論土山灣中華聖母子像源流》，《中國天主教》，2022年第2期，第60-63頁。[LIU Lixian, WANG Mengru. “On the origin of the Pictures of ‘Our Lady of China’ in Tushanwan Gallery.” *Catholic Church in China*, no. 2 (2022): 60-63.]