

關於“救贖”的寓言敘事

——中華內地會晚清傳教畫解讀

The Allegorical Narration of Redemption: An
Analysis of the Missionary Paintings of
China Inland Mission in the Late Qing Dynasty

褚瀟白

CHU Xiaobai

271

Abstract: This article explores the book *Eye Gate: The Value of Native Art in the Evangelization of China* (1897) and related historical materials on the China Inland Mission and discusses the symbolism in the missionary paintings of the Qing Dynasty and the inculturation process. Missionaries sent to the interior of China imbedded themselves in grass-root society. Through the depiction of narratives and the use of symbols, they presented the image of Jesus Christ as one closely related to people's daily needs and concerns. The purpose was to help believers overcome life's hardships by transcending them. This well illustrates the courage and the hope offered by the Christian faith, which effectively inculturated Christ, the symbol of salvation, into the native consciousness and everyday

life of the Chinese people.

Keywords: China Inland Mission, missionary paintings, symbol, native consciousness

1897年，在中國內地傳教13年的內地會（China Inland Mission, CIM）英國傳教士威廉姆·威爾遜（William Wilson）寫了一本名為《以目入心：中國傳教事業中本土美術之價值》（EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China，後文均簡稱《以目入心》）的小書。^①在書中，作者選取了30幅彩色圖畫，逐一分析評論，然後得出結論：“對‘真理’的圖像表述是我們需要運用的一種方式，而我們認識到這種方式對於傳教事業的價值實在太晚了。”^②他在自己著述的尾章中熱切呼籲英國信徒以資助這些圖畫的繪製為途徑，推進在中國的傳教事業。

雖然天主教很早就將宗教繪畫作為在華傳教的輔助手段，但基督新教的傳教士自覺運用圖畫傳教的現象卻罕有記載。通過這位元傳教士的珍貴記錄，我們得以一窺曾經在19世紀末葉中國內地流傳的這些繪畫作品。在這些“含蓄的宗教說明”^③裏面蘊藏著怎樣的精神資訊？它是如何關聯於特定處境中的中國人的精神狀況，並使得基督新教的繪畫藝術負載起關聯於中國人生存－救贖

^① 原書中即有中文名《以目入心：中國傳教事業中本土美術之價值》，非筆者翻譯。但正文全為英文，本論文涉及的書中引文均為筆者翻譯；其餘英文書籍的引文也由筆者自原文譯出。

^② William Wilson, “MB.CM of the China inland Mission, Han-Chong-fu China”, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, (London: Paternoster Row, 1897), Chapter 1, introduction.

^③ [美]威廉·W·哈威蘭：《文化人類學》，上海：上海社會科學院出版社，2006年，第427頁。

意識之耶穌基督的符號呢？神學自身又是如何以感受和形象為話語形式，把宗教和詩意元素整合在話語模式之中的呢？最終，神學何以不再只是“抽象的”科學，而是引導我們在超越所有概念的同時又依然能夠經驗上帝之奧秘呢^①？本文整理了這部刊印於1897年的《以目入心：中國傳教事業中本土美術之價值》中關於基督教傳教畫的相關內容，試圖通過對《以目入心》中傳教畫進行符號形式分析，並結合中國內地會的相關史料^②，從圖像的表述策略和母題呈現這兩個層面出發，探求基督新教圖畫中的救贖意識與耶穌基督這個符號之間的關聯方式和意義疊加的折射與變化，來審視本土性意識，尤其是內地會所服務的草根社會群體，對於基督新教的信仰特質和社會群體意識構成的改變，展示基督新教的圖像藝術所指向的耶穌基督救贖論之符號形態背後的本土性。

一、耶穌基督形象的製作者

康熙四十六年(1707)，因“禮儀之爭”，中國官方宣佈禁教，歷經雍正、乾隆、嘉慶三朝，以至道光二十四年，此項嚴禁傳教的政策，在原則上並無改變。直到鴉片戰爭，中國戰敗後逐漸開

^① Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 14.

^② 其中文字史料主要有：戴存義夫婦：《內地會創始人戴德生傳》，胡宣明節譯 香港 證道出版社 1988年；A.J. Broomhall, *Hudson Taylor and China's Open Century* (London: Hodder & Stoughton, 1988)；*China's Millions* (London: Morgan & Scott)；*Records of the General Conference of the Protestant Missionaries of China at Shanghai, 1877* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1878)。圖像史料除《以目入心》一書外，主要參閱了顧衛民輯：《鏡頭走過：內地會在華百三十年圖片集》，台北：宇宙光出版社，1998年；林治平：《基督教與中國歷史圖片論文集》，台北：宇宙光出版社，1979年。

放各沿海城市，基督教才得以從非法傳教的狀態轉而獲准公開傳教^①。基督新教也在此時進入中國，鴉片戰爭之後中華大地上有一百三十多個屬於新教的不同傳道會^②。《以目入心》的作者英國人威廉姆·威爾遜牧師加入其中一個“跨國跨宗派，瞄準無邊無際的內地為傳教地區，以後發展成傳教士人數最多、分佈最廣的一個大差會”^③——內地會（China Inland Mission）^④進行傳教工作。

表面看，基督新教是伴隨著不平等條約進入中國的，加之太平天國失敗不久^⑤，中國人對洋人和基督教普遍抱有很深的成見。內地會進入中國宣道之日，就已經帶著這種無法規避的被標籤化的身份，即它是一種與侵略者相關的洋教。況且，當時在華傳教士又主要集中在幾個通商口岸，內地省份很少涉足。內地會傳教士進入內地，可謂孤身犯險。為深入內地，內地會傳教士採用入鄉隨俗的方法，穿上中國衣服，講起各地方言，儘量以足夠中國化的形象與老百姓打交道。帝國主義侵略帶來仇視心理的後果需要傳教士以更寬容更忍耐的心去化解。內地會傳教士宣教過

^① 鴉片戰爭後被迫開放了沿海五口允許各國人民通商居住，至道光二十四年（1844）中美望廈條約規定美國人可在“貿易港口租地自行建設禮拜堂”，同年中法簽訂黃埔條約，其中第二十款允准法國人在通商口岸“可以建造禮拜堂、宜人院、周急院、血房、墳地”。道光二十四年，道光皇帝明詔頒諭各省弛禁天主教，“華民習其教者，免治其罪。”參見《道光朝籌辦夷務始末卷七三》，第5-6頁。

^② 王治心：《中國基督教史綱》，上海：上海古籍出版社，2007年，第170頁。

^③ 姚民權、羅偉虹：《中國基督教簡史》，北京：宗教文化出版社，2000年，第91頁。

^④ 內地會成立於1865年，創始人為英國牧師戴德生。

^⑤ 太平天國假基督教之名，創立拜上帝教，洪秀全自稱為天主次子，打著為上帝之國征戰的名號發起武裝起義並建立政權，戰火遍及大半個中國。許多中國人因此只知道太平天國所宣傳的“基督教”，而真正的基督教卻由此被混淆了。

程由此對於基督信仰與社會及生命群體的真實關聯有了更深的體會，這是他們轉變經過近代文藝復興洗禮之後的西式基督信仰，而完全融入本土的符號化基礎。

內地會的創始人戴德生（J. Hudson Taylor）牧師^①在創建內地會前就在上海及江浙農村與中國人有頗多接觸，知道中國老百姓對洋人心存芥蒂，甚至極為仇視，所以他將頭髮染成黑色，還剃頭留辮，改穿中國服裝，要求內地會傳教士儘量減少與中國人之間的差異。^②在戴德生看來，耶穌基督本身不接受任何附加在他身上的文化形式，文化或者某種形式的境遇只是表達和表現的必要。基督形象這個符號的內蘊需要首先通過盡可能捨棄那些附加在耶穌基督形象上的西方形式特徵後才能在中國老百姓面前呈現出來。^③戴德生意識到，深入中國民間的先決條件乃是傳教士自身必須充分中國化：“若不是因為我們改穿中國服裝，決不能像這樣深入民間。”^④中國基督教教會史學家王治心先生曾這樣評價內地會的傳教精神：“最能刻苦犧牲的，莫如內地會中西教士。他們絕不顧到衣食住的舒適，吃的是大餅饅饅，臥的是草堆磚地，不怕苦不怕死，是他們的偉大精神。”^⑤這些來自西方的傳教士

^① 有關戴德生生平事蹟可參閱戴存義夫婦：《內地會創始人戴德生傳》，1988。

^② 戴德生曾說：“我們要穿中國人的服裝，說中國話，盡可能按著他們的習慣和方式生活，……在中國人家裏居住但不要帶上西方色彩。”（見A.J.Broomhall, *Hudson Taylor and China's Open Century*, Book 4-Survivors' Pact, 356.）

^③ 戴德生：“傳教士們都穿著西衣服裝坐著西洋車子，連教堂都是歐洲式樣的。還有，他們所做的事情所變現的洋氣都影響到中國傳教的速度。我看不到任何理由證明如此這般是合理的，為何要給基督教抹上如此濃厚的西方色彩呢？”（見戴存義及其夫人：《內地會創始人戴德生傳》，第189頁。）

^④ 戴存義及其夫人：《內地會創始人戴德生傳》，第97頁。

^⑤ 王治心：《中國基督教史綱》，第171頁。

能平等地對待中國人。回溯歷史，我們看到，在那個教案頻起的年代，內地會很少像其他外國差會那樣，動輒利用不平等條約的規定去求助於本國政府向中國政府索賠。^①即便在 1900 年庚子教難中，內地會死亡的傳教士和信徒在新教中是最多的，僅傳教士就有 58 人遇害，但他們依然拒絕了利用不平等條約向清政府提出索賠的要求。^②

對於內地會的傳教士而言，基督形象以藝術作品方式呈現出來，成為賦予人們特殊知識的奇妙仲介，^③ 通過結合傳教士自身所履行的生活方式，更是把生活向著真理的向度充分地顯示出來，傳遞出耶穌基督形象這個符號的核心所指。耶穌基督形象不再是抽象的觀念，不盡是人文的價值，不復單純是一個符號形式，更是一種實實在在的生活方式，是對基督教之“道”的實踐。內地會傳教士在生活方式上的全然中國化和不依賴列強勢力、平等

^① 據北京大學歷史系博士盧在軾的研究，內地會避免與政治力量發生關係的明確政策之形成有一個漸進的過程，而揚州教案成為戴德生重新反省政教關係，特別是傳教團體與西方列強政治勢力之關係的新起點。他在揚州教案後就提出教案發生時傳教士不應該訴諸本國領事及拒絕賠償的原則，此政策于 1880 年代成為內地會的政策。在 1884 年編印的《中國內地會的原則與實踐》(Principles and Practice of the China Inland Mission) 一書中明確寫有：“當被英國或中國政府施予任何優惠待遇時，傳教士定然不可要求其幫助或保護……如果內地發生騷亂或逼迫，可以友善地向當地中國官員陳明，但如果他們辦事不力，那麼傳教士就應滿足於將此遭遇交托給神。”(參見盧在軾：《中國內地會在華傳教活動研究(1865-1905)》，北京大學歷史系 2006 年博士畢業論文，第四章，第 78-96 頁；《中國內地會的原則與實踐》引自 A.J. Broomhall, *Hudson Taylor and Open China's Century*, Book 5, Refiners Fire, 222-223.)

^② 庚子教難中共有 44 名天主教傳教士、189 名外國傳教士及其家屬以及 1 萬 8 千多教徒被害。

^③ Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition* (London: Darton, Longman and Todd, 1980), 128.

對待中國人的態度和行動，都正是為了要使耶穌基督形象在具體實踐者自身的生活中被表達和傳遞出來，因為“傳教士如果向政府尋求補償，那麼這並不合乎上帝的意願，因為此等行為與耶穌本人的事蹟相悖”^①。

“符號始終是創造出來的東西”^②，它的關聯項雖然非常複雜，然而創造符號者在其生活中對意義之實踐是其必然來源。這意味著傳看諸如耶穌基督的繪畫蘊含著人的生命的更新，因為繪畫透過上帝形象表達了上帝持續共契所傳遞的神聖憐憫^③。內地會傳教士洞悉基督教繪畫的這種神學力量，他們所創造的耶穌基督形象符號就不是間接的，不是暗示性的，而是直接的和顯示性的，這個符號的關聯項主要有兩個要素：一是傳教士在中國內地完全“入鄉隨俗”的生活，二是中國底層百姓的生活視域。在此關聯項的基礎上，他們所創作的傳教畫像應成為負荷著耶穌基督形象之核心精神的顯示性符號。顯示性符號不是指一種再現，而是指一種直覺，即這些繪畫要使基督這個符號所負載的意義成為中國底層百姓的直覺。在內地會的傳教畫中，耶穌基督本人的形象幾乎沒有出現，但這並不等於基督形象這一符號不在場。因為這個符號的形式雖然不在場，但它的意義卻通過其他顯示性符號的想像和感受啟示了世俗人類經驗本身的“形而上學”深度。^④

以繪畫為福音傳講的輔助手段，在基督教歷史上有著悠久的

^① “To the Friends of China Inland Mission,” *China's Millions* (London: Morgan & Scott, 1888), 147.

^② 蘇珊·朗格：《情感與形式》，吳大基等譯，北京：中國社會科學出版社，1986年，第80頁。

^③ Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 137.

^④ Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 152.

歷史，因為它使真理或者說某種形而上學的探究重新回到“看”的直觀之中。繪畫藝術則是“看”的最直接方式，以此為起點，歐洲基督教發展出高度精緻、感人至深、成為歐洲精神脈絡之承傳的一種獨立的藝術風格。它分享了耶穌形象的在場並為之所聖化，引導人們走向那真實的所是^①。這就是傳教士們樂此不疲地使用聖像畫的原因。在內地會創立 200 多年之前，早期天主教耶穌會士到中國開教時，他們發現以歐洲的繪畫作為傳教的輔助手段十分有效的原因。利瑪竇來華後帶來很多聖母像，1600 年他向神宗進呈天主像一幅、天主母像二幅，徐光啟（《徐文定公行實》）、姜紹聞（《無聲詩史》）、顧起元（《客座贅語》）都見到過^②。利瑪竇之後的晚明傳教士也都十分熱衷於以繪畫來促進傳教事業的發展。1617 年耶穌會士羅儒望（Joannes de Rocha）的《誦念珠規程》和 1637 年艾儒略（Julius Aleni）的《天主降生出像經解》都是天主教木刻版畫集^③。與天主教耶穌會士相似，基督新教的內地會傳教士們發現了中國文字具有圖像特徵：“中國人的書寫文字中有個非常重要的特徵，就是創造性地有許多對客觀事物的圖像再現，而且許多文字的這一特徵至今仍清晰可辨。”繼而得出與明末耶穌會士同樣的結論：“以圖像來再現真理與中國人的天賦非常契

^① Paul Evdokimov, 轉引自 Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 99.

^② 沈福偉：《中西文化交流史》，上海：上海人民出版社，2006 年，第 404 頁。

^③ 費賴之認為，1609 年羅儒望《天主升像略說》是中國天主教最早的繪圖小冊子，但目前尚未發現刊本。故《誦念珠規程》是目前發現的中國天主教最早的繪圖冊子。（費賴之：《明清間在華耶穌會士列傳》（1552-1773），載《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻（第一冊）》，鐘鳴旦、杜鼎克主編，台北：台北利氏學社，2002 年，第 515-574 頁。）

合”^①。他們注意到文字的圖像性形態是中國人特有的看的形式，這就如同聖經的文字本身常是圖像性的和想像性的，而實際的圖像就其表現意義而言常比文字更為有效^②，由此繪畫作為看的呈現自然被中國人認為更合乎真理的符號特徵。其次，內地會的目標“不在招收學徒，而是面向全國，以最快的速度傳播福音”^③，考慮到當時中國大多數民眾是文盲，因此在巡迴佈道^④時，戴德生並不贊成將文字佈道放在首位^⑤。“針對大量文盲聽眾，內地會在佈道時所講的內容往往是淺顯的福音書中的故事，有時放映這類故事的幻燈來吸引人”^⑥。在《鏡頭走過——內地會在華百三十年圖片

^① 傳教者認識到圖像表達與中國人的天賦之契合，並進一步以此作為傳教的重要“武器”之一。在《以目入心》中，作者還指出：“當我們走進任何一所中國廟宇——成千上萬的廟宇遍及這片土地——我們會發現，幾乎所有的內牆上都畫滿了各種神秘的圖景和與神靈相關的寓言故事。故此，我們認為中國人從很早開始就完全習慣于以圖像作為媒介來表達自己的想法。這世上是否還有其他國家的人民天生比中國人更能從通過圖像來再現真理這種方法上獲益，這點是頗值得懷疑的。在這極其偉大而艱難的傳道事業中，我們需要竭盡所有可能去完善我們的能力，而我們的確忽視了這一能達成我們目的的非常有用的武器。”（見 *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter III）

^② Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 167.

^③ 顧長聲：《從馬禮遜到司徒雷登》，上海：上海人民出版社，1985年，第160頁。

^④ 內地會一般先在省會城市建立傳教站，緊接著就迅速深入府縣及鄉里，在各處開設傳教站，而任何宗派的傳教士皆可接管這些傳教站，傳教士們在這些傳教站間開展了大量的巡迴佈道。參見“*Itineration Far and Near as an Evangelizing Agency*”, *Records of the General Conference of the Protestant Missionaries of China at Shanghai, 1877* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1878), 102.

^⑤ 林治平主編：《基督教入華百七十年紀念集》，台北：宇宙光出版社，1978年，第100頁。

^⑥ 段琦：《奮進的歷程——中國基督教的本色化》，北京：商務印書館，2004年，第63頁。

集》中收錄了多幅內地會傳教士在村頭巷尾敲鑼打鼓、設攤傳教的照片，幾乎每張傳教照上都出現了這些傳教士們的傳教“助手”：卷軸。卷軸上有的用淺顯的文字講述著聖經故事和基督教教義，並輔以圖畫，也有的完全以圖畫表現其內容。照片上的傳教士們都身著中國服飾，他們站在懸掛著的卷軸旁，正就著卷軸上的內容講道^①。這些卷軸正是內地會顯示性符號的物質載體。

內地會的顯示性符號重在表現，而非再現。“再現與表現之間的一個含糊的特殊區別便在於，再現是物件的或事件的再現，而表現則是感情的或其他屬性的表現。”^② 內地會傳教士的繪畫調整了符號表述的秩序，它不是以再現為符號的基礎，而是以表現為基礎而有所再現。當朗格說“符號的功能是表現，是邏輯意義上而非生物學意義上的（如哭泣、暴怒、乞憐）表現”^③，克羅齊說“任何真正的直覺或再現又同時都是表現”^④，他們其實都認定表現是符號最為基本的功能。表現使觀看脫離了旁觀者態度，而參與到整個過程中，成為“看”的一部分，因為“上帝賦予‘心靈的眼睛’以新光，這樣我們就因著視覺仲介看見那作為上帝自身的對象，透過肉身之道這種神聖奧秘的形式得以傳遞出來”^⑤。如何使傳教畫中的中國文化本土性成為耶穌基督形象這個符號的中心內容？內地會那種投入於中國人心靈的意識是成就中國本土性的基礎。耶穌基督形象不應該是以一種旁觀者的眼光所測量出

^① 具體圖片見：顧衛民輯：《鏡頭走過：內地會在華百三十年圖片集》。

^② 尼爾森·古德曼：《藝術語言》，褚朔維譯，北京：光明日報出版社，1990年，第59頁。

^③ 蘇珊·朗格：《情感與形式》，第440頁。

^④ 同上，第437頁。

^⑤ Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 137.

來的看的形式，而是一種參與意識。他們的傳教畫是關聯於中國百姓的顯示性符號，體現的正是因著“表現”所關聯的參與性意識。

從《以目入心》介紹的 30 幅繪畫作品來看，內地會的傳教士不僅在衣食住行上力求與“中國無間隔”，還一直孜孜以求著一種有效的本土化傳教方式。這三十幅圖畫便是這種求索成果的一部分。據威廉姆·威爾遜說，內地會的傳教士們請一位中國畫師一共繪製了 1800 幅“傳教畫”，由於這些圖畫在傳教過程中能起到非常奇妙的輔助作用，所以供不應求^①。由此，作者呼籲在英國本土大量印製這些圖畫以滿足全中國的傳教需要^②。其實，當內地會傳教士採取基督教藝術的表現性手法時，它已經使被使用的符號改變了“被看”的性質，而成為“看”，並就此改變了符號的外延。在再現性符號中，符號的外延和指向是與事件的歷史客觀性嚴格地關聯起來的。內地會傳教士的做法則在於顯出：真理的歷史客觀性不是基於再現性手法中的符號之嚴格蘊含，而在於它

^① Ibid, Chapter V. 作者引用了近三十個見證來證明這些圖像受歡迎的程度。如雲南省湯姆金森 (Mr. E. Tomkinson) 的見證說：“從 1894 年 10 月到 1895 年 9 月，在這 12 個月裏，我在差不多 250 個村莊和 8 個城市裏使用《負重之喻圖》，我的同事，格拉海姆先生 (Mr. J. Graham) 也在 60 個村莊和 5 個城市裏使用同樣的組圖。後來，我們回訪 120 個村莊時，又使用了《浪子之喻圖》。通過這些圖，我能夠抓住那些聽眾的注意力，特別是《負重之喻圖》，他們一下子明白了我所要講的東西，而以前，我從來未曾做到。我還在我的會客室裏掛了幾幅圖，來客都想知道這些圖的意思。這就給我提供了一個傳福音的好機會。我認為應該更多地將這些圖印到書裏。” (William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China, testimonies.*) 作者在書中另一章中說：“很多人對這些畫感興趣，畫師已經畫了三百多份複製品，大約有一千八百幅圖，這些畫在中國西部，從北方的蒙古邊境到南部緬甸邊境，還有接近西藏的地方，得到廣泛使用。”

^② William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter VII.

能否引導底層百姓形成正確的“看”或者說“看”的真理性。在此顯示性符號的基礎上，內地會傳教畫的表現特徵便與其傳教策略同出一理：它不需要通過知識論的比較，而是直指核心，使基督和基督徒的生活方式本身成為在日常生活和繪畫中的顯示性符號。

二、寓言敘事的中心與邊緣

內地會使用基督教繪畫作為神學表述的進路是以一種事件敘事的方式展開的，這使得基督教神學敘事的抽象形式表現出感性的力量。因為比起任何概念來，藝術圖像的清晰形象要更容易欣賞且更能表達耶穌的意義，並藉著質料、以經驗為依據的、特殊的方式把自身呈現出來^①。內地會傳教士剛進入內地講道時，最初使用的是西洋繪畫。內地會傳教士在穿著打扮和生活習慣上雖然已經入鄉隨俗了，他們的畫像開始時卻還是地道的外國面孔。當傳教士用圖畫吸引大眾的注意力，開始他們的福音講道時，麻煩就來了：

當一個傳教士面對一群聽眾時，他想通過“浪子回頭”的故事來告訴聽眾上帝之愛的觀念。為了使這個真理更明白，他運用了四周牆上的圖畫系列。在這些圖上，故事的各個細節都得到描繪。如果這時他第一次運用圖畫來嘗試傳道，那他一定會見到他的每個聽眾都全神貫注地緊盯著圖像，他會感到驚奇，喜悅而深受鼓舞，繼

^① Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 86.

而這完美的安靜和投入會鼓勵他繼續說下去，決不願意放棄這樣的機會，不願錯過聽眾的興趣。

終於，他的講演達到了高潮，當他停下一會兒時，他的一個全神貫注的聽眾抓緊機會提出了一個始終盤互在他腦海裏的問題。可是，哎！他剛開口，魔力就消失了，幻想也隨之破滅，傳道者從希望的巔峰一下跌入失望的深淵，因為他聽到了一個完全與主題無關的問題，帶著全然的認真勁兒，提問者的問題說明他根本沒在聽傳道者的話，他所有的注意力都集中於畫上所呈現出來的完全不同於他熟悉的那些圖畫的慣用表達特徵。那些陌生的特點引起他的興趣。

這種圖畫對他而言是全然陌生的，數不清的特點對他而言都是全新的，畫上的每樣東西都與他熟悉的事物迥然相異。傢俱、衣服、器物、習慣等等都不一樣。第一個疑問者提出了這樣的問題，於是，熱烈的討論開始了，所有聽眾都樂此不疲，而獨獨留下那位元已然認識到自己犯了錯的傳道者。他的錯誤在於：本該集中於他講道主題的注意力都被分散到圖上那些細節上去了，諸如男人帽子和鞋子的樣式、鬍子的長度、椅子的形狀、窗子的樣子、房子的結構等成堆的細節上，而這些細節與傳道者的主題毫無關涉。^①

當傳教士把從西方帶來的宗教繪畫直接用於傳道時，結果令他們尷尬。我們知道，自康、乾之後，清朝一直閉關鎖國，知識

^① William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter IV.

階層對西方都罕有瞭解，遑論普通百姓。西方繪畫中表現的異域民俗民風對當時的中國人而言實在新奇異常，他們將注意力完全集中於繪畫，而忽視傳教士的本意，那是情理之中的事。傳教士們顯然認識到：這個有違初衷的現象並不在於以圖像進行再現的原則是錯誤的，真正的失誤在於這些圖像中的具體細節表述並不恰當。當傳教士們依然使用西洋畫來表達耶穌基督的救贖資訊時，圖畫中的符號對於這些底層民眾而言，是具有排斥力的。傳教士們使用了一種具有排斥力的文本，而這本身就已經將符號所要展示的世界以排斥的方式給予了聆聽者。中國的底層民眾自然會覺得那些操著奇怪普通話並且穿著中國衣服的洋人，講的是一個發生在洋人身上的故事，而他們只是來聆聽一個西洋鏡式的故事而已，因為圖畫使用的質料和經驗方式與這些中國聽眾沒有關係。民眾會認為他們只是聽眾，而並沒有真正被邀請進入圖像所展現的世界，由此，圖畫中的符號對他們來說依然是純粹的他者。圖像裏面那些人的鬍子、那些房子結構，以及背景等等，無疑都強化了這種外在性。當符號的斥力始終在聆聽的過程中被突出地顯示時，那種世界的他者性就在聆聽者的時空之外。於是，內地會的傳教士進行了及時的補救，他們需要建立與這些聽眾真正相關的宗教符號。

《以目入心》介紹說，這些傳教士請來了“最適合這項補救工作的人”——一位中國畫師，這位畫師既不是基督徒，之前也從未與外國人接觸過，是一個從未被西方觀念污染過的人，從思想到物質都是徹底中國的。同時，他又是一個非常有專業技能的職業畫家。在此之前，他多數時間都在畫佛教和道教寺院中的寓言畫及神話畫像。這些繪畫技能作為他的求生手段，早已變化為活化在他身上的一種本土傳統知識。他的所有聆聽以及對於聆聽

的傳達都植根於完全的本土傳統，是從一種“地方性知識”對於時空中的“他者”（聖經故事）的接觸所產生出的全新符號。由於這個畫師未曾接觸過西洋畫，對歐洲的觀念也一竅不通，所以他頭腦中的意識完全局限於中國視域，他創作的圖畫，無論主題是甚麼，都完全自覺地在設計和具體繪製過程中成為徹底的中國作品。這既直接地為中國的聽眾帶來了審美的愉悅，還帶來了神學意識的真正關聯性，因為藝術作品的感覺要素營造出獨特的豐富性並呈現出獨特的令人印象深刻的形式，藝術作品“透過它所隸屬的感覺領域的榮耀‘向’我們‘說話’或者‘衝擊’我們”^①，對內地會的聽眾來說，這種完全基於中國人日常經驗和視覺印象的藝術作品也在向他們說話，而這帶來了一個全新的有關耶穌基督的符號化：仿佛耶穌基督從未離開過中國歷史，他一開始就存在於中國歷史的救贖之中。上帝的救贖從未像內地會所激發出來的觀念那樣清晰，即上帝離中國人很近，還可以說上帝離勞苦的大眾最近。

具體地說，傳教士們與這位元“傳統資訊持有者”的交流過程是這樣的：傳教士們將那些《聖經》中的寓言故事念給他聽，再用中國口語復述這些故事。傳教士會在復述完故事後再提出一些建議，告訴他每個主題可能應該如何恰切地切分到各個場景中。他聽完故事並接受了傳教士們的建議後，就畫出些草稿。這些草稿會被傳教士和已經成為基督徒的中國人點評，然後畫師進行修改和加添，定下設計圖稿後，他便著手正式繪畫^②。這是新的

^① Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 93.

^② 參見：William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter IV.

傳言方式的形成模式。在這個過程中，內地會傳教士們不再扮演唯一的角色，並且也不是中心角色。他們只是眾多角色中的一個，並且不是最主要的一個。他們只是故事的敘述者，或者教義的某種程度的解釋者。富於悖論的是，用繪畫方式表達那些故事的繪畫者和故事的聆聽者卻成了某種程度的主體和創作者。“表達”成為了更本質的東西，繪畫者和看畫者成了真正的作者。

再深入地講，傳教士結合圖畫進行講道，其間由話語和圖像構築起了一個文本 - 形象結構。由於文本和形象原本具有異質性，二者先天互為他者，故任何文本和形象之間的結合都天生存在著張力，“一個必須控制、抵制、補充另一個”^①。對中國人而言，如果圖畫形象是個“全然的他者”，那麼這個原本存在張力的結構更將充滿著由文本和形象形成的互斥力之間的激烈爭鬥。假設受眾是普通的藝術欣賞者，這樣一個充滿爭鬥的張力結構或許會為之提供一個審美衝突場，繼而昭顯“形象與文本縫合”之後的美學功能，為想像與象徵存留更多飛翔的空間。但不可忘記的是，傳教畫的主旨在於傳道，目的乃是讓圖畫為話語服務。所以，形象語碼必須絕對服從話語的決定權。只有當形象語碼自身的特異性被削弱到最低時，這種服從關係才可能達成。這裏所提出的“特異性”，當然是針對接受者而言，接受者對形象語碼的熟悉度與這種特異性形成反比。內地會傳教士清楚他們工作的實質，形象語碼必須服務於話語的決定權。當形象語碼是西方繪畫樣式時，那麼顯然，傳道話語的敘事就不能與所用的繪畫之間構成一致的文本 - 形象結構。內地會傳教士意識到，所用的基督教繪畫與宣講的話語之間必須構成一致性，而不致使繪畫中西方形

^① [美]W.J.T.蜜雪兒：《圖像理論》(Picture Theory)，陳永國、胡文征譯，北京：北京大學出版社，2006年，第17頁。

式的特異性削弱話語的決定權，因為繪畫與它所傳講的東西之間只能有一個中心，這就是耶穌基督這個符號。

用威廉姆·威爾遜的話來說，削弱形象語碼的特異性，就意味著要“特別強調所有的細節，哪怕是最小的細節，都要做到徹底的中國化，不允許有一點外國源頭的暗示”^①。從《以目入心》上刊登的複製畫來看，圖畫的確忠實地履行著這個“削弱”任務：在每一個人物、傢俱、習慣直到最小的細節上做到了完全中國化。例如，古時猶太人的房屋與中國式建築迥然有別，前者房屋四壁不像中國式建築那樣注重外形的美觀，因為房屋一詞在希伯來文中指的是避難所和遮蔽處，《詩篇》（第六十一篇第3-4節）中說，“因為你作過我的避難所，作過我的堅固台，脫離仇敵。我要永遠住在你的帳幕裏，我要投靠在你翅膀下的隱密處。”古猶太人的房屋只以實用為目的進行設計，顯得簡陋笨拙。再例如，猶太人出行的代步工具以驢子、騾子和駱駝等為主，而到那位中國式畫師和旁觀中國人的敘事和表達中，這些動物卻不見了蹤影。那個離家出走的浪子在踏出中國式大院後，鑽進的是一個典型的中國轎子；他的“任意放蕩，浪費資財”^②被描繪為躺在臥炕上抽鴉片煙；《逆天招災圖》講述的是諾亞方舟的故事，在即將進入方舟的動物群體中，竟然出現了中國神話動物：鳳凰；而當要表現一個中國人背負著重擔難覓希望之途時，畫面上冒出了僧侶及廟宇以表達“異教於人生之依然無望”。這些從那位中國畫師頭腦中誕生而來的圖畫，充滿了與他同胞們的意識完全相符的細節，沒有任何外來的東西。

^① William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter IV.

^② 《新約·路加福音》(16:13)。

從圖片資料來看，不僅《以目入心》中的繪畫作品是本土化產物，而且，從《鏡頭走過：內地會百三十年圖片集》和《基督教與中國歷史圖片論文集》所輯照片中的內地會傳教畫中也能看到，這些繪畫作品中的細節同樣做了中國式轉換。在這些繪畫中，話語完全控制了圖畫，文本 - 形象結構中的張力消弭殆盡。這個溫順的結構於是不再為聽眾的好奇心存留任何可能的空間。傳教士們的目的達到了：中國人的好奇心全然留駐於演講的主題。由此，由圖畫造成的最大弊處便成了最大的益處。重要之處就在於，經過完全中國式的日常化置換，包括從服飾、住宅、出行方式、動物種類等等的置換，一個根植於民間、關聯於日常意識的耶穌基督的符號產生了。人們在聆聽和敘述時，不再為那些符號的他者性所干擾，不再為繪畫上的衣飾、男人的鬍子等等一系列的他者性而分散注意力，其注視的中心始終牢牢地盯在這符號中的經驗本身。由此，當表達形式的他者性消除了文本的斥力時，內地會傳教畫中的關聯項，例如畫中人物的衣著鬍子等等，就不成為與觀察者（底層百姓）的視覺慣性相排斥的要素，也就是說，這樣的藝術聖像學使得“人所屬於的世界成為屬於人的世界”^①。

三、寓言敘事中的救贖母題

內地會傳教士以調整圖畫表述的方式來推進本土化策略，是為了使聽眾的好奇心和注意力完全地聚焦在演講的主題。然而其本土化策略之出人意表的推進，又遠遠超出了本土化的策略限

^① Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 94.

制，而萌生出實質的含義，大大豐富了圖像敘事的突出意義，甚至成為相對獨立的主題。這就是所謂的意義“剩餘”的形成^①，成為神學本土性意識的圖像呈現。在這本《以目入心》的書中，威廉姆·威爾遜為我們列舉的這30幅圖像分屬5個寓言系列，每一寓言用6幅圖畫組成一個小型“連環畫”系列。這5組“連環畫”分別是《逆天招災圖》、《浪子之喻圖》、《憫苦救難之喻圖》、《負重之喻圖》和《逃坑之喻圖》。由之，圖像本身成為一種敘事，而且這種敘事具有鮮明的寓言性，是一種寓言式敘事。內地會傳教士的圖像本土化敘事方式使得圖像所蘊含的符號具有更為多層的意義構成，這帶來了無窮的想像空間。再由此，符號本身依著各人的生活內涵有被再符號化的可能。

在這種連環畫式的敘事方式中，符號與寓言之間構成特殊的關聯。內地會通過選擇新舊約的寓言故事來符號化福音的資訊，無異於使空間處在不斷被替換的過程中，使得當下閱讀者成為每個符號的詮釋者，使自己置身於這樣的空間，這就使聆聽者或者觀看者成了親歷者。耶穌基督本人就頻繁地並且非常熟悉於採用這種方式。寓言，作為一個個大型的比喻，構成了他的絕大部分傳道內容。耶穌基督善於將抽象的真理圖式化，用經常出現在人們眼前的習慣事物為頭腦中的思維做注釋。在四福音書中，葡萄樹和枝子，牧羊人和羊群，泥土和種子，野外的百合花等等蘊含各種寓意的比喻比比皆是。通過這些寓言性的講述，他很自然地也是直接地邀請聽眾進入全新的被更新的生活空間，符號不再是外在於聆聽者的具有斥力的文本，反而成為當下聆聽者的歷史意識。

^① Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 97.

內地會的傳教士們很恰切地將基督教的寓言傳統發揚光大，他們自覺地認識到：“我們所做的只不過就是回歸耶穌基督這個典範，他的教誨在很大程度上就是寓言性的。”^① 由此，傳道士們運用寓言故事體裁的做法獲得了來自《聖經》的合法性。內地會傳教士仿效耶穌基督使用寓言，他們又將這種寓言民俗化，即構成原先根植於民間方式的口頭傳統，即故事傳統。以故事說理，也正是寓言式符號的空間化特徵。舉個例子來說，耶穌基督用牧羊人和羊群的比喻來說明羊群對於牧羊人的追隨以及牧羊人對於羊群的看顧，以及這兩者之間自然一體的契合關係。在這種寓言性敘述中，每一個細節（或者說符號性構成）都為聆聽者熟悉，聆聽者不會去追問那些細枝末節，然而正是這個為任何聆聽者都熟悉的細枝末節以及對這些細枝末節的不陌生，反而在每個人身上都催生出不同的全新體認。這就是寓言性符號空間的私人化特徵，就它的細枝末節為每個人所熟悉而言，它當然是一種客觀的敘事，然而這個客觀的敘事卻使得每個聆聽者形成自己的空間，這樣救贖的觀念就作為個體性的東西發生。這些隱喻和形象顯示出肯定的關係和性質，賦予聽眾有關上帝的真正知識，^②而這正是耶穌基督之道的發生形式，它看似以一種普遍性的符號顯示，卻以個體性的空間塑造行之有效。

內地會傳教士的寓言式敘事和民間故事的符號化具有異曲同工之妙，我們不妨來看一下傳教士們所選用的寓言主題。

《浪子之喻圖》和《憫苦救難之喻圖》的故事出自《新約》

^① William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter II.

^② Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 98.

中的福音書。《浪子之喻圖》講的是一個富人家的小兒子，在父親在世的時候就要求分家產，把家產揮霍殆盡後，四處打工，甚至為人家養豬，吃豬食。後來他幡然悔悟，要求父親原諒，與父親和好。《憫苦救難之喻圖》是好撒瑪利亞人救助路邊人的寓言故事，說的是一個從耶路撒冷去往耶利哥的人，遭強盜搶劫並被打得半死而遺棄在途中。一個祭司走過來，視而不見揚長而去；一個利未人走過時也是如此。而一個撒瑪利亞人走過那裏時，動了慈心，不僅把油和酒倒在他的傷處，幫他包紮好，扶他騎上自己的牲口，帶到店裏照顧，臨走時還留下二兩銀子請店主照顧此人。

《逆天招災圖》講述的是《舊約》諾亞方舟的故事，它的主旨是要求人們放棄罪惡的生活，惟其如此才得到救贖。《逃坑之喻圖》的故事改編自《舊約·詩篇》，《詩篇》第四十篇這樣寫道：“我曾耐性等候耶和華，他垂聽我的呼求。他從禍坑裏、從淤泥中把我拉上來，使我的腳立在磐石上，使我腳步穩當。”而《負重之喻圖》則迴響著耶穌基督最著名的呼召之一：“凡勞苦擔重擔的人，可以到我這裏來，我就使你們得安息。”^① 這個比喻講的是人當學耶穌基督那樣，心裏柔和謙卑，也就在心裏必得安息，因為耶穌基督說，“我的軛是容易的，我的擔子是輕省的。”^②

就體裁來說，五個故事中有兩個（“浪子之喻”、“憫苦救難之喻”）原本就是寓言，另三個分別是歷史故事、詩歌和耶穌基督的教諭之言。福音書中記載著的耶穌基督講的寓言遠不止“浪子之喻”和“好撒瑪利亞人的故事”，為甚麼傳教士們沒有將其他寓言選出繪製圖畫，卻在《舊約》中選擇了原本不是寓言的三個母本，而煞費苦心地進行寓言轉換呢？

^① 《新約·馬太福音》(11:28)。

^② 《新約·馬太福音》(11:30)。

筆者認為，其原因就在於這五個寓言的母本雖然體裁不一，但主題是完全一致的。這個主題就是：無條件的救贖。傳教士們清楚他們應該如何讓耶穌基督作為救贖的符號明晰地呈現在底層中國百姓的面前。19世紀末的中國在歷經兩次鴉片戰爭時，太平天國內亂的戰禍又席捲而來，普遍人性的困境和掙扎在艱險的環境中更尖銳地突現出來。普通老百姓既難逃戰亂之苦，又多為鴉片所困，難以自拔。中國老百姓之苦實為救贖匱乏之苦，而生活之困境又延伸為心靈的苦難。這是雙重的壓迫，心靈及現實生存的壓迫並存。在當時的中國現實和宗教信仰中都不能夠找到恰當的出路。傳教士們深悉這種生存處境，他們通過基督教繪畫把這種處境性的出路用合乎基督信仰的教導恰切地表達出來。《浪子之喻圖》講的是只要背逆的人悔悟，慈愛的上帝必然毫無保留地接受他，與他和好。《憫苦救難之喻圖》則把這個故事往另一個方向引申，它所宣講的是：救贖不是以人的身份、地位和財富甚至所謂的階層來定義。祭司和利未人在猶太人都屬於聖潔，然而這種聖潔如果失去了實踐，那就是一種偽善。相反，撒瑪利亞人常被猶太人輕看甚至鄙視，然而他的行為卻在上帝的眼中被視為美好並蒙救贖。這種有關救贖的理解在清末民間社會中同樣具有顛覆性。中國人經常看重門第和財富，以為這是蒙福的象徵，是救贖的記號。然而傳教士卻試圖通過耶穌基督這個隱在的符號去顛覆中國傳統社會的理解，這無疑給底層社會的民眾一個出路。在基督教中，這個出路的最關鍵一環就是悔罪。

在基督教教義中，罪的本質就是背離了上帝這個最高本體，每個個體都是有限的存在，會因遠離上帝而陷入絕望，所以，人類需要無限上帝的救贖。其實，救贖不僅是基督教教義的核心，也是人類心靈中一個永恆的母題，這個母題投射在神話、宗教和

各種民間信仰中，形成了蔚為壯觀的“救贖者形象群落”和相應的眾多“救贖觀念”及“救贖方式”。這在底層社會中就更為明顯。中國的底層老百姓有著樸素的罪孽意識：今世的苦難來自於前世的行為不好。在這種自發意識中，其實隱含著難能可貴的向善意識。就此而言，悔罪是善的真正開始。《逆天招災圖》講的就是罪的懲罰以及悔罪所帶來的新生，而負重的比喻則挑明救贖來自於上帝的接納，這救贖必然是輕省的，是白白給予的。只有出自恩典的救贖，才是真正的憐憫的愛。這五個寓言，把一種不可回避的處境擺在聽眾面前，把上帝與人的關係以一種能夠讓聽眾理解並迅速把握的直覺性的符號形式顯示了出來。

顯然，這種非常切近於中國底層百姓的寓言性的講述將符號迅速地呈現為對應的事實，由此它就以傳言的方式形成擴展這個文本，並使得整個民間生活成為這個文本講述的一部分。《以目入心》中記載了這樣一則故事：有個中國基督徒，在看了《逃坑之喻》組圖後，對一位傳教士說：“‘浪子回頭’的故事那麼棒，也可以和《逃坑之喻》一樣，畫出來，因為中國人一定會非常喜歡那個寓言！”原來，這個中國人以前是個“癮君子”。有一次，他在醫院的候診室裏看到牆上掛著的十二幅圖，描繪了一個吸鴉片者從富足安逸的生活中淪為乞丐，忍饑挨餓並終於奄奄一息的過程。這些圖畫成了他一生中的轉捩點。當他步出候診室的時候，他已決定戒煙。不久之後，他第一次聽到了福音並成了基督徒。藉著皈依的力量，他不再吸食鴉片，擺脫了那種被煙癮控制的舊的生活形式，完成了心靈轉向，成為了一個新的人。我們知道，十九世紀後半葉，鴉片貿易的條款給中國造成近代以來最嚴重的社會問題之一。內地會傳教士在深入中國社會的過程中，看到中國黎民為鴉片所害之深之苦，他們“看到周圍那些人的不幸，心

就疼痛，就向著神呼求禱告”^①。在內地會主要期刊 *China's Millions*（《中國億兆》）上記錄有大量內地會傳教士見到的中國癮君子們的“寫真”^②。內地會傳教士們以自己的國家（內地會創辦初期主要成員來自英國）參與這項貿易為恥，不僅強烈要求英國政府停止與中國進行鴉片貿易^③，並在各地開辦戒煙所，更試圖通過戒煙工作來推廣福音的傳播^④。我們看到，在內地會創作的《浪子之喻》圖中，那個小兒子被表現為在賭癮和煙癮的雙重迷失中成為了浪子，而《以目入心》中介紹的這個“現實版”浪子故事正是從主人公面對圖像的那一刻起，他的生命意識走入救贖主題之中。這樣，內地會傳教士們不僅消除了繪畫文本與中國聽眾之

^① “Tidings from Scattered workers,” *China's Millions* (1886), 62.

^② 19 世紀 80 年代的 *China's Millions*（《中國億兆》）刊載有大量關於鴉片問題的文章，從 1878 年到 1879 年間更是連續報導吸食鴉片者的故事。可參閱：George Stacey, “The Opium Trade, An Appeal by the Society of Friends,” *China's Millions* (1881); “The Opium Smoker,” *China's Millions* (1878); “Opium Smoking in China”, *China's Millions* (1885); “The Opium Trade” *China's Millions* (1881)……

^③ 可參閱“A National Disgrace,” *China's Millions* (1881), 62.

^④ 內地會開辦戒煙所在諸多新教差會中屬於先行者，戒煙所增幅也列眾差會之首。1876 年，內地會開辦 2 家戒煙所，1885 年增至 8 家，1886 年 13 家，1893 年有 28 家。參見盧在軾：《中國內地會在華傳教活動研究（1865-1905）》北京大學歷史系 2006 年博士畢業論文，第 103 頁。在 *China's Millions* 裏，不少傳教士記錄了他們將幫助村民戒鴉片與向村民傳福音進行捆綁式行動的成功案例，例如，在山西平遙傳教的內地會傳教士胡禮裏（Miss Riggs）報告說：“鴉片戒煙所的工作這件事情正在展開。自從我們在每年 8 月中旬進行的集中後，18 位男人和 12 位女人已經戒毒了。”（*China's Millions* (1898), 40）；在山西趙城的傳教士孫克省（A. Jacobsen）說：“去年秋天，26 位婦女離開了戒煙所。有一個女人，她經常受到邪惡思想的折磨，她來到這裏並進行祈禱，很快她就好多了，而且在她離開戒煙所之前，她的意志非常堅定，邪惡的思想已經離開了她。”（“Opium Refugee Work,” *China's Millions* (1898), 140.）以上兩段引文均轉引自盧在軾：《中國內地會在華傳教活動研究（1865-1905）》，第 105 頁。

間的斥力，而且甚至消除了文本之為文本與現實的斥力，使文本與現實形成了一種互讀和互釋的關係。

寓言性作為符號的民俗表達形式，使得圖像寓言敘事的救贖主題與基督教教義核心中的救贖觀達成了一致，而這種救贖主題又完全契合了中國人在那個時代最基本的心理渴求，繼而“以目入心”地深掘入國人的靈魂之中，因為當基督教的藝術圖像被心靈理解後，它就不簡單地是物理的：它成為了可理知的，在靈性的心靈中它就成了靈性的^①。當這些在生存困境中流離顛沛的人聽聞到“信必得救”的“好消息”後，那種永離苦境的盼望使人們踴躍成為“被救贖者”，而一旦擁有了這樣的身份，個體即融入到“被救贖者”的群體中，成為一名宗教團體的成員。同時，這個關於救贖的母題則將日益強化在個體的心靈企盼中，也將在整個宗教群體內部回蕩不絕。

有意味的是，這些傳教畫中未曾出現耶穌基督本人的形象，他的生平故事更是付諸闕如。首先，內地會所屬的基督新教與天主教不同，新教反對崇拜任何帶有偶像嫌疑的宗教聖像和繪畫，對將上帝形象付諸於視覺表現的手段更是避之唯恐不及。於是，圖像化的熱情和不能將基督形象圖像化的兩難使內地會的傳教畫呈現出明顯的民間故事的表述特徵：它需要想方設法使人的注意力集中在這些畫像中的故事本身，而不是這些故事裏面人物的再現。它通過故事的敘述去努力表現一種救贖母題，而不是要把聖像變成固定的對象。我們在一些中國傳統年畫中同樣可以看到這種具有民間故事表述特徵的呈現意蘊：它的任務主要是呈現“意識”的想像力，意義則全憑觀察者對於符號的主動參與而構成。

^① Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 101.

傳教畫的獨物構圖形式不是從外部而是在內部並且藉著人的生存重建了上帝形象，它意指並且始終關聯於人的生存意願和行動^①，意味著傳教畫本身對觀眾的參與邀請。通過觀眾之被邀請地參與的方式，基督形象中救贖意義就比較接近於中國民間傳奇和口頭傳說中的救贖母題，而其繪畫藝術更多類似於通過不斷的傳言而不斷得到豐富的隱喻。救贖就在這樣關於隱喻的想像性詮釋中關聯於中國底層百姓的生活。

耶穌基督形象這個象徵符號並不真的缺席於內地會傳教畫中，相反，有時候形式上的“不在場”更勝於其“在場”。如前所述，傳教畫中的五個寓言都在於宣稱一個“好”消息的來臨，這就如同一道光進入到深重的苦難和黑暗之中。這個耶穌基督的“不在”卻是以“好”的在場為符號的，這“好”即是基督教的“福音”意識，是基督形象最核心的所指——宣告救贖的來到。《以目入心》中這樣記載道：“當人們看到這些故事後，福音的種子就撒入人心中。我們繼而用基督的真理澆灌這些種子。”^②毫無疑問，寓言故事之後將帶出耶穌基督和他十字架上的救恩，從基督教救贖論轉入基督論的宣講，逐步完成整個基督教教義的傳達。

從對普遍人性困境的掙扎之同情而以救贖母題的呈現為契機導入對基督教“救贖者”形象——耶穌基督的理解，是《以目入心》的作者和他的傳教士同伴們為我們展現的一種福傳路徑。這種路徑與當代基督教神學家蒂利希的神學論點不謀而合。基督論

^① Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 73.

^② William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter VII.

與救贖論不但不能作分別的處理^①，還更應該從人如何被救贖的視野出發，去理解耶穌基督道成肉身的身份問題，他是一個人，然而活出的不只是他自身的個體（位格）生命，而且活出了上帝的生命^②。內地會傳教士們表述的是類似的神學見解，他們在實踐過程中，殊途同歸地得到了類似的結論：通過傳教畫的寓言敘事，耶穌基督，這一“凝聚著人類心理和人類命運因素”^③的，帶有鮮明原型意味的“救贖者”形象，可以更有效地在救贖母題的宣敘中得以呈現。

藝術本質上是一種向著所有其他實在敞開的實在，它對於人們把握那些實在性是永久必要的^④。當百餘年後的我們去重新打量這些傳教畫時，我們可以從隱匿在所有組圖中的“救贖者”形象去體悟到這個形象和與之關聯的救贖母題對於當時中國內地底層百姓所產生的巨大震撼力和吸引力，並由此更真切地把握到那個時代的中國人的生存境況。傳教畫在避開救贖者形象的視覺具像表達這一前提下，首先進行了圖像表述的本土化調整，在完全解除文本－形象結構中的張力後，敏銳地把握了人們在苦難處境中對於“救苦救難者”這一亙古原型的極度渴慕，於是將“救贖”母題反復呈現於圖像主題中。由此，圖像言說著一種最本質的需

^① 傳統的基督教教義學將“基督論”與“救贖論”分別為兩個不同領域的神學課題，前者是討論基督的身份（the Person of Christ），後者是討論基督所成就的作為（the Work of Christ）。例如，參 G. C. Berkouwer, *The Person of Christ* (Grand Rapids: Eerdmans, 1954)，及 G. C. Berkouwer, *The Work of Christ* (Grand Rapids: Eerdmans, 1965)。

^② Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 26.

^③ 榮格：《論分析心理學與詩的關係》，載《神話—原型批評》，葉舒憲編選，西安：陝西師範大學出版社，1987年。

^④ Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 128.

要，而在一個被苦難陰霾籠罩的時代，這種言說顯得彌足珍貴。

內地會傳教士看似仍然把傳教畫作為引子和輔助手段，然而由於中國底層社會群體的特殊性，這種基督教繪畫的下行路線，已經遠遠超出了始作俑者本人的考慮。其實，就內地會傳教士的繪畫方式而言，繪畫在傳教中扮演的角色已經由邊緣走向中心，它們不再是需要被說明的符號，而是成為直接表達意思的符號。以民間形式表達出來的下行路線之本質在於基督教繪畫成為直接的敘事，而敘事使得救贖的歷史意識完全是經驗性的顯示，這使得繪畫直接地回到耶穌基督的講道形式，即寓言。任何一個寓言都是有時空結構的，當中國民眾以一種中國式的時空結構置換了內地會原先所帶來的西洋畫的時空結構時，基督的符號就已經進入到中國底層社會的草根群體之中。也就是說，內地會的神學美學不是對耶穌基督的犧牲的美的從上而下的啟示式感知，它採用神學美學的“基礎”方式即從下而上的感知^①。這就是內地會基督教民俗繪畫的基督形象和符號的性質，它以直接經驗為耶穌基督這個符號敘事。雖然在相應的寓言故事中沒有出現耶穌基督的形象，然而它出現了關於苦難的文本結構和生存的時間性，使得敘事直接成為對應於救贖的基督教的身體觀念。基督的位格觀念本身具有身體的意思，而身體是介入具體時空的。如今，內地會傳教士通過寓言這種特殊的符號形式，使得耶穌基督這個以救贖和悔改為所指的符號以真真切切的身體性讓聆聽者恢復了身體的同一性，因此身體（位格的主要含義之一）就走到了民間敘事的前台。

內地會的基督教圖像採用的是“基礎神學”的進路。內地會傳教士不僅深悉中國底層社會人民救贖之渴慕急迫，也深悉自下

^① Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 37.

而上的神學進路。內地會傳教士的基督教繪畫藝術體現出耶穌基督形象的這種品格，並使得中國底層社會民俗所深深被遮蓋的內在於救贖史的他者（一個一致性的他者）形象的匱乏觸目為精神的形態，傳教士使這個符號形式的象徵意義充分富足並造成這些圖像的救贖聚焦，使得符號完成於聽眾和觀察者的自我書寫。內地會傳教士們感覺到中國的文字其實是一種圖畫，而中國文字的書寫特徵更具有空間性也具有封閉性，要使這種空間性走出封閉性，必須要使這種空間性直接進入它的重新聚焦之中，顯然內地會傳教畫中的耶穌基督形象之缺失卻通過圖畫的追問式敘事，使中國人的思維和文字逐漸拋棄了符號本身的封閉性，使耶穌基督作為“已臨者”的藝術形象“闖入”底層百姓被記憶所封閉的救贖史中。正如內地會傳教士的生活使草根階層的中國人形成一種新的歷史意識和新的生活意識，因為在中國人的歷史觀中，從來沒有人真正地能以關聯於他者的方式去重視所謂低微的生命，而在內地會傳教士的身體力行中，每個生命似乎都顯得無與倫比。救贖正是以這種方式發生，以這種完全不同於生存的地位和財富的等級自然地發生。正是在這裏，這些圖畫完成了符號典範的轉變，也完成了聆聽者身份的轉變。作為已臨者的耶穌基督也降臨在了這些聆聽者的心靈之中。

參考文獻：

1. Broomhall, A.J. *Hudson Taylor and China's Open Century*. London: Hodder & Stoughton, 1988.
2. *China's Millions*. London: Morgan & Scott, 1880-1900.
3. Nichols, Aidan. *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*. London: Darton, Longman and Todd, 1980.
4. *Records of the General Conference of the Protestant*

Missionaries of China at Shanghai 1877. Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1878.

5. Viladesau, Richard. *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

6. Wilson, William. "MB.CM of the China inland Mission, Han-Chong-fu China", *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*. London: Paternoster Row, 1897.

7. W.J.T. 蜜雪兒:《圖像理論》, 陳永國、胡文征譯, 北京: 北京大學出版社, 2006。

8. 戴存義夫婦:《內地會創始人戴德生傳》, 胡宣明節譯, 香港: 證道出版社, 1988。

9. 段琦:《奮進的歷程——中國基督教的本色化》, 北京: 商務印書館, 2004。

10. 顧衛民輯:《鏡頭走過: 內地會在華百三十年圖片集》, 臺北: 宇宙光出版社, 民國八十七年。

11. 林治平:《基督教與中國歷史圖片論文集》, 臺北: 宇宙光出版社, 1979。

12. 盧在軾:《中國內地會在華傳教活動研究(1865-1905)》, 北京大學歷史系 2006 年博士畢業論文。

13. 尼爾森·古德曼:《藝術語言》, 褚朔維譯, 光明日報出版社, 1990。

14. 蘇珊·朗格:《情感與形式》, 吳大基等譯, 北京: 中國社會科學出版社, 1986。

15.《新舊約全書》, 南京: 中國基督教協會, 1989 年。

作者簡介: 褚瀟白, 華東師範大學。

Email: gigimooney@hotmail.com

Introduction to the author: CHU Xiaobai, East China Normal University.