

关于“救赎”的寓言叙事

——中华内地会晚清传教画解读

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

褚潇白

CHU Xiaobai

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，在中国内地传教13年的内地会（China Inland Mission, CIM）英国传教士威廉姆·威尔逊（William Wilson）写了一本名为《以目入心：中国传教事业中本土美术之价值》（EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China, 后文均简称《以目入心》）的小书。^①在书中，作者选取了30幅彩色图画，逐一分析评论，然后得出结论：“对‘真理’的图像表述是我们需要运用的一种方式，而我们认识到这种方式对于传教事业的价值实在太晚了。”^②他在自己著述的尾章中热切呼吁英国信徒以资助这些图画的绘制为途径，推进在中国的传教事业。

虽然天主教很早就将宗教绘画作为在华传教的辅助手段，但

^① 原书中即有中文名《以目入心：中国传教事业中本土美术之价值》，非笔者翻译。但正文全为英文，本论文涉及的书中引文均为笔者翻译；其余英文书籍的引文也由笔者自原文译出。

^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.

基督新教的传教士自觉运用图画传教的现象却罕有记载。通过这位传教士的珍贵记录,我们得以一窥曾经在19世纪末叶中国内地流传的这些绘画作品。在这些“含蓄的宗教说明”^①里面蕴藏着怎样的精神信息?它是如何关联于特定处境中的中国人的精神状况,并使得基督新教的绘画艺术负载起关联于中国人生存-救赎意识之耶稣基督的符号呢?神学自身又是如何以感受和形象为话语形式,把宗教和诗意元素整合在话语模式之中的呢?最终,神学何以不再只是“抽象的”科学,而是引导我们在超越所有概念的同时又依然能够经验上帝之奥秘呢^②?本文整理了这部刊印于1897年的《以目入心:中国传教事业中本土美术之价值》中关于基督教传教画的相关内容,试图通过对《以目入心》中传教画进行符号形式分析,并结合中国内地会的相关史料^③,从图像的表述策略和母题呈现这两个层面出发,探求基督新教图画中的救赎意识与耶稣基督这个符号之间的关联方式和意义叠加的折射与变化,来审视本土性意识,尤其是内地会所服务的草根社会群体,对于基督新教的信仰特质和社会群体意识构成的改变,展示基督

^① 【美】威廉·W·哈维兰:《文化人类学》,上海:上海社会科学院出版社,2006年,第427页。

^② Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 14.

^③ 其中文字史料主要有:戴存义夫妇:《内地会创始人戴德生传》,胡宣明节译,香港:证道出版社,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)。图像史料除《以目入心》一书外,主要参阅了顾卫民辑:《镜头走过:内地会在华百三十年图片集》,台北:宇宙光出版社,1998年;林治平:《基督教与中国历史图片论文集》,台北:宇宙光出版社,1979年。

新教的图像艺术所指向的耶稣基督救赎论之符号形态背后的本土性。

一、耶稣基督形象的制作者

康熙四十六年(1707),因“礼仪之争”,中国官方宣布禁教,历经雍正、乾隆、嘉庆三朝,以至道光二十四年,此项严禁传教的政策,在原则上并无改变。直到鸦片战争,中国战败后逐渐开放各沿海城市,基督教才得以从非法传教的状态转而获准公开传教^①。基督新教也在此时进入中国,鸦片战争之后中华大地上有一百三十多个属于新教的不同传道会^②。《以目入心》的作者英国人威廉姆·威尔逊牧师加入其中一个“跨国跨宗派,瞄准无边无际的内地为传教地区,以后发展成传教士人数最多、分布最广的一个大差会”^③——内地会(China Inland Mission)^④进行传教工作。

表面看,基督新教是伴随着不平等条约进入中国的,加之太平天国失败不久^⑤,中国人对洋人和基督教普遍抱有很深的成见。

256

^① 鸦片战争后被迫开放了沿海五口允许各国人民通商居住,至道光二十四年(1844)中美望厦条约规定美国人可在“贸易港口租地自行建设礼拜堂”,同年中法签订黄埔条约,其中第二十条允准法国人在通商口岸“可以建造礼拜堂、宜人院、周急院、血房、坟地”。道光二十四年,道光皇帝明诏颁谕各省弛禁天主教,“华民习其教者,免治其罪。”参见《道光朝筹办夷务始末卷七三》,第5—6页。

^② 王治心:《中国基督教史纲》,上海:上海古籍出版社,2007年,第170页。

^③ 姚民权、罗伟虹:《中国基督教简史》,北京:宗教文化出版社,2000年,第91页。

^④ 内地会成立于1865年,创始人为英国牧师戴德生。

^⑤ 太平天国假基督教之名,创立拜上帝教,洪秀全自称为天主次子,打着为上帝之国征战的名号发起武装起义并建立政权,战火遍及大半个中国。许多中国人因此只知道太平天国所宣传的“基督教”,而真正的基督教却由此被混淆了。

内地会进入中国宣道之日，就已经带着这种无法规避的被标签化的身份，即它是一种与侵略者相关的洋教。况且，当时在华传教士又主要集中在几个通商口岸，内地省份很少涉足。内地会传教士进入内地，可谓孤身犯险。为深入内地，内地会传教士采用入乡随俗的方法，穿上中国衣服，讲起各地方言，尽量以足够中国化的形象与老百姓打交道。帝国主义侵略带来仇视心理的后果需要传教士以更宽容更忍耐的心去化解。内地会传教士宣教过程由此对于基督信仰与社会及生命群体的真实关联有了更深的体会，这是他们转变经过近代文艺复兴洗礼之后的西式基督信仰，而完全融入本土的符号化基础。

内地会的创始人戴德生（J. Hudson Taylor）牧师^①在创建内地会前就在上海及江浙农村与中国人有颇多接触，知道中国老百姓对洋人心存芥蒂，甚至极为仇视，所以他将头发染成黑色，还剃头留辫，改穿中国服装，要求内地会传教士尽量减少与中国人之间的差异。^②在戴德生看来，耶稣基督本身不接受任何附加在他身上的文化形式，文化或者某种形式的境遇只是表达和表现的必要。基督形象这个符号的内蕴需要首先通过尽可能舍弃那些附加在耶稣基督形象上的西方形式特征后才能在中国老百姓面前呈现出来。^③戴德生意识到，深入中国民间的先决条件乃是传教士自身

^① 有关戴德生生平事迹可参阅戴存义夫妇：《内地会创始人戴德生传》，1988。

^② 戴德生曾说：“我们要穿中国人的服装，说中国话，尽可能按着他们的习惯和方式生活，……在中国人家里居住但不要带上西方色彩。”（见 A.J.Broomhall, *Hudson Taylor and China's Open Century*, Book 4—Survivors' Pact, 356.）

^③ 戴德生：“传教士们都穿着西洋服装坐着西洋车子，连教堂都是欧洲式样的。还有，他们所做的事情所变异的洋气都影响到中国传教的速度。我看不到任何理由证明如此这般是合理的，为何要给基督教抹上如此浓厚的西方色彩呢？”（见戴存义及其夫人：《内地会创始人戴德生传》，第189页。）

必须充分中国化：“若不是因为我们改穿中国服装，决不能像这样深入民间。”^① 中国基督教教会史学家王治心先生曾这样评价内地会的传教精神：“最能刻苦牺牲的，莫如内地会中西教士。他们绝不顾到衣食住的舒适，吃的是大饼馍馍，卧的是草堆砖地，不怕苦不怕死，是他们的伟大精神。”^② 这些来自西方的传教士能平等地对待中国人。回溯历史，我们看到，在那个教案频起的年代，内地会很少像其他外国差会那样，动辄利用不平等条约的规定去求助于本国政府向中国政府索赔。^③ 即便在 1900 年庚子教难中，内地会死亡的传教士和信徒在新教中是最多的，仅传教士就有 58 人遇害，但他们依然拒绝了利用不平等条约向清政府提出索赔的要求。^④

对于内地会的传教士而言，基督形象以艺术作品方式呈现出来，成为赋予人们特殊知识的奇妙中介^⑤，通过结合传教士自身所

^① 见戴存义及其夫人：《内地会创始人戴德生传》，第 97 页。

^② 王治心：《中国基督教史纲》，第 171 页。

^③ 据北京大学历史系博士卢在轼的研究，内地会避免与政治力量发生关系的明确政策之形成有一个渐进的过程，而扬州教案成为戴德生重新反省政教关系，特别是传教团体与西方列强政治势力之关系的新起点。他在扬州教案后就提出教案发生时传教士不应该诉诸本国领事及拒绝赔偿的原则，此政策于 1880 年代成为内地会的政策。在 1884 年编印的《中国内地会的原则与实践》（*Principles and Practice of the China Inland Mission*）一书中明确写有：“当被英国或中国政府施予任何优惠待遇时，传教士定然不可要求其帮助或保护……如果内地发生骚乱或逼迫，可以友善地向当地中国官员陈明，但如果他们办事不力，那么传教士就应满足于将此遭遇交托给神。”（参见卢在轼：《中国内地会在华传教活动研究（1865—1905）》，北京大学历史系 2006 年博士毕业论文，第四章，第 78—96 页；《中国内地会的原则与实践》引自 A.J. Broomhall, *Hudson Taylor and Open China's Century*, Book 5, Refiners Fire, 222—223.）

^④ 庚子教难中共有 44 名天主教传教士、189 名外国传教士及其家属以及 1 万 8 千多教徒被害。

^⑤ Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition* (London: Darton, Longman and Todd, 1980), 128.

履行的生活方式，更是把生活向着真理的向度充分地显示出来，传递出耶稣基督形象这个符号的核心所指。耶稣基督形象不再是抽象的观念，不尽是人文的价值，不复单纯是一个符号形式，更是一种实实在在的生活方式，是对基督教之“道”的实践。内地会传教士在生活方式上的全然中国化和不依赖列强势力、平等对待中国人的态度和行动，都正是为了要使耶稣基督形象在具体实践者自身的生活中被表达和传递出来，因为“传教士如果向政府寻求补偿，那么这并不合乎上帝的意愿，因为此等行为与耶稣本人的事迹相悖”^①。

“符号始终是创造出来的东西”^②，它的关联项虽然非常复杂，然而创造符号者在其生活中对意义之实践是其必然来源。这意味着传看诸如耶稣基督的绘画蕴含着人的生命的更新，因为绘画透过上帝形象表达了上帝持续共契所传递的神圣怜悯^③。内地会传教士洞悉基督教绘画的这种神学力量，他们所创造的耶稣基督形象符号就不是间接的，不是暗示性的，而是直接的和显示性的，这个符号的关联项主要有两个要素：一是传教士在中国内地完全“入乡随俗”的生活，二是中国底层百姓的生活视域。在此关联项的基础上，他们所创作的传教画像应成为负荷着耶稣基督形象之核心精神的显示性符号。显示性符号不是指一种再现，而是指一种直觉，即这些绘画要使基督这个符号所负载的意义成为中国底层百姓的直觉。在内地会的传教画中，耶稣基督本人的形象几乎没

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

^② 苏珊·朗格：《情感与形式》，吴大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年，第80页。

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

有出现，但这并不等于基督形象这一符号不在场。因为这个符号的形式虽然不在场，但它的意义却通过其他显示性符号的想象和感受启示了世俗人类经验本身的“形而上学”深度。^①

以绘画为福音传讲的辅助手段，在基督教历史上有着悠久的历史，因为它使真理或者说某种形而上学的探究重新回到“看”的直观之中。绘画艺术则是“看”的最直接方式，以此为起点，欧洲基督教发展出高度精致、感人至深、成为欧洲精神脉络之承传的一种独立的艺术风格。它分享了耶稣形象的在场并为之所圣化，引导人们走向那真实的所是^②。这就是传教士们乐此不疲地使用圣像画的原因。在内地会创立 200 多年之前，早期天主教耶稣会士到中国开教时，他们发现以欧洲的绘画作为传教的辅助手段十分有效的原因。利玛窦来华后带来很多圣母像，1600 年他向神宗进呈天主像一幅、天主母像二幅，徐光启（《徐文定公行实》）、姜绍闻（《无声诗史》）、顾起元（《客座赘语》）都见到过^③。利玛窦之后的晚明传教士也都十分热衷于以绘画来促进传教事业的发展。1617 年耶稣会士罗儒望（Joannes de Rocha）的《诵念珠规程》和 1637 年艾儒略（Julius Aleni）的《天主降生出像经解》都是天主教木刻版画集^④。与天主教耶稣会士相似，基督新教的内地会传教

^① Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, 152.

^② Paul Evdokimov, 转引自 Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 99.

^③ 沈福伟：《中西文化交流史》，上海：上海人民出版社，2006 年，第 404 页。

^④ 费赖之认为，1609 年罗儒望《天主升像略说》是中国天主教最早的绘图小册子，但目前尚未发现刊本。故《诵念珠规程》是目前发现的中国天主教最早的绘图册子。（费赖之：《明清间在华耶稣会士列传》（1552—1773），载《耶稣会罗马档案馆明清天主教文献（第一册）》，钟鸣旦、杜鼎克主编，台北：台北利氏学社，2002 年，第 515—574 页。）

士们发现了中国文字具有图像特征：“中国人的书写文字中有一个非常重要的特征，就是创造性地有许多对客观事物的图像再现，而且许多文字的这一特征至今仍清晰可辨。”继而得出与明末耶稣会士同样的结论：“以图像来再现真理与中国人的天赋非常契合”^①。他们注意到文字的图像性形态是中国人特有的看的形式，这就如同圣经的文字本身常是图像性的和想象性的，而实际的图像就其表现意义而言常比文字更为有效^②，由此绘画作为看的呈现自然被中国人认为更合乎真理的符号特征。其次，内地会的目标“不在招收学徒，而是面向全国，以最快的速度传播福音”^③，考虑到当时中国大多数民众是文盲，因此在巡回布道^④时，戴德生并不赞成将文字布道放

^① 传教者认识到图像表达与中国人的天赋之契合，并进一步以此作为传教的重要“武器”之一。在《以目入心》中，作者还指出：“当我们走进任何一所中国庙宇——成千上万的庙宇遍及这片土地——我们会发现，几乎所有的内墙上都画满了各种神秘的图景和与神灵相关的寓言故事。故此，我们认为中国人从很早开始就完全习惯于以图像作为媒介来表达自己的想法。这世上是否还有其他国家的人民天生比中国人更能从通过图像来再现真理这种方法上获益，这点是颇值得怀疑的。在这极其伟大而艰难的传道事业中，我们需要竭尽所有可能去完善我们的能力，而我们的确忽视了这一能达成我们目的的非常有用的武器。”（见 *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 顾长声：《从马礼逊到司徒雷登》，上海：上海人民出版社，1985年，第160页。

^④ 内地会一般先在省会城市建立传教站，紧接着就迅速深入府县及乡里，在各处开设传教站，而任何宗派的传教士皆可接管这些传教站，传教士们在这些传教站间开展了大量的巡回布道。参见“*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.

在首位^①。“针对大量文盲听众，内地会在布道时所讲的内容往往是浅显的福音书中的故事，有时放映这类故事的幻灯来吸引人”^②。在《镜头走过——内地会在华百三十年图片集》中收录了多幅内地会传教士在村头巷尾敲锣打鼓、设摊传教的照片，几乎每张传教照上都出现了这些传教士们的传教“助手”：卷轴。卷轴上有的用浅显的文字讲述着圣经故事和基督教教义，并辅以图画，也有的完全以图画表现其内容。照片上的传教士们都身着中国服饰，他们站在悬挂着的卷轴旁，正就着卷轴上的内容讲道^③。这些卷轴正是内地会显示性符号的物质载体。

内地会的显示性符号重在表现，而非再现。“再现与表现之间的一个含糊的特殊区别便在于，再现是对象的或事件的再现，而表现则是感情的或其他属性的表现。”^④内地会传教士的绘画调整了符号表述的秩序，它不是以再现为符号的基础，而是以表现为基础而有所再现。当朗格说“符号的功能是表现，是逻辑意义上而非生物学意义上的（如哭泣、暴怒、乞怜）表现”^⑤，克罗齐说“任何真正的直觉或再现又同时都是表现”^⑥，他们其实都认定表现是符号最为基本的功能。表现使观看脱离了旁观者态度，而参与到整个过程中，成为“看”的一部分，因为“上帝赋予‘心灵的眼睛’以新光，这样我们就因着视觉中介看见那作为上帝自身

^① 林治平主编：《基督教入华百七十年纪念集》，台北：宇宙光出版社，1978年，第100页。

^② 段琦：《奋进的历程——中国基督教的本色化》，北京：商务印书馆，2004年，第63页。

^③ 具体图片见：顾卫民辑：《镜头走过：内地会在华百三十年图片集》。

^④ 尼尔森·古德曼：《艺术语言》，褚朔维译，北京：光明日报出版社，1990年，第59页。

^⑤ 苏珊·朗格：《情感与形式》，第440页。

^⑥ 同上，第437页。

的对象，透过肉身之道这种神圣奥秘的形式得以传递出来”^①。如何使传教画中的中国文化本土性成为耶稣基督形象这个符号的中心内容？内地会那种投入于中国人心灵的意识是成就中国本土性的基础。耶稣基督形象不应该是以一种旁观者的眼光所测量出来的看的形式，而是一种参与意识。他们的传教画是关联于中国百姓的显示性符号，体现的正是因着“表现”所关联的参与性意识。

从《以目入心》介绍的30幅绘画作品来看，内地会的传教士不仅在衣食住行上力求与“中国无间隔”，还一直孜孜以求着一种有效的本土化传教方式。这三十幅图画便是这种求索成果的一部分。据威廉姆·威尔逊说，内地会的传教士们请一位中国画师一共绘制了1800幅“传教画”，由于这些图画在传教过程中能起到非常奇妙的辅助作用，所以供不应求^②。由此，作者呼吁在英国本土大量印制这些图画以满足全中国的传教需要^③。其实，当内地会

^① Aidan Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Image in Christian Tradition*, 137.

^② *Ibid.*, Chapter V. 作者引用了近三十个见证来证明这些图像受欢迎的程度。如云南省汤姆金森 (Mr. E. Tomkinson) 的见证说：“从1894年10月到1895年9月，在这12个月里，我在差不多250个村庄和8个城市里使用《负重之喻图》，我的同事，格拉海姆先生 (Mr. J. Graham) 也在60个村庄和5个城市里使用同样的组图。后来，我们回访120个村庄时，又使用了《浪子之喻图》。通过这些图，我能够抓住那些听众的注意力，特别是《负重之喻图》，他们一下子明白了我所要讲的东西，而以前，我从来未曾做到。我还在我的会客室里挂了几幅图，来客都想知道这些图的意思。这就给我提供了一个传福音的好机会。我认为应该更多地将这些图印到书里。” (William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China, testimonies.*) 作者在书中另一章中说：“很多人对这些画感兴趣，画师已经画了三百多份复制品，大约有一千八百幅图，这些画在中国西部，从北方的蒙古边境到南部缅甸边境，还有接近西藏的地方，得到广泛使用。”

^③ William Wilson, *EYE-GATE: The value of native art in the evangelization of China*, Chapter VII.

传教士采取基督教艺术的表现性手法时，它已经使被使用的符号改变了“被看”的性质，而成为“看”，并就此改变了符号的外延。在再现性符号中，符号的外延和指向是与事件的历史客观性严格地关联起来的。内地会传教士的做法则在于显出：真理的历史客观性不是基于再现性手法中的符号之严格蕴含，而在于它能否引导底层百姓形成正确的“看”或者说“看”的真理性。在此显示性符号的基础上，内地会传教画的表现特征便与其传教策略同出一理：它不需要通过知识论的比较，而是直指核心，使基督和基督徒的生活方式本身成为在日常生活和绘画中的显示性符号。

二、寓言叙事的中心与边缘

264 内地会使用基督教绘画作为神学表述的进路是以一种事件叙事的方式展开的，这使得基督教神学叙事的抽象形式表现出感性的力量。因为比起任何概念来，艺术图像的清晰形象要更容易欣赏且更能表达耶稣的意义，并藉着质料、以经验为依据的、特殊的方式把自身呈现出来^①。内地会传教士刚进入内地传道时，最初使用的是西洋绘画。内地会传教士在穿着打扮和生活习惯上虽然已经入乡随俗了，他们的画像开始时却还是地道的外国面孔。当传教士用图画吸引大众的注意力，开始他们的福音传道时，麻烦就来了：

当一个传教士面对一群听众时，他想通过“浪子回头”的故事来告诉听众上帝之爱的观念。为了使这个真理更明白，

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

他运用了四周墙上的图画系列。在这些图上，故事的各个细节都得到描绘。如果这时他第一次运用图画来尝试传道，那他一定会见到他的每个听众都全神贯注地紧盯着图像，他会感到惊奇，喜悦而深受鼓舞，继而这完美的安静和投入会鼓励他继续说下去，决不愿意放弃这样的机会，不愿错过听众的兴趣。

终于，他的讲演达到了高潮，当他停下一会儿时，他的一个全神贯注的听众抓紧机会提出了一个始终盘亘在他脑海里的的问题。可是，哎！他刚开口，魔力就消失了，幻想也随之破灭，传道者从希望的巅峰一下跌入失望的深渊，因为他听到了一个完全与主题无关的问题，带着全然的认真劲儿，提问者的问题说明他根本没在听传道者的话，他所有的注意力都集中于画上所呈现出来的完全不同于他熟悉的那些图画的惯用表达特征。那些陌生的特点引起他的兴趣。

这种图画对他而言是全然陌生的，数不清的特点对他而言都是全新的，画上的每样东西都与他熟悉的事物迥然相异。家具、衣服、器物、习惯等等都不一样。第一个疑问者提出了这样的问题，于是，热烈的讨论开始了，所有听众都乐此不疲，而独独留下那位已然认识到自己犯了错的传道者。他的错误在于：本该集中于他讲道主题注意力都被分散到图上那些细节上去了，诸如男人帽子和鞋子的样式、胡子的长度、椅子的形状、窗子的样子、房子的结构等成堆的细节上，而这些细节与传道者的主题毫无关涉。^①

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

当传教士把从西方带来的宗教绘画直接用于传道时，结果令他们尴尬。我们知道，自康、乾之后，清朝一直闭关锁国，知识阶层对西方都罕有了解，遑论普通百姓。西方绘画中表现的异域民俗民风对当时的中国人而言实在新奇异常，他们将注意力完全集中于绘画，而忽视传教士的本意，那是情理之中的事。传教士们显然认识到：这个有违初衷的现象并不在于以图像进行再现的原则是错误的，真正的失误在于这些图像中的具体细节表述并不恰当。当传教士们依然使用西洋画来表达耶稣基督的救赎信息时，图画中的符号对于这些底层民众而言，是具有排斥力的。传教士们使用了一种具有排斥力的文本，而这本身就已经将符号所要展示的世界以排斥的方式给予了聆听者。中国的底层民众自然会觉得那些操着奇怪普通话并且穿着中国衣服的洋人，讲的是一个发生在洋人身上的故事，而他们只是来聆听一个西洋镜式的故事而已，因为图画使用的质料和经验方式与这些中国听众没有关系。民众会认为他们只是听众，而并没有真正被邀请进入图像所展现的世界，由此，图画中的符号对他们来说依然是纯粹的他者。图像里面那些人的胡子、那些房子结构，以及背景等等，无疑都强化了这种外在性。当符号的斥力始终在聆听的过程中被突出地显示时，那种世界的他者性就在聆听者的时空之外。于是，内地会的传教士进行了及时的补救，他们需要建立与这些听众真正相关的宗教符号。

《以目入心》介绍说，这些传教士请来了“最适合这项补救工作的人”——一位中国画师，这位画师既不是基督徒，之前也从未与外国人接触过，是一个从未被西方观念污染过的人，从思想到物质都是彻底中国的。同时，他又是一个非常具有专业技能的职业画家。在此之前，他多数时间都在画佛教和道教寺院中的寓

言画及神话画像。这些绘画技能作为他的求生手段，早已变化为活化在他身上的一种本土传统知识。他的所有聆听以及对于聆听的传达都植根于完全的本土传统，是从一种“地方性知识”对于时空中的“他者”（圣经故事）的接触所产生出的全新符号。由于这个画师未曾接触过西洋画，对欧洲的观念也一窍不通，所以他头脑中的意识完全局限于中国视域，他创作的图画，无论主题是什么，都完全自觉地在设计和具体绘制过程中成为彻底的中国作品。这既直接地为中国的听众带来了审美的愉悦，还带来了神学意识的真正关联性，因为艺术作品的感觉要素营造出独特的丰富性并呈现出独特的令人印象深刻的形式，艺术作品“透过它所隶属的感觉领域的荣耀‘向’我们‘说话’或者‘冲击’我们”^①，对内地会的听众来说，这种完全基于中国人日常经验和视觉印象的艺术作品也在向他们说话，而这带来了一个全新的有关耶稣基督的符号化：仿佛耶稣基督从未离开过中国历史，他一开始就存在于中国历史的救赎之中。上帝的救赎从未像内地会所激发出来的观念那样清晰，即上帝离中国人很近，还可以说上帝离劳苦的大众最近。

具体地说，传教士们与这位“传统信息持有者”的交流过程是这样的：传教士们将那些《圣经》中的寓言故事念给他听，再用中国口语复述这些故事。传教士会在复述完故事后再提出一些建议，告诉他每个主题可能应该如何恰切地切分到各个场景中。他听完故事并接受了传教士们的建议后，就画出些草稿。这些草稿会被传教士和已经成为基督徒的中国人点评，然后画师进行修

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

改和加添，定下设计图稿后，他便着手正式绘画^①。这是新的传言方式的形成模式。在这个过程中，内地会传教士们不再扮演唯一的角色，并且也不是中心角色。他们只是众多角色中的一个，并且不是最主要的一个。他们只是故事的叙述者，或者教义的某种程度的解释者。富于悖论的是，用绘画方式表达那些故事的绘画者和故事的聆听者却成了某种程度的主体和创作者。“表达”成为了更本质的东西，绘画者和看画者成了真正的作者。

再深入地讲，传教士结合图画进行讲道，其间由话语和图像构筑起了一个文本-形象结构。由于文本和形象原本具有异质性，二者先天互为他者，故任何文本和形象之间的结合都天生存在着张力，“一个必须控制、抵制、补充另一个”^②。对中国人而言，如果图画形象是个“全然的他者”，那么这个原本存在张力的结构更将充满着由文本和形象形成的互斥力之间的激烈争斗。假设受众是普通的艺术欣赏者，这样一个充满争斗的张力结构或许会为之提供一个审美冲突场，继而昭显“形象与文本缝合”之后的美学功能，为想象与象征存留更多飞翔的空间。但不可忘记的是，传教画的主旨在于传道，目的乃是让图画为话语服务。所以，形象语码必须绝对服从话语的决定权。只有当形象语码自身的特异性被削弱到最低时，这种服从关系才可能达成。这里所提出的“特异性”，当然是针对接受者而言，接受者对形象语码的熟悉度与这种特异性形成反比。内地会传教士清楚他们工作的实质，形象语码必须服务于话语的决定权。当形象语码是西方绘画样式时，那

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

^② 【美】W.J.T.米歇尔：《图像理论》（Picture Theory），陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年，第17页。

么显然，传道话语的叙事就不能与所用的绘画之间构成一致的文本-形象结构。内地会传教士意识到，所用的基督教绘画与宣讲的话语之间必须构成一致性，而不致使绘画中西方形式的特异性削弱话语的决定权，因为绘画与它所传讲的东西之间只能有一个中心，这就是耶稣基督这个符号。

用威廉姆·威尔逊的话来说，削弱形象语码的特异性，就意味着要“特别强调所有的细节，哪怕是最小的细节，都要做到彻底的中国化，不允许有一点外国源头的暗示”^①。从《以目入心》上刊登的复制画来看，图画的确忠实地履行着这个“削弱”任务：在每一个人物、家具、习惯直到最小的细节上做到了完全中国化。例如，古时犹太人的房屋与中国式建筑迥然有别，前者房屋四壁不像中国式建筑那样注重外形的美观，因为房屋一词在希伯来文中指的是避难所和遮蔽处，《诗篇》(第六十一篇第3—4节)中说，“因为你作过我的避难所，作过我的坚固台，脱离仇敌。我要永远住在你的帐幕里，我要投靠在你翅膀下的隐密处。”古犹太人的房屋只以实用为目的进行设计，显得简陋笨拙。再例如，犹太人出行的代步工具以驴子、骡子和骆驼等为主，而到那位中国式画师和旁观中国人的叙事和表达中，这些动物却不见了踪影。那个离家出走的浪子在踏出中国式大院后，钻进的是一个典型的中国轿子；他的“任意放荡，浪费资财”^②被描绘为躺在卧炕上抽鸦片烟；《逆天招灾图》讲述的是诺亚方舟的故事，在即将进入方舟的动物群体中，竟然出现了中国神话动物：凤凰；而当要表现一个中国人背负着重担难觅希望之途时，画面上冒出了僧侣及庙宇以

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

^② 《新约·路加福音》(16:13)。

表达“异教于人生之依然无望”。这些从那位中国画师头脑中诞生而来的图画，充满了与他同胞们的意识完全相符的细节，没有任何外来的东西。

从图片资料来看，不仅《以目入心》中的绘画作品是本土化产物，而且，从《镜头走过：内地会百三十年图片集》和《基督教与中国历史图片论文集》所辑照片中的内地会传教画中也能看到，这些绘画作品中的细节同样做了中国式转换。在这些绘画中，话语完全控制了图画，文本-形象结构中的张力消弭殆尽。这个温顺的结构于是不再为听众的好奇心存留任何可能的空间。传教士们的目的达到了：中国人的好奇心全然留驻于演讲的主题。由此，由图画造成的最大弊处便成了最大的益处。重要之处就在于，经过完全中国式的日常化置换，包括从服饰、住宅、出行方式、动物种类等等的置换，一个根植于民间、关联于日常意识的耶稣基督的符号产生了。人们在聆听和叙述时，不再为那些符号的他者性所干扰，不再为绘画上的衣饰、男人的胡子等等一系列的他者性而分散注意力，其注视的中心始终牢牢地盯在这符号中的经验本身。由此，当表达形式的他者性消除了文本的斥力时，内地会传教画中的关联项，例如画中人物的衣着胡子等等，就不成为与观察者（底层百姓）的视觉惯性相排斥的要素，也就是说，这样的艺术圣像学使得“人所属的世界成为属于人的世界”^①。

三 寓言叙事中的救赎母题

内地会传教士以调整图画表述的方式来推进本土化策略，是

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

为了使听众的好奇心和注意力完全地聚焦在演讲的主题。然而其本土化策略之出人意表的推进,又远远超出了本土化的策略限制,而萌生出实质的含义,大大丰富了图像叙事的突出意义,甚至成为相对独立的主题。这就是所谓的意义“剩余”的形成^①,成为神学本土性意识的图像呈现。在这本《以目入心》的书中,威廉姆·威尔逊为我们列举的这30幅图像分属5个寓言系列,每一寓言用6幅图画组成一个小型“连环画”系列。这5组“连环画”分别是《逆天招灾图》、《浪子之喻图》、《悯苦救难之喻图》、《负重之喻图》和《逃坑之喻图》。由之,图像本身成为一种叙事,而且这种叙事具有鲜明的寓言性,是一种寓言式叙事。内地会传教士的图像本土化叙事方式使得图像所蕴含的符号具有更为多层的意义构成,这带来了无穷的想象空间。再由此,符号本身依着各人的生活内涵有被再符号化的可能。

在这种连环画式的叙事方式中,符号与寓言之间构成特殊的关联。内地会通过选择新旧约的寓言故事来符号化福音的信息,无异于使空间处在不断被替换的过程中,使得当下阅读者成为每个符号的诠释者,使自己置身于这样的空间,这就使聆听者或者观看者成了亲历者。耶稣基督本人就频繁地并且非常熟悉于采用这种方式。寓言,作为一个个大型的比喻,构成了他的绝大部分传道内容。耶稣基督善于将抽象的真理图式化,用经常出现在人们眼前的习惯事物为头脑中的思维做注释。在四福音书中,葡萄树和枝子,牧羊人和羊群,泥土和种子,野外的百合花等等蕴含各种寓意的比喻比比皆是。通过这些寓言性的讲述,他很自然地也是直接地邀请听众进入全新的被更新的生活空间,符号不再是外在于聆听者的具有斥力

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

的文本，反而成为当下聆听者的历史意识。

内地会的传教士们很恰切地将基督教的寓言传统发扬光大，他们自觉地认识到：“我们所做的只不过就是回归耶稣基督这个典范，他的教诲在很大程度上就是寓言性的。”^① 由此，传道士们运用寓言故事体裁的做法获得了来自《圣经》的合法性。内地会传教士仿效耶稣基督使用寓言，他们又将这种寓言民俗化，即构成原先根植于民间方式的口头传统，即故事传统。以故事说理，也正是寓言式符号的空间化特征。举个例子来说，耶稣基督用牧羊人和羊群的比喻来说明羊群对于牧羊人的追随以及牧羊人对于羊群的看顾，以及这两者之间自然一体的契合关系。在这种寓言性叙述中，每一个细节（或者说符号性构成）都为聆听者熟悉，聆听者不会去追问那些细枝末节，然而正是这个为任何聆听者都熟悉的细枝末节以及对这些细枝末节的不陌生，反而在每个人身上都催生出不同的全新体认。这就是寓言性符号空间的私人化特征，就它的细枝末节为每个人所熟悉而言，它当然是一种客观的叙事，然而这个客观的叙事却使得每个聆听者形成自己的空间，这样救赎的观念就作为个体性的东西发生。这些隐喻和形象显示出肯定的关系和性质，赋予听众有关上帝的真正知识，^②而这正是耶稣基督之道的发生形式，它看似以一种普遍性的符号显示，却以个体性的空间塑造行之有效。

内地会传教士的寓言式叙事和民间故事的符号化具有异曲同工之妙，我们不妨来看一下传教士们所选用的寓言主题。

^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.

《浪子之喻图》和《悯苦救难之喻图》的故事出自《新约》中的福音书。《浪子之喻图》讲的是一个富人家的小儿子，在父亲在世的时候就要求分家产，把家产挥霍殆尽后，四处打工，甚至为人家养猪，吃猪食。后来他幡然悔悟，要求父亲原谅，与父亲和好。《悯苦救难之喻图》是好撒玛利亚人救助路边人的寓言故事，说的一个从耶路撒冷去往耶利哥的人，遭强盗抢劫并被打得半死而遗弃在途中。一个祭司走过来，视而不见扬长而去；一个利未人走过时也是如此。而一个撒玛利亚人走过那里时，动了慈心，不仅把油和酒倒在他的伤处，帮他包扎好，扶他骑上自己的牲口，带到店里照顾，临走时还留下二两银子请店主照顾此人。《逆天招灾图》讲述的是《旧约》诺亚方舟的故事，它的主旨是要求人们放弃罪恶的生活，惟其如此才得到救赎。《逃坑之喻图》的故事改编自《旧约·诗篇》，《诗篇》第四十篇这样写道：“我曾耐性等候耶和华，他垂听我的呼求。他从祸坑里、从淤泥中把我拉上来，使我的脚立在磐石上，使我脚步稳当。”而《负重之喻图》则回响着耶稣基督最著名的呼召之一：“凡劳苦担重担的人，可以到我这里来，我就使你们得安息。”^① 这个比喻讲的是人当学耶稣基督那样，心里柔和谦卑，也就在心里必得安息，因为耶稣基督说，“我的轭是容易的，我的担子是轻省的。”^②

就体裁来说，五个故事中有两个（“浪子之喻”、“悯苦救难之喻”）原本就是寓言，另三个分别是历史故事、诗歌和耶稣基督的教谕之言。福音书中记载着的耶稣基督讲的寓言远不止“浪子之喻”和“好撒玛利亚人的故事”，为什么传教士们没有将其他寓言选出绘制图画，却在《旧约》中选择了原本不是寓言的三个母本，

^① 《新约·马太福音》(11:28)。

^② 《新约·马太福音》(11:30)。

而煞费苦心地进行寓言转换呢？

笔者认为，其原因就在于这五个寓言的母本虽然体裁不一，但主题是完全一致的。这个主题就是：无条件的救赎。传教士们清楚他们应该如何让耶稣基督作为救赎的符号明晰地呈现在底层中国百姓的面前。19世纪末的中国在历经两次鸦片战争时，太平天国内乱的战祸又席卷而来，普遍人性的困境和挣扎在艰险的环境中更尖锐地凸现出来。普通老百姓既难逃战乱之苦，又多为鸦片所困，难以自拔。中国老百姓之苦实为救赎匮乏之苦，而生活之困境又延伸为心灵的苦难。这是双重的压迫，心灵及现实生存的压迫并存。在当时的中国现实和宗教信仰中都不能够找到恰当的出路。传教士们深悉这种生存处境，他们通过基督教绘画把这种处境性的出路用合乎基督信仰的教导恰切地表达出来。《浪子之喻图》讲的是只要背逆的人悔悟，慈爱的上帝必然毫无保留地接受他，与他和好。《悯苦救难之喻图》则把这个故事往另一个方向引申，它所要宣讲的是：救赎不是以人的身份、地位和财富甚至所谓的阶层来定义。祭司和利未人在犹太人都属于圣洁，然而这种圣洁如果失去了实践，那就是一种伪善。相反，撒玛利亚人常被犹太人轻看甚至鄙视，然而他的行为却在上帝的眼中被视为美好并蒙救赎。这种有关救赎的理解在清末民间社会中同样具有颠覆性。中国人经常看重门第和财富，以为这是蒙福的象征，是救赎的记号。然而传教士却试图通过耶稣基督这个隐在的符号去颠覆中国传统社会的理解，这无疑给底层社会的民众一个出路。在基督教中，这个出路的最关键一环就是悔罪。

在基督教教义中，罪的本质就是背离了上帝这个最高本体，每个个体都是有限的存在，会因远离上帝而陷入绝望，所以，人类需要无限上帝的救赎。其实，救赎不仅是基督教教义的核心，

也是人类心灵中一个永恒的母题，这个母题投射在神话、宗教和各种民间信仰中，形成了蔚为壮观的“救赎者形象群落”和相应的众多“救赎观念”及“救赎方式”。这在底层社会中就更为明显。中国的底层老百姓有着朴素的罪孽意识：今世的苦难来自于前世的行为不好。在这种自发意识中，其实隐含着难能可贵的向善意识。就此而言，悔罪是善的真正开始。《逆天招灾图》讲的就是罪的惩罚以及悔罪所带来的新生，而负重的比喻则挑明救赎来自于上帝的接纳，这救赎必然是轻省的，是白白给予的。只有出自恩典的救赎，才是真正的怜悯的爱。这五个寓言，把一种不可回避的处境摆在听众面前，把上帝与人的关系以一种能够让听众理解并迅速把握的直觉性的符号形式显示了出来。

显然，这种非常切近于中国底层百姓的寓言性的讲述将符号迅速地呈现为对应的事实，由此它就以传言的方式形成扩展这个文本，并使得整个民间生活成为这个文本讲述的一部分。《以目人心》中记载了这样一则故事：有个中国基督徒，在看了《逃坑之喻》组图后，对一位传教士说：“‘浪子回头’的故事那么棒，也可以和《逃坑之喻》一样，画出来，因为中国人一定会非常喜欢那个寓言！”原来，这个中国人以前是个“瘾君子”。有一次，他在医院的候诊室里看到墙上挂着的十二幅图，描绘了一个吸鸦片者从富足安逸的生活中沦为乞丐，忍饥挨饿并终于奄奄一息的过程。这些图画成了他一生中的转折点。当他步出候诊室的时候，他已决定戒烟。不久之后，他第一次听到了福音并成了基督徒。藉着皈依的力量，他不再吸食鸦片，摆脱了那种被烟瘾控制的旧的生活形式，完成了心灵转向，成为了一个新的人。我们知道，十九世纪后半叶，鸦片贸易的条款给中国造成近代以来最严重的社会问题之一。内地会传教士在深入中国社会的过程中，看到中

国黎民为鸦片所害之深之苦，他们“看到周围那些人的不幸，心就疼痛，就向着神呼求祷告”^①。在内地会主要期刊 *China's Millions*（《中国亿兆》）上记录有大量内地会传教士见到的中国瘾君子们的“写真”^②。内地会传教士们以自己的国家（内地会创办初期主要成员来自英国）参与这项贸易为耻，不仅强烈要求英国政府停止与中国进行鸦片贸易^③，并在各地开办戒烟所，更试图通过戒烟工作来推广福音的传播^④。我们看到，在内地会创作的《浪子之喻》图中，那个小儿子被表现为在赌瘾和烟瘾的双重迷失中成为了浪子，而《以目入心》中介绍的这个“现实版”浪子故事正是从主人公面对图像的那一刻起，他的生命意识走入救赎主题之中。这

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

^② 19世纪80年代的 *China's Millions*（《中国亿兆》）刊载有大量关于鸦片问题的文章，从1878年到1879年间更是连续报道吸食鸦片者的故事。可参阅：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 可参阅“A National Disgrace,” *China's Millions* (1881), 62.

^④ 内地会开办戒烟所在诸多新教差会中属于先行者，戒烟所增幅也列众差会之首。1876年，内地会开办2家戒烟所，1885年增至8家，1886年13家，1893年有28家。参见卢在轼：《中国内地会在华传教活动研究（1865—1905）》，北京大学历史系2006年博士毕业论文，第103页。在 *China's Millions* 里，不少传教士记录了他们将帮助村民戒鸦片与向村民传福音进行捆绑式行动的成功案例，例如，在山西平遥传教的内地会传教士胡礼里（Miss Riggs）报告说：“鸦片戒烟所的工作这件事情正在展开。自从我们在每年8月中旬进行的集中后，18位男人和12位女人已经戒毒了。”（*China's Millions* (1898), 40）；在山西赵城的传教士孙克省（A. Jacobsen）说：“去年秋天，26位妇女离开了戒烟所。有一个女人，她经常受到邪恶思想的折磨，她来到这里并进行祈祷，很快她就好多了，而且在她离开戒烟所之前，她的意志非常坚定，邪恶的思想已经离开了她。”（“Opium Refugee Work,” *China's Millions* (1898), 140.）以上两段引文均转引自卢在轼：《中国内地会在华传教活动研究（1865—1905）》，第105页。

样,内地会传教士们不仅消除了绘画文本与中国听众之间的斥力,而且甚至消除了文本之为文本与现实的斥力,使文本与现实形成了一种互读和互释的关系。

寓言性作为符号的民俗表达形式,使得图像寓言叙事的救赎主题与基督教教义核心中的救赎观达成了一致,而这种救赎主题又完全契合了中国人在那个时代最基本的心理渴求,继而“以目入心”地深掘入国人的灵魂之中,因为当基督教的艺术图像被心灵理解后,它就不简单地是物理的:它成为了可理知的,在灵性的心灵中它就成了灵性的^①。当这些在生存困境中流离颠沛的人听闻到“信必得救”的“好消息”后,那种永离苦境的盼望使人们踊跃成为“被救赎者”,而一旦拥有了这样的身份,个体即融入到“被救赎者”的群体中,成为一名宗教团体的成员。同时,这个关于救赎的母题则将日益强化在个体的心灵企盼中,也将在整个宗教群体内部回荡不绝。

有意味的是,这些传教画中未曾出现耶稣基督本人的形象,他的生平故事更是付诸阙如。首先,内地会所属的基督新教与天主教不同,新教反对崇拜任何带有偶像嫌疑的宗教圣像和绘画,对将上帝形象付诸于视觉表现的手段更是避之唯恐不及。于是,图像化的热情和不能将基督形象图像化的两难使内地会的传教画呈现出明显的民间故事的表述特征:它需要想方设法使人的注意力集中在这些画像中的故事本身,而不是这些故事里面人物的再现。它通过故事的叙述去努力表现一种救赎母题,而不是要把圣像变成固定的对象。我们在一些中国传统年画中同样可以看到这种具有民间故事表述特征的呈现意蕴:它的任务主要是呈现“意

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

识”的想象力，意义则全凭观察者对于符号的主动参与而构成。传教画的独物构图形式不是从外部而是在内部并且藉着人的生存重建了上帝形象，它意指并且始终关联于人的生存意愿和行动^①，意味着传教画本身对观众的参与邀请。通过观众之被邀请地参与的方式，基督形象中救赎意义就比较接近于中国民间传奇和口头传说中的救赎母题，而其绘画艺术更多类似于通过不断的传言而不断得到丰富的隐喻。救赎就在这样关于隐喻的想象性诠释中关联于中国底层百姓的生活。

耶稣基督形象这个象征符号并不真的缺席于内地会传教画中，相反，有时候形式上的“不在场”更胜于其“在场”。如前所述，传教画中的五个寓言都在于宣称一个“好”消息的来临，这就如同一道光进入到深重的苦难和黑暗之中。这个耶稣基督的“不在”却是以“好”的在场为符号的，这“好”即是基督教的“福音”意识，是基督形象最核心的所指——宣告救赎的来到。《以目入心》中这样记载道：“当人们看到这些故事后，福音的种子就撒入人心中。我们继而用基督的真理浇灌这些种子。”^②毫无疑问，寓言故事之后将带出耶稣基督和他十字架上的救恩，从基督教救赎论转入基督论的宣讲，逐步完成整个基督教教义的传达。

从对普遍人性困境的挣扎之同情而以救赎母题的呈现为契机导入对基督教“救赎者”形象——耶稣基督的理解，是《以目入心》的作者和他的传教士同伴们为我们展现的一种福传路径。这种路径与当代基督教神学家蒂利希的神学论点不谋而合。基督论

^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.

与救赎论不但不能作分别的处理^①，还更应该从人如何被救赎的视野出发，去理解耶稣基督道成肉身的身份问题，他是一个人，然而活出的不只是他自身的个体（位格）生命，而且活出了上帝的生命^②。内地会传教士们表述的是类似的神学见解，他们在实践过程中，殊途同归地得到了类似的结论：通过传教画的寓言叙事，耶稣基督，这一“凝聚着人类心理和人类命运因素”^③的，带有鲜明原型意味的“救赎者”形象，可以更有效地在救赎母题的宣叙中得以呈现。

艺术本质上是一种向着所有其他实在敞开的实在，它对于人们把握那些实在性是永久必要的^④。当百余年后的我们去重新打量这些传教画时，我们可以从隐匿在所有组图中的“救赎者”形象去体悟到这个形象和与之关联的救赎母题对于当时中国内地底层百姓所产生的巨大震撼力和吸引力，并由此更真切地把握到那个时代的中国人的生存境况。传教画在避开救赎者形象的视觉具像表达这一前提下，首先进行了图像表述的本土化调整，在完全解除文本 - 形象结构中的张力后，敏锐地把握了人们在苦难处境中对于“救苦救难者”这一亘古原型的极度渴慕，于是将“救赎”母题反复呈现于图像主题中。由此，图像言说着一种最本质的需

^① 传统的基督教教义学将“基督论”与“救赎论”分别为两个不同领域的神学课题，前者是讨论基督的身份（the Person of Christ），后者是讨论基督所成就的作为（the Work of Christ）。例如，参 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 【瑞士】荣格：《论分析心理学与诗的关系》，载《神话—原型批评》，叶舒宪编选，西安：陕西师范大学出版社，1987年。

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

要，而在一个被苦难阴霾笼罩的时代，这种言说显得弥足珍贵。

内地会传教士看似仍然把传教画作为引子和辅助手段，然而由于中国底层社会群体的特殊性，这种基督教绘画的下行路线，已经远远超出了始作俑者本人的考虑。其实，就内地会传教士的绘画方式而言，绘画在传教中扮演的角色已经由边缘走向中心，它们不再是需要被说明的符号，而是成为直接表达意思的符号。以民间形式表达出来的下行路线之本质在于基督教绘画成为直接的叙事，而叙事使得救赎的历史意识完全是经验性的显示，这使得绘画直接地回到耶稣基督的讲道形式，即寓言。任何一个寓言都是有时空结构的，当中国民众以一种中国式的时空结构置换了内地会原先所带来的西洋画的时空结构时，基督的符号就已经进入到中国底层社会的草根群体之中。也就是说，内地会的神学美学不是对耶稣基督的牺牲的美的从上而下的启示式感知，它采用神学美学的“基础”方式即从下而上的感知^①。这就是内地会基督教民俗绘画的基督形象和符号的性质，它以直接经验为耶稣基督这个符号叙事。虽然在相应的寓言故事中没有出现耶稣基督的形象，然而它出现了关于苦难的文本结构和生存的时间性，使得叙事直接成为对应于救赎的基督教的身体观念。基督的位格观念本身具有身体的意思，而身体是介入具体时空的。如今，内地会传教士通过寓言这种特殊的符号形式，使得耶稣基督这个以救赎和悔改为所指的符号以真真切切的身体性让聆听者恢复了身体的同一性，因此身体（位格的主要含义之一）就走到了民间叙事的前台。

内地会的基督教图像采用的是“基础神学”的进路。内地会传教士不仅深悉中国底层社会人民救赎之渴慕急迫，也深悉自下

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

而上的神学进路。内地会传教士的基督教绘画艺术体现出耶稣基督形象的这种品格，并使得中国底层社会民俗所深深被遮盖的内在于救赎史的他者（一个一致性的他者）形象的匮乏触目为精神的形态，传教士使这个符号形式的象征意义充分富足并造成这些图像的救赎聚焦，使得符号完成于听众和观察者的自我书写。内地会传教士们感觉到中国的文字其实是一种图画，而中国文字的书写特征更具有空间性也具有封闭性，要使这种空间性走出封闭性，必须要使这种空间性直接进入它的重新聚焦之中，显然内地会传教画中的耶稣基督形象之缺失却通过图画的追问式叙事，使中国人的思维和文字逐渐抛弃了符号本身的封闭性，使耶稣基督作为“已临者”的艺术形象“闯入”底层百姓被记忆所封闭的救赎史中。正如内地会传教士的生活使草根阶层的中国人形成一种新的历史意识和新的生活意识，因为在中国人的历史观中，从来没有人真正地能以关联于他者的方式去重视所谓低微的生命，而在内地会传教士的身体力行中，每个生命似乎都显得无与伦比。救赎正是以这种方式发生，以这种完全不同于生存的地位和财富的等级自然地发生。正是在这里，这些图画完成了符号典范的转变，也完成了聆听者身份的转变。作为已临者的耶稣基督也降临在了这些聆听者的心灵之中。

作者简介：褚潇白，华东师范大学。

Introduction to the author: CHU Xiaobai, East China Normal University, Email: gigimooney@hotmail.com