

RELIGIOUS STUDIES

宗 教 學 研 究

卿希泰題



四川大学道教与宗教文化研究所

(季刊)

国家社科基金资助期刊

CSSCI 来源期刊

全国中文核心期刊

中国人文社会科学核心期刊

刊号 ISSN 1006-1312 CN 51-1069/B

1
2019
总第122期

宗教学研究 (季刊)

目 录

道教研究

- 对宗教学方法的思考：以道教内丹学为例 戈国龙(1)
- 论《淮南子》对早期道教的影响 斯洪桥(9)
- 从唐前地理博物小说看神仙世界的演变 徐胜男(14)
- 《太上洞玄灵宝净供妙经》考探 刘 陶(19)
- 道教存思奔日奔月义理探析 袁方明(26)
- 论金代全真道士长箠子词 倪博洋(31)
- 试论江苏泰州明代刘鉴墓发现的道教印符 慕占雄 周 兴(36)
- 明代道书《徐仙真录》稽考 王福梅(41)
- 晚明万历时期文人的仙传编集 程瑜瑶(44)
- 闽西道教法师传统和法师崇拜考 巫能昌(52)
- 《先天斛食济炼幽科》中的禅宗公案兼谈近世道教科仪编撰问题 许 蔚(60)
- 川东北守清坛“开五方”度亡仪式研究 王家强 郭 武(68)
- 福建马仙信仰与道教养生文化 刘金成(76)

佛教研究

- 中国特色佛教文化的战略地位及其现代转型 李利安(83)
- 北魏慧生行记诸种相关文献考述 阳 清(92)
- 次序与诠释：《维摩诘经》及其注疏中的三心概念 杨祖荣(101)
- 甘肃省成县五仙洞石窟与南宋禅宗 王百岁(107)
- 敦煌写卷《求因果》中的儒道思想探微 李 贺(117)
- 日据时期“皇民化运动”对台湾佛教的影响 李湖江(123)
- 百年来中国净土宗研究述评 陈昱昊(129)
- 民国时期云南佛教的教制革新与困境 张永广(138)

民族宗教与西部边疆研究

- 云南民间道教传度奏职仪式研究 萧霁虹 吕 师(144)
- 道教仪式传统对白族本主庆贺仪式的影响
——以大理剑川白族地区道教科仪为中心的考察 段 鹏(152)

- 剑川白族 S 村阿吒力朝斗会研究 沈玉菲(159)
嘉绒雍仲拉顶·广法寺碑刻考释 吉毛措(167)
尼木措毕中的女性角色研究
——以美姑县彝族农民达者某某家的尼木措毕为例 曲比阿果(173)
傣汉之间:中国西南的阿昌族及其宗教信仰 杨荣涛(183)

基督教研究

- 何为真正的智慧?
——迈蒙尼德对《耶利米书》9章23—24节的解读 张 纓(191)
满文《马太福音》探析
——以利波佐夫译本为中心 黄 娟(198)
浅析上帝的性别
——基于“父亲”和“母亲”的隐喻 何桂娟(204)
中国内地会会刊《亿万华民》刍议 赵 欣(210)
民国时期天主教绘画对“中国化”的诠释和理解 沈 路(218)
民国时期金陵神学院改良乡村社会之路研究 王京强(224)

宗教学理论与其他宗教研究

- 华侨华人民间信仰研究现状评析 石沧金(231)
中国古代的桑信仰和宗教祭祀研究 李 爽(241)
“寄库”考源 姜守诚(247)
明代真武信仰在北京的繁兴及其影响 郑永华(257)
从神庙到会馆:清代商帮祭祀场所的演变
——基于福州南台的考察 黄忠鑫(265)

书评与信息

- 中国特色宗教学理论研究的重大创建
——读张志刚教授《“宗教中国化”义理研究》 李向平 郭 理(272)
湖北道教研究的新进展
——读刘固盛教授等著《湖北道教史》 甄跃达(276)
道学文化的历史书写与当下之思
——老子道学文化研究会2018年年会综述 陆杰峰(278)
《宗教学研究》2018年总目录 (281)

民国时期天主教绘画对“中国化”的诠释和理解

沈 路

提 要：民国时期天主教绘画主要以辅仁大学“艺人之家”艺术团体所绘制的一批福音作品为代表。本文以辅仁大学“艺人之家”成员所绘制的《预告耶稣的诞生》绘画为例，从文本解读、艺术风格分析、中西绘画技法对比等多角度予以诠释，阐明民国天主教绘画在“中国化”方面所采用的具体方法；并从艺术评价角度分析艺术家在绘画中对天主教“中国化”的理解；试图去呈现在天主教艺术中国化的过程中，中国文化与西方文化之间碰撞和存在的张力。

沈路，哲学博士，山东大学哲学与社会发展学院博士后，山东青年政治学院设计艺术学院副教授。

主题词：天主教绘画 预告耶稣的诞生 中国化 艺人之家

一、引 言

宗教“本地化”是宗教传播过程中必然要经历和面对的问题，天主教入华以来从未放弃过文化适应的传播策略，一直尝试推进与本地文化相适应的具体措施，但是收效甚微。直到清末，国人仍视之为“舶来品”，且教案频出。归其原因，历代来华传教士都未能从根本上融入中国文化。特别是清末，许多传教士在欧洲列强的保护下所提倡的文化适应，更多是要求中国文化去适应西方基督教文化，却很少想要“中国化”，其真正想要实现的是“欧洲化”。这种传教策略使中国民众视天主教为帝国主义侵略的同盟军，在中国民众心中非但没有影响力，更被看作是需要排斥的敌对势力。1919年，罗马教宗本笃十五世(Benedict XV)颁布的《夫至大》通谕，重新确立了“本地化”宣教路线。天主教内部开始尝试实施了一系列“本地化”运动。这次本地化运动是以“中国化”为主要目标。特别是在艺术方面，天主教艺术工作者尝试将基督信仰与中国艺术创作相结合，推行中国天主教艺术本地化运动。

此次天主教艺术“中国化”是天主教入华以来首次有意识的在艺术方面进行本地化尝试，在艺术方面所取得的“中国化”成果，远超过天主教在华的任何一个时期。由于落实本地化政策^①的驻华宗座代表刚恒毅^②对艺术的热爱以及曾经从事宗教艺

术工作的经历，他来华之后就一直寻求能够推动天主教艺术本地化的画家。1929年，在一次画展上与陈缘督^③结识。因陈先生对中国绘画古法的专注，使他的作品深深吸引了刚恒毅主教。刚恒毅认为陈先生是可以实现天主教绘画本土化的最佳人选。自此陈缘督开始了有关天主教内容的艺术创作。陈先生所绘制的一系列天主教福音绘画，多次刊载在各传教杂志上。刚恒毅认为陈缘督所绘制的天主教内容的绘画作品“竟成了中国天主教新画的启程碑”^④。在他的带领下创立了辅仁大学天主教“艺人之家”^⑤绘画团体，组织了一批对中国天主教绘画有兴趣的师生一同进行天主教本土绘画创作。该团体是民国天主教绘画“中国化”的主力军，他们所绘制的宗教绘画充分运用了中国式的表达方式，体现了中国韵味。

本文以“艺人之家”成员所绘制的《预告耶稣的诞生》题材为例，从文本解读、艺术风格分析、中西绘画技法对比等多角度予以诠释，概括民国天主教绘画“中国化”的具体措施和主要特点。本文在分析和体会创作者用艺术作品对“中国化”传教策略的诠释和理解的同时，力图呈现出画家在艺术创作时所经历的中西文化思想的碰撞和张力。

二、民国天主教绘画对“中国化”的诠释

辅仁大学“艺人之家”艺术团体所绘制的作

品在创作题材上，常以圣经故事为创作源泉，耶稣生平、圣经故事、圣母肖像等都是主要的创作内容。其中《预告耶稣的诞生》的主题在“艺人之家”的诸位画家中备受推崇，几乎每一位画家都对这一场景进行过演绎（详见图1—图6）。耶稣诞生是基督信仰的核心和关键。整本《圣经》都在谈论一个主题就是耶稣基督道成肉身的救赎工作。《预告耶稣的诞生》作为耶稣诞生的序曲

在基督教中也有重要的意义。天使向玛利亚预告耶稣诞生的事件，一方面显示出玛利亚的圣洁，另一方面告知人们童女怀孕的事实。童女怀孕是基督信仰的奥秘，是超越理性和认知的超自然现象。可能正是因为这样的超自然事件才更能证明“神”之为“神”的超验性，所以“艺人之家”的诸位画家都曾尝试对该主题进行中国化创作。



图1 陈缘督绘^⑥



图2 王肃达绘^⑦



图3 陆鸿年绘^⑧



图4 陆鸿年绘^⑨



图5 陈缘督绘^⑩



图6 崔鸿仪绘^⑪

以上六副作品都采用竖构图，人物置身于中式庭院之中，技法上采用工笔设色，笔法筋劲利落，人物纤细柔美，颇有明清人物画的韵味。

以上所有画面中都有天使加百列和圣母两个主角。圣母玛利亚低头领受，谦卑顺服。天使加百列身后的一对翅膀，告诉观者他不同于世人的独特身份，眼睛望向圣母，伴随着停在空中的手势，仿佛正在将属天的好消息娓娓道来。圣母和天使所穿的服装都有中国汉服的特色，衣襟、长袍、飘带都与欧洲样式完全不同。画面背景都采用中国传统建筑样式，或屏风，或窗棂，或长

廊，都是中式建筑所特有的装饰纹样。画面中有代表圣灵的鸽子或者光束出现，说明主的灵在此时与玛利亚同在。无论是窗外的景象还是屋内的摆设都是中国花鸟画和山水画所常见的绘画风格。在技法表现上，“艺人之家”的画家多用中国传统工笔人物的绘画方法进行表现，人物柔美静怡，符合中国人的审美需求。作品多在绢布上创作，既突出中国绘画的特点和笔墨设色的韵味，又能使人物更加逼真，层次丰富。背景常采用中国青绿山水的表现方法，多画全景山水，将人物置于山水风景之中，尽显自然空灵之感。构

图多采用远景式构图或者散点构图,使整个画面富有诗意,给人无限遐想的空间。

无独有偶,不仅中国艺术家喜爱表现这一福音主题,几乎世界上所有的福音画家都曾演绎过这个主题,其中以达芬奇所绘制的《预告耶稣的诞生》备受瞩目。

下面将陈缘督绘制的《预告耶稣的诞生》(见图7)与达芬奇绘制的《预告耶稣的诞生》(见图8)进行对比分析,更能凸显其独特中国韵味。



图7



图8

这两幅《预告耶稣的诞生》在画面中有很多相似之处,例如:两人对称分布,场景都处于建筑的一角,背景有植物、风景等元素。但是两幅画给人却是截然不同的感受。陈缘督的这幅画给人清新淡雅,情调凝静,毫无狂态和逸笔,属于传统中国工笔画的画法。达芬奇的这幅作品整体端庄华丽,刻画精致典雅,展现出一幅欧洲贵族的生活场景。

(一) 构图对比

从构图上来看,陈缘督采用竖构图,描绘的是一栋中式建筑内正在发生的场景。无论是平行于画面的菱格围栏还是左侧垂直于画面的圆柱,都看不出有西方焦点透视的痕迹。整个画面采用中国画常用的S形构图方式,前景主要以玛利亚和加百列为主,背景环境的刻画主要集中在左侧,圆柱与太湖石、芭蕉叶以及最远处的树木层层叠叠,互相借位、藏露、交错,右侧则完全留

白,正是中国画中常见的“疏可跑马,密不透风”的布局方式。右侧的空白处加上隶书精工题词,不仅弥补了右侧的空寂,而且和整个画面呼应有序。

达芬奇这幅《预告耶稣的诞生》是典型的文艺复兴式的构图方式,对称稳定的画面结构,近处雕刻精美的石桌,中景是两个主要人物,人物背后的建筑和远处的风景体现出悠远的空间关系。整个庭院用精准的计算和科学的焦点透视法则,使整个画面饱满富有张力。

(二) 人物刻画对比

人物刻画方面,陈缘督的画面中运用白描工笔人物画法,先用墨色勾线,再分染设色,最后用分染、罩染相结合的方式完成人物刻画。人物脸部用笔轻细柔和,形象端庄秀美;衣纹线条流畅,均以细秀流畅的兰叶描勾出,比例合度,情态细致。用笔稍见转折和顿挫,纤细而有力。

中国画不像西方绘画用块面体积去处理人物情绪和形象,中国工笔画是非常重视线条的艺术,线描是一幅画的基础也是关键,往往画家们称白描的线稿是一幅画的骨气灵魂。白描若软绵无力,人物就缺少精气神。人物的精神面貌,或秀丽,或英气,或潇洒全靠线条表现,一条线的粗细或者弧度的变化都会让整个人的神经气质有不同的影响。陈缘督刻画的人物安静谦卑,并无太多的手势和动作,但从眼神中能看出天使加百列与玛利亚之间的交流。玛利亚跪在地上低头领受喜报充分体现了谦卑顺服的使女品质。天使加百列身体微蹲,也显示出他见到神所拣选的爱女时的敬意,手一高一低,似乎正在诉说圣灵感孕的好消息。

再来看达芬奇所绘制的两位主角,达芬奇用油彩的方式在木板上刻画了两个角色的微妙形象,由于西方绘画擅长写实的优势,可以清晰的看到两个人物的所有细节。天使加百列恭恭敬敬的单膝跪在玛利亚面前,头微低,手朝向玛利亚的位置,仿佛仆人前来向主人禀告某个消息。玛利亚正襟危坐,虽然看似神态平静,左手往后一缩的动作也显露出她内心的惊讶。她似乎不能自持,怀疑自己是否听错了天使的话。通过很微妙的一个动作就表达了玛利亚内心的纠葛,这一点在陈缘督的作品中是不曾表露的。

在两人的画面中,玛利亚在接受领报时,陈缘督采用了跪姿,而达芬奇采用的是坐姿。这一差别与两位作者所处的文化背景有密切的关系。在中国,长幼尊卑的观念深植在每一个人心中,正如儒家所教导的“君君,臣臣,父父,子子”

(《论语·颜渊》)，“父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有序，朋友有信”(《孟子·滕文公上》)。中国画家显然受到儒家尊卑次序观念的影响，当接受天上而来的旨意时，在画家的心中，唯要用跪姿才能体现出对这位上主的敬意和尊敬。而达芬奇处于文艺复兴时期，思想上高举人本主义的旗帜，所以人的地位在画面中大大的提高，以体现平等的坐姿来领受喜报，从而突出人的价值和地位。

(三) 背景刻画对比

在背景刻画方面，达芬奇遵循“近大远小，近高远低，近清楚远模糊，近实远虚”的透视法则，近处的人物和景物更为细致入微，近处桌子底座所采用的希腊爱奥尼亚式的柱头雕花被达芬奇刻画的如此精美，每一个图案都符合透视学的规律，远处的风景比例远远小于近处的人物，在视觉效果上将整个画面的空间感完全拉开，一个欧洲贵族庭院的生活气息完整的展露在观者面前。

在陈缘督的作品中，能看到一点对西画的借鉴，因为当时的中国画坛正处于西画东渐的狂热时期，陈缘督虽然是坚持古法的保守派也受到一定的影响。例如左侧垂直的柱子中间运用了留白的方式来代表高光，以体现柱子的体积感，还有木桌和地砖的图案都能看出一点焦点透视的运用，但整个画面中却没有焦点透视的规律。近景的花瓶，中景的人物和远处的树石并没有近大远小的透视规律。近景的花瓶和瓶中的夹竹桃，并没有因为处于近处而刻意放大。远处的树石也没有因为置于背景中就刻意的缩小。所有的景物都保持了他们自然原有的比例。无论是植物还是摆设都是中国古典家具的方式，呈现的是中国民间的生活景致。

通过以上分析，可以看出，这些天主教“中国化”的艺术作品最突出的特点就是将人物的着装和景物都置换成了中国风格。但是，更为重要的是，它充分体现出了中国式的表达方法，将中国人的信仰观念也融入在绘画之中。将画中的人物着装和景物置换成中国风格仅是形式上较为突出的变化，却不是天主教绘画本土化的全部精神。刚恒毅主教在解答如何在艺术上本土化时明确指出“切忌不加思考地，把西式和中式的因素糅合一起，而形成互相抵触的怪物”^⑩。陈缘督等人在绘画方面的“中国化”改革并不是单纯的中西方因素的合并，或者形式上的拼凑而是彻底的中式风格，画家们从画面表现、情景意味、构图布局、装饰风格都考虑运用了中国式的表达方法。

三、民国天主教绘画对“中国化”的理解

当这些画展出时，收到的评价褒贬不一。刚恒毅主教评价说：“陈缘督使中国古风大放光明，中国艺术将宗教题材托出优美的神圣风格，而宗教题材使中国艺术家进入了一个新的领域：高尚、光明、有力，并且能使他们完成中国的‘艺术复兴’。”^⑪辅仁艺术团的作品不仅得到了刚恒毅主教的认可，当刚恒毅主教将他们的作品收集成册寄给教宗庇护十一世，教宗回信评价说：“在中国宗教艺术领域中，已寻到天主教大公的真精神，由之大步迈进，而摒弃了西欧的舶入式，教宗对此颇感欣慰。”^⑫同时，这些作品在外国人眼中得到了大量的认可，国外杂志争相刊登了他们的作品，并有天主教杂志以他们的作品为封面。但是当这些作品在国内展出时，好像并未收到好的效果。1935年，当这些作品在上海展出时，对于观者的反应，陈先生自己说：“许多人士出于好奇，还有许多人拍了照片。我感到沮丧，并意识到我们的绘画并没有吸引人们的趣味。……更多的人则大肆赞扬并鼓励我们。但是，我确切地感到许多人在我们的背后严厉地发出批评。”^⑬

为何中国人和外国人评价截然不同呢。陈缘督本人将原因归结于国内的教徒缺乏艺术欣赏力。“许多天主教徒缺乏欣赏天主教艺术的能力。……另外一些人则将这些图画视为奇异之物，随便任意地打量一番，没有受到任何感染和影响。他们既不理解这些绘画，也不理解其中蕴育着的艺术。只有极少数参观画展的人热爱这种新的中国式的基督教艺术，并给予我们有益的忠告。”^⑭可是，陈先生并未看到问题的症结。观者对于艺术欣赏力的缺乏可能会影响全面的审美体验，但不会完全遮蔽艺术作品带给他的审美感受。艺术作品是具有感染力的，而且图像和色彩的语言本就无国界，即使不懂绘画的门外汉，更能凭着直觉和本能去体会画面图像和色彩带给他的直观感受。所以，缺乏艺术欣赏力并不是国人不接受的根本原因。

在笔者看来，中外评价不一的根本原因是辅仁艺术家们对“中国化”的理解与中外观众之间的偏差；更是处于中西不同文化背景之中，缺乏共同体验的生存困境的体现。通过这些绘画文本可以看出辅仁“艺人之家”的创作者所理解的“中国化”与画家的生存境遇息息相关。通过对画家生存的文化背景进行分析，才更能体会画家对天主教艺术“中国化”的理解。

首先，“艺人之家”的艺术家们在天主教绘画中常用中国人熟悉的白衣观音形象去表现圣母。这些辅仁画家都是中国人，从中国人的角度理解上主和圣母是陌生而又困难的，但是观音菩萨对他们却是熟悉的。虽不敢说他们直接把对观音的理解移情至圣母身上，但是很可能是以观音为参照进入对圣母形象的想象。就好像大多学习英语的人都会有的经验：即便英文再流利，在大脑中还是要有个翻译的过程。总是需要借助母语组织逻辑，再用英语表达该逻辑。人的认知过程总是借用原有知识去理解新知识的过程。对这些辅仁艺术家而言，对陌生的圣母和上主形象进行创作时，很容易借用已有的本土神仙观念和情感套用在圣母和上主身上来帮助理解。本土文化对一个人的影响是潜移默化的，同时也是根深蒂固的，是影响一个人生存方式的根本文化因素。用观音形象来表现圣母光辉，也许并不是画家有意混淆，但能从中看出本土神仙信仰对创作者的影响是无法规避的。

这也可以理解，为何画展在上海展出时没有被国人完全接纳，但在欧洲巡回展出时却处处叫好卖座。因为国内的欣赏者也是中国人，与创作者有相同的文化背景，即熟知观音救苦救难，却对圣经文化所知无几。所以当“观音”出现在圣经故事情节中的时候，国人怎么看都会觉得不伦不类。而外国观众并没有观音信仰背景，看到画面中有圣经故事的内容就很容易联系到他们所熟知的基督文化，会很自然的把中国风格的女主角定位为圣母，并将其看作是中国式的表现方式。当西方世界的基督徒们看到基督文化被广传至中国，并且与中国文化融合在一起，产生如此多本土化的福音艺术作品，会激动的认为这是基督文化深入扎根于中国文化的表现。所以，西方观众面对作品更多是欣喜、包容、肯定、鼓励的态度，而不是打击、否定和挑剔。

其次，辅仁艺术家选择用中国传统绘画技法作为画面的主要表现形式。用中国的绘画方式来表现西方文化是辅仁画家对“中国化”的另一个理解。虽然他们在绘画创作中一直有意识的避免简单的文化符号的相加，但是用中国画技法和中国人物以及中国式的建筑来表现福音题材依然是他们画面最显著的特点。

中国画深受中国传统文化影响，在产生和发展过程中都受到儒、释、道文化的影响，中国人物画受儒家影响较大，中国写意画更是受到了释、道两家的影响。且中国画讲究诗书画印四位一体，讲求“书画同源”“诗情画意”，这都体现

了中国画与传统文化之间密不可分的联系。所以中国画的精神内涵与儒、释、道为背景的中华文化是极度契合的，所以用中国画表现道、释题材的作品时，毫无违和感，甚至常常为中国写意画寥寥数笔所形成的僧侣和道士形象拍手叫绝。但是为何用中国画技法表现西方题材时得不到国人的共鸣呢？这可能要归因于基督教的精神内涵与中国文化之间的张力。

基督教文化与中国文化对天人关系的理解不同。中国文化认为天与人都源于“一”。毕生的追求都在渴慕回到“合一”的状态，而且是靠自救的方式，通过“克己复礼”（《论语·颜渊》）或者自我修炼，自己克服自己的缺陷，不断完善，以实现天人合一的“至善”状态。特别在道家中，将“天”视为“自然”，人的一生不断在追求人与自然的和谐统一。而在基督教文化中，至大的“天”就是“神”，人和神却无法合一。神是至高的创造者，人是被造物，两者之间有不可跨越的鸿沟。人绝对不可能通过自己的方式进入至善的天国，当人们试图建造巴别塔想要通天时，引来了神的震怒（《圣经·创世纪》）。唯有通过神的拯救，才是进去天国的唯一途径。因天人关系的理解不同，中西方绘画的表现对象和构图方式也出现了较大差异。

中国画在表现对象方面更多的喜欢表现自然风景，对画面的风格追求也以“自然”，不刻意不造作视为上乘之作。即使表现人物场景也会刻画诸多自然物作为背景，追求人与自然的高度和和谐。而西方绘画则尤为擅长表现人物，特别在宗教绘画中，神人关系是画家关注的中心，在画面中也在探求人和神之间的互动关系。

在构图方法上中国画多用散点透视，因为中国画家追求自然，渴望更多的体验自然生命，把“意象”作为画面效果的至高追求。而意象的表达不会受视阈的限制，为了达到心中的意象，可以随意截取自然风貌。画家基于“无我”“无意”“天人合一”的自然状态的思想追求，在画面中的表现也是无拘无束、无范畴、无重复的散点透视效果。而西方绘画则多用焦点透视，以真实客观的方式去展示和表现被造物。一方面，画家基于神的创造都是完美的，有秩序、有客观规律可寻的，所以绘画也如同科学一样，也是在更多的探索 and 了解被造的客观世界，所以真实的表现描绘对象是画家进行“科学研究”的方式。这也是西方解剖学强盛的原因，画家为了更加准确的表现人物，通过解剖来了解人体结构，帮助绘画。达芬奇不仅是个优秀卓越的画家，而且在解剖学

史上有突出的贡献。在达芬奇的素描手稿中许多人体骨骼的解剖图都极为精准的再现了人体结构。另一方面，画家运用焦点透视力图精确的再现自然，因为在画家思想中会认为自然物都是神的完美创造，稍加修改都不是完美，如实的描绘和展现出神的造物也是一种歌颂和赞美造物主的方式。

中国传统文化重礼仪，特别是儒家文化尤其提倡“礼”，主张上下有别，尊卑有序，社会关系中有严格的等级制度，在任何一幅中国人物场景绘画中都会体现出长幼尊卑的“礼”。而在西方基督教文化中，至高的创造者是以父亲的身份与“被造物”相处，以无私的爱来对待和管理被造的人。在这种观念下生存的所有人都是被造的“孩子”，平民与王侯之间也不再是君臣而是“父神”面前的兄弟姐妹。彼此之间会有礼貌，却不会有严明的等级约束。基于中西方对“礼”的理解不同才会出现前文所讲的中西画家描绘相同的预告耶稣诞生的场景，中国画采用了跪姿而油彩画采用了坐姿。

此外，中国绘画与基督教之间还存在诸多张力互动，例如中国画重“气韵”、重神似，画面背景常选用梅、兰、竹、菊、荷花、芭蕉、太湖石等体现高洁、柔净之美的植物，这都与基督教文化所主张的精神内涵看似格格不入，由此，在儒释道背景下生存的中国画家在表现基督题材的作品时会给国人一种异样的感觉。

结 语

通过以上分析，可见辅仁“艺人之家”的画家们选择用中国画和中国人物来表现圣经题材，是他们对基督教绘画“中国化”最显著的理解。画家们用中国画的方式尝试和创新，无疑是积极有益的尝试。不仅在天主教绘画“中国化”方面有所突破，而且在“西画东渐”的时代背景下，画家们选择坚持古法，对中国画技法的传承也起到了重要作用。至于如何处理中国人之于基督教，以及中国画之于基督教之间的张力，使画面表现与精神内涵更为和谐还有待艺术创作者进一步尝试和探索。可惜的是这些作品刚刚兴起，还没来得及进一步探索适应就随着抗日战争等历史原因，戛然而止。新时代的人们在看到这批作品时，由于绘画风格传承的断裂，加上艺术作品的时代性特点，已不能满足现代人的审美需求，形成了较为尴尬的局面。但是不要忘记的是，在如今早已习以为常的天主教欧式艺术也是基督教艺术“欧洲化”的结果。耶稣基督和圣母玛利亚都

不是欧洲的人物，他们的故事也并没有发生在欧洲庭院之中，当天主教艺术被西化时，也曾是受到质疑和阻挡的，但是随着时间的推移，历史的演变，思想观念的更替，创作技法的精进，竟然也被全世界所接受，被看作西方艺术的典范。所以，20世纪初期的这批中国天主教绘画作品，是一次大胆的本土艺术与宗教的结合和创新，是一次值得肯定的尝试。但是，民国的基督教艺术“中国化”只是起点并非终点，如何在艺术作品中去处理中西文化之间的张力？如何在福音作品中体现出中国人与基督教之间的生存张力？基督教艺术“中国化”之路任重而道远。

（责任编辑：若火）

* 本文系中国博士后科学基金第58批面上资助项目“北平辅仁艺术团基督宗教绘画的原始语境解读”（资助编号：2015M582110）阶段性成果；国家社会科学基金项目“图像视阈下的近代基督教中国化研究”（18CZJ015）阶段性成果。

- ① 即1919年罗马教宗本笃十五世（Benedict XV）颁布的《夫至大》通谕。该通谕要求各地宣教士应尊重本地文化，尽快融入到本土文化之中，并把传教区的教会交还给本地神职人员手中。罗马教宗的这次“本地化”运动在中国画家和信徒的心中则是对天主教进行“中国化”的过程。
- ② 刚恒毅（Celso Costantini, 1876—1958），1913年曾在米兰创办《圣教艺术》杂志，1922年来华担任第一任驻华宗座代表。
- ③ 陈缘督（1902—1967）本名陈煦，字缘督，是中国近代著名人物画家。1930年受聘于北平辅仁大学艺术系教授。
- ④⑫⑬⑭ [意] 刚恒毅著，孙茂学译：《中国天主教美术》，台北：光启出版社，1968年，第13、5、13—14、18页。
- ⑤ “艺人之家”的主要成员有：王肃达、陆鸿年、李鸣远、徐济华等艺术家，他们在几年内创作了几百幅的中国圣教绘画。他们的作品曾在国内外巡回展出，近至北京、上海，远至布达佩斯、维也纳、梵蒂冈都举行了巡回展览。“艺人之家”所绘制的中国天主教绘画作品引起国外诸多同仁的认同，在世界巡展时有国外机构将其作品出版发行。这些画册中收集了陈缘督、陆鸿年、王肃达、李鸣远等多位辅仁画家的百余幅作品，较为完整的保留了辅仁大学“艺人之家”绘画作品的原貌。通过这些画册可以较为全面的了解民国天主教绘画在进行“中国化”改造时所采用的方式方法及其绘画面貌。
- ⑥⑦⑧⑨ 图片出自：Fritz Bornemann, *Ars Sacra Pekinensis-Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (FUJEN) in Peking*, Austria: Verlag Missionsdruckerei St. Gabriel, Mödling bei Wien, 1950, pp. 79, 135, 173, 209.
- ⑩⑪ 图片出自：Sepp Schuller, *Neue Christliche Malerei in China*, Germany: Mosella-Verlag, Dusseldorf, 1940, pp. 52, 91.
- ⑮⑯ 顾卫民著：《近代中国基督宗教艺术发展史》，香港：道风山基督教丛林，2006年，第154、154页。