Globethics Repository



讀寫凝固的信仰生活——評顧衛民著《基督宗教藝術在華髮展史（唐元明清時期）》

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Liu, Ping
Publisher	Logos and Pneuma Press
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-11-09 03:00:16
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/166980

讀寫凝固的信仰生活

——評顧衛民著《基督宗教藝術在華發展史（唐元明清時期）》

劉平
復旦大學哲學系講師

一、讀寫凝固的信仰生活

基督宗教藝術史研究在西方業已成果卓著，而在漢語基督宗教語境中一直闕如。雖然漢語界有「基督宗教與藝術」一類的著作[1]和文章，但不僅數量少、主題分散，即使與中國語境相關聯，也附著於其他論題之下，而多與「中國基督宗教藝術史」關係不密切。[2]一部歷時性地介紹中國基督宗教藝術史的著作一直未有出現。其中的原委大概出於以下幾點。其一，自唐代景教入華，耶教一直未與儒釋道合流爲一體，形成四教合流的態勢或定局。其二，一千三百多年的基督宗教在華傳佈史一般被認爲由四次斷裂、五個階段串成。[3]這種非連貫的歷史經歷必然給藝術品帶來

1. 例如孫津，《基督教與美學》（重慶：重慶出版社，1990 年）雖然論及「基督教和美學」，但全書僅僅介紹和分析西方美學理論，根本沒有中國語境下基督宗教與中國美學的理論分析，更不用提基督宗教藝術理論與中國美學之間的張力了。該書的西方美學本位色彩是不言而喻的。
2. 參顧衛民，《基督宗教藝術在華發展史（唐元明清時期）》（香港：道風山基督教叢林，2003 年）。在該書附錄部分所列文獻中，「中文書籍」涉獵的書籍囊括從二十世紀二十年代至二十一世紀初出版的各類相關著作八十部，「中文論文」涉獵的七十六篇論文跨越二十世紀三十年代至二十一世紀初，但無論所列的著作和論文均要麼將中國基督宗教藝術史附屬於交通史、美術史、陶器史一類的研究中，要麼散見於具體的藝術作品介紹和研究之中。通論性的「中國基督宗教藝術史」一直未在漢語基督教界浮出水面。
3. 唐代景教享五世優容之後，因武宗滅佛而在中原地區消失，元代的也里可溫教（景教和天主教）隨元亡而或亡或斷，元、明、清的天主教因清初禁教而受囿限，晚清以降的基

致命的破壞。其三，藝術品本身隨着歷史的磨礪而自行消損，若無主觀的呵護，必大批自我消損，若再加上人爲破壞，其在歷史記憶中集體消失的速度就更加迅速。

上海大學歷史學系顧衛民教授（以下簡稱顧氏）的新著《基督宗教藝術在華發展史（唐元明清時期）》在學術建樹上彌補了中國基督宗教史研究的一個缺角，[4]豐富了漢語基督宗教研究的主題，拓展了中國乃至世界基督宗教研究的領域。這種補缺工作的意義不僅僅在於開拓了中國藝術史曾長期被淡漠的園地——中國基督宗教藝術，更在於向世界藝術史展現了中國文化的豐富性和多元性。這種工作實際上首先是作者學術研究軌跡的一個必然結果。在完成《基督教與近代中國社會》（1996 年）[5]、《中國與羅馬教廷關係史略》（2000 年）[6]、《中國天主教編年史》（2003 年）[7]等著作之後，自年少便與藝術結下不解之緣的顧氏推出該新著。這部新著表明作者從個人生活和學術經歷兩個層面認識到漢語基督教歷史研究的空白點，繼而以嚴謹的學風、實事求是的探索精神兩面出擊——常規史料收集和田野考察（如該書第二十至二十六頁以及第五章全章等），奉獻出這本「史料詳實、圖文並茂、簡繁得當、分析到位」的新著。這種篳路藍縷、甘苦自知的工作也是作者作爲人

督宗教至二十世紀六十年代「文革」後幾近滅絕，二十世紀八十年代以來的新時期，伴隨着新一波的門戶開放政策和較爲寬鬆的宗教政策，基督宗教在中國得到復興。

4. 這種補缺的意義並非僅限於中國基督宗教史，如李淞著《長安藝術與宗教文明》（北京：中華書局，2002 年），在該書中作者沒有提及景教在西安的傳佈活動；在賴品超編著的《近代中國佛教與基督宗教的相遇》（香港：道風書社，2003 年）「導論」中，賴品超先生論及近代之前的景教和天主教與佛教的相遇（第 10-11 頁），但沒有相關具體史料予以充分證明。在這方面顧衛民教授的著作無疑起到補缺的作用。在《基督宗教藝術在華發展史（唐元明清時期）》中，顧衛民教授以藝術史料充分說明景教和天主教在華傳佈過程中均受到儒釋道的深刻影響。
5. 顧衛民，《基督教與近代中國社會》（上海：上海人民出版社，1996 年）。
6. 顧衛民，《中國與羅馬教廷關係史略》（北京：東方出版社，2000 年）。
7. 顧衛民，《中國天主教編年史》（上海：上海書店出版社，2003 年）。

文知識分子志願擔當呈現被忽視的歷史記憶之責任的結果。如果沒有源發於人文知識分子內心的使命感，就沒有「用眼睛和腳」「閱讀」、用「手和大腦」「撰寫」中國基督宗教藝術史的決心和毅力。因此，該書的價值就不僅體現在它是漢語基督宗教界第一部宏觀、歷時地評介中國基督宗教藝術史的著作，而且體現在它呈現出中國基督宗教在文字史料之外（儘管最終要訴諸文字表述）的生活樣式，讓讀者在閱讀凝固了的民間生活的時候，能夠和作者共同感受到基督宗教信仰作「鹽」和「光」的奧義，觸摸到曾經眞實而流動着的信仰生活之本身。該書不僅適合於學者研究之用，滿足學者研究之需，更可爲普通讀者，無論是平信徒，還是非信徒了解中國基督宗教藝術之用。對於中外研究者而言，該書是不可多得的中國基督宗教藝術史資料，其對於中國基督宗教藝術的分析更具有巨大的啓發靈感的價值；對於普通讀者而言，在鑒賞藝術珍品之餘，既可拓展知識視野，也可陶冶情操。因此，該書對於廣大對（宗教）藝術抱有興趣的讀者以及研究歷史、藝術、美學、宗教、哲學等學科的人來說，是具有重要價值的參考書。

該書按照歷史縱線，以現象學方式客觀地（有些是實地）描述了唐元明清時期基督宗教藝術在華的發展史。全書共有五章和一份非常具有參考意義、有助於精深研究的參考書目。該書之特色可用上文提到的十二個字來概述：「史料詳實」，作者遍覽中外文資料，所引資料沒有一處無出處；「圖文並茂」，作者採用圖片三百一十五幅（其中包括五幅地圖），每幅圖片的內容，無論是碑石、繪畫，還是教堂建築和炮台建築，均有詳細的文字說明，爲讀者了解歷史上的中國基督宗教遺存提供了豐富的史料和美學

知識，在這個方面該書可成爲陶理主編的《基督教二千年史：自第一世紀至當代》[8]的姊妹篇；「繁簡得當」，作者在述介基督宗教藝術在華史方面，抓住每個時代具有代表性的遺存予以詳細介紹和說明，同時兼顧相關的材料，例如，景教以「景教碑」、房山十字寺和碑刻爲介紹重點（第一章），元代的天主教以揚州元代拉丁文墓碑爲重（第二章），晚明的基督宗教藝術以羅儒望（又譯羅如望，Jean de Rocha，1566-1623 年）和艾儒略（Julio Aleni，1582-1649 年）的木刻版畫集的分析最爲詳盡（第三章），清朝宮廷的傳教士畫家則以郎世寧（Giuseppe Castiglione，1688-1766 年）的繪畫生涯、作品和藝術成就爲重，其中對中國傳統藝術與西方基督宗教藝術之間殊異的分析頗爲精彩（第四章），明清之際的天主教遺存則以介紹澳門的大三巴、北京的四大堂和圓明園爲主（第五章），這些代表性遺存的述介和評析成爲該書的亮點；「分析到位」，作者在評析藝術作品時，沒有主觀臆斷和妄語，凡史料和實地考察能夠確定的遺存皆下肯定判斷，反之皆留下存疑以待後人繼續探察，在用語上也多爲不確定性的詞語，如「可能」、「似乎」等，客觀求實的態度由此可見。

具體地說，該書第一章介紹古代中國境內的景教石刻以及遺跡。該章所介紹的景教在華傳播史跨越唐、宋金以及元三個歷史時期。由於年代久遠以及政治因素（唐代滅佛以及元王朝由盛及衰），景教在華藝術資料的留存較爲稀少。在該書中，作者廣泛涉獵中外史料並親歷考證，爬梳出一幅較爲完整的景教在華傳播藝術史線索，這是該書對基督宗教藝術史研究的一大貢獻。作者在不排斥其他中

8. 陶理主編，《基督教二千年史：自第一世紀至當代》（香港、台灣：海天書樓，1997 年 11 月初版，1998 年 7 月 2 版，2001 年 3 月 3 版）。

土基督宗教發端說[9]的前提之下，以一般史家的公論確定中國基督宗教藝術史的開端，認爲「大秦景教流行中國碑」記述的歷史爲中國教會史的起點，由此將基督宗教藝術在華史的源頭追溯到唐代景教的入華。[10]作者認爲，自景教在中土流行之後，中國境內出現了最早的教堂即大秦寺，其分佈較爲廣泛，主要分佈於西安、洛陽、靈武、周至、成都等地。其中周至大秦寺可能是唯一現存有文字以及遺跡可考的景教寺院，屬於中國最早的一批基督教堂之一。唐武宗會昌五年（845 年）滅佛之後，受到牽連的景教在中原地區受到禁止。景教在唐代前後活動了二百餘年，此後在邊陲地區如新疆、甘肅、內蒙古以及東北地區一直沒有停止過活動，直至元亡。這些地區均有景教遺存來見證這段被中原地區隔絕和遺忘的景教傳播史，如新疆的托克馬克墓地以及 Pishpek 墓地、新疆高昌古國景教遺物、甘肅敦煌景教畫像、新疆米蘭景教畫像、內蒙古鄂爾多斯十字架、內蒙古百靈廟地區的石刻遺物、內蒙古阿倫斯木城景教石刻、內蒙古城卜子王墓、內蒙古石柱子梁的景教石刻、東北地區的景教十字架和石刻等。在邊陲地區的景教藝術遺存極爲稀少而珍貴，作者能夠爬梳出的這些材料改變了日本學者關衛（Seki Mamoru）對景教在華藝術史的判斷。[11]至元代，與元代傳入中國的天主教一起被統稱爲也里可溫教的景教，其在華發展達到頂點和終點。元代稱景教寺院爲「十字寺」，初受崇福司掌管。其數目在崇福司改院後爲

9. 關於中國基督宗教發端之爭可參郭衛東，《中土基督》（昆明：雲南人民出版社，2001 年）。在該書第 6-7 頁，作者概述有四種發端說：東漢說（多默說）、三國說、南北朝說和唐說（以景教碑爲標誌）。
10. 日本學者關衛也是將基督宗教美術在華史追溯到景教碑。參閱（日）關衛，《西方美術東漸史》（上海：上海書店出版社，2002 年），頁 93-94。
11. 關衛認爲：「當時在景教寺院的建築及裝飾上，那在高宗時代亡命於中國的薩山朝人想必也參與過。其中多少亦必還有紀念西方基督藝術的特色的，但其樣式，迄今還全不明白」。（日）關衛：《西方美術東漸史》，頁 94。關衛的看法是具有一定代表性的。

七十二所。在七十二所掌教司下具體有多少十字寺數目現已無法統計和考證。根據日本學者佐伯好郎（Saeki Yoshiro）考證，元代中國境內有十字寺以及十字碑地名的地區有五十一處之多，其中發現遺物的至少有十三處。[12]但目前只有河北省房山縣的十字寺是唯一文獻和遺跡均可考察的遺存。作者從史料和實地考察兩個方面詳實地介紹了這座寺院以及其中的碑刻。除了邊陲地區，元代的景教在中原地區得到蓬勃發展，在揚州、鎮江、廬陵、泉州都有大量的景教遺存。由此來看，至元代，中國的大江南北、黃河內外均有景教傳播，可謂進入景教在華藝術傳播史的鼎盛時期。

第二章「元代方濟各會士在華的歷史遺存」介紹天主教修會方濟各會士在北京、阿倫斯木古城建立的教堂以及在揚州和泉州的墓碑遺存。從這些地區的天主教遺存來看，在元代，中國的北京－內蒙古－揚州－泉州－羅馬之間存在着密切的聯繫，證明元代的中國是一個文化多元化的社會，同時，與景教相比，這批天主教在華遺存更多保持着羅馬教會的底色，但已出現本色化的端倪。在該章，作者首先根據約翰．蒙高維諾（Giovanni da Monte Corvino，1247-1328）著名的三封書信判斷，蒙氏於一二九四年抵達大都（今北京）開創天主教在華傳教的先河，在北京建有兩處天主教堂：首座建於一二九九年，第二座建於一三〇五年。此自當爲天主教在華藝術史的開端。其次，作者介紹蒙古汪古都首領闊里吉思由景教皈依天主教後在阿倫斯木古城（趙王城）建立的一座天主教堂。從蒙高維諾的記述來看，該教堂提供的訊息有四點值得注意：該堂採用羅馬式建築風格；距離北京僅二十日路程；該堂舉行

12. 顧衛民，《基督宗教藝術在華發展史（唐元明清時期）》，同前，頁 14-15。

彌撒使用當地語言；《日課經》曾被要求譯爲本地語言。尤其是後兩點足以說明天主教本色化的歷史和實踐在梵二會議召開六百多年前的中國就已默默地開始了。再次，作者介紹揚州兩塊著名的天主教墓石，其中的發現多有極大的學術和藝術史料價值。墓石 I 的價值主要體現在該墓石上不僅雕刻有聖女加大利納（St. Catherine of Siena）像及其殉道事跡，而且雕刻有懷抱小耶穌的聖母像。這份揚州聖母像，乃爲迄今爲止中國發現的最古老的聖母雕像。該聖像既借鑒了歐洲「永援聖母」（Our Lady of Perpetual Help）模式，也利用了中國傳統藝術的表現手法。墓石 II 有一點非常突出，就是雕刻有關於世界末日審判的圖案，說明在華傳播的天主教重視末日審判、死人復活等信條。最後，作者介紹泉州的天主教石刻。泉州是元代天主教活動較爲活躍的地方，因此泉州以及周邊地區如福州和厦門所留遺存也相對較爲豐富。其中主要有安德魯主教（Andrew of Perugia）墓碑。該墓碑與揚州加大利納墓碑的一個共同點是雕刻的天使圖像與景教不同，既無鬍鬚或耳環，也無僧帽或波斯式罩袍，富有希臘式美感，由此與東方化的景教明顯不同。泉州東門仁風門一帶的元代方濟各會的遺物如墓碑石刻，證明天主教和景教之間存在着鮮明的差異，主要有：十字架爲希臘式，十字架下未出現景教石刻中具有東方特色的蓮花、蓮座和蓮花柱腳。這一點以及以上天主教遺存說明元代在華天主教藝術較少東方氣息，但不乏本色化的跡象。

第三章「晚明基督宗教藝術繪畫傳入中國」，主要考察晚明時期天主教繪畫藝術在中國的流傳情況。明朝採取嚴厲的排外政策和海禁政策，景教在中原地區滅絕，天主教在中原地區的活動基本停止，直至晚明耶穌會士由澳門

進入內地才開始基督宗教在華的第三波傳播之旅。作者認爲當時來華的傳教士，最初主要努力的方向是致力於考察基督教會的歷史痕跡，以附和「多默來華傳說」[13]，並以此爲傳教之張本。作者首先根據來華西人的記述勾畫古代中國基督教的痕跡。雖然克路士（Gaspar da Cruz，1520-1570）、門多薩（Juan Gonzalez de Mendoza）、利瑪竇（Matteo Ricci，1552-1610）等人的記述多爲猜測，但也爲中國基督教藝術史留下了珍貴的資料。在晚明，對中國基督宗教藝術史貢獻最大的，當屬利氏。利氏的上層傳教路線奠定了早期在華耶穌會士傳教事業的基石。在上層傳教路線指導下，西洋繪畫自然成爲傳教的輔助手段。利氏在一六〇五年初致友人的信中直言繪畫與傳教之間的密切關係：「有時很難用言語講解《聖經》，而圖像放在面前，有時雖無言語也能領會。」[14]利氏不僅向中國皇帝進呈具有宗教內容的西洋畫，而且將西畫投影原理介紹到中國，其時中國人所稱的注重光線明暗和立體效果的凹凸畫就是西畫。在利氏之後，晚明在華耶穌會士承繼利氏的傳教方略，繼續將繪畫作爲傳教策略中予以重點考量的一個部分，在此策略影響下出現的代表作有《誦念珠規程》（1617 年出版）以及《天主降生出像經解》（1637 年出版）。作者在該章中重點介紹這兩種由晚明耶穌會士刊印的木刻版畫集。這兩部木刻集所參照的母本均爲稍前在歐洲出版並流行的銅版畫《福音故事圖像》（Evangelicae historiae imagines，1593 年出版）。但在華耶穌會士在臨摹時將銅

13. 十六世紀來華的耶穌會士曾經提出，耶穌十二門徒之一的多默（Thomas，又譯多馬）曾經從耶路撒冷出發，經過波斯和阿拉伯來到印度，最後來到中國，並在北京等地佈道。後又回到印度，被婆羅門教徒用石頭砸死，是年爲公元六十八年，即中國的東漢初年。參閱穆爾（A. C. Moule），《一五五〇年前的中國基督教》（北京：中華書局，1984 年），導言。

14. 同上，頁 122。

版畫改爲木刻線條畫，在人物和景物的表現手法上略有變通，從中不僅可以看到早期西洋美術在華嬗變的痕跡，而且它們本身也成爲基督宗教藝術本色化的一個顯著例證。作者還在該章中簡要地介紹了《福音故事圖像》在華的第三個摹本，即湯若望（Johann Adam Schall von Bell，1592-1666 年）的《進呈書像》。該章最後介紹十六至十七世紀澳門有關基督宗教題材的油畫。作品主要可以分爲兩個部分：一是來華傳教士畫作，曾在日本傳教後因德川政府禁教至澳門的尼古拉（Giovanni Nicolao）及其弟子和同時代的流亡畫家的畫作。作者精選《日本的殉道者》、《天使長聖彌迦勒像》、《聖塞巴斯蒂安的殉道》、《三王的崇拜》、《聖五傷方濟各之畫》等作品予以詳細介紹，其中不少作品在一般書籍和資料中難以覓得芳容。

第四章「供奉於清朝宮廷的西洋畫家」，介紹以技術專家身份在清朝宮廷供職的耶穌會士的作品。作者主要介紹「融合中西畫法的宮廷畫家」郎世寧以及王致誠（Fr. Jean-Denis Attiret，1702-1768）、艾啓蒙（Ignatius Sichelbarth，1708-1780）、潘廷璋（Joseph Panzi，1733-1812）、安德義（Joannes Damascenus Salusti）、賀清泰（Ludovicus de Poirot）等耶穌會士的作品。郎氏的丹青生涯具有一定的代表性，故成爲該章的重點介紹對象。郎氏於雍正元年進入清廷，恰逢雍正改變懷柔政策之際，其繪畫自然受到外部環境的影響，因此少有基督宗教題材，作者主要介紹其中的兩幅：《守護天使像》和《聖彌迦勒天使像》。郎氏早期重要作品如《嵩現英芝圖》以及《百駿圖》雖然題材和風格均不離中國，但明顯體現出西洋畫法的影響。根據作者的分析，郎氏晚年畫作明顯傾向於中國風格。作者認爲，這種轉向表面上受制於皇帝的個

人審美情趣以及喜好，但實質上是東西方藝術相互碰撞的產物。作者在此從學理上精到地剖析了西洋繪畫和中國藝術之間的張力，從哲理層面解釋了郎氏藝術生涯晚年轉向的深層原因。作者還尤爲强調郎氏突出貢獻之一在於他將文藝復興前後流行的透視法系統地介紹到中國，這種介紹不僅僅蘊涵在郎世寧的繪畫藝術作品之中，也體現在他與中國學者年希堯（?-1739）合作編譯的《視學》一書之中。作者提出郎氏諸多作品是中外合作的結果，逐一介紹了中西合璧的佳作如《乾隆平定準部回戰圖》。該套銅板組畫總計十六幅，由郎世寧、王致誠、艾啓蒙、安德義共同完成，先由畫家繪成草稿，底稿繪成後在法國印成。這組銅版畫不僅藝術地再現了乾隆平定叛亂的歷史事件，作者評價認爲它「也成爲中國與歐洲藝術交流的歷史見證」。[15]

第五章「明清之際中國各地的教堂建築和墓地」較爲特殊和可貴。該章的記述均爲作者本人親自考察並根據中外文字史料撰寫而成，體現了作者「行萬里路，讀萬卷書」的爲學精神。該章實際介紹明清之際天主教在華的藝術遺存。作者鑒於澳門在十六至十七世紀傳教史上的突出地位，介紹了澳門的教堂建築，認爲澳門的教堂建築與澳門城市的開埠有着密切的關係。在澳門早期城市史上，教堂建築發揮了主導作用。這種作用簡言之體現在「以傳教士，特別是耶穌會士建立的教堂和修道院爲中心，人們逐漸在其周圍定居和聚集，城市的發展亦逐次定型，形成今天依然保存着地中海城市的特有風采」。[16]作者介紹了澳門的天主教堂如望德堂、聖勞倫佐堂、聖安多尼堂、奧斯定教堂、聖保祿堂（三巴寺）等十一座教堂建築，其中以兼具東西

15. 同上，頁211。
16. 同上，頁218。

文化特色的三巴寺最爲詳盡，另介紹了澳門的炮台建築六處。作者還介紹了北京四大堂（南堂、北堂、東堂和西堂）以及南京、上海、杭州的老天主教堂。作者注意到傳教士不僅在繪畫、建築上對中西文化交流貢獻頗多，在園林藝術上也成爲溝通中西的橋樑，這方面的代表作首推圓明園。作者認爲，從圓明園建築藝術來看，以反宗教改革聞名的耶穌會士吸收和運用了人文主義的文化和科學方法。這就矯正了人們對文藝復興以降直至梵二會議的羅馬教會的一般看法：與文藝復興、人文主義誓不兩立。最後作者介紹了北京的天主教墓地（主要有滕公柵欄墓地、傳信部教會墓地以及正福寺墓地）以及杭州的大方井墓地，對墓地的天主教特色以及歷史、碑文與中國傳統文化之間的關聯等作了詳盡的說明。

二、基督宗教藝術與本色化：以景教碑爲例

顧氏敏銳地體認到，基督宗教傳入中國必然會與具有巨大的同化能力和異質多元的中國主流文化傳統——儒釋道發生碰撞和融合。捕捉到中國基督宗教的本色特點是貫穿本書的一個線索。作者主要介紹的基督宗教實際上只有景教和天主教。因此，該書爲景教和天主教在華本色化研究貢獻出第一手珍貴的藝術資料。限於篇幅，本文僅舉景教碑爲例說明此點。

作者認爲，景教碑不僅具有重大的信仰和歷史價值，「其碑刻的本身就是融合東西方文化特徵的古代中國基督宗教藝術作品」。[17]因此，基督宗教本色化的歷史源頭也要追溯到唐代的景教入華。景教在華藝術史實際上就是一部基督宗教與中國多元化的宗教和文化處境相互碰撞、交融

17. 同上，頁1。

的過程史。就景教來說，這一過程以景教碑爲起點一直延續到元亡明興；就整個中國基督宗教史來說，這一過程以景教碑爲起點一直綿延到當代。在該書中，這種本色化特色體現在作者對基督宗教藝術作品的精到分析中。

從作者的敘述來看，景教碑本身就是東西方文化融合的典範之一。首先，從景教碑圖案來看，「該碑環碑首的邊緣雕刻着兩條巨大的無角『螭』龍，……兩龍纏繞飛騰，龍尾夾着一顆大珍珠，正好位於碑的上方正中央。」[18]自東漢以降，環文碑首逐漸演變爲碑首使用螭龍盤繞的對稱形象。景教碑是中國碑刻藝術流變史的一個見證，說明基督宗教在華藝術必然受到中國文化傳統的深刻而入微的影響。「龍」的形象在古代中國爲皇帝獨佔，成爲皇權的象徵。碑首使用龍的造型表明唐代入華的景教傳教士有意和中國文化傳統相互結合，亦說明他們和皇室有着密切的關係。但按照基督教主流傳統的看法，「龍」當屬於偶像，而景教傳教士在碑刻上運用龍的造型，這種做法最明顯表明景教與當時主流教會之間存在重大差別，另外，是否有出於生存之需而採取適應政策的可能性？是否與景教自身的神學觀念相關？這些也是非常值得學界探討的問題。在景教碑上除「二龍戲珠」中出現的珍珠形象之外，十字架中央也刻有珍珠。珍珠雖爲中國傳統藝術常有的形象，但它實際上也是本色化的一個極佳證明。根據日人佐伯好郎的分析以及東方教會《敘利亞日課經》的記述，在景教中珍珠具有特殊的宗教涵義，代表着信仰者心中信條的化身，成爲信仰的表徵。景教碑上的珍珠自然包涵着這種宗教意義。十字架是基督教信仰最重要的象徵。景教碑上的十字架屬於希臘式，即四臂等長的正方形十字架，與橫臂

18. 同上，頁2。

短豎臂長上短下長的西部拉丁教會十字架明顯不同。根據該書作者考證，有學者認爲景教碑上的十字架仿效了六世紀羅馬主教宗座十字架的原型，有人認爲它類似印度馬拉巴聖多默墓碑上的十字架。不管其起源何處，景教碑上的十字架帶有鮮明的東方特色，這一點勿庸置疑。景教碑十字架下刻有飛雲和白雲，飛雲之下刻有蓮花。飛雲和白雲常常出現於道教和伊斯蘭教，蓮花則是佛教的徽號。由此似乎可以說明景教碑象徵宗教合一。另外，景教碑的碑文的內容用中國古代典雅的文字，借鑒中國佛教的術語[19]敘述基督教最基本的觀念，如「先無而無元」（上帝自有）、「三一妙身」（三位一體）、「判十字以定四方，鼓元風而生二氣，暗空易而天地開，日月運作而晝夜作」（創世論）等。由此可見，無論從景教碑上之圖案，還是從碑文內容來看，景教碑都屬於中國化的基督宗教藝術品之代表作和源頭。儘管不排除一些景教寺具有域外文化的風味，例如四川成都西門外的石笋，但多數已極具中國特色。此外，如可能屬於最早一批基督教堂的周至大秦寺的建築，就沒有採用西方羅馬式教堂的建築樣式，而是採用中國佛教廟宇的建制，其他大秦寺建築基本上可以肯定地說具有濃郁的中國皇家佛教廟宇色彩，其中有皇帝的題額以及皇帝的畫像，內壁的裝飾也金碧輝煌。這方面的藝術證據也不鮮見，如西安城西關外的崇聖寺（金勝寺）就是典型的佛教寺廟風格。

元代在華景教更多呈現出東方特色。作者從藝術視角爲學界勾畫出景教的一般特徵。其一，從元代來華方濟各會士魯布魯克（William of Rubruck）的記述來看，在新疆

19. 學者一般認爲景教碑碑文受到佛教影響，顧衛民教授也不例外，說明景教移佛入耶，但也有學者提出該碑文受到道教影響，參見李民舉，《融四照以合天構——景教碑閱讀札記之一》，載《恩福》（加拿大）2003 年 10 月（第三卷第四期總 9），頁 5。

海押立城的三座景教廟宇供奉的十字架，並無羅馬教會的耶穌苦像，但有天使像、聖人像和主教像；其二，從新疆高昌古國景教寺院的壁畫來看，該壁畫紀念棕櫚枝主日。該節於五世紀傳自東部地區，八世紀末九世紀初爲西部教會採納。這說明東西部之間絕非涇渭分明的兩個世界，期間也有宗教文化上的交流和吸收。其三，從新疆高昌古國景教壁畫以及敦煌景教壁畫來看，兩處（可能）都有基督畫像。其四，從新疆米蘭有翼天使壁畫來看，該壁畫上天使的原型源自希羅，傳入中亞、西亞後與古代東方基督教教派中的天使結合，形成結合東西方文化的古典天使壁畫。綜合來看，元代在華景教具有如下幾個特點：其宗教象徵十字架與西部羅馬教會不同，是無耶穌苦像的希臘式十字架；在景教的宗教信仰和觀念中，倡導天使、主教和聖像崇拜；在宗教節日上，棕櫚枝主日爲景教的重要節日。從東西方文化交流來看，在景教和希羅文化以及羅馬教會之間依然存在着某種親屬關係。

三、第一座高峰的「陰影」與「空場」

作爲第一部中國基督宗教藝術史，這本身就意味着自己在豎立起一座高峰，亦爲自己確定了巨大的陰影和廣闊的空場。無論是消解「陰影」還是填補「空場」的工作，都絕非顧氏一人之力所能及，毋寧說需要一代人甚至數代人共同建構方可形成繁盛的中國基督宗教藝術史之林，從而能在世界民族之林中突現出中國文化遺產的豐富性和多元性。

該書的潛在意義或供進一步挖掘的學術課題至少有以下幾個方面：一、基督宗教在華藝術史從景教碑始就流露出本色的意味，出現了基督宗教對中國傳統宗教兼容和融

合的端倪，這種現象是否說明在具像領域基督宗教和中國文化之間具有更多的親和性和相互蘊涵的可能性？二、以郎氏爲典型的西洋傳教士在藝術領域開始了艱辛的心靈之旅，中國傳統追求「神全」意境的藝術理想如何與西方講求再現實體之逼眞感的藝術追求統一起來？基督宗教藝術和儒釋道三家的藝術思想是何種關係？三、在中西藝術交流史上，正是傳教士將基督宗教藝術介紹到中國，由此開始了中國傳統藝術和哲學與基督宗教之間的碰撞和融合，在這一過程中傳教士無疑發揮了積極的作用。如果暫時拋開「如何從整體上評價傳教士的地位？」這一本質主義式追問不談，單從唐元明清傳教士對中西文化交流的積極意義來看，簡單而全盤地否定傳教士的作用既不尊重歷史史實，也無法解釋自身存在的合法性問題。在該書中有一現象值得注意，晚明傳教士在中國傳教之初竭力尋找古代基督宗教的遺跡，以此爲自己生存的合歷史性和合法性尋找依據。如果我們現在將從唐至清的傳教士的歷史地位否定掉或「淡而化之」，不論以甚麼方式，也不論出於甚麼目的，其直接的後果是：否定者自己又來自何處？即否定者自己也被否定。四、從「雙士相遇」[20]論來看，西洋傳教士肩負着獨特的雙重身份：被儒化的中國傳統知識分子（士）以及傳教士。他們自身的雙重身份具有甚麼樣的張力？他們作爲傳教士又是如何被儒化的？這一儒化過程在藝術上有何體現？五、以澳門爲例，中國城市發展與基督宗教是甚麼關係？六、學界一般認爲基督宗教在華傳播史由「四次斷裂、五個階段」構成。這種劃分固然有學理上的理由和史料上的支持，但從該書來看，這種劃分有機械之嫌疑。

20. 參閱拙文《雙士相遇與戊戌變法——論傳統與現代性之間的知識分子》，載《文化中國》（加拿大）2003年（卷十第一期，2003年第一期）。

該書只涉及前三個階段基督宗教藝術在華的傳佈情況。但從當代中國的地域分佈和該書史料來看，中國基督宗教史前三個階段的劃分也不是不可商榷的。唐代景教在中原被禁，但在邊陲地區流傳至元代建立，元代也里可溫教（景教和天主教）發展迅速，元亡而或亡或斷，因此至明朝中國才一度中斷基督宗教的傳播。晚明天主教入華，雖然清初禁教，但耶穌會士繼續在清宮廷服務。因此我們是否可以說中國基督宗教傳播史可以概括爲「兩次中斷（明和『文革』）、三個階段（唐至元，明至『文革』前，『文革』後至現今）」？七、根據作者的分析，郎世寧試圖將透視法貫徹到中國繪畫和建築之中。由此可見，歐洲文藝復興運動的成果通過利氏以及郎世寧等人開始了和中國文化的最初相遇和對話過程。儘管這一過程極其緩慢、低調、隱而不顯，但難道不可以視爲中國新文化運動的一個先導？

該書資料尚有需要進一步補充和完善的地方。從該書涉獵的時間範圍來說，該書並無收入晚清從十九世紀初至一九一一年的基督宗教藝術遺存。值得一提的是，清王朝滅於一九一一年，一八〇七年新教入華，一八〇七至一九一一年之間的新教在華傳播極爲迅速，其中內地會傳至中國的邊遠地區，在這近百年的新教傳佈史上一定不乏相關的藝術遺存。作者可能會將這一時段的藝術留存留在續本中，但全書沒有就此作出說明，這不能不說是作者的一個小小的疏忽。從涉獵的地域範圍來說，該書尚有許多值得補充之處，如台灣的基督宗教藝術遺存[21]在此書中闕如，元代汗八里（北京）等地的景教文物遺跡除了作者介紹的之外尚有一些遺漏，如河北涿縣琉璃河山中發現的兩塊刻花

21. 例如台北的世界宗教博物館收藏有十八世紀的木刻加彩的聖尼古拉像。有關材料可以參閱該博物館的網站：http://www.mwr.org.tw。

的十字碑等。[22]再如，江蘇省常熟人吳曆（字漁山，1632-1718）爲清初六大家之一，也是十七世紀傑出的畫家、詩人和耶穌會士，[23]其相關繪畫作品可以補充該書。值得注意的一個細節是基督教在中國的傳播，不僅僅深入中原、沿海沿江城市及港澳台地區，在少數民族和邊遠地區更有着艱難而漫長的與少數民族文化交流的歷史，其中或許並不缺乏中國本土文化與基督宗教在藝術領域的對撞、交流和融和的經驗和藝術品。從涉獵的教派來說，基督宗教在中國的主要派別不僅僅限於景教和天主教，也包括東正教及新教各種派別。自清代，東正教傳入中國，雖然主要限於在俄裔中傳播，但必會留下遺存，著名的有建於一六九五年的北京聖尼古拉教堂。但作者沒有將東正教的相關藝術遺存收錄於此，甚至沒有提到東正教。這裏出現疏漏的原因恐怕出於作者自己收集材料的能力有限，無法或未涉獵到少數民族地區以及東正教在華的藝術遺存，也有可能出於這一時期少數民族地區以及東正教的藝術遺存較爲少見的緣故。無論出於作者自身的局限性還是文本的有限性，我們盼望能夠在未來的新版本和續篇中將這些被遺忘的基督教會「家族」成員的藝術遺存收錄進來，中國基督宗教藝術史也會因爲更具東方特色的中國少數民族和拜占庭藝術而更顯多元化和豐富性。

22. 陳月清、劉明翰，《北京基督教發展述略》（北京：首都師範大學出版社，1998 年），頁 32。

23. 二〇〇三年十一月廿六至廿九日，澳門利氏學社曾舉辦二〇〇三年度研討會「文化、藝術、宗教——吳曆（1632-1718 年）及其心路」。相關材料參見澳門利氏學社網址：http://www.riccimac.org/symposium2003/psgb.htm。關於吳曆的生平參閱章文欽，《澳門歷史文化》（北京：中華書局，1999 年），頁 78，及書中〈吳漁山天學詩研究〉、〈吳漁山的澳門詩〉兩篇文章。