

图绘“近代东方圣母”：视觉现代性在中国的另类可能^[1]

Portraying Our Lady of Modern China: An Alternative Visual Modernity in China

董丽慧 Dong Lihui

摘要：“东方圣母像”是传统与外来视觉文化在中国民间相遇、杂糅、进而融合新生的一个视觉文化案例。通过回溯“女王圣母”形象在中国民间历经数个世纪的视觉转译脉络，本文认为直到20世纪初“东方圣母像”的创制，将圣母作为“母皇”的独特本土观念，才有效实现本土化的视觉呈现。在此基础上，本文认为，“东方圣母像”承载着“写实”的现代价值和“基督教化的现代性”表征，但又区别于现有诸种现代性范式，呈现出20世纪早期中国视觉启蒙进程中虽被忽视、但确乎存在过的、视觉现代性的另一种可能。

关键词：东方圣母，东间圣母，女王圣母，视觉现代性，土山湾

“东方圣母”（Our Lady of China/Notre Dame de Chine）得名自1924年5月在上海召开的第一次全国天主教会会议，期间，由刚恒毅枢机（Cardinal Celso Costantini）提议、教会全体通过，选定由土山湾画馆为保定东间教堂绘制的“东间圣母”形象为“东方圣母”标准像。会后，此标准像伴随“东方圣母”这一新的名号，不仅以绘画、雕塑等架上艺术的创作方式，在国内外各现代博览会、公共教堂空间中展示，同时，也由土山湾印书馆以卡片、插图、明信片、小型圣像等基于机械复制的大规模图像生产方式，广为发售，行销海内外。2019年6月，一幅装帧精美的圣母像刺绣作品（图1）即亮相故宫博物院午门“有界之外”（Beyond Boundaries）工艺品大展，与此同时，神武门展厅也展出了另一幅来自梵蒂冈博物馆、绘制于1924年、署名“TSW”（土山湾）的油画《东方圣母像》（图2）。

“东方圣母像”不仅是20世纪初诞生的一种独特的本土化圣像样式，也是与中国的现代性进程伴生的一种杂糅中西文化的视觉现象，不仅在图像溯源与图式解读方面，尚待系统的专题研究，其引发的与中国视觉

Abstract: To explore the possibility of an alternative visual modernity that mixes together Chinese and western visual cultures as a new one, this paper focuses on the icon of “Our lady of China” which was initiated in the early 20th century. By tracing the centuries-long Sinicization of the western icon of “Maria Regina”, noticeably, it is the 20th-century icon of “Our lady of China” that at last effectively visualized the specific Chinese notion of taking Madonna as “Mother Emperor”. Finally, this paper argues that the icon of “Our lady of China” conveys both realistic and Christianized modernity, while at the same time differs from several current typical narratives of modernity, which provides another possibility of visual modernity, neglected but once existed, in the process of visual enlightenment in China in the early 20th century.

Keywords: Our lady of China, Our lady of Donglü, Maria regina, visual modernity, Tushanwan(Tou-se-we)



1. 东方圣母绣像，刺绣，私人收藏
2. 土山湾（TSW），《东方圣母像》，1924年，油画，梵蒂冈博物馆藏

文化的现代建构相关的问题更值得进一步探讨。比如，这一为欧洲传教士委托制作和选取、并视之为中国本土化代表的艺术形象，其“艺术性”和“中国样式”是以何种视觉符号呈现出来的？这样的视觉符号隐含着中

西方彼此对于“他者”视觉文化的何种期待、而双方在合作中又达成了何种共识的视觉创新？此外，经由视觉文化交融并达成共识的圣母形象，究竟依据的是何种混杂着中西方视觉记忆与想象的图像传统？最终，这

一以今天看起来保守且不成熟的写实手法创作的“东方圣母像”，在20世纪初的中国本土语境中，又缘何、如何、在何种程度上呈现出独特的本土现代性表征？

基于对上述问题的思考，本文即以“东方圣母像”为个案，通过追溯、辨析、阐释各图像母本的同异及创作语境，尝试探讨在视觉形象的中西融通之间、在全球语境与本土社会文化的互动之间，经由这一个案所折射出的，清末民初视觉现代性转型的一种独特本土尝试。

一、缘起：何为“艺术性”与“中国样式”？

关于“东方圣母像”的委托制作缘由，目前普遍采纳的说法是，1908年初到保定东间教堂上任的雷孟诺神父（P. Rene Flament），想要一幅更“庄严”、更具“中国样式”（Chinese-looking）的油画肖像，即后来著名的“东间圣母像”^[2]。但是，回到戴牧灵（J.M.Tré molin）关于1908年以前东间教堂圣母像的记载，可以看到，1902年东间教堂建成后，供奉的本就是一幅由本地贞女绘制的圣母画像，画面以圣母子为中心，任神父(Father Giron)手持新建的教堂站立一侧，另一侧是包括男女老少在内的本地信徒们^[3]。这一出自本地贞女之手、描绘本地信徒的圣母像不可谓不具“中国样式”，但雷孟诺神父仍然认为，这幅本土圣母像“欠艺术性，风格不够雅观，而且人物繁多，主题模糊，有失庄严，不适合作为圣堂主保的圣像供奉”^[4]。可见，雷孟诺理想中的圣母像并不是随便什么样的“中国样式”，而是要具有“艺术性”的“中国样式”。

那么，什么是具有“艺术性”的“中国样式”呢？从雷神父给土山湾画馆寄去一张安格尔著名的《圣母崇拜》（*Vierge à l'Hostie/ The Virgin Adoring the Host* 原作现藏法国奥赛博物馆）作为圣母面部参考、一张慈禧肖像照作为服装参考^[5]，可知此时雷神父所认为的“中国样式”，并非具有中国人面容的圣母，而是身着中国皇后服饰的、安格尔式圣母。安格尔在1854年创作的这幅《圣母崇拜》，双目垂顺，面容恬淡，呈礼拜圣体的谦卑神态。但雷神父却一改这幅安格尔圣母的素雅衣着，反而在“中国样式”中刻意彰显服装的华丽。可见，其“艺

术性”是以法国学院派新古典主义油画、尤其是擅长东方主义风格的安格尔为标准的；这里的“中国样式”既不描绘中国人的面孔，也不呈现朴素的中式服饰，而是以当时能彰显最高权威的本土服饰为代表。

这一“西体中用”的创作思路，应与当时西来传教士在中国实际发生的换装体验有关^[6]。在雷孟诺神父时代的晚清，服饰仍以本土化的方式传递着关于身份等级、文化阶层和权力的视觉信息，这与利玛窦时代设计出独特的“儒服”以彰显传教士作为“西儒”的身份有着一脉相承的视觉传达策略。在这里，雷神父需要的不仅是中国服饰，而是能够彰显圣母威严、作为中国女性服饰最高等级代表的满清皇后服饰。但仅从雷神父提供的黑白照片中，画家当然不能得到服饰颜色的参考^[7]。在照搬作为当时中国皇室最高等级服色的明黄，还是依据以安格尔圣母蓝色衣袍为代表的西方圣母服色惯例之间，土山湾画馆的画家最终采用蓝色为主色调^[8]。

此外，仅就油画这一艺术媒材而言，虽然明末清初已随耶稣会士在中国得到一定范围的展示和传播，清宫也早有此类画种的收藏、创作和展陈，但是，对大多数本土中国人来说，在20世纪20年代以前，油画仍然是十分陌生的外来事物，油画颜料不仅完全依赖进口，色彩和种类也都非常有限^[9]。而雷神父仍坚持克服物质材料不易获得的困难，指定以油画绘制圣母像，则既与扎根于西方视觉文化传统中，将油画这一媒材天然指认为“架上艺术”“高雅艺术”的必要组成部分有关，也与西方视角下以油画这一媒材更擅长的写实性定义何为“艺术品”、何以衡量“艺术性”有关。至此，可以看到，在“中国样式”的圣母像中，雷神父主张以慈禧服饰唤起本土视觉符号系统中对于女性最高等级身份和权威的想象，并换之以延续基督教传统中常见作为圣母视觉语言代表的蓝色，同时坚持以油画这一西洋媒材绘制，事实上促成了将中西方不同视觉文化符号交融于一体的一次图像创新。

除油画这一媒材本身承载的西方主流艺术创作技艺和自成一体的西洋视觉文化传统之外，就何为“艺术性”而言，在上述引文中，雷神父已从艺术风格、构图、用途几个方面阐述了圣像“欠艺术性”的原因：风

格要雅观、不能粗俗；构图要主次分明、不能人物众多；用途要明确用于教堂礼拜、而不是民间嬉戏。其中，不分层次、流于民间嬉戏，显然是雷神父对本地贞女所做画像的评价。但是，根据宋稚青神父的记载，与雷神父的评价相反，中国人对本地贞女所做画像并不反感，而是喜欢的。不过，当雷神父委托土山湾画馆的“东间圣母”完成后，中国人的反应则表现出更高层次的“非常喜欢”，不仅如此，甚至“惊奇不置”^[10]，也就是达到了视觉震惊的效果。

而从本地受众对两版圣母像的反应中，可以看到，无论是更具民间性、由本地贞女所绘的第一版东间教堂圣母像，还是依照传教士对“艺术性”的“中国样式”的具体要求绘制的令人“惊奇不置”的“东间圣母”，本地受众均表示出接受态度，宋稚青神父这样解释：“因为他们没有见过更美丽的像。但实际上，它（指第一版圣母像）却很平常”^[11]，于是，“孟神父想画一张更美丽的像，以表现圣母的美丽”^[12]。在这一更换圣母像的事件中，新上任的雷孟诺神父起了主导作用：雷神父坚持要替换本地人已经接受的画像，认为民间绘制的圣母像人物太多、不登大雅之堂，而亟须代之以更为庄严、人物主次分明、适用于教堂神圣空间礼拜的画像。通过对图像的观看，辅助和引导来教堂参观礼拜者沉浸于宗教体验，正是传教士所期待的真正有感染力的“艺术性”视觉效果，这一“艺术性”扎根于深厚的基督教视觉文化传统，也是大航海时代以来一种主要的对外传教方式^[13]。

“活灵活现”的写实技法作为西洋图像特有的“艺术性”之所在，曾给明末清初的中国人带来普遍的视觉震撼。万历皇帝曾惊叹圣母油画像为“活神仙”^[14]，文人士大夫也纷纷称赞“其貌如生”“如明镜涵影，踴躍欲动”^[15]。宗教图像的作用虽不同于纯粹审美欣赏，却往往依赖于卓越的审美效果，才能通达超凡的宗教体悟，因此，非同寻常的视觉震撼往往是传教能够顺利展开的前提。比如，16世纪，利玛窦在广东肇庆创建第一处传教驻地时，当地民众就因为圣母像的“栩栩如生”，而不约而同地在圣母像前虔诚跪拜^[16]；17世纪，在瞻仰“美非常而莫伦”的圣母像后，徐光启“心神若接，默感潜孚”^[17]，不久即受洗入教；

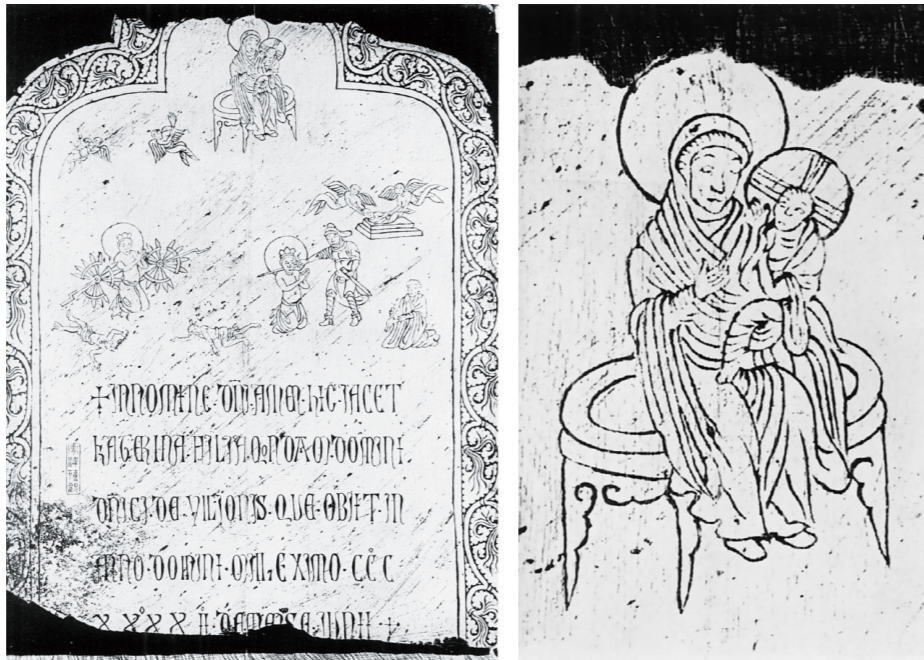
18世纪，法国耶稣会修士傅圣泽（Jean Françoise Foucquet）也在信中写道，“根据我对中国人天性的了解，如果我们把宗教仪式搞得更辉煌亮丽，一定会对中国人更有吸引力……今年从法国带来的那些美丽的宗教画像使所有的基督教徒深有感触”^[18]。而这一系列“艺术性”，实际上，一脉相承的，是文艺复兴以来西方主流的视觉传统和审美趣味。

综上所述，如果将1908年雷孟诺神父决定委托绘制一款新的圣母像，视为一次艺术创作事件的缘起，那么，在判定何为“艺术性”、选定何为“中国样式”的过程中，首先必须看到，传教士来自西方的视觉经验，在其中起到了主导作用。在这里，谁来规定什么是值得看的、什么不是，亦即什么是“艺术”、什么是具有“艺术性”的、什么才是合理的“中国样式”，天然内嵌着来自“他者”的凝视目光。这既是来自西方传统视觉文化对“他者”视觉传统的规训，也是西方现代文明全球化网络的一个有效传播路径。

但即便如此，这一来自西方的图像范式本身，在落地于异域文化土壤时，也常常因视觉图像本身的多义性、流动性和能动性，在读图和误读中，推动着中国现代视觉文化的多样化建设和创新，不能完全等同于政治话语的强权。毕竟，这一凝视目光并非单向运作，而是需要观者“深有感触”的接受才得以达成。在这个意义上，即便是缺乏外来艺术传统的中国人，也并非全然被动地接受单方面再造，而是在具有主观能动性的观看体验中，在自身传统与外来视觉文化习惯相遇的过程中，逐渐形塑出既不完全传统也不完全外来、或偏新式、或偏传统、本质上却是中西杂糅的独特本土视觉经验，共同汇流于20世纪中国的视觉启蒙进程之中。

二、图式：“女王圣母”（Maria Regina）形象源流与本土视觉创新

目前所见几种“东方圣母像”，虽细节各有差别，但都整体共享慈禧满清皇后的服饰样式、以蓝色为主的服饰配色，其中圣母均头戴西式王冠、手持鸢尾花权杖、宝座位于台阶之上、两侧有百合花和玫瑰花装饰。这些共同的圣像符号既是构成“东方圣母像”的主要提示性视觉元素，也是有细节



3. 扬州拉丁文墓碑及顶部“扬州圣母”拓片，1342年，扬州博物馆藏

差异的多个版本“东方圣母像”都能得到天主教会认定，并合法传播的视觉创新性之所在。而无论是1908年法国人雷孟诺神父委托制作该图像，还是1924年意大利人刚恒毅枢机选取该图像为本土之代表，可以看到，此时西洋传教士在图像制作和选取中均以圣母像的“本土化”为要旨，但同时也持续传承着西方圣母像的传统视觉符号。其中，一改安格尔圣母简单的头纱装饰，“东方圣母”佩戴着华丽的王冠，并以右手持鸢尾花权杖，左手揽小耶稣立于膝上。作为象征权力的图像符号，王冠、权杖、宝座，贯穿各种类型的“东方圣母像”始终。

这种佩戴王冠的“女王圣母”并非中国首创，在西方基督教视觉传统中，自中世纪一直存在，到哥特时期随圣母崇拜大量出现，如14世纪早期巴黎圣母院的“巴黎圣母”（Notre-Dame de Paris）真人等大雕像，且早期多以类似“东方圣母像”的正面像呈现，如12世纪初沙特尔教堂“华窗圣母”（Notre Dame de la Belle Verrière）。除怀抱小耶稣外，圣母有时也持百合花权杖，如卢浮宫藏14世纪“查理四世王后圣母像”（Virgin of Jeanne d'Evreux），以示尊贵威严。总的来说，

这一图像在西方基督教世界的早期传承，经历了从近东“拜占庭王后”（Byzantine Empress）到天主教“西方女王”（Western Queen）的图像流变^[19]。

而回顾圣母形象在中国的变迁，可以看到，“东方圣母像”能够明确以视觉图像彰显“女王圣母”的身份，确是中国基督教图像传统中的首例。迄今可见最早的在华圣母图像，出现在20世纪中叶才重见天日的14世纪扬州凯瑟琳墓碑雕刻顶部（图3）^[20]，圣母左手怀抱小耶稣于膝上、右手置于胸前，坐于一中式座具上，是同时意大利流行的典型的宝座上的“指路圣母”（Virgin Hodegetria）圣像图式^[21]。虽然“宝座”这一意象在拜占庭视觉传统中常与“王权”联系在一起^[22]，但是，在经由图像转译为宽大的中式座椅后，这一既无靠背也无华丽装饰的“宝座”，在中文语境中已失去了对尊贵身份与至高权力的能指。且圣母和耶稣均着以朴素白描刻绘的长袍，既无权杖、更无王冠，因此，在彰显圣母的尊贵权力身份方面，这一西洋图像的中式转译在视觉上并未取得成功。且根据该雕刻出土的地点推测，这幅迄今在中国出现最早的圣母图像，在制成仅半个世纪后就被埋入城墙^[23]，加

之墓主人外籍商人家族的身份，这一宝座上的“指路圣母”圣像图式，在中国终难产生广泛而长期的影响。一般认为，从唐朝景教入华到元朝也里可温教的盛行，对圣母的礼拜和描绘，仍仅限于胡人群体等小圈子，而这样的情况，在耶稣会和托钵修会入华的明末清初发生了根本改观^[24]。

明清之际，在耶稣会“文化适应”传教策略影响下，基督教掀起第三次入华高潮，相比更难被中国人理解的耶稣钉十字架的半裸体形象和“贼首”故事^[25]，圣母故事和形象更为流传，成为耶稣会有力的传教方式之一^[26]。甚至到16世纪末，南京城里的中国人普遍认为基督教的“天主”是一个怀抱着婴儿的妇人，更有中国人将基督教的神误认为是佛教的“观音”^[27]。以利玛窦为代表的第一代耶稣会传教士，在“走上层路线”的社交活动中，自塑“西儒”饱学之士的身份，以提升基督教在华的文化地位，向包括官员和文人士大夫在内的社会主流群体展示来自西洋的最新科学和人文艺术成果，其中就包括圣母油画像。1601年，利玛窦曾向万历皇帝进献两幅圣母像，中国人分别称之为“古画”和“时画”^[28]。向达和方豪两位中西交通史家称这一事件为“西洋美术传入中国之始”^[29]。

据记载，1598年，利玛窦曾收到一幅从欧洲寄来的祭坛画《塞维利亚的圣母子》，这是塞维利亚圣母大教堂（The Cathedral of Santa Maria de la Sede in Seville）大型祭坛画“指路圣母”全身像^[30]（图4）的复制品，利玛窦收到时，这幅画就已断裂为三截^[31]。1599年，澳门神学院院长李玛诺又派人给利玛窦送来一幅《罗马人民圣母》（The Madonna Salus Populi Romani 图5）圣像画复制品^[32]，原作亦传为圣路加所绘，长期供奉于罗马大圣母堂（The Santa Maria Maggiore Basilica）^[33]，这一圣像（icon）将圣母描绘为半身像，在大航海时代的欧洲十分流行，不仅有油画复制品，还有铜版画批量生产出来（图6）。这两幅油画可能就是利玛窦后来送给万历皇帝的圣母像，而无论是根据艺术风格^[34]还是根据画作受损程度，《塞维利亚的圣母子》都更有可能被称为“古画”，《罗马人民圣母》更有可能被称为“时画”。



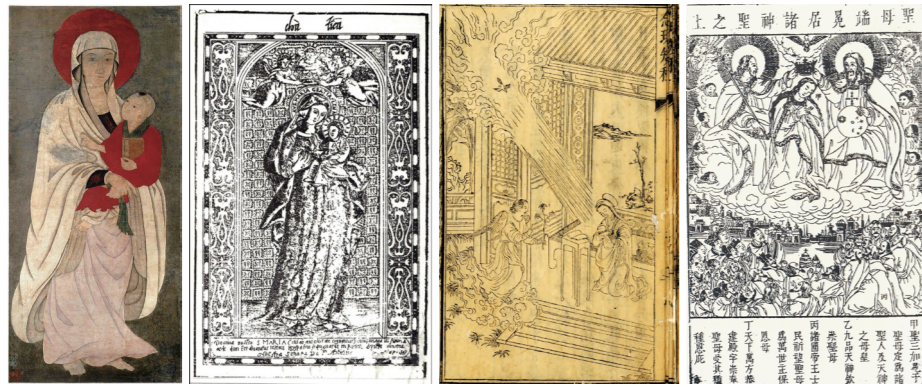
4. 安提瓜礼拜堂圣母，塞维利亚圣母大教堂，西班牙塞维利亚
5. 罗马人民圣母，罗马大圣母堂，意大利罗马
6. 耶柔米·威利克斯（Hieronymus Wierix），罗马人民圣母，铜版画，16世纪

虽然利玛窦将两幅圣母像献于宫廷内藏，但它们的复制品仍在民间多有展示和传播。利玛窦在肇庆教堂早期悬挂的“圣母小像”，就与“时画”《罗马人民圣母》类似，只是尺寸更小一些^[35]。20世纪初，劳弗博士（Berthold Laufer）曾在西安购入一幅署名“唐寅”的“白袍圣母像”并带回美国，这就是2008年从芝加哥菲尔德博物馆仓库里重见天日的《中国风圣母子》^[36]（图7）。从图像比较来看，这幅水墨立轴《中国风圣母子》中圣母子的姿态、手势、衣袍样式，都与油画《罗马人民圣母》类似，有可能是本土画家受《罗马人民圣母》的图像影响而创作的。但是，无论是《中国风圣母子》还是《罗马人民圣母》像，都不突显圣母华丽的王者形象，没有表现圣母的王冠、权杖、宝座，而是呈现了宛如与圣路加同时代所见的平民圣母形象。

相比“时画”，看上去更古旧的“古画”《塞维利亚的圣母子》，可能格外受到“好古”的中国人青睐^[37]。17世纪初在南京出版的著名墨谱《程氏墨苑》中，就收录了一幅标题为罗马字“天主”的圣母子木刻板画（图8）。这幅“天主图”，与《塞维利亚的圣母子》有着一脉相承的姿态、服饰、头光、加冕天使，尤其是从圣母向上指引的右手手势来看，这一图像形制延续的是

典型的“指路圣母”圣像传统。与上述“时画”《罗马人民圣母》及其本土变体水墨《中国风圣母子》相比，由阿拉贡王后赞助绘制的《塞维利亚的圣母子》^[38]及其本土木版画“天主图”则更强调服饰的华丽和人物的尊贵身份。尤其是以两个小天使手持王冠的动作，将这一场景塑造为“圣母加冕”，暗示圣母所处空间已非人间，而是死后升至的天堂。但是，在经过多次跨文化的图像转译和跨媒介的木版画再复制后，塞维利亚圣母原本的镀金彩绘华服已变成朴素的单色，且在中国视觉文化传统中，这一服饰也不足以彰显圣母最高的身份地位；天使手中为圣母加冕的王冠，也在木版画中简化了；更不用说原作王冠上方的圣父形象，在中国木版画中已完全变成了跟天使形象差不多的配角。而利玛窦虽然为收录进《程氏墨苑》的另外三幅基督教题材木版画撰写了中文说明，但完全没有为这幅“天主图”做文字解释。

17世纪民间刊印的中文出版物中，除《程氏墨苑》这类极具商业价值的书籍、广告和销售目录^[39]，即便是在宗教手册插图中，圣母的视觉形象也并没有被明确塑造为西方常见的“女王圣母”形象，而更多被描绘为儒家深闺女德的代表（如《诵念珠规程》图9），或位列仙班的女神仙（如《天主降生出像经解》图10）。这与同时期出



7. 中国风圣母子，绢本设色，美国芝加哥菲尔德博物馆藏
8. 《程氏墨苑》收录“天主图”，木刻板画
9. 罗儒望，《诵念珠规程》插图“圣诞后四十日圣母选耶稣于天主”
10. 艾儒略，《天主降生出像经解》插图“圣母端居诸神之上”

现的讲述圣母生平的中文著述中，多将圣母形象描述为儒家女德传统“德言容工”之代表、“母慈子孝”孝道传统中的慈母形象以及本土传统对佛道女神仙形象的理解相一致^[40]。宋刚教授考察了7至17世纪中文文献对圣母形象的文字塑造，认为到明末清初，圣母在中文语境中被塑造成了符合正统儒家道德的女德典范，形成了交织着复杂的宗教信仰、儒家主流道德以及最高等级权力的圣母形象，其中，尤以罗雅谷（Giacomo Rho）《圣母经解》中出现的“母皇”为代表。“母皇”（Mother Emperor）这一在西方未见的独特称谓，显示出中国化圣母形象与儒家“母以子贵”、母亲作为大家长的权威相结合，突出了圣母至高无上的等级身份^[41]，这在徐光启《圣母像赞》“位越诸神……德超庶圣”^[42]中可见一斑。

但是，相比以“母皇”为代表的文字转译对圣母尊贵身份和权威的新塑造，直到这一时期，在圣母视觉形象的本土创作中，并没产生能向中国观众足够直观的传达“母皇”这一含义的视觉形象。而在西方语境中，欧洲中世纪后期出现了基督教向“可视性宗教”的转变，观看和视觉性与信仰和上帝联系起来^[43]，“以观看来坚定信仰”“在宗教中赋予艺术以可视性的权力”，也被认为是视觉现代性的一个开端^[44]。相比之下，可以说，直到20世纪

但是，到20世纪初，对中国人来说，写实技法和基于视觉透视的再现方式，承载着与17世纪不登大雅之堂截然不同的文化内涵、甚至政治意味，尤其是在来自西洋和东洋的“美术”和“艺术”等现代舶来观念纷纷进入中国的情境下。学者顾伊考察了以照相术为代表的写实技术，论述了从19世纪后期到20世纪初的中国民间文化语境中，写实如何与现代求真意识联系起来，尤其是在辛亥革命前后，“写实”的视觉方式如何被构建为反对封建迷信、传播“现代”知识、揭示客观“真相”（truth）的进步表征。其中，“岭南画派”画家高剑父、高奇峰、陈树人1912年在上海创办的《真相画报》，“在新艺术建构中发挥了关键作用”^[47]。到民国初年的新文化运动，在陈独秀笔下，“写实主义”已成为“革命”之必须，“要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神……必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼”^[48]。而基于对清末民初以知识分子为客群的都市消费文化的研究，彭丽君教授认为这一强调透视法、细致描绘人物面部轮廓和神态的绘画风格背后，有一种称之为“写实主义的欲望”（realistic desire）的强大支配力量^[49]，同时还指出了20世纪初“写实”在中西方艺术语境中的不同价值走向，并从中国知识分子的视角论证了“写实”的现代价值。

美国学者何伟亚（James Hevia）则从外部舆论视角，探讨了西方“文明”世界，如何形塑晚清中国人的国际形象，尤其是将发生在1900年前后的义和团和庚子之变，与“大灾难”后基督教秩序的重建、新的“千禧年”文明战胜野蛮的乐观等宗教叙事紧密联系起来，其中，教堂的重建、圣徒和圣地的再造，是这项“振兴计划”的重要组成部分。而保定东间教堂的重建、被塑造成新的圣地、成为最著名的中国圣母朝圣地之一，以及最初两版“东间圣母像”的绘制和展示，正是开始于这一时期，何伟亚讽刺地称之为“基督教化的现代性”。^[50]由此，基督教在1900年以后中国的“劫后重生”，与受难、救赎、复活等基督教叙事重叠，为这一基于基督教道德的现代性模式提供了合法依据，而符合西方传统客观描绘事物的“写实”艺术，自然成为教化中国人实

现“理性”的一种认知和观看方式。

正是在来自内部的“写实主义的欲望”与来自外部的“基督教化的现代性”双重模式绞合下，“东方圣母像”这一“写实”的宗教人物形象应运而生。可以看到，无论从内部知识分子视角还是外部国际视角看，20世纪初，西方艺术语境中，在视觉形式上已属保守的、制造幻象的、反现代主义的“写实”艺术，已成为中国现代性启蒙的一个必要组成部分。

何伟亚所称西方中心主义视角一厢情愿的“基督教化的现代性”，与米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）所称“观看的权力”（the right to look）异曲同工，即通过视觉文化的塑造，规定什么可以被看、什么值得被看、什么是正确的观看、什么可称之为“艺术”，以及什么不是。“‘文明’现在终于可以被视觉化；而那边，‘原始’仍被滞留在几个世纪以来遭遇着刻意遗忘所造成的黑暗中心”^[51]。固然，这是来自西方学者对于西方中心主义的深刻反思，为以往被忽视的问题敞开了更多可能性。但实际上，文明/原始、看/被看、看见/隐形诸种二元叙事并非截然对立，弱势一方往往并未完全被斩断或永远滞留在过去，而是常常以变体的形式绵延在由主导的一方再造的新的视觉文化中，构成了杜赞奇所说的“流转历史”（circulatory history），即“吸收或是不公开地‘借用’对方的思想，或者以用等级化的安排容纳争议各方……真实历史乃是建立在多重互动以及在流转中不断转型之上的”^[52]。

四、结论：视觉现代性的另类可能

如果将迄今为止的人类历史简单分作前现代、现代、后现代，马丁·杰（Martin Jay）明确将“视觉性”视为“现代性”的特征：“视觉在现代时期占据了主导地位，它在某种程度上将现代与前现代和后现代区分开来”^[53]。而根据马丁·杰归纳的西方三种不同的视觉文化传统，即三种现代性的“视觉政体”（scopic regime）^[54]，如果从图像的呈现方式上划分，“东方圣母像”实际上介于前两种之间，即兼具“笛卡尔透视主义”（以文艺复兴以来西方艺术主流的焦点透视为代表）和基于培根的经验主义哲学的“描绘的艺术”（以注重视觉经

验、描绘细节的尼德兰艺术传统为代表，预言了摄影术碎片化和自然主义的视觉体验）的某些共同特征。在这个意义上，“东方圣母像”的写实主义，并不能严格归入西方某一种所谓正统的写实传统。

同时，即便仅从“东方圣母像”的写实主义创作手法出发，又明显可见它与上文所述三种本土“求真”的写实主义（如《真相画报》）、作为“新文化”载体的写实主义（如“美术革命”）、都市消费文化中“写实主义的欲望”（如民国早期广告和电影）各有不同：相比《真相画报》所代表的写实主义作为客观求真的科技手段，“东方圣母像”恰恰以制造宗教形象的视觉幻象、而非追问科学“真相”为首要目的；相比陈独秀主张的写实主义作为激发个性和创新的新文化“革命”之必要要素，“东方圣母像”以写实手法试图唤起的恰恰是神秘的宗教体验，并不以激发个体创造力为艺术主张，其视觉合法化也是通过圣母显灵的传统民间信仰方式最终确立的，而神秘体验和神迹在新文化运动中恰恰是迷信而非进步的、是封建而非现代的；最后，首先向东间村民和乡间教众展示的“东间圣母像”，以及而后教廷祝圣的“东方圣母像”，其首要受众是为一般现代性研究所忽视或视之为愚昧的中国民间乡村群体，虽然仍会包括、但并不局限于都市中产阶级和知识分子精英圈层，而只有后者才是目前主流本土视觉文化研究所关注的主要受众。

因此，“东方圣母像”正是介于中西之间，亦中亦西、非中非西，最终呈现出奇特的中西杂糅样貌。其制作与展陈，可谓清末民初中国本土视觉艺术的一种非主流的另类现代性尝试：既游离在20世纪初中国本土语境逐渐建构起来的科学/玄学、进步/保守、都市摩登（modern）/乡土（或封建、前现代）诸种二元叙事之间，也游离于西方现代视觉政体的主流模式之外，同时又与现有的诸种本土另类现代性叙事，比如作为“阳性现代”的革命现代性、“阴性时髦”的时尚现代性、高雅艺术的美学现代性、大众传媒的白话（vernacular）现代性、现实主义的现代性、现代主义的现代性等，既有联系又不能一以概之，从而构成了另一种杂糅中西和弥合诸多二元对立面的独特本土视觉现代性叙事。

作者简介：董丽慧，北京大学艺术学院研究员，研究方向：现当代艺术与跨文化艺术交流。

注释：

- [1] 本文译自 Lihui Dong, “Portraying Our Lady of China: An Alternative Visual Modernity in China”, *International Journal of Sino-Western Studies*, 2023, June, pp.71-84.
- [2] 目前学界主要依据的原始材料是1925-1933年间《北京天主教月刊》（*Le Bulletin Catholique de Pékin*）关于“东间圣母”和“东方圣母”的一系列文章。Jean-Paul Wiest, “Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years”, 《基督教与近代中国》，中国社会科学院近代史研究所、比利时鲁汶大学南怀仁研究中心编著，北京：社会科学文献出版社，2011年，第200-202页。宋稚青，《东方圣母敬礼史话》，台南：闻道出版社，2005年，第81-83页。
- [3] Jean-Paul Wiest, “Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years”, pp.200-201。张晓晓，《从〈圣母皇太后〉到〈东方圣母像〉：土山湾〈东方圣母像〉参展太平洋世博会背后的故事》，《天主教研究论辑（第12辑）》，北京天主教与文化研究所编，2015年，第193页。
- [4] 宋稚青，《东方圣母敬礼史话》，台南：明道出版社，2005年，第82页。
- [5] 朱佐豪：《朝圣母简言》，上海：土山湾印书馆，1934年，第29页。Jean-Paul Wiest, “Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years”, p.201.
- [6] 同上。
- [7] 虽然时人多以为这张照片是美国女画家凯瑟琳·卡尔（Katherine Carl）绘制的慈禧油画像照片，但根据颜色和样式比对、以及现有实物发现和时人关于雷孟诺神父受到当时刊登于“法国杂志”的慈禧肖像的记载，这张照片应当是慈禧赠予老罗斯福（Theodore Roosevelt）总统女儿爱丽丝·罗斯福（Alice Roosevelt）的，并于1908年6月20日着色刊登于法国《画报》（*L'illustration*）封面的一张黑白照片。
- [8] Michel Patoureaux, *The History of A Color: Yellow*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019, pp.111-128.
- [9] 朱伯雄、陈瑞林：《土山湾画馆与西画用品》，收入《重拾历史碎片：土山湾研究资料粹编》，黄树林编，北京：中国戏剧出版社，2010年，第238页。
- [10] 同[4]。
- [11] 同上。
- [12] 同上。
- [13] Evonne Levy, “Early Modern Jesuit Arts and Jesuit Visual Culture: A View from the Twenty-First Century”, *Journal of Jesuit*

- Studies, Vol.1, 2014(1): pp.66-87.
- [14] 利玛窦:《利玛窦全集:利玛窦中国传教史》,罗渔译,台北:光启出版社、辅仁大学出版社,1986年,第347页。
- [15] 顾起元:《客座赘语》,收入《续修四库全书》(卷1260),上海古籍出版社,1995年,第192页。姜绍书:《无声史诗》,收入《续修四库全书》(卷1065),上海古籍出版社,1995年,第578页。
- [16] 利玛窦、金尼阁:《利玛窦中国札记》,何高济等译,北京:中华书局,2010年,第168页。
- [17] 李杓:《徐文定公行实》,收入《中西文化会通第一人:徐光启学术研讨会论文集》,宋浩杰编,上海古籍出版社,2006年,第231页。
- [18] 杜赫德:《耶稣会士中国书简集》,郑德弟等译,郑州:大象出版社,2001年,第225页。
- [19] Marion Lawrence, "Maria Regina", The Art Bulletin, Vol. 7, No. 4, Jun., 1925, p.161.
- [20] Francis Rouleau, "The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China", Harvard Journal of Asiatic Studies 17, 1954, pp.346-356.
- [21] 这一延续至文艺复兴的基督教经典圣像图式,经由“拜占庭风格”到“十字军艺术”(Crusader Art)的西传,至13世纪80年代开始在意大利流行。吴琼:《“指路圣母图”与意大利文艺复兴绘画“方言”的形成》,《艺术学研究》2020年第4期,第60-67页。
- [22] 同上,第61-63页。
- [23] 夏鼐:《扬州拉丁文墓碑和广州威尼斯银币》,《考古》,1979年6月,第532-537页。
- [24] Song Gang, "The Many Faces of Our Lady: Chinese Encounters with the Virgin Mary between 7th and 17th Centuries". Monumenta Serica: Journal of Oriental Studies Dec 2018, 66, issue 2, p.312.
- [25] 清初反教人士杨光先即称“耶稣乃谋反正法之贼首,非安分守法之良民”。杨光先,《不得已》,收入《天主教东传文献续编》,方豪、吴相湘编,台北:台湾学生书局,1966年,第1135页。
- [26] 谢和耐称,“耶稣会士们试图传入东亚的第一种信仰恰恰就是对圣母的信仰”。安田朴、谢和耐等著:《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》,耿升译,成都:巴蜀书社,1993年,第94页。
- [27] 谢肇淛:《五杂俎》,上海书店出版社,2001年,第82页。裴化行:《天主教十六世纪在华传教志》,萧浚华译,上海:商务印书馆,1936年,第282页。John E. McCall, "Early Jesuit Art in the Far East IV: in China and Macao before 1635". Artibus Asiae, 1948, Vol. 11, No.1/2, p.47.
- [28] 韩琦、吴旻:《熙朝崇正集·熙朝定案:外三种》,北京:中华书局,2006年,第20页。
- [29] 向达:《明清之际中国美术所受西洋之影响》,收入《唐代长安与西域文明》,向达
- 著,重庆出版社,2009年,第396页。方豪:《中西交通史》,长沙:岳麓出版社,1987年,第907页。
- [30] 即“安提瓜礼拜堂圣母”(the Virgin of La Antigua chapel),其绘制时间尚有争议,约在8-15世纪。Berthold Laufer, Christian Art in China: Reprinted from Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen Jahrgang XIII. Peiping: Wen Tien Ko, 1937,111. Harrie Vanderstappen, "Chinese Art and the Jesuits in Peking", 106.
- [31] 利玛窦:《利玛窦全集:利玛窦中国传教史》,第284-285页。史景迁:《利玛窦的记忆之宫:当西方遇到东方》,陈恒、梅义征译,上海远东出版社,2005年,第355页。
- [32] 同[16],第377页。
- [33] 2018年再度完成修复,现存放于该教堂圣保罗礼拜堂(the Pauline chapel)。https://fsspx.news/en/news-events/news/restoration-17th-century-salus-populi-romani-icon-st-mary-major-35397
- [34] 莫小也:《17-18世纪传教士与西画东渐》,杭州:中国美术学院出版社,2002年,第56-57页。
- [35] 裴化行:《天主教十六世纪在华传教志》,第281页。苏立文:《东西方艺术的交流》,陈瑞林译,南京:江苏美术出版社,1998年,第4页。
- [36] 该图所绘是观音、圣母、还是禁教期间用于隐匿信仰的玛利亚观音,尚有争议。董丽慧:《圣母形象在中国的形成、图像转译及其影响》,《文艺研究》2013年10月,第132-142页。陈慧宏:《两幅耶稣会士的圣母圣像:兼论明末天主教的“宗教”》,《台大历史学报》,2017年6月,第61-63页。
- [37] 利玛窦:《利玛窦全集:利玛窦中国传教史》,第284页。John E. McCall, "Early Jesuit Art in the Far East IV: in China and Macao before 1635", p.48.
- [38] Harrie Vanderstappen, "Chinese Art and the Jesuits in Peking", East Meets West: The Jesuits in China 1582-1773. Charles E. Ronan eds. Chicago: Loyola University Press, 1988, p.106.
- [39] 董丽慧:《利玛窦与〈程氏墨苑〉:17世纪中国基督教图像在商业领域的传播》,《美术史与观念史》第24辑,2019年8月,第445-474页。
- [40] 早期罗明坚的著述中,就将玛利亚之名翻译为“仙妈利呀天主圣母娘娘”,借用了本土神仙传统的称谓:其中的“仙”借自道教长生不老的神仙术和修仙传统;“天主圣母”也来自中文传统对得道成仙的女神仙的称呼,比如东陵圣母、太元圣母;“娘娘”则是民间对得道升仙的女神的称呼,如天妃娘娘、送子娘娘、眼光娘娘等。代国庆:《明清之际圣母玛利亚的中国形象研究》,华南师范大学博士论文,2010年,第101-160页。代国庆:《圣母玛利亚在中国》,台湾基督教文艺出版社,2014年。
- [41] Song Gang, "The Many Faces of Our Lady", pp.334-337.
- [42] 徐光启著,朱维铮、李天纲编:《徐光启全集(玖)》,上海古籍出版社,2011年,第420页。
- [43] 库萨的尼古拉:《论隐秘的上帝》,李秋零译,北京:商务印书馆,2017年,第78-84页。
- [44] 罗兰·雷希特:《信仰与观看》,马跃溪译,李军审校,北京大学出版社,2017年,第1-7页。
- [45] 同[14],第18页。
- [46] 邹一桂,《小山画谱》,济南:山东画报出版社,2009年,第144页。
- [47] Gu Yi, "What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840-1911", The Art Bulletin, Vol 95, 2013, No.1, p.131.
- [48] 陈独秀:《美术革命》,收入郎绍君、水天中编,《二十世纪中国美术文选》(上卷),第29页。
- [49] 彭丽君:《哈哈镜:中国视觉现代性》,上海:上海书店出版社,2013年,第48页。
- [50] 何伟亚:《英国的课业:19世纪中国的帝国主义教程》,刘天路、邓红风译,北京:社会科学文献出版社,第321-323页。
- [51] 米尔佐夫:《观看的权力》,吴啸雷译,收入《现代性的视觉政体:视觉现代性读本》,唐宏峰主编,郑州:河南大学出版社,2020年,第147页。
- [52] 杜赞奇:《全球现代性的危机:亚洲传统和可持续的未来》,北京:商务印书馆,2017年,第11、87页。
- [53] 马丁·杰:《现代性的视觉政体》,杨柳译,收入《现代性的视觉政体:视觉现代性读本》,唐宏峰主编,郑州:河南大学出版社,2020年,第76页。
- [54] 同上,第76-99页

为阐释而设计：“弗朗西斯·培根与往昔艺术”策展方式的当代价值

Illustration-oriented Design: The Contemporary Value of the Curation of Francis Bacon and the Art of the Past

胡玲玲 司世同 Hu Lingling Si Shitong

摘要：与传统的“以藏品为中心”的策展方式不同，艾尔米塔什博物馆举办的“弗朗西斯·培根与往昔艺术”这个展览并没有试图证明培根作品的灵感来源，而是旨在与该博物馆中同培根作品在图式方面、造型方面、色彩光影等方面存在有趣相似性的49件藏品构建对话，通过问题域的营造，彻底把发现、阐释和思辨的喜悦交给观众，践行了新博物馆学所倡导的“以观众为中心”的理念，这种策展方式无疑具有较高的借鉴价值。

关键词：弗朗西斯·培根，策展方式，问题域，以观众为中心

展品、策展人、空间、观众这彼此相连的四个顶点构成了策展实践的“棱体架构”(Maria Lind)，它们时时处于活动变化的状态中。^[1]随着当代艺术的发展和展览形式的多样化，“将观众处于何种位置”成为目前展览策划要面对的核心问题之一。^[2]有学者主张，“展览不再作为一个导师向观众灌输任何知识或真理，而应不发一言地向观众袒露自身，听从审美直觉的裁断。”^[3]也有策展人或艺术家采取邀请观众参与的互动方式来共同完成艺术创作。这些方式的确缩短了艺术与观众的距离，但如何将展览植入一个足以产生问题、引发思考的语境，使展览从策展人手中的“第一文本”转变为观众解读后的“第二文本”，真正实现从被动展示向互动对话模式的转变呢？由俄罗斯圣彼得堡的艾尔米塔什国家博物馆和英国塞恩斯伯里视觉艺术中心以及东英吉利大学于2014年12月共同策划的“弗朗西斯·培根与往昔艺术”这个展览给出了有益的探索。

这场展览源于一种曾经的挫败感。多年前，艾尔米塔什国家博物馆展出了弗朗西斯·培根著名的三联画中的一幅作品，令策展方难以接受的是，观众并没有如其所愿地成群结队来观看。艾尔米塔什国家博物馆基于其一贯的教育使命，决定进一步策划一个完整的培根画展。在这一过程中，工作人员发现了已搬至都柏林博物馆中的培根工作室。在这个工作室里，培根留下了许多关于

他如何理解和使用以往经典艺术的线索，包括散落在地板和书架上的成堆的关于以往经典艺术的照片、书籍、撕破揉碎的书页，以及大量污迹斑斑的海报和一些未完成的油画，这所有的一切都证明了一个怀抱着“考古学家”梦想的艺术家的存在，仿佛在工作室的“废墟”中，有一种神秘的炼金术的原材料。由此，“弗朗西斯·培根与往昔艺术”其基本的策展思路形成了。

该展览展示了由塞恩斯伯里视觉艺术中心收藏的13幅弗朗西斯·培根的绘画作品，这些作品大多是他20世纪五六十年代创作的，另外还有15幅分别来自伦敦泰特美术馆、阿伯丁艺术博物馆、耶鲁大学的纽黑文英国艺术中心、都柏林的休莱恩市立现代艺术美术馆以及私人收藏家的作品。这似乎除了显示了合力的巨大能量之外，不足为奇，但该展览同时合展了由艾尔米塔什国家博物馆收藏的埃及艺术、古希腊和古罗马雕塑、米开朗基罗和罗丹的雕塑，以及委拉斯贵支、伦勃朗、梵高、塞尚、马蒂斯、毕加索等的绘画，这些艺术品在策展人蒂埃里·莫雷尔博士(Thierry Morel)和伊丽莎白·伦内博士(Elizaveta Renne)看来，与培根的作品在类型学上有异曲同工之妙。^[4]难能可贵的是，这场展览并没有试图证明培根的全部作品都直接来源于过去的艺术家，而是旨在与该博物馆中与培根作品的类型有着有趣相似性的49件藏品构建对话。^[5]策展方把培根

Abstract: Different from the traditional way—the collection-centered, the exhibition of Francis Bacon and the Art of the Past held by Hermitage Museum is not designed to prove sources of Bacon's inspiration but to create dialogues with the other 49 collections that share interesting similarities in schema, form, color and shadow. The joy of discovery, interpretation and speculation is completely handed over to the audience through the creation of the problem domain, which is in line with the audience-centered concept advocated by the new museology. This curatorial approach undoubtedly has an important reference value.

Keywords: Francis Bacon, curatorial approach, problem domain, audience-centered

的作品和与之有微妙联系的前代艺术家的作品并置，二者构成的文本间性生成了第三重意义，当再引入观众这一场域要素时，多文本在观众这里又生成众多的意义。不再是建构性的预先铺设，而是重构性的自我选择，主动权是在观众手中的。本文通过归类描述的方式探讨这场展览如何通过营造问题域的方式，真正把发现、思辨、阐释的喜悦还给观众，实现新博物馆学所倡导的从“以藏品为中心”到“以观众为中心”的转变。

一、图式重构：审美阐释的激发

这个展览中已知最早的培根画作是1933年的《耶稣受难图》，“耶稣受难像”可以说是培根最为钟爱的两大图式之一，他至少创作了八件相关作品。另一个被培根钟爱的图式自然是17世纪西班牙绘画大师委拉斯贵支的《教皇英诺森十世像》。20世纪50年代开始，培根就据此进行了大量的相关练习，创作出二十多幅与其相类的作品。应该说，培根在使用这两个经典图式的时候，就已经在思考如何满足受众的创新视界期待，进而进行重构的问题。

培根的《耶稣受难图》使用了一种相当暗淡和克制的色调，主要是黑色、白色和灰色。画面中间是一个幽灵一样的白色形象，没有五官，没有肌肉结构，已抽象为细长白色线条的两臂被钉在横木上，人体的十字架形状又与这个房间的角落空间构成了一种张