



# Guanyin, Mazu and Madonna: On the Spread of the Icon in the East

Qi Yinping

**Abstract:** In the discussion of religious communication and the cultural exchange between the East and the West, the spread and evolution of the Icon do not attract as much attention as the development and evolution of the mission strategy and method. In fact, the production and use of the Icon has always been an important medium in the mission work, with a richer, more vivid and interesting content than the use of literate texts. After the 16th century, there were four main types of images of the Madonna and Child in East Asia: Our Lady in the Apocalypse, Our Lady of Mercy, Our Lady of Rosary and Our Lady of St. Luca. Among them, because of the special admiration of the Jesuits, the Our Lady of St. Luca became the most popular and far-reaching icon of all. From the perspective of images, the main opponents of the Madonna in the East were of course the Guanyin in Buddhist art and the Mazu image belonging to the Taoist system, or the more secular and popularized “child-giving Guanyin.” As an illustration of the doctrine and faith, the pattern and production of the icon were strictly regulated, and the processing and detailing of the images must also be consistent with the theological teachings. However, because these images were highly similar in pattern to one another, we see an interesting phenomenon that both the missionaries as evangelists and the ordinary civilians as converts had misunderstandings when they first faced the icon from a foreign land. What is even more interesting was that due to the ubiquitous situational pressure, even though the two sides that had a good knowledge of the pagan images and their meanings, they eventually had to adjust the production and use of the portraits, thus resulting in subtle changes of the portraits of the icon. The evolution of the icon’s pattern involved a variety of factors. Given the specific social and political environment, the producers and users of the portraits of the icon often had to change the icon’s exterior for various reasons to avoid the unbearable external pressures. Today, although great changes have happened, the pressures from the cultural and traditional context still exist. As a result, these pressures still force the producers of the icon to make many sometimes-bold but always self-initiated re-adjustments. This also clearly shows that no matter what clothing the Virgin Mary is wearing and no matter how much the external appearances changes, she is still the Virgin Mary, still holding a special status and playing a special role between God and humans. Of course, the interpretation of the image still depends on the heart and mind of the viewer, and the producers and many viewers of the icon are clearly aware of this. Investigating the evolution of the icon and its spread in the East, while providing a new way of studying the history with the icon and the icon with the history, also establish an effective point of reference for the establishment of multiculturalism in today’s society.

**Keywords:** Guanyin, Mazu, Madonna, Icon

**Author:** Qi Yinping received his Ph.D. in 1999 from Zhejiang University. He is currently a professor of history and doctoral supervisor at the school of humanities, Zhejiang University, and director of the Center of Historical Studies on Sino-Foreign Relations. His research interests lie in the studies of religious communication and cultural exchanges. His major publications include *Early History of the Society of Jesus in Japan*, *A Collection of Historical Studies of the Society of Jesus in the East Asia*, *A Historical Study of the Society of Jesus in the Far East*, *The Saint Paul College of Macau: On educational institutions of the Society of Jesus in the East*, and *The Jesuits and Maritime Trade in the Late Ming Dynasty*.



# 觀音、媽祖與聖母

## ——聖像東傳的若干問題與考察

戚印平



**[摘要]**在有關宗教傳播以及東西文化交流的討論中，聖畫像的流傳與演變很少像傳教士傳教策略的制定和行爲方式的演變那樣受人關注；然而事實上，聖畫像的製作與使用一直是傳教工作中不可或缺的重要媒介，並因此具有遠勝於一般性文字記載更為生動有趣的豐富內涵。16世紀以後，在東亞地區流傳的聖母子像，主要有四種類型：啓示錄聖母，慈悲聖母，玫瑰聖母，聖路加聖母。而其中的聖路加聖母，又因為耶穌會士的特別推崇，成為了諸聖像中流行最廣且影響深遠的聖畫類別。就圖像的角度而言，聖母像在東方面臨的主要對手，當然是佛教藝術中的觀音像和屬於道教系統的媽祖像，或者更為世俗且平民化的送子觀音像。作為教義與信仰的圖示，聖畫像的圖式與製作都具有嚴格的規範，畫面處理與細節安排也必然與神學教義相吻合。但由於這些圖像在圖式表現上的高度相似，無論是作為福音傳播者的傳教士，還是作為受教者的普通平民，都在初次面對異國聖像時產生雙重誤解的有趣現象。而更讓人關注的是，由於無處不在的情景壓力，即便是對異教圖像及其含義有了充分瞭解的雙方，最終仍不得不在畫像的製作與使用上加以調整，從而使得聖畫像的面貌發生微妙的變化。聖畫像圖式的演變涉及多種因素，鑑於具體的社會與政治環境，歷史上的聖像製作者和使用者常常因為不同原因不得不改頭換面，以避免難以承受的外在壓力。時至今日，儘管物是人非，但文化與傳統的情境壓力依然存在，因此，它照樣驅使聖畫像的製作者為應對壓力做出許多大膽自覺的調整。這也向世人清楚地表明，無論聖母身着何種服裝，無論外在形象發生多大變化，她仍然還是聖母，依然承擔着神、人之間的特殊地位與作用。在這裏，物像的解讀，依然取決於觀者的心像和意念。關於這一點，畫像的製作者和許多觀像者都是心知肚明的。考察聖畫像東傳及其圖像學演變，在為歷史研究提供以圖證史和以史論圖新途徑的同時，還可以對當今社會的多元文化建立起一個有效的參照物。

**[關鍵詞]** 觀音 媽祖 聖母 圖像

**[作者簡介]** 戚印平，1999年在浙江大學獲哲學博士學位，現為浙江大學人文學院歷史系教授、博士生導師，中外關係史研究中心主任，主要從事宗教傳播與文化關係研究，代表性著作有《日本早期耶穌會史研究》《遠東近世耶穌會史論集》《遠東耶穌會史研究》《澳門聖保祿學院研究——兼談耶穌會在東方的教育機構》《耶穌會士與晚明海上貿易》等。

16世紀之後，隨着天主教在全球範圍的廣泛傳播，包括聖母像在內的基督教聖像也開始在全球範圍內傳播，並與傳教地土著文化的碰撞中發生了種種變化。就某種意義而言，包括聖母子像在內的聖母像的傳播與演變，不僅可視為東西方文化交流的一個拓本，也藉此可進一步理解傳統文化的本質與屬性。

## —

在聖畫像東傳過程中，聖母像面臨的主要挑戰之一，當然是在藝術表現上與之頗為相似的佛教造像的觀音像。

關於佛教文化及其藝術表現上的觀音像，傳教士們應該不會陌生。早在明嘉靖二十七年（1548），第一位抵達東方的耶穌會士沙勿略（F. Xavir, 1506—1552）就通過正在印度果阿聖保羅學院學習的第一位日本天主教信徒彌次郎，瞭解到佛教觀音像的存在及其大致形態：

他們還有像我們的處女瑪利亞那樣，用手抱着孩子、被施以彩色的婦人（像）。他們稱之為“觀音”，與我們的“聖母”一樣，認為在面臨任何不幸時，她都可以給予保護。但此人（彌次郎）不能說明這位神聖婦人的歷史與生涯。<sup>①</sup>

通過上面的簡短文字，可以清楚地發現，雖然沙勿略還不瞭解觀音的宗教地位與真正含義，但他已經清楚地瞭解到“觀音”與“聖母”在外在形象上的高度相似性，即“像我們的處女瑪利亞那樣，用手抱着孩子”；同時，雖然沙勿略還沒有意識到多神教的觀音與一神教的聖母在神學位格上的根本差異，但他還是注意到兩者在社會功能上的某些雷同，即“與我們的‘聖母’一樣，認為在面臨任何不幸時，她都可以給予保護”。

從一般角度而言，人們或許會認為沙勿略的上述誤解可能與他未能親見觀音像的特殊情況有關，但讓人啼笑皆非的是，不久後進入中國內地的葡萄牙多明我會傳教士克魯士（G. d. Cruz, 1520—1570）在面對觀音像時，也曾產生過與之相似的恍惚與錯覺：

在廣州城，有一條很寬的清水河，河中有個小島，上面有一座他們教士的寺院，我在這座寺院內看見一個修得漂亮的高大禮拜堂，前有幾級塗金階級，木雕而成，堂內是一尊精美的女人像，一個小孩抱着她的脖子，前面點着一盞燈，我懷疑那是基督教的一些形迹，就向在那裏遇到的俗人及幾個偶像教士打聽那女人是誰，但沒有人能告訴我，也說不清楚。它可能是聖母像，由聖托馬斯留在那裏的古基督徒所製，或者為他們所製，而結果都統統給忘記了。<sup>②</sup>

關於聖托馬斯（St. Thomas）傳教東方的故事，這裏無暇細說<sup>③</sup>，但克魯士首先發出的報道的確產生了廣泛影響，在1585年出版的門多薩（J. G. d. Mendoza, 1545—1618）的《中華大帝國志》和其他同時代文獻中，都可以看到相關的類似記錄。<sup>④</sup>

以中國人的角度看來，這些西方來客的指鹿為馬顯得頗為滑稽可笑，但如果回到他們所處的特定歷史情境中，這種將“心像”投射於“物像”的荒唐現象卻是合乎情理與邏輯的。在傳教士的圖像記憶中，懷抱嬰兒、且受人禮拜的女神形象，唯有聖母而已。因此，當這些外來者在他鄉異國突然看到懷抱嬰兒的觀音像時，他們腦海中隨即浮現出並與之相匹配的形象，祇能是他們所熟悉的聖母或聖母子了。

① [日]岸野久：《西歐人的日本發現——沙勿略來日前日本情報的研究》（東京：吉川弘文館，1995），第200頁。

② [英]博克塞編註：《十六世紀中國南部行紀》（北京：中華書局，1990），何高濟譯，第149—150頁。

③ 戚印平：“一個傳奇的形成與演變——有關使徒聖多馬傳教東方的若干記錄與分析”，《遠東耶穌會史研究》（北京：中華書局，2007），第9—58頁。

④ 西班牙人門多薩轉引克魯士的話說，“他們也有一個很漂亮的女人的圖像，她手臂抱着個嬰兒，他們說她生了孩子，但仍是處女，則且她是一個強大國王的女兒；他們很崇敬她，向她祈禱。此外，他們不能談這個奧妙，只說她過着聖潔的生活，而從沒有犯過錯。……他（克魯士）往鋪着華麗布單的祭壇上看，發現其中有一尊極完美的婦女像，有一個孩子把手臂抱着她的脖子，前面點着一盞燈。他對這幅景象感到驚異，要求解釋其意思，但沒有人能比上面談到的更解說清楚”〔[西]門多薩：《中華大帝國志》（中華書局，1998），第37—38頁〕。

## 二

聖母崇拜在西方有着悠久的歷史。在16世紀之後的大航海時代中，包括聖母子像在內的各種聖像也隨着天主教的廣泛傳播而流傳到中國、日本等東亞地區。根據學者考證，在這一時期中，與本文討論的聖母像有關聯的聖像類型至少有以下四種：

### (一) 啓示錄聖母

“啓示錄聖母像”中最為顯著的圖像標誌是聖母腳下的新月，它象徵着無原罪聖母的純潔無瑕。由於這一聖像的圖式淵源可以追溯到丟勒（A. Dürer，1471—1528）的著名套畫《啓示錄》，所以，也可以稱之為“啓示錄聖母”。

此畫最早由西班牙傳教士帶入美洲，它的聲名鵲起也伴隨着一些流傳甚廣的傳說。相傳，聖母於1531年12月9日在墨西哥市近郊的德佩雅克山（Tepeyac）上向剛剛改宗的當地人迪亞哥（Juan Diego）多次顯現，於是傳教士和本地信徒在那裏建了教堂，並供奉聖母，此即墨西哥瓜達盧佩聖母大教堂中的“瓜達盧佩聖母”。<sup>①</sup>

在這類聖母像的原始圖式中，聖母懷抱中並無聖嬰的存在。在現存澳門聖若瑟修院和玫瑰聖母教堂的衆多聖母像中，人們依然以看到這樣的基本結構。可能是為了迎合東方人的宗教習慣，“啓示錄聖母”逐漸加入了聖嬰基督的形象，正如在現存京都高臺寺的一幀刺繡挂毯和東京國立博物館收藏另一尊木質聖像中所見到的那樣，腳踏新月的聖母懷抱着聖嬰基督。<sup>②</sup>

關於此類聖母像的流傳過程以及發生演變的具體時間，目前尚無可靠的史料佐證，但以常理度之，它的傳播者很可能是來自於美洲的托鉢修士，即屬西班牙系統的方濟各會士和多明我會士；而此類聖母像傳入東方並發生演變的大致時間，極有可能是他們經馬尼拉進入東亞地區的16世紀末。

### (二) 慈悲聖母

“慈悲聖母像”的基本圖式是聖母單手抱着耶穌，並將面部靠向聖嬰，而後者則將手伸向聖母，並觸及聖母的面頰或身體。此類圖像中的聖母又有戴冠的和不戴冠的兩種，但通常身披巨大的斗篷，用左手懷抱着年幼的耶穌基督（少數用右手抱着耶穌基督）。在出版於1644年、題為《墨西拿的保護神、光榮的神母瑪利亞的聖像》羅馬版畫集中，至少有十四種相同或相似的“慈悲聖母像”。<sup>③</sup>

慈悲聖母的畫像在東亞地區留存頗多，但據學者考證，現存的最早遺作是收藏於日本大阪南蠻文化館的同名畫作<sup>④</sup>。此像在日本禁教期間被信徒所藏匿，後來在仙台被發現。學者們普遍相信，此圖屬西班牙系統的聖像；也有人認為，它具有某種拜占庭風格。由此看來，此類“慈悲聖母像”的最初製作者也應當是前述西班牙系統的托鉢修士，其傳播路徑和傳入時間亦同樣與上述判斷大體相當。

此圖在中國的流傳過程尚無確切記錄，但目前存世的遺作數量頗多。例如，在表現利瑪竇（M. Ricci，1552—1610）與徐光啓（1562—1633）的著名版畫中，位於祭臺之上的聖母子像就是典型的“慈悲聖母像”<sup>⑤</sup>。

### (三) 玫瑰聖母像

由於玫瑰在基督教藝術中被視為聖母的象徵，所以聖母像中出現玫瑰花的情況頗為常見。在通常情況下，此類聖像的基本樣式是聖母一手拿着玫瑰，另一手抱着聖嬰基督。

<sup>①③</sup> [日]若桑みどり：《聖母像の到來》（東京：青土社，2008），第33—34、123頁。

<sup>②</sup> “刺繡聖母子像（無原罪聖母）”（15-16世紀，京都，高臺寺），《大沙勿略展圖錄》（東京：朝日新聞社，1999），第139頁；“聖母子像”（木雕，東京國立博物館，17世紀），《南蠻美術與洋風畫》，收入《原色日本美術》（東京：小學館，1970），第25集，第49頁。

<sup>④</sup> “聖母子畫像”，《與西洋的相會·基督教繪畫與南蠻屏風》（東京：國立國際美術館，1986），第36頁。

<sup>⑤</sup> [德]基歇爾：《中國圖說》（鄭州：大象出版社，2010），張西平等譯，第216頁。

從圖式角度來說，“玫瑰聖母像”又可分為半身像和全身像兩種。前者的代表作有現存東京國立博物館的“玫瑰聖母子像”<sup>①</sup>，學者們普遍認為，它仿製於弗蘭德銅版畫家德列伊（T. de Leu, 1559—1620）1584年刊於安德衛普的作品。此外，在日本天主教藝術中極為著名的《瑪利亞十五玄義圖》中，位於畫面中心位置的聖母圖也應該與它同出一源。除了缺少耶穌手中象徵宇宙創造者的水晶球之外，兩者幾乎沒有差別。<sup>②</sup>

後者的典型之作是俗稱為“塞維利亞聖母”的立像，此作的原型被普遍認為是塞維利亞大教堂中作於15世紀的意大利古典主義後期的壁畫。由於利瑪竇將它贈於程大約，並被載入《程氏墨苑》（刊行於明萬曆三十三年，1605），因而在中國學術界具有頗高的知名度。

按照耶穌會士在東亞傳教的時間順序，此類“玫瑰聖母像”應當首先傳入日本，然後再進入中國。據學者考證，德列伊的銅版畫像曾輸入日本，並在意大利籍耶穌會士尼科洛（G. Nicolao, 1560—1626, 1583年抵達日本）於日本教會學校中開設的繪畫課程中被多次摹畫，而利瑪竇贈送給程大約的銅版畫、即上述“塞維利亞聖母”像，就來自日本有馬的神學院，大致的製作時間亦被確定為1597年。<sup>③</sup>

#### （四）聖路加聖母

“聖路加聖母”在東傳聖母畫像中最為著名。現存最為古老、並被視為此類聖畫像源頭的作品是羅馬聖母大教堂的同名聖像（參見圖1）<sup>④</sup>。

關於此像來歷，尚有不同說法，雖然科學檢測已經證實，此圖的製作時間不會早於12世紀，但仍有人相信它出自使徒聖路加之手，具有神聖的起源。在作於中世紀的文獻中，可以找到許多聖像顯靈的記錄。據說，格里高利教皇在公元590年為消除疾病而高舉此像在羅馬遊行時，聖天使城的遺迹上出現了大天使米蓋爾手提染血寶劍的奇幻景象，從而消除了疾病。在公元8世紀，聖路加聖母又保護城市免受蠻族的入侵。在教皇利奧四世的9世紀，由於她從“噴散疫病氣息的惡龍”手中拯救了羅馬，所以又被奉為“羅馬人的保護者”（Salus Populi Romani）。在16世紀，聖路加聖母像又具有了新的含義，許多人相信，在1571年萊帕特海戰中，聖母再次顯靈，並幫助教皇、西班牙與威尼斯聯軍戰勝了土耳其的異教徒大軍。

在天主教的各修會中，耶穌會對於聖路加聖母的崇敬尤為狂熱。在他們看來，聖畫像的神秘屬性會幫助他們完成傳播福音的神聖使命。1569年，耶穌會的第三任總會長博爾哈（Francisco Borja）從教皇庇護五世（Pope St. Pius V）那裏獲得複製這一聖像的許可，隨後便派遣本會修士瓦萊尼亞諾（Giuseppe Valeriab0）描製此像，將它懸掛在羅馬耶穌會普羅弗薩修院（Casa Professa）的附屬禮拜堂。當耶穌會士前往世界各地傳教時，大量的複製品又被他們攜往各個傳教地。

由於耶穌會士對聖路加聖母像的特別崇敬，此像傳入中國時間可以追溯到羅明堅（M. Ruggieri, 1543—1607）等人進入中國的最初時期。根據學者們的考證，在1583年羅明堅、利瑪竇在肇慶建立的小教堂中，就陳列過這幅聖母像的複製品。而在利瑪竇北上途中，他隨身攜帶的此像又被出示給劉承范、湯顯祖、李日華、顧起元等中國官員與文人。<sup>⑤</sup>

圖1 聖路加聖母像



① “玫瑰聖母子像”，《與西洋的相會·基督教繪畫與南蠻屏風》，第50頁。

②③ 《南蠻美術與洋風畫》，收入《原色日本美術》，第25集，第42、60頁。

④ 又名“羅馬人的保護者”（Salus Populi Romani），現藏於意大利羅馬聖母大教堂。

⑤ 朱黎明：《利瑪竇1601年進貢的三幅聖像溯源——兼論在華耶穌會士偏愛聖母像的原因》（未刊稿），第3—8頁。

根據文獻記載，在1601年利瑪竇向中國皇帝進貢的三幅聖像中，就有一幅聖路加聖母像。同年，耶穌會的年報有記錄稱，皇帝對聖路加聖母像非常重視，將之與大自鳴鐘放在宮中的一處重地，許多官員一睹為快，皇太后每天都到懸挂着聖母像的房間內焚香參拜。1604年聖誕節，利瑪竇又下令在日本神學校中受到正規藝術訓練的中國修士倪雅各複製此像並公開展出，令觀者驚嘆不已。時至今日，已無法重見利瑪竇帶入中國的聖母像及其複製畫像，但憑藉着日本和澳門的若干遺作，仍不難想象她的風采。<sup>①</sup>

### 三

細讀同一時代的各種記錄，可以注意到這樣一個有趣的現象：雖然初次接觸基督教聖像的中國信衆還不瞭解聖母像的神學含義，但他們卻毫無顧忌地拜倒在異國女神的足下，虔誠禮拜。對此，利瑪竇在回憶錄中如此描述他們在肇慶目睹的奇異景象：

所謂的傳教室在兩頭各有兩間房，中間是間空屋，用作教堂，中央是聖壇，上面挂着聖母像。……聖貞女被稱為光榮的聖母。當人們來訪問神父時，官員和其他擁有學位的人、普通百姓乃至那些供奉偶像的人，人人都向聖壇上的圖畫中的聖母像敬禮，習慣地彎腰下跪，在地上叩頭。這樣做時，有一種真正宗教情緒的氣氛。<sup>②</sup>

根據雙重誤解的情境邏輯，中國民衆對聖母像的習慣性禮拜同樣不難理解。與前述懵懂無知的西方人一樣，在中國的文化傳統和認知體系中，也有一尊與之相似的女神形象，即在佛教信仰中佔據重要地位的觀音菩薩，因此，在驟然面對與之相似的聖母像時，“習慣地彎腰下跪，在地上叩頭”，也是極為自然的。

關於中國民衆禮拜聖母像時的心理活動，傳教士的記錄中有許多例證。根據利瑪竇1586年10月29日寫給本會修士馬塞利（Ludovico Maselli）的信件，在他們定居肇慶之初，時任知府的王泮有一妻二妾，但三十三年無子，後因崇拜利瑪竇贈送的聖母像，終於如願以償。而這一奇迹，亦對傳教工作產生了難以想象的意外作用。城中傳言，傳教士給知府帶來了兒子，於是蜂擁而至，要求獲得甚為靈驗的異國觀音，並向她乞子。無獨有偶，當羅明堅在紹興傳教期間，也遭遇了相同的經歷。據說，當地知府蕭良幹無子，多次請求羅明堅到他的官邸，並在他帶來的聖母像前點燃蠟燭並下跪，聆聽祈禱詞。由於後來其妻果然有孕，蕭良幹大喜過望，不僅公開對天主謝恩，而且還希望羅明堅留在紹興，由他籌資建造寓所和教堂。<sup>③</sup>

稍晚進入中國的龍華民（N. Longobardi, 1559—1654）神父還提到普通民衆對於聖母像的另一種需求：

有一天，（韶州的）一個新教徒去找龍華民神父，抱怨說他的老婆還是個異端，為了保證安全分娩而救出了一尊他正要燒掉的偶像。神父叫他用一幅聖母像代替觀音的偶像，要他的老婆每天念七遍我們的像和七遍福哉瑪利亞，禮敬聖母的七次節日。丈夫的權威生了效，他們的兒子在聖母顯靈節那天異乎尋常地平安誕生了，無疑是得到了聖母的特別幫助的。這件事終於使全家成為基督徒，導致對聖母的特殊虔誠，這包括家裏的每一名成員每禮拜六去參加為聖母舉行的彌撒並在聖壇上燃燭焚香。<sup>④</sup>

鑑於耶穌會士一貫的誇張文風，這裏的記錄非常可疑，上述官員和普通民衆是否真的因為瑪利亞的顯靈而得償所願？是否真的因此而改宗信仰？但正如許多傳教士描述的那樣，對於在外形上與觀音像極為相似的聖母子像，中國人的好感與接受程度遠甚於釘在十字架上的耶穌苦像；而如果

<sup>①</sup> “雪中的聖瑪利亞”（東京國立博物館藏），《南蠻·信長、秀吉、空康眼中的東西交流》（岐阜：岐阜市歷史博物館，2003），第28頁；“瑪利亞人民之母”，《聖若瑟修院西藏珍館》（澳門：澳門特別行政區政府文化局，2013），第108—109、445頁。

<sup>②④</sup> [意]利瑪竇、[比]金尼閣：《利瑪竇中國札記》（北京：中華書局，2010），何高濟、王遵仲、李申譯，第168—169、445頁。

<sup>③</sup> 宋黎明：《利瑪竇1601年進貢的三幅聖像溯源——兼論在華耶穌會士偏受聖母像的原因》（未刊稿），第15頁。

歪打正着，因禮拜聖母而意外得子或平安分娩，講究實用主義的中國民衆立即“參加為聖母舉行的彌撒並在聖壇上燃燭焚香”似乎沒什麼值得大驚小怪的。

魏晉時期傳入中國的觀世音菩薩原為男身，為了適應一般民衆的心理需求，至遲在宋代，觀音菩薩就變身為美麗端莊的慈祥女神了。<sup>①</sup>至耶穌會士進入中國的晚明，日趨世俗化的觀音菩薩已經因地制宜地擁有了三十多種變身，而其中最為民衆熟悉的形象，便是具有強烈世俗色彩、且與聖母像和聖母子像極為相似的白衣觀音像和送子觀音像。

然而，隨着中西方交流和認知的不斷深入，最初的張冠李戴和指鹿為馬便難以為繼了，至少耶穌會士很快意識到，多神教譜中的觀音與一神教體系中的聖母在神學位格上有着巨大差異，儘管他們可能會利用這一點獲得福音傳播的便利。從某種角度而言，或許利瑪竇將來自日本的聖母像贈送給程大約，又要求倪雅各繪製正規的聖路加聖母像，就有撥亂反正、昭告天下的良苦用意。

#### 四

然而，文化傳統和行為習慣是不會輕易改變的，尤其是在普通民衆中有着廣泛基礎的民間信仰，它們總是非常頑固留存在於人們頭腦中，不會輕易退讓；而因此形成的情境壓力又會迫使聖像的製作者和使用者委曲求全，自覺或不自覺地屈從於它，從而導致一種似是而非的奇妙景象。關於這一點，可以從聖路加聖母像在中國的演變中找到經典的事例。

1911年，美國學者勞費爾（B. Laufer, 1874—1934）在中國西安發現了堪稱中國風格的聖路加聖母像（參見圖2）<sup>②</sup>。對比於現存羅馬的同名聖母像，兩者的高度相似性一目瞭然。由此看來，前者模仿於後者應當是確鑿無疑的。畫像的製作者應該見過正統的聖路加聖母像，甚至很可能在製像時有一幅標準聖像作為參考。然而仔細比對兩畫，又不難發現許多細微但又意味深長的重要差異。

首先，從色彩的角度看，基督教藝術有着明確的規定和意義。在絕大多數情況下，白色意味着純潔，紫色表示尊貴與威嚴，金色象徵着莊嚴和主的榮耀，紅色象徵着基督的血和神愛，而深藍色則是聖母瑪利亞的專屬色彩，具有悲傷的含義。在西安聖母像中，作者將聖嬰衣裳的顏色由金色改為紅色，表明他瞭解基督教聖像的傳統與含義；但另一方面，他不僅去掉了聖母斗篷正中的十字架以及長衣邊緣的金邊，而且極為大膽地將聖母的外衣改為白色。也許作者此舉是想表示無原罪聖母的純潔，但這一處理結果，顯然使聖母更接近於中國人熟悉的白衣觀音。

與之相比，作者對聖母、聖嬰形象所作的大膽改動更是令人吃驚。他不僅將聖路加聖母的傳統半身像改為全身像，而且還讓聖母露出赤裸的雙足。此舉有何用意雖然猜不出，但它確實更符合中國傳統造像中觀音大士的一般形象。最讓人感到不可思議的是，作者不僅讓聖嬰的雙足去掉了暗示其象徵帝王身份的羅馬式涼鞋，甚至還去掉了聖嬰頭部的光環。這一改動實在太關鍵了，因為它完全顛倒了聖母與聖子的從屬關係，即聖子在三位一體中的位格，從而使得整個畫

圖2 中國風格的聖路加聖母像



① [宋]朱弁：“蔣穎叔大悲傳”，《曲洧舊聞》（北京：中華書局，2002），第69—70頁。

② 劉平：《中國天主教藝術簡史》（北京：中國財富出版社，2014），第135頁。

面表現更接近於傳統的觀音送子圖。

關於這幅聖像的製作與用途，儘管還有許多可探究之處，但製像者對聖像的製圖模式決非一無所知，而是知而不為。他對傳統聖像的改動可能是使之符合一般中國人的觀像習慣，以便迎合廣泛的普通受眾；但另一種更大的可能是，作者是緣於某種外在壓力，不得已而為之——有意給聖母像罩上一層非鹿非馬、鹿馬混同的宗教保護色。

關於這一點，還可以從署名唐寅（1470—1524）的這一細節得到佐證。在一般情況下，託名於前人，多為民間畫師的慣常伎倆；但如此粗鄙簡陋、令人一望而知的作偽手法應當與藝術毫無關係，而在於強化掩人耳目的社會效用。而沿着這一思路，上述聖像圖式的種種改動或許可以從一個新的角度加以解釋。

與現藏大英博物館的另一幅同類畫像相比較，那幅託名唐寅的畫像，除了與西安聖母像同樣的聖母白袍和聖嬰紅衣之外，作者還讓聖母呈現了佛菩薩的趺跏坐姿，並讓聖嬰高舉作為佛教標記的蓮花。如果不是淨瓶旁邊的鴿子、即聖靈的提醒，人們幾乎無法辨認聖畫像的本來面目（參見圖3）。<sup>①</sup>

## 五

相較於中國聖畫像製作的扭怩作態，日本天主教藝術的變化似乎更能說明問題。

由於意大利籍耶穌會士尼科洛曾在日本教會學校中開設了較為正式的繪畫課程，許多日本信徒接受了正規的聖畫製作訓練，他們甚至能夠製作與西方原本相差無幾的各種聖畫像。著名傳教士弗洛伊斯（L. Frois, 1532—1597）曾在1593年讚道：

他們中的某些人已經讓我們看到並不遜色於印刷用銅版術的進步，因為某些人在使用油彩描繪畫像中磨練了技巧，令我們倍感欣慰。因為他們中的某些人已經用色彩和陰影和高度的相似性，將四位貴公子們從羅馬帶來的極為精緻的若干肖像畫表現得完美無缺，栩栩如生。不久之後，就連神父或修道士中的許多人也無法辨認哪些是他們的作品，哪些是在羅馬的作品。……由於天主的幫助，今後在日本不再缺乏可以用出色的畫像來滿足無數教堂的人物了，它會使衆多基督徒感到滿意。<sup>②</sup>

尼科洛是東西方藝術交流史上的重要人物，在許多中文著述中被尊稱為“尼閣老”。在1603年的耶穌會的“教士名錄”中，他獲得的評價是“長崎的美術指導者，擁有可以聽取告解的日本語”。尼科洛1626年在澳門去世時，獲得的褒獎是“擁有極大的優雅與風度，在數學、繪畫和鐘錶製作上才能非凡，教授學生為教會提供聖畫”<sup>③</sup>。他的許多作品被送往中國內地，利瑪竇曾聲稱由他繪製的聖路加聖母像成為送給中國皇帝的禮物。<sup>④</sup>

然而，到江戶幕府開始實施禁教政策之後，幾乎所有聖畫像都被銷毀或收繳殆盡，拒絕改變信仰的基督徒也受到嚴厲迫害——或是被殺害，或者被流放國外。為求自保，那些堅持信仰的基督

圖3 託名“唐寅”所作聖母子像



<sup>①</sup> 此圖題款：“蘇台唐寅敬繪”；鈐印：“唐寅”。現藏大英博物館。另一個值得注意的細節是水瓶中的插花。由於網絡提供的圖像不清晰，無法判斷它的真容，但無論如何，它也不會是與觀音相配的淨瓶楊柳，而更像是耶穌受難像中常見的荊棘。

<sup>②</sup> [葡]弗洛伊斯：《日本史》（東京：中央公論社，1980），第236—237頁。

<sup>③</sup> [日]若桑みどり：《聖母像的到來》，第156頁。

<sup>④</sup> [意]利瑪竇、[比]金尼閣：《利瑪竇中國札記》，第194頁。

徒不得不採用中國製作的觀音像，作為禮拜聖母瑪利亞的替代品。

從造像的角度看，日本基督徒禮拜的“瑪利亞觀音”與傳統的觀音像（包括送子觀音像）並無二致，都是身披白衣、抱擁嬰兒的典型形象。但問題的重點在於，當日本基督徒面對這些傳統觀音像時，在他們的心理感知中，這就是懷抱聖嬰的聖母瑪利亞。如果說前述傳教士與中國民眾的雙重誤解是指鹿為馬，這些日本信徒的行為就是指馬為鹿了。

但令人意外的是，與上述直截了當的“瑪利亞觀音”相比，第二次世界大戰後被日本學者在偏遠鄉村發現的、俗稱“納戶神”的變種聖母子像，卻與中國西安的聖母像有着某種異曲同工之處（參見圖4）。

在日本語的語境中，“納戶”一詞主要是指藏衣室、倉庫；也就是說，被稱為“納戶神”的聖母像也是一種被隱藏起來、秘密禮拜的聖畫像。從圖像表現的角度看，這些被稱為生月“納戶神”的聖母像的最大特點在於，畫中的聖母形象無論從人種和衣服的角度看，都已經徹底的日本化了，聖母的頭上扎着日本式的髮髻，白色衣袍上裝飾有典型東方風格的牡丹紋樣，對於她白袍上的紅色衣帶，還有日本學者認為它與佛教的飛天（天女）有關。<sup>①</sup>

當然，生月“納戶神”聖母的額頭與胸前依然帶有標誌着基督教的十字架，她的雙腳依然踏着啓示錄聖母的新月。因此，無論其他細節有多少改變，她依然還是聖母。很顯然，這種處理手法與西安聖母像的改變頗有些類似。由於日本嚴酷的禁教壓力，聖像製作者不得不令聖母作如此變身，以免暴露自己的基督徒身份。

## 六

需要注意的是，如果說製像者在特定情境中是因為外力作用而對聖母像作出改動的話，那麼，當這種重壓烟消雲散之後，仍有一些聖像製作者在主動求變。

位於澳門特區孫逸仙大馬路旁的觀音像，是由葡籍女藝術家李潔蓮製作於澳門回歸的1999年，作品原型現存於澳門著名的佛教寺院普濟禪院之中（參見圖5）。根據公開的宣傳資料，製像者的本意是“提倡人與人和文明間的相互尊重和友誼”。出於這一追求，公開的宣傳資料一方面宣稱“觀音是愛、憐憫和同情的菩薩，也象徵着人與人之間的團結與和諧”，但同時也在宣揚基督教的教義，“神性祇有一個，並存在於每個人心中”。

與文字宣傳相對應的是，這尊觀音像的造型也糅合了東西方的不同藝術風格，確切地說，是觀音與聖母相混合的產物。為了在觀音和聖母之間取得某種平衡，作者去掉了一般觀音像上不可缺少的法輪、纓絡或者楊柳、淨瓶等標誌物，

圖4 日本隱藏基督徒的聖母子像



圖5 觀音像原型



<sup>①</sup> “聖母子像”（無原罪聖母），《聖母像的到來》，第323頁。

使高高在上的巨大女神給人以似是而非的奇妙印象，並由此獲得豐富的聯想空間。

與此相比，由劉振輝創作的“天后聖母像”（參見圖6）則是採用另一種處理方式。從圖像的角度看，畫面中的女神形象完全是典型的中國仕女模樣，腳踏祥雲的女神髮髻高聳，上綴鳳凰、如意等華麗飾物，手執拂塵，一身衣帶隨風飄揚。儘管她沒有頭戴標記天后身份的冠冕，但題記中的“天后”字樣還是清楚地表明她的身份，即人們熟悉的女神媽祖<sup>①</sup>。

從神學角度來看，最令人新奇之處是作者將“天后”冠於“聖母”的聖名之前。雖然近代中國有許多中式打扮聖母像，而且此像題記中“爲我等祈”的詞句亦沿用上述慣例，但讓聖母變身於媽祖，並將其安置於紀念沙勿略的小教堂中，仍然讓人感到震撼。如果去掉題記中“聖母”“爲我等祈”的字樣，或是將畫像另置他處，觀者是很難將其認定爲聖母子像的。

從歷史的角度看，耶穌會士應該對媽祖並不陌生。

早在沙勿略前來中國的途中，他就在搭乘的中國漁船上親眼目睹了媽祖的存在及其民衆中廣受信仰的情況。他在寫於1549年（明嘉靖二十八年）11月5日的信中再三提到：

船長和異教徒不停祭祀搬入船上的偶像，或向它供奉祭品。他們常常抽籤問卦，尋問能否前往日本，有無航海（至日本的）必要順風。他們將結果告訴我，說它極爲靈驗，但籤卦時好時壞，雜亂無章。

在前往中國途中，我們來到距馬六甲一百里格處的一個小島，爲了對付中國海的暴風雨和驚濤駭浪，必須修繕船隻，預備其他必需物品。一切完成後，船長準備了許多供品來祭祀偶像，他們幾度禮拜，占卜有無順風。在抽到天氣良好、無需等待的籤後，便收錨升帆。異教徒皆大歡喜，將偶像搬到船尾，恭恭敬敬地點燃香火，焚燒香木。……<sup>②</sup>

雖然沙勿略沒有註明船長祭祀的偶像名稱，但熟悉中國的讀者肯定會知道，他所說的異教偶像就是媽祖。相對於沙勿略的不知所以，門多薩的《中華大帝國志》則清晰、明白得多。他告訴歐洲的讀者說：

他們有另一個叫做娘媽（Neoma）的聖人，生在福建省（Ochiam）的Cuehi城。他們說她是該城一位貴人之女，不願結婚，而是離開她自己的鄉土，到興化（Ingoa）對面的一個小島上去，過着貞節的生活，表現了很多虛偽的奇迹。<sup>③</sup>

根據文獻記載，媽祖姓林名默，福建湄洲人。傳說，林默二十八歲時，因在海上搭救遇險船隻不幸被桅杆擊中頭部，落水身亡，後人緣以“人行善事，死後爲神”，視她升天爲神，稱爲媽祖。媽祖的封號歷代不一，宋元時代多稱爲妃，明代又升格爲天妃，到了清康熙二十三年（1685），纔被朝廷封爲“護國庇民昭靈顯應仁慈天后”，升格爲上述沙勿略小堂聖母子像題記所言的“天后”。需要留意的是，從宗教類別上說，媽祖應當屬中國民間宗教的神靈，即道教的譜系，但在三教合流的明代，媽祖形象及其功用似乎與佛教的觀音發生了某些關聯和趨同。

由於缺乏可靠的證據，還不清楚上述“天后聖母”像的用意何在，也沒有從教堂中獲得更爲

圖6 天后聖母像



<sup>①</sup> “天后聖母像”（劉振輝作，1981），現存於澳門路環的沙勿略紀念小教堂側室。

<sup>②</sup> [葡]沙勿略：《沙勿略全書簡》（東京：平凡社，1985），河野純德譯，第465—466、470—471頁。

<sup>③</sup> [西]門多薩：《中華大帝國史》（北京：中華書局，1998），第41—42頁。

詳細的說明，但以常理推之，雖然將媽祖之名號“天后”冠名於“聖母”頗為新奇，但考慮到日本的“瑪利亞觀音”和託名唐寅的西安聖母像，以及一般民間信仰中媽祖與觀音的模糊界綫以及時常出現的形象轉移，沙勿略小堂中的“天后聖母像”亦不能說是毫無來由的獨立創造或憑空捏造。

## 七

從某種角度上說，上述中國風格的衆多聖母像或許會給人以某種理想化的錯覺，即這種圖式的變化意味或象徵着不同文明之間的交流和融合。但必須指出的是，圖像的變化與改變仍不足以說明異質文化間的交流可以達到真正的融通。從某種意義上說，上述聖母形象的改變仍然沒有超出外貌和服裝的範疇；相反，它恰恰從另一個角度說明了異質文明間交流的局限性。

從基督教的角度來看，上述聖母像的改變或變裝有一些神學上的依據。基於全能全善的本體論屬性，耶穌基督或者聖母變身為中國人、日本人，並非絕對的不可思議。關於這一點，或許可以從利瑪竇煞費苦心地從中國古籍尋找上帝福音的舉動中得到印證。與此同時，耶穌會士在傳教的過程中，不僅努力刊行中文教義書，同時也對傳教士的本地化持開放態度。正因為如此，利瑪竇等人纔得以堂而皇之地公開換上中國儒生的衣裳。

還必須指出的是，為了達成福音的傳播，天主教士們從來就不忌諱形象改變。早在使徒時代，聖保羅就明確宣揚道：“向什麼樣的人，我就做什麼樣的人。”（《哥林多前書》，9-22）而最早進入內地傳教的耶穌會士羅明堅，也在1583年2月7日致總會長阿桂委瓦（Claudio Acquaviva）信中毫不猶豫地宣稱道：“不久我們將化為中國人，以便為基督能賺得中國人。”<sup>①</sup>

就特定的語言情境而言，羅明堅此處所言的“化為中國人”，應當是指他們為進入中國內地而改易中國僧侶服裝的事，而不是指聖像表現上的具體變動，但兩者的內在邏輯卻是一脉相承的。既然教士的外貌可以根據需要靈活調整，那麼聖母畫像上的形象改變又有什麼不可以的呢？

當然，正如羅明堅等人的換裝是為了“以便為基督能賺得中國人”，改換容貌的傳教士們從未改變他們的初衷和本意，那麼與此同理，雖然上述畫像中的聖母的外在形象發生了很大變化，但她的神學本質卻依然如故。正因為如此，人們可以在這些本地化的聖母像，包括上述沙勿略小堂中的天后聖母像中，無一例外地看到“為我等祈”的題記。它清楚地道出，聖母在神、人之間的特殊地位與作用。無論聖母身着何種服裝，她仍然還是聖母。在這裏，物像的解讀依然取決於觀者的心像和意念。關於這一點，上述畫像的製作者和許多觀像者都是非常清楚的。

<sup>①</sup> 《利瑪竇書信集》（臺北：光啓/輔仁聯合出版社，1986），羅漁譯，下冊，第451頁。