

## 《程氏墨苑》中的基督宗教版畫「寶像圖」研究

陳虎

**【摘要】**明末時期，徽州墨商程大約將四幅《聖經》題材的西方銅版畫，翻刻成了中國版畫，收錄在墨譜《程氏墨苑》中，並邀請利瑪竇為其寫了漢語和羅馬拼音字母對照的釋文。利瑪竇將這幾幅畫稱之為「寶像圖」。這是歷史上第一次，西方宗教繪畫進入中國的社會出版物中。從此，開啟了天主教繪畫藝術在中國的發展，同時也是中西美術交流的開始。

**【關鍵詞】**程氏墨苑，寶像圖，明末版畫，天主教藝術，中西美術交流

### 前言

《程氏墨苑》是明末萬曆年間，由徽州墨商程大約所編撰輯刻的一部版畫墨譜，被譽為明代「四大墨譜」之一。<sup>1</sup> 墨譜畫稿主要由著名畫家丁雲鵬<sup>2</sup>、吳廷羽<sup>3</sup>等繪製，畫作構圖新穎、筆法精煉。

---

<sup>1</sup> 程大約的《程氏墨苑》和方於魯的《方氏墨譜》、方瑞生的《墨海》，以及潘膺祉的《潘氏墨譜》被譽為明代「四大墨譜」。

<sup>2</sup> 丁雲鵬（1547-1628年），是中國明代畫家，字南羽，號聖華居士，安徽休寧人。畫善白描人物、山水、佛像，無不精妙。白描酷似李公麟，設色學錢選。兼工山水、花卉。中年用筆細秀，略近文徵明、仇英畫法，晚年風格樸厚蒼勁，自成一家。《程氏墨苑》和《方氏墨譜》中大部分的畫稿出自丁雲鵬之手。

<sup>3</sup> 吳廷羽，一作吳羽，字左千，安徽休寧人。曾師從丁雲鵬學習佛像，山水宗法李唐。或許正是他與丁雲鵬的師生關係，才使他有機會和丁雲鵬合作。

刻版工作由著名的版刻家族「黃氏家族」<sup>4</sup>中的黃應泰、黃應道等人執刀，線條精緻、絲絲入微。程大約對《程氏墨苑》的編撰開始於1594年，大概在1605年完成了初版，後來又進行了多次增補。目前可考的版本有十九種之多。<sup>5</sup>

《程氏墨苑》是一部百科式的圖文集，由圖譜和附錄兩大部分組成。其中，圖譜又分玄工、輿圖、人官、物華、儒藏、淄黃六大類，共計十四卷，圖樣約五百二十幅，大部分圖樣都配有詩文解說；附錄部分被稱之為「人文爵裡」，收錄了程大約的自撰文和他邀請眾多文人名流所寫的詩文題跋，共有九卷。<sup>6</sup>在《程氏墨苑》淄黃卷中，收錄了四幅《聖經》題材的圖像，分別名曰：「信而步海」、「二徒聞寶」、「姦色穢氣」和「天主」，合稱「寶像圖」。其中前三幅圖還配有利瑪竇為其所寫的圖像釋文，更有意思的是，在釋文中的每個漢字上都用羅馬字母做了注音，這是中國歷史上首次出現的中文拼音。這四幅圖也是最早在中國社會出版物上出現的西方宗教圖像。

## 一、「寶像圖」進入《程氏墨苑》的背景

程大約，徽州歙縣人（今安徽南部地區），字幼博，號筱野，別字君房。生卒年不詳，據翟屯建的考證，程大約生於明嘉靖中期1543年左右，享年可能在八十歲以上。<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> 明代徽州新安黃氏刻工眾多，在中國出版史上寫下了重要一頁。據統計，黃氏從明正統間開始刻書，一直刻到清道光間，歷時四百餘年。明代是黃氏刻工最活躍的時期，黃氏廿八世以前的二百八十位刻工都生活在明代。

<sup>5</sup> 陳煥強：《明清天主教〈聖經〉故事版畫圖像敘事研究》（廣州：暨南大學碩士學位論文，2013），頁15。

<sup>6</sup> 朱麗罕：《〈誦念珠規程〉與晚明天主教木刻版畫的當地語系化》（上海：華東師範大學碩士學位論文，2022），頁50。

<sup>7</sup> 翟屯建：〈程大約生平考述〉，《中國文化研究》第3期（2000），頁48-53。

徽州地狹田少，自古輕農重商，明清時期徽州號稱「十室九商」<sup>8</sup>。同時，徽州人好文，以商入仕是徽商的普遍特點。程大約自少隨父經商，發達之後棄商從仕，捐購太學生資格，北上京師拜在戚元佐<sup>9</sup>門下學習詩文，然而仕途不順，先後四次參加科考都以落榜告終。<sup>10</sup>他回到歙縣後一心制墨，自稱：「余為童子時，性即嗜墨，中年專功其業，晚年成癖。」<sup>11</sup>

因為徽州歙縣盛產燒墨所需的上等松樹，所以徽州從唐代起就已經成為全國的制墨中心，到了明末，徽州制墨業進入全盛時期。後世評價說：「墨之在萬曆，猶詩之有盛唐」。<sup>12</sup>

徽州除了墨業發達，出版業也很繁榮，由而形成了一個巨大的產業鏈。在這裡彙集了一大批文人墨客，如畫家丁雲鵬、陳洪綬等人，版刻技師「黃氏家族」中的眾多成員，以及制墨大家羅文龍<sup>13</sup>、程大約、方於魯<sup>14</sup>等。

自古文人喜墨。文人參與制墨、蓄藏佳墨的風氣，在宋代就已形成。<sup>15</sup>到了明代制墨業空前繁榮，這種「玩墨」風氣也達到了極致，墨的功能也從書畫、印刷的實用性走向了藝術賞玩的階段。

---

<sup>8</sup> 王雅欣：〈徽派版畫形成的自然條件與社會因素〉，《赤峰學院報》漢文哲學科學版，第35卷，第3期（2014），頁229-230。

<sup>9</sup> 戚元佐，字希仲，浙江秀水人，嘉靖四十一年進士，官至尚寶司上卿。

<sup>10</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》（杭州：中國美術學院博士學位論文，2011），頁47。

<sup>11</sup> 王雅欣：〈徽派版畫形成的自然條件與社會因素〉，頁229-230。

<sup>12</sup> [明]方瑞生編：《墨海》外輯「圖」第4卷，《墨海集成》第1冊，（西安：三秦出版社，2006），頁328。

<sup>13</sup> 羅龍文，字含章，號小華，別號山泉、客道人等，生卒年不詳，安徽歙縣人。曾為嚴世蕃賓客，在世宗時官中書舍人，嚴世蕃獲罪後受殃及。明末時期著名的制墨商人，所制之墨「堅如石，紋如犀，黑如漆，一螺值萬錢」。

<sup>14</sup> 方於魯，先名大澈，後更字建元，字於魯。生於1541年，卒於1608年。先師從程大約制墨，後二人交惡，自立門戶，成為程大約在制墨業中的主要競爭對手，編撰有《方氏墨譜》一書。

<sup>15</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁27。

對於墨品的收藏和鑒賞逐漸成為文人階層雅興潮流，所以墨品被注入了濃郁的文藝氣息。<sup>16</sup> 在這樣的背景下徽州制墨業競爭相當激烈。如何能讓自己的墨品，在市場競爭中脫穎而出，這就要求不但在品質上提高，還要在裝飾和文化內涵上大做文章。

為提高墨品的藝術價值和宣傳效果，程大約大概在 1594 年以前就開始編撰《程氏墨苑》，但在 1594 年因被陷殺人而入獄，1600 年獲釋後繼續編撰，1605 年前完成了最早版本。<sup>17</sup> 在以後的若干年裡，又多次進行增補。

身為文化商人，程大約深諳文人喜好，抓住明末文人的尚「奇」之風<sup>18</sup>，對墨譜的編撰，不但在題材上標新立異，選擇符合文人雅趣的墨樣，而且在繪圖和刻版上，還僱用深受文人歡迎的畫師與刻工。他不惜重金聘請名畫家丁雲鵬繪稿，著名的黃氏刻工雕版。<sup>19</sup>

為了使自己的墨品在市場競爭中優勢最大化，程大約製作《程氏墨苑》可以說是不惜代價。他想方設法向當時較有影響的文人名流求取詩文、題跋，輯刻在《程氏墨苑》中為自己的墨品做宣傳。如董其昌、申時行、邢侗、焦竑、顧憲成、利瑪竇等一百八十多人都留下了跋文，這些人中有官員、文人、畫家等。<sup>20</sup> 當然，名士們也樂意為他寫作，一來程大約常以墨品和墨譜作為禮物相贈。如焦竑

---

<sup>16</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》（南京：南京師範大學碩士學位論文，2020），頁 1。

<sup>17</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁 74。

<sup>18</sup> 參閱史正浩：《〈程氏墨苑〉中西洋圖像的相關問題研究》，《藝術百家》第 6 期（2008），頁 113-116。

<sup>19</sup> 楊雪：《徽商推手程君房與〈程氏墨苑〉的藝術行銷》（廣州：廣州大學碩士學位論文，2021），頁 15-19。

<sup>20</sup> 張曉南：《〈程氏墨苑〉與文人的參與》，《美與時代》美術學刊中旬刊，第 5 期，（2014），頁 35-36。

在跋文《翟道候世家》中寫道：「幼博鴻臚攜其制墨見訪，輒書以遺之。」<sup>21</sup> 二則這些名士也想通過《程氏墨苑》這樣一部曠世奇作的流傳，來擴大自己的聲名和影響力。<sup>22</sup>

就在這樣的背景下，四幅天主教「寶像圖」和利瑪竇所發明的中文拼音的圖像釋文便進入了《程氏墨苑》。無論是帶有拼音的文章還是圖像，抑或是利瑪竇本人，對於程大約來說都是求之不得的。這三者的加入，對於《程氏墨苑》所要凸顯的「奇」、「全」、「名」的特點更是錦上添花。因為當時，利瑪竇作為在華為數不多的西洋傳教士，不但與皇帝和朝廷上層交往密切，而且學識高深，在文化界知名度很高。當時的戲曲家、出版家汪廷訥<sup>23</sup> 在其《坐隱先生訂譜全集》中，就偽造了一篇利瑪竇的贈文，以提升其書的價值。陳垣評價道：「可見當時風尚，士大夫以得利瑪竇一言為榮也。」<sup>24</sup> 當然，程大約也有這樣的心理。

而利瑪竇為其贈圖並寫作，自然是出於傳教目的。能在這樣一本有眾多文人名流參與編撰、製作的書上印上天主教圖像，這將對教會的傳播起到不小的作用。所以，從文人士大夫到傳教士，再到出版商，他們之間形成了一個互惠關係，各取所需，成就了這部曠世佳作。

---

<sup>21</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》「人文爵裡」卷四，明萬曆間，滋蘭堂刻本，日本國立國會圖書館藏。

<sup>22</sup> 張曉南：《〈程氏墨苑〉與文人的參與》，頁 35-36。

<sup>23</sup> 汪廷訥（1573—1619），字昌朝，安徽休寧海陽鎮人，是著名戲曲家，著有雜劇《廣陵月》及傳奇《環翠堂樂府》十八種。同時也是明末有影響力的出版商，出版有大型版畫《環翠堂園景圖》。

<sup>24</sup> 董亞媛：《〈程氏墨苑〉圖像研究》，（北京：中央美術學院碩士學位論文，2014），頁 30。

## 二、「寶像圖」原版的來源

這四幅「寶像圖」均是參照西方銅板畫所翻刻的，其母本畫的考證，在學界基本都很明確。但是，關於程大約是如何得到了這四幅母本銅板畫的問題，研究者的意見還不一致。之前的學者基本都認為是由利瑪竇直接贈送給程大約的。

根據德禮賢 (Pasquale d'Elia) 的研究，程大約請利瑪竇送給他西文的筆跡，而利瑪竇除了文字以外還送給他那四副畫。<sup>25</sup> 美國著名漢學家史景遷 (Jonathan D. Spence) 在 1986 年發表的《利瑪竇的記憶之宮》中提到，大約 1605 年在北京，程大約經人介紹與利瑪竇相識，當時程大約正在準備刊刻《程氏墨苑》，非常希望在書中收錄一些西方的藝術和書法作品，因此請利瑪竇貢獻若干。於是，次年出版的《程氏墨苑》就收入了利瑪竇所提供的四幅畫和評注。<sup>26</sup> 向達也表示：「此四畫俱為利瑪竇持贈程大約者，大約以之刊入墨苑。」<sup>27</sup> 方豪也持同樣觀點：「瑪竇嘗以宗教畫四幅贈大約，並題拉丁字注音其上。」<sup>28</sup> 當代學界附和者亦不在少數，如湯開建<sup>29</sup>、張燁<sup>30</sup>等人都直接或間接的引用了向達等人觀點。

---

<sup>25</sup> 見 Pasquale d'Elia, *Le origini dell'arte Cristiana cinese (1583-1640)* (Roma: Reale Accademia d'Italia, 1939), pp.57-66.

<sup>26</sup> [美]史景遷 (Jonathan D. Spence) 著，章可譯：《利瑪竇的記憶宮殿》(The Memory Palace of Matteo Ricci) (桂林：廣西師範大學出版社，2015)，頁 18。

<sup>27</sup> 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《新美術》第 4 期 (1987)，頁 12-21。最初發表於 1930 年，《東方雜誌》，27.1，頁 19-38。

<sup>28</sup> 方豪：《中西交通史》，(上海：上海人民出版社，2008)，頁 659。

<sup>29</sup> 湯開建：〈明清之際天主教藝術傳入中國內地考略〉，《暨南學報》社會科學版，第 23 卷，第 5 期 (2001)，頁 123-131。

<sup>30</sup> 張燁：〈「洋風姑蘇版」研究〉，(杭州：中國美術學院博士學位論文，2009)，頁 49。

對《程氏墨苑》較早進行系統研究的是台灣學者林麗江。1998年，林麗江以“The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-Shih Mo-P’u and the C’heng-Shih Mo-Yuan”（《圖像的擴散：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉中的墨形設計及其複製》）為題完成她的博士論文。<sup>31</sup> 這篇論文從版本整理，到圖像分析方面做了比較全面的研究，可以說奠定了以後對《程氏墨苑》以及其中的「寶像圖」研究的基礎。林麗江通過對現存多種版本的《程氏墨苑》對比研究，分出了兩大組群——第一組為1605及以前出版的，第二組為1610年以後出版的。通過對比發現，第一組群的版本僅收錄了三幅圖，沒有「天主」圖，也沒有利瑪竇所寫的釋文和拼音字母；第二組群的版本則出現了四幅圖，以及利瑪竇的釋文及拼音和贈文。而且，在第一組群中有其中一本（現藏於法國國家圖書館），僅收錄了「信而步海」和「嬌色穢氣」兩幅畫，並且是被刻在同一塊木板上一同裝訂，其頁碼分別為三十五頁上、下。由此，林麗江推測，這四幅「寶像圖」不僅不是一次得到的，而且前三幅也有可能不是一次得到的。<sup>32</sup> 似乎是程大約最先得到了「信而步海」和「嬌色穢氣」兩幅，並且已經刻印了一個版本，隨後才又得到了「二徒實聞」。

林麗江的這個推論具有很大的說服力，最近幾年的幾篇學位論文都受到了她的影響，如王景宇的《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》、梅娜芳的《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》及史正浩的《明代墨譜〈程氏墨苑〉圖像傳播的過程與啟示》。其中，王景宇在論文中指出，在第一組群中的一個版本（現藏於中國國家圖書館）只收錄了前三幅畫，位於第十二冊卷六淄黃下，「信而步海」

---

<sup>31</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁2；Lin Li-chiang, “The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-Shih Mo-P’u and the C’heng-Shih Mo-Yuan” (Ph.D. Diss, Princeton University, 1998).

<sup>32</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁19。

在三十五頁上、「二徒聞寶」在三十五頁下、「嬌色穢氣」三十五頁上。他注意到三十五頁上這個頁碼被重複使用了兩次，這個問題在第一組群中比較普遍，但是在第二組群中不存在這種現象。<sup>33</sup>

對於版本不一樣的問題，陳垣很早就注意到了，他認為這是在禁天主教的時候刪去的。因為在萬曆四十四年（1616）迫害天主教時對這些書版進行了毀壞。<sup>34</sup> 林麗江分析道：「假如不是利瑪竇向程大約提供了這三幅西方版畫，而是程大約給他看了收在《程氏墨苑》中的這些畫，就可以合理解釋為什麼利瑪竇會說『遇寶像三座』了」。<sup>35</sup> 另外在〈述文贈幼博程子〉一文中利瑪竇寫道：「今觀程子所制墨，如《墨苑》所載，似與疇昔工巧無異。」<sup>36</sup> 可見程大約當時是帶著墨品和已經出版的墨譜去拜訪利瑪竇的。結合多種版本的差異規律，筆者認為林麗江的推論更有說服力。

從利瑪竇落款中的一個「遇」字，應當可以說明，在程大約找利瑪竇寫釋文以前，他已經從別處得到了三幅「寶像圖」，並已收錄在了《程氏墨苑》中。故利瑪竇才為其寫了這三幅圖的釋文，同時又送了一幅「天主」圖，還另寫了一篇〈述文贈幼博程子〉給程大約。這篇〈述文〉說：

近歲竇因石林祝翁詩柬，幸得與幼博程子握手，知此君旨遠矣。……即其所制墨，絕精巧，則不但自作。……程子聞敝幫素習文，而異癢之士且文者殊狀，欲得而諦觀之……。萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔，歐羅巴厘瑪竇撰並羽筆。<sup>37</sup>

<sup>33</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁 19。

<sup>34</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁 105。

<sup>35</sup> 林麗江：〈晚明徽州墨商程君房與方於魯墨業的開展與競爭〉，《法國漢學》第 13 輯，（北京：中華書局，2010），頁 134。

<sup>36</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》「人文爵裡」卷 4。

<sup>37</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》「人文爵裡」卷 3。



據此可以得知，在萬曆三十三年因祝石林<sup>38</sup>的引薦，程大約拜訪了利瑪竇。拜訪的目的不妨做這樣的推測：因程大約不知從哪裡得到了三幅「寶像圖」收錄在書中，因不知其意，通過祝石林引薦，請利瑪竇為其解釋。利瑪竇看到天主教繪畫被錄入書中，甚為高興，因為程大約在制墨界名聲顯赫，他的墨作為朝廷貢品<sup>39</sup>，也被很多文人雅士所青睞。所以利瑪竇認為天主教繪畫若能被刻印在墨品上，對於傳教是一個絕佳機會。於是，利瑪竇欣然接受程大約之邀，為其撰前三幅圖像的釋文和一篇〈述文〉，並添加了自己所發明的羅馬字母拼音，另外又贈送一幅「天主」圖。程大約收到這些文章和圖像後，又對《程氏墨苑》進行了增補，所以在 1610 年以後出版的《程氏墨苑》中都出現了四幅「寶像圖」和由羅馬字母注音的釋文以及〈述文贈幼博程子〉文章。

至於程大約是如何得到了前三幅圖，這無史可考。從 1580 年左右起，西方傳教士開始在廣東活動，到 1605 年《程氏墨苑》的初版完成，這期間程大約都有得到圖像的可能。但一定是與天主教有關的人士所贈，因為他把這幾幅圖像編輯在宗教類型的「淄黃」卷中，可見他對這幾幅圖像是屬於宗教類型的認識是清楚的。<sup>40</sup>大體上不會是某位西方傳教士給的，因為當時在華的西方傳教士屈指可數，倘若是某位傳教士給了程大約去刻書，這無論是對傳教士還是程大約來說，都是值得記錄的一件大事，任何一方都會有理由留下記錄。當時的平信徒大概也不會擁有畫像，銅版畫印刷品雖然當時

---

<sup>38</sup> 祝世祿，字世功，號石林，明萬曆十七年（1589）中進士，授休寧縣令。利瑪竇 1589 年至應天府（今南京）傳教，得到了祝世祿的熱心關照與大力幫助。他們交往甚密，其間祝世祿還以詩相贈。在祝世祿的安排下，利瑪竇神父一行得以有機會乘船到達北京，並順利覲見皇帝。

<sup>39</sup> 何應傑：《對〈程氏墨苑〉製作中的多領域合作研究》（北京：中央美術學院碩士學位論文，2014），頁 21。

<sup>40</sup> 李娟：〈淺析明末版畫《程氏墨苑》的圖像元素〉，《文博》第 6 期（2010），頁 59-65。

在歐洲已經不是貴重之物，可是對於遠在中國的傳教士來說還是比較稀缺的。

那麼最有可能的就是傳教士身邊的助手和朋友等，尤其是那些從事繪畫的人，比如游文輝，他曾在日本學畫，1598 年回到中國協助傳教，1600 年隨利瑪竇前往北京。<sup>41</sup> 還有一位是倪雅谷，他也是利瑪竇身邊的繪畫助手，西畫藝術造詣很高；1602 年，應利瑪竇要求到北京專門從事繪畫工作。<sup>42</sup> 除此之外，就是祝石林。利瑪竇在南京期間，祝石林對傳教士多有照顧，所以利瑪竇送給他一些禮物作為答謝。<sup>43</sup> 假設，這些禮物中就有聖像畫，後來祝石林又把這幾幅畫像送給了程大約。因祝石林也不能清楚地解釋這幾幅圖的意思，所以寫了推薦信，讓他去請教利瑪竇。這也印證了為什麼在早期出版的版本中，三幅「寶像圖」都沒有在目錄標題裡出現的原因。<sup>44</sup> 因沒有漢語的史料佐證，筆者沒有參照外文資料，因此所提出的以上推論，也不過是粗陋己見。

### 三、「寶像圖」解析

#### 〈一〉信而步海

「信而步海」是程大約最早得到的兩幅畫之一，它的母本是來自歐洲《基督受難記》（*La Passion du Christ*）中的廿二幅銅版畫作品

---

<sup>41</sup> 莫小也：〈明末天主堂壁畫與中國修士畫家〉，收於陳耀林編：《中國天主教藝術》（石家莊：河北信德社，2003），頁 57。

<sup>42</sup> 莫小也：〈明末天主堂壁畫與中國修士畫家〉，頁 63。

<sup>43</sup> 劉俊餘、王玉川譯：《利瑪竇全集 2 利瑪竇中國傳教史（下）》（台北：光啟出版社、輔仁大學出版社，1986），頁 330。

<sup>44</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁 20。

之一（圖一），由 Maarten de Vos（1532-1603）繪製。刻版人是 Antonius Wierix II。<sup>45</sup>

這幅銅版畫的題目為 *L'Apparition du Christ à Pierre au Bord de la Mer*。出自《若望福音》廿一章，描繪耶穌復活後顯現給正在捕魚的幾個門徒，其中伯多祿見到耶穌後激動得來不及划船，便跳進水裡向耶穌游去（若 21:1-14）。

但是，在《程氏墨苑》中利瑪竇給的標題是「信而步海，疑而即沉」（圖二）。釋文道：

天主已降生，托人形以行教於世。先誨十二徒，其元徒名曰伯多落。伯多落一日在船，恍惚見天主立海涯，則曰：

倘是天主，使我步海不沉。」天主使之。行時望猛風發波浪，其心便疑而漸沉。天主援其手曰：「少信者何以疑乎？篤通道之人踵弱水如堅石，其複疑，水複本性焉。勇君子行天命，火莫燃，刀莫刺，水莫溺，風浪何懼乎！然元徒疑也。以我信矣，則一人瞬之疑，足以竟解兆眾之後疑。使彼無疑，我信無據。故感其信亦感其疑也。歐羅巴厘瑪竇撰。<sup>46</sup>

利瑪竇的釋文描寫的是《瑪竇福音》十四章中的情節。大概意思是在半夜時分，門徒們在船上，耶穌從水面上步行而來，他們以為是妖怪，當他們認出是耶穌時，伯多祿便說如果真是你，就讓我也能步行水面吧。他走在水上看到風浪很大，心裡害怕便開始下沉，耶穌批評說：「小信德的人哪！你為什麼懷疑？」（瑪 14:22-33）

---

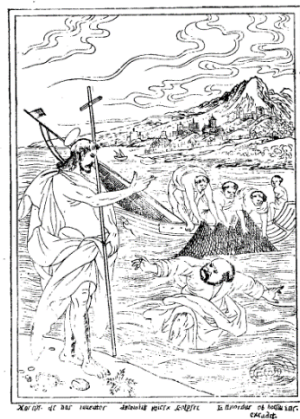
<sup>45</sup> 朱麗罕：《〈誦念珠規程〉與晚明天主教木刻版畫的當地語系化》，頁 51。

<sup>46</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》，卷六，淄黃下，「信而步海，疑而即沉」注釋，中國國家圖書館藏，善本書號 15818。



圖一：原銅版畫——海邊顯現

hai pu shi sin



圖二：信而步海，疑而即沉

這兩個故事在情節描述上有很大的區別，「信而步海」注釋是耶穌生前，而原銅版畫描繪的是耶穌復活後，但當它們轉化成圖像，確實有很大的相似度。兩個故事發生的地點都是在水面上，人物都是耶穌和幾個門徒，其中其他門徒在船裡，只有伯多祿在水裡。不同的是「信而步海」的門徒沒有捕魚，且水面風浪大，耶穌應站在水面上。而原銅版畫故事且反之。

兩幅圖做一個對比，原銅版畫耶穌懷抱十字架，手腳有明顯的釘痕，這些元素都是耶穌復活後的標記。這些特徵對於不懂《聖經》的民眾來說，當然沒什麼概念，但是對於精通《聖經》的利瑪竇來說，幾乎沒有弄錯的可能性，況且他還有可能對藝術有一定的造詣。<sup>47</sup>

<sup>47</sup> 顧衛民：〈中國基督宗教的藝術歷史〉，《世界宗教研究》第 1 期，(2008)，頁 88-98。

那麼，為什麼利瑪竇對這幅圖進行移花接木呢？梅娜芳推論道，在佛教《金剛經感應錄》有一個與「信而步海」類似的故事。這個故事發生在 1593 年，在當時很流行。佛教在中國民間有很深的影響力，利瑪竇知道這個故事有民間基礎，所以他把「耶穌海邊顯現」改成了「信而步海」。他認為借這個故事，更能打動中國老百姓的心，起到良好的傳教效果。<sup>48</sup> 劉振則認為，「信而步海」之「信」的含義與中國傳統文化有密切的關係，「信」是儒家文化的重要組成部分，在《論語》和《孟子》中都強調「信」作為倫理道德標準的作用，如「人無信不立，不可知其也」等。同時利瑪竇還雜糅了《周易》、《左傳》有關「信」的概念，如《左傳·桓公六年》中：「所謂道，忠於民而信於神也」。這些思想都是闡釋對上天的敬畏和信仰。<sup>49</sup>

利瑪竇此舉的目的是顯而易見的，就是從傳教的角度出發，對圖文解釋做了移花接木。筆者認為利瑪竇借這樣的解釋，真正想表達的就是一個「信」字。「信而步海」故事的主題思想就是「信」，要毫不懷疑的去信賴天主。在《羅馬書》中聖保祿用大篇幅來論證「信」的重要性：「我們既因信德成義，便是藉我們的主耶穌基督，與天主和好了。」（羅 5:1）《瑪竇福音》中耶穌也說：「你們如果有信德，不疑惑，不但能對無花果樹做這件事，即便你們對這座山說：起來，投到海中！也必要實現。」（瑪 21:21）「信」是天主教最為核心的教理。對於一個對天主教信仰毫無概念的老百姓來說，相信耶穌顯然要比耶穌復活的故事更為重要，第一步是信，只有信了以後才能明白復活的意義。當利瑪竇看到

---

<sup>48</sup> 梅娜芳：〈從《程氏墨苑》的「寶像圖」看利瑪竇的傳教策略〉，《新美術》第 1 期，（2012），頁 23-28。

<sup>49</sup> 劉振：〈《程氏墨苑》之「寶像圖」的文化意涵：利瑪竇的傳教策略〉，《新疆藝術學院報》第 1 期（2015），頁 49-52。

已經刻印在書中的「耶穌海邊顯現」圖時，從畫面上看與「信而步海」有很大的相似度，因此改變了對圖像的解釋。

對比原銅版畫，複刻的「信而步海」圖在表達上做了較大改動。這是西方銅版畫第一次被中國的藝術家摹刻成中國版畫作品。可以看到，在銅版畫中筆直密集的線條，被改成了流暢活潑的線條，用簡練的輪廓線代替了原畫中，雲彩、房屋、水面和人物投影等立體陰影，只有在耶穌的雙腿上刻畫了一些背光陰影。遠處影影綽綽的房子雖保留了歐洲風格，但削弱了明暗對比，用的是中國畫線條勾勒輪廓。山脈用了勾、皴的形式取代了西方畫的陰陽面。在比例和透視上接近於原畫。整體上看畫面很和諧，有很濃郁的中國線描的韻味。

兩幅圖有一些不同點，即在「信而步海」中耶穌的手上和腳上少了釘痕。這對於不懂基督信仰的中國畫家來說，是微不足道的小事，他們也許不明白，此人的手腳上的「黑點」代表什麼，於是便將其省略了，但是，這對於畫面本身所要暗示的寓意就發生了很大的變化。

到底是誰改畫了「信而步海」圖呢？在《程氏墨苑》中有相當一部分畫都留下了畫家和刻工的名字，但是這四幅「寶像圖」並未留下任何資訊，學界對此只能靠推論。史景遷認為，這幅畫在交給程大約之前，利瑪竇首先讓身邊的中國畫家倪雅谷做了改動，將耶穌手腳上的釘痕去掉，為的是更符合「信而步海」這個故事。<sup>50</sup>當然史景遷的這個推論是建立在，此圖是由利瑪竇交給程大約的基礎之上的。

---

<sup>50</sup> 梅娜芳：〈從《程氏墨苑》的「寶像圖」看利瑪竇的傳教策略〉，頁 23-28。

無論是丁雲鵬，還是其他哪位畫家改的畫稿，對於並不懂基督信仰的中國畫家來說，不管是無意的忽略，還是認為不雅觀而有意去掉了釘痕，對於利瑪竇來說，這何嘗又不失為一件好事呢。

## 〈二〉媠色穢氣

「媠色穢氣」應該是被程大約最早收錄的兩幅畫之一。原銅版畫是由 Crispijn van de Passe 繪畫並雕刻，畫題為 *The Sodomites Blinded before Lot's House*。<sup>51</sup> 畫家用四幅圖組來描繪羅特的故事，「媠色穢氣」是其中的第二幅圖。<sup>52</sup>（圖三）

故事出自《創世紀》十九章，主要講述索多瑪人惡貫滿盈，天主打發兩個天使扮成男人去調查。在城中只有羅特是個義人，他邀請兩位天使到家中歇腳，但索多瑪人發現後，便集合了城中所有男人威脅羅特，要求交出那兩個陌生男人。羅特勸說他們不要再作惡，甚至願意把自己的兩個女兒交給他們做交換，也不願讓他們傷害兩個過客。但是索多瑪人不聽勸說，於是兩個天使便指示羅特帶上自己的家眷離開索多瑪城，隨後上主便降下了硫磺和火，毀滅了整個索多瑪城的人和物（參閱創 19:1-2）。

「媠色穢氣」（圖四）是一幅圓形的畫，類似於現在的圓形圖章，畫心是天使毀滅索多瑪的場景，周圍一圈是拉丁文，給出了畫面在《聖經》中的出處。利瑪竇對此圖做了如下解釋：

---

<sup>51</sup> 董亞媛：《〈程氏墨苑〉圖像研究》，頁 21。

<sup>52</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁 113。



上  
下  
當  
奇

未  
六  
下

四  
十

*Ki quai se yn*



圖三：原銅版畫——媠色穢氣

圖四：媠色穢氣，自速天火

上古鎖多麻等郡，人全溺於淫色，天主因而棄絕之。夫中有潔人落氏，天主命天神預示之，遂出城往山。即天雨大熾盛火，人記獸、蟲焚燒無遺。乃及樹木、山石俱化灰燼，沉陷於地，地瀦為湖，代發臭水，至今為證。天帝惡嫌邪色穢淫如此也。落氏穢中自致淨，是天奇寵之也。善中從善，夫人能之；惟植邪俗而卓然竦正，是真勇毅，世稀有焉。智遇善俗則喜，用以自賴；遇惡習則喜，用以自礪。無適不由己也。萬曆三十三年，歲次乙巳臘月朔，遇寶像三座，耶穌會利瑪竇謹題<sup>53</sup>

跟《聖經》原文對比，利瑪竇的釋文很概括，簡化了故事情節，更多的從故事所蘊藏的內涵出發，來闡釋一個真理——「善」

<sup>53</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》，卷六，淄黃下，「媠色穢氣，自速天火」注釋。



與「惡」所帶來的不同後果。這幅畫的內涵，並沒有局限於畫面上所描繪的可怕場景，而是讓人反思毀滅的根源。《聖經》中在描繪天主毀滅索多瑪的上一章中，是亞巴郎為索多瑪人向天主求情的對話，請求天主，如果在索多瑪城中能找出十個義人，便不要毀滅索多瑪城。「上主的聖善是廣袤無邊的，祂常常設法讓大多數人因少數義人的緣故得到救恩。」<sup>54</sup>然而卻只有羅特一個義人。

利瑪竇深諳中國文化，他從儒家傳統中，找到了與基督宗教精神相契合的東西那就是「善」。在《大學》開篇便提出：「大學之道，在明明德，在親民，在止於至善。」這是大學之道的核心思想。大學之道，首先是要使自己先天的良善德性得以光明，在良善德性實踐中，要始終以至善的理想指引和規誡自身的行為，只有這樣，才能使得良善的德性內化於心，善外化於行，使人趨近並達到至善的境界。<sup>55</sup>同時從佛家的「善惡因果」來規勸人們應摒棄惡行，唯有從善如流，方能避免天主的責罰。<sup>56</sup>

和原銅版畫對比，可以看出「嬌色穢氣」中，除了對人物的刻畫完全使用了中國式的線描外，其它地方都遵照了原畫的特徵。天使和羅特所站立的台階，完全仿照銅版畫的特點，線條堅硬、筆直，用縱橫排列的疏密對比來體現台階的體積。在原畫中，畫面近處的地面，更多的是在刻畫人物的投影，色調的對比由近及遠逐步鋪開，整個透視關係表達得很準確。但中國畫家在這方面的處理，顯然有些力不從心。「嬌色穢氣」中把人物的投影、近處的地面和遠處建築物的背光牆面，處理得很模糊，基本分不清色調的變化，致使遠近景混為一體。遠處的建築物，透視關係畫得基本準確，

---

<sup>54</sup> 馬可·謝雷登主編，石敏敏譯：《古代基督信仰聖經著釋叢書，舊約篇II》（新北：校園書房出版社，2008），頁 101。

<sup>55</sup> 張仁秀、張仁仙：〈「知之」而後善〉，《漢字文化》第 14 期（2022），頁 196-198。

<sup>56</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁 35。

背光部分參照了西畫方法，唯結構顯得凌亂。但受光面用簡約的線條勾勒，很接近原畫。整體上看，對這幅畫的摹刻，比「信而步海」要更接近原畫。

### 〈三〉二徒聞實

根據上文的推理，「二徒聞實」有可能是程大約在得到上述兩幅畫之後才得到的第三幅畫。但好多學者認為是早期三幅畫之中的第二幅，因為「二徒聞實」（圖五）和「信而步海」的母本來自於同一個畫家和畫集。因此程大約在同一時間內得到這兩幅畫的可能性很大。不過，事實可能並非如此。

「二徒聞實」圖所表現的故事背景出自《路加福音》廿四章，描寫耶穌被釘死以後，他的門徒四散逃走，其中有兩個門徒從耶路撒冷往厄瑪烏去。這時候耶穌已經復活，顯現給二徒，並與他們同行，但是二徒並未認出耶穌，三人之間展開了一場對話（路 24:13-32）。

利瑪竇所寫的解釋是：

天主救世之故，受難時有二徒，避而同行，且談其事而憂焉，天主變形而忽入其中，問憂之故，因解古聖經言，證天主必以苦難救世，而後複入於已天國也，則示我勿從世樂，勿辭世苦歟。天主降世，欲樂則樂，欲苦則苦，而必則苦，決不謬矣。世苦之中，蓄有大樂，世樂之際，藏有大苦，非上智也孰辯焉。二徒既悟，終身為道尋楚辛，如俗人逐珍貝矣。夫其楚辛久已息，而且愛苦之功，常享於天國也。萬曆三十三年，歲次乙巳臘月朔，遇寶像三座，耶穌會利瑪竇謹題<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> [明]程大約編：《程氏墨苑》，卷六，淄黃下，「二徒聞實，即舍空虛」注釋。



圖五：原銅版畫 二徒聞實

xiè niàn tū h



圖六：二徒聞實 即舍空虛

對於此畫的解釋，利瑪竇在遵從《聖經》原文記述的基礎上又加以發揮，他把這個故事背後所要表達的思想，也進行了說明。「苦」與「樂」的關係是什麼，對於基督徒來說，要想得到永遠的福樂，那必須是要先受苦難，就像基督本人一樣，他之所以死後能復活並進入天國，是因為他首先受難而死亡。在這則故事中，耶穌對兩個門徒講論了，從梅瑟（摩西）開始到以後的眾先知論及默西亞必須先受苦，然後才能進入永恆的天國。利瑪竇用富有佛家韻味的話指出「世苦之中，蓄有大樂，世樂之際，藏有大苦」，為的是讓中國老百姓更容易明白，苦難的意義，在現世遭受苦難，對於獲得來世的福樂是有功的。

「二徒聞實」(圖六)的畫面，主體描繪的是三個人並排走在路上，中間那人頭部周圍散發著光環，從這一點上可以斷定，他是復活後的耶穌。按照基督教藝術的傳統，在描繪天主或聖人的時候，通常在頭上繪有光環，意思是他們已經在天主的光榮之中。畫中耶穌手持棍杖，正側頭與右邊的門徒談話。耶穌左右兩邊的門徒同樣手持棍杖，頭戴帽子。從《聖經》描述中我們得知，他們是從耶路撒冷而來，本來期盼著，耶穌能從羅馬人的奴役下將他們解放出來，可不曾想到，最後的結局竟然是耶穌被釘死在十字架上，因此他們心情沉痛，萬念俱灰，想要離開耶路撒冷那個是非之地。就像耶穌在《若望福音》中所預言的：「看時辰要來，且已來到，你們要被驅散，個人歸個人的地方去。」(若 16:32) 在《瑪竇福音》中同樣說：「我要打擊牧人，羊群就要四散」。(瑪 26:31) 現在耶穌的預言被應驗了，門徒們開始四散逃走。這兩個門徒離開耶路撒冷，返回了厄瑪烏村莊。畫面中陰暗的天空透出一絲微弱的亮光，一方面是門徒內心憂傷的寫照，另一方面也交代了故事發生的時間，「因為快到晚上，天已垂暮了」(路 24:29)，所以他們邀請耶穌一起住下。畫面中耶穌左側的門徒，正指著身後的城堡，那裡就是他們的目的地——厄瑪烏村莊，想必是在表達對耶穌的挽留。在那個城堡裡，透過一個拱券式的窗戶，可以看到有三人正圍著一張桌子吃晚餐。這是畫家一種時空轉化的藝術表達，在同一幅畫裡，出現了兩個時間場景。畫家把耶穌師徒三人一起行路的場景，一直延伸到了他們三人一起吃晚餐，就在那個時候「當耶穌與他們坐下吃飯的時候，就拿起餅來，祝福了，擘開，遞給他們。他們的眼睛開了，這才認出耶穌來；但他卻由他們眼前隱沒了。」(路 24:30-31)

通過對原銅板畫和複刻後的「二徒聞實」比較，我們發現在複刻後的「二徒聞實」，對天空的雲、地面和樹木都做了大量改動。

原畫中天空由近及遠層層鋪開的濃厚雲彩，和雲隙間透射出的亮光，在複刻過程中被中式行雲流水般的線條簡約概括。樹木也被改成了傳統中國畫的概括手法。還有人物及地面，都取消了大量的陰影，用稀疏而簡單的線條勾勒輪廓。整幅畫中唯有中景的城堡保留了原畫的風格，可以看出改稿人，想要忠實而又努力向原畫靠近的痕跡。整個建築物通過縱橫和疏密的線條來表達物體的明暗和結構變化。就相似程度來講，這幅畫對建築結構的描摹要比前兩幅畫水準更高。但是按照藝術的標準來看，它卻是一幅不倫不類的「四不像」。筆直剛硬的線條裡面夾雜著流暢的曲線條，畫面的整個色塊對比太強烈，沒有疏密過度的柔和感，是一幅一半中國藝術一半西方藝術的拼貼畫。

#### 〈四〉天主

「寶像圖」中第四幅是「天主」圖。這幅畫利瑪竇沒有給予注釋，甚至沒有漢字標題，在畫的正上方有羅馬拼音「tien chu」（圖七）即「天主」。儘管如此，這幅畫最有可能是由利瑪竇直接贈予程大約的。上文已經有所分析，這幅「天主」圖是和前三幅畫的注釋，以及〈述文贈幼博程子〉文章，是同時出現在 1610 年以後的版本中。

「天主」圖主題人物是聖母子，畫面中共有五個人物，站立的聖母懷抱小耶穌，佔據了畫面的大部分，在聖母子的上方有三個小天使，其中兩個抬著一頂冠冕，另一個則手捧一書卷，三個小天使奉天主之命來為聖母加冕。在畫面的左右兩邊是抽象的花卉紋樣，背景是由許多小方格拼組成很規則的圖案。畫面下方有三行拉丁文，是該畫的簡單資訊。



圖七：《程氏墨苑》中的天主圖



圖八：西班牙塞維利亞主教座堂  
太古聖母像

通過學者的研究，現基本明瞭這幅畫的母本來自於西班牙塞維利亞主教座堂的一幅壁畫，被學者稱之為「太古聖母」(Our lady of Antigua) (圖八)。現存的這幅壁畫大概是在 14 世紀畫的，或者說是翻新的，更早的形象是拜占庭風格。<sup>58</sup> 傳說在 8 世紀，摩爾人入侵西班牙，把這座大教堂改成了清真寺，摩爾人曾三次將「太古聖母」壁畫塗抹覆蓋，但每次都奇跡般重現，後來於是就另築一堵牆

<sup>58</sup> 王景宇：《〈程氏墨苑〉中的仿西洋版畫的研究》，頁 37-38。

將其隱藏。直到 1248 年，費爾南多三世（Fernando III, 1199-1252）帶兵收復塞維利亞，摩爾人不敵投降。在他們投降的前四天，掩蓋「太古聖母」像的牆倒塌，使「太古聖母」又重見天日。據說在牆倒塌的當天夜裡，天使引領費爾南多避開守衛來到了大教堂，他看到了古老的聖母像，於是跪下祈禱，希望戰爭獲得勝利。果然，在四天後的 1248 年 11 月 23 日，摩爾人投降。<sup>59</sup>

隨著西班牙發現美洲大陸，這幅具有神跡的「太古聖母」被西班牙人帶到美洲殖民地，儼然成了西班牙的符號。除了歐美地區外，隨著耶穌會傳教士也流傳至日本、中國等地。<sup>60</sup>

按照法國學者伯希和（Paul Pelliot）的分析，在 16 世紀末期，在日本的耶穌會修士尼古拉（Giovanni Niccolò, 1560-1626 年）有可能根據「太古聖母」複製了一幅「聖母子」版畫（圖九）。尼古拉於 1592 年抵達日本，之後於耶穌會在長崎創辦的畫院（Seminaire des Peintures）教學。<sup>61</sup> 因為在日本複製的這幅版畫下面，有一段拉丁文的標注，其中末尾是：「in sem Japo 1597」。伯希和考釋「sem」是「seminaire」的縮寫，「Japo」是「日本」的音譯。據此，這幅畫是於 1597 年在日本一所修道院繪製。<sup>62</sup> 而林麗江認為：根據畫面中不成熟的線條推測，這可能是一名在畫院學習的日本本地教民的作品。當時在日本有至少一間耶穌會創辦的畫院，所以並不能十分肯定這幅畫就是出自尼古拉任教的長崎耶穌會畫院。<sup>63</sup> 無論如何，這幅畫是由日本複製的不會有錯了。

---

<sup>59</sup> 張蓓蓓：《明清耶穌會聖母像研究》（上海：上海師範大學博士學位論文，2016），頁 44。

<sup>60</sup> 張蓓蓓：《明清耶穌會聖母像研究》，頁 46。

<sup>61</sup> 朱麗罕：《〈誦念珠規程〉與晚明天主教木刻版畫的當地語系化》，頁 52。

<sup>62</sup> 袁寶林：《比較美術教程》（北京：高等教育出版社，1998），頁 75-76。

<sup>63</sup> 朱麗罕：《〈誦念珠規程〉與晚明天主教木刻版畫的當地語系化》，頁 52。



圖九：日本複製的銅版畫聖母子

在《程氏墨苑》中的「天主」圖，就是通過日本所複製「聖母子」版畫又一次進行了複製。這幅日本版畫可能是由上文中提到的倪雅谷帶到中國，後來利瑪竇把它送給了程大約。<sup>64</sup>

為什麼利瑪竇挑選了這幅表現聖母子的圖像給程大約？為什麼利瑪竇為前三幅畫做了精心注釋，而唯獨對自己親手挑選的「天主」圖未做任何解釋？甚至連畫名都只用了羅馬字母的拼音，要知道當時的中國普通民眾根本不可能，能從拼音「**tien chu**」中讀出就是「天主」的意思。為什麼把一幅「聖母子」圖刻意而又不太直接地取名為「天主」？

<sup>64</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁 108。



也許是，這幅「天主」圖本身不具備《聖經》的故事背景，不像前三幅畫，內容直接來自於《聖經》，不但具有故事情節，而且還有深層次的神學含義。而「天主」圖卻不具有故事情節，所以利瑪竇認為沒有必要多加解釋。

天主教對聖母的敬禮，從教會初期就形成了傳統。再加上當時佛教對中國人影響很大。自從佛教進入中國後，就極力推動佛教中國化的策略，菩薩作為信徒主要的敬拜對象，到了唐、宋時期菩薩像從男性形象變成了女性。女性形象的菩薩那一身白衣、手持淨瓶、端莊秀麗，在中國民間大受歡迎<sup>65</sup>，尤其是送子觀音更為民眾所喜愛。在利瑪竇所著的《中國傳教史》中，有一個故事說，龍華民神父（Niccolò Longobardo）在韶州傳教時，有一個信徒把家中其它的偶像都扔了，唯獨只留下一尊觀音像，因為他妻子正在懷孕，希望觀音菩薩能保佑順利生產。龍華民聽後便說，瑪利亞曾無痛分娩，產下聖子，所以她才是信徒應該祈求的物件，可以用瑪利亞的像代替觀音來敬拜。這位人夫思之有理，遂行之，而其妻果然產下一子，毫無痛苦。<sup>66</sup>

耶穌會傳教士從日本到中國，通過長期的觀察，瞭解到東方人對女性神明的喜愛遠勝於男性神明。佛教由印度傳到中國，其原本是男性的觀音菩薩到了唐代被完全的女性化，這也是佛教在中國發展過程中的「本土化」體現。<sup>67</sup>女性形象的菩薩的出現說明了中國人對於女性神明的需求和青睞。雖然那些男性神明如玉皇大帝、釋迦佛祖等被視作是至高無上的神靈，但深受百姓青睞的卻是觀音、

---

<sup>65</sup> 陳禹默：《被誤認為聖母的觀音像》（福州：福建師範大學碩士學位論文，2010），頁 19。

<sup>66</sup> 李爽學：〈三面瑪利亞——論高一志《聖母實行》裡的聖母奇跡故事的跨國流變及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第 34 期，（2009，3），頁 53-110。

<sup>67</sup> 焦傑：〈性別之因：唐代中土地區觀音女性化的性別因素考察〉，《廣東技術師範學院學報（社會科學）》第 12 期，（2015），頁 1-9。

王母和媽祖，以及白蓮教等崇拜的無生老母等女性神明，這些女神更能引起民眾的情感共鳴，尤其是對觀音菩薩的崇拜，在宋代即有「家家觀世音」的說法。<sup>68</sup>

鑒於這樣的背景，利瑪竇等人採取了「隱秘」的宣教方式，首先把聖母的圖像介紹給中國民眾，並得到了民間的自發敬拜。1583年利瑪竇在肇慶的住處「仙花寺」，將一幅聖母畫像展示給當地官員，引起了他們的極大興趣。教堂內也掛著聖母畫像，引來好多民眾鄉紳參觀，他們誤以為聖母就是觀音，隨即跪拜。利瑪竇對此不以為意，認為這可激發民眾的獵奇心，進而獲取他們的「靈魂和意願」。<sup>69</sup>而最具天主教教義意義的耶穌苦難像，在中國卻不受歡迎，甚至被排斥。1600年，利瑪竇在進京時到了天津，遭遇了太監馬堂的刁難，利瑪竇便向馬堂展示了幾件準備送給皇帝的禮物，其中一件是聖母像，馬堂見狀很敬畏的跪伏在聖母像前朝拜。<sup>70</sup>但是，後來又看到了耶穌在十字架上的苦像時，卻很憤怒地表示：

誰都能看得出來，製造這宗東西就是專門要用害人的巫術使人中邪。他指控利瑪竇帶著這個魔物，目的是要用妖術謀害皇帝。<sup>71</sup>

對耶穌受難像不認可的狀況，在以後很長時間都是如此，1640年時，楊光先還以此來抵制天主教。<sup>72</sup>而人們對於聖母形象卻喜愛有加，比如，1600年利瑪竇等人北上，在路過濟寧時受到了漕運總督

---

<sup>68</sup> 劉麗敏：〈聖母崇拜在中國近代天主教民中的興起與擴展〉，《北京科技大學學報（社會科學版）》第23卷，第3期，（2007，9），頁116-117。

<sup>69</sup> 葉農、陳煥強：〈明清時期天主教「聖母領報」故事版畫研究——兼論天主教《聖經》的圖像化翻譯〉，《世界宗教研究》，第3期（2013），頁150。

<sup>70</sup> [意]利瑪竇、金尼閣著，何高濟等譯，《利瑪竇中國札記》，第4卷，（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁274。

<sup>71</sup> [意]利瑪竇、金尼閣著：《利瑪竇中國札記》，第4卷，頁277。

<sup>72</sup> 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，頁12-21。

劉東星和其好友李卓吾的歡迎，期間利瑪竇向劉東星展示了一幅聖母懷抱小耶穌和孩童若翰（約翰）在一起的畫像。劉回家後向其夫人講述了這幅畫像的內容，夫人因此而做了一夢，夢見一個神由兩個小孩子陪伴。她認為這個夢很有意義，便讓劉東星派該城的一名畫家去利瑪竇所乘坐的船上臨摹一幅。利瑪竇覺得短時間內臨摹並非易事，所以就將一幅以前複製好的畫送給了劉東星，劉看後非常喜歡，說要將其供奉在家中虔誠敬拜。<sup>73</sup>

1585年，利瑪竇寄到歐洲的一封信中這樣寫到：

基督受難的畫像不需要，因為他們尚不理解它……從傳播的經驗來看，聖母子之類題材的畫像顯得與中國人保持了相對親近的關係。<sup>74</sup>

因此，傳教士為迎合中國人的心理，常在教堂懸掛聖母子圖像，以致民眾不明就理，誤以為聖母就是天主。這在當時中國文人的描述中可略見一斑。姜紹書在《無聲史詩》中道「利瑪竇攜西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，螭螭欲動。其端莊娟秀，中國畫工，無由措手。」<sup>75</sup>在這樣的背景下，利瑪竇為送給程大約的聖母子圖取了一個較為隱晦的名字「tien chu」。

《程氏墨苑》中的「天主」，從臨摹技巧上看，中國的藝術家對西方銅版畫的表現技法已經掌握得很好。這幅「天主」圖與原銅版畫的相似程度，已經遠超前三幅「寶像圖」，無論是線條的排列方式

---

<sup>73</sup> [意]利瑪竇、金尼閣著：《利瑪竇中國札記》，第4卷，頁271。

<sup>74</sup> [意]柯毅霖著，王志成等譯：《晚明基督論》（成都：四川人民出版社，1999），頁248-249。

<sup>75</sup> [清]姜紹書：《無聲史詩》，卷七，西域畫，康熙五十九年嘉興李氏觀妙齋重刊本，哈佛大學圖書館藏本。

以及疏密對比處理，都非常接近於原畫。可以說，「天主」圖雖然是一幅中國版畫作品，但其中的中國藝術韻味幾乎不見蹤跡。

是否因為有前三幅畫的臨摹經驗，中國畫家已經熟練掌握了西洋畫的技法？當然，這對於像丁雲鵬這樣繪技高超的畫家來說，短時間內掌握西洋畫特點，也並非難事。或許還有另外一種可能，就是這幅「天主」圖，並非由丁雲鵬等程大約的特約畫家描稿的，也許是利瑪竇讓他身邊的教會畫家首先進行了描稿，然後交由刻匠刻版。筆者認為這種可能性很大，因為，對比兩幅畫，除了描摹得非常相似之外，還有一些地方不一樣，在個別地方，「天主」圖在原畫的基礎上做了增減。這些增減，除非是利瑪竇指示，中國畫家是沒有道理對其改變的。例如，小耶穌左手中的一串葡萄在「天主」圖中不見了，但是卻在小耶穌懷中多了一隻鳥。這只鳥和葡萄並非裝飾品，有著特殊的宗教意義，所以中國的畫家不可能隨意添加或取消。

按照張蓓蓓的考究，她認為在日本版畫中這只鳥是沒有的。<sup>76</sup>她分析道，這只鳥是金翅雀，金翅雀是基督受難的象徵符號之一。在基督教藝術中，金翅雀通常與幼年耶穌一起出現，這與荊棘王冠相連，事實上，有可能是金翅雀吃一種荊棘植物——薊的種子。在古代異教傳說中，鳥代表人的靈魂，當人死亡時，鳥從人的口中飛走。這一象徵意義仍為基督教所保留。傳說基督在去受刑的路上，金翅雀從基督頭部飛過，它的臉因被救世主的血滴染上而變成紅色。象徵死時飛出身體的靈魂。<sup>77</sup>

金翅雀的形象在《聖經》中並未直接提及。按照「天主」圖中這只鳥的模樣，筆者認為是鴿子比較貼切，因為《聖經》多次提到

---

<sup>76</sup> 張蓓蓓：《明清耶穌會聖母像研究》，頁 48。

<sup>77</sup> 張蓓蓓：《明清耶穌會聖母像研究》，頁 46。

鴿子的形象：「聖神借著一個形像，如同鴿子，降在他上邊。」（路 3:22）在教會傳統中，鴿子通常代表聖神（聖靈）。至於葡萄在《聖經》被無數次的提及：「我實在告訴你們：我決不再喝這葡萄汁了，直到我在天主的國裡喝新酒的那天。」（谷 14:25）在最後晚餐時，耶穌和門徒喝的就是葡萄酒。所以葡萄通常象徵著耶穌或耶穌的血，在彌撒當中葡萄酒聖化後成為耶穌的聖血，是信徒賴以生活的精神食糧。

那麼，為什麼在翻刻「天主」圖時，增加了鴿子，而刪掉了葡萄？這也許是當時利瑪竇還參考了另外一幅畫，那就是日本版畫的源頭——塞維利亞的「太古聖母」。有資料顯示 1598 年，利瑪竇曾收到來自從西班牙發來的「太古聖母」像祭壇畫摹本，不幸的是，此像在旅途中碎裂成了三塊。<sup>78</sup>

除上述兩點不同之外，還有一處差別，就是「天主」圖中聖母頭頂的光圈裡有一句拉丁文，與日本版畫中的略有不同。在日本原畫中寫的是「AVE MARIA GRATIA PLENA」，意思是「萬福瑪利亞，滿被聖寵者」。史景遷認為，在「天主」圖中的「PLENA」少了一個「P」字，因此「PLENA」的意思由「充滿的」變成了陰性的「LENA」意即「有誘惑力、令人傾倒的女子」。史景遷認為是出於刻工的疏忽，即便是利瑪竇發現了這個錯誤，他也沒有加以糾正。<sup>79</sup>

不過，筆者通過對兩幅圖的仔細對照，發現「天主」圖中並沒有缺少「P」字，只是「P」字的上部分有所殘缺。在日本原畫中，這行拉丁文都是用大寫字母，第一和第二個詞中間沒有空格，基本上兩個詞是連在一起的，第二個和第三個詞之間有明顯的空格，到第三個和第四個詞之間又沒有明顯的空格。這個特徵在複刻

---

<sup>78</sup> 張蓓蓓：《明清耶穌會聖母像研究》，頁 46。

<sup>79</sup> [美]史景遷著，章可譯：《利瑪竇的記憶宮殿》，頁 348。

「天主」圖時被完全遵從。只是最後一個詞中的「P」字有些殘缺。這很可能是在雕版過程中出現的刀誤。西洋銅版畫與中國版畫的製作，無論是材料還是技術上是完全不一樣的，西洋銅版畫是刻在銅板上，用的是「陰」刻技術，就是凹版，用刀刻或酸腐蝕成凹於版面的點或線，然後把油墨塗於線槽內，再擦除凹線外的油墨，用壓印機壓出凹線圖案。這種技術可以把圖案做的很精細，線條清晰。而中國版畫是在木板上採用「陽」刻法，就是把線條周圍空白挖下去，使所需要的線條凸出來。<sup>80</sup> 這種刻法難度較大，容易出現刀誤，且不易修補。

我們注意到在「天主」圖中的拉丁文字母用的是「雙勾」雕刻，就是空心字，這就更增加了雕刻難度，稍有不慎，便會出現對線條的損傷。而在此圖中就出現了這種失誤，致使「P」字的上部缺了一些。由於這幅圖本身很複雜，若要重新刻版顯然要耗費很大精力，也就只能作罷，所以成就了我們現在看到的這個樣子。

#### 四、「寶像圖」被錄入《程氏墨苑》後所產生的效應

「寶像圖」被刻印於《程氏墨苑》中，程大約和利瑪竇都期待著，能發揮自己想要的效應。利瑪竇期望借此讓中國的讀書人能夠認識天主教信仰；程大約則希望通過「寶像圖」能更加突出墨譜的全面和奇特，以此來提升自己的墨品在市場上的競爭力。

顯然，程大約是成功的，從現存的多個版本來看，《程氏墨苑》經過了多次增補出版。可以看出此墨譜被時人廣泛收藏，無疑也給他的墨品帶來了很好的宣傳效果。從 1590 年程大約所著〈墨辨〉

---

<sup>80</sup> 董亞媛：《〈程氏墨苑〉圖像研究》，頁 23。

一文中得知，當時他不得已將墨品降價，以此來對抗競爭對手。在1604年他似乎已經扭轉了這種局面，他在〈不二價文〉中稱：

新懸不二之價，價雖稍加於疇昔，而質大於尋常，緣料價有時而低昂，故墨值亦因之增減。非若他肆市煙出入，質墨遷移，雖價不增，材實中減者等也。<sup>81</sup>

店鋪名也從之前的「還樸齋」改為「寶墨齋」。

程大約輯刻《程氏墨苑》的用途有兩個，一是，他想讓自己墨品通過墨譜這種形式存留於世。他說：「歷代著名墨工如奚庭圭、李廷珪等人，雖然留名於後世，但其墨品卻未留下來。若刊刻一墨譜，便可將他的墨樣之精記錄下來流傳後世。」<sup>82</sup>當時，藝術大家董其昌在《程氏墨苑》的跋文中就寫道：「百年之後，無君房（程大約）而有君房之墨；千年以後，無君房之墨而有君房之名。」<sup>83</sup>二是，墨譜除了可宣傳和傳閱之外，還要依照墨譜圖樣進行拓墨。那麼「寶像圖」到底有沒有最終拓成墨品呢？鑒於墨品本身屬於消耗品性質，所以很難留下可考實物。董亞媛的論文中介紹了一塊拓有「寶像圖」的殘墨。這塊墨為私人收藏，正面圖案是「二徒聞實」的畫面。原墨高 19 厘米，寬 12.1 厘米，厚 2.5 厘米。<sup>84</sup>從圖片上看，這塊墨的圖案與《程氏墨苑》中的「二徒聞實」風格差別很大，倒是跟原銅版畫的風格非常像，所以這塊墨並非是依照《程氏墨苑》所拓，自然也不大可能是由程大約當時所制。

唯一一個西洋畫入墨的可考實例，不是來自於《程氏墨苑》，而是來自 1618 年由方瑞生輯刻的《墨海》，裡面記載有一錠「婆羅髓墨」

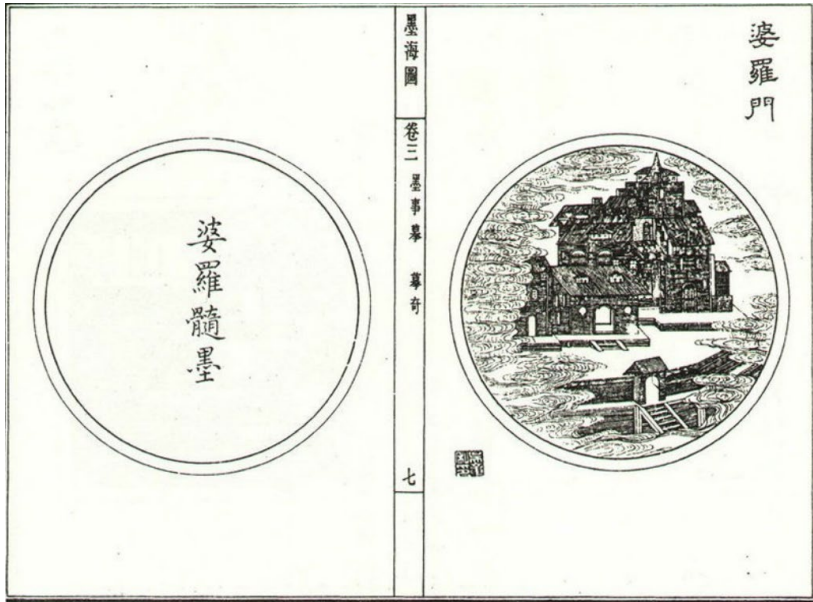
<sup>81</sup> 楊雪：《徽商推手程君房與〈程氏墨苑〉的藝術行銷》，頁 30。

<sup>82</sup> 楊雪：《徽商推手程君房與〈程氏墨苑〉的藝術行銷》，頁 13。

<sup>83</sup> 陳煥強：《明清天主教〈聖經〉故事版畫圖像敘事研究》，頁 15。

<sup>84</sup> 董亞媛：《〈程氏墨苑〉圖像研究》，頁 25。

（圖十一）畫面是一座西洋建築，與「二徒聞寶」中的建築很像，透視準確，立體感強，有明顯的西方銅版畫特徵。<sup>85</sup> 不難想像，方瑞生很可能是看了《程氏墨苑》中的「寶像圖」後，仿製了這個墨錠。

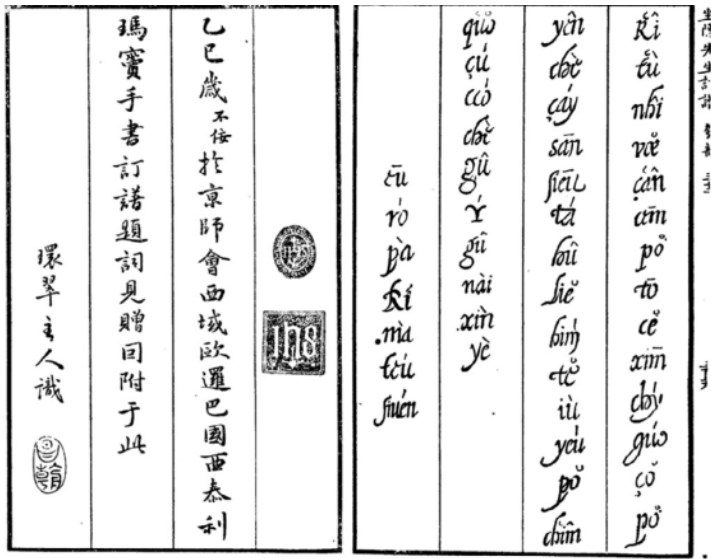


圖十一：婆羅門墨錠圖樣

在上文還提到過，汪廷訥在萬曆三十六年左右編撰的《坐隱先生訂譜全集》中，仿照「寶像圖」釋文中的羅馬拼音，偽造了一篇利瑪竇贈文（圖十二），自稱是在萬曆三十三年由利瑪竇所贈。由此可見，《程氏墨苑》中出現的「寶像圖」對於當時的文化界有著一定的影響。

<sup>85</sup> 梅娜芳：《墨的藝術：〈方氏墨譜〉和〈程氏墨苑〉》，頁 121。





圖十二《坐隱先生訂譜全集》中的仿利瑪竇贈文

相對於程大約的收穫，利瑪竇卻並沒有那麼幸運。沒有資料可以表明，當時的文人學士，因著「寶像圖」而引發對天主教信仰的相關討論。

「寶像圖」被刻印在《程氏墨苑》這樣一部主要以商業宣傳為特點的圖譜中，儘管利瑪竇絞盡腦汁，為這些天主教圖畫編寫說明，但還是改變不了其作為墨譜的特點。文人階層多是懷著「獵奇」的心理來欣賞和把玩，因此大大淡化了其宗教層面的內涵。雖然此舉對天主教的傳播沒有帶來直接的推力，但卻為傳教士提供了一個新的傳教模式——此後西方聖像畫，被源源不斷的翻刻成中國版畫，並系統出版。

在與中國人的長期交往中，利瑪竇等人充分的認識到，圖畫對於傳教的重要性。用圖像傳教，對於當時的傳教士和中國民眾來說都是相對更容易操作和接受的，因為當時傳教士對於《聖經》和

教理方面的中文翻譯非常有限，再加上西方繪畫精緻和逼真，在中國民眾中大受歡迎，所以最簡單易行的方法自然是看圖說話了。

明末發達的版刻業，給傳教士提供了便利的傳教條件，以後陸續出版了三部在明末天主教藝術傳播中，最具代表性的版畫作品集。在 1619 年左右，第一本由耶穌會羅如望（John da Rocha, 1566-1623）編撰的《誦念珠規程》圖冊出版，接下來的二十年內又有《天主降生出像經解》和《進程書像》兩本傳教圖冊出版。與「寶像圖」不同的是，這三本圖冊的編撰和出版都是由傳教士自己做的，出版的目的是為傳教服務。

其時，利瑪竇雖已去世，但其他傳教士依然秉承著他利用本地文化傳教的策略，同時也更清晰的認識到，中國繪畫的特色和主流是已經深入人們骨髓的「文人繪畫」。即便是中國人對西洋畫如何好奇和追捧，也不過是一時興起，要使天主教藝術真正走入中國社會，就必須要結合中國傳統藝術。所以後來的版畫製作一改像「寶像圖」那樣的照搬式的臨摹，而是對原西洋銅版畫進行二次創作，放棄了銅版畫的排線、透視和陰影等特徵，加入了更多的中國繪畫符號<sup>86</sup>，甚至在圖式上都轉化成中國藝術中的「散點式構圖」特徵。

如果說「寶像圖」是中國繪畫向西畫模仿靠近的一次嘗試，那麼，後來出版的這三部版畫集就是天主教藝術「中國化」過程體現。無論如何「寶像圖」作為天主教藝術在華「本土化」的肇端，其直接影響到了以後的天主教藝術在華的傳播。<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> 另一個改動是眼睛的形狀（the eyes of the figures），使之比較多像中國圖像中的眼睛，見 Nicholas Standaert（鐘鳴旦），*An Illustrated Life of Christ Presented to the Chinese Emperor. The History of Jincheng shuxiang (1640)*, Monumenta Serica Monograph Series (Nettetal: Sankt Augustin, 2007), p.62.

<sup>87</sup> 劉振：〈《程氏墨苑》之「寶像圖」的文化意涵：利瑪竇的傳教策略〉，頁 49-52。

## 結語

四幅「寶像圖」作為具有天主教傳播功能的西方繪畫，陰差陽錯的被收錄在具有墨品宣傳色彩的《程氏墨苑》中，所以從一開始便發生了性質上的轉變。正所謂無心插柳柳成蔭，程大約和利瑪竇都不曾想到，他們的這一舉動，從局部看只是促進了墨業的發展和天主教藝術的在華發展，但從整體看卻是開啟了中西方美術的交流。

以「寶像圖」為起點，明清時期天主教繪畫藝術的中國化過程，是不同文化之間從調適到融合的過程，並因具有開放的文化視野與創新意識，故而能在以後的歷史中一直保持著活力與魅力。<sup>88</sup>同時，對於「寶像圖」的翻刻，也是中國藝術家直接學習借鑒近代西方繪畫的最初嘗試。

傳教士作為西方繪畫在中國傳播的主導者，雖然他們的目標並非是專門的藝術交流，但在一定程度上促進了西方繪畫在中國的傳播，使華人較早地接觸到西方繪畫，為中國油畫的萌芽、發展，以及油畫的民族化奠定了一定的基礎。<sup>89</sup>

**【Abstract】** At the end of the Ming Dynasty, Huizhou ink merchant Cheng Dayue published *Chengshi moyuan*, a book on ink sticks, within which four Western copper engravings with Biblical themes were reproduced into Chinese engravings. Cheng invited Matteo Ricci to write explanations for those icons in Chinese and the Romanized pinyin for the titles. Matteo Ricci called the collection “Bao xiang tu,” or literally

---

<sup>88</sup> 祁百成、張群：〈「西畫東漸」對明清木版畫的影響〉，《中國宗教》第1期（2022），頁86-87。

<sup>89</sup> 張靜森：〈明代西方油畫藝術在中國的傳播與發展研究〉，《蘭台世界》第4期（2014），頁46-47。

“treasurable images.” It was the first time when Western religious icons entered Chinese social publications in history and from then on, began the development of Catholic painting arts in China as well as the exchange between Chinese and Western arts.