

Sacred Images, Icons and the General Images: on Three Image-reading Methods in Art History

圣像、图像、形象：艺术史的三种读图方式

北京大学艺术学院助理教授 | 董丽慧

摘要：本文以20世纪初上海土山湾制作的《中华圣母像》（Our Lady of China）为例，结合相关油画、桌屏、刺绣、插图、宣传画，以及由此建构的“中华圣母”形象，从圣像、图像、形象三个维度探讨艺术史的三种读图方式。本文认为，从19世纪末逐渐成为艺术史研究主流方法论的传统图像志，到20世纪末兴起的强调媒介平等的视觉文化研究，乃至新世纪以来对形象作为有机生命体的讨论，图像研究的方法经历了从“读图”到“图说”的研究范式转向，在艺术史研究的实际应用中，均可为之提供可行的研究视角和更多可能的未知视域。

关键词：圣像 图像 形象 《中华圣母像》

中图分类号：J205 **文献标识码：**A

Abstract: With Our Lady of China created at Tushanwan, Shanghai in the early 20th Century as an example, this paper discusses three image-reading methods from the perspectives of the sacred images, the icons and the general images based on related oil paintings, table screens, embroideries, illustrations and posters. The traditional iconography was the mainstream method to study the art history in the late 19th Century; in the late 20th Century, the visual culture study that emphasis medium equality rose; and in the 21st Century, image is viewed as the organic being. The image study methods experience the paradigm shift from image-reading to image-interpreting, providing more perspectives and possibilities for art history study.

Key words: sacred image; icon; image; *Our Lady of China*

在艺术史研究领域，“图像”一词一般对应的英文有“picture”和“image”两种，前者也译为图片，后者也译为形象或意象，此外，“图像学”一词的英文“iconology”则引出第三种、也是更为古老的一种“图像”或“圣像”（icon）。简言之，这三种关于“图像”的主要区别在于：“icon”一词古老的希腊词源“eikon”，曾长期特指基督教传统圣像，尤其是某种圣像形成符号范式之后、具有特定象征含义的固定式样，也是此后中世纪数次偶像破坏运动（iconoclasm）和文艺复兴时期畅销一个多世纪的拟人图像释义手册《图像学》（Iconologia, 1593）的渊源；“picture”常用于“图像一代”（picture generation）、图像转向（pictorial turn）和图像理论（picture theory），强调打破精英架上艺术和大众传播图片的界限，将传统艺术史的二维平面研究对象从绘画拓展至照片、广告、宣传海报等媒介，基本体现出了艺术史研究对象从大写的艺术到视觉文本的转换；“image”则多见于“图像时代”（image era）的常用提法中，强调的是其拉丁词源“精神意象”（imago）的含义，指的是与柏拉图指向真理的“理念”（idea/eidos）相对的幻象，视觉形象则是这诸多感官幻象中的一种，而对这种“可见”之物的识别与解码（making the visible legible），是普雷齐奥西（Donsld Preziosi）在其艺术史方法论教科书中对艺术史的定义^[1]。

鉴于此，本文以“图像”一词的上述三种表述方式，分别应用于三种艺术史图像阐释模式，以20世纪初上海土山湾制作的《中华圣母像》（Our Lady of China）为例，结合相关油画、桌屏、刺绣、插图、宣传画，以及由此建构的“中华圣母”形象，探讨艺术史的三种读图方式：首先，探讨作为圣像（icon）的“中华圣母”在中西文化交流背景下的图像绘制、符号及其意涵；其次，探讨多种版本的《中华圣母像》图像（picture）跨媒介和跨时代的制作和传播；最后，探讨“中华圣母”形象（image）的建构及其在当代的持续影响。本文认为，从19世纪末逐渐成为欧美艺术史研究主流方法论的传统图像志，到20世纪末兴起的强调媒介平等的视觉文化研究，乃至新世纪以来对形象作为有机生命体的讨论，图像研究的方法经历了从“读图”到“图说”的研究范式转向，在艺术史研究的实际应用中，均可为之提供可行的研究视角和更多可能的未知视域。

一、圣像（icon）：“中华圣母”图像原型及圣像符号

贡布里希曾指出潘诺夫斯基图像学（iconology）的神学起源三段论（“事件—前兆—道德和预言意义”）^[2]，这也是图像志（iconography）和图像学的一个共通之处，即将图像作为隐藏本质含义的符号解码，最佳研究对象是中世纪和文艺复兴绘画，尤其适用于具有神学寓意的圣像。本节即基于图像志解读圣像的研究方法，探讨作为圣像符号（icon）

的“中华圣母像”所经历的跨东西方图像的融合、转化、创新，及其作为天主教圣像符号的相关含义。

目前可知《中华圣母像》的圣母形象原型有二，一张是安格尔油画《圣母崇拜》（Vierge à l'Hostie/The Virgin Adoring the Host）的图片，一张是最初在1903年至1904年间由勋龄拍摄、1908年曾刊登在法国《画报》封面的慈禧肖像照片^{〔1〕}；而小耶稣的图像原型则是木雕《布拉格圣婴耶稣像》（Infant Jesus of Prague）的图片^{〔2〕}。因此，“中华圣母像”的图像原型至少来自于上述三个图像母本。仅从空间流布上看，这三组图像或从西欧天主教世界传到东方，或从东欧东正教世界传到中国，或从宫廷禁地流入民间，在20世纪初汇集于中国画室，被用作“中华圣母”形象的创作蓝本，这样跨越中西、尤其是等级越界的图像流动，在20世纪之前，是难以实现的^{〔3〕}。

与第一个图像母本《圣母崇拜》面容相比，“中华圣母”双目低顺，唇有笑意，披垂白色半透明头纱，力图忠实地还原安格尔笔下谦卑的圣母容貌。安格尔半个多世纪前绘制了若干幅以《圣母崇拜》为题的圣像画，到20世纪初，这一理想圣母样式已十分著名，被制成小型图片广为销售、传播。在安格尔的诸多《圣母崇拜》中，除背景和圣母两侧的圣徒或小天使根据委托人要求有所变化外，圣母低垂眼帘的面容、隐现的半透明头纱、蓝色镶金边的衣袍、谦卑的神态都始终如一，这也是“中华圣母”主要借鉴的部分。但形成反差的是，在圣母头饰、手势、服饰上，“中华圣母”却明显未遵循《圣母崇拜》中“朴素”的圣母范式。

未照搬图像原型中圣母礼拜圣体的手势，一方面是“中华圣母”整体描摹慈禧照片中中式服装便利的需要，另一方面也与这幅画的委托意图有关：这是一幅意在体现圣母“典雅庄重”的“敬礼圣母”图像，而非如安格尔意在强调圣母对圣体的崇拜。除此之外，《圣母崇拜》中一贯的“朴素”衣着也未被“中华圣母”所采用。拒绝采用安格尔式的“朴素”衣着，一方面与雷孟诺神父（P. Rene Flament）委托绘制《中华圣母像》的要求有关（要求“典雅庄重”、且“穿着中国衣服的圣母像”^{〔4〕}），然而从另一方面看，视安格尔笔下蓝色镶金边衣袍为“朴素”，也体现出颜色文化的差异：蓝色在基督教绘画中，自11世纪开始地位逐日攀升，被视为圣母和皇室的颜色，而中世纪后期开始，黄色却被视为邪恶的颜色，在圣像画中意味着背叛、谎言、嫉妒等恶行^{〔5〕}，这在满清服饰和配色等级恰恰是相反的。法国耶稣会士史式微（Joseph de la Serviere）也曾在1914年写道，“（中国）本地教友”与“我们（法国）”要求不同：“那些为我们轻视的在教堂内放置的线条粗糙、色彩鲜艳的圣像，却在本地教友那里广获好评。”^{〔6〕}那么，“中华圣母像”是如何调和这一颜色文化和等级的差异呢？

作为《中华圣母像》的另一个更重要的母本，这张慈禧照片流传甚广，不仅曾在东间教堂委托绘制圣母像的同一年登上了法国《画报》封面，也为慈禧从她的诸多照片中选中，于1905年将其赠予访华的美国总统女儿爱丽丝·罗斯福（Alice Roosevelt），照片的赠送仪式十分隆重^{〔5〕}。尽管我们可以根据记载推断出慈禧在照片中的服饰为黄色^{〔5〕}，但时人并不能从这张黑白照片中得知服饰配色的信息，尤其是与1908年法国《画报》封面的红黄配色相比，更可看出《中华圣母像》在着色上的意匠：不同花叶颜色统一成金黄色，服饰的颜色则整体改成蓝色。这样的配色，既以大片黄色枝蔓花纹，保留了慈禧明黄色服饰在中国语境中所彰显的至高地位，又巧妙地以西方语境中尊贵的蓝色为衣袍底色，将之纳入基督教视觉符号体系。尤其在常见的圣母着蓝袍的传统之中，以基督教语境中指涉神圣空间的金色，不仅在视觉上修正“邪恶”的黄色，还能够呼应法国皇室标志性的蓝黄配色，将西方人对代表尊贵和权威的视觉理解平移至“中华圣母”圣像上，可谓创造出了对中



安格尔《圣母崇拜》油画 1854年
法国奥赛博物馆藏

西观众均为“普适”的视觉配色，不啻是一次成功的跨文化视觉转译。

此外，就服饰图案的改动来看，圣母着蓝地金花草纹及地氅衣，右衽挂饰珍珠一串，颈间佩戴金黄色镶珍珠旗装领子，大致样式（尤其是华丽的镶边和宽袖）是典型的自道光朝以来日趋奢华的晚清贵妇装扮，符合委托人要求的“典雅庄重”且“穿着中国衣服的圣母像”。不同的是，慈禧照片中的氅衣纹样是折枝藤萝纹和暗地团寿字，裙裾、领、襟镶边三层，从外向里分别是二方连续团寿纹缘、卷草团寿纹、仙鹤团寿纹，宽袖也是同样三层镶边，但露出二层衬衣镶边，也饰以大小团寿纹。类似的还如照片中的领子除装饰有珍珠外，也是团寿纹样的。这些大大小小的寿字变体、仙鹤延年、藤萝蔓生等中国传统图案，与这组照片为慈禧祝寿的用意一致。不过，在《中华圣母像》的诸种版本中，这些寿字和祝寿图案大部分被抹去，镶边简化为大小联珠纹和卷草纹的同时，又增添了多处作为基督象征的“XP”图案（Chi-Rho symbol）和耶稣会徽章（即耶稣之名希腊文 $\text{IHS OY}\Sigma$ 前三个字母“IHS”与其上十字符号的合体）。

在人物两侧布景和坐具的改动上，《中华圣母像》以对称插白色百合花的花瓶，替代了原型照片中左右对称几案上的果盘，虽具体的描绘样式在不同版

本中有所区别,但“宝座”这一元素始终存在,且去掉了慈禧原型照片宝座的托泥和脚踏,代之以将宝座整体置于高出地面的台阶上。这样的替换、保留和增加,既引入百合花寓意圣母圣洁无玷受孕的宗教符号,又将“中华圣母”纳入了坐在台阶宝座上的“宝座圣母”(Madonna Enthroned)的圣像传统之中,在基督教语境中凸显了圣母圣洁、尊贵的身份与无上智慧(Our Lady Seat of Wisdom)。

此外,对慈禧服饰还有一些细节上的忽略。比如,原型照片中衬衣和氅衣的宽袖镶边,在《中华圣母像》中被不加区分地画成了一体,这可能是画家对旗人贵族妇女的着装规矩并不了解,也可能是认为这在图像改编中并不重要。可见,圣母服饰在慈禧照片基础上,于颜色、图案、细节等处进行了有意或无意的改动和增删,而无意的忽略更凸显出有意改动的重要性。尤其是从皇室专用黄色到圣母常用蓝色、从祝寿图案到基督教符号的改动,体现出《中华圣母像》既融合了中国人对尊贵身份的视觉认知,同时又将之引入基督教视觉符号传统的巧妙图像改编。

象征耶稣会和圣母之名(“AM”即Ave Maria,为“万福玛利亚”)的符号图案还于整幅画面核心处,出现在耶稣的浅色等身长袍上,以纵向排布的三团绘于衣袍下摆。参考第三个图像母本《布拉格圣婴耶稣像》中的小耶稣形象原型,可知这样的团花纹样实际上是原型罩袍上描金四叶花纹样的变体,但在《中华圣母像》中,不仅大大淡化了原型的颜色,还简化了原型服饰奢华繁复的描金纹样,代之以更加抽象而明确的“有意味的符号”。这样淡化、简化的服饰改动,恰恰与圣母服饰从“朴素”向装饰华丽的改动方向相反。通过小耶稣服饰的这种“朴素化”修改,在视觉上,一方面,更能烘托圣母的尊贵华丽^[6];另一方面,也更突出了耶稣素色长袍上的基督教符号:胸前最醒目的是金色太阳纹中的圣灵(白鸽)图案,象征着圣三位一体,其装饰样式类似清代帝王龙袍胸前正中的龙纹;而上述衣袍下摆的三团图案,又类似明代皇帝最高规格的十二章袞服前襟的三团龙纹。这样融合中西、满汉的服饰纹样,足见设计者根据中国受众群体颇具匠心的修改。

至此,通过对三个母本的图像比对,我们可以看到,在《中华圣母像》的圣像创造过程中,创作者一方面极力忠实地保留圣母的谦卑神态;另一方面,又通过身着华服、头饰王冠、手持权杖、端坐宝座等方式,凸显了圣母尊贵的身份。同时还充分考虑了其受众(中国民间教众)视觉认知系统的接受能力,既巧妙地对服饰颜色加以修正,使这幅中华圣像能在中国传统服色等级文化中正确解码,又不忘借由中国人能接受的方式赋予这一圣像传教、感化信众的教育功能。进而通过对服饰图案的细节增删,植入西方传统圣像的宗教语汇,将“中华圣母”这一圣像符号纳入基督教世界的教义和体系之中。最终,借由中西图像语汇的择取,在兼

容“谦卑圣母”(Madonna of Humanity)和“宝座圣母”这样的西方基督教圣像经典范式基础上,创造出了融合中西的“中华圣母”圣像符号。

二、图像(image):《中华圣母像》的版本及传播

从已知图像上看,参展1904年世博会的一架桌屏应当是最早的“中华圣母”范式,由“南洋公学会”^[7]委托土山湾定制。清政府参展1904年世博会的官方说辞之一就是为慈禧太后祝70大寿^[6],因而在图像符号中更多使用象征皇室的龙(蟒)纹和祝寿图案,屏前左右下脚还装饰有“双喜”纹样。远景中更是绘有宝塔和房屋村落,张晓依认为,这样的“河流和建筑样式完全符合当时(1904年圣路易斯世博会)中国村‘全堂建置样式’……是中国村全貌的缩影,另一方面也暗示慈禧太后(圣母皇太后)是中国馆的‘镇馆之宝’”,这也与桌屏委托人的要求之一“背景要与图纸(中国村内部效果图)相配”的描述一致^[7]。而从时间上看,目前可见《中华圣母像》各版本创作和细节增删均基于这件桌屏,更准确地说,是基于其一直保留在土山湾的创作画稿。这件桌屏在1904年由土山湾运至美国圣路易斯参展,直到21世纪初才被重新发现,由中国藏家将其购回,目前这件桌屏通常命名为《圣母皇太后桌屏》。

1908年至1909年,土山湾又受委托而绘制了圣母像的两个油画版本,与上述桌屏相比,在前景地毯、宝座、中景屏风和立柱、远处风景诸多细节图案上都进行了“去慈禧化”的改动,去除了龙纹和祝寿纹样,代之以中西方视觉语言体系中均为常见的符号(比如与西方教堂装饰纹样和中国传统柿蒂纹均类似的四叶纹屏风)。而纵观它们的传播历程,历经百年,一个从上海土山湾到保定东间,从展示、隐藏到被毁、重绘,另一个从上海到旧金山,从作为副本,到名扬世博会、进入仓库长期默默无闻,近年才重见天日。1908年,新到任的法国遣使会雷孟诺神父(P. Rene Flament)认为保定东间教堂第一版配有“有求必应”字样的“万应圣母”(our lady of perpetual help)“有失庄严”^[8],于是致信“上海画家”,为教堂定制新的圣母像,要求“穿着中国皇后服装,使中外人士一见,即认可有中国皇后的雍容华贵的气派”^[9],为此,雷孟诺神父随信寄去“一张图片”(安格尔圣母)和“一张照片”(慈禧)作绘制参考。这件委托原件上方写有《天主圣母东吕之后,为我等祈》的标题,于1909年3月17日送至保定东间教堂悬挂展示。1941年,东间教堂毁于日军战火,而这幅圣像在此后的动荡年代里虽屡被教众藏匿,也最终毁坏不存,直到1989年重修教堂时又由本地画家刘保军依据照片重绘^[10]。

回到1908年至1909年,就在这幅画送至保定前后,上海耶稣会又委托按照上述东间教堂圣母像绘制了一件副本^[8],一直存放在土山湾画馆里。历经晚清和民国的时代交接,直到1915年,以袁世凯为首的北洋政府第一次郑重参展世博会,

这幅画又以“教育成果”名义被送展至美国旧金山举办的巴拿马世博会，虽获得好评，却在之后不知去向。约一个世纪以后的2014年初，这幅署名“Wan-Yn-Zu”的油画由土山湾研究人员在旧金山圣依纳爵教堂的收藏室内发现^[9]，才逐渐进入公众和学术视野。这幅油画与东闾教堂油画原本十分近似，也同样坚持了“去慈禧化”的图像修改，仅小耶稣右手略高与东闾原版不同。

上述三次晚清末年“中华圣母”图像的委托定制，均造价较高^[10]，其中两件又直接运至海外，国内民众得见机会不多。而且，准确地说，“中华圣母”这一名称在当时还未得到天主教官方授权，尚不能随意使用，尤其是后两件定制油画，因是为东闾教堂定制，时称“东闾圣母”。1924年春，中国天主教第一次全国教务会议在徐汇由刚恒毅（Celso Constantini）主持召开，这次大会主要议题之一即拟定“标准中华圣母像”，会议讨论激烈，午休时间主教们参观了土山湾画馆，在翻阅土山湾图书馆提供的“圣像画像品画册”时，从一众西式圣母像小样里选中了“东闾圣母”的样式^[11]。因需要在短时间为之祝圣并诵读新作《奉献中国于圣母颂》，来不及将真正运到东闾教堂的那件油画寄回，于是就使用了画馆库存的“另一张”类似的圣母像，而这“另一张”，应当就是上述《圣母皇太后桌屏》的画稿^[12]，会议结果公开以后，这张充满龙纹和祝寿字样的画稿被“立刻重印数千张出售”^[13]。

同时，虽然祝圣图像为《圣母皇太后桌屏》画稿替代，但被教会“祝圣”为“中国圣母”的实际上是指“东闾圣母”，因而保存在东闾教堂的那张“去慈禧化”的油画，也被大量印制，散发至民间及海外^[14]。于是，有了今日所见基于这两种类型、不同版本的插图、单页宣传画、宗教卡片。通过这样更为便捷和廉价的图像复制，中华圣母图像真正得到了大范围的传播。

2019年在故宫展出的梵蒂冈藏《中华圣母像》油画（著录载绘于1924年^[15]），就是一幅融合了上述两种类型特征的架上绘画：地毯和远景山水分别是与1908年“东闾圣母”类似的红色花草纹和无中式建筑的自然风景，屏风和立柱分别是在1904年《圣母皇太后桌屏》基础上绘制的万寿纹和云龙纹，宝座则与《圣母皇太后桌屏》和“东闾圣母”都不相同，而是在“东闾圣母”座基上增添了更多传统的抽象装饰纹样，且圣母一侧靠背增加了龙头。这幅画显然是在对两种类型的“中华圣母”均有了解的基础上，结合二者图像元素创作的。

总的来说，20世纪初《中华圣母像》的制作，历经清末民初——首先在清末新政期间的国际舞台上，以“圣母”与“圣母皇太后”的双重影射身份亮相，继而在北洋新政权同样争取国际舆论支持的时刻，以“教育成果”为名展出以彰显新政权对西方文化的包容与吸收，最后，在非基督教运动高涨的1924年被教会指定为“标准像”，使得大量印刷品得以在国内外传播。

三、形象（image）：“标准中华圣母像”与“中国风圣母”

对“形象”的定义，图像学研究专家米歇尔（W.J.T.Mitchell）的这段话说得比较明白：“形象是高度抽象的、用一个词就可以唤起的极简实体。给形象一个名字就足以想到它——即进入认知或记忆身体的意识之中。”^[16]在米歇尔看来，如果“图像”（picture，或译为图片）是物质的实体在场，那么“形象”则是家族相似关系的集合，是非实体的、“缺席的在场”（absent presence），它看似悖论，却是一切实体“图像”的抽象性集合。比如，如果上述诸媒介版本的《中华圣母像》是为“图像”，那么，在这些“图像”基础之上抽取出的“标准中华圣母像”作为无需实体的“精神意象”（imago），即可称为“形象”。米歇尔认为，传统图像学将“图像”作为客体进行分析，并力图挖掘符号背后的本质，却忽略了“形象”的“生命属性”。也就是说，“形象”并不仅仅是在“图像”基础上被动的抽象性集合，更如幽灵般在创作者有意或无意识中，操控着“图像”的再生产，同时也是在实现着“形象”作为生命体本身的繁殖甚至变异。

米歇尔对“形象”有机生命性的强调，至少还指出了“形象”的两种解读方式：一方面，作为生命体的“形象”生成，是基于具体语境的，既有其偶然而微观的历史际遇，也与重大历史事件的缠绕共生；另一方面，米歇尔提出以更具主体性和交互性的“展示看见”（showing seeing），取代传统图像学“（被动的）看见（被创作者）展示了什么”，亦是对以往被遮蔽、不可见、却始终绵延于视觉之中的“形象”的反思。

就“形象”的第一种解读方式而言，纵观上述几个版本的制作时间，可以看到，其中，1904年正值清末“新政”期间，清政府首次组织以官方身份参展世博会，可谓格外郑重，正是在这次世博会上展出了大型慈禧油画像，这在中国统治者肖像展示和国家形象塑造上，可说是一次“千年未有之变”；与此同时，也正是在这次世博会上，日本馆有意识地以现代策展方式，获得了西方世界将其作为亚洲文化的正统传承人和接管者的身份认可，为其在远东扩张的“合法”身份做铺垫^[17]。而1915年巴拿马世博会又是新成立的北洋政府首次在世博会隆重亮相，积极为复辟帝制的袁世凯政权更是对其倍加重视，除展出袁世凯肖像外，更将西化的“东闾圣母像”作为新政权“教育成果”和民国现代化的“新貌”加以展示。至1924年“标准中华圣母像”的推出，则更是处于国内民族主义高涨的非基督教运动高潮，对教会而言，制作中国风格的圣母形象、积极推进基督教的本地化，是对非基督教运动在视觉策略上的应对和回应。

到20世纪30年代，更多本土化的圣像在以陈缘督、陆鸿年、王肃达等人为代表的辅仁大学美术系师生笔下绘制出来，这些“圣母”形象大多着汉装而非旗装，即便同样将圣母描绘为“中国皇后”，也避免使用最初寓意为慈禧祝寿的

吉祥符号,同时,也避免使用《中华圣母像》中十分醒目的拉丁符号。在王肃达(1910-1963)绘《圣母冠冕图》挂轴中^[18]，“中国圣母”的“皇后”身份以华丽的冠冕和凤纹、五爪龙纹彰显，圣母的服装配饰已完全采用了汉人样式，同时，整幅作品也全无西化痕迹，圣母头光以佛教常见样式绘制，仅在头光之上又增加了一只象征圣灵的白鸽以示其宗教身份。实际上，这一“去拉丁文”的本地化倾向在梵蒂冈藏《中华圣母像》上就已经体现出来：与目前可见其他诸版本《中华圣母像》均不相同的特征之一就是，梵蒂冈藏《中华圣母像》不仅去掉了小耶稣衣袍上的三团“IHS”和“AM”拉丁文符号，圣母衣袍上的所有拉丁文符号也全部改成了中国传统的“双喜”纹样。这应当也与时人对《中华圣母像》“儿童耶稣胸前画缩写拉丁文，损坏中华风格”的批评^[19]，以及非基督教运动的影响有关。

就“形象”的第二种解读方式而言，以“标准中华圣母像”和“中国风圣母”

王肃达《圣母冠冕图》中国画 20世纪早期
梵蒂冈博物馆藏



的形象建构和传承为例，如果将20世纪初的“标准中华圣母像”放在17世纪以来广为流行的“中国风圣母”形象脉络中纵向比较（或追溯自1342年卡特琳娜墓碑上中西合璧的“圣母子”形象），可明显看到“标准中华圣母像”为圣母形象在中国流变带来的转折性影响：首先，开启了跻身皇室、身份显赫、服饰华丽的“皇后圣母”在中国的图像范式，一改明清以来流行数个世纪的“中国风圣母”简素的平民装束（如《诵念珠规程》《历代神仙通鉴》等民间插图中如邻家少女的玛利亚形象）、或衣着朴素的白衣“观音”状超然世外的圣母形象（如署名唐寅的《中国风圣母子》）^[20]；其次，“标准中华圣母像”开启了中国风圣母形象（尤其是背景的）中心对称式的构图传统，“对称”甚至成为“中国风”的一个视觉指认标志，这一观念明显在无意中延续着西方人对中国形象“对称”的误读痕迹^[11]，这样的误读于19世纪下半叶逐渐成形，影响了慈禧的肖像制作^[21]。尽管此后不同的中国风圣母像对标准像进行了或中或西的修改，但大多对称构图、宝冠华服，以彰显尊贵的皇族身份。这样的“皇后圣母”形象，虽在西方拜占庭艺术中早已属常见，但在中国20世纪之前的圣母形象中是没有的。

在这个意义上看，虽然诸如上述王肃达等人的“中式”圣母像极力去慈禧化，但是以“圣母皇太后”为范本开启的“皇后圣母”和“对称中国风”的“形象”，仍然分别以可见和不可见的形式流传至今，其影响直到当代香港画家朱家驹（Gary Zhu Kar kui）对《中华圣母像》的重绘，及其创作的一系列旗装、明装“中国风圣母”中一脉相承，至今仍在北京北堂展示，并以圣像画片的单页印刷品形式售卖和传播。此外，一如宋稚青所见，作为“标准像”，充满龙纹和祝寿字样的《圣母皇太后桌屏》原稿，至今却成为了“在海外流传最广的中国圣母像”^[22]。这一方面，固然与教会钦定“标准像”的合法性有关；另一方面，也反映出随着时间的流逝，基于晚清民初社会和政治语境生产出的图像符号，其最初的微妙寓意，也随着其不同诉求的委托人和不同政权的消逝而逐渐失去了意义。

于是，尤其是在视觉文本大量涌现更迭的“图像时代”，将“东间圣母”和“中华圣母”这两种有诸多细节差别的圣像视为无区别，这些细节已不再承载其最初的符号含义了。然而，不仅新的意义仍在不断生成（比如，今天保定东间教堂的重绘版《中华圣母像》，其背景山水与屏风背后树叶的留白间隙，当地民众将其读解为隐藏着左右两个跪拜的小天使^[12]），而且，无论符号的原初语境和意义经历着如何的消散，我们仍然能够看到，潜在附着其上的中华圣母高贵华丽的皇族意象和对“中国风”“对称”的误读，作为无实体的“形象”，已经成为中华圣母诸种图像再生的一种基因，在传承中异变与繁衍。

四、结语：从“读图”到“图说”

上文分别从圣像、图像、形象三个维度，首先探讨了《中华圣母像》融合中西的图像原型，委托人和创作者对相关视觉符号的择取与修改，以及在中西方不同语境中的符号意涵；其次着眼于不同媒材《中华圣母像》的制作和传播方式，并引入重要节点的时间维度，论述了其与时代表背景和委托人诉求的互动绞合；最后尝试讨论20世纪初出现的“标准中华圣母像”与流传已有4个世纪的“中国风圣母”两种“形象”的传承与流变，试图挖掘其默认或误认的某种文化基因，使不可见的被看见。可以说，经由这三重视角，笔者尝试实践的是从“读图”到“图说”的路径演进。

就方法论而言，回到圣像（icon）研究，它实际上是图像志（iconography）和图像学（iconology）的词源。将图像作为符号解码，研究具有象征含义的中世纪和文艺复兴圣像画，是传统图像学的题中之意。“图像学”自16世纪作为书名出现以来，长期与“图像志”混用，至1912年瓦尔堡在罗马国际艺术史大会上的发言，开启了“图像学”一词作为艺术史研究的现代方法。不过，直到1933年潘

诺夫斯基移居美国任教后,“图像学”才渐成艺术史研究的一种主流方法论。潘诺夫斯基将图像志和图像学进行了区分,并划分了前图像志、图像志、图像学这三个图像阐释的层次。

潘式三段论在20世纪五六十年代作为主流艺术史“读图”的研究方法盛极一时,到20世纪70年代式微,逐渐为新兴的艺术社会学和新艺术史的研究方法所取代,继而在这后二者的影响下,20世纪80年代北美视觉文化研究异军突起。此时,因对“视觉”的重新重视,潘式三段论被重新讨论,然而结果却是备受质疑,究其原因主要在于:首先,前图像志阶段是基于现有认知和西方中心论体系之上的分类和识别,其问题在于“视觉性”作为一种文化建构,并非如潘式潜在默认的“自然”和“客观中立”的生理机制;其次,图像志阶段的文化和象征符号释义,仍是基于西方中世纪和文艺复兴圣像隐喻和二元再现(representation)基础上的阐发,且其隐含的假定前提是图像必须是有意义的视觉符号,背后必然隐藏某种更本质的时代或民族精神,但这既限制了该研究方法可应用的对象,也容易陷入黑格尔式的历史决定论;最后,潘式希望落脚在更深层、更整体性的关乎人类内在直觉的作为一种“学说”(—logy)或“逻各斯”(logos)的“图像学”(iconology)层面,但这一总体性目标不仅在实操中难以实现,且容易成为过度简化的宏大叙事,导向对少数和边缘群体的误读、不解甚至清洗。

提出“图像转向”(pictorial turn)的米歇尔,将潘诺夫斯基的“图像学”称为狭义的图像研究方法,并提出要恢复广义的“图像学”,即这一词尾作为普遍的视觉符号或“标志”(logo)的含义,而非以往称之为“学说”或“逻各斯”的含义。如果说潘式做的是阐释、读图和建构,那么米歇尔做的则是颠覆语言文字霸权、让形象说话以及解构。米歇尔明确提出:“如果图像转向是要完成潘诺夫斯基的批判图像学的宏大计划,那么,似乎清楚的是,我们需要做的就不仅仅是详细解释这个挂毯,而且要把它分解开。”^[23]在米歇尔看来,“图像”与“形象”的差异,不仅是在场与不在场、实体与关系的区别,其根本上是遮蔽物和被遮蔽、权力和意识形态幽灵的区别,实际上质疑的是具有本质主义、总体性和建构宏大叙事倾向的传统图像学研究,正是在这个意义上,米歇尔提问“图像想要什么”(what do pictures want)。他将“形象”看作有“生命和爱”的有机体,让图像说话,展示看见是如何发生的,而非满足于被限制在看见展示了什么样的读图范式中。因此,“图像转向”虽开始于打破不同“图像”媒介等级、关注以往多为艺术史无视的大众传播领域的视觉文本,其进一步推进却落脚在对“形象”这一被遮蔽的“幽灵”的揭露之中。

当代理论家朗西埃提出“赤裸图像”(nude image)、“直指图像”(ostensive image)、“变质图像”(metamorphic image)三种图像分类方法,前两者分别指本身具有自明性指涉而不需要艺术操作的图像、以及经艺术惯例操作成为符号进而需要阐释的艺术图像,“变质图像”则是一种不在场的形象变形。如果做个不太恰当的类比(毕竟二者有着本质诉求的不同,潘诺夫斯基更指向同一性,朗西埃则是对异质性的探索),将朗西埃的这三种图像约略对应潘诺夫斯基的图像学三段论(分别对应前图像志阶段看到的不言自明、图像志阶段对符号和文化的阐释、以及图像学阶段探索不在场的人类共有的某种“内在直觉”),可以看到,二者希冀的结论或者未来均在于第三种图像阶段,就朗西埃而言,在于其明确指出的“只有直指图像的变形或许最能表现图像的当代辩证法”^[24]。

如果继续以朗西埃的理论类比图像学的艺术史实操方法,可以说,“直指图像的变形”既看到了传统图像志对符号阐释(可对应“直指图像”)的基础性价值,更强调对图像终结和被操控命运的逃离,而出口则在于这一符号阐释的“变形”



土山湾(TSW)《中华圣母像》油画 1924年
梵蒂冈博物馆藏

(metamorphosis)。“变形”一词在西方文化中源远流长,从古罗马奥维德的《变形记》到现代卡夫卡的同名小说,指在有形与无形、一种实体形式与另一种之间转换,既超然于物(可指图像或图片)之外、又万变不离其宗(即如幽灵般始终萦绕的形象)。它的前缀(meta-)既指向“超越”(beyond),也是一种“同在”(with)与“之间”(between),中文常被译为“元”。米歇尔在其图像理论中,使用了元图像(meta-picture)一词,意为揭示出图像本质的图像,可被用作“表现图像本质之手段”,而这一超越于图像之上、又藏身于诸种图像之中的“形象”,这不可见的、缺席的在场,并不能由传统“读图”方式呈现,而只能诉诸于从图像出发的自我言说。在这个意义上,无论是米歇尔还是朗西埃,图像研究(或“告别图像研究”^[25])的一条可行出路均指向了对以往被遮蔽的“形象”的探讨,发展出了从传统图像学的“读图”到关注“图像何求”和“形象的生命与爱”的“图说”。

注释

(1) 宋稚青和魏扬波(Jean-Paul Wiest)依据的是美国女画家卡尔为慈禧绘制的油画图片,高蓓和张晓依指出

依据的应当是慈禧的另一张照片。从图像比较上看, 后者的观点显然更具说服力。而且, 这张慈禧照片曾于 1908 年 6 月登上法国《画报》封面, 这与宋稚青关于“雷神父在法国杂志上看到这幅画(指慈禧肖像), 勾起灵感: 这幅画可做画东闾圣母像参考的草模”的描述是一致的。此外, 宋稚青的描述也为雷神父虽在 1906 年到任东闾教堂、却缘何在 1908 年才委托定制新的圣母像提供了一种解释, 即促使雷神父定制新的圣母像的契机也许就是这张法国杂志封面的上色慈禧照片, 它契合了雷神父一直想要寻找可供借鉴的“庄严”的“中国皇后”图像。见: 宋稚青. 中华圣母敬礼史话 [M]. 台南: 闻道出版社, 2005:82-83. Jean-Paul Wiest. Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years[C]. 基督宗教与近代中国. 北京: 社会科学文献出版社, 2011:201. 张晓依. 从《圣母皇太后》到《中华圣母像》: 土山湾《中华圣母像》参展太平洋世博会背后的故事 [J]. 天主教研究论辑, 2015(12):187. 高蓓. 土山湾孤儿院美术工场 [D]. 北京: 中央美术学院(博士论文), 2009:159.

(2) Notre Dame de Chine[J]. Le Bulletin Catholique de Pekin, 1927, 161(1):3. 转引自 Jean-Paul Wiest. Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years[C]. 基督宗教与近代中国. 北京: 社会科学文献出版社, 2011:201. 朱佐豪. 朝圣母简言 [M]. 上海: 土山湾印书馆, 1934:29.

(3) 关于明清中国统治者肖像禁止流出宫廷的禁忌, 及进入 20 世纪慈禧新政以来的改变, 参见拙文: 董丽慧. 20 世纪初慈禧肖像的对外宣传及跨文化传播 [J]. 艺术设计研究, 2018(1):107.

(4) 东闾教堂. 有关东闾 [M]. 转引自: 张晓依. 从《圣母皇太后》到《中华圣母像》: 土山湾《中华圣母像》参展太平洋世博会背后的故事 [J]. 天主教研究论辑, 2015(12):193.

(5) 慈禧曾多次穿着照片中类似的绣藤萝图案氅衣接见外国友人, 在留下的文字描述中, 其藤萝图案氅衣均为明黄色。1903 年, 美国女画家卡尔进宫为慈禧绘制的第一幅油画即身着一件明黄色地紫色藤萝纹氅衣。凯瑟琳·卡尔. 美国女画师的清宫回忆 [M]. 王和平译. 北京: 故宫出版社, 2011:12. 德龄. 清宫二年记 [M]. 顾秋心译. 沈阳: 辽沈书社, 1994:300. 苏珊·汤丽. 英国公使夫人清宫回忆录 [M]. 曹磊译. 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2018:175. 海靖夫人. 德国公使夫人日记 [M]. 秦俊峰译. 福州: 福建教育出版社, 2012:187.

(6) 雷孟诺神父信中要求小耶稣的形象应当“有中国文化的端坐严肃风格”, 能够“明示玛利亚‘天主之母’的崇高地位”。宋稚青. 中华圣母敬礼史话 [M]. 台南: 闻道出版社, 2005:82.

(7) 张晓依推测该委托人应当与清官和溥伦有关。张晓依. 从《圣母皇太后》到《中华圣母像》: 土山湾《中华圣母像》参展太平洋世博会背后的故事 [J]. 天主教研究论辑,

2015(12):186.

(8) Notre Dame de Chine[J]. Le Bulletin Catholique de Pekin, 1925, 141(5):172. 转引自 Jean-Paul Wiest. Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years[C]. 基督宗教与近代中国. 北京: 社会科学文献出版社, 2011:205.

(9) 此画作者应是活跃在 20 世纪之交的土山湾画馆画家范殷儒。张晓依. 从《圣母皇太后》到《中华圣母像》: 土山湾《中华圣母像》参展太平洋世博会背后的故事 [J]. 天主教研究论辑, 2015(12):184-203. Li Yuhang. Painting Empress Dowager Cixi as Guanyin for Missionaries Eyes[J]. Orientation 2018(49):58-61.

(10) 一方面, 土山湾木工订件“花销较大”; 另一方面, 1919 年以前, 油画材料在国内尚属稀缺难得。史式微. 土山湾孤儿院: 历史与现状 [A]. 黄树林. 重拾历史碎片: 土山湾研究资料粹编 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010:176. 朱伯雄, 陈瑞林. 土山湾画馆与西画用品 [A]. 黄树林. 重拾历史碎片: 土山湾研究资料粹编 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010:238.

(11) 比如, 虽然明清祖先容像和帝后御容多为对称构图, 但文人肖像却并非如此。而对“中国风”人物肖像“对称”印象的形成, 应当与 19 世纪后半叶照相馆摄影建构的人像范式相关。Wu Hung. Inventing A “Chinese” Portrait Style in Early Photography: the Case of Milton Miller [A]. Jeffrey W. Cody. Frances Terpak. Brushes and Shutter: Early Photography in China [C]. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011:69-87.

(12) 此处关于当代民众的图像解读来自河北画家裴利强的告知, 特此致谢。

参考文献

- [1] Donald Preziosi. Art History: Making the Visible Legible [A]. Donald Preziosi. The Art of Art History: A Critical Anthology [C]. Oxford: Oxford University Press, 2009: 7-11.
- [2] 潘诺夫斯基. 图像学研究: 文艺复兴时期艺术的人文主题 [M]. 威印平, 范景中, 译. 上海: 上海三联书店, 2011 年: 前言 6.
- [3] [法] 米歇尔·帕斯图罗. 颜色列传: 蓝色 [M]. 陶然译. 北京: 三联书店, 2016:47-64. Michel Patoureaux. The History of A Color: Yellow [M]. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019:111-128.
- [4] 史式微. 土山湾孤儿院: 历史与现状 [A]. 黄树林. 重拾历史碎片: 土山湾研究资料粹编 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010:175-176.
- [5] Alice Roosevelt Longworth. Crowded Hours [M]. New York and London: Charles Scribner's Sons, 1933:101.
- [6] 溥伦. 钦命赴美国圣路易斯博览会正监督溥伦为报慈禧画像安抵美国事奏折 [A]. 凯瑟琳·卡尔. 美国女画师的清宫回忆

- [M].王和平译.北京:故宫出版社,2011:附录一,233-234.
- [7] 张晓依.从《圣母皇太后》到《中华圣母像》:土山湾《中华圣母像》参展太平洋世博会背后的故事[J].天主教研究论辑,2015(12):186-189.
- [8] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:82.
- [9] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:83.
- [10] 苏长山.敬礼东闾圣母史话[M].保定教区东闾天主堂内部资料,1994.Jean-Paul Wiest. Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years[C]. 基督宗教与近代中国.北京:社会科学文献出版社,2011:202.
- [11] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:100-101.
- [12] Jean-Paul Wiest. Marian Devotion and the Development of Chinese Christian Art During the Last 150 Years[C]. 基督宗教与近代中国.北京:社会科学文献出版社,2011:205.
- [13][14] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:104.
- [15] 故宫博物院.梵蒂冈博物馆.传心之美:梵蒂冈博物馆藏中国文物精粹[C].北京:故宫出版社,2019:56-57.
- [16][美]米歇尔.图像何求:形象的生命与爱[M].陈永国,

- 高焱,译.北京:北京大学出版社,2018:xii.
- [17] Carol Ann Christ. The Sole Guardians of the Art Inheritance of Asia: Japan at the 1904 St. Louis World's Fair[J]. Positions East Asia Cultures Critique 2000, 12: 689-691.
- [18] 故宫博物院.梵蒂冈博物馆.传心之美:梵蒂冈博物馆藏中国文物精粹[C].北京:故宫出版社,2019:60-61.
- [19] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:106.
- [20] Stephen Nash. Gary Feinman. Curators, Collectors, and Contexts: Anthropology at the Field Museum 1893-2002[J]. Anthropology, 2003, 36: 120-121.
- [21] 郎兆江.1905年华士·胡博为慈禧太后画像的有关札记和书信[J].故宫博物院院刊,2000(1):78.北京颐和园管理处.颐和园藏慈禧油画像修复报告[A].胡博·华士绘慈禧油画像:历史与修复[C].北京:文物出版社,2010:69-71.
- [22] 宋稚青.中华圣母敬礼史话[M].台南:闻道出版社,2005:彩图7.
- [23][美]米歇尔.图像理论[M].陈永国,胡文征,译.北京:北京大学出版社,2007:10.
- [24][法]朗西埃.图像的命运[M].张新木,陆洵,译.南京:南京大学出版社,2015:37.
- [25] James Elkins. Sunil Manghani. Gustav Frank. Farewell to Visual Studies. The Pennsylvania State University, 2015.

上接第104页

并表示了赞赏。21世纪涉及徐悲鸿的中印文化对话包括印度的英文报纸《印度斯坦时报》(Hindustan Times)2018年4月28日的报道:“2018年4月27日,印度总理莫迪在中国武汉举行非正式高级会晤时,向习近平主席赠送了在圣蒂尼克坦生活过的中国传奇艺术家徐悲鸿的绘画特制的复制品。徐悲鸿的作品名为《马》和《麻雀与草》……”而这里提到的《麻雀与草》就是徐悲鸿现存于南丹博物馆的《逆风》;那幅《马》则是1940年11月在圣蒂尼克坦时,他为祝贺泰戈尔病愈画的。

参考文献

- [1] Rabindranath Tagore, “Welcome to Xu Beihong,” in Visva-Bharati News, Santiniketan, India: February 1940.
- [2] 徐悲鸿.我自觉不胜惶恐之欢迎会[A].王震,徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[C].银川:宁夏人民出版社,1994:393-394.
- [3] 徐悲鸿.悼念诗圣泰戈尔[A].王震,徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[C].银川:宁夏人民出版社,1994:403.
- [4] 徐悲鸿.与印度圣者的会见[N].星洲日报(新加坡),1940-3-31.傅宁军.悲鸿生命——徐悲鸿的生前死后[M].北京:人民文学出版社,2013:147.
- [5] 徐悲鸿.悼泰戈尔先生并论及绘画[A].王震,徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[C].银川:宁夏人民出版社,1994:433.

- [6] 徐悲鸿.致舒新城(书信二十八)[A].王震,徐伯阳,编.徐悲鸿艺术文集[C].银川:宁夏人民出版社,1994:663.
- [7] 徐悲鸿纪念馆.中国艺坛巨匠——徐悲鸿1895-1953[M].北京:北京出版社出版集团,北京美术摄影出版社,2005:256.
- [8] Tan Chung, Himalaya Calling: The Origins of China and India, Hackensack, NJ: World Century Publishing Corporation, 2015, pp. 18.
- [9] Rani Chanda, Darling of the Heart, Santiniketan, India: Visva-Bharati Press, 1984, pp. 67.
- [10] Rabindranath Tagore, “Introduction to the exhibition of Ju Peon's paintings,” in Exhibition of Paintings by Ju Peon, Santiniketan, India: Santiniketan Press, 1940, pp. 1.
- [11] Nandalal Bose, “An Appreciation,” in Exhibition of Paintings by Ju Peon, Santiniketan, India: Santiniketan Press, 1940, pp. 2.
- [12] Dagny Carter, “A Modern Chinese Painter,” in Asia (magazine), United States, April 1934, in Exhibition of Paintings by Ju Peon, Santiniketan, India: Santiniketan Press, 1940, pp. 6.
- [13] Dagny Carter, “A Modern Chinese Painter,” in Asia (magazine), United States, April 1934, in Exhibition of Paintings by Ju Peon, Santiniketan, India: Santiniketan Press, 1940, pp. 9.