

从减法到加法：《程氏墨苑》“天主图”与《东方圣母像》的媒介转译研究

寇向丽

成都大学 四川 成都 610106

【摘要】：本文以明代《程氏墨苑》“天主图”与晚清土山湾画馆《东方圣母像》为研究对象，考察圣母图像在中国本土化进程中的媒介转译机制。对比分析表明，在木刻媒介条件下，工匠受制于材料与刀法工艺，对图像进行线条化、平面化重构，形成符号压缩的“减法转译”；在油画媒介条件下，画师借助材料物性优势，主动增补本土服饰、色彩观念与民俗纹样，实现视觉扩容的“加法转译”。研究推论，技术媒介并非中性的图像载体，其物质性转型深度参与了跨文化视觉建构，并重塑了文化适应与本土认同的实现路径。

【关键词】：技术媒介；本土化设计；圣母图像；媒介转译；跨文化传播

DOI:10.12417/2982-3846.26.02.002

晚明时期天主教随利玛窦等传教士传入中国。为推行传教，耶稣会士采取本土化路线与“适应”策略，开创了中国天主教本土化设计先河。在跨文化传播中，传教士与本土工匠协作，将西方宗教艺术融合中式哲学思想与视觉惯例，赋予宗教画像独特的本土视觉特征。该过程不仅停留在图像符号与色彩体系的表层融合，更深层地体现了技术媒介的物质性制约与视觉创新^[1]。

综观现有文献，关于中国风圣母像的研究多侧重于图像符号的转译。如董丽慧学者的《误读式融合：“中华圣母像”的跨媒介制作与跨文化传播》，侧重于本土工匠在跨媒介复制中的能动性及展陈语境变迁，但对技术媒介的物质性局限与赋能如何反向塑造视觉语言的系统论述尚未完善。此外，相关绘画史研究虽涉及明清中西绘画技术交融，但较少将早期木刻版画与晚期西方现代油画媒介置于同一演进脉络进行横向技法对比^[2]。

基于此，本文选取明万历徽州木刻版画《程氏墨苑》“天主图”与晚清土山湾画馆油画《东方圣母像》为个案。两者代表了不同历史时期与技术媒介下的本土化设计实践。本文从技术特征、符号转译及生产机制三个维度对比分析技术媒介在圣母像本土化中的角色，以此揭示中西视觉文化交融中设计策略的变迁。

1 《程氏墨苑》“天主图”的木刻转译策略

《程氏墨苑》为明万历年间徽州制墨大师程大约编纂的墨谱，旨在为文人提供墨锭纹样。其中收录的“天主图”由徽派刻工黄氏家族雕刻，系现存中国最早的基督教主题木刻版画之一。该图样式衍生自西方经典“奥狄基提亚式”（指路圣母）圣像^[10]，视觉原型构图与西班牙文艺复兴时期油画《塞维利亚的圣母子》高度相似，均强调圣母的尊贵身份与华丽服饰。然而，当具强烈明暗对比与写实特征的油画原作转译为中式木刻版画时，媒介的物质性刚性限制引发了“减法转译”。

西方原作《塞维利亚的圣母子》依托亚麻布基底与多层罩染技法，利用铅白、群青等矿物颜料堆叠，实现面部光影的柔和过渡与立体质感^[3]。而《程氏墨苑》“天主图”以梨木板为载体，受单线阳刻技法局限，创作者被迫剔除异域原作依赖的擦染晕散等体量表现，转而采用具强烈徽派版画特色的“铁线描”技法进行线条语言的彻底置换^[6]。

“天主图”完全剔除西方原作中大面积的阴影层次与微妙的黑白对比，将复杂的衣褶简化为刚劲有力、均匀分布的平行弧线^[5]。这种“以线代面”的策略，一方面直接受制于木刻刀具雕刻渐变调子时的技术短板；另一方面，它巧妙呼应了中国传统人物画“骨法用笔”的审美惯例，使异域神祇获得本土化的“骨力”。在圣母袍服下摆处，刻工运用了明显的“钉头鼠尾”刀法，此程式化技法广泛见于黄氏刻工同期雕刻的佛教版画如《观音三十二应身图》。相比西方同题材通过交叉排线表现细腻光影的铜版画，“天主图”呈现出纯粹由木刻刀痕塑造的徽派版画风格。

西方油画原作《塞维利亚的圣母子》严格遵循单点透视法，通过圣母宝座中轴线与地面瓷砖延伸线的交汇，构建具备景深感和仪式感的“神圣剧场”。但在木刻版画“天主图”中，由于木刻无法有效表现透视景深，创作者因势利导，对其进行了平面化重构。西方常见的半身圣母子肖像在本土语境中被全面改造为全身像。这一空间重构根源于当时的律令处罚与社会心理，如鲁迅在《论照相之类》中所言，民间对“半身像”多有避忌，视其为“腰斩”^[4]。因此，刻工在精确摹写上半身衣纹的同时，下半身则以典型的中国画法一扫而过，以形体的完整性消除心理压迫感。

为了适配明末高度成熟的版画套色与饴版工艺，创作者在画面中引入了似有若无的“花栏”外框^[7]，将画面空间巧妙分解为前景、中景与背景三层。前景处的圣母子以单线平涂呈现，规避光影；中景则由程式化的屏风云纹充填，保持画面统一；

背景部分的山水纹样,则直接取材于《程氏墨苑》中现成的“山水类”墨模^[8],融入了浓厚的中式传统山水画韵味。这种分层设计不仅在视觉上形成了具有节奏感的装饰性平面,更在工艺上确保了色版相互套合时,即使发生细微错位亦不会破坏整体画面,体现了对木刻印刷媒介特性的深度掌控。从技术层面看,板材的物性、构图的平面化以及刀法的程式化,共同促成了“天主图”即使在严密复刻原作造型的前提下,依然散发出浓烈的中式风骨。

2 土山湾《东方圣母像》的油画媒介转型

步入晚清,西方现代油画媒介以全新的工业化与学院化姿态再度深度介入宗教本土化设计。1908年,保定东间教堂的雷孟诺神父为了强化教堂礼拜的庄严感,提出绘制一幅具备“中国样式”的圣母肖像油画^[10]。该画最终由上海徐家汇天主教孤儿院附设的“土山湾画馆”完成,由画师刘德斋主持创作,并于1924年正式定稿^[12]。该图像以法国学院派大师安格尔的《圣母崇拜》为面部参考,同时以清宫慈禧太后的桌屏肖像照作为服饰样式与整体构图的本土化蓝本^[4]。相较于明代木刻版画的被动适应,油画媒介的丰富表现力为本土化设计带来了技术赋能,呈现出“加法转译”。

虽然油画在清宫与部分沿海地区早有传播,但在晚清以前,由于颜料依赖进口、色彩种类有限,油画对大众而言仍较为陌生^[9]。土山湾画馆引进全面、正规的西方学院派美术教学体系,学徒在掌握油画材料物理特征的基础上,开始主动重构西方宗教视觉语法^[11]。在《东方圣母像》绘制中,刘德斋在西方油画模式中注入浓厚中国化色彩,突出表现为独特的“白描风格”^[12]。他利用油画颜料高可塑性、易于多层重叠与渲染的特征,以铅白、赭石、花青等调和出低饱和度的中间色系统,刻意弱化西方古典油画中强烈的明暗过渡。圣母面部鼻梁高光被改为细腻平涂,颧骨阴影则以中式水墨般的渐层罩染替代。这种技法调整直接因应了本土审美禁忌,油画媒介柔和的衔接能力完美化解了民间对西方写实主义“阴阳脸”的文化排斥。

由于油画媒介不具备木刻版画的色版限制,画师得以在画面中自由添加极具高政治与文化辨识度的本土色彩及纹样符号。西方基督教视觉传统中,自11世纪以来蓝色因神圣尊贵成为圣母服饰专属色,而黄色在中世纪后期常被视为背叛与邪恶的象征^[9]。但这与满清王朝的“明黄崇拜”截然相反。为在本土彰显圣母最高威严,土山湾画师在《东方圣母像》中进行了色彩象征性的本土化并置:圣母身着皇室最高等级的明黄色旗装,外罩西方传统蓝色地氅衣。这种色彩的“加法”混搭,成功借用本土最高权力的视觉符号,淡化了异教意识形态冲突。

土山湾画馆的学院化教学要求学徒同时临摹《芥子园画谱》与西方圣像^[13]。在工业化与规模化的生产机制下,画馆学徒展现出了高度的文化能动性^[11]。在工业化与规模化生产机制下,画馆学徒展现出高度文化能动性。画馆教学实践普遍强调

圣像的中国化表达。随着本土画师参与度提高,圣母形象脱离西方高鼻深目的传统范式,转而呈现出契合中式仕女画审美的柔和轮廓与细长眉眼,以含蓄神态提升本土认同,体现出画师在跨文化视觉转译中的主动创造。

在构图细节上,油画媒介通过细腻的笔触添加了大量本土符号:在构图细节上,油画媒介通过细腻笔触增补了大量本土符号:圣母身着蓝地金花草纹大氅,右衽挂饰珍珠并佩戴旗装领,展现出晚清道光朝以来日趋奢华的贵妇装扮^[14];除此之外,圣母子背后的帏布上装饰连续的“卍”字纹,含有给慈禧祝寿的用意。图像中具有明显的西式元素又充盈了当时的中式特点。

与《程氏墨苑》“天主图”不同,《东方圣母像》的本土化建立在油画媒介丰富表现力的基础之上。画师不仅保留原有宗教图像核心特征,还主动引入中国传统服饰、色彩观念及装饰纹样,实现文化符号的持续增补。其本质是一种借助媒介优势完成视觉扩容的“加法转译”过程。

3 媒介转译机制的差异生成

两种技术媒介本土化转译策略的巨大分野,本质上是由其背后的生产机制、经济属性及受众定位决定的。

《程氏墨苑》“天主图”的生产机制与受众定位,深刻反映了晚明徽州地区商业出版与文人文化的互动逻辑。其生产机制是典型的徽州刻工“家族作坊制”,父辈负责依稿勾描,子辈执刀精雕,学徒分工填色,具极高程序化印刷效率与经济效益。作为出版商的程大约,其核心经营理念是“制图务求雅驯,以投士林所好”。因此,“天主图”印制时被收录于《程氏墨苑》的“缙黄类”,与本土佛道图像平起平坐,核心受众是士大夫与文人阶层。在功能上,它通过高档棉纸印刷,从纯粹的“宗教崇拜圣像”被异化为文人彰显“博雅、猎奇”的案头消费品与外交礼品。董其昌在《画禅室随笔》中敏锐指出,文人多将其视为“异域丹青”进行审美鉴赏,罕有真正奉教崇拜者。这种文人市场导向,决定了其转译策略必须是追求“雅驯”与平面装饰性的“减法”。

与之相对,土山湾画馆《东方圣母像》则植根于晚清至民国时期西方教会引入的现代学院化工业生产机制。土山湾画馆作为天主教艺术生产中心,本质上是一个带商业性质、工场化的美术工艺作坊。它通过标准化流程和流水线分工,规模化复制欧洲油画名作售卖,以回笼资金维持运转。该画创作目的明确:直接服务于广大本土天主教信徒的教堂礼拜与民间自发信仰。其受众不再是孤芳自赏的知识精英,而是广大的民间乡民与信众。为降低民间对异教神学视觉的排斥,画馆采取“工笔加西洋色彩”的兼容技法,通过添加慈禧服饰、如意纹、卍字纹等民族符号进行“加法”转译。这种“以俗贴近大众”的实用主义定位,使其利用油画媒介的物质优势,最大化迎合了民间审美与信仰认同。

尽管明清时期中国已通过传教士接触到西方铜版画及印刷技术，但由于本土木刻套印体系更为成熟、成本更低且具稳定市场基础，新技术并未大范围传播。相比之下，土山湾画馆通过学院化教学与工场化生产机制，使油画技术真正实现本土扎根，并进一步转化为视觉创新的动力来源。

4 结论

《程氏墨苑》“天主图”与土山湾《东方圣母像》的跨时代对比，揭示了技术媒介在跨文化设计实践中的核心建构力量。明末木刻的“减法转译”，本质上是技术硬性限制下的被动创新。工匠受限于梨木板材与刀具物理物性，被迫过滤西方古典油画的光影立体度，形成以线代面的独特视觉语法。这种“减法”印证了艺术史中的“媒材记忆”理论：旧媒介的视觉惯例会以隐性基因形式，寄生并延续在新引入的异域图像载体中。相反，

晚清土山湾油画的“加法转译”，则展现了技术赋能下设计创作者的主动创造。油画颜料在延展性、色彩重叠度及材质表现力上的巨大优势，赋予本土画师混合中西技法与大面积叠加本土民俗符号的能力。这表明技术媒介绝不仅是冷冰冰的承载工具，它本身就是一种规定了文化适应边界的语法框架。

这一历史经验为全球化语境下的当代跨文化设计提供了深刻的双重启示：媒介物质性的技术限制未必是艺术创作的绊脚石，反而往往能逼迫设计师因势利导，催生出高度本土化、风格化的视觉新语法；跨文化设计的成败关键，取决于媒介特性、生产机制与受众定位的深度共振。无论是木刻以“雅”投合晚明文人，还是油画以“俗”贴近民国大众，真正的本土化设计绝非符号的机械挪用或技术的盲目移植，而是跨越历史时空，实现媒介物质性、文化能动性与人性能情感需求的深度交响。

参考文献：

- [1] 尚海丽.中国天主教本土化进程研究的进路与思考[J].学术探索,2012,(06):65-67.
- [2] 李超.中国当代写实人物油画中的人文关怀[D].山东师范大学,2016.
- [3] 鲁迅:《论照相之类》,《坟》,人民文学出版社1973年版,第152页.
- [4] 丁博文.木刻刀法在木刻中的特性[J].艺术研究,2013,(04):28-29.
- [5] 王正伟.浅谈明代徽派木刻版画艺术[J].艺术科技,2017,30(06):194+196.
- [6] 袁淑敏,於玲玲.晚明《程氏墨苑》仿西洋版画图像研究[J].天津美术学院学报,2024,(02):63-69.
- [7] 梅娜芳.墨锭图样体系:从图谱式的《方氏墨谱》到百科全书式的《程氏墨苑》[J].装饰,2018,(08):124-125.
- [8] 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.
- [9] 董丽慧.图绘“近代东方圣母”:视觉现代性在中国的另类可能[J].当代美术家,2023,(05):78-84.
- [10] 刘媛.时代下的承扬与融合——19世纪西画传入中国的基本情况和认识[J].天工,2023,(02):75-77.
- [11] 金云舟.中国化的天主教绘画以土山湾画馆画作为例[J].中国宗教,2017,(10):58-59.
- [12] 范文南.土山湾画馆的油画创作与教学[J].艺术百家,2012,28(05):203-205.
- [13] 董丽慧.圣像、图像、形象:艺术史的三种读图方式[J].美术,2020,(09):105-112.