

文化交流現象中的近代澳門雕塑藝術研究

顧躍 王孔鑽

摘要：肇始於 16 至 18 世紀的東西方科技交流活動，為中西文化交流史的重要階段，其啟蒙思想掀開了首次全方位文化接觸、交融與思想碰撞。文化傳播媒介以來華傳教士們為主體，在“東學西傳”與“西學東漸”的文化雙向傳播過程中，一面將考察中國的社會現狀以書信的形式發回歐洲；一面參與翻譯和介紹西方科技典籍與知識，並傳播漢學與西學思想。本文以中西方思想載體的雕塑藝術為例分析，在當代視角下受眾如何認知和接受、理解近代澳門雕塑藝術的美學演變，其批評、審美和研究的機制體現出圖像傳播的功能意義。同時探索對內、外傳播路徑和效果，在剖析雕塑藝術的形式語言和精神之外，強化民族形象的傳播價值，增進本區域、藝術類型在接受和改良中互譯和信息的共用。近代澳門雕塑藝術亦是一種“雙向”圖像傳播過程，在文化交流現象中表現出藝術技藝創新的價值意義。

關鍵字：雕塑藝術 交流 傳播 圖像

Research on Modern Macau Sculpture Art in Cultural Communication

GU Yue WANG Kongbin

Abstract: The technological communications between the East and the West which lasted from the 16th century to the 18th century was an important period in the history of cultural exchange between China and the West. The enlightenment thoughts arising from this period initiated the first all-round cultural contact and integration, as well as the collision of different ideas. Missionaries to China mainly served as the medium of cultural communication, who, on the one hand, sent letters on surveys of China's social conditions to Europe and on the other hand translated, and introduced western technological important books and knowledge to China, amidst the two-way cultural communication of "Westward spread of Eastern learning" and "Eastward spread of Western learning". This paper presents a case study of sculptural art, a vehicle of both Chinese

【作者簡介】：顧躍（1970-），安徽蚌埠人，澳門科技大學人文藝術學院教授。研究方向為當代藝術理論與創作實踐，策展與美術史，主題性創作研究；

王孔鑽（1998-），福建福州人，澳門科技大學人文藝術學院 2023 級美術學博士研究生。研究方向為漆藝畫理論與創作，東南亞現代藝術。

and western thoughts, to examine how the audience cognize, accept and understand the aesthetic evolvement of the modern sculptural art in Macao from a contemporary perspective and the functional implications of its criticism, aesthetics and research mechanisms. In the meantime, this paper also explores the routes and outcomes of inbound and outbound communication, with a view of strengthening the value of national image and enhancing the intertranslation and information sharing in the acceptance and improvement of artistic genres within the region in addition to analyzing the formal language and spirits of sculptural art. Modern sculptural art in Macao also presents a two-way communication process of images, exhibiting artistic values and craft innovation in cultural communication.

Key words: sculptural art; communication; transmission; image

前言

東西方文明的交流發展史印證了各個國家、民族、地區的藝術傳播活動相互借鑒，互相影響不斷發展。18世紀之前中華文化其影響力波及到歐洲整個大陸，特別是藝術領域如建築、瓷器、傢俱、絲綢和民間工藝品等，被西方看作一種高雅的時代風尚，被接受、模仿和吸收成為其文化的一部分。

當“中國風”席捲了歐洲大陸上流權貴階層，並被爭相效仿熱潮的同時，西方基督教藝術的傳播媒介主要在建築、繪畫、雕塑等形式上，推進了中西方文化的交流和融合。從中世紀、文藝復興到19世紀啟蒙運動和現代主義時期，其傳播方式的合法性和主動性蘊含在視覺藝術的媒介載體中，而傳播者的教士和教會成為耶穌基督賦予的絕對權威“把關”模式的執行者，針對視覺生產、消費和接受進行有效管理和控制。

近代澳門建築雕塑受到中西兩種藝術影響，不僅有中國傳統陶瓷雕塑，也有葡式路牌、葡式瓷磚、外銷瓷器、耶穌會紋章瓷、宗教塑像等。如作為嶺南文化的一部分，陶塑和琉璃塑像拓展了裝飾雕塑領域的範疇和內涵，成為特殊的精神載體和符號象徵。澳門廟宇、教堂的不同文化和信仰在建築、雕塑和繪畫上得到呈現，這些飽含多元文化的視覺載體和物質實物呈現，記載和寄託人類情感要求和精神棲息之所的“暢神”藝術品格。

一、雕塑藝術傳播的圖像特徵

（一）藝術形象傳播的歷史語境

西方視覺文化的歷史演變歷經千年發展歷程，在具現代文明史意義之前，通過神學等宗教信仰的影響了繪畫、雕塑和建築等的發展，並將未知和難以解釋的宇宙萬物現象歸結為聖靈的顯示，進而創造出多姿多彩的基督教藝術。表現在雕塑藝術媒材方面，傳播對典型視覺符號的意義表達、象徵精神和觀念思想上，而這通常需要和聖徒信仰上帝、聖母崇拜和耶穌基督拯救世人等教義聯繫一起。

該視覺形象塑造和隱喻符號的神學印記雕刻描繪，以編碼方式組合並以解碼形象呈現出來，不同的歷史時期藝術特點和宗教思想的改革運動其解碼的方式和視覺藝術語言均會發生改變。例如：基督教美術的傳播在效果上可以分為兩種狀態。一種是個人層面的影響，受眾接受和認可該形式的內容，情感共鳴和參與性的強化是宗教經驗形成的大眾思想基礎。另一種則是社會層面上的教育效果，群體認知、道德規範和教育法律的約束行為，社會活動的有效性和秩序性彰顯傳播的價值所在。

基督宗教美術的傳播媒介通過繪畫、建築和雕塑，以及裝飾、聖像、禮儀等一些視覺性語言和工藝器皿構築了文化傳播的基礎，其視覺形態與宗教意圖的協調是實現現實社會影響的有效工具。其跨文化傳播不僅源於宗教美術的超感性、普適性和主動性傳播策略，亦是對於今天中國文化接受層面的啟示意義，重新評價、認知和反思視覺藝術、媒介和策略帶來的可供參考價值的東西。

（二）藝術傳播方式與媒介

視覺藝術是一種適當且有效的傳播教義載體和媒介工具，具有釋放情感、催生共鳴和參與度的個體與群體的效用功能，敘事性和戲劇性呈現給“不可見”的宗教情感有瞭解讀的空間。因此，繪畫、雕塑的形象塑造與圖像傳播在基督教文化中的重要作用不可替代。

從藝術史研究角度，藝術家在宗教文化中的作用在文藝復興之前是隱形的，不被人銘記，藝術風格的呈現是以具體的宗教場域中的某個精神替代物，諸如聖像畫、壁畫、雕像、十字架等器物，而不是視覺藝術的創造者藝術家的思維觀念和技藝工具的視覺化呈現。藝術形象是基督宗教美術傳播的主要視覺媒介，圖像被看作是一種神與人的某種信息溝通管道和通道信源。

古典主義和文藝復興作品中視覺圖像創造出一種指引不識字廣大受眾的有效輔助工具，其美學和美的標準法則範疇為抽象的教義宣講提供了現實的視覺圖像，為枯燥的教條性的基督教



圖1 戲劇人物，磚雕，清末，蓮溪廟

精神注入了慰藉心靈的解碼方式，自然會引發信徒更多熱愛，這在拜占庭的聖像畫中體現得最為顯著。人或教會個體與機構是傳播的物質實體存在，藝術是其思想塑造的媒介資訊承載體，人們通過圖像和文字、聽覺和視覺與“上帝”相遇，將不可見的精神資訊轉譯成可閱讀、欣賞的視覺載體。例如：視覺圖像、符號其意義在基督宗教傳播中多數的時候用作解讀教義中不可見的天堂世界，以及救世主耶穌的預言。

宗教藝術中象徵手法的修辭意義不僅在圖像解讀中發揮作用，還在塑造神聖的權威性方面起到影響。視覺藝術在經歷過人文主義的蘇醒和回歸之後，宗教藝術中的逼真的立體性主體人物形象被教廷和教會所接納，無形中推動了視覺藝術的發展。即使是像文藝復興時期的天才藝術家米開朗基羅（Michelangelo）的創作亦是會遵循教會的規定範疇，個性表達和對於圖像符號的挪用，其外在形式和主題內容、思想觀念的等深層次符號傳播效果，依然屬於社會活動的藝術現象在宗教影響之下，暗示聖經故事和彼岸世界。

（三）象徵符號的圖像傳播特征

基督教美術的圖像；諸如十字架、上帝、光、聖母、聖徒和耶穌等象徵符號的形象出現。

其一，在於其圓形或橢圓形含義。將具備神的光環或光暈、光芒描繪，並賦予了這些橢圓或圓形以哲學的形而上的思考，亦是光對於神學的特殊理解和意義。視覺化的嚴謹公式般表現上帝之靈光的顯現，在繪畫和雕刻中，不限於基督教主題描述上，東方佛教藝術中也基於此表現風格。

其二，在於金色的材料與宗教賦予的神聖力量。廣泛的繪畫和雕塑、建築中的金色使用，替換了對於上帝的絕對權力神秘的光的形象，其象徵性意義讓具有光澤閃耀的金色圖像，在形而上的理解中與上帝之光緊密聯繫起來。“事實上，整個拜占庭藝術都以光的概念作為自己的美學基礎。從教堂窗戶中灑落的光線，馬賽克鑲嵌壁畫的閃爍色彩，聖像畫的金色背景，都是試圖超越物質世界的表現形式，使不可見的東西變得可見的藝術手段。”^[170]

其三，基督耶穌的圖像創造中神性與人性表達。文藝復興將基本的科學研究中對於透視法的思考表現在三維空間的營造上，光的神聖性表現逐漸讓位給神像的人性化表現特點，發明了更具藝術化和美感的上帝之光表現形式。但是，由於大批“定件”依然來自教會組織和教堂所



圖2 將軍形象，佚名，澳門聖味基，十九世紀



圖3 聖若瑟修院雕塑（陶塑），約十九世紀

需，真理之光的主題性創作依然佔據當時主要的題材。在基督教圖像創造與傳播過程中，耶穌基督的圖像是視覺藝術中描繪的重要主題；將基督理解為既是完全的人也是完全的神的觀點等，均被藝術家繪製成個各種各樣的圖像符號。上帝的資訊就留在信徒的腦海中，觀看者被喚起敬畏之情，同時畏懼上帝的無所不能的絕對權力。聖母和聖徒的圖像亦是最常出現在教堂和繪畫中的人物形象，聖徒的形象是視覺圖像媒介傳播信仰中不可不表的主要符號，而聖母形象的創造體現了時代精神與審美意識的轉變，從莊嚴肅穆悲天憫人的姿態到人間真愛與世俗美感的平凡母親的轉變。

其四，象徵性的符號隱喻關係。作為反映時代精神的產物，藝術的超感性和審美期待特性將引導觀者欣賞藝術家表現某種永恆性的存在物——圖像符號，這是日常化狀態下或者真實世界中無法呈現的思想觀念視覺物件，超越時代的時空局限將藝術所指與能指以象徵性的圖像符號來傳播超感性的觀念思想，本質上形成了藝術家表達或創作出的視覺語言新內容。

其五，視覺語言是傳播神聖資訊的載體和媒介。基督教美術的傳播表現在繪畫、鑲嵌畫、雕塑、建築和手工藝器皿的製作上，視覺語言的形式和內容其本質意義為了讓廣大受眾認知和理解教義，建立起人間與天堂的關係，真理與通道，教義與傳播的超越世俗的神聖圖像符號的寓意承載著全部的資訊和情感共鳴的作用。

當然，宗教文化在東西世界觀的傳播中需面臨一系列亟待解決的問題，各個歷史時期東西方燦爛的宗教文化傳播中語言和文字的交流是主要障礙之一，知識層面和信仰範疇的認識理解力讓東方思維的中國面臨異域傳播接受的重重困境，而藝術和可閱讀圖像資訊的交流則不然。西方宗教文化在中國的傳播借助於藝術媒介，將枯燥難解的教義信條轉換與解構出各種圖像、形象和符號，在改良和改造後的適應本土化理解的形象出現，成為大眾喜聞樂見常態生活出現圖像含義，呈現出折衷性的偶像含義。

澳門地區在明清之際的出現的改良後的宗教精神的圖式符號具備了西方文化精神承續的面貌特徵，其實質表現為多元文化共存的新精神符號，超越了地區、種族和國家的概念，回到人類終極關懷目的上思考。



圖 4 石雕，澳門，十八世紀

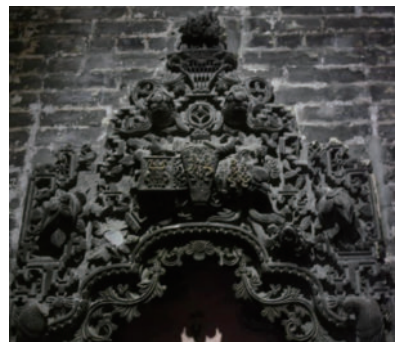


圖 5 盧家大屋，磚雕，清光緒

二、近代澳門對基督教美術的接納與轉換

16世紀以來，西方文化和科學技術在吸引開明的士大夫群體的關注興趣之後，重視“西學”並將其看作權力鬥爭的工具使用，並沒有真正加以重視和貫徹實施。

當歐洲“地理大發現”時期基督教面向全球展開了擴展行動，“西學東漸”中基督教傳入中國。宗教美術對聖像的反復描寫是用來傳授恩典，具有聖禮的價值。例如：自中世紀的工匠開始製作聖母子的聖像始，12世紀末逐漸變得流行起來，大量的描繪聖母的聖像成為拜占庭藝術中的一個重要主題和獨特風格，也是基督教中最重要的主題。

一些重要文獻體現出基督教美術傳播情況，例如：明姜紹書著《無聲詩史》對透視繪圖技法有著類似的記述。利瑪竇“所攜西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踽踽欲動。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手”^{[2]133}。清徐珂《清稗類鈔》記載京師明萬曆年間修造之天主堂內，“供耶穌畫像，耳鼻隆起，儼然如生”^{[3]125}。1565年12月至1566年元月間，明代著作名家安徽休甯人葉權遊歷嶺南至澳門，以他親眼所見，“……其所事神像，中懸一檀香雕赤身男子，長六七寸，撐掛四肢，釘著手足，云是其先祖為惡而遭此苦，此必其上世假是以化愚俗而遏其兇暴之氣者也。下設木屏，九格，上三格有如老子像者，中三格是其先祖初生其母撫育之狀。下三格乃其夫婦室家之態，一美婦人俯抱裸男子不知何謂。通事為余言不了了。其畫似隔玻璃，高下凸凹，面目眉宇如生人，島中人咸言是畫。余細觀類刻塑者，以玻璃障之，故似畫而作濛濛色，若畫安能有此混成哉！”^{[4]139}

明萬曆七年（1579年）八月二十一日，傳教士佩德羅·阿爾法羅（Álfaro, Pedro de）等到肇慶過堂。“總督檢點他們攜帶的物品時極其高興。其中……還有幾張筆致精妙，五光燦爛的手繪聖像”^{[5]166}。1583年，羅明堅和利瑪竇在肇慶建造的“仙花寺”內，供奉著的“聖母像由聖方濟各博而日亞會的修士仿照羅馬聖母堂內著名的聖路加聖母像繪成”^{[5]281}。明徐光啟皈依天主教，其《跋二十五言》載：“昔遊嶺嵩，則嘗瞻仰天主像設，蓋從歐羅巴海舶來也。已趙中丞吳銓部前後所勒輿圖，乃知有利先生焉。間邂逅留都，略偕之語，竊以為海內博物通達君子矣。”^{[6]64}《徐文定公行實》更記載云，“癸卯秋，公復至石城。因與利於有舊，往訪之不遇。入堂宇，睹聖母像一，心神若接，默感潛孚”。徐氏還為聖像畫編寫贊文《耶穌像贊》和《聖母像贊》。^{[7]146}

清劉侗在《帝京景物略》載：“（利瑪竇）邸左建天主堂，供耶穌基督像其上，畫像也，望之如塑，貌三十許人。左手把渾天圖，右叉指若方論說，指所說者。鬚眉豎者如怒，揚者如喜，耳隆其輪，鼻隆其准，目容有矚，口容有聲，中國畫繪事所不及。右聖母堂，母貌少女，手一兒，耶穌基督也。衣非縫製，自項被體，供具如左。”^{[8]152}清趙翼稱聖像畫人物逼真：“天

主堂在宣武門內，所供天主如美少年，名耶穌，彼中聖人也。像繪於壁而突出，似離立不著壁者。”^{[9]36} 清吳長遠提及西方聖像畫人物形象的立體感：“天主堂中供耶穌像，繪畫而若塑者；耳鼻隆起，儼然如生人。”^{[10]125}

西方傳到中國的聖像畫在澳門得到很好的保存和展示，在宣教方面帶了很好的效果，神像的需求變得越來越迫切，亞洲傳教士們亟需梵帝岡教廷總會提出聖像畫的需求。1583年2月，尼閣老·喬萬尼（Giovanni, Cola Nicola）神父在澳門設立一所繪畫作坊，並在澳門繪製了第一幅作品《耶穌基督像》，乃巴範濟（Francois Pasio）神父為天主之母教堂定購。“1614年尼閣老是澳門美術史及日本美術史上的一位重要人物。……這一時期由澳門培養的本土知名畫家有3人：游文輝（Manuel Pereira）……石宏基（François de Lagea）……魏瑪寶（Vaz Mateus），……另外，還有4位外籍畫家在17世紀寓居澳門：一是荷蘭人阿爾貝特·布拉克（Albere Brac）；二是佛拉芒人依納爵·拉戈特（Ignace Lagot）；三是比利時人亨利·沙勿略（Henni Xavier）；四是17世紀末在聖保祿學院任美術教師兼學監的義大利畫家費約理（Cristoforo Fiori）。”^{[11]1211} 明萬曆二十九年（1601年）11至12月，南京兵部員外郎王臨亨……留下了許多記錄澳門的珍貴文字：其他傳神及畫花木鳥獸，無不逼真，塑像與生人無異。^{[4]288}

近代澳門美術史的構築離不開“地理大發現”時代西方文化輸入的結果，聖像畫圖像的傳播成為宣教的有力武器和手段。美國歷史學家巴萊（Gauvin Alexander Baliy）在研究中發現這一規律存在的可靠證據，教會領導層確定將其作為他們東方傳教發揮重要的作用的視覺母本。在1852年之前澳門的宗教聖像畫主要伴隨著葡萄牙貨運船隻中傳教士隨身攜帶的物品。“1593年納達爾（Nadal, Jerome）神父在安特衛普編訂出版《福音故事聖像畫》（*Evangelicae historiae imagines*），羅耀拉十分贊成，極力支持此一巨著出版。波爾傑亞（Francisci Borja）也編幕過一套插圖本默想集。他經常在佈道中使用聖像畫，還恢復了對羅馬聖母大教堂中據說那幅會行神跡的《路加聖母》（*Virgin of St. Luca*）的崇拜，並請專業畫家臨摹了這幅畫，將它們送到遠至巴西、印度、日本中國等傳教區。沙勿略則帶著裝滿聖像以及插圖書的手提箱前往印度、南非和日本。他說，正是依靠這些聖像畫的神力，他克服了語言上的障礙和不足。”^{[12]44-45}

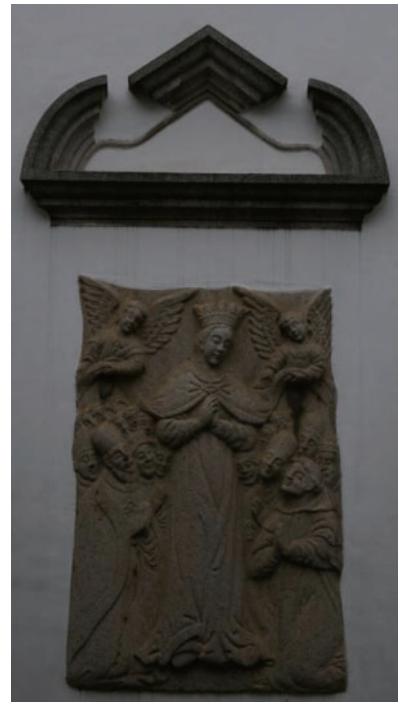


圖6 石雕，佚名，紀念葡萄牙亞維士星朝莉，民政總署大樓

1581年11月12日羅明堅在致麥爾古利亞諾神父（P.Everardo Mercuriano）的信中說：“外

再寄一部西文繪圖聖經，裝訂必須精美；幾張掛毯，上繪舊新約故事，以及為建立一座小至堂所必需的東西。”^{[13]434}嘉靖四十四年（1565年）安徽人葉權游澳門時，看到了澳門教堂的西洋畫，“其畫似隔玻璃，高下凸凹，面目眉宇如生人”。還看到了木雕耶穌像及聖母瑪利亞像，“其所事神像，中懸一檀香雕赤身男子，長六七寸，撐掛四肢，釘著手足”。“上三格有如老子像者，中三格是其先祖初生，其母撫育之狀，下三格及其夫婦室家之態，一美婦人俯抱裸男子”^{[14]45}。

1637年，到達澳門的彼得·芒迪（Peter Mundy）這樣描述聖保祿教堂的穹頂：“教堂之穹頂是我所記得、所見過的最優美的建築，製作精巧。木雕出自中國工匠之手，描金、彩漆，彩漆有朱紅、天藍等，斑斕絕倫。屋頂為方格組成，方格結合處則為碩大的玫瑰，瓣葉重迭，進而縮小為一小圓球。玫瑰大可一碼，重懸於屋頂之下。”^{[4]296}

1637年，聖保祿教堂“包含有西方巴羅克（Baroque）風格與東方形象技巧結合之中，使葡萄牙、中國及日本的各種風格相互交融。……下部幾幅浮雕和壁龕擺放著塔瓦列斯·布拉嘉（Tavares Braga）設計的銅像……第三層為聖母瑪利亞雕像……第二層及第四層還展示了其他一些雕塑品。如置於中部壁龕的基督像，周圍環以百合花和菊花及其喜愛的器具。第四層是耶穌會的一組聖像。……嘉爾定神父（António Francisco Cartim）於1644年寫的著作中還提到另外兩座雕塑，即聖彼得和聖保祿。這兩座雕像可能列入該石壁的最初修建計畫，但始終沒有付諸實現。”^{[4]473}

1658年，清初廣東著名詩人屈大均在其“《廣東新語》中的《澳門篇》，則是他游澳門時所見的真實記錄，其文稱：“…中一寺曰三巴，高十余丈若石樓，稠樓奢侈，奉耶穌為天主居之……”^{[15]568}。其後，1781年，廣東南海詩人葉廷樞遊歷澳門，留下組詩《澳門雜詠》：“大小三巴兩寺門，玉欄杆影照黃昏。鐘聲忽動遊人返，來謁樓頭十字尊。”據1818年12月26日葡萄牙國王若奧六世（Joo VI）登基後在澳門大教堂舉行莊嚴慶典的詳細回憶記錄稱：“在瞭望臺中心的一個優雅的石柱之上，有一個神話寓言中的雕像，該塑像的雙手後都有翅膀支撐，並持有桂冠。”^{[11]1231}

除此之外，天主教再度來華。在傳教點設立印刷機構，翻刻、譯製傳經佈道書冊。“1588年，范里安神父率領日本天正遣歐使節團和17名耶穌會士從果阿返抵澳門。他們帶回一架歐洲活字印刷機。不久即成立一間印刷所，並且利用這部機器在澳門印書。”^{[4]231}

傳教士試圖透過《聖經》故事版畫集文本圖文內容及相關歷史事件檔案，審視基督宗教文化在晚清中國社會的境遇。他們在南京、上海兩地修建天主教堂和培訓藝術創作人員，出版印刻《聖經》故事版畫集，並試圖引進先進製版經驗和技術完善精美圖案的刻印。教會則是通過各種宣教管道向社會贈送或售賣版《聖經》畫集來傳遞福音給受眾。

由此可知，此一歷史時期的聖像畫可分為兩類；一種是受到拜占庭帝國統治下文化形態的影響的東方風格，集中筆墨在描述耶穌降生場景（the Nativity scene）刻畫情節，如聖母瑪利亞、

牛棚中的男孩、牧羊人呈報、天使朝聖、智者探訪、其他信徒及動植物、星星等內容。另一種是將畫面焦點集中於聖家（the Sacred Family，即瑪利亞、約瑟和聖嬰）棚屋的構造，端莊典雅風格的西方古典主義風格，這二種均涉及到一些非視覺主體的描繪，如動植物、牛棚、天使和牧羊人等圖像符號。

明清《聖經》插圖版畫在中國圖像傳譯的特徵及其文化功能，其視覺藝術形式的表達及其在清代社會中的接受程度和政治文化境遇之關係較為複雜。回歸基督教本身來審視和探索聖經藝術版畫的藝術價值。版畫聖經有其歐洲基督宗教藝術和傳播策略需求的根源，《聖經》文化與中國政教制度和儒家文化並不交集。

隨著“西學東漸”盛行之風，傳教者依託切合中國受眾的各種手段進行勸服事功，圖像化傳播的功效尤為顯著。大量宣介聖經的版畫之作融合了中西元素，在中國產生了相當大的影響。不單指宗教題材繪畫、雕塑，表達澳門風情的主題也推動了東西方美術交流與傳播。澳門的基督教美術承接了西方基督教美術的象徵性符號表現形式，與此同時，融入了中國傳統文化基因。東西兩種文化的交融碰撞，建構出澳門獨特的文化藝術特色。

所以，16世紀的歐洲處於文藝復興進而科技進步發展的歷史機遇期，在全球擴展中將西方的科學知識和文化藝術傳播到世界各地，對所在國將產生一定的思想衝擊和影響。例如：門多薩（Juan Gonzalez De Mendoza）等歐洲先賢們的研究視角凝視東方中華帝國的風景文物，在遊記中讚美和欣賞的口吻塑造出西方所理解的東方形象。在東西方藝術雙向交流中，西方社會的吸收是深刻和廣泛地，中國文化被利瑪竇（Matteo Ricci）為代表的傳教士翻譯至歐洲掀起了中國熱潮的不斷升溫和模仿，中國形象逐漸從模糊走向清晰，稱頌“中華帝國”的優越和文明性。與此同時，儒教文化的孔夫子形象也逐漸得到西方主流社會的接納和認可，促進了歐洲社會中改革派的攻擊批判皇權的工具，接中國形象來批評並塑造近代思想價值觀念。

三、文化價值取向對雕塑圖像傳播的影響

（一）雕塑作為本體語言的符號意義

無論中西，藝術家在創造雕塑藝術過程中受到的社會、哲學和宗教文化的影響，其文化價值和圖像符號意義的傳遞，通過藝術品風格、造型特徵和精湛技藝來實現對於人和自然的關係，內心和外在審美的塑造。雕塑作品是有意識的文化價值體系結果，雕塑本體則囊括了更多無意識的文化價值體系過程。

以東方視角；如中國傳統文化科技成就如何體現在《三星堆》青銅文化和《大足石刻》石造像藝術上，探索宗教藝術傳承經久不衰的意義，其造型和藝術品位元是對時代賦予的主流文化和大眾審美的完美詮釋和編碼轉譯。其中，傳統文化價值體系中文化信仰的視覺化呈現方式，

以雕塑、建築和繪畫類型是對物的外化審美。

雕塑的本體語言脫變需要從不同族群文化中找到契合點，如繼承創新、包容並蓄、改良和調和等文化融合的基本現象，造型藝術的形式隨著這些思想改變而變化。傳統工藝思想的“物”與“人”的對話啟發出對文化價值體系演變的特徵探索。儒家強調“倫”的倫理綱常，盡“人道”，孝道的倫理綱常佔據中國社會的主流文化意識，延續發展和睦鄰友好和諧社會的理論保障，在雕塑藝術中漢代的畫像石、畫像磚等即是此意。道家追求“天道”之理，修養的是生命之“命”的哲理；佛家則尋求“心性”的釋放，修身養性。值得注意的是，民俗民風、居住飲食、婚喪嫁娶、歲時節令、服飾傳統等社會風俗也帶動藝術的跨文化傳播。

以西方觀點；基督宗教藝術中對於光線、聖像和圖像符號寓意的表現，在建築、繪畫和雕塑上視覺表達出神學的不可見之意義，形而上學的思考其上帝之光和理智之光的視覺媒介傳博方式。在教眾眼中認為人類心靈的視窗稱為的眼睛代表著智慧的象徵，某種神秘性精神理念在內，圖像的呈現與觀看之間的思想演變也決定了人類自身的屬性，在於不僅需要利用生理之眼去觀看外部世界信仰的視覺象徵性符號語言，亦是用內在心理視覺驅動下的類似格式塔式的精神世界感知和領悟上帝的恩典道義。

當然，時代的思想變革深深烙印在藝術史的發展脈絡中，科學家、哲學家 and 神學家及藝術家在不同語境下展開的分析和創作思考，並通過一系列的研究成果和視覺呈現的現象和藝術實踐，對整個西方文化產生重要影響。人類文明進步伴隨著宗教藝術的不斷拓展的歷史，神殿和宗廟、建築與音樂、繪畫和雕塑等視覺形態的藝術形象是傳播中鮮活的宣傳媒介，於此相對性的是宗教也是推動前者的策源地和驅動力。

（二）文化價值取向與雕塑形象的契合

作為視覺化、可觸覺化真實形體的藝術形象載體之雕塑藝術，反映出時代賦予藝術家的情感、心理和思想觀念，以及對於現實社會的主動介入的態度和革新精神。對雕塑本體語言革新不但包括了雕塑作品本身，包含人與社會、文化和哲學等因素，還包括大眾審美、宗教信仰和哲學思考，雕塑本體和相關的行為意識的互動關係折射出人與物的轉換，傳遞出文化和藝術精神的資訊，其概念流變不可避免地受到主客體影響。

如果以現代觀念來看現代城市雕塑既是如此，將包含一定隱喻、象徵的視覺物質實體當作美化城市、紀念歷史事件的敘述性、戲劇性的群雕形態，或獨立雕塑形式轉化為紀念物，其傳遞的資訊偉大眾所接受和理解。

從文化價值和審美價值的角度，文化價值取向在雕塑藝術領域中前者意味著整體雕塑傳達



圖7 四大天王，銅雕，普濟禪院，二十世紀

出精神力量，其中具體形式由主題內容、形式風格、技術手法和繼承創新之處等，藝術家的情感體驗和創作衝動的激情，藝術思想的弘揚和發揮也是作品的藝術造詣和標準的實現。審美取向自然將材料的挖掘、造型語言、圖式圖像和視覺感官的營造以及場景的氣氛烘托等，美的標準概念基於雕刻技法、工程力學和建築學等分析後的實踐得出的模式。文化和審美價值的統一為雕塑藝術從內容到外型產生深影響，除此之外還包括神、人關係的建構與重構，雕塑造像的演變拉近了神人的距離，這是社會科技發展的結果。

其一，遠古崇拜的偶像圖騰釋義。遠古社會中圖騰偶像形式的出現是精神崇拜的外化形式，科技落後社會生產力低下，無論生產生活還是抵禦外侵需求逐漸得到解決時，使人的社會屬性漸漸成熟。但精神世界需要一種具體的可視物，如太陽、眼睛、龍、老虎、鳥、魚等的概念符號來代替不可兼得精神載體，圖騰崇拜便是視覺化呈現的結果，如太陽崇拜發源地來自中國、印度、埃及、希臘和瑪雅文化。

其二，動物崇拜。原始人類的一種社會意識反映即是自然崇拜之。《山海經》裡出現的動物形象的神靈之物，三星堆出土文物中的鳥形器、金杖、通天神樹等符號體現了圖騰崇拜的經典圖式和雕塑工藝，動物崇拜的圖案符號是對人所不及的超能力的渴望和崇拜，加上藝術加工和信仰思想結合起來的雕塑文化。

其三，人的神化。歷史上人類的發展過程，每個部落、族群、國家都有自己的英雄，中國的關公、嶽飛形象獲得歷史定位也各自有神廟祭祀，崇拜由人到神活動中個體價值意義被群體所接納和認同成為歷史發展的主流。

其四，神人合一，造像的形式演變。統治階級維護統治的天賦皇權思想，天子能上傳下達神的旨意，封建社會對神崇拜的文化價值體系已經成熟，社會的發展中造型藝術的演變為該理論價值提供可參考的價值定位。神、人關係，在東西方有較大差別，反映在雕塑藝術的表現題材和藝術風格上均有不同。西方有神人結合體的塑造和描述，東方亦有義女媧人首蛇身，其子炎帝牛首人身的形象表達，自神至人化過程是宗教體系建立和完善過程，從中西雕塑題材和藝術風格轉變上可獲得感官直接印象。

其五，人性的回歸，人文主義的價值體系包含審美、道德、宗教等生命哲學的命題，千百年來文化價值體系幾經重構，在本質上真善美的人性精神的塑造和傳播，既是心靈崇高和淳樸，文化價值體系與雕塑本體二者相互影響。

（三）雕塑圖像傳遞社會實踐的價值

古典或傳統時期，中西方通過擴建神廟殿宇、石窟道場、岩壁洞窟等雕塑藝術行為，以教育功能來維護其統治階層的利益和威權，在建築空間陳列和官方、民間設坊教育傳播形式進行。精美絕倫的奢飾品為上層社會所專有流通，下層民間大眾使用的生活用品在傳統小作坊生產，雕塑規模和數量能夠批量化在民間得到很好的商品流通之目的。



圖8 孫中山醫生，
青銅，潘鶴，鏡湖醫院，
1986

因此，人類任何形式的生產活動和社會實踐，不可避免地圍繞著傳承和發展這個發展命題，也是現實問題。如同建築、繪畫一樣，雕塑藝術的文化承載和表現方式有其他領域不可代替的功能，時代催生出藝術精神，歷史上雕塑的文化思想完成了從神權到人性的轉變，人與自然及中西觀看方式的差異性，科學觀察和成教化助人倫的社會價值。



圖9 最後的晚餐，木版畫，二十世紀，聖若瑟修院

首先，雕塑藝術傳播的要素。雕塑藝術自身具備的經濟和文化雙重屬性帶來的變革，藝術形式的存在和時代風貌、社會思潮與視覺傳承的有效載體途徑，使得藝術品本身有形與無形價值均能夠統一，建構成雕塑整體性的評價標準和文化體系。其次，作為社會文化符號的雕塑藝術語言。宗教性、紀念性、主題性和個性化的雕塑語言多姿多彩，如英雄人物、歷史事件、名家名記、親朋好友的塑造形象的媒介載體，其精神情感屬性蘊含著每件雕塑作品中，也蘊含其所屬時代的政治制度、宗教信仰、人文理想與風格特徵。再次，雕塑藝術傳播的歷史資源與現代優勢。中國雕塑藝術千年以來的發展，無盡的資源和歷史元素挖掘使用，形成了成熟化的技藝程式和風格語言，並以開放式的文化思想來包容和解構異質文化帶來的新鮮血液充實自身素養，鼓勵創新和交流傳播，完善改良融合後新藝術形態和美學。西方文化藝術雖然長期受到宗教觀念的影響，但是其強大的人文精神的人道關懷和救世主英雄主義精神、法制健全的民族開放理念支撐起創造性的最大發揮，奠定其歷史地位在全球文化中的價值作用。最後，雕塑藝術具備宣傳教育的功能。儘管為各種統治階層所掌控，但無法抹去其應有的價值。

今天用藝術化的手段去改造城市、美化環境、裝飾生活，其中城市雕塑藝術起到重要作用和貢獻。如現代城市雕塑成為展現文化魅力、體現道德力量的重要宣傳手段，使文化藝術的傳播生動化、具體化，通過雕塑作品的藝術表現更具可讀性、傳播性和趣味感，寓教於樂、愉悅大眾。

簡言之，一部雕塑藝術的發展史可謂是一部社會精神文明的發展史，雕塑藝術伴隨著宗教

禮儀、科技文明、政治經濟、道德法律和民俗民風的演變，而將藝術精神的視覺化呈現達到一個美的標準和緯度，不僅僅是由雕塑家、藝術作品和藝術鑒賞及受眾接受等傳播，社會影響與回饋共鑄成迴圈交流的過程。在此過程中雕塑藝術體現出一個時期的社會精神文化和內涵，同時也是彰顯出歷史記憶和大眾審美精神所在，對整個社會領域內發揮其更大的功能與作用。

三、多元重構的雕塑文脈傳承

現代雕塑的意義被賦予了人文精神，承載著的是體現社會道德規範、價值取向、思想觀念和文化信仰等內容，作為民族、區域和群體的文化個性藝術媒介，雕塑藝術在創新中實現生命意義的價值重構。而且，圖像觀念和觀看經驗的重置，為雕塑語言的現當代轉型提供一個文化傳播和挪用的手段和資源，在弱化宗教信仰的當代文脈延展中承續和塑造出新的視覺形象以滿足大眾精神需求。

中國傳統藝術博大精深在對外傳播中並非主動型，對外交流傳播中注重文化的“軟實力”，積累更多的全球化下的受眾群體，創造出有利於國際環境的藝術市場。其中，雕塑作為傳播的工具和文化策略，可增加對外雕塑藝術傳播的管道和方式，更需提高傳播的力度和效果，最終實現跨文化傳播的現實意義。

（一）歐洲洛可可（Rococo）藝術的“中國風”影響

近代東亞漢文化圈史是對於中華文化的效仿、移植是同質文化間的傳播與接受，而與之迥異的歐洲文化對於傳統文化的汲取則是真正意義上的跨文化傳播的效應和影響。18世紀的“中國風”引起歐洲人關注的首先在上層社會的王室及其追者們，引領了審美風潮和模仿形式，從建築、園林、瓷器到繪畫的山水、花鳥、仕女、亭臺樓閣、寶塔等圖像符號的挪用，歐洲藝術家拓寬了創作視野發現創作靈感，典雅的色彩和優美的線條等符合洛可可藝術的審美精神需求，加上傳教士、皇室、學者們的大力弘揚，引發其大眾審美藝術的共鳴。

“中國熱”或“中國風格”^①（或中國趣味、中國情趣，法語 Chinoiserie）在歐洲興起的原因，利奇溫（Adolf Reichwein）在《18世紀中國與歐洲文化的接觸》一書中作了解釋：“從16世紀開始，”由於中國的陶瓷、絲織品、漆器及其他許多貴重物的輸入，引起了歐洲廣大群眾的注意、好奇也與讚賞，又經文字的鼓吹，進一步刺激了遠種感情，商業和文學就這樣的結合起來，（不管它們的結合看起來多麼離奇）終於造成一種必理狀態，到18世紀前半葉中，使中國在歐洲風尚中佔有極其顯著的地位，實由於二者合作之力。”^{[16]13}

從美術史角度；洛可可時代歐洲工藝美術的中國風格首推工藝設計，哈尼克（Louise Wallace Hackney）指出：“中國東西，影響於歐洲生活各方面，尤以手藝為最。”^{[17]136} 洛可可

① “中國風”源自法語 chinoiserie，或稱中國趣味、中國情趣，意指模仿中國器物，採用中國裝飾題材，帶有中國風格的藝術品，藝術史學家們也常採用 Rococo-Chinois 一詞來概括洛可可時期西方文化藝術的特徵。

時期歐洲對中國的認識，不是通過文字而來的，而是以瓷器、絲綢等手工藝品。“17世紀歐洲各國王室貴族的宮殿、文人學者的邸宅中基本都設有中國室、中國廳或瓷器室，這些房間專口用來陳列中國瓷器、漆雕傢俱，牆壁上貼有中國花紋壁紙、懸掛中國風情的油畫，即使是歐洲的普通家庭，為了款待客人，也會設有‘中國房間’，專口陳列中國藝術品，如果沒有真的，就用仿製的”^{[18]228}。洛可可時代的社會審美風尚加速了歐洲各國手工藝匠人對中國風格的模仿和借鑒。

當然，中國傳統繪畫、雕塑藝術對洛可可時期歐洲繪畫的影響微乎其微，儘管洛可可時期“中國風”工藝思潮盛行歐洲。事實上，中國繪畫在歐洲的傳播基本是間接的，大致有兩個特點。一是歐洲洛可可藝術追求的“中國趣味”較日本、朝鮮等東亞國家的“漢唐化”，洛可可藝術家們對中國風格的借鑒具有更強的選擇性。他們對中國傳統造型藝術的效仿更多是截取了中國民間美術和建築園林的內容，對於當時中國主流書畫家的作品特別是文人山水畫的吸收極為有限。洛可可時代的藝術家、園藝師、建築師、設計師和工匠們對於中國風格的模仿除了要滿足歐洲皇室貴族的上流社會的審美喜好外，還要符合他們自身所固有的文化觀念——接受了自己心目中願意接納的那部分的“中國風”。二是由於東西方文化差異較大，歐洲藝術家在摹寫“中國風”時也會存在文化觀念上和藝術表現上的“誤讀”現象，跨文化傳播的藝術活動中，對於元文化現象中的思維、觀念、種族、信仰的差異性越大則傳播接受者越是可以感受到“異國情調”的矛盾與興趣之處，在接受資訊及傳播者表達的文化內涵時真正可以寬容地理解對方表達文化內涵。

費正清指出：“中國、日本、朝鮮、越南古代社會就象一面鏡子，與西方文化形成鮮明的對照。他們證實了不同的信仰與不同的供選擇的價值體系，不同的美學傳統及不同的文學表達形式。”^{[19]3}

從文化傳播角度，中西不同意識形態和文明進步的精神價值所形成的互動關係，導致二者的文化陌生感與差異性，基於此基礎上形成的跨文化傳播意義凸現出來。跨文化傳播表現了人類認識自我的需要、對新奇事物的需要、通過認識“他者”而擴大精神交往領域的需要，這些需要構成了跨文化傳播的心理動因^{[20]107-11}。

（二）文化價值傳播的角色轉換

歐洲的地理大發現改變了人們對世界的認識，中國與西方的歐洲國家有了直接的聯繫，中國逐步被納入歐洲國家建立的世界體系之中。儘管17、18世紀中國文化藝術對歐洲產生了巨大影響，但是自19世紀始，中西方的文化交流也發生了徹底的反轉，由以“東學西傳”為主轉為“西學東漸”為主，西方文化藝術逐漸佔據主導地位，並開始影響中國近代歷史進程。

19世紀中期的兩次鴉片戰爭不但讓中國墜入無底深淵，完全改變了中國文化藝術對外輸出的地位：“一向被認為是‘高勢文化’的中國文化，變成了‘低勢文化’。因此，在中外文化藝術交流中，由以‘輸出’為主，不得不變以‘輸入’為主。”^{[21]292}從此，無論是中國官方還是民間，主動對外傳播傳統造型藝術的活動驟減，當時國外對近現代以來中國傳統造型藝術的

發展狀況幾乎是漠不關也或知之甚少。與此同時，中國畫壇流行“西畫東漸”之風，整個文藝界轉而向西方甚至日本學習歐洲先進的文化藝術，西方文化藝術反過來向中國大量傳播和傾銷。

近現代中國在文化藝術交流與傳播中被動地位是顯而易見的，英國學者馬士（Hosea Ballou Morse）在其著作《中華帝國對外關係史》中描述：“前中國是處於命令的地位去決定國際關係的各種條件，而現在是西方各國強把他們的意圖加在中國身上的時候了。”^{[22]696}直到今天，歐美日諸國博物館的展示櫃和私人藏家的倉庫中仍存有大量通過不正當管道劫掠回國的中國古代雕塑造型藝術珍品。19世紀末至20世紀初期，陸續有外國的考察團到中國各地搜尋古代造型藝術品，特別是對中國西北地方的挖掘盜取現象嚴重，西方列強甚至將到中國西域探險看作是爭奪海外殖民地和海外市場中一種方式競相前往。這些“探險家”和“考察隊”借“文化考察”的名義不斷發掘並盜取古代西北絲路沿線中國石窟寺及墓葬遺址中的雕塑、雕刻文物，致使許多文化遺址遭到嚴重毀壞，而大量的佛像彩塑、壁畫、文書、墨拓石刻也不斷地流入世界各國的博物館和收藏家的倉庫裡。

近現代由藝術家、文人學者等知識份子構成的民間力量一直擔負著主動對外傳播傳統造型藝術的重要職責。20世紀初期開始，在國內戰火連連的情況下，許多中國藝術家本著救國圖存的信念留學歐美和日本，雖然他們的初衷多學習西方藝術以期待用西法來革新中國畫，但是，他們在國外的活動卻為傳播中國藝術做出了貢獻。20世紀二十年代，這些留學海外的中國藝術家多次在日本東京、法國巴黎、德國柏林等多地舉辦中國藝術展覽，宣講中國藝術的造詣，希冀借助藝術的魅力來尋求西方國家在國際事務和文化事業上給予中國支持。

四、結語

中華傳統文化藝術的生長過程是開放式的海納百川般的胸懷，融儒釋道哲學思想，化異域文化於自身營養，在交流、碰撞和融合中鑄就人類智慧的結晶——藝術，物質形態和非物質特徵完美創新塑造出來。文化傳承與藝術創新相輔相成，其承載體如繪畫、建築、雕塑或是民間工藝及製作流程等，包含諸多審美、信仰、道德甚至政治和經濟因素制約或激發所推動發展。當代視角下的海外受眾們，如何認知和接受、理解中國傳統造型藝術的精華，其批評、審美和研究的機制體現出傳播的功能意義，在審視和情感共鳴中受到中國文化的影響下的創作，如書法藝術的語言轉換。

因此，中國傳統造型藝術對外傳播路徑和效果，除了海外受眾們重溫傳統藝術的形式語言和精神之外，強化國家形象的傳播品牌意識和吸引力，參與藝術品品鑒、研究、管理和創新的各個層面的吸引力，同時也將西方文化中的精髓傳遞給本地區域藝術領域，增進互譯和信息的共用，當然今天看來這是一種雙向雙贏的過程。

【參考文獻】

- [1] 耿幼壯.《聖痕——基督教與西方藝術》[M].臺北:臺灣基督教文藝出版社有限公司,2009.
- [2] [明]姜紹書.《無聲詩史》卷七《西域畫》[M].上海:上海人民美術出版社,1963.
- [3] [清]吳長元.《宸垣識略》卷七(內城)三[O].北京:古籍出版社,1981.
- [4] 吳志良,湯開建,金國平.《澳門編年史》(第一卷)[M].廣州:廣東人民出版社,2009.
- [5] [法]裴化行.《天主教16世紀在華傳教志》[M],蕭浚華譯.北京:商務印書館,1936.
- [6] 梁家勉.《徐光啟年譜》[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [7] [清]徐宗澤.《徐文定公詩文目》第三卷(第3、4期合刊)[O].上海:上海編譯館館刊,1948.
- [8] [清]劉侗,于奕正.《帝京景物略》卷四[O].北京:古籍出版社.1981.
- [9] [清]趙翼.《簷曝雜記》卷二——“西洋千裏鏡及樂器”[M].北京:中華書局,1997.
- [10] [清]吳長元.《宸垣識略》卷七(內城)三[O].北京:古籍出版社,1981.
- [11] 湯開建.《天朝異化之角——16-19世紀西洋文明在澳門》(下卷)[M].廣州:暨南大學出版社,2016.
- [12] 顧衛民.《葡萄牙文明東漸中的都市一果阿》[M].上海:上海辭書出版社,2009.
- [13] 羅漁.《利瑪竇書信集》——《羅明堅致麥爾古利亞諾神父書》[M].臺北:臺北輔仁、光啟聯合出版,1986.
- [14] [明]葉權.《賢博編》之《遊嶺南記》[M].北京:中華書局,1987年
- [15] 吳志良,湯開建,金國平.《澳門編年史》(第二卷)[M].廣州:廣東人民出版社,2009.
- [16] [德]利奇溫.《18世紀中國與歐洲文化的接觸》[M],朱傑勤譯.北京:商務印書館,1962.
- [17] [英]哈克尼.《西洋美術所受中國之影響》中外關係[M],史譯叢,朱傑勤譯,北京:北京海洋出版社,1984.
- [18] [英]赫德遜.《歐洲與中國》[M],李申等譯.北京:中華書局,2004年:228
- [19] [美]費正清,賴肖爾,克雷格.《東亞文明:傳統與變革》[M],黎鳴等譯.天津:天津人民出版社,1992.
- [20] 單波.《跨文化傳播的問題與可能性》[M].武漢:武漢大學出版社,2010.
- [21] 王介南.《中外文化交流史曲》[M].太原:山西人民出版社,2011:292.
- [22] [英]馬士.《中華帝國對外關係史》(第一卷)[M],張匯文等譯.上海:上海書店,2000.