

西洋木美人與媽祖信仰

江滢河*

廣東新會博物館收藏兩件非常珍貴的西洋木美人油畫像⁽¹⁾，作為最早傳入中國的西洋油畫作品，是反映早期西畫東傳歷史的珍貴實物。明清時期，西洋木美人油畫在閩粵沿海的民間社會輾轉搬移，受到廣泛關注，其所描繪的人物形象也進入中國民間的神仙系統，其間所產生的變化和影響，是東南沿海鄉間民眾面對外來事物的一種值得探討的反應。

就外來文化的影響而言，物質文化比較容易擴散，精神文化則往往多數成為上層少數人帶好奇心的關注和學習。中西接觸的歷史，文獻記載與當代學者的研究，都主要集中在上層社會精神文化等方面，往往忽視了民間的歷史內容，尤其是民間精神文化的反映則更是較少探討。西洋木美人肖像以其栩栩如生的面貌，在民間社會被人們當成神物，作為天后娘娘的女伴放置在天后宮，其影響已經跨過了單純的物質層面，開始觸及深層的精神心理領域，反映了民間對待外來事物的態度。西洋文化在民間社會的處境，是與獨特的宗教心理和文化背景密不可分的。

本文試圖根據有關歷史記載和史實，分析木美人肖像的西方藝術原型，以及在中國東南沿海民間流傳存在的宗教文化背景，旨在分析外來文化對民間精神影響的早期史蹟和表現，以探討外來文化在民間社會精神文化的影響以及形式特點，並借西洋木美人肖象作為一個事例，闡發早期民間看待西方文化的態度，希望能夠梳理出一道中西接觸在民間精神文化上的線索。

新會西洋木美人油畫的基本情況及其文化價值

現藏於廣東新會博物館的兩件西洋木美人油畫像，是兩件尚未定級的文物，為繪製在兩寸多厚舊木板上的兩位古裝高髻仕女立像，木美人形象輪廓周圍的木板已被鑿空，因此而呈露出身型亭亭玉立格外引人注目。這兩幅別具一格的木美人油畫肖像，從清代到當代，一直受到人們的關注，引發人們的各種每樣遐想。

早在清代乾隆年間，遊歷廣東新會的人文就留下了有關這兩塊木板美人肖像的珍貴文字記載。山東嘉祥舉人曾七如，乾隆四十六年（1781）遊歷廣東，在新會曾親睹西洋木美人肖像，特記於其筆記體文集《小豆棚》中，列入“怪異類”之首。曾氏這則筆記，仔細描繪了他親眼所見的木美人油畫肖像，透露出已經罕為人知的若干細節：

辛丑（即乾隆四十六年）遊粵，在新會袁春

* 江滢河，歷史學博士，廣州中山大學歷史系講師。本文為作者應邀參加2001年10月澳門媽祖文化旅遊節舉行的“媽祖文化研討會”（澳門特別行政區政府文化局主辦）所提供的論文稿。此項課題研究獲廣州中山大學青年科研基金的支持。



木美人面部特寫

舫業師署，聞庫中有西洋美人畫一對，甚異。師令胥吏持入廟觀之。已昏，設炬置桌，俄而持二版至，各長四五尺，蓋隨人畫刑〔形〕而剝之者，皆繫以械。其一衣緋，色剝落，約二十許，豐頤隆準，高鈿雲髻，一手持物如燈檯形，一手自理衣帶如大家娃。其一衣黃，修容墜馬半面驚顙之狀，兩手捧物不能辨，豐神凜然，面上有爪痕，年較稚。燈光尋丈之外，望之若生，流波凝睇，若接若離，可驚可怖。⁽²⁾

《小豆棚》為筆記體文集，接近於《聊齋志異》一類的文言短篇小說。編著者曾衍東，字青瞻，號七道士，道號七如，山東嘉祥人，生於乾隆十五年（1750），約卒於嘉慶二十一年（1816）。

七如工詩文書畫，筆墨狂放，性落拓不羈，多次應試不中，到處遊歷，自稱“我平日好聽人講閒話，或於行旅時見山川古蹟人事怪異，忙中記取，又或於一二野史家抄本謄錄，亦無不於忙中翻弄。”⁽³⁾他博採旁搜，或紀聞或實錄，輯成《小豆棚》，集描寫虛幻和反映現實於一書。

1985年，秦長安先生撰文，首次對木美人肖像進行了研究，引起了美術界的關注。秦先生考察木美人肖像後，這樣描繪了她倆的面貌：

為中國明代古裝美人裝束，明代髮髻高聳，形象穩重端莊，臉面稍偏側相向，視線則均轉盼前方。臉部刻劃細膩豐富，雙目含情，略帶笑意，神態生動。暗色古裝有效地襯托出肌膚的白皙。但美人臉部為西洋女子相貌，希臘式高鼻樑和眉眼，均以西洋明暗法渲染立體關係，極富雕塑感和真實感。其畫古樸厚重，純以西洋古典油畫獨特技法描繪，與東方民族風格迥然不同。⁽⁴⁾

2000年，梁光澤先生前往新會仔細考察了木美人肖像的實際情況，對木美人肖像有了更加具體直接的認識。兩幅木美人圖，高約130cm、寬約50cm、厚約3.5cm。⁽⁵⁾可見此二木美人立像，比真人略小。

兩幅木板的兩側均有清晰可見的刀斧痕跡，顯然是從完整的木板上用鋸按輪廓鋸下，並用斧頭之類的工具粗略修飾。兩塊木板材質不同，其中一件紋理粗疏，而另一件紋理細膩類似柚木。梁先生考察木美人後，發現由於保存的原因，木美人的景況已經大不如前，但基本的情狀依然留存。兩幅木美人的臉一為左，一為右，均梳有高髻並戴有抽紗類蓋頭。兩像服飾稍有不同。臉向右者穿低領漢式襟衣，袖口有圍起裝飾物，衣襟邊也隱約見有抽紗類裝飾物。臉向左者穿低領漢式襟衣，衣襟邊也隱約可見抽紗類裝飾物。由於兩像胸部以下有煙火污漬，所以很難確定這兩幅人像的服飾組成樣式，但可以感覺到兩像均有束

腰。兩像的臉部保存尚屬良好，但有不少新裂紋。由於畫家運用了明暗對比畫法，臉部顯得渾圓，鼻樑高聳、眼深、有較強體積感，使人像顯示出明顯的高加索地理人種特徵。繪畫者對兩幅畫像的某些局部，如眼珠、眼窩、眼肚、人中和上下唇等刻工細膩。眼珠上點的高光使眼睛看去炯炯有神。微微上仰的嘴角和飽滿的上下唇使人像顯得端莊又不失女性的魅力。雖然身體部分和頭髮部分好像被煙火之類燻黑，但還是可以看出繪畫者力圖在用筆上使各個部分有起伏變化。特別是肩部和胸部的運筆方向，都可以看出畫者匠心。兩幅人像的色調平淡但不灰暗，面部色彩甚至可以說相當明亮，雖然歲月滄桑，但略施粉黛的感覺仍然十分明顯。⁽⁶⁾

由於出現年代早，有明顯的油畫技術痕跡，而且畫法與中國傳統婦女形象的處理手法大相逕庭。從一些局部的用筆和用色可以看出繪畫者對繪畫技法掌握得相當熟練，決不是一般的初學者或粗淺的臨摹者能完成的作品，梁先生因而斷定其為一件瞭解中國早期油畫的極佳標本。

曾七如於乾隆四十六年在新會親睹的木美人圖，有妖“隨人畫刊〔形〕而剝之者”的外形和“望之若生”的藝術形象。據新會博物館提供的資料，該館館藏的這兩件油畫是明代中葉廣東新會人李仕昇任福建莆田縣教諭期間所得，李卸任後將之攜歸故里新會縣河村瓦崗（李天等村），置於天后廟，為歷代村民供奉珍藏。二女郎因其美麗動人，栩栩如生，被人們稱為木美人，解放後被獻給國家，藏於該館。⁽⁷⁾新會縣李天等村族譜中有關木美人油畫肖像的傳說記載，這樣解釋木美人肖像成人形的原因：由於木美人是神仙的化身，因此水火不侵，“烈焰燃及木美人身沿猝止，故完體無損”。這些文字記載的木美人面貌都與新會博物館的木美人肖像外形相一致，結合秦、梁兩位先生的考察，文獻和文物基本可以互為證明，更顯西洋木美人油畫的真實和珍貴。此木美人油畫作為迄今我國發現並保存的最早的西洋油畫實物，傳世既早，又甚具

藝術價值，是研究西畫入華和中西文化交流史的珍貴文物，具有相當重要的學術價值。

木美人油畫原型初探

有關木美人肖像的原型藝術一直是諸位學者探討的主要內容之一，唯仍舊疑惑甚多，不能得到滿意的結論。於此筆者也祇能就自己所知一二，試究述若干可能之線索。

西洋風格的木美人讓人聯想到16世紀以降開始在歐洲流行的Dummy board⁽⁸⁾，木美人的創作與Dummy board 有十分相似之處。Dummy board 是在平整的木版上用油畫繪製真人大小的人物肖像或其他形象，以代替真人和實物的藝術作品，很少有發現這種形式的木板畫比真人大很多或者小很多的。這種Dummy board 主要用途是作為裝飾性的藝術品，擺放在房間裡，或者放置在私宅、酒店門外作為某種標誌。

Dummy board 來源於16世紀歐洲非常流行的一種繪畫藝術形式，現存最早的 Dummy board 大約繪製於1615年左右的英國⁽⁹⁾，後來傳播到歐洲其他國家和美洲大陸，到19世紀仍有製作。Dummy board 最常見的形象有男女僕人，這些一般被放置在房屋的角落、過道甚至門外迎接客人。手持掃帚、燈盞等物品的女僕形象比較常見。1719年英國藝術家Cornelius 描繪了一幅女僕板畫被放置在門邊迷惑了一些冒失鬼，在一次沙龍聚會中，一位先生甚至差點給它小費；而另一個女僕像手中拿着燈盞，可以點亮。⁽¹⁰⁾現存的一些女僕形象從她衣着和佩帶的珠寶看，其原型不是真正的僕人。1700年的《倫敦密探》（London Spy）中解釋了這種木板畫的用意：“木版上刻畫上手持掃帚的女主人的形象，被經常放置在豪門大戶的豪宅中，作為女僕們的好榜樣，提醒他們保持清潔的意識。”⁽¹¹⁾此外，還有一些正在做其它事情的女僕形象，比如削蘋果、帶小孩等家務。男僕形象主要是放在門邊引導客人進出大門。有時也會出現成對的男女僕人形象。

另一種形象是士兵和騎士。士兵主要被放置在私人宅院、酒店及軍事要地等地方的大門口或通道



上，作為守衛者。美國獨立戰爭期間，費城的 Miss Silly 在她的1777年12月12日的日記中這樣描繪了一個美國人見到英國士兵形象木版畫的情形：

一個繪製得非常好的英國士兵木版畫放置在房間裡，有六英尺高，外貌威武英俊，一位神經質的客人見到後被嚇得驚慌失措，他飛快地逃離這所房子，以為全副武裝的英國軍隊到來了。⁽¹²⁾

此外，Dummy board 還被塑成其他人物、成對的兒童以及動植物形象等，1981年紐約舉行了一場 Dummy board 的展覽，展出了包括喬治·華盛頓、本傑明·弗蘭克林、英國國王威廉三世、瑪麗女王等人物形象的木版畫。⁽¹³⁾現代社會 Dummy board 基本上演變成各種各樣的人物形象，在商店門前手持功能表或其它商品招攬顧客，或者成為服裝店的模特兒衣架，是商家做廣告的一種形式。

木美人形象十分類似歐洲曾經流行過的Dummy board。曾七如記載的木美人均為真人大小，且手持物品：“一手持物如燈檯形，一手自理衣帶如大家娃；其一衣黃，修容墜馬半面驚顧之狀，兩手捧物不能辨。”與常見的 Dummy board 特徵非常相似。雖然木美人的最初用途不甚明瞭，也沒有確切證據表明木美人就是直接從西方引進的 Dummy board，但把她們當作 Dummy board 的中國版本，聊備一說，當不會相差太遠。

木美人與早期西洋畫在中國

木美人油畫肖像在中國民間社會的留存和傳播，包含一段耐人尋味的早期西畫東傳史。下面結合有關史實，試對早期西洋畫在中國社會的傳播及其所引起的反應作一下初步分析。

其一，曾七如遊粵至新會，未睹木美人之前便“聞庫中有西洋美人畫一對”，說明當時人們對西洋畫已不陌生，能夠很肯定地分辨出這是與中國畫不同的西洋畫，才會有這種對號入座式的歸類。曾七如還

詳細促述了西洋畫在當時中國南北的流佈情況：

洋畫以京師為最，一切古鼎彝器，無不確似。為山樹樓閣，遠近深邃，尺幅千里，一邱一壑、一枝一葉、一櫺一度，皆能突起於陰陽向背之間。聞其初來自西域，京師易之，所謂界尺活也。至人物則以廣南玻璃畫為獨步，面目鬚髮，躍躍有欲飛之勢。⁽¹⁴⁾

西洋畫在中國，以宗教畫和世俗畫兩種形式，經過由明末到清初的流傳發展，以宮廷和廣州兩個中心向各地流傳開來，形成有中國特色的西洋畫⁽¹⁵⁾，為人們所熟悉。西洋畫更逐漸成為豪門收羅的新奇陳設和消閒玩物。《紅樓夢》第四十一回中，描寫劉姥姥酒醉誤入怡紅院，把西洋畫誤認作真人，“見迎面一個女孩兒，滿面含笑的迎出來”，便趕上前拉她的手，被牆壁撞得頭暈眼花之後，還納悶說“原來畫兒有這樣活凸出來的？”⁽¹⁶⁾西洋畫成了顯赫賈府貴公子臥房的裝飾畫。曾七如在其《小豆棚》中對官宦之家也有類似的描述：“獨檢新奇可喜之物貯齋中，如半開花、迎鮮果，以及西洋畫、自走人、百步燈、千里鏡，莫不列滿几壁。”⁽¹⁷⁾更有趣的是，在清代乾嘉年間廣東潮州的風月場上，出現了豔名“西洋畫”的煙花女子，文人俞蛟在其《夢廠雜著》中記載了當年遊歷廣東潮汕時的見聞：“大善，一名西洋畫。姿色口粹，堪與桃李爭妍。”⁽¹⁸⁾到清代乾嘉年間，西洋畫已經成為社會時尚，時人稱：“西畫入中土者，乾嘉時已尚之。”⁽¹⁹⁾曾氏之促述是符合歷史事實的。

其二，曾七如面對木美人像，產生了“望之若生，流波凝睇，若接若離，可驚可怖”的生命幻覺。曾七如還吟詩一首，表達他看到以庭院為主題的西洋畫之後的視覺感受：

一幅西洋畫得成，千盤萬曲訝深閨。
定神玩去疑身入，妖手摸來似掌平。
幻出樓臺蜃氣結，描將人物黛眉生。
壁間高掛終惶惑，錯認鄰家院落橫。⁽²⁰⁾

◀ 新會博物館珍藏的木美人（本刊根據本文作者提供的《廣州日報》2001年11月14日李健群攝影的新聞照片複製）

這正是明清時期東方人面對西方寫實性油畫產生的普遍反應。西洋油畫重透視學、解剖學，畫家借用油彩烘染出立體的凹凸，使光影的明暗閃動跳躍於畫面上，使畫面具有強烈的真實感和雕塑感，似可走進，似可手撫。中國畫以“氣韻生動”為第一要義，捨具體趨抽象，於筆墨點線皴擦的表現力上見本領，作品反映畫家對自然生命的體悟，對自我的超脫。明清時代的中國人，習慣了在荒寒、灑落的寫意山水前沉思參悟，感受生命的節奏，一旦面對以陰影與明暗造成堅實三維空間的油畫肖像，那隆起的鼻子、深邃的眼眸，猛然讓人心頭一驚，恍若與另一生命對視，心底產生一種現場的緊張感。中西繪畫藝術的本質差異，宗白華先生已經有過精闢的論述，此僅略舉三兩事例，以便參照瞭解。

意大利傳教士利瑪竇（Matteo Ricci）於16世紀末攜來的天主聖母油畫肖像，一經展示便引起了當時的中國人一種難以名狀的生命感。姜紹書在《無聲詩史》中稱：

利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蹁蹁欲動。^{（21）}

萬曆皇帝及慈聖太后面對利瑪竇進獻的天主聖母像，也有異常強烈的反應：

當皇帝見到天主聖母像時，驚奇地站在那裡，大聲說：“這是活妖的天主！”皇帝由好奇到望而生畏，不敢正視聖像。他把聖像給他母親，她崇拜其他神祇，看到聖母像時，誠惶誠恐，被栩栩如生的聖母形象嚇怕，下諭收藏在內庫。^{（22）}

北京各天主堂中均有純以西法繪製的宗教壁畫，吸引各地人士前來參觀，見者莫不為其逼真嘖嘖稱奇。乾隆年間名儒張景運，觀教堂壁畫，驚歎其“千態萬狀，飛動駭人，幾忘其為繪素也”，竟至於“凝眸片晌，竟欲走而入也，乃至其下捫之，則塊然堵牆而已。殆如神州瑤島可望不可即，

令人悵惘久之”^{（23）}，一時竟分不清畫裡畫外。更有朝鮮思想家、文學家朴趾源，乾隆四十五年（1780）隨貢使來華，遊歷北京、熱河等地。他在北京天主堂內，面對“非心智思慮所可測度，亦非言語文字所可形容”的宗教壁畫，不由得心驚膽顫，“吾目將視之，而有赫赫如電，先奪吾目者，吾惡其將洞吾之胸臆也。吾耳將聽之，而有俯仰轉眄，先屬吾耳者，吾慚其將貫吾之隱蔽也。吾口將言之，則彼亦將淵默而雷聲”^{（24）}，真乃難以言狀。

木美人、媽祖與中國人的神仙世界

有趣的是，西洋木美人油畫由福建傳入廣東，因其新奇逼真的形象，在媽祖崇拜盛行的嶺南沿海民間社會，被簡易地門神化，甚至置於媽祖廟裡，權充天妃娘娘的女伴，進而引發出奇妙的傳說，留下了亦實亦虛的文字記載。這些都反映了沿海民間特殊的宗教心理和主題，為研究中國東南沿海的社會文化和民間宗教提供了可貴材料。

據新會博物館提供的有關資料，在新會縣李天等村的族譜中，傳載着一則與媽祖密切相關的木美人神話，先全錄如下：

明洪武初年〔案：年代似有誤傳〕，福建莆田縣有一獨身老者於北山旁賣酒為生，因〔而〕結識了某道士打扮之客。

道士天天來肆。日久，二人遂成摯友。道士憐其孤苦境遇，因問；“爾獨居山中，何不覓一老伴相助？”老叟答曰：“生計唯〔維〕艱，自身兩餐難籌，豈敢企望？況年耄耄，倘有不測，誤人致〔至〕苦！”道士聞言哂笑，故曰：“若有甘侍店中箕帚而無須贍養者，何如？”老者亦掀髯笑道：“世竟有此事？莫戲吾也！”道士早有成算，因向老叟求二板。店間唯擱酒壇之破門板一對。道士親拭之，並取袖藏之畫筆、五彩，於二門板上凝神運毫，各畫一尊美人。用功繪畢，對叟友曰：“吾將遠去，此別未知相會何期，二畫權當禮物為贈。

爾以竹葉蘸水灑之，七日後自有意外奇蹟也。”言罷依依惜別。老叟疑惑不解其意，但視門畫二姑娘栩栩如生、美麗溫柔，因之滿心歡喜，即依道士之囑蘸水灑之。滿七日，叟醒，聞店中灑掃滌器之聲，頗感怪異，因窺之：啊！眼前竟是兩個身軀門畫服飾之美貌女郎執箕把盞，輕盈伶俐，笑容可掬。老叟驚喜萬分，方信道士所言非謊語。自此，二女郎報曉飄然下板，助老者操勞終日，但嘻而不語，日暮即悄然返回門畫之上。

久之，消息傳開，縣人見者無不因木美人而驚羨贊絕。縣有潑皮阿騷，脅挾老叟送予一女，否則將告官誣其拐騙良女罪。老者拒從，不日果被衙差傳至公堂，逼叟招供，將治以拐騙罪。老叟祇得將木美人由來實告。知縣即命取二門畫入衙驗證。老翁無奈何，向門畫呼曰：“姑娘請出一證！”轉瞬走下二美麗女郎，向老者笑盈盈點頭，並向縣官作一揖，似為老叟求免，一眨眼即回至木門上。知縣及眾差役見之皆目瞪口呆。老者被誣之案雖白，但知縣見寶遂起歹念，因斷曰：“此門畫乃不祥之物，必當留衙，以鎮此妖邪！”門畫即被沒官而入知縣之手，然任其千呼萬喚，木美人終不見出。不久知縣犯案下獄，二門畫即為教諭李仕昇所得。

有次縣衙失火，一切均無存，門畫亦遭焚，烈焰燃及木美人身沿猝止，故完體無損，餘皆燒盡。眾莫不歎奇。後李教諭辭官返鄉，即將其畫攜歸新會李天等村，供置於天后廟，村人奉木美人為鎮村之寶。人道月白風清之夜，木美人常似天仙並肩遊步於田陌間，或乘微風，駕彩雲，翩然飛舞。⁽²⁵⁾

由此可以看到，木美人肖像畫進入中國，其影響已經跨過了單純的物質層面，開始觸及深層的精神心理領域。在媽祖崇拜盛行的閩粵沿海，舶來藝術品與中國民間宗教相結合，並非空穴來風。英國著名藝術史家哈斯克爾指出：思考藝術品，也就是思考

“它在多大程度上表達了與之相關的人們的特定思想、抱負、希望、恐懼、愛和恨。”⁽²⁶⁾人們通過神話傳說抒發懲惡揚善的美好願望，有妖獨特的宗教文化背景。

明清時期隨妖中西之間的直接交往，陌生的西方文明開始出現在中國人面前。粵閩浙沿海作為西方人的最初抵達地，成為中國最早接觸西方文明的區域，西洋物質文明和精神文明最先滲入東南沿海各地，自然會引起中國社會各個階層的關注和不同反映，進而影響民眾生活。中國傳統社會中，“道”“器”之別十分鮮明，因此作為正統主流文化擔當者的士大夫，對西洋物質文化和精神文化也是有所區別對待的。他們會出於好奇心理去認識和學習西方科學知識、甚至接納西洋奇器，但在精神文化方面，則往往會在陷入夷夏之辨的情感轉變歷程中，不能隨意地接受和採納。但是民間社會的農工商民，他們面對西洋文明時所負荷的心理壓力要輕得多。他們對外來文化的排斥力也比較弱，對很多事物的取捨是出於本能的需求和實利的誘惑。他們很難明確地概念化地比較中西文化的優劣短長，卻能從實際生活生計需要出發，對具體事物選擇取捨。因此正如桑兵先生曾指出的，事實上“最先接觸和接納西方文化的，並不是主觀上對西藝西學有所認識的開明士紳，而是外國商人教士足跡所至的沿海口岸地區的凡夫俗子。在鴉片和大炮之前，洋貨與宗教是西方試圖開啟中國大門的兩把鑰匙。”⁽²⁷⁾

人們面對陌生文化，容易從自身熟悉的文化傳統中去尋求對應物，以求更準確地進行瞭解和理解。這樣，不可避免地會出現文化誤讀的現象，甚至把異質文化曲解或簡化成為本位文化的映射。早在利瑪竇進入中國內地初期，中國人在廣東肇慶仙花寺——中國內地第一座天主教堂中，見到一張比桑廷式聖母像時，馬上想到了在中國民間已經深入人心的觀音菩薩，引起傳教士極其反感。⁽²⁸⁾利瑪竇在1586年10月29日的一封信上稱：“許多不育婦人跑到一位教徒尼古拉家裡，因為我們給了他一幅聖母像，她們向她磕頭求得男兒。”⁽²⁹⁾在這些中國婦人心中，聖母成了送子觀音，導致利瑪竇勸告傳教

士勿以聖母像示眾，以免與觀音大士像混淆。⁽³⁰⁾位於澳門半島西南的老楞佐堂（Igreja de S. Lourenço），葡萄牙人在此供奉西方天主教航海保護神老楞佐（S. Lourenço），祈禱航行順利。此堂歷來被中國人稱為風信廟、風順廟或風順堂。《澳門紀略》中稱：“西南則有風信廟，蕃舶既出，室人日躋其歸，祈風信於此。”⁽³¹⁾中國人很自然地將西洋人的行動附會成當時中國航海者及其親屬的祈風送舶活動。這是從中國傳統風俗出發，看待西洋人的航海保護神崇拜。

面對美麗逼真的西洋木美人肖像，淳樸的鄉野村民很自然地想到了他們的女神“媽祖”，於是，木美人被當成了媽祖娘娘的女伴，成為人們崇敬的物件，也就不難理解了。

明末中國東南沿海由於航海貿易頻繁，存在姝各種航海保護神崇拜，其中最重要的是媽祖崇拜。媽祖，原名林默，又稱林默娘，福建莆田縣湄洲嶼人，據說出生於北宋太祖建隆元年（960），卒於雍熙四年（987）。最初其以女巫形象出現。南宋廖鵬飛撰〈聖墩祖廟重建順濟廟記〉，稱其：“姓林氏，湄洲嶼人。初，以巫祝為事，能預知人禍福。既歿，眾為立廟於本嶼。”⁽³²⁾當地百姓立廟祭祀，崇拜者相信她的存在，遇事便進廟祈禱，結果有禱必應，女巫逐漸在人們心目中轉變成了女神。隨姝航海業的發展，媽祖信仰在福建沿海一帶流傳，並隨福建海商流行各地，逐漸受到朝廷關注和重視。宋紹興二十六年（1156）朝廷敕封其為“靈惠夫人”，媽祖由地方小神變成了特殊神明。元代定都北京，糧食仰給於江南，通過海道運送，糧船出發時必先卜吉於媽祖。元世祖至元十八年，以海運得神佑，封媽祖為“護國明著天妃”。明太祖洪武五年（1372），重隆舊典，封其為“昭孝純正孚濟感應聖妃”，成祖永樂七年，晉封為“護國庇民妙靈昭應弘仁普濟天妃”，自後遣官致祭，歲以為常。媽祖身價驟增，逐漸取代其它海神，成為各地航海者崇拜的至尊神明。清代康熙二十三年更封其為“護國庇民昭靈應仁慈天后”，由妃陞格為后，達到人間女性名份品位的最高點。從此天后稱號廣

為流傳，各地媽祖廟又被稱作天后宮或天后廟。

隨姝媽祖信仰在民間的流傳和發展，媽祖形象及其神話也日益豐富多彩，逐漸融入了道釋儒的各種色彩。南宋，媽祖形象巫的色彩開始淡化，增加了一些道教神仙的色彩。至順《鎮江志》中稱：“妃林氏，生於莆之海湄洲，洲之土皆紫色，咸曰：必出異人！”⁽³³⁾道教視紫色為祥瑞，把媽祖出世隱喻為神仙下凡。元代，媽祖形象中又加入了佛教色彩。黃淵〈聖墩順濟祖廟新建蕃釐殿記〉中，除保留了有關神仙降世之說外，還補充了“普陀大士之千億化身也”的佛教觀念，稱媽祖乃觀音菩薩的化身。明永樂年間，無名氏撰《太上老君說天妃救苦靈驗經》，進一步把佛道糅為一體，主要從古代仙道理論的角度叙述媽祖生平，將其說成是太上老君“令妙行玉女降生人間救民疾苦”，同時又稱媽祖出生地是“普陀勝境，興化湄洲”，且有“大慈大悲、救苦救難”之謂，實際上是暗示觀音菩薩轉世，試圖將觀音拉進仙道系統，以提高道教的權威，這是明代三教合流思想中以道教觀念為主的具體反映。清代媽祖形象進一步豐滿，嘉慶年間莆田進士陳池養著《孝女事實》，直接冠媽祖以“孝女”稱號，給媽祖形象添上了儒教的色彩。這樣，媽祖被塑造成了既有仙質又有佛性更具儒風的女神，反映出宋元後我國儒釋道“三教合一”的流行觀念。

隨姝歷代的冊封和民間信仰的發展，以庇護航海為主要職能的航海保護神媽祖，逐漸成為了民眾心目中庇護濱海一方信眾富庶安樂的有姝眾多職能的全知全能的萬能神靈，滲透到民間生活的各個領域，成為民眾眼中既具人性又有神性的善良女神。如清代郁永河《海上紀略》中記載：“今湄洲林氏宗族婦人將赴田者，輒以其兒置廟中，曰姑好看兒！遂去。去常終日，兒不啼不饑，亦不出閤。至暮歸，各認己子攜去。神猶親其宗子云。”⁽³⁴⁾媽祖成了慈愛的看護者。今廣東潮汕人有一句諺語云“媽祖唔拜唔會發家”⁽³⁵⁾，媽祖又承擔了財神的職能。

媽祖的故鄉在福建，最古老的媽祖廟即福建莆田湄洲祖廟，是媽祖香火的源頭。世界其它地方的媽祖廟，就其香火淵源而論，都是直接或間接從湄

洲祖廟分香過去的。廣東同樣是媽祖崇拜最盛行的地區之一，位於廣東珠江三角洲地區的新會同樣盛行媽祖崇拜，各地村鎮均有天后廟或天后宮。在這樣的風俗傳統和宗教心理熏染下的鄉間民眾，一旦親睹來自媽祖故里的栩栩如生的木美人像，傳聞道士創造美人的傳奇，兩位被神話化的女郎便在人們心目中與道教色彩濃厚的媽祖聯繫起來，視為媽祖同類供奉於廟，當作鎮村之寶。西洋油畫與中國本土民間宗教相結合，以獨特形式滲入鄉村民眾的精神生活，在虛幻的外觀下透露出歷史的真實。

西洋木美人成為中國本土民間女神的伴侶，進入了中國民間的神仙世界，這不由得引出這樣的話題：異邦女性形象如何能夠進入中國人的神仙譜系？這牽涉到中國人對人和神的不同對待。我們知道，中國人歷來十分重視夷夏之防，在人的世界裡，天朝上國的國民把外國人看成“蠻夷”，“蠻夷”是被劃到“人”之外的。這些化外番邦之人祇能作為朝貢的使節前來中國，是不可能進入中國人的世界並佔有一席之地的。尤其是明末清初，夷夏之防達到頂點，一方面嚴格控制官方的來往，對海外國家的朝貢嚴格加以控制，在時間、人數、路線和貨物等方面都有嚴格規定，另一方面民間不准私自下海，宣佈前往海外的人民為“棄民”，剝奪其回原籍的權力。因此，在人的世界裡，中外人員的互通都受到嚴格限制。

但在中國人的神仙世界裡，則又是另一種面貌。中國民間信仰的內容屬於萬靈崇拜和多神崇拜⁽³⁶⁾，民間信仰相當複雜，信仰空間被塑造成一個廣闊無垠卻又奇異神秘的幻想世界，逐漸形成多層次混合龐雜的神仙世界。中國民間信仰的多樣性，還表現在對不同宗教譜系的神靈的多重崇拜，民眾會根據自己的不同需要崇拜不同的神靈。這種民間信仰的多樣性崇拜特徵具有為我所用的相容性傾向，“儘管這種宗教意識和情緒有妖明顯的功利性特徵而不夠虔誠，卻又無處不在，發自內心”⁽³⁷⁾。在中國民間信仰中，民間雜神與不少佛教的菩薩和道教的神仙享受同樣的香火供奉。不少異域的人物和宗教神祇也逐漸成為中國人崇拜的對象。佛教從

本質而言是一種西來宗教，最後則演變成有廣泛民間基礎的本土宗教，佛教的佛祖和菩薩們也逐漸成為中國人神話世界的重要成員。此外，西洋天主教傳教士利瑪竇成為中國民間鐘錶業的行業神，也是一個十分有趣的例子。

在中國龐雜的神仙譜系中，女性神祇是重要的組成部分。女性神首先在遠古神話中體現出來。女性因其非凡的生殖力和經濟生活中舉足輕重的地位成為早期社會中的主宰，早期宗教崇拜是以女性為中心的。最初的女神是始祖女神，如女媧等，這是一個以生殖崇拜為核心的女性神祇系統。隨族原始人對自然的探尋和對生存方式的不懈求索，社會不斷地發展，社會分工和婚姻家庭生活的形成，私有制出現，男性在社會中的地位逐漸佔據支配地位，男性崇拜的核心地位取代了女性崇拜，男性神紛紛出籠，女性神祇的地位逐漸淪為附屬，其功能也逐漸限定在某些特定的領域。但是，中國民間社會依舊創造出一系列女性自然神和農業女神、生活女神、行業女神、婚姻愛情女神。隨族中國對外交往的頻繁，如佛教等外來宗教的傳入，一批異域的女神逐漸進入中國人的神仙世界。這批女神的身形容貌及其功能在中國本土化過程中與中國人的思想觀念審美心態相融合，慢慢發生變化，成為中國式的女神，最著名的是進入道教系統的西王母的變遷和佛教系統的觀音菩薩的女性化。⁽³⁸⁾女性神的隊伍由此不斷擴大，女性神譜也不斷得到豐富。

兩個來自海上的女子畫像，不但能夠跨過嚴格的中西界限在中國沿海流傳，而且還被當成來自海上的保護神媽祖的同類，放置在媽祖廟中接受崇拜，從而進入了中國人的神仙世界，成為了中國人心中的女神，這也是中國人區別對待神的世界和人的世界的生動事例。

西洋木美人像流傳於明清時期的福建和廣東，雖看不出對當時的中國美術產生什麼影響，卻曾以獨特的方式逐漸融入當時中國人的神仙世界中，為人們所津津樂道。這是早期西畫入華歷史上一件珍貴的文物，包含一段引人入勝的中西文化交流史。儘管其中涉及的時、地、人尚須進一步考察，

我們仍然相信，任何事物都是歷史的產物，應當在歷史聯繫中尋求解釋。

【註】

- (1) 最早介紹和考證木美人油畫像的是秦長安先生的論文：〈現存中國最早之西洋油畫〉，《美術史論》，1985年，第4期。Mayching Kao 在“*European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*”一文中也曾論及這兩幅木美人肖像並附有圖版，見 *China and Europe, Image and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, p.261 Ed. by Thomas H.C.Lee, The Chinese University Press, 1991.最近，梁光澤先生前往新會博物館對木美人肖像進行了考察，並撰文《油畫〈木美人〉研究——中國早期油畫溯源之三》，載《嶺南文史》，2001年第二期，是目前有關木美人肖像最新的研究成果。
- (2)(3) 曾七如著，南山點校：《小豆棚》，卷十二，荊楚書社，1989年，第227至229頁；頁4；頁227。
- (5)(6) 見上述梁光澤文，頁39；頁39-40。
- (8)(9)(10)(11)(12)(13) Clare Graham, *Dummy Boards and Chimney Boards*, Shire Publications Ltd, 1988. p.3; p.13; pp.3-4; p.25.
- (15) 西洋畫發展到清代，由於中外畫師各具特色的融合中西技法，以北京、廣州和蘇州三地為中心，形成了不同的風格和種類的中法西洋畫，為人們所熟悉。在北京，西洋畫法以三種方式變通並流傳。清初，西洋傳教士主持欽天監，他們通曉歐洲科學藝術，無形中有助於西畫的傳入。欽天監五官正焦秉貞，於潛移默化中受其濡染，在中畫中參以西畫遠近諸法，獨創一派，頗受關注。他奉康熙命繪耕織圖，應用西洋透視法，頗得康熙褒獎，命鑲版印刷以賜臣工，流入民間。焦氏之後，有冷枚、唐岱、陳枚等，均以折中新派見稱，此其一。又有滿人莽鵠立，純以西法寫真，神情酷肖，曾繪康熙御容，頗得嘉賞。有弟子金某傳其法。又錢塘丁允泰及其女丁瑜，均工寫真，一遵西洋烘染之法，亦屬莽氏一派，此其二。康熙晚年，西洋傳教士畫師開始進入宮廷作畫並傳授西洋技法，充當御用畫師，其中以郎世寧最為著名。郎世寧以西法為本，參酌中西畫法，獨創一派，成為乾隆朝畫院的重要組成部分，盛極一時。郎世寧等還在宮廷教授西洋油畫技法和線法畫，培養了一批粗通西法的中國畫工，此其三。在廣州，從18世紀中葉開始，出現了專門為西方市場而製作的外銷畫，外銷畫家和畫工們臨摹和做製純西洋風格，繪製中國題材的作品。在蘇州，清雍乾年間，民間年畫藝人“做泰西筆意”，在年畫中採用了透視學和明暗陰影等西洋繪畫技藝，形成頗具特色的姑蘇版年畫，詳情參閱莫小也：〈乾隆年間姑蘇版所見西畫之影響〉，載黃時鑒主編《東西交流論譚》，上海文藝出版社，1998年3月第一版。
- (16) 曹雪芹：《紅樓夢》，第四十一回，中冊，頁572--573，人民文學出版社，1982年。
- (17) 同上引曾七如書，卷十四，頁271。
- (18) [清]俞蛟：《夢廠雜著》，卷十，潮嘉風月，麗品。
- (19) [清]郭則雲《十朝詩乘》，轉引自《清詩記事》，頁5458。
- (20) 同上引曾七如書，卷十二。
- (21) 董紹書：《無聲詩史》卷七，康熙五十九年觀妙齋重刻本。
- (22) 《16世紀的中國——利瑪竇1583至1610年日記》，頁372。轉引林金水：《利瑪竇與中國》，中國社會科學出版社，1996年，頁256。
- (23) 張景運：《秋坪新語》，卷，轉引方豪：《中西交通史》，下冊，嶽麓書社，1987年，頁919-920。
- (24) 樸趾源：《熱河日記》，卷五，頁326。
- (25) 轉引上述秦長安文。
- (26) 曹毅強：《藝術與歷史》，中國美術學院出版社，2001年，頁22。
- (27) 桑兵：〈文化分層與西學東漸的開端進程——以新式教育為中心〉，載《中山大學學報》，1991年第一期，頁52。
- (28) 裴化行：《十六世紀天主教在華傳教志》，頁281。
- (29) 裴化行：《利瑪竇神父傳》，頁110。
- (30) 方豪：《中西交通史》，下冊，頁912。
- (31) 印光任、張汝霖著，趙春晨點校：《澳門紀略》，卷下，廣東高等教育出版社，1988年，頁63。
- (32) 莆田《白塘李氏族譜》，轉引林國平，彭文字：《福建民間信仰》，頁146。
- (33) 至順《鎮江志》，卷八，轉引同上林國平書。
- (34) 郁永河：《海上紀略》，第1頁，見《小方壺齋輿地叢鈔》第九輯。
- (35) 章文欽：〈澳門媽祖閣與中國媽祖文化〉，載氏著《澳門與中華歷史文化》，中華書局，1999年。
- (36) 烏丙安：《中國民間信仰》，上海人民出版社，1995年，頁4。
- (37) 桑兵：〈中國文化的非宗教化和泛宗教化〉，載《獅在華夏——文化雙向認識的策略問題》，中山大學出版社，1993年。
- (38) 詳情參見吳光正著：《女性與宗教崇拜》，第六章〈觀世音與西王母的變遷〉，遼寧畫報出版社，2000年。