

教會建築本地化

聖神修院的建築與風格

林社鈴

引言

1974 至 1975 年間，神學上出現了一個新的辭彙：本地化(或稱本土化、本位化、本色化)。教會的正式文件，也很快採用了這個名詞。本地化「是謂真正的文化價值，透過整合到基督教義內，及基督教義滲入各種人類文化中，而有深切的改變」。¹「透過本地化，教會使福音在不同文化中降生，同時引導各民族，連同他們的文化，一起進入她自己的團體中。教會將自己的價值傳遞給他們，同時攝取於他們內已有的良好成分，並從內部加以更新。透過本土化，教會就其本身而言，變成一個更可理解的她之為她的標誌，一個更有效的傳教工具」。²

本地化涉及兩個文化的接觸和相遇。廣義來說，「文化是一些由學習而獲得的生活方法或模式，它突顯一個人間團體。」³文化是包羅豐富的，涵蓋著生活習慣、衣著飲食；人際溝通的方式；家庭結構、生產制度、教育法律；以至藝術文學等，都屬於文化的範疇。一個人並非擁有，而是隸屬一個文化；不同民族以不同的方式，活出他們的文化。自福音開始傳播，就已經產生文化相遇的問題。耶穌基督的降生，聖言成為血肉，就歷史而言是進入了一個文化 - 猶太阿辣美文化。初期教會由適應猶太文化，到與希臘羅馬文化相遇，基督徒亦不斷地作出努力，將信仰紮根於當地的文化中。

¹ 救主的使命(通諭) 52

² 救主的使命(通諭) 52

³ 鐘鳴旦著，陳寬薇譯《本地化－談福音與文化》台北：光啓出版社 1993 年 p7

建築藝術是一個文化的具體表現。本文嘗試從建築藝術的角度，探討當福音傳播進入中國，在文化適應上所作過的努力，好能把信仰植根於本地的文化中。在討論教會建築本地化之前，本文將首先概述教會建築藝術與中國文化相遇的歷史；之後以聖神修院的建築風格作為一個範例，討論由外籍傳教士的「引進」、「轉化」，到中國本地建築師的「回應」。

天主教建築藝術與中國文化相遇的歷史

根據剛恆毅樞機，天主教藝術在中國發展的歷史，粗略地可以劃為四個階段。⁴

第一階段 - 唐代的景教入華時期(公元七世紀)

從敘利亞經中亞入華的景教聶斯多略派(Nestorian)傳教士，在唐太宗時進入中國。今天聳立於碑林中的《大秦景教流行中國碑》，不僅是基督宗教傳華的最早的文字見證，它本身就是一件珍貴的融合中西藝術特徵的藝術品。《大秦景教流行中國碑》上的十字有蓮花彩雲烘托，無疑是受到佛教藝術的影響。環繞著碑首邊緣，所雕刻的兩條“螭”龍，魚皮蛇身，是東漢以後由環紋碑首演變而來，顧衛民認為是由於景教士與皇帝有密切的聯繫，才被允許使用這種龍的標記。⁵

聶斯多略派的教堂和寺院建築，大概都是中國式的，因為景教碑中提到「崇飾廓宇，如翬斯飛」，可見當時寺院的屋頂是用彩瓦，像正在展翅的雉雞。由於景教傳教士與佛教界僧侶過從甚密，在景教碑及敦煌出土的經卷中，充滿著佛教以及道教的語言，在藝術表現

⁴ 參閱剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p7-14

⁵ 參閱顧衛民：《基督宗教藝術在華發展史》，上海：上海書店出版社，2005 年 p1-13

上將兩者混為使用實不足為奇，以至當時的中國人並不能分辨其中的區別。景教至武宗時，遭道士的排斥後，萎縮以至絕跡。

景教失敗的原因，固然是因為過度靠攏政權，及傳教對象主要是外僑波斯或敘利亞商人。然而，景教絕跡的最主要原因卻是過度本地化，以致最終失卻自己的身份。林瑞琪指出：「過份使用佛教的詞彙，令到本身所傳播出來的訊息，不知不覺地被吸納到佛教體系裏。」⁶

第二階段 – 元代方濟各會士在中國的建築藝術 (公元十三世紀)

方濟各會士在元代(1294年)，到達北京(蒙古名為康巴里克，亦即元朝的大都)。當時的教宗特派孟高威諾主教(Jean de Montecorvino 1246-1328)以教廷使節名義來華，是中國天主教第一個教區的創始人。

孟高威諾主教在1305年的一封信中說，他在大都已建築了一座聖堂。大都是皇帝主要的都城，座堂已於六年前完工，具有鐘樓，並放上了三口鐘；他正在忙於興建另一座聖堂，離皇宮僅“一擲石之遠”，設有圍牆，房屋，簡單的辦公用房和一座僅容200人的教堂，且有一個紅色十字架於屋頂，在當時應該是很特出的標誌。剛恆毅樞機相信這兩座聖堂都是中國傳統風格的，因為皇帝忽必烈就採用中國式建造皇宮。⁷而孟高威諾主教亦願意採用適應環境的方法傳教，他甚至將彌撒經文譯為本地語言，使用本地話(蒙古語)舉行拉丁禮儀彌撒。

⁶ 林瑞琪：《近代天主教在華傳播史論集》，香港：天主教香港教區聖神研究中心，2010年 p13

⁷ 剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968年 p8-9

可惜的是傳教事業隨著元朝於1368年的覆亡而告終，因為當時的傳教活動，主要限於蒙古的統治階層，無法接觸及深入到當時被統治的漢人。留下的藝術遺物，除了福建泉州出土的幾個中國式的十字架外，痕跡不多。

第三階段 – 明末清初耶穌會士來華(十六世紀末)至祝聖中國首批六位主教 (1926年)

剛恆毅樞機稱這一段長達三個多世紀的時期，為歷史上殖民地擴張的時代。⁸教會的傳教工作進入了殖民地而發展起來，其間屢經教難。這一時期的中國天主教藝術，呈現出複雜多變的特徵。一方面，耶穌會努力適應中國文化，無論在傳教方式、語言文字及藝術方面，均極力提倡本地化；另一方面，葡萄牙、法國以及英、美的繪畫及建築風格都在各地出現。總體來說，除了幾個例外，傳教區的組織、禮儀和言語，無一不是外來的，宗教藝術及建築風格也自然是傾向外來的。

耶穌會士曾作出不少適應本地文化的嘗試，會士羅如望(Jean de Rocha 1565-1623)出版的《顯相十五端玫瑰經》，及艾儒略(Juliano Aleni 1582-1649)所編的《天主降生出像經解》，試圖融合中、西的手法。書中插畫的人物、場景、細節都作了非常中國化的處理，如聖城的木屋變成了中式的民居，還有假山和中國式的庭院，明暗的光線則用線條來表現；耶穌、宗徒和聖母的面孔，包括衣服的樣式，全都採用了中國的式樣。另一方面，在清廷供職的耶穌會士，如郎世寧(Giuseppe Castiglione 1688-1766)及王致誠(Jean-Denis Attiret 1702-1768)等，為了適應中國人的觀賞習慣，都在自己的繪畫作品中刻意地適應中國畫法。因此，他們的繪畫雖然是以歐洲的透視和解剖作為基礎，但都按照中國的畫風，採用正面光線並用線

⁸ 剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968年 p9

條勾勒，至於山水和風景部分，更完全按照中國的技法描繪，以增加東方的情趣。

然而，在同一時期內的天主教建築藝術，仍然是以西歐式樣為主。剛恆毅樞機指出，湯若望(von Johann Adam Schallvon Bell 1591-1666)曾以中國式樣設計一座雄偉壯麗的聖堂，可惜後來卻由他本會的神父改為歐洲形式。⁹綜觀當時在北京所興建的東堂、南堂和北堂，都是屬於仿哥德式或仿羅馬式的建築。

在澳門的教堂、砲台和會院建築，大都是葡萄牙和西班牙風格的，反映著十七、十八世紀殖民爭霸時代的藝術特徵。十九世紀中葉，清朝的門戶在鴉片戰爭後被迫打開，沿海及內地的一批城市被開闢為通商口岸。在租界出現的建築，無一不是帶有維多利亞時代的殖民特徵或者是更早期的羅馬式、哥德式或歐洲的古典風格。

以上海早期為例，建成於 1853 年的董家渡天主教堂是上海第一座主教座堂，平面為拉丁十字式，立面是巴洛克風格；徐家匯大教堂於 1904-1910 年建成，亦是典型的哥德式建築。其它如廣州、寧波、南京等出現的建築類型，都是具有明顯西方風格的大教堂，在當時中國的社會環境中，它們具有明顯的外來文化風格及特徵。

第四階段 – 成立中國聖統教會以後

20 世紀 20 年代開始中國聖統教會成立後，教會處於軍閥割據時期，國共內戰及至抗日戰爭結束，共產黨執政後，西方傳教士從中國大陸撤退。這一時期時間非常短，但卻十分重要。1922 年剛恆毅樞機以首任宗座代表的身份抵達中國，他本著教宗於 1919 年發布《夫至大》(Maximum Illud)通諭的精神，推行本地化的改革，他

⁹ 剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p11

認為天主教藝術，也應配合傳教的新傾向。剛恆毅樞機在視察了中國各教區以後，發現幾乎所有的大教堂都是歐洲風格，他認為西方藝術用在中國是一種錯誤；外來藝術的性格，使人們誤會天主教是舶來品。剛恆毅樞機指出教會的傳統是應該採用當時當地的藝術；採用中國藝術不但可能，而且是多彩多姿。¹⁰

剛恆毅樞機認為，只要基督宗教對於人類關懷和博愛的精神能夠得以體現，就不必拘泥於形式上的約束性，初期教會的宗徒和教父們曾就藉著希臘、羅馬的哲學語言表達信仰，他們曾將希臘、羅馬的風俗和文化福音化，為什麼我們在中國不能做同樣的事？就作為信仰表達的藝術而言，雖然每個民族有其自身的風格，但藝術的本質是超然的，所以任何民族的藝術都可運用於教會之內。¹¹

因此，剛恆毅樞機特別提倡用中國風格的建築來表達天主教至公的理想。1925 年，剛恆毅樞機特別邀請本篤會比利時籍的建築師葛斯尼神父(Dom Adalbert Gresnigt)來華，研究中國藝術的精神，負責設計與建築事宜。在以後的數年間，葛斯尼就設計了三座重要的建築群，包括 1925-1929 年建成的北京輔仁大學、1927 年建成的河北省宣化縣中國籍修會——主徒會的會院、和 1931 年建成的香港華南總修院。三座建築均是採用典型的中國傳統建築風格，以現代的建築材料和技術，按禮儀上的需要和美術原則，表現出天主教信仰的精神。

在繪畫領域，剛恆毅樞機認為東方的藝術與天主教的精神境界十分契合。¹²西方藝術注重人和物體的結構和形式的美，趨向寫實；中國藝術不僅將人物精神化了，也將景物精神化了。所以中國畫中蘊含優美的詩意，與天主教的精神意境能豁然相通。

¹⁰ 剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p12

¹¹ 參閱剛恆毅：「傳教區的新藝術」《維護宗教藝術》，台北：天主教主徒會出版，1977 年 p157-182

¹² 參閱劉河北：「傳教區宗教藝術的改革」《神匠巨師》，台北：恆毅月刊社，2003 年 p60-66

爲了在教會內推展中國的繪畫藝術，剛恆毅樞機邀請了一位中國畫家陳緣督(聖名路加)來協助。陳緣督的畫作具有中國藝術的傳統精神，尤其能把實在的景物以精神的詩意表現出來，在渲染方面也有獨到的造詣，線條優美，色彩和諧。陳緣督的一幅畫，在絲絹上聖母拜耶穌聖嬰圖，更成了後來中國以及東方天主教會聖畫的濫觴，當時教會有插圖的雜誌都把它刊印出來。¹³後來陳緣督成爲北京輔仁大學藝術系的教授，在他的影響下，其門人王肅達、陸鴻年、李路加、李鳴遠和徐志華，都成爲當時頗富盛名的天主教畫家。

這一時期有趣的地方，就是外界對教會的批評越來越多，教會卻在藝術風格上極力採用中國本地風格，似乎是要向外界證明教會並不自外於中國文化和社會。

聖神修院的建築與風格 – 天主教建築藝術本地化的範例

聖神修院原名華南總修院，是天主教建築藝術本地化的一個嘗試和範例，見證著教會建築本地化的緩慢旅途。主樓(南樓)建於 1931 年，由葛斯尼神父設計，可以說是外籍傳教士爲適應中國傳統建築文化的嘗試。修院的大聖堂是於 1956 年，由本地的建築師陸謙受所設計，可以說是地方文化人士的回應。而東翼的新大樓是於 1967 年落成的，建築師錢乃仁及朱彬亦是在本地建築文化的基礎上，以另一種形式詮釋教會建築藝術。

背景

在 1922 年剛恆毅樞機以首任宗座代表的身份抵達中國以前，負責培育西方來華傳教士的修院設在馬來西亞的檳城。該修院雖具規

¹³ 參閱顧衛民：《近代中國基督教藝術發展史》，香港：道風山基督教叢林，2006 年 p135-158

模，但爲培育中國籍神職人員，卻路途遙遠，且沒有專習中文的機會。1924 年上海的第一屆中國天主教主教會議，遂決定在香港興建一所總修院。¹⁴

選址

爲了地點的選擇，剛恆毅樞機特意由北京來港，幾次親自物色地址，卻找不到合適的選擇。最後一次，偕同恩理覺主教到了香港仔，在小舟上看到這幽雅秀麗而伸入大海懷抱裏的小山，經過實地視察，認爲適合，便決定此山作爲總修院的選址。¹⁵

總修院的選址建於香港仔一座半島上，三面臨水，碧海藍天，環境幽靜，景色秀麗，藏於叢林綠蔭之中，這種在「顯」中帶「藏」的清幽環境，既能表達基督信仰「地鹽世光」的使命，也是中國傳統宗教提倡修身養性的處所，可以說是營造天主教修院的最佳地點。馮德堯神父亦指出：「港九郊外各區新開闢的山地，多不適宜於居住，所以我們初期的修生，很多染著瘡疾或腳腫病的，幸而新院建在半島的崗頂，四面通風，陽光充足，過了一兩年後，染此症的便大大減小了。」¹⁶可見這個選址，既是一個寧靜致遠的靈修場所，亦能符合功能上的實際需要。當人類希望度默觀和天人合一生活時，很自然地會退隱、緘默和收斂心神。將修院的興建與大自然環境配合一體，嵌鑲在優美的環境中，宛如嬰兒睡在母親的懷中。

主樓 – 外籍傳教士葛斯尼的設計

剛恆毅樞機認識到「由傳教報導知道，在中國傳教最大的困難，是許多中國人誤以天主教爲舶來品。各教區首長及神父們，本著令人

¹⁴ 駱顯慈：「華南總修院歷史考究」《鐸跡天涯-華南聖神修院金禧紀念特刊》，1981 年 p13

¹⁵ 鍾定舟：「剛恆毅樞機與華南總修院」《香港鴨巴甸華南總修院》，1993 年，1955 年 p9

¹⁶ 馮德堯：「華南總修院的初期生活」《香港鴨巴甸華南總修院》，1955 年 p97

欽佩的宗徒精神，盡力消弭這種不幸的誤解；他們對一切人成爲一切地作了中國人，甚至在不數年前，他們還是長袍馬褂蓄髮留辮。那末，對一民族具象徵性價值的宗教建築物方面，何不最好也來一套中國裝呢？」¹⁷剛恆毅亦指出，採用本地的建築式樣，並不純然是手段的運用或權宜之計，而是因爲教會「至公」的性質不同於殖民主義的緣故。

因此，剛恆毅樞機於 1925 年特別邀請本篤會比利時籍的建築師葛斯尼神父來華，深入研究中國藝術的精神，設計香港的華南總修院。由於葛斯尼正負責北京輔仁大學的建築設計與營造，所以華南總修院的建築師委託給英國的伍德建築師事務所(Messrs Little Adams and Woods)，而工程的監察由甘沛霖神父(Rev. A. Grampa)負責。¹⁸

葛斯尼原本爲修院設計了一個氣勢宏大的四合院式中式建築，上有臺階，一直伸向海邊。後來又改變了計劃，將整座宏偉的結構，面向繁華的大路，而非孤清的海水。¹⁹葛斯尼還爲建築的左右兩翼，設計了覆蓋有中式大屋頂的高樓，但後來由於經濟原因取消了，只建成了今天所見的主樓(南樓)。²⁰總修院於 1930 年 10 月 3 日聖女小德蘭瞻禮日由恩理覺主教主持奠基儀式。並於 1931 年 11 月 1 日諸聖瞻禮日正式開幕。總修院主樓(南樓)的設計，可以說是由外籍傳教士，研究認識中國建築藝術後，作出適應本地文化的設計。

葛斯尼繪制的總修院圖則，採用了中國古典建築傳統中另一種結構，他從中國皇宮的城牆、城門和城樓造型中得到啓發，套入近代環境中，配以教會特色藉此以示對中華文化及建築藝術的景仰。葛

斯尼認識到中國建築的典型，是向橫發展的長方形。他曾這樣說：許多人認爲這是因爲中國的建築物大都是一層的。這種解釋並無根據：因爲即使是數層之塔，由基部向上均等縮小，但底部向橫伸展之特徵仍未變化。同樣的，城樓雖然數層，其向上之伸展仍不集中於高度，反而以副屋頂、陽臺、中樓等強調了橫展的特質。正因爲中國建築始終保持橫長，而使人在心靈上產生一種平安與恬憇的感覺。²¹

葛斯尼認識到典型中國建築的結構有三個主要部分：即台基、主體、與屋頂。台基在中國建築上，非常重要。所謂台基，包括整個的空間：自平地至台地以及欄杆和台階。有時台地有兩層或三層，以使建築在台地上的主要建築物，更形昭昭在目，北京的天壇，就是一個顯明的例子，其台地和欄杆都是三層向上發展。²²台基的另一個重要作用，是強化建築主體的獨特性，以高度及層數來表現一個建築物的高貴和重要性。

中國傳統建築的主體是由木結構組成，是樑、柱式的結構。木柱、楣樑、正樑、橫樑，支柱均披露可見，由一排排的柱子和斗拱層來支撐遮蔽的屋頂，是中國建築的基本觀念。正樑及楣樑將柱子連結起來，就在這個框架上舖瓦，完成以後，才以隔牆或屏風作內部空間的分隔。有別於西方以磚石爲主的承重牆結構，中國傳統建築不以牆來支撐建築物作爲，牆只佔次要的地位，用作保護與隔離，因此有「牆塌屋不倒」的說法。

在歐洲的建築，牆主要的作用是支撐建築物，因此牆壁擴大，而屋頂卻相形見小了。相反地，中國的樑、柱式結構，屋頂才是主要的部份。葛斯尼在處理主樓的北立面時，鋼筋混凝土的柱廊設計，包

¹⁷ 剛恆毅等著，孫茂學譯：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968年 p122

¹⁸ 田英傑：《香港天主教掌故》，香港：聖神研究中心暨聖神修院校外課程部，1983年 p218

¹⁹ 駱顯慈：「華南總修院歷史考究」《鐸跡天涯-華南聖神修院金禧紀念特刊》，1981年 p13

²⁰ 駱顯慈：「華南總修院歷史考究」《鐸跡天涯-華南聖神修院金禧紀念特刊》，1981年 p13

²¹ 葛斯尼：「中國建築術」，剛恆毅等著：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968年 p35

²² 葛斯尼：「中國建築術」，剛恆毅等著：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968年 p34

括柱頭上的雀替、撐拱、吊柱、人字拱補間等，都是參考傳統木結構的細部設計和裝飾，以現代的混凝土技術建造的。

葛斯尼曾對中國式的皇宮大屋頂有非常深刻的印象，也完全理解它不同於西方建築的功能。他曾這樣說：在中國建築學上，屋頂是很重要的一個因素。屋頂之傾斜與面積，好像是用一個厚紡織品做的幕帳，其垂直線像是紡織品的經線。整個瓦頂覆蓋在立面和柱子聯結的正樑上面，順而向下傾斜，形成美麗的曲線。邊用頭瓦，其色彩與眾不同，宛如地毯之邊緣。²³總修院主樓的屋頂設計，採用單檐歇山頂，正脊上的鸞吻及垂脊上的簷獸等，都是等級較高及重要的建築才能應用，配以脊頂的十字聖架，造型中正平和、典雅魁宏。

總括來說，總修院的主樓(南樓)建築，可說是取材於皇宮的城牆，城牆按建築中軸線兩邊等長，中間的拱門及矗起的飛檐，重疊相交的屋頂，使人聯想起故宮的角樓。牆身厚重，窗洞深凹，收分明顯，形成高低起伏的體量組合，與豐富多變的陰影效果。門樓和角樓全覆以綠色的琉璃瓦，如果在天晴的情形之下格外絢爛奪目。

大聖堂 – 本地建築師陸謙受的設計

總修院的大聖堂及聖堂山坡下的士多樓，是於 1956 年建成的，由白英奇主教祝聖啓用。負責設計的建築師陸謙受(Him-sau Luke)，是廣東省新會人，1904 年於香港出生。先後入讀於灣仔官立小學及聖若瑟書院，1922 年中學畢業後，在譚仁紀建築師事務所(Denison, Ram and Gibbs)受訓四年，並於 1927 年負笈英國的 Architectural Association of Architecture 修讀建築，英國畢業後首先到上海工作，1949 年回港繼續執業。²⁴為配合修院的主樓建築，大

²³ 葛斯尼：「中國建築術」，剛恆毅等著：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p36

²⁴ 參閱吳啓聰、朱卓葛：《建聞築蹟》，香港：經濟日報出版社，2007 年 p39-50

聖堂的設計亦採用了中國傳統式的風格，揉合了現代主義，以現代的建築材料和技術，是本地建築師接受了外國教育後，對中國建築民族形式探索和回應。

陸謙受倡導的建築主張，是一件成功的建築作品，第一不能離開實用的需要，第二不能離開時代的背景，第三不能離開美術的原理，第四不能離開文化的精神。陸謙受曾任教於同濟大學建築系，屬中國近代建築史上的“同濟學派”或“同濟風格”。當年的同濟大學薈萃了眾多建築和美術大師，他們學貫中西，具深厚的文化藝術修養，學識廣泛，多才博學，因此形成多元化的建築理念和創作風格，成爲一個國際建築文化交流的中心，創導了跨學科的研究和融合。陸謙受與公和洋行合作設計的上海中國銀行大樓，亦是上海外灘唯一的一座嘗試探索中國民族形式的高層建築。赤柱加爾默羅跣足隱修院的中西融合設計，也是出自陸謙受的手筆。

大聖堂建築物的主體，雖然採用了中國傳統建築「七開間」橫向的形制，但功用上卻跟隨了西方教堂直向的佈局。中國傳統建築的平面形制，與西方教堂建築有幾個基本的不同。中國傳統建築的廳堂正面是向橫伸展的，一種接近 3：2 縱橫比例的矩形平面，主入口是在建築橫邊的正中。而西方仿羅馬式或哥德式教堂則是長方形平面，以狹端爲正立面，人字形向上伸高。中國建築物的正面常是向南的，採取向南的方向，是中國很古老的傳統。葛斯尼亦曾指出：由於中國建築物的正面橫寬，而不向深度發展，在這樣的建築裡，顯貴的位置，是正門入口正中的「開間」；按中國人的看法，祭台當置於廳堂的中央，司祭和民眾位於祭台的前面，且面向北。²⁵然而，大聖堂的祭台位置，卻採用了西式教堂的概念，設置於長方形入口相對的另一端。值得反省的是：梵二禮儀改革後，在教會是天主子民的圖像中，爲使教友得以更主動、更密切的參與聖祭，反而

²⁵ 葛斯尼：「中國建築術」，剛恆毅等著：《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p39-40

覺得哥德式教堂的不便，因為祭台的位置離教友太遠了。由此可見，在本地化的過程中，教會的禮儀建築精神亦是在轉化的過程中。

爲了保持中國傳統建築橫向、水平的特質，大聖堂在正門前設計了一個柱廊和前簷，加上兩旁的角樓，減低「人字」山牆入口垂直比例和高聳的感覺。大聖堂的屋頂，採用單檐硬山的設計，鋼筋混凝土的樑架仿照傳統抬樑式的結構。聖堂內的裝飾亦參照了中國傳統建築的圖案，聖體櫃上的中式華蓋，以傳統垂花門的設計，莊嚴地標誌著基督聖體的臨在；兩旁的牆頂懸掛了十二位天神的畫像，形態各異，手執樂器，同聲讚頌上主。整體而言，大聖堂的內部氣氛簡約、典雅而寧靜。

神哲學院大樓 – 本地建築師錢乃仁及朱彬的設計

由於華南地區各教區無法派遣修生前來，傳信部於 1964 年結束了華南總修院，所有院舍及設施移交香港教區，改稱聖神修院。修院至 1967 年才於東翼擴建一座神哲學院的新廈，負責設計的是基泰工程司。基泰工程司可以稱爲自 30 年代至 60 年代中國最具規模的本地建築師事務所，設計不少融合中西風格的地標建築。三位合夥人是：關頌聲、朱彬和楊廷寶，因此英文名稱爲 Kwan, Chu and Yang。關頌聲曾留學美國麻省理工大學及哈佛大學，而朱彬及楊廷寶均畢業於美國賓夕凡尼亞大學。戰後三人分道揚鑣，關頌聲遷居台灣發展，楊廷寶選擇留在大陸，而朱彬則成爲香港基泰工程司的負責人。²⁶

東翼的新廈應該出自朱彬及他公司的建築師錢乃仁(Nai-jen Chien)手筆。建築物設計的基調是以現代主義的功能化爲主，配合了中式的裝飾性元素，採用的技術和文化符號，建築的材料選用，體現著

²⁶ 參閱吳啓聰、朱卓葛：《建聞築蹟》，香港：經濟日報出版社，2007 年 p51-61

融合傳統與現代的設計手法。

現代建築在功能上對建築的層數提出了新的要求，神哲學院新廈雖然樓高五層，但卻技巧地融合了中國傳統建築橫伸和水平向度的精神。主要的手法是運用在高層外挑的遊廊，橫長欄杆的設計，隔斷了高樓直立的外觀，使人有恬憇而靜怡的感覺。欄杆以傳統式樣設計，憑欄待月，倚檻看雲，靜觀大自然的造化。

神哲學院大樓雖然是現代功能性的建築，卻能融合中國傳統建築中三段式的語言：即台基、主體、與屋頂。整個地下層象徵著傳統的台階；主體以半凸出的紅色畫柱連貫著二、三樓層，四、五樓層的水平式的外廊調節了高聳的外觀；綠色蓋瓦的廡殿式屋頂與主樓(南樓)及大聖堂互相呼應。

神哲學院大樓雖然不完全對稱，卻給人強烈的均衡感。直立的樓梯簡約而成高塔式的建築，連接著主樓(南樓)與新廈。大樓摒棄了多餘的裝飾，在現代建築的功能主義中：形體跟隨功用(Form follows Function) 和以少見多(Less is More) 的概念下，以現代的建築技術及材料，體現著中國傳統文化建築的精神，古典現代化的手法更爲成熟。

結語

本地化是一個雙向的進程。第一階段是相遇，基督信仰與中國文化開始接觸，通過學習、開放、接納、欣賞，使福音的訊息傳譯成更容易被理解和接受。葛斯尼爲總修院主樓(南樓) 建築的設計，是外籍傳教士適應之道最好的範例。傳教士並不是推銷自己的文化，而是尊重和適應其傳福音之所在地的文化，使該文化向福音開放。正如聖保祿所說的：爲猶太人我就成爲猶太人；利瑪竇亦爲了中國

人而成爲中國人。當然福音信息本身是不變的，而變的只是表達的形式，按適應本地文化，使這信息容易接受和瞭解。

本地化的第二個階段是轉化，本地教會已能夠接納當地的文化價值，和開始利用文化特質來傳遞福音訊息。陸謙受爲修院大聖堂的設計，和錢乃仁及朱彬所設計的神哲學院東翼新廈，就是地方文化將本乎自己的思想模式，給教會建築藝術新的說明。適應是外籍傳教士的工作，而轉化是地方文化中人的工作，兩者交織並行。沒有葛斯尼的適應在先，本地化的工作是不可能的，他的適應使本地的建築師能以自己的方式，轉化成爲教會建築新的型態。

中國天主教的建築和藝術的發展不及佛教的普遍，這與天主教本身在中國發展的坎坷艱難有關。至於中國天主教建築和藝術的前景，本地化是必要的，「當教會在萬國中執行傳教活動，教會面對不同的文化，而置身於本地化的進程。這種投入參與的必要，刻劃出教會在歷史中的旅程。教會融入民族文化的進程是漫長的。它不是純粹外在適應的問題，因爲本地化是謂真正的文化價值，透過整合到基督教義內，及基督教義滲入各種人類文化中，而有深切的改變。這進程因此是一個深遠而涵蓋一切的進程，涉及基督訊息、教會的反省和實踐。同時它是一個困難的進程，因爲它絕不可傷害到基督信仰的特色和完整性。」²⁷

梵二《禮儀憲章》第 123 條論聖教藝術亦指出：「教會從來沒有把某一種藝術風格，看作是本有的，而是就各民族的特性與環境、就各派禮儀的需要，採納了各時代的作風，而形成了歷代彌足珍惜的藝術寶藏」。在如何運用本地藝術，作爲教會建築的基礎上，剛恆毅樞機就引用羅馬詩人賀拉斯所言：定界所在，過與不及，皆非正

²⁷ 救主的使命(通論) 52

確。²⁸ 普世教會的傳承與本地藝術的表現手法是不矛盾的，甚至是互補的。

因此，要有信心保留本地的技巧和風格，但又必須以福音的精神淨化自身的藝術，要學習和接納普世教會聖藝的傳統。中國天主教藝術家應該認真地研究希臘、羅馬的古典藝術和中世紀的教會藝術，也應該對中國傳統藝術，包括繪畫、雕刻和建築，有精深的研究，同時，對於教義和神學，也要有相當的修養；訓練和信仰是提升藝術境界必需的歷程。

參考書目

1. 尹雅白主編，《鐸跡天涯－華南聖神修院金禧紀念特刊》，香港：聖神修院，1981 年
2. 田英傑，《香港天主教掌故》，香港：聖神研究中心暨聖神修院校外課程部，1983 年
3. 林瑞琪，《近代天主教在華傳播史論集》，香港：香港教區聖神研究中心，2010 年
4. 吳啓聰、朱卓葛，《建聞築蹟》，香港：經濟日報出版社，2007 年
5. 《香港鴨巴甸華南總修院》，香港：聖神修院，1955 年
6. 剛恆毅等著，孫茂學譯，《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年
7. 剛恆毅，《維護宗教藝術》，台北：天主教主徒會出版，1977 年
8. 張春申，《教會本位化之探討》，台北：光啓出版社，1994 年初版二刷
9. 楊秉德，《中國近代中西建築文化交融史》，武漢：湖北教育出版社，2002 年
10. 楊秉德、蔡萌，《中國近代建築史話》，北京：機械工業出版社，2003 年
11. 董黎，《嶺南近代教會建築》，北京：建築中國工業出版社，2005 年

²⁸ 剛恆毅等著，孫茂學譯：「中庸之道」《中國天主教美術》，台中：光啓出版社，1968 年 p 47-50

12. 劉河北，《神匠巨師》，台北：恆毅月刊，2003年
13. 劉嘉祥編著，《剛恆毅樞機回憶錄》，台北：天主教主徒會出版，1992年
14. 鐘鳴旦著，陳寬薇譯，《本地化－談福音與文化》，台北：光啓出版社，1993年
15. 顧衛民，《基督宗教藝術在華發展史》，上海：上海書店出版社，2005年
16. 顧衛民，《近代中國基督宗教藝術發展史》，香港：道風山基督教叢林，2006年