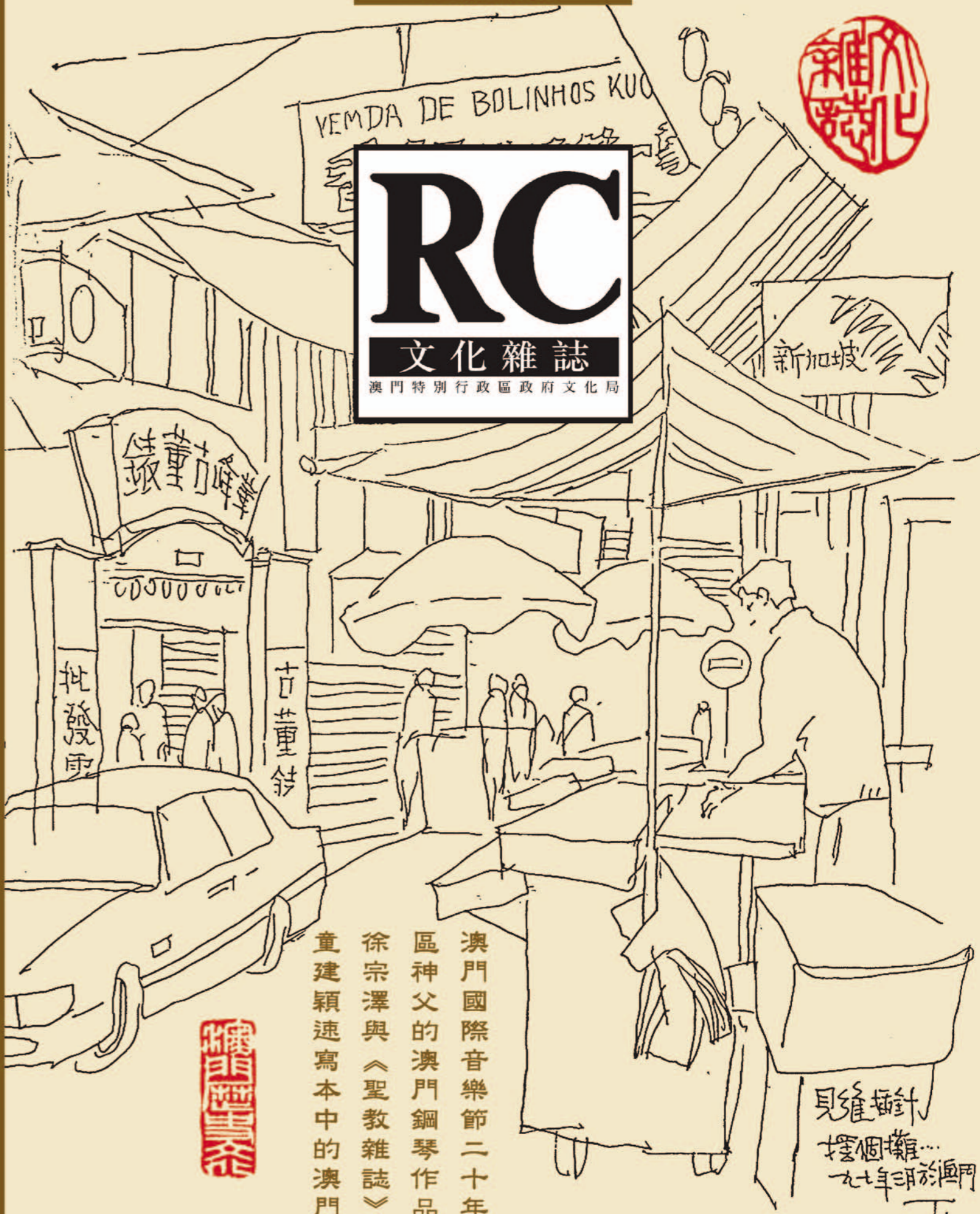




RC
文化雜誌
澳門特別行政區政府文化局



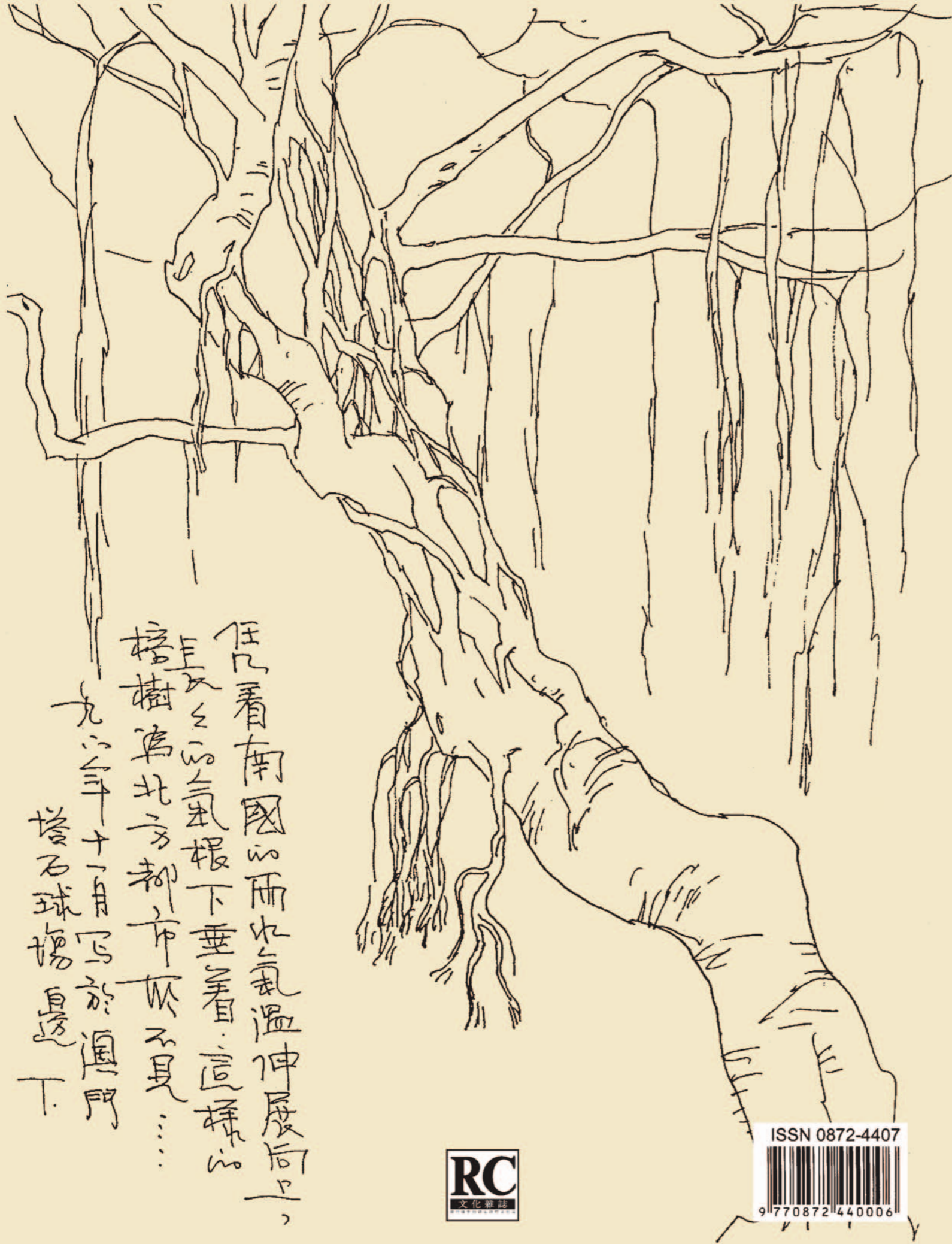
澳門國際音樂節二十年
區神父的澳門鋼琴作品
徐宗澤與《聖教雜誌》
童建穎速寫本中的澳門



見縫插針
擺個攤……
九七年頭於澳門

文化雜誌 中文版第六十三期 【二〇〇七年夏季刊】

澳門文化局出版



任你看南國的所以氣溫伸展向上，
且又之的氣根下垂着。這樣的
榕樹為北方都市所不見……

九六年十一月寫於澳門
塔石球場直邊下

ISSN 0872-4407



9 770872 440006





《文化雜誌》中文版第六十三期
二〇〇七年夏季刊



目 錄



澳門特別行政區政府文化局出版

· 音樂史 ·

- | | | |
|------------------------------|-----|----|
| 區師達神父中國風味鋼琴作品〈澳門景色〉探討 | 戴定澄 | 1 |
| 澳門與中西音樂文化交流 | 李宏君 | 19 |
| 一個澳門的國際文化品牌
—— 澳門國際音樂節二十年 | 李觀鼎 | 41 |

· 隨 筆 ·

- | | | |
|-----------|-----|----|
| 澳門國際音樂節隨筆 | 李歐梵 | 55 |
| 澳門的命運交響 | 閻純德 | 61 |
| 盧家大屋小記 | 李楊楊 | 67 |

· 文 化 ·

- | | | |
|---|-----|-----|
| 澳門歷史城區建築遺產與澳門土生葡人 | 李長森 | 73 |
| 澳門救亡賑難社團的興盛與轉折（1913-1945） | 婁勝華 | 79 |
| 明清之際中西文化在澳門的融合 | 黃鴻釗 | 89 |
| 論萊布尼茲、黑格爾和雅斯貝爾斯對中國的認識
—— 德國思想家對中國認識的範式轉換 | 李雪濤 | 97 |
| 徐宗澤與《聖教雜誌》研究 | 徐文華 | 115 |

· 藝 術 ·

- | | | |
|----------------|-----|-----|
| 速寫本中的澳門 | 童建穎 | 129 |
| 日本東洋文庫所藏歷史繪畫初識 | 莫小也 | 151 |
| 泰西之法：中國早期油畫研究 | 李 超 | 163 |

· 博物誌 ·

- | | | |
|----------------|-----|-----|
| 環珠江口新石器時代的遺構考察 | 陳炳輝 | 191 |
|----------------|-----|-----|

封面說明

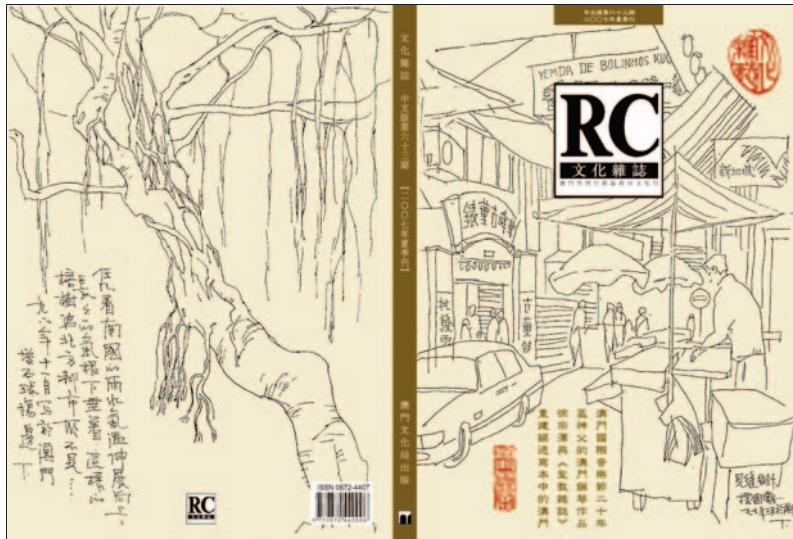
適逢澳門回歸祖國的跨世紀時際客居澳門久達五載（1996-2001）的一位上海青年畫家、藝術教育工作者童建穎君，竟將澳門街那個歷史性時段的浮光掠影捕捉於其素描之筆端。那一幅幅霎眼間定格的竟是大王椰、魚尾葵、棕櫚、海棠、虎刺、蟹爪蘭和猩紅的木棉、掛滿氣根的榕以及各種各樣“如此豐富、精彩、充滿情趣、令人留戀忘返……”的澳門自然景物；此外當然還有議事亭前地和福隆新街、十月初五街以及白鴿巢、媽閣等處的分鏡頭寫生場景，乃至留下了若干“德高望重的前輩書法家、文化人中的詩人和作家”和畫家本人兩次個展開幕式“都親臨剪綵”的老校長速寫形象。童建穎君在濠江執教鞭的餘暇，刻骨難忘的是澳門竟然早已成為一塊中外藝術家雲集的“夢幻島”，這兒有數之不盡的畫人和畫家團體，他自己也加入了澳門美術家協會和澳門文化體·現代畫會的藝術家社會活動圈子而揚名濠江，至今猶感到別有一番滋味留在心頭。這位上海畫人為本刊讀者留下了《速寫本中的澳門》這一珍本，其中有一動一靜的兩幅佳作就在今期刊面上呈現，它們所畫的景物今天或許尚未在澳門街的某個角落消失殆盡……

僥倖的是今天的澳門街不僅保存了其堪稱“歷史城區”的所有列入世界文化遺產名錄的景物，而且還盡心盡力地為到訪澳門街“走馬觀花”的遊客主辦了一年一度盛大的“國際音樂節”。著名的古典音樂鑑賞家李歐梵教授曾如是說：“我一直認為，澳門政府在文化方面的政策極富創意……在這方面澳門政府真是煞費苦心，連一家老當舖也捨不得拆，而把它變成文化館，所以在澳門聽音樂，才真正是享受藝術和文化的水乳交融，而不僅僅是娛樂而已。”他還絕妙地說了一句點石成金的話：“……場內熱烈的掌聲和場外依稀可聞的麻將聲混成一片，宗教和世俗也化成一片，恰恰足以體現澳門文化的風格。”

《文化雜誌》·第六十三期

論文作者

- 戴定澄
- 李宏君
- 李觀鼎
- 李歐梵
- 閻純德
- 李楊楊
- 李長森
- 婁勝華
- 黃鴻釗
- 李雪濤
- 徐文華
- 童建穎
- 莫小也
- 李超
- 陳炳輝



本期封面由韋雅思 (Gisela Viegas) 設計



是一份研究歷史文化的雜誌，亦為切磋學問的自由論壇。其宗旨是推動東西方文化交往，探討澳門獨特的個性及中外文化互補的歷史，藉以促進澳門與海內外的學術交流。

為此，本雜誌刊登任何有關上述主題的文章，祇求學術價值，不拘思想見解；作者文責自負，其理論和觀點並不代表本刊立場。

本雜誌編委會有權不發表與不退回無約投稿。



是一份季刊，用中文和外文兩種文本出版，根據不同語言讀者的實際情況，在內容上各有所側重。有心的讀者將會注意到這種差別，並領會我們的意圖。謹此，我們向各位讀者、學者和收藏家們推薦，訂閱全套（兩種文本）的《文化雜誌》會有更大的參攷與收藏價值。

區師達神父中國風味鋼琴作品 〈澳門景色〉探討

戴定澄*

區師達神父的三樂章鋼琴作品〈澳門景色〉，在音樂情感、音樂風格、音樂技術等各方面作出了有益嘗試，是一部成功的中國風味世俗作品。而就其澳門題材及作曲家本人的異國背景情況來看，作品就更顯其不可多得的特性，在獲得了“外國人”寫中國風味鋼琴作品之經驗的同時，反映了澳門這個城市所具有的、對東西不同文化之交融所能提供之特定環境的性質。本文不僅從創作者所運用的素材、技法，也從其中所反映的創作者所懷有的對中國民族音樂的熱忱之心及創作的美學觀念方面，對該部作品作一分析探討。

一

區師達神父 (Pe. Áureo da Costa Nunes e Castro 1917-1993) 出生於葡萄牙亞速爾群島之碧谷島 (Ilha do Pico, Açores)，1931年十四歲時來澳門入聖若瑟修院修讀，隨司馬榮 (Wilhelm Schmid) 神父和顏儼若神父學習樂理、視唱及和聲學；1943年晉鐸同時納入葡國遠東傳教會，在澳門聖若瑟修院等處任教，並歷任主教座堂、老楞佐堂助理司鐸、主任司鐸；1951-1958年於葡國國立音樂學院 (Conservatório Nacional de Lisboa) 深造；1959年創辦複音合唱團，1962年與許天德神父一起創辦澳門聖庇護十世音樂學院；1983年與英國作曲家 Stuart Bonner⁽¹⁾ 一起創立澳門室內樂團。⁽²⁾

區神父同在他之前來澳的幾位著名天主教音樂家馬炳靈神父 (Maberini 意大利人，1886-1956，其中1924-1928在澳工作)、司馬榮神父 (P. Wilhelm Schmid, 奧地利人，1910-2000，其中1939-1966在澳服務) 等一起，是澳門當代天主教音樂之創作與音樂表演活動方面最重要的幾位傳奇式外籍音樂人士。

*戴定澄，作曲技術理論博士，教授，師從桑桐教授；現為澳門理工學院藝術高等學校校長；兼任上海音樂家協會副主席、上海音協音樂理論藝術委員會主任、中國教育學會音樂專業委員會理事；曾任上海師範大學音樂學院院長、上海萬方青年交響樂團團長；日本國立靜岡大學客席研究員，英國新堡大學音樂系訪問教授及國內多所大學客席教授；曾出訪瑞典斯德哥爾摩音樂學院、埃及開羅國際歌唱節，赴臺灣師大和輔仁大學音樂系講學；創作音樂作品百餘首(部)，個人專著有《歐洲早期和聲的觀念與形態》、《鍵盤和聲與即興彈奏》、《音樂教育在澳門》、《音樂表演在澳門》，編著《合唱經典：文藝復興時期合唱曲集》、《歐洲早期合唱》、《遙遠的回聲》(雷射唱片)，譯著《爵士與布魯斯》，主編《音樂教育展望》等。



區師達神父

(Pe. Áureo da Costa Nunes e Castro, 1917-1993)

The image shows a handwritten musical score for a piano piece titled "Macau Scenery" (澳門景色). The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is annotated with various handwritten notes and markings in Chinese:

- System 1:** Features a circled number "21" and the instruction "meno p e con più moto". The bass line is marked "tre corde".
- System 2:** Includes the instruction "cresc." and various notes like "A 音".
- System 3:** Contains a circled number "27" and notes such as "F 音" and "F 音 (F-A 音)".
- System 4:** Includes notes like "C 音" and "D 音".

Extensive handwritten annotations in Chinese are scattered throughout the score, providing detailed commentary on the music's structure and performance. These include:

- Notes like "按 2 1 6 7 7 0 1 1" and "按 3 2 1 2".
- References to specific notes and intervals: "C 音", "D 音", "F 音", "A 音", "B 音", "C 音", "D 音", "E 音", "F 音", "G 音", "A 音", "B 音", "C 音".
- Phrasing and articulation instructions: "上層... 下層...", "兩層... 兩層...".
- Dynamic and tempo markings: "meno p", "cresc.", "mf", "ff", "rit.", "rit. a 1/2".
- Other markings: "rit.", "rit. a 1/2", "rit. a 1/4", "rit. a 1/8".

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in Chinese characters are present throughout the score, including '層對' (Layered counterpoint), 'C 50', 'bG音' (B-flat G note), '明寫F和' (Clearly written F chord), 'bD音' (B-flat D note), 'bG音' (B-flat G note), and 'E和' (E chord). The first system has the instruction 'decresc. poco a poco' and 'quasi p. rull.'. The fourth system has 'rull. & dim. sempre'. The score is written in blue ink on white paper.

想琴曲. 過新性化.
又有丰富的线条描绘和情景表现手法

有關區師達神父的聖樂(主要是聲樂合唱)作品,以及他在培育與推動澳門天主教聖樂音樂創作方面的貢獻已引起人們關注,筆者另有專論探討。本文從區神父作品創作的另一範疇,對他的世俗作品、尤其是他的中國風味世俗鋼琴作品創作⁽³⁾予以關注,以〈澳門景色〉⁽⁴⁾為例作一初步的分析。不僅從作品的素材、技法,也從其中所反映的創作者懷有的對中國民族音樂的熱忱及創作美學觀念進行探討。

本文所取〈澳門景色〉樂譜及音響,依據於林敏柔主編的《區師達神父鋼琴與管風琴作品集》⁽⁵⁾、《區師達神父鋼琴作品》音樂光碟⁽⁶⁾及《區師達神父作品音樂會》錄音。⁽⁷⁾

在區神父鍵盤作品中,收錄了“區神父為鍵盤樂器所寫的全部作品”,“它們各表達出不同的風格,包括巴洛克時代的賦格、新古典甚或中國風味的音樂。”⁽⁸⁾就其“中國風味”而言,除了〈澳門景色〉外,尚有應用五聲風格和民歌“茉莉花”音調的三樂章〈小妹妹舞曲〉,受中國藝術歌曲〈紅豆詞〉啟發而作的〈離恨〉⁽⁹⁾等鋼琴小品。而在《區師達神父合唱作品集》⁽¹⁰⁾中,亦收錄了區神父部分運用中國近代藝術歌曲之素材或民歌音調創作、改編的聲樂作品(其中〈漁光曲〉、〈紅豆詞〉、〈踏雪尋梅〉均是為同名中國藝術歌曲的合唱編配,〈湖邊少女〉、〈恭喜發財〉等則為採用五聲調式或民歌音調的作品)。

上述之中國風味作品,均以不同的主題內容和相應形式,披露和表達了作曲家對中國民族風味素材的鍾愛和對中國民族風味音樂的興趣,從中亦可大致瞭解作曲家對其第二故鄉的深厚情感。然而,考慮到除了〈澳門景色〉外,上述作品大多在創意、曲式結構、技法表現及相應內容呈示方面相對顯得較為淺顯,如前所述,部分作品還含有較多的移植成份,本文即未有將之一同歸入探討之內容。值得注意的是,三樂章鋼琴作品〈澳門景色〉,在創意、主題內容、技法表現等各方面,均有較為深入的思考和別具匠心的表述,是區神父中國風味鋼琴作品中的代表作之一。本文即以此為例,試圖作一細析探討。

二

林敏柔女士提及:“〈澳門景色〉、〈小妹妹舞曲〉及〈離恨〉反映出區神父對他第二故鄉的瞭解,也表示區神父有能力把那些音樂特質融合到他的個人風格內。除〈小妹妹舞曲〉外,這些作品的著作日期已不可考。”⁽¹¹⁾



區神父指揮豐采



區師達神父有時候也會同時兼任指揮與司琴兩職（攝於1968年9月8日商業學校禮堂）



1960年區師達神父與主教座堂歌詠團聚餐的一幕。



區師達神父為複音合唱團在聖庇護十世音樂學院禮堂練習



1968年6月9日複音合唱團在聖伯多祿商業學校禮堂舉行演唱會，由區師達神父指揮，司琴者是澳門鮑斯高兒童合唱團創辦人許天德神父(Rev. Fr. Cesar Brianza)

區神父本人對其作品〈澳門景色〉曾有如下說明：

這些樂章是本人創作的起點，目的是為了尋找一種比古典和聲更為寬廣的語法，並以之作為中國傳統民歌旋律的新音響。這些簡易的作品，是在校的份內工作，也是本人一直以來希望完成的事情，就是用墨描畫出富有中國情懷的澳門風景畫。

第一幅風景有如禱告一樣，在東方某一個平靜的日子裡，河中殘陽泛影，漁舟唱晚。

第二幅風景是僧侶們在三巴仔街的舊塔頂上的誦歌。這是作者在“塔樹”頂預備哲學考試時目睹的景象。琴音偶爾傳來的鐘聲令人聯想到似在敲“鑼”。

第三幅風景是1932年的回憶，就是澳門第三次歡迎澳督 Tamagnini Barbosa 時從青洲到媽閣的龍舟競渡。奏鳴曲式、樂曲以旋律主題和節奏描繪水花飛濺、歡呼喝采的快樂景象。(12)

下面，先來看看“第一幅風景”（即第一樂章）的構成，這一樂章大致由兩個部分組成：

第一部分共14小節，其中又分為兩個段落：前段為該曲的主題性核腔（此處所提之“核腔”，是對音樂呈示中所顯現的特徵音調之概念歸納）的三次呈現與漸進、延伸：核腔由一下行的五聲化的六聲音階構成（bG宮系統帶F變宮的bE羽調式），前二小節為核腔之呈示，後二小節為同樣核腔（左手）上方的反向對比式平行和弦進行，最末幾小節的左手部分，是加花和擴展了的核腔，並形成較為完滿的終止。聲部關係方面，開始時雙八度音程的齊奏、之後五八度縱向結構和弦的平行進行及五聲性相應線條同下方核腔的對比性對位關係，均具有中國民族化鋼琴特色又不乏現代色彩。

例1（開始部分）

曲中，核腔是一個基本材料，像“河”一樣的背景，在此背景上的對比、延伸、展開，則顯現出不同的生動形象。核腔之特徵在之後的段落中亦有繼續，以其時隱時現、稍縱即逝而又連綿不斷的表述，成為這一樂章的基本線索，稍加留意，即可注意到這個特徵。

第一部分第二段落，由對第一段主要材料的對比性展開和變化性再現兩方面因素組成：以核腔動機起始（bE羽），由左手在bD宮調式中以核腔的逆行模進引出右手的簡略摹倣，並再次帶出核腔音調。最後第三

小節的後二拍開始是核腔在 bD 宮系統 F 主音上的變化再現（如將第 3 音 bD 改為 C 即為 F 羽調的核腔音調，現根據“宮角”定調原理，從理論上可分析為 F 角調式），之後的停留音再次證實了這是個 bD 宮 F 角的調式：

例 2（緊接的段落）



上例之中的左手部分，先以和弦作襯托，當上方聲部作保持狀時，即刻引出類似於核腔逆行進行的一個對比性質之對位線條，並導致右手的摹倣進行和緊接着的核腔音型，之後再由左手進行摹倣呼應，音樂的線條互為包容，你中有我，我中有你，承前啟後，水乳交融。

該樂章的第二部分是個一氣呵成的大段落，音樂材料起用新的素材和調性安排，從而與第一部分形成對比：先是從 bA 宮和聲基礎上一個抒情的五聲旋律（對位聲部）出發，為之後歌唱性音調作出鋪墊，然後通過 bD 宮的 F 角，同音異名轉入 F 宮調式，引出更為明亮的以平行和弦構成為主、上下呼應對比的兩支線條。



80 年代初一群學生和朋友一起慶賀區神父生日

例3 (第15小節-27小節)

相對而言，F宮調上的這段材料是第二部分對比材料的核心，有很強的歌唱與抒情性，表現了作曲家內心深處湧動的激情。之後，在本段落結束前，通過G徵等於G宮的同音轉換，最末停留在帶#F音附加音的C宮主和弦上。曲調中時隱時現的核腔後部音型，披露了該段材料對第一部分的追憶。

最末部分八小節，既可看成是對第一部分的獨立緊縮變化再現段，亦由於其開始部分所應用的核腔後部動機同前段末尾同樣材料的呼應性及本身的短小性，可以視作第二部分的後部（再現部分）。

例 4 (最末部分八小節)

The musical score for Example 4 consists of two systems of piano music. The first system shows the final eight measures of the piece, characterized by a complex texture with multiple voices and a 'rall. & dim. sempre' marking. The second system continues the piece, showing a similar texture with a 'rall. & dim. sempre' marking. The score is in G major and 4/4 time.

音樂至此，第一樂章終止。此樂章無論是主題動機，核腔音調的呈示及展開、延伸，飄浮於調性音樂背景上的五聲調式的遷移變化及現代的平行和弦、複疊和弦、對位線條等各方面“風景”，都顯示了這是一個經過相當精緻構思的小品。

第二樂章為 ABA 曲體，首尾為“僧侶吟誦”聲的寫照，中間為一個反映心緒起伏的對比式段落。其中 A 段的基本音型是左手建立在 bE 宮 C 羽低音上的雙五度複疊和弦同其屬音 (G) 的反覆，右手則在一個上懸的 bE 音內部隱約地傳出一些吟誦的音調，上下方具有 bE 宮同 C 羽之同宮音列不同調式的複疊因素。

例 5

The musical score for Example 5 shows the beginning of a piece. It is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 88. The score features a simple texture with a 'p' dynamic marking. The score is in G major and 4/4 time.

不變的外聲部是一個“吟誦”的基本框架或背景，加上開始兩小節內聲部的持續性時值音符，即刻就將聽者帶入特定情景，以一種大智若愚的情調同第一樂章的清秀精緻構成較為明顯的對比。第三小節在內聲部出現的音調，似乎是於無聲處(靜態)傳來的時隱時現的音響(動態)。此後，音樂在此基礎上逐漸深入。

第13小節後，上方外聲部加入對內聲部的呼應，並發展成一個層層向上的模進音調，調性亦轉向 bB 宮方向，經過一個下行的模進之後，引向第一段的 bB 宮調終止。此時，左手繼續貫穿，連綿不斷的音型，祇是將和音結構有所改變，低音亦改為 F 音，同上方形成 bB 宮系統的不同調式複合。

例 6

中間部分，是一個有較大起伏、律動感較強的五聲旋律。它建立在一個bD宮的模型上，左手以bD宮的F角音為基礎，由兩個五度音程相隔大二度複疊而成的和弦，強化了“鐘聲”鳴響的效果：

例 7

上例中，“鐘聲”和弦強調了五度和大二度音程的復疊，是一種大膽、現代又有效果的五聲性音程在縱向結構上的疊置，說明區神父對這種以大二度色彩為本質的調式有着很好的感覺和悟性。而在此基礎上建立起來的雙手相隔八度的齊奏，同第一樂章開始時的情況一樣，也是一種空曠而清晰的中國民族語境的鋼琴聲響，令人回味。

之後，這個模型以不同音級、不同時值、不同調性的模進，把中段的情緒渲染得萬花筒般繽紛多彩，其中模進音調經歷了bG宮、A宮、E宮、#F宮和最末小節左手進入的bB宮調式，之中分別運用了遠關係跳越、五度循環及同音異名的等音手法進行調式交替：



70年代區神父指揮複音合唱團表演後謝幕



80年代初，區神父（前左三）同許天德神父（前左一）、高秉常主教（前左五）等合照

例 8



例 8 中，“萬花筒”般視覺(樂譜)和聽覺(音響)上的效果，如前所述，是由頻繁並層層遞進的調式調性轉換引出的。而聲部上由齊奏(第一小節)往同向(不同節奏，第二小節)再發展至分奏(第三小節)直至最末的反向對位，製造出一派色彩斑斕的音響，將展開部分推向高點後準備再現。

末部分之中的前十四小節是對第一部分的嚴格再現，其後加入一個安靜的結尾，停留在 C 羽上，將第一部分上下複疊的調式作了最後的完滿終結。



歡度區神父生日：區神父（前左五）、莫慶恩神父（前右一）、林平良（後左一，相片提供者）

例 9



第三樂章，如作者所述，以較為簡易的奏鳴曲式寫成。呈示部的主題（前十四小節），是由左手固定音型上建立的一個乾淨利落的 A 宮調五聲音階模型及其變化、擴展與織體呼應加厚（對位聲部）所構成。



區神父興致勃勃地“演奏”學生們饋贈的鋼琴造型生日蛋糕

例 10

Andante Con moto ♩ = 84

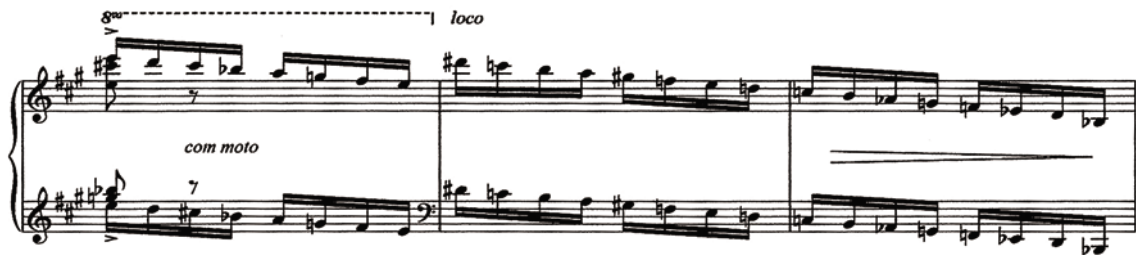
上述主題婉轉秀麗，又不乏典雅之氣氛。

副部是一個E宮旋律，以外聲部相隔雙八度音的距離作重複，而在內聲部則以加花的反向16分音符對比呼應，令人想起水上“龍舟競渡”的場景，而之後的下行跳躍音進行，則表現出“水花”的形象。

例 11

在進入展開部時的過渡句，運用了帶有大量變音和不協和音程的快速下行，可能是對情景（“水花飛濺”）的特別描述，但稍稍令人感到風格顯得突兀。

例 12



如前所述，例12的音階進行使人想起浪漫派風格作品中的快速走句，同作品的前後韻味有着不盡相稱之感。△△經過以主部材料和副部材料的分解、擴張、變形、綜合，及對呈示部分的情緒作了充份舒展，樂曲到達再現部分，再現部分主部的左手加入切分等因素：

例 13



副部則在調性上回返 A 宮。

例 14



一個較長的尾聲，不僅運用了五度關係調式的模進對主部動機進行總結，而且再次應用了一個激情迸發、層層遞進的五聲音型：

例 15



在將樂曲推到高潮之後，音樂經過一個補充性的下行模進，結束在 A 宮調式上（例略）。

三

綜上所述，區師達神父的〈澳門景色〉，是一部成功的中國風味鋼琴小品；而就其澳門題材及作曲家本人的異國背景情況來看，作品就更顯其不可多得的性質。具體說來，作品在下列方面作出了有益嘗試，並獲得了“外國人”寫中國風味作品的成功經驗：

1) 在音樂情感主體上，以一種對“第二故鄉”的深厚情意，以澳門的風景、澳門的主體情感作為創作出發點，這是一個基本的情感和美學認知方面的基礎。沒有區神父在澳門的實際體驗和他對澳門的深厚感



60 年代，區神父同複音合唱團合影。（後排右一為相片提供者伍星洪）

情及對中國民族音樂較為深入的認識，一般國外的專業作曲家是難以創作如此題材、如此風味的作品的。因此，從一定意義上講，作品同時也反映了澳門這個城市所特定具有的、對東西不同文化之交融所能提供之特定環境的性質。

2) 在音樂風格方面，作曲家嘗試運用富於中國民族音樂特徵的五聲調式，並在此類調式上建立起類似於中國民歌式的歌唱與激情，而不是一般外國人寫中國式作品時常採用的借用民歌素材的相對簡易方式。其中，作品在五聲調式的同宮系統、同主音系統、同音異名系統等手法方面有得心應手的運用，對五聲式和弦的構成亦有自己的心得，在中國和東方作曲家們積極探討民族調式和聲問題的近現代，區神父的這種嘗試，毫無疑問，有着很正面的意義。

3) 在音樂技法上，成功地將中國民族因素、西洋傳統因素和現代新音樂因素糅和並熔於一爐，第一類手法可見前述的民族五聲調和音調及相應的旋律發展手段（當然，部分地結合了傳統調性轉換手法）；第二類手法則可從作品的曲體結構、調性安排、對位寫作、主題的呈示與發展等手法上清楚地看到；而從複合調性、複疊和弦等方面，則可看到作品中已存在的一些現代音樂因素。

區師達神父的三樂章鋼琴作品〈澳門景色〉，如其本人所言，確實在“尋找一種比古典和聲更為寬廣的語法”和“中國傳統民歌旋律的新音響”方面，作出了有益的探索，以鋼琴音響上這些富於新意的語境和色彩，為人們描畫出一幅“富有中國情懷的澳門風景畫”。

〈澳門景色〉是一首外國人寫作中國風味的傑作，在今天同樣具有現實的演奏及教學價值。連同作曲家的其它成功作品，區神父的創作是澳門音樂文化史上的重要財富，有待進一步推廣而發揚光大。

本文期望通過對區師達神父這首鋼琴作品的分析與綜合，引起學界對澳門外來作曲家中國風味作品創作的關注，並能在此基礎上進一步體會作為歷史文化城市意義上的澳門在近現代中西文化交流方面的平臺作用及相應成就。

2006年8月8日成稿

8月21日第六稿改成

【註】

- (1) 根據伍星洪先生回憶，Stuart Bonner 先生 80 年代在澳門聖庇護音樂學院任教樂理等課程，其本人亦為法國號演奏家，有部分音樂作品，但非專為澳門而作。
- (2) (8) 以上資料選自“龍音藝術製作”出版的音樂光碟《區師達神父鋼琴作品》之說明書及林平良所編《嚶鳴集》(1) 之有關介紹，有關區神父在葡國音樂學院學習的時間，《嚶鳴集》認為是 1951 年畢業，顯然有誤。
- (3) 區神父尚有一些管弦樂世俗作品，但很可惜的是，大多管弦樂作品的手稿均在一次大火中被燒燬。(據澳門警察樂隊鄭繼榮先生提供的信息)
- (4) (5) 刊登於《區師達神父鋼琴與管風琴作品集》，林敏柔編，天主教澳門教區出版，2000 年。
- (6) 林敏柔演奏，龍音藝術製作出版，2002 年。
- (7) 嚶鳴合唱團、聖庇護十世音樂學院合辦，2005 年 6 月 5 日聖若瑟修院。
- (9) 據伍星洪先生介紹，區師達曾親口同他談及此首作品之創作靈感來自劉雪庵所作曲之〈紅豆詞〉。
- (10) 林敏柔編，天主教澳門教區出版，2003 年。
- (11) (12) 林敏柔《區師達神父鋼琴與管風琴作品集》。

(本文多幅照片由林平良先生提供，謹此致謝！)

澳門與中西音樂文化交流

李宏君*

澳門，這座珠江口美麗的小城，歷經四百餘年滄桑，記載着多少動人的故事。澳門開埠近五百年的歷史，與中國近現代史息息相關。澳門以其特殊的歷史地位及際遇，成為中西文化交流的橋樑和窗口。16世紀中葉，天主教耶穌會傳教士越過大西洋來到澳門，並創建了遠東第一所西式大學聖保祿學院。傳教士把西洋音樂、樂器作為傳教的工具帶到澳門，使西洋音樂傳到澳門，然後再擴展至中國內地。澳門的天主教耶穌會傳教士為了能夠深入接觸中國民眾以達到傳教的目的，就積極主動地瞭解和學習中國文化，中國音樂亦成為其中一個重要內容。一部分傳教士在音樂方面卓有才華，他們接觸中國音樂之後，瞭解到了中國音樂藝術文化的博大精深，就將中國音樂、器樂之精華編錄成書，介紹流傳到葡萄牙以至歐洲，這也就造成了16世紀開始的中國音樂、中國樂器之西傳。因此，澳門的中西音樂文化藝術形成了雙向交流，天主教耶穌會士把西洋音樂帶到澳門，也從澳門把中國音樂傳到歐洲。

澳門在中西音樂交流史上的歷史資料，以前祇有零星分散的記載，本文就是在努力發掘各種歷史資料的基礎上，較系統地分析澳門在中西交流史上的實際功能和內在聯繫。澳門的歷史建築物已經列入世界遺產，但澳門近五百年來的中西文化交流積澱的遺產，有如深埋地下的寶藏一樣，尚未被充份展示出來。本文意圖在澳門中西音樂藝術交流的歷史領域裡，發掘西樂中傳、中樂西傳的重要內容，讓學者及公眾對此領域澳門文化遺產有較全面深入的瞭解與認識。綜合各種歷史資料，我們就可以得出讓澳門人引以為傲的結論：澳門在世界中西音樂交流史上，具有不可取代的重要地位。

迄今依然矗立在澳門市中心的“大三巴牌坊”，其前身是遠東第一所西式大學——聖保祿學院。1835年的一場無情大火使聖保祿學院在歷史的長河中被泯沒，但其在繁盛時期留下的文化痕跡，將永遠載入澳門史冊之中。

聖保祿學院作為西方在遠東的傳教基地，為了培養能進入中國的傳教士，學院設立語言學、神學、數學、天文學、物理學、醫學等學科，而在藝術領域則設有西洋繪畫及音樂科。然而，在音樂科方面的專題研究論文迄今尚如鳳毛麟角，使聖保祿學院在音樂科方面的研究近乎空白，似乎因此澳門在西洋音樂傳入中國所處的重要地位尚未能得到清楚的顯示及應有的肯定。

音樂科目是聖保祿學院的一門重要學科，亦是西方傳教士進入中國傳教的一個不可缺少的工具。我們可以從澳門的歷史資料中尋找出音樂領域的歷史痕跡，從不同的側面來瞭解聖保祿學院音樂科目的活動狀況，從中窺見若干澳門三巴寺傳教士在音樂方面非凡的才能及卓越的成就。

聖保祿學院於1596年開設了第一個藝術課程，西洋音樂在澳門的傳播教學亦從此正式開始。從現存的大三巴牌坊上，我們可以清楚地見到其中層聖母像右邊，有一位於中國式圖案的雲彩上吹號的天使。他那鼓起的腮幫，向後傾斜的頭部，栩栩如生地塑造出了天使演奏音樂的生動形象。

*李宏君，澳門宏韻梵樂學會會長，中國民族管絃樂學會會員，澳門長虹音樂會顧問，澳門演藝學院兼職教師，二胡獨奏家，致力於民族音樂評論及理論研究，2002年以特邀嘉賓身份出席馬來西亞（雲頂）“第一屆世界華樂節”。



澳門聖保祿教堂遺址（前壁）

謝榮漢攝·1991

音樂不僅是聖保祿學院的一個學科，而且是教學活動儀式中的重要項目。據說學院的學生舉行畢業考試時，開始時有音樂伴奏，氣氛十分莊嚴。考官主席團主席作簡短發言，講話結束後樂師們就唱歌，然後才進行正式考試。在學院進行經常性的大辯論時，人們進入辯論場地亦有音樂伴奏。音樂活動成為聖保祿學院內部教學活動的重要項目，隨着聖保祿學院音樂活動的進展，西洋音樂的影響力很快就擴散到整個澳門。在聖保祿學院的門樓上，安

放着一架據說是意大利製造的大型管風琴，每當教堂誦經宣教時，奏之於三巴寺層樓上，琴聲飄蕩數里之外，令聽者為之着迷陶醉。隨着聖保祿學院的焚燬，西洋大風琴亦銷聲匿跡。然而我們可從清代文人騷客所寫下的詩篇中，回想當時那聞名遐邇的美妙琴聲，領略那具有濃烈異國情調的天樂神韻。

清康熙年間，詩人梁迪《茂山堂詩草》二集有〈西洋風琴〉一首長詩，其中描寫美妙風琴聲云：“幽如剪刀裁繡閣，清如鶴鶴唳青冥，和如鶯燕啼紅



聖保祿教堂遺址前壁中層下部：昇天聖母與眾天使

樹，哀如猿猱吟翠屏。(……)或如寒淙瀉三疊，水簾洞口流琮瑋；或如江濤奔萬馬，石鍾山下聞噌吰；或如龍吟水晶闕，老魚瘦蛟舞縱橫。”作者運用生動的比喻，形象地描摹美妙琴聲，變化無窮。大約在康熙二十一年，到澳門的兩廣總督吳興祚所作的〈三巴堂〉詩裡有“坐久忘歸去，聞琴思伯牙”之驚歎妙句，將大三巴寺裡的琴聲與中國古典琴曲〈高山流水〉相提並論，足見當時士大夫文人對西洋琴聲的激賞與讚美。

清朝澳門耶穌會著名傳教士吳漁山的天學詩裡，對教會活動的音樂演奏有着更具體的記載和描述。在其〈感詠聖會真理〉第五首中寫道：“廣樂鈞天奏，歡騰會眾靈。器吹金角號，音和鳳獅經。內景無窮照，真花不斷聲。此間纔一日，世上已千齡。”詩句描寫耶穌會士們誦經時，管弦齊鳴鈞天樂奏和民眾歡騰的情景。他又在〈罌中雜詠〉第二十七首描寫聖誕節寫道：“百千燈耀小林崖，錦作雲巒臘作花。妝點冬山齊慶賞，黑人舞足應琵琶。”

應特別注意的是詩末那好一句“黑人舞足應琵琶”，清楚地寫出聖誕節時，葡人家中的黑奴和應着琵琶樂曲歡欣起舞的情景。

琵琶是有兩千多年歷史的中國民族樂器，它在中葡音樂交流史上留下了閃光的史跡。在16世紀中葉，在有關於曼奴埃爾國王宮廷裡已有琵琶在宮廷樂隊中演奏的信息。在《葡萄牙音樂史》中，有關曼奴埃爾國王的記述，達米昂·德·戈伊斯給我們留下了一段有關這些樂隊活動有聲有色的描述：“每當星期天和宗教節日，他午晚餐時總要聽樂隊演奏。(……)除了這些樂師外，還有一些摩爾族的樂師，他們唱歌並彈奏東方琵琶和搖鈴鼓，隨着琵琶和鈴鼓的聲音，以及牧笛、豎琴和小鼓的聲音，貴族少年們在午餐與晚餐中翩翩起舞。”“王宮以及各王子各顯貴的宮廷中還有一些室內樂師……還在阿豐素五世在位期間，他們當中就有一位‘東方琵琶演奏家’(即洛波·德·孔德依沙)。”以上寶貴的史料顯示，琵琶在16世紀已經流傳到葡萄牙，並有



利瑪竇（左）和明朝官吏徐光啟

了著名的專業演奏家。這條歷史線索清楚地告訴我們，中西音樂交流是雙向的，既有中國樂器傳到葡萄牙，也有西洋樂器從葡萄牙傳入中國。

中國民族樂器揚琴，是澳門的傳教士從西方攜帶到澳門，再從澳門傳入中國的。洋琴經過中國音樂演奏家的改良，最終成為現代的中國民族樂器。揚琴最早的名稱稱“洋琴”，顧名思義，它是從西洋傳來之琴。此琴約在明清時期在廣東沿海一帶出現，後再流傳至中國各地。據史料記載，澳門著名傳教士利瑪竇在明朝萬曆二十八年(1601)晉京見神宗時，利氏送給神宗一種“其制異於中國，用鐵絲為弦，不用指彈，祇以小板案，其聲更清越”云云的鐵弦琴，從文字上的描述，其形狀及彈奏法同揚琴非常相似，這很可能就是最早進入中國的原始蝴蝶形洋琴。澳門粵曲古腔名家李銳祖先生曾珍藏有一架清朝的蝴蝶形洋琴，已把它捐贈給澳門博物館收藏。

洋琴在中國最早的文字記載見於清康熙年間的《百戲竹枝詞》，書中記述北京曾有揚琴伴奏彈詞“四宜軒子半吳音，茗戰何妨聽後深，近日‘平湖’弦索冷，絲銅爭唱打洋琴。”洋琴其名出處在此無疑，此時為17世紀末，約在利瑪竇晉京見神宗後約一百多年的時候。

清印光任、張汝霖著的《澳門紀略》中對洋琴有非常清楚的描述：“有銅絃琴，削竹扣之，錚錚琮琤然，是則鞞鞞所未埭，而兜離之別部也。”這段文字形象地描述揚琴獨特的“削竹扣之”的演奏方法，及其特有的“錚錚琮琤”的樂音，毋疑是一幅清晰傳神的文字描繪圖。

洋琴在中國最早的圖象記錄見於清嘉慶年間麟慶(1791-1846)撰寫、汪春家等繪圖的《鴻雪因緣圖記》第二冊〈同春聽箏圖〉，圖中三人所奏樂器為鋼琴、箏、琵琶。其中一人所奏鋼琴，就是揚琴。其文字記載：“鋼琴，剝木作匣，粘銅為絲，敲以細竹，俗稱洋琴。”《澳門紀略》對洋琴的文字描繪，比〈同春聽箏圖〉早了近百年時間。

當我們回顧澳門開埠史，會發現澳門的商貿發展黃金時代正是明末清初之際；特別是在康熙五十六年(1717)，清政府頒佈航海禁令，禁止中國商船



吳歷(漁山)肖像

往南洋貿易，而澳門傳教士在北京努力遊說終於使澳門獲清廷赦免遷海之限制，澳門因而得天獨厚地成為中國南部的唯一國際大商港。可能洋琴即於此時從西方傳入中國，更有可能是途經澳門這個當時中國唯一開放的外貿商港。以上史料亦可證明，揚琴在中國最早出現的時間就是在明末清初期間，而這個時期揚琴亦祇有可能在澳門出現。

時光流逝，由於缺乏史料記載，聖保祿學院具體的音樂教學活動，令人難以見識其廬山真面目，但從一些歷史資料中，可獲知部分學生在音樂演奏方面的實況。如耶穌會士“疊戈·結成”在〈澳門聖保祿學院與日本教會〉一文中敘述，曾是范禮安的秘書洛倫佐·梅希亞神父(Lourenço Mexia)在講述四位日本使者曼修·伊藤(Mancio Ito)、米蓋爾·千千石(Miguel Chijiwa)、馬丁·原(Martin Hara)和胡利安·中浦(Julian Nakaura)於1589年元旦在澳門聖保祿學院的聚餐慶祝會上演奏音樂時的情況

說：“旅期中他們（四位使者）沒有荒廢時間，而是學習彈奏各種樂器。節日那天他們作了表演，使我們大飽耳福。他們一人彈豎琴，一人彈擊弦古鋼琴，另外兩人拉小提琴。”從這一段目擊者清晰的回憶中，已足以使我們瞭解到，聖保祿學院的音樂科教學有西洋樂器演奏項目，當中包括有豎琴、古鋼琴、小提琴，不但有獨奏，而且有合奏、重奏。此四位使者在元旦聚餐慶祝會上的合奏，就是原始的一種四重奏形式，顯示了他們在音樂演奏方面造詣頗深。

西洋音樂是隨着外國傳教士的到來而傳入中國的，早在唐朝和元朝，外國傳教士就帶來了聖樂詠唱的西洋宗教音樂，但其時的西洋宗教音樂比之輝煌的盛唐樂舞文化卻相形見絀，結果祇能是曇花一現隨即銷聲匿迹，未能對中國樂壇造成重大的衝擊與影響。西洋音樂具實質性地輸入中國，應是在17世紀的明末清初期間，而其中關鍵性的人物則為來自澳門三巴寺的著名傳教士利瑪竇、龐迪我、徐日昇、德理格等人。他們利用本身高超的音樂才能，直接把西洋音樂輸入明清宮廷，為西洋音樂傳入中國做出了開拓性的貢獻。

1601年1月24日，澳門三巴寺的意大利籍傳教士利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）進北京拜謁神宗。史料記載：萬曆二十八年，大西洋利瑪竇獻其國樂器。利瑪竇自大西洋來，自言泛海九年始至。其俗自有音樂，所為琴，縱三尺，橫五尺，藏櫃中，弦七十二，以金銀或練鐵為之，弦各有柱，端通於外，鼓其端而自應。西洋古鋼琴悅耳動聽的琴聲打動了明神宗的心弦，他不僅把利瑪竇所進貢的古鋼琴作為工藝精品來觀賞，而且想能經常聆聽到這種美妙的琴聲。於是，他指派了四名宮廷樂師學習彈奏這種古鋼琴。在利瑪竇的推薦下，澳門三巴寺的傳教士龐迪我（Diego de Pantoja, 1571-1618）成為宮廷樂師的鋼琴老師。中國有史以來的第一個鋼琴訓練班，就在明末宮廷裡設立了。

從此，古老的中國皇宮裡，就不斷響起充滿歐洲神韻的鋼琴聲。這已標誌着西洋鋼琴的正式引入

中國，揭開了中西文化交流史上光輝的一頁。為了使宮廷樂師們便於學習鋼琴，利瑪竇更特意用中國民間音樂旋律，譜寫了《西琴八曲》（*Songs for the clavichord*）以供樂師們練習彈奏鋼琴，這應是用中國音樂寫成的第一本鋼琴樂曲集。

清王朝建立之初，清皇帝雖然推翻了明朝，並不抗拒在宮廷裡流行的西洋音樂。而清康熙皇帝玄燁十分喜歡西洋音樂，並使西洋音樂在宮廷裡得到進一步發展。經在清皇室供職的比利時籍傳教士南懷仁（Ferdinand Verbiest, 1623-1687）的推薦，清皇室於1674年（康熙十三年），派人到澳門請來精通西洋音樂的葡萄牙籍傳教士徐日昇（Tomás Pereira, 1645-1707）入宮專職負責宮廷音樂事務。1699年（康熙三十八年），在清宮廷裡正式創建了一個小型西洋樂團，徐日昇擔任樂團首席樂師。從澳門來的傳教士石可堅（Leopoldus Liebstein）、嚴嘉祿（Slaviczek）、魏繼晉（Florianus Bahar）、魯仲賢（Joannes Walter）等都曾是樂團的成員，參與樂團的演奏。中國歷史上第一個西洋樂團就在清王宮誕生了，這比於1879成立的中國第一個正規西洋管弦樂團上海公共樂隊在時間上早了約二百年。

康熙皇帝為了使下一代也精通西洋音樂，特意禮聘從澳門來的傳教士德理格入宮，專職教授諸皇子彈奏西洋樂器及學習西洋樂理。康熙皇帝非常重視學習西洋音律樂理。據歷史資料記載，康熙五十三年六月二十二日首領張起麟傳旨：“西洋人德理格教的徒弟，不是為他們光學彈琴，為的是要教律呂根源。你們可以明明白白說與德理格，着他用心好生教，必然教他們懂得音律要緊的根源。”在康熙皇帝的旨意下，清王朝1713年（康熙五十二年）敕撰音樂百科專著《律呂正義》。此音樂巨著分為上、下、續三編，上編《正律審音》，下編《和聲定樂》各兩卷，詳細記載論述康熙年代所定十四律及中國民族管弦樂器的種類及製造工藝等音樂資料；續編《協均度曲》一卷，則由任職於清宮廷中的徐日昇和德理格合著，書中詳細地介紹了西洋音樂的知識，歐洲古典五線譜的記譜、讀譜方法，以及西洋音樂音階唱名等音樂知識。

《律呂正義》之續集《協均度曲》是中國有文字記載的第一部系統介紹西洋音樂的專著，是澳門傳教士在中西音樂交流史上樹立的一個里程碑。

綜上所述，1601年利瑪竇帶西洋古鋼琴到北京，龐迪我創辦了中國第一個鋼琴訓練班，1699年徐日昇任首席樂師的中國第一個西洋樂團誕生，1713年徐日昇和德理格合著的第一部介紹西洋樂理專著《協均度曲》面世，都是來自澳門三巴寺的傳教士為西洋音樂傳入中國作出的歷史性貢獻。

西洋音樂具規模地傳入中國之路線，是於17世紀從歐洲越過大西洋傳到澳門，再從澳門傳入北京，然後由北京擴散到全國各地。當初澳門傳教士是把音樂當成一種宗教傳播的工具帶到中國，但在舉行音樂活動的同時，就自然地把西洋音樂傳入了中國。由此可以得出明確的結論：澳門對西洋音樂傳入中國起着開拓性的作用，澳門是西洋音樂傳入中國的發源地。這一結論有力地證明了澳門在中西音樂交流史上具有不可取代的重要地位。

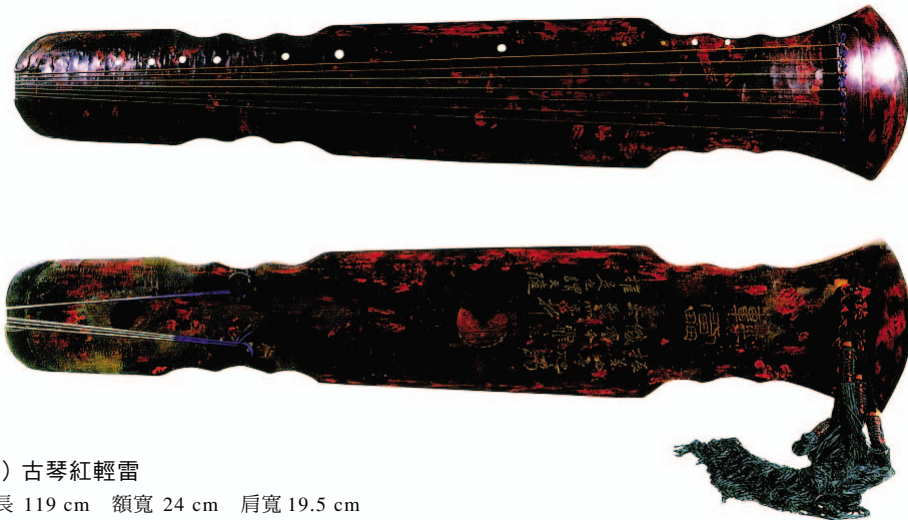
澳門的中西音樂交流是雙向的，16世紀來到澳門的天主教耶穌會士不但把西洋音樂帶到澳門，傳向全中國；另一方面，他們也把中國音樂傳到歐洲，再傳到整個西方。

澳門天主教耶穌會士中有不少是熟知音律、精通樂器的音樂人材，意大利籍傳教士利瑪竇、法國

籍傳教士錢德明是其中佼佼者。他們在著作中詳細介紹論述中國音樂理論和中國樂器，為中國音樂、中國樂器傳到西方起到了搭橋鋪路的開拓性作用，為中西音樂藝術交流作出了重大貢獻。因此，他們在中西音樂藝術交流史上具有舉足輕重的地位。

利瑪竇於明末到中國傳教，成功進入北京謁見神宗皇帝，成為從歐洲來中國傳播西學的第一個代表人物，深得神宗賞識而成為宮廷紅人。利氏在傳教及把西方科技傳播到中國的巨大成就已經得到歷史的充份肯定，利氏在中西音樂文化藝術交流和中西傳方面，都作出了很多貢獻。

利氏自1582年來中國傳教，在中國生活將近三十年。他在晚年根據自己在中國的傳教經歷，集結撰寫了《利瑪竇中國札記》手稿，其內容涉及中國傳教生活筆記、日記、紀行、手稿等。這一份具有歷史意義的手稿，珍藏於耶穌會羅馬檔案館裡，直至1910年，利瑪竇逝世三百週年之際，《利瑪竇中國札記》才得以正式出版。《利瑪竇中國札記》對於研究明末中西文化交流史、耶穌會入華傳教史具有史料價值，此著作在中樂西傳方面起了開拓性的重要作用。《利瑪竇中國札記》的第一卷較全面地概述明末的中國，內容包括中國的名稱、政治制度、科學技術、風俗物產等，第二卷至第五卷記述耶穌會傳教士們，主要是利氏本人在中國傳教的親身經歷。



(宋) 古琴紅輕雷

(通長 119 cm 額寬 24 cm 肩寬 19.5 cm
尾寬 14.5 cm 厚 5.8 cm)



中國古代奏樂圖

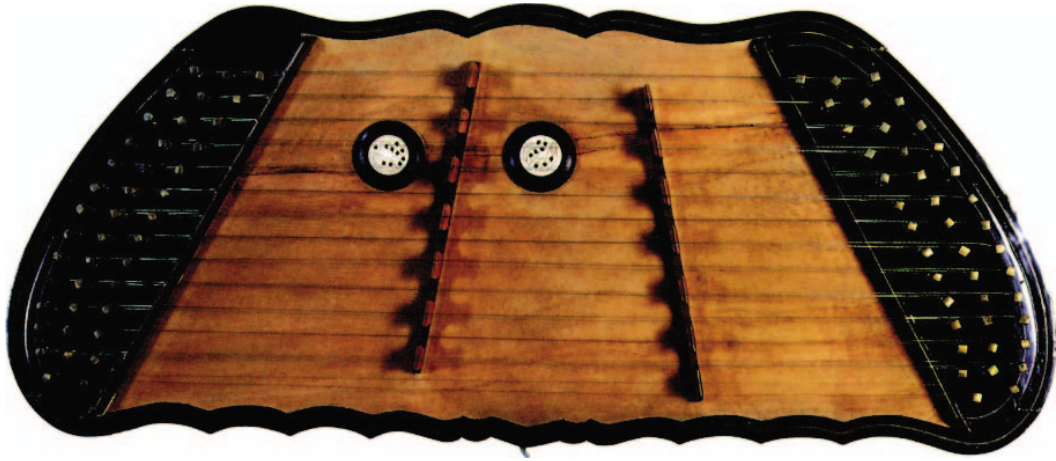
其中第一、第四卷中詳細地描述了耶穌會士們在中國所見到的中國戲曲、中國音樂的現場表演，使歐洲人從中見識到中國明代的戲曲音樂藝術。雖然因利氏本人對中國音樂藝術的認識不足，甚至有所誤解，令其書中對中國音樂藝術的評價觀點有所偏差，但不可否定的是，此書已起到了把中國音樂藝術文化介紹到西歐的歷史性作用。

《利瑪竇中國札記》第一卷第四章中，利氏對中國樂器有如下介紹：

樂器很普遍，種類很多。但他們不知道使用風琴與翼琴，中國人沒有鍵盤式的樂器。在他們所有的弦樂器上，琴弦都是用棉線捻成的，他們似乎根本不知道可以用動物的腸子做琴弦這一事實。他們用樂器在音樂會上演奏與我們的做法非

常一致。中國音樂的全部藝術似乎祇在於產生一種單調的節拍，因為他們一點不懂把不同的音符組合起來可以產生變奏與和聲。然而他們自己非常誇耀他們的音樂，但對於外國人來說，它卻祇是嘈雜刺耳而已。雖然事實上他們自稱在和諧的演奏音樂領域中首屈一指，但他們表示很欣賞風琴的音樂以及他們迄今所聽到過的我們的所有的樂器。也許他們聽到我們的聲樂和管絃樂曲後，他們也會以同樣的態度加以評價。

利氏在這段介紹中國樂器的文字中，首先詳細地描述了中國弦樂器與西洋弦樂器在用弦上的重要區別，即前者用弦不同於後者用動物腸子做成。在這一點上，利氏敏銳地把中西弦樂器弦的不同材料區分了出來。但利氏忽略了中國是聞名天下的絲綢古國之歷史，誤以為中國弦樂器的弦“是用棉捻成的”，而不知道中國弦樂器的弦就是用著名的中國蠶絲織成的絲弦之事實真相，這也是因為利氏對中國古代樂器“八音”中之“絲”類缺乏認識所造成的。中國人並非不懂得用動物腸子做樂器的弦，而是覺得用中國特產的絲弦做的樂器顯得更為珍貴，其產生的音樂將會更為柔和悅耳。利氏接下來對中國音樂演奏與西洋音樂演奏作比較，他指出當時中國音樂演奏“產生一種單調的節拍”，而沒有西洋音樂演奏中的“變奏與和聲”，這還是比較符合古代中國音樂單旋律性合奏、齊奏，缺少西洋音樂演奏中的多層次變奏、和聲的事實。但利氏評價中國音樂演奏“嘈雜刺耳而已”，這祇是利氏缺乏對中國音樂演奏深入認識的偏見。估計利氏當時聽到的是中國節日慶典或宗教祭典的中國吹打樂的演奏，明代興起的民間歌舞，正是以中國民間吹打樂組成的“花鼓”形式，如著名樂曲〈鳳陽花鼓〉等。樂曲以中國民族樂器噴吶、笙、笛、鑼、鼓等組成成富有民族色彩的吹打樂，演奏出跳躍歡騰的音樂，營造熱烈的喜慶氣氛，這讓利氏不習慣地覺得“嘈雜刺耳”也不足為奇。若利氏有機會聆聽到中國音樂文曲〈夕陽簫鼓〉、〈塞上曲〉等樂曲優美柔和的旋律，肯定會改變觀點。



(清) 楊琴

長 79 cm 寬 34 cm 高 5.8 cm



(清) 鳳形排簫

高 34 cm 寬 38 cm 厚 4 cm

《利瑪竇中國札記》第一卷第四章中，有一段詳細描述明代中國戲曲的文字：

我相信這個民族是太愛戲曲表演了。至少他們在這方面肯定超過我們。這個國家有很多年輕人從事這種活動。有些人組成旅行戲班，他們的旅程遍及全國各地，另有一些戲班則經常住在大城市，忙於公眾或私家的演出。（……）凡盛大宴會都要僱用這些戲班，聽到召喚他們就準備好上演普通劇目中的任何一齣。通常是向宴會主人呈上一本戲目，挑他喜歡的一齣或幾齣。客人們一邊吃喝一邊看戲，並且十分愜意，以至宴會有時要長達十個小時，戲一齣接一齣地連續下去直到宴會結束。戲文一般都是唱的，很少是用日常聲調來唸的。

令人有點意外的是利氏在札記中對明代戲曲的表演活動，甚至於主人僱用戲班的具體情況了如指掌，完全真實地描述出當時的實際情況。這要讓我們聯想到1592年，利氏在廣東肇慶與明代戲曲大師湯顯祖的會晤。明代是中國戲曲的鼎盛時期，利氏傾力研究中國文化藝術，一定對中國戲曲有相當的認識，能與著名戲曲家湯顯祖見面，必定從湯顯祖口中瞭解到許多中國戲曲表演活動的實際情況，這應該就是利氏能寫出以上令人驚訝的介紹戲曲文字的根本原因。在這段文字中，利氏也直接地闡明了中國戲曲與中國音樂不可分割的密切關係，“戲文

一般都是唱的”，說明了音樂在中國戲曲中的重要地位，這是讓西方人認識瞭解中國音樂一個重要的環節，我們要佩服利氏在這方面講到了關鍵的地方。在《利瑪竇中國札記》第四卷第六章有一段談中國音樂的文字：

這裡讓我們插進幾句話談談中國的音樂，這是歐洲人很感興趣的一種藝術。中國儒生的領袖人物，要舉行一個莊嚴的祭祀節紀念孔子。（……）這種特殊的典禮伴有音樂。他們提前一天邀請主管官出席樂隊的預演會，以決定這種音樂是否宜於這種場合。利瑪竇神父也被邀請出席這種預演會，由於這不是出席祭祀儀式，他就接受了邀請。樂隊預演會是由稱為道士(Tausu)的儒生的祭司組織的，在一座為了崇奉上天而建立的大廳，或者不如說皇家的廟宇裡面舉行。組成樂隊的祭司們穿上華貴的法衣就彷彿他們要去參加祭祀儀式那樣。在向大臣致敬後，他們就開始演奏各式各樣的樂器：銅鈴、盆形的樂器（有些是石製的，上面蒙有獸皮像鼓一樣）、類似琵琶的弦樂器、骨製的長笛和風琴（不是用風箱吹而是用嘴吹）。他們還有一些別的樂器，形狀也像動物，他們用牙齒嚙的蘆管，迫使管內的空氣排出來。〔註：原意大利文所錄的樂器及德禮賢的譯讀如下：campane 編鐘、campanelle 鈴、baccili 鈸、響板、alti 韻鐘、鑄鐘、altri di pietra 編磬、pelle 大鼓、柷、應鼓、搏拊、altri di corde di leuto 琴、瑟、altri di flauti 龠管、篪、塤、笛、vento 排簫、鳳笙、笙、altri erano come animali 竽。〕在預演會上，這些古怪的樂器一齊鳴奏，其結果可想而知，因為聲響毫不和諧，故顯得亂作一團。中國人自己也知道這一點。他們的一位學者有一次說，他們祖先的音樂藝術經過幾百年已經失傳了，祇留下來了樂器。

利氏這一段詳細記載的文字，堪稱是珍貴的明代皇家祭孔大典的歷史資料。利氏雖因礙於傳教士身份，祇參加祭典的預演會（即現在的綵排），但已經能清楚觀賞到祭典的音樂表演及儀式內容。文章



中國古代樂器：柷

所描述的情景，讓我們可構想起明代皇家祭孔大典盛況。文章中所列舉的樂器，在天壇文物展示館中至今還可見到其蹤跡。文章中說“他們祖先的音樂藝術經過幾百年已經失傳了，祇留下來了樂器”，其實這應該是指古代祭孔典禮所演奏的音樂樂譜已經失傳，祇能用遺傳下來的樂器演奏現有的音樂樂譜。至於利氏許評價現場音樂演奏“聲響毫不和諧，顯得亂作一團”，是出自於宗教偏見，及對中國音樂認識不足的原因，不能看作恰當的評價。值得關注的是，利氏身為耶穌會士為何會參加一場不同宗教的祭典呢？究其原因，是因儒家聖賢孔子吸引了利氏，利氏為達到在中國傳教的目的，極力尊孔合儒，想借助孔儒之影響力擴張傳教。因此，利氏參加祭孔大典預演會也就順理成章了。這一段文字也向對此很有興趣的西方人展現了一幅栩栩如生的明代中國音樂表演和中國樂器圖像。

《利瑪竇中國札記》一書對中國音樂作出了真實的描述、形象化的刻劃，成為中西音樂藝術交流史的珍貴史料。利氏出自把音樂作為傳教工具的目的，將西洋音樂帶到澳門，傳播至中國內地；另一方面，也開拓性地把中國音樂宣傳介紹到西歐，利氏在中西音樂交流史上寫下了重要的一頁。

澳門天主教耶穌會士中，在中樂西傳方面作出重要貢獻的，除了大名鼎鼎的利瑪竇之外，就要數法國籍的傳教士錢德明，又名王若瑟（Joseph Marie Amiot, 1718-1793）。若說利瑪竇通過《利瑪竇中國札記》為中樂西傳作出了開拓性的貢獻，但那也祇是利氏在向西方介紹中國文化藝術中順便提及的；而錢德明則是為中樂西傳作出了實質性的重大貢獻。因錢氏於1754年用法文翻譯了清朝大臣文淵閣大學士李光地的《古樂經傳》，在1770年於北京寫成介紹中國音樂的專著《中國古今音樂篇》。錢氏還把一大批中國樂器、中國樂曲寄到法國，讓歐洲人直接接觸到中國音樂的實物，從而在法國以至整個歐洲掀起一股研

究傳揚中國音樂的熱潮，錢德明在中樂西傳方面佔有舉足輕重的地位，是其他傳教士難以相提並論的。

《古樂經傳》共有五卷三百三十六面，是一部研究中國古代音樂理論，以及中國古代樂器的書籍。李光地引證中國古代名著《周禮·大司樂》、《禮記·樂記》等章節中關於中國古代音樂的內容，探討中國古代音樂理論中的音樂術語的真正涵義，以及中國古代音樂在哲學和倫理道德中所起的實際作用這一系列中國音樂領域的重要課題，是一部對研究中國古代音樂很有價值的著作。錢德明以堅毅的精神完成《古樂經傳》的翻譯工作，然後將譯稿寄給在中國傳教的法國籍神父司庫德拉圖爾（De Latour），並請他將這一手稿轉交給德布甘維爾（De Bougainville）先生。這部手稿於1754年被轉交到德布甘維爾先生手中，其時正擔任金石和美文學科學院常務秘書長，他將手稿藏入法蘭西皇家文庫。

錢德明在中樂西傳方面，踏出了重要而成功的一步。錢德明在翻譯《古樂經傳》的過程中，瞭解到中國音樂的博大精深，使其對研究中國音樂更加入迷。而在1774年，法國皇家文庫的圖書管理員比尼翁先生，把魯西埃修道院長的論音樂著作《論古人的音樂》一書寄給錢德明。這一著作在論古人音樂（包括中國音樂）“這一方面堪稱寫得最佳和最扎實的著作之一”（《中國古今音樂篇》頁4-6）在此書啟發下，錢德明決定撰寫一本論述中國音樂的專著《中國古今音樂篇》。錢德明在該書的〈緒論〉中寫道：“據我看來，由於中國人的音樂，或者更確切地說是由於中國人的音樂體系要比現在我們已知的任何一個其他民族的音樂體系都更為古老。所以，我覺得，為那



中國古代樂器：敵

些愛好真正古代文明的人介紹一種盡可能確切的知識是完全應該的，甚至具有某種重大意義，以便能將之與埃及人和希臘人的音樂體系進行比較。”“我為自己能夠向歐洲那些能利用此書的學者們提供一些資料而深感心滿意足。”這段文字表達了錢德明寫作此書的目的，也闡明了錢德明瞭解到中國古代音樂之博大精深，而認識到研究中國音樂的重大意義，透露了一種接觸而瞭解中國古代音樂這一古代文明的自豪感、滿足感。《中國古今音樂篇》共二百五十四頁，附有三十幅精美插圖，對中國音樂史、中國樂器、中國樂律這三個方面進行詳細闡述及論證。儘管《中國古今音樂篇》對中國音樂有不少誤解，特別是在介紹中國音律、樂律上有很大錯誤，但畢竟瑕不掩瑜，它在把中國音樂推介到歐洲甚至全世界方面起到開拓性、實質性的重大作用，可以肯定它是一部中西音樂交流史上佔有重要地位的巨著。

《中國古今音樂篇》在開頭第一部分就概括地介紹了中國音樂史，其第30頁寫道：“幾乎是連綿不斷的戰爭使中華帝國內產生了全面的動亂，（……）所有這一切都造成了對中國古代音樂理論研究的忽略。”“所以他們同樣也按照他們從其先祖那裡接受的那樣，把這種音樂完整地保留下來了。”“他們更堅信在音樂方面如同在任何事物中一樣，由古人傳給他們的內容要比由近代人每天都增補的內容更受偏愛。”此段文字闡述了中國人對中國古代音樂的意識及態度。錢德明祇用幾個簡單的歷史事實概述中國從漢末(220)直至宋代(960-1277)的音樂史。《中國古今音樂篇》在介紹唐代音樂史時寫道：“在從公元265年到610年間行使統治權的所有那些小王朝滅亡之後，中華帝國又重新實現了一朝君主的一統天下，該帝國似乎重新恢復了其古代的顯赫榮耀。唐朝統治家族的著名皇帝們給予了文學一種在前四個世紀中被剝奪了的特別保護。（……）在那些致力於理清古代史的混亂的文人中，有兩位學者祖孝松和張文收負責音樂。他們以摘錄的方式列舉了在他們之前作者的著作中的主要內容，特別是有關在公元48年左右曾名噪一時的京房及孔夫子同時代的朋友林楚的著作。”因錢氏對盛唐時代燦爛的音

樂藝術，及其在中國音樂史上的重要地位缺乏認識，所以未能加以詳細論述，這是一個頗大的疏忽與遺憾。

《中國古今音樂篇》中比較詳細地談到宋代的音樂史：“接着是宋王朝。在這個著名家族的皇帝們統治時代，科學又重新獲得生命力。（……）某些作者為了賣弄他們的學問而誇誇其談地訴說古人的各種樂器，卻絲毫未觸及與製造這些樂器的原理有關的任何問題。其他一些人長篇大論地描述各種律呂的尺度，但他們對此所說的一切卻無法使人瞭解這些律呂的尺寸和原理。”“他們置該原理——中國音樂大系中的這種主幹（我是指一直發展到十二項的三分損益法）於不顧，而僅僅注重鑽研那些單獨的小枝杈、那些特殊的樂理體系、甚至是樂理體系的某些組成部分。”“這樣一來，他們在希望以自己的思想而尊崇古人的時候，便不自覺地奪佔了古人的那些揭示中國音樂真正理論的榮譽。”而對於明、清的中國音樂史料，其第32頁祇用短短文字提及：“明代皇族的著名宗王朱載堉在當時最為精明的文人們的幫助下，正是從這些史料中，在經典著作以及於撰寫前王朝歷史的論集中，稽查出了中國古代音樂的真正體系，他又在有關律呂的一部著作〔《律呂精義》〕中作了發揮。赫赫有名的李光地也是從同樣的史料中受到啟發才撰寫了於康熙年間(1662-1723)刊行的有關同一內容的著作。”

令人費解的是，《中國古今音樂篇》對有燦爛音樂史的唐朝輕輕帶過，而對在中國音樂史上無重大建樹的宋代卻着墨較多，這或許反映了錢德明對年代相隔比較遙遠的唐朝文化所知甚少，所以未能詳述唐朝音樂史話。《中國古今音樂篇》中的中國音樂史部分帶有片面性，未能如實深入地論述中國古代音樂史。但錢德明身為耶穌會傳教士，有如此著作實屬不易，這種努力研討的精神值得肯定。

借助於實物的幫助，錢德明對中國樂器有着較清楚的認識，所以《中國古今音樂篇》對中國古代樂器有比較詳細真實的描述。其介紹中國樂器寫道：“我們無法否認中國人是他們的兩種古老樂器琴和瑟的發明人，這兩種樂器同時將可以想象到的一切音

樂演奏法都集於一身了。”從此我們可以得知，錢德明非常欣賞推崇琴、瑟的發明與演奏。錢德明顯然很清楚中國古代樂器“八音”的區分，所以他詳細論述了“八音”排列順序及所隸屬之中國樂器。書中第34-35頁寫道：“中國人一般都堅信，雖然可以使每種響體都發出所有的樂聲，但對於每種樂器來說，都有一種與組成這種樂器的物質比較相似的聲調，一種大自然在分配各種物質時為了組成統一的諧音而給予它的獨特音調，這種音調與該樂器各部分都結合起來了。（……）我祇需要指出的，最早排定的能發出八種樂音的八種樂器的順序如下：1）金；2）石；3）絲；4）竹；5）匏；6）土；7）革；8）木。”緊接下來，書中介紹了與“八音”相對應的中國樂器：“革音由鼓發出，石音由磬發出，金音由鍾和鈴發出，土音由埙發出，絲音由琴和瑟發出，木音由枳和敔發出，竹音由各種籥管發出，匏音由笙發出。”

《中國古代音樂篇》還對以上提及的每一種樂器分別作了描述，對於鼓提到“最古老的鼓是神農的

土鼓”，接着按照歷史時期列出：“夏代（前2205-1783）的足鼓或榔鼓；商代（前1783-1134）的應鼓和皋鼓；周代（前1134-256）的塤鼓及兩種小鼓和耳壁；還有晉鼓、擗鼓、鈴鼓、搖鼓等，并附有插圖。對於磬，錢德明認為讓石頭產生音樂是中國人發明的一種獨特藝術，接着提供了中國各省份所造不同的磬，以及挖掘出土不同時代的古代磬的情況，並指明磬一般都是以十六塊石頭組合而成的，而特殊的磬由一塊獨石製成。對應於金聲，錢德明描述出鍾和鈴：“中國人可能是世界上唯一一個突然想到鑄造第一口鍾的民族，其目的是為了使它發出根音。他們以這種聲音為根據而調節另外十二口鐘的鐘聲，而它們恰恰能發出十二種半音。（……）最後，他們是為了形成一整套十二口鍾，以便能發出他們設想的那種音樂體系中的所有聲音並作為樂器使用。”值得我們關注的是，錢德明提到的“而它們恰恰能發出十二種半音”，在當時可能祇是憑其主觀的猜測，因為在那時期並沒有實物的編鍾來證



中國古代編鍾

明這種說法。直到公元1978年，在湖北隨縣出土戰國初期的曾侯乙編鐘，其十二律俱全，恰恰與錢德明的說法相符合。這到底是一種歷史的巧合，或是錢德明有先見之明就不得而知了。有關土音，書中介紹了古代吹奏樂器塤，清楚地寫明：“塤有六個孔及五個孔之分，大小形狀如鵝蛋或雞蛋。”至於絲音，錢德明主要介紹琴和瑟：“他們製造了一種樂器，僅由普通的、乾燥而又質地輕便的木板組成，他們於上面繃上了幾條用絲線製作的弦，然後在手指之間把它們搓在一起。他們仔細地加工木板，然後再把它彎曲并保持某種體積。弦要搓得特別準確并具有更多的藝術性，這樣一來，這些被輕輕拉緊的弦就會發出所有聲音：低音、高音或中音，也就是根據對弦繃緊的程度以及組成這些弦的絲線數目來決定樂聲。”“這實質上就是琴和瑟的起源。我隨信附上了這兩種樂器，因為它們的時代相同，其種類也相同，他們二者都能發出絲的本音。”顯然，錢氏對中國“絲”音樂器的瞭解比利瑪竇清楚準確得多。在《中國古今音樂篇》中，對於其它用絲弦的中國樂器箏、琵琶、胡琴等卻沒有提及，這可能與錢德明祇接觸到中國古代宮廷音樂，而忽視了民間音樂所致。關於產生木音的樂器，書中介紹了古代宮廷雅樂中所應用的打擊樂祝、敔及柷圖。柷形如木箱，上寬下窄，用木棒撞其內壁而發聲，表示樂曲的開始。敔狀如伏虎，背有鋸齒形薄木板，用一端劈成細莖的竹筒，逆刮其鋸齒發音，作樂曲的終結。關於產生竹音的樂器，書中介紹了排簫、簫、箎。書中寫道：“管子或竹管共分成了三類，各由十二根組成。第一類中的管子會產生低音，第二類中的管子產生中音，第三類中的管子產生高音。每一類都是由一根極普通的細繩，我們可以在插圖27中看到的那種方式彼此連結在一起的十二根管子組成。”〔此描述的樂器應是排簫〕書中接着提到了簫：“這是一種鑽有六個孔的豎笛。某些人聲稱古龠僅有三個孔。在對這種簫的吹口作了一番改進之後，於是便又為它起了一個新的名稱‘笛’。我們不應把這種實際上是豎笛的古笛與近代的橫笛相混淆。”值得注意的是，錢德明在此描述的應是當

時稱為“簫”（現代稱之為洞簫）的樂器。中國古代簫與笛的劃分並不清晰，兩者名稱都可互相包容。但到了現代，簫笛名稱有了較清楚的區別，一般把橫吹的竹管樂器稱為“笛”，把豎吹的竹管樂器稱為“簫”。而錢德明卻沿用了中國最古老的名稱“龠”，而“龠”應是指中國古代樂器排簫。錢德明對此名稱有誤解，把“龠”與簫笛相混淆了。書中描述“箎”時寫道：“在古代中國人所使用的各種樂器中，為了產生竹音，沒有任何一種比稱為‘箎’的樂器之製造方法更特殊了。這是一種橫笛，兩端都封閉，吹口位於其長度的中央，在吹口的每一端各有三個孔。請參看插圖42。”錢德明認為古代中國樂器是根據“笙”來調音的，所以其對“匏”音有非常詳細的講述，書中寫道：“在供應生活之所需的當年生植物中，有一種屬於葫蘆綱，其果實皮薄、平滑而堅硬。由形成它的纖維網紋的排列及其外表，我們非常清楚地看到，大自然如此造就它完全是為了使它成為音響體中的一員。我們在法文中稱之為 C—alebasse（葫蘆）的瓜被中國人稱為匏，其形狀完全如同我們這裡旅行朝聖者們的水葫蘆。古代中國人選擇這一品種，正是為了於其音樂中表現上天恩賜人類認識并食用的蔬菜和草本植物。他們正是在好感謝上天恩惠而演唱的贊歌伴奏時，才使用了一種其主要部分係用匏製成的樂器。”書中還對樂器笙的構造和演奏方法作了介紹：“這一部分正是樂器的主幹，各種竹管都固定在這一主體之上。正是這一主體立即接受吹奏人呼出的氣流，然後再把它分散在各根竹管中并使它們按律之規則而產生各種音調。”“(……)古代中國人使用竹管和絲弦來調節十二律的大小。他們把那些準確地代表這些律的樂器叫做律準，意為度量律的尺度或標準。吹奏樂器的標準是由十二根竹管組成的，弦樂器的律準則由十三根弦組成，但這種律準則是根據另一者而進行調節，它作為一種固定的樂器，其音準是不變的。所以，各種不同的笙，也就是竽、巢、號以及真正的笙都繼鐘和磬之後而在樂器中名列前茅。其它樂器是根據笙來調音的。在古代的禮儀活動中，吹笙的樂師是直接從太常寺，也就是太常處接受命令。”



中國古代編磬

錢德明闡明了“匏”音樂器“笙”在中國樂器中的重要地位，并直接描述了“笙”與中國音律的重要關係。而更具歷史意義的是，錢德明還把中國笙寄到了法國，這很可能成為歐洲人吹簧樂器模倣的鼻祖，書中記載道：“我覺得像我所描述的那種古笙並非完全不被我們法國人欣賞。中國一名古董家為我尋得了兩種笙（大笙和小笙），他們除了具有所要求的管子數目之外，另外也完全與古人的竽和號相符。我祇把它們寄給了貝爾坦先生。這位威嚴的大臣和藝術的熱忱愛好者，無疑使它們在中國珍異物陳列館中佔有一席之地。學者和獵奇者們可以前去參觀并自由自在地研究它們。我把每一種樂器都寄去了一對，因為這些樂器始終都是成雙成對的。如果我把它們拆成單隻，那實際上就可能是違犯了中國人的禮儀。”錢德明把中國樂器直接寄到法國，讓歐洲人能從實物中清楚瞭解、實質性地研究

中國音樂及中國樂器，這比利瑪竇撰寫介紹中國音樂具有更深遠的歷史意義，這是中西音樂藝術交流史上的一個重要里程碑。

錢德明在《中國古今音樂篇》介紹了中國樂器之後，用一定的篇幅介紹中國古代的音律體系，但其中不少內容有錯誤，相對其介紹中國樂器的內容相形見绌。錢氏在介紹中國式音階時寫道：“他們為了使這些音成為能代表律之和聲順序的排列而結合了多種方式之後，便把五音和兩個半音變成了一種音階。他們把這些音分別稱為宮、商、角、徵、羽，兩個半音分別稱為變宮和變徵。請參閱插圖 5b。它包括了中國音樂體系中整個音階、律音的古今名稱以及在我們的音樂中與中國人的音調相一致的樂符名稱。”從這一段文字中我們可以得知，錢氏對中國古代音階有清楚的認識。錢氏不但詳盡介紹了中國古代音階，並大膽設想，把中國“黃鍾”譯成“4”音，錢氏在書中對這一設想作了具

體說明：“大家也可能會驚奇地發現，我在翻譯中國人的全音和律的時候，使相生音黃鍾與我們的4，而不是與我們音階中作第一個音1相對應。我這樣做的原因如下：1) 因為在把4當作相生音時，中國人的整個自然音階體系都可以用我們的自然樂符來表示了。如果不是律處於自然音階體系之外，那就不會使用任何上行音符了。2) 因為其中的音調更適宜中國人。3) 因為這樣一來，宮、商、角、徵、羽這五音以及兩個變音或半音（變宮、變徵）的音調都可以在不越出該體系的範圍內揚抑。4) 最後是因為在按照我們的方式譜寫中國樂曲之後，如果使宮相當於4，那麼在演奏時始終都會使中國人感到悅耳。這是當我在把宮譯作1或其他任何一種樂符時絕不會出現的情況。大家也可能會在我們樂器的特徵中，或在中國人表演他們所習慣的樂器時升高或降低音調的方式中找到其原因。”我們佩服錢德明富有創意

的設想，但錢氏卻忘記了中國人“宮為君”的概念，祇有把穩如泰山的“1”音定為宮音才最合適，而“4”這個具有傾向的不穩定音，很難與君牽上關係。至於錢氏以上所列出把宮音譯為“4”音的理由，祇能表達出其個人的見解，而改變不了中國五聲音階“1、2、3、5、6、”的基本定義。錢德明對中國五聲“宮、商、角、徵、羽、”有清楚認識，但對此五聲音階與十二平均律之間的關係，並不能徹底弄明白，對中國古代的實際應用音律與明代朱載堉十二平均律之理論，亦不能搞清楚，所以書中難免出現了一些無價值的議論，與脫離實際的分析。

錢德明很重視明代朱載堉在音律理論方面的成就。他在書中寫道：“我即將提供在有關十二律各自大小的問題上近代操作法的一般效果。這些成果是由著名的朱載堉宗王的辛勤勞動而獲得的，我在本論著中經常提到他。”這裡錢氏所指的由朱載堉宗王辛勤勞動而獲得的“成果”，顯然指的就是朱載堉於1581年完成有關十二平均律的理論和計算，即朱氏在世界上首創的“新法密率”計算方式。錢德明書中還有對朱載堉理論的詳細論述：“載堉宗王還認為，祇要閱讀一下左丘明在《國語》中的註釋、孔夫子的著作，甚至是《書經》本身，我們就可以堅信，從非常遠古的時代起，在中華帝國中就經知道并使用音樂，它承認七種主要移調是其他移調的基礎。在這七種移調中，其一在變宮中，其二在變徵中，最後是在最古老的典籍中被稱為七始音。總而言之，若缺少變宮和變徵便不會有真正的音樂，古人如果不使用兩個變音，那麼他們又怎能通過律的所有移調來使宮或基本音活動呢？”錢德明在此引用綜述並肯定評價了朱載堉關於音律方面的理論，但是沒有準確提及關於十二平均律的“新法密率”計算方式，這或許是錢德明一時的疏忽，也許是錢氏對朱載堉的“新法密率”這一名稱缺乏認識。

錢德明在《中國古今音樂篇》中的“和聲”篇章中，提到了中國人有關音樂的哲理，及對音樂表現人們喜、樂、哀、怒各種情感的理解：“中國人聲稱，音樂僅僅是一種語言，人類以此來表達他們所產生的感情。我們感到痛苦了，我們為某人的不

幸感到悲哀了，我們感到憂傷，感到憐憫時，我們構想的樂音也祇是表達悲痛和憐憫。相反，如果我們的心靈深處感到愉快，那麼我們的聲音也會使它流露在外。我們採用的音調是輕快的，我們的語言絕不會斷斷續續，儘管講得很快，但每個音節都講得很清楚。我們發怒了，我們講話的聲音就會很高而且咄咄逼人。但如果我們對某人充滿了尊重和好感，那我們就會採取一種溫和的、親切的和謙恭的態度。如果我們愛慕某人，那麼我們的聲音就不會有任何粗暴或粗俗。總而言之，每一種情感都有它獨特的語調和特有的語言。”如果認真稽考，我們會發現上面這一段文字是譯自中國西漢編著的音樂思想書籍《樂記》。《樂記·樂本篇》寫道：“樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲嘽以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲於以柔；六者非性也，感於物而後動。”對照以上兩段文字，我們不由會佩服錢德明翻譯中國古文之



中國古代懸鼓

高明，其不但把《樂記》這一段文字準確翻譯，甚至有更清晰的說明，這充份表現了他對中國文字有深入的認識和理解。而《樂記》是先秦以來儒家音樂思想的總結，錢德明宣揚推廣儒家思想觀點，這與澳門耶穌會士的尊儒合儒行為是相一致的。

錢德明接着還對中國的“五聲”作了詳盡的說明：“除此以外，音樂在僅使用其確切的音時，才能表現出音調的抑揚變化。因為每種音調都具有一種屬於它獨有的存在和表達方式。例如，宮音具有某種莊重和低沉的抑揚，因為它可以代表皇帝、其理論的至高無上、其舉止和一切行為之威嚴。相反，商音則具有強烈而又略帶尖刻的音調變化，因為它應該代表大臣及其行使國家權力的勇敢精神，即使是過份嚴格也罷。角音具有單調而又輕柔的轉調，因為它應代表着民眾的謙卑，守法以及對那些負責治理他們的人應有的一種持之以恆的馴服精神。徵音具有迅速的轉調，因為它代表着帝國的事務及大家在處理這種事務中應有的嚴格和敏捷的態度。羽音具有高亢而宏亮的轉調，因為它代表着事

物的一致性以及為達到同一目的而在它們之間存在的各種關係。”以上文字明顯是摘譯《樂記》關於五聲的論述。《樂記》中寫道：“五聲：宮為君。宮之為言，中也。中和之道，無往而不理焉。商為臣，商之為言，強也，謂金性之堅強也。角為民，角之為言，觸也，謂象諸陽氣觸物而生也。徵為事，徵之為言，止也，言物盛則止也。羽為物。羽之為言，舒也，言陽氣將復，萬物孳育而舒生也。”錢德明將《樂記》中的“五聲”作了詳譯，並用自己的文字加以修飾及發揮，可謂深刻領會儒家思想之神髓。

錢德明除了著作《中國古今音樂篇》外，還做了一件具有歷史意義的重要事情，就是把一批中國樂器寄到法國，交予當時的國務大臣貝爾坦先生（全名應為：亨利·列奧納爾德·約翰·巴蒂斯特·貝爾坦 Henri-Léonard-Jean-Baptiste Bertin〔貝爾坦先後出任警察署總監和財務總稽核，後來又出任國務大臣和代理外交大臣〕）。我們可從錢德明致貝爾坦的書信中及《中國古今音樂篇》中有關記載，得知錢德明當時把包括笙、簫、籥、噴吶、古琴、磬、鑼的一大批中國樂器寄到了法國，讓歐人可以見識到中國樂器的實物，並對其進行了深入的研究，甚至對歐洲的簧片類吹管樂起了啟示及推動發展的重大作用。

錢德明在1766年9月23日寄給貝爾坦的第一封書信中，就提到他作為珍異品給貝爾坦的陳列室寄去了一件中國吹樂器，是一枝塗有漆的簫。在十年後，也就是在錢氏寫作《中國古今音樂篇》期間，錢氏就搜集了一大批中國樂器，並寄到了法國。錢德明在1776年9月15日寄給貝爾坦的書信中列舉了這一次寄出的中國樂器，包括一架琴〔信中稱為吉他〕、一些磬、笙和定音錘等。錢氏在書信中對樂器詳細地描述道：“為了增加這些珍異品的數目，除了我已經講過的那些樂器之外，我又給大人寄去了過去由康熙皇帝的第十六世子製造的一把定音錘。我在自己的《中國古今音樂篇》中用一插頁對此作了解釋。我又從中增加了四口磬，它們呈非常漂亮的顏色。當它們具有一定的體積時，其聲音就特別宏亮。”在錢氏《中國古今音樂篇》中，有一些證實以上郵寄樂器，並詳盡說明它們的文字。“由於



中國大鑼

我寄給貝爾坦先生的那一冊是我們抄的最後一冊，所以我於其中作了某些小修正。(……)這冊著作將增加藏於該大臣珍異館中的那些中國珍異物的數目。為了使它能在陳列館中佔有一席之地，我又附上了一些在非常古老時代製造的樂器。”“第一件樂器為一架七弦琴，它與現在的琴不同，但與舜、堯、黃帝、甚至伏羲本人時代的琴相同。它僅用一塊木料製成。我在本論著的行文中提供了它的古樂譜。”“第二件樂器是一種特磬，即能發出響聲的一塊獨石，原屬於被置於樂廳外的樂器之行列，以便用來提醒舞伎和樂師們。……”“我寄出的第三件樂器是一件被稱為笙的古樂器。……”“我在這些古代珍異品中又加入了一件近代樂器，它也完全無愧於在貝爾坦先生的陳列館中佔有一席之地。我把這件樂器寄給了他。這是由康熙皇帝的一個兒子，於本世紀初製造的一種定音錘或稱定音笛。……”

錢德明在《中國古今音樂篇》裡還寫了他寄給貝爾坦的其它樂器：“我覺得像我自己描述的那種古笙並不完全值得引起我們法國人的注意。中國的一名古董專家為我找到了大小兩種古笙，它們的竹管數目基本相同，完全與古人的竽和號相符。我把它們寄給了貝爾坦先生。這位稱職的大臣是藝術的熱誠支持者。他無疑使樂器入藏於其中國珍異品陳列室中去了，學者和獵奇的人可以前往那裡自由在地參觀研究，每種樂器我都寄去了兩件。如果我竟敢把它們分開，那實際上就是違背了中國人的禮儀。”接着還補充寫道：“大家可以拆開每種樂器中的一件，卸去其竹管，以研究一下這些樂器是如何製造的。如果能設法吹響它們，那就完全不再需要讓外人作出有時不太可靠的判斷，來決定中國今天的音樂是以甚麼音調為基礎的了。因為在普通的樂器中，笙是一種固定的樂器，正如我已經指出的那樣，其它所有樂器都應根據它來調音。”上面這段文字應該引起極度重視，其中或許可揭示出中西音樂交流史上的一項重大事件。依錢德明的書信可確定，錢氏於1776年把中國笙寄到了法國，並在信中指示：“大家可以拆開每種樂器中的一件，卸去其竹管，以研究一下這些樂器是如何製造的。”相信

在法國對中國音樂大有興趣的人，一定會按照錢氏的指示去做，而最重要的一定是瞭解笙發音的關鍵部件——笙簧片。有了笙簧片做樣板，歐洲人就能依樣畫葫蘆，創造出用簧片發音的樂器。根據歷史時間的推算，我們完全有理由相信：德國柏林人布什曼(F. Buschmann)1821年發明的口琴，1821年發明的手風琴，法國人德班(Debain)1840年發明的簧風琴，歐洲加上拍擊簧的管風琴，都是在中國笙簧片的啟示下才得以面世的。所以，我們可得出如此結論：中國笙是歐洲帶簧片樂器的鼻祖，而錢德明正是把中國笙從澳門寄到法國的有心人，錢氏在中西樂器交流史上做了一件意義重大的事情。

錢德明在1784年10月2日的書信中又提到寄出多種樂器。書中寫道：“為了補充您已擁有的樂器，我寄去了一枝六孔簫。它並不是黃帝時代發明的那種著名的簫，雖然近代某些作家們都異口同聲地說它就是黃帝簫。黃帝的簫祇有三個孔，正如魯西埃修道院長先生發現的那樣，它與普羅旺斯的三孔笛具有同樣的音響效果。我無法獲得一枝這種簫，因為它僅使用於該帝國最隆重的禮儀活動中，且祇收藏於宮中。六孔簫的情況則並非如此。它可以被用於王公們的音樂中。我更願意稱它為橫笛，這是由於它的演奏方式與豎笛恰恰相反。演奏者的左手手指在豎笛上是向內轉的，而右手手指則向外轉。在簫(橫笛)上，演奏者的兩隻手的手指則均向內轉。”在這段文字中，錢德明描述的六孔簫顯然是我們現在稱為“笛”的中國吹管樂器，錢氏稱為豎笛的樂器，應是中國吹管樂器“簫”。錢氏對這兩種樂器頗感興趣，但他還不知道當時中國人已確立橫吹為“笛”，豎吹為“簫”的概念。中國古籍《禮記·明堂位》曰：“土鼓、篥、葦管，伊耆氏之樂也。”原來簫指於原始伊耆氏時代，以葦管編製的一種古代吹管樂器，其可能是排簫的前身。而錢德明把橫笛稱為“簫”，應是對中國古代樂器名稱的一種誤解。錢德明在被刊於《中國雜纂》中的一封冗長的書信中，還提及中國另外的吹管樂器，就是嗩吶和喇叭，錢氏心目中的喇叭也許是中國的低音嗩吶，或者是號角、管子類的吹奏樂器。

錢德明還對中國打擊樂鑼情有獨鍾，他在書信中詳細地講述這件中國樂器：“我希望您能對鑼感到滿意。那使它發不出像蕭爾內斯(Chaulnes)公爵作的鑼那樣的響聲，但它至少也可以發出一種比較和諧的聲響。我相信，當希望吸引觀眾并使他們保持安靜時，這樣一種樂器在你們的戲劇中會出現奇蹟。(……)我已調查好了製造這類大鑼的方法。有人答覆我說這種大鑼出產於蘇州，除了那裡之外，其它地方製造的祇是一些廢品，其原料為一種按下列比例配製的銅、錫和鈹的合金。”錢德明在此不僅介紹了鑼的音響效果，還提供了許多製造鑼的細節，這應是表達出錢氏希望歐洲人能做製中國鑼的願望。但最終歐洲人肯定認同了錢氏對鑼情有獨鍾，讓中國鑼在西洋交響樂團中佔有一席之地，讓它在交響樂中煥發出特殊的東方藝術魅力。但他們在做造中國鑼方面卻顯得一籌莫展，雖然他們知道製造鑼的配方，但中國人精細的鑄造工藝無法掌握到手，所以中國鑼終歸還要在中國蘇州製造。

錢德明對中國樂器作了詳盡而系統的介紹，而更重要的是把一大批珍貴的中國樂器寄到了法國，讓歐洲人能見識到中國樂器實物，並且剖解研究它們，在它們的啟示下創造發明出歐洲式的樂器。錢德明這一具有歷史意義及實際意義的偉大創舉，具有不可取代的重要地位，是中西音樂、樂器交流史上的一個光輝的里程碑。

繼耶穌會傳教士利瑪竇、錢德明之後，韓國英(Pierre-Martial Cibot)神父是在中樂西傳方面有所貢獻的人物。韓國英神父於1759年到達澳門，後來到北京傳教。韓氏對中國磬情有獨鍾，他專門撰寫了〈論中國的磬〉一篇詳細論述中國磬的長篇論文，於1780年刊載於《中國雜纂》第六卷中。有趣的是，當時這篇論文未有署名，後來人們才查出真正作者是韓國英神父。這一篇論著，正好彌補了錢德明在《中國古今音樂篇》中對中國磬介紹之不足。韓氏在文中介紹，磬是自古以來最受中國人器重的樂器之一，他引用中國古代書籍《書經》，及《爾雅》中有關音樂的詮釋本《世本》、《樂錄》的內容，來說明中國磬之發明來源。

韓國英在文章中介紹磬時寫道：“我們把用一種堅硬物體撞擊後而能發出清脆聲音的響石稱為磬。我們可以把一切稱為金屬或玻璃的音色都運用在磬上。各種磬在其外觀、堅實和時值方面的差距很大。可能最令人驚奇的是我們既不能以其碎片不同的硬度、重量和精美程度，又不能通過其它那些似乎應該是形成這種磬的特徵的因素來確定其差異。有些非常堅硬的石塊能發出很宏亮的音響，有些軟石也能發出很優雅動聽的樂音。有些比重很大的石塊可以發出輕柔的樂音，有些比重很輕的石塊也能發出悅耳的音響。中國古人稱之為‘浮石’，即可以浮在水面之上的石頭，由此產生了‘浮磬’一名。《書經·禹貢》篇中講到了這種磬。其中提到在泗水或涯水河畔能夠找到這類可以製作磬的石頭。鄭玄和其他許多疏註者都非常明確地指出：泗水旁山而過石為泗，水之涯石在水旁，水中見石似若水中浮盞然。此石可以為磬，故謂之浮磬也。貢石而言磬者，此石宜為磬，猶如砥礪然也。”韓國英的此段文字主要是依據中國古代書籍《書經》中“泗水涯水中見石，可以為磬”的論點，將製作西洋人眼中的中國奇特樂器磬的材料，加以詳細說明。

接着韓國英用文章的相當篇幅來闡明磬的種類：位於第一位的玉石磬最為珍貴，被視為磬中之瑰寶。玉石磬絢麗多彩，有天藍色、肉色、黃色、白色、紅色、朱紅色、深栗色、雞冠紅色、乳白色、淡藍色、靛藍色、檸檬黃色、橘黃色、印度木紅色、淺綠色、水綠色、灰褐色和黑青色等。但這種類的磬很珍貴稀少，唯有帝皇才能擁有完整的一套。“牛油石”磬居第二位。這一類磬中最漂亮者完全用於宮中。它們那種黃顏色近似牛油色，但祇有單一的色調，既沒有色彩的差別，又缺乏光線的漸變。第三位被稱為“響石”，這類磬能發出一種與金屬非常相似的聲音，以至於使傳教士們最早把它看作是一種合金製品。最後一種磬酷似大理石，它們分別呈灰色、黑色和暗白色等，發的聲音音值不高。韓國英在介紹了磬的種類之後，還列明這些資料的來源：“《文獻通考》現已收藏於皇家文庫。大家於其中第135卷中，會發現對這種內容所作的直

到14世紀之前的最為合乎情理的論述。”從韓氏的說明文字中可以知道，他對中國磬的認識，大部分是依靠中國古代書籍的論述，其本人可能祇接觸到很少數實物的磬。因此，韓國英對中國磬的認識也祇能是以間接為主，他的論文祇是以翻譯中國古書籍內容為主，較少加入其個人對音樂的見解與觀點，這是韓氏與錢德明的著作最明顯的不同之處。

在將磬分類介紹之後，韓國英具體描述了磬的演奏方法：“他們以用一塊硬木敲撞和輕觸的辦法來擊磬，這仍是今天演奏磬的方式。他們使用的木錘一端較粗大，而另一端則很尖細。擊磬者的技巧在於使其擊撞與他希望此磬發出的音響相和諧。中國人稱這是所有樂器中與人聲最諧和者，所以它僅僅被用來為聲樂伴奏。今天在宮廷的節日中，他們還使用一種小磬鉤。由於我們從未聽到過這種音樂，所以我們對此無法講出任何內容。”在這段文字中，韓氏更直言從未聽到過磬演奏的音樂，至於用奇特樂器磬演奏出來的樂韻，包括韓國英在內的西洋人祇能憑自己的感覺去大膽想象是如何美妙而神祕了。

韓國英神父除了介紹用玉石製作的磬外，還提到中國人用玉石製造各種各樣的樂器，如玉石製作的琴，用玉石加工雕刻成的玉笛、玉鍾、玉鈴。韓國英提到他曾在當朝皇帝〔應是清乾隆皇帝 1736-1795〕那裡見過一架玉琴，長約三尺，雕琢製作非常精美。

更重要的是，韓國英不僅用長篇論文介紹了中國磬，而且把一些磬的樣品寄到了法國，讓歐洲人能夠親眼見到奇特的中國樂器——磬。

韓國英神父在論文的結尾部分，着重論述中國人對磬的高度器重：“古人都以諸如‘天的’、‘純潔的’、‘不變的’、‘神聖的’和‘連心的’等詞彙來形容磬。哲學家有人說過，大禹以優雅的磬聲治其民，我則用磬聲驅散煩惱、修養身心和研究我的語言。《論語·憲問第十四》指出：子擊磬於衛，有荷簣而過孔氏之門者，曰：‘有心哉，擊磬乎？’既而曰：‘鄙哉硜硜乎？莫己知也！’斯已而已矣。據《禮記》記載：‘不聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲，則思死封疆之臣’。但《禮記》

中的這些話是指玉石大磬，祇有在祭天的重大禮儀中才擊這樣的磬。所以，我們這種樂器的聲音會使聖哲們聯想到一些宗教思想的說法就不足為奇了。我們應該指出，玉石大磬是如此嚴格地被限於運用於隆重的祭禮，以至於使它不會被推出天壇的殿宇之外。這種用途從非常古老的時代就開始了，在歷代王朝都倍受推崇，一直延存至今。這種用途後來又擴大到了所有的樂器。那些專供在大型宗教禮儀中使用的都是最精美、裝飾得最華麗和音色最理想的樂器。中國人把在其它地方使用這種樂器，甚至是在民間習俗中使用類似的樂器都視為是對聖物的褻瀆。法律對此也有規定：對在大型宗教儀式中所用的樂器與宮禮儀樂器作了區別，它規定後者的尺寸不僅比前者要小，而且價格也沒有前者那樣昂貴。大家在這個問題上可以參閱《會典》中的‘禮部’條目和《匯鈔》中卷八〈樂器圖〉，其中共區別出了十二種不同的尺寸。”

韓國英在上面這段文字中充份引用《論語》和《禮記》有關磬的內容，來說明玉石大磬在古代宮廷隆重祭禮中的重要位置。遺憾的是，韓氏祇獨沽一味地研究中國磬，其未能把磬與中國古代另一佔有重要地位的樂器“鍾”相結合，那才能展現磬在中國古代音樂中的真正涵意。中國古代把樂器分為“八音”，金和石是具有最崇高地位的兩種樂器，“金聲玉振”被用來形容君子德行。《孟子·萬章下》曰：“集大成也者，金聲而玉振之也。金聲也者，始條理也，玉振之者，終條理也。”金指鍾為始，玉指磬為終。金聲玉振既是鍾磬和鳴有始有終，代表君子有德者。所以鍾和磬歷代被用於統治者宗廟祭祀和朝聘、宴享等隆重禮儀活動。磬和鍾作為樂器，亦為禮器，是統治者權力和身份地位的象徵。轟動世界於湖北隋縣出土的曾侯乙六十四枚編鍾，三十二件編磬組成的“金聲玉振”，就是最好的歷史例證。可惜韓國英未能目睹如此精美壯麗的鍾磬樂器，對中國的“金聲玉振”代表道德修養的最高境界也缺乏認識。但不可否定的是，韓國英對中國磬的情有獨鍾，及其向歐洲人盡力而為的宣傳推介，已經在中西音樂交流史上寫下了富有意義的一頁。

本文的最後部分將探討中西音樂交流史上的一個懸案，就是明代朱載堉創建提出的十二平均律的理論“新法密率”是以甚麼途徑傳到歐洲的？因為這一個懸案與澳門有着不可分割的密切關係。1581年（明萬曆十二年），明代朱載堉在其著作《律歷融通》中創建提出了十二平均律理論“新法密率”，並計算出兩個相鄰半音的頻率比為1.05946，成為世界音樂史上解決這一千古難題的第一人。而在1636年，法國人默森才在其著作《和諧的宇宙》中，提出了十二個半音中每相鄰的兩個音比率為1.05946，這個比率與朱載堉的完全相同，所以完全有理由相信：默森是受到朱載堉的啟示，或者是直接將朱載堉的理論移植到自己的著作裡。

現代英國自然科學史學家李約瑟博士在其著作《中國科學技術史》中寫道：“在過去的三百年間，歐洲及近代音樂確實有可能受到中國的一篇數學傑作的有力影響”，“第一個使平均律數學上公式化的榮譽確實應當歸之於中國”。顯然，這裡所指的“數學傑作”就是朱載堉的著作，而此榮譽應歸於朱載堉，

但我們關注的是如何揭開朱載堉的十二平均律傳入歐洲的內幕。歷史的線索聚焦在中西文化大接觸的先驅者、著名耶穌會傳教士利瑪竇身上。利瑪竇於朱載堉發表十二平均律理論後的第二年，即1582年8月來到澳門，於1601年進入北京拜謁神宗，至1610年在中國去世。利氏在中國傳教活動期間，朱載堉的“新法密率”已經完成，並寫成著作。利氏又和眾多中國著名學者共同研究科技、天文、地理、歷法等方面的知識，並共同撰寫有關著作，所以利氏完全有機會瞭解並掌握到朱載堉的“新法密率”理論及計算方式，而主要線索集中在利氏與中國著名學者李之藻的交往上。

李之藻（1565-1630），字振之，仁和（現杭州地區）人，明萬曆二十六年（1598）中進士，官至太僕寺少卿。李之藻與利瑪竇有着密切而持久的關係。對利瑪竇與李氏的關係，利氏自己有如下描述：“李我存〔即李之藻〕來自浙江省杭州城。當我首次抵京時，他是工部高官和天份極高的博士〔李於1598年中進士，故被神父們稱為“博士”〕。他年

輕時曾作過《全中華總繪》，將十五個省非常細緻地展示出來，他認為那即是整個世界。當他看到我們的〔萬國圖誌〕，他意識到小小的中國如何與整個世界相比。他的智慧使他輕而易舉地領略到我們所認為有關地球的範圍和形狀及其兩極。與地球同軸心旋轉的十顆恆星、太陽和星星與地球相比體積之巨大等真理，以及另外一些其他人覺得非常難以置信的東西。從此我們之間結成了緊密的友誼。”利瑪竇上面的這段文字很精練地介紹了其用西方天文地理知識征服李之藻的心，而後結為知心朋友的過程。在這多年之後，李之藻曾描述其與利瑪竇的見面情況，李氏回憶道：“在1601年，當利瑪竇來（北京）後，我與幾個同僚去拜訪他，在他的牆上懸着一幅依精細的刻度線（經緯線）繪成的世界地圖。利瑪竇說：‘這是我自西方來的路線。’”李氏的回憶與利瑪竇的描述完全吻合，這充份證明了兩者建立的友情。在這之後的二十年間，李氏與利瑪竇交往繁密，其良好關係一直保持到利瑪竇去世。李氏在四十六歲時身患重病，病中受到利瑪竇的“躬身調護”，以至李氏在病危時曾立下遺囑，託利瑪竇代為執行，這表現了兩者不同尋常的關係。李氏與利瑪竇的關係不單是生活上的朋友，更主要的是中西文化的互相交流與探索，他們共同致力於數學和天文學的著作和儀器。1607年，李氏為利氏的《天主實義》一書寫了前言；1608年，李氏為利氏之《畸人十篇》作了序言。1608年，由利氏口授、李之藻筆譯《圓容較義》（*Trattato della Figure Isoperimetre*），證明圓內外接，以引申《幾何原本》的原義。1613年，又由利氏口授，李之藻筆錄《同文算指》（*Epitome Arithmeticae Practicae*），論述比例、級數、開方等數學範疇的內容。1628年，李氏出版巔峰之作《天學初函》，其中包含許多從利瑪竇處學到的科學知識。以上資料使我們可得知李氏與利瑪竇在科技、數學方面有很深入的交流與互動。

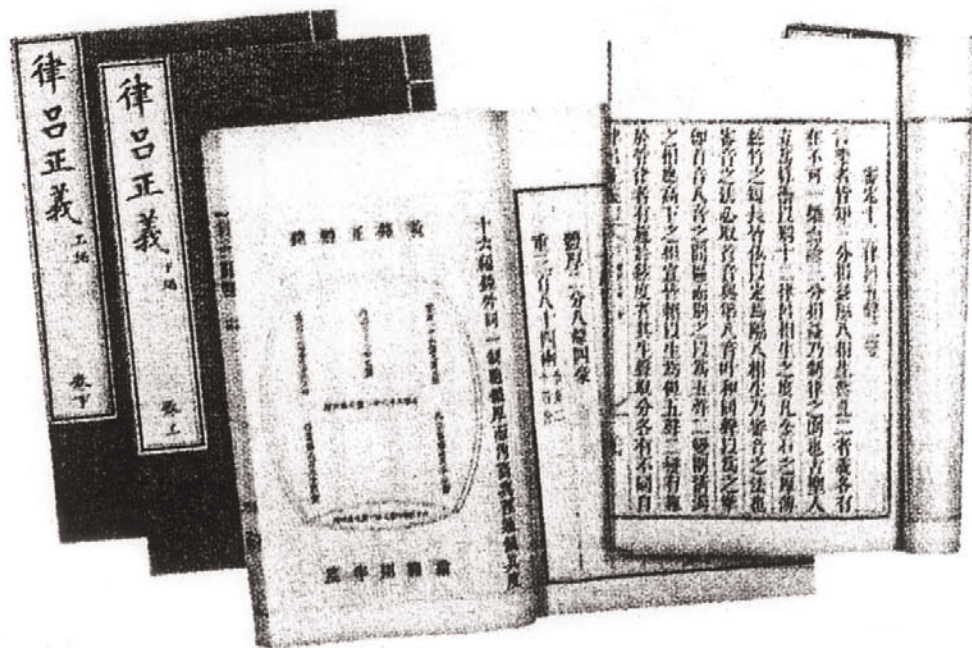
另一方面，精通曆學和音樂律學的朱載堉，於萬曆二十三年（1595）向朝廷進獻三種曆書《聖壽萬年曆》、《萬年曆備考》、和《律曆融通》。朱氏於萬曆三十四年（1606），又向朝廷進獻了音樂律學巨

著《樂律全書》。李之藻在其著作《泮宮禮樂疏》中的律呂部分中提到朱載堉及朱氏之著作《律呂精義》，說明李氏清楚瞭解朱載堉在音樂律學方面的巨大成就。依李之藻與利瑪竇的交情及學術上的密切合作，李之藻把朱載堉的十二平均律理論傳知於利瑪竇，再由利瑪竇將其傳至歐洲，具有很大的可能性。

根據歷史資料的痕跡，亦存在着另一條途徑的可能性，而其中的一個主角，是赫赫有名的耶穌會士金尼閣（Nicolas Trigault, 1577-1628）。金尼閣來澳門時，將“有裝潢圖書七千餘部”運到澳門再轉運去中國，至今仍有五百多部存在北京圖書館。這七千餘部書包括“有水法之書，有算法之書，有萬國圖志之書”，更加“有樂器之書，凡各種琴笙管絃，均別有一種機巧”。從這段記載文字中，我們可推測金尼閣應對音樂相當熟悉，至少可列入具頗高興趣的人物。當金尼閣於1610年來到澳門之後，金氏與李之藻有着密切的交往，李之藻曾於1611年

邀請金尼閣和郭居靜與他一起到杭州作客，這表現出李氏與金氏非同一般的關係。後來，金尼閣把利瑪竇去世後留下的筆記、日記、手稿等文字資料編撰成著名的《利瑪竇札記》。而金尼閣在籌備撰寫《利瑪竇札記》時，利瑪竇已經去世，要找瞭解利瑪竇在中國生活經歷的人，最佳人選就是李之藻。聰明的金尼閣當然會想到這一點，而金氏亦實際上是這樣做的。金尼閣與李之藻成為一見如故的老朋友，從金尼閣與李之藻的密切交往關係來看，金尼閣從李之藻處瞭解得知朱載堉的十二平均律理論，再傳到歐洲亦不足為奇了。

綜合以上資料線索，可以整理出朱載堉十二平均律理論“新法密率”西傳的一條比較清晰的途徑。既朱載堉的律學理論由李之藻交流傳與利瑪竇或金尼閣，再由利瑪竇或金尼閣傳至歐洲。若確認了以上這一途徑，澳門就順理成章地成為朱載堉十二平均律理論傳到西方的發源地，毋疑澳門又為中西音樂交流史添上了光輝而重要的一頁。



《律呂正義》



一個澳門的國際文化品牌

澳門國際音樂節二十年

李觀鼎*



第四屆澳門國際音樂節“紀念冼星海誕辰九十五週年音樂會——黃河大合唱”於大三巴牌坊舉行時的聲勢浩大場面

歲月如歌。一年一度的澳門國際音樂節，已經步入第二十個春秋。自1987年第一屆肇始，迄今已成功舉辦了十九屆；目前，第二十屆音樂盛會正在隆重而熱烈地進行之中。二十年來，澳門國際音樂節與時俱進，不斷發展，內容日益豐富，水準日益提高，規模日益擴大，觀眾日益增多，影響日益廣遠，業已融入本地市民的精神生活，並蔚為小城一道風格獨具的文化景觀。作為一大文化盛事，它不僅在國際音樂界享有美譽，而且廣受海內外人士的歡迎和好評。如今，它已成為澳門展示自身文化形象的一個櫥窗，與世界藝術對話的一個舞台。此刻，當我們回顧澳門國際音樂節所走過的歷程，心中充滿了難以抑制的激動和欣喜：澳門，又樹起一個自己的國際文化品牌。

*李觀鼎，澳門大學中文系教授，澳門特別行政區政府文化諮詢委員，澳門筆會理事長，澳門中國比較文學學會會長。



引領審美 成就一流品位

澳門國際音樂節的成功舉辦，首先在於其立意的精神等級之高。大家知道，政府玉成這一文化盛事的宗旨，是用音樂提升本地居民的生活素質和文化藝術修養，使之在美的氣度、美的神韻、美的意緒、美的境界裡，在與旋律和節奏同化的心靈愉悅中，守護精神家園，建構人文關懷。這一價值觀，決定了音樂節藝術定位的高水準。於是，我們看到了澳門國際音樂節的高級品位——

世界著名的藝術家：列昂納特·斯拉金 (Leonard Slatkin)、洛林·馬澤爾 (Lorin Maazel)、克里斯多夫·艾森巴赫 (Christoph Eschenbach)、大衛·艾德頓 (David Atherton)、雅歌·德拉柯特 (Jacques Delacôte)、湯沐海、邵恩、譚盾、斯基那·高士德 (Sequeira Costa)、郎

朗、里安列·卡華高斯 (Leonidas Kavakos)、米哈伊爾·普雷特涅夫 (Mikhail Pletnev)、米夏·麥斯基 (Mischa Maisky)、王曉東、呂思清、閔惠芳、俞遜發、王國潼、宋飛、克麗斯塔·路德維希 (Christa Ludwig)、阿爾弗萊德·克勞斯 (Alfredo Kraus)、杜麗莎·柏加沙 (Teresa Berganza)、山度·韋格 (Sándor Végh)、加路士·嘉模 (Carlos do Carmo)、廖昌永、莫華倫、梁寧、孫秀瑋……

馳譽全球的音樂團體：紐約愛樂樂團 (New York Philharmonic)、漢堡北德廣播交響樂團 (NDR Sinfonieorchester Hamburg)、BBC 交響樂團 (The BBC Symphony Orchestra)、香港管弦樂團 (Hong Kong Philharmonic Orchestra)、盧森堡愛樂樂團 (Orchestre Philharmonique du Luxembourg)、高秉根樂團 (Orquestra Gulbenkian)、西敏寺大教堂合唱團 (The Choir of Westminster Abbey)、維



1992年韓德爾《煙花音樂組曲》安排在具有南歐風光特色並配以煙花表演的西灣海濱演出。當樂隊奏出優美樂曲時耀眼的煙花隨之在海上升起，繪聲繪色的設計將人們帶入詩般的境界。



從第六屆澳門國際音樂節（1992）正式上演歌劇起，每一屆一部從未間斷。圖為第十一屆音樂節演出歌劇《卡門》。

也納兒童合唱團（Vienna Boys' Choir）、高秉根合唱團（Coro Gulbenkian）、中國國家交響樂團合唱團（The China National Symphony Chorus）、上海歌劇院合唱團（Shanghai Opera House Chorus）、鮑羅丁四重奏（Borodin String Quartet）、羅美羅古典吉他四重奏（The Romeros）、帝國銅管五重奏（Empire Brass）、高秉根男聲四重唱（Tetvocal - Portugal em Vozes）……

堪稱經典的大型節目：歌劇：羅西尼〈塞維利亞的理髮師〉，普契尼〈杜蘭朵〉、〈托斯卡〉、〈藝術家的生涯〉、〈蝴蝶夫人〉，威爾第〈法斯塔夫〉、〈遊吟詩人〉、〈阿伊達〉、〈假面舞會〉、〈奧賽羅〉、〈茶花女〉，萊哈爾〈風流寡婦〉，比才〈卡門〉，莫扎特〈魔笛〉，古諾〈柔密歐與茱麗葉〉，馬斯卡尼〈鄉村騎士〉，萊翁卡瓦洛〈丑角〉；音樂劇：格什溫〈我歌唱您〉，伯恩斯坦〈夢斷城西〉，坎德爾〈芝加哥〉；交響合唱：貝多芬〈D小調第九交響樂〉（合唱），馬勒〈降E大調第八交響曲〉（千

人交響曲）和〈C小調第二交響曲〉（復活），勃拉姆斯〈德意志安魂曲〉，沃爾夫〈卡爾米那·布拉那〉，譚盾〈復活之旅〉（為人聲、水聲而作）；清唱劇：韓德爾〈彌賽亞〉，海頓〈創世紀〉；芭蕾舞劇：哈恰圖良〈斯巴達克〉，柴可夫斯基〈睡美人〉和〈天鵝湖〉……

諸如此類，不勝枚舉。澳門國際音樂節的一流品位，體現出一種現實性與前瞻性兼具的藝術眼光：從小城文化生態的具體狀況出發，為它尋找一種直覺的藝術形式，以優質的節目和充盈的感性，引領市民日漸深入音樂欣賞的堂奧，讓越來越多的人投入審美體驗。毋庸諱言，本地部分受眾相對偏低的欣賞水平，與音樂節的高質性之間，確乎存在着一定的差距。但是，音樂節對此並沒有一味遷就，而是堅持立足於審美引領，一面廣泛聽取意見，以適應要求；一面又在適應中不斷增添新的因子，以超越受眾。一屆屆音樂會，一場場演出，在欣賞者心理機制上，形成一種“適應——不適應



列昂維特·斯拉金是美國國家交響樂團音樂總監、英國BBC交響樂團首席指揮
第十五屆（2001）澳門國際音樂節由斯拉金與BBC交響樂團劃下完美的句號

——適應”的動態良性循環，每一度“不適應”都為更高層次上的“適應”做了準備。這種審美引領，避免了因欣賞者完全耽於固有的欣賞習慣和藝術趣味而產生的審美疲頓，並不斷地突破舊的適應關係，在欣賞與被欣賞之間建立起新的適應度。音樂欣賞作為一種藝術創造，永遠需要向人們已經習慣了的審美感知系統進行挑戰，澳門國際音樂節以自己長達二十年的成功實踐，再次印證了這一藝術規律。

高品位的音樂對於一般市民大眾而言，或許有些艱深，以致音樂演出曾出現“曲高和寡”的現象，但是它卻有着十分深遠的藝術開拓意義。從二十年前免費招待而來賓寥寥無幾，到現今購票入場而聽者人頭湧湧，音樂節已擁有一大批有意通過音樂來提高人生素質和藝術修養的不同行業的愛好者。這從最近一屆音樂節調查問卷的分析即可見出。據統計，在第十九屆音樂節（2005年）受訪的

觀眾中，以該屆為第一年觀賞音樂節的觀眾，佔了總數的27.7%，第二年的佔14%，第三年的佔17.5%，第四至十年的佔29.2%，第十年以上的佔11.3%，而累積觀賞音樂節達三屆或三屆以上的，佔了受訪總人數的58%；再就同一屆音樂節觀眾欣賞的場次而言，欣賞一場的佔受訪觀眾的28.1%、二至三場的佔42.1%、四至五場的佔19.2%，六至七場的佔6%，八場以上的佔4.4%，合計欣賞兩場或兩場以上的觀眾，高達受訪總人數的71.7%。這些數字，不僅顯示了廣大欣賞者對音樂節較高的熟悉度和喜愛度，而且表明音樂節確已孕育出自己的基本觀眾，他們長期的支持和參與，保證了澳門國際音樂節不斷走向成功。

需要說明的是，澳門國際音樂節的觀眾來源，並不限於澳門本地。仍以第十九屆音樂節為例，據對該屆觀眾基本資料的分析，來自外地的觀眾已佔



觀眾總數的 23%，而外地觀眾之中，40% 來自香港，35% 來自廣東省，13% 來自其他省份，12% 來自國外，其中包括葡萄牙、美國、菲律賓、挪威、加拿大、法國、日本、澳大利亞、新加坡、紐西蘭等地。這又表明，澳門國際音樂節的影響，正在向周邊地區乃至更為廣遠的空間輻射，其國際性不僅在內容和形式上，而且在觀眾層面上也得到了印證。

此外，音樂節還培養了一批卓有成績的相關人才。眾所周知，任何一場高水準的音樂演出，都離不開台前幕後大量細緻的工作，而這些工作需要設計、製作、管理、推廣等多方面的人才。應該說，在音樂節創始之初，這些人才是十分緊缺的。音樂節除了徵召部分專業人士外，更多的是在工作中發現人才，培養人才，充分發揮他們的主動性、積極性和創造性，放手讓他們在藝術實踐中去歷練和提

高。如是，音樂節發展的過程也就成為其專業人才隊伍的建設過程。經過二十年的不斷努力，澳門國際音樂節已擁有了自己的藝術設計人才、節目製作人才、演出策劃人才、經營管理人才和文化推廣人才，他們的協調互動、團結合作，從組織安排到藝術創造，均為歷屆音樂節的成功舉行提供了有力的支援。

澳門國際音樂節對高品位的追求，日愈引起媒體的廣泛關注。中央人民廣播電台和中央電視台，自澳門回歸以來，每一屆音樂節都在澳門設立直播室，一邊廣播音樂節消息和名人訪談，一邊現場直播或錄播音樂會演出，2002 年起，還增加了網絡播放。媒體的傳播俾眾周知，讓澳門國際音樂節得以在全國億萬欣賞者面前一展風采，並有機會在更為廣遠的時空裡接受物議和指點。



世界十大頂尖樂團之一“紐約愛樂樂團”2002年在文化中心綜合劇院演出，為第十六屆澳門國際音樂節上演壓軸好戲



2002年第十六屆澳門國際音樂節歌劇《藝術家的生涯》由著名意大利導演毛里齊奧·迪·馬蒂亞執導以及成立於1890年的意大利貝利尼劇院協助製作

滿足需要 堅持藝術多元

澳門向以中西合璧、多種文化共存共容著稱於世。四百多年特殊的歷史形成的國際化品格，使她擁有一個足以包容各種不同文化的廣闊胸襟。澳門地域雖然狹小，但這並不妨礙其文化襟抱的博大。澳門文化這一特徵，哺育了澳門藝術的多元性格；而澳門國際音樂節走過的二十年，正處於世紀之交的新時代，多元共生、走向對話乃是這一時代的基本發展趨勢。基於此，音樂節充分利用澳門作為國際城市便於同世界聯繫的優勢，走出狹小空間去考察世界音樂領域的狀況，從而獲得一種開闊的藝術視野，並把澳門文化的包容性發揮得淋漓盡致，也就成為極大可能。如是，澳門國際音樂節便呈現出一種色彩繽紛的多元格局。

言及多元格局，關乎三個基本問題，即古與今、中與西、雅與俗的關係問題。前兩個問題，涉及時間、地域等方面，音樂節採取“中西並舉”、“巧妙搭配”的策略，效果很好。但是，應該指出，

澳門國際音樂節的多元化，絕不僅僅是時空意義上的多元，更是藝術傾向和風格形式意義上的多元。如果我們一以貫之地從整體來把握二十年來音樂節的多元藝術流向，就會清晰地見出“多元”對於音樂節及廣大聽眾具有多麼重要的意義。

例如西方音樂。相對於中國或其他地域的音樂來說，它固然祇是一個“元”；但作為一個獨立的音樂系統或體系，它又是一個漫長歷史積澱成的多元存在。華麗、過度、濃情的巴洛克音樂，儉省、含蓄、節制的古典音樂，從大自然獲取靈感力量、着重內心世界表現的浪漫主義音樂，拋棄了常規束縛、強調自己國家民族風格的民族主義音樂，注重色彩的描繪和抽象感覺的體現的印象主義音樂，富有反傳統色彩和情感性傳遞的表現主義音樂，以切分節奏和即興表演為特徵的爵士音樂等等，都是構成西方音樂多元存在的一“元”。澳門國際音樂節兼收並蓄，通過巴赫（Bach）、韓德爾（Händel）、海頓（Haydn）、莫扎特（Mozart）、貝多芬（Beethoven）、蕭邦（Chopin）、舒曼（Schumann）、



勃拉姆斯 (Brahms)、德沃夏克 (Dvorák)、柴可夫斯基 (Tchaikovsky)、格里格 (Grieg)、西貝柳斯 (Sibelius)、馬勒 (Mahler)、施特勞斯 (Strauss)、德彪西 (Debussy)、拉威爾 (Ravel) 等大師的作品的演繹，把它們一一納入演出日程，讓這些不同傾向、不同風格的音樂，更疊交替地出現於欣賞者耳畔眼前，久而久之，便為人們從具體作品到整體風貌上了解、認識和把握西方音樂，提供了較為充分的可能。

又如中國音樂。音樂節對其中國性的吸納，主要表現為兩個方面。一是經常演唱、演奏不同風格形式的中國音樂和中國作品，其中，既有流瀉着江南水鄉優雅韻致的〈江南絲竹——民族音樂會〉，又有震盪着呂梁太行磅礴大氣的〈千年回聲——鼓樂音樂會〉；既有深情探索華夏民族歷史文化底蘊的〈“臥虎藏龍”音樂會〉，又有熱烈張揚中華民族

堅強戰鬥精神的〈紀念冼星海誕辰九十五週年音樂會〉；既有表現對中國文化名人崇高敬意的〈海上尋夢——陳蝶衣作品音樂會〉，又有匯集了多部中國現代作曲名家名作的〈長城隨想——中國協奏曲薈萃〉，如此等等，都曾產生巨大影響，引起廣泛共鳴。二是經常邀請各具特色的中國音樂家參加演出，舉凡內地一流的歌唱家、演奏家、音樂團體，有許多都曾在音樂節登臺亮相，一展才華。其中一些音樂家還加盟澳門樂團和澳門中樂團，成為推動小城音樂藝術發展的骨幹。這些中國氣派的音樂，與世界各國不同風格的旋律節奏相遇，交織出澳門國際音樂節特有的中外合璧的色彩。

至於雅與俗的關係，它的恰當處理同樣需要一種藝術慧眼。當然，澳門國際音樂節之高品位定格，決定了它更多地吸納高雅音樂、尤其是經典音樂的藝術取向；但是，通俗音樂自有其不可替代的



中國鼓樂的故鄉在山西，而山西最出色的鼓樂在絳州。2002年“千年回聲——鼓樂音樂會”由山西絳州鼓樂藝術團獻演，大三巴牌坊上下鼓聲隆隆前呼後應，場面浩大激動人心。



馳譽世界的維也納兒童合唱團於2003年的第十七屆澳門國際音樂節再度蒞臨澳門獻唱來自維也納的深情問候



特色，在發揮藝術功能時，完全可以與經典音樂互補。通俗音樂滿足於平視性，是集體心理在情緒感官上的自娛、自賞和自我渲洩，因此更貼近市民大眾，貼近欣賞者的期待視野，而它跟經典音樂同樣崇仰生命、愉悅人生。雖然通俗音樂重在流行而不像經典音樂那樣追求永恆，但它在廣泛的流行中亦有獲得大眾認同的經典性的可能。基於這種識見，音樂節請來了李玟、蔡琴、費玉清、葉麗儀和徐小鳳等擁有廣大聽眾的著名通俗歌手，舉辦了〈海上續夢——薔薇、玫瑰、夜來香〉、〈彩雲何處飛——紀念鄧麗君逝世十週年演唱會〉、〈金光燦爛——徐小鳳與澳門中樂團〉這樣承載深長集體記憶的大型音樂演出，受到廣泛歡迎和好評。

藝術多元，就其體裁而言，其實就是形式的多樣化。由於人們的生活經歷、思想感情、文化素養等方面的不同，其藝術愛好和審美追求也必然存在

許多差異。有人喜歡“金戈鐵馬”式，有人喜歡“花間月下”式；有人喜歡“錯彩鏤金”式，有人喜歡“輕描淡寫”式；有人喜歡“驚雷驟雨”式，有人喜歡“朗月清風”式，可謂各有所好，情趣迥然。惟其如此，澳門國際音樂節祇有呈現出多種多樣的面貌，才能滿足廣大欣賞者的需要，受到他們的歡迎。而事實上，澳門國際音樂節的二十年，正是一個不斷實現多樣化的藝術過程，在這個不算很短的過程裡，它一天天地走出了自己的多姿多彩。無論是聲樂體裁還是器樂體裁，無論是演唱形式還是演奏形式，音樂節上應有盡有，不拘一格。

人們可以從層出不窮的歌唱家和音樂組合的獨唱、齊唱、重唱、合唱，欣賞到作為各民族文化源頭的民歌，以情感抒發為特徵的抒情歌曲，以敘述事物為特徵的敘事歌曲，輕鬆諧趣、生動活潑的詼諧歌曲，表現歌劇人物“內心獨白”的咏歎調，仿若



每年一度的澳門國際音樂節，安排眾多音樂會在教堂舉行。這些演出吸引了海外遊客及本地樂迷的熱烈捧場和激賞。



2005年澳門國際音樂節演出歌劇《蝴蝶夫人》。《蝴蝶夫人》是意大利最具影響力的歌劇作家普契尼的四大代表作之一，劇中主角皆由國際知名歌唱家擔任。此次表演的中國女高音孫秀葦曾在《蝴蝶夫人》扮演主角，演出近一百五十場，是當今世界歌劇舞台上詮釋蝴蝶夫人的名家。

口語或朗誦一般的宣叙調，包含了獨唱、重唱和管弦樂的多樂章套曲康塔塔，介於歌劇與康塔塔之間的清唱劇，以及由咏歎調、宣叙調、重唱、合唱、序曲、間奏曲和舞蹈場面組成的歌劇等；

人們還可以從頻繁登場的演奏家和樂隊樂團的獨奏、重奏、弦樂合奏、管樂合奏，去品味多樂章的組曲和交響曲，套曲奏鳴曲，獨奏樂器與管弦樂隊協同演奏的協奏曲，具有豐富思想內容、強烈戲劇性和絢麗色彩的交響樂，以完美形式出現於巴洛克音樂時期的組曲，以多種重奏形式出現的室內樂，單樂章的標題交響樂——交響詩，情景交融的交響音畫，歌劇、舞劇的幕前曲和音樂會獨立的器樂曲——序曲，具有濃厚民族風格和地方色彩的隨想曲，突現狂烈奔放性格和鮮明民族特徵的狂想曲，重於抒發內心感受而形式灑脫不羈的幻想曲，以及具有舞蹈性格的舞曲等。

這裡，特別值得一提的是歌劇的製作。大家知道，澳門本地並沒有歌劇院，當然也沒有歌劇演員和專門的歌劇樂隊，製作歌劇談何容易。但是，為了社會需要，音樂節想方設法，克服種種困難，請來了世界最好的導演，最優秀的指揮，最出色的演員，製作最具代表性的歌劇饗覽廣大觀眾。從第6屆

澳門國際音樂節（1992）正式上演歌劇〈塞維利亞理髮師〉起，每屆一部，迄未間斷，至今已有17部著名歌劇在小城獻演。這些具有國際水準的演出，為澳門市民提供了營養豐富的精神食糧和美不勝收的藝術享受。

澳門國際音樂節的寬廣視角和巨大容量，確保了它對古今、中外、雅俗音樂成果的充分吸納融合。音樂節的開放性架構和多元多樣的審美選擇，使得它的節目成為關注人生、體驗生命、追求愛和美的同一指向的各自獨立表現，和藝術把握對象方式的不同風格形式的獨特傳達，從而以豐富多彩的音樂品種將越來越多的人吸引到音樂欣賞和審美創造中來。而正是在這個意義上，可以說，澳門國際音樂節為小城搭建了一座多元多樣的藝術舞台，培植了一種和諧共存的文化生態。而這，對於滿足人們的欣賞需求，拓展其藝術眼界，深化其審美感知，以及增進與世界的文化交流，都是十分重要的。

立足澳門 彰顯本土特色

從根本上說，音樂藝術作為一種文化，乃是一個“場”的過程，即是說，它是由各種因素和力量相



互作用構成的一種存在形式或運動結果。澳門國際音樂節的發展，正是其國際化追求和本土化追求兩種力量互動的產物。音樂節視野開闊，卻以澳門本土為立足點，從小城發展需要出發來與世界對話，表現了澳門人濃重的鄉土情結。

其一，充分展示本澳音樂家的成就，大力推出委約創作的澳門題材的作品。

出生於澳門的人民音樂家冼星海，其作品表現的時代精神、民族氣概和大無畏勇氣，深刻地反映了20世紀30-40年代中國人民抗日戰爭的鬥爭歷程，當然早已大大超越了小城特定的空間地域，但是作為澳門的驕傲，他創作的不可朽作品在澳門演唱和演奏，對澳門人來說，卻有着特殊的情感價值和審美價值。在冼星海誕辰95週年（2000年）和100週年（2005年）時，澳門國際音樂節先後兩度在大三巴廣場舉行紀念音樂會專場演出，讓〈黃河大合唱〉這樣的謳歌“偉大、堅強”民族精神的旋律，在當下人們復興意識高揚的歷

史時刻唱響，立即引發了“同心同調”的強烈共鳴。

人才始終是小城彌足珍貴的財富。音樂節對於音樂人才，總是細心尋覓，深入挖掘，熱情推出。澳門旅美音樂家林晶晶，是世界知名鋼琴家、指揮家和作曲家，曾獲羅馬大獎和上海音樂金獎，她的管弦樂作品，被譽為現代音樂之典範。澳門國際音樂節先後於第16屆和第19屆為她舉行了“澳門懷思”音樂會和“聖名之城”音樂會，邀請她分別以指揮家和鋼琴家的身份演出自己的作品，包括兩首由文化局委約的創作〈澳門懷思〉和〈澳門懷思II〉。這些樂曲深情地緝結於故土，任情地吟咏於澳門，傳達了一個海外遊子對家鄉情真意永的思念。

澳門國際音樂節在本土化過程中，還十分注意對演出音樂作品的整合。為了強化題材的本土性，音樂節特別將一些反映澳門歷史和現實的委約之作，鑲嵌入自己的藝術框架。在第19屆，美國作曲家艾利·馬歇爾（Eli Marshall）獻上了他的〈情繫



由百老匯亞洲公司及紐約演員傾力演出的音樂劇《夢斷城西》
作為第十九屆（2005）澳門國際音樂節亞洲巡迴首站獻演，反應熱烈，連續上演了五場。



粵語歌壇頂峰人物徐小鳳在2006年澳門國際音樂節二十週年慶典之“金光燦爛——徐小鳳與澳門中樂團”的精采演出，連演五場，場場音樂會爆滿，座無虛席。



當代)。這部以澳門歷史城區為題材的委約作品，在澳門舉行世界首演，具有一種標誌性意義，它顯示了音樂節在思想內容方面正在發生的深刻變化。

其二，熱情鼓勵藝術實踐，支持本地樂團演出。

澳門有兩個專業樂團，同為文化局屬下的音樂團體。其中，澳門樂團（前身為澳門室內樂團）成立於1983年，澳門中樂團成立於1987年，它們與初創時期的澳門國際音樂節形成了互為伴生、共同成長的緊密關係。

澳門樂團自1989年（第三屆）、澳門中樂團自1991年（第五屆）以來，參加了歷屆國際音樂節的演出，密管繁弦地與眾多海內外音樂家合作，演出了一台又一台精彩節目。隨着兩個樂團在藝術實踐中的不斷提高和持續發展，它們在音樂節中的參與

程度和充當的角色也發生了根本的變化。近年來，兩個樂團在每屆國際音樂節上都舉行獨立的大型音樂會，澳門樂團還成功地參加作為澳門國際音樂節開幕、閉幕重要劇碼的大型歌劇、音樂劇的演出，成為音樂節擔綱挑樑的中堅力量。澳門樂團和澳門中樂團在音樂節上出色實踐，是小城與世界進行藝術對話和交流的主要方式之一，它們的成功彰顯出國際音樂節東道主在本地文化事業上的發展成就。

其三，本地標誌性建築的充份利用，構成亮麗的文化景觀。例如：韓德爾的〈煙花音樂組曲〉，安排在具有歐洲城市海濱特色並配以煙花表演的西灣海濱演出，當樂隊奏出優美的樂曲，耀眼的煙花隨之在海上升起，繪聲繪色的設計將人們帶入詩一般的境界；

描寫南歐愛情故事的歌劇〈塞維利亞的理髮師〉，安排在擁有典型南歐式建築的大砲台花園上



2006年著名華人青年鋼琴家郎朗應邀與澳門樂團攜手合作為第二十屆澳門國際音樂節開幕獻演



演，隨着劇情的發展，觀眾仿如置身於主人公曲折動人的情感世界；

聲勢浩大，氣象萬千的〈黃河大合唱〉，安排在寬廣的大三巴牌坊下演唱，洶湧澎湃的黃河氣勢的傳達與廣大聽眾的激奮情緒融為一體，在古老的歷史遺蹟前，形成了一個同聲同氣的大力場；

具有親密合作性質的室內樂，安排在古樸、靜謐的盧廉若公園演奏，為數不多的樂師以幾件樂器，在鳥語花香的氛圍裡，同悠閒的聽眾進行愉快的“交談”，為樂曲平添了幾分優雅和深邃；

至於各種宗教音樂，包括彌撒曲、安魂曲、悼歌、經文歌、牧歌等，則常常安排在神聖莊嚴的玫瑰堂和主教座堂中演出，從而在廣闊的歷史背景上，為觀眾提供了一種品鑒樂曲神異瑰麗的審美特徵之宗教美學視角；等等。

音樂節將部分節目安排在這些著名景點演出，是基於這樣一種藝術美學的考慮：審美經驗告訴我們，包括音樂在內的表演藝術，除表演者和欣賞者外，演出場地也是一個不可或缺的要素。特定的演出空間所特有的情境、氛圍和音響效果，與表演者和欣賞者審美創造的比配相融，是藝術傳達和美感接受的一個重要前提。因此，須要精心設計，巧妙安排，將“樂”與“景”的關係處理得恰到好處，使音樂節充盈着一種澳門韻味。這樣，不僅可以向中外聽眾展示澳門的歷史文化，並從一種新的角度深化欣賞，使他們對作品產生另一番體味，而且可能賦予歷史文物、名勝古蹟新的生命和新的色彩。

其四，音樂節藝術之鏈向社會各界的延伸。

為了照顧各界人士，特別是青年學生，使他們也有機會步入藝術殿堂，和大家一起分享這一音樂盛宴，澳門國際音樂節每屆都要舉行若干場免費的音樂會。費用雖然免去了，質量卻絲毫沒有降低，迎接觀眾的，照樣是精心安排的節目、一流水準的演出和熱情周到的服務。每一位入場者，都可以在欣賞中感受到一種小城特有的溫馨。

為了讓更多的人享受音樂之美，提高藝術素養，澳門國際音樂節把自己的“舞台”擴展到社會上。除了正式演出，還組織力量，深入學校、社

區，舉辦各種工作坊、專題講座、小型音樂會，邀請參加音樂節的各國著名音樂家於現場就音樂藝術問題進行講學、答問和示範表演，推廣普及音樂知識，指導和培養本地音樂人才，與廣大市民和學生共享音樂節的快樂。這種藝術行為的延伸，在“場內”與“場外”之間形成一種合力，而這合力又使音樂節成為一個融匯的構成。它開闊了人們的文化視野，豐富了他們的精神生活，也為音樂節本身擴大了影響。越來越多的人在品味音樂美的同時，了解並理解了音樂節，體認了它的價值和意義。

一方面堅持國際性，一方面堅持本土性，造就了澳門國際音樂節二重存在的科學品格。事實證明，國際性是建立在本土性基礎上的。正如魯迅所說：“有地方色彩的，倒容易成為世界的”。澳門國際音樂節具有越來越廣泛的國際性，正是它始終堅持本土性的結果。

歲月如師。當我們審視澳門國際音樂節在過去的日子裡留下的足跡，在歸結經驗的同時，確也發現了一些遺憾和不足。諸如音樂節節目的籌劃，祇是年復一年地進行，而未及做更為長遠的安排；我們的舞台上，由澳門音樂家演唱或演奏的澳門人的作品尚不多見；對於較艱深的經典音樂作品的通俗化推介有待加強；音樂節少數節目還未盡如人意；票務方面未能充分滿足需求等等，都是在今後的工作中應予注意和改進的。

展望未來，澳門人對前程滿懷信心。大家一定繼續努力，按照特區政府提升全體市民綜合生活素質的施政方針，堅持高品位、國際性和本土化，把澳門國際音樂節辦得更好。澳門很小，卻敢於並且善於以“小”做“大”。澳門國際音樂節的成功舉辦，充分證明了澳門的智慧和魄力。它是澳門人親手種植的音樂藝術的百花園，願在未來的日子裡，有更多的人關心它，愛護它，澆灌它，讓它以更加絢麗的色彩，更加馥郁的芬芳，淨化我們的生活，美化我們的心靈！

（2006年8月14日，第三修改稿）



澳門國際音樂節隨筆

李歐梵*

隨
筆

澳門國際音樂節隨筆



澳門歷屆國際音樂節多有安排在大三巴前地演出場景壯觀

*李歐梵(1942-)，原籍河南太康，臺灣大學外文系畢業，美國哈佛大學博士，香港科技大學榮譽博士，曾任教於美國哈佛大學、普林斯頓大學、芝加哥大學、加州大學洛杉磯分校等，臺灣中央研究院院士，現任香港中文大學人文學科講座教授。



澳門國際音樂節演奏節目必有安排於莊嚴肅穆的聖堂舉行



澳門音樂節是審美旅程

澳門第17屆音樂節於10月10日〔2003年〕正式開鑼，我有幸受邀參加是晚歌劇的首演，並與文化局的特別計劃處官員交談。雖然這次訪問僅是走馬觀花，但仍留下深刻的印象。

澳門的文化中心（這次音樂節的主要演出地點）無論就設計和外觀，都遠較香港的文化中心出色。一位香港中文大學建築系的朋友告訴我：“澳門這座新蓋的建築物備受他的同行贊揚，而香港的文化中心卻早已成了笑柄。”除了演奏廳外，澳門的文化中心尚包括一座規模龐大的藝術展覽館，目前正在展出現代國畫大師傅抱石的作品。

然而更令我注目的卻是該館的另外幾項展覽，內容都與澳門的歷史有關，從水彩畫、鉛筆素描到老照片，早期的澳門風光盡在眼前，而這些早期畫家（如 Chinnery）和建築師 Smirnoff 都到過香港，但卻與澳門結下了情緣。我一面參觀，一面臆想：也許當年的香港和現在差不多，熙熙攘攘；而澳門山明水秀，卻是住家的好地方。

在澳門聽音樂，和香港的感受不同。香港人好熱鬧，各種社交活動辦得有聲有色，幾乎掩蓋了音樂會的原有意義。記得最近參加香港管弦樂團一年一度的募款演出，中場休息時的酒會近半小時之久，“貴賓”擠得水泄不通，杯觥交錯，似乎早已把音樂拋在腦後。但澳門音樂節首演前及中場的酒會則顯得冷冷清清的，雖然也是冠蓋雲集，但觀眾看來更迫不及待想進去觀賞演出。也許這又是我這個樂迷的“主觀”因素作祟。

我認為澳門音樂節的最大特色是：在近二十場的演出中，八場節目特別選在古老的教堂舉行，而且大多是免費的。在澳門文化局印製的厚達一百三十頁的節目介紹書首頁，就有下列字句：“各座教堂有着不同的歷史沉澱、不同的建築風格及不同的演出氛圍，觀眾不僅可在此聽美妙動人的音樂，更可通過視覺與聽覺的水乳交融，感受多彩多姿的審美旅程。”

可惜我無緣在教堂享受葉詠詩指揮的貝多芬交響樂、德沃夏克的安魂曲、羅馬尼亞大提琴四傑的演奏會等精采節目，但仍希望趕上最後一場的壓軸戲：譚盾的〈復活之旅〉，地點就在著名的大三巴牌坊，也是免費！即使收費的節目，票價也較香港便宜許多，所以港人乘渡輪來參加的也不少，據說還有從臺灣地區乘飛機來觀看歌劇的樂迷。

提到歌劇，我卻認為這次演出的莫扎特的〈魔笛〉不盡理想。這部歌劇我看過多次，包括大導演英瑪褒曼拍攝的電影。莫扎特的音樂當然無懈可擊，而且不失童真，可惜的是那位從美國請來的導演不夠稱職，很多好玩的場面都草草了事，幾樣略帶東方色彩的舞臺設計也未能善加利用。指揮是丹麥人，經驗豐富，但請來的意大利“國際交響樂團”卻奏來有氣無力。演員方面，我認為最出色的是演“烏人”帕帕蓋諾的德國男中音埃德曼——原來有兩兄弟（保羅和彼德）同演此一角色。他們是歌劇明星 Otto Edelmann 的兩個兒子，都是男中音，各演一場，還在玫瑰堂演出一場“今夜抒懷”的二重唱音樂會。其父曾在卡拉揚指揮的“玫瑰騎士”中飾演歐克斯伯爵一角，名揚天下，虎父無犬子，兩兄弟家傳樂藝，與乃父先後輝映。

澳門乃彈丸之地，人口不到香港的十分之一，音樂節的經費當然也無法和香港的相提並論。然而澳門的主事者似乎知道如何利用世界各地的人材：這次音樂節的藝術總監是香港來的莫華倫，也是一位著名的演唱家，參加歌劇演出的還有來自北京的中央歌劇院合唱團和享譽國際的女高音黃英。而來自歐洲的兩個交響樂團——盧森堡愛樂樂團和漢堡的 NDR 交響樂團——實力都很強勁，尤其是後者的水準，遠在今春來港參加藝術節的法國國家交響樂團之上。當然大提琴家米夏·麥斯基更是年輕一代首屈一指的人物。據聞這兩個樂隊都要到上海演出，順道過境澳門，因此主辦當局也深得地利之便，以較便宜的代價換得高品位的演出。



我一直認為，澳門政府在文化方面的政策極富創意，值得香港借鑒。香港每年的藝術費用多少我不得而知，但在節目安排上不見得比澳門更多彩多姿。香港最令人遺憾的是沒有古蹟古風，非但古老的教堂幾乎絕迹，而且歷史文物的保存也顯得可有可無。

香港政府一意關注當前的經濟，卻不顧文化傳統，而澳門的文化局卻為了保存澳門的文化傳統而設，在這方面澳門政府真是煞費苦心，連一家老當舖也舍不得拆，而把它變成文化館。所以在澳門聽

音樂，才真正是享受藝術和文化的水乳交融，而不僅是娛樂而已（香港的相對機構叫作“康文署”——康樂在前，文化居後）。

在歸程途中，我翻閱澳門文化局出版的兩期《文化雜誌》，每期厚達兩百多頁，印刷精美，一期的主題是文化和老建築的保存，另一期的主題是澳門的天主教文化。兩期的重量超過一架小計算機，但我覺得比計算機更珍貴。這份文化重量壓在心头，也使我對澳門更增添一份好感和敬意。

澳門聽“水樂”欣賞譚盾

澳門的第十七屆國際音樂節，於〔2003年〕11月2日圓滿閉幕，最後一天壓軸戲是譚盾的〈復活之旅〉，我被邀恭逢其盛，不勝榮幸。

譚盾的這齣根據巴哈〈聖馬太受難樂〉而譜寫“為人聲、水聲而作的合唱劇”，能夠在澳門古老的聖保祿教堂殘址——大三巴牌坊前演出，真可謂是天作之合；世界上恐怕再也找不到比大三巴更合適的地方，非但在教堂面前重演耶穌受難的故事是理所當然，而且譚盾的音樂集中西文化之大成（外加印尼、中國西藏、阿拉伯等文化元素），更應該在一個中西文化匯流之地澳門演出。可惜大三巴牌坊不近海，否則更為理想。香港本來也是一個很適宜的地方，但是已經找不到任何類似大三巴的廢墟，連舊教堂也所剩無幾了。

澳門以前是葡萄牙的殖民地，但葡萄牙的殖民文化又和英國的不同，它似乎不重經濟和物質，所以在澳門沒有留下任何現代建築或金融系統；它令人感受到的是一種懶洋洋的文化精神，既有歷史和宗教的靈性，又頹廢得可以。甚至可以說，葡萄牙文化在海外殖民的同時，也被本地文化殖民了，它的產品就是一種自然的混雜（hybridity），但似乎又沒有引起甚麼種族紛爭，所以當今“文化研究”的理論家往往忽視了澳門，祇有研究文物保存的建築學家和我這種偶爾發懷古之幽思的都市漫遊者，才對澳門感到無比興趣。

演出之前，承蒙澳門中央圖書館館長帶我們這幾個香港過客，到民政總署大樓的老圖書館去參觀，古色古香，可愛得令人驚嘆，詩人也斯和我不約而同想到波赫斯（Jorge Luis Borges）——這位阿根廷的盲作家，以前也是該國圖書館長——他小說中所呈現的想象圖書館，恐怕就是這個樣子吧！我差點在二樓舊書叢裡發現他的“百科全書”，還有假地方的怪名字。圖書館前的露天前庭兩側各立一位葡萄牙詩人的雕像，賈梅士（Luís Vaz de Camões, 1524-1580）和狄若赫（João de Deus, 1830-1895），可能兩個人都來過澳門。我不禁欣喜若狂，雖對這兩位詩人毫無所知，卻被這個圖書館的魔力鎮住了。

從圖書館步行到大三巴（當然也忘不了到附近的佛笑樓去大啖一頓乳鴿），好像從一個古典世界走進另一個古典世界，前者的幽深和後者的明朗恰成對比。那晚當然更燈火通明，整個大三巴石階空地擠滿了觀眾（此次表演一貫澳門文化局與民同樂的宗旨，又是免費），晚間九時才開始，節目約一個多小時，在譚盾的指揮下，表演一氣呵成絕無冷場。我認為，〈復活之旅〉是他最成功的作品之一，和他為香港回歸所編寫的〈天地人〉這個失敗之作形成了另一個強烈的對比。為甚麼譚盾不經意地厚此而薄彼？

〈天地人〉大而無當，是一部由支離破碎的樂曲（包括為影片《南京大屠殺》所作的配音）勉強串聯



譚盾指揮演出“為人聲、水聲而作的合唱劇”（2003年11月2日晚間於澳門大三巴前地）



而成的華而不實的應景之作，糟塌了馬友友的大提琴獨奏；而〈復活之旅〉卻處處充滿了譚盾所獨有的創意，首尾主題連貫，“眾贊歌”（chorale）形式的運用，從合唱（韓國國家合唱團擔任，精確絕倫）到三個打擊樂手表演以水聲為主的變奏，逐次以奇妙的對位向巴哈致敬，令人折服。我本以為譚盾故意用水來作噱頭，聽後才體會到這非但是道家哲學和基督教精神的結合；而且更造成水的意象和聲音的神奇對比，舞臺上共置放十七個透明水盆，從平行到垂直兩個方向恰好構成一個十字架，於是把水的抽象隱喻化為耶穌受難的代表符號，效果極富戲劇性。

事實上，譚盾把握住《馬太福音》中最基本的人性元素，把耶穌受難宗教哲理化成一個情節動人的故事，而且以最簡單的人手——除了合唱和三位打擊樂師外，祇有女高音、男中音、小提琴

和大提琴手四人，兼演各種角色——達到最戲劇化的效果。觀後我突然想到和譚盾同時在2000年受國際巴哈學院委託作〈聖馬可福音〉的阿根廷作曲家高利約夫（Oswaldo Golijov），我曾有幸在波士頓聽過該曲的演出，它也是結合聖樂和南美的民間音樂，而且還在舞臺上載歌載舞，至今我還印象猶新。

高利約夫和譚盾都是“跨文化時空對話”的作曲家。譚盾甚至說：“我喜愛巴哈的對位法，不僅是音符與音符的對位，而且也是語言與語言、意象與意象、文化與文化的對位。”這一次他“對”得恰到好處，令澳門這個小城的市民為之鼓舞萬分，散場時場內熱烈的掌聲和場外依稀可聞的麻將聲混成一團，宗教和世俗也化成一片，恰恰足以體現澳門文化的風格。



譚盾“把水的抽象隱喻化為耶穌受難的代表符號，效果極富戲劇性。”（李歐梵評語）

澳門的命運交響

閻純德*

澳門人是幸福的，無論是走大街，抑或是穿小巷，一不小心，不是會踩住“世界遺產”的腳，就是碰到“世界遺產”的肩。不是澳門人的人也很幸福，——當你穿雲破霧來到澳門，或是跋山涉水來到澳門，也不用付出太多的勞頓，就像走進了人類文化微塑景觀群，你可以輕而易舉地走進歷史，觸摸歷史，親切地同“世界遺產”愉快對話。澳門，就是這樣，無論甚麼時候，甚麼地點，甚麼事情，給你的是溫馨、愜意和方便。

澳門就是不大，或者說它很小；但它的歷史很深、很遠、很長。你聽過葡國人那首古老的民謠嗎？

喝了亞婆井的水，
忘不掉澳門；
要麼在澳門成家，
要麼遠別重來……

澳門是一個迷人的港灣，你不僅可以休息，還可以永久地躺下；澳門值得讓人在這塊土地上安身立命，讓你離不開它，叫你捨不得它，要是真的讓你離開，你可能還非得回來不可，以至於死而無悔。——這就是澳門的魅力！

澳門是溫柔的。無論是亞婆井、媽閣廟，或是天后娘娘、雪地聖母，這一個個母性精神，養育了澳門的第一性格，滋養出一個“世外桃源”，使這片山水成為溫柔之鄉。

溫柔出自文化，溫柔陶冶人性。人在澳門一久，那些古街小巷，夜晚的燈光星光，山上的燈塔，海上的航船，街上飄蕩的南音和粵曲，眼裡閃

現的笑臉，文化和自然，傳統和現代，以及來自重洋悠長悠長的海風，甚至連遊人也被陶醉成樂不思蜀，忘了自己是何鄉的人。

澳門能讓人世代久居的，當然不是它那些許歐陸“洋氣”，更不是濃厚的“賭風”，而在於它的歷史細胞裡充溢的文化芬芳和經久不衰的素樸民風。我說澳門像“世外桃源”，不是說人們都“不知有漢”，也不是說澳門壓根兒就沒有自己的悲情；而是說，與人世間別的都市相比，澳門多了不少溫情。

在歷史學家和澳門人的記憶裡，澳門也有屬於自己不能忘懷的日子：1557年——葡萄牙人藉口上岸晾曬貢品而在澳門“微笑”着住了下來；1844年——澳門志士沈志亮怒殺澳督阿馬留；1999年12月20日——澳門回歸祖國而重生；2005年7月15日——這又是澳門一個重要的日子，這個日子無疑地又是一個不是節日的節日。為了這個不曾想到而又藏匿於歷史心底的節日，澳門人一等就是四百五十年。四百五十年，澳門從一個小小的漁村，翻到一部世人矚目的文化經典，依托着中華五千年，而今它成長為“學貫中西”的文化澳門。

這個不早不晚到來的節日，是澳門的一次偉大正名。為了這一天，澳門人眼巴巴地等待着來自在南非德班舉行的第二十九屆世界遺產委員會審議“澳門歷史城區”(The Historic Centre of Macao)的最後結果。其實，這種等待也是我們中華民族的共同等待。這個等待也是四百五十年！但我知道，澳門的任何等待都不會白等，澳門人傑地靈，澳門人緣好，澳門的任何等待，都會有個美麗的答案。

等待，讓澳門化作歡呼！喜訊不脛而走，每個

*閻純德，北京語言文化大學教授。

澳門人和在澳門的非澳門人一起分享歷史賦予的喜悅和驕傲……

電話鈴響了：“澳門‘申遺’成功！閻教授，您和李楊教授一定高興吧？”

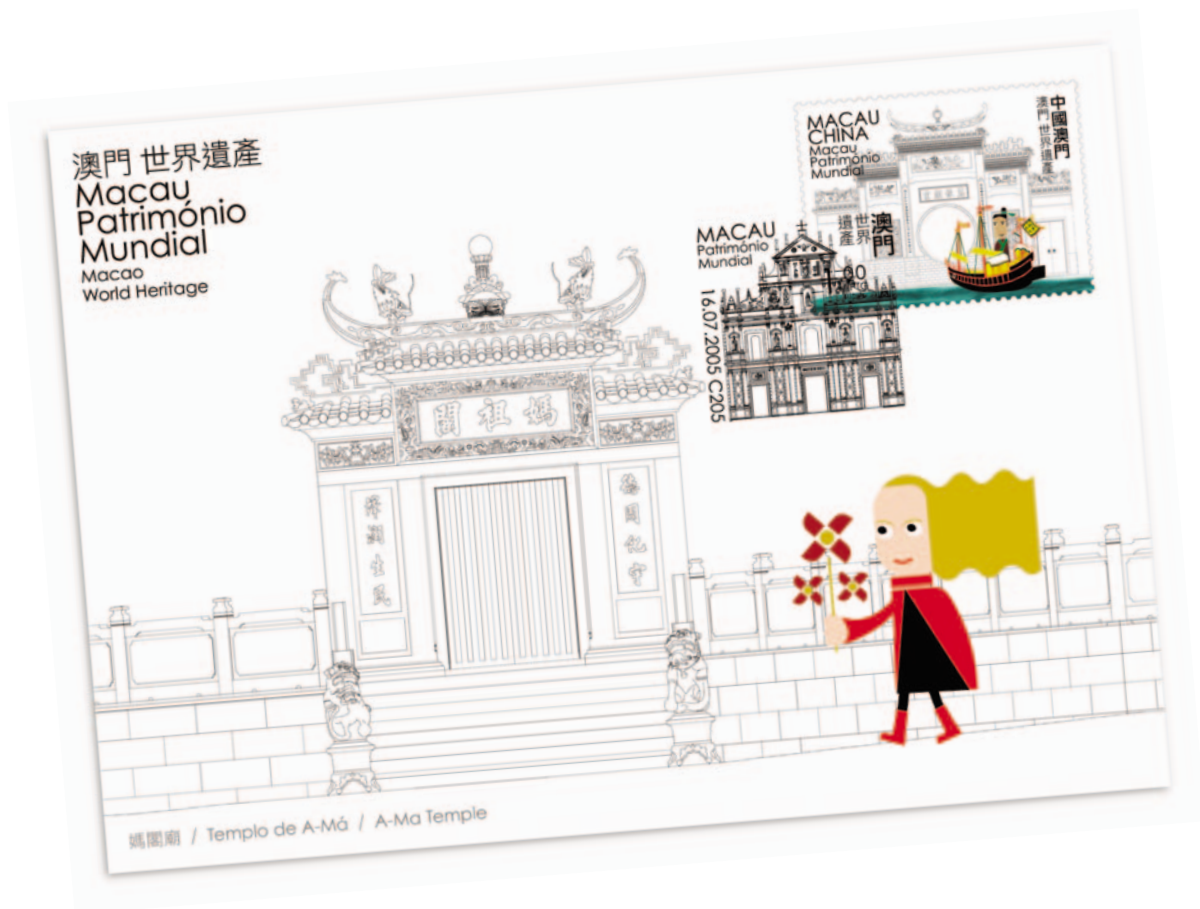
“高興！每個中國人都會為我們的澳門而高興！……”我激動地回答這位曾到北京學過“普通話”的澳門人。

“爸，媽：我看到了‘澳門歷史城區’成為世界文化遺產的消息。我好高興啊！”這是遠在巴黎的女兒打來的電話。

為了這個等待和結果，我們奪門而出，到澳門街上去感受喜悅，也抒發自己深藏的豪情。

這一喜訊傳到澳門的第二天，下午五點多，我們走出新口岸的南園大廈，頂着依然火辣辣的陽光，繞過正在改建的何賢公園，一路如沐春風，穿過北京街、嘉思欄花園、約翰四世大馬路

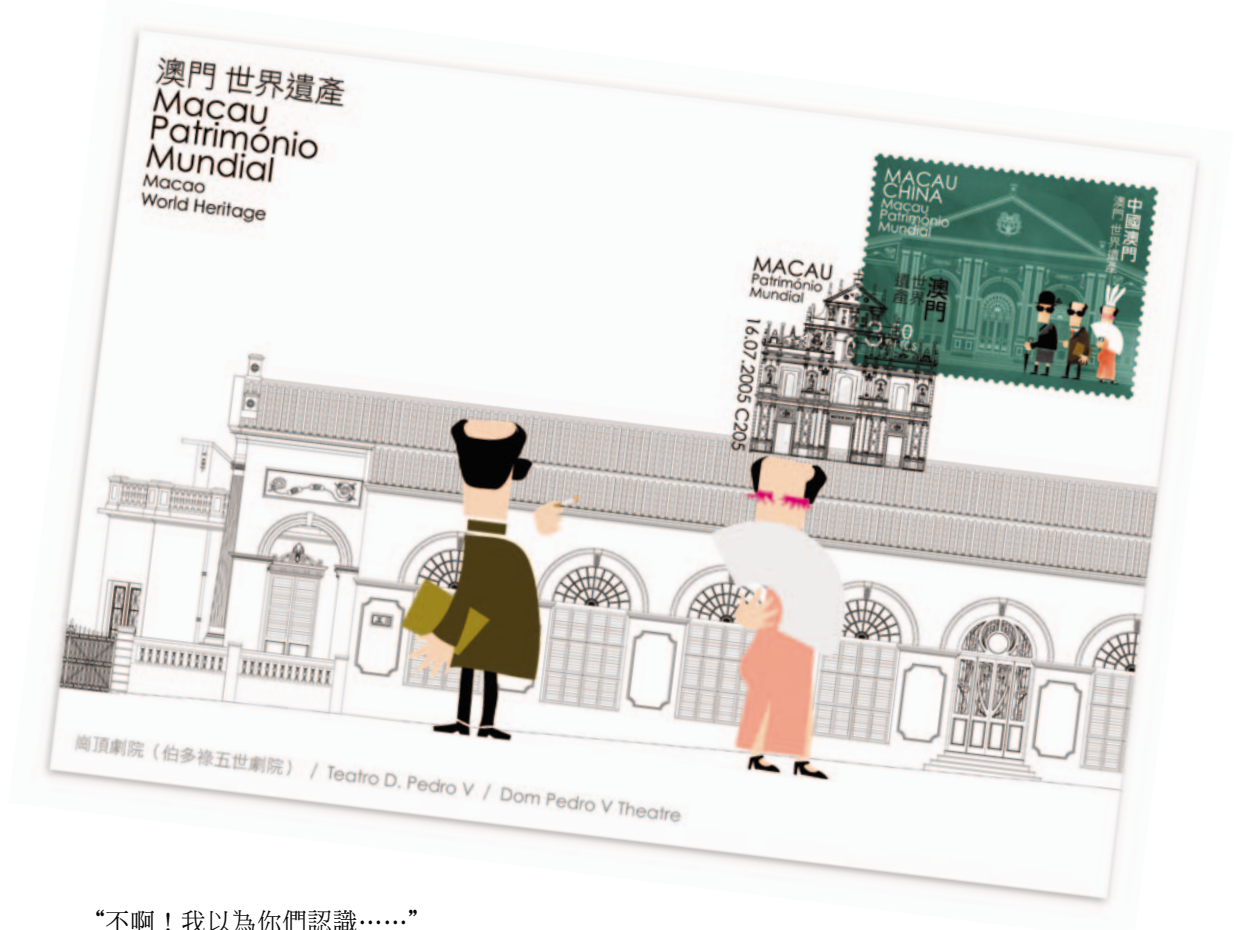
和新馬路。我發現與我們擦身而過的每個行人，不管是行色匆匆，還是悠游自在，他們的雙眉之下，都像懸掛着一幅寫着“喜”字的特大“號外”。一位拿着《澳門日報》的青年攔住我們（他好像攔住了相識的朋友）：“十四日上午，四十五項‘世界遺產’候選項目進入最後階段。我們‘澳門歷史城區’作為中國唯一的提名，討論時序排名第八；前七名有五名遭到否決，而澳門議題宣佈改為翌日再論。您看看，這多麼殘酷！多麼讓人心焦似焚！當時這個決定，澳門人不知道，否則所有的人都會長夜難眠！可是，您別擔心，第二天，聯合國世界遺產委員會的二十一名代表，將我們澳門五年的準備、半呎厚的文件、三分鐘的介紹……之後，您猜怎麼啦？——祇用了九分鐘的商討，便全票通過！哈！他們竟創造了一個‘好快’的吉尼斯記錄！”



他給我們生動描述南非“申遺”過程時，彷彿有人揪着我的心，我的心跳分明加快了；可是，那最後的大轉折，又彷彿正從半空跌進深淵的我，一把被揪到了春天的花壇。

他與我們匆匆告別。愛妻問我：“你認識他？”
“不認識。他不是你的學生嗎？”我反問她。

世界五大洲的遊客。澳門文化局的工作人員正在向人們派發紀念澳門“申遺”成功的特製“世遺明信片”，明信片上用中、葡、英三種文字寫着：“澳門世界遺產/ Macau Património Mundial/Macao World Heritage”“讓我們一起歡呼澳門歷史城區列入世界文化遺產！”明信片上還印着於1860年建成的中國



“不啊！我以為你們認識……”

其實人在這種幸福歡樂的時刻，相逢何必曾相識？忍不住宣洩自己的感情，不管你是誰，不管在甚麼地方，“說”出來“喊”出來，就是快樂。

議事亭前地是澳門每天遊人最多的地方。它像北京的王府井，又像巴黎的香榭麗舍，地方雖小，卻是人流縱橫，人山人海。磁鐵一樣強大的引力把我們吸進一圈圈一層層湧動的漩渦。那人流又如一條往返舞動的彩色斑斕的巨龍，而那些“舞手”不僅是澳門人，更有無數來自祖國大陸、臺灣、香港和

第一個西式劇院崗頂劇院（伯多祿五世劇院）的圖案。“世遺明信片”無疑是一個重要紀念，也是一個頗具價值的歷史見證，紀念和見證澳門社會發展史上一個重要時刻！而我們，也作為“舞手”，也成為紀念和見證的一個小小的符號，在澳門的心坎裡留下一份歷史的記憶。

一次排隊祇能領到兩張“世遺明信片”，可是為了“自私貪得”而想多領幾張，在一個小時內，我們不顧“面子”上的心理壓力，硬是高高興興地排了三



次隊；最後一次，有位派發“世遺明信片”的工作人員大約發現我反復排隊的窘態，於是笑着對我說：“先生，謝謝您關注澳門。您就不用排隊了，還要多少您就說吧，我都滿足您！”

聽完這友善的話，覺得自己臉上還是像孩子那樣本能地漲紅了一下。我不好意思地說：“那就再給十二張吧，這樣加起來一共二十四張，是個吉祥數，正好是‘澳門歷史城區’列入世界遺產的數目，這不僅象徵澳門古老，還象徵澳門年輕，我們真誠地祝福澳門好運無邊……”在我說出這個數字時，眼前彷彿幻化出一臺液晶電視，接着銀幕上出現了媽閣廟、大三巴牌坊、港務局大樓、亞婆井前地、鄭家大屋、盧家大屋、主教座堂、聖奧斯定教堂、聖安多尼教堂、聖老楞佐教堂、聖若瑟修院和教堂、崗頂前地、崗頂劇院、三街會館（關帝廟）、仁慈堂大樓、玫瑰堂、哪吒廟、舊城牆遺址、民政總

署大樓、何東圖書館大樓、大炮臺、東方基金會會址、基督教墳場、東望洋炮臺，以及還沒有列入“世界遺產”的其它歷史文化勝蹟，都一一如電影快速閃過。無論是陳蹟還是“現場”，我們不僅一次或多次地看過，還在歷史書頁裡“參與”過。它們不僅儲藏在我們的鏡頭裡，更是儲藏在我們的心靈中。

我剛說完，工作人員一面拿“世遺明信片”，一面激動地說：“謝謝！謝謝您的美意！托祖國和大家的福，澳門會越來越好……”

拿着那些“世遺明信片”，我覺得手裡好像托着一個鑽石般的澳門。再看看滿街巷裡的男女老少，每個人都掛着興奮的表情，心態也許同我們沒有兩樣，都裝着喜悅和祝福。

小街兩側的幾溜桌子前面擠滿了人，人們都彎着腰忙着在明信片上表達自己對澳門“申遺”成功的心情。我因不能找到書寫的桌子，便也學別人站在步行

街心用手托着寫。一位警員見我這把年紀如此站着夠辛苦，便對我說：“先生，那邊有桌子，您還是坐着寫吧！”我說：“不用的！這樣也很好！”他笑了，還是執意把我請到桌子邊。由七八張桌子連接起來的寫字臺，上面鋪着綠色的燈心絨桌布，桌上放着許多黑色圓珠筆，供那些出門不帶筆的粗心人使用。每一溜桌子後都站着七八位佩戴工作證的青年男女，專門收取大家寫好的“世遺明信片”，然後免費寄往世界各地。桌子已經“空”無虛席，可是那位警員不讓我走，對着那些正在寫“世遺明信片”的人說了幾句我幾乎聽不懂的廣東話，接着便見那些年輕人紛紛站起身來給我們讓位子。其實，我不想“倚老賣老”，因為這一溜桌子並不是公車，不能讓人給我騰位置，因為每個人寫字都需要一個“平臺”，而我們這一輩子都以筆為“鋤”為“犁”耕耘不歇的人，站着寫可能比他們更有經驗。就這樣，那位警員差不多要把我按在椅子上，我也就感激地向他也向給我讓座位的人拱拱手表示謝意。愛妻站在我背後看着我而且指揮我選詞造句。這二十四張“世遺明信片”要寫出澳門的歷史和精神，霎時間卻也不容易。但是，我們還是絞盡腦汁，興致勃勃地選用最簡潔最準確的語句在“世遺明信片”上表達我們的心聲：

為澳門驕傲吧！

青山不老，歷史年輕！

歷史和文化與澳門同在。

澳門是中西文化碰撞和交匯而創造的東方明珠。

澳門，漢學的濫觴，漢學家的搖籃。

為澳門驕傲，為中華自豪！……

我們想對朋友說的話很多，但是此刻，要用明信片上的方寸之地表達出澳門數百年的歷史滄桑也太難為我們了！因為那是歷史學家、社會學家、經濟學家、政治學家的責任和任務。

二十四張“世遺明信片”分別寄給四個國家的十二個城市，它們是法國的巴黎、馬賽，韓國的首爾，美國的紐約和咱們中國的臺北、香港、北京、上海、南京、天津、鄭州和長春。收信人都是我們的親戚和

朋友，且多是文化人——學者、教授和作家。當我寫完最後一張明信片，已是17日晚上9點。一位坐在我旁邊的中年男子神采飛揚地對我們說：

“‘申遺’成功讓人好高興啊！‘澳門歷史城區’要與埃及的金字塔、我們中國的長城、意大利的羅馬競技場、美國的自由女神像、法國的凡爾賽宮、柬埔寨的吳哥窟‘並駕齊驅’了！這些名勝古蹟不可再生，它們是人類文明的精華，應該作為鏡鑒和教科書得到全人類的尊重和保護。這個變化可能是澳門身份和命運的一個轉捩點——澳門不光是東方的蒙地卡羅，更是一座歷史名城！歷史和文化，應該說這才是我們的本來面目。澳門曾是一個苦難的地方，文化上說不清道不明，性格上像是也無啥作為；可是，現在可以說清楚了，那是我們自己對自己的誤解。我們有我們的理想，有自己的作為。文化上澳門也是一個‘大市場’。我不知你們這些外鄉人如何看？”

“我們喜歡澳門。它是中國很重要的一部分，這一部分包括文化、經濟和政治，是整體的一部分……”

“我們澳門不祇有龐大的博彩業，還有燦爛的文化；澳門人不祇有經濟意識，也有文化意識、國家意識、世界意識和未來意識。我知道，內地遊客來澳門散散心，開開心，試試運氣，這無可厚非；但重要的是要好好感受澳門文化、欣賞澳門風光……”

“內地人對澳門不會誤解，請您放心！我們喜歡澳門，喜歡以文化和歷史張揚個性的澳門。澳門和澳門人是這個……”此刻，我高高翹起大拇指。

我們從下午5點多，一直在喜慶裡浸泡到晚上9點。中國龍還在舞，澳門的二十四個名勝組成的“歷史城區”不斷從我的記憶庫裡調出來，然後像放電影一遍遍重演。這些“生活”在民間的“世界遺產”，百姓伸手可及的文化和歷史，是帶給澳門的陽光，是澳門的甘露。

在我們分享澳門歡樂的時刻，新馬路傳來清道的喇叭聲，摩托車隊緩緩駛過，貴賓車隊緊隨其後。我知道那是剛剛訪問過北京、上海之後的歐盟當任主席巴羅佐來到了澳門，我想他也是為澳門“申遺”成功而來祝賀的吧！

走回寓所的路上，滿街的笑臉都開成了英雄花，遍地的元素都變成了世界遺產。我想，這就是咱們的澳門人，這就是咱們的澳門！

回到家，閉上眼，就到夢裡去散步——我聽到澳門海濤聲依舊，我看到澳門松山靚麗清秀。從南灣隱約飄來古香古色的韻律，是那支我熟悉的謠曲：

喝了亞婆井的水，
忘不掉澳門；
要麼在澳門成家，
要麼遠別重來……

幽遠悠長的歌聲，唱醒了我的心。這時，我看見東望洋的燈塔沒有休憩，黎明的海上是我們出發的澳門。

我還聽見，在這個溫柔之鄉，文化在彈琴，歷史在鳴鐘，那是澳門重譜的命運交響曲……

2005年7月17日草於澳門南園
2006年7月26日改於香港尖沙嘴



盧家大屋小記

李楊楊*



盧家大屋外觀

如詩如夢的澳門可以用腳步丈量。——這是瞭解澳門、親近澳門最好的方式。

我在澳門居留期間，幾乎踏遍了這座小城的大街小巷。我每次出行，說是“訪古”也罷，或說散心也好，總之是想把澳門的人文山水印到心間，把澳門的咿咿兒兒裝到心裡。

心儀已久的盧家大屋，是澳門鄭家大屋之外的另一處家喻戶曉的名勝。我每次祇能在其門前“望梅止渴”，——看看高牆，摸摸大門，憑藉門縫，探索一下內裡的

奧秘。然而，結果一樣的，總是祇能“望洋興嘆”。

在我遺憾地離開澳門時，便知道，我還會回來，還會再看澳門的現在，回味歷史的滄桑，還會再來叩響盧家大屋的門環。

這個機會並沒有讓我等得太久。2005年8月底，我剛剛對澳門說過“再見”；11月初，就讓我有機會又握着澳門的手，說了聲“你好”！2006年8月初，我又一次悄悄來到澳門，其中一個目標還是要再看看盧家大屋。

*李楊楊，本名李楊，北京語言大學教授，北京作家協會會員。她創作的長篇小說《太陽夢見我》獲宋慶齡兒童文學獎，散文《從巴黎飛來的女兒》獲冰心文學獎一等獎，另有學術著作多種出版。



盧家大屋廳堂顯示嶺南民居的裝飾特色

我的行囊很輕，在澳門的愜意居留似乎還是不夠盡興，祇剩下最後一夜小憩，顛簸的旅途還在前面。顧不得友人強留休息的勸導，我走出帝濠酒店，頂着太陽再次走向盧家大屋。

當我快要走過天神巷時，左邊一副對聯將我攔住了：“福滿家園重重喜，運轉乾坤步步高。”這副對聯似乎已經又被新的對聯所覆蓋。其實，今生既不為發財致富，又不為官運亨通，祇求自在地做人做事；可是性格裡也心存僥倖和“迷信”，這對聯令我高興，——心想，這也許是個好兆頭，運氣會帶我走進盧家大屋。

這一次我沒有走常走的路，偏偏執意要繞到主教巷頂頭廣場上莊嚴的“主教座堂”。但此舉不是為了頂禮膜拜，更不是為了“昇天”，而祇是為了賞景，尤其是那小巷，那麼窄，那麼短，兩旁的小店鋪生意興隆，風光無限，樸素親切；小廣場上那些徜徉的來自世界各地的男男女女，也能使人平添許多澳門社區特有的激情。

再往前走，就到了主教堂前地，與主教巷相鄰的一條短短的不足百米的大堂巷7號的右首，就是一

直未能入內參觀的澳門著名商人盧九家族的舊居“盧家大屋”。這座聞名遐邇的大屋，現在看來其座落並非依山傍水，但離海灣很近，當然亦屬風水浩蕩之地；然而時光流淌，大浪淘沙，最終成了“隱身”於密密麻麻普通民宅中的富貴豪宅，現今又從“農村包圍城市”式的歷史長河裡浮出水面。這個小巷的左近是著名的主教座堂，其它幾面，便是澳門商業社會生活最富於人情味的中心，各色店鋪手拉手連袂站在街上，迎接熙來攘往的八方賓客。

站在大屋前，那塊製作精緻的告示牌讓我心裡不禁一驚：由於維修，不能完全開放接待，祇有週六週日才能參觀。這個告示如冰水灌頂，從頭上澆下，自裡到外，讓我的心涼透了。心想，剛剛有預兆的運氣，怎麼幾分鐘就變了味道？我看見不少遊客都在那裡短暫駐足，看看緊閉的大門，看看官方告示，然後悻悻然離去。而我，心有不甘，“心不甘”引誘出“事在人為”俗話的鼓勵。今天是星期五，若參觀不成，明天上午離澳返京，看來想參觀大屋的願望，無論如何也要落空了。我在想，不是說“心想事成”嗎？如果“大

屋”能夠通融一下，滿足我今天參觀的願望，我這個“遐想”，不是就可以實現了嗎？實際上，人世間的任何事物，都不以個人的願望為轉移，基本上還得由客觀來決定。想到這裡，隔着門，我對門裡的門衛大聲說：“明天早上10點我離開澳門，那時你們剛剛開門；我這次來澳門，一個最大的願望就是參觀盧家大屋。‘澳門歷史城區’二十四個名勝，這是我惟一一個未能如願以償的。您看，就是為了這個，您能讓我進去嗎？就是走馬觀花地在裡面轉一圈也可以。我不是歷史建築研究家，可是我是一個‘鑒賞家’……”說是鑒賞家，是吹牛，我祇想讓門衛同情我，尊重我；或者，這祇是一句調侃。

聽了我的話，門衛探出頭來注視着，分明是要看看外面的“形勢”。因為沒有耐心的人都及時離

開了，那時祇有我傻乎乎地“賴”在那裡。我知道，我的真誠可能感動了那位門衛先生。他問我幾個人？我說就我一個。這時，他開了門，向我擺擺手，示意我趕快進去，並說：“謝謝您對澳門的關愛。您的情況特殊，‘特殊情況就特殊對待’吧。按說，這是要請示我們澳門文化局的，但時間根本來不及。這不是‘網開一面’，是我們澳門對您的感謝……”他的話很溫暖，很中聽；此刻，我那顆心死而復生，一下子又歡跳起來。

進去後，我向門衛索要關於盧家大屋的資料。他找了半天，終於找出一份“澳門歷史城區”資料的影印本送給我，上面祇有一小段盧家大屋簡介。接過資料，我要付錢；他說免費，還對沒能找到更多的資料而不停地向我表示歉意。門衛向我拱一拱手，示意我快抓緊時間參觀。



盧家大屋二樓窗戶舊景

我真正置身於盧家大屋了！我旁若無人而又小心翼翼地撫摸着這個歷史“實體”。這個“實體”雖然多有殘損，而生命依然旺盛，心跳之聲彷彿變成了澳門海灣澎湃着的濤聲。

走進大門，我最先見到的是門洞右首牆上懸掛着的盧家兩位顯赫人物的照片和介紹：一是盧家澳門大業的“開山人”盧華紹，字育諾，號焯之，因小名盧奇，人稱“盧九”；另一位是其長子盧廉若，字鴻翔，又名光燦，號聖瑄。我對於這兩位澳門名流並不陌生，來澳門之前就聽說過，還看過他們父子的點滴文字介紹。到了澳門，走過“盧九街”，逛過“盧廉若公園”，於是紀念他們父子的這街這公園也都加深了我對他們的瞭解。

在澳門，老百姓一般都知道“盧九”這個響亮的名字，而盧九的大名“盧華紹”卻少有人瞭解。盧九生於1848年清朝道光二十八年，卒於1907年。盧九是一位傳奇人物，少時家貧，性格堅毅，心高志遠，是一個不認輸、不向命運低頭的人。他十多歲浪跡澳門，之後便靠經營錢幣找換

發跡，隨後經營賭業，於是錢龍引櫃，事業蒸蒸日上，成為清末“澳門第一代賭王”。因此，當我們說到澳門的賭業，便不能不記起盧九這位開創者。人世間，“男人怕有錢”，似乎古今如此；古與今之差異，祇是方式不同。富人娶妻納妾以光宗耀祖，盧九娶十一房妻妾，得子十七，育女十二，組成盧家子孫系列，為其世代繁衍打下堅實基礎。盧九身為豪門鉅富，為人忠厚，樂善好施，做好事從不吝嗇錢財，是當時澳門最大的慈善家。為了表彰他對社會的貢獻，1890年，葡萄牙國王曾授予他騎士勳章，大清王朝賜予他二品頂戴和廣西道員。盧九兒女成群，但最賞臉的是其長子盧廉若和次子盧煊仲。盧廉若（1878-1927）有妻妾九房，生有八子；次子盧煊仲也是妻妾滿堂，生子十一。盧廉若與盧煊仲事業上都表現不俗，關心國家命運，與孫中山交誼甚篤，曾捐鉅資支持國民革命。孫中山在給“仁兄”盧煊仲的信中，對他們“愛國愛鄉”之“仁俠高情，佩仰之至”，並譴責那些導致“天怒人怨”的



盧家大屋內院外牆彩色灰塑

叛國者。盧廉若繼承並發展了父業，擔任南洋煙草大股東，“地位崇隆”，被譽為“澳門皇帝”。他去世送殯那天，澳督夫婦親自步行送葬，“執紼者逾千人”，足見他的社會地位、影響和為人。盧九的次子也影響廣泛，曾任“澳門華人代表”，扮演了疏通澳門華人與葡國政府關係的重要角色。再後，盧九之三子盧錫榮，也曾接任盧煊仲擔任“澳門華人代表”。盧氏家族根深葉茂，其後子子孫孫，不甘落後，養兒育女，香火裊裊，從澳門飄散到香港、內地及海外。雖然盧家譜系現在的兒女甚至完全會“相見不相識”，但他們以盧九和盧廉若為自豪，都為澳門的發展、社會的和諧，在天南海北各自的位置上做貢獻。

這座建於1889年清朝光緒十五年的“世界文化遺產”，也許沒有想到會有返老還童的這一天。大屋天井上空透過來薄薄的陽光，給院內的灰暗帶來光輝。大屋結構奇特，上下兩層，高若十米，前後長，左右窄，深邃的大宅給人以深不可測之感；青磚灰瓦，雕牆花窗，是粵中民居典型的溫婉纖細的中式大宅。大屋“三進院”，連着大門的前房接天井，天井後是中廳，接着又是天井；最後，正廳牆上懸掛“富貴榮華”四個大字，還有遮着部分牆壁下部的八塊雕刻精美的木質豎屏匾（可惜，我沒足夠的時間將八塊匾上的文字抄錄下來）。木屏匾原鑲金箔，歲月的激流洗盡了它們昔日的“鉛華”，還原了本來的天然質樸。大屋若與現代的高樓大廈比對，大屋當然不大，左右毗鄰的任何一棟樓房建築都比大屋高了許多，雖然“孫子”比“爺爺”高大，但“孫子”仍是“孫子”。大屋雖屬中式建築，但也洋溢着異國風情。磚雕和灰雕，橫披和掛落，以及蠓殼窗，都蘊含着典型的中國審美情調；灰雕不單是花花草草，它們還都有豐富的內容——“瓜瓞連綿”、“春魁奪喜”、“鸚鵡奪錦”，都是中國灰雕傳統的淋漓展現。但是，青花瓷磚、假天花以及百葉窗上的半圓彩色玻璃窗，顯然是南歐建築的藝術體現。西方教堂裡的彩色玻璃窗從來都是教堂最誘人的景觀，但是人們並不能爬到高處細看究竟；而盧家大屋的彩色玻璃窗是單面塗彩，從裡向外看，

能見之所見，而從外往裡看，卻是視若無睹。這座大屋，除了大廳和天井，兩旁與大廳相連而又對稱的是左右偏房，這不僅是中國儒家傳統觀念中的主與次、正與偏的表現，也印證了中國傳統的藝術追求。二層樓的房間雖然獨立，但又都相接相連，從安全的角度看，大屋又極似一個組織和防守嚴密的歐洲古堡。

站在大屋中間，環顧前後，至今仍可揣摩當時這座顯赫大屋非凡之殷實與富貴，以及達官貴人與盧家主人往來的場面。我彷彿看見當年達官貴人乘着轎子進入木屏門，過天井，再經擋門，在茶廳下轎，然後由屋主——“第一代賭王”盧九將客人迎進“金玉滿堂”正廳的場景。那個時代的日出日落，已經沒有清晰的記錄，但是歷史卻被這座大屋挽留了下來。

我在大屋轉悠了一小時，最後在大門洞裡的另一側，見到貼牆有一米多高的神龕，磚雕精美細密，神龕中間有一行豎寫大字：“門官土地福德正神”，右邊寫有“年月招財童子”，左邊書着“日時進寶仙官”。很明顯，這個神龕是門神爺兼土地爺的宮殿，祂們既引導發財致富，又保佑家世平安。而神龕之外，其左右還有一副醒目對聯：“門從積德大，官自讀書高”。可見這是一個重“德”和讀書、信奉孔孟之道的人家，信奉積德，祇有積德，“門”才能大；信奉讀書，祇有讀書，“官”才能高。

在要結束參觀時，我發覺自己被這個寂靜得有點森嚴的深宅大屋的滄桑氣息包圍着，心裡很敬佩那些拿着小刀、小鏟做着維修的能工巧匠，他們是古建築的養護者，或者說是文物、古蹟、名勝的保護神。他們像歷史的潛水員，正忙着從歲月深處撈出當年的豐采神韻。

徵得允許，我又回頭對大屋那些感興趣的結構和藝術進行拍照。我這個要求，門衛又特別給予關照。他打開電燈，為逐漸暗下來的大屋增加一片光亮。因為燈光，我發現一些十分破爛黝黑的地方，於是便問一位工作人員：“這是怎麼回事？”他告訴我：盧家大屋的經歷也是坎坎坷坷一波三折——1949年，大陸政權易手，一下子湧進許多“難民”，都說



2003年11月參與澳門舉辦的“亞洲建築遺產研討會”的各國專家在盧家大屋考察座談

自己是盧家的“親友”；其實，盧家自己都說不清究竟都是些甚麼親友，反正就這樣一下子被二十來家不速之客不明不白地“和平佔領”去了；後來陸續還有人來“客家佔地主”，於是盧宅從此淪陷。大屋主人祇好棄屋而逃，盧煊仲的後人就在這時“逃”到了香港。從此，盧家大屋成了聚集許多窮人的“窮”屋。聽其描述，大屋雜居的佈局使我想起福建永定的土樓——一個幾乎獨立的社會，祇不過土樓是圓的，大屋是方的；這又恰似20世紀60-70年代北京四合院混亂不堪的情形。那位工作人員還告訴我，由於盧家“放棄”了大屋，多年沒有向政府繳納相關稅款，20世紀60年代又被政府收歸公有。這，就是盧家大屋，一座記載澳門一段發展歷史，並與國家命運有着一定聯繫的歷史載體……

在我就要走出大門回首再向善解人意的門衛鞠躬致謝時，抬頭仰望大屋向街的正面，儼然像是一

壁陡峭森嚴的石砌“牌坊”，方方正正矗立着，像要壓下來，給人一種威懾之感。其正面中間下方的大門並不算大，由胳膊粗細的十數根深綠色的鐵棍從上到下橫向特製而成，人們可以從門外望見屋內的天井，但是影壁擋住了遊人好奇的窺視之心。左右兩邊上下各有大窗兩扇，彷彿四隻眼睛，盯着前方。此時，遙想當年，我忽然覺得這條街上熱熱鬧鬧簇擁着這座大屋的其它店鋪，極似一些衣冠不整的轎夫，正抬着“澳門第一代賭王”盧華紹（盧九）和“澳門皇帝”盧廉若父子二人，搖搖晃晃地正從歷史深處走來，他們微笑着向路人招手，轎子上掛着“世界遺產”的字樣，正繞過澳門的街巷，然後又向未來的歷史深處隱去……

2006年7月26日草於北京
8月12日改於澳門

澳門歷史城區建築遺產 與澳門土生葡人

李長森*

聯合國教科文組織於2005年將澳門歷史城區定為世界遺產，使澳門這個僅有數平方公里的小半島成為世人矚目的地方。本文試圖通過一些史實，想要說明當我們在欣賞或者研究這個極具文化特點的小城的時候，不能忘記在此生活了四個多世紀的澳門土生葡人對澳門城區建設的貢獻。

明代印光任記錄澳門時有詩云：

蓮峰來夕照，光散落霞紅。
樓閣歸金界，煙林入錦叢。⁽¹⁾

澳門猶如一顆鑲嵌在中國南海之濱的珍珠，媽閣紫煙和龍環葡韻組成了亞洲一道別緻而亮麗的風景線。中西合璧的特色吸引着世界各地遊客到這裡參觀遊覽。進入20世紀，這個小半島已經今非昔比，陸地向大海延伸，滄海變桑田，往日葡萄牙五形盾帆船穿越的“十字門”在橫琴填海區和路氹新城的夾擊之下已經消失，而澳門土生族群在四十多萬華人的“包圍”之下也似乎漸漸被“涵化”。“蠻煙頓清廓，萬象盡昭蘇”⁽²⁾的景象已成為史料中的記憶。當四方遊客欣賞“大三巴”教堂廢墟殘壁的時候，當人們漫步在歐式廣場和石子路的時候，很少有人會想到在這塊土地上生活了四個半世紀的澳門土生族群，更想不到這個人數不多的族群在澳門歷史上所發揮的作用。然而，當人們拂去歷史灰塵的時候，就會清晰地看到澳門土生族群形成及其發展的漫長軌跡以及這個被稱為“土生人”的葡亞裔族群對澳門城市建設的貢獻。

2005年7月15日對於澳門特別行政區來說，是一個具有重要意義的日子。南非時間當天上午，聯合國教科文組織在南非舉行的第29屆世界遺產大會上，正式宣佈澳門歷史建築群被列入世界遺產名錄，並被命名為“澳門歷史城區”。

在四百多年的澳門歷史長河中，華人與澳門土生在澳門這個彈丸小城之內，合力營造了不同的生活社區。正如葡萄牙歷史學家貢薩洛·梅斯吉戴（Gonçalo Mesquitela）描述的那樣，葡華兩族在澳門和睦相處，如同“中間隔有一堵矮牆的鄰居”。⁽³⁾從西人聚集的南灣到華人喧鬧的內港，這些不同社區，除了展示中葡兩國人民不同的宗教、文化以至生活習俗，更展現了澳門中、西風格迥異的建築藝術特色。這種華葡兩族共同創造的溫馨、淳樸、包容的社區氣息，是澳門最具特色最有價值的地方。

澳門歷史城區是一片以舊城區為核心的歷史街區，主要集中在澳門半島填海前的狹長區域內。其間以廣場和街道相連，從葡人最早登陸的半島西南端媽閣廟前地向東北延伸，包括亞婆井前地、崗頂前地、議事亭前地、大堂前地、板樟堂前地、耶穌會紀念廣場、白鴿巢前地等多個廣場或空地。代表性建築物包括媽閣廟、港務局大樓、鄭家大屋、聖

*李長森，歷史學博士，澳門理工學院副教授。

老楞佐教堂、聖若瑟修院及聖堂、崗頂劇院、何東圖書館、聖奧斯定教堂、民政總署大樓、三街會館（關帝廟）、仁慈堂大樓、大堂（主教座堂）、盧家大屋、玫瑰堂、大三巴牌坊、哪吒廟、舊城牆遺址、大砲臺、聖安多尼教堂、東方基金會會址、基督教墳場、東望洋砲臺、東望洋燈塔以及聖母雪地殿聖堂等二十多處歷史建築物。

四個世紀以來，澳門歷史城區不僅見證了中西文化的交流過程，而且保存了其原有風貌和建築特色。它在中國境內現存的西式建築物中，是年代最久遠、特點最明顯、規模最宏大、保存最完整、位置最集中的建築群，與區內的中式建築物交錯而立，相互輝映，溫馨自然地融為一體。澳門歷史城區隨處可見的教堂更是西方宗教文化在中國和遠東地區傳播的歷史見證和結晶。

澳門的歐陸風情吸引了許多人，這種特點尤其表現在建築物上。然而人們並不知道，由於種種原因，歷史上的澳門並無職業上的建築設計師。澳門現存的不少西式古舊建築物的設計都出自並沒有學過建築專業知識的澳門土生葡人之手，而伯得祿·馬貴斯（Pedro Germano Marques）就是其中之一。

在澳門崗頂聖奧斯定教堂對面有一幢古色古香的歐陸式建築，那就是著名的伯多祿劇院。伯多祿五世劇院具有極高的建築藝術價值，俗稱崗頂劇院，又稱馬蛟戲院⁽⁴⁾或崗頂波樓⁽⁵⁾。1860年（清咸豐十年）由澳門土生葡人集資興建，以紀念葡萄牙國王伯多祿五世。劇院建成後成為澳門土生葡人舉行慶典集會及文藝演出的主要場所。另外，由於該劇院具有俱樂部性質，設有台球室及橋牌室供會員消遣，故又稱崗頂波樓。劇場可供戲劇演出或音樂演奏，進入20世紀亦曾用作放映電影，故華人亦稱其為馬蛟戲院或澳門戲院。該劇院為一座西洋古式建築，是澳門唯一的歐式劇院。但很少有人知道，這幢建於19世紀的美侖美奐的建築物的設計者卻是一名並非建築師的澳門土生葡人伯得祿·馬貴斯。

伯得祿·馬貴斯於1799年誕生於澳門，1874年12月15日去世，終年七十五歲。其祖父多明戈斯·馬貴斯（Domingos Marques）出生於葡萄牙北部馬

托（Mato）鎮，後到澳門定居，於1787年1月12日去世，分別於1776年、1783年和1784年任澳門市政廳理事官。1777年10月29日在澳門大堂區同本地土生女子馬莉婭·吉馬良斯（Maria Francisca dos Anjos Ribeiro Guimarães）結婚。伯得祿·馬貴斯本人則於1841年同澳門土生女子 Maria Francisca de Lemos 結婚。可以說，他是地地道道的澳門土生葡人。

馬貴斯·佩雷拉（A. F. Marques Pereira）在其〈澳門歷史上的紀念性標誌〉一文中曾談到伯得祿五世劇院的建設過程：

直到1857年3月7日，一些戲劇工作者及澳門一些對此感興趣的人一直都渴望在澳門建造一座專門用來表演話劇的合適場所，而且這種願望越來越強烈。⁽⁶⁾

19世紀，一些歐洲的文藝形式，特別是戲劇傳入澳門，不少土生葡人都熱衷此道，然而一直沒有一處合適的演出場所。最初，他們祇是臨時使用一些露天場所，比如下環的一片荒蕪空地，其後被改建成若瑟·波爾塔格雷（S. José de Portalegre）男爵的花園。後來又在聖安東尼教堂（花王堂）前面的廣場和仁慈堂舉行表演，甚至在聖珊澤的一處空地上亦舉行過類似活動。然而，在這些地方演出十分不便，為道具的使用及演員的化妝帶來很大困難，最主要的是不可能達到應有的舞臺藝術效果。當時的許多演出都是滿懷激情開幕，最後由於各種條件的限制而掃興收場，使愉快的娛樂活動變得索然無味。在這種情況下，1857年3月7日，一些在澳門居住的有身份的土生葡人決定結束這種狀況，建議組成一間公司，以入股的形式籌集資金建設一座劇院，一方面為本地土生葡人文藝愛好者提供戲劇演出及藝術表演的場所，另一方面可通過合約形式有條件地向來澳門演出的專業文藝團體開放。另外，還可以做為一個會議中心或者俱樂部，以便會員及股東能夠在那裡閱讀書籍、遊戲玩樂、交友聊天以及從事其它一些休閒娛樂活動。⁽⁷⁾

出於這個目的，上述有關人士即在這一天組成了一個主要由本地土生葡人參加的股東大會，並且任命了一個委員會，其中包括若奧·桑托斯（João Damasceno Coelho dos Santos）先生、陸軍上校若奧·費雷拉·門德斯（João Ferreira Mendes）先生、若瑟·費爾南·多古拉爾特（José Bernardo Goularte）先生、若瑟·達豐塞卡（José Maria da Fonseca）先生、弗朗西斯科·奧維因（Francisco Justiniano de Sousa Alvim）先生、伯得祿·馬貴斯先生和若瑟·若阿金·羅德里格斯·費雷拉（José Joaquim Rodrigues Ferreira）先生。

一開始並沒有確定劇院的選址，因為他們最初的想法是在聖拉菲爾醫院⁽⁸⁾內附設一個劇場，但很快就發覺把娛樂場所同醫院弄在一起的想法是不現實的，最初的計劃祇好放棄。三月底，該委員會向政府申請嘉斯欄靠近兵營入口處斜坡的一片土地，但這一申請沒有被批准，而是建議他們使用原天主教道明會修院的地方建劇院。委員會認為這一地方不適合建劇院，於是在4月2日的會議上又向政府申請批給聖奧斯定教堂對面的一幅土地，這一次的申請終於被政府批准了。緊接着，委員會立即在澳門香港兩地籌集資金，開始進行劇院的建設。1858年3月，也就是說從奠基起不到一年的時間，劇院的主體結構便初具規模。劇院迅速建成不能不歸功於以下幾位澳門土生人所做出的辛勤努力，他們是澳門的著名外科醫生安東尼奧·路易斯·佩雷拉·克列斯波（António Luís Pereira Crespo），另外還有伯得祿·馬貴斯先生和弗朗西斯科·奧維因先生。其中發揮作用最大的就是伯得祿·馬貴斯，因為正是他設計了這座充份體現歐陸風格的劇院。⁽⁹⁾

伯得祿·馬貴斯本人既不是建築設計師，亦非工程師，卻具有非凡的想象力和藝術造詣，設計並指導了伯得祿五世劇院的建設。該建築十分罕見地將希臘古典建築風格與葡萄牙的傳統建築風格融匯在一起，令人贊嘆不已。由伯得祿·馬貴斯設計的這幢建築物被取名為“伯得祿五世劇院”，以紀念登基五年的伯得祿五世⁽¹⁰⁾（D. Pedro V）國王。而現在的劇院前壁則是1873年由另一位澳門土生人塞爾

高（Cercal）男爵⁽¹¹⁾設計的，並於1918年由若瑟·弗朗西斯科·施利華（José Francisco da Silva）重建。1961年，香港大學建築系的師生曾專門來澳門研究該幢古建築物，並認真細緻地繪製了該建築物的外形及內部房間的設計。⁽¹²⁾

伯得祿五世劇院位於澳門中區的崗頂前地，俗稱崗頂劇院，與環繞崗頂袖珍小廣場的聖奧斯定教堂、何東圖書館和聖若瑟修院，以及枝繁葉茂的古榕樹組成了風情別異的秀麗景色。劇院建築物長41.5米，寬22米，中式坡狀屋頂的屋脊高12米，屋檐高7.5米。建築物體現了新古典主義風格。在內部設計上，大廳平面作縱向佈局，圓形的觀眾席前後佈置了前廳及舞臺，兩側是可供休息的長廊，長廊上設有樓梯直達二樓觀眾席。樓上觀眾席為月牙形，依靠樓下十根排列成弧形的柱子支撐。

劇院正立面有一個寬15.7米的羅馬圓拱形門廊，門廊頂端是等腰三角形山花，線條簡明俊俏。其下則是四組愛奧尼式倚柱組成的三個拱門，門洞寬約3米，而八條倚柱長約6米。山花及立柱裝飾簡約古樸，突顯建築物的雄偉、挺拔。劇院面向崗頂前地的側立面則表現出不同的風格，其牆面一字排開九個寬2.45米的羅馬圓拱落地大窗，突出了牆面的水平感，氣度渾厚非凡。建築整體以蘋果綠色塗料粉刷，襯托墨綠色門窗及紅色屋頂配，加以周圍黃色為主調的環境，更加顯得崗頂建築群的溫馨和諧。

與澳門土生人有關的建築物並非僅有伯得祿五世劇院，還有澳門的標誌性建築物東望洋燈塔。矗立在澳門松山（東望洋山）上的燈塔的歷史並不久遠，到現在還不足一百五十年。然而，它卻是中國沿海地區海岸線上的第一座西式燈塔。松山燈塔因聳立在松山松濤中而得名。松山原名琴山，又叫東望洋山，是澳門半島最高的山崗，海拔93公尺，構成澳門半島地理座標的標誌點。松山燈塔與另外兩個具有三百年歷史的古蹟松山砲臺和松山教堂構成一處極具誘惑力的旅遊景點。於此遠眺，澳門全景及珠江口的壯麗景色盡收眼底，人們可在此領略“鹹淡水文化”的交融⁽¹³⁾以及澳門的古今變遷。

松山燈塔高13米，九年後的1874年8月被颱風摧毀，至1911年才重建使用迄今。松山炮臺所處位置是澳門的最高點，比燈塔的歷史要早，建於1637-1638年，面積約8,600平方英尺。由於在砲臺上可俯瞰全澳及遠海，因此砲臺的主要作用是防禦外敵及作為觀測站。砲臺上的聖母雪地殿教堂更早於砲臺，建於1626年，所祀奉的是葡國護祐航海的神靈。

東望洋砲臺和聖母雪地殿教堂具有17世紀葡國修院的建築特色。經過1996年的修繕，恢復了聖堂和庭院的原貌。在修繕過程中發現了被覆蓋多年的壁畫，這些壁畫糅合了中西文化的特色，具有極高的觀賞和藝術價值。除了著名的燈塔外，東望洋砲臺還建有數座堡壘和防空洞。防空洞由四組隧道組成，是昔日的軍事禁區，結構堅固，守衛森嚴。四組防空洞中最長者有456公尺，最短的也有有47公尺。內有發電機、休息室及貯油池，並設有登上燈塔砲臺的升降機等。

松山燈塔首次啟用時間是1865年9月24日，於澳門總督若瑟·羅德里格斯·戈埃略·阿馬勞(José Rodrigues Coelho do Amaral)⁽¹⁴⁾在任期間組織領導建成。但是，人們很少知道，這座用手工機械操作並且以煤油為照明燃料的燈塔設計者是一位名叫卡洛斯·維森特·羅沙(Carlos Vicente da Rocha)的心靈手巧的澳門土生葡人。

燈塔由在澳門經商的外國人馬傑森(H. D. Margesson)出資建造，他在澳門龍嵩街17號設有一家公司。⁽¹⁵⁾令人感到十分奇怪的是，該燈塔的模式由設計者卡洛斯·維森特·羅沙親自送往里斯本，被收藏於葡萄牙海軍部多年，卻在一次火災中被燬壞。

卡洛斯·維森特·羅沙是澳門一個顯赫土生葡人家家庭的後裔，這個家族至今仍有不少人在澳門生活。他於1810年10月12日出生在澳門，1883年4月21日去世，在維森特·加埃塔諾·羅沙(Vicente Caetano da Rocha)的子女中排行第八。卡洛斯·維森特·羅沙的職業並非建築設計師，而是財政廳司庫，同時還是澳門軍事組織國民步兵營的上尉軍官。1865年5月19日在澳門同土生人洛佩斯(Lopes)

家族的女子若安娜·馬莉婭(D. Joana Maria)結婚。1865年10月2日，澳門港務局長若瑟·愛德華·斯卡尼亞(José Eduardo Scarnichia)發出了這樣一份通告：

從上個月24日夜晚起，建於本市東望洋山砲臺上的新燈塔開始點燃運作。燈塔位於北緯22°11'及東經113°33'的位置，射燈所處海拔高度為101.5米，在天氣良好情況下可射至遠海。燈塔高度從基礎至頂部為13.5米，為八角形，塔身塗以白色。射燈燈體為紅色，射燈不停旋轉向四周射出白光，旋轉速度為每一周64秒。在氣候條件良好情況下，光柱照射距離可達20海裡。⁽¹⁶⁾

燈塔建成十年後，1874年9月22日，澳門遭遇歷史記錄上最為猛烈的颱風襲擊。正是卡羅斯·維森特·羅沙本人命令鳴槍發出警報，通知澳門居民颱風來臨。燈塔在這次颱風襲擊中遭嚴重損壞，塔身需要重建。燈塔在東望洋山頂照射了百多年，不僅為來往船隻指引航路，而且構成了澳門及其鄰近島嶼最為壯麗的景觀之一。在此期間——

由於長時間的風吹雨淋，歲月侵蝕，舊燈塔於1910年6月29日停止工作，代之以從法國巴黎引進的現代化的自動旋轉式燈光設備，使這一古老的燈塔重放光芒。⁽¹⁷⁾

在這裡須提到另一位澳門土生葡人，他就是長年累月不辭辛苦在山頂上管理看守燈塔的老兵迪奧格(Diogo)。他是一位極普通的土生人，普通到人們已經忘記他的姓氏，祇知道他的名字叫迪奧格。他是一位退伍軍人，保持着軍人服從紀律、忠於職守的優良傳統。他對燈塔管理十分精心，“絕不允許射燈的轉速有絲毫差錯，更不能讓燈塔熄滅。在局勢不穩定的情況下，他日夜守衛著燈塔，保證他的安全。”⁽¹⁸⁾港務局長愛德華·羅倫索(Eduardo Lourenço)於1898年在紀念瓦斯科·達·伽馬發現印度航路400週年的專刊《唯獨報》上專門發表文

章，滿懷激情地“贊揚了一位名叫迪奧格的老兵，稱他數十年如一日地精心管理並陪伴着這座極具美學特色的燈塔”⁽¹⁹⁾。這座燈塔已成為澳門的標誌，象徵着澳門開埠至今四個多世紀無論在任何情況下都能充滿活力地生存與發展，“就像那座燈塔一樣永遠也不會熄滅”⁽²⁰⁾。

說到設計松山燈塔的澳門土生人卡洛斯·維森特·羅沙，還要提到澳門歷史城區另一所有代表性的建築物，那就是位於澳門中區制高點的主教座堂。正是他同另一位澳門土生人奧索里奧（C. A. Osório）一起主持安裝了主教座堂的大鐘，使全澳居民第一次聽到報時的鐘聲。

主教座堂於1850年重建之後，人們對於新教堂的華麗裝飾及寬暢明亮、美侖美奐的大堂贊嘆不已，莊嚴雄偉的外觀也令人十分滿意。但美中不足的是，沒有一個自動報時的大鐘。當時的西方，在高大建築物上安裝新式的機械大鐘已成為時尚，然而在19世紀中期的中國卻是稀罕之物。澳門主教熱羅姆（Jerónimo）認為，由於主教座堂位於居民區的最高處，應該在教堂安裝一個大鐘，使全澳百姓能夠聽到報時的鐘聲。當時購置一個大鐘需要1,500圓⁽²¹⁾，於是澳門土生居民紛紛捐款，移居香港和廣州的澳門土生人亦慷慨解囊，終於湊齊了需要的款項。⁽²²⁾大鐘在英國訂製，英國的 Thwaites & Ree 公司根據主教座堂的外觀及鐘塔的設計平面圖專門對大鐘進行了設計。大鐘運回澳門後，由奧索里奧和卡洛斯·維森特·羅沙主持安裝。在當時的條件下，將大笨鐘安裝到主教座堂的牆壁上是不可想象的事。然而，這兩位聰明的土生人克服各種困難，想出許多辦法，終於在1857年底把大鐘安裝到主教座堂的鐘塔上，使全澳居民在1858年新年的第一天首次聽到西方才有的機械大鐘的報時聲。

在澳門，人們都會被前澳督府優雅的建築風格所吸引，但很少有人知道這幢建築物的設計者是澳門土生葡人若瑟·托馬斯·阿奎諾（José Agostinho Tomás de Aquino）。若瑟·托馬斯·阿奎諾是在澳定居的第三代澳門土生葡人，1804年8月27日生於澳門風順堂區，1852年6月21日歿

於風順堂區。他在聖若瑟修院的學校學習，1818年赴葡國里斯本葡英學校學習數學、設計及商業等科目，於1825年返回澳門後獲里斯本商業資格裁判所（Tribunal do Comércio）頒發的資格證書。⁽²³⁾他是澳門若干重要建築物的設計者，如位於南灣的塞爾高（Cercal）男爵宅第（即現總督府），若瑟·維森特·喬治（José Vicente Jorge）的宅第（現已拆除），十六柱（即龍鬆街的一幢大型建築物，現已拆除建成慈幼學校），以及重建聖老楞佐教堂和主教座堂等等。

前澳督府包括一幢二層的建築物及一個很大的花園。整座建築物坐落在海旁斜坡的花木之中，其造型頗具特色：全樓層以白色邊為界、上面有寬深的陽臺、突出的山形窗棧和白色法式百葉窗以及平臺式屋頂。建築物以花崗岩石料為牆基，結構牢固，左右兩翼伸出，拱形窗門，鑲嵌木質百葉窗。花園分佈在建築物的後面及右側，極富歐陸情調。澳督府是澳門又一個具有特色的建築物，位於充滿亞熱帶風情的南灣湖畔，而昔日這裡則碧波盪漾的海灣。該座異國情調的宮殿紅牆白窗、石基陽臺、拱門回廊，顯得十分雍容華貴。現在是澳門特別行政區行政長官的辦公室。

澳督府建於1849年，其設計人就是澳門土生葡人若瑟·托馬斯·阿奎諾。他雖不是職業建築師，但身兼多職，投身多種行業，而且酷愛藝術，特別是建築藝術。他本身是房產主，但亦為澳門臨時步兵營的陸軍中尉和“馬格利特”號運輸船的船長。還曾任市政廳商務監理（1840）、市政委員（1841）及市政廳預審員（1842）和里斯本美術協會會員（1839）。1831年6月7日在風順堂區同澳門土生羅沙家族的羅莎·馬莉亞·羅沙（Rosa Maria da Rocha）結婚。⁽²⁴⁾

若瑟·托馬斯·阿奎諾還於1844-1846年主持了風順堂區聖老楞佐教堂的重建工作；同時期還主持了龍鬆街十六柱（現慈幼學校）的重建工作；1845-1850年，主持了主教座堂的重建工作，重建工作於1850年2月19日完成。在該教堂西南側的外牆的石壁上，仍可見到這樣的銘文：Erecta/A. D.

MDCCCXLIV/J. T. de Aquino del.，意思是：“公元1844年始建，由J. T. 阿奎諾設計。”⁽²⁵⁾

說到澳門歷史城區的建築物，還要提到澳門土生人塞爾高男爵。他不是職業建築師，但作為曾在法國和意大利學習過繪畫藝術的工程師，他不僅擔任過工務局長，還參與了許多建築物的設計工作，包括今天成為著名景點的聖珊澤宮（原澳督官邸）、澳督府（現特區政府總部）、舊西洋墳場以及港務局大樓（原噶羅兵營）。他還主持修建了曾被人譽為西洋建築精品的舊山頂醫院（已被拆毀）以及伯多祿五世劇院的翻修工作。

澳門歷史城區見證了西方文化與東方文化的碰撞與交融，同時也證明了中國文化長盛不衰的生命力及其對異族文化的開放與包容。難能可貴的是，雖然澳門正處於現代經濟的巨大發展與變化之中，但其歷史城區至今天依然保存着原有的面貌，繼續散發着其原始古樸的魅力。澳門歷史城區不僅是澳門文化和市民生活不可或缺的重要組成部分，同時也是澳門為中國文化乃至世界文化留存的一份珍貴遺產。澳門歷史城區成為中國第三十一處世界遺產，是世界對中華文化，也是對澳門四百多年中西文化交匯成果的肯定。它將使澳門市民更加留意和關心自己生活的這片土地上的文化遺產，瞭解澳門這座城市的魅力所在，認識自身獨特的文化價值。同時，我們亦不能忘記澳門土生族群在澳門歷史城區建築群形成及保留過程中所發揮的重要作用。

【註】

- (1)(2) 印光任、張汝霖著《澳門記略》，頁2。
- (3) Gonçalo Mesquitela, *História de Macau*, Volume I, Tomo II, ICM, pp. 15-18.
- (4) 馬蛟為葡文“Macau”一詞的粵語音譯，指澳門。
- (5) 粵語稱“球”為“波”，音譯自英語“ball”。
- (6) 據 A. F. Marques Pereira 著 *Efemérides Comemorativas da História de Macau*, 載文德泉神父著 *Toponímia de Macau*, ICM, Vol. I, pp. 322-323.
- (7) 澳門著名的巴黎艷舞團在現葡京酒店的演出場地建成之前，曾有相當一段時間裡在伯多祿五世劇院進行表演。

- (8) 位於澳門白馬行，耶穌會早期建的慈善醫院，華人稱之為“醫人廟”，亦有人稱“白馬行醫院”。澳門回歸前為政府貨幣監理署所在地，現為葡萄牙駐澳門領事館，二樓為東方葡萄牙學會會址。
- (9) 前揭文德泉神父著 *Toponímia de Macau*, Vol. I, Ibidem.
- (10) 葡萄牙第三十任國王，馬麗亞二世女王之子，1853年登基。
- (11) 塞爾高男爵（Barão do Cercal）原名 António Alexandrino de Melo，第四代澳門土生人，澳門富商，擁有五艘輪船的船東，從事海上運輸事業。1837年6月7日生於澳門風順堂區，1885年5月27日去世。早年在法國及意大利學習繪畫及設計，精通法語、英語、意大利語、西班牙語，並能說一口流利的漢語。1863年9月16日被國王授予男爵封號。
- (12) 前揭文德泉神父著 *Toponímia de Macau*, Vol. I, Ibidem.
- (13) 在香港和澳門之間的珠江入海口有一道明顯的分界線，晴天站在東望洋山居高臨下，該條分界線清晰可見。該線以東水色湛藍，該線以西水色渾黃。有學者認為湛藍的鹹水代表西方海洋文化，而渾黃的淡水代表中華陸地文化。江水泄入海洋，相互融匯，如同中西文化的交融，因此有人稱澳門的文化為鹹淡水文化。
- (14) 第八十五任澳門總督，1863年6月22日到任。並非被華人義士沈阿米刺殺的第七十九任總督亞馬勒（又譯阿馬留），但兩人同姓。
- (15) 前揭文德泉神父著 *Toponímia de Macau*, Vol. I, p. 378.
- (16)(17) 前揭文德泉神父著 *Toponímia de Macau*, Vol. I, pp. 378-379.
- (18)(19) 見 *Jornal Único - Celebração do 4º Centenário do Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama*, fac-símile da ed. de 1898, Governo de Macau / Livros do Oriente. 1998年5月。
- (20) 前揭文德泉神父著，*Toponímia de Macau*, Vol. I, 1997, pp. 379-380.
- (21) 相當於當時葡萄牙貨幣1,500,000列依。
- (22) 據文德泉神父研究統計，本澳土生人捐資400多圓，移居香港的澳門土生人捐資223圓，移居廣州的澳門土生人數最少，但他們捐獻了800圓。
- (23) 文德泉神父在《澳門土生精英錄》第640/644頁中收錄了 Francisco António de Aquino 一份有趣的自傳，講述了其赴葡國及進入葡英學校學習的情況。
- (24) 參閱 Jorge Forjaz, 著 *Famílias Macaenses*, Vol. III, ROCHA 家族, § 1º, N.º III.
- (25) 前揭文德泉神父著，*Toponímia de Macau*, Vol. I, 1997, pp. 107.

澳門救亡賑難社團的興盛與轉折

（1931-1945）

婁勝華*

“二戰”期間，中國以及東南亞地區因日本侵略而陷入持續的戰亂與動盪之中。然而，地處中國華南沿海的澳門在葡萄牙統治下奉行中立政策。“中立”時期是澳門歷史上一個特殊的時期。該時期的澳門結社活動，既不同於中國內地，也有異於其它海外華人社區。特殊的政治環境使澳門社團祇能以賑濟形式出現及進行活動，不能有“抗日救國”的名稱，更無法從事直接的政治反抗或武裝鬥爭。其組織基礎、人員構成、動員方式與活動內容隨着澳葡政府在適應不同時段政治需要而推行的外交政策之微妙變化而發展轉化。救亡賑難社團的興盛與存在，代表了澳門社團發展史的一個過渡與轉折的特殊階段。

20世紀30-40年代的中日戰爭期間，是澳門的“中立”時期，也是澳門社團發展的特殊階段。自1931年中日戰爭爆發之後，日軍對中國的侵略並不限在東北地區，而是步步緊逼，自北向南不斷擴大侵略範圍，中華民族面臨嚴峻的生存危機。面對民族危亡，海內外華人掀起了抗戰救國的熱潮。澳門華人雖然生活在中立的安全地帶，澳門幾乎沒有直接受到戰火的侵襲，但是鄰近地區的陷落，特別是蜂擁而至的難民同胞，激起了澳門華人的民族主義情感，組織起來支援中國內地抗戰事業成為當時華人共同的心願與行動。然而，由於澳葡政府執行中立政策，千方百計在交戰國以及周邊多種政治力量之間尋求平衡，致令澳門公開的專門針對日本的敵對行為無法存在。特殊的政治環境，造就了澳門民族主義社團與國內乃至海外同期華人社團相異的特殊性：祇能以救亡賑難的形式出現及進行活動，而不能有公開直接的抗日名稱和行為。救亡賑難社團⁽¹⁾是戰時狀態下澳門“中立區”社團發展的特殊形式，是民族主義社團的一種變體形態。其活動以慈善賑濟為主，而不是直接從事政治的或武裝的反抗。

*婁勝華，澳門理工學院公共行政高等學校副教授、博士。

考察該時期澳門救亡賑難社團，其演變主要受到兩個因素的影響：一是國內及澳門周邊地區淪陷所產生的外部衝擊；二是澳葡政府中立政策隨形勢發展而產生的擺動效應。

在澳門歷史上，慈善賑濟性社團稱得上是最古老的民間結社形式，而20世紀30年代救亡賑難社團在澳門再度勃興並非僅僅是民間結社傳統的現代延續，其驟起驟伏的演變特點反映了外部因素形成的衝擊強度。從1931年“九·一八”事變到1937年7月7日的“蘆溝橋事變”，中日戰爭逐步昇級，從局部衝突擴展到全面對抗。相應地，澳門救亡賑難團體亦同時由此從初興走向高潮。澳門最早成立的有影響的救亡賑難團體是在“九·一八”事件不久的11月27日由澳門商人范潔朋、李際唐、高可甯、畢侶儉等發起成立的“澳門籌賑兵災慈善會”。該慈善會成立後，召集澳門各行業，如疋頭行、理髮行、番攤行、鮮魚行、火柴廠、

戲院等商討向中國內地抗日將士捐輸事宜。該會1932年4月的工作報告聲明：

本會成立，深荷各界代表，勇於任事，鼎力贊助。（……）適者滬戰雖停，和約暫署，各方捐款似可結束；惟是撤兵弭禍，奚異止渴飲鴆？強寇方張，魯難未已，況東北將士，恢復失地，奮鬥猶烈，犧牲至多，告急呼援，勢難坐視。故各地募捐工作，仍前進行，未嘗中輟。本會不容獨異，伏望我僑澳同胞、各界領袖，一本精誠團結之心，貫徹長期抵抗之志，合作到底，始終弗渝，有厚望焉。（2）

報告表明，該慈善會“不容獨異”，是因為“各地募捐工作，仍前進行，未嘗中輟”，反映了澳門所受的外界影響，同時也表明澳門華人社會的上層人士對因國內對日抵抗而引致的長期捐輸有着心理準備。1935年，華北事變和北平發生的“一二·九”運動催生了澳門的一批青年救亡及婦女互助團體，以讀書會、文學社、劇社、音樂社、歌詠團等形式出現，如“炎青讀書會”、“吶喊文學社”、“焚苦文藝研究社”、“青年音樂社”、“婦女互助會”等。分散的以趣緣為紐帶的青年救亡社團雖然自身不具備經濟實力，但其所從事的宣傳動員活動是無可替代的，並在日後與上層人士組織的慈善社團一起，成為大規模救亡賑難團體的組織基礎與動員載體。

標誌着中日之間全面戰爭的“蘆溝橋事變”，激起了澳門華人社群的民族主義義憤，澳門救亡賑難團體走向爆炸式增長。此後直到1945年8月中國抗戰取得勝利，澳門救亡賑難社團潮起潮落，其間1938年10月廣州陷落、1940年3月日軍攻佔中山縣、1941年12月香港淪陷所引起的難民潮對澳門影響至深。同時，澳葡政府的中立政策，隨着戰爭發展引起力量對比的變化而不斷搖擺。廣州淪陷前，澳葡政府站在親國民政府的立場執行其中立政策，在不刺激日本軍方的前提下，經常以人道主義方式（如醫療救助）協助中國軍民。對於澳門華人組織救亡社團及其活動，除了為避免刺激日本而不允許使

用“日寇”、“敵寇”、“抗日”、“抗敵救國”等詞語（報紙上登載的有關新聞稿件也不准出現這些字樣）外，通常干預甚少。廣州失守，特別是1941年12月香港淪陷後，澳門處於日軍直接威脅之下，澳門政府懼於壓力，改變了原先親中立場轉而向日方示好，對內厲行高壓管制，在新聞檢查與物品監管基礎上，施行戒嚴防止內亂，限制公開集會結社，社團領導人選須經澳督認可方得上任。進入1945年後，隨着世界反法西斯戰爭形勢日趨明朗，澳葡當局為避免戰後政治被動而適度拉開與日本的距離。總之，中日戰爭期間澳葡政府在社團政策上作出預防性限制的選擇，其具體表現：1）限制社團自主冠名。禁止“抗敵”、“抗日”為名的團體，准許民間成立以“救災”、“慰勞”為名的組織。如中國國民黨澳門直屬支部在“蘆溝橋事變”後發起組織“澳門各界抗敵後援會”，因該團體名稱涉忌而遭澳葡政府禁止在澳門設立和活動，後被迫移設於澳門半島對岸的中山縣灣仔鄉。（3）2）限制社團活動內容。允許救亡賑難團體進行籌募活動，但規定以人道主義為限，如金錢、醫藥、糧食、物品等，禁止購置武器與軍械。3）限制社團活動方式。澳葡政府規定，所有籌募活動必須事先申報，獲批准後才能進行。一般戶內的小規模籌集，須向警方辦理申請。如果戶外籌募活動，如售花、售旗、售章、沿門勸捐、興辦球賽等，皆須向澳督申請批准。對於風行澳門的義賣活動，除每個義賣單位須向警方申領“人情紙”（許可證）外，為防止不義之徒藉機生財，警方還進一步規定，義賣發起社團對義賣單位負有監管之責（如給錢箱加封條）。1940年春季之後，澳葡當局不允許進行一切戶外籌集和宣傳活動，祇准戶內非公開籌集。（4）因此，除了得到政府支持或經濟實力雄厚的上層人士組成的社團外，澳門許多救亡賑難團體於1940年春之後陸續停止活動。

預防性限制而非禁止的政策導向，其意在將非常時期的澳門社團及其活動引向合乎官方需要的結構。內部的政策導向與外部的民族危機交互作用，推動了澳門救亡賑難性質的社團如春草怒生，一時蔚為壯觀。

二

對非常時期澳門救亡賑難性社團，以活動內容為據進行分類，可分為以募捐賑濟為主與以救亡宣

傳為主兩大類；以存在方式為據進行分類，可分為本土社團與外來社團兩大類，而本土社團還可以進一步分為新生社團與原有社團。茲以上述兩個維度為視角，對來源報紙⁽⁵⁾《華僑報》所載其時澳門救亡賑難社團進行不完全分類統計整理匯總成下表。

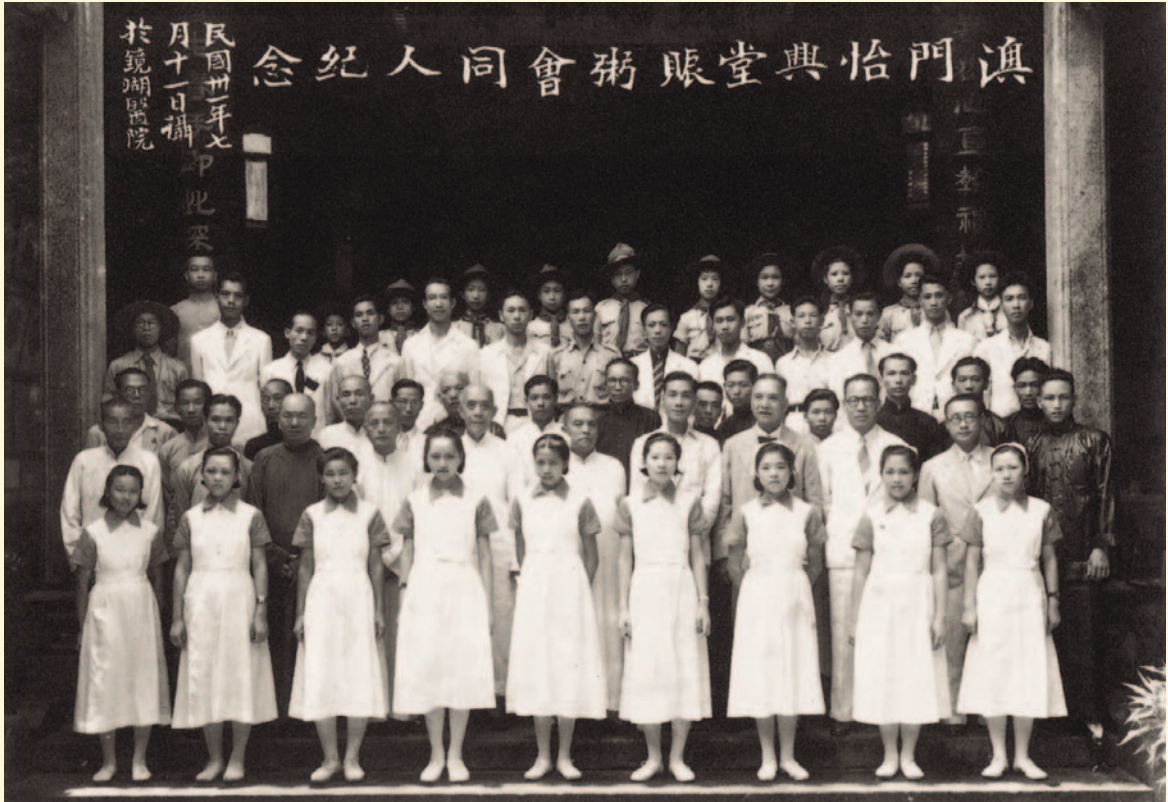
〔表一〕澳門“中立”時期民間救亡賑難社團概覽

		以募捐賑濟活動為主	以救亡宣傳活動為主
本土社團	新生社團	澳門各界救災會 澳門四界救災會 澳門籌賑兵災慈善會 救國公債勸募委員會澳門分會 廣東國防公債總會澳門分會 澳門救濟廣東難民慈善會 閩澳華僑賑濟會（濟難會） 澳門救濟難民兼管理糧食委員會 澳門糧價平抑會 澳僑協助難民回鄉會 澳門學生賑濟會 澳門洋務工友賑災會 澳門洋服行友救災會 澳門花界救災會	中國婦女慰勞會澳門分會 旅澳中國華僑青年鄉村服務團 澳門四界救災會回國服務團 澳門中國青年救護團 澳灣各界抗敵後援會 澳灣各界抗敵後援會救護團 旅澳青年救亡移動劇隊 歧關車路公司職工同樂會 炎青讀書會、起來讀書會、吶喊文學社、焚苦文藝研究社、青年音樂社、中流劇社、劍電劇社、藝聯劇團、前鋒劇社等文藝團體
	原有社團	澳門中華總商會 同善堂 鏡湖醫院 澳門華僑聯合會 中央國醫館澳門分館	澳門中華教育會
外來社團		救護桑梓籌募委員會 中山民眾禦侮救亡分會 中山濟難會澳門分會 廣東辛亥救護醫院附屬辛亥救護隊 華僑品物籌務賑災會 廣州中山大學北上服務團 中山中醫救護隊 香港中華學生救濟會	澳門華僑新生活運動促進委員會 革命同志抗敵後援會澳門分會 澳門中國婦女生計促進會

（資料來源：《華僑報》（澳門），1937年11月-1945年9月。）



1942年澳門大飢荒，同善堂和鏡湖醫院等慈善團體賑濟的現場。



1942年正月鏡湖醫院與怡興堂賑粥會曾在鏡湖醫院正廳攝影留念（下圖為賑粥會之現場一角）



〔上〕抗日戰爭時期鏡湖醫院收容之難童合影；〔下〕難童療養所之一角

在表列民間救亡賑難社團之外，澳門政府與教會也承擔了賑濟難民的重要功能，並成立了相應的慈善組織。政府慈善委員會專門負責全澳難民救濟事務，向民間慈善組織撥放救濟款。1944年成立的葡萄牙國紅十字澳門分會，屬於半官方組織，以救濟葡人為主。歷史悠久的仁慈堂（Santa Casa da Misericórdia）也是以葡人為主要服務對象的慈善團體。同期內參與難民救濟表現出色的宗教組織還有澳門公教進行會、中華天主教救護總會澳門支會、基督教澳門志道堂、澳門女青年會、功德林等。天主教組織澳門公教進行會，不但參與慈善救濟活動，甚至派遣人員前赴澳門附近的唐家灣和香洲宣傳抗戰、慰問同胞。佛教組織功德林於1943年舉辦粥場，免費向平民派發白粥。

三

綜觀澳門“中立”時期救亡賑難社團，可以發現其共同的基本特徵。

1) 驟興驟落、存續時間短促。與原有社團的穩定性相比，絕大多數新生的救亡賑難社團壽命短暫，旋生旋滅，可謂“其興渤矣，其亡忽也”，更不用說那些臨時性在澳募捐的外來社團了。從1937年7月“蘆溝橋事變”到1938年10月廣州失陷期間，澳門救亡賑難性社團走向全盛。廣州淪陷後，隨着抗戰持久階段的來臨與國內政治局面的複雜化（如汪偽政權的建立），澳門上層華人領袖開始觀望，籌募工作趨於萎縮與停頓。至1940年春之後，各界救災會停止募捐，走向沉寂。1941年冬，四界救災會會務停頓。闔澳華僑濟難會成立於1941年3月12日，解散於當年6月10日，前後不到三個月。⁽⁶⁾ 1945年5月17日澳門紳商合組“糧食救濟會”，6月28日決定停止工作，前後不過四十一日。⁽⁷⁾ 甚至不乏僅成立了社團籌委會便永無下文之事。

2) 服務對象、活動內容與功能集中單一。澳門救亡賑難社團發起組織的救亡活動形式多樣，僅以募捐為例，“募”的方式有出售救國公債、演劇、球

賽、展覽、賣物、賣花賣旗等；“捐”的方式有商店的“一日捐”、工人的捐薪運動、學生的“一仙運動”、市民的捐米糧衣物藥品等。雖然活動形式雖然紛呈，但社團活動的內容與功能卻是集中單一，以籌募捐款及物品支持中國內地抗戰與救濟流落澳門的難民為主，以救亡宣傳為輔，避免從事直接抗日活動以免刺激日領（當時日本在澳門設有領事館），引起澳葡政府的干預。

3) 上層工商界人士主導，各階層全面動員參與。新加坡學者吳逸生說：“抗戰是一個大洪爐，在這洪爐裡，甚麼窳敗的，腐化的，都要被熔蝕下去，重新改造過來。”港澳社會學者黃枝連認為，東南亞華族社會在“援華抗日運動”期間，經歷了從“幫派社會”到“華僑社會”，再演變為“華人社會”（1940-1950）的曲折發展歷程。⁽⁸⁾ 同樣，民族災難引發的“烘爐效應”在澳門的一個顯著表現是促進了民族凝聚與社群團結。救亡賑難運動波及澳門各行業各階層。澳門救災團體，既有行業、職業性的界別團體，也有跨行業、職業的聯合團體，還有全澳各行業各階層的共同團體——澳門各界救災會。在澳門各界救災會的倡議下，澳門各行商號自動組織起來，銀業、香業、洋貨、鮮魚、理髮等都組織起本行業東家與西家的救災會，長期捐薪，匯寄內地支援抗戰。⁽⁹⁾ 又如1937年8月12日成立的“澳門四界救災會”⁽¹⁰⁾，由澳門《朝陽日報》、《大眾報》發起，聯合澳門學術界、音樂界、體育界、戲劇界的五十多個讀書會、文學社、音樂社、劇社等文藝小團體組織，以“共拯我被難同胞於水深火熱之中”為宗旨，以“祇知工作，不求名利；工作至上，民族利益至上”為口號，匯集了當年澳門各階層的青年愛國力量。甚至連素為世人所不恥的歌姬、舞女、妓女也組織“花界救災會”，並在“四界救災會”主席陳少偉幫助下，代向澳葡政府註冊成立，促進澳門籌募救亡運動。⁽¹¹⁾ 可見，民族危難引發的社會動員是空前絕後的。

在澳門形形色色的救亡賑難團體中，比較活躍的新生社團有澳門各界救災會、澳門四界救災會、中國婦女慰勞會澳門分會，尤其是由諸原有民間社



1943年全澳歌姬為貧民籌募寒夜遊藝會撥送港幣一萬五千元購買三等留醫病人衣服
此為全澳歌姬為貧民籌募寒衣遊藝會後合影

團中華總商會、同善堂、鏡湖醫院、中華教育會，聯合各行業各階層救亡力量組成的“各界救災會”，在其存在期間，集救亡賑濟的組織領導者與動員實施者於一身，功績昭著。其中起核心骨幹作用的仍然是由工商界人士組成的中華總商會。中國內地抗日軍興，該會即發起救災活動；至抗戰勝利，中華總商會始終承擔了籌募救濟、宣傳鼓動、溝通聯絡的重要職責，中華總商會成為澳門各方救亡賑難的指揮中心。其地位與作用得到澳葡政府當局以及國民政府的認可與表彰。國民政府領導人林森、蔣介石分別以不同方式予以嘉勉。⁽¹²⁾澳葡政府不但以中華總商會為管理澳門華人社會的可靠合作對象，而且通過向領導商會的上層工商人士頒授獎章的方式對其行為予以肯定。當然，工商界上層人士及其組織中華總商會在澳門救亡賑難中核心地位的形成，在政府認可之外還不應當忽視救濟活動所必須的財

富條件，因此，在社會群體中商人所擁有的優勢是不言而喻的。

4) 以民族主義與人道主義為文化價值認同。“在整個現代世界，民族主義都是組織和強化集體性認同 (collective identity) 的一個關鍵方式。”“歷史總是表明民族性是建構起來的而不是原生的。民族主義所譜寫的自身歷史始於民族認同之存在，這種歷史通過英雄主義的行動（有時是反壓迫的鬥爭）而延續下來，並以過去偉大的文化成就凝聚着當下的民族成員。”⁽¹³⁾日本侵華與中國抗日戰爭促使華人在辨別共同敵人的過程中完成了民族身份的集體建構。民族主義的文化價值認同解決了從“我是誰？”到“我們是誰？”的身份歸屬上存在的疑問與困惑。救亡賑難社團的湧現反映了民族主義文化認同在當時所形成的高度社會整合。以澳門各界青年團結救亡團體——“澳門四界救災會”所聘任的二十

按照1938年9月17日第579號立法例之引端已明白表示凡為政府與人民之職責必須以公益為依歸故凡因戰事影響避亂來澳而托庇於葡國國旗之下者莫不竭力以保護之。(16)

本着人道主義的精神價值，澳葡政府與民間救亡賑難社團共同合作將戰前由民間社團內部救濟（如堂會、同鄉會、炮會等）與政府個別救濟並行的救濟制度發展為政府與民間社團分工合作的社會救濟模式。政府開徵慈善稅增加救濟收入，通過政府專事慈善救濟的機構——慈善委員會與品物統制會向民間社團撥付救濟款項，由民間社團具體組織施救。如同善堂辦的“難童餐”、澳門中華婦女會經辦的新口岸貧民粥場與望廈粥場均得到政府的撥款資助。“以工代賑”、“以糧代酬”制度也是通過民間工商團體組織實施的。新的社會救濟模式擺脫了傳統救濟模式的缺陷，推進了現代社會福利救濟制度在澳門的形成。

四

總之，澳門“中立”時期興起的救亡賑難社團是非常動力作用的結果，代表了澳門社團發展史的一個過渡與轉折的特殊階段。民族危難激起的民族主義價值認同，不但使任何意識形態紛爭失去存在基礎，而且促進了社群之間的凝聚與團結，強烈的民族性構成了澳門救亡賑難社團的群體性特徵，同時，民族主義的價值傳承也體現了救亡賑難社團與此前澳門社團發展的連續性所在。然而，應當看到民族性社團興盛與團結的動力並非出自於澳門社會自然生長的內部力量（如工業化等因素），而是民族災難所引發的“烘爐效應”。民族危機作為一種救亡賑難社團興盛的特殊基礎，既是牢固的，甚而堅不可摧，然而又是脆弱的。當對日戰爭以中國勝利而解除了中華民族覆亡的危機後，高度團結的民族性社團因其動力基礎減弱而不可避免地走向分化，由此開始了澳門“中立”時期民族主義社團從非意識形態化向意識形態化的“左”右互爭時代的過渡與轉折。

【註】

- (1) 現有的研究將“二戰”期間的澳門社團稱為“抗日救亡團體”，本文認為，如此結論乃是對同期國內或其它海外社團的襲用，而沒有注意到澳門特殊性之所導致。因此，本文未採用“抗日救亡團體”概念，而使用“救亡賑難團體”概念，以求更符合歷史事實。
- (2) 傅玉蘭主編：《抗戰時期的澳門》，澳門：澳門文化局、澳門博物館，2001年，頁94-95。
- (3) (4) 陳大白：《天明齋文集》，澳門：澳門歷史學會，1995年，頁154-155；頁144-147。
- (5) 選擇《華僑報》作為來源報紙，首先是因為當時絕大部分新生救亡社團章程沒有像以往那樣被要求刊登在澳門政府官方刊物《澳門憲報》上，而事實上它們的成立及其活動需要澳葡政府的批准，接受澳葡政府的監控，出現這種現象的可能原因是澳葡政府避免因大量的救亡社團在澳門出現引起日方注意，而政府刊物登載社團章程有可能成為日方交涉憑據。其次，《華僑報》創刊於1937年11月20日，是目前所見的一份比較全面客觀反映當時澳門社會現實且保存完整的唯一報刊。
- (6) 《華僑報》（澳門），1941年3月12日、6月11日。
- (7) 《市民日報》（澳門），1945年5月17日、6月28日。
- (8) 吳逸生：〈抗戰二週年與華僑〉，載《南洋商報》（新加坡）1939年7月7日；黃枝連：《東南亞華族社會發展論》，上海：上海社會科學院出版社，1992年。
- (9) 《華僑報》（澳門），1937年12月18-23日。
- (10) 有關澳門“四界救災會”的材料參見黃慰慈主編：《濠江風雲兒女》，澳門：澳門星光書店，1990年。
- (11) 《華僑報》（澳門），1938年6月7日；陳大白：《天明齋文集》，澳門：澳門歷史學會，1995年，頁151。
- (12) 《華僑報》（澳門），1937年11月29日、1938年4月28日。
- (13) 克雷格·卡爾霍恩（Craig Calhoun）：〈民族主義與市民社會：民主、多樣性和自決〉，載鄧正來等主編：《國家與市民社會——一種社會理論的研究路徑》，北京：中央編譯出版社，2002年，頁333、346。
- (14) 名單見黃慰慈主編：《濠江風雲兒女》，澳門：澳門星光書店，1990年，頁243。
- (15) 《華僑報》（澳門），1939年3月5日、3月30日；劉澐冰：《澳門教育史》，北京：人民教育出版社，1999年，頁85。
- (16) *Boletim Oficial de Macau, N.º 44, 28 de Outubro de 1944*（《澳門憲報》1944年10月28日，第44期）；施白蒂（Beatriz Basto da Silva）著、金國平譯：《澳門編年史（1900-1949）》，澳門：澳門基金會，1999年，頁293。

明清之際中西文化在澳門的融合

黃鴻釗*

澳門人對西方文化的包容

1557年以後，澳門成為一個華洋雜居的海港城市。外國商人和中國商人在共同促進澳門經濟繁榮的同時，也促進了澳門文化的繁榮。從此澳門文化再也不是簡樸的漁港文化了。當時先後有大約二十多個國家的商人來到澳門。其中有歐洲的葡萄牙、西班牙、英國、法國、荷蘭、俄國、丹麥、意大利等國；美洲的美國；非洲東部的索馬里；以及亞洲的阿拉伯半島、印度半島、印尼群島、馬來半島、中印半島、菲律賓群島和日本群島的近代早期國家。雖然國家眾多，遍布世界四大洲，但澳門主體文化主要是兩種：一是中國傳統文化；二是以葡萄牙人為代表的西方基督教文化。因為葡萄牙人是澳門的長期居留者，而其它歐洲、美洲、東亞、東南亞、西亞和非洲國家人數極其有限。因此，澳門的文化，很明顯是中國的和西方的文化共存於一個地方，而各自保存其本身的特色。葡人居留澳門，目的是從事貿易，但他們長期居留，生息繁殖，帶來了西方生活方式：住洋房、着洋服、吃西餐、執洋禮、說洋話、寫洋文，以及建教堂、辦學校和設醫院等等，這就給澳門帶來濃厚的西洋文化氣氛。當時澳門華人仍按中國傳統方式生活，並用驚訝的眼光注視澳門出現的西方文化，認為葡人“詭形異服，劍芒火炮，彌滿山海，喜則人而怒則獸，其素性然也。”⁽¹⁾因而特別注意多加提防。這是中國人與西方文化接觸之初所存在的一種心態。

但中西文化既然共處一地，就必然互受潛移默化之影響。西方文化之所以能獲得中國人的好

感，一則因為人們對西方人及其文化感到新奇，其中許多新科學、新知識能使人耳目一新，大為贊歎。不少人為之傾倒，而模倣它、學習它。此外，葡人的貿易活動所帶來的豐厚商利，葡國大帆船運來許多外國的奇異花木，珍貴產品，又大大豐富了人民的社會生活，因此也深深吸引着中國人接近他們，漸漸地便有中國人穿洋服、習洋文、進洋學堂、信奉洋教，乃至出洋留學，學習西洋科學知識。同樣，也有洋人穿漢服、講漢語、研究漢學、翻譯中國典籍等等。華洋通婚的事也時有發生。這些都說明中國人對西方文化並不是反對，而是包容，就如同對待以往進入中國的其它文化一樣。可見，澳門提供了充份條件，使中西文化相互滲透與融合。這種融合，又是在長期共處中自然發生的。大體上，澳門的中西文化交流主要是通過中葡商人生意交往，相互溝通，進而習染文化。葡人居留澳門貿易後，東南沿海的粵、閩、浙等省商人紛紛聚集於澳門，其中尤以福建商人的勢力最大。1564年龐尚鵬稱：“其通事多漳（州）、泉（州）、寧（波）、紹（興）及東莞、新會人為之，椎發環耳，傲蕃衣服聲音。”⁽²⁾《澳門記略》說：“其商僮傳譯、買辦、諸雜色人多閩產，若工匠、若販夫、店戶，則多粵人，賃夷屋以居，煙火簇簇成聚落。”胡平運更說：“而大蠹則在閩商，其聚會於粵，以澳門為利者，亦不下數萬人。凡私貨通夷，勾引作歹，皆此輩為之。”⁽³⁾屈大均也說葡人“諸舶輪珍異而至，每舶載白金鉅萬，閩人為之攬頭者分領之，散於百工，作為服食器用諸淫巧以易瑰貨，

*黃鴻釗，南京大學歷史學教授，澳門史專家。

歲得饒益。”⁽⁴⁾一些中國商人唯利是圖，大做走私生意，“有見夷人之糧米牲菜等物，盡仰於廣州，則不特官澳運濟，而私澳之販米於夷者更多焉。有見廣州之刀環硝磺銃彈等物，盡中於夷用，則不特私買往販，而投入為夷人製造者更多焉。有拐掠城市之男婦人口，賣夷以取貨，每歲不知其數，而藏身於澳夷之市，劃策於夷人之幕者更多焉。”⁽⁵⁾由此可見，由於中國商人到澳門做生意，並受僱於葡人，充當買辦、通事（翻譯）、工匠等等，而與葡人頻繁接觸，進而習染其文化，穿洋服，講洋語；當然，葡人也有穿漢服、講漢語的。同時，葡人“於澳門建造屋宇樓房，攜眷居住，並招民人賃居樓下，歲收租息。”赴澳貿易的內地商人自然都租住這些洋房，而與葡人成為上下鄰居，朝夕相處，融洽無間，不但互相吸納習俗，甚至互通婚嫁。葡人認為東方女性純良溫順，樂於娶中國女子為妻，也很樂意把女兒嫁給中國人。他們往往因為“得一唐人為婿，皆相賀。”⁽⁶⁾可見兩國人民在澳門的友好相處。總之，兩國人民通過貿易往來頻繁接觸，使文化習俗相互影響，這應是澳門中西居民文化融合的一個主要的表現形式。

傳教士匯合東西方文化的努力

另一方面，葡人居留澳門後，便開始輸入西方文化，進行傳教活動。至1562年，澳葡建造了三座簡陋的教堂，共有天主教教徒六百人。同時澳葡又促使羅馬教皇1567年頒佈諭旨，成立澳門教區，任命葡萄牙耶穌會士加內羅為主教，負責遠東地區的傳教事務。1566至1569年間，教會在澳門建造了癩瘋院、仁慈堂和白馬行醫院（又稱醫人廟），這是教會為了吸引信徒而從事的最初的慈善事業。不論是否教徒，均予以收容治病，這樣就溝通了教會與民眾的關係。此後澳門的教堂愈建愈多，其中最宏偉的一所為聖保祿教堂（俗稱三巴寺）。該堂始建於1563年，分修道院和教堂兩部分，由五座相互連接的建築物組成。每當舉行宗教儀式，參加禮拜者達

三百人，故成為遐邇聞名的遠東教區大本營。凡澳門教士，都被視為三巴寺僧。當時寓居澳門的方顯愷詠澳門詩中，有“相逢十字街頭客，盡是三巴寺裡人”之句，足見聖保祿教堂教士與信徒之多。

范禮安、利瑪竇等耶穌會士也在澳門努力促進中西文化的融合。他們是近世西方文化第一批代表，來到澳門以後，出乎意外地發現中國是一個前所未見的偉大文明古國。范禮安、利瑪竇等西方耶穌會士原來以為西方文明是唯一輝煌燦爛的文明，而東方和中國祇是居住着原始文明的人群。他們來東方之時曾公開宣稱：“我們耶穌會同人依照本會成立的宗旨，梯山航海，做耶穌的勇兵，替他上陣作戰，來征服這崇拜偶像的中國。”⁽⁷⁾如今他們發現：“在亞洲之極，還有另一種文明，並不次於希臘拉丁文明，這不僅是說它完美無缺，而且更嚴重的是它極其古老！”⁽⁸⁾中國的文明超越了他們歐洲人的文明，這使得耶穌會士原有的那種狂妄自大和優越感一掃而盡。當時在澳門負責傳教事務的范禮安是第一個表示崇拜中國文明的人，對中國的古老文明大為贊歎。他向剛到澳門傳教的利瑪竇介紹中國文明有七大優越之處：1) 它是由單獨一個國王統治的領土最遼闊的國家；2) 它是人口最多的國家；3) 全世界也沒有哪個國家比它更富饒，更豐衣足食；4) 物產豐富，似乎沒有哪個國家可以相比；5) 似乎沒有哪個地區比得上中國山川壯麗、國泰民安；6) 居民是世界上最勤勞的；7) 中國在已發現的國家中是最和平、治理得最好的國家。⁽⁹⁾

著名傳教士利瑪竇也說：“看見中國實現了柏拉圖僅僅理論上設想的事情，即作為真正牧民的哲人佔統治地位。”⁽¹⁰⁾因此，這些傳教士決心主動靠近中國文化，尊重中國文化，刻苦學習中國文化。1563年他們在澳門創辦聖保祿修道所，後來於1594年改名聖保祿學院，號稱為遠東第一所大學，學院的主要功能就是培訓來華傳教士，而漢語言文化又是必修的課程。利瑪竇到澳門後，也曾在學院進修。由於他稟賦超凡，不僅精通漢語，深刻領悟儒家學說，還把儒家經典《四

書》翻譯成拉丁文。他認為孔子是一位博學的偉大人物，而《四書》“是四位很好的哲學家寫的，書裡有很多合理的倫理思想。”⁽¹¹⁾利瑪竇尊崇儒學，熟悉儒家禮儀和習俗，身着儒裝，頭戴方巾，自稱“西儒”，會客時用秀才禮節。他充份肯定和贊賞中國文化的正統儒家思想，認為儒家不是一種宗教，而是建立在“自然法則”基礎上的一種哲學。他極力反對佛教和道教的偶像崇拜，但不反對敬天、拜孔和祭祖。利瑪竇深知天主教與中國固有文化之間存在巨大差異，感到在中國人中間傳播福音，規勸他們信奉天主教，絕非易事。他從切身經驗體會到，唯一有效的辦法就是努力找出天主教義和儒家學說之間共同點或相似之處，以此說服中國人，讓他們相信天主教與中國固有文化同根同源。於是，利瑪竇和他的教友們制定了尊孔聯儒的傳教方針，企圖把天主教義與儒家文化匯合。在其主要著作《天主實義》、《畸人篇》和《二十五言》中，他大體上採取了四種方法匯合中西文化：

1) 以天主教義附合儒家學說。例如利瑪竇論證了中國人祭天、祭祖先是講求忠孝，是一種道德，符合理性。而且天即上帝，也與西方的天主相合。

2) 以天主教義補充儒家學說。例如儒家講“善惡報應”，是從個人道德修養上講“修身”或“明德”之必要。而利瑪竇講“善惡報應”，則引申到“論死後必有天堂地獄之賞罰以報”（見《天主實義》第六篇）。

3) 宣傳天主教義超越儒家學說。例如儒家以追求“內在超越”為目標，即通過內在的道德修養成為完人，而利瑪竇則認為一個人僅僅靠自身內在的道德修養是不夠的，還必須有外在的超越力量即上帝來推動，由此說明信仰上帝的必要。

4) 修改天主教義以適應儒家思想。例如對儒家祭祀的遷就和辯護；將天主比附為上帝、天；修改天主教的“原罪說”，使之接近於儒家傳統的“性善說”等等。

利瑪竇和其他耶穌會士依靠澳葡商人提供資金，在澳門和內地大力開展傳教活動，迅速打開

了局面。就連當時明朝政府中的高官徐光啟、李之藻、馮應京等大儒，在拜讀了融合天主教義和儒家學說於一爐的《天主實義》等著作之後，也紛紛皈依天主，拜倒在利瑪竇門下。清朝初年，據楊光先的報告，有三十所大教堂遍佈全國大中城市，教徒達十五萬名左右。作為傳教基地的澳門也有教徒“盈萬人”，並在1578年建立了華人教堂，中國稱為“唐人廟”。這是一所華人進行宗教活動的教堂，由三巴寺的教士負責管理，用華語傳教，吸收華人教徒。當時中國人入天主教有兩種情況：一種是住在澳門的華人進教；另一種是附近南海、番禺、東莞、順德、新會、香山等縣居民每年一次到澳門入教。入教與西化關係密切，入教就是接受西化：

其在澳門進教者，久居澳地，漸染已深，語言習尚，漸化為夷。但其中亦有數等，或變服而入其教，或入教而不變服，或娶鬼女而長子孫，或藉資本而營貿易，或為工匠，或為兵役。又有來往夷人之家，但打鬼辦，亦欲自附於進教之列，以便與夷人交往者。⁽¹²⁾

很明顯地，華人進教不僅僅是對基督信仰的皈依，也是對西方文化的認同。因此天主教傳教的過程，也是西方文化在東方擴展其影響的過程。澳門教區當時實際上兼管着珠江三角洲六縣的傳教事務。華人受洗後，不但在澳門積極參加宗教活動，還常常陪同西洋教士進入內地傳教，充當洋教士的嚮導和翻譯。如廣東新會人鍾鳴仁、鍾鳴禮兄弟同其父一起在澳門進教後，曾先後伴隨利瑪竇、羅明堅、王豐肅、郭居靜等人傳教於廣東、江西、南京和浙江等地，又居住北京傳教六七年之久。

文化交流當然總是雙方面的，外國傳教士西化了中國教徒，中國人民也漢化了來華的傳教士。這些傳教士開頭祇是為了傳教的需要而不得不學中文、講華語，竭力適應中國的風俗習慣，甚至使自己變成中國人。但當他們鑽研中國典籍，瞭解中國國情之後，便深深地被它的悠久的歷史文化所陶

醉。於是，他們努力使自己成為漢學家，積極將中國文化推介於西方。因此，天主教在中國的傳教活動所造成的文化影響是雙向的：它使西方文化傳入中國，也使中國文化傳入西方。

禮儀之爭 —— 中西文化交流的噪音

然而，中西文化之間畢竟存在差異，中國傳統文化敬天尊孔，信仰多神；而西方文化則獨尊天主，排斥異端。雙方的義理根本對立，難免產生矛盾。利瑪竇主持中國傳教事務時，用調和的方法，暫時緩和了雙方的矛盾，從而取得了傳教的進展。但矛盾是客觀存在，總是要爆發出來。事實上，利瑪竇在世時就有傳教士背棄他的方針，自作主張不許教徒敬天、祭祖和尊孔，導致一些地方民眾的抗議。1610年利瑪竇去世後，利瑪竇所奉行的傳教方針立即在天主教各個教派之間引發一場大爭論，這就是所謂的“禮儀之爭”。爭論的焦點是如何對待教徒敬天、拜孔和祭祖等問題。利瑪竇認為這是中國人的民俗，與宗教信仰無關，因此允許中國的天主教徒繼續保留這種習俗。他的這種觀點一方面是出於對中國傳統文化的理解和尊重，另一方面也是從天主教在華傳教大局出發，祇有這樣做，才能站住腳跟。而意大利傳教士龍華民等人則不體諒利瑪竇尊孔聯儒的良苦用心，認為這是迷信活動，力主嚴禁教徒參加。後來圍繞着這個所謂“禮儀問題”上的不同態度，傳教士劃分為兩派。讚成利瑪竇的看法的幾乎全是耶穌會士。澳門葡人從一開始就全力支持利瑪竇派。因為祇有尊重中國民俗，同中國人保持良好關係，葡人才得以在澳門安居。而反對派方面，包括方濟各會、多明我會、巴黎外方傳教會的傳教士，其中也有個別耶穌會的教士站在反對派一邊。兩派爭持不下，互不相讓，又各自向羅馬教廷報告，請求支持。從1645-1669年，先後有三位教皇被捲入這場爭論之中。他們各自先後下了一道聖諭：教皇英諾森十世1645年的聖諭禁止教徒參加拜孔和祭祖的禮儀；而教皇亞歷山大

七世的聖諭則表示允許教徒參加拜孔和祭祖的禮儀；克萊門特九世則對他兩位前任的意見都予以肯定。這反映了教廷對這場爭論態度曖昧，拿不定主意。但爭論的雙方卻勢成水火，不肯甘休。這場“禮儀之爭”，除了教義的分歧之外，還有深刻的政治歷史背景。反對派對利瑪竇和耶穌會在華成功傳教心存嫉妒，總想通過禮儀之爭，消除利瑪竇的影響，取代耶穌會在華傳教地位。而站在方濟各會、多明我會和巴黎外方傳教會背後的法國和西班牙等國，也想借此打擊葡萄牙在澳門的地位。

禮儀之爭破壞了利瑪竇所建立的中西文化之和諧關係，那些反對利瑪竇傳教方針的人，一改平等友善的態度，用高勢位的姿態傲視東方，一味歧視、排斥、征服東方文化的行徑，必然引起中國人民的不滿和疑慮，挑起中西文化的對立，直接導致教案的頻頻發生。青洲事件就是一例。青洲原是澳門西北部的一個小島，葡人居澳後，常到島上打獵，乃至偷建房屋。1604年聖保祿學院院長卡爾瓦略和東方巡教總監凡列格納諾看中了這個地方，未經中國政府允許，私自在島上建造教堂，“高六七丈，闊敞奇闊”⁽¹³⁾。當時人們以為這是一座城堡，十分不安。1606年的一天，正當葡萄牙人在新建教堂進行宗教活動時，中國駐澳門官員率領一批人來到島上，燒燬這座非法建造的教堂及其它居室，並將教堂裡懸掛的聖像撕毀。教堂修士將被撕毀的聖像帶回澳門去進行煽動，高喊要報仇雪恨。許多葡萄牙人和天主教徒手拿棍棒，衝砸中國官員住所，暴打官員，大肆搶掠財物，並把官員抓到神學院。後經香山縣和澳門議事會當局出面調停，方才放回官員。⁽¹⁴⁾

青洲事件尚未平息，與耶穌會對立的奧斯定會又在澳門散佈謠言說耶穌會士郭居靜策劃暴亂，聯合一批葡萄牙人，勾結荷蘭、日本軍艦，密謀進攻中國；又說他要首先殺盡澳門的中國人，然後進攻廣州，劫掠財物，並利用內地信徒為內應，準備接管中華帝國，自立為君主。消息傳開，澳門人心惶惶，居民紛紛離去。幾天之內，澳門便祇剩下葡萄牙人和黑奴。兩廣總督聞訊，立即召開緊急會議，

討論對策。總督下令集合全省水陸軍隊，嚴加防備；又下令拆除廣州城牆外面的全部房屋，封鎖澳門，中斷一切貿易和糧食供應，禁止任何人接待從澳門來的人，特別禁止接待外國傳教士。澳葡承受不了這種巨大壓力，派了一個謙恭的代表團前往廣州，卑辭厚幣，賄賂地方官員。廣東政府也派官員前往澳門實地調查，見到郭居靜本人，聽了他的解釋，確定這是謠言之後，才解除封鎖，恢復貿易，澳門的緊張局勢方才得以緩和下來。⁽¹⁵⁾

16世紀以後，中國頻頻發生教案衝突。其中南京教案是比較重大的一次。1616年南京禮部侍郎沈淮發起反對天主教，指控的罪名有：西方傳教士不祭祀祖宗，不孝敬父母，參與修改曆法是違背中國傳統皇曆，“勢必斥毀孔孟之經傳，斷滅堯舜之道統”。沈淮是佛門弟子，鑒於原信佛教的楊廷筠改奉天主教，覺得有損佛門顏面，一怒之下，舉起了反天主教的大旗。他的第一次奏章被駁回後，索性採取先斬後奏，首先在南京大肆搜捕教徒，橫加罪名，然後上報處理。不少傳教士和教徒受到迫害。直至1622年沈淮被革職，南京反教事件才暫告平息。1664年又發生清初教案，起因是楊光先向禮部參劾湯若望等教士潛謀造反、邪說惑眾、謬修曆法等罪狀，結果使傳教士受到很大打擊。

康熙親政以後，重新恢復對傳教士的禮遇，逮捕鼈拜，為湯若望平反，重用南懷仁為欽天監監正，後陞工部右侍郎。但康熙採取的開明宗教政策，並沒有使一部分天主教士停止過激行為。17世紀末，天主教內部的禮儀之爭出現了一個轉捩點。1693年，巴黎外方傳教會的顏瑄擔任福建教區主教後，發佈七條告示，嚴禁教徒祭祖、拜孔。⁽¹⁶⁾耶穌會士拒不執行顏瑄的七條禁令。1700年，閔明我、徐日昇、安多、張誠等耶穌會士等聯合奏報康熙皇帝稱，他們堅持利瑪竇尊孔聯儒的做法，請求支持。康熙看到奏摺，立即批示：

所寫甚好，有合大道。敬天及事君親、敬師長者，係天下通義，這就是無可改處。欽此。⁽¹⁷⁾

康熙皇帝公開表態支持耶穌會，消息傳到歐洲，羅馬教廷十分惱火。1704年，教皇克萊孟十一世簽署命令，嚴禁中國教徒使用“天”、“上帝”稱天主；禁止禮拜堂內懸掛有青天字樣的匾額；禁止教徒拜孔和祭祖；禁止牌位上有靈魂等字樣⁽¹⁸⁾，並派使節多羅到中國公佈禁令。康熙大怒，下令將多羅囚禁澳門，顏瑄也被逮捕，並驅逐出境，同時命令全國傳教士進行登記，加以控制。凡沒有登記的傳教士，“驅往澳門安插，不許存留內地。”此後教皇克萊孟十一世於1715年和1720年，兩次派遣使節前來交涉。康熙始終沒有屈服。由於羅馬教廷無視中國傳統禮儀和社會特點，干預中國內政，觸動中國傳統文化的根基，尤其是羅馬教皇那種目空一切、君臨天下的傲慢態度，激起許多士大夫的不滿。其結果是康熙皇帝於1720年宣佈禁止傳教。以後雍正、乾隆、嘉慶、道光年間一再頒佈限制和禁止傳教的命令，使天主教傳教事務一落千丈。

澳門是天主教在遠東的傳教基地，這個基地是葡萄牙人一手建立起來的。其後利瑪竇和耶穌會士的傳教活動，又是在獲得澳門葡萄牙人的經費資助下開展的。因此澳門葡萄牙人在天主教內部禮儀之爭中，始終是站在利瑪竇派一邊，沒有禁止教徒拜孔和祭祖等過激行動。清朝政府也把澳門看做特區，雖在內地禁止天主教，但認為澳門“天主教禮拜誦經，乃該國夷風，彼自循其俗，我天朝原不禁止。”宗教活動依然十分活躍。據《澳門紀略》記載，澳門天主教——

每七日一禮拜。至期，男女分投諸寺，長跪聽僧演說。歲中天主出遊：三巴則以十月，板障以三月、九月，支糧三月，大廟則二月、五月、六月凡三。出遊率先詣龍鬆廟，迎像至本寺，燃燈達旦，澳眾畢集，黑奴舁被難像前行，蕃童誦咒隨之。又以蕃童像天神，披發而翼，來往騰躍，諸僧手香燭步其後。又用老僧抱一耶穌像，上張錦棚，隨眾如前儀。歲三月十五日為天主難日，寺鐘胥瘁，越十七日復鳴，諸蕃撤酒肉三日，雖果餌不致飽。⁽¹⁹⁾

宗教活動場面之熱烈，躍然紙上。

當時傳教士從歐洲來到澳門，進入三巴寺（聖保祿學院）培訓後，即分赴各地傳教。而當傳教活動受挫，澳門又成為傳教士的庇護所，他們在這裡躲避風頭，等待時機一到，便重入內地進行傳教活動。康熙皇帝在內地禁止天主教以後，澳門天主教依然享有幾十年的自由傳教，發展了大量中國教徒。

但當時全國反天主教的形勢逼人，澳門也難免受到影響。1746年，福建發現天主教士捲土重來，進行傳教活動。多明我會士伯多祿在福安發展教徒兩千多人。福建當局逮捕伯多祿等十四人，奏請將主教正法。乾隆皇帝諭令處決伯多祿等人，同時下旨在全國嚴厲查禁。當時代理澳門同知的張汝霖經過調查，發現了澳門“唐人廟”的秘密。唐人廟即進教寺，原是聖保祿教堂管理的一座小教堂。康熙五十八年由中國教徒集資重修，重修後由一個稱為林先生的中國教徒負責管理。林先生入教後取洋名咭犬嘍吵，同他的兒子和另一名教徒住入教堂內，以行醫為名進行傳教。教徒除澳門本地的華人外，其餘分別來自珠江三角洲的南海、番禺、東莞、順德、新會、香山各縣。還有少數人來自外省。每年復活節和聖誕節，各地教徒接踵而來，禮拜之後，向林先生取經誦習。澳門華人教徒久居當地，長期與葡人往來，深受西方文化影響，有的人還在澳門有點地位。如周世廉，外號賣雞周，洋名安哆彌因離地，娶葡人之女為妻，擔任葡人商船船長，經常出洋貿易。張汝霖查明情況以後，將澳門唐人廟傳教問題報告廣東政府，提出了如下的處置意見：

- 1) 封錮唐人廟，教堂中的神像和經卷交葡人領回；
- 2) 通告珠江地區各縣人民不許前往澳門禮拜，違者拏究；以前去澳門入教之人，許令自新，再犯加倍治罪；
- 3) 凡查獲在鄉村、城市私自進行禮拜誦經，以及聚眾傳經，以左道問罪；
- 4) 凡在澳門入教的教徒，勒令出教，回籍安插，教徒已經同葡人之女結婚者，勒令易服出教，待其妻去世後回籍；

5) 飭令澳葡頭目將葡人聘用華人做工情況造冊登記申報，並保證不私自藏留、不拉攏入教。

廣東政府批准了張汝霖的處理意見，同時飭令澳葡當局今後“不得引誘內地民人在澳習教，及將封禁之進教寺擅行私開，致干天朝法度。”1749年，香山縣又擬定澳門治安條例刻石頒佈。其中第十二條規定：

禁設教從教。澳夷原屬教門，多習天主教，但不許招授華人勾引入教，致為人心風俗之害，該夷保甲，務須逐戶查禁，毋許華人擅入天主教，按季取結繳送。倘敢故違，設教從教，與保甲、夷目一併究處，分別驅逐出澳。⁽²⁰⁾

這樣一來，教士們在澳門向華人傳教也被取締了。這次查封澳門唐人廟事件與福建教案相比，顯然本着處理從寬、懲前毖後的方針。它雖然禁止澳門天主教向華人傳教，但並沒有禁止澳門天主教的其它宗教活動。同時澳門從1557年開始的中西文化的會合和交流也沒有因此而停止。

康熙禁止教士傳教，但沒有斷絕中西文化的交流，仍允許經過登記註冊的教士留在內地，施展其學識才幹，為朝廷効力。因為他顯然認識到，吸收西方文化的優秀成果，汲納別人之長處，能夠更加豐富本國的傳統文化。這種“棄其宗教而用其專長”的政策，一直被其後的雍正、乾隆、嘉慶等皇帝沿襲下來。與此同時，又鑒於澳門是外國人進出中國的孔道，外國教士前來澳門等候進京供職，或從外地來澳門等候搭便船回國的有關事宜，均責成澳門同知加強監督管理，以防止教士藉故逗留澳門，滋生事端。1781年間，乾隆皇帝鑒於在京効力的西洋人逐漸少了，諭令廣東官員注意訪查學有專長的西洋人，經過澳門同知、香山知縣初步考察，再送省查驗合格，然後進京供職。澳門同知除了負責選送有才能的洋人進京之外，還肩負着安排和監督外國人離開澳門回國的任務。這方面的工作也是十分艱巨和複雜的。稍有疏忽，便會被傳教士鑽了空子。例如法國人遣使會士蘇振生（Jean François

Richenet, 1759-1836) 和馬秉乾 (Lazare Marius Dumazel, 1769-1818) 於 1801 年到澳門。1806 年兩人離澳自行前往北京，在德州途中被截獲，兩人被遣送回澳門，安排搭船回國；但兩人自德州折回後，均沒有如期回國。馬秉乾被教會派往湖廣傳教。他繞道越南，幾經周折，於 1810 年抵達湖南。而蘇振生則跑到北京教堂去了。但這祇是個別現象。總的來說，傳教士的活動都是在澳門同知的控制之下，嚴格而有序地進行着管理。

禁教令一直延續至鴉片戰爭時期。由於禁令時緊時鬆，貫徹不力，澳門傳教士仍在秘密傳教。據 1810 年統計，有歐籍教士三十一人在中國內地十六個省秘密活動。招收教徒 255,000 人。到 1839 年 6 月，教徒估計達 300,000 人。而澳門在 1830 年估計有 6,090 名中國教徒，其中有七名中國神父。

中西文化的多元共存

中國傳統文化在澳門有着悠久的歷史，而在葡萄牙人居留澳門以後，引進了西方盛行的上帝信仰。此後的幾個世紀，基督教（新教）、伊斯蘭教、巴哈伊教、白頭教也相繼傳入澳門。從此，信仰的多元化現象便在澳門長期共存。

當時往來澳門港口貿易的雖然有二十多個國家，遍佈世界四大洲，但澳門主體文化不過為兩種：一是中國傳統文化；二是以葡萄牙人為代表的西方基督教文化。而其它歐洲、美洲、東亞、東南亞、西亞和非洲國家和地區的文化的比重和影響則較小。各種宗教信仰均有文化差異，其中中國人的神佛信仰與歐洲人的上帝信仰水火不相容。神佛信仰允許崇拜多神，而天主教則祇允許信奉上帝，反對崇拜其它任何偶像，甚至反對其信徒祭祀祖先。因此這兩種宗教文化本質上是相互對立的，但他們卻能夠在澳門和平相處，長期共存，主要得益於雙方管治時期的文化包容政策。

中國傳統文化富於包容思想。天主教在中國傳教之初，雖然也招致國內一些人士的強烈反對，但信奉多神的中國人對這種外來宗教總的採

取寬容態度，還有人受洗入教。康熙皇帝又特別羅致了一些有學識的傳教士在朝廷做官，等等。這也同利瑪竇的靈活傳教策略有關。利瑪竇發現偶像崇拜在中國民間習俗中根深蒂固，為了傳教事業的開展，而不得不默許受洗的中國教徒祭祀祖先。這種特殊的宗教政策，幫他克服了傳教活動中的許多困難，使天主教在中國初步立住腳跟。不過利瑪竇死後，一些新來的傳教士，在羅馬教廷的支持下，修改了利瑪竇的傳教策略，明確宣佈不許中國教徒拜神祭祖，以致康熙皇帝一怒之下宣佈禁教。即便如此，中國政府也祇是禁止天主教吸收中國人入教，而並沒有禁止居留澳門的外國人的宗教活動，當時澳門教堂林立，宗教活動十分頻繁。18 世紀中葉印光任和張汝霖著的《澳門記略》，曾對此有翔實的記載。書中首先提到三巴寺（聖保祿教堂）是澳門最大的教堂，有“僧寮百十區，蕃僧充斥其中。”另外還有小三巴寺（聖若瑟教堂）、板樟廟（聖玫瑰堂）、龍鬆廟（聖奧斯定堂）、大廟（望人廟、大堂）、風信廟（聖老楞佐堂）、噶斯蘭廟、花王廟（聖安多尼堂）、支糧廟（仁慈堂）、尼寺（天主教修女院）、發瘋寺（聖母望德堂）等等。對於天主教的宗教活動，當時中國政府管治澳門的官員均沒有加以阻撓或干涉。

到了 19 世紀中葉，葡人掌握澳門統治權後，在宗教上也採取了寬容政策，沒有獨專天主教，對中國人的佛道教和多神信仰也基本上沒有壓制和排擠。

於是，澳門無論在中國政府管治時期，還是在葡萄牙人殖民統治時期，都是一個充份體現了中外宗教文化共存與交融的地方，這裡各種基督舊教與新教的教堂同各種神仙廟宇雜處島上，教堂與廟宇互為鄰居。例如：在著名的聖保祿教堂廢墟——大三巴牌坊的旁邊，便有一座由華人建造的哪吒廟；新口岸邊迄立的觀音塑像，也被葡人注入了西洋風格，成為一尊洋觀音；路環聖方濟各天主堂內供奉的不僅有聖母、聖子，還有一幅身着明代裙服、懷抱束髮金冠孩童的媽祖畫像，而十字架上的耶穌受

難塑像旁，赫然掛着地道的中國式紅燈籠；而在澳門三大寺廟之一的普濟禪院內，十八羅漢中居然有一尊是高鼻深目、留着八字鬚鬚的馬可波羅！近年還有葡人在媽祖文化村中捐錢刻石留名的現象，說明媽祖信仰也得到了西方人的認同。澳門的宗教節日眾多，一會是基督的盛典，一會是神仙的誕辰。這一邊神廟香火興旺，那一邊教堂音樂悠揚。中外各種神教與聖教的信徒們各自進行宗教活動，互相爭妍鬥豔，各顯神通。尤其是澳門的一些慶典剪綵儀式，佛教僧眾與天主教神職人員同臺作法祈福，景象十分有趣：佛教僧眾在左，天主教神職人員在右，各據一案，輪流行法；一時間，鑼鈸與風琴同鳴，梵音共贊詩齊頌，法師的大紅袈裟和神父的黑袍小帽相映，而紙燭焚香，化作祥雲繚繞，聖水輕灑，好似甘露普降。

澳門的宗教信仰和傳播也體現着“多元、共融”的特性。世界各主要宗教及教派如佛教、道教、基督教、伊斯蘭教、巴哈伊教乃至一些流傳不廣的宗教教派，都擁有各自的信徒群體。不同教派的信徒安然相處，一如城中的廟宇與教堂晨昏相對。當今世上，有不少類似澳門的宗教重疊區或異族混居地，都往往成為文化衝突的危險地帶，如耶路撒冷赫然已是流血戰亂的發源地。對比之下，澳門所呈現的“東西宗教相容，華洋風俗並存，異族通婚共處”的城市品格，便顯得格外難得。

如今拾步澳門街頭，不時會在摩天大樓的側影下，車流頻密的街道旁，小石子路的拐彎處，眼前一亮地發現一座歐式的古典建築，造型別致，裝飾考究，窗邊還懶懶地爬着常青藤。讓人稱奇的是，這些如繁星般散落在大街小巷的歐式古典建築，與中式的廟宇、大屋，美式的摩天大樓，現代風格的歐洲建築雜處一城，竟然並無突兀之感，反而別有情致。與此類似，澳門城中那些綠草、噴泉、白鴿的歐式花園，與小橋、荷塘、亭臺的中式庭園，古典主義、立體主義、抽象主義的城市雕塑，也是各具風格地散佈於各處。這種古今中西各種風格的建築、園林、雕塑藝術的紛沓雜陳，可以說是“多元、共融”的藝術寫照。

造成這種多元文化共存的原因，歸納起來，大體上有以下幾個方面：

其一，多神觀的中國人向來採取宗教寬容態度。佔澳門人口絕大多數的中國人信奉多神，認為多拜一個神，就是爭取多一個菩薩保佑，會對社會生活安定和幸福多一分保障。正是這種多神思想使之對外來上帝信仰抱有包容態度，並認為上帝也不過是諸神之一而已。由於中國人帶頭寬容外國人的不同信仰，也就必然換來對方同樣的尊重。

其二，天主教經過16世紀宗教改革運動以後，其宗教專制主義和排擠打擊異教的做法已經有所改變，對不同的宗教信仰也比較寬容了。特別是其傳教士到海外傳教，首先考慮的是應如何取得立足之地，因此在澳門也力求與信仰不同的中國人和平相處。

其三，為了維護這個古代貿易港的地位，也必須保護宗教自由。澳門作為國際貿易港口，商人來自不同國家和地區，他們在澳門居留也必然帶來各種不同的宗教信仰活動；為了留住這些商人，保持港口的繁榮，就要尊重任何外國人的宗教信仰，這樣，宗教自由就成為澳門幾百年來的一貫傳統。

【註】

- (1)(2) 龐尚鵬：《百可亭摘稿》卷一，〈陳末議以保海隅萬世治安疏〉。
- (3) 史澄：《廣州府志》卷二二二，列傳一一。
- (4) 屈大均：《廣東新語》卷二，〈地語·澳門〉。
- (5) 郭尚賓：〈郭給諫疏稿〉卷一，頁12-17。
- (6) 印光任、張汝霖：《澳門紀略》，上卷〈官守篇〉。
- (7) 裴化行：《利瑪竇司鐸和當代中國社會》頁1-3。
- (8)(9)(10) 裴化行：《利瑪竇評傳》頁63；頁66-67；頁71。
- (11) 羅光：《利瑪竇傳》，頁71。
- (12) 印光任、張汝霖：《澳門紀略》頁29-33。
- (13) 《明史》卷三二五〈佛郎機傳〉。
- (14)(15) 徐薩斯：《歷史上的澳門》中譯本，頁45-46；頁46-47。
- (16) 楊森富：《中國基督教史》頁134。
- (17) 黃伯祿：《正教奉褒》頁123。
- (18) 王治心：《中國基督教史綱》，第十二章，頁136。
- (19) 印光任、張汝霖：《澳門紀略》，下卷，〈諸蕃篇〉。
- (20) 印光任、張汝霖：《澳門紀略》，上卷，〈官守篇〉。

論萊布尼茲、黑格爾和 雅斯貝爾斯對中國的認識

德國思想家對中國認識的範式轉換

李雪濤*

對中國認識的範式轉換，是時代的思想和社會處境變化的必然結果。一部時代的思想家對中國的認識史，就是範式轉換的歷史。作為當時歐洲主流思潮的推動者，具有代表性的德國哲學家萊布尼茲、黑格爾和雅斯貝爾斯對中國的認識充滿着時代的氣息與精神，從中可以捉摸到那個時代脈搏跳動的音響。儘管這三位哲學家都不是漢學家，卻不約而同地將中國納入了他們的哲學框架之中。我們今天研究他們對中國認識的範式轉換，對正確理解中國形象在西方歷史上的變遷仍有價值。顯然，這些德國思想家對中國的研究並非出自嚴格意義上的漢學興趣，正是他們將中國思想與西方思想進行比較時的提問視野，及其在面對中國思想時的問題意識，至今依然值得我們關注。

這三位在德國乃至歐洲歷史上起着重要作用的思想家，分屬三個重要的時代：萊布尼茲屬於在 17 世紀興起、在 18 世紀得以迅速發展的理性時代及其所推動的啟蒙思想運動時期；黑格爾可以歸於現代哲學已嶄露頭角的世紀和文化的轉彎處，他開始全面質疑啟蒙思想的基礎；而雅斯貝爾斯則是 20 世紀經歷兩次世界大戰的存在哲學家，他不再像以往的哲學家那樣強調人類存在的理性基礎，而是專注於人的自由問題的探索。

這三位哲學大師都不是漢學家，都沒有到過中國，卻又不約而同地將中國納入了他們的哲學框架之中。顯然中國在他們的研究體系之中並不佔中心位置，重要的是他們都是當時歐洲主流思潮的推動者，他們對中國的認識充滿着時代的氣息與精神，從中可以捉摸到那個時代脈搏跳動的音響。我們今天研究他們對中國認識的範式轉換，亦即從黑格爾

辯證法的正、反、合三個相關命題探討他們各自對中國的認識，對正確理解中國形象在西方歷史上的變遷應當說是頗有價值的。在有關德國思想家對中國認識的範式轉換的研究中，我們認為重要的並不在於有多少德國的漢學家做過多少中國典籍的翻譯與研究工作，而在於那個時代的思想家們是如何看待和接受來自中國的這些思想的，以及中國思想在多大程度上和多大範圍內影響到了當時西方的主流社會。顯然，這些德國思想家對中國的研究並非出自嚴格意義上的漢學喜好，而是將中國思想與西方思想進行比較時的提問視野以及在面對中國思想時的問題意識吸引着他們的興趣。

範式轉換（Shift of paradigm）概念的提出喚起了人們關注時代思潮的更深層次的結構。時代的進步勢必形成與過去的典範不相符的新學說，從而使一種標準的形態發生動搖，最終造成典範的轉變。

* 李雪濤，德國波恩大學哲學博士，北京外國語大學海外漢學研究中心副教授，《國際漢學》雜誌執行編輯。

理想化了的中國：萊布尼茨的中國觀

翻開歐洲的歷史，今天我們可以說，在17世紀歐洲文化方面，最偉大的發現是認識了中國。儘管在當時歐洲對中國的認識依然是東拼西湊的，但他們已充份意識到了這是一個與西方文化不分軒輊的文明。1697年4月，萊布尼茨的《中國近事》(Novissima Sinica)出版⁽¹⁾，當時誰也未曾料到這本小冊子在今後幾個世紀中會成為歐洲認識與瞭解中國的經典之作。萊布尼茨(G.W. Leibniz, 1646-1716)將中國納入理性的範疇，以及從他的視域審視剛剛為歐洲人所瞭解的中國。正是由於萊布尼茨對中國的認識以及他在當時精神世界的地位，使得中國逐漸成為歐洲的日常話題。在萊布尼茨生命的最後時刻，他還應雷蒙(P. Rémond)請求於1715年10月至1716年4月間寫下了〈論中國人的自然神學〉⁽²⁾這篇系統論述中國人的宇宙觀、哲學與宗教的論文。

萊布尼茲認為，所謂的世界文化實際上是由中國和歐洲相互補充而形成的。他孜孜不倦地研究中國，不但獲得了當時盡可能多的關於中國的書本知識，而且借助於與在華傳教士書信往來的機會，盡可能多地從第一手資料去瞭解中國的政治、宗教乃至自然科學。萊布尼茨所處的時代，正是以歐洲為中心的世界觀發展到了“發現的時代”的轉折時期。由於傳教士的介紹而對中國文明的發現暗示着這樣的一個理念，即非基督教教義同樣可以成為一個文明國度的基石。在《中國近事》出版之前的多年裡，萊布尼茨一直保持對中國的極大興趣。他閱讀了幾乎當時在歐洲出版的所有的有關中國的書籍。1687年比利時的耶穌會士柏應理(Philippe Couplet, 1624-1692)在巴黎出版了由他編輯的《中國的哲學家孔子》(Confucius Sinarum philosophus)一書。此書漢文標題為“西文四書直解”，包括《大學》、《中庸》和《論語》的拉丁文譯文。⁽³⁾同年年底，萊布尼茨在一封信中提到了這部著作。⁽⁴⁾特別值得一提的是，1689年夏，萊布尼茨為了搜集有關德國漢諾威市威爾

芬(Welfen)家族的歷史資料來羅馬時，認識了當時正在歐洲作短期逗留的在華耶穌會士閔明我(Philipp Grimaldi, 1639-1712)。閔氏自1671年始受康熙皇帝重用，任欽天監監正，他是耶穌會中企圖調和中國與歐洲思想的代表性人物之一。正是這次的意大利之旅使萊布尼茨產生了中國是“東方歐洲”的設想。他認為歐洲和東方的交流不應再是從海外帶回香料雜貨，而是開展真正的科學交流。⁽⁵⁾借這次機會萊布尼茨草擬了三十個問題交給了閔明我。他提出的都是非常具體的科學技術問題，因為他依據當時已有的書籍和與傳教士的交往認為，中國人的強項正是在這些實踐領域、直接被認識的方面。⁽⁶⁾

通過與耶穌會士特別是跟法國傳教士白晉(Joachim Bouvet, 1656-1730)的通信，使萊布尼茨認識到了自己所創的二進制跟《易經》的脗合之處，因為在這部書中六爻卦的組合跟二進制一樣，可以用來解釋宇宙的形成與變化。曾教授康熙皇帝學習數學、幾何學的白晉，一直致力於用索隱派(figurism)的思想來調和基督教與中國文化傳統。這一思想是受此前文藝復興學者對古埃及、希臘文獻研究的影響，希望在中國古代經典之中找到基督信仰的figurae(象數、暗示)。在白晉的眼中，中國古代的經典並非其本身所具有的語言、歷史、思想方面的涵義，而是富有象數或寓言的內涵。舉例來說，那位演算八卦的伏羲氏並不是中國人，而是古代文明中的立法者，祇是以不同的名字出現在各種文明之中而已。⁽⁷⁾得知白晉的這一“發現”後，萊布尼茨寫道：“這個藝術也許給我們提供一個工具，藉此可以使中國人相信哲學及自然神學中最主要的真理，以便鋪平他們以後走向天啟神學的道路。”⁽⁸⁾在此基礎之上，萊布尼茨進一步把中國文字理解為非常理性的人工文字，正如數學、秩序以及事物之間的關係所代表的那樣。⁽⁹⁾他認為數學表達了永恆的真理，它代表着通向基督教的理性之路。與白晉等索隱派一樣，萊布尼茨也希望從《易經》中發現對上帝存在的證明，推出一種理性的神學：“我發明的新的數學驗算方法以非常漂亮的

方式描述了上帝的創世過程。基督教中關於上帝創世的信條是非常偉大的。我的主要目的是，以我的方法證明這一信條的正確性。我甚至想，我的證明會引起中國哲學家的極大興趣，也許皇帝本人也是如此，因為他對數的理論很感興趣，亦很精通。”⁽¹⁰⁾由此我們可以明確地知道，萊布尼茲是以基督教神學作為其出發點的。而這一範式經由黑格爾直至20世紀的雅斯貝爾斯的“軸心時代”觀念的創立才予以徹底打破。

萊布尼茲將中國的儒家哲學——他並不去區分孔子的學說與宋明理學⁽¹¹⁾——稱作“自然神學”(theologia naturalis)的原因在於，他認為中國的哲學比古希臘的哲學更接近基督教神學。因為在中國的文化中人們更容易依賴自己的天性，在有相互關聯的宇宙當中認識到上帝的存在。在萊布尼茲看來，儘管在中國文化中缺少天啟的特徵，但它依然代表着對上帝的認識。萊布尼茲對中國文化的寬容、開放的態度，實際上是以此作為出發點的。⁽¹²⁾

儒家倫理是否就是歐洲政治家和智識分子追求已久的建立在理性基礎之上的倫理道德的典範呢？萊布尼茲認為，中國已接近了“理性化國家”這一理念。⁽¹³⁾在他看來，中國文化注重實用技術、經驗總結，再配以被他稱作為“自然神學”的儒家哲學，可以說是跟有科學理論與天啟真理見長的歐洲思想、文化形成了互補。因為幾千年以來中國人所積累下來的大量觀察和經驗可以為萊布尼茲所想要建立的“通用科學”提供經驗層面上的基礎，並且能補充以理論為中心的歐洲科學。萊布尼茲一再強調指出，單方面毫無保留地向中國傳授歐洲的科學知識並非最佳的方法，而是在向中國人秘密傳授知識的同時，也學習中國人的知識，因為中國人“他們在觀察方面強於我們，我們在抽象思維方面略勝一籌。何不讓我們互相交換，用一盞燈點亮另一盞！”⁽¹⁴⁾他認為，中國和歐洲在地球的兩極，而相互間取長補短走向新的和諧這才是天意。“人類最偉大的文明與最高雅的文化今天終於匯集在了我們大陸的兩端，即歐洲和位於地球另一端的——如同東方歐洲的‘Tschina’（這是中國兩字的讀音）。”⁽¹⁵⁾萊布

尼茲在1697年11月9日寫給斯庫利特夫人(Madeleine de Scudéry)的一首詩中，更顯示出了他那寬闊的視野：

對中國認識的範式轉換，是時代的思想和社會處境變化的必然結果。一部時代的思想家對中國的認識史，就是範式轉換的歷史。考察每一個範式轉換的事例，都是瞭解西方對中國認識的基本前提。

不管是歐洲人、中國人、還是世界公民，善良寬容者處處看到的總是人。⁽¹⁶⁾

萊布尼茲曾就這樣的一個文化多元互補思想的理論基礎寫道：“每個實體均是通過獨特的創造而產生的。儘管如此，它們均是同一個宇宙、同一個普遍原因及上帝的不同表達。不同之處祇在於表達的完美程度不同，如同從不同的角度觀看同一座城市或者從不同的點觀察一幅畫那樣。”⁽¹⁷⁾萊布尼茲的多元世界的看法，與他哲學主張中的“單子論”(Monadologie)思想密不可分。他認為，單子不僅是一個不可分的單位，更是一個動力的單位。單子與單子之間，是彼此獨立的，不過單子所構成的事物卻又是彼此相互作用、影響的，從而形成了一個和諧的整體。這一整體是表現在統一性之中的多樣性。

與白晉、閔明我等耶穌會傳教士不同，萊布尼茲所關心的並不祇是基督教在中國的傳播，更重要的是如何促進文化層面上的人類的幸福與發展。萊布尼茲一再指出，中國的傳統從未中斷過，而歐洲由於民族的頻繁遷徙，使得許多的傳統喪失殆盡。⁽¹⁸⁾而他給歐洲人開出的藥方，盛贊中國的倫理道德，呼籲中國派傳教士來歐洲挽救基督教世界道德的沒落，則更顯出了他對中國理想化的一面：

不管怎樣，我覺得鑒於我們目前面對的空中的道德沒落狀況，似乎有必要請中國的傳教士到歐洲給我們傳授如何應用與實踐自然神學，就像我們的傳教士向他們教授啟示神學一樣。因此我

相信，若不是我們借一個超人的偉大聖德，亦即基督宗教給我們的神聖饋贈而勝過他們，如果推舉一位智者來評判哪個民族最傑出，而不是評判哪個女神最美貌的話，那麼他將會把金蘋果判給中國人。(19)

對於中國人之所以在道德方面有如此高的水準，萊布尼茲認為，原因在於在上古的典籍之中，中國人對上帝的認識幾乎跟基督教並無二致，祇是缺少天啟的內容而已。

客觀地講，萊布尼茲強調理解一個不同文化的自身價值，在政治和日常行動中堅持以理性為準繩，抱着相容並蓄的態度寬容地對待其它文化與傳統。在他的眼裡，中國皇帝(康熙)寬宏大度，允許耶穌會在中國自由傳教，從而使基督教在一段時期內跟佛教、道教處於相同的地位。皇帝本人為國家的利益而努力學習西方的自然科學，成為智識分子的楷模，理應成為歐洲皇帝倣倣的一面鏡子，這在政治上是非常高明的手段，也是萊布尼茲的理想。而與此形成鮮明對比的是，1685年法國皇帝路易十四卻取消了在法國南特(Nantes)簽訂的宗教赦令，從此新教在法國受到了禁止與鎮壓，一直到1789年法國大革命為止。(20)顯然，對萊布尼茲來講，具有慈悲之心的中國人比起路易十四來更適於做基督徒的榜樣。

今天看來，萊布尼茲對中國的看法也許並沒有甚麼值得大書特書的；但歷史地看，他那寬容的胸襟反映了歐洲已從中世紀步入了新時代的廣闊天地，在同時代的人看來顯然具有革命的性質。(21)他對中國的看法，實際上是由於智識分子對當時歐洲政治的失望而造成的。他認為中國人具有高尚的倫理道德，他們之間互相尊重，中國皇帝公正、仁愛、明智，這一切實際上源自他對歐洲前途的擔憂。在他看來，一位在歐洲一直企盼的具有普遍慈愛之心的、公正的、有知識和智慧的政治家在中國已經出現。儘管這並不一定是事實，但從中我們可以讀出萊布尼茲在政治和道德方面的理想。他的這一理想化了的中國圖象一直到生活在黑格爾之前的赫爾德(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)才有

所改變。在萊布尼茲之前並沒有誰像他一樣高度贊揚過中國人的自然宗教，由於受傳教士特別是耶穌會士對中國文明頌揚的影響，萊布尼茲對中國社會的認識的確有其理想化以及浪漫化的一面，但與此同時，卻也表現了他對異域文化相容並蓄的態度。不過，在《中國近事》出版後不久，耶穌會士對待中國文化的立場就遭到了巴黎索爾邦大學(Sorbonne)神學系的譴責(22)，無論是在神學方面還是在文化方面，歐洲都不再有開放、寬容的心態來對待中國了。而徹底的改變則是歐洲近代經濟的起飛，這之後現代哲學嶄露頭角時代的黑格爾(1770-1831)則將此發揮到了極致。在接下來的兩個世紀中，曾被耶穌會和萊布尼茲理想化了的中國開始慢慢被肢解掉了，中國被歐洲主流社會徹底遺忘了。

平庸化了的中國：黑格爾 絕對精神體系中的中國

一、範式轉化的時代背景

儘管無論是利瑪竇的《基督教遠征中國史》(1615年在德國奧格斯堡出版的拉丁文版：*De Christiana Expeditione apud Sinas*)(23)、李明的《中國近事報導》(*Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine 1687-1692*)(24)，還是後來的《耶穌會士中國書簡集》(*Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions Étrangères. Mémoires de la Chine*)(25)，為了有利於剛剛起步的傳教事業，都是以頌揚中國文明、贊賞中國倫理為主基調(26)，但這並不意味着這些著作沒有有關中國的負面報導。例如殷弘緒(François-Xavier d'Entrecolles, 1662-1741)神父在書信中所描寫的在北京的棄嬰以及在景德鎮的“萬民坑”都讓人感到中國是一個災難深重的社會。(27)這些描寫當然也可能讓歐洲的學者從負面來解讀當時的中國。同時，耶穌會傳教士在向歐洲智識界介紹中國歷史時基本上以譯介傳達儒家正統道德學裡的史籍為主，如法國耶穌會士馮秉正(Joseph Marie Anne de Moyriac de Mailla, 1669-1748)(28)十三卷本《中國通史》(*Histoire générale*

de la Chine, Paris, 1777-1785) 就是以朱熹(1139-1200)的《資治通鑒綱目》為基礎補充以其它材料編譯而成的。由於“這種用文學方法觀察長時期中國史的作品脫離了歐洲公眾對世界歷史的一般認識”，在“先進”觀念漸漸在歐洲成為人類歷史決定性的標準之後，由耶穌會所介紹進來的“無時間限制的建立在有序而無變化的儒家倫理基礎上的社會”，無疑被先進的歐洲人認為是停滯的、處於低級階段的證據。(29)

從17世紀一直到1715年3月19日由於教宗克雷孟十一世(Clemens XI)發佈的〈自登極之日〉(*Ex illa die*)訓令，康熙下令在中國採取了禁教行動，從而中斷了羅馬和北京之間的文化交流之前，歐洲特別是法國智識界對中國的文化和社會制度是非常熟悉的。傳教士們根據自己多年來在中國的經歷所撰寫的有關中國的書籍，當然是為了引起本國各界對他們工作的支持，但這樣講也並不排除一些傳教士純粹為科學和學術獻身的精神。這些人，特別是耶穌會士都受過嚴格的經院式的教育，有着良好的歐洲神學和人文基礎，由於他們長期居住在中國也熟悉中國文獻，並且有不少就在宮廷中任職，因此他們的書信或書籍，比起任何的旅行者或商人的記載都要全面、深入得多。

自從1715年的〈禁約〉教諭之後，親華的耶穌會士的報告和書信就不復存在了，中國漸漸失去了在歐洲的吹捧者。與當年作為智識分子的耶穌會士不同，新一代來中國的歐洲人所寫的有關中國的報導基本上是那些重商主義的代表所為。他們的興趣是在貿易，是賺錢。當他們的這些慾望受到中國官方的頑固抵制時，他們便來極力地詆譏中國文化。此外，如果說像萊布尼茲那樣的啟蒙時代的學者所感興趣的是中國的話，那麼到了19世紀，由於英國對印度的殖民佔領，歐洲智識界對東方的興趣漸漸地從中國轉向了印度。

歷史地講，法國大革命以後，歐洲對中國的崇拜幾乎完全消失了。多數的歷史學家沒能公正地看待中國在17-18世紀對歐洲的影響。他們認為，當時對中國反常的崇拜祇是假借中國之名的一種烏托邦

式的空想而已，並非與真實的中國有關。這之後的中國形象在歐洲的驟變，除了由於歐洲的社會結構的變化使得中國的倫理、政治思想變得對他們“一無用處”之外，跟中國當時自身在政治、經濟上的衰落也不無關係。早在1776年英國思想家亞當·斯密(Adam Smith, 1723-1790)就出版了他的名著《國民財富的性質和原因的研究》(被嚴復譯作《國富論》)。他認為中國儘管一向被認為是世界上最為富裕的國家，但現在卻是一個處於停滯狀態下的帝國，他寫道：“今日旅行家關於中國耕作、勤勞及人口稠密狀況的報告，與五百年前視察該國的馬可·波羅的記述比較，似乎沒有甚麼區別。”(30)在分析中國社會長期處於停滯狀態的原因時，亞當·斯密運用近代經濟學的觀點提出了幾條看法：停滯於農業和農林的停滯；對手工業、對外貿易和商業的輕視；並且中國的財富已經完全達到了該國法律制度所允許的發展程度等等。(31)

18世紀60年代以來歐洲文明的巨大進步，特別是以手工技術為基礎的資本主義工場手工業，過渡到採用機器的資本主義工廠制度的過程，使歐洲人具有了空前的優越感，不僅在自然科學、貿易等方面，甚至在伏爾泰或萊布尼茲所認為的中國人已經達到完美程度的倫理等方面，這時的歐洲人也認為自己是最優秀的。的確，進入19世紀之後，清朝的人口過剩，勞動生產率低下，行政機構失靈，官員貪污成性，中國藝術也隨之衰敗。(32)

萊布尼茲等歐洲啟蒙思想家以自然理性與自然神學為出發點，借助於對歐洲以外的思想與文化，特別是對中國文化的贊揚以對歐洲社會的弊端提出針砭的方案，到了近代理性主義誕生之時，特別是康德之後，理性開始認識到了自我意識，知道自己來源於自我意識。因此精神的發展被看作是從“自然”，經由“自然意識”到“意識”最終到達“精神”的過程。這個時期的哲學家認為，啟蒙時代的思想家對中國的認識，依然停留在“自然”層面上的初級階段。黑格爾認為，“自然狀態是一種不合理的、暴力的、無法控制的原始衝動的、無人性行為的以及感受的狀態”(33)。隨着人們對理性以及精神認識

的不斷深入，早期啟蒙思想家們對中國文化的一味頌揚必然會遭到以赫爾德和黑格爾為代表的哲學家的反對。

在黑格爾之前，法國啟蒙思想家孟德斯鳩（Charles-Louis de Secondat Montesquieu, 1689-1755）在1748年出版的《論法的精神》一書中就已經將理性看作是社會歷史發展過程的決定性的動力，並且特別強調氣候、土壤、人類居住的區域等地理因素在人類社會發展中的作用。黑格爾曾稱贊孟德斯鳩的這部書是“一部美妙的著作”，“認為法治、宗教以及一個國家裡面的一切構成了一個整體”⁽³⁴⁾。德國哲學家赫爾德更是將中國納入了其歷史哲學和人類文化史的研究和理論體系之中，他認為跟不斷向前發展的歐洲文明不同，東方文化處於時間和空間的靜態之中。中華帝國的完全靜態的“可怕的專制主義”一旦建立，它就以對人們政治和思想的禁錮來確保自己的長存。赫爾德形象地指出：“這個帝國是一具木乃伊，它周身塗有防腐香料、描繪有象形文字，並且以絲綢包裹起來；它體內血液循環已經停止，猶如冬眠的動物一般。所以，它對一切外來事物都採取隔絕、窺測、阻撓的態度。它對外部世界既不瞭解，更不喜愛，終日沉浸在自我比較的自負之中。”⁽³⁵⁾從赫爾德對中國人的人種、倫理、文化、語言各個方面所做的分析來看，基本上沒有正面的。這除了他有可能接受了耶穌會士的出版物中的負面影響之外，更是跟他的人類文化史的觀念密不可分的。他認為孔子實際上是套在中國人和社會制度上的一副枷鎖，“在這副枷鎖的束縛之下，中國人以及世界上受孔子思想教育的其他民族彷彿一直停留在幼兒期，因為這種道德學說呆板機械，永遠禁錮着人們的思想，使其不能自由地發展，使得專制帝國中產生不出第二個孔子。”⁽³⁶⁾而後來黑格爾將自東向西的世界精神的歷史比作人的幼年、少年、青年、老年，可以說是與赫爾德的說法一脈相承的。

二、平庸化了的中國負面形象

黑格爾對中國認識的範式轉換便是在這樣一個背景下產生的。黑格爾是一個善於創造學說體系、

建構理論系統的哲學家，他用理性主義和嚴密的思辨哲學將中國文化嚴格地納入他的理論框架之中，建立在其學術系統的基礎之上，使之成為他那既嚴密又深奧的哲學體系中的一部分，從而以一種完全的哲學立場對中國文化的主要方面做出全面的綜合考察。⁽³⁷⁾我們知道，黑格爾所創立的包羅萬象的龐大思想體系包括邏輯學、自然哲學和精神哲學三個組成部分，而系統闡述人類社會歷史見解的“歷史哲學”正包含在其精神哲學之中。中國歷史、宗教和哲學就在黑格爾依據其精神概念的邏輯而建立的哲學體系中具有相應的位置。黑格爾依精神概念在其中得以實現的程度，在其精神哲學體系中安排了一個從低到高的發展等級。在1807年出版的《精神現象學》一書中，黑格爾從內容上將人類意識發展分為五個階段：1) 意識；2) 自我意識；3) 理性；(以上屬於主觀精神) 4) 精神（客觀精神）；5) 絕對精神。也就是說，在黑格爾那裡，精神自我顯現的本質是一種進化論式的。而作為東方代表的中國，其精神祇作為自然的精神存在，他們的宗教也是自然宗教，中國當然處在人類智識的起點。黑格爾借用了自然界物質的太陽從東方升起、在西方沉沒的象徵意義表明他所謂的世界精神也是走了這樣一條路線。處在亞洲的中國當然是處於世界歷史的開端，就如同剛從失明到重獲光明的人一樣，對主體和客觀世界還尚未分辨清楚，對人類的精神更缺乏內省與自覺。

黑格爾是用哲學的方法來研究歷史的，這是因為歷史哲學是以揭示隱藏在歷史現象背後的理性為其目的的。在黑格爾看來，在世界歷史中他所要探討的是人類意識中自由概念的發展，而對具體某一民族的衰亡興盛，他實際上並不真的感興趣：“‘哲學’所關心的祇是‘觀念’在‘世界歷史’的明鏡中照射出來的光輝。(……)它所感興趣的，就是要認識‘觀念’在實現它自己時所經歷的發展過程——這個‘自由觀念’就祇是‘自由’的意識。”⁽³⁸⁾因此，黑格爾並非想要具體描繪一幅世界各國歷史發展的進程圖，而是要提供一個從中能全面理解人類歷史的嘗試。實際上，黑格爾想要確立的是一種歷史哲

學的觀念，而這樣做的結果是要否定在他之前的歷史學家的歷史。

在黑格爾的歷史哲學中他非常重視“民族精神”這一概念，認為民族精神是客觀精神的自我意識，為此他提出了“歷史地理基礎”，認為自然地理是“精神”發展所必需的場地，是必要的基礎。不過自然對於歷史發展的影響不應估量得太多，也不應該太低。他指出溫帶是歷史的真正舞臺，澳洲和南美洲在物質上和心理上都顯得低劣。並斷言，地中海沿岸是世界史的中心。⁽³⁹⁾他還根據各種特殊的地理特徵，劃分了三種地理形態以與三種地域的歷史文明相對應：處於高地的非洲、位於平原的亞洲以及在海岸邊的歐洲三種文明。高地居民的性格特徵是好客和掠奪；平原流域居民的特徵是守舊、呆板和孤僻；海岸區域居民的特徵是勇敢、沉着和機智。⁽⁴⁰⁾黑格爾並不認為世界歷史包括了非洲：“我們對於阿非利加洲正確認識的，乃是那個‘非歷史的、沒有開發的精神’，它還包含在單純自然的狀態之內，可是在這裡祇能算作它在實際歷史的門限上面。”⁽⁴¹⁾在將平原流域居民的特徵與海岸區域居民相比較時，黑格爾寫道：“平凡的土地、平凡的平原流域把人類束縛在土壤上，把他捲入無窮的依賴性裡邊，但是大海卻挾着人類超越了那些思想和行動的有限的圈子。”⁽⁴²⁾

黑格爾認為，世界歷史是精神在時間中自身發展的過程，它既是精神自我發展的過程，也是世界走向自我意識的過程。按照理性標準行動的自由是歷史發展的終結，而尚處在自然意識階段的東方君主專制制度當然祇能處在世界歷史的開端，世界歷史實際上就是自由意識進展的歷史。由於精神的光明從亞洲升起，所以世界歷史也就從亞洲開始：“世界歷史從‘東方’到‘西方’，因為歐洲絕對地是歷史的終結，亞洲是起點。”⁽⁴³⁾黑格爾認為，正如物質的太陽從東方升起，在西方落下一樣，在西方沉沒的那個自覺的太陽也是在東方升起的，但它在西方沉沒的時刻卻散播一種更為高貴的光明。⁽⁴⁴⁾黑格爾的精神發展歷程有三個主要的階段：東方人、希臘與羅馬人以及日爾曼人。“東方從古到今

知道祇有‘一個’是自由的；希臘和羅馬世界知道‘有些’是自由的；日爾曼世界知道‘全體’是自由的。”⁽⁴⁵⁾由此我們可以知道，精神的太陽，也是由東向西、由淺漸深、由“一個”到“全體”的發展過程。其後雖然經驗的歷史還在繼續，但精神的歷史則已到了盡頭。因此在黑格爾看來，歷史的過程實際上就是思想發展的過程。

黑格爾把世界歷史的各個時期比作人生中的各個階段，因為人生各個階段所具有的理性是各不相同的。黑格爾將東亞文化認定為“孩童時代”，中亞文化為“少年時代”，希臘文化為“青年時代”，羅馬文化為“壯年時代”，而日爾曼世界的文化理所當然屬於“老年時代”了。⁽⁴⁶⁾因為孩童儘管具有理性的能力，但卻是自在地具有理性的人，沒有獨立的人格可言，祇是一味地依賴於父母。黑格爾認為：“客觀的種種形式構成了東方各‘帝國’的堂皇建築，其中雖然具有一切理性的律令和佈置，但是各個人仍然被看作是無足輕重的。他們圍繞着一個中心，圍繞着那位元首，他以大家長的資格……居於至尊的地位。”⁽⁴⁷⁾

黑格爾也同樣認為，真正的哲學是從西方開始的，因為在中國和印度的“東方哲學”中“精神”依然完全沉沒在“自然”之中，從而將東方哲學排除在他對哲學史考察的視野之外⁽⁴⁸⁾，否定了中國哲學的合法性。針對於耶穌會士和其他對中國文化的吹捧者，黑格爾異常理性地依西方哲學的標準在他的哲學框架之中對中國哲學進行了定位。與萊布尼茨對孔子道德哲學的讚揚形成鮮明對比的是，黑格爾認為，《論語》中所講得無非是些常識道德，並且在哪個民族裡都找得到，“還可能會更好些”。⁽⁴⁹⁾

由於索隱派耶穌會士對《易經》的不斷解讀，也引起了黑格爾對這部中國典籍的關注，使他認識到中國人不僅僅有一些諸如孔子談話的“善良的、老練的、道德的教訓”⁽⁵⁰⁾，他們“也曾注意到抽象的思想和純粹的範疇。”⁽⁵¹⁾不過，“儘管他們也達到了對於純粹思想的意識，但並不深入，祇停留在最淺薄的思想裡面。”⁽⁵²⁾在論述完八卦的組成準備舉例說明其象徵意義之前，黑格爾寫道：“我將舉出

這些卦的解釋以表示它們是如何的膚淺。”⁽⁵³⁾在對《易經》的看法上，黑格爾明顯沒有他以前的萊布尼茲的興趣，因此也缺乏對它的深入研究與理解。

在中國哲學方面黑格爾唯一給予較高評價的是道家，他認為老子的《道德經》“卻是一部重要的著作”⁽⁵⁴⁾。他對《道德經》的重視是因為在這其中可以找到一些思辨哲學的因素。對道家的興趣應當歸功於黑格爾跟法國漢學家雷慕沙（Abel Rémusat, 1788-1832）之間的交往：1826年黑格爾訪問巴黎時，曾與雷慕沙謀過面，並聆聽了雷氏在法蘭西皇家學院的講演。⁽⁵⁵⁾雷慕沙對老子的翻譯和闡釋，直接影響了黑格爾對老子和道家的認識，因為在雷慕沙那裡，黑格爾認識到了一個跟耶穌會傳教士所展示給他的具有不同內涵的道家：這是一個跟形而上學及思辨有關的道家。依據雷慕沙的註釋，黑格爾將老子“道生一，一生二，二生三，三生萬物”解釋為：“理性產生了一，一產生了二，二產生了三，三產生了整個世界。”⁽⁵⁶⁾他還引用傳教士的說法認為，這實際上是跟基督教的“三位一體”的觀念相諧合的地方。⁽⁵⁷⁾黑格爾並進一步引述《道德經》中的“夷”、“希”、“微”三個字實際上就是“耶和華”（IHV - Jehovah）的說法。⁽⁵⁸⁾他對道家的興趣主要在其中的思辨性：“人一旦有了思維，就立即產生了三的規定。一是沒有規定的、空洞的抽象。”⁽⁵⁹⁾他對耶穌會士從中國典籍中找到基督教信仰證據的“索隱派”的觀點也予以了肯定。而在他之前的德國哲學家則有着另外的興趣，萊布尼茲除了對《易經》表現出興趣之外，更多的是贊揚孔子和儒家的學說；沃爾夫的思想也主要是從儒家的政治和道德倫理方面進行闡述的。而這些興趣主要是由耶穌會的傳教士的西文著作或《四書》的翻譯直接引發的。據張西平對儒學在歐洲的早期傳播的梳理，從羅明堅（1589年以後）、利瑪竇（1591）所譯出的《四書》，到曾德昭（Álvaro de Semedo, 1585-1658）在《中華大帝國志》（1645）中對孔子和儒家的介紹，再經由柏應理主持翻譯的《中國哲學家孔子》（1687）一書，李明的《中國近事報導》（1696）對宋代儒家的介紹，一直到在最後一位在中國的耶穌會士錢德明

（Jean-Joseph-Marie Amiot, 1718-1793）的《孔子傳》（1784），對孔子和儒家的翻譯和研究，在耶穌會士那裡是一脈相承的。⁽⁶⁰⁾黑格爾將興趣轉向中國非官方的道家的研究，這一研究範式的轉換對後來的西方哲學界產生了很大的影響。

黑格爾所設計的歷史方案儘管不一定是直線式的，但卻是一個從低級到高級形式的發展過程，同時也是一個從不完善到完善的不斷進步的過程：“世界歷史在一般上說來，便是‘精神’在時間裡的發展。”⁽⁶¹⁾在分析到中國當時具體的情況這一層面時，黑格爾推斷，中國實際上並沒有普遍意義上的法，祇有管理。中國可以通過“理論上的統治”來加以描述。“中國人既然是一律平等，又沒有任何自由，所以政府的形式必然是專制主義。”⁽⁶²⁾而在這第一個層面之上的思想，黑格爾斷定，所有與思想有關的東西在中國都不存在，因為宗教、政治制度、倫理、法制、風俗、科學、藝術等等無一不是民族精神的體現。基於這樣的原因他給中國下了一條著名的結論：中國還處於“世界歷史的局外，而祇是預期着、等待着若干因素的結合，然後才能得到活潑生動的進步。”⁽⁶³⁾其原因是“因為它客觀的存在和主觀運動之間仍然缺少一種對峙，所以無從發生任何變化，一種終古如此的固定的東西代替了一種真正的歷史的東西。”⁽⁶⁴⁾

經常有學者認為，黑格爾之所以蔑視東方、菲薄中國哲學和歷史，乃是由於他缺乏對中國哲學、歷史的知識。⁽⁶⁵⁾實際上這一說法是很難站得住腳的。我們來看一看黑格爾在《哲學史講演錄》和《歷史哲學》中所用的有關中國的資料，不得不對他對文獻搜集的完整表示驚訝。實際上黑格爾在1822-1823年冬季學期開始在柏林大學講授《歷史哲學》時，他將三分之一的時間都用在了準備“緒論”和“中國”一章上面去了。⁽⁶⁶⁾他閱讀、研究過當時譯成西文的各種中國典籍，讀過《中國人的哲學家孔子》（黑格爾在註釋中對此書評論道：此書的“講解多於翻譯”⁽⁶⁷⁾）；錢德明（Jean-Joseph-Marie Amiot, 1718-1793）的《關於中國人的追述》（巴黎，1776年）⁽⁶⁸⁾；耶穌會士所搜集的十三卷本《中國通

史》(馮秉正譯)和《中國叢刊》,利用法國學者如雷慕沙(Abel Rémusat, 1788-1832)《關於老子生平與意見的追述》(巴黎, 1823)等的研究成果⁽⁶⁹⁾,並且在引文中對雷慕沙的觀點大都予以了肯定。在講到中國古代的科舉制度時,黑格爾還特別舉出了由雷慕沙翻譯的小說《玉嬌梨》(1826)作為例子⁽⁷⁰⁾,以及英國使臣馬噶爾尼(Lord George Macartney)出訪中國的紀錄。⁽⁷¹⁾因此黑格爾對中國文化和哲學的漠視,在很大程度上是由於他用自己已形成的歐洲理性主義和思辨哲學的模式格中國哲學的義的結果,並非是由於他閱讀和運用有關中國的材料欠缺所造成的。

此外還有一點儘管未曾引起學界多大關注,但對解讀黑格爾思想形成至關重要的一點,那就是黑格爾的德意志情結。經歷過拿破崙戰爭後的歐洲,更加激化了日爾曼的民族主義傾向。這對於還沒有建立像法國、英國、俄國那樣擁有一個真正中央政權機構的統一國家的日爾曼各民族來講,尤其明顯。跟英、法相比,無論是在經濟上,還是在社會、政治的發展程度上,較晚崛起的德意志民族都還處在極端落後的封建制階段。黑格爾的歷史哲學將日爾曼奉為“世界精神”的代表,理性的太陽從東方昇起到達日爾曼時達到了頂峰,但這跟當時日爾曼的四分五裂的實情是完全不相符的。這是一種想促使德意志迅速成為近代民族國家的刻骨銘心的夙願。“他說,歷史發展的本源是民族精神。在每一個時代,都有某一個民族受託擔負起引導世界通過它已到達的辯證法階段的使命。當然,在現代這個民族就是德意志。”⁽⁷²⁾儘管黑格爾在青年時代藐視過普魯士,但他在晚年卻成為了一個地地道道的普魯士愛國者,國家的忠僕。《歷史哲學》正是黑格爾晚年(1822年至1831年間)在柏林大學的講義,而這時的他基本上成為了普魯士國家的官方哲學家。也祇有在這樣的一個歷史背景下,我們才可以理解黑格爾的“國家是民族精神的現實化”、“國家是地上存在的神的理念”、“國家是理性自由的體現,這自由在客觀的形式中實現並認識自己”等著名論斷,他對“民族”和“自由”的強調以及他對普魯士

國家制度的贊揚是跟他的德意志情結密不可分的。在此尤須着重指出的是,黑格爾所謂的“世界歷史”實際上是“歐洲歷史”的代名詞⁽⁷³⁾,對東方,特別是對中國的論述,實際上不過是他自己哲學體系建構中的一個小的組成部分而已,但這些論述卻影響了近兩個多世紀西方主流思想對中國的認識。黑格爾的這一中國觀直到20世紀兩次世界大戰期間,才慢慢被一批具有世界眼光的哲學家所打破,其中雅斯貝爾斯(1883-1969)無疑地起了重要的作用。

與希臘、印度同為哲學發祥地的中國 ——雅斯貝爾斯對中國的認識

一、將中國哲學納入西方哲學體系——這一範式轉換的背景

雅斯貝爾斯所處的時代是所謂“內在思想移民”(inner emigration)的時代,除了正常的對西方哲學的研究外,他也特別關注亞洲哲學。這一思潮早在1900年左右就已經在歐洲大陸醞釀產生,世紀轉折時期的感傷主義者們試圖在文化危機之中拋棄日益趨於沒落的西方文化,轉而研究遙遠東方的思想,即來自印度和中國的思想。雅斯貝爾斯堅信,除了古希臘之外,亞洲的印度和中國從一開始也在進行着哲學思考。同樣,哲學在第一次世界大戰之後幾年的發展,對他也有深刻的影響。經歷了這次世界大戰的歐洲智識分子,開始懷疑自己的文化,從前常常被西方智識分子一貫鼓吹的西方文明開始腐爛變質。“中國作為西方世界想象中的對應物和救世主選中的拯救對象,在騷動的歐洲智識界不時起着或永久或臨時的振奮和拯救作用。”⁽⁷⁴⁾《西方的沒落》(Untergang des Abendlandes, 1918-1922)一書的作者斯賓格勒(Oswald Spengler, 1880-1936)恰在此時以鋒芒逼人的筆端道破了普遍不安的社會心態。他曾對傳統歷史的基本分期法(古代、中世紀、近代)以及西方對非歐洲文化的漠視提出異議,建議歐洲的智識分子應當把視線移到東方,以擺脫自身的困境。⁽⁷⁵⁾他認為,西方文化所面臨的不僅僅是危機,而且是沒落。顯然,對

於東方思想的認識，是當時的智識分子拯救西方沒落、拓寬思想視野的有益嘗試。由於長期以來西方忽視了對自己的認識，特別是笛卡兒（R. Descartes, 1596-1650）所奠基的新科學以來，人的意識與外部世界之間存在着二元性的分裂現象，從而使歐洲哲學完全成為了一種僵化的體制，使人成為了主-客體分裂了的對象。斯賓格勒認為，真正的歷史意識、人的意識，必然不是作為被認識對象的客體的意識，而是活生生的歷史意識和人的意識。因此他將自己的這一認識稱作為“哥白尼式的革命”，它意味着西方傳統文明的衰落。在雅斯貝爾斯之前的兩個半世紀裡，幾乎所有的哲學都沒有擺脫笛卡兒的這條哲學軌迹。

針對黑格爾歐洲哲學至上的名言，雅斯貝爾斯寫道：“我們是踏着歐洲哲學的晚霞出發的，穿過我們這一時代的朦朧而走向世界哲學的曙光。”⁽⁷⁶⁾而中國哲學與印度哲學、希臘哲學共同構成了世界哲學。黑格爾曾說過：“一切歷史都歸於基督，又出自基督。上帝之子的出現乃是世界歷史的軸心。”⁽⁷⁷⁾黑格爾在論述到孔子的哲學時，曾不無傲慢地寫道：“從他的原著來看，我們可以得到這樣的結論，如果他的著作沒有被翻譯過來的話，孔夫子的名聲會更好些。”⁽⁷⁸⁾而雅斯貝爾斯在研究過孔子哲學之後，在1957年9月24日在給阿倫特（Hannah Arendt, 1906-1975）的信中也談到了孔子。他寫道：“孔子給我的印象極深。我並不是想捍衛他甚麼，因為由於大多數漢學家的緣故使他變得平庸乏味，實實在在他對於我們來講是取之不盡的。”⁽⁷⁹⁾在這裡黑格爾的歐洲中心論的思想是不言而喻的，他是將哲學的發展按照地域來劃分的：“世界歷史是從東方到西方發展的，因為歐洲絕對是世界歷史之終結，而亞洲是開始。”⁽⁸⁰⁾對於黑格爾來講，絕對不可以想象在充滿夢境和迷信的印度和中國，也會有哲學的出現。由於不滿意黑格爾以耶穌的出現作為世界歷史軸心的做法，雅斯貝爾斯提出了“軸心時代”（*Achsenzeit*）這一概念。軸心時代之提出，使我們有了一個全新的視角，以此重新審視人類的歷史以及各種不同文化的價值。這一概念，絕不僅

僅是歷史意義上的一個時期，而是找到了一個標準的參照座標，以便於人們更有興趣去關注歷史、去從事異域陌生民族的文化研究。雅斯貝爾斯由此將人們的思想從在西方佔正統地位的、黑格爾-韋伯西方哲學至高無上論中解放了出來。

二、雅斯貝爾斯對孔子的認識

從雅斯貝爾斯在《大哲學家》（*Die grossen Philosophen*）⁽⁸¹⁾書後所列“參考文獻”中，我們可以找到與〈孔子〉一章有關的“原始資料”和“研究資料”，從中可看出雅斯貝爾斯對孔子思想認識的資料來源，除了新教傳教士衛禮賢（Richard Wilhelm, 1873-1930）和哈克曼（Heinrich Hackmann, 1864-1935）之外，大都是職業漢學家如格羅貝（Wilhelm Grube, 1855-1908）、沙畹（Emmanuel-Édouard Chavannes, 1865-1918）、福蘭格（Otto Franke, 1862-1946）以及葛蘭言（Paul Marcel Granet, 1884-1940）等的中國典籍的譯著或有關中國思想和歷史的專著。這些譯著和專著為雅斯貝爾斯全面瞭解中國文化提供了重要的背景知識。

顯然，雅斯貝爾斯對孔子的研究並非出自嚴格意義上的漢學興趣，對中國哲學的認識是構建其“世界哲學”藍圖的一個重要步驟，而將孔子作為思想範式的創造者，正是他運用“軸心時代”的思想，排除特定信仰內容，使之成為讓西方人、亞洲人乃至全人類都可以信服的尺度的嘗試。

雅斯貝爾斯將孔子列入“思想範式的創造者”行列之中，進而將他跟蘇格拉底、佛陀、耶穌並列，這是因為他認定孔子在人類歷史上產生過巨大影響，而這一影響的深度與廣度都是無與倫比的。孔子與其他三位一道創造了對後世哲學具有尺度作用的規範。雅斯貝爾斯認為，在人類歷史上並沒有任何的人，其思想的深度與廣度是可以與這四位大師相提並論的。⁽⁸²⁾這四位偉人以他們的行為、舉止、存在的經驗以及要求，為後人立下了思想的範式，成為後人仰止的楷模。從社會學的觀點可以確定，跟蘇格拉底、耶穌一樣，孔子也出身於平民階層。在他身上顯現出了男性的陽剛之氣。儘管他結過婚，但從《論語》等的記載中，明顯地可以感覺到

並不受婚姻的束縛。他將對家庭成員的感情，轉移到了弟子們的身上。(83)

在面對死亡方面，雅斯貝爾斯認為孔子視死如歸⁽⁸⁴⁾，他跟蘇格拉底一樣，直面死亡，以致死亡在他面前失去了意義。據雅斯貝爾斯在“生平”一節中所引的句子，孔子在感到自己不久將與世長辭的時候，他在庭院之中獨自吟誦道：“太山壞乎！樑柱摧乎！哲人萎乎！”⁽⁸⁵⁾ 儘管他臨死不懼，不過從中卻也能看得出來他對自己一生未受君主重用、沒有實現自己人生價值的失落之感。除了死亡這一臨界狀況之外，孔子也展示給我們以普通的人類之愛，他認為應當“以德報德，以直報怨”。⁽⁸⁶⁾

在論及人類與世界的關係的問題時，雅斯貝爾斯認為孔子想要借助於教育在他的世界中塑造人類，並使這一世界按照他預設的永恆秩序發展。他期望在世俗的條件下，使人類存在的自然理念獲得實現。不過與佛陀不同，孔子並沒有採取拋棄塵世的做法，他希望在無序的世界中借助於一套規則，建立一個合理的世界。這正如雅斯貝爾斯所認為的那樣：“孔子的根本思想是借對古代的復興以實現對人類的救濟。”⁽⁸⁷⁾ 而所謂的復興古代，實際上是希望藉此建立一個新世界。想要恢復周禮的孔子，是要將外在的禮建立在內在的禮的基礎之上，也就是說，孔子並非像我們所認為的那樣是一個想復辟周禮的守舊派，而是一個由於對禮樂崩壞感到失望，希望建立一個新世界的革新人士。雅斯貝爾斯認為，孔子的局限性以及他的世界理想之所以沒有成功的原因在於，在面對罪惡和失敗時，他祇知道感慨並體面地承受這一切，而沒有從苦難的深淵之中得到推動的力量。⁽⁸⁸⁾

孔子也很重視思想的傳達，認為他自己的使命在於影響他人。儘管在政治抱負方面他沒有很大的成就，但他用大半輩子的精力去從事教育和古代文獻的整理工作，藉此來最大程度地傳播自己的學說。根據以上幾個方面的內容，雅斯貝爾斯認為，與蘇格拉底、耶穌和佛陀一樣，孔子理應成為人類思維範式的創造者之一。

雅斯貝爾斯認為，孔子的思想並非一套完全知識狀態的哲學，進而認為孔子本人也從未認為自己

有一套完全的知識，或者說也不認為這種知識的存在是可能的。1922年在雅斯貝爾斯正式成為了海德堡大學的哲學教授後，很快便與海德格爾（Martin Heidegger, 1889-1976）結成了反對傳統哲學特別是學院派哲學的陣營。他認為學院派哲學體系並非真正的哲學，他們所討論的事物對於人的存在的基本問題並沒有重要的意義。雅斯貝爾斯的存在哲學的動機也不是要建立一種學說體系，而是在表示對各種學說的不滿。就拿他的三卷本《哲學》來說，這部書在外表上並不成系統，往往過於重視對個別細節的描述，對整體性的重視不夠，但這正反映了雅斯貝爾斯反理性主義、反學院哲學體系的一貫的哲學立場。在論及儒家思想在孔子之後由於概念化和系統化的結果，遠離了孔子原本思想的時候，雅斯貝爾斯寫道：“以系統的方式對這些語錄進行加工，必然會隨着概念的增加而使原本豐富的思想源泉變得貧乏起來。因此在孔子後代傳人的著作中，他的思想變得更清晰，但同時已經受到更多的局限了。”⁽⁸⁹⁾

雅斯貝爾斯認為，孔子的根本思想在於想借助於對古代的復興以實現對人類的救濟。他認為，在帝國即將解體的困境之中，在戰亂和動盪的時代，孔子想將流傳下來的文獻轉變成有意識的根本思想，產生一種源於傳統的新哲學。“自己的思想並不通過其自身而展現：猶太的先知們宣告了上帝的啟示，孔子則宣告了古代之聲。”⁽⁹⁰⁾ 雅斯貝爾斯在〈關於我的哲學〉的第二節“將傳統化為己有”中指出：“我們儘管可以朝根本的方向提問，但我們永遠也不能站在起始的地方。我們如何提問和解答，這其中一部分取決於我們所處的歷史傳統。我們祇有從各自的歷史的處境出發、從自己的根源處才能把握真理。”⁽⁹¹⁾ 對於孔子思想的探討，也可以算是雅斯貝爾斯“從自己根源處把握真理”的嘗試。

社會的秩序乃是依靠禮俗（禮是行為的規定）而得以維繫的，而禮俗之中最根本的是禮和樂。它們的本質是陶冶人的本性，而不是抹煞之。雅斯貝爾斯認為孔子對一切自然的東西都表示出了讚同。他給萬物以應有的秩序、程度、地位，並且不去否定它們。他主張“克己”而不是做苦行

僧。本性會通過陶冶而變得完美，而強勢暴力祇能帶來無窮的災禍。(92)

孔子非常強調與人的交往，這也是他自己生活的要素。(93)在雅斯貝爾斯的存在哲學中他強調個人的自由。祇有借助於交往，自由才可能得以實現。雅斯貝爾斯一再指出，在哲學上交往的問題並非枝節和局部的問題，而是哲學研究活動的核心問題。因為祇有在同他人的交往中，個別的、不可替代的意義才能顯現出來。“如果我祇有我自己的話，那麼我就會變成荒蕪。”(94)“惟有在交往中，一切其它的真理才得以實現。惟有在交往之中，我才不僅活着，而且生命得以充實。上帝祇是間接地，並且是通過人與人之間的愛才顯示其自身；令人信服的確定性是特定的、相對的，並且從屬於整體的。”(95)同樣，在孔子與其弟子之間的交往中，雅斯貝爾斯也發現了自己存在哲學中“交往”的意義所在。

孔子意識到自己所面臨的重大抉擇：是像道家信徒那樣從世間退隱到孤獨之中，還是同世人一道生活，從而去刻劃、塑造這一世界？儘管他對在亂世時的隱居者持寬容的態度，但依然認為自己不應當出世。在概括孔子的思想時，雅斯貝爾斯認為，孔子的“思想所涉及的首先是人的本性；其次是社會秩序的必要性；再其次是我們思維的基本方式，真理的根源與分支問題，根源的無制約性以及表象的相對性問題；最後是統攝萬物並且同萬物都有關聯的以一貫之的大‘一’。”(96)雅斯貝爾斯最後下結論道：“無論在甚麼樣的場合，孔子在本質上所關心的都是人類及其社會。”(97)

終極事物從來沒有成為孔子探討的主題，雅斯貝爾斯認為孔子在談到“臨界狀況”(Grenzsituationen)這一話題時，總是小心翼翼。孔子很少談到生死、命運、純粹之品德。在不可避免地談到有關死、自然以及世界秩序的時候，他的回答是使這些問題保持着開放。(98)雅斯貝爾斯感到，人們完全沒有可能客觀地談論這些終極的問題，它們永遠不會以適當的方式成為一種對象。(99)從本質上看，人類的有些境況如死亡、痛苦、奮鬥、罪責等是無法逃避或改變的。這些失敗的經驗帶給人生存在的嚴肅性和超

越意識。在各種臨界狀況之中，人類將擺脫或超越一切瞬間的世間存在，他或者從中感覺到虛無，或者感覺到真實存在。實際上，即使絕望祇能存在於世間，但它所指向的卻是超乎世間之外：“臨界所表達的是：有另外的東西……”(100)對終極問題的探討並不能用所謂的科學的方法，因為科學家祇會把它們作為跟其它對象一樣來看待的客體，而一旦它們客體化了之後，便不再是原本作為主體的自身。於是產生了雅斯貝爾斯所謂的主客體分裂(Subject-Objekt-Spaltung)的狀態。主體的認識所把握的並不是“自在的存在”(An-sich-Sein)，而是“為我們的存在”(Für-uns-Sein)，而後者被雅斯貝爾斯稱作“現象”(Erscheinung)。因此在雅斯貝爾斯看來，孔子之所以對終極事物保持着開放的姿態是因為他不想將它們變成為客體化了的“現象”。

雅斯貝爾斯認為，在孔子那裡從來沒有過對無限的事物以及不可知事物的衝動，可以感覺得到，這兩個問題足以讓偉大的形而上學家耗盡畢生的精力，不過我們在孔子對禮俗虔誠的執行之中，以及在窘迫情況下所回答的問題之中——當然並沒有很清楚地表達出來，但卻為人生指明了方向，我們是可以感覺得到他對人生終極狀況的關懷的。(101)

雅斯貝爾斯從來都認為思維本身與思維實踐是密不可分的。二次大戰之後他對海德格爾的哲學所作的鑒定也是從對政治態度的評價中推論出海氏哲學思想的。雅斯貝爾斯同樣認為孔子的哲學思想跟他的政治態度是相輔相成的。孔子堅持着他自己的使命，要在世間建立一種人道的秩序。成功與否並不重要，人性意味着對社會群體的狀況共同負起責任來。(101)

孔子並不是一位宗教家、一位神秘主義者，他沒有宗教的原始體驗，不知道啟示，不相信生命的轉世；但他也不是一位理性主義者。雅斯貝爾斯感覺到，在孔子的思想中，引導他的是人間社會的“統攝”(das Umgreifende)理念，祇有在這樣的社會中，人才能成其為人。(103)孔子之所以關注的是世間，是因為他熱愛世間的美、秩序、真誠以及幸福，而這一切並不會因為失敗或死亡而變得沒有意

義。⁽¹⁰⁴⁾ 孔子並不是身懷絕技、飛簷走壁、具有超自然能力的宗教領袖，他本人拒絕對他個人的任何神化。而他的偉大之處就在於他生活在市井，作為人他有自己的弱點，但他所面臨的生存問題也正是我們這些凡夫俗子所要面對的。雅斯貝爾斯進而指出：“在中國，孔子是理性在其廣度與可能性之中，首次閃爍出的看得見的耀眼光芒，並且這些都表現在一位來自百姓的男子漢身上。”⁽¹⁰⁵⁾

雅斯貝爾斯認為儒家思想在中國統治長達兩千多年，其中的發展可以分為三個階段。第一階段：在孔子歿後的幾個世紀中，儒家通過孟子和荀子形成了理論的形態，儒家學說從而變得更概念化、個性化以及系統化了。原因是《論語》中的文字，儘管較接近孔子的思想，並且有些話確實出自孔子之口，但它們往往很簡短、很零散，對其進行闡釋有各種可能性。⁽¹⁰⁶⁾ 雅斯貝爾斯進而將這時的思想定位在發生期（*in statu nascendi*），原因是“就如同蘇格拉底之前的一些哲人的思想，儘管已經得到了完成，但其內容卻有着無限展開的可能性。”⁽¹⁰⁷⁾ 第二階段：漢朝時儒家學說發展成為了一套正統派理論，幾近盲目迷信。儒家以事實上的統治權力贏得了新的思維形體，其學說成了訓練官員的工具。這一全新的國家權力的構成，其產生的動機和情形，對孔子本人來講都是陌生的。⁽¹⁰⁸⁾ 第三階段：宋代的理學階段。對此，雅斯貝爾斯並沒有進行深入論述。他祇是提到正統派確立了孟子的學說為其基礎。⁽¹⁰⁹⁾ 實際上理學本身的發展也是一個悖論，注重“性命義理”之學的宋代理學家最初是想從已經意識形態化了的第二階段的學說中挖掘一些長久以來被遺忘了的東西。但令他們始料不及的是，他們對部分儒家典籍的重新解釋，很快便又成為了新的國家教條。中國的官員階層實際上是靠着一套考試制度來維持的。古代的知識在從前是一種規範，人們以一定的方式去繼承、吸收，但到了後來卻變成了儒生們祇知死摳的古代典籍。而作為權威的學者們也在摹倣着古代，而不是從中繼承最本質的東西。從這種學問之中產生了正統之學，卻與生命

的整體失去了一致性。⁽¹¹⁰⁾ 雅斯貝爾斯認為，儒家思想跟基督教與佛教一樣也經歷了自身的變化，並認為如同天主教的湯瑪斯·阿奎那那（Thomas Aquinas, 1225-1274）時代那樣，儒家在朱熹時代也登上了精神上的頂峰。⁽¹¹¹⁾ 理學跟中世紀的經院哲學的產生和發展的確有諸多相似之處，經院哲學是借助於古希臘哲學的概念對基督教教義重新闡釋，而理學則是為了應對佛教的挑戰，借助於佛教和道教的哲學，特別是在形而上學、宇宙論和人性論上的建構，而成立的一種“新”的儒學。

自赫爾德、黑格爾以來，中國在西方的形象一改萊布尼茲、伏爾泰等的理想化了的範式，形成了平庸化的、妖魔化了的中國負面形象，中國被西方主流社會漸漸遺忘掉了。這種對中國負面的認識，可以說一直到今天依然在潛意識之中影響着歐洲學者的中國觀。雅斯貝爾斯清楚地認識到，儒家這第三個階段的國家教條化形成了西方對所謂“停滯的中國”的負面看法。許多歐洲哲學家認為，中國自古以來就是這樣。對此，雅斯貝爾斯卻異常清醒地指出：“這一情況一直到漢學家們對中國的真實歷史進行大曝光之後，才得到改變。”⁽¹¹²⁾ 也就是說，發生在 20 世紀兩次世界大戰間的將中國與西方平等看待的這一範式轉換，其前提是漢學家們對中國的真實歷史的譯介。

漢學家福蘭格認為，孔子將過去絕對化，從而使人們不是面對未來，而是想使民眾再回到歷史之中去；並進而主張，在有序的人類社會中，人們永遠不應當超越此岸的界限，從而使得孔子將自然的、形而上學的需求令人失望地擱置了起來。⁽¹¹³⁾ 針對福蘭格的觀點，雅斯貝爾斯認為，這樣的評價就那些脫離了正道的儒家而言在很大程度上是正確的，但對孔子來說顯然是不合適的。⁽¹¹⁴⁾ 鮑吾剛（Wolfgang Bauer, 1930-1997）在《中國人的幸福觀》（德文版 1971/1974⁽¹¹⁵⁾，英文版 1976⁽¹¹⁶⁾）中對西方流行認為的“中國一直都在向後看，他們的全部理想都是從過去中吸取的，他們對未來不感興趣”的觀點進行了批駁。他指出：

在中國產生的幾乎所有世界觀中，與過去保持和諧一致的那種重要性廣為人知。但是，這種現象最根本的涵義卻仍然沒有被充份理解。很顯然，其所扮演的角色和西方思想裡的那種尚古——最顯著的是在沙漏這種形象中——完全不同，它形成一種和未來的關聯，而且永遠和被壓縮的、基於一點的“現在”相連。在中國，過去就像是現在的拓展；它幾乎總是構成了某種基礎，在此基礎之上，將此時此世作為自己籌碼的思想彼此衝突着。在這意義上，過去實際上就是現在。(117)

實際上，中國人對現實和未來的憧憬是以跟西方人不一樣的方式進行的。雅斯貝爾斯儘管沒有像幾十年從事漢學研究的鮑吾剛一樣對此認識得那麼清楚，但已經充份意識到了這一點。在存在哲學大師雅斯貝爾斯看來，“孔子更像是一種一往無前的生命力，因為即使是在被固定了的各種形式之中，他也是當下存在的。”(118)在雅斯貝爾斯對孔子的闡釋中，可以明顯地感覺到蘊涵着一種當代的對於西方人心靈危機的關懷。

結 論

依據黑格爾的辯證法學說，由正題、反題與合題組成的辯證法，命題並不能充足地表達現實，因為它自身並不包含其對立面(反題)，沒有對立面，一個命題就沒有意義。因此我們就得出一個包含正題和反題的合題。其中的每一個步驟對理解其結果來講都是不可或缺的。而每一個後面的階段其實都已經包含在了以前的階段之中了，因此沒有哪一個階段可以完全取代其它。在沒有經歷所有階段的情況下是不可能達到辯證法的真理的。真和假實際上並非我們所想象的那樣一目了然、相互對立，其中沒有哪種判斷是完全假的。黑格爾認為，祇有用“揚棄”(Aufhebung)的方法不斷改正以往的錯誤而向前發展，而不把這些單方面的或有限的事物看作

全體，才能認識到任何部分的事物都不是真的。唯有“全體”才是真實的。因此，歷史地看，這三個對中國認識的範式，都有其存在的合理性，並且是一個從不完善到逐漸完善的發展過程。

今天雖然我們可以從不同方面批評萊布尼茲、黑格爾乃至雅斯貝爾斯等人對中國文化與中國哲學研究的不足，卻無法否認他們在中國認識上所建立的不同“典範性”。這一典範性的獲得，得益於他們對中國的系統研究以及他們從自己哲學體系出發從而在整體上把握中國的方法論。今天我們也許很容易就可以證明這三位哲學家在引述中國文獻中的錯誤，乃至荒誕不經，但從他們對中國的整體認識以及對同時代的影響上來看，依然是沒誰能夠超過他們的。黑格爾實際上很早就認識到了自己的局限性，在《法哲學原理》的序言中他寫道：“哲學的任務在於理解存在的東西，因為存在的東西就是理性。就個人來說，每個人都是他那時代的產兒。哲學也是這樣，它是被把握在思想中的它的時代。妄想一種哲學可以超出它那個時代，這與妄想個人可以跳出他的時代，跳出羅陀斯島，是同樣愚蠢的。”(119)德國哲學家視野中的中國也同樣是他們時代的產物。

我們不應當以自我的喜好而將萊布尼茲、黑格爾、雅斯貝爾斯簡單地貼上廉價的標籤，也沒有理由由於對自己傳統的文化情結而不去認真對待這些思想家和他們的學說。儘管黑格爾對中國的描述有失偏頗，但他卻在當時的歷史條件下嘗試着將一個遠離歐洲文明的形態納入他的哲學視野當中去，使其成為了他精神發展之中的一環。這一嘗試本身就應當值得我們認真對待。

黑格爾以其理性主義的歷史觀對中國認識的範式影響非常大，其後馬克思的中國觀實際上是在黑格爾的基礎之上形成的，祇不過馬克思更加具體地運用了當時經濟學的資料來證明一個停滯的中華文明而已(120)；馬克思並且已經意識到了西方的衝擊對於一個停滯不前的亞細亞生產方式的中國的重要性。他在〈中國革命和歐洲革命〉一文中就指出：“英國的大炮破壞了皇帝的權威，迫使天朝帝國與地上的世界接觸。”(121)而在〈對華貿易〉一文中，馬

克思認為妨礙對華貿易迅速擴大的主要因素並非中國政府所設置的人為的障礙，而是“那個依靠小農業與家庭工業相結合而存在的中國社會經濟結構”⁽¹²²⁾。馬克思所提出的這一“亞細亞生產方式”對專業漢學家如魏特夫(K. A. Wittfogel, 1896-1988)對中國的認識又產生過深刻的影響。魏特夫研究的出發點是，中國由於自然原因大部分是在農業需水時缺水。而這種對水的大規模需求祇有依靠中央集中制的組織才能使極為複雜的、大批的勞力、財力需求得以調動。由此而形成了一種龐大的農業官僚，由它來監督以國家為體制的供水集團。魏特夫稱中國的這種特殊形態為“水利社會”(hydraulische Gesellschaft)。魏特夫進一步認為，在“水利社會”中祇存在兩種工作組織，亦即：由農業官僚組織的集體工作和自給自足的小農經濟。這個自給自足的工作方式，也就是亞洲式的工作方式，是以一種特殊的統治形式——“東方專制主義”(Orientalische Despotie)來進行的。官僚及其掌權者們形成一個統治階層，由他們控制和掌握所有的社會領域。魏特夫指出，中國在很多方面，從手工業到農業以及它們的潛力，已經達到了很高的技術水準。但是國家官僚專制的結果又使社會發展趨於停滯。同時，農業和政治的危機沒有使東方社會去改變它們的生產方式，而僅是重建造成危機本身的規範。中國和東方的歷史發展如同一個圓心運動，而西方社會則是向上發展的螺旋運動。⁽¹²³⁾

而費正清(J. K. Fairbank, 1907-1991)“衝擊-回應模式”(impact-response model)的理論也無疑是在黑格爾、馬克思的“中國文明停滯論”的基礎之上產生的。費正清認為，中國文化一旦形成了傳統，便會具有超穩定的功能，其中資源與文化的自給自足，又使得近代中國對西方文明產生出堅決的牴牾心理。歷史中的所謂發展和變革，實際上祇是內部的稍作調整而已，它缺乏內在活力來打破傳統範式。中國祇有在巨大外來力量的衝擊下，才能被迫對西方做出反應，從而跳出傳統的羈絆。西方在中國的現代化進程中的作用還表現在，它成功地將不同的體系，如經濟、社會、政治等從中國的傳統

觀念中區分開來，對它們加以合理化、現代化。⁽¹²⁴⁾

再回到德國思想家那裡，歷史地看，與萊布尼茲對中國認識中的“美化”相比，雅斯貝爾斯對中國思想價值的認識則值得我們倍加珍視。萊布尼茲是在耶穌會士和其他哲學家對中國文化的一片贊揚聲中認識到中國的獨特價值的。而雅斯貝爾斯則是在赫爾德、黑格爾、馬克思等對中國文化批判這一傳統中，發現中國思想的重要性的。他將孔子置於“思想範式的創造者”的行列，進而與蘇格拉底、佛陀和耶穌並列，處於所有人類歷史的開端。

對於萊布尼茲和黑格爾來說，研究中國這個既遙遠又陌生的國度對他們既非初衷，也不是他們的最終目的。在這裡我想引用法國哲學家于連(François Jullien)的一段話，也許能說明一些問題：

我們知道，哲學定錨於其提問之中，甚至，它會固定在某些時代裡，僵化其於傳統之中。為了在哲學之中重新找回一些操作空間，換句話說，為了能再尋回理論上的能動性，我選擇的是遠離哲學的故土——希臘——並且遠遊至中國：此一迂迴用意乃在於，有朝一日得以重新質問深埋於歐洲理性中的立場選擇，並且在我們的“未思”之中逆溯而上。⁽¹²⁵⁾

秦家懿在論述到萊布尼茲與沃爾夫的中國觀時也指出：“我們應明白他們利用中國以推進自己所深信的哲學思想體系的苦心；他們向中國借鏡，為的是進一步看清自己的面貌。”⁽¹²⁶⁾萊布尼茲和黑格爾與中國的接觸、對中國的深入研究為的是獲得一個遠距離的觀察視角，從而從“他者”的視角更好地瞭解、審視自己的文化與思想，去發現西方思想的精髓。因此這個所謂“他者”的中國並非一定被真實感知的，在更大程度上是被思想家根據所處的時代被創造或再創造出來的，並且是與西方當時的現實境遇密切相關的。根據陳榮灼教授的深入研究，萊布尼茲實際上並沒有真正瞭解儒家哲學的真諦，特別是理學，並進而證明萊布尼茲的思想並沒有受到中國的多少影響。⁽¹²⁷⁾萊布尼茲的寬容也意味着使

中國文化適應他的世界觀而已。而這樣的一種思維範式，直到雅斯貝爾斯才真正得以改變，不再完全以歐洲人文科學所提供的範疇為出發點，而是使自己的思維趨向於對話，進而更好地去理解哲學另外兩個誕生地：印度和中國。今天，我們似乎已經習慣於將雅斯貝爾斯的“軸心時代”概念看作是理所當然，這是因為它徹底超越了西方中心論的世界文明觀。

如果我們將雅斯貝爾斯的“軸心時代”觀念帶入現代的話，就會發現：像以往分散在地球所有重要地區的大思想家創立了具有鮮明性共同特點的學說一樣，東方和西方的人們今天也有必要為了世界的共同體建立一個新的“軸心時代”，在這樣的一個時期裡，是由人而非民族來決定人類的命運。⁽¹²⁸⁾

【註】

- (1) 此書中譯本：萊布尼茲著，梅謙立、楊保筠譯：《中國近事——為了照亮我們這個時代的歷史》（鄭州：大象出版社，2005年）。
- (2) 此文共分為四個部分：1) 中國人對至高神的看法；2) 論中國人關於至高神的所造物或物質的第一本原與鬼神的說法；3) 論中國人關於人的靈魂、其不滅性與其賞罰問題的見解；4) 論中華帝國創始者伏羲的文字與二進位元算術中所用的符號。譯文見：秦家懿編譯：《德國哲學家論中國》（北京：三聯書店，1993年）頁67-134。
- (3) 巴黎，1687年，共159頁。此書第一次將四書中的三種譯成了拉丁文出版，乃是由曾在華傳教的耶穌會士恩理格（C. Herdtrich）、魯日滿（Rougemont）以及柏應理（Couplet）神父共同參與翻譯而成的。此書的中文標題為：“西文四書直解”，共分五篇：題獻路易十四世辭；緒說；孔子傳，疑出自殷鐸澤神父之手；《大學》、《中庸》和《論語》的譯文；柏應理撰年表數篇。
- (4) 轉引自李文潮、波塞爾（Hans Poser）編：《萊布尼茲與中國——《中國近事》發表300週年國際學術討論會論文集》（北京：科學出版社，2002年），頁8。
- (5) 萊布尼茲致閔明我信，1689年7月19日。見註萊布尼茲著：《中國近事》，頁117。
- (6) 有關這次會面的專題研究，請參考法國學者羅丙內（André Robinet）的論文〈萊布尼茲與閔明我在羅馬的會面〉，收入李文潮等編《萊布尼茲與中國》，頁66-74。
- (7) 轉引自孟德衛（David E. Mungello）：〈在萊布尼茲的哲學中中國到底有多重要？〉，收入註李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁45-55，此處引文見頁47。
- (8) 萊布尼茲致閔明我，1703年5月18日。見：Rita Widmaier (Hg.), *Leibniz korrespondiert mit China. Der Briefwechsel*

- mit den Jesuitenmissionaren*（萊布尼茲中國書信：與耶穌會士的書信往來），Frankfurt, 1990。書信編號：196。
- (9) R. Widmaier, “Die Rolle der chinesischen Schrift in Leibniz, Zeichentheorie”, in *Studia Leibnitiana, Supplementa XXIV*, S. 24. Wiesbaden, 1983.
 - (10) 1701年2月15日來布尼茲致白晉信，轉引自漢斯·波塞爾：〈萊布尼茲的《中國近事》與歐洲對中國的興趣〉，收入註李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁6。原文出自註《萊布尼茲中國書信：與耶穌會士的書信往來》（德文版），書信編號：131-133。
 - (11) 確切地說，與耶穌會傳教士利瑪竇等人一樣，萊布尼茲也將理性歸於孔子，這樣他便可以將不合乎理性的一切歸於後人對孔子的歪曲了。
 - (12) 請參考：李文潮：〈“自然神學”問題——萊布尼茲與沃爾夫〉，收入李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁282。
 - (13) T. Grimm, “China und das Chinabild von Leibniz”, in W. Bargenda & J. Blühdorn (Hrsg.): *Systemprinzip und Vielheit der Wissenschaften, Studia Leibnitiana, Sonderheft 1*, Wiesbaden, 1969, S. 42.
 - (14) 1692年3月21日萊布尼茲致閔明我信，見註《中國近事》，頁130。
 - (15) 見註《中國近事》，頁1。
 - (16) 轉引自瑞利（Patrick Riley）：〈《中國近事》體現的萊布尼茲的政治及道德哲學〉，收入註（4）李文潮主編：《萊布尼茲與中國》，頁215-216。原文見：《Sämtliche Schriften und Briefe, Darmstadt/Leipzig/Berlin, 1923- , Bd. I, S. 748.
 - (17) 轉引自珀金斯（Franklin Perkins）：〈《中國近事》中比較哲學的理論基礎〉，收入李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁241。
 - (18) 致閔明我，1691年5月31日，註（1）《中國近事》，頁116-121；致閔明我，1689年7月19日，註《中國近事》，頁126-128。
 - (19) 註《中國近事》，頁6。
 - (20) George Foot Moore, *History of Religions II, Part 2: Christianity* (New York, Charles Scribner's Sons, 1920), p. 335.
 - (21) 萊布尼茲對中國的興趣祇是他對陌生文化保持開放態度的一個例子而已，從他給 Thomas Burnet 的信的內容我們可以發現，他對阿拉伯語也非常感興趣，希望能通過比較更好地研究《聖經》及其語言。請參考：酒井潔：〈萊布尼茲的“中國學”與“類比原理”〉，收入李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁226。
 - (22) 1701年2月15日，萊布尼茲寫信給在歐洲的耶穌會士郭弼恩（Charles le Gobien, 1653-1708），說明了他對禮儀之爭所持的立場。而巴黎索爾邦大學神學系對中國人的指責使萊布尼茲感到驚奇，教宗推遲做出決定在他看來則是比較理智之舉。萊布尼茲認為，歐洲對中國還沒有足夠的瞭

- 解，中國的語言與習俗與歐洲的完全不同，在這樣的情況下，一個歐洲的法庭指責中國人推行偶像崇拜是難以令人理解的。見註(1)《中國近事》，頁208-209。
- (23) 此書中譯本：何高濟等譯：《利瑪竇中國割記》(北京：中華書局，1983年)；劉後餘等譯：《利瑪竇中國傳教史》，收入羅光等主編：《利瑪竇全集》一、二卷(臺北：光啟出版社，1986年)。
- (24) 此書中譯本：郭強等譯：《中國近事報導(1687-1692)》，(“國家清史編纂委員會·編譯叢刊”，鄭州：大象出版社，2004年)。
- (25) 此書中譯本：杜赫德(Du Halde)編，鄭德弟等譯：《耶穌會士中國書簡集——中國回憶錄》(鄭州：大象出版社，2005年)，六卷。
- (26) 例如在梵蒂岡的檔案館中就是一直封存着一批描寫中國陰暗面的著作和書信。史若瑟(Joseph Shih, S. J.)在《基督教遠征中國史·1978年法文版序言》中引用魯爾(Paul Rule)的研究指出，該書的作者之一金尼閣(Nicholas Trigault)曾刪去了所有利瑪竇書中關於中國多妻制、賣淫、雞姦和同性戀的段落。見利瑪竇、金尼閣著，何高濟等譯：《利瑪竇中國割記》，頁659。
- (27) 見註杜赫德(Du Halde)編：《耶穌會士中國書簡集》，卷二，頁219。
- (28) 法國耶穌會士馮秉正，1702-1748年間在華，精通滿、漢文字。
- (29) 巴斯蒂(Marianne Bastid-Bruguère)著，胡志宏譯：〈19、20世紀歐洲中國史研究的幾個主題〉，《國際漢學》第八輯(2003年5月)，頁288。德國漢學家傅海波(H. Franke)也持相同看法，認為馮秉正的《中國通史》祇有朝代的更替，沒有歷史的發展。見：H. Franke, “Zur Geschichte der westlichen Sinologie”, in *Forschung u. Information - China*, Berlin: Colloquium Verlag, Berlin, S. 9.16.
- (30)(31) 亞當·斯密著，郭大利、王亞南譯：《國民財富的性質和原因的研究》(北京：商務印書館，1983年)。此處引文據：何兆武等主編：《中國形象——世界名人論中國文化》，(桂林：廣西師範大學出版社，2001年)，下冊，頁13；頁13-20。
- (32) 參考：許明龍：〈十八世紀歐洲“中國熱”退潮原因初探〉，《中國社會科學季刊》，1994年春季卷，以及許明龍《歐洲18世紀“中國熱”》(太原：山西教育出版社，1999年)第5章“‘中國熱’降溫及其原因”，頁285-316。許明龍認為，當時歐洲“中國熱”降溫的原因主要有五個：在華傳教事業的衰落、公眾興趣的轉移、中國形象的改變、歐洲思潮的發展以及無知與偏見。
- (33) Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in Ders., *Werke*, Band 12, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1970, S. 59.
- (34) 黑格爾著：《哲學史講演錄》(北京：商務印書館，1978年)，卷四，頁231。
- (35)(36) 赫爾德，〈中國〉(《關於人類哲學的思想》)，收入夏瑞春編，陳愛政等譯：《德國思想家論中國》(南京：江蘇人民出版社，1997年)，頁89；頁91。
- (37) 這方面最新的研究成果見：卿文光著：《論黑格爾德國文化觀》(北京：社會科學文獻出版社，2005年)。
- (38)(39)(40)(41)(42)(43)(44)(45) 黑格爾著，王造時譯：《歷史哲學》(北京：三聯書店，1956年)，頁503；頁132；頁132-134；頁144；頁134；頁148；頁148-149。
- (46) 同前注，頁150-155。關於“老年時代”黑格爾寫道：“自然界的‘老年時代’是衰弱不振；但是‘精神’的‘老年時代’卻是完滿的成熟和力量，這時期它和自己又重新回到統一，但是‘以精神’的身份重新回到統一。”同前註，頁154。
- (47) 同前註，頁150。
- (48)(49)(50)(51)(52)(53)(54) 黑格爾著，賀麟等譯：《哲學史講演錄》(北京：商務印書館，1959年)，卷一，頁115；頁119；頁120；頁122；頁124。
- (55) 參考：杜瑞樂：〈從法書到“理性”：黑格爾與中國宗教〉，收入劉東主編：《中國學術》(北京：商務印書館，2001年第2輯(總第六輯))，頁130-150，此處頁134-135。
- (56)(57)(58) 見注黑格爾著：《哲學史講演錄》卷一，頁128；頁128；頁129-131。
- (59) 黑格爾：〈中國的宗教或曰尺度的宗教〉，收入夏瑞春編：《德國思想家論中國》，頁100-109，此處引文見頁107。
- (60) 請參考：張西平：〈儒學在歐洲的早期傳播初探〉一文，收入張西平著：《傳教士漢學研究》(鄭州：大象出版社，2005年)，頁135-145。
- (61)(62)(63) 註黑格爾著：《歷史哲學》，頁75；頁168-169；頁161。
- (64) 同前注。此外請參考：莫爾翰(Klaus Mühlhahn)：〈想像中的中國：德國漢學研究裡的“大師敘述”〉，收入馬漢茂(Helmut Martin)、漢雅娜(Christiane Hammer)、張西平、李雪濤主編：《德國漢學：歷史、發展、人物與視角》(鄭州：大象出版社，2005年)，頁30-51，此處請參考頁38-39。
- (65) 羅素在《西方哲學史》一書中便武斷地認為：“關於中國，黑格爾除了知道它而外毫無所知。”(見羅素著，馬元德譯《西方哲學史》(北京：商務印書館，1982年)，下卷，頁762)甚至連德國漢學家傅吾康(Wolfgang Franke)也認為：“毫無疑問，黑格爾當時不僅局限於對中國歷史的偏見，也囿於信息的匱乏。但他卻滿足於此而不認為有對其資料來源提出疑問的必要。”(傅吾康著，陳燕、袁媛譯：〈十九世紀的歐洲漢學〉，《國際漢學》第七輯(2002年4月)，頁68-79，此處引文見頁69)此外也請參考：張允熠：〈哲學的困境和黑格爾的幽靈——關於“中國無哲學”的反思〉，《文史哲》2005年第3期，頁18-25，此處見頁21。

- (66) 參考：侯鴻勳著：《論黑格爾德歷史哲學》（上海：上海人民出版社，1982年），頁8。
- (67) 見註黑格爾《哲學史講演錄》，卷一，頁120，注（1）。
- (68) 同前註，頁120，註（4）。這部書應當是1776-1789年間在法國巴黎出版的《北京傳教士關於中國人的歷史、科學、藝術、風俗、習慣錄》（*Memoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois, par les missionnaires de Pekin*, Paris 1776-89）。法國人錢德明被認為是在中國的最後一位耶穌會士，他曾在清廷中工作，精通滿、漢語言，曾撰有《孔子傳》等，編有《韃靼-滿-法字典》（*Dictionnaire Tartare-Mantchou-Français* (Paris, 1789-1790)，係根據李廷基《清文匯書》編纂而成。
- (69) 同前註，頁124，註（5）。
- (70) 見黑格爾《歷史哲學》，頁169。
- (71) 同前註，頁172等處。
- (72) 引文見：註羅素著：《西方哲學史》，下冊，頁186。
- (73) 參考：陳樂民、周弘著：《歐洲文明的進程》（北京：三聯書店，2003年），頁124。
- (74) 傅海波著，胡志宏譯：〈歐洲漢學史簡評〉，《國際漢學》第七輯（2002年4月），頁82。
- (75) 斯賓格勒著，陳曉林譯：《西方的沒落》（哈爾濱：黑龍江教育出版社，1988年），頁15以下。
- (76) Karl Jaspers, *Philosophische Autobiographie* (München, Zürich, Piper Verlag, 1977), S. 122.
- (77) Karl Jaspers, *Was ist Philosophie? Ein Lesebuch* (München, Zürich, Piper Verlag, 1976), S. 90.
- (78) G. W. F. Hegel, *Werke in 20 Bänden* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971), Bd. 18, S. 42.
- (79) Hannah Arendt/Karl Jaspers, *Briefwechsel 1926-1969*, hrsg. von Lotte Köhler und Hans Saner (München, Zürich, Piper Verlag, 1993, 2001[2. Aufl.]), S. 361.
- (80) G. W. F. Hegel, *Werke in 20 Bänden* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971), Bd. 12, S. 134.
- (81) (82) (83) (84) 卡爾·雅斯貝爾斯著，李雪濤主譯：《大哲學家》（北京：社會科學文獻出版社，2005年）；頁188；頁189。
- (85) 司馬遷著：《史記》（北京：中華書局，1959年），頁1944。
- (86) (87) (88) (89) (90) 雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁190；頁115；頁192；頁149-150；頁116。
- (91) Karl Jaspers, *Was ist Philosophie? Ein Lesebuch* (München, Zürich, Piper Verlag, 1976), S. 391.
- (92) (93) 雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁123。
- (94) Karl Jaspers, *Philosophie II* (München, Zürich, Piper Verlag, 1991), S. 56.
- (95) Karl Jaspers, *Was ist Philosophie? Ein Lesebuch* (München, Zürich, Piper Verlag, 1976), S. 44.
- (96) 雅斯貝爾斯在論述到“貫穿萬物的‘一’”時寫道：“我的整個學說貫穿著一個基本概念：中（中庸）——必要時或許也可以解釋為另一個詞：恕（平等、相互性、慈愛）。”（註（79）雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁136-137）雅斯貝爾斯的這一解釋的根據不知道是甚麼。依據《論語》里仁15：“曾子曰：‘夫子之道，忠恕而已矣。’”（楊伯峻譯注：《論語譯注》（北京：中華書局，1980年），頁39）在這裡，“忠”無論如何是不可能解釋為“中庸”的“中”的。孔子給“恕”下的定義是：“己所不欲，勿施於人。”（同前註，頁123）而“忠”則是“恕”的積極一面，乃是“己欲立而立人，己欲達而達人。”（同前註，頁65）參考筆者在〈孔子〉譯文中的註釋：雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁137，注（1）。
- (97) (98) (99) 雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁130；頁138；頁138。
- (100) Karl Jaspers, *Philosophie II* (München, Zürich, Piper Verlag), 1991, S. 203.
- (101) (102) (103) (104) (105) (106) (107) (108) (109) (110) (111) (112) (113) (114) 雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁138-139；頁144；頁145；頁149；頁150；頁152；頁150；頁151。
- (115) Wolfgang Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück*, München, 1971/1974.
- (116) Wolfgang Bauer, *China and the search for Happiness*, NY 1976.
- (117) 鮑吾剛著，嚴蓓雯等譯：《中國人的幸福觀》（南京：江蘇人民出版社，2004年），〈前言〉頁5。
- (118) 雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁152。
- (119) 黑格爾著：《法哲學原理》（北京：商務印書館，1961年），頁12。
- (120) (121) (122) 恩格斯在〈波斯與中國〉一文中在中國一詞前所加的定語為：“這個世界上最古老國家的腐朽的半文明制度。”見：《馬克思恩格斯選集》（北京：人民出版社，1972年），卷二，頁16；頁3；頁57。
- (123) 參考：莫爾翰：〈想像中的中國：德國漢學研究裡的“大師敘述”〉，收入註（64）馬漢茂等主編：《德國漢學：歷史、發展、人物與視角》，此處見頁41-42。
- (124) 參考註（64）馬漢茂等主編：《德國漢學：歷史、發展、人物與視角》，頁37-38。
- (125) 于連：〈由希臘繞道中國，往而復返：基本主張〉，收入林志明、魏思齊編：《輔仁大學第二屆漢學國際研討會〈其言曲而中：漢學作為對西方的新詮釋——法國的貢獻〉》（臺北：輔仁大學出版社，2005年），頁71-87，此處引文見頁71。
- (126) 見秦家懿編譯：《德國哲學家論中國》，頁9。
- (127) 參考：陳榮灼：〈萊布尼茲與中國的自然哲學〉，收入註（4）李文潮等編：《萊布尼茲與中國》，頁182-193。
- (128) 見顧彬（W. Kubin）為《大哲學家》一書寫的〈序〉，雅斯貝爾斯著：《大哲學家》，頁1。

徐宗澤與《聖教雜誌》研究

徐文華*

本文選取近代上海天主教智識分子徐宗澤作為研究對象，希望通過研究他一生的活動、貢獻及思想等，來對近代中國天主教智識分子的生存狀況、所思所想、思想特點有一個比較全面的認識。之所以選擇徐宗澤神父，是因為他主編了民國後創辦的耶穌會機關報《聖教雜誌》。該雜誌是一份全國性的刊物，在近代天主教會內影響較大，而徐宗澤一生的活動都與《聖教雜誌》聯繫緊密，任職期間他在雜誌上發表了大量文章。這些文章內容廣泛，涉及宗教、哲學、歷史、社會、政治、文化、法律、經濟等很多方面，其言論具有較強的代表性。上海圖書館近現代文獻庫藏有較全的《聖教雜誌》，及徐宗澤編輯的很多書籍。此外，本文還將參閱與徐宗澤同時代的基督宗教信仰徒在某些相同問題上的言論，及當時其它公教刊物上的相關報道文章，如《聖心報》（1887年問世到50年代初停刊）、《磐石雜誌》（1922年出版）、《新北辰雜誌》（1924年出版）、《益世報》（1946年6月15日上海版）、《上智編譯館館刊》（1946年11月至1948年6月）等，這些共同構成本文研究的文獻基礎。

引 言

一直以來，學界比較重視基督新教智識分子的研究，如趙紫震、吳耀宗、吳雷川、徐寶謙等，因為基督新教在中國從事了大量的社會工作，影響深遠；相比之下，天主教則更注重信徒數量的增長和教內事務的管理，不太注重與外界社會的交流溝通，由此造成的封閉和保守阻礙了人們對近代天主教歷史研究的深入。近代天主教培養了大批中國天主教智識分子，如李問漁（1840-1911）、潘谷聲（1867-1921）、馬相伯（1840-1939）、英斂之（1866-1926）、徐宗澤（1886-1947）、朱志堯（1863-1955）、王昌社（1899-1959）、吳經熊（1899-1986）等等。這些人在近代公教舞臺上非常活躍，我們在翻閱20世紀上半葉相關的歷史文獻時會發現他們的活動痕跡。關於近代天主教智識分子的研究，現在學界關注較多的有“愛國老人”馬相伯，創辦《大公報》的英斂之；之所以對兩人研究較多，是因為他們要求羅馬教廷幫助培養中國本土高級神職人員的

呼聲最高，在推動中國天主教本土化運動中表現非常突出。但還有其他更多的天主教智識分子仍處於默默無聞的狀態，其實他們中間有很多優秀分子非常博學多才，如被認為是“無年無書”的李問漁，他翻譯的書達三十九種之多，其中亦有難以翻譯的科學巨著，如《西學關鍵》八卷⁽¹⁾；如主編近代上海耶穌會機關報《聖教雜誌》的徐宗澤，發表大量關於歷史、宗教、哲學、社會、政治、心理等方面文章；如1935年獲授巴黎天主教大學神學博士學銜的王昌社，他乃中國神父得此學位的第一人，其博士論文收入巴黎《神學史名著叢書》⁽²⁾；如被視為學貫中西、博古通今之奇才的吳經熊，他曾漢譯《新經全集》和《聖詠譯義初稿》等，被學界譽為“譯得古香古色”且“和中國古詩精神相近”，他用英文撰寫的《超越東西方》一書敘述了自己對基督宗教信仰和理解，同時把它與儒、佛、道三教及中國傳統文化進行比較，希望達到對中西文化的一種超越境界，該書在紐約初版，此後先後被譯為法文、葡萄牙文、荷蘭文、德文、韓文出版。⁽³⁾

*徐文華，武漢市第十二中學歷史教師，上海大學歷史學碩士，師從顧衛民教授。

近代這些天主教智識分子們翻譯了大量西方宗教哲學書籍，在對一些外來名詞的翻譯和對如何將中西譯文彼此更準確的表達方面，都做出了很多開創性的貢獻。但由於很多文獻在國內保存較少，其中不少資料還為法文，而且系統的宗教、神學思想對於一般研究學者來說理解起來也有一定難度，所以人們對近代這些宗教學者們所做貢獻的研究仍很欠缺。

現在能找到的關於徐宗澤的資料，除了他在《聖教雜誌》上發表的大量文章及由土山灣印書館出版的徐宗澤編著的著作外，關於他的生平記錄及其回憶性文章較少，主要是歷史學家方豪在其著作《中國天主教史人物傳》中有一篇關於徐宗澤的傳記，在《方豪六十自定稿》中有〈我懷念徐潤農神父〉、〈徐神父略歷〉、〈懷相伯與斂之，念萬桑與潤農〉三篇回憶性文章。現存徐宗澤的相關書信有：朱維錚教授主編的《馬相伯集》（復旦大學出版社）中收錄有馬相伯與徐宗澤間的六封書信，歷史學家陳垣的後人陳智超主編的《陳垣來往書信集》（上海古籍出版社，1990年）中有陳垣與徐宗澤間的十五封書信，這些書信的內容主要是關於一些公教歷史問題的討論。其實，徐宗澤與近代公教界很多智識分子都有長期的書信往來，如著名文學家蘇雪林、歷史學家方豪，但那些書信現在都很难找到了。其它一些近代公教報刊對於徐宗澤的活動也有一些零星的記載，如徐宗澤神父於1947年去世後，近代重要公教報刊都報道了關於徐宗澤神父的一些追悼活動，如方豪主編的《上智編譯館館刊》、《益世報》（上海版）、《益世週刊》等。在《益世報》1947年的6月、8月上，發表有很多公教界人士的悼念文，《益世週刊》第29卷第4期還出版了追悼特輯。這些內容對於我們瞭解徐宗澤的生前活動也提供了一些資訊。

目前學術界對於徐宗澤及其主編的《聖教雜誌》還沒有進行過系統的研究。在出版史研究方面，1927年11月商務印書館出版的戈公振先生的《中國報學史》一書，在談論徐匯雜誌時，該書對《聖教雜誌》的演變歷程進行了簡要介紹。1992年由上海人民出版社出版阮仁澤、高振農主編的《上海宗教史》

一書，在“上海天主教會報刊”一節中以時間為序較詳細地講述了《聖教雜誌》的演變歷程，介紹了對第一任主編潘秋麓的生平及其擔任主編期間雜誌內容的特點、第二任主編徐宗澤的生平及其擔任主編期間雜誌宗教色彩的增強等。同時，隨着改革開放後學術研究領域自由之風越來越濃厚，越來越多的學者開始關注教會史這一領域，研究近代基督宗教的人欲瞭解當時中國天主教的一些發展狀況，都會去查閱《聖教雜誌》以尋找相關資料。⁽⁴⁾從總體上看，學術界更多是把《聖教雜誌》作為近代天主教會的一種文獻資料來利用，作為瞭解近代天主教事業發展的一個窗口。至於該雜誌第二任主編徐宗澤，人們對他的認識恐怕更多的是通過他編寫的兩本非常重要的著作：《中國天主教傳教史概論》（1938年土山灣印書館）、《明清耶穌會士譯著提要》（1949年中華書局版）。關於他對中國天主教研究的評價，學界認為他與同時代的天主教智識分子黃伯祿司鐸斐默、李秋司鐸問漁、沈容齋司鐸則寬、馬良司鐸相伯、北京英華先生斂之等，他們的研究被認為是“基本都停留在舊籍之整理及史料的編纂上，還談不上現代意義上的學術研究”⁽⁵⁾。但近代歷史學家陳垣在完成《吳漁山年譜》後，曾寄詩一首予方豪稱：“教中柱石推朝土，墨井荒涼置道邊。今日譜成聊舉逸，發揮仍賴有豪賢。”註云：“豪賢謂方司鐸、徐盧伽。”方司鐸即方豪，徐盧伽指徐宗澤。⁽⁶⁾陳垣把徐宗澤與著名教會歷史學家方豪相提並論，可見其貢獻之大。奧地利學者雷立柏在《論基督之大與小：1900-1950年華人智識分子眼中的基督教》一書中，對徐宗澤有這樣一些評價。“徐宗澤是一位非常淵博的學者，他的著作包括哲學、倫理學、神學、宗教學、社會學、心理學、教育學及歷史學。值得注意的是，他的著作中很多是科學水平很高的著作，它們引用了西方先進的學術成果。”“徐宗澤的神學著作與哲學著作對於民國時代公教的思想甚至對於神學術語有相當大的影響。他雖然還用古文或‘半古文’的表達方式，但他的思想是現代的，是跨越東、西、古、今的。”⁽⁷⁾“至今，徐宗澤是一個還沒有被發現的‘大師’。”⁽⁸⁾前人的諸多評論顯示

徐宗澤在近代中國天主教史上有着比較突出的貢獻，然而關於他的研究還有待深入。

學術界對於徐宗澤研究的不夠深入可能存在以下一些原因：1) 徐宗澤生前為人謙遜，關於他的生平資料非常少，現在學術界對他的瞭解大多僅限於天主教歷史學家方豪所著的《中國天主教史人物傳》及《方豪六十自定稿》中的一些記錄。2) 徐宗澤的人生經歷及其言論都很平實，沒有太多值得誇耀或能引起人們注意的地方。3) 作為一名天主教神父，徐宗澤在擔任《聖教雜誌》主編期間，該雜誌積極擁護羅馬教皇各項通諭，以及各地教務的報導，雖然其中也有文化方面的評論文章，但總的看來事務性較強，這一點也轉移了人們對他更進一步研究的重視。

本文欲在收集徐宗澤相關的各種文獻基礎上，對他一生的活動和思想作一個比較全面的梳理，即他的生平、他的教會歷史研究、他擔任徐家匯藏書樓館長期間的活動、他主編的《聖教雜誌》、他對教會教育、政治、社會等問題的看法等，通過述介徐宗澤的活動及其思想，總結他作為一個近代天主教智識分子身上所體現出的以下幾個比較突出的特點：作為一個耶穌會士的文化關懷；虔敬的宗教信仰；對天主教本地化的關注和對社會問題的重視。——以上是本文的基本結構。本文在研究方法上，堅持把歷史人物還原到歷史的時代大背景中去，運用聯繫的、比較的、發展的方法進行研究，在大量歷史史料的基礎上進行歸納，不做無根之談，不擅下結論。由於與徐宗澤思想成長過程相關的日記或回憶性記錄很少，我們不能從時間的縱向上來分析他的思想發展過程，祇能從橫向上通過整理他各方面的思想活動來理解他的思想特點，這在一定程度上使我們不能動態地、發展地認識徐宗澤，但本文將盡量通過分析比較與他同時代的天主教智識分子們的成長特點來彌補這一缺憾。另外，徐宗澤談論了不少宗教哲學思想，涉及早期西方宗教思想史的發展內容，而且引用了很多外文資料，這些相對於一直學習中國近代歷史的筆者來說，由於知識面的限制，使得本文在對徐宗澤的宗教、哲學、社會等思想特點的分析上，存在不夠深入的缺憾。對此我

將較多閱讀相關西方宗教思想史著作，同時請教對此內容研究較多的專家老師的意見，希望能盡量客觀、準確地展開研究。這就是我為對本文研究可能存在的問題及如何解決而提出的看法。

徐宗澤與《聖教雜誌》

徐宗澤一生的傳教事業與《聖教雜誌》是密不可分的，在擔任主編的十四年時間裡，該雜誌上發表了他的大量文章，成為他開展天主教工作進行天主教文化研究的重要舞臺。同時，《聖教雜誌》作為近代上海耶穌會創辦的一份全國性機關刊物，不僅發行範圍廣而且影響大。瞭解該雜誌的創辦情況及徐宗澤擔任主編期間雜誌的變化，有利於我們更好的理解他作為一個天主教辦報人的辦報思想，及他面對各種社會變遷所表現的強烈時代性。

《聖教雜誌》由上海徐家匯耶穌會士於1912年1月1日創辦，其前身為《益聞錄》、《彙報》。《益聞錄》是上海天主教最早問世的報紙，也是中國天主教歷史上的第一張報紙，於1879年由耶穌會中國神父李問漁⁽⁹⁾創辦，後於1898年與上海天主教人士朱志堯和另一朱姓教徒創辦的《格致新報》合併為《格致益聞彙報》，1907年又更名為《時事科學彙報》，次年簡稱為《彙報》。⁽¹⁰⁾辛亥革命後，《彙報》停刊，取而代之的就是《聖教雜誌》。相對於其前身，《聖教雜誌》的宗教色彩明顯增強，一方面是因為當時國內信徒數量大增，據統計1900年全國天主教信徒七十四萬多人，1907年增至約九十萬，1910年約為一百三十六萬，1918年約為一百九十六萬人⁽¹¹⁾，編輯們可以不必過多考慮非教徒們的反應。另一方面中華民國建立，所通過的《臨時約法》實行“人民有信教之自由”的政策，這一點使很多在華外國教會認為是傳播宗教信仰的契機到了。徐家匯耶穌會在民國初創辦《聖教雜誌》這一舉動就是一個很好的證明。

當時上海天主教的刊物還有《聖心報》，它是由祈禱宗會創辦，在1887年間世到50年代初停刊，長達六十三年，是上海天主教內歷史最長的刊物。此

外，還有《益世報》，它在上海發行量非常廣，但該報不是上海天主教會主辦的，它是由比利時傳教士雷鳴遠於1915年10月在天津創辦的，1946年6月15日《益世報》上海版發行，不過1949年上海解放前夕該報就停辦了。與《聖心報》、《益世報》比較起來，《聖教雜誌》作為上海耶穌會的機關報，體現了20世紀上半葉天主教耶穌會事業在華發展的特點。因為上海徐家匯的天主教事業是由法國耶穌會一手建立起來的，它在大小文化機構都帶有明顯的法國色彩⁽¹²⁾，所以通過《聖教雜誌》我們能瞭解法國耶穌會在華的發展狀況及其存在的問題。1938年上海淪陷，《聖教雜誌》所處的徐家匯地區又在租界之外，於是被迫停刊，所以《聖教雜誌》的真正歷史祇有1912年到1938年共二十七年時間。

擔任《聖教雜誌》主編一職的主要有以下一些天主教人士：該雜誌的創刊人為耶穌會中國神父潘谷聲（1867-1921）⁽¹³⁾，潘谷聲任主編直至1921年底去世；1922年由法國神父孔明道任主編，中國神父張百祿、楊維時任副主編；1923年改由楊維時任主編，中國神父徐宗澤任副主編；1924年徐宗澤接任主編直到1938年8月停刊。由此可見，《聖教雜誌》前後經歷的兩位任期時間最長的主編就是潘谷聲和徐宗澤，而徐宗澤擔任了近十四年的主編，是歷任主編中任期時間最長的。該雜誌其他編創人員主要是上海耶穌會培養的中國神父，也不乏一些外國神父與教區神父的參與，如惠主教、成主教、丁宗傑、陸徵祥等；也還有一些當時的社會活動家，如馬相伯、竺可楨、潘光旦等，雖然他們不是雜誌的主體人員，但他們的參與無形中增加了雜誌的豐富性。從編創人員的組成情況來看，《聖教雜誌》是一份主要由中國神職人員組織創辦的教會雜誌。⁽¹⁴⁾

作為上海耶穌會的機關刊物，而且還處於上海這樣一個駐紮有各國宗教教派的國際大都市，《聖教雜誌》創辦質量較高，在全國公教界具有一定的權威性和代表性。儘管《聖教雜誌》應民國建立這一中國新形勢而創辦，而且編創人員主要由中國神職人員組成，但我們仍不能忘記當時中國天主教會仍掌握於外國教會手中這一事實。《聖教雜誌》亦不例

外，有一個史實為證：即1919年“五四運動”發生後，天津的愛國教徒發起了一些愛國活動，《聖教雜誌》上發表了題為“公教友之熱心救國”⁽¹⁵⁾的文章，支援天津教友的愛國行為。但當教務巡閱使光若翰到達上海後，教會立場就發生了變化，他指示《聖教雜誌》發表“特別聲明”，強調“教會中立”，重申反對罷工和學潮的立場，申明教徒“如果違反，應得神罰處分”。⁽¹⁶⁾我們由此可知，當時外國教會勢力對中國信徒的愛國行為的壓制和控制之嚴，而中國天主教智識分子們就是在這樣的環境裡工作，其言論之謹小慎微也就可想而知了。

正是在這樣一個工作環境下，徐宗澤開始了他一生的天主教傳教事業。我們先來瞭解一下徐宗澤任主編後，《聖教雜誌》在創辦宗旨、內容編排方面有哪些變化。

該雜誌創辦之前，出有樣本，分送各界，現將其發刊辭大部分內容摘錄如下：

甲簡章：

一本報定名聖教雜誌專登教中通道學說事實凡不涉教事者概不採入

二每月一期與聖心報同時出版每期暫定十六張俟銷數較旺再為擴充。

三本報每年十二期暫定大洋二角郵費由中國郵局寄者外加一角二分由外國郵局寄者加二角四分如兼訂聖心報者郵費暫免

乙目次：

一論旨 凡教皇上諭及羅馬各聖部文牘擇要譯登

二論說 本館記者自著俱係教友社會有關係之文；

三近事 凡各國教中大事及新聞等俱入此類；

四辨道 凡近人謬說與通道及哲學背馳者俱根據大道盡力駁斥以挽狂瀾

五考據 凡關於聖教掌故如聖經聖道禮節經文等俱源窮委以餉同志

六答問 凡問道及疑難之端為之解惑析疑；

七雜著 凡中西名人演說傳記文牘等與教務有關者或譯或編列入此門；

八介紹 凡有教中聖書新刊之本為之批評以貢獻於編者。(17)

由以上內容可知，該雜誌創辦時確定的目標就是要以刊登與天主教有關的通論、新聞、論述等文章為目標，具有強烈的宗教色彩，而且要記錄各國教中大事，讓信徒瞭解世界公教發展形勢。該雜誌有較多論述性文章，較少記敘、散文等文體，針對的是知識水平較高的讀者，非一般的平民信徒。以上這些創刊宗旨貫穿着《聖教雜誌》二十七年創辦歷史。那麼徐宗澤擔任編輯後，該雜誌內容出現了哪些變化呢？

徐宗澤擔任主編後，關於雜誌的編輯情況曾先後發表過這樣一些社論性文章：第十四年之《聖教雜誌》：“一、改用新式標點，以分析辭意；二、卷首登一短篇社論，以餉閱者；三、近事用小字排印，以便多載；四、闢通訊一欄，以交換意見；五、中外大事表，易以稍有系統之時事記述，似更有趣味……”(18)〈聖教雜誌之主張〉一文強調天主教應該注重教會史研究，尤其是中國天主教的傳入歷史；新時代有很多新問題，其中社會問題最為突出等，這些都將成為雜誌內容的目標。1928年開設

“新時代評論”一欄，針對社會上新出現的很多社會、道德、政治等問題以短篇的形式進行討論。(19)〈本社之懷抱〉一文強調除擁護天主教會、刊載教義外，還積極報道支持公教組織活動的開展，如中華公教信友進行會，中華公教青年會等，尤其當注意的是神父的培養，國籍男女修會的創設。(20)1931年該雜誌創辦二十週年時，主編再次強調對於一些新思潮也應給以關注。1934年底，該雜誌開設“信箱”、“隨筆”欄目，針對讀者來信及社會現象中存在的一些問題進行回答，注重與讀者的交流和溝通。由於白話文淺顯易懂，比較受歡迎，所以對於一些白話文稿也採用。以上這些變化，我們可以通過下面的一個統計表來看就有更深入的認識。

本表把《聖教雜誌》的整個創辦時期分為兩部分，因為潘谷聲主編於1921年底去世，在1922年到1923年期間有其他神父代理過主編一職，直到1924年徐宗澤才成為正式主編，所以我以1923年12月為界，把《聖教雜誌》分為兩個時期。即以潘秋麓主編為主的時期和徐宗澤主編的時期；再根據徐宗澤主編於1936年所做的〈二十五年聖教雜誌分類索引〉一文，對該雜誌近三十個類別的文章數量進行一次粗略的統計，通過這個統計使大家對於兩任主編期間雜誌內容上的一些變化有一個更為直觀的認識。

《聖教雜誌》內容結構一覽表

期別 類別	1912、1-1923、12		1924、1-1938、8		徐宗澤發表文章篇數	
	篇數	(%)	篇數	(%)	篇數	(%)
1、通牒	13	2.2	21	1.7	0	0
2、教理	16	2.6	58	4.7	37	11.8
3、經文	16	2.6	14	1.1	0	0
4、辯護	22	3.6	20	1.6	5	1.6
5、神業	5	0.8	4	0.3	1	0.3
6、宗教	13	2.2	72	5.8	32	10.3
7、孔教	26	4.3	0	0	0	0
8、教史	69	11.4	32	2.6	4	1.2
9、傳記	184	30.6	124	10	6	2
10、教務	23	3.8	123	9.9	26	8.3
11、考據	41	6.7	73	5.9	7	2.2

12、公青	3	0.5	27	2.2	13	4.1
13、哲學	5	0.8	41	3.3	12	3.9
14、科學	3	0.6	11	0.9	0	0
15、公進	22	3.7	12	0.9	3	0.9
16、教育	24	3.9	82	6.6	27	8.7
17、政治	1	0.1	79	6.4	41	13.3
18、社會	37	6.2	35	2.9	19	6
19、論文	15	2.4	7	0.5	1	0.3
20、文化	0	0	33	2.8	8	2.6
21、婦女	0	0	72	5.9	2	0.6
22、文學	0	0	8	0.6	0	0
23、記事	11	1.9	19	1.5	0	0
24、小說	46	7.7	41	3.4	0	0
25、遊記	0	0	20	1.6	11	3.5
26、文藝	0	0	42	3.5	0	0
27、隨筆	0	0	26	2.1	26	8.3
28、信箱	0	0	27	2.2	26	8.3
29、掌故	0	0	64	5.2	5	1.6
30、雜錄	8	1.4	48	3.9	1	0.3
合計	603	100	1235	100	313	100

根據《聖教雜誌》1936年第12期的〈二十五週年聖教雜誌分類索引〉和各期目錄統計與推算

通過上列統計表，我們可以看出徐宗澤任主編後，雜誌新開了以下欄目如“文化”、“婦女”、“文學”、“遊記”、“文藝”、“隨筆”、“信箱”、“掌故”等，而且這些欄目文章的數量還佔了較大的比重。這些文章文學色彩較濃，豐富了雜誌內容，並且注重與讀者的溝通，呈現了一種世俗化、大眾化的傾向。這種變化可以說是對潘主編當年提到的“不涉教事者概不採入”說法的一個改變。

徐宗澤任主編後，文章所佔比重下降較大的有：“孔教”、“教史”、“傳記”、“公進”、“社會”等。“孔教”案主要是指袁世凱上臺實行尊孔復古的文化政策，及1916年段祺瑞政府上臺後提出“天壇草案”，草案第十九條為“國民教育，以孔子之道為修身大體”。袁世凱和段祺瑞這種利用所謂“孔教”來為政治服務的做法，遭到宗教界人士的強烈反對⁽²¹⁾，但公教界對此議題討論時間並不長。關

於“教史”、“傳記”的內容主要是一些天主教教會歷史和天主教人物傳記，它屬於外國天主教史，潘秋麓任主編期間雜誌發表了很多相關的連載文章。關於“公進”文章，主要是指民國成立後，中國天主教徒們欲成立一個便於發動和組織全國公教活動的組織，即“中華公教進行會”。1912年7月《聖教雜誌》上發表他們擬寫的〈組織中華全體教友聯合會宣言書〉，他們函請潘谷聲主編“起草立會宗旨等簡章”⁽²²⁾，於是潘主編在1912年第8期上發表了他起草的〈中華公教進行會簡章〉。潘主編對“中華公教進行會”給以大力支持，這樣《聖教雜誌》從一開始就成了這一組織的重要通信和宣傳機關，所以前期關於“公進”的文章會比較多，但後期也有很多相關報道，祇是所佔比重相對減少了。對於“社會”問題，因為1848年歐洲工人運動高漲，俄國、德國、法國等國工人運動較多，另外一戰後俄國建立了蘇

維埃政權，擴大了社會主義理論在全球的影響，所以潘主編期間雜誌對於社會黨的問題談論較多，而徐宗澤主編期間也有很多這方面的內容，數量上祇是相對的減少了。

徐宗澤主編期間，雜誌上發表文章所佔比重增加的有：“宗教”、“教務”、“公青”，“教育”、“政治”等。20世紀上半葉，隨着人們民族情緒的日益高漲，1922年至1927年發生了非基督教運動，在華外國教會面臨了來自文化界、教育界、政治界各方面的質疑和挑戰，所以關於“宗教”、“教育”、“政治”方面的文章比較多，1926年6月還出版了“教育專號”。另一方面，外國在華教會也積極進行一些改革，以適應急遽變化的中國社會，如何用公教思想培養青年信徒使他們形成公教人生觀，便成為公教青年會開展活動的目標。羅馬教廷也開始重視和推動本土神職人員的培養工作，1922年2月第一任駐華宗座代表剛恆毅來華，這一事件是中國公教史上的大事，極大地推動了中國天主教的本地化運動。《聖教雜誌》對於剛恆毅從1922年2月來華到1933年2月因病返意大利這十一年間在華的一系列重大活動都進行了報道。1924年5月至6月，中國天主教史上第一次主教會議在上海召開，對於這一中國公教史上的重要會議，《聖教雜誌》於同年的第七期出了“主教會議專號”，詳細刊載了會議討論的各項內容和大會通過的決議。1926年9月，剛恆毅攜同五名中國傳教士赴羅馬參加祝聖大典，對此新聞該雜誌也進行了報道，並刊登了當時祝聖時的照片。1929年7月出版了“全國教務統計專號”，資料由當時全國主教神職班提供，包括全國主教及監牧表、全國傳教司鐸及修士表、全國修院修士表、慈善事業表等。在這種情況下，“公青”、“教務”的內容大大增加了。這些變化顯示了20世紀20年代後，中國天主教會的本地化運動迅速開展。⁽²³⁾

而從徐宗澤自己所著述的文章中，我們可以看到他所關注的問題主要有以下幾個方面：“教理”、“宗教”、“教務”、“教育”、“政治”和“社會”。“教理”方面，徐宗澤寫了很多關於“寵愛論”的靈修文章；“宗教”方面，徐宗澤關於宗教的起源、宗

教的定義、人類的宗教信仰、宗教學的研究等方面的論述；“教務”方面，主要是指徐宗澤自1925年開始在每期開頭發表的編者言，主要是一些關於如何培養教徒及如何發展教務的言論。至於“教育”、“政治”、“社會”，本文會在接下來的內容中集中論述。同時，通過統計我們會注意到，徐宗澤所發表文章的篇數佔雜誌總篇數的百分之十七，並且徐宗澤的很多文章都較長，他的一篇〈社會主義的鳥瞰〉就長達一萬三千多字，所以從字數版面上看徐主編的文章絕對不止17%。作為一個主編，他所發表的文章數量為何如此之多？方豪曾有一篇〈我懷念徐潤農神父〉的文章，這樣寫道：“他的著作環境實在太壞了！差不多外國教士，能著作的，都沒有雜務。中國神父就不然；即以徐神父而言，他在最忙的時候，曾身兼六職，而且都是極瑣碎的事務，叫他怎麼能細心研究？可是雜誌的篇幅不能不填滿，書籍也真缺乏，不能不應急需，於是乎一切筆記、劄記都編譯成書。”⁽²⁴⁾此言似乎道出了當時的一些真實情況。

其實天主教會並非不注重創辦在華中文雜誌，徐家匯耶穌會早期培養的馬相伯、馬建忠、李問漁等這些優秀的中國天主教士，其最初目的就是要讓他們從事中文雜誌的創辦。⁽²⁵⁾1936年中國公教界各種重要報紙及雜誌參加《羅馬觀察報》創刊七十五年紀念報紙展覽會，1947年5月16日第一次全國公教出版會議在上海舉行。儘管天主教也很重視文化活動，但由於外國教會的控制和思想上的相對封閉使天主教會的文化事業發展並不如基督新教那般活躍。對於公教報刊存在的問題，《聖心報》上曾發表了一篇文章談到，“第一，太輕便了。出版的東西，除了一二種中型刊物，若聖教雜誌，我存雜誌，新北辰……之外，大概都是薄薄的小小的幾張，幾口氣就能唸完。第二，是太陳舊。社論大概缺少時間性，新聞更不論，可說都是些新故事，寵光社的新聞轉輾登載，未免過於重複。第三，是太乾澀，一切文字，大概用在談論道學，絕對沒有興趣兩個字介乎其間。第四，有幾種雜誌，編者人數太少，內容自難豐富，編者雖然有時會換上幾個筆

名，但看看文字筆法，就可以看出祇有他一人在牽線；試想一人的精力有限，如此一月二月尚可安度，但一年二年之後，自然腦汁絞盡而刊物陷於停頓，即倖而不停頓，也難弄出好東西。”⁽²⁶⁾此言道出了公教報刊界存在的一些普遍現象，而文中所談到的第四種情況似乎就是在說《聖教雜誌》主編徐宗澤一人撰寫很多文章的現象。之所以會存在這些問題，其中一個很重要的原因便是外國教會控制下的公教思想言論封閉保守，這直接導致雜誌的讀者少，銷量不廣，進而影響雜誌創辦資金的缺乏、稿件質量下降。

儘管近代公教報刊業不是很景氣，工作環境惡劣，但一直堅守在文化出版崗位的仍然是那些中國天主教智識分子們，徐宗澤便是非常典型的代表。長期的文化工作使他對於教會報刊界存在的問題，及該如何辦報等問題更是有自己的獨到見解。他曾發表〈對於公教報紙的感想〉一文，認為：

1) 報紙上論文的範圍應廣，不應受諸多社會政治因素的拘束。很多人認為公教報紙祇能談與公教相關的內容，而與公教無關的異教內容都不必採納，這樣辦報祇會使報刊論文的範圍非常狹隘，徐宗澤認為如果編者能用公教的眼光評論，任何事都可以納入討論範圍之列。

2) 公教報紙當起到引導思潮的作用，對於一切學說主義，應給公眾示以當遵循之準繩。如當時的“中國本位文化建設”運動、“讀書競爭會”、“新生活運動”等，又如國民黨北伐時，革民黨大力宣傳三民主義，公教中的言論有讚成三民主義者，有不讚成者，有分別取舍者，還有共產主義、社會主義等理論、新文化運動、非宗教同盟、無神論、唯物主義等這些都可以成為公教報紙討論的對象。對於這些問題的討論有兩種方法，即消極法和積極法：消極法就是從天主教角度進行辯駁，指出對方的錯誤；積極法就是闡明天主教的教義或道理，告訴人們應該選擇的正確處理方法。⁽²⁷⁾

這些理論顯示了徐宗澤對於社會世俗問題的關心和參與意識，對於來自外界的各種挑戰不是消極的逃避或一味攻擊，而是在充份瞭解的基礎上從天

主教角度提出一些積極的回應方法。這種較為客觀的態度和平穩的處理方式，與近代中國整個天主教會給人與世隔絕的感覺不太一致，也是徐宗澤這些天主教智識分子們希望改變當時天主教會比較少關注社會問題的一種努力。

至於公教報紙上的論文，徐宗澤認為：

第一要穩妥，一種新的思想、新的主義、新的宣傳、新的運動，在未曾成熟之前，未曾認識其目的和它所用之方法之前，不當隨聲附和。公教報紙不尚新穎，不做先鋒，要在求穩妥中成為時代的領導者。

第二要負責，報紙作為一個言論宣傳機構，其責任重大。公教報紙的負責人其最大的職任是關於信德道理，風化倫常，及言論的適宜問題，其次辦報者不要怕，切實去負責，不卑不亢，有包容心。

第三要有主張，凡報紙領袖社會思想的資格的，必有他的主張，且其主張必健全，必超越，必切實際，能引起人們的信仰，足以指導時代之思潮，為真正的主張。因此公教報紙不當奴於成見，偏於感情，審事度理，要以基督的精神為精神。

第四要提高思想，公教中雖有不少知識階級，但總體來看，讀書識字還沒有得到普及，故教友的知識程度不甚高，公教報紙的論文所以要有充實的思想，豐富的知識來提高信徒們的文化水平。⁽²⁸⁾

穩妥、要負責、要有主張、要提高思想這四點是徐宗澤對於文章的具體要求，可見他作為一個辦報人對於如何辦報及文章的思想性等各方面都形成比較成熟、系統的理論，這些都是他從事《聖教雜誌》十多年主編工作得出的經驗。

《聖教雜誌》是徐宗澤一生熱心經營的文化事業。1938年日軍從金山衛登陸上海，該雜誌所在地處於租界之外而被迫停刊。1945年抗戰勝利後，徐宗澤有一個願望就是恢復《聖教雜誌》，但沒有得到教會支持。⁽²⁹⁾據歷史學者方豪回憶，1947年5月17日在上海舉行中國天主教出版會議，當時方豪向高樂康神父（比利時人）、黎培黎公使提出讓徐宗澤參加的想法，並去函讓徐神父做準備及詢問他對於會議的意見，結果徐宗澤回信說：“希望公教書籍

在文字上多加注意，不要出些不中不西、不文不白的書。”同時他叮囑方豪在會議上在這一點上更多說話。然而，徐宗澤最終也沒有得到邀請去參加。⁽³⁰⁾

徐宗澤神父去世後，各大新聞出版界紛紛派代表出席他的追悼會，這些都是對徐宗澤一生在公教出版業所作卓越貢獻的最好肯定。

【附錄】

徐宗澤在《聖教雜誌》中所著文章篇名一覽表

1924年	第2-5期 第10-12期 第5期 第8-9期	〈哲學史綱〉 〈哲學史綱〉 〈對於近今婦女問題當知之原則〉 〈宗教問題之商榷〉
1925年	第1期 第2期 第3期 第4期 第5期 第6期 第7期 第8期 第9期 第10期 第11期 第12期	〈第十四年之聖教雜誌〉、〈統治權之原始〉、〈哲學史綱〉(第1期-第11期) 〈教友當有之傳教思想史〉 〈教中的知識階級宜洞明教理〉 〈思想與行誼之關係〉 〈灌輸聖教觀念〉 〈聖教之對於國故觀〉 〈人生觀〉 〈我人對於現代思潮應持之態度〉 〈推廣教中小學之緊要〉 〈教友思想〉 〈教友性命〉 〈教友良心〉
1926年	第1期 第2期 第3期 第4期 第5期 第6期 第7期 第8期 第9期 第10期 第11期 第12期	〈將來〉、〈十七世紀灌輸西學之偉大〉(第1-3期)、〈亡靈在來世之處境〉 〈培植教中領袖人物〉 〈教中當有合作精神〉 〈犧牲精神〉、〈中國學界之新舊思想〉 〈社會化〉、〈知識論〉 〈教育專刊發刊辭〉、〈何謂教育〉、〈歷史上之聖教學校概觀〉、〈歷史上聖教教育精神〉、〈收回教育權評議〉、〈幾個學校問題〉、〈幾個教育問題〉、〈教育與宗教分離評議〉 〈教宗新通諭之所訓我教友者〉、〈自由的新名詞〉 〈新舊〉、〈歸納法〉 〈恭頌天位本籍主教〉、〈宗教學〉 〈編印聖教業書之我見〉、〈宗教學〉 〈教育之一個注意點〉、〈宗教學〉 〈墨化與討墨〉、〈宗教學〉

1927年	第1期 第2期 第3期 第4期 第5期 第6期 第7期 第8期 第9期 第10期 第11期 第12期	〈中國傳教事業之新經猷〉、〈宗教學〉(第1-7期) 〈好惡〉、〈心象論〉 〈大規模之聖召運動〉 〈評論〉 〈天主教是帝國主義嗎〉、〈法律總論〉 〈一個好試驗〉 〈教友今後之重要任務〉、〈社會主義的鳥瞰〉 〈能自動有進取之青年〉 〈教育之我見〉 〈十二八紀念週〉、〈天主教與近今之政黨〉 〈我之有望於青年士女者〉、〈聖依納爵之神操〉、〈聖多瑪斯之超性學要譯本〉 〈努力下層工作〉、〈社會經濟之釋義〉
1928年	第1期 第2期 第3期 第4期 第5期 第6期 第7期 第8期 第9期 第10期 第11期 第12期	〈聖教雜誌之主張〉、〈聖寵論〉(第1-12期) 〈今日之所謂平等〉 〈今日之所謂自由〉、〈國內法〉 〈社會地生活素〉、〈國內法〉 〈聖教教育之曙光〉、〈社會經濟概論〉 〈聖教書報之一好兆〉、〈社會經濟概論〉 〈聖教青年之一好望〉、〈天主教與社會問題〉 〈苟安〉、〈天主教與社會問題〉 〈讀教皇致中國人民電有感〉、〈天主教與社會問題〉 〈十二八二週紀念〉、〈三民主義教育公評〉 〈祝聖惠主教志喜〉 〈中華公教信友進行會喜聞〉、〈羅馬教廷致中國通牒之分析〉
1929年	第1期 第2期 第3期 第4期 第5期 第6期 第7期 第8期 第9期 第10期 第11期 第12期	〈教宗對中國傳教之新猷〉、〈全國教育會議與吾聖教教育之關係〉(第1-2期)、 〈聖寵論〉(第1-11期) 〈教宗對於中國傳教事務之綱要〉 〈我之鼓吹司鐸聖召觀〉 〈當今教宗晉鐸五旬金慶〉、〈羅馬教皇國榮復之經過〉 〈再論教育〉、〈澳門舊聖堂〉、〈新時代評論〉 〈統一經文芻議〉、〈羅馬教宗〉、〈廣錄陳谷川華僑地域觀〉 〈卷刊語(全國教務統計)〉、〈公教教育〉 〈勞工問題之解決法〉、〈康得派或名批評派〉 〈保祿宗徒傳教法〉、〈保祿宗徒之婦女觀〉 〈設聖教女子師範之緊要〉、〈三民主義之分析〉 〈青年勸〉、〈保祿宗徒之貞潔觀〉、〈三民主義之分析〉 〈當今教宗五旬金慶感言〉

1930 年	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期 第 11 期 第 12 期	〈本社之懷抱〉、〈人類之宗教信仰〉、〈三民主義之分析〉(第 1-11 期)、〈寵愛論〉(第 1-9 期) 〈人類之宗教信仰〉 〈教育權〉、〈譯書論〉 〈國家與教育〉、〈世界宗教信仰之主要觀念〉、〈徐養田先生事略〉 〈教育當有之目標〉 〈全國無天主教學校及當進行之一舉〉 〈怎樣做一個教友〉、〈孫中山先生與教會〉 〈天主學校不能放棄之三自由〉、〈宗教之定義〉 〈教育可無宗教信仰嗎〉 〈天主學校當有之準備〉、〈上海文定公與倭寇〉、〈超性德能總論〉 〈三民主義與天主教學校〉、〈社會學引言〉、〈超性德能總論〉 〈栽培編著人材〉
1931 年	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期 第 11 期 第 12 期	〈本社之注意點〉、〈國家之任務〉、〈超性德能總論〉 〈怎樣做一個教友〉 〈統一聖教會人名地名之譯名〉、〈家庭為國族民族之保障〉 〈論天主教之教育權得產權〉、〈有權者當知如何用權無權者當知如何服權〉 〈教育職業化〉 〈教皇良十三世勞工通牒四十周紀念〉、〈人民為國家負義務國家當保護其權利〉 〈論投稿之我見〉、〈政府治民不能不知之事情〉 〈民權〉、〈哲學淺談〉 〈自由平等〉、〈國際關係當知之原理〉 〈多設公教學校以栽培人才〉、〈組成國家之核心〉 〈嚴厲取締不良刊物〉、〈國家進展之程式〉、〈江蘇省傳教史略〉 〈當怎樣實行教皇良十三世勞工通牒四十周紀念〉、〈各等社會之組成〉
1932 年	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期	〈籌備三百五十年傳教紀念週之我見〉、〈聖方濟各沙勿略眼中的日本〉、〈新思潮雜評〉 〈惟有天主教之十誡能醫人心病〉、〈宗教之起源〉、〈新思潮雜評〉 〈教友當有扶助傳教之精神〉、〈聖教會與個人與國家與國際之關係〉、〈北平遊記〉(第 3-7 期)、〈新思潮雜評〉 〈基利斯當國民愛國心當根於基利斯督〉 〈世界上有一超越的上智宰制群倫〉 〈人有根於其性而來之所有權〉 〈立國為民求福〉 〈培植青年與傳教之關係〉、〈遺產論〉 〈教中小學當積極教授語體文〉、〈勞動概論〉、〈新思潮雜評〉 〈鼓勉教友熱心社會事業〉、〈勞動契約〉、〈新思潮雜評〉

	第 11 期 第 12 期	〈公理為造物主用以宰制群論〉、〈工資概論〉、〈新思潮雜評〉 〈人當怎樣求真福〉、〈資本概論〉
1933 年	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期	卷頭語、〈開教肇慶建堂三百五十週年奉教閣老去世三百週年〉 〈我國傳教的新趨向〉 〈風俗論〉、〈對於公教學校幾個感想〉 〈論譯經〉、〈李之藻的名理探〉、〈經濟學思想史概觀〉 〈勗公教進行會〉、〈經濟學思想史概觀〉、〈廣設學校以提高教友社會上的地位〉 〈全國祈禱總動員的我見〉、〈我們該當重視公教學校〉、〈國聯教育考察團報告書摘要〉 〈組織社會之生活素〉、〈經濟學思想史概觀〉 〈公教教士當怎樣注意中國地方誌〉 〈天主教怎樣解決社會問題〉 〈奉教閣老的傳略〉、〈奉教閣老與聖教〉、〈奉教閣老與家庭〉、〈奉教閣老與民族〉、〈奉教閣老之政治經濟〉、〈奉教閣老與科學〉、〈奉教閣老著作的存佚〉、〈徐上海軼事〉、〈徐閣老的舊宅——九間樓〉、〈利瑪竇以學問為傳教之法〉、〈徐文定公軼事〉、〈徐文定公的子和孫男孫女〉、〈徐文定公遺產、第宅園林、墳墓、宗祠、閣老坊〉
1934 年	第 1 期 第 5 期 第 11 期 第 12 期	〈提倡公教編譯社的我見〉 〈徐文定公逝世三百年紀念文彙編〉 〈全國公教會急宜成立〉 〈全國教友當有團體之組織〉、〈信箱：三論彌撒〉
1935 年	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期 第 11 期 第 12 期	〈訓練教友〉、〈明末清初西士與吾國學者所著書概論〉、〈隨筆、信箱：論刊物〉 〈訓練教友知識〉、〈隨筆、信箱：論電影、論婦女服裝〉 〈訓練教友熱心〉、〈這樣做賢妻良母〉、〈隨筆、信箱：論罷工、論大小齋〉 〈訓練教友之道德〉、〈隨筆、信箱：論聖事、論跳舞〉 〈訓練教友工作〉、〈宗教為人類所必要論〉、〈隨筆、信箱：二論聖事：論聖洗〉 〈教友要充實自己〉、〈真教之尋索〉、〈隨筆、信箱：聖洗〉 〈我〉、〈隨筆、信箱〉 〈非我〉、〈近十年來天主教與我國之狀況〉、〈隨筆、信箱〉 〈祝全國公教進行會代表大會〉、〈耶穌所立之羅馬公教為真教〉、〈隨筆、信箱〉 〈公教青年思想問題〉、〈洛陽遊記〉、〈隨筆、信箱〉 〈洛陽遊記〉、〈隨筆、信箱〉 〈羅馬公教道理之研究〉、〈洛陽遊記〉、〈隨筆、信箱〉
1936 年	第 1 期 第 2 期	〈敬告愛護本志者〉、〈中國傳教得力於學術之歷史觀〉、〈洛陽遊記〉、〈隨筆、信箱〉 〈公青年之訓練〉、〈許纘曾奉事天主虔誠問題〉、〈對於公教報紙的感想〉、〈蕪湖安慶途中的雜感〉、〈隨筆、信箱〉

	第3期	〈 <u>訓練公青思想</u> 〉、〈天主教對於中國社會問題所演之實效〉、〈隨筆〉
	第4期	〈 <u>訓練公青志願</u> 〉、〈開封猶太教概論〉、〈隨筆、信箱〉
	第5期	〈 <u>訓練公青道德</u> 〉、〈太平天國之宗教〉、〈隨筆、信箱〉
	第6期	〈 <u>訓練公青作事</u> 〉、〈唐景教碑出土史略〉、〈隨筆、信箱〉
	第7期	〈 <u>傳教總動員運動</u> 〉、〈唐景教論〉、〈關於太平天國之幾種書籍〉、〈隨筆、信箱〉
	第8期	〈 <u>訓練教友傳教</u> 〉、〈羅馬教廷與蒙古通使史略〉、〈隨筆、信箱〉
	第9期	〈元代之聶斯脫離異教〉、〈徐文定公毛詩六帖發現記〉
	第10期	〈 <u>提倡公教學校</u> 〉、〈徐文定公之科學觀〉、〈隨筆、信箱〉
	第11期	〈 <u>吾人對於中國革新之希望</u> 〉、〈聖教經言有文學之價值〉、〈羅馬公教道德之研究〉、〈皈依羅馬公教之程式〉
	第12期	〈 <u>本志二十五週年紀念</u> 〉、〈二十五週年之聖教雜誌〉、〈李問漁司鐸逝世二十五年紀念〉、〈李問漁司鐸家屬訪問記〉、〈創辦本志的潘秋麓司鐸〉、〈二十五年來本志在思想界上之威權〉
1937年	第1期	〈編者語〉
	第2期	〈編者語〉
	第3期	〈編者語〉
	第4期	〈編者語〉、〈明末天主教之傳入中國〉、〈雜談菲律賓及馬尼刺〉
	第5期	〈中國天主教——自利瑪竇逝世至明末〉、〈馬尼刺舉行之第三十三屆國際聖體大會〉
	第6期	〈中國天主教史——自清入關至康熙朝〉、〈教皇庇護第十一世攻斥共產主義通牒意撮〉
	第7期	〈雍乾嘉道時之天主教〉、〈教皇庇護第十一世致德國主教曹之通牒〉
	第8期	〈專刊〉〈墨井道人晉鐸二百五十年紀念〉
	第9期	〈中國傳教史之感想〉、〈中國傳教史——自鴉片戰爭至今日〉
	第10期	〈 <u>抗戰時期中吾人之祈禱</u> 〉、〈明清之際中國整個學術思想之革新〉
	第11期	〈 <u>對於戰爭我人應有之思想</u> 〉、〈戰爭與愛國〉
	第12期	〈 <u>戰爭時期我人當有之盼望</u> 〉、〈天主上智亭毒中之戰爭〉
1938年	第1期	〈 <u>對於戰爭我們當抱樂觀</u> 〉、〈戰爭論〉、〈少男少女在成年時期身心方面之變化〉、〈信箱、隨筆〉
	第2期	〈何謂童貞〉
	第3期	〈 <u>這樣忍受痛苦心</u> 〉、〈國際關係論〉
	第4期	〈 <u>怎樣過耶穌復活瞻禮</u> 〉、〈明清之際中國整個學術思想革新〉
	第5期	〈 <u>三十四屆國際聖體大會祝壽</u> 〉、〈明清之際中國整個學術思想革新〉
	第6期	〈 <u>公教公共和法西斯派反共底分別</u> 〉、〈崇禎曆書〉
	第7期	〈 <u>中華民國之革新</u> 〉、〈中國文化西浙之介紹者〉
	第8期	〈馬克斯共產主義譯述〉、〈隨筆〉

〔註〕其下劃線的文章為每期雜誌以“編者”署名的小短訊

【註】

- (1) 方豪：《中國天主教史人物傳》，中華書局 1988 年，頁 286。
- (2) 孫金富等主編：《上海宗教志》，上海社會科學院出版社 2001 年，頁 706。
- (3) 吳經熊：《超越東西方》，社會科學文獻出版社 2002 年 7 月序。
- (4) 如學者顧長聲的《傳教士與近代中國》一書中，在談到當時天主教會對於北洋軍閥政府的態度時，就引用了《聖教雜誌》1923 年 11 月和 1924 年 8 月上關於剛恆毅以教廷專使身份觀見 1923 年通過賄選當上總統的曹錕的報道；在談到近代中國天主教教區劃分歷史時，就引用了《聖教雜誌》上 1924 年、1929 年的一些教務報道。學者顧衛民的《基督教與近代中國社會》一書，在談到羅馬教廷對於中國天主教徒參加反帝愛國的五四運動事件的態度時，就引用《聖教雜誌》1919 年 11 月報道當時教務巡閱使光若翰到中國的一些聲明等；1924 年 5 月至 6 月剛恆毅在上海召開的中國天主教史第一次主教會議，該書就引用《聖教雜誌》1924 年 7 月的《中華全國主教公會專號》；關於中國 20 世紀 30 年代中國籍主教、神父、修女的人數就引用了雜誌上徐宗澤的〈近十年來天主教在我國之狀況〉一文。華中師範大學 2003 年王薇佳的博士學位論文《獨闢蹊徑：一所與眾不同的大學——上海震旦大學研究（1903-1952）》就引用了不少《聖教雜誌》上關於震旦大學成立情況的報道及當時教會的一些教育政策等。
- (5) (6) 湯開建、陳文源：〈陳垣與中國基督教史研究〉，《暨南學報》2002 年 5 月。
- (7) (8) [奧地利] 雷立柏：《論基督之大與小：1900-1950 年華人智識分子眼中的基督教》，社會科學文獻出版社 2000 年 11 月，頁 216。
- (9) 李問漁（1840-1911），江蘇南匯（今屬上海浦東）人，1862 年入耶穌會，1869 年晉陞神父。
- (10) 阮仁澤、高振農：《上海宗教史》，上海人民出版社 1992 年 7 月，頁 705。
- (11) 顧衛民：《中國天主教編年史》，上海書店出版社 2003 年 4 月，頁 416，頁 428，頁 429，頁 436。
- (12) 李天綱：〈新耶穌會與徐家匯文化事業〉，見朱維錚主編：《基督教與近代文化》，上海人民出版社 1994 年 12 月。
- (13) 潘谷聲（1867-1921），字秋麓，洗名若翰保第斯大，江蘇青浦（今屬上海）人，後遷居上海董家渡。自幼聰穎，號稱“神童”。12 歲就學徐匯公學。清光緒十年（1884）入修道院，攻讀神哲學。五年後入耶穌會，光緒二十四歲晉陞神父。曾任徐匯公學校長、震旦大學副校長。清宣統三年（1911），接任《聖心報》主編。
- (14) 在《聖教雜誌》上發表文章的作者主要有以下一些教會人士：丁宗傑（教區神父）、趙石經、沈造新、沈公佈、沈建成、沈良能、沈曾安、沈欽造、沈錫元、沈才俊、沈則寬、朱者赤、朱佐豪、吳應楓、王昌祉、花友蘭、衛青心、丁義華、李書華、黎正甫、毛步歐、毛維新、俞伯祿、周溶良、楊堤（安慶教區）修士、方豪、蕭公權、華封老人（馬相伯）、靈芬女士、秉直、惠濟良、成主教、李秋（問漁）、陸徵竺、可楨、潘光旦。還有許多文章的作者用教名來署名，如盤谷、盤石、盤溪、若瑟、秉直、止之、躬耕子等，因為教名存在相同的可能性，而這些教名對應的真實人名，我們現在無從考證。
- (15) 〈公教友之熱心救國〉，《聖教雜誌》1913 年。
- (16) 《聖教雜誌》，1919 年 11 月。
- (17) 徐宗澤：〈二十五週年之聖教雜誌〉，《聖教雜誌》，1936 年，第 12 期。
- (18) 徐宗澤：〈第十四年之聖教雜誌〉，《聖教雜誌》，1925 年，第 1 期。
- (19) 徐宗澤：〈聖教雜誌之主張〉，《聖教雜誌》，1928 年，第 1 期。
- (20) 徐宗澤：〈本社之懷抱〉，《聖教雜誌》，1930 年，第 1 期。
- (21) 查時傑：〈民國基督教會史（三）非基督教運動與本色化運動時期〉，《臺大歷史系學報》，第 10、11 期合刊抽印本，頁 388-401。
- (22) 成和德：〈中華公教進行會之演變史〉，《聖教雜誌》，1935 年，第 12 期。
- (23) 顧衛民：《中國與羅馬教廷關係史略》，東方出版社，2000 年，頁 141-153。
- (24) 方豪：《方豪六十自定稿》，頁 2573。
- (25) 李天綱：〈新耶穌會與徐家匯文化事業〉，朱維錚主編《基督教與近代文化》，上海人民出版社，1994 年 12 月，頁 171。
- (25) 陳秋堂：〈因聖心報徵文引起的一點小感想〉，《聖心報》，1937 年 1 月 1 日。
- (26) (27) 徐宗澤：〈對於公教報紙的感想〉，《聖教雜誌》，1936 年 2 月。
- (28) 方豪：《中國天主教史人物傳記》，中華書局，1988 年，頁 323。
- (29) (30) 《方豪六十自定稿》，頁 2572。又見李東華著：《方豪先生年譜》國史館印行，2001 年，頁 63。

速寫本中的澳門

童建穎*

1996年9月，一個特殊的原因使我意外地來到澳門，並在此埠客居了五年。

我在此之前，曾多次於香港小住，卻從未想到到澳門一遊，許是由於港島之小而澳島更小的緣故吧。想不到澳門半島如此豐富、精彩，充滿情趣，令遊人留戀忘返。

初到南國，面對這綠色世界，畫過不少植物寫生，從大王椰、魚尾葵、棕櫚、海棠、虎刺、蟹爪蘭到一片猩紅的木棉、掛滿氣根的榕以及許許多多叫不上名來的亞熱帶草木，為其千姿百態所吸引。有不少北方的盆栽在這裡竟長成了大樹，足見土壤氣候之重要。



1997-1999的兩年，港澳兩地相繼經歷重大的歷史變革，境內外也出了不少相關書籍。然而，讀書不求甚解的我，對澳門的瞭解還是通過走街穿巷的寫生，憑藉自己的直覺去觀察；或者可以說，因興趣愛好使然，關注着人們熟視無睹的一切，記錄下自己的點滴感知。

— 無數次地在議事亭前地及噴水池邊徘徊，感受着澳門的節日氣氛，卻一次也未動筆；反而穿過新馬路去福隆新街周圍的街巷，卻引起我濃重的畫意：遮天蔽日的燈箱招牌廣告、數不清的各類商店檔舖；手信、餅家、肉乾、生菓；店員向遊客路人兜售、用剪刀剪一片肉乾掰一塊杏仁餅讓你嚐一嚐；剛剛能通過的私家車猶如在小街小巷考車牌，不緊不慢地緩緩而行；本已狹窄的小衢，還泊着一溜電單車；祇要有一丁點空隙，就見縫插針擺個魚蛋檔；這裡的商店有開有關，開開關關十分平常……

— 十月初五街雖已不及當年興旺，但仍有不少商鋪經營各自的生意。古老的康公廟，廟內的旺盛香火和門外的廉價服飾攤檔形成強烈對比，檔口還泊着一輛白色新款轎車；兩邊的舊樓群下是印有“KENT”、“Marlboro”煙牌廣告的遮陽傘，傘下是五彩繽紛的服裝及小商品；間中還有不太相干的修車檔，油膩膩地洗着零部件；那裡也有茶樓、金店、小型超市，燈箱招牌用的是中葡兩種文字。

— 崗頂劇院是澳門最具歐陸風情的公眾場所之一：粉綠色的外牆和白色的立柱、門窗上的紋飾圖案、院中的大榕樹及圍牆上的老式罩燈。這裡曾有多少次輝煌的上流聚會、多少高檔的藝術觀摩，

*童建穎，1952年出生於上海，江西省文藝學校美術專業畢業，中國美術學院油畫系進修；從事藝術教育，1996-2001年客居澳門。任教之餘進行創作；現任教於上海師範大學美術學院；為中國美術家協會會員、澳門文化體、現代畫會會員。

如今劇終人散，祇留下一片寂靜……。不遠處是聖奧斯定教堂，信徒們在此做禮拜，每年的聖誕彌撒以及天主教的各種儀式，顯出一派肅穆與安祥。再過去是何東圖書館，黃色的圍牆以及停泊在榕樹下的私家車輛。崗頂前地沿東方斜巷直下就是市政廳，離開市近在咫尺，卻能夠從中取靜而獨享一份空曠。

——白鴿巢，一座以如此美妙名字命名的公園免費向公眾開放，一排大榕樹舒展着臂膀，垂掛着長長的氣根；有不少老人和孩子在此喘息——人生兩極的好去處；朝裡走，幾塊大石下是葡國大詩人賈梅士的雕像，相傳他曾在此巨石架起的洞中隱居，還創作下世人矚目的史詩，後人在此立碑紀念這位令葡萄牙人乃至澳門人引以為豪的歷史人物。

——媽閣，四百五十年前葡國人在此登陸並詢問地名，誤將媽閣廟以訛傳訛為MACAU，後人無數遍地重複這一傳說，使此地成為旅遊熱點而令香火長旺；依山傍坡建造的廟堂、院中大石上的帆船圖案、善男信女們的香金和許願營造着一種特殊的氛圍。

——海事博物館，這座十分現代的建築就在媽閣廟對面的海邊。館中陳列葡萄牙人航海時代的有關資料及各類船隻模型、澳門海域的歷史概況、海洋生物及魚類資源等等；館外靠海的空地設有新式蓬架結構的露天茶座，供遊人休息暢飲，別有一番情調和意境；對岸就是大陸珠海，令人浮想聯翩。

——遊船碼頭陳列的一條龍舟，雖已離開水面，卻不難想見它參賽時的奮勇和豪邁；傲古的三桅帆船



聖綠色的鐵
皮宮簷瓦上
有地及九有
三個
郵電司樓的
議事堂前
地、南灣區
西灣之處……
鐵皮直了四周
均有灰綠色
必望膠之痕
特相配時
見三兩遊人
生下小憩
……
九七年十月
廿日寫於媽閣
前地

媽閣廟前地

每天在此承載不同種族膚色的各國遊客，讓人們作半島遊泛舟水上去欣賞、去想象一切的一切。

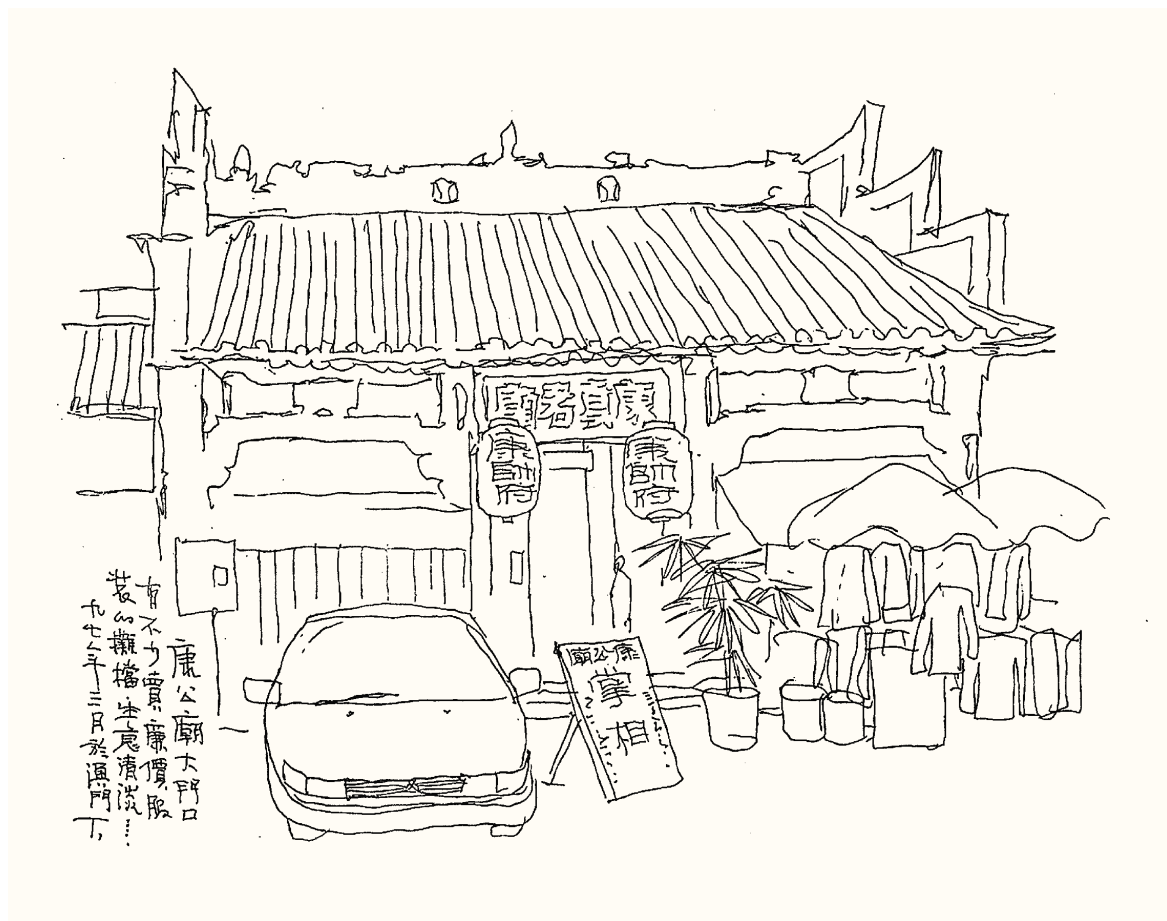
—— 墨綠色的鐵皮售貨亭在澳門半島不下三處；郵電局邊的議事亭前地、南灣近西灣處以及此處媽閣廟前地，出售煙糖飲料及紀念品，鐵皮亭四周均有塑膠桌椅相配，讓遊客小坐，計劃下一行程。

當然，就澳門印象而言，遠不止這些。有的入畫，有的則沒有。如娛樂場，我進過多次，陪大陸朋友觀光而已，自己斷無興趣投入。我一有時間大多耗在泡書店看畫展上了，有時還會同朋友一起吃飯，或帶學生去離島寫生，畫畫水彩風景，記錄一點感受。作為一個客居澳門的邊緣人，我所關注着眼的往往是當地人不太在意的事物，所以才會寫出

〈紅郵筒〉、〈黃洋樓〉、〈藍牛仔〉、〈白教堂〉、〈黑胸牌〉等五色文章，在香港發表。

—— 記得 90 年代初赴港小住時，看到那裡的垃圾筒是綠色的，郵筒相反卻為紅色。在澳門又使我領略了這種紅郵筒，並由此憶及我青少年時代獨立生活的開始，數十年書信不斷成為我個人嗜好不可或缺的組成部分。……隨着歲月流逝，多少人、多少事、多少情成為過去，演繹着曲折坎坷起落跌盪的人生故事，通過書信多少可以留下痕跡，作為舊去新來的見證，由郵筒和郵箱維繫着不經不覺的彼此關照。

—— 在澳門半島有不少歐式建築，且各具特色，如粉紅色的澳督府、陸軍俱樂部，暗綠色的港務局，灰白色的阿婆井前地，還有色彩紛呈的議事亭前地、噴水池周遭等等；而最令我注意的還是位於



康公廟

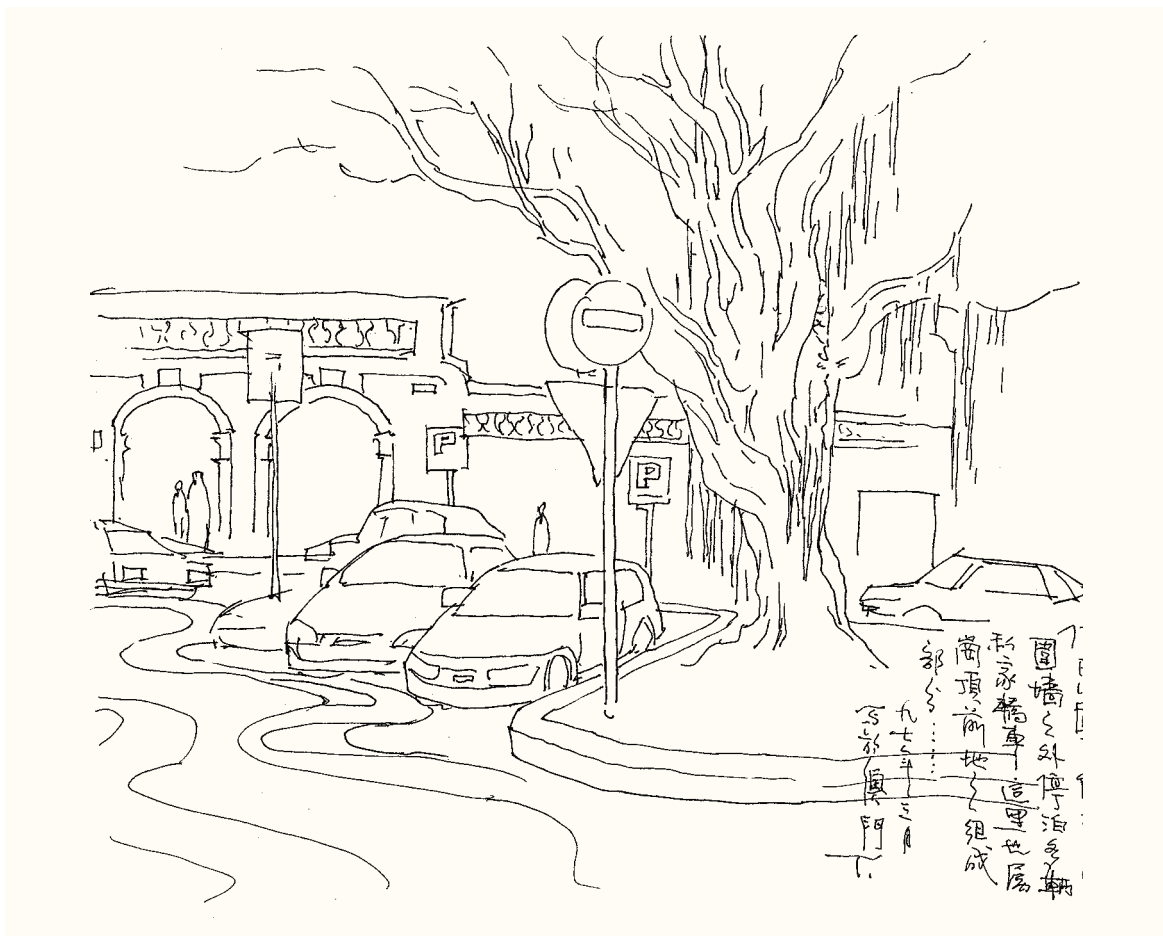
荷蘭園正街、塔石球場西側的八間屋。從東方葡萄牙學會由北往南，直至政府衛生司，數來數去總覺得少了一間，因為對歷史不甚了了，也就沒再去刨根究底了。那稱之謂八間屋者，都以黃色為基本色調，那是一種類似於中國佛教寺廟的顏色，同時還配以土紅色飾邊，包括低矮的圍牆，加上小院內的南方植物，別有一番情趣。

—— 20世紀的最後二十年，大陸開放所帶來的變化乃不以人們意志為轉移。半個世紀“步調一致”為標誌在服飾文化上的體現，經歷了舉國上下人民裝、軍便服、中山裝、兩用衫等幾個時期，之後進入舉國上下穿西裝，現又作興唐裝，幾乎成了國服。而這二十年，牛仔服雖未被官方場合認可，卻已悄然遍及中華大地，人們默默接受了這一來自“紙老虎”國度的休閒裝。……在澳門，我有機會瞭

解另一制度下的華人社會以及這裡的牛仔服世界，經歷百餘年的發展，牛仔服有多種顏色，而最具代表性的仍是藍色。

—— 從人口密集聲色犬馬的澳門半島向南，過跨海大橋，由擁有新世紀酒店、凱悅酒店、賽馬會、運動場和國際機場的離島氹仔再向南，就是一派野外景色的大島路環了。這兒有着與珠海橫琴隔岸相望的十月初五街，以及每逢節假日才人頭攢動的黑沙海灘，還有此地最高級別的威斯汀酒店和達官顯貴們的高爾夫球場。然而，來此地的遊客未必知曉，連澳門居民也大多不甚清楚的去處，則是九澳村的七苦聖母小堂。……在我耗費數十年心血的藝術旅途中，竟有這一座揮之不去的白教堂。

—— 在大陸渡過不惑之年的人，都該有對胸牌的印象；這個會議最多的國度，與會者左胸掛一牌



何東圖書館

子以表明身份，通常粉紅色居多，而人大政協則多用大紅或淡黃色，且燙有金邊和徽記，近年來又流行貼照片以驗明正身。此外，公眾場合掛胸牌的還有酒店服務員、大堂經理或其他工作人員，一般用的多為白色。但在澳門，我卻見識了一種黑胸牌：那是在議事亭前地到賣草地街附近，人流如鯽的步行街上，經常可見一些身穿白襯衫、繫黑領帶、着黑褲的年輕人，有金髮碧眼的白種和身材矮小的亞裔，還不乏女性，胸前都掛有一塑膠製成的黑牌，上有白色的中英文字。

因職業之故，我從沒放下過畫筆。回大陸生活轉眼又是五年了，澳門印象卻不曾淡漠，反而越來越清晰。這五臟俱全的小城所特有的一切：教堂寺廟、車船路橋、大廈新樓、名勝故居，有旅遊設施，

更有實實在在的居民住宅，路邊靠椅就坐的老人，身着制服手捧課本當街步行的學生，駕駛各種車輛趕工的市民，在此繁衍生息的族群。——我開始憑藉記憶，寫與澳門有關的隨筆雜文，就嚴格意義上說，也祇能算是速寫，用眼所畫的速寫，點滴積累，已有〈新口岸〉、〈澳門文化廣場〉、〈大三巴〉、〈螺絲山〉、〈澳門的戲院〉、〈路環雅憇〉、〈天堂之門〉、〈黑沙海灘〉等多篇，其中不少已陸續於澳門發表：

——初到澳門，這座半島小城馬路彎曲狹窄，一切都成比例地縮小。老城區建築密度高，居民也多，不少地方保留着昔日舊貌，街巷貫通，人行道祇夠一人步行，本來不寬的馬路，泊車還佔去一半，發展空間受到局限。我第一次去氹仔，過大橋回首望去，沿海成片方型建築拔地而起，很有氣勢，這便是經年填海開關的新口岸。……因為填海，



十月初五街

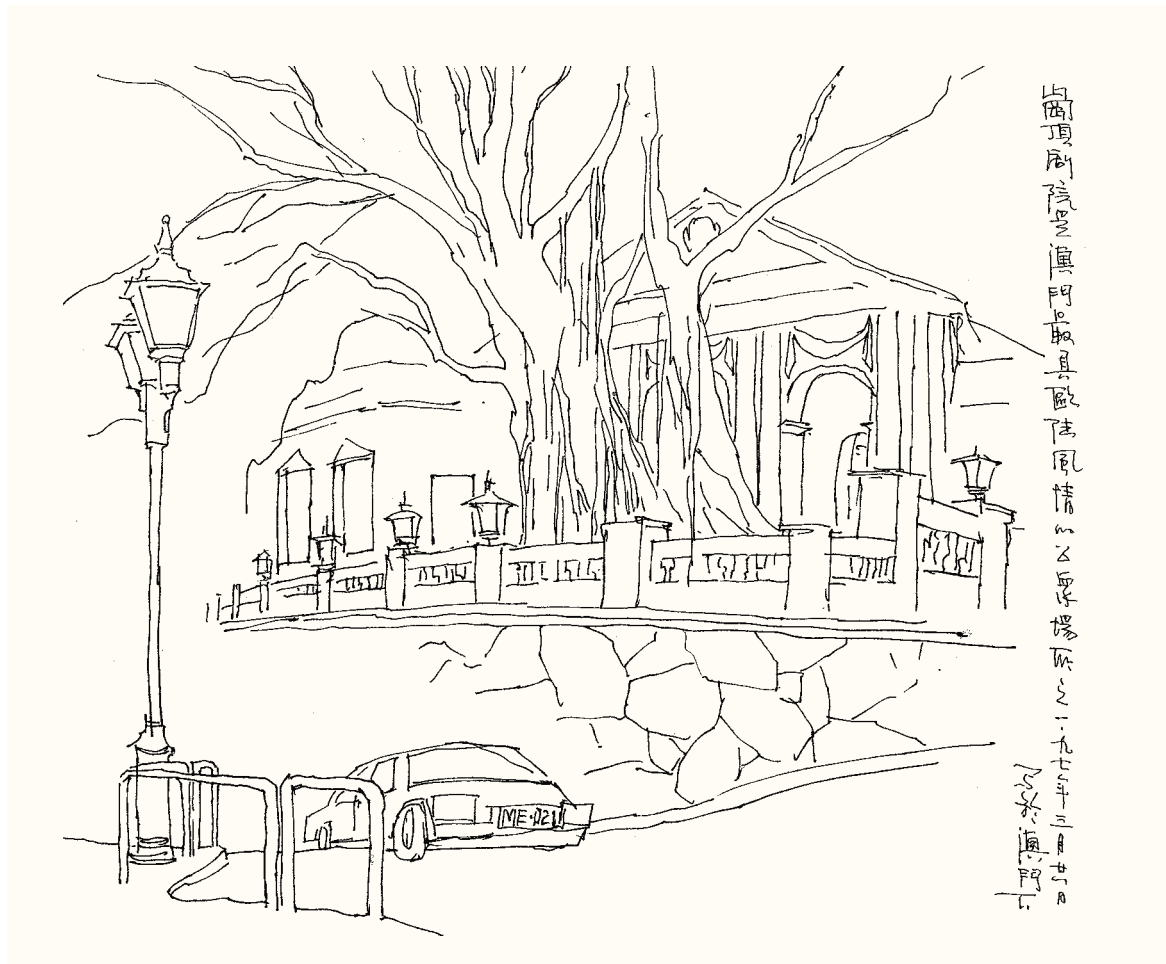
世界地圖上祇有地名的這個點得以不斷擴大了。

——記得我到這座小城逛的第一條街就叫荷蘭園。那是個悶熱的夜晚，做嚮導的也是大陸來的讀書人，在商鋪林立不夠兩人並行的人行道上，走着走着，便魚貫而入一間當街鋪頭，卻須拾級而下，豁然開朗之所在——澳門文化廣場。在港澳凡稱之為“廣場”者，大多是商鋪連連的購物中心，而非大陸所慣稱公眾集會的空地。在此，文化廣場則是家書店，澳門最大的書店。數百平方米的地庫擺滿書架，日光燈通明，還有冷氣開放，非但第一印象極佳，從此便成了我光顧最多的去處。

——到過澳門的人沒有不知道大三巴的，而尚未到過的人也能從旅遊資料中注意它的形象。……1999年聖誕，節日氣氛十分濃。隨着夜

幕降臨，男女老少相繼來到此地，沿着臺階坐下，靜靜地等待開演。教會的義工們在場上派發節目單，作着宣傳。我也找了個空位入座，繼續習慣了的觀察，進而感受澳門回歸後的第一個聖誕節。看着等待開演的觀眾，還有那些坐立不安的孩子，不禁聯想到三十年前我下放農村時，生產隊裡放電影的情景，幕布正反面坐滿了人，引頸翹盼……忽然，音樂聲起，舞臺燈通明，晚會開始，將我的思緒打斷。我見到臺上基督徒們的認真表演，其中不乏我教過的學生，才知這亦真亦幻的不是夢，儘管深藍色夜空下的大三巴被燈光照得像舞臺佈景……

——彈丸小城澳門，土地雖金貴，卻保留了相當面積的綠地。……準確地說，澳門半島除東西望



崗頂劇院

洋山之外，其餘都是坡地。在不同高度的坡上造房蓋樓，依地勢起伏開挖築路，由最初的沙土到後來的瀝青再變為現在的水泥，路面的改進未能失去其質的原貌，大形大勢還在。……螺絲山是那種小公園，小到西門進東門出，祇消十幾分鐘就能將所有的小徑兜完，然而卻是滿目蔥綠，滿到鐵柵欄幾乎圍不住，漫出僅可一人行走的路……

— 澳門半島有過不少戲院，如白馬行的“國華”、同安街的“翡翠”、巴波沙大馬路的“明珠”、荷蘭園正街的“柏蕙”、馬場佑漢街市附近的……，均在回歸之前陸續關閉。其原因自然是經濟蕭條、市面不景，也和現代科技的高速發展不無關繫：電視的出現令電影面臨危機；錄影技術的發明讓大批觀眾離席；數碼影碟的問世很快

使市場受到衝擊；VCD、DVD等全新產品為視聽享受更新換代；充斥街頭的音像盜版速度之快成本之低廉叫戲院老闆們不得不對投資方式重新考慮。

— 路環，澳門半島屬下的第二離島，它沒有澳門半島中區的熱鬧擁擠，亦不如氹仔有那麼多新樓拔地而起。此地人煙稀少，寧靜清新，自然生態保護得很好。倘稱澳門中區為城的話，路環便是鄉。……就地形而言，疊石塘山為全島的中心，緩坡之下直至四面環水的海邊，北面逐年填海和氹仔相連，東面有發電廠、九澳村、油庫和貨櫃碼頭，南面是黑沙及竹灣兩片海灘，西面則為路環市政老街，荔枝灣以南是狹長的十月初五馬路。……在此中段，有座面西的聖方濟各小教堂，在其前地一旁便是頗具土生烹飪特色的雅憩餐廳。



賈梅士洞

——許是因為職業愛好，我對各地的人文景觀特別關注，澳門自然也不例外；但在當地旅遊部門的歷年資料中，有遠近聞名的十景八景，卻未曾提及在我看來重要的去處——西洋墳場。……無論將澳門看作東方的蒙地卡羅，還是華洋雜居的迷你都會，這一人口密度和私車擁有量均居世界前列的半島，其魅力不僅在於遍佈新口岸的娛樂場、眾多大小教堂、寺廟、燈塔、炮臺，以及不少南歐建築、別具特色的街巷，更有歷經數百年滄桑的墓園，安息着曾經生於斯長於斯並最早見證不同文化交融的先輩們，帶着他們各自的曲折經歷纏綿動人的情感故事以及人類共和的聖潔夢想……

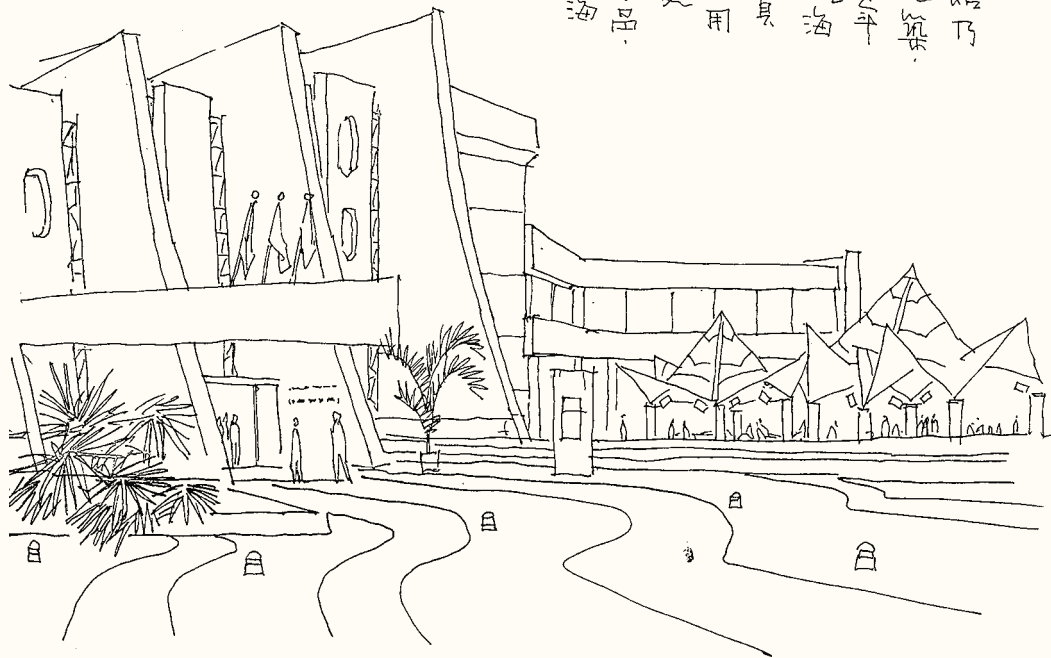
——離島路環的南部，是澳門著名的休閒區，面朝大海有長長的海灘，因此處的沙呈黑色而得

名。從半島可乘搭專線巴士抵達，途經澳氹大橋過離島氹仔、上路環公路由北向南，便到了遠離市區的黑沙海灘。……夜間，天色很黑，海水更黑，此刻的黑沙反倒顯得灰白，沙灘上遊人凌亂的腳印還未平復，有待午夜的潮水輕撫。……翌日，無論晴雨都開始新的一幕，黑沙海灘依然遊客如鯽；遇上好天氣，人們還會在此享受陽光、享受人生。真的，唯此景此情，方悟了人生如夢……

在澳門生活的五年當中，我陸陸續續結識了不少人：不同年齡、不同膚色、不同語言，以各自不同的經歷、學養提供給我不同的幫助和啟示。

——有德高望重的前輩書法家、教育界的著名校長、文化人中的詩人作家；我在澳門首次個展的

海事博物館乃
十分現代的建築
內中陳列早于
葡萄牙人航海
時代的種之寶
料以及航海用
具名類較更
構型之複製品
在博物館裏海
一邊的空地設
有新式蓬架
的露天吧供
遊人休息暢
飲別有一番
情調和意境
……
九七年十二月
廿五日於澳
門海事博物
館下



海事博物館

記者招待會竟得到前輩的肯定，兩次開幕式老校長都親臨剪綵，並獲著名作家撰文介紹並得以免費印製場刊……

—— 有澳門美協的會長和理事、澳門文化體、現代畫會會長、澳門國際視覺藝術中心總監；接受我加入美協並參與活動，為本人再次個展畫冊作序並接納我成為現代畫會會員及參與理事會，和視覺藝術中心一起為澳門美術專輯組稿……

—— 更有不同畫種流派的畫家，年輕的現代藝術家朋友；在觀摩或參與當地展覽之際得以交流，去體會“留有充份餘地，共享一個空間”……

—— 當然，接觸最多的還是學生，在和他們的交往中，我學習當地方言，感受着生機勃發的新一代……

就和十年前初到澳門那樣，南國植物的旺盛生命力使我為之震撼。翻開當年的速寫本，在寫生的植物畫面上我記着：

—— 祇有在南國的氣候濕溫下才能繪聲繪色地更具姿彩……

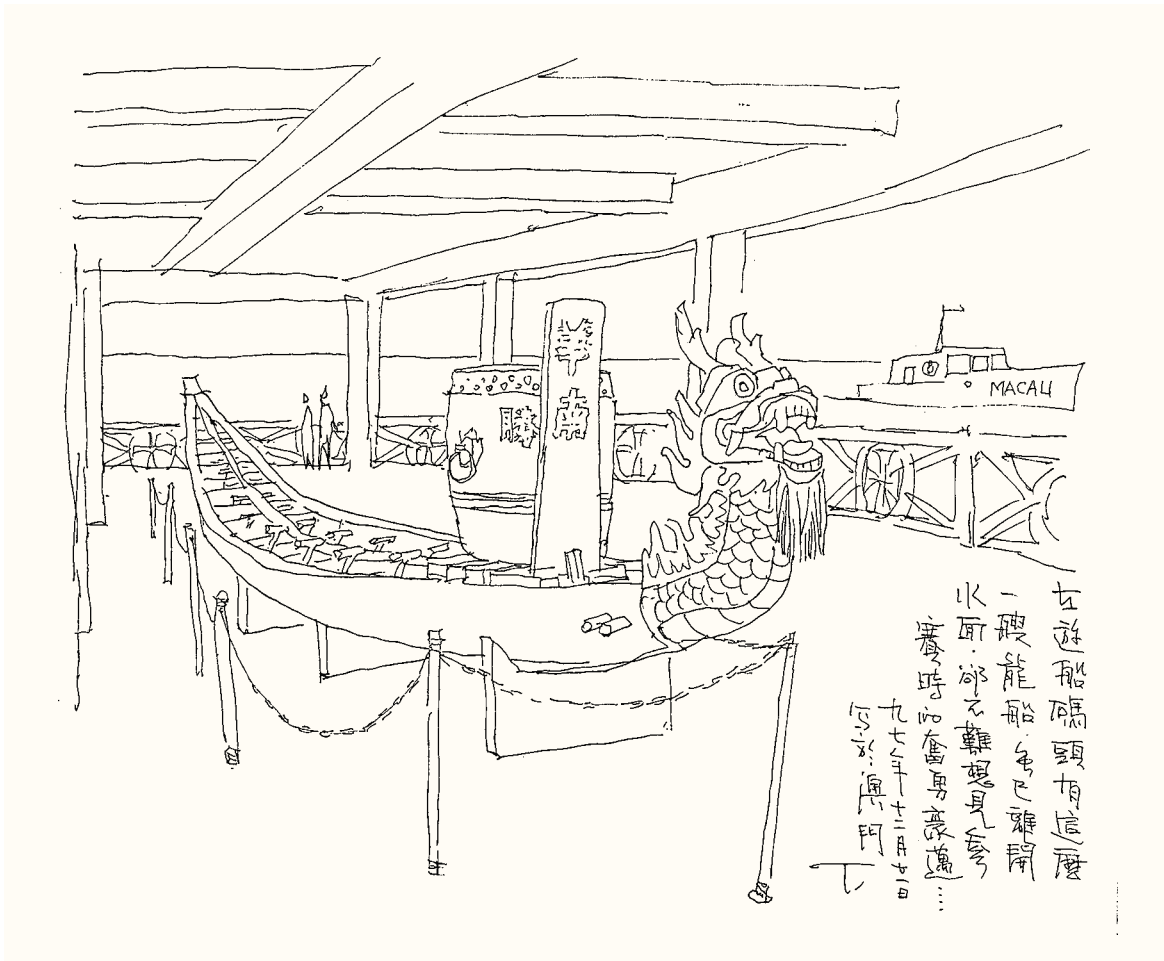
—— 但凡有個性、裝飾意味濃者均可入畫，均能使自然界之生命力得以最充份的表現……

—— 銀灰色的枝幹沒有一片葉，但依然有其頑強的求生之美……

—— 又是一種極其旺盛的外型與姿態，有如此之反照，陽光也會因此微笑……

30-6-2006 初稿、15-7-2006 二稿

於上海師範大學美術學院

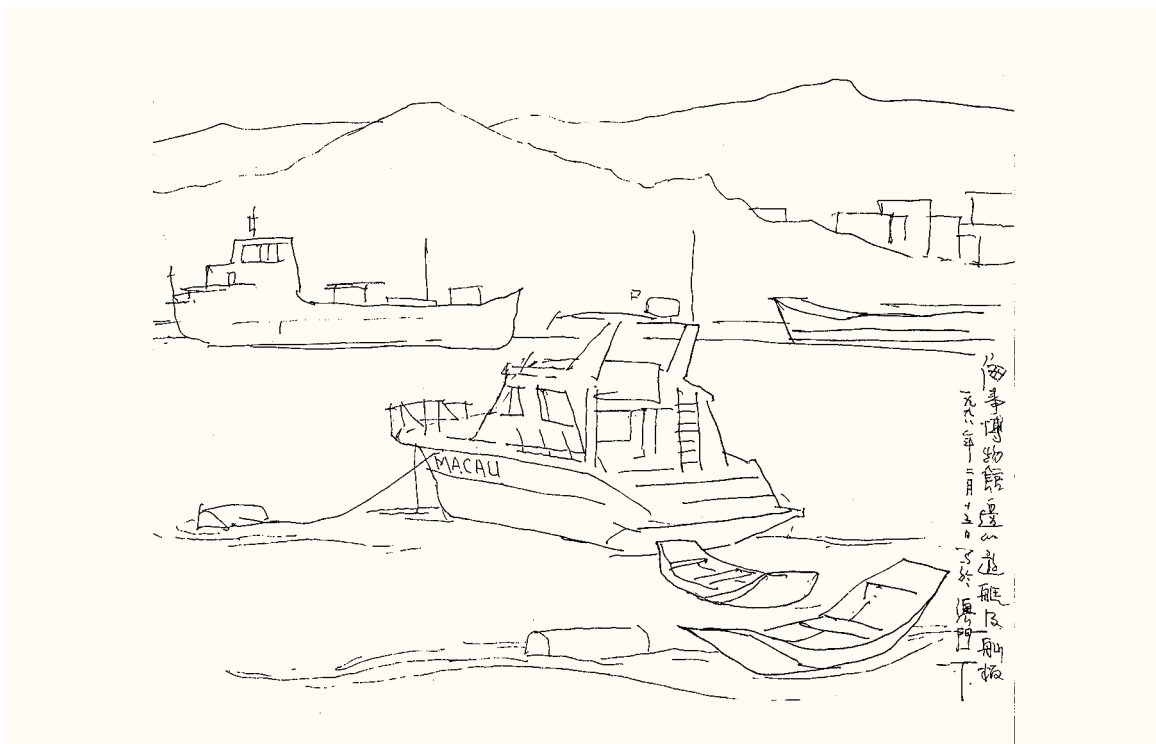


海事博物館（殷皇子碼頭）：龍船



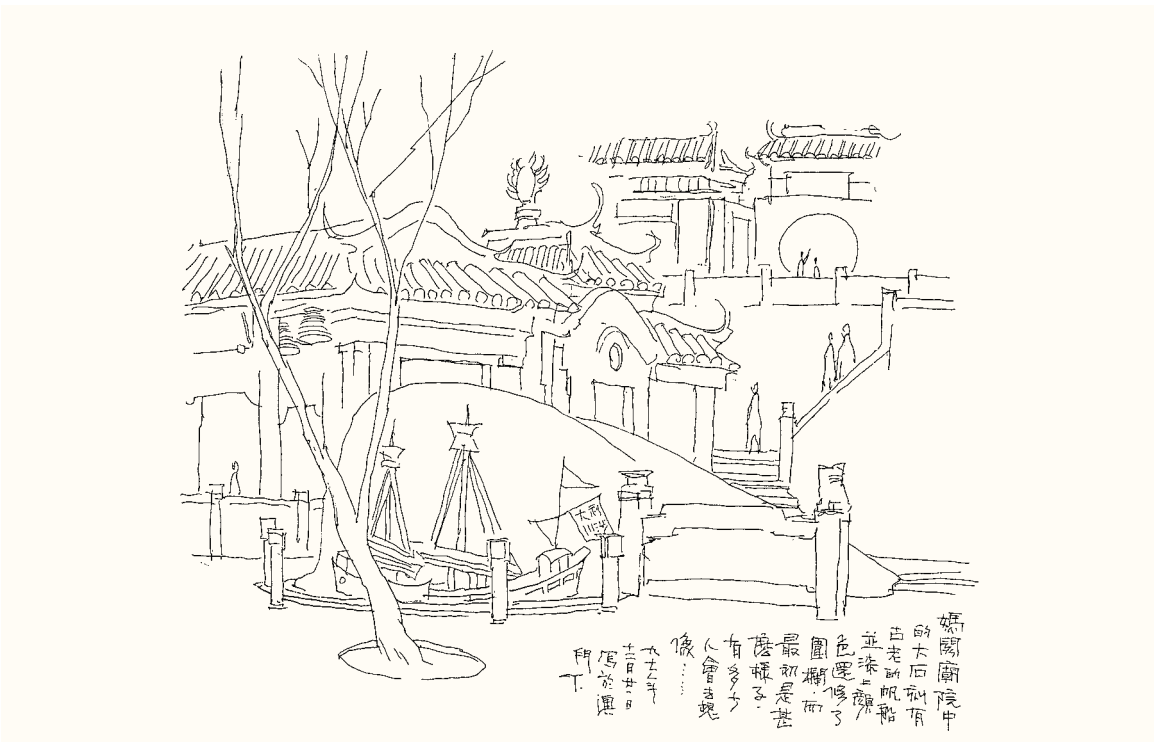
仿古以三桅帆船
每天在碼頭載滿同
種族薄皮的地遊
家作牛馬環遊
讓人們泛舟水上
去欣賞去想像
別人的一切……

九七年十二月
廿一日寫於澳門
下

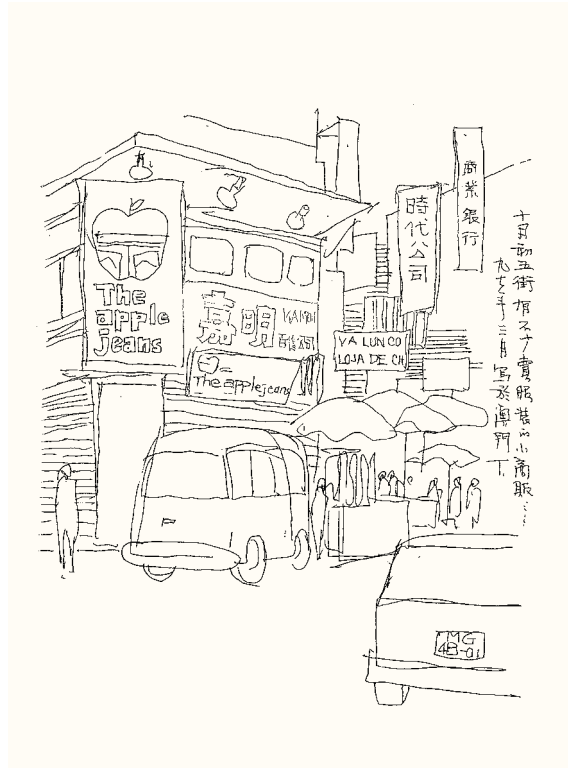
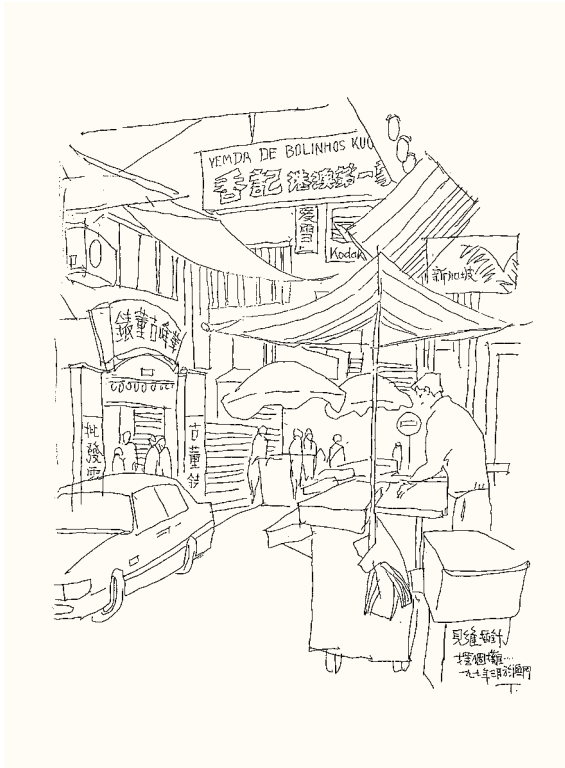
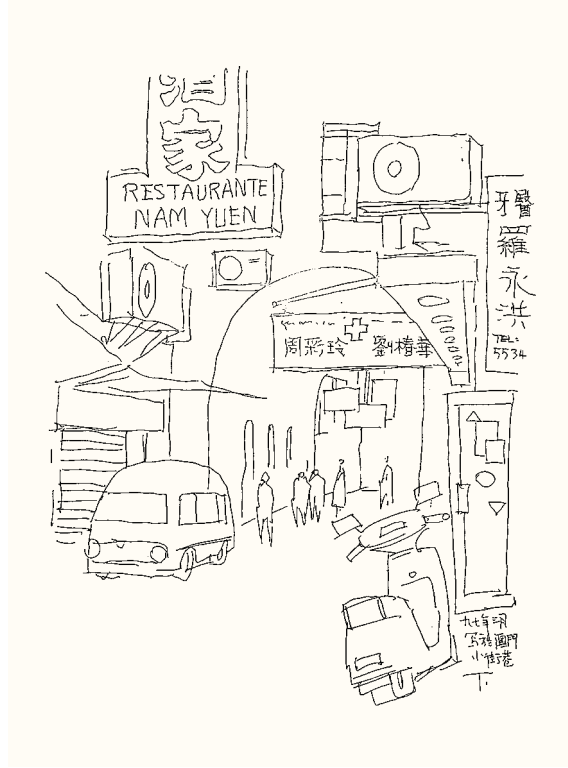


海事博物館
一九九七年二月三日寫於澳門
下

內港碼頭一瞥



媽閣廟前地



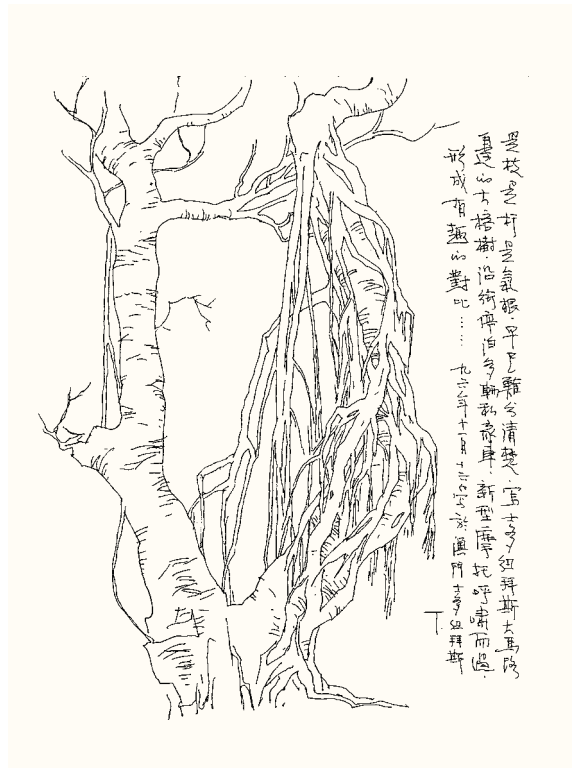
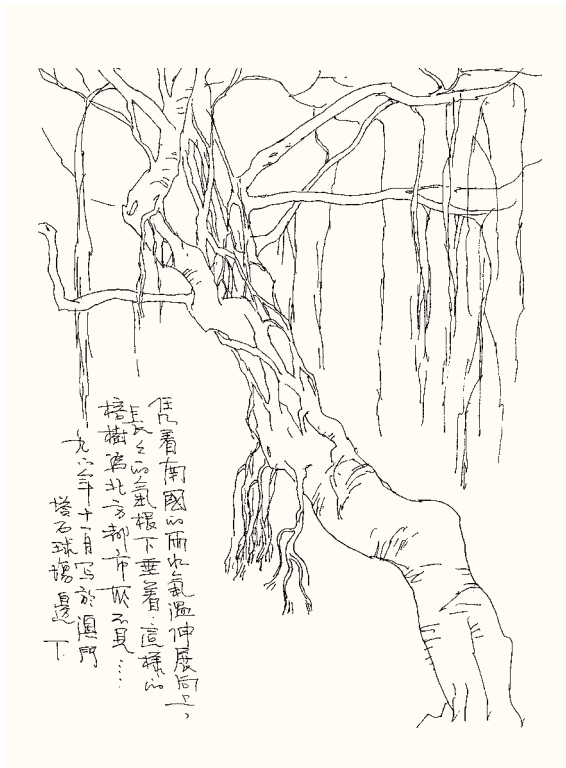
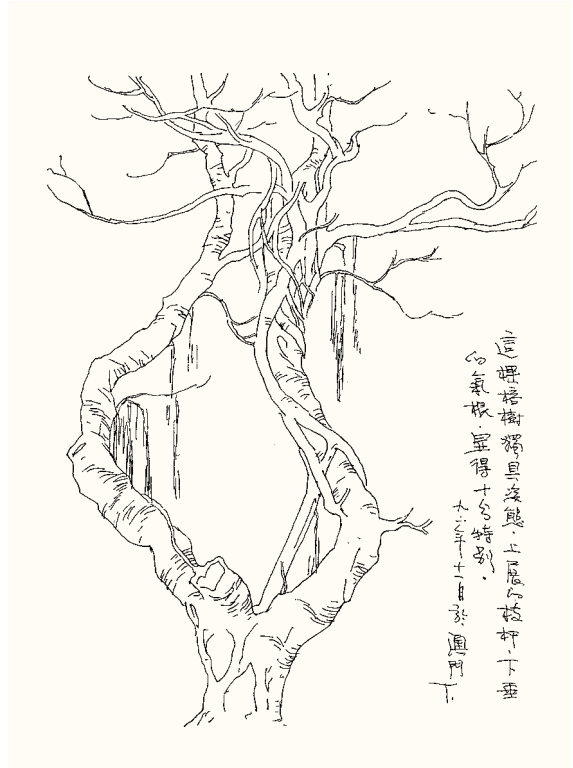
新馬路周遭的街巷



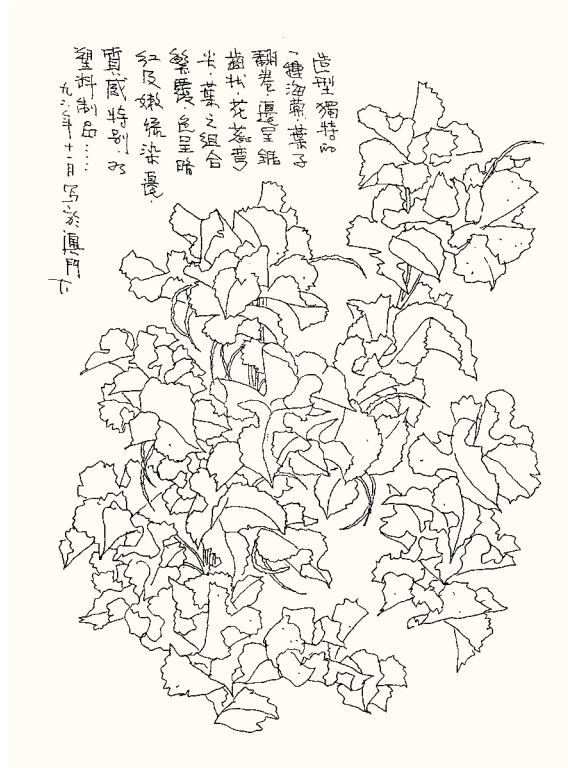
福隆新街的小橫巷



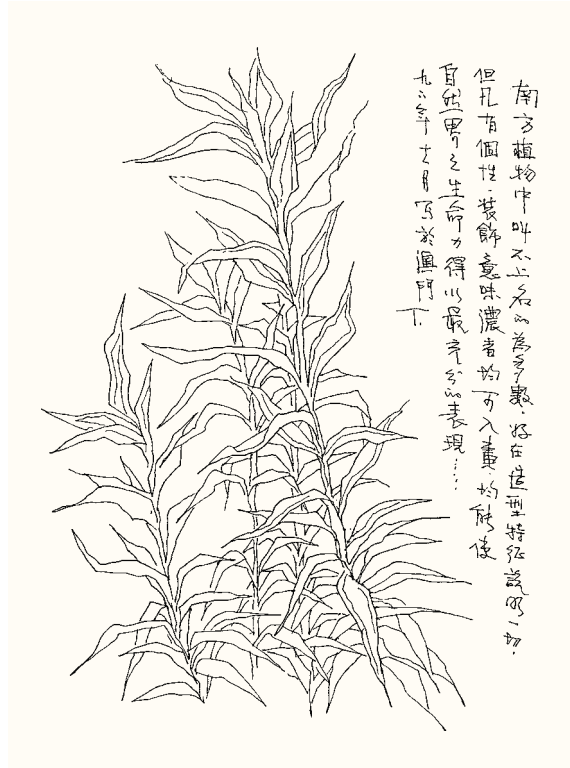
白鴿巢公園



塔石球場附近的大王椰和榕樹



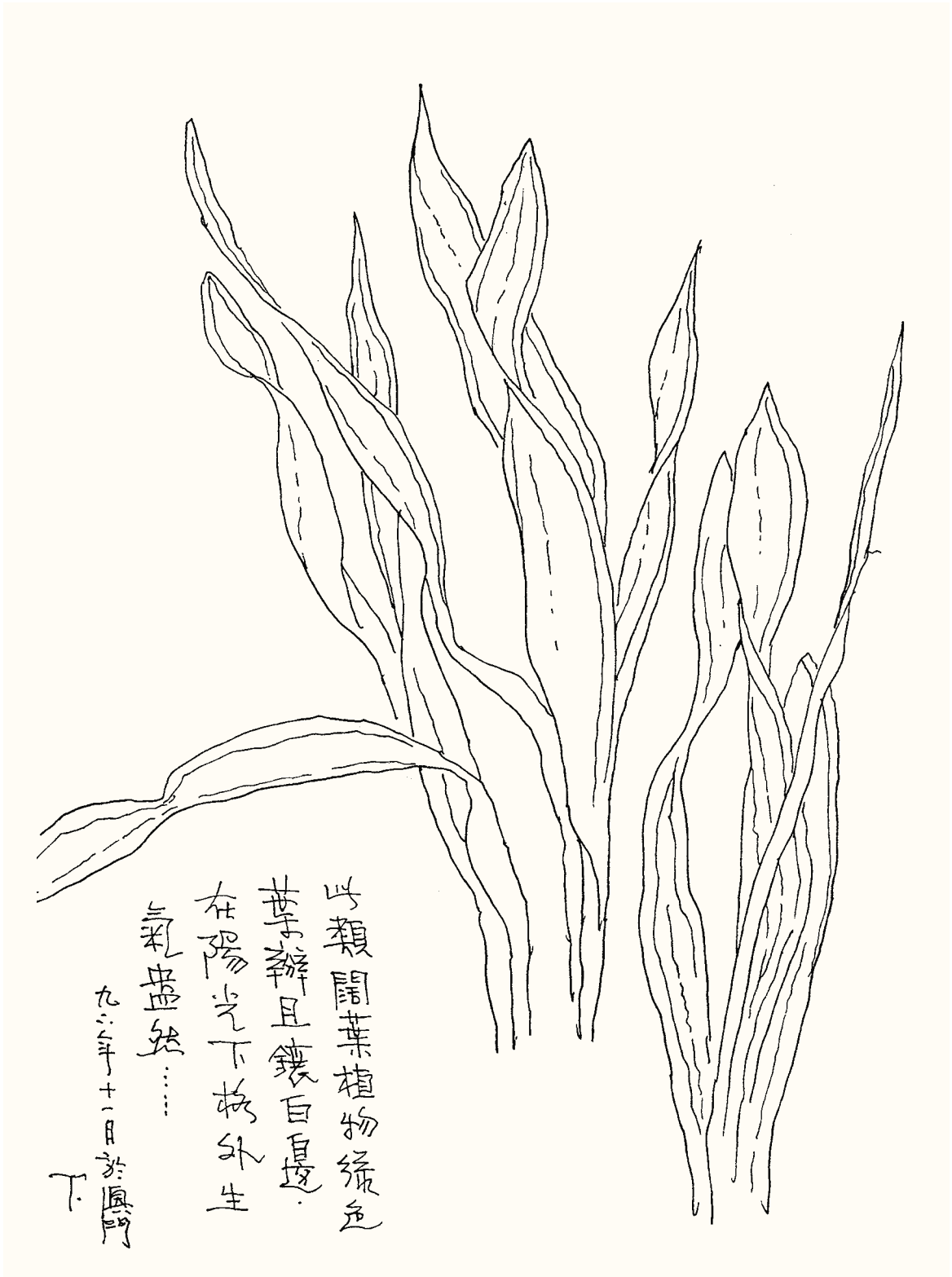
南國花草（一）



南國花草（二）



南國花草（三）



此類闊葉植物綠色
 甚鮮且饒百蟲
 在陽光下格外生
 氣盎然……

九三年十二月於澳門
 下

南國花草（四）



華士古達嘉瑪花園原貌



東望洋斜巷一邊的建築



得勝斜巷



路環島老街



路環島聖方濟各教堂前地

日本東洋文庫所藏歷史繪畫初識

莫小也*

日本東洋文庫的繪畫藏品具有百年以上的收藏史。本文依據筆者閱讀原作的記錄，結合近年的研究成果，對該庫所藏歷史繪畫提出若干見解：1)文庫歷史繪畫藏品數量龐大，尚無系統整理，顯示了研究的緊迫性；2)文庫收藏的歷史繪畫是藝術還是情報；3)有目標的直接記錄、原作的複製與圖像的廣泛傳播是歷史繪畫的特徵；4)藏品集中了錢納利在澳門繪畫的優秀鋼筆速寫、水彩畫。全文期待在研究近代中國美術史、中外關係史時擴大視野，增加更多的切入點與疑問。



日本東洋文庫外景

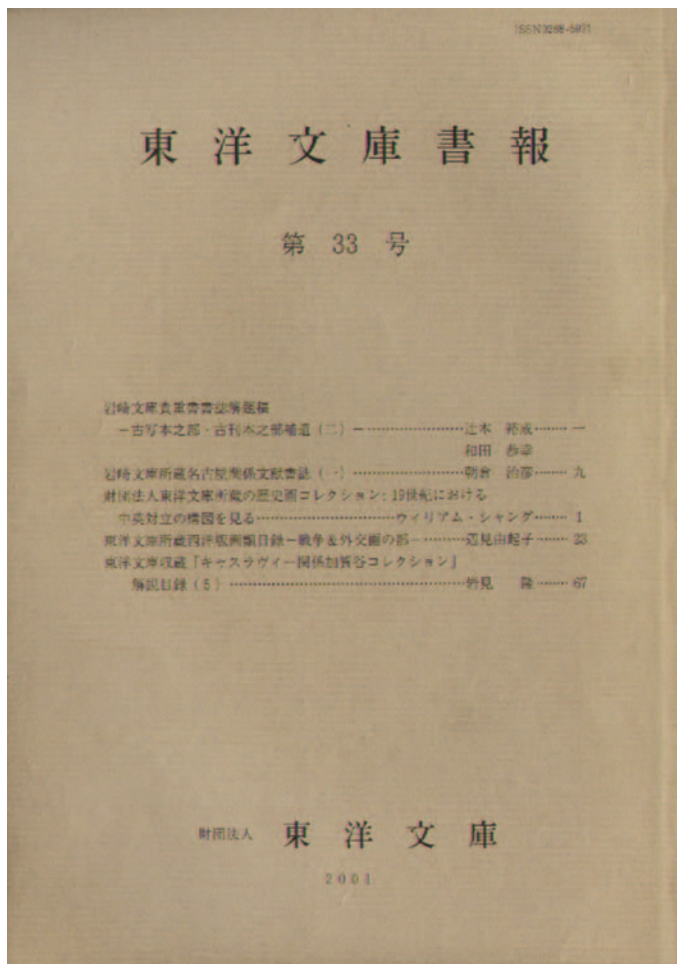
*莫小也，歷史學（中外關係史方向）博士，浙江大學藝術學系副教授。

1924年創立的日本東洋文庫，已經走過八十年歷程。那裡豐富的繪畫藏品，從原收藏者莫里遜（Dr. G. E. Morrison）手跡開始算起，至少有一百年了。⁽¹⁾然而，直到21世紀之交，日本學者才對那些藏品着手進行研究。⁽²⁾筆者於2003年暑期在該文庫閱讀了部分原作與複製品，本文依據直觀記錄，結合相關研究成果，對該庫藏畫提出若干淺見。

關於現狀與課題

文庫藏品數量龐大，目前還缺乏系統的目錄與研究，它們僅作為史料就顯示了研究任務的緊迫性。

西方曾經將歷史繪畫（Historical Painting）解釋為：“以古代歷史（真實事件與人物）、古典神話、基督故事為題材，具有一定教誨作用的作品。”⁽³⁾而東洋文庫藏品是20世紀後期在港澳及東亞其它地區命名的另一種闡述的歷史繪畫。在香港歷史繪畫館開幕之時，何金泉稱這是一種“以視覺形式記錄人們生活狀態及地方外貌的途徑”的繪畫，曾柱昭則認為歷史繪畫藏品“主要描繪18、19世紀時期，廣州、香港、澳門及沿海多個通商口岸的風土民情，以及旅居中國的外國人士活動情況”⁽⁴⁾。筆者所見該庫藏品，約90%以上是中國題材或與中西交往相關的。從畫中可以看到許多澳門、香港和沿海開埠城市的景觀、那個時代中外各界人士的肖像。然而，由於過去歷史繪畫的展示、出版僅僅局限於澳門、香港及國外收藏單位，因此以為它們與中國內地的關係不大。其實，看一下日本學者編的“風景畫”、“人物畫”、“戰爭與外交畫”、“其它”四種圖像目錄及圖像，就可知歷史繪畫題材的廣泛性。⁽⁵⁾在這四個專題中，有些是以一個事件或主題構成組畫的，有些是一部書的成套插圖，還有的是畫家個人



日本東洋文庫出版物《東洋文庫書報》

出版的畫輯，題材不一，手法多樣。就涉及真實人物的畫面而言，在第32、33期有描繪兩次鴉片戰爭中行政、外交官員肖像與戰鬥過程的場面。人物與外交專題的時間最早可推到1765年製作的〈平定準回兩部戰圖〉，收藏範圍擴大到鴉片戰爭之後的海域測量圖等。在畫種方面，特別收藏了一批政治諷刺畫，其中有著名的諷刺畫家吉爾雷（J. Gillray, 1756-1815）以18世紀末英國的外交、貿易政策、王室為題材的作品。畫家並沒到過中國，1792年9月14日出版的〈馬嘎爾尼使團謁見乾隆帝〉，是一幅重要的歷史想象畫，起了讓讀者“愉快地”接受事物、讓人們增長了關於世界形勢的知識的作用。⁽⁶⁾繪景作品突出了香港、澳門、廣州商館景色，肖像

畫對象有英國對清使團成員、英國東印度公司所屬殖民地行政官、英國陸軍與海軍軍人、傳教士、外交官等，其中最重要的是西方人對中國的印象，典型的內容有記錄刑法的〈擠壓踝骨〉、記錄生產的〈茶的栽培〉，中國船、塔、炮臺、寺、官吏的庭院、拱橋裝飾都成了公認的“中國式”題材。總之，從全景畫〈威海衛景色〉，到風情畫〈靖遠街〉、〈同文街〉，表現了18-19世紀豐富的歷史場景。然而，1963年亨利（Henry）等人出版《喬治·錢納利展：中國沿海地域的畫家》，介紹錢納利作品的所藏機構，居然不知東京“莫里遜藏品”行蹤。⁽⁷⁾

從整體而言，由於文庫所藏數量之大，成套的組畫或插圖僅一個編號，因此至今無法依據原有莫里遜編製的目錄得到該館“歷史繪畫”藏品的確切數字。⁽⁸⁾據安田論文得知，東洋文庫有獨立的“版畫”

目錄計四百種，組畫僅以一個單位計。實際上，在威廉·亞力山大（William Alexander, 1767-1816）一套畫冊《中國風俗志》（*The Costume of China*）中就有版畫四十八張。筆者以此推算，加上混在《莫尼遜目錄（一）》中的水彩畫、素描，東洋文庫藏品會有五千幅以上。再以文庫收藏的錢納利作品為例，他的畫僅標出 LfB50 與 Lfa 44 兩個編號，這是由於重新裱裝是根據收藏時的兩冊劃分的，此前“第一集冊叫做紅冊，第二集冊又叫做黑冊”⁽⁹⁾。筆者作了該庫錢納利作品的統計，總數達三百二十九幅。其中有〈澳門白鴿巢〉、〈廣州西河風景〉、〈澳門聖母堂〉等水彩畫與素描。

面對豐富的收藏，安田感歎研究的滯後：“東洋文庫作為文獻、原始資料等收藏及東洋學研究的專門機構而聞名，雖然原莫里遜藏品中有繪畫、版



馬嘎爾尼使團謁見乾隆帝（套色版畫 38.8 x 39.5 cm） James Gillray 繪 · 1792年



茶的栽培（之二）（石版畫 23.3 x 37.5 cm） M. Trementsky 繪·年代不詳

畫，但是，迄今為止海外的繪畫、版畫專門文獻及美術雜誌對它們幾乎沒有涉及，有點不可思議。”⁽¹⁰⁾這些圖像對地域史、交通史、建築史、外交史、貿易史等各類研究會起到十分重要的作用，但這數千幅藏畫的著錄就會花費學者許多精力。

關於定性與評價

從大量的作品中看到，作者為了收集地理、動物、植物、軍事等情報而製作的細膩素描，並無豐富的想象與高超的技法。在當時的歐洲，繪畫被分為藝術創造與收集情報兩極，因此留下一個懸案：文庫收藏的歷史繪畫如何歸屬，究竟是藝術還是情報？

從以往學術界對歷史繪畫的認可程度來看，從當時廣闊的創作背景來看，這類繪畫確實附有情報資訊的特點。且勿說〈香港〉（1847年，第31號126圖）、〈香港與維多利亞〉（1851年，第31號127圖），直接反映了19世紀40年代以來，英國人佔據香港後移山填海、香港海岸地形的急遽變化；即使

各冊人物肖像、戰爭、外交、中國風物方面的圖像都有讓西方人增加殖民化理解、認知的目的。尤其是歷史人物肖像畫，“當時，英國為了對殖民主義的理解與引起共鳴，在美術館公開海外活動的軍人、政治家、外交官等肖像畫的機會很多，在這種傾向下，為提高他們的知名度，出版了大量版畫。”⁽¹¹⁾

進一步講，中國與英國對立的圖像如實地反映了繪者立場的轉變。記錄中英關係的畫面，最早有1816年虎門近郊的戰爭場面。到了鴉片戰爭時期，表現中英之間外交關係的作品就更多。從這一階段開始，出版物的記述以及視覺化的畫面，所謂向西方遞送的“情報”逐漸轉入“批判中國”的性質。其中“既有僅僅為了政治意圖、有目的地傳遞情報的作品，也有改變畫家原有的描繪意圖重新複製的作品。”⁽¹²⁾質言之，本身不是為傳遞情報而繪製的作品，經過有意修改，也變得帶有政治色彩了。阿羅姆（Thomas Allom）將博爾傑（Auguste Borget）〈澳門全景〉的中國人喪葬活動改為天主教信徒性質就是例子之一。⁽¹³⁾關於戰爭的情報總是繪成組畫，麥



澳門白鴿巢（水彩畫 18 x 20.5 cm） 錢納利繪·約1835年

斯達 (Masters)《作品集》報導第二次鴉片戰爭，共八幅，記錄英軍1859年攻擊白河口大沽炮臺直至侵佔天津的過程。他的畫與其說是寫生，不如說更像照片，很少藝術品味，更多反映了他維護英國的立場。

此外，作者的動機往往脫離了藝術家的軌道，導致作品難入藝術之流。在18世紀後期，歐洲畫家們認為肖像缺乏藝術性開始將興趣放到風景畫中

去。那些專繪風景畫的人由於在歐洲本地難以實現，就來到東方以繪地志畫 (Topographical Paintings) 謀生。其中許多人依附本國外交使團、天主教各宗派傳教團體。馬戈爾尼 (Macartney) 使團隨行畫家亞力山大 (William Alexander)，於1792-1794年間隨英國第一次訪華使團深入中國內地。他在中國寫生九百餘幅畫，無論景觀還是人物



英軍佔領大沽炮臺（套色石版畫 26.4 x 40.2 cm） W. G. R. Masters 繪·1861年



澳門賈梅士洞（蝕刻版畫 12.3 x 19.7 cm） Danielle 繪 · 18 世紀晚期

速寫都以鉛筆水彩作比較深入的寫生，但總體上還停留在記錄事物的階段。⁽¹⁴⁾更多的人受僱於國家大規模的科學考察調查團。韋伯(J. Webber, 1750-1783)參加了第三次太平洋科學團(1776-1780)，拉貝魯尼(B. Lauvergne, 1805-1871)與費斯特(A. Fisquet, 1813-1890)參加了拉勃尼特號(*La Bonite*)的世界周遊(1838-1849)，都是以調查為目的、記錄航海過程的代表性畫家。⁽¹⁵⁾在中英關係遽變的年代，英方以各種手段偵查中國。自1759年起調查澳門到舟山列島，1792年後調查舟山列島以北，1842年派出普羅巴號(*Plover*)與海比號(*Hebe*)進一步繪製海圖與測量圖，受僱者有海軍畫家克里松(C. T. B. Collinson)大佐與貝特(L. Bate)大尉。另一方面，公司僱用的畫家、旅行畫家，雖然限定作畫範圍與內容，但是技法相對自由。其中19世紀英國畫家錢納利(G. Chinnery)、法國環球旅行畫家博爾傑(Auguste Borget)的作品可以稱為藝術品。綜上所述，18-19世紀期間的歷史繪畫基本上是紀實性質的，它的重要職能是傳遞資訊，降低了作品本身的藝術追求與價值。

關於複製與傳播

歷史繪畫總是通過有目的直接紀錄、原作的複製與圖像的傳播後才形成廣泛的社會價值，參與性、廣泛性是歷史繪畫的特徵。

歷史繪畫的產生，主要來自畫家最直接的紀實寫生。明末年間，耶穌會傳教士利瑪竇(Matteo Ricci)率先進入廣東，開始與中國本土直接交往，17世紀傳教士大量書信令歐洲人對東方有初步的認識，其中附有紀實插圖。⁽¹⁶⁾但是，18世紀的紀實畫才使歐洲人真正進入對東方世界的形象認識。英國人湯瑪斯·丹尼爾與其侄子廉威·丹尼爾(Thomas & William Danielle)在1785年到中國作紀實畫。回國後他們將速寫製作成套色飛塵蝕刻版畫，〈澳門賈梅士洞〉是代表作品之一，構圖十分完整，注意了色彩的調和與戶外光線的利用，尤其強調對象的真實性。⁽¹⁷⁾長年研究太平洋調查團素描

原作的美術史家史密斯評論：“紀實畫捕捉了人們接觸瞬間的文化交流，它是歐洲人與非歐洲人直接文化交流的證據，是今天照片、電影、電視記錄片的前身。”⁽¹⁸⁾正是在三次(1768-1780)太平洋學術調查團隨行畫家的筆下，那些異文化之間接觸的場面被正確地記錄下來。考察的目的，第一次規定畫家必須繪“海岸線、海港等地志性風景畫，人物畫，動物、植物畫”。第二次以“氣象、波浪(水面)、冰河等光的反射，環境”為課題。第三次最重要的任務是收集“民俗學與人類文化學方面的素材”。嚴密的分工與課題選擇，使歐洲對東方的情報瞭若指掌。這些科學調查紀實畫全都製作成版畫，形成龐大的數位。有些黑白銅版畫多次再版，又有不同的手繪色彩版本。

就肖像畫而言，先是由創作活躍的英國著名畫家製作原畫，然後讓有名的職業版畫家雕版、出版。其中有很多成為圖書扉頁或插圖。第一稿用褐色水彩、油畫顏料繪的原圖大多已經不知去向，那些畫雖然原為名家所繪，卻很少有人將它們稱為傑作。英國藝術巨匠雷諾茲(S. J. Reynolds)曾經繪過海軍指揮官安松(C. G. Anson)與著名建築家錢伯茲(S. W. Chamber)的油畫肖像，由畫家兼版畫家威廉·雷諾茲(S. William Reynolds)於1794年、1821年分別重刻做成銅版網紋版畫。這是銅版畫的一種，特別適合彩色印刷製作，18-19世紀它被廣泛用於複製肖像和其它繪畫。威廉·雷諾茲為安松所作版畫收錄於共357幅分四卷出版的銅版網版畫(*mezzotint*)集之中，這些肖像畫易於廣泛流傳。⁽¹⁹⁾

18-19世紀是一個版畫十分流行的時代，一直到1880年左右，它才逐漸被攝影所取代。除了早期的線刻銅版畫(*engraving*)、銅版網版畫，歷史繪畫的複製品主要依托蝕刻版畫(*aquatint*)與石版畫(*lithography*)。《中國的刑罰》一組共二十二幅，第34號載第16圖〈拷問時的刑罰〉，是依據中國繪畫作的蝕刻版畫，有水粉畫的細膩特點。這個作品集有1801年法文版、1804年英文版，東洋文庫都有收藏，現在依然能見到鮮明的色彩。同樣，四幅一組十分流行的〈茶葉栽培〉繪畫被克拉克(J. Clarke,



李鴻章（石版畫 31.6 x 19.8 cm） Guth 繪 · 1896

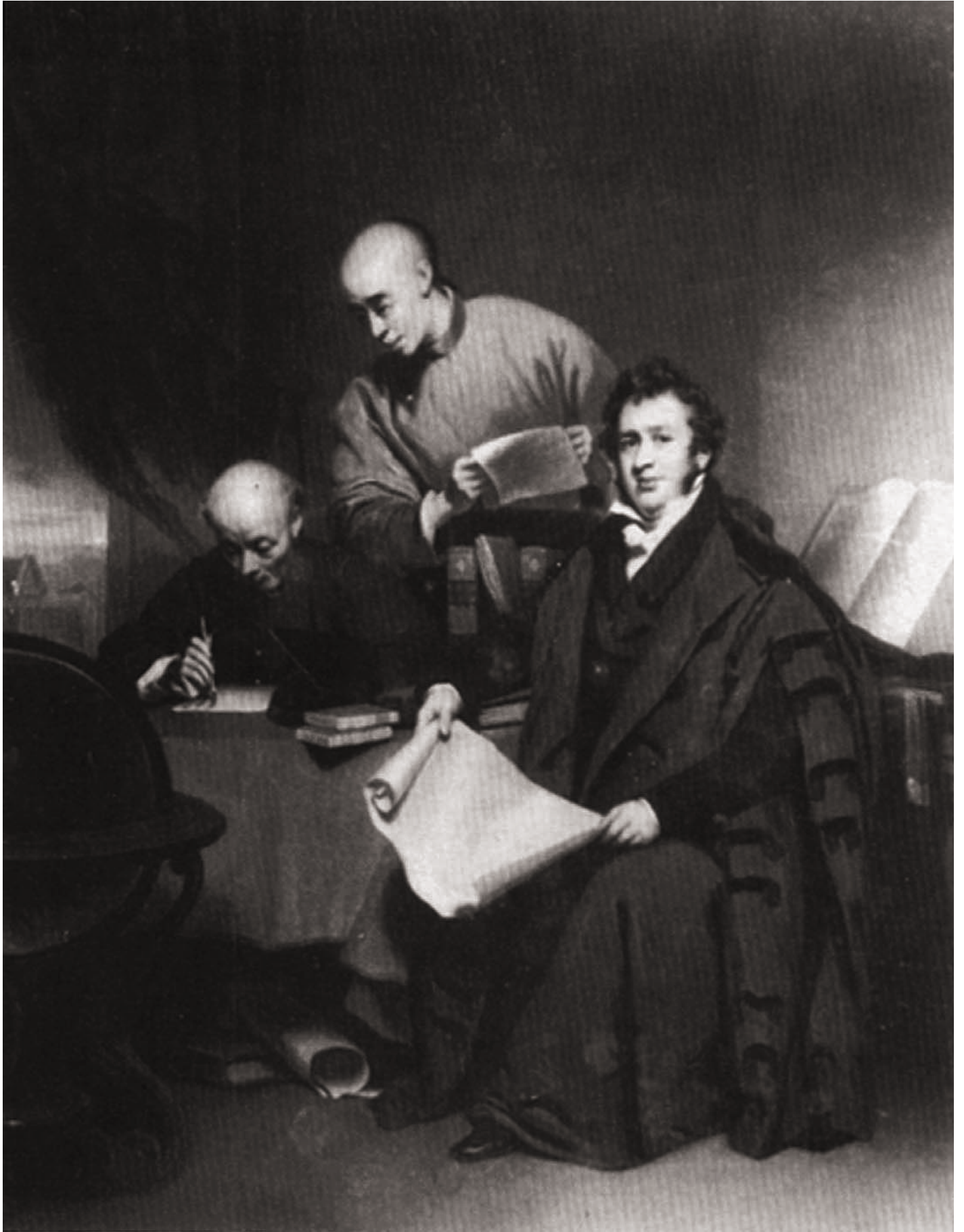
1770-1863) 與曼爾克 (Merke) 製作成石版畫。有趣的是，安田將四幅畫題名為“種茶樹”、“確認樹根成活”、“乾燥茶葉”、“為茶葉分類”，在英國維多利亞阿伯特博物館組畫〈製茶〉中，分別定為“施肥”、“採茶”、“揉茶與篩茶”、“炒茶”⁽²⁰⁾；儘管畫面作了微小的變動，證實前者 1808 年製作版畫時抄襲了 1800 年左右的中國人製作的水彩外銷畫。須補充的是，與科學考察更多的運用素描或水彩技法不同，描繪中國生產過程的作品，原稿既有油畫、水粉 (gouache)，當它們出口到歐美之後，又複製成各種版畫。

來中國考察的紀實組畫，往往會在各種版本的圖書中再現。例如，亞力山大的風景畫至 1840 年代已被多次摹寫，後又在阿羅姆的《中華帝國》(約 1843 年)、馬爾必埃羅 (Malpierre) 的《中國》、19

世紀初期的出版畫集、版畫中隨處可見。⁽²¹⁾貝爾尼埃尼 (A. Bernieri)《中國風景畫集》四十四幅畫中，至少有清朝軍官士兵、滿洲族女性與孩子、北京官吏住宅、萬里長城等二十五幅是摹倣亞力山大的。事實上，祇要是中國的圖像資訊，都會被歐洲人巧妙地利用、改繪。複製的另一特點是，在歐洲漫畫雜誌的熱潮中，將許多中國事物從表現手法上轉變成幽默的、變形的藝術。《自由博覽》(Vanity Fair) 是 1869 年英國創刊的雜誌，刊載了許多著名的企業家、文人、政治家、軍人的幽默肖像。第 32 號中三幅〈李鴻章〉(第 20、41、42 圖) 採用了石版、木版等不同手段，被列入諷刺畫的範疇。有人認為，《自由博覽》的成功與諷刺畫的頗受歡迎、具有廣大讀者群分不開的。這個刊物受到職業漫畫家華達 (L. Ward) 的支持，他在四十年創作生涯中，為該刊提



拷問時的刑罰 (蝕刻版畫 19.2 x 26.3 cm) 佚名華人繪 · 19 世紀初



馬禮遜翻譯聖經（網紋版畫 53.5 x 43 cm） 錢納利繪 · 1830年



澳門內港（水彩畫 15 x 21 cm） 錢納利繪·約 1835

供了一千餘幅作品。那個年代版畫印數可達三千幅，使繪畫廣泛傳播。

總之，從原作的產生到不同版本的複製品，再到社會上廣泛的傳播，顯示了歷史繪畫從原創朝向世俗化、邊緣化發展的過程，具有大眾傳播文化的特色。

關於錢納利作品

在港澳即將回歸的20世紀80年代，錢納利開始引起學術界的關注，但迄今為止東洋文庫所藏原作尚有半數以上尚未公開。筆者觀其畫時，希望看到一份完整的錢納利作品目錄；但日本方面僅能提供共九頁的手寫油印目錄，它記載了1951年從澳門來的J. M. 布拉加定的畫題。布拉加按照自己想象定名，常常與錢氏本人在畫中已經寫明的不同，如2b記“澳門風光”，原作左下方有Macao inner harbour即〈澳門內港〉。他的編目也過於簡單，僅以“編號”、“英文標題”（如果是組畫，或有多個標題，或

僅一個），“(c)”（表示為色彩，其餘無標記），“尺寸”（個別沒有），四個部分組成，許多資訊從編目還難以把握。1985年，鮑松爾（Bonsall）為籌辦展覽看了錢納利作品，他從來沒想到在東京能看到“水彩顏色光澤依舊，鮮明程度與作畫時絲毫未變”⁽²²⁾的原作。據筆者所知，東洋文庫藏錢納利作品，除了兩次在澳門舉辦錢納利專題作品展覽之外，常常是少量作品出借參展。⁽²³⁾比較日本、香港、澳門、里斯本、英國五個單位的錢納利藏品，數量上可能里斯本方面最多，但是日本藏品畫面之完整與水彩畫數量之多都是令人刮目的。

筆者認為該庫藏品集中了錢納利在澳門最優秀的以鉛筆為底稿的小型鋼筆速寫、水彩畫。這批畫的筆法成為他在澳門所有作品的基調，其特徵是使用大量時隱時現的線條。另一印象是錢納利外光作業非常成功，開創外光時間早於印象派畫家，寫實性人物畫可與同時期歐洲畫家媲美。作品內容包含澳門各類東西方建築，城鎮鄉村景觀，但更加重視具有東方特徵的事物，如帆船、蟹女、媽閣廟這一

類的建築物，體現了畫家對東方的特殊情感。文庫存有錢納利的兩幅馬禮遜（R. Morrison, 1782-1834）及一幅傳教士郭士獵（K. Gutzlaff, 1803-1851）肖像的銅版畫或珂羅版印刷品。馬禮遜的原作是1825-1830年間廣東英國商館人士請錢納利製作的油畫。畫面上馬禮遜拿着寫有“英華學堂”的紙，坐在桌子的一側。桌子上的《聖經》翻開着，左側有地球儀，上方有中式的建築與平底船。在版畫的下方記着稱贊馬禮遜亞洲佈教功勞的詞語。原畫在1874年倫敦大火中消失，網紋版畫成為人們珍藏作品。郭士獵除了傳教之外，作為貿易船的翻譯跑遍中國沿海各地。他懂得馬來語、阿拉伯語、土耳其語，也會北京話、廣東話、福建話。如圖所見，他穿着福建人的服裝，顯示了與中國人的深層關係。

以往中國近代史的研究大抵僅利用文字材料及少量的照片，像東洋文庫那樣珍貴的視覺資料卻一直深藏閨閣，幾乎無人知曉。筆者期待通過以上初淺論述能拋磚引玉，不僅促使人們重視它們的史料意義，也促使藝術史者在研究近代中國美術史、中外關係史時擴大視野，增加更多的切入點與疑問。

【註】

- (1) 文庫是以1917年岩崎久彌氏（三菱企業第三代主人）購買當時中華民國總統府顧問莫里遜（1862-1920）的藏書為基礎建立的圖書館。出生於澳大利亞的莫氏曾經作為倫敦泰晤士報記者駐京，來華後二十年間收藏大量關於中國的歐文圖書，建立圖書館供人使用。岩崎購得後充實漢籍，對象擴大至亞洲。1924建成東洋學為主的圖書館並創辦研究所。參見財團法人東洋文庫《東洋文庫指南》，2003年。
- (2) 安田震一論文共四篇：1)〈財團法人東洋文庫所藏歷史繪畫：地方史的記錄〉，載《東洋文庫書報》第31號（1999），〈財團法人東洋文庫所藏歷史繪畫：18至19世紀的人物肖像〉，同刊第32號（2000），〈財團法人東洋文庫所藏歷史繪畫：19世紀中英對立的構圖法〉，同刊第33號（2001），〈財團法人東洋文庫所藏歷史繪畫：以虛構的中國印象為中心〉，同刊第34號（2002）。
- (3) Bernards Myers, *McGraw-Hill Dictionary of Art*. New York, Vol. 3, p. 102.
- (4) 〈前言〉與〈序〉，載《歷史繪畫》，香港藝術館，1991年。
- (5) 東洋文庫邊見由起子編寫：《東洋文庫所藏西洋版畫類目錄：風景畫部分》第31期，《東洋文庫所藏西洋版畫類目

- 錄：人物畫部分》第32期，《東洋文庫所藏西洋版畫類目錄：戰爭·外交畫部分》第33期，《東洋文庫所藏西洋版畫類目錄：其他畫部分》第34期，分別為96（種）152幅、98幅、50（種）68幅、120幅，共438幅。
- (6) 《東洋文庫書報》第33號，頁4。原圖見《東洋文庫書報》第33號，頁61。
 - (7) Henry and Sidney Berry-Hill, *George Chinnery, 1774-1852: Artist of the China Coast*. F. Lewis Publishers Limited, Leigh-on-Sea, England, 1963, p. 59.
 - (8) Catalogue of the Asiatic Library of Dr. G. Morrison: Now a Part of the Oriental Library Tokyo, Japan. Part First, English Books. Published by the Oriental Library, 1924. 本文簡稱《莫里遜目錄（1）》。Catalogue of the Asiatic Library of Dr. G. Morrison: Now a Part of the Oriental Library Tokyo, Japan. Part Second, Books in Other Languages than English. Published by the Oriental Library, 1924. 本文簡稱《莫里遜目錄（2）》。
 - (9) 魯尼士：《序言》，載 *George Chinnery*, Macau, 澳門市政廳，1985年。
 - (10) 《東洋文庫書報》第32號，頁2。
 - (11) 《東洋文庫書報》第32號，頁2。
 - (12) 《東洋文庫書報》第33號，頁1。
 - (13) 《大清帝國城市印象——19世紀英國銅版畫》，李天綱編著，上海科學技術文獻出版社，2002年，頁241。又見澳門文化學會出版：《博爾傑繪畫》，1989年。
 - (14) William Shang: "Drawings from Macartney's Embassy to China" (1792-1794). *Arts of Asia*. May-June 1998, p. 65.
 - (15) 《東洋文庫書報》第31號，頁4。關於韋伯參見：*The Dictionary of Art*. Macmillan, 1983, Vol. 33, pp. 13-14.
 - (16) 如波蘭人卜彌格（Michael-Pierre Boym）1646年前往海南島傳教，將沿海的動植物描繪成圖，插入《中國地圖集》。參見（波蘭）愛德華·卡伊丹斯基著《中國的使臣——卜彌格》，大象出版社，2001年。
 - (17) 香港藝術館：《珠江風貌：澳門、廣州及香港》，2002年版，頁231-232。
 - (18) Bernard Smith, *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. Yale University Press, New Haven, 1992, pp. 56-57.
 - (19) 《東洋文庫書報》第34號，頁8。
 - (20) 《製茶》見《18-19世紀羊城風物：英國維多利亞阿伯特博物院藏廣州外銷畫》，上海古籍出版社，2003年，頁122、123、126、127。
 - (21) Susan Legoux, *Images of China: William Alexander*. Jupiter Books Publishers, London, 1980, p. 16.
 - (22) 《東洋文庫書報》第31號，頁12。
 - (23) 兩次展覽圖錄：《喬治·錢納利——澳門》，澳門市政廳出版，1985年，《喬治·錢納利——19世紀的澳門》，澳門文化司署出版，1997年。

泰西之法：中國早期油畫研究

李超*

“西洋畫用光學以顯明暗之理”，這是中國人在近代西畫東漸過程中的第一種發現。而這種發現，雖源自利瑪竇等傳教士關於聖像畫的宣傳，卻違背了利瑪竇等傳教士以聖像藝術傳播教義的初衷。這也就給利瑪竇等傳教士出了一道難題——如何順應中國人的這種注意力，去實施他們神聖的宗教傳播策略。然而，中國的現實，能夠給予他們的有限選擇是：祇有以中國的方式才能進入中國。澳門，作為西畫東漸中國的早期地區，見證了這種文化的演變。泰西⁽¹⁾之法，由此開始了在中國艱難而錯綜的交流歷程。“利瑪竇之謎”所涉及的不僅是“印證之物”的史料問題，更重要的是“西洋畫及西洋畫理”“始露萌芽於中土”的文化問題，生動地印證了明清之際所出現的“畫法參照”現象的特殊性所在。

聖像的“光環”：明清之際聖像畫與明暗法

自15世紀始，西方繪畫畫法開始出現綜合和演進的趨勢。在由古希臘、羅馬美術傳統而來的寫實主流畫法的基礎上，油畫的前身“弗賴斯可”(Fresco)和“坦潑拉”(Tempera)兩種畫法得以完善集成，其中凝聚了那個時代諸多歐洲畫家的貢獻，尼德蘭畫家凡·愛克兄弟(Jan van Eyck, 1370-1426; Hubert van Eyck, 1390-1441)成為其中最具有影響力的代表者。迄今，油畫(Oil painting)已演變為在材料技法、造型觀念和風格樣式方面自成一格的畫種，並由此形成了集中代表西方繪畫人文精神和科學意義的視覺藝術。

聖像藝術構成油畫從創始到完善的重要部分，而油畫作為西方造型藝術的典型樣式開始其東漸歷程，同樣也離不開聖像故事的傳播。雖然“明季歐洲船舶及僑商之來我國者，既遠在教士之先，西洋

藝術作品亦亦有流入者”⁽²⁾，但更為可靠的史料記載，證明了西方傳教士成為油畫傳入東方的早期使者，而傳教士美術則構成了西畫東漸的第一途徑。根據迄今已有的研究得知，西方聖像藝術入傳中國，最早可在唐代長安出現的“景教流行中國碑”中發現。⁽³⁾“景教碑載述唐太宗貞觀九年宰相房玄齡郊迎大秦國上德阿羅本，及‘阿羅本遠將經像來獻上京’之事，可見唐初已有西方基督教聖經和天主聖像等東來傳播。”⁽⁴⁾這類聖像的出現，表明“唐太宗貞觀九年(635)大秦國(我國古代對羅馬之稱)基督教徒阿羅本攜帶經像來到長安，是為基督教及其宗教畫傳入中國的最早記錄”⁽⁵⁾。同時，在14世紀入元以後的馬可·波羅(Marco Polo, 1254-1323)遊記中，我們也可以發現其中有關所見方濟各會與聶斯脫利派教會派遣來華的傳教士活動的記述，並可以推知及證實為西畫東漸來中國的早期歷史記錄。

近代之初，西方美術出現於東方，同樣是作為

*李超(1962-)，1984年畢業於復旦大學中文系，1991年畢業於中央美術學院美術史系碩士研究生班，2004年畢業於中國美術學院，獲博士學位；1985-1992年在上海大學美術學院任教，1992-2002年在上海油畫雕塑院任職；現為上海大學美術學院副教授、碩士研究生導師。主要研究方向：油畫歷史和理論、油畫創作研究、東西方美術交流、中國近現代美術史、城市文化設計與研究。近年來出版專著有：《上海油畫史》(1995)、《架上的繆斯》(1998)、《中國早期油畫史》(2004年，列入全國藝術科學“十五”規劃2001年度國家資助課題)、《東亞近代油畫》(合作，1999)、《中國繪畫史》(合作，2001)、《上海百年文化史》(合作，2002)和《中國之夢》(合作，2004)等。



游文輝繪〈利瑪竇像〉（木版油畫，約於17世紀初期）
意大利羅馬耶穌會總會檔案館（Residenza de Gesu）收藏

傳播天主教的宣傳工具由歐洲傳教士帶來亞洲的。1534年西班牙人聖依納爵·羅耀拉於巴黎創立耶穌會，1540年得到羅馬教皇保祿三世的批准，耶穌會成為天主教反對宗教改革運動的主要集團。羅耀拉即為第一任會長，他積極組織耶穌會士到海外傳教，葡萄牙王若望三世即請求教皇派傳教士到東方，沙勿略、利瑪竇、羅明堅等就是先後受耶穌會派遣到遠東傳教的耶穌會士。沙勿略於1549年先到日本鹿兒島，後又於1552年8月到中國廣東的上川島，並於同年12月在那裡去世。由於他到中國適逢嘉靖禁海時期，因此，他將所攜聖像畫留在日本，未曾將聖像畫帶入中國。

從美術史意義而言，具有文化規模和歷史影響的西畫入傳中國現象，應以明代萬曆年為始。史載1579年（明萬曆七年）意大利耶穌會教士羅明堅奉命來華，初在廣東肇慶設立教堂，當地總督曾檢查其攜帶物品，“發現有一些筆致精細的彩繪聖像畫”⁽⁶⁾。羅明堅為了讓與他接觸的中國官員“對歐洲文明有較

準確的觀念”，從最初就向耶穌會要求“一本畫冊，它描述的是我主基督的生平和《舊約》的某些故事；還有若干基督教國家的介紹”，並要求“若干改編的故事書，還有尤其是一大本插圖精美的《聖經》”。⁽⁷⁾1583年，羅氏獲准建立教堂，在一座“聖母無染原罪小堂”內，懸掛供受教者觀賞的“聖母像”。

在萬曆年間，真正為耶穌會在中國奠立基業並在中國有效而持久地傳播西洋美術的傳教士，是意大利瑪塞萊塔人馬泰奧·里奇（Matteo Ricci, 1552-1610），他來中國後取漢名利瑪竇（號西泰）。由於利瑪竇具有文藝復興以來西方科學文化的多方面知識，他又注意“入境問禁”，以順應中國本土禮俗，所以在傳播天主教義和西方科學文化藝術方面都起重要作用。

“利瑪竇不僅是中國和近代西方文化發生正面接觸的象徵性人物，同時也是率先將近代西洋繪畫帶到中國的代表。”⁽⁸⁾利瑪竇具有這樣的歷史評價無疑和他於1601年（萬曆二十八年）進呈明神宗的貢品有關。⁽⁹⁾而關於這一事件的歷史記載，則成為近代西畫傳入中國最為重要的文獻之一。這類重要文獻，具有代表性的有黃伯祿所著《正教奉褒》，其中記載了利瑪竇進呈神宗貢品的上疏表文：“（……）謹以原攜本國土物，所有天主圖像一幅、天主母圖像二幅、天主經一本、珍珠鑲十字架一座、報時自鳴二架、《萬國圖志》一冊、西琴一張等物，敬獻御前。物雖不腆，然從極西貢至，差覺異耳，且稍寓野人芹曝之私。”⁽¹⁰⁾其中尤為引人注目的是“天主圖像一幅”和“天主母像二幅”。這三幅畫像為利瑪竇的“首項”貢品。其中，“兩幅聖母像，一尺半高；一幅天主像，較小一些。其中一幅聖母像是從羅馬寄來的古畫，它做聖路加所畫聖母抱耶穌像。另外兩幅為當時人所畫。”⁽¹¹⁾因此，在《熙朝崇正集》卷二中，這三幅繪畫分別被稱為“時畫天主聖像”、“古畫天主聖母像”⁽¹²⁾。其實，利瑪竇除了在京城進呈聖像畫之外，在其所經歷的中國其它地區，也曾經以不同的方式展示其所攜的聖像畫。對此，歷來有關重要記載和評述，以表說明，主要有：

文獻來源	主要內容
(明) 徐光啟〈徐文定公行實〉	“因與利子有舊，往訪之，不遇。入堂宇，觀聖母像一。” ⁽¹³⁾
(明) 顧起元《客座贅語》	“所畫天主，乃一小兒；一婦人抱之，曰天母。畫以銅板為幃，而塗五彩於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起幃上，臉上凹凸正視與生人不殊。” ⁽¹⁴⁾
(清) 姜紹書《無聲詩史》	“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，踽踽愔愔。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。” ⁽¹⁵⁾
(清) 張庚《國朝畫徵錄》	“明時有利瑪竇者，西洋歐羅巴國人，通中國語，來南都，居正陽門西營中；畫其教主，作婦人抱一小兒，為天主像，神氣圓滿，彩色鮮麗可愛。嘗曰：中國祇能畫陽面，故無凹凸。吾國兼畫陰陽，故四面皆圓滿也。凡人正面則明，而側處即暗，染其暗處稍黑，斯正面明者顯而凸矣。” ⁽¹⁶⁾
清劉侗、于奕正《帝京景物略》	“萬曆辛己，歐羅巴國利瑪竇，入中國。(……)持其貢，表達厥庭。所貢耶穌像、萬國圖、自鳴鐘、鐵絲琴等，上啟視嘉歎……” ⁽¹⁷⁾
清張爾岐《蒿庵閒話》	“利瑪竇，歐羅巴國人，萬曆辛己，來貢耶穌像、《萬國圖》、自鳴鐘、鐵絲琴。” ⁽¹⁸⁾

以上幾段評說，直接與利瑪竇所攜聖像畫史實有關。其中關於聖像的繪畫內容，幾段評說都已正面提及，此和利瑪竇傳播宗教教義有關。作為中國的本土論者，對於如是陌生的外來繪畫，祇是在內容方面作了一個基本的類型判斷。比如“所畫天主”、“西域天主像”、“天主像”、“天主聖母像”、“耶穌像”等等，從中他們關注的範圍相對集中在人物肖像方面。但在畫種形式方面，中國的本土論者並沒有用專用的術語和辭彙進行描述，顧起元所記述的“以銅板為幃”、“塗五彩於上”等內容，是和他在南京的利瑪竇住處所見有關。但這裡祇是側面提示了同時期歐洲油畫所具有的某些相同特徵，而並未清晰地指明這類“天主”內容的畫種材料特徵。⁽¹⁹⁾

由此可見，傳教士攜聖像畫來華，成為明清之際西畫東漸的一種特定文化景觀。“後其羅儒望者，來南郡，其人慧黠不及利瑪竇，而所挾器畫之類亦相埒。”⁽²⁰⁾後又有德國傳教士湯若望(Johann Adam Schall Van Bell, 1591-1666)以與利瑪竇相同方法進呈於皇帝的事例中。“崇禎十三年(1640)，先是，有葩槐國(Bavaria,今譯巴伐利亞)君瑪西里

(Maximilianus) 飭工用細緻羊羶裝成冊頁一帙，彩繪天主降凡一生事蹟各圖，又用蠟質裝成三王來朝天主聖像一座，分施彩色，俱郵寄中華，託湯若望轉贈明帝。若望將圖中聖蹟釋以華文，工楷膽繕。至是，若望恭齊趨朝進呈。”⁽²¹⁾“永曆一年(1647)即順治四年，教士翟安德(Andre-Xavier Koffler)在倉皇中曾向桂王獻過聖像。西洋也有畫著王妃受洗禮的版畫。”⁽²²⁾順治十二年(1655)二月二十七日，湯若望的教友，耶穌會士利類思(Ludovicus Buglio)、安文思(Gabriel de Magalhães)為感激清朝的寬待和保護，向順治帝進獻“天主聖像西書一本”、“西洋畫譜一套”等。⁽²³⁾王致誠“1738年抵達北京後，便以〈三王朝拜耶穌圖〉進呈乾隆皇帝御覽”⁽²⁴⁾。可見，傳教士將所攜聖像畫引入中國，已成為他們在中國“學術傳教”的一種重要宣傳方式和手段。

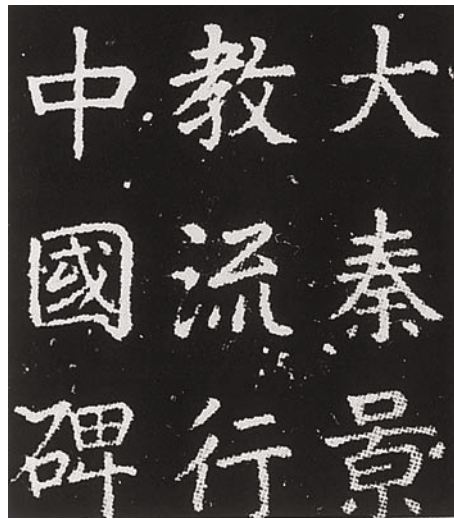
“畫像雖為教會儀式之要具，而宣傳之力尤宏，故明清來華教士攜畫頗多，並不時向歐洲索求。”⁽²⁵⁾當然，與此文化景觀相對應的最為翔實的史實，當首推利瑪竇攜西畫進呈明神宗這一具有美術史重要



大秦景教流行中國碑



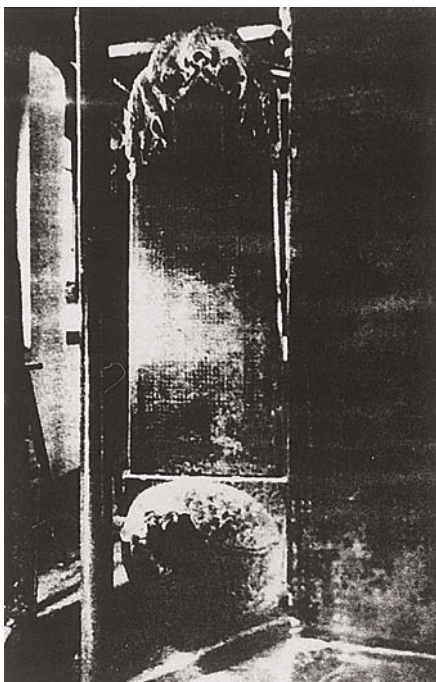
碑頭十字架拓片



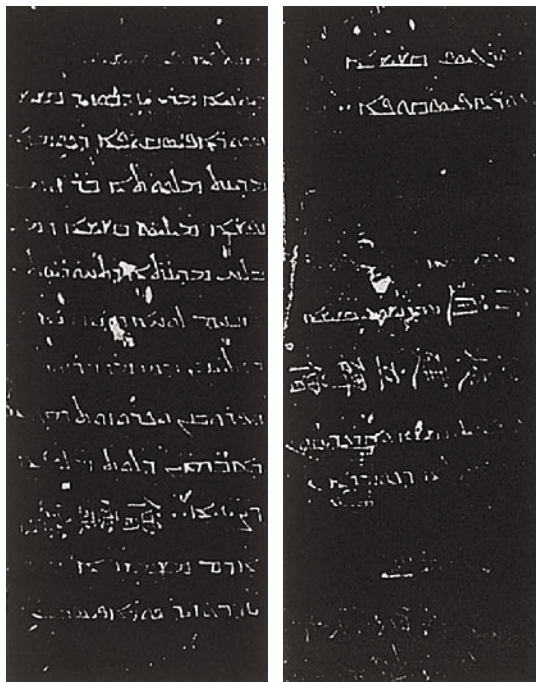
景教碑碑文標題銘文



碑右側拓本上為敘利亞文和漢文之人名錄



景教碑位於西安碑林



景教碑底部有敘利亞文和漢文銘文



景教碑左側拓片

意義的經典事件。通過“明清來華教士攜畫頗多”這一文化現象，我們能夠發現甚麼呢？

這方面，《利瑪竇全集》與此事件有關的回憶錄，為後人揭示了這一事件背後令人深味的問題。根據利瑪竇所記，太監馬堂是第一個於1600年看到利瑪竇準備送給萬曆皇帝西畫的人。他在看到這一切之後不由自主地產生了一種虔誠崇拜之意，面對祭壇上的畫像，屈身跪拜，並向聖母許諾，他將為她在皇宮中保留一席之地。⁽²⁶⁾利瑪竇介紹了中國皇帝在看到他奉獻於宮廷的宗教畫時的激動和驚愕的表情。他寫道：

在看到繪畫之後，皇帝被驚得目瞪口呆並說：“這真是一尊活佛。”他就這樣不知不覺地道出了一種真理，因為他們崇拜的其他所有神都是死神。直到今天，他們仍用此名來稱呼我們的聖像，他們稱我們的神父們為“活神的代表者”。但皇帝非常害怕這尊活神，他便將聖母像送給了其母后。皇太后也非常崇拜偶像（這就是說她是虔誠的佛教徒）。太后也對如此一種活生生的形象感到害怕，於是便派人把它們送往她的珍寶館中。它們至今被收藏在那裡，許多官吏都在看管珍寶館的太監們的允許下前來欣賞之。太監告訴神父們說，皇帝經常對它們禮拜並向它們奉獻神香和香料，將我們的總會長神父寄給你們的救世主小畫像保留在宮中。但我們對於這一問題無法知道更為可靠的消息。⁽²⁷⁾

因此，倘若將利瑪竇的回憶錄作為美術史研究的一份重要史料，那麼其價值和意義，正如有學者所指出的：“利瑪竇的回憶錄可以使人追溯這些西畫後來的歷史，並說明了中國人對義大利那帶有陰影和立體感的繪畫的看法中明顯的現實主義特點。”⁽²⁸⁾“利瑪竇還有一個最重要的活動，就是散發來自歐洲或日本複製的版畫。（……）中國人對那些有插圖的書總是驚愕不止，他們以為是雕塑，不相信那是繪畫。”⁽²⁹⁾這裡，所謂“帶有陰影和立體感的繪畫”和“以為是雕塑”的繪畫，都說明了聖像藝術於

當時在本土所形成的一種關注焦點。這種焦點，又能夠引導我們進一步深入其中的獨特的文化關係結構，即：聖像畫—明暗畫法。

這種結構關係，是在特定文化情境中產生的。因此，這種結構關係，也是我們對“傳教士攜聖像畫來華”文化現象的一種重要發現。事實上，在利瑪竇來華同期，還有其他傳教士都在這種“結構關係”中起十分重要的作用。比如1583年前後，“羅明堅還把他從歐洲帶來的義大利美術印刷品作過展覽。（……）這些作品引起許多廣東人士的驚歎，而對於聖母事蹟與德行奧理的插圖尤為贊賞。（……）在這一次展覽會上，還展出了一張由日本修士尼各老（Jean Nicolas）專為中國教會畫的‘全能像’，一張拜占庭式聖母像。在這些宗教畫之外，又有西洋皇宮圖、人像等作品。引起參觀者注意的是遠近法——透視和明暗表現手法，甚至有人表示願意學習這種畫法。”⁽³⁰⁾再如，1598年（萬曆二十六年），意大利傳教士龍華民（P. Nicolaus Longobardi, 1559-1654，於1609年繼利瑪竇任在華耶穌會會長）曾致書羅馬教廷，要求寄一批納達爾神父編纂的描繪基督生平的〈聖蹟圖〉來，並在信中補充說：“尤其應幫助那些失學者，如果您能給我寄些附有虔誠的教徒畫像、聖誠畫、罪孽圖、受聖餐寶鑒等繪本的書籍，一定是極有價值的。在這裡，所有這類書都被視為很有藝術性的精美的作品，原因是它們採用了明暗畫法，這在中國是不存在的”。⁽³¹⁾

應該指出的是，“明暗畫法”在中國傳統中不是“不存在”的一種方法，是一種完全“陌生”的方法，因此，在聖像畫中的“明暗畫法”，喚起了中國人的視覺興趣，實際上也就與久違的傳統意識發生了某種內在的聯繫。這使得上述的這種結構關係，能夠潛在地在一定的範圍內體現參照性。這種參照性，就是本土人士在特定的西畫東漸的情境中所逐漸形成的對這種西畫畫法的多種回應。在明清之際，與這種“聖像畫—明暗畫法”結構關係相呼應的是，以聖像畫為主體的西洋繪畫。那麼，它是以怎樣的一種畫法效果與中國人交流的？其留存在當時中國人的印象中的是甚麼？而中國人又是如何具體回應的呢？



傳為利瑪竇〈野墅平林〉(屏風)(絹本設色, 約於17世紀初期) 中國遼寧省博物館收藏



事例之一：“明鏡涵影”和“如鏡取影”。

姜紹書《無聲詩史》是記載利瑪竇傳播西畫活動的重要文獻之一。關於利瑪竇所攜聖像畫，姜紹書在該書卷七〈西域畫〉中寫道：

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，踽踽欲動。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。⁽³²⁾

姜紹書的“明鏡涵影”說法，其實是由西畫中的明暗畫法使然，以至於產生“踽踽欲動”的逼真效果。就在姜紹書的同一本著作中，他又在評論晚明中國畫家曾鯨時，用了相似相近的詞“如鏡取影”：

曾鯨字波臣，莆田人，流寓金陵，（……）寫照如鏡取影，妙得神情。⁽³³⁾

波臣派畫家以墨骨寫真、烘染傅彩等手法而“獨步藝林”。雖然沒有明確的佐證表明他們的創作與西畫傳播的關係，但在姜紹書的印象中，其與聖像藝術的寫真效果是相合的，因為“如鏡取影”的畫面效果，同樣也是得力於明暗畫法，祇是在波臣派畫家的作品中，表現得更為間接和隱秘一些，因而作者在用詞語表達時，也選用了相近的修辭表達形式。

事例之二：“畫像有坳突，室屋有明暗。”

明末禮部尚書徐光啟曾經與利瑪竇合作翻譯克拉韋烏斯選編的歐幾里得《幾何原本》前六卷。在分析此書翻譯的重要意義時，徐光啟將幾何學在繪畫中的應用列入其中，〈譯《幾何原本》引〉寫道：

察目視勢，以遠近正邪高下之差，照物狀可畫立圓、立方之度數於平版之上，可遠測物度及真形。畫小，使目視大；畫近，使目視遠；畫圓，使目視球。畫像有坳突，畫室屋有明闇也。⁽³⁴⁾

徐光啟概括了幾何學的一種重要作用：即其有助於處理人像的“坳突”效果以及建築的“明暗”關係。

該譯著從科學原理上闡釋西畫畫法，在中國具有突破性意義，對後世產生了較大影響。這一思想在清代學者袁棟所著《書隱叢說》中有所反映：

今所傳者，乃歐羅巴人利瑪竇所遺，畫像有坳突，室屋有明暗也，甚矣西洋之巧也，然豈獨一畫事哉。

西洋畫專用正筆。用側筆者其形平而偏，故有二面而四面具；用正筆者其形直而尖，故有一面而四面具。在陰陽向背處以細筆皴出黑影，令人閉一目觀之，層層透徹，悠然深遠；而向外楹柱宛承日光，瓶盞等物又俱圓湛可喜也。⁽³⁵⁾

顯然，從袁棟“畫像有坳突，室屋有明暗”的用詞來看，其與徐光啟“畫像有坳突，畫室屋有明暗也”之說相近，說明袁棟有可能閱過徐光啟的〈譯《幾何原本》引〉（包括相關譯著）。但重要的是，袁棟之說又有所發展，其將遠近、明暗之類的方法歸於“西洋之巧”，而且可以運用於繪畫以外的領域。同時作者又深入分析西畫中的“陰陽向背”與“悠然深遠”的關係，而這種關係裡存在着某種獨特的用“筆”之道。

事例之三：“繪畫而若塑者”。

明末劉侗、于奕正《帝京景物略》卷四，就曾經記載了懸掛在北京宣武門內的天主堂耶穌畫像：

望之如塑、貌三十許人。左手把〈渾天圖〉，右叉指，若方論說，狀指所說者。鬚眉，豎者如怒，揚者如喜。耳隆其輪，鼻隆其準，目容如矚，口容有聲。中國畫績事所不及。⁽³⁶⁾

劉侗、于奕正面對聖像畫中的人物形象，得出了“望之如塑”的印象。其中“塑”字的運用，使得平面的畫像幻化出立體的空間感，點明了通過明暗畫法所產生的逼真的視覺效果。由《帝京景物略》影響所及——

康熙時，有署名花村看行侍者撰談往，收入說鈴後集，其西洋來賓條錄景物略而稍改其辭。“三十許”作“三十餘”，“把渾天圖”改“執渾天儀”；耳鼻等句亦更簡潔，曰：“耳隆輪，鼻隆準，目若矚，口若聲。”末曰：“右聖母堂，貌若少女，手一兒，耶穌也。”則為《景物略》所無。(37)

清初以來，類似於《帝京景物略》“如塑”之類的評價，在不少的著述中得以發現。清初著名布衣學者談遷，於順治十一年(1654)拜訪湯若望。其將會談過程及耳聞目見，以及多次前往教堂的經歷，記於《北遊錄》中。談遷在該書中曾經數次提及對西畫、西書和西洋儀器的印象：

供耶穌畫像，望之如塑。右像聖母，母治少，手一兒，耶穌也。(……)登其樓，簡平儀、候鐘、遠鏡、天琴之屬。(……)其書疊架，螢紙精瑩，劈鵝翎注墨橫書，自左而右，漢人不能辨。

其國作書，自左而右，衡視之。(……)所畫天主像，用粗布，遠睇之，目光如注，近之則未之奇也。湯架上書頗富，醫方器具之法皆備。(……)他制頗多，不具述。(38)

顯然，《北遊錄》的作者談遷，看到並描述的，並非是與《帝京景物略》作者劉侗、于奕正所見相同。然而，對象不同卻不影響相同的評語——“望之如塑”。無獨有偶，在吳長元《宸垣識略》卷七中，“如塑”說依然能夠發現：

(天主堂)中供耶穌畫像，繪畫而若塑者，耳邊隆起，儼然如生人。(39)

吳長元在此將“望之如塑”變為“繪畫而若塑者”，但本義並無二致。楊家麟《勝國文徵》卷二為“天主堂”，記錄的不是宣武門內的天主堂耶穌畫

像，而是順承門外天主堂中的聖像。然而，作者也同樣用了“繪畫而若塑者”的論說：

(天主堂)中供耶穌畫像，繪畫而若塑者，耳鼻隆甚，儼然如生人。左聖母堂。以供瑪利亞，作少女狀，抱一兒，耶穌也。(40)

不同於宣武門內天主堂和順承門外天主堂的，是位於“阜城門內東隅”的“利瑪竇舊居”，也曾經為清人所記述，其中也涉及對聖像繪畫的描述。汪啟淑在《水曹清暇錄》卷四記錄了他對西方聖像畫的印象：“堂中佛像，用油所繪，遠望如生，器皿頗光怪陸離。”(41)雖然“遠望如生”在字面上，與前述畫評略有變化，但實際所指與“儼然如生人”、“望之如塑”和“繪畫而若塑者”等語，基本同義。“類此之稱述，至道光間黃均宰作《金壺浪墨》卷七，仍可見其痕跡。其文曰：‘中供耶穌畫像，耳鼻隆甚，儼然如生。(……)右為聖母堂，像作聖母抱兒狀。’”(42)

上述幾段由聖像畫而引發明清之際本土人士的評說，顯然是針對以明暗法為主的畫法效果而言的。——這些論說無疑都指出了一種視覺真實的寫實效果，而這種效果是由人物肖像的明暗技法所引起的。這種“聖像畫——明暗畫法”結構關係，已經基本顯現其意義所在：

西洋畫用光學以顯明暗之理，亦有所紀。(……)故西洋畫及西洋畫理蓋俱自利氏而始露萌芽於中土也。(43)

顯然，這是我們瞭解“聖像畫——明暗畫法”關係及其意義的重要之處。然而，從聖像畫中發現明暗法，並不僅僅表明中國人對待西方繪畫祇限於在技術上的取捨。事實上，“這樣的想法是錯誤的：即中國人對西方藝術感興趣的僅是技術。”(44)顯然，中國人感到“興趣”的範圍，除了來自明顯的技術因素之外，還有來自潛在的文化心理的因素。(45)



（傳）倪雅谷〈聖彌額爾大天神像〉
（木板油畫，約於明末，約 267 x 156 cm）
澳門天主教藝術博物館收藏

利瑪竇發現，“每一個中國人都可能兼信三教，他們既尊孔祭祖，又煉丹修真、燒香拜佛”，“儒、釋、道三教都兼有其他宗教的內容、儀式，一所寺院裡，可能同時拜着玉皇與菩薩。”在多數的中國人眼裡，聖像畫所傳達的宗教涵義和精神並不是主要的接受對象。他們在與“遙遠而未知的文明”的接觸過程中，傳統文化的價值觀念並未有喪失。事實上，真正使得中國人對聖像畫感到某種親切的內在因素，是來自傳教士和中國人之間彼此形成的“默契”；而這種默契，其實是暫時的適應性“妥協”和某種虔誠般的“誤會”。——“傳教士蓋起了新教堂，為了不太刺激，他們採用了中國的建築式樣，有人到教堂裡燒香，他們把掛圖上抱着耶穌的聖母瑪麗亞，當成了送子觀音。”⁽⁴⁶⁾

當時看到聖像畫的中國人，面對聖像所產生的“最早的目擊者的興奮”⁽⁴⁷⁾，其實已經是偏離傳教士本意的“誤會”。這種“誤會”還表現在他們對於聖像畫題材的偏好和取舍。事實上，聖像畫中描繪耶穌被釘死在十字架上的圖畫，是與中國人的傳統文化觀念相悖的。“俾天下人盡見耶穌之死於典刑，不但士大夫不肯為其作序，即小人亦不屑歸其教矣。（……）與天下共見耶穌乃謀反正法之賊首，非安份守法之良民也。”⁽⁴⁸⁾“其先，利瑪竇時亦有勸勿以聖母像示眾，俾免與觀音大士像淆混者，太監馬堂之阻利氏入貢，貢品中有耶穌被釘像亦其一因，則以中國人視受刑圖為不吉也。”萬曆七年（1579）方濟各會士篤特希拉（Tordesillas）記曰：“肇慶府某官以耶穌被釘像及像上之字相問。余為解釋一切，彼乃大笑。”⁽⁴⁹⁾利瑪竇在1585年的一封信中寫道：“（……）畫像，但基督受難的畫像不需要，因為他們尚不理解它（……）（此處的“他們”，指中國人）。（……）從傳播的經驗來看，聖母子之類題材的聖像畫顯得與中國人保持了相對親近的關係。”⁽⁵⁰⁾

因此，遠離“耶穌受刑”題材，而傾向於“聖母子”題材，並非西方宗教教義的感化，而是由傳統宗教教義中獲得圖像附會的可能，而保持“相對親近的關係”。這種親近的關係，顯示了中國人對於聖像的特殊的“虔誠”。

由傳教士們從意大利進口的宗教畫成了無論任何出身的中國人之自發的崇拜對象。所以，在肇慶去拜訪羅明堅和利瑪竇的人覺得對基督聖像的崇拜是很自然的事，就如同他們在中國或佛教神聖像面前所作的那樣。⁽⁵¹⁾

利瑪竇回憶錄中有關1583年最後幾個月的一段文字，也證明了類似的情況：

前來拜訪神父們的所有中國官吏、其他文人和平民以及偶像崇拜的使者（佛教僧侶）都崇拜我們置於祭壇上的這幅聖母及聖嬰的畫像，懷着極大的虔誠向它跪拜並以前額觸地。他們同時也

欣賞我們的繪畫藝術。(……)實際上，過了不久，神父們又在聖瑪利亞像的位置上掛上了一幅救世主的畫像。因為當他們看到祭壇上的聖母畫像時，在尚未很快地向他們解釋化身奧義之前，中國人就到處散佈謠言說我們崇拜的上帝是一個女子。(52)

中國人對於西畫的這種興趣，也由羅明堅神父在1584年1月25日的一封信簡中提到。他於信中要求給他寄去“一幅這些中國先生們非常希望看到的精美的聖母與基督的畫以及某些寫有我教奧義的紙畫，以便更容易地向中國人出示。因為他們對繪畫特別感興趣”。(53)

正是由於上述這種“誤會”心理的存在，才能使得明清之際的中國人對於傳入中國的西方聖像藝術有所取捨，也有所“興奮”。在此過程中，聖像中的“與生人不殊”的明暗法效果逐漸贏得了他們的認同。自此，我們能夠從中發現，中國人在這些聖像畫中，真正發現了一種文明的興趣——一種他們通過文化心理過濾後的視覺興趣。他們將在不同方式中接觸到西方聖像畫，沒有構成一種基督教狂熱的虔誠，卻是轉化為對“西洋之巧”技術文明的回應。而這一切的根源是中國“尚沒有福音的土壤”，並沒有如同佛教那樣實現的中國化的結果。因此，“西洋之巧”的回應，主要是通過明暗技法造成逼真效果得以溝通的。這裡，他們既沒有從教義精神去充份體驗，也沒有從畫種材料上去理性把握，因此他們發現了維繫聖像中的另一類非宗教色彩的“光環”。那麼，這一特別的“光環”是甚麼呢？那就是隱含其中的明暗畫法。

“西洋畫用光學以顯明暗之理，”這是中國人在近代西畫東漸過程中的第一種發現。而這種發現，雖源自利瑪竇等傳教士關於聖像畫的宣傳，卻違背了利瑪竇等傳教士以聖像藝術傳播教義的初衷，這也就給利瑪竇等傳教士出了一道難題。如何順應中國人的這種注意力，去實施他們神聖的宗教傳播策略。然而，中國的現實，能夠給予他們的有限選擇是：祇有以中國的方式才能進入中國。

泰西之法，由此開始了其在中國艱難而錯綜的交流歷程。

利瑪竇之謎：與其相關的畫法問題

虔潔尊天主，精微別歲差；
昭昭奇器數，元本浩無涯。(54)

這首詩為明代李日華所作，並且是李氏專門為利瑪竇題詩而回贈。李日華為人們描述的，是作為一個宗教家的利瑪竇，和作為一個科學家的利瑪竇。那麼，是否有一個作為畫家的利瑪竇呢？對於西畫在中國的畫法傳播和影響，利瑪竇除了具有重要攜帶者和傳播者的一面外，是否還有實踐者的一面？這彷彿是一個謎。

事實上，“利瑪竇是否擅長繪畫，成了本世紀國內外學者爭論的一個焦點。”(55)這說明，對於利瑪竇的關注和研究，已經很難受到學科的限制，因為研究者面對的是一位博學大家，而他對於中西文化交流的深遠影響，決非局限在晚明時期；可以說，在明清之際已深刻地顯示着他所體現的文化傳播效應。圍繞這個學術焦點，眾多學者在探討其中的“印證之物”上作出了可貴的努力，因為其中的史料考證，自然是一件非常重要的學術工作。在此過程中，基本形成了肯定與否定的兩種類型的見解。持肯定態度者，如法國學者謝和耐認為：

利瑪竇僅僅表現為一名哲學家 and 倫理學家尚不足，他的全輿圖以及他講授的數學和天文學知識至少也對他的名聲起了同樣大的作用。17和18世紀的入華耶穌會士們都奉他為楷模、輿地學家、天文學家、機械師、醫師、畫師和樂師。(56)

日本學者大村西崖評價利瑪竇說：

萬曆十年，意大利傳教士利瑪竇來明，畫亦優，能寫耶穌聖母像。(57)

中國學者鄭午昌也曾經這樣寫道：

自意大利人利瑪竇於明萬曆間東來傳教，作聖母像，眉目衣紋，如明鏡涵影，神態欲活。⁽⁵⁸⁾

而持不同意見者，比如中國學者向達認為：

明季西洋畫傳入中國，為數甚夥，然教士而兼通繪事，以之傳授者，尚未之聞。

唯歷觀諸書，未雲利子能畫，大村不知何據，今謹存疑。⁽⁵⁹⁾

特別是關於《野墅平林》是否出自利瑪竇手筆，爭議尚存。⁽⁶⁰⁾ 上述正反意見表明，在“印證之物”的考據層面上，“畫家利瑪竇”依然要長久地打上問號。

然而，倘若暫時離開這種“問號”的陰影，重新調整角度，我們是否能夠發現令我們陌生但又生動的利瑪竇呢？

一個值得關注的視角，是利瑪竇早年生活的文化背景和傳統。利瑪竇的出生地是意大利東部城市馬切拉塔（Macerata）。在14世紀，那裡就留下了諸多古典時期和文藝復興時期的文化奇蹟，築起的城牆、精美的敞廊、豪華的宮殿和聖女瑪麗亞教堂存世其間，毋疑利瑪竇受到藝術薰陶。當利瑪竇年方16歲之時來到羅馬，“從此，受米開朗琪羅啟發、由建築理論大師維尼奧萊設計建造的第一座耶穌會教堂，日爾曼公學聖阿波琳奈教堂內所繪的風格粗率的壁畫中殉教的場面，始終縈繞在利瑪竇的腦際。”⁽⁶¹⁾ 因此，就利瑪竇故鄉的人文環境而言，文藝復興的文化氛圍，無疑賦予了他多才多藝的素

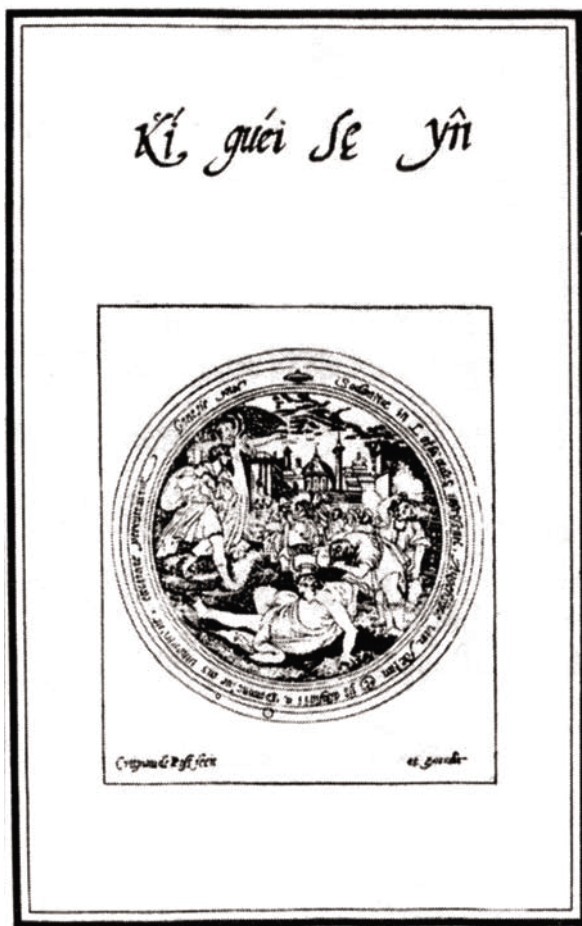


《程氏墨苑》用圖：〈信而步海，疑而即沉〉（左一）；〈二徒聞實，即舍空虛〉（左二）；

養。無論從文化環境，還是成長時間，利瑪竇都與人文主義傳統有着密切的聯繫。客觀而言，利瑪竇具有全面的藝術素養，這應是不爭的事實。“利瑪竇在這方面是達·芬奇的天才競爭對手，因為他也是多才多藝，具有同樣多學科的天賦。”⁽⁶²⁾“利氏是文藝復興時期的傳教士。為了佈道，他們這些人學會了許多科學技藝，進入陌生的國度，借此聯繫官民，立下足根來宣傳教義。同時文藝復興帶來科學文化革命，許多畫家如達文西、米開朗基羅、拉斐爾諸人，皆一專多能，既是科學家，又是畫家，利氏也不例外。”⁽⁶³⁾

另一個值得關注的視角，是利瑪竇來華時期傳教士的藝術活動和背景。利瑪竇在華活動，正是明末清初形成了耶穌會傳教士東進中國的第一個高潮時期，來自歐洲各國的傳教士中多為才藝出眾之

士，其中也不乏擅長繪事者。但關於這一時期傳教士從事美術的翔實的史料並不多見。向達在〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉一文中指出：“明季西洋畫傳入中國，為數甚夥，然教士而兼通繪事，以之傳授者，尚未之聞。”⁽⁶⁴⁾但方豪在《中西交通史》(第五冊)〈圖畫〉部分，則指出“明末清初，教會中人能繪事，可考而得者，”尚有游文輝，石宏基、倪雅谷、范禮安等。⁽⁶⁵⁾利瑪竇對中國畫家的影響，如同其參與繪畫活動一樣，同樣鮮見直接的史料佐證。據方豪《天主教史人物傳略》記載，在利瑪竇身邊曾經有數位善畫的中國修士。比如游文輝、倪雅谷、徐必登、丘良稟、丘良厚、石宏基。其中游文輝作為“粗通繪事的教友”，曾經在1610年左右繪製利瑪竇油畫肖像⁽⁶⁶⁾；而倪雅谷“藝術造詣相當高，學的是西畫”，他於1606年受命赴澳門，為



〈淫色穢氣，自速天火〉；〈聖母懷抱聖嬰基督之像〉。(由利瑪竇所贈〈寶像圖〉“改作”)

新建的三巴寺教堂作〈昇天圖〉；1607年，其又至南昌初學院，繪製過中國式的彩色木刻〈門神〉等，同時他也被推測曾經創作過一幅木板油畫〈聖彌爾爾大神〉。⁽⁶⁷⁾作為中國本土畫家從事油畫的最初實踐的代表者，游、倪二氏受到後世有關研究者的關注。

確實，利瑪竇參與繪畫活動及其對中國畫家的影響，如同其早期在意大利是如何接受藝術薰陶的背景，目前尚未有確切的記載，但利瑪竇無疑具備了這種專業修養和影響力。在中國美術史和東西美術交流史上，他時常擔當着文化交流先驅的角色，他最有影響的是攜帶包括聖像畫在內的西方禮品進呈明神宗。然而利瑪竇本人參與繪畫的記述甚少，直接的記載並不多見，但相關的間接記載還是能夠有所發現的：

之一，利瑪竇在1606年8月寫給耶穌會總會長的信中說：“我對於繪畫藝術極為喜愛，不過我擔憂，此事再加其他一切，都放在我肩上，會使我羈絆得無法脫身。”⁽⁶⁸⁾

之二，法國學者裴化行《利瑪竇評傳》中提到，萬曆皇帝想知道歐洲君主的服飾、髮式、宮殿是什麼樣子。後利瑪竇將相關的畫“呈送皇上，附以漢語簡短說明；然後，鑒於畫的尺寸太小，而中國人又不會畫陰影，兩位元神父（指利瑪竇和龐迪我）就花了兩三天時間，奉旨幫助官方畫師把它放大並着色”。⁽⁶⁹⁾

之三，王慶餘《利瑪竇攜物考》記：“利瑪竇入京後還獻呈神宗耶穌像，圖上人物的面貌、服飾描繪細膩。皇帝命宮廷畫師倣製一幅。利瑪竇等留在宮內三天，指導畫師工作。”⁽⁷⁰⁾

之四，利瑪竇曾經在南昌與李日華有過密切的交往。李氏在《紫桃軒雜綴》中記：“瑪竇紫髯碧眼，面色如桃花；見人膜拜如禮，人亦愛之，信其為善人也。余丁酉秋遇之豫章，與劇談，出示國中異物，一玻璃畫屏，一鵝卵沙漏。”⁽⁷¹⁾

之五，《利瑪竇攜物考》又記：“利瑪竇赴京途中，在臨清與漕運總督劉東星結識。劉東星欲派畫師臨摹聖母像。利瑪竇怕臨摹不好，於是送他一幅

複製品。此為南京教會的一個年輕人所繪製，他當在利氏指導下所作”。⁽⁷²⁾

之六，《利瑪竇全集》卷三記，在南昌，利瑪竇換了儒者的衣服，從此有了更多的人來看望他。其中樂安王回訪利氏時，不僅贈送高級綢緞等物，還帶來一本訪問錄，上邊描繪利氏的訪問和接待禮節等，後來利瑪竇撰寫了一封回書，一一回答了親王的問題，並在首頁繪了西方聖人的畫像。⁽⁷³⁾

之七，“從現存南京博物院彩色版〈坤輿萬國全圖〉中，我們可以看到各類描繪精緻的生物與船隻。”“該圖是宮中太監依照利瑪竇繪、李之藻刻本摹製的，其中所繪動物二十有餘”。⁽⁷⁴⁾

……………

我們知道，利瑪竇之所以能進入以往相關的美術史研究的視野，並不是由於上述這些“間接記載”，而是歸於目前能夠公認的兩大“利瑪竇史實”。這兩大史實即為利瑪竇在中國本土曾經參與的重要美術活動，一是進呈聖像，二是《程氏墨苑》所刊“寶像圖”。前者將西方聖像油畫獻給中國皇帝，後者將西方銅版底稿贈送中國藝人，因為這是明清之際西畫東漸歷史的兩大事件，反映了利瑪竇一是作為奠基者，在明末清初所起的中西交流的重要奠基作用；二是作為傳播者，其在中國繪畫史上所擔任的西方美術傳播者的角色。至於傳為利瑪竇作品的〈野墅平林〉的真偽之辯，其實並不影響利瑪竇在美術史中的地位。但是這是否意味着我們對於利瑪竇的美術史價值已經獲得充份地把握了呢？這值得我們深思。

倘若我們假定〈野墅平林〉個案能夠成為繼上述重要事件之後的第三個“利瑪竇史實”，那麼我們會從中獲得怎樣的體驗呢？——

意大利傳教士利瑪竇東來，帶有西方文藝復興時期的聖母像和耶穌之畫，利氏本人還為《程氏墨苑》作畫，不是油畫而是以線描為主的插圖形式。有人說利氏帶來油畫，本人不嫻繪事，其實不然，他曾有文字敘述西畫的技巧，並於晚年在京繪京郊秋景畫屏，重彩絹素，用中國工具

和顏料，稍有別於西畫構圖以散點透視出之，祇是描繪技法用陰陽面處理，畫倒影，（……）正是以中國畫為主體的交融。（75）

這裡所指的“京郊秋景畫屏”，指的就是〈野墅平林〉。那是一幅明末山水屏風畫。該作品“已經引起專家們的注意，使人耗費了不少筆墨”，經專家驗證推測為利瑪竇所繪作品。其理由之一，是該作品“協調而飽滿的‘潑油’結塊向人們證實，它的作者不是中國人”。另外，“從鑒賞家們的總的評論來看，它出自利瑪竇之手是可信的，全世界從事利瑪竇研究的專家們也都認為如此。”（76）

關於這幅四聯屏風作品，有如此的描述：

一屏畫的是雜草叢生的湖邊矗立着一棵大樹，掩映着中景的樹林和遠景的建築，它可能是達官貴人的樓閣。接着是小湖的風光，北京郊區這類池、塘、泊比比皆是，一座小橋在平滑如鏡的湖面最狹窄處連接着小湖的兩岸。三屏描繪同樣的風光，在小湖北岸，遠處隱約可見山巒疊嶂，好像是從頤和園後邊看到的香山一樣。最後畫的是小湖的源頭，近景是兩株非常漂亮的大樹，不是松樹便是杉樹，還有蘆葦叢和中景的樹林，閃閃發光的黃色樹冠，那可能是黃櫨。香山的山坡生長的正是這種秋天樹葉變紅的樹，每到深秋，漫山紅遍，如火如荼。（77）

然而，〈野墅平林〉作為一個富有實效的研究個案，其價值又超越了作者的歸屬問題。因為該作品被認為是“把西方繪畫藝術同中國傳統繪畫藝術融為一體的第一幅藝術珍品”。有關的評述如下：“這幅畫本可以鑲在一個大畫框裡，卻採用中國裱畫方法，是分四屏裱在畫軸上的。它大概是用來裝飾教堂祭壇的，也可能就是為北京大教堂而創作的”。“這是幅畫在絹素上的寫實油畫，以石綠、赭石色為主，淺藍色的湖水有些模糊，同平靜的環境融為一體；立體感和透視感極強。由於這幅畫完成於17世紀初，這些特點在中國繪畫史上顯然是新鮮事物，

樹木、松針、闊葉、雜草、蘆葦、千姿百態；中景的小橋和遠景的房屋幾何構圖基本上是以歐洲的技法繪成的，更確切地說，是以意法學派的技法繪成的。協調而飽滿的‘潑油’結塊向人們證實，它的作者不是中國人。”（78）該作品“重彩絹素，用中國工具和顏料，稍有別於西畫構圖以散點透視出之，只是描繪技法用陰陽面處理，畫倒影，這中西畫法的交流，正是以中國畫為主體的交融。與清康、乾時郎世寧諸人之作相比較，保留西畫色彩的比重要輕微許多。”（79）

將利瑪竇作為一位畫家來研究，用意並不完全在於考證他具體參加過哪些繪畫活動，也不在於非要弄清楚傳說與他相關繪畫作品的真偽問題。因為限於史料，這對所有這方面的研究者而言，都是一個難題。但是，我們可以從中發現，在利瑪竇生活在中國的那個年代，出現了空前奇特的效果。這種效果，是兩種歷史悠久的繪畫文明，在首次正面接觸後卻出現局部效應的耐人尋味的效果。從某種程度而言，這種效果，反映了在西畫漸過程中，在感性物質層次上所出現的畫法參照現象。正是就此而言，利瑪竇的美術史價值，正是“西洋畫及西洋畫理蓋俱自利氏而始露萌芽於中土也”。（80）

事實上，畫法參照的現象，已經在〈野墅平林〉的個案中有所顯現。該作品的“描繪技法用陰陽面處理，畫倒影”，構成中西畫法之間的某些“交融”。雖然，其中主要包含着技術參照的因素，但這是發現和研究〈野墅平林〉的一個關鍵，表明以明暗法為中心的畫法參照，在〈野墅平林〉的創作年代，是一個突出的文化特質。而且這一特質，又體現於利瑪竇“曾有文字敘述西畫的技巧”的事例之中。

倘若這些“文字”從某種程度上反映了利瑪竇的繪畫觀，那麼，我們會發現有兩段“畫論”饒有興味：

中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人面正迎陽，則皆明而白；若側立，則向明一邊者白，其不向明一邊

者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。⁽⁸¹⁾

中國人非常喜好繪畫，但技術不能與歐洲人相比。(……)他們這類技術不高明的原因，我想是因為與外國毫無接觸，以供他們參考。若論中國人的才氣與手指之靈巧，不會輸給任何民族。(……)他們不會畫油畫，畫的東西也沒有明暗之別。他們的畫都是平板的，毫不生動。⁽⁸²⁾

顯然，這些“畫論”皆出自利瑪竇。前者出自其口，由他者轉錄而成；後者出自其手，經其人書信而見。但其中能夠得以貫通的中心話題，正是“陰陽”或“明暗”之法。這些言論，都是在通過中西繪畫比較之後獲得的。正是在對比的過程中，利瑪竇闡明了西畫“兼陰與陽寫之”的原理，正在於“向明”則“白”、“不向明”則“暗”的光源，表明了西方肖像繪畫“與生人亡異”的特徵所在。這些論說，與明末清初中國人士的有關評說，都基本集中在人物“寫像”的範疇。但是，利瑪竇又在對比的過程中，將與西畫明暗特徵相反的特徵，歸於中國繪畫的特性，從而得出中國畫“畫陽不畫陰”、“沒有明暗之別”之類的結論，無疑顯示出這位飽學的“西儒”對於中國繪畫傳統的認識偏頗。然而，他卻從更深的層面，意識到中國人所蘊藏的“才氣”和“靈巧”，這正是令他真正產生驚訝之處。

利瑪竇以其獨特的“中國方式”，開始了耶穌會士向中國的“遠征”，而繪畫自然也是其中的“方式”之一。儘管繪畫是他“非常喜愛”的藝術，但在他的“中國方式”中，也許繪畫活動祇是一種間接的“方式”，所以留下諸多關於“畫家利瑪竇”間接的資料。這其中的關鍵在於，在利瑪竇的繪畫觀中，他也必須調整原有的“明暗”觀念及其立場，而所謂〈野墅平林〉之說，正好是這種立場調整的印證。西方文化對於中國文化的適應性，在貫以“以西順中”為旨的利瑪竇身上表現得非常明顯。而這才是研究“作為畫家的利瑪竇”的真正意義所在。由此意義所致，我們發現這種利瑪竇的“萌芽”效應，貫穿於明

清之際。在清人筆記中，關於西洋畫的評說，也時有“其畫乃勝國時利瑪竇所遺”⁽⁸³⁾之語的出現，可見利氏在西畫東漸過程中的影響力以及其在美術史上的價值。

然而，“利瑪竇之謎”依然存在。因為“利瑪竇之謎”所涉及的不僅是“印證之物”的史料問題，而更重要的是“西洋畫及西洋畫理”“始露萌芽於中土”的文化問題，其生動地印證了跨越明清之際所出現的“畫法參照”現象的特殊性所在。“利瑪竇繼來中國，而後中國之天主教始植其基，西洋學術因之傳入；西洋美術之入中土，蓋亦自利瑪竇始也。”⁽⁸⁴⁾然而，在利瑪竇所處的西畫東漸時期，是否還有其他“植基”者或“傳入”者，即“明末清初”的“教會中人能繪事”者，同樣也是解析“利瑪竇之謎”的重要環節？抑或利瑪竇之謎，超越了他個人所處的時空範圍，而成為某種中西文化交流艱難程度的象徵？這種象徵意味着甚麼呢？其最為典型的概括詮釋，如同利瑪竇在逝世之前的感言：“中國的大門雖已打開，但他還在門口……”⁽⁸⁵⁾

“畫西來原圖”：西畫畫法之潛在影響

油畫對於明清之際的本土文化而言，其被接受和理解的難度是顯而易見的。這種難度，證明了文化的差異性。所謂“中國畫工，無由措手”，應是這種差異性的最好註解。作為人物肖像的“與生人不殊”的好奇感受，與“兼畫陰陽”的明暗畫法的陌生費解，造成了西畫東漸交流過程中的一種矛盾。然而，這種矛盾在傳教士所攜科學實用的書籍傳播過程中，卻得到了奇妙的緩解。

在利瑪竇的回憶中，他來華時“所攜圖冊”是令他時常回味之物，因為這關係到他的一項事業：“畫西來原圖什一，謀更恢廣之，(……)深賞茲圖。”⁽⁸⁶⁾

那麼，“畫西來原圖”在此意指怎樣的事實呢？事實上，利瑪竇“所攜圖冊”，並非是進呈明帝的貢物之一的“天主”和“聖母”像，而是另一樣“圖”類貢物。而此物雖然十分重要，卻時常未引起後人

足夠的關注。這一“圖”類貢物，就是《萬國圖》，一本精美的以銅版印製的地圖冊，這也正是利瑪竇所回憶的“所攜圖冊”。

這無疑在向我們提示了“畫西來原圖”的事業。事實上，明清之際西畫得以傳播的主要媒介，並不是純粹的視覺藝術形式，而是能夠與中國士大夫溝通的大量書籍形式。顧起元在《客座贅語》中記：

（利瑪竇）攜其國所印書冊甚多，皆以白紙一面反複印之，字皆旁行；紙如雲南綿紙，厚而堅韌，板墨甚精。間有圖畫，人物屋宇，細若絲髮。⁽⁸⁷⁾

王徵《奇器圖說》寫道：

閱其圖繪，精工無比。然有圖有像，猶可覽而想像之。⁽⁸⁸⁾

這表明，明清之際歐洲傳教士在所攜聖像畫之外，還帶有數量可觀的出版物。

遠西諸儒攜來彼中國書七千餘部，比之玄奘求經西竺，蓋不多讓；雖其書今之不知，然所成就，亦已然可觀矣。⁽⁸⁹⁾

自西泰利氏用賓上國，蒙朝廷生養死葬，其國主感恩圖報，特遣陪臣金尼閣遠來修貢，除方物外，有裝璜圖書七千餘部，重複者不入，纖細者不入⁽⁹⁰⁾

這些數量可觀的出版物，包括了相當比例的還攜有大量圖書印刷品、大量配有插圖的印刷書籍出版物。上述矛盾得到了巧妙的緩解，它的前提是利瑪竇式的“以西順中”的策略和精神。而它的具體實施，是將油畫轉換成另一種畫法“形象”，或者說是通過作為圖書插圖的版畫的技法將油畫畫法進行“試作”和“改作”。

因此，所謂“畫西來原圖”之一，即是對舶來的西畫所進行的“改作”。

在萬曆二十年，不止有傳來的西洋畫，而且開始了對西畫的試作。⁽⁹¹⁾

耶穌會士帶來的油畫雖然更受人讚賞，可是最終還是書籍插圖和雕版印刷品的影響更廣一些，因為這些東西更便於廣泛流傳，也便於大量複製或被中國的木版雕刻師改作。⁽⁹²⁾

“改作”的重要事例之一，是從《聖跡圖》到《出像經解》的改作。《聖跡圖》又可稱為《福音故事圖像》，是17世紀耶穌會享有盛名的一部作品，該作體現了耶穌會會長聖依納爵所謂“將文字和圖像相結合”的思想，他把這一任務委託他的門徒、耶穌會副會長納達爾（Nadal）來完成。

明神宗萬曆二十年（1592），耶會司鐸拿筭利始聘精畫二人畫耶穌事蹟，計一百三十六章，參列聖經，公諸西海。事為教皇格肋孟所知，立降詔書，殊為嘉獎。⁽⁹³⁾

《聖跡圖》是一部特別受到羅馬教皇嘉獎的圖像書，該書於1593年由安特衛普的普朗登（Plantin）出版，內有一百五十三幅圖版。實際上，該書作者“拿筭利”（又譯為納達爾）祇寫了文字部分，而其中版畫主要是由威力克斯（Wierix）兄弟按照伯納第諾·帕塞里（Bernardino Passeri）和馬丁·德·沃斯（Martin de Vos）的畫刻製的。⁽⁹⁴⁾我們從有關記載知道，1605年納達爾的《聖跡圖》已經傳到南京，並引起利瑪竇、龍華民等傳教士的推崇和歡迎，利瑪竇隨即便為北京教區認訂了這本書。

事實上，納達爾《聖跡圖》在中國進一步的傳播，是通過羅儒望和另一位意大利耶穌會士艾儒略（Julio Aleni, 1582-1649）先後實現的。

羅儒望可能將內達（按即納達爾）的書帶到了南京，他在南京工作多年。在那裡，他委託董其昌或他的一位學生，以內達的《福音故事畫像》為底本，製作了《玫瑰經》中十五個神秘故

事的木版畫。羅儒望寫的《誦念珠規程》於1619年出版。

十七年後，即1637年，艾儒略在福建主持了一次重要工作，即將納達爾《聖跡圖》銅版畫，又一次改製成適合中國教區傳播的木版畫集《出像經解》。“由於艾儒略的工作，中國人第一次不僅能夠讀到以他們自己的語言表述的耶穌的話語，而且能夠看到有關耶穌的主要生平事蹟的圖畫。”⁽⁹⁵⁾艾儒略編撰的這部有名的上圖下說的插圖書《出像經解》，在當時受到了歡迎。

(……)崇禎八年，艾司鐸儒略，傳教中邦，撰主像經解，仿拿君原本，畫五十六像，為時人所推許，無何，不脛而走，架上已空。⁽⁹⁶⁾

晚明時期，納達爾《聖跡圖》的複製版本不但能在中國繼續發行，居然還出現“不脛而走”的規模，也可窺見這類“畫西來原圖”的作品曾經具有相當的流布。羅儒望的《誦念珠規程》和艾儒略的《出像經解》中的木版畫插圖，雖都是“倣拿君原本”而得，但是真正的原作者現已難以考定，而且兩種版本的畫風不盡相同。“艾儒略並沒有像人們所預料的那樣繼續走適應的道路。艾儒略放棄了羅儒望所做的簡化和改編工作，而選擇更忠實地再現內達原作的面貌，這表現在圖畫對明暗法、透視法的運用以及一幅畫中同時描繪幾個連續性場面的手法。然而，艾儒略也沒有簡單照搬內達的歐洲模本。”⁽⁹⁷⁾事實上，艾儒略的《出像經解》在內容上雖然接近於納達爾的原著，在形式上則顯出不同程度中國化的特點（這些作品顯然非出一人之手）。《出像經解》“在畫法上，雖然像〈最後的晚餐〉那麼繁密的畫面也有，並且和〈寶像圖〉一樣，保存了原作者 Wierix 的精細風格，但在‘起癱證赦’這種畫法上卻出現了極大的簡化傾向。這幅畫人物極多，不祇室內擠滿了看熱鬧的人，耶穌和癱病患者，門外與房上也有人。表明暗的線異非簡略，幾乎和白描相似”。⁽⁹⁸⁾



圖為（連右頁）納達爾《聖跡圖》（《福音故事圖像》）於1593年出版。圖為其中銅版畫之一，內容為耶穌受難題材（左）；羅儒望根據納達爾《聖跡圖》而改作的《誦念珠規程》於1619年出版，該圖為其中木版插圖之一，內容為耶穌受難題材（中）；艾儒略根據納達爾《聖跡圖》而改作的《出像經解》於1637年出版，該圖為其中木版插圖之一，內容為耶穌受難題材（右）。

“改作”的重要事例之二，是《程氏墨苑》中四幅〈寶像圖〉的改作。⁽⁹⁹⁾這裡所指的為《程氏墨苑》所作“以線描為主的插圖形式”，是否就是利瑪竇贈予程大約的四幅銅版畫底稿，目前還沒有直接的史料佐證。萬曆三十四年（1606）徽州製墨名家程大約主持出版《程氏墨苑》。這四幅圖的底稿（銅版畫）正是利瑪竇提供給他的。程氏為了達到更好的宣傳效果，特聘名畫家丁雲鵬完成圖像的臨摹，並特聘



徽州名刻工黃鑄完成圖像的刻版。由徽州製墨名家程大約策劃並於1606年（萬曆三十四年）出版的這部《墨苑》，是刊載其所製各種墨錠上所壓印的圖樣的宣傳樣本，但是由於它收進了由利瑪竇所提供的以四幅宣揚天主教義的西洋銅版畫作稿本摹刻的木版畫，從而使這部書具有了十分奇特的價值，特別是程大約所聘請的摹刻者分別是當時的名家，就更加顯出程氏此舉獨具匠心。

姜紹書在《韻石筆談》中寫道：“方程相較，倩名手為圖，刻畫研精，細入毫髮，程作《墨苑》以短之。”沈德潛在《飛鳧語錄》中也記：“方程二人以名相軋為深仇，程墨嘗介內廷，進之神宗，方于魯恨之。程以不良死，實方之力，真墨妖亦墨兵也。”⁽¹⁰⁰⁾

這裡反映了墨商方于魯與程大約激烈競爭的情況。方于魯曾經先於程大約刻《墨苑》，有《墨譜》問世，程大約為了壓倒自己的同行對手，便有如此籌劃，精心刊印《墨苑》，從中體現出“刻畫研精、細入毫髮”的技術水準。因此，程大約的版畫“改作”之舉，固然帶有其商業因素的作用。

《程氏墨苑》於萬曆二十三年刊行，歷來受到各方關注。陳援庵《明季之歐化美術及羅馬字注音》曾經這樣寫道：

明季有西洋畫不足奇。西洋畫，而見采於中國美術界，施之於文房用品，刊之於中國載籍，則實為僅見。⁽¹⁰¹⁾

《程氏墨苑》中的這四幅木版畫所依據的原稿，基本代表了同時期歐洲銅版畫的水準；刊輯者又是精心選擇了中國的藝苑高手予以改作和譯解，其交流的結果是，通過對銅版線條的精細描摹與刻製的把握，對西方造型藝術法則的各種因素（如人物形象、動態的寫實特徵，人體結構、比例以及明暗和焦點透視處理等）的體驗，將歐洲風格的銅版畫改製為中國風格的木版畫，四幅聖像畫複製為《程氏墨苑》中所刊的四幅〈寶像圖〉，在此精細描摹和刻版的過程中，已經涉及人物結構比例、明暗、焦點透視等多種西畫方法因素。因此，《程氏墨苑》被視為“對歐洲和東洋美術交流的研究，作出了很大功績”。⁽¹⁰²⁾

“改作”的重要事例之三，是《墨海》的〈婆羅髓墨圖〉可能對《程氏墨苑》所刊〈寶像圖〉中第二圖《二徒聞實》“翻版”。《涉園墨粹》“為武進陶氏所印”，所錄多為“王孝慈故物”。〈婆羅髓墨圖〉是《墨海》中一個圖。《墨海》分為內、外兩輯，內輯為“製造海”，外輯為“名墨圖和有關墨的文字與圖”。〈婆羅髓墨圖〉在摹奇部（記載關於墨的奇聞），“記著寫大乘經所用筆墨的來源事，圖是紀念獻身製墨之婆羅門的‘塔’。”全書圖文並茂，採取“圖在前，後附文”的格式。

根據有關研究者發現，〈婆羅髓墨圖〉可能是〈寶像圖〉中第二圖〈二徒聞實〉的“翻版”。理由如下：1)〈婆羅髓墨圖〉附文記：“宋雲以魏神龜中至烏菟國，又西至本釋迦往自作國，名摩休王有天帝化為婆羅門形，語主曰：‘我甚知經法，須打骨作筆，剝皮為紙，取髓為墨。王即依其言，遣善書者抄之，遂成大乘經典，今打骨處祀為玻璃’。”而“葡萄牙先至古里國，烏菟與此相近，是否有人在古里畫這圖也不可考了。圖後記事也有勉強之處，因行紀中沒有製墨的事。很可能是做〈二徒聞實〉的翻板。”2)〈婆羅髓墨圖〉中所繪阿育王所建的塔，“看上去很像‘寶像圖’第二圖‘二徒聞實’中的樓房。祇是多了一個院子，一幢前房和一道牆罷了”。3)“墨海”的刻工為黃伯符，“大約也是蚩村人”，與

徽州名刻工黃鏐為近鄰關係。“墨海”的編刻人為歙縣方瑞生（澹玄），刻製時間為崇禎一年（1628），“晚於‘墨苑’二十三年”。所以，具備了“翻版”的客觀條件。

然而，這種推測並非具有十分充份的依據。因為“我們無法判斷這幅西洋版畫是否〈二徒聞實〉的翻版，更不知道有甚麼底本。”但是，這又並不妨礙我們對於其中一個事實的發現：

不論是另一幅還是〈二徒聞實〉的背景的擴大，全可以證明西洋畫的複製已不是孤證單例，而是比較多。如果是翻板也許說明的問題更多，因為所添的東西與原圖如一次畫成，那麼其西畫修養可見很深了。⁽¹⁰³⁾

上述三種以“西畫修養”進行“改作”的事例，其實彼此是有內在的關聯之處的。而這種關聯，能夠構成一種令人深入其境的氛圍，由此可以“想見這類西洋畫在萬曆年間的流行狀況”。⁽¹⁰⁴⁾在納達爾《聖跡圖》問世不久，該作就被在華耶穌會士認作最重要的宣傳工具。如龍華民（P. Nicolaus Longobardi）是在1598年（萬曆二十六年）便致書羅馬教廷要求寄一批納達爾的書來，他並在信中極力陳述這類書由於採用明暗畫法而被視為有別於中國畫的精美藝術品的狀況；當這部書於萬曆三十三年（1605）傳到南京時利瑪竇也立即寫信為北京教區認訂。這部書在中國畫壇直接發生影響的一個特例，則是程大約於萬曆三十四年（1606）在其《程氏墨苑》中所輯人的〈寶像圖〉木版畫，其圖二〈二徒聞實好舍空虛〉正是按照納達爾《聖跡圖》中〈基督在往厄瑪烏途中〉改畫。顯然，這種原是供宗教宣傳用的美術作品因其出現在商業性的圖冊中，毋寧說它已經成為超出宗教宣傳目的的欣賞品。同時，我們從這一組在摹刻中相當清晰地保持着原銅版畫痕跡的〈寶像圖〉（其中〈聖母子〉尤為明顯）以及對其原版來源的考證中得知，這四幅〈寶像圖〉中至少有三幅，是依據納達爾著作之外的歐洲油畫或銅版畫進行摹刻而成的。

倘若我們仔細分析這種“改作”，可以發現這種“改作”其實包含著兩個部分：一是將以“板墨甚精”為特徵的西方銅版畫，改作為中國木版畫；二是將以“刻畫研精、細入毫髮”為特徵的畫法效果，改作為“極大的簡化傾向”的畫法處理。前者為表面性的改作，而後者才是根本性的改作。其改作的中心價值在於，在銅版畫廣泛的流傳中，中國畫工對於明暗法的回應。這種回應，重點是簡化畫面的明暗關係，將描繪立體化塊面效果的線造型，改作平面化白描效果的線造型，同時其中也出現對於聖經故事畫面空間的“簡化”，但相比之下，由於受到畫面場景的影響，其中透視法的運用並沒有充份顯現，而明暗法的“回應”則構成了改作以後“中國版”的重要焦點。

這既反映了改作的作者在當時西畫東漸的傳播過程中，吸收西畫的專業“修養”，同時也體現了改作的作者出於對中國觀眾和讀者欣賞習慣的考慮而進行的趣味調整。因此，這種“改作”，本質上表明了明暗法對中國文化心理的某種適應。當中國人“接觸到這些版畫時，（……）會對西方人運用透視和明暗法所表現的寫實主義發生濃厚的興趣。”⁽¹⁰⁵⁾事實上，將舶來的銅版畫畫稿，進行中國木版畫式的“改作”，正是這種“濃厚的興趣”的結果。這樣的“改作”，無疑表明了畫法參照過程的曲折性和豐富性。

除了版畫“改作之外”，“畫西來原圖”的另一種事業，那就是在西學東漸文化情境中的西方地圖學知識學及其地圖繪製。雖然，西方地圖在當時中國同時也是一種“奇形詭製”，但同時也是充滿“西洋之巧”的特殊物品，“畫西來原圖什一，謀更恢廣之，（……）深賞茲圖”⁽¹⁰⁶⁾，從中所傳達的視覺資訊是十分豐富的。

利瑪竇是將西方地圖知識傳入中國的“最早的人”。不僅是因為他1601年（萬曆二十九年），在北京將《萬國圖志》一冊作為所攜貢物，進呈明神宗；更重要的是因為他所傳入的西方地圖知識，集中體現在他在中國繪製的十二種版本的世界地圖之中⁽¹⁰⁷⁾，這無疑形成西方地理學傳播中國的第一座“高峰”。

我們知道，利瑪竇的科學知識，在其“以西順中”的學術傳教策略中，獲得了多方面的體現。作為與地理學相關的幾何學和透視學知識，就曾經在他與徐光啟等中國士大夫智識分子的交流中得到了反映。利瑪竇曾經與徐光啟合作翻譯《幾何原本》和《測量法義》等科學著作。《測量法義》通過插圖和習題，說明繪圖方法，“以明《幾何原本》之用”⁽¹⁰⁸⁾，這些譯著首次向中國人宣傳了透視學知識。同時，利瑪竇的地圖學知識和經驗，體現在其中科學和藝術的結合。他不僅用文字加以闡明，而且還有非凡的地圖繪製能力。早在來華之前的印度活動期間，他就要求為上級“繪製一幅這些地區的地圖並加以說明”。“我可以向您保證，由於所繪概略圖和標明日食，（……）我編製報告比印度流行至今的其他敘述都要準確得多。”⁽¹⁰⁹⁾利瑪竇來到肇慶之後，就繪製了第一張中文版的世界地圖並付印，他不僅移動五大洲的位置，使得中國處於中央，以滿足士大夫“天下居中”的心理，還在圖中“儘量介紹各國之文物、風俗”，“使中國社會眼光大開。”⁽¹¹⁰⁾

《利瑪竇中國割記》記：

在教堂接待室的牆上，掛著一幅用歐洲文字標注的世界全圖。有學識的中國人嘖嘖稱羨它；當他們得知它是整個世界的全圖和說明時，他們很願意看到一幅用中文標注的同樣的圖。（……）當他們聽說中國僅僅是大東方的一部分時，他們認為這種想法和他們的大不一樣，簡直是不可能的，他們要求能夠加以研讀，以便作出更好的判斷。⁽¹¹¹⁾

確實有不少的中國士大夫智識分子由於接觸了西方地理圖書而逐漸接受了某種“世界意識”。李之藻《刻職方外紀序》說自己在1601年“從寮友數輩訪”利瑪竇，“其壁間懸有大地全圖，畫線分度甚悉”，“余依法測量，良然。乃悟唐人畫方分里，其術尚疏。”⁽¹¹²⁾葉志高序《職方外紀》稱利瑪竇當年“畫為《坤輿全圖》，凡地之四周皆有國土，中國僅如掌大，人愈異之。（……）其言輿地，則吾儒亦有地如

卵黃之說，但不能窮其道里、名號、風俗、物產，如泰西氏所圖記”。⁽¹¹³⁾

西方的地圖學和航海探險有關，地圖的形成反映了西方人對新大陸和新航線的發現。中國的地圖和政治統治、軍事作戰以及風水占卜有關。兩種地圖的文化背景是截然不同的。至16世紀末，中國出現了兩類地圖：一類是傳統的方形地圖，這以1593年王泮繪製的地圖為代表；另一類是受歐洲地圖影響的橢圓形地圖，這以1602年利瑪竇繪製的地圖為代表。“在這兩類地圖之間，曾有過一種將這兩類結合起來的嘗試。”⁽¹¹⁴⁾《乾坤萬國全圖，古今人物事蹟》堪稱這種嘗試的代表作。⁽¹¹⁵⁾在這種嘗試中，傳教士調整了原有世界地圖的格局，迎合了中國人固有的關於“坤輿”的觀念；同時中國的士大夫也因此擴大了某些“世界意識”。

然而，這種“世界意識”並未觸及到士大夫的學術思想的深處。這就造成西方地圖的圖片及書籍，在士大夫階層的兩種主要反應。一種是非地理學意義上的學術回應。除了個別學者如李之藻、方以智、孫蘭等，在學術層次上作出若干地理學方面的思考外，大多數學者僅僅是初步的吸納。這方面的西書對於中國士大夫來說，的確是全新的東西，傳教士們“把附有描述性地圖的書或者用圖表和草圖說明的建築模型拿給這些人看時，他們都感到高興和驚訝。整個國家連同城市、宮殿、高塔、拱門、橋樑、大廟等等在一本書中一覽無遺，這種概念他們簡直驚奇不已。他們對能夠目觀這些分散那麼廣而彼此相距那麼遠的光輝事物，而且能夠在自己家裡飽覽它們，真是驚歎不已。”⁽¹¹⁶⁾另一種出於傳統道德的維護，堅持以“天朝為中心”為思想基礎的倫理批判。此如魏濬〈利說荒唐惑世篇〉記：“近利瑪竇以其邪說惑眾，士大夫翕然信之。（……）所著《輿地全圖》及泐洋窅渺，直欺以其目之所以不能見、足之所不能至，無可按聽耳。真所謂畫工之畫鬼魅也。”⁽¹¹⁷⁾

事實上，在晚清以前，西方地理學並沒有真正在中國學術界產生根植的土壤。特別是清初滿人入主中原，使得漢族士大夫的華夷觀念有意識地得到

強化。但是，伴隨着表層的非學術回應和天朝思想的維護，其中潛在的畫法影響卻是客觀存在的。

明末清初，從西方舶來的地圖在中國本土出現，其在一定程度上成為了科學和審美相合之物。就其科學屬性而言，是蘊涵其中的地理學和地圖測繪的科學知識，具有實用性；就其審美屬性而言，是圖繪於各個疆域板塊上的異地風物圖像，具有觀賞性。但這種科學的實用價值卻並沒有推廣，相反，地圖的外表轉換成了頗具異國情調的工藝品，在貴族的小範圍裡出現。因此，地圖沒有成為大眾的知識，祇是少數人奢侈的珍品。“地圖在小圈子裡流行，愛好者珍愛，往往也不是為了知識，興趣玩好更重要。萬曆皇帝很少臨朝，很久不出宮。〈坤輿萬國全圖〉繡在絲綢屏風上，祇是作為欣賞。”⁽¹¹⁸⁾“皇帝非常喜歡它，所以要給他的兒子們每人一張，還有其他住在宮裡的親屬們，好讓他們把地圖作為欣賞的裝飾品。”⁽¹¹⁹⁾

利瑪竇等所攜帶地圖冊，其中配有大量銅版畫插圖，這是當時歐洲盛行的地圖印刷體例風格，《萬國圖志》是一類，“書中收入五幅大的銅版畫”，由同時期傳教士帶到中國的《世界的城市》也具有代表性，“書中有大量的插圖”。這種書籍在中國的情境，如同利瑪竇所經歷到的，“十年前當他到達中國，滯留在南方的廣東時，便發現參加傳教活動的人特別對關於世界風光和建築的書籍抱有興趣。”利瑪竇曾經要求北京耶穌會圖書館的藏書中，增加一些有關古代羅馬城市建築的書籍，其中有《羅馬地理志》，“書中附有很多銅版畫插圖，描繪從羅馬時代開始城市建造時的街道、公共浴室、紀念碑、石棺上的裝飾和碑文等，”這些出版物的功效之一，是“逐漸使北京的宮廷對於透視畫法有了越來越大的興趣”⁽¹²⁰⁾。

這種“透視畫法”在地圖繪製中還表現為一種西式投影地圖的描繪效果。這在利瑪竇所繪製的一批中國地圖中能夠發現。⁽¹²¹⁾關於這種地圖的繪製，利瑪竇在1584年9月13日寫的一封信中說：“竇今未能先奇奉西式中國全圖而繼以原式各省分圖，蓋尚未整理就緒也。然無論公何往，總期能於近中寄奉。公見此等圖樣，將謂一切省邑皆繪得精美。”⁽¹²²⁾“可

見，利瑪竇有意將中國人的自繪地圖（原式）譯繪成有拉丁文拼譯的、有西式投影的地圖（西式），故其對中國一些城市的經緯度測量精細。”⁽¹²³⁾在明末宮廷太監，依照利瑪竇所繪、李之藻刻本摹製的〈坤輿萬國全圖〉，包含“地圖中的標本式圖像”，其中有“各類描繪精緻的生物與船隻”⁽¹²⁴⁾。

由於在利瑪竇時期，銅版畫相對油畫影響更大一些，油畫法通過版畫法獲得了中國式的解讀。因此，透視法相對於明暗法顯得影響較弱一些，但同時在銅版畫插圖和地圖等西方視覺文化產品中，透視法同樣進行著更為隱秘的參照實踐。雖然，同處西學東漸的文化情境之中，地圖和西畫並無直接的關係，但是就透視觀察意識和方法而言，彼此仍然具有潛在的聯繫。這種潛在的聯繫，表現在地圖作為一種科學實用品，同時在視覺觀賞方面也保留著其中某些審美經驗的反映。

關於這種反映，最具說服力的的是“臥遊”之說。我們知道，“臥遊”在中國傳統山水藝術美學中，具有獨特的內涵。而在明末清初的兩次頗具影響的地圖測繪活動，即利瑪竇於1602年繪製《坤輿萬國全書》⁽¹²⁵⁾和清初蔣友仁於1761年手繪〈坤輿全圖〉⁽¹²⁶⁾中，“臥遊”之說又先後兩次意味深長地體現出來。

萬曆二十九年（1601），利瑪竇在李之藻的建議下，着手繪製大幅的世界地圖〈坤輿萬國全圖〉。該圖於1602年8-9月間完成。該圖總計為六幅，每一幅面積為69 x 179 cm，總面積為7,4106 cm²。利瑪竇為此曾撰寫序言，記述自己來華以來繪製世界地圖的經歷。他這樣寫道：

（……）地形本圓球，今圖為平面，其理難於一覽而悟，則又做敝邑之法，再作半球圖者二焉。一載赤道以北，一載赤道以南，其二極則居二圖當中，以肖地之本形，便於互見。共成大屏六幅，以為書齋臥遊之具。嗟嗟，不出戶庭，歷觀萬國，此於聞見不無少補。⁽¹²⁷⁾

1767年，法國耶穌會士蔣友仁向乾隆皇帝獻上了一幅地圖作品，該地圖是蔣氏於1761年手繪的

〈坤輿全圖〉，該圖寬為13-14尺，高為6尺，為兩半球圖。他為此這樣寫道：

本朝聖祖仁皇帝屢遣使臣，往窮河源等處，測量地度，繪入輿圖。（……）友仁以觀光陪臣，幸逢盛際，謹取新辟西域諸圖，聯以西來所攜手輯疆域梗概，增補〈坤輿全圖〉，或以供有識臥遊之萬一也。⁽¹²⁸⁾

兩段關於地圖繪製的剖記，寫作時間的跨度為一百六十五年，兩者的活動背景和地圖繪製環境也有很大的不同。但兩者對於地圖，卻體現了共同的功能理想，即“臥遊”。依照“臥遊”的審美經驗，將地圖當作特別的山水藝術加以觀賞，在中國能夠具有更為廣泛的接受環境。顯然，他們對中國文化已經有了多年的接觸，但又沒有真正領悟中國傳統美學思想的深層內涵。“臥遊”之說，即是這種思想的反映，從而打破了地圖與繪畫的固有界限，淡化了其中觀賞與實用的功能區別，獲得了審美心理的精神超越。利瑪竇的“肖地之本形”與蔣友仁的“測量地度，繪入輿圖”，主觀上體現了地圖繪製的方法規律所長，但在客觀上卻使地圖繪製的科學工作，產生了潛在的藝術的效果。這種效果的作用，即是使當時的中國人逐漸拓展了對於世界的“空間意識”。

從明末的羅明堅、利瑪竇、艾儒略到清初的湯若望、南懷仁，他們無疑成為西方視覺文化的重要傳播使者。其中值得我們注意的，是三種“圖”類的視覺產品，一是油畫，二是銅版畫，三是地圖。而此三者，都各有依附的載體，比如油畫是在宗教的宣傳品和裝飾品中出現；銅版畫是印刷在大量的西方書籍之中的；而地圖則是隨著西方地理學知識的傳播而產生的。作為傳播載體，三者都充份體現了耶穌會士宗教與科學雙重影響的特徵，而且彼此關係密切，如果說油畫和銅版畫，面對人物肖像的描繪，彼此以明暗法作為紐帶；那麼銅版畫和地圖之間，面對輿地空間的處理，又以透視法產生關聯。當然，從傳播效果而言，在地圖中所蘊藏的透視法影響是非常隱蔽和微妙的。

事實上，在版畫的“改作”和地圖的“合作”之外，其它的類似事例“出現在耶穌會士與中國文人合作的那些有插圖的實用書中”。例如1627年由鄧玉函口授、王徵譯繪的《遠西奇器圖說錄最》，作為一本科技工具書，“明顯帶有西方繪畫技法的痕跡”；另如1637年刊印的《天工開物》“生動的圖示顯示了民眾在科技工藝方面的智慧與創造”，“此書部分插圖透視關係正確，人物有近大遠小之比例，已是一種西洋化的構圖”⁽¹²⁹⁾，等等。這種跡象表明，在近代西畫東漸的過程中，中國人對“畫西來原圖什一，謀更恢廣之”的某種回應。

【註】

- (1) “泰西”為明末清初中國人對歐洲的泛稱。此詞與利瑪竇字型大小有關。“西泰”本為利瑪竇字。其中，“泰”字，含“極遠”之意。方豪《中西交通史》曾解：“西教士為壓倒佛教‘西天國’說，故以自稱為來自‘遠西’者，利瑪竇且以‘西泰’為號，西泰者，泰西之例也”。（方豪：《中西交通史》，初版為全五冊，重印為全二冊，嶽麓書社1987年出版）後“西泰”改“泰西”，是為後人作詞“趁韻而改”。康熙二十年（1681）尤侗撰《外國竹枝詞》百首。其第二首云：“天主堂開天籟齊，鐘鳴琴響自高低。阜城門外玫瑰發，杯酒還澆利泰西。”（尤侗：《西堂全集》，清刊本，第11冊，頁11。）據章文欽按語：“泰西應作西泰，利瑪竇字，為趁韻而改。”（見章文欽：《澳門歷史文化》，頁364，中華書局1999年11月出版。）由於利瑪竇在中西文化交流中，極具代表性的地位和影響，後“泰西”一詞時為人引申，泛指西洋或西方。張潮：《學歷說小引》記：“自明神廟時，有利瑪竇者自泰西來中國。其國人精於曆學久，迄今遵而用之。豈天於泰西獨厚，多生異人耶？”（見《昭代叢書》甲集卷四）又如徐宗澤記：“泰西諸先生之航海而馳，涉程九萬，歷歲三秋，比入東土。”（見徐宗澤：《明清間耶穌會士譯著提要》，頁92，臺灣中華書局1958年出版。）自明清之際，時有將“泰西”說用於畫跋之上者。如乾隆為郎世甯、金廷標合作《四駿圖》題詩中，有“泰西繪具別傳法”之句。如清雍正、乾隆年間姑蘇版畫的題跋中，有“泰西”一詞出現。《全本西廂記圖》刻有“敬泰西筆意”題跋，《山塘普濟橋中秋夜月圖》刻有“擬泰西筆法”題跋。後也有將“泰西畫”與“西洋畫”視為同義者，如方豪：《中西交通史》，第五冊，第二章“圖畫”，第五節“西洋畫流傳之廣與教內外之傳習”，期間曾引用“泰西畫”、“泰西宮室圖”等詞。總之，關於“泰西”之說，多見於近代各類文獻記載中，於此僅例舉其中部分加以說明。現以“泰西之法”為本章名，其取自清年希堯：《視學》序言部分。
- (2) 方豪：《中西交通史》（第五冊），第二章“圖畫”，第一節“利瑪竇傳入之西畫及墨苑之翻刻”，臺灣華岡出版有限公司1977年印行。
- (3) 關於長安大秦景教文物典章，（日）關衛：《西方美術東漸史》記：“西元781年大秦寺的波斯僧景淨、亞丹（Adam）所建立的有名的‘大秦景教流行中國碑’，迄今仍還保存於長安城內的碑林之中。碑高九尺，寬三尺一寸一分、厚一尺七分，螭首頗雄麗，但作為唐代的作品看來，亦祇是普通的作品。額上題‘大秦景教流行中國碑’數字，在其上面作三角形的部分，刻（陰刻）一十字架形於蓮花座上，左右配以雲及花草的紋樣。其中特別感興趣的，就是把基督教關係的十字架和佛教關係的蓮花座，作藝術的融合之一點。書丹者呂秀岩，撰文者為景淨，文中敘述的是太宗的貞觀九年以來的景教流行狀態。碑文的下部，是以敘利亞的文字記的碑的建設者、建設的年代、參與人名，左右側面上，又以敘利亞文字及漢字記宣教教師六十餘人的本名及漢名。”（日）關衛：《西方美術東漸史》，熊得三譯，頁141-142，商務印書館1936年出版。
- (4) 參見秦長安：〈現存中國最早之西方油畫〉，《美術史論》1985年第4期（總第16期）。
- (5) 林樹中：〈近代西洋畫的輸入與中國早期的美術留學生——兼談我國早期的油畫〉，《南藝學報》1981年第1期。
- (6) 引自羅明堅於1584年1月25日的一封信簡。見（法）謝和耐：《中國與基督教》，耿昇譯，頁127，上海古籍出版社1991年3月出版。
- (7) 引自羅明堅於1580年11月8日的一封信簡。見（法）裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁99，商務印書館1993年8月出版。
- (8) 見王鏞主編：《中外美術交流史》，頁169，湖南教育出版社1998年6月出版。
- (9) 參見（日）平川祐弘：《利瑪竇傳》，劉岸偉、徐一平譯，頁318-320，光明日報出版社1999年1月出版。其中記載了利瑪竇進呈明神宗的詳細經過：“到了1600年的5月，利瑪竇帶著龐迪我神父再次北上奔赴北京。7月3日抵達臨清，在這裡遇見宦官馬堂。聽說利瑪竇要給皇帝獻禮，馬堂立刻插手，說願引其見皇帝。之後，馬堂曾兩次上書，奏請皇帝恩准。……事後不久，1601年1月8日，當時已到天津的利瑪竇一行便接到了聖旨，允許利瑪竇攜禮物進京上殿。時值陽曆一月，陰曆歲末，從天津到北京的河水已經封凍，利瑪竇一行從陸路向北京進發。因為是皇帝召見，不僅提供了八匹大馬，三十個腳夫，沿途經過城鎮的費用也全部免費，一行到達驛站時，還被待之以上賓……。到達北京時，在宮門外宦官的公館已為其準備好了下榻的住處。利瑪竇在這裡造了一份進貢禮物的一覽表。”另，根據《熙朝崇正集》記載，這份一覽表內容有：“時畫天主聖像，一幅。古畫天主聖母像，一幅。時畫天主聖母像，一幅。天主經，一部。聖人遺物、各色玻璃、珍珠、鑲嵌十字架，一座。萬國圖，一冊。自鳴鐘大小，二架。映五彩玻璃石，二方。大西洋琴，一張。玻璃

- 鏡及玻璃瓶大小，共八器。犀角，一個。沙刻漏，二具。乾羅經，一個。大西洋各色鎖袱，共四匹。大西洋布並葛，共五匹。大西洋行使大銀錢，四個。”
- (10) 該表文出現時間為1601年1月(萬曆二十八年)。見黃伯祿：《正教奉褒》，第一冊，頁18-20。黃伯祿：《正教奉褒》，光緒三十年上海慈母堂本，中國科學院自然史研究所藏。
- (11) (13) 轉引自王慶餘：〈利瑪竇攜物考〉，中國中外關係史學會編：《中外關係史論叢》(第一輯)，世界知識出版社1985年2月出版。
- (12) 《熙朝崇正集》，編者不詳，天主教東傳文獻，臺灣學生書局1965年影印再版。
- (14) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條。該條全文為：“利瑪竇，西洋歐邏巴國人也。面白皙虬鬚，深目而睛黃如貓。通中國語。來南京，居正陽門西營中，自言其國以崇奉天主為道；天主者，製匠天地萬物者也。所畫天主，乃一小兒；一婦人抱之，曰天母。畫以銅板為巾登，而塗五彩於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起巾登上，臉上凹凸正視與生人不殊。人問畫何以致此？答曰：‘中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。’”
- (15) (32) (33) 姜紹書：《無聲詩史》，卷七〈西域畫〉，畫史叢書本。
- (16) 張庚：《國朝畫徵錄》，畫史叢書本。
- (17) 劉侗、于奕正：《帝京景物略》，頁4，北京古籍出版社1982年出版。
- (18) 張翰勳整理：《高庵集》，頁299，齊魯書社1991年出版。
- (19) 關於利瑪竇所進呈的繪畫為何種材料形式，歷來眾說不一。戎克：《萬曆、乾隆期間西方美術的輸入》記：“日本小野忠重認為這一幅畫是版畫。他以‘銅版’二字為根據，而忽視了下一個‘幘’字。同時也忽視了銅版畫是印在紙上的。這個‘幘’字卻是畫板的意思。塗五彩也不是在紙上印的銅版畫作法。”戎克此文引顧起元：《客座贅語》語，將“以銅板為幘”寫為“以銅版為幘”。戎克：〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期，總第9期。另，袁寶林：《比較美術教程》記：“所謂‘以銅板為幘’，便是畫在銅板上的，這種作法有許多留傳至今的同時期歐洲藏品可以為證，而‘塗五彩於上’、‘儼然隱起幘上’這樣的描述可說都清楚表明了這確乎是一幅油畫。”袁寶林：《比較美術教程》，頁74，高等教育出版社1998年6月出版。
- (20) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (21) 黃伯祿：《正教奉褒》，第一冊，頁18-20，光緒三十年上海慈母堂本，中國科學院自然史研究所藏。另，方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第二節“艾儒略、湯若望、羅如望傳入之西畫”補充記：“若望進呈者，共書六十四張，為圖四十有八。楊光先《不得已》中有臨湯若望進呈圖說一篇，並摹天主耶穌返都、耶穌方釘刑架及天主耶穌立架等三像。”方豪：《中西交通史》，臺灣華岡出版社有限公司1977年印行。
- (22) (30) 戎克：〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期(總第9期)。
- (23) 鞠德源：〈清代耶穌會士與西洋奇器〉，《故宮博物院院刊》1989年第1期(總第43期)。
- (24) 作詰：〈清廷西洋畫師王致誠〉，《紫禁城》1989年第3期。
- (25) 見方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第二節“艾儒略、湯若望、羅如望傳入之西畫”，臺灣華岡出版社有限公司1977年印行。
- (26) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第2卷，頁110，臺灣輔仁大學出版社、光啟出版社1986年出版。
- (27) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第2卷，頁125-126，臺灣輔仁大學出版社、光啟出版社1986年出版。
- (28) (法) 謝和耐：《中國和基督教》，頁128-129，上海古籍出版社1991年3月出版。
- (29) 參見(法) 裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁294，商務印書館1993年8月出版。
- (31) 龍華民的觀點，指出了“明暗畫法”的事實，卻認為此法“在中國是不存在的”，應為對中國傳統繪畫的認識偏頗。利瑪竇也持有這種觀點。
- (34) 徐光啟：〈譯幾何原本引〉，載徐宗澤：《明清間耶穌會士譯著提要》，頁259-260，中華書局1989年出版。
- (35) 袁棟：《書隱叢說》。轉引自(日) 平川祐弘：《利瑪竇傳》，劉岸偉、徐一平譯，頁309，光明日報出版社1999年1月出版。
- (36) (37) (39) (40) (42) (49) 參見方豪：《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第三節“明清間國人對西畫之讚賞與反感”。方豪《中西交通史》，臺灣華岡出版社有限公司1977年印行。
- (38) 談遷：《北遊錄》，頁45-46，中華書局1960年出版。
- (41) 汪啟淑：《水曹清暇錄》，卷四，一四一“天主堂本利瑪竇舊居”，楊輝君點校，北京古籍出版社1998年6月出版。
- (43) (48) 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》第二十七卷第一號，1930年1月出版。
- (44) (英) 蘇立文：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，載黃時鑿主編：《東西交流論譚》，頁318，上海文藝出版社1998年3月出版。
- (45) 徐光啟就曾經“入宇堂，觀聖母像一，心神若接，默感潛孚”。這種帶有宗教色彩的思想感受，在徐光啟處體現了多重的思想淵源。見《徐文定公行實》。轉引自方豪《中西交通史》(第五冊)，第二章“圖畫”，第一節“利瑪竇傳入之西畫及墨苑之翻刻”。方豪：《中西交通史》，臺灣華岡出版社有限公司1977年印行。
- (46) 參見周寧：《中西最初的遭遇與衝突》，頁228-249，學苑出版社2000年9月出版。
- (47) (英) 蘇立文：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，黃時鑿主編：《東西交流論譚》，頁319，上海文藝出版社1998年3月出版。

- (50) 轉引自(意)柯毅霖(Gianni Criveller):《晚明基督論》(*Preaching Christ in Late Ming China*), 王志成、思竹、汪建達譯, 頁248-249, 四川人民出版社1999年7月出版。
- (51) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 耿昇譯, 頁126-127, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (52) 劉俊餘、王玉川合譯:《利瑪竇全集》, 第一卷, 頁193-194。童貞瑪利亞首先被中國稱為“聖母娘娘”。這可能是由於與海神媽祖婆相混淆的結果, 媽祖婆也被稱為“天妃”或“天后”。但這其中也可能是與觀音相混淆的結果。
- (53) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 耿昇譯, 頁127, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (54) 關於李日華與利瑪竇交往之事, 可參見《明史·李日華傳》、《列朝詩集小傳》丁集下、李日華:《紫竹軒雜綴》。李日華此詩, 轉引自(日)平川祐弘:《利瑪竇傳》, 劉岸偉、徐一平譯, 頁301, 光明日報出版社1999年1月出版。
- (55) 莫小也:《利瑪竇與基督教藝術的入華》, 黃時鑒主編:《東西交流論譚》, 第二集, 頁17, 上海文藝出版社2001年6月出版。
- (56) (法)謝和耐:《中國和基督教》, 頁30-31, 上海古籍出版社1991年3月出版。
- (57) (日)大村西崖:《中國美術史》, 頁196。商務印書館1918年出版。然向達在此引文注解中指出:“唯歷觀諸書, 未云利子能畫, 大村不知何據, 今謹存疑。”轉引自向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。
- (58) 鄭昶:《中國畫學全史》, 頁448, 中華書局1919年出版。
- (59) 如向達在《明清之際中國美術所受西洋之影響》中對大村西崖引文的注解中指出:“唯歷觀諸書, 未云利子能畫, 大村不知何據, 今謹存疑。”轉引自向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。
- (60) 如陳瑞林認為:“現藏中國遼寧省博物館傳為利瑪竇所作的油畫, 似乎不大可能出自這位著名的早期來華傳教士之手, 更有可能是接受了西方美術影響的清代中國畫師的作品。”參見陳瑞林:《16世紀至20世紀西方美術對於中國美術影響的歷史回顧》, 載於(英)蘇立文:《東西方美術的交流》, 陳瑞林譯, 江蘇美術出版社1998年6月出版。
- (61) (意)利瑪竇、金尼閣:《利瑪竇中國劄記》, 何高濟、王重、李申譯, 中華書局1983年3月出版。
- (62) (76)(77)(78) (意)伊拉里奧·菲奧雷:《畫家利瑪竇》, 白鳳閣、趙半仲譯, 《世界美術》1990年第2期。
- (63) (75) 楊仁愷:《明代繪畫藝術初探》, 《中國美術全集》明代卷, 錦繡出版事業股份有限公司1994年1月出版。
- (64) 向達:《明清之際中國美術所受西洋之影響》, 《東方雜誌》第二十七卷, 第一號。早在利瑪竇之前, 曾有傳教士兼擅繪事的記載。如秦長安:《現存中國最早之西方油畫》曾記:“14世紀北京總主教約翰·孟德高維奴即兼擅繪畫, 其書簡中亦記述為教授生徒《新舊約》之故, 他曾將聖經故事繪成圖像六幅。”秦長安文, 發表於《美術史論》1985年4期, 據其注釋, 該史料來自亨利·玉爾:《古代中國聞見錄》第三卷。
- (65) 方豪:《中西交通史》(第五冊, 全五冊), 第二章“圖畫”, 第五節“西洋畫流傳之廣與教內外之傳習”, 頁34, 臺灣華岡出版有限公司1977年12月第六版。
- (66) 游文輝, 字含樸, 1575年出生於澳門。1605年8月15日游文輝進入聖保祿修院, 當時, 他除了學習繪畫外, 還修讀拉丁文。至1610年, 他被派往北京協助處於垂危狀態的利瑪竇。經西洋會士再三懇請, 游文輝為利瑪竇繪製了一幅肖像油畫。“這畫所採用的明暗透視法則, 是屬於西洋畫風格。”“因利瑪竇逝世於1610年5月11日, 所以遊氏油畫肖像當繪於此日期之前。”參見陳繼春:《澳門與西畫東漸》, 《嶺南文史》1997年第1期(總第41期)。另, 方豪:《中國天主教史人物傳》記:“現存羅馬 Residenza de Gesu 之利瑪竇遺像, 即出自文輝之手, 乃萬曆四十二年(1614)金尼閣所帶往。”見方豪:《中國天主教史人物傳》(上, 全三冊), 頁168, 中華書局1988年3月出版。另, (法)伯希和:《利瑪竇時代傳入中國的歐洲繪畫與版畫》記:“利瑪竇從來沒想給自己畫像, 但當地的教徒為他們稱為聖人的利瑪竇之死而哀傷不已, 金尼閣補充說‘在他們的百般請求下, 一個粗通繪事的教友不得已作了一幅他們的英雄的畫像, 以此慰藉他們共同的情感。’熊三拔(Ursis)在一封信中提供了這位‘粗通繪事’的教友的名字是游文輝。”(法)伯希和:《利瑪竇時代傳入中國的歐洲繪畫與版畫》, 李華川譯, 《中華讀書報》2002年11月6日。
- (67) 參見莫小也:《利瑪竇與基督教藝術的入華》, 黃時鑒主編:《東西交流論譚》, 第二集, 頁19, 注5, 上海文藝出版社2001年6月出版。另, 倪雅毅(一誠)作為西畫家的史實, 曾在《利瑪竇全集》第2卷中有所記載:“(倪一誠)是一位畫家, 父親是中國人, 母親是日本人, 是在耶穌會修道院受的教育, 但尚未入會。他的藝術造詣相當高, 學的是西畫。”1606年, 利瑪竇根據幾位青年修士的表現, 決定收倪雅毅等四人為初學生。參見《利瑪竇全集》第二卷, 頁412-413, 光啟出版社1986年出版。另, 倪雅毅相關的西畫活動事例, 還有:1606年其受命赴澳門, 為新建的三巴寺教堂作《昇天圖》;1607年, 其又至南昌初學院, 其間繪製過中國式的彩色木刻《門神》等。參見莫小也:《十七-十八世紀傳教士與西畫東漸》, 頁95, 中國美術學院出版社2002年1月出版。
- (68) (70)(72) 王慶餘:《利瑪竇摺物考》, 中國中外關係史學會編:《中外關係史論叢》(第一輯), 世界知識出版社1985年2月出版。
- (69) 參見(法)裴化行:《利瑪竇評傳》, 管震湖譯, 頁337, 商務印書館1993年8月出版。
- (71) 李日華:《紫竹軒雜綴》, 卷一。文中所記“丁酉”為1597年。所記“玻璃畫屏”為“經利瑪竇裝飾後的耶穌像”。
- (73) 參見羅漁譯:《利瑪竇全集》, 第三卷, 頁179、頁189, 光啟出版社1986年出版。

- (74) 參見莫小也：〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，黃時鑒主編：《東西交流論譚》，第二集，頁19，上海文藝出版社2001年6月出版。《坤輿萬國全圖》圖版見《南京博物院》，頁19，臺北大地地理出版公司1996年出版。
- (79) 楊仁愷：〈明代繪畫藝術初探〉，《中國美術全集》，明代卷，錦繡出版事業股份有限公司1994年1月出版。
- (80)(84) 向達：〈明清之際西洋美術對中國之影響〉，《東方雜誌》第二十七卷，第一號，1930年1月出版。
- (81) 顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (82) 劉俊餘、王玉川合譯：《利瑪竇全集》，第一卷，頁18，頁65，光啟出版社1986年出版。
- (83) 張景運：《秋坪新話》。轉引自方豪：《中西交通史》(下冊，全二冊)，第九章“圖畫”，第六節“郎世寧之中國畫與乾嘉間之西畫”，頁920，嶽麓書社1987年12月出版。
- (85) 參見周寧：《中西最初遭遇與衝突》，頁233，學苑出版社2000年9月出版。
- (86) 轉引自沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁388，商務印書館2001年6月出版。
- (87) 見顧起元：《客座贅語》，卷六“利瑪竇”條，金陵叢刻本。
- (88) 見《守山閣叢書》卷一。並參見《金陵古版畫》，頁285，明崇禎元年(1628)武位中版。
- (89) 向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉《東方雜誌》第二十七卷第一號，1930年1月出版。向達此語參考明王徵《奇器圖說錄最》、李之藻刻《職寰有詮》序《天文初函題辭》，這些史料典籍皆有力說明明清之際來華傳教士所攜圖書的規模。
- (90) 楊廷筠：《代疑編》。轉引自王慶餘《利瑪竇攜物考》，中國中外關係史學會編《中外關係史論叢》(第一輯)，世界知識出版社1985年2月出版。
- (91)(98) 戎克：〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期(總第9期)。
- (92)(英)蘇立文：〈東西藝術的匯合〉，見朱伯雄譯文，《美術譯叢》1982年第2期。
- (93)(96)《道原精粹》序言。《道原精粹》，土山灣印書館1926年出版。在此版之前，該書已有“明神宗萬曆二十年”、“崇禎八年”和“咸豐三年”的三種版本問世。
- (94) 1574年納達爾奉聖依納爵之命，開始編著該書，但是在1593年(納達爾死後13年)才正式由普朗登出版社出版，普朗登出版社是當時歐洲最好的出版社之一。參見一：W. V. Bongert, *Jeruits*, T. M. Mc COOG 編校，Chicago，1992年。二，N. Miguel, *Jeronimo Nadal, Obras y Doctrinas Espirituales*, Madrid, 1949年，頁114-132。三，P. Rheinbay, *Nadal's Religious Iconography Reinterpreted by Aleni for China*, 載 *Scholar from the West*, 頁323-334。
- (95)(97)(意)柯毅霖(Gianni Criveller)：《晚明基督論》(*Preaching Christ in Late Ming China*)，王志成、思竹、汪建達譯，頁248-250，四川人民出版社1999年7月出版。
- (99) 關於〈寶像圖〉的研究可參閱：一，P. Pelliot, *La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci (Tóung Pao, 1922)*；二，陳援庵：《明季之歐化美術及羅馬字注音》，1927年出版；向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》二十七卷一號，1930年出版；三，史景遷(即斯彭斯)：《利瑪竇傳》，王改華譯，陝西人民出版社1991年出版。另，關於四幅《寶像圖》情況如下：一，〈信而步海，疑而即沉〉，表現彼得在海上遇耶穌的故事。題目是利瑪竇據《新約·馬太福音》第十四章“耶穌在海面上行走”所加。原作者馬丁·德·沃斯(Martin de Vos)是安特衛普的佛蘭德斯著名版畫家，刻版者為安東·威力克斯(Wierix, 1552-1624)兄弟三人，其曾在安特衛普基督教會的印刷所工作。二，〈二徒聞實，即舍空虛〉，畫耶穌受難，二徒生疑，經耶穌化身教育而改變思想。這個情節是通過耶穌復活後在前往以馬忤斯途中與兩個弟子相遇的情來表現的。見《新約·路加福音》第二十四章“在以馬忤斯的路上”。原銅版畫作者是馬丁·德·沃斯和伯納第諾·帕塞里(Bernardino Passeri)，刻版者也是安東·威力克斯。三，〈淫色穢氣，自速天火〉，據克里斯賓·德·帕斯(Crispin de Passe)所作刻，表現所多瑪城人全溺於淫色而遭天主棄絕，頃刻間罪惡之城的人們皆雙目失明，唯羅得(亞伯拉罕之侄)持節而免於水火的故事。見《舊約·創世紀》第十九章“所多瑪蛾摩拉的毀滅”。帕斯是安特衛普畫家，並曾在倫敦、巴黎作畫。(按：以上三圖題目均按《程氏墨苑》原題照錄，每圖並有利瑪竇署題，題記附羅馬注音，二、三圖落款均為“萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔遇寶像三座耶穌會利瑪竇謹題”。)四，〈聖母懷抱聖嬰基督之像〉，安東·威力克斯之弟曬羅姆據西班牙塞維利亞某教堂壁畫刻，這是排在前面三幅畫後的《程氏墨苑》中的最後一幅畫，印本中沒有題目，也沒有題記，但在畫面的右下角照刻了原銅版畫上的“in sem Japo 1597”字樣。據伯希和考釋，“sem”即“Seminare”的縮寫，“Japo”則是“日本”的音譯，這正是意大利耶穌會士尼各老(P. Jean Nicolao)在1592年到日本後為教日本少年作畫在長崎所設的一個畫院(Seminaire des peintures)，故此又可推知這幅畫的底稿是依據曬羅姆的銅版畫在日本再複製的。參見袁寶林：《比較美術教程》，頁75-76，高等教育出版社1998年6月出版。
- (100) 轉引自袁寶林：《比較美術教程》，頁75，高等教育出版社1998年6月出版。
- (101) 見陳援庵編：《明季之歐化美術及羅馬字注音》末附的跋文。轉引自徐景賢：〈“明季之歐化美術及羅馬字注音”考釋〉，《新月月刊》第一卷第七號，上海新月書店1928年9月10日發行。
- (102) 見(日)小野忠重：《中國版畫叢考》，雙林社1944年出版。
- (103) 關於〈婆羅隴墨圖〉可能對《寶像圖》中第二圖〈二徒聞實〉“翻版”的記載和研究，參見：一，戎克〈萬曆、乾隆期間西方美術的輸入〉，《美術研究》1959年第1期(總第9期)。

- 二，徐景賢：〈“明季之歐化美術及羅馬字注音”考釋〉，《新月月刊》第一卷第七號，上海新月書店1928年9月10日發行。
- (104) 袁寶林：《比較美術教程》，頁195，高等教育出版社1998年6月出版。
- (105) (英) 蘇立文 (Michael Sullivan)：〈明清時期中國人對西方藝術的反應〉，黃時鑾主編：《東西交流論譚》，頁317，上海文藝出版社1998年3月出版。
- (106) (127) 沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁388，商務印書館2001年6月出版。
- (107) 參見唐錫仁、黃德志：〈明末耶穌會士來華與西方地學的傳入〉，中國中外關係史學會編：《中西初識》，大象出版社1999年3月出版。據該著整理這十二種地圖是：一，〈山海輿地全圖〉，萬曆十二年(1584)繪於肇慶，王泮付梓。二，〈世界圖志〉(?)，萬曆二十三年(1595)繪於南昌，繪贈建安王朱多燾。三，〈山海輿地全圖〉，萬曆二十三年至二十六年(1595-1598)，趙可懷於蘇州翻刻王泮本。四，〈世界地圖〉(?)，萬曆二十四年(1596)利瑪竇為王佐編製於南昌。五，〈世界地圖〉(?)，萬曆二十四年(1596)，在南昌繪有一或二本。六，〈山海輿地全圖〉，萬曆二十八年(1600)增訂王泮本，吳中明刊刻於南京。七，〈輿地全圖〉，繪於萬曆二十九年(1601?)為東西兩半球圖，馮應京刊刻於北京。該圖後收入程百二(方輿勝略)一書中。八，〈坤輿萬國全圖〉，繪於萬曆三十年(1602)，分六幅，增訂吳中明本，李之藻刊刻於北京。九，〈坤輿萬國全圖〉，萬曆三十年(1602)某刻工於北京複製李之藻本。十，〈兩儀玄覽圖〉，繪於萬曆三十一年(1603)，全圖分八幅，李應試刊於北京，現存遼寧省博物館。十一，〈山海輿地全圖〉，萬曆三十二年(1604)郭子章於貴州縮刻吳中明本。十二，〈坤輿萬國全圖〉，萬曆三十六年(1608)諸太監在北京摹繪李之藻本。這些圖中已有各種今已失傳，如萬曆二十三年的《世界圖志》、萬曆二十三年至二十六年趙可懷翻刻的《山海輿地全圖》、萬曆二十四年利瑪竇為王佐編製的《世界地圖》等。現今在中國可以看到的與利瑪竇所繪世界地圖有關的版本，有中國歷史博物館藏墨線做繪〈坤輿萬國全圖〉、遼寧省博物館藏〈兩儀玄覽圖〉、南京博物院藏彩色〈坤輿萬國全圖〉以及禹貢學會影印的〈坤輿萬國全圖〉等。
- (108) 利瑪竇口譯、徐光啟筆受：《測量法義》，舊抄本，原為杭州大學圖書館藏。轉引自莫小也：〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，黃時鑾主編：《東西交流論譚》，第二集，頁18，上海文藝出版社2001年6月出版。
- (109) (法) 裴化行：《利瑪竇評傳》，管震湖譯，頁42，商務印書館1993年8月出版。
- (110) 方豪：《中西交通史》，頁831，嶽麓書社1987年出版。
- (111) (116) (意) 利瑪竇、金尼閣：《利瑪竇中國割記》，何高濟、王重、李申譯，頁179-180、216，中華書局1983年出版。
- (112) (113) (意) 艾儒略：《職方外紀校釋》，謝方校釋，頁4-10，中華書局1996年出版。
- (114) (法) 蜜雪兒·德東布 (Michel Destombes)：〈入華耶穌會士與中國的地圖學〉，轉引自《明清入華耶穌會士和中西文化交流》，巴蜀書社1993年7月出版。
- (115) 〈乾坤萬國全圖〉(古今人物事蹟)，為梁輅於萬曆時期(1573-1620)繪製的地圖。開本約為1.32 x 1.75 m。
- (117) 徐昌治：《聖朝破邪集》，卷三。轉引自張維華：《明史歐洲四國傳注釋》，頁130，上海古籍出版社1982年出版。
- (118) 周寧：《中西最初的遭遇和衝突》，頁279，學苑出版社2000年9月出版。
- (119) (意) 利瑪竇、金尼閣：《利瑪竇中國割記》，何高濟、王重、李申譯，頁583，中華書局1983年3月出版。
- (120) (英) 蘇立文：《東西方美術的交流》，陳瑞林譯，頁48-50，江蘇美術出版社1998年6月出版。
- (121) 關於利瑪竇所繪製的中國地圖，情況基本如下：一，1935年，利瑪竇於1588年用拉丁文譯注的一幅中國地圖在羅馬被發現。二，利瑪竇到澳門不久，便在參考中國圖籍的基礎上，於1582年繪製這個地圖。他曾經以拉丁文撰寫一篇長文，題為“華國奇觀”，該文附有一張他所繪製的中國地圖。三，明萬曆十二年八月初十(1584年9月13日)，利瑪竇又將〈華國奇觀〉一文以西班牙文重新編訂於一封信中，從肇慶寄往歐洲友人，其中附有中國原式的各省分圖。參見吳孟雪、曾麗雅：《明代歐洲漢學史》，頁172，東方出版社2000年10月出版。
- (122) 洪煊蓮：〈考利瑪竇的世界地圖〉，《洪業論學集》，中華書局1981年出版。
- (123) 吳孟雪、曾麗雅：《明代歐洲漢學史》，頁172，東方出版社2000年10月出版。
- (124) 該圖為南京博物院收藏。圖見《南京博物院》，頁19，臺北大地地理出版公司1996年出版。
- (125) 〈坤輿萬國全圖〉的背景為：李之藻當時與利瑪竇交往，其在工部任職，對地理學興趣濃厚。在李之藻的建議下，利瑪竇於萬曆二十九(1601)著手繪製更大幅的世界地圖〈坤輿萬國全圖〉。該圖於1602年8-9月間完成。該圖總計為六幅，每一幅面積為69 x 179 cm，總面積為74106 cm。參見沈定平：《明清之際中西文化交流史》，頁387-388，商務印書館2001年6月出版。
- (126) 清康熙年間的地圖測繪活動，為繼利瑪竇時期之後的中外學者第二次頗具規模的合作。“1708年至1717年間康熙發起和主持的《皇輿全覽圖》的測繪活動，但並不屬於中國地理學者與西方傳教士的科學合作，而祇是西方傳教士為使康熙改信天主教而滿足其個人科學興趣、同時也符合派出國科學需要所進行的一次測繪工作。”參見鄒振環《晚清西方地理學在中國》，頁47，上海古籍出版社2000年4月出版。
- (128) 方豪：《中西交通史》，頁880，嶽麓書社1987年出版。並參見鄒振環：《晚清西方地理學在中國》，頁50-51，上海古籍出版社2000年4月出版。
- (129) 莫小也：〈明末清初江南地區畫家對西方藝術的反應〉，《文化雜誌》(中文版)第40、41期，2000年春季，澳門特別行政區文化局出版。

環珠江口新石器時代的遺構考察

陳炳輝*

在〈環珠江口新石器時代的陶器分析與遺址性質問題〉⁽¹⁾一文中，筆者曾對本地區新石器時代中、晚期（距今約 6500 年至 3500 年前）的考古遺址之陶容器進行分析，透過對陶器資料的重新分類統計，以及對陶容器特定部位的測量數據分析，顯示本地區考古遺址（至少就分析的遺址而言）的陶容器多樣形態與功能，較可能具備一般日常生活用品性質，而不應祇是臨時的、短暫的為了執行某些特定活動而形成的遺址。

本文嘗試沿用上文中的遺址年代分期架構，考察本地區新石器時代中、晚期的考古遺址出土的“遺構”。所謂“遺構”，這裡指從遺址中出土的柱洞、木骨泥牆、木結構、石砌結構及墓葬等人為現象和遺留，不少學者稱為“遺蹟”。澳門地區亦曾發現到史前遺構。一些學者在論證本地區沙丘和貝丘遺址的聚落型態及遺址性質問題時，亦以遺構資料作為討論的依據。本文將從澳門發現的史前遺構談起，繼而討論整個環珠江口地區新石器時代的遺構及其可能反映的現象，透過對遺構資料進行綜合考察及比較分析，對本地區的遺址性質問題提出若干看法。

澳門發現的新石器時代遺構

澳門地區的史前考古研究工作，自 20 世紀 70 年代起步。其中在路環黑沙遺址前後進行了四次考古發掘（1973、1977、1985 和 1995 年）。不過在這四次考古工作中，並未發現新石器時代的遺構，倒是在一次偶然的機遇下發現了。

根據 Clementino Amaro 的聖保祿神學院和大炮臺的發掘報告⁽²⁾，在神學院遺址南北走廊附近一帶、比歷史時期建築物基址較低的地層中，曾發現屬於新石器時代的柱洞遺留（未伴隨其它文物出土，但在鄰近範圍撿到兩件燧石石器）。這些柱洞排列有序，數量約有三至四個⁽³⁾，分佈於花崗岩風化殼的殘積土層上，疑是環珠江口史前時代的杆欄式房屋基址遺留，參看〔圖 1〕。在這次針對聖保祿神學院和大炮臺遺址的歷史考古發掘中，發現史前柱洞，實為意想不到之事。而類

似這種鑿於風化岩上的柱洞，在珠海高欄島寶鏡灣遺址也有發現。

目前在環珠江口南面沿岸地區發現遺構的遺址並不算多。有學者以整個環珠江口地區的遺址出土有柱洞、房基和墓葬等遺構之多寡及有無等現象，討論史前人類的聚落型態（settlement pattern）問題（詳見下文討論）。⁽⁴⁾從這個學術脈絡來看，澳門聖保祿遺址地下出土有柱洞遺留，可謂別具其價值和意義，因為它是澳門目前唯一發現的正可提供給我們一探澳門史前杆欄式建築以及與鄰近地區進行比較的寶貴資料。透過柱洞遺留的地層堆積狀況、柱洞分佈規律及其在整個地景上的位置等考古脈絡資料，對杆欄式建築本身、遺址與古地理環境之間的關係佈局及其後來被歷史時期的基址地層取替之前後關係等問題，或許多少能供作討論之對象。同時，這些史前柱洞遺留，亦可嘗試做為後來新建博物館的遺址實景展示的一部分，故其所具有的文化

*陳炳輝，臺灣大學人類學研究所考古學碩士，中國社會科學院考古研究所考古及博物館學專業博士研究生，澳門藝術博物館館藏研究人員。

及學術研究價值，絕不比其上的歷史遺址低。然而，在興建博物館當時，並未重視此方面的意義，使其再次被現代建構物掩沒，我們因而失去了認識學習的機會。(5)



〔圖 1〕聖保祿神學院遺址基底發現的柱洞遺留
引自 Amaro 1998 : 144, 157 ; 參看註 (2)

遺構與遺址性質問題

遺構可以說是幫助我們瞭解聚落型態及遺址類型的重要考古證據。例如一個遺址中出現有房基、柱洞或木構建築等遺構，我們可以透過這些結構物的具體情況，來判斷其屬於居住性結構或是工寮、村舍居址，還是墓葬區，從而進一步推論該遺址的類型，及其與其它遺址之間在聚落空間上的關係。其中墓葬的分佈位置與其它結構物的空間關係及墓

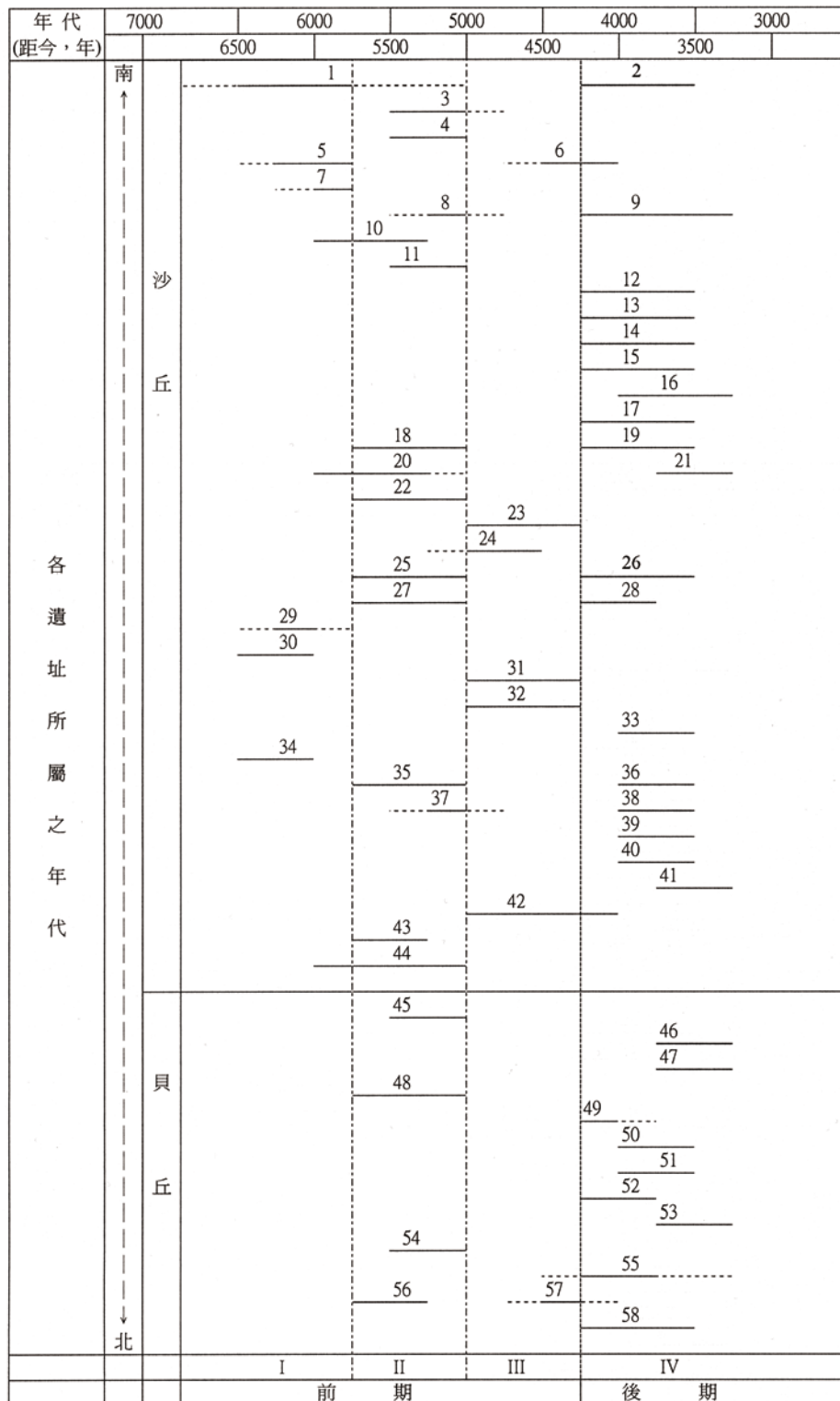
葬內的陪葬品等資料，也可以幫助我們探討一個遺址的聚落佈局，及窺視當時的社會型態、社會性質及其複雜程度等問題。

不少學者會把環珠江口的史前遺址分成沙丘和貝丘遺址(有時還提及臺地或山崗遺址)來討論，兩類遺址在聚落上的關係，近年已成為學者討論的焦點之一。而遺構的出現及其所反映的現象，則常被用作討論聚落型態及遺址性質的問題。例如鄒興華認為：“沙丘遺址祇發現了零星的遺迹，(……)證明先民不曾在古代的海灘邊長期居住。反之，在河口灣內的貝丘和臺地遺址，卻發現了大量的居住遺跡，(……)說明當時先民主要生活在珠江三角洲河口灣內地區，(……)隨着季節性的環境因素改變，會遷徙到河口外海島的沙丘暫居覓食。”(6) 商志譚和李果更進一步將遺址年代分成前、後期來考察兩類遺址的差異性，他們綜合器物類型和遺構等出土數量的多寡和前後期的變化，指出前期的沙丘和貝丘遺址都並非長期居住的遺址，而“後期的貝丘遺址的定居性比沙丘遺址要高得多，部分已成為穩定的居住遺址永久的定居遺址”。(7)

目前不少學者認為珠江口南面沿岸的沙丘遺址屬於季節性或進行短期臨時性活動的遺址，(8) 而其與北面的貝丘遺址在聚落型態上的關係，學者間則有不同意見。無論如何，遺構正是目前學者用以判斷本地區遺址性質的重要依據之一。下文的分析，即嘗試透過對環珠江口地區新石器時代遺址出土的遺構重新進行資料整理和比較研究，以檢視目前學者的說法。

遺址年代分期

在開始分析之前，先確立遺址年代分期，可方便我們比較同一時期遺址的遺構，及考察不同時期遺址之間出土遺構情況在前後階段之變化。本文沿用拙作〈環珠江口新石器時代的陶器分析與遺址性質問題〉一文中的遺址年代分期架構(9)，主要以目前收集的年代測定數據為基礎，配以目前學者在年代分期上的比較研究成果綜合而成。遺址年代分佈可大致分成四期，第 I 期距今約 6500



〔圖 2〕 遺址年代分期架構

(1. 黑沙下層; 2. 黑沙上層; 3. 春礮灣; 4. 大灣; 5. 湧浪下層; 6. 湧浪上層; 7. 蟹地灣; 8. 深灣 F 層; 9. 深灣 Cb 層; 10. 虎地灣; 11. 過路灣; 12. 蘆鬚城中層; 13. 沙埔村下層; 14. 小鴉洲; 15. 石角嘴; 16. 鮪魚灣; 17. 大鬼灣; 18. 銅鼓下層; 19. 銅鼓上層; 20. 石壁東灣第四和第三層下部層; 21. 石壁東灣第三層上部; 22. 大浪灣下層; 23. 龍鼓上灘; 24. 長洲西灣; 25. 馬灣東灣仔北部一期遺存; 26. 馬灣東灣仔北部二期遺存; 27. 下白泥吳家園下文化層; 28. 下白泥吳家園中文化層; 29. 咸頭嶺; 30. 大黃沙; 31. 赤灣; 32. 鶴地山下層; 33. 南山向南村; 34. 大梅沙 I 區; 35. 後沙灣第一期; 36. 後沙灣第二期; 37. 草堂灣第一期; 38. 草堂灣第二期; 39. 南沙灣; 40. 棱角嘴; 41. 東澳灣; 42. 水井口; 43. 龍穴; 44. 白水井; 45. 萬福庵; 46. 村頭; 47. 龍眼崗; 48. 蚝崗; 49. 魷魚崗一期遺存; 50. 魷魚崗二期遺存; 51. 灶崗; 52. 河宕第三層; 53. 河宕第二層; 54. 蜆殼洲; 55. 茅崗; 56. 金蘭寺下層; 57. 金蘭寺中 B 層; 58. 金蘭寺中 A 層)

至 5700 年、第 II 期距今約 5700 至 5000 年、第 III 期距今約 5000 至 4200 年、第 IV 期距今約 4200 至 3500 年。每期之間的時間約 700-800 年，另又將第 I、II、III 期統合為前期、第 IV 期則稱為後期，以便下文分析觀察。各遺址年代分佈參看〔圖 2〕。

遺址年代與文化分期工作係研究分析的基礎，分期架構會直接影響到研究分析的結果，故不宜草率。但若一味鑽研分期問題，又恐怕其它研究問題難以前進。因此，本文的年代分期暫時綜合了目前各學者的意見而成，還待日後進一步研究修正。下文茲就以上的年代分期架構，將遺構分成結構物 (structure) 和墓葬 (burial) 等兩方面供作討論。

結構物資料

這裡所論的結構物包括柱洞、房基、木骨泥牆、木結構和石砌結構等。目前出土有結構物的遺址，屬於第 I 期的有咸頭嶺和大黃沙遺址；第 II 期有馬灣東灣仔北一期、石壁東灣第四和第三層下部、過路灣上區、虎地灣和金蘭寺下層等遺址；第 III 期有湧浪上層和石壁東灣第三層中部；第 IV 期有馬灣東灣仔北部二期、下白泥吳家園中層、棱角嘴、村頭、魷魚崗二期、灶崗和茅崗等遺址。由於澳門聖保祿神學院遺址發現的柱洞已被掩沒，圖像和文字資料未完整發表，故無法加入一併討論。各遺址出土的結構物將分期、分階段及區分遺址類型來考察之，所統計得的資料整理成〔表 1〕。(10)

一、第 I 期

參看〔表 1〕和〔圖 3〕。在第 I 期中，咸頭嶺遺址發現了結構物遺留，於兩個相鄰的 T116 和 T117 探坑中發現了房基 (F1) 一座，原報告指出因為未擴方及未清理兩坑之間的隔梁，故未能全部瞭解房基的全貌，但見基址有向南延伸的趨向。房基表面基本平坦，有的地方微凹，邊緣不太規整。房基以較硬的灰褐色土鋪墊而成，內含細砂，厚約 13 至 20 釐米。

在各區發現大小柱洞合共二十七個。在 F1 房基上發現大柱洞一個，位於 T116 西部，直徑 44 釐米。

大柱洞附近散佈小柱洞十二個，直徑約 8 至 24、深 5 至 40 釐米。F1 房基上共發現柱洞十三個。另在 T202 和 T203 坑中發現柱洞十四個，原報告指出由於發掘面積較小，加之後期擾亂等原因，現存柱洞分佈無規律，柱洞大小不一，直徑約 14 至 40 釐米，各柱洞之間相距約 10 至 45 釐米不等。

各探方內均發現了較多的紅燒土塊，尤以圍繞著出現房基的 T116 和 T117 兩坑的四個探坑 T109、T111、T112 和 T201 坑中為最普遍。這些紅燒土塊一面較為平整光滑，另一面則有夾竹條和木棍的印痕，紅燒土塊堆積的地面又不見燒面，推測是夾竹或木棍牆倒塌所致。(11)

F1 房基與紅燒土由於出自不同探方，而原報告對兩者在地層上和空間上的關係又未有進一步描述，故我們很難深入討論。然而從夯土房基上出現了不少柱洞，房基四周的探方又出現了不少木骨泥牆來看，兩者均甚可能是建築結構的遺留。

另外，在大黃沙遺址各探方中均發現有多處紅燒土面，其中第四層分佈最為普遍。在第三層的一處紅燒土面，東側豎有兩塊厚 4 釐米、間距 15 釐米的板岩，內側有煙燻痕迹，推測為一處燒火灶。(12)

二、第 II 期

在第 II 期中，屬於沙丘遺址的虎地和過路灣上區兩個遺址，有學者根據發掘者秦維廉的資料，指出兩個遺址共發現大小洞坑幾十個之多，有部分為灶坑、有些可能為窖穴(13)，而其中部分柱洞底部或洞口旁邊有小石塊奠基(14)。

馬灣東灣仔北部遺址一期遺存中祇發現一個柱洞，柱洞的平面為規整的圓形，洞壁較直，洞底平整，壁和底部都經加工，較為堅硬，口徑 12 釐米、深 7 釐米，柱洞周圍有一片面積約 1 平方米的火燒硬面。(15)但由於未對出土柱洞的探方擴方挖掘，故整體狀況不明。據原報告所示該柱洞位在該探方中的西南部，此探方位在北部各發掘探方的最西面，在其西面和南面雖有佈方但未發掘，探坑靠近西邊的緩坡地區。

石壁東灣遺址在第三層下部發現了石構遺迹和紅燒土堆，石構作圓形微橢，直內徑 65 釐米、

(表 1) 各期遺址出土的結構物統計

時期	遺址類型	遺址名稱	房基	柱洞	木骨泥牆	木構建築	石砌結構	紅燒土塊	火灶	灰坑	窖穴
前期	第 I 期	沙丘	咸頭嶺	1	27	Y		Y		Y	
			大黃沙					Y	Y		
		貝丘	/								
前期	第 II 期	沙丘	馬灣東灣仔北部一期		1						
			石壁東灣第三層下部				Y	Y	Y		
			過路灣上區		Y					Y	Y
		虎地灣		Y					Y	Y	
	貝丘	金蘭寺下層		Y						Y	
	第 III 期	沙丘	石壁東灣第三層中部		6						
			湧浪上層		多個		Y				
		貝丘	/								
	後期	第 IV 期	沙丘	馬灣東灣仔北部二期		6					4
下白泥吳家園中層				2	51				1	1	
棱角嘴						Y				Y	
貝丘		村頭	共 24	多個	Y			Y	60		
		鮑魚崗二期遺存	4	10	Y				Y		
		灶崗	3	9	Y						
		茅崗				Y					

數字單位：個數； Y：數量不明或單位數量較難計算者； 表中第 I 期和第 III 期的貝丘遺址缺乏可統計的資料

橫內徑 60 釐米。四周用河卵石堆砌，高 20 至 22 釐米，有清楚的火口、火膛和煙道。火口、火膛和煙道內堆積厚約 10 釐米燒黑的砂和燒爆的小石塊。緊靠該結構物的左側出土圓形直徑約 100 釐米的紅燒土塊一堆。這些紅燒土塊均有樹枝或植物稈的印痕，印痕均朝下，很明顯倒下時是同一方向的。原報告推測遺跡的性質可能屬於一次性的泥質薄殼陶窯或是爐灶，但認為前者可能性較大。⁽¹⁶⁾

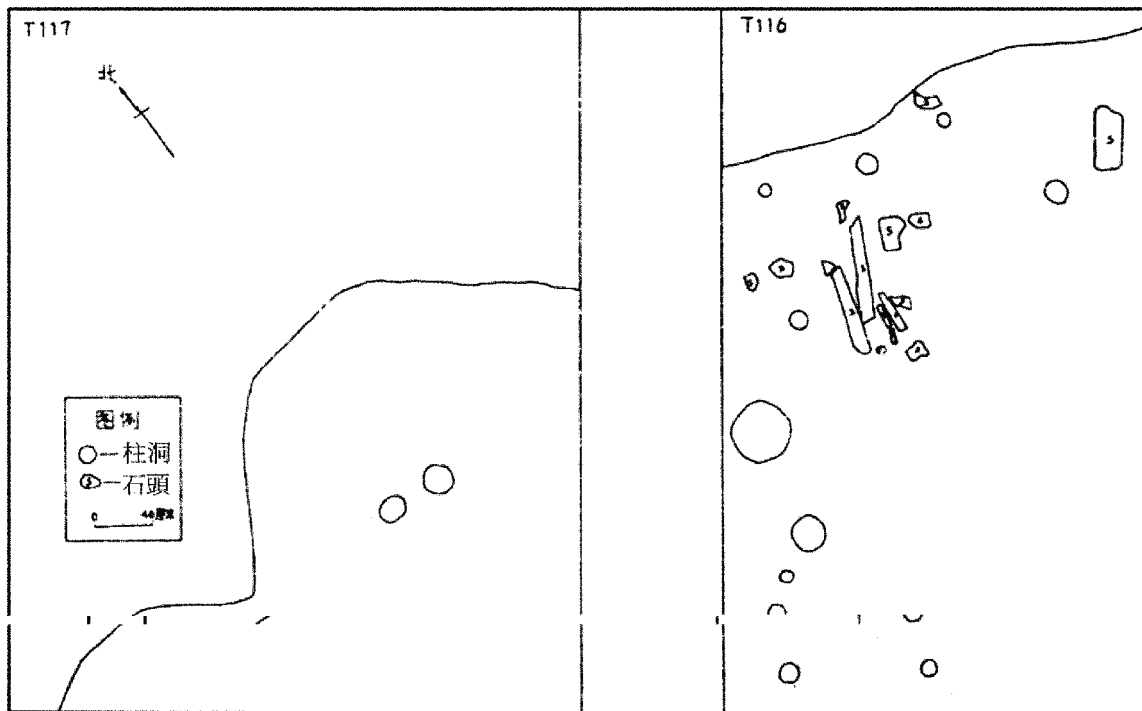
另外，金蘭寺貝丘遺址下層亦發現了柱洞，原簡報並未說明柱洞的數量，也沒有較詳細的描述，祇說發現了柱洞、窖穴和小洞穴共十七個。⁽¹⁷⁾

三、第 III 期

第 III 期中，湧浪遺址上層（第三層）在山坡坡積地區的底部發現了多個縱橫排列的柱洞，柱洞口

徑一般 10 至 25 釐米、深 20 至 40 釐米，各柱洞間相距 2 至 5 米，排列規律不清楚，原報告稱為房屋遺存。另外，也發現了多個紅燒土加石塊結構的爐灶，中間均為一圈石疊結構，圈外用泥加固，經高溫形成紅燒土。爐灶內的土一般較黑，可能為灰燼的殘留，有時有爐算伴出，還常在灶邊發現大量大塊印有席紋的紅燒土塊，應為建築構件。⁽¹⁸⁾

在石壁東灣遺址的第三層中部的出土遺物不多，發現了一些陶片、一件長條形石鏟和一些打製石片。第三層中部出土了六個柱洞，柱洞口徑一般約 45 至 55 釐米、深 50 至 60 釐米，呈橢圓形。原報告根據柱洞壁垂直、洞口呈規則橢圓形、洞內的堆積明顯與第三層土壤有別、柱洞底有石礎及柱洞排列有序等迹象，推測其屬於居住的房子遺迹。⁽¹⁹⁾



〔圖3〕咸頭嶺遺址T116、T117坑中出土房基柱洞平面圖

引自彭全文等 1994: 30, 參看註(11)

四、第IV期

第IV期中發現到結構物的遺址相對較多。在沙丘遺址方面，香港馬灣東灣仔北北部遺址二期發現了柱洞六個，在靠近最西面緩斜坡地帶、分隔開的三個探方中各別出土兩個柱洞。(20)

下白泥吳家園遺址中層出土了兩座夯土房基。F1房基為長方形，正東西向，東面背靠山，西面前臨海灣，南北面寬12.5米、東西進深8.5米。原報告推測夯土房基是先在地層中挖出土一個與房基大小約略相同的坑，之後再在坑的底部鋪墊一層厚1至1.15釐米的灰黑色泥土，夯實後再鋪上一層厚4至5釐米的灰色沙土，共鋪上七層灰色沙土，總厚38至40釐米。最上一層的夯土為一居住面，較下層平整和堅實，可能由於長期踩踏之故。在居住面上多有石器和陶片發現。

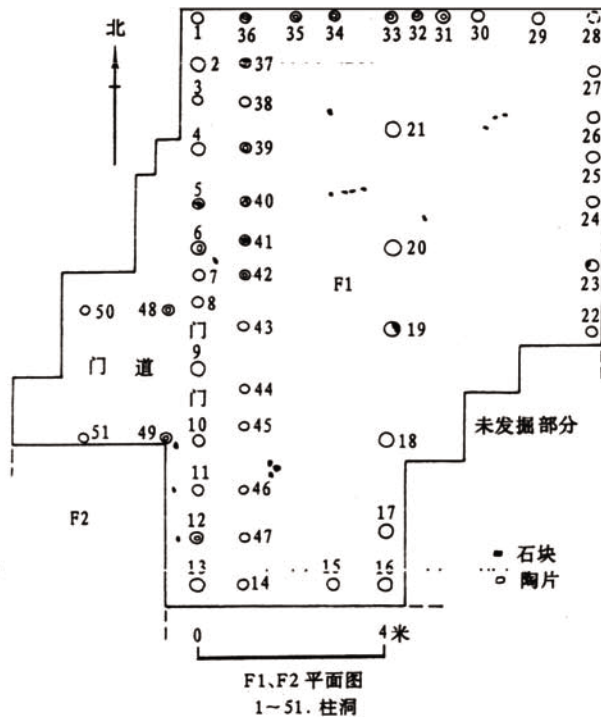
在F1房基中發現了柱洞五十一個，其中外檐(簷)柱洞三十一個，內檐柱洞(廊柱)十一個，中立柱洞五個，門道四個。柱洞均在夯土房基中挖

成，口徑20至32釐米、深38釐米。不少柱洞中發現了石礎或墊石。原報告按房基形狀和柱洞規律，繪製出復原圖，參看〔圖4〕。

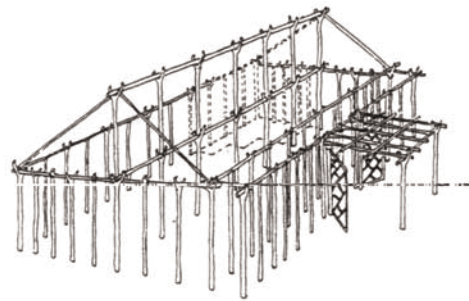
F2夯土房基位於F1相毗連的西南側，由於沒有擴方追邊，其實際規模不得而知。夯土特點與所處的層位與F1完全相同，但建築規模較小。原報告認為F1和F2這兩座相毗連的夯土房基的發現，使我們有可能判斷這裡應是一處古人聚落規模大、時間長，且定居生活穩固的村落遺址。(21)

棱角嘴遺址發現了灰坑一個，此外還發現了一些一面抹平、一面有夾竹、木或蘆條之類印痕的燒土塊，可能是倒塌的木骨泥牆。(22)

在貝丘遺址方面，村頭遺址在第一次和第二次發掘中，發現了房基共二十四座，其形狀為圓形、圓角方形和方形等。門道一般向南或西南，地面用較純淨的黃褐色砂質黏土鋪墊，偶有燒面，有些屋內有灶坑。房屋外側密佈柱洞，倒塌堆積可見木骨泥牆殘片。其中F23房基呈圓角長方形，長5、寬4米。門



F1外觀復原示意圖



F1 建築結構復原示意圖

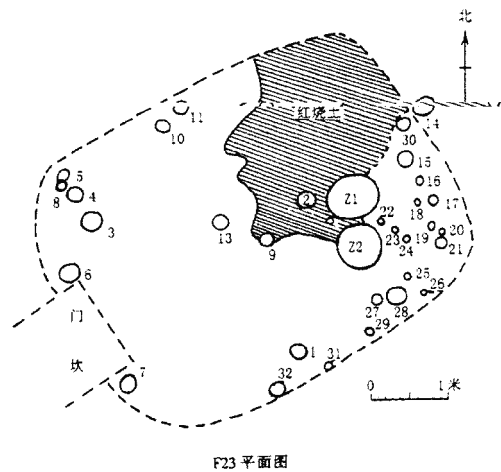
〔圖4〕下白泥吳家園遺址中層的F1房基平面圖及復原圖
○為柱洞；引自註（10）之h，本圖由原來的三張圖拼合而成

道呈斜坡狀。房基內部的居住面可以分成兩層，第一層厚5-10釐米，其做法是先在墊土面上鋪一層黏性較小的砂質黃泥，然後在房的東北面鋪一層厚2-3釐米的黏土，被燒烤至紅或黑色，形成紅燒土，其餘地方則鋪一層黃泥。可能因長期踩踏，地面較平坦。此外，墊土表面平放三件石鏟，相距較近且作東西排列，應為房屋建築或使用期間的遺物，或許與奠基有關。第二層直接疊壓在第一層下，由褐色土、紅燒土、碎陶片及少量黃泥混雜而成，比較疏鬆，厚7-20釐米。

F23房基中發現了三十二個柱洞，多分佈在房屋的周緣，中部僅四個，東北和西南則無柱洞。F23房基中發現了兩個相鄰的灶，為內凹的坑，坑內有較多的燒土及炭屑，參看〔圖5〕。此外亦發現屬於本時期的灰坑六十個。^{〔23〕}

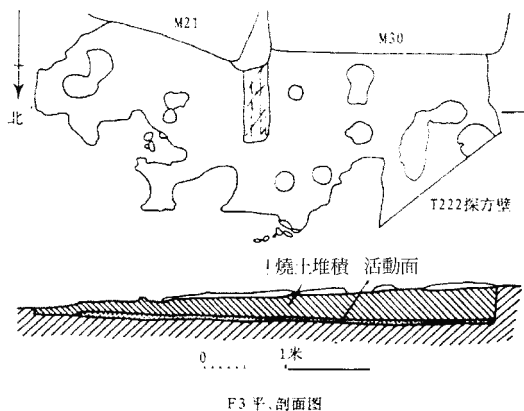
魷魚崗遺址二期發現了四處房址，均為殘跡，房址活動面較為堅實平整，厚5-10釐米，其中F3房基上發現了十柱洞，洞口徑約20釐米以上，深度

10-30釐米，內填有燒土的黑灰色土。房址活動面上有一層黑灰色燒土，含有大量的炭屑和灰燼；其上又壓著一層倒塌的木骨泥牆堆積。由於工作的局限，房屋的整體結構尚未清楚，參看〔圖6〕。^{〔24〕}



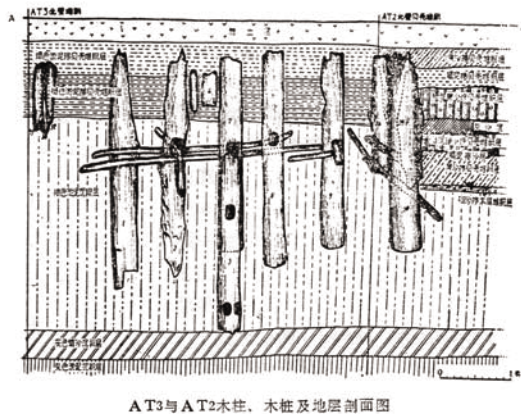
〔圖5〕村頭遺址F23房基平面圖
○為柱洞；Z1和Z2為灶；引自註（10）之j

灶崗遺址共發現三座房址，兩座（F1、F3）位在貝殼層底，生土層表面，一座（F2）在貝殼層中。其中F3在F2下面深1米處，有早晚的疊壓關係，兩房址並非同時。各房址均各自發現了三個柱洞，其中F1中間發現了一火燒土堆；F3則有一大火塘挖在生土層中，長1.9米、寬0.8米和深0.6米，火塘東側依傍一堵高0.8米的生土坡，可能此房的東面利用生土坡，西面立柱蓋頂，形如涼棚，參看〔圖7〕。(25)

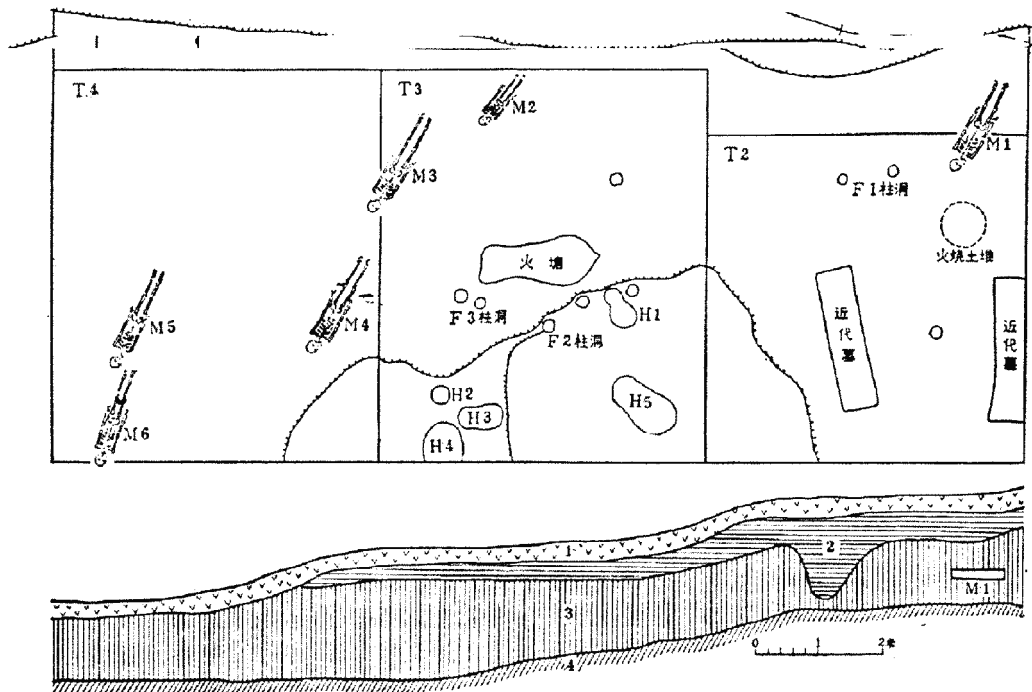


〔圖6〕 鮫魚崗遺址二期的F3房基平、剖面圖
引自註(10)之k，頁67

茅崗遺址則發現了水上木構建築殘件，出土了木柱二十二根、木樁三十六根、圓木條三十一根、鋪墊用樹皮板四塊，及小型木樁、木炭和其他附件等。木構建築可分成三組，都是呈長方形的建築。木柱已經剝去樹皮，柱徑28-40釐米，殘長1.74-2.45米。木柱和木樁上有凹槽和榫孔。大小木柱木條縱橫接合成房架，看〔圖8〕。(26)



〔圖8〕 茅崗遺址AT3和AT2坑出土木柱、木樁和木條等構件及地層剖面圖(引自註(10)之m，頁33-35)



〔圖7〕 灶崗遺址F1、F2和F3房基的平、剖面圖引自註(10)之1，頁203-204

五、討論

從〔表1〕來看，在前期（第I、II、III期）中，貝丘遺址可用作比較的結構物資料相當少，祇有第II期的金蘭寺下層出土了幾個柱洞和窖穴，這是由於部分遺址的發掘資料未公報或祇進行了調查試挖的緣故。前期的沙丘遺址發現有柱洞、石砌結構、紅燒土塊、火灶、灰坑、窖穴。第I期的咸頭嶺遺址中更發現了房基、二十七個柱洞和木骨泥牆，屬居住性結構。第II期的馬灣東灣仔北遺址一期祇發現了一個柱洞，但如前文提及，因未對發現柱洞的探坑擴方，故整體狀況不明。第III期的湧浪遺址發現了多個柱洞，石壁東灣遺址第三層中部亦發現了六柱洞，兩遺址的柱洞都排列有序，可是也因未擴方發掘，整體規律不清楚。而在後期（第IV期）中，沙丘和貝丘遺址都發現了不少結構物，貝丘遺址出土者相對較多。

有學者認為前期階段的遺址（特別是沙丘遺址）的居住遺迹較貧乏，僅見“零散的”或“不成形的房基、柱洞……”等，難以作為長期定居的證明。^{〔27〕}類似的看法，主要是以出土遺構數量的多寡、或柱洞、房基具有規律與否來作出結論。然而，我們不應因為房基和柱洞等的出土數量較多或較少，就判定遺址的“定居性”較強或較弱，而應以各遺址出土房基本身所反映的性質，以及遺構的整體發掘及出土狀況來考量。

例如以第I期咸頭嶺遺址出土的房基柱洞來看〔圖3〕，在未擴方發掘的情況下，基本上難以討論其規律性。假如我們將其與第IV期中被認為是“定居性強”的村頭遺址（貝丘遺址）出土的柱洞進行比對〔圖5〕，該遺址F23房基中的柱洞分佈也甚為零亂，倒不如第IV期的下白泥吳家園遺址（沙丘遺址）的F1和F2房基柱洞分佈的規整。在發掘面積不等、出土狀況不平衡的情況下，我們以柱洞的分佈規律零亂與否，來判斷遺址的居住性質和定居問題，似乎較難站得住腳。

以出土房基數量來看，部分貝丘遺址的確比沙丘遺址發現較多。然而以房基出土數量較多，來判定遺址的“定居性”較強，顯然仍未能足夠說

明問題。例如在後期的沙丘遺址中，下白泥吳家園遺址中層雖祇出土了兩個房基，但出土的房基相當完整，整個F1房基幾乎發掘出來，且房基內柱洞分佈相當規整，毗鄰還有F2房基接連。據原報告所示，該遺址出土的器物類型和數量均十分豐富，很明顯是相當穩定的居住性遺址。而第I期的咸頭嶺遺址亦出現了夯土房基。由此可見，考古遺址中出土的房基數量較少，所指示的不一定是定居性強弱的問題。在沙丘和貝丘兩類遺址都出現有房基的情況下，房基出土數量的多寡，看來與居住人口、聚落的大小規模應更為相關，而與定居性強弱的關係較為間接。

關於“零散”的問題，咸頭嶺、馬灣東灣仔北一期、湧浪上層、馬灣東灣仔北二期等發現柱洞的遺址，都未擴方發掘，結構遺留的整體規模不清楚，我們難以就目前出土不完整的資料來歸納成“零散”的結論。事實上，出土遺構最多的村頭遺址在兩次發掘當中，第一次發掘面積已達2,375平方米，而咸頭嶺遺址的發掘面積則僅450平方米、棱角嘴遺址發掘面積僅196平方米、下白泥吳家園遺址僅131.46平方米。而馬灣東灣仔北遺址發掘面積達3,000平方米、湧浪遺址達1,100平方米，其出土結構物也不一定比發掘面積祇有134平方米的灶崗遺址和發現面積祇有122平方米的茅崗遺址來得多。考古發掘常遭遇出土機率偶然性的問題，並非挖得多就一定出得多，而每個遺址的使用時間、空間和聚落範圍都不盡相同，能提供給我們發掘的範圍也各異。在兩類遺址的發掘面積、選擇發掘地點都不盡相同，甚而遺址的聚落規模可能也大小不等的情况下，我們很難以不同遺址間出土遺構的多寡、零星或零散與否，去說明定居性強弱的問題。

值得注意的是，在沙丘遺址中第II期的馬灣東灣仔北部遺址一期發現的柱洞位在緩坡地的邊緣，第III期的湧浪遺址上層出土柱洞的位置亦在靠近山坡坡積地區的發掘坑中，第IV期的馬灣東灣仔北遺址二期發現的柱洞與第一期的位置不同，但也在靠近最西面的緩坡地帶的發掘坑中出

〔表2〕各期遺址出土的墓葬統計

時 期	遺址類型	遺址名稱	墓葬
前 期	沙丘	深灣 F 層	20人+, 有火葬
		春礮灣	3, 有火葬
		過路灣上區	7
		虎地灣	10
	貝丘	萬福庵	1, 未清理
		蜆殼洲	24
		湧浪上層	10+
第 III 期	沙丘		
	貝丘		
後 期	沙丘	深灣 Cb 層	Y, 有火葬
		馬灣東灣仔北二期遺存	19
	貝丘	村頭	Y
		魷魚崗一期遺存	8
		魷魚崗二期遺存	28
		灶崗	6
		河宕第三層	27
		河宕第二層	51
		茅崗	?
		金蘭寺中 A 層	4

單位：座； Y：數量不明； +：多於； ?：不確定是否墓葬；

土。另外，香港春礮灣遺址曾出土一件圈足彩陶盤，該彩陶盤出土的地點並非在古沙堤上，而是在與沙堤連接的山坡臺地上。⁽²⁸⁾ 這樣看來，沙丘遺址的重要遺物和遺構的分佈，甚有可能廣至沙堤後緩坡地上，又或是沿着緩坡地的邊緣。現在稱謂的“沙丘遺址”，其所處的古沙堤到底是史前人類生活範圍中的那一種功能區？是活動區還是居住區？而我們在比較沙丘和貝丘遺址時，是否建基在相同的聚落空間上，即用作比較研究的“被挖掘空間”，是否為相同性質之古代人類的空間利用區域？看來我們還須進一步思考。

綜合以上對各類結構物的觀察結果，沙丘遺址從第 I 至第 IV 期都隱約發現房基、柱洞和木骨泥牆等遺構，特別是早在第 I 期的咸頭嶺遺址便出現一定規模的結構，第 II 期石壁東灣遺址第三層中部亦出現有房子遺迹，顯示沙丘遺址不論是

前期或後期，都可能具備居住性的結構，較可能屬於居住性遺址。而在前期中的貝丘遺址，因為可用作分析的遺址資料較少而難以比對，但後期的貝丘遺址出土的結構遺留非常豐富，當屬居住性遺址並無問題。

墓葬資料

各遺址出土的墓葬資料可整理成〔表2〕。⁽²⁹⁾ 就目前為止已公報的遺址調查和發掘報告，未收集得第 I 期遺址的墓葬或人骨遺留資料，故未在表中列出。

一、第 II 期

在第 II 期的沙丘遺址中，深灣遺址 F 層發現了不少墓葬人骨，墓葬的墓坑不太明顯，共出土個體數量不少於二十人。經年齡和性別方面特徵的判斷，屬於青年者，其中經火葬的男性兩名、女性五名

(四名屬火葬)及性別未明者兩名(一名屬火葬);屬於壯年者,男性三名(一名火葬)及性別未明者兩者(皆屬火葬);其餘難以判斷。合葬墓者佔人骨個體半數或以上,其中有十二人分別葬於五個墓坑中,分別為:1)兩男一女,為青年人,全屬火葬;2)青年女性一名,另一名性別與年齡未明,屬土葬;3)兩名年青女性及一名性別未明的成年人,屬火葬;4)男性一名及一性別未名者,皆為成年人,屬火葬;5)女性一名及一名性別未明者,皆為青年人,屬火葬⁽³⁰⁾;其餘為單人葬。

深灣F層同時流行土葬和火葬兩種,目前出土火葬墓較多,二十多具骸骨中,佔了十一至十四個個體是火葬處理。火葬的火溫約為攝氏700至800度之間⁽³¹⁾,火葬後常留下細碎而燒焦的骨骼殘骸⁽³²⁾。春礮灣遺址的第三文化層也發現了三處人骨遺骸,其中兩具為火燒人骨碎片,亦可能為火葬墓。⁽³³⁾

另外,過路灣上區和虎地灣兩遺址分別發現了七個和十個墓葬,墓坑一般很小,發掘者推測可能是二次葬,骸骨已全部腐朽,大部分隨葬陶器一至兩件,個別墓中多至三件,有些還隨葬石鏃。⁽³⁴⁾

在貝丘遺址方面,萬福庵遺址資料來自地表調查簡報所得,器物均由斷面採集,而在新石器時代的層位底部疊壓著一座墓葬,但未清理。⁽³⁵⁾

蜆殼洲遺址在前後兩次發掘中,共發現墓葬二十四座。墓主頭向各異,大多單人側身屈肢葬、俯身屈肢葬一例、雙人葬兩例、三人葬一例。墓坑不甚明顯,以抹角方形和橢圓形為主。隨葬品極少或甚至沒有,其中M20墓葬出土一件骨簪、M28出土多孔石刀兩件,一件位在人枕骨之後,一件在肩胛骨下;另M3墓祇發現一件打製石片。⁽³⁶⁾

二、第III期

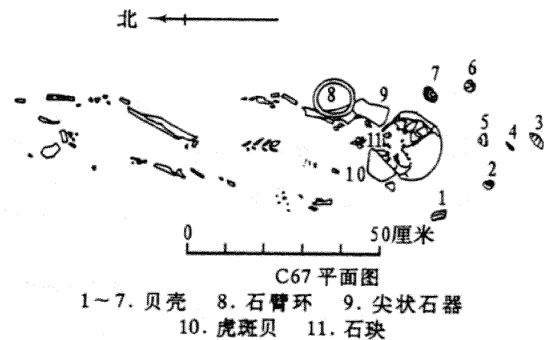
第III期祇收集得湧浪遺址上層的墓葬資料,共清理了十多座墓葬,多為長方形土坑墓,人骨已腐朽,葬式不明,隨葬物簡單,有陶罐、石塊或環一至兩件、鏃一至二件不等。⁽³⁷⁾

三、第IV期

在沙丘遺址方面,深灣遺址的C層,由於出土的墓葬人骨沒有區分開Cb和Ca層來各別敘述,故

無法單獨統計得Cb層墓葬或人骨數量。整個C層中出土了人骨個數三人以上,其中火葬一個、土葬兩個,為青年人。⁽³⁸⁾深灣遺址直至歷史時期的地層中,亦同時發現有土葬和火葬兩種葬式。

馬灣東灣仔北遺址第二期遺存共發現墓葬十九座,分佈沙堤內側和沙堤與山腳之間的狹長地帶上。其中十三座南北向、六座東西向,可辨葬式十座,七座為一次葬、三座為二次葬,可辨認者仰身直肢六座、側身曲肢葬一座,這七座墓中僅一仰身直肢葬頭向北,其餘向南。陪葬品方面,沙堤上的墓以石器為主,有鏃、鏃、矛頭和礪石,以及玦、鐳和管等石玉質裝飾品;山腳下的墓以陶器為多,以釜、罐和壺為主。部分墓葬中常有幾片至十多片貝殼隨同人骨和陪葬品出土。C67墓中見一虎斑貝置於頭骨枕部之下。參看〔圖9〕。⁽³⁹⁾



〔圖9〕馬灣東灣仔北遺址第二期遺存C67墓平面圖
引自註(10)之c,頁6

學者曾對馬灣東灣仔北遺址中十五個編號的人骨標本進行鑒定,其中男性七個、女性兩個、未成年七個。在這些個體中,有剛出生不久及一歲半左右的嬰兒和三至八歲的幼兒,也有剛進入春青發育期的青少年個體及大概二十五歲以上的成年個體,最年長的可能超過四十歲。C7墓中發現一具年齡約四十歲的女性頭骨,於生前拔除了上中門齒,拔牙時的年齡估計在十七歲左右。⁽⁴⁰⁾

第IV期中不少貝丘遺址發現了墓葬。村頭遺址在前後二次發掘中,出土不少墓葬,可是原報告未說明數量。墓葬主要分佈在房屋分佈區的東北部,多為未成年的墓葬。葬式除M3為側身

屈肢葬外，其它為仰身直肢葬。隨葬品較少，多為陶罐。⁽⁴¹⁾

魷魚崗遺址共發現墓葬三十六座，其中屬第一期遺存的地層有八座，屬第二期遺存有二十八座。兩期墓葬相似，均為長方形豎穴土坑墓，葬式為單人仰身直肢葬，墓向東西居多。出土隨葬品的墓葬僅十五座，其中出陶器者十一座、陶器和牙器共出者一座、出石器者一座、出骨和牙器者兩座。多數墓葬隨葬品只一至兩件。有人骨見有拔牙習慣。根據其中二十六座墓葬人骨所作的鑒定，計有成人十九座、兒童七座。⁽⁴²⁾

灶崗遺址共發現墓葬六座，全在貝殼層中，但分佈於不同層位。墓葬皆單人仰身直肢葬，頭向130°。未發現墓坑痕跡，但骨架上的貝殼和泥土相當堅硬，陶片破碎，似是埋葬時夯打過。隨葬品少或沒有，祇M1、M3和M6各出土一件石鏹。M4墓葬的男性頭骨有拔牙跡象。⁽⁴³⁾

河宕遺址的第二層和第三層共發現墓葬七十八個（原報告稱七十七座，但據其提供的數據相加為七十八座），其中第二層有五十個（貝殼層上部二十七個、黑褐色土層二十四個）、第三層有二十七個（貝殼層下八個、貝殼層中間或下部十九個）。分為甲、乙、丙、丁組，分屬四個不同的相對層位和年代，部分墓葬（丁組二十四個）的年代可能晚於本文分析的年代範圍。葬式和葬制主要為單人直肢葬、淺穴墓或沒有明顯墓坑，薄葬，墓坑東西向，成年男性頭骨一律向西，女性則均向東。並發現一批人骨有手工拔牙風俗，有拔上中門齒和上側門齒兩種。⁽⁴⁴⁾

茅崗遺址沒有發現墓葬，但發現了兩個不同個體的人骨，一為顱骨，一為右下頷骨。而金蘭寺遺址中A層則發現了四座墓葬，均為長方形的淺土坑墓，其排列基本平行，兩具為成年女性、一具為成年男性、一具為不滿十歲的小孩，都是仰身直肢葬，頭東腳西，面朝南，隨葬品很少。⁽⁴⁵⁾

四、討論

墓葬出土的多寡，也是目前學者常用以判斷本地區沙丘和貝丘遺址性質之一大依據。⁽⁴⁶⁾除了房基、柱洞等遺構外，學者一般也舉出後期的貝丘遺

址所出土的墓葬數量比沙丘遺址多的證據，來說明本地區先民主要生活在珠江三角洲，而沙丘遺址祇是進行季節性的短期生產活動的地點。⁽⁴⁷⁾

有學者認為目前沙丘遺址很少發現墓葬的原因，其中一個可能是某一“基地”居民到海島進行季節性的生產活動，成員多數是青壯年，死亡率不高。而這個“基地”就在珠江三角洲腹地，⁽⁴⁸⁾即環珠江口北面廣泛分佈有貝丘遺址的地區。

有關沙丘遺址發現墓葬的數量相對較少的原因，事實上有很多可能性。據一些對香港沙丘遺址有多年工作經驗的學者指出：“在沙丘遺址中發現墓葬，要辨別墓葬的周緣是生沙（原生堆積）或是熟沙（二次堆積的沙土），的確有一定的難度，開始工作時，有時挖至底層發現了成堆遺物，才察覺到這是座墓葬。”⁽⁴⁹⁾在埋葬條件較差、墓坑邊緣並不明顯、而墓葬人骨又多已腐朽（如虎地灣、過路灣和湧浪遺址）的情況下，與墓葬的發現數量較少的原因，不能說沒有關係。另外，春礮灣遺址和深灣遺址同時流行著土葬和火葬，其鄰近的沙丘遺址是否也實行著火葬，而這種火葬又是否會導致墓葬較難發現，都是值得考慮的問題。

參看〔表3〕，就目前所統計得的墓葬資料顯示，除了第I期的遺址未有發現之外，早在第II期的沙丘遺址已出土了不少墓葬，所出土者並不一定少於同時期的貝丘遺址。第III期發現墓葬的遺址較少，祇有湧浪遺址上層。而第IV期的沙丘遺址中，深灣和馬灣東灣仔北部都有發現墓葬，特別是馬灣東灣仔北部二期遺存發現了墓葬十九座。沙丘遺址至少從第II期起至第IV期都持續地發現有相當數量的墓葬。雖然，沙丘遺址與同時期的貝丘遺址相比，在數量上仍略為遜色，後期中的部分貝丘遺址出土墓葬的數量相當可觀，例如河宕遺址在不同層位中共發現了七十八座墓葬。但很明顯的是，在兩類遺址都出土有不少墓葬的情況下，所反映出來的應是兩者均具備定居性質。而墓葬的多寡，更可能直接說明的是聚落的大小和居住人口的多少，以及史前遺址的持續使用時間的長短問題，而非“定居性”的強弱。

另外，第II期的深灣F層出土的人骨多是青、壯

年男女，第IV期的馬灣東灣仔北部遺址出土的人骨，男女老幼骸骨均有發現。由此看來，目前學者認為在沙丘遺址進行短期活動的先民、多為年青人、死亡率低，而不留下墓葬的說法，顯然與目前考古證據不符。墓葬的人骨多為青、壯年、也有小兒，指示沙丘遺址亦可能屬於相當穩定的聚落。

結語

總結以上對結構物和墓葬的分析結果，我們可以發現，實際上，沙丘遺址自第I期至第IV期，都持續地發現了房基、柱洞、爐灶和墓葬等遺構。雖然在後期中，沙丘遺址出土遺構的數量比貝丘遺址少，但以沙丘遺址本身所出土遺構的數量及規模來看，都說明遺址亦可能屬於相當穩定的聚落。

除了上文提及的資料以外，一些新近的考古發現也揭示了沙丘遺址的居住性質。1996年在香港南丫島大灣遺址發現了兩處據稱年代距今約6,000-5,000年前的居住遺迹，分別為橢圓形的和方形的房方，兩者均以河礫石堆砌、有紅燒土及柱洞等，橢圓形房子內保存有火塘遺跡。⁽⁵⁰⁾1997-2000年間在珠海高欄島寶鏡灣遺址的四次考古發掘中，出土了不少柱洞、紅燒土和灰坑等，其中柱洞的數量頗多，幾乎每個探方都有發現。同時在地層堆積中亦發現有一些木骨泥牆的木骨壓痕燒土塊。⁽⁵¹⁾據寶鏡灣遺址來自三個層位的四塊夾砂陶片上之煙炆進行加速器質譜儀C14測定，年代數據範圍在距今4090-4360年之間。⁽⁵²⁾而2001-2002年間在香港西貢沙下遺址亦發現了屬於新石器時代晚期的大量柱洞、灰坑和十多座墓葬。⁽⁵³⁾以上這些新近的考古發現，一再表明環珠江口新石器時代南面沿岸的海灣沙丘遺址屬於穩定的居住性遺址。

而貝丘遺址與沙丘遺址在出土遺構數量上的差異，所說明的可能是聚落規模的大小以及居住人口數量多少有別的問題。貝丘遺址在後期中可能發展出較大型的聚落，遺址空間利用的延續時間也相對較長，但我們不能以出土遺構較少為原因來說明沙丘遺址沒有較穩定的居住跡象。事實上，綜合各類

遺構的出土情況來看，估計大部分的沙丘遺址和貝丘遺址，不論前期的或是後期的，都有可能屬於居住性遺址。這個結論，當然不排除部分在小型島嶼沙丘地形上形成的小遺址，可能祇是鄰近較大地區沙丘遺址主人進行某些特殊活動的功能區。

【註】

- (1) 陳炳輝，〈環珠江口新石器時代的陶器分析與遺址性質問題〉，《文化雜誌》中文版第四十七期，頁173-195，2003年。
- (2) Clementino Amaro，〈聖保祿神學院和大炮臺，考古挖掘和解讀〉，《與歷史同步的博物館(大炮臺)》，澳門博物館出版，1998年。
- (3) 鄧聰先生曾在〈澳門半島最古老的文化〉(載於《文物》第11期，1999)一文中，按《與歷史同步的博物館(大炮臺)》一書中所提供的照片，推測柱洞數量約有三至四個。事實上，據當時參與發掘的工作人員透露，這些柱洞的數量可能多於四個以上。關於這方面的詳細資料，期待有關部門進一步出版完整的發掘報告，以供學者研究參考。
- (4) 可參看：a.鄧興華，〈珠江三角洲史前文化分期〉，《嶺南古越族文化論文集》，香港市政府，頁46，1993；b.商志譚和李果，〈論香港地區新石器時代沙丘遺址的兩個特點〉，《中原文物》第2期，頁5，1997；c.李果，〈環珠江口新石器時代沙丘遺址的聚落特色〉，《考古》第2期，頁65，1997。
- (5) 鄧聰先生在《澳門歷史的新結構》一文中曾道：“17世紀初葡人來澳早期辛苦經營的最具代表性的建築群遺址，為20世紀末葡人政權的決定而摧毀。這確實是對歷史很大的諷刺……”《歷史研究》，頁5-22，1999。但這看來不祇是葡人留下的文化遺產。
- (6) 同註(4)之a。
- (7) 同註(4)之b、c。
- (8) 對沙丘遺址持有季節性的觀點，除了以上提及到的幾位學者外，還有嚴文明(1991)和朱非素(1991)；請參看：a.嚴文明，〈珠海考古散記〉，《珠海考古發現與研究》，頁231，1991年；b.朱非素，〈珠海考古研究新成果〉，《珠海考古發現與研究》，頁235-240，1991年。不過蕭一亭(1995)亦曾提出沙丘遺址不應祇是季節性活動居址的看法；請參看〈海灣沙丘遺址不應祇是季節性活動的居址〉，《東南亞考古論文集》，頁111-115，1995年。
- (9) 參看註(1)，頁174-176。
- (10) 各遺址資料來源：a.咸頭嶺：彭全文等，〈深圳市大鵬咸頭嶺沙丘遺址發掘簡報〉，《文物》第11期，頁1-11，1994年。b.大黃沙：文本亨、譚世龍，〈深圳市大黃沙沙丘遺址發掘簡報〉，《深圳考古發現與研究》，深圳博物館編，文物出版社，頁17-27，1994年。c.馬灣東灣仔北：香港古物古跡辦事處等，〈香港馬灣島東灣仔北史前遺址發掘簡報〉，《考古》第6期，頁1-17，1999年。d.石壁東灣：區家發等，〈香港石壁東灣新石器時代遺址——1987、1988年兩次發掘綜合報告〉，《Journal of Hong Kong Archaeological Society》(以下簡寫成JHKAS)，Vol. XII，頁45-51，1990年。e.過路灣上區和虎地：W. Meacham, *Archaeological Investigations on Chek Lap Kok*

- Island, Journal Monograph IV, Hong Kong Archaeological Society, 1994. f. 金蘭寺：莫稚，〈廣東考古調查發掘的新收穫〉，《考古》第12期，頁666-668，1961年。g. 湧浪：W. Meacham, "Middle and Late Neolithic at Yung Long South", 《東南亞考古論文集》，香港大學美術博物館，頁445-466，1995年；香港古物古蹟辦事處，〈香港湧浪新石器時代遺址發掘簡報〉，《考古》第6期，頁35-53，1997年。h. 下白泥吳家園：香港考古學會，〈香港元朗下白泥吳家園沙丘遺址的發掘〉，《考古》第6期，頁26-42，1990年。i. 棱角嘴：龍家有，〈洲區棱角嘴遺址發掘〉，《珠海考古發現與研究》，珠海博物館等編，頁46-56，1991年。j. 村頭：邱立誠、劉成基，〈東莞村頭遺址發掘的初步收穫〉，《廣東省博物館館刊》第2卷，頁70-73，1991年。李岩，〈東莞村頭遺址第二次發掘簡報〉，《文物》第9期，頁25-34，2000年。k. 鮫魚崗：李子文、李岩，〈廣東南海市鮫魚崗貝丘遺址的發掘〉，《考古》第6期，頁65-76，1997年。l. 灶崗：何紀生，〈廣東南海縣灶崗貝丘遺址發掘簡報〉，《考古》第3期，頁153-169，1984年。m. 茅崗：楊豪、楊耀林，〈廣東高要縣茅崗水上木構建築遺址〉，《文物》第12期，頁31-46，1983年。
- (11) 彭全文等，〈深圳市大鵬咸頭嶺沙丘遺址發掘簡報〉，《深圳考古發現與研究》，深圳博物館編，文物出版社，頁30-31，1994年。
- (12) 文本享、譚世龍，〈深圳市大黃沙沙丘遺址發掘簡報〉，《深圳考古發現與研究》，深圳博物館編，文物出版社，頁17-27，1994年。
- (13) 見註(4)之a，頁43。
- (14) (15) 同註(10)之e，頁45-85，129-152；頁4。
- (16) 同註(10)之d，頁46。
- (17) 莫稚，〈廣東考古調查發掘的新收穫〉，《考古》第12期，頁666-668，1961年。
- (18) 同註(10)之g，頁38-39。
- (19) 引自註(10)之d。第三層中部位於第三層下部之上、第三層上層之下，上下各相隔一層厚約30-100釐米不等的間歇層。因為第四和第三層下部的年代，學者估計約距今五、六千年前，屬於本文分期的第II期，而第三層上部的年代數據，則屬於本文的第IV期。基於間歇層的考量，筆者推測第三層中部的年代，可能約距今5000至4200年之間，故歸入本文分期的第III期來討論。
- (20) 同註(10)之c，頁7。
- (21) 同註(10)之h，頁27-31。
- (22) 同註(10)之i，頁47。
- (23) 同註(10)之j。
- (24) 同註(10)之k，頁67。
- (25) 同註(10)之l，頁203-204。
- (26) 同註(10)之m，頁33-35。
- (27) 參看a註(4)之c，頁64；b. 商志譚、譚世龍，〈環珠江口史前沙丘遺址的特點及有關問題〉，《深圳考古發現與研究》，深圳博物館(原刊於《文物》1990第11期)，頁164，1994。
- (28) S. Tomlin, "Chung Hom Wan Excavation". *JHKAS*, 1971, Vol. II, pp.18-21.
- (29) 資料來源：a. 深灣：秦維廉編，〈南丫島深灣考古遺址調查報告〉，香港：香港考古學會，1978年；b. 春磳灣：同註(28)；c. 過路灣上區和虎地：註(10)之e；d. 萬福庵：李岩、李子文，〈廣東東莞市三處貝丘調查〉，《考古》第3期，頁193-197，1991；e. 蜆殼洲：李子文、李岩，〈廣東高要縣蜆殼洲發現新石器時代貝丘遺址〉，《考古》第6期，頁565-568，1990年；f. 湧浪：註(21)；g. 馬灣東灣仔北：註(10)之c；h. 村頭：註(10)之j；i. 鮫魚崗：註(10)之k；j. 灶崗：註(10)之l；k. 河宕：楊式挺、陳志杰，〈談談佛山河宕遺址的重要發現〉，《文物集刊》第3輯，文物出版社，1981年；l. 茅崗：註(10)之m；m. 金蘭寺：註(10)之f。
- (30) (31) 註(29)之a，頁233；頁235。
- (32) 〈南丫島深灣考古遺址調查報告〉中，根據解剖學及從實驗和在火葬場考察等資料，判斷深灣遺址其時火葬的火溫約七百至八百度之間。關於香港在新石器時代是否存在火葬的問題，有學者認為在深灣遺址發現經火燒的人骨可能是食人行為或是二次葬前的“火淨”行為結果；區家發更提出深灣遺址的火葬墓可能為祭祀人性的遺跡(〈香港深灣遺址新石器時代人牲遺蹟〉，《東南亞考古論文集》，1995年)；筆者綜合目前各家論據後，個人認為原報告中主張火葬的論據相對充分，故本文亦以火葬計算之。
- (33) 參看註(28)，頁20；及吳國強，〈香港考古發展史〉，香港，珠海大學歷史研究所碩士論文，頁48-49，2000年。
- (34) 註(4)之a，頁43。
- (35) 註(29)之d，頁195。
- (36) 註(29)之e。
- (37) 參看註(4)之a，頁45；及註(10)之e，頁39。
- (38) 註(29)之a，頁245。
- (39) 註(10)之c，頁5-6。
- (40) 韓康信、董新林，〈香港馬灣東灣仔北史前遺址出土人骨鑒定〉，《考古》第6期，頁23，1999年。
- (41) 邱立誠、劉成基(1991：71)和李岩(2000：27)；參看註(10)之j。
- (42) 註(10)，頁67-68。
- (43) 註(10)之i，頁204。
- (44) 註(29)之k，頁11-15。
- (45) 註(10)之m，頁7-8。
- (46) 參看註(4)之a，頁46；註(4)之b，頁5；註(4)之c，頁65。
- (47) a. 註(4)之a，頁46；b. 朱非素，〈珠江三角洲貝丘、沙丘遺址和聚落形態〉，《南中國及鄰近地區古文化研究》，香港中文大學中國考古藝術研究中心，頁224，1994年。
- (48) 註(47)之b，頁221、223。
- (49) 商志譚，〈香港蟹地灣遺址的考古分期及文化內涵〉，《考古與文物》第3期，頁34，1998年。
- (50) 鄧聰，〈談近年香港新石器時代考古新發現〉，“珠江三角洲與台灣地區考古(近年來的新發現和新評估研討會)”論文，2001年6月8日，台灣台北市南港中央研究院歷史語言研究所研究大樓704室。
- (51) 廣東省文物考古研究所、珠海市博物館編著，《珠海寶鏡灣(海島型史前文化遺址發掘報告)》，北京：科學出版社，頁16-32，2004年。
- (52) 同註(51)，頁157。
- (53) 香港康樂及文化事務署古物古蹟辦事處編製，《香港的遠古文化——西貢沙下考古發現》，2005年。

[本文初稿完成於2001年5月，在臺灣大學人類學暨研究所陳有貝老師指導下完成。修訂稿喜獲廣東省嶺南考古研究中心研究員、前香港考古學會副會長吳偉鴻先生指正，在此謹表謝忱。一切文責當然由筆者自負，尚祈高明不吝賜教！]