ISSN 0872-4407

文化雜誌　中文版第七十二期　【二〇〇九年秋季刊】

澳門文化局出版

中文版第七十二期
二〇〇九年秋季刊

徐光啟與利瑪竇書畫
明清人物肖像畫風格
魏斯特所繪普濟禪院
論澳門當代設計藝術

RC
文化雜誌
澳門特別行政區政府文化局

《文化雜誌》中文版第七十二期　二〇〇九年秋季刊

RC 文化雜誌
澳門特別行政區政府文化局

目錄

・畫論・

論澳門當代設計藝術的發展　莫小也　王馨浥　1

簡約而率真　創意於瞬間
——平面設計創作隨想　張國偉　21

顧盛使團隨團畫家魏斯特
與中美《望廈條約》簽訂地普濟禪院　趙利峰　39

清代廣州外銷畫若干市井女性形象淺析　江瀅河　51

吳榮光書畫鑒藏活動研究　萬新華　65

比較視域下的明清人物肖像畫風格問題
——以南京博物院明清人物肖像畫為例　李倍雷　93

關於新發現徐光啟行書詩扇
與相傳利瑪竇畫通景屏幅　陶喻之　127

・輿地・

中國古地圖上的雙嶼　龔纓晏　143

明清香山縣屬珠江口南部諸島名稱的演變
郭聲波　劉桂奇　魯延召　153

・史話・

明清澳門涉外法律比較研究　王巨新　171

16-18 世紀的印度果阿宗教裁判所　顧衛民　179

“成也蕭何，敗也蕭何！”
——李鴻章與晚清幼童留美計劃關係辨析　譚樹林　193

歷史塵封中閃耀光芒的唐廷樞
——環境、教育與早期實踐之影響　胡海建　207

“尚留微命作詩僧”
——蘇曼殊散論　劉景松　215

澳門特別行政區政府文化局出版

封面引言

本期四道封標點題全涉及藝術領域。有人說澳門這個蕞爾小埠可稱之為南國嶺外藝術重鎮，即使以當下時興的電腦繪畫而論，此地可是真的頑強地生存着一大群埋頭悉心鑽營“當代設計藝術”的創意青年，單從敝刊的封面設計風格亦可管窺其一斑。

請看在封面端坐的這位斯文公子乃清代“四王、六家”之一王時敏。這幅肖像是曾經在南京與利瑪竇有過交往的曾鯨所繪，可能還是他才從江南北上遊歷時的“第一幅獨立完成的肖像畫”。當時（明萬曆四十四年，1616）王時敏祇有二十五歲，曾鯨已五十四歲。此肖像畫據說是受到他者（the other）繪畫技巧啟發所致，卻不失宋元“貴乎澹雅”的文人畫風格。

以曾鯨為首的“波臣畫派”其實就是明季以降一群帶有文人審美趣味的民間人物畫家，而那些具有強烈西畫特徵的民間人物肖像畫，其中似乎有西方傳統繪畫中的“寫實主義”與“自然主義”的雙重特徵和品質，正是這些特質構成了明清人物肖像畫的可稱為“寫實自然主義”圖式特徵的新風格，因此曾鯨及波臣畫派成為研究中國美術史的重點對象之一，尤其是對其技法的探討成為研究者爭論的焦點。

除了封底以利瑪竇《西字奇跡》冊頁貼疊徐光啟行書詩扇的輻錯線條構成濃淡相宜的拼版圖面設計，頗合作者原文旨意。封二、封三全幅以1844年“中美望廈條約”美方隨團畫家魏斯特所繪的澳門普濟禪院外景（版畫複製品）作畫面通聯襯頁，所繪非同一般電腦之作，乃套用美國國會圖書館手稿部顧盛卷宗所藏資料的遺世珍品，迄至今日才借敝刊轉載之以供讀者公眾寓目和研摩之用。

《文化雜誌》・第七十二期

致謝提供資料之作者與機構

莫小也　王馨浥
張國偉
趙利峰
江澄河
萬新華
李倍雷
陶喻之
龔纓晏
郭聲波　劉桂奇　魯延召
王巨新
顧衛民
譚樹林
胡海建
劉景松
澳門畫家吳衛鳴
果阿畫家米蘭達（Miranda）

本期封面由韋雅思（Gisela Viegas）設計

RC 文化雜誌 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。

RC 文化雜誌 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。

論澳門當代設計藝術的發展

莫小也* 王馨浥**

澳門當代設計藝術是澳門文化藝術走向現代化的重要標誌。近年來展現澳門設計師獨特才華的各類作品不僅成為中國兩岸四地的先鋒，也受到國際設計界的好評，曾經令中國內陸以及香港同行贊歎不絕。回顧上世紀20年代以來的設計藝術潮流，澳門設計師總是緊跟時代的步伐，奮力開拓設計領域的新天地。然而，近年出版的陳瑞林著《中國現代藝術設計史》、郭恩慈編著《中國現代設計的誕生》等研究論著均沒有涉及澳門設計。本文僅是個人的初步認識，望能拋磚引玉，引起專家們對澳門當代設計藝術的關注。

早期的商標與廣告設計

早期澳門商標與廣告設計目前缺乏史料。筆者估計，澳門早期西洋建築與報刊插圖是設計的廣泛基礎，同時會受到香港或內地方面的直接影響。20世紀早期，上海、香港出現以水彩技法繪製的商業海報“月份牌”。關惠農（1889-1956）出生於外銷畫世家，1905年移居香港，他以西洋水彩畫法描繪廣告，1910年起先後設計〈香港製麵公司廣告〉〔圖1〕等，色調澹雅，明暗細膩，尤其是女性形象畫法繼承關氏家族的傳統，將抒情紀實的人間生活與實用繪畫緊密結合在一起。(1)1915年他創立亞洲石印局，替各類行業設計、印刷廣告海報以及商標。他不僅是首批將彩色石印技術引進中國的設計師，而且業務幾乎壟斷了當時整個香港的設計與印刷市場，被譽為“月份牌皇”。(2)在此背景下，澳門插圖家梁煥堂繪製的廣告畫稿中的女性人物造型準確，表情細緻傳神，襯景保持中國水墨作品詩意氣息，亦散發着英國水彩特有的浪漫主義色彩〔圖2〕。(3)

〔圖1〕關惠農：香港製麵公司廣告，1930年代
香港文化博物館藏

20世紀前期，澳門以鞭炮、火柴、神香三大手工業為基礎產業，產品輸出內地及東南亞，像煙花

*莫小也，獲得杭州大學歷史系史學博士學位，著有〈十七-十八世紀傳教士與西畫東漸〉，在《美術觀察》等刊物發表論文三十餘篇，現任浙江理工大學藝術與設計學院藝術理論研究所所長、教授。

**王馨浥，浙江理工大學藝術與設計學院美術學碩士研究生。

〔圖 2〕梁煥堂：廣告畫稿（20 世紀初）
澳門藝術博物館藏

製品出口至美國、加拿大等地。這些產品均有商標及包裝紙，作者利用水彩畫法設計，刻劃精緻，形式多樣。就火柴工業而言，先後有東興、大光、萬國等產名的火柴廠。據 1930 年統計，單火柴的出口值即為 150 萬澳門圓，佔當時澳門出口總值的 15%。火花除了正面有商標外，底部可貼廣告與標簽，稱“背標”，火花盒四周包括擦火的沙紙在內還有一層火花，稱為“卷標”〔圖 3〕。(4) 火花方寸之間，能展示七彩繽紛的大千世界，內容既有澳門名勝古蹟，如最具代表性的大三巴牌坊與媽祖廟，也有穿泳裝的美女、舞龍的童子，故事“英雄得鹿”等，色彩在統一基調中求變化，注重紅紅綠綠的固有色，但也不乏少量渲染。由於中西文字的穿插，加上圖案多樣，美不勝收。爆竹（鞭炮）業於 19 世紀末經由中國內地傳入澳門，由於廉價勞力與出口便利，至 40 年代非常興盛，以“益隆”爆竹廠最為有名。此外有“裕中源”、“寶昇”、“廣源”等商標。其中人物類包括女性肖像、穿祺袍坐像、兒童玩鞭炮一組，“三英戰呂布”一組等，動物類有老虎、大象、梅花鹿等，植物、海景或建築一般做配景。(5) 筆者所持“益隆號”商標〈鴛鴦荷花圖〉〔圖 4〕色彩濃烈，層次清晰，背景天空由冷色變暖，體現製作者對水彩技巧的有效把握。神香生產廠家澳門有近二十家，包裝紙圖案與色彩均以中國傳統手法為主，其時興盛的香煙商標，大多是單色表現。

據說 20 世紀初澳門已經有石版印刷廠，位於鏡湖馬路與提督馬路交界，稱“先進印刷公司”，當時商標及其它廣告品在此印刷。潘少歧年輕時在香港學醫，業餘學畫，抗日戰爭時期返回澳門，由於貧困無法從醫，他去先進印刷公司從事設計師工作。他的兒子潘熙威擅長素描與色彩，也曾專業繪製廣

〔圖 3〕佚名：火花設計（20 世紀 30 年代）　吳衛鳴藏品

〔圖 4〕佚名：“益隆號”鴛鴦荷花圖（爆竹商標）
20 世紀 30 年代　莫小也收藏

告。[6]50年代以後，各種設計主要是以手繪水彩畫起稿的，包括露天的電影與戲劇海報、牌樓藝術設計。各種廣告以水彩畫法為主，如60年代之後，澳門新建築挺拔而起，售樓書製作競爭十分激烈，水彩畫家成為繪畫售樓書廣告的主力。從甘長齡設計的售樓書封面看到，近景的炮臺，中景的人物與道路，遠景中的大海與山脈，包括樓房本身完全以水彩畫法完成，使水彩與商業廣告結合得十分緊密〔圖 5〕。[7] 70 年代，華風廣告公司是澳門較大的設計公司。水彩畫家張耀生任經理，現為專業設計家的黎鷹、林子恩也在那裡工作；公司製作很多牆壁、汽車的室外廣告，還設計大型產品展覽會。牌樓藝術是澳門一種特殊的廣告方式。1949年之後，每年為中華人民共和國成立之節日製作，上面有許多美術字與廣告畫，它們被搭建在市政廳廣場等地點，一度具有特殊的政治意義〔圖 6〕。牌樓由澳門美術協會組

〔圖 5〕甘長齡：售樓書封面（20 世紀 70 年代）　吳衛鳴藏品

〔圖 6〕國慶牌樓藝術（20 世紀 70 年代）

〔圖 7〕姚豐：市集門樓（水彩畫 · 2001） 姚豐藏品

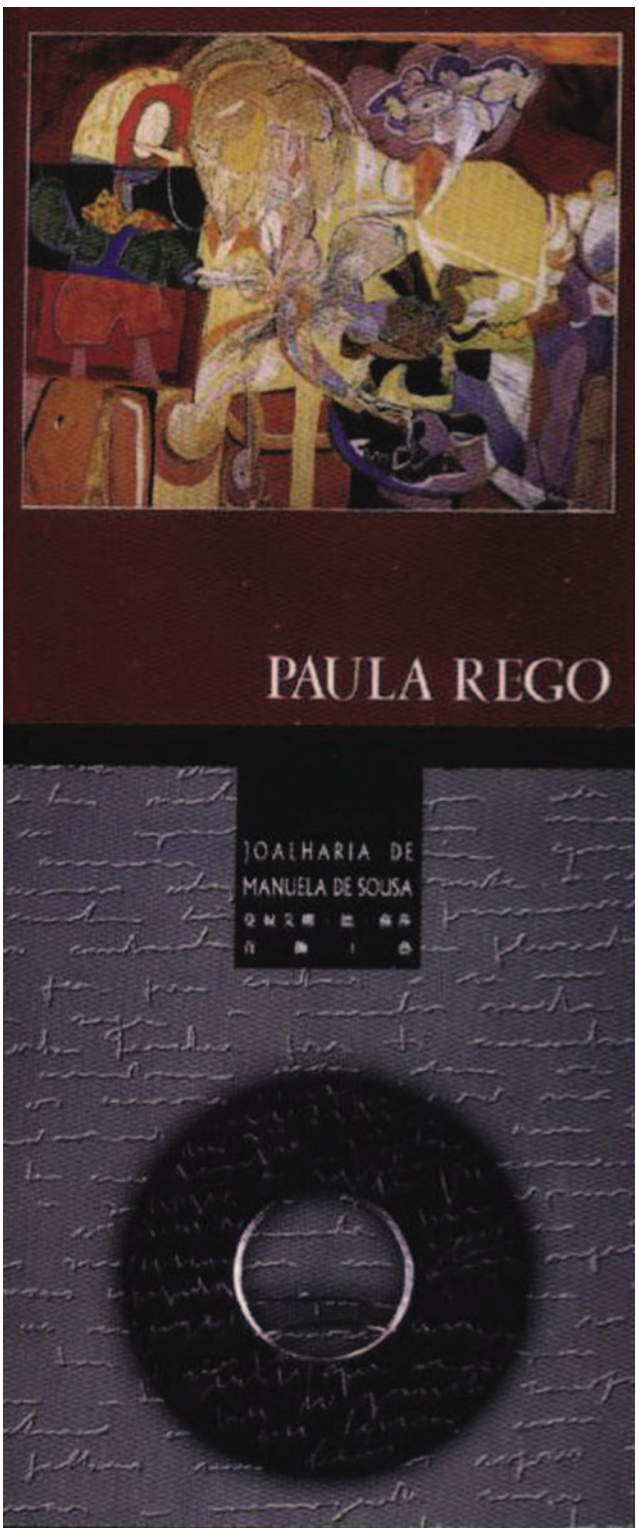
織製作，許多年輕人在前輩指導下作羼入乳膠的彩畫，題材豐富、型制龐大。1980 年以後牌樓發展到商業化的“彩繪門樓”〔圖 7〕，通常被設計成具有中西建築綜合特色的樣子，其上面繪圖既有媽祖像，也有聖母像，各種花卉、產品及圖案令人目不暇接。一般以為，早期澳門“平面設計工作主要由畫家、插圖師甚至建築師來承擔，在當時人們的心目中，平面設計師彷彿就是畫家的代名詞”[8]。

設計藝術崛起的諸多動力

根據澳門畫家所言，上世紀80年代澳門設計迅速發達的標誌，一是設計工作者普遍由手繪進入了電腦時代，二是設計或廣告公司由四、五家很快發展到數十家。推動設計水準迅速提高的主要動力，來自澳門設計師協會與“澳門設計雙年展”的創立，以及新建立的藝術學院對人材的培養。

1984年在藝術家江連浩倡議之下，澳門設計師協會成立。該學會宗旨是：“團結澳門設計專業人士，提昇本地商業設計水平，促進各界與業內會員交流及維護雙方權益，並加強本地區與各地文化學術交流。”[9]自1987年起，協會分別與業餘進修中心及成人教育中心合辦“商業設計課程”，又於1990年再合作舉辦三年制課程和各種短期專業課程，有力地推動了本地設計藝術人材的培養。此外，每兩年舉辦一屆“澳門設計雙年展”〔圖8〕，更是大大鼓勵本澳設計師的創作及推動澳門設計的發展。協會於1993年舉辦的“第一屆澳門設計雙年展”，促進了本地設計師藝術交流，深受歡迎，其後參與者甚眾。這一固定的展覽競賽活動，從第五屆開始還增設面向中國包括香港、臺灣徵稿的部分，以加強兩岸四地設計界對澳門平面設計的認識及促進交流[10]；迄今為止先後舉辦了六屆，不僅提高了澳門本地的設計水平，而且使澳門政府對設計更加重視，得到政府與各界友好的支持及資助。2005年協會還在澳門藝術博物館回歸館舉辦過“慶賀澳門回歸五週年”海報作品展〔圖 9（缺）〕。

〔圖 8〕楊子健：《澳門設計雙年展》封面（2003）



〔圖 10〕江連浩：封面設計（20 世紀 90 年代）

首任會長江連浩（António Conceição Júnior, 1951-）是一位興趣極其廣泛、涉及領域非常全面的藝術家。他是澳門出生的土生葡人，葡萄牙里斯本美術高等學校畢業，是現代畫家、插圖家、攝影家，室內、展覽及時裝設計師。自二十七歲起他就擔任賈梅士博物館主任，此後一直兼任澳門市政廳康樂暨文化部部長。他在繁忙的工作之餘，堅持繪畫創作與設計，曾經獲得澳門文化司署徽章設計一等獎，“葡萄牙繪畫百年展”設計大獎等多個獎項。〔圖10〕在他主持下的“雙年展”主要特點是：國際化的評獎制度，廣泛參與並提供門類眾多的展品，對設計新人的特殊激勵。如第六屆雙年展，先後於 2005 年 5 月和 10 月進行徵件及評審工作，參選作品達六百多件，經嚴格評審，僅二百餘件入選及得獎。各次雙年展均邀請世界一流的設計師擔任評委， 2003年第五屆的評審團就包括福田繁雄（日本）、卡爾碧波（芬蘭）、Ken Cato（澳洲）、白金男（韓國）、韓家英（中國）、李永詮（香港）、程湘如（臺灣）等九位。福田繁雄是東京ADC、英國皇家美術協會及 AGI 會員，多次獲得國際海報展大獎，在法國、波蘭、日本等國多次舉辦個人展覽。卡爾碧波（Kari Piippo）曾經是芬蘭赫爾辛基藝術及設計大學的教授，出任過赫爾辛基海報雙年展主席一職。〔圖11〕這些專家帶着國際視野的標準，同時也帶來自己的作品，如“福田繁雄海報設計作品展”是與第五屆雙年展同時舉辦的。專家對推薦的作品均有詳盡評語，評審體現了極高的國際化過程。此外，各次展覽除有金、銀、銅獎，還會有評審獎、澳門創意大獎、優秀新人獎等獎項。該展門類齊全，包括平面設計、廣告設計、網頁設計、產品設計、環境設計、插圖設計及攝影、服裝設計，另外設有學生組。有些門類下如“平面設計”含有：書刊、機構識別系統、商標與標誌、海報（含商業與個體推廣、社會與文化）、印刷宣傳品、包裝、郵品

〔圖 11〕卡爾碧波：海報設計九幅（20 世紀晚期）

〔圖 12〕洪駿業：Gastby 廣告（設計改良， 2003）

〔圖 13〕吳衛堅：人力車（郵品圖案設計， 20 世紀晚期）

〔圖 14〕《澳門藝術博物館設計方面展覽宣傳冊》（21 世紀初）

等項目。“學生組”設有：企業形象、平面設計應用、報紙及雜誌廣告、互動設計、插畫等，顯示特有的青春活力〔圖 12〕。

另一方面， 1989年創辦的澳門視覺藝術學院對本地設計藝術人材的培養起了決定性作用。據說上世紀 60 年代以來的設計師經歷了三代人：早年是非學院培養的水彩畫家兼廣告設計，如甘長齡等均以畫家身份為主要職業；80 年代的設計師則以自學繪畫與設計發展起來，如吳衛堅等擅長素描、水彩畫，手繪能力很強，同時擅長設計，他們完全靠邊學邊幹〔圖 13〕，到了跨 21 世紀的一代設計師，大多畢業於澳門理工學院視覺藝術學院，他們的重點放在設計創新，並不擅長繪畫技法。(11)從該學院創辦時設立的四門課程“繪畫”、“版畫”、“攝影”、“藝術史”中，可以看出重視設計相關的基礎訓練，繪畫類強調“畫面分析、構圖：藝術作品分析”，“實驗繪畫：繪畫的象徵語言、理性的風格、物質的價值、混合技術、拼貼、實物”及“專題研究”。1993 年學院改稱“澳門藝術高等學校”後有了很現實的轉變，除開設首個全日制平面設計文憑課程、夜間設計及時裝課程之外，夜間視覺藝術培訓課程種類亦增多，為澳門工商業發展、提昇整體社會文化提供富有創造力的人力資源。(12)現任澳門藝術博物館設計師楊子競、朱焯信、羅家駿等均畢業於該校，他們在日常設計中標新立異，且屢屢獲得大獎。

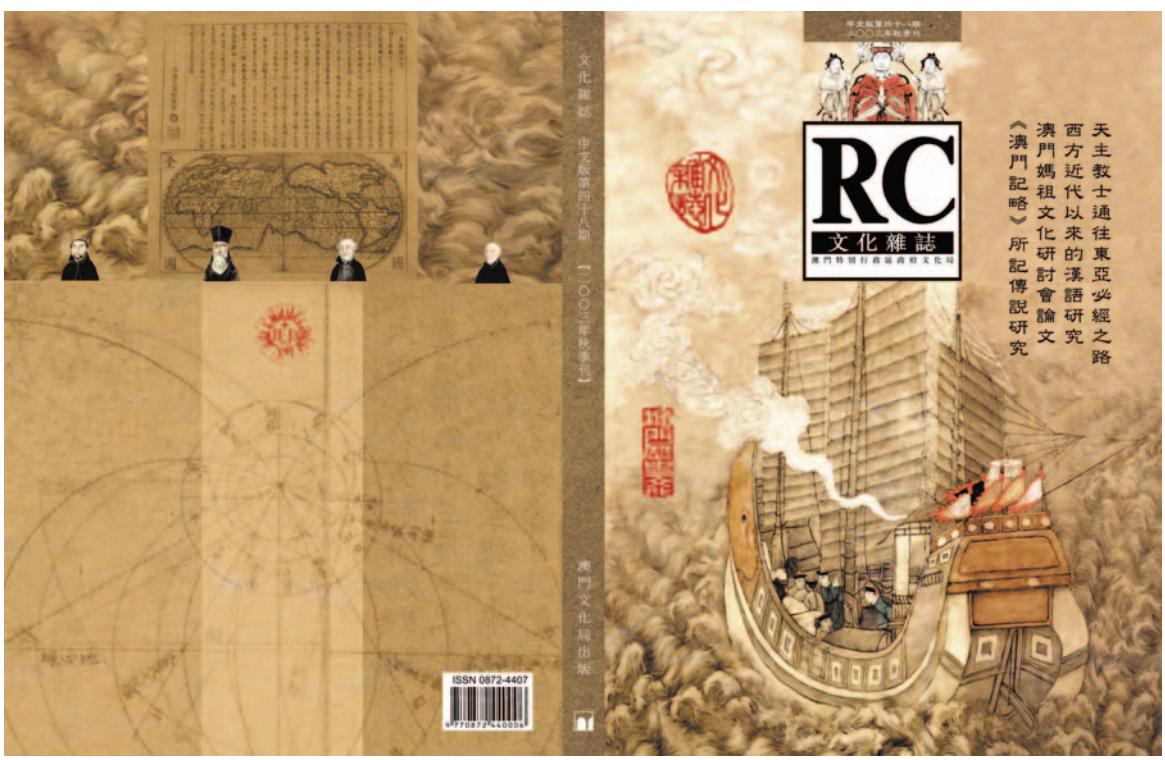
值得注意的是，近年來澳門特區政府對文化建設的高度重視，每年舉辦的藝術節、國際音樂節、各種類型展覽及表演活動此起彼落，圖書與報刊更加豐富，促成對各式宣傳海報、畫冊、場刊的急切需求，間接形成了平面設計的一片新的發展空間，

也影響及各類設計“質”與“量”的提昇。近年澳門藝術博物館舉辦的大型展覽中，十餘個涉及設計，如2002年“金相玉質：清代宮廷包裝展”，“芬蘭海報展”，2003年“解構新建築：美國加州當代建築師作品澳門特展”，2004年“流光聚影捷克百年電影海報展”，2005年“蔚藍海岸：法國南部風情海報展”，2007年“中國當代海報展”等〔圖14〕。在捷克摩納威美術館於第二十二屆雙年展中，該館邀請兩岸四地共二十三位具代表性的平面設計師參與，成功舉辦“中國當代平面設計”展，在推廣當代中國設計方面起重要橋樑作用。

設計領域的突出成就

吳衛鳴主張：“設計創作不應被看作僅為接納任務的行為，因為設計師所做的，是透過其作品告訴人們有關一個社會、一個時代的物質現實環境及內在文化物質，同時，創作者的想象力、理想、幽默感、思維方式、觸覺，甚至生命觀亦將成為重要的構成元素並貫注到每一件作品之中。”(13) 澳門設計領域的突出成就主要體現在平面設計，它充滿強烈的藝術感、抽象性及象徵形式，既能反映澳門社會文化的本色，又能夠充分體現作者的獨到理念。澳門設計領域的代表人物有馬偉達、江連浩、陳迎憲、吳衛鳴、吳衛堅、張國偉、楊子健、羅家駿、黃惠明、洪駿業、梁子恒等，限於資料及篇幅，本文通過部分設計師及作品來說明。

土生葡人馬偉達（1960-）是畫家、平面設計師及舞臺設計師，任澳門文化局的平面設計總監，常年承擔《文化雜誌》〔圖15〕及Victor Hugo Design的藝術總監，獲得多屆“澳門設計雙年展”的金獎，還在中國、美國、波蘭及香港等地獲得多個優勝獎。任澳門理工學院客座教授期間，他指導了一大批青年設計者，譽滿同行；其獲五屆大獎的“IIM通訊”是澳門國際研究中心的電子數碼媒介設計，主題是東西方新聞的傳遞〔圖16〕。此作品深刻體



〔圖15〕馬偉達：《文化雜誌》封面之一（2006）

〔圖 16〕馬偉達：〈IIM 通訊〉（電子數碼媒介， 2003）

現作者長期運用的創作理念，即通過形式上表現的具體性來發現本質，於是各種代表着東方與西方的生動形象出現了，有手捧食品、道具先後出臺演戲者，有身穿制服東西相奔的上班族，葡、中、英三種文字有統一、有變化地出現，同時充分發揮留白效果，具有個性化與戲劇化的要素，使觀賞者感到新鮮的同時又產生愉悅；其獲首屆金獎的〈黑船餐廳〉宣傳品、銀獎的〈澳門中樂團音樂會〉海報均以單純的黑、白色穿插一種褐色，突出船形、中樂器形，令人耳目一新；其作品〈第十五屆澳門音樂節〉（海報）、〈遠遊記 —— 費爾南．門德斯．平托〉（圖書）、〈中國澳門世界文化遺產申報〉（宣傳品）、〈雙喜〉（電子插圖）等也受到好評，“散發着濃厚的澳門文化氣息，如葡萄牙醇厚紅酒般的馥鬱，同時亦滲透中國文化傳統的珍貴元素”。(14)

吳衛鳴（1958-）是澳門現代藝術發展中的一位闖將，同時，在平面設計工作中也遙遙領先，頻繁得獎。擔任澳門藝術博物館館長之後，他不僅身體力行，創作多件平面設計作品，還指導多位年輕設計師。晚輩們樂意以他的創作理念為鼓舞，如果說馬偉達展現了澳門設計的一種典型圖形符號，那麼吳衛鳴則開創了一種充滿生命、效力、智慧和力量的新精神。1995 年他設計的〈第九屆澳門國際音樂節〉海報，以充滿運動感的線條、對比中產生層次的色彩、具象又抽象的圖形元素組成，鋼琴、小提琴、笛子、薩克斯難以分清，看上去似乎有點過於奔放、狂熱甚至蕪雜，但是他要的就是這種激情感覺，正是這種獨有的風格，使他獲得首屆雙年獎全場金獎〔圖 17〕。他十分擅長系列手冊、海報與圖書的裝幀設計，早期設計的《十六至十九世紀北京

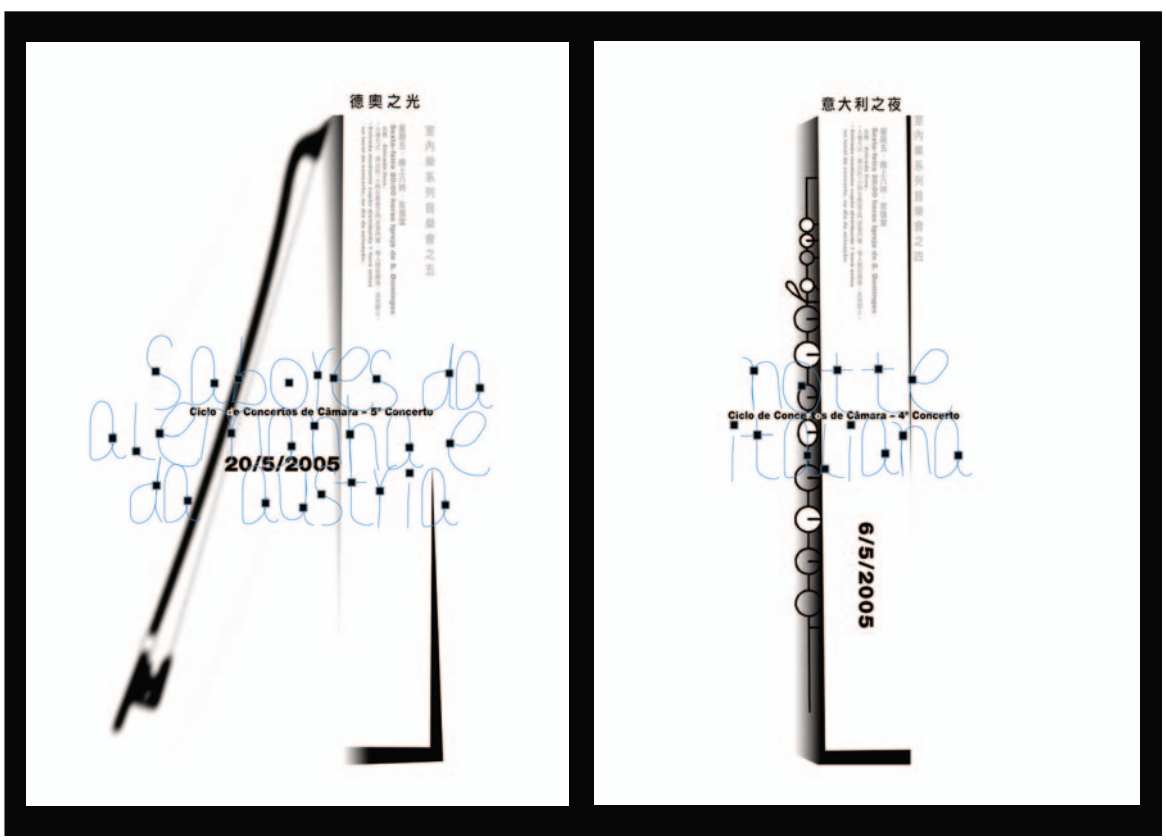
〔圖 18〕張國偉：〈我想結婚〉海報（2003）

〔圖 17〕吳衛鳴：第九屆澳門國際音樂節海報（1995）

觀象臺》、《澳門中樂團》、《文化雜誌》等書刊封面就體現了他平面構成方面既細膩認真又敢於探索的才華。在他指導下，年輕人完成了〈海國波瀾：清代宮廷西洋傳教士畫師繪畫流派精品展〉（羅家駿）、〈河山在目：傅抱石百年紀念畫展〉（楊子健）、〈第四屆澳門雙年展作品集〉（朱焯信）等許多深受歡迎的作品。

張國偉（1964-）畢業於澳門理工學院平面設計系，1990年以來一直擔任文化局設計師，以海報與標誌設計為專長，獲得過1998年“第一屆中國平面設計藝術大展”全場金獎及多項美國、香港的設計獎。他為“鏡海瑰寶：澳門保護歷史文物海報展”創作的〈我想結婚〉曾經獲得第五屆雙年展“創意大獎”〔圖18〕。該作品由兩幅一組畫面構成，兩位新娘背後是澳門的中國與西洋建築元素，概括成簡明圖形的女子頭像與線條勾勒的文物造型，後者其實是女性的裝飾花冠設計，它們顯示了強烈的繁與簡的對比，令構圖一目了然但又不失細節，尤其是通過留白與點紅表現的女性喜悅狀態更是表達了該圖形的豐富內涵。另外如〈室內樂系列音樂會〉〔圖19〕將音樂器具元素約減到最低程度，留下大面積的白色與點線做對比，〈易一簡易，易一不易，易一變易，易一陰陽〉四幅一組，取易經符號作各種變異、反複，並將色彩減到僅剩二種，〈關愛〉、〈和平〉、〈關係〉等均體現了他“簡中見繁、構思奇趣”的設計特色。

楊子健、朱焯信也是近年從澳門理工學院畢業的設計新秀，是澳門藝術博物館的設計師。楊子健曾獲得2004年“中國國際現代海報招貼展”優勝獎等多項獎勵。他性格比較執拗，讀大學時一度停學去了歐洲一個月，接收很多新的、毫無預料的訊息，成為他設計生涯中的轉捩點。他認



〔圖19〕張國偉：“室內樂系列音樂會”海報（2005）

〔圖20〕楊子健：《墨西哥哥倫比亞電影展》封冊（2003）

品的細節並放大之，令物像與文字的裝飾性表現高度一致，賦予特殊的文化意義。朱焯信熱愛各種類型藝術活動，在校期間多次獲得設計獎項，〈藝穗2001〉〔圖22〕曾經獲雙年獎全場金獎，這一海報以四個相同構圖展現，簡明地以聽、聞、看、說四個人物動態加擴大的耳、鼻、眼、嘴組成，形象生動，繁簡分明，令作品妙趣橫生。其它如〈婆仔屋一週年〉、〈土生文物募集〉、〈古蹟暢遊〉均利用照片合成處理，與實物、文字組合，富有強烈的感染力。在讀學生周小良的〈一國兩制〉〔圖23〕海報，概念很清晰，運用生活中常見的電源插座為設計題材，表現文化與政治的相融與尷尬性，而處理手法出色、簡單利落，充分掌握海報作為視覺傳達媒介的特質——"行動中、中長距離、短時間"的設計要素，畫面的視覺效果強烈。(16) 以上說明澳門新一代設計師正在崛起。

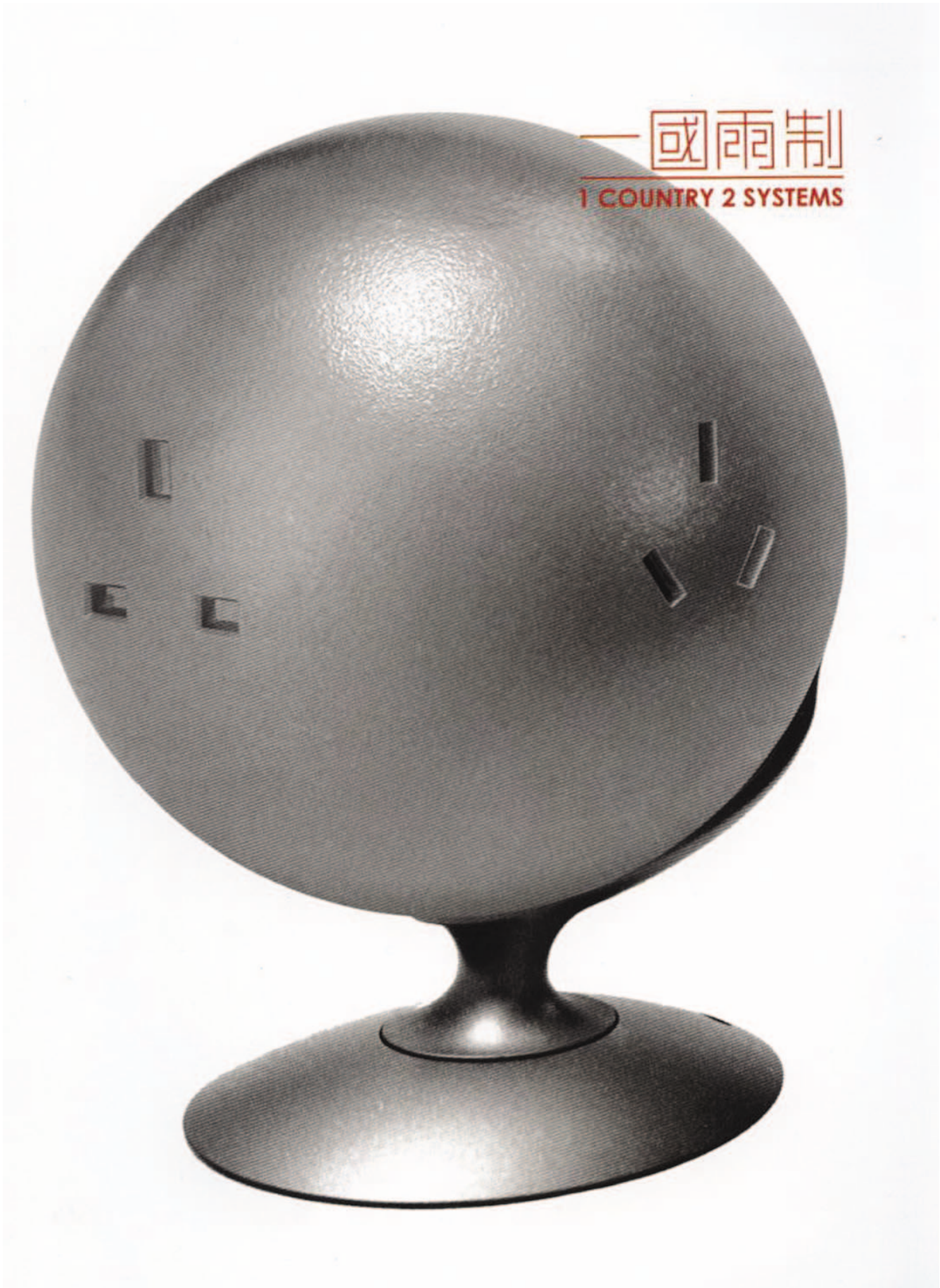
為，設計創作需要多留意一些為人們忽略的很細微的東西，把這些細節元素發揮、放大，再進行創作，會給人一種意想不到的視覺感受。(15) 從〈蒙古異音〉、〈解構新建築〉、〈墨西哥西班牙電影展〉、〈墨西哥哥倫比亞電影展〉〔圖20〕、〈懷古抱今〉〔圖21〕等一系列海報設計所見，雖然手法不一，反差很大，卻都能巧妙地捕捉每次展

在建築室內外設計、產品包裝方面澳門早就富有本地傳統與特色。目前建築設計師有雅迪、馬錦途、黃如楷、黎建聲、杜雅迪、蔡田田等二十餘人，他們多數從葡萄牙取得學位。土生葡人馬若龍

〔圖 21〕楊子健：《懷古抱今》海報（2003）

物建築呼應協調，內部根據傳統中式庭園與縱軸對稱建築法設計，令該建築物獨具風格，獲得 1991 年澳門建築設計獎及入選 1999 年“UIA 第 20 屆大會 —— 當代中國建築藝術展”唯一的澳門作品。他還有“澳門葡文學校”（改造）、“凱旋門廣場大廈”、“仁慈堂博物館”（室內）等項目，在創新的同時，注入現代化的精神及元素。(17) 現職政府建築部門的樊豪飛（1961-）主要負責歷史古城城市修復項目工作。他在重修“亞瑪士古公園”、“澳門歷史中心——新馬路和天主教廣場”〔圖 25（缺）〕中，改善現有環境，點綴小型噴泉，糅合中西各種建築元素，諸如樓梯、門拱、路燈等，使它們保留古舊建築物的魅力，成為嶄新的旅遊中心。崔德明（1958-）早年獲葡國里斯本大學建築系碩士學位，目前是澳門著名建築師、詩人及畫家，擔任多個文化藝術團體負責人，曾任澳門文物保護委員會委員、澳門建築師協會會長等職。其作品〈澳門塔石衛生中心〉〔圖 24（缺）〕既有現代和新潮感，但又不倣古，利用前立面左右兩組的高矮拱門與相鄰文在產品與包裝方面成果顯著，為西洋輸入的麥當勞設計包裝盒〔圖 26〕，無論造型還是色彩都汲納中華民族特色，大屋頂加上紅綠黃固有色，令人喜愛。冼浩堅工業設計〈新式輪椅〉〔圖 27〕線條簡潔流暢、造型簡潔、黃色基架警示性強，富有創新意識。

〔圖 22〕朱焯信：《藝穗 2001》海報（2001）



〔圖 23〕周小良：《一國兩制》海報（2003）

〔圖 26〕崔德明：麥當勞包裝盒（1994）

〔圖 27〕冼浩堅：新式輪椅（工業設計 · 2003）

鄭工認為，澳門的當代藝術成就突出體現在平面設計領域。[18]澳門設計證實作為中西文化橋樑的澳門往往能夠在現代化方面先行一步的特點。19 世紀的歐洲，隨着現代產業的發展與現代藝術的登場，設計藝術也蓬勃發展起來。如今澳門經濟迅速增長，接受現代資訊十分迅捷，推動了現代藝術包括各種設計門類的興盛。澳門現代藝術的發達與多種設計文化的交流既體現了個人的現代精神與創新意識，也成為社會進步與繁榮的顯著標誌。

（本文是浙江理工大學“當代澳門設計藝術研究”成果之一，課題號0709066，本研究受到澳門民政總署藝術博物館資助。）

【註】

（1）Rawanchaikul 壽子編：《中國之夢：近代美術中隱而未顯的流派》，日本福岡亞洲美術館，2004 年，頁 103-126。
（2）郭恩慈、蘇玨編著：《中國現代設計的誕生》，香港三聯書店，2007 年，頁 81。
（3）梁煥堂繪：《澳門廣告畫作原作》，澳門藝術博物館收藏，20 世紀初，尺寸不詳。圖文載《中國當代平面設計》，澳門藝術博物館，2006 年，頁 14 、18。
（4）《百載光華 —— 火花精品展》，澳門民政總署，2005 年，頁 10。
（5）石寶玲、吳衛鳴撰稿：《鏡海遺珠：石寶玲、吳衛鳴藏品集》，澳門藝術博物館出版，2007 年，頁 14。參見《包裝紙》，澳門藝術博物館出版，2007 年。
（6）潘錦玲、潘錦霞口述，莫小也整理：《潘錦玲、潘錦霞談藝術歷程》，2007 年 8 月 4 日。
（7）《鏡海遺珠：石寶玲、吳衛鳴藏品集》，頁31。據吳衛堅說，繪畫變成紙盒鐵盒上的招貼畫，做成花露水、月餅的盒子。
（8）吳衛鳴：〈由二千五百年前談起 —— 中國現代平面設計簡介〉，載《中國當代平面設計》，澳門藝術博物館，2006 年，頁 15。
（9）參見網頁：http://www.adm.org.mo
（10）參見網頁：http://www.visionunion.com
（11）吳衛堅口述：《談澳門水彩畫及設計》，2007年8月14日，莫小也整理。
（12）繆鵬飛：《澳門現代藝術十五年》，澳門藝術博物館出版，2007 年，頁 174-191。
（13）吳衛鳴〈序〉，載《第五屆澳門設計雙年展》，澳門設計師協會，2003 年，頁 12。
（14）香港著名設計師韓秉華評語，載繆鵬飛：《澳門現代藝術十五年》，澳門藝術博物館出版，2007 年，頁 120。
（15）黃志榮編：《創作人談創作（四）》，澳門東亞大學公開學院，2005 年，頁 96。
（16）遊明龍評論，載《第五屆澳門設計雙年展》，澳門設計師協會，2003 年，頁 57。
（17）常燕主編：《澳門現代建築》，中國建築工業出版社，1999 年，頁 24-34。
（18）鄭工：《邊緣上的行走：澳門美術》，文化藝術出版社，2005 年，頁 228。

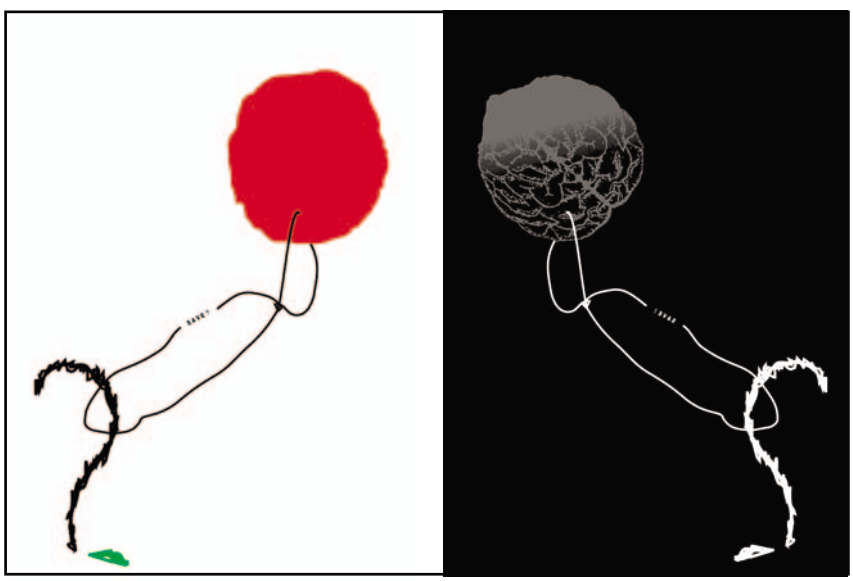
失去（Lost）（70cm x 100cm x 2）　　張國偉 · 2009

簡約而率真　創意於瞬間
·平面設計創作隨想·

張國偉*

自藝術邊緣切入設計中心

在進修平面設計專業之前，我就酷愛藝術。我曾於 1986-1988 年間在澳門文化學會創辦的芭蕾舞團任業餘芭蕾舞演員，隨後修讀了兩年的建築設計及三年的西方繪畫、美術史和平面設計等藝術課程，同時參加了不少藝術活動和展覽，從 1990 年第三屆澳門藝術雙年展迄今的各屆澳門視覺藝術年展皆熱情投入參與，為的是不斷從中汲取養份。我於 1990 年入職澳門文化司署，先在文物保護部門負責繪圖工作，不久轉往設計部門，此後接觸的都是有關文化藝術的平面設計工作，也就很快愛上這一行當。1992 年我獲得澳門文化司署助學金前往里斯本大學學習葡萄牙語言和文化藝術課程，其間去歐洲參觀各種現代藝術設計展覽和博物館，加深瞭解到了中國文化和西方文化的共性和異質，促使我對文化史和藝術平面設計產生了極大興趣。我返回澳門後因工作需要日日夜夜接觸美術設計的關係，恰好遇上澳門理工學院開辦平面設計課程，我就去報讀上學了。



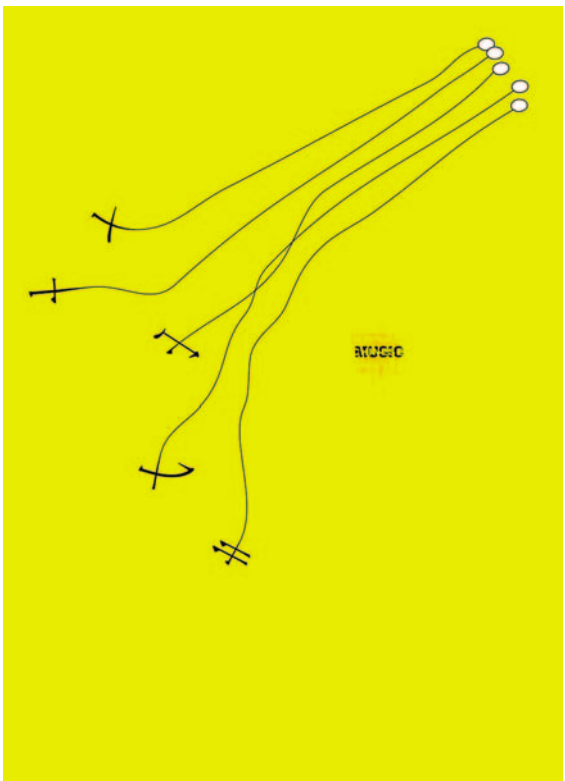
2000 主題海報
2000 年 79 cm x 100 cm
澳門設計雙年度 2001 銀獎

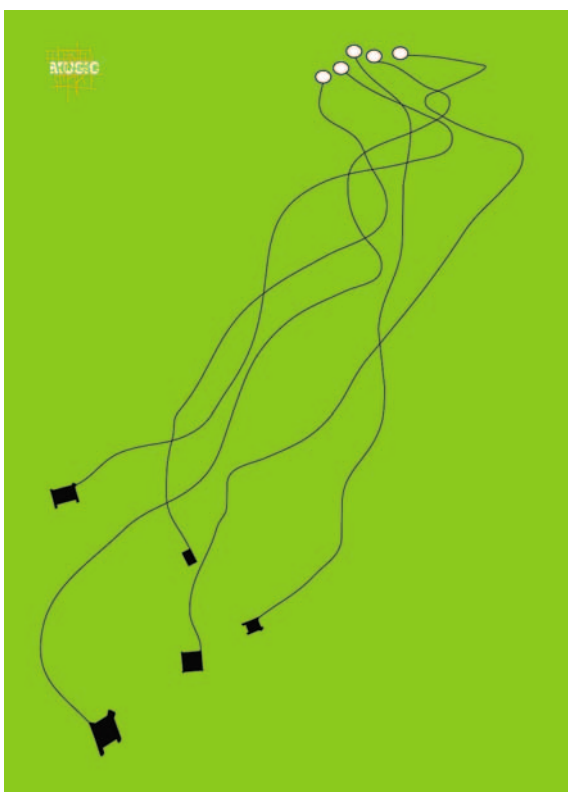
左：2000 年最重要的是甚麼？提高人類環保意識和節省自然能源（問號相似於“2”，紅色意指“自然能源”，問號連接着兩個“圈”意喻2000）。
右：當今提倡環保是不是太遲了？（“腦”的圖形意指“環保意識”，逆轉的問號加上兩個“線圈”，意喻人類在公元前兩千年就應具有“環保意識”了）。

*張國偉，澳門青年藝術設計家，現任澳門特區政府文化局設計師。作品獲德國設計獎之獎中獎競賽提名、IF國際設計獎、紅點國際設計獎、芝加哥優秀設計獎、美國設計年鑑金、銀獎、國際海報展榮譽提名獎、香港設計展銀獎、澳門創意大獎、評審大獎和金獎、澳門藝展一等獎和最佳作品、中國平面設計藝術大展全場金獎及本地和國際設計獎一百多項，作品曾展於所有歐美重要國際海報雙年展中，獲歐美及亞洲博物館和設計年鑑所收錄收藏各十多項。

天份何來　盡力而為

天份對於一個人來說固然重要，如果得天獨厚而擁有它，做任何事當然易獲成功。我開始接觸設計時，就頻頻向各位老師發問這麼一個問題：“如果我缺乏想象力、不懂繪畫、沒花多少時間去做（……），以後可不可以、能不能夠成為一位設計師？是否做任何事情總須先深思熟慮，沒有把握倒不如不做？”我此生出現了太多類似上述的含糊答案，而那些問題總令我不知該怎樣才好？我總想讓自己去印證一下，一個缺少天份的人若全身心投入做一件事，其結果又將如何？我想，祇要你認為所做的事是值得去做的，而其最壞結果若仍可接受的話，那就全心全意去做吧！人生如此才算得精彩！為此，我求學時對歐美日等平面設計前沿作品格外費神關注，曾將拙作寄給歐洲著名的設計師討教，千方百計去打探歐洲平面設計的各類資訊。我的大

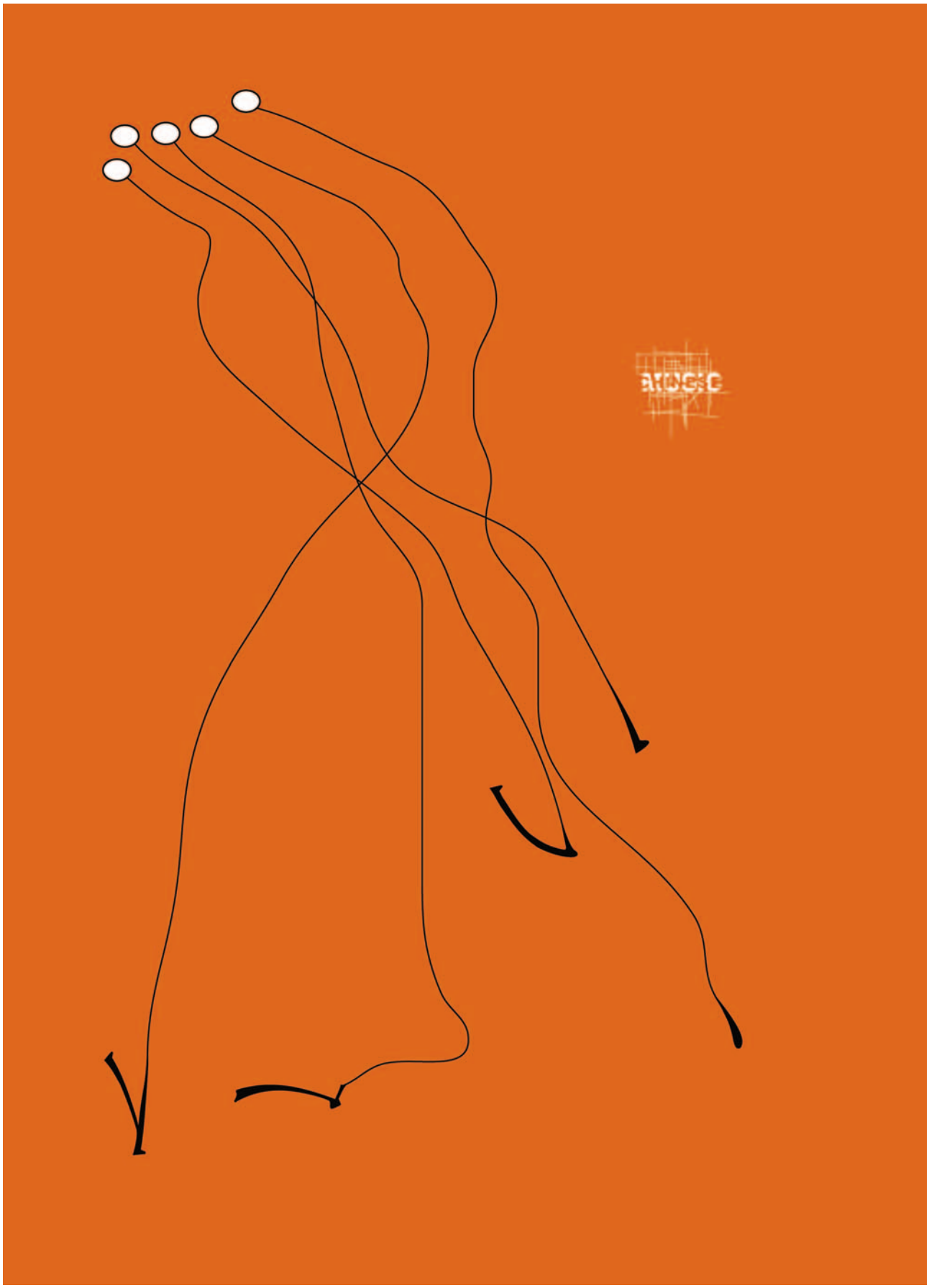




四畢業論文就是探討現代平面設計新趨向之“個人性”及“非設計性”這類問題。

我撰寫那篇畢業論文時，深深感到極大的痛苦，甚至產生了逆反心理。我初以為，自己的論點不需要刻意去蒐羅“證據”就可以成立；老師卻多次指點我說，要找出客觀論據才成論文。這使我更加苦惱了。論證現代平面設計的新路向談何容易？然而，我對這個課題一直牽腸掛肚，甚至廢寢忘餐。那四年的專業學習先是給了我很多啟發，末了卻給我帶來了意想不到的猛烈衝擊！怎樣的資格和才能才算是一名到位的設計師？我自個兒認為，世界上那些傑出的設計師毋疑都是真正的藝術家，他們的思想和才華早已拋離我們至少有好些年代了。我竟然就因此而為他們迷狂起來了，一發而不可收拾，急着去翻閱了無數書本，到處去追尋大師們留下的痕跡……

中國音樂 2007 年　79 cm x 110 cm　　2007 年澳門視覺藝術年展最佳作品獎（海報類）· 2008 年《亞太設計年鑑》收錄



弦線和漢字元素結合，在空間自由而隨意震動趨來，讓人感受中國音樂旋律的獨特之處：一如高山流水，隨意之中略顯拘謹，柔和之中卻藏剛韌。

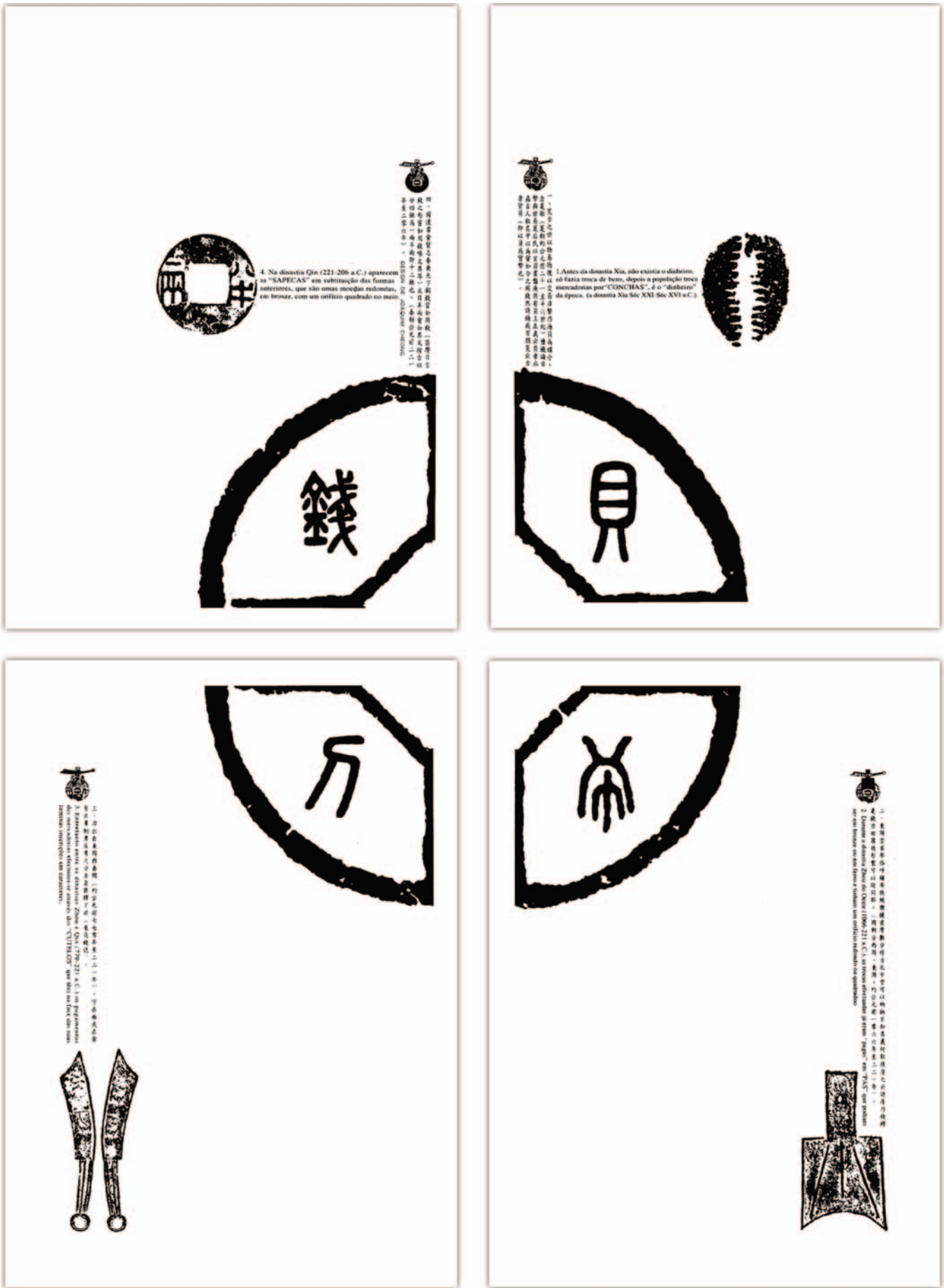
不問收穫　但求耕耘

我求學時常想，大腦中樞的“記憶卡”通常祇用了極小部分，如果善用腦中的“白卡”增加其“疊碼”功能，那不就可以延異而積累成“天份”了嗎？我為此自作聰明起來，常於晚間十時放學回家，就加班加點“疊碼”過半夜三更乃至通宵達旦。每當胡弄出自己鍾意的作品時，一股興奮之情驀然躍上心頭，那種感覺真的是非常好。記得還是在大二時，學校舉辦一個以中國古錢為主題的設計活動，我買了幾本中國古錢史資料，弄清楚中國古錢源流及其形態如貝、布、刀、錢之類的區別，做好設計前的學術知識準備，然後埋頭埋腦進行設計，每張海報選用一種貨幣形態，加上古文解說；當四張海報拼合為一時，整個畫面就顯現了中國古錢形態由起源至統一的一幅發展史圖示。這一習作僥倖獲得 '98 首屆全國藝術設計大展之全場金獎。那次大展賽共有十八位評審，其中八位來自世界各地，十位來自全國各省市，約有六千多件國內作品和五百多件國外作品參選，先評出二百多件入選作品，再篩選出若干得獎作品，令人翹首難及。自己萬萬不敢去想拙作竟名列前茅，一舉獲得全場關愛，這反而令我受寵若驚內心深感羞愧，因為自己初出茅廬的稚嫩之作實不敢存有任何奢望。

中國書法　2000 年 70 cm x 100 cm
獲2001《美國芝加哥國際設計競賽》之
Good Design Award
並入選美國科羅拉多國際海報邀請展

書法想寫得好，也許要寫到筆端乾涸甚至連人也乾涸的時候。“好的書法不是一朝一夕可以做到的，而是要一生不停地練習 —— 筆和人是分不開的。”

中國古錢　1998 年　(70 cm x 100 cm) x 4　　獲 1998 年首屆中國平面設計藝術大展全場金獎 · 1999 第四屆澳門藝術雙年展一等獎



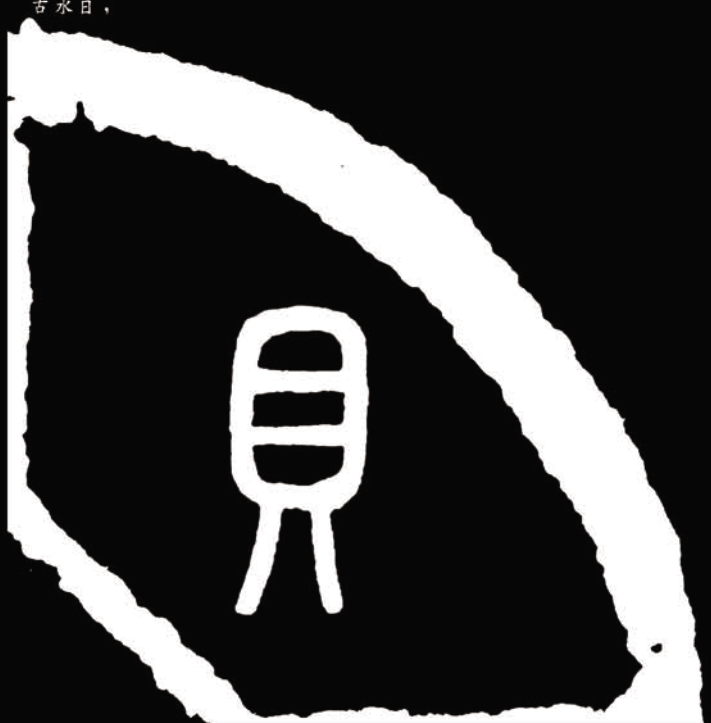
每張海報用一種貨幣形態加上古文解說。當四張海報拼合為一時，整幅大畫面就顯示了中國古錢幣形態演進的歷史。

四、前漢書食貨志秦兼天下銅錢質如周錢（臣瓚曰言錢之形質如周錢唯文異耳）文曰半兩重如其文按古以廿四銖爲一兩半兩即十二銖也。（秦朝公元前二二一年至二零六年）。

4. Na dinastia Qin (221-206 a.C.) aparecem as "SAPECAS" em subtituição das formas anteriores, que são umas moedas redondas, em bronze, com um orifício quadrado no meio.

一、荒古之世以物易物後以交易日繁乃海貝爲媒介，自夏始（夏朝約公元前二十一至十六世紀）鹽鐵論曰幣與世易夏后氏以玄貝書螭庚具有貝玉正義云貝者水蟲古人取其甲以爲貨如今之用錢然詩錫我百朋箋云古者貨貝（即以貝爲貨幣也）。

1.Antes da dinastia Xia, não existia o dinheiro, só fazia troca de bens, depois a população troca mercadorias por"CONCHAS", é o "dinheiro" da época. (a dinastia Xia Séc XXI-Séc XVI a.C.).



三、刀出自東周與秦間（約公元前七七零年至二二一年），字在面或在背有正書倒書反書之分古泉匯釋丁非（東亞錢誌）。

3. Entretanto entre as dinastias Zhou e Qin (770-221 a.C.) os pagamentos das mercadorias efectuam-se através dos "CUTELOS" que têm na face das suas laminas inscrições em caracteres.

二、東周空首布俗呼鏟布狀絕類鏟首厚數分作方孔中空可以納柄不知其義何取孫澄之云詩庸乃錢鎛是錢亦田器故形製可以從同耶。（周朝分西周、東周，約公元前一零六六年至二二一年）。

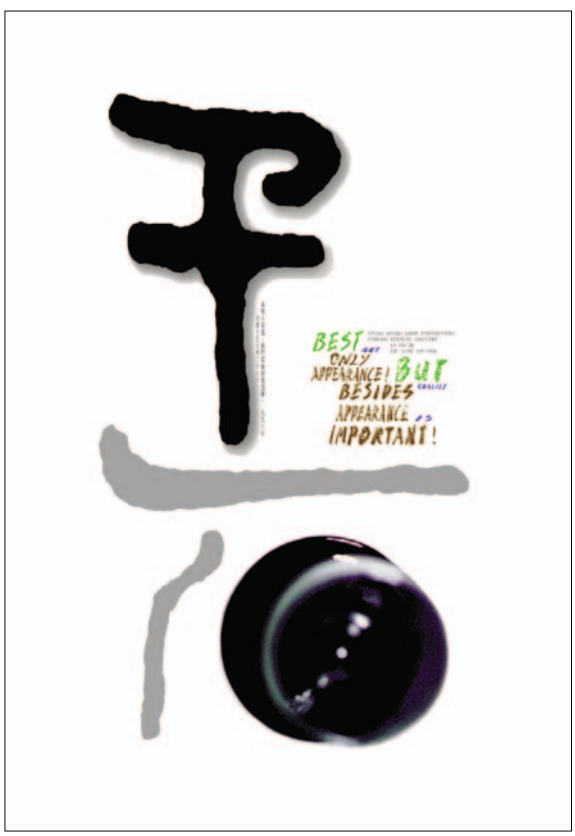
2. Durante a dinastia Zhou do Oeste (1066-221 a.C.), as trocas efectuadas já eram "pagas" em "PÁS" que podiam ser em bronze ou em ferro e tinham um orifício redondo ou quadradoo

享受艱難的創作過程最重要

盡力而為，朝着目標匍伏前進，那種像夜戰的緊迫感真令人激動！每時每刻渴望有神來之筆於夢中生華，必須去面對一堆稿紙殫精竭慮，在人生艱困的奮鬥時刻得以享受藝術創作的甘霖，那又是多麼美好難得的經歷啊！當你抵達一個目標時，或許已失去了先前那份渴望圓夢的興奮心情，重要的是又要重新投入另一段摸黑前行的荊途。

在投入創作的時刻，先須涉入主題形象的意涵，分析資料，精研細究，作出定位，然後不斷向自己提出問題並着手去解決問題，面對不同主題確定不同的時空和物象，經過反覆分解層疊構成，恰如其份地捕捉藝術想象的光影，發掘其潛在的獨特性和內在衝擊的斷層，直接切入瞬間感受，勾勒率

玉器展海報 1998 年 70 cm x 100 cm
2001 年參展法國肖蒙國際海報節



似玉非玉，似石非石，玉和石時常是分不開的。
這張海報以漢字古文的“玉”字和“石”字之形態作為設計意涵。

澳門樂團系列海報之七：法蘭西印象 2005年 79 cm x 110 cm
獲 2006 年澳門設計雙年展金獎和評審大獎

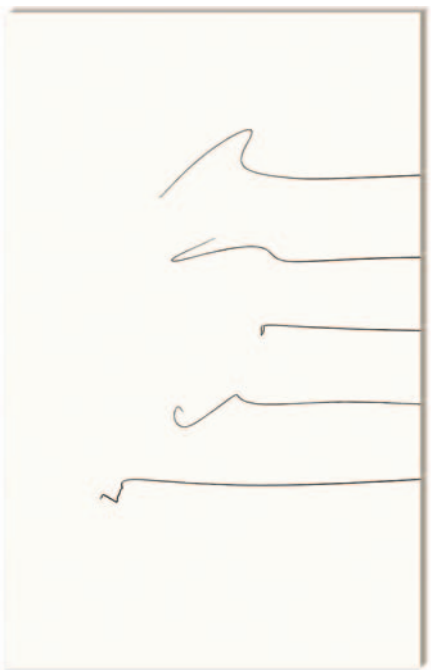
文字和樂器結合構成音樂主題具有層次感的第一個字母
而畫面的空間感試圖去表現演奏時柔和和強弱交錯的感覺

真而簡約的意象，構成線條和色彩的奏鳴，勇於去迎接藝術靈感掀起的激動和狂喜……

一張白紙從無到有，從一無所有到充分地表現自己的個性，它成為可以溝通的“良媒”。這種創作過程自有一種神聖的感覺，很難用筆墨去形容。作品獲得觀眾認同，當然開心，然而更享受的卻是自己用心將自己的人生哲理賦予作品之中。雖然祇是平面設計的東西，它卻是有思想有靈魂的，足以令自己怦然心動！唯有設計才可使我全身心地投入，讓我獲得最大的滿足感。

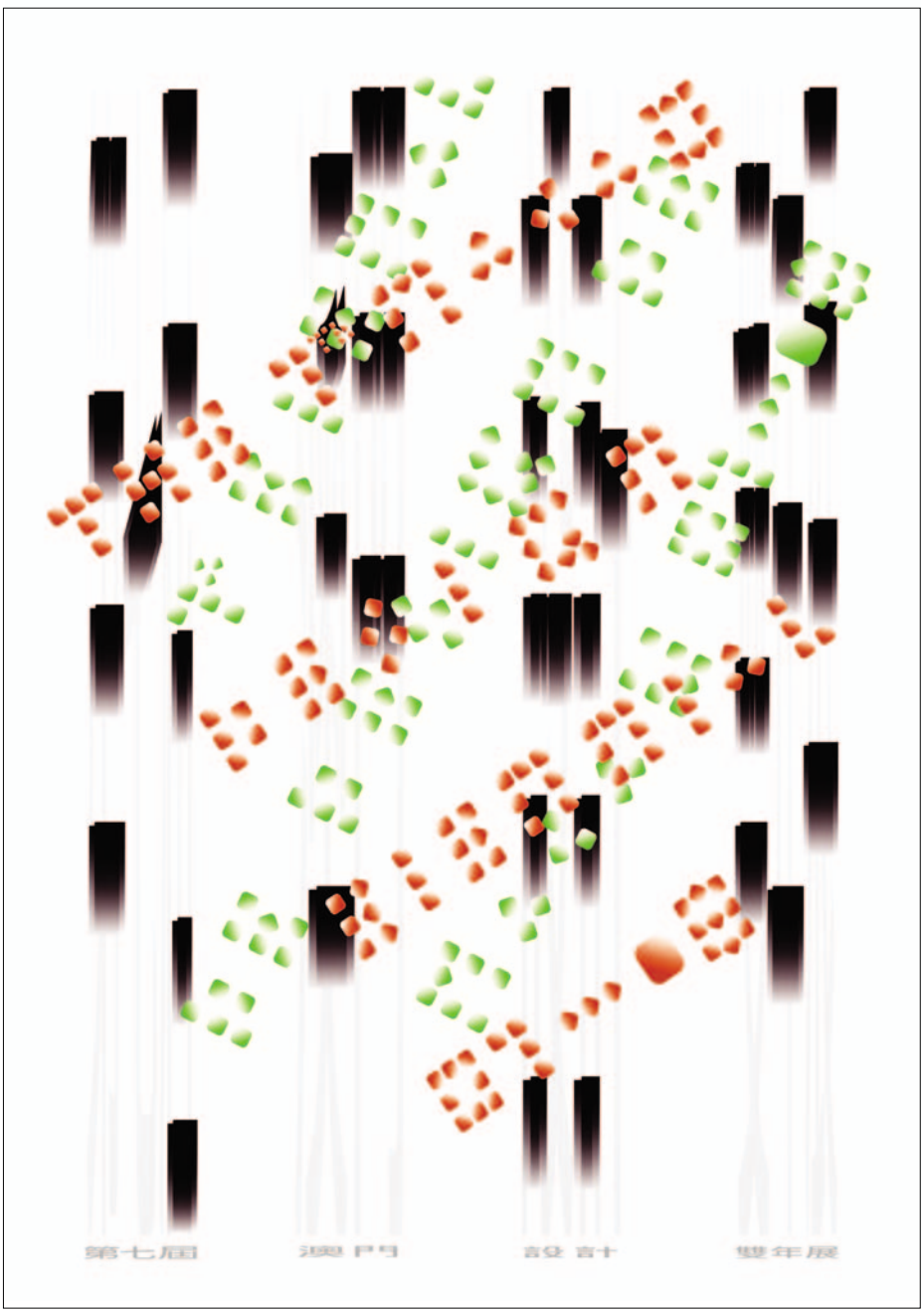
設計師自身的經歷太重要了，除了基礎理論的把握之外，在成長過程中所有用心領略的東西，對社會的體察和思考，都將凝鑄成為設計過程創作靈感的定音錘。設計工作最終要解決創意美學問題，要令廣大受眾在接近藝術衝擊波的驚喜瞬間感悟到了由藝術創意構成的令人叫絕的那種至性至美境界。

澳門樂團 07-08 季刊 17cm x 27 cm
獲 2009 年美國圖形設計年鑑金獎



這是一本樂譜。好的音樂稱為天籟，那些寓於自然狀態的音律，不論輕重，甚而是黑白或者七彩， 它們構成了叩動心弦的節奏感，彷彿是在生命的律動中生成。

第七屆澳門設計雙年展（07-08） 70 cm x 100 cm
獲 2001 年《美國圖形海報設計年鑑》金獎



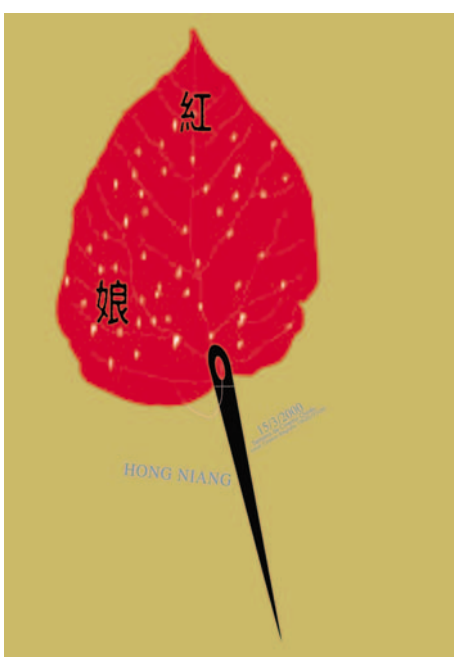
試以三種語言作為基本要素，構成中國功夫稱之為“梅花樁”的擂臺，隱喻參賽者若想在此令人眼花繚亂的藝術比武中脫穎而出談何容易。

設計師的奧林匹克精神

澳門設計師參與國際平面設計競賽要比鄰近地區的同行晚了好些年，直至1995年澳門才舉行第一屆設計雙年展。本地區的設計作品首次亮相就湧現了極具藝術秉賦的設計師如馬偉達、吳衛鳴等精英。到1996年入選中國平面設計展的澳門作品就有馬偉達、吳衛鳴和廖文暢，同年亞太區香港設計師協會設計展和IDN設計競賽獲獎者也有吳衛鳴。1998年波蘭國際電腦海報雙年展入選的澳門設計師既有馬偉達、吳衛鳴，還有我的作品。澳門青年設計師在90年代中期忽然躋身各個國際設計藝術舞臺，格外引人注目。

在世界各地最具影響力的設計雙年展計有法國肖蒙、美國科羅拉多、日本富山、墨西哥、捷克布爾諾、芬蘭拉赫蒂、波蘭華沙等。在商業產品設計方面有德國iF設計獎、“Red dot”（紅點設計大獎）、日本G-MARK（優良設計獎）和美國IDEA（傑出工業設計獎），被譽為全球設計權威的四大獎項。而

中國電影《紅娘》 2000年　70 cm x 100 cm
獲2000年美國芝加哥國際設計競賽之 Good Design Award



“白點紛紛”，寓示“青年男女”，粉紅象徵有情人終成眷屬，整體形象則是一把“大葵扇”—— 中國婚禮上稱為“紅娘”（媒婆）手持之物。

靈感的誘惑　2006年　70 cm x 100 cm
獲2006年第九屆墨西哥國際海報雙年展榮譽提名獎

空間、人體輪廓和琴身的三位一體

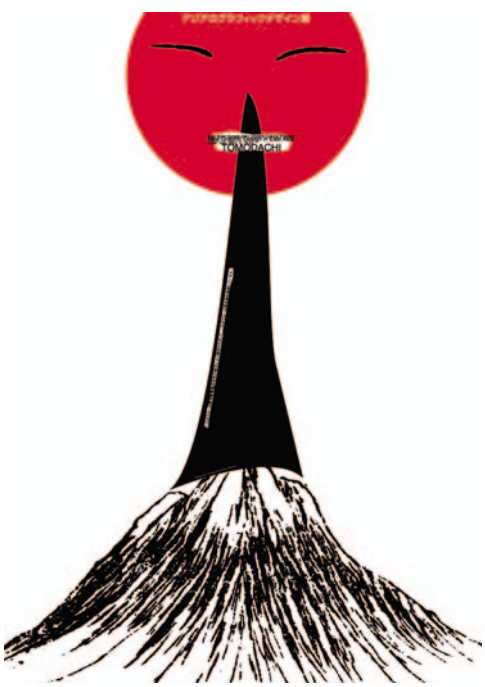
德國設計獎 —— 提名的獎中獎競賽，是德國最高形式的設計獎，沒有別的設計獎對參賽作品設立如此嚴格的標準，進入其設計競賽必須由德國設計委員會提名，先決條件是已經獲得了國家級或國際級獎項。

我在求學期間就很想去歐洲深造，但環境未許可，為了窺測歐美平面設計的趨向，祇有自己去尋找機會。初時我參加了幾個歐美展，每當收到展刊作品集時就有一番驚喜，我亦由此發現歐美設計風格完全有異於亞洲地區。這就更加激起了我強烈的求知慾。於是我下決心要多爭取參與國際展，親身去探測感受世界各地的設計潮流。這使我得益非淺，從1998年起我開始頻頻參加世界各地舉辦的設計競賽：1998-2003年間先後有幸入選芝加哥、法國肖蒙、美國科羅拉多、捷克布爾諾、日本富山、芬蘭拉赫蒂、斯洛伐克特爾納瓦等國際海報展，說真的，自己也十分樂意遠赴世界各地參加前沿設計展，細心觀摩大膽取經。此前澳門設計師極罕參與這些國際展覽，我感到任重道遠，絕不可放棄個人責任，亦不可輕易失去難得的機遇；而自己作為一名澳門設計師，也須以奧林匹克精神努力自勉。

“I'm from Macao !”

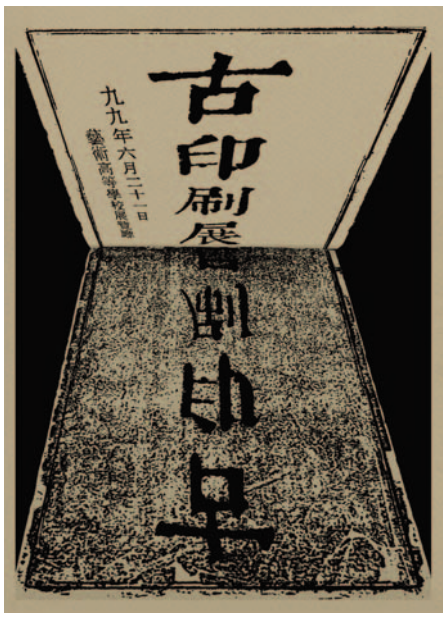
2000 年初，我收到美國科羅拉多國際海報展的邀請函，準備按計劃出席那個重要的設計展，卻因在展期之前突然發生 911 事件而取消行程。2001 年我去參加日本一個國際設計競賽，參加其中平面設計項，作品被選入全場共四十三位評獎人的名單上，比賽條件是作品在評獎前不得公開發表，而我的作品卻剛被選入大阪的“東亞新銳平面設計 20 人邀請展”（澳門被邀的設計師還有楊子健）。這事令我左右為難，終於我決定退出評獎祇參與大阪展，我即向主辦機構說明了。當我到大阪準備展出時，主辦機構竟派代表到場問我是否再考慮拿作品回去參加最後評審？我既已決定退出了，怎能食言？我再次表明謝意。主辦機構代表就跟我說：“這次評審主席田中一光先生非常喜歡你的設計作品。”我聽完之後難免有點惘然若失，但還是覺得自己決不能見異思遷，因而再三謝卻了主辦機構的一番好意。

友誼東亞新銳平面設計邀請展　2001 年　79 cm x 110 cm
獲 2002 年《香港設計展 02》亞太區銀獎



它既像中國毛筆，又像“富士山”，意在刻畫中日文化有所相通之形象。

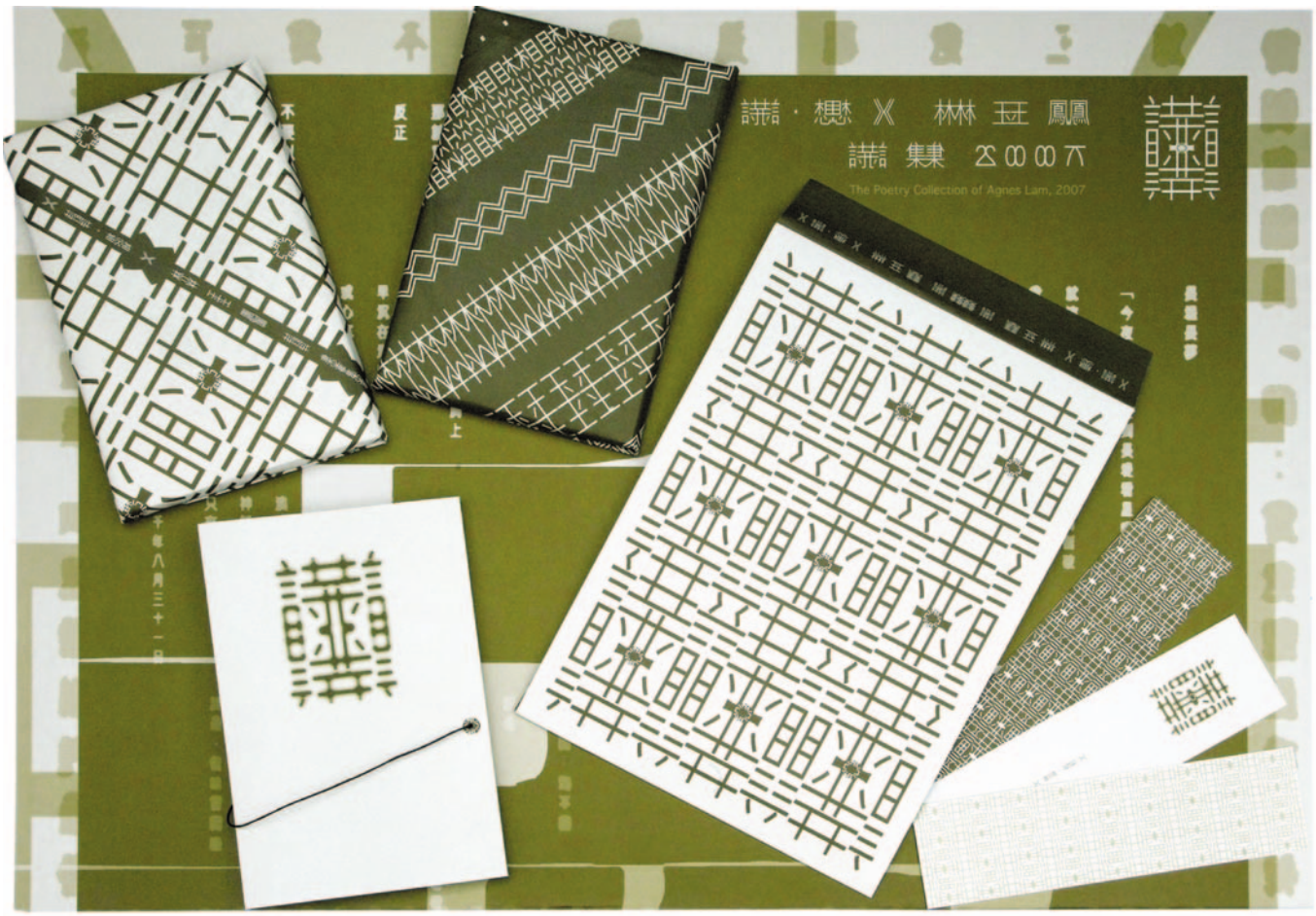
1999 年古印刷展　73 cm x 103 cm
獲 1999 年澳門設計雙年展金獎



截取中國木板印刷過程中的一瞬直接攝入設計意象

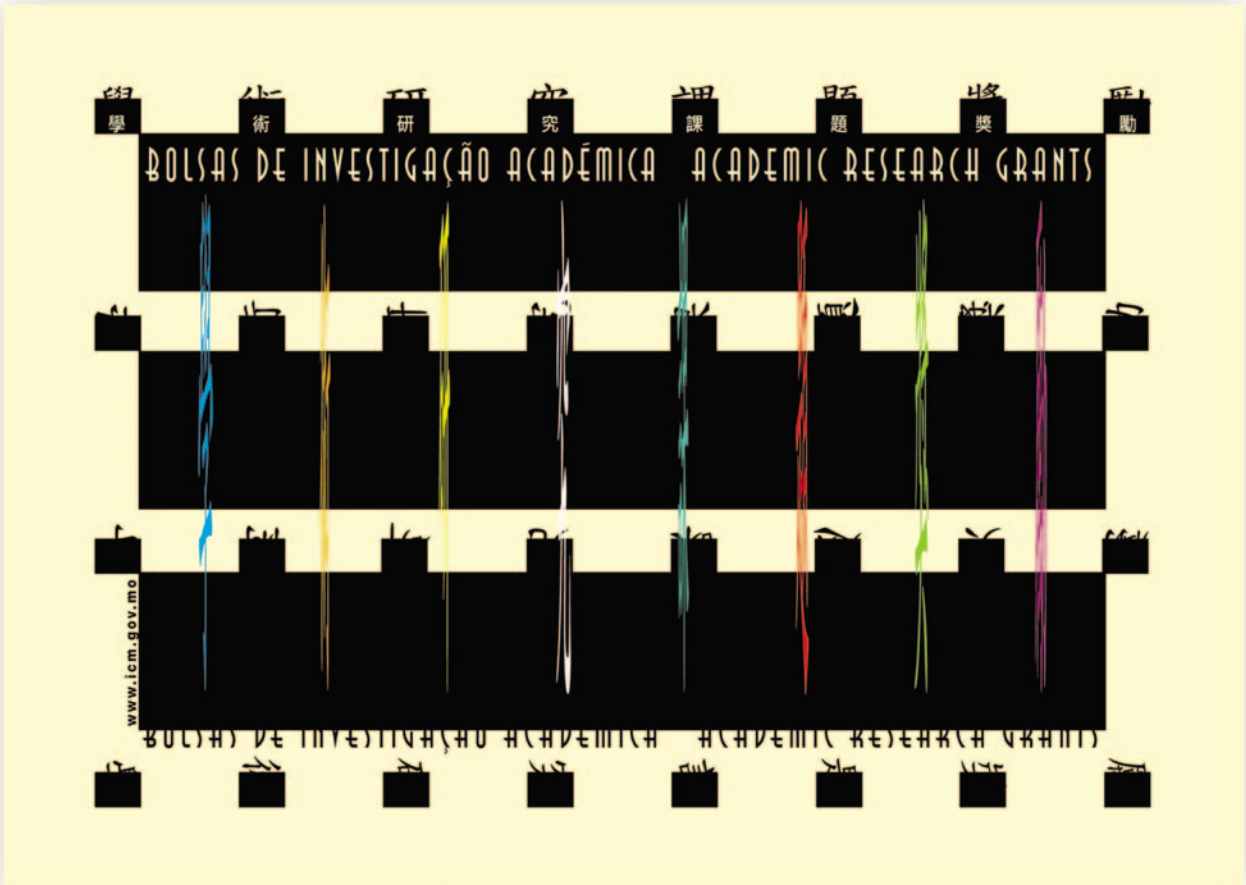
2002年我出席捷克布爾諾平面設計雙年展，幾經辛苦才輾轉到達布爾諾。它是捷克的重要城市之一，雖然地域比較小，但給了我很好的感覺，與以前出席法國肖蒙海報展的感覺有點相同。這城市不大，但展覽辦得很成功。開幕當天，國際平面設計協會邀請我參加一個非公開交流會，與會者有捷克平面設計師協會成員、捷克字體協會成員、國際評審和國際平面協會成員等。我在場上與捷克平面設計師協會會長交談，他開口就問：“你是哪裡來的？”“來自澳門。”“澳門在哪裡？”（……）就是這種令老外摸不着腦門的答案（“ I'm from Macao”）先後在法國肖蒙、日本富山、波蘭華沙等各個展場重複出現，我每次都非解釋一番澳門在世界地圖上的座標以及它與香港和廣州之間的距離不可。然而這種不厭其煩的“自我詮釋”倒使我樂在其中，甚至自視為乃一種獨有的享受，我就是每每藉此可以立即切入與各國同行進行對話及交換作品。我雖然不是澳門派往國際設計展的解說員，但我面對着各國設計師同他們傾談的話題卻都是圍繞澳門獨特的人文景觀和市民的藝術活動，致使他們不約而同地十分嚮往要到澳門看一眼已有五百年中西交會歷史的東方傳奇小都會，似乎自己成了澳門的一名義務“文化使者”！

《詩・想》(林玉鳳詩集) 2007, 08
獲2010年德國設計獎之獎中獎競賽提名・2009年德國IF傳意設計大獎IF獎・2008年德國紅點傳意設計大獎之紅點獎・澳門設計展評審大獎



這詩集是令人傷感的。詩用文字組合表達不同的情感和思緒，這就是詩的獨特之處。該詩集的封面設計用書名的“詩”和“想”兩字組合，以此表達詩集之意境 。為在“想”字穿上一條黑繩，意想它將讀者與作者連在一起，對事物和情感有更深入的體驗。象徵悲情的黑繩連接在書中每首詩的字裡行間，也就是貫串詩人的透露嘔心瀝血的情思。內頁用線條將每首詩的警句劃出，意欲讓讀者牽連着詩人心靈的脈動。書頁下半部分是留給讀者記錄感受的飛白空間，希望讀者寫下各自的感受，與作者情感有所溝通，從而也把自己的“想”與作者的“詩”聯成一體，感同身受。

學術研究課題獎勵 2007年 70 cm x 50 cm



從不同角度及層面深入發掘事物的本質，開拓研究的視野和表達學者的態度。

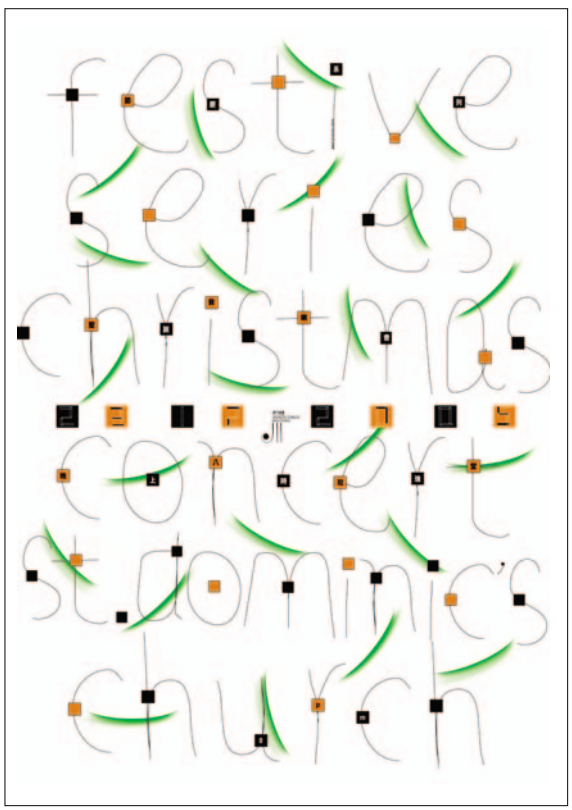
共慶澳門回歸祖國－中國藝術大展 2000年 70 cm x 100 cm

用黃色雕刻刀替代毛筆插入墨硯
隱喻中國藝術萌生了"新思維方式"

新年快樂 2005年 70 cm x 100 cm
獲2005年《美國傳意插圖年鑑》優異獎

強烈的中國喜慶色彩，農曆新年的愉悅氣氛。
透過孩童、鞭炮等傳統節目元素，巧用隱喻的簡潔構圖。

聖誕音樂會 2005年　70 cm x 100 cm
2007年《亞洲設計年鑑》收錄



聖誕鐘聲和禮物，構成聖誕節的主要元素；
將鐘的形態和祝辭結合起來，便成了聖誕樹的抽象構成。

混亂與整合

我曾向名位老師請教，怎樣才是最好的設計？怎樣才能做到最好?各位老師回答不一樣，我也無所適從，心裡愈發混亂。但混亂激發求知慾，促使我四處去尋找設計大師的範例；每當看到一幅獨特的作品時，自己就激動起來，想將所有大師的設計理念都塞進自己的腦袋裡。然而即使那樣，到底還是會因缺少自身元素而使所有贗品變得一無是處。我喜歡聽各國設計師講述他們的經歷和心得，更祈望他們對自己多加指點甚至苛評。這是學習和反思自身的好機會，往往就在這種交流過程中，我才真正領會到了設計這一行之深不可測。藝術領域需要認識的東西太多了，我看了不少頂尖級設計師的作品，每每令內心感受到異常猛烈的衝擊波。他們那些千變萬化的風格、意想天開的表達方式、格外敏感而精確的藝術觸覺，都是獨創而無可替代的。創作真的是無絕對，創作就是不可摹倣的獨特表現。我外出看展覽回來，混亂的思緒總要長久滯留在腦中，有時竟會使我自己發獃好幾個月，弄得自己真不知道何物叫設計，更弄不清楚甚麼才算是真正的藝術設計？然而混亂終須澄清，必須重新思考人生，確定自己的路向，這叫逼自己去重整乾坤，去開闢一片完全屬於自己耕耘的田地。

夢幻蘇格蘭　2007年　70 cm x 100 cm
獲2008年澳門視覺藝術年展之最佳作品（海報類）獎
被2008年《亞太設計年鑑》收錄

小提琴側影和方格圖案錯合一體構成強弱交迭的層次感，畫面創意在於表達觀眾所期待的音樂會的重心所在。

舞與樂　2000年　21 cm　x 30 cm

好的舞蹈和音樂是沒有規限的，
是自然寫意的，
令人深有感觸的……

一件好作品，自有它獨具的思想和靈魂，而且充滿感性魅力。設計和藝術相依為命，而設計的理性和藝術的感性將自然地融為一體。如果一個設計師本身就是一個藝術家兼心理學家，那就最好不過了。設計祇是單純傳達信息那是絕對不夠的，重要的是任何作品皆不能缺乏思想和靈魂，務必要使觀眾獲得“第一印象”之後立即有所“反應”，產生聯想從而釋放情感。藝術家和設計師祇有在追求人性化的創作目標時，才能獲得自我淨化與靈感昇華的精神狀態，才可望使得設計過程充滿了讓想象翅膀躍昇飛翔的燃動力。

第十四屆澳門國際音樂節
2000年　70 cm x 100 cm
2001 藝術與設計雜誌
2002 廣告大觀
2003 臺灣放肆創意設計雜誌專訪

大自然發出的音樂是妙不可言的……

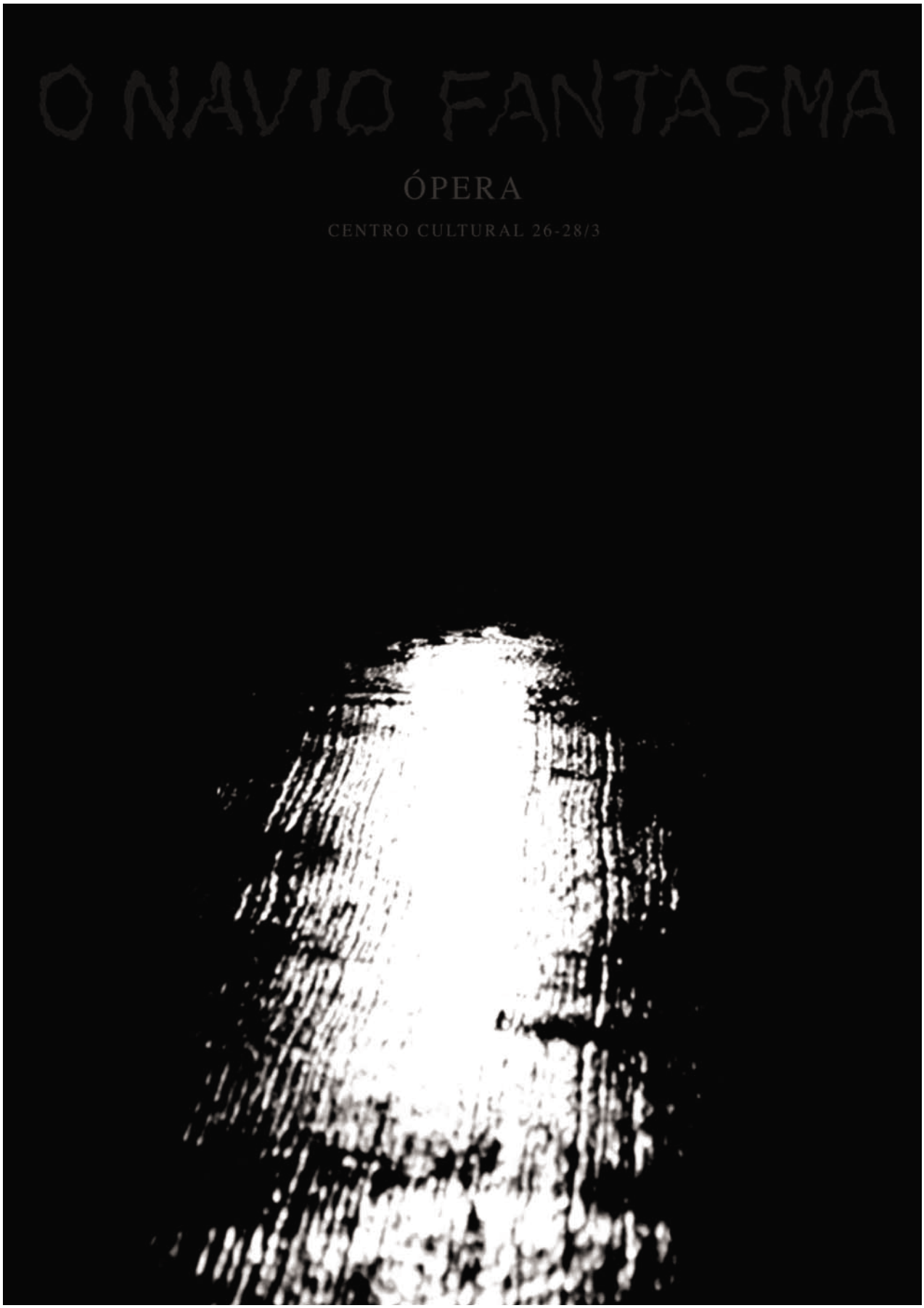
藝術設計需要充沛的燃動力

藝術創作是隨意的，可選擇任何主題及題材去表達自己的人生觀，表達自己對社會的態度，而毋須去理會虛有其表的任何流行東西，也絕不去做自己不喜歡做的事情。當然，從事平面設計萬萬不能隨心所欲，它務須保持着理性的冷靜態度。設計師要解決問題，就要有針對性地去解決問題，隨之注入熾熱的感性元素，絕妙地去把握藝術表達的獨特方式。

黃河大合唱　2000年　21 cm x 30 cm

絕妙好的音樂堪稱天籟……

幽靈船（漂泊的荷蘭人）1999年　79 cm x 110 cm
1999年波蘭切斯佐夫戲劇海報雙年展・2002年捷克布爾諾國際設計雙年展



船在黑夜中航行而掠過的燈影 ── 隱喻歌劇主角的情感世界

顧盛使團隨團畫家魏斯特與中美《望廈條約》簽訂地普濟禪院

趙利峰*

本文主要依據跟隨顧盛使團來華的官方畫家魏斯特（George R. West）所繪普濟禪院水彩畫（該畫收藏在美國國會圖書館手稿部顧盛卷宗），並參考中英葡三語種的相關史料，論證中美《望廈條約》的簽訂地係普濟禪院無誤。同時指出中美簽約所用之石案，乃是後來澳門普濟禪院僧眾出於不得已苦衷而偽造的。

1844年中美《望廈條約》的議約過程

中英簽訂結束第一次鴉片戰爭的《南京條約》後，中外關係的格局發生了巨變，在華的美、法等國領事紛紛請求照新訂章程辦理，希望分得一杯羹。清政府本着一視同仁的懷柔羈縻策略以及分英夷香港之勢的目的，幾乎是有求必應，來者不拒。(1) 隨後，美、法等國使節一時紛至遝來，掀起中外關係史上的一次議約高潮。1844年2月24日，美國使團乘坐三帆快速戰艦（Frigate）“喥囒哋嚩（*Brandywine*）”號最先抵達澳門。該船“番梢五百餘名，大炮六十四門”。美國使團成員有：馬塞諸塞州眾議院議員、總統委派全權特使顧盛（Caleb Cushing），使團秘書韋伯斯特（Fletcher Webster），使團中文秘書裨治文（Elijah Coleman Bridgman）與伯駕（Peter Parker）牧師，以及隨員 T. R. West 等人。顧盛等人抵澳門後，隨即登岸居住，並照會粵省督撫，“與大臣商議兩國民人相交章程，立定和好條約，不日進京，即將正統領璽書內開列各款重事呈獻大皇帝御覽。約一月之間，兵船滿載糧食，即駛往天津北河口而去”。(2)

關於中美兩國的議約問題，兩江總督耆英在上年就曾經向道光皇帝奏報，“各國來粵貿易船隻，惟英吉利及其所屬之港腳為最多，其次則米利堅幾與相埒”，現如今英吉利通商章程業已議定，“自應先與米利堅定議通商”(3)，已經預示了中美議約將不會有太多的波折。但是，剛剛來華的顧盛就提出進京“朝覲”的要求，顯然有悖“天朝撫馭外夷之定制”。為勸阻美國使臣北上，已調任兩江的耆英，4月22日再次遵奉上諭差遣，來粵東辦理夷務。4月29日，自蘇州行次動身前，欽差大臣耆英寫信告知美國使臣顧盛先行在澳靜候，毋庸長途跋涉北來，他將盡快趕至廣州。5月30日，耆英抵穗後，又函知美使，業經抵粵，不日即赴澳門，與之會晤。6月10日，欽差大臣兩廣總督耆英等人由省啟程。16日，耆英一行來到關閘外的前山軍民府（Casa Branca）。17日，耆英帶同藩司黃恩彤及委員潘仕成、趙長齡等人經過關閘，抵望廈村，並入住望廈村的供奉有 Lady of Mercy 的一座寺廟。據顧盛說，該廟為了接待帝國專員，事先在某種程度上已經做了準備工作。依據其官階品級，眾多的士兵四處警衛，各處擺滿鮮花，裝點一新，還有成群侍奉

*趙利峰，歷史學博士後，暨南大學中國文化史籍研究所港澳歷史文化研究中心副教授，碩士生導師。研究領域：晚清史、港澳史與中國文化史。

使喚的差役傭僕。[4] 18、19等日耆英接見了顧盛及伯駕、裨治文等人，其人“執禮甚恭”。[5] 至於會談的重要議題之一，亦即交涉癥結之所在 ——“進京朝覲及呈遞國書一節”，耆英等人告以“條約指日可以議定，即可毋庸北駛”。24日，顧盛告知黃恩彤等，“連日熟思，欽差大人所說甚為明晰，似可暫泊澳門，不行北駛”。聞聽此訊後，耆英即親往美國使團駐地與顧盛會面，以便確認。據耆英奏報云：“雖據面談，仍難憑信。”[6] 最後，經過前後兩週多時間的來回磋商，7月3日，耆英和顧盛在澳門望廈村簽訂中美之間的第一個條約 —— 《望廈條約》，中文英文各四份，“議定三十四條，即在澳門繕冊，鈐印分執，以示撫綏”。[7] 其後，1845年12月31日星期三下午3時，中美《望廈條約》換約儀式在廣州潘仕成府邸（應即是海山仙館）舉行，黃恩彤與美國代表 James Biddle 分別作為中美雙方的代表，在條約上簽字互換。[8]

顧盛卷宗中的《望廈條約》簽訂地普濟禪院水彩畫的發現

中美《望廈條約》的議約過程基本清晰明白，並無甚麼隱晦之處，不過，其間的一些細節仍有值得考量的地方。鑒於國內並無明確中文史料記載說明[9]：耆英此次蒞澳，駐節之地具體是何處？《望廈條約》議約和簽訂的地點 —— 美使顧盛所謂在望廈村奉祀有“Lady of Mercy”的廟宇，究竟是指普濟禪院（觀音堂），還是指蓮峰廟（新廟）？近來學界就此問題出現了比較大的爭論。

在目前所見的中文史料中，國內關於條約簽訂地係在普濟禪院的最早說法，來源於民國三十二年（1943）南海人陳樾撰寫並立碑之〈普濟禪院石案記〉（碑現在普濟禪院碑亭），後來的學者大多予以採信。較早對《望廈條約》在普濟禪院簽訂提出懷疑者，是已故澳門學者陳煒恆先生。他在1997年《市民日報》撰文提出“中美望廈條約在普濟禪院簽訂，此說令人懷疑”[10]。問題的出現，與上世紀90年代以來，澳門史料整理工作取得較快進展，大量塵封已久的史料湧現，相關研究得到不斷推進等，有着密切的關係。1997年，由金國平翻譯的薩安東（António Vasconcelos de Saldanha）所著《葡萄牙在華外交政策：1841-1854》一書出版，該書使用了大量葡文原始檔案，文中稱欽差大臣耆英這次駐節澳門，係在蓮峰廟建立行轅。[11] 蓮峰廟具有眾所熟知的官廟性質，來往澳門辦事的粵東地方大吏，多是入駐其地。如在嘉慶十四年來澳處理英人圖佔澳門善後一事的暫署兩廣總督韓崶，嘉慶十六年來澳察看澳門海口情形的兩廣總督松筠，道光十九年來澳巡閱的兩廣總督林則徐，等等。[12] 既然耆英的駐節地是蓮峰廟，中美議約順理成章亦應在蓮峰廟，這在情理上才能說得通。如此一來，就為《望廈條約》簽訂地並非普濟禪院而是蓮峰廟的說法，提供了極具說服力的證據。2007年，譚世寶教授寫就〈《望廈條約》簽訂處和名稱之異說考辨〉一文，對這一問題加以考訂辯證，認為普濟禪院之說有誤，《望廈條約》的簽訂處係在蓮峰廟，應是確鑿無疑。[13]

最近，因筆者承擔《新澳門編年史》晚清卷的編撰工作，在搜集相關史料的過程中，於美國國會圖書館中發現一幅水彩畫，該畫作收藏於國會圖書館手稿部的顧盛卷宗（Caleb Cushing Papers）之中。[14] 請看〔圖一〕。[15]

該圖亦可在美國國會圖書館編纂的《美國國會圖書館手稿指南》（*Library of Congress Manuscripts: An Illustrated Guide*）一書中的〈外交政策（Foreign Policy）〉一章中見到。在這本書的網絡版中，美國國會圖書館對於該圖的說明如下：

> Watercolor of the temple in Macao where the first Sino-American treaty was signed in July 1844. clarifying the status of Americans in China and granting to the United States commercial privileges equal to those afforded to Great Britain. Drawn by George R. West, the item is in the papers of Caleb Cushing, the first American emissary to China, who negotiated the treaty. [16]

這裡，明確指出畫作中的廟宇，即是中美《望廈條約》的簽訂地，畫作的作者為魏斯特（George R. West）。這幅水彩畫的保存狀況尚好，在水彩畫左邊的上下兩角以及右上角，大概是以前粘貼固定的地方，可能是塗抹過漿糊或年代久遠的原因，已經泛黃。圖下有文字說明，也有點漫漶不清，不過內容依然可以辨識，其內容為："Temple where the Treaty was signed July Nº 3, 1844 in the Village of Wang Hsia in the vicinity of Macao."大意是："寺廟 —— 1843年7月3日條約的簽訂地，在澳門附近望廈村"。

這幅水彩畫是反映美國歷史進程中的一張比較重要的畫作，也是重要的歷史見證，經常出現在美國外交政策以及對外關係（Diplomacy and Foreign Policy）的相關論述中。正因為如此，這幅描繪中美條約簽訂地的畫作和傑弗遜（Thomas Jefferson）在1776年起草的《獨立宣言》（*Rough Draft of the Declaration of Independence*）等文件，皆為美國國會圖書館手稿部的重要保護對象。[17]該畫作經採用技術手段封裝保護後，又被鑲上鏡框。經保護處理後的畫作，見〔圖二〕。

對於這幅修復保護後的畫作，美國國會圖書館在"American Memory"中的說明如下：

> Watercolor by George R. West of the Buddhist Temple of the Goddess of Mercy, Macao, China, where the first Sino-American treaty was signed in 1844. (Caleb Cushing Papers). The Buddhist Temple of the Goddess of Mercy, located in the settlement of Wang-Hsia on the island of Macao, the Portuguese colony lying off the delta of the Canton River, was the site of the signing of the Treaty of Wang-Hsia. [.....] The watercolor on paper of the Buddhist Temple at Wang-Hsia was painted by George R. West (1811-1877), who was included in Cushing's diplomatic entourage as an official painter. [18]

此處對魏斯特（George R. West）所繪畫作的說明較前更為詳細，進一步指出《中美望廈條約》簽訂地 —— 在澳門望廈村的寺廟名為："the Buddhist Temple of the Goddess of Mercy"（意譯即觀音廟）。畫作的作者魏斯特，則標明他是來華議約的顧盛使團的隨團官方畫家（official painter）。

經過仔細比對該畫作，我們不難發現畫作所描繪的正是普濟禪院。晚清時期普濟禪院的典型特徵之一，是廟前的兩株鬱鬱蔥蔥的古木 —— 百年菩提樹。光緒庚子（1900）來澳門教授私塾的梁喬漢，在他所作的〈鏡湖雜詠〉五十首中，就提到過這兩株菩提樹。其關於普濟禪院的詩曰："禪院由來普濟名，檀林梵宇澹香清。頭陀否解無言旨，盍證菩提印月明？"其自註云："普濟禪院在望廈鄉，創建已久，供奉佛祖、羅漢、觀世音，有僧徒住持。地方雅靜，殿前菩提兩樹，殆百年物，每當月夜，階空如水，足悟禪理。"[19] 另外一個特徵是普濟禪院山門前的石板路。據嘉慶二十三年戊寅望廈紳士趙允菁所撰〈普濟禪院重修碑誌〉："村故有普濟禪院，為閩之三山溫陵世居澳地者，合力公建香火以奉祀神明。（……）歲久風雨蠹蝕，慮無以妥神靈而肅觀瞻也，因醵資鳩工增高而鼎新之。殿前捍以石欄，其由水坑門入院之路，盡平以石。"[20] 此外如山門前的臺階，山門上的二龍戲珠琉璃雕飾，以及山門後之大殿屋脊上的琉璃寶頂等等，皆是普濟禪院區別於蓮峰廟的獨有特徵。儘管現在我們看到的普濟禪院是曾經遭受回祿之災後修復的，以及尚有修葺維護、擴建等情形存在，但是，普濟禪院的主體結構樣貌與鴉片戰爭時期相比，變化並不大。[21] 因此，畫作所畫之廟宇確係普濟禪院。

這幅水彩畫作的出現，無疑對幾乎已成定論的《望廈條約》簽訂地是普濟禪院誤會說，提出了最為有力的挑戰。

顧盛使團的隨團畫家魏斯特其人其事

既然畫作清晰表明了中美條約的簽訂地是在普濟禪院，那麼，這幅畫的本身有沒有問題？我

〔圖一〕中美《望廈條約》簽訂地普濟禪院　　魏斯特（George R. West）

們來看看畫作作者魏斯特（案：George R. West 應即是前述《中國叢報》中提到的使團隨員 T. R. West）。魏斯特來自華盛頓哥倫比亞特區，1844 年以官方委任畫家（official painter）的身份，作為顧盛使團來華的隨員 —— 很有點類似現在的隨團攝影記者 —— 於是年的 2 月 24 日來到中國。其後，他在中國一共呆了七年的時間，到過中國的許多地方。1856 年 1 月 28 日，他在紐約百老匯的 Academy Hall 舉辦了名為“天朝七年”（Seven Years in The Celestial Empire）的畫展。畫展展出了他在中國所繪的部分畫作，計有三十三幅，其中涉及澳門的有一幅媽閣廟圖。畫作的內容主要表現中國東南沿海地區的景致和中國的風土人情，如虎門炮臺、香港的維多利亞港、黃埔港、古玩店、廣州十三行、街景、晚宴、吸鴉片的人、演戲、迎神賽會、官員出巡、農村景色、賽龍舟、寶塔、孔廟、廈門、上海、寧波等等。當時的展出門票票價為 25 美分，展覽期間每晚還舉行關於中國的講座。魏斯特的畫展海報，參見〔圖三〕。

魏斯特在中國逗留時間比較長，據畫展海報中的有關介紹稱：“（他）對‘中央王國’的認知超過大多數外國人（saw more of the “ MIDDLE KINGDOM ” than most foreigners）。”(22)

1848 年，四處參觀遊覽的魏斯特還曾經去過廈門。當時廈門的美國歸正教會傳教士正在興建一座教堂，教堂高50英尺，長55英尺，堂內寬33英尺，位於廈門英國領事館附近的黃厝保（Yellow-house Ward）。該教堂算得上是《望廈條約》第十七款所給予美方利益的最直接成果之一。負責教堂籌建事務的傳教士波羅滿（William J. Pohlman）請魏斯特為該教堂畫一幅畫，以便寄回國內向教會和捐款者彙報。當魏斯特完成該畫作時，教堂尚未完全竣工。下圖即係根據魏斯特畫作而製成的版畫，請看〔圖四〕。(23)

竣工之後，教堂於 1849 年 2 月 11 日舉行了獻堂禮拜。據稱它是中國大陸第一座供華人做禮拜的基督教堂。該教堂即現在廈門的新街禮拜堂前身，在廈門老市區中心地帶的臺光街 29 號，是福

〔圖二〕中美《望廈條約》簽訂地普濟禪院　　魏斯特（George R. West）

建省省級文物保護單位。1935年新街禮拜堂因屋頂坍塌而重建後，中華基督教會全國總會贈送石匾“中華第一聖堂”，鑲嵌於殿堂前廊牆上，留存至今。魏斯特這幅畫，無疑具有重要的歷史價值。

1850年，剛剛回國不久的魏斯特還曾向美國政府專利局提交關於中國瓦磚製造的一篇論文 *CHINESE TILE-MAKING-BRICKS, &c.* 文章是根據魏斯特在定海（Tinghae）的親身見聞寫成，圖文並茂（參見〔圖五〕），指出中國用土製造瓦磚過程中的一些技術，值得借鑒。(24)

另外，還知悉在畫展當年的8月26日，由美國總統 Franklin Pierce 向國會提名，魏斯特被任命為 the Bay of Islands 的領事。(25)

限於資料匱乏，關於魏斯特（George R. West）的生平等其它細節還不是很清楚，已故的美國史專家喬明順在其所著書中說，魏斯特來華前，“是華盛頓《國家情報者報》的副主編，以及美國研究院（即“史密斯研究院”的前身）的主要組織者之一”(26)。

總之，我們可以看到，魏斯特的確是顧盛使團的隨團畫家，並且是該畫作的作者。確有其人，實有其事，畫作確切真實，沒有疑問。

文獻史料的旁證

除開上述畫作外，還有一些中外文字史料的旁證，可以進一步證實普濟禪院確為《望廈條約》的簽訂地。前面我們提到，在耆英抵達澳門半島後，至於入住何處，中文材料並未有詳細準確的說明，僅僅知道是在望廈村的範圍內。作為急切的旁觀者 —— 澳門葡萄牙人方面的史料，無疑值得重視。在清代的葡文檔案文獻中，一般皆以 Pagode Novo（葡語譯意為“新廟”）稱呼蓮峰廟。(27) 蓮峰廟，初由天妃廟而號關閘廟，乾隆十七年重修

FIRST EXHIBITION
MONDAY, JANUARY 28th, 1856.

ACADEMY HALL
No. 663 BROADWAY.

Doors to be opened at 7 o'clock, P. M. To commence at half-past 7 o'clock, P. M

CHINA & JAPAN
ILLUSTRATED

A MAGNIFICENT SERIES OF PANORAMIC PICTURES,
COVERING MORE THAN TWENTY THOUSAND SQUARE FEET OF CANVASS
SKETCHED AND PAINTED BY GEORGE R. WEST AND WM. HEINE,
ASSISTED BY J. KYLE AND J. H. DALLAS.

SEVEN YEARS IN THE CELESTIAL EMPIRE
BY GEORGE R. WEST.

From Sketches collected in China; Elaborate Pictures of Chinese Scenery, Customs and Manners.

Mr. West went to China in the suite of Caleb Cushing, U. S. Minister to that Country, sailing in the U. S. Frigate Brandywine, and remained in China seven years, during which time he travelled most extensively, and saw more of the "MIDDLE KINGDOM" than most foreigners.

1. Macao, Portuguese port, south of China. Ma-tze-poo Temple, Macao.
2. Interior of do. Woman worshipping deity Twang-zing.
3. Capture of American brig *Hannah*, by Chinese pirates, in the Cap-sing-moon passage.
4. Hong-Kong and the British Colony Victoria. U. S. F. *Powhatan* at anchor, and Consul Kennan and Captain Nichols of the *Reindeer*, pursued by Hong-Kong Police Boat.
5. Forts at the mouth of the Canton River, called by the natives "Boga Tigris."
6. Whampoa and foreign shipping.
7. Foreign Factories, Canton, with the floating population of Canton River.
8. Street scene.
9. Curiosity Shop.
10. Ladies' interior apartments. Lady at her Toilet.
11. Dinner party.
12. Mandarine's country seat, with officers of rank in summer dress, receiving guests of equal rank.
13. The Luxurious Opium Smoker, surrounded by his wives.
14. Sing-Song, or Theatre in the street.
15. Feast of Lanterns.
16. Amoy.
17. Canal Lock, irrigating wheel, and rice planting.
18. Three-arched Bridge and Village on the Great Canal.
19. Foo Chow-Foo, a large walled city, fertile valley, and suburbs of Man-Ti.
20. Chinhae entrance to the Ning-po River.
21. Rural scene.
22. Ning-po.
23. Seven-storied Pagoda on a branch of the Yang-tsze-Keyaig.
24. Shanghae.
25. Tea Gardens, or public grounds in Shanghae.
26. Mandarine procession.
27. Buddistic Temple of Tunting-Chu-Kiang province.
28. Interior Temple of the Goddess of Canton. Priests at worship.
29. Entrance to the same, with Colossal Deities.
30. Procession of the Gods.
31. Confucian Temple.
32. Dragon boat-feat on the River Mieu.
33. Buddistic idea of Heaven and Hell. The Judges seated in state, pronouncing judgment, the elect marching up to Heaven, with attendants standing there with the sacred lotus flower; and the condemned thrust below, where they are undergoing decapitation, strangulation, suffocation, and other imaginary deaths.

☞ Mr George R. West has secured the copyright for all his Sketches of China. ☜

JAPAN EXPEDITION
—UNDER—
COM. M. C. PERRY,
SKETCHED BY WM. HEINE, ARTIST OF THE LATE JAPAN EXPEDITION

〔圖三〕魏斯特畫展海報（1856年）

後，由慈護宮而稱“新廟”，直到嘉慶六年才有“蓮峰廟”之名。(28) 不過在嘉慶道光年間的中文檔案文獻中，大多仍以 Pagode Novo（“新廟”）稱呼現在的蓮峰廟。(29) 是故，葡文史料所記亦依此。在1844年6月18日，即耆英經過關閘至望廈村附近的一座廟裡入住後的次日，前澳門總督邊度（Adrião Acácio da Silveira Pinto）就向葡萄牙海外事務部彙報耆英來澳，其中指明耆英入住在 Pagode de Mohá（葡語譯意為“望廈廟”），並且還有特別註明，指該廟非常接近澳門城牆。(30) 這裡，邊度為 Pagode de Mohá 所作的註釋，顯然是要區分離澳城較遠、接近關閘的 Pagode Novo（蓮峰廟）。邊度作為曾在澳任職多年的總督，與中方交往頻繁，對於蓮峰廟和普濟禪院的辨別，應該是沒有甚麼問題的。毫無疑問，Pagode de Mohá 指的即是普濟禪院。

須特別予以說明的是，許多關於中國民眾崇拜的神，在中外文的互譯上也有問題，尤其是天后媽祖和觀音二者在神性方面非常接近，都有“慈悲救苦”的意味，西方人記載時，常常會以聖母瑪利亞（Our Lady）來相互比擬，因此，比較容易出現混淆的情形。(31) 加之，蓮峰廟和普濟禪院 兩座廟內都供奉有媽祖和觀音，祇是奉祀的側重點不同而已。觀音和媽祖本來就容易搞混，二者還有重合疊加，對於不明就裡的外國人來說，如不深究而能明確辨別，那就有點勉為其難了。譬如前面顧盛提到奉祀 Lady of Mercy 的普濟禪院，含糊不清，即是一例。因此，有些外文材料中的誤記再被回譯為中文時，發生“張冠李戴”的失誤，也就不足為奇了。(32) 外文之誤記或中譯常常出現的誤譯，當我們將其作為史料引用時，務須特別注意，以免導致後續的研究發生偏差。這也從一個側面說明，由於中西文化的差異，出現誤譯或因此而出現爭論，也是情有可原的。前述薩安東所著《葡萄牙在華外交政策（1841-1845）》頁62、63中，提到耆英駐節蓮峰廟，然而，核對所用葡文史料原文，皆沒有明確提到廟宇名稱，而僅僅稱之為 Pagode。(33) 顯然，葡文的原始檔案記載中並沒有甚麼問題，但翻譯成中文後，未及細查，以為 Pagode 即是指蓮峰廟。這或是慣性思維的緣故，蓮峰廟在鴉片戰爭時期非常著名，中文材料中的林則徐蒞澳巡查，葡文材料

〔圖四〕廈門第一座華人基督教堂　　魏斯特 · 1848 年

中道臺易中孚與澳葡議事會舉行的中葡蓮峰廟會議，皆為人所熟知。因此，順理成章地認為耆英來澳一定是入住具有官廟特徵的蓮峰廟，也就不難理解了。

普濟禪院作為中美《望廈條約》的簽訂地，自然而然地就成為澳門半島上一個重要旅遊景點，如同澳門的賈梅士石洞一樣，是當時來澳西人，尤其是美國人，幾乎必到的參觀地。在一本 1867 年出版的關於中國和日本的通商口岸指南中，還特別給予了一定的篇幅介紹。(34)1862年2月2日，美國女士瑪莎（Martha Noyes Williams）來到澳門，並在澳門小住了九天時間。在此期間，瑪莎在美國駐澳領事 Gideon Nye, Jr., Esq. 和衛三畏（Dr. Samuel Wells Williams）等人的陪同下，參觀了澳門的許多地方，諸如媽閣廟、賈梅士石洞等地，當然，也少不了去望廈村，瞻仰見證中美關係史中的大事件 ──《望廈條約》的簽訂地。(35) 陪同遊覽的衛三畏博士，在中美議約時，因使團中文秘書伯駕和裨治文中文水準欠佳，漢語較為精通的衛三畏，被顧盛聘請以襄助幫辦有關中文函劄等事宜。(36) 其中，耆英給顧盛的大多數信件，即是衛三畏翻譯的。衛三畏是中美議約期間的親歷者參與者，簽約時亦是在場的見證人。(37) 因此，在衛三畏的陪同下，瑪莎所去參觀的廟宇，應即是中美《望廈條約》簽訂地無疑。

據瑪莎遊記中描述該廟的情形：首先是一個寬敞的大殿，裡面有表示過去、現在和未來的三座巨大銅像，其次提到奉祀的有類似西方羅馬神話中的醫神阿斯克勒庇俄斯（God Esculapius，按：原文有誤，應為 Aesculapius），接着是觀音（Kwanyin）── 兩邊有一些奇形怪狀的神像護衛着。(38) 普濟禪院首座是大雄寶殿，二進為長壽佛殿，後座為觀音殿。按照參觀順序，首先即是大雄寶殿內供奉的三尊丈八金身三寶佛像，分別為佛祖釋迦牟尼、燃燈佛與彌勒佛。二進為長壽佛殿，亦即文中所指的醫神。主殿觀音殿供奉觀音大士，十八羅漢分列主

〔圖五〕中國人用土製造瓦磚的技術　　魏斯特．1850 年

殿兩旁。由此可見，瑪莎所描述的內容，就是普濟禪院，可謂毫釐不爽，絲毫不差。

綜合以上所述內容，可以確證中美《望廈條約》簽訂地點為普濟禪院，以及耆英駐節之地也是普濟禪院。

餘論及其它

欽差大臣耆英此次來澳駐節在望廈的普濟禪院，沒有選在一貫作為官廟的蓮峰廟，這是為甚麼？原來，蓮峰廟在中英關閘之戰中遭到了破壞。1840 年 8 月 19 日，中英關閘之戰爆發，當時蓮峰廟內駐紮有一隊清兵，在蓮峰廟近處還安放有幾門炮。戰鬥中，蓮峰廟成為清軍的一個集結處和防守反擊的據點。(39) 據衛三畏次日寫給他父親的信中說，英軍登陸攻佔關閘後，便“開始向寺院裡的中國部隊開火，同時英軍的船隻也把目標對準了這座寺院，山上一塊凸出的部分和建築物本身保護了中國士兵，炮彈祇是從他們頭上飛過。零星的射擊彷彿在警告中國士兵讓開道路，而英軍的炮火則讓中國的軍用船隻毫無還手之力。中國士兵很快撤離了那裡”。無疑，除了關閘之外，蓮峰廟幾乎成了交戰的中心。戰火對蓮峰廟造成了一定的破壞。衛三畏接着又說：“今天早晨裨治文先生和我去查看寺院。那裡已經圍了很多當地人，他們一邊查看損壞的地方 —— 不是很多 —— 一邊談着這件意想不到的事情。”(40) 另外，在地理位置上，蓮峰廟在蓮峰山（現名望廈山，又稱蓮花山、黑鬼山）北，接近關閘，普濟禪院在望廈村南，接近澳城。此次中美交涉，可謂喧賓奪主，主導權並不在中方，耆英目的是堵，防範為主，總是有求於人的感覺。普濟禪院距離澳門較近，來往溝通便利，旨意易達，便於雙方互訪，以及交往應酬。在中美雙方議約期間，細節的談判主要是由黃恩彤、趙長齡、潘仕成與韋伯斯特、裨治文、伯駕六人完成的。雙方有時在澳門美國使團駐地，有時在望廈普濟禪院，來來回回地討論議定條約，持續了較長的一個時期。(41) 據說，在議約的兩週多時間裡，除了吃飯和幾個小時的休

息外，雙方夜以繼日地討論和商定兩國間各種各樣存有爭議的問題。(42)因此普濟禪院的地利條件，也應是選擇的原因之一。

普濟禪院作為中美《望廈條約》的簽訂地點，之所以令人懷疑，簽訂條約所用的石案乃其癥結。按照一般人的認識，如此慎重的兩國交往大事，怎麼會隨隨便便在花園中那麼小的一個石案上就簽訂了呢？而且，石案上還像模像樣地刻有表示雙方進行談判的一條分界線，猶如兒戲。不由得不讓人疑竇叢生。如今，這一則傳聞，已是眾口鑠金。這個普濟禪院石案真實情況是怎樣的呢？在中美《望廈條約》簽署的次年，即1845年2月，一份在美國紐約發行的週刊中，載有一則關於對顧盛使團採訪的新聞報導，內稱：條約簽署的時間是在7月3日晚上十點鐘，簽署的地點是在一座廟裡的大殿（Sanctuary）上。據說，“為了給欽差大臣和他的隨從們騰出足夠的地方，僧眾和殿中的神像，事先都已被毫無顧慮地安置到別處。”該報導中還特別強調：“這一情形證實了許多居住在中國的外國人的說法，在朝廷中，對於任何宗教都沒有特別的尊重。”(43)無獨有偶，1862年，前述美國女士瑪莎參觀普濟禪院時，簽約時在場的衛三畏說，當時為了簽訂條約，大殿中的神像被搬開了。(44)從上述兩條外文材料的記述來看，簽署條約的具體地點係在大殿中而非在花園中的石案。一般說來，寺廟請神迎神都要舉行非常隆重的儀式，並且伴隨着諸多的禁忌規矩，而清政府的官吏對神像視若敝屣，隨意處置，這顯然是對神靈的褻瀆和不敬，作為廟方，顯然有說不得的苦衷。正是因為有了這一層緣故，隨着後來遊人日多，作為參觀者最為關注的地方，遭到褻瀆的神像，自然不能被屢屢提及。於是，祇好婉轉地將簽約地點改在了院子裡的石案上，其後可能是欲求讓人取信，又“踵事增華”，人為地添加了一條分界線。祇是沒有預料到，作了一點偽，反而惹起了更大的疑問。

但是，不管怎麼說，中美《望廈條約》的簽訂地是在普濟禪院，這一點已經是鐵板釘釘，無容置疑的了。

【註】

（1）〈欽差兩江總督耆英等奏陳查辦咪唎等國通商大略情形摺〉，道光二十三年閏七月十二日（1843年9月5日）。中國第一歷史檔案館、澳門基金會、暨南大學古籍研究所合編：《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，人民出版社，1999年，頁490-494。按清代文獻記載習慣，在總理各國事務衙門設立以前，外國國名、船名、人名等，檔案原文一般皆有口字旁，表示該名是得自譯音。如本文中的“沒蘭的彎”、“顧盛”、“米利堅”等。特此說明。

（2）*Chinese Repository,* Vol. XIII, February, 1844, Nº. 2, p.112; March, 1844, Nº. 3, pp.167-168；〈護理兩廣總督程矞采奏報美國使臣籲請進京遵旨開導阻止情形摺〉，道光二十四年二月初四日（1844年3月22日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，頁513-515。另，在上引《中國叢報》的報導中稱美國船上的大炮為四十四門。

（3）〈欽差兩江總督耆英等奏陳查辦咪唎等國通商大略情形摺〉，道光二十三年閏七月十二日（1843年9月5日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，頁491。

（4）〈欽差兩廣總督耆英奏報抵粵接印並照會美使在澳會晤摺〉，道光二十四年四月十五日（1844年5月31日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，頁517-519；〈欽差兩廣總督耆英奏報遵旨接見美使各情形摺〉，道光二十四年五月初十日（1844年6月25日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，頁519-521；*Chinese Repository,* Vol. XIII, June, 1844, Nº. 6, pp. 335-336; United States Government Printing Office, *United States Congressional Serial Set,* Vol. II, Nº. 67. A treaty between the United states and, the Ta Tsing Empire. Published by U.S. G.P.O., 1845, p. 35, p. 38. 耆英1844年4月29日致顧盛信；顧盛1844年7月8日寫於澳門的呈送給Hon. John Nelson的函件。

（5）〈欽差兩廣總督耆英奏報遵旨接見美使各情形摺〉，道光二十四年五月初十日（1844年6月25日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第2冊，頁519-521。據《中國叢報》中說：“次日（6月18日），欽差大臣閣下在美國使團住處獲得了顧盛先生的接見。星期三，顧盛回訪”。*Chinese Repository,* Vol. XIII, June, 1844, Nº. 6, p. 335. 中美雙方在澳門初次會見時的一些細節，在顧盛使團秘書韋伯斯特（Fletcher Webster）回國後所做的兩次關於中國的演講

中，有較為詳細的描述：“首先，一份詔書（imperial edict，應指名帖）宣佈他們即將到來。我們來到走廊邊，透過百葉窗望着不斷走近的訪客。過了一會，聽到一些嘈雜的聲音伴隨着間歇的大聲吆喝，兩個頭上戴着絲穗帽子的病懨懨的傢伙，一人手拿着一條鞭子（響鞭），另外一人手持一把斧子（鉞），引領着行進的隊伍。這些人是經常出現在高官儀仗前的刀斧手。接着到來的是二十個衣着襤褸、污穢不堪的士兵，手裡拿着長矛、盾牌和戟。隨後是一兩個騎乘着劣馬的人 —— 馬頭上的毛髮四處披散着，馬鬃和馬尾也沒有梳理過。再接着是一個樂隊，後面是四個乘轎子的大人們，他們皆高大威武，儀表堂堂，穿着淺色黑紗袍，繫着扣上鑲嵌有寶石的藍色腰帶。我們都站起來迎接，但沒有脫帽 —— 因為中國禮儀戴着帽子表示尊敬。他們也頭戴着官帽 —— 展示着他們帽子上的藍頂和紅頂以及垂在帽後的孔雀羽毛 —— 進到房間。他們走近向我們揮手致意。公使（指顧盛）接過耆英遞來的一封信後，示意大家脫帽入坐。他們仔細觀察着我們的動作，我們一起脫帽入坐。一名翻譯開始讀信，在短暫的靜默後，我們依靠翻譯、表情和手勢進行的談話開始了。首先是互相通名報姓的一番客套，令人吃驚的是，他們竟然還問到我們的年齡！接下來，午餐會開始，客人們坐在左邊 —— 在中國是上座，每個人面前都擺上了一雙筷子，第一次使用筷子的美國人引得客人們忍俊不禁。他們並不怎麼想吃東西，但對波士頓酒、香檳和一种用桃釀的酒（cherry bounce）蠻有興趣。一個臉膛紅通通的滿族紳士不長時間裡就喝了六大玻璃杯的櫻桃酒。按當地的習慣，在和朋友一起喝酒時，要乾杯。他們每一個人皆同我們乾了一杯酒。漸漸地他們提高了談話的聲音 —— Mr. Webster 說 —— 也說得非常大聲。另外還有一個無法避免的禮節，所有的美國人都“享受”到了。每個人都可以用筷子在自己夠得着的桌上的碟子裡夾菜吃，當他們覺得需要表示特別的尊重和敬意時，他會伸出自己的筷子夾着食物，示意他認為某個喜歡吃的人張開嘴，不管甚麼一股腦放進去。由於他們的吃相不雅，而且他們的牙齒也絕非珍珠般的皓白，所以這一禮節如能免去，就是再令人放心不過的事了。然而，這一禮節不可逃避。惟一能做的是，我們也很快學着樣子予以“以牙還牙”。在一個小時裡，他們那一方在桌旁大呼小叫地講話，而我們這一方則點頭、招手，臉上堆滿了笑。飯後，他們來到走廊上 —— 又一個令人吃驚的禮節 —— 他們開始一件件地仔細察看我們的服飾，領結、外套背心、襯衣、褲子、劍帶、手套，逐一察看。伯駕醫生說這是非常極致的中國禮節。於是，我們也毫不遲疑地倣傚，察看他們的官帽、頂子、孔雀羽毛和其他的一些裝飾品，諸如瑪瑙指環，嵌有寶石的絲織腰帶等等。Mr. Webster 仔細看了掛在他們腰帶上的一個刺繡小荷包，裡面有裝扇子的盒子和鼻煙壺。銅麟（Tung Ling）拿過一個美國人的佩劍佩戴在身上，以示它是多麼的小，同時大步走來走去，顯擺着他那肥胖的身軀，他擊打着自己胖大的胸脯，用雷鳴般的聲音大聲吼道：“我是一個滿人。”他抓住我的手用力緊握來表明他的力氣很大。他是一個令人恐懼的韃靼將軍。Mr. Webster 說，經過兩個小時如此這般的理性交流（intellectual intercourse）後，隊伍重新排好，然後是鳴鑼和管樂器發出長而尖的聲音，劊子手的吆喝，小馬被拉過來騎上，我們的朋友就退場離去了。留下我們去深思中國人和他們的風俗習慣。Theodore Dwight, Jr. ed., *American Penny Magazine, and Family Newspaper,* “Mr. F. Webster Lecture on China”. Vol. 1, Nº. 41. New York, Saturday, November 15, 1845. pp. 645-646.

（6）〈欽差兩廣總督耆英奏報遵旨接見美使各情形摺〉，道光二十四年五月初十日(1844 年 6 月 25 日)。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第 2 冊，頁 519-521 。*United States Congressional Serial Set,* Vol. II, Nº. 67. A treaty between the United states and the Ta Tsing Empire. p. 39.

（7）〈文華殿大學士穆彰阿等奏報遵旨速議美國貿易條約摺〉，道光二十四年七月初二日（1844 年 8 月 15 日）。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第 2 冊，頁 528-531 。

（8）*Chinese Repository,* Vol.15, December, 1845, Nº. 12, pp. 590-591. 中美換約時，中方出席者有：耆英、黃恩彤、趙長齡、潘仕成，以及曾參與條約談判的廣州府知府劉潯（Liu Tsin），還有一些下級官員。美方出席者有：來自“Columbus”號的艦隊司令 James Biddle ，美國領事 P. S. Forbes ，伯駕和裨治文，以及幾位其他在穗的紳士。美國代表 Biddle 將來自華盛頓的文本呈給耆英，耆英交出來自北京的那份後，與會人員全體起立，四份事先用中文與英文準備好的副本由特使簽字用印，雙方各執兩份。換約結束以後，在大約五點鐘，中方舉行了豐盛的晚宴招待了與會人員。

（9）關於中美《望廈條約》的專題研究主要有以下論著：

William K. Louis, *The origin of the mission of Caleb Cushing to China*, Thesis (M.A.), Duke University, 1938. Jeffrey Robert Biggs, *The origins of American diplomacy with China : the Cushing Mission of 1844 and the Treaty of Wang-Hsia,* Thesis (Ph.D.), George Washington University, 1975. Ann Arbor: University Microfilms International, 1976, 1986. 程玉鳳：《凱勒布．顧盛與中國：中美"望廈條約"的訂立》，臺灣輔仁大學碩士論文，1981年。喬明順：《中美關係第一頁 —— 1844年〈望廈條約〉簽定的前前後後》，中國社會科學文獻出版社，1991年。在上述論著所依據的外文史料中，對於簽約具體地點也沒有明確說明是蓮峰廟還是普濟禪院。

（10）該文後來收入陳煒恆：《蓮峰廟史乘》，澳門傳媒工作者協會，2008年。頁176。

（11）（葡）薩安東（António Vasconcelos de Saldanha）著，金國平譯：《葡萄牙在華外交政策（1841-1845）》，澳門基金會，1997年，頁62、頁63。在這兩頁中各有一處提到。

（12）譬如據嘉慶二十三年九月澳門同知鍾英勒銘的告示碑中云："澳外關內之蓮峰廟，係閩澳奉祀香火，又為各大憲按臨駐節公所。"該碑現在蓮峰小學內。王文達：《澳門掌故》，澳門教育出版社，無出版日期。頁53-54。另參閱〈明清時代中國高級官員對澳門的巡視〉，載章文欽：《澳門歷史文化》，中華書局，1999年，頁1-35。

（13）譚世寶：〈《望廈條約》簽訂處和名稱之異說考辨〉，載《文化雜誌》中文版第62期，2007年。

（14）該圖收藏在美國國會圖書館手稿部（Manuscript Division, Library of Congress）的顧盛卷宗（Caleb Cushing Papers）中的"BOX OV 2 (Oversize)"。該函盒名為：Watercolor and ink sketches by George R. West (Container 164)。共收有164件畫作。參見網址：<http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/faidfrquery/F?faidfr:14:./temp/~faid_U5zC::> (19 June 2008).

（15）該圖的網頁鏈結為：<http://www.loc.gov/rr/mss/guide/ms036051.jpg> (21 May 2008).

（16）Library of Congress, *Library of Congress Manuscripts: An Illustrated Guide*. Washington: Library of Congress, 1993. 該書關於外交政策（Foreign Policy）一章的網絡版鏈結為：<http://www.loc.gov/rr/mss/guide/foreign.html> (21 May 2008).

（17）美國國會圖書館中關於"國家歷史遺產保護"中的手稿部分。參見網頁: <http://www.loc.gov/preserv/bachbase/bbcmanus2.html> (19 June 2008).

（18）該圖及其說明見網址：<http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/mcc:@field(DOCID+@lit(mcc/008))> (19 June 2008).參見美國國會圖書館The Library of Congress "American Memory" 中的網頁內容：Words and Deeds in American History: Selected Documents Celebrating the Manuscript Division's First 100 Years. <http://memory.loc.gov/ammem/mcchtml/corhome.html> (19 June 2008).

（19）（清）梁喬漢：《港澳旅遊草》，鏡湖雜詠自序；鏡湖雜詠五十首，古蹟名勝。《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》第6冊，頁842，頁845。

（20）王文達：《澳門掌故》，頁61。

（21）據王文達：《澳門掌故》中載：同治五年（1866）丙寅，普濟禪院盂蘭節建醮，所搭竹棚失火，"延及大雄寶殿，木欄簷棟，先被災殃，更破壞丹墀外之欄砌石獅等。頭門甬道，都半遭波累，大殿幸獲無恙耳。劫後瓦礫，收拾須時，重整佛門，樂施有待。幸得村民、澳賈及閩籍人士捐輸，又再捐輸，遂於同治七年戊辰，再次重修，始得恢復當年之面貌，堂皇如舊，而迄於今耳。"頁62。

（22）參見圖三畫展海報內容。*First Exhibition,* Monday, January 28th, 1856. Academy Hall ... China & Japan illustrated. A magnificient series of panoramic pictures sketches painted by George R. West and Wm. Hiene ... [New York] Herald Print 1856.（美國國會圖書館資料）。該畫展海報網址為：<http://memory.loc.gov/rbc/rbpe/rbpe12/rbpe122/1220100e/001dr.jpg> (28 July 2008).

（23）American Board of Commissioners for Foreign Missions, *The Missionary Herald,* Vol. XLV. Boston: Published for the Board by Samuel T. Armstrong, 1849, pp. 49-51.

（24）United States Patent Office, Patent Office, *Annual Report of the Commissioner of Patents for the Year 1850*. Washington: Office Printers to House REPS. 1851. Part 1, Vol. VII, Communications. pp. 409-411.

（25）*Journal of the executive proceedings of the Senate of the United States of America, 1855-1858,* VOL.X, Thursday, August 28, 1856. The following messages were received

from the President of the United States, by Mr. Webster, his secretary: To the Senate of the United States: I nominate George R. West, of District of Columbia, to be consul of the United States at the Bay of Islands, in place of John B. Williams, recalled. Washington: Government Printing Office, 1887.

（26）喬明順：《中美關係第一頁 —— 1844年〈望廈條約〉簽定的前前後後》，中國社會科學文獻出版社，1991年。頁76。

（27）薩安東主編、日諒（Alfredo Gomes Dias）編：《葡中關係史資料彙編》專題系列第一卷，第45號文件，〈議事會理事官關於中葡當局討論向英國出讓香港蓮峰廟會議之報告（1841年11月10日）〉。澳門基金會、澳門大學，1998年，頁199。

（28）王文達：《澳門掌故》，頁48。

（29）可參見劉芳輯、章文欽校：《葡萄牙東波塔檔案館藏清代澳門中文檔案彙編》，關於新廟各條，第46、153、673、675、676、677、684等號文件。澳門基金會，1999年。以及《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》，第2冊，第514、696號文件。林則徐來澳巡視時仍以新廟稱之。

（30）薩安東主編：《葡中關係史資料彙編》第一卷，第63號文件，“邊度致外交部長函：報耆英抵澳（1844年6月18日）”。O Pagode de Mohá mui proximo ás Muralhas desta Cidade。望廈廟，非常接近澳門城牆。澳門基金會、澳門大學，1996年，頁222。

（31）在晚清時期的英文記載中，媽祖一般意譯為 Queen of Heaven 或者 Our Lady Queen of Heaven、Goddess of the sea，音譯為 Goddess Ma Tsu po。觀音一般意譯為 Goddess of Mercy，音譯為 Goddess Kwanyin。

（32）例如，在（美）賴德烈（Kenneth Scott Latourette）著、陳郁譯：《中美早期關係史（1784-1844）》一書中，該書譯編者在這個地方加了個編者注，將此誤釋為“天后宮”。北京：商務印書館，1963年，頁133。

（33）薩安東主編：《葡中關係史資料彙編》第一卷，第70號文件，“邊度致外交部長函：向其彙報與欽差大臣耆英談判失敗之原因（1844年6月29日）”。第71號文件，“澳門總督致海事暨海外國務秘書之公函：內附與耆英會晤之報告（1844年7月1日）”頁234、頁239。

（34）Nicholas Belfield Dennys, William Frederick Mayers, Charles King, *The Treaty Ports of China and Japan: A Complete Guide to the Open Ports of Those Countries,* London: Trübner and Co., 1867, p. 212.

（35）Martha Noyes Williams, *A Year in China: And a Narrative of Capture and Imprisonment, when Homeward Bound, on Board the Rebel Pirate Florida,* Published by Hurd and Houghton, 1864. Chapter VI, 這一章節記載了瑪莎在澳門九天的全部行程。pp. 132-150.

（36）（美）衛斐列（Williams Frederick Wells）著，顧鈞、江莉譯：《衛三畏生平及書信 —— 一位美國來華傳教士的心路歷程》，廣西師範大學出版社，2004年，頁66。

（37）由衛三畏所譯耆英致顧盛的相關信件，參見 *United States Congressional Serial Set,* Vol. II, Nº. 67. A treaty between the United states and the Ta Tsing Empire, pp.15-52.

（38）Martha Noyes Williams, *A Year in China: And a Narrative of Capture and Imprisonment, when Homeward Bound, on Board the Rebel Pirate Florida,* pp.141-142.

（39）*Chinese Repository*, Vol. IX, August, 1840, Nº. 4, pp. 237-239.

（40）（美）衛斐列（Williams Frederick Wells）著，顧鈞、江莉譯：《衛三畏生平及書信 —— 一位美國來華傳教士的心路歷程》，衛三畏的信中稱：“在港口那邊則祇有一個很大的寺廟，那裡駐紮有好幾百中國士兵。”頁62。

（41）*Chinese Repository,* Vol. XIV, September, 1845, Nº. 9, pp. 416-417. 顧盛1844年7月8日寫於澳門，向國內彙報條約談判過程的信。

（42）Theodore Dwight ed., *American Penny Magazine, and Family Newspaper*, “Embassy to China”. Vol. 1. Nº. 3. New York, Saturday, February 22, 1845. p. 39.

（43）Theodore Dwight ed., *American Penny Magazine, and Family Newspaper,* “Embassy to China”. Vol.1. Nº. 3. New York, Saturday, February 22, 1845. p. 39.

（44）Martha Noyes Williams, *A Year in China: And a Narrative of Capture and Imprisonment, when Homeward Bound, on Board the Rebel Pirate Florida,* [.....] Dr. Williams, who visited this temple with us, and who was present at the signing of that treaty, told us that the idols were removed from the chief apartment in order to make room for the occasion, p. 142.

清代廣州外銷畫若干市井女性形象淺析

江瀅河*

清代廣州口岸的外銷畫家是18-19世紀口岸新興行業從業人員。他們的外銷畫，描繪人、物、景三類主題，是非常珍貴的圖像資料，展現了當時廣州口岸社會文化生活和經濟貿易盛況，從中可以看到當時廣州口岸的各種職業、行為方式、生活習慣、服飾髮型等。本文分別選取圖錄《十九世紀中國市井風情 —— 三百六十行》中若干幅描繪廣州市井女性形象的畫作進行探討，分析外銷畫中所蘊含的社會文化內涵。

隨着明清時期中西直接貿易在廣州口岸季節性的開展，尤其是清代實行廣州一口通商制度之後，廣州口岸成為了許多極具西洋色彩的新型外銷商品的生產基地，由此產生了許多新行業。外銷畫和外銷畫家便是這些新商品和新行業中很有代表性的種類。外銷畫家努力學習摹倣西洋繪畫技法和風格，西方的各種繪畫形式，如油畫、水彩畫、象牙細密畫、玻璃畫等，都是他們繪製的主要形式。描繪主題包括人、物、景三類，具體包括各色商人肖像、港口風光、中西船舶樣式、日常生活場景、外銷商品生產過程等作品，充份表現了廣州口岸文化交融的獨有特色。

本文分別選取圖錄《十九世紀中國市井風情 —— 三百六十行》中若干幅描繪廣州市井女性形象的畫作進行探討，分析外銷畫中所蘊含的社會文化內涵。

一本外銷畫圖錄

由上海古籍出版社 1999 年出版的題為《十九世紀中國市井風情 —— 三百六十行》[1] 畫冊，是在中國內地首次出版的清代廣州外銷畫圖錄，展示了難得一見的中國市井風情圖。這本圖錄由浙江大學歷史學系黃時鑒教授和美國麻塞諸塞州塞倫（Salem）市皮博迪．埃塞克斯博物館（Peabody Essex Museum）亞洲外銷藝術部威廉．沙進（William Sargent）編著。圖錄包括該館收藏的兩套廣州外銷水彩畫冊，一套是 18 世紀末廣州外銷畫家蒲呱繪製的一百幅描繪廣州市井行當的水粉畫，另一套是19世紀30年由廣州外銷畫家庭呱繪製的三百六十幅線描畫，描繪的也是廣州市井行當，祇有極少數例外。兩套圖冊共四百六十幅圖畫，黃時鑒教授在〈前言〉中稱，那些圖畫是“19 世紀上半葉中國三百六十行的真實寫照，它所描繪的是當時廣州的市井生活”[2]，而這次出版是國內“有關中國市井行當的第一部專集”[3]，展示了鴉片戰爭前廣州口岸的社會眾生相[4]。

關於這兩套畫冊的具體情況，黃時鑒、沙進在《十九世紀中國市井風情》序言中有明確交代， 蒲呱畫冊有關情況如下：

> 皮博迪．埃塞克斯博物館所藏的蒲呱的一百幅水粉畫原屬英國的查爾斯．約翰（Charles

*江瀅河，廣州中山大學歷史學博士，現任中山大學歷史人類學研究中心副教授。

Collection of Peabody Essex Museum, 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社， 1999 年，頁 42 。

John, 5th Baron Dimsdale of Meesdon Manor）。一百幅畫分兩冊，每冊五十幅，每幅原大 38.1 cm 高 x 28.9 cm 寬，上有紅色數位編號和墨色漢文標題，若干幅上還有鉛筆書寫的法文譯文，但字跡不很清楚。這些法文無疑是 18 世紀的書寫法，參考上述蒲呱18世紀後期繪畫活動的資料，可將這批水粉畫推測為 18 世紀末的作品。(5)

庭呱線描畫冊有關情況如下：

庭呱的三百六十幅線描畫，每幅均為長30.9 cm x 寬 29.8 cm ，繪於 1830-1860 年間。分編為三冊，每冊一百二十幅。編目為 AE 21010.A.1-120, B.121-240, C.241-360 。另有第四冊， D. 361-480 ，是其他題材的一百二十幅畫。四冊均有紙簽，上印“ TINGQUA”標記，可據以推斷他們都是庭呱的作品。這四本畫冊原屬於美國馬塞諸賽州伊普斯維奇鎮從事對華貿易的商人奧古斯丁．希爾德，其後裔代代承傳，直至 1931 年為皮博迪．埃塞克斯博物館購藏。 ABC 三冊分別標有漢文福、祿、壽三字。每幅畫商均有漢文標題，僅有個別缺標；為二百幅又有用鉛筆譯釋的英文，在每冊畫作前面還有19世紀的英文譯釋的目錄。漢文標題當是原畫所有，但書寫者文化水平不高，有明顯的錯別字，也有俗字；以及一些標寫廣州方言的特別的字。英文的譯釋也存在不少有悖畫作原意的誤差。(6)

這本圖錄呈現了清代廣州的市井風情，包括各種職業、各種人物、風俗習慣等內容，是清代廣州外銷畫的重要內容，也是給西方社會傳遞中國資訊的重要媒介，從各個側面反映當時廣州社會生活和市井風貌，成為我們觀察當時社會生活的珍貴圖像資料。

清代廣州外銷畫中的女性題材及其文化價值

整體而言，清代外銷畫中以女性為題材的作品非常豐富，包括古今中外各種女性形象，譬如西方女性形象，既有英國女王伊麗莎白一世，也包括英國東印度公司員工的妻子和女兒，以及在澳門生活的葡萄牙女性，甚至還有希臘古典傳說中的維納斯等女神。以中國女性為題材的繪畫作品就更豐富了，譬如西方人十分希望瞭解的中國皇宮生活中的皇后、嬪妃，以及中國高級官員夫人的肖像畫，中國傳統繪畫中的仕女圖等等，都成為外銷畫家筆下的作品。此外，在外銷畫的中國女性形象中，最值得研究的應該是數量最大而且收藏最廣泛的中國市井風情圖中的女性題材。

以《十九世紀中國市井風情 —— 三百六十行》為例，圖錄中的兩套畫冊一共有描繪中國女性的畫作五十三幅，描繪的全部都是廣州街頭的各種下層市井女性形象， 其中“蒲呱水粉畫一百幅”中有九幅，沒有序號：〈看蠶〉、〈打辮線〉、〈倒屎娘〉、〈整帽〉、〈解絲〉、〈織布〉、〈織麻〉、〈挍花〉、〈梭線〉、〈繡花〉；而“庭呱線描畫三百六十幅”中有四十三幅畫描繪的是女性，具體畫作和序號如：10）〈揀茶〉，19）〈流民婦〉，23）〈唱盲妹〉，31）〈採桑〉，35）〈鎖鞋邊〉，36）〈梳妝〉，40）〈咸水妹〉，46）〈破香竹〉，53）〈寫花卉〉，54）〈紡紗〉，58）〈蜑婦〉，86）〈挍絲〉，87）〈繡錦〉，106）〈點翠花〉，107）〈賭糖膠〉，131）〈補衣服婆〉，133）〈師姑化米〉，141）〈養豬〉，142）〈舞馬騧〉，174）〈洗衫婆〉，196）〈奶媽送禮〉，201）〈繞線團〉，246）〈打簾槍〉，255）〈奶媽〉，263）〈繡女鞋〉，273）〈做蘇包〉，274）〈絞絲〉，282）〈做襪〉，283）〈做緯帽〉，289）〈催妝婆〉，294）〈打絲繩〉，309）〈打秤耳繩〉，310）〈醫牙〉，313）〈洗絲線〉，314）〈裁衣〉，332）賣棕繩〉，343）〈水雞賣馬蹄〉，346）〈發瘋妹〉，351）紡麻線〉，352）〈繡鞋〉，353）〈繡網〉，354）〈炙麻〉、355）〈整針〉。

這些市井女性題材，描繪了廣州口岸社會底層生活中的各種女性群體，她們的職業、生活狀態，以及在社會生活中呈現的各種面貌。這些畫作中的女性形象，很少見於傳統中國市井風情圖，它們也不可能表達出中國傳統仕女圖所要表達的寓意和精神，也不像〈姑蘇繁華圖〉之類的畫作一樣以體現盛

Collection of Peabody Essex Museum, 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社， 1999 年，頁 158 。

世的娛樂昇平景象，而是更具體、更直接地反映了廣州口岸的社會文化和風俗習慣。另外有一些畫作以西方畫家的作品為摹本，直接反映了在清代夷務管理體制的約束下，在廣州和澳門狹小的空間裡生活的西方人所能接觸到的中國女性，她們大多來自下層，但卻成為了最早與西方世界接觸的中國女性群體。

這些女性題材的繪畫，在題材和表現手法上有着中國市井風俗畫的淵源，又體現出西方理念的影響，在繪畫技法上使用了透視、陰影、光線明暗等創作方法，呈現某種程度的中西藝術因素的結合。這些繪畫作品所描繪的是在嶺南社會經濟和民俗文化生活中不可缺少的內容，生動直接地體現出西方人所熟悉的廣州口岸特色，可以看成是反映清代廣州社會生活和民俗風情的一般民眾的“生活相”，可以說是傳統社會圖像資料與中西融合的藝術品。

《十九世紀中國市井風情》畫冊中的大量女性形象，很多內容集中描繪了中國社會傳統“男耕女織”經濟模式中的女性，諸如蒲呱畫冊中的〈看蠶〉、〈打辮線〉、〈整帽〉、〈解絲〉、〈織布〉、〈織麻〉、〈挍花〉、〈梭線〉、〈繡花〉等，以及庭呱畫冊中的〈採桑〉，〈鎖鞋邊〉，〈紡紗〉，〈挍絲〉，〈繡錦〉，〈點翠花〉，〈繞線團〉，〈繡女鞋〉，〈做蘇包〉，〈絞絲〉，〈做襪〉，〈洗絲線〉，〈裁衣〉，〈紡麻線〉，〈繡鞋〉，〈炙麻〉，〈整針〉等圖，都與紡織、女紅等內容相關。但是，畫冊中還描繪了很多有嶺南社會和文化特色的女性形象，這些女性經常出現在廣州街頭，讓人側目，如遁入空門卻又穿街過市的佛門女弟子〈師姑化米〉；靠勞力賺取微薄收入的〈倒屎婆〉、〈補衣服婆〉，〈洗衫婆〉；在紅白喜事中謀取營生的〈催妝婆〉，〈奶媽送禮〉，〈奶媽〉；在市井流浪賣藝的女藝人〈唱盲妹〉、〈打簾槍〉，〈舞馬騮〉，甚至行走江湖的女遊醫〈醫牙”等；以及其他諸如〈發瘋妹〉、〈蜑家女〉等於市井艱難營生的窮苦女性。

這些描繪口岸城市生活中出現的女性群體的畫作，可以看成是民間生活的圖像志，其獨特社會涵義值得進一步細緻深入地探索。

淺析幾幅外銷畫中的女性題材

倒屎娘

蒲呱畫冊中的〈倒屎娘〉和庭呱畫冊中的〈賭糖膠〉，描繪了清代廣州社會生活的一群地位低下的女性。20世紀初以前，廣州民居多為單家獨戶，房內均不設廁所，大小便多在自置的“馬桶”（廣州人俗稱“屎塔”）內解決，故“倒屎婆”這一行當便相應而生。“倒屎娘”雖然地位低賤，在當時的廣州街頭人見了唯恐避之而不及，但是作為曾經深刻影響着廣州市民日常生活的重要職業的從業者，她們又被人們賦予了奇特的民俗意義，不論是城市衛生系統，還是市民的精神世界，都是不容忽視的女性群體。庭呱畫冊中所稱的“賭糖膠”，“賭”是“倒”的粵語讀音，而“糖膠”則是人們對糞便的另一種委婉稱法，20世紀初的香港還有把“屎塔”稱為 honey pot 的說法， honey 正所謂糖膠是也。

每天傍晚，倒屎戶將馬桶放在門口或者將糞便倒入木桶內。“倒屎婆”來統一收取，她們的薪酬，由各家各戶攤派，所取甚微，從業者多為農村中年婦女。在公共廁所和衛生系統建立之前，她們是城市環衛系統非常重要的組成部分。這些人與最肮髒的事物打交道，社會地位低下，特別是婦女專用的“屎塔”，更被稱為“渾元金斗”，鬼見都怕，因此民間認為這些婦女有“煞气”。這與當時廣府 “上契”風俗聯繫起來。望子成龍是人之常情，父母若見到子女多病，身體衰弱，便給他找個多子多福的契爺、契媽，認作乾親，俗謂“上契”。上契的形式有很多種，有的是雙方感情好，互相認乾親。有的則攀附權貴，認有權有勢的人為契爺、契媽。但是，在廣州佛山一帶，有人則以“倒屎婆”有煞气，鬼見都怕，所以不少有錢人家的孩子出生後，怕孩子被邪魔侵擾而早夭，所以就請個有煞气的倒屎婆作“保護神”，稱為“契媽”，取賤生易養之意，保佑孩子健康成長。有些倒屎婆甚至有十幾二十個契仔契女。逢年過節，契子契女們上門探望契媽，非常熱鬧。(7)

發瘋妹

庭呱畫冊三百四十六圖的左上角寫着中文的標

▽ Collection of Peabody Essex Museum，見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社，1999 年，頁 277 。

題“發瘋妹”，描繪了一個表面上看起來風情萬種的漂亮少女，其實表現的則是明清時期直到民國時期，嶺南地區傳說中特有的一種讓人聞之色變的“痲瘋女”。清初嶺南著名文人屈大均在其《廣東新語》的“瘋人條”中詳細記載了當時嶺南痲瘋女及其令人膽寒的“過癩”傳說：

> 粵中多瘋人。（……）是中瘋疾者十而五六，其病初發，未出顏面，以燭照之，皮內赭紅如茜，是則賣瘋者矣。凡男瘋不能賣於女，女瘋則可賣於男，一賣而瘋蟲即去，女復無疾。自陽春至海康，六七百里，板橋茅店之間，數錢妖冶，皆可怖畏，俗所謂過癩者也。(8)

由此可知，“過癩”的傳說在清初就已經廣為人知了，正是這種傳說為後來廣泛傳播的“痲瘋女”故事打下了基礎。

對這些痲瘋女，政府也曾經採取過相應的管理措施。作為外鄉（浙江）人的吳震方也在清初對當時廣東潮州地區痲瘋女的管理及“過癩”的傳說進行了記載：“潮州大痲瘋極多，官為立痲瘋院為養濟院之設也。（……）有井名鳳凰，井甘冽，能癒疾。瘋者飲之即能不發，肌肉如常。若出院不飲此井即仍發矣。（……）瘋女飲此水，面目倍加紅潤光彩。設有登徒子犯之，次日其女宿病已去，翩然出院，而登徒侵染其毒，即代其瘋，不數日眉鬚脫落，手足痲痹，肢節潰爛而死矣。”(9)

在儒者的筆下，“痲瘋女”也會因仁義道德的力量，演化出讓人感慨的故事。乾隆四十五年（1780）刊刻的《秋燈叢話》，就記載了粵東這樣一位“仁義”痲瘋女的故事，就算是“過癩”，在仁義面前無所作為了：

> 粵東某府，女多癩疾，必與男子交，移毒於男，女乃無患，俗謂之“過癩”。然女每羞為人所識，或亦有畏其毒而避者，多夜要諸野，不從則啖以金。有某姓女染此症，母令夜分懷金候道左。天將曙，見一人來，詢所往，曰：“雙親早沒，孤苦無依，往貸親友為餬口計。”女念身染惡疾，已罹天罰，復嫁禍於人，則造孽滋甚，告以故，出金贈之。其人不肯受，女曰：“我行將就木，無需此。君持去，尚可少佐衣食。毋過拒，拂我意。”其人感女誠，受之以去。女歸，不以實告。未幾，症大發，肢體潰爛，臭氣侵人，母怒其誑，且懼其染也，逐之出，乃行乞他郡。至某鎮，有鬻胡麻油者，女過其門，覺馨香撲鼻，沁人肌髓，乞焉。眾憎其穢，不顧而唾，一少年獨憐而與之。女飲訖，五內頓覺清涼，痛楚少止。後女每來乞，輒挹與，不少吝。先是，有烏梢蛇浸斃油器中，難於售，遂盡以飲女，女飲久，瘡結為痂，數日痂落，肌膚完好如舊。蓋油能敗毒，蛇性去風，女適相值，有天幸焉。方其踵門而乞也，睹少年即昔日贈金人，屢欲陳訴，自慚形穢，輒中止。少年亦以女音容全非，莫能辨識。疾癒，託鄰嫗通意，少年趨視不謬，潸然曰：“昔承厚贈，得有今日，爾乃流離至此，我心何忍！若非天去爾疾，竟面失之，永作負心人矣。”唏噓不自勝。旁觀嘖嘖，咸重女之義而多少年之不負其德，為之執伐，成夫婦焉。(10)

道光三十年（1850）成書的《客窗閒話續集》，卷四〈烏蛇已癩〉也記載了完整的“過癩風俗”。這個故事的開頭說粵東潮州府“凡幼女，皆蘊癩毒，故及芊須有人過癩去，方可婚配。女子年十五六，無論貧富，皆在大門外工作，誘外來浮浪子弟交。住彌月，女之父母，張燈綵，設筵席，會親友，以明女癩去，可結親矣。時浪子亦與宴，事畢，富者酌贈醫金送去，多則一年，必發癩死，且能過人，故親人不敢近。官之好善者，設癩院收之。”(11)

1879 年（光緒五年），漢生已經發現了“癩病菌”，癩病的性質情形已經得到了科學的認識，癩病屬於皮膚病，癩病菌潛伏期很長，直接傳染而得，不由遺傳，在皮膚感覺異常以致發生紅斑之前無從知道是否染病。雖然仍是惡疾，但其神秘性應該已經消失了。

Collection of Peabody Essex Museum, 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社， 1999 年，頁 116 。

但是直到民國年間，這種傳聞在廣東仍頗為流行。1937年4月27日《實報》“美的新聞”欄中刊登出〈麻瘋傳遍粵中〉一文云：“粵省最近痲瘋症流行甚烈，有人主張倣照西洋取締劣等民族辦法，一律處以槍決。律師葉夏聲曾經通電反對，有假令父母染此種病，為子者亦將坐視其槍斃歟？粵中人士對此問題聚訟紛紜，大有滿城風雨之慨。粵主席吳鐵城下車伊始，主張以人道立場、科學的精義，審慎設法，盡心療治，刻正延聘專家着手籌備中。”

周作人看到這則新聞以後，蒐羅有關筆記資料，寫成〈談過癩〉一文，指出從康熙年間到民國二十六年，痲瘋女和過癩的傳說兩百多年來“一直存在，雖然說得互有出入而其神奇則一”。周作人認為——

> 中醫的說法好玩，江湖派郎中乃被尊為國醫，不但主宰人民的命，還連帶的影響到文化界去，直接間接地培養着許多荒唐思想與傳說，因此他大聲疾呼，在這時代中國豈不是一個復興的民族，正將改造舊有的文化以適應現代的需要的嗎？那麼至少關於生活最切要的事情總當加以改進，如醫即是其一。

他還分析了衍生出過癩傳說的原因：

> 大約第一是香豔，而第二是離奇。據說除斯替文生是例外，沒有女人不成小說，這本來也是平常的事，中國的例未免傾於太過，蓋常由細腰而至於小腳也。談奇說怪亦是人情，中國又往往因此而至破棄真實，此誠可謂之嗜痂不惜流血矣。(12)

唱盲妹（瞽姬）

唱盲妹是廣州茶樓飯館或者公共場所常見的人物，她們出身低賤，而又有生理殘疾，很難從事其它的行業，祇能以賣唱為生，向聽眾收取微薄報酬以求三餐溫飽。她們大多生活清苦，飽受人間冷暖，是值得同情的女性。直到20世紀40年代，廣州的茶樓都開早午晚三市，午晚市有些茶樓還有女藝人演唱粵曲，時稱唱女伶、唱盲妹。庭呱畫冊第23圖就描繪了這樣一個以奏樂賣唱為生的“唱盲妹”。

唱盲妹們除了在酒樓飯館演出之外，還在一些歲時節令出現，成為年節中常常能夠見到的人物。譬如，“春節盲妹歌”。過去廣州有一種以唱“龍舟”為生的職業藝人，大多是雙目失明的女子，俗稱這種龍舟歌為“盲妹歌”。春節期間，為了討點“利是”，她們會挨家挨戶去賣唱，唱的都是吉祥如意恭喜發財閤家歡樂之類：

> 天官賜福到門廳，太平天下永無憂。
> 門前銀樹花開放，開枝發榮仔高堂。
> 滿堂吉慶人興旺，福祿雙全老少康。
> 今晚大家同飲暢，等你夫妻和順百年長。
> 五福臨門萬事興，吉星拱照到門庭。
> 金錢多賺年年盛，招財進寶又添丁，
> 等到兒孫累代皆昌盛，一路英雄立太平。(13)

此外，在一些女性節日中也經常可以見到唱盲妹的身影。農曆七月初七是傳說中牛郎和織女相會的日子，廣州俗稱“七姐誕”，這是過去廣州未婚女子最隆重的節日。城市街道和鄉間很多村莊都有“拜七姐會”的組織，這是姑娘們自願組織的鬆散團體，從五、六月便開始籌辦擺七夕和拜七姐的活動，到七月初六初更時分，姑娘們便會盛裝“拜七姐”，有錢人家的姑娘們，濃妝豔抹，爭妍鬥麗，還邀集親友，換招瞽姬（俗稱盲妹），通宵娛樂。(14)

廣府地區是觀音崇拜興盛的地區，觀音是民間信仰最廣泛的一位神靈，也是廣州人神龕中供奉於首位的大神。廣州觀音誕名目繁多，有觀音生日二月十九日，觀音得道日六月十九日，觀音出家日九月十九日，還有白衣觀音誕正月初八等等。神誕期間，信徒成群結隊到觀音廟拜祭，較大的廟宇還有神像出遊活動。廣州婦女“觀音案會”，到“案頭”家飲素酒，請瞽姬唱木魚〈觀音出世〉，連唱幾個晚上，其中以六月十九正誕期間最為熱鬧。(15)她們演唱所本的木魚書也出現在庭呱畫冊中，庭呱畫冊第148圖和第262圖描繪的都是“賣木魚書”的情形，

Collection of Peabody Essex Museum, 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社， 1999 年，頁 124 。

不過前者描繪的是行販，而後者描繪的是擺攤，可見，當時的廣州街頭，木魚書當是尋常可見之物，為人們所喜聞樂見。

蜑家女

蜑家是珠江、閩江流域和沿海特殊的水上居民，是生活在社會最底層的民眾。他們終生生活在水上，各種船隻組成他們的生存空間，“他們一切的起居、飲食、婚姻、喪祭，無一不在水上。除了他們自己喜歡，他們用不着跑到陸地上來尋找他們的日常或者特別的需要。總而言之，他們是自成一個世界，別有一個天地”。(16)在從黃埔島前往廣州城的水道上，生活着大量蜑家人，人數眾多，形成了“一個水上的廣州”。(17)澳門是當時歐美商人的“押冬”之地，那裡沿海也是蜑家生活的地區。蜑家船密密麻麻地擁擠在珠江河道和澳門的水面，使往來的船隻幾無立錐之地，很多蜑家船就停泊在外國商館區的岸邊，18-19世紀來廣州的西洋人無不對此留下了深刻的印象，因此描繪蜑家的外銷畫題材多樣。庭呱畫冊第40圖〈鹹水妹〉、第58圖〈蜑婦〉和第343圖〈水雞賣馬蹄〉都是描繪的多個不同的蜑家女形象，從對她們的稱呼以及她們所從事的工作來看，這群女性都是在社會底層飽受歧視和折磨的人。

依照清代夷務管理體制的規定，外國人在廣州的貿易和生活都被限制在黃埔村，以及珠江沿岸狹小的空間裡，舢板船上的蜑家女作為他們唯一能夠直接接觸到的中國女性，是可以讓他們產生無限美好遐想的。她們健康、勤勞，沒有太多的禁錮而顯得活潑而開放，橫水渡上美麗、勤勞而健康的蜑家女子，是西方人眼中賞心悅目的異性形象，成為外銷畫反複描繪的主題。譬如大多由蜑家承辦的橫水渡，橫水渡上美麗而風情萬種的蜑家女子，是常見的題材。(18)但是，在中國社會中，這些蜑家女由於她們生活方式特殊、生活貧困、教育程度低，卻成為社會上並不受歡迎的一類人。她們終身勞作換取微薄的生存資本，還要遭受社會的歧視和不公平對待，這樣的內容也出現在外銷畫上，譬如〈水雞賣馬蹄〉圖(19)，就生動地再現了當年貧困的蜑家婦女艱難度日，卻被人侮辱性地稱為“水雞”。

蜑家女生活在澳門和廣州，不僅僅是西方人能夠接觸的唯一中國女性群體，而且由於她們生活的地方靠近西洋人，她們也會與西洋人之間發生各種方式的來往。一些蜑家女會為西洋人提供洗衣等服務，而獲取一定的報酬。而另外一些西洋人，則會在蜑家女處尋花問柳。1765年來廣州做生意的英國浪蕩子威廉·希奇（William Hickey）在其回憶錄中記載了他與同伴在黃埔村的風流韻事。他說當時在黃埔附近的 Lob-Lob 小溪，有成群的水上賣淫女，被人稱為“鹹水妹”，她們的色情服務能夠使得那些在碼頭停泊裝卸貨物時勞累的水手安靜下來。(20)尤其是在澳門，很多西洋人並沒有嚴守單身生活，很多人傳出與蜑家女有染的緋聞。

長期居留在澳門的著名英國畫家錢納利，創作了好些以蜑家女為主要題材的繪畫作品，這些作品成為很多外銷畫作的原型，現藏於香港上海匯豐銀行的〈澳門漁女圖〉和香港思源堂藏的〈澳門漁女圖〉，就是非常著名的畫作。在這兩幅畫作中描繪的是叫做 Alloy 和 Assor 的蜑家女子，她們都曾經做過錢納利的模特，而且 Assor 的油畫肖像曾經於1844年在英國皇家美術學院展出，受到廣泛關注。據說錢納利與其中一位存在感情關係，根據當時西方人澳門的生活狀況，是有可能的。在這兩幅畫裡面，兩位蜑家女都是赤腳無纏足，身穿藍色外衣，頭繫紅色頭巾，背景是海面上行走的船隻。這些繪畫元素也是廣州外銷畫家描繪蜑家女所用的語言。第40圖描繪的“鹹水妹”，正是錢納利著名的蜑家女油畫(21)的線描臨摹本，不過庭呱畫冊的線描圖描繪的方向正好相反，而且被人輕薄地冠以“鹹水妹”的不雅名稱。

著名的《廣州番鬼錄》的作者威廉·亨特（William Hunter）就與一蜑家女有染，與她保持了很長一段時間的關係。來自費城的鴉片貿易急先鋒本傑明·威爾考克斯（Benjamin Chew Wilcocks）與畫家錢納利是好朋友，在澳門還與當地女子生下一個女兒。(22)

1844年約翰·赫德在給他的知己查理·布朗（Charley Brown）寫信，當時他正處在一個很難保持他自己的道德的時期：

▽ Collection of Peabody Essex Museum. 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社，1999年，頁276。

我寄給你的這位澳門女孩的肖像是這裡一位英國紳士情婦的真實肖像。她有一個妹妹，也被這位紳士包養，與她一樣漂亮。這裡還有一位名叫“ayow”的小姑娘大約十五歲，她居住在我們房子附近的船上，比前兩位都漂亮。她仍然非常貞節，拒絕了500美元的金錢，但我懷疑不久以後就會變得好說話。這種事情在這裡被看成是親切的穢行，澳門有很多混血小孩。(23)

上述圖畫中所描繪的這些女性題材，並不是清代廣州口岸社會生活中的主導者，也不佔廣州口岸人口的大多數，但是她們仍然是廣州口岸社會生活特有而重要的參與者，她們通過特有的方式出現在社會生活和民俗文化中。

這兩套外銷畫畫冊分別產生於18世紀末和19世紀30年代的廣州口岸，雖然沒有具體的資料顯示外銷畫家們是如何選擇要去描繪這些人物形象，是他們自己的選擇，抑或是西方顧客的意圖？不管怎樣，這些繪畫非常生動地為我們留下了當時廣州市井生活的鮮活畫面，傳達了更多的嶺南社會生活和民俗文化資訊。今天看來，正如黃時鑒先生指出的：“這些畫作的特殊魅力可能比當年初創之時更為強烈，使人凝目，催人探索。除了它們的藝術水平，人民更多地致力於去認識它們的歷史文化價值。”(24) 誠哉斯言！外銷畫作為珍貴的圖像資料，展現了當時廣州口岸社會文化生活和經濟貿易盛況，使我們可以看到當時廣州口岸的各種職業、行為方式、生活習慣、服飾髮型等，中國傳統的官修史書極少描繪這方面的圖像資料，以往的史學研究也很少關注這些內容。由於外銷畫題材的多樣性，是不可替代的反映口岸風情和市井風情的歷史記錄，促使我們從新的角度觀察和探討廣州口岸的歷史面貌，將目光更多地轉向下層社會。這樣將大大開拓研究空間。

〔本文的撰寫得到“廣東省哲學社會科學十一五規劃2006年度青年項目”的資助，謹致謝忱！〕

【註】

（1）黃時鑒、沙進編著：《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社，1999年。

（2）（3）黃時鑒、沙進編著《十九世紀中國市井風情》，頁1；頁10。

（4）與此同類的畫冊包括陳玉環主編《西方人眼中的中國情調》，中華書局2001年；劉志偉、劉明倩主編《羊城風物 — 英國維多利亞．阿爾伯特博物院藏清代廣州外銷畫》，上海古籍出版社，2003年。這兩本畫冊出版的分別是收藏在廣州博物館和英國維多利亞．阿爾伯特博物院的一批反映清代廣州市井風貌和社會生活的外銷水彩畫，主題包括絲綢、瓷器和茶葉等外銷商品製作過程、船舶畫和各種行業情景等。這些畫冊促使我們從新的角度來認識廣州口岸特殊的文化形態，具體觀察廣州在中西經濟文化交流中的特殊地位。

（5）（6）黃時鑒、沙進編著《十九世紀中國市井風情》，頁9；頁8。

（7）葉春生：《廣府民俗》，廣東人民出版社，2000年，頁118。

（8）屈大均：《廣東新語》，中華書局，卷七，〈人語．瘋人條〉。

（9）吳震方：《嶺南雜記》，康熙間刊《說鈴》本，卷五。

（10）宣鼎：《夜雨秋燈錄》，卷十一，第十五則，上海古籍出版社，1987年恆鶴點校本。

（11）吳熾昌：《客窗閒話正續集》，北京時代文藝出版社，1987年石繼昌點校本，頁214。

（12）周作人〈談過癮〉，載周作人自編文集《秉燭後談》，河北教育出版社，2002年，頁89-96。

（13）（14）（15）葉春生：《廣府民俗》，廣東人民出版社，2000年，頁19；頁39；頁69。

（16）（17）伍銳麟〈沙南　民調查〉，見氏著《粵海虞衡冊一秋 — 伍銳麟調查報告集》，國際炎黃文化出版社，2005年9月，頁38。

（18）參看拙著《清代洋畫與廣州口岸》，中華書局，2007年，圖版28。

（19）參見黃時鑒、沙進編著《十九世紀中國市井風情》，頁276，圖版343。

（20）William Hickey, *Memoirs of William Hickey,* Vol. 1, Alfred Spencer ed., New York: Alfred A. Knopf, 1923, p. 198.

（21）錢納利的著名油畫 A Sampan Girl of Macau，收藏於香港上海匯豐銀行，畫作見 G. H. R. Tillotson, *Fan Kwae Pictures, Paintings and Drawings by George Chinnery and Other Artists in the Collections of the Hong Kong and Shanghai Banking Corporation,* Spink & son Ltd. For the Hong Kong and Shanghai Banking Coporation, London, 1987, p. 23.

（22）（23）Jacque Downs, *The Golden Ghetto, The American Commercial Community at Canton and the Shaping of American China Policy, 1784-1844,* London, 1997, p. 13; p. 50.

（24）前引黃時鑒、沙進編著《十九世紀中國市井風情》，1999年，頁11。

Collection of Peabody Essex Museum, 見黃時鑒、沙進主編《十九世紀中國市井風情》，上海古籍出版社， 1999 年，頁 133 。

吳榮光書畫鑒藏活動研究

萬新華*

清中期以來，廣東經濟漸趨繁榮，古書畫鑒藏之風興起，藏家輩出。佛山吳榮光（1773-1843）精書法，善鑒藏，是廣東鑒藏之風的先行者。在仕遊天下的同時，吳榮光利用特殊的身份，與博雅文士遊歷，和文物藏家交往，飽覽飫看豐富的私家收藏，造就了非凡的鑒賞眼力。吳榮光積極投身於個人收藏的事業，在北方和江南搜求名跡，慘澹經營，庋藏書畫堪具規模，拉開了南粵書畫鑒賞、收藏之序幕。晚年，吳榮光手不釋卷，開始了浩繁的著述工作，整理歷年的書畫文物收藏，著成《辛丑銷夏記》，依託着鄉鄰同好的交際網絡直接或間接指導了廣東的一系列鑒藏活動，成為廣東書畫收藏史上名副其實的先行者和書畫鑒賞風氣的領路人。

本文主要依據《辛丑銷夏記》，參閱其它相關文獻，仔細梳理，試圖從交遊對吳榮光鑒藏的作用、吳榮光書畫鑒藏態度與趣味、吳榮光書畫收藏來源與去向、吳榮光對藏品的閱玩、吳榮光鑒定書畫的經驗等方面，立體地呈現吳榮光豐富而生動的古書畫鑒藏活動之基本面貌，揭示收藏家本人在古書畫收藏、鑒定、欣賞方面的主要特徵，希冀引發更為深入的探討和研究。

吳榮光（1773-1843），字伯榮，號荷屋，晚號石雲山人、拜經老人，廣東南海人；嘉慶四年（1799）進士，由編修擢御史，道光中任湖南巡撫兼湖廣總督，後坐事降為福建布政使，道光二十年（1840）致仕回鄉。在生命的最後幾年裡，吳榮光無它消遣，手不釋卷，開始了浩繁的著述工作，整理歷年的書畫文物收藏，撰寫研究，《吳榮光自訂年譜》、《辛丑銷夏記》、《筠清館金石文字》、《筠清館金文》、《歷代名人年譜》等先後脫稿或刊梓，成為清代官紳退休後醉心撰述的代表性人物。

在仕遊天下的同時，吳榮光利用其特殊身份，與博雅文士遊歷，和文物藏家交往，飽覽飫看豐富的私家收藏，造就了非凡的鑒賞眼力。吳榮光積極投身於個人收藏的事業，在北方和江南搜求名跡，慘澹經營，庋藏書畫甚具規模，拉開了嶺南書畫鑒賞、收藏之序幕。後來，出身於殷商鉅賈的繼起者潘正煒（1791-1850）、梁廷枏（1796-1861）、孔廣陶（1832-1890）等人一方面承接從吳榮光家藏中流散出來的作品，另一方面以重金吸引古董商將各地書畫文物不斷帶來廣東。廣東的本土收藏量及古書畫市場已漸具規模，來自江南與北方的藏品開始廣泛流通，南海、番禺、順德地區的豪門鉅室亦趨尚收藏，成為清代中後期廣東地區最值得關注的文化現象之一。

在這一歷史進程中，吳榮光的作用不可低估。在長期的書畫鑒藏活動中，吳榮光逐漸樹立起較高的威望，依託着鄉鄰同好的交際網絡直接或間接指導了廣東的一系列鑒藏活動，成為廣東書畫收藏史上名副其實的先行者和書畫鑒賞風氣的領路人。

*萬新華，1998年畢業於南京藝術學院美術史系，同年入南京博物院工作，現任南京博物院藝術研究所副研究員，主要從事中國美術史研究，歷年來發表論文四十餘篇，出版論文集《中國美術探微》，出版著作《元代四大家 —— 文人畫的重要里程碑》、《柯九思》、《傅抱石藝術研究》、《藝術中的傳播》（合著）、《舍形悅影》（合著）、《南朝陵墓雕刻藝術》（副主編）等。

本文主要依據《辛丑銷夏記》，參閱其它相關文獻，仔細梳理，試圖立體地呈現吳榮光豐富而生動的古書畫鑒藏活動之基本面貌，揭示收藏家本人在古書畫收藏、鑒定、欣賞方面的主要特徵，希冀引發更為深入的探討和研究。

交遊對吳榮光鑒藏的作用

在四十三年的官宦生涯中，吳榮光足遍京、津、豫、蘇、浙、皖、贛、陝、黔、閩、湘、鄂等地，行萬里路，廣交天下朋友，結識了許多書畫界、鑒藏界的知名人物或翰墨時望，如劉墉（1719-1804）、陳崇本（1730-?）、翁方綱（1733-1818）、蔡之定（1745-1830）等；或風韻名流，如永瑆（1752-1823）、阮元（1764-1849）、李宗瀚（1770-1832）、張岳崧（1773-1842）；或同鄉同好，如謝蘭生（1760-1831）、葉夢龍（1775-1832）、潘正煒等人；或少年才俊，如羅天池（1805-?）、伍元蕙（1824-1865）等人，他們或雅集聚會、品評優劣，或賞奇析疑、砥礪學問，或吟詩作畫、感歎人生，形成了一個比較固定的文化交遊網絡。與此同時，伴隨着吳榮光多次回鄉，南海地區形成了一個以吳榮光、葉夢龍為核心的藝術、收藏文化圈，對廣東地域文化的興起、發展起到了不可低估的作用。

嘉慶四年（1799），吳榮光高中進士，離開南粵來到了京城。毋庸置疑，從南海到京城，是吳榮光人生中的一個重要經歷。視野的開闊、閱歷的增多，成為吳榮光鑒藏生活的無形資產。嘉慶九年（1804），而立之年的吳榮光師從翁方綱講授金石、考據之學，開始了翁、吳兩人十五年的交往史，這年，翁方綱正因嘉慶皇帝開恩從馬蘭峪守陵釋歸京城，閒居在家，而圍繞在翁氏蘇齋內鑒賞品藝、交往酬酢的收藏精英不斷。嘉慶十四年（1809）秋，吳榮光以稽察中倉失察革職後回京居住下斜街，時阮元“以浙江巡撫改編修，寓居相近，日夕過從，指授經義”(1)。阮元曾奉敕修《石渠寶笈續編》並著《石渠隨筆》（1793年成書），在書畫鑒定方面頗有心得。這樣濃厚的學術空氣和良好的人際關係，對鑒賞水平、鑒定能力的積累，無疑是一種極為重要的因素。當時，資歷尚淺的吳榮光時常請教劉墉、翁方綱、阮元等人，耳濡目染之中，鑒賞能力得以逐步提高。

道光二年（1821），吳榮光在一則題跋中，談到了與劉墉、翁方綱交往的一段鑒藏翰墨軼事：

> 記在京得侍劉文清公及覃溪老人，評論書畫，互相疑難。一日，以蔡元長送郝元明使秦詩質文清公之，公謂有江湖氣，非真跡。余又以請留再看。翌日，公持卷授余曰，果是真跡，已跋之矣。又一日，覃溪老人論李春湖學士所藏虞永光夫子廟堂碑，謂近拓王節度覆本兆庶樂推等字，已缺漏矣。余曰，此唐拓殘缺，以近拓攙補耳，請再審之。翌日，覆勘定為唐拓，且鈎撫入石矣。兩公虛心下訪，與余實有翰墨緣。(2)

實際上，在吳氏早期書畫收藏過程中，這種現象不僅止一例。正如莊申所言，在書畫鑒賞方面，吳榮光青年時代見聞似乎還嫌不足，仍欠自信(3)，所以，大凡收得宋元名跡，吳榮光幾乎多呈送翁方綱進行鑒定、考證或題跋。(4)賞鑒書畫、講論鑒定及考據之學成了他們必不可少的交流內容。當然，翁方綱對於書畫、金石、碑帖的目力經驗正是吳榮光所信賴和倚重的，兩人“以志眼福”的傳觀交流甚多，僅《辛丑銷夏記》記載有：

> 宋封靈澤侯敕墨跡卷，嘉慶甲子〔1804〕得於京師，有翁方綱題跋。(5)
>
> 元錢選蘇李河梁圖卷，嘉慶十年〔1805〕左右得於京師，有翁方綱嘉慶十年六月考訂跋文。(6)
>
> 宋范寬山水圖軸，有翁方綱嘉慶辛未〔1811〕八月廿八日題跋。(7)
>
> 宋袁立儒蘆雁圖卷，有翁方綱嘉慶壬申〔1812〕冬考證跋語。(8)
>
> 宋李唐畫采薇圖卷，庚午〔1810〕得於南海，有翁方綱甲戌〔1814〕二月、乙亥〔1815〕三月兩則題跋。(9)

宋夏珪長江萬里圖卷，有翁方綱嘉慶甲戌〔1814〕四月廿日題跋。(10)

唐摹右軍瞻近漢時二帖冊，嘉慶丙子〔1816〕仲冬獲藏，有翁方綱十一月廿日題跋並借觀兩月。(11)

顯然，吳榮光受益於與劉墉、翁方綱、阮元、永瑆等時賢名宿的翰墨交往，前輩們對吳氏的提攜與幫助不言而喻。這種亦師亦友的傳授、交流的共通機制，極大地支持了吳榮光鑒賞水平的迅速躍昇。

隨着仕途的不斷陞遷，吳榮光中年後交遊圈不斷擴大，一個相對寬泛的古書畫鑒藏活動網絡隨之鋪陳開去。吳榮光依仗着與文人官僚間鑒藏往來的便利渠道，一步步積累着筠清館收藏的豐富管道和藏品質量的保障，逐漸塑造、樹立其古書畫鑒藏家的資歷和位置。而筠清館循序漸進的古書畫鑒藏交往舖設起物質基礎，亦帶動起周邊文人、官宦群體的私人往來，於是，圍繞吳氏藏品，翰墨往來，互通有無，鑒真駁偽，評判高低，無形中促成了一個相對穩定的、以品鑒古書畫為主的特色文化圈，形成一個良好的互動，推動着吳榮光鑒藏眼界的再次完善。特別是，吳榮光將書畫鑒藏的風氣帶到了嶺南，客觀上刺激着地域文化世風的發展，促進着南粵地區鑒藏文化空間的逐步形成。

總之，吳榮光書畫鑒藏活動一方面得益於這個文化圈，具有卓越眼力的鑒藏前輩為其鑒藏提供積極指導，其鑒藏眼力在熏陶中逐漸提高，為大批精品的納入奠定了必要條件。另一方面，吳榮光鑒藏活動亦反作用於這個文化圈，共同營造了氣氛良好的一個空間和舞臺，一批鑒藏家、書畫家、理論家圍繞於筠清館，及時反饋資訊，形成互補。於是，依賴古書畫鑒藏文化圈建立的各自獨立又相互滲透相容的交遊場域，在地方文人、收藏菁英的文化社交活動中，其共同利益和地域關係網絡得到再次確認和強調，吳榮光的書畫鑒藏活動的意義也由此得到最大程度的呈現。

吳榮光書畫鑒藏態度與趣味

一、收藏心態

道光辛丑(1841)五月廿八日，幾近古稀之年的吳榮光受潘正煒之邀在鶴露軒鑒賞明代董其昌〈秋興八景圖〉冊，因“此幅有易去畫語”，十分感慨：

香光起為湖廣提學之後未擢太常之前，而銘心絕品書畫散易殆盡，雲煙過眼當作如是觀，視米老之日盥手看兩回為黃昇中計歲月癡矣！香光六十外書畫始散，米老壽五十有九，則為計其把玩自適之日月果孰豐而孰嗇耶！大抵翰墨久暫有定，亦視夫人之緣法深淺也。因香光此幅有易去畫語感慨繫之。(12)

此番論述也道出了吳榮光鑒藏生活一生的心聲。雖然，吳榮光多年來一直竭盡全力從事古書畫收藏活動，有時甚至“累心”(13)，但他從未抱有永佔書畫收藏的態度，而以豁達超邁的樂觀心態視之為“雲煙過眼”，常將自己的藏品視為一種得於“翰墨因緣”的幸運之物。辛丑(1841)四月十六日，吳榮光整理自己的藏品，題跋了五代張戡〈人馬圖〉軸：

此幀余以嘉慶庚午南旋見於書畫肆中，越十餘年，道光乙酉四月歸省得之，迢迢嶺海，竟無真鑒，殊自幸墨緣之不偶也！(14)

吳榮光十分相信這種緣份，反複在其藏品的題跋中表達了如此觀念。道光甲午(1834)七月十日，六十二歲的吳榮光在湖南官署再次閱玩早年購藏的宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉，目睹舊藏，感慨萬千：

此卷以乾隆甲寅二月得於南海之佛山，嘉慶間攜至京師，遂有劉文清相公及翁閣學、錢少宰、張太守題跋，迄今四十年，實為余收書畫之始，雲煙過眼，尚得久留，欣幸記之！(15)

〔清〕萬承紀〈吳榮光像〉(局部・紙本・設色・ 167.5 cm x 59.9 cm 1810 年） 北京故宮博物院藏
該畫是畫家為記錄吳榮光嘉慶丁卯（1807）秋使浙便道遊覽泰山而作，以松壑覽勝紀之。

吳榮光良好的收藏心態及透澈體悟，促成了其務實嚴謹的收藏擇取。在吳榮光看來，這些收藏祇是“偶有所得”(16)，自刻“曾在吳石雲處”收藏印以表明心志，此亦如宋代米芾曾說：

> 余家晉唐古帖千軸蓋散一百軸矣，今惟絕精祇有十軸在，有奇書亦續續去矣。（……）書畫不可論價，士人難以貨取，所以通書畫博易，自是雅致。今人收一物與性命俱，大可笑。人生適目之事，看久即厭，時易新玩。兩適其慾，乃是達者。(17)

所以，在吳榮光一生收藏活動中，藏品流通時而有之，或交換，或散去。吳榮光認為，陶冶情操、愉悅消遣，提供賞心悅目的享受是收藏、賞鑒的目標。因此，以輕鬆的態度對待賞鑒活動使他和朋友間的交流十分隨意，分享成了他一生的鑒藏心態(18)，所以，吳榮光的藏品時常輾轉於師友之間。

吳榮光雅好書畫但從不覬覦別人的收藏。戊子(1828)冬月，潘正煒可能出於吳榮光藏有五代周文矩作品之考慮，決定相贈所藏明代顧雲臣〈擬周文矩紅線圖〉，吳榮光並未奪人之愛，“謝而還之”：

> 戊子（1828）冬月，季彤觀察以此幀見遺，予素不欲人割愛，謝而還之。(19)

可見，吳榮光不是一個耽於收藏之人，從不會產生貪念。這種心態，對於收藏家來說，是比較實在的。

二、鑒藏趣味

吳榮光一生好文物，以文人官吏的身份從事古書畫收藏幾近五十年，不遺餘力，曾得文同〈墨竹圖〉真跡，因題其室曰“可庵”。(20) 他從流散於世的真贋書畫中，甄別遴選、擘利求索、披沙瀝金，收藏了一批古代書畫力作，上至晉人名帖，下至明清字畫，以及古代金石鼎彝拓片等，琳琅滿目。

道光辛丑(1841)，吳榮光告老還鄉，過起了悠閒的鄉紳生活，着手整理自己的藏品，倣高士奇(1645-1704)《江村銷夏錄》體例，以人物為綱，以時代為次，收錄家藏或寓目自東晉王羲之至明末倪元璐等人書畫名跡一百五十一種，著成《辛丑銷夏記》五卷，詳細介紹作品內容、前人評論、真跡題跋、鑒藏印記、遞藏過程，時有吳榮光評論、考證之按語，或記述流傳原委，或辨正前人記載之誤，所採既詳備，考證亦精審，一直為學界所稱道，難怪余紹宋（1883-1949）感慨：“是書體例雖倣自江村，而精審過之；所附跋語考證至為確當，偶附題詠亦無泛辭，可謂青出於藍矣。”(21)

雖然，吳榮光一生收藏古代書畫之具體數目已無從知曉。但是，我們仍能依據文獻探索出大致的脈絡。除《辛丑銷夏記》有所交待外，吳榮光的若干藏品資訊，仍散佈於相關文獻中。根據不完全統計，筆者整理、分析資料，初步輯錄出〈吳榮光收藏繪畫目錄〉、〈吳榮光收藏法書目錄〉，擬定〈吳榮光書畫藏品分析表〉(22)，以探尋他對於歷代書畫藏品的賞鑒評論與審美趣味的特色。

吳榮光書畫藏品分析表

形制 / 時代	繪畫				法書			
	卷	軸	冊頁	合計	卷	軸	冊頁	合計
唐、宋	9	10	34	53	4		9	13
元	8	16	13	37	5		15	20
明	15	18	11	44	17		12	29
清	1				1		3	3
總計	33	44	58	135	26		39	65

經過整理，我們不難發現，吳榮光的書畫收藏基本取向於宋元名家作品和明初吳門四家，其藏品跨度所強調的收藏風格在一定程度上代表了清代中期文人精英的整體收藏趣味和偏好。清初以來，宋元書畫是古書畫鑒藏家們的首選目標，齋中有無宋元畫，被認為是區別大藏家與小藏家的標準之一。儘管古原宏伸的研究結論表明，18 世紀由於皇室大量壟斷古書畫收藏，古書畫資源（特別是明代以前的歷代書畫）變得十分匱乏，倖存於民間的宋元名跡已是鳳毛麟角，而在流通渠道中肯定贋品充斥、真偽難辨。[23]但是，對於宋元書畫的競相追逐仍是嘉慶、道光年間古書畫收藏界的一大偏向。[24]

一般來說，書畫鑒定是收藏的前提。清代的古書畫收藏有個基本的規律和現象，即 “經過知名書畫鑒賞家收藏過的書畫藏品、經過著錄的藏品，漸漸形成了一個傳播的系列過程，構成了古書畫市場的主體框架結構，即以鑒、藏為主要構成的書畫市場結構、以收藏名人字畫為目的、展現文人官僚品位化生活為特徵的古書畫市場形式，主控着古書畫的流通領域”[25]。莊申通過研究發現後亦認為，清代收藏家“在原則上喜歡收藏的作品，以曾由早期的書畫著作加以著錄的、或曾由著名的畫家和收藏家所一度藏有的那種畫跡為主”[26]。吳榮光的宋元書畫收藏共有一百二十三件，其來源同樣顯示了類似的特徵，如五代張戡〈人馬圖〉軸曾經梁清標（1620-1691）收藏，五代佚名〈按樂圖〉軸先後經項元汴（1525-1590）、高士奇遞藏，宋趙佶〈御鷹圖〉軸經安岐（1683-?）收藏、元倪瓚〈與張德常劄〉冊經卞永譽（1645-1712）《式古堂書畫彙考》著錄、倪瓚〈優缽曇花圖〉軸為吳昇《大觀錄》著錄、元王蒙〈松山書屋圖〉軸經孫承澤（1592-1676）《庚子銷夏記》著錄、繆曰藻（1682-1761）收藏，元王蒙〈聽雨圖〉卷見於朱理存《鐵網珊瑚》、卞永譽《式古堂書畫彙考》著錄，而〈宋拓五字不損真定武蘭亭敘〉卷元代喬篁成、王芝，明代韓逢禧、項元汴，清初梁清標遞藏，“流傳有緒”，“著錄已得大判”。[27]由此可見，清初諸家著錄或收藏、業已判定的宋元書畫精品是吳榮光收藏選件的取向之一。

毫無疑問，以文人書畫譜系為主脈的收藏，是吳榮光書畫收藏的一大特色。道光甲申（1824）二月，吳榮光購得王蒙〈聽雨樓圖詩〉卷。十餘年後，他以豐富的學識嚴密考證了作品的流傳過程，記錄了王蒙畫作是如何在倪瓚以下等文人雅士的鑒賞品評中逐步成形為典範並蔚為風尚的[28]，試圖表明王蒙作品是經由傳統文人精英透過賞鑒品評的方式而不斷地賦予其文化意義與藝術價值。他的收藏舉動不僅展現了自己與前輩文人們有着相同的賞鑒品位，更象徵着自己繼承了傳統文人畫的精神。

所以，吳榮光在注重收藏以文同、蘇軾、米芾為代表的“宋代名跡”，以趙孟頫、錢選、黃公望、王蒙、倪瓚等人的元代文人畫家真跡的同時，也沒有偏廢對明中期“吳門四家”和以董其昌為代表的晚明文人書畫家作品的搜集，如“吳門四家”書畫達二十三件，董其昌作品九件，儘管他一度宣稱，“有明距今尚近，其殘篇斷簡，亦不錄入。”[29]當然，這可能與當時的鑒藏風氣有着極大關聯。莊申的研究表明，道光、咸豐之際的江南收藏圈最為重視的繪畫群體首選為“明吳門四家”[30]，而吳榮光也一直將江南的書畫市場作為其收藏品的主要來源地，深受江南書畫鑒藏趣味的影響，顯示其對“吳門畫派”畫家作品的熱衷與偏好。正如趙力感言：“當我們將視點擴大至整個江南地區的收藏界，即可發現嘉道年間熱衷於‘吳派’作品的收藏者比比皆是，並非是一地一邑所獨有的情形。”[31]或許由於時間原因，吳榮光並不關注或涉及當朝書畫的收藏，明顯帶有“重古輕今”的收藏趨勢與態度，即便是十餘年後受同治、光緒年間收藏家極力追捧的“清初正統派六大家”書畫作品基本不為吳榮光所重視，有案可稽的僅見王鐸〈枯蘭復生圖〉卷和傅山小楷等。

作為一個正統文人，吳榮光對受明代中後期“心學”影響而興起的“狂怪”風格的書畫作品幾乎不屑一顧，嘗論書曰：“蘭亭已退筆，正謂防痛快；下至張與顏，猶然二王派；戈磔雖小異，古法未逾界；作俑如周越，流毒甚蜂螫；徒恃血氣勇，勝人若樊噲；莽莽至元明，紛紛逞狂怪。”[32]在吳榮光眼裡，“劍拔弩張之形”乃是“流毒”，不宜學

習，晉唐人乃是正道。(33)而且，他對明末董其昌倡導的“以禪語悟書畫”理論頗有微詞，儘管他十分佩服董氏才華：

> 香光以禪語悟書畫，有頓證而無漸修，頗開後學流弊，然其絕頂聰明，不可企及。(34)

吳榮光內心十分牴觸晚明以來的心學末流和禪學弊端，一直堅守正統的儒學信條，因此作用於書畫收藏上，“明初浙派”（僅戴進〈介子推偕隱圖〉軸）和以徐渭以來的明末狂怪風格的書畫作品絕少見於吳榮光的視野。在他看來，吳門畫派以來的文人畫才是中國繪畫的正道。當然，這種書畫觀念貫穿於吳榮光一生的古書畫鑒藏活動和書畫創作活動，並一直持續到他去世。

受董其昌南北宗的影響，吳榮光的大宗收藏可看出其藏品選件是對清代中期收藏圈傳統趣味的延承。重視董其昌南宗體系論下書畫體系的收藏取向已成為清中期江南鑒藏界的共識，如同莊申認為，嘉慶、道光年間的廣東因收藏資源對江浙地區的依賴性而客觀上受到了後者藝術趣味、價值判斷的“侵蝕”(35)，19世紀前期的廣東收藏家群體如葉夢龍、潘正煒等人的收藏脈絡亦呈現了其對古書畫收藏的共同價值取向和審美喜好。當然，這種趣味不僅事關個人的選擇，而是清代乾隆以來古書畫收藏圈整體對宋元名跡和南宗文人書畫“兼愛”的風尚。吳榮光在嘉慶、道光年間努力蒐羅宋元名跡和“吳門四家”的畫作，可視為清代中期古書畫鑒藏界普遍現象中一個典型案例。

綜上所述，吳榮光的書畫收藏理念是:其一，大力搜集宋元書畫珍品，盡量是名家名跡，佚名藏品也未嘗不可；其二，較為重視吳門畫派以來的明代南宗文人畫體系的書畫作品，風格多以“虛和朗潤”（有時稱“虛和宛朗”）為主，狂怪野逸類不在收藏之列。(36)相對而言，吳榮光的收藏標準，是比較嚴格的。

三、喜好收藏名家臨本

對於繪畫鑒賞品評的方式，吳榮光不僅關注畫面的構圖形式、題材表現和精神境界，對於創作者本身的學識修養與專業技能，也多加強調，進而十分重視臨本對於技法傳承的積極意義：

> 余謂古人創為一圖，其氣韻、筆法、胸次、境地，後人斷不能到。而去古日遠，原本又未必能長留天地間，故唐、宋以後，有名之跡，端賴得人傳模，以開悟後學。故遇撫古之本，必當亟收，俾六法不墜如線。(37)

在古代，中國畫家對繪畫的學習與繼承，主要是通過臨摹古代作品來進行的。在臨摹過程中，學者可發現古人的筆墨、設色等技法，從而得到啟示。因此，為學習而實行臨摹的意義是進取的，也是積極的。同時，出於古畫保存因素的考量，有的收藏家還進行拷貝、複製代替真跡，一則以增加古書畫的可傳性，而且又能用於交流、鑒賞、學習。

“撫古之本，可使六法不墜如線”，吳榮光在偏重古代臨本的保存性意義之同時，關注古代書畫對技法傳承的本體意義，表明了他對古書畫鑒賞的一種態度和趣味。所以，他在收藏過程中尤其注意名家摹本的搜集，以實踐自己的書畫理論。

吳榮光十分佩服明代仇英的臨摹功夫，平日鑒賞仇氏畫作數十幅：

> 仇實父，余所見不下數十幅，都無題詠，甚且有不著款者，意者如禪家不著語言文字為上乘耶！然唐宋名跡，正賴此手模傳不少。（……）曾見實父〈中興瑞應〉、〈清明上河〉兩圖，於原跡不差杪忽，〈清明圖〉且畫至兩載有奇，此真苦心績畢之士，而有明諸名士斷不屑為者，故於此所作十景冊為季彤觀察論之。(38)

在吳榮光看來，法度是十分重要的，古代名跡則是法度的實物載體。辛丑（1841）五月十九日，吳榮光為潘正煒題跋所藏明仇英《人物山水》扇冊，在第十幅〈茅亭獨坐〉中闡述了他對臨本的態度：

嘗歎聰明絕頂人謂臨古止師其意不必求之形似，此論一開，竟有橫塗亂抹而即以為王、盧、荊、關者，譬如畫一壯士而曰此美人也，畫一臞仙而曰此天官也，能不令古人之日伺其傍而聽然乎！余謂古人為一圖，必有若大胸襟費若干心思才力而始成，六法不絕如線端賴臨摹以傳也！(39)

吳榮光進而提出了“臨本貴在形似”的觀點：

蓋古人每作一圖，其經營位置，不知費幾許苦心，以泄發其胸中山水之奇。時代既遠，端賴妙手傳模，與古人心心相印。趙卷董跋，以書家肖似古人不能變體為書奴，董以禪理悟書法，自攄他所得耳！余謂自運固宜善變，若臨本不似，則何貴於臨，書畫一理也。(40)

道光辛丑(1841)秋，時年六十九歲的吳榮光在跋邵文莊公〈點易臺詩真跡〉卷時對明人“舍實踐而蹈空言”的“痼習”進行了駁斥，進而再次強調“形似”之意義：

文莊點易臺，不過因客遺像筆以為點易之用而作，遂開明季蹈空痼習。(……)余嘗謂，釋氏之學作辨太極圖說駁之，詎知明人舍實踐而蹈空言，實肇於此。(……)夫聖人所以治天下者，名份而已，事功而已！天下無名份、事功，何以定高卑位貴賤，又何以有憂虞悔吝？天下相率於空治，亂尚可問乎？於戲！明之亡非以此哉？毋怪乎文人學士一藝之微，曰書禪、曰畫禪也。又無怪書畫之臨倣，動云師其意不求形似。舍形似而意從何屬？此皆釋氏之所謂門頭禪者，逞妄以希入而不意聖門之徒亦隨流而揚其波也。可歎也！(41)

基於以上認識，吳榮光多年來處心積慮，積極尋覓，先後收得明人模古本多種，凸顯其獨特的收藏品位與特色，其中尤以文徵明〈仿顏輝袁安臥雪圖〉卷和〈倣趙孟頫鵲華秋色圖〉卷、唐寅〈倣王維伏生授經圖〉卷、仇英〈倣張擇端清明上河圖〉卷為精。莊申的研究表明，以上四圖的原本真跡在清代乾隆、嘉慶年間因入藏內府或成為民間珍藏而秘不示人，以致時人難有觀賞之機會，所以，精緻的名家摹本在一定程度上可視為原跡而為後人提供學習、研究的機會。(42)吳榮光這種“根據自己理論而決定其對古畫搜集的方向”(或者說“以理論支持收集的嚴肅態度”)(43)的收藏舉動，是當時的許多收藏家無法企及的。

總體而言，吳榮光對古書畫的收藏，雖然採取的是積極大力購藏，以作為維護藝術歷史傳承的實踐手段之一，但從其藏品目錄仍可清楚地看到他基本以傳統文人繪畫為依歸的收藏趣味。這些多方搜集而自成體系的書畫藏品，不僅體現了吳榮光本人深受儒家傳統文藝觀念的影響，強調文人書畫家的學識品行與藝術涵養，其所堅持的理想與品位，在清代中期眾多的書畫收藏家群體中，既體現了比較同一的普遍性，也不失其一定的特殊性。

吳榮光書畫收藏的來源去向

吳榮光書畫收藏始於乾隆甲寅(1794)，時年二十二歲。他著錄宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉明確記載：

此卷以乾隆甲寅二月得於南海之佛山，嘉慶間攜至京師，(……)迄今四十年，實為余收書畫之始。(44)

從此，吳榮光一發不可收拾，持續了五十年，成為其文人生活中不可或缺的文藝活動之一。那麼，在這五十年的收藏史裡，吳榮光的書畫收藏資金、藏品從何而來呢？

一、收藏資金分析

如果以總數來計算吳榮光收藏書畫的總價值的話，可從〈吳榮光收藏書畫目錄〉中推論其收藏的資金。根據黃小峰的研究和統計(45)，吳榮光的書畫藏品資金數額十分鉅大。從書畫收藏的來源看，吳榮

光主要依靠購買來從事收藏。當然，吳榮光的收藏是漸進的過程，不可能一蹴而就，買進賣出是常事。但不管怎樣，古書畫收藏絕對需要強大的經濟後盾。那麼，吳榮光的收藏資金何來呢？

吳榮光從嘉慶四年（1799）中進士任庶吉士，至道光辛丑（1841）從福建布政使致仕，為官四十三載。嘉慶十年（1805），三十三歲的吳榮光補授江南道檢察御史。這是一個五品的官職，其年俸根據張仲禮的統計研究，僅為八十兩，而乾隆時期開始實行的養廉銀收入約每年幾十兩。之前，吳榮光在京城朝廷一直擔任六七品的編修等職，薪俸收入更是有限。[46]然而，在這段時間，吳榮光頻繁購藏了多件宋元名跡，有案可稽的有：宋〈封靈澤敕〉卷（1804年）、宋張即之《華嚴經》殘頁（1805年前）、元趙孟頫《洛神賦》冊（1805年前），元錢選〈蘇李河梁圖〉卷（1805年左右）、宋趙佶〈御鷹圖〉軸（1805年）等。按照當時的市場價格，大抵每件五百兩左右。顯然，吳榮光的官俸是無法從事古書畫收藏的。之後的兩年內，吳榮光又先後購藏了宋米芾《多景樓詩》冊、宋拓懷素《集王羲之字聖教序》冊、宋拓歐陽詢《化度塔銘》冊、元吳鎮〈墨竹圖〉卷、倪瓚〈優鉢曇花圖〉軸。因此，從經濟支持來看，吳榮光收藏舉措的背後應該有着雄強資金作為舖墊。嘉慶十四年（1809）秋，吳榮光以稽察中倉失察革職，生活發生了暫時的困難，變賣歷年所收書畫維持生計。[47]然而，吳榮光一年後似乎經濟很快好轉，又相繼購藏了宋李唐〈采薇圖〉卷、宋范寬〈山水圖〉軸、宋袁立儒〈蘆雁圖〉卷、錢選〈楊妃避暑圖〉卷等。種種跡象表明，吳榮光的書畫收藏應該得到了家族經濟的支撐和贊助。

其實，吳榮光家族最初以鹽務起家，鹽商貿易因獲得政府特許而具有獨攬的特權，並成為清代中期大資本集團之一。此外，吳家在廣東從事其它生意，經濟實力非同一般。吳榮光出身鹽商貿易之家，祖上資產的雄厚是可以想象的。因此，殷實的家世對他早年的收藏活動無疑起到積極的推動作用。事實上，經濟的充裕不但是地區文化繁榮的前提，也是人們風起雲湧踏上科舉仕宦之途的重要物質基礎。傳統觀念中讀書入仕是公認的第一等人生選擇。長期以來社會各階層對儒家人生觀、價值觀的普遍認同，培養了文人位於“四民之首”的優越感。社會對文人的這種價值認同引發了“賈而好儒”的風習。那些富有的商人家庭通常會想盡辦法讓他們的下一代接受最好的教育，希望子嗣能在科舉考試中取得成功，進入官僚體系，使其身份得以轉化為當時社會所尊崇的士大夫階層。吳榮光祖上發家於鹽商貿易，雄厚的資金為他的仕途、學術和收藏提供了必要的條件。無獨有偶，吳榮光的親家葉夢龍和之後的潘正煒、孔廣陶等人都是如此。[48]

當然，這種經濟支撐到吳榮光中年後應該有所改變。隨着吳榮光職務的不斷陞遷，其經濟來源也隨之增多，除薪俸之外，可能還有來自官場饋贈、地方攤金財稅等多種收入。因此，我們有理由相信，吳榮光佔有的得天獨厚的社會、官僚階層的人際條件，是其書畫收藏來源的重要渠道之一。正如王亞南所感歎的：“長期的官僚政治，給予了做官的人，準備做官的人，乃至從官場退出的人以種種社會經濟的實利，或種種雖無明文規定，但卻十分實在的特權。”[49]於是，豐厚的官宦收益也成為其古書畫重要的資金來源之一。顯而易見，雄厚的家族經濟、充裕的官宦收益構成了吳榮光充沛的資金鏈。

二、藏品來源途徑

吳榮光在《辛丑銷夏記》中對大多數藏品的來源或者獲取方式未作詳細說明，這對於我們瞭解他的古書畫收藏、交易活動造成了一定的困難。但是，我們仍可從他的具體敘述中探尋出若干蛛絲馬跡。根據《辛丑銷夏記》記載，吳榮光的古書畫藏品絕大多數來自購買，有些未作明確交代的，也可能通過購買而得，另有一部分為交換而來，而少量則為朋友饋贈。

其一，購買。清代中期，書畫公開買賣。吳榮光多年來一直宦遊四方，一有機會就遊逛古玩市場尋覓古書畫，尤其是他每次回京述職，必逛琉璃廠淘寶，幾成了他日常生活的一個習慣。[50]

從書畫鑒藏史來看，以梁清標、安岐、孫承澤等為代表的北方收藏家群體在清代康熙年間已經嶄露頭角，而後不久，乾隆皇帝在幾十年的時間內將

〔北宋〕文同〈墨竹圖〉(軸・絹本・墨筆・ 129 cm x 142 cm)　　廣州藝術博物院藏

嘉慶七年壬戌(1802)九月，吳氏以宋元山水四小幀易(文同墨竹)於順德溫舍人汝述家，因題其室曰“可庵”。甲子(1804)十月，他邀請翁方綱對此考證並題詩。有趣的是，這件作品與現藏於臺北故宮博物院的文同〈墨竹圖〉軸相似。吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時並未收錄這件珍藏了多年的文同畫跡，抑或是有意，還是遺忘？不得而知，其舉動耐人尋味。

全國大部分的古代書畫珍品收入內府，客觀上促進了京城書畫收藏風氣的興盛。乾隆後期，文物古董的專業交易區琉璃廠興起，琉璃廠古玩業在嘉慶後開始走向專業化和規模化，逐漸發展成為京城乃至全國古玩的中心，在一定程度上引發了古書畫資源逐漸向京城聚集，“連那些一貫看不上北人鑒賞水平的江南鑒藏家也以南方人的精明驚歎於京城令人心動的古董商機”(51)。京城琉璃廠作為當時重要的古書畫集散地，文人們在公餘多喜歡前往尋覓古代書畫。

作為書畫收藏的一種重要途徑，吳榮光熱衷於在廠肆中找尋自己心儀的作品。嘉慶丁卯(1804)、戊辰(1805)間，吳榮光在琉璃廠閒逛，居然在無意間碰上有人持自己早年臨撫前後題跋的李唐〈采薇圖〉卷臨本求售，成為其一生書畫鑒藏史上的一則奇聞趣事。(52)整理吳榮光的收藏目錄，有明確記載得自廠肆的有：

> 倪雲林優缽曇花軸（……）余以嘉慶丁卯得之京師廠肆，藏弆二十有八年矣。(53)
>
> 王叔明聽雨樓圖卷（……）至道光甲申二月，余以黔藩入都，得此卷於廠肆。(54)

同時，吳榮光還從一些私人收藏家手中直接購買書畫。不可否認，藏友之間的轉讓是古代書畫交易的方式之一。吳榮光喜歡結交收藏家朋友，特別與蘇州的書畫收藏家一直保持着密切聯繫。蘇州地區在嘉慶、道光年間一躍成為當時江南乃至全國性的繪畫流通中心，陸時化（1714-1779）對江浙繪畫市場繁榮的原因有如下解釋：

> 吳越為各省必由之路，傾蓋而逢，日凡幾輩。城中古玩鋪以百計，攜而銷售者俗呼之曰“掮木梢”，更不可數。(55)

趙力的研究為我們描述了蘇州的古書畫市場上的賣方資源的充盈和集積程度。(56)吳榮光途經蘇州時往往都要逗留數日，晚年由於長子尚忠在蘇州任官，一住往往一旬半月，其間往來於蘇州鑒藏家之間，以藏品會友。(57)庚寅(1830)十二月，吳榮光從蘇州收藏家繆曰藻家族得到了引以為豪的宋拓〈五字不損真定武蘭亭叙〉卷：

> 右宋拓真定武五字不損蘭亭序榮芑本（……）庚寅(1830)十二月，謹以趙子固落水本五分之一之直得於吳門繆氏，真厚幸矣！(58)

由於吳榮光鑒藏名聲在外，慕名前來求售之事時有發生：

> 右宋李晞古首陽高隱圖（……）庚午南歸省親，歲除日有人持一匣來，云是黃氏高隱圖真本，見之狂喜，罄囊得之，廿年來夢想此本，竟為我有矣！(59)

當然，《辛丑銷夏記》中也有交易未成的記載，吳榮光多年來似乎一直耿耿於懷：

> 宋蘇文忠送家安國教授成都詩冊（……）甲子(1804)十月持來售者，以索價過昂未能得，甚為惋惜。(60)
>
> 宋米元章書杜詩（……）三過吳門，得觀此卷，恨囊澀不能收之，道光丁酉五月，晤芝楣中丞，知已歸節署，不勝惋悵。(61)

吳榮光在《辛丑銷夏記》中記錄了這些交易買賣的過程和內容，但他絲毫沒有透露自己購買古書畫的價格。或許對他這位讀書士人，又曾任過封疆大吏的人來說，要清楚記錄下這些交易買賣的金額數位，在他心裡就是跨不過去的門檻吧！

臺北蘭千山館藏有一通吳榮光致葉夢龍的信劄(四開，前兩開 23.2 cm x 10.7 cm，後兩開 23.7 cm x 10.8 cm)(62) 談到了他收得明代書法的經過：

> 別八閱月，不得粵中知好片楮，胸中悒塞不可耐。弟自去年十月十三日抵任，大半在鞍馬上

〔南宋〕李唐〈采薇圖〉卷局部（絹本．淡設色 27.2 cm x 90.5 cm）　北京故宮博物院藏

嘉慶庚午（1810），吳榮光南歸省親購得南宋李唐〈采薇圖〉卷，次年十一月首次題跋於京城，詳細記述了入藏的經過。之前的嘉慶丁卯（1807）、戊辰（1808）間，吳榮光在琉璃廠閒逛，居然在無意間碰上有人持自己早年臨撫前後題跋的李唐〈采薇圖〉卷臨本求售，成為其一生書畫鑒藏史上的一則奇聞趣事。庚寅（1830）十一月七日夜，吳榮光入京途經廣東英德，為人竊去，第二年宛轉購歸。

過日子。觀書多在郵亭舍（點去）舍中。郡中漢魏古碑頗不少，尚無暇日摩拓也。相國後裔古物散落，唯故紙堆中尚有俗眼遺珠。月前於魏柏香家中，蒐得明季國初人尺牘百數十通，可裝作八冊。梁焦林家中亦得妙墨十餘種，皆可寶也。昨有以書簡求售，細觀之乃紫陽書。雖稍有剝落，可誦。卷末正統、景泰間名人題跋七家，以朱提十金換之，可云不負此行矣。

以上所述勾畫的吳榮光購買古書畫的多個層面，為我們研究清代中期古書畫交易提供了一個生動的實例。

其二，交換。收藏家之間互相交換彼此的藏品，乃是收藏界極為普遍的事情。以畫換畫，以珍玩交換，是吳榮光收藏的一個重要渠道，而且這種方式在他青年時代即已有之：

嘉慶七年壬戌（1802）九月，以宋元山水四小幀易（文同墨竹）於順德溫舍人汝述家。(63)

米家雲山得意卷（……）道光丁酉（1837），余在閩，以重值及珍玩易之。(64)

正如前述，出於各種原因，吳榮光與蘇州書畫收藏家一直交往不斷，因此，他與蘇州藏家估計也會交換若干藏品。這種以物換物的交換收藏文化行之已久，方式雖然原始簡易，但充滿禮貌、優雅的精神，同時深具學問。

交換前，雙方各自就作品的年代、作者、品質、歷代經過哪些名人的收藏、有哪些名人的題跋、真跡、摹本、損害情形等細節一一衡量，而形成共識的關鍵就在彼此共用的價值觀、文化背景和知識，這是促成默契使交易達成的基礎。

其三，受贈。吳榮光交遊廣泛，又身居高位，接受師友的饋贈應該也是常事：

> 七寶轉輪王經(……)余先得五紙，有成哲親王跋，戊子奉諱家居，鮑東方大使以殘卷見示，分贈余及葉雲穀戶部(葉夢龍)，余取其與前五紙外裝裱連屬之文，凡七十九行合裝為冊。(65)
>
> 元楊宗道臨各帖卷（……）此卷為吾師生甫先生（蔡之定）所貽。(66)
>
> 明金赤松詩（成化辛丑雜和諸先生）卷（……）嘉慶乙丑秋，葉雲谷農部所贈。(67)

當然，饋贈往往是相互的，禮尚往來是中國人的習慣。吳榮光有時將自己的藏品贈送他人：

> 董思翁每喜書王荊公此詞（……）嘉慶丁卯（1807），余得董書此詞一卷，約齋司農（宋葆淳）愛之，己巳（1809），視漕澱津，約齋為巡鹺御史，與余同官敦好，遂以為贈。(68)
>
> 張溫夫書華嚴經殘頁，余以嘉慶辛酉（1801）歲得之陳曼生。越五載乙丑（1805），諸君子集桐壽山房觀題，又越六載，庚午（1810）以贈雲谷農部。(69)

一般而言，這類文人雅士的書畫贈送交往，主要並不在於獲取金錢或是物質上的報償，而純粹是出於親朋好友間的情誼，或是成為雙方加強感情聯絡的交際方式之一。當然，這種饋贈關係也是十分微妙的，需要具體分析。

由上所述，我們大致瞭解了吳榮光古書畫藏品的收藏渠道和方式，從個人購買、持者登門求售，到親友間的贈送給予。透過這些渠道，吳榮光得以評賞到眾多的法書名畫，從中揀選符合自己品位的作品加以收藏。這顯示出吳榮光的書畫鑒賞活動，不僅限於文字表述評價而已，更採取了實際的行動，運用其人際社交能力的影響，參與到書畫交易活動中，親身接觸作品本身，使得他的鑒賞評論基礎，有着更為精確紮實的理論基礎。

三、藏品去向初探

從《辛丑銷夏記》的撰寫語氣來判斷，截至吳榮光辛丑夏天整理書畫藏品時，其大部分書畫藏品仍留在筠清館中。同時，依據《聽帆樓書畫記》、《夢園書畫錄》的相關記載，吳榮光的若干藏品，還多在他辛丑致仕後首次題跋，由此說明《辛丑銷夏記》著錄的相當一部分藏品基本還留在身邊，但少量藏品時有流散，譬如，他於道光丁酉(1837)得之吳門的元六家〈貞一齋稿叙〉卷在《辛丑銷夏記》完成後不久即轉讓給了潘正煒，道光壬寅(1842)正月廿有七日遵囑題跋：

> 右元六人貞一稿序墨跡一卷，道光丁酉(1837)得之吳門。(……)越四年，此卷歸季彤觀察，屬考作序入履歷而跋其後。(70)

當然，更多的藏品，在吳榮光逝世後作為遺產分配給了他的子女，如米友仁〈雲山得意圖〉卷傳給他的女兒，其上有吳尚熹(小荷)、女婿葉應祺收藏印為證。在吳氏故世幾年後，他的藏品陸續散出，一部分入藏潘正煒聽帆樓，如唐佚名〈七寶轉輪王經墨跡〉卷、五代周文矩〈賜梨圖〉卷、宋〈封靈澤候敕墨跡〉卷、宋李唐〈采薇圖〉卷、元趙孟頫〈遊行士女圖〉軸、清王鐸〈枯蘭復生圖〉卷等；也有部分藏品極有可能轉讓於三弟吳彌光收藏。(71)

特別須作說明的是，吳榮光的收藏活動開始甚早。從他二十二歲時在家鄉收藏了宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉開始，吳榮光堅持不懈，使其藏品建設初具規模。然而，前述的吳榮光因嘉慶十四年(1809)秋失察革職而變賣書畫經歷，儘管如他自說“所得詩若畫盡散佚”(72)，我們無法全窺吳榮光那次轉賣書畫藏品的全貌，但是考察有關材料，吳榮光變賣書畫是有所選擇的。首先他將法帖拓本轉讓，譬如永瑆（1752-1823）就在吳榮光那裡得到了顧汝和玉泓館舊裝宋拓歐陽詢化度塔銘、皇甫碑、宋米芾《多景樓詩》冊等。(73)其次他將一些存疑的藏品先後出售，如嘉慶十年(1805)左右購藏的元錢選〈蘇李河梁州圖〉卷（該圖沒有任何收藏

〔元〕李衎〈紆竹圖〉(軸・絹本・設色・ 138.5 cm x 79 cm)
廣州藝術博物院藏

印、題跋，吳榮光收得後請翁方綱幫助考訂，關於吳榮光的鑒定，容待後文考察)、元趙孟頫〈觀天喜地圖〉軸。道光乙未(1835)重九，吳榮光為自己所藏的一件趙孟頫(款)金書《金剛般若波羅蜜經》冊題跋不久，便將其轉售給了他的同鄉收藏家羅天池，當時吳榮光在福建任職，冊上羅氏題記：

> 新會羅天池得之吳石雲中丞之吉見齋，又得董文敏設色山水卷。(74)

儘管吳榮光轉讓藏品似乎從未中斷，但他認定的真跡佳作，大致多未流散出去，如文同〈墨竹圖〉軸、宋胡舜臣蔡京〈送郝元明使秦書畫合卷〉、元倪瓚〈優缽曇花圖〉軸、宋〈嘉定九年封靈澤侯神墨敕〉卷等，直至去世都收藏於筠清館中。

吳榮光對藏品的閱玩

傳統文人雅士收藏書畫的最大功能，莫過於“適情自娛”的消遣目的。他們把書畫收藏當作修身養性、陶冶情操的休閒活動之一，一方面體現出對古聖先賢的仰慕與崇拜，同時也透過書畫形式和主題的表現，強調自我託志寄興的思想。吳榮光對於其收藏的古書畫大致也秉持如此觀念。

廣州吳榮光後裔吳泰藏有一通吳榮光致葉夢龍的信劄，講述了他在單調的公務生活時嚮往“情耽書畫，案盈翰墨”的書齋生活：“碌碌如常，冷署蕭然，清風兩袖，所聞所見，皆風俗之至偷薄者。苜蓿盤中滋味，真不堪為知己述也。日來送舊迎新，大非書生本色，曾不若誦讀家園，猶得優遊自主耳。”(75) 品賞書畫藏品，已成為吳榮光多年來公務之餘文人生活的重要組成部分，而他編撰《辛丑銷夏記》的初衷也“不過借林下餘閑以銷永日”(76)：

> 辛丑四月，余蒙恩放歸田里，(……)無官守，無言責，閉戶養屙，長晝無事，因取四十三年來偶有所得書畫或曾觀鑒家收藏者詳記款識一一錄出，漫為消遣，閑錄拙詩跋於後，名曰“辛丑銷夏記”。(77)

其實，吳榮光一生的業餘時間基本上是圍繞着他的古書畫藏品而展開的，或在書齋煮茶品茗、吟詩作畫，或與同好泛舟相遊，賞鑒法書名畫，過着優遊自宜的雅致生活。

唐代張彥遠說：“夫識書人多識畫，自古蓄聚寶玩之家，固亦多矣，則有收藏而未能鑒識，

鑒識而不善閱玩者，閱玩而不能裝褫，裝褫而殊亡銓次者，此皆好事者之病也。”(78) 這些是“好事者”的缺點。所以，從張彥遠提出的鑒賞家五要素，即收藏、鑒識、閱玩、裝裱、銓次來看，吳榮光是真正的鑒賞家，他不僅收藏知識豐富，而且在閱玩、銓次、保護、裝裱方面也表現出獨特的個人風格。

道光六年（1826）初（或稍前），回家省親的吳榮光在南海覓得元趙孟頫〈軒轅問道圖〉軸。鑒於嶺南氣候潮濕以致畫幅絹素糜損，他令人重新裝裱而改作橫卷以利閱玩；之後，他聘請當地人物畫家蔣蓮略加修補，並抄錄《莊子．在宥第十一》於後。面對如此墨池至寶，吳榮光時常把玩欣賞，覺得“可為養心寡慾之助也”。(79)

明代張丑從賞鑒行為的角度對品賞與鑒定進行了區分和闡釋：“賞鑒二義，本自不同。賞以定其高下，鑒以辨其真跡，有分屬也。當局者苟能於真筆中力排草率，獨取神奇，此為真賞者也。又須於風塵內屏斥臨模，遊揚名跡，此為真鑒者也，是在當局者顧名思義焉，斯可矣。”(80) 吳榮光深諳其中的道理，時常以真正鑒賞家之要求落實到具體的鑒藏行為。道光甲午（1834），時任湖南巡撫的吳榮光在長沙搜得南唐周文矩〈賜梨圖〉一卷，“圖畫精能之至”，然“卷尾為人割去，贋以趙松雪書”，“分真跋以誑人厚值”。吳榮光明白其中的蹊蹺，於辛丑（1840）四月毫不猶豫將“卷尾為跋一併割汰”，並“補錄趙松雪書於後而辯之”；而後，他又淘汰了與年月不符的柳道傳跋和與此卷無涉的袁叔英詩，使得全卷完美無瑕。這種去偽存真的處理，反映了吳榮光對書畫鑒賞抱有寧缺毋濫的嚴謹態度。(81)

嘉慶庚午（1810），吳榮光南歸省親購得李唐〈采薇圖〉卷，十分珍惜，次年十一月首次題跋於京城，詳細記述了入藏的經過，得意之情溢於言表。嘉慶壬申(1812)二月，吳榮光還請桂芳代求成親王永瑆題跋，且兩次借給恩師翁方綱賞玩。道光甲申(1824)四月，吳榮光由京師赴貴州就任布政使，攜此卷前往，微遭水厄，深感遺憾，次年八月十二日晨賞讀完畢後再次題跋，敘述了該次遭遇。庚寅(1830)十一月七日夜，吳榮光入京途經廣東英德，為人竊去，第二年宛轉購歸，感慨萬千，益深珍惜。乙未(1835)三月，吳榮光第三次題跋，記錄他當年失物復得的心情。一年後，吳榮光在湖南邵陽行館，對看雨後春景，心情舒暢，用李唐詩意題詠〈采薇圖〉。(82)吳榮光一而再，再而三地對李唐〈采薇圖〉題跋、吟詠，透露了其收藏、閱玩古代書畫佳作的心路。

當然，仔細閱讀《辛丑銷夏記》，我們不難發現，這種現象絕不是孤例。對於他自己收藏的歷代書畫真品，吳榮光多要加以題跋，有的還不止一次。從落款來看，地點不一，或京師、或福建、或湖南，由此可見，賞讀書畫藏品已成了吳榮光官宦經歷之外的重要的文人生活方式。

吳榮光一生歷任地方官吏，輾轉南北，總是不忘攜帶他費盡心思得來的古代書畫名跡。道光廿年(1840)五月，吳榮光致仕回鄉，小心翼翼地守護着宋拓五字不損真定武蘭亭敘、宋米友仁〈雲山得意圖〉卷等一大批書畫名跡南歸，途經揚州，拜訪了業師阮元。五月廿八日，師生兩人放舟至北顧山，興致勃勃地遊覽了金、焦兩山附近的美麗江色。面對如此雲雨滿天的長江景色，吳榮光和阮元觸景生情，談及米友仁〈雲山得意圖〉的鑒賞與創作。歸後，吳榮光即出此卷於行篋中，阮元饒有興趣地記下了舟行一刻，並感慨：“似預知此日登山看雲而得意者！”(83) 在吳榮光看來，在旅途中賞鑒書畫無疑是一種精神享受。

習慣上，歷代收藏家利用自己的藏品參加各種交遊，是收藏家生活中必不可少的方式，吳榮光也不例外。早年，吳榮光在京師任官，每次收得歷代名跡後，必請翁方綱題詠，亦師亦友，建立了深厚的友誼。而且，他將書畫藏品作為結識京城書畫界、收藏界名流的媒介。嘉慶乙丑(1805)，成親王永瑆託陳崇本向吳榮光借刻宋嘉定九年封靈澤侯神墨敕捲入詒晉齋集古帖(84)；嘉慶十五年(1810)二月十九日，永瑆經陳崇本之手為吳榮光所藏唐人書藏經殘字五紙題跋(85)；嘉慶壬申(1812)二月，吳

榮光託桂芳代求永瑆為李唐〈采薇圖〉卷題書伯夷傳。[86]從相關跋文的語氣來判斷，吳榮光當時似乎並未與永瑆正式謀面，還要依靠他人輾轉代勞。一來二去，吳榮光藉自己的書畫藏品結識了永瑆，相互鑒賞藏品，往來不斷。吳榮光時常邀請永瑆為自己的藏品題跋、題簽，曾收得趙孟頫行書〈洛神賦〉冊真跡，因前缺二十四行，“乞成邸以歐字筆意補之”，[87]嘉慶丁丑（1817）正月四日，永瑆向吳榮光借觀趙孟頫補唐臨右軍瞻近漢時二帖兩月。[88]而且，吳榮光收藏中也有若干則為永瑆流散之物，如宋遊昭〈春社醉歸圖〉、宋徽宗〈御鷹圖〉等，更是增加了兩人的共同話題。

因為同鄉，吳榮光與同在京師為官的葉夢龍建立了深厚的友誼，相互交流藏品，時常通過書信談論書畫，交流心得，後來兩人還成為兒女親家。吳泰藏有一件吳榮光致葉夢龍信劄，內容大致是闡述自己對明代祝允明書法的見解，似乎在徵詢葉夢龍的看法：“祝希哲通判云：學書者，用古人不為古人用，用自己不為自己局，乃善學書也，其持論如此，於書法亦如此，非能言而不能行者，是卷自首至尾無一懈筆，足徵爐火純青矣。”[89]莊申的研究表明，吳榮光、葉夢龍的書畫收藏趣味相當[90]，這不能不說是兩人經過長年的切磋、交流所致。他們一起鑒賞書畫，共用其樂，所以，葉夢龍的許多藏品有吳榮光的鑒賞題跋。

種種跡象表明，閱玩、鑒賞古代書畫藏品已成為吳榮光日常休閒生活中的一部分，儘管他公務十分繁忙，甚至有時無暇顧及藏品的整理、考證（考察《辛丑銷夏記》，所錄畫作，吳榮光大多於退休回籍後才首次題跋，故有此說），但是，他的種種舉動無不呈現傳統文人的優雅格調和閒適的生活趣味。吳榮光將書畫當作適情自娛的消遣對象和人情酬酢的交際工具，更將書畫作品的文人文化內涵與表徵意義，落實於世俗生活的物質世界當中而優遊自得。

〔元〕吳鎮〈漁父圖〉（軸・絹本・墨筆・ 84.7 cm x 29.7 cm
北京故宮博物院藏

吳榮光鑒定書畫的經驗

北宋米芾曾有一段關於賞鑒家與好事者分野的精采論述：

> 好事者與賞鑒之家為二等，賞鑒家謂其篤好，遍閱記錄，又復心得，或自能畫，故所收皆精品。近世人或有貨力，元非酷好，意作標韻，至假耳目於人，此謂之好事者。(91)

關於賞鑒家(也即是鑒藏家)的標準，米芾認為一是篤好；二是遍閱記錄，即精通文獻；三是心得，即善於銓次，分出優劣高下，同時有心與畫的精神交流；四是能畫，不是一個門外漢；五是所收皆精品。

按照這個標準，吳榮光應該稱得上一個名副其實的鑒藏家了。他自己擅長書畫創作，在書畫中長大，與書畫一起生活(92)，兼以書畫家的身份研究古代大師的作品，能從技法上揣摩作品的風格，評定真跡，顯得游刃有餘。

總體而言，吳榮光為學博大精深，善於獨立思考，不斷信前人之說，也不好作無稽之談。他鑒定古書畫的方法不僅憑藉直覺與探索畫風的淵源關係，而且依靠史料進行分析，還能借助文獻及其它知識進行論證，盡量做到旁徵博引。同時，他又相當尊重前人的鑒定態度，十分佩服古代鑒家的才能。在收藏古代大師作品的過程中，他非常仔細地閱讀每一幅畫、每一本帖，探究它的風格聯繫、尋找鑒定的依據，確保鑒識基本無誤。當然，吳榮光在古書畫鑒藏方面的成就，他那些客觀而難於避免的錯誤，他那些不適當的附合應酬之辭，均與此處論述無關。(93)

在吳榮光看來，收藏與鑒賞不可或缺，多見方能多識。在五十年的鑒藏生涯中，吳榮光遊歷大江南北，得見大量古代法書名畫，晚年著成《辛丑銷夏記》，成為其鑒賞大量書畫名跡最有力的證據。因此，與前人一樣，吳榮光的書畫鑒定知識正是在其看過大量的書畫作品之上積累起來的。經過長期的實踐，吳榮光訓練出令人信服的眼力，形成了自己獨得的鑒藏經驗。通過分析所掌握的材料，我們大致歸納出吳榮光古書畫鑒定方法。

一、分析書畫風格

書畫鑒定，首看風格（包括時代風格和個人風格），這是千百年來歷代鑒藏家最為重要的方法。筆墨風格是鑒定繪畫的重要指標，品鑒每一件書畫時，幾乎都要談及筆法、墨法，或通過筆墨確定是某家畫，或通過筆墨確定不是某家畫，或通過筆墨斷代，或通過筆墨確定師承，或通過筆墨確定是臨摹還是真跡。根據相關書畫題跋，吳榮光精通中國書畫史，熟悉歷代書畫的風格演變，也瞭解各書畫名家的風格發展過程，因此，他首先根據書畫的藝術風格來斷定書畫的真跡，他對趙孟頫書法風格的分析就是一個典型的例子：

> 松雪書凡三變，元貞以前猶脫未高宗窠臼，大德間專師定武禊序，延祐以後變入李北海柳誠懸法而碑版尤多用之。此卷書鄧善之所撰杭州福神觀記，參用端州石室記及西平郡王碑法，（……）文既簡淨，書尤圓勁。道光丙申（1836）秋孟，有攜卷至京師求告者，余定為真跡，屬友石大京兆（蔡世松）收之。(94)

這裡，吳榮光將趙孟頫一生的書法創作分為三個階段，掌握了這個基本規律，對鑒定、分析趙氏書法是十分關鍵的。雖然，在吳榮光看來，趙孟頫的書法大凡不出此一風格範疇，以此分析具體作品、鑒定真跡，可基本無誤。但是，對藝術風格的整體把握，也不是一概而論的，需要具體作品具體對待。因此，吳榮光在鑒定趙孟頫小楷〈洛神賦〉卷時，就頗有心得：

> 余謂此卷乃松雪由誠懸而悟入大令，隨筆所至，無意求工，乃遠出平日書跡上。羌由學力既到，遂能如此。（……）余二十年前得公行書此賦冊，前闕廿四行，乃公四十八歲所書，後此二年，雖規做蘭亭聖教，而用筆消息與此同一鼻孔

〔明〕仇英〈玉洞仙源圖〉
（軸・絹本・設色　169 cm x 65.4 cm）
北京故宮博物院藏

出氣，知此為公所書確然無疑者。此益見公之八法與年俱進，蓋公以四十六歲得定武楔帖於獨孤長老有十三跋，此後用筆乃直趨右軍矣。(95)

吳榮光不僅通過筆法、筆墨等風格鑒定書法，也通過風格鑒定繪畫。譬如，他根據作品圖像、風格特徵，鑒賞五代周文矩〈賜梨圖〉卷，並將其歸為張萱周昉一系：

右五代周文矩畫賜梨圖真跡（……）殿閣器用、樹石馬匹，皆豪芒生動；而門外夜色之森沈、從人之困倦、侍者之妍麗恭婉，想見君臣同德，永夕從容，如聞其聲，如見其人也。(……)江南李主倦倦於唐，多畫唐宮故事，如鬥雞、相馬、按樂等圖，侍者皆作大鬟高髻。此圖或後主時進御之作，宜其有張萱周昉遺法也！(96)

當然，吳榮光的風格鑒定經驗直接建立在廣閱博覽的基礎上，通過筆法、墨法等具體細節對作品做客觀分析，從而得出公正的結論。

二、辨析印章、題跋、紙絹、裝裱等

張彥遠《歷代名畫記》曰：“前代御府自晉宋至周隋收聚圖畫，皆未行印記，但備列當時鑒識藝人押署。”(97) 從唐代貞觀年間開始，御府收藏始行印記，歷代不絕。私人印記從東晉即已開始，到唐代，已成傳統。押署、印記，不僅可以辨真跡，明是非，而且還可瞭解書畫的遞藏過程。所以，歷代鑒定家都十分重視押署和印記在鑒定中的作用，吳榮光也不例外。

當然，以印識來鑒別書畫的真跡，包括兩個層面：其一是根據書畫作者自己的印識，其二是根據書畫收藏者的印識。例如，吳榮光根據相關印章將項元汴以來誤認為宋代米芾的一件臨古書法進行重新鑒定，他曾對陳壽祺如此解釋：

白石枕一條下明有宗道書印，處州一條上明有楊氏小印，首下鈐清白二字，皆與元章無涉，所謂海嶽閘主，乃慕米而襲其號耳！(98)

進而，他結合米芾的書學觀念斷定這件作品為元代楊宗道所作，考證了楊氏生平：

右浦城楊宗道所臨晉唐各帖，卷前冠以漢張伯英，卷內有海嶽閘主者印，子京收藏誤為米書，歷數藏家均未論正。余謂鵝群帖，米老既目為怒張狂怪，自不肯屈意臨之，且每段明有楊字及宗道書印，又清白及懷玉山人印，蓋祖關西太尉清白及子孫南浦學士夢懷玉山人而生故事，海嶽閘主則其別號也。宗道名遵，有元遺老，家浦城，徙錢唐，明洪武初以薦征，官至鎮江守，能撫流亡，有循聲。此卷首有着雍敦樣印，或書於洪武十一年戊午耶，字體稍近米老。顧米多側筆，此則中鋒懸腕飛行絕跡，五百年後人罕知者，余表而出之亦以見項氏賞鑒未盡足憑也。(99)

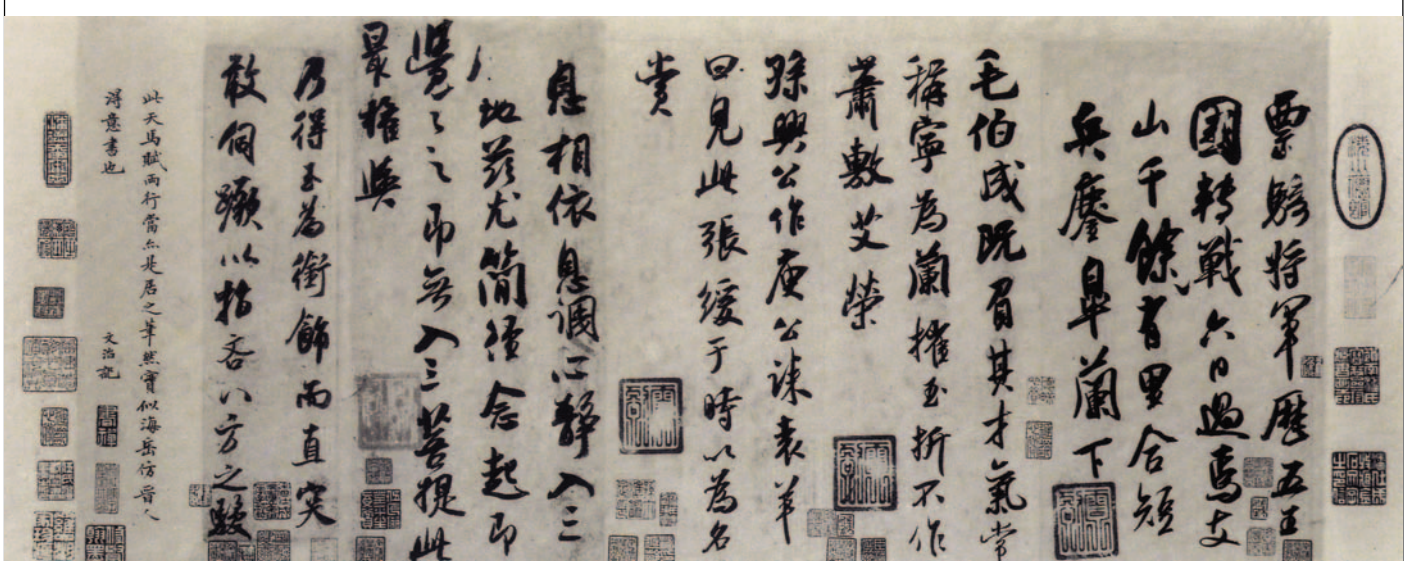
對此，吳榮光似乎極為自得：

項氏之誤，由於書者未著款，賴有印識以定之，古人隨手作書未必意在必傳，而五百年後得，余為之論定文字英光，殆有不可磨滅者耶！(100)

而且，吳榮光也熟悉歷代紙絹特性，根據書畫用紙來區分作品是否與所署作者年代相符。例如他根據唐紙特點及筆法特徵斷定所藏唐人書藏經墨迹冊為真跡：

此冊先得五紙，後得九紙，共十四紙。每紙九行，文義連貫，末闕兩行，與昔年所見鮑氏七寶轉輪王經筆法如一鼻孔出氣。七寶經末題有貞觀廿二年十二月十日，用大麻紙七張二分，又有銀青光祿大夫行家令臣閻立本姓名。(……)今此十四紙筆法方重，於九宮法折算無遺，而姿態橫生，與七寶經的是一手，不必遽定乃鍾相。而用大麻紙書，亦與七寶經同，要為唐初人同時書進者毫無疑義。余所得唐人藏經，未有其比，因定為貞觀人書，覺歐、虞、褚、薛去人不遠也。(101)

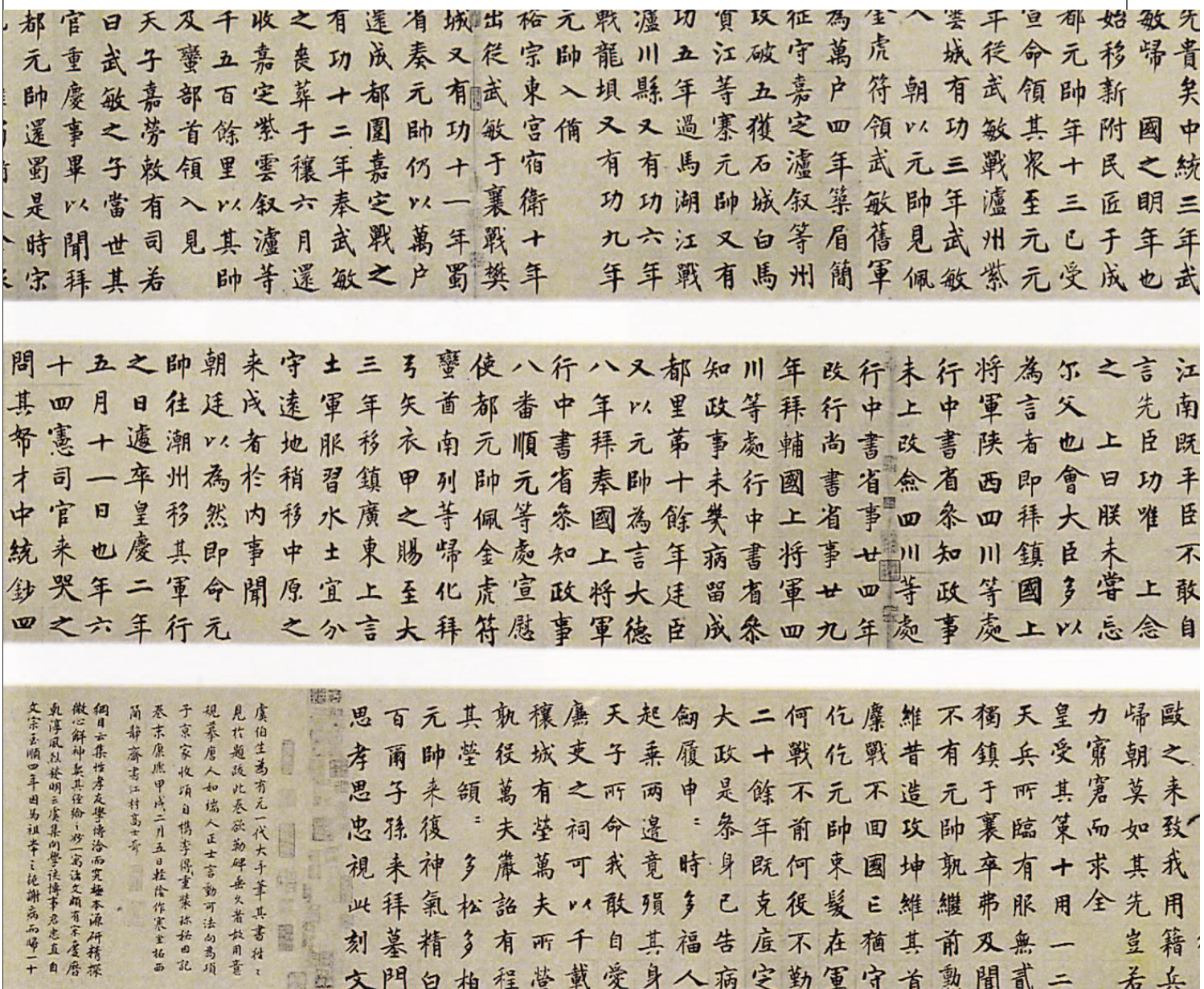
所謂大麻紙，是唐代書畫的普遍用紙，有白麻紙、黃麻紙、五色麻紙等多個品種。而唐代寫經多為黃色麻紙，用黃柏水染成，可以防蟲蛀。在長期的收藏過程中，吳榮光對歷朝書畫材質有着相當的瞭解，為其書畫鑒定的價值判斷提供輔助依據。



〔南宋〕吳琚〈行書碎錦帖卷〉(28.7 cm x 63.8 cm)上海博物館藏

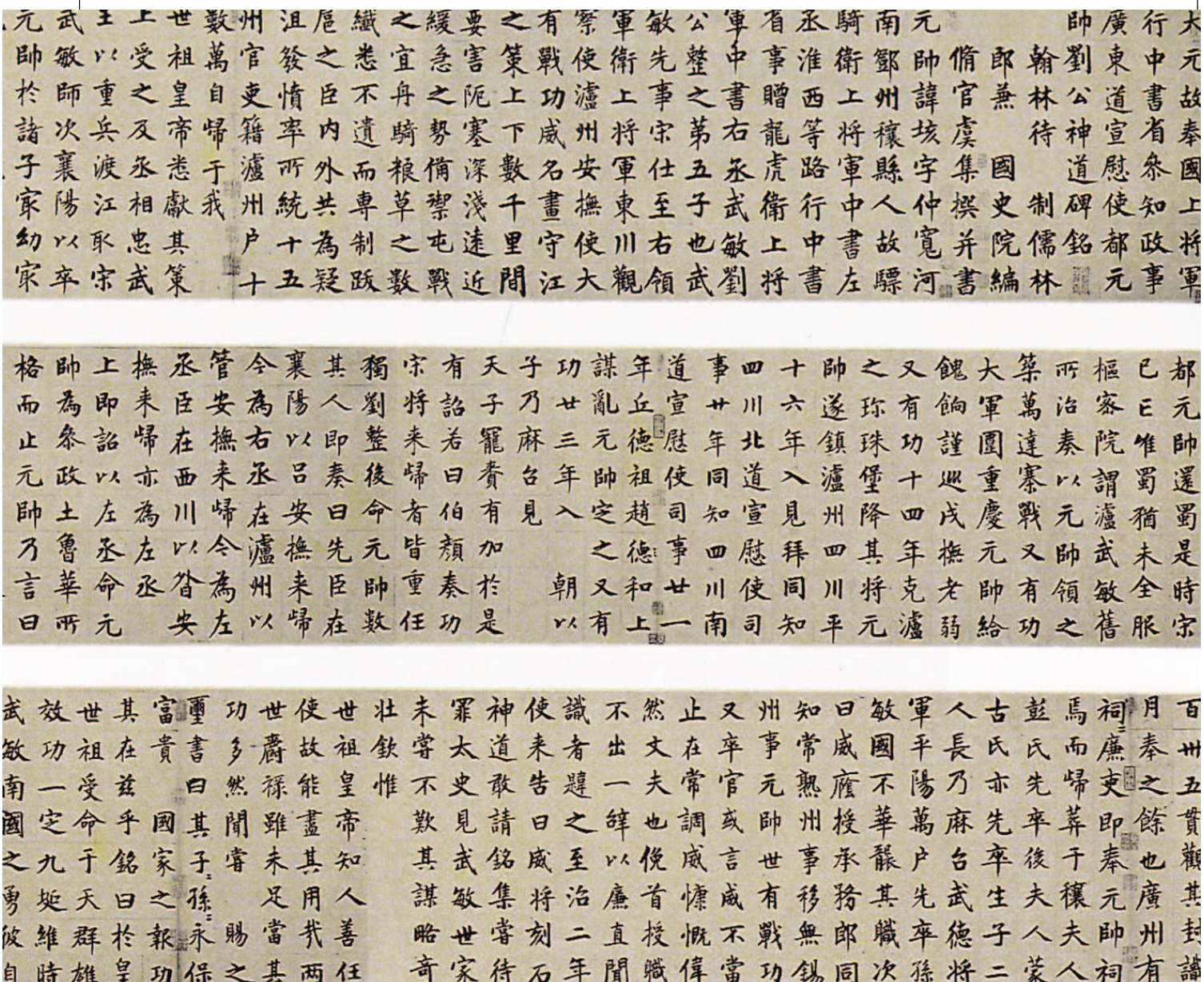
三、利用前代書畫著錄文獻

如前所述，吳榮光往往熱衷於前人著述作品的搜集與收藏，因此，他經常利用前代人書畫著錄中的記載來鑒別真跡，一般先用書畫著錄中對某幅書畫的記載資料來對照這幅書畫，或是考證同一名稱的作品是否為同一幅，或是考證上面的題跋是否與前人所記相符等等，然後來斷定是真跡還是偽作。譬如吳榮光對自藏宋蘇軾題文同《墨竹圖》卷的考訂，顯示了紮實的實學功夫，令人歎為觀止。為了考證蘇題文畫的真跡，吳榮光先仔細核查了朱理存《鐵網珊瑚》、郁逢慶《續書畫題跋》、汪砢玉《珊瑚網》、吳昇《大觀錄》等書，發現諸錄皆為贋；然後結合《蘇軾編年集》、《四庫全書》等典籍，就蘇軾的題詩、王世貞的跋語做了翔實的考據，論證嚴謹，邏輯周密：



〔元〕虞集〈楷書劉垓神道碑〉卷（聯下頁圖）（35 cm x 764 cm）　上海博物館藏

右文石室畫竹枝，坡公題詩，原小直幅，用宣和裱式改裝為卷者。朱性父《鐵網珊瑚》、郁叔遇《續書畫題跋》、汪砢玉《珊瑚網》、吳子敏《大觀錄》等書皆載入，然朱、郁等所見皆贋跡，不若此本之為真。朱本坡公詩後書名一字，郁、汪本皆作東坡居士，已顯然二物矣；而吳本則謂竹二枝，作橫卷，下有文同與可一印，是又一本，而坡詩悉同何也。余嘗謂古人有名之跡，後人臨摹不止一本，而古人書畫對幅作於一時祇有一款甚有無款者，必不如近人陋習彼幅書名此幅書號，惟恐其姓名之不著也。即如此跡，石室既不書名，坡公豈肯書名書號耶！蓋當日石室竹枝或是四幅，坡公原有四詩，定集時或刪去其一



存此三首，則此第二首必無書名書號之理也！卷後題跋，自李息齋至袁子英各錄皆同，惟鄧善之第一詩第二句畫字下郁、汪二錄尚知闕一字，而朱、吳則畫訛作書，其下又妄添生字，試問書生如山未知成何語耶？然則各錄之跋亦無知妄作耳！坡公《編年集》，此詩在廿九卷，註云：丁卯秋冬官翰林學士時作。丁卯為哲宗元祐二年，公年五十有二，自乙丑十月在登州以禮部從外內召，丙寅十月除翰林學士，至己巳始出知杭州也。又考三詩，第一、第三首，黃山谷皆有和韻，而第三首和韻內有“每憶故人來，壁間風動竹”二語，或晁氏諛墓得竹東坡題後以一三幅贈山谷而自藏二四幅耶！未可知也！此卷有明時藏王弇州家，卷內弇州題詩，在四部稿內第二十卷，一一符合，跋在一百卅七卷內第一跋，然則下集多石室二字，“誓將偕老”，集作“誓當與此君偕老”；第二跋善畫下集多一竹字，“殊自慶也”，集作“自愛”，前三條想入集時增改，後一條則集訛慶為愛耳！王氏得此卷在隆慶二年戊辰，為朱、郁未著錄前。想真跡早歸弇州，朱、郁、汪、吳均據臨摹本傳錄耳！至此卷書畫超妙，有目者當自知之矣！(102)

清中期的鑒藏風氣崇尚考據之法，吳榮光受到乾嘉學派的影響，在鑒定中極其注重文獻著錄、“流傳有緒”的考訂出處來再次確認藏品，這種鑒別方式無疑確認了他本人在鑒藏圈的知識地位。又如，吳榮光對五代張戡〈人馬圖〉軸的鑒定，則是根據元代周密的記載，比對畫幅裝裱及收藏印章而斷定為真跡的：

周密公謹云，乙亥，秘函黃紋齋以蓬省旬點，邀余偕行。具衣冠，拜右文殿，經道山堂，歷汗青軒，登渾臺觀渾儀，步玉渠，登閱閣，閣內兩旁皆列龕，藏先朝御書畫，別有朱漆巨匣五十餘，皆古今法書名畫。僅閱秋、冬收藏，內皆以鵲綾象軸為飾，有御題者加以金花綾，每卷表裡皆有尚書省印。此幀畫壯士解甲，坐憩調箭，旁滾馬雄驍異常，四望皆沙漠痕。畫者張戡，僅留一印於右角，而右角上有尚書省印，朱色爛然，其秘府所藏朱漆巨匣中之一留存至今者耶！(103)

他還經過圖像與文字的比照，將徐熙〈梅竹文禽圖〉斷定為宋御府所藏：

熙鍾陵人，南唐名族，設色寫生，意山古人之外。《宣和畫譜》載御府所藏熙畫二百四十有九，其一為梅竹雙禽，即此軸也。(104)（圖像描述性文字略）

但是，由於文獻給人的想象空間太大，模糊性太大，因此以此為依據鑒定書畫，還須慎之又慎。當然，吳榮光對此也有足夠的認識，正如他在《辛丑銷夏記》的凡例三中所說：

江村銷夏錄首重卷冊尺寸，然余所見贋跡，如閻立本之〈秋嶺歸雲〉一卷，及江村所收錢舜舉之茄花兩卷，與原載題詠及卷內尺寸絲毫相符。蓋斗斛權衡，互相盜竊，奸駔狡獪，愈出愈奇，不可究詰，要在真鑒，不必刻舟求劍也。故遇記憶有尺寸者記之，其記憶不清者，寧可闕如，至跡真而跋闕者亦錄一二，微示鑒別之意。(105)

由此可見，考證是吳榮光鑒定書畫的主要方法與依據，也是其書畫鑒定最大的特點之一，如對前人題跋的考證、對前人書畫著錄中的記載考證、對畫家生平事跡的考證等等，無不顯示出他在史學知識方面的堅實功力。(106) 在長期的鑒藏生涯中，吳榮光正是通過這種“‘學者化’的姿態與其時的學術圈保持一種密切的關係，並藉此形成一個相互交流、共同評判的研究性網絡”，並“營造了一個延譽與成功共用的機制”。(107) 由此，晚年的吳榮光作為鑒藏名家的地位達到了頂峰，書畫藏品在其悉心保存擴充下產生 了更廣泛的價值，其聲譽、名望隨之傳播開去；同時，他的收藏趣味在交流、互動的背景中被逐步認同，在嶺南地區引發不小的連鎖效應。

四、綜合性鑒定

為了行文之便，筆者將吳榮光鑒定書畫的各種經驗與方法條分縷析加以論述。當然，一個鑒定家鑒定書畫時不可能單獨運用一種方法去鑒定一幅作品，很多時候結合各種因素綜合分析，而採用多種方法作真偽判斷，我們可稱之為"綜合性鑒定法"。吳榮光在鑒定古書畫時，一般都要結合風格、印款、質地、著錄等多種證據去說明問題。譬如：

> 寫秋花文石，繞以竹蘭，中置几案，一淡妝麗人雲髻峨峨，兀坐觀樂；前置舞席，有歌者手擎一珠回旋其上，旁有雛姬操拍為節；其右一女侍進茗，絹文極舊，粉墨雖脫而神韻嫣然，定為五代名跡，非漫許也。此按樂圖也，宋沈括〈辯樂〉謂霓裳至第七疊方謂之疊遍，自此始有拍而舞。今圖中有拍有舞，則是疊遍後也。《宣和畫譜》，唐張萱有〈按樂士女圖〉、南唐周文矩有〈按樂宮女圖〉，此幅左方上有建業文房之印，朱色爛然，是李後主江南庫中物，款已脫落，未能定其為張為周，然實非南唐高手不能。幅旁右方下僅存項叔子、項子京家珍藏印二，左方下有高氏江村草堂珍藏書畫之印一，而銷夏錄不載，想江村得於癸酉以後耳。(108)

在鑒定這幅五代佚名〈按樂圖〉軸時，吳榮光首先察看畫幅的質地和藝術風格，以瞭解大致的創作年代；進而結合沈括〈辯樂〉對圖像進行分析，然後再比照《宣和畫譜》的相關記載和畫幅上的收藏印章，從而斷定該作品"實非南唐高手不能"。

綜合來看，吳榮光在鑒藏書畫時，不但對畫作本身的形式風格多加注意，更對畫家創作的始末源流作過一番精確的文獻考據，顯示出他個人對繪畫領域的深刻認知，且還能從歷史環境的角度，擴充畫作背後的文化意義與藝術價值。當然，吳榮光並非一味地盲目收藏，而是經由欣賞、考證和鑒定的過程，來增加其收藏作品的藝術性和精確性，在鑒真辨偽一幅作品之後，更將研究拓展至畫家的傳承歷史與風格源流，其收藏鑒定的過程，無不表現出一個學者的本性。

總　結

吳榮光不愧為清代中期負有名望、聲譽的文人鑒藏家。他通過鍥而不捨的努力和廣泛的宦遊經歷將自己的古書畫鑒藏理念潛移默化地傳播開去，在京師、江南、南粵各地的收藏文化圈產生了較為深遠的影響力，確定了個人的地位。

吳榮光一生為官四十三年，長期受正統的儒家教化觀念之影響，成為其個人對於書畫鑒藏品位形塑的重要基礎背景之一。他的見解和觀念大多來源於傳統文藝理論，不過在結合個人認識之後產生了自己的獨特品格和趣味特色。而且，吳榮光讀書著述頗勤，涉獵廣博，留下了自己的藏品著錄，為人們的研究提供了諸多便利。

"書畫著錄是鑒藏書畫的筆錄，前人的著錄對於我們從事研究具有重要文獻價值。"(109)《筠清館法帖》、《辛丑銷夏記》等著作也成為研究吳榮光古書畫鑒藏活動必不可少的文獻資料，展示了收藏家豐富多彩的文人業餘生活。它不僅使人們瞭解了吳榮光收藏書畫作品內容、流傳等基本情況，也讓人們認識到吳氏古書畫鑒定方法、理論和獨特的書畫審美趣味。當我們深入研究吳榮光的書評畫論與賞鑒收藏之後，不難發現，其關於書畫審美觀念、鑒藏心態的言論基礎是相當客觀平實且富有見地的，這些見解具有較為濃郁的道德、哲學的深度，在超越其個人的生活環境乃至時代範疇之後，仍然保持着一定歷史客觀性的存在。當然，吳榮光古書畫鑒藏活動的出現不是一個孤立現象，而是傳統鑒藏文化的延續。它是清代中期傳統文人生活的日常呈現，可視為當時文化、藝術生活的一個縮影。

因而，對於吳榮光的討論是一個研究的開始，正如他本人生活在清代中期由盛而衰的轉捩點上，他本身代表着一個新的切入點，其他許多和他相關的問題、人物、事件都可以在日後的探究中繼續推演下去。

（2008 年 4 月完稿於南京鍾山南麓）

【註】

（1）吳榮光編，吳尚忠、吳尚志補編：《荷屋府君年譜》，清道光年間刻本，北京圖書館藏，頁 19 。

（2）吳榮光：〈劉文清公書杜詩圖卷後〉，《石雲山人文集》（道光二十一年吳氏筠清館刻本，湖北省圖書館藏）卷五，頁 44 。

（3）莊申：〈由袁立儒蘆雁圖論吳榮光對於古畫的鑒定〉，《屈萬里先生七秩榮慶論文集》編輯委員會編：《屈萬里先生七軼榮慶論文集》，臺北，聯經出版事業公司， 1978 年 10 月，頁 143 。

（4）另據文獻記載，翁方綱為吳榮光收藏書畫題跋事例還有：嘉慶十年（1805）仲春四日，為吳榮光題明董其昌書（翁方綱《蘇齋題跋》卷上）；嘉慶十年（1805）四月二十七日，吳榮光屬跋趙孟頫〈洛神賦〉，同年題吳榮光所藏張即之《華嚴經》殘頁、吳寬、沈周〈溪山風雨詩〉卷；嘉慶十一年（1806）二月九日，跋吳榮光所藏北宋拓集王羲之聖教序（日本博文堂影印本）；嘉慶十一年（1806）九月望，跋吳榮光藏陳獻章草書詩卷，並賦二詩（關冕鈞《三秋閣書畫錄》卷下）；嘉慶十二年（1807），為吳榮光吳仲圭竹卷賦；嘉慶十二年（1807）十月二十五日，再題吳榮光所藏趙孟頫〈洛神賦〉（《松雪洛神賦》）；嘉慶十四年（1809）二月十四日，跋吳榮光藏趙孟頫〈觀天喜地圖〉立軸（方濬頤《夢園書畫錄》光緒三年定遠方氏刊本，南京博物院藏）卷五，頁 10-11）；嘉慶十六年（1811）三月二十五日，為吳榮光邗上所得宋遊丞相藏定武〈蘭亭〉王沈本跋（翁方綱《題跋彙抄》）；同年為吳榮光題所藏錢選《楊妃避暑圖》卷；嘉慶十九年（1814）四月十八日，為吳榮光題宋李公麟〈天女散花圖〉（《夢園書畫錄》卷二，頁 26-27）；嘉慶二十一年（1816），為吳榮光所得項聖謨〈竹林書屋圖〉題詩二首（具體可參見沈津：《翁方綱年譜》，臺北，中央研究院文哲研究所， 2002 年 8 月，頁 412-482）。然而不知為何，時人對翁方綱的鑒定似乎頗有微詞，吳榮光跋明董其昌〈秋興八景圖〉冊時說：近來覃溪老人漸而未頓，而考鑒未至即留人指摘，奈何！奈何（《辛丑銷夏記》卷一，頁 73）！上述畫跡多為吳榮光早年收藏的宋元畫跡，但《辛丑銷夏記》多未著錄，探察其動機耐人尋味。筆者有個不成熟的猜測，吳榮光早年一度從事古書畫的買賣，且規模不小，獲得古書畫後往往請翁方綱題跋，以利出手。兩人或許達成默契，若干偽跡也在翁方綱題跋後出售。根據吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時“不錄贋品”的原則來判斷，李公麟〈天女散花圖〉、錢選〈楊妃避暑圖〉、趙孟頫〈觀天喜地圖〉等極有可能是偽作。儘管如此，我們不能否定吳榮光的鑒藏能力，反而更讓我們瞭解到他更為豐富的一面。

（5）（6）吳榮光：《辛丑銷夏記》（光緒乙巳葉德輝刊本，南京博物院藏）卷一，頁 33；卷四，頁 5 。

（7）（11）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁 34；頁 22 。

（8）（9）（10）（12）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁5；頁18；頁 20-21；卷五，頁 70 。

（13）道光十二年（1832）九月十六日，吳榮光在湖南衡州行館欣賞了曾遭竊二次購藏的元代虞集〈劉垓神道碑墨跡〉卷，十分感歎：（……）念生平好收書畫，多至累心，記此自警，且以保守之難，益增珍重耳（《辛丑銷夏記》卷三，頁52）。

（14）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁 26 。

（15）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁 22 。

（16）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“序言”，頁 1 。

（17）北宋．米芾：《畫史》，收錄於陶宗儀：《說郛三種》（七），上海，上海古籍出版社， 1988 年，頁 4192 。

（18）莊申通過考察吳榮光與廣東畫家的關係後認為，吳榮光長期吝於在廣東畫家面前出示書畫藏品以供觀摩，十分自私（莊申：〈論吳榮光與廣東畫家的關係〉，臺北，《大陸雜誌》第 47 卷第 5 期， 1973 年 5 月，頁 8-14）。其實，此論對吳榮光來說有失公允。因為，吳榮光長年在外任官，公務繁忙，極少回鄉，怎麼能要求其藏品在南海畫家間輾轉而發揮其對創作層面的作用呢？更何況，吳榮光從不吝嗇自己的藏品，廣泛遊歷於同好之間，相關記載在《辛丑銷夏記》中比比皆是。在此，筆者祇是糾正人們對吳榮光的若干偏差，以利於吳榮光研究的正常展開。

（19）吳榮光跋顧雲臣《擬周文矩紅線圖》頁，〔清〕孔廣陶：《岳雪樓書畫記》（清咸豐十一年刻本，南京圖書館藏）卷五，頁 46 。

（20）翁方綱跋宋範寬山水圖軸曰：屋藏文與可竹卷，神品也，愚嘗為題其齋曰可庵（《辛丑銷夏記》卷一，頁 35）。有趣的是，這件現藏於廣州藝術博物院的文同〈墨竹圖〉軸（絹本，水墨， 144.6cm x 124.7 cm），與現藏於臺北故宮博物院的文同〈墨竹圖〉軸（絹本，水墨，130.1cm x 104.4 cm）十分相似，為吳榮光於嘉慶七年（1802）九月“以宋元人山水四幀易於順德溫舍人汝述家”，甲子（1804）十月，翁方綱對此考證並題詩，正是得了這幅文同墨竹之後，吳榮光將齋署名“可庵”，並刻印“可庵墨緣”。道光丁酉（1837）四月，吳榮光在蘇州覓得宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉卷，將原小直幅用宣和裱式改裝為卷，而且將齋署改名“坡可庵”。不久，連同先前的文同〈墨竹圖〉軸，吳榮光將其攜往福州。戊戌（1838）五月十一日，吳榮光在福建布政使署之坡可庵對宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉捲進行詳細考訂。五月十三日，吳榮光對三十六年前交換而來的文同〈墨竹圖〉軸補和翁方綱詩，六月一日，將新購的宋〈蘇軾題文同墨竹圖〉卷的相關情況附識其上。然而，吳榮光著錄《辛丑銷夏記》時並未收錄這件珍藏了多年的文同畫跡，抑或是有意，還是遺忘？不得而知。其舉動耐人尋味。但根據吳榮光嚴謹的治學作風，這幾乎不太可能，再聯繫到吳榮光著錄作品的原則，倒令我們思考起這幅作品的真偽性。

（21）余紹宋：《書畫書錄解題》卷六，北平，國立北平圖書館， 1932 年 6 月，頁 40 。

（22）本目錄主要參考了《辛丑銷夏記》和翁方綱題跋等資料而得，吳榮光收藏的碑帖拓本不在收錄範圍，擬於《吳榮光碑帖鑒藏研究》考察時再行統計。對清代法書墨跡，吳榮光的確收藏過諸如劉墉等人的作品，但經常用於各種應酬，幾乎從不納入藏品之列，符合其“厚古薄今”的鑒藏原則，因此，也不必收錄。吳榮光曾自述：余自辛丑歸里每

以書畫自娛，嘗取數十年來已所鑒藏並曾經鑒賞者編成一帙，名曰《辛丑銷夏記》。（……）繼而棹訪潘季彤觀察於聽帆樓（……）即選數種，刊入予銷夏記中（吳榮光：“序言”，潘正煒《聽帆樓書畫記》卷一，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第十一冊，上海，上海書畫出版社，1997年4月，頁805）。可見，《辛丑銷夏記》所著錄的書畫，不完全是吳氏本人的藏品。又根據吳氏“故遇記憶有尺寸者記之，其記憶不清者，寧可闕如”的叙述，《辛丑銷夏記》中尺寸不詳的，估計不為吳氏收藏。剔除這兩部分後，其餘大概皆可納入其中。從相關內容判斷，吳榮光在收藏過程中出於種種原因而流散而《辛丑銷夏記》並無記載的作品，也一併輯錄，以瞭解吳榮光一生的收藏規模與藝術趣味。當然，這個整理仍不夠完善，有待今後進一步補充。

（23）古原宏伸：〈古典主義的終結——關於“倣”〉，〈18世紀的中國繪畫 —— 以乾隆時代為中心〉（1994年展覽目錄），東京，松濤美術館，1994年。

（24）古書畫收藏界對宋元書畫的愛好直接導致後來大量贋品偽跡的出現，乃至道光以後的收藏家摒棄宋元書畫。晚清收藏家葉德輝（1864-1927）對此十分感慨：道咸迄同光，士大夫鑒於以上弊端，乃屏斥宋元，斷自明中葉以下，迄於乾嘉，獨四王吳惲六家二百年間如江河萬古，一幅之值乃十倍宋元；光緒中葉，海西各國爭收中國舊褚破綘，一時宋元又聲價陡起（葉德輝：《觀畫百詠》，民國丁巳（1927）葉氏觀古堂刊本）。

（25）劉金庫：《“南畫北渡”—— 梁清標的書畫鑒藏綜合研究》，北京，中央美術學院博士論文，2005年5月，頁109。

（26）莊申：《從白紙到白銀 —— 清末廣東書畫創作與收藏史》，臺北，東大圖書股份有限公司，1997年1月，頁351。

（27）〔清〕顧文彬：《過雲樓書畫記》（清光緒八年蘇州刻本，南京博物院藏）卷一，“凡例”，頁1。

（28）參見吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁20-21。

（29）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“凡例”，頁1。

（30）莊申：《從白紙到白銀 —— 清末廣東書畫創作與收藏史》，頁542。

（31）趙力：〈江南風象 —— 從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變〉，《區域與網路國際學術研討會論文集》編輯委員會編：《區域與網路 —— 近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣大學藝術史研究所，2001年9月，頁484。

（32）吳榮光跋董文敏行草詩冊，《聽帆樓書畫記》卷三，頁851。

（33）吳榮光跋董文敏行草詩冊曰：“拔弩張之形，始於周越，晉唐人無此狂怪也。右軍雄強，非弩張之謂，觀閣帖六七八卷，可憬然悟矣。即如此董書十二頁，風舉雲移，不為便面束縛，筆法何嘗不肆，而校之會稽山陰，不逾繩尺，書雖小道，可以意為變亂，自作聰明耶！（……）抑塞叫怒之書，乃才士不得志於時之所為。願吾學侶慎之，此亦可以，觀氣質也。”（《聽帆樓書畫記》卷三，頁851）

（34）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁23。

（35）莊申：《從白紙到白銀 —— 清末廣東書畫創作與收藏史》，頁322。

（36）“虛和朗潤”是吳榮光書畫鑒賞時常用的品評辭彙。在〈跋王右軍長風帖摹本〉（《石雲山人文集》，頁1）、〈跋趙子昂書淨土詞〉（《石雲山人文集》卷五，頁17）、〈跋趙仲穆書洛神賦真跡〉（《石雲山人文集》卷五，頁20）、〈跋宋王逸老千文冊〉（《辛丑銷夏記》卷二，頁29）中，吳榮光多次表達了自己對這一美學趣味的理解。也正是這一審美原則指導着他多年的古書畫鑒藏活動。

（37）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁54。

（38）（39）吳榮光跋明仇英〈人物山水〉扇冊，《聽帆樓書畫記》卷三，頁845。

（40）吳榮光道光甲午（1834）七月初十日題文徵明〈仿趙孟頫鵲華秋色圖〉卷，《辛丑銷夏記》卷五，頁45。

（41）吳榮光跋邵文莊公〈點易臺詩真跡〉卷，《聽帆樓書畫記》卷二，頁825。

（42）（43）莊申：〈再論吳榮光對於古畫之鑒賞〉，《台靜農先生八十壽慶論文集》編輯委員會主編：《台靜農先生八十壽慶論文集》，臺北，聯經出版事業公司，1981年11月，頁653；頁654。

（44）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁22。

（45）參見《清代書畫市場價格簡表》，黃小峰：《晚清北京古書畫市場中清初“四王”繪畫之境遇》，北京，中央美術學院碩士論文，2005年6月，頁53-60。

（46）張仲禮：《中國紳士的收入》，上海，上海社會科學院出版社，2001年1月，頁8-11。根據《戶部則例》卷七的記載，清代的官吏薪俸應該是十分有限的，這在吳榮光致三弟吳彌光家書中曾有透露。在信中，吳榮光向家人簡單說明薪俸與開支情況。譬如，一通為福建布政使任內寄三弟者，稱俸祿“可領到手者，每年不過五千兩有餘”，儘管生活十分節儉，“不置一衣，不買一物”，而“每年幕修須二千余，酬應須千餘，所存作澆裏者不過千餘金耳”。以上材料僅作參考，相信會對瞭解吳榮光書畫收藏資金來源有所裨益（吳泰：《吳榮光家書》，廣州，《收藏·拍賣》2007年第10期，頁53-54）。這則材料也正好印證了張仲禮關於清代中後期漢族文職官員收入平均每月5000多兩的判斷（張仲禮：《中國紳士的收入》，頁40）。

（47）吳榮光自曰：“余以稽察中倉失察革職，由天津回京，閉門謝客，京遇八口，蕭然有卒，歲憂，將歷年所收書畫易米，書篋為之一空，至有揮涕出之者，噫癡矣！”（《荷屋府君年譜》，頁19）

（48）這一現象，頗類似於明代中期的吳門畫派。在以文徵明為核心的文化圈中，多位文士便是出身商人家庭，例如王寵（1494-1533）的父親王貞（字清夫）即是個成功的酒商；袁袞（1502-1547）也有一位因行醫而致富的父親，其財富除了診斷病患之收費外，可能大部分來自於藥材買賣；黃姬水（1509-1574）也有相似的家庭背景，黃家在當時雖已是書香門第，並有相當高的學術聲望，但其祖父實際上還是通過某種商業手段起家，為後代提供了優厚的財力資源，讓其得以專心從事各種文藝學術的鑽研。由於這種經濟上的優渥條件，大部分的這些蘇州文士在年輕時期都得到了

當時最優良的教育，並在文藝學術上有着非凡的表現。王寵、袁袠與黃姬水都被視為夙惠的文學奇才。王寵之師蔡羽也是文徵明知己，他甚至在十二歲時以“操筆為文，已有奇氣”聞名於蘇州。文徵明的學生王穀祥（1501-1568）也來自於一個藥商之家，其文采才華，早在弱冠前便得到眾人的稱誦，當時的蘇州文壇領袖王鏊（1450-1524）甚至以“千里駒”期之。也正是這幫青年才子成為蘇州乃至南京文壇的主導，左右着南京主流畫風的徹底轉變。

（49）王亞南：《中國官僚政治研究》，北京，中國社會科學出版社，1981年6月，頁112。

（50）吳榮光跋唐賢首禪師法書卷曰（1834）：“余以嘉慶丙子（1816）見此卷於琉璃廠肆，後聞歸成哲親王府。道光辛卯入都，復見之，欲購未果。癸巳七月，郭生至湘南以刻本呈，始知真跡已為琴山農部所得，已入石矣。今年至京，琴山復出此卷索題，自念十九年中與墨禪周於離合，如獲良友，而余手腕亦漸不如前，展卷增慨耳。”（潘正煒〈聽帆樓續刻書畫記〉卷上，收錄於《中國書畫全書》第十一冊，頁890）

（51）黃小峰：《晚清北京古書畫市場中清初“四王”繪畫之境遇》，頁3-4。

（52）吳榮光跋李唐〈采薇圖〉卷，《辛丑銷夏記》卷二，頁12。

（53）（54）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁23；頁21。

（55）陸時化：〈書畫說二十〉，《吳越書畫所見錄》，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第八冊，上海，上海書畫出版社，1994年10月，頁978。

（56）趙力：〈江南風象 —— 從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變〉，《區域與網路 —— 近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁487-488。

（57）例如，嘉慶十五年（1810），他出都南歸省親，訪宋芝山孝廉、鮑東方、陸謹庭孝廉，縱觀書畫，以唐人書七寶轉輪王經及宋拓夏承碑、啟法寺碑為劇跡（《荷屋府君年譜》，頁20）。道光二十年（1840），致仕南歸，至尚忠寓所，留住兩月，“吳門故多收藏家，讀書觀畫題圖刻石，殆無虛日，尤可異者，許長史舊館壇碑，覃溪老人畢生訪搜未獲，余以三月過吳門得觀，至是翁叔均（大年）鈞贈一本，晤徐問渠（懋）、張叔未（廷濟）、顧湘舟（沅）、僧六舟（達受）話舊，臨行摹所藏定武蘭亭贈湘舟（《荷屋府君年譜》，頁52）。

（58）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁6。當時，吳榮光還從繆氏手中購得元王叔明松山書屋軸（《辛丑銷夏記》卷四，頁13）。這次蘇州經歷，吳榮光還得見元倪瓚〈優缽曇花圖〉軸原題裝一價本求售，欲去畫而留其題終不可得（《辛丑銷夏記》卷四，頁23）。而且，吳榮光收藏的唐人書藏經殘字墨跡後九紙，就來自於蘇州藏家鮑東方的饋贈。

（59）（61）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁12；頁3。

（60）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁46。

（62）國立故宮博物院編輯委員會編：《蘭千山館法書目錄》，頁162，國立故宮博物院，1987年10月。道光六年（1826）元旦回家省親，六月假滿八月抵京，十月抵達福建任布政使。

（63）吳榮光跋文同墨竹圖軸，見蘇小華主編：《廣州美術館藏中國畫精品集》，廣州，新世紀出版社，1997年9月，圖版1。

（64）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁73。

（65）吳榮光跋唐人〈七寶轉輪王經墨跡〉卷，《聽帆樓書畫記》卷一，頁810。

（66）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁49。

（67）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷五，頁26。

（68）吳榮光跋明董文敏〈王介甫金陵懷古詞〉卷，《辛丑銷夏記》卷五，頁48。

（69）吳榮光跋宋張溫夫〈華嚴經〉卷，《聽帆樓續刻書畫記》卷上，頁896。

（70）吳榮光跋元六家〈貞一齋稿敘〉卷，《聽帆樓書畫記》卷一，頁821。

（71）吳榮光三弟彌光在哥哥的影響下，也開始了自己的收藏事業。值得一提的是，吳榮光早年收藏的南宋俞琪《黃鶴樓圖》軸，於道光乙未（1835）為吳彌光在京師所得，道光丙申（1836）臘月三日，吳彌光攜其帶到了湖南，吳榮光為之題跋（《岳雪樓書畫錄》卷二，頁46）。文獻資料顯示，吳榮光的部分藏品為其侄孫吳荃選收藏，而吳荃選即是吳彌光的孫子。

（72）吳榮光：〈黎二樵山水卷跋〉（1810），《石雲山人文集》卷五，頁40。

（73）永瑆在跋王穀祥《行書千字文》卷曰：“荷屋（吳榮光）多收古跡，而家貧率以易米而散去。余得其數種如化度、皇甫，皆宋拓本，無所希有者也。此西室千文，道光二年（1822）又為余所得，想歲暮無可摒擋，故耶可歎也。正月二日記，時年七十有一。”（《岳雪樓書畫錄》卷五，頁14）其實，吳榮光也自豪於法書、碑帖的收藏、研究，青年時代，吳榮光就開始留意碑帖的收藏，嘉慶三年（1795），吳榮光“同溫遂之謁南海神祠浴日亭觀日出，遂盡拓廟中唐宋碑本藏之”（《荷屋府君年譜》，頁9）這可能是他有關碑帖收藏的最早記錄，後來，他一度收藏過宋拓《淳化閣帖》第四卷、宋拓歐陽詢《化度塔銘》冊等名帖。道光十年（1830），丁憂在家的吳榮光“以家藏唐宋墨及古拓善本入石摹刻為〈筠清館法帖〉”（《荷屋府君年譜》，頁37）六卷，“唐以前人書法多採自《絳帖》及《群玉堂帖》，為淳化官本所未收者。宋君臣書，於二帖之外，兼採墨跡，元人書則專取墨跡。首卷楷帖，多屬善本”（張伯英《法帖提要》評），由梁智齋、郭子堯鐫刻，影響較大。道光十九年（1839），吳榮光又彙集鍾、王、顏、蘇諸家法書，撰著《嶽麓書院法帖》一卷，端州郭子堯摹刻。在他生命的最後一年，他抱病著成《帖鏡》六卷。而且，吳榮光喜好收藏法書墨翰，所藏書法幾佔全部藏品的三分之一。通過比對，吳榮光收藏這些法書、碑帖的目的是可能出於刻法帖成卷之需，這與當時士大夫書畫鑒藏家的收藏旨趣與愛好的影響有關。關於吳榮光對碑帖的愛好、研究，可作深入探討，容今後進一步討論。

（74）該件作品共四十一開，縱25 cm，橫14.7 cm，著錄於《辛丑銷夏記》卷三，頁27。但著錄時，吳榮光自己似乎無法

回憶起他題跋的日期。2005年5月14日，該冊現身於中國嘉德國際拍賣有限公司春季拍賣會。

（75）參見吳泰：〈吳榮光致葉夢龍書劄〉，廣州，《收藏．拍賣》2007年第11期，頁55。

（76）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“凡例”，頁1。

（77）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，“自序”，頁1。

（78）〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》卷二（俞劍華校注），上海，上海古籍出版社，1964年，頁45。

（79）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷三，頁25。

（80）〔明〕張丑：《清河書畫舫》卷一，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》第四冊，上海，上海書畫出版社，1992年10月，頁137。

（81）（84）（85）（88）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁25；頁34；頁15；頁24。

（82）（83）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁19；頁13。

（86）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷二，頁19。從行文語氣來判斷，桂芳似乎並沒有向永瑆說明該卷為吳榮光所藏。

（87）〔清〕趙慎畛：《榆巢雜識》卷下，北京，中華書局，2001年3月，頁176。

（89）參見吳泰：〈吳榮光致葉夢龍書劄〉，廣州，《收藏．拍賣》2007年第11期，頁54。

（90）參見莊申《從白紙到白銀 —— 清末廣東書畫創作與收藏史》第5卷，第2章“清季廣東五家藏畫的意義”。

（91）〔北宋〕米芾：《畫史》，《說郛三種》（七），頁4192。

（92）關於這一點，已故著名書畫鑒定家張珩先生說得好，畫家在鑒定上“佔便宜”。另外，徐邦達先生在《古書畫鑒定概論》中對此也持相同看法。具體參見張珩《怎樣鑒定書畫》（北京，文物出版社，1964年4月），徐邦達《古書畫鑒定概論》（北京，文物出版社，1981年5月），張、徐兩位先生對“書畫家與鑒定家關係”的問題有精闢論述。

（93）這裡需要特別提及的，吳榮光於道光丙申（1836）十一月十一日為黃德峻鑒定的一幅傳為閻立本的〈秋嶺歸雲圖〉，可能出於友情而無法推脫，他寫下了一段模棱兩可的跋語：“鑒家自黃米後，多辯仰識評跋及書畫波磔形似尺幅分寸。自《書畫史》、《雲煙過眼錄》，以至於今著錄不下數百種，均一名跡所錄，不無異同。為權衡者，竊權衡為斗斛者，竊鬥斛刻舟求劍，其奈之何哉！而書家畫家起而矯之不求考據，但以意見所及，佳則真，否則贋，其實後人目光未必盡能照到古人深處，楚則失矣，而吳亦未為得也。此間右相秋嶺歸雲卷，校之張泰階《寶繪錄》，無一不合，其為張氏所見之本無疑。琴山農部示質於余，余謂此卷自張氏至今，已越二百年，絲絲相綰，節節相符，請即以《寶繪錄》定為唐人可也。”（吳榮光跋唐人秋嶺歸雲圖卷，《石雲山人文集》卷五，頁3。）但是，他內心十分清楚作品的真跡。後來，他在撰述《辛丑銷夏記》時還特地提到了這幅作品：江村銷夏錄首重卷冊尺寸，然余所見贋跡，如閻立本之秋嶺歸雲一卷，及江村所收錢舜舉之茹花兩卷，與原載題詠及卷內尺寸絲毫相符。蓋斗斛權衡，互相盜竊，奸駔狡獪，愈出愈奇，不可究詰，要在真鑒，不必刻舟求劍也（《辛丑銷夏記》卷一，“凡例”，頁1）。後來，潘正煒購藏了這件〈秋嶺歸雲圖〉，他在著述《聽帆樓續刻書畫記》時將吳榮光題跋做了適當的刪改，僅保留了後半部分：此閻右相秋嶺歸雲卷，證之張泰階寶繪錄絲絲相綰，節節相符，定為唐人真跡無疑。琴山農部其寶之，道光丙申（1836）十一月十一日，南海吳榮光並書（《聽帆樓續刻書畫記》卷上，頁888）。顯然，作為朋友，潘正煒肯定閱讀了吳榮光的《辛丑銷夏記》，十分清楚《秋嶺歸雲圖》的真跡，但是出於個人的原因將其做了修改，以達到鑒藏方面的某種目的。或者，黃德峻本人先前裝裱時已對吳榮光跋語做了一定的修改。多年來，〈秋嶺歸雲圖〉在嶺南藏家之間輾轉，最終到了孔廣陶手裡。孔廣陶應該十分清楚這幅畫的來龍去脈，然而他還是將其著錄於《岳雪樓書畫錄》中。也許因有《辛丑銷夏記》為證，吳榮光的這段題跋實在影響到作品的可靠性，令人產生懷疑。孔廣陶購藏〈秋嶺歸雲圖〉之後，進行重新裝裱，對潘正煒已做刪改的吳榮光題跋重新處理，刻於匣面（《岳雪樓書畫錄》卷一，頁11）。這樣，〈秋嶺歸雲圖〉卷上本身已經沒有吳榮光的跋語了。同時，令人費解的是，從相關材料來判斷，吳榮光應該沒有收藏過這件作品，但是《岳雪樓書畫錄》的記載卻有“吳氏筠清館所藏書畫之印”的鑒藏印。這種良苦用心，頗值得深思。這段收藏軼事，為人們描繪出當時收藏界的某種偏向。筆者在研究吳榮光時，檢讀文獻而發現這個問題，在此提及無非想提醒研究者的注意，希望能重視古代書畫著錄中這個問題，從而引發相關的研究。當然，這種現象自古有之，譬如元代湯垕《畫鑒》曰：“宋高宗每搜訪古書畫，必命米友仁鑒定題跋，往往有一時附會迎合上意者。嘗見畫卷數，頗未佳，而題識甚真，鑒真不可知也。”

（94）吳榮光跋元趙文敏〈杭州福神觀記〉卷，《辛丑銷夏記》卷三，頁39。

（95）（96）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷三，頁43-44；卷一，頁25。

（97）〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》卷二，頁49。

（98）（99）（100）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷四，頁49；頁48；頁49。

（101）（102）（103）（104）（105）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁20；頁45；頁34；頁34；頁1。

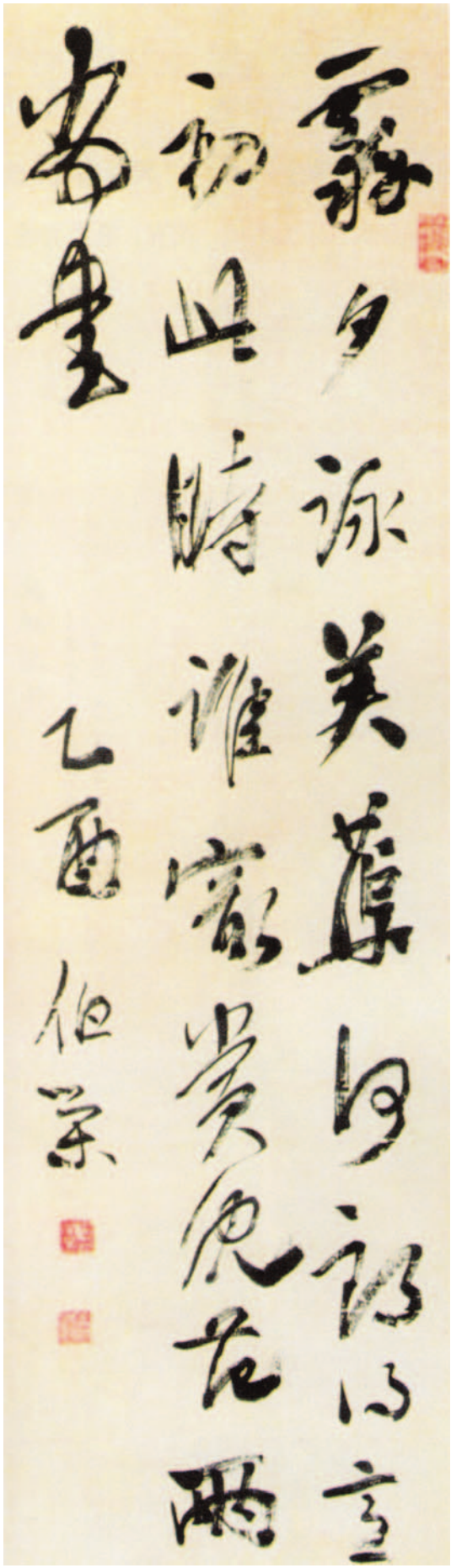
（106）關於吳榮光的考據功夫，莊申研究甚為詳細，在此不用贅言，具體可參見莊申〈再論吳榮光對於古畫之鑒賞〉，《台靜農先生八十壽慶論文集》，頁656-671。

（107）趙力：〈江南風象 —— 從地域創作的異動談晚清畫風的嬗變〉，《區域與網路 —— 近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁499-500。

（108）吳榮光：《辛丑銷夏記》卷一，頁26。

（109）金維諾：《中國美術史論集（下）》，哈爾濱，黑龍江美術出版社，2004年9月，頁119。

【編者留言】本文篇末尚附有“吳榮光書畫藏品目錄表”（繪畫135件、書法129件），因篇幅所限未及全錄為憾，倘需用作研究參考的讀者請賜函敝刊編輯部索取。



吳榮光〈行書五言絕句〉軸
道光五年（1825） 105 cm x 30 cm

吳榮光〈行書聯語〉對聯
道光十年（1830）

比較視域下的明清人物肖像畫風格問題

以南京博物院藏明清人物肖像畫為例

李倍雷*

明清人物肖像畫受到西方繪畫的影響，將傳統的繪畫技法與西方繪畫的造型諸因素相結合，不但提昇了寫實技巧的能力，而且產生了一種融合中西繪畫特徵的繪畫樣式。曾鯨這位多少帶有一些文人趣味的民間人物畫家被文人寫進了美術史，故此成為研究者有文獻印證的重點研究對象，尤其是對他繪畫技法的爭論，是研究的焦點。由於曾鯨長期活動在民間，他的那種略有渲染出來的凹凸感特徵實際是受那些具有強烈西畫特徵的民間人物肖像畫影響的。而那些具有強烈西畫特徵的民間人物肖像畫，包含了西方繪畫中的“寫實主義”與“自然主義”雙重特徵與品質，這些特點構成了明清人物肖像畫的“寫實自然主義”圖式特徵的新風格。

在中國繪畫史上，人物畫似乎經歷了兩個高峰：唐和明清。這兩個人物畫高峰時期，雖然都不同程度地受到了外來因素的影響，但因放送者和接受者的態度不同，形式上和本質上存在較大的區別。唐代人物畫感性而華貴，煥燦求備，融匯了某些外來因素，成為我國人物畫史的第一個高峰。五代以降，中國山水畫的發展和文人的積極參與，使人物畫處於微勢狀態，但有王繹（約1333年）等肖像畫家的努力，積累和總結了中國肖像畫的經驗，所著《寫像秘訣》對明清人物肖像畫頗具影響，也使肖像畫逐步成為一個明確的畫種。明清人物肖像畫在此基礎上於民間和宮廷迅速發展，因受西方繪畫科學因素的影響，具有較多“寫實”的元素，人物畫理性而莊重，但頗有神氣，像應神全，是我國人物畫史上的第二個高峰。

具有較多外來因素的明清人物畫，破天荒地為文人所接受，“波臣畫派”就是最顯凸的例子。在明清人物畫中除了有趙用賢、黃埔鈍、錢復、羅虛白、顧見龍、徐璋以及孔昭靳、舒時貞等這些有姓名的畫家，為我們留下難得的研究圖像史料外，最為可貴的是，還有許多沒有留下姓名的人物畫家，他們長期活動在民間，是非常優秀的人物畫家。他們繪畫的寫實技巧程度，實在讓人驚歎，其肖像畫非常出色，寫實技法令人折服。僅就寫實程度而言，遠遠超過曾鯨和“波臣畫派”的畫家，甚至在某種程度上還可能影響了“波臣畫派”的人物畫技法。南京博物院收藏了一套無款《明人肖像冊》共十二幅作品，晚明無款〈范仲淹像〉、〈王鏊像〉、〈朱夫人像〉、〈沈度像〉、〈沈藻像〉、〈沈士隆像〉、〈錢三持像〉、〈錢三持家堂圖像〉、〈陸昶像〉、〈李貞像〉、〈吳寬像〉、〈洪承疇像〉、〈洪應瓚夫婦像〉、〈江公選像〉以及〈齊孺人像〉等，是其中的傑出代表作品。這些有款與無款的明清人物肖像畫給我們提供了一個清新而鮮活的圖像世界，讓

*李倍雷（本名李蓓蕾），大連大學藝術研究院院長、教授、藝術學博士、文藝學碩士生導師，西北工業大學人文經法學院教授、藝術學碩士生導師，主要從事比較藝術學與藝術史論研究。

我們看到了中國晚明清初繪畫的“寫實”風格特徵。由於很多人物肖像畫作品無作者的印款或簽名，古籍文獻也難以有相關的記載，從而給研究帶來諸多困難，譬如與“波臣畫派”的關係，其繪畫風格和技法與曾鯨的風格和技法為何存在一定的區別，受到哪些方面外來因素的影響，放送者和接受者的關係如何等等，這些都是需要研究的。尤其是這些受到西方繪畫影響的因素和顯現的非傳統繪畫形態，所構成的不同於傳統人物肖像畫的“新風格”，我們必須在跨越中西的視域中，融會貫通中西不同的美術與文化，用中西比較美術學的研究方法，才有可能使研究深入和更加有效。

曾鯨“波臣畫派”技法及相關問題

曾鯨的人物畫在晚明清初影響最大，傳承其畫法者甚眾，遂有“波臣畫派”。有關曾鯨“寫實”繪畫風格的形成，有兩種說法。

一種說法來源於中國繪畫傳統。由於曾鯨最初是一名民間畫工，故身世沒有更多的記載，也無有關曾鯨師承關係的文獻記載。現在美術史家一般都是根據姜紹書《無聲詩史》的記載：

> 曾鯨，字波臣，莆田人，流寓金陵。風神修整，儀觀偉然。所至卜築以處，迴廊曲室，位置瀟灑。磅礴寫照，如鏡取影，妙得神情。其傳色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睞顰笑，咄咄逼真，雖周昉之貌趙郎，不是過也。若軒冕之英，若壑之俊，閨房之秀，方外之蹤，一經傳寫，妍媸惟肖，然對面時精心體會，人我都忘。每一圖像，烘染數十層，比匠心而後止。其獨步藝林，傾動遐邇，非偶然也。年八十三終。(1)

姜紹書的記載沒有顯示曾鯨受西方繪畫影響的資訊，仍是在傳統的技法範圍內闡釋。姜紹書與曾鯨是好朋友，其長子姜顏初也善畫。曾鯨對顏初的畫有過評價，《無聲詩史》中記載：

> 顏初，余兒也。（……）偶圖小景，友人曾波臣見之，歎其秀爽。(2)

因此，姜紹書作為曾鯨同時代的好友，他對曾鯨畫跡的記載與評論基本上是可信的。

另一種說法認為，曾鯨僅僅是受到了西方畫風的影響，並沒有摹倣。日本美術史學家大村西崖（1866-1934）的《中國美術史》說：

> 傳神寫照的明人曾鯨出來後，名聲曾轟動一時。在萬曆十年，意大利的耶穌教士利瑪竇來華，善畫，能繪耶穌的聖母。曾波臣素來掌握着傳統技法，沒有去摹倣，但也吸收利瑪竇的畫法來畫肖像畫。(3)

雖然沒有明確說明哪些因素是受了西方繪畫方法的影響，但說明曾鯨直接看到西方的繪畫。陳師曾的《中國繪畫史》說：

> 其法重墨骨，而後傅彩加暈染，其受西法之影響可知。(4)

這是從“傅彩加暈染”的技法中推斷的。

王伯敏主編的《中國美術通史》認可了上述兩種說法：

> 曾鯨對於利氏帶來文藝復興繪畫，供養在南京教堂中的西方畫天主教，是有可能見到的，並從中得到一些啟發。但他沒有去摹倣（……）(5)

但後來王伯敏在他撰寫的《中國繪畫通史》（下冊）中有改變：

> 有人以為曾鯨受西洋畫法影響，其實不然；他畫像，皆以傳統畫法為之。(6)

我認為第二種看法也許比較切合圖像所顯示的資訊。因為，曾鯨及其傳人的肖像畫的確有傳統路

〔圖 1〕（明）曾鯨、胡宗信：〈吳允兆像〉　北京故宮博物院藏

徑以外的繪畫特點與技術問題。雖然元人肖像畫家王繹與他的〈寫像秘訣〉，為曾鯨及其“波臣畫派”奠定了基礎，但〈寫像秘訣〉還是比較籠統的，是王繹根據“相法”而制定的人物面部的大體細節和各個關係的位置，以及畫法的順序。因而，就曾鯨的圖像來看，有些略帶非傳統的元素，可能不是來自王繹的〈寫像秘訣〉，但也不是直接來自西方繪畫的因素，而是來自其它因素的影響。

南京博物院藏十二幅《明人肖像冊》所畫的人物肖像都是萬曆年間江南地區有名有姓的重要人物，如汪生洲、劉憲寵、童學顏、劉伯淵、徐渭、何斌、李日華、徐惺勿、羅應鬥、葛寅亮、王以寧、陶虎溪等，因而這些肖像畫的創作年代基本可以認定是萬曆年間的作品。那麼，曾鯨人物畫的寫實技法是否受到類似《明人肖像冊》這樣的作品和民間畫工的影響，值得探討。

曾鯨生於明嘉靖四十三年（1564），福建莆田人。從北京故宮博物院收藏的一幅曾鯨與胡宗信合作的〈吳允兆像〉〔圖 1〕上的創作時間推斷，曾鯨在明萬曆三十五年（1607）活動於浙江一帶，因為合作者胡宗信是南京畫家，被畫者吳允兆本人也是南京人。此時的曾鯨時年雖然四十三歲，但還不是獨立

〔圖2〕（明）曾鯨：〈王時敏小像〉　天津博物館藏

進行人物畫的創作時期，並且萬曆三十五年（1607）祇是一個底線，可能曾鯨更早就到了江南。天津博物院館藏的〈王時敏小像〉〔圖2〕是曾鯨第一幅獨立完成的肖像畫作品，是他到了江南以後北上的獨立作品。據畫中提款“萬曆丙辰五月曾鯨寫”，當是曾鯨在萬曆四十四年（1616）完成。此時王時敏祇有二十五歲，曾鯨時年五十四歲，此後才是曾鯨肖像畫獨立創作活躍的時期。南京博物院所藏的創作於萬曆時期《明人肖像冊》，是我們研究曾鯨作品非傳統元素的一個極為重要的圖像文獻資料。根據所畫的對象看，如〈徐渭像〉〔圖3〕，徐渭生於1521年，卒於1593年，而這段時間還不是曾鯨肖像畫技法的成熟階段，更不是獨立肖像畫的創作時期。再如〈李日華像〉〔圖4〕，李日華，生於1565年，卒於1635年，從圖像的形貌上看，李日華當是五十多歲。曾鯨比李日華祇大一歲，五十多歲僅僅是曾鯨獨立創作肖像畫的開始。當可推知，這些肖像畫的畫家雖與曾鯨同在萬曆年間，但比曾鯨的獨立創作與繪畫技法的成熟時間要早一些。毫無疑問，江南人物畫家的造型與色彩影響到在江南從事繪畫活動的曾鯨及其“波臣畫派”。張庚《國朝畫徵錄》說：“一略用淡墨，鉤出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。”足以證明曾鯨學過江南人物畫家的技法，所以才有“曾氏善矣”的結論。為此，我們認為曾鯨的畫法可能受到江南民間畫工繪畫的影響。

接承曾鯨技法的傳人，在徐沁的《明畫錄》中均有記載：

> 傳鯨法者為金穀生、王宏卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、張子遊輩，行筆俱佳。（7）

黃宗羲《南雷集．吾悔集》卷二〈題張子遊卷〉記載：

〔圖 3〕（明）無款：〈名人肖像冊・徐渭像〉
南京博物院藏

〔圖 4〕（明）無款：〈名人肖像冊・李日華像〉
南京博物院藏

> 大略為曾波臣之弟子，如金穀生、王弘（宏）卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、謝文候、張子遊皆是也。

增加了一個謝文候。《國朝畫徵錄》記載：

> 波臣弟子甚眾。其拔萃者，文候而外，莆田郭鞏，字無疆；山陰徐易，字象九；華亭沈韶，字爾調；汀州劉祥生，字瑞生；嘉興張琦，字玉可；海鹽張遠，字子遊；秀水沈紀，字聿修。(8)

又多出了郭鞏、徐易、沈紀、劉祥生。可見曾鯨的弟子的確眾多，其中江南人也不少。弟子“皆不問研媸佬幼，靡不神肖，正如養氏之射，百發而不一失也”。(9) 此也足見“波臣畫派”寫實功底深厚，高手眾多。

我們來看曾鯨及其傳人的人物畫風格與圖式特徵。姜紹書《無聲詩史》有云：

> 磅礴寫照，如鏡取影，妙得神情。其傳色淹潤，（……）盼睞顰笑，咄咄逼真。（……）每一圖像，烘染數十層，必匠心而後止。(10)

姜紹書是從傳統的繪畫觀念與技法研究曾鯨的人物畫的。“磅礴寫照”倒還有些老莊的意味，來源於莊子“解依般礴”的典故，全身心的投入繪畫創作，顯然是把曾鯨的繪畫創作向文人畫方向靠近所作的評

〔圖 5〕（明）曾鯨：〈沛然像〉（局部）　上海博物館藏

價，也是文人接受曾鯨的原因。“如鏡取影，妙得神情”，說明了傳統追求的“形神兼備”，不但所繪人物的形象如同鏡中人影般的逼真，還妙得其對象的精神傳達，可謂形神兼備的真實，因此才有“盼睞顰笑，咄咄逼真”的結論。就其技法而論，先墨線定稿，後再傅彩。但所謂“烘染數十層”而止於匠心出，似乎並不符合曾鯨繪畫的實際情況。〈王時敏小像〉（天津市藝術博物館藏）之筆法與用色均出自傳統，是曾鯨人物畫的初成時期，線條勾勒非常明顯，色彩也沒有“烘染數十層”的厚潤，而且幾乎是平塗，僅僅在眉弓骨的地方略有結構的渲染。人物的造型不管是整體的比例還是五官的刻劃都比較準確，體現了較強的造型能力。頭像的塑造已經有擺脫傳統程式化的傾向，可能此時受到了其它因素的一些浸染，但手部的塑造有傳統化的痕跡。〈沛然像〉（上海博物館藏）〔圖 5〕畫上題有“萬曆己未”，說明是曾鯨1619年所畫。此畫在頭像結構的表現上比〈王時敏小像〉有了發展，略用墨色渲染明暗，想塑造人物畫的體感與結構，造型也比較自然。這種處理方法在傳統中是沒有過的，明顯的是受到他者（the other）繪畫的啟發所致，但仍然是墨線造型，色彩仍然是平面化的簡單罩染，追求宋元以來文人畫的“貴乎澹雅”。因此，曾鯨嚮往人文的審美趣味，而有意識地迴避了“烘染數十層”的繪畫技法。

清人張庚對曾鯨用色的論述值得注意。張庚《國朝畫徵錄》云：

> 墨骨既成，然後傳彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣，此閩中曾波臣之學也。(11)

具體說明了曾鯨繪畫技法。縱觀曾鯨的人物畫作品的確是“墨骨既成，然後傳彩”。如傳為曾鯨人物畫作品〈張卿子像〉（南京博物院藏）〔圖 6〕、〈趙士鍔像〉（上海博物館藏）、〈趙賡像〉（廣東博物館藏）〈徐元亮像〉（廣東博物館藏）、〈胡爾愷像〉（浙江德清縣博物館藏）、〈李醉鷗肖像〉（上海博物館藏）、〈葛震甫像〉（北京故宮博物院藏）等，都是先用淡墨造型，然後略施色彩。曾鯨這些成熟時期的人物畫，歸結為一點，略具一定的結構、體感的意識。用略帶明暗渲染法進行表現，也能抓住人物的個性與生理特徵，卻也遺留有概念化

的痕跡，譬如人物的鼻子、手等幾乎是雷同的造型。

然而，雷同的現象到了曾鯨的弟子們有了較大的改進。清人黃宗羲云：

> 傳影之家，今所稱名手者，大略為曾波臣之弟子，如金穀生、王弘（宏）卿、張玉珂、顧雲仍、廖君可、沈爾調、顧宗漢、謝文候、張子遊皆是也。非是則無師法，即有肖，有不肖，究與俗工不遠。（《南雷集．吾悔集》卷二〈題張子遊卷〉）

“即有肖”、“究與俗工不遠”，說明沒有脫離曾鯨的繪畫技法的範疇，“有不肖”很能說明對曾鯨的技法有所推進與發展。如謝彬〈邵彌像〉〔圖 7〕（北京故宮博物院藏），張子遊〈圓信像〉（北京故宮博物院藏），張子遊、項聖謨合作的〈尚友圖像〉（上海博物館藏），廖君可〈雪庵像〉（北京故宮博物院藏），沈爾調〈貞郎和尚像〉等畫像，在這些人物畫像中，人物尤其是頭部的造型特徵比曾鯨的更具個性化，可以說是發展與改善了曾鯨某些造型上的不足與遺憾，基本克服了五官概念化的表現程式，也更注重人物的結構與體積表現，明顯地增加了對解剖知識的進一步瞭解與運用。“波臣畫派”的這些造型特徵，充份體現了寫實繪畫風格的某些因素。

〔圖 6〕（明）曾鯨：〈張卿子像〉
浙江博物館藏

〔圖 7〕（清）謝彬：〈邵彌像〉（局部）　北京故宮博物院藏

無款《明人肖像冊》之技法及相關問題

現收藏於南京博物院的《明人肖像冊》共十二幅肖像畫，圖像所呈現的是萬曆年間江南地區有名有姓的重要人物。清人張庚《國朝畫徵錄》“顧銘”條下，記載了江南地區的人物繪畫技法：

> 寫真有二派：（……）一略用淡墨，鉤出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南畫家之傳法。

張庚所記錄的江南技法，印證了《明人肖像冊》的繪畫所顯示的特徵，屬於“一略用淡墨，鉤出五官部位之大意，全用粉彩渲染”的繪畫技法。

王伯敏主編的《中國美術通史》評價《明人肖像冊》說：

> 明代江南一帶的畫家都是用淡墨勾線，粉彩渲染的，如謝環《西園雅集圖》〔圖8〕、《明人肖像冊》，即使用這種方法，它實際上就是唐宋以來線描輪廓用色渲染的發展。(12)

〔圖8〕（清）華嵒：〈西園雅集圖〉（局部）　北京故宮博物院藏

實際上，這僅僅是比較籠統地看到了傳統繪畫路徑的脈絡，遮蔽了非傳統的繪畫元素，沒有說出《明人肖像冊》形成的另類繪畫風格的外來因素，即沒有看到以色彩造型的特徵。況且《西園雅集圖》與《明人肖像冊》有着根本不同的造型要素。如果我們將兩者的圖像進行比較，就明顯地可以看到，《西園雅集圖》是以“線”為主的造型方法，而《明人肖像冊》是以“色彩”為主的造型方法。造型元素是《明人肖像冊》不同於其它傳統路徑人物畫最本質的區別。因此，有必要探討《明人肖像冊》的造型等諸問題。

我認為，《明人肖像冊》繪畫技法來源於傳統繪畫與西方繪畫兩個方面，並且結合得相當完美。我們都知道中國傳統肖像畫基本是線條勾勒色彩平塗的手法或基本上是白描，到了元代的王繹也仍然是這個基本範疇。前一種主要源於吳道子，後一種主要源於李公麟。《明人肖像冊》幾乎是“全用粉彩渲染”，顯然是在晉唐以來“三礬九染”的路徑裡同時吸收、融納了西方繪畫以色彩造型的元素。按照

〔圖 9〕（明）無款〈名人肖像冊・何斌像〉
南京博物院藏

〔圖 10〕（明）無款〈名人肖像冊・陶虎溪像〉
南京博物院藏

中國傳統繪畫的技法是色不壓墨的。唐岱《繪事發微》還說：“着色之法貴乎淡，非為敷彩炫目，亦取氣也。”[13] 而《明人肖像冊》給人的感覺恰恰就是為了“敷彩炫目”，並非為了淡雅，也看不到太多的墨線痕跡（主要指面部），明顯地脫軌於傳統的技法路徑。即或是有一點“線”的造型因素，也基本上把“線”歸到了“面”的造型因素中去了，成為“體積”的意義而不是傳統的“定型”的意義或“筆墨”的意義。把“線”歸到“面”裡去正是西方繪畫的造型方式，“面”的造型這一技法是西方繪畫的通用手法。達・芬奇以後的肖像畫或人物畫改變了波提切利以前的線條造型的技法，此後的西方繪畫基本以“面”造型。當然《明人肖像冊》這些“線”沒有完全徹底地歸到“面”中，仍然帶有很多的“線”的意識，也就是說多少也保留了傳統繪畫的“線”性質，譬如〈何斌像〉〔圖 9〕、〈徐渭像〉、〈陶虎溪像〉〔圖 10〕等，但我們不能否認它們用“面”的造型因素和意識。因此，《明人肖像冊》與傳統的中國繪畫觀念明顯不同，包含有太多的外來因素。

傳統的中國肖像畫繪畫，運用的是勾勒線條造型的方法和觀念，再施以單色渲染。《明人肖像冊》中十二幅肖像畫最明顯的技法特徵是，色彩造型意識非常明顯，“全用粉彩渲染”已經說明了這個特點。譬如說肖像畫中所有的眉弓骨、面頰以及顴骨，無一不是用色彩塑造出來的，並且是用“面”的手法順着結構塑造，這樣人物的形象不但有色彩造型意識，也呈現了體積與結構。有的肖像畫甚至連壽斑也是用色彩處理，〈童學顏像〉〔圖 11〕等就是

〔圖 11〕（明）無款：〈名人肖像冊．童學顏像〉
南京博物院藏

如此，給人具有視覺上的真實感，這種帶有西方“自然主義”繪畫特徵的觀念也不是中國傳統的繪畫路徑。在西方意大利文藝復興時期的肖像畫中，我們就看到了如實描繪人物的生理缺陷的油畫作品。譬如吉蘭達約（Domenico Ghirlandaio, 1449-1494）的〈老人與孫子〉〔圖 12〕作品中的老人，顴骨部位的肉痣和臃腫凹凸不齊的酒糟肉團鼻子，可謂描繪得淋漓盡緻。再如勃魯蓋爾（Pieter Bruegel, 1525/30-1569）的〈盲人的寓言〉〔圖 13〕作品中的盲人們，自然的生理缺陷絲毫沒有被遮蔽。

在這些肖像畫中，〈劉伯淵像〉〔圖 14〕體積與結構的塑造是最優秀的。畫面中人物的顴骨、顴弓骨、眉弓骨、下頜骨、鼻骨這些骨骼結構與骨點等，塑造得如此準確與到位。面部肌肉的塑造，一

〔圖 12〕（意）吉蘭達約：〈老人與孫子〉（局部）
斯多哥爾摩國立博物館藏

一俱現，皺眉肌、降眉肌、顴肌、咬肌，眼輪匝肌、口輪匝肌等肌肉的位置、形狀、穿插關係表現不但準確，而且非常連貫自然，具有解剖學上的意義。更絕妙的是，圖像〈劉伯淵像〉所顯示的骨骼與肌肉的表現、體積與形狀的結合非常完美，每一個結構都是轉化為“面”而隨着體積與形狀轉折的。再看五官的造型，其結構與形體的來龍去脈，交代得如此準確肯定，使我們想到了北方文藝復興時期德國畫家丟勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）繪畫中的一些元素。〈劉伯淵像〉中的上下眼簾的球體意識明顯，一個小小的弧形就解決了，鼻子的兩個鼻翼、鼻頭、鼻孔太準確了，上下嘴唇隨着牙床弧形造型，這種弧度感增加了整個頭部的體積，頗與丟勒的畫法相近，譬如丟勒的〈母親像〉〔圖 15〕的造型技法，完全像是現代人受過嚴格的西方素描訓練的人才能做到的造型功夫。雖然，在清人丁臬《傳真心領》中也提到了人物肖像的結構問題，如配有“十

〔圖 13〕（尼德蘭）勃魯蓋爾：〈盲人寓言〉（局部）　那不勒斯國立美術館藏

〔圖 14〕（明）無款，〈名人肖像冊・劉伯淵像〉
南京博物院藏

〔圖 15〕（德）丟勒〈母親〉　柏林國立美術館藏

〔圖 16〕（清）丁皋〈傳真心零・十五骨節虛染圖〉
人民美術出版社 1964 年版

五骨節虛染圖”[14]〔圖 16〕，規範了在結構的地方渲染出骨節（即結構），但不具有解剖學上的意義和準確性，而且我們也不能把後人的論據拿去印證前人，這是常識。事實祇能說明，清代人“寫真”強調的“骨骼”，這不是偶然的，更多的是清代畫家兼畫論家丁皋因為明代肖像畫家受西方繪畫的影響而顯現的結構特徵，而在此基礎上，填補了元代王繹《寫像秘訣》所沒有的相關內容，但仍然是基於骨相學。

《明人肖像冊》的〈劉伯淵像〉，如果我們排除這些圖像的“色彩”不問的話，僅就造型而言，至少接近了同時期西方人物肖像畫家的水平。我們比較一下法國 16 世紀畫家克魯埃（François Clouet，約 1515-1572）

〔圖 17〕（意）克魯埃：〈狄安娜．布瓦提埃〉（局部）
繆塞爾．H．克雷斯藏

的〈狄安娜．布瓦提埃〉〔圖 17〕中人物畫，就可以看到〈劉伯淵像〉的造型水平是如此的高妙和精湛。以至於我們敢大膽推測：可能是當時某位來華的外國傳教士兼畫家與中國明代畫師合作的，或人物的面部由外國畫師做過修正，衣帽由中國畫工獨立完成，至少是在外國傳教士畫家的直接指導下完成的。

〈徐惺勿像〉〔圖 18〕、〈李日華像〉、〈徐渭像〉等就體積而言，要遜色一些，其它肖像畫的體積造型水平居中，但都是運用色彩造型的。以“固有色”的色彩造型，是《明人肖像冊》最大的特徵與風格。這裡的“固有色”應該是明代畫家眼中認為的“肉色”一類，因此，我們發現這些“固有色”基本是單色，即是一種顏色。僅僅是在這“肉色”上加赭色，使其色彩較深，亮面的顏色加白色使其較亮，以深淺不同層次的色彩，塑造人像的體積、明暗、結構等。眼睛刻劃較細，仍然是用固有色刻劃瞳孔、眼白、高光等，非常酷似。中國的固有色觀念與西方“面”的造型手段結合，體現了明代人物畫家的視覺感知、視覺經驗和繪畫造型的意識。嚴謹的結構表現與透視的運用，是為了更為準確地造型，使圖像畫得更接近對象，盡量做到與對象重疊，這些西方的繪畫意識在《明人肖像冊》得到了體現。不僅如此，更讓人驚歎的是，對解剖、透視等知識的運用是緊緊圍繞着體積這一重要觀念展開的。中國傳統的人物畫幾乎是體積觀念不強，甚至沒有或有意忽略體積，一直以二維平面為造型特徵，而《明人肖像冊》強烈的體積意識表明了它偏離傳統而形成了自身的繪畫風格與造型特徵。

傳統的中國人物畫比較注重“神”的表現，從理論上講是傳統人物畫的一大特徵，但實際上流傳下來的人物畫的“傳神”是比較空洞的。程式化的繪畫手段必然導致空洞的結果。而《明人肖像冊》卻是每幅肖像畫神情俱佳，十分傳神，完全得益於西方繪畫的影響。這些畫家熟悉解剖知識，並運用自如，使畫面的人物結構嚴謹連貫，對骨點的硬朗、肌肉的鬆弛和彈性的表現恰到好處。在結構的處理與五官的關係中，譬如鼻子、眼睛、嘴，面部的骨點與轉折面均符合透視變化，而且相當準確。這些技法的運用，準確地體現了人物的精神面貌與內心世界，十二幅肖像的表情無一重複，的確可以稱為是“像應神全”。

這些肖像畫中，受西方繪畫影響最大的是造型意識，即運用色彩去塑造人物頭像的結構、體面等關係，並較好地解決了透視問題。我們都知道，透

〔圖 18〕（明）無款：〈名人肖像冊．徐惺勿像〉
南京博物院藏

視學、解剖學、明暗光影和色彩學，是西方文藝復興以來建立在繪畫上的四大支柱，構成了完全不同於中國繪畫的最本質要素和手段，它顯現了西方繪畫崇尚科學的理性主義特徵。而我們在這裡看到的《明人肖像冊》也顯示了這些特徵（除了色彩以外），這都是西方外來因素影響的結果。當然，值得注意的是，這些肖像畫僅僅是在人物的臉部非常西化，而衣帽的處理是非常中國傳統式的，典型的單線平塗，不具有西方繪畫的體積感。同時，用色仍然是固有色的意識，沒有西方繪畫中的環境色、光源色的意識，因而也談不上有冷暖的微妙變化與對比。《明人肖像冊》的中西技法的混合運用，產生了一種非常有趣的圖像，從而形成了既有別於傳統繪畫又有別於西方繪畫的新風格。《明人肖像畫冊》可能出自江南畫家某些畫家之手，從極為趨同的繪畫風格與技法上看，也存有差異，並非出自一人之手。譬如其中的〈劉伯淵像〉、〈徐渭像〉、〈徐惺勿像〉等在繪畫風格與技法的處理上明顯不同，繪畫水平也有高低之別。

有意思的是，與《明人肖像冊》民間畫工幾乎同時期的畫家趙用賢（?-1596），官至禮部尚書，後入佛門，他的人物肖像畫明顯與《明人肖像冊》不同。現南京博物院存有他的四幅人物畫作品，〈九祖伏馱密多尊者像〉、〈印山雪嚴欽禪師像〉、〈學城禪師像〉和〈佛圖澄法師像〉，都為佛門禪師、法師肖像。趙用賢的技法，顯然是比較傳統的繪畫技法，以“線”為主的造型特徵，兼用淡墨渲染，頗像張庚《國朝畫徵錄》對曾鯨畫法的描述：重墨骨，然後傅彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣。趙用賢的肖像畫似乎也有“骨”，但絕不是西方解剖學意義上的骨骼解構，而是中國相法學意義上的骨相。所以，我更多地認為趙用賢與元人王繹的《寫像秘訣》關係最直接。尤其是趙用賢畫的都是法師或禪師，與王繹《寫像秘訣》中的“凡寫像，須通曉相法。蓋人之面貌部位，與夫五嶽四瀆，各各不侔，自有相對照處，而四時氣色亦異”的論述相一致。佛門中是很講究骨相的，這正好暗合了趙用賢描畫佛門中人肖像“風骨”的動機和意圖。因此，我們看到了比較傳統的趙用賢的肖像畫與受到西方繪畫影響的無款民間畫工的《明人肖像冊》之間的文化差異和技法差異。

到這裡，我們再回到曾鯨及其“波臣畫派”所受的影響上來。我們可以這樣認為，曾鯨及其波臣畫派所受到的外來因素的影響，的確可以如學者們所說，是受其影響，沒有摹倣。不過其中的原因是，曾鯨及其波臣畫派是直接受到那些如《明人肖像冊》晚明民間畫工等的影響，也就是說，是具有西方影響的晚明民間畫工作品中的西方因素，影響了曾鯨及其波臣畫派。質言之，曾鯨及其波臣畫派是間接地受到了西方繪畫的影響。故此，曾鯨屬於西漸影響下的“再傳弟子”。正因為如此，在有些研究者看來，是“影響”而不是“摹倣”。同樣，趙用賢肖像畫中的一

些非傳統因素，譬如對骨骼的渲染所形成的凹凸感，也可能受到如同《明人肖像冊》圖像的影響。

晚明其它無款人物畫的技法及相關問題

由於晚明眾多的人物畫家出身於民間畫工，故沒留下姓名的很多。除了《明人肖像冊》無作者姓名以外，還有很多無款的優秀人物畫作品，其寫實技法與《明人肖像冊》相頡頏。這些人物畫大多是全身畫像，從整體到局部都體現了較好的把握能力，對細節的刻劃也是較為成功的。南京博物院藏無款〈沈度像〉、〈沈藻像〉、〈沈世隆肖像〉、〈朱夫人像〉、〈錢三持像〉、〈錢三持家堂圖像〉、〈陸昶畫像〉、〈李貞像〉、〈吳寬像〉等，都是晚明時期非常優秀的人物畫像。這些畫像保持了用線造型的傳統意識，穩重亮麗而不豔俗的色彩具有晉唐以來的品質。在繪畫技法上，同樣保持了傳統的線條造型特質，對對象結構的處理上也保持着傳統中的低染法，而不是西方繪畫明暗的觀念，這與《明人肖像冊》所顯示的繪畫技法有較大的區別，同樣也區別於“波臣畫派”的技法。如〈沈藻像〉的技法處理，先用墨線定型，然後層層渲染，色彩鮮而不豔，非常沉穩厚重，不像清代摹品〈王鏊像〉殘留有清人色彩豔俗而略感輕飄的視覺效果。在結構包括五官的處理上作一定的低染而使其結構突出，這種技法在傳統與西方繪畫之間徘徊，它既不同於《明人肖像冊》帶有西畫明暗意識的以色彩來塑造體積與結構的技法，也不同於曾鯨以墨線塑造用色淺染的素雅，圖式的平面意識較強，衣服的處理幾乎是平塗，這是顧愷之的傳統路徑。在人物的五官塑造上，確具“寫實”的意義，能夠抓住對象的生理上的本質特徵，這種跳出傳統路徑的技巧，得力於西方繪畫的影響，其五官結構中的來龍去脈交代得比較具體與明確，形、面與結構的轉折也符合透視的要求，所以視覺上呈現的形象就比較逼真，在一定程度上擺脫了傳統中的程式化概念。

現藏於南京博物院的〈王鏊像〉〔圖 19〕是清代人摹明代人的一幅肖像畫作品，構圖形象為“朝服大像”式。從這幅摹品作品中，我們可以看到晚明人物畫寫實功夫的技巧不凡。該畫的特點有“波臣畫派”一路的影響，在線條勾勒的地方用低染法，體現一些骨相的結構，儘管面部也用了顏色，但都以平塗為主，配合渲染，線條仍起着主要的造型作用，衣服色彩較豔麗，線與色的運用介於波臣與江南畫家之間。像衣服這樣鮮豔、漂浮的色彩以及用線略顯僵硬的特點，應該是清代人臨摹時留下的清人的痕跡。

如果我們用西方的繪畫造型意識或觀念來看這些晚明無款人物肖像畫作品，〈沈度像〉〔圖 20〕是這些圖像中最理想的。這幅作品受到西畫的影響較大，頭部的體積也較強，透視感好。另一幅〈沈澡像〉的衣服用了暈染法將衣紋做了強調，倒也顯示了比〈沈度像〉衣紋較強的“體積”感。兩幅作品都有些接近《明人肖像冊》的技法，作品中的人物動態幾乎完全一致，衣紋的表現非常概括，內裡有一種文人似的簡潔和大氣，祇是畫家在處理二人的手法或用心的程度上有區別。對沈度的畫像的面部可能採用的西畫因素要略多一些，譬如更多注意了體積感，造型的準確度上處理得好一些，對眼睛微妙關係的處理比較到位。沈度和沈澡為父子關係，從畫法上看〈沈度像〉和〈沈澡像〉〔圖 21〕極可能是同一畫家的作品。將二者圖像進行比較，我們可以看到一個畫家作畫時的心境與狀態往往隨對象的不同而存有差異，其結果也就有所不同。總體說來，這些無款人物畫由於仍然是以線條造型為主要特徵，傳統的繪畫因素非常明顯。

在這些作品中，更有趣的是空間平面化的處理與人物的佈局和頭像體積的衝突，有一種戲劇性的視覺效果。如〈錢三持家堂圖像〉圖式，畫中表現的四個人物成並列構成，使我們聯想到了漢代畫像石的表現圖式。雖然受到西方繪畫的一些影響，尤其是透視對中國傳統繪畫影響甚大，但這幅作品卻避開了西方的透視元素。這顯然是不習慣於西方透視的前後遮擋的視覺習慣，中國傳統從來就不習慣於將人物處理為被遮擋的關係圖

〔圖 19〕（明）無款：〈王鏊像〉　南京博物院藏

〔圖20〕（明）無款：〈沈度像〉　南京博物院藏

〔圖 21〕（明）無款：〈沈藻像〉　南京博物院藏

〔圖 22〕（明）無款：〈錢三持家堂圖像〉　南京博物院藏

此，畫工們必須遵守）。不過這種衝突倒也形成某種有趣味的風格樣式。同樣有意思的是，該圖像中似乎還有一些“空氣透視”的規律的表現——近處清晰而遠處比較模糊。圖像呈現的是前面的兩個人物面部非常清楚明晰，後面的兩個人物面部則相對模糊。空氣透視的規律在歐洲文藝復興時期由達芬奇開始從科學的角度研究，非常深入成熟了，而這也正是晚明時期，這倒是一個非常有意思的現象。當然，這種現象背後的真正因素，我們認為多屬於為了突出主要人物而設計的方法。中國古代人物之間的地位、等級是非常明確的，該現象與達芬奇的“空氣透視”僅僅是一種巧合罷了。〈錢三持像〉的技法特徵顯示了與〈錢三持家堂圖像〉〔圖 22〕一樣的技法特徵，應該屬於同一畫家。這種家族式的“宗堂像”或“祖宗像”的畫像，頗為流行於民間，專為錢三持一人畫像，也體現了一式中。中西這一衝突在一幅作品中被鮮明地顯露出來，說明了明代民間畫家沒有將二者的衝突解決（當然也可能是家族造像的民間法則就是如個人在家族或宗堂的地位。

從〈沈世隆肖像〉〔圖 23〕、〈朱夫人像〉〔圖 24〕的造型手段和技法特徵來看，可能出於同一畫

〔圖 23〕（明）無款：〈沈世隆像〉　南京博物院藏

〔圖 24〕（明）無款：〈朱夫人像〉　南京博物院藏

家。其畫法基本接近沈度父子肖像的畫法，但是，平面化和線條造型的中國傳統因素要多一些，卻不同於唐代的人物畫。畫面人物的“骨感”顯示了晚明人物畫的總體特徵，對骨點作了渲染，造型依然嚴謹，衣紋同樣做了文人似的概括處理，簡潔大氣。

在這些人物肖像畫中，頗有意味的是背景也不作空間處理，祇保留紙張本色，即沒有做任何色彩表示或暗示畫面的空間結構。現在看到發黃的背景顏色，是由於年代久遠而形成的，非畫家所為。也就是說，背景是空白，傳統的“留白”路徑，肖像與背景沒有形成空間透視關係。實際上，這是明代畫家不明白或沒有掌握西方繪畫如何處理人物肖像與背景的關係問題而造成的。這無形中倒成了一種有趣的繪畫圖式，如果重新用今天的語義闡釋這一圖式，可以與當下的某些繪畫意識相聯繫，即有點“現代感”的意味。當然，這決不會是明代畫家的意識。(15)

清初人物畫的風格和技法

就南京博物院收藏的清初的人物肖像來看，有兩種基本傾向：一是大致體現了繼承晚明民間畫工人物肖像畫與吸收西方繪畫元素所呈現的有“工筆”意味的風貌；二是比較文人氣的有“寫意”特點的風貌。前者色彩比較豔麗、輕飄，譬如顧見龍、舒時貞、孔昭靳以及無款〈洪承疇像〉等，不像晚明人物畫色彩穩重、沉靜，將民間的色彩意識推向極致；當然也有比較穩重的，如無款作品〈洪應瓚夫婦像〉、〈江公選像〉、〈齊孺人像〉。後者大體是曾鯨的“波臣畫派”路徑畫脈的繼承者，譬如清代畫家禹之鼎、徐璋、胡淦的作品以及無款作品〈婁東十老圖〉等，包含了文人的氣息，盡量與民間繪畫拉開距離。

〔圖 25〕（明）無款：〈洪承疇像〉　南京博物院藏

無款〈洪承疇像〉〔圖 25〕是比較典型的清初風格肖像作品，繼承了晚明肖像畫的特點，又有冗繁、精細、面面俱到、精雕細琢的技巧。整體上看，基本上是傳統的手段。但從造型的嚴謹上看，似乎還受到了西畫的影響。洪承疇（1593-1665）係明末清初人，曾為大清平定南明魯王、唐王政權出過力，去世於康熙四年，因而其畫像時間也不會距晚明的一些肖像畫作品太遠。其坐像的姿態和畫法頗與〈錢三持像〉〔圖 26〕接近，可能受到了像〈錢三持像〉這樣一些作品風格的影響。〈洪承疇像〉雖然沒有西方的透視關係，但也盡可能遵從視覺習慣而處理了一些關鍵部位，譬如在人物的腰部、髖關節、膝關節、肘關節等處的衣紋表現，還是努力想製造一種坐着的姿態，畫家基本憑直覺用衣紋暗示了人體的結構和動態，這也可能得益於傳統，也可能得益於西方繪畫要素的影響，否則腰部和髖關節的感覺不會如此生動和準確。類似〈錢三持像〉的還

〔圖 26〕（明）無款：〈錢三持像〉　南京博物院藏

有無款〈洪應瓚夫婦像〉〔圖27〕，構圖和設色都非常近似。但是與舒時貞的〈徐如珂像〉〔圖28〕的畫法和技巧很相同，很有可能出自同一人之手，從造型手段、人物的細節刻劃到精神面貌，都很相近。當然也不妨是同一模式或程式化所反映出來的相同特徵。從〈徐如珂像〉中人物徐如珂（1562-1626）來判定，在時間上比洪承疇還接近〈錢三持像〉，所以，〈徐如珂像〉畫面上的許多因素，多與〈錢三持像〉近似。這些現象說明了清初的人物肖像畫風格受晚明人物肖像畫的影響很重，也很具有貴族氣息。

孔昭靳的〈關天培像〉〔圖29〕最具清代人物畫的特徵，具有華麗、繁複和精細的性質。最值得注意的是這幅作品的頭部處理和表現的手段與《明人肖像冊》很近似，我們甚至可以用西方的“素描”這個術語來描述它。關天培（1780-1841）主要生活在嘉慶和道光年間，是道光時期的廣東水師提督，這幅作品也應該大致是在這個時期完成的。孔昭靳與費丹旭同時，他們所處的時期是外籍畫家早已來華傳授西方繪畫高峰之後，許多外籍畫家都應詔入宮，成為宮廷職業畫家。郎世寧、艾啟蒙、安德義、潘廷章等康乾時期

〔圖 27〕（清）無款：〈洪應瓚夫婦像〉　南京博物院藏

〔圖28〕（清）舒時貞：〈徐如珂像〉　南京博物院藏

〔圖29〕（清）孔昭靳：〈關天培像〉　南京博物院藏

〔圖 30〕（清）無款：〈江公選像〉　南京博物院藏

入宮的外籍畫家，儘管早於孔昭靳，但這些外籍畫家的繪畫技法 —— 寫實要素，必然對後學的孔昭靳影響不淺。孔昭靳對人物的面部肌肉和骨骼的熟悉程度及其表現準確度，在行家眼中幾乎是沒有太多可挑剔的。眼睛周圍的眼輪匝肌、眼睛球體與顴骨窩所構成起伏關係非常準確，眉弓骨和眉肌的關係以及顴骨和顴肌的關係等等，無一不具有解剖學上的意義。但在表現手法上，孔昭靳似乎並沒有忘記傳統的筆墨方法，他把山水中的雨點皴法和積墨法用來代替渲染，可謂獨創一格，並且富有質感，肌肉的彈性、鬆弛和骨骼的硬度等，都恰到好處地被表現出來。五官的刻劃不但符合人物的解剖結構，而且排除了民間人物畫秘笈的程式化，完全是按照人物本身的樣貌特徵進行處理的。不僅如此，孔昭靳還按照透視規律來把握人物的五官。總之，〈關天培像〉的頭部是運用中國傳統的筆墨很西方化處理的方法來表現的，從寫實的角度看，有很深的素描功底，其精彩程度可與《名人肖像冊》中的〈劉伯淵像〉相比，當屬精品。

更具有民間味道而沒有宮廷貴族氣息的肖像畫要算〈江公選像〉〔圖30〕和〈齊孺人像〉〔圖31〕，從繪畫的風格和畫面的題字來看，極可能是出自同一人之手。這兩幅作品十分注重寫真，這使我想到把他們與明清徽州的民間“容像”繪畫技法聯繫在一起。徽州容像普遍追求人物骨骼與肌肉的起伏表現手段，甚至不惜手段強調骨骼與肌肉的起伏，這實際上是受到了西畫的影響和傳統的骨相法的影響而形成的一種繪畫技法。如果說那些具有貴族氣息的肖像畫作品的人物面部造型還是比較平面性的話，那麼〈江公選像〉和〈齊孺人像〉就很具有“體積感”了，尤其是〈江公選像〉，不妨認為〈江公選像〉在某種程度上也是用“面”在造型，頗與《明人肖像冊》的用“面”造型相似。而〈齊孺人像〉可能是畫工考慮到性別的關係問題，在處理手法上有意識地減弱了骨感等因素，但畫工的“體感”意識還是明顯的，譬如在眼眶周圍用重色渲染出骨骼解構，祇是處理上沒有像男性那麼突出罷了。總體來說，實際上這些民間畫工的肖像畫作品，本質上就是屬於“容像”。他們的造型、表現方式和人物的姿態等，都有一整套模式。這套模式在徽州民間流傳有容像“粉本”，這些“粉本”就是程式化的模式的根源。(16)畫工們根據這些粉本練就一套肖像畫的畫法，面對不同的人，僅在形象上努力畫像對象，但在手段上基本是一致的。稍有差異也是因畫工不同而已。不過，這些粉本受到了西方繪畫因素的影響，是在傳統的骨相法和人物畫法基礎上吸收西方繪畫元素而形成的一套人物肖像畫的繪畫模式。這是民間肖像畫的套路。

那麼具有文人氣息的肖像畫，顯然沒有那麼一整套的粉本模式的規則，雖然前面我們談到“波臣畫派”的嫡系傳人中，並沒有他們，但是他們作品顯示的技術與方法卻是受到了曾鯨及其“波臣畫派”的影響。最具代表性的是徐璋《松江邦彥像冊》圖集〔圖32〕、〈婁東十老圖〉以及胡湲的〈吳中七老圖〉。

徐璋是乾隆時期的宮廷畫家，最擅長的是人物畫，《松江邦彥像冊》是他畢生精力的代表畫作。他的作品屬於曾鯨一路的傳統的筆墨落線兼暈染的方法，使人物有凹凸感，但他的造型卻勝於曾鯨，體積感也比曾鯨要強一些，人物的動態瀟灑生動而自然，畫像造型自然灑脫，很像竹林七賢的狀態，顯然是為了追求人文的逸氣品格。他畫中的人物多是有名的文人，比如“倪瓚”、“陳繼儒”、“莫是龍”、“張弼”、“莫如忠”、“陳子龍”等。他處理的衣紋完全是寫意性的筆墨情調，十分講究運筆的頓挫和節奏，以淡彩渲染，人物面部在五官處簡單地落色淡染使其有凹凸感，屬於“墨骨既成，然後傅彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣”的曾鯨的方法。

〈婁東十老圖〉〔圖33〕從造型和用筆等方面看，與曾鯨的繪畫風格很相近。畫中的十位老者都是明末清初江南太倉地區的隱逸之士，畫家把他們安排在山水湖泊之間，其寓意十分明瞭，就是要體現他們的精神追求和逸氣的品格。從畫中看，畫家也比較擅長山水畫，人物與山水的關係處理比較協調得體，較好地體現了這些隱士享樂在山水之間的狀態。這種意圖必然使文人畫家不同於民間肖像畫工

〔圖 31〕（清）無款：〈齊孺人像〉　南京博物院藏

〔圖 32〕（清）徐璋：〈松江邦彥像冊・沈猶龍像〉（局部）　南京博物院藏

的處理手法，對逸筆的要求使畫家不得不放棄一些如像民間畫工那樣的精緻的準確造型，這裡對神似的要求要高於對形似的要求。胡湀〈吳中七老圖〉〔圖 34〕的用意與〈婁東十老圖〉如出一轍，依然是筆墨落定，淡色渲染，便得人物之神采。畫中的文人雅士都是江南的名流，文人雅士的閑散、清高、澹泊，借用環境的物件諸如書籍、畫卷、茶具等營構了一個書香的氛圍，也體現了文人的雅趣和審美追求。此類人物肖像畫深得文人的喜愛。清代人物肖像畫的兩種不同面貌，即民間的肖像畫和文人的肖像畫的路徑與兩種審美傾向和風格，使我們看到了民間“容像”的基本範式和文人“人物畫”的基本範式之趣味形式；但這兩種範式都不同程度地、不同方式地受到了西方繪畫元素的影響，這一點卻是毋庸置疑的。

〔圖 33〕（清）無款：〈婁東十老圖〉（局部）　南京博物院藏

〔圖 34〕（清）胡淦：〈吳中七老圖〉（局部）　南京博物院藏

結　語

以上我們在中西比較美術學的視野下，對明清人物畫以及肖像畫進行了深入的分析。因為中國早有“應物象形”的理論基礎，所以它們在某些圖式的表現中就較為容易地吸收西方繪畫的某些因素，不同程度地偏離了我們認為是傳統的經驗與原則，但又是在傳統的路徑中演變，偏離畢竟不等於背離。因為吸收西方繪畫或受影響是局部的，非整體的，往往主要在人物面部上的影響。對面部結構完整的掌握，甚至對體積的認識與表現，都來源於西方繪畫技法的影響，但我們又覺得是中國味。我們不得不贊歎明清人物肖像畫技法精湛的水平，他們能將中西不同的繪畫技法的諸要素，融洽得很完美，讓人同時感受到中國與西方傳統繪畫技法的共存，創造了明清代人物畫的新圖式和新風格。

〔圖 35〕（明）無款：〈名人肖像冊．葛寅亮像〉　南京博物院藏

受西方繪畫元素影響較深的往往也以色彩直接造型，並較為熟練地運用解剖、透視等知識，最終獲得視覺的真實，同時也表達了對個性的追求，以及內在精神與氣質的表現；尤其以外部的細微特點來展示人物的個性特徵與內心神情，甚至有意識地強調而不是迴避某些“不美”生理特點。〈葛寅亮像〉〔圖 35〕呈三角形細小的一大一小的雙眼，被如實地刻劃，雙唇之間的一個凸牙同樣被表現出來。〈羅應斗像〉〔圖 36〕雙眼肌肉鬆弛，尤以右眼上眼簾鬆弛較重，幾乎遮去了大半個眼睛，同樣被細膩地刻劃，臉上的壽斑均不迴避。再如〈劉憲寵像〉的五官不正，鼻子與嘴部略有向右歪的特點，以及〈關天培像〉的肉痣等，都真實地被表現出來。對這些“缺陷”細節的刻劃，正是為了體現人物的個性特徵與性格，從理論上講，這不僅僅是“寫實”的處理方法能涵蓋的，同樣也有“自然主義”

〔圖 36〕(明) 無款：〈名人肖像冊．羅應斗像〉　南京博物院藏

的視覺表述特徵。因此，明清人物肖像畫的繪畫風格不但具有寫實主義的性質，其中也包含有自然主義繪畫風格的傾向，當然是具有中國傳統繪畫經驗與原則的寫實主義與自然主義的傾向。尤其是《明人肖像冊》等民間肖像畫的繪畫風格與形式是中國傳統繪畫特徵的“寫實主義”與“自然主義”的雙重品質與風格，我們把這種“雙重品質與風格”稱之為“寫實自然主義繪畫新風格的工筆人物畫”。而明清具有文人氣息的人物畫，在傳承中逐漸演變為具有寫實主義特徵的寫意人物畫。

【註】

(1)(2)〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(四冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁857。

(3)〔日〕大村西崖：《中國美術史》，陳彬和譯，北京：商務印書館，1928年。此處引文轉自王伯敏主編：《中國美術通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。

(4)陳師曾：《中國繪畫史》〔M〕，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁108。

(5)王伯敏主編：《中國通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。

(6)王伯敏：《中國美術繪畫通史》(下冊)，上海：生活．讀書．新知三聯書店，2000年，頁218。

(7)〔明〕徐沁：《明畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁9。

(8)(9)〔清〕張庚：《國朝畫徵錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁430。

(10)〔清〕姜紹書：《無聲詩史》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(四冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁857。

(11)〔清〕張庚：《國朝畫徵錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(十冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁437。

(12)王伯敏主編：《中國美術通史》(卷5)，濟南：山東教育出版社，1996年，頁370。

(13)〔清〕唐岱：《繪事發微》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》(八冊)，上海：上海書畫出版社，2000年，頁889。

(14)〔清〕丁臯：《傳真心領》，北京：人民美術出版社，1964年，頁59-68。

(15)參見李倍雷：〈明代晚期人物畫的寫實風格研究〉，《榮寶齋》，2007 (2)，頁56-65。

(16)參見石穀風編著《徽州容像藝術》，安徽美術出版社，2001年。

關於新發現徐光啟行書詩扇與相傳利瑪竇畫通景屏幅

陶喻之*

徐光啟（1562-1633）的傳世書法作品，較為系統地編輯出版，見諸1962年11月上海市文物保管委員會編、中華書局上海編輯所編輯的《徐光啟手跡》，1983年10月上海市文物保管委員會主編、上海古籍出版社出版的《徐光啟著譯集》。其中存世墨蹟有今廣東省博物館藏徐光啟為君佩詞兄楷書唐孟浩然詩歌扇面(1)；上海博物館藏徐光啟行書唐詩人李頎〈寄韓鵬〉詩軸(2)，崇禎四年（1631）春夏和次年（1632）十一月初八日致周明嶼(3)尺牘兩通，年月不詳致某翁臺函一通，以及1983年已見收入《徐光啟著譯集》，原為上海書畫收藏家錢鏡塘（1908-1983）先生藏品，2002年經中國嘉德國際拍賣有限公司拍賣入藏上海博物館，並見諸上海古籍出版社2002年9月出版《錢鏡塘藏明代名人尺牘》的徐光啟天啟元年（1621）三月廿二日在天津致某同年手劄一通(4)〔圖一〕；北京故宮博物院藏萬曆卅五年（1607）正月徐光啟致親友和天啟元年四月初一日致某同年信劄各一通，北京故宮博物院藏原跡，浙江上虞博物館藏清王望霖（1774-1836）刊刻《天香樓藏帖》原石卷五的徐光啟萬曆四十年（1612）十月十四日致顧老親家書簡一通(5)；其餘的徐光啟書法墨蹟大多為早年見諸石印出版而今流失海外不明其所在者(6)。

近廿多年來，隨着中國博物館事業的發展和藏品索引以及資料庫建設的日臻完善，又有一件徐光啟自作詩歌扇面行書作品（湖北省博物館藏）被發掘披露。特別值得提出的是，遼寧省博物館於1982年還入藏過一幅相傳為利瑪竇（1552-1610）在華所作描繪北京郊野風光的絹本設色通景畫屏幅。這兩件徐光啟和利瑪竇的書畫作品，分別屬於他們各自自主創作的詩歌書法和寫景繪畫，從中可以看出他們在相關藝術領域的不凡成就，自然頗為值得介紹與深入研究；尤其是相傳利瑪竇創作的絹本設色繪畫通景屏幅，以前雖然文物博物館學界曾有小範圍探討，但並未展開具體深入的剖析。筆者有鑒於此，提交此文。拋磚之旨，在於引玉，但願拙稿能引起人們對徐、利兩先賢藝術成就的關注與深入研究。

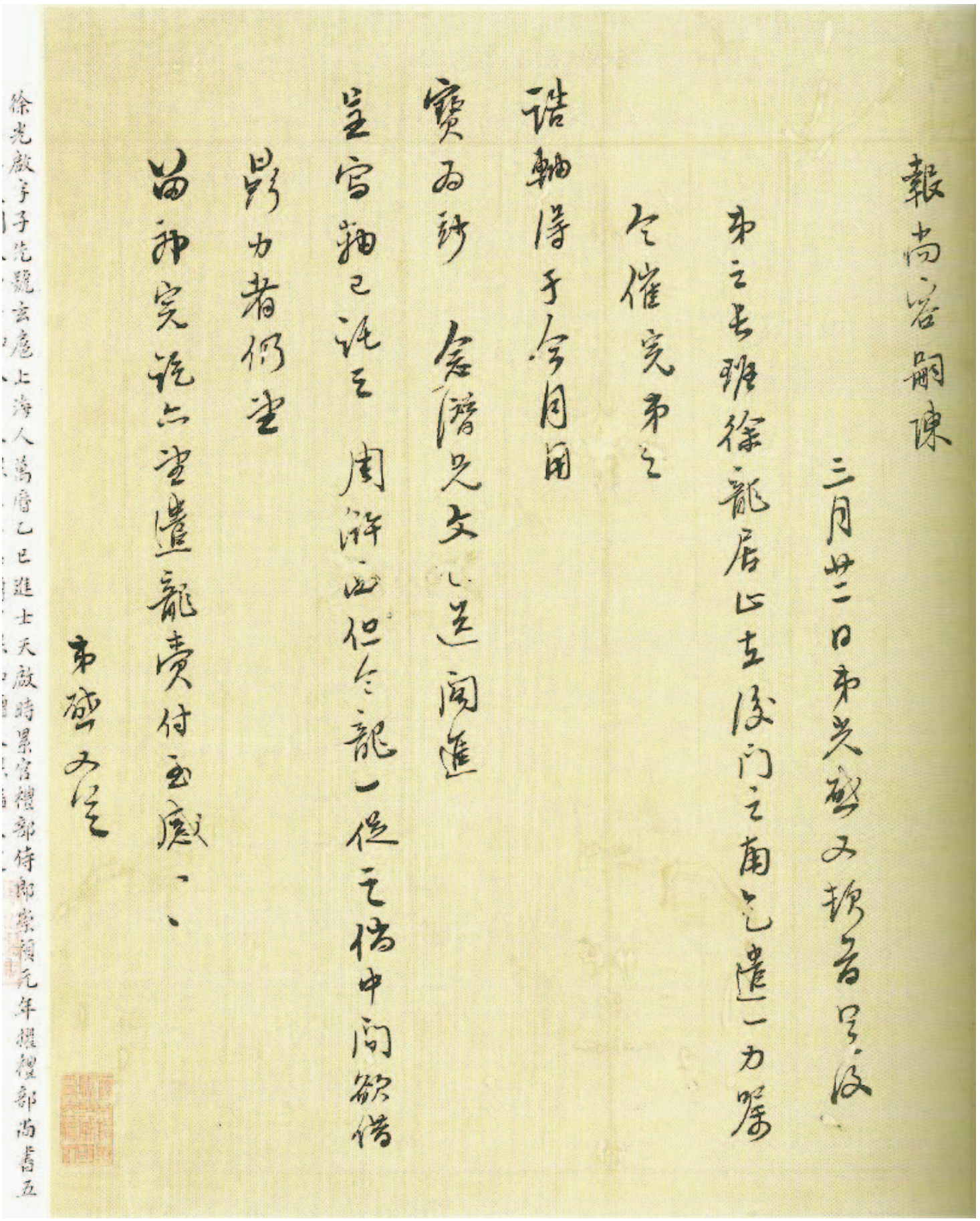
著　錄

一、湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋扇頁。

湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋扇頁，縱17 cm、橫53.5 cm，釋文：江鄉□臥少微星，字食神僊杖履輕。一片白雲堅野性，半亭翠雨足山情。話中知己黃鸝語，花底間緣玄雀迎。酒泛碧筒香滿處，卻看太乙暎長生。詩壽□樓丈　徐光啟。鈐朱文方印：徐光啟印。(7)〔圖二〕

二、遼寧省博物館藏利瑪竇絹本設色〈野墅平林圖〉通景屏幅。

*陶喻之，上海博物館書畫研究部研究館員。



徐光啟字子先號玄扈上海人萬曆己巳進士天啟時累官禮部侍郎崇禎元年擢禮部尚書五

〔圖一〕上海博物館藏徐光啟天啟元年（1621）三月廿二日在天津致某同年行書手劄。
載上海古籍出版社 2002 年 9 月版《錢鏡塘藏明代名人尺牘》第五冊，頁 18-21 。

〔圖二〕湖北省博物館藏徐光啟行書七律金箋詩扇頁

遼寧省博物館藏利瑪竇絹本設色〈野墅平林圖〉為四幅拼接通景畫屏，畫心縱 218.2 cm 、通橫 273.2 cm 。此幅在明清之際絲絹上使用中國傳統繪畫工具 —— 毛筆及國產的石青、石綠和赭石等顏料，描繪“一泓碧水如鏡，倒映着蘆花水草。湖畔層林疊出，鬱鬱蔥蔥。一株楓樹，勝似朝霞，如點點星火在林海中熠熠生輝。遠處隱約可見山雲相接，紅葉綠樹掩映之中，座座朱簷別墅若隱若現，如仙山樓閣。湖上，小橋蜷臥，水邊蘆花似雪，此處所繪為北京郊外秋天的景象。本幅採用西洋‘兼陰與陽’寫之，正明側暗，凸凹有度，立體感極強，觀者有如身臨其境。”(8)〔圖三〕上海博物館古書畫鑒定家、著名畫家謝稚柳先生（1910-1996）曾於第三、四幅分別題簽：“利瑪竇畫野墅平林圖通景其三”和“利瑪竇畫野墅平林圖通景其四”，下鈐白文方印：謝稚柳，朱文方印：稚柳。據此表明他是認可此畫出自利瑪竇手筆的。

清人蔡鮮民(9)跋文見於第一幅和第四幅。第一幅右邊跋曰：“此屏乃宮禁所藏，余初題為郎世寧筆；而歷考郎跡，俱無此精妙。聞奧館參贊拉君熟精西畫，持以請鑒。拉君一見，遽自謂傾家不足購此奇寶，因語予曰：‘此歐洲第一畫家荷蘭格羅特之筆意也。其人在千六百八十年前，為山水一派開山之祖。當時重其跡，以金錢鋪滿畫幅為價，如此巨幅，鋪金錢當以十萬計，則銀幣百萬矣，故自謂傾家難致也。近今各國競尚美術，雖現存之小名家一小幀，費過千元。此三百餘年畫祖之跡，若數萬金可致，吾歐洲人必爭置之也。’續晤日本鑒家早崎梗吉，亦然其言，謂郎世甯萬不能到，絹質也確是明末清初物。余聞兩君言，乃自幸疑非世甯，殊為有見。因題鑒已裝軸端，不復掣去，特舉東西洋鑒家之言之於此。三天子都□逸民識於北京之嗇盦。”下鈐白文方印：臣蔡金台。

第一幅左邊跋曰：

西人論畫於陰陽向背、深淺遠近俱有法度，不能舛錯毫釐。亦分工筆、寫意兩派。然以吾所見諸最著名跡，如比都博物館耶穌行道大幅，懸價至百餘萬元，考其時亦祇在十八世之間。求其如此之兼工帶寫，遠觀近即皆各得其妙者蓋鮮。

〔圖三〕遼寧省博物館藏相傳利瑪竇作絹本設色〈野墅平林圖〉通景屏幅

且其治色極難，寫意者粗筆祇利遠觀，工細者賦色又多板滯。獨此屏去此兩弊，令觀者如臨真境，情為之移。故拉君推其價連城也然。即在吾國，蓋亦二千餘年未有之奇觀，遍亞洲無第二幅也。魯盦清錄。

第四幅右邊跋曰：

中國遇舊油畫輒命曰郎世甯，故予初得此幅，簽亦沿之。而奧參贊拉君斷以為乃荷蘭格氏筆。余雖記於幅首而疑其無據。然多見郎畫者，此皆謂此非郎所能。且絹素亦確非本朝物，蓄疑久之。頃忽被張君之友於潢裱時揭得背簽，現有“利瑪”二字，然則實為明時西洋利瑪竇筆矣。案：《石渠寶笈》載，有利氏〈天主傳道圖〉巨幅，乃明時經進，此殆其同時並呈者。利氏乃西學入中之祖，況畫跡致精如此，真奇寶也，既屬“二友”仍之勿粘，以昭觀者，復洵其請留記兩行。蓋此幅名晦幾三百年，今利氏得“二友”始彰，“二友”即附利氏而不朽，亦利氏之靈所欣許者爾。時癸丑〔1913〕冬十月五日九江蔡鮮民記。（下鈐白文方印：臣蔡金台）

第四幅左邊跋曰：

“二友”承裝此幅，於此角絹與托紙間發現原簽揭之，誤成兩片。字最顯者“利瑪恭”三字，餘不清，因憶治潢二十餘年，見內府裝裱多有如此者。主人懼傷幅，戒勿復揭。因附記之。二友山房。

據上著錄可知，本幅相傳利瑪竇〈野墅平林圖〉屏曾為清末鑒藏家蔡金台收藏，初疑出自善寫生、尤擅畫馬的意大利天主教耶穌會修士，來華任清康熙朝宮廷畫師的郎世甯（1688-1766）手筆。旋經蔡氏遍考郎氏畫跡，又延請東西方鑒賞家共同鑒證，認為與郎氏畫風不合。蔡氏庋藏期間，將畫委託北京裝裱作坊“二友山房”重新裝池，畫幅被裱工認為屬宮廷內府原裱，故推為宮禁藏物。最為重要和值得提醒的是，裱工在第四幅左下角絹與托紙間意外發現署有“利瑪恭”字樣原簽，遂初步考訂作者係明末來華傳教的意大利耶穌會士利瑪竇。

此畫於20世紀50年代初由畫家周懷民，中國文字學家、國務院古籍整理規劃小組顧問于省吾教授（1896-1984）共同從蔡金台後人處購得，因信為利瑪竇真跡，遂於1982年捐贈遼寧省博物館[10]，現定為一級文物藏品。

研　究

一、湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇鑒定兼談徐光啟詩歌思想性

徐光啟的書法藝術是與其所處的時代書風相契合的。

如所周知，徐光啟時代的書畫藝術在江南地區是以董其昌（1555-1636）為首的松江書畫流派為代表的。董其昌的書畫風格或者說松江派（或者說華亭派）的書畫風格，曾經是晚明甚至清初書風的主流，統領着時代書畫的浪潮。清初學者周亮工（1612-1672）的《尺牘新鈔》卷之二、《因樹屋書影》第一卷和章學誠（1738-1801）的《丙辰劄記》，都曾不約而同地援引過明末清初學者徐世溥的一段話，即把董其昌的書畫藝術成就與同時代海瑞（1514-1587）、趙南星（1550-1627）、顧憲成（1550-1612）的道德氣節，焦竑（1541-1620）的考據學，李時珍（1518-1593）的藥物學，湯顯祖（1550-1616）的戲劇學和徐光啟、利瑪竇的天文學等各領風騷的時代傑出人物成就相提並論等量齊觀，足見董其昌以其書法和畫學藝術在整個文化史上所取得的地位和所產生的影響，是客觀存在和早有評定了的。也正因此，1992年4月17-19日在美國密蘇里州堪薩斯市納爾遜·艾金斯藝術博物館舉辦的相關書畫藝術展覽和國際學術研討會，主辦者曾以“董其昌之世紀”為主題；2005年澳門民政總署澳門藝術博物館和澳門基金會舉辦的董其昌書畫展暨國際學術

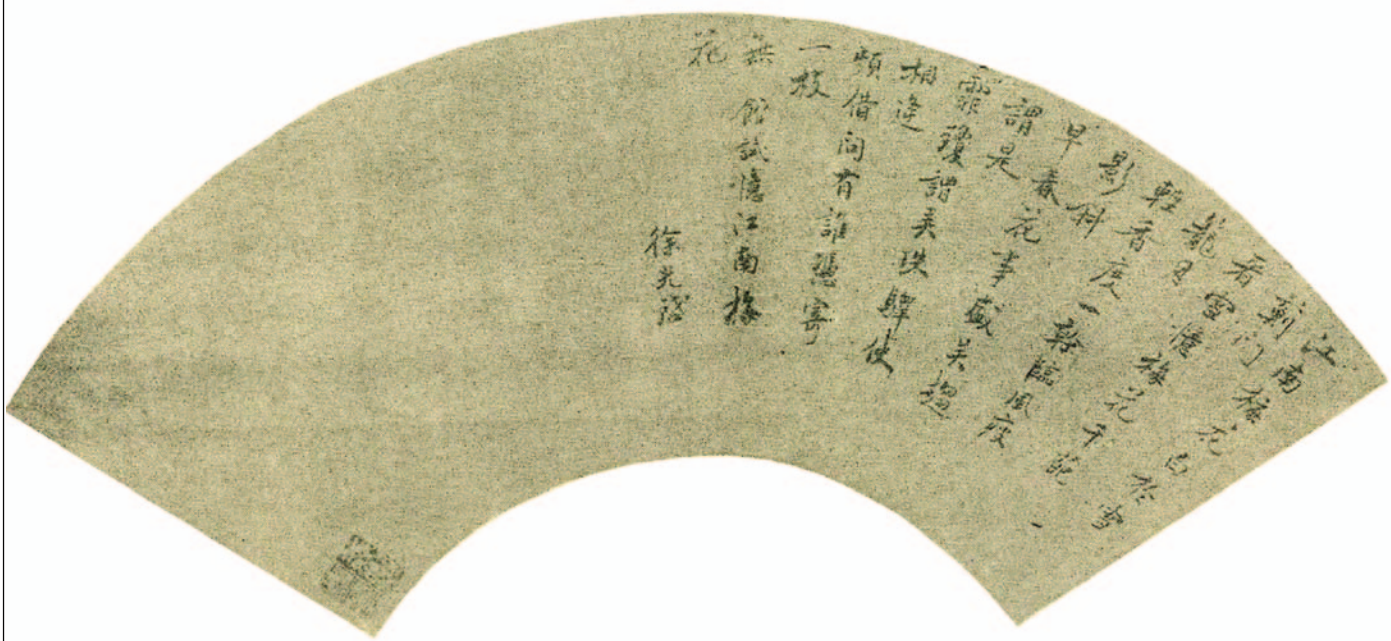
〔圖四〕廣東省博物館藏徐光啟楷書唐孟浩然詩（十三首）扇頁

研討會，更以“南宗北斗”為標題，將其定位為南宗書畫的泰斗。

概而言之，董其昌書法在用筆、結字、章法、施墨四個方面的實踐，以澹、秀、潤、韻為審美取向，用筆的內蘊虛靈、結字的欹側反正、章法的疏空簡遠、施墨的淡潤韻致，構成了他書法風格的特徵，呈現出自然率真的書卷之氣。[11]誠如明末書法評論家何三畏（1550-1624）稱贊他的書法：“天真爛漫，結構森然，往往有書不盡筆，筆不盡意者，龍蛇雲物，飛動腕指間，此書家最上乘也。”由此，董其昌書法成為一時文人競相學習倣法的典範，喜好追隨者代不乏人，此不贅述。

鑒賞徐光啟的傳世書法作品，不難發現他的書法跟董其昌的文人書風是一脈相襲的。這其實也是很容易理解的自然之事，因為徐光啟與董其昌不管是生活的時代還是生活的地域，都堪稱是同時同鄉弟兄。甚至萬曆十六年（1588）九月，廿七歲的徐光啟與同屬松江府的同儕友好張鼐（萬曆三十二年進士）、陳繼儒（1558-1639）[12]等同赴皖南太平府應鄉試，在同行者行列中，董其昌就是徐光啟結伴負笈的一位莘莘學長。祇是這年“愁霖匝月”，“自句容陸行而前，行囊羞澀，躡蹻擔簽，躑躅於潢汙行潦之中。沿江行百餘里，左蕩右江，羊腸一徑，徑皆石卵，水流奔汩，咫尺莫辨，一失足必顛仆無生理”，備嚐艱辛。“爾時遂有澹然功名之志”，祇以“家貧親老”，聊為“逐隊往從”，榜發“又擯落”。[13]可見當初徐光啟心境、情緒之壞，這或多或少是影響他這次科考功敗垂成的一個原因。然而比徐光啟大七歲的董其昌則躊躇滿志春風得意，於該年一舉中榜，次年（1589）又成了己丑科二甲第一名進士，並以文學和書法的出眾，被選為翰林院庶起士，三館之後授翰林院編修，充皇長子講官。

有董其昌這位榜樣的鄉賢引領在先，徐光啟在科舉、書法上勤學苦練亦步亦趨自是可想而知、不言而喻的。因為在科舉取士的封建時代，學問總是伴隨着書法成為步入仕途的第一塊敲門磚；特別是書法藝術乃視覺藝術，卷面書法的優劣往往給人以第一印象，是科舉成功與否的一大關鍵，就此，除了練就基本功之外，別無終南捷徑可以選擇。所以，包括與徐光啟志同道合的葉



〔圖五〕徐光啟楷書〈館試憶江南梅花〉詩（二首）扇頁
載上海市文物保管委員會主編，上海古籍出版社 1983 年 10 版《徐光啟著譯集》

向高（1559-1627），甚至當朝奸臣溫體仁（1573-1638）都寫得一手好字，這從《錢鏡塘藏明代名人尺牘》可見一斑。終於在董其昌中舉後將近十年的萬曆廿五年（1597），卅六歲的徐光啟赴順天府鄉試，中式第一名舉人。但次年他回鄉不第，祇得又返鄉授徒，直到過了六年之後的萬曆卅二年（1604）四十三歲時進京趕考，才大器晚成，修成正果，中式第八十八名進士，同年又考選為翰林院庶起士，可見他的功名征途要比家道優裕飽讀詩書的董其昌艱難得多。換言之，徐光啟起碼要比董其昌晚出道十年。而從其今存世的大多數登臨仕途之後書法作品可略見董其昌書法氣息端倪，自然就一點也不讓人覺得奇怪了。因為時間說明了一切，經過約廿年訓練有素，書法自然達到爐火純青地步，這有其 1603 年及其前的已佚《芳蕤堂書藝》、《書法集》和《草書類》為證。(14) 因此，有專家分析廣東省博物館藏其行書扇面，認為儘管他的書法傳世極少且不以書名，但從他行筆的颯然，得晉唐人遺韻的文人書風上考察，他的書法造詣，在藝術上絕不亞於當時的其他書法名家。(15)〔圖四〕

交代了徐光啟書法藝術的時代背景，再讓我們來品鑒湖北省博物館藏徐光啟行書扇面。

湖北省博物館藏的這件徐光啟行書扇面，跟廣東省博物館藏其楷書扇面和商務印書館 1917 年出版《陶齋珍藏名人書畫扇面集》第四集收錄的徐光啟〈館試憶江南梅花〉詩二首扇面一樣未署年款。不過，通過〈館試憶江南梅花〉詩的“江南梅花白於雪，薊門看雪憶梅花”等句字里行間透露的資訊，我們依然可以大抵推知此詩和扇面當作於徐光啟萬曆卅二年北上京門入翰林館學習時期；而且通過鈐有白文方印“義興鑒賞”圖章，可知此扇曾為明人周延儒（1593-1644）舊藏〔圖五〕。(16) 案，周延儒於萬曆四十一年（1613）會試和殿試皆得第一，而徐光啟於萬曆卅八年（1610）赴京回任“翰林院檢討”原職後一直在京，四十一年春會試期間任同考官，擔任“春秋房”分考事。鑒於周延儒會試、殿試第一的優良成績，以及徐光啟愛惜人材，這年獨具慧眼，

舉薦被與他同房閱卷者擯斥埋沒的應考舉人呂維祺（1587-1641）、張宗衡（?-1642）和鹿善繼（1576-1636）試卷而使之脫穎而出、俱中式二甲、三甲，由此事實推測，不排除有徐光啟贈扇名列前茅者周延儒以示愛才褒獎的可能。要之，則〈館試憶江南梅花〉詩扇當作於萬曆卅二年，贈於四十一年，因為這與徐光啟參與“館試”和周延儒中式之時、事俱符。

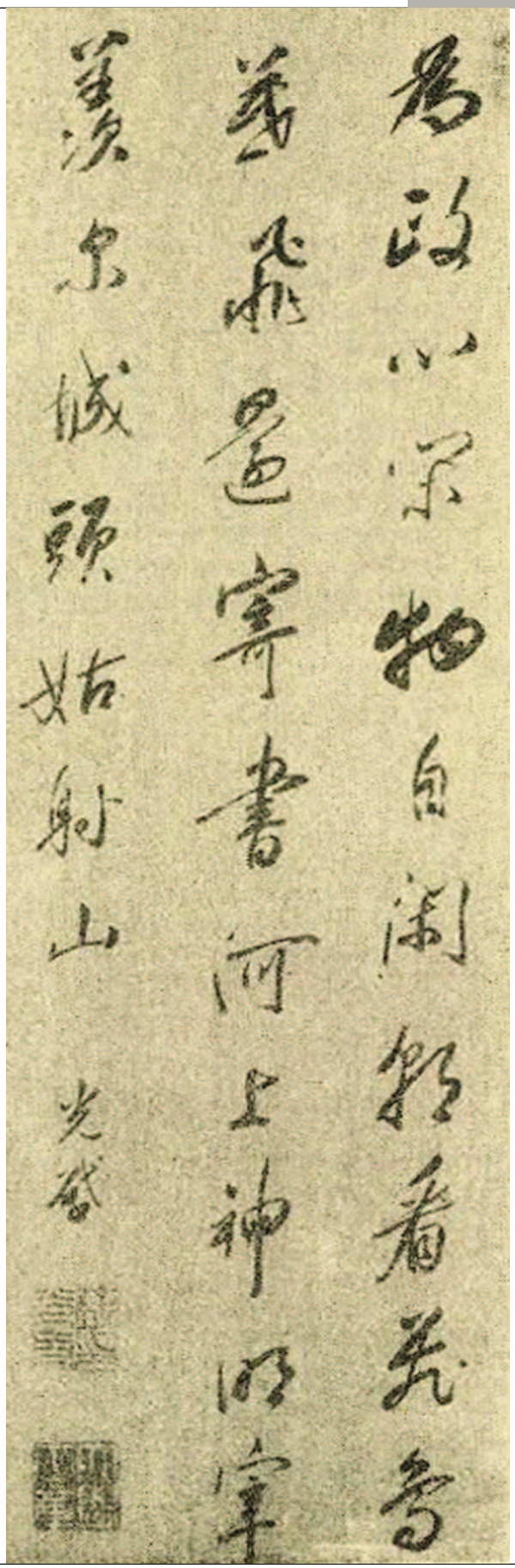
湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇，跟廣東省博物館藏其楷書詩扇，商務印書館1917年出版《陶齋珍藏名人書畫扇面集》第四集收之徐光啟〈館試憶江南梅花〉詩扇，在署款書法和鈐章格局上均有微妙的差別。不過，統觀其書法筆性、行氣還是與業已確認的徐光啟書法真跡相默契的。譬如“半亭翠雨足山情”的“雨”字，就跟〈館試憶江南梅花〉詩“早春花事盛吳趨，謂是霏瓊謂美珠”的“霏”字的“雨”字頭運筆筆順一致。所以，至少我們從這一個字的細微筆觸甄別，就可以基本把握湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇的真確性。懸想徐光啟雖書法完美，但畢竟不以書名，即便明清有造假者，料也不會造他的書法，因為其時他的書名尚無利可圖，他們更多也許會偽造與徐光啟同時的大書畫家董其昌字畫而從中漁利。另外，扇面尺幅有限，縱然造假也贏利微薄，得不償失，斷非造假者願為。因此，種種跡象表明，新發現湖北省博物館藏徐光啟行書詩扇當屬確鑿可信的徐光啟真跡，祇是根據有限的詩文資訊，目前暫時還無法界定此扇的創作時間和對象，我們期待着今後通過徐光啟交遊線索的梳理來判斷他替“□樓丈”祝壽的“話中知己”（詩中語），並進一步明確創作的時地。

詩言志。徐光啟詩歌扇面自然是其思想情感的流露，因而除了可以分析它的文學藝術性，還不難從中捕捉他當年創作的精神狀況和內心動態，進而大致匡定其相對寬泛的寫作時地。

在廣東省博物館藏詩扇上，徐光啟一氣呵成抄錄了唐孟浩然的十三首詩歌，它們分別是〈臨洞庭〉、〈與諸子登峴山〉、〈夏日浮舟過滕逸人別業〉、〈尋太臺山〉、〈武陵泛舟〉、〈尋張五〉、〈過故人莊〉、〈裴司士見尋〉、〈宴榮山人池亭〉、〈宿永嘉江寄山陰崔國輔少府〉、〈宿桐廬江寄廣令舊遊〉、〈同盧明府餞張郎中除義王府司馬海園作〉和〈舟中晚望〉。如已周知，孟浩然是我們熟悉的一位與田園詩人王維相齊名、並稱“王孟”的唐朝大詩人，他因早年隱居襄陽鹿門山而世稱“孟襄陽”，年四十遊京師，應進士不第，曾於太學賦詩，一座傾服。由此結合徐光啟萬曆廿六年（1598）卅七歲會試不第回鄉授徒本事，他抄錄上述孟浩然帶有浪跡江湖隱逸色彩詩歌的時地，很可能也發生在與孟浩然境遇相當的科舉不第時期。

在盛唐詩人眼中，孟浩然是“紅顏棄軒冕，白首臥松雲”(17)，全然一副高臥雲山的隱士面貌。其實，縱觀他的詩篇，可以感覺到孟浩然一生都夾雜在出仕與退隱的矛盾與痛苦之中。(18)所以，徐光啟抄錄孟浩然的詩歌，同時也不排除另外一種可能，即它屬於徐光啟六十歲左右擬自京津辭歸家鄉上海時期心境的真實表露與寫照。

徐光啟與他同時同地的學長董其昌、陳繼儒相比，委實生活得更為辛苦、勞累。董其昌數十載宦海生涯，為避宦官魏忠賢為首的閹党和士大夫為陣營的東林黨之間權利鬥爭，免受不測之禍，多次辭官返鄉，專心從事書畫創作。所以，他一生八十二歲時光，真正供職於朝廷的時間不過十五年光景，而將大部分時光、精力消耗在書畫創作和理論鑽研上，終於五十歲後自成松江書畫派領袖。而徐光啟則不然，他為官清廉，憂國憂民，留意水利、農桑等國計民生，既賑災扶貧，引種甘薯，廣植女貞，試辦水田，檢閱民兵，襄理軍務，監製銃炮，試製天文儀器，又家居從事數學研究及著譯工作，畢生勞神盡瘁。他以病告假完全是出於實情，並不像其他為官昏庸或事不關己、麻木不仁、明哲保身者那樣無病呻吟而急欲擺脫官場是非。他是真正繫念國家百姓，才幾次病後辭官復起，欲罷不能。所以，徐光啟儘管較之董其昌和隱居不仕的陳繼儒年輕，卻遠不及董、陳倆人之輕鬆灑脫，自然壽數也遠不及董、陳兩學兄而相差約十年左右。徐光啟病逝時，年長於他的董、陳兩翁尚健在頤養天年。因此，從徐光啟錄孟浩然詩扇內容的思想性不難看



出，他當年是有真正隱退念頭的。就此，我們還可以聯繫上海博物館藏徐光啟行書唐代另一位詩人李頎的〈寄韓鵬〉詩軸加以剖析，因為此詩寫得也很有急流勇退的隱逸情意。“為政以閑物自閑，朝看飛鳥暮飛還。寄書河上神明宰，羨爾城頭姑射山。”〔圖六〕所以，我們似乎有理由相信他抄錄唐詩的這兩幅作品的大致創作年代，是在準備或即將告別仕途的前夕。

二、遼寧省博物館藏相傳利瑪竇畫〈野墅平林圖〉屏幅獻疑

關於相傳利瑪竇創作〈野墅平林圖〉屏幅的介紹，相對集中於該屏幅入藏遼寧省博物館之後的20世紀80年代，相關推介文章有1983年1月8日《遼寧日報》范敬宜的〈稀世之寶〉，1983年3月12日《團結報》劉肇寧的〈利瑪竇真跡〈野墅平林〉畫屏〉，1983年第3期《旅遊》雜誌陳宗舜的〈“稀世之寶”復生記〉，1985年第6期《人民畫報》的〈利瑪竇及其〈野墅平林圖〉〉，1986年第5期《中國老年》雜誌的〈中意之交，源遠流長〉以及1989年上海人民美術出版社《藝苑掇英》雜誌第40期的〈遼寧省博物館藏歷代書畫精品集〉（下）等。系統的研究和著錄文字則見諸1994年5月上海文藝出版社和三聯書店（香港）有限公司聯合出版《遼寧省博物館藏寶錄》中意大利著名記者、作家，長期擔任意大利廣播電視公司駐中國和遠東地區記者伊拉里奧·菲奧雷的〈畫家利瑪竇和〈野墅平林圖〉〉，以及發表在專著《中國相思錄》與《利瑪竇在中國》兩書中的有關記述；1998年6月遼寧美術出版社出版《遼寧省博物館藏書畫著錄·繪畫卷》中趙曉華的〈野墅平林圖〉屏幅作者小傳、畫心、題跋、歷代著錄、有關文章和附記。

趙曉華先生〈附記〉談道：“關於利瑪竇是否會作畫，歷來爭議頗大。多數人祇是認為利氏帶來了西洋畫進獻給當時的中國皇帝或贈送給某些高級官員，而自己並不通繪事。”菲奧雷〈畫家利瑪竇和

〔圖六〕上海博物館藏徐光啟行書唐李頎〈寄韓鵬〉詩軸。出處同上書。

〈野墅平林圖〉〉一文亦坦言：“其二是作品作者歸屬問題。根據當時的習慣，在歐洲和意大利畫上均不署名。所以，後人對本畫作者歸屬提出疑問是無可非議的。”可見對於所謂絹本設色〈野墅平林圖〉屏幅屬於利瑪竇作品並非眾口一詞，尚有不同見解，至少迄目前為止文物鑒定界對此並未真正介入作出明確表態。譬如替此圖題簽的已故書畫鑒定家謝稚柳先生，在其《鑒餘雜稿》和《壯暮堂詩鈔》中均未道及其題簽的學術研究依據和原委。由此推測他題簽的時地是在1988年輾轉瀋陽、天津和廣州舉辦“謝稚柳書畫展覽”期間應遼寧省博物館之請而欣然命筆的。[19]可見關於〈野墅平林圖〉屏幅其實還有許多懸而未決的研究空間有待填補和廓清。

像圖名問題，顯然並非出自作者本人意願，而是今人根據畫面意境重新定名，這或許毋庸諱言，也能為人理解；但問題是，準確描繪的是北京郊外景致之憑據、出處何在則始終令人不得要領。對此，似乎晚清蔡金台作題跋時也沒有直截了當認定此圖跟北京有關，祇是到了菲奧雷作畫面分析時認為“一條畫的是雜草叢生的湖邊矗立着一棵大樹，掩映着中景的樹木和遠近的建築，它可能是達官貴人的樓閣。接着是小湖的風光。北京郊區這類潭、塘、湖、泊比比皆是（……）”才似乎斷言此情此景必是北京郊野風光無疑的。接着他又說：“他畫的風景是中國的，還帶有懷念他的故鄉的色彩。凡從他的出生地馬切拉塔到亞得里亞海邊旅行過的人就可發現，在他畫的這幅〈野墅平林圖〉中可以找到他家鄉的某個角落、色彩和線條。他當時不足二十歲便離故鄉，在傳教的同時從事文化交流。”可是明眼人一望而知，此圖並無北京的標誌性建築或景觀，兩者彷彿根本無法對號入座，因而將此圖與京郊風景連結未免失之牽強；至於把畫面景色還附會到利瑪竇家鄉馬切拉塔，似乎更為離奇、矛盾且不着邊際。

此外，關於圖間一度被揭復裱今已無從觀摩的“利瑪恭”款子究竟是否屬於利瑪竇本人，還是另有其人，也很值得再探討，因為利瑪竇的中文簽款真跡，廬山真面目渺不可知，人們熟悉的僅有其中文著譯集輯錄的落款，如“時萬曆三十一年歲次癸卯七月既望利瑪竇書”，“萬曆二十三年歲次乙未三月望大西域山人利瑪竇集”，“利瑪竇撰”，“歐邏巴人利瑪竇述”，“萬曆壬寅孟秋吉旦歐邏巴人利瑪竇謹撰”，“大西洋陪臣利瑪竇謹奏，（……）萬曆二十八年十二月二十四日具題”，“歐邏巴厘瑪竇撰”，“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”，“萬曆三十三年歲次乙巳臘月朔歐邏巴厘瑪竇撰並羽筆”，“萬曆丁未泰西利瑪竇謹書”等等。[20]自稱也非“利瑪”而是“竇”，譬如“竇也，從幼出鄉，廣遊天下”，“竇也，自最西航海入中華，仰大明天子之文德，古先王之遺教”，“竇也，跰伏海邦，竊慕中華大統萬里，聲教之盛，浮槎西來”，“萬曆二十八年歲次庚子，竇具贄物赴京師，獻上”，“今歲竇因石林祝翁詩柬，幸得與幼博程子握手”，“竇昔遊西海，所過名邦，（……）竇自入中國”，等等。[21]所以，即便圖間署的是“利瑪”漢字本款，是否確屬利瑪竇親筆所為也有待作筆跡鑒別辨認；同時，為甚麼作者不署全名而僅作“利瑪”兩字？凡此現象是否有先例可循？文本與字畫落款是否有微妙的差異？等等，這些波譎雲詭、疑竇叢生的問號同樣是有待深入考證查實並予以解答的重大學術課題。

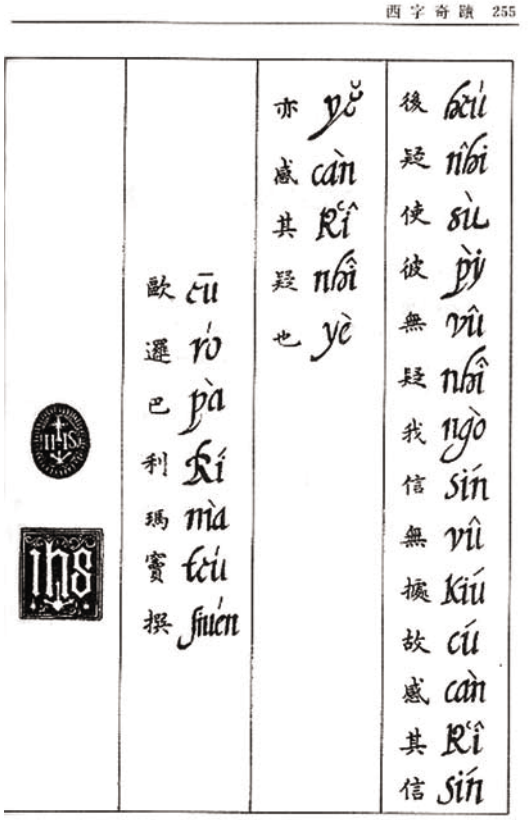
當然，誠如有學者質疑的，最大的研究焦點還在於利瑪竇其人究竟有沒有繪畫藝術天賦，進而具備創作如此大規模具有異國鄉村情調的設色風景畫的可能[22]，並且還是以中國傳統的繪畫原材料而運筆自如的，這也是本文想提出的問題關鍵所在，想必更是大多數存疑派共同關心的敏感話題。

利瑪竇家族後裔利奇先生在〈利瑪竇與瑪切拉塔〉一文中指出：年輕的利瑪竇在故鄉意大利瑪切拉塔“幸運地遇上了好時光，這座城市把很多歷史和藝術事件連接了起來。當時各城市都瘋狂地發展印刷、素描和繪畫技術。利瑪竇在佛羅倫斯和羅馬遇到了科學、藝術和裝飾學的良好氛圍”。[23]菲奧雷的文章〈畫家利瑪竇和〈野墅平林圖〉〉更對他的故國先驅一錘定音地“先前闊”了一把直接冠以畫家頭銜。趙曉華先生援引日本學者大村西崖《中國美術史》：“萬曆十年，意大利耶穌會士利瑪竇來明，

畫亦優，能寫耶穌聖母像。曾波臣（即明末流寓南京的肖像畫家曾鯨）乃折衷其法，而作肖像，所謂江南派之寫照也。”又引萬曆年間在南京的顧起元（1565-1628）《客座贅語》卷六〈利瑪竇〉：“利瑪竇，西洋歐邏巴國人也。面晰，虯鬚，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’。畫以銅板為幀，而塗五彩於上，其貌如生，身與臂手儼然隱起幀上，臉之凹凸處，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。’”引者據此“說明利瑪竇不僅精通繪畫，而且諳熟繪理”，倒也的確不無所據。

可問題是，研究中外關係史的專家似乎並不認同上述看法及觀點。林金水先生在其1996年4月出版的專著《利瑪竇與中國》第七章〈利瑪竇對中國語言、美術、音樂的影響〉第二節〈美術〉中，在徵引向達先生《明清之際中國美術所受西洋之影響》之“西洋美術傳入中土，蓋亦自利瑪竇始也”論述後開宗明義地指出：“利瑪竇本人並不熟諳繪畫藝術，他對中國美術的影響，主要是指他傳入的歐洲宗教人物畫（天主、母像），以及隨之對西方繪畫原理所作的介紹。”林先生並列舉了“利瑪竇傳入的聖像，據《日記》（即《16世紀的中國 —— 利瑪竇1583至1610年日記》）記載有以下這十三處（從略）”。[24]“除進貢天主、聖母像外，還向神宗進獻兩幀圖畫”，“一幀是西班牙皇宮畫（這幀畫後被宮監扣留，沒有送上），一幀是威尼斯聖馬可教堂和廣場畫”。[25]可見利瑪竇當年呈獻給各地官員和萬曆皇帝的畫像既非出自他本人創作，也不是運用中國傳統繪畫材料畫的中國某地野墅風光，而幾乎全部都是跟天主教相關的宗教題材藝術品，其中聖像佔了絕大多數，而這顯然跟他當年來華傳教佈道的根本目的是相一致的。當然，利瑪竇傳來的強調運用光線的明暗來處理繪畫而彰顯畫面藝術效果的西方繪畫技藝，委實使中國繪畫藝術界以全心的感受和體驗而眼界大開，這也是毋庸置疑的事實。因此，諸如上述顧起元的《客座贅語》、明末清初姜紹書的《無聲詩史》卷七〈西域畫〉、清張庚（1681-1756）的《國朝畫徵錄》卷中乃至明劉侗、于奕正合撰《帝京景物略》卷四〈西城內・天主堂〉、吳長元《宸垣識略》卷七〈天主堂〉、楊家麟《勝國文徵》卷二〈天主堂〉、趙翼（1729-1814）《簷曝雜記》卷二〈天主堂〉、汪啟淑《水曹清暇錄》卷四、黃鈞宰《金壺浪墨》卷七〈京師天主堂〉等等畫史和地方誌乘文獻，都對當年南京、北京等地傳為利瑪竇攜來聖母、聖父畫像的獨特繪畫技藝不惜筆墨，津津樂道，但從來沒有人就利瑪竇本身的繪畫才藝加以圈點品評而贊不絕口。

誠如林金水先生所說的：“我們還應注意到這一事實，就是利瑪竇與中國畫家、名家的交遊，如李日華（1565-1635）、張瑞圖（1576-1641）和程大約（1549-1616?，字幼博、君房、士芬，號筱野）。”[26] 李日華曾於利瑪竇北上時在南昌相識，其《紫桃軒雜綴》卷一載：“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（1597）遇之豫章。與劇談，出示國中異物，一玻璃畫屏，一鵝卵沙漏，猶如鵝卵實沙其中，而顛倒滲泄之，以候更數。”他還曾贈詩利瑪竇云：“雲海蕩落日，君猶此外家。西程九萬里，東泛八年槎。蠲潔尊天主，精微別歲差。昭昭奇器數，元本浩天涯。”[27] 張瑞圖與利瑪竇的交遊，見溫陵張二水〈贈西泰艾及先生詩〉：“昔我遊京師，曾逢西泰氏，貽我〈十篇〉書，名篇畸人以……”至於利瑪竇與安徽製墨名家、“歙派”製墨代表人物程君房的交往，見利瑪竇萬曆卅三年（1605）於〈明季之歐化美術及羅馬字注音〉一文間述贈〈幼博程子〉：“今歲竇因石林祝翁詩柬，幸得與幼博程子握手，知此君旨遠矣。”後來利瑪竇將四幅木刻記有羅馬注音的天主教宣傳圖題材版畫作品贈予程君房，程氏還將其編入其《程氏墨苑》

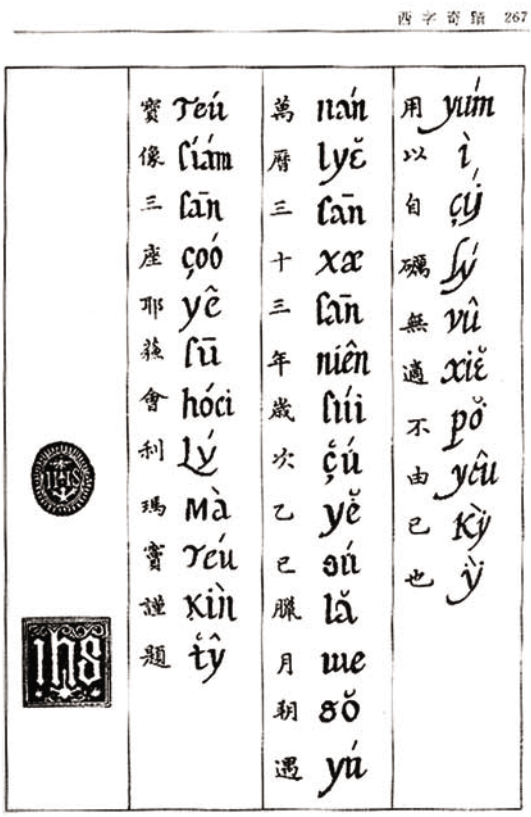


〔圖七〕利瑪竇撰《西字奇蹟》之〈信而步海，疑而即沉〉篇漢字落款。載朱維錚主編《利瑪竇中文著譯集》（復旦大學出版社 2001 年 12 月版第 255 頁）援引《涉園墨萃》叢書所收明末程大約撰《程氏墨苑》重印本。

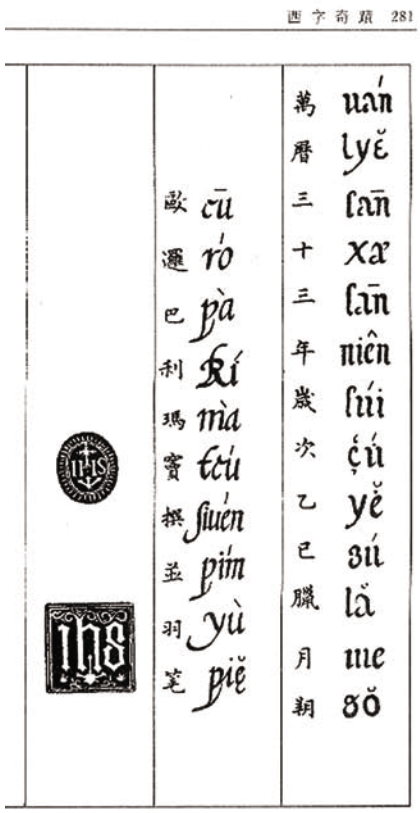
圖八：利瑪竇撰《西字奇蹟》之〈二徒聞實，即捨空虛〉篇漢字落款。出處同上書第 260 頁。

第十二卷緇黃卷六下，至今〈信而步海疑而即沉〉、〈二徒聞實即捨空虛〉、〈淫色穢氣自速天火〉三段文字和相關的〈信而步海〉、〈二徒聞實〉和〈淫色穢氣〉三幅圖畫以及一幅聖母和天主畫像宛然在焉，歷歷可讀可觀。尤其值得一提的是，每個故事後還標有利瑪竇的中文署名，另鈐有一橢圓、一正方形羅馬字體耶穌會會標“IHS”字印鑒（圖七、八、九、十）。此外，像曾將利瑪竇贈送著作〈交友論〉等編入自己《鬱岡齋筆麈》的明末書法評論家王肯堂（1549-1613），還記載：“余見西域歐羅巴國人利瑪竇，出示彼中書籍，其紙白色如繭，薄而堅好，兩面皆字，不相映奪，贈余十番，受墨不滲，着水不濡，甚異之。”(28)

至於林金水先生〈利瑪竇與中國士大夫交遊一覽表〉中間提及的當時其他書家、畫家和著作家尚有利瑪竇筆下“一個著名的中國書法家，書法這種藝術在中國比在歐洲更為人重視，祇要他寫幾個字就可以在南京以高價出售”(29)的南吏科給事中祝世祿，贈與利瑪竇題詩摺扇的明代進步思想家李贄（1527-1602）(30)，中國文學史上“公安派”領袖的袁宏道（1568-1610）、袁中道（1570-1623）兄弟，以及著有《萬曆野獲編》的沈德符（1578-1642），著有《蜀中名勝記》的曹學佺（1573-1646），乃至董其昌等等明末利氏自廣東至北京沿途所遇達官貴人和墨客雅士多達一百五十人。(31)所以，如果那幅〈野墅平林圖〉屏確為利瑪竇本人親筆而非他人作品



〔圖九〕利瑪竇撰《西字奇蹟》之〈淫色穢氣，自速天火〉篇漢字落款。出處同上書第 267 頁。



〔圖十〕利瑪竇撰〈述文贈幼博程子〉漢字落款。出處同上書第 281 頁。

的話，按照利瑪竇當時亟欲以殊方異物自我表現、炫耀而廣結善緣以期在華安身立命融入上層社會的動機，他勢必會使出渾身解數以此表明自己身手不凡，身懷絕技，並藉此廣而告之，大肆宣傳。再退一步講，作為當時中土絕少見識的異域訪客來華遠遊，舉手投足都會招來好奇的矚目，不要說尋常言行舉止也有人記錄在案，像鬍鬚、眼珠的顏色竟也曾是人們街談巷議、喜聞樂道和詳加描述的話題；若有創作大尺幅通景畫屏巨製的驚人之舉，必定因此為人大書特書，不一而足，絕對不會視若不足掛齒的雕蟲小技而置若罔聞，掛一漏萬，遺漏掉這麼重要的一樁事關融合中西文化要素的美術重器資訊的吧？特別是上述與之交遊、過從的中國主流社會士大夫們，肯定要就此大加贊賞甚至歎為觀止，不惜筆墨為之題跋題詠，做足文章。但令人遺憾的是，事實上關於這幅〈野墅平林圖〉屏幅，迄今不見包括上述利瑪竇友人在內任何明清時人的推介評語，哪怕片言隻字，甚至此後數百年間也無人問津或舊話重提。這不免使得此畫確屬利瑪竇作品的裁判黯然失據。

其實，自利瑪竇來華到清乾隆、嘉慶年間厲行禁教為止，具體地說是從 1583 年利瑪竇入居廣東肇慶開始傳教，到 1775 年在華耶穌會接獲羅馬教廷命令正式解散，其間約兩百年伴隨着歐洲天主教傳教士企圖使中國福音化的努力，西方文化開始大規模輸入中國，這就是學術界冠之以明清之際的“西學東漸”，並由此引起了中西兩大文化在歷史上的首度直接交會。據法國學者榮振華《在

華耶穌會士列傳及書目補編》的權威統計，明清之際溝通中西的主要媒介 —— 來華傳教的歐洲耶穌會士總人數為975位，清康熙（1662-1722）時期約280人，加上明末至清順治（1644-1661）年間的來華人數，清初來中國的傳教士總數不下300人次。[32] 那麼，這幅〈野墅平林圖〉屏，會不會是出自利瑪竇之後其他約300位傳教士中某一位具備繪畫技藝者之手呢？

另外，康熙年間宮廷畫家焦秉貞“蓋於中畫之中參以科學方法，糅合中西而異軍突起，成一新派”[33]，他是曾受西洋畫法影響頗深的御用畫師。據《國朝畫徵錄》之〈焦秉貞傳〉載：“聖祖御製〈耕織圖〉四十六幅，秉貞奉詔所作村落風景，田家作苦，曲盡其致，深契聖衷，賜賚甚厚。”那麼，本文探討的〈野墅平林圖〉屏幅會不會是像焦秉貞這樣的畫家一手所為呢？結合蔡鮮民著錄話及“絹質也確是明末清初物”的觀感，這種可能性似乎不無其存在的材質基礎。又，清鄒一桂《小山畫譜》卷下〈西洋畫〉曾說：“西洋人善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差輞黍，所畫人物屋樹，皆有日影；其上沿用顏色與筆，與中華絕異。布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦甚醒目，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。”那麼，是否還有這樣一種可能，即此畫係清代順治、康熙時期畫工倣傚西洋畫的作品？[34] 因乾隆、嘉慶後隨着耶穌會傳教士的相繼離去和中國本土文化藝術重新佔據主導地位，西洋畫法被視為不入流、無筆法、難上畫品的匠人之作而遭淘汰，故而此幅長期被束之高閣，打入冷宮，不再時髦了呢？懸想這或許倒是與西方傳教士在華活動以及中西文化分合的演進軌跡相吻合的。當然，這也祇是筆者一點不太成熟的猜測，實際情況顯然遠比想象的要複雜得多。據研究，一直到雍正、乾隆時期，在盛清宮廷中西繪畫相互交流和取長補短的學習過程中，西洋傳教士畫家及帝王的支持和贊助，始終扮演着關鍵的角色。其中帝王由最初剛接觸西洋畫時充滿好奇的眼光，到後來指派中國畫家悉心鑽研、揣摩西方表現空間錯覺的“透視法”與立體感的“陰影法”，或是新奇媒材的“油畫”，西洋畫的傳統逐漸融入中國繪畫之中，這也間接衝擊或刺激了傳統中國水墨畫觀念與技法的改變，成就了盛清宮廷繪畫裡華麗濃鬱且獨特的藝術風格。[35]所以，筆者深信，隨着探索的深入，明清之際像徐渭（1521-1593）、董其昌及其周圍松江趙左、沈士充以及後來上海吳歷（1632-1718）等在野文人畫家跟西方傳教士之間的網絡關係，宮廷內部職業畫家跟供職其間的西洋傳教士畫家間的切磋、會通、回應[36]，必將有新的發現與答案。

贅　論

綜上所述，湖北省博物館藏徐光啟詩扇當屬可信，而遼寧省博物館藏〈野墅平林圖〉屏幅的作者被認為是利瑪竇，目前似乎尚缺乏理由充份的合理解釋，至少流傳無緒，來龍去脈的相關細節尚有缺環而人們一無所知。換言之，論據不夠充份，論證尚欠縝密，結論有失草率。儘管筆者很樂意接受這是利瑪竇作品的皆大歡喜結論，但同時深感這必須具備強有力的學術研究和確鑿證據作支撐為前提，而不能捕風捉影，瞎子摸象，先入為主。大膽假設必須以小心求證為先；尤其是對待像利瑪竇這樣一位中外皆曉的會通中西文化交流的使者，我們的研究更應以自省和負責任的態度慎之又慎。所以，雖然筆者對於通景屏畫本身的藝術水準樂觀其成、洵稱珍品，卻始終不敢輕率盲從認為其屬於利瑪竇的真跡，因為我們（至少筆者）對這一段美術史的認知還很有限，此圖還有諸多不確定的未知因素。而在沒有弄清楚作者和時代歸屬的前提下分析諸如繪畫技法、材料、畫面等等都變得無關緊要，徒勞無益，否則，難免會張冠李戴，鬧出騰笑於世的“關公戰秦瓊”般的笑柄。也因此，筆者認為有必要對於利瑪竇的繪畫才能予以重新審視，既不要低估了他的藝術才華，也不必強詞奪理，過分拔高、誇大他或許並不存在的某方面才藝；或祇是出於某種良好願景，便將所有的光環都套在他身上，誤以為他是無所不能的文藝復興時代的全才，遽將連他本人

都未曾誇口、自封或始料不及的桂冠強加於他，編織善意的欺騙和美麗的謊言，替他出具坐實為畫家的證書了。總之，我完全同意下列兩位已故學者的觀點。舒湮鑒於“還未發現傳世的其他利氏繪畫作品和詳細的文字著錄，以資比較研究，從而決定真偽。孤證很難說明問題。”認為“不論利瑪竇是否嫻於繪事，但祇憑‘利瑪□恭□’數字還難遽下結論”，“希望爭論的雙方，各自提供更充份的佐證”的看法。遼寧省博物館著名書畫鑒定家楊仁愷先生認為發現“利瑪恭”三字“此點固屬重要，尚須輔以相應的佐證材料，方可具備說服力”，既不管此畫最終是否利瑪竇所作“也不應史闕無徵而降低其藝術和歷史價值”。(37)

然而意大利記者菲奧雷曾以不無自豪、執着和略帶傲慢、自負與武斷乃至記者般衝動的口脗說：“今天再次重申利瑪竇是位畫家，我感到非常榮幸。因為不論是在意大利還是在中國，大多數人已經愉快地接受了這個新的發現。祇有極少數人，由於對藝術史和藝術評論缺乏修養，對此仍然懷有醋意。(……)從鑒賞家們總的評論來看，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。”可筆者並不這麼認為，甚至覺得彼言差矣，絕非盡然，我們怎麼可以光憑信一面之辭的孤證，就感情用事，振振有辭輕率公認並連續演繹一個美麗故事呢？所以，在此不顧為尊者諱，反其道而行之，甘願被目為其筆下“極少數對藝術史和藝術評論缺乏修養”並且“仍然懷有醋意”的自討沒趣者，冒天下之大不韙，繼續獻疑求教，但願能重新喚起人們就徐光啟書法、文學、思想，特別是利瑪竇繪畫藝術才能方面的關注和再探究。我想，這倒不是為了意氣用事，跟菲奧雷較勁兒打筆墨官司；而是為了實事求是，理性、理智、冷靜，心平氣和地使〈野墅平林圖〉屏幅作者歸屬問題接近真相而水落石出、名作有主。實際上，即使最終結論證明此畫不出於利瑪竇之手，我想也絲毫不會影響和動搖利瑪竇作為會通中西文化傳播使者的歷史貢獻和地位。

【註】

(1) 徐光啟此扇面，紙本，縱 17 cm、橫 53 cm，依次楷書唐孟浩然詩〈臨洞庭〉(《欽定四庫全書》本《孟浩然集》卷三)、〈與諸子登峴山〉(卷三)、〈夏日浮舟過滕逸人別業〉(卷三)、〈尋太臺山〉、〈武陵泛舟〉(卷三)、〈尋張五〉(卷四)、〈過故人莊〉(卷四)、〈裴司士見尋〉、〈宴榮山人池亭〉(卷四)、〈宿永嘉江寄山陰崔國輔少府〉(卷三)、〈宿桐廬江寄廣令舊遊〉、〈同盧明府餞張郎中除義王府司馬海園作〉(卷三)、〈舟中晚望〉(卷三)共計十三首；鈐朱文方印：光啟，子先。收藏印鑒為朱文方印：吳氏鏡泉所藏；朱文長方印：棟成父藏。此扇面圖版曾見於梁家勉先生編著、《徐光啟年譜》，上海古籍出版社 1981 年 4 月出版。

(2) 紙本，縱 93.3 cm、橫 30.8 cm，署款：光啟，鈐朱文方印：徐光啟印，白文方印：大學士章，朱文橢圓起首印：芳蕤堂。

(3) 字叔魯，上海人，太學生。參看吳貴芳、周美珍〈徐光啟手跡二種〉，載《文物》1977 年第 9 期，頁 64-67。

(4) 此函可與北京故宮博物院藏徐光啟同一年四月初一日致某同年函相對照研究。釋文與研究見〈錢鏡塘藏明代名人尺牘釋文考證〉，載《錢鏡塘藏明代名人尺牘》六，上海古籍出版社 2002 年 9 月，頁 174-175。另參看梁家勉〈徐光啟生平一段小史的考證〉，載《農史研究》第 9 輯，1990 年；倪根金主編《梁家勉農史文集》，中國農業出版社 2002 年 12 月，頁 536-537。

(5) 此書簡原件今亦藏北京故宮博物院，題作徐光啟〈行書致得老手劄〉，載《中國古代書畫圖目》二一，故宮博物院，京，1-2345，頁紙，文物出版社 2000 年 3 月，頁 155、頁 365。案，徐光啟之子徐驥娶顧氏女為妻，此函有“老親家”云云，當作“致顧老親家”為是。參看梁家勉《徐光啟年譜》，頁 46、頁 47，公元 1582 年註解(11)。徐驥，字安友，號龍與，事蹟見〈龍與府君及顧孺人行實〉；公元 1601年，徐光啟為子驥完婚，媳顧氏，頁65。此書簡為清上虞王望霖刻入《天香樓藏帖》，帖石今存上虞博物館“天香樓藏帖”展室，舊拓全帙存上虞市圖書館和浙江省圖書館，百通(香港)出版社和天津人民美術出版社 2004 年曾聯合印刷出版《天香樓藏帖》；帖目見容庚編《叢帖目》第二冊卷七歷代七清三，嘉慶九年上虞王望霖撰集，仁和范聖傳鐫 天香樓藏帖八卷之卷五徐光啟與親家書，中華書局香港分局1986年9月，頁558。參看方愛龍〈上虞王氏《天香樓藏帖》考論〉，載《第六屆中國書法史論國際研討會論文集》，文物出版社 2007 年 11 月，頁 415-437。

(6) 見上海古籍出版社 1983 年版《徐光啟著譯集》〈後記〉。

(7) 見《中國古代書畫圖目》十八，湖北省博物館，鄂 1-055 明徐光啟行書七律，文物出版社1998年8月，頁70、頁276。

（8）趙曉華〈明利瑪竇野墅平林圖屏幅〉，載《遼寧省博物館藏書畫著錄．繪畫卷》，遼寧美術出版社1998年6月，頁421。

（9）蔡鮮民一名金台，字燕生、燕孫，籍貫江西德化，清同治、光緒間人，光緒十七年（1891）出任甘肅學政，三十年（1904）為會試同考官，與陳叔通父陳豪（1839-1910）書函往返。參看陳玉堂《中國近現代人物名號大辭典》，浙江古籍出版社 2001 年 11 月，頁 324 。

（10）趙曉華〈明利瑪竇野墅平林圖屏幅〉，載《遼寧省博物館藏書畫著錄．繪畫卷》，頁 421-424 。

（11）澳門藝術博物館編《董其昌的書畫藝術》四〈藝術特色與審美特徵．書法平淡天真〉，2005 年 9 月，頁 65 。

（12）陳繼儒字仲醇，號眉公，志尚高雅，博學多通，少與同郡董其昌、王衡齊名。董其昌久居詞館，書畫妙天下，推眉公不去口。

（13）徐光啟第四孫徐爾默撰〈先訓〉、〈卯徑〉，參看梁家勉《徐光啟年譜》，頁 51 。

（14）參看梁家勉編著《徐光啟年譜》之〈譜主撰述年表〉1603 及其前書名（或篇名），頁 230 。

（15）朱萬章〈扇面書法與明代書壇 —— 記廣東省博物館藏明代扇面〉二，明代後期以江浙地區為主流的書扇，載《書法叢刊》2005 年第 2 期，頁 13 。

（16）參看上海古籍出版社1983年版《徐光啟著譯集》〈後記〉。周延儒字玉繩，號挹齋，江蘇宜興人。“義興鑒賞”是否其鑒賞章，待考。

（17）（唐）李白〈贈孟浩然〉詩。

（18）佟培基《孟浩然詩集箋注》〈前言〉，上海古籍出版社2000年5月，頁3。

（19）上海博物館編《謝稚柳》之〈謝稚柳年表〉，上海人民出版社 2002 年 2 月，頁 389 。

（20）參看朱維錚主編《利瑪竇中文著譯集》間〈天主實義引〉、〈交友論〉、〈坤輿萬國全圖．總論〉、〈坤輿萬國全圖．論地球比九重天之星遠且大幾何〉、〈坤輿萬國全圖．利瑪竇跋〉、〈上大明皇帝貢獻土物奏〉、〈西字奇跡．信而步海，疑而即沉〉、〈西字奇跡．二徒聞實，即捨空虛〉、〈西字奇跡．淫色穢氣，自速天火〉、〈西字奇跡．述文贈幼博程子〉、〈譯《幾何原本》引〉等，復旦大學出版社，2007年10月，頁7、頁115、頁176、頁178、頁183、頁233、頁251、頁256、頁263、頁269、頁302。明程大約《程氏墨苑》第十二卷〈緇黃〉卷六下〈信而步海〉、〈二徒聞實〉和〈淫色穢氣〉三則宗教故事後分別有三處利瑪竇的中文楷體署名。

（21）參看《利瑪竇中文著譯集》間〈天主實義引〉、〈交友論．友論引〉、〈坤輿萬國全圖．利瑪竇跋〉、〈西琴曲意〉、〈西字奇跡．述文贈幼博程子〉、〈譯《幾何原本》引〉。頁 6 、頁 107 、頁 182 、頁 241 、頁 268 、頁 301 。

（22）莫小也先生認為：“利瑪竇對東西方美術技法是很關心的，曾經發表不少論說。而繪畫實踐方面，迄今為止，僅有一幅《野墅平林》屏風畫被認為歸屬於他。由於缺乏印證之物，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。”參看莫小也〈利瑪竇與基督教藝術的入華〉，載黃時鑒主編《東西交流論譚》第二集，上海文藝出版社 2001 年 6 月，頁 16-17 。

（23）見2007年11月8-9日《紀念徐光啟暨《幾何原本》翻譯出版四百週年國際學術研討會（論文提要彙編）》，頁 30 。

（24）中國社會科學出版社1996年4月，頁252。另外參看陳繼春〈澳門與西畫東漸的起源〉、〈經濠江到紫禁城的洋畫師〉，載《濠江畫人掇錄》，澳門基金會出版1998年6月，頁1-31。

（25）林金水《利瑪竇與中國》第二章〈利瑪竇和中國士大夫〉九、進貢方物，頁 89 。

（26）案，程大約字幼博，別字君房，有《程幼博集》；程君房與方於魯均善製墨，有《程氏墨苑》。

（27）（明）劉侗、于奕正合撰《帝京景物略》卷四〈西城內．天主堂〉。

（28）（明）王肯堂《鬱岡齋筆麈》第四冊。

（29）《利瑪竇中國劄記》第七卷 第四章〈陸路去南京的旅程〉，中華書局 1983 年 3 月，頁 345 。

（30）（明）李贄《李溫陵集》卷二十〈贈利西泰〉詩。

（31）董其昌是否與利瑪竇有交往，待考，董《畫禪室隨筆》卷四〈禪悅〉條言及利瑪竇姓名；除此而外尚有其他時賢如陳繼儒等與利瑪竇交往，參看《利瑪竇中文著譯集》間為利瑪竇著作所作跋文涉及者。

（32）徐海松《清初士人與西學》〈前言〉，一 耶穌會士的“學術傳教”與西學東漸，東方出版社2000年12月，頁2-3。

（33）向達〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，載《東方雜誌》1930年第二十七卷第一號。

（34）陳瑞林先生認為：“至於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。”參看陳瑞林〈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[英]M.蘇立文著、陳瑞林譯《東西方美術的交流》第七章〈 結語〉：對東西方美術交流的思考，江蘇美術出版社 1998 年 6 月，頁 341 。

（35）王耀庭〈新視界 —— 郎世甯與清宮西洋風〉，載《故宮文物月刊》2007 年 10 月第 295 期，頁 4-15 。

（36）陳瑞林〈徐渭與西方傳教士〉，載2006年11月澳門藝術博物館《乾坤清氣 —— 青藤白陽書畫學術研討會論文提要》，頁 62 、頁 63 。

（37）舒湮〈利瑪竇與中國畫〉，載《掃葉集》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，1997 年 12 月第 2 版，頁 372-376 。

中國古地圖上的雙嶼

龔纓晏*

16世紀前期，葡萄牙人曾在浙江沿海建立過一個名為 Liampo 的貿易基地。嘉靖二十七年（1548）四月，明朝軍隊在朱紈的指揮下搗毀了這個基地，並將其填塞。上個世紀30年代，方豪率先提出，葡萄牙人所說的 Liampo 就是中文文獻所記載的浙江雙嶼港。(1)自此之後，學術界對雙嶼港問題進行了大量的研究，並且不斷取得進展。(2)

目前，學術界普遍認為，“雙嶼”一詞在明代文獻中有不同的含義。第一是指佛渡島與六橫島之間的水道“雙嶼港”或“雙嶼門”，因航道中有兩個被稱為“雙嶼”或“雙峙”的小島而得名。第二是泛指雙嶼水道兩側眾多的港汊。第三是特指1548年被明軍搗毀的港口。本文所要探討的就是第三種意義上的雙嶼港，即16世紀葡萄牙人在浙江沿海的貿易基地。

〔圖一〕《鄭和航海圖》中的雙嶼

*龔纓晏，浙江大學教授、博士生導師，主要從事中西文化交流史研究。

〔圖二〕《嘉靖寧波府志》中的黃公山

由於文獻資料的不足，許多學者把解決雙嶼問題的希望寄託在考古發掘上。近年來，隨着中國經濟的高速發展，六橫島一帶的基本建設也在大規模地進行着，但至今沒有發現有關雙嶼的任何線索。這樣，迫使我們把目光轉回到文獻上，特別是古代地圖資料上。

從字面上講，任何一對相近的小島都可以被稱為“雙嶼”。在明朝末年茅元儀所編的《武備志》中，保留着一幅反映15世紀前期鄭和下西洋的《鄭和航海圖》，其最初繪製的時間大概是在15世紀中葉。(3)在《鄭和航海圖》的舟山海域（也就是本文所要討論的區域），就可以看到有兩個地方都標明是“雙嶼門”〔圖一〕。(4)因此，不能一見到“雙嶼”兩字，就把它與葡萄牙人聯繫起來。

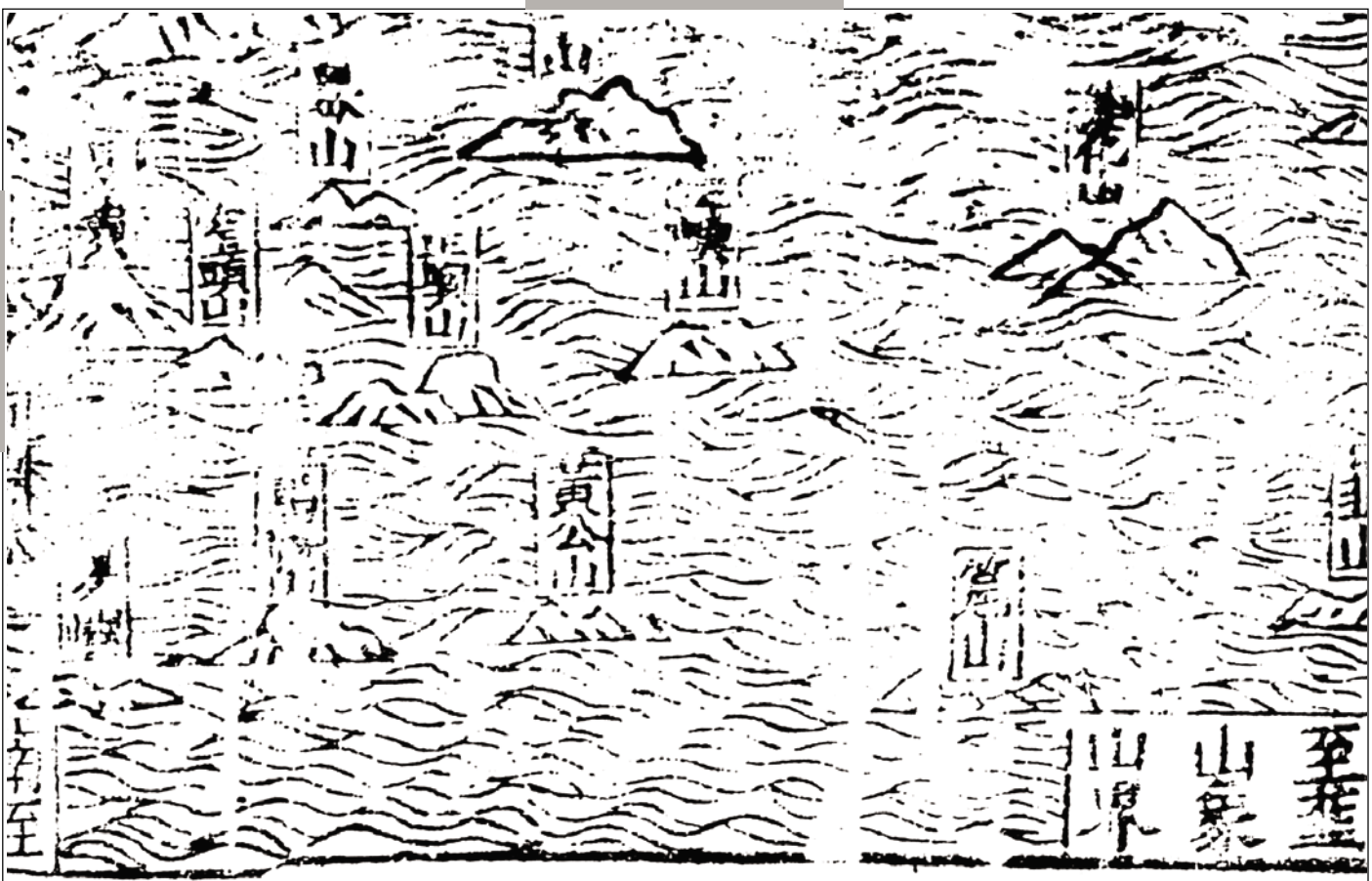
對於雙嶼的位置，親自到現場進行過視察的朱紈這樣描述道：

> 五月十六日，臣自霩衢所親渡大海，入雙嶼港，登陸洪山。”(5)

由此可見，雙嶼港就在陸洪山附近。陸洪山，即現在的六橫山，古代又稱“黃公山”，相傳“晉時，隱者黃公善神術，制白虎，斃此，故名。”(6)在明嘉靖三十九年（1560）所刊的《寧波府志》“舟山境圖”中，我們就可以看到“黃公山”〔圖二〕。(7)就在嘉靖年間，“黃公山”的名稱逐漸被“六橫山”或“陸奧山”所取代。

曾經在東南沿海參加過抗倭戰爭的鄭若曾，於

〔圖三〕《籌海圖編》康熙刻本中的雙嶼



〔圖四〕《籌海圖編》中的雙嶼港

嘉靖四十一年（1562）編成海防名著《籌海圖編》。在該書所附浙江沿海地圖上，就標有“陸奧山”，而且，此山上面還寫有“雙嶼港”之地名。(8)〔圖三〕是清朝康熙三十二年（1693）的刻本。在明朝萬曆年間刊印的《籌海重編》中，也有類似的一幅地圖，不過，在“雙嶼港”與“海閘門”之間增加了一個地名“浪擂頭”，而且，“雙嶼港”三字被標在一個港灣之中〔圖四〕。(9) 四庫全書所收《籌海圖編》的雙嶼港，與萬曆刻本《籌海重編》大體相同，但在雙嶼港對面出現了一個獨立的島嶼〔圖五〕。(10)

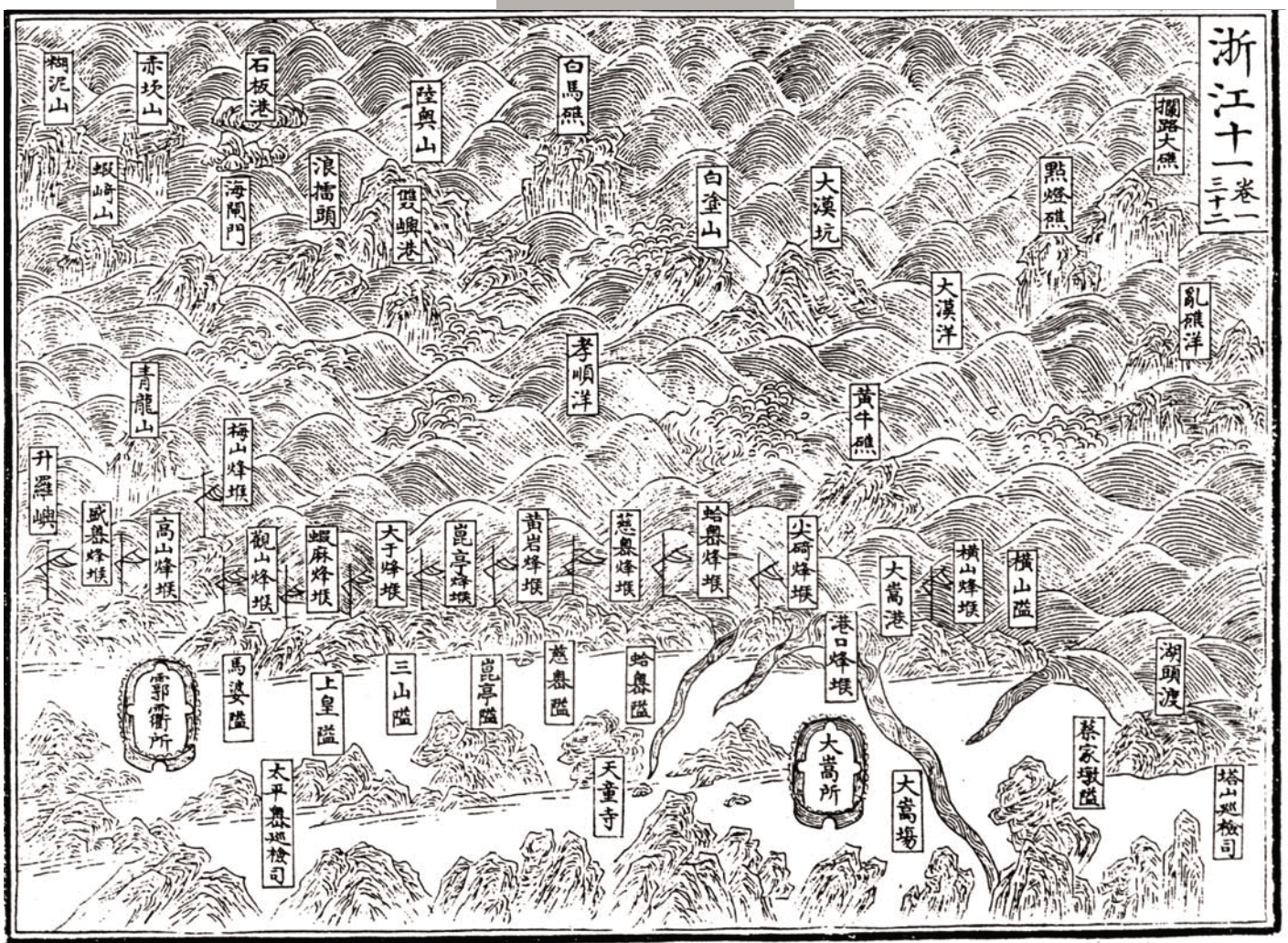
上述地圖表明，雙嶼港就在六橫山下，這與文字描述相同。但是，這些地圖太小，無法說明雙嶼港在六橫島的具體位置。所幸的是，在《兩浙海防類考續編》中，有一幅更大、更詳細的浙江沿海圖，這為我們提供了重要的資料。

《兩浙海防類考續編》的作者是范涞，號晞暘，安徽休寧人，萬曆二年（1574）進士，萬曆二十六年（1598）陞浙江按察使，二十九年（1601）陞浙江右布政使，三十二年（1604）陞福建左布政使。史家評價說：

> 涞素持清節，而亦不乏擔當，歷任中外，孤介寡合，翩翩自成一家，亦特立獨行之君子云。(11)

《兩浙海防類考續編》於萬曆二十九年開始編寫，萬曆三十年（1602）完成。清朝四庫館臣對這本書的評價是：

> 自嘉靖中倭寇犯兩浙，沿海郡縣被害最深，故守土者以海防為首務。胡宗憲作《籌海圖編》後，續之者有《海防考》、《海防類考》諸書，而沿革不常，每有闕略。萬歷二十九年，涞官海道副使，因取諸書復加增廣，故名曰《續編》。前有史繼辰序，並《類考》舊序二首，凡四圖、



〔圖五〕四庫全書本《籌海圖編》中的雙嶼

四十一目。於兵衛、巡防、餉額各事宜，頗為詳備。惟多為案牘之文，未免時傷冗漫耳。《江南通志》列淶於《儒林傳》中，載所著有《休寧理學先賢傳》、《范子嚨言》、《晞陽文集》，獨不及此書。蓋自宋以來，儒者例以性命為精言，以事功為霸術，至於兵事尤所惡言。殆作志者恐妨淶醇儒之名，故諱此書歟？然古之聖賢學期實用，未嘗日日畫太極圖也。(12)

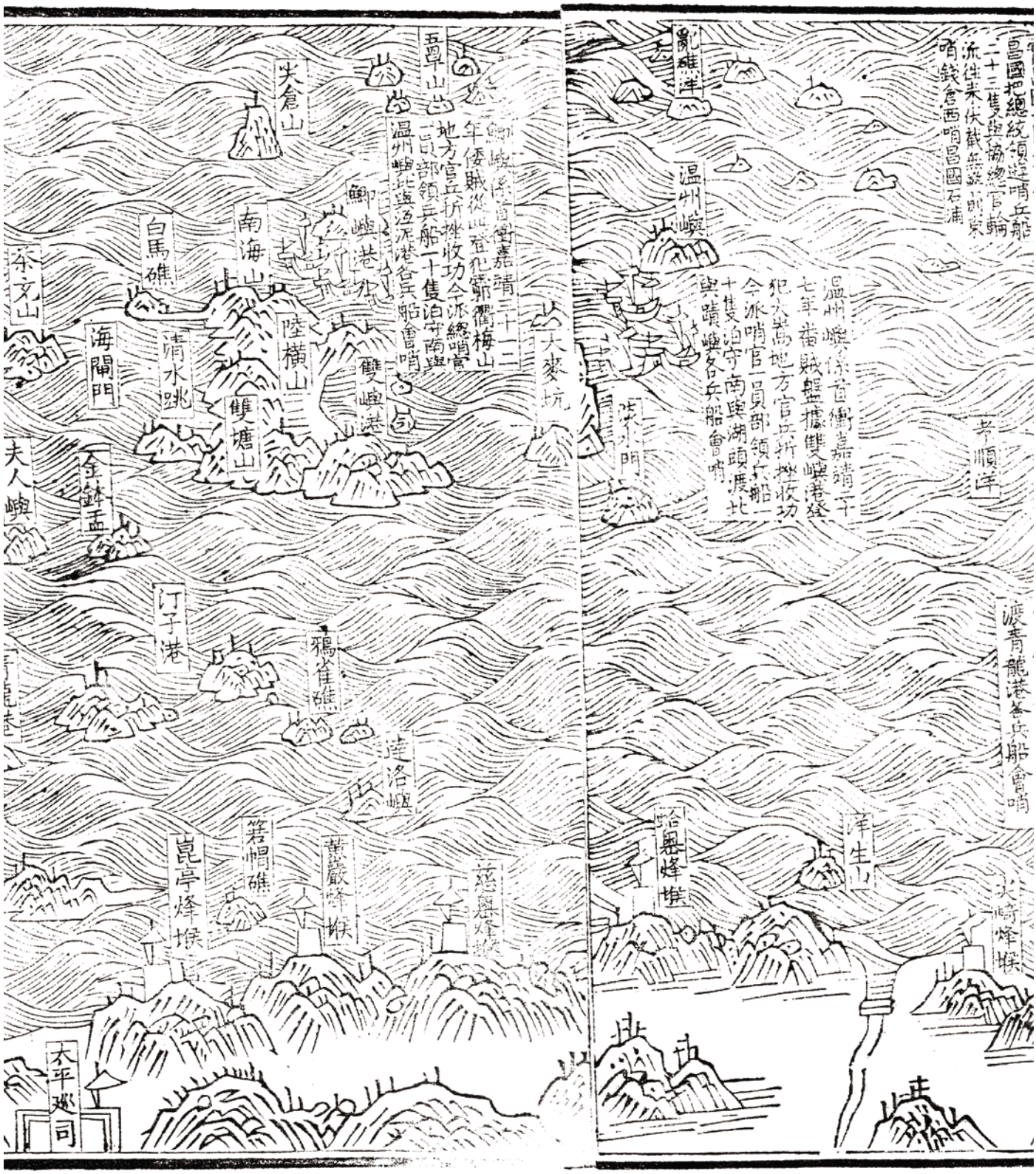
但四庫全書並沒有把《兩浙海防類考續編》收入，而祇是將其列入存目。

《兩浙海防類考續編》共十卷，主要依據明萬曆三年（1575）謝廷傑所編的《兩浙海防類考》，此外還參考了《籌海圖編》等書。(13) 但是，與《兩浙海防類考》（四卷）及《籌海圖編》相比，《兩浙海防類考續編》在許多方面都更加豐富。例如，本文所要討論的這幅浙江沿海圖〔圖六〕，就不見於《兩浙海防類考》(14)，也比《籌海圖編》詳盡。

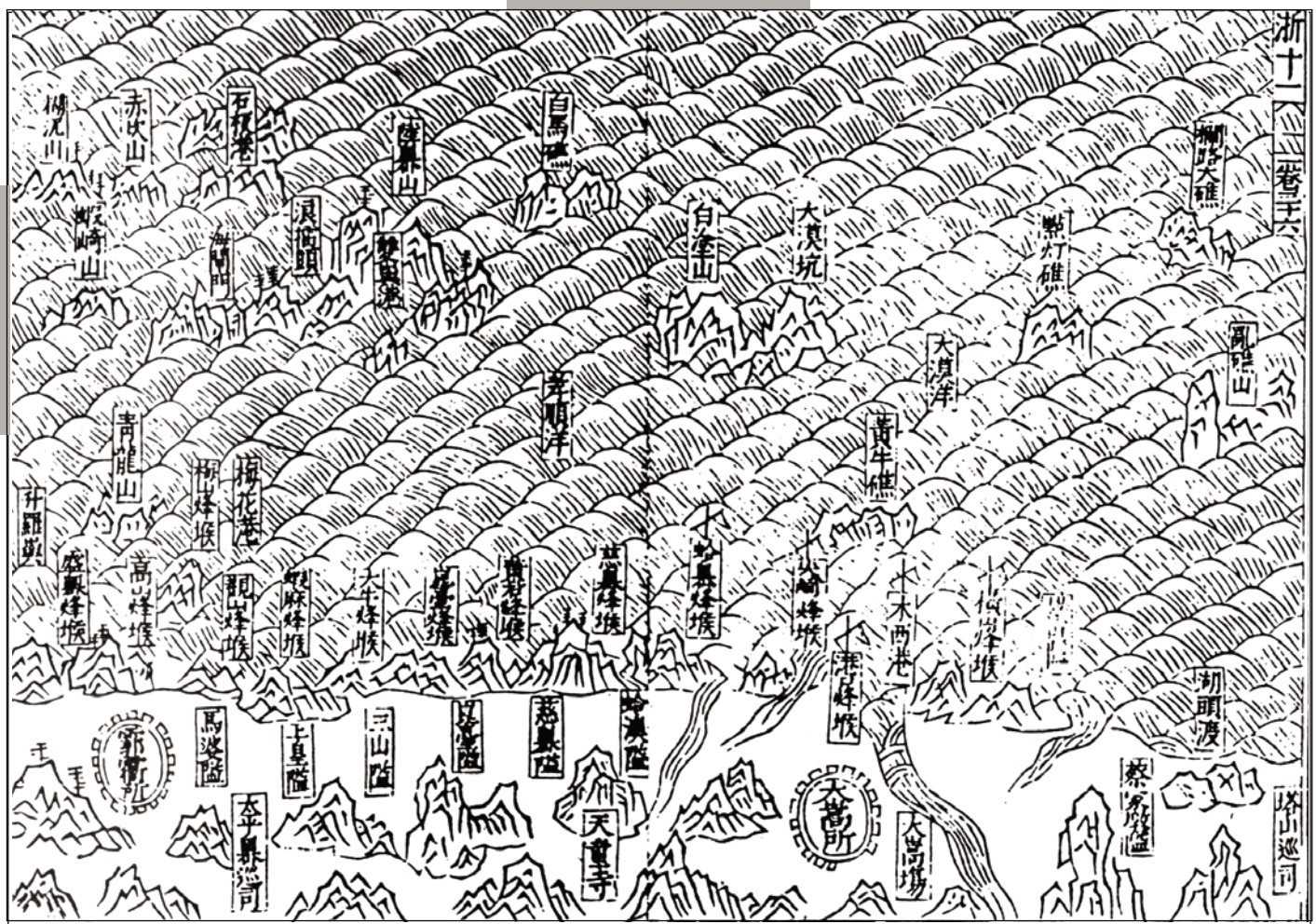
現在，《兩浙海防類考續編》可以比較容易地找到，因為它被分別收入《續修四庫全書》（中山大學藏本）以及《四庫禁毀書叢刊》（北京大學藏本）中。這兩個本子均為萬曆三十年的刻本，各有破損之處。遺憾的是，由於版式太小，兩書中的浙江沿海圖都無法看清。本文所依據的《兩浙海防類考續編》，是上海圖書館所藏的明刻本。

在《兩浙海防類考續編》所附浙江沿海圖中（圖六），我們可以清楚地看到，“雙嶼港”就是“陸橫山”下的一個半圓形港灣，它的對面則是一個名為

〔圖六〕《兩浙海防類考編編》中的雙嶼（圖中陰影區域在明代仍是海域）



〔圖七〕《民國定海縣志》中的六橫島



〔圖八〕雙嶼門地形

“大麥坑”的獨立島嶼。這樣的圖形，與文獻記載是相符合的。嘉靖二十七年二月，在攻打雙嶼之前，朱紈根據部下的報告上奏說：

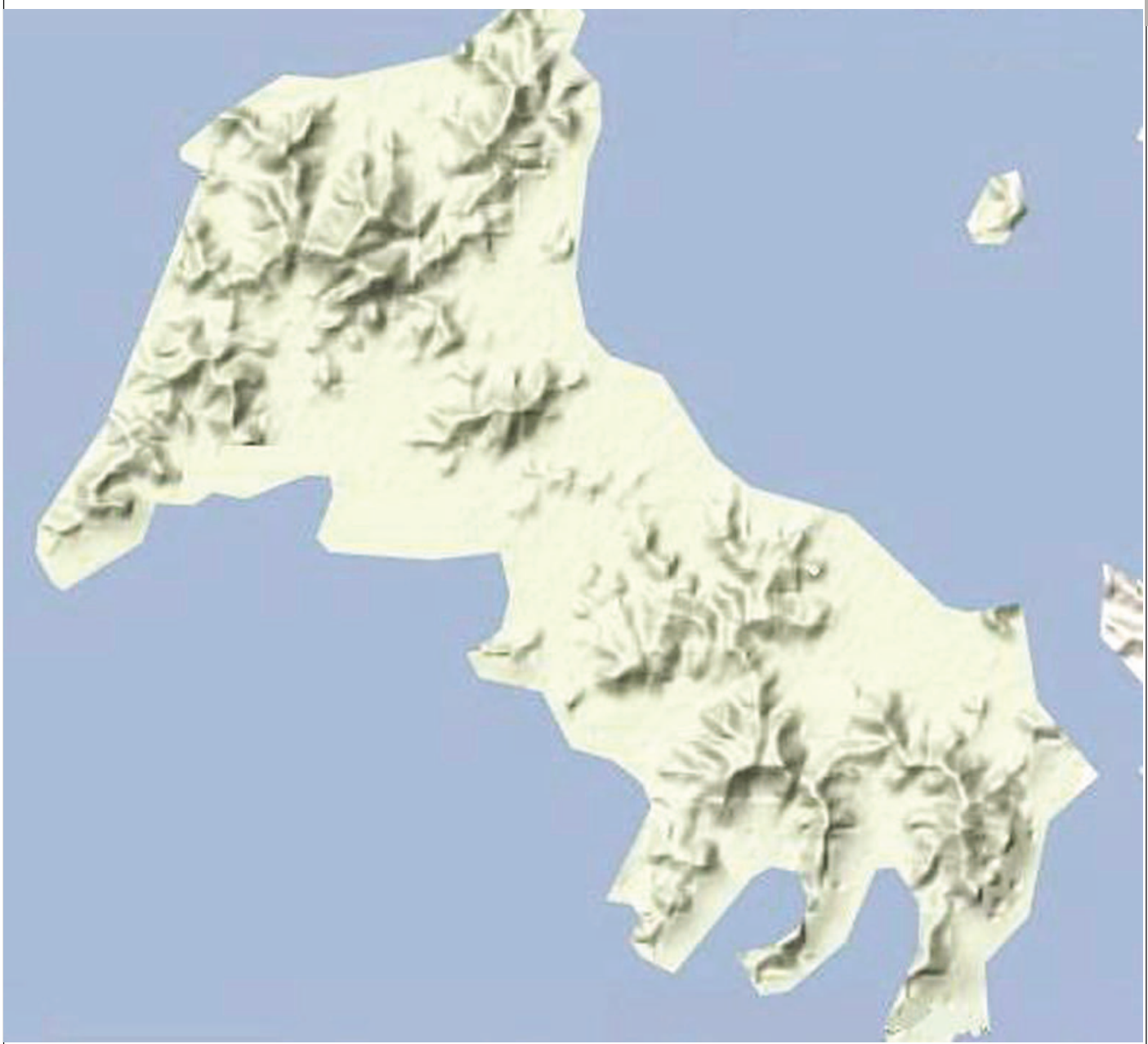
> 海中地名大麥坑，與雙嶼港兩山對峙，番賊盤據二十餘年，率難輕動。近據原差串網船戶沃三十七等哨探，雙嶼賊船見移泊大麥坑山躲避風寒。(15)

大麥坑，現在又稱大脈坑，有三層不同的意義。第一是指六橫島西北部的高山“大麥嶺”。第二是指大麥嶺下的一個村莊。在《民國定海縣誌》附圖中，可以看到“大麥嶺”和“大麥坑”〔圖七〕。第三是指大麥嶺北側的海灣（現在已經淤塞〔圖八〕）。(16)朱紈這裡所說的“大麥坑”，顯然是高山的名稱，即大麥嶺。圖六的“大麥坑”也是一座高山，即大麥嶺。

明軍搗毀雙嶼港後，朱紈於五月十八日決定將其填塞。六月二十六日，海道副使魏一恭到現場視察，發現“北港已築未完，南港尚未興築”。(17)由此而言，雙嶼港由南北兩港組成。近來，王慕民教授認為，作為葡萄牙人貿易基地的雙嶼港，應在大麥坑與漲起港之間(18)，說得更具體一點，就是指棕櫚外灣和棕櫚灣。錢茂偉教授則進一步提出，雙嶼港的北港就是指作為海灣的大麥坑，南港就是指漲起港。(19)

〔圖六〕證明，雙嶼港確實位於大麥嶺附近。但是，如果深究下去，上述學者的觀點又很難成立。第一，在〔圖六〕中，大麥坑是個孤島，與雙嶼港隔着大海，兩地之間沒有陸路可通。第二，朱紈明確

說：“海中地名大麥坑，與雙嶼港兩山對峙。”據此，大麥坑與雙嶼港應是兩個不同的地方，否則就無法“對峙”了。此外，朱紈在奏摺中還有“雙嶼賊船見移泊大麥坑山躲避風寒”等字句，這也說明“賊船”原先所停泊的雙嶼港，與大麥坑並非一地。第三，如果把大麥坑海灣視作雙嶼港的北港，把漲起港視作雙嶼港的南港，那麼，明軍在進攻雙嶼時，必須分別封鎖並攻打兩個港灣，但實際上，明軍祇攻打了一個港灣，而不是兩個。朱紈對此過程有過較為詳細的敘述：四月初七日寅時，“雙嶼賊船突駕出港，指揮張漢、縣丞廖日恆等兵船追敵間。本職一面督委定海衛縣千戶王守元、典史張□帶兵入



六橫地形圖

港搜羅，將雙嶼賊建天妃宮十餘間、寮屋二十餘間、遺棄大小船二十七隻，俱各焚燒盡絕。”(20)

現在的六橫島是個長約17.5公里的大島，但在明代，它分為兩個獨立的島嶼（這兩個島嶼後來分別被稱為“上莊”和“下莊”），由於人工築堤，到了清道光十六年（1836），兩島才聯成一片。(21)如果圖六沒有畫錯的話，那麼，圖上所說的“大麥坑”應當是指整個上莊島，或許，當時整個上莊島就被稱為“大麥坑”，而六橫島僅指後來所說的“下莊”，雙嶼港則是六橫島西北側的港灣，明代又稱“雙嶼澳”。(22)所謂的“海中地名大麥坑，與雙嶼港兩山對峙”，就是指上莊的高山與下莊的高山相對而立。

由於長期圍墾，六橫島的許多天然港灣都成了大片良田，所以，要想通過現在的地形地貌來確定雙嶼港的位置，已經非常困難了。根據民國時期所繪的六橫島地圖〔圖七〕，我推測被明軍所填的雙嶼港，很可能位於青江嶺的西北側，即外狗眼頭、外廠、徐江窩一線。整個雙嶼港（又稱雙嶼澳）由南北兩個相鄰的灣汊組成，既與大麥嶺隔海相望，又與六橫山、雙塘山同處一側，有陸路相連，再後面的大海中則有海閘門、蝦崎（今作“蝦峙”）山等，所有這一切都符合圖六所描繪的雙嶼港地形。

最後，還要順便談談16世紀末林旭登（Linschot）的相關記載。林旭登說，在寧波沿海有個大島（學者們普遍認為就是六橫島），在它的西北方向2古里的地方，還有個“又大又高”的島嶼。(23)對於這個島嶼，金國平認為是佛渡島，錢茂偉認為是梅山島，主要理由是“2古里相當於11公里，佛渡島距離六橫島不足2公里”。(24)不過，林旭登還說過這樣的話：“從該島北側至陸地的距離約為3古里。”也就是說，這個“又大又高”的島嶼，距離陸地的距離，要比距離六橫島的距離多出1古里。而梅山島距離陸地的實際距離，卻要遠遠短於距離六橫島的距離。因此，金國平的觀點更加可取。

希望本文能夠有助於雙嶼港問題的徹底解決。

【註】

（1）方豪：〈十六世紀浙江國際貿易港Liampo考〉，《方豪六十自定稿》，臺北：學生書局，1969年；施存龍：〈葡萄牙人與Liampo考證〉，《文化雜誌》，2002年春季刊。

（2）龔纓晏：〈近年來Liampo、雙嶼研究述評〉，《澳門研究》，第25期（2004年12月）。

（3）向達：《鄭和航海圖》，頁4，北京：中華書局，1961年。

（4）向達：《鄭和航海圖》，頁30。

（5）朱紈：《甓餘雜集》卷四，影印第93頁，四庫禁毀書叢刊，北京：北京出版社，2005年。

（6）《光緒定海府志》，卷十四，影印第114頁，上海：上海書店，1993年。

（7）《嘉靖寧波府志》卷一，影印第80頁，臺北：成文出版社1983年影印。

（8）鄭若曾：《籌海圖編》卷一，頁65，北京：中華書局，2007年。《鄭開陽雜著》（四庫全書本）卷一中的浙江沿海地圖，與此基本相同。

（9）鄭若曾撰、鄧鍾重輯：《籌海重編》卷一，影印第27頁，四庫禁毀書叢刊，北京：北京出版社，2005年。

（10）鄭若曾：《籌海圖編》卷一，影印第20頁，影印文淵閣四庫全書，臺北：臺灣商務印書館，1982-1986年。

（11）過庭訓：《本朝分省人物考》卷三七，影印第30頁，續修四庫全書，上海：上海古籍出版社，1996-2003年。

（12）永瑢等：《四庫全書總目》卷七五，頁656-657，北京：中華書局，1965年。

（13）范淶：《兩浙海防類考》卷首，影印第262-263頁，續修四庫全書，上海：上海古籍出版社，1996-2003年。

（14）本文所據《兩浙海防類考》藏於上海圖書館。此外，美國斯坦福大學胡佛研究所也藏有此書，參見洪煥春：《浙江方志考》，頁591，杭州：浙江人民出版社，1984年。

（15）朱紈：《甓餘雜集》卷二，影印第37頁。

（16）包江雁主編：《雙嶼港研究》，頁51，北京文津出版社，2001年。

（17）朱紈：《甓餘雜集》卷四，影印第92頁。

（18）王慕民：〈十六、十七世紀葡萄牙與寧波之關係〉，《澳門研究》第10期。

（19）錢茂偉：《“雙嶼港”（Porto Liampó）歷史新探》，《浙江海洋文化與經濟（第二輯）》，海洋出版社，2008。又可見http://blog.sina.com.cn/s/blog_4dadecf6010009k5.html

（20）朱紈：《甓餘雜集》卷二，影印第39-40頁。

（21）蔣文波主編：《六橫志》，頁50，上海：上海書店，1996年。

（22）陳子龍等輯：《明經世文編》，卷二七〇，頁2849，北京：中華書局，1962年。

（23）中譯文可參見金國平編譯：《西方澳門史料選萃（15-16世紀）》，頁57，廣州：廣東人民出版社，2005年。

（24）錢茂偉：《“雙嶼港”（Porto Liampó）歷史新探》。

明清香山縣屬珠江口南部諸島名稱的演變

郭聲波* 劉桂奇** 魯延召**

香山縣屬珠江口南部諸島，是指伶仃洋以南、磨刀門水道以東、桂山諸島、三門列島、佳蓬列島以西的珠海、澳門周邊島嶼。明代以前，極少見於輿圖。自鄭和下西洋起，中國的海洋意識逐漸增強，上述島嶼始陸續見載於地方文獻及輿圖。近年研究珠三角及港澳歷史漸成顯學，但由於涉及香山縣屬珠江口南部諸島名稱演變問題的研究相對薄弱，致使一些歷史事件的歷史地理背景仍顯撲朔迷離，或聚訟不清。隨着珠三角的開發，珠江口南部一些島嶼已經或行將在地圖中消失，而保存歷史地理原貌，也正是歷史地理工作者的職責。今檢閱明清文獻及輿圖，結合現代地圖撰成此文，擬對明清時期香山縣屬珠江口南部島嶼，如淇澳諸島、九洲列島、十字門諸島、三角列島、萬山列島中各島的名實演變過程作一清理，希望有助於解決上述問題。

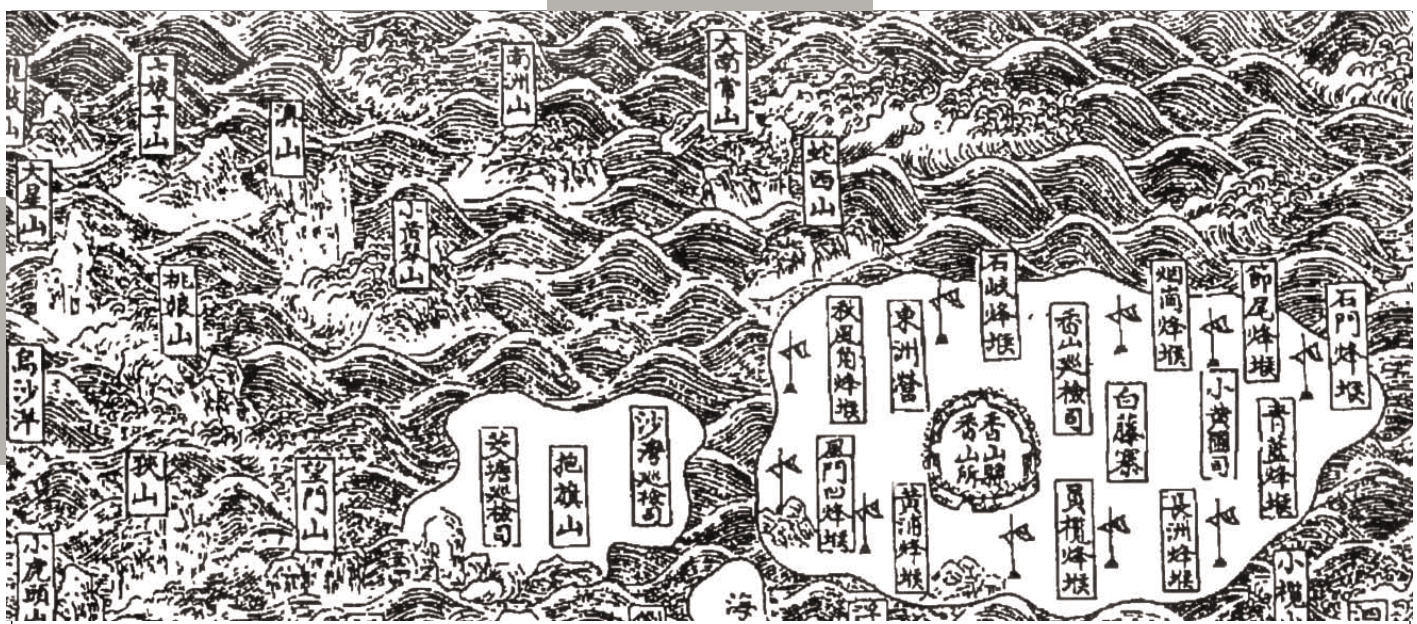
香山縣屬珠江口南部諸島，是指伶仃洋以南、磨刀門水道以東、桂山諸島、三門列島、佳蓬列島以西島嶼，主要包括珠海東岸和南岸諸島、澳門諸島及其周邊的三角列島、萬山列島。

明代以前，上述島嶼極少見於輿圖。自鄭和下西洋起，中國的海洋意識逐漸增強，各島始陸續見載於地方輿圖。近年珠三角經濟日益發達，加以港、澳回歸，研究珠三角及港澳歷史漸成顯學，但其中不少事件涉及香山縣屬珠江口西南部諸島的名稱演變問題，如澳門屬島路環之名實、龍角山是否為澳門早期名稱、海盜巢穴老萬山及獅澳島之位置等，明清文獻及現代學術界皆有分歧。

最近又聞港珠澳跨海大橋的興建已在設計規劃及籌資當中，該橋大致由香港島經九龍半島、大濠島（大嶼山）、牛頭島、三角島、路環島、氹仔島、澳門半島至珠海，將來大橋建成，珠江口南部一些島嶼又將在地圖中消失，而保存歷史地理原貌，正是歷史地理工作者的職責。故今檢閱明清輿圖及文獻撰成此文，擬對圖中所載當時香山縣屬珠江口南部諸島名實作一清理，希望有助於解決上述問題。

香山縣，南宋紹興二十二年陞東莞縣香山鎮置，割南海、番禺、新會三縣濱海地益之(1)，“以城南六十里有香爐山為名”(2)，屬廣州治，今中山市石岐鎮，1925年改名中山縣。明清時期的香山縣管轄着香山島及珠江口大部分島嶼，包括今珠海東岸、南岸諸島、澳門（十字門）諸島及其周邊島嶼。今依清末建置，以淇澳諸島、九洲列島、十字門諸島、三角列島、萬山列島的順序，分別考述香山縣屬各島名實演變過程如下。

*郭聲波，暨南大學歷史系教授、歷史地理研究中心主任。
**劉桂奇、魯延召，暨南大學歷史地理研究中心博士生。



明嘉靖《籌海圖編》卷一〈廣七〉圖（局部）（採自《文淵閣四庫全書》）

淇澳諸島

現代淇澳諸島指今淇澳島、夾洲島、金星山、蛇洲、蠔田島、石林洲、觀音洲、榕樹洲、洲仔山、野狸島、大白排島、棱角山等珠海東岸一系列島嶼。

一、淇澳島

淇澳島是珠海市東部最大島嶼，島名據說源自宋代的奇獨澳，因島大灣多得名，清末改稱淇澳。(3) 實際上，早在康熙年間的〈皇輿全覽圖〉及〈廣東全省圖〉上已有淇澳一名，至乾隆三十四年，在島上的淇澳堡設置淇澳巡司(4)，淇澳之名更彰顯於世。島名是否源自“奇獨”，尚可商榷。如明永樂〈廣州志·香山縣圖〉作“旗治澳”，康熙《粵閩巡視紀略》卷二作“旗纛澳”，《澳門紀略》海防屬總圖稱旗澳，據說因“遠望如旗，張建於海外”為名。(5) 如是，則同治〈廣東水師營兵駐防圖〉作“棋澳”誤。

二、夾洲島

本在今淇澳島西北，今已與淇澳島相連。明代輿圖標作“狹山”或“狹門山”，清代輿圖多標作“夾（粵方言音gab）洲”，此外，道光《香山縣誌》、光緒《香山縣誌》標作“甲（粵方言音gab）洲”，皆為狹（粵方言音hab）的諧音。(6)

其中，嘉慶《香山縣誌》圖標“狹門山”於九星洋北附近，按光緒《香山縣誌》卷四載：旗纛澳山“其下西北曰夾洲，在海中，與群山相對。中分一澗，屹然如門”。則夾洲一名源自“狹門”，兩名皆指一地，嘉慶《香山縣誌》標註有誤。

三、金星山

在淇澳島南，又稱金星門，即今珠海市唐家灣鎮東北金星門港一帶，舊時中有孤嶼曰金星膽，故名。“金星門”之稱最早見永樂《廣州府志》香山縣圖，以後明清輿圖基本延用此稱來標註，惟嘉靖《香山縣誌》卷一附圖標作“金門山”。黃佐《廣州志》卷一三載：“金星山，在縣城東一百五十里大海中，二山相峙，中有孤嶼（其勢若二龍戲珠然）。”康熙《廣東輿圖》卷二載:“金星山，亦曰金星門，在城南壹百里。”之後清代各方志均採用縣南百里之說。其中道光《香山縣誌》、光緒《香山縣誌》“金星山”條均在“縣南一百里”下加註“當作東南”。按金星門附近的淇澳島在城東九十八里，而“金星門在縣南百里淇澳之西、唐家村之東”(7)，唐家村即今唐家灣鎮，從金星門與淇澳、唐家村的相對位置來看，筆者認為當以百里之說為是，黃佐嘉靖《廣州志》一百五十里之說過遠；又按崇禎《大明一統名勝志》之《廣東名勝志》云：“疊石海，在零丁

洋西五十里，其南一百里為金星門”，可知南百里之說在明末已有之，南是指疊石海以南，從現代地圖來看，當以“縣東南百里”的表述及《廣東省圖・香山縣圖》及同治五年《廣東圖》的畫法較為準確。

此外，必須注意的是明嘉靖《籌海圖編》所收〈萬里海防圖〉及《鄭開陽雜著》卷一圖在金星山的位置標註為“望門山”或“望明山”。按康熙《香山縣誌》卷一載：“望門山，在縣東南一百一十里，起自北嶺，延袤二十里如旗，至海門，突起群岫,隔九星大洋，內包鄉都，外泊艘艦，漁樵蝟集。”(8) 北嶺，即今珠海市吉大西之板樟山(9)，海門，即今香洲灣（又名香爐灣），則望門（望明）山指今香洲灣西岸之犀牛望月山，今建有市電視轉播臺，可見金星山並非望門山，《籌海圖編》及《鄭開陽雜著》標註位置有誤，而同治五年〈廣東圖〉則畫得較為準確。

四、蛇洲

明代文獻、輿圖未載。清光緒〈大清會典圖・香山縣圖〉標有蛇洲，先前的〈廣東省圖・香山縣圖〉及同治五年《廣東圖》雖也標有蛇洲，卻誤標在其東南臨近的今蠔田島。此外，宣統《廣東圖說》卷一亦載有此島名。

五、蠔田島

明清兩代文獻、輿圖均未有記載該島名，惟清代〈廣東省圖・香山縣圖〉及《廣東圖》誤將蛇洲標在該島。

六、石林洲

七、觀音洲

八、榕樹洲

九、洲仔山

以上四島明清兩代文獻、輿圖均無記載。

十、野狸島

道光《香山縣誌》卷一輿地圖說及宣統《廣東圖說》卷一載有“野狸洲”，此外，輿圖中民國《香山縣誌》卷一圖亦標有“野狸洲”，均指該島。

十一、大白排島

道光《香山縣誌》卷一輿地圖說記載為“白排洲”，宣統《廣東圖說》卷一記載為“白排”；清〈廣東省圖・香山縣圖〉及民國《香山縣誌》卷一圖均標作“白排”，此外，《清末廣東沿海總圖》之“白石”，亦指該島。

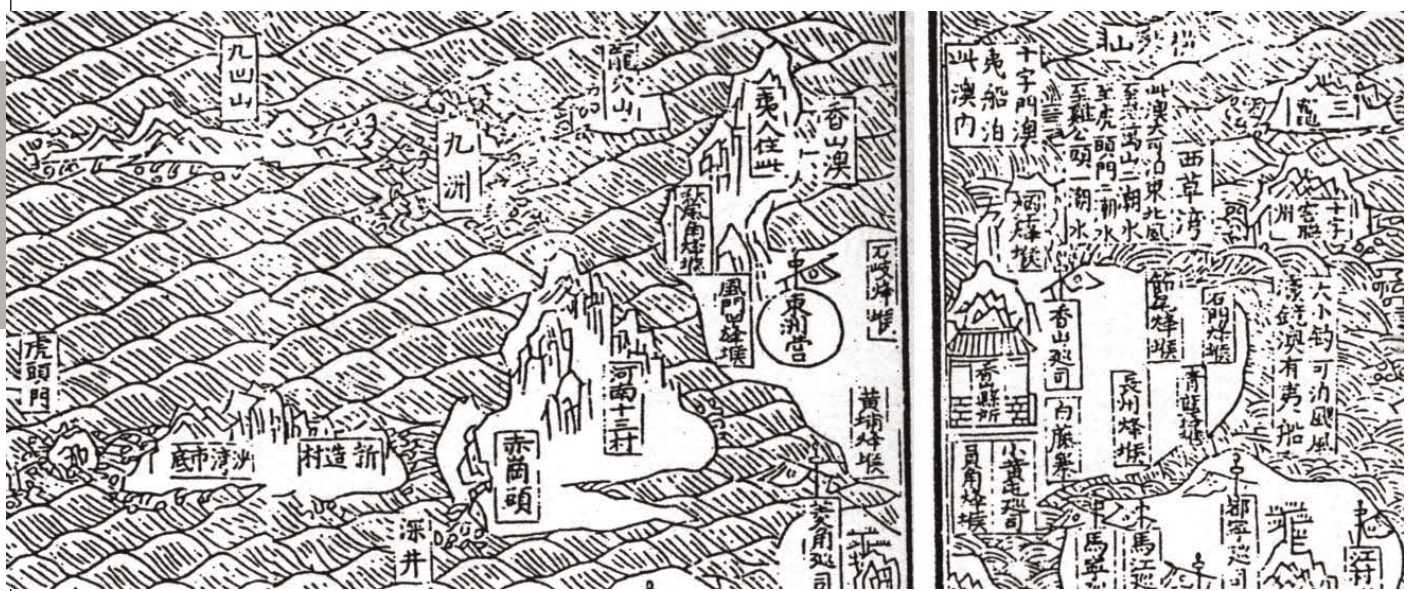
十二、棱角山

明清兩代輿圖多在金星門以南、九星洋以北海中畫有一島，名“棱角山”。按今珠海市吉大東北海岸“珠海漁女”石雕像之東有岬角名“棱角咀”，當即古代之棱角山，估計原是海島，清中期以後始與大陸相連。

又明嘉靖《廣州志》卷一三載：“棱角山，在（香山）縣城南二十八里，下有龍井，中有石如魚。（……）又南二十里曰秋風角山。”嘉靖《香山縣誌》卷一：“棱角山，在縣東南八十里，高潔峻峭，北抵北含，南面海，下有龍井縣瀑，中有石如魚。（……）右谷字都，東南八十里內。”康熙《香山縣誌》卷一云：“龍井，在縣西南八十里谷字都山上，天然石甃也。”按秋風角山在今珠海市南屏鎮石桭村，谷字都山即今中山市加林山、白水林山，棱角山又是“南面海”，可知此所謂“棱角山”，應是今中山市神灣鎮境內白水林山南面的一條支脈，位置實在香山縣城南八十里左右，與上述珠海市東之棱角山同名異地。嘉靖《廣州志》所謂“城南二十八里”當為“城南七十八里”之誤。康熙《香山縣誌》、道光《新修香山縣誌》、光緒《廣州府志》、《香山縣誌》皆云棱角山在香山縣“西南八十里”，可證。

另外，康熙《廣東輿圖》卷二、雍正《廣東通志》、乾隆《大清一統志》、嘉慶《重修大清一統志》云棱角山在香山縣東南八十里，乾隆《香山縣誌》則說是在“東八十里”，方位皆有差異。

湯開建先生認為，澳門初名龍崖門，則龍角山亦在其地，理由之一是嘉靖《香山縣誌》附圖載鳳凰山之南、小橫琴山之東稍北有一島“龍角山”，“龍角山是指澳門半島之一山，酷似龍角而得名”(10)。按戴璟等纂嘉靖《廣東通志》卷一：“棱角山，在縣城南二十八里，下有龍井，中有石如魚。（……）龍井，在縣南龍角山上，有石若魚，相傳有龍出沒其中。”兩處龍井皆有石如魚，則龍角山應即神灣鎮之棱角山，“龍角”似為“棱角”之音訛。嘉靖《香山縣誌》附圖既標有神灣鎮之棱角山，又另將龍角山及龍井標註於澳門位置，可能有誤。



明萬曆《蒼梧總督軍門志》卷五附圖（局部）（採自《中國邊疆史地資料叢刊》）

九洲列島

現代九洲列島主要由今珠海東岸的大九洲、九洲頭島、雞旦山、橫島、海獺洲、茶壺蓋島、西大排島、橫檔島、龍眼洲九個島嶼組成，故名“九洲”，附近洋面稱“九洲洋”或“九星洋”，旁近還有港門島、港西島等較小島礁。

明永樂〈廣州府圖〉標作“金星洋”(11)，可能是早期名稱，嘉靖《廣州志》卷一三云：“金星洋，在縣東海中，有九島如星，多石巖，石室可坐十餘人，其草多芝蘭。”既然有“九島如星”，故亦稱“九星”、“九星洲”、“九星洋”，如〈鄭和航海圖〉即標作“九星”，嘉靖《香山縣誌》卷一載：“九星洲山，九峰分峙，多石巖石屋，靈草，石上溜水甘美，為番舶往來所汲，曰天塘水。”康熙《廣東輿圖》卷二〈香山縣圖〉載：“九星洋，在城東南海中，有九島如星，即為九星洲。”可見明清有以海洋代稱列島的習慣。

《蒼梧總督軍門志》始標作“九洲”，應當是“九星洲”的簡稱。“九洲洋”最早見於康熙《粵閩巡視紀略》卷二：“九洲洋，九山星列，在虎門東北。”其後一直沿用至今。唯光緒《沿海七省口岸險要圖》作“七星洋”。

一、大九洲

民國《香山縣誌》卷一〈下恭鎮圖〉在九洲諸島中標有此島名。舊有村莊。(12)

二、九洲頭島

未見明清文獻、輿圖記載。

三、雞旦山

民國《香山縣誌》卷一〈下恭鎮圖〉在九洲中標有“雞籠山”，即為該島。現代地圖標作“雞旦山”，蓋以島形為名。

四、橫島

道光《香山縣誌》卷一〈恭常都圖〉在其位置標註為“橫洲”。現代地圖亦有標為“橫山島”者。

五、海獺洲

六、茶壺蓋島

七、西大排島

八、橫擋島

九、龍眼洲

十、港門島

十一、港西島

以上七島，明清文獻、輿圖均無記載。

明萬曆《乾坤一統海防全圖》惠州府（局部）（採自《中國古代地圖集・明代》）

清雍正《海國聞見錄》附圖（局部）（採自《臺灣文獻史料叢書》）

十字門諸島

本文之十字門諸島主要指今澳門地區諸島及珠海南部一些島嶼。十字門有“內十字門”和“外十字門”之分，又稱為“上十字門、下十字門”。[13] 如嘉靖《香山縣誌》卷一云：“大吉山：上東，中水曰內十字門；小吉山：上西北，中水曰乾門；九澳山：上東南，西對橫琴，中水曰外十字門。其民皆島夷也。”光緒《香山縣誌》卷八亦載：“澳南有四山，曰馬騮，曰上澤，曰芒洲，為內十字門，又二十里有四山，曰舵尾，曰雞頸，曰橫琴，曰九澳，為外十字門，夷商出入必由之。”可見，內、外十字門地區的大致範圍較為明顯，其中，“內十字門”即今天的馬騮洲水道與澳門半島以南澳門港交匯一帶，並涉及珠海市灣仔、南屏地區，明清有青洲、將軍山、圩籠山、蜘洲、掛碇洲、大芒洲、馬騮洲等島嶼。外十字門地區主要有“舵尾、雞頸、橫琴、九澳”四山，大概為今天橫琴島（舊時分小橫琴、大橫琴二島）、路環島、氹仔島一帶，附近有石欄洲、香洲仔、大三洲、九洲澳仔等島嶼。由於近代以來此區島嶼多有因泥沙淤積而與陸地或旁島相連的情況，故清代以來各種輿圖中反映的島嶼形狀、數量、名稱往往有所不同。

一、青洲

明代未見記載。清代始見於康熙《廣東輿圖》卷二，輿圖中多標作青洲或青洲山[14]；此外，乾隆《澳門紀略》標作“青州”，康熙《廣東全省圖》、雍正《廣東全省圖》[15]、同治《皇朝中外一統輿地全圖》均標作“清洲”，蓋“青州”、“清洲”為“青洲”之訛稱。香港海事博物館所藏清中期地圖在其位置畫有“亞公洲”，蓋為其別名。同治《廣東水師營兵駐防圖》在“青洲”一名之南畫有一島，所標島名作“口洲”，前一字不識，細辨之，乃是先寫一錯字（似是“坦”字），然後補筆改為“青”字，終覺不妥，故最後才在上方另寫“青洲”二字。1889年，澳人築堤將青洲與蓮峰廟相連，後又繼續填海，使青洲完全成為陸地。光緒中期程鵬所繪《沿海七省口岸險要圖》中青洲猶為離島，而民國十二年所修《香山縣誌》附圖青洲已有堤與澳門相連，應當反映了這一歷史變化。

二、對面山

此島即今珠海市灣仔、南屏二鎮之地，明清尚是島嶼，但向無固定名稱。萬曆《廣東通志》云：縣南“百六十里曰瓦甑山”，自註：“亦名南山。”南山在今將軍山東，可見明時此島稱瓦甑山，清時作石甑山。萬曆《全海圖注》作“大小調”，《蒼梧總督軍門志》附圖、同治《廣東水師營官兵駐防圖》作“大小釣”，含義不詳。清雍正《海國聞見錄》附圖在其位置畫有“長沙尾”、“魚寮”、“銀坑”三島，蓋是將該島三個地名誤分為三個島嶼，如銀坑即是今灣仔鎮南一個村名。嘉慶《香山縣圖》、香港海事博物館藏清中期地圖在該島畫有“沙尾汛”、“沙尾口汛”，道光《海防圖》作“沙尾”[16]，蓋即“長沙尾”的省稱，光緒五年《香山縣誌》卷四云：“澳西不十里有北山，下為北山村、沙尾村。”乾隆《澳門紀略》附圖畫出此島，島中央標一“田”字，疑是“蠔田”之脫誤（嘉慶《香山縣圖》即標有“蠔田”二字），其東南角標註“銀坑”二字。至嘉慶〈香山縣圖〉、光緒《沿海七省口岸險要圖》之〈廣州口圖〉，始正式標注為“對面山”。同治《廣東圖》中，該島主山標註為“將軍山”，東有“蠔田”，北有“北山”，西有“沙尾汛”，皆是該島一島多名的旁證。該島與大陸（即舊香山島）相連的時間，大概在民國以後。

三、圩籠山

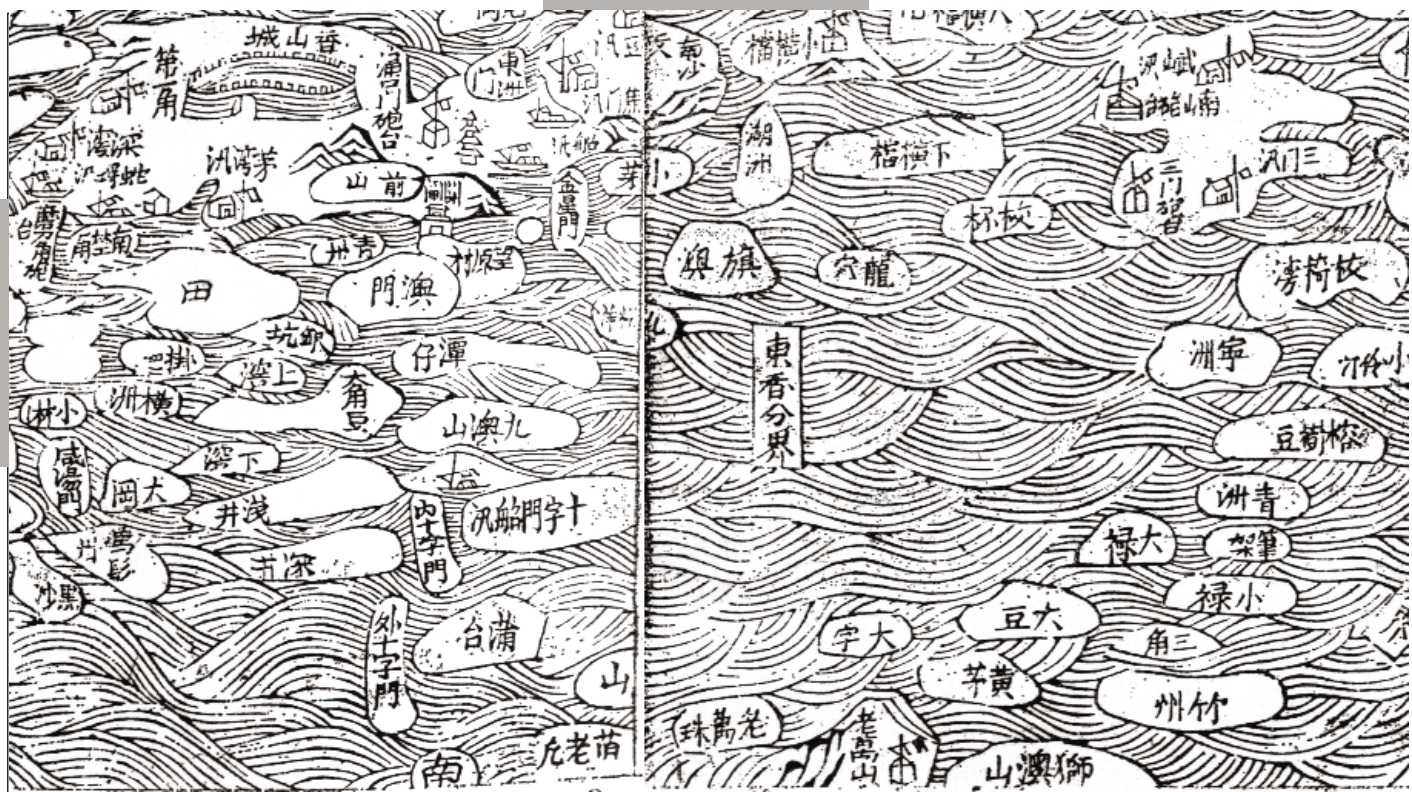
其名見於香港海事博物館藏清中期《廣東沿海圖》，民國《香山縣誌》卷一附圖作“沙心”。今已與陸地相連，在中山市坦洲鎮南大連圍一帶。

四、蜘洲

其名見於香港海事博物館藏清中期《廣東沿海圖》，今已與陸地相連，在中山市坦洲鎮西南華生圍一帶，其地今猶有“蜘洲”村名。

五、掛碇洲

嘉靖《廣州志》卷六云：“棱角山，在縣城南二十八里，（……）又南二十里曰秋風角山。”秋風角



清乾隆《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉(局部)(採自趙春晨點校本)

山為該島早期名稱。清雍正《海國聞見錄》始作“掛碇”,即清代生成的島南沙洲名(同治〈香山縣圖〉比較詳細,民國《香山縣誌》卷一附圖仍作“掛碇角”),後亦用作島名,如同治《廣東水師營兵駐防圖》即作“〔掛〕(樹)碇洲”,乾隆《澳門紀略》及香港海事博物館藏清中期《廣東沿海圖》作“掛洲”。然據同治〈香山縣圖〉,當時秋風角山已與大陸(舊香山島)相連,其地在今珠海市南屏鎮西石桭村、石角村一帶。光緒《沿海七省口岸險要圖》作“馬鞍山”。

六、大芒洲

始見於明代文獻嘉靖《廣州志》卷一三,作“芒洲”,清雍正《海國聞見錄》附圖、光緒《香山縣誌》卷一附圖、〈大清會典圖·香山縣圖〉、民國《香山縣誌》圖均有標示。乾隆《澳門紀略》、同治〈香山縣圖〉、光緒《沿海七省口岸險要圖》均作“大岡”。同治《廣東水師營兵駐防圖》在“淺井”島西又畫一島,作“淺洲”,疑是大芒洲,而誤標作“淺洲”。光緒《沿海七省口岸險要圖》作“莽洲”。今地圖又有作“大杧洲”者。

七、芒洲

今地圖為大芒洲北一小洲,蓋明代芒洲為大、小芒洲合稱,此為珠江口島嶼名稱常見的“雙嶼”現象。至光緒《沿海七省口岸險要圖》,始將大芒洲標為大岡,小芒洲標為芒洲。

八、細岡洲

同治〈香山縣圖〉及光緒《沿海七省口岸險要圖》有標示,在大、小橫琴島之間水道西側,今已淤積成橫琴島之一部分。

九、大馬騮洲

清雍正《海國聞見錄》附圖標為“馬哺洲”,道光《廣東通志》卷一二四附圖、同治《廣東圖》標為“馬留洲”;光緒《香山縣誌》卷四記載為“大小馬騮”,同書卷八記載為“馬騮洲”,宣統《廣東圖說》卷一香山縣條、民國《香山縣誌》卷六海防條均作“馬溜洲”。香港海事博物館藏清中期《廣東沿海圖》之“瑪瑤山”,當是“瑪瑙山”之誤。“瑪瑙”,粵方言音“manou”,與“馬留”(maleo)音近,都是“猴子”的意思。(17)

十、橫琴島

文獻載：“蓋大小橫琴雖曰相連，實東西相距也。”(18) 橫琴島原來為南、北相對的兩個島嶼，北小南大，北為小橫琴島，南為大橫琴島，大橫琴“因與小橫琴的地勢似橫放的大小兩個橫琴，故名大橫琴”(19)。兩島之間原來是淤泥灘地，1969年至1972年珠海、順德兩縣合作圍墾造田，築成東西大堤，將兩島連在一起，1986年統稱橫琴島。(20)

明清輿圖中，橫琴島除了“大橫琴、小橫琴”標識外，往往也將大橫琴島標作“深井山”、“深井”。(21) 嘉靖《香山縣誌》卷一載：“深井山，即仙女澳也，亦名井澳，在橫琴下。宋端宗御舟嘗至此。”萬曆《廣東通志》卷一四載：“橫琴山（有大小橫琴），其下有井澳。”(22) 可見，深井、深井山、仙女澳、井澳皆指一處，即在大橫琴島上，故常以之指代大橫琴。然因方志中“大橫琴”、“深井”條目往往並出之故，亦有輿圖誤將“深井”與大橫琴島並列為二島。

此外，《粵大記》及《全海圖註》在大橫琴島的位置標有“淺井、深井、橫琴村、亞婆尾”幾個地名，小橫琴島的位置標作“土地灣”。《鄭開陽雜著》卷一圖標有“小黃琴山”，同治《廣東水師營官兵駐防圖》標為“黃琴洲”，粵方言“黃”、“橫”同音故爾。《廣東各府輿圖》、《雍正各省地圖》之廣州府圖標作“十字門洲”(23)，清雍正陳倫炯《海國聞見錄》附圖中，大、小橫琴分別標“橫琴山、十字門山”。

須注意的是，乾隆《澳門紀略》附圖在“深井”、“淺井”之北畫有“下澦”、“上澦”二島，道光《廣東通志》海防圖則在大、小橫琴一側分別標“下澦、上澦”，按下澦、上澦應為大、小橫琴附近海灣，不能代指大、小橫琴或另畫為二島。

嘉慶末至同治初〈廣東省圖．香山縣圖〉、同治《廣東圖》、同治〈香山縣圖〉均將大小橫琴置於今大橫琴，而於小橫琴標注“舵尾”。按民國《香山縣誌》卷一六載“葡使堅索五款”提到的第四款：“對面山、青洲、氹仔、過路灣、大小橫琴、舵尾等處及附近一切山島。”則小橫琴在清後期亦稱“舵尾”。

光緒《沿海七省口岸險要圖》又將小橫琴島標為“馬格里勒”，不詳其說。

綜上，筆者認為今天的橫琴島是由北邊的小橫琴和南邊的大橫琴所組成，這也是明清兩代兩島嶼最常用的名稱。大橫琴還用過“淺井、深井、深井澳、仙女澳、橫琴村”之名，小橫琴用過“小黃琴山、土地灣、十字門山、舵尾”之名，大小橫琴在一起統稱過“橫琴、黃琴洲、十字門洲”。

一十、大三洲

《粵大記》及萬曆《全海圖註》、同治《廣東圖》等標有亞婆尾，但在大橫琴島最右側，雍正《海國聞見錄》附圖及道光《廣東通志》海防圖標阿婆尾（即亞婆尾）於今路環島附近，筆者認為阿婆尾（亞婆尾）應該是指大橫琴島東南角的小島 —— 今大三洲。今地圖亦有作“三洲島”者。

十二、石欄洲

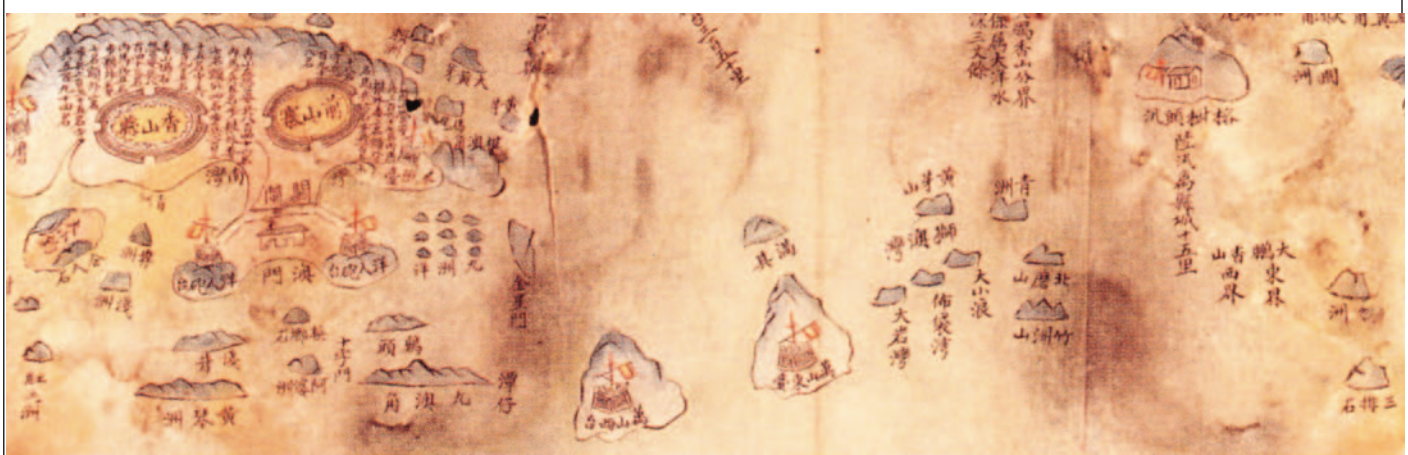
十三、香山仔

以上二島未見明清文獻輿圖標註，但同治〈香山縣圖〉已畫出二島。民國《香山縣誌》卷一〈下恭圖〉在大橫琴島西南部附近海中小島標有“水島”、“內島”，當是該二島之名。

十四、氹仔島

位於小橫琴島相對面，清代有關輿圖或標為“潭仔”，或標為“雞頭”。雞頭可能原名雞頸頭，以形似為名，或省稱“雞頸”，或省稱“雞頭”，如光緒《廣東海圖說》載：“澳門：海中有沙礁，口內有青洲，口外有檳榔石、馬留洲及大小橫琴、雞頸頭諸島。”雞頸頭即今澳門大學所在山頭。〈廣東省圖．香山縣圖〉、同治《廣東圖》中，潭仔（即氹仔）東有雞頭，但兩名同在一島，民國《香山縣誌》分為氹仔、雞頭兩島，云“潭仔距澳十二里，雞頸距澳十五里”(24)，顯然當時潭仔與雞頭應為兩個島嶼（光緒《沿海七省口岸險要圖》分別標註為大拔島和十字門島）。按今氹仔島有三山，東為大潭山，西為小潭山，中為雞頭，大潭與雞頭較近，古代輿圖中的雞頭（或雞頸）應當包括大潭山在內。而在粵方言中，“潭仔”本指小潭山，可能因為小潭山與雞頭較近，故往往混稱。後因填海，大、小潭山及雞頭

清中期廣東沿海圖（局部）（香港海事博物館藏）



清同治《廣東水師營兵駐防圖》（局部）（上、下）（採自《廣州歷史地圖精粹》）

已合為一島，統稱潭仔，音訛為氹仔。同治《廣東水師營兵駐防圖》標“潭仔”於九澳角（即九澳山），當屬錯誤。

此外，明代輿圖中，《粵大記》及萬曆《全海圖註》所標象牙角也可能指即今氹仔島。從方位來看，象牙角北邊有“濠鏡澳”（即今澳門半島），南面有“舊鹽場”（即今路環島）、西邊有“下十字門”、“土地灣”（即小橫琴島），西南方向有“深井、橫琴村”（即大橫琴島），故推知“象牙角”可能是氹仔島在明代的名稱。

十五、路環島

位於大橫琴島東面。明代輿圖中，萬曆《蒼梧總督軍門志》附圖標為“九凹山”，《鄭開陽雜著》、萬曆《乾坤一統海防全圖》標作“澳山”，清代輿圖及文獻多作“九澳山”，同治《廣東水師營兵駐防圖》標為“九澳角”，不確。

今路環島西南部是橫琴灣，清代有稱之為“過路環、過路灣”者[25]，按《粵大記》、《全海圖注》在其位置標作“西草澳”，《蒼梧總督軍門志》標作“西草灣”，筆者認為，這正是今天的橫琴灣在明代的俗稱。

萬曆《粵大記》、《全海圖注》濠鏡澳南均有島名“舊鹽場”。光緒《廣東府志》卷一二載：“又乾門之南曰過路環。”自註：“即鹽灶灣，今客民私採石處。”按《清一統志》廣州府：“香山鹽場在香山縣東南一百里香山寨北，《縣誌》地名濠潭，明洪武初建，今省。”香山寨即香山縣丞所在之望廈村，於此可知，香山縣鹽場明初設在濠潭（蠔潭），即今

清同治《香山縣圖》（上、下）（採自《澳門歷史地圖精選》）

清光緒《沿海七省口岸險要圖》之〈廣州口圖〉(局部)(採自《澳門歷史地圖精選》)

對面山(清別稱蠔田島),而明初以後其鹽場改設在過路環,即今路環島。

十六、九洲澳仔

清道光《廣東通志》海防圖作"九澳角",但標在大橫琴島右側,似指大橫琴島。同治《廣東水師營兵駐防圖》標路環島為"九澳角"。按民國《香山縣誌》卷一〈下恭圖〉將九澳島東北海島標為"九澳角",可知,道光、同治二圖有誤,九澳角當在今九洲澳仔位置。

三角列島

現代三角列島,主要由三角島、青洲、雞士藤島、細碌島、大碌島、大頭洲、赤灘島、三牙排八個島嶼組成。

一、三角島

島上三峰鼎立,遠看呈三角狀,稱三角山。島因山名。[26] 明代及清代早期輿圖常把香港大嶼山上的梅蔚山誤畫在今三角島位置。按清陳倫炯《海國聞見錄》附圖及後來的摹繪本[27]、道光《廣東通志》

卷一二四〈海防圖〉、道光《香山縣誌》卷四〈澳外戎屬與各屬交界圖〉、同治五年《廣東圖》，均在今天該島位置標作“三角”，與清文獻記載“三角”之名脗合。

二、青洲

因灌木草叢四季常青，故名。[28]明清文獻及輿圖中均記載該名，與今澳門半島西北部之“青洲”同名而異地，惟民國《香山縣誌》標作“長洲尿”。

三、雞士藤島

未見明清文獻、輿圖記載。

四、細碌島

道光《香山縣誌》之〈海防毗連總圖〉、道光《香山縣誌》之〈澳外戎屬與各屬交界圖〉、同治《廣東圖》、民國《香山縣誌》標作“小碌”，與明清文獻記載同名，惟《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉標作“小祿”。

五、大碌島

道光《香山縣誌》之〈海防毗連總圖〉、道光《香山縣誌》之〈澳外戎屬與各屬交界圖〉、民國《香山縣誌》標作“大碌”，與明清文獻記載同名，惟《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉標作“大祿”。

六、大頭洲

明代文獻、輿圖未載。清《廣東省圖》之〈香山縣圖〉標為“淺烈”，《廣東圖說》之〈廣州圖〉、同治《廣東圖》均標作“浪烈”，誤，參詳本文萬山列島“大烈島”條。

此外，《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉標作“大豆”，道光《廣東通志》卷一二四〈海防圖〉標為“大頭山”，道光《香山縣誌》之〈澳外戎屬與各屬交界圖〉、光緒《廣州府志》之〈香山縣圖〉、《香山縣誌》卷二〈恭常都圖說〉作“大頭洲”。按光緒《香山縣誌》卷八載：“距澳門泊船處東面頗遠之數小島中，最南者西面較高於東面，為大流洲，距兩葉北角北又東約二里又四分里之三。”民國《香山縣誌》亦標作“大流洲”，宣統《廣東圖說》卷一香山縣記載為“大溜洲”。“原稱大流洲，後誤作頭洲、大頭洲。”[29]故筆者採用清代“大流洲”之說。

七、赤灘島

明清文獻、輿圖記載或標注為“赤洲”，始見於明代黃佐《廣州志》卷一三。輿圖中，清〈廣東省圖·香山縣圖〉較早標注該名，惟道光《香山縣誌〉之〈澳外戎屬與各屬交界圖〉標作“赤灘”，即該島現用之名。

八、三牙排

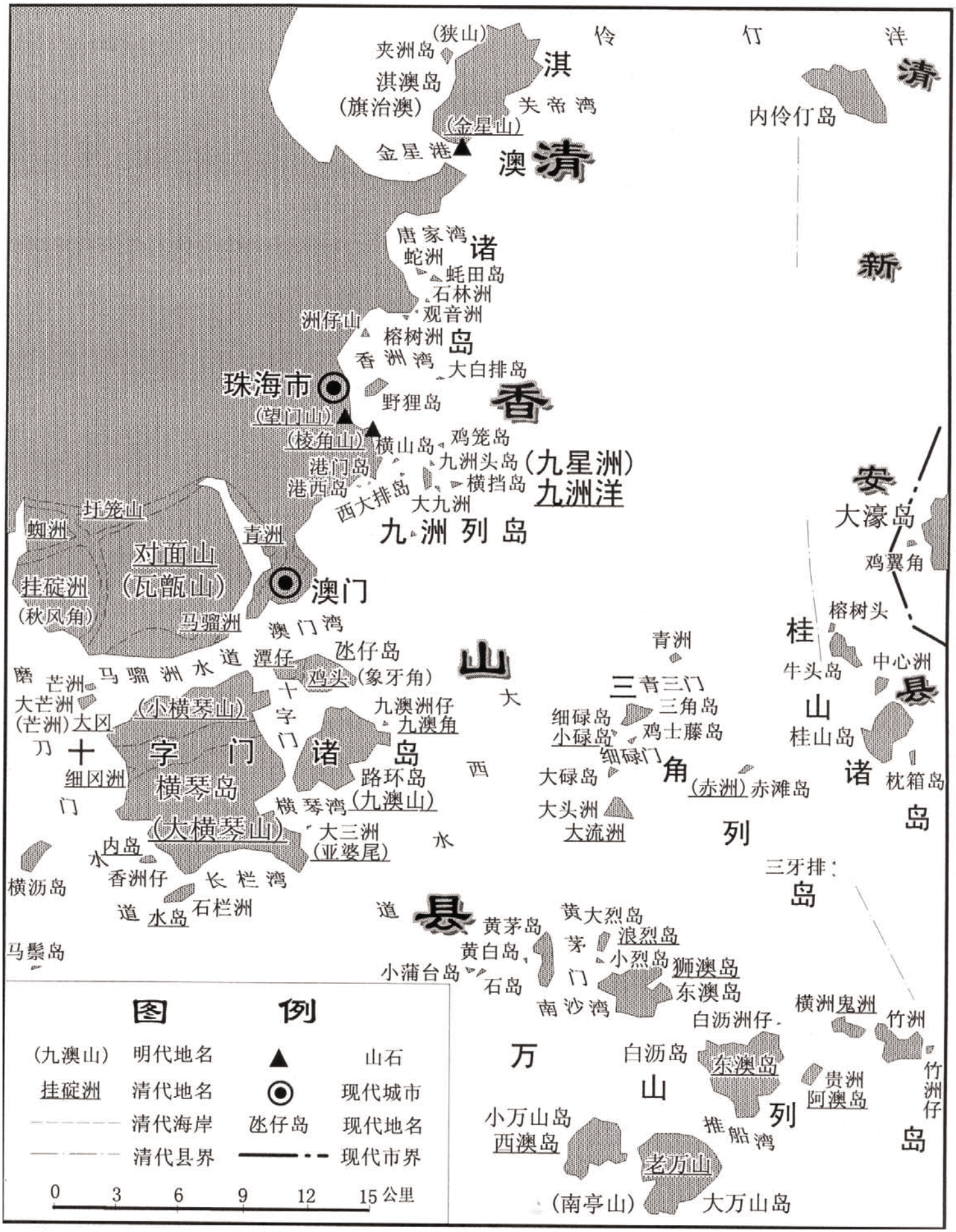
始見於清《廣東省圖》之〈香山縣圖〉，延用至今。嘉慶《新安縣誌》標作“三牙牌”，民國《香山縣誌》之〈下恭圖〉標作“三舟排”。光緒《香山縣誌》卷八有一段關於該島的詳細記載：“距鬼洲北面三里半有二高白石，彼此相距半里，南白石距竹洲西南偏南又南三分，約四里半；距大流洲西偏北又北二分，約六里；距兩葉北角西偏南又南八分之一，約六里；距蜘洲東偏北又北三分之二，約五里又四分里之一；距鞋洲東南偏東又東二分，約六里；又距南白石東南一里有一小黑石，大潮退盡則現。又二石與鬼洲間之水道深九拓（南北二白石）。”這段文字較為準確地反映了三牙排島孤懸海中，與周圍主要島嶼（鬼洲、竹洲、大流洲、兩葉、蜘洲）的地理相對位置關係，“二高白石”亦為清代三牙排別名。

萬山列島

萬山列島的範圍幾經變化，一度為伶仃洋外一百餘島的總稱。[30]本文所指為大西水道以東、三角列島、三門列島以南，佳蓬列島以西島嶼，即狹義的萬山列島，由大萬山島、小萬山島、白瀝島、白瀝洲仔、貴洲、橫洲、竹洲、竹洲仔、東澳島、大烈島、小烈島、黃茅島、黃白島、石島、小蒲臺島十五個島嶼及礁石組成。

一、大萬山島

明代輿圖中，《乾坤一統海防全圖》、《籌海圖編》及《鄭開陽雜著》在此位置標作“龍鼓山”。按嘉慶《重修新安縣誌》卷四《山水略》載：“零丁山，在赤灣前海中。龍鼓山，在縣南洋海中。赤柱山，在縣南洋海中，延袤數十里，諸山環拱，為外海藩



明清香山縣屬珠江口南部島嶼與現代島嶼名稱的關係

籬，有兵防守。”可知，此龍鼓山與零丁山（即內伶仃山）及赤柱山（位於今香港島）密切相關，當在香港大嶼山附近，實為今天的龍鼓洲。由此可知，明代文獻、輿圖雖有“老萬山”之名，實則尚未記載今大萬山島。因為明、清兩代文獻輿圖中的“老萬山”不是同一島嶼，明代老萬山是指今香港大濠島，清代則指今大萬山島，其名實演變擬另文討論。至清，大萬山島始稱“老萬山”(31)，別名魯萬山(32)、魯漫山(33)。

同治、光緒〈香山縣圖〉在大萬山島旁標有“南寧門”，據說大嶼山（即明老萬山）南數十里內，有地名曰盧亭，“俗傳為盧循之後，能入水捕魚鮮食。以棕葉竹籜為衣”(34)。明代輿圖如《鄭開陽雜著》卷一〈廣東八〉圖、萬曆《乾坤一統海防全圖》等，皆在香山縣南標有海島“南亭山”，則“盧亭”當即“南亭”淵源。“亭”又似“寧”，“南寧”當沿自南亭，因疑明代南亭山、清代南寧門皆指今大萬山島。

二、小萬山島

因面積比大萬山島小而位置近鄰，故名。(35)《澳門紀略》附圖標為“老萬珠”。道光《香山縣誌》卷四記載：“老萬山在蒲臺石東南，自澳門望之，隱隱一發，至則有東西二山相距三四十里，東澳可泊西南風船，西澳則東北風船舶之。”光緒五年《香山縣誌》卷八記載：“老萬山西面有島曰西澳（西名博頸漢）。”可知小萬山島又名“西澳”。民國以後始稱“小萬山島”。

三、白瀝島

明代文獻、輿圖未有記載。按清光緒《香山縣誌》卷八：“距老萬山東北偏北一里半有白瀝島（又名葡萄子，原名東澳）。（……）分散水道稱瀝，因在大萬山島北側水道之北，初名北瀝。方言‘北’與‘白’以諧音，更今名。”(36)即白瀝島原名東澳。所謂“葡萄子”，蓋是“大蒲臺”之傳訛，《廣東輿地全圖》之《香山縣圖》即標此島為“大蒲臺”。

光緒《香山縣誌》卷八亦載：“距西澳北偏東又東二分約二里半有獅澳，（又曰蠔塘，西圖誤名曰東澳），自東至西長一里四分里之三。山面參差不齊。此東北面有一小灣曰波打末（西船名），前有英商船名波打末者，遇大風時為引水道者導入此灣避之（獅澳）。”按今東澳島以東澳（凹）灣為名：“東北側U形海灣，凹進約1.5公里，可泊船，故名。有清雍正七年建的銃城遺跡。”(37)可知，該海灣即為西人所稱“波打末”，今東澳島原名獅澳。

清代輿圖中，道光《廣東通志》海防圖於“萬山西澳臺”左上旁標有“獅澳”。《廣東省圖》之〈香山縣圖〉、同治《廣東圖》於今東澳島標作“獅澳”，白瀝島標作“東澳”，小萬山為“西澳”。唯同治《廣東水師營官兵駐防圖》將此島別稱為“大巖灣”。民國《香山縣誌》始於今東澳島標作“東澳”，白瀝島標作“大蒲臺”。

綜上，今白瀝島島嶼名稱曾經有遷移現象。即今東澳島、白瀝島在清末以前分別為獅澳島、東澳島，之後分別稱為東澳島、大蒲臺或白瀝島，即移今白瀝島原名“東澳”於原“獅澳島”，故至今仍有將獅澳、東澳相混的現象，這大概與舊時文獻輿圖的模糊記載有關。如《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉即把獅澳山與東澳山標注在相反位置，康熙《廣東廣州府輿圖》所畫“東澳山”在今東澳島，康熙《廣東輿圖》之〈香山縣圖〉在濠鏡澳右側九星洋以南標有“東澳山”，乾隆《香山縣誌》在濠鏡澳右側同時標有“東澳山”及“老萬山”，“東澳山”在老萬山稍北一側，同治《皇朝中外一統輿地全圖》僅有標“東澳”，似東澳島距離澳門最近，其實當為獅澳島。

四、白瀝洲仔

明清文獻、輿圖未見記載，惟光緒《香山縣誌》卷八提到：“距老萬山東北偏北一里半有白瀝島（又名葡萄子，原名東澳），其東北面有一奇石，形如圓錐。與東面阿澳小島間有小澳，漁舟恆於此避風。”此“奇石”即今白瀝洲仔，但不明當時確切名稱。而文中所指提東面“阿澳小島”，民國《香山縣誌》卷一下恭鎮圖標作“阿島”，當為今白瀝洲東面之今“貴洲”。

五、貴洲

清末稱“阿澳島”或“阿島”，考詳上文“白瀝洲仔”條。

六、橫洲

清同治《廣東水師營官兵駐防圖》作“北磨山”，清末稱“鬼洲”，考詳下文“竹洲仔”條。

七、竹洲

其名始見於明代嘉靖《香山縣誌》卷一：“因產金竹得名，西北坡有大片金竹。”(38)清《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉標作“竹州”，同治《廣東水師營官兵駐防圖》作“竹洲山”，宣統《廣東圖說》卷一記載為“竹橫山”。

八、竹洲仔

明清文獻、輿圖未見記載“竹洲仔”記載，惟光緒五年《香山縣誌》卷八提到：“距白瀝東偏北約一里半有二島，西面小者曰鬼洲，東面大者曰竹洲，近竹洲東南角有小高石島曰尖島。”可知，竹洲東南的“尖島”即是今天的“竹洲仔”。而其中所謂“鬼洲”，應為今橫洲而不是貴洲，如光緒《廣東輿地全圖》之〈香山縣圖〉之“鬼洲”標註可證。

九、東澳島

清末之前曾稱為獅澳島，考詳上文“白瀝島”條。唯同治《廣東水師營官兵駐防圖》別稱為“布袋灣”。

十、大烈島

與南端的小烈島僅隔一裂口，因裂與烈同音，且面積比小烈島大，故名。(39)明代文獻、輿圖不詳其稱。清光緒〈廣州府志．香山縣圖〉標此島為“大頭洲”，《廣東圖說》之〈廣州圖〉亦標作“大洲頭島”，民國《香山縣誌》則標作“浪烈”；按宣統《廣東圖說》香山縣載：沿境海島“東南有大小萬山，其北東澳、黃茅、小蒲臺、浪烈、大溜洲、大碌、三角山、長洲、赤洲。”可知，大溜洲即三角列島的大頭洲，與小蒲臺更近的當為浪烈；又按光緒《香山縣誌》卷八：“距黃茅東面一里有小島曰兩葉。近此南面亦有一小島。”可知“兩葉”即是今大烈島，而“兩葉”與“浪烈”發音頗近，民國《香山縣誌》標作“浪烈”當屬正確，作“大頭洲”、“大洲頭”者，係與三角列島之大洲頭島位置顛倒標注，而其南面之小島，為今天的小烈島，但不詳當時名稱。

十一、小烈島

明清文獻、輿圖未見其名稱記載，唯光緒《香山縣誌》有提及，參上文“大烈島”條。

十二、黃茅島

明代文獻輿圖不詳，始見於清代乾隆年間《澳門紀略》之〈海防屬總圖〉，“島上生長茂密的黃茅草，故名。”(40)同治《廣東水師營官兵駐防圖》誤標作“黃芽山”。

十三、黃白島

明清文獻、輿圖未有記載。

十四、石島

明清輿圖未有標注。

十五、小蒲臺島

明代文獻輿圖未有記載。清代中期開始先後有“蒲臺”、“蒲臺石”、“浮臺”、“小蒲臺”四種稱謂，如《澳門紀略》卷一圖、同治《廣東圖》標作“蒲臺”。道光《香山縣誌》卷四記載：“老萬山在蒲臺石東南，自澳門望之，隱隱一發。”光緒《香山縣誌》卷八記載：“距西澳西南角西北偏北又北三分五里半有浮臺，形勢平斜，相距九里即可遙見。”民國《香山縣誌》卷一圖標作“小蒲臺”，蓋因區別“大蒲臺”（今白瀝島在清代別稱）之故。清同治《廣東水師營兵駐防圖》誤將蒲臺作“滿其”。

通過上述研究，我們發現明清時期香山縣屬珠江口西南部諸島的名實演變有若干規律與特點可尋：

1）島嶼越大、距大陸越近，得名越早

本區域島嶼眾多，現代輿圖有名者共六十四個（見附圖），經統計，出現於明代以前的島嶼有四個，佔6.5%；出現於明代的島嶼有十個，佔16.1%；出現於鴉片戰爭之前的有十四個，佔22.6%；出現於鴉片戰爭後的有十七個，佔27.4%；出現於清以後的有十七個，佔27.4%。如下表：

明清香山縣屬珠江口西南部諸島名稱出現時間

列島名	見於文獻、輿圖時間				
	明以前	明　代	鴉片戰前	鴉片戰後	清以後
淇澳諸島	淇澳島	夾洲島、金星山、棱角山		蛇洲、野狸島、大白排島	蠔田島、石林洲、觀音洲、榕樹洲、洲仔山
九洲列島		合稱“九星洋”	橫島	大九洲、雞旦山	九洲頭島、海獺洲、茶壺蓋島、西大排島、橫擋島、龍眼洲、港門島、港西島
十字門諸島	對面山、掛碇洲、橫琴島	路環島、大三洲、大芒洲、氹仔島	青洲、大馬騮洲	籠圩洲、蜘洲、芒洲、細岡洲、石欄洲、香山仔、九洲澳仔	
三角列島		青洲、赤灘島	三角島、細磡島、大磡島、大頭洲、三牙排		雞士藤島
萬山列島		大萬山島、竹洲	小萬山島、白瀝島、東澳島、黃茅島、小蒲臺島	貴洲、橫洲、竹洲仔、大烈島、石島	白瀝洲仔、小烈島、黃白島

由上可知，若以鴉片戰爭為時間斷限，本區域島嶼得名數量在戰前與戰後大致各占一半，即54%的島嶼名稱出現於文獻輿圖的時間較晚，甚至其中有四分之一強的島嶼整個明清時代都無記載。本區域島嶼戰前得名的主要是面積稍大的島嶼，之後是面積很小的島嶼。鴉片戰爭後面積很小的島嶼名稱相繼出現，客觀上與近代開埠後日益頻繁的國際航海活動及便利的交通運輸活動有關，主觀上則出於人們海防意識的增強及生產生活的需要。

從分佈區域來看，本區域島嶼名稱出現於明及明以前者雖然祇有十四個，約佔23%，但基本上是三類島嶼：

（1）距香山縣較近的沿岸大島嶼：淇澳島、對面山、橫琴島、路環島、氹仔島；

（2）位於香山縣沿岸大島嶼所處南北水道中的較大或顯著島嶼：夾洲島、金星山、棱角山（金星門水道）、掛碇洲（磨刀門水道）、大芒洲（馬騮洲水道）、大三洲（外十字門水道）；

（3）雖位於距香山較遠的週邊諸島，但處於香山縣與東莞或新安縣分界線附近的島嶼：青洲、赤灘島、竹洲。

直到清初，人們才開始對距香山較遠的週邊諸島 —— 三角列島、萬山列島加強瞭解，該兩列島中島嶼得名也是由大島嶼及距大陸較近的島嶼開始逐步增加。

2）島名存在遷移現象

本區域島名有遷移現象。如，今東澳島、白瀝島在清末以前分別為獅澳島、東澳島，之後分別稱為東澳島、大蒲臺(或白瀝島)，即移今白瀝島原島名“東澳”於原“獅澳島”。再如，老萬山在明代指東莞或新安縣屬的“大奚山”，即今香港大嶼山，到了清代轉移代指香山縣屬萬山列島的大萬山島。這樣的例子在明清時代的東莞、新安縣屬島嶼地名移動中較多，但像東澳島島名北移於獅澳島的情況不多，大多是名稱南移。原因何在，至今不是很明確，推測或者與居民移動有關。

3）因海陸變遷出現島名消失現象

對面山、掛碇洲、青洲、雞頭是清代文獻、輿圖中出現頻率較高的近陸島嶼，但是到了清代後期，青洲成了澳門半島的一部分，雞頭與氹仔島相合，現在，就連對面山、圩籠山、蜘洲、馬騮洲等也已成為珠海市陸地的一部分。淇澳島與夾洲島，大橫琴與小橫琴，氹仔島與路環島，由於填海工程，已基本連成一體，可以預言，這幾個島名也將在地圖上改變。滄海桑田，抹去了輿圖中最後一縷島嶼霞光。看起來，自然和人類的力量疊加在一起，就不是“1+1=2”那麼簡單，移山倒海，將不再是科學童話，而是每天在迫擊着我們的視野。還是回到本文開頭的話題，如果港珠澳跨海大橋建成，又將消滅多少美麗的島嶼？但願我們的擔心純屬多餘。

【註】

（1）顧祖禹《讀史方輿紀要》卷一〇一香山縣條。

（2）郭子章《郡縣釋名》卷二四廣東香山縣條。

（3）崔乃夫主編《中華人民共和國地名大辭典》第6620頁，商務印書館1999年。

（4）乾隆《大清一統志》卷三四〇：“淇澳巡司，在香山縣淇澳堡。”嘉慶《重修大清一統志》卷四四〇：“淇澳巡司，在香山縣東南淇澳堡，乾隆三十四年置。”

（5）光緒《香山縣誌》卷四。

（6）光緒《香山縣誌》卷一圖說與文本不同，分別作“甲洲”、“夾洲”。

（7）道光《香山縣誌》卷四《海防略》。

（8）雍正《廣東通志》、乾隆《香山縣誌》、 乾隆《大清一統志》、嘉慶《重修大清一統志》、光緒《廣州府志》、光緒《香山縣誌》均有雷同或類似文字記載，康熙《香山縣誌》當為明清時期最早的文獻記載。

（9）廣東省地名委員會《廣東省縣圖集》（1989年版）頁110中山市圖所附鄰近的珠海市圖即將海拔274米的板樟山標作“北嶺”。

（10）湯開建〈澳門諸名芻議〉，《澳門開埠初期史研究》，中華書局1999年。

（11）該志未見著錄，《永樂大典》卷一一九〇五、卷一一九〇七，載有其卷首地圖及卷一至卷三，共三卷。其卷三載有永樂元年戶口，故知成書於永樂年間。

（12）廣東省地方史志編纂委員會《廣東省志．海洋與海島志》，廣東人民出版社2000年版。

（13）見萬曆《全海圖注》香山縣部分，《中國古代地圖集．明代》第143圖，文物出版社1994年版。

（14）乾隆《香山縣誌》標作“青洲山”。

（15）見中國第一歷史檔案館等編《廣州歷史地圖精粹》，頁33，中國大百科全書出版社2002年版。

（16）中國第一歷史檔案館等編《澳門歷史地圖精選》第49圖，華文出版社2000年版。

（17）此點承湯開建教授指示。

（18）光緒《香山縣誌》卷四〈山川〉。

（19）廣東省珠海市地方誌編委會《珠海市志》（珠海出版社2001年版），頁78。

（20）廣東省地方史志編纂委員會《廣東省志．海洋與海島志》，頁90。

（21）如《籌海圖編》、萬曆《全海圖註》、萬曆《乾坤一統海防全圖》等。

（22）黃佐《廣州志》卷一三記載不同：“又南一百里曰九澳山，又南二百五十里曰井澳山，一名仙女澳。宋景炎中，天子嘗南狩於此。”與九澳山相去一百多里，當有誤。

（23）兩圖相關部分皆見於中國第一歷史檔案館等編《澳門歷史地圖精選》第34-36圖。

（24）光緒《香山縣誌》卷四《山川》。

（25）光緒《廣州府志》卷一二、光緒《香山縣誌》卷四〈山川〉、民國《香山縣誌》卷六均有“過路環”或“過路灣”的記載。

（26）《中華人民共和國地名大辭典》，頁6621。

（27）如同治《七省沿海全洋圖》、光緒《沿海疆域圖》（《澳門歷史地圖精選》載）、《中國海岸圖》（《香港歷史問題檔案圖錄》載）、王之春《清朝柔遠記》之《清虎門圖》等。

（28）（29）《中華人民共和國地名大辭典》，頁6621。

（30）廣東省地方史志編纂委員會《廣東省志．海洋與海島志》，頁90。

（31）如印光任等《澳門紀略》附圖。

（32）陳倫炯《海國聞見錄》卷上及卷下附圖，臺灣大通書局2000年《臺灣文獻史料叢書》本。

（33）謝清高等《海錄》（安京《海錄校釋》本，商務印書館2002年），頁1安京注。

（34）嘉慶《重修新安縣誌》卷四〈山水略〉。

（35）（36）（37）（38）（39）（40）《中華人民共和國地名大辭典》，頁6621。

明清澳門涉外法律比較研究

王巨新*

清朝前期澳門地區涉外法律是對明代澳門涉外法律的發展完善。在行政管理法律方面，明代行政管理法規相對簡單粗糙，清朝前期則制定出一系列完備具體的行政管理法規；在貿易稅收法律方面，明代管理對外貿易實行市舶司制度，清代管理對外貿易實行海關制度，二者在貿易管理和稅收管理方面存在較大差異；在司法管理方面，明代審理涉外刑事案件基本是參照國內刑案司法程序，清朝則在乾隆初期制定出適應澳門社會現實的特殊司法程序。

自葡萄牙人東來居澳，明朝政府就在澳門委官加以管理，並制定出一些管理法律。清朝前期在繼承明代澳門涉外法律的基礎上，進一步發展完善，逐漸形成體系。清朝前期對明代澳門涉外法律的繼承、發展和完善，是澳門社會歷史發展以及中國政府加強澳門管理的必然結果。

行政管理法律比較

針對澳門地區，明清政府都制定出一些專門的行政管理法規。但比較而言，明代澳門行政管理法規相對簡單粗糙，清朝前期則更為具體完善。

明朝政府針對澳門地區的行政管理法規主要有兩個。萬曆三十六年（1608），為驅逐澳內倭寇，加強澳門管理，香山知縣蔡善繼條議〈制澳十則〉。“未幾，澳弁以法繩夷目，夷叫囂，將為變。善繼單車馳澳，數言解散，縛悖夷至縣堂下笞之。故事，夷人無受笞者，善繼素以廉介，為夷人所懾，臨事控制有法，夷遂俯首貼耳受笞而去。”[1]在〈制澳十則〉基礎上，萬曆四十二年（1614），海道副使俞安性、香山知縣但啟元進一步擬定〈海道禁約〉。禁約經兩廣總督張鳴岡和巡按御史周應期等修訂後，勒石成碑，置於議事亭中，讓澳門葡人遵守。禁約內容五款：禁畜養倭奴；禁買人口；禁兵船編餉；禁接買私貨；禁擅自興作。[2]〈海道禁約〉是明政府對澳門進行行政管理最重要的地方性法規。通過禁約，嚴禁澳門葡人蓄養倭奴、拐賣人口、兵船逃稅、私自貿易、擅自興作，對澳門葡人加強管理。

與明代相比，清朝前期針對澳門地區制定的行政管理法規更為具體完善。乾隆八年（1743），清廷准廣州將軍策楞等奏請，將肇慶府同知移駐前山寨，稱“澳門海防軍民同知”，令其專司海防，查驗出口進口海船，兼管在澳民番。次年三月，首任澳門同知印光任剛至澳門，有呂宋三船泊於十字門外，即去年廣東地方政府要求釋放之英船搶掠之人，其酋西士古以齎書謝恩為言，而意實伺圖雪恥。印光任勸之使歸，又以“諸蕃恃巨舶大炮，然舟大難轉，遇沙即膠，觸礁立破。內地熟識海道之人貪利，出口接引，以致蕃舶出入漫無議察，乖控制之宜，具議上請”[3]，遂頒行〈管理番舶及澳夷章程〉七條，內容主要包括洋船進出港口程序、引水承充管理辦法、禁止民人私入澳內、澳門夷目呈稟程序、澳內船隻修理程序、在澳匠作造冊編甲、海防衙門管理職責等。[4]比較〈管理番舶及澳夷章程〉與明代〈海道禁約〉不難看出，章程是對禁約的繼承發展。其一，章程繼承了禁約中關於禁止擅自興作

*王巨新，歷史學博士，山東省委黨校政法部講師。本文係作者承擔的國家社會科學基金項目《清朝前期涉外法律研究》的階段性成果。

的內容，並加以發展完善，制定出具體化的程序措施，如澳內船隻修理程序、在澳匠作造冊編甲等，另外還對海防衙門管理職責予以明確規定。其二，章程取消了禁約中關於禁止蓄養倭奴的條款，說明經過萬曆四十二年張鳴岡驅逐倭奴[5]，此已不再是澳內主要社會矛盾。其三，章程增加了洋船進出港口程序、引水承充管理辦法、禁止民人私入澳內、澳門夷目呈稟程序四項內容，前者是針對外國船舶闌入港口的控防措施，後者則說明清朝政府限制防範民番交結接觸的心理和政策。〈管理番舶及澳夷章程〉的頒佈實施，使清政府對澳門的管理大大加強。

乾隆十一年，因福建福安縣等地查獲天主教活動，乾隆下諭全國查禁天主教，次年香山知縣赴澳查封專門吸引內地民人入教的"進教寺"[6]。乾隆十三年，澳門又發生夷兵啞嗎嚧、嗳哆呢毆斃民人李廷富、簡亞二案：民人李廷富、簡亞二乘夜潛入葡萄牙人若瑟吧奴家中，被夷兵啞嗎嚧、嗳哆呢起身捉獲毆斃，乘夜棄屍入海。廣東巡撫岳浚查據《大清律例》將兇犯判決杖流並具擬上奏，對此乾隆非常不滿，傳諭刑部加以飭駁，並強調此案"自應一命一抵，若僅照內地律例，擬以杖流，則夷人桀戾之性，將來益無忌憚，辦理殊為錯誤"[7]。在此背景下，乾隆十四年，澳門同知張汝霖和香山縣令暴煜又擬定〈澳夷善後事宜條議〉十二條，內容主要包括驅逐匪類、稽查船艇、賒物收貨、犯夜解究、夷犯分別解訊、禁私擅凌虐、禁擅興土木、禁販賣子女、禁黑奴行竊、禁夷匪夷娼窩藏匪類、禁夷人出澳、禁設教從教等。[8]比較〈澳夷善後事宜條議〉與〈管理番舶及澳夷章程〉可以看出，條議是對章程的增訂完善。其一，條議重申章程關於禁止擅自興作的內容，同時進一步規定違者以違制律論罪，房屋、廟宇仍行拆毀，變價入官。其二，條議大大增加了有關社會管理、司法管理和宗教管理的內容。在社會管理方面，規定驅逐澳內犯案匪類、在澳船艇確查造冊，不得賒給收買黑奴物件、禁止在澳華夷販賣子女、禁止夷匪夷娼窩藏匪類、禁止夷人隨便出澳等；在司法管理方面，規定華人犯夜解究程序、夷犯分別解訊程序、禁止私擅凌虐華人等；在宗教管理方面，主要是禁止澳夷勾引招授華人入教。〈澳夷善後事宜條議〉的勒石頒佈，標誌着清政府對澳門行政管理的進一步強化。

除專門針對澳門地區外國人的行政管理法規外，清朝前期還制定有一系列主要針對廣州省城外國人的行政管理法規，在這些法規中亦有不少涉及澳門地區行政管理問題。如乾隆二十四年兩廣總督李侍堯等制定的〈防範外夷規條〉規定："西洋人寄住澳門，遇有公務轉送欽天監，應飭令夷目呈明海防同知，轉詳督臣，分別諮奏。"[9]嘉慶十四年兩廣總督百齡和粵海關監督常顯擬定的〈民夷交易章程〉規定："將澳門所住西洋及內地人名、戶口查明造冊，所有夷人續建房屋，不必全行拆毀，亦不准再為添蓋，民人攜帶眷口，不必概予驅逐，亦不准復有增添。"[10]道光十一年兩廣總督李鴻賓同粵海關監督中祥奏定的〈章程八條〉規定："西洋婦女受僱與各國夷婦服役，祇准在澳門居住，不准違禁聽其隨帶赴省，如違惟嗳噱哆是問。""尋常交涉地方事務，應赴澳門同知、香山縣及香山縣丞等衙門稟陳者，均仍准照常控理。""其由澳門、黃埔至省，及由省至黃埔、澳門，均照舊章請給紅牌，毋得來去自由，致干查究。"[11]道光十五年兩廣總督盧坤偕粵海關監督中祥議定的〈增易規條〉規定："嗣後澳門同知設立引水，查明年貌、籍貫，發給編號、印花腰牌，造冊報明總督衙門與粵海關存案。遇引帶夷船，給與印照，註明引水船戶姓名，關汛驗照放行。其無印花腰牌之人，夷船不得僱用。至夷船停泊澳門、黃埔時，所需買辦，一體由該同知給發腰牌，在澳門由該同知稽查，在黃埔由番禺縣稽查。"[12]顯然，這些規條和章程的頒佈，也強化了清政府對澳門的法權管理。

另外，道光六年，澳門同知馮晉恩為民番相安還制定有治安管理條例性質的〈禁約八條〉。計開："一、民夷世居澳地，當以彼此相安為主，慎勿輕聽浮言，結仇尋釁，致釀爭端，違者拿究。一、在澳舖戶及挑賣鮮魚、生果小販生理者，當與夷人公平交易，共樂昇平，斷不可高抬市價，故為不買〔賣〕；該夷人亦宜稱物還價，更不可恃強勒買。違

者照例懲究。一、澳地舖戶居民，向稱醇樸。惟聞有附近村莊，不法爛匪，三五成群，藉交易為名，任意入澳滋事，甚有挾帶順刀，逞強爭毆者，殊堪痛恨。即着現在查澳弁兵差役，留心訪拿解究，以清禍源。一、查新安艇仔灣泊澳中，以捕魚為名，往往有登岸行竊，及乘機搶奪情事，不可不嚴行查禁。即着查澳兵役加意防範，日間姑准上岸，買取食物，夜則斷不許灣泊近岸，以免滋事。一、兵差派撥澳中，當以勤慎防範、緝匪安良為務，慎勿借緝捕為名，妄拿無辜，致干倍究。一、凡在澳民夷，無論居家開舖，均須早作夜息，不准深夜遊蕩，如有定更以後，仍有不法之徒在街橫行者，即照犯夜之例，從嚴拿究。一、澳中地保街老，當協同兵役，留心查訪滋事民人及唆訟地棍，解赴地方官，從嚴懲治，以安良善。如有狥隱不報者，查明一併究處。一、民人、夷人往來街市，均須照常安業，不可執持兇器，致有爭狠，違者查究。”(13)此項禁約着眼於澳內民夷日常交往，是對澳內社會管理秩序的具體規定。

對比明清兩代澳門地區行政管理法律，清朝前期制定的行政管理法規顯然更加成熟完善，也更具有現實針對性和實踐操作性。

貿易稅收法律比較

明清政府都允許澳門葡商納稅貿易，且都給予一定的優惠政策，但明代管理對外貿易實行市舶司制度，清代管理對外貿易實行海關制度，二者在貿易管理和稅收管理方面還是有較大差異的。

第一，貿易管理方面，明與清前期對於澳門葡商貿易的管理有兩點差別。其一，明代允許葡商前往廣州貿易，清前期葡商則祇能在澳門貿易。早在1550年，葡萄牙人就與明朝地方政府達成協定，在廣州舉行半年一度的交易會，葡萄牙人事實上取得了中國人和日本之間貿易的壟斷權。(14)至1631年（崇禎四年），廣東地方政府以葡萄牙人不服管制，走私販私，禁止他們到廣州貿易。為此澳門葡人派遣一個由六名紳士組成的代表團前往廣州進行談判，以期恢復在廣州的貿易，但沒有結果。(15)廣東地方官員不勝煩擾，遂奏請御旨禁止葡商到廣州貿易。1640年（崇禎十三年），皇帝御旨到達廣東，自是禁止葡商上省貿易，止令華商下澳貿易。清軍進入廣東後，順治四年，戶部議覆兩廣總督佟養甲疏言：“仍照故明崇禎十三年禁其入省之例，止令商人載貨下澳貿易。”(16)此後清政府於康熙二十三年開廣州等四口通商，乾隆二十二年實行廣州一口通商，卻始終禁止澳門葡商入廣州貿易，也禁止其它外國商船入澳門貿易。其二，明朝對澳門葡商船隻沒有數量限制，清朝則於雍正二年准兩廣總督孔毓珣奏請實行貿易額船制度，將澳門貿易額船數量嚴格限制為二十五隻。貿易額船數量確定以後，圍繞額船的日常管理，清政府制定出一系列法律制度。如貿易額船出洋時，理事官必須向澳門同知、香山知縣及縣丞分別呈稟，預報開行日期及實際開行日期，並呈上報單和甘結。報單開列船上商梢、炮械、食米、貨物等實數。甘結具結該船果係開往報開國度，並無別往，亦無夾帶違禁貨物，及附搭華商等弊。貿易額船回澳時，亦須稟報進口日期，復呈上報單和甘結。報單開列船上商梢、炮械實數，必須與出口時所報數目相符，進口貨物也要開列具報，以憑查驗。甘結具結該船裝載各項貨物，並無以多報少，亦無夾帶違禁貨物，及搭回華人等弊。再由各官造冊，申繳核轉。倘具報錯漏遲緩，前後不符，或甘結式樣不符，則由地方官行文申飭，發回另換。(17)另外關於貿易額船的修造頂補也有嚴格規定，“如有實在朽壞、不堪修補者，報明該地方官查驗明白，出具印甘各結，申報督撫，准其補造，仍用原編字型大小。倘有敢偷造船隻者，將頭目、工匠亦俱照通賊例治罪。地方官失於覺察者，亦俱照諱盜例革職。”(18)乾隆九年〈管理番舶及澳夷章程〉還進一步強調：“夷人採買釘鐵、木石各料，在澳修船，令該夷目將船身丈尺數目、船匠姓名開列，呈報海防衙門，即傳喚該匠，估計實需鐵斤數目，取具甘結，然後給與印照，並報關部衙門，給發照票，在省買運回澳。經由沿途地方汛弁，驗照放行，仍知照在澳縣丞，查明如有餘剩，

繳官存貯。倘該船所用無幾，故為多報買運，希圖夾帶等弊，即嚴提夷目、船匠人等訊究。”(19) 另外每年遇有額船空缺，可由馬尼拉（小呂宋）、果阿（小西洋）或葡萄牙（大西洋）商船頂補。

第二，稅收管理方面，明代對澳門葡商的徵稅辦法經歷了從抽分到丈抽的演變。抽分制是明中期以前對外國商船的徵稅辦法。在澳門，“夷人入貢，附至貨物照例抽盤，其餘蕃商私齎貨物至者，守澳官驗實申海道，聞於撫按衙門，始放入澳，候委官封籍，抽其十之二，乃聽貿易。”(20) 嘉靖《廣東通志》記載更為詳細：“抽分有則例，布政司案查得正統年間以迄弘治節年，俱無抽分。惟正德四年，該鎮巡等官、都御史陳金等題要將暹羅、滿剌加國並吉闌國夷船貨物俱以十分抽三，該戶部議將貴細解京，粗重變賣，留備軍餉。至正德五年，巡撫兩廣都御史林廷選題議各項貨物着變賣存留本處，以備軍餉之用。正德十二年，巡撫兩廣都御史陳金會勘副使吳廷舉奏，欲或倣宋朝十分抽二，或依近日事例十分抽三，貴細解京，粗重變賣，收備軍餉。題議祇許十分抽二。”(21) 可見正德四年番舶抽分制在法律上得到認可，正德十二年以後抽分比例由十分抽三改為十分抽二。

由於實行抽分制時，夷商“報貨奸欺，難於查驗”，隆慶五年（1571）“改訂丈抽之例”：“按船大小以為額稅。西洋船定為九等，後因夷人屢請，量減抽三分；東洋船定為四等。”(22) 即進口稅和船稅都按船隻大小徵收數額不等的關稅。關於徵稅程序，《廣東賦役全書》載：“年年洋船到澳，該管官具報香山縣，通詳布政司並海道俱此。市舶司會同香山縣詣船丈抽，照例算餉，詳報司道批回該司，照徵餉銀；各彝辦納餉銀，駕船來省，經香山縣盤明造冊，報導及關，報該司照數收完餉銀貯庫。”(23) 關於丈量過程，萬曆《廣東通志》記載尤詳：“隆慶間，始議抽銀，檄委海防同知，市舶提舉及香山正官，三面往同丈量估驗，每一舶從首尾兩艕丈過，闊若干，長若干，驗其舶中積載出水若干，謂之水號，即時命工將艕刻定，估其舶中載貨重若干，計貨若干，該納銀若干，驗估已定，即封籍，其數上海道轉聞督撫，待報徵收；如刻記後水號徵有不同，即為走匿，仍再勘驗船號出水分寸又若干，定估走匿貨物若干，賠補若干，補徵稅銀，仍治以罪。號估稅完後，貿易聽其便。”(24) 如果是葡萄牙戰艦，那麼免徵泊稅即船稅。(25) 另外葡商上省貿易還要繳納貨物出口稅：“從 1579 年開始，葡萄牙人必須在廣州繳納出口稅。”(26) 須說明的是，明代對葡商實行很多稅收優惠政策。對此張天澤敘述：“葡萄牙人享有的種種特權和豁免權不是其他任何外國商人所能享有。例如，一艘兩百噸級的葡萄牙船經過第一次丈量後，繳付白銀一千八百兩作為泊稅，以後每次前來，祇須繳納此數的三分之一。而一艘同樣噸位的掛着其它任何外國國旗的船隻無論是第一次還是以後各次抵達港口，都須繳納白銀五千四百兩。對葡萄牙人在廣州購買的所有商品，其徵稅額也要比其他國家商人所繳的低三分之二。”(27)

與明代相比，清朝前期在澳門的徵稅管理有很多差別。其一，關於徵稅機構，從上文《廣東賦役全書》和萬曆《廣東通志》所記丈抽過程可知，明代海防同知、市舶提舉、香山知縣和海道副使均有徵稅管理權，但分工並不明確，反映了明代稅收管理體制職權重疊、管理混亂的局面。清代康熙二十四年於廣州設立粵海關，在其下澳門總口設立澳門海關，徵稅為海關專責，雖然澳門同知、香山知縣、香山縣丞有時也插手貿易額船具報甘結、頂補額缺諸事，但丈量輸鈔主要還是澳門海關專責。此外，明代市舶司官員多來自宦官機構，清代粵海關監督則“以內務府員外郎中出領其事”，市舶官員的地位與海關監督不可同日而語。而且，澳門海關下設娘媽閣、大馬頭、關閘、南灣四個稅口，形成完備的機構體系，這也是明代市舶機構難以比擬的。其二，關於稅則內容，明代市舶司對葡商船隻要徵收貨物進口稅和船稅，清代澳門海關對貿易額船則祇收船鈔，不徵貨稅。乾隆初年香山知縣張甄陶〈上制澳夷狀〉載：“凡關部之例，各番船俱由東莞虎門入口，即時赴關上稅。每番舶一隻，上稅二三萬金不等。惟澳夷之舶，則由十字門入口，收泊澳門，並不向關上稅。先將貨搬入澳，自行抽收，以充番

官、番兵俸餉，又有羨餘，則解回本國。至十三行商人赴澳承買，然後赴關上稅，是所稅乃商人之稅，與澳夷無與。又則例甚輕，每一舶不過收稅三四千金不等。”(28) 粵海關稅則也稱：“凡澳門夷船，係本省發往外洋者，照本省洋船例科徵。其外洋抵澳之西洋船，照外洋本條科稅。凡商船回澳，祇徵船稅。丈其貨物而籍記之，貨入於夷室，俟華商懋遷，出澳始納稅。”(29) 至於船稅或船鈔的徵收標準，明代將東洋船定為四等徵稅，西洋船定為九等徵稅，清前期也把東洋船定為四等徵稅，但把西洋船定為三等徵稅。另外，雖然對葡船徵稅實行優惠政策是明清兩代的一貫做法，但明代優惠政策及於所有葡商船隻，清代則祇對貿易額船給予優惠，並規定每一船號每年優惠一次。其三，關於徵稅程序，清代粵海關圍繞稅則公佈、商民報輸、稅銀報解、編制統計等形成了一整套程序制度，程序之完備及制度之詳細，都是市舶司時代難望其項背的。

司法管理制度比較

澳內華洋雜處，人多地狹，中外民商刑事衝突日漸增多。由於明代澳門涉外民商案件留存檔案不多，此處就涉外刑事案件司法審判制度進行比較。

第一，在涉外刑事法律制定法方面，《大明律》規定“凡化外人犯罪者並依律擬斷”(30)，即祇要外國人在中國領域內犯罪，就由中國的司法審判機關依據中國法律進行審判處罰。清初沿用明律，順治三年《大清律集解附例》沿用明代關於“化外人有犯”條的規定，僅在“化外”後加“來降”二字小註，律曰：“凡化外（來降）人犯罪者，並依律擬斷。”註曰：“化外人既來歸附，即是王民，有罪並依律斷，所以示無外也。”(31) 雍正三年修律時又在律文後增加“隸理藩院者，仍照原定蒙古律”一句。(32) 乾隆五年《大清律例》照錄此律文，從中不難看出明清兩代涉外刑事法律制定法方面的繼承關係。

第二，法律的條文規定是一回事，法律的實施狀況卻是另一回事。儘管明清兩代都明文規定“凡化外人有犯者並依律擬斷”，但在澳門地區司法實踐中，明清政府並不一定行使對涉外刑事案件的司法管轄權。其一，對於外國人之間的犯罪案件，明清政府一般不作過多干預。據西方史料記載，明代居澳葡人內部發生的較輕民事和刑事案件，由議事會預審法官審理；較重的葡人案件，由果阿葡印總督和大法官派到澳門的法官審理。(33)與明代相比，清前期對於澳門地區外國人之間的犯罪案件也未見直接審判處罰。1750年澳門發生一起荷蘭水手自相傷害案：一名荷蘭水手用小刀將一名同伴手臂戳傷，又將另一名同伴戳傷腹部致死。該案中兩廣總督陳大受同意了荷蘭大班自行懲處殺人兇手的請求。案件結束後，陳大受上奏曰：“現在外夷商梢在粵者不下數千餘人，雖有巡查文武員弁多人約束，並責成行商、通事稽查，但此輩野性難馴，必須該船大班、頭目人等鈐制管教，庶不致滋生事端。（……）今夷商凜畏法令，懇請就於內地自為處治。臣等公同商酌，夷人本船自相殘賊，照夷法在內地即時處治完結，實足示儆，似應俯如所請。”(34) 對於陳大受的上奏，乾隆朱批：“知道了。”1754年廣州又發生“晏臣勳爵號”事件：法國職員[illegible]將英國“晏臣勳爵號”（Lord Anson）水手查理斯·布朗（Charles Brown）開槍打死。乾隆帝聞奏後下諭：“外洋夷人，互相爭競，自戕同類，不必以內地律法繩之。所有[illegible]一犯，着交該夷船帶回[illegible]國，並將按律應擬絞抵之處行知該夷酋，令其自行處治。”(35) 這一諭令奠定了以後外國人之間犯罪案件由外國人自行處治的司法原則。此後發生的外國人之間犯罪案件中，清政府更多地是在從中調解監督，而不是直接審判處罰。其二，對於中國人對外國人的犯罪案件，明清政府通常會積極調查，嚴格審判，認真執行。有一點不同的是，19世紀初開始出現蕃官擅審華民的案件(36)，這是明代所未見記載的。其三，對於外國人對中國人的犯罪案件，特別是外國人殺死中國人的案件，明清政府一般也會積極調查審理，但由於外國人的抵制反對，其司法審判狀況各個時期並不一致。明代見於記載的外國人殺死中國人案件主要有三起。萬曆三十三年，澳門葡人“私築城垣，官兵詰問，輒被倭抗殺，竟莫誰何。”該

案到萬曆四十二年仍未得到解決。(37)萬曆三十八年五月，澳內葡奴十四人同駕一艇往山取柴，陡遇清軍兵船，疑以為倭追捕，遂用柴刀相向，葡奴傷死官兵三人，官兵亦殺死葡奴二人，溺死四人，生獲八人。海防同知喚番兵通事徐伯貴等傳譯，報出葡奴姓名，因夷語不能通達，無由訴辯，具由解道，轉解軍門，批按察司譯審。後將葡奴八人，俱依強盜得財斬罪，梟首通詳，批允監候，其中五人先後監故。至萬曆四十三年，廣東巡按御史田生金等復審此案，認為疑竇重重，遂再次譯審現在三犯，訴係取柴之船，尚有主人在澳。隨喚夷目嗎珈琅質訊，澳內果有夷主。田生金遂判令將葡奴給還夷主領回約束。(38)崇禎十一年，又有幾名黑奴因醉酒殺死三名中國人，廣東地方政府為遞解罪犯，下令禁止葡人入省參加廣州交易會，最終幾名黑奴被絞死。(39)案件完結後，廣東政府將案件上奏朝廷。次年正月，兵部“覆廣東巡撫葛□□題為澳夷犯順殺兵等事，奉聖旨：楊元、吳維憲俱革了職，着該督按提問有名衙蠹及奸攬吳萬和等，一併追擬具奏。兇犯即行正法。餘依議行。”(40)如上所述，除萬曆三十三年命案未見明朝政府行使司法權外，對於另外兩起命案，廣東地方政府均積極實施了司法管轄權。與明代比較，清朝前期澳門地區外國人殺死中國人的案件數量更多，清政府也積極實施司法管轄，但由於外國人的賄賂和抵制，僅在1744-1804年間得到較好執行，在1743年以前發生的外國人殺死中國人案件中，未見清政府實施司法管轄權；在1805年以後發生的外國人殺死中國人案件中，清政府的司法管轄權遭到了嚴重侵蝕。(41)

第三，關於涉外刑案的司法審判程序，明代並無特殊規定，但從上述外國人殺死中國人案件中可以看出，明代對涉外刑案基本是按照國內司法程序，依據《大明律》審判定罪的。與明代相比，清朝前期對於涉外刑事案件的司法審判程序作出了特殊規定。乾隆八年，澳門發生夷人晏些盧扎傷民人陳輝千身死一案：在澳貿易民人陳輝千酒醉之後，途遇夷人晏些盧角口打架，陳輝千被晏些盧用小刀戮傷致死。後廣東政府將兇犯應行絞抵之處明白示知澳葡當局，由澳葡當局將晏些盧於乾隆九年正月處以絞刑。事後刑部對澳門地區涉外命案的司法審判程序作出初步規定：“嗣後在澳民蕃，有交涉謀害鬥毆等案，其罪在民者照律例遵行外，若夷人罪應斬絞者，該縣於相驗之時訊明確切，通報督撫詳加覆核，如果案情允當，該督撫即行批飭地方官，同該夷目將該犯依法辦理，免其交禁解勘，仍一面據實奏明，並將招供報部存案。”(42)乾隆十三年，澳內又發生夷兵啞嗎嚧、嗳哆呢毆斃民人李廷富、簡亞二案。廣東巡撫岳浚將兇犯問擬杖流，並照葡萄牙法律習慣發往地滿。乾隆不滿岳浚對此案的處理，傳諭刑部飭駁。隨之制定的〈澳夷善後事宜條議〉遂對澳門地區各類涉外刑事案件的司法程序作出規定：“夷犯分別解訊。嗣後澳夷除犯命盜罪應斬絞者，照乾隆九年定例，於相驗時訊供確切，將夷犯就近飭交縣丞，協同夷目，於該地嚴密處所加謹看守，取縣丞鈐記，收管備案，免其交禁解勘，一面申詳大憲，詳加覆核，情罪允當，即飭地方官眼同夷目依法辦理，其犯該軍流徒罪人犯，止將夷犯解交承審衙門，在澳就近訊供，交夷目分別羈禁收保，聽候律議，詳奉批回，督同夷目發落。如止杖笞人犯，檄行該夷目訊供，呈覆該管衙門核明罪名，飭令夷目照擬發落。”(43)根據此規定，死刑案件依照乾隆九年定例辦理；軍徒流案件由澳門地方官就近審訊，訊後嫌犯交澳葡當局羈押看管，案件上報批覆後由地方官監督外國人執行；笞杖類案件由外國人審訊並擬定罪名，廣東地方政府予以核准，然後由外國人負責執行。

從該司法程序看，清朝前期對於外國人對中國人犯罪案件的審理與明代有三點差異：其一，嫌犯不再交禁解勘。明代至清初外國嫌犯要遞解廣州，但“這一舊慣例於1710年被改變，當時的香山知縣在得到120兩銀的賄賂後，進行活動，要將犯人留在澳門，由中國的劊子手來執行死刑，而且由中國地方官員、死者的雙親、理事官等到現場觀看。”(44)到乾隆八年晏些盧扎傷民人陳輝千致死案發生後，香山知縣立即上報暫署兩廣總督之廣州將軍策楞，並“密稟西洋夷人犯罪，向不出澳赴審，是以兇犯

於訊供之後，夷目自行收管。”澳門理事官也稱“番人附居澳境，凡有干犯法紀，俱在澳地處治，百年以來從不交犯收禁。”而就在該案之後制定的司法程序中，清政府同意外國嫌犯“免其交禁解勘”，這是從法律上對嫌犯不再交禁解勘作出規定。其二，死刑執行地點改變。如上所述，明代至清初死刑犯要押解廣州執行，到清朝1710年這一做法改變，此後被判死刑的外國罪犯要在澳門執行，執行時也允許教士祈禱和親屬觀刑。乾隆九年制定的司法程序也從法律上肯定了這一做法。其三，督撫享有終審權。明代地方官顯然是沒有終審權的，死刑案件都要報皇帝裁決。但根據清朝乾隆九年制定的司法程序，祇要認為“案情允當”，督撫即可批飭地方官，同夷目將嫌犯依法辦理，惟須“據實奏明，並將招供報部存案”即可，這實際上是賦予了廣東督撫對外國罪犯的先斬後奏權力。

綜上所述，清前期澳門地區涉外法律要比明代更為系統完善。在行政管理法律方面，明代行政管理法規相對簡單粗糙，清前期則制定一系列完備具體的行政管理法規；在貿易稅收法律方面，明代實行市舶司制度，清前期實行海關制度，在繼承明代貿易稅收法律的基礎上，建立起更為嚴格的貿易額船制度和更為先進的海關稅收制度；在司法管理方面，清前期制定適應澳門社會現實的司法程序，用司法程序的變通解決涉外刑事案件審判執行難的問題，標誌着涉外刑事案件司法審判的程序化制度化。清前期對明代澳門涉外法律的發展完善，體現了後代法律超越前代的特徵，也是澳門社會歷史發展和中國政府加強澳門管理的必然結果。

【註】

（1）（清）申良翰：（康熙）《香山縣誌》卷五〈縣尹〉。

（2）（清）印光任、張汝霖著、趙春晨點校：《澳門記略》，廣州：廣東高等教育出版社，1988年，頁22。

（3）中國第一歷史檔案館、澳門基金會、暨南大學古籍研究所合編：《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》（一），北京：人民出版社1999年版，頁200。

（4）《澳門記略》，頁28-29。

（5）（明）沈德符著《萬曆野獲編》卷三十〈外國．香山澳〉（北京：中華書局，1959年，頁785）載：“澳中私畜倭奴，且私築牆垣，抗殺官兵，倭已有妻子廬舍。今不亡一矢，逐名取船，押送出境。數十年澳中之患，一旦祛除。”《明史》卷三二五〈外國傳六．佛朗機〉（北京：中華書局，1974年標點本，第二八冊頁8433）亦載：“（萬曆）四十二年，總督張鳴岡檄番人驅倭出海，因上言：‘粵之有澳夷，猶疽之在背也。澳之有倭賊，猶虎之傅翼也。今一旦驅斥，不費一矢，此聖天子威德所致’。”

（6）進教寺，又稱阿巴羅修道院、唐人廟，由耶穌會士范禮安於1578年建造，附屬於三巴寺，由三巴寺教士負責管理，專門吸收華人入教，教士在此用華語傳教。

（7）《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》（一），頁241。

（8）《澳門記略》，頁36-38。

（9）《清高宗實錄》卷六〇二，乾隆廿四年十二月戊子，北京：中華書局，1985-1987年影印本，第一六冊頁760-761。

（10）故宮博物院編：《清代外交史料》（嘉慶朝）第三冊，頁16-18。

（11）（清）梁廷枏總纂、袁鍾仁校注：《粵海關志》卷二十九〈夷商四〉，廣州：廣東人民出版社，2002年，頁560-563。

（12）〈□□□呈酌議增易防範夷人章程八條清單〉（錄副奏摺：檔號03-2981；縮微號209-0772）。

（13）劉芳輯、章文欽校：《葡萄牙東波塔檔案館藏清代澳門中文檔案彙編》（上冊），澳門：澳門基金會，1999年，頁424-425。

（14）（葡）施白蒂著、小雨譯：《澳門編年史》，澳門：澳門基金會，1995年，頁10。關於廣州交易會開始的時間，學者記載不一。荷蘭殖民檔案館藏《葡萄牙17世紀文獻》（載金國平編譯：《西方澳門史料選萃（15-16世紀）》，廣州：廣東人民出版社，2005年，頁273）記：“1555年，（葡萄牙人）被獲准前往參加廣州的交易會進行貿易和納稅”。龍斯泰著《早期澳門史》（吳義雄等譯，北京：東方出版社，1997年，第108頁）載：“從1557年到1578年，中國商人在澳門進行易貨貿易，主要以絲綢換取外國貨物，承擔進口貨和中國出口貨的貨稅。葡萄牙人從1578年開始，常去廣州。……開始時市場每年開放一次，但從1580年起，根據兩次不同的季候風，每年開放兩次。貿易的經理人，從1月份起採購運往印度和其他地方的貨物，從6月份起採購運往日本的貨物。每年兩個月，三個月，有時是四個月。”張天澤著《中葡早期通商史》（姚楠、錢江譯，香港：中華書局香港分局，1988年，頁118）載：“起初，廣州每年舉辦一次交易會，會期延續兩三個月，有時可達四個月，從一五八〇年以後改為每年舉行兩次。澳門的外國商人從一月份開始採購他們要銷往馬尼拉、印度和歐洲的貨物，從六月份開始採購銷往日本的貨物，這樣可以及時地分別在西南季風與東北季風時期發運這些貨物。”

（15）（葡）施白蒂著、小雨譯：《澳門編年史》，頁39。

（16）《清世祖實錄》卷三三，順治四年八月丁丑，第三冊頁275。

（17）參見章文欽、劉芳：〈一部關於清代澳門的珍貴歷史紀錄〉，載《葡萄牙東波塔檔案館藏清代澳門中文檔案彙編》（下冊），頁875-876。

（18）（19）（20）《澳門記略》，頁24；頁28-29；頁20。

（21）（明）黃佐：（嘉靖）《廣東通志》卷六六〈外志三．番夷〉，

吳衛鳴速寫作品：〈1999 年澳門政權交接儀式場館〉　16/12/1999 · 38 x 29cm

轉引自《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(五)，頁177。

(22)《粵海關志》卷二十二〈貢舶二〉，頁448。據李慶新研究，大概在1554年，在廣東官方與葡萄牙人共同協商下，廣州以"丈量"方式，按船隻大小徵關稅，從而改變了傳統的抽分方法。參見李慶新：《明代海外貿易制度》，北京：社會科學文獻出版社， 2007年，頁257。

(23) 佚名：《廣東賦役全書》頁一四四〈澳門稅銀〉，轉引自《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(五)，頁9。

(24)(明) 郭棐：(萬曆)《廣東通志》卷六九〈外志三·番夷〉，轉引自《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(五)，頁187。

(25) 張天澤：《中葡早期通商史》，頁117。關於葡人戰船免稅，同書頁142載："中國人疑慮重重，以致地方官員們在一六一二年宣佈說，從此以後，祇要是'為了戰爭或運載商品'而武裝的葡萄牙戰艦，均須繳納丈量船體的泊稅。"徐薩斯《歷史上的澳門》頁48亦載："1612年，中方偽稱要對王室的帆船進行丈量，因為這些船是商船而非軍艦。"萬曆四十二年〈海道禁約〉規定"凡蕃船到澳，許即進港，聽候丈抽，如有拋泊大調環、馬騮洲等處外洋，即係奸刁，定將本船人貨焚戮"，當為兵船丈抽而定。

(26) 龍斯泰：《早期澳門史》，頁108。

(26) 張天澤：《中葡早期通商史》，頁118。

(28)《粵海關志》卷二十八〈夷商三〉，頁544。

(29)《粵海關志》卷八〈稅則一〉，頁151。

(30)《大明律》卷第一〈名例律〉"化外人有犯"條，懷效鋒點校，北京：法律出版社， 1999年，頁20。

(31)(清)沈之奇著：《大清律輯注》卷之一〈名例〉"化外人相犯"條，李俊等點較，北京：法律出版社， 2000年，頁102。

(32) 馬建石、楊育棠主編：《大清律例通考校注》，北京：中國政法大學出版社， 1992年，頁295。

(33) George Bryan Souza, *The Survival of Empire: Portuguese Trade and Society in China and the South China Sea 1630-1754* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p.23.

(34)《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(一)，頁253-255。

(35)《清高宗實錄》卷四七六，乾隆十九年十一月己丑，第一四冊頁1154。

(36)《葡萄牙東波塔檔案館藏清代澳門中文檔案彙編》(上冊)，第658-665號，頁358-362。

(37)《明神宗實錄》卷五二七，萬曆四十二年十二月乙未，第十一冊頁9905。

(38)(明) 田生金：《按粵疏稿》卷六〈辯問矜疑罪囚疏〉，轉引自《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(五)，頁309-312。

(39)(葡) 施白蒂著、小雨譯：《澳門編年史》，頁47。

(40)《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》(一)，頁20-21。

(41) 據筆者統計， 1710年到1849年澳門地區共發生外國人殺死中國人案件十九起，其中1743年以前兩起，1744-1804年11起，1805-1849年六起，關於其司法管轄情況，將另文討論。

(42)(43)《澳門記略》，頁36；頁36-38。

(44) 龍斯泰：《早期澳門史》，頁98-99。

16-18世紀印度果阿宗教裁判所

顧衛民*

果阿好耶穌教堂正立面，內存沙勿略遺體

一

宗教裁判所（Inquisition）又稱為宗教法庭或異端裁判所，詞源自拉丁文 inquiro，即追究和調查的意思。宗教裁判所是羅馬教會設立的對付異端或異教的機構。早在古代教父奧古斯丁（Aurelius Augustine, 354-430）的《天主之城》中即有強迫異已加入教會的主張，但宗教裁判所的出現則是在中世紀。1229年，當時教宗英諾森三世（Innocent III, 1198-1216）糾合法國貴族組成十

*顧衛民，上海師範大學中國傳統思想研究所暨哲學系教授，中國宗教學會理事，華東師範大學現代思想文化研究所兼任研究員。

字軍彌平阿爾比派異端以後，在土魯斯召開宗教會議，正式成立宗教裁判所。1232 年，教宗格里高利九世（Gregory IX, 1227-1241）強調祇有羅馬教會才有權解釋教會法規和審判異端。1252 年，教宗英諾森四世（Innocent IV）則允許在審訊過程中使用刑罰。(1)

在15-16世紀歐洲的宗教改革時期，羅馬教會以強化宗教裁判所的辦法來抵禦新教的擴張。同時，在伊比利亞半島的西班牙和葡萄牙兩國的統一進程及隨之而來的海外擴張事業中，宗教裁判所也被作為推進這兩項事業的有力工具。首先設立的是西班牙宗教裁判所。1469 年西班牙的阿拉貢國王費迪南二世（Ferdinand the Catholic）與卡斯提爾公主伊莎貝拉（Isabella）結婚，開創了西班牙君主獨裁國家的開端。為了達到由天主教會來統一國家精神生活的目的，費迪南和伊沙貝拉下令取消天主教以外的一切宗教，並向伊比利亞半島內信奉伊斯蘭教的地區和國家發動最後的攻擊，於 1492 年征服摩爾人在半島內的最後據點格拉納達。另外，早在 1478 年，費迪南即取得教宗西克斯圖四世（Sixtus IV）的支持，在西班牙設立專門的宗教法庭，以對付境內大量的猶太人和摩爾人。在西班牙軍隊攻入格拉納達以後兩個月，費迪南聽從了第一任宗教裁判所所長多爾奎瑪達（Thomas de Torquemada）的建議，下令驅逐不願改宗的猶太人，當時約有十七萬猶太人出走北非，餘下的猶太人也遭受虐待，雖然他們不得已被迫改宗，但被要求隨時表白對新的信仰的忠誠，西班牙政府還借此機會榨取他們的財富以擴充海外事業。(2)

葡萄牙設立宗教裁判所的時間遠比西班牙晚。自 1495 年以後，葡萄牙國王曼努埃爾（Manuel I, the Fortunate, 1495-1521）即執行與西班牙同樣的驅逐猶太人的政策，但朝中不少大臣認為猶太人的大量出走會導致財富的流失，所以不久葡政府即採取讓猶太人居留但同時強迫他們改宗的計劃，下令強迫為猶太人的子女舉行基督教的洗禮，禁止猶太人從海上離開葡萄牙（這就是禁止他們離開本土，因為通過西班牙出走是不可能的），猶太居住區被取消，猶太會堂被改為天主堂。為了區別猶太人和天主教徒，在葡萄牙開始使用“新基督徒”和“老基督徒”的稱謂。(3) 但事實上，對新基督徒的迫害和岐視仍然存在。1506 年，在里斯本的動亂中約有兩千名基督徒被殺害。狂熱信奉天主教的葡王約翰三世（John III, 1521-1557）於 1521 年繼位時，他決定將宗教裁判所引入他的國家，主要目的是對付“新基督徒”。(4) 而約翰三世的妻子即為宗教裁判所的狂熱支持者西班牙王查理五世的妹妹卡瑟琳娜（Catarina of Castile），當時有大批多明我會士隨她一同來到里斯本。教宗對於葡萄牙宗教裁判所的設立一方面樂觀其成，一方面則擔心宗教裁判所的大權落入世俗政權之手。故直到 1531 年 12 月 17 日羅馬教宗才頒佈任命方濟各會士迪奧戈達．席瓦爾為葡萄牙宗教裁判所大法官的諭令，但後因葡王與教廷的矛盾，一直沒有生效。直到 1536 年 5 月，在西班牙國王查理五世的壓力之下，教宗保祿三世（Paul III, 1534-1549 年在位）才諭令恢復宗教裁判所在里斯本的活動。(5)

葡萄牙的宗教裁判所儼然成為當地的法律的代表，它可以不經過任何主教區及主教的干預凌駕於民事當局和教會法庭之上。它的主要法庭設於里斯本、埃武拉和科英布拉三座城市，主要審理新教徒和其他異端、巫術和魔法、重婚和雞姦等案件，還要嚴格地審查所有的出版物。但在 1536-1773 年間，它最主要的精力花在搜索和揭發猶太人上面。曾經歷葡萄牙和西班牙兩個臭名昭著的宗教裁判所迫害的人士說，相比之下，葡萄牙的宗教裁判所更加嚴厲和高效，人們被帶進宗教裁判所法庭時，從不告訴他們原告的名字，也不告訴他們被指控的罪名，而是用誘供、威脅和折磨的手段引出他們真實的或可疑的罪名，最重要的是引供他們牽出別的人，先從他們自己的家庭開始。

1550 年以後，在葡萄牙不經過三道審查手續不能夠出版任何書籍，即：高等法院（Desembargo do Paço, High Court of Justice）、教區當局和宗教裁判所。高等法院的檢查官等在碼頭上檢查從海外到來

的每一艘船隻，檢查上面的每一本書籍；對書店和圖書館也要定期檢查。從16至18世紀，這三個機構都有效和警覺地行動着。這種思想控制所形成的威懾能力，遠遠超過歐洲其它國家如英國、法國和荷蘭。

從1588年開始，所有“新基督徒”按照官方公佈的辦法和法律的要求，都被排除出任任何宗教的、軍事的和行政的職務。1623年禁令擴大到所有大學和學院的教職。同時，擔任律師和醫生的新基督徒也遭到普遍的歧視。

1820年，葡萄牙宗教法庭最後趨於消滅。在葡萄牙，包括西班牙宗教法庭執行宣判的儀式稱為Auto-da-Fe，這是一個葡語短語，意思是“信仰的行動或信仰的展示”（Act of faith）。在舉行宗教遊行、彌撒、佈道以及宣判結束以後，所謂“持異端邪說者”被穿上一件“聖．本篤”（Sanbenito）的表示悔過的長袍。這件長袍是黃色的，前面和後面都印上紅色的十字架。人們稱這件袍子為“聖．本篤”，是因為它很像本篤會士的肩衣長袍，囚犯還要穿上黃色的尖帽。那些被判死刑的人將交由世俗當局處理。教宗英諾森四世（Innocent IV）在1252年公佈的通諭 Ad Extripanda 中規定必須在五天內執行死刑。而在葡萄牙和西班牙，囚犯都是被綁上火刑柱燒死的。在它的里斯本的檔案中，留下三萬六千宗案卷，時間跨度在1540-1765年之間。從這份不完整的記錄中可以看出約1,500人被判絞刑或在火刑柱上被處死。按宗教裁判所裁判官偽善的說法，他們是被“釋放”以後交由民事當局處死的。如果將這個數字與希特勒“最後解決”相比較，這不過是冰山一角。但是宗教裁判所造成的損害決不能僅僅從被判處死刑的人數上來判斷。數以千計的人死在監獄裡，或者發瘋，他們甚至未經任何審判。任何人祇要在宗教裁判所裡呆過一段時間，就不能被認為是清白無罪了。至少在眾人看來他們是受到希伯來血統污染的。宗教判斷所收集證據的辦法就是給那些告密者和誹謗者發獎金。在兩個多世紀裡，葡萄牙社會中瀰漫着一種互不信任和互相懷疑的氣氛。(6)

在這段時間裡，有的“新基督徒”帶着自己的資本移民到海外，甚至去往葡萄牙的海外殖民地，雖然葡萄牙政府嚴格禁止這樣做。有時，他們通過在里斯本的由“新基督徒”組成的商會向王室和政府支付巨大的賄賂來達到“移民”的目的。如國王塞巴斯蒂安（King Sebastian, 1557-1578）準備遠征摩洛哥時，“新基督徒”就曾支付很大一筆捐款。然而，王室常常在勒索到了很大部分錢以後就變卦反悔，所以這種辦法沒有持續很長的時間。儘管如此，仍然有許多新基督徒企業家商人想方設法帶着部分和全部的存款逃往國外。在後來里斯本與安特衛普、阿姆斯特丹和倫敦的競爭中，失去了許多有用的市民及其熱忱、精力以及資本，使它最終在這場商業競爭中歸於失敗。(7)

二

當天主教東傳到果阿以後，宗教裁判所也從葡萄牙被搬到了果阿。印度歷史學家約瑟．戴克達斯（Joseph Thekkedath）在《印度基督教史（1542-1700）》（*History of Christianity in India Vol2. 1542-1700*）中指出其緣起和宗旨：

> 果阿宗教裁判所於1560年建立，後來它的司法權力延伸到整個東方由葡萄牙人統治和影響的地方。它的宗旨是保持信仰的純潔性，要防止那些“新基督徒”中仍然秘密堅持猶太教信仰的人，要改進信徒的道德生活，懲罰異端行為。檢查書籍也是它的職責之一。最初的兩名審判官是從葡萄牙來的教區司鐸。在開始時耶穌會士與宗教裁判所有着密切的關係。他們充當陪審員並簽署判決。後來羅馬的神長們禁止這樣做。
>
> 宗教裁判所審理的最主要的罪行有異端邪說、變節背叛、分裂教會、同情異教徒、閱讀非正統的書籍、褻瀆上帝、散佈異端的、大膽的和誹謗性的觀點、對聖事和聖像的不敬、迷信行為、重婚、通姦或獸姦、作假見證；在印度還要加上基督徒行印度教的禮儀。每一個天主教徒一旦被告發犯上上述案件，就面臨被絕罰的可能

性。一旦有兩名宣誓作證的人證實，被告發的人就要被捕。如果在被捕以後他承認罪行，他的命可以保住，但是他的財產就要被充公。如不認罪，即要處以火刑。(8)

1543 年，在果阿居住的著名醫生迪亞斯（Jerome Dias），被指控在他與其熟悉的朋友談話時，有一些特別攻擊基督教信仰的言論。教會當局對此展開了調查，結果指控得到證實。根據當時的習慣，這個被控有罪的人會被移交世俗當局，如果被判死刑的話，在執行時應該是用不流血的辦法。對他的判決這樣寫道：

根據聖教會的指控，這名醫生迪亞斯犯了異端邪說罪行，正義的國王陛下公開宣佈指控是有效的，因此，你將被活活燒死，因為你用異端邪說反對我們神聖的教會的信仰。(9)

一位教區司鐸波巴（Diogo Borba）陪同阿爾伯奎克主教（Juan d'Albuquerque）於 1535 年來到印度，他極其認真地去處理這個犯人的事情，帶他去懺悔，聽他辦告解並且寬赦了他。由於他的懺悔，結果判決中最為殘忍的部分被刪去了，迪亞斯在牢中先被絞死，然後他的屍體才被燒為灰燼。(10)在接下來的主日，主教在主教座堂舉行祈禱時，高聲朗讀了組建宗教法庭的通諭，強調對天主教信仰的完全忠誠，並強調要依靠全體基督徒向當局揭發任何違反基督教信仰的思想、言論和行動。

1559 年，果阿有五個男人因為犯雞姦罪被公開活活燒死。這是那個時代慣常使用的對付那些“可憎地違反天主和人類律法的犯罪行為”所採取的懲罰。這一年，由於迅速執行判決，整個果阿城市瀰漫着一種恐怖的氣氛。而在當地葡萄牙人心目中，他們可能還有一種緩釋和輕鬆的感覺，因為總督行刑如此之快，如此具有戲劇性，終於使這座城市免遭天主的天譴。

第一個向葡王提出建立宗教裁判所的傳教士是沙勿略（Francis Xavier）。根據沙勿略的觀點，宗教裁判所是仁慈的和有用的機構，為此目的他於 1546 年 5 月 16 日向國王寫信說：

如果要讓生活在這裡的人變成好的基督徒，那麼尊貴的陛下應該建立神聖的宗教裁判所，因為在這裡許多人是根據摩西的律法（指猶太教）或穆罕穆德的律法生活的，而且他們並不畏懼天主，在別人的面前也不感到羞恥。(11)

後來，耶穌會士巴拉多（Melchior Nunes Barreto）重新提及了建立宗教裁判所的事，1559 年 1 月 15 日，他在給羅馬總會長的信中寫道：

可以肯定地對您說，在這裡設立宗教裁判所比在任何其它地方更為迫切和必需，因為所有的基督徒都與穆斯林、猶太人和印度教徒肩並肩地生活在一起，而且這個國家幅員廣大，這本身就造成了這裡的人民在意識上自由散漫。因此，祇有用宗教裁判駕馭他們，他們才會過上比較好的生活。(12)

耶穌會遠東巡視員范禮安（Alessandro Valignano）也將設立宗教裁判所與省會長塞維拉（Gonçalo da Silveira）以及賈耐勞（Melchior Carneiro, 即後來的澳門署理主教）於 1557 年在柯欽的經歷聯繫起來。當時，在柯欽發現許多新的基督徒夜裡到猶太會堂舉行聚會，他們仍然奉行猶太教的禮儀。由於當時印度還沒有宗教裁判所，因此他們中的二十人被押往里斯本接受審查。因此范禮安認為有必要在印度建立宗教裁判所，以清除在印度“太多的腐敗和邪惡”。

主張在果阿設立宗教裁判所的還有著名的印度籍本地司鐸瓦茲（Miguel Vaz）。他認為當時的印度普遍地道德低下，需要宗教裁判所。他不認為設立宗教裁判所會引起人民的反感，祇要它能正當地行事即可。(13)

在最初的時候，耶穌會士內部對於在印度設立宗教裁判所有過不同的意見和爭論。沙勿略是堅決主張設立這個機構的傳教士，儘管他似乎並不是為

了專門對付印度本地基督徒的。1555年，耶穌會士賈耐勞以及副省會長迪亞斯（Baltazar Diaz）鑒於本地基督徒的感受，反對設立宗教裁判所。他們認為，如果設立這個機構的話，本地基督徒可能受到不公平的對待，使傳教工作變得困難；他們認為，至少在二十年中應該更多地考慮到印度本地人民的性情，對他們應該更加仁慈一點。但在1558-1559年，省會長塞維拉和巴拉多堅持認為設立宗教裁判所是必要的，必須去除印度本地的那些根深蒂固的宗教習慣勢力，使印度的基督徒變得比歐洲基督徒更加“純正”。(14)

果阿最早的主教堂 —— 聖卡特琳娜教堂

1554年至1555年，葡萄牙國王下令在果阿建立宗教裁判所的委任狀已經到達印度，但是一直沒有執行，因為這段時間裡果阿沒有主教。直到1560年，當時果阿第一任總主教佩雷拉（Gaspar de Leão Pereira）上任，他擁有宗教裁判所大法官（Grand Inquisitor）的頭銜，陪同他一起來到的還有兩名司鐸，名字叫法科（Alexis Dias Falcão）和博特柯（Francis Marques Botelho），他們被任命為宗教法庭的審判員。佩雷拉以前曾是埃武拉市的教會法學家以及恩立克樞機主教（Cardinal Henrique）的指導司鐸，他與法柯和博特柯一來到果阿以就建立了果阿宗教裁判所。(15)

從耶穌會士的記錄中可以看到1560-1567年宗教裁判所活動的一些情況。第一次公開的火刑儀式是在1562年9月20日舉行的，當時耶穌會省會長夸德羅斯（António de Quadros）舉行了佈道儀式，但有多少人被判火刑，為何判刑已不得而知。同時這一年宗教裁判所還做了另外一些事情。有一個叫卡特琳娜·德·法羅（Caterina da Farao）的人，從一個穆斯林奴隸販子那裡偶然聽說有一批非洲婦女將被賣到鄰近的穆斯林國家去，這些婦女都是埃塞俄比亞人，而且都是基督徒。她立刻將此事告訴總主教，宗教裁判所也介入了調查，宗教裁判所的官員立即將這一百餘名婦女帶走，讓她們住在耶穌會學院裡接受宗教的教育和培訓。(16)

1563年有二次公開的火刑儀式，有許多人被處以刑罰，他們中大部分人都是來自外國的新教徒。下一年又有兩次火刑，每次火刑中都有一人被燒死。犯人在臨死之前由耶穌會士為他們舉行宗教儀式，但這些人到底犯了甚麼罪則沒有留下記錄。1565年12月6日，又進行過一次火刑。1566年，有記錄說耶穌會士們為所有在押的宗教裁判所的犯人們提供靈性和宗教上的服務，但沒有提到有火刑。1567年則又舉行了一次火刑。(17)

然而，耶穌會士在宗教裁判所裡的作用不僅僅在於為犯人提供靈性上的服務和宗教的需要。在早

期，宗教裁判所的官員經常要求耶穌會士為評估犯人的罪行提供幫助。1565年，葡萄牙的耶穌會省會長表示反對這種做法，但他在徵詢了他的同事如巴萊多神父和波傑（Francisco de Borja）神父以後又表示，耶穌會士不應在這件事情上退縮，因為當時合格的神學家太少，而且這樣做的話總主教和一般人民都會不滿意。所以他建議耶穌會士們不要欣然或貿然地介入這些事情。但在無法避免的情形之下也不要迴避。儘管耶穌會士內部在這件事情上存在分歧，但是十年以後，仍然有歷史記錄表明耶穌會為宗教裁判所充當評估員，還有幾位耶穌會士繼續擔任宗教裁判所的顧問。(18)

果阿宗教裁判所的權力覆蓋整個葡屬東方，它祇向里斯本的大議會（Grand Council）以及里斯本的宗教裁判所大法官（Inquisitor-General in Lisbon）寫報告。果阿宗教裁判所的經濟來源是充公罪犯的財產以及王室司庫撥款。果阿宗教裁判所所有的裁判官都由國王任命，並由教宗確認。果阿宗教裁判所大法官有時比總主教和總督還要受人尊敬，因為所有的基督徒除了總主教、總督和教區長以外都要受到他的管轄，他甚至可以下令逮捕某些高級官員。(19) 宗教裁判所的人員包括三名裁判官，他們是由聖職部（Santo Officio）委託的最主要的官員。這些官員在薩塞特島（Salsette）和巴得茲島（Bardez）都有他們的代表或副手（deputy），甚至在葡萄牙皇室在東方所有重要的殖民地都有其代表。在宗教裁判所裁判官的直接控制之下，還有一些官員為他們提供服務，其中有領薪水的官員，也有榮譽官員，包括 Familiares de Santo Officio 成員。這些人來自不同社會階層的民眾，而貴族則特別多。當他們逮捕那些觸犯法律的人士時，一般都佩帶聖職部的徽章。還有一種官員稱為 Revedores 或者 Qualificadores，他們的任務是檢查每一本出版的書籍，將他們認為有違反天主教信仰的段落及內容告訴宗教裁判所，除此以外，他們還協助宗教裁判所的官員審查每一件案子，研究每一個案例的情況。宗教裁判所的官員還有四名公證人，兩名為囚犯辯護的律師，一名教堂司事（Sexton），三名助理，一名法警（bailiff），四名看守秘密犯人的衛兵，一名外科醫生，一名初級律師（Solicitor 法務官），一名總務，兩名內科醫生，一名外科醫生，一名本堂神父，一名看守有悔過表示的囚犯的衛兵，一名理髮師。這就是按照1640年葡萄牙宗教裁判所（the lnquisition of Portugal）的總則所建立的果阿宗教裁判所的建制，以後有關它的官員及其薪俸又做過幾次改動。在1565年，也就是果阿宗教裁判所建立後第五年，那裡僅有五名工作人員，他們的薪俸由公共財政支出。在1682年，工作人員則多達三十二名，在1800年，也就是它被廢除前幾年，宗教裁判所的工作人員達到四十七名。(20)

果阿宗教裁判所設在主教座堂南邊的院落裡，它的建築物的一角迄今仍然存在，緊靠着以前這幢建築物的牆壁。它的兩邊是兩條馬路，東邊的一條就是著名的“直街”（Rua Direita）。如上所述，在葡萄牙人征服以前，這裡曾經是穆斯林王公的住地，葡人征服果阿以後，則把它作為總督的官邸，直到1554年，總督們將自己的住宅移往城堡宮殿（Palace of the Fortress），六年以後，葡萄牙人在印度成立宗教裁判所，這個空閒的宮殿正好派上了用場。宗教裁判所對這幢建築物作了一些符合它本身的需要和目的的改動。它包括許多大廳和房間，其中最著名的就是 Meza do Santo Officio，它裡邊掛着綠色的塔夫綢窗簾，還站着一個巨大的十字架（現在這個十字架已經移到班傑姆 Pangim 總督宮殿小教堂中），這個十字架如此之高，幾乎要觸及屋頂天花板。根據果阿當地人中流行的傳統和傳說，任何人犯了從事巫術的罪行或者是違反天主教的信仰，就會被帶到這個十字架的前面，突然之間在毫無防備的情形之下，他整個身軀都會毛骨悚然，從頭到腳都會恐怖得發抖，然後他會毫無知覺地癱倒在地，兩眼再也不敢正視這個十字架。在這個房間當中有一個一英尺高的高臺，上面放着一個長15英尺，寬4英尺的桌子。旁邊放着宗教裁判所裁判官、宗教裁判所秘書和其他官員坐的椅子，這是他們在

審判被告時坐的。宗教裁判所的建築物包括長廊、小教堂、首席裁判官的住所和大量的關押犯人的牢房。(21)

根據旅行者的描述，宗教裁判所宮殿是一個莊重和宏偉的建築物。它有三層樓高，有着漂亮的正立面，這個正立面是用黑色的石塊砌成的。佛蘭克林艦長（Captain Franklin）在參觀了這幢房子以後說："它黑色的外表似乎象徵着它裡邊殘酷的血腥。"(22)

至於關押在裡邊的犯人的待遇，在食物和衣服的供應上，要比在城裡一般民事監獄裡犯人好一點。每一個犯人都關在一個單獨的牢房裡，裡邊有一張舖着褥子的床，如果他是歐洲人的話，則還有被子。房裡還有兩個陶製水壺，裡面灌滿了水，供犯人刷洗和飲水之用；一把掃帚供清掃牢房，一個空的簸箕供裝垃圾，還有一隻大盆供日常生活需要所用，每四天換一次。所有的犯人每天供應三頓飯；早上六點鐘早餐，有當地人喝的米粥，3盎司麵包，煎魚；如果是歐洲人的話，還會給他香腸。午飯在早上10點鐘，晚飯則是下午四點鐘，包括米飯和魚。對歐洲人，伙食供應更好一點，每個禮拜在午飯時會兩次供應他們麵包和肉類，幾乎每頓晚飯都供應他們麵包、煎魚、魚和雞蛋。

根據宗教裁判所的紀律，囚犯必須保持完全的安靜，任何騷動和擾亂秩序都會招致衛兵的鞭打，衛兵們從走廊裡對這些囚犯不時地嚴加監視。但是如果發生衛兵對這些犯人虐待的情況，犯人可以向宗教裁判所裁判官提出抱怨。宗教裁判所的裁判官會在秘書和譯員的陪同之下，每月兩次巡訪囚犯。囚犯們可以向裁判官告訴他們的需要以及困苦。有病的囚犯會得到照顧。內科醫生和外科醫生會去看望他們，提供他們所需任何的幫助，以減輕他們的痛苦。在他們將死的時候，會有懺悔神父在一旁，但他們不能夠參加按天主教會禮儀舉行的其它聖事。他們死後會被埋葬在一個有圍牆的場地，但不舉行任何宗教儀式。由於一個囚犯在審判期間死去，而他的罪行已被證實並可判死刑的話，他遺骨將會被掘出來，到下一次火刑時焚燬。(23)

17世紀下半葉一位去印度旅行的法國醫生德龍（Gabriel Dellon）(24)，在果阿的時候，流露了對總督達貌（Damon）的懷疑和不信任，結果被逮捕到果阿宗教裁判所，經過聖職部的審查被判到大帆船上做了五年苦工。後來他的案子在里斯本大宗教裁判所（Grand Inquisition）得到重審，案子被推翻，他重獲自由。(25)他很詳細地記敘了果阿宗教裁判所的牢房：

> 宗教裁判所的房子，葡萄牙人稱之為Santa Caza（Holy House），就是"神聖的房子"的意思，它座落在奉獻給聖·卡特琳娜的主教座堂前面一個很大的廣場的一邊。這是一個巨大的和壯麗的建築物，它的正面有三扇大門，中間一扇是最大的。大廳位於中間的那扉在門走上去的樓梯的上面，邊門則通向宗教裁判官的房間，每個房間都很大，足以安放下合適的傢俱。此外，還有很多房間供宗教裁判所官員居住。進到裡邊以後，可以看到一個很大的兩層樓的房屋，它被分成很多部分，中間還有院座隔開。每一層樓都有真誠廊，有七至八間可以住人的牢房，每間牢房有十平方米。牢房的數目一度多達二百間。
>
> 其中有一些牢房很黑，沒有窗戶，比其它的牢房更低矮。當我有一天對他們粗暴嚴厲的行為提出抱怨時，他們就帶我去見這些牢房，意思是讓我懂得他們還可以更加嚴厲地對待我。還有一些牢房則是方方整整的，裡邊刷白，顯得十分乾淨，白天光線也可以射進來，因為上面有裝着鐵格柵的窗戶，也沒有上栓，不過窗戶裝得很高，就是最高大的人也夠不着。(26)

像所有的宗教裁判所一樣，果阿宗教裁判所用"信仰的行動或宣示"（The auto da fé）來對付不肯悔改的犯人。歷史學家豐塞卡（José Nicolau da Fonseca）在《歷史的和考古的果阿城市簡史》（*An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa*）一書描繪道：

此圖〈耶穌會士來到果阿〉和後圖〈果阿宗教裁判所〉係當代印度果阿的畫家米蘭達（Mário João Carlos do Rosário de Brito Miranda）作品。米蘭達生於果阿羅特林（Loutolim），早年畢業於沙勿略學院，接受葡語及英語教育，出版有《內部的果阿》（*Inside Goa*）以及《果阿的一個家庭》（*A Family in Goa*）等書。繪畫雖是他的業餘愛好，但他已是知名畫家、漫畫家和書籍插圖畫家。

The auto da fé 是一個極為莊重的儀式，一般每兩到三年舉行一次。在舉行儀式的那天一大早，犯人們就被帶出他們的牢房，在宗教裁判所空曠的廻廊裡等候。他們穿着一件黑色的會隨風飄動的衣服，衣服外面有白色的條紋，一直拖到腳踝；另外一些被指控為違反天主教信仰的人也穿着一種叫 Sanbenito 的披肩（Scapular），這種披肩用黃布做成，上面印着紅色的聖安德列十字架；另一些被判活活燒死的人，則穿着一種名叫 Samarra 的樣子不同的淺灰色披肩，上面印着他們自己的圖像，旁邊是火和魔鬼，還寫上他們自己的名字以及犯罪的性質。這些被處火刑的犯人頭上戴着用硬紙板做成的帽子，叫做 caruchas，上面也畫着同樣的圖畫。所有的犯人都盛裝打扮，主教座堂的鐘聲一響，他們就從宗教裁判所宮殿出發，急切的廣大群眾從城市的各個方向和角落趕來一睹盛典的開始。然後，莊嚴的遊行開始了，領頭多明我會修士前頭高舉着宗教裁判所的大旗，上面繡着殉道的聖彼得使徒的像，他一手握着劍，一手握着橄欖枝，橄欖枝上寫有銘文“Justitia et misericordia”。在多明我會修士的後面，則是手舉着火把的被告罪人（culprits），他們由各自的保證人（擔保人 sponsor）陪同，一同行進在隊伍當中，而這些擔保往往是社會上的傑出人士。還不止於此，那些已故的犯人的模擬像上面也要戴着硬帽，穿上淺灰色的披肩，加上那些盛着他們骨骸的盒子，組成了遊行隊伍中的一分子。在經過了城市的一些街道以後，遊行隊伍慢慢地來到主教座堂或是聖方濟各教堂前面（這兩座教堂現在還在）。在這裡，在一個高祭臺的兩邊，又樹立了兩個高臺，右邊那個給宗教裁判所官員們落座，左邊那個給總督及其屬下座。犯人們和他們的保護人則坐在一排像長廊一樣的長凳上，這條長凳有三尺寬，其長度與教堂一樣的長，是專門為此目的製作的。所有的人都坐定以後，冗長的佈道開始了。按宗教裁判所的程式所有犯人的名字都要唸一遍，然後就是宣告承認信仰，並對絕大多數的犯人免除絕罰，這些人大多可以保住性命；那些被宗教裁判所判定死刑的人則交由民事當局處理，將會在拉匝祿廣場（Campo de São Lázaro）被燒死，屆時總督和隨從人員將會出席觀看。這些被處死的犯人的肖像還會被懸掛在聖．多明我教堂中好幾天，這些肖像畫上面寫着他們的名字、國籍和罪行。這就是公開火刑儀式的全過程。(27)

那些既不燒死也不赦免的囚犯將被處以不同形式的懲罰。英國醫生傅蘭雅（Dr. Frayer）說：“在路過磨坊的時候，我們看到了幾個從宗教裁判所監獄裡被釋放出來的犯人在這裡做苦工，他們都烙上了‘巫師’（Feticeiros, Charmers, Wizards）的字樣，他們身穿黃色的斗蓬式的長袍，沒有袖子，脖子上開一個洞，在長袍的前面和後面都有一個紅色的十字架。”(28)

現在不能確定果阿宗教裁判所從建立到被廢除到底舉行了多少次公開火刑的儀式。但是根據1845年在葡萄牙出版的書籍，果阿宗教裁判所從1600-1733年共舉行過七十一次。但書中沒有說被處死的人數。但是，在談到一些火刑的時候，據說有4,046人受到不同類型的處罰，其中3,034為男人，1,012為女人；被燒死的則有105名男人、16名婦女，其中57人是被活活燒死的，64人是用模擬像燒燬的。“Chronista de Tissuary”列出一些公開火刑資料：1764年5月13日；1768年5月29日，1769年5月17日，1771年2月3日，1773年2月7日；但是被判刑的人數則沒有提到。據另一份史料記載，1625年12月14日的火刑中有18人受刑。還有一些史料指出一些火刑儀式的具體日期，它們分別是1612年，1650年，1653年，1655年，1676年，1681年，1683年，1687年，1711年，1736年等等。(29)

到17世紀以後，隨着被捕人數的增加，宗教裁判所的建築物和牢房也不斷增建，建築費用都由公共財政支出。

〈果阿宗教裁判所〉，米蘭達（Mário João Carlos do Rosário de Brito Miranda）作

1620年3月26日，總督被授權動用法院徵收的罰金用於該項建築工程。但是仍然不能滿足需要，總督林哈雷斯伯爵（Count of Linhares）於1630年2月10日寫信給葡萄牙國王希望動用主教座堂的錢（henefix津貼，救濟金或義賣）來用於宗教裁判所的工程，得到批准。儘管如此，總督沒有立即實施他的計劃，因為在同年12月他又寫信給葡萄牙王說，他以借貸的方式從公共財政中撥出錢款，建造了五十間新增加的牢房。

當局還動用了另外一些金錢改建和裝修了宗教裁判所大法官官邸（Mesa do Santo Officio），這是專門給宗教裁判所大法官使用的。還有一項工程則用於增加另外一些牢房。但從1631年5月21日的信上看出，總督後來沒有將全部的款項用於宗教裁判所的增建工程，一部分錢用於增加牢房，另一些錢則用於修繕城堡。因為總督在信中對國王說，增建牢房和修繕城堡要塞這兩件事情都必須大力推進盡力完成，“因為國王陛下已經發佈了幾封急件要求這樣做，而公共財政又不足以支付其中一半的錢，那祇得分一些錢用於修復城堡。”

隨着時間的推移，宗教裁判所不時有一些新增加的建築物，以至於到後來它成為果阿所有的宮殿中最大的，它的房屋是如此之多，以至於有人後來曾經想把它變成十一幢辦公樓。

1774年2月10日，蓬巴爾侯爵下令，由皇室發佈諭旨將宗教裁判所廢除。皇室的命令還指出：在重建的過程中，這個宮殿應仍由總督居住，就像葡人剛剛佔領果阿以後的最初歲月一樣。但當時的總督和海軍司令（Captain General）是加馬拉（Dom José Pedro da Camara），卻認為這所宮殿不適合總督居住，而且如果考慮將這所宮殿改為普通的法院也極為不便，因為要將那些無數的牢房拆除要花費大量的金錢；而將這幢建築物重建成適合總督的住所，所花費的金錢至少同樣多。因此，這位總督建議，將這所宮殿改建成為一些公共辦公室，他自己及其隨從則住到城堡宮殿中去，而這樣的話花費就要少得多。(30)

葡王約瑟一世（Dom José I, 1750-1777）去世以後，蓬巴爾侯爵在朝廷中失去了影響。將宗教裁判所改用作總督宮殿的計劃也不了了之。在瑪麗亞一世女王（Dona Maria, 1777-1816）在位期間的1779年，又重建了宗教裁判所。這所宮殿又被撥出作為宗教裁判所之用，但是，儘管宗教裁判所恢復了，但它已不再擁有昔日的權勢，已經相當程度地被削弱了，最終於1812年被廢除。於是，這座著名的宮殿被再度關閉，在它的房子裡，人們發現了不少的金錢，全產歸於公共財政使用。它的珍貴的檔案以及其它有價值的物品，全部被轉到兵工廠妥善保管。布歇曼（Dr. Buchanan）是最後一名著名的訪問者，他於1808年訪問了這所宮殿，當時是宗教裁判所將面臨永遠關閉的前夜，當他進入那空蕩蕩的大廳時，這個地方正是以前犯人被押往火刑遊行前集中的地點，他情不自禁地想起發生在這個大廳裡的種種悲劇。從那裡他又走到首席大法官住的大房間旁邊的一間間的小房間，但他沒有被允許進入那些秘密的房子，也沒有被允許進入牢房。當他訪問這所宮殿時，房子儘管需要維修，但是還沒有從整體上衰敗，直到關閉它的命令下達以後不久，整幢房屋才趨於傾覆。發佈廢除宗教裁判所命令時的總督是薩茲達伯爵（Count of Sarzedas）。1812年以後，這幢宮殿被廢棄了，1815年的時候，已經出現傾覆的癥兆，1820年它倒塌的部分最後被推倒夷平。

1827年的時候，修道院長柯丁努（Abbe Cotineau）訪問了果阿，他還能從廢墟中認出這幢曾經是壯麗宏偉的建築物。他寫道：“登上很大的石頭臺階，還可以看到它的正前方高聳着的三個穹頂，它們以前必定十分美觀。從建築物的底層到上面約有一層樓高。建築物的寬度約有70尺，而它的長度已經不能夠確定，在周圍的圍牆內圈進去的土地約有兩英畝。（……）目前，整個建築物正在快速地衰敗，房門和窗戶都不復存在，灌木、有刺的植物以及垃圾充塞着它的入口，它裡面盡是蛇和其它爬蟲。在柯丁努訪問果阿的時候，這座房子還有遺跡可尋，到1828-1830年時，總督終於下令將它夷為平地。它的建築材料被運用班傑姆建築新城。工

人在搬遷的時候還發現了隱秘在地下的石階梯以及人骨，這些人骨埋在一片很厚的船形鉛板的下面。至今還有一點殘片存留在這個被果阿當地人一提到它就顫抖的地方。(31)

除了宗教裁判所以外，果阿還有一處阿留伯（Aljube）總主教監獄（Archibishop's Prison），這座監獄設在皇家醫院北邊一個名叫阿留伯的地方，它又稱總主教監獄，這是那些教會中的顯貴命令，並押那些違反天主教法典的人的地方。德龍在被投入宗教裁判所以前，曾在這裡被關押了兩年，他給後人留下了一幅關於總主教監獄的可怕的圖畫。他寫道：“這個監獄是我所見到的最骯髒的、最陰森的和最可怕的地方，我懷疑世界沒有任何別的地方比這裡更加令人討厭和令人反感的了。通過一條很小的縫隙，白天的光線祇透過拱頂射進來一點點微弱的光線；惡臭難忍，因為沒有下水溝的緣故。祇在地下通道的地方挖一條溝讓囚犯們大小便，但事實上這個地方根本走不過去，有大量的犯人坐在那個地方附近。夜幕降臨時我簡直不能說服自己躺下，因為城堡地牢的地面上爬了蛆蟲和糞便。我祇能斜靠在牆上睡覺。”(32)

隨着時間推移，這座監獄的情形有所改變。1827 年柯丁努寫道：“總主教監獄裡邊德龍所描繪的可怕情形，現在已經有了一點改進。它是一座整潔的石頭建築物，有一個朝南的院子，它由宗教事務法庭（Ecclesiastical Court）的監督（superintendence）對此加以管理。他每個月巡視一次，如果需要的話，巡視會變得更加經常，它的裡邊已經很少再關押犯人了。”然而，1834 年訪問這裡的威爾遜（Dr. John Wilson）則聽到裡邊有很大的責罵聲，他還看到法典的徽號是一份關押犯人的命令，由此他得出結論說總主教監獄成了宗教裁判所的替代品。他用下面的話來描繪說：“這座監獄不僅用來關押司鐸，而且是總主教法庭（the Archbishop's Court）的所在地。它有權通過罰款和囚禁來實施懲罰，還可以使用懸吊絕罰以及補贖苦修等辦法。”(33)

現在，果阿宗教裁判所祇有兩件手工製品保留了下來。它的十字架保留在果阿首府班傑姆豐丹哈斯（Fontainhas）的聖．塞巴斯蒂安教堂（St. Sebastian Church）中。宗教裁判所的大鐘則保留在同一座城市的“聖母無原罪始胎堂”（Our Lady of Immaculate Conception Church）中，它的聲音仍然迴響在班傑姆的天空之上，但在這天空之下，已是一片自由的土地。(34)

三

果阿宗教裁判所在當時和後世都曾引發人們不同的議論，當然這些議論中大部分都是揭露它的陰暗面，不過程度略有不同。在 17 世紀中葉，有兩位旅行家，塔維尼（Jean Baptist Tavernier）(35) 和另一位在印度度過其大半生的意大利人馬努西（Manucci），他們都記叙了一位名叫埃夫林（Ephraim）的法國卡布清會修士在宗教裁判所坐牢的經歷，都說這是埃夫林親口對他們說的情況。

根據塔維尼的描述，埃夫林修士被關在一個不超過四平方米的有一個出氣孔的牢房裡。他在那裡遇到了一個馬爾他的同伴，他以前因講過褻瀆天主的話而兩次被關入宗教裁判所。埃夫林修士白天坐牢，晚上有一段時間可以抽煙，這種情況沒有讓他特別不舒服。根據習慣，每天早上獄吏會問犯人這天想吃甚麼食物。根據塔屋尼的描述，獄吏“從來不給埃夫林修士一本書，也不給他哪怕一點點蠟燭，他受到像犯人一樣嚴厲的對待，因為他已經兩次被關進牢裡，他總穿着一件套衫，前面印着聖．安德列十字架，為的是讓他陪同那些被判死刑的人出去遊行”。

另一方面，意大利人馬努西喜歡收集人們對宗教裁判所的閑言瑣語，並自認為對這個機構持不偏不倚的態度。他這樣寫道：埃夫林修士開始時被關在一個不太有利於健康的牢房裡，後來便搬到了一個更好一點的房間，並有一個夥伴照顧他的生活。他說：“從 1650 年 6 月 4 日到 1651 年 11 月 5 日被釋放為止，這個夥伴一直陪着他。他吃的食物與別人一模一樣，早上六點鐘吃早飯，早上十點鐘吃中飯，傍晚四點鐘吃晚飯。飯菜的品質是好的，份量

足夠一個人吃的。”以上兩段記錄都來自於受害人自己的敘述，不過後面那段對犯人遭遇的敘述略微要好一點。

塔維尼還描述了1648年他親自去拜訪宗教裁判所裁判官的情形。在記述了他是如何被引進到裁判官的面前以後，他這樣寫道：

> 我進入房間以後，他對我表示歡迎。我向他贈送了禮物，然後他問到我的宗教信仰，我說我是信奉新教的。他直截了當地問我是否我的父母親也是信仰新教的，我說是的。他再次向我保證說我是受到歡迎的，然後他讓近旁的人進來，隨着簾子被拉起，我看到有十到十二個人留在旁邊的小房間裡。最早進來的是兩個奧古斯丁會士，然後又來了兩個多明我會士，兩個赤足加爾默羅會士以及其他一些人。宗教裁判所的官員向他們解釋了我是誰，從哪裡來，並且說我沒有帶違禁的書。因為我懂得規矩，已經事先把我的《聖經》留在明格萊拉（Mingrela）。我們談了兩個多小時，談到了各種事情，特別是我的這次航行。在聽我講述我的經歷時，他們全神貫注，很有興趣。三天以後，宗教裁判所的官員邀請我再去，他們在一個離城約半里格的赤足加爾默羅會的美麗的房子裡宴請了我。(36)

這是一個信奉不同信條的外國旅行者對宗教裁判所的描繪。然而，同樣是旅行者的法國人皮阿德（Francis Pyrard），1608-1610年正在果阿，果阿宗教裁判所遠比葡萄牙的更為嚴厲：

> 如果你沒有保護者或辯護者為你說話的話，情況就會變得很糟糕很可怕。（……）有時一個人會不知為何緣由而被關押兩到三年時間，除了宗教裁判所的官員以外，無人會來訪問他，這個地方見不到任何其他生命和活物；（……）富人祇能等死，窮人還能靠做點補贖免禍。印度的異教徒和摩爾人，不管信甚麼宗教，祇要他們不服宗教裁判所，就要受到壓迫，除非他們變為基督徒；到後來，宗教裁判所更嚴厲地對付葡萄牙人、從葡萄牙來的新基督徒，或者從歐洲其它地方來的基督徒。如果 在偶然情況下一個住在果阿的印度人，摩爾人或者異教徒勸阻另一個想成為基督徒的人入基督教，他就有可能遭到宗教裁判所的懲罰，因為他事實上造成別人放棄基督教。這樣的事情是屢屢發生的。在所有重大的宗教節日，宗教裁判所都要公佈審判結果，然後他們讓這些可憐的犯人穿着浸滿硫磺（sulphur）畫着火焰的短衫走在一起遊街。（……）然後他們被徑直領向主教座堂，那裡正舉行彌撒和佈道。在那裡這些犯人接受最嚴厲的告誡和警告。然後，他被帶到拉匝祿廣場，在那裡那些被判火刑的人被當眾燒死。(37)

後世的歷史學家中一些人認為宗教裁判所是導致葡萄牙海洋帝國衰落的原因之一。雖然宗教裁判所不是首要的原因，但它造成的災難卻不應低估。英國歷史學家博克塞指出：在17世紀在果阿被關押的人並不是隱秘的猶太人，而是隱秘的印度教徒（crypto Hindus），即被強迫歸化信奉基督教以後仍暗中保留印度教信仰和習俗的人。在英國佔領孟買以後，許多有這種思想傾向的人，包括許多編織手藝人和藝術家，因為害怕宗教裁判所的迫害而離開果阿地區，遷往孟買。(38)另外，印度歷史學家潘尼卡（K. M. Panikkar）寫道：“當局普遍的不寬容已為全印度人所共知，並激起了印度教徒和穆斯林共同的不滿和反感。1561年果阿宗教裁判所的建立和宣判火刑的儀式進一步破壞了人們對傳教士傳教活動的同情，在南印度的強大的印度教統治者的宮庭裡則更是如此。”(39) 另外，印度歷史學家波里奧卡（Anantkakba Priolkar）曾說：“宗教裁判所採用的方法及其活動所帶來的另一個主要的歷史後果，就是它造成了人們對輸入印度的基督教的本質的深刻誤解。很自然的，那些受害者推論出基督徒信奉的天主是暴怒和復仇的。”(40)

【註】

（1）K.S.Latourette, *A History of Christianity, Beginning to 1500,* Happer & Row Publication, New York, Vo. II, 1975, pp. 435-438. F.L.Cropss, ed, *The Oxford Dictionary of Christian Church,* Oxford University Press, 1988, pp. 705-707. 湯清等譯：《歷代基督教名著集成．里古斯丁選集》（香港）基督教文藝出版社，1962年，頁55。

（2）Mocatta, *The Jews of Spain and Portugal and the Inquisition,* Oxford University Press, 1977, p. 137. John Edwards, *The Spain of the Catholic Monarchs (1475-1520),* p. 137.

（3）Malyn Newitt, *A History of Portuguese Overseas Expansion, 1400-1668.* Great Britian, 2005. pp. 130-131. pp. 154-158.

（4）（5）Alexandre Herculano, *History of the Origin and Establishments of the Inquisition in Portugal.* Ktav Publishing House. New York, 1972, pp. 74-76.

（6）（7）C. R. Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire (1415-1825),* London, 1975, pp. 267-268. F.L.Cross ed. *The Oxford Dictionary of Christian Church,* p. 114, p. 1232.

（8）Joseph Thekkedath, *History of Christianity in India,* Vol. 2. (1542-1700), pp. 406-407.

（9）（10）Stephen Neil. F.B.A, *A History of Christianity in India, from the beginning to A. A. 1707.* Cambridge University Press, London, 1984. p. 229.

（11）（12）Stephen Neil, *A History of Christianity in India,* Cambridge University Press, London, 1984, p. 229. Documenta Indica, Vol. 3., p. 407.

（13）Anthony D' Costa, S.J. *The Christianisation of Goan Island,* Bombay, 1965. p. 195.

（14）（15）（16）（17）（18）Anthony D'Costa S.J. *The Christianisation of Goan Island,* pp. 1999-200, Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe, the Century of Discovery,* The University of Chicago Press, 1965, Vol. II, pp. 241-242.

（19）D. F. Lach, *Asia in the Making of Europe,* Vol. 3, p. 852.

（20）（21）（22）（23）José Nicolou da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa,* Asia Educational Service, New Delhi, 1986, pp. 210-211, pp. 216-217.

（24）法國醫生德龍（Gabriel Dellon）生於1649年，1688年離開法國，原為法國東印度公司執業醫生，曾到馬達加斯加和蘇拉特，1671-1672年在馬拉巴沿海工作，1673年與上司不和離開公司，去葡萄牙人佔領的達曼做私人醫生，1673年，他被宗教裁判所逮捕以後即被押往果阿，審查了兩年以後被釋放，又被判到大帆船上做苦工五年，1676年被送往里斯本，1677年被最後釋放，條件是他必須立即返回法國，1685年，他在巴黎出版了他的遊記，詳述他1671-1673年在印度西部沿海的經歷。

（26）José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa,* p. 212; D. F. Lach, *Asia in the Making of Europe,* Vol. 3, pp. 850-851. Dellon, *Narração da lnquisição de Goa,* Nova Goa, 1866 p. 143. 德龍所寫的《果阿宗教裁判所記叙》（*Narração da Inquisição de Goa*）於1687年在荷蘭萊頓（Leyden）首次出版，次年在巴黎重版並出版了英譯本，1689年出版了德文版，當時法國正值新教的英國與荷蘭一樣與教宗不和，此書增加北歐的人們對天主教會的不滿。

（27）（28）同上，頁218-219。

（29）José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa.*

（30）José Nicolou da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa,* pp. 214-215, p. 107.

（31）José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa,* pp. 215-216.

（32）（33）José Nicolau da Fonseca, *An Historical and Archaeological Sketch of the City of Goa,* pp. 236-238.

（34）塔維尼（Jean Baptist Tavernier, 1605-1689?）是一位法國珠寶商人，曾於1640-1642年第一次訪問印度，以後，他又四次（1645-1648、1652-1654、1659-1661，1665-1667年）在南亞次大陸訪問旅行，1668年回到巴黎以後開始整理資料寫回憶錄。他還舉辦旅行見聞的講座，他的遊記於1676-1677年在巴黎首度出版。

（35）D. F. Lach, *Asia in the Making of Europe,* Vol. 3, p. 696.

（36）Anthony D'Costa. S.J., *The Christianisation of the Goan Islands,* pp. 198-200.

（37）Anant Kakba Priolker, *The Goa Inquisition, being a Quartercentenary Commemoration. Study of the Inquisition in India,* with Accounts given by Dr. Dellon and Dr. Buchanan, Bombay, 1961, pp. 28-30, p. 189.

（38）C. R. Boxer: *The Portuguese Seaborne Empire 1415-1825,* p. 270.

（39）（40）K. M. Panikkar, *Asia and Western Dominance: A Survey of the Vasco da Gama Epoch of Asia History 1498-1954.* London, 1959, p. 385.

“成也蕭何，敗也蕭何！”
李鴻章與晚清幼童留美計劃關係辨析

譚樹林*

晚清幼童留美計劃（Chinese Educational Mission, CEM）是中國近代留學史上第一次大規模的官費派遣出國留學運動，堪稱“中華創始之舉，抑亦古來未有之事”(1)，因而在洋務運動史、中國近代留學史以及中外文化交流史上都具有較大影響。然而遺憾的是，這項原定期限為十五年的留學計劃，卻在1881年8月，大部分幼童尚未按計劃完成學業的情況下，被強行全部撤回國內。近代中國首次大規模的官派留學運動就此中途夭折。關於晚清幼童留美計劃中途夭折的原因，學界已有了相當的研究成果。然而，往昔學界有關此問題的研究，迄今尚存在一個美中不足之處，那就是在李鴻章對晚清幼童留美計劃的態度轉變方面缺乏深入探究。(2) 筆者以為，李鴻章作為曾國藩去世後滿清政府留美幼童計劃事務的國內首要具體負責者，其對幼童留美計劃中途夭折負有不可推卸的責任：正是他對幼童留美計劃猶豫不決、首鼠兩端的態度，導致了該計劃最終落於中途夭折的結局。本文試對此作深入分析，祈望於學界能起到補其罅漏之作用。

同治十一年（1872）至光緒元年（1875），滿清政府先後選派四批共一百二十名幼童赴美留學，這是中國近代留學史上第一次大規模的官派出國留學行動，揭開了近代留學教育的帷幕。然而遺憾的是，這項原定期限為十五年的留學計劃，卻在光緒七年（1881）夏，距離第一批幼童留美尚不足十年時，便被強迫停止學業，分三批遣返回國，致使近代中國首次大規模官派留學計劃中途夭折。關於該計劃中途夭折的原因，以往國內學界多依照容閎本人在其回憶錄《西學東漸記》中的說法，認為“是被清王朝頑固守舊派和一切懼怕西學危及清王朝封建統治的人所葬送”(3)。也有論者認為，留美幼童迅速“美國化”、中學荒疏是造成留美幼童被中途召回的重要原因之一，高宗魯即認為：“幼童對中文所知甚少，也無心學習，（……）留學經年，言行思想自均似美國學生。”而容閎作為留學副監督，“幼童對中文課業的荒疏，他不以為異，未思糾正。容閎的此種態度，使幼童出洋肄業局遭到中國保守‘反對派’最嚴厲的指責與攻訐。最後，該局的撤銷，幼童們學業未成而召回，此點實為重要原因之一。”(4) 還有論者從留美幼童自身尋找該計劃遭中途夭折的原因，認定乃因“留美幼童年齡幼稚，缺乏中國傳統文化根基，面對美國社會環境和文化，毫無以中國傳統文化抵禦或‘融合’之力，迅速滑入‘美國化’的道路”，導致清政府中止了留美幼童計劃。(5) 應當說，上述諸研究在解釋晚清幼童留美計劃中途夭折的原因方面均不乏道理，然而筆者以為，往昔學界有關此問題的研究，迄今尚存在一個美中不足之處，就是忽視了探究李鴻章對幼童留美計劃的態度轉變。李鴻章作為曾國藩去世後滿清政府幼童留

*譚樹林，歷史學博士，南京大學歷史學系教授。

美計劃的首要具體負責者，其對幼童留美計劃的態度如何實為決定其命運的至關重要的因素。

晚清幼童留美計劃的最先宣導者是容閎，所以提到晚清幼童留美計劃，就不能不談到容閎（1828-1912）。容閎是廣東香山南屏鎮（今珠海市）人，先是在傳教士郭實獵夫人（Mrs. Charles Gutzlaff）於澳門所設塾中就讀，後入美國人布朗牧師（Rev. Samuel Robbins Brown）為校長的馬禮遜學校。1847年初，布朗牧師因妻病，不得已返美[6]，容閎、黃勝、黃寬三人隨布朗牧師赴美求學。1854年容閎從耶魯大學畢業，如他所言，“以中國人而畢業於美國第一等之大學校，實自予始”[7]。以“為中國謀福利”為“終生打算”的容閎，還在耶魯大學讀書，“蓋當第四學年中尚未畢業時”，容閎已醞釀中國留學教育計劃，“予意以為，予之一身，既受此文明之教育，則當使後予之人，亦享此同等之利益”，“以西方之學術，灌輸於中國，使中國日趨於文明富強之境”[8]，認為留美教育“為中國復興希望之所繫，亦即予苦心孤詣以從事者也”。

為了實現這一教育計劃，1854年11月，容閎毅然由紐約乘船回國，開始了他為之奮鬥畢生的中國留學事業。但是，當時中國的現實與容閎的留學計劃格格不入：滿清朝廷昏庸如舊，不求變革，絕大多數官僚抱殘守闕，反對“師學洋人”，斥責外國的先進技術是“奇技淫巧”；至於出國留學，拜洋人為師，簡直是“變而從夷”，更是大逆不道。在到處碰壁後，容閎寄希望於太平天國，希望借助太平天國來實施其教育計劃。1860年冬，容閎離開上海去南京 —— 當時太平天國的首都。容閎在自傳中說：“南京之行，本希望遂予夙志，素所主張之教育計劃，與夫改良政治之贊助，二者有所借手，可以為中國福也”，但經過一番考察後，“不圖此行結果，毫無所得。曩之對於太平天軍頗抱積極希望，庶幾此新政府者能除舊布新，至是頓悟其全不足恃。”[9]

太平軍不足依恃，容閎把留美教育計劃的實施寄託在洋務派身上。1862年，容閎到了安慶，並見到了曾國藩。當時，銳意“自強”的洋務派領袖曾國藩，籌辦洋務最感缺乏的就是西式人材。曾國藩以容閎“久處泰西，深得要領，欲藉以招致智巧洋人來為我用，果其招徠漸多，則開廠。（……）此間若華若汀、徐雪林、龔春海輩，內地不乏良工。曷與容君熟商，請其出洋廣為羅致。如須齎多金以往，請即蘄之少荃，雖數萬金不吝也。其善造洋火銅炮者，尤以多募為要”。[10]據此可知，容閎見到曾國藩後，就被“借重”，替曾國藩招徠洋人。能為曾國藩看重，容閎亦極為高興，自言“有文正其人為予助力，予之教育計劃當不患無實行之時”[11]。正是基於這種考慮，本對採購商角色不感興趣的容閎，為了討曾國藩歡心，1863年秋，毅然領命赴美採購機器。1867年，容閎從美國成功購買機器返回，曾國藩對容閎極為嘉許，專折為容閎請獎。曾國藩之奏章略言：

> 容某為留學西洋之中國學生，精通英文。此行歷途萬里，為時經年，備歷艱辛，不負委託，庶幾宏毅之選，不僅通譯之材。擬請特授以候補同知，指省江蘇，儘先補用，以示優異，而勵有功。[12]

容閎通過赴美採買機器，博得了曾國藩的信任。容閎趁曾國藩到江南製造總局巡視之際，向其建議在江南製造總局附近設立兵工學校。據容閎《西學東漸記》載：

> 予遂乘此機會，復勸其於廠旁立一兵工學校，招中國學生肄業其中，授以機器工程上之理論與實驗，以期中國將來不必需用外國機械及外國工程師。文正極贊許。[13]

曾國藩欣然同意在江南製造總局設立兵工學校，容閎視之為其留學教育計劃“小試其鋒”。1867年，容閎“老友”丁日昌陞任江蘇巡撫，容閎即向其闡述其留學計劃。丁日昌對此大加贊許，立刻命容閎代寫條陳。容閎寫了四條建議，第二條是關於派遣留學生的：

> 政府宜選派穎秀青年，送之出洋留學，以為國家儲蓄人材。派遣之法，初次可先定一百二十名學額以試行之。此百二十人中，又分為四批，按年遞派，每年派送三十人。留學期限為十五年。學生年齡，須以十二歲至十四歲為度。視第一、第二批學生出洋留學著有成效，則以後即永定為例，每年派出此數。派出時並須以漢文教習同往，庶幼年學生在美，仍可兼習漢文。至學生在外國膳宿入學等事，當另設留學生監督二人以管理之。此項留學經費，可於上海關稅項下，提撥數成以充之。(14)

此條陳的另外三條：第一條是建議成立純粹中國資本的合資汽船公司，第三條是開創礦產以盡地力，第四條是禁止教會干涉民間訴訟。容閎坦言：“此條陳之第一、三、四，特假以為陪襯；眼光所注而望其必成者，自在第二條。”(15)可見，容閎此條陳的中心是第二條，也就是派遣留學生。容閎在條陳中還將派遣留學生的目的、人數、方法、管理、經費等一系列問題都設想到了，比較切實可行。條陳寫好後，丁日昌自知“派遣留學從無先例，事關重大，要靠中樞大臣之力方能促成”，乃請軍機大臣文祥代奏。不料文祥因“丁憂”回籍，導致此事無果而終。但容閎並未灰心。1870年，丁日昌赴天津協助曾國藩處理“天津教案”，容閎作為翻譯同行。在此期間，容閎一再鼓動丁日昌向曾國藩進言，重提留學計劃。曾國藩終於同意了容閎的主張，決定與時任直隸總督兼北洋通商大臣的李鴻章聯名上奏。

李鴻章是近代留學教育的重要宣導者之一，也是促成晚清幼童留美計劃的曾國藩、李鴻章、丁日昌洋務派三巨頭中，惟一與幼童留美事業相始終的人。李鴻章很早即對留學頗為關注。19世紀60年代初，李鴻章還在辦理上海製炮局的時候，已經深切認識到培養本國人才的重要性，認為“中國欲自強，則莫如學習外國利器。欲學習外國利器，則莫如覓製器之器，師其法而不必盡用其人”(16)。1865年，奕訢與李鴻章密商派旗兵赴外國學習機器製造技術之事，李鴻章說派人出國學習“以理與勢觀之，亦為將來必有之舉”，祇是他“嘗默存此見而未敢倡為是論”而已，並認為“此事若行，似不至於流弊之太多”(17)。正是因為李鴻章早已有這樣的思想基礎，所以當曾國藩決意採納容閎的幼童留美教育計劃時，李鴻章極力支持這一計劃。在派遣留學生方面，其態度似乎顯得更為急切。曾國藩雖在1870年10月就將派遣留學生一事奏請朝廷，但並非專奏，僅僅是在奏請其他事時順便提及而已。而李鴻章在1870年12月13日致曾國藩的信中，勸曾須單獨擬一份具體的留學計劃呈奏朝廷。他說：“此事先須議訂條款，預籌經費。南中熟悉外情者尚多，乞令集議通籌”，並要求曾國藩“若有眉目，請尊處挈敝銜會奏，斷不可望事由中廢”(18)。李鴻章懇切之情由此可見一斑。李鴻章在與曾國藩經過反複磋商後，1871年8月，兩江總督兼南洋通商大臣曾國藩和直隸總督兼北洋通商大臣李鴻章聯名上〈選派聰穎子弟赴美習藝並酌議章程〉給同治帝（實際上是向垂簾聽政的慈禧、慈安兩位皇太后）會奏，然後太后們批給總理各國事務衙門復議。在復議的過程中，李鴻章等根據總理衙門的意見，對章程進行補充、修訂，1871年9月5日，將“議奏”再呈太后，9月9日，獲得清政府批准辦理的聖旨。

針對頑固派官僚提出的“在國內延請西人教授即可，無須遠涉重洋”的淺見，曾國藩、李鴻章闡述了選派留學生的緣由：

> 設局製造，開館教習，所以圖振奮之基也。遠適肄業，集思廣益，所以收久大之效也。西人學求實濟，無論為士、為工、為兵，無不入塾讀書，共明其理，習見其器，躬親其事，各致其心思巧力，遞相師授，期於月異而歲不同。我中國欲取其長，一旦遽圖盡購其器，不惟力有不逮，且此中奧竅，苟非遍覽之習，則本源無由洞徹，而曲折無以自明。古人謂學齊語者，須引而置之莊嶽之間，又曰百聞不如一見，此物此志也！況誠得其法，歸而觸類引申，視今日所為孜孜以求者不更擴充於無窮耶？(19)

在這裡，曾國藩、李鴻章強調學習西學的關鍵在於探尋其根本原理、根本思想，而不僅僅在於學其表面知識，祇有親臨其地，方可探尋其根本，進而通曉西方技術，才能事半功倍，“收久大之效”。

1872年2月，曾國藩、李鴻章又合奏〈選派委員攜帶幼童出洋肄業兼陳應辦事宜〉，進一步明確了幼童留學的規章，擬定在滬設立“幼童出洋肄業局”，負責幼童出國前的培訓；並擬定翻譯、教習名單及經費事宜。然而，曾國藩在此折呈上後半個月即告病逝，臨終將未竟之業託付弟子李鴻章，李鴻章從此實際上成為幼童留美事務在國內的首要策劃者。所幸滿清政府很快批准了這一計劃，在上海成立了“幼童出洋肄業局”，在美國設立中國留學生事務所，亦稱“出洋肄業局”，任命陳蘭彬和容閎為正、副監督。1872年8月11日，第一批留美幼童三十人由陳蘭彬率領，從上海起程赴美。至此，近代中國官費留學運動正式拉開了序幕，容閎圖謀了十數年的幼童留美教育計劃終於成為現實。此後的1873年6月、1874年9月、1875年10月，第二、第三、第四批留美幼童啟程赴美，四批留美幼童官費生共一百二十名，另外尚有十名自費留美生。

應當說，容閎宣導的幼童赴美留學計劃，若沒有曾國藩、李鴻章、丁日昌的贊成與支持，斷不會付諸實施。特別是在曾國藩於1872年3月20日去世，丁日昌後來因病回籍，不再過問此事的情況下，李鴻章成為幼童留美計劃國內惟一的實際領導者，始終關注着留美幼童的學業及生活。所以如此，在於他認為通過幼童赴美留學，可以“使西人擅長之技，中國皆能諳悉，以培人材而圖自強”[20]。儘管其間迫於守舊派壓力，李鴻章的態度一度發生過動搖，如1874年派出第三批時，守舊派藉口開銷太大，主張不再派遣第三批。李鴻章在致友人的一封信中說：“幼童出洋，前定經費果係不敷，已去六十人，將來學成，似亦敷用，俟今夏一批啟行後，應飭道局通盤籌劃，議請截止。”[21]但總體而言，直至光緒三年（1877）李鴻章對幼童留美計劃仍持積極、樂觀態度，這從李鴻章為留美幼童添撥經費而力奏朝廷，即可由一斑而窺全豹。

幼童赴美留學，留學年限初定為十五年，留學期長且需中西學兼修，李鴻章已然清楚所需留學經費頗鉅，但他不為所難，認為“雖難不憚，雖費不惜，日積月累，成效漸有可見”[22]。他起初設想：“每年選送三十名，以三年為度九十名，及委員三教習駐洋歲需五萬四千兩，加之往來腳費，不過六萬餘兩，即以二十年計之，約需百余萬耳。奏明在滬關四成洋稅按年提撥，尚不為難，亦不致駭人聽聞。將來果有成效，積有經費，再議充拓，方有步驟。”[23]然而，實際所需經費遠超李鴻章的設想，這不僅因為留美幼童不是派遣了三批九十人，而是四批一百二十人，而且隨着留美幼童修完中學後，漸次陞入“大書院”，所需費用與年俱增；加上美國南北戰爭後，物價昂貴；還有，1874年，容閎由滿清政府授權，在哈德福城購地建造出洋肄業局大樓，1877年建成，僅此一項即耗資七萬五千美元。[24]所有這些，導致原定經費殊不敷用。1877年，出洋肄業局即具稟李鴻章，請求添撥經費。儘管此時國內“各關均甚竭蹶，無可指撥”[25]，李鴻章還是當即上奏，力陳因“美國稅增物貴，束修、膏火、房租、衣食各費倍於從前”等需增撥經費，特別強調指出：

> 此舉為造就人材，漸圖自強至計，關係甚大。據報頭二批學生一二年間已有可進大書院之童，即應專心研求，以裨實用，斷無惜費中止之理。[26]

甚至為使經費得到合理使用，李鴻章還具體提議：“每批第一年至第六年尚在中小書院，應仍照原奏，每年每名銀四百兩，由該員等截補短，通融濟用。第七、八年，每名每年應添給銀二百兩，第九、十年，每名每年應添給銀三百兩，第十一年至第十五年，照奏定章程，學成遊歷，用費較廣，每名每年應添給銀四百兩。”這樣“先後九年約共應添撥二十八萬九千八百兩”。這筆經費，可從“江海關

四成洋稅之二成奏提南北洋海防經費內就近按年勻撥，分批搭匯。”李鴻章強調：“庶出洋幼童學業可成，不致以經費不敷淺嚐輒止。”(27)

可見直至此時，李鴻章對幼童留美教育計劃的態度仍十分積極。然而，自光緒五年(1879)春始，李鴻章對幼童留美教育計劃的態度發生了明顯轉變。那麼，是甚麼原因使李鴻章對此的態度發生了轉變呢？大致說來，有以下幾點：

第一、1879年春，出洋肄業局第二任總辦區諤良任職期滿回國，出洋肄業局存在的問題為李鴻章所知。區諤良是李鴻章奏派擔任第二任總辦的，他在美任出洋肄業局總辦四年之久，對留學事務中存在的問題有深切瞭解，故回國後致函李鴻章予以反映。至於區氏函中反映該局的問題為何，因原函今已難覓，我們從同年（1879）六月李鴻章致時已擔任駐美公使陳蘭彬的信中可知其大概，信中稱：

> 幼童出洋一事，靡費滋弊，終鮮實效，中國士大夫議論紛紛，若任事諸君再各存私見，未能認真撙節經理，固負曾文正創辦之初衷，而鄙人與執事亦必大干物議。是以前次瀕行時，再四諄託，期以善始圖終。茲接海峰函，深為焦慮。(28)

文中“海峰”為區諤良的字。據此函可知，李鴻章開始對幼童留美計劃擔憂，這與1877年奏摺中的樂觀心情形成了鮮明對照。李鴻章的擔憂固然有來自守舊士大夫的反對之聲，恐怕真正讓李鴻章“深為焦慮”的是區諤良函中所述的出洋肄業局任事諸君“各存私見”和“未能認真撙節經理”的問題，實際上也就是披露了出洋肄業局內容閎與陳蘭彬、吳嘉善(字子登)之間的矛盾衝突以及留美幼童中學荒疏的問題。1880年初，繼任“出洋肄業局第三任總辦未久的容增祥(字元甫)因丁憂回國，抵天津面見李鴻章時，也談及了出洋肄業局存在的問題，證實了區諤良年前所述不虛。同年四月，李鴻章在致陳蘭彬的信中這樣寫道：

> 容元甫來謁，言學徒拋荒中學係屬實情，由於蓴甫意見偏執，不欲生徒多習中學，即夏令學館放假後正可溫習，蓴甫獨不謂然。弟擬致函蓴甫，囑勿固執己見，尚祈執事便中勸勉，令其不必多管，應由子登太史設法整頓，以一事權，庶他日該童等學成回華，尚有可以驅遣之處，無負出洋學習初意也。(29)

從該函可知，容閎與陳蘭彬、吳子登在對待幼童“拋荒中學”問題上存在嚴重衝突。李鴻章等洋務派認為，中國學習西方科學技術固然重要，但不應因此而荒廢傳統的中學，中學乃中國人安身立命之本，兩者不可偏廢，正如張之洞所說“舊學為體，新學為用，不使偏廢”(30)，否則即使西學有成，於國家亦無所裨益。正是由於惟恐留美幼童中學荒廢，李鴻章等在1871年考慮派遣留美幼童時，就決定必須“有翻譯教習隨時課以中國文義，俾識立身大節，可冀成有用之材”(31)。在〈幼童出洋肄業事宜折〉又特別規定：

> 出洋後，肄習西學仍兼講中學，課以孝經、小學、五經及國朝律例等書，隨資高下，循序漸進；每遇房、虛、昴、星等日，正副委員傳集各童，宣講《聖諭廣訓》，示以尊君親上之義，庶不至囿於異學。(32)

為使此規定能得以切實執行，除隨行兩名中學教習外，曾國藩、李鴻章特命熟讀中國詩書的飽學之士 —— 翰林陳蘭彬為正監督。抵美之初，幼童便“以三個月一次來局學華文，每次十二人，十四日為滿。逾期則此十二人復歸，再換十二人來。以次輪流，周而復始。每日卯時起身，亥正就寢，其讀書、寫字、講解、作論，皆為一定課程”(33)，中學教育表面看似能夠正常進行。實際上，雖然滿清政府把“曾經讀中國書數年”作為挑選留美幼童的條件之一，但由於“所挑之幼童，多係貧賤小戶子弟”，這些幼童在出國前中文基礎薄弱、缺乏中學根基是顯然的。據第二批留美幼童丁崇吉後人回

憶，丁崇吉晚年“喜歡到為族人小孩辦的私塾去看看，除了鼓勵孩子們好好學習外，還恭恭敬敬地坐在後排，同孩子們一起認真地聽老師講解。他常講，自己從小就出國讀洋文，中文底子太差，更要從頭學起”(34)。此類情況在留美幼童中應非個別，因而隨着在美歲月的增多，他們愈益適應當地文化習俗，對中學的興趣日漸減弱，最後甚至達到“厭棄儒學”的地步。(35)幼童對學習中學的態度由此可見一斑，這樣的結果自然是“幼童對中文所知甚少，也無心學習（……）留學經年，言行思想自均似美國學生”(36)。對幼童中文課業荒疏，容閎作為“近代第一個完全擺脫中國舊有社會範疇，而接受西方文化薰陶的中國人”(37)，“不以為異”，因為他“認為中國惟一希望在放棄古老哲學文化，而盡速吸收西方科技文化”。(38)容閎讚成幼童完全與中國習俗隔斷，所以他對留美幼童吃西餐、穿西服、與女生談戀愛、去教堂甚至剪辮入教等“美國化”行為予以容忍、理解，不必大驚小怪。他說：

> 此多數青年之學生，既至新英國省，日受新英國教育之陶熔，且習與美人交際，故學識乃隨年齡而俱長。其一切言行舉止，受美人之同化而漸改其故態，固有不期然而然者，此不足為學生責也。況彼等既離去故國而來此，終日飽吸自由空氣，其平昔性靈上所受極重之壓力，一旦排空飛去，言論思想，悉與舊教育不侔，好為種種健身之運動，跳躑馳騁，不復安行矩步，此皆必然之勢，何足深怪？(39)

實際上，留美幼童迅速“美國化”與幼童在美國獨特的學習方式是分不開的。通常留學生都是直接進入高等院校深造，而留美幼童甫抵美國，就被三兩個一組分散到美國家庭，初衷是為了學習語言。然而，由於幼童在美國家庭直接受到異質文化的薰陶，導致美國文化甚至先於語言開始影響中國幼童。在極短時間內，幼童們即已完全熟悉了美國生活方式，從生活習慣、日常禮儀乃至着裝，均迅速“西化”。據一位幼童回憶，“當時幼童平均不及十五歲，對新生活適應很快，迅速接受了美國的觀念及理想（American Idea & Ideals）”(40)。尤其是幼童從小學、中學乃至大學，都寄宿在美國家庭，而這種“家庭式”的留學方式極有助於減輕對異質文化的排斥，其奧秘在於：

> 歐美人士之通俗價值觀念，大抵是在孩童求學及生活於家庭中耳濡目染而逐漸塑成。這一過程並無明確之時間和地點，同時極為抽象，也不拘形式。曾旅歐之留學生當可體會於大學或研究所中極少有明白教授這種價值系統或體系之機會。(41)

蓋因如此，幼童的“美國化”是不可避免的，美國學者羅茲曼亦說：“中國幼童們，除卻書本老師傳授的知識，並受到美國政治及基督教的影響，這是可以意料中之事。”“如果認為這些聰慧幼童，僅由工程、數學、科學的領域中以得到滿足，而他們對美國政治及社會的影響而無動於衷，則將是不可思議之事。”(42)

對於幼童的這些變化，陳蘭彬認為乃大逆不道。在他看來，辮子是忠君愛國，長袍則是中國士大夫的象徵，事關國體。每當陳蘭彬因此與學生發生衝突時，容閎作為調停人，總是替學生辯護，使本來已經存在於二者之間的矛盾開始浮出水面。容閎對幼童中學荒疏不以為異的態度，則招致了更多的不滿。漢文教習容增祥即向李鴻章狀告容閎“意見偏執，不欲生徒多習中學，即夏令學館放假後，正可溫習，蕘甫獨不謂然”(43)。實際上，幼童中學荒疏不能全怪於容閎，抵美後幼童的“美國化”減輕對異質文化排斥力的同時，嚴重阻礙幼童對中學的接受。高宗魯對此曾作過客觀分析，他認為“中國幼童對美國一切的全面接受，使他們對中文課業的學習，益增困難”(44)。實際上，幼童的“美國化”，產生中學的問題不在於幼童是否按制而習，也不在容閎是否慫恿學生荒廢“中學”(45)，而是幼童本身在西學和中學之間已明顯傾向於西化。據第一批赴美幼童容尚謙回憶，當時每值暑假，幼童均來到哈

德福城的“幼童出洋肄業局”學習中文。由於中文教習處罰十分嚴厲，幼童謔稱出洋肄業局這一華麗樓房為“地獄之屋”（The Hell House）。(46)

儘管幼童中學荒疏之責並不全在容閎，但聽了區諤良、容增祥的反映後，李鴻章曾再三致信容閎，就他“輕視”和“排斥”中學教育進行勸誡，這從光緒七年（1881）二月致總理衙門的覆函中可以得知。函稱：

> 邇年以來，頗有議純甫偏重西學，致幼童中學荒疏者。鴻章嘗寓書誡勉，不啻至再至三。(47)

對李鴻章而言，無論幼童中學荒疏責任在誰，但“學徒拋荒中學，係屬實情”，這點是李鴻章在留美幼童派出前就擔心的。所以，幼童中學荒疏成為李鴻章對留美幼童教育計劃的態度發生轉變的重要原因。

第二、留學動機的不同也是李鴻章對留美幼童教育計劃態度變化的另一重要原因。容閎苦心孤詣宣導幼童留美教育計劃，其目的在於“以西方之學術，灌輸於中國，使中國日趨於文明富強之境”，“借西方文明之學術以改良東方之文化，必可使此老大帝國，一變而為少年新中國”。(48)容閎希望幼童全面學習西方，不僅學習西方科學技術，也要接受西方的思想及政治觀念，來對中國腐敗落後的社會狀況進行根本改造。與容閎不同，曾國藩、李鴻章等將幼童留美視為“僅籌辦洋務之一端”，從“中體西用”觀出發，要求留美幼童學習各種專門知識，特別是與軍事有關的專業技術知識。曾國藩、李鴻章在給朝廷的奏摺中這樣寫道：

> 竊謂自斌椿及志剛、孫家谷兩次奉命遊歷各國，於海外情形亦已窺其要領，如輿圖、演算法、步天、測海、造船、製器等事，無一不與用兵相表裡。凡遊學他邦得有長技者，歸即延入書院，分科傳授，精益求精，其於軍政船政直視為身心性命之學。今中國欲倣倣其意而精通其法，當此風氣既開，似宜亟選聰穎子弟，攜往外國肄業，實力講求，以仰副我皇上徐圖日強之至意。(49)

在曾國藩、李鴻章看來，輿圖（地理）、步算（天文、數學）等是軍事的工具，國家的實力則體現在軍政、船政。從留美幼童所學專業多為諸如電學、醫學、採礦、五金、土木工程等理工“西技”，可知曾、李等力陳派遣留學生的目的，在於造就軍事人材。不難看出，在幼童專業的選擇上，明顯體現了曾國藩、李鴻章具有急功近利傾向。還有，在挑選留美幼童的年齡上，尤其體現了李鴻章急功近利的想法。在留美幼童的年齡上，李鴻章認為“須選二十歲內外通習中國文義者，到洋後專習洋學，乃易會通，十年可成；若華洋書兼肄，恐致兩誤”(50)。曾國藩考慮後，一度同意了李鴻章的建議，在〈挑選幼童及駐洋應辦事宜〉六條中，第一條即規定“挑選幼童不分滿漢子弟，俱以年十二歲至二十歲為率”(51)。但是，後來出洋幼童年齡定在十二至十六歲之間，是依照奕訢的主張。為何如此規定，奕訢解釋說：

> 臣等查所選學生以十二歲計算，至十五年藝成後回至中國時已二十七八歲，若以二十歲計算，則肄業十五年回至中國將及三十六七歲，其家中父母難保必無事故。且年近二十，再行出洋肄業，未免時過後學，難望有成。應請酌定，自十二歲至十六歲為率，並剔除親老丁單之學生，毋庸挑選外，其挑選出洋者，亦應隨時考驗所學，或有不及十五年而已有成效，及遇有事故者，准其申明，由該委員會確實查驗，酌准送回。(52)

滿清政府最後依照奕訢的主張，將選招幼童的年齡定在了十二歲至十六歲之間。對曾國藩、李鴻章在留美幼童教育計劃上的這種急功近利傾向，勒法吉亦指出：“在曾國藩祇求立竿見影急功近利，加緊訓練科技人員外，實看不出清廷尚有其它遠圖。而容閎志不在此，他力求幼童接受徹底西方教育，故容閎着重長遠打算。”(53)

此外，留美幼童高中畢業後，未能依約進入美國軍事學院和海軍學院，使李鴻章對幼童留學的初衷大打折扣。幼童留學章程中明確說明：幼童赴美先入中小書院，學習基礎課程，然後“俟學識明通，量才撥入軍政船政兩院肄習。”(54) 李鴻章等並商請美國駐華公使告知美國總統。〈挑選幼童前赴泰西肄業章程〉第一條即為：

> 商知美國公使，照會大伯爾士頓，將中國派員，每年選送幼童三十名至彼中書院肄業緣由，與之言明，其束修膏火一切均由中國自備。並請俟學識明通，量材撥入軍政船政兩院肄習。至赴院規條，悉照美國向章辦理。(55)

文中的“伯爾士頓”是英文“總統”（President）的音譯；“束修”即學費，“膏火”是給學生的津貼。該條除了請美國駐華公使報告美國總統，中國將每年選派三十名幼童到美國中學學習，學費及學生津貼均由中國自備外，還明確提出請求，待學生學業長進時，量才選拔到軍事學院和海軍學院。至於入大學的程式，則按美國的章程辦理。李鴻章為此在天津約見了當時的美國駐華公使鏤斐迪（F. F. Low），後者在1872年2月5日寫給美國政府的信中，將李鴻章派遣幼童赴美留學的原由和計劃報告了美國政府。很快，李鴻章即得到了美國國務卿的積極回應：

> 毫無疑問，我國政府將會盡一切努力來促成你所期待的此項計劃的開展。我非常認同閣下這項運動的發起。我相信它會給你的國家和人民帶來巨大的利益，並進一步增進已經存在美國和皇家帝國之間的友誼。(56)

這說明美國政府同意李鴻章等提出的留學計劃。此後，李鴻章在奏摺中亦一再強調，“幼童出洋肄習各項技藝，原為洋務海防儲備人材，他日學成回華可資器使”(57)。然而，當1878年部分幼童從美國高中畢業，容閎在辦理幼童入美國各大學就讀的時候，容閎致函美國國務院，請求准許一部分學生進入西點（West Point）等軍事院校學習，美國國務院在覆書中“則以極輕藐之辭”，粗暴拒絕容閎所請，稱“此間無地可容中國學生也”。(58) 他們允許日本學生在軍校學習，卻拒絕給中國幼童同樣的權利。美國政府這種自食其言的做法，引起李鴻章的極度不快，無疑給留美幼童教育計劃蒙上了一層陰影。據容閎稱：“予之所請既被拒絕，遂以此事函告總督。迨接總督覆書，予即知留學事務所前途之無望矣。”(59) 據此可知，幼童被拒絕進入美國軍校學習，李鴻章的失望有多大。美國來華傳教士、光緒年間擔任過駐華署理公使的何天爵（Chester Holcomke）甚至認為這是滿清政府撤回留美幼童之唯一原因所在。他說：

> 1878年，有一些中國學生已有進入威斯特·波因特〔按：即西點軍校〕和安那玻利斯公立學院的資格時，中國政府請求華盛頓的主管當局准許他們入學。但是這時中國的移民問題已提到太平洋岸的政治上來，（……）華盛頓沒有一個官吏有力量使中國的要求在議會裡通過 —— 如果議會沒通過的話，外國人是不能進那些學院的。這件事的結果對中國特別不幸，因為人們知道，日本的學生那時是在那裡的海軍學院學習的。中國在三年內作幾次請求沒有成功之後，便放棄這個計劃，把學生召回本國。(60)

持此種看法的自然不祇何氏一人。儘管這種觀點未免過於絕對，然而毋庸置疑的是，此事必然會影響到李鴻章對幼童留學支持的熱情。

第三、政治氣候的改變，影響了李鴻章對留美幼童計劃的支持。在美國國內，愈演愈烈的排華浪潮，被一些政客利用，趁機煽動起要求廢除《蒲安臣條約》、限制華工入境的種族歧視運動。《蒲安臣條約》是美國前駐華公使蒲安臣（Anson Burlingame）代表中國，於1868年7月與美國國務卿西華德（William H. Seward）訂立，原名《中美續增條約》。該條約共有八條，其中有兩條（第

五、第六條）涉及華工赴美問題，因而“從其內容來分析，它主要是一個移民條約”[61]。儘管有關《蒲安臣條約》對中國而言是否是一個平等條約，學界迄今尚存在爭議[62]，然而條約中有關美、中兩國政府各自允許本國人“自由”移居對方國家，以及兩國政府各以“最惠國”待遇對待對方僑民之規定，卻成為滿清政府和駐美使領據理力爭，保護在美華工免受淩虐和驅趕的有力外交武器。如1876年6月，總理衙門根據駐美副使容閎的報告，援引《蒲安臣條約》第五和第六條規定，照會美國駐華公使，抗議三藩市美人“作弄”和“毆打”華人、以及禁止華人移民等違法行為。[63] 1880年2月，容閎致函美國國務院指出：三藩市華民被侮之事及立例苛待華民，不符合《蒲安臣條約》宗旨，而且違背該條約第六條款的規定。[64] 鑒於《蒲安臣條約》的規定，美國政府不得不至少在表面上向中國做出遵守條約、保護在美華工利益的保證。

在滿清政府看來，《蒲安臣條約》之重要性除保護在美華工利益外，它亦為滿清政府向美國派遣留學生的法律依據。條約第七條規定：“嗣後中國人欲入美國大小官學學習各等文藝，須照相待最優國之人民一體優待；美國人欲入中國大小官學學習各等文藝，亦照相待最優國之人民一體優待。”[65] 當幼童入美國高等軍事院校遭拒絕時，李鴻章即“言美政府拒絕中國學生入陸海軍學校，實違背1868年之條約”[66]。

然而，19世紀70年代以後，隨着美國國內排華浪潮的高漲，美國多次提出修改《蒲安臣條約》的要求，均被滿清政府拒絕。但是在美國的壓力下，1880年9月，滿清政府被迫諭令寶鋆、李鴻章為全權談判大使，與美國駐華公使安吉立（J. B. Angell）商訂條約。條約簽訂前，儘管李鴻章堅持強調“此次修約，不得與前訂中美續約（按：指《蒲安臣條約》）有根本抵觸之處”[67]，但後來在美使安吉立的堅持下，1880年10月15日，李鴻章等被迫同意另訂《中美續修條約》，實際上廢止了《蒲安臣條約》的有關規定。中國國內因而出現了一股“解散留美事務所，撤回留學生，以報復美人之惡感”的浪潮，給中美關係蒙上一層陰影。

幾乎與此同時，“李鴻章在朝廷的影響，正受到保守的清流派政敵的攻擊”[68]，而李鴻章具體領導的出洋肄業局更成為國內保守派勢力的攻擊目標。一貫反對留學事業的守舊派把攻擊留美幼童的聲勢推向高潮。1880年12月17日（光緒六年十一月十六日），江南道監察御史李文彬以幼童入教為藉口，向朝廷上奏，主張裁撤出洋肄業局，撤回留美幼童：

> 至出洋學生，原不准流為異教，聞近來多入耶穌教門，其寄回家信有“入教恨晚死不易志”等語。該局幫辦翻譯黃姓，久為教徒，暗誘各生進教，偕入禮拜堂中。（……）該學生等毫無管束，遂致拋荒本業，紛紛入教。是閔局之廢弛如此，洋局之廢弛又如彼，該學生等或習為遊戲，或流為異教，非徒無益，反致有損，關係實非淺鮮。（……）並請旨飭下南北洋大臣轉飭確查洋局劣員，分別參撤；其入教各生，一併撤令回華，免除流弊。[69]

朝廷接奏震怒，當日即發出上諭：“着李鴻章、劉坤一、陳蘭彬查明洋局劣員，分別參撤，將該學生嚴加約束，如有私自入教者，即行撤回，仍妥定章程，免滋流弊。”[70]

在國內保守勢力極力攻擊留美幼童之時，陳蘭彬、吳嘉善也與國內守舊勢力遙想呼應。吳嘉善1879年接任肄業局總辦後，“即召各生到華盛頓使署中教訓，各生謁見時，均不行跪拜禮，監督僚友金某大怒，謂各生適異忘本，目無師長，固無論其學難期成材，即成亦不能為中國用。具奏請將留學生裁撤”[71]。1881年正月，吳嘉善得知朝廷將查實出洋肄業局的上諭後，遂告訴陳蘭彬，“要自帶二三十幼童回國，餘事弗管”。陳蘭彬在1881年正月二十一日將此事電告李鴻章，“請即電止啟程，飭其經理完結”。[72]李鴻章接到陳蘭彬電報後，對吳嘉善的這種做法，並未採取果斷裁決予以制止，祇

是在翌日才電告吳嘉善：“聞有自帶二三十幼童回華之說，務請與陳公妥商，將此事經理完結乃可起程，切勿着急。”(73) 同日，李鴻章又電告陳蘭彬，“已發電勸止。乞與商經理完結。恐彼（按：指吳嘉善）未可久留，又無妥人往替，如真無功效，弗如及早撤局省費。”(74)

在洞悉了李鴻章的這一心理後，早已與吳嘉善在撤回幼童問題上沆瀣一氣的陳蘭彬，1881年3月5日在給朝廷的覆奏中稱：

> 現在該局總辦係侍講銜翰林院編修吳嘉善（……）惟上年十一月，吳嘉善特來華盛頓，面稱“外洋風俗，流弊多端，各學生腹少儒書，德性未堅，尚未究彼技能，實易沾其惡習，即使竭力整飭，亦覺防範難周，極應將局裁撤。惟裁撤人多，又慮有不願回華者，中途脫逃，別生枝節”等語。臣當語以擬何辦法，總宜咨呈南北洋大臣酌奪。嗣經迭次函牘詢問，尚未據吳嘉善復有定章。臣竊維吳嘉善身膺局務，既有此議，誠恐將來利少弊多，（……）各學生肄業多年，洋文固已諳通，製造亦當涉獵，由此積累，存乎其人，亦不在久處外洋方能精通。至所慮中塗疏脫一節，即責成該總辦督同教習各員，親行管帶回華交代，自免意外之虞。(75)

據此我們知道，最早建議撤回幼童者為時任出洋肄業局總辦的吳嘉善，駐美公使陳蘭彬亦表示了讚同。但最後是否撤回，則完全取決於滿清朝廷的態度。然而，慈禧太后對此也沒有一定主意，這就須由主管此事的機構及其官員來決定，於是慈禧太后就把陳蘭彬的覆奏交給由恭親王奕訢為首的總理衙門討論。曾國藩去世後，在國內惟一具體主管幼童留學事務的是李鴻章，奕訢必須就此徵求李鴻章的意見。這樣，李鴻章的意見就成為是否將留美幼童撤回的決定性因素。

在幼童撤留問題上猶豫不決的李鴻章，在1881年3月29日做出答覆，認為吳嘉善“分數年裁撤之說，尚非不可以理喻者”，“子登續擬半撤之法，既不盡棄前功虛靡帑項，亦可出之以漸，免貽口實”(76)，因而主張“半留半撤之法”，即同意裁撤出洋肄業局，將部分學生撤回國內，其餘部分學生（包括已經進入大學和酌留的若干聰穎可成材者）由駐美使館暫時代為管理，俟畢業後再令回國。對此，李鴻章在信中做了如下辯解：

> 鴻章平心察之，學生大半粵產，早歲出洋，其沾染洋習或所難免；子登繩之過嚴，致滋鑿枘，遂以為悉數可撤，未免近於固執。後次來信，則謂學生之習氣過深與資性頑鈍者可撤回華，其已入大書院者滿期已近，成材較速，可交使署兼管。其總辦教習翻譯等員，一概可裁，尚係審時度勢之言。(77)

事實上，李鴻章決定幼童“半留半撤”，還有來自美國方面因素的影響。因為當李鴻章與陳蘭彬、吳嘉善之間在如何裁撤幼童問題上互通意見時，已被擱置一邊的容閎敏銳地預感到幼童面臨的危機。於是，容閎立即向其密友、當地避難山教堂的推切爾牧師（Rev. Joseph Hopkins Twichell）求助。推切爾聯絡了美國若干所著名大學致信總理衙門。其中耶魯大學校長波特（Noah Porter）的信中稱：

> 貴國派遣之青年學生，自抵美以來，人人能善用其光陰，以研究學術。以故於各種科學之進步，成績極佳。即文學、品行、技術，以及平日與美人往來一切之交際，亦咸能令人滿意無間言。論其道德，尤無一人不優美高尚。其禮貌之周至，持躬之謙抑，尤為外人所樂道。職是之故，貴國學生無論在校內肄業，或赴鄉村遊歷，所至之處，咸受美人之歡迎，而引為良友。凡此諸生言行之盡善盡美，實不愧為大國國民之代表，足為貴國增榮譽也。蓋諸生年雖幼稚，然已能知彼等在美國之一舉一動，皆與祖國國家之名譽極有關係，故能謹言慎行，過於成人。學生既有此良好之行為，遂亦收良好之效果。美國少數無識之人，其平日對於貴國人之偏見，至此逐漸

> 消滅。而美國國人對華之感情，已日趨於歡洽之地位。今乃忽有召令回國之舉，不亦重可惜耶？夫在學生方面，今日正為最關重要時期，曩之所受者，猶不過為預備教育，今則將進而求學問之精華矣。譬之於物，學生猶樹也，教育學生之人猶農也。農人之辛勤灌溉，胼手胝足，固將以求後日之收穫。今學生如樹木之久受灌溉培養，發芽滋長，行且開花結果矣，顧欲摧殘於一旦而盡棄前功耶？(78)

推切爾牧師還和他的好友馬克·吐溫到紐約見前總統格蘭特將軍（U. S. Crant），請求他的幫助。據馬克·吐溫記述："推切爾還沒有正式開始他的宣講，格蘭特立刻表態，'我會給總督大人寫一封信，單獨寫一封，給他施加一些更有利的證據；我很瞭解他，我的話對他會有份量的。我立刻就寫。'"(79) 格蘭特確曾就此事給李鴻章寫了信，據李鴻章稱：

> 正在躊躇間，適接美前總統格蘭德及駐京公使安吉立來信，安使信內並抄寄美國各書院總教習等公函，皆謂學生頗有長進，半途中輟殊屬可惜，且於美國顏面有損。鴻章因思前此幼童出洋之時，鈞署暨敝處曾函託美使鏤斐迪照料，該國國君臣喜中國振奮有為，遇事每能幫助，今無端全撤，美廷必滋疑駭；況十數年來用費已數十萬，一旦付之東流，亦非政體。(80)

在這些壓力面前，李鴻章採取了這種折中的態度。然而，總理衙門奕訢等借題發揮，稱李鴻章有"不撤而撤之意"，1881年6月8日（光緒七年五月十二日）總理衙門奕訢等上奏：

> 竊維肄業局之設，原以辦理洋務須熟習彼中情形，方免隔閡。自同治十年由南北洋大臣奏定章程，挑選幼童中之資質較優者派員管帶出洋，前往就學，以備異日材成之用。（……）但使教導有方，尚可收拔十得五之效。詎料日久弊生，有名無實。（……）臣等查該學生以童稚之年，遠適異國，路歧絲染，未免見異思遷，惟恃管帶者督率有方，始能去其所短，取其所長，為陶鑄人才之地。若如陳蘭彬所稱，是外洋之長技尚未周知，彼族之澆風早經習染，已大失該局之初心。四月二十六日，准李鴻章來咨，現調出洋學生二十名赴滬聽候分派，是亦不撤而撤之意。臣等以為與其逐漸撤還，莫若概行停止，較為直接。相應飭下南北洋大臣，趁各局用人之際，將出洋學生一律調回。一面妥訂章程，責成該局員親自管帶各童回華，庶免任意逗留，別生枝節。(81)

慈禧太后當日即批示同意，下令將幼童悉數撤回。李鴻章對此亦無回天之力。1881年7月，滿清政府撤回幼童的諭令傳至美國，幼童開始準備撤離。到1881年底，除已在美國病故者三人、中途輟學者二十三人，剩下的九十四名留美幼童，被分成三批"淒然回國"。名噪一時的幼童留美計劃就這樣落得中途夭折的結局。

留美幼童中途被撤回，一些洋務派深感惋惜，如洋務智識分子鄭觀應對陳蘭彬、吳嘉善破壞留美事業極為憤慨，在〈贈駐美副使容純甫觀察〉中，鄭觀應即賦詩云：

> 采采芙蓉涉遠江，中西學貫始無雙。
> 應嗟匡濟稀同志，都羨科名隸美邦。
> 鵬運八紘風在下，龍文百斛鼎能扛。
> 諸生海外將成曲，底事吳兒換別腔。(82)

他認為將留美學生"全數撤回，甚為可惜。既已肄業八九年，算學文理俱佳，當時應擇其品學兼優者，分別入大學堂，各習一藝，不過加四年工夫，必有可觀，何至淺嘗輒止，貽譏中外。日本肄業英、美、德、俄之學生，至今尚絡繹不絕"。(83)

時任中國駐日使館秘書的黃遵憲亦作長詩一首，鞭斥吳嘉善等人的這種倒行逆施行為，詩中寫道：

新來吳監督，其僚喜官威。
謂此泛駕馬，銜勒乃能騎。
徵集諸生來，不拜即鞭笞。
弱者呼暴痛，強者反唇稽。
汝輩野狼心，不如鼠有皮。
誰甘蓄生罵，公然揮老拳。
監督憤上書，溢以加罪辭。
（……）
郎當一百人，一一悉遣歸。
竟如瓜蔓抄，牽累何累累！
（……）
蹉跎一失足，再遣終無期。
目送還舟去，萬感心傷悲。(84)

然而，洋務派內也有些人對此不以為然。被世人視為洋務派後起之秀的曾國藩之子曾紀澤，從一開始就反對派遣幼童出國留學，說道：

> 昔年陳荔秋、容純甫率幼童出洋，紀澤侍先太傅前，陳說利弊。（……）當時言：美國君臣上下，不分等差。幼童未讀中國聖賢書，遽令遠赴異域，專事西學；上之不過為美邦增添士民，下之為各埠洋行增添通事、買辦之屬耳，於中國無大益也。(85)

曾紀澤對幼童留學所持的這種態度，事實上代表了相當數量的洋務分子的態度。

關於幼童留美計劃中途夭折的原因，往昔的研究多歸結為某些守舊派官員阻撓破壞以及美國政府施行排華政策、廢除《蒲安臣條約》等因素所致。但是，通過本文的研究，筆者認為除卻上述因素外，作為幼童留美計劃的創始人、策劃者與具體管理者的李鴻章難辭其咎，應對此負有不可推卸的責任。不容否認，在曾國藩去世、丁日昌後來也因病回籍不再過問留學事務的情況下，李鴻章對幼童留美事業曾起過舉足輕重的作用。可以說，正是他的籌劃與組織，並頂住了來自反對派的質疑，促成先後四批幼童成功派遣。然而，李鴻章畢竟“是中國新舊事物的混合物”(86)，本身具有雙重而又矛盾的人格特性，這種特性在留美幼童撤留問題上得以充份展示。從內心而言，李鴻章是極不願意裁撤留美幼童的。對此，幼童們似乎亦有所覺察。據幼童梁誠在1882年3月6日寫給美國友人的信中說：“他是‘幼童出洋肄業局’的創辦人，對我們慰勉有加。（……）他身為開明派之領袖，當然也有許多強有力的敵人。我們被召回並非其本意，而‘幼童出洋肄業局’之撤銷，身為創辦人的他是感到不快的。”(87)但是，李鴻章這種雙重而又矛盾的人格特性，還有其對“功”、“名”的過度看重，使其“行事好變遷，無一定宗旨”(88)。特別是“在留美幼童處境最危急的時刻，李鴻章未能勇敢地站出來，明白地表明自己的立場，公開上抗朝廷，下抑群臣”(89)，最終鑄成幼童留美計劃遭中途夭折的結局。誠如有論者所認為的：“顯而易見，在這一決策過程中如果李鴻章的態度不是基本讚同陳、吳的意見，而是堅決反對之，撤回事件便不會發生。”(90)筆者深以為然。

事實上，李鴻章對幼童留學事業態度的背後，折射出了李鴻章等洋務派的思想觀念，仍舊拘囿於“中學為體，西學為用”的樊籬內。李鴻章強調幼童中學教育、在留美幼童撤留問題上猶豫不決、出爾反爾，實際上就是因為“他始終未能衝破‘中體西用’的樊籬”(91)。他頭腦中固存的這種觀念，不僅導致幼童留美計劃遭遇中途夭折，而且也預示了後來整個洋務事業的命運與結局。如果說晚清幼童留美計劃中途夭折是中國近代留學史上的一幕悲劇，那麼毋庸置疑，這幕悲劇的導演者就是李鴻章。

【註】

（1）《同治十一年正月十九日曾國藩等摺》，中國史學會主編：中國近代史資料叢刊《洋務運動》（二），頁157，上海：上海人民出版社，1961年。

（2）近年，學界已有學者對此有所涉及，參石霓：《觀念與悲劇 —— 晚清留美幼童命運剖析》第四章第二節，上海：上海人民出版社，2000年；潘向明：〈留美幼童撤回原因考略〉，《清史研究》2007年第2期。

（3）夏東元：《洋務運動史》，頁409，上海：華東師範大學出版社，1992年。

（4）高宗魯：《中國幼童留美史 —— 現代化的初探》，頁26，臺北：傳記文學出版社，1986年。

（5）劉翎：〈留美幼童“美國化”與計劃中止 —— 試析留美幼童計劃夭折之原因〉，載《江蘇社會科學》2006年第5期。

（6）包括容閎自傳在內的眾多論著均言1847年返美係因布朗本人因病而歸，當係錯誤。高宗魯據1881年7月7日 New York Observer 及《新東方的締造者》（著者為 *William Elliot Griffis*）一書，認為1847年布朗牧師乃因妻病不得已返美，該說當為可靠。見（美）勒法吉（Thomas E. la Fargue）原著，高宗魯譯注：《中國幼童留美史》，頁25註釋（3），珠海：珠海出版社，2006年。

（7）（8）（9）（11）（12）（13）（14）（15）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，長沙：湖南人民出版社，1981年，頁22；頁23；頁63；頁70；頁84；頁85；頁86-87；頁88。

（10）《覆郭筠仙》，《曾文正公全集》，書劄卷三十二。

（16）《籌辦夷務始末》（同治朝）卷二五，頁10，故宮博物館影印本，1930年。

（17）李鴻章致總署函，見《海防檔．機器局》（二），頁13，臺北：中央研究院近代史研究所編，1957年。

（18）李鴻章：《覆曾相》，同治九年閏十月二十一日，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁173，上海：上海人民出版社，1961年。

（19）（22）曾國藩、李鴻章：〈遴選派幼童赴美肄業辦理章程折〉，《籌辦夷務始末》（同治朝）卷八十二。

（20）李鴻章：《李文忠公全集．奏稿》卷五三，〈肄習西學請獎折〉。

（21）《李文忠公全書．朋僚函稿》卷十四，〈覆李雨亭制軍〉。

（23）李鴻章：〈覆曾相〉，轉引自中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁173-174，上海：上海人民出版社，1961年。

（24）（美）勒法吉（Thomas E. La Fargue）原著，高宗魯譯註：《中國幼童留美史》，頁35，珠海：珠海出版社2006年版。

（25）高時良編：《中國近代教育史資料彙編：洋務運動時期教育》，頁876，上海：上海教育出版社，1992年。

（26）李鴻章：《李文忠公全集．奏稿》卷三〇，〈駐洋幼童匀撥經費折〉。

（27）〈光緒三年九月十三日直隸總督李鴻章等奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁163，上海：上海人民出版社，1961年。

（28）《李文忠公全集．朋僚函稿》卷十八，〈覆陳荔秋星使〉。

（29）《李文忠公全集．朋僚函稿》卷十九，〈覆陳荔秋星使〉。

（30）張之洞：《勸學篇．外篇》，“設學第三”。

（31）《籌辦夷務始末》（同治朝）卷八十二。

（32）《李文忠公全集．奏稿》卷十九，〈幼童出洋肄業事宜折〉。

（33）李圭：《環遊地球新錄》，頁68，長沙：湖南人民出版社，1980年。

（34）丁志華：〈第一個擔任海關副稅務司的中國人 —— 憶父親 —— 留美幼童丁崇吉〉，載《徐州師範大學學報》（哲社版）2005年第3期。

（35）汪兆鏞編纂：《碑傳集三編》卷十七，〈陳蘭彬神道碑〉。

（36）（37）（38）（美）勒法吉（Thomas E. La Fargue）原著，高宗魯譯注：《中國幼童留美史》，珠海：珠海出版社2006年版，頁38；頁12；頁16。

（39）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，頁108-109，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（40）溫秉忠：〈一個留美幼童的回憶〉，臺北《傳記文學》第37卷第3期。

（41）汪一駒著、梅寅董譯：《中國知識份子與西方 —— 留學生與近代中國（1872-1949）》，頁19，臺灣：楓城出版社，1978年。

（42）1881年7月23日《紐約時報》“*China in the U. S*”，轉引自臺北《傳記文學》第43卷第6期。

（43）《李文忠公全集．朋僚函稿》卷十九，〈覆陳荔秋星使〉。

（44）高宗魯：《中國幼童留美史 —— 現代化的初探》，頁26，臺北：傳記文學出版社，1986年。

（45）據有的學者研究，容閎並沒有慫恿學生荒廢中學，詳參石霓：《觀念與悲劇 —— 晚清留美幼童命運剖析》，頁135-137，上海：上海人民出版社，2000年。

（46）Yung Shang Him（容尚謙）：“The Chinese Education Mission and Its Influence”, *T'ien Hsia Monthly*, Vol. IX. No. 3 (Oct, 1939).

（47）《李文忠公全集．譯署函稿》卷十二，〈論出洋肄業學生分別撤留〉。

（48）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，頁23、頁88，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（49）〈同治十年七月十九日大學士兩江總督曾國藩等奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁153，上海：上海人民出版社，1961年。

（50）李鴻章：〈同治十一年四月初一日上曾相〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁174，上海：上海人民出版社，1961年。

（51）〈同治十一年四月十一日曾國藩等奏〉，中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁158，上海：上海人民出版社，1961年。

（52）〈同治十一年四月十一日總理各國事務奕訢等摺〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁160，上海：上海人民出版社，1961年。

（53）（美）勒法吉（Thomas E. La Fargue）原著，高宗魯譯注：《中國幼童留美史》，頁20，珠海：珠海出版社2006年版。

（54）〈同治十年七月十九日大學士兩江總督曾國藩等奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁155，上海：上海人民出版社，1961年。

（55）〈挑選幼童前赴泰西肄業章程〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁155，上海：上海人民出版社，1961年。

（56）錢鋼、胡勁草：《留美幼童 —— 中國最早的官派留學生》，頁73，上海：文匯出版社，2004年。

（57）〈光緒三年九月十三日直隸總督李鴻章等奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁163，上海：上海人民出版社，1961年。

（58）（59）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，長沙：湖南人民出版社，1981年，頁105；頁106。

（60）（美）何天爵：〈中國的海陸軍〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（八），頁471，上海：上海人民出版社，1961年。

（61）閔銳武：《蒲安臣使團研究》，頁77，北京：中國文史出版社，2002年。

（62）對於《蒲安臣條約》，國內學界長期以來褒貶不一。解放前，學者從條約保障華工在美利益及互惠對等原則出發，基本上持肯定態度。梁啟超即認為“彼條約實最自由最平等之條約”（梁啟超：《新大陸遊記》，《飲冰室合集》專集第五冊，頁149，北京：中華書局，1989年）；蕭一山亦主此條約的簽訂“為中外訂約以來最合理之事”（蕭一山：《清代通史》（三）卷下，頁861，北京：中華書局，1986年）。解放後直至上世紀80年代，學界對條約持完全否定態度，認為它實質上是美國對中國的侵略條約（詳參丁名楠等：《帝國主義侵華史》，頁215-218，北京：人民出版社，1986年）。近年有學者擯棄了簡單化傾向，對此條約及蒲安臣使團給出了較為客觀的評價（參見閔銳武：《蒲安臣使團研究》，北京：中國文史出版社，2002年）。

（63）閻廣耀、方生選譯：《美國對華政策檔選編 —— 從鴉片戰爭到第一次世界大戰，1842-1918》，頁191，北京：人民出版社，1990年。

（64）陳翰笙主編：《華工出國史料》第一輯（四），頁1330-1331，北京：中華書局，1985年。

（65）王鐵崖：《中外舊約章彙編》，第一冊，頁263，北京：三聯書店，1957年。

（66）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，頁106，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（67）劉伯驥：《美國華僑史》，頁567，臺北：黎明文化事業公司，1967年。

（68）易勞逸：〈清議與19世紀中國政策的形成〉，轉引自（美）劉廣京、朱昌峻編，陳絳譯校：《李鴻章評傳 —— 中國近代化的起始》，頁252，上海：上海古籍出版社，1995年。

（69）〈光緒六年十一月十六日江南道監察御史李文彬奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（五），頁249，上海：上海人民出版社，1961年。

（70）〈光緒七年五月十二日總理各國事務衙門奕訢等奏〉，中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（二），頁166，上海：上海人民出版社，1961年。

（71）舒新城：《近代中國留學史》，頁13，北京：中華書局，1989年。

（72）李鴻章：〈陳使由華盛頓來電〉（光緒七年正月二十一日到），中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（五），頁180，上海：上海人民出版社，1961年。

（73）李鴻章：〈寄吳子登〉（光緒七年正月二十二日），中國史學會主編：中國近代史料叢刊《洋務運動》（五），頁180，上海：上海人民出版社，1961年。

（74）《李文忠公全集．電稿》卷一，《覆陳使》。

（75）〈光緒七年二月初六日出使美國秘國大臣陳蘭彬摺〉，中國史學會主編：中國近代史資料叢刊《洋務運動》（二），頁164-165，上海：上海人民出版社，1961年。

（76）（77）李鴻章：〈論出洋肄業學生分別撤留〉，中國史學會主編：中國近代史資料叢刊《洋務運動》（二），頁178-179，上海：上海人民出版社，1961年。

（78）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，頁108-109，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（79）轉引自錢鋼、胡勁草：《留美幼童 —— 中國最早的官派留學生》，頁133，上海：文匯出版社，2004年。

（80）李鴻章：〈論出洋肄業學生分別撤留〉，中國史學會主編：中國近代史資料叢刊《洋務運動》（二），頁179，上海：上海人民出版社，1961年。

（81）〈光緒七年五月十二日總理各國事務衙門奕訢等奏〉，中國史學會主編：中國近代史資料叢刊《洋務運動》（二），頁165-166，上海：上海人民出版社，1961年。。

（82）（83）夏東元編：《鄭觀應集》（下冊），上海：上海人民出版社，1988年，頁1255；頁1254-1255。

（84）黃遵憲《人境廬詩草箋注》卷三。

（85）曾紀澤：《使西日記》，頁29，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（86）（美）福爾索姆：〈朋友、客人和同僚 —— 晚清幕府制度〉，轉引自《安徽史學》1993年第1期。

（87）高宗魯譯注：《中國留美幼童書信集》，頁63，臺北：傳記文學出版社，1986年。

（88）容閎原著，徐鳳石、惲鐵樵原譯，張叔方補譯，楊堅、鍾書河校點：《西學東漸記》，頁94，長沙：湖南人民出版社，1981年。

（89）石霓：《觀念與悲劇 —— 晚清留美幼童命運剖析》，頁160，上海：上海人民出版社，2000年。

（90）潘向明：〈留美幼童撤回原因考略〉，載《清史研究》2007年第2期。

（91）石霓：《觀念與悲劇 —— 晚清留美幼童命運剖析》，頁161，上海：上海人民出版社，2000年。

歷史塵封中閃耀光芒的唐廷樞

·環境、教育與早期實踐之影響·

□ 胡海建*

唐廷樞（1832-1892）是中國近代著名的買辦、實業家和晚清洋務官員，集官紳商於一體。

一、“中國可以沒有李鴻章，不能沒有唐廷樞！”

1873-1892年的二十年，唐廷樞在近代航運業、保險、鋼鐵、水泥、煤炭、冶金、鐵路、軍事、能源、電報、農業、畜牧、煤氣、外貿和近代外交領域都活躍着他的身影，並頗有建樹。他為中國的近代化奔走呼號，嘔心瀝血，直到染病逝世。他是中國近代化運動的推動者、參與者、實踐者；是近代工業文明的傳播者、宣傳者；還是近代東西文明的橋梁，他將近代西方工業文明、科學文明與東方文化集結交匯。唐廷樞是中國近代化運動的集大成者。“他（唐廷樞）是中國第一位現代買辦。今天，唐景星已被英國幾乎全部忘卻，但是他也許是中國近代歷史中最受人注目的、有買辦身份的人。他是中國第一個現代買辦。所謂現代，其意義是他經營了工業革命時代的產品——如蒸汽機輪船，以蒸汽為動力的開礦設備和鐵路等。在於他成功地組織商業資本列入合營公司，向公司發行股票。他是中國輪船招商局漫長歷史最初十年中的‘動力’；他是華北唐山附近開平煤礦的奠基者，管理該礦直至他1892年逝世為止。以後招商局與開平煤礦都幾經變遷，儘管如此，在唐氏的經營期間，兩者都是非常成功的。應該感激，在李鴻章的意願保護下，他得以在政府控制的架構下繼續發展。雖然唐氏在逝世時相對來說並不富有，但他的經歷，表現了一種有控制的冒險與善於隨機應變的傾向，他一方面能夠把中國商人與中國政府的資源或財力結合起來，另一方面也摻和了歐洲人與美國人的實際知識。他既愛國，又着眼於世界。”(1)難怪李鴻章說：“中國可以沒有李鴻章，不能沒有唐廷樞！”

二、“唐景星（唐廷樞）的出色事蹟，即使是在任何國家，也夠資格被稱為一名現代勇敢的創業者！”

唐廷樞是晚清貧苦農民的兒子，卻成為中國近代最早的留學生之一，與中國第一位留美博士容閎同為馬禮遜學校的第一批學生，這卻得益於農民父親的驚人之舉。他是一個一文不名的窮學生，卻成為中國近代傑出的工商業者，創造了數以千萬計的工業利潤和商業利潤。他靠的是知識，靠的是國家，靠的是開明政治人材。

唐廷樞在中國近代化的過程中是一位勇敢的探索者，開拓者，創造者，他在中國近代留下了多個第一：

1842年，入香港馬禮遜學校讀書，成為中國近代最早的留學生之一；

1862年，由廣州經緯堂出版了由他所著的中國第一部《英譯集全》；

1873年，改組輪船招商局，創立中國近代第一個國有股份制企業；

1876年，創辦了中國第一家保險公司——仁和水險公司；

1877年，創辦了中國內地第一家用西法開採的煤礦——開平煤礦；

*胡海建，廣州暨南大學歷史學博士、華中師範大學博士後，現任肇慶教育學院院長。

1879年，派合眾號試走檀香山、舊金山，開闢了第一條直達美國的海上航線；

1880年，開挖了中國第一條輸煤運河——蘆台至胥各莊運河；

1880年，主持建成了中國第一條自建標準距鐵路——唐胥鐵路；

1880年，使用中國第一臺蒸汽機車——“龍號”蒸汽機；

1881年，派海琛號遠航英國，開闢了第一條遠航英國的海洋航線；

1883年，開採中國第一家塞外銀礦——承平三山銀礦；

1886年，創辦了中國第一個鐵路公司——開平鐵路公司；

1887年，創辦了中國第一座水泥廠——唐山細棉土廠。

所有的第一，都凝聚着唐廷樞的知識、智慧、才幹與勇氣。唐廷樞開創的開平工業基地堪稱“中國近代民族工業的搖籃”。1984年英國著名的跨國企業怡和洋行出版《薊草與翡翠：怡和洋行150週年特刊》，其中這樣評價唐廷樞：“唐景星的出色事蹟，即使是在任何國家，也夠資格被稱為一名現代勇敢的創業者。很清楚，他不僅在怡和開創他的事業，而且通過這個關係，在他所進行的有政府贊助的遠航與採礦事業中繼續得益，其中有許多方案有助於中國的現代化。這一點，在唐挑起與西方企業及其產品作競爭的愛國事業後，顯得更加正確。由此，香港的英國企業，在廣泛發展中的領先地位，引起中國越來越多的關注。英美自由貿易與沿海中國商人之間的協作與競爭，在條約規定下促進了一個時代的發展，實際上對這個農業－官僚國家的轉化，起了一定的作用。”(2)

三、實業家、教育家、政治家輩出的家庭——子侄唐國安、唐紹儀成為國家棟樑。

唐廷樞不僅自己走上實業救國之路，而且在他的影響下，兄弟子侄中也是人材輩出。其兄唐廷植(茂枝)也曾在馬禮遜學校讀書，後留學美國，回國後曾繼任怡和洋行買辦；唐廷樞籌辦開平煤礦，唐廷植努力奔走，在上海籌集股金，使開平煤礦順利開辦；他還是一位愛國者，在海外利用自己所學的知識和影響積極維護華僑的利益。其胞弟唐廷庚（應星）也曾當過上海輪船招商局上海分局經理，在光緒六年（1880）三月二十一日，被湖廣總督李翰章等奏請加三品銜。他的族兄唐國泰（翹卿）當過匯豐銀行買辦和上海茶業公所董事，開辦恆順宏茶棧。族兄弟唐瑞枝（瑞芝），當過漢口阜昌銀行買辦，開辦厚生祥茶棧。他的兒子唐玉田曾在豫北一帶從事工商業活動，卓有成效，開設公司，從事機器麵粉業，採辦直隸磁州、河南彰德兩處所產煙煤，獲利頗豐。其侄唐傑臣曾留學美國，也當過怡和洋行買辦，曾擔任上海內地自來水公司之總辦，並為廣肇公所之總董。特別是他的兒子唐介臣（國安）留美回國後曾在開平煤礦任職，並擔任過清華學堂第一任校長，成為著名的教育家。其侄唐紹儀也留學美國，後成為清末民初著名的政界人物，擔任過中華民國臨時政府內閣總理，成為近代著名的政治家，在袁世凱時期的“南北和談”、建立中華民國、推進中國政治民主化等方面都作出了重要貢獻。

四、唐廷樞逝世，外國使館下半旗致哀。

1892年10月7日，唐廷樞在天津病故，翌日《捷報》發表沉痛的消息：“唐景星先生於昨天中午逝世，這使所有關心中國進步的人都感到哀悼。”(3) 李鴻章親自主持了公祭儀式，痛泣之曰：“要找一個人來填補他的位置是不容易的。”(4) 唐廷樞之去世，中外各界深表惋惜，各國駐津領事館在公祭日下半旗致哀；在靈柩南歸途中，有十三個國家的商務員搭乘專船護送至毗鄰澳門的唐家灣海面才離去。英國太古、怡和兩輪船公司的商船，均鳴長笛三聲，以示最後之告別。唐氏的墓地選擇在今珠海市吉大村一處山頭。“唐景星的一生，標誌着中國歷史的一個時代。他的死（……）是一個持久的損失。”(5)

唐廷樞逝世已逾百年，他所開創的近代化事業和今天改革開放走向世界的中國有着驚人的相似之處，現實與歷史、今天和昨天彷彿在重逢對話。我們研究唐廷樞，讓歷史塵封中的唐廷樞放射出穿越時空的光芒，也是為了完成他未了的事業，為了中華民族的偉大復興。

唐廷樞生活的時代是中國逐步淪為半殖民地半封建的時代。英、法、美等西方各國相繼在19世紀上半期完成工業革命，為了推銷其“過剩”的工業品和掠奪原料，逐漸地對東方各國進行軍事侵略和經濟掠奪。

同時，他們也在東方各國進行宗教、文化、教育活動。唐廷樞就讀的馬禮遜教會學校就是英國傳教士於1839年在中國創立的。唐廷樞出生地唐家毗鄰澳門，具有地緣優勢。唐家人在與澳門的經濟、文化、生活的各種交往中，開始朦朧地接受西方的一些先進事物，這是唐廷樞能最早接受到西方教育的重要原因。他所接受的這段教育使他畢業能後得心應手地在英人開設的巡理廳和海關從事工作。

環境對唐廷樞的影響

唐廷樞，號景星，亦作鏡心，1832年出生於廣東香山縣唐家灣（今珠海市唐家灣鎮）一貧寒之家。他於1892年10月7日在天津逝世時，是日上海《北華捷報》發表文章說：“唐廷樞的一生，標誌着中國歷史的一個時代，他的死（……）是一個持久的損失。”(6)

唐廷樞生活的時代，正是中國淪為半殖民地半封建的時代。當時的中國，在清王朝的統冶下，頑固地實行閉關鎖國的政策，自認為除了“大清”以外其餘都是蠻夷之邦，對西方資本主義的新事物和進步的文化緊閉大門。當時英、法、美等資本主義國家相繼完成工業革命。工業革命促進了生產力的成倍增長。為了推銷工業品，掠奪工業原料，西方列強加緊對外侵略，古老、閉關、落後的中國便成為了西方列強的侵略目標。

1839年6月3日林則徐虎門銷煙，向全世界顯示了中國人民反侵略的堅強決心。虎門銷煙的消息傳出後，英國資產階級當中掀起了一陣戰爭的狂熱。1840-1842年，英國發動了侵略中國的第一次鴉片戰爭，中英雙方先後在廣州、廈門、定海、鎮海、寧波等東南沿海激戰，中國軍民雖然英勇戰鬥，不畏犧牲，但最終因為清王朝的腐敗無能而遭到失敗。清政府相繼被迫與英、法、美簽訂喪權辱國的中英《南京條約》及附件、中法《黃埔條約》、中美《望廈條約》。根據這些條約，中國開放廣州、廈門、福州、寧波、上海五處為通商口岸；割讓香港給英國，賠款白銀兩千萬兩，開闢租界，實行協定關稅，列強取得領事裁判權和片面最惠國待遇；外國商船、兵船自由出入中國領海，弛禁天主教等，使中國喪失領土主權。由此，中國邊疆開始出現新危機，中國的關稅權、司法權、航海權被破壞，租界成為侵略中國的據點。弛禁天主教為傳教士利用宗教侵華披上了合法外衣。從此，外國傳教士就和商品、鴉片一道源源入侵中國，成為西方列強侵略中國的重要手段。

外國資本主義憑藉不平等條約，加強對中國的經濟侵略，租界成為對華經濟侵略的據點，興辦各項企業，諸如開設行棧、設立碼頭、開設金融機構、創辦報刊、開設船塢等等，便利了外國資本家對華輸出商品和掠購原料。外國商品潮水般地湧入中國市場。“他（璞鼎查）已為他們的生意打開了一個新世界，這個世界是這樣的廣闊，傾蘭開廈全部工廠的出產也不夠供給她一省的衣料。”(7) 這使中國社會經濟產生了前所未有的變化。

東南沿海地區，小農業和家庭手工業相結合的自給自足的自然經濟開始解體。價廉物美的洋布洋紗等機器產品充斥中國市場，排斥中國的土布土紗，使中國的手工業遭受沉重打擊，從事家庭手工業的農民和從事手工業的勞動者面臨失業的危機。鴉片走私更加嚴重，白銀大量外流，銀價上漲。1844年銀一兩拆銅錢至一千七百餘文，到1850年增至二千二百餘文。銀兩愈貴，農民負擔加重，生活愈困難。更為嚴重的是使國庫空虛，政府財政危機加重。據統計從鴉片戰爭以後的二十多年，因國內戰爭支出的軍費就高達4.22億兩(8)之多。國庫的儲銀急劇下降，最低點的咸豐至同治年間僅一百餘萬兩，相當於道光年間的1/15、乾隆年間的1/45。“實銀”就更少了，大約祇有十萬餘兩，咸豐八年至同治三年甚至跌至六萬餘兩。(9)另外，50年代始清政府就不斷地舉借外債，至80年代中期，每年還本付息已佔財政總支出的3-6%。(10) 這樣，財政日益竭

蹶的清政府祇有靠借債度日，更無從談起投資創辦民間實業，但卻為近代中國新的階級關係的產生提供了一定的發展空間。

隨着中國社會經濟的變化，中國的階級關係也相應地發生變化。在外國資本家創辦的船塢和工廠裡，出現了受僱於外國資本家的中國工人，這就是中國最早的一批近代企業工人。同時也產生了中國早期的買辦，吳健彰、徐寶婷、徐潤、唐廷樞、唐翹卿、莫仕揚等就是早期著名買辦豪商。他們是外國資本主義入侵之後半殖民地中國的產物，成為外國資本家在中國進行經濟侵略的經紀人，也是清朝統治者勾結外國資本主義的媒介。

地處廣東南部的珠江三角洲地區，既是外國資本主義侵略的前沿，也是開風氣之先的地區。廣州、虎門、香港等地在鴉片戰爭中曾是中英雙方交戰的重要戰場，鴉片戰爭結束後，成為中國主權遭破壞最早的地區。香港割讓，領海主權、關稅權、司法權等被破壞、外國商品輸入、教會勢力滲透，珠江三角洲地區首當其衝。五口開市後，清朝的閉關政策於是解體，廣州作為唯一通商口岸，由“十三行”壟斷貿易的歷史一去不復返。在珠江三角洲地區產生了一大批為外國資本家經銷棉毛織品、鴉片等進口商貨和收購絲、茶等出口商貨的新興商人，即中國近代的買辦商人。怡和洋行的唐廷樞、唐廷植，寶順洋行的徐潤，匯豐洋行的唐翹卿，太古洋行的莫仕揚、莫藻泉、莫幹生，旗昌洋行的吳健彰等人，均出生於珠江三角洲。買辦商人在與外國資本家打交道的過程中，逐漸學習西方先進的管理知識、管理技術，學習西方語言，瞭解西方歷史地理，成為最早接受西方文明的中國人。但由於時代的局限和自身經濟利益的局限，他們還不可能達到“師夷長技以制夷”的境界；直到60年代後，他們才發展成為具有封建性、買辦性和民族性的洋務派。

香山唐家實為珠江三角洲南部的一處小港灣，原本是一個很荒僻的地方，鄉民們過着“日出而作，日落而息，鑿井而飲，耕田而食”的貧苦生活。但自澳門開埠後，這裡竟得風氣之先，其社會、經濟、文化、教育等都在不斷發生變化。

明朝末年，唐家村人開始衝破了單一農業生產而向經貿方面發展，到清朝的乾隆至道光年間，“廣州十三行”的貿易活動日趨活躍，澳門更是“商賈雲集”。香山唐家村處於澳門與廣州之間，享有地勢之優越，這裡的人們於是有機會接觸許多外國的新鮮事物，有一部分人不再種田而是外出經商販運去了。《子英房譜》記載廣禮房[11]的十六世祖士功“赴瓊南種植檳榔，獲利甚豐”[12]；廣禮房唐逸才道光末年（1850）“客港澳經商，家稱小康，獲翠微吳建章觀察代捐中議大夫恩賜修職佐朗（九品）”[13]；廣禮房唐棣華“少有遠志，道光中，挾資本營業洲，創合隆雜貨店，往來梅錄之間，囊篋充盈”[14]。可見唐家村人早在17世紀就因地理位置的優越，視野漸開，傳統的重農抑商思想開始改變，單一的傳統農業經濟已受到來自外部和內部的衝擊。唐家人開始往來於港澳、海南、內地經商販運，獲利較豐，到鴉片戰爭前夕，這種勢頭更猛，開始出現了積蓄豐厚的富商鉅賈，經營範圍也由港澳擴展到內地福建、上海、漢口、廣州。道光七年（1827）梁尚舉撰寫的〈重修三（間）廟碑文〉記載：“唯自乾隆四十二年（1777）重修後，風俗敦龐，人心厚懿，士氣騰茂，農穀豐登，商賈往來之繁，魚鹽居積之富，迨有過之而無不及。”[15]隨着鄉外出經商活動的頻繁，商品經濟日益活躍，農產品、手工業產品轉為商品的速度加快，這不僅促進了農業、手工業的發展，也加速了商貿往來的頻繁。特別是在進行商品經濟的過程中出現了一批富商鉅賈，他們除了樂善好施捐獻鄉里外，還積極參加近代經濟建設，積極創辦民族工業。

隨着單一農業經濟的突破、商貿的頻繁，人們的眼界開闊了，思維方式開始發生了變化。香山唐家人開始離開家鄉，到上海、廣州、港澳，甚至東南亞、美洲去開闢新事業。這不是簡單的背井離鄉漂洋過海，而是在新事物、新經濟影響之下人們思想的一次解放。

咸豐五年（1855）唐步瀛寫的《金山埠記》載：“道光二十八年（1848），有花旗夷人載貨趁諸國，中途遇風漂至一山，杳不識其名，偶登彼汲水，見

坑邊毫光閃鑠與砂礫雜處，夷人詫曰：此黃金也！（……）到山開埠，即金山。（……）由是傳播中華。”(16) 這實際上就是記載舊金山發現黃金的過程及舊金山開埠和對中國的影響。北美舊金山發現黃金後，許多有一定商品思想基礎的中國人就加入到美國的“淘金熱”中去了。“道光二十九年（1849），有侄由上海回家，告余曰，欲往金山，（……）遂於四月與數人同往，（……）果有大獲。由香港揚帆一路向東，過日本國後，由東轉北，海天湏洞，上下一色，七十餘日到埠。（……）廿九、三十年間，掘金多為夷人，唐人僅數百人。（……）咸豐六年（1851）後，唐人源源而來，即如我都，大鄉六七百人，小鄉二三百人，他如外縣外府更難僕數。”(17) 從道光二十九年（1849）美國舊金山發現金礦到咸豐六年，唐家村由數人到數百人去美國舊金山開礦，說明漂洋過海開發新事業不祇是少數人的行動，而是帶有普遍性的群眾自發活動。在這種自發的勞力輸出現象之中，香山縣特別是毗鄰澳門前沿的唐家灣實則已走在中國的前沿。在這些人中，有的“大行其志，則業豐盈，乃納粟得官”(18)；有的“獲利大豐”，捐獻鄉里；有的則定居“金山”，成為華僑，這些人經濟地位的變化對文化教育的要求也就相應地發生了變化，他們對自己子女的教育內容、教育形式的要求與期望值也發生了很明顯的變化。

唐家灣自澳門開埠以來，經濟結構開始發生變化，在從事商貿的經濟活動中產生了一批富商大賈。人們的行為方式明顯發生了變化，敢於遠離家鄉，遠離祖國，鋌而走險，遠去美國舊金山淘金。在經濟活動和行為方式變化的過程中，社會風氣、教育理念也發生了變化，唐家灣人樂於樸素地接受西方先進事物，尤其是教育方式的變化，成為殷商富戶的“唐家人”紛紛送子弟出洋留學或者去大城市的“洋學堂”讀書，不僅是“淘金”暴發者有意栽培他們的子弟，連貧寒之家也都以自己獨特的方式培養自己的子弟。容閎在《西學東漸記》中這樣敘述：“予生於彼多羅島（Pedro Island）之南屏鎮。鎮距澳門西南可四英里。”(19)“1834 年，倫敦婦女會在遠東倡女學，英教士古特拉富之夫人（Mrs. Gutzlaff）遂於是時蒞澳，初設一塾，傳授女生。未幾復設附塾，兼收男生。其司事某君，予同里而父執也，常為予父母道古夫人設塾授徒事。”(20) 容閎出生地距離澳門很近，祇有“四英里”，所以澳門的變化很快就影響到了他家鄉。英國教士在澳門辦學這一消息自然而然地傳到南屏鎮。當時許多中國人已經在澳門、香港從事行業不同的工作，容閎父親的朋友、唐廷樞的父親唐寶臣就是其中的代表。他們在港澳看到商賈雲集，商業繁榮，統治秩序井然，瞭解到知識的重要，社會的進步，於是萌發讓自己的兒子或朋友的兒子入西式學校學習之念。“意者通商之後，所謂洋務漸趨重要，吾父母欲先著人使，冀兒子能出人頭地，得一翻譯或洋務委員之優缺乎？”(21) 容閎的父母讓容閎入讀澳門的英國教會學校，是希望兒子學到西方的知識後能成為一名翻譯或洋務委員，唐廷樞的父親也祇是想讓自己的兒子將來能成為英國人手下的一個僕人。唐廷樞、容閎就是這樣走出自己的家鄉接受西式教育的。

香山特別其所轄的現珠海地域自澳門開埠後，由於地理位置的優越，得風氣之先接受西方先進事物，經濟結構由單一農業向經貿發展，人們的思想和行為方式都在不斷變化。尤以唐家為中心的香山人氏，或則漂洋過海，或則到澳港東南亞，或則到廣州、上海、漢口等國內大城市闖世界，開闢自己的新事業。這些人在經濟地位變化、接受新事物後思維方式亦起了變化，對子弟們讀書學習的要求也發生了變化，他們需求優質的與西方接軌的現代教育。這種教育方式培養出來的人材則剛好適應近代化中國的需要，於是以唐家為中心的香山縣在近代出現了近代化的智識人材群體。

鴉片戰爭後，不平等條約簽訂，五口通商、沿海大小港口開放，外商紛至遝來尋找商機，他們需要代理人“架橋鋪路”，於是“買辦階層”就在這個特殊的時期和環境中產生，而開風氣之先的唐家灣畔一個買辦實業群體便應運而生，甚至出現了買辦世家。唐廷樞、唐廷植、唐紀常、唐傑臣兄弟叔侄三代四人擔任怡和洋行買辦長達五十年；莫仕楊、莫藻泉、莫幹生祖孫三代連任太古洋行買辦長達六

十年；徐昭珩、徐瑞珩、徐潤叔侄三人連任寶順洋行買辦長達十六年；唐瑞芝、唐朗山兄弟任漢口俄商阜昌洋行買辦長達三十年；還有寶順洋行買辦盛恆山、上海匯豐銀行買辦唐翹卿、英商香港渣打銀行總買辦容配錦、美國旗昌洋行買辦吳建彰（……）。唐家灣為整個早期的買辦階層輸送了大批骨幹力量，唐廷樞就是買辦群體中的一個重要代表。

自南宋紹興期間香山建縣以來，珠海一直屬香山縣管轄，至1953年5月，珠海始建縣治。珠海地處珠江口南海濱，毗鄰港澳，總面積僅7,555平方公里，在近代已成為一個群英薈萃之地，出現了一個近現代人材群體，其中可數之為全國“第一”的人材就很多，包括中華民國第一任內閣總理唐紹儀、中國資產階級革命團體興中會第一批會員鄭仲、中國華南地區第一位系統傳播馬克思主義的人物楊匏安、中華全國總工會第一任委員長林偉民、歷史上時間最長的一次罷工（省港大罷工）的領導人蘇兆征、中國第一位留美博士並為首任駐美副公使容閎、中國第一批赴日留學生唐寶鍔、創建中國最大百貨公司的蔡昌、最富傳奇色彩的文藝家蘇曼殊、商界王子並為中國駐檀香山首任領事陳芳（……）。這些祇是珠海人材群體中的一小部分，現在單獨論述一下被譽為“中國第一企業家”的唐廷樞。

唐廷樞接受的教育及其早年實踐

唐廷樞是馬禮遜學校最早的六名學生之一。他的入學得益於他忠厚老實的父親之明智選擇。唐廷樞在馬禮遜學校學習六年，系統而紮實地學習了地文、算術，特別是英語。他畢業後幹過拍賣行的助手，在香港英國人開設的巡理廳當過翻譯，後到上海擔任海關職員。系統而紮實的學習，為唐廷樞以後振興民族工業，打下了深厚的知識基礎；而在拍賣行、巡理廳和海關的工作，則使他熟悉了大量國際法律知識、經濟知識、各種海關法例和海關規章制度，對他今後創辦和振興民族工業，維護民族利益起了很重要的作用。唐廷樞的父親唐寶臣，是一個地地道道的農民，他在唐家灣由農到商的歷史性轉變中，既未去淘金，亦未去經商，而是到香港馬禮遜學校布郎校長手下當名聽差，其目的祇是為了掙些錢養家餬口。其時唐寶臣家境非常貧寒，父親唐尚勳已垂垂老矣，夫人梁氏在農田勞作，而且有了四個兒子（即長子廷植、次子廷樞、三子廷庚和四子廷堅），全部生活重擔都壓在他一人肩上，光靠種田砍柴根本無法維持生計，祇好另謀生路，以撐起這個苦難之家。

香港的聽差生活，令唐寶臣大開眼界。他不僅見到了商賈雲集的繁榮，而且見到了英國人是如何靠強權和知識統治這塊土地的。他萌生了一個強烈的願望，那就是千方百計要讓兒子們到香港來讀書，然而其目的並不是要當商人，而是要像容閎的母親那樣讓兒子在英國商人手下當僕人，這種想法在當時的鄉人同胞中很普遍。他想出了一個出賣苦力的主意，即以給布朗當八年聽差作為條件來換取讓兩個稍大的兒子進入馬禮遜學校讀書。布朗深為這位樸實勤勞而富遠見的老農民作出如此驚人之舉而感動了，不僅欣然答應，而且很快就與之簽訂了長達八年的工役合同書。於是，唐寶臣兩個稍大的兒子進入了剛剛開辦不久的馬禮遜教會學校，成了布朗早期的中國學生，他倆就是1827年12月出生的長兄唐廷植和1832年2月出生的唐廷樞，一個年僅十五歲，一個年僅十歲。

在當時士大夫認為不可能的事，卻讓貧窮的唐家村民唐寶臣實現了，而且一送就是兩個親生骨肉，這真是馬禮遜學校的奇蹟。1842年（道光二十二年）唐寶臣帶着兩個兒子進入了馬禮遜學校，轉眼四年即逝。壽爾的《田鳧號航行記》載：“招商局現在的經理唐鏡心和他的一個兄弟，都是Brown醫生早期的學生。他們是Brown醫生的一個苦力的兒子，唐鏡心開頭在海關、以後在怡和洋行任職。據我所知，他是從怡和被找來經理招商局的。”(22)

壽爾在《田鳧號航行記》中說的Brown就是布朗，學校就是馬禮遜學校，招商局的唐鏡心，實際上就是唐廷樞，他號景星，亦作鏡心。容閎在《西學東漸記》中載：“予入校是在1841年，先我一年而入者已有五人，黃君勝、李君剛、周君文、唐君

傑與黃君寬也。”[23] 1848年，唐廷樞從馬禮遜教會學校畢業，1878年6月上海《遠東月報》載：“唐廷樞其早年教育，自1842年(道光二十二年)至1848年（道光二十八年）所受之於香港馬禮遜教會學校。”[24] 唐廷樞後來也自稱：“我曾經受過徹底的英華教育。”唐廷樞畢業時年僅十六歲，便開始當起了“僕人”。他在香港一家拍賣行當上了職位很低的助手，一幹就是三年；因為收入過於低廉，所以在1851年他十九歲時，到香港英人開設的巡理廳當翻譯；而到1858年被大伯樂李泰國[25]發現擔任上海海關副大寫。這是唐廷樞第一次到達上海，成了他走向洋行買辦命運的轉捩點。此時的上海，正是中西互市的高峰期，各國商賈雲集滬上，中國商人也趨之若鶩，遂令上海灘空前發達起來。唐廷樞就是在這種背景下來到上海的。

從1858年到1859年，唐廷樞在上海海關工作得非常出色，遂被提陞為正大寫及總翻譯。然而，微薄的薪水令他並不快活，所以到1861年，他一方面供職於上海海關，另一方面開始與英國怡和洋行發生接觸，代理該行長江一帶生意。怡和洋行[26]是沿用的習慣稱呼，它的實際名字是“渣甸－麥迪遜公司”（Jardine-Matheson and Co.）。唐廷樞在上海海關工作期間，與上海怡和洋行經理J．惠代爾（J. Whifall）日漸熟悉，加上他經常往返於上海與香港、漢口等口岸之間，代理一些攬載生意，實際是順理成章的事。

唐廷樞於1842-1848年接受了六年西式教育，1848-1851年在拍賣行當了三年助手，1851-1858年在香港殖民機構當了七年翻譯，1858-1861年又在上海海關擔任了三年高級翻譯，1861年離開海關在怡和洋行代理長江一帶生意，兩年後擔任買辦。這段時期對唐廷樞一生來說是積累和準備的二十年，其間他打下了深厚的知識基礎，積累了豐富的工作經驗，熟悉了許多國際規章制度，具體可歸納為幾個方面。

他通過自覺的刻苦學習，具備了深厚的語言和文化知識。容閎在《西學東漸記》中記載他在馬禮遜教會學校學習的科目時說：“校中教科，為初等之算術，地文及英文、國文。英文教課列在上午，國文教課則在下午。予惟英文一科，與其餘五人同時授課，讀音頗正確，進步亦速。”[27] 馬禮遜教會學校初設澳門，後遷香港，該校的教學與傳統的中國教學具有完全不同的內容，不設中國的四書五經，而是英文、國文、算術、地文。這在當時的中國實屬新生事物，這些教學內容有利於學生接受西方的先進思想、科學技術。教學的目的也不同，宣稱教學不是為了謀取功名，而是學習有用的語言、算術、地文，可終生受用。特別是該校老師，全為美國名牌大學畢業生。最初主持校務者為勃郎先生。“先生美國人，1832年由耶路大學（Yale University）畢業，旋復得名譽博士學位，乃於是年（1839）2月19日偕其夫人蒞澳，以其生平經驗從事教育，實為中國創辦西塾之第一人。”[28] 第二位老師為火威廉麥克，“亦為耶路大學之畢業生”[29]。這些老師特別是啟蒙老師勃郎先生，不但學識淵博，而且教學經驗豐富。“未入耶路大學之前，固已具有教育上經驗矣。故對於各種學生(……)均能審其心理而管束之。”[30] 所以馬禮遜學校培養的學生教學質量好。唐廷樞就是這種高素質、高水準的英語學校培養出來的高材生，加之他本人的秉賦，所以他在1848年離開馬禮遜學校時英語才華已非常引人注目，人們不僅稱贊他“英文寫得非常漂亮”[31]，“英文是這樣地精通”[32] 而且稱贊他“說起英語來像一個英國人”[33]。

唐廷樞在香港從事的翻譯生涯中，最突出的貢獻是1862年廣州緯經堂出版了他的《英語集全》，這是中國人自己編著的第一部英漢辭典。這部辭書共六卷，合464個單詞，內容包括天文、地理、日常生活、工商業、官制、國防等，第六卷中有一節為“買辦問答”，收入三百多個單詞。

唐廷樞在《英語集全》的序文中稱：“余幼時偶與二三友人到澳門一遊，將及澳，見官汛炮臺房屋，枕行傾倒，志其故，曰：為番人滋事所致。及抵澳，見蕃人樓臺廟宇宏壯可觀，其炮臺船隻堅固卻與內地不同。（……）洋務中人，多來問字，(……)因睹諸友不懂英語吃虧者有之，受人欺瞞者有之，或因不曉英語受人凌辱者有之(……)”[34] 其序文反映了唐廷樞早期就認識到要想順利與外國人

交往必須懂得外文和國際慣例用語。該書為當年學英語的人解決了不少困難，從中可窺見唐廷樞的品德學識和愛國情懷。

在香港殖民政府工作的十年中，他積累了大量的國際法律知識，特別是認清了帝國主義施諸中國人的那套不平等條約的伎倆。他在上海海關工作中，熟悉並經常運用大量海關法例、國際海關規章制度，為他以後嫻熟地運用這些條例去保護中國人的航運事業和保險事業打下了基礎。後來的許多事情得以證實這點。如1873年朱其昂購買的“拉普蒂克”（Laptek）輪船從英國抵達上海，唐廷樞和史柏丁到船上查看，看遍了船隻的各個部分，發現該船所列的90a級與實際不符，便拒絕接受這艘船隻，被對方製造廠家告上了法庭。唐廷樞勇敢出庭供證。他憑藉深厚的船舶知識和法律知識終於勝訴，拒絕接受這艘船。1873年8月，他從英國購買了一艘新船“和眾號”，後來證明它非常適宜於中國的沿海貿易。以後在收購美國旗昌輪船公司，兩次齊價合同等經濟外交中，唐廷樞均顯示了其知識的深厚功底和運用法律法規的靈活與機智，這對保護民族利益、維護民族權益，收回利權皆作出了重大貢獻。

【註】

（1）（2）Maggie Keswick (ed), *A Celebration of 150 Years of Jardine, Matheson & Co - The Thistle and the Jade,* 頁111。

（3）《捷報》，1892年10月14日，頁562。

（4）唐有淦：《唐家村村史》，珠海市政協文史資料委員會、珠海市香洲區政協文史資料委員會聯合編印，1989年版，頁85-87。

（5）（6）《北華捷報》，上海，1892年10月7日。

（7）〈英國資產階級紡織利益集團與兩次鴉片戰爭的史料〉（下）《經濟研究》，1995年第2期。

（8）（9）彭澤益：《十九世紀後半期的中國財政與經濟》，人民出版社。1983年版，頁136；頁84-85。

（10）徐義生：《中國近代外債史統計資料》，中華書局，1962年版，頁58。

（11）唐姓，南宋寧宗皇帝年間自南雄南遷，經二世、三世、四世，至五世子英公居唐家，生六子，長廣禮，次廣達，五廣通，六廣潤，餘二房無嗣。

（12）（13）（14）（16）（17）唐步瀛：《子英房譜》，民國二十三年申戌春，現為私人珍藏。

（15）碑文保存於唐家三間廟聖堂廟。

（18）唐步瀛：《廣禮房譜》，民國二十年申戌春，現為私人珍藏。

（19）（20）（21）容閎：《西學東漸記》，中州古籍出版社，1998年版，頁67。

（22）壽爾：〈田鳧號航行記〉，中國史學會編：《中國近代史資料叢刊．洋務運動（8）》，上海人民出版社、上海書店出版社，2000年版，頁423。

（23）前揭容閎《西學東漸記》，頁73。

（24）〈遠東月報〉，1878年6月，前揭《洋務運動》（8），頁149。

（25）李泰國（1832-1898），英國人，1855年任上海江海關稅務司。1858年（咸豐八年）6月隨英法軍隊到天津，參予起草了《中英天津條約》，26日清朝欽差大臣桂良、花沙納與英國全權代表額爾金在天津正式簽訂，共五十六款，附有〈專條〉。主要內容：1）英國公使得駐北京，並在通商各口設領事官；增開牛莊、登州、臺灣（臺南）、潮州、瓊州、漢口、九江、南京、鎮江為通商口岸（後來開埠時，牛莊口岸設在營口、登州口岸設在煙臺、潮州口岸設在汕頭）；2）耶穌教、天主教士得以自由傳教；3）英國人得往內地遊歷、通商；4）英國商船可以在長江各口往來；5）中英兩國派員在上海舉行會議，修改關稅稅則；6）中國給英國賠款四百萬兩；（7）確定領事裁權和片面的最惠國待遇。1859年，李泰國出任中國海關總稅務司，自此作為中國主權象徵的海關和中國稅收主要來源的關稅，完全為英國列強所控制。

（26）怡和洋行（Jardine-Matheson and Co.），成立於1832年，是一家老牌的英商企業，在中國和日本倒運鴉片、生絲、白銀、茶葉、煤炭等，是它在東南亞的主要經營項目，尤其是茶葉，是中國出口的最大宗貨物。在中國飲茶已有兩千多年的歷史，直到16世紀末與17世紀初才傳入歐洲，逐步在荷蘭和葡萄牙流行起來，小量出口到英國，在倫敦的加拉維（Garraway）咖啡室和查爾斯二世布拉肯塞(Braganza)的凱塞琳宮殿，放入東印度公司老闆們的銀盃中。從1676年起，當康熙皇帝頒法令允許在廣州進行茶葉貿易到1834年英國政府中止《茶葉壟斷貿易法》為止，東印度公司一直是合法將茶葉輸入大英帝國的機構。1783年，輸入英國的茶葉共六百萬磅；1833年，該公司船隊首航澳州、雪梨（悉尼）運去大批茶葉；1834年，東印度公司委託該行一次將六百箱茶葉運往倫敦，每年自中國輸出茶葉達三億磅；同年由於英國政府中止了東印度公司的專利，使其他英商也獲得了銷售權，大肆從中國輸出茶葉，而在上海經營茶葉的華商除了與英國商人交易以後，也開始與其他國家的商人進行交易。

（27）（28）（29）（30）前揭容閎《西學東漸記》，頁73；頁75；頁75；頁74-75。

（31）劉廣京：〈唐廷樞之買辦時代〉，《清華學報》1961年6月頁145，1864年9月27日，致J. 惠代爾的信。

（32）1864年9月27日，致J. 惠代爾的信，前揭劉廣京〈唐廷樞之買辦時代〉，頁145。

（33）1873年1月6日上海瓊記洋行致香港瓊記洋行何德；前揭劉廣京〈唐廷樞之買辦時代〉。

（34）前揭劉廣京〈唐廷樞之買辦時代〉，頁157。

“尚留微命作詩僧”
·蘇曼殊散論·

口 劉景松*

蘇曼殊（1884-1918），原籍廣東香山（今珠海市），文學才子，晚清名僧，有“花和尚”、“曼殊大師”、“革命詩僧”諸綽號，一生足跡遍及日本、東南亞、粵港、江浙滬等地，極具傳奇色彩，尤以在僧俗二界頻繁進出最為世人樂道。1918年蘇曼殊駕鶴西歸，走完了三十五歲人生旅途。這位詩、畫、譯著俱豐的天才，給後世留下了說不完的話題；而距澳門一指之遙的珠海蘇曼殊故居亦愈來愈為南國遊人所嚮往。

蘇曼珠出家圖

僧僧俗俗為哪般？

蘇曼殊短暫一生的日子過得極不順心，二十歲以後的生活尤其落魄潦倒。(1)性情太過以及飲食不良造成的疾病時刻折磨着這位年輕人。柳亞子直言：“他是被人稱為工愁善病者，但是要曉得他所善病的，乃是病食。就是他的死，也是死於貪食而成的腸胃症。”“君工愁善病，顧健飲啖，日食摩爾登糖三袋，謂是茶花女酷嗜之物。余嘗以芋頭餅二十枚餉之，一夕都盡，明日腹痛弗能起。”(2)蘇曼殊對於自己驚人的食量，筆下多有流露：“(……)食生姜炒雞三大碟，蝦仁面一小碗，蘋果五個，明日肚子洞泄否，一任天命耳。”(3)拙於理財，也導致蘇曼殊不時叫窮借貸：“曼前離蕪時，已囊空如洗，幸朋友周旋，不致悲窮途也。自初九日由杭返滬，舉目無親。欲航海東遊，奈吾表兄尚無回信；欲南還故鄉，又無面目見江東父老。是以因循海上，卒至影落江湖。（……）目下剃頭洗身之費俱無。嗟夫！長者，情何以堪？今不得不再向長者告貸三十元，早日寄來美租界新衙門北首和康里第四街愛國女學校徐紫仲轉交蘇文惠收。今冬長者返申當如數奉還。長者菩薩心腸，必不使我盈盈望斷也！”(4)

特立獨行的蘇曼殊，在現實中四處碰壁，但在精神層面則不乏知音。他處世“不從流俗，然與朋友篤摯，凡委瑣功利之事，視之蔑如”(5)，頗得章太炎贊賞。陳獨秀在留日期間就結識蘇曼殊，亦加入由章太炎、劉師培、蘇曼殊等人發起的“亞洲和親會”。陳氏曾向蘇學習英文和梵文，並與之合譯《拜倫詩選》。〈存歿六絕句〉是陳獨秀的系列悼亡詩，其中以“曼殊善畫工虛寫，循叔耽玄有異聞。南國投荒期皓首，東風吹淚落孤墳”一首殿後，頗能佐證二人之厚誼。蘇曼殊也多有詩作如〈過若松町有感示仲兄〉、〈東行別仲兄〉贈和陳獨秀。在陳

*劉景松，澳門學子，曾求學於澳門大學、廈門大學、北京師範大學，獲文學博士學位，現任汕頭大學文學院講師。

獨秀以外，時常馳書央求“借貸”的劉季平和柳亞子都是曼殊可作竟夕談的好友。然而，蘇曼殊卻是寂寞的，內裡原因乃在於其孤高清標行事獨立的氣質。這種個性無疑是受外力刺激影響形成的。他徘徊於僧俗二界的生活經歷和思想發展線索表明，這種心理，成了他人生態度的基本因素，在面對現實問題時便顯示出相應的個性特質。

蘇曼殊通梵文，時有關於佛學的文字面世，但志不在彼。相比於另一南社成員李叔同皈依佛門後之勤研精進，蘇曼殊的剃度似乎乃專為排遣愁腸而來。蘇氏出家之念在與友人的信中時有流露，二十二歲時他寫道：“曼日來食不下咽，寐不交睫。”“明春必買草鞋，向千山萬山之外，一片蒲團，了此三千大千世界耳！”(6)次年在〈致劉三〉中又發“曼誠不願棲遲於此五濁惡世也”(7)的感慨。晚清新舊嬗變，各種思潮際會於斯，智識分子一時難以適應者大有人在，吟詩酬唱遣愁者有之，流連青樓驅悶者有之，厭世自殺求解脫者有之。如果說唸經自度是沙彌佛陀份內功課，那麼，普度眾生則是完成功課後的高遠追求。對於蘇曼殊而言，剃度出家棲身山林，既可以緩解當下衣食窘境，又可以靜思宇宙人生，再有感興趣的佛家經典置放案頭供翻閱，實在是不二選擇。佛門聖地成了心靈的避風港，這是蘇大師頗為自由的功利抉擇。出家人度己之餘，更須度人，普度眾生是沙彌方丈修行的高境界。而蘇曼殊出家，青燈伴古佛不過是以山門易火宅的另一種生活，說到底依舊是棧戀人世的，在他的意識深處，當然是要做一個“清醒的佛教徒”(8)。

除了上述原因，蘇曼殊首次出家受戒，我以為乃出於一種懺悔質疑意識。蘇曼殊孑然一身浪跡各地，其過程卻是一筆財富。因了漫無目的的浪遊，在略顯餘裕的時間裡得以從容思考深入認識人性及人世問題。曼殊大師究竟懺悔甚麼呢？其一，似為對彼此鍾情卻無結果的愛情寄予傷逝和憑吊。世人眼中的愛情莫不以“終成眷屬”為目標，而蘇曼殊另有己見：不成眷屬無結果的愛情對於他似乎更有魅力。成了眷屬的愛情是愛情的世俗化，無結果而生死不渝的愛情則是理想化的愛情了。在世俗化過程中，元初純潔的愛情卻遠離了理想境界，為此他既為私己失去的愛情憑弔，更為普世變異的愛情哀鳴。其二，對複雜人世的質疑拷問。安居樂業是儒學思想長期影響下世俗大眾的生存願望，個體各自的慾念必然因各種各樣的利益發生衝突，人性的美醜善惡此時便暴露無遺。縱觀蘇曼殊人生旅路，他時刻處於動蕩遷移狀態，率直的書生氣，導致他在生活中處處碰壁，令他茫然無措走向封閉孤寂。這便使得他那本已磕磕碰碰的旅路走得越發“凄風苦雨”，直至隱遁空門，過着青燈伴古佛的方外生活。

從社會分工層面看，方外高人與世俗人家截然有別，二者處於完全分離的兩個世界。若非沿門化緣，弘揚佛法需要與凡人接觸，出家人與塵世中人基本上處於隔離狀態。然而，僧、俗兩界又統屬於現實世界，是同一世界的兩個系統。從某種意義上說，剃度出家是對世俗生活的背離和超越，是對世俗生活階段性的對立轉化。出家後方外人的思考基點和對象仍以世俗人間為依據，沒有了世俗人間，所謂的“方外”就失去了存在的前提，也失去了意義。方外既然不復存在，也就無從談起。因此，方外和世俗間的關係可謂緊密相連須臾難分。蘇曼殊無論處身方外方內，他都得與現實面對，而不可能完全避開人世。至於能否掙脫形形色色的枷鎖羈絆，那得從個人心理層面開掘，看他是否以及做出了怎樣的努力。而事實是，相比南社同仁或同時代人，直到他作別人世，心智還不曾“成熟”起來。

其實，換一種說法，出家與世俗的關係問題也就是社會與人生的問題。社會是由不同人群組成的，是各種人世生活全景的包籠。而人生就是個人從降臨世間到化鶴西行過程的一葦孤航。在這一過程中，社會衍生了各種制度、法律、規則等人為束縛用以約束人們的行為。當我們把蘇曼殊連同他的作品擺放在社會與人生問題之範疇推敲分析時，就會發現，他無疑是整個社會花圃中甚為鮮豔奪目的一瓣曇花。

如前所述，蘇曼殊的出家是一種頗為自由的功利抉擇。這種功利抉擇包含了物質以外的精神追

求，同樣可以納入人生與精神範疇來討論。蘇曼殊窮困潦倒，處境淒涼。實際上以他的學問本領謀取三餐一宿並非難事，卻因了“難言之恫”的身世而憤世嫉俗，因了憤世嫉俗而自疏塵世。如此行徑，無非是追求精神解脫的另類行為而已。蘇曼殊的學識素養和天賦才情表明，尋求精神上的解脫和自由才是其人生經營所在，及終極目標。但精神追求又是無止境的，在追求初始或有明晰的目標定位，等到躍入社會的十字路口，則將自己推入混茫境地而方向莫辨難以自拔。就精神追求而言，蘇曼殊不可能到達極樂天國。他不是佛祖，佛祖擔憂芸芸眾生因為貪、嗔、癡而永沉苦海，而蘇曼殊祇是一個小沙彌，一個三心兩意的情僧呢！像“衲行腳南荒，藥爐為伍，不覺逾歲。舊病新瘥，於田畝間盡日與田夫閑話，或寂處斗室，哦詩排悶”、“尚留微命作詩僧”(9)，這樣的惆悵情緒每每在筆下流露，看來袈裟一身閑雲野鶴般的逍遙生活祇是他一廂情願的幻境罷了。

蘇曼殊因加入富有濃厚政治色彩的南社而結識蔣中正、陳果夫等政界要人，但以他的秉性使然，當不受任何主義所支配。他在追求精神層面的超脫塵世獨來獨往，遊離性是蘇曼殊行事的最大特徵，也是他有別於同時代人的高蹈之處。蘇曼殊的遊離性是以懷疑精神、否定精神為基石，在僧俗二界自由出入則是懷疑精神、否定精神的現實體現。世界既然讓他在“難言之恫”的迷宮裡百回千轉，他為何不能懷疑並進一步否定他所置身的這個世界呢？有學者認為“智識分子應被理解為精神上的流亡者和邊緣人，是真正的業餘人”(9)，或說智識分子必須是“為了思想而不是靠了思想而生活的人”(10)。作為疏離於社會秩序的“浪漫詩僧”，蘇曼殊一時“僧”，一時“俗”，在僧俗二界自由進出，既不理會世俗的條條框框，也不恪守山門的清規戒律；沿門持缽化緣鄉間時，大師可以儀表肅肅，一旦袈裟褪盡則立馬改以“風流情種”的姿態浮現人前。

耶穌基督的價值核心是博愛。愛是感情的頂峰，是情感的昇華，是感情的最高形式和最高境界。當感情成了愛之時，貫串愛與感情之間的紐帶便是精神。這時，感情、愛、精神三者渾然一體。

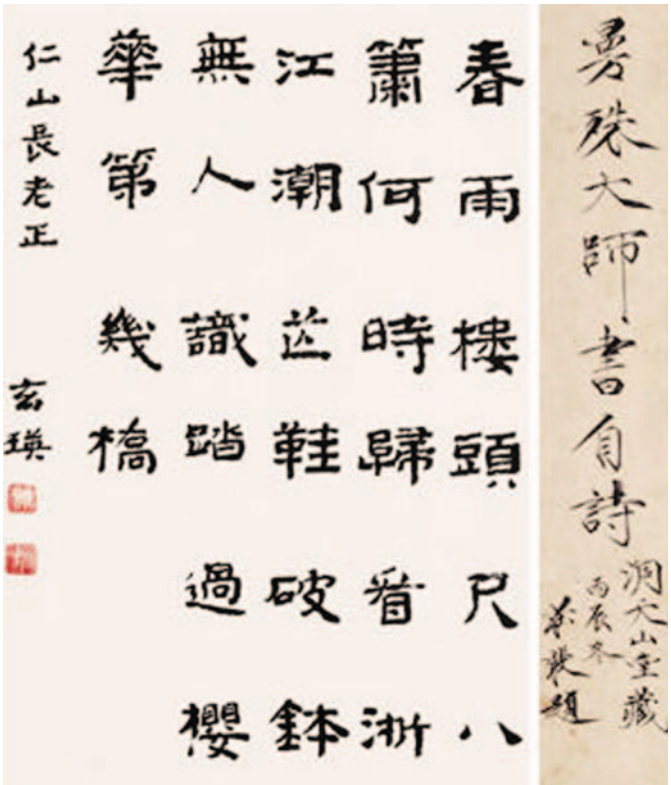
蘇曼珠西裝像

在蘇曼殊的精神宇宙中，他能意識到人間有愛施及於己，但遠遠不夠，卻常認為自己是上帝的棄嬰。既然見棄於此，何不別處尋覓？蘇曼殊的精神追求實際上也是覓愛的努力。然而，他即使得到世間的歡愛，卻還要奢求“佛陀之愛”，以補償“難言之恫”所帶來的心靈重創。

恨不相逢未剃時

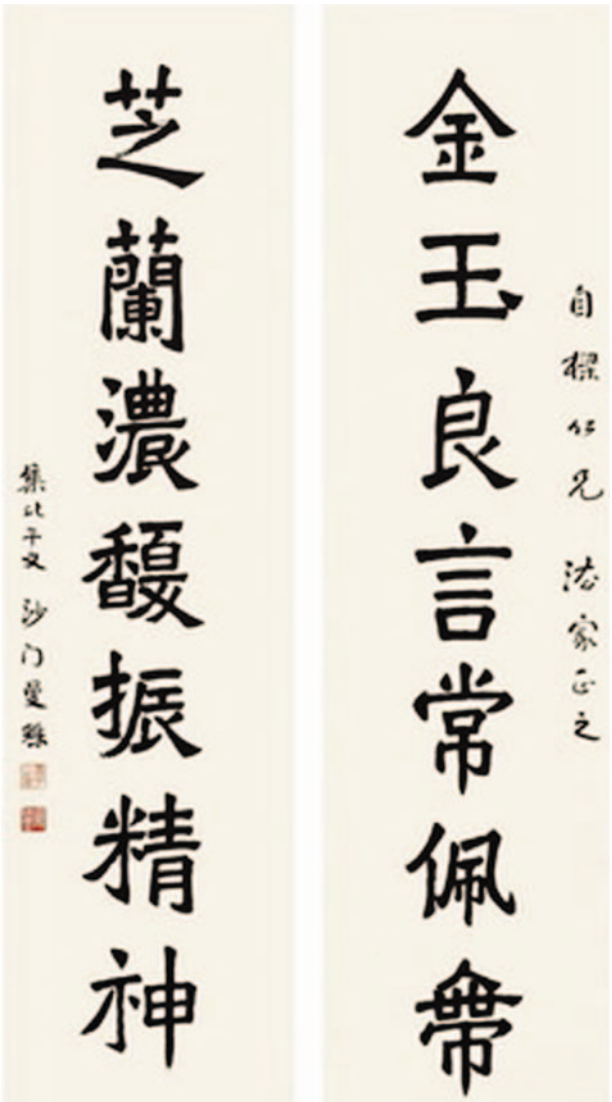
愛情是文學世界久唱不衰的主題。愛情的魅力但凡經歷者都必留下咀嚼的回味，淒慘也好、圓滿也罷，無不折射着時代人生的風雲際會。

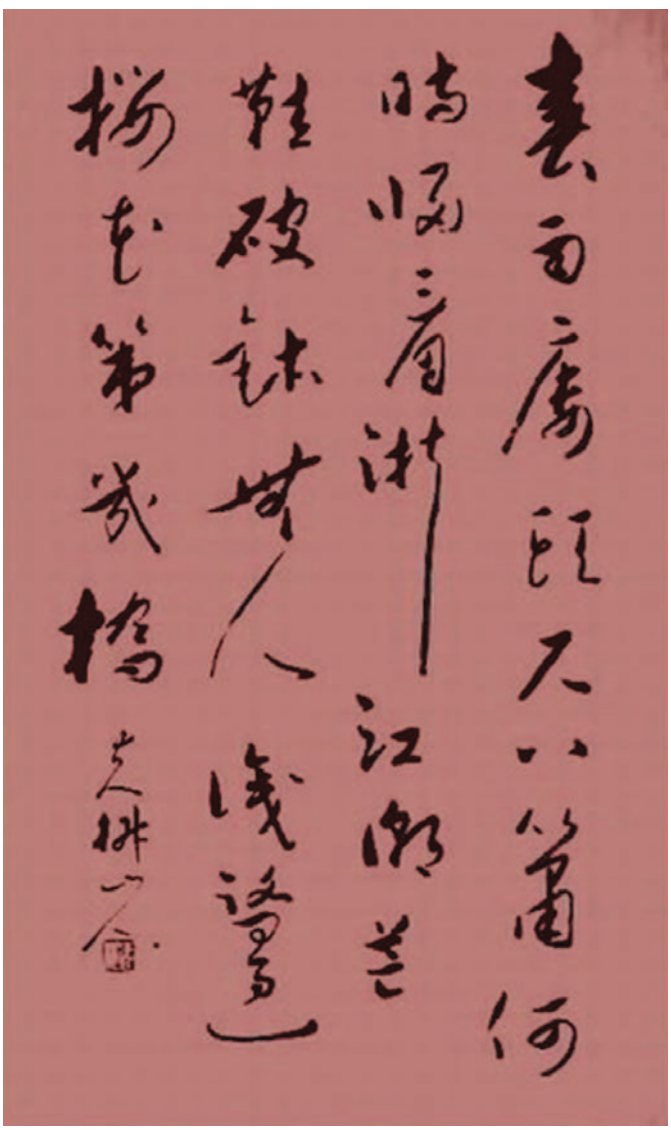
一部《斷鴻零雁記》，字數不足八萬，之所以賺盡時人的一掬熱淚，其原因就在三郎與雪梅、靜子之間跌宕莫測的愛情故事。《斷》文發表時，蘇曼殊二十八歲。青年蘇曼殊經歷了複雜而動蕩的人生：削髮出家－追擊康有為－講授於上海、蕪湖等地－欲入留雲寺為僧－南遊新加坡、爪哇－主上海《太平洋報》筆政（……），才華橫溢而多愁善感，這樣的氣質卻最討窈窈淑女的喜歡。他雲遊四方，糅合

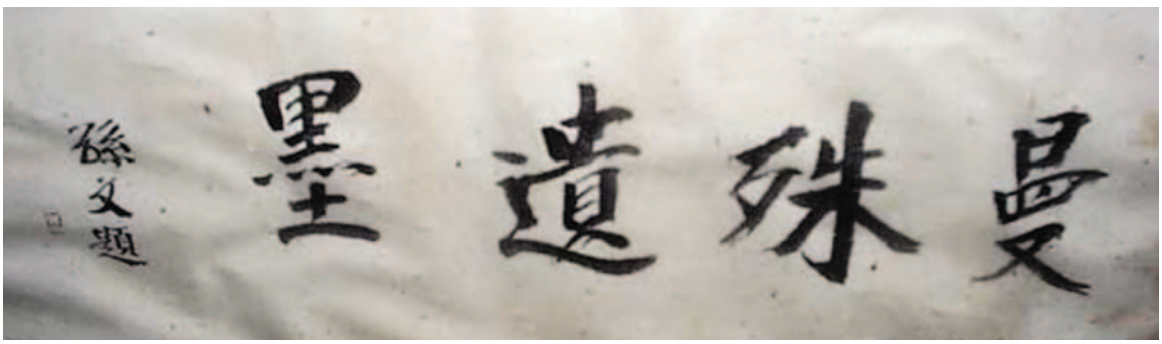

春雨樓頭尺八簫何時歸看浙江潮芒鞋破缽無人識踏過櫻華第幾橋

仁山長老正

玄璞







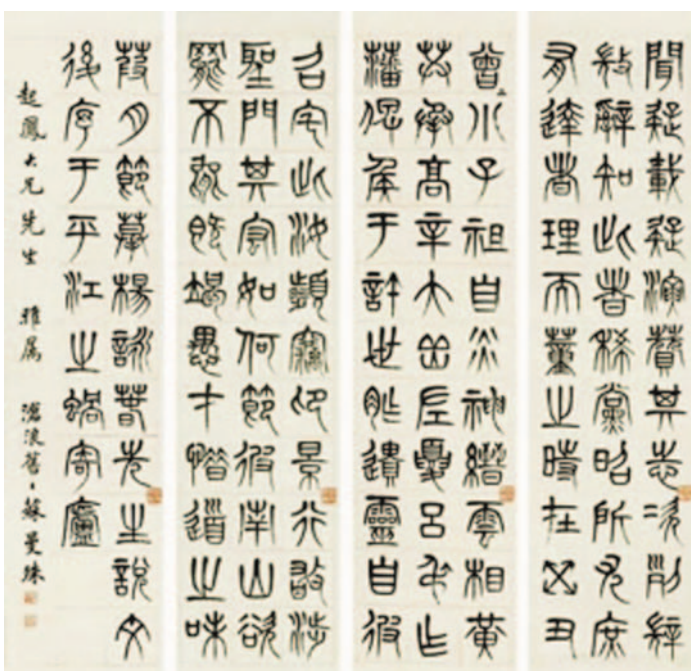
孫文為“曼殊遺墨”題字

文人、志士、詩僧、浪子的多重身份，通體上下充滿了“傳奇”色彩，對於蘇大師迷一般身世的追問，便是那些具備一定文化涵養的深閨佳人翹首以盼的。《斷鴻零雁記》主人公三郎的坎坷際遇，幾乎就是作者現實生活的翻版。有趣的是，蘇曼殊的乳名也叫三郎，這就讓人有理由相信，現實生活中那個孱弱而率性的三郎果真願意借書中的“三郎”向廣大讀者吐露衷曲。“此三郎”與“彼三郎”含混一體，你中有我，我中有你，委實難加分辨。但這些不再重要了，重要的是能夠分享書中三郎愛情的萌芽、歷程、結局，連同現實中曼殊大師曲折迷離的別樣情路。人們關注蘇曼殊的焦點可以是那個意氣風發的志士學人，也可以是持缽雲遊徘徊情場的浪漫詩僧。

《斷鴻零雁記》中三郎與雪梅、靜子的愛情故事起於淡和，終於淒絕，基調哀怨悲涼，蘊涵人生無奈之況味，情節冷豔纏綿，充滿悲劇色彩。我們不禁要問：蘇曼殊以如此煽情佈局，究竟想寄託何物？揭示甚麼？抑或祇是純由一支生花妙筆讓讀者去“跟着感覺走”？

蘇曼殊出生於日本，並於當地生活多年，接受了西化的東洋文明。慧根深厚的蘇曼殊懂多國語言，視野開闊，思維極其活躍。《斷鴻零雁記》中描寫的女性大多以正面形象出現，長者如媼母、生母、姨娘無不和藹善良仁慈禮下，年輕輩的侍女、雪梅、靜子也都知書達理和婉有儀。細讀蘇氏系列文本，不難作出這樣的判斷：蘇曼殊深諳女性心理，善解人意，對異性體貼入微、關愛有加。如果說，小說中的三郎是以坎坷際遇博取女性同情進而萌生愛意，那麼，現實中的蘇曼殊就是以柔和氣質迎合並俘擄了萬千讀者尤其是女性讀者的芳心。蘇曼殊每能贏得異性青睞，但每段情卻無一例外“祇開花不結果”，這就是他的可愛之處，也即爭議之源。追逐愛情是上天賦予世人的權利，蘇三郎的每段感情之真之切，動人心魄，然而又總在情感昇華之時嘎然止步。是三郎存心作弄女性麼？非也。是

蘇曼珠故居



三郎生來有病嗎？非也！我以為，最合理的解釋就是那“難言之恫”了 —— 一個長存心頭揮之不去的又亟須揭開的身世之謎：他生母是誰？一個如果連自己的母親都無法確定的人，縱使他如何灑脫傲世或沉迷聲色，卻斷斷不可能完全拿得起放得下的。明白此中意，就能理解三郎為何屢屢在愛的頂峰臨陣逃脫，不願對殷殷鍾情的女子有所傷害，又缺乏提慧劍一斬情絲的勇氣，於是祇能在感情的漩渦中無濟於事地掙扎呼喊……

追求愛情是人之天性，即使是肢體殘缺者同樣有權利追求愛情，有資格與心儀的異性共享美好生活。愛情是一柄雙刃劍，處理得好就鮮花簇簇笑語滿堂，臻達“百年好合、永結同心”、“執子之手與子偕老”的幸福境地；一旦感情破裂反目成仇，則可能身敗名裂，神經錯亂，甚至丟了性命。在愛情發展過程中，不可預料的因素時出時沒，這時，世人不願看到的“浪漫”“多情”實為“濫情”便出現了。濫情在宗族制的中國是注定要遭受詬病譴責的，因為它的出現對男女之間的一方造成情感上的致命打擊。“多情”與“濫情”一旦與個體沾上關係，勢必讓演繹愛情故事的主角大半輩子難以脫身自保。蘇三郎的可貴在於多情而不濫情，這在我們通讀蘇曼殊文本之後是可以感受到的。以《斷鴻零雁記》為例，書中的“三郎”愛情遊移於雪梅、靜子之間，兩段情都純潔無雜質。現實生活中頹廢的蘇曼殊固有“殊於歌臺曲院，無所不至，視群妓之猶如桐花館、好好、張娟娟等，每呼之侑酒”(11)等離經叛道之舉，但我們更應該記住，蘇曼殊並沒有累及心儀的女人。是以他縱然愁腸萬里，情漫雲天，卻仍能在關鍵時刻不願對心上人做出哪怕輕微的傷害。他雖重情念舊，但在愛人面前少有淋漓暢快的表白。類似的情節在其它名篇如《絳紗記》、《焚劍記》、《碎簪記》中亦反複出現。這類愛情題材的作品，大凡細讀文本者都能體會得到。

蘇曼殊以筆墨為道具，抒寫愛情，揭示兩性關係，成功導演了一幕幕催人淚下的愛情悲劇。這類作品辭藻清麗、情節曲折生動，具有較強的藝術感染力，卻始終不脫悲觀厭世色彩。蘇曼殊筆端澎湃着兒女私情，卻旨在透過紙背無語的批判直指封建婚姻制度，熱情歌頌生死不渝的真摯愛情，然而書中主人公卻無一例外都在頑固守舊勢力面前抱憾屈從，無力抗爭，其反抗力度甚至連冤死刑場的竇娥都不如。而其中男女主角都是有知識、有文化的青年男女，是在很大程度上見過世面已經覺醒了的一代。接受了現代教育熏陶的青年男女，本來是最有希望展示聰明才智、創造出嶄新局面的一代，遺憾的卻是在蘇曼殊筆下，這群青年人的精力都在為男女情愛打轉，彷彿生活中除了愛情別無它物。應該說，這一群愛情至上者實際上與偽愛情主義者無異 — 因為他們沒有為愛情這一聖潔之物做到真正用心投入積極奔走，他們龜縮在碩大的愛情銅像底座之下，苦吟兩聲叫喊一陣，便偃旗息鼓了。凡此種種，非但不能為愛情這一母題爭光添彩，反而有損愛情的光輝形象。他們的齷齪與失敗，某種意義上甚至可以說是對神聖愛情的褻瀆與不敬。當然，蘇曼殊着力刻劃男女主人公的愛情悲劇，從人物塑造和藝術提煉上說是成功的，這使得他的情愛描寫至今魅力不減，為眾多讀者所津津樂道。但須指出的是，蘇曼殊筆下的愛情悲劇自始至終都祇在情節表層上徘徊，而沒有也不能進入情感世界的真正本質 — 他的作品沒有告訴讀者甚麼是真正意義上的愛情？愛情的本質及其核心精神是甚麼？在愛情之花遭受罪惡勢力摧殘行將凋零時，應該怎樣奮起抗爭使之傲然綻放？蘇曼殊沒有也無法開出濟世良方。他的愛情小說作品無一例外地傳遞着屈膝認命自甘折翅的弱者信息。這一傾向與同期或稍後的鴛鴦蝴蝶派作家徐枕亞的《玉梨魂》以及周瘦鵑、包天笑等人的作品一樣，始終在“才子佳人”的泥淖中打滾，唯一的區別祇不過是比“卅六對鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲”先期現身於文苑而已。

在新舊嬗替思想碰撞空前激烈的時代，蘇曼殊的作品，既乏蒼鷹搏雲的果敢精神，亦少彩虹耀日的貫空姿態，他鍾情於“如泣、如訴”、“聲聲慢”的氛圍中不想自拔，這不免讓人為之痛惜遺憾。在這個意義上說，蘇曼殊的愛情作品從來就遠離了現代精神。其書中主人公對於愛情的妥協性，讓我們

不禁將之與晚清漢族官員對滿族政權的屈膝臣服產生了聯想。蘇曼殊不一定是個作綺豔語談花月事的飄零者，但在讀者眼中，當年那個英姿勃發欲槍擊康有為的大時代青年不見了，取而代之的是為情所困涕泗滂沱的傷感情癡。蘇曼殊不可避免地要串演復歸士大夫傳統的悲情角色。

結　語

有文學史家提及蘇曼殊指說他是“當時南社擁有全國著名的翻譯家與小說家之一”，“從事教育事業及文學、佛學各種撰述和翻譯工作”。蘇曼殊可以中國文學入史是確鑿無疑了，他的愛國精神和文學貢獻得到了一致肯定。蘇曼殊的文學貢獻主要表現在創作和翻譯兩個方面：“關於梵文，有譯印度詩聖加黎陀娑所著的《沙恭達羅》劇曲一種，還有《梵文典》八卷、《初步梵文典》四卷、《梵書摩多體文》、《法顯佛國記》、《惠生使西域記》、《地名今釋及旅程圖》；英文《文學因緣》、《拜倫詩選》等。良好的外文功底加上天生的多愁善感使他的作品哀豔淒絕風情萬種。《斷鴻零雁記》、《絳紗記》、《焚劍記》、《碎簪記》等小說作品寫來無不字字愛聲聲歎如泣如訴，其淒涼之情景不下於杜鵑啼血孤猿哀鳴。

獨特的生存方式，使得蘇曼殊備受世人矚目。他的作品，尤其是那些愛情題材的詩歌和小說征服了眾多讀者，也為自己帶來莫大聲譽。蘇曼殊的作品影響了幾代讀者，卻多數拘囿於愛情，因題材過於單調而影響了其文學成就。在蘇曼殊手中，詩歌成了“尋愁覓恨之具”，他以“小小詩篇匯萬情”的本事，使讀者為之傾倒。然而，詩歌豈專為癡男怨女所設？豈專為花前月下苦吟？在那革命風雲瞬息萬變的大時代，除了寥寥幾首如〈以詩並畫留別湯國頓〉、〈過平戶延平誕生處〉等激蕩着時代浪花充滿激情的詩作之外，蘇曼殊的詩歌，要麼是“蛾眉”“妝台”“肌似雪”“淚沾衣”寄情脂粉之屬，要麼是“聽啼鵑”“枕經眠”“孤燈引夢”“異域招魂”之境，以如此心態為文賦詩，於自己於讀者於時代確實都沒有太大的正面意義。作為一名“革命詩僧”，熱血澎湃的愛國青年，蘇氏都熱衷於構建“才子佳人”畫卷，癡迷於“偷嚐仙女唇中露”等情色描寫，顯然是頹廢得可以，其文學表現與社會風貌實在是疏離得整個兒脫節了！

蘇曼殊身上保留着濃厚的舊式文人氣息，大部分作品沉湎於低迷迂腐的精神氛圍之中，嚴格說，他還祇是一名舊式智識分子。他的情愛小說開啟了現代心理小說的先聲，純粹是才子佳人式的夢幻，缺乏新文學內涵。令人百思而不獲一解的是，蘇曼殊既是個革命者，他的思想是革命的，而其文學卻是非革命的，不具備革命性，沒有政治追求。為何他的文學作品不追隨大時代政治局勢的變化而與時俱進，竟然沒有體現民主思想的訴求？蘇曼殊的作品僅僅可歸之於舊式文學，他是殿軍中國舊文學的最後一個小說家，卻不是新文學的第一批智識分子，致使他的文學作品沒能成為中國現代文學的範本。他既不能成為中國舊文學的掘墓人，也同樣當不成新文學的奠基者。

【註】

（1）1903年4月，二十歲的蘇曼殊參加了“拒俄義勇隊”，5月，蘇曼殊又參加由“學生軍”改名的“軍國民教育會”，與廖仲愷、朱執信等遵從孫中山關於“注意訓練軍事人材，為將來發動武裝鬥爭作准備”的指示，組織留日學生練習手槍、步槍的射擊技術。遭表兄林紫垣斷去經濟供給。

（2）（3）宋益喬：《情僧長恨》，頁258，北嶽文藝出版社1987年。

（4）（7）蘇曼殊：〈致劉三〉，載丘桑主編：《民國奇文奇才系列：蘇曼殊卷》，東方出版社1998年，頁108；頁110。

（5）朱文華：《終身的反對派》，青島出版社1997年。

（6）蘇曼殊：〈致盧仲農、朱謙之〉，載丘桑主編：《民國奇文奇才系列：蘇曼殊卷》，頁107，東方出版社1998年。

（8）陳平原：《陳平原自選集》，頁7，廣西師範大學出版社1997年。

（9）蘇曼殊：〈致高天梅〉（行腳南荒），載丘桑主編：《民國奇文奇才系列：蘇曼殊卷》，頁111，東方出版社1998年。

（10）參見薩義德：〈知識分子論〉，頁44-57，《生活．讀書．新知》，三聯書店200年2。

（11）路易斯．科塞語轉引自許紀霖《另一種啟蒙》，頁8，花城出版社1999年。

（12）柳亞子文集之《蘇曼殊研究》卷，頁289，上海人民出版社1987年。