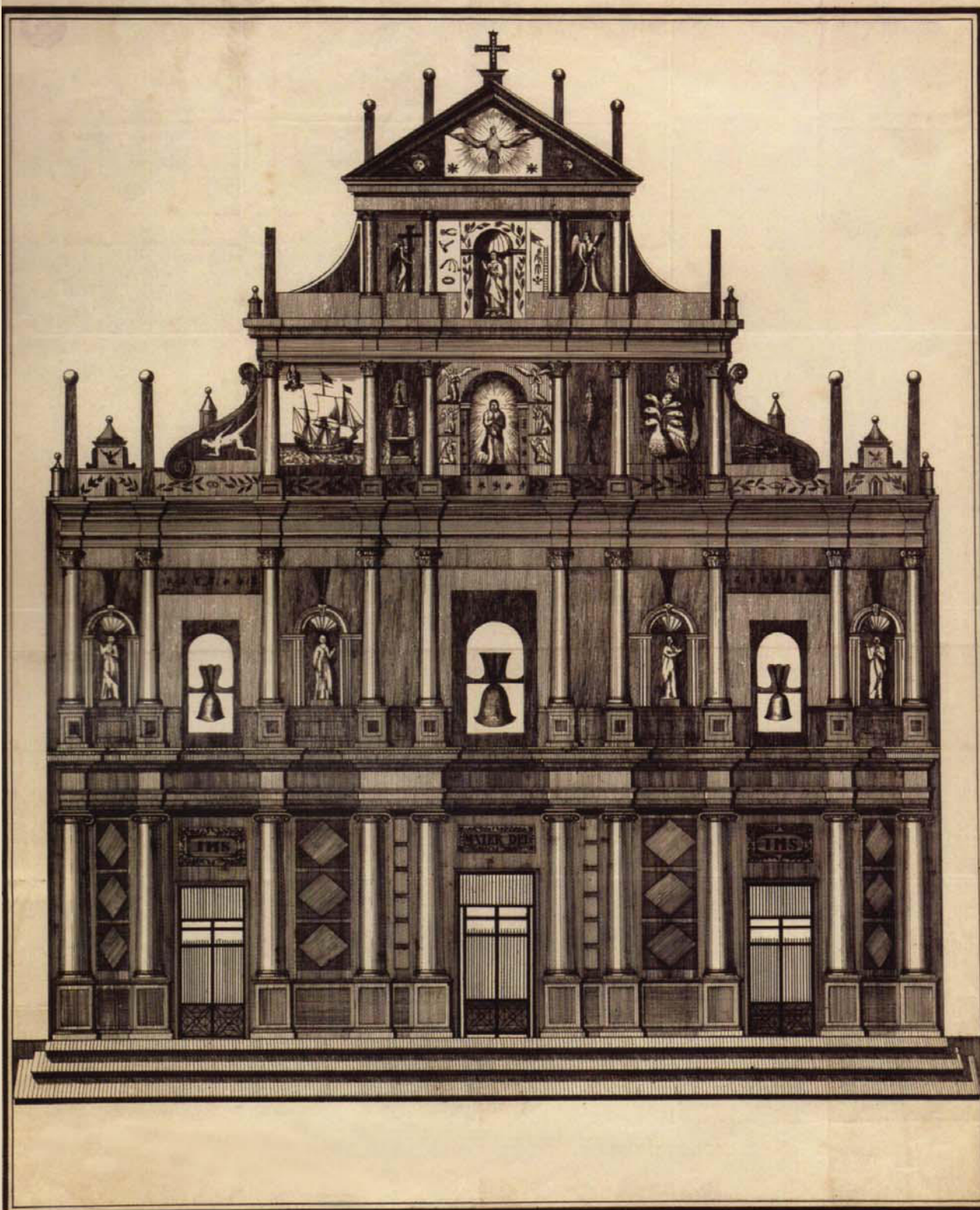




澳門耶穌會天主之母（大三巴）教堂 正立面藝術圖像的再描述

顧衛民*

一

澳門的“天主之母教堂”因其奉獻給聖母而得名，又因為它作為通常人們所稱的澳門耶穌會聖保祿學院的附屬教堂而被稱為聖保祿教堂或者“三巴寺”、“大三巴”。事實上，它的比較準確的稱呼應該是“天主之母”教堂（The Church of Madre de Deus），因為它的門楣上明確刻着的拉丁文是奉獻給“天主之母”（Mater Dei）的。⁽¹⁾同時，毗鄰的耶穌會學院也應該稱為“天主之母”學院（The College of Madre de Deus in Macao）。⁽²⁾所以，著名的研究葡萄牙海洋帝國擴張史的英國歷史學家博克塞（C. R. Boxer）認為兩者的俗稱均非十分準確。⁽³⁾

這座飽經滄桑的教堂經歷了數建數燬的一段歷史。同時，它是耶穌會士在澳門和遠東地理大發現時代最壯麗的一座教堂[博克塞將它與耶穌會在印度果阿的好耶穌教堂（Basilica of Bom Jesus）相提並論]。它的殘存的前壁依然屹立，成為澳門的象徵。⁽⁴⁾

這座教堂最初的歷史可以追溯到1563年。當時有三位最初的創建者來到澳門，兩年以後，耶穌會建成了會院。⁽⁵⁾當時耶穌會在他們的會院建造了一座簡陋的小教堂。1573年，人們用夯土摻和稻草杆重建了這座教堂。後來，耶穌會會院搬到了一座叫聖保祿山（St. Paul Hill）的小山坡上的一片高地上。1582年，耶穌會士就在那裡用

木材建了一座小教堂，屋頂上覆蓋了瓦片。那年的聖誕夜，耶穌會遠東視察員范禮安（Alessandro Valignano, 1539-1606）主持了第一場彌撒聖事。⁽⁶⁾

1582年建的教堂後來也被焚燬了，不久，在現在的聖保祿教堂的遺址上人們重建了一座教堂。1601年發生了一場大火，完全焚燬了這座教堂以及學院的部分建築，雖然當時有許多人竭力參加滅火，卻無濟於事。⁽⁷⁾耶穌會神父格雷羅（Fernão Guerreiro）在其年度報告中記述了這場大火以及全體市民的撲救情形。⁽⁸⁾卡瓦略神父（F. Valentim de Carvalho）是當時學院和會院院長。他於1602年1月25日向總會長阿奎維瓦（Claude Acquaviva）寫了一封信，描繪了這場來勢兇猛的火災以及後來人們團結一致重建新堂的情景。⁽⁹⁾

當時，澳門港口的貿易十分繁榮，是澳門轉運貿易、尤其是對日本貿易全盛時期的尾聲。教堂最後完工於1640年。⁽¹⁰⁾在整個建造教堂的過程中，許多基督徒商人和市民都出錢捐建。⁽¹¹⁾新堂於1601年開始建造，1602年人們安下了教堂的基石。根據當時耶穌會的會憲，教堂的基石可以在建堂以前或者建堂過程當中安放。這座新教堂奉獻給昇天聖母，於1603年耶誕節前夜開堂。視察員范禮安主持了老教堂的最後一次彌撒，並在新教堂主持了第一次彌撒，耶穌會和市民舉行了隆重的慶典。⁽¹²⁾不過，當時該教堂著名的正立面裝飾尚未完成，直到1640年代才最後完工。⁽¹³⁾

* 顧衛民，澳門科技大學特聘教授。



二

澳門“天主之母”教堂在1835年1月的大火中倒塌後，祇留下了教堂的正立面。其上的雕刻反映了16-17世紀反宗教改革時期耶穌會的神學思想，也被稱為“石刻的天主教教理問答”。作為一件藝術作品，它融合了東西方文化的元素，成為許多歷史學家和藝術史家不斷討論的對象。

教堂正立面前面長長的階梯象徵着靈魂提昇之旅的開始，將信徒引向神性的啟示。行走這條漫長而艱辛的向上探索的旅程需要做出許多努力，因為天主祇向那些願意尋找祂的人顯現。

然而，實際上這條斜坡本身卻十分平緩，往上走去是一種享受。每個階梯都很低，高度適當。石階是用手工切割而成的花崗石長石板。由十一個階梯組成一段，共有六段。每段有相當於兩個階梯的寬度隔開。整段石階共有七十二級，組成長長的旅程的第一階段，然後到達教堂前的平臺。

教堂前的平地給人帶來即將看到的啟示的喜悅。這片廣闊的廣場是一個很特別的地方。這裡可以舉行宗教儀式、公共慶典如戲劇表演等各項活動，至今仍然如此。在廣場的左邊可以看到一對中國風格的石製旗杆底座。隨着時間的推移，其中的一個消失了。以前這些旗杆上高高飄揚着耶穌會的旗幟。這裡的耶穌會士因服務於中華帝國朝廷而獲得很高的官階和榮譽。在教堂左角後面，可以看到這座重要教堂的奠基石，上面刻下的拉丁文銘文是：“VIRGINI MAGNAE MATRI CIVITAS MACAENSIS LIBENS POSSUIT. AN 1602”，意思是：“澳門城市以極大的喜樂（將此教堂）奉獻給聖母瑪利亞，時在1602年。”

在教堂正立面左側上方兩個石頭製成的中國式獅頭形狀的滴水之間，可以看到有一個長着鬍子的人物的淺雕頭像。根據教會的傳說，它就是設計教堂的建築師耶穌會士斯皮諾拉（Carlo Spinola, 1564-1622）神父的形象。根據1628年一

位稱為安布羅基奧·斯皮諾拉（Ambrogio Spinola）神父所出版的一本關於斯皮諾拉的《生平》（Life, or Vita），其人是意大利熱那亞望族特薩羅伯爵（the Counts of Tassarolo）的後裔，其家族的一名後裔安布羅西奧·斯皮諾拉（Ambrosio Spinola）是西班牙國王菲利普四世（Philip IV of Spain）征伐荷蘭的司令官，著名西班牙畫家委拉茲奎茲（Velázquez）於1630年代所作的名畫〈布雷達的投降〉（Surrender of Breda）中留下了這位司令官的模樣。⁽¹⁴⁾ 在斯皮諾拉出生以前，他的父親奧塔委奧（Ottavio Spinola）已經成為年輕的魯道夫二世（Rudolph II），即未來的領有波西米亞和匈牙利的神聖羅馬帝國皇帝（Holy Roman Emperor of Bohemia and Hungary, 1552-1612）的私人教師。《生平》一書指出，幼年的斯皮諾拉在米蘭以及意大利其它地方受到良好的宗教教育。⁽¹⁵⁾

然而，有關建築師斯皮諾拉神父幼年的記載仍然太少了。另一位耶穌會士梅迪那（Ruiz-de-Medina）在羅馬的耶穌會歷史研究所（The Historical Institute of Society of Jesus in Rome）找到了一些史料。他認為《生平》中的許多記載都是準確的，諸如來自斯皮諾拉本人對於費南德斯神父（Bento Fernandes）的敘述、澳門耶穌會士的敘述以及後來他在日本受到審訊的記錄。⁽¹⁶⁾ 同時，梅迪那神父指出，在齊諾西（Francesco Schinosi）神父於1706-1711年所寫的有關耶穌會士在那不勒斯的歷史中，直截了當地指出斯皮諾拉神父其實是出生於西班牙的馬德里而非意大利的熱那亞或者波西米亞的布拉格。此書指出，斯皮諾拉大概出生於1564年或者1565年早些時候，當時他的父親在魯道夫親王的鼓勵下來到馬德里，斯皮諾拉的童年就是在馬德里度過的。在十歲或十一歲時，他離開馬德里前往意大利諾拉（Nola）的耶穌會學院學習。最後，他又在意大利的另外幾個耶穌會學院完成他的學業，包括著名的羅馬學院（Collegio Romano），儘管他在該學院的時間很短。在那裡，他受教於著名的耶穌會士數學家 and 天文學家克拉維烏斯（Christopher Clavius）。1594年，他在米蘭

晉鐸。五年以後，也就是1599年，他從里斯本乘船前往印度和東方，並在澳門逗留。最後，1622年他在長崎的教難中殉道。⁽¹⁷⁾

教堂第一層的正立面有十根柱子、三扇大門。在中門兩邊的柱子之間，可以看到兩排垂直排列的六個長方形和四排各三個菱形的圖案。

中央的正門被稱為信仰之門，門楣上刻有MATER DEI字樣，這個拉丁文名字意即“天主之母”（Mother of God），這清楚地表明這座教堂是奉獻給聖母並且受祂的保護的。這塊石板的邊框上雕刻着一串珍珠和寶石作為裝飾。

兩邊的兩扇門上刻有象徵耶穌會的會徽拉丁字母IHS字樣。這個合體字（monogram）的意思是“Iesus Hominum Salvator”或“Jesus, Man's Saviour”（耶穌，人類的救世主）。合體字的上面還有一個十字架。它的下方是一顆熾熱的燃燒的心以及象徵耶穌蒙難的三顆釘子。這個耶穌會的會徽在16世紀以降成為該會在歐洲、非洲、亞洲和美洲所到之處建立教堂、會院、碑刻時普遍採用的全球性的徽號。人們也不難看出“天主之母”教堂是一座耶穌會的教堂。

值得注意的是，IHS的字體採用了風格化的“魚”的形狀。⁽¹⁸⁾ 在早期教會歷史以及基督教藝術史上，“魚”與基督和基督徒有着密切的關係。“魚”和鴿子及羔羊一樣，是早期基督徒最常用的標誌。當時基督教會受到羅馬帝國政府的迫害，基督徒以這些帶有隱含寓意的標誌來互相表明他們的身份。首先，耶穌的十二門徒都是打漁人；其次，在古希臘語中“Christos Theou Yios Soter”是指“Jesus, Christ, Son of God, Saviour”，而希臘語中的“ICHTHUS”就是“魚”（Fish）的意思；自早期教會時代開始，“魚”就寓意基督徒活在洗禮的水中的靈魂，就如同魚活在水中一樣。⁽¹⁹⁾ 最後，耶穌會的創始人追隨耶穌基督對其門徒的號召：“來跟從我，我要叫你們得人如得魚一樣。”⁽²⁰⁾

有十根愛奧尼亞柱式象徵性地支撐這一層。從16至18世紀，在澳門以外的葡萄牙殖民地的許

多地方，耶穌會士們很喜歡採用這類古典的柱式來裝飾教堂的正立面。⁽²¹⁾

第二層由十根科林斯式柱子支撐，並有三扇大窗戶。在側面兩扇窗戶上的中楣飾有七朵玫瑰，這突出了耶穌會聖徒的崇拜。四尊耶穌會聖徒的青銅雕像放置在貝殼狀的神龕當中。這四位耶穌會聖徒自左至右分別為：

1) 波爾日亞(St. Francis Borgia, 1510-1572)。他早年為西班牙甘迪亞(Gandia)公爵之子，1543年繼承父親頭銜，但那時他即已顯露要過宗教生活的跡象。神聖羅馬帝國皇帝查理五世曾指定他為卡泰隆尼亞總督，但他在妻子去世以後於1551年散盡家財加入耶穌會。他是羅耀拉的顧問和朋友，負責籌建過許多學校和學院，包括著名的羅馬學院。1565年，他被任命為耶穌會駐西班牙、葡萄牙以及印度的總專員(Commissary General)。他還是耶穌會的第三任總會長。1572年去世。他於1634年被教廷封為真福品，1671年由教宗克萊門十世(Clement X)冊封為聖徒。

2) 羅耀拉(Ignatius of Loyola 1491-1556)。他是眾所周知的耶穌會創立者，有關其生平此不贅述。羅耀拉在任第一任總會長以後身體一直欠佳，在1551年曾請辭第一任總會長職務，但他的同事們不願意這麼做。他於1556年7月31日去世。1622年他被冊封為聖徒。在1929年11月20日由教宗庇護十一世(Pius XI)頒佈的*Mens Nostra* 通諭中，教宗宣佈他為所有靈修者的導師。

3) 沙勿略(St. Francis Xavier, 1506-1552)。他被稱為“印度和東方的使徒”，或者“東方的使徒”。1552年逝世於中國外海的上川島，1622年與羅耀拉一同被封為聖徒，被教宗庇護十世(Pius X)稱為“外方傳教的主保聖人”。

4) 賈札加(St. Luis Gonzaga 1568-1591)。他出生於卡斯蒂里昂城堡(Castle of Castiglione)，很小的時候即進入佛羅倫斯美第奇宮廷，後又去佈雷西亞(Brescia)學習靈修。1581年隨父親去了西班牙，成為西班牙國王菲律賓二世之子詹姆斯(James)的侍童。他是在西班牙加入耶穌會的。1584年他



回到意大利。他勤奮地學習哲學和數學，表現了優異的學養。1591年在他開始學習神學以後的第四年，意大利發生饑荒和瘟疫。儘管身體虛弱，他還是投身於救治病人的慈善事業，這年3月他感染得病，6月便去世了，時年僅二十三歲。1605年他被封為真福品，1726年被封為聖徒。教會宣佈他是年輕的學生和基督徒的主保聖徒。⁽²²⁾

這四位耶穌會聖徒都出生於貴族家庭。他們放棄了權力、財富和塵世的榮耀，發願過着神貧、貞潔和順從的生活，將生命奉獻給更偉大的榮耀天主（ad maiorem Dei gloriam, great glory of God）的事業。⁽²³⁾

從時間上看，波爾日亞和貢札加二尊聖像是在被冊封為真福品之後尚未被封為聖徒之前被放置到教堂正立面上去的。從這些人物對反宗教改革以及耶穌會的歷史作用來看，羅耀拉是耶穌會的創立者；沙勿略是耶穌會在東方的傳教使徒，印度、日本和中國的開教者；波爾日亞是傳教工作的傑出組織者；貢札加則為羅馬教會反宗教改革運動中皈化新教徒的信仰作出了貢獻。在里斯本最著名的聖·羅克耶穌會教堂的神龕中也供奉這四位聖徒的塑像。⁽²⁴⁾ 從藝術角度來看，那些青銅雕像是完全按照那個時代西方的雕像風格製作的，應是在澳門當地的博卡洛兵工廠（Manuel Tavares Bocarro's Workshop）澆鑄的。它們與葡萄牙和巴西製作的同類雕塑非常接近（葡屬印度的那些耶穌會聖人的雕像亦可見之於葡萄牙海軍博物館——Lisbon's Naval Museum），這就意味着用來澆鑄銅像的模子可能是里斯本耶穌會學院裡的木製模子的原型，這些模型至今仍有兩副存留。⁽²⁵⁾

這一層還有三扇大窗戶，在1835年火災以後顯得空空蕩蕩。

在一層中央窗戶的兩邊，有兩棵棕櫚樹淺浮雕，非常引人注目。在基督教產生以前的古典時代，棕櫚樹常常被人用來作為勝利的徽號。古典時代的許多凱旋門上都有棕櫚樹的雕刻。基督教產生以後，人們很自然地將它作為信仰戰勝受苦

與死亡的符號。此外，棕櫚樹也與基督教的重要節日棕枝主日（Palm Sunday）有關。這個節日也稱受難主日（Passion Sunday），即聖週的第一天，也就是復活節前的星期日，紀念當年耶穌在眾人歡呼簇擁之下進入耶路撒冷。遊行隊伍常由信徒組成，他們手執棕櫚枝，代表耶穌入城時人群撒在他面前的聖枝，其禮拜儀式包含了對基督受難和死亡情景的描述。耶路撒冷的信徒早在4世紀就開始慶祝聖枝主日，而西方則開始於8世紀。⁽²⁶⁾ 另外，《聖經·雅歌》第七章第七節有“你如棕櫚樹般優雅（又譯：你的身量猶如棕樹）”之句，自中世紀以來即有神學家寓言，其中的“你”是指童貞瑪利亞，因此它又成為聖母瑪利亞以及貞潔的標誌。⁽²⁷⁾ 又有學者認為，棕櫚樹是古代中東一些王國王室的紋章（insignia）和象徵，在這又很可能寓有對耶穌會及其傳教事業榮耀的讚美。⁽²⁸⁾

在三扇窗戶更高處的楣石上，刻着七朵六瓣玫瑰花。那些在中間窗戶上的七朵玫瑰，是在更上面一層的中楣上面。因風雨和時間的侵蝕，現在已經有點模糊不清了。由於它們的數位以及它們所在的位置，這些玫瑰花應該是更上面一層正立面浮雕的預示，而上面的那層是整座教堂正立面連接塵世與神的世界的中介部分，也是高潮部分。

在耶穌會聖徒這層的上方是整個教堂建築正立面最為重要的組成部分，也被稱為表現塵世和天國的中介層面（Intermediate Part of Earthly World and Divine World）。這一層的底部有一條很長的中楣（frieze），上面則是一排很大而且引人矚目的關於聖母的浮雕。

這條中楣雖然很窄，但它的意義卻十分重要，代表着天主教最為重要的奧秘之一——“彌撒”（Mass），即人類和天主的聯合。⁽²⁹⁾

這層上面的圖像按照特殊的順序排列，組成一個條理清晰、相互連貫的整體。它們可按照順序解讀，定義也十分明顯，彷彿是特蘭托大公會議規定的天主教信條的概括和總結，是“刻在石頭的紀念碑式的連環畫”。這些天主教信條表現的是與宗教改革的信念完全相反的訊息；1) 關於

祭壇以及彌撒的功能；2)耶穌基督在聖餐中的真實的臨在；3)聖母瑪利亞的崇拜；4)善功的必要性，等等。

在這層底邊部分，可以看到一條很長的石刻中楣，上面刻有植物圖案（vegetable motif）和其它一些雕刻。這條橫着的中楣是整個教堂正立面的中心，是塵世和天堂的连接點，也象徵着教會（教堂）內部最為神聖的地方——祭壇。按天主教教義，聖靈降臨到祭壇的上面並來到世人的面前；同時，世人通過在司鐸住持的彌撒將自己提昇到天主的面前。⁽³⁰⁾

中楣左邊的圖像主要是關於耶穌基督在聖餐中的真實臨在。在其最左邊兩個帶球體的方尖碑之間可以看到一隻象徵聖靈的鴿子降臨到聖餐的上面（也有人認為是聖靈降臨到地球之上，但仔細觀察可見這個圓形是平面的而非立體的，所以它更可能代表的是聖餐）。這個圖案的下方是一個打開的神龕，可以讓人們看見奧跡在祭壇上發生的時刻。根據天主教教義，在舉行彌撒的時刻，神職人員召喚天主並祈求聖靈的降臨，天主會來到餅和酒當中，並轉化為耶穌基督的身體和血。

在第二和第三根柱子之間可以看到一個聖體，上面蒙着紗，放在一個聖爵上，在它周圍環繞着帶有成熟菓實的樹枝，再往右邊的一塊空間裡，基督的血則以掛着葡萄的葡萄藤作為代表。上述這些圖像都表示耶穌基督在聖餐中間的真實臨在。在下一個方塊空間中則是一個七連燈臺，喻示善功的重用。⁽³¹⁾

中楣右邊的圖像是表現人類如何提昇自己，從塵世走向天國。它展示了人類最初從天主那裡得到的品德：謙遜和信仰以及由於聖母的幫助帶給人類的恩寵。在中楣的最右邊可以看到一扇帶有十字架的門，喻示“天堂之門”（Janua Coeli）。這扇門很小也很低，象徵基督徒最重要的德行之一——謙遜，寓意人類必須首先將自己變得很小，“再度成為一個孩子”，才能進入這扇門。這使人想起基督的教訓：“你們祈求，就給你們；尋找，就尋見；叩門，就給你們開門。”⁽³²⁾

從右往左下一個空間的中央可以看到一面無瑕的鏡子。它代表着聖母的無瑕，通過這面鏡子可以看到來自神的光芒和天主的啟示，喚醒人類對於天主的信仰。再下一個圖案則是一枝由一個小手舉着的花卉，象徵着信仰。這“如此完美的手臂，引導着信者走向拯救”。但是，這一束花看上去是如此脆弱，喻示信仰是脆弱的，需要聖寵的助祐。在這條中楣從右至左的最後一個空間裡則是一株盛開着花卉的植物。它喻示聖寵的降臨，輔佐信仰。⁽³³⁾ 這層中楣所有的主題都用不同的花卉裝飾，象徵聖寵的無限。

這層奉獻聖母瑪利亞的浮雕，是“天主之母”大教堂正立面的高潮部分。它佔據了整個正立面上最大的位置，共有大小不等三尊聖母像。中間那尊聖母昇天的青銅雕像約六英尺高，反映了其宗教角色的重要地位。根據天主教教義，聖母瑪利亞在人類與天主的神秘聯繫中處於核心地位，是人類通向天主的大門，天主也通過這扇門來到世人中間。由於聖母的恩寵，信徒可以通過祂的幫助在不斷追求的道路找到救贖。

這一層三尊聖母雕像呈現了兩種不同的姿態。中央的青銅聖母雕像雙手交叉於胸前，呈現了一種憐愛與悲憫的姿勢。旁邊兩尊較小的雕像則呈祈禱的姿態。這兩種姿態都是嚴格按照特蘭托大公會議以後羅馬教會有關藝術創作的規條要求製作的。鄭妙冰博士引用霍爾（James Hall）著作中的陳述云：在17世紀西班牙反宗教改革運動中的對聖母崇拜促成了一種新的聖母無玷始胎形象。西班牙畫家、作家以及宗教法庭宗教藝術審查官帕謝科（Francisco Pacheco 1564-1654）將這種藝術程式編入他的《繪畫藝術》（*El Arte de la Pintura*, 1649年出版）。⁽³⁴⁾ 他規定必須將聖母瑪利亞表現成為一個十二或十三歲的姑娘，身穿白色長袍和藍色披風，雙手交叉放在胸前或相合作祈禱狀。⁽³⁵⁾ 正因為此，這一層的聖母瑪利亞的兩種姿態正是反宗教改革運動中西班牙經審查過的描繪聖母的程式，也是17世紀的一種新的藝術表現形式。⁽³⁶⁾ 在兩旁的兩尊小雕像呈祈禱狀，更



突出了聖母“代人求情”的角色的神學內涵。由於以聖母為主題的這一層位於聖靈和基督之下，這種“代人求情”的角色更突出了她作為人與神之間的中保地位。

在中央壁龕的瑪利亞雕像四周飾以六片花瓣玫瑰和百合花。如上所述，它們是瑪利亞的象徵，也代表着她的純潔。在教堂建成的最初時候，聖母頭上還有兩尊小天使，祂們握着金色的王冠懸在聖母頭上，但現在已不復存在了。⁽³⁷⁾ 中央神龕的兩側各有三尊呈崇敬姿態的天使，頂上兩尊緊握着雙手向天祈禱，中間兩個吹奏樂器，下面兩個搖動香爐。筆者認為，這六尊天使的形象，很可能源於《聖經》之〈啟示錄〉中的天使形象：“另有一位天使拿着金香爐，來站在祭壇旁邊；[……]；天使拿着香爐，盛滿了壇上的火，[……] 第一位天使吹號，[……] 第二位天使吹號，[……]”⁽³⁸⁾ “天使”（angel）一詞，源於

希臘文名詞 *angelos*（使者），在以基督為中心的救恩計劃中發揮着中介的作用。⁽³⁹⁾ 天使在《聖經》的《舊約》與《新約》中經常以一種精神性的活物被提到，因此，祂們在猶太教和基督教中間是經常出現的。在基督教藝術中，人們借用異教中的表現勝利和凱旋的有翼神的形象來表現他們。但是，在最初的基督教藝術中，如在地下墓窟（catacombs）中，人們根據《聖經》的經文，將天使描繪成沒有翅膀的生物（除了基路伯 Cherubim 和撒拉弗 Seraphim）。這些年輕的男孩天使穿着長袍，很容易與人類的形象混淆。到了西元350年以後，有翅膀的天使形象才慢慢地普遍起來，到了6世紀時已在東西部教會藝術中廣為使用。⁽⁴⁰⁾ 雖然天使經常出現在中世紀的基督教繪畫藝術中，但是對於天使的崇拜（the Cult of Angels）祇是到16和17世紀才流行起來。鄭妙冰博士認為，天使的形象在這層中央突出的位置，可能反映了這種膜拜興起所帶來的影響。⁽⁴¹⁾ 當時正是巴羅克藝術的盛期，在巴羅克藝術中天使往往被描繪或雕刻成為像愛神丘比特那樣有雙翼的男童（putto），在葡萄牙海外殖民地的基督教藝術中，這種男孩天使是屢見不鮮的。⁽⁴²⁾ 然而，在該層正立面中央聖母雕像旁邊的六位天使的外貌卻趨於女性化，身穿寬鬆的打褶衣服，實際上乃是無性別的天使，更接近拜占庭風格。而且，這六位天使頭上也沒有巴羅克藝術常見的光輪，而是遵循了文藝復興後期的沒有光輪的天使形像。總之，這是一種折衷主義的表現形式。

這一層的整個塊面由六根混合式的柱子分隔開來，除中央部分是聖母昇天像以外，右邊天使身旁有一棵柏樹（cypress），也十分耐人尋味。在基督教產生以前的時代，柏樹象徵着死亡，因為人們相信一旦它的枝葉被割斷，將不會重新生長，人們經常會在教堂的墓園裡看到柏樹。在古代歐洲，人們也用柏樹的木材做棺材。然而，在基督教產生以後，由於對死亡的看法發生了變化，在早期的基督教藝術中，柏樹枝成為基督復活戰勝死亡的象徵。⁽⁴³⁾ 當然，也有學者認為這是一

棵生命樹，正如《聖經·箴言書》所言：“義人所結的菓子，就是生命樹，有智慧的必能得人。”⁽⁴⁴⁾左側與這棵對等的，則是一個噴泉 [Fons Vitae, 即生命的泉水，Fountain of Life]。在神學的意義上，噴泉又象徵着天堂中的四條河⁽⁴⁵⁾以及四福音書的作者 (Evangelist)。噴泉還可以比喻為生命的源頭活水，正如《詩篇》所說的：“你也必叫他們喝你樂河的水，因為在你那裡有生命的源頭。”⁽⁴⁶⁾這兩個主題象徵着生命在塵世以及天堂的恒久的更新與永生。

這層中一個比較特別的圖像就是柏樹左邊的一個聖母踏龍頭的雕刻。這個被稱為“龍”的怪物長着翅膀，身體上刻有魚鱗，中間是長着角的魔鬼的頭，兩邊則是六個鳥的頭。它是一個七頭怪物，可視其為希臘神話中的九頭蛇 (hydra，也寓意難以根除的禍害)；也可視為《啟示錄》中的魔怪，象徵反對人類和教會的魔鬼的黑暗勢力。



在魔怪的頭上，有一個聖母的小雕像，在旁邊還有一行中國字：“聖母踏龍頭”。聖母象徵着信仰，儘管她看上去很小，卻能夠戰勝撒旦的黑暗勢力。⁽⁴⁷⁾但是，也有學者認為龍的形象受到中國文化藝術(佛教藝術)的影響，還有學者認為這條龍的頭、尾部均有鱗片，與西方雕刻中光滑的龍身完全不同，很明顯是中西藝術交流的產物。然而，如果將這座教堂建立的時代與當時歐洲羅馬天主教會反宗教改革運動的歷史背景結合起來看，不難發現，當時的耶穌會不太可能將異教的或者是異教風格的圖像以正面的寓意放在這座教堂的正立面上。

懷着對天主教極度熱忱的耶穌會士是代表葡萄牙來遠東傳教的，而16-17世紀的葡萄牙是一個充滿着宗教狂熱的國家，特蘭托大公會議所規定的藝術程式，包括宗教裁判所對藝術表現手法的審查，都決定了教堂的建築師和雕刻家必須嚴格按照《聖經》的內容而加以演繹。⁽⁴⁸⁾在西方藝術史上，龍 (dragon，拉丁語 draco) 是寓言中的魔鬼和怪物。在古典時代以及遠東的古代藝術中，都有龍的圖像的表現。在後來的基督教藝術中，龍總是邪惡的象徵，它的形象是基於鱷魚和蜥蜴造就的，而且常常與巨蛇 (serpent) 相混淆。在帶有插圖的歐洲中世紀的《動物寓言》(Bestiary) 中，龍常常被描繪成帶有尖刺的翅膀、有着蛇紋和鋒利倒鉤的長尾的會噴火的巨鱷，有時它們又有狼的而非鱷魚的頭。⁽⁴⁹⁾《聖經》中有好幾段經文談到龍，均為負面的描述。最著名的莫過於《啟示錄》中的話：“大龍就是那古蛇，名叫魔鬼，又叫撒旦，是迷惑普天下的。”⁽⁵⁰⁾更有甚者，雖然教堂正立面上明明寫着“聖母踏龍頭”的字樣，但是圖像本身使人聯想起《啟示錄》中的龍與婦人的場景：“天上又現出異象來；有一條大紅龍，七頭十角，七頭上戴着七個冠冕。[……]龍就站在將要生產的婦人面前，等她生產之後，要吞噬她的孩子。婦人生了一個男孩子，是將要用鐵杖來管轄萬國的；她的孩子被提到神的寶座那裡去了。”⁽⁵¹⁾在這塊正立面上，龍可能意味

着代表異端的東方的異教文化。正如鄭妙冰博士指出的：“聖母可能象徵性地踏在一條蛇或者一條龍上，代表征服邪惡。數字‘七’是《聖經》中常常用的，聖母踏着一條七頭龍可能與此傾向有關。這個構圖以反映了一種意識形態的比喻，暗示基督教文化征服了東方的‘異教徒’。換句話說，它是宣稱西方文明戰勝‘東方野蠻’的誇大表現。”⁽⁵²⁾

在與聖母踏龍頭相對應的另一面方格上，則是作為大海之星的聖母瑪利亞站在葡萄牙寬體大帆船上面作祈禱狀。這艘船在充滿風暴的大海洋面上航行（在這裡，海也代表着不可預見的混亂與死亡的力量）。在船的風帆上面站立着一個小小的聖母像，好像懸在空中一般。這個小小的聖母像的雙腳是看不見的，包裹在長袍裡面。奇怪的是，她的頭頂上昇到了這一層的天頂，好像她已進入天國似的。在這個美麗的比喻裡聖母象徵着信仰，寓意通過信仰，人類可以將自己上昇到天主那裡。那艘船就是被稱為“Nau”的葡萄牙大帆船。⁽⁵³⁾ 正像媽祖站在中國式的大帆船庇護航海者一樣，在16-17世紀，葡萄牙本國及其海外殖民地出現過許多描繪聖母庇祐海船的圖畫，其中有油畫、壁畫和雕刻，這種作品是地理大發現時代的產物。⁽⁵⁴⁾ 同時，在另一層意義上，“船”的圖像自早期基督教藝術時代起，即被用作教會的象徵物，寓指教會承載着人類靈魂的重擔在生命之河航行。殉道者查士丁（Justin Martyr, Saint, 100?-165AD）就曾將教會比喻為船，船上的信徒被運往拯救的彼岸。從很早的時候起，人們稱教堂的中堂為“船”（Nave）。這個詞由拉丁文 *navis*（船）衍生而來，教堂中堂的形狀很像翻覆的船身。所以，在這幅浮雕上面，船也象徵着信徒為達到救贖而進行的艱難的航行（靈魂之旅）。在船下面的海中，可以寓意隱隱約約看到魔怪似的形象，意味着正在等待人們的誘惑和危險。但是，在信仰的指引下，船必將駛向安全的天堂。⁽⁵⁵⁾ 聖母在船的上方作祈禱狀，再一次突顯了她作為“第二夏娃”為人類“代為求情”的中保的角色。⁽⁵⁶⁾

在“聖母踏龍頭”以及“聖母庇護航船”的兩側，右邊是躺在一柄大鐮刀上面的骷髏。從中世紀至17世紀，這都是象徵生命短暫及人類死亡的符號。但是死亡也被戰勝了，因為有一枝箭穿過了骷髏。近處有一行中國字：“念死者為無罪”。它提醒人類，死亡可以隨時來到人類中間。因此，人類必須時常遠離罪惡，這樣就可以以蒙受恩典的方式將自己呈現在天主的面前。

而左側的浮雕則是張牙舞爪、長着利角、翅膀和尾巴的表情的怪物。文德泉神父認為這是用來表示“塵世的誘惑”的。它被刻劃為有着女人的身體，象徵所有男人都要面對的情慾的誘惑。旁邊的中國字是：“鬼是誘人為惡”。但是魔怪最後也被打敗了，有一枝箭穿過了它的心臟，它躺在地上失去了性命，代表着人類在信仰的引導下戰勝了誘惑。⁽⁵⁷⁾ 最初的時候，這魔怪是被刻畫成為沒有尾巴的（尾巴是它的力量的象徵），它



的尾巴被割下來放在它的手臂下，表示魔怪失去了它所有的力量。後來在修復時這個細節被人們忽略並抹去了。這左右兩塊浮雕象徵着人類戰勝罪惡與死亡。⁽⁵⁸⁾

鄭妙冰指出：在左右兩塊浮雕上兩行中國字並非恰當的對聯，既不押韻，也不工整，不可能為中國文人所題，再加上那句“聖母踏頭龍”，很可能是那些書法技藝甚差的中國工匠或者日本天主教徒藝術家所刻寫的。⁽⁵⁹⁾

在這層的最左邊和右邊，可以看到兩個渦卷形的牆體。它們呈現朝外的螺旋形狀，面向神的世界。在每個螺旋的中央可以看到一個小小的十字架，寓意人類通過這個小小的十字架可以穿越死亡去往永生。它們的教誨相應是：信者在神恩的求情和信仰的引導之下，可以以行動戰勝誘惑和罪惡，從信德走向信德，最後，人類將戰勝死亡，以勝利者的姿態進入天堂之門和永生的世界。這個承諾可以從藝術圖像中得到確認：在最右邊，刻劃着兩枝箭穿過一頂王冠，寓意人類努力的最後勝利，因為祇有戰勝者最後才能被戴上王冠；左邊對等的方格裡則是一隻象徵帶來好消息以及和平的鴿子。⁽⁶⁰⁾

這兩個渦卷形的建築結構將人們的目光引向正立面的上半部分。這是人類漫長旅程的終端。在這裡，人們可以找到正義的靈魂，並從塵世超脫。在這層中間聖母像的頂端雕刻着一個長着翅膀的天使撒拉弗（seraph）的頭像。他是上帝的天使，張開翅膀引導和歡迎人們來到天國。這意味着引導人們走向天國的奧秘的完成：靈魂通向天國的光榮之路。在有翼的天使撒拉弗頭像的下面則是耶穌會的會徽 IHS，在會徽的上面有一個十字架，四周環繞着象徵信仰的熱忱。

在表現聖母的這一層的上部直到尖頂，是一個大三角楣（pediment），象徵着天國，即神的國度。正立面最上部寓意神的天國以及三位一體的奧秘，即聖父、聖子和聖靈的本體同一或同質（consubstantiality）。其中各部分的象徵意義是：1）下部分中央部分是耶穌基督，即聖子；2）它的上



部中央可以看到一個很大的鴿子，那是聖靈的象徵；3）指向天際的看不見的頂端則象徵天父。⁽⁶¹⁾

三角楣下半部分的中央矗立着巴羅克建築式貝殼狀壁龕內的耶穌基督青銅雕像。耶穌基督是三位一體中的第二位，他被刻劃為一個孩子，表示是上帝的兒子。他的右手指向天空，左手捧着象徵地球的地球儀（已佚）。他的右手指向天際，好像在說：“我是道路，真理，生命，若不藉着我，沒人能到父那裡去。”⁽⁶²⁾ 耶穌基督的左手本來握着一個戴着十字架的金色的球體，他的頭上也有一頂金色的王冠，但是這兩個象徵耶穌權能的物體隨着時間的流逝都散佚了。

耶穌基督四周雕刻着百合花以及四瓣的玫瑰，表示耶穌基督的神性和人性。在耶穌基督正下方可以看到一朵五瓣的玫瑰。這是在整座“天主之母”教堂中唯一的一朵五瓣的玫瑰，寓意天主變成人的道成肉身的奧秘。⁽⁶³⁾

在基督教傳統中，百合花是純潔無邪的象徵，特別與天使報喜相關聯，是天使長迦百列所攜帶的一種花卉。它還象徵某些聖女和聖人，如聖·克拉拉 (S. Clare)，多明我 (Dominic) 或是帕度瓦的聖安東尼 (St. Antony of Padua) 等等。⁽⁶⁴⁾ 也有人認為耶穌基督正下方的那朵五五瓣的玫瑰是一朵非常特別的菊花，可能與前來澳門避難、參加這座教堂建築工程的日本天主教徒藝術家有關。因為金色的菊花是日本太陽的標誌，也是日本皇室的象徵。⁽⁶⁵⁾

這一層的浮雕由四根混合式柱子分開，側面是兩堵三角牆。在耶穌像的兩側展示耶穌受難時的刑具，有綁他的繩子，抽他的鞭子，刺他的荊棘冠，三顆釘子、榔頭、鉗子、葦子、木棒、長矛、劍，擦傷痛用的紗布，羅馬帝國的旗子。在這些象徵耶穌基督蒙難的物品的兩側有由二位天使分抱着耶穌被釘的十字架和柱子。它們都有腳，被稱為基伯路 (cherubim, cherub)，是教堂正立面的守護神。⁽⁶⁶⁾ 左邊天使抱着的那個十字架上刻有拉丁文的縮寫 “I. N. R. I”，意即“猶太人的君王、拿撒勒人耶穌”。這十字架意指耶穌的犧牲，天使握着它，好像守護它似的，寓意天使守護教會的奧秘。右邊的天使握着耶穌蒙難時被捆綁着的柱子。這是一根精細加工的聖殿的柱子。如果近看的話可以看見天使帶着耳環，胸前的長袍衣領上有鈕扣。這位天使是 Rules of Sacred construction 的守護者。

這些圖像都與耶穌的殉道和蒙難有關，也都是17世紀耶穌會教堂喜歡採用的藝術表現題材。⁽⁶⁷⁾

這一層右側的三角牆上有一束沒有麥穗的麥子。麥子在《聖經》中也與殉道及永生有關。《聖經》上說：“我實實在在告訴你們，一粒麥子不落在地裡死了，仍舊是一粒。若死了，就結出許多籽粒來。愛惜自己生命的，就要喪失生命；在這世上恨惡自己生命的，就要保守生命到永生。”⁽⁶⁸⁾ 而左邊三角牆上則是一根繩子。繩子與耶穌蒙難密切相關，因為它是逮捕耶穌的士兵用來捆綁他的。⁽⁶⁹⁾ 但是這條繩子沒有打結，象徵自由和解

放。⁽⁷⁰⁾ 沒有麥穗的麥子和沒有打結的繩子都象徵耶穌死亡以及復活的奧秘。⁽⁷¹⁾

這層兩端各有一個柱頂沒有球體的方尖柱。右邊柱子底座刻有聖保祿 (SP. AU. LO. 即 S. Paulo) 的名字；左邊柱子則刻有聖彼得 (SP. ED. RO, 即 S. Pedro) 的名字，但並沒有兩位使徒的雕像。按羅馬教會傳統，聖彼得是使徒之長，羅馬教會的第一任教宗；聖保祿則是第一位向異教徒傳教的傳教士。他們都是羅馬教會的創立者，因此也被稱為教會的柱石。

在兩邊盡頭有兩根較小的方尖柱，每個底座均有一尊具有東方藝術特徵的大口獅子。它們是獸形的滴水嘴 (gargoyle)，建築物頂部的雨水從它們的嘴中流出。在下一層的盡頭也有兩個相同的滴水獸嘴。中外學者中不少人認為，獅子暗指象徵力量和勇氣的中國傳統，而鄭妙冰則指出：獅子在西方宗教和世俗藝術中是常見的象徵性野獸，具有各種各樣的含義。在中世紀，獅子是耶穌復活的象徵，因為按動物寓言集所言，恰似耶穌被埋三天以後復活一樣，幼獅出生以後也像死了似的睡三天，直到她的父親在它臉上呼氣使它蘇醒。⁽⁷²⁾

在教堂正立面臺階的左邊有一條斜巷，稱為 “Travessa da Paixão (Passion Lane)”，中文譯為“戀愛巷” (Human Passion Lane)，其實並不很準確，應該譯為“耶穌受難巷”。與教堂正立面左邊“耶穌受難巷”相對應的右邊，有一條稱為 “Rua da Ressureição” 的巷子，中文譯成“大三巴右街”，並沒有傳達出它原來的意思，應該譯為“復活節街” (Street of Resurrection)。⁽⁷³⁾

三角楣上半部分的正中是一隻銅鴿。在《舊約》中，當洪水退去以後，鴿子含着橄欖枝飛回諾亞方舟，因此它表示人神關係的和解與和平。但最重要的是，鴿子是“聖靈” (Holy Spirit) 的象徵。《馬可福音》第一章第十節記載：當施洗約翰在約旦河裡為耶穌施洗時，“聖靈”彷彿鴿子，降在他的身上。因此，歷代藝術家除了用鴿子這種肉體和物質的形象來表現聖靈以外別無他

法。⁽⁷⁴⁾ 在銅鴿旁邊，有四顆星星、太陽（在鴿子右邊）和月亮（在左邊，月亮的圓圈中刻着新月形）。歷史學家雨果·布倫特（Hugo-Brunt）認為這些裝飾物暗示“聖靈在特定時刻的化身”。⁽⁷⁵⁾ 在此間，星辰也代表着不同的涵意，當東方的三位智者前來朝拜剛誕生的耶穌時，有星星的引導，因此，星辰預示着耶穌的降臨。⁽⁷⁶⁾ 同時基督本人也被描繪成“明亮的星辰”⁽⁷⁷⁾，而恒星也象徵着童貞瑪利亞，因此，星辰便成為耶穌和瑪利亞的雙重標誌。

建築歷史學家佩雷拉（Fernando António Baptista Pereira）認為，這座教堂正立面頂端三角楣上的圖像和飾物與天主的創造有關：聖靈（鴿子）正位於太陽和月亮之間，似乎寓示着基督教創造原理中的陰性和陽性在至高天（Empyrean）上；月亮和太陽四周為星星所環繞，也寓示着這是至高神的所在處。在古代的基督教圖像學中，人們經常用三角形來表現至高神天父耶和華，在這個意義上，三角楣本身也是在暗喻天父上帝（即三位一體的第一個位格）。⁽⁷⁸⁾ 三角楣的兩邊共有四根頂端飾有球體的短尖柱。布倫特認為這兩根柱子沒有意義，祇是裝飾而已。澳門學者鄭妙冰則認為，方尖柱不僅與陽具、繁殖力、新生以及永恆生命有關聯，而且具有驅魔避邪的作用，尤其象徵教堂避邪的保護物。而且，方尖柱還是古埃及法老軍事力量的標誌，它還被借用來表示教會權威的至高無上。⁽⁷⁹⁾

作為天父（God the Father），正立面上面沒有任何圖像來表達他。因為根據《聖經》，沒有人見到過上帝天父。祇有當人類放棄了塵世間的一切誘惑、其肉身死亡之後，上帝才會向他顯現。但是，在這座建築物中，教堂正立面的頂端即代表着天父上帝，人們在三角楣頂端指向的無限的天際找到他。“他是不可見的，在天堂最高的地方，在太陽、月亮以及羣星之間。”

在正立面的最頂部是一個巨大的十字架。它是垂直安放的，但微微有些向東傾斜，在設計中，這寓意從塵世通向天國。十字架是基督教的

象徵物，救贖的十字架是理解天堂和塵世的奧秘的關鍵所在。⁽⁸⁰⁾

關於教堂正立面上所有的青銅雕像，還有一段極不尋常的記述。1644年，耶穌會士費雷拉（António Ferreira）從澳門寫了一份年度報告。這份報告寫得很匆忙，有些字遺漏了，原件留在耶穌會羅馬檔案館裡。他這樣寫道：

本年，人們為教堂的正立面行了善舉。它是以羅馬的方式雕刻而成的。從底到頂有三排帶有底座的柱子，有六個比例合宜的壁龕。在第二排的柱子中間的第一條橫楣上有四個帶有半圓形圓頂的壁龕，每個中間有一個中等身材的人物的青銅雕像。它們分別是聖羅耀拉、沙勿略、波爾日亞和貢札加。在銅像底座的石頭上刻有它們的名字。在教堂內部主祭壇的上面我們也可以看到他們四人的聖像，也以同樣的順序排列。所有的像都以青銅澆鑄，它們的手和臉都塗成紅色，與身體一樣長度的祭披則被塗成金色，沒有其它的顏色。再往上的第三排中楣中間的窗戶上站立着昇天聖母的雕像。她是教會名義上的聖徒（titular saint，原文如此），位於壁龕的中間，站立在一個很大的鍍金的月亮上面。在她的頭頂上有兩個以同樣金屬製成的天使環繞。他們握着一頂王冠，在他們的下端則還有一對天使似乎在天上飛翔，慶祝聖母昇天。⁽⁸¹⁾

藝術史學家胡紀倫（César Guillén Nuñez）教授指出：在這段記述中有幾點是值得注意的。其一，在教堂的正立面上使用青銅雕像作為裝飾並不尋常；其二，在雕像上面塗色則更加不尋常。除了人物的祭披鍍金以外，包括耶穌在內的人物的臉和手都塗成了紅色，這種藝術手法本身就會引起爭議。更特別的是四個青銅像的鍍金長袍，這種技藝在中國和日本古代的（佛教藝術塑像）中是經常使用的。⁽⁸²⁾ 同時，在西方晚期哥特式藝術（Late Gothic time）的祭壇屏風畫上往往有鍍金的

木質雕刻人物。在中世紀西班牙的一些教堂大門的上面也有彩繪的人物，不過到了17世紀，這種藝術表現手法在歐洲已經被人們棄置不用了，祇有在拉丁美洲的一些教堂的祭壇裝飾板上，人們仍然使用這種藝術表現。⁽⁸³⁾ 胡紀倫指出，祇有在極少數的情形下人們才用鍍金的青銅物體裝飾教堂的正立面，其中一個例子是西班牙中部城市塞戈維亞（Segovia）的耶穌會的菲律普教堂（the Jesuits church of San Felipe）正立面。當時，人們設想在教堂的三角楣以及兩邊渦卷形的牆體上裝飾鍍金的青銅角錐體和球體。不過，最後人們還是放棄了這個想法，沒有付諸實施。所以，澳門“天主之母”教堂正立面上的青銅雕像裝飾顯得尤其特別。⁽⁸⁴⁾

三

教堂正立面上的那些藝術家和工匠至今仍然無法找到他們的名字。但19世紀末葉澳門的一份出版物上說，當時澳門城市有一個傳統，人們總是讓從日本來的工人建築教堂。⁽⁸⁵⁾ 在大教堂正立面上有一種使人感到陌生但卻迷人的風格，似乎證實了這種說法。文德泉神父指出：“由於教堂正立面上面刻的中國字並不好看，人們更加證實了這種看法。”⁽⁸⁶⁾ 藝術史家一般認為上面的雕刻和雕像非常像意大利耶穌會士藝術家尼各勞（Giovanni Nicolao）手下的那些藝術家和工匠的作品。⁽⁸⁷⁾

尼各勞是耶穌會在日本的繪畫學校的創立者，在日本期間培養了許多學生。他於1560年出生於意大利的撒萊諾（Salerno）附近的諾拉（Nola），1577年9月加入耶穌會。1581年4月8日，他從里斯本航行來到果阿的里斯馬果斯要塞（Reis Magos）。1582年4月6日，他與另外六名耶穌會士（其中有著名的利瑪竇）從果阿來到澳門。1583年初，時在澳門的意大利耶穌會士巴範濟神父（Francisco Pasio, 1551-1612）曾經請他畫過一張救世主耶穌基督像。他還在澳門創辦了一個小型繪畫學校。⁽⁸⁸⁾

1583年1月14日，尼各勞乘船去日本長崎，同年7月25日抵達當地。1601年，他在有馬（Arima）

創辦了一所耶穌會繪畫學校；從1603年至1613年，他又在長崎主持了另一所耶穌會繪畫學校，並致力於培養日本當地的基督徒藝術家。1590年以前，至少有三位日本年輕的藝術家跟隨他作畫，他們的葡文名字分別為瓦塔諾·曼希奧（Watano Mancio, 生於1573年）、曼希奧·若奧（João Mancio, 生於1571年）和佩德羅·若奧（Pedro João, 1566-1620）。尼各勞的畫坊規模甚大，在其中工作的有耶穌會修士、神學院學生。他們在銅板、木板和畫布上創作油畫，在紙上畫水彩畫和水墨畫，在青銅板上製作雕刻，等等。1606-1607年長崎的耶穌會士名錄上稱他為“繪畫教育家”（painting instructor）。⁽⁸⁹⁾ 從1592年起，日本當局開始驅逐外國傳教士和日本的基督徒。⁽⁹⁰⁾ 但還是有一些日本的基督徒被放逐到澳門。1614年1月27日、同年11月7-8日、1636年，都有許多傳教士和基督徒分別被流放到澳門和暹羅。在這段特殊時期，澳門成為日本基督徒的避難所。⁽⁹¹⁾ 文德泉神父還指出當時耶穌會使用了日本基督徒來建造“天主之母”教堂：“當時教會傳說耶穌會使用了一些從日本來到澳門避難的基督徒來建造教堂。這種做法比現代的那種光吃救濟而不工作的制度更好。”

至於現存的天主之母教堂正立面是由誰以及何時建立和雕刻的，因為缺乏當時的史料，至今仍然是一個問題。現在大家都知道教堂的建築師是斯皮諾拉，人們也不太懷疑這座教堂原來的圖紙是由他繪製的，但大家還是弄不清楚他所設計的教堂圖紙在正立面上有沒有圖像。斯皮諾拉死於1622年。這件事在大教堂正立面建立之前，因而事情就變得更加複雜了。在教堂正立面的第四層上有波爾日亞和貢札加的青銅雕像，他們是由教廷冊封的耶穌會中的聖徒。波爾傑亞於1670年被封為聖徒，但早在1624年11月23日，他已由教宗烏爾班八世（Pope Urban VIII）封為真福品，而貢札加則早已在1605年列為真福品。⁽⁹²⁾ 據此，有歷史學家推測，正立面是在1624年以後建立的。正立面的第四層上也有羅耀拉和沙勿略的雕像，



這兩個雕像的底座上刻着他們是聖徒的名號。他們都是於1622年封聖的。⁽⁹³⁾ 1644年，費列拉神父（António Ferreira）的一封信談到，教堂的正立面在這年完成。於是，胡紀倫教授認為，教堂正立面是在1622年至1644年之間建成的。⁽⁹⁴⁾

本文限於篇幅，有關該教堂正立面藝術圖像背後的宗教含義將另文說明。

【註】

- (1) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, Enigmas, 2012, p.16.
- (2) Dauril Alden, *The Making of an Enterprise, The Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and Beyond*, Stanford University Press, 1996, p. 137.
- (3) C. R. Boxer, *The Christian Century in Japan, 1549-1560*, Lisbon, The Calouste Gulbenkian Foundation, 2001, p. 527.
- (4) 瓦倫特編著《澳門的教堂》，頁64。C. R. Boxer, *The Christian Century in Japan (1549-1650)*, University of California Press, 1951, p. 527
- (5) C. R. Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire, 1415-1825*, New York, Alfred. A. Knof, 1969, p. 353.
- (6) (7) Edward J. Malatesta, S. J., "St. Paul's University College: Academy of Religion and Culture", in *Religion and Culture, An International Symposium Commemorating the Forth Centenary of the University College of St. Paul*, p. 37.
- (8) 格雷羅神父（Fernão Guerreiro）：《耶穌會神父事務年度報告》第2卷第1版，1605年里斯本，轉引自《16和17世紀伊比利亞文學視野裡的中國景觀》，澳門《文化雜誌》編，范維信館譯，大象出版社，2003年，頁169。
- (9) Gonçalo Couceiro, "The Church of the College of Madre de Deus", pp. 182-183.
- (10) Fr. Manuel Teixeira, *The Japanese in Macao*, Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 27.
- (11) 由於這座教堂屢屢遭受火災，重建的工作也受到了一些人的批評，認為花費的錢財過於鉅大，但無論如何，人們還是在很短的時間集資重建了這座教堂。
- (12) António Lopes, S. J., "Service Provided to the Residents of Macau by St. Paul's College", in *Religion and Culture*, p. 327.
- (13) Fr. Manuel Teixeira, *The Japanese in Macao*, p. 9.
- (14) José Rogelio Buendia, *Paintings of the Prado*. A Bulfinch Press Book, 1994, pp. 104-105.
- (15) César Guillén Nuñez, *Macao's Church of Saint Paul, A Glimmer of the Baroque in China*, Hong Kong University Press, 2009, pp. 92-93.
- (16) Juan Ruiz-de-Medina, "Un Jesuita de Madrid, Arquitecto de la Iglesia de São Paulo", in *Revista de Cultura*, No. 21 (II série), Portuguese ed., October-December, 1994, pp. 37-39.
- (17) 1622年9月10日，斯皮諾拉神父與另一些耶穌會的同伴一同被燒死，當時一名荷蘭人蓋貝松（Reyer Gysbertszoon）記錄了他們殉道的情形。C. R. Boxer, *The Christian Century in Japan, (1549-1650)*, University of California Press, p. 350.
- (18) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, pp. 33-34.
- (19) Peter and Linda Murry, *Oxford Dictionary of Christian Art*, Oxford University Press, 2004, p. 195.
- (20) 《聖經》，〈馬可福音〉，第一章，第十七節。
- (21) F. A. B. Pereira, "A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei", *Religion and Culture*, pp. 234, 235.
- (22) 有關四位耶穌會聖徒的生平見 F. L. Cross 主編之 *The Oxford Dictionary of Christian Church*, pp. 190, 424, 531-532; Jerald C. Brauer, *The Westminster Dictionary of Church History*, pp. 424-425, 127, 338; William V. Bangert, S. J. *A History of the Society of Jesus*, St. Louis, The Institute of Jesuit Sources, 1986, pp. 109, 25, 46-52.
- (23) 有關四人的生平可見：John W. O'Malley, *The First Jesuits*, Harvard University Press, 1993, pp. 23-36; pp. 10-11, 72; pp. 76-77; pp. 397-398.
- (24) Church of St. Rock, *Guide Book*, Lisbon, 1992, pp. 34-38.
- (25) F. A. B. Pereira, "A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei", *Religion and Culture*, p. 236.
- (26) Peter and Linda Murray, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 399.
- (27) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》，頁100。
- (28) (29) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 35.
- (30) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade of Macao*, p. 35.
- (31) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade of Macao*, p. 36.
- (32) 《聖經》，〈馬太福音〉，第七章，第七，八節。
- (33) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 37.
- (34) 帕謝科（Francisco Pacheco 1564-1654），西班牙畫家、作家、宗教法庭宗教藝術審查官。他是著名畫家委拉茲貴茲（Velazquez）的老師，於1649年出版《繪畫藝術》一書，極為詳細地規定了關於聖母瑪利亞的雕刻以及繪畫方法。他的一生主要在塞維利（Seville）工作。Peter and Linda Murry, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 396.
- (35) James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, p. 174. 藝術史家胡紀倫還認為聖母昇天的圖像對於日本的耶穌會士具有特別重要的象徵意義。因為1549年沙勿略到達日本九州鹿兒島的那天正值聖母昇天節。在16世紀，在京都的耶穌會士將他們的一個主要教堂奉獻給昇天聖母。范禮安在澳門開設聖保祿學院的主要目的就是培養去日本的神學生，而建造這座教堂的則是那些來澳門避難的日本籍藝術家和工匠。



- (36) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》，頁94，頁95。
- (37) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 38.
- (38) 《聖經》，〈啟示錄〉，第八章，第三、五、七節。
- (39) 輔仁神學著作編譯會：《神學辭典》，頁49。
- (40) Peter and Linda Murry, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 18.
- (41) (48) (52) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》，頁89，頁90；頁96；頁96。
- (42) José Pereira, *Baroque Goa, The Architecture of Portuguese India*, New Delhi, Books & Books, 1995, p. 79-84.
- (43) Peter and Linda Murray, *Oxford Dictionary of Christian Art*, pp. 138, 197.
- (44) 《聖經》，〈箴言書〉，第十一章三十節。
- (45) 《聖經·舊約》，〈創世紀〉，第二章第十至十四節。
- (46) 《聖經》，〈詩篇〉第三十六章第八、九節。
- (47) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, pp. 40-41.
- (49) Peter and Linda Murray, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 156.
- (50) 《聖經》，〈啟示錄〉第十二章第九節。
- (51) 《聖經》，〈啟示錄〉第三至六章。
- (53) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 40.
- (54) Portuguese Episcopal Conference, *Encounter of Cultures of Portuguese Mission Wonk*, Vatican, 1996, p. 112-114；雨果·布倫特認為這艘船的浮雕也可能是為了紀念一艘失蹤的船，它曾裝載着大量貨物從日本回到澳門，人們用它賺的錢來從事這座教堂第二次火災後的重建。M. Hugo-Brunt, "An Architectural Survey of the Jesuit Seminary Church of St. Paul's", p. 338.
- (55) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 40.
- (56) Peter and Linda Murray, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 533.
- (57) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, pp. 40-41.
- (58) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 41.
- (59) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》第89頁，頁97-98。
- (60) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 42.
- (61) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 43.
- (62) 《聖經》，〈約翰福音〉，第十四章第六節。
- (63) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 43.
- (64) Peter and Linda Murry, *Oxford Dictionary of Christian Art*, p. 197.
- (65) Steven Olderr, *Symbolism: A Comprehensive Dictionary*, Jefferson, McFarland & Co. Inc. 1986. p. 25.
- (66) 《舊約》中描繪的有翅膀的天上的生物及獸，具有不同的形態；他們的職責包括：在伊甸園看守生命樹（〈創世紀〉第三章第二十四節），駐守在約櫃的櫃蓋（〈出埃及記〉第二十五章，第十八至二十二節），裝飾所羅門建造的聖殿（〈列王記〉第六章第二十三節下），伴隨上帝的寶座車（〈以西結書〉第一章第十節）等等。
- (67) F. A. B. Pereira, "A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei", *Religion and Culture*, p. 233.
- (68) 《聖經》〈約翰福音〉第十二章第二十四節。
- (69) 〈約翰福音〉第十八章第十二節。
- (70) (71) Liouis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 44.
- (72) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》，頁9。
- (73) Liouis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 44.
- (74) Peter and Linda Marray, *Oxford Dictionary of Christian Art*, Oxford University Press, 2004, p. 155, 《聖經·馬可福音》第一章第十節。〈路加福音〉第三章第二十二節；〈約翰福音〉第一章第三十二節。在《聖經》中，鴿子也是一種可供獻祭的物品。在更廣泛的意義上，鴿子也可用來表現教會。
- (75) Michael Hugo-Brunt, "An Architectural Survey of the Jesuit Seminary Church of St. Paul's", *Journal of Oriental Studies*, Vol. 1. July, 1954. p. 337.
- (76) 《聖經》，〈馬太福音〉第二章第一至二十三節。
- (77) 《聖經》，〈啟示錄〉第二十二章第十六節。
- (78) F. A. B. Pereira, "A Conjectural Reconstruction of the Church of the College of Mater Dei", *Religion and Culture*, p. 233.
- (79) 鄭妙冰：《澳門——殖民滄桑中的文化雙面神》，頁89，頁90。
- (80) Louis Antonin Berchier, *The Mysteries of the Mater Dei Façade at Macao*, p. 46.
- (81) (82) 葡文原件在 ARSI Jap. Sin. 64, fol. 220v. 轉引自：César Guillén Nuñez, *Macao's Church of Saint Paul, A Glimmer of the Baroque in China*, pp. 123-124.
- (83) H. Rodriguez-Camilloni, "The Retablo-Façade as Transparency: A Study of the Frontispiece of San Francisco, Lima", in *Anales del Instituto de Investigaciones Estetica*, 62, Mexico, 1991, pp. 111-122.
- (84) (85) César Guillén Nuñez, *Macao's Church of Saint Paul, A Glimmer of the Baroque in China*, pp. 124-125.
- (86) (87) Fr. Manuel Teixeira, *The Japanese in Macau*, Instituto Cultural de Macau, 1990. p. 9.
- (88) Fr. Manuel Teixeira, *The Japanese in Macau*, Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 15.
- (89) Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*, pp. 67-68.
- (90) Fr. Manuel Texeira, *The Japanese in Macao*, p. 27.
- (91) C. R. Boxer, *The Christian Century in Japan (1549-1650)*, pp. 364-367.
- (92) (93) Dauril Alden, *The Making of an Enterprise, The Society of Jesus in Portugal, Its Empire, and Beyond (1540-1750)*, p. 641.
- (94) César Guilén Nuñez, *Macao's Church of Saint Paul*, pp. 118-119.