

# 澳門聖若瑟修院聖堂 巴羅克藝術特徵研究

朱宏宇\*

澳門聖若瑟修院聖堂(Church of St. Joseph's Seminary)是聖若瑟修院的一部分。意大利耶穌會士於1657年創建聖若瑟修院。成立之初，它是聖保祿學院的分院，專門培養進入中國內地傳教的耶穌會士。至1835年聖保祿學院第三次被焚，聖若瑟學院成為澳門唯一的高等學府。聖堂始建於1728年，落成於1758年，是澳門近代歷史上最後修建的耶穌會教堂。<sup>(1)</sup>

聖若瑟修院聖堂落成的18世紀中葉，是巴羅克藝術發展的晚期。巴羅克建築最初產生於16世紀的羅馬，作為教堂的新的自信的一種表達方式，它迎來了一個新的繁盛的藝術時代，並且成為整個17世紀到19世紀早期的主導。借助羅馬教皇發動反宗教改革運動的推動力，它從意大利傳播到法國以及其他歐洲國家。

巴羅克誕生的16世紀，實際上是一個宗教改革和反宗教改革的時代，教堂變得十分依賴自身的說服力。意義與建築的關係導致了建築風格發展的趨向。“巴羅克建築本質上是對17、18世紀的偉大體制的反映，[……]目的是為了象徵性地表達體制機構的嚴格組織，以及它的說服力，因此它表現為動態感和系統化的奇特的組合。”<sup>(2)</sup>在這裡重新強調巴羅克建築與其服務宗教之間的關係，更有利於我們理解在沒有主要職業建築師參與、而是由耶穌會士主導修建的聖若瑟修院聖堂的建築特徵與價值。

## 從選址開始 —— 教堂作為 城市焦點之角色的區位特徵

巴羅克建築的發展是教皇與建築師攜手同心的產物，而在這一過程中，教會的需求是前提。1557年，米蘭大主教(the Archbishop of Milan)紅衣主教卡洛·波羅梅奧(Cardinal Carlo Borromeo)出版了《宗教設施結構指南》(*instructiones fabricate et supellectillis ecclesiasticae*)一書，將特倫特會議(Council of Trent)的決議以一種十分明確的書面方式明確地運用到建築上。雖然這本書祇是寫給他自己所管轄的教區，但是卻在整個歐洲流傳開來。該書將反宗教改革勢力對於教堂建築的態度做出

了清晰的表述。貫穿於這本“指南”的主旨是，要在教堂觀看者的心目中造成一種畏懼和敬仰的感覺。應該提倡的是，祇要有可能，教堂就應當坐落在山頭上。如果不得不建造在一塊平坦的地段上，就要把教堂放置在一個有三到五步臺階高的基座上；要避免一切由室外的雜訊或各種世俗的活動對於教堂可能產生的干擾。因此要盡量使教堂能夠完全獨立矗立在那裡，在於它相鄰的建築之間至少要保持幾步的距離。教堂規模的大小，主要取決於要求參加儀式的會眾的多少。為了確保在舉行這種儀式時的莊嚴與肅穆，波羅梅奧甚至具體確定了每一個人所需要的建築面積。<sup>(3)</sup> [估計房屋面積在每個禮拜者一又三分之二腕尺(“mensura unius cubiti et uncium

\* 朱宏宇，東南大學建築歷史與理論專業博士，現任深圳大學建築與城市規劃學院講師。

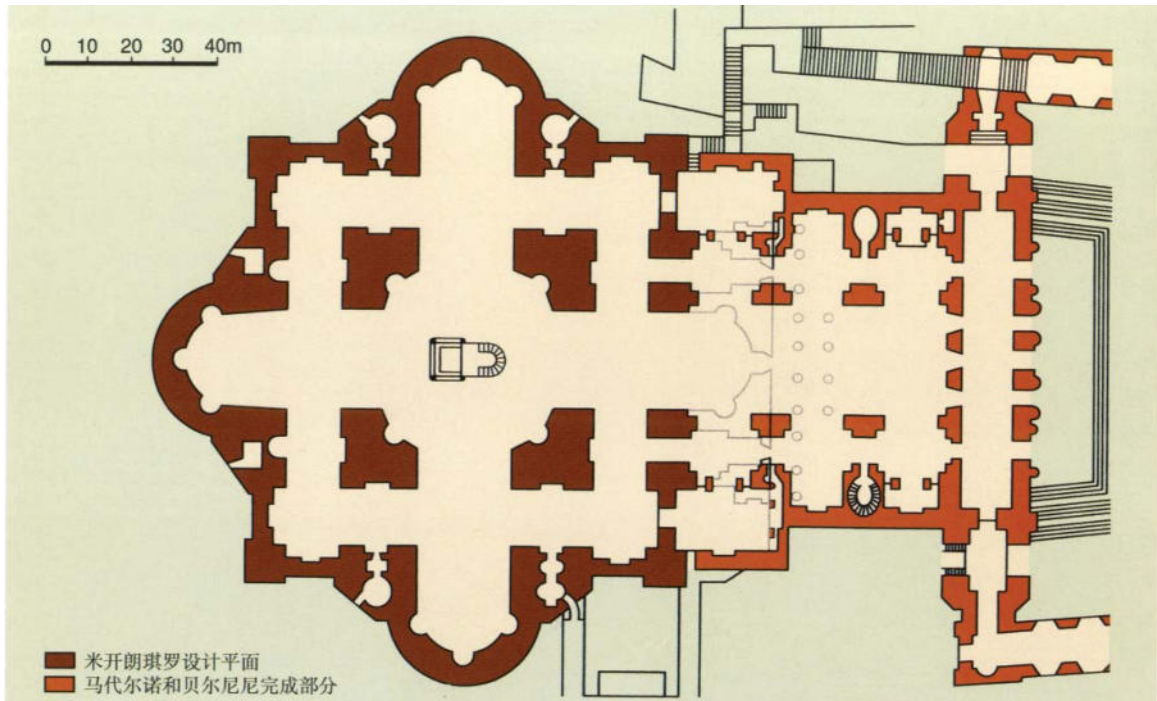


[圖1] 聖若瑟修院聖堂。左上：院門及聖堂；上中：進入院門後的石階與教堂；右上：聖堂立面；下：總體鳥瞰圖（測繪圖）（圖片來源：本文中採用的所有測繪圖為2013年7月深圳大學建築與城市規劃學院“測繪課程”所完成的“澳門聖若瑟修院聖堂”成果。主講教師朱宏宇；參與學生：施春陽、裘亦然、陳揚、甘瑩、顧秀梅、徐儀彬、黃豐華、李文海、鐘傑、林田東、趙卓凡、何安琪、張文婷、蔡廣敬、趙令龍、孔維檀、楊潔豐、莊衍豐、楊永順、姚瑋（排名不分先後）。此項測繪受到澳門特別行政區政府文化財產廳的資助與協助，特此說明。）

ocot”）]]<sup>〔4〕</sup>與此同時，耶穌會士對“如何讓宗教喚起人們的情感”的關注，使“朝聖再度成為教堂生活中一個活的因素”，城市中的山崗、高地這些能夠輕鬆地居於城市其餘部分之上的地方成為教堂建築的首選。今天我們在澳門看到的大多數天主教堂都是這樣做的，或山頂、或沿岸，凝聚了宗教的精神力量。作為澳門象徵的聖保祿教堂是這一取向的傑出代表，對聖若瑟修院聖堂也產生了直接的影響。

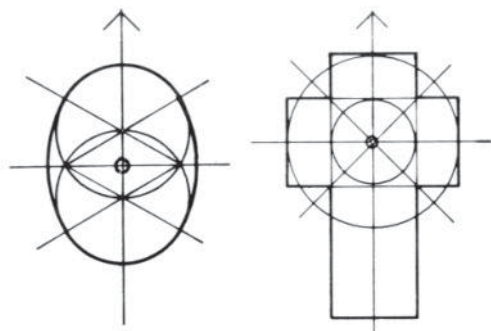
聖若瑟修院聖堂位於澳門崗頂之巔，站在聖堂前面平臺，以前可以直接俯瞰內港。與院門入口街道之間有約10米的高差，從院牆之外就可以隱約看到山上宏偉的聖堂。入口與街道之間稍有

退讓，形成過渡性的前地空間，進入院門，突現一排壯觀的花崗岩大臺階和典雅端莊的教堂，與外部狹窄的街道、低矮的房屋之間形成鮮明的對比[圖1]。經過四十三級臺階，到達教堂建築前的院落空間。教堂端坐於一個四段、十二級臺階的基座之上。這一段從城市街道經前地空間、入口、臺階、院落的朝聖之路，使得參觀者由衷地產生虔誠的宗教情感，特別是在澳門最隆重的宗教遊行——“耶穌苦難聖象巡遊”，“使教堂觀看者的心目中，造成一種畏懼和敬仰的感覺”，完成宗教體驗的一個高潮，實現了澳門獨特的城市物質形態與精神歸宿的統一。



〔圖2〕羅馬聖彼得大教堂平面演化示意圖

（圖片來源：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009，頁1164）



〔圖3〕巴羅克教堂的基本類型，拉長的中心化平面和中心化的縱向平面。（圖片來源：〔挪〕克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著、劉念雄譯《巴羅克建築》，中國建築工業出版社，2000年，頁9。）

### 拉長的中心化佈局 “贖罪和天堂之路”雙重母題的詮釋

耶穌會作為反宗教改革的主要力量，在教堂平面的佈局上反對採用四等臂的希臘十字平面，最為典型的實例是羅馬聖彼得大教堂由希臘十字平面向

拉丁十字平面的演化過程〔圖2〕。它突出反映了巴羅克神聖建築的兩種基本類型：中心化的縱向教堂和拉長的中心化教堂的平面特徵。<sup>〔5〕</sup>〔圖3〕巴羅克教堂佈局的各種變化，都是在16世紀開始流行的集中縱向式平面和拉長的中心式平面等基本形式下進行的。在這一發展中，空間的整合變得尤為重要，而巴羅克教堂則成為了先進的空間思想發展的試驗地。<sup>〔6〕</sup>以穹頂為中心的垂直軸線與以拉長中殿形成的水平運動形成了具有表現力和說服力的對比，對宗教的兩種傳統母題做出了新的、積極的解釋：贖罪和天堂之路。

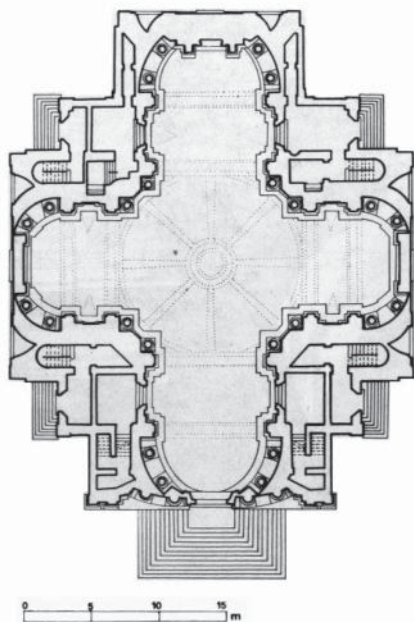
作為耶穌會的祖堂，被譽為第一座巴羅克建築的羅馬耶穌教堂首先對這兩種母題做出了回答。教堂於1568年6月26日奠基，其設計者維尼奧拉的平面設計並不是一次單純的建築設計，而是反映了耶穌會在這一時期對教堂建築的需求。教堂平面“是在1568年左右通過和法爾內賽及耶穌會教士們協商後定下來的，這位紅衣主教在該年8月寫給維尼奧拉的一封信中明確表達

了他本人的願望。作為施主，他希望造價不要太高，但在要求教堂適合步道這一點上還是毫不含糊：“教堂需配單一本堂，而不是本堂加邊廊。兩側應設禮拜堂 [……] 本堂要整個覆以拱頂，而不用其他任何屋頂。儘管他們(指耶穌會教士)可能會提出反對意見，說迴聲將干擾佈道。這些

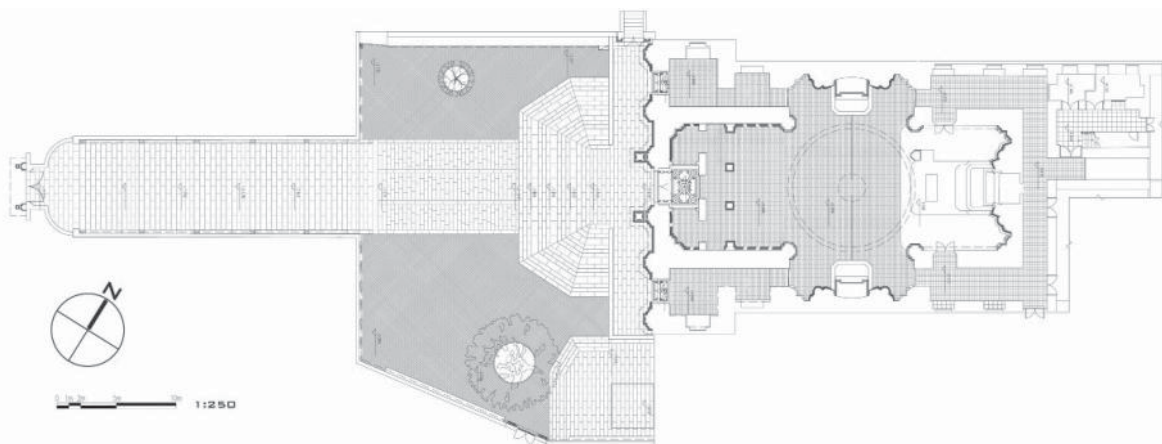
人認為拱頂引起的迴聲要大於露明木屋頂，但我不相信這點，因為許多帶拱頂的教堂 [……] 都能很好地適應聲音的傳播。”<sup>(7)</sup> 教堂的主要形制在很大程度上反映了主要施主亞歷山德羅·法爾內塞的意願：一個寬闊、開敞，不受各種附加形體干擾的空間，這也是16世紀中葉以後的普遍趨向。同樣的潮流可以在當時的米蘭、佛羅倫斯和威尼斯各地的教堂中看到。影響所及，稍後在法國和德國，人們紛紛把飾有基督受難像的哥特式屏欄和祭壇從教堂移走。理想境遇、寬闊的室內既有明確的限界又不乏變幻的透視景象。

1635-1650年建造羅馬的聖盧卡和馬丁娜教堂 [圖4] 進一步強化了單一本堂的趨勢，為拉長了的希臘十字主題找到了最令人信服的盛期巴羅克詮釋。<sup>(8)</sup> 它幾乎可以視為聖若瑟修院聖堂的原型，一個“拉長的中心化平面” [圖5]，通過縮短教堂的耳堂，拉長中殿，讓希臘十字有明顯的縱向性方向。穹頂位於正中心，因此，儘管有縱向軸線，空間仍具有統一和整體的特點。

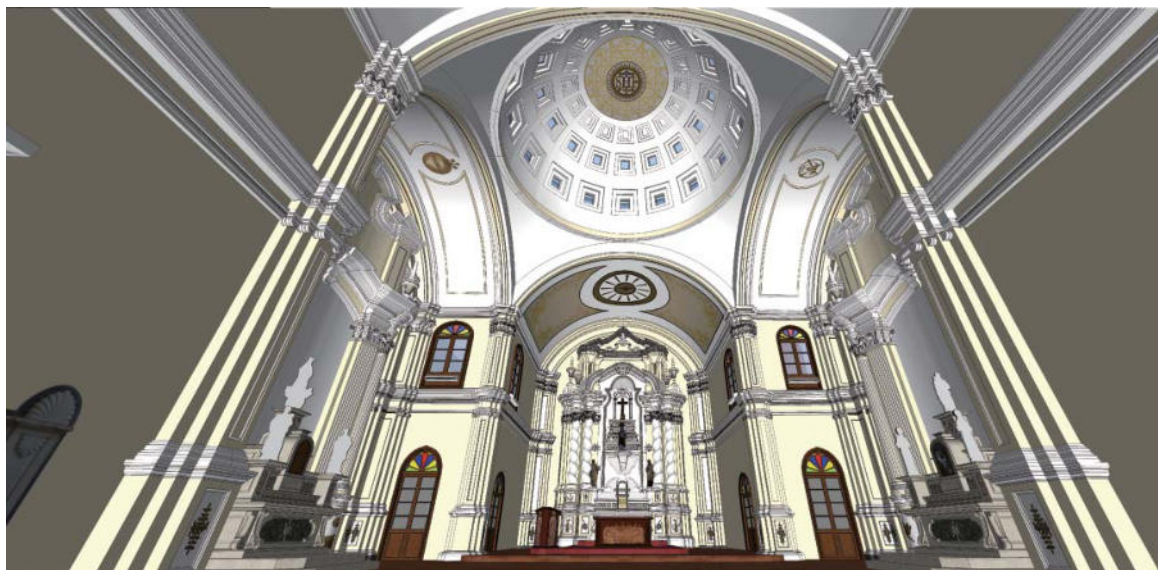
聖堂室內空間單一，禮拜堂彼此相通，耳堂完全位於建築輪廓線之內，是反宗教改革派的教堂類型。統一的空間象徵着教會的復興並具有最佳的傳道效果，由於新的教會不再在歌壇內舉行彌撒儀式，中世紀那種大型歌壇已無必要。本堂



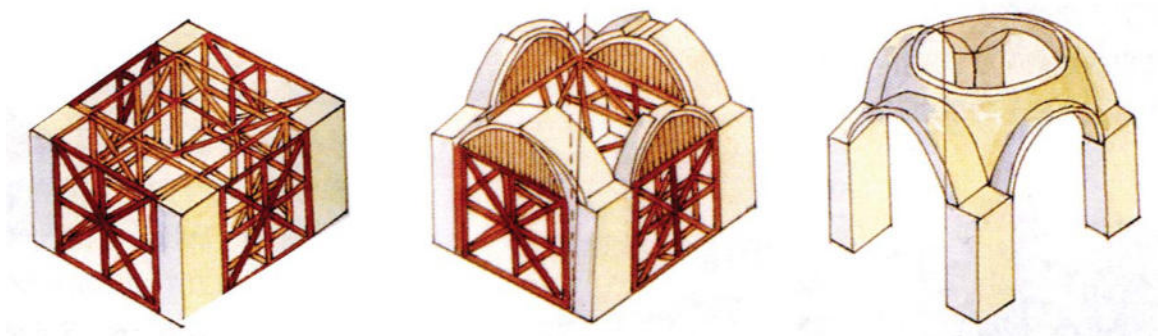
[圖4] 彼得羅·達·科爾托納，羅馬聖盧卡和馬丁娜教堂平面圖。(圖片來源：[挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著、劉念雄譯《巴羅克建築》，中國建築工業出版社，2000，頁90。)



[圖5] 聖若瑟修院聖堂首層平面圖 (測繪圖)



[圖6] 聖若瑟修院聖堂，室內透視（測繪圖），從中殿望向祭壇。



[圖7] 帆拱建造過程示意圖（圖片來源：王其鈞主編《西方建築圖解詞典》，機械工業出版社，2009年，頁104-105。）

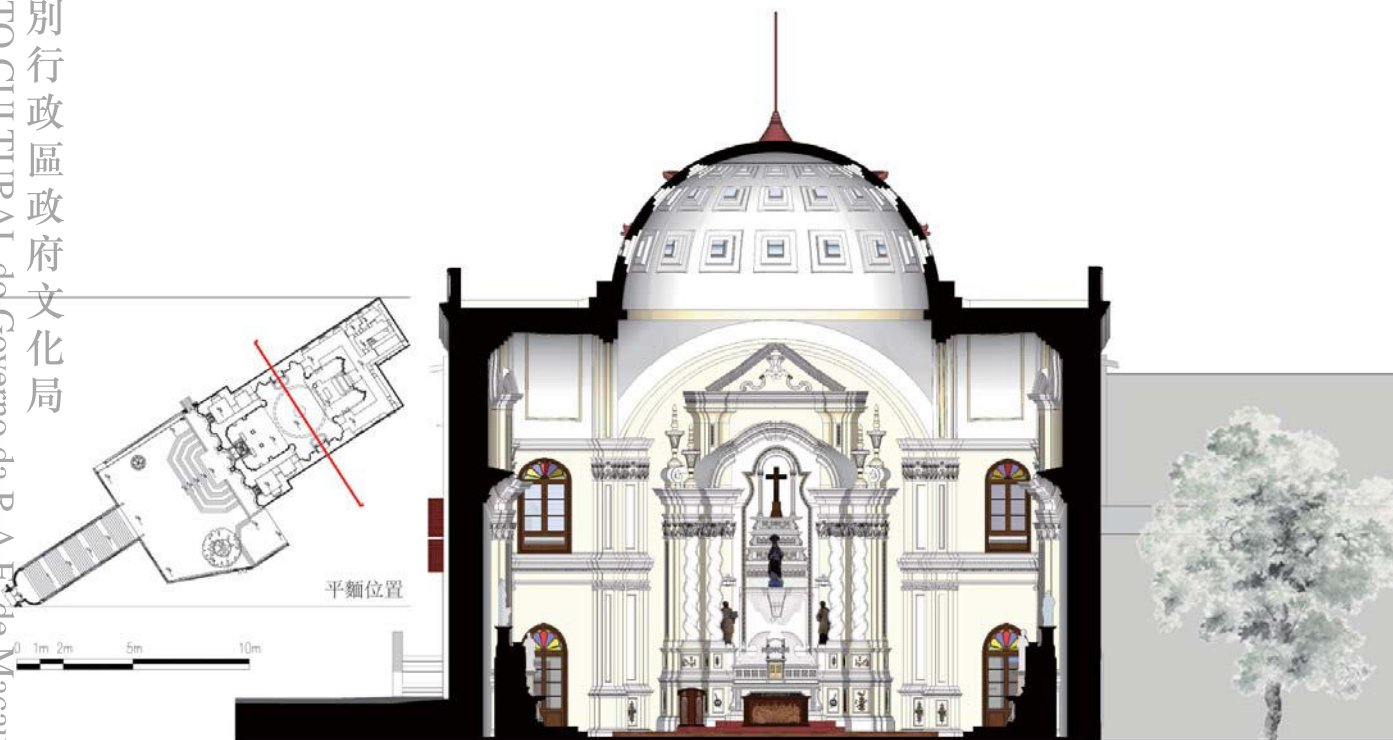
既短且寬，使整個教堂更為緊湊，以便更好地“適應聲音的傳播”。室內給人的印象是一個兩側飾有雙層疊柱的既高且寬的大廳，人們可以毫無阻礙地一直看到祭壇，自柱楣、簷口上拔起的筒拱頂自立面牆一直延伸到交叉處柱墩。本堂通過立面窗、穹頂的天窗得到充分的採光。

### 穹頂與帆拱：神聖建築的結構與裝飾

穹頂是西方古典建築發展歷程中集中式空間的最高形制，正如阿爾伯蒂在《建築十書·神聖建築的裝飾》一書中所寫：“為了崇高，也為了持久，我認為一座神殿的屋頂應該是穹窿形

的。”<sup>(9)</sup>自意大利文藝復興開始穹頂就成為教堂建築不可或缺的元素——在哥特教堂的拉丁十字平面的相交處採用穹頂或者採用希臘十字平面的置中穹頂，強調中心化的巴羅克教堂更需要一個強大的中心——穹頂，以象徵垂直軸線上的天堂。

聖若瑟修院聖堂採用以四片帆拱承托的穹頂結構，是澳門地區尚存的教堂建築中的最高形制[圖6]。帆拱技術源於拜占庭建築（聖索菲亞大教堂）。多次的十字軍東征以及君士坦丁堡被土耳其人佔領後大批東羅馬帝國智識分子向意大利的回歸，將帆拱技術帶回意大利，發展成為文藝復興時期與穹頂結合的重要的、成熟的、施工過程明晰的結構方式[圖7]。聖堂的四片帆拱由四個



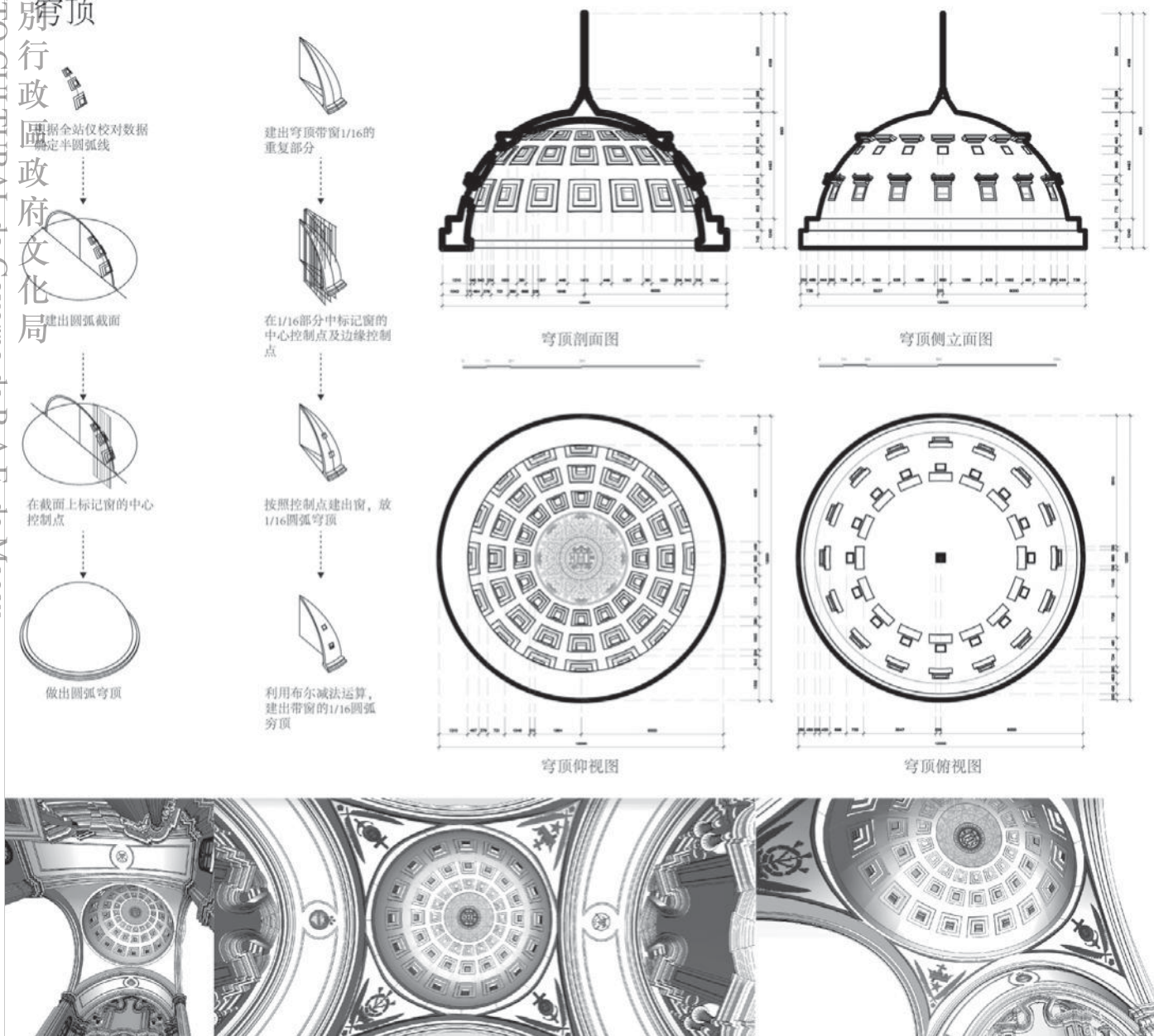
〔圖8〕聖若瑟修院聖堂剖面圖（測繪圖，中央穹頂處）

巨大的轉角柱(牆)來支撐。澳門的牆體、柱子多採用一種被稱之為“chunambo”或“taipa”的夯土結構(利用原料充足的貝殼，經煅燒之後製成粉末，可以起到如石灰一樣的粘結作用，再摻入稻草筋，以獲得更加堅固的夯土結構)。牆體堅固厚重，有明顯的收分。

中央穹頂採用類萬神廟式的方格式藻井，最薄處佈置玻璃窗。穹頂由於開裂，於1999年將原有的穹頂磚石結構改為鋼筋混凝土結構，我們已經無法在測繪過程中考察具體的建造方式。但是阿爾伯特在《建築十書》中的一段論述，似乎可以為我們展現自文藝復興時期發展出基於較少的勞工和較低的造價的一套方法：“擬建造的方格式頂棚模式的輪廓線，無論是方形的、六邊形的，或八邊形的，都被直接繪製在支撐的構架上；然後將拱頂中的下凹部分，用未加燒製的磚坯和粘土，而不是石灰，將其填充到一個水平上。一旦這些

堆起的垛子，譬如說，沿着拱頂模架的背部堆築了起來，就在其頂上用磚和石灰建造拱頂，要用較粗和更為安全的斷面來全面而極其小心地將那些更為狹窄而較細的部分加強並連接在一起。一旦拱頂合攏，也就是在支撐的拱形構架被拆除的時候，最初堆築到位的粘土垛子就會從拱頂的堅固結構上被剝離出來。因而，無論你所要求的是甚麼樣的拱頂類型，這種方法都可以被用來將其實現。”<sup>(10)</sup>

聖堂穹頂內直徑約9.9米，拱高約5.1米，近半球形穹頂，外直徑最大處約為11米，最小處為10.2米，有明顯的收分。穹頂由十六根肋和十六排三行共四十八扇、三層凹進方格式天窗組成。中央為直徑3.9米圓頂，分為三層，圓內部為直徑1.3米的圓形耶穌會的會徽，外一圈為30厘米寬的鋸齒形裝飾帶，最外一層為1米寬的星形分隔葉狀裝飾的裝飾帶，均為洛可可風格的裝飾手法〔圖8〕、〔圖9〕。



[圖9] 聖若瑟修院聖堂中央穹頂平、立、剖面圖以及透視圖（測繪圖）

### 三橫三縱+中高側低 巴羅克教堂立面的一次複合式應用

作為反宗教改革的耶穌會，“強調正立面的美學效果，所有外部裝飾和聖像畫——都是以聖母瑪利亞的生平傳說為主題——集中在正立面

上，在建築物的其它立面，不允許有任何藝術裝飾。”<sup>(11)</sup> 因此，聖若瑟修院聖堂の其它立面以實用和素樸為主，沒有多餘的裝飾。對正立面的強調，要求所有陳設和裝飾都必須屈從於整體的方案——走向以神學激勵為主旨的整體藝術作品的創作之路——巴羅克風格的組成要素。<sup>(12)</sup>



[圖10] (希臘人的) 聖阿塔納西奧教堂立面圖。  
(圖片來源：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》(中冊)，  
中國建築工業出版社，2009，頁1258。

由於耶穌會的教堂強調單一的本堂，因此從羅馬耶穌教堂開始，正立面以中央高、兩側底的方式居多。16世紀30年代，完成羅馬耶穌教堂最終立面方案的建築師賈科莫·德拉·波爾塔 (Giacomo della Porta)，為格利高里十三世創建的 (希臘人的) 聖阿塔納西奧教堂 (TEMPLI SANCTI ATHANASII A GREGORIO XIII) 設計了一個高兩層的本堂兩側佈置三層的塔樓，這是羅馬的第一個雙塔立面 [圖10]。這種嘗試有力地說明了巴羅克建築是一種具有包容性的建築形式。它並不排斥所有建築體驗中的任何一種，但是最終達到一種綜合。文藝復興時期系統組織的空間以及手法主義的動態感都被結合到了一起，甚至中世紀超自然的品質，以及古代神人同形同性論的表現也被吸收了進來，體現出一種自信和勝利感，證明了意大利16世紀開始十年中喪失的存在立足點和基本特徵：佔統治地位的中心；無限的延伸以及極具說服力的造型力量。

聖若瑟修院聖堂正立面正是對這種“包容性”、“綜合性”的體驗。立面採用橫三段、縱三段的手法：由兩層連續的柱式簷部的裝飾帶形成了水平向的三段，分別是入口層、中央層（內部有二層的）和塔樓層。由分列兩端的鐘樓結合三



[圖11] 聖若瑟修院聖堂，正立面圖（測繪圖）

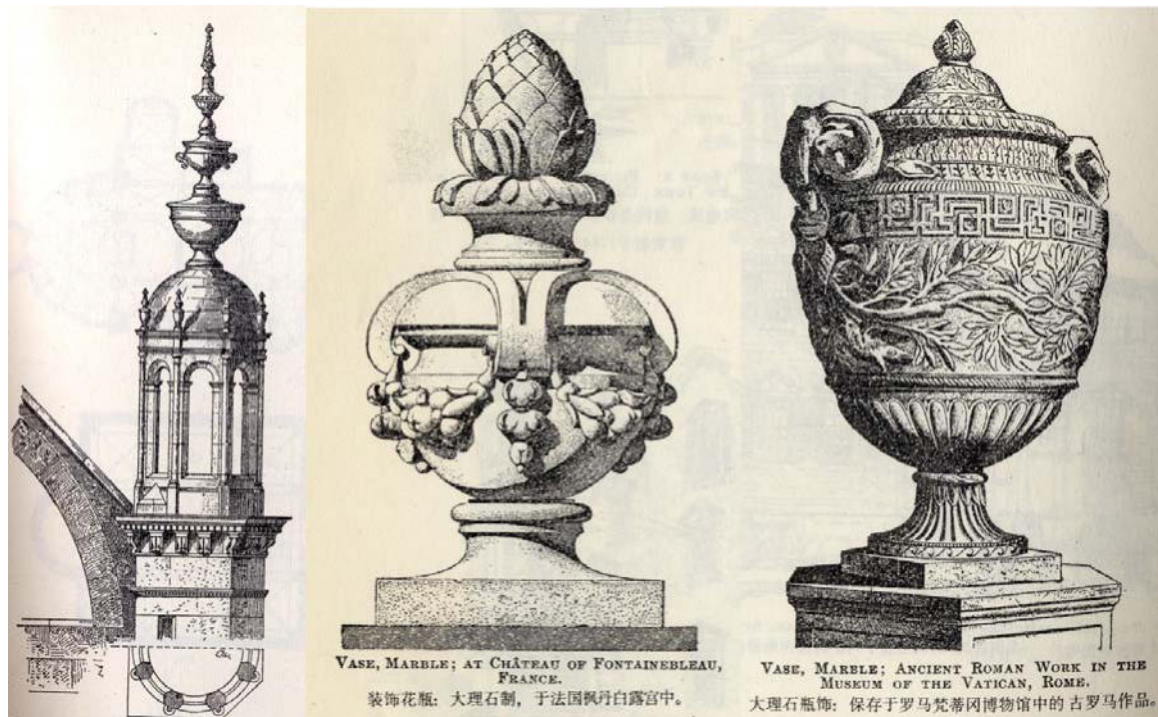
層連續的疊柱式限定了中央與兩側的縱向三段。其中中央部分又採用羅馬耶穌會教堂中央高兩側低的方式，在縱向空間上又細分為三段[圖11]。其立面特徵在整體與局部兩個層次上是對巴羅克教堂立面的一次複合性的、綜合性的創造，反映了耶穌會士們的深厚的古典建築造詣以及對體現聖堂至高地位的野心。



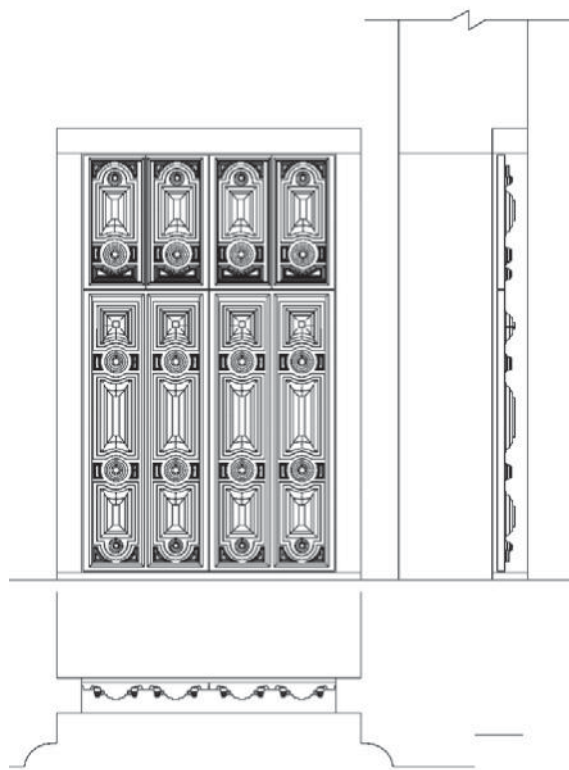
[圖12] 作為柱頂裝飾的葉束、花束裝飾（圖片來源：王其鈞主編《西方建築圖解辭典》，機械工業出版社，2009，頁183）

每組壁柱由三根柱子組成，兩側的與居中的柱子之間呈 $45^\circ$ 角，產生多變的線腳和富於動態變化的光影關係。立面柱式採用疊柱式，一層為多立克柱式，徑高比約為1:7.23 (4700 / 650)；二層為愛奧尼柱式，徑高比約為1:7.87 (3935/500)；三層為多立克柱式，徑高比為1:8 (3935/500)。從徑高比的關係來看，一、二層的柱式基本符合古典柱式的比例關係，三層柱式之間自下而上具有明顯的收分，以及越來越纖細的趨勢，符合疊柱式的規律。三層沒有採用科林斯柱式作為最上部的簷部，是否出於採用石膏塑性的建築構件難以長時間抵禦室外風吹日曬雨淋的實用角度考慮而做出的適宜性選擇？柱子頂端處採用的類似花瓶飾的裝飾。西方古典建築中柱子頂端處的裝飾常用的包括花束、葉束、立體的動物雕塑、花瓶飾<sup>(13)</sup>，[圖12]、[圖13] 外立面的花瓶飾與室內的柱頂裝飾在形式上具有一定的連續性，祇是室內的更加圓潤飽滿、少線腳，更堅固持久。

位於三層的中央部分是立面裝飾的重點，由一個對稱的中央為弧形、兩側為三角形的山花統



[圖13] 花瓶飾及其在建築中的應用（圖片來源：[美] R. 斯特吉斯著、中光譯《國外古典建築圖譜》，世界圖書出版社，1990，頁269、368。）



[圖14] 聖若瑟修院聖堂正門及門扇平、立、剖面圖(測繪圖)

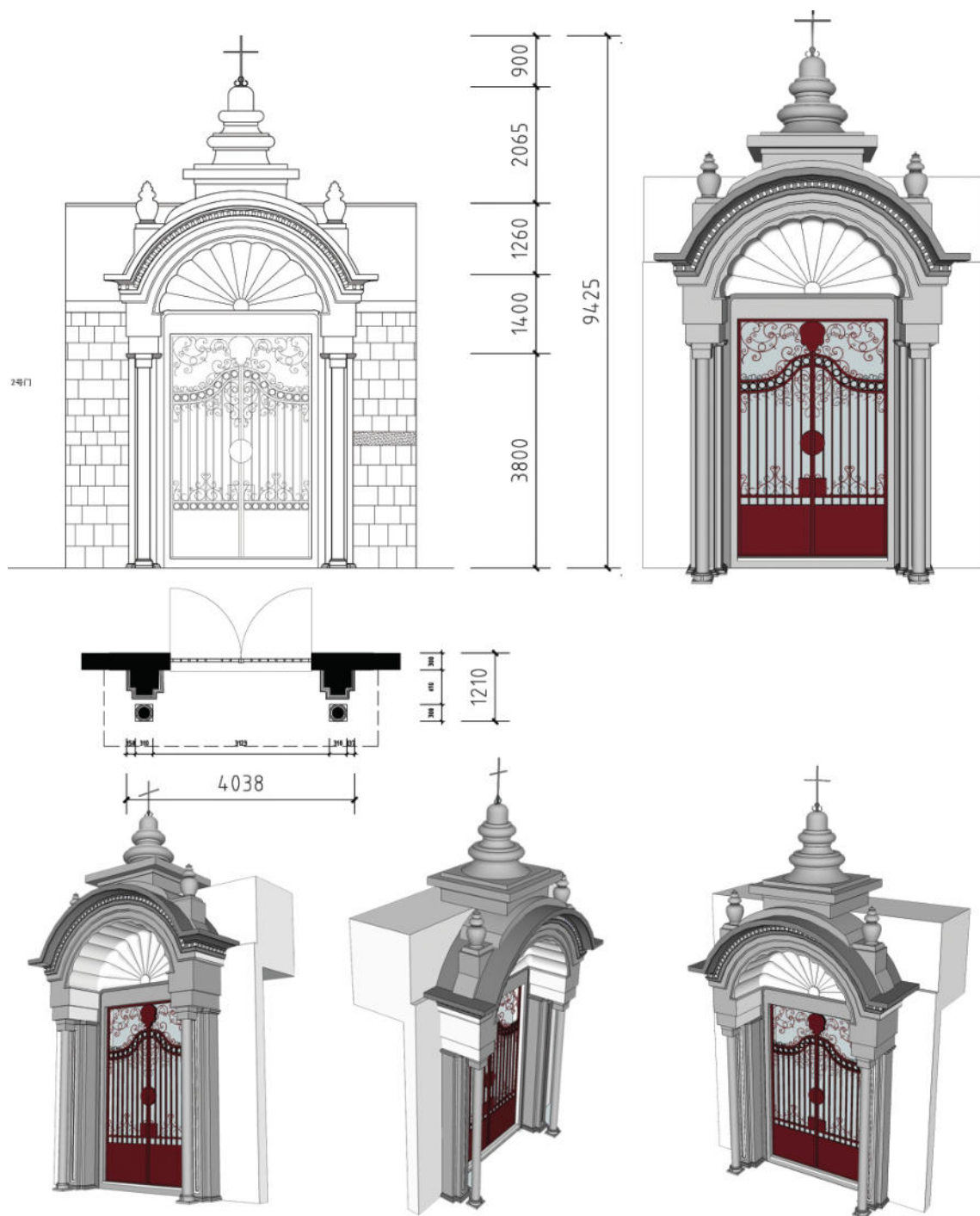
領，山花簷部線腳結合柱子相交處做凹凸變化。居中採用牛腿形狀的拱心石，上置一對渦捲基座呈聖十字架。牛腿拱心石下為耶穌會會徽。一層中央大門上方有一對斷裂的弧形山花。兩側鐘樓採用四分肋拱的結構形式，在外立面上也將肋拱清晰表達出來，屋面採用紅色的瓦屋面，是文藝復興時期典型的屋面做法。整個立面既端莊穩重、又富於動態和光影的變化。用彼此獨立或滲透的單元組成複雜的整體，創造了如搏動的生命體（pulsating organisms）一般充滿活力的形式，展現了巴羅克建築延伸和運動的觀念賦予了一種新的富有動感和生機的詮釋。

入口正門為2.6米寬，4.265米高的巨大洞口，由一對2.6米寬，2.875米高的對開門扇和上方1.39米高的固定扇組成，朝外一側，採用方形和圓形為基本幾何形狀，八片凹凸有致的木刻嵌板構成

的鑲板門，其中門厚75-180毫米不等，具有巴羅克建築的雕塑感[圖14]。

與中世紀和文藝復興時期的天主教堂不同，反宗教改革的耶穌會主張：“窗戶的彩色玻璃上不應該有景觀與人物的繪畫題材，而祇應該允許光線透過素淨的玻璃進入室內。”<sup>(14)</sup> 因此，在窗的處理上，採用了大量透明的玻璃窗，以使室內更加明亮。窗楣和窗邊飾有人字形、曲線形或渦捲裝飾。在這裡特別值得一提的是，在窗的處理上，除了上述的巴羅克建築的特徵，在實用角度上結合了澳門地區傳統的“三件頭”的做法——由外而內：第一層為百葉窗或貝殼窗，上面常有各種圖案的雕花，此窗的主要作用是防止外部視線的干擾；第二層為鑄鐵欄杆或格柵，由豎排平行的鑄鐵杆組合而成，此層的作用是通風和防盜；第三層是雙扇對開全閉合的木框玻璃窗。是對澳門地區濕熱氣候特點的適宜性回應。

還要特別指出的是聖堂入口院門的處理。入口院門在街道與教堂之間起到了良好的過渡效果，尺度宜人，造型精巧獨特，其四分之一球形穹頂（semidome）的門拱是對文藝復興時期創造並延續至巴羅克建築的“幕龕”的一種“裝飾細部的樣書”的借鑒[圖15]。在文藝復興早期的雕塑家多納托·多那太羅（1386-1466年），通過雕刻將古典形式擴大到建築裝飾領域。1425年，他完成了奧爾聖米凱萊教堂的聖路易幕龕（如今內部為韋羅基奧製作的“基督和聖托馬斯”[圖16]，其深凹的形式在當時還非常少見；大型壁柱位於裝飾豐富的基座上，上冠簷壁和山牆；被它們所圍的深龕邊上另設一對柱身帶螺旋形溝槽的圓柱，上置愛奧尼柱頭，突出的楣樑上為一道製作精美的拱券。龕室本身由於厚重的殼體和鑲邊的嵌板造型上非常突出，是可與伯魯乃列斯基早期作品媲美的極其重要的建築創作，影響極為深遠，許多建築師都受到這些形式的激勵甚至是為之傾倒<sup>(15)</sup>，如聖馬可廣場貴族會所“幕龕”等[圖17]。澳門1618年重建的聖老楞佐教堂耳堂的聖龕也採用了同樣的幕龕方式[圖18]，是否為僅百步之遙的聖若瑟提供了最直接的參考？



〔圖15〕聖若瑟修院聖堂入口院門平、立面圖及軸測圖（測繪圖）



[圖16] 奧爾聖米凱萊教堂，聖路易幕龕。左圖：圖示雕像在原位的時候，作者多那太羅，完成於1425年；中圖：現狀外景(內部已改為韋羅基奧製作的基督和聖托馬斯像)；右圖：聖路易雕像現狀，青銅鍍金，作者多那太羅，原在佛羅倫斯聖米凱萊教堂。

(圖片來源：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》(上冊)，中國建築工業出版社，2009年，頁224。)



[圖18] 澳門聖老楞佐教堂耳堂的聖龕  
(圖片來源：作者拍攝)

[圖17] 聖馬可敞廊(“貴族會所”)“幕龕”，阿波羅像(1537或1538年)  
(圖片來源：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》(中冊)，中國建築工業出版社，2009年，頁976。)



[圖19] 羅馬耶穌會教堂。17世紀內景（油畫，現藏羅馬國立古代藝術畫廊，表現教皇烏爾班八世參觀耶穌會堂的情景，作者 Andrea Sacchi 和 Jan Miel，繪於1639-1641年，即在巴羅克時期進行大規模裝修之前，可看到按維尼奧拉設計完成後室內的簡樸和莊重面貌）（圖片來源：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009年，頁1211。）

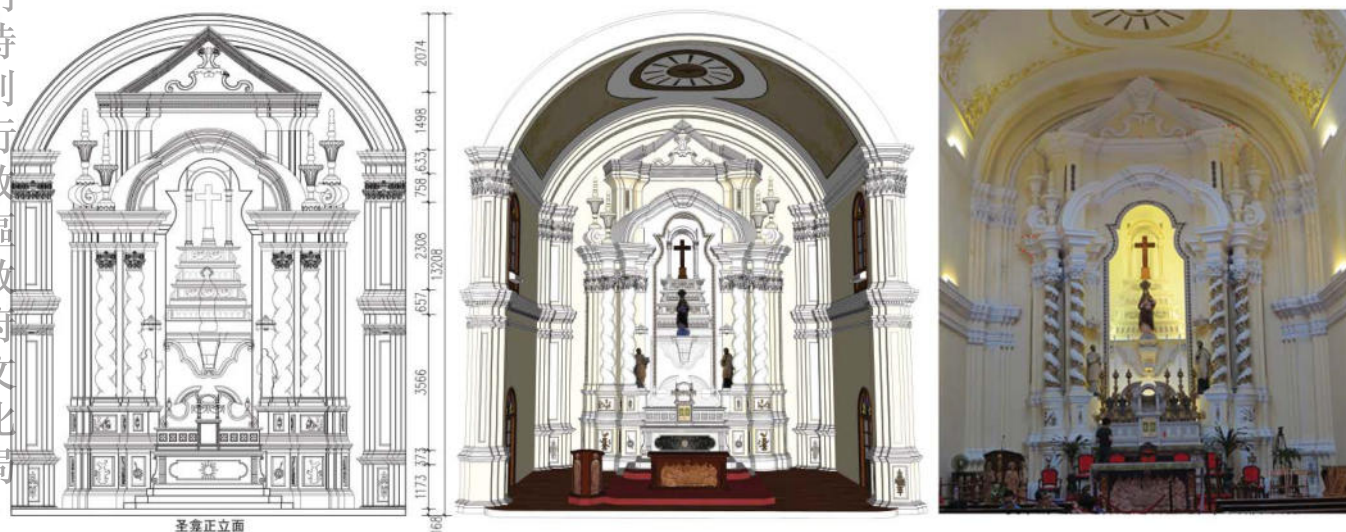
聖若瑟修院聖堂院門入口將這一經典幕龕形式轉化為入口空間是一次成功的實踐。穹頂的券腳落在兩顆纖細的多立克柱上，拱邊飾為五層的複式拱，除第二層採用線腳裝飾外，均為簡單平時的線腳，以突出中央穹頂的貝殼花飾（Coquillage），穹頂上覆以與聖堂立面柱頂裝飾相呼應的花瓶型冠飾。大門為藤蔓植物紋樣裝飾的鐵藝大門。整個入口建築造型既古樸穩重，又

不失細節精巧，其對古典建築元素的引入，暗示了聖堂建築的至高形制，反映了耶穌會士們對古典建築的理解和靈活運用、創新的能力。

### 祭壇及室內裝飾： 一次巴羅克“裝飾細 部樣書”之再現

巴羅克教堂的室內空間是集繪畫、雕塑、建築為一體、打破彼此界限的巴羅克藝術的終極體現。“巴羅克教堂喜歡採用色彩鮮豔的大理石，用金、銀、銅和大量的繡花錦緞，用繪畫和雕刻，[……]這是當時教會以及教廷貴族的生活方式和愛好的反映。17世紀的教會以為上帝和教廷貴族一樣喜好豪華富麗，所以用豪華富麗來取悅他，榮耀他。”<sup>(16)</sup>而事實上，特倫特會議規定教堂建築應該簡樸。以羅馬耶穌教堂為例，最初教堂內部的裝飾

帶有濃厚的反宗教改革的嚴峻色彩[圖19]。現在看到的那些充滿幻覺的華麗裝飾是下一個世紀和以後<sup>(17)</sup>，它們使這個主教堂成為巴羅克裝飾藝術的典範。然而，這些做法顯然不符合維尼奧拉本人的趣味。他設計的室內效果可以從當時的圖板和繪畫中看到，本堂上的主要拱頂當時僅施簡單的白色抹灰，沒有任何裝飾。室內單色調的效果也完全合乎特倫特會議的觀念和訓誡。<sup>(18)</sup>



[圖20] 聖若瑟修院聖堂祭壇。左圖：立面圖（測繪圖）；中圖：透視圖（測繪圖）；右圖：照片  
（圖片來源：作者拍攝）



[圖21] 聖若瑟修院聖堂，祭壇上弧型山花等細部（測繪圖）

（圖片來源：作者拍攝）

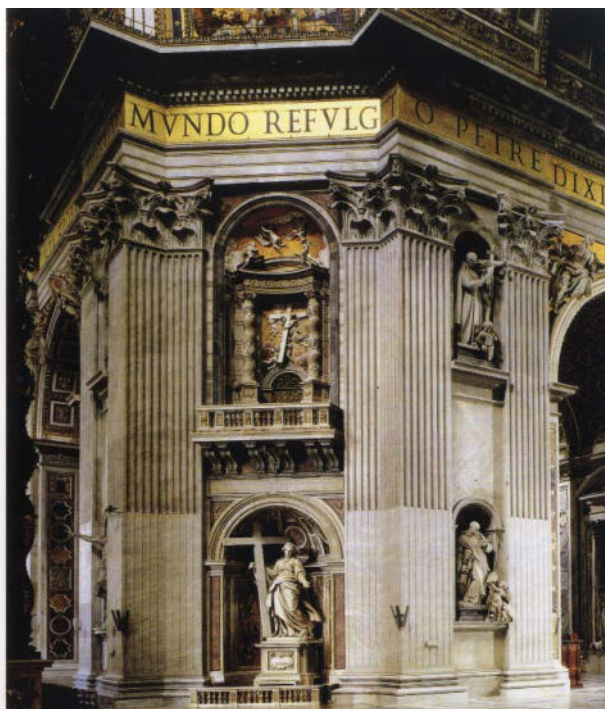
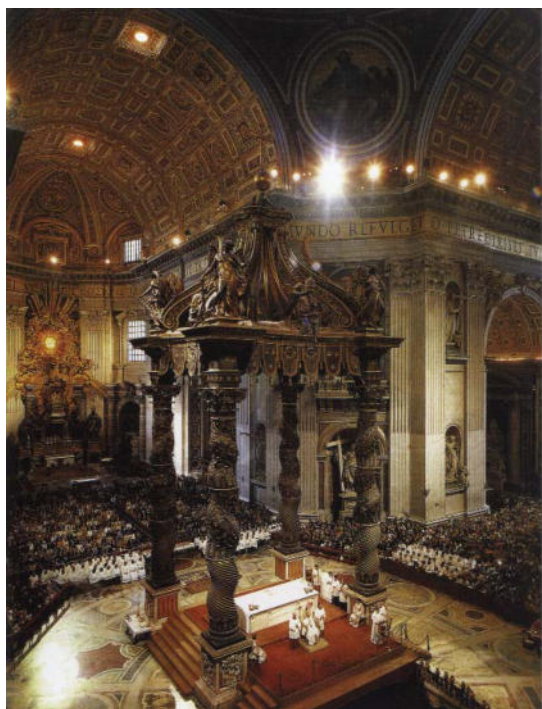
澳門地區既沒有富有的教會貴族作為施主，也缺乏偉大的藝術家為他們創作巴羅克的繪畫和雕塑作品。作為創建教堂的耶穌會士們更忠實於教會以及傳教的需要，更接近反宗教改革的初衷。

聖若瑟聖堂中最具巴羅克藝術特徵的所在是祭壇，從整體到局部，再到細節，都是巴羅克藝術的傑出代表，是一次巴羅克“裝飾細部的樣書”的再現 [圖20]。祭壇由兩個層次的空間組成，最上方為一個由壁柱支撐的三角形山花，簷部多層線腳凹凸曲折變化豐富，中央最高處突出為三段。山花內壁上有渦捲裝飾，自然流暢。山花下為突出聖龕，聖龕採用三段斷裂的弧形山花 [圖21]，下部的券腳落在螺旋形柱，柱身上纏繞着金色樹葉，自然流暢的動態美，讓人過目不忘 [圖22]。

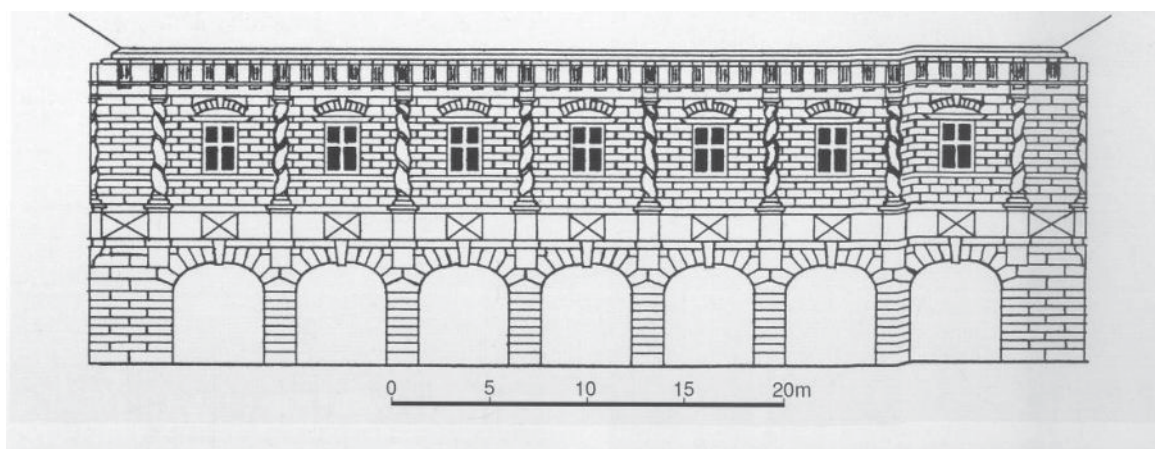
歷史上，纏繞成螺旋形的圓柱曾出現於羅馬聖彼得大教堂這樣的偉大建築中——由貝爾尼尼設計的青銅大華蓋 (baldacchino，為教皇烏爾班八世而建造的紀念性建築) 以及四個轉角空間當中 [圖23]，可謂巴羅克藝術在柱式系統運用上的傑出成就。螺旋柱的應用始於16世紀初，意大利建築師朱利奧·羅馬諾 (可能，1499-1546) 在他主持建造公爵府騎師院的南立面 (1538-1539)，創造了多立克圓柱繞本身軸線呈螺旋形扭曲的柱式 [圖24]，動態要素就這樣侵入了古典柱式中最穩定的部分，反映了建築師對複雜造型和形式變化的濃厚興趣。<sup>(19)</sup> 17世紀，基廷會 (Theatine) 神甫，摩德納 (Modena) 的瓜里諾·瓜里尼 (Guarino Guarini, 1624-1683) 將有節奏跳動的、波浪起伏的運動看成是自然的一個基本特性。他說：“膨脹收縮的自發運動並不被任何運則所左右，而是體現在整個生命存在的各處。”<sup>(20)</sup> 他從所羅門聖殿中推導出“終極科林斯柱式” (ordine corinto supreme) 有波浪形柱頂盤的螺旋柱。[圖25] 並將這種形式通過1663年出版的《關於所有所羅門柱式的建築學》 (*Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero*) 一書加以推廣<sup>(21)</sup>，例如1667年完成的巴黎瓦爾-德-格拉斯 (聖寵谷) 修院教堂 (Église du Val-de-Grâce) 的祭壇 [圖26]。<sup>(22)</sup> 我們在與聖若瑟修院聖堂幾乎同時時間建造的巴伐利亞威爾頓堡阿拜教堂祭壇 (1721-1724) 中似乎可以發現如此驚人的相似之處 [圖27]<sup>(23)</sup>，不得不為耶穌會士的深厚造詣所折服。柱頂部所採用的花瓶裝飾強調了凹槽中的線條變化，暗含着一種螺旋的圓形圖案，這種巧妙的設置使得整個柱子具有更強的統一性。

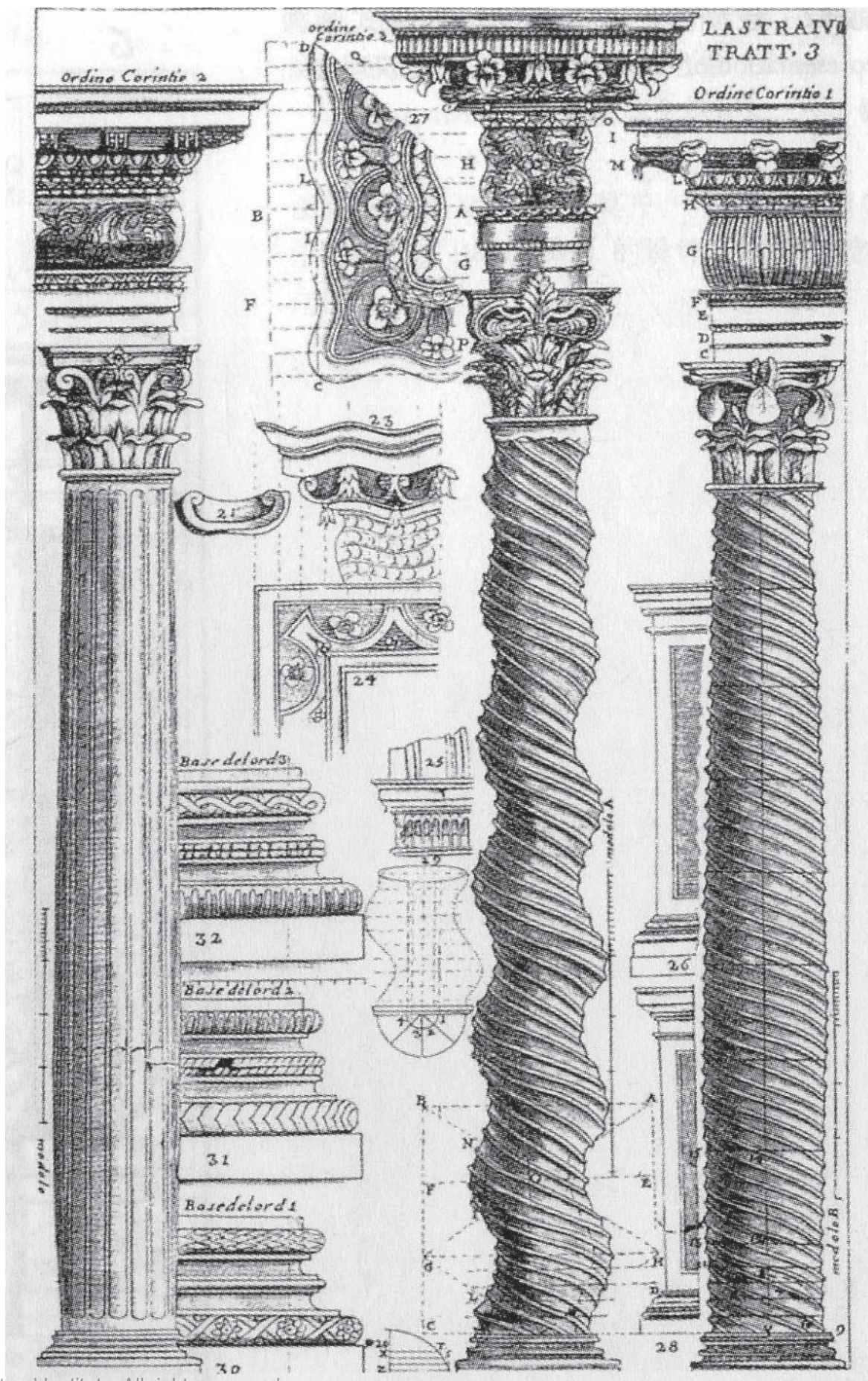
聖若瑟聖堂內部在或凹或凸的轉角處，大量採用了線腳豐富、成組組合的方形雙層壁柱形式 (底層採用愛奧尼柱式，二層採用複合柱式)，複雜的形體通過連續的牆體和表達處理與

[圖22] 聖若瑟修院聖堂，祭壇螺旋柱式 (圖片來源：作者拍攝)



[圖23] 羅馬聖彼得大教堂。左圖：大華蓋；右圖：主要柱墩內景（西北角墩，聖埃萊娜墩）  
（圖片來源：左圖：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009，頁1155；右圖：王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009，頁1096。）







〔圖26〕巴黎，瓦爾-德-格拉斯（聖寵谷）修院教堂祭壇  
（圖片來源：作者拍攝）



〔圖27〕德國，巴伐利亞威爾頓堡阿拜教堂祭壇。  
（圖片來源：汝信主編、王瑗朱易編著《全彩西方建築藝術史》，寧夏人民出版社，2002，頁220。）

整體環繞的柱楣得以統一，完成了波洛米尼（Francesco Borromini, 1599-1667）式的“波浪形牆體”（undulating wall）的塑造。其中，凹進的轉角柱採用六棵柱為一組的組合方式，其中有兩棵相互垂直的整棵壁柱，其它四根則在縱橫軸兩個方向上各突出柱徑的1/3；突出的轉角柱採用七棵柱為一組的組合方式，其中兩棵垂直的整棵壁柱之間，夾一個露1/3柱徑的壁柱，其它四根則在縱橫軸兩個方向上各突出柱徑的1/3，這樣的柱式組合方式形成細密、複雜的動態變化的線腳關係；尤其柱頭部分，不斷重覆的渦捲和捲曲的毛茛葉紋裝飾讓建築空間具有極強的韻律感和動態感。〔圖28〕〔圖29〕

除此之外，教堂天花的處理較為素雅，採用了18世紀較為普遍的洛可可裝飾藝術，運動大量的花飾、葉飾圖案的淺浮雕〔圖30〕，具有鮮明的時代特徵，也更烘托出祭壇的重要地位。

## 結 語

由於缺乏對聖若瑟修院聖堂建造記錄的史料文獻，本文是基於對耶穌會發展傳教的歷史以及意大利和歐洲地區巴羅克建築發展的歷史考據為基礎展開的，以重現聖若瑟修院教堂對巴羅克建築在創新方式、意義的承載、建築與裝飾藝術形式上的延續和傳承。“建築是一種具體的現象。[……] 遠古至今，建築幫助人們，使人們的存在富有意義。通過建築，人們擁有了空間和時間的立足點 [……]，建築不僅僅關乎實際需要和經濟因素，它還關係到存在的意義。這種存在的意義源自自然、人類以及精神的現象，並通過秩序和特徵為人們所體驗，建築又將這樣一些意義變換成空間的形式。[……] 建築應該理解成富有



〔圖28〕聖若瑟修院聖堂祭壇與耳堂透視圖（測繪圖）



〔圖29〕聖若瑟修院聖堂穹頂下回望入口空間透視圖（測繪圖）



【圖30】聖若瑟修院聖堂，祭壇上方天花平面圖（測繪圖）

意義的（象徵的）形式，[……] 構成了存在的意義和歷史。”<sup>(24)</sup>

#### 【註】

- (1) 在1762年至1784年羅馬教會推行改革時代，聖堂曾一度深鎖，停止活動達二十年之久，後劃歸葡國神父接管。直到1893年，這座教堂重歸意大利耶穌會神父管理。但因1910年葡國推翻帝制，實行共和，再次驅逐耶穌會士，交歸葡萄牙教會掌管。1903、1953年先後兩次重修。
- (2) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，李路珂、歐陽恬之譯，王貴祥校《西方建築的意義》，中國建築工業出版社，2005年，頁51。
- (3) (4) [德] 漢諾-沃爾特、克魯夫特著，王貴祥譯《建築理論史——從維特魯威到現在》，中國建築工業出版社，2005年，頁62-63，頁368；頁368。註：腕尺，這一術語廣泛用於埃及，也用於希臘和羅馬，並作為他們的測量單位，一個希臘腕尺近似於18.22英寸，而一個羅馬腕尺則大約為17.47英寸。約為44.37厘米。一又三分之二腕尺，約為74厘米。
- (5) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，劉念雄譯《巴羅克建築》，中國建築工業出版社，2000年，頁9。
- (6) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，李路珂、歐陽恬之譯，王貴祥校《西方建築的意義》，中國建築工業出版社，2005年，頁153。
- (7) 王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009年，頁1220。
- (8) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，劉念雄譯《巴羅克建築》，中國建築工業出版社，2000年，頁76。
- (9) (10) (11) [意] 萊昂·巴蒂斯塔·阿爾伯蒂著，王貴祥譯，《建築論——阿爾伯蒂建築十書》，2010年，頁211、頁212。
- (12) [德] 漢諾-沃爾特、克魯夫特著，王貴祥譯《建築理論史——從維特魯威到現在》，中國建築工業出版社，2005年，頁62-63。

- (13) 王其鈞主編《西方建築圖解詞典》，機械工業出版社，2009年，頁162、頁183。[美] R. 斯特吉斯著，中光譯《國外古典建築圖譜》，世界圖書出版社，1990年，頁368，大理石瓶飾。頁269。1520-1550年修建的萊昂大教堂（Cathedral of Leon），西班牙文藝復興時期的作品。
- (14) [德] 漢諾-沃爾特、克魯夫特著，王貴祥譯《建築理論史——從維特魯威到現在》，中國建築工業出版社2005年，頁62-63、頁76。
- (15) 王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（上冊），中國建築工業出版社，2009年，頁229。
- (16) 陳志華：《外國古建築二十講》，生活、讀書、新知三聯書店，2001年，頁141。
- (17) 拱頂彩色抹灰和壁畫17世紀中葉，本堂彩繪1672-1685年，北耳堂內安德列·波佐的著名祭壇1696-1700年，灰白色石灰華雙壁柱的大理石面層更遲至19世紀。
- (18) (19) 王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（中冊），中國建築工業出版社，2009年，頁1229；頁950。
- (20) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，李路珂、歐陽恬之譯，王貴祥校《西方建築的意義》，中國建築工業出版社，2005年，頁154。
- (21) [德] 漢諾-沃爾特、克魯夫特著，王貴祥譯《建築理論史——從維特魯威到現在》，中國建築工業出版社，2005年，頁72-73。
- (22) 王瑞珠編著《世界建築史文藝復興卷》（下冊），中國建築工業出版社，2009年，1918年。
- (23) 汝信主編，王瑗、朱易編著《全彩西方建築藝術史》，寧夏人民出版社，2002年，頁220。這座教堂是18世紀巴羅克和洛可可風格在的德國宗教建築中的體現，當時德國吸引了大批法國工匠，建築的室內設計達到了很高的水準，教堂是由 C. D. 阿薩姆（Cosmas Damian Asam, 1686-1739）和 E. Q. 阿薩姆（Egid Quirin Asam, 1692-1750）設計建造的傑作。
- (24) [挪] 克利斯蒂安·諾伯格-舒爾茨著，李路珂、歐陽恬之譯，王貴祥校《西方建築的意義》，中國建築工業出版社，2005年，前言。