

真蒂洛尼家族原藏澳門半島畫探析（上）： 漂洋過海的“乾隆澳門華夷雜處全景圖”

盧嘉諾 *

摘 要 現藏於香港海事博物館、館藏名為“真蒂洛尼家族原藏中國貿易港繪畫系列：澳門（十八世紀晚期）”的畫作，其最早的收藏者應為意大利外交家卡米洛·路易士·羅斯（Camillo Luiz de Rossi）。該圖描繪的場景符合約十八世紀下半葉的澳門半島風貌，表現了當時澳門的城市生活情景，應為近年澳門藝術史、社會生活史的又一重大發現，是研究清中期澳門城市生活的重要圖像史料。該圖是一幅帶有較強功能性、注重描寫社會風貌的功能性畫作，繪圖者主要以“傳達資訊”為目的，以“示意”為首要、藝術造詣要求次之。其中鮮活的華洋雜處生活場景是該畫的一大亮點。它應為現存最早一幅同時繪出澳門華人營地集市貿易、農耕及水上活動生活場景的畫作，亦罕見地描繪了多名陸上及水上女性，其多樣的人物及建築形象，堪稱史學界的重要發現，應將其命名為“乾隆澳門華夷雜處全景圖”。

關鍵詞 地圖；社會生活史；拿破崙戰爭；澳門

2010年，香港海事博物館獲得真蒂洛尼家族原藏的四幅分別繪有澳門、廣州、黃埔和肇慶四城景觀的畫作，館方將其取名為“真蒂洛尼家族原藏中國貿易港繪畫系列”。2020年，學者周琰曾撰文簡單描述該系列畫作；¹ 2021年，楊斌在研究其發現的〈澳門山水長卷〉時，以“Gentiloni Painting”指稱該系列畫作的澳門畫（下簡稱“澳門畫”），並認為它與〈澳門山水長卷〉的年代大致相當；² 2022年8月30日，澳門基金會下屬的“澳門記憶”文史網宣佈獲得該系列畫作的使用權，並將其發佈於網上供公眾閱覽，當中最受關注的是該系列中的澳門畫。³ 吳志良認為“澳門的畫作顯示了約1760年的澳門面貌，如炮台、城牆、教堂、民居，還有農耕和生活場景等”；⁴ 關俊雄其後撰文對畫中的人物及生活場景等內容展開論述，並根據畫中的“議事亭”為“西式建築”，判

斷此圖為1784年之後所作。⁵ 2022年9月，澳門海事博物館舉辦的“護國庇民——澳門海上防禦四百周年專題展”亦展出了該圖。

然而，“澳門畫”的收藏源流、繪製年份以及細節考述，目前尚有討論空間，筆者擬分三篇文章對其進行系統的研究。本文作為上篇，擬在前人的基礎上對此畫的收藏源流、時空特色、表達重點，以及其歷史意義進行討論，藉此機會拋磚引玉，望學界對此畫的價值有進一步的認識。筆者並非藝術史領域的研究專家，不足之處還請諸君不吝賜教。

一、“澳門畫”的原收藏者“卡米洛”

根據香港海事博物館提供的資訊，“澳門畫”的尺寸為83.5×170.5×2.8厘米（連框）——這種尺寸的畫作應為掛在牆上的裝飾畫。館方還附有“約1807或1809年外交家Camillo de Rossi購於巴西里約熱內盧，由

* 盧嘉諾，澳門科技大學社會和文化研究所歷史學博士候選人，研究方向為澳門人口史、中葡關係史、香山地區史、鄉村研究等。

其家族流傳下來”的說明。⁶畫作背後有十九世紀意大利文註釋，館方的翻譯為：

意大利 Ferraioli 城市的商人 Natalia de Rossi 的祖父 Cav. Camillo de Rossi 在巴西里約熱內盧購入四幅中國貿易港繪畫。約 1807 年他擔任教宗使節團秘書，服務於巴西之布拉崗紮約翰六世國王，之後國王出走，法國佔領巴西。⁷

雖然註釋中的“法國佔領巴西”不符合史實，但這段話卻說明了目前此系列畫作可追溯的最早收藏者，很可能是具有科西嘉和意大利貴族血統並與歐洲王室和羅馬教廷均有密切關係的外交官卡米洛·路易士·羅斯（Camillo Luiz de Rossi，以下簡稱卡米洛），⁸而這幅畫的收藏經歷或許與十九世紀初“拿破崙戰爭”引致葡萄牙王室出逃巴西的大背景有關。

1807 年 11 月，拿破崙（Napoleone Bonaparte）派遣法軍將領讓·安多什·朱諾（Jean-Andoche Junot）帶兵入侵葡萄牙。隨着法軍的步步逼近，葡萄牙攝政王約翰六世（João VI）於 11 月 27 日向國民發表聲明稱王室將撤離里斯本，遷往巴西里約熱內盧。11 月 29 日，31 艘葡萄牙商船及 23 艘軍艦搭載了近一萬五千人駛離里斯本的塔霍河口（Barra do Tejo）。⁹而朱諾所帶領的軍隊直到 11 月 30 日才進入里斯本，因此未能擒獲葡萄牙王室。¹⁰

卡米洛曾任羅馬教廷駐葡萄牙大使館的秘書（Secretário da Nunciatura Apostolica）和羅馬教廷駐葡萄牙大使洛倫佐·卡萊比（Lorenzo Caleppi，下稱洛倫佐）的秘書，他目擊並記錄了 1807 年 11 至 12 月朱諾攻佔里斯本並成立臨時政府後的事跡。¹¹他所撰寫的過百頁日記附錄了 1807 年 11 月至 1808 年 8 月朱諾政府執政時期頒佈的很大一部分法令。¹²換言之，卡米洛直至 1808 年 8 月還留在里斯本，相關文件之後被帶到巴西——該日記在 1944 年被整理成《里斯本事件的日記：朱

諾的軍隊進入之際》並在里斯本出版。¹³

洛倫佐於 1801 年被羅馬教廷任命為駐葡萄牙大使，1808 年成為首位在巴西開展活動的教廷大使，後於 1816 年 3 月被羅馬教廷晉升為樞機主教，但他最終未能返回羅馬，並於 1817 年 1 月 10 日在里約熱內盧中風病逝，享年 76 歲。¹⁴1843 年，卡米洛在羅馬出版了《圍繞洛倫佐·卡萊比的生活和有關他的一些事件的回憶錄》（*Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*，以下簡稱《回憶錄》）以紀念他的“恩人”（benefattore）。這本意大利文著作詳細介紹了洛倫佐的生平，同時整合了其日記內容，重現了卡米洛與洛倫佐從里斯本逃往巴西的經過。¹⁵上述的出版物都表明了卡米洛曾在 1808 年到達里約熱內盧，且與教廷有密切關係。

若如“澳門畫”的意大利文註釋所述，畫作是卡米洛在巴西購買（或獲得）的，那麼他是何時前往巴西的呢？據卡米洛《回憶錄》記載，未能獲得護照的洛倫佐無法在 1807 年 11 月 29 日跟隨葡萄牙王室逃離里斯本；¹⁶11 月 30 日晚上，洛倫佐與朱諾將軍在里斯本面談，其後在里斯本逗留了近四個半月。¹⁷直到 1808 年的復活節後，卡米洛、洛倫佐與兩名僕人才易服秘密逃離。¹⁸在英國軍艦護航下，他們在 5 月 10 日抵達英格蘭的普利茅斯港（Plymouth）並獲得英國政府的禮遇。¹⁹他們輾轉在英格蘭多處及馬德拉島停留後，於 7 月 29 日登上英國船正式前往巴西，最終在 1808 年 9 月 8 日下午 2 時抵達巴西里約熱內盧，洛倫佐就此成為羅馬教廷第一位踏足巴西的主教與大使，²⁰這也是卡米洛首次到達巴西的記載。

卡米洛與洛倫佐在巴西逗留了五年多。隨着拿破崙在 1814 年 4 月宣佈無條件投降，羅馬教皇也隨之被釋放。1814 年 7 月 13 日，卡米洛乘坐葡萄牙商船離開里約熱內盧，他途經熱那亞（Genova），最終於 11 月 29 日經陸路抵達羅馬——此時正值歷史上重要的

澳門研究



圖 1. “澳門畫”全圖（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者複製提供。）



澳門研究

“維也納會議”，卡米洛拜訪了當時出席維也納會議的臨時國務卿（Pro-segretario di stato）帕卡主教（Cardinal Bartolomeo Pacca），²¹同時有幸見到教皇庇護七世（Pio VII）。值得玩味的是，卡米洛刻意在這本1843年的《回憶錄》中提及他與帕卡早在1814年就已建立起信任關係——帕卡於1818年12月21日的宗教會議上被升為樞機主教。在與帕卡等宗教領袖進行為期四個月的“艱難”會議後，隨着1815年3月拿破崙捲土重來，卡米洛與帕卡在3月23日一同離開羅馬，隨後他獨自前往西班牙加的斯（Cadice），再到達里斯本，後經83天的航期，於1815年9月20日回到里約熱內盧，²²這是卡米洛首次從巴西返回歐洲的經歷，這也奠定了他日後在羅馬教廷的關係，意味着洛倫佐去世後他仍能在歐洲宗教圈中立足。

約翰六世在1815年成立了“葡萄牙—巴西—阿爾加維聯合王國”，根據現藏於巴西國家圖書館（Biblioteca Nacional do Brasil）的1816年和1817年的里約熱內盧年鑑，卡米洛是位列葡萄牙駐外國總領事、領事和副領事（Consules Geraes, Consule, e Vice Consules de Portugal no Reinos Estrangeiros）列表中的羅馬唯一的官員，官職為總領事和商務代理（Consul Geral, e Agente do Negocios）。²³1818年8月，卡米洛返回羅馬為此因中風去世的洛倫佐舉辦喪事，²⁴《回憶錄》亦到此結束，並無卡米洛返回羅馬後的事跡記載。筆者在“巴西皇宮”的文獻目錄中發現，卡米洛曾分別於1818年9月17日和11月14日從海外致函給約翰六世國王的首任妻子、西班牙國王卡洛斯四世的女兒卡洛塔·若阿金娜（D. Carlota Joaquina），²⁵可見後來他在羅馬逗留了一段時間，亦可能從此定居歐洲。

值得一提的是，卡米洛的家族成員亦非等閒之輩，除了父母為科西嘉和意大利貴族外，其家人在十九世紀初的歐洲外交和政治領域頗具地位：其舅父是意大利政治家菲利克斯·帕斯卡·巴喬基（Felice Pasquale

Baciocchi），舅母正是拿破崙的妹妹伊莉莎·波拿巴公主（Elisa Bonaparte Baciocchi），這也為卡米洛家族在拿破崙得勢期間提供了最大的政治支援；²⁶妹妹弗拉米尼亞·羅斯（Flaminia de Rossi）的丈夫為薩爾姆親王威廉·佛羅倫薩·路易士·查理（Guglielmo Fiorentino Luigi Carlo di Salm-Salm），²⁷他在1830年比利時從荷蘭獨立後，登上比利時王位，成為利奧波德一世（Leopold I）；²⁸弟弟查理·亞歷山大·羅斯（Carlo Alessandro de Rossi）是普魯士外交官，妻子為著名歌劇女高音亨麗埃特·桑塔格（Henriette Sontag）。²⁹

至此，我們基本能夠還原卡米洛的生平：1807年卡米洛作為教廷大使洛倫佐的秘書在葡萄牙從事教務工作，後因法國軍隊入侵葡萄牙，於1808年4月起離開里斯本並在多地輾轉，最終在9月8日抵達巴西里約熱內盧。隨着歐洲局勢日漸穩定，卡米洛被委派為葡萄牙駐羅馬的總領事和商務代理，並至少兩次往返巴西與意大利。換言之，卡米洛並非1807年到達巴西——也就是說他在1808年或之後在巴西獲得“澳門畫”的可能性相對較大。

值得注意的是，“意大利 Ferraioli 城市的商人”這句話翻譯有誤，容易造成誤解。“Ferraioli”並非城市名，而是意大利語中“斗篷”（ferraiolo）的複數，這是一種天主教神職人員披在肩上的斗篷，這盤生意顯然與卡米洛在教廷的影響力密切相關。也就是說，“澳門畫”背後的意大利文註釋說明，這幅畫有可能由卡米洛帶回意大利後，最終傳給從事天主教斗篷生意的孫輩（Natalia 是女性名字）。顯然，卡米洛不是聖職人員，並無婚育限制。他在《回憶錄》中的落款為 Commendatore Camillo Luigi de Rossi，即“騎士指揮官”（縮寫為 Comm.）這一榮譽頭銜，而註釋中“Cav. Camillo de Ross”中的“Cav.”則為意大利較“騎士指揮官”低一級的“騎士”（Cavaliere）的縮寫，也印證了卡米洛與畫中註釋的人名身份基本相符。



圖 2. 澳門城內部分建築（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

再看“約 1807 年他擔任教宗使節團秘書，服務於巴西之布拉崗紜約翰六世國王，之後國王出走”這段話，當中所隱含的歷史信息與筆者考證的卡米洛生平基本相符。我們假定這段註釋並非後人為了攀附名人而刻意偽造，文中的歷史錯漏乃後人的無心之失，那麼“澳門畫”就有可能是卡米洛抵達巴西後購入並帶回意大利的，這也與上文提及其孫輩為意大利“斗篷”商人的職業相符。

二、“澳門畫”的圖像史料價值

從目前所能夠獲取和解讀的資訊來看，筆者初步判斷“澳門畫”所描繪的場景為十八世紀五十年代或之後的澳門半島風貌，³⁰ 它整體呈現出“中西結合”的“外銷畫”風格，畫師繪製時應存在模仿的範本。從繪畫手法與技藝

來看，繪製者應是一位受過短期西方繪畫訓練（至少接觸過西方繪畫）的華人畫師。

畫師以“鳥瞰”的形式作畫，澳門半島被整體放置在向西轉動 90 度的平面上，畫面左右展開，繪圖視角為從灣仔方向遠眺澳門內港，左側為北部的關閘，右側為南部的媽閣，即“上東下西”的橫構圖法。“澳門畫”沒有標明比例尺與方向，嚴格意義上不屬於專業性的地圖（或航海圖）。

據筆者統計，“澳門畫”全圖共繪有華洋建築 174 座，其中西式教堂 13 座、炮台 5 座、華洋民房 130 座（其中單層 17 座、雙層 111 座、三層 2 座），另有海關、廟宇、棚屋、草亭草屋及濱水建築等 26 處。我們可以明顯看出，繪圖者對於宗教場所及城防系統的細節描繪較為

澳門研究



圖3. 關閘、蓮峰廟及望廈村（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖4. 關部行台與沙梨頭一帶（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

突出，但是並沒有忽略民房的描繪。

此外，“澳門畫”對水上的華夷船隻也進行了刻畫，全圖共繪出華夷各式船隻 79 艘：其中華船有無帆舢舨小船 39 艘、單帆小船 19 艘、商用小船（含單帆及雙帆）9 艘、官船 2 艘、無帆小艇 1 艘以及雙桅大帆船 1 艘，共 71 艘；另有夷船三桅大帆船 7 艘及無帆駁船 1 艘，共 8 艘。

鮮活的華洋雜處生活場景是該畫的一大亮點，畫中繪製的人物值得我們重點關注。全圖合計繪製了 210 人，包括陸上華人共 67 人：其中農夫 3 人、商販 12 人、官員及官兵 12 人、僧人 2 人、孩童 5 人、挑夫貨郎 14 人、村民 8 人、士紳 5 人、撐傘的民眾男女 6 人；陸上夷



圖5. 中式商船與帆船（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖6. “十八間”、西式三桅船與中式小艇（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖7. 中式帆船（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

人共 54 人：其中（疑似）耶穌會士 2 人、聖方濟各會修士 2 人、黑紗修女 7 人、夷男 16 人、夷婦 14 人、衛兵 7 人、兒童 1 人、坐各式轎男女 5 人（假定 3 頂女轎均有女性在內）；陸

澳門研究



圖 8. 女轎及夷婦（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

上奴僕共 21 人：其中轎夫 16 人、奴僕隨從 5 人；水上華夷共 68 人：其中華人疍民男 22 人、女 27 人，引水人或商人男 9 人、女 3 人，以及船上的男性夷人 7 人。

圖中所繪的“華、洋、奴”比例達到 128:61:21，華人數量超過洋人近一倍。不難發現，繪圖者向觀看者傳遞了一些重要的資訊：生活在澳門的華人人口要比洋人及黑奴多；此地的農業、商業貿易、內港航運主要由華人經營或主導；洋人的社會地位比黑奴要高；“外夷”的宗教儀式很重要等。據 1750 年香山知縣張甄陶所著的〈澳門圖說〉記載：

由望廈而西三里為澳門，其地周
一千三百八十餘丈，因山勢高下，築屋如
蜂房蟻垤者，澳夷之居也。夷有黑白二
種：白曰白鬼，西洋人，其性黠而傲；黑
曰黑鬼，西洋之屬地滿人，其性愚而貪，
受役於白鬼……今在澳之夷約六百餘家，
每家約三男而五女，其樓房多空曠無居
人，賃華人居之，是少於昔……³¹

可見此時“澳夷”人口超過五千人，³² 同時也揭露不少華人租住葡人房屋。張氏在〈制馭澳夷論〉中更言明“惟是澳中民夷雜處，數盈二萬”，³³ 即澳門華人已超過一萬五千人，與“澳門畫”中所呈現的華洋人口比例相若。



圖 9. 城內的華夷人物（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

根據現存文獻記載，十八世紀在澳“基督徒”人口規模穩定保持在 5,000 人左右：1745 年的“基督徒”人口為 5,212 人，華人約為三至五倍；³⁴ 1754 年 11 月，澳門議事會致函葡王報告澳門華人人口數已達 16,000 人；³⁵ 1775 年的“基督徒”人口為 4,978 人，華人約有 20,000 至 22,000 人；1776 年的“基督徒”人口約為 6,000 人，華人約為 22,000 人；至 1791 年，“基督徒”人口為 4,851 人，華人人口約 22,000 人。³⁶ 由此可見，十八世紀五十年代後的澳門社會中，華人在人口數量上佔主導地位，故“澳門畫”所呈現的華洋景象較真實地反映了當時澳門的人口比例。

如果“澳門畫”不是現代所繪的仿古贗品，那麼其史料價值就堪比近年發現的〈澳門山水長卷〉。它或許是現存最早一幅同時繪出華人營地集市貿易、農耕及水上活動生活場景的澳門畫作，其中多個描繪場景都堪稱史學界的首次發現。楊斌和關俊雄的研究都曾論及繪畫的細節，筆者嘗試在前人基礎上進一步推進對此畫的評價。

第一，它應是迄今為止學界所發現的最早呈現望廈村華人農夫形象與農耕場景的中式繪畫。雖然早在 1634 年雷曾德（Pedro Barreto de Resende）繪製的〈澳門平面圖〉就曾出現望廈村落及農田，³⁷ 但包括〈澳

澳門研究



圖 10. 望廈村農耕生活（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

門山水長卷〉在內的畫作對望廈村的描繪往往都是用山脈和農田作簡單示意（或有疑似村人拿着農具），並未表現出具體的農耕場景。現存可考的由歐洲人所繪製的澳門地圖，大多不畫人物，即便有——陸地上生活的人物也多表現為擁有“西方人”外貌和裝扮的居民，鮮有出現有陸上及水上華人居民的蹤影。

第二，它應是迄今為止學界所發現的最早呈現澳門陸上和水上華人女性生活場景的畫作，這在現存的澳門地圖類畫作中極為罕見。〈澳門山水長卷〉所呈現的澳門水陸華洋人物均為男性，然而實際生活中不可能只存在男性。1866 年澳葡政府成立統計辦公室，並在 1867 和 1868 年相繼進行澳門半島陸上和水上人口普查，將華人分為“陸上”和“水上”兩類。其中水上人口為 21,818 人，在總人口 78,070 人中，約佔 27.95%，³⁸ 可見水上人口是澳門人口總體不可或缺的重要部分。過往華人疍民和引水人的形象鮮見於澳門的圖像史料，繪圖

者用掛有“小白旗”的無帆船或單帆船表示航道上的商業船隻（或駁腳，或引水），同時也繪製了不少無帆或單帆的漁船。船上的人物可根據服飾、外貌來區分其性別：穿長褲、留辮子者，為男性；穿長裙、披長髮者，則為女性。這些細節都為研究清代澳門社會生活史提供了重要的圖像證據。

第三，該圖利用人物衣着、配飾及工具進行明顯的職業分工刻畫，繪圖者以簡約的畫法表現出生活在澳門的真實人物形象。圖像中如孩童嬉戲、夷人相互脫帽敬禮、夷婦成群結隊在街上漫步、奴僕為主人撐傘抬轎、華人農夫種地、貨郎挑貨、商人賣菜、民眾在市集討價還價、商販手舉秤砣，甚至是“肉檔”為了避免陽光直曬以保持肉類新鮮所用的遮陽傘等一系列十八世紀的真實生活場景都被一一繪畫出來。畫面中的華洋人物形象之豐富，實屬罕見。如果說〈澳門山水長卷〉突出表現了澳門的景色與華洋共處的環境，那麼“澳門畫”則進一



圖 11. 水上男女人物形象（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖 12. 營地市集各式人物（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

澳門研究



圖 13. 聖方濟各修院與加思欄炮台（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖 14. 媽閣廟、稅口與炮台（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

步刻畫出在澳門生活的各個階級、民族、職業、信仰的居民活靈活現的生活場景。但由於“澳門畫”的繪圖者並未繪製華人與夷人直接接觸的畫面，說明用“華夷雜處”相較於“華夷共處”更為貼切，筆者在此建議將其定名為“乾隆澳門華夷雜處全景圖”。

我們不妨用“澳門畫”對比《澳門記略》中的〈男蕃圖〉〈女蕃圖〉〈噶斯囉廟僧圖〉（即聖方濟各會修士），以及葡籍主人與奴隸的形象——包括〈硬轎圖〉〈軟轎圖〉與〈女轎圖〉等乘坐轎子的場景，甚至是繪有十字旗紋的〈洋船圖〉，也幾乎一致。³⁹此外，圖中還在重要的中式建築物旁繪有中國官員甚至和尚，可見繪圖者非常了解各個地點對應的華洋人口活動及勢力範圍。

第四，繪圖者用兩種不同的旗幟刻意區分華洋勢力範圍（這與下文提及的〈1746年澳門圖〉樣式高度一致），還利用船上的旗幟區分船隻功能（船上有白色三角旗應為航道商船）。“澳門畫”的中式建築有六處繪有“旗杆石”，共繪有九面旗，這是中方官方機構（如官廟、稅口）的特有標誌；⁴⁰另在各處西式軍事設施（如炮台、艦船），都標以“聖紅十字”（即基督騎士團的徽號），這種標誌常見於十六至十七世紀的艦隊風帆上。楊斌認為“澳門畫”較〈澳門山水長卷〉更突出其葡萄

牙據點“軍事化”的形象，⁴¹這個觀點是基本正確的。筆者認為繪圖者試圖向觀眾傳達，澳門是被葡萄牙軍事控制的、屬於葡萄牙王國的領地——這反映出繪圖者對於澳門現實狀況的“認可”，同時也具有“迎合”外國顧客的心態。儘管明清政府均對澳門主張絕對的主權，但繪圖者（至少是原始範本的製作者）表達的“政治意味”很強，或許這也在暗示畫作是由葡萄牙客戶所訂製的。當然，我們不能忽視繪圖者之所以這樣做，可能是受到參考範本的影響。

值得警惕的是，“澳門畫”中的三桅帆船，如克拉克（Carrack）或加利恩（Galleon）帆船樣式常見於十六至十七世紀澳門地圖的海面區域，一般是作裝飾之用。它們被繪於“澳門畫”中，相信是源自於參考範本的範式。1733年1月，澳門主教賈修利（D. João de Casal）就曾記載：

因為任何一個商業國家一旦與葡萄牙開戰，都會輕而易舉地佔領澳門；該市大部分市界敞開，防衛人員太少，僅有八十多名士兵守衛着三座大炮台、兩座小炮台和一個堡壘。⁴²

可見這類“裝飾用”的船隻意象未必如實地表現出澳門的防務及西洋船隻情況。

澳門研究



圖 15. 玫瑰堂、仁慈堂與議事亭的佈局（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

第五，透過建築前的人物輔助說明建築的用途，再結合所屬勢力的旗幟，生動地表現出其背後的權力歸屬，藉此強調建築的功能及“使用權”，是此畫的一大特色。如聖方濟各修院前的“加思欄僧”、聖保祿教堂前的傳教士與信眾、各個炮台的士兵等，人物均與建築一一對應。尤其是具有“官廟”性質的媽閣廟與蓮峰廟，⁴³其正前方均繪有華人官員與僧人相向作揖的圖像。繪圖者試圖向觀看者說明這是一間廟宇，並暗示這裡與清政府有某些關聯；而關部行台旁亦有兩位清廷官員，表明這是清政府的官方機構，同時該建築鄰近華夷船隻的停泊點（即內港一帶的碼頭），自然會讓外商心領神會——這是一個“天朝”管理“外夷”貿易的官府，需要在此領取進入廣州的“部票”；沿岸又繪有各個稽查口（稅館），並有華人官員站在岸邊，暗示他們要在此執行稽查夷民登岸、稽查貨物與徵收“船鈔貨稅”的職責，表明此時的海權、貿易權還是清政府“說了算”。⁴⁴故此，繪圖者（或者其原始模板）顯然知道這些建築的用途，且利用人物形象代替文字達成“示意”的目的，讓目標觀眾了解這些地點的資訊。

第六，“澳門畫”更為清晰地繪出多個地標的位置，幫助我們更好地理解清代中期的澳門地理，為我們補足了十八世紀中葉澳門城市肌理及生活形態。以“澳門畫”結合 1792 年的澳門地圖，可確定“大三巴門”與“水坑尾門”

分別位於花王堂右後方和現荷蘭園大馬路一帶。該畫繪出了望廈村一側的“蓮峰廟”（新廟）與“觀音堂”（普濟禪院），位於望廈村與“大三巴門”之間、在田埂與蓮溪之上的“舊橋”，“水坑尾”所指的“水坑”、水道和古老的水坑尾橋，青洲島上的建築和防潮堤壩，內港的“大碼頭”和“八角埗頭”，以及除了關部行台外的各稅口（包括關閘稅口、媽閣稅口、大碼頭稅口、南灣稅口，每個稅口建築皆有黃旗示意）等眾多明顯的建築形象。這些圖像史料元素，均為過往圖像中鮮見甚至未曾出現的。

筆者堅信，隨着學界對“澳門畫”的深入發掘，它除了能夠與其他同時代圖像作品起到相互辯證的作用，將會對清中期澳門城市生活史研究帶來新的衝擊，或許還會因此改寫過往一些既有的歷史判斷。

三、“澳門畫”的參考範本與解讀

解讀這幅水粉畫的其中一個關鍵點，即它是以“寫實”還是“示意”為重點？顯然，“澳門畫”是以示意為首要。圖中所繪的玫瑰堂、風順堂的正立面均向東南，按照透視原理，繪圖者在灣仔方向（即澳門半島的西側），是無法看到它們的正立面的（圖 15），這應與其參考範本有關。

由此可知，“澳門畫”主要以“示意”為主要目的，繪製時採用了多個透視點，即中國山水畫常見的“散點透視法”（又稱“動點透視”）。這種繪畫方式使得繪圖者可不受空間與視線限制，重點突出建築的“功能”與地理位置，強調重點建築的顯要特徵，同時省略建築構件的細節（也可能受限於畫師的畫工及其參考範本），並根據其繪畫的主要意圖，放大或縮小部分建築的規模及調整其地理位置。

實際上每一張地圖與地誌畫受限於繪圖者的技藝與參照物，都會呈現出不一樣的形態。從地圖學的角度來看，學者弗朗西斯科·奧利維拉（Francisco Oliveira）認為前述 1634 年雷

澳門研究



圖 16. 1634 年雷曾德繪製的澳門半島圖（圖片來源：澳門科技大學圖書館“全球地圖中的澳門”項目授權，筆者複製提供。）

曾德的〈澳門平面圖〉繪圖範式，可被稱為“雷曾德模式”（Modelo de Resende）⁴⁵——這種畫法不採用南北向垂直的佈局，而是採用逆時針轉 90 度，將關閘置於左側，讓整個半島被橫向呈現在觀眾面前，且重點突出帶有殖民象徵的軍事建築（如炮台），並在岸邊、海上繪有船隻（圖 16）。在此之後，有相當一部分的澳門地圖可被視為是這一範式的變體。

關於範本的問題，目前學界已發現多幅與“澳門畫”樣式高度近似的藝術作品，包括屏風和漆盒上蓋的地圖花紋。筆者認為，其中最為近似的有三幅：其一為現藏於葡萄牙東方博物館（Museu do Oriente）的十八世紀四十年代的〈澳門屏風圖〉（圖 17），⁴⁶ 其二為收錄於《聖保祿遺址——通向未來的紀念碑》（*As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro*）第 54 頁的〈箱蓋大漆描金澳門全景圖〉，⁴⁷ 其三為現藏於葡萄牙國家古代藝術博物館（Museu Nacional de Arte Antiga）的

〈1746 年澳門圖〉（圖 18、19）。⁴⁸

從地圖學的角度來看，我們可通過對比發現〈澳門屏風圖〉和〈1746 年澳門圖〉與“澳門畫”無論在城市佈局、透視視角規劃、繪畫比例或裝飾元素方面都十分接近，三者之間明顯有直接或間接的參考或繼承關係：對比圖 20 與圖 21 可發現，兩圖對關閘至望廈一帶的描繪十分相似，尤其是關閘、蓮峰廟、望廈村場、農田、“舊橋”、青洲山及建築、東望洋炮台及教堂、望德堂、大三巴門、聖保祿教堂（大三巴）、大炮台、聖方濟各修院等景物，無論是位置還是畫法都非常相近。

若對比圖 22 與圖 23 也能發現，兩圖在以議事亭為中心的北部建築立面建模以及方向上均有極其相似之處，包括玫瑰堂、仁慈堂、議事亭、大三巴以及營地集市等；此外，“澳門畫”上的“立體旗幟”與“鐘樓”的形象也是承繼於此（見圖 24、25）。從圖像學的角度來判斷，



圖 17. 澳門屏風圖（圖片來源：葡萄牙東方博物館授權，筆者複製提供。）



圖 18. 刻有〈1746 年澳門圖〉的漆盒（圖片來源：葡萄牙國家古代藝術博物館授權，筆者複製提供。）

澳門研究

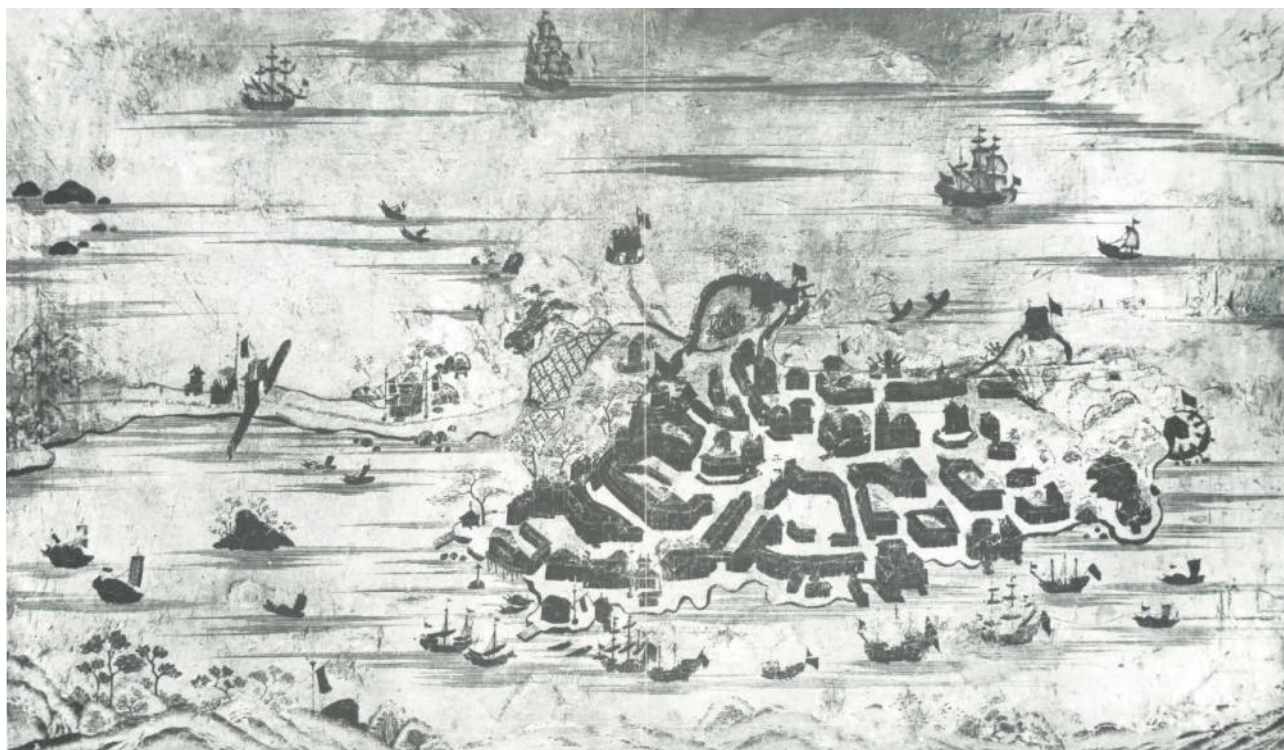


圖 19. 〈1746 年澳門圖〉圖像掃描件（圖片來源：筆者掃描提供）



圖 20. 〈1746 年澳門圖〉的關閘望廈一帶（圖片來源：葡萄牙國家古代藝術博物館授權，筆者後製提供。）

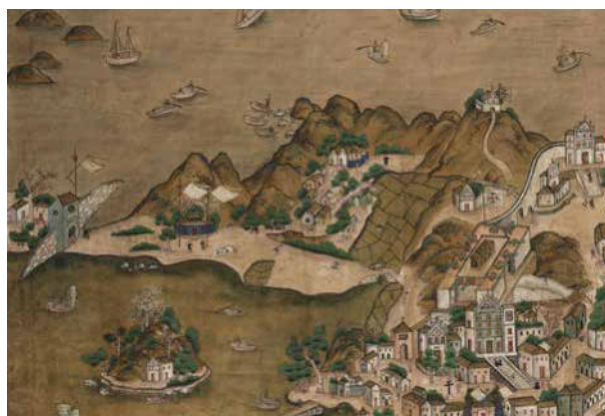


圖 21. “澳門畫”的關閘望廈一帶（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

顯然是“澳門畫”作為後繼者，參考了〈澳門屏風圖〉或其範本。

十六世紀中葉以降，大量的外銷瓷器、絲綢、漆器等工藝品經葡萄牙等西方國家的船隊運往歐洲，以澳門、廣州為代表的外銷工匠會

按照西方客戶的喜好製作具有東方色彩的工藝品。不難想像，在十八世紀中葉，工匠們以諸如“漆盒”和“屏風”這樣的訂製藝術品上印有的澳門圖像作為範本，繼而應用到其他藝術創作中。這些圖像在外銷藝術品的製作過程中被相互借鑑，澳門的城市形象也隨之在遠洋貿



圖 22. 〈澳門屏風圖〉以議事亭廣場為中心視角（圖片來源：葡萄牙東方博物館授權，筆者後製提供。）

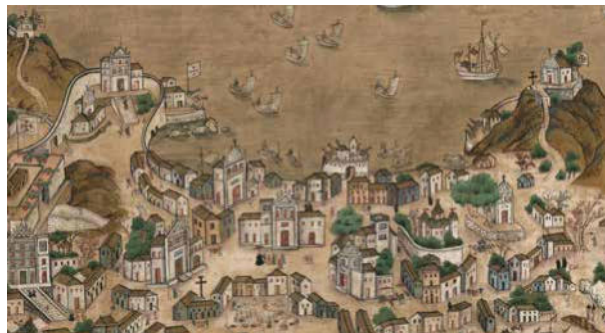


圖 23. “澳門畫”以議事亭廣場為中心視角（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）



圖 24. 〈澳門屏風圖〉的立體旗幟與鐘樓（圖片來源：葡萄牙東方博物館授權，筆者後製提供。）



圖 25. “澳門畫”的立體旗幟與鐘樓（圖片來源：香港海事博物館授權，筆者後製提供。）

易的進程中得以廣泛傳播。換言之，這類年代接近並在圖像中存在明顯相似的城市肌理及細節的地圖藝術品，或許能夠稱之為“澳門風景圖模式”（Model of *Vista de Macau*）。

此外，相比起漆盒和屏風的澳門意象，“澳

門畫”為觀眾帶來了重要的新資訊——人，這是漆盒和屏風都沒有涉獵的。當然，藝術品所蘊含的資訊也與圖像本身承載的器物體積、功能以及製造者與訂造者的喜好有關。

或許正如一位葡籍學者認為〈澳門屏風圖〉

澳門研究

可能是“葡萄牙人的委託作品，因為在澳門的畫面上，有一個刻意的目的，那就是其中幾面與葡萄牙主權有關的旗幟，不僅（出現）在陸地上，而且還在各種船隻的旗幟上”。⁴⁹ 我們在十八世紀末至十九世紀初的澳門畫作中很難找到葡萄牙十字旗的蹤影，但這種旗幟卻出現在“澳門畫”及同系列的“廣州畫”中，筆者認為這是在刻意突出葡萄牙在澳門與廣州的特殊地位。

當然，我們必須警惕以葡萄牙為中心的藝術創作觀點是否合理。正如葡籍學者亞歷山德拉·柯維洛 (Alexandra Curvelo) 在研究〈澳門屏風圖〉時發出的拷問：

我們所掌握的資料並沒有清楚地表明，中國的屏風是為了葡萄牙的客戶生產或訂購的。當然會有買家，它們會在葡萄牙在亞洲的機構中流通，而且有些會到達葡萄牙。但是，我們是否能說這種類型的物品擁有一個“葡萄牙”市場？⁵⁰

如果僅以“澳門畫”一幅畫來進行解讀，它似乎只是在向觀看者表達這片土地上有大量的華人和夷人、男性和女性共同生活；但是如果結合同系列的“廣州畫”“黃埔畫”和“肇慶畫”來看，那麼繪圖者的意圖就相當明顯了。它嘗試利用城市中的人物告知觀看者外國人居住在這些城市的情況：夷人在廣州只可以在十三行區域範圍活動，因為在廣州城牆內沒有任何的夷人形象，而且從城牆右側城門外的儀仗架勢不難看出，繪圖者在強調“廣州官員”鳴鑼開道的場景，這或許是 1748 年從肇慶遷往廣州的兩廣總督的方陣，其與“肇慶畫”中的小方陣形成鮮明對比，它在告訴觀看者廣州有“大官”駐紮；在黃埔，夷人只有在停泊區內才可以活動，所有的夷船停泊在黃埔島的岸邊，且廣州城內沒有一艘夷船，也說明了夷船需要停泊在黃埔一帶；而在肇慶，夷人是不被允許到達這裡的，所以圖中一個夷人也沒有。換言之，夷人在澳門城圍牆內是可以較不受限制地活動，且這座城市受到葡萄牙的武裝保護。

在某種意義上，這種表現方法像是在對外傳遞澳門的特殊性，同時也是澳門與廣州兩地之間動態關係的一種隱喻。

另一個需要強調之處是，“澳門畫”的多處描繪與《澳門記略》高度吻合，如畫中的關部行台是帶有柵欄的中式建築，但無論是〈澳門屏風圖〉還是〈1746 年澳門圖〉，其中的關部行台都沒有外圍的柵欄，現可查的同時代（十八世紀下半葉）圖像資料中，似乎只有《澳門記略》中的〈關部行台圖〉繪有柵欄。無獨有偶，“澳門畫”中聖方濟各修院門口站立的“加思欄僧”與《澳門記略》所載形象相近，就連手中所持的“傘”也被繪入；而沙梨頭一帶的碼頭、稅館形象都與《澳門記略》的圖像高度相似。這不免讓筆者有些懷疑，到底是“澳門畫”參考了《澳門記略》，還是《澳門記略》參考了“澳門畫”或當時的同類型畫作，抑或是純屬巧合？

可見，現在貿然判斷“澳門畫”的具體創作年代是相當冒險的，因為上述疑點指向了這幅畫是“集各家之所長”的可能。當然，這也不能反證繪圖者從未到達過澳門，真相有待進一步研究。

四、“澳門畫”的繪畫特色

從圖像推斷繪圖者的繪圖目的，“澳門畫”應是為了展現澳門華洋雜處的生活形態，同時以傳達貿易及軍事方面的資訊為主，而不僅僅為了“再現”。因此，這是一幅主要以“資訊傳達”為目的，以“示意”為首要、藝術造詣要求次之的畫作。毫無疑問的是，“澳門畫”是一幅帶有較強功能性、注重描寫社會風貌的功能性畫作，重點並不在於其藝術價值，而是更傾向於其“實用價值”和圖像“史料價值”。

這幅畫為我們展示了澳門曾經的兩大灣——“南灣” (Praia Grande) 與“北灣” (Praia Pequena) 繁盛的海上往來情形以及中西合璧

澳門研究

的城市景觀，澳門的城市肌理構圖自北往南從關閘、蓮峰廟、大炮台、聖保祿教堂、聖安多尼堂、玫瑰堂、仁慈堂、議事亭、聖若瑟修院、風順堂等一直延伸至南邊的媽閣廟及炮台。該圖描繪的其中一個“中心”，顯然是以議事亭為核心所構成的“澳門城”經濟、政治、宗教的權力中心；而另一“中心”，也是城市生活的重心，則為集市區（Bazar）的華人市集，直至十九世紀末這裡連同內港都是華人商貿的核心地段。由於十八世紀澳門城內外的城市肌理變化不算很大，我們甚至可以將“澳門畫”與1792年法國人繪製的較為精確的澳門半島地圖進行對比（圖26），⁵¹雖然街道之間的房屋被省略了不少，但是幾乎大多數的重要建築物都能對一一對應，意味着地理位置相對準確是這幅畫的特色之一。

從作品的分類來看，“澳門畫”應屬地誌畫。從作品所繪製的華洋雜處生活形態來看，有別於早前頗受學界關注的〈澳門山水長卷〉及相關古地圖，繪圖者非常清楚澳門華夷人口的活動範圍。儘管繪圖者對於西式建築的繪畫技藝較為生疏（體現在對西式建築的構件、整體構圖透視、立體繪畫的陰影處理上），但對人物的職業、外貌特徵刻畫得非常到位，甚至與《澳門記略》中所記載的情形高度吻合。

可以說，從繪畫技藝來看，此畫的繪圖水平和藝術價值並不算高，西式建築的刻畫並非此畫的長處，甚至暴露了畫家的身分。畫中的教堂、房屋、道路、城牆等構圖略顯拙劣，圖中所繪的山水、船隻卻較為精細。⁵²在對外貿易的背景下，華人繪圖員長期從事外銷繪畫，風格多為中國風俗畫與歐洲“寫實主義”（透視、明暗等的運用）的混合模式——這種時期的中西混合畫作，或許在中國會被認為是西畫，在西方卻會被認為是中國畫（當然我們要反思“中西式二分法”是否準確）。⁵³“澳門畫”對中式建築的描繪較為熟練，反之，對一些西式建築的描繪則顯得較為突兀：細看圖中的建築，儘管繪圖者採用了西洋畫法的陰影及立體思維，在建築上分光面和暗面，可見其了解過

基本的西方繪畫知識，但大體上還是以中式繪畫思維與技巧勾勒（許多房屋和旗幟的立體構造呈現均出現問題）。根據畫中對中西式建築風格的理解與掌握，再結合整幅畫作的用筆和風格而言，該畫有可能是出自較早期且水平較為平庸的中國畫師之手。此外，我們也可透過華洋人物外觀的刻畫判斷畫家身份：其對華人人物衣着、生活用具的細節刻畫較為精準，可見畫家為華人無疑。

這幅畫作呈現出乾隆年間澳門華洋雜處分治、宗教多元的社會風貌場景，重點突出了澳門重要的政治、軍事海防、貿易和宗教場所，描繪了澳門社會主僕有別且階級分明的特點，以服飾結合地理位置及人物動作還原了不同文化、不同職業人士的生活場景，甚至連家畜都被畫得栩栩如生，這些細節似乎難以從其他地圖畫作的範本中獲得參考——畢竟範本難以完全準確地傳達出建築的功能，“繼承者”也難以憑空幻想出建築與人之間的互動關係，只能憑畫師的生活經歷與繪圖經驗，以及畫師之間的資訊交流作補充。例如在畫中的聖若瑟修院左方繪有一名夷人，其比例恰恰與真實場景相約。在現實世界中，聖若瑟修院的圍牆確實較高，而這個人物放在此處就是用於說明圍牆的高度，說明繪圖者除了知道建築的作用與使用者，或許還知道人物與建築之間的高度比例。

再者，結合同一系列的“廣州畫”和“黃埔畫”作討論，顯然畫師描繪十三行地區的外國商旗的準確度較差，如英國、荷蘭等國的旗幟色彩均有異樣，並且旗幟應立在商館正立面前方的空地，而並非如“廣州畫”所繪般置於房屋上方。按常理，這些錯誤不應該出現在十八世紀八十年代已經高度商業化且繪畫技藝純熟的廣州十三行沿岸畫師之手。正如范岱克（Paul A. Van Dyke）在研究1760至1822年廣州十三行商區旗幟的圖像時提出：“有的旗幟不正確和位於錯誤的建築物前”，是因為“旗幟不是藝術家為了美化一幅畫而畫入的東西，所以它要麼在那裡，要麼就是藝術家弄錯了”，⁵⁴他更指出：

澳門研究

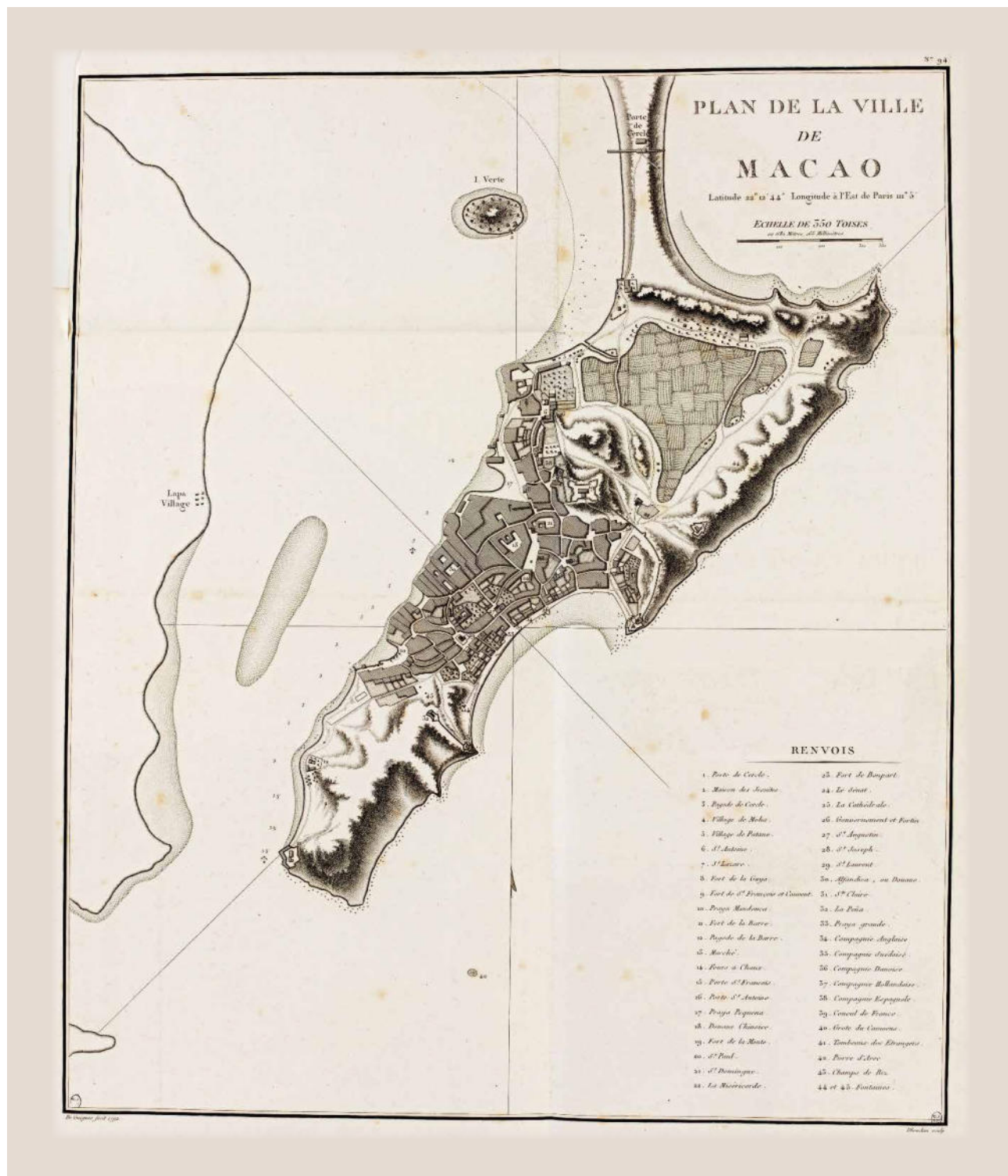


圖 26. 1792 年法國人繪製的澳門半島圖，法國國家圖書館藏。（圖片來源：澳門科技大學圖書館“全球地圖中的澳門”項目授權，筆者複製提供。）

十三行的繪畫，除了少數我保留意見外，都是相當可靠的歷史記錄。一幅畫可能會顯示出一些小的不準確之處，如當年的建築結構不正確或旗幟不正確。諸如此類的小歷史誤差，對一些買家來說似乎並不重要，只要畫中代表他們的部分（如他們曾經住過的建築或他們的國旗）是正確的。然而，如果有兩座或更多的建築被描繪得過時了，或者如果碼頭上的土地開發明顯不再符合當年的情況，那麼藝術家可能會發現他的作品更難出售。⁵⁵

范岱克的真知灼見向我們說明了在“一口通商”政策後，廣州十三行出品的圖像產品（瓷器、扇子、畫作等）會緊跟每年商區的實際變化對圖像進行更新，較為嚴謹。顯然，如今我們或許已將“澳門畫”視為藝術品，但其本質上是一種商品。整體來看，“澳門畫”的繪圖技藝與準確度似乎並未達到十八世紀末、十九世紀初在廣州十三行由流水線生產的外銷畫水平。筆者進一步推測，繪圖者存在曾到訪澳門實地考察的可能，甚至他可能是一位曾居住在澳門的華人畫師。

結語

顯然，地圖與地誌畫是繪圖者對於空間想像的具象化產物。在攝影術出現之前，⁵⁶一幅地理作品的繪製（無論是地圖還是地誌畫）無疑是人類將其所見、所想透過繪畫的方式呈現出來的可視化結果。一般意義上的地圖或繪畫製作，至少需繪圖者進行觀察（無論是模仿範本或直接創造）、測量、思考、佈局、繪畫等一系列程序。繪畫的構圖與細節描繪是作者內心想法的投射，繪圖者通過畫筆將其認為或在想像中構建出來的圖像呈現在畫布之上。看似簡單的收集和傳播資訊的過程，還涉及到根據當地環境對觀察對象進行調查、解釋、評估、分類和認證等的主動認知過程。

早期的澳門地圖由於缺乏精確的測量與計算，不同年代、不同作者的地圖往往呈現出截然

不同的海岸線與城市佈局，其中以西方繪圖師所繪的地圖較中方精確，這是歷史學者使用這類材料時需要警惕的。地誌畫則屬於精確度較地圖（含航海圖）“稍低”的一類畫作，其“真實性”完全依賴於繪圖者“求真”的態度與技藝。

在近代以前，地圖類繪畫的複製與重製主要面臨兩大難題：第一是地圖的比例會使得一些重要細節丟失，從而使得下一位“繼承者”在複製地圖時出現失真；第二是地圖資訊固化且地理資訊未能及時更新，無法反映城市肌理變化的真實情況，這種情況在異地繪圖時經常發生。

隨着上世紀末“以圖證史”的風潮與社會文化史的興起，越來越多學者開始採用繪畫、地圖對早期澳門史進行研究，但受限於史料的缺乏（尤其是圖像史料），過往澳門史學界經常利用喬治·錢納利（George Chinnery）、奧古斯特·博爾傑（Auguste Borget）等畫家的作品來重構十九世紀中葉的澳門，意味着在某種意義上選擇相信畫作的史料功能。但是筆者必須強調的是，任何一種史料都有其“虛假性”的一面，倘若我們完全相信某一“孤證”史料，那麼將會對研究帶來較大的問題。

正如葡籍學者碧沙白（Isabel Murta A. Pina）在研究〈澳門屏風圖〉時，評論前人根據建築對圖像進行互證辨別的工作：

這種類型的分析存在着困難和風險，事實上，建築的空間位置（有時是可疑的，甚至是錯誤的）、風格化或簡化，以及藝術家／藝術作品引入的建築複製，構成了一系列因素，通常會使區分複雜化，甚至有礙區分。⁵⁷

不可否認的是，單憑繪畫的細節作為年代判斷依據，並以此作為建築形態的歷史證明，顯然需要紮實的史料判斷功底、洞見能力以及一定的“運氣”。

筆者相信，“澳門畫”的發現與利用，將

澳門研究

會為學界填補十八世紀下半葉澳門城市及社會史研究的一大空白，且如按照該系列畫作流傳的順序推演：這幅畫作在華南一帶繪製，經國際航線到達巴西里約熱內盧，其後再傳到意大利，最終漂洋過海傳至香港，歷經路途之遙遠，實屬不易。那麼就意味着，我們對於“澳門畫”的討論不能畫地為牢，被“澳門藝術史”的框架限制並“就澳門史而論澳門史”，從而忽略了其歷史意義與價值。我們應以全球貿易史、全球藝術史的眼光去看待這幅畫作，將其放置在更為宏大的歷史視野進行討論：這幅畫是澳門在國際貿易尤其是全球藝術史交流中的重要印記，它不僅作為澳門城市史、社會經濟史的重要史料反映出十八世紀下半葉華夷雜處的生活風貌，它還向世界宣傳了十八世紀澳門的國際貿易城市形象，其所承載的歷史意義，遠超過畫作本身的藝術價值。

但筆者必須強調的是，作為圖像史料而言，繪畫較相片更具有“欺騙性”，畢竟畫作並不能百分百地“重現”畫面，其“真實性”完全取決於藝術家的個人喜好與技術。如果畫作是參考前人的作品進行改編和重繪（例如十八至十九世紀非常流行的銅版畫，就是作為書籍的插畫，故同一場景常常有多個版本），那麼作品所呈現的城市風貌是絕對有可能出現“時空錯亂”的問題。故作為史料而言，“澳門畫”天然存在“寫實的真實性”問題，有賴學界對此作進一步的深入解讀。誠然，我們對這幅畫的認知尚算淺薄，只能依據圖中所反映的圖像線索進行初步判斷。至於該畫的年代判斷、畫中的人物描寫及其所涉及的社會人文問題，因篇幅有限，筆者將另文再論。

註釋：

1. 周琰僅對這四幅畫作進行簡要說明，並未深入研究，詳見周琰：〈從未知國到異托邦：17—20 世紀西方在中國的植物獵取〉，《澎湃新聞》，2020 年 11 月 26 日，www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10133124，2023 年 1 月 3 日讀取。
2. 楊斌教授在新加坡國立大學李光前博物館發現一幅描繪香山

及澳門的長軸畫卷，命名為“澳門山水長卷”，詳見楊斌：〈“百里江山圖”——新發現的一幅新加坡藏澳門山水長卷初探〉，《文化雜誌》（中文版），第 113 期（2021），頁 6-25；楊斌：〈盛治：一幅新發現的乾隆時期“澳門山水長卷”探析〉，《澳門研究》，第 103 期（2022），頁 131-143。

3. 該畫作現藏於香港海事博物館，館藏名為“真蒂洛尼家族原藏中國貿易港繪畫系列：澳門（十八世紀晚期）”，館藏編號為 HKMM2010.0031.0001。
4. 〈澳門記憶網獲珍貴長卷海圖〉，《澳門日報》，2022 年 8 月 31 日，版 A7。
5. 關俊雄曾對“澳門畫”的作者、繪製年代、社會風貌、建築物、人物、貿易情形進行描述，詳見關俊雄：〈真蒂洛尼家族原藏中國貿易港繪畫系列：澳門（十八世紀晚期）初探〉，“澳門記憶”文史網，2022 年 9 月 13 日，www.macaumemory.mo/specialtopic_a5a4df50b19246d0b2ab173d9b773ffd，2023 年 1 月 3 日讀取。
6. 為探明香港海事博物館對於“澳門畫”的年代判斷依據，筆者於 2023 年 2 月 8、9 日聯絡館方後，得到回覆：“本館於 2010 年購得此系列四幅油畫，如本館於藝術與文化網頁所述，由外交家 Camillo de Rossi 於 1807 或 1809 於巴西里約熱內盧購得，而 Gentiloni（真蒂洛尼）家族作為其後人承傳收藏。”至於“澳門畫”的年代判斷，館方回覆如下：“The paintings date from post-1760 – a lacquer screen with a similar view in the Museu de Arte Antiga in Lisbon, firmly dated to 1746, does not have the curved wall to the Jesuit seminary of St Joseph, completed in the 1760s, which appears in the Macao view.”也就是說，館方將“澳門畫”與葡萄牙古代歷史博物館所藏的 1746 年漆盒地圖（本文圖 18）對比後發現，“澳門畫”的“聖若瑟修院”並無“弧形牆身”，而“弧形牆身”為十八世紀六十年代完成的，並補充“因此判斷此畫作完成於 1760 年以後，此說法亦並未排除作品完成於後期年代的可能性”。根據館方提供的圖片資料，筆者認為館方是對畫中的建築物定位錯誤，誤將“玫瑰堂”後的花園建築認作是“聖若瑟修院”。然而，其藉助聖若瑟修院的建築形態作為年代判斷的思路是基本正確的。關於“澳門畫”描繪場景的年代判斷，將在本研究系列的中篇進行討論。
7. 香港海事博物館於 Google 藝術與文化網公佈的原文為 Cav. Camillo de Ross，詳見〈真蒂洛尼家族原藏中國貿易港繪畫系列：澳門（十八世紀晚期）〉，Google 藝術與文化網，artsandculture.google.com/asset/gentiloni-painting-macao-late-18th-century/sgGqEzgtbWYQSA?hl=zh-tw，

2023年1月3日讀取。

8. 卡米洛的中間名意大利文為 Luigi，葡萄牙文為 Luiz。
9. Silva, João Paulo Ferreira da. *Primeira Invasão Francesa 1807–1808: A invasão de Junot e a revolta popular*. Academia das Ciências de Lisboa, 2015; Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 32–33.
10. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 38–40.
11. 葡萄牙東波塔國家檔案館藏，編號 PT/AMM/CFLLTV/TT-MNE/ 007，外交檔案 MNE，第 947 號函盒，第 2 號文件（1808 年）。
12. 葡萄牙東波塔國家檔案館藏，編號 PT/AMM/CFLLTV/TT-MNE/ 007，外交檔案 MNE，第 947 號函盒，第 5 號文件（1808 年）。
13. 該書封面下方印有“Escreito por uma testemunha presenciál, Camillo Luiz de Rossi, Secretario da Nunciatura Apostolica, a caminho do Rio de Janeiro”的字樣，意為“由一位見證人，卡米洛·路易士·羅西，教廷大使館秘書，在前往里約熱內盧的途中所寫”。詳見 Rossi, Camillo Luiz de. *Diario dos Acontecimentos de Lisboa por Ocasiaõ da Entrada das Tropas de Junot*, 1944.
14. Calèppi, Lajos Pásztor. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973.
15. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843.
16. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 34–36.
17. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 34–36, 47–53.
18. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 57–58.
19. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, p. 64.
20. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 74–75.
21. 樞機主教貢薩爾維（Ercole Consalvi）因反對拿破崙政府的堅定立場和反對教皇國參與法國的大陸封鎖，在 1806 年 6 月被要求辭去樞機主教國務卿的職務，1808 年被強行帶到法國，在此期間由帕卡任臨時國務卿。1814 年 4 月 2 日，薩爾維被法國臨時政府釋放，隨後重新就任國務卿。
22. Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 119–120.
23. *Almanach do Rio de Janeiro Para o Anno de 1816*. Rio de Janeiro na Impressao Regia, p. 163; *Almanach do Rio de Janeiro Para o Anno de 1817*. Rio de Janeiro na Impressao Regia, p. 183.
24. 根據卡米洛的記載，洛倫佐是在 1818 年 1 月去世的，同年 8 月卡米洛赴羅馬，但這就與羅馬教廷檔案記載的 1817 年 1 月有矛盾。詳見 Rossi, Camillo Luiz de. *Memorie intorno alla vita del Card. Lorenzo Caleppi e ad alcuni avvenimenti che lo riguardano*. Tipografia della S. Congregazione di Propaganda Fide Roma, 1843, pp. 122–124.
25. House of Bragança et al. *Inventário dos Documentos do Arquivo da Casa Imperial do Brasil Existentes no Castelo D'eu*. Serviço gráfico do Ministerio da educação e saude, 1939, p. 180.
26. "Bonaparte Baciocchi Elis." *Dizionario Biografico dell' Educazione 1800–2000*. DBE-Editrice Bibliografica. dbe. editricebibliografica.it/dbe/ricerche.html. Accessed 3 January 2023.
27. Carlo 的意大利文發音為“卡洛”，但可譯為“查爾斯”或“查理”。
28. *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*. vol. 9, Brockhaus, 1836, p. 616.
29. Warrack, John (n.d.). "Sontag [Sonntag], Henriette (Gertrud Walpurgis)." *Oxford Music Online*, 20 January 2001, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/

澳門研究

- 9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026234. Accessed 3 January 2023.
30. 筆者認為判斷該畫所繪場景的年代（而非判斷該畫創作年代）上限的關鍵點為聖若瑟修院教堂的建立，下限應為營地墟亭的建立，另外尚有幾處值得斟酌的細節，具體年代判斷推演將在本系列後續論文進行討論，在此不贅。
 31. [清] 張甄陶：〈澳門圖說〉，載 [清] 賀長齡編：《清經世文編》卷 83〈兵政十四〉。
 32. 此時的“夷”與澳門人口統計的“基督徒”統計口徑大致吻合，可簡單理解為“非華人人口”。十八世紀至十九世紀中葉由澳葡或外國人主導的澳門人口統計主要以“基督徒”作為統計總稱，其統計口徑包含葡萄牙人（男性）、土生葡人（男性）、當地出生者、已婚女性、寡婦、未婚女性、兒童、歸化入籍者、印度出生者、恢復自由者、華人基督徒、奴隸、神父、苦行僧、男性神職人員及女性神職人員等，後期還包括神學院寄宿學生、僕人、兒童奴隸、華人病人等，但總體而言並未將“在澳華人”統計在內，直至 1867 年澳葡政府成立統計辦公室進行首次華人口普查才將華人列入統計範圍，詳見盧嘉諾：〈殖民管治的人口策略——1867 年澳門華人口普查的背景、技術及其影響〉，《澳門學》，第 3 期（2023 年），待刊稿。
 33. [清] 張甄陶：〈制馭澳夷論〉，載 [清] 賀長齡編：《清經世文編》卷 83〈兵政十四〉。
 34. 古萬年、戴敏麗：《澳門及其人口演變五百年（一五零零年至二零零零年）人口、社會及經濟討論》，澳門：澳門統計暨普查司，1998 年，頁 81–82、87–88。
 35. *Arquivos de Macau*, 3.^a Serie, vol. 7, p. 128. 轉引自張廷茂：《清代中葉澳門華人社會研究》，廣州：暨南大學出版社，2019 年，頁 20。該書為近年較為系統的研究清代中葉澳門華人社會的研究著作。
 36. 古萬年、戴敏麗：《澳門及其人口演變五百年（一五零零年至二零零零年）人口、社會及經濟討論》，澳門：澳門統計暨普查司，1998 年，頁 81–82、87–88。
 37. 雷曾德的〈澳門平面圖〉被收錄在安東尼奧·博加羅（António Bocarro）所著的《東印度要塞、城市以及人口圖》（*Livro das Plantas de todas as fortalezas, cidades e povoações do Estado da Índia Oriental*）中，現藏於葡萄牙埃武拉公共圖書館。
 38. No. 7, Parte Oficial, Repartição de Estatística de Macau-no. 4, *Boletim da Provincia de Macau e Timor*, 17 February 1868, vol. 14, no. 7, pp. 38–41.
 39. 參見 [清] 印光任、張汝霖：《澳門記略》下卷〈諸蕃圖〉，圖一至圖六。
 40. 十九世紀中葉，法國畫家奧古斯特·博爾傑（Auguste Borget）繪製的〈媽閣廟圖〉在廟前就有“護國庇民”字樣的旗幟。
 41. 楊斌：〈“百里江山圖”——新發現的一幅新加坡藏澳門山水長卷初探〉，《文化雜誌》（中文版），第 113 期（2021），頁 6–25。
 42. (葡) 施白蒂（Beatriz Basto da Silva）編，金國平譯：《澳門編年史：16—18 世紀》，澳門：澳門基金會，1994 年，頁 120。
 43. 關於媽閣廟官廟性質的研究，詳見譚世寶：〈澳門媽祖閣廟的歷史考古研究新發現〉，《文化雜誌》（中文版），第 29 期（1996），頁 89–113；關於蓮峰廟官廟性質的研究，詳見王文達、劉羨冰、伍華佳：《澳門掌故》，澳門：澳門教育出版社，2003 年，頁 51、54–55。
 44. 關於早期澳門海關與關部行台的研究，詳見黃啟臣：〈16—19 世紀中葉中國政府對澳門海關的管理〉，《文化雜誌》（中文版），第 34 期（1998），頁 53–62。
 45. Oliveira, Francisco. "Cartografia Antiga da Cidade de Macau, C. 1600-1700: Confronto Entre Modelos de Representação Europeus e Chineses." *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. 10, 2006, ub.edu/geocrit/sn/sn-218-53.htm. Accessed 3 January 2023.
 46. 該屏風現藏於葡萄牙東方博物館，編號 FO/0532，藏品名為“Biombo de Macau e Cantão”，其一側的圖畫為澳門（紅色），另一側為廣州（黑色）。相關研究詳見湯開建：〈以圖證史：明代澳門城市建置新考〉，《文化雜誌》（中文版），第 87 期（2013），頁 31–70；Curvelo, Alexandra. "Biombo Chineses em Coleções Portuguesas." *Património Cultural Chinês em Portugal*, CCCM, 2015, pp. 71–81; Joana Moura. "Um Olhar Sobre Macau Antigo Através de dois Biombo Chineses da Coleção do Oriente em Lisboa." *Oriente Ocidente*, Instituto Internacional de Macau, Número 38, II Série, 2021, pp. 4–21.
 47. 參見 Pereira, Fernando António Baptista. *As Ruínas de S. Paulo: Um Monumento para o Futuro*. Instituto Cultural de Macau, Missão de Macau em Lisboa, 1994, p. 54. 相關研究詳見趙新良：〈1746 年《箱蓋大漆描金澳門全景圖》研究〉，澳門大學澳門研究中心編：《全球視野下的澳門學——第三屆澳門學國際學術研討會論文集》，北京：社會科學文獻出版社，2014 年，頁 293–316。
 48. 該漆盒的館藏名為“Vista de Macau”，由佩德羅·巴塔利亞·雷斯（Pedro Batalha Reis）於 1953 年贈送予葡萄牙。

牙國家古代藝術博物館，尺寸為 55.5×84.2 厘米。盒上清晰印有“Macao Anno de 1746”字樣，確定訂製年份為 1746 年。該圖像由葡萄牙里斯本國家古代藝術博物館授權使用。另有學者曾研究此圖像，詳見 Lessa, Almerindo. *Macau: Ensaio de Antropologia Portuguesa Dos Trópicos*. Editora Internacional, 1996, pp. 304–305.

49. Sousa, Maria Conceição Borges de. "Estudo de Peça: Biombo Macau e Cantão." *Revista Oriente*, no. 22, 2013, p. 128–132.

50. Curvelo, Alexandra. "Biombo Chineses Em Coleções Portuguesas." *Património Cultural Chinês em Portugal*. CCCM, 2015, pp. 71–81.

51. 該地圖題為“*Plan de la Ville de Macao : Latitude 22° 12' 44''; Longitude à l'Est de Paris m° 5''*”，現藏於法國國家圖書館，編號為 FOL-H-3109。該地圖由岐恩（Chrétien-Louis-Joseph de Guignes）於 1792 年製作，直到 1808 年才在他的著作《北京、馬尼拉和法蘭西航行》（*Voyages à Péking, Manille et l'île de France*）三卷本中發表。該地圖描繪了澳門半島、青洲島、灣仔的一部分和小橫琴的東北部，並附有 45 個地點的標註。圖中可見澳門城城牆內有堡壘、教堂、中國海關，最重要的是英國、瑞典、丹麥、荷蘭和西班牙的東印度公司的建築物。

52. 不排除曾交給其他人加工，因為從筆法來看，作者繪畫建築時有猶豫，甚至補筆。房屋結構的直線甚至會歪。“澳門畫”的水平與十八世紀末、十九世紀上半葉在廣州十三行的流水線生產的畫作產品不太相符。

53. 關於殖民地與宗主國的多元文化交融地區所形成的“文化邊界”研究，詳見 Fan, Fa-ti. "Science in Cultural Borderlands: Methodological Reflections on the Study of Science, European Imperialism, and Cultural Encounter." *East Asian Science, Technology and Society: An International Journal*, vol. 1, no. 2, 2007, pp. 213–231.

54. Van Dyke, Paul A., and Maria Kar-wing Mok. *Images of the Canton Factories 1760–1822: Reading History in Art*. Hong Kong University Press, 2015, pp. 39–40.

55. Van Dyke, Paul A., and Maria Kar-wing Mok. *Images of the Canton Factories 1760–1822: Reading History in Art*. Hong Kong University Press, 2015, Introduction, xxi.

56. 現存澳門最早的相片應由法國人于勒·埃及爾（Jules Itier）於 1844 年攝製。

57. Pina, Isabel A. Murta. "O Biombo Macau e Cantão do Museu do Oriente - Estudo de Peça." *Revista Oriente*, pp. 125–129.

