

# 葡國與澳門宗教藝術及西方傳教士 對中西美術與樂舞戲劇交流之貢獻

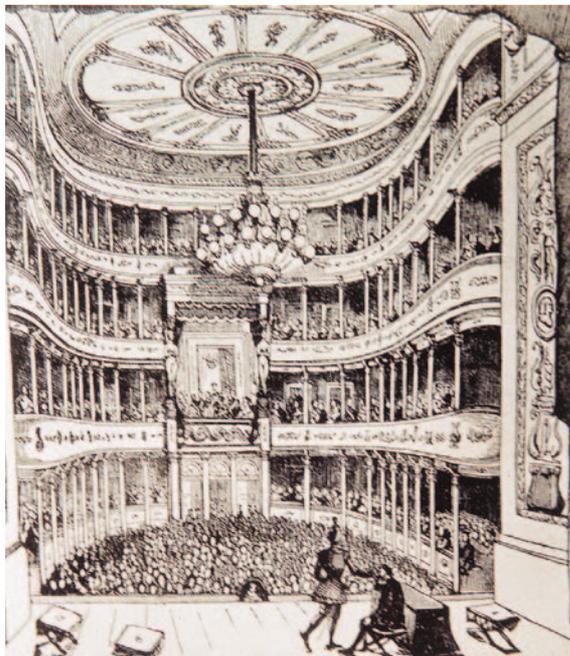
李 強\*

始自明清時期，隨着西方正處於上昇時期的資本主義諸國，如西班牙、葡萄牙、意大利、法國、英國、荷蘭等所實施的海外殖民擴張主義，陸續派遣一批批曾在自然科學與社會科學方面訓練有素的天主教、基督教傳教士順着海路與陸路借道澳門來到中國。明萬曆年間利瑪竇、徐日昇等傳教士在傳授歐洲先進的科學技術知識的同時，奉獻給明廷天主、天王母圖像、萬國圖志、西琴與琴曲樂譜，及後協編《西琴曲意》、《律呂纂要》等中西藝術相融合的入門書籍。至康乾時期，又有郎世甯、王致誠等傳教士為清皇室貢獻耶穌與聖母瑪利亞神像，繼而為宮廷皇親國戚繪製畫像。特別值得一提的是朗世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義等西洋畫師奉旨繪製了十六幅“乾隆平定準部回部戰圖”銅版畫，為中西美術交流起到推波助瀾的示範性作用。隨之，西方傳教士駐足在中國分割的租界地，澳門的中外人士於南方沿海城市，大力興辦西洋畫室、西方油畫、版畫、雕塑展覽，繼之創辦教會藝術院校，組織唱詩班吟唱贊美詩、彌撒曲，以及組建西洋管弦樂隊，並由耶穌會出面邀請西方歌舞、歌劇團來華演出，從而直接或間接地刺激了中國傳統樂舞、美術與戲曲藝術的轉型及發展。

在人類悠久的文明歷史長河中，作為精神產物的文化意識形態，其中歷史最早的是宗教與藝術形式。當東西方不同國別與地區的民族通過各種渠道走到一起之時，心照不宣地進行相互交流的大多也是宗教與藝術，或二者相融合的原始宗教藝術，其中包括原生形態的造型藝術如建築、工藝、繪畫、雕塑、服飾等以及表演藝術如音樂、舞蹈、雜技、幻術、詩歌、戲劇等。在我們討論近現代西方傳教士遠渡重洋尋找東方樂土，特別是葡萄牙、西班牙、意大利、法國諸國耶穌會士經中國澳門傳播其宗教文化，主要是天主教、基督教文化的時候，也同樣離不開美術、樂舞、詩歌、戲劇等藝術手段。正是深得其中三昧的西方傳教士成功地利用宗教藝術這個巨大的文化杠杆，使其得以更有效地推動東西方文明交融發展的歷史進程。

追溯人類遠古歷史，在還未形成文字的蒙昧與野蠻時期，居住在地球東西方的各種族就以古拙的藝術形式記載原始宗教祭祀儀式，諸如巨石、巢穴、土陶、巖畫、結繩、裝飾、舞蹈、遊戲、啞劇、歌唱等等。在此基礎上，人們為追求美的享受與文化之確認，逐步將其詩化並融匯貫通地創立了更高層次的綜合性表演藝術，即民族戲劇與樂舞戲曲文化。如果我們加以深查細究，就會發現無論是人類原始的還是現當代的世俗藝術，都脫離不了宗教文化的影響，都無法擺脫與世界三大宗教即佛教、基督教、伊斯蘭教以及民間原始宗教的緣緣聯繫。追溯近現代的中葡兩國乃至中西文化交流的歷史，也同樣脫離不開基督教文化對中國的影響，亦無法迴避西方傳教士借道澳門進入北京明清宮廷所產生影響的歷史事實。

\*李強，山西師範大學戲曲文物研究所教授、碩士研究生導師，著有《塔塔爾風情錄》、《中國少數民族舞蹈史》、《中外劇詩比較通論》、《中西戲劇文化交流史》、《民族戲劇學》、《西域音樂文化史》等著作以及近200篇論文。



里斯本瑪利亞二世女王國家劇院  
1846年4月13日落成之日版刻

### 原始宗教藝術與西方基督教讚美詩

瀏覽人類文化發展歷史畫卷，使人驚詫之餘又感到皆於情理之中的是，遍佈世界各地的各民族在遠古原始文化形態時期都經歷了宗教與藝術聯姻相輔相成的漫長階段。彼時因“萬物有靈”的原始宗教觀念作祟，人們虔敬地崇拜自然天地萬物神靈，包括圖騰、祖先、鬼魂，將其形象繪製在洞穴、山巖、土石、植物塊莖甚至人的肢體上，形象地表演於原始歌舞與雜戲祭祀之中。為此不禁有人要問，為何宗教與藝術關係如此接近？它們之間到底有何根本利益與異同之處？此問題歷來引起了許多哲人的思考及各種詮釋。

英國文化人類學家愛德華·伯內特·泰勒在其名著《原始文化》中認為，原始民族看待世界有三種基本方式，即：科學的方式、巫術的方式、宗教的方式。另一位英國著名學者詹姆斯·喬治·弗雷澤在《金枝》一書中亦認為，人類原始文化形態及其發展階段由巫術階段、宗教階段、科學

階段所組成。他們的論著提及“巫術”——與宗教聯姻的原始宗教藝術形式，對於宗教與藝術的關係以及人類兩種掌握世界的方式。據辯證唯物史觀的經典闡釋，“政治、法律、哲學、宗教、文學、藝術等的發展是以經濟發展為基礎的，但是它們又相互影響，並對經濟基礎發生影響。”<sup>(1)</sup>“整體，當它在頭腦中作為被思維的整體而出現時，是思維着的頭腦的產物。這個頭腦用它所專長的方式掌握世界，而這種方式是不同於對世界的藝術的、宗教的、實踐—精神的掌握的。”<sup>(2)</sup>這種“藝術的、宗教的、實踐—精神的掌握”世界的方式，無疑皆屬於社會文化意識形態範疇，借助於形象思維以想象、幻想、情感投射反映客體，並寄予信仰與希望。不過，宗教與藝術的本質性區別在於宗教是“超人間力量的形式”與“人的自我異化的神聖現象”，是一種顛倒的扭曲的虛幻的現實的反映，而藝術則打破宗教的“神秘現象”，主觀能動地真實地反映現實生活本質，把人引向對客觀世界的認識、欣賞與適應。

宗教對藝術所產生的親近與依賴關係之根本原因，據《世界三大宗教與藝術》主編張錫坤之論述如下：“‘以人為本原’，這是宗教與藝術密切聯姻的內在依據，也可以解釋宗教本身存在着審美根源。正因為這樣，宗教才需要藝術，需要自身的審美潛在力的藝術展示，而審美價值也可以表現在宗教的光輪中。”<sup>(3)</sup>諳熟宗教文化與世俗藝術的西方傳教士正是為了使所傳授的宗教教義，“從制約一切的種種規則和觀念中解放出來，得到自由”，才明智地求助於藝術，因為人類所創造的造型與表演藝術，特別是處於高度審美狀態的“東方藝術的自由存在於無技巧即無目的之中。這樣，藝術就和宗教接近了，自然是藝術最完美的榜樣。”<sup>(4)</sup>

自古迄今，傳統的藝術就有美麗的兩翼：其一翼為被劃入空間藝術、視覺藝術或造型藝術的美術，如繪畫、雕塑、建築藝術、工藝美術等；另一翼則是被劃入時間藝術、聽覺藝術或表演藝術的音樂、舞蹈、雜技、幻術、曲藝、詩歌、戲劇等。正是借助於這兩支羽翼豐滿的翅膀，才有望將人類情感信仰的宗教文化之鷹高高地托舉於九霄雲冕之

上。這就是卡爾·馬克思博士在其著名的《黑格爾法哲學批判》導言中所揭示的理據：

人創造了宗教，而不是宗教創造了人。  
〔……〕人就是人的世界，就是國家，社會。國家、社會產生了宗教即顛倒了的世界觀，因為它們本身就是顛倒了的世界。〔……〕宗教把人的本質變成了幻想的現實性，因為人的本質沒有真實的現實性。

此種經顛倒了的幻想的宗教世界，神職人員將其傳播給皈依宗教的善男信女，他們孜孜不倦地樂於借助美妙的美術、音樂、舞蹈、詩歌與戲劇，將信念溶解於“彼岸幻影”之中。

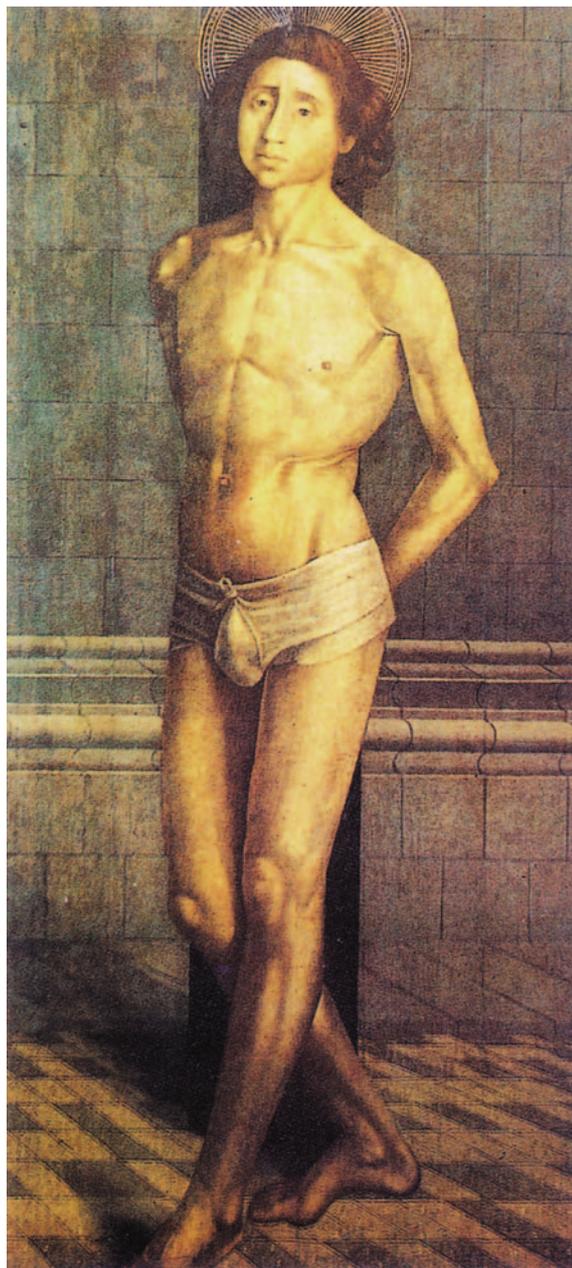
宗教按其本質來說就是剝奪人和大自然的全部內容，把它轉給彼岸之神的幻影，然後彼岸之神大發慈悲，把一部分恩典還給人和大自然。祇要對彼岸幻影的信仰還很強烈、很狂熱，人就祇能用這種迂迴的辦法取得一些內容。中世紀的強烈信仰無疑地賦予這整個時代以巨大的力量，雖然這種力量處於不自覺的萌芽狀態，但並不是來自外面，而是來自人的本性。〔……〕空虛早已存在，因為宗教就是人的自我空虛的行為。<sup>(5)</sup>

西方傳教士為了擺脫此種“彼岸幻影”給人帶來的“空虛”，自覺不自覺地求助於文學藝術效應，把人們拉回現實，給信徒形象地傳遞來自彼岸世界亦即眼下理想世界再造之資訊，為此別出心裁地從《聖經》與基督教義中截取大量詩文故事，他們意在用此美化了的文學形式驅除人們對原始宗教鬼怪的恐怖與厭惡情緒以及轉化對神靈的虛擬幻覺。

在五彩繽紛的基督教文學長廊中，傳教士與作家、藝術家們所涉及的詩歌、小說、散文、戲劇等各種文體類型主要有讚美詩、靈修文學（其中包括默想詩文、祈禱詩文、懺悔詩文、讀經日課等）、佈道文、書信文學、聖經故事、殉道文學、護教文學、聖徒傳、喻道故事、聖史劇、聖誕劇、聖母劇、耶穌受難劇、奇蹟劇、神秘劇、道德劇等等，

其中最亮麗者首推“讚美詩”，它與各種宗教劇構成了璀璨的人文景觀。

讚美詩又稱“聖歌”，是基督教徒在公眾禮拜儀式上或個人靈修活動中讚美上帝的詩歌。讚美詩通過抒發對天父、耶穌基督和聖靈的崇拜與祝頌，忠



綁在柱上的聖·維森特 努諾·貢薩爾維斯作於 1470 年  
葡萄牙古代藝術博物館藏《里斯本大教堂聖·維森特祭壇畫集》

實地表達信徒人生的奉獻、心靈的虔誠及其與上帝靈性交流的體悟。讚美詩大都用於教堂的禮拜儀式，經配樂詠唱朗朗上口，抒情性很強，極具藝術感染力。它們由西方傳教士介紹到東方，神聖地喻示“神人之愛”，柔情地渲染天堂的喜悅，如同“天籟之音”深深地打動飽受封建禮俗束縛之苦的善男信女。人們激動之餘，驚奇地發現讚美詩的內容如此廣博而細膩。宗教學專家梁工嘗概述讚美詩云：

讚美詩的內容非常廣泛，從對三位一體上帝聖父、聖子、聖靈的崇敬，到對耶穌基督降生、傳道、受難、復活、昇天和再臨的贊頌；從對教會團契、禮拜、唱詩、洗禮、聖餐、獻堂等宗教儀式的歌唱，到對信徒榮神益人、愛國護民情感（如為國求福、年節詠唱、收穫感恩、婚姻喜慶、敬老孝親、生日祝壽、喪葬追思、送友惜別等）的抒發，乃至對信徒各種靈修活動（如談經祈禱、悔改重生、念主恩愛、效主前行、信靠依賴、平安喜樂、虔誠奉獻、忠心服務、天國永生等）的詠誦；舉凡教會和信徒靈性生活的方方面面，無所不及。<sup>(6)</sup>

宗教讚美詩如此莊嚴而神聖，親切而溫馨、精緻而細膩，彷彿孩童對父母的依偎，戀人之間的呢喃，教師對學生的教誨，優美的詩歌配以悅耳的音樂，讓奇妙的樂聲滌蕩信徒的靈魂，給人一種難以言表的美的享受。

基督教的讚美詩有着源遠流長的文學傳統，據20世紀初從約旦死海發掘的猶太教古籍《聖經·舊約》啟示，其中就存有大量讚美詩歌，包括大衛詩歌在內的歷代名詩一百五十篇彙編成冊，稱其為Tehillim，意即“讚美詩”；希臘文譯本稱它為Psalms，意指“（用弦樂伴唱的）詩歌”，後世拉丁文本和英文本皆沿用此名，譯作 psalms，即“詩篇”。“死海古卷”的作者——庫姆蘭社團的詩人們亦著有大批讚美詩，並彙編為《頌贊詩集》存世。

最初的基督教讚美詩代表作如〈馬利亞的尊主頌〉、〈榮歸主頌〉、〈放吧，喜悅的光〉、〈四面頌〉、〈光榮頌〉、〈青年善牧歌〉、〈讚美頌〉等，其中如〈榮歸主頌〉早於唐宋時期曾以原始基督教景



聖母憐子 費雷伊·西帕里亞諾·達·克魯斯作  
科英布拉馬查多·德·卡斯特羅國家博物館藏

教〈大秦景教三威蒙度贊〉文獻形式輸入中國，後稱為〈普天頌贊〉或〈榮福經〉，現仍流行於東方諸國天主教禮拜儀式之中。

公元4-12世紀，基督教希臘文讚美詩進入蓬勃發展時期，如最早的基督教助祭、詩人聖厄弗冷榮獲“基督教讚美詩之父”的美譽。當時盛傳於意大利的是〈復活良辰歌〉，後來一位法蘭西教士聖伯爾那用拉丁文寫出一首盛贊耶穌的著名長詩〈愛心之樂歌〉，被稱譽為“中世紀最華麗的讚美詩”。數量眾多的德文讚美詩中最享有盛名的是宗教改革運動領袖馬丁·路德的〈堅固保障歌〉。英國優秀讚美詩如約翰·班揚的〈剛毅信徒歌〉，肯多馬的〈晚間讚美歌〉、〈我靈速醒歌〉，瓦慈的〈瞻望寶架歌〉，查利·衛斯理的〈靈友歌〉，凱布林的〈我靈之光歌〉，紐曼的〈慈光歌〉，鮑拿的〈享受平安歌〉等。我國著名宗教文學專家朱維之教授曾熱情地評價基督教讚美詩（聖歌）的藝術成就：“新教底崇拜儀式中十分着重聖歌。舊教所表現的最高藝術是大禮拜堂等偉大的建築物，及其光彩奪目的壁畫和裝飾，文學方面的貢獻不免為這些炫目的造型藝術所遮掩。新教底最大貢獻卻正是文學，是聖經底翻譯，聖歌底創作和編譯。這些文學可與日月爭光，縱有巍峨的禮拜堂也不能掩蔽它底光輝。”<sup>(7)</sup>正是基督教讚美詩有如此大的藝術魅力，西方世界為數眾多的詩

人、小說家、劇作家與作家才將其融匯於自己的文藝創作中，如意大利詩人托夸多·塔索的《被解放的耶路撒冷》，但丁的《神曲》，英國詩人約翰·彌爾頓的《聖誕晨歌》、《失樂園》、《復樂園》，鄧約翰的佈道詩《神聖十四行詩》，德國詩人歌德的《浮士德》，西班牙劇作家卡爾德隆的《對十字架的崇拜》，法國劇作家高乃依的《波里厄特》，拉辛的《以斯帖》、《亞他利雅》，英國詩人拜倫的詩劇《該隱》等。法國小說家盧梭的《懺悔錄》、《愛彌兒》，夏多布里昂的《阿達拉》，英國小說家狄更斯的《聖誕歡歌》，約翰·班揚的《天路歷程》，夏洛蒂·勃朗特的《簡·愛》等。

也正是基督教經典與詩文忠實地記載了宗教文化的誕生與發展歷程，並給基督教造型藝術與表演藝術以豐富的內容、美麗的形式，有助於基督教徒秉賦崇高的宗教信仰與虔誠的殉道精神。而當西方傳教士漂洋過海、逐漸融入充滿神秘氣氛與浪漫色彩的東方國度時，就自然而然地將其宗教藝術的才能與情感發揮得更加淋漓盡致。



聖母昇天 科英布拉派畫家繪於 1520 年  
科英布拉馬查多·德·卡斯特羅國家博物館藏

## 入華西洋畫師的美術造詣與貢獻

當我們翻閱西方“中世紀”即自公元 4-5 世紀至 14-15 世紀這一漫長的歷史文化發展史時，可發現此時期的文學藝術，特別是美術創作都被籠罩在“黑暗王國”的神學統治陰影之下。這一千年的文化停滯階段中，幾乎被稱為“基督教藝術”或“基督教美術”時期，為其服務的人文科學，如哲學、科學等充其量祇能算作“神學的婢女”。對此，《德國農民戰爭》一書中有云：“中世紀是從粗野的原始狀態發展而來的。它把古代文明、古代哲學、政治和法律一掃而光，以便一切都從頭做起。”可是，令人驚奇的是，此時期為基督教教義服務的宗教美術卻逐漸發達且日趨精美。

早期的基督教美術出自埋葬基督教徒的墓地，當時稱“卡塔康堡”或“地下墓室”，作為禮拜與聚會的宗教活動場所，以後才逐漸被公開修建的基督教教堂所取代，即人稱“巴西里卡”（basilica）式教堂。

據有關考古發現，古羅馬地下墓室當時繪製許多基督教題材的美術作品，如出自那不勒斯聖吉納諾地下公墓的宗教壁畫與聖讓地下公墓中瓦爾利奧夫人阿代爾菲婭石棺上的宗教浮雕，都以耶穌與眾信徒為畫面。據英國著名藝術史學家岡布里奇在其名著《藝術的歷程》中考證，此種表現方式可追溯到改良的猶太教藝術時期：“本來，為了防止教民盲目崇拜，猶太教規並不允許製作偶像，但是在東方諸城邦的猶太殖民地，人們卻開始用取材於《舊約》故事的圖畫裝飾禮拜堂的牆壁。”例如“在美索不達米亞一座名為杜拉旄歐羅波斯的羅馬小要塞中”，即發現了一幅“試圖用美術作品再現其宗教故事，藉以向信徒宣傳教義”的典型壁畫，所繪〈受火刑的三個猶太人〉，其具體表現畫面如述：“基督教美術的起源甚至可追溯至比上例更久遠的時代，但是在最古的遺蹟中，我們卻絕對看不到基督本人的形象。杜拉的猶太人在其禮拜堂內描繪《舊約》中的場面時，實際上是想以視覺形象表現聖經故事，而並非為了給那座建築物添加裝飾。最早為基督教的集會場所——羅馬的地下墓室（catacomb）——繪製偶

像的藝術家也是以同樣的精神進行創作的。”<sup>(8)</sup>上述被稱之為“卡塔康堡”的基督教地下墓室內裝飾有繪畫、浮雕與有關圖案的代表性建築，主要有羅馬的“卡里斯托”、“多米特拉”、“普拉特克斯特拉”、“普利舍拉”等，另外還有拉溫那、拿波里、小亞細亞、亞歷山大里亞、卡里斯托、多米特拉也有類似的地窟。其美術形象一般用牧羊人或魚代表耶穌，羊羔代表人民，孔雀象徵永恆，鴿子表示心靈，鳩鳥代表聖靈，船隻代表教會，葡萄藤象徵基督教，心象徵博愛，錠表示希望，持錘的手表示不滅等等。公元4世紀在一幅繪製於“卡塔康堡”的巨幅壁畫〈耶穌·基督與十二門徒〉後來被基督教美術界廣泛宣傳。

待基督教活動浮出地面處於合法地位以後，在統治者的支持下，宗教信徒開始不惜錢財、人力與物力，在各地興建起形形色色的教堂，有一種最受歡迎的是在古老的長方形神殿的基礎上建造的“巴西利卡”式公會堂：

這種巴西利卡(basilica)式教堂外觀簡樸，內飾華麗，由彩色玻璃、各色大理石在牆壁上組成富麗堂皇的“馬塞克”(鑲嵌畫)；外面配有古希臘建築的“科林斯式”或“伊奧尼亞式”石柱；屋頂為木結構，內有三至五個長廊組成，中間的寬而高大，左右邊廊上的天窗為中間的長廊大廳帶來天堂般的光明。一進教堂的前面有圓柱庭院，中間有噴水的聖泉，雖已是宗教祈禱之地，卻也滿含古希臘神話的詩意情趣。<sup>(9)</sup>

此類宗教建築形制之所以能成為基督教建築的母體，數百年得以延續，還在於將宗教美術設計與宗教音樂(讚美詩)有機地結合在一起。“基督教藉造型藝術與表演藝術而動人心魄得以藝術昇華，因其形式是在長方形的平面上作三跨或五跨式的建築。其中央是較高的本堂，兩側是較低的側面。中堂後部有一道拱門，設有一段特別高的僧侶座席。後來又在此座席前設有合唱隊席，兩側附設讀經壇。”<sup>(10)</sup>在此基礎上，才逐漸產生了羅馬式教堂、哥特式大教堂。

羅馬式教堂的典型形制，是在“巴西利卡”的基礎上添加兩個橫翼而成的十字形的平面，主室的屋

頂則是用楔形石塊砌成的穹廬。教堂牆面厚重，柱子粗短，窗戶狹小，給人以堅定、安靜、沉穩、樸質的感覺。教堂美術中的鑲嵌畫減少，大量增加壁畫與玻璃畫，如〈神之御座〉、〈最後審判〉、〈復活〉等，還有各種宗教題材浮雕如〈聖靈降臨〉等。

哥特式教堂，原本來自蠻族“哥特人”之稱謂，意為低級、粗野、半開化的藝術樣式，實際上它是一種掙脫古典傳統模式藝術昇華的新型建築形式。哥特式建築迎合了歐洲民眾希望宗教場所更加高大、寬暢、明亮、壯麗的審美需求。為此，建築師使用了架空的矢狀券支撐券頂，將教堂蓋得更高，造成虛空昇天的幻覺，並開設更多更大的窗戶以加強教堂內外的裝飾效果，從而增加日月星光照射的明亮程度。

彩色玻璃畫是哥特式教堂美術令人驚羨的造型藝術。十幾米高的窗戶，窗花用鉛條編織成美的形象輪廓，再用以紅、藍、紫三色為主的彩色玻璃鑲嵌。當陽光照入，燈光亮起，整個教堂五彩繽紛金碧輝煌，所產生的是一種騰空起飛昇上天堂的奇妙幻覺。由彩色玻璃鑲嵌的〈耶穌傳〉、〈耶穌誕生圖〉、〈騎士像〉、〈受胎告知〉、〈弗拉基米爾聖母〉等畫面，給人以深刻的藝術震懾力。哥特式建築在14-15世紀曾達到峰巔狀態，西方學者雅克·道比奇等人著《西方藝術史》稱，此形制為“燃燒的哥特式”。其中最具有代表性的是像火焰熊熊萬劍爭鋒的意大利米蘭大教堂：

統治建築的是燃燒的哥特式，其新穎不在於建築物的結構，而在於它的豐盛的裝飾，這也是歐洲到處時髦的風格。它對於廣闊的建築物內部給予優美考慮，整幢建築就像被雕刻出來的一樣。外部也佈滿了鏤空的三角楣和橢圓窗飾，像火焰一般地伸向蒼穹，由此得到燃燒的哥特式之名。<sup>(11)</sup>

儘管16世紀歐洲興起以恢復古希臘羅馬古典藝術為宗旨的“文藝復興”(Renaissance)運動，神學被批判，宗教被改革，但是根深蒂固的基督教美術仍然通行無阻，以至於各國著名的畫家、雕塑家、

建築家與工藝美術家多有宗教藝術作品存世，從而為東行的傳教士提供充實的文化營養，得以汲取其宗教與藝術融會而產生的精神偉力。

諸如文藝復興之美術巨人萊奧那多·達·芬奇（Leonardo da Vinci 1452-1519），他從小進入著名的雕刻家與畫家委羅基奧工場學習，學到很多繪畫與雕刻技巧，後來成立自己的畫室，相繼繪製了〈基督受洗〉、〈巖間聖母〉、〈聖安娜與聖母子〉、〈施洗約翰〉、〈諾貝亞聖母〉、〈最後的晚餐〉等藝術精品。特別是達芬奇，費時四年為米蘭聖馬利亞·格拉契修道院繪製的長達9.1米的巨幅壁畫〈最後的晚餐〉，取材於《約翰福音》第十三章，描寫耶穌在臨刑之前和他的十二門徒共進最後一次晚餐的憂怨而悲壯的戲劇性場景，充份反映了這位美術大師具有對基督教義的深刻修養與高度虔誠。

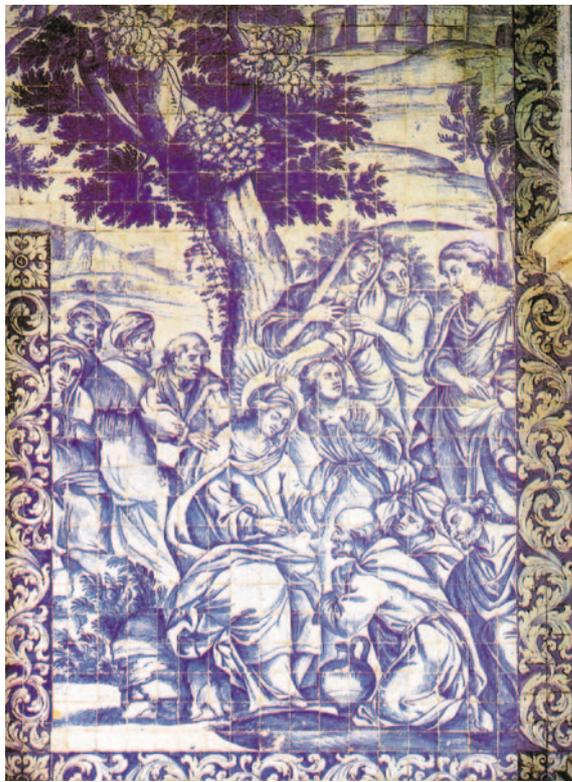
意大利文藝復興盛期的雕塑家、畫家、建築師米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564），他最令人矚目的宗教美術創作是雕塑了《聖經》中宗教領袖大衛、摩西、聖保羅諸塑像，以及大理石群像〈哀悼基督〉與圓雕〈聖母子與小約翰〉，另外則是花費四年時間在西斯廷教堂800平方米的天花板上完成了《創世紀》巨幅天頂畫，其中包括九格繪畫〈上帝區分黑暗與光明〉、〈創造日、月與動植物〉、〈創造魚同其他海中動物〉、〈創造亞當〉、〈創造夏娃〉、〈墮落與逐出樂園〉、〈挪亞之獻祭〉、〈洪水〉、〈挪亞醉酒〉，此外還在四角繪製了〈禮拜銅蛇〉、〈大衛和伊利亞〉、〈哈曼和以斯帖〉、〈朱提斯和荷羅非斯〉等四幅聖經故事畫，以及〈基督的祖先〉，被後人譽為用形象繪畫詮釋《聖經》及基督事蹟的卓越藝術典範。米開朗基羅在晚年又於西斯廷教堂完成另一幅宗教壁畫傑作——祭壇畫〈最後的審判圖〉，畫面上出現眾多的神界人物，七位天使在電閃雷鳴的雲端吹奏長號角，環繞着救世主耶穌宣佈世界最後審判日的到來。此時天地之間無數積德昇天的善靈與犯罪積怨的惡靈都在俯首聆聽。此神聖場面據西方藝術史學家瓦沙利的評論，認為其藝術靈感來自他所崇尚的文藝復興主將但丁，乃以《神曲》之詩意來處理宗教畫面：

米開朗基羅處理〈最後的審判圖〉也像他所尊敬的詩人但丁處理《神曲》一樣，即：按照自己的正義觀念，而不根據宗教內容產生生人和死者決定來世的報應。須知在繪畫作品上所作暗示之難，是與詩文不能相比的，何況他還是在羅馬，在教皇們以及受他吩咐的一切監督人的直接監督之下動筆的，這就更足以說明這堵壁畫的現實主義意義了。<sup>(12)</sup>

另外一位優秀的意大利畫家與建築家拉斐爾（Raffaello Sanzio, 1483-1520）則與達·芬奇、米開朗基羅並列為文藝復興“三傑”，其繪畫作品有別於前兩位大師所具有的精巧含蓄、富於哲理以及雄偉壯麗、充滿激情，則是顯得婉雅和諧、抒情優美。特別是拉斐爾繪製的幾十幅聖母像，如〈大公爵的聖母〉、〈草地上的聖母〉、〈翠鳥的聖母〉、〈西斯廷的聖母〉、〈美麗的園丁〉等平易近人、溫煦可親與柔情美麗的聖母形象頗能感染人。他為梵蒂岡教廷創作的四幅巨型宗教壁畫如〈聖典爭論〉、〈神聖教律〉、〈巴爾那斯山〉、〈雅典學院〉更是把他追求的理想與詩意的繪畫風格推向極致。

在西方傳教士雲集的意大利，特別是威尼斯、佛羅倫薩等名城，還有許多擅長宗教繪畫與建築的美術家們的名作，如：契馬部埃的〈聖母和天使〉、〈聖母和聖·佛蘭西斯〉；喬托的〈逃亡埃及〉、〈猶大之吻〉；安吉利科的〈聖母加冠〉、〈聖母領報〉；貝里尼的〈聖母子〉、〈諸神之宴〉、〈聖馬可廣場上的遊行〉；弗蘭西斯加的〈聖十字架故事〉、〈耶穌復活〉；曼坦那的〈哀悼基督〉；喬爾喬涅的〈聖母子〉；提香的〈聖母昇天〉、〈西班牙拯救了宗教〉；柯勒喬的〈聖卡特林娜的訂婚〉、〈牧人來拜〉、〈天堂〉；丁托列托的〈聖馬可的奇蹟〉、〈最後的晚餐〉；委羅內塞的〈聖海倫：十字架的幻想〉；卡拉瓦喬的〈馬太的神召〉、〈耶穌之葬〉。這些宗教畫題材多來自《聖經》故事，不過經藝術畫筆處理顯得更加詩化與世俗化，更加貼近生活與民眾。

赴東方諸國傳教佈道的歐洲傳教士比較集中的國家如西班牙、葡萄牙、英國、法國、荷蘭、比利時、捷克等國在文藝復興與啟蒙運動中，同樣也出現許多借助於宗教繪畫、雕塑與建築弘揚人文精



聖·維托爾教堂之瓷磚畫

加布里埃爾·德·巴科作於 1692 年·布臘加

神的美術家。諸如西班牙這個受意大利與尼德蘭文化影響很深的國家，因處在歐洲與非洲的交匯處，原始宗教文化氣氛特濃，我們從該國著名畫家埃爾·格列柯的傳世之作如〈基督神捕〉、〈聖母昇天〉、〈十字架〉、〈復活〉、〈聖家族〉、〈使徒彼得與保羅〉、〈揭開第五印〉等作品中就能看出他對基督天主的虔誠與狂熱情緒。再如：里貝拉的〈聖·安格尼斯〉、〈牧人禮拜〉、〈聖巴多勒米殉難〉；法蘭西斯柯·蘇巴朗的〈聖阿塔〉、〈聖波拉文求在祈禱〉、〈聖彼得·諾拉斯柯夢見天堂一般的耶路撒冷〉、〈跪着的聖佛朗西斯〉、〈聖勞倫斯〉、〈聖·卡茜爾達〉、〈聖·雨果的奇蹟〉、〈贊美阿克那的多馬〉；委拉斯開茲的〈基督在馬太家〉、〈博士來拜〉、〈酒神巴庫斯〉、〈教皇英諾森十世像〉；牟利羅的〈大使的廚房〉、〈聖母的誕生〉。這些為教堂、修道院與宮廷所繪的宗教畫隨着神學被人學所替代，逐漸呈現出濃烈的東方色彩與民俗化傾向。

隨着歐洲探險者發現美洲“新大陸”及其對亞洲諸國的“地理大發現”，毗鄰西班牙的葡萄牙憑藉海上霸權在亞洲和非洲開闢了許多殖民地，將其宗教文學藝術特別是基督教美術輸入東方諸國。據葡萄牙藝術史學家瑪利亞·阿德拉·米蘭達著文介紹，葡萄牙宗教美術的形成，表現為“伊比利亞藝術遺產”與“哥特式藝術”關係非常密切，前者表現在“五彩藝術”之彩飾插圖，畫家為《聖經》、《啟示錄》、《帕皮亞斯書》、《佈道書》等繪圖，如在《舊約·聖經》插圖中藍、綠、黃、紅等鮮豔奪目的色彩，使人想起伊比利亞的過去。羅馬世界所常採用的朝聖者‘遠征之路’上所傳播的精巧端莊的人物形象，使這個手抄本成為葡萄牙其它手抄本無法摹擬的範本。”他還提到“在其宗教禮儀書和聖經的手抄本上，裝飾既豐富又絢麗。宗教禮儀書中，以《彌撒書》最為突出，文字稿中不斷插入裝飾畫，尤其是‘複臨’和‘祈禱首句’的第一個字母，運用動物形和植物形裝飾佔了整個扉頁，成為葡萄牙彩飾插圖之最精美作品”<sup>(13)</sup>；後者則體現在宗教場所建築與雕塑藝術品之中，如葡萄牙境內的阿爾科巴沙的聖·瑪利亞修道院的有宗教寓意的植物圖案雕刻，科英布拉大教堂的〈聖母和聖子〉、〈奧夫人〉雕像，科英布拉馬查多·德·卡斯楚國家博物館中的〈多明戈斯·若阿內斯騎士〉雕像與〈黑基督〉木雕。最富有代表性的是出自 14 世紀的埃武臘大教堂的哥特式宗教雕塑：

埃武臘大教堂的“聖徒”雕塑，無疑是具哥特新藝術感的最有意義的作品之一。十二尊聖徒雕像長髮長鬚鬣曲，面部表情端莊威嚴，身上的披布重疊相褶，十分自然地垂下，眼神與姿態安祥，充滿宗教精神。每位頭上飾一叢表現自然主義的鮮花，各自鎮壓着神話中的妖魔鬼怪。這些雕像中，聖·彼得羅和聖·保羅的臉部表情十分活潑。充份地顯示了現實主義。<sup>(14)</sup>

在歐洲中世紀與文藝復興初期，葡萄牙美術界幾乎被宗教繪畫、雕塑、建築與工藝美術所覆蓋。據葡萄牙學者維托爾·塞朗介紹，於 1450-1600 年

期間“在阿維斯王朝擴張主義的鼓勵下，葡萄牙的航海發現曾經達到了鼎盛一時的地步。……當時，半島上的這個小小王國，大規模地、四面八方地向大西洋和地中海方向擴散移民。這種向全世界開放的政策，使葡萄牙能接納許多帶有文藝復興標記的美學思潮。”也正是“這一個半世紀，也許可能算是葡萄牙美術文化最光輝、最獨具特色的一段時期。”<sup>(15)</sup>

就在此海外經濟、文化擴張的歷史階段，葡萄牙宗教美術得到蓬勃發展。如1882年於里斯本聖·維森特大教堂發現的“葡萄牙古往今來的美術中最顯赫的傑作之一”，即有“祭壇畫屏集之稱的那套15世紀樣式的繪畫”，其中最大的兩幅繪畫是〈王子畫屏〉與〈大主教畫屏〉；另外四幅是〈為修道士畫屏〉、〈漁人畫屏〉、〈為騎士畫屏〉、〈聖物畫屏〉；再則是〈綁在柱上的聖·維森特〉與〈被綁上斜十字架上的聖·維森特〉兩幅畫屏。現尚留存於世的共有八幅，作於1470年，作品署名“稱為山鷹的當代名畫家”國王阿豐索五世的宮廷畫師努諾·貢薩爾維斯，現由葡萄牙國家古代藝術博物館收藏。

隨之，葡萄牙境內出現了一批摹倣貢薩爾維斯畫坊的宗教繪畫，諸如〈聖奧古斯丁〉、〈阿西西之聖方濟各〉、〈聖彼得〉、〈聖保羅〉、〈聖若安娜公主像〉、〈耶穌荊冠像〉等。對於中世紀在南歐小國葡萄牙突然出現的帶有國際意義的大畫家努諾·貢薩爾維斯之盛事，著名美學家雷納爾多·杜斯·桑圖斯曾如是論說：

這些畫屏令人神往的歷史意義，在於它們顯示了航海與征服非洲時期的葡萄牙社會。這些畫屏簡直是15世紀的《葡國魂》式的史詩，比卡蒙斯唱出的史詩足足早了一個世紀。但實質的問題和文藝復興初期葡萄牙繪畫藝術的光榮之處，仍然要依靠對這一出類拔萃傑作的藝術意義及其作者的堅強個性作出分析，也唯有通過這樣的分析，它的威望才能顯示出來。而我們對此傑作加以評價時，必須把它放進15世紀歐洲繪畫藝術的總格局之中，把作者同那些偉大的畫家們相提並論，例如佛蘭德斯的德里克·布茨或范·德·戈斯，法國的福蓋，西班牙的伍蓋特、貝

爾梅霍或貝魯蓋特，意大利的馬薩丘，皮埃羅·德拉·弗朗切斯卡、曼特尼亞或戈佐利。<sup>(16)</sup>

在曼努埃爾國王在位期間，葡萄牙美術隨着對海外的軍事擴張而急速地膨脹起來。那時的宮廷畫師通過境外移民帶回國的東西方美術實物，迅速地滋養豐富了自己的藝術涵養。當時最負盛名的是維森特·吉爾畫師及其兒子曼努埃爾·維森特，他們的畫坊所生產的最完美的一幅美術作品是現藏於馬查多·德·卡斯楚國家博物館的〈聖母昇天〉。論及社會地位最為顯赫的宮廷畫師是若熱·阿豐索，他1508年被曼努埃爾一世任命為“王國一切繪畫作品之審查官與鑒定官”。若熱·阿豐索留名於世的代表作是於1515年為天主聖母修道院繪製的大幅祭壇畫屏〈基督向聖母顯靈〉，自古迄今它被譽為“葡萄牙曼努埃爾式繪畫中最佳的瑰寶”，特別是“畫屏上的聖經場面具有舞臺佈景和紀念碑式的雄偉氣魄”。在若熱·阿豐索的影響下，陸續湧現一大批出人頭地的畫師如克里斯多旺·德·菲格雷多、格里戈里奧·洛培斯、加爾西亞·費爾南德斯等，他們在各種宗教祭祀場所繪製的反映基督教教義的美術作品，充實與武裝着葡萄牙傳統文化的寶庫。

16世紀初出現一位卡爾達斯·達·賴尼亞（被譽為“樓林揚之畫師”），他在葡國美術史上有着特殊的地位。他在波普洛聖母教堂繪製的三聯畫，與帕米梅拉並聯畫〈聖雅各和黑摩其尼〉，其構圖、色彩與技法都相當成熟，另外還有〈施洗聖約翰〉、〈福音聖約翰於拔摩島〉、〈諸王子三畫屏〉、〈聖雅各之生平與神品〉等繪畫，更顯示他在宗教美術方面高超的駕馭能力。

更富於傳奇色彩的是“偉大的瓦斯科”——瓦斯科·費爾南德斯，他幾乎成為海內外人們一致的葡萄牙美術偶像，“凡是葡萄牙保存的木板上的繪畫在18與19世紀都不分青紅皂白被說成是他的作品”，現存作品歸於他名下的如〈耶穌受難〉、〈主受割禮〉、〈耶穌在園中〉、〈東方博士前來朝拜〉、〈基督在馬大家〉、〈對基督遺體的哀悼〉、〈教長聖彼得〉等。另外還有明確署名的如安東尼奧·瓦斯的〈聖母往見圖〉與若熱·孟德斯的〈聖馬丁與窮人〉。由此可知葡萄牙傳統美術與基督教文化的密

切關係。我們看到自 16 世紀以降該國傳教士東渡中國仍熱衷於以宗教繪畫形式來籠絡人心，不能不說是受此文化背景深刻影響之必然結果。

在文藝復興運動時期，西方傳教活動策源地之一的法國，也同時湧現大量宗教美術家與作品，它們也在潛移默化地對傳教士起藝術形象的啟蒙作用。有着豐厚文化底蘊的法國與意大利、西班牙、葡萄牙一樣，其宗教美術首先體現在高大的教堂建築和雕塑上。因虛無縹緲的神學降為平實繁縟的人學，其高大的哥特式宗教建築也多由世俗華美的巴洛克建築所替代，雕塑與繪畫亦然。法國古典主義繪畫奠基人普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 的作品以宗教、歷史、神話為題材，他的〈酒神祭〉、〈亞卡第亞的牧人〉、〈波利費姆〉、〈薩提兒與林芙〉、〈基督治癒盲者〉、〈哀悼基督〉、〈解放了的耶路撒冷〉、〈四季〉等，都是從古希臘羅馬神話汲取藝術靈感並在此基礎上移植進去濃鬱的宗教理想。另如勒南的〈牧羊者的膜拜〉，柯羅的〈沙特爾大教堂〉、〈杜埃鎮的鐘樓〉，德拉克洛瓦的〈十字軍進入君士坦丁堡〉等，也是借助於宗教題材來刻劃人間天堂的虛幻情景，而表現得更富有人情味與詩意，如此的繪畫風格後來亦通過西方傳教士輸入東方諸國。

西方美術最初傳播至中國南海區域，實導源於東征的葡萄牙船隊，他們以澳門為跳板，以傳教為手段，逐步潛入華夏腹地。據日本藝術史家關衛著《西方美術東漸史》記載：“歐洲船之直航東洋的，以達伽馬 (Vasco da Gama) 統率的葡萄牙艦隊回航非洲南端的好望角，於 1498 年安抵印度馬拉巴海岸的加里庫特 (Calicut, 明人所謂古里) 為始。以後，年年都有若干艘歐洲船往來於兩洋間，於 1511 年，其航路已延到馬來群島，至 1513 年，遂延到南中國，1542 年竟延到日本列島了。”至今由日本東京良知氏收藏的〈1619 年里斯本港〉版畫圖本即真實地反映了當年葡萄牙航海船張帆勇進的歷史情景。他詳細地記錄了最早流入東方國度的一幅聖母像輸入之過程：“1549 年，聖佛蘭西斯科 (聖共濟)、薩維爾等一行到了鹿兒島……彌次郎引導薩維爾、托里斯 (Torres)、斐南得 (Fernandes) 等到鹿兒島上岸，

這時候他們從臥亞攜來了聖母的畫像，這大概是聖母畫像傳來的開始吧。該繪畫，是聖母把小基督抱在膝上的一幅極美的畫，想是南歐系統的油畫吧。”<sup>(17)</sup>

於 1534 年在法國巴黎創立的天主教耶穌會，在東方傳教活動過程中曾起到巨大的推進作用。明嘉靖三十六年 (1557) 葡萄牙殖民者通過行賄進駐澳門之後，於 1576 年 1 月，羅馬教皇頒佈諭旨，成立澳門教區，讓耶穌會負責遠東的傳教事務。在此初創過程中，耶穌會士聖方濟各·沙勿略、范禮安等起到重要的奠基作用，但能為在華傳教事業真正打開局面的是意大利人瑪泰奧·利奇 (Matteo Ricci)，即鼎鼎大名的利瑪竇。他曾在羅馬學院接受神職教育，同時廣泛吸納歐洲文藝復興時期的文學藝術，特別是美術、音樂等豐富營養。利瑪竇於 1578 年應耶穌會總會長之召，與羅明堅、巴範濟等人一起離開葡萄牙首都里斯本赴印度果阿；1582 年奉遠東教務視察員范禮安之命，又前往中國澳門，第二年奉命潛入中國內地肇慶，至 1600 年方得名正言順地北上，隨之進入北京城。他入宮貢獻天主圖像一幅，天主母圖像二幅，《天主經》一本，珍珠鑲嵌十字架一座，報時自鳴鐘二架，《萬國圖志》一冊，西琴一張。從此可知利瑪竇深知藝術對宗教之輔佐用途，故將西方天主教美術作品放在突出的位置上。

其實，耶穌會士在入華的初期就意識到東方民族對藝術的熱愛，即帶有大批天主耶穌與天主聖母瑪利亞的畫像懸掛教堂，並分贈給當地官員。早在明萬曆年間，西方傳教士羅明堅在廣東肇慶滯留時，就在其教堂與居室高置聖母畫像。據《利瑪竇中國割記》一書記載：

所謂的傳教室在兩頭各有兩間房，中間是間空房，用作教堂，中央是聖壇，上面掛着聖母畫像。為了使權威的觀念和上帝之名配合起來，傳教士們不說上帝而總是使用天主這個稱呼，意思是上天之主。……聖貞女被稱作光榮的聖母。當人們在訪問神父時，官員和其他擁有學位的人，普通百姓乃至那些供奉偶像的人，人人都向聖壇上圖畫中的聖母敬禮，習慣地彎腰下跪，在地上叩頭。這樣做時，有一種真正宗教情緒的氣氛，

他們始終對這幅畫的精美稱羨不止，那色彩、那極為自然的輪廓，那栩栩如生的人物姿態。(18)

自西方宗教美術作品，所謂宗教題材的“西洋畫”傳入中國後，曾引起明朝不少文人的關心與欽羨。據顧起元在《客座贅語》一書中描述：“所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅版為幀，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。”

當年利瑪竇於赴京途中，在濟甯會見漕運總督劉東星時，特送給他一幅精美的〈聖母懷抱耶穌〉複製畫；利瑪竇入京後，曾將一幅“繪有歐洲的國王們以及教皇與一位公爵和一個皇帝”的精美油畫呈遞給萬曆皇帝，並奉旨組織西洋畫師在宮廷做製了一幅。

明萬曆三十四年（1606）利瑪竇將表現《聖經》故事的四幅宗教畫贈送給明朝官員程大約，後來收入《程氏墨苑》一書中。據考，刻繪者為西方名畫家莫斯（Martinus de Vos）與威里克斯（Antonius Wierix），時間是1597年。對此批西洋畫入華，朝廷名臣“徐光啟見西洋宗教畫而生信教之念，姜、顧二氏亦對之欣賞不已，並著文譽揚。”且對所有畫題分別記為：“曰信而步海，疑而即沉；曰二徒聞實，即舍空虛；曰淫色穢氣，自速天火，以上皆聖經故事；第四幅則為聖母懷抱聖嬰耶穌之像。”(19)姜紹聞對此畫甚為崇奉，曰：“利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踴躍欲動。其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。”國學大師陳垣於1927年獲觀《程氏墨苑》，亦盛贊畫後附圖，云：“明季有西洋畫不足奇，西洋畫而見采於中國美術界，施之於文房用品，利之於中國載籍，則實為僅見。”

1640年，西方傳教士湯若望在《正教奉褒》一書中詳載明朝於歐洲進口六十四幀宗教圖像事：

崇禎十三年十一月，先是有葩槐國君瑪西理，飭工用細緞羊革裝成冊一帙，彩繪天主降凡一生事蹟各圖，又用蠟質裝成三王來朝天主聖像一座，外施彩色，俱郵寄中華，托湯若望轉贈明



里斯本大教堂聖·維森特祭壇畫屏集：王子畫屏  
努諾·貢薩爾維斯作於1470年 葡萄牙國家古代藝術館藏

帝。若望將圖中聖蹟釋以華文，工楷譽善，至是若望恭齋趨朝進呈。

時值清朝，滿清皇室對西來美術作品興趣有增無減，為了能欣賞到更多更美的西洋畫，宮廷不惜重金，特地豢養了一批傳教士兼畫師“雙料貨”，其中傑出的代表人物是意大利畫師郎世甯，他原名朱塞佩·卡斯蒂里奧奈（Giuseppe Castiglione），1688年7月19日出生在米蘭，康熙五十四年（1715）到北京即被任用為宮廷畫師。雍正元年（1723）郎世寧第一幅署有年款的美術作品是〈聚瑞圖〉，後又創作了如〈午瑞圖〉、〈瓶花圖〉、〈海西知時草圖〉、〈洋菊圖〉等作品，為西方繪畫融合中國畫法之中西

合璧新體畫派奠定了基礎。楊伯達教授評價郎世寧的開山之作〈聚瑞圖〉認為是一幅很好地體現中西畫法融合的優秀作品：

畫中的花瓶及瓶中的花卉，皆按西方透視畫法進行描繪，十分逼真。但用筆、用色等技法還是切合中國的傳統，因而中國畫的風味體現得仍很突出。此畫既有立體感而又減弱了明暗度，沒有濃重的陰影和過強的高光，給人以柔和的觀感，在工筆重彩上注重中國傳統畫法，強調了線條在畫中的作用，敷彩上也考慮了中國的渲染法。這是已知的郎世寧融合中西畫法的第一幅成功的作品，標誌著郎世寧新體繪畫的確立。<sup>(20)</sup>

當時在清廷供職的西洋畫師，除郎世寧之外，還有艾啟蒙、王致誠、潘廷璋、安德義、賀清泰等。在他們中間又以僅次於郎世寧的王致誠最有成就，至於郎、王二人齊名而受到英國著名學者布謝爾(S. W. Bushell)《中國美術》一書的高度評價：

二教士(指郎世寧和王致誠)在中朝為畫工。二人竭其心思才力，欲令中國人知歐洲繪畫之風範骨法，及其陰陽諸旨趣。帝切聞而異之，乃令其繪帝后王公朝臣之容及宮殿中陳飾之四季花等。繪成者共有二百餘件之多。久之，覺其畫體與中國者大異，乃漸厭之。蓋二人所繪之畫，其肉色之渲染、濃淡之配合、及陰陽之暗射，皆足以刺激中國人之眼簾，使起不快之感。由是帝乃強二人師中國畫匠，以習中國畫家古代相傳之法式。

他們也正是以此種適應中國國情的中西畫法率領一批西方傳教士兼畫師完成了一系列大型歷史紀實畫而名聲飛揚、譽滿天下。

此事緣起於清康熙年間，沙俄窺視中國西北邊疆大片領土，遂勾結與利誘準噶爾部上層貴族及塔里木盆地的大、小和卓木發動叛亂，從而引起皇室發動了長達半個多世紀的艱苦卓絕的平叛戰役。乾隆三十年(1765)，為紀念與反映此階段所發生的一系列重

大政治、軍事、文化事件，乾隆皇帝特諭命：“供奉京師之西洋繪士郎世寧等，所繪準噶爾(部)回部等處得勝圖十六幅。今欲寄往歐羅巴州，選擇良師鋳為銅版，俾能與原圖不爽毫釐，不得延誤。”<sup>(21)</sup>

在此之前，於乾隆十九年(1754)，乾隆皇帝在承德避暑山莊先後會見前來歸降的杜爾伯特三車凌和準噶爾輝特部台吉阿睦爾撒納時，就詔命西洋畫師郎世寧、王致誠、艾啟蒙繪製〈萬樹園賜宴圖〉與〈馬術圖〉。翌年，清軍取得了平定達瓦齊叛軍的勝利，乾隆帝頒旨郎世寧等繪製〈阿玉錫持矛蕩寇圖〉一卷。為此還特賜詩〈阿玉錫歌〉曰：“荊軻孟賁一夫勇，徒以藉甚人稱論。神勇有如阿玉錫，知方也復知報恩。今我作歌壯聲色，千秋以後斯人聞。”並作跋云：“阿玉錫以今年五月十四日夜斫營奏功捷書至，走筆成此歌。秋七月命之入覲，俾畫工肖其持矛蕩寇之像，即書於後，表其奇卓。”此畫此詩今珍藏於臺北故宮博物館。

隨之，乾隆帝先後又命郎世寧、王致誠、艾啟蒙、安德義等又各繪一幅平定準噶爾、回部奏凱圖，另諭令郎世寧特繪一幅〈瑪常斫陣圖〉。見其藝術效果甚好，他又徵集上述諸位傳教士並詔令繪圖同類題材十六幅，完成後陸續運往法國巴黎，遂請法國皇家畫院院長侯爵馬利尼(Mangney)與名畫家郭興(Charles Nicolas Cochin)組織名匠鑄刻成銅版畫，各印百幅寄回中國。這就是著名的〈乾隆平定準部回部戰圖〉。

根據法國漢學家伯希和核證與臺灣史學家方豪記載，這十六幅銅版圖分別“名曰：平定伊犁受降、格登鄂拉斫營、鄂壘紮拉圖之戰、和落羅斯之捷、庫隴葵之戰、烏什酋長獻城降、黑水解圍、呼爾滿大捷、通古思魯克之戰、霍斯庫魯克之戰、阿爾楚爾之戰、伊西洱庫爾淖爾之戰、拔達山汗納款、平定回部獻俘、効勞回部成功諸將士、凱宴戰功諸將士。”其中郎世寧作兩幅，王致誠作六幅，艾啟蒙作一幅，安德義作六幅。

我們從至今仍保存在巴黎國家圖書館 Bibliothèque National de France, Paris, Collection Chinois 5231 號卷中可瞭解到〈乾隆平定準部回部戰圖〉這批珍貴版畫何時何地運往法國，共分為幾批，首批美術作品有多少種，繪製刻印多大數量，經何人之手相互交接等珍貴資訊。所藏文獻有如此記載：

廣東洋行潘同文等公約佛蘭哂國大班呀咖哩、噠咖啣等。緣奉督關憲二位大人鈞諭：奉旨傳辦平定準噶爾回部等處得勝圖四張，刊刻銅版等由。計發郎世寧畫愛玉史詐營稿一張，王致誠畫阿爾楚爾稿一張，艾啟蒙畫伊犁人民投降稿一張，安德義畫庫爾瑞稿一張，並發依大理亞國番字二紙，西洋各國通行番字二紙到行，轉飭整理。今將原圖畫四張，番字四張，一併交與大班呀咖哩、噠咖啣，由咿啣船帶回貴國，煩交叻噠噠，轉托貴國閣老照依圖樣及番字內寫明刻法，敬謹照式刊刻銅板四塊。刻成之後，每塊用堅實好紙印刷二百張，共計八百張，連銅板分配二船帶來，計每船帶銅板二塊，印紙每樣一百張，共四百張，並將原發圖樣四張，番字四紙，準約三十三年內一併帶到廣東，以便呈繳。

顯然，文中所記首批〈平定準噶爾回部等處得勝圖〉共四幅，經“廣東洋行”商埠碼頭（澳門）而出海，即托“咿啣船”轉呈“佛蘭哂”（法國），須每幅“印刷二百張”，連同原版“圖樣”於乾隆三十三年（1768）“一併帶到廣東”。後又分三批各四幅依次送法國製版印製。自乾隆三十年（1765）至三十八年（1773），歷時八年才結束此項浩大工程。

西洋傳教士兼畫師，除郎世寧之外，其他三位如王致誠（J. Denis Attiret）是法國耶穌會士，來華後曾因繪製油畫〈三王來朝耶穌畫〉而深受乾隆帝贊賞。艾啟蒙（Ignaz Sichelbart）為波希米亞人，擅長畫馬而被賞識。安德義（Joannes Damascenus Salusti）為意大利羅馬人，曾任北京耶穌會主教。另有意大利人潘廷璋、法國人賀清泰來中國一面傳教一面繪畫。據方豪《中西交通史》中所考，此階段入華美術活動甚多的還有幾位與葡萄牙國殖民地澳門有關係的傳教士如：

明末清初，教會中人能繪事可考而得者尚有：修士游文輝，字含樸，澳門人，萬曆三十三年（1605）入耶穌會，崇禎三年（1630）卒於杭州。萬曆四十二年（1614）由金尼閣帶往羅馬，至今仍

保存於羅馬耶穌會會院之利瑪竇像，即游氏所繪者，載德禮賢所著利氏全集 *Fonti Ricciane*。修士石宏基，字原齋，亦澳門人，萬曆三十八年（1610）入耶穌會，順治間卒，嘗流寓浙贛二省。修士倪雅谷，字一誠，生於日本，習畫長崎耶穌會畫院，金尼閣稱其畫意頗工，會長范禮安派回祖國，與石宏基同年入會，頗為龍華民所推重，事跡不詳，曾至北京云。修士費某（Er. Christophus Fiori），義大利人，畫家也。康熙三十三年（1694）至京，四十年（1705）出耶穌會。<sup>(22)</sup>

乾隆帝對西方傳教士用中西技法繪製平定準部回部戰圖甚為重視與滿意，並為十六幅圖每圖賦詩一首，另在一至三幅手書序文與橫幅。其序文曰：

畫師定功於巳卯，越七年丙戌，戰圖始成。因詳詢軍營征戰形勢，以及結構丹青，有需時日也。

另如他在第九幅〈通古斯魯克之戰〉中賦詩曰：

兩回首昔國莎車，得地忘恩應剪除。  
赤翟烽屯助白翟，僑如狼顧庇榮如。  
渡河騎卒五百耳，背郭賊將兩萬餘。  
守壘竟同援兵還，忠誠回憶益欷歔。

因為皇帝出面提倡西畫，又以詩文相輔贊譽，故乾嘉時期，國內西洋畫及做畫者層出不窮。

繼上述戰國版畫之後，清廷又組織繪製如〈平定兩金川圖〉、〈發逆初逢鑿戰圖〉、〈臺灣戰圖〉、〈廊爾喀戰圖〉、〈安國戰圖〉等，如分藏於巴黎“新屋書店”、臺灣“省立博物館”、“北京皇家圖書館”的《臺灣戰圖》銅版畫一套共十二幅，每幅都有御筆題詩，計為：一、“進攻門六門賊勢潰散”，二、“攻克大里杙賊巢”，三、“攻剿小半天山賊匪”，四、“攻克門六門”，五、“集集埔之戰”，六、“生擒賊首林爽文”，七、“大武壠之戰”，八、“坊寮之戰”，九、“生擒莊大田”，十、“大埔林之戰”，十一、“福康安等返抵廈門”，十二、“賜凱旋將軍福康安、參贊海蘭等宴”。



安東尼奧·里貝羅·希亞多的《天然發明事蹟劇》  
16世紀版本封面

另從崇禎十年(1637)出版的由西方傳教士艾儒略著《天主降生言行記略》(《出像經解》)一書,附有五十七幅西洋畫作,如“天主將生聖像,聖母往顯依撒伯爾,三王來朝耶穌,耶穌四旬嚴齋退魔誘,淨都城聖殿,葉禮閣開二朦,救伯鐸羅妻母病虐播種喻、納嬰起寡娶之孀子、大博山中顯聖客、異學為謀耶穌、若翰遺徒詢主、立聖體大禮、繫鞭苦辱、聖若翰先天主孕、天主耶穌降誕、聖母獻耶穌於聖殿、大聖若翰尊耶穌為天主、西加汲水化眾、貧富生時異景、山中聖訓、胎瞥得明證主、救武官之病僕、渡海止風、天賞喻、入都都發歎、赦悔罪婦、囿有祈禱汗血、被加荊冠苦辱、聖母領上主降孕之報、遵古禮命名、耶穌十二齡講道、婚宴示異、預告宗徒受難諸端、貧善富惡死後殊報、耶穌步海、底落聖蹟、五餅二魚餉五千人、起癱證赦、伯大尼亞邑起死者於墓、耶穌受難聖堂帳幔自裂、濯足垂訓、耶穌一言僕眾、負十字架登山、耶

穌被釘靈蹟疊現、耶穌復活、耶穌昇天、耶穌聖魂降臨地獄、耶穌復活現慰聖母、聖神降臨、世界終盡降臨審判生死、文武二仕驗葬耶穌、耶穌將昇天施命、聖母卒將三百復活昇天、聖母端冕諸神聖之上。從此長長的兩幅繪畫清單,我們可看到,西方傳教士通過藝術繪畫形式傳播宗教的成就,亦可得知中國皇室與民眾對富有美術造詣的西洋畫師的賞識與接納。在中西文化交流史上,以耶穌會天主教為載體自覺或不自覺地向東方輸入大量歐洲宗教建築、雕塑、繪畫與工藝等藝術作品,並經改造華化為華夏朝野傳統文化服務,不能說不是世界藝術交流史與關係史上一個成功的範例。

#### 西方傳教士、澳門土生葡人與歐洲樂舞戲劇

無論是西方音樂、舞蹈還是戲劇藝術,自古以來始終與宗教文化相伴而行。德國著名文化史學家格羅塞在其《藝術的起源》一書解析人類對音樂藝術的宗教情感時指出:“正如腓赫納所說,‘它能夠震動人類心靈的全部’,而且常常那樣深刻而又廣泛地影響着人們的一生,‘據說當宗教改革時代,全人民都唱起煽起對於新信仰的熱誠來,許多敵視路德(Luther)之名的人都被那簡單而動人的新教的贊美詩所感動而皈依了他的教義。’又如‘有些斯拉夫民族的最初的改革宗教,是受俾臧興教會(Byzantine church)聖曲的影響。’凡此種種,都說明音樂有鼓舞勇武精神的力量。”<sup>(23)</sup>我們從卡爾·聶夫的《西洋音樂史》之〈基督教時期〉一章即可獲印證:“基督教精神重內心生活,所以對音樂的發展很有利。基督教徒們歌唱的詩歌是從猶太人那裡借來的,在基督教初期,由司祭的人掌管,可見其重要。”於公元6世紀,西方基督教音樂由羅馬神甫聖·格里哥利改革後,做彌撒時出現了以複調形式吟詩篇、唱聖歌,當時的“唱詩班”開始吟唱的僅局限於《福音書》、《使徒書》、“祈禱文”等唱詩篇,後來才逐步擴大到“贊頌歌”、“懺悔詩”、“清唱劇”、“聖劇”,如意大利著名的聖劇《卡里西米與司特臘德拉》與《受洗的聖·約翰》即為“羅馬祈禱所的教士最初所唱的簡單的贊頌歌,先變成對唱曲,最後成為聖

劇。對話是和吟調交互出現，擔任誦述人的地位已相當於巴赫受難樂中的福音史家。”

據戲劇史學家廖可兌在《西歐戲劇史》所述，西方戲劇，主要是“希臘戲劇起源於酒神祭祀”，即指緣起於原始宗教儀式，“當舉行酒神祭祀的時候，人們排成盛大的行列，組成合唱隊，合唱酒神讚美歌。”即吟唱最原始的宗教讚美詩。除了與此有關的悲劇和喜劇之外，西方還有“擬劇，這種戲劇同樣是起源於古代民間的祭祀”。到了中世紀，神學統治的歐洲文藝園地處於“黑暗時期”——

中世紀是從粗野的原始狀態發展而來的。它把古代文明、古代哲學、政治和法律一掃而光，以便一切都從頭做起。它從沒落了的古代世界承受下來的唯一事物就是基督教和一些殘破不全而且丟掉文明的城市。其結果正如一切原始發展階段中的情形一樣，僧侶們獲得了知識教育的壟斷地位，因而教育本身也滲透了神學的性質。政治和法律都掌握在僧侶手中，也和其他一切科學一樣，成了神學的分枝，一切按照神學中通行的原則來處理。(24)

從資料上顯示，歐洲中世紀的戲劇舞臺幾乎被宗教戲劇、事蹟劇、神秘劇、奇蹟劇、聖母劇、道德劇、笑劇、愚人劇等佔領。廖可兌教授對此種不甚正常的文化現象作了剖析：

中世紀的封建教會既排斥和破壞一切非宗教的文化，戲劇藝術當然也不能倖免。……但是戲劇藝術並沒有因此而被消滅，反而在同教會進行鬥爭中逐漸地向前發展了。……職業演員和反叛宗教的牧師藝人是封建教會的敵人。為了多方面同他們進行鬥爭和更有效地宣傳宗教，教會便創造了自己的戲劇——宗教戲劇。宗教戲劇是從教會儀式中的唱詩形成和發展起來的。教堂做禮拜時運用唱詩，合唱中有問有答，戲劇對話即由此產生。宗教戲劇採用的題材有兩個方面：耶穌誕生和他的復活，分別在耶誕節和復活節表演。(25)

他列舉了有關宗教戲劇劇目如《亞當》、《聖尼古拉劇》、《德奧菲勒的奇蹟》、《忍耐的堡壘》等，均在形象地反映《聖經》內容及其基督教教義，不過因內容的需要亦包容了一些社會民俗文化要素。

戲劇學學者吳光耀在《西方演劇史論稿》中〈歐洲中世紀宗教劇演出介紹〉一章中認為，此時在社會影響面最大的是“從教堂裡發展起來的”所謂“彌撒劇”與“復活劇”，它們都屬於宗教劇及神秘劇之列，取材“主要是《聖經》故事”。對於宗教儀式與樂舞戲劇的密切關係，他引用了兩位西方學者的觀點予以論證。英國學者弗蘭基斯·愛德華在《儀式與戲劇》中指出：“任何研究戲劇史的著作必先涉及儀式，因為這種或那種儀式形成了所有流行劇場性娛樂的基礎，和戲劇藝術本身賴以生長的根源。”另外如美國學者奧斯卡·布洛克特在《劇場史》中總結宗教儀式的五大作用：1) 儀式是知識的一種形式，神話和儀式包含人類對宇宙的理解；2) 儀式可以起說教作用，通過儀式可以繼承傳統和傳授知識；3) 儀式意慾影響和控制事物，產生預期效果；4) 儀式還用於顯耀一種超自然力量，或打獵和戰爭的勝利，或光榮的歷史、英雄人物或圖騰；5) 儀式也起娛樂作用。(26)

宗教儀式不僅對應於宗教戲劇，也同樣對應於西方宗教音樂與舞蹈，特別是基督之天主教、東正教音樂。在西方樂壇上自古迄今一直盛行著許多典型的宗教音樂形式，如“彌撒曲”，為天主教在舉行做彌撒時所演唱的複調風格聲樂套曲。其中主要包括〈天主矜憐頌〉、〈榮福經〉、〈信經〉、〈三呼聖哉〉、〈祝福經〉與〈羔羊經〉等樂章，根據同一拉丁文歌詞譜寫的無伴奏合唱風格的彌撒曲在16世紀時達到了鼎盛狀態。另如“追思曲”，亦稱“安魂曲”或“追思彌撒”，亦屬於“彌撒曲”範疇，是一種用於天主教悼念逝者而舉行宗教儀式過程中的合唱套曲。

西方早期的宗教複調合唱曲於13世紀產生於法國，最初以一首節奏自由的吟唱拉丁文歌詞的傳統素歌為固定旋律，15世紀演變成為複調風格的無伴奏合唱曲，後來為規模更大，形式更複雜的“眾贊歌”與“康塔塔”所替代。

“眾贊歌”為一種基督教會聖眾合唱的贊美詩。馬丁·路德將天主教的拉丁文贊美詩譯成德文，配以簡單上口的旋律，並由德國音樂家瓦爾特等編成混聲四部合唱曲，稱“眾贊歌”。16世紀以後，作曲家又用管風琴伴奏，其器樂序奏稱為“眾贊歌前奏曲”，著名作曲家巴赫曾以此宗教音樂形式創作出很多“康塔塔”、“清唱劇”與“受難曲”等音樂形式。“康塔塔”實為一種大型聲樂套曲。最初是一種獨唱的世俗敘事套曲，以詠歎調和宣敘調交替組成，後來逐步發展成為一種包括獨唱、重唱、合唱的聲樂套曲，多以《聖經》故事為藝術題材。“清唱劇”源出意大利文 oratorio，或譯“神劇”、“聖劇”，亦為大型聲樂套曲，包括獨唱（詠歎調、宣敘調）、重唱及合唱，用管弦樂隊伴奏，內容富有戲劇性和史詩性，最初以《聖經》故事為題材，在舞臺上化裝演出，表演形式與歌劇相似，至17世紀中葉發展為在音樂會中演出的聲樂作品，其中合唱處於主要地位，如亨德爾的《彌賽亞》、《參孫》，海頓的《創世紀》等，而“受難曲”即為歐洲文藝復興以後流行的“清唱劇”之一種，取材於《聖經》中馬太、馬可、路加、約翰四福音書有關耶穌受難的描述，如巴赫的《馬太·受難曲》與《約翰·受難曲》等。

在上述宗教音樂的基礎上，經過作曲家與演奏家的詩藝術化與世俗化，方才產生諸如“音詩”、“交響詩”、“敘事曲”、“幻想曲”、“隨想曲”、“狂想曲”等更高層次的歐洲器樂形式，借助於這些豐富多彩的文化載體，西方著名音樂家為人類留下了許多美輪美奐的與宗教有關的優秀聲樂與器樂作品。

公元16世紀中葉，在意大利羅馬教堂任樂長的帕萊斯特里那嚴格維護“1545-1563年特楞特公會”精神，以維護舊教的音樂創作為天主教會服務，創作無伴奏宗教合唱曲，竭力追求莊嚴肅穆的宗教氣氛，他留給後人的音樂作品如“彌撒曲”九十餘部、“經文歌”二百六十餘首，宗教及世俗牧歌一百五十餘部，其代表作〈馬采魯斯教皇彌撒曲〉一直被天主教作曲家奉為藝術典範。

著名的意大利歌劇作曲家羅西尼（Gioacchino Rossini 1792-1868），不僅創作了不朽的《塞維勒的理髮師》、《威廉·退爾》等著名歌劇，還同時譜寫

過諸如〈莊嚴彌撒〉、〈聖母哀歌〉等宗教“彌撒曲”與“康塔塔”。

宗教文化發達與藝術氛圍濃鬱被世人稱之為“音樂之都”的德國與奧地利亦湧現大量的宗教音樂傳世之作，為其宗教藝術奠基的無疑是虔誠的基督教徒音樂大師巴赫（Johann Sebastian Bach 1685-1750），他以複調形式譜寫過許多新教“眾贊歌”、“彌撒曲”、“受難曲”與二百三十餘部世俗及宗教“康塔塔”。

還有一位在“彌撒曲”、“康塔塔”與“清唱劇”創作方面作出卓越貢獻的是德國作曲家亨德爾（Georg Friedrich Handel 1685-1759），他的“彌撒曲”合唱曲〈阿里路亞〉唱遍世界各地。他的二十餘部“清唱劇”內容大多取材於當時家喻戶曉的《聖經》故事，其代表作如《以色列人在埃及》、《彌賽亞》、《耶弗塔》、《參孫》、《猶大·馬卡白》等為各國宗教音樂界所歡迎。

法國著名作曲家古諾（Charles François Gounod 1818-1893），曾在巴黎任教堂合唱指揮及管風琴師，因迷戀宗教音樂，他立志當神父潛心神學與宗教音樂創作，曾留學於羅馬，學習與鑽研帕萊斯特里等人的宗教音樂。他於1846年為羅馬教皇庇護九世的加冕禮所作的《教皇進行曲》，至今仍作為梵蒂岡教廷用作梵蒂岡“國歌”。另有一位法國作曲家、管風琴家弗蘭克根據《聖經·新約全書》中〈山上垂訓〉一章所譜寫的清唱劇《至福》，亦在西方音樂界與戲劇界廣為人知。

我們可在林華編著的《樂海絮語旖旎音樂藝術鑒賞錄》中讀到一些有趣的文字，舉凡西方著名音樂家大多都在宗教音樂創作方面有所嘗試，其中開列了“帝王類”、“女王類”、“皇族類”、“將帥類”、“英雄類”、“宗教類”、“政治類”、“藝術、詩哲類”、“藝術典型類”等九類的音樂經典中，都能追索到宗教音樂文化的影子。如在“宗教類”中列舉“裴哥萊西、帕累斯特利那、德伏夏克、羅西尼、普蘭克的名作《瑪利亞》”，“舒伯特和古諾作的《聖母頌》”，“意大利作曲家卡斯特爾諾夫第二小提琴協奏曲《先知》第二樂章〈以賽亞〉、第三樂章〈耶利亞〉”，德國作曲家門德爾松的《馬太·受難曲》，“清唱劇《以利亞》”，“清唱劇《聖保羅》”，“普

賽爾有五重唱《聖塞西利亞節頌》，“古諾有《聖塞西利亞彌撒》，德伏夏克作有管弦序曲《胡斯教徒》，R·施特勞斯有交響詩《查拉斯圖拉如是說》”。另外，在西方宗教史與音樂史上產生廣泛影響的作品還有如：“《耶穌》，敘述耶穌生平事蹟的作品，主要有許茲（Schutz 1585-1672）《耶穌復活的故事》與《臨終七言》；巴赫清唱劇《約翰受難樂》、《馬太受難樂》；亨德爾清唱劇《彌賽亞》；貝遼茲清唱劇《基督的童年》；李斯特清唱劇《基督耶穌》；門德爾松清唱劇《基督》；克利斯頓（Creston 1906 - 1985〔美〕）第三交響樂《三聖蹟》；梅西安管風琴曲《救世主誕生》；《基督昇天》；獨唱、合唱與樂隊《我主基督化身》；愛爾加清唱劇《基督使徒》；海頓管弦樂曲《十字架上的基督七言》等等。”<sup>(27)</sup>

西方作曲家如此熱衷於宗教體裁與題材的創作，究其原因，一個是因為他們大多身為篤信基督教的信徒，再一個則是普遍認為宗教與藝術相通，通過宗教藝術感情更能昇華思想境界。對此我們可以從匈牙利作曲家、鋼琴家、指揮家、1865年在梵蒂岡受剪髮禮而成為修士、曾首創“交響詩”體裁並譜寫大量宗教音樂的李斯特（Franz Liszt 1811-1886）所寫的《音樂的感情》一文中獲得答案：

如果說音樂被人稱為最崇高的藝術，被唯靈論者提高到上界，認為唯有音樂才配作天上的藝術，那主要是因為音樂是不假任何外力，直接沁人心脾的最純的感情火焰；它是從口吸入的空氣，它是生命血管中流通着的血液。感情在音樂中獨立存在，放射光芒，既不憑藉“比喻”的外殼，也不依靠情節和思想的媒介。在這裡，感情已不再是泉源、起因、動力或起指導和鼓舞作用的基本原則，而是通過任何媒介的坦率無間極其完整的傾訴！它正好像基督教的神靈一樣，他用預兆和奇蹟啟迪了他的選民，然後又帶着神威的靈光降臨人世，在他們中間顯聖。<sup>(28)</sup>

英國詩人喬治·赫伯特在《教堂音樂》中如此描繪宗教藝術與人類感情之間的交融，讓人每每吟誦其詩句就怦然心動：



宗教禮儀書《彌撒書》扉頁  
里斯本國家博物館藏 阿爾巴沙 No.253

甜蜜中最甜蜜的，我感謝你；當憂鬱流遍周身傷了我的心，你把我帶走，在你快樂的寓所裡，給我安排雅致的寢室。我在你體內靜止不動，依你的翅膀落下又升起；我們一起甜蜜地生活和愛，時常提起：“上帝幫助貧窮的國君！”舒適啊我將死去；若是你離我遠去，我必死無疑，可又何止如此；但願我與你同行，你認識天堂的門徑。

西方傳教士與歐洲音樂家、詩人一樣，他們以極其聖潔與虔誠的崇高感情贊歎夢幻中天堂的美妙。尤其是最初東渡大西洋、印度洋來到亞洲諸國的葡萄牙、西班牙、意大利、法國、荷蘭等地的基督教、天主教與耶穌會的神甫與樂師，他們總能在宗教瀰漫的天國獲取希望、信心與藝術靈感。

葡萄牙宗教音樂的歷史深受鄰國意大利與西班牙的影響，在該國伊比利亞半島的禮拜儀式文獻中，曾發現“一本著名的《萊昂唱經本》，是10世紀一份西班牙手抄本，裡面包括全套禮拜日進行祈禱日課的禱文與曲調，它是現在我們對西班牙半島宗教禮拜音樂進行研究的主要依據”<sup>(29)</sup>。葡萄牙阿爾特國王非常喜歡複調宗教音樂，他特設立“王家禮拜堂”，並親自製訂一份詳細的祭樂“章則”，其機構設四個領導職務，即“總執事、禮拜堂、司樂長、主事與歌童領班”，歌手們分成三個聲部，即高中低音，另外規定有關音樂演奏與訓練的明確準則。15世紀初最為流行的是一首依據“葡爾汀加方式”(en la mode du portingal)歌謠為藍本名為“葡爾汀加爾女郎”(La portingaloise)的器樂曲，還有一首曲名為“葡萄牙人”(Portugaler)的聲樂曲以及《布克斯海姆管風琴集》。

據魯伊·維依拉·聶里等著的《葡萄牙音樂史》、介紹葡萄牙“王家禮拜堂每天要做彌撒，其隆重程度有高有低，時間長短自半小時至一小時半不等，視彌撒祇念禱告文或是全套都唱出而定”，特別是每年“耶誕節的子夜禱”與“聖母潔瞻禮”，宗教音樂甚為隆重：



葡萄牙劇作家薩·德·米蘭達編寫的事蹟劇《維利亞爾潘多人》劇照

耶誕節的子夜禱，後面接着彌撒，長達五個小時；2月2日的聖母潔瞻禮、午前禱有歌唱，加上蠟燭祝福和儀式行列，共三個小時；聖灰禮儀的星期三有午後禱的聖詩，聖灰祝福與安放以及彌撒，共兩小時；在其後的星期六有唱歌的聖母彌撒，共一小時半。至於復活節前的聖週，則由於它在禮拜儀式內部具有深刻的意義，幾乎把王室成員每天的時間都佔用在崇拜儀式之中：棕枝主日，先是歌唱的午前禱，然後是棕樹枝的祝福與儀式行列和彌撒，包括馬太福音的耶穌受難唱曲，共五小時。<sup>(30)</sup>

據文獻記載，葡萄牙最古老的一支複調聖樂，是波爾圖之彼得羅的〈尊主頌〉(Magnificat)，此首仍保存在塔拉佐納大教堂善本珍藏室的三聲部聖母馬利亞聖歌，是由格里哥利聖詠調式加工而成的對位十分精緻的複調宗教音樂作品。另外，據科英布拉大教堂自1481-1509年《教士人員協定集》中收編有一位曾任大教堂禮拜堂司樂長瓦斯科·皮雷斯留傳下來的若干複調聖樂，如雙聲部的〈尊主頌〉與三聲部的〈哈利路亞〉，還有於1595年被任命為聖

薩爾瓦多修道院禮拜堂司樂長的洛倫索·里貝羅留傳至今的一首四聲部〈追思彌撒〉，至今存於波爾圖市立圖書館的佩羅·德·甘波阿的經文歌〈十字架頌〉與〈主死而復活〉，至17世紀初，因傑出的複調音樂家阿爾特·洛波擔任禮拜室司樂長一職，里斯本大教堂才在葡萄牙複調音樂的樂壇佔上一席顯赫的地位。另據1606年教會資料記載：有一位“昔日埃武拉大教堂的歌手，名安東尼奧·

盧卡斯，或名安東尼奧·盧卡斯·德爾加多，有他留存至今的藏在該大教堂珍本室的一首〈以色列頌〉（Benedictus）和一首四聲部的〈尊主頌〉（Magnificat）。”<sup>(31)</sup>

早在1540年，葡國建立基督教重要宗教團體耶穌會，在科英布拉與里斯本設立所屬教團，並受託主管科英布拉大學文藝學院，於1555年又在埃武拉建立聖靈學院，1559年改為大學。這些宗教團體與高等院校特別重視宗教音樂的潛在教化與培育作用，在日課祈禱與彌撒操曲過程中，非常注重“對於歌頌聖母的經文，如〈尊主頌〉、〈偉哉天后〉、〈海上之星頌〉、〈天后頌〉等，將一連串同聖母形象有聯繫的強烈感情加以發揮，如受孕報喜時的謙恭、受孕與待產時的神秘、出埃及時的疲勞、聖嬰降生時的歡樂、面對基督受難時的哀痛、昇天時的榮耀。聖週的禮拜儀式也是如此，這種儀式本身就有戲劇性（指真實的舞臺上的戲劇性）的潛在條件，能迎合矯飾主義作曲家的歌劇偏好。”<sup>(32)</sup>

為了適應天主教宗教禮儀與藝術演繹的需要，在葡萄牙教會與民間確實存在着宗教音樂與戲劇的形式轉換，如16世紀吉爾·維森特創作的第一部事蹟劇上演之時，即成為葡萄牙宗教戲劇的正式誕生標誌。此部劇作名為“聖母往見寓言短劇”，又名“牛郎獨白”，於1502年6月7日至6月8日在里斯本曼努埃爾國王的宮廷裡上演。後來他的戲劇生涯以1536年在宮廷中演出寓意喜劇《迷誤的森林》告一段落。繼承吉爾·維森特戲劇事業的有阿豐索·阿爾瓦雷斯，他“將戲劇化的聖徒生平有系統地引進葡萄牙的戲劇之中”，保存迄今有他的四部“四名聖徒的事蹟劇”，這“四名聖徒是聖安東尼、聖味增爵、聖雅各和聖巴爾巴拉”。另外還有一位盲人劇作家巴爾塔扎爾·迪亞斯，他的許多“聖徒傳記事蹟劇，經過或大或小的改動，直到今天仍在國內某些地區上演。對此宗教信徒與其劇作，路易斯·弗蘭西斯庫·雷貝洛在《葡萄牙戲劇史》中花費不少筆墨記述道：

巴爾塔扎爾·迪亞斯的那些事蹟劇，其題材範圍十分廣闊，除了兩部聖徒生平（即聖阿

利修與聖卡塔琳的事蹟劇）外，還包括了一部《基督降生事蹟劇》，這是從據說是出自吉爾·維森特之手的《天父天主事蹟劇》抄來的，還有一部《曼圖阿侯爵和查理曼皇帝的悲劇》……另外還有三個劇本已散失，即《所羅門國王事蹟劇》、《基督受難簡短事蹟劇》和《舊貨市場事蹟劇》。但在前四個劇本中，以《聖阿利修事蹟劇》最為明顯地閃耀着劇作的功力。<sup>(33)</sup>

16世紀在葡萄牙盛行的宗教題材事蹟劇，值得介紹的還有費爾南·門德斯的《聖若望降生事蹟劇》，安東尼奧·德·波爾塔列格雷教士的《聖母之哭泣》，弗蘭西斯科·瓦什神父的《我主耶穌基督極為痛苦的死亡與受難事蹟劇》，安東尼奧·普列斯特斯的《頌馬利亞事蹟劇》，弗蘭西斯科·達·科斯塔的《基督與撒馬利亞婦人事蹟劇》、《大衛王與拔示巴事蹟劇》、《聖奧斯定皈依事蹟劇》、《聖方濟各事蹟劇》、《降生聖誕劇》、《聖母受孕劇》、《復活事蹟劇》等。

據葡萄牙藝術史學家若澤·薩斯波爾特斯與安東尼奧·平托·里貝羅考證，於16-17世紀“在葡國為耶穌會戲劇獨霸天下”，那裡的耶穌會及其教會學校即有一座正規的藝術院校與宗教文藝團體，“當里斯本淪為伊比利亞半島王國的第二位城市之時，耶穌會士的勢力抬頭了，本來以學校為對象的演出，就開始更為頻繁地向公眾開放”。當時“耶穌會士所上演的最著名的表演，是《永垂青史之至福至樂之葡萄牙十四代國王堂·曼努埃爾發現與征服東方之王室悲喜劇》”：

這一齣悲喜劇是在聖安東學院上演的，以它來代替在另外場合本應在王宮舉行的歡迎儀式。這場演出是一大串寓意人物的過場亮相，包括有三百個人物和三百五十個寓言動物。舞蹈裝置採用了一些換景機器，十分巧妙地將劇情一下子由陸地轉到海上，又由海上轉回陸地。瓦斯科·達·伽馬的大船在美人魚和半人半魚男神當中漂浮，鬚髯在一個世紀前的宮廷節日當中。“特茹河”和“辛特拉山嶺”向瓦斯科·達·伽馬獻演了

自己的舞蹈，“東方十五省”也披上了寶石和象徵性的標誌。上演了“王室喪事之舞”，該舞在耶穌會士的其它演出中也有上演，據說是傳統“死者之舞”的一個版本。發現巴西的那一段情節，是一場大規模的化裝舞會，舞會上出現一條長達十五米的大鱷魚，還有能舞的飛鳥和演滑稽戲的印第安人。第一天的演出，以一場葡萄牙的福里亞舞收場，也有巴西印第安人參加。在第二天的演出中，“特茹河”、“辛特拉山嶺”和“東方十五省”都有新的舞蹈，還有載着野生動物的大車上場。最後，在給菲利普二世加冕之前，“葡萄牙”制服了“邪惡”和其他魔鬼。<sup>(34)</sup>

從這段珍貴的文字資料中可以再現於1619年8月葡萄牙國王堂·曼努埃爾在里斯本與菲利普二世會面的熱烈場景的歷史，以及17世紀初葡萄牙對美洲與亞洲的“地理大發現”以及宗教戲劇的演出形式。這種教會學院式的教學與藝術實踐隨着葡萄牙人殖民東方一些國家，以及租借中國澳門而陸續東漸傳播，在此期間，無疑西方傳教士與澳門土生葡人起了重要的文化橋樑作用。

自1557年葡萄牙人租居中國澳門以後，該國傳教士與軍界、商界、文化界的各種人即陸續遷徙此地。在此之前，有一位名叫皮里士的葡人在《東方諸國記》中記載：“除廣州港之外，還有一個叫蠓鏡（Oquem）的港口，從廣州去那裡陸行三日程，海行一晝夜。”另據1629年荷蘭駐臺灣長官訥茨給國王的報告中寫道：“在澳門的葡萄牙人同中國貿易已有一百一十三年的歷史了。”依此向前推算，葡萄牙人最早到澳門駐船貿易應在嘉靖八年（1529）之前。關於葡人入居澳門情況，據《明熹宗實錄》卷十一記載：“先是，暹羅、東西洋、佛朗機諸國入貢者附省會而進，與土著貿遷，設市舶提舉司稅其貨。正德間，移泊高州電白縣。至嘉靖十四年，指揮黃瓊納賄，請於上官，許夷人僑寓蠓鏡澳，歲輸二萬金。”《明史·佛朗機傳》亦云：“嘉靖十四年，指揮黃慶納賄，請於上官，移之蠓鏡澳，歲輸課二萬金，佛朗機遂得混入。”

葡萄牙傳教士費爾南·門德斯·平托於1555年前往澳門，於當年11月20日寫信介紹葡人入居此地資訊：“今天，我從浪白澳到距離6海里遠的澳門，遇到了努內斯·巴雷多神父（Nunes Barretto），他自廣州回來，輾轉二十五天，花1,000兩銀子贖回曼蘇斯·德·貝力多及另一名被囚的葡萄牙人，遊覽了城市，瞭解那裡風情，並就戈伊斯的兄弟路易斯留在廣州學習語言的事進行了試探。”另外他還在



基督向聖母顯靈（聖母教堂並聯畫）  
若熱·阿豐索工場畫師作於1515年  
夏布雷加斯國家古代藝術博物館

當年拜會了在澳門居住的受馬六甲教會派遣的傳教士貢薩維斯和其他七名葡萄牙人，以及準備返航的葡萄牙航海家達·伽馬，他在信中還寫道：“第一年，我和七個教友住在澳門，第二年，仰賴上主的光照，我能用基利斯督的信條勸化幾個中國人入教，仍是住居在內地所建的草屋聖堂。”

到1557年，澳門耶穌會修院有一份報告的記載顯示，此年“廣州的官員把澳門港贈與了居住那裡的葡萄牙人”；又有葡萄牙傳教士塞巴斯蒂昂·曼說：“這一年，應廣東王國商人們和該王國總督的請求，葡萄牙人又從浪白澳轉移到澳門島，並逐漸把澳門建成了一座有豪華廟宇和高雅的房屋的美麗城市。”<sup>(35)</sup>自此以後葡萄牙人即可名正言順地借居於澳門。亦可與此地華人與周邊國家如印度人、馬來人通婚，四百多年歷史中形成特殊的混血人群土生葡人，他們與本地人一起創造了獨具特色的澳門地域文學藝術，其中亦促進了包括音樂、舞蹈、曲藝、戲劇與美術的繁榮與發展。

據澳門理工學院李長森博士在《澳門土生族群研究 18 世紀教區檔案》記載：“澳門開埠的四百多年中一直存在一個人數眾多的土生葡人社群。”他們雖然“在澳門歷史上一直處於人口弱勢群體的地位，但由於澳門的特殊環境和生存空間，四百多年來發生在澳門的所有政治、軍事、經濟、宗教等領域的大小事件幾乎均與生活在這裡的土生葡人有關。四個多世紀以來，他們一直是繁榮港口之城的開拓者、奠基者和建設者。”<sup>(36)</sup>

據有關澳門土生葡人的研究資料顯示，這支特殊的東西方混合族群其來源，如熱羅尼莫·費爾南德斯神父推測：“在印度、葡萄牙男人喜歡擇混血女人為妻，澳門亦不例外。如同馬六甲於1641年落入荷蘭手中後許多人前往澳門一樣，可能許多歐、亞混血女人從果阿到了澳門。”阿爾瓦羅·德梅洛·馬沙多認為：“澳門土生葡人是同日本女人、馬六甲女人，乃至近期同中國女人通婚的產物。”文德泉神父根據澳門教區檔案則主張：“澳門土生葡人是葡萄牙男人同中國女人通婚的產物。”依照1777年至1784年澳門大堂區婚姻登記婚配情況統計，確實“華人在澳門土生葡人形成的過程中發揮了重要作用。”

還有涉及文化重要載體之澳門土生葡人的語言屬性，這支特殊的種族群落使用的是既不同葡語又不同華語的“帕圖阿語”，土生葡人也依照此語而記載與傳播本種族才擁有的傳統樂舞戲劇藝術，據葡國學者阿馬羅證實：“澳門土生葡人的土語構成了土生葡人作為群體的特點。”官龍耀(Luis Sá Cunha)亦認為：“語言作為一種最高層次的維繫因素，對於土生葡人來說，祇有帕圖阿語本身的表達形式展露其特性。”

關於澳門“土生葡人”，據田本相、鄭焯明主編的《澳門戲劇史稿》中確認“俗稱‘土生’，按一般理解，主要是指在澳門出生，具有葡萄牙血統的葡籍居民，它包括葡人與華人或其他種族人士結合的混血兒，以及長期或數代在澳門生活的葡人及其後代”。至於土生葡人所使用的帕圖阿語，此書認為應視其為“土語(patoa)，又稱‘澳門語’或‘澳門方言’”。由此進一步考證此“土語”是“屬於克里奧語性質的一種語言，它以葡萄牙語為根源，充份吸收了馬來語、果阿方言、西班牙和近代英語的養份，尤其是深受漢語影響而形成。”<sup>(37)</sup>在此語言基礎上形成的澳門土語戲劇此書認為是“真正的澳門特產”。

另據澳門有關專家的統計資料，“土生葡人”戲劇在近現代已出版或上演的有：

《Cavatufang · 74 (1974年颱風之後)》，作者 Antonio Torquato de Senna e outros (安東尼奧·托爾貫托·德·森那及其他人)，演出日期1925年2月23日，見 Revista *Renascimento*《復興雜誌》1945年2月10日-1947年5月28日，澳門；《Os viuvos (寡婦)》，作者同上，演出日期1928年2月14日，見同書；《Sogra e nora (婆婆與媳婦)》，作者 Januario de Almeida (傑奴阿里奧·德·阿爾梅達)，演出日期約30年代，見同書；《Qui-Nova Chencho (陳卓你好)》，作者 José dos Santos Ferreira (約瑟·多斯·聖托斯·費雷拉)，見 *Qui-Nova Chencho* (1974, 澳門)；《Chico vai escola (契哥上學)》(同上)；《Romeu co Juleta (羅密歐與朱麗葉)》(同上)；《Cesar co Cleopatra



澳門土生葡人演出的《畢哥去西洋》劇照 飛文基編劇導演

(凱撒與克萊奧帕忒拉))(同上)；《Ola, Pridente (見總統)》，作者飛文基；《Mano Beto vai Saiyong (畢哥去西洋)》(同上)；《聖誕夜之夢》(同上)；《阿婆要慶祝》(同上)；《西洋怪地方》(同上)。(38)

從上述所列劇目可知，澳門土生葡人的世俗戲劇形式和內容與葡國的宗教事蹟劇已相差甚遠。從劇名到戲劇情節可窺見土生葡人四百年以來“混血兒”式文化融合的過程：如在《見總統》一劇，描述“土生葡人布契籍著葡國總統來澳之際”，大聲呼喊“我們不是葡國人，又不是中國人，究竟是甚麼人？”即反映此種族的複雜心理。根據土生葡人文學大師約瑟·多斯·聖托斯·費雷拉的澳門土語詩歌所命名的“甜美澳門語劇社”(Os Doci Papiaçam di Macau)，於1996年6月由澳門文化司署推薦，劇社帶着《西洋怪地方》一劇前去葡萄牙國波爾圖參加當地舉辦的“國際伊比利方言戲劇節”，後又去葡

國首都里斯本演出，因“混血語”及“無根文化”反射出種種難言世態，而受到各國觀眾的普遍關注。於20世紀40年代，澳門雖然在天主教堂裡還盛行簡單的宗教戲劇，但因抗日戰爭時期當地愛國主義情緒的高漲，神父的行為也日益世俗化，如當時廣泛上演的《耶誕節前夜》，劇情表現澳門一位老神父在與教友舉辦一個聖誕聚會，當他聽說日寇在華夏大地燒殺搶掠無惡不作時，不覺義憤填膺慷慨佈道，當即決意帶着眾教友與兒子一起投入抗日的洪流。此劇有一段感人至深的老神父與眾教徒祈禱場面與佈道詞：

(眾教徒肅然，牧師祈禱。)

神父：萬能之主，仁愛慈悲的上帝！我們感謝聖拜，因為我們在兵燹餘生，還能夠有機會禮拜。……我們紀念基督誕生，就是做法基督的精神，向侵略者反抗！主啊！我們記得，古時候歐洲的基督徒為着保衛聖地，不

惜流血戰爭；現在我們的江山慘受蹂躪，我們要做法十字軍的精神，向敵人打擊去！

澳門作為西方諸國在中國開設的最早的商埠與東西方文化交流的窗口與橋樑，無論是從現存的造型藝術，還是表演藝術處處都流溢着“華洋雜處”、“中西合璧”的文藝交融狀態，對澳門土生葡人的特殊文化屬性，澳門史學者金國平與吳志良如此評析：

澳門土生葡人在中葡兩種文化背景下成長，因此，他們有自己獨特的語言，其風俗習慣既有異於葡國文化，又不同於中國文化。此種兼具東西方特色的“土生文化”由多元文化因素構成，屬於一種“次文化”。在文化認同上，土生葡人

自幼即接受葡國文化，信奉天主教，並以葡人自居，但由於血統及所處的是華人社會，也受到中華文化的影響，所以這種“次文化”的特徵是以西方文化為主，東方文化為輔。<sup>(39)</sup>

筆者有幸於2003年11月應澳門基金會與澳門理工學院的邀請，赴澳參加“16-18世紀的中西關係與澳門國際學術研討會”，會後饒有情趣地參觀了展品極為豐富多樣的澳門博物館。出於對澳門土生葡人傳統表演藝術的關心，本人在展館二樓“土生葡人客廳”傾聽與錄製了十二首澳門土語音樂及歌曲：1)〈澳門頌歌〉；2)〈巴斯提安納〉；3)〈禿頭先生〉；4)〈藍色多瑙河〉；5)〈香港軍人行軍〉；6)〈土生葡人的家〉；7)〈巴斯提安納〉；8)〈珠江風采〉；9)〈澳門就是這樣〉；10)〈澳門〉；11)



澳門土生葡人演出的《澳門滑頭》劇照 飛文基編劇導演

〈說長道短〉；12)〈再見澳門〉。歌曲均用澳門土語演唱，並穿插澳門土語朗誦詞與合唱伴唱，曲調優美動聽，富有浪漫藝術色彩與熱情的拉丁風格，歌詞生動質樸、抒情、詼諧、幽默、俏皮，包孕着東西方音樂文化融合的豐富內涵，經澳門人樂隊以澳門土語動情地演唱，把人不覺帶去悠遠的大西洋、印度洋與太平洋的航船舟楫的蕩漾氛圍中。借助這些歌曲，土生葡人作者繆各偉那、羅保、鮑力奇、費利拉等人形象生動地道出了該種族藝術家對遙遠的故鄉的思念與祝福，以及對腳下土地澳門的熱愛與憧憬。

在研究與探析東西方文化與中葡藝術交流學術課題中，人們喜歡引用國學大師季羨林先生為北京大學陳炎教授專著《海上絲綢之路與中外文化交流》一書所寫序言中的一段話：

在中國五千多年的歷史上，文化交流有過幾次高潮，最後一次，也是最重要的一次，是西方文化的傳入。這一次傳入的起點，從時間上來說，是明末清初；從地域上來說，就是澳門。整個清代將近三百年時間，這種傳入時斷時續、時強時弱，但一直沒有斷過（中國文化當然也傳入西方，這不是我在這裡要談的問題）；五四運動，不管聲勢多麼大，祇是這次文化交流的餘緒。可惜的是澳門在中西文化交流中這十分重要的地位，注意者甚少。我說的是實話，完全是根據歷史事實，明末最初傳入西方文化者實為葡人，而據點則在澳門。

同樣，在我們追溯中國近現代東西方文化藝術關係史、交流史的過程之中，接觸到西方，特別是南歐與西歐傳教士在向東方諸國傳播基督教教義的大量史實，須清醒地看到他們始終借助於形象的藝術形式，即造型藝術與表演藝術使之傳教佈道得以推廣；另外則是以先導的濃縮的“小歐洲”——葡國文學藝術為中介，以微縮的“小華夏”——中國的澳門為據點與跳板，方才真正拉開絢麗多彩波瀾壯闊的中西文化與藝術史的帷幕。

## 【註】

- (1)(2)《馬克思恩格斯選集》卷4頁506；卷2頁104。
- (3)張錫坤主編《世界三大宗教與藝術》“前言”，吉林人民出版社1991年2月版。
- (4)《鈴木大拙全集》第八卷，岩波書店1970年版，頁219。
- (5)恩格斯著《英國狀況——評托馬斯·卡萊爾的過去和現在》，《馬克思恩格斯全集》卷1頁647。
- (6)梁工主編《基督教文學》，宗教文化出版社2001年版，頁46。
- (7)朱維之著《基督教與文學》，香港基督教文藝出版社1981年版，頁135。
- (8)岡布里奇著《藝術的歷程》，陝西人民美術出版社1987年版，頁55。
- (9)范夢著《西方美術史》，山西教育出版社1993年版，頁80。
- (10)李浴著《西方美術史綱》，遼寧美術出版社1983年版，頁154。
- (11)雅克·德比奇等著《西方藝術史》，海南出版社2001年版，頁134。
- (12)李浴著《西方美術史綱》，遼寧美術出版社1983年版，頁281。
- (13)(14)(15)(16)瑪利亞·米蘭達等著《葡萄牙美術史》，中國文聯出版公司1997年版。頁16-17；頁22；頁32；頁44。
- (17)關衛著《西方美術東漸史》，上海書店出版社2002年版，頁227。
- (18)利瑪竇、金尼閣編著《利瑪竇中國割記》，中華書局1983年版，頁168。
- (19)方豪著《中西交通史》，岳麓書社1987年版，頁908。
- (20)參見楊伯達〈郎世寧在清內廷的創作活動及其藝術成就〉，載《故宮博物院院刊》1988年第2期。
- (21)載《清實錄·乾隆朝》。
- (22)方豪著《中西交通史》，岳麓書社1987年版。
- (23)格羅塞著《藝術的起源》，商務印書館1984年版，頁229。
- (24)恩格斯〈德國農民戰爭〉載於《馬克思恩格斯全集》第7卷，人民出版社1959年版。頁400。
- (25)廖可兌著《西歐戲劇史》，中國戲劇出版社1981年版，頁62、64。
- (26)吳光耀著《西方演劇史論稿》，中國戲劇出版社1989年版，頁7。
- (27)林華著《樂海絮語》，復旦大學出版社1998年版，頁149。
- (28)見李斯特著《柏遠茲與舒曼》，音樂出版社1962年版。
- (29)(30)(31)(32)魯伊·維依拉·聶里等著《葡萄牙音樂史》，中國文聯出版公司1997年版，頁5；頁20；頁39；頁54。
- (33)路易斯·弗蘭西斯庫·雷貝洛著《葡萄牙戲劇史》，中國文聯出版公司1998年版，頁33。
- (34)若澤·薩斯波爾特斯·安東尼奧·平托·里貝羅著《葡萄牙舞蹈史》，中國文聯出版公司1998年，頁20。
- (35)此文載澳門《文化雜誌》1997年第31期，頁179。
- (36)摘自作者提交的〈16-18世紀的中西關係與澳門國際學術討論會〉的同名論文。
- (37)(38)田本相、鄭煒明主編《澳門戲劇史稿》，江蘇教育出版社1999年版，頁135；頁131。
- (39)金國平、吳志良著《東西望洋》，澳門成人教育學會出版，頁413。