

明代海上絲路戲劇文化交流及 湯顯祖《牡丹亭》中描述澳門的研究

李 強* 李杉杉**

明代時期，南海地區中外經濟貿易與文化交流的日益頻繁，促使中國通向西方的“海上絲綢之路”逐漸南移。尤其是葡萄牙人於明嘉靖年間租居了澳門，萬曆年間，大批歐洲耶穌會士通過此地北上開始大規模地傳播西方文化，從而促進了此階段中西文學藝術交流的日趨活躍與勃興。也正是在此期間，中原、江南與沿海地區廣泛流傳以昆腔、弋陽腔為首的“四大聲腔”，北方各種地方戲曲劇種也隨着官商經貿中心的轉移而大量傳入廣東地區，並促使此地形成了以“白字戲”、“正字戲”、“西秦戲”與“潮劇”為代表的豐富多樣的粵澳地方戲，遂培育出眾多的南方戲班劇作家與戲曲藝人。

尤其需要指出的是，明萬曆年間，在全國負有盛名的傳奇作家湯顯祖因彈劾時政而被貶官粵地，且因深入民間底層，接觸到濃鬱的南海傳統文化，從而激發了他以戲曲形式抒寫人生的熱情。特別是湯顯祖多次前去日漸發達的中西宗教文化天然交融的澳門，無意中在天主教的文學藝術形式中尋找到非常神似的中國佛道文化的表現方式，以及地方戲曲夢幻意境的描述技法。後來他如願以償果真於傳世名作《牡丹亭》之〈悵眺〉、〈謁遇〉等有關場面得以借述反映，並由此而借花獻佛向外域弘揚了中華民族燦爛的傳統文化。澳門於明代時期作為中西文化交流的橋頭堡與中心樞紐，繼續發揚“海上絲綢之路”強大的中介作用與傳播功能。借此巨大的世界文化平臺，西方天主教傳教士在中西美術、音樂、文學、建築、服飾等領域的借鑒與交融方面起到重要的促進作用。此時業已成熟的中國古典戲曲與傳統地方戲作為華夏文藝之大成者，曾為澳門這座東西方文化交流的海港增添了璀璨的藝術光彩。

明代萬曆年間，即明神宗翊鈞在位期間（1572-1620），長達近五十年，是中國封建王朝，尤其是漢族王權統治少有的經濟繁榮、文化昌明的歷史發展階段。又因此時期，通過南海地區“海上絲綢之路”的運載，大批西方耶穌會士借助澳門登陸入華，繼而北上到內地傳教授學，故掀起了中西文化交流的新高潮。也正是在此時期，明朝著名戲曲作家湯顯祖因受貶謫，而至雷州半島徐聞縣做典史，順道幾次光臨澳門，並有幸會見利瑪竇等西方宗教文化人士，尤對此地聖保祿教堂，即以後的大三巴牌坊深感興趣。後來他離開廣東去浙江遂昌就任期間，將此段傳奇經歷編

撰入“臨川四夢”之首《牡丹亭》，無疑為中澳及中西演藝文化關係史塗抹了色彩濃烈的一筆。

在澳門回歸祖國即將十週年之際，讓我們共同翻閱早已流逝的歷史，特別是明萬曆年間那段不同尋常的大量東西方文化交流的事件，特別是以澳門為交通樞紐而發生的形形色色的中國與西方諸國在造型藝術與表演藝術領域相互交融的史實。在此基礎上對其具體的音樂、舞蹈、美術、雕塑、建築、文學、曲藝、戲劇等文藝形式客觀規律和學術功能進行再研究，方可有力地推動中國乃至東方諸國優秀傳統文學藝術在世界範圍文化實力與知名度的提高。

* 李強（筆名：黎羌），陝西師範大學文學院教授，比較文學與世界文學專業博士生導師。

** 李杉杉，陝西師範大學文學院比較文學與世界文學專業碩士研究生。

明代南海絲綢之路戲劇藝術的傳播

宋元至明代初年，中國通過海上絲綢之路與東南亞地區各國的交通日益頻繁，雙邊貿易與文化交流空前繁榮。明成祖朱棣永樂年間（1402-1424）大力發展與東南亞各國的友好交往和官方貿易，特別是派鄭和七下西洋，此次曠世壯舉首先成功地聯絡了南海水域的菲律賓、印尼群島、馬來西亞、越南、新加坡等地，然後是印度、錫蘭，以及阿拉伯半島、非洲沿海國家，甚至更遠地區，為一次大規模向海外輸出和傳播中華民族傳統文化的重要遠航。

據南宋人周去非《嶺外代答》、趙汝適《諸蕃志》等文獻的記載與臺灣學者方豪《中西交通史》，大陸學者武斌《中華文化海外傳播史》的考證，在此期間，我國至南海各地的海上航路，大致有五條：1）“廣州（或泉州）至三佛齊（亦為室利佛逝，位於今蘇門答臘）航路”。2）“廣州（或泉州）至閩婆（位於今爪哇島）航路”。3）“廣州（或泉州）經蘭里（位於今達亞齊）、故臨至波斯灣航路。”4）“廣州（或泉州）經蘭里至東非航線。”5）“由泉州通往麻逸（今菲律賓尼多洛島）、三嶼航路。”我國古代很早就與南海諸國有過頻繁的海路交往，如菲律賓學者歐·馬·阿利普在《華人在馬尼拉》一文中介紹，此地曾為“東方與西方華麗展覽式的大混合，展現許多民族特徵的五光十色的文化鑲嵌圖案。菲律賓與外國文化的接觸，豐富了它的生活方式，使之發生了驚人的變化。”⁽¹⁾

據史書記載，明代初期，中國與菲律賓的蘇祿、古麻刺朗、麻逸、三嶼等地關係確實很密切，鄭和第三次下西洋時（1409）就光顧過此地。《明史·蘇祿傳》記載：“永樂十五年，其國東王巴都葛叭答刺、西王麻哈刺叱葛刺麻丁、峒王妻叭都葛巴刺葡並率其家屬頭目三百四十餘人，浮海朝貢，進金鏤表文，獻珍珠、寶石、玳瑁諸物。”永樂帝亦盛隆接待蘇祿國王，並封誥加爵、賜印誥、冠帶。後於明洪熙元年（1425）和宣德二年（1427）先後兩次派遣千戶汪海等九十人，趙清等四十一人“奉使蘇祿等國”。因兩國之間的友好交往，明朝有大批中國華人移居菲律賓群島。

上述南海“三佛齊”是我國古代對今蘇門答臘一帶印尼群島的稱謂，據《諸蕃志》記載，此地歷“管州十有五”，甚至波及馬來半島與爪哇諸島。福建、廣東一帶居民早有與此地進行經濟貿易與文化交流的歷史，據《龍溪縣志》記載：“南唐保大（943-957）中，有三佛齊國將軍李某以香貨詣本州易錢，營造普賢院，手書法堂梁上。”

明朝開國第二年（1369），太祖即派吳用和顏宗魯為使節，攜帶國書出使印尼群島爪哇滿者伯夷王朝。洪武三年（1370），該國“其王者里八達刺蒲謹使奉金葉表來朝，貢方物，宴賚如禮”。自1370-1499年近一百三十年間，爪哇先後向明朝遣使節二十多次。明廷禮尚往來，亦派遣常克敏、聞樂輔、寧善、鄭和、吳賓、郭信等使者回訪過爪哇。明代中葉，流寓印尼諸島的中國移民不斷增加，華人的足跡遍佈此地島嶼、海港與山地。

由於兩國之間長期的貿易關係，中國大量珍貴物產傳播至印尼群島，並且輸入中華民族許多文化娛樂方式與生活習俗。據中國學者黃素封考察此地傳統樂舞戲劇表演動作，“舞態極柔雅，上肢運動轉下肢的為多，恍若我國之古舞”。其中較為典型的巴厘舞（legong），“舞女著繡花龍鳳馬來式舞衣，戴鳳冠，滿插香花，舞時多用拳術姿勢。按之我國《易筋經》十二勢，除最末的二勢外，幾全有。海天闊別，而能暗合如此，亦奇矣”。⁽²⁾

另外自明朝時期，我國沿海地區還向印尼諸島輸出古老的袋戲（potehi），雖然“一般用馬來語或爪哇語演唱”，然而其“劇碼多取材於中國歷史演義或愛情故事”。此據中國學者武斌考證，以及將大陸與爪哇布袋戲進行比較，發現為其伴奏的許多樂器多來自中國，或經地方化改造而成：

在藝術領域，中國的許多樂器，如大小銅鑼、胡弦（二胡）、月琴、秦琴、鐃、鈸、笛子等，很早就傳入印尼。在19世紀以前，爪哇島的土生華人在中國樂器與旋律的基礎上創造了“甘邦”（Gambang），“渣裏渣裏”（Jali-Jali），“巴羅巴羅”（Balo-Balo）和“十八摩”（Sipatm）等樂曲。“甘邦”音樂以印尼打擊樂器和中國的三弦為主，演

奏的曲子是中國調，後來以“甘邦克羅蒙”（Gambang Keromong）的名稱流傳於世。⁽³⁾

馬來西亞位於中國通往印度的海上要衝，自古迄今都是南海地區各地往來的中繼站。根據史書記載，唐至宋元時期，古代馬來西亞的單單、盤盤、狼牙修、羅越等國都與中國保持着通使往來。明朝初年，約在15世紀，“麻六甲”（又譯滿刺加或麻六甲）王國在馬來半島興起，成為當時東南亞一帶國際貿易中心。至明永樂九年（1411），麻六甲國王拜里迷蘇刺率領多達五百四十多人的龐大使團訪問中國，明朝皇帝龍顏大悅，以厚禮金繡龍衣、麒麟衣、玉帶、錦綺紗羅等相贈來使。

時值明代中期，移居馬來半島的華人越來越多。《明史·滿刺加傳》記載，此地“男女椎髻，身體黝黑，間有白者，唐人種也”。至明萬曆年間，航海至此的葡萄牙人所繪製的麻六甲地圖，竟有諸如“中國村（Campo China）”、“中國溪”（麻六甲河的支流）、“中國山”之“三寶山”（Bukit china）等中國山水字樣地理標誌。

宋元時期，踞於中國南部、南海西岸的古代越南，歷稱林邑、安南，分別建立丁、前黎、後黎、陳諸王朝，歷史上均與中原漢政權有着不曾中斷的經濟文化與藝術方面的往來。大在陳朝，凡175年，在漢文化的促進下，“國內功業頗有建樹，政治、律令皆重加整飭，教育科試則更加發展。”⁽⁴⁾

至明朝洪武年間，太祖元璋派遣翰林侍讀學士張以寧為正使，率團前往安南，遂封裕宗為安南國王。從此，明朝與安南陳朝之間正式建立起封建宗藩關係。明成祖朱棣於永樂年間（1403-1413）分別征滅胡、陳朝，改安南為交趾，開始對古代越南進行直接統治。分別設置都指揮使司，承宣佈政使司，提刑按察司等三司，各司其職，處理當地軍事、行政、司法、文化等事務。明成祖曾在1415年下令在交趾各府、州、縣設立儒學學校，1425年，明朝特從全國各地選調教師前去任教。《大越史記全書·本紀》卷十“黎紀”記載：

明遣監生唐義，頒賜“五經四書”，《性理大全》，為善陰騭，孝順事實等書於府、州、縣

儒學。俾僧學傳佛教於僧道司。

明英宗祈鎮於正統年間（1436）派遣兵部右侍郎李郁前往安南，特冊封黎麟為安南王，黎朝從此向明朝“常貢不絕”。據中國社會科學院歷史研究所編《古代中越關係史資料選編》統計：“明朝曾先後向安南派遣使團三十多次，而安南使團到明朝則達一百多次。”於明正德七年（1513），黎朝襄翼帝與明朝使節湛若水在吟唱詩歌中即真實地反映了兩國的友好文化往來。

襄翼帝餞詩曰：“鳳詔祇承了九重，皇華到處總春風。恩覃越甸山川外，人仰堯天日水中。文軌車書歸混一，威儀禮樂藹昭融。使星耿耿光輝遍，預喜恰恰瑞色同。”

明使節湛若水答詩曰：“山城水郭度重重，初誦新詩見國風。南服莫言分土遠，北辰長在普天中。春風浩蕩花同舞，化日昭回海共融。記得傳宣天語意，永期中外太平同”。⁽⁵⁾

南明永歷年間（1645-1651），明末著名學者朱舜水兩度僑居越南，受到很高的禮遇。他後來在《安南供役記事》中形象生動地記載他與安南國王與當地文人切磋藝術之盛事：

四月初六日，不知是何官職，來問古文中義理。一書義數衍條暢，大悅稱誦，復云：“安南解釋甚樸略。”答曰：“樸略不妨，祇恐全然不是耳。”黎云此公極好學，家有多書。余問云：“尊府古書多否？”答曰：“少少足備觀覽。”余問通鑑綱目、前後漢、二十一史、文獻通考、紀事本末、潛確類書、焚書、藏書及古文奇賞鴻藻等書，答云：“俱有，惟鴻藻無有。”⁽⁶⁾

武斌先生在《中華文化海外傳播史》一書中亦提到：“中國音樂很早就傳到越南，陳朝時（1225-1400）的越南歌舞頗為發展。其歌有莊周夢蝶、白樂天母別子、韋生玉簫、踏歌、浩歌等，都與中國樂舞戲劇故事有關。即云：“其歌有《莊周夢蝶》、《白樂天》、《韋生玉簫》、《踏歌》、《浩歌》等曲，惟《歎時世》最愴惋，然漫不可曉。

(……)男子十餘人皆裸上體，聯臂頓足，環繞而歌。久之，各行一人舉手，則十數人皆舉手，垂手亦然。(……)其曲曰：《降貴龍》，曰：《宴瑤池》，曰：《一江風》，音調亦近古，但短促耳。⁽⁷⁾

大越黎太宗紹平四年(1437)，宦官梁登做造明朝樂器，並進獻新樂，用大鼓，編磬，編鐘，琴瑟，笙簫，埙等為“堂上之樂”；另有方響，篳篥，琵琶，管笛作為“堂下之樂”，一時傳為樂壇佳話。

實際上在元末明初，中國古典戲曲就傳至越南境內，其舊戲形制，無論音樂、服裝、道具、臉譜還是演出方式，都與漢地戲曲十分相似。據《大越史記全書》記載：元人“破唆都時，獲優人李元吉善歌，諸勢家少年婢子，從習北唱。元吉做古傳戲，有《西方王母獻蟠桃》等傳。其戲有官人、朱子、旦娘、拘奴等等。凡十二人，着錦袍繡衣，擊鼓吹簫，彈琴撫掌，鬧以檀槽，更出迭入為戲。感人令悲則悲，令歡則歡，我國有傳戲始此”。

根據有關考證，於明末清初，中國南方藝人就把粵劇、潮劇、瓊劇等戲曲劇種帶到馬來西亞、新加坡華語區。諸如在馬來西亞戲曲舞臺上一直據主導地位的是素有“南國紅豆”美譽的粵劇，它是廣東省最大的地方戲曲劇種。從明初漸趨形成以來，已有三百多年的歷史，早期稱“廣東大戲”，“廣府戲”。主要流行於廣東、廣西和香港、澳門等粵語地區，以及上海、臺灣等地操粵語之人群聚居之地，東南亞諸國、美洲、大洋洲等地的粵籍華僑華人對粵劇也是情有獨鍾。

關於“粵劇”的形成與流傳，可見郭秉箴《粵劇藝術論》一書記載：“清咸豐四年(1854)，粵劇藝人李文茂率領梨園子弟回應太平天國起義，建立‘大成國’的事蹟，在粵劇史，中國戲劇史甚至世界戲劇史上都稱得上是彪炳千秋的壯舉。”⁽⁸⁾另據賴伯項在《東南亞華文戲劇概觀》中記載：於咸豐十一年(1861)，“大成國解體、起義失敗，清朝統治在加緊對粵劇藝人進行殘酷的鎮壓和捕殺。許多粵劇藝人被迫逃亡越南、馬來西亞、新加坡等國避難謀生。在新加坡、馬來西亞的粵劇藝人比較多。”⁽⁹⁾

與粵劇旗鼓相當的“潮劇”是馬來西亞華人特別是潮汕籍移民喜聞樂見的另一大南國劇種，曾以“華夏正聲”的美譽而揚名，隨着華僑絡繹不絕地移居東南亞，一直在馬來西亞戲曲舞臺上佔據重要的一席之地。潮劇民間戲班進入馬來西亞演出的歷史很長，早期大凡遠征東南亞各地的中國潮劇戲班，基本上都是先抵達潮人最初抵達而且居住人數最多的國家——泰國去演出，往往以曼谷為中心，然後再輾轉去其它地方——馬來西亞、柬埔寨、新加坡等地演出。根據清朝使臣李鐘鈺所著《新加坡風土記》以及陳子華《海外潮劇概觀》記載：“新加坡的華人社區，如大坡、小坡戲園，除了演粵劇，間有演潮劇，因為當時新、馬不分家，且關係密切，所以據推測，同期，馬來西亞應該也有潮劇的上演。”

表達海南人的心聲的家鄉戲“瓊劇”，因為地理優勢，自然而然也是馬來西亞海南籍移民與故土相聯繫的最直觀、最獨特的文化載體。在馬來西亞地區，“由於海南人是與粵人、閩南人、潮汕人和客家人並著的五大華人社區群落。因此，瓊劇也是與粵劇、閩劇和潮州並列，成為華人最喜愛的四大劇種之一”。⁽¹⁰⁾在馬來西亞各地世居的海南人，仍然沿襲家鄉節日娛樂與歲時宴集聚戲之習俗，每逢神誕日，廟會總會出頭邀請瓊劇戲班前來演出：“演戲敬神，為世俗之通例”，他們清楚，在海南本土，鄉民演戲是為了超度亡靈，馬來西亞瓊籍社區也受此風浸染，“演戲的目的在欲娛神娛人”。

除了上述粵劇、潮劇、閩劇、瓊劇等較大劇種之外，流行於廣東東部海、陸、豐地區的古老稀有劇種如“西秦戲”，也曾經流傳到馬來西亞、新加坡，不過時間似乎晚了些。頗為奇特的是西秦戲竟源自北方陝西古老的秦腔曲種，自明代流入南方粵地，有機地和此地海、陸、豐民間藝術及語言相結合，逐步發展成獨具風格和特色的南國地方劇種。

新加坡在東南亞地區雖然誕生的時間晚一些，所佔版圖也較周邊鄰國小許多，卻保存着一些有價值的有關樂舞戲曲的文獻與建築。諸如此地最早的戲園有四間，其中包括梨春園、普長春戲園、慶昇平戲園和怡園。隨着大批華商與契約華人的到來，

民間節慶祭祀活動非常興盛，酬神戲曲活動也逐漸發展。酬神戲表面以酬神為主，娛人為輔，實際上則是相反。後來進入新加坡的劇種如粵劇、潮劇、閩劇、京劇等即完成了此種由宗教向世俗藝術的轉變。

“新加坡”之稱謂最早出現於中國史籍中，先後為龍牙門（即凌牙門，為馬來文 Lingga 的音譯）、凌衙門、單馬錫、淡馬錫、息辣、息力和石叻等。關於明清時期新加坡的文藝，特別是地方戲曲演出情況，可從美國遠征探險的司令艦文生號威爾基斯艦長於 1842 年 2 月的“航海記錄”中得以證實：

戲曲表演同時間在多處舉行，演出是免費供人觀看的，空地被騰出做這種用途。戲臺的三面是封着的，另一面面對大街。臺高約六尺，臺上的佈置掛滿絲綢，題有字的布條和照明燈。臺上有一桌兩椅，臺詞是吟誦式的，伴以敲擊樂。負責敲擊者看似帶領整個表演，同時是樂隊的領奏。演員的服裝多彩，男角多備臉譜，女角沒有。男角多有長的、白的和黑的鬍鬚。

英國一位隨遠征船到新加坡和馬來亞一帶觀光的博物學家古斯柏德·克林爾德教授的見聞，亦能證實此地的戲曲活動。他於 1868 年出版的《回憶錄》中如此興奮地觀賞到：

迎接我們到丹戎布立（指新加坡到馬來西亞柔佛的兀蘭關卡一帶）的樂聲，是來自華人的戲劇表演。（……）兩個戲臺合併排在一起，成為吸引群眾的中心點。（……）上演中的中國戲，看來像是一出“滑稽戲”，演員也好似應用我們英國舞臺上詼諧動作。所不同者，祇是中國式舞臺小丑的演出，比較粗野、更滑稽和更誇張而已。

在新加坡的本地辭彙中“戲曲”被稱為 Wayang，即“哇央”，乃馬來語，廣義指戲曲表演，狹義則為街戲，通常在露天戲曲舞臺上表演的傳統戲劇，在《馬英字典》所收“華族戲曲”表演為“馬來亞最著名的哇央”。可見在新加坡人的概念裡，“哇央”不單指華族街戲，而且包括了本地的傳統戲曲。有專家明確指出：

戲曲在新加坡民間口語中最常被華人稱為“大戲”，在街上演出的祇能稱“街戲”，在街上又在廟內戲臺舉行的酬神演出，當地方言中多稱為“出街戲”。

由此可見，明清時期，中國朝野上下都非常重視南海這條“海上絲綢之路”的特殊文化交流功能。富有經濟文化眼光的藝伎優人往往追隨著下南洋、去各國的經貿商人四處演出。他們從東南沿海地區，特別是潮州、廣州與澳門一帶乘船出海，路經海南、菲律賓、越南、馬來西亞、印尼、新加坡、柬埔寨、印度等地，將豐富多彩的華夏傳統文化，其中尤包括音樂、舞蹈、曲藝、戲曲、美術、服飾等輸送至此地的華人華僑與東南亞各族人民中間，然後再經過外國人之手介紹、傳播至西方諸國。

明代萬曆年間粵澳地區樂舞戲曲的交流

澳門在歷史上一直是中國領土不可分割的一部分，粵澳乃至中國與澳門關係史，始終是中外經濟文化交流研究的一個重頭課題。二者相互聯結的中西文化娛樂形式，特別是民間樂舞戲曲藝術無疑是忠實記載其歷史演變的一個重要語言文化載體。

鄧開頌、吳志良、陸曉敏主編的《粵澳關係史》一書提出“自古粵澳本為一體”的學術觀點是十分正確的，此書認為，澳門“不論從歷史沿革、地理區域、社會經濟、宗教種姓、文化和民情風俗等方面，均與廣東省珠江三角洲各縣基本相同”。其“文化和民情風俗”中就包括我們要討論的“民間戲曲文化”在內。另外他們高屋建瓴地指出：

粵澳之間而有關係問題，乃是從 16 世紀中葉，即在明代嘉靖三十二到三十六年間（1553-1557）開始的。（……）對於葡人租住澳門，明清朝廷不過是將其視為另類“蕃坊”，絕未認為是已將之與廣東省分割，更絲毫未認為是存在一個相對立的政治實體。不過葡人既可以在租住範圍內擁有一定的自治權（……）粵澳遂從一體演變為比鄰，粵澳關係問題於是出現。（11）

追溯歷史，澳門地區在遠古時期，祇是位於珠江河口的幾個島嶼，離逐漸淤積和延伸陸地面積的珠江三角洲距離還很遠。自秦始皇統一全國後，在嶺南一帶設南海、桂林、象郡等三郡，而在南海郡下又設番禺、博羅、龍川、四會四縣，澳門才正式登上歷史舞臺。當時此地屬番禺縣管轄；唐朝時期在嶺南道設都督府，澳門隸屬東莞縣；南宋建置香山縣，則將澳門劃入此縣，隸屬於廣州府。據有人考證，澳門地區曾為南宋流亡朝廷人員重要的棲息地，說此時有一批敗北的宋室軍民漂泊到這裡“棲身落戶，澳門開始有人定居”。⁽¹²⁾另據《澳門記略》記載：元代，澳門一帶海島曾成為流寇的巢穴：“橫琴二山相連，為大小橫琴，元末海寇王一據之。”於明洪武二十八年（1395），明軍平定此地海患，“詔虛其地，歲令官軍”千人防守。另據《明世宗實錄》卷二十四“嘉靖二年（1523）三月”記載：

佛郎機國人別都盧寇廣東，守臣擒之。初，都盧恃其巨銃利兵，劫掠滿刺加諸國，橫行海外。至率其屬疏世利等千餘人，駕舟五艘，破巴西國。遂寇新會縣西草灣，備倭指揮柯榮、百戶王應恩率師截海禦之。

上述文獻中“佛郎機”為阿拉伯語“Frangi”之意譯，源於“法蘭克”（Frank），係東方人對西方基督徒的統稱，明代典籍沿襲馬來人的專指，而狹義對應於“葡萄牙人”之稱謂；“滿刺加”則指明代藩屬漢廷的麻六甲諸國；“西草灣”之地，據明萬曆九年（1581）刊行的《蒼梧總督軍門志》之“南海圖”中的標誌為“香山澳”（後簡稱澳門）西南一帶海域。明軍曾在此抗擊過葡萄牙流寇烏蒂紐，以保障中國南海與安南、滿刺加等國的海路暢通。此據明嘉靖年間（1521-1566）《廣東通志》卷六中記載：

布政司案查得，遞年遲遲還國並該國管下甘蒲活、六坤州與滿刺加，順搭占城各國夷船，並灣泊新寧廣海、望峒，或新會奇潭、香山浪白、蠔鏡、十字門，或東莞雞棲、屯門、虎頭門等處海澳，灣泊不一，抽分有定例。

由此可知，明朝此時已逐漸與南海一帶各國鄰邦又恢復了正常的友好往來關係。直到明萬曆年間（1572-1620），才有可能容許葡萄牙人借租澳門並客居此地，借其寶地，外國人才有機會與當地中國居民混融一體，共同感受着東方國度的傳統文化生活，以及一起欣賞嶺南地區富有濃鬱民族特色的古典戲曲與樂舞藝術。

自明初開始至明末清初，中國地方戲曲進入了一個新的歷史階段，特別是明中葉萬曆年間，隨着國力的強盛，文運氣脈的暢通，明代傳奇日益走向成熟，湧現出眾多優秀劇作家與戲曲作品。另外則是昆山腔與弋陽腔戲的崛起與盛行，而使中國民間戲曲或地方戲出現極為活躍的歷史時期。此種大好局面從中原、江南和東南沿海地區一直波及到南海北部灣，以及澳門、雷州半島一帶鄉村漁島。

對明代戲曲有着精深研究的盧前先生在《明清戲曲史》中述：“明清二代，劇曲之富，邁越胡元。然一創一因，未可並。就因言創，亦有足稱。（……）明人於戲曲最大之貢獻，其有異於元賢者，惟在‘傳奇’。”⁽¹³⁾明代異軍突起的傳奇文體的興起確實是國運昌盛的重要標誌，此種大型古典戲曲形式祇有在無戰亂的和平時期才能誕生與發展。特別是明代中期嘉靖到萬曆年間，相繼出現的李開元的《寶劍記》、梁辰魚的《浣紗記》、張鳳翼的《紅拂記》、屠隆的《曇花記》、沈璟的《義俠記》、湯顯祖的《還魂記》、梅鼎祚的《玉合記》、孟稱舜的《嬌紅記》、阮大鍼的《燕子箋》等傳奇作品，以其宏大的篇幅，眾多的人物，豐富的曲牌，複雜的故事而“異於元賢”，並“邁越胡元”雜劇南戲。尤其是湯顯祖的“臨川四夢”或“玉茗堂四夢”即《紫釵記》、《還魂記》（《牡丹亭》）、《南柯夢》、《邯鄲夢》等四部傳奇名著更是中國古典戲曲登峰造極之偉作。

除了上層推崇的傳奇作品之外，值得研究的是，此段時間於大江南北民間形成的“四大聲腔”即弋陽腔、海鹽腔、余姚腔、昆山腔。在此基礎上可謂新腔迭出、亂彈勝出，一時攪得華夏藝壇沸沸揚揚。對此王驥德在《曲律》中大為感歎：“數十年來，又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平諸腔之

出。”而徐渭則在《南詞叙錄》中詳細闡述四大聲腔產生與流傳大勢及其聲腔之間的微妙關係：

今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京，湖南，閩、廣用之；稱餘陽腔者，出於會稽，常，潤，池、太、揚、徐用之；稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、台用之。惟昆山腔止行吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上。

上述諸腔，相比之下，似乎弋陽腔流傳範圍最為廣泛，已波及閩、廣一帶，甚至流播國外。據賴伯疆先生著《廣東戲曲簡史》中引證文所示：“曾在廣東興寧當過縣令的戲劇家祝允明，在其《猥談》中也寫道：自國初來，公私尚用優伶供奉。數十年來，所謂南戲盛行（……）愚人蠢工，徇意更變，妄名余姚腔、海鹽腔、弋陽腔、昆山腔之類”。可見當時的東南沿海各省確實興起過四種聲腔，也就是所謂南戲的四大聲腔。近年有學者以為：“元末明初的南戲決不止四大聲腔，粵閩兩省的潮、泉腔也應該是當時的南戲聲腔之一。（……）傳入廣東的戲曲，應該是南戲及其衍生的弋陽諸腔。”^{（14）}

撇開人們所熟知的人扮戲曲劇種不算，早在宋元時期，中原地區木偶戲和紙影戲等物扮戲曲已傳入廣東沿海地區。諸如南宋陳淳在《上傅寺丞設淫戲書》中就提到此時粵東、西地區已染有“湊優人作戲或弄傀儡”的文化習俗。《海南島誌》亦載：“元代海南已有手托木頭班，來自潮州。明中葉，土人仿之，就有土劇。”在《瓊臺誌》中也有明代海南島敷演木偶戲的文字記載，並具體指涉為“裝僧道，獅鶴，鮑老等劇”。明嘉靖年間修《廣東通誌》更是明文記載，此地節慶時爭相扮演的木偶戲，“其鼉山則用彩？為人物故事，運機能動。有絕妙逼真者，簫鼓喧鬧，土女嬉遊達曙”。又云粵地上元燈節其鼉山出郡城及三山村，機巧殊甚，至能演戲。”

另據《廣東戲曲簡史》一書介紹，海南臨高縣於明代盛行一種“人偶同臺”演出的木偶戲，演出時“端木塑於肩膊，男女巫答唱為戲，觀者甚眾，名曰驅鬼，習以為常。這種木偶戲，當地稱為‘佛子戲’。木偶戲的一些唱腔為‘七平板’，還為海南土

劇所吸收。土劇中的一些劇碼，如《目連救母》、《白骨夫人》、《項莊舞劍》、《姐已敗紂》、《仙姬送子》等劇碼，就是傳自木偶戲的劇碼”。^{（15）}筆者於2003年去澳門學術考察時，在博物館目睹到一些搬演目連救母的木偶戲道具。據有關專家考證：海南戲的前身是“海南土戲”，是從“閩南雜劇”發展而來的。而海南土戲曲牌多屬南曲，時有聲腔“錯用鄉語”和“加滾”等弋陽腔演唱之特點，應該說該劇種本屬於元明南戲聲腔系統。另外亦受昆腔影響，諸如海南戲至今還保留〈石榴花〉、〈下小樓〉、〈新水令〉、〈泣顏回〉等昆腔曲牌，以及《蟠桃會》、《仙姬送子》等昆腔開鑼戲，就是明證。

特別值得關注的地方戲曲生成現象，即為明朝時期廣東地區還流行着四個古老的稀有劇種：白字戲，正字戲，西秦戲，外江戲等，說明明代萬曆年間粵澳地區因收南北方、以及中外文化交流，而形成地方樂舞戲曲的優勢雜交與藝術互補。

白字戲也稱“海陸豐白字”，“南下白字”，屬於明代潮調、泉腔系統的一個古老傳奇劇種，曾接受過南戲、弋陽腔的影響，並吸收廣東海豐、陸豐、潮汕一帶民間表演藝術而形成。如《海豐縣誌》記載：“自端陽過後無處不設標，奪錦歸，無處不演戲矣。”受其影響，在吸收昆腔、木偶戲劇種曲調以及當地民族小調的基礎上，粵西地區亦產生“粵西白戲”或“白戲仔”。

正字戲，舊稱“正音戲”，因其語言沿用中州話而得名。據文獻記載，明初有一支南戲劇種由福建輸入廣東沿海地區。1975年12月在潮安縣鳳塘一座墓葬中出土的存有明代“宣德六年十九日”字樣的正字戲《劉希必金釵記》就是鐵證。此戲考其源應追溯到宋元傳奇《劉文龍菱花鏡》，劇本末頁裝線處留有“在勝寺梨園置立”墨蹟，劇本末尾處寫有“奉神禳謝子弟廖仲”。經當地藝人改編易名為《新編全相南北插科忠孝正字劉希必金釵記》，從而證實了此本雜糅着南北戲文的表演程式與文本精華。

1958年，在汕頭地區揭陽縣曾出土一部於明嘉靖年間由當地民間藝人手抄的演出本《蔡伯皆》，原有五本，僅存兩本，毛筆手抄，用紙釘裝訂，高與

寬均為22.5cm，為供當地戲曲藝人使用的“已本”、“總本”或“總綱”。據說此文本與清代陸貽典鈔本《元本蔡伯皆琵琶記》和《巾箱蔡伯皆琵琶記》同屬一個系統，為與有南戲“曲祖”之稱的高則誠元本《琵琶記》非常接近的珍貴抄本。⁽¹⁶⁾

據《廣東戲曲簡史》介紹，在粵東地區還出土有明代時期五個劇本，即《荔鏡記戲文》，《鄉談荔枝記》，《摘錦潮調金花女大全》，《蘇六娘》，《顏臣》等。經過對上述文本聲腔曲調的解析，著者認為均為外地戲曲廣東化：

有的劇本在書名之前寫有“潮調”兩字，如《摘錦潮調金花女大全》，有的在曲牌上注明“潮調”兩字，如〔四都元〕、〔風入松〕等。這是外來戲曲如弋陽腔，在地方化的過程中，吸收了潮州地方的民間音樂曲調和宗教音樂，如潮州歌冊、佾歌、旦歌、佛曲等。經過一段時間的積累、消化、吸收、發展過程，逐漸形成地方特色鮮明的潮州本土戲曲聲腔(……)潮腔、潮調。⁽¹⁷⁾

此文中的“潮腔”、“潮調”到底是何種戲曲形式呢？我們可以援引李國平先生在〈南戲與潮劇——兼與新版《辭海》“正字戲”、“弋陽腔”釋文商榷〉一文中的觀點做解讀。他認為此種聲腔論及唱腔音樂與伴奏樂器應“來自南戲”，考其表演“角色行當，如早期南戲的七角體制”，即為“用閩南方言語系的潮州方言演唱的潮州方言劇”，也就是後世廣為流傳的廣東地方戲“潮劇”。

名蓋南國的潮劇原稱“潮調”、“潮腔”、“潮州白字戲”、“潮音戲”、“潮州戲”等，確為宋元南戲之遺音。據《中國戲曲曲藝詞典》“戲曲聲腔、劇種”欄目所介紹：此種古老聲腔其“音樂唱腔以聯曲體為主，也吸收板腔體的上下句，有一唱眾和及幫腔的形式，保留了較多唐宋以來的古樂曲。又不斷吸收當地的大鑼古音樂，廟堂音樂和民族小調。音樂曲調優美動聽，管弦樂個打擊樂配合和諧，伴奏樂器中的低音‘深波’（一種獨特的大鑼）最具特色”。⁽¹⁸⁾

西秦戲，舊名“西秦腔”、“亂彈戲”等，由明末清初由北方秦晉一帶流入廣東地區。田益榮先生在《秦腔史探源》中認為此劇種是明萬曆年間由陝西隴右人劉天虞到廣東做官帶去的。考察其演出形態，西秦戲聲腔藝術風格確實與北方秦腔、徽劇非常相近。特別是其中古老的二黃調，以及正線、西皮、小調等活化石聲腔，是聯繫南北戲曲的文化橋樑。論及遺產資源分享，潮劇的傳統劇碼《賣胭脂》、《張古董借妻》就來自西秦戲，其戲曲語言亦如西秦戲“淨角唱腔處轉正音”，從而稱為“潮音戲”。

名稱奇特的“外江戲”是南方人對自明中葉起入鄉隨俗流傳入粵的外省地方戲曲的合稱。或專指流行於廣東梅縣、汕頭和粵東北、粵閩贛一帶的“漢劇”，筆者於2007年10月在第一屆中國少數民族戲劇會演上有幸觀賞到廣東漢劇團排演的《塵埃落定》，深為劇中的北方聲腔語調所打動。實際上外江戲還包括徽劇、昆劇、贛劇、湘劇、豫劇、桂劇、秦腔等融入的各種戲曲成份，正是這些外鄉人在此所聯辦的眾多戲曲班社、共建的全國各地會館、所精心搭設的許多戲臺並廣泛介紹和演出一批批優秀傳統劇碼，才培養出如此可觀的樂舞戲劇觀眾。

瓊戲，或瓊劇，也稱“海南戲”，同樣源出於弋陽腔。明中葉經閩南、潮汕傳入雷州半島與海南島，吸收當地民間小調而形成。有學者認為此種瓊府“土戲”或“土劇”，實為摹仿元代從潮州傳入的手托木頭班而形成。此劇種開始用潮州土語方言“雜以閩廣土調”，後來才逐步地方化，改用海南土調表演。此種“初惟用潮音”，其後代有所變易，“雜以閩、廣歌曲，表演唱工”的明清地方戲曲亦風行粵北地區與雷州半島，在此地理位置的香山澳門也理當受其影響，而於明萬曆年間前去此地的湯顯祖不能不受益於當地戲劇文化的滋養。

關於湯顯祖《牡丹亭》傳奇中澳門文化的發現

湯顯祖是明代最有成就也是最有知名度的戲曲作家，他因創作了著名的“臨川四夢”傳奇而揚名，尤其是創作了《牡丹亭》（《還魂記》）而名垂千古。

同時也因為他敢於抗拒朝廷彈劾昏君，被貶官邊地，而受到後人的尊敬與愛戴。正是因為湯顯祖此段大喜大悲的人生經歷，曾使他的命運一度與廣東雷州半島與澳門緊密相連，由此引發出他的傳奇代表作《牡丹亭》有數場戲與此地的佛教、天主教文化產生神奇的聯繫。

論及《牡丹亭》中關於澳門文化的發現與文字描述，不能不瞭解湯顯祖的身世和他的傳奇精力。湯顯祖，字義仍，號海若，或海若士，晚年號繭翁，自署清遠道人。為江西臨川人，所居名玉茗堂、清遠樓。湯顯祖生於明嘉靖二十九年（1550），卒於萬曆四十四年（1616），享年六十七歲。自隆慶四年（1570）中舉人，萬曆十一年（1593）始中進士，萬曆十九年（1591）被貶為廣東徐聞縣典史，萬曆二十六年（1598）陞浙江遂昌知縣，萬曆二十六年（1598）棄官歸家，由此可知他的主要人生經歷與戲劇創作均在明萬曆年間。湯顯祖先後作劇五種，其劇名與創作時間分別為《紫簫記》（1575-1579），即萬曆四年至七年；《紫釵記》（1587），即萬曆十五年；《牡丹亭》（1597），即萬曆二十五年；《南柯夢》（1600），即萬曆二十八年；《邯鄲夢》（1601），即萬曆二十九年。因《紫釵記》改自《紫簫記》而將棄之，合稱四劇，遂以他家鄉與居室為名，或稱《臨川四夢》或稱《玉茗堂四夢》。又因均在萬曆年間創作，故後人將他慣稱明萬曆劇作家。

湯顯祖因出生在書香世家，祖父湯懋昭篤信道教，父親湯尚賢為傳統儒士。他受父輩影響，自幼結交社會名流，飽讀四書五經，接連考中秀才、舉人與進士，本可坦走仕途、飛黃騰達。然而在萬曆十九年（1591）閏三月，卻因秉直舉報貪官汙吏申時行、楊文舉、胡汝寧等之醜聞，並奏上一道《論輔臣科臣疏》，而惹怒朝廷，萬曆帝將他由南京禮部祠祭司主事貶為廣東徐聞縣典史。因為此人世變故，而使他從此厭惡官場，而親近戲劇文學與宗教文化。於雷州半島兩度春秋中，湯顯祖四處遊走，求神拜佛，瞻仰古跡，搜尋民間傳說故事，為《玉茗堂四夢》後三部傳奇，特別是《牡丹亭》寫作養精蓄銳、積累資料，作了大量行之有效的文字準備工

作。對此特殊經歷與收穫，可參見張庚、郭漢城先生主編《中國戲劇通史》的有關評述：

歷史上有名的《論輔臣科臣疏》這道本章，既彈劾了申時行及其爪牙楊文舉、胡汝寧等人，同時對皇帝的昏憤也以惋惜的方式做了大膽的非議。為此，湯顯祖被貶為徐聞縣典史。徐聞在廣東的雷州半島，靠近瓊州海峽，遙對海南島。這次被貶，卻意外地使湯顯祖漫遊了很多地方，開拓了詩人的胸襟，也使他較廣泛地接觸了一些民間生活。⁽¹⁹⁾

湯顯祖被貶官從江西臨川（今撫州）南下前去的徐聞縣在廣東的西南角，離珠江口的澳門不是太遠。實可謂“塞翁失馬，福兮禍兮”，如此人生變故，祇會給他帶來許多機會，“漫遊了很多地方”，“廣泛地接觸了一些民間生活”，曾多次考察雷州半島和澳門民俗風情，其中包括他頗感興趣的民間文藝活動，特別是受其家鄉弋陽腔影響的粵西地方戲。由此而有力地開拓了詩人的胸襟，也有效地錘煉了他這位傑出的戲劇家深刻的生活觀察力與編劇技法。

根據著名學者徐朔方編著的《湯顯祖年譜》與黃竹三先生編著的《牡丹亭》“附錄”之“湯顯祖年表簡編”記載，湯顯祖於明萬曆十九年（1591）因呈上《論輔臣科臣疏》指斥執政被貶，官遷廣東徐聞縣典史。但因禍得福，在基層獲知許多民間文化，以及大量西方傳入的宗教藝術，尤其是於翌年（1592）在廣東肇慶與入駐澳門的西方傳教士利瑪竇的世紀性會面，使得對方瞭解不少中國古典戲曲的知識，對此《利瑪竇中國割記》一書有如下記載：

我相信這個民族是太愛好戲曲表演了。至少他們在這方面肯定超過我們。有些人組成旅行戲班，他們的旅程遍及全國各地。另有些戲班則經常住在大城市，忙於公眾或私家的演出。（……）有時候戲班班主買來小孩子，強迫他們幾乎從幼就參加合唱、舞蹈以及表演和學戲。幾乎他們所有的戲曲都起源於古老的歷史和小說，直到現在也很少有新戲創作出來。凡盛大宴會都要僱傭這些戲班，聽到召喚，他們就準備好上演普通劇碼中的任何一出。通

常是向宴會主人呈上一本戲目，他挑他喜歡的一出或幾出。客人一邊吃喝，一邊看戲，並且十分愜意。以致宴會有時長達十幾個小時，戲一出接一出也可連續演下去，直到宴會結束。(20)

依上所述，湯顯祖很早就接觸到旅居澳門的西方宗教文化人士，並向有關傳教士介紹了廣東地方戲班所經常上演的傳統歷史劇目。其中或為“一出或幾出”，所謂“摺子戲”；或者為“一出接一出”，甚至長達十幾個小時的明傳奇作品。興許在交談之中會涉及到在此之前他所創作的《紫簫記》與《紫釵記》；也少不了商議去澳門考察歐洲輸入的天主教文化，為準備籌寫的《牡丹亭》搜集有關資料。

據王俊彥著《澳門的故事》記載，以此為機緣，湯顯祖確實幾次光臨此海港：“湯顯祖 1591 年上了一道〈論輔臣科臣疏〉，不僅尖銳地指責嚴嵩和張居正兩任宰相，還牽涉到皇帝本人，明神宗大怒，把湯顯祖貶到雷州半島南端的徐聞縣去作典史。廣東徐聞縣距離繁華的大商港澳門不遠，湯顯祖慕名做澳門之遊。”(21) 此種特殊的遊歷我們亦可從湯顯祖的有關論文中得到印證。

據章文欽先生在《澳門歷史文化》一書中收錄的〈明清時代澳門詩所反映的中西文化交流〉一文中介紹：湯顯祖被貶官赴任去“徐聞途中他來到香山澳，在詩集中留下吟詠澳門風物的七絕四首。其《聽香山譯者》第一首云：‘占城十日過交欄，十二帆飛看溜遠。握粟定留三佛國，采香長傍九州山。’”(22) 實際上他未將此詩錄完，另四句為：“花面蠻姬十五強，薔薇露水拂朝妝。盡頭西海新生月，口出東林倒掛香。”

據查閱中華書局 1962 年編輯出版的《湯顯祖集》“詩文集”，另外還收錄兩首有關他所描述澳門的詩歌，徐朔方箋校：此詩均為“1591-1592 年，四十二至四十三歲貶官徐聞作。”其一是〈香鑾逢賈胡〉，詩曰：“不住田園不樹桑，圭珂衣錦下雲檣。明珠海上傳星氣，白玉河邊看月光。”其二是〈香山驗香所采口號〉，詩云：“不絕如絲戲海龍，大魚春漲吐芙蓉。千金一片渾閒事，願得為雲護九重。”顯然上述

詩句多是針對澳門外域文化的，諸如“西海”、“占城”、“賈胡”、“蠻姬”、“三佛國”等或指國外地名，或在描繪外族人形象。

對此王俊彥在《澳門的故事》中專設有“湯顯祖遊澳門使巨著《牡丹亭》增輝”一節，向讀者介紹湯顯祖在異域交遊之時“敏感地抓住澳門與中國內地的相異之處，留下描寫葡萄牙商人的詩篇：‘不住田園不樹桑，圭珂衣錦下雲檣。’”另外出於劇作家的藝術敏感性，他對“身穿葡萄牙民族服裝的葡萄牙少女極其注意，曾寫詩以證之：‘花面蠻姬十五強，薔薇露水拂朝妝’”。

還須關注的是徐朔方曾為《湯顯祖集》中澳門外域詩文所出的兩條重要注釋，即一，“香鑾”：“香山，今廣東中山縣。”鑾，實為香山澳。徐先生後來在湯顯祖著《牡丹亭》中為“香山（鑾）”出註：“今廣東省中山縣境內，是古時對外貿易港，明代為洋商聚居處。”顯然是指“明代”葡萄牙“洋商”所經營的澳門“貿易港”。二，“香”：“阿芙蓉，一名鴉片。”從中可知最初入華的葡萄牙人曾靠販賣鴉片而獲暴利。

對上述中葡兩國的經濟、貿易、文化方面的交流史事，我們可更多地從湯顯祖天才巨著《牡丹亭》中獲取。本劇作有數出描寫男主人公柳夢梅去澳門旅行，而興奮地接觸奇異的外域宗教文化之事，受此牽制，戲劇舞臺上斷斷續續展現了香山鑾許多風光，這在中國古典文學名著中是絕無僅有的事，是湯顯祖對中西交通歷史的重大貢獻，也是澳門傳統藝術的幸事。田本相、鄭煒明主編的《澳門戲劇史稿》中“牡丹亭·還魂記與澳門”一節中也對此事予以確認與高度評價：“澳門與戲劇的關係，應自明朝的湯顯祖起。湯顯祖於 1598 年完成了《牡丹亭·還魂記》的寫作，在劇中就提到澳門。”並且指出重點戲反映在第六出〈帳眺〉與第二十一出〈謁遇〉之中，根據筆者所查尋，另外還發現在第二十二出〈旅寄〉、第四十八出〈遇母〉等也存有相關人物行動和戲劇情節。

諸如湯顯祖〈帳眺〉、〈謁遇〉、〈旅寄〉中多次出現“香山鑾里巴”與“香山鑾多寶寺”，據徐朔方先生考證：“巴——指寺廟。明代澳門耶穌會教堂 San Paolo 譯為三巴寺。”“多寶——多寶如

來，寶淨國的佛名。”對“巴”，黃竹三先生在《牡丹亭評注》中亦有相類似詮釋，不過他特加了一句：“這裡因押韻以此作寺廟的代稱。”另外他對“多寶”進一步詳解：“菩薩名，即多寶如來，東方寶淨世界之佛，入滅後，以本願為全身之舍利。”不管專家學者如何註解，湯顯祖筆下的“巴”即為現在澳門的大三巴牌坊，過去的聖保祿大教堂，是華夏域外西方基督教與東方佛教文化的混合物。

澳門在絲綢之路文化關係史中的重要作用

在我國境內，橫互亞歐非三大洲的“絲綢之路”，大致有五條，即陸路絲綢之路中的中亞沙漠或綠洲絲綢之路；橫穿蒙古草原的絲綢之路；亦被稱為“唐蕃古道”的青藏高原絲綢之路；貫通雲貴川的森林絲綢之路；另外還有起點或於江蘇蘇州，或於福建泉州，或於廣東廣州，或於澳門的海上絲綢之路。

關於絲綢之路的緣起、路線、始末、功能等國內外多有評述，然在中西文化與文學藝術關係史，特別是在葡中樂舞戲劇與美術文化交流歷史上海絲綢之路所起的重要作用，人們卻涉及較少。對此筆者曾在《中西戲劇文化交流史》中有過這麼一段論述：

美麗、飄逸的“絲綢之路”作為特殊的文化載體，為其聯姻結緣，不論是西方的古希臘和羅馬悲劇、喜劇、宗教劇、世俗劇，還是東方的埃及法老劇、印度梵劇、傀儡戲、西域百戲、佛教戲曲，以及中國宋元雜劇、南戲、敦煌戲劇，明清傳奇與各種地方戲曲。另外還有美不勝收的中國各少數民族戲劇，以及東亞日本、朝鮮、韓國，東南亞諸國豐富多彩的民族傳統戲劇。相互之間的接觸，吸附，碰撞，滲透，影響，交流，乃至神奇地融會與整合，都應歸功於我們人類的祖先所構築的“絲綢之路”這個巨大的人類文化網路系統。⁽²³⁾

中國廣東南隅的澳門作為通衢南海、安南、馬來、新加坡與印尼諸地的海上絲綢之路之重要港口，在明朝中葉，在積極促進諸國與華夏各民族政權的政治、經濟、文化友好往來方面曾起到重要的推動作用。根據北京大學陳炎教授論證：“1553

年，自葡人租居澳門後，就以它為基地開闢了通往世界各地的國際航線，於是葡、西、荷、法、英等歐洲各國商人紛至沓來，澳門就成為國際貿易的轉口港。貿易往來和商品交換的航路也是傳佈宗教和文化的管道，這就是澳門港在海上絲綢之路中具有特殊地位的原因。”⁽²⁴⁾對此，國學大師季羨林先生亦深加論述：“澳門文化是人類迄今四百多年東西方兩種異質文化逆向交流和融合的獨特產物，澳門的精彩之處和它對中國歷史和中華文化的重要性，也就在於那經由長期與西方文化交融所產生的客觀存在的人文價值。”⁽²⁵⁾

澳門又名“壕鏡”，“蠔鏡澳”，“香山罌”或“亞嗎港”（Amacon），位於廣東香山縣（今中山市）治南的海濱。明代中葉，嘉靖三十六年（1557），歐洲葡萄牙人賄賂廣東海道副使汪柏而入駐此地，從事各項經濟、貿易活動。據廣東御史龐尚鵬於嘉靖四十三年（1564）奏摺朝廷：“近數年來，夷人始入蠔鏡澳築室，以便交易。不逾年，多至數百區，今殆千區以上。日與華人相接濟，歲規厚利，所獲不貲。故舉國而來，負攜幼，更相接踵。今築室又不知其幾何，而夷眾殆萬人矣。”《明史·佛郎機傳》亦云：“佛郎機（Frank，按葡萄牙人）遂得混入（壕境），高棟飛甍，櫛比相望，閩、粵商人趨之若鶩。久之，其來益眾。諸國人畏而避之，遂專為所據。”

明萬曆年間，葡萄牙人擅自容留其他國家商人，特別是“倭人”或“倭寇”（係指日本人）入駐澳門，進行貿易。由此而於萬曆四十一年（1613）引起刑科給事中郭尚賓的警覺，並上疏：“夷人佛郎機，以番船易達，故百計求澳而居之（……）乃閩、廣亡命之徒，因之以為利，遂乘以肆奸。有見夷人之糧米、牲、菜等物，盡仰於廣州，則不特官澳運濟，而私澳之販米於夷者更多焉。”⁽²⁶⁾另據明臣許孚遠於萬曆二十二年（1594）在《疏通海禁疏》中所書：“日本長岐地方，廣東香山澳佛郎機番，每年至長岐買賣，裝載禁鉛、白絲、扣線、紅木、金物等貨。”⁽²⁷⁾不過在為日本島國輸入中國豐富多樣的地貨物產的同時，也同時介紹去多姿多彩的中華民族傳統文化藝術。

在明朝時期，葡萄牙人進入與租居澳門之後，即刻開闢了澳門至果阿（印度屬地）至里斯本（葡萄牙國首都）；澳門至長崎（日本屬地）；澳門至馬尼拉（菲律賓屬地）至南美墨西哥的三條國際貿易航線，從而有力地促進了東西方各國之間的經濟、貿易與文化交流的發展。其中特別突出的是中國工藝美術製品的輸出，幾乎遍及全球主要國家。當時從廣州起航經澳門出海，至印度果阿，繞非洲好望角，再到葡萄牙首都里斯本的“海上絲綢之路貿易”，當時非常活躍。由此輾轉運至歐洲各國的中國絲織品、瓷器、漆器等工藝美術品非常受西方世界各階層人士的熱烈歡迎，尤其是繪有東方演藝人員的工藝摺扇在歐洲上層社會中非常流行，為此有位英國詩人蓋伊（John Gay）曾寫詩贊詠：

扇上畫着各種人物，其中有女子，有細眉細眼，舞步嫵媚；有吹笛擊鼓，自得其樂；有的老爺踞坐就餐，神態儼然；有的彩車上的兵勇，好像是顛七八倒。（……）⁽²⁸⁾

當時，中國的繪畫與建築藝術由耶穌會士經澳門介紹到歐洲各國後，更是受到非同尋常的歡迎。英國建築師威廉·查布斯在《東方園藝》一書中曾高度讚賞：“中國人設計園林的藝術確實是無與倫比的。歐洲人在藝術方面無法和東方燦爛的成就相提並論。祇能像對太陽一樣盡量吸收文化光輝而已。”受此啟迪，他還依據中國古典建築為摹本，在英國家鄉專門設計了一座中式著名庭園“丘園”。另外還有一位西方建築師哈夫佩尼也出版了一本《中國廟宇、穹門、庭園設施圖》，遂將受此影響落腳於歐洲各地的東方風格樣式建築稱均為“中式花園”。還有一位曾在瑞典東印度公司任職並到過廣東澳門考察過的西方建築師威廉·錢伯思爵士回國後，曾編著過《中國房屋建築》與《東方園林研究》兩本書，對東方中國建築與園林藝術倍加讚賞。

16世紀明萬曆年間，葡萄牙天主教傳教士克路士在廣東沿海地區逗留過三個月，曾多次田野調查和觀看當地土鄉土色的戲曲藝術表演，他曾在《中國志》一書中激情滿懷地描述，此地鄉民生動活潑

“表演很多戲，演的很出色，惟妙惟肖。演員穿的是很好的服裝，安排有條不紊，合乎他們的表演的人物所需。演女角除必須穿婦女的服飾外，還塗脂抹粉。”他還以西方人特有的審美觀評價：

一整晚，兩晚，有時三晚，他們忙於一個接一個演出。演出期間必定有一張桌上擺着大量的肉和酒。他們的這些演出有兩大缺點：一個是，如果一人扮演兩個角色，非換服裝，那他就當着觀眾面前換。另一個是演員在獨白時，聲音高到幾乎在唱。有時他們到商船上去演出，葡萄牙人可以給他們錢。⁽²⁹⁾

根據上述記載可知，於明代中期，廣東地方戲已經在為西方觀眾服務，特別是從澳門入關的葡萄牙、西班牙、英國等歐洲人演出，以斂外幣，有時演出竟達兩三天之久。因為所操粵語尖銳唱腔，又不顧文雅，當眾換衣，而使外國人感到有些不甚習慣。

還有一位出生在葡萄牙國埃武拉，後為印度果阿柯欽修道院創始人的加斯帕爾·達·克魯斯，他於明代嘉靖三十五年（1556）抵達廣東，在這一帶饒有情趣地觀看過中國老百姓許多地方樂舞戲曲。他曾在《中國情況詳介專著》一書中濃墨重彩的描繪，此地政府官員都居住在“極其壯觀”，“非常漂亮”的宮殿式住房內，“在大門之內各種娛樂消遣應有盡有”。其中最讓他感興趣的是當地藝人“採用機關操縱木偶進行表演，就像在葡萄牙，有些外國人把木偶帶來掙錢，中國人為了同一掙錢目的也這樣做。”還說：“他們還馴養夜鶯，教它們表演，馴鳥的人則穿着各式男女服裝，做出各種動作和鬼臉逗樂。”⁽³⁰⁾文中記載的顯然是廣東沿海地區流行的“木偶戲”與馴鳥雜戲等民間樂舞戲曲表演形式。

走遍了東方各國，經歷了無數傳奇故事的葡萄牙著名作家費爾南·萬德斯·平托在他風靡世界的《遠遊記》一書中，神馳心往地回憶他於明嘉靖二十一年（1542）在中國南海沿岸的所見所聞：有一次在建有“許多畫棟雕樑的高大房屋內，”平托驚奇地看到這裡“正在舉行盛大的宴席，按中國習慣持續十天，盛大、華麗、隆重。席間侍者成群，伴有歌

舞、娛樂、垂釣、狩獵、競騎、遊戲、鬧劇、戲曲。”人們“為了欣賞戲曲、鬧劇、雜耍、鬥牛、摔跤等”遊樂項目，把大院裏外擠得水泄不通。更令他詫異的是，此地居民非常喜歡浮游在水面上，為亡故之人舉辦和表演陰森怪誕的“冥戲”與“鬧劇”，借此來超度亡靈：

在我們目睹的奇景之中，有一條街由一百多條船隻組成，船上滿載各種各樣的木質鍍金神像，出售給人，以便奉獻給廟宇（……）一些船帶有絲綢船篷，裡面表演鬧劇和各類雜耍，吸引了很多百姓前往觀看消遣。還有一些船賣冥錢，把人間的錢換成天上用的。這些魔鬼的僧人將買冥錢的好處吹得天花亂墜。並說，如無冥錢，就絕不能得救，因為老天與那些不肯向廟宇施捨的人不共戴天。⁽³¹⁾

在此之後，西方遊客在廣東沿南海一帶，觀賞到更為激動人心的民間娛樂場景。當年，法國旅行家與畫家奧古斯特·博爾傑來此地就經歷了澳門各階層人士爭睹廣東潮劇或粵劇演出的熱烈情景：

廟前空地上擠滿了各行各業的人群（……）人們都被戲吸引了（……）他們看戲時是如此地投入。如果不是從那看不到演員的戲場外傳來嘈雜聲的話，連蒼蠅的嗡嗡叫聲都能聽清。中國人太喜歡看戲了，有的人找不到座位，就爬上了戲臺的竹棚上。後面來的人則要那些已經爬在竹棚上的人再爬高一點，這樣竹架上像戲院裡的包廂一樣擠滿了人。儘管他們需要使盡全力才能使自己停留在那危險地方，他們還是全神貫注的看戲。⁽³²⁾

借助於澳門延伸出去的“海上絲綢之路”，歐洲諸國來華的宗教與世俗人士亦不甘示弱，他們狂熱地將西方業已成熟的藝術“舶來品”大量傾銷於華夏神州，其中較為突出者如一些西歐美術和音樂樣式，以及帶有濃重宗教色彩的各種建築和文學作品。

經澳門輸入的西方美術以歐洲文藝復興時期產生的油畫為最盛興，特別是為了抵制基督教之新教毀壞偶像行為，由天主教發起的繪製聖像運動。借此潮流，西方傳教士將以油畫形式反映的有關創世

神話、聖母顯靈、耶穌受難、最後的審判等聖經故事，以及基督教先知、使徒、聖徒、教皇等聖跡肖像的宗教繪畫作品大量介紹給中國民眾。

據明代學者顧起元記載和描述當年利瑪竇帶來的一幅“聖母像”西洋油畫：

所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅板為楨，而塗五彩於上，其貌如生。身與臂手，儼然隱起上，臉上凹凸處，正視與生人不殊。人問畫何以致此？答曰：“中國畫但畫陽不畫陰。故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面，正迎陽，則皆明而白，若側立，則向明一邊者白，其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。”⁽³³⁾

除了油畫之外，《澳門紀略》記載於明代，西方其他繪畫品種也輸入澳門地區：“三巴寺有海洋全圖，有紙畫，有皮畫、皮扇畫面、玻璃諸器畫。其樓臺宮室人物從十步外視之，重門洞開，層級可數，潭潭如第宅。人更眉目宛然。又有瑤瑤的水畫，組成各種故事畫、繡花畫。”⁽³⁴⁾

西洋音樂輸入澳門，主要是為天主教教會所使用的各種樂器和用於彌撒禮儀活動的宗教歌曲與樂曲。如明末清初赴澳門執行公務的地方官員屈大均在《廣東新語》中描述此地教堂所置的巨大的“風樂”或西洋管風琴：“寺有風樂，藏革櫃中不可見，內排牙管百餘，外按以囊，嘯吸微風入之，有鳴鳴自櫃出，音繁節促，若八音並宣，以合經唄，甚可聽。”⁽³⁵⁾另外由羅明堅、裴化行、南懷仁、徐日昇等耶穌會會士分別進獻給明清皇帝許多歐洲樂器和樂曲，特別是利瑪竇北上晉京為萬曆帝供獻的“番琴”，或鐵鉉琴，以及含八首歌曲的《西琴曲意》，一時傳為中西文化交流之佳話。直到1610年利瑪竇在京逝世，明學者王應麟為其撰寫碑文，仍忘不了銘刻他生前“立精象緯，學究無人，天工音律，法盡方圓。”之讚美文辭。

人們走進澳門市區，滿目撲來的是美不勝收、交相生輝的西方歐式建築群，諸如16世紀建造的聖

老楞佐堂、聖望德堂、聖方濟各堂、聖保祿堂、聖奧斯定堂等，後來還有聖安多尼堂、聖母玫瑰堂、聖嘉勒修院教堂、聖若瑟修院教堂等，根據考古學家鮑志成在〈從“大三巴”到“洋觀音”〉中考證：

這些文物是中國境內現存最古老、規模最大、保護最完整、最具中西特色的歷史建築群。其中聖老楞佐堂、聖奧斯定堂、聖母玫瑰堂是中國最早的一批天主教教堂，也是現存最古老的教堂建築；聖若瑟修院是中國現存最古老而且保存完整的修道院；大三巴牌坊是中國最古老的教堂遺址；以大砲臺為代表，包括東望洋砲臺、砲臺群，也是中國現存最古老的近代砲臺建築；位於白鴿巢公園旁的基督教墳場是中國現存最古老的基督教墳場；崗頂劇場是中國首座西式劇院；東望洋燈塔更是遠東地區第一座燈塔。⁽³⁶⁾

上述文字所述之“三巴牌坊”實指建於1582年的聖保祿堂，原西方傳教士入華研修中國傳統文化的宗教式大學堂，遺憾的是1835年1月26日被一場大火所燒毀，只剩下此座澳門最負盛名的標誌“三巴聖跡”，還有中西混合建築上鐫刻的奏樂鼓吹的音樂天使。另外則是中國首座西式劇院“崗頂劇場”在向人們透露明清時期，西方宗教與世俗入華人士傳播歐洲表演藝術的珍貴資訊。

總而言之，在歷史上是中葡乃至西方諸國有志之士，通過自己的勤勞與智慧共同建設和繁榮了澳門。特別是像湯顯祖、利瑪竇這樣的世界文化名人極大地提高了這座南海商埠的全球知名度。正如人民日報記者張意軒在《感受澳門繽紛世界》一文中所讚歎：“漫步在這樣的澳門，不由得沉醉。近幾年來，各種文化在澳門這塊土地上互相碰撞、交流，充分展現在建築、宗教、飲食以及居民日常生活等各個不同的層面上，由此構成了澳門獨具特色的魅力。”⁽³⁷⁾ 2005年被聯合國教科文組織列入《世界遺產名錄》的“澳門歷史城區”就是最有力的文化褒獎。我們有理由相信，在新的海上絲綢之路重新勃興的歷史階段，業已回歸祖國的澳門特別行政區將會迎來更大的發展和文化興盛。

【註】

- (1)《中外關係史譯叢》第1期，上海譯文出版社1984年版，頁146。
- (2)黃素封著《科學的南洋》，商務印書館1934年版，頁50。
- (3)武斌著《中華文化海外傳播史》（第二卷），陝西人民出版社1998年，頁1235。
- (4)陳重金著《越南通史》，商務印書館1992年版，頁131。
- (5)《大越史記全書·本紀》卷十五“黎記”。
- (6)朱舜水著《安南供役記事》，引自中國社會科學院歷史研究所編《古代中越關係史資料選編》，中國社會科學出版社1982年版，頁457-458。
- (7)《陳剛中詩集》卷二，《安南即事》，引自《古代中越關係史資料選編》，中國社會科學出版社1982年版，頁285-286。
- (8)郭秉箴著《粵劇藝術論》，中國戲劇出版社1988年版，頁4。
- (9)賴伯疆著《東南亞華文戲劇概觀》，中國戲劇出版社1993年版，頁179。
- (10)趙康太著《瓊劇文化論》，中國戲劇出版社1998年版，頁6。
- (11)鄧開頌、吳志良、陸曉敏主編《粵澳關係史》“序言”，中國書店1999年版。
- (12)元邦建、袁桂秀著《澳門史略》，香港中流出版社1988年版。
- (13)盧前著《盧前曲學四種》，中華書局2006年版，頁22。
- (14)(15)賴伯疆著《廣東戲曲簡史》，廣東人民出版社2001年版，頁30；頁15。
- (16)陳曆明《出土嘉靖本〈蔡伯皆〉述議》，載《戲劇藝術資料》，廣東省藝術研究劇作室，1983年編印。
- (17)賴伯疆著《廣東戲曲簡史》，廣東人民出版社2001年版，頁55。
- (18)《中國戲曲曲藝詞典》，上海辭書出版社1981年版，頁217。
- (19)張庚、郭漢城主編《中國戲曲通史》（中），中國戲劇出版社1981年版，頁91。
- (20)利瑪竇、金尼閣著，何高濟等譯《利瑪竇中國割記》，中華書局1983年版，頁24。
- (21)章文欽著《澳門歷史文化》，中華書局1999年版，頁390。
- (22)王俊彥著《澳門的故事》，世界知識出版社1999年版，頁132。
- (23)李強著《中西戲劇文化交流史》，人民音樂出版社2002年版，頁31。
- (24)引自陳炎為“16-18世紀的中西關係與澳門國際學術會議”提交論文〈16-18世紀澳門在中西文化交流中的特殊地位〉。
- (25)季羨林《澳門文化的三棱鏡》，載於1999年12月14日《羊城晚報》。
- (26)《郭給諫疏稿》“卷一”，頁11。
- (27)《皇明經世文編》第二十四冊，頁640。
- (28)（英國）蓋伊著《詩集》第一卷，頁59。
- (29)（英）博克舍編注，何乃濟譯《16世紀中國南行記》，中華書局1990年版，頁100。
- (30)(31)〔葡〕費爾南·門德思·平托著，王鎮英譯《葡萄牙人在華見聞錄》，澳門文化署、海南出版社1998年版，頁114；頁197。
- (32)《1838年的澳門——博克傑的記敘和繪畫》，載於澳門文化署《文化雜誌》中文版，1992年第10期。
- (33)利瑪竇、金尼閣著，何高濟等譯《利瑪竇中國割記》，中華書局1983年版，頁168。
- (34)顧起元《客座贅語》卷六。
- (35)印光任、張汝霖：《澳門記略》下卷〈澳蕃篇〉。
- (36)引自鮑志成為“16-18世紀的中西關係與澳門國際學術會議”提交論文〈從“大三巴”到“洋觀音”〉。
- (37)引自張意軒《感受澳門繽紛世界》，載於《人民日報》“海外版”，2008年1月2日。