

## 從「印」(print)到「編」(spin): 馬禮遜(1782-1834)肖像畫的形象工程\*

關詩珮<sup>†</sup>

### 一、引言

2017年是英國傳教士馬禮遜來華傳教的二百週年，中英語研究界舉行了多種學術活動，紀念馬禮遜在宗教、翻譯、印刷出版、語言、政治、教育、醫藥、外交及文化事業上的偉大貢獻，並出版了多本重要的研究專著和目錄。<sup>1</sup>2019年劍橋大學綜合圖

---

\* 有關馬禮遜的資料散佚於世界各地，本研究能夠完成，有賴英國及香港多所博物館、畫廊、檔案室及圖書館的專業人員熱心協助，在此謹向下列諸位致以衷心謝忱：Anne Chan, Library at The Chinese University of Hong Kong; Anne Moore, Morpeth Chantry Bagpipe Museum, Northumberland; Becky Howell, Scottish National Portrait Gallery, Scotland; Jack Gleeson, Carys, Zorian, Josie Sommer; Sonia Hope and Paul Cox at the Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London; Christina Lo, Morrison Hall, University of Hong Kong; Hanne Faurby, Department of Furniture, Textiles and Fashion, Victoria and Albert Museum, London; Hilda WM Mak and Zoe MW Shek at the Hong Kong Museum of Art; Iris Chan, Special Collection, University of Hong Kong Libraries; Laura Wills, Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne; Mark Pomeroy, Royal Academy of Arts, London; Patrick Conner, Martyn Gregory Gallery, London; Rupert Maas, Maas Gallery, London; Dr Ruth Frendo, Worshipful Company of Stationers and Newspaper Makers, Stationers' Hall, London; Dr Sarah Grant; Emily Knight at the Words and Image Department, Victoria and Albert Museum, London; Joanne Ichimura, Sujana Nandanwar, Archives and Special Collections, SOAS Library; Law Loo Shien, Romi Bin Mohamed Sukaimi, Office of Information, Knowledge and Library Services, Nanyang Technological University。

<sup>†</sup> 關詩珮，新加坡南洋理工大學副教授

<sup>1</sup> 中港台澳過去舉辦多次紀念活動，其後又出版論文集，包括：李金強、吳梓明、邢福增(主編)：《自西徂東：基督教來華二百年論集》(香港：基督教文藝出版社，2009年)；林治平：《馬禮遜入華宣教二百年紀念文集》(臺北：財團法人基督教宇宙光全人閱讀機構，2006年)；《馬禮遜與中西文化交流國際學術研討會》(澳門：澳門基金會，2008年)。台灣宇宙光出版社出版的「馬禮遜入華宣教200年紀念文集」系列，由林治平總策劃，共三十本，由不同作者分題撰寫。

書館也將舉辦一個大型「馬禮遜節」(Morrison Festival)，紀念馬禮遜從事聖經和合本翻譯二百餘年。可以推想，這類紀念馬禮遜的學術文化活動，日後定會接踵而來。馬禮遜研究近年隨着新學術範式(如翻譯研究、醫學人文、物質文明、書籍及印刷史)的出現，新題材不斷，情況令人鼓舞。<sup>2</sup>不可忽略的是，這股馬禮遜研究熱潮的興起，與「中國崛起」有一定的關係。中國以龐大資金推動「中國與世界接軌」、「中國走出去」的文化工程，包括中國經典的外譯、漢學在西方興起歷史成因的探討等，甚至拍攝紀錄片，以影像協助知識傳播及國家宣傳。在這潮流中，西方(而非簡單英國)漢學先驅馬禮遜自然成為研究的焦點。今天，中國已一反過往視來華傳教士為帝國主義幫兇，<sup>3</sup>將學術研究聚焦於中西文化交流及中國現代化的議題上。<sup>4</sup>這種研究態度的轉變本身也反映着中國近現代史「中國開門」的幾次大潮——鴉片戰爭前的等待開門(1700–1842)<sup>5</sup>、1980年的改革開放，以及千禧年開始的「中華帝國復興論」。<sup>6</sup>在這股研究熱潮中，英國漢學研究佼佼者巴雷特(Timothy H. Barrett)，應中國美藝學院(Chinese Academy of Fine Arts)的設題及邀請，於2014年5月30日在倫敦孔子學院舉辦的講座中，以〈馬禮遜漢學研究兩百年及其現實意義〉為題，向學界作了一次簡單的學術回顧。<sup>7</sup>巴雷特任教倫敦大學亞非學院數十載，專業雖為中國宗教及唐代史，然而受着使命感的驅使，於課餘時間整理英國漢學的來龍去脈，寫成 *Singular*

<sup>2</sup> 這幾年不少研究者特意審視馬禮遜在外交翻譯上的角色，又或他於近代報業傳播活動及印刷史上的貢獻，也有不少注意他在現代漢語(詞彙、官話等)方面上的嘗試。見蘇精：《馬禮遜與中文印刷出版》(臺北：臺灣學生書局，2000年)；W. South Coblin, “Robert Morrison and the Phonology of Mid-Qīng Mandarin,” *Journal of the Royal Asiatic Society*, 3d ser., 13, no. 3 (November 2003), pp. 339–55；王宏志：〈「我會穿上綴有英國皇家領扣的副領事服」：馬禮遜的政治翻譯活動〉，《編譯論叢》第3卷 第1期(2010年3月)，頁1–40。

<sup>3</sup> 邢福增：《基督教在中國的失敗？——中國共產運動與基督教史論》(香港：道風書社，2012年增訂版)，頁296–303。

<sup>4</sup> 張西平、吳志良、彭仁賢(編)：《架起東西方交流的橋梁——紀念馬禮遜來華200週年學術研討會論文集》(北京：外語教學與研究出版社，2011年)；張西平、陳力衛、楊少嫻(編)：《馬禮遜研究文獻索引》(鄭州：大象出版社，2008年)。

<sup>5</sup> Hosea Ballou Morse, *The International Relations of the Chinese Empire* (London: Longmans, Green, 1910–1918); Brian Harrison, *Waiting for China: The Anglo-Chinese College at Malacca, 1818–1843, and Early Nineteenth-Century Missions* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1979).

<sup>6</sup> Edward N. Luttwak, *The Rise of China vs. the Logic of Strategy* (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2012); David C. Kang, *China Rising: Peace, Power, and Order in East Asia* (New York: Columbia University Press, 2007); David Shambaugh, *China Goes Global: The Partial Power* (New York: Oxford University Press, 2013).

<sup>7</sup> 講稿其後在學術期刊上發表，見 T. H. Barrett, “A Bicentenary in Robert Morrison’s Scholarship on China And his Significance for Today,” *Journal of Royal Asiatic Society*, ser. 3, 25, no. 4 (2015), pp. 705–16。

*Listlessness* 一書，<sup>8</sup> 成為研究英國漢學的入門必讀之作。巴雷特〈馬禮遜漢學研究兩百年及其現實意義〉一文，從學術史的角度，並以他研究英國漢學三十年的眼光，梳理了二百年來馬禮遜研究的發展，同時指出馬禮遜研究仍有兩方面的論題大有可為，即印刷史及宗教。<sup>9</sup> 的確，近年中西學界對印刷史的討論方興未艾，可見在全球化影響下，中西學術步伐及視野漸漸同步而行。<sup>10</sup> 可惜的是，縱觀過去二百年來的馬禮遜研究，一個與印刷史極重要的「視點」似乎仍未被學術界「看到」，因而成為中西學界的滄海遺珠——這就是有關馬禮遜肖像畫 (portraits/portraits) 及其印刷藝術品 (prints) 的研究。

平心而論，馬禮遜肖像畫的感染力以及影響力，絕不比他的文字遜色。今天很多馬禮遜研究的專論，無論於封面、扉頁還是內文，均援引一幅由畫家錢納利 (George Chinnery, 1774–1852) 所畫的圖像作為插圖，突現馬禮遜的形象。錢納利在英國出生，在遠東得志成名。<sup>11</sup> 他對東方有深厚認識，畫中突出了馬禮遜與兩位中國合譯者一起翻譯聖經的情形 (圖一)，因而特別受中國學界和傳教士的歡迎。早於波恩 (Marshall Broomhall, 1866–1937) 著的《馬禮遜》一書，就置此畫於內頁；<sup>12</sup> 直至近年面世的一本有關基督教出版活動的英文專著，仍以此畫為封面。<sup>13</sup> 中文著作方面，蘇精研究馬禮遜的開山之作《中國，開門！》，也將這畫像置於扉頁，統攝全書內

<sup>8</sup> T. H. Barrett, *Singular Listlessness: A Short History of Chinese Books and British Scholars* (London: Wellsweep, 1989).

<sup>9</sup> 巴雷特的關門弟子 Christopher A. Daily 著有 *Robert Morrison and the Protestant Plan for China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013) 一書，從宗教角度探討 Gosport Academy 在英國宣傳海外傳教的意義。

<sup>10</sup> 蘇精早自博士論文起的一系列著作，已討論馬禮遜及其他十九世紀傳教士在印刷工作上的建樹，見 Su Ching, “The Printing Presses of the London Missionary Society among the Chinese” (Ph.D. diss., University of London, 1996)；蘇精：《馬禮遜與中文印刷出版》；蘇精：《鑄以代刻：傳教士與中文印刷變局》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2014年)。參考 George Kam Wah Mak, “The Colportage of the Protestant Bible in Late Qing China: The Example of the British and Foreign Bible Society” and Joseph Tse-Hei Lee and Christie Chui-Shan Chow, “Publishing Prophecy: A Century of Adventist Print Culture in China,” in Philip Clart and Gregory Adam Scott, eds., *Religious Publishing and Print Culture in Modern China: 1800–2012* (Boston: Walter de Gruyter, 2015), pp. 17–49, 51–90。

<sup>11</sup> Patrick Conner, *George Chinnery 1774–1852: Artist of India and the China Coast* (Woodbridge, Suffolk, England: Antique Collectors’ Club, 1993).

<sup>12</sup> Marshall Broomhall, *Robert Morrison: A Master-BUILDER* (London: Student Christian Movement, 1924) 的首頁插圖。可惜圖下沿只注明 “Painting By Chinnery, 1828”、“Robert Morrison and two of his Chinese Assistants”，沒有揭示這張畫出自哪位鐫刻家 (engraver) 之手。

<sup>13</sup> Xiantao Zhang, *The Origins of the Modern Chinese Press: The Influence of the Protestant Missionary Press in Late Qing China* (London: Routledge, 2007). 可惜著者既無說明此印刷畫的鐫刻資料，也無提及圖片的來源及版權誰屬。

容。<sup>14</sup>此外，無數介紹馬禮遜活動的網站，都以此畫說明他工作的性質及內容。<sup>15</sup>尤有甚者，有人在撰寫小說時，利用錢納利為馬禮遜繪畫的事實，安排情節，繪聲繪影，以圖增加故事的感染力。<sup>16</sup>可見，此圖像已成為馬禮遜研究的聖像 (icon)、並且通過視覺藝術，深深刻印 (imprint) 在大眾的印象 (impression) 之內。循此看來，說這圖像成為十九世紀中西文化交匯的圖騰，也不為過。可惜，過去有關馬禮遜的研究，似乎從來只視這圖像為馬禮遜生命的註腳，從無正視這藝術品的本體意義 (ontological meaning)；而有關這畫的起源、製作及生產過程，甚至馬禮遜在當中投入的角色及心血，都無人問津。事實上，馬禮遜非常重視這幅畫像，從他的書信可見，這畫對他有極為珍貴的意義。<sup>17</sup>馬禮遜死後，他的遺孀從馬禮遜私人信件中篩選材料而成的《馬禮遜回憶錄》(以下簡稱《回憶錄》)，<sup>18</sup>不單以此肖像畫為扉頁插圖，<sup>19</sup>正文也有成畫的細節，以突顯馬禮遜的一生成就。事實卻是，這張圖像只是馬禮遜生前眾多肖像畫的其中之一而已。馬禮遜在1824年到1826年回英休假期間，亦即錢納利為他繪畫肖像畫的1830年之前，保守地估計馬禮遜在英國已繪有五張肖像畫，以及據原畫鐫刻的多幀印刷品。現在把完成於他回英期間有來源可考的畫及印，臚列如下：<sup>20</sup>

<sup>14</sup> 蘇精：《中國，開門！——馬禮遜及相關人物研究》(香港：基督教中國宗教文化研究社，2005年)。此書初版時，作者即標明從香港藝術館取得轉載授權才使用此圖，洵屬難能可貴。可惜照片說明只有「喬治錢納利《馬禮遜翻譯聖經(1830)》之鐫刻版畫」，沒有標明這張畫是出自哪一位鐫刻家之手。筆者檢視香港藝術館目錄，發現這是香港藝術館的不足。香港藝術館藏有三幅馬禮遜肖像印刷，編號：AH1964.0285、AH1987.0021、AH1964.0287，目錄所記三張內容均有闕漏。AH1964.0285有鐫刻家名，無畫家名；AH1987.0021則缺鐫刻家名，諸如此類，詳見本文第四節的討論。這些缺失，恰恰是本研究希望矯正的地方。各肖像畫畫家及鐫刻家的藝術風格並不一樣，各藝術品的特性亦有天淵之別，學界因歷史意識不足而張冠李戴，枉費了藝術家的心血。

<sup>15</sup> 例如：[http://chinachristiandaily.com/news/culture/2017-03-05/is-robert-morrison-the-first-protestant-missionary-to-china-\\_4260](http://chinachristiandaily.com/news/culture/2017-03-05/is-robert-morrison-the-first-protestant-missionary-to-china-_4260)，檢索日期：2019年6月27日。

<sup>16</sup> Kathleen Odell, *Chinnery in China: A Novel* (London: J. Murray, 1971), p. 12.

<sup>17</sup> Eliza A. Morrison and Samuel Kidd, *Memoirs of the Life and Labours of Robert Morrison*, 2 vols. (London: Longman, Orme, Brown, Green, and Longmans, 1839), vol. 2, pp. 425–27 (hereafter cited as *Memoirs*). 見下文第四節的討論。

<sup>18</sup> *Memoirs of the Life and Labours of Robert Morrison* 有多個中文譯本，然而或僅為節譯，或素質不佳，均有不少問題，因此本文引用《回憶錄》的文字，都由筆者翻譯。

<sup>19</sup> 《回憶錄》卷首插圖 (frontispiece) 肖像畫下沿，注明是由 Jenkins 鐫刻，然而內文則說版畫送回英國後邀請特納 (Charles Turner) 鐫刻。《回憶錄》從無提及詹金斯 (Jenkins) 鐫刻之事，甚至 Jenkins 全名為何也不得而知？事實上這兩個鐫刻本都由馬禮遜遺孀保存。可見，馬禮遜死後，家屬及門人急於為馬禮遜立傳，而出現資料上的錯漏。見下第四節的討論。

<sup>20</sup> 文中的英國鐫刻家姓名、作品名及相關研究的中文名稱，由本文作者翻譯。

肖像畫 (類型)		刻印	
1824	1 帕克 (H. P. Parker)	油畫	
1824	2 尼克遜 (William Nicholson)	鉛筆、水彩畫	
1824	3 韋德曼 (J. R. Wildman)	油畫	1 畢特 (T. Blood)
1824	4 伍德文 (Richard Woodman)	繪畫	2 伍德文 (Richard Woodman)
1826	5 彭頓 (William Patten)	油畫	
1829	6 錢納利 (George Chinnery)	油畫	
1830			3 特納 (Charles Turner) 鐫刻
1830–1834			4 詹金斯 (John Joseph Jenkins) 鐫刻
1830–1835			5 何爾 (William Holl) 鐫刻

需要補充說明的是，上文說到人所共知的錢納利油畫，原作已於1874年為火所焚，今天我們看到的畫像，是不同鐫刻家 (engraver) 據油畫鐫刻的印刷藝術品而已。這些鐫刻的方法，稱為 mezzotint (源出意大利文 mezzotinto)，<sup>21</sup> 中譯為銅版絲線鐫刻 (意譯) 或美柔汀法 (音譯)，是凹刻印刷 (intanglio) 的一種，<sup>22</sup> 為英國十八、十九世紀攝政王時代 (後英王喬治四世 [George IV, 1762–1830]) 以降大為盛行的藝術品及印刷方法。鐫刻的工序，需要鐫版師利用一個稱為鋸齒形篋刀 (rocker，或稱為搖點刀) 的工具，或者用一個搖移器 (cradle)，在銅板或鐵板表面，左右來回搗擺搖磨，按顏色深淺的需要，以適量的力度深刻及平均地，一條一條絲線鏤刻、撞擊在銅或鋁鐵版面上，用磨刀和刮刀削磨至平滑明亮。<sup>23</sup> 這藝術不只有賴鐫刻家的審美觀、工藝技術和經驗，還需要耐性、定力、體能。知名的鐫刻家有自設的工房，負責全部工序：鐫刻、打磨、分工印刷。他們也授徒，學徒學滿手藝，獲得一定的社會名望後，便會自立門戶。學界所忽略的是，為馬禮遜鐫刻畫作的鐫刻家，於十九世紀英國均享負盛名，名氣比錢納利或許有過之而無不及，以至於知名鐫刻家印出來的作

<sup>21</sup> 本書所指涉的藝術概念及術語，全從西文文獻而來。至於中譯，部分參考自拉爾夫·邁耶 (Ralph Mayer) (著)、史蒂文·希恩 (Steven Sheehan) (修編)、清華園 B558 小組 (譯)：《最新英漢美術名詞與技法辭典》(北京：中央編譯出版社，2008 年)。

<sup>22</sup> Paul Goldman, *Looking at Prints, Drawings and Watercolours: A Guide to Technical Terms* (London: British Museum Press; Malibu, CA: J. Paul Getty Museum, 1988), p. 33, 42.

<sup>23</sup> P. & D. Colnaghi & Co., *Original Printmaking in Britain, 1600–1900* (Exhibition Catalogue) (London: P. & D. Colnaghi, 1972), “Rise of mezzotint,” unpaginated; Antony Griffiths, *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550–1820* (London: British Museum Press, 2016), p. 34.

品，價格可能會比原畫的更高。<sup>24</sup>印刷藝術史其中一個很重要的概念，就是印刷品並不只是機械時代複製出來的附屬品。這些印刷品，無論就文化史、藝術史或市場商品而言，均具有獨立意義。此外，個別印刷品的價格，則根據版數、藝術家及畫廊名氣、藝術品水平而定。鐫刻家一般要求客人提供畫像刻版，也可為客人製稿或構圖，當然也可根據客人已有肖像鐫刻。因此，畫與鐫刻的關係，並不規範於「主與從」、「原像與複印」的關係。<sup>25</sup>

事實上，馬禮遜其他幾幅肖像畫與錢納利那張油畫，藝術成就在伯仲之間，學界本來就不應錯過討論這些畫的藝術特質與成畫過程。令人不得不反過來追問的是，馬禮遜為甚麼要在短短兩年時間繪畫那麼多的肖像畫？繪製肖像畫極其費時費力，馬禮遜定必投入了相當的心血和時間。舉例來說，他事前既要選衣配飾，又要在畫家前擺姿態，畫畫過程短則數小時，長則數日，之後還要挑選最具文化象徵意義的字樣，在每張畫及印刷品鐫刻題詞（inscription，又稱獻詞、銘刻文、銘文或附文），最後小心翼翼以銘刻（etching）的方法為不同版本簽名。在這過程中，馬禮遜應與畫家及鐫刻家不斷溝通，多次奔走或書信來回商榷。在他極度緊迫的回英日程中，為甚麼願意將寶貴時間花在工藝品上？此外，馬禮遜的家人、門生只挑選其中一張肖像畫放在《回憶錄》裡，這很明顯就是一個圖像正典化的過程，同時也反映了他們意圖以個人書信造就公眾記憶。然而，他們為甚麼需要這樣做呢？

近二百年以來，知識界對於馬禮遜的研究，都只重視他翻譯、編製字典、印刷事業等關係文字的方面，這顯然是極為嚴重的偏頗。第一，人物肖像 / 畫像、鐫印（print）、半身塑像（bust）、雕像（statue）、紀念碑（monument）、牌匾（plaque）等藝術品，本來就需要從藝術審美及藝術史的角度研究；第二，圖像、雕像雖美，但是屬於見證、建構歷史的工具，<sup>26</sup>它們既銘刻公共史，也屬於銘刻非物質文物（紀念日及文化儀式）的文化形式。這些文化產物的出現，既然要服膺政治的目的及完成一定的文化任務，就附有意識形態，我們應小心分析當中的文化意義；第三，要全面地研究馬禮遜生平，不能忽視他建構自己形象工程的過程、目的、手段；第四，百多年以來，由於我們無視這些肖像畫，對文物保養及文化傳承而言，已構成一場小災難。

<sup>24</sup> 除了在展覽、拍賣目錄及少數鐫刻家自己的作品目錄能看到印刷品的市價，十九世紀一份重要雜誌 *Bent's Monthly Literary Advertiser, Register of Books, Engravings, &c.* (London, 1802–1860)，也刊載鐫刻印刷品的市場資料。

<sup>25</sup> Celina Fox, “The Engravers’ Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London,” *London Journal*, 2 (1976), p. 4.

<sup>26</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001).

根據現行研究所示，馬禮遜生前印製的肖像畫中，一幅早已不存，至少三幅下落不明，另有數幅無法確定真偽，甚至不知畫家身份。而且，不少馬禮遜相關的肖像畫和印刷物，長期收藏在冷冰的倉庫裡，無人問津，日久失修，成為鼠齧蠹蝕的對象。甚至可能因為歷史研究輕視此一課題，當代博物館策展人 (curator) 忙中有錯，在展現這些作品時，資料謬誤百出，<sup>27</sup> 影響知識傳播。對此我們應加以糾正，無論這類作品是用作馬禮遜研究，還是用作藝術或視覺史、近現代史研究，我們都應先作文獻鉤沉，在湮沒的資料中找回原像。

本文根據英國各地博物館、畫廊、展覽館所藏圖像資料，以及現藏於英國各大檔案室的馬禮遜私人信件，參考相關論著，撰寫而成，論旨如下：(一) 分析、論證馬禮遜以圖像建構正典的過程；(二) 為了言而有據，本文需要在資料甚為荒蕪的情況下，逐一為相關藝術品及關涉藝術家生平的資料辨源及論證真偽；(三) 在考鏡源流過程中，本文發掘了一幅失傳的馬禮遜肖像印本。本文希望拋磚引玉，增加學界意識，祈盼有助近代史及藝術史學界對此課題作進一步討論，並找尋更多原物。換言之，本文不止於利用傳統的圖像學 (iconology，又稱肖像學、聖像學)，分析圖畫的配置構圖、光影，或當中的象徵意義，<sup>28</sup> 還結合馬禮遜的生平，了解他與當地文化機關共同參與的形象建構工程，分析當中的政治潛意識及相關的文化意義。這些都是圍繞馬禮遜在文字以外的另一種物質文明，且涉及更廣泛的議題，當中包括技術、美學、權力及歷史問題。為了集中討論攝政王時代到維多利亞時代肖像畫成為文化宣傳品的過程，以及印畫成為政治化妝 (spin) 的工具，本文的論述範圍，只會涉及馬禮遜在生時參與製作的肖像畫及相關紙本印製品，後世援引或借用他的肖像建構當代史的部分，如香港英華書院 2003 年按錢納利畫雕製的馬禮遜頭像<sup>29</sup>、法國學

<sup>27</sup> 不只香港藝術館網頁出現資料舛誤，英國維多利亞與阿爾伯特博物館 (Victoria and Albert Museum) 也有此情形，誤稱畫家 G. Chinnery 為 J. Chinnery：<http://collections.vam.ac.uk/item/O755566/rev-morrison-translating-the-bible-print-turner-charles-ara/>，檢索日期：2019 年 6 月 28 日。

<sup>28</sup> W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

<sup>29</sup> 馬禮遜成為文化圖騰後，後世不斷給他的肖像賦予當代意義，導致論述時間及空間無限擴大及變異，因此設定論述範圍是必須的。舉例來說，香港英華書院的歷史雖能上溯至馬禮遜 1818 年在馬六甲創辦的英華書院，然而在 1843 年香港創校時並沒有為馬禮遜造像。到了 2003 年，香港英華書院搬遷至現址，一直予人歷史斷裂之感，因此在新址擴展現建校史館時，於新增置的空間擺放與學校有關的紀念品及文物，又請當代雕塑家朱達成為馬禮遜造像。頭像按照錢納利 1830 年的畫像製造，置於學校門大門當眼處。揭幕儀式於 2005 年舉行，以慶祝學校一百八十七年的歷史 (1818–2005)。

者布舍 (Jacques A. Blocher) 在二十世紀初研究馬禮遜生平時繪製的肖像，<sup>30</sup> 以及不能考證真偽的馬禮遜圖像的肖像畫及文物，<sup>31</sup> 均不在討論範圍之內。

## 二、從印 (print) 到編 (spin)：肖像畫的技藝與政治

在西方，以肖像畫作為個人、宗教或皇權的宣傳品及權力代言 (power embodiment / empowerment)，其來已久，而非肇始於十九世紀。早至公元前323年亞歷山大大帝 (Alexander the Great, 356–323 B.C.) 死後，從羅馬帝國分裂出來的三國，為宣示自己乃合法繼承人，乃利用亞歷山大的頭像鑄造硬幣，強化這種思想；並以宙斯太陽神形象神格化亞歷山大的皇者權力，顯示至高無上的權力不容世人置疑。<sup>32</sup> 進入現代以來，這種風尚及社會習性有增無減，甚至因技術發達，令造像方法變化多端，千姿百態，異彩紛呈，表達層次更為深藏內斂。文化史學家柏克 (Peter Burke) 在《製作路易十四》一書中，分析了法國路易十四 (Louis XIV of France, 1638–1715) 如何以假髮、妝容、高跟鞋、斗篷等，塑造高大威嚴的君主形象。甚至至於利用油畫及版畫等藝術品，藉着藝術及物質文化的美學效果，打造光輝偉大、神聖不朽、至高無上的「太陽王」形象，不斷向大眾推廣，無間宣傳，以此鞏固皇權。<sup>33</sup> 化妝不只是喬裝，更是形象包裝。說到以形象建構神權和治權的合法性，將畫像展現於公共空間以達到政治化妝效果，<sup>34</sup> 就不可以不提英國歷史學家夏普 (Kevin Sharpe) 的三部曠世鉅著：

<sup>30</sup> 馬禮遜「文化巨人」的形象奠定後，不少研究者出於崇拜，會為他重新造像。例如法國學者 Jacques A. Blocher，他與馬禮遜其人及其後代均無直接交往。就因為他自己是一名畫家，於是在他研究馬禮遜的專著中，手繪了馬禮遜的畫象放在扉頁，諸如此類例子，本文不詳細分析。見 Jacques A. Blocher, *Robert Morrison, l'apôtre de la Chine, 1782–1834; illus. de l'auteur* (Paris: Les Bons semeurs, 1938)。

<sup>31</sup> 英國國家肖像博物館 (National Portrait Gallery) 有幀聲稱由錢納利所繪的側面肖像油畫 (編號 NPG 3943)，但博物館未能確定真偽。現在資料匱乏，有待學界將來進一步發掘。見英國國家肖像博物館官方網頁：<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04549/Robert-Morrison> (retrieved on 28 January 2018)。

<sup>32</sup> Peter Brennan, Michael Turner, and Nicholas L. Wright, *Faces Power: Imperial Portraiture on Roman Coins* (Sydney: Nicholson Museum, University of Sydney, 2007); Erika Manders, *Coining Images of Power: Patterns in the Representation of Roman Emperors on Imperial Coinage, A.D. 193–284* (Leiden: Brill, 2012)。

<sup>33</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven, CT: Yale University Press, 1992)。

<sup>34</sup> Spin、spin doctor、spinmeister 等詞語是在近年政治學及國際關係研究中經常出現的概念。Spin 原指編織、紡製，現被政治學借用，指政客、政府及傳媒利用各種手段達到宣傳政治、製造輿論的目的。這些手段包括利用宣傳機器，選取部分真相或事實形成主流意見，篩選、刪除批評聲音，並以語言藝術及形象包裝塑造討好大眾的形象等。事實上，這些手段並不是當代社會的產物，詳見政治學及歷史學家的著作：David Brown, Robert Crowcroft, and Gordon Pentland, eds., *The Oxford Handbook of Modern British Political History, 1800–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2018), p. 438。

《營銷都鐸皇朝》(588頁)、《形象之戰》(512頁)、《重造統治品牌》(872頁)。<sup>35</sup>夏普分析了十五世紀處於岌岌可危境地的都鐸皇朝 (House of Tudor, 1485–1603)，如何利用圖像、徽像、雕塑、頭像中的多種喻意及象徵圖案，傳播皇者為聖、神、人三合一的現世形象，以帶出英國脫離羅馬教廷後，在道統、正統、管治權的合法權力之間，呼籲人心歸向，以此鞏固政權。自都鐸皇朝以降，歷代帝后無不施展這類政治化妝術。英女皇伊麗莎白一世 (Queen Elizabeth I of England, 1533–1603) 的白臉、冠領、千尺長裙，象徵她無瑕、純貞、無玷又不可親近的貞女女皇形象 (Virgin Queen)。她的目的，就是要打造新的統治者形象，讓世人判別，國家在她治下，與在荒淫無道的父親亨利八世治下，有天壤之別。她不會因為子嗣繼承問題而讓朝廷崩壞，也不會為此改宗易祖；更不會為了異教異國的追求者，將政權白白斷送。她要子民看到，自己終生不嫁，無私無欲，把身心奉獻給子民，奉獻給英格蘭，以此要求人民絕對忠誠。她要成為文治武功卓越的君主，讓英國名正言順稱為日不落帝國。爾後的斯圖亞特王朝 (House of Stuart, c. 1150–1807) 君主如查理一世 (Charles I of England, 1600–1649)，亦步亦趨，每每於肖像畫中攜子入畫，打造一個慈父愛民的形象，令幼子得以在人民的擁戴中成長。即使查理一世已步入耄耋之年，他運用子民、群眾及輿論的壓力，對抗野心家，並讓國會有所忌諱，不敢輕易愚弄民情廢除君主制，謀奪帝位。<sup>36</sup>上述皇者及當權者都深深明白一個道理，就是畫像雖可顯示皇者的巍峨形象，但只能懸放於一時一地；小冊子、海報、傳單、藏書票等則不然，可以無遠弗屆，持久地、超越時空地深化皇者的形象。

歷史與器物的關係千絲萬縷，英法兩國印刷文化蔚然成風，技術一日千里，恰逢皇朝和君主為了製造個人崇拜，需要大量造像之時。伊莉莎白女皇一世的都鐸王朝，出現了英國印刷之父卡克斯頓 (William Caxton, c. 1422–c. 1491)；斯圖亞特王朝則有查理一世的姪兒萊茵王子 (Prince Rupert of the Rhine, 1619–1682)，受命從歐洲引入最新的銅版絲線鑄刻印刷藝術。這點絕對不是歷史巧合，原因是英國的印刷技藝發展一直落後於歐洲，不單需從歐洲各大印刷中心輸入各種知識及機器，更要派員前注意、德、荷等印刷重鎮，如向那不勒斯 (Naples)、安特衛普 (Antwerp) 的藝廊及印刷中心 (studio) 取經。英國對岸的法國亦然。路易十四登位後，立即在宮廷內擴充內務部 (Cabinet du roi)，管轄畫師以及印像事宜；又成立皇家印刷所 (Imprimerie royale)，專門頒發及審核皇家印刷權 (privilege) 及版權 (copyright)。社會上下風從，

<sup>35</sup> Kevin Sharpe, *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-Century England* (New Haven, CT: Yale University Press, 2009); idem, *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603–1660* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010); idem, *Rebranding Rule: The Restoration and Revolution Monarchy, 1660–1714* (New Haven, CT: Yale University Press, 2013).

<sup>36</sup> Catriona Murray, *Imaging Stuart Family Politics: Dynastic Crisis and Continuity* (London: Routledge, 2017).

大量鐫刻家從法蘭德斯(Flanders, 今比利時)湧入,開創了畫像印刷的盛世時代。<sup>37</sup>這些帝皇將相為着建構自己的形象,動用皇室財富,贊助文化,推動風氣,引入先進科技,令藝術技巧精益求精,印出精巧的視覺藝術,輔助政治化妝工程。另一方面,平民對皇室充滿好奇心,渴求知道皇室神秘的一面,也有欲望窺探社會名流的生活。平情而論,人民的確有權知道統治者的舉動,在後世的社會這被合法化地稱為「公眾利益及知情權」。隨着時代進步,這些傳播消息的文字及圖像,在促進商業活動外,更成為反動力量。平民藉着藝術品,宣洩對皇者、當權者的不滿。英國諷刺漫畫畫家及印刷家賀加斯(William Hogarth, 1697–1764)、吉雷(James Gillray, 1756/1757–1815)、羅蘭森(Thomas Rowlandson, 1756–1827)的作品,之所以大行其道,就是因為能迅速反映民眾的不滿,具有針砭時弊、月旦國是的功用。

馬禮遜熱衷於印刷技術,不只自資購買印刷機,還花大量時間鑽研印務。過去歷史學家只看到馬禮遜積極推動印刷技術,認為他相信印刷書刊、傳單,能突破中國和澳門的傳教禁令,傳播上帝的聲音,是「靜默的宣教工具」(silent evangelism)。<sup>38</sup>然而,對於馬禮遜來說,印刷是傳播上帝福音的工具外,又有甚麼世俗意義呢?他購買印刷機,苦心孤詣學習印刷術,目的只是事奉上帝,不帶點個人實務考慮嗎?馬禮遜來華的十九世紀前二十年間,無論對他個人還是他的權力贊助人圈子而言,都是一個風雨飄搖的年代。大英帝國雖已進入對外擴張主義的狂飆時代,但國力外強中乾,從都鐸王朝到喬治王時代(Georgian era, 1714–1830)一直因血統和宗教正統的爭端,內戰不斷。十八至十九世紀英國發動多場對外戰爭,原因無非是想凝聚國人力量,壓抑國內反對勢力。多種文化價值及道德操守隨着科技及社會進步,出現了翻天覆地的改變。就馬禮遜身處的環境而言,1807年他來華傳教,當時英國基督教「異教」(dissent)興起,紛紛成立「分會」(denominations),他來華傳教卻得不到倫敦傳道會(London Missionary Society)的全力支持,只能繞道美國來到中國。他委身於東印度公司作商業翻譯,甚至與不少鴉片商人來往,這對他無疑是一種精神、心靈、志向上的背叛。然而,在沉重的經濟壓力下,他必須向現實及世俗生活作出妥協。他在東印度公司和廣州商館的工作,也並非一帆風順。首先是東印度公司的獨家商業權利,一直受到國內外後起公司的挑戰,自顧尚且不暇,如果支持馬禮遜,則懼憚清廷與葡國天主教施加壓力,於是不單不給予支持,還諸多掣肘。在漢學方面,馬禮遜的曠世鉅著被指剽竊,歐洲學界對他心生忌諱,甚至作不實指控。他在華亦不見得可以遠離是非之地,清廷一直追殺,葡國天主教又屢次驅逐,要他關閉澳門印刷廠。他雖有不屈的意志,然而首任妻子莫頓(Mary Morton Morrison, 1791–

<sup>37</sup> Peter Fuhring et al., *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2015), pp. 1–14.

<sup>38</sup> Suzanne W. Barnett, “Silent Evangelism: Presbyterians and the Mission Press in China, 1807–1860,” *Journal of Presbyterian History* (1962–1985) 49, no. 4 (Winter 1971), pp. 287–302.

1821) 病歿，戰友米憐夫婦 (William Milne, 1785–1822; Rachel Cowie Milne, d. 1819) 又不幸病逝，連番事故令他大受打擊。他回國休假時攜帶的一萬冊圖書不受重視，往來運送於英國牛津、劍橋兩所知名學府之間。另一方面，他自言自己在英國四面樹敵，行事不免小心翼翼，謹小慎微，甚至勸戒兒子馬儒翰 (John Robert Morrison, 1814–1843)，不要輕易簽請願信，原因是父子名字相似，一旦混淆產生誤會，就會陷他於不義。<sup>39</sup> 因為有不少敵人，<sup>40</sup> 他甚至直言需要思考如何反擊壓迫者 (oppressors)。<sup>41</sup> 他並不是要以其人之道，還治其人之身。他在默默實幹以外，希望利用新媒體傳播的力量，把他的形象及名聲更有效地傳揚開去，以正視聽，讓他不屈不撓、磊落光明的形象，呈現於世。他轉化了印刷機刻版的想像及功能——他要利用印刷機 (press)，造成印刻 (impression)，反抗強權 (oppressor)。

不過，說這是馬禮遜處心積累，為爭取政治權力或突顯個人聲名所採取的誇張行為，卻是不準確的。這一切要從 1824 年他回到英國說起。馬禮遜本來是一位寂寂無聞、默默耕耘的謙卑牧師，在東印度公司前上司兼戰友斯當東爵士 (Sir George Staunton, 1781–1859) 的穿針引線下，高規格地覲見剛從攝政王登基成為英王的喬治四世。他自己受寵若驚之餘，在傳媒廣泛報導、輿論蜂擁而起的情形下，被社會意識形態塑造成為了一位公眾人物。他回鄉省親本來是私事，但一經報紙媒體報導，<sup>42</sup> 各式接風洗塵飯聚宴會、公開演講及佈道會邀請紛至沓來，講道佈道會則座無虛席，數以百計人無法進入教堂，<sup>43</sup> 風頭一時無兩。他成為了北方之子，被稱為「顯貴的同鄉」。<sup>44</sup> 為了令向隅者能一睹馬禮遜的風采，為了令傳道工作的意義彰顯出來，為了刻銘紀念這次回國、回鄉活動於可觸感的器物上 (tangible material)，肖像畫乘勢出現，應運而生。本文在以下三節，以馬禮遜為中心，幅射出他周邊的幾個資金及權力贊助人 (patronage)，重組多幅肖像畫的繪製始末及其印刷品的形成過程。<sup>45</sup>

權力贊助在藝術史上是重要的議題，特別是本文關涉的金屬鑄刻及版畫印刷——銅版絲線鑄刻及點刻 (stipple) 印刷——所需銅片、鋼片等原材料本來就是昂

<sup>39</sup> Wellcome Trust MS 5829/36 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [3 January 1831].

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Wellcome Trust MS 5829/44 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [26 June 1838].

<sup>42</sup> *Memoirs*, vol 2, p. 260: “[H]is visit was not generally known, till it was announced in the public papers.”

<sup>43</sup> *Memoirs*, vol 2, p. 260: “[H]undreds could not get admittance.”

<sup>44</sup> *Memoirs*, vol 2, p. 260: “[G]reat and celebrated townsman. . . .”

<sup>45</sup> Bram Kempers, *Painting, Power, and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance* (London: Penguin, 1994). 有關贊助如何影響畫作內容及構圖內容，特別是有關皇權的贊助，見 Christiane Hille, *Visions of the Courtly Body: The Patronage of George Villiers, First Duke of Buckingham, and the Triumph of Painting at the Stuart Court* (Berlin: Akademie Verlag, 2012)。

貴的素材。此外，印刷工序繁複耗時，聘請知名藝術家、購買工具材料、租借鐫刻工場等又所費不菲。沒有權力贊助，相信不能於短時間內為馬禮遜製造出數幅名畫及鐫刻版印。然而十九世紀由於印刷技術改良、市場擴大，而收藏家的目標又各異，令文化贊助的形式更複雜多變。這不再像十五世紀時，鐫版出版的文化贊助只能仰仗政權和神權，或由單一財主或團體獨資包攬。進入十九世紀，個人可以依賴日益成熟的市場和各種新的贊助形式，如定額贊助再加上部分訂閱費補助 (patronage as subscription)；也有的是以具有市場價值的藝印品作回禮之用 (patronage as dedication)，即是藝術家 (鐫刻家) 與客人及贊助人形成各種不同的協議。<sup>46</sup>下文將細心分析馬禮遜回英國後的文化政治環境，如何讓他的藝術品得以及時出現。我們可以分出三個權力贊助者：英國北部的鄉親士紳、全球性質的貿易及宗教機構 (以商貿利益為依歸的) 英國東印度公司，以及 (拯救人類靈魂的) 倫敦傳道會。另外有些藝術品是由馬禮遜自己出資或部分出資的。這樣分析，讓我們看到這些畫作背後的文化意圖，同時也解答了他的幾幅肖像畫，如何隨着時間推移而出現日益精巧、華麗、豐盛的細節內容問題。

### 三、英國北部鄉紳的力量

馬禮遜出身於英國東北諾森伯倫郡 (Northumberland) 的莫爾佩思 (Morpeeth)，該地位於東海之濱的高山，氣象萬千，當時仍屬蘇格蘭的一部分。這一帶承傳着中古時代諾森布里亞王國 (Kingdom of Northumbria) 的歷史，有極強的民族性格，宗教氣氛濃厚，民風簡樸。都鐸皇朝 (1400年) 以降，歷經戰爭洗禮的諾森布里亞王國逐漸併入蘇格蘭，之後因人口發達、遷徙及市鎮劃分，形成諾森伯倫郡，直至1707年蘇格蘭與英格蘭合併成為大不列顛國 (Kingdom of Great Britain)。蘇格蘭有與馬禮遜一生發生緊密關係的幾個地方——出生之地莫爾佩思、成長之所紐卡素 (Newcastle)、愛丁堡 (Edinburg)，以及1817年頒發榮譽神學博士 (Doctor of Divinity, *honoris causa*) 頭銜給他的格拉斯哥大學所在地格拉斯哥 (Glasgow)。

我們都知道，馬禮遜出身寒微，母親早逝，父親務農，跟前八個子女，他排行最末。因為家裡人口多。收入低，生活窘迫，遂於1785年舉家遷到紐卡素，父親改業鞋匠。由於舅舅是紐卡素一所學校的校長，馬禮遜早年隨着舅舅生活，在他的蔭庇及耐心教育下茁壯成長。<sup>47</sup>馬禮遜初時學業成績並不突出，而又為了幫補家計，有時需一天十多小時跟隨父親當鞋匠學徒，希望學得一技之長。那時他也曾去過愛丁

<sup>46</sup> Griffiths, *The Print before Photography*, pp. 306–19. 鐫刻有賴訂閱作為資金來源 (後成為訂購)，這樣可使藝術家獨立，不用受制於龐大勢力的權力資助，更推動英國1734年成立版權法，史稱 Engraving Copyright Act。見 Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III* (New Haven, CT: Yale University Press, 1996)。

<sup>47</sup> *Memoirs*, vol. 1, pp. 1–3.

堡短暫謀生。據後來他自己追憶，他幸而生於一個敬畏上帝的虔誠家庭，早於1798就加入了長老教會 (Presbyterian church)。<sup>48</sup> 在虔誠的宗教環境薰陶下，早已立志事奉上帝。母親固然不捨他離開，逐漸年老體弱的父親更希望他能繼承家當，結果他待母親離世後才離鄉求學。<sup>49</sup> 1803年，馬禮遜南下倫敦到了霍士敦學院 (Hoxton Academy，早年稱 Evangelical Academy，1826年改為 Highbury College) 就讀。1804年加入倫敦傳道會。<sup>50</sup> 在霍士敦學院讀了兩年後，馬禮遜轉到高士坡宣教學院 (Missionary Academy at Gosport) 深造，跟隨著名傳教士博爾博士 (Dr David Bogue) 學習。1805年進修醫學、天文。1807年到中國傳教。馬禮遜與家人關係親密深厚，這點我們從馬禮遜的回憶錄、書信、日記中可以看到。他從1807年出國到1824年回國，甚至1827年他休假完畢回到中國後，念茲在茲，最關心的就是在北方的至親。這實是人之常情，到中國傳教路程迂迴漫長，顛簸艱辛，歐洲人又不習慣亞熱帶氣候，大量傳教士客死異鄉。1806年8月馬禮遜整裝待發去中國之前，先北上紐卡素、愛丁堡、格拉斯哥等地跟親友會面道別，期間待了十四天，為貧苦大眾講道做禮拜。<sup>51</sup> 時光荏苒，1824年3月24日他終於安然回國。<sup>52</sup> 在覲見英王後，馬禮遜第一站就是回鄉。縱然他馬不停蹄，只能逗留短短的時間，他仍希望探望至親好友。他的日記說到：「我明天〔18日〕啟程回諾森伯倫郡，上父母的墳，探望姐姐和早年結交的朋友。」<sup>53</sup>

探望住在利斯 (Leith)、紐卡素、蘭開夏郡 (Lancashire) 的朋友後，<sup>54</sup> 馬禮遜寫信給斯當東，百感交雜，再也無法掩飾自己興奮的心情：「這次回鄉，一如所料，我受到盛情的招待。有意思的是我回到三十年前曾快樂生活過的街道和田野，那時我還是一個可憐、害羞的小孩。」<sup>55</sup> 幾年後，他又向外甥女透露自己回鄉時，埋藏在心底裡的眷戀之情和對世變的嘆息：

重臨少年時代留下足跡的地方，感悟甚深：聖約翰教堂、福斯河、少女巷、河畔，對我來說都曾是那麼的怡人。如今，骯髒的新建煤坑破壞了昔日高堤上自然小徑夾岸的河流，以及對岸山上的風車——這些以前我常於晨曦走過

<sup>48</sup> Ibid., p. 6.

<sup>49</sup> Ibid., p. 35.

<sup>50</sup> Ibid., p. 57.

<sup>51</sup> Ibid., pp. 86, 87.

<sup>52</sup> Ibid., p. 11.

<sup>53</sup> Ibid., vol. 2, p. 259: "To-morrow I set off for Northumberland, to visit the tombs of my parents, and to see my sister, and some other early friends."

<sup>54</sup> Ibid., p. 265.

<sup>55</sup> Ibid., p. 260: "My reception in this town is as kind as I could possibly wish. It is interesting to me to revisit the streets and fields, where I lived happily as a poor bashful boy, thirty years ago."

之處。啊！時代改變了，聖經、禱告、安息日和上帝子民的集會，埋藏在我記憶中的快樂時光，已經一去不復返。<sup>56</sup>

馬禮遜對家鄉的一切念念不忘。在他的書信、日記、回憶錄中，我們找到他寫給家人的長信。即使1827年他回到澳門後，在寫給子女的信中，也常常提及家人的健康和近況：「姐姐的孩子羅拔（馬禮遜的表兄）已經去世，我們離開紐卡素時他的健康已經很糟了。」<sup>57</sup> 兒子馬儒翰回信給他時，也特意向他報告了家鄉的狀況：「我已寫信給外祖父和表兄詹姆士（James），對他們一訴衷情是多麼令人愉悅啊。」<sup>58</sup>

英國社會階級壁壘分明，上進機會渺茫。馬禮遜平民出身，回國後隨即獲得英王和地方名流邀約，極盡光宗耀祖之能事。他從一個平平無奇的小子變成影響中英關係的意見領袖，證明了自己的堅毅和遠見，不啻是一部最撼動人心的故事。馬禮遜衣錦還鄉，北方各地的鄉親朋友更感與有榮焉，紛紛以招待皇室的排場加以接待。對於北方鄉里安排了當地最重要的畫家替他作畫，以為這盛事的紀念，馬禮遜雖僅能逗留短短的日子，也樂於配合，抽出寶貴的時間坐畫，這不只是因為盛情難卻，更是他對培育這個地方的最大回報。他與畫家看來不是舊識，現在還未發現馬禮遜在回英國前曾與這些畫家有所往來。不過，只要我們深入了解這些畫家的生平及背後的人脈關係網絡，就會看到，首幀馬禮遜肖像畫的成畫過程，就像滿載各種善意和社會期許象徵的禮品一樣，背後凝聚着澎湃的民間力量。

## 1. 帕克（Henry Perlee Parker, 1795–1873）的油畫

第一張肖像畫出自北方知名畫家帕克的手筆，用了大概二十年的心血才完成，1834年畫作竣工後，立即捐贈給紐卡素文學哲學協會（Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne）。在介紹紐卡素文學哲學協會與馬禮遜的關係前，我們先以實境拍攝圖（圖二），顯示擺放在圖書館正中心的馬禮遜肖像，展現圖書館與肖像畫合成一體的氣勢，以及馬禮遜油畫對紐卡素文學哲學協會在今天的意義，讀者也可以於網上輕易瀏覽此油畫的數碼圖像。<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Ibid., p. 261: “I felt deep interest in travelling over again the walks of my boyhood: St. John’s Church, the Forth, Maiden Lane, the riverside—once so lovely to me—now, the dirty new coal-shaft has disfigured all the high bank healthy walks, with the river between, and the wind-mill hills opposite: at four or five in the morning, winter and summer, have I sallied forth to the walks I have now alluded to—but, ah! How changed the circumstances. Holy Scripture, Prayer, the Sabbath, and the assembly of God’s people, were then my delight—days never to return.”

<sup>57</sup> Wellcome Trust MS 5829/12 “Robert Morrison to Children” [9 August 1827].

<sup>58</sup> Ibid., MS 5827/18 “John Robert Morrison to Robert Morrison” [20 March 1830].

<sup>59</sup> Google 當然有部分的畫作，但獲授權放在網上的是 Art UK：<https://www.artuk.org>。此外，網上電子書（特別是 google 和 archive.org）及電子資料庫在掃描書籍的過程中，會省去插圖、藏書票、白頁、簽名送贈頁。為了存真，本文引用的相關資料全採自實體書。

紐卡素文學哲學協會是英國規模首屈一指又有悠久歷史的私營圖書館，成立於1793年，會旨是提供一個知性交流的場地，舉行各式公開講座及討論會。協會圖書館收藏會員從世界各地購買的書籍，特別是自然哲學（或科學）書籍，其他收藏有航海、旅行、歷史、人物傳記、詩歌、經典讀物等。此外也有各種文物和實物珍藏，如從世界各地（原住民、異域）蒐集而來的貝殼、骨董、醫學單張等。須知設立公共圖書館，以及大學教育平民化等普及知識的措施，並不早於十八世紀，閱讀並不是與生俱來的權利。皇室、貴族權貴、社會菁英能夠在私人或私營圖書館閱讀，平民不一定有這些權利，自然也無法分享人類知識的成果。宗教團體和帝國附庸機構（如東印度貿易公司）的引人之處，並不光在宗教和國家本質之上，恐怕對於貧苦階層能增加自己知識及世界視野也是原因之一。<sup>60</sup>事實上，沒有公共的圖書設備，可能也是造成社會流動斷裂的其中一個因素。學者指出，喬治王朝湧現的圖書俱樂部、獨立書商、印刷社團以及出版社、讀書會等，不光只是為讀者提供閱讀的機會，這當中的意義，大大增加了不可計量的文化活力，也顛覆了固有的國家及社會權力結構。<sup>61</sup>紐卡素文學哲學協會可以說是北方的知識重鎮，在那裡，不單名流紳士辦活動講座，知識界發表最新的研究，連低下階層的市民，只要付象徵式的會費，也能受惠。年輕時的馬禮遜很可能也曾到此參加活動或借閱圖書，因而與協會結下了特別深厚的感情。馬禮遜回到紐卡素後，立即到訪協會。我們在協會1825年的年度報告書內，看到馬禮遜把1824年4月從中國千里迢迢帶回英國的《華英字典》（*Dictionary of the Chinese Language in Three Parts*）拿到現場，呈獻給協會。<sup>62</sup>紐卡素文學哲學協會收藏的這部《華英字典》，在扉頁上寫有「由作者呈獻」（“Presented by the Author”）一語（圖三）。協會也禮尚往來，不單送贈馬禮遜一部協會的《圖書目錄》，<sup>63</sup>還即席頒

<sup>60</sup> Uganda Sze Pui Kwan, “Transferring Sinosphere Knowledge to the Public: James Summers (1828–91) as Printer, Editor and Cataloguer,” *East Asian Publishing and Society* 8 (2018), pp. 56–84.

<sup>61</sup> David Allan, *A Nation of Readers: The Lending Library in Georgian England* (London: British Library, 2008).

<sup>62</sup> “Morrison’s Dictionary of the Chinese Language, Vol. III Part I—Presented by the Author,” in *Thirty-second Year’s Report of the Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne to Which Are Annexed, a Statement of the Accounts of the Society and of the New Institution, a Supplement to the Catalogue and a List of New Members* (Newcastle: Printed by T. and J. Hodgson, Union Street, 1825), p. 37.

<sup>63</sup> 此書相信是馬禮遜休假結束後，從英國帶回廣州，再捐給馬禮遜教育協會（Morrison Education Society）籌辦的馬禮遜學校（Morrison Education Society School），最終收入香港大學馬禮遜特藏。見 *Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne. Library, Arranged Catalogue of the Library of the Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne* (Newcastle: S. Hodgson, 1819)。

發了榮譽會席銜給他。<sup>64</sup>香港大學圖書館的「馬禮遜特藏」，也收存了一部紐卡素文學哲學協會編輯的《圖書目錄》(圖四)，扉頁寫有“Dr Morrison China”字樣，兩書引證了馬禮遜的文化因緣。馬禮遜與協會的交情並非一般的應酬敷衍，他回中國後，還特意寄去其他著作，包括《通用漢言之法》和《中國觀》。<sup>65</sup>他的幾本巨著印數極少，在英國更是罕見，若非他從中國寄回英國，相信紐卡素的讀者不會輕易看到，遑論受他啟發，學習中文，認識中國。可見，他不特感激協會的蒐贈，也以實質行動支持協會，讓北方的居民增廣知識，了解世界。

在書本傳遞知識以外，馬禮遜與紐卡素文學哲學協會的情誼，沒有因馬禮遜回中國而倏然中斷。這有賴協會的遠見和慧眼，邀請紐卡素當時最有名望的畫家帕克，為馬禮遜作出平生第一幅肖像畫。

帕克雖然不是學院派出身，但憑着毅力自學成材，<sup>66</sup>短短幾年就完全贏得了諾森伯倫郡人的讚賞，成為北方鼎鼎有名的肖像畫畫家。帕克擅長肖像畫、田園動物圖像、人體、風景畫，他的肖像油畫在紐卡素極負盛名，獨領畫壇風騷二十多年，畫作得到大量的名流紳士贊助。他的作品，從1817年起，一共十七次入選(1817, 1824, 1826, 1835–40, 1842, 1845, 1850, 1853–55, 1857, 1859)，在英國每年最輝煌藝術活動皇家藝術學院(Royal Academy of Arts)展覽，可以稱之為皇家藝術學院展覽常客。他也將展品寄到英國展藝術學院(British Institution, 又稱英國畫廊(British Gallery))展覽，表示他對不同藝術階層的支持。此外，他又參加在皇家蘇格蘭弘揚藝術學院(Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland)、卡萊爾學院(Carlisle Academy)等的展覽。他活躍畫壇之外，他的創作活動也讓他聯繫上社會各界。位於紐卡素的北方藝術學院(Northern Academy of Arts)，就是在他的積極推動下成立的。與他合作過的，不乏名畫家、名鐫刻家，例如知名畫家、第一屆皇家藝術學院主席雷諾爵士(Sir Joshua Reynolds, 1723–1792)，就是其一。帕克的畫作風格多樣，備受各方讚賞。從當時一本將全英國各大主要報刊文章

<sup>64</sup> “Honorary List of New Members from March 1823 to March 1824,” in *Thirty-second Year’s Report of the Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne to Which Are Annexed, a Statement of the Accounts of the Society and of the New Institution, a Supplement to the Catalogue and a List of New Members*, p. 25.

<sup>65</sup> Robert Morrison, *A Grammar of the Chinese Language* (Serampore, India: Printed at the Mission-Press, 1815); idem, *A View of China, for Philological Purposes; Containing a Sketch of Chinese Chronology, Geography, Government, Religion & Customs. Designed for the Use of Persons Who Study the Chinese Language* (London: Black, Parbury, and Allen, 1817).

<sup>66</sup> Marshall Hall, *The Artists of Northumbria: An Illustrated Dictionary of Northumberland, Newcastle upon Tyne, Durham and North East Yorkshire Painters, Sculptors, Engravers, Stained Glass Designers, Illustrators, Caricaturists and Cartoonists Born between 1625 and 1950* (Bristol: Art Dictionaries, 2005).

剪輯編製而成的有關他畫作的《評賞集》，可以明確地看到，帕克為馬禮遜繪畫肖像畫，是由紐卡素文學哲學協會贊助的。<sup>67</sup>

馬禮遜回國雖然只有短短的幾日，還是抽出寶貴時間坐在畫室，讓畫家觀察他的神態，臨摹他的輪廓，又讓畫家認識他的為人和工作。帕克為馬禮遜繪畫的肖像畫，大概是由於畫家工作繁忙，最終要在馬禮遜回到中國後才完成；換言之，馬禮遜生前沒有看到完成品。不過，這次經驗對馬禮遜來說畢竟極其珍貴，讓他體會到肖像畫的重要性，為他日後積極地參與多次繪畫造像活動埋下種子。

## 2. 尼克遜 (William Nicholson RSA, 1781–1884) 的鉛筆水彩畫

馬禮遜不只關心在北方的血親，也關心教會內的兄弟。他往紐卡素匆匆一行後，立即於5月南下回到倫敦。6月完成倫敦事務後，旋往南面港口南安普敦 (Southampton) 出發往法國。回英國時，8月在布里斯托 (Bristol) 參加了傳教士週年慶典，之後出發到蘇格蘭、格拉斯哥、珀斯 (Perth) 等地探望朋友。為了探望米憐的遺孤，縱然百務纏身，也不惜繞經阿巴甸 (Aberdeen)。米憐1822年猝死後，遺下的四名幼子，馬禮遜一直視如子侄，<sup>68</sup> 甚至有意收養與兒子馬儒翰同名為 Robert 的那位，可見他與米憐情誼之深。<sup>69</sup> 米憐既是他翻譯聖經的合譯者，又是他在馬六甲開辦英華書院時的守護者，更是他在長年孤單冷清的傳教事業中的同道。馬禮遜回英國前，在中國生活了十多年，一直孤軍作戰。他要求倫敦傳道會替他招攬一位工作伙伴，幫助減輕工作負擔，讓他更能發揮個人專長，弘揚宗教；又期待與伙伴各司其職，篤力合作。若非米憐願意來華，擔當首任馬六甲英華書院校長，恐怕馬禮遜不能安心在中國和澳門處理商館及外交翻譯工作。事實上，在這短短兩個星期的北方之行，有極多社會賢達希望與馬禮遜一晤，其一就是赫赫有名的歷史學家、歷史小說家司各特爵士 (Sir Walter Scott, 1771–1832)，但馬禮遜還是婉拒邀請，寧願去探望知己朋友至親以及故友之後，由此可以看出馬禮遜的為人。固然，他要和馬儒翰一起趕回倫敦，參加一個與英華書院至關重要的工作會議，這也是他不得不縮短蘇格蘭之行的理由。<sup>70</sup>

馬禮遜南下倫敦前，也接受了另一名北方畫家為他繪製肖像畫。這名畫家比帕克更早以專業肖像畫畫家的身份在紐卡素成名，只是他1814年就遷移到出生地愛丁

<sup>67</sup> *Critiques on Paintings by H. P. Parker, Exhibited at the Royal Academy, British Gallery, Suffolk-Street Exhibition, London, and Several Provincial Institutions, together with a Few Slight Etchings, Shewing the Compositions &c. &c.* (Newcastle upon Tyne: Printed by John Hernaman, at the Journal Office, 69 Pilgrim-Street, 1835), p. 83: "Painted for the Literary and Philosophical Society of Newcastle-upon-Tyne."

<sup>68</sup> *Memoirs*, vol. 2, p. 287.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 287.

堡，之後植根於此，<sup>71</sup>所說的畫家就是尼克遜。他擅長水彩畫，也喜愛以鑄刻雕版傳播他的畫作工藝。為求把最豐富的資料入畫，他深入了解繪畫對象的背景、事跡和成就，並且把坐畫人的資料記錄下來，<sup>72</sup>這一來大大方便了後世研究者的工作。尼克遜在愛丁堡的業績彪炳，曾替改良紐科門蒸汽機的瓦特 (James Watt, 1736–1819) 繪畫，也在1815年替社會顯貴如司各特爵士繪畫。司各特一生有不少於三十張肖像畫，<sup>73</sup>其中多張都是請尼克遜繪畫的。<sup>74</sup>不只於此，他還請尼克遜為女兒夏洛蒂 (Charlotte Sophia Scott, 1799–1837) 和安妮 (Anne Scott, 1803–1833) 繪畫，可見他對尼克遜畫工的欣賞信任。事實上，我們可以猜想，馬禮遜得以認識尼克遜，很可能就是司各特從中牽針引線的。尼克遜不只為人繪畫，也積極推動將藝術畫業納入社會上的體制。尼克遜本身是皇家藝術學院 (Royal Society of Arts) 的成員，1826年又協助成立蘇格蘭繪畫、雕塑、建築學院 (Scottish Academy of Painting, Sculpture, and Architecture)。他以藝術家和協會理事的身份，熱心參與會內的活動，形成了北方藝術界的文化資源和傳統，促成了後來蘇格蘭肖像博物館 (Scottish National Portrait Gallery) 的誕生。這幀由尼克遜所繪的馬禮遜肖像，在過去百多年來甚少為人提及，直至1934年蘇格蘭肖像博物館從市場競投回來，才於1955年公開展覽 (面積：22.50 x 18.00 cm；編號：1237)。競投肖像畫背後的文化和歷史意義，值得我們重視。

雖然學界對此畫並不認識，但這張畫很可能就是馬禮遜第一張親眼目睹完成的肖像畫。從圖五可見，這張畫尼克遜以最擅長的鉛筆及水彩畫繪成，畫風輕快流麗，色彩只限於黑白，再增添水彩畫而成。此畫具有大筆觸的風格，製作時間及風乾過程沒有製作油畫般費時；而且從構圖來看，並不複雜，沒有大量的背景和光影設置。尼克遜既是位畫家，也是位知名的鑄刻家，他的很多作品都是經印刷後傳播開去的。不過，尼克遜這幀為馬禮遜所繪的畫，卻是世間孤本，從沒有經過鑄刻，當然也沒有印刷品了。尼克遜可能是為了表示欣賞馬禮遜，或者順著司各特爵士之意，在沒有文化贊助下欣然命筆的。

上述兩位畫家雖然常住北方，但都熱心參與倫敦的畫壇活動，每年夏天參加華麗、時尚、光鮮的皇家藝術學院展覽，其他日子也參與為一般市民而設的英國展藝

<sup>71</sup> Hall, *The Artists of Northumbria*, "Introduction."

<sup>72</sup> William Nicholson, *Portraits of Distinguished Living Characters of Scotland* (London: Rodwell and Martin, 1818).

<sup>73</sup> *A Descriptive Account of the Portraits, Busts, Published Writings, and Manuscripts, of Sir Walter Scott, Bart., Collected and Exhibited at Edinburgh on Occasion of the Scott Centenary in 1871* (Edinburgh: William Paterson, 1874); *The Scott Exhibition MDCCCLXXI. Catalogue of the Exhibition Held at Edinburgh, in July and August 1871, on Occasion of the Commemoration of the Centenary of the Birth of Sir Walter Scott* (Edinburgh: s.n., 1872).

<sup>74</sup> Nicholson, *Portraits of Distinguished Living Characters of Scotland*.

術學院展覽。驟眼看來，藝術世界像英國社會一樣，階級森嚴。然而，如果我們以更廣闊的視野觀察，則可視這現象為大英帝國自十八、十九世紀以來的社會進步。大大小小的藝術學院、機構、團體、學會如雨後春筍般在英國成立，其實是藝術普及化、民主化的結果。<sup>75</sup>1789年法國大革命後，社會上公眾參與藝術的權利擴大了，肖像畫成為表達「人」、「個人」、「有個性的主體」的新媒介，畫主不再是貴族和他們世襲的後代。<sup>76</sup>肖像畫的內容、構圖、顏色、配飾、人像大小，也有了一定的改變。藝術反映了社會階級革命的成果。<sup>77</sup>固然，從喬治王時代到維多利亞時代 (Victoria era, 1837–1901)，這種英國社會結構的改變，是漸進的、緩慢的，是由上而下主導的。作為外來政權、流著德國血統的漢諾威王朝 (House of Hanover, 1714–1901)，自英王喬治一世 (George I, 1660–1727) 起，就以自由開明的態度主政，讓英國走出長年以來的宗教及政黨分裂氣氛，休養生息，團結國民主力對外貿易營商，改善民生。到了馬禮遜覲見英王之時，英國社會在喬治四世浮誇驕奢的個性帶動下，洋溢一片文化奢華之風。文化氣氛鼎盛，直到維多利亞時代亦然。維多利亞女皇的丈夫阿爾伯特親王 (Prince Consort Albert, 1819–1861) 是歐洲人，入贅異邦，額外感到孤獨，藝術遂成為了他的心靈慰藉。受到他的鼓動，維多利亞時代出現了重大的社會改革，譬如在兒童教育及福利方面，頗多革新；而在藝術的推動和普及化方面，同樣有驚人的發展。當然，這些改變亦承自英國多年來豐厚的藝術資產，如皇室歷朝歷代長年累積了大量的宮廷藝術品。<sup>78</sup>1852年成立位於倫敦的維多利亞與阿爾伯特博物館 (Victoria and Albert Museum)，就是一個改寫英國藝術發展史的重要機構。1856年成立同樣位於倫敦市中心的英國國家肖像博物館 (National Portrait Gallery)，以及於維多利亞社會大肆擴建的皇家藝術學院，也是在維多利亞時代得以長足發展的藝術機構。皇家藝術學院成立於1768年，成立一百年後的1868年，學院為了結合更大的文化力量，整合所有分館，遷至百靈臺街 (Burlington House)。一直到今天，學院仍是倫敦最重要的藝術文化地標。這些藝術機構成立後，若非歷任館長、策展人、檔案館員以專業的眼光、兼收並蓄的視野，輔以整理保存文物的技術和知識，

<sup>75</sup> Brandon Taylor, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747–2001* (Manchester: Manchester University Press, 1999), pp. 1–99.

<sup>76</sup> Amy Freund, *Portraiture and Politics in Revolutionary France* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2014).

<sup>77</sup> Albert Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871*, vol. 4 of *A Social History of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

<sup>78</sup> Christopher Lloyd, *The Quest for Albion: Monarchy and the Patronage of British Painting*, with contributions by Kathryn Barron, Charles Noble, and Lucy Whitaker (London: Royal Collection, 1998).

馬禮遜肖像畫的研究根本無從展開。<sup>79</sup>馬禮遜肖像畫及其印刷品能保存二百年大致無缺，讓平民百姓得以欣賞，讓研究者得以鑑別，全賴這些博物館、國家畫廊、藝術機構在國家資源挹注下致力保存及在市場上積極收購。這對於下一節要研究的畫家韋德曼 (John Robert Wildman) 意義尤深，因為若非英國國家肖像博物館百多年來保存了韋德曼畫作及相關研究資料，並購入他為馬禮遜繪畫的油畫，馬禮遜油畫的研究就無從做起。事實上，學界特別是藝術史學界對他的研究，迄今仍是一片空白。

### 3. 韋德曼 (John Robert Wildman, 1788–1843) 的油畫、畢特 (T. Blood) 鐫刻

學界對韋德曼認識不深，<sup>80</sup>他的存世畫作，沿可尋的途徑搜羅，大概可得二十幅。<sup>81</sup>《本耐哲藝術家辭典》指出，韋德曼的作品於自由市場售價不高，但有上漲之勢。<sup>82</sup>當然，《本耐哲藝術家辭典》對他的生平研究乏善可陳，難免對推斷他作品的價值產生影響。不過，即使是研究十九世紀最有名的畫家傳記《畫家與鐫刻家傳記辭典》，<sup>83</sup>也沒有關於韋德曼的記錄。他學畫入行的經過、他所屬的門派，以至於他的事跡，一概付諸闕如。創辦於十九世紀的《畫家與鐫刻家傳記辭典》是一本權威之作，這書難能可貴之處是編輯定期更替，以保持新鮮的視角；又定期檢視字典內容，盡量做到資料細大不捐，甚至包含海外的英國籍後起之秀，下文說到的錢納利就是好例子。錢納利成名於海外，在英格蘭本土並不特別出名，《畫家與雕刻家傳記辭典》要到1899年版才開始有兩三行的生平介紹，說明他的冒起。由此看來，無論在當時還是近代，韋德曼名氣都不如錢納利。然而事實不一定如此。維多利亞時代社會知名的藝術刊物《藝術雜誌》(*The Art Journal*，又稱 *The Art-union*，是藝術學院協會 [College Art Association] 編輯的機關學術雜誌) 的其中一冊，讓我們看到端倪。<sup>84</sup>韋德曼自1840年起患上頑

<sup>79</sup> 藝術史研究不應局限於評鑑和分析構圖、畫質及象徵意義，文化生產的條件及文化保育的環境及意識，對保存文物和研究資料也極重要。必須指出，倫敦大學亞非學院 (School of Oriental and African Studies) 倫敦傳道檔案 (London Missionary Society Archive) 所藏的多幀馬禮遜畫像、印刷、照片複印品，素質並不理想，紙張變脆、泛黃、發霉的情形比比皆是。在保養水平、投入人力及資金方面，亞非學院不能跟國家級機構相提並論。

<sup>80</sup> Google 網站甚至誤稱他為 John Richard Wildman。Google 資訊良莠不齊，錯誤百出，本來不值一提，但由於此搜尋平台影響力大，而馬禮遜肖像畫研究處於剛起步階段，有必要表而出之，讓讀者知所取捨。

<sup>81</sup> 根據英國皇家肖像博物館檔案、英國藝術網、*Benezit Dictionary of Artists* 所得資料統計。

<sup>82</sup> Emmanuel Bénézit et al., *Benezit Dictionary of Artists* (Oxford: Oxford University Press, 2010). 這是一部既有豐富藝術家資料又有綜合性研究成果的權威著作，本為法語版，2010年版權售予牛津大學出版社後增編成為網上版。本文檢索日期為2018年9月15日。

<sup>83</sup> Michael Bryan and George C. Williamson, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, 5 vols. (London: George Bell and Sons, new ed., rev. and enl., 1903–1905).

<sup>84</sup> *The Art-union* 4, no. 49 (1 February 1843), p. 29.

疾，後來情形惡化，並因妻子遽逝，家中兒女尚小，不得不全面停工，全家生活陷入困境，甚至衣食不繼。《藝術雜誌》呼籲藝壇同仁捐助幫忙。可惜的是，韋德曼發病後兩年多就於 1843 年撒手塵寰。導致他不見於史傳的原因，除了我們能猜測到的家累外，也可能與他不跟人來往有關。從現存記錄可見，他不曾參加任何藝術組織，也甚少撰寫藝評，因此名聲不顯。對很多藝術家而言，藝術是表達個人情感的工具，藝術家是否參與社會活動，這是他個人的選擇。歷史告訴我們，藝術創作不一定有合理的及時回報，不少藝術家在世享盡讚譽，幾年後卻聲影消沉；也有不少藝術家生前落泊，死後揚名。

幸而韋德曼的才華早有定論，前述的《藝術雜誌》就稱他「富於繪畫天賦」。<sup>85</sup>他也是皇家藝術學院展覽的常客。他存世的肖像畫有十數幅，畫主不少是名流士紳。坐畫人既是高門望族之子，畫作流傳後代的機會自然較大。事實上，行內有識之士很早就留意他的畫作，當中有位可稱為畫壇祭酒的，就是後來成為英國國家肖像博物館創館館長沙夫爵士 (Sir George Scharf, 1820–1895)。沙夫集畫家、插畫家、藝評家、策展人、藝術教育家的身份於一身。早年畢業於赫赫有名的皇家藝術學院，獲獎無數，後來成為英國大都會的重要文化藝術推手，英國國家肖像博物館就是他一手策劃成立的。沙夫不只他的畫作成為了重要的文化遺產，他連篇累牘從未出版的賞畫筆記後來也成為了畫廊典藏的奠基文獻，甚至成為了具指導作用的博物館買畫指南。在 1880 年 7 月 21 日的筆記，沙夫仔細地分析了韋德曼所繪的馬禮遜肖像畫。筆記更附有一幅臨摹 (圖六左右對照)，以簡單文字指出馬禮遜肖像的特色：

眼球深棕色，眉毛棕褐色；頭髮棕褐色，部分是黑色的，捲曲帶有光澤；面龐膚色亮麗有光澤；嘴唇飽滿寬廣；面寬，雙下巴，鬍子黑色，上唇灰色色調；背後塗有粗糙明快畫筆<sup>86</sup>

從以上的描述可見，沙夫首先重視的是馬禮遜的容貌。馬禮遜畫中雖然沒有面對着觀眾 (看畫者)，但雙目炯炯有神，向右方遠眺，神態莊嚴肅穆，形象栩栩如生呈現在看畫者之前。加以此畫線條細膩，構圖精美，不愧傑作。作為藝術史家，沙夫筆記中另一要點，就是說明油畫的畫工、畫布的大小。他指這油畫的另一特色就是紅黑鮮明對比，筆鋒明快地塗於畫上。值得我們留心的是，馬禮遜手執的是線裝書。對於從未繪畫過中國事物的韋德曼來說，畫線裝書是無從把握的。他能畫出線裝書的形態，精細入微，原因可想而知是馬禮遜作了親身示範，說明書籍特質，並且解釋箇中巧妙。此畫背後有藍色古籍，這與他手握的書卷，在構圖上收到前呼後應的效果，巧奪天工。從書卷的大小裝幀來看，這書不是《華英字典》或其他研究中國的

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, Trustees Sketchbooks (T.S.B.), pp. 27, 4.

典籍如《中國觀》，而應是馬禮遜翻譯或是與米憐合譯的聖經，以及1824年回英國前在馬六甲英華書院出版的《我等救世主耶穌新遺詔書》(*Matthew, Mark, Luke, and John*)、《問答淺註耶穌教法》(*A Concise Catechism of Christian Doctrine*)<sup>87</sup>等。這些書早已在1813年出版，並且寄回英國幾位朋友和宗教機構，包括聖經公會(The Bible Society)、倫敦傳道會、霍士敦傳道學院等。<sup>88</sup>馬禮遜在畫中持着這些具有象徵意義的書籍，就好比中世紀以來書籍在畫中擔當的喻意作用，以此強化畫主博學的形象。<sup>89</sup>馬禮遜以中國典籍入畫，希望彰顯出他中西文化傳道者的形象。

韋德曼的馬禮遜肖像畫完成於1824年，這畫奠定了一馬禮遜肖像畫的一些基本風格、題材和構圖。雖然，我們明白畫家都有風格、設色、筆法、用料上的偏好，但不可忽略的是馬禮遜對衣着搭配執着講究，令他在所有肖像畫都呈現統一的風格。馬禮遜為了表現出傳教士端莊形象，每每以黑衣或黑袍示人，手持書籍以示博學，以此突出宗教及知識傳播的重要意義。在韋德曼這幅畫像中，馬禮遜穿的是英國攝政年代流行的紳士服飾：衣領上繫有絲絹的領巾(Cravat)，身穿緊身背衣與雙襟外套，這都是十八世紀末十九世紀初男士日常端莊得體的穿戴。<sup>90</sup>我們更看到他身上唯一的掛飾——袋錶。<sup>91</sup>這顯示他重視時間，有守時的美德。馬禮遜也很講究細節，着意自己、家人和摯友的穿着打扮，這固然與形象和禮節有關，但他更看重衣服的保護與實用功能。他長年在異地陌生國度生活傳教，明白意志再頑強，也不外是血肉之軀，不能不加珍攝。在馬禮遜寫給兒子馬儒翰的信中，可以看到他對兒子從帽子到鞋子都很着緊(這固然是他出身鞋匠有關)，提醒他外出要戴帽子，在天氣變幻莫測的季節好好保護自己。他甚至給兒子寄去衣物，又說明那也是其他傳教士所着

<sup>87</sup> 馬禮遜：《問答淺註耶穌教法》(廣州：缺出版社，1812年)。

<sup>88</sup> *The Annual Register, or a View of the History, Politics, and Literature, of the Year 1835* (London: Printed for Baldwin and Cradock, 1836), pp. 206–10.

<sup>89</sup> Jamie Camplin and Maria Ranauro, *The Art of Reading: An Illustrated History of Books in Paint* (Los Angeles: Getty Publications, 2018).

<sup>90</sup> Herbert Norris and Oswald Curtis, *Nineteenth-century Costume and Fashion* (Mineola, NY: Dover Publications, 1998); Ann T. Kellogg et al., *In an Influential Fashion: An Encyclopedia of Nineteenth- and Twentieth-century Fashion Designers and Retailers Who Transformed Dress* (Westport, CT and London: Greenwood, 2002).

<sup>91</sup> Lindsay Ride 指馬禮遜腰間掛着的是印鑑(seal)，然而根據 *Nineteenth-century Costume and Fashion* 對十九世紀男士衣著的分析，馬禮遜腰間的飾物很可能是袋錶。見 Lindsay Ride, *Robert Morrison: The Scholar and the Man, and Illustrated Catalogue of the Exhibition Held at the University of Hong Kong, September Fourth to Eighteenth, 1957, to Commemorate the 150th Anniversary of Robert Morrison's Arrival in China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1957), “Illustrated Catalogue,” p. 12; Norris and Curtis, *Nineteenth-century Costume and Fashion*, pp. 16, 45, 66。

的物料和款式。<sup>92</sup>這些書信裡的囑咐，讓我們看到他對兒子在疾言厲色以外慈祥的一面，更反映他小心拘謹的性格。總之，馬禮遜以得體的衣着，表現他自重自愛的尊嚴以及傳教士的莊重形象。

韋德曼不多產。我們從馬禮遜 1824 年回英國的日程推敲，就明白韋德曼並不熱衷於世俗事務，寧願專心致志地作畫。他以數月至半年的時間完成面積巨大 (127 x 101.3 cm)、氣勢恢宏的肖像油畫，畫繪好後，送到鑄刻家造成印模，再送到印刷所印刷。只要我們細心地解讀環境證據和這些印刷品的生產過程，以及相關鑄刻藝術字印的文本、元文本和超文本 (圖七及下文圖七各印版)，<sup>93</sup>我們可以作出合理推論，這畫及印刷物馬禮遜參與了監督工作外，也可能分擔了製作費用。

正如上文所說，韋德曼手頭不濟，他不可能資助馬禮遜。至於說馬禮遜利用訂閱費補助的環境證據，我們先要了解幾所聚集於倫敦市中心的知名印刷所與馬禮遜的關係。從圖七及各印版可見，不同的印刷品版本雖由不同的印刷所印刷 (Simpkin & Marshall, Stationers Hall Court, London、R. Baynes 28 Paternoster Row、F. Westley Stationers Court、Westley & Davis Stationers Court、F. Westley Stationers Court)，然而這些印刷所卻全部集中在倫敦著名的印務街文具閣街 (Stationers Court)，以及距文具閣街只有三分鐘路程的帕特諾斯特行 (Paternoster Row)。帕特諾斯特行不單是印刷公司的淵藪，更是集中售賣宗教書籍的書坊。馬禮遜是帕特諾斯特行的常客，在《回憶錄》裡，我們看到他跟太太訴說繁忙的日子是怎樣過的時候，提到自己去過該處，寫信的 1825 年 12 月 31 日，恰恰就是這些肖像畫印刷品出版的時候：「今早進城裡給你們寄信，接着去帕特諾斯特行找書商，再從那裡走到語言傳習所。」<sup>94</sup>

要證明馬禮遜是否暗中參與印製自己的肖像畫，是有一定歷史原因的。這些鑄刻印藝大量出現的十八世紀至十九世紀初，業界仍在力爭專業化地位，以保障印刷品的藝術地位和市場機制。<sup>95</sup>馬禮遜幾幀肖像畫印刷品出現的 1824 年以降的十年間，是研究英國鑄刻出版藝術的空窗期，因為英國業界的同仁組織印畫商協會 (The Printsellers Association London) 仍未成立。成立於 1847 年的協會，為了保障鑄刻家版權、銷售及發行的各種原版及校版的權利。鑄刻家和印畫家在完成鑄刻印刷藝術品

<sup>92</sup> Wellcome Trust MS 5829/6:1 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [23 March 1827]; MS 5829/17 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [2 November 1827].

<sup>93</sup> 印刷品的正文是為文本 (text)，馬禮遜的個人事蹟是為印刷品生產的元文本 (metatext)，幾個版本的印刷演變過程是為超文本 (paratext)。

<sup>94</sup> *Memoirs*, vol. 2, p. 332: “After sending off a letter to you this morning (having walked to town), I travelled to Paternoster Row, to the booksellers; from thence to the Language Institution, . . .” 語言傳習所位於 Holborn，從帕特諾斯特行走過去需時 20 分鐘。

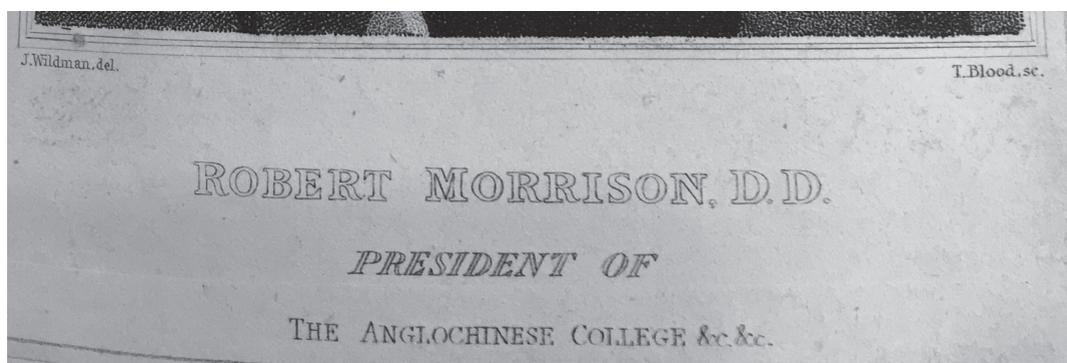
<sup>95</sup> Fox, “The Engravers’ Battle for Professional Recognition in Early Nineteenth Century London,” pp. 3–31.

後，會在協會報告版次、印數等資料，市場則以這些資料作定價參考。<sup>96</sup>馬禮遜回英國的1824年起的兩年間，鐫刻印藝市場方興未艾，現時並無實際資料可見版次、印數的登記資料或出售的協議。著名的 *Bent's Monthly Literary Advertiser, Register of Books, Engravings, &c* 也沒有1820年至1830年間的紀錄。

不過，只要進一步分析馬禮遜肖像印刷從1824年12月第一版下的鐫刻題詞、1825及1826年的版本這些元文本，我們還是可以重組印刷品背後的生產故事。為了方便說明，現在把這些不同的印刷版本臚列如下：

圖七第一版（無年份）

無標明印刷及出版資料



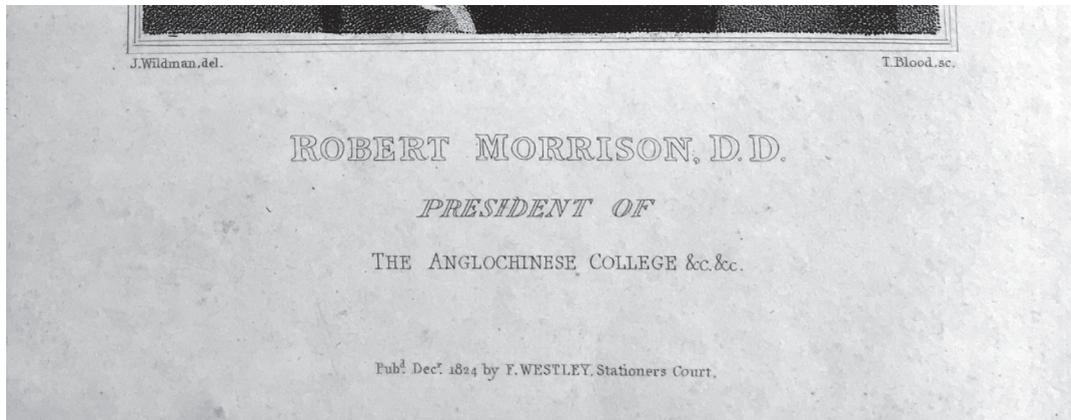
這個無印刷年份的版本，應是存世最早的鐫刻版本。左上角有 J. Wildman del., del. 是拉丁文 *delineavit* 的縮寫，he or she drew it 之意，標明這是韋德曼的傑作。右上角有 T. Blood, sc., sc. 是拉丁文 *sculpsit* 的縮寫，he or she sculptured it 之意，顯示這是鐫刻家畢特 (T. Blood) 的作品。雖然拉丁文 *sculp* 是雕刻之意，然而這畫的鐫刻手法屬於點刻的藝術。點刻是指鐫刻家以垂直畫面的工具，逐點震動刻鑄銅版，刻出原模後，再着墨印刷。整幅圖密布深淺不同的圓點，是以圓點為印刷風格的藝術品。畢特作品雖然不少，然而生平資料匱乏，後世對他認識不深。十九世紀迄今的藝術家生平專著中，大多沒有他的資料，T. Blood 到底是否化名，還是真有其人，至今無法知道。芸芸藝術家傳記中，惟有麥肯齊 (Ian Mackenzie) 的《英國版畫：字典和價格指南》略作介紹：「畢特的作品大多面積細小，市場價值不高。」<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Printsellers' Association (London, England), *An Alphabetical List of Engravings Declared at the Office of the Printsellers' Association* (London: Printed for the Printsellers' Association, [1876?]-1894).

<sup>97</sup> Ian Mackenzie, *British Prints: Dictionary and Price Guide*, rev. ed. (Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1998), p. 99: "Stipple engraver of small portrait plates. *Small value.*"

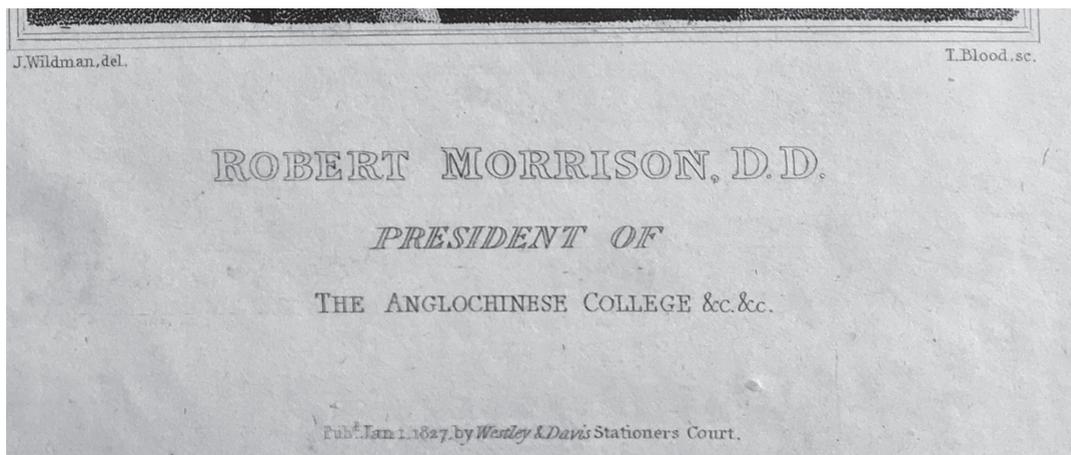
圖七第二版 (1824)

Dec 1824 (F. Westley Stationers Court)



圖七第三版 (1827)

Jan 1827 (Westley & Davis Stationers Court)



兩個版本最鮮明的特徵是鑄刻題詞，在版畫下沿以三種大小不同的字體寫成：

ROBERT MORRISON, D.D.  
*PRESIDENT OF*  
THE ANGLOCHINESE COLLEGE &c. &c.

我們都知道馬禮遜是英華書院的創辦人 (founder)，而從英華書院每年的校刊和書院報告可見，馬禮遜一直擔任委員會主席 (president)<sup>98</sup>、信託委員會主席 (trustee) 及贊助人 (patron)，直到逝世。為了促進英華書院發展，馬禮遜率以創辦人名義捐出 1,000 英鎊，又允諾每年捐出 100 鎊常務費用。無論馬禮遜經濟如何拮据，生活如何艱難，他都大力支持書院，因為馬六甲英華書院就是他的命根子。馬禮遜籌辦書院的過程歷盡艱辛，終於達到了心願。事實上，書院的成敗不光關係到他的理念是否能夠貫徹與執行，也牽涉到整個傳教事業，因為書院是中國傳教事業的重要基地，不容有失。英華書院雖然在 1818 年才開始全面運作，正式授課，然而籌辦策劃的工作早於 1813 年就展開了。1807 年馬禮遜來華後，在中國十多年間，不斷要求倫敦傳道會增派傳教士到中國來，然而多年以來反應冷淡。後來雖有追隨者米憐來華相助，但受到政治干涉，不能在廣州和澳門立足。馬禮遜看準華人聚居地馬六甲，必可以一展抱負，於是提出「恆河外方傳道計劃」(Ultra-Ganges Mission)，在當地開設一所學校，一方面辦教育，另一方面翻譯、印刷聖經，出版福音書，作為多元化的宣教總部。首先在 1815 年，由米憐牧師帶同雕版工人梁發等，前往馬六甲，拓展新的傳教圖版，先後出版《察世俗每月統記傳》、《印中搜聞》等刊物。隨後購置馬六甲西門地段，於 1818 年 11 月 11 日舉行奠基儀式，1820 年投入服務。英華書院逐漸發展，頗有規模，設有華文印刷館、英文印刷館、馬來語印刷館、華文部、英文部及傳教總部大樓。

1822 年米憐猝逝後，馬禮遜於 1823 年 2 月 4 日匆匆趕回馬六甲料理各項急務。<sup>99</sup> 他首先穩定軍心，然後安排以後的發展，以及一些在米憐任內無法處理的頑固積習。他在廣州東印度商館的工作雖然繁忙，知悉米憐逝世後，還是立即為書院奔波南下，甚至從馬六甲到了新加坡一趟，了解擴充書院或南遷的可能。上節已經說明，他在蘇格蘭省親時，無論行程如何緊湊，得知倫敦需要討論英華書院的去向和會務後，第一時間奔回首都為書院的前途籌謀。

從馬禮遜《回憶錄》及《英華書院年度報告》可見，他 1824 年回國的目的，主要是休假和省親，其次是為了馬六甲書院進行籌劃組織。他希望藉着國人因自己在東方工作而產生好奇，以及點點伴隨而來的中國熱，協助書院的發展。<sup>100</sup> 1824 年對於英

<sup>98</sup> 鑑於英華書院的校長稱為 principal，本文將 president 譯為主席，以示 president 只負責管理行政，並無參與教學。

<sup>99</sup> Robert Morrison, *To the Public, Concerning the Anglo-Chinese College* (Malacca: Printed at the Mission Press, 1823).

<sup>100</sup> London Missionary Society Archive 1764–1977, SOAS The Library, University of London, CWM (Council for World Mission) / LMS (London Missionary Society). South China. Incoming Correspondence. 1818–1829. “Eastern Country Giving Attention to China” [15 September 1824] and “China Great Field, Suggestions Regarding Malacca and Singapore” [7 July 1824].

華書院而言是一個轉折點。首先，壓力來自倫敦傳道會。倫敦傳道會認為英華書院的定位並不明確，到底是以辦民間教育為首要任務，還是以傳教工作為先？因此，馬禮遜一連發了多封信給倫敦傳道會（這些信都保存在倫敦傳道會的檔案裡），1825年又在英國出版（而非像前一報告1823年在馬六甲出版）《英華書院致公眾》，以表明心志，<sup>101</sup>乃至在公眾講道，他都會藉機會講解書院的性質。<sup>102</sup>第二就是他認為英國本土對書院認識不足，這會長遠影響招募有志者到東方傳教。群眾對書院認識不足，會招來一些志向未定或居心叵測的傳教士，這些人的心思未必放在英華書院上。馬禮遜和米憐就曾為了英華書院的招聘事而嘔心瀝血。有傳教士指責馬禮遜與米憐以英華書院為幌子，謀取私利，中飽私囊；有人批評書院管理太嚴、課程太緊張；督印人 (printer) 赫得曼 (George Huttman, 1820–1824) 一直對人說他到馬六甲後會學習中文，然而從他的行徑來看，他不單無心學習，更一直拖延。對馬禮遜而言，這不光是個人誠信的問題，還會連累別人，令中文印刷部的整體素質下降。馬禮遜與米憐為了此事窮於應付，多次書信往來應對，信裡甚至用上“disgusted”一字來形容這些令人生厭的事情。<sup>103</sup>當然，他們也要寫信回倫敦傳道會解釋事件的來龍去脈。這些都不涉及私人恩怨，也不是兩人發動小圈子排斥同事。<sup>104</sup>馬禮遜在米憐死後，南下馬六甲，中途到訪新加坡，與新加坡的開埠先驅萊佛士爵士 (Sir Stamford Raffles, 1781–1826) 會面，探索在新加坡開設分校或把英華書院移到新加坡的可能。沒想到機緣巧合，他在倫敦時再與萊佛士會面，談及這些要點。要達到這點，英華書院的財務必須更穩健。英華書院在成立之初，東印度公司每年捐款1,200元作常務費用，倫敦傳道會捐款500英鎊，其他機構和個人捐款贊助的也不在少數。他回英國之時，迅即與不同人物會面，目的一方面是講解書院的性質和將來的發展，另一方面是希望籌得更多辦學常務開支經費。<sup>105</sup>

1824年起英華書院在英國籌務經費，除了依靠演講外，更需要紀念品、禮物等配合宣傳。現有資料顯示，韋德曼的油畫在短短幾年，經過鐫刻版畫不斷重印，出現了多種版本。從版畫多次印刷來看，很可能馬禮遜是以這印畫作籌款、宣傳、送禮之用。換言之，他希望藉着自己英華書院代言人的身份，印製附有自己肖像和身份的圖畫，協助宣傳英華書院。這與使用十九世紀流行的廣告商標及代言人、二十世紀中國月份牌、二十一世紀明星照這些視覺產品，以提升曝光率，如出一轍。

<sup>101</sup> *To the British Public, Interested in the Promotion of Christianity, Morals, and Useful Knowledge, among Heathen Nations, This Account of the Anglo-Chinese College Is Respectfully Addressed* (London: s.n., 1825).

<sup>102</sup> *Memoirs*, vol. 2, p. 279.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 67–69.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 65, 207.

馬禮遜這次在英國旋風式的宣傳活動，可以說非常成功。他對這次工作的總結是：「根除社會上對英華書院懷有的偏見。」<sup>106</sup>而從英華書院的募捐活動來看，這次在英國收獲甚豐。從英華書院1825年的報告可見，單單半年就籌得2,000英鎊的善款。馬禮遜為了隆重其事，把捐贈者名稱分表列出（“subscriptions received by Dr. Morrison, since his Arrival in England”），以示此行的意義所在。

離開英國前，馬禮遜為了延續這精神，也為了感謝同仁的諸種幫忙，把傳教工作的心得和點滴回顧，發表在傳教士機關刊物《福音雜誌及傳教士紀事》上。文中介紹了他在中國和馬六甲英華書院的工作，並列出英華書院善長的姓名和他們資助的金額，<sup>107</sup>以示清廉無私，也讓誣衊他與米憐中飽私囊、結黨營私的謠言不攻自破。固然，他投寄文章的內容，對我們認識英華書院和他的傳道工作有一定的價值，也值得拿來與《英華書院年報》、《回憶錄》合併對讀。然而從研究印刷傳播的視點來看，他選定投稿於《福音雜誌及傳教士紀事》的動機，才更值得細究。

1793年創刊的《福音雜誌及傳教士紀事》，是在倫敦出版的一份針對加爾文主義信徒（Calvinist）的宗教月刊，得到英格蘭教會的福音派成員和其他新教宗派的支持。根據馬禮遜的《回憶錄》，他還在紐卡素生活時，因家境貧困，只能接受基本教育。<sup>108</sup>他早年之所以對世界傳道工作有所認識，就是虧得《福音雜誌》（*Evangelical Magazine*）上發表的文章。傳播研究喜歡討論「你的閱讀造就了你」（“You are what you read”）。馬禮遜從早年渴求知識的讀者，後來成為發放資訊的作者；從被動接受外來報導的虔誠鄉村小子，變成了鼎鼎大名的封面人物。他見證了宗教的力量，也說明了閱讀可以改變命運。閱讀、印刷、傳播文化生產形成知識環流，讓現代書籍、報刊、雜誌塑造成就了他們的讀者。<sup>109</sup>這樣的一個傳奇故事，怎樣可以不展現他的容貌給讀者認識，加深讀者的印象？於是馬禮遜成為了這一期的封面人物（圖八），選用的就是韋德曼的肖像畫。讀者在這期封面的內頁，會看到英國國家肖像博物館館長沙夫這樣形容馬禮遜的面貌：「飽滿寬廣的嘴唇、淺紅色的膚色、華麗而有光澤的面龐。」他目光如炬，一臉威嚴，凝視遠方，期待着即將降臨的新使命。

#### 4. 伍德文（Richard Woodman, 1784–1859）的繪畫及鐫刻

馬禮遜以印刷品為英華書院宣揚，從倫敦傳道會高層看來，相信心中五味雜陳。這顆閃耀的宗教明星，是他們一手提拔的傳教士，也是他們最優秀的傳道人。然而，

<sup>106</sup> Ibid., p. 279: “. . . removing any prejudice which may yet exist towards that Institution.”

<sup>107</sup> *The Evangelical Magazine and Missionary Chronicle*, vol. 5 (1827), p. 367.

<sup>108</sup> Laurel Brake and Marysa Demoor, eds., *Dictionary of Nineteenth-century Journalism in Great Britain and Ireland* (Ghent, Belgium: Academia Press; London: British Library, 2009), vol. 1, p. 8.

<sup>109</sup> Robert Darnton, “What is the History of Books?,” *Daedalus* 111, no. 3 (Summer 1982), pp. 65–83.

在鋪天蓋地的宣傳品上，世人只看到「馬禮遜博士暨英華書院主席」的描述。1816年隨阿美士德使團 (Amherst Mission) 回國後，在傳媒的眼中，他是英王最忠誠的子民；4月到8月在故鄉期間，他是諾森伯倫郡最「顯貴的同胞」、北方之子；8月回到倫敦以後，他以博士、學校主席 (ROBERT MORRISON, D.D PRESIDENT OF THE ANGLOCHINESE COLLEGE) 的身份為世人所知曉，社會上沒有人明確指出他是傳教士，他倫敦傳道會傳教士的身份就更蕩然無存了。

固然，倫敦傳道會是一個全面、具融合性、視野寬廣、能結合廣泛宗教立場和路線的宗教團體，但教會畢竟也是一個涉及世俗政治糾紛和個人恩怨的機構。過去倫敦傳道會沒有特別支持馬禮遜，從1807年他出發到中國的一天，我們即看到他須取道美國才能到達東方，路途轉折，其間備極辛勞。他在澳門遭受宗教打壓，在中國還受到暗殺的威脅，惶惶不可終日，倫敦傳道會也從未挺身而出，竭力排解。為了支撐艱苦的生活，他不得不為商館當翻譯，每日都處身於道德良心責難之中。我們知道倫敦傳道會只是大英帝國多個宗教團體之一，不會動輒發出甚麼宣言或聲明，以圖改變國家的外交政策和政治環境；然而他們對傳教士的支持，無論象徵式或實際層面，都有助傳教士堅持下去，畢竟神聖信念與實際儀式化的生活不能分割。馬禮遜本來打算1825年初就回到中國去，一方面他自忖在英國逗留十個多月，已經完了心願。在私而言，探親、訪友、續絃，人生步入一個新階段；在公而言，述職、證道、演講、教育公眾、介紹中國，履行了宗教與世俗的各種任務，他回英休假也應告一段落。另一方面，休假超過一年，實在無法擔保商館是否會如期與他續聘，讓他繼續停薪留職。為了去留問題，馬禮遜內心倍感掙扎。然而他最後決定留在英國多一年，其中一個很重要的轉折，就是他與倫敦傳道會的關係得到改善。1824年4月到1826年4月期間，倫敦傳道會對馬禮遜作了更多的實際支持，這包括學界已知道的，贊助馬禮遜印刷中英雙語報刊《中國雜記》(*The Chinese Miscellany*)；其次是邀請他加入董事會，用馬禮遜自己的話說，就是權力相對平衡。<sup>110</sup>然而被人忽略了，就是倫敦傳道會約請英國畫壇赫赫有名的畫家伍德文，為馬禮遜繪畫肖像，然後鐫刻出版，費用均由傳道會贊助。儘管中國學界從未聽過伍德文的名字，可他在維多利亞時代藝壇是舉足輕重的人物，名聲在英國比前述的藝術家可說有過之而無不及。可以推斷，他的名聲超越憑着在外地(中國、印度)累積名氣再回流本土的後起之秀錢納利。

要知道伍德文的藝術造詣有多高不難，由他繪畫與鐫刻的馬禮遜肖像畫(圖九)，完成當年即入選皇家藝術學院的夏季展覽，便是最有力的說明。皇家藝術學院由1769年開始，展覽分為夏展與冬展舉行，都是藝術家大展身手的好時機，尤其是

<sup>110</sup> Ride, *Robert Morrison: The Scholar and the Man, and Illustrated Catalogue of the Exhibition held at the University of Hong Kong, September Fourth to Eighteenth, 1957, to Commemorate the 150th Anniversary of Robert Morrison's Arrival in China.*

夏展，允稱英國全國的文化盛事。皇家藝術學院成立的目的，在於推動藝術研究和教學，普及社會對藝術的認識。參加展覽的藝術品以公開形式在全球各地徵召，經過皇家藝術學院院士嚴格篩選，最後由分組評選專家組成的委員會選出。藝術品在千千萬萬報名作品中脫穎而出，之後藝術家的名氣高低不言而喻，這意味作品也會洛陽紙貴。如此形成一個循環效應，報名的藝術家越來越多，展覽的競爭性越來越強烈。單單於1830年的夏展，展品規模已達1,250件，展期數周，參觀人數達到七萬。<sup>111</sup> 皇家藝術學院通過不斷擴大的藝術展覽空間，在藝術、公眾、專家認同之間形成社會效應，甚至改變了社會風氣，成為藝術發展的重要指標。不過有一點可惜，學院經營不久一度淪為貴族名流炫耀品味和財富的場所。

伍德文的作品入選夏展，固然證明了他的實力，而這肖像鐫刻的素質也就可想而知了。上文介紹的畫家帕克、尼克遜、韋德曼，都是英國皇家藝術學院展覽的常客；然而第一幅以馬禮遜肖像畫參展而入選的，卻是伍德文為馬禮遜繪畫的肖像畫。在皇家藝術學院1825年的夏季展覽目錄中，我們看到編號795的展品，附有這樣的介紹：

Portrait of the Rev. Dr. Morrison of China<sup>112</sup>

這裡需要補充的是，每年夏展的目錄只有文字，沒有原畫原作。這除了涉及版權問題，還須顧及印刷目錄和場刊的成本，更重要的是目錄的功能究竟何在？目錄只是一個索引，讓觀眾按展品編號到會場參觀藝術品。夏展的真正意義，在於現場感、實感以及賞畫帶來的印象與回憶等等，這都非親臨現場體會不可。曾到夏展參觀的人就會知道，藝術品在哪個分館展出，如何與鄰近的藝術品作出相映成趣、互相拱照的效果，如何利用單個展品與不同展品營造現場感、空間感，有賴策展人苦心思慮外，也有賴觀眾在空間上的流動與駐足，各自與藝術品互動交流。觀眾在這裡接收的視覺衝擊本身就是行為藝術的一部分，也是所有藝術展覽企圖達到的效果。夏展之所以成為每年的藝壇盛事，需要依賴市民在肩摩轂擊間激蕩出來的反應及回響。可惜的是，現在並無資料顯示，當時身在倫敦的馬禮遜，自己有否到場參觀展覽。各大博物館、美術館、展覽甚至這些機構的目錄，現在都無收藏伍德文所繪的原畫。根據現今所見近代文獻，藝壇及學界從沒印出、列出、展出原畫，很可能這畫一直為私人珍藏。可幸的是，這畫旋即鐫刻出版，並因需求甚大，幾年間不斷翻印，由此可見印刷對文化保育的重要貢獻。

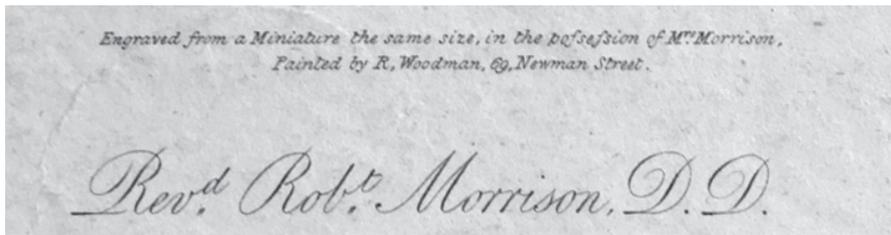
<sup>111</sup> Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, and Jessica Feather, *The Great Spectacle: 250 Years of the Royal Academy Summer Exhibition* (London: Royal Academy of Arts, 2018).

<sup>112</sup> Catalogue entry no. 795, shown in Antique Academy, in *The Exhibition of the Royal Academy, MDCCCXXV. The fifty-seventh* (London: Printed by W. Clowes, Northumberland-court, Strand, printer to the Royal Academy, 1825), p. 34.

我們現在看到，這幀肖像畫至少印五版(下文圖九各印版)，分別是1825、1826連續兩年遞增各一版本，以及年份不明的兩次版本，不同版本附有不同的出版資料(鐫刻家地址)，此外還有一個畫主馬禮遜的簽名本。最後一次版本於1835年馬禮遜死後出版。在重印過程中，肖像畫下沿的鐫刻題詞內容日益豐富，反映業界的好評，市場需求甚殷，因而不斷增加資訊以饗讀者。出版商甚至加印一個馬禮遜簽名本，以增加藝術品的重要性和獨特性，這無疑會提高收藏的意義及售賣(或轉賣)的價錢。伍德文的作品，給以我們一層視覺的享受；而由圖像與文字以及由首版與後來多次重印版合併得來的超文本，就更填補馬禮遜書信、傳記、回憶錄的空白。由於各版構圖一樣，只是專為簽名本鐫刻的裝幀有異，或肖像下沿文字稍有不同，現只展示各版本題詞以重構此藝術印刷品迅速重印的情形：

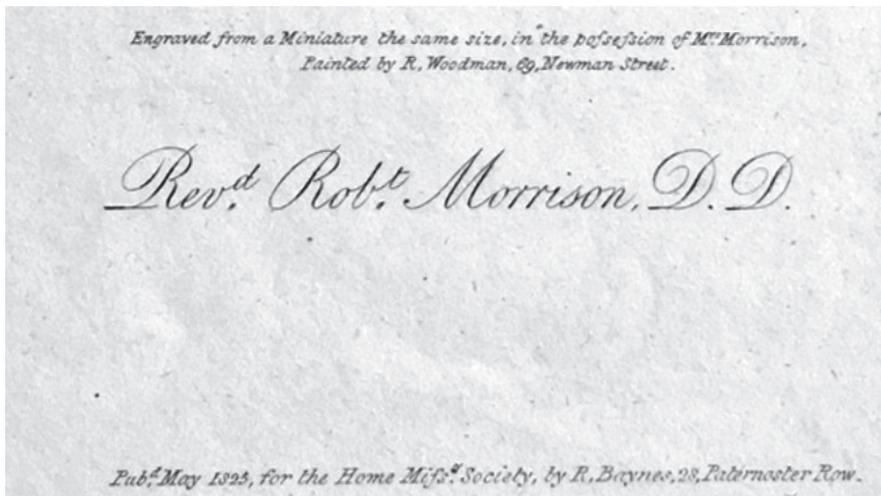
圖九第一版(無年份)

Engraved from a Miniature the same size, in the possession of Mrs. Morrison. Painted by R. Woodman, 69, Newman Street.  
Rev. Robert Morrison, D.D.



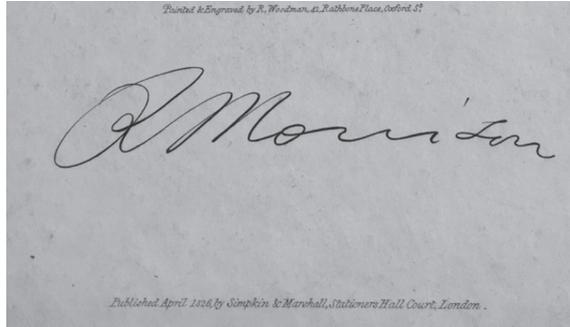
圖九第二版(1825)

Published May 1825, for the Home Missionary Society, by R. Baynes, 28, Paternoster Row.



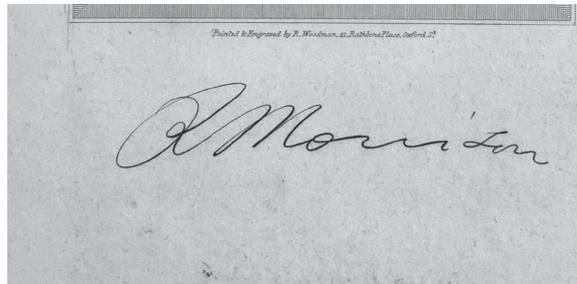
圖九第三版 (1826)

Published April 1826, by Simpkin & Marshall, Stationers Hall Court, London.



這是後加的資料：Painted and Engraved by R. Woodman, 42, Rathbone Place, Oxford Street，顯示畫家地址改變了。這印刷藝術品流傳一年後，大受歡迎，很多人詢問索取。馬禮遜於是開始在他的肖像畫上簽名。這個簽名本有時會鑄刻外框，周圍配以花紋。這書或作禮物送出，或作藝術品收藏，也有人善價而沽。

圖九第四版 (無年份)



伍德文一身兼兩職，既是畫家也是鑄刻家，這在十九世紀英國藝壇是極為普遍的現象。他出身藝術世家，名氣不薄，作品入選皇家藝術學院展覽，具有收藏價值。伍德文從小就跟從父親學習鑄刻，一入行即鑄刻名畫家韋斯托爾 (William Westall, 1781–1850) 的作品，<sup>113</sup> 十五歲進入知名的米多斯 (R. M. Meadows) 畫廊學習點刻 (a stipple engraver)。1808 年應聘到馳名國際的陶瓷骨董公司威治伍德 (Wedgwood) 工作，負責監督伊特魯里亞 (Etruria, 位於意大利中部) 的鑄刻部門。要知道，鑄刻家無論是自費往意大利學藝，還是受聘在意大利工作，都有利於培養藝術造詣和提

<sup>113</sup> Bryan and Williamson, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, vol. 5, p. 393; Mackenzie, *British Prints*, pp. 363–64.

高身價。<sup>114</sup> 伍德文回國後，加入倫敦知名出版商奈特 (Charles Knight, 1791–1873) 創辦的倫敦出版及印刷公司 (The London Printing and Publishing Company)。他一生最有名的作品是他在客居意大利時，雕刻畫壇巨擘魯賓斯 (Peter Paul Rubens, 1577–1640) 原作的《帕里斯的裁判》(*The Judgement of Paris*) 版畫。伍德文多才多藝，不只擅長鐫刻，水彩畫也同樣有名，作品在舊水彩畫協會 (現易名為皇家水彩畫家協會) 上展覽，<sup>115</sup> 亦曾為喬治時代深受社會愛戴的夏諾蒂公主 (Charlotte Augusta, Princess of Wales) 繪畫，可見伍德文在藝壇地位崇高。

從畫下沿文字「為傳道本會」(“for the Home Missionary Society”) 可知，傳道會是這些版印的文化及權力贊助人。各種流傳版本都有的這版畫，是一幀袖珍肖像版畫，原畫由馬禮遜太太保存 (“Engraved from a Miniature the same size, in the possession of Mrs. Morrison. Painted by R. Woodman”)。袖珍肖像畫的功能多樣，初時是書籍插圖，後來成為信物——為心愛的人鐫刻，用不同顏料物質，做項鍊內的肖像，或放在案頭做裝飾。<sup>116</sup> 馬禮遜對這張版畫珍視有加，1824年續弦之後，於畫作上公開宣示這畫最後由太太擁有。以此畫作為書內插圖，又不斷重印簽名本，可見他對此畫的偏好。

馬禮遜1826年出版一本名為《臨別贈言》(*A Parting Memorial*) 的書，收集了他在1824至1826年間在英國公開傳道、見證、祈禱佈道會的講辭和文章。他的巡迴見證講道，只能讓部分信眾聽見。可是，無論是馬禮遜還是倫敦傳道會，都深知「言之無文，行而不遠」的道理，所以在新的傳播環境，傳道有文無圖，是不足夠的。而這圖，除了過去的宗教聖像及救贖主題，在十九世紀出現重大改變。英國自十七世紀興起在書本裡加上各種插畫插圖後，隨着印刷技術的發達，作者、出版商往往將作者肖像置於書的封面、扉頁或內頁，讓讀者能一窺作者的廬山面目，立體化地結合作者的聲音、文字與容貌，以此製造更長遠、更深刻的記憶。<sup>117</sup> 在《臨別贈言》一書的封面、卷首插圖 (frontispiece) 位置 (圖十左及右)，我們看到倫敦傳教會贊助、伍德文繪與刻的馬禮遜肖像畫。這本書雖是臨別贈言，但放封面及卷首插圖頁，顯示重新開始，從此出發的意思，只要讀者拿起此書，打開扉頁，即能回憶、構想馬禮遜1824年間在英國佈道的各種事情，溫故知新之餘，也達到了作者向大眾承諾，他回到中國後，會繼續以印刷事業推動宗教發展這個目的。

<sup>114</sup> Griffiths, *The Print before Photography*, p. 17.

<sup>115</sup> John Lewis Roget, *A History of the “Old Water-colour” Society, now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of Its Older and of All Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-colour Art and Artists in the Eighteenth Century* (London: Longmans, Green, 1891), p. 420.

<sup>116</sup> Katherine Coombs, *The Portrait Miniature in England* (London: V & A Publications, 1998).

<sup>117</sup> Margaret J. M. Ezell, *The Oxford English Literary History, Volume V: 1645–1714: The Later Seventeenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2017), p. 53.

1824年本文作者到過英格蘭、愛爾蘭、蘇格蘭，有幸受到莫大的關注，與來自英國各地熱心的基督徒朋友寒暄。除了公開佈道會，他無緣一一認識。為了在一個既遙遠又人口眾多的異教國度傳揚上主的福音聖言，作者歷年寓居當地，無法感受本地信眾的熱情。今天，他即將回到彼邦，於是用自己一直深信有助傳播宗教的印刷，為大眾及友儕出版這本《臨別贈言》。〔1826年3月11日〕<sup>118</sup>

## 5. 1826 彭頓 (William Patten, 1793–1843) 的油畫

本文討論至今，已勾劃了1824年下半年兩位畫家於倫敦為馬禮遜所繪的肖像，並發掘出多項馬禮遜研究相關資料，以及中西近代研究史上較不廣為人知的畫家和他們的畫作。然而，這些資料都不及即將討論的這位畫家可貴。說的就是有關畫家彭頓的事蹟。彭頓絕跡於近代史及美術史，學界對他記載不多，即使有少數的描述，也與他同名同姓父親的生平混淆了。<sup>119</sup>他的出生年無法考出，只能根據各種資料暫定為1793。的確，翻查了多本藝術畫家傳記，只知道他出生於倫敦，一門三傑，父兄均為畫家、鐫刻家。<sup>120</sup>早年父子同用一畫廊，後自立門戶，於大英博物館附近 Fitzroy Square 生活。<sup>121</sup>彭頓善於畫大型肖像畫，尤擅長畫袖珍肖像畫和主題畫。他的畫作常入選皇家藝術學院展覽及英國展藝術學院。他的生平有待史家進一步發掘，現階段更急於探索的，就是他在1825至1826年間為馬禮遜繪畫的作品。從皇家藝術學院夏展1826年展覽目錄，我們看到編號452的展品：

馬禮遜牧師、博士、皇家學院院士、皇家醫學證書、第一位中國新教傳教士（倫敦傳道會）、英華書院主席、中文聖經譯者、華英字典作者等等。<sup>122</sup>

<sup>118</sup> Robert Morrison, *A Parting Memorial; Consisting of Miscellaneous Discourses, Written and Preached in China; at Singapore; on Board Ship at Sea, in the Indian Ocean; at the Cape of Good Hope; and in England. With Remarks on Missions, &c. &c.* (London: s.n., 1826), “Preface,” p. vii.

<sup>119</sup> 英國國家肖像博物館檔案室 (National Portrait Gallery Heinz Archive and Library) 的資料卡上，誤記他的父親 William Patten 為此畫作家。

<sup>120</sup> 由於他父親與他同名同姓，西方藝術史上稱他為小彭頓 Junior William Patten。為方便計，本文簡稱他為彭頓。

<sup>121</sup> Daphne Foskett, *A Dictionary of British Miniature Painters* (New York: Praeger, 1972), vol. 1, p. 439.

<sup>122</sup> Catalogue entry no. 452, shown in Antique Academy, in *The Exhibition of the Royal Academy, MDCCCXXVI. The fifty-eighth* (London: Printed by W. Clowes, Northumberland-court, Strand, [下轉頁97])

這幅畫博物館和美術館都沒有收藏，展覽目錄內也無蹤影。藝壇及學界過去從無印出、列出、展出原畫，有可能這畫一直為私人珍藏，外界無從得見，也有可能早已化為烏有。二百年來人們不單不認識彭頓，也無從目睹他筆下馬禮遜肖像油畫的風采，實在令人遺憾。

可幸的是，筆者在倫敦傳道會馬禮遜肖像檔案中，找到一張應為彭頓所繪馬禮遜圖案的印刷品。這張以馬禮遜肖像印成的彩色明信片（圖十一），現為倫敦傳道會所有。明信片根據原油畫複印，不像韋德曼和伍德文的肖像畫印刷品那樣，有多種版本或印本存世。這張明信片的珍貴之處，不在於倫敦傳道會檔案內只有一張，而在於它能引導我們考證失傳的彭頓油畫原作。過去學界不認識彭頓的事跡與背景，馬禮遜又有眾多不能辨認的肖像畫，的確沒有線索配對其中幾張的匿名畫作。事實上，在倫敦傳道會以及英國國家肖像博物館，我們都看到一些據稱是馬禮遜頭像的照片和複製品，孰真孰假，無法知曉。現在能考證出彭頓的作品，可以說，學界在追尋歷史真相上向前邁進了一步。

若將此明信片與彭頓其他作品如他在差不多時期繪畫的班克斯 (Sir Edward Banks, 1770–1835) 及霍內斯 (William Hone, 1780–1842) 肖像 (圖十二)，甚至 *Portrait of a Gentleman* (畫主佚名) 的肖像，作一比對分析，則可見各畫在用色、構圖、風格上都甚相似，從而得知倫敦傳道會所藏明信片雖無標明畫家姓名，卻可以確信是彭頓的作品。釐清了這點，我們就可以從這張明信片及其他複製品去考究相關的議題。在明信片下沿，不單有馬禮遜的個人資料，更清楚印有倫敦傳道會的會址。不容忽視的是左下角的倫敦傳道會「版權所有」警示，提醒收到明信片的人要尊重版權，不能未經畫家同意就隨便複印。要知道，「權」與「利」互為表裡，如果倫敦傳道會從無資助這畫的繪印，又有何權利著人尊重版本，不可侵蝕他人權益？另一方面，我們在1910年教會出版的《中國召喚》(*The Call of Cathay*) 一書的複印品找到更多線索。身為傳教士的作者，在書的內頁印上這張馬禮遜油畫複製本，然後介紹他的生平，特別是他在中國的傳教事業。<sup>123</sup> 這插畫應是油畫照片的複本，並非鐫刻本。雖然這黑白照片複本沒有畫家的資料說明，但還是透露了不少重要訊息。第一，在傳教士圈子內，不一定以錢納利的圖畫或其鐫刻版作書內插圖，這做法有幾個理

〔上接頁96〕

printer to the Royal Academy, 1826), p. 24: "Portrait of the Rev. Robert Morrison, D.D., F.R.S., M.R.A.S., First Protestant Missionary, (from the London Missionary Society) to China, Present of the Anglo-Chinese College, Translator of the Scriptures into the Chinese Language, Author of the Chinese Dictionary. &c. &c."

<sup>123</sup> W. A. Cornaby, *The Call of Cathay: A Study in Missionary Work and Opportunity in China Old and New* (London: Wesleyan Methodist Missionary Society, 1910), facing p. 73.

由，其中一個最有可能的理由就是，在1910年左右，錢納利圖畫或其鑄刻版圖片的版圖已不易獲得——原畫已毀，鑄刻版數量有限，當時仍在收藏家手中。而更直接的推斷就是，傳教士圈子更易獲得彭頓為馬禮遜繪的圖畫。因此後來到中國傳教的傳教士高葆真 (W. A. Cornaby)，在著作中就說明他援引的圖像，是獲倫敦傳道會授權 (“by permission of the London Missionary Society”) 而合法使用的彭頓畫作。由此可知，倫敦傳道會不單擁有彭頓畫作複印本 (如明信片及書內插畫) 的版權，也擁有原油畫的版權。因此也可以推斷，倫敦傳道會曾經贊助繪製這張肖像畫。

彭頓這張油畫能入選當時英國最重要的藝術展，原因是它展現了一定的藝術特質；而此畫在馬禮遜肖像畫的藝術系譜中，同樣占有一重要位置。與韋德曼油畫一樣，彭頓油畫裡的馬禮遜手上捧着聖經。韋德曼畫中的馬禮遜右手緊緊握着捲起的經書，顯示他身負重任，有一種天將降大任於斯人的氣氛。彭頓的畫則不然，馬禮遜不再是眉頭深鎖、屏氣凝神的樣子。他在畫中是和顏悅色、平易近人的傳教士，精神飽滿、神采飛揚、帶點書卷氣，面容豐頰笑意向着畫家，眼睛望着讀者。他側身坐在畫中，向讀者展開左手上的書，書名隱約可見是《神天聖書》。《神天聖書》即是馬禮遜1813年起在馬六甲翻譯的新舊約聖經。彭頓不懂中文，可見是馬禮遜細心引導他如何繪這四字入畫。同樣值得我們注意的，是畫中馬禮遜背後的另一組圖像，可以見到紅棕色書皮裝訂的三卷本《英華字典》，而這可以說逐漸成為馬禮遜身份的正典符號 (iconic signs)。同樣地，他以白絲絹襯衣襯托外面的黑袍，然而這黑袍更華麗精緻。事實上，經筆者與英國維多利亞與阿爾伯特博物館時裝與衣物料部門的十九世紀衣飾策展人研究後，確認這是當時大學機構的學術袍 (academic gown)，特別是衣袖旁的絲絨質料，顯示了不凡的氣派。可見，隨着時間遷移，大眾開始多層次地認識他的身份、工作以及他在中西文化交流中的位置後，他無需再以一种緊張不安、屏氣斂息的態度示人。至於入圖的裝飾和擺設越多，則代表他的成就越高。從下面的一張畫，我們看到馬禮遜工作的世界意義。

#### 四、全球貿易機構：東印度公司

##### 6. 錢納利 (George Chinnery, 1774–1852) 的油畫

正如引言所說，錢納利1829年為馬禮遜繪畫的肖像畫 (圖一) 已經成為文化圖騰。畫中的馬禮遜胸懷自信，從容自若；尤其是他對翻譯工作的滿足感，躍然紙上。馬禮遜右邊兩位是華人合譯者，手執譯卷的是 Chen Laoyi (一般譯作陳老宜)，陳老宜右邊的是屏氣凝神、專注於謄寫工作的 Le Sëen-sang (李先生；一般作李十公)。<sup>124</sup> 畫家

<sup>124</sup> 李十公除了是合譯者外，更是英華書院的中文教習 (Chinese Master)。見 Morrison, *To the Public, concerning the Anglo-Chinese College*, p. 15。

把他們的精神面貌呈現出來，栩栩如生。他們三人的右邊（也就是圖畫的左邊）透出廣州商館東方既白的景色，展現了他們不辭勞苦、日以繼夜的工作情形，生動逼真。在倫敦傳道會的檔案裡，我們找到一份第一手資料，那是1819年在東印度商館工作與馬禮遜宿舍同房的一位卡拉先生 (a Mr H. Clark)，寫給英國家人的信。信裡披露了馬禮遜辛勤工作的情形：

傍晚，馬禮遜忙於翻譯時，我坐在他身旁看書。聖經即將要譯成中文。馬禮遜讓我知道，他在馬六甲和廣州一個月的工作，並將要完成這項艱鉅的工作。他大清早起來，卻深夜不寐，要辛勤地完成這項光榮的任務。他和藹可親，個性討人歡喜。曾經有一段時間，他拒人於千里之外，既拘謹又不合群，現在他不是這樣的了。正如我所說，我們已建立了深厚友誼。<sup>125</sup>

馬禮遜經常勞累地工作，希望中文聖經早日面世。畫中的東方白光既表示馬禮遜為了工作夙興夜寐，也有天啟及聖神降臨的意味。日出東方象徵福音即將降臨大地，遠及中華，救贖當地人的靈魂。即使對馬禮遜沒有多大認識的人，如果看到這畫像，相信也會有激動人心的一刻。這畫比起過去幾幀肖像畫有其突破之處，即強調馬禮遜與兩位中國助手合作無間，也概括了馬禮遜直到1830年在中國翻譯事業的各種成就：置於案頭及地上的三大冊《華英字典》、台上位於中間位置的中文聖經、馬禮遜手執的英華書院創校文告。畫中馬禮遜神采煥發，也反映了馬禮遜在中國工作的情形與生活點滴。這有賴畫家對於東方以至於馬禮遜本人的認識。中國學界對錢納利並不陌生，過去中英藝壇也多次為他的作品辦展覽和做他的專題研究，<sup>126</sup>這裡就不深入介紹他的作品、畫風和流派了。

馬禮遜與錢納利先後來到南中國一帶地區，之前並不認識。不過澳門西人生活圈子小，他們很快便在社交活動中遇上。錢納利曾在英商費倫 (Christopher Augustus Fearon, 1788–1866) 家中作客，費倫待他如上賓，特闢一畫室供其作畫。恰巧馬禮遜

<sup>125</sup> London Missionary Society Archive 1764–1977, SOAS The Library, University of London, CWM/LMS. South China. Incoming Correspondence. Box 2 1818–1829. Folder 1. Jacket B [19 November 1819].

<sup>126</sup> 有關錢納利的生平及畫風，除了可看 Patrick Conner 兩本專著：*George Chinnery: 1774–1852* 和 *The Flamboyant Mr Chinnery: An English Artist in India and China* (Bangkok: River Books, 2011)，還可參考歷年世界各地的展覽或拍賣目錄，在此只臚列：*Martyn Gregory Gallery, Chinnery and the China Trade: Historical Pictures by Chinese and Western Artists, 1770–1910* (London: Martyn Gregory Gallery, 2004); Henry & Sidney Berry-Hill, *Chinnery and China Coast Paintings* (Leigh-on-Sea: F. Lewis, 1970); *George Chinnery: His Pupils and Influence* (Hong Kong: Urban Council, 1985); *George Chinnery, Loan Exhibition of Works by George Chinnery, R.H.A., 1774–1852* (London: Tate Gallery, 1932).

的女兒參加費倫家派對，有機會看到錢納利幽默的一面，便以此生活點滴與父親分享。<sup>127</sup>然而由於馬禮遜與錢納利工作、習性、行事態度有天淵之別，兩人並沒有深交。錢納利輕狂、隨意、率性、放浪形骸，<sup>128</sup>馬禮遜嚴謹、堅毅、恪守清規戒律。雖說兩人沒有特別交往，可錢納利卻為馬禮遜一家繪了不少肖像畫，這包括馬禮遜先後兩位夫人和他的兒子馬儒翰。

馬禮遜收到錢納利的畫作後，滿心歡喜。然而，他更珍重的是這畫背後贊助者的心意。馬禮遜與多年並肩作戰、可以推心置腹的摯友兼上司斯當東說到：

在這裡生活的錢納利先生，為我和兩位中國副手繪了一幅肖像畫，畫中我們在一起討論有關華英字典、聖經翻譯、祈禱文和英華書院等的事務。這幅畫大家都讚賞。商會同事一番盛情，把畫送回英國請專人鐫刻印刷，作為向我這個老朋友的一份心意。<sup>129</sup>

馬禮遜獲得商館上下支持，為了這份情誼而深受感動。他體會到自己不再被看成是商館內區區一雇員，他看到的是友情（“recollection of an old acquaintance”）、別人對自己學問的讚譽（“most distinguished Chinese scholar of the age”）、他的人格及他的人際關係（“their feelings towards him, as a kind and amiable member of this society”）。<sup>130</sup>這反映商館對馬禮遜的謝意和尊重，也代表他與東印度公司關係數十年來的最終和解與彼此諒解。馬禮遜來華時，英國東印度公司仇視傳教士，不讓他上船到中國，要他遠走美國航道；遇到中國和澳門葡國政權施壓，不許傳教，甚至後來要關閉他投入大量心血的印刷所。公司不單沒有保護他，甚至多方掣肘。他工作戰戰兢兢，擔心朝不保暮，若稍有差錯，不單被辭退，更會被驅逐，這不光是他一個人的問題，而是他一家五口的問題。他沒有退休或休假保障，待遇像一個散工。馬禮遜與商館的關係，是顧主與顧員的關係，也是個人臣服在商業霸權，以及宗教

<sup>127</sup> Wellcome Trust MS 5827/17 “Mary Rebecca Morrison to Robert Morrison” [23 October 1830]; Uganda Sze Pui Kwan, “Translation and the British Colonial Mission: The Career of Samuel Turner Fearon and the Establishment of Chinese Studies at King’s College, London,” *Journal of Royal Asiatic Society* 24, no. 4 (October 2014), p. 629.

<sup>128</sup> Conner, *The Flamboyant Mr Chinnery*.

<sup>129</sup> *Memoirs*, vol. 2, pp. 424–25: “Mr. Chinnery, the artist here, has painted a portrait of me, and of two Chinese assistants, forming a group, with reference to my Dictionary, Translation of the Scriptures, Prayer-book, and the College. It has been much admired; and the gentlemen of the Factory have sent it home to be engraved at their expense, as a token of regard and esteem for an old friend.”

<sup>130</sup> *Memoirs*, vol. 2, p. 426.

文化活動不得不委曲求全於帝國代理的不平等關係。無論他如何不認同商館的剝削體制，如何不滿意謀取暴利的貿易性質，也須以堅忍剛毅的精神面對。這一切，直至1816年他為阿美士德使團擔任外交翻譯，才稍為得到改善；最後1824年回英國受到英王禮遇，這一切才徹底改變。在這肖像畫的背後，是他以勤奮忍耐換來的最終認同。他以血汗證明自己信念正確。他要借助這些光榮戰績，把自己的信念傳揚開去，確證他在中國半輩子以大無畏精神傳教的終極勝利。

馬禮遜逝世後，遺孀把光榮變成虛榮，以大篇幅把東印度公司贊助的背景寫入傳記，把鑄印肖像畫置於首頁。這本來並無不可，然而在編輯《回憶錄》過程中，她與編者絕口不提其他肖像畫，似乎是想避免分散大家的視線，因而促成錢納利為馬禮遜所繪圖像的正典化。如此種種編纂的目的，就是要把馬禮遜的神話、傳奇、宗教文化遺產傳播開去，以至傳承下去。也是這個理由，我們今天在書籍、雜誌、海報等印刷品上看到的鑄印版，幾乎都是錢納利畫的肖像畫，毫無例外。但是，我們要體諒的是，這點點善意的虛榮是必須的，因為人類善忘。一個新寡帶幾個丈夫與前妻生的孩子，過着朝不保夕的清貧生活。宗教信仰壓力加上心理壓抑，令她苦不堪言。以她有限的生活技能，根本難以為生。馬禮遜死後，若不是斯當東為故友努力向英國國會爭取馬禮遜的恩恤金與退休金，<sup>131</sup>為他的幼子爭取在華擔當譯者的培訓和工作機會，馬禮遜的遺族連生計也成問題。但若把私人書信和回憶錄編纂出版，則一方面能久遠地記錄馬禮遜對傳教事業的貢獻，另一方面也可幫補家用；而把圖畫加入書裡做插圖，效果也就不言而喻了。只是，她與馬禮遜的門人出版《回憶錄》，過於匆忙，出現不少錯誤，英華書院的捐獻金金額是一例，<sup>132</sup>馬禮遜肖像畫鑄刻家名字張冠李戴，誤植 Charles Turner 為 Jenkins，是另一例。固然，我們今天不能廓清從剪裁、篩選到出版馬禮遜書信的分工及流程，也未能仔細確認出版內容反映了多少馬禮遜夫人的意志，或馬禮遜在世時如何向她交代身後事，然而卻可舉一旁證，說明她對家人在繪製人畫像一事上的積極取態。1836年11月30日馬儒翰在澳門寫信給姐姐 Mary Rebecca Morrison 說：「雖感到有些腼腆，但為了應母親的要求，我還是會去繪張肖像畫。我不喜歡繪肖像畫的風尚，除非那是為了給摯友親朋存念，又或者我已成為世界上鼎鼎大名的人物。」<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Foreign Office (F.O.) 17/119/179 [10 December 1846]；另見關詩珮：《譯者與學者：香港與大英帝國中文知識建構》（香港：牛津大學出版社，2017年）。

<sup>132</sup> 蘇精：〈馬禮遜與英華書院的經費〉，載《自西徂東：基督教來華二百年論集》，頁42-43。《回憶錄》的錯誤在該書 vol. 2, p. 65。此則資料承蒙蘇精教授賜示，特此誌謝。

<sup>133</sup> National Library of Australia MS 9626 “John Robert Morrison to Mary Rebecca Morrison” [30 November 1830].

《回憶錄》提及商館經全體同仁簽名同意，由商館付費，將錢納利油畫送回英國請專人鐫刻印刷。<sup>134</sup> 錢納利因得以趁機安排先以此畫報名參加1830年皇家藝術學院的夏展，然後才送到鐫刻家手上。此畫的描述文字比起五年前伍德文的作品要來得更簡單，在展覽目錄中，錢納利只稱此畫為“Portrait of Dr. Morrison, engaged in translating the Bible into the Chinese language”，<sup>135</sup> 突出馬禮遜的博士身份外，也強調他翻譯聖經的事功。

馬禮遜似乎對肖像畫參展不感興趣，反而對於能獲商館厚待，出資送畫回英國鐫刻印刷，頗感受寵若驚。然而這份光榮來自更深一層，那就是商館邀請維多利亞時代藝術界鼎鼎有名的鐫刻大師特納 (Charles Turner, 1773–1857) 來負責。事實上，如果我們不深入研究鐫刻家特納的背景，就枉費了馬禮遜及其遺孀提及特納和把鐫刻費也載入傳記的苦心。我們在此先介紹特納，再分析另外兩個都是根據錢納利的圖畫而來的鐫刻版。

#### I. 特納 (Charles Turner, 1773–1857) 鐫刻

特納是英國著名鐫刻家，生於牛津郡胡士托市 (Woodstock)，成名後一直在倫敦生活。他1795年入讀皇家美術學院，也是本文述及的鐫刻家之中，唯一一位出身皇家美術學院，而不是學徒或自學起家。他開始工作便受聘於馳名當世的鐫畫家以及英國印刷商 John Boydell，從此平步青雲。與他合作的藝術家，例如鼎鼎大名英國國寶級畫家特納 (J.M.W. Turner, 1775–1851)，都不是等閑之輩。特納多才多藝，專攻銅版絲線鐫刻印刷，作品卓越出眾，例子有在當時畫壇惹起極大爭議的《拿破崙閱兵》 (*Bonaparte Reviewing the Consular Guards*)。在維多利亞社會名聲極盛，被欽點為皇室御選鐫刻家，應邀成為皇家美術學院鐫刻部研究員 (每屆名額只有六個)，可見他在業界的聲望及高尚的社會地位。

特納為馬禮遜製作版印之前，早於1812年已為當時的東印度公司董事 (director) 川寧 (Richard Twining, 1749–1824) 鐫刻肖像畫。<sup>136</sup> 馬禮遜能預川寧之列，可見他在商館同仁中的特殊地位。另一方面，惠特曼 (Alfred Whitman, 1860–1910) 在所撰特納傳記裡的肖像畫目錄 (“Catalogue of Portraits”)，<sup>137</sup> 也根據特納的筆記，臚列這幀編

<sup>134</sup> *Memoirs*, vol. 2, pp. 426–28.

<sup>135</sup> Catalogue entry no. 149, shown in Great Room, in *The Exhibition of the Royal Academy, MDCCCXXX. The sixty-second* (London: Printed by W. Clowes, 14, Charing Cross, printer to the Royal Academy 1830), p. 12.

<sup>136</sup> Charles Turner, “Richard Twining,” after John James Halls, mezzotint, published 1 January 1812 by Colnaghi & Co., 14 1/8 in. x 10 in. (358 mm x 253 mm) plate size; 15 3/8 in. x 11 in. (389 mm x 280 mm) paper size. NPG D14272: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw67537/Richard-Twining>.

<sup>137</sup> Alfred Whitman, *Charles Turner* (London: George Bell and Sons, 1907), p. 146.

號385的馬禮遜肖像畫與坐畫者資料。由此可見特納行事仔細，工作室也應具規模。學界對馬禮遜認識深刻，也許會認為目錄內他生平的記載，不值得深究。然而這類目錄的珍貴之處，在於它所蘊含的歷史意義，以及它所提供的藝術真跡鑑證資料。事過境遷，如果不是藝術家在作品下沿刻上簽名、專屬圖案 (monogram)、身份標記，後人或會無法辨認藝術家的筆跡。另一方面，歲月倥傯，世情變幻，坐畫人也可能會有種種原因被歷史遺忘，這些目錄就能讓研究者有本可依。在特納傳記的鐫刻目錄中，我們看到他用速筆記述的馬禮遜資料以及畫中構圖：

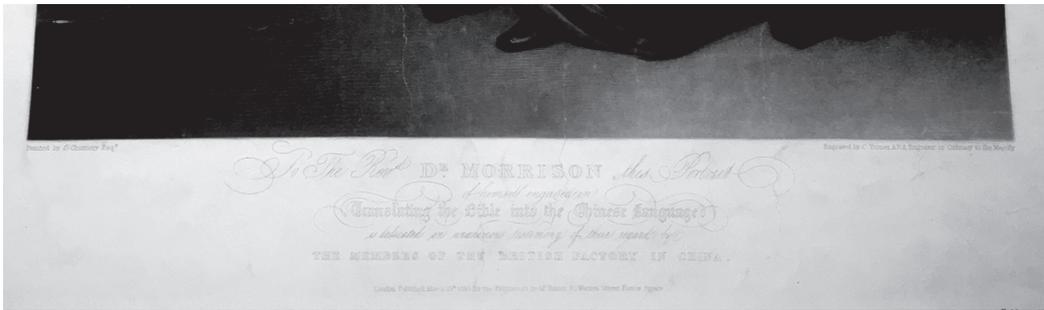
385. 馬禮遜，1782年生，1834年歿，赴華傳教士。曾編纂中文字典 (三冊，1815–23)，將聖經翻譯為中文。馬禮遜位於左邊，正向畫前方；身繫白圍巾，素黑夾衣，外披黑長袍；雙手緊握卷軸，卷軸上印「英華書院文告」；右手擱在桌上，旁有兩位中國人：一位站在馬禮遜背後，俯視另一位坐在前方的肩膊。地球儀置於前端，桌上敞開書籍。<sup>138</sup>

特納觀察入微，描述油畫上的資料沒有半點輕率之處。我們知道，這畫是由商館直接寄給鐫刻家的，馬禮遜當時不在倫敦，之前沒有跟特納見過面。可以說，恰恰因為特納從未涉足中國，也跟馬禮遜沒有一面之緣，而能以精細雕工，反映他對身處東方的馬禮遜以及兩位中國譯者的理解，大可滿足文化贊助人的要求與期待。如此這般，我們可以在他鐫刻的版本上，清楚看見在之前肖像畫所不見的一些重要文化符號：馬禮遜手執英華書院文告 (Collegium Anglo senicum) 卷軸，說明校訓與自己的角色；置於地上的地球儀，寓意商館全球貿易的雄心和國際網絡；馬禮遜擔當商館的商業翻譯，以及他在商館權力庇護與文化贊助下，得以出版《華英字典》以及成立英華書院。至於刷畫下沿的首行文字 (見下圖 1a)，則刻上「按錢納利畫象並由特納皇家鐫刻家刻成」，又用行雲流水的網筆式細字體 (fine scripts) 刻上「致馬禮遜」，中間一行則以歌德式字體 (gothic font) 刻上「漢譯聖經」，然後用網筆細字體說明由中國商館致送馬禮遜，最後是鐫刻家特納的地址。字體 (font) 除了表達視覺藝術，也是意念的表達形式。鐫刻家以不同字體表達這畫內容，豐富了藝術效果外，也增加了印刷品整體設計上的視覺美感。

---

<sup>138</sup> Ibid.

圖 1a：特納鑄印的錢納利所繪馬禮遜油畫



馬禮遜1829年同意把錢納利所繪肖像畫送回英國，並願意推遲觀賞這藝術品的日期。他清楚指示油畫鑄刻後，只須給自己幾個印本，其餘的應作回禮之用，贈送給曾捐助英華書院發展的善長，再餘下的全部推出市場售賣，收益用作英華書院經費。

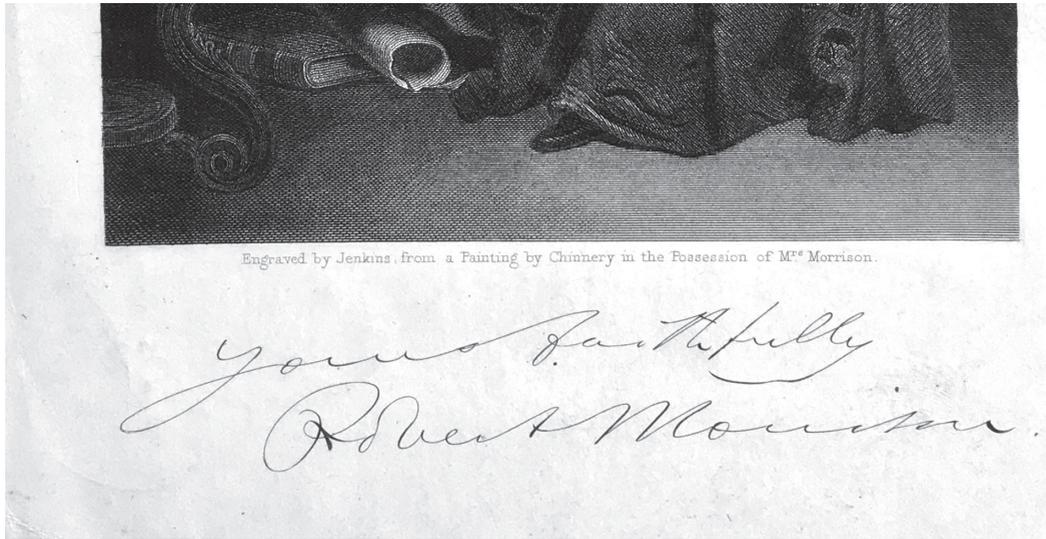
原版由於印刷多次，損蝕嚴重，繼續使用會影響製成品的質感美感。如果重造一版，特納收費高昂，馬禮遜勢必無法應付；更何況特納已享大名，相信也不會答應，因此馬禮遜需另請一位鑄刻家相助。

## II. 詹金斯 (Joseph John Jenkins, 1811–1885) 鑄刻

在《回憶錄》中，我們看到馬禮遜遺孀誤把詹金斯的鑄刻畫置於書的首頁，在內容上卻以特納一畫作說明。詹金斯雖然名氣及不上特納，也是出身藝術世家。自幼從鑄刻家的父親學習印務，後來因為職業病之故，於1842年轉攻水彩畫，其後加入英國有名的新水彩畫協會。1850年，他被推選成為該會常務會員，1851年成為核心會員，1854年至1864年間擔任秘書。他熱心推動會務，是首位在英國推介私人預覽的參觀展覽形式。詹金斯傳世的作品不少，下圖是他早年為馬禮遜鑄刻的肖像畫。<sup>139</sup>如果仔細分析特納與詹金斯的鑄刻，會發現二人用色與工藝的明顯不同。以收藏價值而言，馬禮遜在此本上簽名，有助此本成為較值得收藏的簽名本。

<sup>139</sup> Bryan and Williamson, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, vol. 3, p. 111.

圖 1b：詹金斯鐫刻錢納利所繪油畫



## 五、馬禮遜 1834 年逝世後

從 1830 年到馬禮遜過世的 1834 年，他的肖像畫和印本出現了另一波的印刷與傳播熱潮。這既是歷史因素使然，但也是隨着西方再一次打開中國之門的嘗試而來。

1830 年外國人對中國的認識，已非馬禮遜剛到中國時的 1807 年可比。馬禮遜初來時，披荊斬棘，韋路藍縷，世界紛紛通過他的文字、研究以及經歷，看到一個有別於中國風尚 (chinoiserie)、理想化了的古老中華帝國。馬禮遜與其他中國學者隨著大英帝國在華的影響，把一個更「真實」的中國呈現給世界。在日本，他的《英華字典》引起震撼，馬上出現了日譯版。<sup>140</sup> 在法國，La Corbière 翻譯了《中國觀》(*View of China for Philological Purposes*) 的部分，雖然最終沒有出版，然而已足以證明法國漢學界對他的重視。過去，由於他劃時代的開創，歐洲漢學界不知是否因為妒忌，曾一度攻擊他的學術成就。英法兩國自中世紀至十九世紀，在疆土、政治、宗教、帝國版圖以至學術、文化傳統上，都處於亦敵亦友的冤家聯盟關係。馬禮遜 1824 年乘回英國之便訪學法國，親身化解了歐洲漢學界的疑慮與敵意。大英帝國的漢學成就，因為他的研究，超越了從不踏足中國的法國漢學家。他在歐陸獲得稱頌，本來是可以讓他放下心頭大石的，然而他在中國的漢學與傳教工作，反引起另一帝國的仿效及競爭，卻是他始料未及的。

<sup>140</sup> Wellcome Trust MS 5829/22 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [31 January 1828].

1830年，馬禮遜四十八歲，來華已經二十多年了。西方各國傳教士與商賈機構紛紛摩拳擦掌，希望能在中國分一杯羹。單是美國傳教士及商家興辦雜誌，就帶來了新知識和新技術。舉例來說，在廣州，美國聖經公會(American Bible Society)資助美國傳教士裨治文(Elijah Coleman Bridgman, 1801–1861)和衛三畏(Samuel Wells Williams, 1812–1884)，在1832年創辦《中國叢報》(*Chinese Repository*)。他們標舉的靜默福音(silent gospel)，與倫敦傳道會所主張的宣講福音(evangelization)，大相徑庭。他們鄙視英國鴉片商人毒害中國人，也不願看到英國仗着船堅炮利強攻中國，這些多少給愛國的馬禮遜帶來壓力。美國傳教士也帶來醫藥新知識，在中國南方贈醫施藥，以行醫濟世作為文化外交的方法，從中國沿海地區漸漸進入內陸。馬禮遜雖然一直支持裨治文主編的《中國叢報》，不斷給他們文章發表，然而對裨治文他也不是沒有微詞的。他在寫給兒子馬儒翰的信中抱怨，裨治文妄改他的文章。直言裨治文事前不與他商量，獨斷獨行。<sup>141</sup> 衛三畏方面，他雖然認為馬禮遜對年輕傳教士來說是一代楷模，然而性格難以相處。<sup>142</sup> 此外，廣東與澳門的傳教士也不見得與馬禮遜同仇敵愾，譬如郭實獵(Karl Gützlaff, 1803–1851)就處處與馬禮遜父子為難。馬禮遜多次告誡馬儒翰，他們英國人不要太熱心借印刷機給郭實獵印刷傳教單張與給他意見，否則會招致不必要的麻煩。<sup>143</sup> 這不是反映馬禮遜不能接納日益出現的競爭，也不是反映他心胸狹窄器量淺，我們需要追尋這些看來只是個人恩怨小事的發展脈絡。

中年的馬禮遜雖然成績斐然，然而他仍否本著剛來中國時的雄心壯志，在學術、翻譯、印刷、宗教事務上擔當先驅者的角色？他是否仍能以一貫的魄力及堅定信念帶領後來者，甚至啟導他們？《回憶錄》的字句筆墨之間他不無猶豫：

我現在廣州看到的中國號社會，與我1807年來華時看到的，已經全然不同。中國學者、宣教學生、英文刊物、中文聖經、公開崇拜等人物光景，都漸見開明進步。我不辱時代的使命，必須長眠了——主心裡有數。<sup>144</sup>

1832年英國東印度公司的特許經營權即將完結，英國對華貿易的利益集團將會易位，在公司庇護下多年的馬禮遜何去何從？這有待英國對華貿易監督義律(Charles Elliot, 1801–1875)上任後，前景才能稍為明朗。他在書信裡說，在東印度公司已經服務了二十餘年，希望公司顧念，給他退休金及更多的生活保障，然而爭取多年還是沒有結果。屋漏偏逢連夜雨，1833年他收到澳門向他發下的禁令，要他立即解散

<sup>141</sup> Ibid. MS 5829/47 “Robert Morrison to John Robert Morrison” [6 July 1833].

<sup>142</sup> 雖云「死者為大」，但衛三畏在馬禮遜死後的悼念文中，也忍不住批評了馬禮遜，見 Frederick Wells Williams, *The Life and Letters of Samuel Wells Williams, LL.D., Missionary, Diplomatist, Sinologue* (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1889), pp. 68–69。

<sup>143</sup> Wellcome Trust MS 5829/42 ½ “Robert Morrison to John Robert Morrison” [19 June 1833].

<sup>144</sup> *Memoirs*, vol. 2, p. 465.

澳門的印刷所，所有機器立即遷出。他無法抗辯反抗，只能服從當權者命令。然而美國傳教士和商人的印刷事業起飛，英美兩國在中國的勢力，定必此消彼長。美國在華外交勢力日漸強大，當時國人漸漸視美國人為友好「番鬼」，<sup>145</sup>而視英國人為「夷人」，待遇頗有不同。<sup>146</sup>這對於心繫大英帝國利益的馬禮遜，不禁為國家在遠東的利益感到憂心忡忡。同時，他有感自己在華二十幾年的各種辛勞貢獻，漸漸被後起之秀迎頭趕上，很快就會被時代遺忘。

他在《臨別贈言》坦言：

先驅被遺忘了。首先進入異教徒之邦的傳教士只是先鋒。我擔心中國傳教事業在表現出任何驚人成就之前，英國人的能耐即使沒有耗盡也會受到考驗。<sup>147</sup>

幸虧馬禮遜早年回英時所繪的一幀肖像畫終於面世，<sup>148</sup>還在英國各地巡迴展覽，引起廣泛注意，讓人回憶起他的風光歲月和他對英國社會的貢獻。這幀肖像畫由英國北方畫家帕克所繪，在1833年8月前公開展覽。當時社會對這幅畫多所讚譽：

馬禮遜博士牧師肖像

這是一張燦爛輝煌的肖像畫，也是一張優秀的圖畫。我們雖與博士素未謀面，然而看過他的鐫刻肖像畫，這畫完全見證了帕克先生的藝術成就。畫中的長袍、帶子、手、帽子、書籍、椅子，甚至窗簾，令人耳目一新。——《水銀報》1833年8月13日<sup>149</sup>

<sup>145</sup> An Old Resident [William C. Hunter], *The "Fan Kwae" at Canton before Treaty Days, 1825–1844* (London: Kegan Paul, Trench, & Co., 1 Paternoster Square, 1882); Ernest R. May & John K. Fairbank, eds., *America's China Trade in Historical Perspective: The Chinese and American Performance* (Cambridge, MA: Committee on American-East Asian Relations of the Department of History in collaboration with the Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986); Foster Rhea Dulles, *China and America: The Story of Their Relations since 1784* (Westport, CT: Greenwood, 1981); David L. Anderson, *Imperialism and Idealism: American Diplomats in China, 1861–1898* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1985).

<sup>146</sup> Lydia H. Liu, *The Clash of Empires: The Invention of China in Modern World Making* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), pp. 31–69.

<sup>147</sup> Robert Morrison, *A Parting Memorial*, p. 111.

<sup>148</sup> *Fortieth Year's Report of the Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne to Which Are Annexed, a Statement of the Accounts of the Society and of the New Institution, a Supplement to the Catalogue and a List of New Members* (1833), p. 16.

<sup>149</sup> *Critiques on Paintings by H. P. Parker*, pp. 83–84: "Portrait of the Rev. Robert Morrison, D.D. . . . Tyne Mercury, August 13, 1833."

馬禮遜牧師肖像是帕克先生的另一項非凡成果。牧師是土生土長的紐卡素人，他的中文造詣聞名於世，加上他為這語言發表深刻的闡述理論。這圖畫已廣為人知，無需多作評介。——《紐卡素斯爾報》<sup>150</sup>〔筆者按：此報導原刊 *Newcastle Courant*，欠日期，但應早於1835年〕

帕克早已跟馬禮遜有一面之緣，但為他繪畫肖像畫，卻是在伍德文、彭頓、錢納利之後。綜觀各張油畫的風格，用色及構圖雖異，然而馬禮遜都有統一的形象：他以從容飽滿的神情望着觀畫者，身穿黑袍，端莊得體；手持中文聖經及《華英字典》，展現他的學術與文化成就。可見馬禮遜在繪畫過程中，對畫家提出相同意見。帕克肖像畫巡迴展覽後，於1834年移交贊助人紐卡素文學哲學協會，<sup>151</sup>在會館內公開展覽，百多年來讓人欣賞、弔唁、神交。

由於這畫由紐卡素文學哲學協會贊助，再加上馬禮遜當時不在英國，要進一步推廣或印刷，恐怕鞭長莫及，並不容易。唯一可行的，就是重印幾年前東印度公司資助、錢納利所繪的肖像畫。於是馬禮遜另請一位藝術家重鑄該畫，把自己的形象置於新時代的脈絡之中，呼籲剛來華的傳教士無忘初衷，順便也提醒後來的傳教士他馬禮遜夙夜匪懈翻譯聖經，以傳播上帝聖言為首要任務。他與中國人合作翻譯，占了天時地利人和之便，結果創出一個新時代。他希望後來者莫忘歷史，與人為善，不要輕易與人反目，變成惡性競爭。

### III. 何爾 (William Holl, 1808–1871) 鐫刻

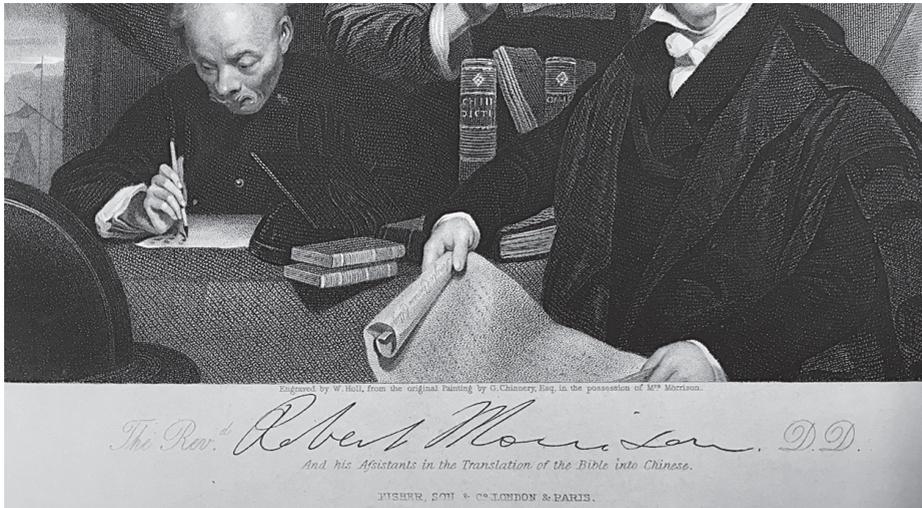
馬禮遜所請的第三位鐫刻家何爾，以擅長銅版點刻著稱。何爾生於雕刻印藝世家，父親 William Holl (1771–1838) 任職於大英博物館雕刻部。由於父子同名，一般都稱他為小何爾 (William Holl, Junior)。1829至1835年間，即是他刻印馬禮遜肖像畫的時期，他的點刻作品常見於大型藝術刊物與資料彙編，包括 *National Portrait Gallery of Illustrious and Eminent Personages of the Nineteenth Century*<sup>152</sup>、*A Biographical*

<sup>150</sup> Ibid., p. 84.

<sup>151</sup> *Fortieth-first Year's Report of the Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne to Which Are Annexed, a Statement of the Accounts of the Society and of the New Institution* (1834), p. 6: "June 4 at the same meeting a Portrait of the Rev. Dr. Morrison, the eminent Chinese Linguist, was presented by Mr. H.P. Parker."

<sup>152</sup> William Jerdan, *National Portrait Gallery of Illustrious and Eminent Personages of the Nineteenth Century; with Memoirs*, 5 vols. (London: Fisher, Son, & Jackson, 1830–1834).

圖 1c：何爾鐫刻錢納利繪馬禮遜肖像



*Dictionary of Eminent Scotsmen*<sup>153</sup>、*Portraits of Illustrious Personages of Great Britain*<sup>154</sup>、*Knight's Gallery of Portrait*、*Findens' Tableaux of National Character, Beauty, and Costume*，<sup>155</sup>由此可看他在畫壇享譽之隆。<sup>156</sup>何爾鐫刻的此版（見上圖 1c），與之前兩版比較，風格明顯有別，版面大小與構圖也極不相同。首先是版面縮少了，其次不再以直行鐫版，而是採用橫印的方法。這樣做一則方便收藏，二則也方便做書本插圖。為了增加收藏價值，印畫下沿也有馬禮遜的簽名。

<sup>153</sup> Robert Chambers and Thomas Thomson, *A Biographical Dictionary of Eminent Scotsmen. With a Supplemental Volume, Continuing the Biographies to the Present Time*, 5 vols. (Glasgow: Blackie, 1834/1855).

<sup>154</sup> Edmund Lodge, *Portraits of Illustrious Personages of Great Britain: Engraved from Authentic Pictures in the Galleries of the Nobility and the Public Collections of the Country; with Biographical and Historical Memoirs of Their Lives and Actions*, 12 vols. (London: Printed for Harding and Lepard, 1835).

<sup>155</sup> William Finden, *Findens' Tableaux of National Character, Beauty, and Costume. Containing a Series of Sixty-one Beautiful Illustrations Engraved by and under the Superintendence of W. and E. Finden. With Original Tales in Prose and Poetry, Written Expressly for the Work, by the Countess of Blessington, Miss Mitford, L. E. L., Mrs. S. C. Hall, Allan Cunningham, Barry Cornwall, Leigh Hunt, and Others of the Most Popular Authors of the Day*, 2 vols. (London: T. G. March, 1837/1843).

<sup>156</sup> Bryan and Williamson, *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, vol. 3, p. 67.

事實上，後來不少研究馬禮遜的書籍均將此版置於首頁，例如同樣出身英國紐卡素循道會 (Methodist) 的傳教士湯生 (William John Townsend, 1835–1915)，在十九世紀撰寫馬禮遜生平傳記《馬禮遜：來華傳教的先鋒》，<sup>157</sup> 就以何爾的鑄版展現馬禮遜的風采。何爾的版本，由於版面大小及鑄刻風格與之前兩位雕刻家不同，因而別具收藏價值。英國國家肖像博物館有三本重要圖像冊：*Ecclesiastical Iconography* (vol. 14)<sup>158</sup>、*Dictionary of National Biography* (vol. 39)<sup>159</sup>、*The National Portrait Gallery of Illustrious and Eminent Personages, Chiefly of the Nineteenth Century, with Memoirs* (vol. 4)，<sup>160</sup> 內裡收藏的都是經同代專家鑑定，並親手張貼於印刷品畫冊內。專以收藏具有價值印刷的藏品為主，而這些印刷品的傳主都是當時社會顯赫的人物，可見馬禮遜作為傳主的名聲，與何爾作為鑄刻家的名聲，不相上下。

1834年，馬禮遜積勞成疾，在廣州十三行的居室丹麥行中撒手人寰。他的逝世震驚各界，訃聞、悼念文、紀念文章紛紛而至。在中國與馬禮遜有聯繫的報章如《中國叢報》就率先刊出了一編長達七頁的訃聞，<sup>161</sup> 另一份不斷向馬禮遜邀稿，經常報導他在華工作的《廣州紀事報》(*The Canton Register*)，更因為馬禮遜猝然逝世，編輯全體因為哀傷，導致幾天的工作及出版延誤。<sup>162</sup> 宗教團體之外，外交界、漢學界也將相關紀念文章在英國報刊《年度登記冊》、《外國文學、科學和藝術博物館》上轉載。<sup>163</sup> 不少在英國認識馬禮遜的人，對於他客死異鄉，無不扼腕痛惜。

馬禮遜喪禮在澳門舉行，不少人包括1833年回英的馬禮遜妻子與六名孩子，由於未能出席喪禮，感到極為失望。沒有宗教背景的英國雜誌《君子雜誌》與《傳記及

<sup>157</sup> William John Townsend, *Robert Morrison: The Pioneer of Chinese Missions* (London: S. W. Partridge, 1888), frontispiece and p. 196.

<sup>158</sup> Alexander Meyrick Broadley, *Ecclesiastical Iconography*, vol. 14 (London: Thomas Hayes, Broke Road, Dalston, 1804).

<sup>159</sup> Sidney Lee, ed., *Dictionary of National Biography*, vol. 39 (London: Smith, Edler & Co., 15 Waterloo Place, 1894), pp. 111–12.

<sup>160</sup> W. Cooke Taylor, LL.D., *The National Portrait Gallery of Illustrious and Eminent Personages, Chiefly of the Nineteen Century, with Memoirs* (London: Peter Jackson, Late Fisher, Son & Co., 1846), vol. 4, pp. 54–55.

<sup>161</sup> “Obituary Notice of the Reverend Robert Morrison, D.D., with a Brief View of His Life and Labors,” *Chinese Repository* 3, no. 4 (August 1834), pp. 177–84.

<sup>162</sup> *The Canton Register*, vol. 7, no. 32 (12 August 1834), pp. 125–26.

<sup>163</sup> Anonymous, “Death,” in *Annual Register; or a View of the History, Politics, and Literature of the Year 1835* (London: Printed for Baldwin and Cradock, 1836), pp. 206–10; “The Rev. Robert Morrison, D.D., F.R.S., M.R.A.S.,” *The Museum of Foreign Literature, Science, and Art*, vol. 30 (Philadelphia: E. Littell, 1836), pp. 377–83.

訃聞年鑑》(由皇家亞洲學會供稿)都發表悼文，<sup>164</sup>表達了悲哀之情。在表達最深的訃文中，更特別提起馬禮遜精緻細膩的肖像畫：

馬禮遜留下一張東印度公司資助、錢納利繪畫的肖像畫。畫中馬禮遜面容安祥、尊貴，眼神飽滿，頭髮烏黑濃密。<sup>165</sup>

在儀式及公開活動上，大家通過肖像畫，憶起故人的風采神韻。圖像及影像，相對於文字而言，更能呈現逝者的容貌。在攝影特別是人像攝影大為流行前的1834年，肖像畫及其印刷品是呈現逝者容貌的「遺照」。看畫如看人，肖像畫是令人憶起故人曾經存在某時某地的重要證「物」。肖像也有效地連接過去與今日時空，令逝者的印象馳騁於時光道上，令追憶者的思緒和情感交纏，加深了對逝者的記憶，克服遺忘。1934年，香港大學在馬禮遜逝世百週年的文化活動中，在馬禮遜下葬的澳門基督教墳場(原稱東印度公司墳場〔Old Protestant Cemetery〕)，舉起錢納利所繪肖像畫的印刷完成紀念儀式。<sup>166</sup>

1835年，錢納利的遺孀及門人所編《回憶錄》(1839年)仍未出版，錢納利的肖像畫仍未出現經典化的過程，各肖像畫的印刷品仍處於百花齊放的狀態。為了悼念馬禮遜，為了凝聚並安撫大家對逝者的思念情緒，倫敦傳道會於1835年3月重印1824年由他們贊助、伍德文鐫刻的馬禮遜肖像畫，讓大家睹物懷人，而這也是最後一次的鐫刻版本。

*Pub<sup>d</sup> March 2, 1835, for the Home Miss<sup>n</sup> Society, by R. Baynes, 23, Paternoster Row.*

## 六、結語

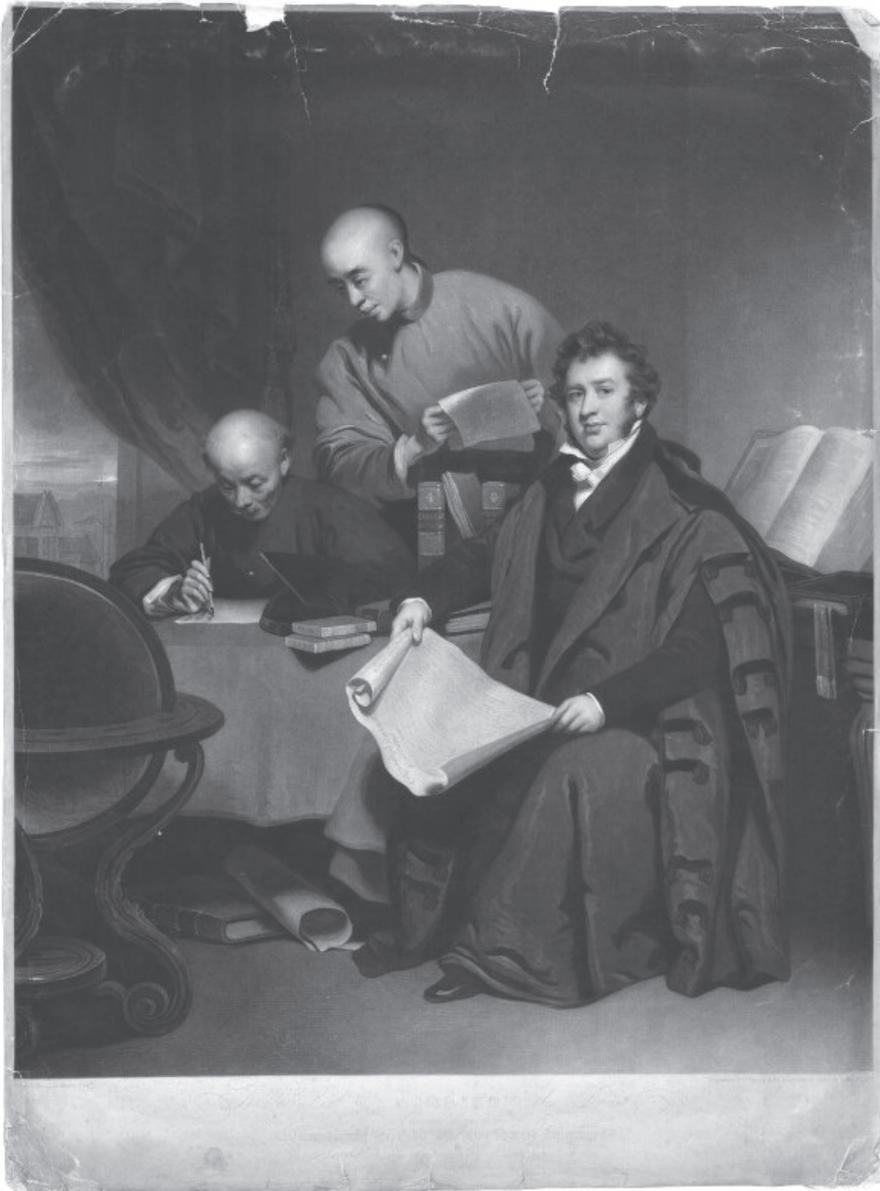
肖像畫是藝術品的一種，過去我們重視這類型藝術品的美學意義外，大體只認同它在類型學上的功能，視之為一種描述、展現、總結、歌頌傳主生平和貢獻的工具。的確，肖像畫作為藝術品類型，從形成到興起都與文藝復興以來的人文主義精神有直接關係。學界過去無論在藝術史還是圖像學分析上，都側重文本分析，深入作品的肌理，探討藝術家呈現的人物特質，到底是象徵還是寫實，是典型還是喻象，是甚麼物件或事物，從而展現傳主的生命。肖像畫在拍攝影響出現之前，受限於「以畫

<sup>164</sup> “Obituary: Rev. Dr. Morrison, D.D.,” *The Gentleman’s Magazine*, vol. 3 (April 1835), p. 440; *The Annual Biography and Obituary*, vol. 20 (London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, Green, & Longman, Paternoster-Row, 1836), pp. 194–213.

<sup>165</sup> “Obituary: Rev. Dr. Morrison, D.D.,” p. 440.

<sup>166</sup> Anonymous, *Centenary of the Death of Dr. Robert Morrison 1st August, 1934* (S.l.: s.n.).

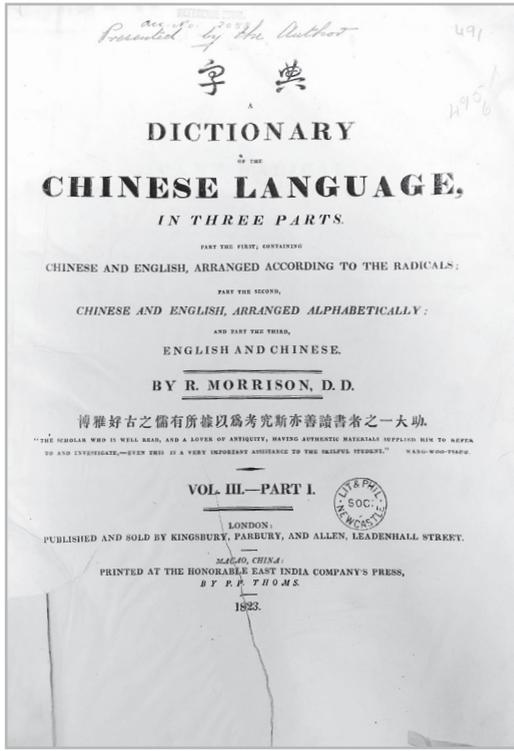
立傳」的文藝功能，因此過去的研究也多停留在歌功頌德、粉飾太平之上。本文指出，恰恰是十九世紀各種新科技和新傳播方法，為社會帶來大量衝擊。新時代意識湧現，社會價值出現變化，肖像畫雖然還多有揚善隱惡的功能，然而只要我們弄清楚肖像畫產生的文化條件和形成過程的脈絡，就能看到意在言外的畫意及各種文化政治。馬禮遜身處英國新舊社會交替的時代，作為中西文化使者，他在感受到各種價值衝突時，利用語言、新思維、新科技、新媒介，連接多種衝突的文化與價值觀。印刷科技對他而言，是傳播宗教、開啟民智的利器。他真心相信印刷物既深且遠的力量，也相信印刷品移風易俗的作用。他是福音的報導者，也是世俗社會中身兼傳媒工作的文化使者。他在英語世界代表中國發言，在中國他反映英國文化。過去學界側重馬禮遜有關印刷史範圍中文字(出版)與語言(翻譯)的傳播，有關藝術、視象、圖像方面的探索及開創，卻無人問津。本文指出，他刻意利用肖像畫和相關印刷藝術品，見證他的生命和貢獻，形成輿論以外一種思想及文化交流工具。這些開拓，更實在的意義，就是讓他於回英國休假時(1824-1826)，跟出版界(鐫刻家和印刷商)有各種接觸交流的機會。這是他拓展印刷工作時의思想和實戰準備，也是他認識市場與探索如何製造「視象」輿論的機會，更是他鍛練自己成為獨立印刷出版人的契機。有了這些的開拓，他與兒子馬儒翰回到中國後，立即就成立自家的印刷品牌，利用傳播的力量與新媒體賦予他的言論空間以及出版自由，傳播他的文教思想與宗教信念。



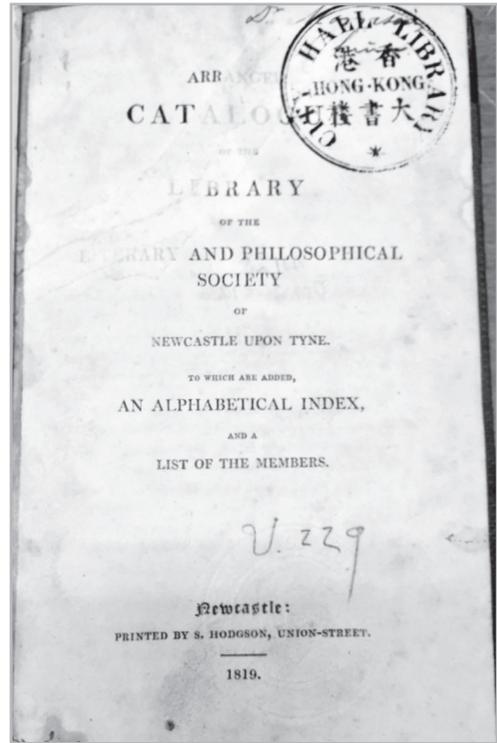
圖一：馬禮遜及其中國助手，錢納利繪 (George Chinnery)，特納 (Charles Turner) 鑄及印；鳴謝：英國國家肖像博物館 (National Portrait Gallery)，編號：NPG D39052



圖二：馬禮遜油畫，帕克 (Henry Perlee Parker) 繪，英國紐卡素文學哲學協會 (Literary and Philosophical Society of Newcastle upon Tyne) 表幀，筆者攝 (2018 年)；鳴謝：紐卡素文學哲學協會



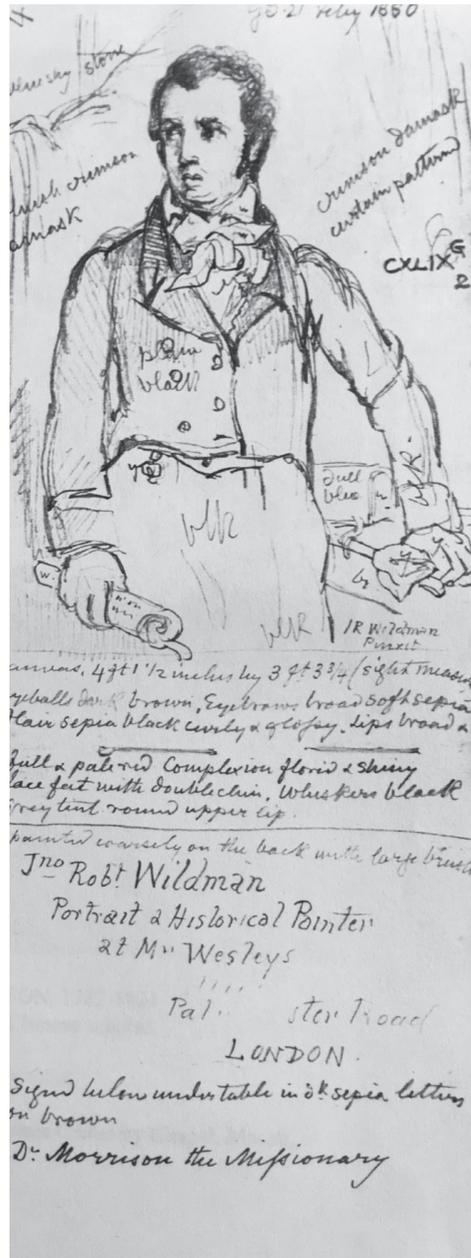
圖三：馬禮遜 1824 年親手致送《華英字典》予紐卡素哲學文學協會；鳴謝：英國紐卡素哲學文學協會



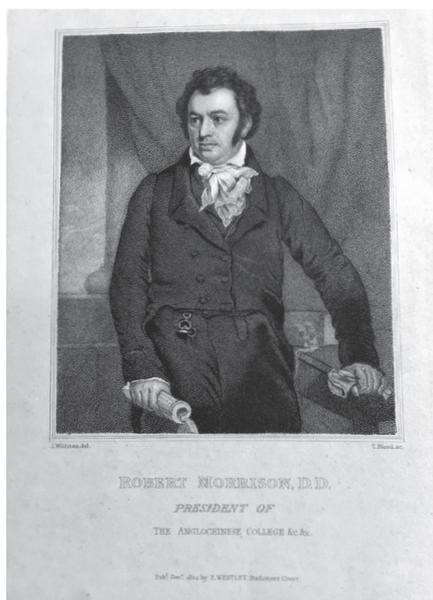
圖四：紐卡素哲學文學協會贈送圖書館目錄予馬禮遜；鳴謝：香港大學馬禮遜特藏



圖五：馬禮遜鉛筆及水彩畫，尼克遜(William Nicholson)繪；  
鳴謝：蘇格蘭國家肖像博物館展覽 ( Scottish National Portrait  
Gallery)，編號：PG 1237



圖六：(左)馬禮遜油畫，韋德曼 (John Robert Wildman) 繪；(右)英國國家肖像博物館沙夫 (Sir George Scharf) 臨摹及筆記；鳴謝：英國國家肖像博物館 (National Portrait Gallery, the Heinz Archive & Library)，編號：NPG 5871



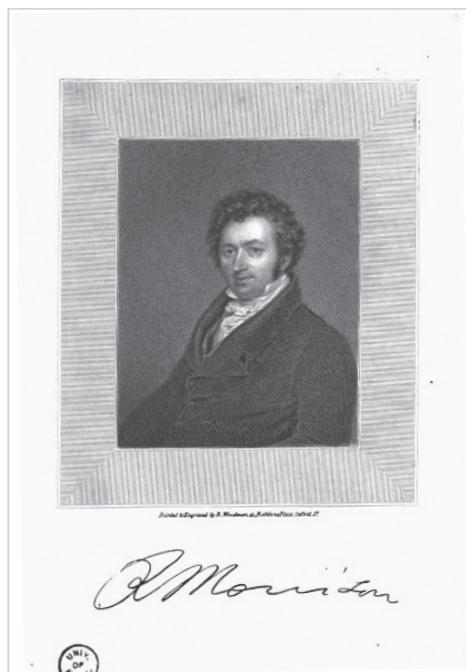
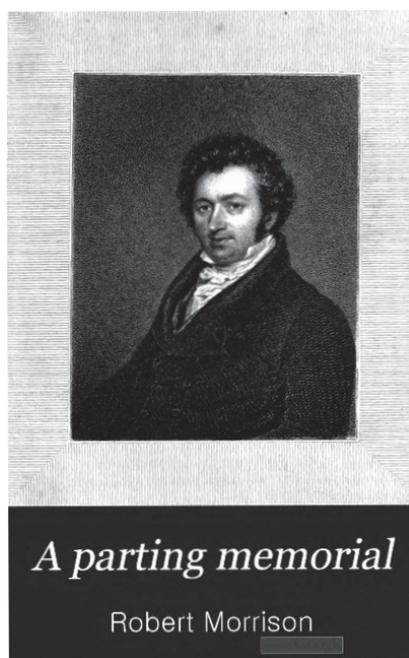
圖七：馬禮遜油畫，韋德曼 (J. Wildman) 繪，畢特 (T. Blood) 鑄刻，F. Westley Stationers Court 印；鳴謝：英國國家肖像博物館 (National Portrait Gallery, the Heinz Archive & Library)



圖八：馬禮遜油畫，韋德曼繪，畢特鑄刻，《福音雜誌及傳教士紀事》(The Evangelical Magazine and Missionary Chronicle) 1827年第5期封面



圖九：伍德文 (Richard Woodman) 繪畫及鐫刻；鳴謝：英國國家肖像博物館



圖十 (左右)：馬禮遜《臨別贈言》(A Parting Memorial) 封面及首頁插圖 (frontispiece)



圖十一：馬禮遜肖像畫，彭頓 (William Patten) 繪，後製成名信片；鳴謝：倫敦傳道會，亞非學院 (School of Oriental and African Studies, London Missionary Society)



圖十二：(左)班克斯 (Sir Edward Banks) 及霍內斯 (William Hone)，彭頓繪

# 從「印」(print) 到「編」(spin)： 馬禮遜(1782-1834) 肖像畫的形象工程

(提要)

關詩珮

受到書籍史、印刷史、物質文明史新視野的帶動，第一位來華傳教的新教傳教士馬禮遜，在中文聖經印刷和知性綜合報刊雜誌方面的開拓、推動、貢獻，成為了學界方興未艾的議題。眾所周知，馬禮遜視印刷中文聖經為「靜默的宣教工具」(silent evangelism)，所以雖然委身於英國東印度公司商館，又受制於中國清廷及葡國澳門禁教壓力，還是利用「紙媒」這種新興傳播媒介，以文字將宗教理念傳播開去。過去的研究有助於我們全面認識馬禮遜的抱負、他在促進中西文化交流的成績，以及他對中國現代化的貢獻。馬禮遜側重文字之餘，也珍視圖像的傳播功能：他除了使用木刻、活字、石印各種印刷方法，還探索圖像的鐫刻方法和成效，特別是他處身於英國興起各種版畫印藝的十九世紀，印藝及文化產業蔚然成風。事實上，在馬禮遜生前，共繪製了至少五幀能清楚辨認畫家及鐫刻家身份的肖像畫，而且大部分都是在馬禮遜回英國休假時(1824-1826)所繪。對於馬禮遜來說，肖像畫固是「靜默的宣教工具」；而從肖像畫鐫刻出來傳播千里的印刷品，則無疑是他從事「靜默宣傳的工具」。

本文利用藝術史結合印刷史的方法，以藏於英國大小檔案室的新文獻為主，輔以馬禮遜檔案資料，發掘、分析多幀馬禮遜肖像畫及其相關印刷品的形成過程。論文同時述及馬禮遜肖像畫的各種文化贊助，以及英國十九世紀肖像畫成為文化宣傳品的過程。討論範圍並不囿於圖像學，也並不着重討論畫風、畫工、印藝，而是以更廣闊的視野，從文化政治的角度，分析馬禮遜陷入個人危機及風雨飄搖的時代，如何結集圖像和視覺衝擊的力量，以印畫作政治化妝，利用印刷，宣傳他的文化宗教理念，超越文字與語言的障礙，影響當世，並且綿延後代，讓他默默耕耘的工作成果，不至於湮沒無聞。

**關鍵詞：** 馬禮遜 肖像畫 印刷品 銅版絲線鐫刻 特納 錢納利

# From Print to Spin: The Portraitures and Prints of Robert Morrison (1782–1834)

(Abstract)

Uganda Sze Pui Kwan

It is well known that the early nineteenth century Protestant missionaries who ventured “to open China” saw printing as a form of silent evangelism. While Qianlong’s 1753 decree which cordoned off foreign infiltration was still in place, the printing medium was a good way to evade the prohibitions against religious propagation and spread the word of God in China. Robert Morrison was one of those missionaries. Indeed, he operated under the persecutions of not only the imperial court, but also the East India Company at Canton and the Roman Catholic authorities in Macao. With unfailing interests in book history and the printing culture, historians have paid close attention to the printing endeavours of Robert Morrison. But his various uses of images have largely escaped notices. They serve not only to aestheticize the book pages, but also to convey powerful messages in addition to written words. In fact, Morrison left behind at least five identifiable portraitures, most of which were drawn during his sabbatical leave in England between 1824 and 1826 after a seventeen-year sojourn in China. Clearly, Morrison saw something powerful and appealing in the portraiture and wanted to put it to use. By analysing hitherto unseen archival materials with an interdisciplinary approach, this paper aims to retrace this neglected aspect of Morrison’s missionary life and the politics behind the making of religious portraitures.

Charles Turner George Chinnery

**Keywords:** Robert Morrison portraitures/portraits prints mezzotint