



文化經緯 招祥麟

松山亭，位於澳門松山健康徑旁，又名柯維納總督紀念亭，建於一九四九年三月，由建築師戴文渭設計。

亭前兩側石柱上刻有一聯，曰：松風徐送，正盪胸懷，更看鏡海波光、蓮峰嵐影；山雨欲來，且留腳步，遙聽青洲漁唱、媽閣鐘聲。

上款：中華民國三十八年春月，澳門華商總會倡建松山亭落成屬題紀念

下款：李洪林敬撰並書，時年六十有八。從落款可知，此聯是李洪林六十八歲時，應澳門華商總會之邀撰作並書的。李氏字立屏，諱翰，香山縣（今屬中山市）石岐紫里人。善詩詞、書法，生平喜愛遊歷，暢遊名山大川遍及十多個省市，到過日本、新加坡等國家。抗戰時期，奉命居住澳門，寄情詩詞，後移居香港。其書法取長於王羲之，帖味甚濃，用筆凝練沉着，秀逸雅緻，自出面貌。著有《怡怡草堂遊草》，並與父親李達廬（光緒年間舉人）、兄長李蟠（字仙根）合著詩詞集《喬梓集》。

情景交融之澳門松山亭聯

整副楹聯共三十六字，上下聯各十八字，由四分句（四、四、六、四字）組成。李氏先從亭的地點「松山」落想，將二字分別嵌於上、下聯之首。此屬鶴頂格。如此，寫成的楹聯便只能用於松山此亭而不能移用他處了。

上聯「松風徐送，正盪胸懷，更看鏡海波光、蓮峰嵐影」，寫亭中所「見」。先以「松風徐送」營造出一種清新脫俗、悠然自得的氛圍。松風，即松樹間吹過的風，常被視為高潔、堅韌的象徵，其徐徐吹拂，不僅帶來了涼爽，更彷彿能盪滌人的胸懷，使人心胸開闊，煩惱盡消。接着，「更看鏡海波光、蓮峰嵐影」，「鏡海」，本是澳門的古地名之一，這裏泛指澳門半島與氹仔島之間的海面；「蓮峰」，指蓮峰山，位於澳門半島北部的一座小山，高六十點七米，因其狀似蓮花而得名。松山亭處於高處，處身其中，既可望到澳氹間海面波光閃爍，也可看到蓮花峰上雲霧繚繞，山嵐與峰影交相輝映。山海之間，構成了一幅動人心魄的自然美景。此聯通過視覺與心靈的雙重感受，展現了自然



▲澳門松山亭。 作者供圖

界的寧靜與壯美，引人嚮往。

下聯「山雨欲來，且留腳步，遙聽青洲漁唱、媽閣鐘聲」，寫亭中所「聽」。李氏承上筆鋒一轉，描繪了一幅即將來臨的風雨前夕的景象。面對「山雨欲來」的預兆，他並未急於躲避，而是選擇「且留腳步」，這份從容與淡定，體現了對生活的深刻理解和熱愛。「遙聽青洲漁唱、媽閣鐘聲」，「青洲」，葡語作Ilha Verde，意為「綠島」，其名因環境綠樹蒼翠而得名，位於澳門西北部的半島，

與珠海毗鄰，原是位於澳門半島西北角的一個小島，後來因填海而與澳門半島連成一體；「媽閣」，葡語作Barra，意為「港口的狹窄入口處」，位於澳門半島西南部、西望洋山和媽閣山的西面，常指媽閣廟的附近一帶。媽閣有數百年歷史，一九九三年被評為「澳門八景」——媽閣紫煙。此時，遠處傳來青洲漁人的歌聲和媽閣廟的鐘聲，漁歌互答，鐘聲悠揚，這些聲音，在風雨前夕的寧靜中顯得格外溫馨與和諧。此聯通過聽覺的描繪，將人與自然、人與社會緊密相連，展現了人間生活的美好與和諧。

整副楹聯以自然景象為引，寓情於景，情景交融，既表達了對自然之美的讚美與嚮往，又寄託了對人間生活的熱愛與留戀。同時，也啟示我們，在面對生活的風雨時，應保持一顆平和與從容的心，去欣賞和珍惜身邊的美好。

一九四九年至今，澳門發展迅速，松山亭周邊高樓林立，遊人到此，只能追憶舊日景致，體會撰聯者的情懷，並欣賞對仗工整、平仄對應、音律諧協的楹聯特色。至於鏡海波光、蓮峰嵐影、青洲漁唱、媽閣鐘聲，也許只能看到蓮峰山，其他的，應該是看不見，聽不到了。

「金蛇」呈祥迎新年

臨近農曆新年，灣仔和昌大押的老建築，布置了一條金光閃閃的「金蛇」，穿梭在二、三樓的走廊中，十分吸睛，為新年添上一分靈氣與喜慶。

香港中通社



市井萬象

文藝復興尼德蘭的「雙條屏」？



藝家尼德蘭 王加

在尼德蘭地區博物館和美術館，能夠明顯意識到風景畫在藏品中佔據着海量比重。毫無疑問，北方文藝復興時期的低地國家對風景畫的崛起和發展至關重要。試想一下，若以風景為背景的肖像畫範式未能從尼德蘭傳進意大利，或不會有《蒙娜麗莎》了。西方美術史中公認最早的無人物獨立純風景畫同樣出自北方文藝復興畫家、德國人阿爾布雷希特·阿爾特多夫爾（Albrecht Altdorfer）之手。而在海牙莫里茨皇家美術館一個靠窗的角落，一對尼德蘭繪畫大師傑拉德·大衛（Gerard David）的雙條屏風景吸引了我的注意。

要知道，屏條（國畫俗稱「條屏」）始終是我國傳統水墨畫的特有創作形式，除了十九世紀下半葉推崇「日本主義」的歐洲畫家們偶有照貓畫虎的案例，早在文藝復興時期是不存在的。而這對名為《枝繁葉茂的景觀》很明顯是相關、且可合二為一的。左側畫板在茂密的樹林露出一座荒廢的堡壘式建築，前景處的草坪上卧著一頭小驢，牠身前的灌木上還站著一隻山雀；右邊的小溪中有另一頭驢和牛在涉水，背景則是更加幽深的樹林。頂端露出的藍天白雲給幾乎濃蔭蔽日的樹林留出了「氣口」般的空間縱深，而橡樹、白胡桃樹和山毛櫸等多種樹木因光線折射以各種漸變綠色穿插而成的細節則為觀眾交代了光源。加上池塘邊的可辨識的黃鸝尾和車前草等水生植物，畫家大衛對於忠於植物品種的自然主義風格令人印象深刻。

如果這對細長條的《枝繁葉茂的景觀》是作為獨立風景畫存在的話，那麼關於美術史的一些細節將被改寫。比如，被視為首幅無人物獨立純風景的阿爾特多夫爾名作《有石橋的風景》將把此記錄拱手讓給傑拉德·大衛。又或許，這對林間風景將證明早在文藝復興時期的歐洲便有了和我國屏條一樣的創作形式？

帶著這些令人興奮的疑問，對此作念念不忘的我在離開後翻閱了大量資料，結果略感失望：此組雙條屏風景並非是一組獨立風景畫，而是歸屬於大都會藝術博物館所藏三聯祭壇畫《有贊助人、聖傑洛姆和萊昂納德的基督誕生》的一對外翼嵌板，其功能更像是主畫屏的「遮光外窗」。除了禮拜和重大節禮日之外，私人禮拜堂內呈閉合狀的這組三聯祭壇畫能夠被「外人」所見的部分僅有這兩條幽深的森林景觀。唯有在打開之後，主題為基督降生的主畫板才會接受供養者及其家族的拜祭。

在目前沒有已知其他三聯畫在外側翼屏上有類似風景的背景，

此作很可能是贊助人特邀擅長描繪大自然的傑拉德·大衛來量身訂製的。結合主祭壇畫基督降生和兩條內側翼屏供養人的肖像，一個有趣的現象是閉合前後的畫面是相關聯的。伴著一群天使攜天國的祝福從天而降，耶穌基督降生在牛棚中，襁褓中的他身邊分別有公牛和驢子正在跪拜，牛棚外則是遠山和森林。而閉合後的雙條翼屏風景中不僅呈現的是茂密的樹林，且恰好有牛和驢在林中踱步。上述細節說明無論畫家試圖讓觀者跟隨牛和驢來到林間深處見證基督降生，還是預示著不久後聖母子將踏上逃往埃及的旅程，都無法脫離這兩種家畜的關聯性。由此可見，平日裏閉合後對外的細長「雙條屏」實則是內部主祭壇畫的「引子」。外側翼屏閉合後的圖像提供一種「氛圍感」，打開兩扇「視窗風景」，彷彿走入林間深處見證基督的降生，給予供養人及信眾引人入勝後豁然開朗的體驗感。至此，不由得驚嘆於尼德蘭藝術家們卓越的敘事想像力。

傑拉德·大衛在完成這組三聯祭壇畫時，威尼斯畫派巨匠喬爾喬內也創作了代表作《暴風雨》，歐洲文藝復興關於人與自然關係的思考在此刻無疑是同步的。雖不屬於獨立作品，且與我國的條屏形式大相徑庭，但這對與主畫屏天各一方的外側翼屏證明了，相較於意大利藝術家們開始用風景作為敘事背景的处理，阿爾特多夫爾和大衛等北方文藝復興人已經開始將視角投射在還原純粹的自然世界了。純風景畫隨後在這塊土壤上綻放也變得順理成章，有跡可循了。



▲傑拉德·大衛（Gerard David）作品《枝繁葉茂的景觀》。

作者供圖

年度漢字中的香港



東言西就 沈言

歲末年初，二〇二四香港年度漢字「愛」新鮮出爐。從二〇一三的「和」，二〇一四的「融」，二〇一五的「法」，二〇一六的「亂」，二〇一七的「貴」，二〇一八的「順」，二〇二〇的「安」，二〇二一的「疫」，二〇二二的「通」，二〇二三的「興」，回望過往的十屆年度漢字，不禁感慨字裏有乾坤。文字不僅是歷史的記錄、文明的載體，更是時代的鏡像、社會的印記，映照出世情人心的巨浪與微瀾。十個年度漢字，不僅烙印着香港的變遷軌跡，也承載着港人的喜怒哀樂。那是家「和」萬事興的希冀，雪釋冰又「融」的熱望，那是樓「貴」不易居的求解，那是「通」關「通」航的努力，那是「疫」下守望的同心，治「興」交織的築夢……

曾經，在全球公共衛生危機之中，香港備受世紀疫情衝擊，經濟民生受創。在疫霾陰影下，從社交距離、安心出行，到圍封強檢、疫苗氣泡，又怎一個「疫」字了得？

往事耐人尋味。所幸從維護國家安全立法橫空出世，到完善選舉制度撥亂

反正，這座城市終於守得雲開見月明。與此同時，疫情峰迴路轉、柳暗花明，香港也終於告別疫情，全面復常。作為東西文化交流樞紐的香港，在通關與通航之下，重新聯通全球，重返世界舞臺。

有人說，香港是一本複雜難懂的大書。或許，上月出版的新書《年度漢字中的香港》，可以為讀懂香港提供一個小切口，為嚮往知來提供一條小線索。該書以十屆年度漢字為契入點，以大事回眸為經，以人物訪談為緯，講述香港跌宕起伏的十年故事。從「和」「融」「法」「亂」「貴」，到「順」「安」「疫」「通」「興」，十個年度漢字，串起香港十年，記錄香江往事，承載市民記憶。可以說，年度漢字的十年故事，既是浴火重生的香港故事，亦是心手相連的中國故事。一如全國港澳研究會副會長譚耀宗所言：這是一本關於香港、關於時間、關於記憶的書。通過一個個回憶和鮮活的故事，連接起香港社會的過去與現在，讓讀者能夠穿越時空的界限，感受到那份屬於香港的獨特溫度與力量。

而今，「愛」當選二〇二四香港年度漢字，可謂眾望所歸。新的一年，以「愛」為營，從「心」出發，期待「東方之珠」再綻華彩。

簡單，顯示出瑪麗小於生理年齡的心智狀態；她時而思緒混亂時而呢喃夢語般毫無邏輯的言論令一個怪異敏感且偏執的少女形象躍然紙上。故事的不合理感在開篇第一段瑪麗、凱瑟琳的敘述中便已顯現，尤其是最後一句「我們家其他人都死了」更增加了小說的懸疑感，從而為後續故事的展開做了極好的鋪墊。

「我們家其他人都死了」一句話揭開了布萊克伍德家族富顯榮華光下的黑暗現實。在瑪麗將除了姐姐康絲坦斯以外的家人全部毒死之前（叔叔朱利安倖存，但身體殘疾且經常神志不清），布萊克伍德家族是鎮上最富裕、最風光的一族。而毒殺案讓這一大家庭中的不和諧因素暴露在世人面前，並使他們迅速從上流社會跌落到社會底層，成為鎮上異化的怪人。上層與底層的距離並沒有人們想像得那麼遠，亦不單純靠財富劃分，更多地是由集體信仰的虛假體面感來維繫。毒殺案後，布萊克伍德大宅變成了姐妹兩人避世的城堡，康絲坦斯只在宅子和周圍一小塊區域內活動，而瑪麗則必須忍受村民們的指指點點，每周去鎮上採購生活物資。與大家族相對的小鎮居民並非民風淳樸之輩，當布萊克伍德家族從權威地位跌落後，

村民們積壓已久的不滿肆無忌憚地暴露出來。因為布萊克伍德家族的兇殺案打破了村民們按部就班的生活節奏和對公序良俗的認知，他們拒絕接受任何變化，十分愚昧守舊。日常他們對瑪麗和康絲坦斯已充滿敵意，最後的大宅之火是矛盾的集中大爆發，村民們瞬間變成從眾的暴徒，開始瘋狂打砸布萊克伍德大宅。

不過相對查爾斯堂哥，村民們的惡是無意識的，是一種羊群效應導致的從眾行為。良心發現後，村民們為繼續生活在廢宅裏的姐妹倆送來了各種食物。而查爾斯堂哥的惡是有主觀能動性的，他可謂全書惡的代表。花言巧語的他因覬覦伯伯的遺產而來到布萊克伍德大宅，試圖通過迷惑善良的康絲坦斯來達成目的，卻始終無法收買瑪麗，最終導致大宅被燒毀。火災時，康絲坦斯和瑪麗的處境一度十分危險，查爾斯反而無影無蹤了，事後回來也只是想騙康絲坦斯開門，從而可以讓小報記者拍上幾張照，給自己賺點外快。作者筆下的查爾斯外表和內心都十分醜陋，他那拙劣的手段更是可笑又可恨；自私自利的查爾斯是作者在社會中佔據優勢地位卻一無是處的廢物男性的無情鞭撻。查爾斯接近康絲坦斯是為了經濟利益，而

雪莉·傑克遜辛辛苦苦賺的稿費、版稅不正是被她丈夫海曼拿走了嗎？雖然作者未必有此影射的意圖，但說者無意聽者有心，我不禁如此聯想開去了。

整部小說裏只有康絲坦斯的言行舉止符合日常規範，但她對自己妹妹瑪麗的不合理寬容和包庇又顯出極不正常的一面。社會生活的陳規多有對人性的扭曲和壓抑之處，雪莉·傑克遜通過怪異又殘酷的情節將這些不合理之處展現出來，小說雖然情節上多有脫離現實之感，但內核是絕對寫實的。小說的最後，康絲坦斯和瑪麗再也沒有離開過大宅，她們一直都住在這座燒毀了的「城堡」裏。我們不禁要問：是什麼阻止姐妹倆走出宅子？難道僅僅是她們內心的藩籬嗎？其實阻礙她們出門的是整個社會無形的禁錮和壓迫，一些所謂的公序良俗對人性的極度壓抑。聯想現實，這不也是作者後期難以跨出家門的原因所在嗎？有人說雪莉·傑克遜的小說並不驚悚恐怖，但讀完後卻讓人壓抑難過，反而比恐怖小說還後勁十足，這是因為雪莉寫作題材中的恐怖感是來源於現實生活的，而非什麼虛構的神魔鬼怪外星生物。

譯後記（下）



燈下集 徐成

「二戰」期間，由於男性參軍，大量社會工作崗位需要女性參與，女性走出家庭，走向社會，促使兩性平權運動有了顯著發展。但戰後美國社會的主流價值觀回歸男主人內主的傳統，令女性走向社會實現自我價值的路徑再度受阻。雪莉·傑克遜作為「二戰」後崛起的一代女作家，自然對這一社會氛圍十分敏感。作為家中長女，母親對她毫不掩飾的嫌棄和不合常理的控制，以及對弟弟的偏愛亦令她對重男輕女價值觀充滿了鄙夷。而自己急轉直下的夫妻生活，更令她深刻意識到兩性地位的不平等。雪莉作品下的女性常被社會生活壓迫到精神失控，她擅長用隱喻形式對現實中兩性關係的不合理處進行批評。某種程度上，雪莉·傑克遜是有女權主義傾向的，但這種傾向也許是無意識的，她的文本中並無明確的女權主義表達。

《我們一直住在城堡裏》作為作者的最後一部小說，可謂以上兩個主題的集大成者。小說的主角是兩姐妹——美麗賢淑的姐姐康絲坦斯和離經叛道的妹妹瑪麗，凱瑟琳、布萊克伍德，故事的敘述者是十八歲的妹妹瑪麗，故事情節以瑪麗的視角展開，小說所用的語言較為