



# 文明實驗室的獨特條件——為什麼是澳門

吳志良

歷史上，文明交匯點並不少見。但為什麼澳門能夠形成如此持久、相對和平的共生實驗？這一實驗室的「成功」，取決於幾個獨特條件的耦合。

首先是地理的微縮性。澳門面積狹小，不同社群物理上高度密集相鄰，無法形成隔絕的「飛地」，日常互動不可避免。這種「不得不的接觸」，迫使各方發展出和睦相處的規則。

其次是功能的互補性。在相當長時間內，中國需要澳門的對外貿易窗口與白銀輸入渠道，葡萄牙則需要澳門作為遠東貿易的樞紐與進入中國內地的跳板。這種相互依賴的關係，為和平共處提供了強大的現實利益基礎。

第三是權力的非對稱平衡。中國始終掌握着最終主權（地租、司法管轄權、糧食供給等），葡萄牙人則享有實際自治與商業壟斷。這種「主權在上，治權在下」的非對稱平衡，反而避免了零和博弈，創造了合作空間。

最後是時間的漫長性。四百餘年的連續共存，讓「臨時安排」變成了「傳統習俗」，讓「權宜之計」沉澱為「相處智慧」。時間本身，成為化解衝突、培育默契的最重要因素。

一個偉大的實驗室，不僅產生物質成果，更應催生思想火花和創新突破。澳門正是中西思想深度對話的第一個重要溫室。

一五八二年，意大利耶穌會士利瑪竇經澳門進入中國。與後來的許多傳教士不同，利瑪竇沒有選擇強行推廣教義，而是採取了「文化適應」策略：學習漢語、儒家經典，穿儒服，以「西儒」身份與中國士大夫交往。這一策略的制定與調整，澳門的環境提供了關鍵緩衝與觀察空間。

而最富象徵意義的事件，發生在一六〇七

年的北京，但其思想種子在澳門已埋下多年。利瑪竇與中國士大夫徐光啟合作，在澳門傳教士前期翻譯基礎上，最終完成了《幾何原本》前六卷的中文翻譯。

這一刻，人類文明史上一次經典的「知識樹」對話發生了：利瑪竇帶來的不僅是歐幾里得的幾何學知識，更是一種邏輯演繹的思維範式——從公理出發，通過嚴格推理構建知識體系；而徐光啟則敏銳地看到了這種範式對中國學術傳統的潛在補充價值。他不僅翻譯了內容，更提出了「欲求超勝，必須會通；會通之前，先須翻譯」的深刻見解。他意識到，真正的文明對話，不是簡單地「拿來」，而是在理解對方根基的基礎上，創造新的綜合。

這次合作沒有試圖將歐氏幾何「嫁接」到中國傳統算學上，也沒有將其作為「工具」簡單移植。相反，徐光啟試圖理解其背後的思維「根系」，並思考它如何能與本土知識體系相互啟發。這正是「知識樹」範式在歷史上的光輝先例。

通過澳門這個門戶，類似的對話持續進行：天文、曆法、醫學、製圖……西方知識被引入，但不是以征服者的姿態，而是作為可以對話、可以切磋的「他者智慧」。

實驗室的當代回響告訴世界什麼？

今天的澳門，早已超越了單純的貿易中轉站角色。回歸祖國後，「一國兩制」的成功實踐，為這座文明實驗室注入了新的時代內涵。

世界文化遺產「澳門歷史城區」的命名與保護，本身就是一個象徵性事件。聯合國教科文組織在評估報告中特別指出，澳門是「中西文化多元共存的獨特見證」。這標誌着國際社會對澳門模式的價值認可——它代表了一種不

同於「文明衝突論」的相處之道。

每年，澳門舉辦「國際幻彩大巡遊」，來自葡語國家、內地及當地的藝術團體共同狂歡；「澳門國際音樂節」上，葡萄牙法多(Fado)與中國崑曲同台演出；「澳門美食節」上，土生葡菜、粵菜、葡國菜各展風采，互不遮掩。

這些當代實踐延續着實驗室的精神內核：文明差異不是節慶時才展示的「表演項目」，而是日常生活的底色與養分。

澳門作為方法，給困境中的世界一種啟示。

當今世界，「邏各斯之鏡」的陰影正在擴散。社交媒體算法築起的信息籠房、民粹政治操弄的身份對立、全球化退潮後的文明自閉傾向，都在巧妙製造新的、更智能的隔離之牆。那種認為「保持安全距離的誤解」才是最低風險選擇的論調，在焦慮時代顯得格外有市場。

在這個背景下，澳門這個運行了四百多年的「文明實驗室」，其價值遠遠超出了旅遊意義或地方史範疇。它提供了一個可觸摸、可分析、可借鑒的現實樣本，向世界證明：

——深度差異與長期共存可以並行不悖。文明不需要變得相同才能和平相處。

——認同可以是彈性的、多層次的。一個人可以同時是虔誠的天主教徒、祭祖的孝子、中華或葡語文化的傳承者——這種看似矛盾的多重歸屬，在澳門是鮮活的現實。

——真正的對話始於日常實踐，而非宏大



宣言。文明的理解，更多發生在市場的討價還價、鄰居的互相照應、廚房裏的口味融合中，而非外交照會裏。

——時間是化解文明衝突的關鍵變量。許多無解的矛盾，在幾代人的共同生活、通婚、合作中，會自然演化出新的平衡與智慧。

澳門沒有提供一套可以簡單複製到耶路撒冷、巴爾幹或任何文明斷層帶的「解決方案」，因為「知識樹」範式恰恰反對這種機械移植。但它提供了「另一種可能性」的堅實證據——證明人類完全有能力發展出比「衝突」或「同化」更複雜、更智慧的相處模式。

在這個意義上，澳門不僅是一座城市，更是一個方法，一個隱喻，一個希望。當我們在理論上陷入「文明能否真正對話」的哲學困局時，不妨低下頭看看這片土地——四百多年來，這裏的人們一直在用生活本身，安靜而堅定地書寫着答案。

然而，這樣一個寶貴的「實驗室」，如何能在二十一世紀升級為主動塑造文明未來的「轉換器」？澳門積蓄的古老智慧，又如何能轉化為解決全球性挑戰的新方案？

## 人生的下半場 當時代將我們重新舉到命運的懸崖之上(下)



四十歲的人：第一次可以把整個過去

「提煉」為力量

AI把經驗結構化，使判斷力規模化。

他們不再只是

「中年人」，

而是擁有第二增長曲線的「新型創造者」。

他們是時代的承上啟下者。

六十歲的人：第一次可以用自己的智慧照亮世界

寫作、教學、研究、分享……

AI讓他們的人生不再是「回望」，而是「點燈」。

他們是時代的精神火焰。

AI時代給了不同年齡的人同一份禮物

只要願意，人生隨時可以重新開始。

AI改變的不是效率，而是人面對世界姿態

技術從來不是冷的，冷的是我們對技術的理解。

AI不是來取代我們，而是來迫使我們

成為「更像人」的人。

當AI承擔繁瑣、重複、規則化的工作後，

我們第一次得以把生命投入那些真正屬於人的領域：

直覺、洞察、判斷、創造、共情、意義，這些從來無法交給機器。

卡繆說：

「我們必須在荒誕中尋找意義。」

AI時代讓這句話有了新的重量——

當一切可計算的事被機器完成，人類將不得不直面生命中不可計算的部分。

真正的底層能力：不是掌握AI，而是掌握自己

未來最稀缺的不是技術能力，而是哲學能力：

誰能保持清醒，誰就能掌握方向。

AI可以給答案，但不能給價值；

可以給邏輯，但不能給意義；

可以給趨勢，但不能給命運。

方向、判斷、取捨、審美、道德、靈魂……

這些必須由人承擔。

一個停止提問的人，即使站在AI旁邊，也會慢慢萎縮；

一個不斷追問的人，即便年過六十，也能重新崛起。

未來的競爭：不是人與人，而是人與自己的距離。

未來真正的界限不是能力，而是心靈：

與AI共生的人

與被時代吞噬的人。

一個會駕馭AI的六十歲，

勝過不會用AI的三十歲；

一個掌握AI的四十歲，

可以比肩百人團隊。

時代從未如此公平也從未如此殘酷

唯一的門檻，是你是否願意讓自己再次生長。

AI將把家庭、事業、人生推向新的維度

AI並不僅是科技，它是一種「維度的提升」。

家庭第一次可以成為「共同成長的單位」；

事業第一次可以脫離崗位，成為「增幅曲線」；

人生第一次可以擺脫年齡，成為「持續發光的可能」。

這是前所未有的命運禮物。

只要願意，每個人都能再次成為自己生命的作者。

人生下半場：屬於願意重啟靈魂的人

人生從不是一條直線，而是不斷迭代的曲線；

下半場不是下降，而是另一種攀升。

AI給了所有人一個機會：

按下「重啟按鈕」。

願意重啟的人，會得到寬廣；

拒絕重啟的人，會被困在自己的舊殼裏——

漸漸失去時代的光。

下半場最可怕的不是衰老，

而是——停止成長。

下半場最美的不是回憶，

而是——再次成為自己。

寫給未來的自己：願你在巨浪中仍保持靈魂的溫度

我常在深夜想起那些仍堅持閱讀、學習、提問的人。

他們的眼裏仍然有光——

那是一種「我願意繼續成長」的光。

他們知道：

AI不是時代的威脅，

而是時代給予願意重生之人的禮物。

願我們在時代的巨浪裏：

保持清醒，保持勇敢，保持柔軟，保持堅定。

願我們在人生的下半場，

擁有重新選擇命運的力量，

也擁有擁抱未來的心。

願我們前半生有光，

下半生亦不失方向；

願時代再怎麼巨變，

我們的靈魂依然能夠站立。

願AI為我們照亮道路，

願我們為自己照亮人生。

## 衣箱雖小乾坤大 ——序王婷《潮劇衣箱》



文化什錦

吳國欽

我鄭重向讀者諸君推薦《潮劇衣箱》這部書，這是一本介紹潮劇服飾的書，也是一本研究潮劇服飾的專著。

穿衣看似平常，人人習以為常。但是，人類什麼時候開始披上衣服，扔掉樹葉與獸皮？這是文明與野蠻的重要區分點。而舞台上角色所穿的戲服，既是人類服飾的一部分，又別具一格，自成體系。

潮劇是古老劇種，大約起源於明代宣德（一四二六至一四三六）年間。這個時候出現了潮州戲文《劉希金釵記》（現藏潮州市博物館），戲文中有大量的潮州話方言詞，如痴哥、菜頭、平長、勤路、十五夜等等，還有許多潮州地方名物勝跡與習俗的描寫，說明改編者花大力氣將南戲本子「潮州化」。該戲由當時的在勝寺梨園戲班演出，演出時說白是用潮州話的，這說明戲文是由南戲過渡到潮州戲一個重要的實證，也說明潮劇已經產生了，它迄今已有六百年歷史。

潮劇戲服是整個潮劇藝術不可分割的一部分。它有何特色？

首先，潮劇發源於明代，它以明代人的服裝為基礎，通過圖案、色彩的變化組合，把男女老少、貴賤貧富各種人物的穿戴，歸為幾十類，以適應從秦漢到明代（清裝除外）各種人物穿戴的變化。例如皇帝穿黃蟒袍，朝臣穿其他顏色蟒袍，知府縣令穿官服，公子學士穿項衫（即京劇的褶子），武將穿武鎧，公主妃嬪穿宮衣，村姑婢女穿彩羅衣等等。當然能否按照類別裝扮，要看戲班的財力。清代末年，民生凋敝，戲班難度日，有好事者嘲某戲班之演出為：「相刮（打仗）出耙擔（扁擔），扮仙穿長衫」。言其以扁擔代替刀槍，長衫當成戲袍。可見，舞台上的服裝穿戴，既來源於生活，又與生活拉開距離，最終由戲班的財力來決定。

其次，潮劇的戲衣穿戴，服從於中國戲曲的審美原則。戲曲是一種寫意的戲劇藝術，不是寫實的；它追求神似，而非形似。如落難公子王金龍，即舞台上的乞兒，他穿的「富貴衣」（乞兒裝）；並非生活化的衣衫襤襯，



而是穿藍色的乞兒裝（藍色代表貧賤，但戲衣卻是絲綢面料，在衣衫上貼個補丁而已）。

潮劇的服飾穿戴，與兄弟劇種大同小異，但有自己的特色，製作上有自己獨特的風格，最主要就是融進了潮繡的特點。潮繡飲譽海內外，是我國四大