

孤帆遠影——庇山耶與文化識別的雙重奏

吳志良

一八九四年四月十日，一艘從里斯本駛來的航船緩緩靠近澳門南灣碼頭。二十七歲的庇山耶站在甲板上，望向這片陌生的東方土地——錯落的屋檐、飄揚的帆影、混雜着粵語和葡萄牙語的市井喧嘩。他剛從科英布拉大學法律系畢業三年，本可以在葡萄牙當地謀求一份安穩的職業，卻選擇將自己「放逐」到這個被稱為「上帝聖名之城」的遠方。

這位攜帶世紀末憂鬱氣質的青年詩人不會想到，他將在這片土地上度過餘生三十二年，直至一九二六年長眠於澳門聖美基墓園，從地理終點變成了精神歸宿。他在詩中寫下「我害怕回歸……但懷舊之情又使我難熬」，那種對故土的複雜情感，恰恰道出了文化漂泊者的宿命。

抵達澳門後，庇山耶在利宵中學教授哲學，同時開始了漫長而艱難的中文研習。這在當時的澳門葡人社群中極為罕見——絕大多數殖民官員滿足於居高臨下的統治，鮮有人願意俯身進入另一種語言的世界。而庇山耶的「中國迷戀」絕非獵奇，他收藏中國藝術品，研讀中國典籍，更在友人幫助下開始翻譯中國詩歌。

據庇山耶在《中國文學》演講中自述，一冊刊有明朝十六首小詩的集子，被他從澳門沙欄仔附近的舊雜貨店中用兩元錢購得。這本集子是清代學者翁方綱贈予赴粵學生的禮物，輾轉流落至舊貨攤，最終被一位葡萄牙詩人用微薄的價錢贖回。

庇山耶從中翻譯了八首，包括王守仁的《登閣江樓》《龍潭夜坐》、徐禎卿的《古意》《春思》、李夢陽的《湘妃怨》等，以《中國輓歌》(Elegias Chinesas)為題發表。他在翻譯時採取了一種近乎虔誠的方式：先由華人指導找出詩歌作者，用拉丁字母拼出地名，再按原文逐字逐句翻譯成葡文。這種翻

譯策略顯示，他試圖最大限度地保留中國詩歌的原貌，而非將其粗暴地納入西方詩歌的框架。

庇山耶對中國詩歌的理解有其獨到之處。他認為中國詩歌的優勝之處在於語言的模糊和多義，「對想像力的強烈刺激」是其魅力之一。這種認識令人驚訝——一個來自西方的詩人，在十九世紀末竟能敏銳地捕捉到中國詩歌的核心特質。象徵主義追求暗示、朦朧、音樂性，而中國古典詩歌恰恰擅長以有限的詞語激發無限的想像，兩者在此產生了隱秘的共振。

且看他對王守仁《龍潭夜坐》的翻譯。原詩首聯「何處花香入夜清，石林茅屋隔溪聲」，庇山耶譯為：「充滿這極度純潔的夜晚的花香是從哪裏來的？在荆棘叢生和陡峭的岩石之間，在發出輕微聲響的小溪附近，有一間茅草屋。」他保留了每一句的意象，卻將中文凝練的五言擴展為解釋性的長句。儘管格律與對仗無可避免地流失，但他努力保持詩歌的思想內容與意境，甚至在譯文中注入了象徵主義的抒情氣質。

《中國輓歌》的翻譯並未在當時產生廣泛影響，詩人、翻譯家姚風點出了跨文化交流中一個意味深長的現象：真正的理解往往先行於時代，注定經歷寂寞。庇山耶的翻譯實踐，其意義不在即時的轟動，而在示範了一種態度——尊重異質文化的完整性，拒絕將其簡化為殖民想像的材料。這種「寂寞的準確」，恰恰是文化交流中稀缺的品質。

庇山耶並非封閉書齋的隱士。他擔任律師，多次代理法官職務，一九〇〇年出任物業登記局局長。他的雜文集《中國》記載了一九二二年五月孫中山在澳門接見中西知名人士的情景，親眼見證了這位改變中國的革命者。他還曾在一九一〇年路環海盜事件後，參與處理戰後事務。這些經歷使其成為中西交往的歷史

見證者，其文化識別也由此超越了單純的文人雅趣，融入了澳門日常政治的肌理。

澳門新馬路中段拐彎處，有一條庇山耶街，連接着「爛鬼樓」的舊貨攤地帶，通往白鴿巢公園的賈梅士石洞。這條街道不僅是地理坐標，更象徵着他已融入這座城市的日常。詩人曾這樣描述澳門賈梅士洞周圍的景象：「在澳門極其容易由於思鄉而產生出對想像的頌揚……從視野中的中國房屋、中國寺廟、中國墳塚、中國那令人迷惑的石刻、比比皆是的長方形紅紙、渾黃的河水以及河上穿梭游弋形狀可笑的中國船隻和神奇的席製風帆而陷入抽象的遐想。」這段文字中，既有異鄉人的疏離感，也有對東方景象的迷戀——這正是庇山耶式文化識別的核心：在疏離中靠近，在迷戀中保持距離。

一九二六年三月一日清晨，庇山耶在南灣七十五號寓所內逝世，拒絕「魂歸西天」，長眠於澳門西洋墳場。庇山耶的一生，是一場漫長的文化識別之旅。他從科英布拉出發，

帶着世紀末的憂鬱與象徵主義的詩學追求，在澳門這片土地上與中國文化相遇。他沒有成為漢學家，也沒有被同化為華人；他始終保持着自己的語言和身份，卻又深深地嵌入澳門的文化肌理。這種「既非純粹殖民者，亦非被同化他者」的中間狀態，或許正是跨文化交流珍貴的可能性——在他者中認出自身，又在自身中容納他者。

今天，澳門文學館將庇山耶與湯顯祖、吳歷、賈梅士並列，作為與澳門有深厚淵源的文學家重點介紹。一九八二年發行的百元澳門幣上，印有他的肖像。這些紀念不僅是歷史的回響，更提醒着我們：在一百多年前，曾有一位葡萄牙詩人，用他的生命與創作，提前實踐了某種「跨文化生存」——那是一種以詩意穿越語言邊界、以敏感容納異質文明的嘗試。他的《滴漏》詩集，恰如時間的隱喻：滴水穿石，非一日之功；跨文化理解，同樣需要耐心、謙卑，以及那一點點「明知不可為而為之」的詩意固執。



▲澳門半島的景色。

新華社

七日談

(澳門篇)

文含英，花下酒



自由談

李丹崖

春花爛漫，花下抬頭一望，梨花白如敷粉，杏花如胭脂小妝，垂絲海棠如微醺，桃花如大醉……用花色比人的臉色，似乎是吃酒漸入佳境的感覺。

群花環繞綻放的春景裏，讓人挪不開眼睛，走不開步子，真應了那句「亂花漸欲迷人眼」。有時候我會盯着一枝垂絲海棠發呆，它雖沒有香氣，卻在風裏搖曳着，如小姑娘的耳墜一樣動人。看得久了，總覺得目光如糖紙，會把那些花給包裹起來，全方位地包裹，嚴絲合縫，像是我們吞一顆硬糖入口。

花，是有光彩的，可謂神采奕奕。文字，亦是有光彩的，可謂灼灼其華。文字的國度與花的國度，竟然可以如此「免簽」，靈魂竟有如此相互通達之美。

在曹操宗族墓群裏出土的漢字磚上看到兩個字「𠄎學」，是漢簡體，簡單有力度。𠄎，是「文」的異體字，又有「文采奕奕」的意思，寓意耀眼的光彩。好文字光彩照人，好花亦如是。

同樣，好文字朗讀之，含英咀華。好花，看得人入神，亦是目光把那朵花嚙住了一般。

春深，在花下讀捷克作家博胡米爾·赫拉巴爾的著作《過於喧囂的孤獨》，有這樣一段話很有意思：「我讀書的時候，實際上不是讀，而是把美麗的詞句含在嘴裏，嚼糖果似的嚼着，品烈酒似的一小口一小口地呷着，直到那詞句像酒精一樣溶解在我的身體裏，不僅滲透到我的大腦和心靈，而且在我的血管中奔騰，衝擊到我每根血管的末梢。」

讀罷，堪稱驚艷，令人拍案叫絕。

春日，各種花草草，用枝條畫出了格子或線條，花朵朵就在這樣的格子或線條上，排成了隊伍。

含花在眼如躺在舟楫之上徜徉仰望，含文在口似嚼着萬千光華詞句咀嚼。觸目可及處，如花妖冶；繡口一吐裏，舌燦蓮花。好花伴妙文，日日是好日。



藝象尼德蘭

王加

近期，巴塞爾藝術展香港展會如火如荼地進行。時至今日，價值評判標準的渾沌，令繪畫看似成為一項輕而易舉的技能。然而諷刺的是，隨着任何畫筆、各類紙張、管狀顏料、便攜式畫架、從名作圖錄到高清图像應有盡有，我們不僅未迎來大師輩出的時代，反而呈現出「裝備越好，作品越差」的趨勢。隨着AI技術的成熟，在普通人眼中似乎繪畫這門手藝甚至終將被科技所取代，但事實真是這樣嗎？在小揚·勃魯蓋爾(Jan Bruegel the Younger)精緻的小幅銅板油畫《繪畫的寓言》中，我找到了答案。

為了親歷希羅尼慕斯·博世(Hieronymus Bosch，也譯為博斯)的生前故居，我不遠萬里專程趕到他的家鄉——位於荷蘭的斯海爾托亨博斯('s-Hertogenbosch)。除了他那棟在五個多世紀後依舊屹立於老城廣場的老宅，還有數百米遠的城內最大博物館——北布拉班特省博物館(Het Nordbrabants Museum)。一個鮮為人知的事實是，尼德蘭地區的兩位文藝復興繪畫巨匠博世和老彼得·勃魯蓋爾(Pieter Bruegel the Elder)均誕生於今天位於荷蘭境內的北布拉班特省。儘管館內並無上述兩位大師的真跡，但他們的後世追隨者和直系親屬的作品卻掛滿了三四間展廳。其中最映入眼簾的就是這幅由「勃老」的孫子「小揚」完成的《繪畫的寓言》。

綽號「絲絨勃魯蓋爾」的老揚·勃魯蓋爾(Jan Bruegel the Elder)以其對物體細緻入微、栩栩如生的精確描摹在靜物花卉、風景畫、畫廊畫和寓言畫領域於西方美術史中獨樹

繪畫的寓言

一幀。而對於在父親離世後繼承其工坊和藝術遺產的「小揚」而言，《繪畫的寓言》巧妙地將寓言畫和畫廊畫相融合，用畫廊畫的表現形式承載着對繪畫這項技藝從拜師學藝到家族傳承的隱喻。此作不僅是對他身為「畫三代」子承父業的才藝展示，更多的是向父輩、歷代大師以及繪畫這項融合人類智慧與情感的藝術形式的致敬。

畫中將畫作堆得密不透風的室內展示空間是虛擬的，但「畫中畫」卻是真實存在的，比如拱門上方左右分別懸掛的米開朗基羅肖像和現已遺失的拉斐爾《年輕男子肖像》。掛在米開朗基羅像左側的長鬚男子便是「小揚」的祖父老彼得·勃魯蓋爾像。目光順着拱門往下，畫家生父「老揚」的肖像與長髮老彼得比鄰陳列，這一祖父輩「合家歡」與歷代大師肖像並排陳列的方式不露聲色地透露出「小揚」的家族自豪感：他認為祖父絲毫不遜於「文藝復興盛期三傑」，父親則完全可以和丟勒相提並論。畫中最醒目的人物無疑是身穿黃衣紅裙、坐在畫架前的女子，她正在全神貫注地創作一



幅靜物瓶花。雖然桌上的明青花瓷瓶格外耀眼，但卻和畫面無關——顯然是在致敬父親「老揚」譽滿歐洲的靜物瓶花形式。由此可見，這幅看似信息量巨大的寓言畫，實則是一幅家族三代技藝傳承的「成就宣言」。

除了悄然無聲地炫耀家族榮光，小揚·勃魯蓋爾還通過此作還原了當時藝術家工坊的真實生態。前景女畫家旁邊的圓桌上散落着各種毛筆、圓規、調色盤、調和磨製顏料的油瓶、版畫用拓包等必備畫材；各種參考書籍、素描習作和版畫則堆在她身後的地面和桌上。而透過拱門的遠景拱廊空間內，一群畫家正靠着窗戶作畫，有些在上底色、有些在畫肖像，還有的在遠端磨製顏料。鑒於「小揚」的教父魯本斯爵士擁有當時全歐最龐大的工坊，父親「老揚」的工作室也由他本人繼承，因此畫作此部分可被視為十七世紀上半葉畫家工坊的圖像紀實。

小揚·勃魯蓋爾通過《繪畫的寓言》為我們還原了他所生活的時代畫家工坊創作一幅作品所需的全部材料與繁複工序。隨着一九六七年德國行為藝術家約瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys)提出其「人人都是藝術家」的觀點，在二十一世紀的今天，各種畫具畫材的便利和藝術門檻的拉低實則已讓小揚·勃魯蓋爾筆下繪畫藝術的嚴肅性和儀式感蕩然無存。然而慶幸的是，繪畫藝術或許是未來為數不多無法被靠數據堆疊完成推算的AI技術所取代的技能，因其所需的個體天賦、創意靈感和人文精神永遠無法被冰冷的算法所替代。

▲小揚·勃魯蓋爾畫作《繪畫的寓言》。作者供圖

古墓博物館所見



文化什錦

霍無非

仲春一日，我回到離開多年的古都洛陽，上邙山參觀了洛陽古墓博物館。

邙山北倚黃河，南眺伊闕，自古是墓葬的吉壤，古墓之多，被喻為「無臥牛之地」，就地建館意義非凡。寬宏大氣的展廳，大致分為洛陽歷代古墓集萃、宋金雕磚特展、洛陽北魏宣武帝景陵等部分。僅復原的古墓就有二十五座，均是從洛陽各處考古發掘移來的，自西漢到宋金的墓都有。

貓腰進入墓道觀看，發現這些古墓有一個共同特點，基本是大戶人家或小官吏的夫妻妾合葬墓，除了景陵，墓室的規模均不大，空間有限，一般由墓道、墓門、甬道、墓室(個別的墓有耳室)，加上數量不等的陶俑、陶罐、陶壺、銅鏡、銅錢、鎮墓獸及墓誌等明器組成，有的還擺放着石棺，展現了河洛地區厚博深遠的墓葬文化。

中學時期，上邙山參加夏收、秋收勞動，曾耳聞目睹邙山農人對墓葬明器從無知到有知的過程。那時，農家不經意從土坷垃

中刨出陶雞、陶牛、陶碗、石槽等，視為不吉之物，要麼扔了，要麼當豬禽餐具，後來得知這些陶石疙瘩的價值，一下子尊為金貴，客觀上受到善待，加上宣傳教育到位，地下墓葬得到有效的保護。

很欽佩沐雨櫛風的考古工作者，即便古墓再簡約，他們從原址完好無損地取下墓內物飾，移來館內復原展覽，不是件容易事，得付出多少智慧、耐心和汗水。一塊塊厚磚，在墓室地面鋪得密實；一方方雕磚，在四壁砌得得天衣無縫；一張張反映神話故事和墓主生活的壁畫，平展無皺地黏貼在墓牆，恰似又建起了一座座新墓。

墓內隨葬的明器，印象最深刻的，竊以為是鎮墓獸。這種古人想像出的神怪器物，起源於戰國晚期，至唐代式樣基本固定。它半人半獸，張牙舞爪，面目猙獰，渾身釉彩，光澤燦爛，煞是威嚴。擺放在墓室門口，寄望以凶鎮凶，起到驅邪避災，保護墓主的作用。這次參觀，對鎮墓獸有了新的了

解，那就是其造型的演化過程。以公元四九四年北魏遷都洛陽為線，遷都前，鎮墓獸的頭低垂，四肢直立或蹲坐，身上為魚鱗裝飾，表情也較祥和；遷都後，鎮墓獸的頭改為仰視或平視，四肢不再直立，均為蹲坐，身上的魚鱗變為長毛狀，祥和的表情被兇猛威懾的神態取代。這樣，形象由卑賤變得威武，非常符合鎮墓獸的職能和氣質，也讓唐三彩陶器藝術傳承出新。

墓中的裝飾也很珍奇，林林總總，蔚為大觀。壁畫、磚雕、獸柱、斗拱等一應俱全，青龍白虎、牡丹蓮花、庖丁弄廚、假門假窗、二十四孝等內容層見疊出。一座八角形的北宋壁畫墓，每壁都有壁畫或磚雕裝飾，其中一壁雕繪「婦人啟門圖」，着實看了驚詫：門扉微啟，一位高髻飾飾的婦人，露出頭和小半個身體朝墓室張望，乍一看，似《聊齋志異》裏的狐仙。她顧盼流連，矜持含蓄，整幅畫面撲朔迷離。

這幅流行於宋金時期的墓葬裝飾，過去

沒見過，是首次看到。其寓意是什麼，古籍並未記載。因此，業內眾說紛紜，尚未達成共識。一種意見認為，婦人是死者家眷，啟門而探，暗示門後家境富有；也有意見認為，婦人為仙境使者，開門欲引領死者升天而去，不一而足。縱觀已開放的帝王陵墓，未見類似的雕繪，因而或可以認定是民間所為；用當今的話說，是流行於宋金的一種墓葬時尚，視為思親探墓未嘗不可。

門吏的壁畫和磚雕亦眉目傳神，態度恭謙。這些戴展翅幪頭，着圓領袍服的象徵性守墓人，雙手交疊胸前，行叉手禮，繪於墓門兩側，守護墓主，反映了墓主生前的社會地位。館內展品兼容並包，不拘洛陽，展示的山西出土守門人(門吏)雕磚，體態胖臃，神態逼真，手執骨索，雕技精湛。

門吏壁畫(守門人雕磚)、鎮墓獸三彩陶器、「婦人啟門圖」等古代墓葬藝術瑰寶，共同構成了多元鎮墓護墓元素。帶着一雙探究的眼睛觀看古墓，時時會有新發現。