

滴漏無聲——文化交融與當代回響

吳志良

七日談

澳門篇

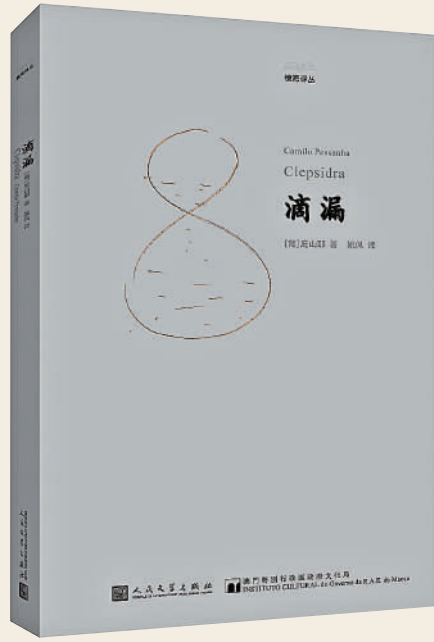
庇山耶的代表作《滴漏》(Clepsidra)出版多年，影響力一直局限於葡萄牙文學圈內。誰曾想，百年之後，這位「把自己逼出葡萄牙國境」的詩人，會成為澳門中西文化對話的持久象徵。二〇二六年，庇山耶逝世百年之際，澳門文學節「登上沒有航向的船」紀念活動將他置於文化節核心。一個用葡語寫作、百年前逝去的詩人，為何能持續召喚今天的關注？

答案或許在於，他的創作提前實踐了某種「跨文化生存」——那是歐洲象徵主義與東方詩學傳統的首次深度對話。

《滴漏》全書共收錄三十餘首詩歌，被葡萄牙文學界視為象徵主義詩歌典範，對二十世紀葡萄牙現代主義詩歌發展產生了深遠影響，佩索阿等現代主義詩人奉其為創作圭臬。表面上看，它是法國象徵主義(魏爾倫)的葡語回響——庇山耶從魏爾倫那裏聽到「把音樂放在首位」的告誡，追求「曖昧的音樂」、「灰色的旋律」。然而，細讀則能發現中國美學的滲透。

庇山耶長期旅居澳門，其創作受到中國古典詩歌啟發。他翻譯明代詩歌的實踐並非偶然的獵奇，而是有意識的詩學對話：中國詩歌語言的模糊和多義、「對想像力的強烈刺激」與象徵主義追求的暗示、朦朧、音樂性產生了隱秘的共振。

《滴漏》中，這種共振清晰可辨。詩集以「滴漏」——中國古代計時器——隱喻時光流逝，展現東西方詩學的交融。庇山耶詩歌中時間的流動感、對「空寂」與「留白」的偏愛，與葡語詩歌傳統的雄辯形成鮮明差異。他在詩中寫道：「你們這些從視網膜上掠過的形象，為何不停留？」這種對瞬間與永恆的沉思，既



▲《滴漏》，庇山耶著，姚風譯，人民文學出版社。

帶有象徵主義的頹廢氣質，又暗合中國古典詩歌對時光易逝的感喟。葡萄牙文學評論界認為，這部詩集標誌着歐洲象徵主義與東方詩學傳統的首次深度對話。

庇山耶的獨特之處，正在於他以中國美學為透鏡，重新過濾了歐洲象徵主義，創造出一種「有節制的迷醉」。這是文學層面的文化交融，其成就超越了一般意義上的「異國情調」——他並非簡單地借用中國意象裝點詩篇，而是在詩學觀念的深層與中國詩歌相遇。

《滴漏》出版後未產生廣泛影響。這種「寂寞的準確」，卻恰恰成為其遺產中最珍貴的內核。一九九七年，姚風翻譯的《滴漏》中譯本由花山文藝出版社出版，收入「鏡海譯

叢」，首次將庇山耶詩歌完整引入漢語世界。姚風的譯文精準還原了原詩中的修辭功能，在處理「哭泣的兩巷」等澳門地域意象時，採用直譯與意譯結合的方式保留文化特殊性。二〇一七年，人民文學出版社再版姚風譯本，使庇山耶獲得更廣泛的漢語讀者。至此，這位百年前試圖以葡語重塑中國詩的詩人，終於等來了漢語的回響——一場遲到的雙向奔赴。

庇山耶的遺產，遠不止於詩集本身。他的形象在澳門文化記憶中不斷重疊與激活，已從歷史人物昇華為文化符號。

二〇二三年九月，澳門人出版社出版《Camilo Pessanha's Macau Stories》，作者諸葛行和許貝文從庇山耶視角出發，以第三人稱和第一人稱交織的形式，講述昔日澳門，透過見證人的角色，還原澳門歷史事件的來龍去脈，「既不是官方傳記，也不是歷史書籍，而是一個捕捉了澳門精髓的『故事中的故事』」。內容涵蓋庇山耶在澳三十年間的相關歷史話題，包括一九一〇年路環海盜事件後，他在戰爭委員會服務，以及清朝統治結束後，他以澳門葡萄牙代表團一員迎接孫中山的故事。兩位作者將自己的想像力融入故事，展示庇山耶生活、工作、宗教、創作等多面貌，帶領讀者以西方視角探索澳門，體會不同文化之間的差異，感受多元文化共融之美。

澳門藝術家馬若龍的作品中，庇山耶常以「穿着中國傳統長衫的葡萄牙人」形象出現——一個葡國靈魂，卻流放在中國的心臟。這一視覺形象，精準捕捉了庇山耶的文化位置：他既非純粹的殖民者，亦非被同化的他者；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。這種混血式身份，

恰好契合澳門「第三空間」的文化特質。

庇山耶還有另一重面孔。在澳門，人們稱他為「活死人」。這源於中國民間「肖像與綽號的天才」——還有什麼比「活死人」更能形容這位自我放逐的頹廢藝術家？他厭惡社交，衣着邋遢，無論是夢遊般地穿梭於市集，還是在自家半裸着裹在床單裏，交替於致命的麻木與鴉片的興奮之間。然而，正是這位被視為「活死人」的詩人，卻對中國藝術抱有真摯的熱情。他收藏中國藝術品，現分別藏於里斯本和科英布拉博物館內。他對中國歷史和語言頗有研究，這種研究不是殖民者的知識攫取，而是一個詩人在另一種語言中的精神漫遊。

回望庇山耶的百年遺產，我們看到的不僅是一位詩人，更是一個文化中中介者的形象。他以生命實踐了一種可能性：在保持自身文化根脈的同時，真誠地進入另一種文化的精神世界，文化交融不是非此即彼的選擇，而是可以在「之間」狀態中創造出新的詩意。

在全球化遭遇逆流、文化衝突加劇的當下，庇山耶的澳門經歷提供了一種溫和而深刻的啟示。真正的跨文化對話，不是單向輸出或全盤接受，而是在他者中認出自身，又在自身中容納他者。

庇山耶「害怕回歸……但懷舊之情又使我難熬。」這種對故土的複雜情感，恰恰道出了文化漂泊者的宿命。他最終選擇長眠澳門，用死亡完成了最後一次文化選擇。如今，庇山耶街、百元澳門幣肖像、文學館的展陳、新書的出版、墓園裏的詩作朗誦——這一切都在訴說：百年之後，他已成為這座城市不可分割的一部分。詩人的身體歸於塵土，但他開啟的文化對話仍在繼續，如滴漏無聲，卻綿延不絕。

《蟬》與虞世南(二)



燈下集

徐可

政治家。

虞世南生於南朝陳永定二年，祖父虞檢、父虞荔均享有盛名；叔父虞寄為陳朝中書侍郎，因無子，以世南繼後，故又名伯施。虞世南少時曾與兄世基同受教於吳郡文學家顧野王，後又向當時著名的大學者徐陵學習文章法度。虞世南出身於名門望族、簪纓世家，不過他身上沒有一點纨绔習氣。他性格沉靜寡欲，讀書非常刻苦，常常為了讀書數天不梳洗。習練書法時，他很少臨摹字帖，他認為，過於注重臨摹，是懈怠與偷懶的表現。他把心思全然放在書法上，閉上眼睛所思所想也都是字形，每晚睡覺的時候，也總是在腹部以手寫字。虞世基、虞世南兄弟二人都以博學聞名天下。人們評價兄弟倆的文章，哥哥的文章清秀有力，弟弟的文章則更加豐富廣博。

虞世南詩文俱佳，他的詩歌、散文、辭賦等作品都具有很高的藝術價值，著有《虞世南集》三十卷，早佚。他編的《北堂書鈔》共一百六十卷，是我國第一部完整的類書，摘錄了唐初能見到的各種古書，這些古書如今大多已經失傳了，為保存我國古代文化典籍作出了重要貢獻。

虞世南早期詩歌受宮體詩影響，侍宴應詔的作品較多；入唐後轉向雅正，其詩風清麗中透着剛健，推動了唐五言詩的發展。明代程元初在《唐詩緒箋》中這樣評價：「虞世南入唐，一變新聲，振復古道，實為唐世五言古詩之始。」他的詩歌題材廣泛，既有詠史抒懷的長篇史詩，也有描繪山水風光的田園詩，還有表現壯志豪情的邊塞詩，語言優美，形象生動，具有很強的感染力。如「輕生殉知己，非是為身謀」(《結客少年場行》)，「凜凜嚴霜節，冰壯黃河絕」「孤城塞雲起，絕陣虜塵飛」(《從軍行二首》)，「凜凜邊風急，蕭蕭征馬煩。雪暗天山道，冰塞交河源」(《出塞》)。這些詩句慷慨激昂，充滿了英雄豪氣。他的詠物詩，善於抓住對象特點，刻畫得相當傳神。比如《賦得臨池竹應制》：「蔥翠梢雲質，垂影映清池。」

波泛含風影，流搖防露枝。龍鱗漾嶺谷，鳳翅拂連漪。欲識凌冬性，唯有歲寒知。

這首詩是虞世南酬和唐太宗《賦得臨池竹》的應制詩，但不同流俗。詩的最後一聯「欲識凌冬性，唯有歲寒知」，歌頌了竹子堅韌耐苦、不畏嚴寒的高潔品格，可以說是「詩眼」。只有當竹子受到考驗時，它的品格才能顯現出來。一千多年後，陳毅元帥有《青松》詩：「大雪壓青松，青松挺且直。要知松高潔，待到雪化時。」此詩最後兩句與虞詩如出一轍，似是化用而來。

虞世南還有一首詠物詩《詠螢》，也寫得清新可喜，又富有哲理：

的歷流光小，飄飄弱翅輕。恐畏無人識，獨自暗中明。

詩中蘊含着物雖小而不可礙其光華的哲理，表示一個人不管地位如何，處境怎樣，只要有其秉賦，都要勇敢地、頑強地表現自己。

虞世南的文章以駢文見長，文詞清新雅緻、意境深遠，具有很高的文學價值。他的散文作品既有議論時政的文章，又有抒發個人情感的作品。虞世南的辭賦創作也頗具特色，如《琵琶賦》等。這些作品都展現了虞世南卓越的文學才華和深厚的文化底蘊。

虞世南不僅是一位出色的文學家，也是一位優秀的書法家。

虞世南在書法上造詣頗深，與歐陽詢、褚遂良、薛稷並稱「唐初四大家」。虞世南師從王羲之的七世孫、隋朝書法家智永禪師學習書法。他繼承了二王(王羲之、王獻之)的書法傳統，同時又融入了自己的創新，形成了獨特的藝術風格。他的書法作品以楷書最為著名，其字體端莊秀麗，筆畫圓潤流暢，結構嚴謹自然，給人一種清新、典雅、秀逸的感覺。

唐太宗非常喜愛虞世南的字，並經常臨摹。相傳有一天，唐太宗書「戩」字，但戈字還沒寫好，正好虞世南進見，即提筆補寫了一個「戈」字。唐太宗將兩人合寫的「戩」字給魏徵看，說：「朕學世南，尚近似否？」魏徵看後說：「今窺聖作，惟戩字戈法逼真。」虞世南死後，唐太宗嘆息道：「世南死後，無人可以論書。」

虞世南的代表作有《孔子廟堂碑》等。此碑書法用筆後圓潤，字形稍呈狹長而尤顯秀麗。橫平豎直，筆勢舒展，一片平和潤雅之象。宋黃庭堅有詩讚曰：「虞書廟堂貞觀刻，千兩黃金那購得。」



藝象尼德蘭

王加

一年一度的愚人節

剛過。關於其起源眾說紛紜，但無論哪種說法，此節都是西方舶來品，和我國無關。當下，愚人節承載了更多幽默歡愉，甚至整蠱的內涵。而自文藝復興時期開始，尼德蘭地區便廣泛流傳着有關於愚者的諺語，不僅在勃魯蓋爾(Bruegel)家族的風俗畫和版畫中屢屢出現，更將一個「愚人船」的諺語入畫通過諷刺予以警示。就比如，我兩周前在德國科隆市的瓦爾拉夫·里夏茨博物館(Wallraf Richartz Museum)內便不經意間看到的一張「荷蘭黃金時代」風俗畫家揚·斯蒂恩繪製的《愚人船》。

身為十七世紀荷蘭共和國首屈一指的風俗畫家，揚·斯蒂恩完全繼承了從希臘尼德蘭·博世(Hieronymus Bosch)到老彼得·勃魯蓋爾(Pieter Bruegel the Elder)等尼德蘭前輩畫中諷刺和諷刺的元素。尤其是後者身為西方風俗畫先驅之一，對斯蒂恩將民間寓言和諺語與現實社會氛圍相結合的創作風格起到了重要影響。他將《愚人船》的場景選在了一個尼德蘭村鎮中，並巧妙地用建築將畫作一分为二，天空中的雲卷雲舒與前景村中的人頭攢動形成鮮明的疏密對比。遠景右側淡藍色的平緩山巒為畫作提供了透視縱深，而喧鬧的村鎮中心似乎正在慶祝節日，最左側一群男女手拉手圍成一圈載歌載舞，一位風笛手正在為他們伴奏。前景的馬背上一位紳士正在高舉酒杯暢飲，和他身側的紅衣男女似乎一起在向最右側的船隻致意。當我們將目光隨着紅衣男子揚起左手的方向望去，坐在船正中央身穿灰袍、左手持煙斗右手扶帽簷的紳士應是在向他們還禮。相較於岸上的人群，船上八位乘客的肢體語言顯然更加豐富。有正襟危坐的、有拉琴助興的、有釣魚上鉤的、有臥船嘔吐的……上述看似無厘頭的畫面細節，實則和《愚人船》概念的出處有關。



▲揚·斯蒂恩繪製的《愚人船》。

作者供圖

愚人節前邂逅「愚人船」

《愚人船》這個概念最早出自柏拉圖《理想國》，而文藝復興時期尼德蘭地區所流行的諺語則源自比鄰的德國。一四九四年，正值歐洲宗教改革前夕，對梵蒂岡教廷批判思潮的暗流湧動啟發了德國詩人塞巴斯蒂安·布蘭特(Sebastian Brant)撰寫完成一部名為《愚人船》(Das Narrenschiff)的長詩。全詩共七千三百零八行，分一百一十二章並配有一百一十五幅木刻版畫插圖。每個獨立成文的章節均通過格言來描繪船上各類迷失人生方向、帶有人性缺陷的愚蠢之人駕駛船隻駛向道德毀滅的過程，進而映射並諷刺當時社會倫理和宗教意識。一四九八年，被譽為「德國最偉大畫家」的丟勒(Albrecht Dürer)為這部長詩繪製了版畫插圖，其中就包括寫實的《愚人船》。而這部帶有丟勒版畫的長詩自出版後迅速在德國、法國和尼德蘭地區流行開來，隨後啟發了希臘尼德蘭·博世創作了更富盛名、現存巴黎羅浮宮的祭壇畫異屏《愚人船》。

博世在其《愚人船》中選擇了一個在空曠背景中的近景船部特寫。在一條狹小的木舟上，修女彈着魯特琴為修士伴奏歌唱，身旁的船客有的在打鬥、有的在飲

酒，其中一位抱着船上的無根之樹在船尾嘔吐，持槳的舵手早已迷失了航向……博世的版本顯然帶有更多的宗教隱喻——他畫中沉迷於世俗快樂的修士和修女試圖暗示教廷早已失去了正確引導信眾的能力，使得傳教者都在時代的洪流中漫無目的地漂流。對比博世聚焦船部特寫的祭壇畫版《愚人船》，揚·斯蒂恩畫中雖同樣包含醉酒者、嘔吐者和演奏者，但卻在當時荷蘭和國信奉新教的時代背景下淡化了宗教元素，所有船客均以世俗化男女的着裝呈現。以描繪「無序百姓家庭」聞名的斯蒂恩巧妙地將「愚人船」的諺語融入了十七世紀荷蘭風俗畫中。城鎮中節日正在慶祝的人們，似乎正在歡送船上的一行人駛向未知的遠方。而作品題目和船上人們的失態舉止則突出了此作的本意——儘管宗教色彩淡了，但對愚者的諷刺內核卻從未改變。

「那些愚人船上的人們，終將在狂笑和高歌中，駛向地獄之門。」塞巴斯蒂安·布蘭特在《愚人船》中的詩句，為丟勒、博世和斯蒂恩等歷代畫家提供了創作靈感。他們根據文本結合當時社會現狀完成了各具時代特徵的《愚人船》，哪怕在時隔數個世紀的今天仍具有啟示意義。

杜鵑依舊映山紅



市井萬象

「幾日春風又春雨，杜鵑依舊映山紅。」這是清代阮元描繪杜鵑花的詩句。近日，貴州省畢節市百里杜鵑管理區內的杜鵑花迎來盛花期。圖為在百里杜鵑管理區普底景區拍攝的晨霧中的杜鵑花。

新華社

