

# 共生的智慧：澳門與故宮的制度與精神交融

吳志良

站在聖保祿學院那面歷經滄桑的石壁前——世人稱之為大三巴牌坊，目光遊走於巴洛克風格的渦卷與中文字句、菊花雕飾之間，彷彿能聽見文明對話的另一種聲音。這聲音，不同於鐘錶的機械鳴響，卻同樣深沉有力；它訴說的不是器物的流轉，而是制度與精神的交融，是兩種文明如何在四百年的相遇中，尋得共生的智慧。

如果說器物往來是澳門與故宮對話的「形」，那麼制度創新與精神交融，便是這場對話的「神」。這種智慧，讓澳門超越了單純貿易港口的角色，成為文明互鑒的「活態實驗室」。

在澳門，最令人驚嘆的或許不是那些精美的西洋器物，而是這座城市與生俱來的「共處之道」。清代「漢文文書」——那些保存在澳門地方衙門檔案中的珍貴文獻，用優雅的毛筆字記錄著華洋糾紛的調解、貿易章程的制定，字裏行間既遵循著儒家倫理秩序，又巧妙吸納了葡人的習慣法元素。

這是一套獨特的雙語行政體系，在這裏，媽閣廟的香火與聖保祿教堂的鐘聲和諧共存，不是出於誰的恩賜，而是基於一種務實的相互尊重。明清時期的官員們，在堅守「夷夏之防」大原則的同時，也默許了這種「一城兩制」的現實。這種治理的彈性，這種在原則與現實之間的微妙

平衡，正是中華文明「和而不同」智慧的生動演繹。

乾隆年間的《正面澳門島圖》，精準標註著媽祖閣與教堂的地理位置，其測繪技術融合了中西方法。這幅地圖不僅是航海指南，更是制度共生的空間寫照——不同的信仰地標在同一片土地上找到了各自的位置，彼此相鄰卻又相安無事。

制度的包容，為精神的交融提供了土壤。清初畫家吳歷（漁山）在澳門居住期間，深受西洋畫法薰陶。他的《湖天春色圖》中，中國傳統山水意境裏巧妙融入了透視與光影的運用，開創了獨具特色的「海西體」。這位原本深諳南宗筆意的文人畫家，在澳門的跨文化環境中完成了一次藝術的蛻變。

同時，旅居澳門的英國畫家錢納利，卻在東方的水墨意境中找到了靈感。他筆下的人物與風景，雖採用西畫材料，卻帶有明顯的東方韻味。這種雙向的藝術滋養，在故宮收藏的清代宮廷繪畫與澳門保存的外銷畫中清晰可辨——郎世寧的「中西合璧」畫風，某種程度上正是這種藝術交融在宮廷的延續。

更耐人尋味的是那些無形的精神交融。歷史上，澳門華人曾協同葡人抵禦海盜入侵，而葡人的火炮也曾助明抗清。這些基於共同生存需要形成的文化默契，超越了簡單的族群與制度界限，在血與火的考驗中，鍛造



▲吳歷《湖天春色圖》。上海博物館藏

出一種超越種族的精神認同。

這種共生的智慧，在今天依然閃爍着光芒。「澳門故宮文化遺產保護傳承中心」的建立，本身就是制度創新的延續。在這裏，故宮的文物修復專家與澳門的年輕學子並肩工作，共同探討如何修復那些具有中西合璧特色的文物——可能是採用西洋技法繪製的中國題材外銷畫，也可能是經

澳門傳入的精密科學儀器。

傳統的中國書畫裝裱技藝與西方的油畫修復理念在此對話，X光探傷技術與傳統的目測、手觸診斷相結合。這種技術層面的融合，其背後是兩種文化遺產保護理念的深度交流。一位曾在故宮實習的澳門青年修復師說：「每一次修復，都像是在與歷史對話，不僅要理解器物本身的製作工藝，更要理解它背後所承載的文化密碼。」

澳門開設的文化遺產管理課程，邀請故宮專家授課，結合紫禁城的保護理念與澳門的跨文化經驗，培養一批批懂得「共生智慧」的新一代文保人才。這些年輕人，既深諳中華傳統文化的精髓，又具備國際化的視野，正是制度與精神交融的新時代傳承者。

從清代的雙語文書到今天的合作機制，從吳歷的「海西體」到當代的聯合修復，澳門與故宮之間的制度與精神對話，始終在探索着同一個命題：不同的文明如何在一個有限的時空裏，既保持各自的特性，又能夠和諧共處、相互滋養。

這種追問，在全球化遭遇挑戰的今天尤為必要。當世界某些地方築起高牆時，澳門與故宮四百年來的共生經驗告訴我們，文明的邊界可以是柔軟的，差異不必然導致衝突，也可以成為創新的源泉。

那些雕刻在大三巴牌坊上的中

文字句，那些保存在兩地檔案館裏的雙語文書，那些在聯合修復實驗室裏迸發的思想火花，足證真正的文明自信，不在於故步自封，而在於有足夠的智慧與胸懷，在堅守自身根脈的同時，擁抱世界的多樣性。

漫步於澳門的世界遺產街區，看見中式廟宇與巴洛克教堂比鄰而居，或者在故宮的展覽中欣賞那些融合東西的藝術珍品時，我們看到的不僅是歷史的遺跡，更是未來的啟示——關於如何在這個多元的世界裏，智慧地共處，創意地共生。

看見那些與故宮藏品遙相呼應的外銷畫與西洋器時，我們便會恍然領悟，這場偉大的對話，從未結束。它正以更豐富的形式、更深遠的意義，在紫禁城與濠江之間，在歷史與未來之間，繼續譜寫新的篇章。那些沉默的器物，因對話而被賦予永恆的生命；而這兩座城市，也因這對話而在新時代的文明星空中，交相輝映，光芒永燦。

站在人類文明交流的宏大視角下，澳門與故宮的對話實踐提供了一個珍貴範本：文明互鑒不是抽象的理念，而是需要具體的平台、創新的機制和年輕的力量來承載；它證明，古老的文明完全可以在當代語境下煥發新的生命力；它更提示我們，在全球化遭遇逆流的今天，這種基於平等尊重、雙向奔赴的文明對話，顯得尤為珍貴。

## 七日談

澳門篇

## 活着的老房子



如是我見 姚文冬

徽州的老房子，與時光耳鬢廝磨，裹了一層歲月的包漿。一場雨後，屋頂片片黑瓦似魚鱗閃光；巷底的青石板，晶亮如古鏡；粉牆洩出不規則的「水墨畫」；牆

基裸露的青石，染了一層厚厚的綠苔。獨是老房子並不稱奇，稱奇的是這些明清老房子裏的現代煙火。

位於歙縣的徽州古城，有座明代王姓人家的宅院，仍住着他的第二十二代嫡孫。我進院時，這個穿牛仔褲的年輕人正蹲身擦拭摩托，或許像我這樣的遊客見多了，他連頭都沒抬。這座老宅，少說有四百年了吧，供一個家族代代繁衍，這是多麼傳奇的事。院內那株參天古樹，無論根鬚多老，葉子總是嬌嫩的，就像老宅裏每日出入的鮮活面孔。

出古城，沿練江南行，有個漁梁村，是徽商的水路發源地，有建於隋朝、號稱江南「都江堰」的漁梁壩。流動的練江，煙波浩渺，青山隱隱；靜止的村莊，有條魚鱗街，老房子鱗次櫛比。據說，這條街在宋代曾繁華到極致。如今，青磚拼就的巷道凹凸不平，冷冷清清，只有我一個背包客。但從一家門前經過，聽到裏面傳出人聲，心就一暖。我還看見，一個穿着時尚的女孩騎電動車進了村，徑直拐進一處老宅，

恍惚得彷彿目睹了穿越。

漁梁村的老房子都住着人，沒被改造、包裝成景點，也就沒有客棧、鋪面、攤點，也沒有嘈雜與食物混合的怪味。不過，也給我留下了不能住上一夜的遺憾。倒是日後去西遞，住進一家民宿，也是明朝留下的老房子。女房東說，從她嫁到這村，很少見誰家蓋過新房，祖傳的老宅修補補，刷上白石灰，就這麼一代代居住着。

魚鱗街不乏望族名門。走進清代徽商兼篆刻家巴慰祖的宅子，但見牆壁斑駁，磚雕依稀，廳內有案條、方桌、太師椅，案條上擺有鐘、花瓶，牆上掛着山水畫，保留着徽商人家的布局。據說，二十年前這裏還住着十餘戶後人，後來有位叫巴爾的，出於保護故居的想法，出資請大家搬遷，然後加以修繕，免費接受參觀。我卻想，若是這裏還住着一大家子人多好。這座被精心保護的老宅，就如同夾進書頁裏的蝴蝶標本，而那些住人的老房子，卻是活着的蝴蝶。

人氣是一座房子最好的營養。有人住的房子，才是活着的房子，滋養着一個長壽的家族——住在裏面的後人，斷不會忘了先人的名字吧。他們甚至還記得，牆角那株古老的果樹，曾是清朝某個小孩——他們的一位先祖，隨意丟下的一枚果核。就這樣，一代人告訴一代人，這個小孩就永遠活在這個家裏。



燈下集 陳新華

二〇二三年新年，我正修改一篇對許倬雲先生的訪談稿，他的助理忽然發來微信說：「許先生前天還談到林徽因的詩《別丟掉》。」細問下得知，原來是許先生的朋友——匹茲堡大學的孫筑瑾教授寫了一篇關於此詩的讀後，發表在香港《城市文藝》刊物，特意寄給他和師母曼麗存念。

林徽因這首詩創作於一九三二年夏。當時她正在香山養病。這不是她第一次在此休養——一九三一年春，她因肺結核靜養，也是住在香山。那時徐志摩常入山中探病。兩次山居時光，相隔不過一年，人事卻已不同——一九三一年冬，徐志摩搭乘的飛機在濟南開山墜毀。那個山間小屋談詩論藝的聲音，永遠沉寂在了另一片山谷。

正是在這樣的夏日，林徽因提筆寫下《別丟掉》：

別丟掉／這一把過往的熱情，／現在流水似的，／輕輕／在幽冷的山泉底，／在黑夜，在松林，／嘆息似的渺茫，／你仍要保存着那真！／一樣是月明，／一樣是隔山燈火，／滿天的星，／只有人不見，／夢似的掛起，／你向黑夜要回／那一句話——你仍得相信／

## 一首詩的知音

——林徽因與許倬雲（一）

山谷中留着／有那回音！

詩的形式雖是新詩，承載的卻是古典詩詞的骨肉和魂魄，充滿悼亡詩的淒冷幽森，如孫筑瑾教授所說，讓人聯想到李賀《蘇小小墓》裏的「幽蘭露，如啼眼」，「草如茵，松如蓋」，白居易《夢微之》裏的「君埋泉下」，「夜台茫昧」。

不過，或許是因為涉及到私人的情感，這首詩並不直抒胸臆，它含蓄的表達在當時還曾引發一場關於新詩美學的論爭。一九三六年，梁實秋公開撰文譏諷此詩，質疑其過度隱晦。文章一出，旋即在北平文壇引發回響。沈從文、朱自清、朱光潛先後發文反駁。



▲一九三一年，林徽因與女兒梁再冰在香山。作者供圖

《別丟掉》的創作也因此超越了文本，成為新詩成長史中一個註腳。

許先生此前並沒有接觸過林徽因的作品，對林本人的了解，多來自「中研院」前輩的零星敘述，其中不乏傳言。然而讀到這首詩的那一刻，如同撥雲見月，他幾乎是瞬間就超越了那些人言，完成了自己對詩人林徽因的認識。他向前來採訪的記者說：「這首哀悼徐志摩的詩，其格局，其味道，儼然一段明代或宋代的詩。」

他的閱讀，為當年的論爭又添上了一層時光的景深。

從代際上看，林徽因屬「五四」一代；許先生是抗戰一代，兩人在時間上前後接續，在精神譜系上則共享相似的底色——他們都擁有中西學問間自由穿行的視野，亦不同程度地承繼了中國文人的詩歌傳統。林徽因自不待言，身為歷史學者的許先生，內心同樣充溢着詩人的興味。對於林徽因詩歌審美上的以中化西，他心領神會。不光如此，他對她在一九三二年那個山中夏日裏隱曲的表達，也沒有絲毫的猶豫和費解。

那些關於如何言說、如何抵達的回音，連接起時間山谷兩邊的人，湧出他們內心深處的幽微波瀾。

## 博物館展陳的前身——畫廊畫



藝象尼德蘭 王加

昨天五月十八日是第五十個「國際博物館日」，也是國際博物館協會(ICOM)成立八十周年。當我們在今天步入歐美各大博物館和美術館時，或許已經對展廳內上下幾層幾乎「鋪天蓋地」的油畫懸掛方式習以為常。但想必很少有人了

解，這種被視為西方藝術機構「標配」的展陳方式有着近四百年的歷史，實則最早是尼德蘭地區的皇室貴族展示其個人龐大繪畫收藏的「炫富」手段。十七世紀上半葉，現比利時布魯塞爾和安特衛普的宮廷及富豪開始熱衷建立專屬於個人收藏的私人畫廊，而由此應運而生的畫廊畫(Gallery Painting)則成為了這種展陳方式的直觀記錄。由老揚·勃魯蓋爾(Jan Bruegel the Elder)和同行小弗朗斯·弗蘭肯(Frans Francken the Younger)在十七世紀二十年代完成的《阿爾伯特和伊莎貝拉大公夫婦參觀皮埃爾·魯斯的收藏》開創了在巨大室內空間展示繪畫和珍稀物品收藏繪畫題材的先河。而身為老揚·勃魯蓋爾的女婿，小大衛·特尼耶(David Teniers the Younger)則在岳父首創的基礎上將「畫廊畫」主題發揚光大。

一六四七年，神聖羅馬帝國的利奧波德·威爾赫姆大公(Archduke Leopold Wilhelm)成為了西班牙尼德蘭駐布魯塞爾的總督。但在其政治身份之外，他更多是因藝術收藏家的身份而被世人銘記。隨着小大衛·特尼耶約一六五〇年搬到布魯塞爾，隨即成為了總督的宮廷畫家兼藏品管理者。在此雙重身份的加持下，特尼耶為西方美術史及現代博物館展陳史留下了一組極為特殊的畫作：他為威爾赫姆大公繪製了共計十幅呈現其私人收藏的畫廊畫。



▲小大衛·特尼耶畫作《利奧波德·威爾赫姆大公在他布魯塞爾的畫廊中》。作者供圖

其中九幅以布面油畫完成、一幅採用了銅板油彩技法，但僅三幅標註了日期。這套細緻入微的「畫中畫」不僅客觀成為了系統整理並研究利奧波德大公海量藝術收藏的歷史圖像資料，更被日後如兩後春筍般開放的公共博物館與美術館當作展陳設計的參照範本。

截至目前，我已在維也納藝術史博物館、倫敦科陶德畫廊、馬德里普拉多博物館、馬德里拉扎羅·加迪亞諾博物館、布魯塞爾皇家藝術博物館等分別直面特尼耶的「畫廊畫」，雖然風格構圖大同小異，卻依舊感觸頗多。威爾赫姆大公和特尼耶主僕二人在每幅畫中均有出鏡，他們往往並排站立，背對着在名作雲集的「畫中畫」室內空間自豪地直面觀者。然而，所描繪的實際室內空間卻被認為是畫家虛構的，遠非大公在布魯塞爾宮廷居所展示藏品的場所。究其原因，是很多名作真跡的尺寸和比例完全不可能以畫中所擺放的位置組合懸掛。正如藏於藝術史博物館的《利奧波德·威爾赫姆大公在他布魯塞爾的畫廊中》，畫家上下五排懸掛畫作的呈現方式實則為大公私藏提供了一覽無餘的誇張「炫富展示」，因為此作曾被大公獻給其兄長、哈布斯堡王朝費迪南德三世皇帝以示威耀。那潛台詞彷彿是「哥，我的收藏你羨慕嗎？」因做嬌之情溢於言

表，遂以畫示人。

當威爾赫姆大公一六五六年返回維也納時，他的全部收藏被移至霍夫堡皇宮，由弗拉芒神父、藝術家揚·安東·凡·德·巴倫(Jan Anton van der Baren)作為館長管理。當威爾赫姆大公一六六二年去世時，他將私藏的超過一千四百幅繪畫全部遺贈給了其侄子、時任神聖羅馬帝國皇帝利奧波德一世(Leopold I)。時至今日，絕大多數仍在藝術史博物館中永久存放。相比之下，小大衛·特尼耶為他繪製的十幅記錄其豐富名作收藏的畫廊畫則散落在全球各大藝術機構中。當我在各地邂逅特尼耶的畫作時，除了在「畫中畫」中識別名作的樂趣、去端詳主僕二人細微的肢體語言差異，還不禁聯想到，這十幅作品是今天所有博物館繪畫類收藏的展陳雛形。因為無論是被公認為全球首座公共美術館、成立於一六七一年的巴塞爾美術館；還是被稱為「世界第一家現代美術館」、於一七六五年正式對公眾開放的烏菲齊美術館，都是在「畫廊畫」這一細分畫種早已風靡歐洲大陸之後才誕生的。或許「先有雞還是先有蛋」是個無止境的爭論話題，但「畫廊畫」確是在尼德蘭地區起源並流行之後，被日後博物館和美術館借鑒為展示人類繪畫藝術瑰寶的主流方式。