

十三世紀末，威尼斯商人馬可波羅沿着漫長的絲綢之路抵達東方。他所見到的中國，是元大都的城關、驛道的通達、城市的繁華，也是歐洲中世紀想像中尚未被充分理解的遙遠文明。《馬可波羅遊記》在歐洲流傳後，帶回去的並不只是關於絲綢、香料與財富的傳聞，更是一個關於東方世界的巨大想像。中國由此不再只是模糊傳說中的遠方，而成為歐洲人可以想像、追尋和談論的文明對象。

將近一個半世紀後，明朝三保太監鄭和率領龐大船隊，從中國東南沿海駛向被稱為「西洋」的遼闊海域。七下西洋之中，船隊抵達東南亞、印度洋沿岸、阿拉伯半島，並遠至非洲東海岸。寶船帶去了中國的絲綢、瓷器與禮物，也帶回異域的珍寶、香料、動物和知識。馬可波羅是由西向東的觀看，鄭和則是由東向西的航行；一個以遊記開啟想像，一個以船隊展開實踐。兩條道路，一在陸上，一在海上，卻共同書寫了人類文明交流史上極富象徵意味的一章。

馬可波羅的東方之旅，本質上是一場文明的「發現」。在他之前，歐洲對中國的認識多停留於零散傳聞之中。他的敘述使中國第一次以較為具體的城市、制度、交通和生活圖景呈現在歐洲讀者面前。這種呈現未必完全準確，其中不乏誇張、誤讀與想像，但它的歷史意義正在於，讓歐洲開始意識到，在遙遠東方存在一個高度發達、秩序井然且物質文明繁盛的世界。

更重要的是，馬可波羅筆下的中國不僅是「他者」，也是歐洲觀看自身的一面鏡子。中世紀晚期的歐洲正經歷城市興起、商業復甦和知識轉型。當他描述中國的驛站、紙幣、市場和城市管理時，這些內容不只是異國見聞，也回應了歐洲社會對秩序、繁榮和廣闊世界的渴望。

鄭和的故事，則提供了另一重文明交往的視角。他的遠航是帶有明代國家禮制、朝貢秩序與海上交通拓展的複合特徵。船隊所到之處，建立的是政治禮儀、貿易往來與文化接觸，而非以武力佔領土地。這種交往方式反映出中國傳統天下觀中「懷柔遠人」「厚往薄來」的理念，也體現明初王朝面向海洋、連接世界的自信與氣魄。

明宣德「瑞果紋帶蓋執壺」，正可作為這段交流史的物質見證。青花瓷常被視為中國陶瓷藝術的代表，但其濃麗藍色與進口鈷料密切相關，器形與裝飾亦可見中國與中亞、西亞器物傳統之間的往來。鄭和下西洋時，中國瓷器曾作為外交禮物與貿易商品遠赴海外，尤其受到伊斯蘭世界喜愛。由此可見，瓷器並不是靜止的宮廷陳設，而是穿越海路、連接中國與世界的重要媒介。它既輸出中國工藝，也吸收域外材料與審美，正是在交流中形成更加豐富的面貌。

與瓷器相呼應的，是明洪武「鶴鹿同春柿蒂紋袂片」。絲綢自漢代以來便是中國對外交流中最具代表性的商品之一。鄭和船隊遠航時，也

曾將中國絲綢、彩絹和織物帶往海外。這件織品中的鶴、鹿與花卉紋樣，承載着中國文化中祥瑞、長壽與和諧的寓意。當這類絲織品隨航路遠行時，傳播的不只是精湛工藝，也包括中國人對禮儀、秩序和美好生活的想像。

明「景泰款獅戲球紋象耳象足蓋爐」，則從另一角度呈現文明互鑒。掐絲琺瑯工藝源自西亞，經絲綢之路傳入中國，至明代逐漸發展出具有中國宮廷特色的「景泰藍」風格。此爐以獅紋為飾，而獅子並非中國本土動物，自漢代以來多經西域作為珍禽異獸和外交禮品進入中國。當外來工藝與異域動物形象被納入中國吉祥圖像系統時，一件宮廷器物便成為多重文明相遇的結晶：材料有來路，技術有傳承，圖像也有跨文化的生命。

馬可波羅與鄭和，一個代表陸路絲綢之路的長途跋涉，一個代表海上絲綢之路的壯闊航行。他們的時代不同、使命不同，卻共同揭示出文明交往的兩種方式：一種是通過旅行、敘述與想像，讓遠方成為可被理解的世界；另一種是通過航行、禮儀與貿易，讓不同文明在面對面的接觸中彼此認識。前者重在「看見」，後者重在「抵達」；前者改變了歐洲對中國的想像，後者擴展了中國面向世界的實踐。

寶船遠航在明代歷史中留下輝煌篇章，卻沒有成為中國長期海洋戰略的持續方向。當歐洲航海家接續海洋探索的浪潮，開啟全球貿易與殖民



▲明宣德「瑞果紋帶蓋執壺」。故宮博物院藏



▲明景泰款掐絲琺瑯獅戲球紋象耳象足蓋爐。故宮博物院藏

力的文明，從不懼怕與不同者相遇。它既能從他身上看到新的世界，也能在他者的目光中重新理解自己。馬可波羅激發的「東方想像」，鄭和展現的「海洋胸懷」，都提醒我們，文明的價值不在於孤立自足，而在於能夠在交流中保持主體性，在互鑒中不斷生成新的可能。

絲路萬里，海洋無垠。從威尼斯商人的筆記到明代寶船的風帆，從沙漠駝鈴到海上商船，這場橫跨數百年的文明對話遠未終結。它以新的形式延續至今，也召喚我們重新面對那個古老而恆新的問題：如何與不同者共處，如何在對話中理解世界，又如何在互鑒中成為更加開闊的自己。

此日高樓集群賢——吳興祚與清初無錫的以文興城（上）



無錫以文興城的時代意義。這真是歷史照進現實。我不由得想起三百六十年前的無錫知縣吳興祚以文興城的一段佳話。

清初無錫文壇可謂一時鼎盛。文人相聚、詩文唱和、詞曲頻出，從明末陰霾中綻出一團焰火，成為清初江南一道文化風景。助推此勝景的關鍵人物中，有晚明文壇耆老巨擘——吳偉業，有江南縉紳世家——秦松齡、侯杲，有清初詞章聖手——顧貞觀、陳維崧，而在其間穿針引線、扮演關鍵角色的則是時任無錫知縣、其後升任福建巡撫和兩廣總督的吳興祚。

文風重振雲起樓：文化設施建設是基礎

明清時期，文人園林和地方宗教建築是開展文化活動的重要依託。宋元以後，文人造園既體現園主個人的精神追求，也為士紳群體開展各類文化活動提供空間。至明末清初，江南因財力雄厚而成為造園名家們大展拳腳之地。與此同時，在明朝洪武和嘉靖年間對民間祭祀活動進行大規模整治後，民間的祭祀活動融入官方體系之中，成為地方生活不可或缺的組成部分之一。吳興祚到無錫任職後，以高度的文化自覺意識，興建二泉亭、改建雲起樓、重修龍光塔，在振興文風的同時，開展了一系列文化設施的建設，並以此為依託成為他組織雅集的重要場所。

康熙初年，吳興祚在惠山上改建、重建了「雲起樓」，由此成為無錫著名的文化地標之一。此前，他已在惠山上修建了「二泉亭」，改建「雲起樓」一方面是出於順應風俗、尊賢崇聖的考慮，另一方面則是出於「迎駕」之需：因其址近秦氏寄暢園，康熙皇帝則對作為江南望族的秦氏極為重視。綜合考量，吳知縣擇祠堂舊址、改建新樓無疑是深思熟慮的。追溯歷史，關於「雲起樓」的前身有兩種說法，一說為源自東晉「華陂」、並在其後歷代中逐步改擴建而成的「尊賢祠」；一說則是源自惠山寺「天香第一樓」，而後一說更為人所道。然而，無論此樓前身為何，至此時，均已年久失修，吳興祚此次主持改建，不僅着眼在物理意義上復造樓閣，更為重要的是，在文化傳承上打造新地標。吳興祚邀請江南吳氏耆老、明末江南文士之首的吳偉業來無錫做客，吳老作了《雲起樓記》，對吳知縣大興藝文、招引雅集的行為大加讚頌，讓雲起樓的「文聲」大漲。在一場場的文藝活動中，雲起樓已與秦氏寄暢園、侯氏亦園以及愚公谷並舉，至乾隆年間，駐蹕寄暢園、品二泉茶、宴集雲起樓，成為乾隆皇帝巡遊江南地區的必選項目。

詩社雅集普高朋：文化活動組織是媒介

清初，江南文士群體雖受到朝代更迭的衝擊，但是生活方式上尚無太大影響。到康熙初年，被戰爭短暫中斷的雅集活動，又在江南地區逐漸重新活躍起來。吳興祚赴任無錫、恰逢其時，他一方面積極參與江南文人們組織的各類雅集活動，常常出入秦氏寄暢園、侯氏亦園等無錫文人園林；另一方面，以自己的官譽為聚會地點、自己主動組織雅集，並漸漸成為梁溪文人群體開展文學創作活動的核心之一。



徐鑄成是江蘇宜興人，生於一九〇七年，一九二六年考入清華大學，一九二七年又入北京師範大學，以半工半讀方式加入國聞通信社。一九二九年進入天津《大公報》，徐鑄成和孔昭愷都是胡政之、張季鸞下功夫培養的年輕報人。徐鑄成後來參與創立了《文匯報》，而孔昭愷在《大公報》工作三十多年，直至一九六六年北京版《大公報》停刊。

徐鑄成後來回憶說，「一九二九年到天津《大公報》工作，安家落戶逾兩年半，跟張季鸞、胡政之學習，彷彿藝徒正式坐科班，學採訪、編輯，學寫作評論，在這『富連成』中，生旦淨末丑，唱做念打，文武場，都打下了一點底子。」

徐鑄成在一九三二至一九三五年，擔任《大公報》駐漢口特派記者，一九三六年調任上海版要聞編輯。一九三七年八月淞滬會戰爆發，十二月十四日《大公報》滬版宣布停刊，多數報人遣散，包括徐鑄成、徐君遠、楊歷樵、王文彬、蕭乾等，次年二月，徐鑄成應《文匯報》創辦人嚴實禮之邀，擔任《文匯報》主筆，在他的主持下，《文匯報》迅速成為上海「孤島」時期的一面抗日救國的旗幟。

一九三九年五月《文匯報》被迫停刊，張季鸞和胡政之立刻邀請徐鑄成來香港，擔任港版《大公報》的編輯主任。從一九三八年到一九四一年，徐鑄成主持港版《大公報》兩年半，他撰寫了大量鼓舞士氣、號召團結抗戰的社論和短評，這期間，張季鸞多次來香港治病，他們有過很多長談，徐鑄成

徐鑄成



後來記寫《報人張季鸞先生傳》說，「他知道來日苦短，而事業要後繼有人，他顯然是希望王芸生兄和我能成為他的『傳人』——接班人的。」

一九四一年底日軍佔領香港之後，次年《大公報》任命王芸生為渝版總編輯，徐鑄成為桂版總編輯。同時設立兩個總編輯，在《大公報》歷史上還是前所未有的。這是徐鑄成一生當中的輝煌時期。桂林作為戰時中國文化城的地位，有很大的貢獻來自於桂林版《大公報》，它有兩大特色，徐鑄成的社評和女記者彭子岡的「重慶航訊」（被譽為「重慶百箋」），發行總數為六萬份，是桂林其他各報的總和，不僅暢銷桂湘粵等地，在滇黔也有市場，甚至引起了遠在陝北的毛澤東的注意。毛澤東指示中共駐重慶的人員，要訂購桂版《大公報》「至少一年為限」。

未來的香港電影

療性。

這種治療性，不是麻痺，而是撫慰與啟迪。過往港產片除了「爽」，也曾有《甜蜜蜜》的時代漂流、《無間道》的身份困局、《桃姐》的生死淡然。它們同樣提供心理出口，卻餘味悠長，讓人在黑暗的影院裏默然反芻自己的生命處境。未來香港電影需要找回這份勇氣——不懼怕讓觀眾思考，不吝當鋪陳人性的曖昧。在黑幫類型裏注入更複雜的社會觀察，在家族情仇中窺見歷史的創傷，讓「娛樂」不只是笑完便忘，而是笑中帶淚、驚心動魄後留下一個問號。

深度之外，另一重關鍵是科技。當年徐克以一部《蜀山：新蜀山劍俠》，將東方武俠的御劍飛行、仙魔鬥法化為視覺奇觀，不僅開創華語電影特技新紀元，更證明科技能與中華文化內涵交融，生出全新的類型美學。今天，虛擬製作、人工智能、擴增實境與沉浸式影院體驗，正為電影敘事帶來革命。香港電影若能在拍攝科技上大膽實驗——重現九龍城寨的逼仄迷離，或以遊戲引擎實時渲染一場武俠對決的

詩意——再結合放映端的互動設計，那麼觀眾得到的將不只是「看」一個故事，而是「進入」一場有深度的夢境。

科技不該只是炫技，它必須服務於更深邃的表達，一如當年徐克借《蜀山》寄託的，是人與天命、正邪相生的東方哲思。香港電影過往擅長雜糅類型、提煉通俗神話，如今正好藉科技之力，把這些文化基因淬煉得更純、更鋒利。市場渴求快、狠、準的零食，香港電影業亦受制於資金與規模。但歷史證明，每一次危機往往逼出最犀利的創新。當全球觀眾被碎片訊息轟炸至疲憊，完整、沉浸、具思想厚度的電影體驗，恰成為心靈的綠洲。香港電影需要重新思考自己的位置：不是追趕短視頻的節奏，而是反向提供一個讓人沉澱、感受、反思的殿堂。

香港電影若已備妥一席融會深度敘事與前沿科技的盛宴，便不只是重生，更將再度定義華語電影的想像邊界。那或許正是一場新的《蜀山》傳奇——以科技為劍，以文化為氣，劈開一條屬於未來的路。