

# 媒介文化下的想象共同體

## ——《河西走廊》的敘事語境與視覺想象分析

馬語歐

### 摘要

史態紀錄片《河西走廊》敘述了絲綢之路起點的歷史變遷與文化發展，以「通道」的概念結合媒介視覺文化塑造了關於民族的想象共同體，新歷史主義思潮下的影視文化對於推進民族認同的願望以及想象空間的塑造方面有特殊的意義。本文具體研究《河西走廊》的敘事語境與視覺想象，考察史態紀錄片對於民族共同體的塑造過程，探討主流意識形態的呈現以及受眾對想象的「抵抗」現象，由此進一步思考媒介影視文化對於歷史書寫的影響以及對於社會公共空間開放的可能性。

### 關鍵詞

《河西走廊》 敘事語境 想象共同體 媒介文化 新歷史主義

### 一、緒論

從媒介的融合及發展可在一定程度上看見社會的變遷過程，而媒介文化研究也成為了文化研究領域的重要組成部分。傳播和文化凝聚在一個動力學過程之中形成了媒介文化。<sup>1</sup>史態紀錄片《河西走廊》為本文主要研究的傳播媒介，其進行歷史闡述的過程也是對歷史進行重構的過程，透過媒介我們可以觀察文化在適應新的歷史發展需求後呈現出的新的闡釋與功能。

<sup>1</sup> [英] 尼克·史蒂文森 (Nick Stevenson) 著，王文斌譯：《認識媒介文化——社會理論與大眾傳播》（北京：商務印書館，2001），頁3。

《河西走廊》從政治、文化、軍事、宗教等方面詳細講述橫跨中國西北連接新疆至中亞的古絲綢之路故事，絲綢之路是東西方文化交流史上的黃金通道，「大通道」的開端即河西走廊這條「小通道」。海登·懷特（Hayden White, 1928-2018）提出歷史敘事是一種語言虛構，是在對原有資料進行重新描寫後使其成為一個具有因果關係的故事。同樣地，中國當代嚴肅史學紀錄片正在成為敘事者並對歷史進行「意識形態解釋」，將嚴謹史料融合聲畫技術及敘事語境進行呈現，這是中國當代紀錄片在國家與市場格局影響下形成的文化現象，也是媒介文化與新歷史主義思潮結合後形成的影視文化現象，此二種現象均具有研究的價值。

《河西走廊》圍繞「通道」的概念塑造了從漢帝國至現代中國的敘事語境，向受眾傳遞河西走廊對於整個中華民族的貢獻意義。同時，此角度切合本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson, 1936-2015）對於民族以及民族主義的形成提出的「想象共同體」（Imagined Communication）概念。中國的民族國家概念在封建社會就已經形成，歷史學家葛兆光認為中國的民族國家共同體是「具有邊界即有着明確領土、具有他者即構成了國際關係的民族國家，在中國自宋代以後，由於異族國家的擠壓和存在中已經漸漸形成」，<sup>2</sup>本文認同中國的民族國家共同體古已有之，但其對於民族的想象是一個動態的過程，印刷文化及當代的影視文化形成的想象力量在民族共同體的成長過程中發揮着極具研究價值的作用。從社會現實角度而言，河西走廊在中國當代絲路文化研究中極具意義，結合中國當下的「一帶一路」（The Belt and Road）戰略政策，河西走廊的「通道」概念既需要通過對影像的平行閱讀實現，也應將「敘事文本」與共生的「社會文本」聯繫解讀。<sup>3</sup>

在新歷史主義思潮下，媒介技術與嚴肅史實的結合，其間既包含敘事思維結果，也呈現民族想象共同體的塑造。《河西走廊》最後結合了現實社會環境與主流意識形態，同時受眾對現實部分的想象呈現出了「抵抗」形態，可以對史態紀錄片開放社會公共空間的功能問題提供更多思考。

## 二、紀錄片文本：人物命運與國家文化的雙重語境

紀錄片、電影的敘事文本都離不開語境建構，人類語言學家馬林諾夫斯基（Bronislaw Kasper Malinowski, 1884-1942）提出「情景的上下文」（Context of Situation）概念，認為「話語和環境互相緊密地糾合在一起，語言環境對理解語言來說是必不可少的」；<sup>4</sup>賈磊磊指出，「對於當代的影視語境研究，主要指文本敘事上下文之間

<sup>2</sup> 葛兆光：〈重建「中國」的歷史論述〉，《二十一世紀》2005年8月號，頁98。

<sup>3</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，《電影創作》1998年第3期，頁42。

<sup>4</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，頁41。

的語義及敘事語境與社會語境間的關係」。<sup>5</sup>《河西走廊》中的人物及情節構成影視文本層面的故事語境，而敘事者對歷史脈絡與文化發展的把握則構成歷史語境，兩層語境共同搭建《河西走廊》的敘事框架。

### （一）故事語境：人物命運與想象空間

《河西走廊》的敘事從公元前138年的使團出征為開端，通過張騫（前164-前114）的鑿空之行將河西走廊引入視野，以具有典型意義的絲綢之路文化符號或人物串聯整部影片，最終將「河西通道」的概念放置於兩千餘年的敘事語境之中。

首先敘事者將「通道」與歷史人物的命運發生聯繫，人物與情節共同構建了故事語境。《河西走廊》每集的內容開頭均設置了懸念，主線人物極具情節性的片段被置於片頭作情景處理，使受眾快速進入情境，例如《使者》：

公元前138年，西漢。那是一個風輕雲淡的日子。距離漢帝國首都長安西北120公里之外的甘泉宮裏氣氛不同尋常。一個使團即將出征……張騫一定知道，西去的路上必定充滿艱辛和不測。但他無法知道的是，當他轉身的那一刻，這次起伏跌宕、險象環生的出行就將注定被載入史冊。而河西走廊，也將從此進入中國人的視野。<sup>6</sup>

敘述者以插敘的方式引入張騫帶領使團出征的場景，漢武帝（劉徹，約前156-前87，前141-前87在位）授以符節，下文圍繞出征的歷史淵源以及出征後的經歷展開情景再現。敘述者兩次引用司馬遷（前145-約前86）對張騫的描述：「為人彊力，寬大信人，蠻夷愛之」。<sup>7</sup>後期張騫在河西走廊貽誤戰機被貶為庶民，敘述者將其個人跌宕起伏的命運與河西走廊的歷史交織，在宏大歷史格局下對人物命運進行對照，是現代史態紀錄片的敘事風格，這使其能更大程度上體現人文價值。

故事語境的搭建還包括創造虛擬人物從而讓觀眾對歷史情節和脈絡更加清晰。《河西走廊》在真實史實的基礎上採用情景再現，但紀錄片的非虛構特性限制了敘事情節發展，導致具有衝突性的情節難以連貫呈現。〈敦煌〉中選擇塑造虛擬人物角色，串聯歷史情節完整故事語境：

我們不知道他是誰。他的名字應該被留在編號220的洞窟裏。但是，按照當時的慣例，繪畫的工匠的名字不能出現在他們所做的壁畫上。於是，這個傑出的畫工被

<sup>5</sup> 賈磊磊：〈語境重合——論電影敘事語境與社會文化語境的互動互映〉，頁41。

<sup>6</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》（蘭州：甘肅教育出版社，2015），頁1。

<sup>7</sup> （漢）司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1982），卷123〈大宛傳〉，頁3159。

時間的洪流湮沒了。但，為了呈現發生在莫高窟的這個故事，我們還是為他取了一個名字——李工。<sup>8</sup>

歷史不是絕對的客觀，因為敘事者基於故事框架或社會意識在文本中對歷史作出新闡釋。這裏將敦煌壁畫與大唐畫風進行故事化的結合，塑造虛擬人物「李工」串聯劇情。安德烈·巴贊（André Bazin, 1918-1958）在〈真實美學〉中提出「一切藝術，即使是最現實主義的藝術也擺脫不開共同的命運。它不可能把完整的現實捕入網內，它必然漏掉現實的某些方面。無疑，技術的進步和運用的得當會使網孔變得細密，然而，仍然需要在各類現實事物中進行一定的選擇」。<sup>9</sup>史態紀錄片需要面對審美與紀實的矛盾問題，敘事者需要在社會歷史性的限制中塑造語境，而此處敦煌壁畫以及大唐西征的史實是真實的底線，最終在此基礎上塑造具有觀看價值的故事。

故事語境的搭建還包括對於歷史細節的敘事延伸及人物心理的補充描寫。敘事者從歷史視野出發，探究人文價值與個人情感，「紀錄片最重要的是揭示與呈現，而不是得出結論」，<sup>10</sup>所以歷史紀錄片本身相對開放的敘事方式，有助於留下想象空間，使受眾的個人視野與歷史視野產生融合。《使者》中，敘事者提及張騫被俘期間的匈奴妻子：

但跟隨張騫的匈奴妻子在歷史典籍中鮮有提及，我們只知道，一年後，她染病死去。在漫長而艱辛的出使西域途中，因為這個女人，張騫不再孤獨——兩千年後，人們更有理由相信這一點。<sup>11</sup>

紀錄片借助《史記》補充張騫的性格特色及他留在匈奴營地的故事，從情感角度出發提取情節並進行了「人們有理由相信」的開放式描述，為故事進行了合理範圍內的再造延伸，在現代敘事風格中放大張騫的人物命運感，使故事語境包涵更多人文情感色彩。將人作為意義的中心是當前印刷文化、媒介文化下文本敘述的終極訴求，紀錄片敘事者將人物精神融入河西歷史，主要人物均有對國家民族的堅守精神或使命感，即為歷史語境的塑造及受眾觀看時的想象空間作出補充。

## （二）歷史語境：國家經略與文化輻射

敘事者自歷史文化層面將「通道」與歷史社會環境聯繫起來，構建國家經略與文化交融的歷史語境，將敘事明線圍繞地緣政治下的國家經略展開，對河西走廊的軍事戰略地位以及政治意義作出明確定位，同時將河西走廊上的文明交融及中原漢民族的文化輻射作為故事敘述暗線，通過明暗兩條線索共同搭建故事歷史語境。

<sup>8</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 137。

<sup>9</sup> [法]安德烈·巴贊著，崔君衍譯：《電影是什麼》（北京：中國電影出版社，1987），頁 287。

<sup>10</sup> 歐陽宏生：《紀錄片概論》（成都：四川大學出版社，2010），頁 114。

<sup>11</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 18。

顧祖禹（1631-1692）對河西地區總結道：「欲保秦隴，必固河西，欲固河西，必斥西域」，<sup>12</sup>敘述者即從地緣政治出發，以國家軍事地理角度闡釋河西走廊的戰略地位，將漢代的敘述語境指向軍事、政治層面，確立河西走廊事關國家經略的主題。

《通道》從公元140年霍去病（前140-前117）的出生講述，匈奴王朝因為控制河西走廊從而控制西域諸國，漢武帝開始漢朝軍隊的職業化進程並發展戰馬，基於打通並有效控制河西走廊的戰略意圖發起戰役。在霍去病全線打通河西走廊之後，漢帝國在河西設置四個行政管理區域，設置兩個軍事要塞，漢朝版圖在此時已達帕米爾高原以西：

只有控制了河西四郡，才能通過河西走廊從匈奴手中奪取並完全掌控西域，漢朝的版圖才能到達帕米爾高原以西……而打通河西走廊，對於漢帝國而言，不僅僅具有重要的軍事價值，更奠定了東西方文明交融的基本格局。<sup>13</sup>

敘事者通過河西走廊的戰役勝利陳述漢帝國的版圖以及新疆區域的歷史歸屬問題，同時以國際視野觀察東西方文明的交融格局，敘事主線圍繞「國家經略」，明確將河西走廊與國家政治進行結合，搭建歷史敘事語境。

與主線「國家經略」共同構成歷史語境，還包括敘事者對於河西文化交融的描繪，主要從儒家文化在河西的歷史傳承及佛教中國化的歷程進行描繪，視角調整至中原漢民族的文化輻射。「永嘉之亂」的中原混戰時期，名門望族一部分遷徙西北至河西走廊定居，敘事者將此集命名為《根脈》，選取郭荷、郭瑀（?-386）、劉昉三代儒家學者在河西走廊堅持儒學傳承的故事進行敘述。儒家在河西的傳承情節較少被文化學者或影視文本關注，《河西走廊》結合敦煌研究院的學術成果，通過三位大儒的堅執品格構建河西學術繁盛的文化環境。此時的河西走廊因為政治穩定及巨儒傳承「成為了中國北方的儒學文化中心」，儒家文化因為河西走廊的地理庇佑留下根脈並於最後反哺中原儒學。

敘事者同時將河西走廊與「中華文明薪火相傳」進行了聯繫，這層語境也是敘事者基於中華民族文化的認同感而建設的，敘事者在河西佛教文化方面的敘述中沒有選取「玄奘取經」的歷史情節，而選取僧人鳩摩羅什（344-413）捲入河西走廊的政治鬥爭事件，其間通過譯經、造像等方式正式開啟佛教中國化的歷程：

在漢傳佛教歷史上，鳩摩羅什、真諦、玄奘、義淨、不空被稱為五大譯師，其中三位都曾到過河西走廊，鳩摩羅什是年代最早的一位，中國佛教因他的出現而面貌一新……他在河西走廊與博大精深的漢文化相遇，又在長安譯經場賦予了佛經

<sup>12</sup> （清）顧祖禹：《讀史方輿紀要》（北京：商務印書館，1937），卷63〈陝西十二·寧夏鎮〉，頁2711。

<sup>13</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁38。



更豐富的層次，使佛教最終可以在理論基礎上與儒家和道家並立，成為中國三大思想體系之一。<sup>14</sup>

就世界文化的源頭而言，印度恆河流域孕育印度佛教文化圈，中國黃河流域孕育儒釋道文化圈，地中海沿岸孕育西方基督教文化圈，中亞兩河流域孕育伊斯蘭教文化圈。這四大文化圈由橫跨亞歐的絲綢之路串聯在一起。<sup>15</sup>絲綢之路的起點河西走廊則承擔了印度佛教在中國東漸的全部歷程，河西走廊上石窟佛像的大舉建造給予了信徒潛移默化的傳播影響。敘事者選擇佛教「中國化」的敘事角度，強調鳩摩羅什翻譯佛經時對佛教與儒家思想的調和，關注到宗教適應中華民族的民族性現象，從文化交融的敘述暗線中搭建故事的歷史語境。

### 三、想象共同體：「通道」與民族

日本NHK電視臺與英國BBC電視臺都曾沿絲綢之路拍攝過相關的紀實紀錄片，以實景拍攝與文獻引用的方式穿插呈現亞歐絲綢之路的形象，但《河西走廊》首次將目光鎖定絲路東段，全片除去紀實拍攝之外大量使用了歷史情景再現的拍攝，用非虛構視覺體驗呈現漢帝國、隋王朝、明王朝與清王朝在河西走廊上的民族國家形塑。

#### （一）全球史觀下的「通道」

絲綢之路的學術命名源於德國地理學家費迪南·馮·李希霍芬（Ferdinand von Richthofen, 1833-1905）於1877年首次把漢代中國和中亞南部、西部以及印度之間從事絲綢貿易的交通路線稱作「絲綢之路」（德文作 Seidenstrassen，英文作 the Silk Road）。<sup>16</sup>而此時的西方史學也已進入歷史科學階段，19世紀的歷史哲學框架將歐洲國家置於世界歷史的中心，20世紀後世界歷史學科對學術發展進行反思並開始提出「全球史觀」的概念。<sup>17</sup>英國歷史學家彼得·弗蘭科潘（Peter Frankopan）出版《絲綢之路——一部全新的世界史》一書，以去「西方中心論」（Occidentalism）視角將目光聚焦亞歐大陸，調整觀察世界歷史的視角，絲綢之路的研究也開始廣受關注，東西方文化交流的「通道」概念逐漸形成。

羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《形象的修辭》中提出過關於圖像話語的三層訊息，分別指語言學訊息、編碼圖像訊息以及非編碼圖像訊息。語言學信息指語

<sup>14</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 99-101。

<sup>15</sup> 李尚全：《漢傳佛教概論》（上海：東方出版中心，2008），頁 11。

<sup>16</sup> 劉士林：《中國絲綢之路城市群敘事》（上海：東方出版中心，2015），頁 5。

<sup>17</sup> 劉新成：〈全球史觀與近代早期世界史編纂〉，《世界歷史》2006 年第 1 期，頁 40-42。

言符號，編碼圖像訊息指直接意指形象，非編碼圖像訊息指含蓄意指形象。<sup>18</sup>在《河西走廊》的敘事文本之中，「通道」直接的意指形象即關於道路的表層含義，而在這條道路之上所承載的國家歷史、民族文化則是對應含蓄的意指形象，即文本的隱喻。敘事者在其本身的史觀及意識形態指引下，在文本中將「通道」從一個地理位置的概念符號指向國家民族的象徵性意義。

《使者》以甘泉宮裏肅穆的符節遞交引出漢武帝對張騫西域出行的厚望，而主線人物張騫也完成了鑿空西域的使命：

張騫十三年起伏跌宕的出使經歷，對於漢帝國來說無疑是一個令人振奮的地理大發現……張騫的所見所聞讓地處亞洲東部的漢帝國視野大開，他們的目光已經可以越過巍峨的崇山峻嶺，穿過河西走廊，看到了西域、中亞、南亞，一直到羅馬帝國。<sup>19</sup>

敘事者用「地理大發現」形容張騫的鑿空之行，而此時「歷史的巧合，讓羅馬的東征與地處歐亞大陸東端的漢帝國的西征，在幾乎同一時期遙相呼應」，敘事者以全球歷史視野進行同時空比對，將打通河西走廊這條「通道」的意義投射於中原帝國，挺進更加廣闊世界的夢想。故事強調河西走廊作為「戰略通道」是帝國的宏大經略，在軍事聯盟以及和親、屯田種種政策的推動下，歷史呈現出「漢帝國銳意進取並與西域和平共榮的局面」，此時的絲綢之路「貿易通道」正式開通。

紀錄片前三集全部圍繞漢帝國的西部國家經略展開，以張騫的鑿空為基礎明確將河西走廊定位為一條抗禦匈奴的通道，這是從地緣政治格局下出發的國家策略，所以「通道」的概念首先意指國家安全與軍事戰略。《絲路》則從經貿往來的角度出發，通過隋煬帝（569-618，604-618 在位）西巡的歷史事件再現西域盟會，將絲綢之路定位為「世界範圍內最重要的經濟貿易與文化交流大通道」，此時「通道」隱喻着中原的多元文化氣象以及其後唐帝國的繁盛王朝。最後《蒼生》則講述明清時期蕭條落寞的河西走廊，商旅徹底中斷，同時整個中原大地面對國家邊防與海防的戰略危機。這裡「通道」指向封建王朝的衰落，概念與帝國的命運形成呼應。

《河西走廊》敘事者運用具備典型意義的歷史故事對「通道」賦予深層的意象並使其充滿隱喻，它成為河西片區堅守執着的某種品格修辭，同時深層次指向帝國的歷史宿命。「通道」在敘事文本中不同於被西方探險家命名的「絲綢之路」，它先於絲路存在並且屬於「中華民族」。這是敘事者在全球史觀下融入現實社會的歷史認識，「通道」是從「中華民族」出發看向世界的途徑。

<sup>18</sup> [法] 羅蘭·巴特著，吳瓊譯：《形象的修辭——廣告與當代社會理論》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁 40-41。

<sup>19</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 18。

## （二）想象共同體下的「通道」

歷史的敘述是動態的，歷史敘述中形成的民族共同體的想象也是動態塑造過程，「通道」背後的政治意圖、詮釋方式以及道德認同等是值得深入思考的問題。作為文化走廊，其東與黃河流域文化帶相連結，西與伊朗、阿拉伯文化圈往來，涉及多時期的重大政治事件，歷史的戰爭與和平背後存在多民族的遷徙活動，這條「通道」在成為符號指徵的同時也在構建關於民族想象的共同體。

本尼迪克特·安德森（Benedict Richard O'Gorman Anderson, 1936-2015）提到：「所有意識內部的深刻變化都會隨之帶來遺忘」。<sup>20</sup>所以對於民族的認同敘述則顯得至關重要。當史態紀錄片通過視覺媒介以及語言修辭呈現歷史的宿命時，也正在對民族共同體進行想象，視聽敘述已經逐漸取代曾經的印刷文化，成為更有力塑造「想象共同體」的技術力量。

《使者》的懸念式片頭場景為甘泉宮，漢武帝劉徹送張騫出使西域，情景再現授節儀式，紀錄片通過第一個視覺場面開始召喚受眾的想象共同體：

在今天的中國版圖上，我們可以看到一個由西北至東南走向的省級行政區劃。甘肅省，是中國西部的一個省份，形狀猶如一支「如意」……對於生活在中原的人們，打通河西走廊，前往更為遼闊的西部是他們不變的夢想。<sup>21</sup>

敘事者對「在今天的中國版圖上」的河西走廊地理位置進行敘述，從情景再現的「內部的」時間向受眾生活「外部的」時間進行推移，在敘述中採用「我們可以看到」來暗示「我們」就是受眾，確認了漢武帝、張騫、敘事者、受眾四者是一種在「時歷中前進的共同體的堅固的存在」。<sup>22</sup>所有人都開始在這條「通道」中同時參與歷史人物的故事發展，其中部分虛擬人物或場景的創造使「通道」這個符號能更加合理聯繫所有事物，「帝國」、「宗教」等影響民族主義的重要因素也都與「通道」的概念相連結，包括其中在對史實的選擇中，敘事者同時挑選穿插了民族英雄、紀念物與墓地等關乎「死亡與不朽」的民族主義想象概念：<sup>23</sup>

公元前117年九月，年僅23歲的霍去病突然去世……悲痛的漢武帝用國禮厚葬了自己的這位愛將，並把他的墓修成了祁連山的樣子。他的靈魂與河西走廊融為一體。<sup>24</sup>

<sup>20</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》（上海：上海人民出版社，2003），頁233。

<sup>21</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁2-3。

<sup>22</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁28。

<sup>23</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁11。

<sup>24</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁36。



類似的片段還包括年逾七十的解憂公主（約前121-前49）希望死後「落葉歸根」；河西大儒郭瑀「連續七天不吃不喝」死於河西走廊；鳩摩羅什「舌頭不會焦爛」的傳說；蒙古王者按藏式佛塔為薩加班智達建造白塔。敘事者選取了與河西走廊緊密相關的人物，紀念雕塑或紀念寺都被賦予公開的且具有儀式感的敬意，部分紀念物與早期宗教的想象相關，但是最終都成為塑造民族想象共同體的背景。

「通道」在想象的共同體中以漢代的國家經略為起點展開視覺的想象，連接魏晉南北朝的儒、佛歷史進程，串聯盛唐敦煌壁畫及明清的通道衰落，最後走向現代的自然資源開發以及當代的經濟發展，在《寶藏》中：

毫無疑問，河西走廊早已不再是單純意義上的地理概念。它意味着一種歷史，一種文化和一種使命……在這條神奇的河西走廊上，一代又一代行者穿越時光。激情，欲望，喜悅，悲傷，重復輪回。把一個個遙遠的國家聯絡成一個更加宏大的格局：天下。<sup>25</sup>

「通道」在片首通向「兩千年前的帝國的開拓」，在片尾通向「中華民族的歷史進程」，敘事者將曾經的「歷史通道」對應今日的「超級通道」，成為《河西走廊》文本中關聯所有想象的重要途徑。「通道」的概念逐步打破空間上的封閉，在承載長安與西域的地理溝通後連接東亞與西亞的關係，最後成為亞歐大陸的「絲綢之路」；而「通道」在時間的概念上則使歷史和現代得以溝通，承擔這種歷史宿命的河西通道呈現出「民族這一理念的準確類比，因為民族也是被設想成一個在歷史中穩定地向下（或向上）運動的堅實的共同體」。<sup>26</sup>敘事者在文本中使用了少數民族、北方民族等集合類別敘述史實，但是在通道概念的溝通聯結之下，最後將歷史敘述指向「中華民族」，這是古已有之的民族主義概念，媒介文本可以通過現代的視覺敘述對「通道」背後暗合漢民族與少數民族共同構成中華民族政治實體的希望。在這個意義上，「通道」的概念已經集結在想象共同體之中，受眾對於敘事者安排的敘事明線——國家經略即中原帝國的軍事部署產生了認同，而敘事暗線的文化交融則通過中原文化在河西片區的滲透傳播使受眾廣泛產生民族認同與文化認同。

#### 四、媒介文化下的視覺想象與公共空間

史態紀錄片是媒介與歷史敘述結合後產生的新敘述形態，其中媒介文化對歷史敘述的視覺影像表達產生了深刻影響。隋巖提出「文化適應於新的歷史發展需求，對歷史作出新的文化闡釋的一種文化形態，是對傳播環境特別是文化機制生成的歷史性思考，即

<sup>25</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁 225-229。

<sup>26</sup> 〔美〕本尼迪克特·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體：民族主義的起源與散布》，頁 27。

新歷史主義思潮的媒介文化研究」，<sup>27</sup>目前的媒介文化研究者思考文本與歷史之間關係的文化研究範式，媒介的傳播環境對某些文獻、紀實作品的文本信息產生的影響，以及敘事者的歷史敘述產生出的新闡釋，都是媒介文化中不可忽視的一部分。

### (一) 新歷史主義的視覺闡釋

《河西走廊》全片中近60%的場景為情景再現，共約230場情景再現，60餘個室內室外場景，其中群眾演員使用近千人次。<sup>28</sup>基於當代媒介的視覺文化影響以及受眾的審美取向，歷史紀錄片影像畫面中涉及到景別、色調、剪輯以及配樂等等影響受眾解讀的因素，其中視覺、聽覺和文字在整體的空間內共存並產生交流，形成更具體的想象空間。

從視覺文化的意義而言，人類運用視覺並且保留圖像，是以瞬間的物質形態應和了對時間的精神需求，在圖像直觀體驗中與過去或未來之物永存。<sup>29</sup>《河西走廊》的片頭取用河西片區的自然風光延時拍攝，其中包括丹霞地貌、古城遺址、河流水景、山林風景以及星空全景等。延時拍攝的畫面直接展現了人類對於生存時間的意識，大自然的星空、河流、地貌可以凝聚永恒的時間信念，而這種美感價值是貫穿整個河西地區歷史的存在，無論古代人還是現代人都曾在這種視覺中感知過世界。受眾在視覺中把握的世界是河西地區歷時性的歷史變遷以及共時性的自然風光，過去、現在和將來在一個畫面中出現，形成河西歷史空間的世界。

除了在自然風景拍攝之外，影片內部對歷史現場的搬演以及場景的再現處理更從視覺角度開放了受眾對歷史事件的想象空間，《絲路》中再現隋煬帝的西域盟會：

絲綢之路重鎮張掖城外的焉支山下，一場盛況空前、雲集西域二十七國首領和代表的貿易盟會拉開序幕……整個張掖城人山人海、熱鬧非凡，人群延綿數十里。這樣的景象整整持續了一個月。<sup>30</sup>

敘事者利用動畫技術復原觀風行殿的外景，同時搬演盟會集市外景，包括粟特商人、西域商品和丹霞地貌，同時敘事者從現代視野出發將當時「萬國來朝」的張掖開放式地定義為「世博會最早的發源地」，使用蒙太奇的影像勾連2010年的上海世界博覽會。敘事者重新闡述了隋煬帝西巡，客觀對隋煬帝作出「仍不失為一代有為之君」的評價，以新的歷史視野結合現實進行盟會敘述。雖然媒介視覺符號參與歷史書寫在史學界仍然有待商榷，但歷史敘述就是在這種動態的過程中不斷呈現出新的文化形態，史態紀錄片逐步

<sup>27</sup> 隋岩：〈媒介文化研究的三個路徑〉，《新聞大學》2015年第4期，頁80。

<sup>28</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁258。

<sup>29</sup> 李鴻祥：《視覺文化研究：當代視覺文化與中國傳統審美文化》（上海：東方出版中心，2005），頁26。

<sup>30</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁125-129。

在宏大敘述中關注具體歷史人物的命運感以及歷史環境，使敘事文本具有歷史性的同時也展現人文色彩。

## （二）公共空間內的想象關聯

視覺文化帶給受眾想象空間，而本尼迪克特·安德森在對民族主義的分析中也提出了文本作品關於想象共同體的關聯性，這種關聯既來源於歷史敘述時間上的一致，同時也來源於媒介與市場之間的關係。

目前在網站上播放的視頻文本可以查閱觀看人數，受眾可以利用「彈幕」的機制隨時反饋，意味着不同地方的人們在同時進行想象，這種「同時想象」的過程比起報紙閱讀的集體感更易於進行文本想象共同體的關聯，從而完成民族共同體的想象。

套用米家路對電視的分析，網絡受眾在媒體技術發展下被授予更多生產主動權，受眾可通過更多批判或創造的方式對文本進行回應及交互，「視域融合」的情況下更便於作品中的敘事空隙被及時填充，而由此產生的混合身份認同和意義的社群被「跨域性」地生產出來。<sup>31</sup>《河西走廊》進行全媒體互動傳播，上線13天播放量達4153萬，中國嗶哩嗶哩視頻網站內具體可見彈幕，至2019年2月8日止，總數為4.8萬餘條，影視文化的意義和受眾反饋空間不斷擴大並容納多樣觀點。約翰·哈特利（John Hartley）將此稱為「媒體域」（Media Sphere），提出「媒體域」是「媒體的整個宇宙，它既是事實的也是虛構的，包括所有語言所有國家中的各種形式，各種類型，以及各種品味層次」。哈特利認為媒體域中的重要場域可以成為文化意義的建構系統與公共領域中社會意義建構之間的調解者，<sup>32</sup>它容納了受眾多層次的反饋。

在《河西走廊》中，媒體域將個人、政治、國家、民族等等多樣化的反應進行了勾連，敘述歷史的同時將文本結尾推向現代，聯結中國「一帶一路」進行敘述，同時互聯網的彈幕反饋機制使具備歷史意義的文化系統與公共領域的社會意見產生聚合，而受眾在虛擬社區中的交互也存在意見的碰撞與分歧。《寶藏》敘述了新中國初期河西走廊自然資源的開採，隨後敘事推向現代：

2013年11月「一帶一路」，寫入中共十八屆三中全會決定，上升為國家戰略。

「一帶一路」不僅是實現中華民族振興的戰略構想，更是沿線各國的共同事業……承載着絲綢之路沿途各國發展繁榮的夢想，賦予古老絲綢之路以嶄新的時代內涵。<sup>33</sup>

<sup>31</sup> 米家路著，董國俊譯：〈視覺的想象社群：論《河殤》中的媒介政體，虛擬公民主題與海洋烏托邦〉，《中國現代文學》第30期（2016年12月），頁27。

<sup>32</sup> 米家路著，董國俊譯：〈視覺的想象社群：論《河殤》中的媒介政體，虛擬公民主題與海洋烏托邦〉，頁27。

<sup>33</sup> 河西走廊攝制組：《河西走廊》，頁228。

不論是出於現實政治或者人類社群的生存需要，國家都存在主導的或規範的意識形態，中國的媒介制度「已經從全權主義轉變為具有國家資本主義特色的威權主義，政治與經濟兩條脈絡若即若離，市場既和國家權力相糾葛，又試圖與之分離」。<sup>34</sup>敘事者用絲綢之路起點的歷史書寫與現代政治文化對應後重塑自我的民族認同，通過視覺文化及敘事者搭建的敘事語境共同塑造歷史「通道」與中華民族的想象認同，然而基於彈幕的反饋機制，受眾對於《河西走廊》進入現代敘述後所描繪的河西片區自然開採以及國家戰略政策呈現了多樣化的爭論，甚至出現對想象的「抵抗」反應。

受眾群體在文本敘述中形成想象共同體，但由於反饋空間的擴大使受眾意見可以迅速交流，大陸內部地區的發展現象使得民族性不能統一概述討論。雖然愛國主義也很難與民族主義區分開來，但《河西走廊》關於現代部分的敘述內容呈現了身份、焦慮、民族等等反饋討論，受眾的愛國情緒與地方政治文化、民族內部次級團體等產生爭論，公共意見的反饋區間讓文化意義和社會意義產生正面交集，目前嗶哩嗶哩視頻網已將紀錄片《河西走廊》最後一集《寶藏》的彈幕做「清屏」處理。

新媒體環境下受眾的參與空間不斷開放，對於大眾娛樂參與的熱情逐漸高漲，但政治文化空間感相對蕭條，呈現出政治參與和政治熱情的某種程度的冷卻。「這兩個方面互相強化，最終會導致理性商談意義上的公共文化空間的萎縮和蛻化。」<sup>35</sup>從《河西走廊》的受眾接受角度出發，史態紀錄片在逐步推動受眾對政治、文化參與的熱情，即使最後在彈幕網內多處出現了地域劃分的身份認同爭論，但這種對想象塑造的拒絕行為也仍然是民族共同體塑造的動態過程，與此同時史態紀錄片的文化功能因為融媒體技術得到推進。

## 五、結語

史態紀錄片的文化生產往往不止文本敘述，它在記錄與觀看的角度具有多元的內涵。《河西走廊》看待中國文化傳統是從中原文明的角度出發，利用故事語境與歷史語境共同搭建國家經略與文化交融的背景，這種敘述視角是新歷史主義下對絲綢之路起點的重新闡述。敘事者利用「通道」的概念從中國本體出發探究絲路與亞歐關係，同時承載着主流意識形態對民族的想象共同體進行塑造，而受眾在視覺體驗的同時也與文本外的互聯環境進行虛擬社群的想象聯結。

進入全媒體傳播階段後的知識生產者應該建立多元的文化視野，以河西走廊是絲綢之路的縮影出發，本篇研究肯定《河西走廊》的敘述史觀，對歷史的傳播視野也應當置於「文化中國」的環境之中，即使受眾出現了部分想象的「抵抗」，也仍然是對想象塑造的思考過程。本篇研究認為史態紀錄片在進行民族想象共同體塑造的過程中也承擔開

<sup>34</sup> 李金銓：《超越西方霸權：傳媒與文化中國的現代性》（英國：牛津大學出版社，2004），頁31。

<sup>35</sup> 陶東風：〈去精英化時代的大眾娛樂文化〉，《學術月刊》2009年第5期，頁21。

放「公共文化空間」的功能，但不可否認的是在中國的二元生產機制下，文化產品的主流意識形態影響着文化生產與傳播，即使擴大媒體域的公共空間也不能改變國家機器的生產制約。雖然如此，其中歷史文本對開放的公共空間有着重要的意義。

最後，本篇論文還存在諸多局限性：對於研究對象《河西走廊》在現代敘述內所形成的受眾反饋，論文限於篇幅未做深入研究；以青年亞文化為代表的群體掀起對於紀錄片文化、匠人精神等概念的推崇以及對歷史人物及事件的維護，青年群體在二次解讀的同時創造新的符號概念，此部分內容極具研究價值，但未納入本文研究範圍。最後還包括中國當下的文化生產格局，文化文本取得成功仍需要從媒介文化的政治經濟角度進行分析，限於篇幅對此部分也未能深入研究。



