

歷史詩學視域下絲路影像中的張騫形象

張雍

摘要：當代影像中張騫形象的不斷增殖與嬗變，提出了一個亟待闡釋的詩學與政治命題。本文借助歷史詩學方法論，並拓展至影像歷史詩學的視域，旨在剖析張騫形象從文本到影像的轉換機制。研究發現：第一，影像中的張騫形象呈現多元共存格局，打破了歷史實在論下的單一真實標準；第二，影像通過聚焦西行途中的小人物，以複數小寫歷史的敘事策略，構成對單數大寫歷史的補充與對話；第三，張騫形象的生成與流通，始終伴隨著意識形態與社會能量的協商，其闡釋參照正從西方中心論轉向中國“天下”觀念，並最終在“人類命運共同體”視野中，蛻變為一個民心相通的文化象徵。

關鍵字：張騫形象 絲路影像 複數小寫歷史 多元共存 意識形態

Representations of Zhang Qian in Silk Road Audiovisual Media: A Historical Poetics Approach

ZHANG Yong

Abstract: The ongoing proliferation and transformation of Zhang Qian's image in contemporary screen media poses an urgent poetic and political problem in need of interpretation. Drawing on the methodology of historical poetics and extending it to the horizon of a historical poetics of screen media, this article aims to elucidate the mechanisms through which Zhang Qian's image is translated from text to moving image. The study finds, firstly, that Zhang Qian is represented in a plural and coexisting constellation that disrupts the singular criterion of truth presupposed by historical positivism. Secondly, by foregrounding minor figures encountered along the westward journey, these screen narratives deploy a strategy of plural, lowercase histories, thereby supplementing and entering into dialogue with a singular, capitalized History. Thirdly, the production and circulation of Zhang Qian's image consistently involve negotiations between ideology and social energy: the interpretive

【基金項目】 本文為 2022 年國家社科基金哲學社會科學領軍人才項目“敦煌與絲綢之路文化研究與傳播實踐”（22VRC024）和 2023 年甘肅省哲學社會科學規劃項目：“敦煌文化影視傳播與美學構建”（2023QN026）階段性成果。

【作者簡介】 張雍（1993-），女，蘭州大學文學院博士研究生，研究方向為文學美學。

frame is shifting from Western-centered paradigms toward a Chinese conception of *tianxia* (“all-under-heaven”). Ultimately, within the horizon of “a community with a shared future for mankind”, Zhang Qian is relived as a cultural emblem of people-to-people connectivity.

Key words: Image of Zhang Qian; Silk Road Image; Plural Lowercase History; Plural Coexistence; Ideology

置身於當下時代語境，話語講述的時代更為重要，張騫是當下“一帶一路”倡議中的基礎性和重要形象。對其分析後，我們發現：張騫是一個多元的模糊化形象。直到近些年張騫形象不斷被影像化，文本與影像、影像與影像之間的張騫形象差異紛繁。不同時期絲路語境中的張騫形象影像多有不同，影像中的張騫形象也從原來的配角逐漸走向了螢幕的中央。在當代影像敘事中不斷增殖與嬗變的張騫形象，其“詩性建構”與“政治邏輯”之間存在著何種動態關聯？通過視閱，我們發現文學與影像中逐漸嬗變的張騫歷史形象，折射出不同時代背後的政治文化需求和民族意識形態建構，體現為一種符合時代需要、多元共存演變進程。可以肯定的是，無論是文本中的還是影像中的張騫形象，都是在“講述話語的時代”和“話語講述的時代”辯證互動中形成的，張騫形象的詩性和其承載的政治性可以看作一以貫之的問題線索。透過“歷史詩學”的視角，本研究試圖超越對歷史真實性的單一追問，轉而剖析不同時代話語如何通過影像詩學策略，來分析張騫形象在文本和影像中的詩性嬗變和政治表達。

張騫作為具有代表性的中國傳統文化符號之一，隨著歷史影像化的不斷增殖，圍繞在張騫身邊的人物越來越多、與其發生的相關聯事件也逐漸豐富時，觀眾對於張騫這一原本單一的形象也逐漸有了立體化的認識。通過歷史詩學來分析影像中的張騫形象，就把歷史詩學推進到了影像-歷史-詩學三者相互關聯的問題域中。關於這三者的關係問題，學界已有“電影歷史詩學”來嘗試性的把握。美國學者大衛·波德維爾認為，“電影歷史詩學”關注的是電影藝術的建構原則和效果，並注意分析在特定的歷史背景下這些原則如何運作。^[1]也就是說，電影歷史詩學關注不同時代背景下對於歷史影像化的詩性表達。又因為，張騫歷史形象不僅僅局限在“電影”，而是在“紀錄片”“電視劇”等藝術類型之中，因此需要用外延更為廣闊的概念“影像”來把握。於是，不選用“電影歷史詩學”概念，而是暫且用“影像歷史詩學”來作為理論視域分析影像中張騫形象的詩性表達與政治負荷。

歷史詩學作為方法視域分析影像中的張騫形象，能夠凝練出以下問題：第一，歷史實在論意義上的張騫不再被當作張騫歷史形象的唯一判定依據，文本中和影像中的張騫形象需要結合歷史以及文本和影像各自的詩性進行解釋。第二，張騫形象多被定位在“朝頌”的大寫歷史之中，張騫本人的生活史以及周邊人物的複數小寫歷史進入影像當中。第三，文藝和歷史經驗相互作用，文學文本與歷史文本具有在想像和虛構維度上的同構性，詩性與政治性從文學轉向影像，張騫歷史形象與意識形態批評獲得重新分析的切入點。本文意在通過歷史詩學作為方法視域凝練出以上三個問題，嘗試性地回答，在文本和影像兩種表徵方式下，不同時代張騫歷史形象的詩性和政治性，以期呈現一個豐滿而又活化的張騫形象。

一、從文本到影像：張騫歷史形象的多元共存

文本中的張騫形象不能充當張騫歷史形象表徵最為正確的依據，因為歷史形象與歷史實在不是預先給定的一致性關係，意味著要放棄“再現論”“符合論”的思維方式。因此，需要從思辨歷史詩學的追問方式中脫離出來，關注批判歷史詩學在分析影像中張騫形象的價值。

思辨歷史哲學“相信歷史中起作用的是歷史進程，人類很少能改變它；認為歷史學家在研究過去時代或以前文化時必須避免一切價值判斷；尊崇過去或傳統。”^[2]思辨歷史詩學主要是在以“歷史事實和歷史過程”為考察對象的“思辨歷史哲學”基礎上形成的。顯然，如果我們過於追溯那個所謂真實的、歷史實在的“張騫”形象，這一行為本身似乎忽略了研究者主體本身也處於歷史之中而不可避免地帶有自身的歷史性。思辨歷史哲學是一種實體論、本質主義的思維模式^[3]，歷史實在與歷史本質有唯一性，歷史表徵只能通過符合歷史實在而獲得“正確”“客觀”“真實”的評價。面對思辨歷史哲學的諸多不足，批評歷史哲學應運而生，它不再是對實在歷史的認識和反思，而是對這種認識的認識，對這種反思的反思。阿隆提出，“歷史不是曾經存在過的東西的完全的再現，而是根據史料通過智力的作用勾畫出的一個可以理解的世界。歷史的記述隨著社會本身的變化而變化，每一時代都有各自的歷史。”^[4]

相應地，歷史詩學也從思辨歷史詩學轉變為批判歷史詩學。批判歷史詩學指出，“過去不是客觀的，而是表現性的，過去具有文學文本那樣的表現性。歷史主義者將過去作為敘述來理解，他們也以同樣的方式敘述過去。對歷史主義者來說，過去構成了意義的諸多可能性，歷史學家的任務不只是一要‘發現’事實，而且還要批判性地解釋和檢查一個社會構築其記錄、檔案

和各種歷史的途徑。”^[5]雖然，闡釋者在與“講述話語的年代”和“話語講述的年代”展開雙向辯證對話時總會顯露出自己的聲音和價值觀，但是這並不意味著要放棄歷史表徵。歷史必須通過表徵才能成為歷史，不經由文本或影像來呈現歷史，歷史根本就無法得以存在。詹姆遜指出，只有通過先文本化的形式，我們才能接觸歷史。^[6]所以不同影像中所呈現的張騫形象嬗變是合理的。對歷史的影像化敘述，同樣負載著當代人的體驗和關懷。將觀察對象從“歷史事實和歷史過程”轉移到人的“歷史認識、歷史知識的性質以及歷史的理解解釋”上。

批判歷史詩學啟發我們，“在通常意義上，歷史並沒有意義。”“儘管歷史並沒有意義，我們卻可以賦予它以意義。”^[7]對於張騫形象的塑造不應拘泥於史書，也不應該放在所謂客觀歷史主義的維度上分析。關於張騫出使西域的影視化創造不可能完全呈現出來“像它所曾經發生過的”那種過去的歷史。每一代人都有權構造他們自己的解釋，每個時代所拍攝出來的張騫形象也只是基於創作主體自身所處的歷史性對歷史的解釋。本文選取電視劇《漢武大帝》（2005）、紀錄片《河西走廊》（2015）、電影《鑿空者》（2021）中的張騫形象進行對比，探尋不同時期所呈現的張騫形象。

通過爬梳《漢武大帝》《河西走廊》以及《鑿空者》等絲路影像中關於張騫形象的描述，發現《漢武大帝》中的張騫故事情節基本按照《史記》《漢書》的內容改編。《史記·衛將軍驃騎列傳》對於張騫整個生平進行了概括。“將軍張騫，以使通大夏，還，為校尉。從大將軍有功，封為博望侯。後三歲，為將軍，出右北平，失期，當斬，贖為庶人。其後使通烏孫，為大行而卒，塚在漢中。”^[8]⁶⁶⁹此外，司馬遷通過“互見法”將張騫傳奇的人生經歷進行了詳細地描繪。如《史記·大宛列傳》中將張騫出使西域的原因、見聞以及留在匈奴時的個人情況等進行了交代。^[8]⁷²¹東漢班固將司馬遷對於張騫的敘述集中起來，在《漢書》卷六十一專門為其立傳。書中記載，雖然張騫出使西域的主要政治目的未完全達成，但他帶回了大量關於西域的地理、物產和民族分佈的資訊，對漢朝後續的戰略部署至關重要。^[8]⁶⁵⁹這都充分表現了漢朝對於張騫鑿空功勞的肯定。此外，張騫“為人強力，寬大信人，蠻夷愛之”^[8]⁷²⁶的品格更是贏得西域諸國信任的關鍵。《後漢書·西域傳》曾有記載班超投筆歎曰：“大丈夫無它志略，猶當效傅介子、張騫立功異域，以取封侯，安能久事筆硯間乎？”^[9]由此可知，張騫在士人們心中的崇高形象。

電視劇《漢武大帝》中的張騫形象基本複現了《史記》當中的描述，張騫總體被定位為一個漢使形象。在《漢武大帝》第45集，張騫歷經艱險返回長安。劇中展現他衣衫襤褸、手持破損符節，昏倒在漢朝邊關後被救回。漢武帝於承明殿隆重迎接，張騫彙報西域見聞，並獻上匈奴煉製寶刀的密料。整段場景輔以旁白“自建元三年張騫出使西域，歷經艱難險阻，以忠貞、堅韌著稱的張騫持漢節不失，至元朔三年，整整十三年的時間，張騫終於自西域回到長安。雖然未能完成預期使命，但作為漢朝使臣西行數萬裏，帶回來了許多國人過去根本無從知道的地理知識。這對於有心瞭解世界的中國人，張騫此行具有鑿空拓荒的意義。從此之後，不斷有人西出陽關，又東歸中土，跨越重重關山大漠，終於踏出了一條彪炳史冊兩千年的絲綢之路。”隨後，漢武帝劉徹高聲宣告“英雄，你是我大漢朝的英雄。”這些直接的表述都彰顯了張騫作為漢使鑿空西域這一偉大壯舉的歷史價值。此次張騫出行西域，關照到了西域各民族的風土人情，也使得西域各邦主對於漢王朝有了具象化的認知，張騫形象所顯現的政治意味，在新世紀初期的影視化製作過程中較為直觀。

紀錄片《河西走廊》將張騫整體上刻畫為一個“探險家”形象，在解說詞中反復強調“探險家/探路者”這一身份。如，當劇中介紹到張騫從遙遠的西域神奇歸來，並將西域諸國豐富的物產、奇異的風俗，以及山川地貌，向漢武帝和眾大臣做了詳細彙報時，解說詞以“這位探險家的獨特經歷及其一番域外奇談，立刻引起漢武帝的強烈興趣，並被史官司馬遷收錄在《史記·大宛列傳》中，成為後人瞭解西域最寶貴的資料。”以及結尾“張騫完成了他的歷史使命。河西走廊也因此記住了這個堅忍不拔的探路者。”再次點明張騫這形象中“探索”特質的重要性。

系列電影《鑿空者》在不同程度上增添了張騫的個人情感表現與張騫西行途中的周遭人物形象，將其總體刻畫為一個超越政治地理區隔的文化英雄形象。在《使者之命》中，當張騫於大月氏遭受冷遇之際，仍堅守“以禮為先”，始終遵循禮儀規範，展現出超越功利的外交風度。當發現大月氏人不善農耕、糧食短缺時，張騫果斷將犁鏵之法無私地傳授給他們。當甘父關於結盟的不確定性提出質疑時，張騫仍堅定認為“耕種之法可以造福一方百姓，這與聯盟並無關係”，這一理念深刻反映出張騫將民生福祉置於首位，超越了狹隘的政治利益考量。

文本中的張騫形象與影像中的張騫形象多有不同。基於文本改編的《漢武大帝》中的張騫形象，附屬於宏大歷史背景下一心只為實現漢武帝聯合大月氏共同抗擊匈奴的宏圖大志；《河西走廊》中的張騫形象，旨在突出其在自然地理發現中的探險作用；《鑿空者》中的張騫形象，

致力於溝通漢朝與西域各邦的文化交流、商貿互通，所關照到的人物也溢出了史書的視野。這些不同影像版本中的張騫形象不能被用孰優孰劣來判定，因為歷史表徵不再依附於歷史實在而獲得唯一性。所以，不同文本和影像中呈現的張騫形象從來就不是對抗和競爭關係，是根據時代所賦予的新使命所重構的、《漢武大帝》中的“漢使”形象，《河西走廊》的“探險家”形象，《鑿空者》中的“文化英雄”形象在詩性維度上是多元共存，在政治性維度上是美美與共。

二、大寫歷史的小寫化與眾生相的活態化

歷史一旦成為文本，就每每以一元化的、整體連續的面目出現。然而，這種大寫的正史文本不可能將歷史過程的豐富多樣性一網打盡。^[10]如《史記》中對於張騫的記載，大多圍繞張騫為完成使命而採取的行動，這是一種把張騫或放置在大寫歷史中的做法。然而，影像當中的張騫兼顧了他的生活史，妻兒以及隨從堂邑父、商人湯五味等人物的形象的擴充和加入使張騫的形象更為具體和鮮活。這些眾生相的歷史人物形象彰顯出的是大寫歷史的小寫化，也即歷史詩學向那些游離於正史之外的歷史裂隙聚光，試圖攝照歷史的廢墟和邊界上蘊藏著的異樣的歷史景觀。換言之，當代影像不僅聚焦張騫作為鑿空西域的宏大英雄符號，更有意識地通過虛構的隨從、西域民眾、家中眷屬等小人物的視角與命運，編織出一種去中心化的、情感化的歷史網路。這種詩學上的視角彌散與敘事重心下移，本身即構成對單一權威歷史敘事的詩學反駁與倫理關照。

史書僅用“與妻，有子”^{[8]7271}短短四個字，便交代了張騫在匈奴十年的個人情感線索。電視劇《漢武大帝》在 38 集介紹了大單于賞賜給張騫和堂邑父匈奴女人作為禮物，張騫吃驚地說“我實在太難理解你們匈奴人了”；直至 44 集張騫逃離匈奴，到達大宛國時，我們看到了張騫與匈奴女人已經育有一子；再到 45 集當他們返回漢朝，不幸被匈奴再次抓捕時，這個匈奴女人堅定地說道“夫君，你去哪兒，我跟兒子就跟你去哪兒。”從這些短暫的鏡頭中，我們看到的是一個堅強的匈奴女人形象，是她堅毅的支持，幫助張騫到達大月氏，最後回到漢朝。紀錄片《河西走廊》中對於張騫和匈奴妻子的描述進行了擴展。紀錄片中提到“匈奴人沒有放棄對這個來自中原王朝官員情感瓦解的努力，經由單于撮合，張騫娶了一個善良的匈奴女子。”此刻，張騫的匈奴妻子不再是電視劇中被挑選為禮物的匈奴女子，而是受到尊重的、一個善良的匈奴女子。正如旁白所言“這是張騫在單調枯燥的戈壁生活中唯一的一抹亮色。儘管所有的歷史典

籍裏都沒有記載他們的情感故事，但，穿越兩千年的時空，我們依然相信，或許正是這段愛情帶給了張騫堅持下去的勇氣和信心。”紀錄片穿破宏大敘事，將張騫的情感基於人性訴求，給予正面的評價，這正是歷史詩學所著重強調的。

隨著張騫這一人物於時代需求的重要性不斷提高，在電影《鑿空者》中，張騫的妻子已經不再是一位普通匈奴女子，而被匹配成匈奴王的女兒談姬公主。面對張騫再三想要逃離匈奴的境況，她雖然並沒有像上面兩部劇中的女人一樣義無反顧地跟隨張騫離開。但她始終保護著張騫，甚至不惜犧牲自己的生命。當張騫於生命垂危之際，是夢中與妻子溫暖的相遇，支撐著他活了下去。除了妻兒外，甘父、談兮公主、湯五味、甘二郎等人的相伴，使得張騫西行之路不再孤單。

對於西行路上所遭遇的種種，系列電影《鑿空者》填補了一些想象的空白。如影片中的闖入者行商湯五味，雖然於無意之中加入張騫西行隊伍，負責活躍氣氛，但他作為一名商人親眼見證了張騫身為漢使將漢朝先進的農耕技術無條件分享與他國，盡心盡力幫助西域各邦解決困難，只為大漢王朝與西域能夠互通有無、讓天下百姓能夠過上好日子。導演潘鏡丞說：“雖然我們拍攝的是一部年代久遠的故事，但是主人公的精神一直在感召著我們，希望我們能夠塑造出一個真實可感的張騫，以及一群形象豐滿的人物。在當年張騫跋涉的路上，完成我們這一次‘鑿空之旅’。”

這些出現在影像當中的跟隨張騫出使西域的人物，不再被強勢話語撰寫的單線大寫歷史所疏離，而以鮮活的個人生命歷程進入了歷史書寫，使得西行路上的眾生相得以活態化。這個深刻的洞見還體現在張騫西行途中與各國首領及城民的交往中。如在分集《西極神域》中，張騫明確指出：“殺戮並不能解決所有問題。此次西行的目的，不是用殺戮來解決爭端。”這清晰地表明，在當時錯綜複雜的地緣政治環境中，他果斷摒棄了簡單且粗暴的武力手段，深刻認識到和平交流與溝通才是化解矛盾、維護地區穩定的核心要素。這種理念超越了那個時代普遍存在的以戰爭解決問題的固有思維模式，充分展現出一種高瞻遠矚的外交智慧。此外，片尾張騫臨行前特意叮囑小王子“善待子民”，這充分體現出他對民生福祉的高度重視，他深知統治者唯有善待百姓，方能實現社會的穩定與發展。這種關注民生的理念貫穿於他的整個出使活動，無論是在與各國的交往過程中，還是在推動經濟文化交流時，始終將百姓利益作為出發點與落腳點。

在分集《雪域天馬》中，張騫對天馬族許下承諾並全力付諸行動，最終揭開了天馬消失之謎，將精心繪製尋找天馬的天馬圖鄭重交給天馬族族長，切實履行了“人要言而有信”的諾言。他還教導天馬族人學習漢字，旨在打破文化語言層面的重重壁壘，有力推動了中原文化與西域文化的深度融合。步入《白城魔女》篇章，白城的天藏圖成為至關重要的線索。從文化地理學的獨特視角剖析，這張天藏圖宛如“一帶一路”倡議中的基礎設施規劃藍圖，它為探尋大月氏以及深入瞭解西域地理山川提供了精準指引，極大地促進了區域之間的互聯互通。正如“一帶一路”倡議通過大力建設交通、能源等基礎設施，成功打破地域限制，切實加強了各國之間的緊密聯繫。張騫大力宣揚大漢“重大義而輕生死，忠君護長幼，捨生取義為人人”的價值觀，這一行為堪稱對“一帶一路”倡議中文化價值觀傳播的生動演繹。在“一帶一路”建設過程中，文化價值觀的交流與傳播對於增進各國人民之間的相互理解與認同具有重要意義。張騫通過傳播大漢價值觀，充分展現了中華文化的獨特魅力與深刻精神內涵，同時也積極促進了不同文化價值觀之間的交流對話與深度融合。他助力白城破除男女對立觀念，體現了中華文化中“陰陽互補，遵循倫理道德常規”的核心理念，這深刻反映出“一帶一路”倡議所宣導的文化包容與尊重文化多樣性的原則。張騫以開放包容的胸懷，將中原先進的文化觀念引入西域，這與“一帶一路”建設中，尊重各國文化差異，共同促進文化多元共生與繁榮的實踐不謀而合。

當我們從《史記》等正統的文獻資料中脫離出來，從眾多與張騫有關的人物和事件上來找尋不一樣的張騫故事時，那個“非敘述、非再現”的“歷史”拆解成了一個個由不同的敘述主體講述的“故事”。由此，福柯的智慧進入歷史詩學問題域，穩定同一的大寫歷史不再成為判定誰才能進入歷史書寫的標準，歷史本身的差異性和開放性促使我們看到了裂隙處的、沉默的、邊緣的小人物。這些豐富而具體的小寫歷史讓微弱沉寂的歷史事件發出了聲音，讓大歷史豐碑遮蔽之下的人和事浮出了歷史地表。

三、影像歷史與意識形態批評

當我們看到了由不同文本、影像講述的不同版本的張騫故事後，我們不禁發出疑問：真正的“歷史”實在與“非敘述、非再現”的“歷史”表徵之間，存在著怎樣的關係流通呢？歷史詩學所研究的詩性與政治性能夠回答以上問題，詩性概念所強調的想象、虛構等維度能夠和意

識形態的虛假性產生關聯。因此，文學被看成歷史現實與意識形態兩項作用力交互的結果。隨著當代傳播媒介從文本轉向影像，影像逐漸成為社會文化中最具統攝力的媒介形態和表現方式。影像已經成為全新的想象媒介；觀看影像，無疑是關乎社會結構轉型的重要文化行為。在當代社會中，“電視”常常被看作是一種意識形態的生產者和詮釋者：“電視播送了一些充滿潛在意義的節目，它力圖控制並把這意義聚焦為比較單一的、為人們所喜愛的意義，起到主流意識形態的作用。”^[1]影像因而也可以被看作歷史現實與意識形態發生交匯的場所，並從這裏觀察歷史事件如何被意識形態吸收理解以及既定的意識形態如何控制和把握著這一認識過程。這些問題是我們可以探索的新領域，特別是重視影像文本如何參與形成現行的意識形態這一“逆向過程”。

簡言之，即歷史事件如何轉化為影像，影像又如何轉化為社會公眾的普遍共識，亦即一般意識形態，而一般意識形態又如何轉化為影像這樣一個循環往復的過程。其所謂考察與影像世界相對的社會存在以及影像之內的社會存在，指的就是對兩種不同社會存在相互交流、相互轉化的複雜過程進行研究。理解歷史詩學視域下絲路影像中的張騫形象的關鍵就在於這個命題的後一點：影像究竟如何對意識形態起反作用？為什麼影像是形成意識形態的重要場所？張騫歷史形象的影視化與意識形態批評的問題，借助於歷史詩學視域，可以勾勒出這樣一條基本的分析路線：首先，歷史詩學論證了藝術與歷史經驗互為因果，藝術參與了對歷史的認知以及建構了歷史經驗。張騫形象的影視化作為一種藝術表現方式，參與了對張騫及其所處時代的理解。其次，“社會能量的流通”這一概念能夠描述相應的機制。最後，從這種機制中得出張騫形象是時代精神參與建構的結果，最為典型的是要批判西方中心主義的這種“精神”，進而召喚出中國“天下”方案作為出路。

歷史經驗與藝術互為因果是歷史詩學的重要結論。這個結論的理論依據可以從海登懷特的貢獻中推演出來。在懷特看來，歷史學的本質在於歷史話語與文學話語在語言轉義和敘事結構上的同源性。歷史學家對歷史事件的記錄基本上和文學寫作共用一套敘事邏輯，由此可以得出，歷史不僅僅被看作是對歷史事件的記錄，還是通過藝術經驗所建構的產物。在新的影像時代下，歷史詩學所論證的藝術與歷史經驗之間“互為因果”的這種複雜互滲關係就被拓展為歷史經驗與影像的“互為因果”，影像在歷史現實中的存在方式得以被重新表述和理解。

影像與歷史的這種互相滲透機制，可以借用格林布拉特的社會能量概念進行解釋。在歷史詩學看來，藝術與文學的範疇和輪廓，本是社會性和歷史性的東西；其在歷史現實與意識形態之間有一種普遍的社會能量在往返流通。文學藝術既是社會能量的載體和流通場所，又是社會能量增殖的重要環節。文學藝術在其源起和流通交換過程中都與廣泛的社會歷史因素糾纏在一起。“社會能量”用來說明文化產品和文化實踐所具有的“激發心智和喚起情感”的力量。^[12]格林布拉特試圖揭示“那種使藝術傑作賦有權力的隱而不彰的文化交易”^[13]¹⁴，即考察文學的快感和興趣的集體生產過程，追問集體的經驗和信念如何形成，如何從一種媒介轉移到它種媒介並凝聚為審美形式供人消費。

這種社會能量的流通，遵循著意識形態國家機器的生成邏輯。在阿爾都塞看來，意識形態國家機器通過不斷將個體“詢喚”為主體、複製主體而不斷地進行自身的再生產，實際上也就是既定社會關係的再生產。^[14]文化的意識形態國家機器主要包括文學、藝術等。^[15]在某個特定歷史時期，正是作為意識形態國家機器的體制確定一件文化產品是否屬於文學藝術。格氏說，“體制的即興創作設計出特定劇作家的具體即興創作。”^[13]¹⁶創作者以為自己是在自由創作，但他創作什麼和如何創作都受意識形態國家機器的限制，儘管這種限制人們通常感覺不到。而且，文學藝術又通過這種即興創作而發揮意識形態功能。

歷史詩學批評理論家路易·芒特羅斯曾指出，我們的分析和我們的理解，必然是以我們自己特定的歷史、社會和學術現狀為出發點的我們所重構的歷史，都是我們這些作為歷史的人的批評家所作的文本結構。意識形態作為構成要素參與著張騫形象的形成，同時張騫形象又以能量流通的方式對社會現實產生作用。電影頻道節目中心主任曹寅曾這樣對《鑿空者》劇組全體人員講“張騫具有世界意義與現代價值，張騫開創的絲綢之路將漢代與遙遠的西方連接起來的精神，特別是推動國與國之間，民族與民族之間互相交融和交流的構建人類命運共同體的精神對當代有很重要的現實意義。我們要把我們中國的歷史故事講出來，我們現在製作這部電影就是踐行總書記的重要講話精神。”

社會能量流通概念與意識形態國家機器概念幫助我們認識到了張騫歷史形象的政治性維度。當下在人類命運共同體的視野中，絲綢之路屬於全世界人民，張騫形象不再是國家意識形態的載體或者各種中心主義的代言人，而是民心相通的文化象徵。“長久以來，以歐洲為中心

主義的歷史編纂傳統主宰著世界史與文明史的書寫。事實上，真正的‘地球的中央’並不是那片分割歐洲和北非的海域，而恰恰是位於亞洲的心臟。”^[16]這一中心主義版本的歷史觀，區別於一個以歐美為核心主導的世界體系架構。在這個意義上，張騫不是國別意識形態競爭的對象，而是世界人民所共用的文化表徵。中國的“天下觀念”可以為張騫的這種世界主義形象提供淡化意識形態對抗的依據。在中國傳統資源中，最具獨特思想優勢的資源可能就是“天下”概念，它意味著一個以“世界”為分析單位的政治理論框架，目標是構思一個普遍有效的世界政治制度。天下理論強調“世界性”原則，特別表現為普遍民心原則。對於制度的合法性的證明來說，“民心”比“民主”更為正確。中國哲學已經直接指向了比民主更深入的民心問題。^[17]2021年11月19日，習近平主席在出席第三次“一帶一路”建設座談會時，提出把共建人民“心聯通”作為重要基礎。^[18]重構“民心”問題而克服“民主”問題已經成為當下中國的殷切希冀。^[19]

四、結語

依託歷史詩學理論資源，嘗試在文本與影像的雙重表徵中，闡釋不同時代張騫形象所承載的詩性內涵與政治邏輯，發現一個更具歷史厚度與人性溫度的張騫形象正在被建構。當傳統歷史實在論所界定的“真實張騫”不再構成其歷史形象的唯一標準，文本與影像中的張騫形象，在“歷史—詩學—影像”的三重框架中得到重新闡釋。這種闡釋路徑打破了歷史本質主義的獨斷性，承認藝術表徵對歷史記憶的建構功能。長久以來，張騫形象被裹挾於宏大敘事的頌揚性書寫中，而其個體生活史及周邊人物的多元微敘事，正通過影像媒介被納入歷史表述的範疇，從而形成對大寫歷史的補充與解構。隨著影像介入歷史，文藝創作與歷史書寫存在著經驗層面的互滲性，文學文本與歷史文本在想象機制與虛構策略上具有結構同構性。當詩性特質與政治意涵從文學場域向影像場域遷移時，既為張騫歷史形象的再解讀提供了新的理論支點，也使相關的意識形態批評獲得了方法論更新的可能。

【參考文獻】

- [1] 大衛·波德維爾. 電影詩學[M]. 張錦, 譯. 桂林: 廣西師範大學出版社, 2010: 23.
- [2] Kiernan Ryan. *New Historicism and Cultural Materialism: a Reader*[M]. London: Arnold, 1996: 55.
- [3] 盛寧. 歷史詩學[M]. 臺灣: 臺灣揚智文化事業公司, 1996: 74.

- [4]保羅·利科. 法國史學對史學理論的貢獻[M]. 王健華, 譯. 上海:上海社會科學院出版社, 1992: 11.
- [5] John Brannigan. New Historicism and Cultural Materialism[M]. London:Macmillan Press Ltd., 1998: 30.
- [6] Fredric Jameson. The Political Unconscious[M]. Ithaca: Cornell University Press, 1981: 82.
- [7]卡爾·波普爾. 開放社會及其敵人(第二卷)[M]. 陸衡, 等, 譯. 北京: 中國社會科學出版社, 1999: 404—406.
- [8]司馬遷. 史記·列傳[M]. 韓兆琦, 譯註. 北京: 中華書局, 2010.
- [9]范曄. 後漢書[M]. 北京:中華書局, 2012: 1571.
- [10]張進. 新歷史主義文藝思潮的思想內涵和基本特徵[J]. 文史哲, 2001(05): 26-32.
- [11]約翰·菲斯克(John Fiske). 電視文化[M]. 祁阿紅, 等, 譯. 北京: 商務印書館, 2005: 6.
- [12]張進. 歷史詩學與新歷史主義[M]. 北京: 人民出版社, 2013: 169.
- [13]Stephen Greenblatt, Shakespearean Negotiations[M]. Berkeley:University of California Press, 1988.
- [14]外國電影理論文選[M]. 李恒基, 楊元嬰, 主編. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2006: 682.
- [15]阿圖塞. 列寧和哲學[M]. 杜章智, 譯. 臺北:遠流出版事業股份有限公司, 1990:164.
- [16]彼得·弗蘭科潘. 絲綢之路: 一部全新的世界史[M]. 邵旭東、孫芳譯. 杭州: 浙江大學出版社, 2016: I-II, II.
- [17]趙汀陽. 天下體系: 世界制度哲學導論[M]. 北京: 中國人民大學出版社, 2011: 19-20.
- [18]習近平在第三次“一帶一路”建設座談會上強調: 以高標準可持續惠民生為目標繼續推動共建“一帶一路”高質量發展[N]. 光明日報, 2021-11-20(01).
- [19]馬靜. 十字路口的國家路徑選擇:美國夢?歐洲夢?還是中國夢?——專訪中國社會科學院哲學研究所研究員趙汀陽[J]. 人民論壇, 2011(27): 34-35.