

用影像传达历史*

——纪录片《敦煌》对影视史学理论的创新实践

■ 薛颖

【内容摘要】 纪录片《敦煌》以史为基，在大量占有真实影像素材基础上充分吸纳学者研究成果，采用以人说史的叙事模式，全面地展现了以敦煌莫高窟为中心辐射敦煌地区、河西走廊乃至西域的历史人文。基于叙事的需要，创造性地用真人饰演历史人物的电影技法进行情景再现，同时利用一些现实影像资料与过去历史场景进行精神上的对接。此外，纪录片还利用多媒体影像技术增强历史影像的表达效果。从创作方法到创作理念都体现了对影视史学理论的创新性实践探索。

【关键词】 纪录片《敦煌》；影视史学；创新实践

美国历史学家海登·怀特根据 historiography（书写史学）杜撰了 Historiophoty 一词，台湾学者周樑楷首译为“影视史学”，定义为：“透过视觉影像和电影话语传达历史以及我们对历史的见解。”反过来也可以说，传达历史和我们历史的见解除使用了传统的口述历史和书写历史的方式外，还可以使用视觉影像和电影话语——简称“影视”。按照周先生的观点，这个名词所勾画出的视觉影像，应包含各种呈现某种历史论述的视觉影像，即静态平面的照相和图画，立体造型的雕塑、建筑、图像，具有视听双重特征的电影、电视及电脑中的“视觉现实”（Visual reality）。^①影视史学理论在当代的面世，与现代影视技术媒体革新有着巨大的关联，同时也有着历史学自身发展变化的背景，自 19 世纪末至 20 世纪初，至 20 世纪 70 年代前期，西方新史学取代了占主流的兰克史学达到全盛，然而从 70 年代下半叶开始，崇尚叙事性的历史著作又开始复兴，而海登·怀特就是这种学术“轮回”和学界转向——崇尚叙事的后现代历史观的典型代表，在此基础上诞生了影视史学理论。“影视史学研究的核心内容应该是它的一整套方法论体系，即探讨、分析如何用视听媒体来表现历史和我们历史的见解，或者说如何将书写史‘翻译’成影视史。”^②海登·怀特提出影视史学理论，并极力推崇它在表述历史中的方法论意义，为进入 21 世纪的史学研究，尤其是史学的大众化和普及化注入了生机。2000 年元旦，在中央电视台举行的大型纪录片

《百年中国》开播座谈会上，中国近现代史专家杨天石呼吁建立中国的“影像历史学”。“影像史学”这一概念逐渐进入影像创作人员的视野。部分纪录片导演开始将历史学的观念与方法注入影像（主要是纪录片）的制作，用影像叙事的方法构建历史文本。如 2003 年《见证·影像志》的制片人陈晓卿打起影视史学的大旗，积极探索用影像表现历史的可能和途径，体现了“让历史借助现代传播重新走向民众”的一种历史自觉。^③纪录片《敦煌》由中视传媒股份有限公司和敦煌研究院共同出品，积极探索用影视表述历史和历史的见解的方法，全方位反映敦煌的历史和人文，实现了大胆创新。

一、以人说史：全面展现以敦煌莫高窟为中心辐射敦煌地区、河西走廊乃至西域的历史人文

海登·怀特认为：“没有任何为历史记载所见证的特定的事件系列构成一个明显完成了的或完备的故事。……我们并没有生活在故事中，即便我们是通过在回顾中赋予我们的生活以故事的形式，来给生活赋予意义。”^④没有人生活在故事中，故事是在众多历史碎片中被建构出来的。敦煌的历史，我们能够触摸到的是洞窟、彩塑、壁画和散落世界各地的藏经洞写卷和文书，另外还有孜孜以求默默耕耘的学者的研究成果，它们眩人眼目，却不成片段，如何将这些散落在历史长河中的碎片拼接起来，给那些怀揣敦煌梦想的人们提供一个了解它的窗口，是这部纪录片首先要

* 本文系 2008 年度天津市文化艺术研究规划项目阶段性成果（项目编号 A08008）。

考虑的问题。

海登·怀特说：“任何历史作品不论是视觉或书写的，都无法将有意陈述的事件或场景，完完整整的或者其中的一大半传真出来；甚至于连历史上任何小事件也无法全盘重现。每件书写的和影视的历史作品都一样，必须经过浓缩、移位、象征、修饰的过程。”^⑤纪录片《敦煌》采用以人说史的叙事方式，经过了一系列浓缩、移位、象征、修饰的叙事过程，为我们打造了一部以敦煌莫高窟为中心辐射敦煌地区、河西走廊乃至西域的人文历史。

该纪录片分为十个不同的主题单元：《探险者来了》《千年的营造》《藏经洞之谜》《无名的大师》《敦煌彩塑》《家住敦煌》《天涯商旅》《舞梦敦煌》《敦煌的召唤》《守望敦煌》。这些单元各自独立，每个单元的建构是以与该主题相关的人物故事的讲述为主线的。每一个单元都有一个或多个故事的主人公，列表如下：

单元	故事人物
探险者来了	斯坦因、伯希和、王圆箴等
千年的营造	彭金章、乐传、元荣、曹元忠等
藏经洞之谜	郑炳林、方广钊、道真、康秀华等
无名的大师	史小玉等
敦煌彩塑	赵僧子等
家住敦煌	阿龙、索进君、曹元忠等
天涯商旅	沙拉等
舞梦敦煌	程佛儿等
敦煌的召唤	常书鸿、张大千等
守望敦煌	段文杰、樊锦诗、彭金章等

这些人物中有学者、和尚、道士、雕塑师、画师（家）、舞者、探险者等，他们是敦煌的发现者、开拓者、破坏者、守护者、研究者，他们身份各异，甚至有真实，有虚构，然而借助于他们的故事，使人们了解了敦煌洞窟、壁画、彩塑的产生、发展和演变的历史，藏经洞的秘密，敦煌人的婚丧嫁娶、吃穿用度等民俗生活场景，丝绸之路上的西域贸易商团，敦煌宝卷被劫掠的情况，敦煌艺术的传承，敦煌保护者的艰辛，敦煌研究者的热诚，展现了一幅敦煌历史全景图。在这些人物故事的讲述中渗透了历史事件、民俗生活、学术研究、宗教信仰、艺术风格等多层次多侧面的信息，将历史学、社会学和人类学的观念灌注到影像的叙事中。采取的完全是一种自下而上看历史的方式，将历史分解为片段，注重由个案出发，寻觅背后的历史空间，这种方法是对传统史学宏大叙事的结构，是以海登·怀特为代表的后现代历史观的体现。

二、以史为基：大量占有真实影像素材基础上充分吸纳学者研究成果

纪录片《敦煌》采用以人说史的叙事手法，为了建构一个完整的故事，部分地进行了所谓“合理的想象”，但是影视史学和书写史学一样，是在发现故事，而不是创造故事，必然要以大量的真实史料为基础，同时也吸收了敦煌学者们 100 多年来的研究成果。

通过该纪录片的字幕介绍，我们可以发现，它的史料丰富且来源甚广，类型表现如下：

1. 敦煌壁画和彩塑：敦煌研究院首次允许摄像机进入 24 座以往从未对外开放过的珍贵洞窟，如首次展示闻名于世的莫高窟第三窟千手观音壁画。

2. 敦煌文书和经卷：除了展示藏在敦煌研究院和北京国家图书馆的部分外，摄制组还在大英图书馆和法国国家图书馆，拍到了一些重要的敦煌文书和经卷，并购得阿龙诉状和工匠草稿的电子版。

3. 珍贵的历史文物：如新疆出土的 1000 多年前的交子，陕西出土的唐代舞马衔杯纹鎏金铜壶等。

4. 纪实性的历史照片：如描绘斯坦因离去时装满 24 个大木箱子的照片、伯希和拍摄的藏经洞前堆满经卷的场景等。

5. 学者专家、艺术家、历史的见证者和亲历者的口述：片中敦煌研究院、国家艺术研究院多位研究员大量口述研究成果；除国内的敦煌学专家外，还有英国、法国、德国、美国、日本的学者专家，如日本京都大学教授高田时雄还能说一口流利的汉语；历史见证者和亲历者如常书鸿的女儿常沙娜等。

6. 影像资料：如关于北平沦陷，国民政府迁都重庆时的影视资料；歌舞剧《丝路花雨》的片段；张大千在台湾时的活动影像；日本 NHK 电视台拍摄的常书鸿携妻再次来到敦煌的纪录片片段等。

7. 能够与历史对接的一些“活着”的历史：如敦煌地区的农耕、饮食、浴佛节等民俗影像。

纪录片的每一个单元几乎都是由这些大量的影视史料构成，这些影像史料生动地见证并表述着敦煌的历史，使这部纪录片显得坚实而厚重。海登·怀特认为“影像性的（尤其是照片的和电影的）的证据为重现过去事件的场景和氛围所提供的基础比单从文字中得来的证言要精确得多。”^⑥普林斯顿大学历史学家、影视史学理论的实践者娜塔莉·泽蒙·戴维斯认为用影视传达历史，必然受制于坚实的历史史料，她在与玛丽亚·露西娅·帕拉雷斯-伯克的访谈录中说道：“历史学家需要有证据来支持他们所做的每一个

陈述。……我们有一个戒条：不能只凭自己内心的想法，而且也要求诸外在于我们的某些东西，比如档案或手稿、或者从过去遗留下来的图画或某些踪迹。”^⑦

三、以今释古：审美地构建影像实现与过去历史的对接

在以坚实史料为基础、以人为中心展开叙事的过程中，基于阐释的需要，纪录片审美地构建了许多影像，以实现与过去历史的对接。这种审美性构建表现为：

第一，用真人饰演历史人物的电影技法进行情景再现。

纪录片用真人饰演了英国探险者斯坦因，法国探险者伯希和、道士王圆箎、历史尘埃中的雕塑家赵僧子、画家史小玉、官僚曹元忠、舞女程佛儿、寡妇阿龙、粟特商人沙拉，以及敦煌的守护神常书鸿、敦煌壁画的狂热临摹者张大千等等。这些真人表演很好地再现了他们的所作所为，所感所想，所思所梦，并折射出背后阔大的历史人文。如《家住敦煌》故事从一千多年前寡妇阿龙家的一场土地官司开始讲起，展示出千年前敦煌老百姓的喜怒哀乐和他们的信仰，将敦煌当年繁荣的贸易往来、饮食的多样、婚礼趣事、莫高窟燃灯节、马球赛等典型的生活场景一一再现。再如由演员石凉演绎常书鸿的故事，伴随着《常书鸿日记》的朗读，加上一些影视资料的配合，常书鸿作为敦煌守护神曾经的艰辛、付出的努力以及他的人格信仰真切地展现在观众的眼前。这些人物中有些有史可依，有些则是按照历史的合理推断，将历史赋予在一个虚拟的人物身上，然后用电影的表现形式将其展现。如第四集《无名大师》里，元代画家史小玉只有名字出现在敦煌壁画的题记中，其生平故事没有任何记载，但却真实地演绎了成千上万位大师级艺术家的一些生活片段，足以让观众通过他理解那些虔诚信仰的艺术家的宁静、高远与洒脱。而《舞梦敦煌》中的程佛儿更是一个连名字都虚构的舞女，但其流畅优雅空灵娴熟的敦煌舞，却可以让观众领略神奇的敦煌壁画中隐藏的舞蹈艺术。

由演员来演纪录片是否会影响历史的真实性，这是国内专家学者的普遍疑惑，但是在周兵看来：“尽管虚拟了人物，但只要介绍的信息、事件是真实的，就是纪录片。”^⑧周兵的观点正好可以用台湾影视史学研究者周梁楷先生的影视史学理论加以印证，周先生说：“历史剧情片含有虚构的成分，不一定就是影片的缺点。影片中的细节、对白以及情节，虚实夹杂在

一起，都只能属于表现中的‘虚’。假使藉着这些表相的虚构，反而呈现历史的真实面，或人性及世间的普遍现象，那就是‘虚中实’了……相反地历史剧情片一味有‘虚中虚’或‘实中虚’，都应该归为劣作，不值得称赞。”^⑨也正如庄子曾经说过：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”^⑩我们把这些饰演历史人物的真人看做“荃”、“蹄”和“言”（影像），它们都是为得到“鱼”、“兔”和“意”（历史真实）的工具和手段，观众最终领略到的是这场真人秀背后的历史，而不是演员本身。演员真人秀只是表达历史的手段，同时可增加趣味性和对观众的吸引力。

第二，利用一些现实影像资料与过去历史场景进行精神上的对接。

用现代影像去揣摩历史情境，是纪录片常用的一种手法。因为，历史虽然随着时代的步伐而走向了尘封，但是历史中的一些稳定的文化特质会穿越时空走向现代，并一直向前延伸。

今天的敦煌甚至西北依然会保留了一些过去时代的印记，这些印记与过去时代保持着密切的精神联系。

如第二集《千年的营造》：

解说：公元366年五胡十六国时期，佛教兴盛，丝绸之路繁华，很多人路经此地，一个叫乐僔的出家人，在鸣沙山看到了千佛真容出现，将他笼罩，于是停止了漫游，在石壁上开凿了第一个石窟。2007年4月23日，摄制组拍下了一个奇异的镜头，“佛光真容再现”，也许乐僔当时看到的就是这个场景。

场景：拍摄到的“佛光真容”图景（一个五颜六色的光环笼罩着一个模糊的身影，其实是彩虹现象）。

又如第三集《藏经洞之谜》：

解说：那些来自印度、地中海、中亚等地的文明在此汇集，佛教在此留下了它深刻的印记。在传统的佛教节日里，虔诚的人们都会来到莫高窟进香拜佛。在道真和尚生活的那个年代，敦煌的百姓为了乞求佛祖的保佑，献上对佛的一片赤诚之心，有向寺庙捐赠供养经的习俗。

场景：实录了农历四月初八，传统的浴佛节，现代敦煌雷音寺举行的浴佛活动，场面热闹非凡。

再如第八集《舞梦敦煌》：

解说：舞剧中英娘弹奏琵琶的舞姿呈现出了敦煌舞蹈S型的特点，她的原型来自莫高窟112窟的一尊反弹琵琶的伎乐菩萨。这个身姿已经成为了我们去怀念

大唐乐舞盛事的一个经典符号，距今已经一千三百多年了。

场景1：1979年舞剧《丝路花雨》中英娘反弹琵琶；场景2：第112号洞窟壁画。

这样的表现手法在十个单元的纪录片中随处可见，很有现实感地传达了敦煌的人文历史信息，在寻求历史真实的道路上做出了创新而大胆的探索。

此外，利用多媒体影像技术增强历史影像的表达效果，也是该部纪录片努力和创新的方向。海登·怀特说：“对于有照片和电影存在的历史时期的历史研究如果不是比那些对于主要以文字文献为主的时代的历史时期的历史研究更精确，就是与其极为不同。”^①这种不同，也许还应该部分地包括其对历史的表达更生动，更有趣味性，更具传播能力。纪录片为达此目的，除使用动画特技外，在视听特性上极力表现敦煌文化的神秘色彩，由许巍演唱的主题曲《悠远的天空》，配合着大漠黄沙、斜阳夕照、规模浩大的驼队、清脆的驼铃、轻抚的晚风、清晨的阳光……所有这一切都让观众体会到一种宗教天籁般的艺术享受，眼前就会浮现出丝路上的商人、莫高窟中绘制壁画、雕刻彩塑的匠人、优雅的飞天舞者、执着的朝圣者、热诚的寻梦者等平凡而动荡的身影。

通过纪录片的拍摄，总导演周兵积累了用影像表达历史的最真切感受，他说：“深感历史中的真相就

像散落海底尘沙中的珍珠，就像掩埋在尘土下的碎片。纷乱之中，你可能一时无法解读出历史的真相。从新疆和敦煌出土的很多纸张典籍，大多都是散乱而不完整的。每一次你要靠近一段历史，尤其是要靠近历史的细节，你总是要在这些散乱中去小心地探寻、追踪和求证。把这些看似散乱而无法统一的碎片和珍珠粘连或穿在一起。最后自圆其说，自以为实。加点想象，加点证据，加点当下的时髦玩意儿，一段历史的真相就这样可以出炉了。”^②周兵的这种感受也许和娜塔莉·泽蒙·戴维斯的认识有英雄所见略同之感，她说：“相信历史事实客观地、独立存在于历史学家的解释之外，这是一种可笑的谬论，然而这也是一种不易根除的谬论。要求影视史学‘完美逼真’是不现实的，‘影视史学’的独特之处在于，它不局限于追求客观事实……而是试图探索出一种新的观察过去的方法，这种方法允许用‘虚构’来讲述历史。……影视历史最重要之处不在于它所讲述事实的真实性，而在于为讲述这些事实所选择的方式。影视历史的目的并不在于提供一个看过去的窗口，而在于提供给人们另外一个解读过去的角度和方法。”^③也许他们二人的“同理心”能帮助我们对影视史学有一个更好的认识。一言以蔽之，文献纪录片《敦煌》恰逢其时地充当了沟通学者与大众的桥梁，用自己的尝试部分地实现了敦煌学的大众传播。

注释：

- ① 周樑楷：《影视史学与历史思维》，《当代》，1996（118）。
- ② 蒋保：《影视史学刍议》，《安徽史学》，2004年第5期。
- ③ 陈晓卿：《影像中的20世纪中国》，转引自 <http://www.xlmz.net/forum/viewthread.php?tid=228>
- ④ Tropics of Discourse, *Essays in Cultural Criticism*, Baltimore [M]. The John Hopkins University Press, 1978, P. 90.
- ⑤ 转引自张广智：《影视史学：历史学的新领域》，《学习与探索》，1996年第6期。
- ⑥⑪ Hayden White. *Historiography and Historiophoty* [J]. *American History Review*, Vol. 93, . No. . 5 (December 1988) . P1194. 转引自陆旭《影视史学再探讨》（《兰州学刊》，2006年第2期）。
- ⑦ 玛丽亚·露西娅·帕拉蕾丝-伯克编：《新史学：自白与对话》，彭刚译，北京大学出版社2006年版，第79页。娜塔莉·泽蒙·戴维斯曾经参与过《马丁·盖尔归来》影片的拍摄，她的参与为电影在创作中最大程度地传递历史感和再现历史真实性提供了巨大的支持。这是一部相当卖座的艺术电影，1983年发行到美国，被不少美国影评人选为1983年十大佳片。戴维斯于1983年又出版了《马丁·盖尔归来》一书。该书出版后获得极大成功，不仅被认为是新文化史的代表作，也被视作影视史学实践的一个成功范例。
- ⑧ <http://ent.sina.com.cn/v/m/2010-02-04/10172867700.shtml>
- ⑨ 周樑楷：《历史剧情片的“实”与“用”——以〈罗马帝国〉和〈神鬼战士〉为例》，《当代》，2001（156）。
- ⑩ 庄子撰、陈鼓应注释：《庄子今注今译·外物》，中华书局1983年版，第725页。
- ⑪ http://blog.sina.com.cn/s/blog_4844006e01000646.html~type=v5_one&label=rela_prevarticle
- ⑬ Natalie Zemon Davis, "On the Lame", *The American Historical Review*, Vo. 193, No. 3 (June 1988), 573.

（作者系天津财经大学中文系副教授、博士）

【责任编辑：张国涛】