

德布雷视角下杭州大运河图像书写与地方再现

——从“南巡图”到摄影“写真”

董卫民

(浙江传媒学院新闻与传播学院, 浙江杭州 310018)

摘要: 法国媒介学家雷吉斯·德布雷 (Régis Debray) 认为, 媒介是联系特定场景、到达特定目的
的中介过程或物质载体, 通过记忆媒介代际传承和对话建构不同文明形态。杭州大运河图像书写既是本土
经验的视觉载体, 又饱藏地方身份认同的集体记忆。杭州大运河图像书写以地方的“社会—历史”经验符
号表征为文化内容, 以绘画写实和摄影术为技术依托, 为当下城市化进程中的地方再现提供了阐释依据。
文章以京杭大运河杭州段为考察对象, 结合德布雷媒介思想相关表述, 考察从康、乾“南巡图”到近代摄
影术“写真”中, 杭州大运河图像书写在当下地方再现和遗产保护中的媒介价值。

关键词: “中介体”媒介; 德布雷; 拱宸桥; 遗产传承

中图分类号: G206.2

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2023) 06-0039-10

遗产保护在不断加快的城市化进程中, 始终是一个备受瞩目的“地方”话题; 而图像作为可视化
媒介, 则是城市遗产重要的表象结构。京杭大运河贯穿中国南北, 在时间流动中形成独特的地方空间
和文化个性, 为沿岸城市与其他空间留下丰富的文化遗产。作为大运河文化重要组成部分, 江南运河
文化近代以来在媒介技术与政治事件裹挟下, 其艺术图像书写围绕作为城市遗产核心的媒介纪念物建
构起鲜明的地方“边界”。

德布雷认为, 媒介的重点是“中介行为”, 它“包含在一定的社会时期内所有的惰性载体和活性载
体, 这些载体对推动或促进象征符号的传承起着必要的作用”^[1]。媒介被理解为联系特定场景或到达特
定目的的中介过程或物质载体, 该媒介思想不是简单关注信息传播, 而是文化传递。本文关注对象为
京杭大运河杭州段, 依据绘画、照片, 及实物如拱宸桥, 结合德布雷媒介学思想相关表述, 以媒介技
术发展和地方文化形成的关系为逻辑进路, 考察从康、乾“南巡图”到近代摄影术“写真”中杭州大
运河文化图像书写变迁, 阐述图像对作为“中介体”媒介的杭州大运河地方文化的视觉建构和传达,
及其对当下城市遗产保护和地方再现的价值与媒介化表现。

媒介地理学以“文化利用地理使特定空间被赋予特定意义”^[2] 为理论依据, 媒介地理学中的“地
方”, 以其“空间”“景观”质料, 在时间的自然流淌中沉淀为“地方性”的物理实体和精神内涵, 与
德布雷媒介“中介体”思想内涵勾连。而地方作为“一个使已确立的价值观沉淀下来的中心”^[3], 文化
遗产是其成立的重要标识物。文化遗产既包括带有艺术、科学价值的历史建筑、街区等物质遗产, 还
包括沉淀于地方的生活规范、信仰方式等非物质遗产。在研究素材取舍和图像系统分析方法论上, 本
文以区域文化遗产 (物质与非物质) 的图像呈现为切入, 通过个案分析、梳理艺术图像在具体语境下
与社会行为方式和文化生活的嫁接, 引入媒介地理学的“地方性”概念和非物质文化遗产传承理念, 并在

基金项目: 浙江省哲社重点研究基地课题“清末民初杭州大运河文化现代性转向与跨媒介书写研究” (Z413Y20305); 浙江省
哲社规划课题项目一般课题“二十世纪前半叶浙籍摄影家研究” (21NDJC115YB)。

作者简介: 董卫民, 男, 主任编辑, 博士。

对杭州大运河图像书写的媒介学分析上，“嵌入”信仰方式、知识体系、行动者身份和技术形态的探讨，试图从理论层面，为当下杭州大运河区域历史遗产保护和再现提供比较全面的图像经验。

一、作为“中介体”的杭州大运河

德布雷媒介学理论整合技术、文化与历史多重视域，明确提出媒介学中的“媒介（medio）”既不是复数意义上的媒介，也不是单数意义上的媒介，而是一种媒介化，也就是处于符号生产和事件生产之间、作为中介体的程序和实体的动感整体。^[4] 在德布雷看来，媒介与人类同步出现，它不仅是单向度的信息传播渠道和载体，更具有历史向度，它建构不同时代的文明形态，并使之流传久远；媒介与文明变迁共同形成人类文化生生不息的河流。以此媒介观来看，贯穿中国南北的京杭大运河作为传播政治意识和宣示皇权的载体，与作为传输工具的载体和技术一样具有媒介身份，是传承文明的“中介体”，具有自身的媒介标识与个性。

（一）媒介标识

据史载，隋炀帝大业四年，即公元 608 年春正月，“诏发河北诸军百余万穿永济渠，引沁水南达于河，北通涿郡。丁男不供，始役妇人”^[5]。大业六年，即公元 610 年冬十二月，“敕穿江南河，自京口至余杭，八百余里，广十余丈，使可通龙舟，并置驿宫、草顿，欲东巡会稽”^{[5]（5652）}。江南运河的开凿，使京杭运河南北贯通，绵延在广阔的疆域上，不仅成为南北物资运输通道，更成为王命布达四方的传播载体。京杭大运河作为政治隐喻和皇权象征符号，在其贯通之始就被“赋权”，成为隋炀帝欲假江南运河“东巡会稽”、宣扬帝国意志的政治媒介。

京杭大运河最南端的杭州城北有一座桥始建于明末，清雍正年间的浙江巡抚李卫将其命名为“拱宸桥”。李卫在《重建拱宸桥碑记》里说，“拱”乃拱手相迎之意，“宸”指帝王宫殿，是帝王的象征。^[6] 于是，这座高大的拱桥不再单纯作为杭州北门的地标，而是成为对皇权恭候和驯顺的象征符号。而且，这座桥也确实先后迎送了清康熙、乾隆二帝前后达十一次之多。运河边曾经存在的“万寿无疆碑”，现今仍在的“乾隆坊”“候圣驾”牌坊等，均可作为“可见”的场景与康、乾“南巡图”一起，把这种驯顺撒播于历史时空。

作为能够产生意义结构的超体量载体，道路、桥梁、河流等都是媒介化对象。德布雷曾经把纪念性建筑物当作分析对象，分其为“痕迹式建筑”“信息式建筑”“体制式建筑”，对其类型、功能、价值等作出分析。下图是分析的图表片段^{[1]（92）}：

| | 痕迹式建筑 | 信息式建筑 | 体制式建筑 |
|---------------|-------------------------|---------------------------|-----------------------|
| 登记汇编 | 记忆（传统和遗产） | 历史（神话和计划） | 空间（城市化和透视法） |
| 价值 | 文化的（避免无人继承的现象） | 祭祀的（肯定一种神圣性） | 展览的（介绍一个作品） |
| “记忆场所” 被当作 | 代表身份性的地方 （种族的和家族谱系的） | 代表忠诚的地方 （宗教的或市民的） | 代表权力的地方 （政治、经济或媒体） |
| 首要功能 | 见证（这个曾经是） | 传承（这个应该留下） | 传播（同时性） |
| 偏爱领域 | 领土（吉伦特派式的） （乡土记忆） | 国家（雅各宾派式的或君主制的） （轴心记忆） | 超国家的（世界村） （全球性记忆） |

以此来作互文性验证，作为实物记忆媒介，杭州大运河上的标志建筑——拱宸桥为例，显然其“痕迹式建筑”特色比较突出，可列入“传统和遗产”记忆行列。其价值核心在“文化”，功能在“见证”，偏爱则在“领土”，具有浓厚的“乡土记忆”色彩和情感依附性。作为记忆场所，拱宸桥的“种

族的和家族谱系的”一面则演化为地方的社会行为方式和集体意识。当然，拱宸桥也有“信息式建筑”的“传承”功能，并且它是杭州大运河地方的“轴心记忆”之一，具有浓重的“历史”性；作为记忆场所，拱宸桥表征“忠诚”和凝聚力。而关于拱宸桥的历史图像书写，也和实物的桥本身一样，成为城市遗产记忆媒介，并作为知识体系在代际对话中不断被传承、解释。在这个角度看，拱宸桥就是杭州大运河“中介体”媒介的标识存在。

杭州大运河既携带着特定历史空间实体丰厚的物质资源，又有以“拱宸桥”为物理标识的帝都流风以及民间节庆仪式、日常习俗、水神信仰等。它们共同组成物质与非物质文化遗产，以区域文明的存在方式在代际传播过程中进行对话、修正、延伸，最终形成独特的文化遗产、鲜明的地方痕迹与“人—地”情感维系的地方“边界”。从这个意义上说，杭州大运河作为文明传承“中介体”，建构并维系了一个有秩序、有意义的“文化世界”。^[7]

（二）媒介特性

与“传播”（communication）研究在同一时空中交换信息的规范意涵不同，媒介学的关键词是“传递”（transmission），其兴趣在于考察时间向度上，精神转化为物质过程中媒介的功能性作用，“一方面，将这里和那里连接起来，形成网络（也就是社会）；另一方面，将以前的和现在的连接起来，形成延续性（也就是说文化的延续性）。”^{[1](5)} 因此，传递本质上是“技术与文化互动”^{[4](12)}。在技术与文化互动中，形成认同感结构，直至“以团体或共同的身份把人们召集在一起的神圣典礼”^[8]。地方及其“边界”由此确立。杭州大运河作为“中介体”，有着独特的地理特征和媒介属性。

一是显著的政治属性。作为政治化媒介，京杭大运河是“控制空间和人”的技术手段与过程^{[8](17)}，是一个“传递装置”，具有明确的政治宣喻性。这种宣喻性就杭州地区而言，在最具地方特性的拱宸桥及其周边碑坊物质符号中得到彰显，也使得它与京津、山东及苏州、扬州运河相比，有明显的地方特质。二是独特的地域属性。作为文明传承的“中介体”，杭州大运河不仅具有独特的帝都文化物质载体和近世城市化、世俗化商业遗迹，即便其精神层面的水神信仰体系和民俗仪式也与同属越文化的西湖周边、钱塘江两岸有显著区别。三是技术进化带来的图像化转向。这个特性近代以来更加明显，如同属江南水文化的钱塘江多以山水画传世。西湖则集诗、书、画、摄影等“媒介丛”于一身，而杭州大运河的媒介承载明清前多以文字形式见诸文献，明清以降至民国则转向写实主义图绘和摄影。从光影、色彩运用，到石版印刷，再到摄影术，媒介技术进化建构了杭州大运河地方空间与文化延伸的图像书写轨迹。比如，康、乾“南巡图”及近代以来西方画师、中外摄影家完成的杭州大运河图像“写真”，这也是本文主要研究对象和个案文本。上述诸多媒介个性共同建构起该区域独特的物质与非物质文化遗产，在当下杭州大运河地方再现和城市遗产传承中，其图像书写的媒介价值日益突出。

二、杭州大运河图像书写

德布雷将媒介界定为“在特定技术和社会条件下，象征传递和流通的手段的集合”^[9]。媒介的这种“先赋”性质在时间向度上决定了一种新观念。当新观念与负载它的旧媒介无法匹配时，对于旧的媒介或弃之不用，或对其进行某种革新。从康、乾“南巡图”到绘画写实，再到近现代摄影术“写真”，杭州大运河图像书写就是在技术驱动下，以“革新”的图像媒介从不同侧面记录其地方经验，特别是在信仰方式上，从仰望皇权到世俗化转向。

（一）政治隐喻：“南巡图”与皇权信仰

康熙二十三年，即1684年，康熙皇帝开始第一次南巡。至1707年，共计南巡六次（其中五次到杭州）。康熙二十八年，即1689年，二次南巡的康熙是在年二月初九到达杭州。三月九日，回到北京后，康熙即诏命画家把此次南巡绘制下来。绘图工作由左都御史宋骏业主持。宋骏业以重礼聘请其师王翬

到京,历时十余载,终绘成《康熙南巡图》共十二卷,现存世九卷。虽然从嘉兴到杭州的第八卷已经遗失,但从其他卷册,比如第九卷“渡钱塘江抵绍兴府,躬祀禹陵”看,图中开始即为风平浪静的钱塘江面,玄烨乘坐的大船在众多小船簇拥下驶抵对岸,民夫在搬运什物,过西兴关至萧山县,城外面河中具舟船,岸上多农桑。抵绍兴府,双层城门,街市繁华,出绍兴府,过田垌阡陌无数,即到达大禹庙和大禹陵。玄烨站立华盖下,周围侍卫森严,百姓跪迎。此卷以起伏的山峦结尾,卷中文字是“茶亭、西兴关、西兴驿、萧山县、柯桥镇、绍兴府、校场、府山、望月亭、镇东阁、大禹庙、大禹陵”,详实记载了康熙途经的地点和景观。通观其他卷册,格式一致,由此可以判断遗失的第八卷,即嘉兴至杭州段的图文应是一样体例。康熙二次南巡在杭州拱宸桥登岸有详实的文字记载,运河图像在《康熙南巡图》中的繁复呈现是确然无疑的。

另一个旁证是80年后,《乾隆南巡图》再次展示了杭州运河,尤其是拱宸桥之景观。1751年,即乾隆十六年,乾隆皇帝沿康熙南巡之路开启“南巡之旅”,前后亦六次。1764年,浩大的《乾隆南巡图》开始绘制,宫廷画家徐扬主绘。和《康熙南巡图》一样,《乾隆南巡图》也分为十二卷,同样在第八卷绘制乾隆的杭州行程,名之曰“驻蹕杭州”。此卷现存世,从杭州永安门开始,描绘乾隆在杭州(西湖)的行程。该卷与第六卷“驻蹕姑苏”、第七卷“入浙江境之嘉兴烟雨楼”,共同组成乾隆“巡幸江南”的运河图像。

康熙皇帝曾在其《御制泛舟西湖诗》中表明其南巡的政治意图,直言“此行不是探名胜,欲使阳和遍九垓”^[10]。康、乾二帝南巡图把杭州运河文化的政治隐喻以图像形式留存,并以帝王威仪强化了拱宸桥及其区域“仰望皇权”的信仰方式。

(二) 世俗化转向: 绘画写实与摄影写真

18世纪末期至19世纪中期鸦片战争爆发前,杭州大运河区域文化开始走向世俗化、城市化。其图像也因书写主体和媒介技术变迁,经历了从写实性绘画到摄影“写真”的转变。

1. 西方画师的世俗化写实

西洋画师对晚清帝国的媒介化视觉表达在鸦片战争爆发后出现一个高潮。比如,英国知名的《伦敦新闻画报》从1856年开始向中国派遣特约画家兼记者。他们根据目击到或采访到的事件发回其国内大量图片和文字报道,其中还有中国各地风土人情、文化传统、社会状况等信息。法国的《小日报》《笑报》等,则从中法战争开始关注晚清时局,留下100多幅彩图。具体到杭州大运河,西洋画师的关注则更早。早在1793年11月10日,在北京被乾隆皇帝匆匆打发的英国东印度公司马戛尔尼使团来到京杭大运河最南端的杭州。随团画师威廉·亚历山大(William Alexander)绘制了杭州城外的运河和运河边的寺庙等速写,成为“第一个为后人留下西湖(杭州)写生画的英国画家”^[11]。同一时期,荷兰东印度公司使团的美籍荷兰商人范罢览、使团翻译小德经等也留下了杭州运河的水彩与速写图像。

1894年,美国《哈泼杂志》派遣作家、画家到江浙地区大运河沿岸体验、考察。美国画家韦尔登(C. D. Weldon)在杭嘉湖平原考察时,画下具有浓郁地方特色的杭州运河景观。比如,韦尔登笔下杭州运河上装饰精美的客船,就为百年前大运河上漕舫船留下真实图像。他的《运河边一个茶馆》不仅把百年前运河边上茶馆的窗型、瓦当、幌子等细腻地描画出来,还完整呈现了运河里住家船的准确样貌。韦尔登的另一幅画作《用鱼鹰捕鱼》,把大运河上渔民驾小舟携鹰捕鱼的场景描绘下来,保留了运河上古朴的生活景象。其他如“运河边上的一个凉亭”“杭州运河上的一座小桥”等,小桥、凉亭、青石板等,清晰展现晚清浓郁的杭州大运河景观。韦尔登与亚历山大等西方画家的杭州运河图像,不仅满足了西方观众的“异域关怀”,也为晚清时期杭州运河文化留下了真实的图像史料。

2. 近代摄影术的城市化“写真”

鸦片战争爆发后,杭州大运河地方的图像书写遭遇技术“入侵”——西方人借助于1839年诞生的

摄影术，再一次对其进行图像生产。运用摄影术的首先是西方传教士和身份各异的摄影师，如外交官、商人、学者等。摄影术下杭州大运河图像书写主要有两个方面：一是异国文化景象在杭州城市记忆中的形成。比如，传教士费佩德镜头下的杭州基督教会就涉及杭州最早被迫开埠地——拱墅区域的教堂建筑。二是杭州和浙江其他地方的视觉形象被西方传教士和摄影师传布到世界各地，成为“大变局”时期杭州早期对外传播的媒介影像。其他如1917—1919年美国社会学家西德尼·甘博（Sidney G. Gamble）也记录且向西方世界传播了杭州大运河影像。

杭州本土摄影也逐步发展起来。根据1942年《申报》刊载的照相馆名录，（杭州）留春园、（杭州）二我轩赫然在列。其中，留春园于1893年10月开在杭州羊坝头直街柳翠津港口，而二我轩“开业时间不详”^[12]，地址则位于杭州湖滨路至平海路。宣统元年，即1909年，沪杭铁路全线通车，杭州众多大型商店、旅馆、饭馆应运而生。据考证，在这股现代性潮流中，杭州照相业显露峥嵘。从1912年到20世纪20年代末，包括照相馆在内，杭州文化娱乐商业店面达411家。“雇佣职工人数2346人，资本总额为593280元，民国20年的营业总额达7344250元。”^[13]借助摄影术和新媒介载体，西方“他者”摄影师和本土照相师共同推动杭州大运河的图像书写转向，为其留下城市化“写真”。写实绘画与摄影术“写真”，记录了杭州大运河地方信仰方式的世俗化转向。

三、图像书写与地方再现

德布雷认为，人类文明的记忆与传承作为媒介，由一系列物化组织组成，包括“符号表示的整体过程”“社会交流规范”“记录和存储的物理载体”“同交流方式相对应的传播设备”等。^{[1](37-38)}纵贯中国南北的京杭大运河，与石头、羊皮纸、桥梁、建筑等一样，是具有物质属性和抽象符号双重意蕴的纪念物媒介，构成文明延续的物化组织条件。同样，对运河文化景观进行视觉复现的图像，更多意义上作为物质符号的抽象，并成为与之对应的传播设备或交流规范（比如图像的文化解读）。作为记忆媒介的杭州大运河及其图像书写，不仅加强了帝国的空间观念，而且图像转向背后的新媒介“将导致一种新文明的产生”^{[7](28)}。所以，媒介不仅与时间交流，也在历史范畴中以空间纪念物连接生生不息的时间河流，形成文化延续、文明延伸。从康、乾“南巡图”、西洋画师对杭州大运河的彩绘或速写，到中、西方摄影师对其拍摄，杭州大运河图像书写在媒介技术进化驱动下，以新技术形态记录地方文化中“行动者身份”变迁，建构了地方独特的视觉表象结构。

（一）技术形态：石版印刷与摄影带来地方记忆图像化

“一切媒介的进化趋势都是复制真实世界的程度越来越高。”^[14]杭州大运河图像书写在媒介技术进化驱动下，不断走向写实，对地方再现的物质实体与文化精神留存弥足珍贵。和中国传统画对江南的写意性呈现不同，关于杭州大运河文化的艺术表达与传播从康、乾“南巡图”到西方画师对运河的速写、彩绘，及摄影术引入，其图像书写一步步走向写实。比如，光与影是西方写实主义绘画的重要元素，在《康熙南巡图》和《乾隆南巡图》问世之前，西方画师已经出现在中国宫廷。早在1582年，意大利天主教耶稣会传教士利玛窦来到中国，带来了天主教图像资料，并在中国信徒中培养画家，西洋画法由此传入中国。之后颇负盛名的传教士画家郎世宁历康、雍、乾三朝，其宫廷画“兼具中国工笔画的精微与西洋画的光影明暗”^[15]。郎世宁以光影明暗作画，“糅合中国传统画法，注意解剖、透视和立体感的表现”^[16]。他的“西洋透视画法”是西方写实主义在中国的尝试，对中国画家有重要影响。王翬创作《康熙南巡图》时，遵循“画有明暗，如鸟双翼，不可偏废，明暗兼到，神气乃生”^{[16](43)}的艺术理念。其工笔细描之宏大场景将笔墨的抒写性和叙述性结合起来，与郎世宁的“重光影”写实画风异曲同工。到了徐扬绘制《乾隆南巡图》，则主动“吸取西洋‘线法’（焦点透视法）”^{[16](218)}，精心绘制苏杭等地风俗民情，场面浩繁、画法精细。“焦点透视”成为徐扬绘制《乾隆南巡图》的重要手

法,且徐扬奉诏两次绘制《乾隆南巡图》,画法皆“以工细线条作人物,焦点透视绘建筑,已呈现中西结合的画风”^[17]。其精工细琢中以连贯的情节和惟妙惟肖的细节完成乾隆南巡的图像叙事,张扬着“写实主义欲望”。到西洋画师对杭州大运河做速写或彩绘时,这种写实主义风格就更加细致、直观地把运河沿岸的景观和人物收入笔端。

石版印刷和摄影术通过对图像客观细节的呈现,改变了中国传统绘画表达情感的主观认同与接受心理。当图像表述的对象由山水、村树转向城市及其建筑后,传统的表意画法就让位给城市景观写实性的坚实线条和平面,对视觉细节的细密描绘以及对透视法的强调成为凸显变革的触角。因此,从康、乾“南巡图”记录与叙述夹杂的图像绘制,到西洋画师透视画法呈现的杭州运河人物和场景,再到摄影术对开埠之后拱宸桥区域的市井“写真”,写实主义在中西艺术交融中以“真实”建构出历史场景,完成对运河地方的写实性呈现,使图像这种崭新的书写媒介成为呈现地方文明的重要载体。

(二) 行动者身份:人的觉醒和新消费空间兴起

在德布雷媒介思想里,传承是一个过程,“是一个整体性的‘我们(nous)’ ,而不是简单将两个或者几个‘我(moi)’拉上关系就行了……需要全部成员的共同努力来保证知识、价值和技术,在没有任何遗传成因担保的情况下,通过过去与现在之间的多次循环往来,奠定一个团体的个性化特色”^{[1](13)}。地方文明的形成与传承,行动者身份是一个重要的考量因素。作为文本的《康熙南巡图》和《乾隆南巡图》,是京杭大运河作为帝国与皇权表征的仪式表达,而西方画师和早期中、西方摄影师对杭州大运河的世俗化观看、写实性传播,显现了从皇权仰望到人的个体性、主体性“解放”。康、乾“南巡图”中百官沿运河迎拜、百姓焚香叩首与巍巍帝驾形成对照,不仅契合了“拱宸桥”拱身于皇驾的意指,也隐含着“四海之滨、莫非王土;率土之滨,莫非王臣”的政治隐喻。而在18世纪末到19世纪后期西洋画师与摄影师的视角下,世俗的运河文化及市井黎庶成为绘画写生、摄影拍摄的“主象”。韦尔登画笔下女性描绘对象居多。比如,运河客船上安详端庄的女船客如仕女般娴静,或端坐船头、或倚窗而望。其绘制的“农家闺女”,一袭抹胸、临溪浣衣,目纯容秀、健朗质朴,尽显天性自由之姿,与“南巡图”中的人物情态、气质迥异。这些“他者凝视”下建构的中国(人)形象固然隐藏着西方现代性话语背后的文化霸权,也在一定程度上和易卜生、卢梭、尼采等人的作品一样,为中国近代国民性审视和批判提供了外源性文化资源。比如,“五四”时期,胡适呼吁“个人须要充分发达自己的天才性;须要充分发展自己的个性”^[18],鲁迅借笔下人物之口喊出“我是我自己的,他们谁也没有干涉我的权利”^[19],皆有外源性文化资源“身影”,并借此倡导重新认识“人”,呼唤人的“觉醒”。

在杭州大运河图像书写中,“人的觉醒”也体现在新消费空间的兴起。杭州最早开埠的拱宸桥区域正是京杭大运河最南端,开埠区的公园、电影院,茶楼、酒肆等传统公共空间产生新功能。比如,拱宸桥新开阳春外国茶园,“影片数百幅,日日更换,无美不搜,尤为有目共赏”(《杭州白话报》,1908年5月17日)。大家所欣赏的即摄影术生产的照片,就如欣赏“西洋景”。从康、乾“南巡图”到摄影术下的运河“写真”,从驯服于皇权的“拱宸桥”到展示人的“解放”的世俗物象,不仅表征着艺术审美,更表征着精神自由和都市消费的兴起。行动者身份的变迁不仅参与了杭州大运河地方建构,也以图像书写成为当下城市化进程中地方再现的“媒介依据”。

(三) 呈现“有序世界”:图像书写中的“地方边界”

这里所说的“边界”不是物理空间意义上的领土,而是融空间与文化为一体的“地方性”。地方是个人或族群对土地的身体经验和情感依附,代表着稳定与安全,是对变迁不居和不确定性的对抗。地方依空间而存在,地方里的时间是“停泊”的,甚至是“凝固”的。在地方,历史感就在眼前,它可能是一道城墙、一座拱桥、一条河流、一个佛塔、一条乌篷船……或是祭祀仪式、交往法则;时间停滞在地方景观和文化规范中,个人置身于时间外,地方是“具有意义的有序世界”^{[3](149)}。

杭州大运河作为地方，不仅在物理空间上标识着它在京杭大运河最南端的位置，更为显著的是，地理空间上作为媒介纪念物的拱宸桥、住家船，岸边的茶馆、戏楼、庙宇、街区，以及在这里行走的人及其家族组织、交流规范、信仰仪式都是这个地方的认同“边界”。就拱宸桥而言，作为媒介的地方标志和纪念物，康熙、乾隆二帝先后十一次进出于此。“御码头”“万寿无疆碑”等与“拱宸桥”一起，构成独特的地方景观。此为其一。运河作为纵贯南北的大通道，物阜丰盈、汇通天下，拱宸桥所在的湖墅地带，古来有“十里银湖墅”之称。^[20] 此为其二。被迫开埠的屈辱虽然携带者畸形的商业文化，但和馒头山的南宋皇城遗址相比，拱宸桥一带也因此有了自己的“边界”。

“边界”意味着“共同体”的存在。英国社会学家齐格蒙特·鲍曼（Zygmunt Buauman）认为，社群主义的共同体是“热切寻求然而难以理解和捉摸的‘认同’的一个秘密姓名”^[21]。其意指“共同体”的地方认同。和杭州湖滨、馒头山社区、河坊街等相比，杭州大运河周边是一个集皇家遗韵、市井商业和江南流风的“地方”。而这些地方个性与边界的形成，既来源于作为媒介的运河、拱宸桥，也得益于摄影、绘画和印刷术等“媒介格式”。它们把杭州运河地方建构历程“转换”为可视的图像书写：摄影、绘画中的拱宸桥、运河住家船、碑坊、庙宇、娱神仪式乃至运河上最早的巡警、邮差，拱宸桥桥头的电线杆、繁华的商埠等，作为独特的视觉标识，确立了杭州大运河作为“有序世界”的边界和标识。

四、图像书写媒介化与遗产传承

地方再现以遗产传承为出发点，也是目的地。图像书写与杭州大运河遗产传承的勾连，来自于它的媒介化。“媒介学自认为是媒介化的学问，通过这些媒介化，一个观念成为物质力量。”^{[9](3)} 媒介化关注的核心是媒介“如何在通过传播建构的社会—文化现实中发挥作用”^[22]。图像书写作为对杭州大运河的视觉呈现，在地方文明与区域文化形成过程中通过代际沟通，以“参与”地方再现的形式推动遗产传承。这种沟通和参与过程也是不断的“媒介化”过程。就当下杭州大运河遗产传承中的地方再现而言，它既依托拱宸桥这样集实体性和象征性于一身的物质形态与建筑质料的可见，也有从康、乾“南巡图”到摄影术“写真”等新媒介带来的“思考、经验历史的新方式”。^[23] 前者作为记忆媒介，“‘通过代与代之间的对话’重新编织了事物间的所属关系”^{[1](28)}，以产生集体意义延续的地方。后者以时间悬置保留空间样貌，赋予其“超越其物理形态的历史象征内涵”^[24]，在地方再现上为文化遗产传承提供历史依据和知识支撑。图像书写媒介化“物质力量”对“社会—文化”的影响也在遗产传承中被“嫁接”。

（一）作为经验媒介：复现地方“细节和场景”

本文所分析的图像文本，如王翬、徐扬的康、乾“南巡图”，亚历山大、韦尔登、甘博、宴文士、费培德等人的杭州大运河速写、摄影等，无论是写意重于写实，还是写实重于写意，都是对杭州大运河的艺术传达。艺术是经验的表现，作为对其所依附土地经验感知的视觉呈现，特定空间的图像不仅是记录经验的媒介，更是经验再现的依据。比如，拱宸桥原本是运河上一座普通的拱形石板桥，自从获得了“拱宸”之喻，迎来帝王驻足后，通过康、乾南巡图像塑造和传播，就成为京杭大运河南端最具经验媒介的标识性建筑物。同样，在经历速写和摄影术“复制”之后，杭州大运河区域又在皇家余韵上，获得世俗化、商业化符号，使其以迥异于南宋皇城遗址、西湖及钱塘江两岸区域的文明特质，成为独特“地方”。

城市化进程中的历史街区保护和遗产传承，因图像书写媒介化，得以复现包括地方建筑在内的文化遗产（物质与非物质）中历史主义美学的“细节和场景”。历史主义美学“建筑”在纵向的价值同一感上，顺服于历史的审美惯习、民族审美个性和地方文化特质。这种审美理念和精神气质延伸到具

体的实践领域,如作为实物的地方建筑而言,颇受关注的新地方主义(又称新乡村主义)建筑所崇尚的就是历史主义美学。这种美学理念和建筑经验在伸向历史街区的过程中,也着意表达一种写意的情感,追求与地方精神的神似,甚至通过建筑表达地方的“宗教观念和最深刻的需要”^[25]。当下以历史街区重建和地方文化复现为主要实践方式的遗产传承,就是以图像为经验媒介,不断复现地方历史主义美学的“细节和场景”。在德布雷的媒介学思想中传播是技术与文化的互动,图像中“细节和场景”复现从表象看是技术性呈现,而这种技术性呈现经过“代际”传承,所形成的“后果”则是地方文化。比如,杭州大运河区域繁衍已久的市井文化、香市文化和商贸文化在佩雷德、甘博留存的照片中均有系统的细节呈现。甚至明代田汝成《西湖游览志》里记载的夹城夜月、陡门春涨、半道春红、西山晚翠、花圃啼莺、皋亭积雪、江桥暮雨、白荡烟村等“湖墅八景”作为杭州运河地方表征,在民国时期摄影作品中尚有踪影。这些“踪影”在今天运河地方复现中,作为经验媒介,依然具有重要的视觉价值;当下城市化进程中的文化遗产传承对历史主义美学的审慎继承是一个基本路向,作为历史经验被媒介化的“细节与场景”,则促进了这个美学理念的实践延伸。

(二) 作为意义媒介:提供地方秩序“再现”图式

作为地方风物的建筑、河流等物质性媒介,如同城市一样是意义的集合:代表着社会共同体、代表着秩序,代表着安全等意义。但归纳起来,作为意义媒介的建筑、纪念物或特定空间里的景观,其一般意义不会随着时间的流逝而改变,而特殊意义则在不同语境和时间范畴内难以固定。^{[3](136)}比如,拱宸桥的一般意义是超越运河时空的“水上通道”,特殊意义则是“拱手于帝宸”的驯顺。而这个特殊意义无疑存在于特殊时期的特殊使命——作为康、乾二帝的进出之地。“水上通道”之意永在,“拱手帝宸”之意难久,破解这个矛盾所依托的正是作为依附于本土经验形象的意义媒介——图像。作为地方纪念物媒介的拱宸桥,也早已不是单纯的渡河之“通道”,而是一处提供关怀的场所,是储存代际地方记忆和梦想的意义集合体。作为物质材料建筑,它可以在自然风雨与人世纷争中或被腐蚀、或被摧毁。但因图像的存在,其物理建筑可以在适宜时以同质材料不断被修复,以复原的外观提供“地方关怀”的场所,再现地方秩序。

比如,学者沈弘就曾提到,杭州市政府兴师动众地征集大运河上客船的设计图案,结果发现它就存留在韦尔登绘制的那张漕舫船图像里。^{[11](61)}那条运河漕舫船和康、乾二帝南巡进出的拱宸桥一样,就是杭州大运河地方秩序的图式和意义表征。其他如“水上人家”“水上行舟”“轮船招商局金利来码头”等^{[20](13-14)}对晚清时期杭州大运河商贸秩序的视觉阐释,记录了不同时期物理空间的景观或场景。在呈现其一般意义时,也将其特殊意义传递下来,建构了地方的文化承续。近代运河文化的图像书写对于当下运河地方的水景文化、商贸文化、市井文化景观复现,提供了地方秩序“再现”的图式。德布雷传播思想中把传播的“物质性”视作为精神配备的一个“装置”。运河写实绘画到摄影写真中留存的诸多物象,恰切地回应了“装置”需求。比如,依托清末民初图像景观复现的拱宸桥桥西历史街区,在大运河依托下,形成“漕运—码头—仓储”的特色漕运仓储文化,以及“沿河商业街—里弄—民居”的城市平民居住文化,已经成为杭州大运河“申遗”保护的典范。

(三) 作为象征媒介:“解放”历史的“中介体”

美国图像理论家米歇尔(W. J. T. Mitchell)认为,图像是以某种特殊支撑或在某个特殊地方出现的形象。它不仅是媒介,“也超越媒介,超越从一种媒介到另一种媒介的转换”^[26]。它不仅是物质实体的,也包括精神的,即高度抽象的表达,存在于人的意识或记忆中。一旦与相应的物象遇合便会产生与其对话的功用,而且“我们是在词语与图像再现之间的对话中创造了我们的世界”^[27]。图像作为媒介,驻足在时间外,铺展于空间中,是凝固的历史,具有浓重的象征性,同样具有德布雷媒介观中的“物质力量”。就目前杭州大运河区域正在进行的拱宸桥西、小河直街、大兜路等历史街区的现代适应

性改造和地方复现而言，其所能借助的媒介基本依据晚清民初的摄影史料。比如，“1860年的拱宸桥”“清末时期的听水茶楼”“从拱宸桥处瞭望各国通商场”等。^{[20](15-28)}

一个街区、一座建筑，当它们从物质实体转换为精神图像存留于个人或家族记忆之后，就作为家园的象征和自我意识、身份意识储藏起来，直到被重新激发——图像意味着历史的储存与解放。作为媒介的城墙、拱桥、河流等能够营造出古老和永恒。但作为物质材料，中国的古典建筑多以木质构成，战火频仍、政治动荡时，经不住时间打磨。杭州大运河区域景观和建筑中，除了拱宸桥经历多次修补外，很多已经不复存在。即使石牌坊、纪念碑，如康、乾南巡留下的遗迹，也多湮没于荒寂，图像就和它所承载文明“中介体”媒介一样，成为储存和释放地方记忆的重要“中介体”，为地方及地方上的族群找回自我、重建“边界”的基本依据。而那些标识建筑物、历史事件发生场所、重要人物居所和凝聚地方精神的宗教道场等，也历来是图像储存的核心。这些建筑、道场、事件和人物共同构成地方记忆，并作为本土的依恋元素，建构地方的意义集合，外化为社会规则、行为规范。从绘画到摄影，作为象征媒介，杭州大运河图像对城市的历史景观再现和空间重置，以及城市遗产保护、历史街区开发等，担负着“解放”历史、释放精神、透视规范的多维功用。

作为“其形式、功能与意义都自我包容于物理邻近性之界限内的地域”^[28]，地方的文化边界和空间边界重建需要完成对作为纪念物的历史建筑、街区的功能性和意义性复现。按图索骥还是价值重估？就成为遗产保护和地方再现首要考量的因素。为此，有学者提出“审美的”“道德的”“鼓舞士气的”^{[3](162)}等三个向度。即在审美基础上，依据道德意识和自豪感重建反映历史本质的地方，完成“道德的”“理性的”价值传承与物质再现。目前，杭州拱宸桥区域运河历史街区建设，已经做出了探索。随着运河沿岸工厂旧址遗址保护与历史文化再现的推进，以经验媒介复现地方建筑的历史主义美学理念依然是主导思想，也同样是“再现”地方秩序的合理图式。以象征媒介释放被时间遮蔽的地方历史记忆，作为当下文化遗产（物质与非物质）传承主要路径，杭州大运河图像书写的媒介化也会继续为其提供历史的视觉经验依据。

五、结 语

随着城市化进程加速，地方再现成为城市遗产保护、历史建筑修复和文化街区建设的要义。全球化、信息化加持下的网络社会，“时空压缩”带来高度不确定性，漂浮于“无根”之旅的现代人生发回归地方的深沉情感，以本土的身体经验和历史情感对抗当下的网络化流动空间。杭州大运河图像书写既是本土经验的视觉载体，又饱藏地方身份认同的集体记忆。它以地方的“社会—历史”经验符号表征为文化内容，以绘画写实和摄影术为技术依托，为当下城市化进程中的地方再现提供了阐释依据。

德布雷媒介学思想在探讨媒介的信息空间传播基础上，强调时间向度上对传播学的思考。而且，尤为重视其物质属性与“中介体”特质，把媒介与文明传承结合起来，为文化遗产保护开辟了新思路。在数字移动技术快速发展的当下，作为城市遗产“中介体”媒介书写和记忆方式的图像，也已经以数字化、沉浸式传播方式被引入文化遗址公园和历史街区保护中，并和它所呈现的历史经验一样作为“中介体”媒介，以代际沟通和对话方式融入城市遗产，成为其重要组成部分，为新技术环境下媒介学理论发展提供新的经验材料。

参考文献：

- [1] [法] 雷吉斯·德布雷：媒介学引论 [M]．刘文玲，陈卫星，译．北京：中国传媒大学出版社，2014：130.
- [2] [加] 哈罗德·伊尼斯：传播的偏向 [M]．何道宽，译．北京：中国人民大学出版社，2003：40.
- [3] [美] 段义孚：空间与地方——经验的视角 [M]．王志标，译．北京：中国人民大学出版社，2017：44.

- [4] [法] 雷吉斯·德布雷. 媒介学宣言 [M]. 黄春柳, 译. 南京: 南京大学出版社, 2016: 17.
- [5] [宋] 司马光. 资治通鉴 [M]. 北京: 中华书局, 1956: 5636.
- [6] 徐吉军. 杭州运河史话 [M]. 杭州: 杭州出版社, 2013: 188.
- [7] [英] 迈克·克朗. 文化地理学 [M]. 杨淑华, 宋慧敏, 译. 南京: 南京大学出版社, 2003: 18.
- [8] [美] 詹姆斯·凯瑞. 作为文化的传播——“媒介与社会”论文集 (修订版) [M]. 丁未, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2019: 18.
- [9] [法] 雷吉斯·德布雷. 普通媒介学教程 [M]. 陈卫星, 王杨, 译. 北京: 清华大学出版社, 2014: 4.
- [10] [清] 沈德潜. 西湖志纂 [M]. 杭州: 杭州出版社, 2004: 25.
- [11] 沈弘. 城记·杭州: 1793-1937 遗失在西方的杭州记忆 [M]. 北京: 时代华文出版社, 2019: 2.
- [12] 仝冰雪. 中国照相馆史 [M]. 北京: 中国摄影出版社, 2016: 375-377.
- [13] 唐洪庆. 杭州城市早期现代化研究 (1896-1927) [D]. 浙江大学, 2009: 102-104.
- [14] [美] 保罗·莱文森. 莱文森精粹 [M]. 何道宽, 编译. 北京: 中国人民大学出版社, 2007: 35.
- [15] 尹吉男. 中国美术史 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2019: 341.
- [16] 王朝闻, 邓福星. 中国美术史 (10) [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2011: 219.
- [17] 单国强. 中国美术史 (明清至近代) [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2014: 70.
- [18] 胡适. 易卜生主义 [J]. 新青年, 1918 (6): 4.
- [19] 鲁迅. 鲁迅全集 (第二卷) [M]. 北京: 人民文学出版社, 1981: 112.
- [20] 蔡禹龙, 汪林茂. 运河边的租界——拱宸桥 [M]. 杭州: 杭州出版社, 2015: 12.
- [21] [英] 齐格蒙特·鲍曼. 流动的现代性 [M]. 欧阳景根, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2018: 284.
- [22] 戴宇辰. 媒介化研究的“中间道路”: 物质性路径与传播型构 [J]. 南京社会科学, 2021 (7): 102-112.
- [23] [德] 约恩·吕森. 历史思考的新途径 [M]. 綦甲福, 来炯, 译. 上海: 上海人民出版社, 2005: 22-23.
- [24] [美] 巫鸿. 废墟的故事: 中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席” [M]. 肖铁, 译. 上海: 上海人民出版社, 2012: 169.
- [25] [德] 黑格尔. 美学 (第三卷) 上 [M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 2016: 34.
- [26] [美] W. J. T. 米歇尔. 图像何求? ——形象的生命与爱 [M]. 陈永国, 高焱, 译. 北京: 北京大学出版社, 2018: xii.
- [27] [美] W. J. T. 米歇尔. 图像学 [M]. 陈永国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2020: 51.
- [28] [美] 纽曼尔·卡斯特. 网络社会的崛起 [M]. 夏铸九, 王志弘, 等译. 北京: 社会科学文献出版社, 2001: 518.

[责任编辑: 高辛凡]