

影像与历史

——“影视史学”及其实践与试验

■ 谢勤亮

【内容摘要】 本文以 CCTV《见证·影像志》栏目七年的影像试验为由头，回溯新兴史学分支“影视史学”诞生的曲折过程，着重论述影像在表现和阐释历史方面的潜能，及其介入历史将给史学带来的革命性意义。基于当前所面临的种种困难与障碍，本文提出影视史学在其学科成长过程中亟待进行的工作。本文认为，如果能通过影视史学所带来的多学科间交融合作，使积累更为深厚的历史学、社会学和人类学等社会人文科学的思维、观念和方法有效地引入影像媒介的日常操作，将有助于影像媒介更全面、科学和均衡地记录现实社会，为后辈留下一笔厚实的历史财富。

【关键词】 影视史学；纪录片；影像

2005年，抗战暨世界反法西斯战争胜利60周年，以此为题材的影视作品风起云涌。仅纪录片一项，中央电视台从7月起推出近30部共400集节目。大部分纪录片多以“正史”面貌出现，正面展现中华儿女抗击日本帝国主义的恢宏历史场景。遗憾的是，“连宋大陆行”带来的两岸关系缓和，特别是国共两党的“破冰”，似乎并未体现于这批不久后创作的作品，不少力图“全景史诗式”展现抗战的纪录片最终也回归正统。

相对而言，《见证·影像志》制作的30集系列片改成：《一个时代的侧影：中国（1931—1945）》（以下简称《侧影》）更像是一次另类的试验。在这部作品中，被同类节目反复展示的“宏大叙事、重大事件、精英人物和悲情述说”退为背景，战争阴云下的“婚丧嫁娶、柴米油盐、衣食住行这些具有社会学、人类学意义上的内容”成为节目主体。大量当时的歌曲、电影、戏剧、照片、漫画等等“民间的、民俗的、有质感的东西”，以及新近发现的一批电影资料，为认识抗战时期的中国提供了全新的视听感受。“我们更多的想从讲述一个普通人在战争中如何生活，战争又如何改变他的命运，进而概括出战争中普通民众群体的生活史。”^②正是这样别致的视角，不经意间描摹出那个时代的社会、生活和民间的鲜活历史画卷。“这个片子应该是在战争天空下中国百姓的生活图景，这其实也是我们反复端详这些素材之后得出的感受。从那一时期的影像中，我们看到了一个民族命运的波折和表情的改变，而这些改变都是在百姓身上切肤地体现出来的。”^③

对《见证·影像志》来说，类似的探索至少可以追溯到七年之前。时值世纪之交，这个团队历时两年，完成了对中国百年历史进行系统影像梳理的浩大工程——总长1，

800分钟的《百年中国》。直至今日，此片依然是当代文献片的扛鼎之作。总编导陈晓卿在随后的一次访谈中提出了“旧闻播报”的设想：“真正把历史原封不动地叙述就是我下一步想做的事情，我打算在不久后做这个实验，找个演播室，把我们能够搜集的历史作一个理性的归纳。”^④2004年，《见证·影像志》开始了《甲子——六十年中国社会生活图景》的试验，每年年初推出一个系列，对五个同生肖年份进行回述（如2004甲申年选取从1944年开始的5个猴年，用传统纪年方式对60年以来的影像档案进行类型化梳理，从民间的、社会学的、人类学的角度来展现中国的世俗变迁。

七年的影像试验奠定《见证·影像志》别样的书写风范：其一，摆脱旧有的“精英历史”模式，摸索“自下而上看历史”的史学新范式，坚持社会史、生活史和个人史的叙述角度；其二，抛弃以往以文字为中心的“插图版”式的创作模式，探索真正以影像为核心叙述手段的历史书写方式。从《百年中国》到《甲子》系列，再到近期的《侧影》，最直接的启示是：“没有影像参与的历史写作是不完整的，影像的缺席是一切历史叙述最致命的遗憾。”^⑤陈晓卿曾把这种创作思路归结为“影视史学”，一个在当时引来一片叫好的陌生概念。然而实务界和学术界的热情并未持续很长时间，短暂的炒作之后归于沉寂。但《见证·影像志》的试验还在继续，“影视史学”的理念至今坚守了七年。

如果将视野扩大不难发现，一批风格沉实的纪实栏目也成批出现。央视《探索·发现》致力于“用影像书写形象化的中国通史”，《纪事》则执着于“记录行进中的影像中国”。凤凰卫视的《冷暖人生》力求用镜头勾画“属于我们这个年代的《清明上河图》”；《凤凰大视野》试图从历史脉络中寻找现实的答案，以当下的视野重新读解历史；《口述

历史》则以纯粹的口述方式，从一批耄耋之年的亲历者口中抢救一系列重大事件背后的历史细节。上海电视台纪实频道从2006年起开始向更广阔的历史、人文、地理转变。显然，这批纪实栏目与上世纪90年代初期的“生活流”式的纪录片栏目相比，已有明显的区别，它们更强调在历史与现实之间映照勾连，现实题材往往建立在深厚的时代与历史背景之上，历史题材则寻求鲜明的现实视角与落点。这种向人文历史的集体转向，一方面是“世纪回眸”思潮在新世纪的延续，另一方面则暗含了人们对中国历经近三十年的社会变革之后，以“科学”、“和谐”的目光进行阶段性回顾与反思的集体心态。正是在这一时代背景下，影像工作者开启了对人文历史更为缜密、细分和多向度的影像试验，而且这种试验又或多或少建立在借鉴其他社会人文科学的学科视野上。这种包含跨学科探索的影像试验，为我们今天重新思考影像与历史、现实，乃至未来的关系，提供了一个逻辑起点。

二

21世纪已然进入视觉时代，影像愈来愈成为与文字书写一样随意的日常语言。然而在摄影与电影诞生之初，他们的身份却异常卑微。在画家手中，银版相片只是一种把形象固定下来的化学方法。在欧洲，电影被看成是“愚蠢与腐败的机器，是文盲与可悲的工作奴隶的消遣”^⑥，对上层人士而言，影像这种非文书的产物并不具有身份地位。在中国，电影诞生近十年之后终于进入皇宫，不幸的是在慈禧七十寿辰放映时意外爆炸，被作为不祥之物逐出清宫。此后电影只能在大栅栏、天桥、茶馆戏园中与杂耍为伍，成为来自西洋的“玩意儿”。

如此卑微的出身与境遇决定，影像在寻求自身文献价值的道路上将荆棘丛生，无法轻易进入史学家这个“大人物”群体的学术视野之中，更何况建立在数千年书写文化根基之上的史学传统一时难以撼动。就算在最具宽容和创新氛围的年鉴派内部，同样充满争论。上世纪60年代，法国年轻学者马克·费侯积极介入历史影片的创作，开始将影像视为历史媒介及资料的早期努力。然而，当时年鉴派领军人物布罗代尔建议：“尽管做吧，但没必要大声宣扬。”另一位权威人士何努凡则认为有必要提醒这位后辈：“还是先通过你的博士论文再说吧！”多年后，马克·费侯在《电影与历史》的开篇无奈叹道：“在1960年代初期，当有人想将电影当成历史资料研究，并试图因而颠覆传统的历史分析时，却总不免遭受来自大学学术界的反弹。”^⑦

于是，对影像的史学价值的追寻，更多的是从影像工作者的自发探索开始的。一部分导演积极介入历史剧情片的创作。尽管并非严谨的历史书写，但这些影片常常在娱乐大众的同时以诙谐反讽的手段描摹出人类社会的真实场景。马克·卡尔尼斯在汇集了几十位历史学家对数十部好莱坞历史片的评论之后写道：“它们的重要性却不是电影内容，而是它们展现了某个时代的精神……本身就已经具有史料价值。”^⑧另一部分导演则依旧致力于用胶片记录现实

社会。翻开《世界纪录电影史》，从“探险家”到“拥护者”，从“喇叭手”到“揭发者”，直至“编年史作者”，可以清晰地看到百年纪录电影的角色转换轨迹。

当然，这种探索对史学界并非毫无触动，事实上史学自身也处于急剧转型之中。上个世纪初，传统史学的根本性缺陷开始为人所诟病：研究对象单一，过于集中在政治、军事和外交领域，以及精英人物；史料狭隘，仅限于官方文字资料。法国新史学先驱人物西米昂曾将传统史学形象地比喻为崇拜三个偶像，即政治偶像、个人偶像和编年纪事偶像^⑨。更重要的是，传统史学自身学科的封闭性，导致其在分析更为深层次的人类社会变迁问题上，与社会学、经济学、人种学等新兴社会科学相比，显得日益捉襟见肘。

1929年，以《经济社会史年鉴》为标志，西方新史学代表流派——年鉴派诞生。年鉴派认为，“唯有总体的历史，才是真历史”，除了帝王将相之外，经济变动、人口增减、文化演进、社会变迁、人民生活均在考察视野内；对待史料也更加开放，上至官方，下至民间的所有定量和定性的资料、文字、视觉和口述资料，均纳入研究范围。同时，年鉴派反对单一的事件史研究，主张对历史作长时段、结构性的研究，重视对变动相对缓慢的历史现象进行探索，以观察人类历史演进的内在运动。

史学界的新动向似乎预示着在历史书写中，文字与影像之间的“坚冰”开始消融，运用影像来书写历史，特别是近现代史，正在赢得更多的认同。然而壁垒的消除并非一日之功。马克·费侯在执着了近三十年之后依旧相当悲观：“尽管电影的诞生即将满百年，但却依然得不到应有的重视。它甚至不被列为三流文献，因为在史学家的心中它根本就不存在。”^⑩对此，1988年或许是个转折点，历史学家海登·怀特在这一年的《美国历史学评论》上发表《书写史学与影视史学》，首次提出“影视史学”（Historiophoty）的概念，即“以影视的方式传达历史以及我们对历史的见解”。^⑪这表明影视史学及其引出的一系列学术命题已被接受并纳入主流史学界的关注视野。

三

影像引入史学，最显见的进步在于，它使史料视野得到极大的拓宽，特别是对于近现代史，丰富的纪实影像直接为历史文本提供了鲜活的“影像注脚”。而且，影视史学把各种出于或艺术或虚构目的的影像创作，只要能反映出时代的精神气质，均纳入考察范围。马克·卡尔尼斯的《幻影与真实——史家眼中的好莱坞历史片》、张广智的《影视史学》，均致力于探讨剧情片与历史相互映照的关系。但是，影视史学应是一个更为开放与包容的概念，不应局限于现代影像媒体，“远自上古时期的岩画，历代以来的静态历史图像，以及近代的摄影、电影、电视和数字化多媒体”^⑫，乃至各种视觉实物，只要能呈现某种历史论述，都是影视史学所要研究的对象。但如果对影视史学的认识仅停留在史料的拓展上，那意味着还未挣脱“影像作为文献文本附庸”的传统窠臼。与文字截然不同的是，影像“隐

含了一套异于话语组织的代码，一套光、影、颜色、线条、造型形成的表意符号，一套特定的‘蒙太奇’式衔接，这甚至将提供一套迥异的知识典范和‘真实’概念。”^⑩它以独有的叙述方式去表述、阐释历史，从而有可能挑战，甚至颠覆昔日书写文本对历史所下的定论。因而，影视史学绝非传统书写史学的分支，其诞生“涉及到历史学的观念、逻辑、框架、叙述和语言的一系列变革。在某种意义上，影像史学的研究足以对‘历史是什么’构成质疑”。^⑪

的确，文字从诞生之日起似乎就与“权威”、“垄断”有着天然的联系，掌握文字一度是上层人士的特权，并在相当长的时间内主宰着人们的话语方式和思维模式。相反，影像自呱呱落地之日起就被视为一种“奇技淫巧”，宛如无依无靠的孤儿混迹于市井之间。截然不同的出身决定影像有可能采取与文字不同的价值立场，为多元表达提供更多可能。的确，影像自身的多义性，以及复杂的制作流程和变幻无穷的剪辑技巧，让习惯于控制书写文本的检查机构经常手足无措。而一批坚守独立精神的导演，则不断地游走于话语空间的夹缝之中，以影像特有的叙述方式表达另类观点。由此延伸至史学领域，在书写史学仍沉迷于故纸堆的时候，影视史学则借助于历史现场、亲历者口述，以及更多具有民间色彩的视觉史料，力图挣脱文字思维的枷锁，撰写一部非官方的历史。不同的史料、寻求真相的不同途径，以及不同的思维模式，决定书写史学与影视史学在对待同一段历史时，必将呈现出别样的风貌。

虚构与想象，一度被排除在史学规范允许的范围之外。在后现代思潮的推动下，这种传统观念也开始松动。海登·怀特认为，历史首先是一种写作，一种修辞的灵活运用，一种以叙事散文话语为形式的语言结构。因而，历史叙述和历史文本都带有虚构成分，历史由此就不仅仅是对史实面貌的再现，它还是一种埋藏在历史学家内心深处的想象性建构。无独有偶，上世纪末“新纪录电影”开始对传统的真实观提出质疑，认为纪录片不是故事片，也不应混同于故事片，但是纪录片可以而且应该采取一切虚构的手段与策略以达到真实。“电影无法揭示事件的真实，只能表现构建竞争性真实的思想形态和意识，我们可以借助故事片大师的叙事方法搞清事件的意义”。^⑫从这一观点出发，“新纪录电影”把更多的关注点，转向历史遗留下来的严肃、复杂而棘手的政治与社会问题。最为常见的案例是影片《刺杀肯尼迪（JFK）》。1963年美国肯尼迪遇刺身亡，负责调查的沃伦委员会认为，这是一个孤立的暗杀行为。然而此后不断有人质疑这一结论。首个拿起影像工具加入这一行列的，是美国导演斯通。在《刺杀肯尼迪》中，斯通将真假影像混在一起，构建了极度偏执的解释：肯尼迪遇刺是由林顿·约翰逊、中央情报局和参谋长联席会议密谋的宫廷政变。尽管很快有人指出这部影片违背事实的诸多虚构之处，然而导演却成功地运用影像，重新激发公众对一桩官方已有定论而不许公开调查的历史悬案的反思。“一部有许多虚构情节的历史剧情片，有时候凭着其核心问题的‘真实性’，反而否定了具有权威性质的‘原始事实’”。^⑬

不管是海登·怀特的“想象性构建”还是“新纪录电影”，它们均力图开辟接近历史真相的第二条道路。在这里影像不再仅仅作为一种记录工具，或者表达和阐释历史的新方式，更重要的是，它启发历史学家暂时抛开纷繁的文献档案，通过亲历者的口述、历史现场的重访与复原，甚至不惜采取想象与虚构的手段，对历史进行“沙盘推演”式的重建，从而为解开历史悬疑提供更多的可能性。影像曾被称为映照社会的“有记忆的镜子”，然而并非所有历史事件都能通过简单的“有记忆的镜子”进行表现，它们或许被权势机构所遮蔽，或许为了逃避责任而刻意抹去，或许是创伤性的而不愿再提起。所以，“有时候，历史影视必须提供一个不存在的‘面孔’”，^⑭通过虚构的影像和幻想的情节，为重现和复原历史原貌提供另一种可能。林达·威廉姆斯曾为斯通的《刺杀肯尼迪》这样辩护：“我们知道沃伦委员会是在编造故事，那么好吧，我这里还有一个更加富有戏剧性和娱乐性的故事。既然我们无法知道真实，就让我们制造一个极度偏执的虚构吧。”^⑮

历史是多面的，应该有多种形态、多种角度和多种解读。不管是传统的书写史学，还是新兴的影视史学，它们平等而不相互排斥。或许我们应该尝试抱着更为包容的心态，来看待解读历史的不同方式与角度，它们都是接近历史真相的诸多努力中的一种。因而，影视史学最为革命性的意义并非在于它本身，而是提供一个重新审视史学思维、观念和方法的机会，在寻求历史真相的漫漫道路上，对包括书写史学与影视史学在内的多种治史方式进行新的定位，从不同的途径、角度、思维方式，甚至不同的观点，来冲击和发掘隐藏的真相，从而构建和还原一个更符合事实本质的历史原貌，尽管客观存在的历史与史家笔下的历史永远是条渐近线。

四

目前影视史学的理论研究现状不尽如人意。笔者认为，以下三点或许是影视史学目前亟待正视的问题。

1. 影像档案馆亟待建立

影像资料的匮乏，使影视史学经常遭遇“无源之水，无本之木”之虞。与西方相比，中国人一向缺乏影像记录的习惯，收集、整理和保护工作又长期被忽视，致使为数不多的资料在时局动荡中不断遭受损坏与流失的噩运。而且，就算是侥幸留传下来，自身也存在明显缺陷。它们大多来自西方或旧政权的摄影师，带有明显的文化偏见和意识形态色彩，“精英史学”更是在这批影像中投射下浓重的烙印，达官贵人、社会名流、娱乐明星依旧是影片表现的主体，而普罗大众的民生状态常常难觅踪影。

相对于影像资料匮乏与散乱，历史影像书写，特别是文献片创作中影像资料运用的混乱状态更令人堪忧，张三李四的现象屡见不鲜，相互剽窃的情况比比皆是。在此情况下，影像资料的归档乃至成立相应的影像档案机构，是当前亟待启动的工作。与建立影像档案机构相配套的还有各种需要进一步界定的标准、规范和原则，包括影像素

材的来源^⑩、考据^⑪和使用规范^⑫等等。影像档案机构的作用，就在于为史学家、影像工作者、商业机构、普通民众等社会各方提供或公益或商业的影像服务，就像上图书馆查阅文献一样方便。上述构想虽然很难具备完全的可行性，但起码不应该放弃向史学规范靠近的努力，因为这是影视史学的作品树立“信史”形象不可或缺的前期工作。

2. 影视史学的学科体系亟待构建

影视史学的学科体系远未建立起来，而学科体系的缺失，直接关系到“影视史学”能否作为一个学科分支为史学界所承认。影视史学并非书写史学的分支，因而不要生硬地运用传统的标准来规范影视史学，“选择以视觉影像传达历史事件、人物及某些过程的那一刻，也就决定了一套‘词汇’、‘文法’和‘句法’。”^⑬当然，也不能以此为借口让其信马由缰、天马行空。影视史学学科体系的构建，应该追求一种“和而不同”的境界，既充分彰显影像书写的独特性，同时又置身于最基本的史学框架之内。前者旨在让这种多向度的史学研究能够呈现出历史的不同侧面；后者则意在让各个史学分支能在相同的框架之下具备对话的可能，最终形成互补而构成一个大的历史学科体系。

但必须看到的是，影视史学相当明显的实践性和交叉学科特征，除了从事史学研究之外，其另一重要功能就是直接面向大众，从事历史知识的传播活动。史学家必须改变以往的研究方式，放下身段，拿起摄影机，走出书斋，运用影像进行最鲜活的田野调查，而且这些步骤往往是最能重新发现历史线索和翻开历史暗角的，具有影视史学特质的关键环节。与此同时，影像工作者则须自觉寻求与史学界的合作，并在实践中秉承报人史量才所倡导的“史家精神”，在史学规范的指导下进行严谨的历史影像写作。影视史学只有在史学与影像媒介亲密无间的合作与互动过程中，才能真正突显这一新兴史学分支的学科优势与精髓。

3. 影视史学的开放性与民众性亟待得到重视

作为“自下而上看历史”的新史学背景下催生的史学分支，民众的参与成为影视史学自身成长和学科建设不可或缺的部分。这就要求民众必须具备认识、解读和使用影像的能力。但是民众相应能力的缺乏是当前的现状，解决的途径，就是通过学校和社会教育的方式，逐步提高民众的图像素养（Visual Literacy）：其一，提醒民众，所有的历史影像写作都是经过人工精心建构的产品，它渗透着政治、经济、文化意识形态等诸多因素的博弈，以及作者的价值判断；其二，对影视史学这个史学分支及其相关专业背景应有所了解^⑭；其三，普通百姓不仅是历史本身，是历史的创造者，而且还应该是历史影像的书写者，在不存在技术障碍的条件下，鼓励民众自觉拿起影像工具，积极参与到历史影像的写作之中。

人人都是历史学家！只有当每一个民众都有机会，也有能力读解影像，并且自觉拿起影像工具来书写自己的历史时，影视史学作为一个史学分支，才真正深入人心。

五

新生事物的诞生总须排除传统势力的层层阻隔，影视史学作为一个新兴事物，在其未来的成长历程中同样注定荆棘丛生。然而，影视史学初步所展现出来的生机活力至少表明，历史与影像记录之间的确存在着合作与交融的广阔可能性。影像介入历史写作，不仅能够完善和改变以往书写史学的片面性，更重要的是它能够撼动甚至颠覆以往的思维定势，以更多元、开放、包容的观念和方法来观察和记录人类社会的过去、现在和未来。从另一方面来说，这种合作也给影像媒介躬身自省，并向史学等等社会人文科学汲取养分，提供一个参照系。

影像视觉传播时代已然来临，数码相机和摄像机（DC/DV）、基于个人电脑的非线性编辑系统，以及基于 Internet 的网络传播，这三项革命性的技术突破，使民众掌握影像从生产到传播的各个环节成为可能，影像变得与民间如此接近，官方、垄断、一元的影像生产和传播由此开始走下神坛。然而，技术上的突破并不意味着民众影像观念的自然跟进，相反，更多的民众在这个从以文字为中心向以形象为中心的急剧转换过程中迷失了方向。更遗憾的是，技术进步之后似乎并没有让我们看到多少影像媒介促进社会进步、更具社会责任感的表现，相反，恰恰在某种程度上成为传媒乱象的“助推器”。纵观当下的传媒，特别是影像媒介，一片“娱乐至死”的“繁荣”景象。2005 年可以用“超级女声年”来加以概括，2006 年选秀节目继续高歌前行，越来越多的综艺节目占据着电视频道的黄金时段。而更多原本须以公共利益为旨向的新闻栏目，在生存的压力下被迫“挂羊头卖狗肉”，向“星、腥、性”的方向靠拢。笔者无意于排斥娱乐节目。不过令人困惑的是，它们是当下最值得记录的事件吗？它们又是否最能代表社会演进和历史流变的关键性节点呢？即便暂时抛开上述传媒乱象不说，如果仅依靠以往新闻价值的衡量标准，即所谓的重大性、接近性、趣味性等等，又能否完整、全面和科学地记录当下日趋错综复杂的社会进程呢？

这些困惑让我们不得不重新思考一个问题：在影像技术高度发展之后，我们究竟应该如何来记录和传播这个社会？影视史学给我们的一个极富价值的启示在于，或许影像记录可以从历史学、社会学和人类学等等积累更为深厚的社会人文学科寻求智性支持。上述三个学科均是研究人类社会的科学，在长期的学科发展中形成了更全局性的观念、更长远的眼光、更周全的方法，不仅能从宏观上提供研究人类社会的思维观念，同时也能从具体的方法论层面提供观察社会的操作方法。如果能把这些学科的思维、观念和方法，有效地引入影像记录，进而更全面、科学和均衡地记录现实社会，对于影像媒介不仅是一个全新的机遇，更是一个负责任的表现。毕竟，在影像近乎泛滥的时代背景下，具有历史关口意义的时代细节的缺失，不仅对当代人来说是一种遗憾和罪过，对后代更是一种损失。

2006 年春节，《甲子》系列之三《戊年记忆》按时播出，各方反响出乎意料的良好。按照计划，《甲子》系列共

计12部,最后完成的时间应该是2015年。然而,节目的主创者却略显悲观:“在电视媒体竞争日益激烈的今天,这个工程能否最终完成呢?如果你喜欢今年的《戊年记忆》的话,请为它祈祷。”^⑩的确,《见证·影像志》自创办以来,在影像史学纪录片领域进行了不懈的探索和试验,努力将历史学、社会学和人类学的意识、观念与方法注入纪录片的制作,试图用影视叙事方法重新建构历史文本。尽管优秀作品频出,在文化界的影响也日益显著,然而体制性的障碍让其依旧步履艰难。事实上,这也是其他进行影像试验的纪录片栏目的共同命运。电视媒介表面上的“事业单位”和事实上的“企业化运作”这一畸形的体制模式,使被短线利益时时牵制的传媒高层主管,无暇顾及这种探索

的长远价值。而对这批影像试验者来说则更加尴尬与被动,理想的坚守经常遭遇万恶的“末位淘汰制”的威胁,不得不在“公益机构”和“市场主体”之间进行“人格分裂”式的来回拉锯与摇摆,在严谨的历史文本与电视节目的生存法则之间做出痛苦抉择,乃至妥协。

“如果有一天,我们不再用乌云象征苦难,不再用朝阳比喻新生,而是用真正直白的影像资料去叙事,用更理性的思考去说史,也许,这一天才是中国“影像历史学”的诞生之日吧”。^⑪

借用这位影像工作者的话,我们也为影视史学及其为此做出的实践和试验衷心祈祷。

注释:

- ① 《CCTV 文献纪录片〈抗战〉开播 同名图书同步出版》, <http://news.xinhuanet.com/ent/2005-08/25/content-3400840.htm>。
- ② 谢勤亮:《历史的质感——〈中国1931-1945:一个时代的侧影〉编导朱乐贤访谈》,《电视研究》2006年第7期。
- ③ 陈晓卿、李继锋、朱乐贤:《中国1931-1945:一个时代的侧影》,广西师范大学出版社2005年版,第404页。
- ④ 吕新雨:《让历史具有“风情”——纪录片导演陈晓卿访谈》,《南方电视学刊》2000年第5期。
- ⑤ 肖同庆:《影像历史——叙述什么与怎么叙述》,《百年中国(下)》,陈晓卿主编,山东画报出版社2002年版,第262页。
- ⑥⑦⑩ [法] 马克·费侯:《电影与历史》,麦田出版公司1998年版,第39页、第13页、第35页。
- ⑧ [美] 马克·卡尔尼斯:《幻影与真实——史家眼中的好莱坞历史片》,麦田出版公司1998年版,第10页。
- ⑨ 何兆武、陈启能:《当代西方史学理论》,上海社会科学院出版社2003年版,第21页。
- ⑪ Hayden White, *Historiography and Historiophoty*. *American Historical Review*, 1988 (5), 1193-1199.
- ⑫ 周梁楷:《影视史学:理论基础及课程主旨的反思》,《台大历史学报》,1999年第6期。
- ⑬ 南帆:《文学的维度》,上海三联书店1998年版,第334页。
- ⑭ 肖同庆:《影像史记》,广西师范大学出版社2005年版,第4页。
- ⑮ [美] 林达·威廉姆斯《没有记忆的镜子》,《纪录电影文献》,单万里主编,中国广播电视出版社2001年版,第584页。
- ⑯ 周梁楷:《银幕中的历史因果关系》,《当代》1992年第6期。
- ⑰ Robert A. Rosenstone, *History in Images/History in Word: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*. *American Historical Review*, 1988 (5), 1175.
- ⑱ [美] 林达·威廉姆斯:《没有记忆的镜子》,《纪录电影文献》,单万里主编,中国广播电视出版社2001年版,第578页。
- ⑲ 影像素材的来源,在时间向度上,应包括从洞穴壁画出现的史前时期,到当下的数字视觉传播时代;在内容层次上,应包括政治、经济、文化、社会等等人类社会各个层面;在内容形式上,除一般意义上的电影电视影像以外,还应包括所有具备视觉元素的或平面或立体的物品;在内容来源上,包括来自政府、学术机构、民间团体与普通民众。笔者注。
- ⑳ 具体而言每段影像素材必须具备以下信息:A. 是否非虚构作品;B. 拍摄或创作的时间、地点和事件;C. 素材的出处、拍摄动机和目的,以及拍摄者的相关背景;D. 是否被重新剪辑修改过,是否已改变拍摄者的本意等等。笔者注。
- ㉑ 这里的使用规范指的是,影像运用中相应的版权制度、文献引用规范等等。笔者注。
- ㉒ Hayden White, *Historiography and Historiophoty*. *American Historical Review*, 1988 (5), 1193-1199.
- ㉓ 具体包括:1. 书写者是谁?他属于哪个机构?其政治、商业和文化背景各是什么?对于具体的影视史学作品,其写作动机及背景是什么?2. 影视史学所使用的核心手段——影像,它具有什么特质?这种特质对形成最终的史学作品有何影响?它与客观史实的关系是什么?3. 从考察、采集、编辑到最后成品,影视史学作品是如何生产出来的?这样的生产流程对表现历史本身有何影响?4. 作为观众的公众是如何认识和理解影视史学作品的?接触、选择、观看及反馈过程都是怎样的等等。笔者注。
- ㉔ 陈晓卿:《我们没有完全失忆》, <http://www.cctv.com/program/witness/20060303/101419.shtml>。
- ㉕ 陈晓卿:《影像中的20世纪中国》

<http://www.woxie.com/bbs0/disppbbs.asp?boardID=95&RootID=2048&ID=2048&skin=1>

(作者系中国传媒大学电视与新闻学院2004级博士研究生)

【责任编辑:李立】