

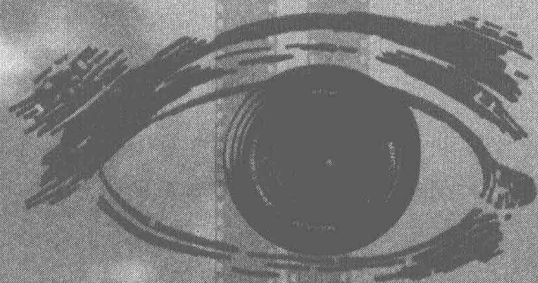


影像中的20世纪中国

——中国纪录片的发展与社会变迁

唐晨光 著

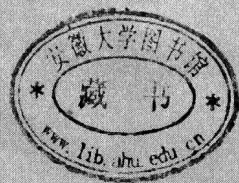
CIP 中国电影出版社



影像中的20世纪中国

——中国纪录片的发展与社会变迁

唐晨光 著



 中国电影出版社 2011 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

影像中的 20 世纪中国：中国纪录片的发展与社会变迁/唐晨光著. —北京：中国电影出版社，2011. 12

ISBN 978 - 7 - 106 - 03404 - 7

I. ①影… II. ①唐… III. ①纪录片—电影史—中国—20 世纪 ②社会变迁—研究—中国—20 世纪 IV. ①J909.2 ②K260.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 228984 号

影像中的 20 世纪中国 ——中国纪录片的发展与社会变迁 唐晨光 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司
版 次 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/787 × 1092 毫米 1/16
印张/24 字数/465 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03404 - 7/J · 1295
定 价 56.00 元

当人们站在新世纪的门槛，回首100年来的风雨历程时，纪录片无疑给人们提供了一份生动翔实的历史资料。伴随着中国社会的发展轨迹，中国纪录片也走出了一条色彩斑斓的发展之路。





影像中的 20 世纪中国

人类现代文艺史上最伟大的奇迹之一,就是电影的发明。作为本世纪最有影响的艺术,电影总是对时代和社会的一切都非常敏感地做出反映。电影作为一种极其复杂的社会文化现象,更在于它集中反映出时代和社会的信息,传达出民族文化心理的嬗变、时代观念的更迭和社会意识的变化。与此同时,电影自身也受到民族文化传统的巨大影响,在继承与超越、借鉴与创新中不断掘进与开拓,在对不同民族文化的比较中更加珍视和发展本民族的优秀文化传统和美学传统,进而在多元化的文化背景中经历着从思想内容到形式表达的急剧变更。

电影从它的诞生之日起,其最主要的功能就是记录——不管是记录排演的故事还是发生的事件,而纪录电影则主要是记录后者。纪录片以记录不可复现的时间流程显示出特殊价值,它犹如时代的多棱镜与社会的万花筒,在一系列众多纪录片所关照出的特定时代和特定社会的文化精神中,我们总可以观察到一幅幅社会生活的斑斓图景,总可以折射出不同时代的风云起伏和沧桑变迁。因此,在电影家族中,纪录片是人类文化的一份特殊宝藏。

美国历史学家怀特(Hayden White)在1989年的《美国历史评论》上曾发表文章提议创立“影视史学”,试图让历史借助现代传媒重新走向民众,进而达到振兴历史学的目的。如何对待历史,如何讲述历史,是纪录片工作者所必须面对的问题。近代史研究专家杨天石先生也曾呼吁建立中国的“影像历史学”,这对影视界和史学界无疑是一种前所未有的挑战。

20 世纪以来的中国,经历了艰难的社会变革和风雨历程;

20 世纪以来的中国纪录片,反映了广阔的社会生活和重大的历史事件;

影像中的 20 世纪中国,给我们留下了一份生动、翔实的历史资料……

—

1895 年底,电影在巴黎一家咖啡馆中诞生,最早放映的影片《工厂的大门》就是实



地拍摄的纪录片,^①次年,上海就出现了电影放映广告。1898年中国的皇家禁地留下了一段活动影像。直到1904年,电影才第一次在皇宫中播映,这是英国人为祝贺慈禧七十大寿而特设的节目,可惜放映过程中磨电机发生炸裂。此后,电影被视作不祥之物,只能在茶园、酒馆中上映。^②

但这并不妨碍我们通过纪录片认识100年前的中国,尽管中国人自己拍摄电影是从1905年的《定军山》开始的,《定军山》是一部舞台艺术纪录片,是记录京剧《定军山》的片段。但此前大批外国摄影者已经积累了长达数千尺的胶片,从能够搜集到的、散落在许多国家的中国影像中,我们能够看到八国联军攻陷北京、李鸿章赴京和谈等政治事件和许多反映中国人生活的场景。这些影片不仅能够帮助我们认识历史,更让我们在感悟之余有一种深深的震撼。

随后不久,记录辛亥革命的时事新闻纪录片《武昌起义》于1911年拍摄。中国电影也和世界电影一样,是从拍摄新闻纪录片开始的。因此,中国电影的近一百年也是中国新闻纪录电影的近一百年,同时也是伴随着中国近现代史发展的近一百年。

1938年,荷兰电影人伊文思(Joris Ivens)在结束了反映中国人民抗日战争内容的纪录电影《四万万人民》的拍摄后,带着一台摄影机和一些电影胶片来到了八路军驻武汉办事处,恳请把它们捎到自己无法前去的陕甘宁边区。^③此前只有美国进步记者斯诺(Edgar Snow)携摄影机访问过那里。不久,延安有了第一支摄影队伍,开始用摄影机记录年轻的中国共产党人的工作,中共领导下的新闻电影队伍也从此成长壮大起来。新中国成立后成立的中央新闻纪录电影制片厂最兴旺的时候,记者遍及全国各地(包括当时的港澳地区),这种景象一直延续到80年代中期。此后,随着电视录像设备的普及,电视纪录片开始渐渐凸显出来。

二

有一首新民歌唱得好:

什么藤结什么瓜,
什么树开什么花,
什么时代唱什么歌,
什么阶级说什么话。

纪录片,正是对某一政治、经济、军事、文化生活或者历史性事件作系统完整记录报道的影片。(《辞海》)

① 参见[美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁、冷铁铮译,中国电影出版社1993年版,第6页。

② 参见鄯苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,中国电影出版社1996年版,第8页。

③ 参见朱剑、汪朝光:《民国影坛纪实》,江苏古籍出版社1991年版,第329—330页。

一部具有深刻思想内涵的纪录片,一定离不开特定的时代精神和时代情绪,离不开社会生活中涌现出来的被人们所普遍关心或感受的矛盾与问题,离不开在观众中引起巨大思想冲击的社会思潮。因此,它更适于表现现实生活,如我们从意大利新现实主义电影中,就能感受到这种鲜明的社会倾向和特定的文化氛围。

意大利新现实主义电影的意义,主要在于电影艺术家们敏锐地把握住了当时的社会思潮和社会情绪,揭露了第二次世界大战后意大利满目疮痍的社会现实。新现实主义电影运动掀起了意大利电影史上的第一个高潮,涌现出《偷自行车的人》、《橄榄树下无和平》、《罗马11时》等一大批优秀影片。然而,随着时间的推移,这类社会问题失去了特定的历史条件和社会根源,不再成为全社会关心和关注的焦点之后,观众对这一流派影片的兴趣就明显减弱了。这说明,电影与时代思潮的关系比任何其他艺术都更加紧密,意大利新现实主义电影以其特有的形式表现了整整一代人的思想与情感。

20世纪60年代后期,随着西方经济的起飞,社会物质生活大繁荣,琳琅满目的商品充斥市场,与此同时,社会上普遍存在着暴力、吸毒、讹诈、欺骗、精神空虚和道德堕落等现象,形成光怪陆离、危机四伏的社会环境。与此相应,意大利各种政治矛盾和社会矛盾也日益尖锐,黑手党与恐怖主义势力相勾结,造成社会的动荡不安。与此同时,中国的“文化大革命”和法国的“五月风暴”,造成了极“左”思潮和无政府主义思想的滋生蔓延,使许多人对原有的价值观念产生怀疑,出现了一个思想处于危机与混乱状态的时代。与这一背景相适应的“政治电影”便应运而生并迅速发展起来,代表作有法国影片《Z》和意大利影片《马太伊事件》等,由于西方社会有大致相同的时代背景和社会环境,所以“政治电影”才相继出现在法、意、美等国家。^①

20世纪三四十年代,中国处于帝国主义侵略、军阀混战、农村经济破产、劳动人民贫苦、小资产阶级呻吟时期。在这样的社会背景下,以往那些充斥在银幕上的武侠神怪片、家庭伦理片、言情片等已没有了市场。空前高涨的民族情绪大大拓展了电影的社会性主题:艺术家们将镜头聚焦平民生活,以同情和关切的态度注视底层百姓的生存状况,表现战争的苦难及所带来的精神创伤,反映阶级矛盾、关心民族危亡,表现出揭露社会矛盾的尖锐性和鞭挞现实罪恶的批判性。“到社会中找题材”成为这一时期电影艺术家们的兴趣指向,随之,一批具有极强的阶级性和意识形态性的进步电影便应运而生,如《狂流》、《春蚕》、《渔光曲》、《上海二十四小时》、《马路天使》、《新女性》、《桃李劫》、《十字街头》、《大路》、《松花江上》等。

与此相应的是,中国纪录片的发展也是与中国社会的变迁这一大背景紧密结合的,正如萨杜尔所言,“在现实中选择题材从而给人以深刻的真实动作感和生活感”,是纪录片的主要特征。

其社会职责应表现在:(1)用高度的政治自觉关注时代,用宏观的取材视点、英雄主义和乐观主义的激情、理性的开掘来高扬主旋律,为时代书写阳刚品格的“历史立

^① 参见彭吉象:《电影:银幕世界的魅力》,北京大学出版社1991年版,第165页。



体档案”。(2)展现当代劳动人民的千姿百态。由于劳动人民与自然、与社会、与生活的密切融合,正是他们酿的蜜、他们纺的纱、他们炼的炭……构成并支撑了我们这个世界,他们应当成为纪录片中的主角,成为镜头聚焦的对象,反映他们的喜怒哀乐、生存状况,应是映现社会的一面镜子,成为抒情品格的“现实的文献笔记”。

近百年的中国纪录片发展史展现在中国半封建、半殖民地的沧桑史中,也展现在中国人民争取独立与自主的奋斗史中,更展现在中国选择自身道路的发展史中。从历史的纵深来看,这一百年是中国这一千年睡狮苏醒过来的时期;从社会政治的角度来看,这一百年也是中国相对动荡不安的时期。社会矛盾的尖锐冲突、社会秩序的动荡不定、社会结构的一再重组,使政治与军事长期被摆到更为突出的位置上。在这一百年中,中国经历了辛亥革命、五四运动、国内战争、抗日战争、解放战争、抗美援朝战争、反右斗争、“文化大革命”等一系列重大的政治斗争与政治运动。由于一百年来中国被当做国内外各种政治力量较量的舞台,由于一百年来对政治前途的选择(这种选择一直延续到新中国成立之后)成了中国社会生活的基本主题,由于新中国成立后长时期对意识形态领域斗争的高度重视,政治合乎逻辑地在中国扮演着主导的角色,是中国社会机制运作的内核、轴心和生命线。正是这种特殊的国情,导致政治在中国的社会生活中确立了一个有别于其他国家的更为突出的地位和作用。中国的经济、文化、教育、军事、艺术乃至家庭生活等领域,都极其强烈地受到了政治的渗透、影响、支配乃至统帅。

在这种情况下,中国影视自然也不可避免地要把政治的因素包括在自身的发展历程中。由于影视发展的自身逻辑不断受到政治的冲击,影视生产的状况与不同时期的政治气候相关联,因此,影视创作的观念也被政治观念所深刻地改写。

正如电影史学家孟犁野所言:……在由多种因素组成的社会文化环境中,起根本作用的因素是在社会变革与传统文化影响下的政治文化。就是说,若从大文化的视角来观察电影,在近百年的中外电影史上,没有哪个国家、哪段历史时期的电影其生存与发展的文化环境,像这一时期的中国电影那样,如此直接、如此强烈地受到政治的影响。抓住了这点,也就抓住了这一时期电影所处的文化环境的根本特点。

中国影视所受到的中国政治的重大影响,固然和传统文化的基本特质有关,但更和中国在百年中处于社会转型的变动过程这一历史环境有关。在这个变革与发展的时期,政治是历史的要求,是时代的特征,是公众的情绪。特别是在中国民主化的进程中,在中国遭受外来侵略、共赴国难的时候,政治更是发自老百姓内心的共同声音。如在30年代之前的很长一段时间里,中国影坛曾是武侠神怪当道,即便是所谓的“新派”电影,也是更多地从城市知识分子与资产阶级那里获得创作灵感,表现他们个人的婚恋与内心苦闷,总的来看,有着相当强烈的商业气息。“九一八”事变爆发后,现实的矛盾与斗争日渐激化,不久,电影观众便开始主动向电影界提出“猛醒救国”的忠告;当时出版的《影戏生活》杂志曾收到过600多封读者来信,一致要求各电影制片公司组织拍摄抗日题材的影片,甚至建议成立“抗日反帝电影指导社”,协助电影公司收

集抗日反帝材料,以供各公司创作抗日反帝电影剧本使用、参考。^①

在这种情况下,左联的成立、党的电影小组的成立和电影评论的开展一下子使电影界的政治气氛得到了极大的加强。这种政治气氛与当时国际国内的政治局势相配合,对扭转电影创作中的商业化趋势确实起到了很重要的作用。在当时,政治既是老百姓内心的呼声,又是他们的基本意识。而共产党的抗日主张,正顺应了老百姓的这种要求。到1937年的“八一三”上海保卫战,虽然一度使上海所有的电影公司停止拍片,但当时全国上下普遍高涨的抗日激情,感染着各电影公司的工作者,他们组成了十三支抗日救亡小分队,奔赴各地宣传抗日。

纪录片具有直观、真实的特点,在没有电视的情况下,纪录片可以说是反映战争情况、宣传民众最有效的工具,舆论界因而要求“多多拍摄新闻纪录片和鼓动宣传短片”。广大民众渴望了解战争的实况与进程,也为纪录片提供了广泛的群众基础。就客观情况而言,战争年代的动荡环境和资金、设备的缺乏使得拍摄大型故事片受到种种限制,而短小精悍、制作方便的纪录片正可以大显身手。因而过去并无很大成绩的纪录片在抗战时期得到相当的发展,尤以武汉时期最为兴盛。抗日战争时期,共出品了新闻纪录片及短片80余部,“一百多个摄影师分布在全国各战区,用胶片记录着我们前线将士英勇的战绩,随时向国内外作忠实的报道与宣传”^②。纪录片在宣传民众、鼓舞士气、反映中国人民不屈的精神风貌与英勇的斗争场面方面,起了其他艺术形式无法代替的作用,也为八年抗战留下了不少珍贵的历史纪录镜头。

纪录片是电影发展的初始形态,纪录是电影的原动力,在相当长的一段时期里,“新闻”与“纪录”两个词总是连在一起统称“新闻纪录片”。同属非虚构、非剧情的新闻片、纪录片和专题片之间确实存在许多相同、相似之处,如必须是对真实的人物和真实事件的记录,不允许有任何人为的虚构。然而,它们之间又确实存在某些差异。

新闻,更强调客观、真实和公正,重视时效性、强调速率。它可作为一种确凿的事实来提供给政党、集团或个人去进行分析和评价。正因为如此,优秀的新闻片摄影师,总是身处第一线进行拍摄,并力争用最快的速度传输信息。由此可见,新闻的价值与新闻内容、真实性、传输速度是紧密相关的。

纪录片,不管创作者如何宣称其高度的客观性,事实上已经带有了不同程度的主观色彩,如创作者的选择性,本身就意味着主观的介入。虽然纪录片创作一般不反对主观性,但仍要求其尽可能记录关键性的事件过程,并保持过程的真实性。纪录片不像新闻片那样受到时间的严格限制,时间越推移,纪录片往往越“升值”。

一段时间以来,纪录片的首要功能被看做是“形象化的政论”(虽然,纪录片还有更多其他的功能)。

如1925年,苏联导演B·A·史涅伊吉洛夫和摄影师T·布留姆为开辟莫斯科至北京航线,拍摄沿途见闻的纪录片,到达北京后,史涅伊吉洛夫拍摄了北京的古建筑,

① 参见李小白:《简论中国30年代“电影文化运动”的兴起》,《当代电影》,1994年第3期。

② 朱剑、汪朝光:《民国影坛纪实》,江苏古籍出版社1991年版,第327页。



街道市容、郊区风光和居民生活片段。“五卅惨案”发生后,他立即赶往上海,拍摄了这个东方大都市的工人阶级生活状况和通过罢工斗争反抗帝国主义压迫的史实。随后,史涅伊吉洛夫又南下广州,拍摄了广州革命军和革命政府的活动、黄埔军校的实况,省港大罢工风暴,等等。他把这批纪录片素材编辑成一部大型纪录片《伟大的飞行与中国的国内战斗》和几部关于南中国的短片。

史涅伊吉洛夫后来坦言,此次中国的拍摄任务,具有明确的政治目的,即“……它应该是回击帝国主义捏造事实的新闻片,并告诉人们关于中国的真实情况”。^①

由于起初在北京拍摄的素材无法实现史涅伊吉洛夫“回击帝国主义”的初衷,所以他才转向了革命高涨的中国南方。苏联电影人在中国国土上实践了把纪录片作为“形象化的政论”这一理念。

1958年“大跃进”期间,曾刮起一股“浮夸风”、“共产风”,一些弄虚作假的新闻报道和新闻纪录片就为这股“风”起过推波助澜的作用。为此,周恩来总理曾三令五申:“纪录片要真实地反映时代历史特点,不能脱离历史,弄虚作假,不能用虚假的东西欺骗群众”,“纪录片一定要完全真实,有几个镜头与事实不符合,使人连其他材料也不相信……不能‘客里空’(即指假大空)”。

从历史上的一些负面的纪录片中,我们可看出,纪录片只是一种“记录”,它本无强烈的功利目的。功利,是人为地加给纪录片的,并非纪录片自身所具有。如第二次世界大战期间,苏、美、英等国政府就曾经组织制作过一些宣传影片,其中也从德、意、日等敌对国的纪录片镜头中加以选择利用,从而制作代表其官方说法的宣传片。美国纪录片史学家埃里克·巴尔诺在《世界纪录电影史》中也提到了莱尼·里芬斯塔尔和她的《意志的胜利》:“《意志的胜利》使许多人聚集在希特勒的奋斗目标之下,在宣传上是一个极大的成功。有的评论家认为,莱尼·里芬斯塔尔在这次成功中所起的作用是不可饶恕的。但是,也有人指出,没有哪一部影片如此广泛地为反动势力所使用。对希特勒持反对态度的国家都把《意志的胜利》中的大部分内容用到本国的宣传影片之中。没有任何一部影片把希特勒恶魔般的本质和把人类的自制心丧失殆尽的情况反映得如此淋漓尽致,里芬斯塔尔的摄影机没有撒谎,它所揭示的真相永远使人不寒而栗。”^②

又如1945—1949年为美化国民党统治,宣传美国文明和生活方式,国统区摄制了《中国新闻》、《军友乐》、《领袖万岁》、《国民大会》等新闻纪录片。同样,沦陷区的“满映”与“华影”也都曾拍过不少直接反映、配合日军侵略活动的纪录片,如《建设东亚新秩序》、《复旦光华》、《冀东治安会议》等,这些纪录片虽然完全被中国人民所鄙视,根本没有人看,在宣传上毫无效果,但它却代表了某一阶级的利益。

再如苏联导演雅可布·布里奥赫于1927年在上海拍摄的纪录片《上海纪事》,就是把带有强烈的导演主观意识的剪辑手法运用到了纪录片创作中,它“描写了半殖民

① [苏]史涅伊吉洛夫:《1925年我是怎样在中国拍摄电影的》,《中国电影》,1958年第2期、第3期。

② [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁、冷铁铮译,中国电影出版社1993年版,第101页。

地化的都市——上海 1927 年的生活，一面是普通人民的赤贫如洗，一面是外国殖民者和中国大资产阶级的极度奢华；一面是帝国主义殖民者在跑马厅赛马赌博，在船上欢乐跳舞，喝着橘子汁，一面是中国劳动人民在烈日下拉着货车，牛马般地被驱使着，只能在路边喝一口冷水解渴……”^①

这种按创作者的主观意图，从主题出发，在选择和拍摄素材时，具有强烈目的性的片子，我们一般把它叫做专题片，这种主观性（尽管每个作品的主观性程度有所不同），但它均是以丧失纪录片的原始生命力为代价的，只是在主观性的把握上，或隐或显、或硬或软、或急或缓，有所不同而已。^②

在研究纪录片之于现实，纪录片之于真实，纪录片之于历史等一系列问题时，我们不妨把新闻片、纪录片、专题片作出细分，这样才有利于在其共性与个性的基础上，发挥其各自的功能，以便更好地透视社会，研究历史。

“新闻片、纪录片是最高尚的片型”（戈达尔语）。因为纪录片是在进行一种客观、公正、真诚、真实的记录。它不追求短暂的、即时的、功利目的，无论是政治的、经济的，或是其他方面的功利诱惑，都不会动摇真正的纪录片人对本质真实的追求。虽然纪录片之于现实有一定的主观性，但它绝不是纪录片制作人强加于世界的“客观化”，因为它毕竟截取了部分外部世界的成分于其中，这样，它必然还会受到这部分外界的全体法则的制约。因此，只要是对具体可见的事物进行真实的记录，无论是对自然界的记录，还是对人类社会生活的记录，小到个人家庭，大到重大历史事件，这些记录，对于人类的未来，都是极其珍贵的，这也正是纪录片的魅力和价值之所在。

关于纪录片之于真实，由于在“观察的现实”与“体验的现实”之间，总是存在着某种差异。因此无论是弗拉哈迪（Robert Flaherty）的《北方的纳努克》还是伊文思的《博里纳奇矿区》、《风的故事》，纪录片之于真实永远是一条渐近线。^③

关于纪录片之于历史，历史是现实的一面凹凸不平的镜子，当每个人以自己的角度审视历史之镜时，历史所呈现给人的镜像却不尽相同。这是由于每个人都不能脱离他所身处的时代特征、社会环境与人文背景。

纪录片犹如一种“文体”。人们可通过它去感受客观生命的真实，去把握客观社会的脉搏，去体验客观存在的永恒。人们还可通过它去了解生命之思绪，去倾听社会之心声，去玩味存在之理念……

如何从纪录片所呈现出的 20 世纪中国的影像中透视社会、研究历史是纪录片人留给我们的长长的思考。

三

影像中的 20 世纪中国，伴随着社会的进步和时代的发展，记录了中国革命曲折复

① 程季华主编：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社 1963 年版，第 146 页。

② 参见司徒兆敦：《中国纪录片创作前瞻》，《北京电影学院学报》，1999 年第 1 期。

③ 参见张雅欣：《中外纪录片比较》，北京师范大学出版社 1999 年版，第 352—353 页。



杂的斗争历程,记录了中国社会的落后和进步、中国人民的苦难和新生、中国革命的失误和胜利,记录了时代的前进步伐和历史的飞跃发展。

中国的纪录片可分为以下几个时期来看:^①

早期(1905—1931年),这一阶段是映照社会的动荡时期。该时期拍摄的影片数量不多,涉及面也不广。但对武昌起义、反对袁世凯的二次革命、孙中山先生的革命活动及北伐战争、省港大罢工、上海工人反帝的五卅沪潮,都做了难得的历史记录,如《武汉战争》(1911)、《上海战争》(1913)、《孙中山就任大总统》(1921)、《国民大会》(1923)、《五卅沪潮》(1925)、《孙中山(生前与死后)》、《革命军海陆空大战记》(1928)、《北伐完成记》等。

第二个时期(1931—1945年),这一阶段是抗日战争时期。这一阶段是以日本帝国主义侵占中国东北地区以及上海“一·二八”淞沪抗战为契机,该时期的纪录片以抗日救国为主要内容,开始进入了一个发展的新阶段。这一时期,中国共产党领导的左翼文化运动也加强了对电影的领导,成立了电影小组进入电影界,团结争取电影工作者,使左翼力量加强,使党的反帝反封建的总纲领在电影战线上体现出来,对摄制抗日救国为内容的影片起了推动作用,摄制出许多新闻纪录影片,如记录上海淞沪抗战、东北义勇军的抗日活动以及绥远抗战等的影片。“七七事变”爆发后,由于中共的抗日民族统一战线,形成国共合作共同抗日的局面,在国民党统治区,抗日的影片也成为主流,如《十九路军血战史》(明星公司)、《上海抗战血战史》(亚细亚公司),这些都是反映“一·二八”抗战的纪录影片。

《卢沟桥事变》(“中电”)、《空军战绩》(“中电”)、《淞沪前线》(“中电”)、《北战场精忠录》(震华电影社,大量用了纪录片镜头)、《抗战特辑》(“中制”)、《东战场》(“中电”)、《克复台儿庄》(“中电”)、《活跃的西线》(“中电”)等,这一时期可称为纪录片的黄金时代,拍摄了50多部纪录片。

荷兰纪录片导演尤里斯·伊文思在这期间拍摄了长纪录片《四万万人民》(又名《1938年的中国》),苏联纪录片导演罗曼·拉扎列维奇·卡尔曼拍摄了《中国在战斗中》、《在中国》,还有《民族万岁》(“中制”)、《华北是我们的》(西北影业公司)等。

这一时期,除反映战时动态的纪录片之外,还有反映社会外事、风土民情的纪录片,如《生产与战斗结合起来》(1942年以后据此素材又编为《南泥湾》)、《中国共产党第七次全国代表大会实况》等。

第三个时期(1945—1949年),这一阶段是解放战争时期。中国共产党在东北解放区有了自己的电影制片厂,人民电影事业有了自己的基地和队伍。摄影师跟随人民解放军记录了中国人民解放军打败日寇、打败美帝支持的国民党,记录了解放东北、解放平津、百万雄师下江南、解放大西北、解放大西南、解放海南岛,直到新中国的成立,结束了蒋家王朝在中国的统治,记录下中国人民为争取解放而斗争的壮丽诗篇,不朽业绩,如《民主东北》(1947)、《百万雄师下江南》(1949)等。

^① 参见高维进:《中国新闻纪录电影的回顾和前瞻》,《当代电影》,1995年第6期。

在延安电影团的基础上成立的延安电影制片厂按组织安排,组成随军摄影小组,拍摄了延安的备战与撤退、青化砭战斗的缴获、蟠龙大捷等,摄影小组还随军转战陕北,拍摄了毛泽东、周恩来、任弼时等同志指挥全国的解放战争、贺龙同志的活动,以及瓦子街战斗、攻打宜川、收复延安和彭德怀、习仲勋同志指挥战斗等的材料。

第四个时期(1949—1966年),这一阶段是新中国“十七年”电影事业发展时期。新中国的成立,宣告了中国社会进入了一个新的历史时期。新闻纪录电影面对新的生活也掀开了崭新的一页。这一时期的纪录片记录了党和政府领导人民继续进行解放全中国的战斗,同时,完成民主革命的未竟任务,进行镇压反革命、抗美援朝、土地改革。还有对恢复经济,为大规模的社会主义建设做准备的纪录。这个阶段,纪录片的特点是军事报道和国家政治生活与经济建设的报道并重。

1953年国家贯彻执行过渡时期总路线,接着是开始全面建设社会主义的十年(1956—1966年),其中有批判胡风(1955年)、“反右”(1957年)、“大跃进”(1958年)等一系列政治运动,使得社会政治、经济、思想处于极其不稳定的状态之中,由于党的指导方针的严重失误,使国家经历了一段曲折的发展时期,新闻纪录片也随着形势的发展走过了一段曲折的发展之路。

这一时期代表性的纪录片有:《抗美援朝》、《新中国的诞生》(记录开国大典的盛况)、《伟大的土地改革》、《踏上生活》、《一定要把淮河修好》、《中国民族大团结》、《和平万岁》、《一九五二年国庆节》等,此外还有记录多方面生活内容的影片,形象地反映国家恢复、发展的新面貌。

军事报道仍是重要任务之一,如纪录片《红旗漫卷西风》、《大西南凯歌》、《大战海南岛》、《解放西藏大军行》等。

另外,还需要提及的是,1958年诞生了中国电视新闻纪录片队伍,由于电视纪录片比新闻电影纪录片,在题材选择、表现形式和时效上都显示出更广阔的用武之地,因此,其优势渐渐凸显出来。

这一时期的电视纪录片有《中华人民共和国建国10周年庆典纪实》、《为钢而战》、《当人们熟睡的时候》、《长江行》、《美丽的橄榄坝》、《欢乐的新疆》、《大庆铁人》、《收租院》等,这些都是国内部分电视台建台初期拍摄的电视纪录片的代表作品。这一时期的电视纪录片主要是以介绍先进典型、宣传党的方针政策、报道领导人出访等重要活动和重大节日为主要任务,如刘少奇、宋庆龄、周恩来出国访问的一系列电视纪录片。

第五个时期(1966—1976年),这一阶段是“文化大革命”时期。“文革”对于我们国家和人民来说是一场灾难,对于新闻纪录电影来说也是一场灾难。“四人帮”用“一切从路线出发”、“真实是要为政治服务”的谬论,企图损害纪录片的真实性,但有着传统敬业精神的影视工作者们,善于从现实生活中汲取力量,并冲破层层阻力,为中国纪录片的发展做出了贡献。如“四人帮”以“中央交办任务”为名,指令新影厂拍摄的影片或资料:“文攻武卫”、“北京支持你”等,以及介绍他们为制造反革命舆论而大肆宣扬的假典型:防化连、小靳庄、上钢五厂等和新影连续摄制的批林批孔特辑。另外,还



有反映“四五”对天安门前悼念活动的群众进行镇压的影片《天安门的英雄们》和称颂“文革”十年的《洪流滚滚》。

这期间,电视纪录片也有一些为鼓吹“四人帮”反党反人民的路线和政策鸣锣开道的作品,在社会上起了恶劣作用,这是历史真实,也是严重的历史教训。

但在这漫长而艰难的10年里,无论是新闻电影纪录片还是电视纪录片也有一些思想内容好、艺术水平高的作品,它们真实地记录了那个年代方方面面的社会状况,如新闻纪录电影《南京长江大桥》、《成昆铁路》、《红旗渠》、《韶山银河》、《海河战歌》、《黄河万里行》等反映人民群众战天斗地精神的影片,还有《珍宝岛不容侵犯》、《新沙皇的反华暴行》、《再次登上珠穆朗玛峰》、《敬爱的周总理永垂不朽》等以及历次自然灾害如河北抗洪、甘孜、海城、云南、唐山地震的实况。电视纪录片有《战乌江》、《兰考人民战斗的新篇章》、《三口大锅闹革命》、《深山养路工》、《成昆铁路》等。

这期间伊文思拍摄了12集系列纪录影片《愚公移山》,记录了六七十年代中国人民的理想、奋斗和生存状态。^①

第六个时期(1976—1989年),这一阶段是转折时期。在我国影视史上,这是不平凡的十年,随着党的十一届三中全会的召开和思想解放运动的兴起,影视界也随之从封闭到开放,从僵化到解放,从而促使影视创作朝着多层次、多元化方向发展,如新闻纪录影片《个体户车三》、《农民图书馆》、《脚下有路》等反映时代所发生的深刻变化、平凡中蕴藏的不平凡,透视出改革者的勇气和魄力。《扬眉剑出鞘》(报道为天安门事件平反的)、《美的心愿》、《春风从这里吹起》(报道农村改革、工厂改革浪潮的)、《催人奋发的事业》等,显示了改革的势在必行;又如抨击贪污和浪费的影片《极大的犯罪》、《触目惊心》,以及记录审判“四人帮”的《正义的审判》,记录对越自卫反击战的《奋起反击》、记录女排获取世界冠军的《拼搏》、配合整党记录典型犯罪事例的《警钟》等。

这一时期的电视纪录片有《丝绸之路》、《话说长江》、《龙的心》等。

第七个时期(1989—2000年),这一阶段是迈向新世纪时期。80年代末90年代初,中国社会发生了急剧的转型,国家经济领域的改革开放步伐正在加快,商品经济意识不断渗透到社会文化领域的各个角落,社会经济体制也随之转轨,统治了中国40年的社会主义计划经济体制加速向社会主义市场经济体制转型。在这种社会背景下,意识形态的格局开始相应地随之调整。80年代是知识分子的精英意识最为活跃、最为高涨的时期,进入90年代后,知识分子在“共名”状态下持有的一元化的政治社会理想被淡化,大众文化逐渐从边缘走向中心,带动处于地下状态的边缘文化浮出水面,同时,国家主流意识形态仍占据着无可比拟的优势,多元化的文化格局在不知不觉中逐渐形成。

纪录片也随着文化格局的巨大迁移,而呈现出了与之相对应的文化形态,大致可

^① 参见胡颢:《一所流动的“‘直接电影’的学校”——试论影片〈愚公移山〉的历史地位》,《世界电影》,1999年第1期。

分为:主流文化形态纪录片、精英文化形态纪录片、大众文化形态纪录片、边缘文化形态。^①

这四种文化形态的纪录片共同构筑了90年代中国纪录片的文化格局,品质各异,风格多样,矛盾而又丰富,汇成了多元共生的纪录时空。

其一,反映重大节日像建党纪念、国庆纪念,或反映重大事件像香港回归、澳门回归、江泽民同志访美、抗洪抢险等,或重大领袖纪念日拍摄的纪录片,这些纪录片均为主流纪录片。

其二,用人文关怀的视点寻找被主流文化遗忘或忽略的文化与人类学景观,挖掘生活中被湮没的尊严和价值,并作出自己的思考的纪录片称之为精英纪录片。如人类学和民俗学纪录片均属精英纪录片,像《最后的山神》、《寻找楼兰王国》、《流年》、《三节草》、《影人儿》、《神鹿啊,我们的神鹿》、《阴阳》、《寻找都仁扎那》等均属此类纪录片。

其三,大众文化形态纪录片是90年代中国文化格局中最为壮观、最为庞大的一支。与之相应的这一形态纪录片创作也成为主要的媒介形式。以平视的目光,将镜头对准普通人,“讲述老百姓自己的故事”,为未来留下一部由小人物构成的历史,“聚焦时代大变革,记录人生小故事”是这一时期纪录片创作的宗旨。以中央电视台《东方时空·生活空间》栏目为旗帜的电视纪录片创作,引领了这一时期纪录片创作的潮流。如讲述下岗女工故事的纪录片《许姐的夏天》;讲述一家国营百货商店在一个月之内转轨变成一个股份制实体的故事的《泰福祥日记》;讲述一个想当电影演员的男孩儿只身一人闯到北京,平时靠擦皮鞋维生,为了实现理想,勇敢追求,乐观面对生活的《一路阳光》;讲述长年跋涉在海拔4000米以上高原山路、为人们传送邮件的高山邮递员的故事《高山邮路》。

还有上海《纪录片编辑室》的讲述上海南北大干线开通过程中,牵涉到数万搬迁户切身利益的《大动迁》。

还有《舟舟的世界》、《茅岩河船夫》、《芝麻酱还得慢慢调》等,这类作品数量巨大,题材几乎包涵主流意识形态认可的社会各个层面。

其四,边缘文化形态的纪录片。它是大众文化中偏离主流意识形态的一支,又沾染了某些精英文化特质,具有明显的非主流意识形态性质。如:记录5位60年代出生的“盲流”艺术家在北京流浪的生活经历《流浪北京:最后的梦想者》以及记录这5位艺术家90年代中期生活状态的《四海为家》等。

总之,80年代与90年代的中国纪录片,逐渐从以往的工具论转向本体论,即纪录片从对社会、政治色彩的迷恋转向对其文化、审美的追求,艺术规律得到充分重视,使得纪录片在风格各异、丰富多彩的创作中,日臻走向成熟。

^① 参见张同道:《多元共生的纪录时空——九十年代中国纪录片的文化形态与美学特质》,《新华文摘》,2000年第8期。



四

中国纪录片近一百年的发展历史,无论是影像风格还是流派运动,无一不与社会历史条件有密切关系。作为整个历史现象一部分的影视现象,绝不可能从整个历史中独立出来,作脱离整个历史时代的迥异发展。但它亦有其自身的特点,因此,对纪录片历史的分期不仅要考虑作为整体历史的社会的一般发展,还要考虑作为局部历史的纪录片的特殊发展,只有将这两方面结合起来,反复对比、参照,才能作出合理的判断。

纵观中国纪录片近一百年的发展史,我们可看到,其题旨的根须已深深地扎入了中国民族文化的土壤,切入到了一个个社会历史变迁的环节和一次次文化思潮及改革洪流之中,涉及了人类共同关心的基本问题,如生活、生存问题,个体生命的生死问题,群体文明的延续与消亡问题(也即历史),人生的婚姻、爱情问题、人与自然的关系问题,生命的终极价值、终极意义问题,等等。由于纪录片首先是给当代人看的,其次才是给后人留下当历史看,只有当代人认为有价值、有意义的记录,才会给后人留下当历史看。因此,纪录片之于历史本身,永远是一条渐近线。正如尼采曾把哲学家和诗人都比作猜谜者、昆德拉曾把小说家比作“存在的勘探者”一样,纪录片由于具备真实记录生活的现代技术,也就很自然地担负起了借助真实生活去探究、解答生活之谜、生存之谜、生命之谜的任务。这是人类精神领域里生生不息的奥林匹克火炬接力,也是纪录片的历史使命。正是由于这一点,纪录片才有别于其他各类影视片,获得了独立存在的价值而不可取代。又由于纪录片真实地记录下当代人的生活状态、生存方式、生死追求,在生活这个万花筒中,对于后人来说,这一点也的确使纪录片具有历史文献、历史档案的作用,是一种更形象,也更真实的“史书”,符合历史的逻辑,其存在的合理性、必然性也就深深地扎根于历史的需要。正像有人对纪录片的概括一样:它是警世的钟声、醒世的良药、喻世的通鉴,是对世俗所遗忘的真、善、美的关注与呼唤。^①

“历史是一部难以读懂的书,谁读懂了,自己便成了历史”(孙银标),就是说,历史是一本大书,常读常新。

当我们翻开尘封的历史,再次浏览到1908年《上海第一辆电车行驶》的画面,目击到一个古老帝国两个统治者的葬礼《西太后、光绪帝大出丧》(意大利人劳罗拍摄);当我们从《武汉战争》中听到辛亥革命的炮响,从《孙中山就任大总统》中聆听到“三民主义”的精髓,从《北伐完成记》中看到北伐战争的硝烟,从《五卅沪潮》中感受到上海工人反帝的潮音;当我们再次从一系列的抗战纪录片中感受《四万万人民》的群情激愤,体验民族力量的坚不可摧(《民族万岁》);当共产党创业的艰辛再一次映入眼帘(《南泥湾》),解放战争的枪炮声再一次在耳畔回响(《民主东北》);当《百万雄师下江南》的浩浩气势再次强烈地感染着人们的视听时,一首由千千万万人民英雄书写的创造新中国历史的叙事长诗便缓缓地舒展开来……

^① 参见郑征予:《电视纪录片的哲学思考》,《中国广播电视学刊》,1995年第8期。

历史总是由某些偶然因素带动,在无数偶然因素合力的共同作用下完成。历史的本质力量就在于能够从这些偶然因素背后,发现并把握某些必然。历史进步的精髓在于,透过这些偶然因素,后人能从历史发展的轴线脉络中发现并把握其合力演示的必然结果与方向,并逐渐认识与把握历史前进的动力与路径以及可能出现的问题与曲折。这个过程是一个逐渐深化的过程,而且在每一个具体的历史阶段上,这种认识与把握也只能达到一个相对的水平。^①

按照英国历史学家汤因比(Arnold Joseph Toynbee)的理论,文明诞生的环境是一个非常艰难的环境。优秀需要苦难,美是艰难的。

历史本来就是人民群众的历史,如何透过影像更好地理解历史、分析历史、把握历史是大多数人的渴望。

理解历史更要感觉历史。(房龙语)

纪录片给我们提供了这样的感觉途径。

影像中的20世纪中国,给了我们诸多的启迪。

^① 参见郑征予:《纪录片美学笔记》,《电视研究》,1999年第2期。