

# 从影像史料到影像史学

吴 琼

(北京师范大学历史学院、史学理论与史学史研究中心，  
北京 100875)

**摘 要：**随着数字影像技术的发展，影像资料成为历史学研究的重要史料来源。中国史学有重视影像史料的传统。影像史料的广泛应用促进了“影像史学”的研究，国内外学者在“影像史学”方面进行了有益的探索。

**关键词：**史料 影像史料 影像史学

## 一 作为史料的影像

长期以来，文字史料一直是历史学家研究的核心，影像资料很少引起史学界的重视。人类进入 20 世纪后，历史文献的传播媒介已经不仅限于文字、书面的记载方式，影像成为重要的史料来源。“尤其在近现代史领域，丰富的影像资料直接为书写史学提供了一个鲜活的‘影像注脚’。”<sup>①</sup>借助影像这种新的语言形式对历史进行书写，能够有效弥补文献史料的不足。影像的来源是现实中具体的形象，其内容发展在相当大的程度上是靠影像造型来完成的，这一点在空间角度上也得到了诠释。在内容形式上，所谓影像资料应该是一个大概念，“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

---

① 谢勤亮：《影像与历史——“影视史学”及其实践与试验》，《现代传播》2007 年第 2 期。

媒体”<sup>①</sup>，乃至各种视觉实物，均在我们的关注视野之内。在时间跨度上，应该包括从洞穴壁画出现的史前时期，到当下的影像视觉传播时代。在内容层次上，应该包括政治、经济、文化、社会等人类社会各个层面，“影片库不仅要保存统治者们开会和骑兵中队和大队出发的材料，就连‘市容的变化’也应收藏”<sup>②</sup>。在节目类型上，各种出于或艺术或虚构目的的影像创作，只要能反映出某一时代的精神气质，同样应该纳入考察范围，如梁启超所言，“中古及近代之小说，在作者本明告人以所纪之非事实；然善为史者，偏能于非事实中觅出事实”<sup>③</sup>。

当今社会，更是影像视觉传播的时代。数码相机和摄像机（DC/DV）的普及、个人计算机非线性编辑系统以及国际互联网的广泛应用，使得普通人可以从生产、加工到传播的各个环节掌握影像技术，这为影像记录历史提供了必要条件，在一定意义上，每个人都能记录真实的历史。影像资料成为研究当代社会乃至近代社会不可或缺的史料来源。意大利史学家克罗齐曾经说：人们是根据自己的兴趣和需要去研究过去的。所以他判定，历史根本不是科学，而是一门研究过去真实的艺术。克罗齐的判断在影像无处不在的时代尤显合理。

和传统的书写史学相比较，影像能充分表现人类生活的复杂、多维。通过音像合成和镜头切换，当其技术接近真实的生活，影像能够提供充分的“移情重构”来传递历史任务，影像帮助历史学家把过去变得栩栩如生，活灵活现。“在历史上的任何社会形态中，都不曾有过如此集中的形象，如此强烈的视觉信息。”<sup>④</sup>我们所处的时代是一个图像泛滥的时代，在这个万花筒式的社会里，商标图案、广告图像、新闻图像，时尚刊物、文艺类刊物中日趋增多的插图、漫画……大量的信息依靠图像发布，比比皆是。20世纪80年代以来，学术界将这界定为“图像的转向”或“视觉文化的转向”。“整个文化现在正经历着一场革命性的变化，从以语言为中心转向以视觉为中心。”<sup>⑤</sup>“现在可以感觉到的东西——

① 周梁楷 《影视史学：理论基础及课程主旨的反思》，《台湾大学历史学系学报》1999年第6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，1992，第26～27页。

③ 梁启超 《中国历史研究法》，上海古籍出版社，1998，第53页。

④ 周宪 《视觉文化的转向》，北京大学出版社，2008，第48页。

⑤ 李培学、蒋晓明 《论电视新闻报道效果的提高》，《现代传播》2003年第4期。

作为后现代性的某种更深刻、更基本的构成而开始出现的東西，或至少在其时间维度上出现的東西——是现在的一切都服从于时尚和传媒形象的不断变化。”<sup>①</sup>“图形和影像构成了时代的文化特色，并深刻地改变着我们对世界的看法，影响了我们的意识形态……一种以视觉为主导的文化形态正在取代以语言为主导的文化。”<sup>②</sup>以影像为中心的视觉文化符号系统随之建立了起来。

恩格斯说“即使只是在一个单独的历史实例上发展唯物主义的观点，也是一项要求多年冷静钻研的科学工作，因为很明显，在这里只说空话是无济于事的，只有靠大量的、批判地审查过的、充分地掌握了的历史资料，才能解决这样的任务。”<sup>③</sup>法国年鉴学派史学家马克·布洛赫曾说：“历史证据的类型之多简直不胜枚举。一个人的言论文字、制造的产品以及接触过的东西，都可以也应当能够使我们对他有所了解。”<sup>④</sup>年鉴学派宽容的史料观，启发我们用开阔的视野重新确立影像资料的边界。

在西方，很多学者早已认识到图像在学术研究中的重要作用。丹尼尔·贝尔在《资本主义的文化矛盾》一书中说道“当代文化正在变成一种视觉文化，而不是一种印刷文化，这是千真万确的事实。”<sup>⑤</sup>加拿大学者麦克卢汉认为“图像革命使我们的文化从个体理想转向整体形象。实际上这是说，照片和电视诱使我们脱离文字的和个人的观点，使我们进入群体图像的、无所不包的世界。”<sup>⑥</sup>他注意到，照相及图片印刷的出现促进了广告业的高速发展，图像不仅使报纸等印刷媒介发行量大增，而且促使了电视广告、户外广告等视觉新形式的出现。根据法国心理学家拉康的学说<sup>⑦</sup>，在视觉文化符号系统中，人类试图借助影像去占有实在界(the real)，

① 张占锁、全文瑜《实现理性力量的路径——试论电视画面在新闻评论节目中的作用》，《电视研究》2001年第2期。

② 周宪《世纪之交的文化景观》，上海远东出版社，1998，第51页。

③ 恩格斯《卡尔·马克思〈政治经济学批判〉》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社，1972，第118页。

④ [法]马克·布洛赫《为历史学辩护》，张和声、程郁译，中国人民大学出版社，2006，第56页。

⑤ [美]丹尼尔·贝尔《资本主义的文化矛盾》，严蓓雯译，江苏人民出版社，2007，第43页。

⑥ 习少颖、曾遗荣《印刷媒介对人的影响》，《新闻前哨》2006年第7期。

⑦ 本处论述参考了北京师范大学教授季广茂博客上《拉康精神分析漫谈》一文。季广茂《拉康精神分析漫谈》，新浪博客，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_55375eee010003jg.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_55375eee010003jg.html)，2006年5月19日。

就像当初借助文字一样。但由于实在界是无法彻底符号化的，影像只在某种程度上再现了实在界，建构出一种想象性、符号性再现的“现实”（reality），也就是阿尔库赛所说的那种“新的现实”——意识形态。这种可疑的“意识形态”在电视所带来的影像飞速流通的帮助下，最终破坏了现实，代之以对现实的拟仿性（simulation）表达。个人丧失了认识集体身份的依据，我们的集体行动既不是靠法律也不是靠理性控制，而是靠作为刺激物的信息流控制。现实被破坏成仿像（simulacra），那是什么也没有发生的地方，充斥着激情和事件的喻意符号。我们不知不觉就被卷进了一种“镜子游戏”，“这种镜子游戏照来照去，最终营造出一种可怕的封闭现象，一种精神上的幽禁”<sup>①</sup>。所以说，图像再现“现实”的作用，也就使其具有“等同”于文字史料的功能。

影像可以成为史料，作为史料的影像有自身显著的特征。和文字史料相比，影像的获取受到诸如拍摄者的主观选择、设备技术条件、自然环境状况等局限，尤其受编辑方式的影响，影像史料有自身的规律。

“我们要运用各种方法，把史料从原书中钩索出来，从正面看不出来的，从反面看，侧面看；从个别看不出来的，从综合看；从笼统看不出来的，从分析看；从片面看不出来的，从类比看。这样，我们便能网罗所有的史料了。”<sup>②</sup> 传统文字史料也需要进行整理方可使用。梁启超认为史料是“过去人类思想行事所留之痕迹，有证据传留至今日者也。但幸存至今的史料不仅少之又少，而且又散在各种遗器遗籍中，东鳞西爪，不易寻觅”<sup>③</sup>。影像的记录所呈现的是自然主义或者现实主义式的记录，所以当使用摄像机记录影像时，要做到“兼收并蓄”，“有闻必录”，最大限度地确保影像的真实性。从影像史料的获取方式来看，摄像机镜头的认知能力先于它的操纵者，摄像机镜头较之于历史学家手中的笔，基于影像所含有的客观特性、叙事功能和直接性特点，使其更接近于“科学性”的描述，所记录的内容资料也应更为可信，从而是可以被当作史料进行研究与运用的。

① [法] 布尔迪厄 《关于电视》，许钧译，辽宁教育出版社，2000，第23页。布尔迪厄的“镜子游戏”与美国学者尼尔·波兹曼在《娱乐至死》一书中说的“躲猫猫（Peek-a-boo）的世界”有异曲同工之处。

② 翦伯赞 《史料与方法》，北京出版社，2005，第110页。

③ 梁启超 《中国历史研究法》，东方出版社，1996，第44页。

## 二 我国的影像史料传统

中国史学有重视影像的传统，在中国历史研究中，影像也是不可或缺的史料。

中国历史最初是以“图”的形式出现的。从“河图”始，古代中国人就注重以图像表意。《山海经》更是以图配文，上古时代的图书大都有图形。直到司马迁著《史记》，采用表、书、本纪、世家、列传，开始舍弃图，后人法之，致使后来的很多如服饰、山川、水利、交通、建筑等形象的描述不明确。宋代郑樵《通志》，创《图谱略》，认为在历史研究中，图、文缺一不可：“见书不见图，闻其声不见其形……辞章虽富，如朝霞晚照，徒煊耀人耳目；义理虽深，如空谷寻声，靡所底止。二者殊途而同归，是皆从事于语言之末，而非实学也。所以学术不及三代，又不及汉者，抑有由也。以图之学不传，则实学尽化为虚文矣。”<sup>①</sup>郑樵开创了我国史学研究图像器物与文献互证的先河。康熙时，浙东史学的代表万斯同参与编撰的《明史·历志》，图解天文、水利、地理，一目了然，改变了正史不用图的传统。在中国史学史上，章学诚首倡在史书体例中增设“图”，他在《家六书》中说“于纪、表、志、传外，更当立图。”

20 世纪初期，王国维和鲁迅倡导使用“美术”，包括注重雕塑、绘画、建筑等视觉的感受。王国维提出了“二重证据法”以揭示历史的原貌。《胡适留学日记》中强调以图衬文的作用。陈寅恪在演讲《吾国学术之现状及清华之职责》中强调应系统整理、陈列、出版图像遗物。郑振铎对《图谱略》极为推崇，收集上古到晚清的图像资料编撰《中国历史参考图谱》一书，至今仍是研究中国历史的重要影像史料。在此书中，他批评了中国史学轻图像重文字的习惯：“史学家仅知在书本文字中讨生活，不复究心于有关史迹、文化、社会、经济、人民生活之真实情况，与乎实物图像，器用形态，而史学遂成为孤立与枯索之学问。——学者唯知注重有款识之器物，而遗其重要图纹、形态；于碑版塑像，亦往往仅传拓其文字，而忽视其全角与图形”，图像可以“反映古人之实际生活”，忽视它是“非科学的”。

事实上，在丰富的中国史料中，敦煌“邈影”“写真像”就是一种极为重要的影像史料。邈真赞即写真、肖像画的像赞。随着人物画的发展，

<sup>①</sup> 郑樵《通志》卷72《图谱略》，中华书局，1987，第837页。

隋唐以后的祭祀性民间祖影像在史书上有了明确记载。宣扬纲常、表行功德的“圣贤肖像”盛行，不仅促使了“普通人”的写真行为成为时尚，也终于让民间祭影像以明确的姿态出现在了历史的舞台上。特别是敦煌地区的“邈影”“写真像”，使民间祭影像呈现出鲜明的地域性，并扩展到其他地区，成为唐代祭影像发展的突出特点。在敦煌藏经洞发现的遗书中，现已发现邈真赞等像赞九十余篇。其目的是在先人去世前后，为祖先留影以供真仪，并为后世“千秋之祀”。饶宗颐先生在考察巴黎吉美博物馆藏品时，曾举出有年代的著录诸件，如17659号提及“绘大悲菩萨铺变邈真功德记”，“会命丹青笔染绢帛间邈菩萨尊绘侍圣”；17662号“（敦）煌郡娘子张氏绘佛邈真赞并序”，这些都是极为珍贵的影像史料。<sup>①</sup>从《敦煌碑铭赞辑释》中辑录的诸多“邈真”来看，唐、五代时期敦煌地区民间祭影像的赞（序）中所体现出的正是古人所认识到的影像在“记录”方面的价值。例如《康通信邈真赞》（男单）赞中就写道“他乡殒歿，孤捐子孙。怜（邻）人歿（辍）春，闻者悲辛。邈其影像，铭记千春。”<sup>②</sup>《令狐公邈真赞》（男单）赞中写道“永辞白日，掩瘞灰尘。行路伤悼，辍踊子孙。临坟哀恸，聚徒愁云。邈灵踪之影像，空祭拜于明魂。”<sup>③</sup>这种“记录”也就使其具有了客观的史料价值。

中国近代史上留下了大量历史影像。仅以抗战前后为例，据目前所知，仅上海一地，1931~1935年出版的与中日战事有关的摄影集就达十余种。如《良友》画报将其历年刊登的新闻照片，分若干专题，集为《中国现象——九一八以后的中国画史》，于1935年出版。摄影家沙飞1936年12月在广州举办了个人摄影展。他在为摄影展所作的《写在展出之前》这篇文章中明确提出“现实世界中，多数人正给疯狂的侵略主义者所淫杀、践踏、奴役！……因此，从事艺术工作者——尤其是摄影的人，就不应该再自囚于玻璃棚里，自我陶醉，而必须深入社会各个阶层，各个角落，去寻找现实的题材。”<sup>④</sup>上海“一·二八抗战”中，电影摄影师黎民伟冒着炮火率领摄影队拍摄了纪录影片《淞沪抗战纪实》。这一时期，中国也出版了不少以中国战事为题材的专题摄影集，以下是笔者统计的此时出版的画刊影集资料（见表1）。

① 参见姜伯勤《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社，1996，第84页。

② 郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，甘肃教育出版社，1992，第114页。

③ 郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，第144页。

④ 沙飞《写在展出之前》，转引自王雁《沙飞纪念集》，海天出版社，1996，第98页。

表1 1931~1935年上海出版的中日战争题材摄影集

名称	出版机构	出版时间
《中日甲午战争摄影集》	良友图书公司	1931年
《日本侵略东北真相画刊》	良友图书公司	1931年
《黑龙江战事画刊》	良友图书公司	1931年
《锦州战事画刊》	良友图书公司	1932年
《上海战事画刊》	良友图书公司	1932年
《淞沪御日血战大画史》	文华美术图书公司	1932年
《淞沪抗日画史》	国民革命军第五军司令部	1932年
《热河血战画史》	文华美术图书公司	1933年
《九一八国难纪念》	良友图书公司	1933年
《榆关战事画刊》	良友图书公司	1933年
《华北战事画史》	文华美术图书公司	1933年
《东北巨变血泪大画史》	文华美术图书公司	1933年
《古北口回忆》	良友图书公司	1934年
《中国现象——九一八以后的中国画史》	良友图书公司	1935年

资料来源：根据《上海摄影史》中相关数据统计而得。上海摄影家协会、上海大学文学院编《上海摄影史》，上海人民美术出版社，1992，第80~86页。

这一时期，许多以时事新闻为主要内容的摄影画报也应运而生。除《良友》《中华图画》《少年画报》等原有画报外，“八一三”事变爆发后，仅上海一地短时期内就出现了十余种以抗日为题材的摄影画报（见表2）。

表2 “八一三”事变时期上海出版的摄影画报

刊物名称	出版周期	起讫时间	出版期数	出版者
《良友》画报	月刊	1926.1~1941.10	1~171	良友图书公司
《中华图画》	不定期	1930.7~1941.8	1~104	中华图画杂志社
《少年画报》	月刊	1937.4~1941.9	1~40	商务印书馆
良友《战事画刊》	五日刊	1937.8~1937.11	1~19	良友图书公司
《抗战画报》	三日刊	1937.8~1937.10	1~29	抗战三日刊社
《抗日画报》	周刊	1937.9~1939.11	1~15	新生出版社



续表

刊物名称	出版周期	起讫时间	出版期数	出版者
《抗敌画报》	周刊	1937. 9 ~ 1939. 11	1 ~ 14	抗敌画报社
《战时画报》	五日刊	1937. 9 ~ 1939. 11	1 ~ 20	中华图画杂志社
《血战画报》	五日刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 7	血战画报社
《胜利画报》	月刊	1937. 10 ~ 1937. 12	1 ~ 3	大同出版社
《抗日战事画刊》	号外	1937. 7. 31	1	时代画报社
《大抗战画报》	旬刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 3	大抗战画报社
《抵抗画报》	五日刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 2	抵抗画报社
《战声画报》	五日刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 10	战声画报社
《战时生活画报》	周刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 10	健康生活社
《辛报战情画刊》	半月刊	1937. 10 ~ 1937. 11	1 ~ 5	辛报社
《总动员画报》	半月刊	1937. 11	1 ~ 2	总动员画报社

资料来源：根据《“八一三”上海抗战史料选编》中相关数据统计而得。上海社会科学院历史研究所编《“八一三”上海抗战史料选编》，上海人民出版社，1986，第91~93页。

这一方面说明社会和学术界都对抗战题材的历史图片有相当大的需求，另一方面也说明目前缺乏对此类史料的系统发掘和整理。事实上，抗日战争时期的影像史料不仅数量庞大，而且题材丰富，构成了史学研究中极为生动、真实、具有极高价值的图像、影像史料。

关于新中国的历史题材纪录片，有学者认为最早应追溯到苏联时期宣传片的创作传统。<sup>①</sup> 苏联的纪录片比较多地承担了国家的政治使命，是一种担负国家政治宣传与历史使命的媒介形式。而我国当时的纪录片观念承袭了苏联的传统，所以我们可以看到大量的效仿苏联的纪录片作品，这一阶段的纪录片创作基本是“全盘苏化”。在新中国成立到80年代初期，这个时期被称为中国纪录片的“英雄时代”<sup>②</sup>。各行各业、各条战线所取得的进步都可以由纪录片的记录而为人们所知：从早期的50年代作品包括《解放西藏大军行》《抗美援朝》《伟大的土地改革》《英雄赞》《中国人民

① 肖平 《影像与事件——关于历史题材纪录片的文化追溯》，《中国电视》2005年第4期。

② 方方 《中国纪录片发展史》，中国戏剧出版社，2003，第177页。



的胜利》《解放了的中国》等，再到“文革”结束之后的文献片、汇编片的盛行，这期间大量作品涌现，包括《伟大领袖毛主席永垂不朽》、《敬爱的周总理永垂不朽》、《光辉永存》、纪念毛泽东诞辰 90 周年的《毛泽东》、《国之瑰宝——宋庆龄》、《鲁迅传》、《卡尔·马克思》等。纪录片基本就是把一些散落的历史碎片以某种观念糅合在一起，其本质是官方宣传的产物，着重回顾重大的历史事件，反映领袖和精英的丰功伟绩。

改革开放以后，特别是 20 世纪 90 年代以来，随着数字信息技术的进步，中国的电影电视事业取得长足发展，影像工具进入寻常百姓家，影像资料已成为研究这一时期历史的重要史料来源。

### 三 影像史学的提出和实践

#### （一）公共史学与“影视史学”

“影视史学”一词最早源自美国历史学家海登·怀特（Hayden White）所创的“historiophoty”。1988 年 12 月，《美国历史评论》（*American Historical Review*）的 93 卷第 5 期专门开设“影视史学讨论”专栏，邀请了海登·怀特、罗伯特·罗森斯通（Robert Rosenstone）等人就历史学与影视形象的关系、历史学与影视的结合问题进行探讨。正是在这一期上，海登·怀特在他发表的《书写史学和影视史学》（*Historiography and Historiophoty*）一文中，对这个概念下了一个明确的定义，称其为“通过视觉影像和影片的方式，来传达（representation）历史以及我们对历史的观念”<sup>①</sup>。在此文中，海登·怀特创造了“historiophoty”一词，以和传统的“书写史学”（*historiography*）相区分。自此，“影视史学”有了一个既定的概念，也得以独立成为一种新的史学理论出现在学术领域的研究之中。

其实，早在海登·怀特具体提出“影视史学”这一概念之前，关于影视和历史学关系的问题就已有探讨。而这种探讨，不仅出自影视学领域的学者，也有很多出自历史学家之手。20 世纪 60 年代，法国年鉴学派学者马克·费侯（Marc Ferro）写了《电影与历史》（*Cinema et Histoire*）一书，其中已经涉及影视作为史学的方法论和知识论问题。他将电影当作重要的

<sup>①</sup> “The representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse.” Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, *American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, 1988, pp. 1193–1199.

史料,拿来与其他不同类型的史料相互对照考证。这些理念都是把影视和史学相联结进行思考的结果,为这一领域提供了最初的空间。美国后现代主义史学家罗伯特·A. 罗森斯通在其书《往昔的景象: 影片对历史观念的挑战》(*Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*) 中明确指出“历史不一定要书写在书页上。它可以不使用书写文字,可以是使用其他质素的思维模式: 声音、影像、感觉、蒙太奇。”<sup>①</sup> 美国的历史学家莱克(R. C. Raack) 1983 年发表的《历史的影像编纂》一文<sup>②</sup>, 对此问题也有更加深入的探讨。他们的想法虽然不像海登·怀特形成了具体理论,但已经体现了影视史学的某些特点。

虽然海登·怀特最先提出了影视史学的理论,但是并未对其作进一步的发展和探讨,尤其在实践性方面更为缺乏。究其原因,很大程度上在于怀特个人的理论与知识体系。作为西方后现代历史主义的代表人物,他的学术理念主要偏重于历史叙事方式,他本人就是“极端叙述主义最有力的倡导者”<sup>③</sup>。在其著作《元史学: 十九世纪欧洲的历史想象》一书中,他界定了历史的“真实性”、“虚构性”与“讽刺性”三种概念,并提出在此基础上要假定第四类史学意识,即一种元史学意识。海登·怀特说“人们并非依据完全真实和彻底虚构之间的对立来考虑这三类历史写作,而是将它们设想成真实与相像在不同程度上的混合,其间真正的区别在史学意识中表现出一种积极的成果,即一种在史学意识上超越前一时代的进步。”<sup>④</sup> 同时,有学者认为,他的“元史学”理论根本不是学术理论,而是理论魔术表演<sup>⑤</sup>。也有学者认为,怀特的理论作品始终围绕历史、比喻、想象三个概念展开论述,这种理论为我们构建旨在服务于“人类利益”的思辨历史哲学提供了新的思路。<sup>⑥</sup> 在后来的著作中,海登·怀特很少再提

① “History need not be done on the page. It can be a mode of thinking that utilizes elements other than the written word: sound, vision, feeling, montage.” Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995, p. 11.

② R. C. Raack, *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*, *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, No. 3 (July 1983).

③ 韩震主编《历史观念的大学读本》,中国人民大学出版社,2008,第581页。

④ (美)海登·怀特《元史学: 十九世纪欧洲的历史想象》,陈新译,译林出版社,2004,第66~67页。

⑤ 邵立新《理论还是魔术——评海登·怀特的〈元史学〉》,《史学理论研究》1999年第4期。

⑥ 陈新《历史·比喻·想象——海登·怀特历史哲学评述》,《史学理论研究》2005年第2期。

及“影视史学”这一概念。所以，“影视史学”这一理论虽为海登·怀特所创，但只是他丰富其后现代史学叙事艺术的一种方法和一种阐释，尚未真正作为一门独立学科进行发展，因而并不完整。

最早将“影视史学”这一概念引入中国的，是台湾中兴大学的周梁楷教授。在他的《影视史学：理论基础及课程主旨的反思》一文中，他首次把海登·怀特的“historiophoty”这一概念译为“影视史学”，并提出用“‘史学’这个名词来强调‘historiophoty’是门学问，它也有（或应有）自己的知识理论基础”<sup>①</sup>。他此后开始了对影视史学专门性的研究，发表了一系列研究文章，例如《银幕中的历史因果关系：评论〈谁杀了肯尼迪〉及〈返乡第二春〉》<sup>②</sup>《书写历史与影视史学》<sup>③</sup>《影视史学：理论基础及课程主旨的反思》<sup>④</sup>《影像中的人物与历史——以〈白宫风暴〉为讨论对象》<sup>⑤</sup>等。同时，他还在台湾开设了相关内容的影视史学课程，但主要偏重从理论的角度来解释和讲授。<sup>⑥</sup>“影视史学”这一概念进入内地学术界，滥觞于复旦大学历史系张广智教授于1996年发表的《影视史学：历史学的新领域》一文。<sup>⑦</sup>他在1998年出版的《影视史学》一书中剖析了影视史学兴起的时代环境，讨论了影视史学的历史意义及其功能。<sup>⑧</sup>在此之后，他又接连发表了《重现历史——再谈影视史学》<sup>⑨</sup>与《影视史学与书写史学之异同——三论影视史学》<sup>⑩</sup>两篇文章，对“影视史学”这一学科进行了较为系统与完善的研究。总体而言，“影视史学”在中国的发展大体上具有两个特点：第一，研究者较少。张广智教授说“在大陆史学界，尽

① 周梁楷《影视史学：理论基础及课程主旨的反思》，《台湾大学历史学系学报》1999年第6期。

② 周梁楷《银幕中的历史因果关系：评论〈谁杀了肯尼迪〉及〈返乡第二春〉》，《当代》1992年总第74期。

③ 周梁楷《书写历史与影视史学》，《当代》1993年总第88期。

④ 周梁楷《影视史学：理论基础及课程主旨的反思》，《台湾大学历史学系学报》1999年第6期。

⑤ 周梁楷《影像中的人物与历史——以〈白宫风暴〉为讨论对象》，《中兴大学人文学系学报》2002年总第32期。

⑥ 参见其授课大纲，<http://www.doc88.com/p-90654992749.html>。

⑦ 张广智《影视史学：历史学的新领域》，《学习与探索》1996年第6期。

⑧ 张广智《影视史学》，扬智出版公司，1998。

⑨ 张广智《重现历史——再谈影视史学》，《学术研究》2000年第8期。

⑩ 张广智《影视史学与书写史学之异同——三论影视史学》，《学习与探索》2002年第1期。

管《美国历史评论》之类刊物并不难觅,尽管像《谁杀了肯尼迪》和《辛德勒的名单》等类影片也可见到,但对影视史学却鲜有反应。”<sup>①</sup>近年来,随着“影视史学”这一学科的发展,它的学术价值越来越受到重视。中国的研究者和学术成果也逐渐增加,很多学者从影视学和历史学等多个角度开始对其进行研究与阐述。

关于历史纪录片的文献,主要来源于国外学者的研究。拉法艾尔·巴桑(Raphael Bassan)、达尼埃尔·索维吉(Daniel Sauvagat)的《纪录电影的起源及其演变》(Film Qui a Le Caractere D'un Document, Qui s'appuie Sur Des Documents),原是法国让-路普·巴塞克(Jean-Loup Passek)主编的《电影辞典》(Dictionnaire Du Cinema, 1991)中的“纪录电影”条目。<sup>②</sup>单万里译的中文版原载于中央新闻纪录电影制片厂编辑出版的内部刊物《纪录电影》1987年第3~6期,公开发表于《世界电影》1995年第1期,系统地梳理了纪录片的起源和发展。<sup>③</sup>单万里同时还翻译了《格里尔逊与英国纪录电影运动》(Ian Aitken, Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement),<sup>④</sup>选自福西斯·哈迪(Forsyth Hardy)主编的《格里尔逊论纪录电影》(Grierson on Documentary)。张雯译阿兰·劳维尔《英国自由电影》(Free Cinema),选自其与吉姆·希里埃(Jim Hillier)合著的《纪录电影研究》[Free Cinema, Studies in Documentary]<sup>⑤</sup>,瑟克-瓦伯格出版社(Seeker & Warburg), 1972],中文译文原载于《世界电影》1988年第4期。胡瀛译《法国新浪潮中的真理电影》(The French New Wave and the Cinema Verite)<sup>⑥</sup>,李迅译罗伯特·C. 艾伦(Robert C. Allen)的《美国真实电影的早期阶段》(Case Study, The Beginnings of American Cinema Verite)<sup>⑦</sup>,选自其与道格拉斯·戈梅里(Douglas Gomery)合著的《电影

① 张广智《影视史学:历史学的新领域》,《学习与探索》1996年第6期。

② 让-路普·巴塞克主编《电影辞典》,法国拉鲁斯出版社,1991,第193页。

③ 拉法艾尔·巴桑、达尼埃尔·索维吉《纪录电影的起源及其演变》,单万里编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社,2001,第871页。单万里对这篇文章进行了翻译并自拟题目。

④ Ian Aitken, Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement, London: Routledge, 1990, p. 12.

⑤ Jim Hillier and Alan Lovell, Free Cinema, Studies in Documentary, Seeker & Warburg, 1972, pp. 133-172.

⑥ 胡瀛译《法国新浪潮中的真理电影》,荒煤主编《外国电影近况》,北岳文艺出版社,1986,第2页。

⑦ 罗伯特·C. 艾伦《美国真实电影的早期阶段》,李迅译,中国电影出版社,1997,文章载《世界电影》1991年第3期。

史：理论与实践》[*History: Theory and Practice*，美国麦克格鲁·希尔出版公司（McGraw-Hill Book Co.），1985]。这些译著都是研究纪录片的起点。

而就中国本身的影像来看，从史学角度研究首先是纪录片。学术界将新中国成立初期的纪录片归入当代电影史的一个较为独立的历史阶段，明确了电影史研究兼有电影和历史的三重品格，把史学眼光融入了理论思维中。钟大丰、舒晓鸣合著的《中国电影史》<sup>①</sup>，介绍了各个时期主要的艺术运动和艺术思潮、重要的电影艺术家和代表性作品等，着重从艺术发展的角度介绍中国电影的历史。王晓玉编的《中国电影史纲》<sup>②</sup>，以各个历史时期为经，以每一历史时期出现的重要电影现象、流派及电影理论为纬，通过经纬结合的论述方式，展现了中国电影的百年发展历程。刘立滨著的《中国电影史》<sup>③</sup>从历史事件入手，总体把握中国电影艺术的发展轨迹与艺术规律，并注重各个历史时期电影艺术创新的成就。舒晓鸣著的《中国电影艺术史教程》<sup>④</sup>介绍了1949~1999年的中国电影艺术发展史，把握历史脉络和整个时代背景，探讨这一阶段中国电影艺术的发展轨迹、艺术规律及电影成就，分析了一批有代表性的电影艺术家和电影艺术作品。周星著的《中国电影艺术史》<sup>⑤</sup>，更多强调对重要艺术潮流和现象的概要论述，含有电影史论与对当下创作现象的描述。<sup>⑥</sup>这些著作的学术价值主要体现在对当代中国纪录片领域的开拓方面。

## （二）影像史学教学研究的探索与实践

“历史的目的是将过去的真事实予以新意义或新价值，以供现代人活动之资鉴。”<sup>⑦</sup>“如果我们需要了解一些地方和事件，而它们又超出了我们个人经历的范围，我们如何能找到它们？答案是通过传媒。”<sup>⑧</sup>

① 钟大丰、舒晓鸣《中国电影史》，中国广播电视出版社，1995。

② 王晓玉编《中国电影史纲》，上海古籍出版社，2003。

③ 刘立滨《中国电影史》，中国电影出版社，2005。

④ 舒晓鸣《中国电影艺术史教程》，中国电影出版社，2000。

⑤ 周星《中国电影艺术史》，北京大学出版社，2005。

⑥ 石川《政治·影像·诗意——1949~1966年的中国电影》，中国艺术研究院2001年博士学位论文。

⑦ 梁启超《中国历史研究法》，上海古籍出版社，1998，第148页。

⑧ 〔美〕麦克莱《传媒社会学》，中国传媒大学出版社，2005，第9页。

早在“影视史学”这一概念提出之前，将影像纳入课堂的方式在中国教育领域已经得到了广泛运用。历史学充满感性的认识。要将丰富多彩的历史画卷重新展现在学生的面前，要求教师在具体教学中不仅要运用生动活泼的语言加以描述，还要吸收现代科技手段再现历史情景。

“影视史学”作为一门专门历史学课程，其教学理论、方法已经得到实证。台湾周梁楷教授从1990年起在台湾中兴大学开设“影视史学”课程，将课程目标设定为探讨史学知识理论。1996年他设计的课程大纲里所列的课程主旨有两项。

第一，说明影视媒体对于20世纪的历史文化（historical culture）有何影响，并进而分析近百年来民间大众文化中的历史意识。

第二，探讨专业史家积极投入影视史学以后，对于书写史学有何冲击，并进而讨论史学思想及史学方法论可能会如何发展。

经过四个学期的课程教学后，他将这门课程的主旨调整为三项。

第一，认识影视历史文化的变迁。

第二，探讨影视与当代人文思维的关系。

第三，建构影视与新史学的理论和实践。

从中不难看出，开设这门课程的目的在于探讨“影视”对“史学”本身的影响，但是其重心仍是在理论探研，较少涉及实践性特点。相比之下，2011年7月，北京师范大学历史学院成立的“历史文化影像实验室”，明确提出了把影像史学的理论探索和学生影像实践相结合的教研目标。

通过引进数字化影像技术和影视文化创作理念，把传统历史学研究过程和成果进行影像化转化，保存学者们的原始影像研究资料；开展历史影像教学科研；培养学生的历史文化创意思维，优化学生的知识结构；进一步丰富高校历史课堂教学。

在对“影视史学”的研究上，北京师范大学历史文化影像实验室在构建理论的同时，也更加注重影视史学的实践性。尤其是在历史教学方面，所开设的“文物摄影与文博应用技术”和“历史文化纪录与影像历史”两门课程也注重“影像史学”的实践效果。

“影像史学”教学和科研的效果明显地体现在对学生的知识结构的改变上。就西方的学术传统来说，“历史”到了19世纪才真正成为“专业化”（professionalized）的学问。这个时期各大学才纷纷设立历史系，成立专门的学术机构（institution），依照应有的学术训练或规定（discipline）



培养人才，使他们能独立研究“历史”，或从事历史教育。<sup>①</sup> 在中国的高校历史教学中，所注重的更多也是学生对文献史料的理解和处理能力。如果把影像运用于历史教学过程中，就可以充分发挥学生的动手能力，让他们利用 DV、相机等工具，亲手记录身边即将逝去的历史。历史本身是有血有肉、多姿多彩的。从某种程度上说，故事就是历史，历史就是故事。传统的历史教学模式使学生感到历史距离他们很遥远，而自己记录历史，则使学生成为“历史本身的创造者”。因此，影像资源引入教学引发了新的变化。学生的主体性得到充分的发挥，对作品的理解和感受得以深化。在这里，教师已经改变了传统教学中知识的传授者形象，变成了引导者。这种师生角色的转变更加贴近现代教育对高校教师的定位和要求。

此外，“影像史学”还促进了学生认知方式的转变。具体来说，就是实现了历史教学中从培养学生知识到培养兴趣的转变。北京师范大学历史学院新开设的“文物摄影与文博应用技术”课程中，把中西交通史作为重要的教学内容，以文字史料、文字描述与静态图像、动态影像素材相结合的方式，达到了“以图证史”的目的。教学中通过详细分析历史纪录片《敦煌》《故宫》等优秀影像的技术特征和历史文化创意，让学生亲身感受到历史学和影像技术相结合带来的文化创意功能，并产生更为浓厚的学习兴趣。

## 结 语

总之，作为一种史料，无论是从理论建构还是具体实践，历史影像的研究和使用已经成为史学研究不得不面对的课题。历史影像有其自身的形成和编纂及传播规律，伴随数字化信息技术的不断发展，影像记录历史的手段和内容将不断丰富；对影像史料的研究必将推动影像史学这一史学研究新方向的深入开展。

---

<sup>①</sup> George Iggers, *New Directions in European Historiography* (revised edition), Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1984.