司徒兆敦。北京电影学院中国电影音乐研究院 / 图

“中国纪录片之父”：

生于华侨世家的司徒兆敦

1978年，北京电影学院恢复重建。这年秋，陈凯歌、田壮壮、谢晓晶、夏钢、李少红、刘苗苗、胡玫、张建亚、金韬、张军钊、吴子牛、彭小莲、江海洋等28名导演系新生入学，该班后来成为中国第五代导演的中坚力量。

这个班的班主任，就是生于华侨世家的司徒兆敦。第一次对新生讲话时他就谈到，要从生活中找故事。他丝毫不担心这批学生的创作能力，因为他们都有异常曲折丰富的人生阅历。

他认为，每一个人，无论多卑微，都是社会裂变中的重要角色，是历史的参与者、记录者。因此相比故事片，他更推崇纪录片。他觉得，纪录片作为社会历史进程中的影像档案，能为后人提供有价值的人文叙事，是对时间最好的记录。

晚年，他这些观念和现实依然没有改变。而他也依然故我，踽踽独行。2023年初秋，这位被称为“中国纪录片之父”的老人带着未尽的心愿在睡梦中离世，享年85岁。

电影的熏陶和生活的教育

司徒兆敦出生于华侨世家，祖父司徒美堂是美洲侨领。父亲司徒慧敏从20世纪30年代就从事电影工作，是中共地下党电影小组成员之一、左翼电影运动主将。

小时候家里有放映机，司徒兆敦总爱躺在幕布后面，一部接一部看电影，这是他战乱童年中的乐园。后来一看电影《天堂电影院》，他就会想起那段日子。

那时他的家是进步人士活动基地，他在家里认识了很多“大人物”，比如在他家写出《义勇军进行曲》的聂耳、离世前最后一晚在他家度过的叶挺、来为他奶奶祝寿的郭沫若、茅盾等人。司徒慧敏1943年就任中国电影制片厂新闻纪录片部主任后，在他周围聚集起史东山、阳翰笙、田汉等一批左翼电影和戏剧工作者，司徒兆敦从小就在这种氛围中长大。

抗战胜利后不久，司徒慧敏受周恩来之命，赴美国哥伦比亚大学戏剧学院学习电影技术和电影管理。1952年4月，他奉命归国，到北京筹建八一电影制片厂。1956年，他担任了文化部电影事业管理局副局长。

随父亲来到北京后，司徒兆敦接触到一些日后对他产生重要影响的世界级大师，其中就包括被誉为纪录电影先驱的荷兰纪录片导演尤里斯·伊文思。

1958年，伊文思应中国政府邀请来华拍摄纪录片《早春》。司徒兆敦回忆，在陪父亲见伊文思时，伊文思问他对自己的影片有何看法。

那时不满20岁的司徒兆敦只看过伊文思的一部短片《雨》，也不知道这位长者是纪录片大师，就不知天高地厚地说：“你的影片拍得很美，很漂亮，但那是形式主义、唯美主义的作品。”一旁的司徒慧敏面露尴尬，但伊文思不生气，拍了拍司徒兆敦的脑袋说：“小孩你不懂，一个艺术家在创作时不应当不考虑形式。搞形式主义、唯美主义是他不成熟的表现，一旦成熟了，他会把那些表面的东西抛弃的。”

1959年，司徒兆敦考入北京电影学院导演系。在系主任田风的倡议下，59班接受的是五年一贯制的系统教学，开五年制电影教育先河。

田风痛恨没有思想、没有灵魂的作品，要求学生从入学起就必须下生活。他说一些学生的表演“头脑空空，装腔作势”，曾批评司徒兆敦的表演是“形体僵硬派”。

后来成为《大宅门》导演的郭宝昌是班上的活跃分子，在他身边聚集起一批思想活跃的同学。

司徒兆敦后来回忆，田风的人格魅力和学养如高山仰止，是他们很难企及的，“插柳之恩，没齿难忘”。尤其令学生感佩的，是田风对教育的一往情深。一开学，他就对学生说，他家的门24小时为学生开放。1964年，司徒兆敦毕业留校任教，也与学生做了同样约定。

司徒兆敦说，生活给了他很多教育。他觉得，人不能直不楞登的，那是要吃亏的，但哪些可以妥协，哪些必须坚持，一定要分清楚。他要求自己，要真实地记录，虽然真话不一定什么时候都能全说，但至少不能说假话。

“普通的脸是最漂亮的”

改革开放后，司徒兆敦担任了78级导演系本科的班主任，这是恢复高考后北京电影学院首次招生。

当时西方电影很难看到，即便在电影学院也如此。司徒兆敦游历欧美，遍访亲戚和家族朋友，回国时带回了一批录像带。学生们、各地来进修的人和电视台的编导们都去他家集体观看或复制。他和同事周传基、谢飞从国外复制回来的电影，成为了第五代和第六代导演的启蒙教材。

1980年代中期，影视圈里最热门的话题是“纪实美学”“长镜头理论”“深焦镜头”“无技巧”“无情节”“生活流”“散文化”。德国的克拉考尔和法国的巴赞的电影理论对中国大陆的电影、电视创作产生了深刻影响。被誉为“法国新浪潮之父”的巴赞为电影带来了真实美学的新气息。

在世界纪实电影的发展进程中，争论始终贯穿其中，且焦点总会围绕着两个根本性问题：真实还是虚构，客观还是主观。两者的区别常常难以界定，而且不可避免总会与政治民主、社会开放、创作自由等联系起来。

纪实潮流逐渐在中国电影、电视界兴起，其中电视界尤为活跃。司徒兆敦是推手之一。

他认为，纪录片具有个体创作性质和个人审美情趣，与集体创作性质的剧情片相比，有着很强的生命力。

1990年，北京召开自然国际电影节。司徒兆敦发言称，电影有两个伟大，一个是故事片的伟大，一个是纪录片的伟大，没有高低之分。两者最大的不同在于，看故事片是在看别人的故事，而看纪录片，每个人都是借着别人的故事在看自己的人生。

从78届到98届，司徒兆敦教了20年故事片。临近新世纪之交，带完陆川这届学生后，他对电影开始感到失望，觉得很多电影的审美跟纪录片里的真实人物没法比，并没有真正认识中国这块土地。

他在接受采访时曾说：“张艺谋有句话很对，电影是非常本土的一门艺术。不了解中国生活，总是从西方故事模仿过来的东西，都是不伦不类的。很多大艺术家，波兰斯基、基耶斯洛夫斯基，一旦到了西方，拍的东西就全变味了。你没有土壤，包括精神土壤、生活土壤。”

他决定转型，改教纪录片，重新认识中国。在他的努力下，1998年北京电影学院导演系设立了纪录片专业。当时教材、理论、教学方法都很欠缺，作为第一批从事纪录片教学的老师，他只能从头摸索。

他认为剧情片烂片太多，要求学生大量看纪录片。他说，纪录片所记录的东西常常具有不可替代性，不可替代性就是其价值。“不喜欢也得给我看，看够了你就会发现，原来这些普通的脸是最漂亮的。”

他很喜欢日本纪录片导演小川绅介，学生大多没接触过小川绅介作品，他就用掌中宝摄像机对着屏幕拍回来放给他们看。他说，拍纪录片要记住小川绅介说的，纪录片是拍摄者和被拍摄者共同创造的世界，是一个生命陪伴另一个生命去共度一段人生。

他要求学生一定要学会凝视和倾听，要将摄影机从三脚架上解放出来，灵活地跟踪人物和事件。

司徒兆敦说，没有批判精神，就不要做纪录片。拍纪录片不存在什么阴暗面、落后面问题，只有真实与不真实。

一名文学系女生曾在西部老家拍了一部纪录片《西部娃》，是司徒兆敦帮助剪接的。影片里，一群孩子在四处漏风的教室里削铅笔，削完把铅笔像宝贝一样放进小盒子里。那些铅笔头最后短到手都捏不住，要插在小竹管里写字。司徒兆敦一边剪一边掉泪。

片子拍完后，有人找他谈话，说这部片子在丑化中国，他说不是，这是在拍中国人的精神，中国的希望在西部。不久后，这部作品得了奖。后来中央决定开发大西部，有人说，这部片子让人们直观感受到开发西部的必要性。

2001年，袁敏入读北京电影学院文学系。他曾撰文回忆，那时他常去蹭听司徒兆敦的课。蹭课的人很多，有外系的甚至外校的，司徒兆敦从不按教务处规定清退他们，而是让他们作自我介绍，在潜移默化间融入课堂。整个过程就好像一部纪录片的拍摄。

北京电影学院教授张献民曾说，司徒兆敦是上世纪90年代中国电视改革、纪实栏目兴起的思想源头之一。他推崇“直接电影”，这是一种纪录片流派，认为作品与现实有着直接关系，主张少运用拍摄和剪辑技巧，少用或不用解说词，多用同期声。

1984年，司徒兆敦（左一）执导故事片《青山夕照》时的工作照。北京电影学院导演系 / 图

为时代留下备忘录

对司徒兆敦来说，教书并不是他的唯一使命，他更大的目标是推动纪录片运动。

2006年，在司徒兆敦的积极奔走下，致力于华人纪实影像开发与交流的非盈利机构CNEX成立。该机构的口号是为时代留下“备忘录”，每年拿出150万支持10部纪录片的拍摄。这些影片在国内很多大学和一些国际影展播放过，如2007年的《金钱》、2008年的《梦想与追求》、2009年的《下一代的家园》。司徒兆敦不同意“地下纪录片”的说法，认为应该叫“个人纪录片”或者“非主流纪录片”，而一个社会必然同时存在主流的和非主流的声音。

有一年，袁敏拍了一部讲足疗技师的纪录片，拿着小样去司徒兆敦家里找他。司徒兆敦像在课堂上一样说：“那我们关灯，拉片儿了。”两人边看片子边交流，一部78分钟的纪录片像上学时一样看了四个多小时。司徒兆敦很支持他记录时代变迁下小人物命运的努力，并细致地提示他哪些地方需要补拍，哪些细节需要修改。

北京电影学院副教授孙红云曾回忆，2012年秋她在课堂上讲动画纪录片，司徒兆敦来听课。孙红云有些忐忑，因为2008年动画纪录电影《和巴什尔跳华尔兹》获奥斯卡和金棕榈奖项后，这种艺术门类才在国内悄然兴起，但遭到国内老派纪录片从业者的抵制。孙红云担心，动画纪录片的理念在司徒兆敦这样的元老看来是离经叛道的。

下课后，司徒兆敦对孙红云说：“很多人一听形式主义就反感，但是伊文思教育了我——艺术家不能不考虑形式，但只搞形式主义是不成熟的表现。”

晚年，司徒兆敦开始写回忆录。他的文字朴素，故事琐细，像拍纪录片一样。从看电影、学电影到拍电影、教电影，倏忽间几十年过去了。2015年，司徒兆敦与刘景锜、矫广礼、金德龙、李锦源一起获得“推动中国纪录片发展杰出贡献奖”。在颁奖词中，司徒兆敦被称为“纪录片传道者”，用生命去践行纪录的精神：在历史中诠释真实。

（宋春丹 来源：《中国新闻周刊》）