

<<从卡里加利到希特勒>>

图书基本信息

书名：<<从卡里加利到希特勒>>

13位ISBN编号：9787208079465

10位ISBN编号：7208079463

出版时间：2008

出版时间：世纪出版集团·上海人民出版社

作者：（德）齐格弗里德·克拉考尔

页数：588

译者：黎静

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<从卡里加利到希特勒>>

前言

本书关注德国影片并非只为电影之故，准确地说，其目标在于以某种特定方式增进我们对前希特勒时期德国的了解。

笔者以为，借由分析德国影片，那些从1918年至1933年在德国处于主导地位的深层次心理习性——它们影响着当时的事件进程，并不得不在后希特勒时期遭到清算——才能得以揭示。

笔者有理由相信，书中将电影作为研究介质的做法，同样可被扩展到当前在美国及其他地方进行的大众行为研究中去。

笔者也相信，这种研究会对电影计划的编制有所助益——更不消说传递信息的其他媒介——使合众国的文化目标得以有效实现。

<<从卡里加利到希特勒>>

内容概要

克拉考尔通过分析二十世纪二十年代和三十年代初的德国影片，检视了从1918年至1933年的德国历史，借以展现“一战”后德国人的心理图景。在二十年代的德国影片中，他追踪到一些反复出现的视觉和叙事母题，认为这些母题暴露了德国人对混乱的恐惧和对秩序的渴望，以致他们甘愿臣服于威权统治。克拉考尔在书中开辟了探查电影美学、一个民族（魏玛时期德国人）的普遍心理状况以及同时期社会、政治现实之间关联的新领域，并提出一项惊人的（时至今日仍有争议的）主张：作为通俗艺术的电影为人们洞察一个民族的无意识动机和幻想提供了可能。

<<从卡里加利到希特勒>>

作者简介

齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer，1889—1966），著名批评家、社会学家和电影理论家。生于德国，早年为《法兰克福报》记者和时事评论员，因持续撰文对纳粹进行批评，1933年被迫流亡巴黎，后于1941年辗转到达纽约，成为现代艺术博物馆的特聘研究员，随后又在多个研究所从事社会学研究。

他的写作涉及小说、文论、社会调查、电影理论和哲学研究等多个领域。

代表作有《雇员们》、《大众装饰》、《从卡里加利到希特勒》、《电影的理论》（中译本译为《电影的本性》）等。

<<从卡里加利到希特勒>>

书籍目录

重读克拉考尔前言引言一 早期（1895—1918） 1.和平与战争 2.先兆 3.UFA的创立二 战后时期（1918—1924） 4.自由的冲击 5.卡里加利 6.暴君的队列 7.宿命 8.无声的混乱 9.性命攸关的两难 10.从反叛到屈服三 稳定时期（1924—1929） 11.衰落 12.冰冻的地面 13.妓女和少年 14.新写实主义 15.蒙太奇 16.简短的起床号四 前希特勒时期（1930—1933） 17.歌曲和幻觉 18.凶手在我们中间 19.胆怯的异端 20.为了更好的世界 21.民族史诗增补 宣传和纳粹战争片 作者的话 1.纳粹的考虑和措施 2.电影手法 3.万十字的世界 4.银幕剧作法 5.与现实的冲突 结构分析附录 影评（1924—1939） 德文版编者后记参考文献补充参考文献2004年英文版导读参考文献人名索引片名索引

<<从卡里加利到希特勒>>

章节摘录

1.和平与战争 德国电影的真正形成只是第一次世界大战之后的事情。此前为史前史阶段，就其本身而言是一段无关紧要的早期。

然而，这一时期不应该被忽略。

在此期间，尤其是在战争进行的过程中，某些状况使得那些导致1918年后德国电影爆发非凡能量的因素成为现实。

从理论上讲，德国电影始于1895年，在卢米埃尔（Lumiere）进行首次公开放映前大约两个月，斯柯拉丹诺夫斯基兄弟（Brothers Skladanovskiy）在柏林冬日花园展示了他们的“电影放映机”（Bioscop）——用他们制造的机器拍摄和放映的一些场景镜头。

不过这一开端意义不大，因为1910年之前德国实际上还没有自己的电影工业。

法国、意大利和美国制作的影片——尤其是梅里爱（Melies）的那些作品——迎合了习惯早期帐篷表演的观众的口味，1900年之后，这些影片大量地涌入五分钱剧院（nickelodeon/Ladenkino），并在随后席卷了刚刚起步的早期电影院的银幕。

1902年，一部法国赛璐珞影片——《乞丐的自尊》（The Beggar's Pride），讲述了一个灵魂高贵的巴黎乞丐在解救一位女士后傲慢地拒绝对方施舍的故事，因为这位女士先前曾指控他偷窃。

这些有意与色情作品抗衡、道德标准极高的影片自然从未真正实践过它们的动人许诺。

1906年至1908年间，电影在长度方面有所增加，印制字幕取代现场解说。

由于这些改进，这些年里最突出的特点便是许多新剧院的开张以及德国电影发行商的出现。

奥斯卡·迈斯特（Oskar Messter）就是当时为数不多的本土制作人里的杰出人物，在自传里他对自己的功劳也是当仁不让。

迈斯特在柏林弗里德里希大街（Friedrichstrasse）上一间不起眼的公寓摄影间里起步，日后，无数能力低下、商誉可疑的电影制作人都将总部设在了这条街上。

他拥有作为开拓者愿意试验和尝试一切创新的热望。

在特写尚不多见的当时，迈斯特就在他早期的一部喜剧片里把几个骑车女子的远景和对她们腿部运动的特写结合在一起，这将是后来德国人最偏爱的一种镜头技法。

迈斯特还促成了所谓“发声影片（sound films）”的流行。

这一品种起源于法国和美国，约在1908年至1909年间在德国极为盛行。

一个身着戏装的男高音站在画布前假表演唱，他得努力让自己的口型和一台看不见的留声机发出的声音同步。

除了大歌剧现场、民歌和音乐滑稽戏，人们还可以听到无与伦比的酒馆艺人奥托·罗伊特（Otto Reutter）的歌声，他的歌曲在善良诙谐的背后是对生活的辛酸批判。

这种发声影片在1900年巴黎世界博览会期间就被展出过，不过被证明造价过高且过于复杂，因而难以继。

它们在德国迎合的特殊兴趣，无疑来源于德国人对一切音乐表达形式的传统式关注。

整个这一时代的电影带有街头阿拉伯年轻人的特点；没受过教育、在社会底层撒野的家伙。

许多被电影吸引的人此前从未去过任何风雅场所；另一些人则被从舞台上吸引到银幕前。

1910年前后，希尔德斯海姆（Hildesheim）地方剧院称，已有五成从前经常光顾三种最便宜票价座位的顾客流失。

杂耍表演和马戏团也抱怨票房受挫。

电影院对青年工人、女售货员、无业人员、流浪汉和社会闲杂人员的吸引力使其名声更糟。

它们为穷人们和恋人们提供栖身之所。

偶尔会有昏了头的知识分子游荡其间。

在法国，电影挣脱文化的束缚和知识分子的偏见，这种自由使乔治·梅里爱和埃米尔·科尔（Emile Cohl）这类艺术家的成功变为可能，但在德国，对电影的感觉似乎还没有被激发起来。

1910年之后，为回应法国发起的一项运动，那种自由随即化为乌有。

1908年11月17日，新成立的法国艺术电影公司（Film d'Art）发行了《吉斯公爵遇刺记》（The

<<从卡里加利到希特勒>>

Assassination of The Duc De Guise)，这是一部雄心勃勃的作品，由弗朗希斯剧院 (Com6die Francaise) 的演员出演，伴奏为圣一桑 (Saint-Saëns) 的音乐。

这是无数被错当做艺术作品的影片的先锋，这些作品踢开电影的潜力，照搬戏剧舞台的一套改编著名文学作品。

意大利效仿法国的做法，美国银幕也对著名舞台剧中的名演员有过一时的偏爱。

德国的情形相同。

在历经将电影视为低级艺术的时期之后，上流世界的舞台剧导演、演员和剧作家开始对电影发生兴趣。

他们的思想转变一部分要归功于早期德国电影的伟大推动者保罗·戴维森 (Paul David—son) 传教士般的热情，凭借丹麦电影新星阿斯泰·尼尔森 (Asta Niels-en) 的魅力，他向世人有力地展示了电影的艺术前景。

他牵头成立“放映公司联盟” (Projektion—A.G.Union)，该联盟有步骤地拓展其对电影院的所有权，甚至在战前转而制作属于自己的影片。

为推动电影发展，戴维森与柏林头牌舞台剧制作人马克斯·莱因哈特 (Max Reinhardt) 进行接触，双方在1911年和1912年前后合作成立了一个旨在协调电影工作者和剧作家关系的同业工会。

切实的赢利前景对于缓解先前敌视电影的阻力当然十分有利。

来自柏林各剧场的年轻演员们不会不愿意在摄影棚里赚一份小外快。

舞台剧导演这一方则可通过减少这些演员的薪水获利；此外，他们不无欣喜地发现，剧场如今可以吸引到那些巴望着朝拜银幕偶像真身的电影爱好者们了。

电影能够获准进入公众认可的艺术领域与民族电影工业的发展密不可分。

战前的最后四年里，在紧邻柏林的滕珀尔霍夫 (Tempelhof) 和新巴贝尔斯贝格 (Neubabelsberg) 建起了大型摄影棚，在至今仍被保留的制作场地上，拥有可移动玻璃墙的摄影棚在当时对内景和外景的组合拍摄十分有利。

前途似乎一片光明。

马克斯·莱因哈特本人也忙于执导影片。

胡果·冯·霍夫曼施塔尔 (Hugo von Hofmannsthal) 当时正在写作一部“梦幻剧”，名为《陌生女孩》 (Das Fremde Mädchen , 1913)，从这部最早的奇幻片 (fantastic film) 中很快形成了一种德国模式。

从阿图尔·施尼茨勒 (Arthur Schnitzler) 的喜剧《谈情说爱》 (Liebelei) 到里夏德·福斯 (Richard Voss) 老套的描写中产阶级的小说《夏娃》 (Eva)，银幕鲜少遗漏著名作品。

然而，如预期一样，将电影提升到文学的高度被证明是一次严重失误。

习惯剧场传统创作方式的舞台人员没有能力把握电影新媒介的不同规律。

他们对待电影的姿态是屈尊俯就的。

他们接纳电影是因为将之视为突出演员演技的手段，而且，更视之为向公众推广戏剧作品的绝好机会。

对他们而言，银幕仅仅意味着另一个舞台。

1910年夏天，莱因哈特的哑剧《苏姆隆》 (Sumurun) 被制作成电影，这部耗费2000公尺胶片的舞台演出的精确副本令观众生厌。

所谓电影改革者 (电影改革运动 , Kinoreformbewegung)，包括教师协会、天主教团体和各种文化社团，也发挥了类似影响力。

从1912年开始，为证明自己的存在，这些压力集团开始以道德败坏的理由抵制电影，并公开指责电影是青少年堕落的源头。

这同美国清教徒联合会显然很相似。

不过，德国的运动却有别于国外所有的类似运动，因为德国人更多是针对大部分影片对待名著的轻率态度大嚼愤慨。

那是在1910年，一部改编自《唐·卡罗》 (Don Carlos) 的影片删掉了席勒剧中的两个主要人物。

在电影改革派眼中，这就是犯罪。

<<从卡里加利到希特勒>>

任何“文学”电影的惟一职责应该是：保存原作的完整性。

这些受过良好教育的中产阶级代言人如此热心地捍卫席勒是为了艺术吗？

与其作此理解，不如说，经典文学享有令人敬畏的权威，在对权威的维护中，他们真正屈从的是效忠既有权力的地道的德国式渴望。

电影改革者们出于教养的需要围攻电影工业，在逃过战争劫难后，他们继续用无数小册子和一成不变的形而上用语谴责他们认定的银幕垃圾。

所幸一切借由将电影拖入舞台和文学的势力范围从而使之变得高贵的努力都引起了电影专家的怀疑，同时受到观众冷遇。

由于全然缺乏细节以及一般平庸影片式的特写镜头，电影版《苏姆隆》受到观众责难。

为这种反应感到沮丧的德国诗人恩斯特·冯·沃尔措根（Ernst von Wolzogen）以大众只喜欢老一套为由不再撰写电影脚本。

人们更喜欢时下以简单方式处理通俗题材的历史剧和情节剧影片，而不是严肃的银幕改编作品。

绝大多数当时的影片留存下来的只有片名以及少量剧照，不过我们可以推想，这些影片和尚未学会熟练自我表达的学生作业有几分相似。

侦探片于1913年出现，这一类型显然受到法国小说电影（cinéma-romans）的启发，美国在战时也是如此。

德国第一个系列作品中的大侦探是恩斯特·赖歇尔（Ernst Reicher）的鹰眼施图尔特·韦伯斯

（SmartWebbs），此人头戴尖顶帽，自然ISI叼烟斗，烙有名探福尔摩斯的所有标签。

由于他广受欢迎，很快就有对手竞相效仿，白费苦心地试图超越他。

他们自称“Joe Deebbs”或“Harry Higgs”，操着熟练的苏格兰场行话，为了配得上他们的英国名字，都有一副定制模样的绅士派头。

值得注意的是，当法国和美国已经成功为本国创造出柯南·道尔笔下原型的复制品，德国人始终将伟大的侦探设想成一位英国人士。

这一点或许可用对自由民主时期经典侦探形象的信任来解释。

他，一个毁灭疯狂力量蛛网、击败阴暗本性的孤身侦探，信仰启蒙和个人自由，是文明世界当仁不让的英雄。

君王式的侦探形象在现今电影与小说中的绝迹并非偶然，他们被硬汉型的“私家侦探”取代，自由主义的潜力似乎暂时已然殆尽。

由于德国人从未建立民主政体，所以他们也没有能力创造一个本国版本的福尔摩斯侦探。

然而，他们内心深处对生活无处不在的敏感，仍使他们可以欣赏英国侦探的迷人神话。

《暴君焚城录》（Quo Vadis）作为开业庆祝影片，新闻界评论这部意大利历史剧如同一出名副其实的舞台剧演出。

丹麦电影在战前最后一段时期的影响越来越大。

这主要得感谢阿斯塔·尼尔森，这些着力在自然场景中展开心理冲突的影片吸引了德国观众。

美国西部片也尤为风行。

布朗科·比尔（Broncho Bill）和汤姆·米克斯（Tom Mix）征服了德国的年青一代，这些年轻人都曾经贪婪地一本接一本读着卡尔·梅的小说——这些小说发生在想像中的法尔威斯特地区，充满与印第安部落有关的传奇事件，故事里有马车、商人、猎手、流浪汉和冒险家。

对性格沉着、内心安逸的成年人来说，这些寒酸的素材对十几岁男孩们产生的魔力令他们费解。

可是，当已经成为基督徒的高贵的印第安首领威尼图（Winnetou）死在维护正义的朋友老残手（Old Shatterhand）——当然是个德国人——的怀里时，年轻人会流下高兴的眼泪。

美国银幕上的牛仔也以其简单的行事风格、镇定的表情以及无限的活力和英勇的开拓行为，吸引了许多迷失方向的德国知识分子。

正因为他们的思想游离不定，知识界欢迎西部片的简单化，在那个世界里，英雄的生活只有一条路可走。

战争爆发时，无数学生狂热地冲进军队做志愿兵，这同样是时髦。

与其说他们受到爱国心的驱使，不如说是被一股逃离空虚的自由、进入强制性压力的热切渴望所摆布

<<从卡里加利到希特勒>>

。他们渴望服从。

除了西部片，由马克斯·林戴（Max Linder）、胖子（Fatty）”和侏托里尼（Tontolini）主演的喜剧短片那些年也很流行。

德国各阶层的电影爱好者都分享了他们带来的欢乐。

德国人喜欢这种视觉娱乐。

所以，他们自己无法培养出受欢迎的喜剧片演员就更让人感到惊讶。

早在1921年，一位德国作家就坦率地说，德国人创作喜剧片缺乏创意，在此领域，他承认，法国人以及随后的美国人都掌握了熟练技巧。

这种奇特的缺陷恐怕与旧银幕上的诤耍方式有关。

不管是不是满场闹剧，它们千篇一律地让自己的主人公面临各种陷阱和危险，需要依靠一次又一次的偶然事件才能逃脱。

他若要越过铁轨，便会有一列火车逼近，就快碾碎他时，只有到了最后时刻，火车才改道到一条之前根本看不见的铁轨上去，主人公获救。

主人公——可爱更无助，从不伤害任何人——在由运气主宰的世界里挨过难关。

喜剧便是经过如此调整来适应银幕的特殊环境的，原因是，与其他媒介相比，电影更能突出生活中的偶发事件。

这是真正电影式的喜剧。

其中有没有暗藏什么寓意呢？

那就是通过让影片主人公生来和好运为盟，支持小猪对抗大灰狼，顺带也给穷人以慰藉。

事实证明，这种用运气和对幸福的天真渴求作基础的喜剧没法为观念传统的德国人所理解，他们的传统倾向于怀疑运气，接受命运。

德国人已经养成了一套本土式的幽默，以机灵和嘲弄为耻，瞧不起随遇而安的人。

他们的幽默是一种感伤的幽默，这种幽默试图顺从人类的悲剧困境，不单叫他们为生活中的奇事发笑，还通过笑声令他们意识到命运天定。

这种习性自然与潜藏在巴斯特·基顿（Buster Keaton）或哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）表演中的态度背道而驰。

此外，这里还存在思维习惯和肢体动作间相互关系的问题。

德国演员大概觉得，他们为人处世的原则令他们很难像美国喜剧片演员那样插科打诨和表演。

“但愿它如风暴净化空气那样能使我们的公共生活更加纯净。

但愿它能使我们获得新生，我们渴望拿自己的性命去为此刻的命令冒险。

和平已经变得令人难以忍受。

海夫克和他的同道们陷入了狂热。

和平的确已经见证德国电影工业遭遇危机。

本国出品的作品太不足道，远没有办法跟拥塞电影院的外国作品抗衡，而电影院数量增加的惟一目的似乎就是为了吸引外国影片进口。

百代公司（Pathé Freres）和高蒙公司（Gaumont）的影片在德国市场泛滥。

丹麦北欧电影公司（Nordisk）也最大限度地击垮了戴维森的放映公司联盟。

这种尴尬情形因为战争发生了逆转，战争将民族工业猛地从与国外竞争的重荷下解放出来。

国境被关闭后，德国归德国的电影出品人所有，现在他们的任务是满足一切国内需求。

情况再好不过。

除普通电影院之外，遍布在前线后的无数军用电影院要求不断向其输送最新的影片。

电影工作者非常幸运，因为大型的现代摄影棚在战前就已建成。

繁荣时期开始了，新兴电影公司以难以置信的速度冒出来。

根据一项似乎可信的调查，这些公司的数目从1913年的28个上升到1919年的245个。

电影院也生意兴隆，变得越来越豪华。

这个时期利润丰厚。

<<从卡里加利到希特勒>>

中产阶级开始关心电影。

德国电影于是获得了前所未有的机遇，它是自主的，它不再需要效仿外国作品以证明自己的市场价值。

人们会认为在如此有利的环境下，德国或许已经成功地建立了属于自己的电影业，具有真正民族特点的电影工业。

别的国家做到了。

在那些年里，格里菲斯（D.W.Griffith）、卓别林、塞西尔·B·德米勒（Cecil B.DeMille）推动了美国电影的发展，瑞典电影工业也初具规模。

<<从卡里加利到希特勒>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>