

<<历史学家与电影>>

图书基本信息

书名：<<历史学家与电影>>

13位ISBN编号：9787301116166

10位ISBN编号：7301116160

出版时间：2008-6

出版时间：北京大学出版社

作者：[法]德拉热,吉格诺

页数：257

译者：杨旭辉,王芳译

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>

<<历史学家与电影>>

内容概要

电影与电影所处的社会时代之间存在着诸多联系，马克·费罗（Marc Ferro）在其所著的经典之作《电影和历史》中对此已有过探讨。

此后，电影，作为一种分析对象或者说一种写作方式，开始与历史学家发生这样或那样的关系。为了更好地借助虚构或者压缩时间的方式理解书中无法描述的内容，一些历史学家转而运用电影来实现他们的意图。

无论是作品还是档案文献，与历史学家的论文一样，电影肯定也是一种叙述，只不过电影还创造了一些使历史形象化的特殊形式。

<<历史学家与电影>>

作者简介

克里斯蒂昂·德拉热（Christian Delage），历史学家兼导演。
除了巴黎八大的工作外，目前他还是法国高等社会科学院（EHESS）的合作教师，同时也参与法国国家科学研究院（CNRS）现代史研究所的工作。

<<历史学家与电影>>

书籍目录

引言 电影,历史的童年 对真实的偏爱 电影,究竟是辅助证据还是一个需要破译的谜团?

有关“用图像表现”的历史第一部分 历史上的电影人 1 是时间的考验,还是卓别林扮演的犹太形象的变迁?

夏尔洛,一个劣等公民?

希特勒和卓别林 卓别林的犹太籍 电影如何收尾?

2 塞缪尔·富勒在法尔克诺:开创性事件 小报经历 战争的真相 开创性事件 3 集体意识的局限:《夜与雾》 《夜与雾》开拍的时间和原因 历史文献的境况 4 历史的面孔:《影子军队》 梅尔维尔的经历 删减与尝试的好处 梅尔维尔创作的抵抗运动英雄第二部分 电影的历史实践 5 片场上的历史学家:观众、顾问和导演 顾问身份的历史学家 从技术审查到片场 电影是研讨会中的交流手段 6 现实、记忆与历史:蒙图瓦尔事件,传媒的一手制造?

历史事件 草率的电影报道 被觊觎的档案 德国人和维希政府共同的记忆 有关抵抗运动的历史课 7 纪念馆中的电影之旅:伊佐事件 孩子们的真实面孔 两种解读:故事解读与文献解读 诉讼电影的媒介作用 8 冒着虚构的危险:《摇篮之地》 改编于史实记录的电影故事片 人物的筛选 历史学家、见证人与社会需求结束语 真实的故事片专题“只有故事片能让见证人扮演他们本来的角色”——对埃马纽埃尔·芬科的采访 法尔克诺 《夜与雾》——一部电影剧本的写作源起 在电影面前的历史学家——乔治·迪比 《元帅出行记》——电影的连续性 大刀阔斧的历史——对罗伯特·鲍勃的采访 安德烈·博利耶的法语作文附录插图说明

<<历史学家与电影>>

章节摘录

插图：1 是时间的考验，还是卓别林扮演的犹太形象的变迁？

对于一个电影人来说，他与历史的关系可以解释为以下两种情况：一是作为某个历史时期的人物主体，他本人就是现实生活的化身。

二是作为一个参与或未参与历史事件的局外见证人。

对于第二种情况，因为时间的久远使得整个事件不仅仅只存在于回忆中，还镌刻在延续的历史进程中，是社会的需要使之作为电影主题被搬上银幕。

从历史学家的角度出发，这就涉及电影人如何以历史回忆录的形式来加工创作纪实史事，如何在众多历史人物和事件中抓取并塑造出那些最能让观众产生共鸣的人物和事件。

查理·卓别林是一个典型，尤其是《大独裁者》（法文名：Dictateur）中的人物形象，比作为电影制片人的他还要脍炙人口。

他很早就注意把所有相关的资料都保留下来。

今天他的家人将其公之于众，给历史学家们分析研究该片的创作条件、制作条件及作品的认可度提供了便利。

1930年，卓别林是当时世界上最富有也最具声望的电影人。

但好景不长，他所塑造的流浪汉形象[《流浪汉》（The Tramp）]在有声电影席卷影坛的潮流下，面临着史无前例的挑战。

需要改变的不仅仅是叙述的技巧，还包括把整个电影后期制作技术和放映技术都升级换代。

在美国制片商纷纷决定将门下的放映厅全部打造成符合有声电影放映新标准的同时，那些熟悉和钟爱无声电影的演员和导演们对重振无声电影的憧憬遭到了空前的打击。

人物对话在全球的认可度远远超过哑剧，它的运用使得哑剧踌躇不前，《流浪汉》能否重获新生呢？

卓别林下决心尝试创作其他人物形象，与此同时也没有放弃他麾下已蜚声影坛的原有人物形象，他要让他塑造的所有人物都开口讲话。

这一决定事后证明是非常英明的。

夏尔洛（Charlot）从来没有明确的国籍，但他在国际影坛的名气却让这个流浪汉形象为亿万世人所熟悉和喜爱。

卓别林本人虽然在美国国土上生活了40余年，但他拒绝成为美国公民。

他那自由放任的生活态度也成就了他的独立思维。

在经济萧条和欧洲衰退的背景下，什么样的形象能满足他本人和观众的期待呢？

记得在电影《摩登时代》（Les Temps modernes, 1936）中，为了增强作品的滑稽感，他挖空心思回忆十年前在福特汽车生产厂参观的那一幕。

但是1930年代末，用何种文化手段来表现不断发展的即时历史（histoire immédiate）呢？

如何从电影人的角度来拍摄这样一组沉重的历史镜头呢？

卓别林给出的第一个答案刊登在1930年1月15日《每日邮报》（Daily Mail）的一篇文章上。

该报的纽约记者这样写道：“查理·卓别林打算放弃创作夏尔洛系列剧，转而创作根据列翁·福伊希特瓦格（Lion Feuchtwanger）的小说《犹太人吉斯》（Juif Suss）改编的电影中的主要人物形象。

”卓别林本想把这部片子交给他的一个合伙人亚瑟·W.凯利（Arthur W.Kelly）来做，因为后者对《犹太人吉斯》这个故事很感兴趣，他对书中人物的心理刻画和历史背景的描述都有深刻的理解。

虽然这个计划最终不了了之，却让卓别林对历史事件的感受发生了变化，也成就了他在第二次世界大战发生时，于1938—1940年间创作出影片《大独裁者》（The Great Dictator，英文名）。

由于经常听逃难到加利福尼亚的欧洲犹太人讲述他们的命运，为了不让那个小流浪汉重获新生的事实湮没于历史长河中，卓别林认为他有必要给这个复杂的方程式寻求答案：即塑造一个犹太人聚居区中的犹太人形象，这个形象之所以成为哑巴并不是出于艺术上的考虑，而是因战争创伤导致失忆的结果，世界大战预示着对人道主义基本价值的损害。

在《大独裁者》影片出现之前，夏尔洛从未以犹太人形象出现在观众面前。

但在早期的短剧中，正如帕特里西亚·艾伦斯（Patricia Erens）所指出的那样，就已经出现了某些与犹

<<历史学家与电影>>

太人相关的题材。

其中最典型的应属影片《强盗夏尔洛》(Charlot cambrioleur, 1916)[《警察》(Police——这是影片的英文原名,前者是法文原名,下同。

——译者注)]中夜间收容所的犹太人老板[里奥·怀特(Leo White)],他留着黑色的长胡须,大鼻子,戴着黑色的圆顶小帽。

《高利贷者》(L'Usurier)[《当铺》(The Pawnshop), 1916]中塑造的抵押放贷人的形象则更具特色。

在影片《流浪汉》(The Vagabond, 1916)中,里奥·怀特身穿长大衣,胡子乱蓬蓬的,他饰演一个穷困潦倒整天泡在酒馆里的犹太人。

在影片《田园诗》(Une idylle aux champs, 1919)[《光明面》(Sunnyside, 1919)]中,夏尔洛爱上了一个姑娘,她的父亲[由亨利·贝尔曼(Henry Bergman)扮演]能读意第绪语报纸,片中的夏尔洛虽然不是犹太人,但是不是也具备些许犹太人的特征呢?

夏尔洛,一个劣等公民?

在犹太人社区文学作品中,流浪汉很早就被形容成施莱米耶尔(Cchlemiel,喻指傻瓜、笨手笨脚的人。

——译者注)式的人物,两者的心理特征和外貌都极其相近。

从1928年开始,约瑟夫·罗特(Joseph Roth)在他的自传体小说中就把名叫金斯特(Ginster)的人物塑造成了齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)的翻版,即“文学版的卓别林”。

“面对百货商店、战争、制衣厂和祖国,卓别林和金斯特都显得不谙世事,懈怠、好奇、笨手笨脚、滑稽可笑。

最终我们还是会发现文学版的卓别林就是金斯特这个形象。

”1944年,汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)把卓别林与其他社会名流诸如海因里希·海涅(Heinrich Heine)、弗兰兹·卡夫卡以及罗莎·卢森堡(Rosa Luxemburg)相提并论,其目的就是想诠释一下贝尔纳·拉扎尔(Bernard Lazare)所指出的新贵(parvenu)传统与贱民(parvia)传统的区别:卓别林所刻画的嫌疑犯银幕形象总是无辜的,他不只是像海涅一样单纯地表现人物的个性:那种无辜不如说是国家法律实施过程中个人的过失行为与其发生冲突的表现形式,这种冲突也顺理成章地成为悲剧的表现主题。

虽然是悲剧,但这种矛盾冲突在嫌疑犯身上却可以转化成喜剧,原因在于,表面看来他的所做所为与其犯下的重罪和将要遭受的惩罚没有丝毫联系。

更确切地说,就是因为只要被称作嫌疑犯就要背负他本来并未犯下的罪名;然而,与此同时,正是因为他为社会所鄙视,过着一种身不由己的生活,他犯下的无数罪孽才没被社会所察觉。

在这种情况下,嫌疑一直是存在的,所以在他身上产生了一种既恐惧又傲慢的态度:面对法律的恐惧,是因为他的个人行为 and 粗心大意随时都可能受到制裁;而面对法律的代言人时私下里暴露出来的极具讽刺意味的傲慢态度,则是因为他学会了隐藏自己,就像人在暴雨袭来时要躲进洞里,或是其他任何能避雨的地方,哪怕是发现一个小缝隙,也会尽力蜷缩藏进去。

在影片《强盗夏尔洛》开头的场景“残酷世界”中,剧中人物的行为方式,与卓别林一贯的电影风格一样,隐隐地带有讽刺性的傲慢。

这个世界的确是真实的,但夏尔洛却试图执拗地摆脱它,拒绝把他与社会之间的关系转化成政治上的觉醒。

这种情形,被汉娜·阿伦特称为“非世界性”(acosmie),即世界观的缺失,这与1936年卓别林在罗斯福执政期间和美国反法西斯运动中的自省意识形成了鲜明对比。

在卓别林和夏尔洛之间确实存在一种冲突,这一冲突因追求财富名利的好莱坞导演新贵和作为贱民的流浪汉之间的简单对立而显得无法调和。

希特勒和卓别林直到《摩登时代》时期,我们还是可以看到流浪汉在面对残酷世界时所表现出来的招徕观众的滑稽表演。

《大独裁者》宣告成熟的时机来了:夏尔洛于是成为犹太人聚居区里的一个犹太人,他同时也扮演着统治皇宫的“全能的汉克”(Hynkel)的角色,这样就虚构出只要有夏尔洛的出场,最弱势的人最终

<<历史学家与电影>>

也会登上最有权势的宝座的情节。

合乎逻辑的是全世界的流浪汉形象都是无国界的，他们总是疲于奔命，忙于逃避警察，逃避法院，逃避教堂，逃避老板的权力控制；这种冒着升天的危险，冒着第三帝国（Troisième Reich）未来领导人掌权的危险的形象被大肆吹嘘也是合理的。

因此当卓别林于1930年代初在欧洲游历到柏林的时候，受到了热烈的欢迎。

充满讽刺意味的是报纸上的一幅以卓别林命名的人物漫画：这个人穿着夏尔洛的服装，站在领奖台上无拘无束地吸着烟。

他孤孤单单一个人，而他的邻居戈培尔（Goebbels），处于同样的环境中，却满脸微笑，被一大群拥护他的观众包围着。

在人群中依稀能辨认出一些穿着制服的人和一个人伸出胳膊的自由民，也可以看到一些没有公然加入活动但被平民演说家吸引的人民大众。

据说，戈培尔戴着帽子，吹嘘“他戈培尔的微笑无人能模仿”，并声称：“我们这些柏林人对卓别林没有什么印象，我们习惯的是另一类的喜剧。

更有趣的是1933年9月，美国的一家报纸《纽约世界电讯报》（New York World Telegram）上一个漫画家画了希特勒闯进夏尔洛浴室中的场景，后者正在匆匆忙忙地刮胡子，担心自己像希特勒。

一年后，沃尔特·本雅明（Walter Benjamin）写道：“卓别林展示给人们的是严肃的希特勒身上的滑稽之处；他的表演活灵活现，通过他所塑造的元首（Führer）形象，我们知道我们要坚持什么。

把自己和希特勒做对比，卓别林并非首开先河，这个问题曾被起诉到法庭。

卓别林的一个老相识，康拉德·贝尔科维奇（Konrad Bercovici），在1938年《大独裁者》剧本大纲起草之前就考虑过提起诉讼，但以失败而告终。

他们试图以和解的方式达成一致，在双方的矛盾争论中，问题的关键是究竟是谁提出把希特勒和卓别林对照起来并把这种想法付诸具有现实性的虚构故事当中的。

不过当是否知道集中营的存在成为验证这一观点是否独特，以及这一提法是不是贝尔科维奇首创的依据时，这场争论就显得不那么恰当了。

——让我们回到剧本大纲的第一页：是否存在一种您个人的想法、主题或者贡献？

康拉德·贝尔科维奇（以下简称康·贝）：在抵抗几个分部的攻击后，夏尔洛被遣往集中营，然后穿上军服逃跑。

——您断言这是您的设想？

康·贝：是的。

——好，但是集中营在那个时期已经人人皆知了，不是吗？

康·贝：纽约在那时候也很有名了。

——您应该推测到查理也知道一点关于集中营的概念。

康·贝：通过他的话我无法推测到什么。

——您认为查理会愚蠢到连德国的集中营也不知道吗？

康·贝：我想那时他是知晓的。

——您当时知道他是知晓的。

康·贝：我想是。

——您当时知道那时所有的人，除非是白痴，没有不知晓集中营的。

康·贝：是的，我推测是这样。

——然而您却说这是您个人的独特的想法。

康·贝：不，我的想法的独特之处是夏尔洛逃离集中营。

——这就是您曾经独特的想法？

康·贝：是的。

这一事件之后，批评的矛头指向卓别林在他的影片中展现纳粹集中营的方式，依据是他自己在自传中写道：“如果我知道集中营真实的恐怖的话，我就不会导演《大独裁者》；我就不会以嘲笑的口吻来拍摄丧心病狂的纳粹凶手。

”这里有一个误解需要澄清。

<<历史学家与电影>>

卓别林应该很容易就知道集中营的存在，尤其是欧洲犹太人的命运。

但早在1938年12月12日，当他申请《大独裁者》版权的时候，他不可能知道被纳粹分子称为“水晶之夜”（Nuit de crystal）的计划，因为屠杀仅仅是两天前发生的。

他可能很喜欢在自己周围聚集一些艺术家和知识分子，加利福尼亚在1930年代庇护了数量众多的逃难犹太人，所以他应该知道那些关于纳粹分子敲诈勒索的叙述，并就此决定用这种题材来拍摄电影。

1934年，他三次外出参加犹太人剧院（Yichdish Theatre）在洛杉矶的巡回演出。

好莱坞方面迎来的演员有彼得·洛（Peter Lorre）和露易丝·雷娜（Louise Rainer）；作曲家有马克斯·斯坦纳（Max Steiner）、埃里希·科恩格德（Erich Korngold）和汉斯·埃斯勒（Hanns Eisler）；导演有威廉·迪亚特尔（William Dieterle）、比利·怀德（Billy Wilder）和弗里茨·朗（Fritz Lang）；作家有托马斯（Thomas）、海因里希·曼（Heimrich Mann）、列翁·福伊希特瓦格和弗兰兹·威费尔（Franz Werfel）。

卓别林在写电影剧本《大独裁者》的时候，可能听取了索尔卡·维尔特尔（Salka Viertel）、汉斯·埃斯勒和列翁·福伊希特瓦格的意见和提供的信息。

就这样，从一篇英国新闻界宣告《大独裁者》进入准备阶段的文章开始，卓别林就成为纳粹分子反犹太主义的众矢之的。

卓别林的犹太籍卓别林跟随卡尔诺（Karno）巡回演出后，大卫·罗宾逊（David Robinson）指出，“一些记者已经放出言论说他是犹太人滑稽歌舞剧艺术家的儿子”。

1915年当被问到这个问题时，卓别林的回答是：“我并没有这笔幸运的财富。”

后来，在1921年，他又这样说：“所有伟大的天才都流着犹太人的血。”

不，我不是犹太人……但我相信我身上的某个地方是犹太血统的。

我至少希望是这样。

在1940年又被重新问到同样的问题时，他给了一个确切的回复：“我不是犹太人。”

我的体内没有任何一滴犹太人的血液。

有人说我是犹太人时我没有反驳，那是因为我很有自豪能成为犹太人。

只有纳粹分子对他的暴力攻击才能解释他这种反驳式的、带有夸耀色彩的自豪感。

“如果查理·卓别林[其化名为通斯坦（Tonstein）]投身于那种带有感情色彩、厚颜无耻式的宣扬白领共产党的布道，这可能是美国或其他人的口味（他们有一天肯定会意识到他们的‘宽容精神’会给他们带来什么后果），如果他现在就公开（如《每日邮报》所报道的那样）针对我们元首这样一位独裁者的嘲讽，这种嘲讽（为犹太人所熟知）又肯定超过玩笑的界限的话，那我们就别无选择，只能提出激烈的反驳。”

他想扮演一个在集中营里负责刷洗制服的可怜的犹太人；这个犹太人穿着其中的一套制服，很快（！）就被看做一个受到欢呼的人物……美国的少数犹太人在取笑另一个伟大民族的首领时，不会有丝毫尴尬之感。

几天前已经颁布了一个条令，禁止所有蔑视外国元首的行为。

为了防止像查理·卓别林那种别有用心地放肆无礼，美国什么时候能在国际关系中坚持基本的社会惯例呢？

纳粹分子的这种口吻并不让人觉得惊奇，使他们感到不安的不是夏尔洛这个人物被流放到集中营，而是他的创造者能够想象出让他来替代“国家元首”发表和平演讲。

倒是来自西方民主社会的回应更为强烈：在一封于1939年5月17日写给伦敦对外办公室新闻署的信中，英国驻洛杉矶领事馆担心“今年4月份的报告中关于查理·卓别林的电影——已照会使馆并附有信息图书馆（Bibliothèque des Renseignements）的副本——没有把充足的信息传达给大使馆。”

既然卓别林坚持他的英国国籍，那他带着被形容为“狂热”的意愿去参与这样一部“讥讽、尖酸的”电影拍摄方案就是不合时宜的。

“他对社会和种族的同情”，编辑又说道，“针对的是在专制制度下最为苦难的阶级和团体。”

他明确告诉我们他已经下定决心来保证电影的发行，哪怕他自己要为此再付出一大笔资金。

由于没有看到任何纳粹用来指责“犹太人查理”所用的参考资料，对此很清楚的英国外交官在对外办公室承认他们不能剥夺卓别林的财政自主权，而正是这一点使得卓别林能够无视对电影审查的威胁

<<历史学家与电影>>

或是对电影发行的抵制，我们可以从中看出卓别林为顺利进行这项事业需要付出多大的坚韧与勇气。

<<历史学家与电影>>

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>