

当代西方史学新趋势讲座

影视史学: 历史学的新生代

张 广 智

(复旦大学 历史学系, 上海 200433)

摘 要: 影视史学是当代西方史学新趋势下的产物, 是历史学的新生代。自 1988 年, 美国后现代主义历史学家海登·怀特提出这一新名词, 迄今已二十年, 在海外学术界激起了广泛的回响。影视史学有其独特的个性, 与书写史学相比, 显示出了它的优越性。然而, 要使影视史学确立自己的边界, 发展成一门新的历史学的分支学科, 看来还要走一段很长的路程。

关键词: 影视史学; 书写史学; 史学边界

中图分类号: K091 **文献标识码:** A **文章编号:** 1006 - 5636 (2007) 05 - 0036 - 06

影视史学是当代西方史学的新生代, 它之出现归于当代西方史学新趋势下的一个新品种。相比之下, 由于它的晚出, 人们对“影视史学”这个名词还较为陌生, 远不及心理史学、计量史学或比较史学、口述史学等现当代西方新史学门类那样。这一方面的原因是, 为传统史学的边界设置所桎梏, 以至使历史学家对新事物的接纳似乎总要慢了半拍; 另一方面也可能对影视史学文化的变迁不甚了了, 这也在某种程度上影响了人们对它的认知度。

一、克丽奥的“转世灵童”

克丽奥女神, 自邈然的古代向我们走来, 只见她抖落岁月的风尘, 抹去年代的印痕, 楚楚动人地向我们走来, 向 20 世纪八十年代的史坛走来, 成为历史学的新生代, 克丽奥的“转世灵童”: 影视史学。

影视史学在当代的面世, 有其历史学自身发展变化的背景, 或者说是 20 世纪国际史学尤其是 20 世纪下半叶西方史学新陈代谢的产物。

自 19 世纪末至 20 世纪初, 西方史学经历了又一次的“重新定向”, 简单说来, 这一次“重新定向”, 是从占据 19 世纪西方史学主流的兰克史学向现当代西方新史学过渡。20 世纪上半叶是为“过渡时期”, 在这一时段中, 新旧交互, 革新与守旧共存, 总体说来, 还是后者为甚, 传统史学因其盘根错节, 仍有相当的势力。但西方新史学如同冰层下的激流, 正在不断蓄积力量, 直至二战结束后, 时机成熟, 便破冰而出, 锐不可当, 迄至 20 世纪 70 年代前期, 终发展为西方史学的主要潮流, 达到了它的全盛时期。

然而, 新史学行之有年, 也弊端丛生, 历史著作中栩栩如生的人物与引人入胜的情节没有了, 历史学变成了“没有人的历史学”, 于是让“历史回归历史”的呼声不绝于耳, 为新史学家所热衷的分析性遭到了越来越多的质疑, 于是从 70 年代下半叶开始, 崇尚叙事性的历史著作又开始复兴, 1979 年英国历史学家劳伦斯·斯通在《过去与现在》杂志上发表《叙事的复兴: 对一种新的旧史学的思考》^[1], 断言“趋向叙事”, 史学又将走向一个新时代。斯通之言语惊史林, 叙事之法再受青睐。因此, 在 80 年代, 叙事体史书又为史界所看重了, 有关著作陆续问世。表面看来, 它似乎是向昔日传统史学重叙事的一种“回归”, 但这并不是简单的“轮回”, 而是在新的条件下的一种进步。^{[2](pp.27-29)}

由上可见, 这种史学发展的嬗变, 学界关注的转向, 对以叙述性为专长的影视史学的产生, 无疑会起到某种推波助澜的作用, 创造了良好的文化氛围与学术条件。

影视史学在当代的面世, 更有体现其自身特点的原因, 那就是近百年来媒体革命。因为影视史学的萌发, 有赖于媒体革命, 有赖于现代科学技术的发明创造, 倘若失去了这个支撑, 影视史学也许难以产生。在这里, 我们有必要确定现代视觉图像文化的起始, 有论者这样认为, “摄影术的发明是现代视觉文化的第一波浪潮; 其后的电影的发明则是现代视觉文化的第二波浪潮; 而真正的视觉文化的时代则是从以电子模拟电视为代表的视觉图像文化的普遍兴起开始的。”^[3] 不管此见如何, 但为了认识影视史学在当代的勃兴, 我们在此还是有必要对“媒体革命”作一些回溯。

摄影照相技术大约于 19 世纪中叶发明，但它直到 1881 年 9 月，英国摄影师迈布里奇才将摄影术与旧的幻灯放映技术结合起来，让移动的放映使马灵巧地奔驰在银幕上，令观众看得目瞪口呆。^{[3](p.1)}

1895 年 12 月，法国人卢米埃兄弟在巴黎一家咖啡馆里放映了《墙》、《火车进站》、《婴儿喝汤》、《卢米埃工厂的大门》、《洒水记》等短片，观众有 30 多人，“放映在一片心醉神驰的掌声中完成，观念被征服了，因那些‘抓住鲜活的生活’的‘移动照片’而眩晕……”^{[3](p.14)}。这就是世界电影史上的首次放映，它向世人宣告：电影诞生了。此后，电影经历了从无声片到有声片，从黑白影片到彩色影片，随着新的电影技术的进一步提高，诸如环幕电影、立体电影、动感电影等相继问世。

1925 年，英国人贝尔德发明了机械电视，并于次年 1 月在伦敦举行了第一次公开表演。1936 年 11 月，英国开始定期播出电视节目，此举宣告了电视的发明。

1954 年，美国试验成功了彩色电视，70 年代开始又出现了卫星电视传播，率先发射“同步静止卫星”，使电视超越空间的界限。随着数码电视等新产品的开发，促进了电视业进一步的普及与繁荣。

此外，随着新媒体的开发（如镭射光碟电影、光缆电影等），储存资讯媒介由磁性材料向光学记录材料的转换，捕捉信息手段由模拟信号向数字信号的转换等等，人类将在未来的岁月中，把上个世纪交替之际由电影滥觞的媒体革命推向一个新阶段。1997 年 7 月 4 日，美国“火星探险者”号登陆火星，它第一次向地球发回了彩色三向度立体图像照片，这或许是当代顶端的影视技术最新成就的一次有力的展示。在这不断迈进的步伐声中，不也预示着一种新的“媒体革命”的来临吗？

这种延续不断的“媒体革命”，对人类文明的发展产生了无与伦比的影响，也极大地改变了人们政治的、经济的、文化的、社会的生活，不是吗？从全球性的奥林匹克运动会、令世人为之疯狂的世界杯足球比赛到地区性的实况转播一场文艺演出、一次爱心活动，能离得开现代影视技术吗？这种延续不断的“媒体革命”，也日益在历史学中引发了反应，具体说来，现代媒体与历史学日益“联姻”，并显示出了成效，当然也引发了争议。1983 年和 1985 年，美国历史协会主办了两次影视与历史学的专题讨论会，并在该协会出版的《美国历史评论》中，另辟专栏，评论历史影视片的史学价值。1988 年 12 月出版的《美国历史评论》，发表了一组论文，专门讨论影视与历史研究的关系，其中有一篇即为海登·怀特所撰，本文所说的“影视史学”这一名词，其源还是要追溯到他那里。

二、克丽奥的新名字

说起海登·怀特（Hayden White, 1927-），本文作者与这位被学术界称之为“后现代主义史学大师”曾有过接触，那是在三年前，2004 年 4 月上旬，百年校庆前夕的复旦，万木竞秀，春意盎然，时值 第九届中华文明的二十一世纪新意义：二十一世纪的中国史学和比较历史思

想》国际学术研讨会在我校召开之际，海登·怀特应邀与会，他风尘仆仆地走进复旦园。后来，我在一篇文章中对他有过这样一段描述：“初次见面，我稍加打量：金发疏落有致，蓝眼睛显得炯炯有神，轩昂的气派蕴于长挑身材中，但他与莅会的其它西儒并无多大区别，看不出身上有什么特别的地方，如后现代什么的。”^[4]但他一张口，就不一样了；他一撰文，更就不一样了，且不说他的《元史学：19 世纪欧洲的历史想像》，单就他的那篇著名的文章《书写史学与影视史学》，不也蕴涵其后现代主义的思想况味吗？

海登·怀特的《书写史学与影视史学》^[5]一文，首先提出了迄今为止已被不少人所沿用的“影视史学”这个“经典性”的定义。个人以为，这篇论文所涉及的内容至少有以下四点应当引起我们的格外关注：

1. 关于“影视史学”的定义。海登·怀特在该文中，杜撰了一个与“书写史学”（Historiography）相对应的新词“Historiophaty”，中译为“影视史学”。在这里，所谓“书写史学”，指的是口传的意象以及书写的话语所传达的历史，而“影视史学”则是指透过视觉影像和电影话语传达历史以及我们对历史的见解。^{[5](p.1193)}按：这一定义可成“一家之言”，当然会引发不同意见，对此容下文另议。

2. 电影或电视的确比书写史学更能表现某些历史现象，例如风光景物、环境气氛以及复杂多变的冲突、战争、群众、情绪等等。按：电影电视以特有的视觉具象，显示出了无限的张力，这是任何书写史学都难以达到的。

3. 选择以视觉影像传达历史文件、历史人物、历史过程，也就决定了它所用的“词汇”、“文法”和“句法”，这与透过书写或语言所揭示的是大异其趣的。影像的证据，尤其是电影和照片，是重塑（重现）某些历史情境的基本证据，它比单独使用书写的或语言的证据更确实可靠。按：这颇能反映以海登·怀特为代表的后现代主义史家对“证据”的看法。

4. 任何历史作品不论是视觉的或书写的，都无法将有意陈述的历史事件或场景，完整地或大部分地传真出来，即使连历史上任何一件小事也无法全盘重现。按：客观存在的历史与影视史学作品或书写史学作品之间，是有距离的，这两者之间也许永远只能是一条渐近线。即使是现代克隆技术，恐怕也难以做到这一点。

5. 书写史学与影视史学之差别在于传播媒体的不同，一是书写的，另一是影像视觉的；两者相同的是，都得经过浓缩、移位、象征与修饰的过程，不论是以叙述见长的历史影片或者以分析取胜的历史作品，都难免有“虚构”的成分，专著性的历史论文其“建构”或“塑造”的成分并不亚于历史影片。两者都有其共同的局限性。按：海登·怀特在这里说到了书写史学与影视史学之异同。至于说到“专著性的历史论文的‘塑造’成分并不亚于历史影片”，这里不妨录余秋雨的一段话，作为存照：“很多事实证明，历史记载常常比文学想象更加超乎常规，更加难以置信。”^[6]于是连余氏自己也弄懵了，不得不发出了“历史记载和文学想象究竟谁更真实”的困惑和感喟。

6.有人说,以影片描述历史事件时,既无法作注解、下定义,也难以提出反对或批判的意见。这种假设,原则上纯属无稽之谈。我们看不出任何法则足以妨碍历史影片完成上述的几种功能。按:怀特氏的这一见解,还是证据不足,看来难以释疑。

对于上述海登·怀特的识见,见仁见智,自当别论。但六点中最值得提出来议论的是第一点,即他为“影视史学”所下的“定义”。此见一出,迅即在美国学界引发了激烈的争论,并很快地由美国向外扩散,这里只谈及海峡两岸的回应。

我们在前面的注文中提到,海登·怀特的“Historiophoty”,由台湾学者周樑楷首译为“影视史学”,但周氏把它的内涵扩大了,他说这个名词所勾画出的视觉影像(简称影视),还应包含各种视觉影像,凡是静态平面的照相和图画,立体造型的雕塑、建筑、图像等,都属于这个范畴,从古代世界各地的岩画,到最现代的电影、电视及电脑中的“视觉现实”(Visual reality),凡是有影像视觉的媒体和图像,只要能呈现某种历史论述,都是影视史学所要研究的对象。^[7]

据此,在个人看来,我们现在用“影视史学”,可以分为两个层面:即一为狭义,很显然,海登·怀特的影视史学定义是狭义的,他在这个定义中所强调的视觉影像,明显地突出了电影的重要性,而近来美国历史学界所关注的也恰恰是历史影片的史学价值问题。国内学界一般的直觉理解也属于此类。

另一为广义,即上述周樑楷所议。周氏之论,我个人认为是可以接受的。因为一切视觉影像材料,倘能传达某种历史理念,在我看来,从宽泛的意义上而言,当是影视史学的题中之义。倘此论不谬,最近国内学界的某些识见,似乎与此有关。一是来新夏倡导的“照片学”(或扩称为“图片文献学”)^[8]。来先生这里说的“照片”(或图片)指的是能传达某种历史理念的“老照片”,所谓“照片学”(或“图片文献学”)当属广义的影视史学之列。另一是有学者呼吁构建“视觉史科学”^[9]。此见与来新夏的“照片学”有关,实际上是把它的外延扩大,这里的“史料”指的是:照片和影视图像所提供的视觉材料。如此说来,所谓“视觉史科学”也是可以归入广义的影视史学的范畴。上述这种呼吁,当然与“图文时代”的客观因素紧密相关,从扩展的意义上而言,也可以认作是对海登·怀特的影视史学的一种间接回响,尽管这两位倡导者也许并不知晓他的 Historiophoty,或是周樑楷对 Historiophoty 所作的阐述,这就应了一句中国成语:英雄所见略同也。倒是在研究当代西方新史学的大陆学人群里,对此有过直接的回应,对此,不容在此赘述了。

三、新克丽奥的个性

影视史学作为当代西方新史学的一个品种,克丽奥的当代新形象,自“转世投胎”以来,就格外引起人们的关注。因为它的个性有其自身的特征。在这里,我想以历史影片^①《鸦片战争》为个案,揭橥与书写史学的同类题

材相比,它所显示出来的优越性。

其一,更具震撼力。众所周知,历史影片《鸦片战争》于1997年香港回归前酝酿、拍摄,1997年香港回归时上映。如今,香港回归也已十周年了,倘若重看此片,重温那段令人心碎、令人屈辱、令人难忘的历史,真是别具意义,其初看这部电影时的震撼力,不仅不会稍减,反而会越加强烈。这是为什么?除了影片本身的世界性的题材之外,主要还是归之于电影艺术家挖掘的内在的思想力度,一种超越时空的思想张力,正如剧作家宗福先所说,这种强力会“对银幕前的观众产生冲击他们灵魂的、令他们无法承受的、深邃的震撼力,一个个把他们震在座位上动弹不得!”^{[10](p.41)}“振奋民族精神,振兴中华”,这个不是画外音的画外音,必将成为每个在场观众呼之欲出的共同声音,而那段紧接片名打出的字幕:“只有当一个民族真正站起来的时候,才能正视和反思她曾经屈辱的历史。”更是会令众人刻骨铭心。相信凡看过由史蒂文·斯皮尔伯格执导的《辛德勒名单》或国产影片《红樱桃》(广义的历史影片)等,对此也会有同样的感受吧。当然,这种思想震撼力还得依赖电影话语的力量。

其二,更具表现力。电影之存在的基本元素是影像,犹如音符之于音乐,色彩之于绘画,历史影片《鸦片战争》亦然。看过这部电影的人,怎能忘却气势恢宏、场面壮观的虎门销烟这场戏。借助电影话语,借助这强烈的视觉冲击力,致使每一个炎黄儿女感到一种从没有过的快感,这真是受百年烟祸之苦的中国人民民族情感的一次大喷发,那多彩多姿的表现力足以催人泪下。^{[11](p.48)}就电影艺术而论,《鸦片战争》所刻意营造的那些场景(画面),具有强烈的色彩与光线,这都是电影话语胜于书写史学的地方,因此历史影片《鸦片战争》比任何一部书写史学的鸦片战争更具魅力,甚至是难以忘怀的魅力。

其三,更具吸引力。历史影片《鸦片战争》之所以具有震撼力,在于它的表现力,所谓震撼力主要是从这部电影所包涵的思想内涵而言,所谓表现力主要是从电影艺术的特点而言,正因为有了这两者,才有了吸引力。个人以为,这部电影之所以比书写史学的鸦片战争具有难以企及的吸引力,一是在于它塑造了一批鲜活的而非脸谱式的历史人物,在这一点上,它比书写史学的平面型的、概念化的文字表述,的确要胜出一筹。影片中对历史人物林则徐、道光皇帝、琦善的塑造,以及对虚构人物蓉儿的塑造,都十分成功,亦十分感人。另一是生动的画面。事实上,电影是由许多流动的画面组合而成的。这些画面的优劣在一定程度上决定了一部影片的成败。法国学者杰·杜拉克不是有“让画面来主宰一切”^{[12](p.84)}之论吗?倘此论可取,那么我觉得《鸦片战争》正是通过那些生动的画面,组合成精彩纷呈的场景,于是悬念迭出,好戏连篇,这就是我们通常所说的“好看”,比如林则徐查处吸毒官员的那场戏、英国议会通过对华战争拨款的那场戏,被观众视为“经典场景”,也十分好看。

法国电影大师罗贝尔·布烈松曾把当初由卢米埃兄弟发明的电影起了一个名字:“电影书写”(Cinematographie)^{[13](p.}

76), 它与通过语言文字来传达历史的“书写史学”的区别在哪里呢? 布烈松认为: “电影书写是一种运用活动影像和声音的写作。”^{[12](p.5)}这真是言简意赅。说白了电影也好, 电视也罢, 它们都是借助活动的、有声的影像, 比起“书写史学”来说, 自然会有一种强大的震撼力和感染力, 那种如让·爱泼斯坦所说的“近乎神话般的巨大生命力”^{[11](p.76)}, 因此, 它自然会拥有广泛的受众群体, 也就一点也不奇怪了。

的确是这样。假如以书面文字为载体的中国古代文学经典《红楼梦》或现代文学名著《围城》拍成电影或电视剧, 转换成视觉影像文化后, 其实际效果已众所周知, 近日《红楼梦》剧组不是在“海选”林黛玉的人选, 还要重拍电视连续剧吗? 且不说这些, 但有一点可以说, 那就是人类从语言文字文化进入视觉影像文化, 其意义及对人类文明发展的深远影响也许并不亚于从远古时代的结绳记事到文字的发明, 对于这一重大的文化转型, 人们是准备不足的, 历史学家也不例外。^{[10](p.13)}

四、新克丽奥的“边界”及其问题

影视史学是当代西方史学新趋势下的产物, 因此它的基本定位应归属于史学的范畴, 应为历史学家所研究; 但影视史学又是历史学与视觉影像新匹配后的“混血儿”, 它的这个特性也应当引起文学艺术家的关注。如此说来, 这个新克丽奥的界限还不甚分明, 难以定位, 由此引发了个人对历史学边界问题的一些思考。

如何划定历史学的边界, 当然不像数学上的一条切线, 那么容易, 那么清晰。比如, 希罗多德写《历史》, 从记神事发展到记人事, 用批判精神发表“研究成果”^{[13](p.1)}, 被后人称之为“史学之父”。但是, 在希罗多德那里, 除了历史叙述体的编纂体例是前所未有的外, 书中随时可见“荷马史诗”风格的影响与“史话家”的传统, 怎么也不能把他与文学家的界限划得很清楚, 其实在那时文史难分, 而他本人也有一个从“史话家”向历史学家转变的过程。即使到了近代, 也很难把历史学的边界划得一清二楚。比如, 在 19 世纪兰克确立历史学边界之前, 兰克早年深受其影响的欧洲浪漫主义, 因为它在“西方成为一个巨大的思潮, 它表现在许多文化领域, 如文学、艺术、政治思想、经济学、法学、社会学、哲学和神学”^{[14](p.377)}, 那么在这种情况下, 我们研究欧洲浪漫主义史学怎能固守一隅, 而不被这巨大的时代潮流冲破边界呢?

直至到了兰克那里, 他倡导的“如实直书”以及所确立的严格的史料批判方法, 由此划定了“科学历史学”的边界, 他的史学理论也被此后将近一个世纪的西方史学界奉为“金科玉律”而不得越雷池半步。青年学者易兰在她的著作中曾这样描绘过兰克: “于是, ‘科学史学之父’兰克放心大胆地吹动着‘如实直书’的号角, 发出令人着迷的魔咒, 蛊惑着信徒们为实现科学史学而奋斗, 并由此驱动着整个 19 世纪西方史学朝着科学史学的目标前进。在兰克的影响之下, 19 世纪的历史研究异常繁盛, 取得了前所未有的成就。”^{[15](p.326)}

这段对兰克史学的文字, 乍一看来, 似褒似贬, 似赞美似讥讽, 似乎“边界”不清, 但细细品味, 作者易兰对兰克还是褒扬与赞美的。因为, 他的“如实直书”, 适应了历史真实性的要求; 因为, 他把历史著作视为一种特殊的著作形式而与文学作品区别开来(文史分界)。^{[15](p.326)}

沿着这样的思路, 以下续议二点。

1. 关于真实性。当代美国史学史家伊格尔斯归纳了西方史学自古希腊迄至兰克史学的共同点, 这就是: “真实性、流逝的时间和有图的行为”是西方传统史学(从古代到兰克时代)的“边界”。

由此可见, 在划定历史学的边界时, “真实性”居以首位而且是不可或缺的。论者说在史学上保持“真实性”, 仍是“独一无二”^{[16](p.14)}的。但问题并不那么简单, 这种对历史学家历史著作的“真实性”诉求, 如今却受到了质疑, 成了不是问题的问题。不管怎样, “真实与虚假之间的这种区别, 对于历史学家的工作始终都是根本性的。”^{[16](p.14)}我以为, 伊格尔斯的这个意见应当视为历史学从业人员的一条“行规”, 历史学家恪守的一条“边界”。

2. 关于文史关系。历史学与文学“结缘”, 这是克丽奥与生俱来的特性。希罗多德是历史学家, 但他也是文学家; 司马迁亦然。这种文史难以割舍的联系, 甚至还存在于兰克把历史学作为一种特定的著作形式而与文学划定边界的时候, 英国历史学家托马斯·麦考莱不就认为历史是“文学的一个分科”^{[14](p.393)}。到了海登·怀特等后现代主义历史学家那里, 更是模糊了历史与文学、事实与虚构之间的界限, 把历史变成了一种“诗性的比喻”, 认定“历史学不是一门科学, 或者至多是一门原始的科学”。^{[17](p.27)}

具体评述上述这些言论, 尤其是后现代主义的“宏论”, 不是本文的任务。这里要简单地说一下与本文主旨紧密有关的想象力的问题。

历史学家需要不需要想象力? 回答当然是肯定的。历史学对“真实性”的基本诉求, 在相当大的程度上, 制约了历史想象力的边界。我同意这样的意见, 历史学的想象力是“有限度的”^[12], 而不能像麦考莱所认为的“充分有力的”^{[14](p.393)}。陈新认为, “而在边界之内, 历史想象却是历史学不可缺少的思维。”又说: “在古往今来的历史写作中, 历史想象与逻辑推论一直在共同构成人们接受的历史。”^[18]此言不虚, 远的不说, 只举近年来一例, 颇可佐证。说的是 1980 年, 牛津大学史学教授 H.R.Trevor-Roper 作退休演讲, 便以“史学与想象力”(History and Imagination, Clarendon Press: Oxford, 1980) 为题, 指出没有想象力的人是不配治史的。^{[19](p.326)}“不配治史”说得似乎重了一些, 但个人认为缺乏历史想象力, 决不能称作为一个优秀的历史学家。

还是回到影视史学, 回到历史影片与真实性, 抑或历史想象力问题上来。符合历史真实, 当然是一部历史电影(不管是广义的还是狭义的)的基本要求, 但它不是历史教科书, 它的制作还应遵循艺术创作的一般规律, 正如吴晗在谈到历史剧与真实的历史之区别时, 这样指出: “历

史剧作家有充分的虚构的自由、创造故事加以渲染、夸张、突出、集中,使之达到艺术上完整的要求,具体一点说,也就是要求现实主义与浪漫主义相结合,没有浪漫主义也是不能算历史剧的。^[21]如《鸦片战争》是有想象和虚构的,如情节的虚构,影片中有怡和洋行买办何敬容私进行贿官员密帐,继而林则徐烧毁密帐以调动地方官员共同抗英的故事,乃神来之笔。又如人物的虚构,影片的女主角蓉儿是虚构的,这个人物在影片中不是一个可有可无的人物,她的存在不仅有其艺术合理性,而且有其历史合理性,为那个时代有可能出现的人物,具有历史的真实感。对于想象和虚构,周樑楷更有独到的解释:“历史剧情片含有虚构的成分,不一定就是影片的缺点。影片中的细节、对白以及情节,虚实夹杂在一起,都只能属于表现中的‘虚’。假使藉着这些表相的虚构,反而呈现历史的真实面,或人性及世间的普遍现象,那就是‘虚中实’了……相反地历史剧情片一味有‘虚中虚’或‘实中虚’,都应该归为劣作,不值得称赞。”^[22]倘此见可取,我以为《鸦片战争》中虚构的人物蓉儿,“呈现历史的真实面”,那就是“虚中实”了。由此而引伸,在符合历史真实性的这个“边界”内,历史影片中想象力的运用也就有其必要

性了。

影视史学既是当代史学家族中的新生代,又是对克丽奥古典形象的一种传统的传承。所谓“传统”,说的是它在古代历史学的边界不甚分明的情景下,史学与文学的水乳交融、史家与艺术家的相映成辉;所谓“传承”,说的是影视史学这一当代史学的新品种,由它的个性凸现其时代变迁与史学发展的烙印,显示其继承传统而又超越传统的非凡活力。

1993 年 7 月,台湾学者在讨论影视史学的时候,周樑楷教授放言:“影视史学的时代来临了。”^[23]外国学者也有类似的惊人之语,埃娃·多曼斯卡指出:“因而我们可能想到,正如神话可以满足氏族部落、历史传说可以满足古代社会、书写历史可以满足国家,或许影视(指所有用胶片保留图像的媒介)将是未来处理过去的最好方式。”^{[23](p.381)}个人认为,当下就断定“影视史学的时代来临了”,还是它将是未来处理历史的“最好方式”,都还为时过早。影视史学虽然有一个广阔的发展前景,但它终究还是克丽奥的新生代,能否发展成一门新的历史学的分支学科,看来还有一段很长的路程,要确立它的边界,更有许多工作要做,任重而道远,我们当“奋发而为之”啊。

注 释:

克丽奥(Clio),是古希腊神话中九位缪斯女神之首,司历史,在后世西方史家的笔下,克丽奥已被衍化为历史的或历史学的代名词了。

个人以为,影视史学当然也可归入广义的视觉图像文化的范畴。

晚近以来,国内学界关于视觉文化的讨论,颇为热闹,如刚出版的 2007 年第 5 期《学术月刊》首栏就登出一组专题讨论:《视觉文化的基本问题》,可为之佐证。本处所引文字出自此组中的一篇,即金元浦的《视觉图像文化及其当代问题域》。

这里以英美的例子作为例证。如英国生物学家兼新闻记者 H·G·韦尔斯在运用现代新闻媒介普及历史知识方面作出了卓越的贡献,他写的《世界史纲》,其旧译与新译的中文本,迄至今日,还在国人中流传。但“值得注意的是,早在 1927 年,他已察觉到影片在教育上具有无限的潜力。”(周樑楷:《以影视辅助中国史教学》,《中国历史教学研讨会论文集》,台北政治大学历史系 1992 年出版。)在 20 世纪四、五十年代,借助电影与电视,向大众普及历史知识,这在英国得到了进一步的发展。又如在晚近的美国,历史题材的电视连续剧《根》和《大西洋》上映后,曾产生了轰动效应,这就极大地鼓舞了历史学家关注影视与历史学之间关系探讨的兴趣。

海登·怀特:《史学:19 世纪欧洲的历史想像》,陈新译,译林出版社 2004 年版。

Historiophaty,由台湾学者周樑楷首译为“影视史学”,这一中译名已为学界多数所认可,但对其内涵,还有不同的看法。不过,周氏在翻译“Historiophaty”,也是几经斟酌的,他在一篇文章中曾这样写道:“然而,这个名词如何翻译成中文呢?起初,笔者想以‘影视历史’相对应,因为它指用电影和电视来呈现历史。不过,在中文里‘影视历史’很容易被误解成‘电影史’或‘电视史’,而有失原意。后来,改译为‘影视史学’……”(周樑楷:《影视史学:理论基础及课程主旨的反思》,《台大历史学报》,第 23 期,1996 年 6 月。)

此外,坊间有石川主编的《电影史学新视野》(上海学林出版社 2003 年版),它关注的是电影史研究,以及电影史学写作所涉及到的史学观、电影观、述史方式、角度、体裁与一般原则、研究方法等问题,而较少关注电影(尤其是历史影片)本身所传达的历史及其理念。因此,所谓的“电影史学”,只能归入艺术史的一个门类,如同音乐史、舞蹈史一样,冠名为“电影史学”,从字面上看倘若把它归入这里所说的狭义影视史学的范畴,实在是勉强。

这里略举一例,比如秦风著《历史照片的历史问题》(上海文汇出版社 2003 年版),全书所选历史“老照片”,其历史真实感和现场感给读者以强烈的视觉冲击力,并与文字紧密配合,形象地传达了不少“历史问题”,大体做到了图文双秀,令人爱看、耐看。

在大陆学界,张广智撰《影视史学:历史学的新领域》(《学习与探索》1996 年第 6 期),首次将 Historiophaty 的概念引入内地,并对它作了最初的阐述。1998 年张广智在台湾出版小书《影视史学》(台北杨智文化事业股份有限公司版),借以回应台湾学者周樑楷的相关论见。此后,陆续有这方面的作品问世,如吴紫阳的《影视史学的思考》(《史学史研究》2001 年第 4 期)、蒋保的《影视史学刍议》(《安徽史学》2004 年第 5 期)以及赵敏、沈扬、陆旭、朱少雅等作品。倘若追问这些作者的学术背景,从目前看来,他们大多出自复旦大学历史系张广智教授为硕士、博士生所开的《西方史学专题研究》讨论班成员,是影视史学这一题目的报告者,这不由令人啧啧称奇,也令本文作者深感欣慰,颇为感慨,于是想到,国内对“影视史学”的研究,理应走出这个狭小的圈子,扩充队伍,方能趋向深入。

进一步论述,参见张广智的《影视史学:历史学的新领域》一文及小书《影视史学》;周樑楷的《银幕中的历史因果关系:以“谁刺杀了肯尼迪”和“返乡第二春”为讨论对象》(台湾《当代》杂志,1992 年第 74 期);周樑楷的《历史剧情片的“实”与“用”——以“罗马帝国灭亡录”和“神鬼战士”为例》(台湾《当代》杂志,2000 年第 156 期。)

- ⑪ 个人以为,历史影片有也狭义与广义之分,前者指的是有历史记载与历史事实根据,在这基础上,也可以虚构,进行艺术加工,如由谢晋执导的《鸦片战争》可为显例;后者指的是,凡表现反映古代社会人们的生活,表现某一历史时期有可能发生的事情和有可能出现的人物,即根据历史发展的可能性原则与逻辑原则去综合,概括和反映社会生活,由张艺谋执导的《满城尽带黄金甲》或由李连杰主演的《少林寺》等或许可归入此类。
- ⑫ 参见《葛兆光先生访谈录》,载《复旦青年》2007 年 3 月 13 日。在这篇访谈中,葛兆光说道,“楼兰美人”其实只是一个骷髅,但是她有黄头发、深目高鼻,有想象力的人就会把她想象成一个楼兰美人,如果你缺乏历史想象力,你就会叫她“楼兰干尸”。他认为:“我们历史学家是不是还是要有点想象力,逻辑、想象,这两个都需要。”个人赞同这样的意见。

参考文献:

[1] Lawrence Stone. "The Revival of Narrative: Reflection on a New Old History" [J]. Past and Present, No.85. Nov. 1979.

[2] 张广智,张广勇.现代西方史学[M].上海:复旦大学出版社,1996.

[3] 蒂埃里·茹斯等编.电光幻影 100 年[M].蔡秀女等译.桂林:广西师范大学出版社,2003.

[4] 张广智.多面的历史——西方史家掠影[J].历史教学问题,2005(1).

[5] Hayden White, "Historiography and Historiophoty", American Historical Review, Vol.93, No.5, 1988.

[6] 余秋雨.天一阁论丛[N].中华读书报,1997- 12- 10.

[7] 周樑楷.影视史学与历史思维[J].(台北)当代,1996,(第 118 期).

[8] 来新夏.呼吁建立“照片学”[N].(上海)文汇报,2003- 4- 18.

[9] 冯尔康.史学著作的图文配合与构建视觉史料学[J].学术月刊,2006,(7).

[10] 张广智.影视史学[M].台北:杨智文化事业股份有限公司,1998.

[11] 李恒基,杨远婴主编.外国电影理论文选[C].上海:上海文艺出版社,1995.

[12] 罗贝尔·布烈松.电影书写札记[M].谭家雄、徐晶明译.北京:三联书店,2001.

[13] 希罗多德.历史[M].王以铸译.北京:商务印书馆,1985.

[14] 朱本源.历史学理论与方法[M].北京:人民出版社.2006.

[15] 易兰.兰克史学研究[M].上海:复旦大学出版社,2006.

[16] 伊格尔斯.二十世纪的历史学——从科学的客观性到后现代的挑战[M].何兆武译.沈阳:辽宁教育出版社,2003.

[17] 海登·怀特.元史学:十九世纪欧洲的历史想像[M].陈新译.南京:译林出版社,2004.

[18] 陈新.逻辑推论与历史想象人文艺术[M].贵阳:贵州人民出版社,2003,(4).

[19] 余英时.论士衡史[M].傅杰编.上海:上海文艺出版社,1999.

[20] 吴晗.谈历史剧[N].文汇报,1960- 12- 25.

[21] 周樑楷.历史剧情片的“实”与“用”——以《罗马帝国沦亡录》和《神鬼战士》为例[J].(台北)当代,2001,(第 156 期).

[22] 美国版《太平洋世纪》VS 台湾华视版《太平洋风云》[J].(台北)当代,1993,(第 88 期).

[23] 陈新主编.当代西方历史哲学读本(1967- 2002)[M].上海:复旦大学出版社,2004.

(上接第 67 页)

[25] 朱自清全集(第 4 卷)[M].南京:江苏教育出版社,1990.

[26] 毛泽东选集(第 3 卷)[C].北京:人民出版社,1991.

[27] 聂荣臻回忆录(中册)[Z].北京:解放军出版社,1984.

[28] 张其昀.先总统蒋公全集(第 1 册)[M].台北:中国文化大学出版部,1984.

[29] 毛泽东选集(第 1 卷)[C].北京:人民出版社,1991.

[30] 蒋百里全集(第 6 辑)[M].台北:传记文学出版社,1971.

[31] 能十力.十力语要(第 1 卷)[M].湖北印本,1947.

[32] 李宗仁回忆录(下)[Z].南宁:政协广西壮族自治区委员会文史资料研究委员会,1980.

[33] 蒋委员长南岳党政军联席会议训词(一)[Z].中国第二历史档案馆馆藏档案:第 787 宗.

[34] 八路军军政杂志,1940,(第 2 卷第 9 期).

[35] 毛泽东在纪念孙中山(总理)逝世十三周年及追悼抗敌阵亡将士大会上的演说词[J].解放,1938,(33).

[36] 黄仁宇.从大历史的角度读蒋介石日记[M].北京:中国社会科学出版社,1998.

[37] 毛泽东文集(第 2 卷)[C].北京:人民出版社,1993.

[38] 秦孝仪.先总统蒋公思想言论总集(第 16 卷)[M].台北:中国国民党中央委员会,1984.

[39] 张弓,牟之先.国民政府重庆陪都史[M].重庆:西南师范大学出版社,1993.