

## 電影與歷史：評介史家費侯、 戴維斯與羅森史東

徐叡美\*

費侯(Marc Ferro)著，張淑娃譯，《電影與歷史》(*Cinéma et Histoire*)。  
台北：麥田出版社，1998。

*The Return of Martin Guerre*. By Natalie Davis.  
Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

*Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. By Natalie Davis. Cambridge,  
Mass.: Harvard University Press, 2000.

*Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. By Robert A.  
Rosenstone. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

*Revisioning History: Film and The Construction of a New Past*. Edited by Robert  
A. Rosenstone. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

### 引 言

歷史研究在十九世紀取得了重要的成就，特別是學院派史學的建立，史學專業化與學科化的發展，使史學成爲一門獨立的人文學科。在歷史認識論上，十九世紀的學院派史學受到科學與實證主義的影響，不免過度強調史學

---

\* 國立中正大學歷史研究所博士班研究生

的科學性、真實性與客觀性，而忽略了歷史與現實、歷史與想像、真實與虛構等複雜的問題。再就史學方法論而言，傳統學院派史學過份依賴檔案等文獻資料，對於圖像、影像等其他資料，不僅陌生而且欠缺解讀能力。因此在二十世紀的史學發展中出現科際整合的趨勢，借用社會科學或人類學的方法，以及擴大史料範圍，運用到檔案以外的文獻與非文字資料。

二十世紀後期以來，有幾個新的史學研究取向，如新文化史(new cultural history)、新社會史(new social history)、敘事史學(narrative history)的復興、安娜學派(Annales school, 俗稱年鑑史學)、後現代史學(postmodern history)。這些趨向帶動史學界自 1960 年代以來，重視大眾文化的研究，因此逐漸正視另一種不同於文字書寫的歷史文本。

安娜學派的馬克·費侯(Marc Ferro)早於 1960 年代，就已經注意到電影與歷史的關係，並展開研究。他認為電影能夠書寫歷史，以及肯定電影歷史文本的地位與價值。戴維斯(Natalie Davis)曾參與拍製歷史電影，也寫了同一事件的史書。她的觀點值得注意。她認為歷史電影是一種有關過去的「思想實驗」(thought experiment)，電影導演是一群「重視歷史的藝術家」。羅伯特·羅森史東(Robert A. Rosenstone)於 1970 年代，開始研究電影與歷史，他肯定電影是另類書寫歷史的方法，勢必成為後現代的歷史表述的重要方法(*Visions of the Past*, p. 220)。到了 1980 年代，海登·懷特(Hayden White)新創「影視史學」(Historiophoty)一詞，指「以視覺的影像和影片的論述，來傳達歷史以及我們對歷史的見解。」(*The American Historical Review* 93:5 [December 1988], p. 1193)「影視史學」一詞的出現，確定電影的歷史書寫，有自己的敘事工具、方法與策略，自有一套書寫歷史的知識論與方法論，有異於傳統文字史書的「書寫史學」(Historiography)。至此，電影的歷史書寫也具有史學之知識理論與方法論。筆者選擇評介的三位史家，費侯、戴維斯與羅森史東都曾參與電影的製作，或是曾經自己拍製過電影。三位史家都以劇情片為討論對象，他們也都寫了許多關於電影與歷史的論文與專書。

影視史學涉及到虛構問題，歷史家比較願意相信，藉由嚴格的史學訓練，可以使他們超越虛構的層次，因而史家往往對歷史想像做了學院的限制。不過，真想要描述歷史事件，還得仰仗敘事來展現想像中歷史的連貫性與完整性。十九世紀的科學理論假定「事實與哲學」或「事實與虛構」之間，有一種截然不同的差別。史學家堅持根據此一差異對歷史做嚴格的界定，歷史敘事裡若有虛構成分，將嚴重地威脅到學院派史家的聲譽。然而，史家書寫過去，原是重新想像過去，同時想恢復過去的一種嘗試。史學界的懷特已經嘗試作過虛構與非虛構之間的區別。史學界受到自然科學的影響，對任何具有文藝性的或不精確的事物都會感到懷疑。但在極力強調歷史的科學性之餘，經過後現代的洗禮，目前史學界似乎已逐漸注意到歷史文本及其文學特性的研究。

以文學理論來論述歷史學，似乎會有把歷史學和科學分離開來的焦慮；不過語言學與文學理論的分析，卻也使得史家重新檢視歷史書寫的本質問題。對於歷史的文學取向，主要在於虛構或詩學的形式，而這些形式一直被視為屬於歷史學的範圍之外。然而歷史學家處理過去發生的事物，畢竟應該超越實證主義為歷史學所劃的界線，不能因為強調史學的科學性與專業性，而忽略了其中可能存在的虛構問題。

在十九世紀和二十世紀之初，由於相信科學與進步，史學界並未正視歷史寫作中的「主觀」成分，也沒有分別清楚「事實和意見」、「文件證據和詮釋」是兩回事。然而到了二十世紀晚期，歷史真實、客觀性、歷史敘述等等的本質，都成為後現代史學探討的重點，開始論述虛構的存在，甚至觸及虛構背後有權力的運作。後現代史觀對傳統學院史學構成不小的衝擊，直指歷史學最核心的真實與虛構問題。後現代史學強調歷史是如何被「製作」。懷特就認為歷史的書寫，敘事部份包含四種模式，如形式主義、有機論、機械論、脈絡決定論。編織情節的部份包括傳奇、喜劇、悲劇、諷刺文學諸模式；意識形態部份包括無政府主義、保守主義、激進主義、自由主義；分析

其中的修辭則包含隱喻、轉喻、提喻、諷喻。歷史電影的書寫與學院史學不同，並不避諱文本中所編織的情節、意識形態與修辭（比喻、隱喻）。對於歷史電影這類非學院的歷史文本，並不能套用文字史書所謂真實與虛構的二分法。這類歷史文本具有明顯的文學性與藝術性，再加上電影媒體的特性，可以虛構敘事，甚至有些刻意的虛構可說是傳達真實的一種手法。

最極端的後現代主義者認為，歷史終究是一種虛構的故事而已。不過，就像當代哲學家希拉莉·普特能(Hilary Putnam)所說：「解構而不重建是不負責任的行為。」(Joyce Appleby, *Telling the Truth about History*)[New York: London: W. W. Norton, 1995], p. 234)。後現代史學中「歷史是一種文本」的說法，並不完全正確，並不能因為事實和敘事之間有差距，就認為敘事根本無效，也不可以因為敘事是人製造出來的，就說它等於虛構或神話。學院史學的目標之一是「求真」，雖然不能達到絕對的真實與客觀，但史家仍須盡力為之。不過，文本主義的作用可以增加史學反思的深度，促進我們瞭解歷史的限制及其可能性。

二十世紀的晚期，既然出現真相與相對主義的辯論，歷史家就不能裝作若無其事。重新思考真實性與客觀性的概念，乃勢在必行。後現代的論點啟示我們，寫史者可能依照自己的好惡來構思歷史，依照自己的意願來製作歷史。雖然有些後現代的觀點並不完全正確，但是對歷史電影這類處於史學邊緣與不被重視的歷史文本而言，後現代的史觀可讓有創造力的詮釋與書寫者，能夠超脫出學院派史學的束縛。

## 費 侯

費侯是最早將電影視為歷史媒介及資料的學者之一。他也曾參與為電視台製作歷史影片的拍片計畫，這些影片包括：《第一次世界大戰》(*La Grande Guerre*)、《列寧自述》(*Lénine par Lénine*)、《醫學歷史》(*Une histoire de la médecine*)、《對比歷史》(*Histoire parallèle*)。影像的實務與學術經驗使費侯

得以突破歷史理論的思考領域。他透過對不同影片（包括新聞片、歷史電影等）的研究，建構電影與歷史的知識理論與方法論。

費侯的《電影與歷史》一書，除了法文初版(1977)，目前已有英譯本(1988)與中譯本(1998)，中譯本已較原法文初版增加許多篇幅，可參考書中〈各章原名及出處〉之說明；相較於英譯本，中文版本增加了〈撰寫歷史的方式〉、〈評論新聞片：《對比歷史》〉、〈大都會舞台上的蘇聯導演〉、〈《波坦金戰艦》的矛盾現象〉、〈論電影中的革命運動〉、〈從《貝當將軍》看馬伯夫的創作力〉幾篇論文。費侯在《電影與歷史》書中提出幾個研究電影歷史文本的方向，在「電影是歷史的研究資料」單元中，他肯定電影的史料價值，可以拿來與其他不同類型的歷史文本作對比歷史。在「電影是歷史的使者」、「生產的社會，接收的社會」這兩個單元中，費侯用新聞片、蘇聯電影與美國電影等，分析電影與現實社會的關係。「電影語言的運作模式」此一單元，則是以電影學的知識、電影的敘事與語言運作模式（如鏡頭、場景等），分析以電影來撰寫歷史的方法。最後「電影中的歷史」單元，探討了電影中的虛構與真實等問題。

歷史學在十九世紀以來已有既定的成規，具備了完善的研究方法，同時也越來越以分析的方式來解說歷史，而逐漸捨棄敘事的方式。對於如何記載歷史，除了文字，還有許多其他方式，如圖像、影像、聲音等。然而，學者對電影及其他非文字性的資料較缺乏概念，對於電影語言也較無分析與解讀能力。費侯指出：

對於電影，以及其他非文字性的資料而言，我們相信它們被忽視的原因，不是因為研究人員的能力不足或時機不成熟，而是因為學者對於這類資料毫無概念；此外，他們還潛意識地排斥它們，而這些抗拒因素又都源自些更複雜的原因。只要首先看看史學家曾將哪件「過去的偉蹟」升級為文獻資料，再看看如今的史學家又是「將哪個歷史文獻資料升級為偉大事蹟」，如此，我們便能開始了解為何電影會毫無立

足之地了（頁 35-36）。

史家對電影書寫歷史最大的疑問，來自於電影乃是經過挑選與改造後的成品，以及影像經過美術和剪接的處理，因此，史家認為電影是「虛構」的。然而費侯指出：學院派史家宣稱：「這是我的參考資料，這是我的證據」，但是卻很少注意到文獻的選擇、匯集與論述的架構，也同樣是某種剪接與虛構的過程（頁 40）。當史家記載歷史時，他也是選擇自己所要的資料，並且隨其意編排歷史事件；因此史家可以參考相同的史料，然而他們卻不會因此就寫出一部相同的歷史。有些學院史家認為，史料建構了歷史的真實性。然而，歷史的書寫除了史料之外，解讀史料是一種人文的建構，同時透過語言的、文學的或電影的方式所建構而成，忽略歷史文本的特性，似乎就陷入史學即史料學的瓶頸。

對於電影一類的歷史資料，史家不妨用另一種研究方法，透過虛構及想像的劇情找尋事實的足跡。史家可能會懷疑，影片中的大部份情節都只是導演編出來的，怎麼可能描述歷史的實際情況呢？虛構與想像的作品究竟是怎樣的一種歷史形式？其實，劇情化的歷史電影就相當於以藝術形式來呈現歷史的書寫，其成功在於歷史想像的運用，只是這個想像力必須以史料為基礎。費侯表示，試圖將歷史照原狀復原的文字敘述方式，代表的僅是最初級的記載工作（頁 258）。他指出，歷史電影並不只是呆板地將歷史依表象重現，它是一種再造的歷史，這才是一種高超的歷史分析形式。在知道如何善用想像力的情況下，這些影片找到了理解歷史真相的秘訣，而人們則可透過這些影片瞭解歷史現象發生的原因（頁 258-259）。以歷史電影為例，若是歷史的書寫除了重視史料之外，能夠善用「歷史想像力」，那麼歷史的書寫不僅可以傳達真實，甚至可以比文字書寫更能呈現某些歷史現象。例如，時代情境、人文風貌、人物的情感與衝突，以及描述歷史事件的進行（諸如群眾運動、戰爭）等等。

隨著電影的出現，歷史多了一種新的表達方式。對幫助人類理解歷史而

言，這種新方式的貢獻有多大呢？電影是否改變了我們對歷史的看法？分析與評論歷史電影有許多方式，學院史家繼承傳統的評論法，可能只查對影片中重塑的歷史是否正確。不過，除了這種實證主義的評論標準外，費侯還指出應該從歷史電影中選擇資料、組織與歸納史料的原則、歷史作品的作用、歷史作品中的創造力等方面去進行分析。

此外，電影與歷史的分析可以從言論觀點與處理手法入手。費侯指出，所謂言論觀點，乃指電影可能呈現主流體制及主流思想意識，或是與主流觀點對立的反對派、社會或歷史的記憶、獨立的詮釋觀點。至於處理手法，指的是不同的歷史電影處理社會與歷史問題的方法，有「上處理法」(from above)、「下處理法」(from below，由大眾的觀點來分析影片中想討論的問題)、「內處理法」(from within，導演將自己融入所分析的事件中)，還有「外處理法」(from without，由外部架構切入問題)。當然有些電影可能會同時運用好幾種處理法。

筆者認為，電影歷史文本確是一種歷史的研究資料，它可以作為對比或互補於文字史書的歷史文本，也可以是用作某些研究的史料。費侯就曾製作「對比歷史」此一非常有趣的節目，以影片中的歷史來對照史書或記憶中的歷史。電影歷史文本往往提出不同於學院史家建構的歷史敘述與解釋，可以拿來與其他不同類型的歷史文本對比。如同費侯所說：

以歷史的觀點解析電影，或反之，以電影的角度來詮釋歷史，這是任何想探究電影與歷史互動關係的人，必須把握的最後方針。以電影的觀點來解讀歷史，可以促使史學家挑戰昔日自己對歷史所下的評論(頁30)。

我們不難看出，藉由電影與文字史書對比歷史的研究，往往可以從中得到歷史訊息，提出問題；或是檢視是否有刻意壓抑或遺漏史實，發覺隱藏的歷史真相，甚至做到推翻傳統的歷史敘述與解釋。舉例而言，奧利佛·史東(Oliver Stone)的《誰殺了甘迺迪》(JFK)這部電影，即試圖提出不同於學院文

字史書的翻案解釋。雖然電影提出的資料與證據尚不充分，論證也不夠有力，而無法說服讀者；不過，仍然是一種不同的歷史敘述與解釋的嘗試。由於提供不同的歷史解釋與思維，《誰殺了甘迺迪》這部電影可以對比與互補其他有關甘迺迪被刺案的文字資料。

費侯既肯定歷史電影作為歷史研究資料的史料價值，亦即是說，電影是可以作為一種研究歷史的史料。他指出：

那便是不管影片的影像是否為真相的本身，不論是記錄或劇情片，是真人真事或純屬虛構，影片即是歷史（頁 43）。

對同一歷史人物、事件與時代，往往出現不同的歷史解釋，研究時除了運用文獻資料外，也應研究相關的影像書寫的資料（如電影），才可加深歷史研究的客觀性與可信度。例如，現代史的研究，由於欠缺時間的反思距離，有時分析工作相當困難，往往需要參考運用各種資料，以幫助發現歷史真相。費侯的研究領域之一是蘇聯現代史，他以自身的研究經驗指出，蘇聯史的研究往往缺乏其他可靠的文獻來源，電影也就成為非常重要的歷史資料，可以反映與提供許多隱含的信息。有些電影甚至可以成為對比官方紀錄的重要資料。

以電影歷史文本對比其他資料研究歷史，不僅可以使電影與文字史書作對比，也可以為電影歷史文本之間作對比，例如歷史劇情片與紀錄片，或是歷史劇情片之間的對比研究。透過電影歷史文本與文字史書或其他影視文本的對比研究，往往可以發現更多的歷史真相。

我們可以注意到，許多學院史家已經越來越能夠接受影像視覺類型的資料，並且依靠與運用這些資料提供歷史訊息(Louis P. Masur ed., *The Challenge of American History* [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999], p. 278)。電影一類的影像視覺資料，往往可以與史家的研究主題相結合，並提供幫助。甚至電影歷史文本對於歷史的研究，也形成了一股督促的力量，使得研究現代史的史家，必須將電影納入研究探討的資料之一，其研究如果忽略了與主



題相關的電影歷史文本，便可能遭到質疑(*The American Historical Review* 93:5 [December 1988], pp. 1200-1201)。在西方研究 1930 年代英國政治外交的史家，如果沒有運用新聞片或紀錄片等資料，往往會被批評是不完整的(Paul Smith ed., *The Historian and Film* [London: Cambridge University Press, Reprinted 1978], p. 117)。

電影反映當代歷史與現實社會，有些電影反映出的當代歷史，甚至勝過它們要傳達的過去歷史。電影可以作為研究當代社會的史料，研究社會的現實意識，以及當代電影歷史文化等。總之，電影歷史文本除了可以對比或互補於文字史書，同時也是某些歷史研究的史料之一。影視史學開拓了史學研究的視野，使史家對證據與研究資料有新的瞭解，並開拓了新的歷史的證據與研究資料。

## 戴維斯

當戴維斯在撰寫《馬丹·蓋赫返鄉記》(*The Return of Martin Guerre*)這本書時，她也參與同名電影的製作，這是一個很特別的經驗。拍製這部電影，不論是戴維斯或是影片中的演員，都是重新扮演、重新經驗，以及重新在生活中表現那一個以往的時代。戴維斯在電影中擔任歷史顧問的工作，影片內容大概是描述一宗 1560 年發生在庇里牛斯山區村落裡的詐騙案件。有一個人冒名頂替馬丹·蓋赫的身分，時間長達三年之久，甚至連他老婆也被矇在鼓裡。戴維斯認為，歷史電影是一種有關過去的「思想實驗」(thought experiment)；電影導演是一群「重視歷史的藝術家」(*Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, pp. 14, 15)。

戴維斯曾說：

吊詭的是，我愈玩味這部電影，超越它的念頭愈被挑起。這驅使我更進一步探究這樁案件，亦即用歷史學的方式來理解它。為演員而非讀者所做的書寫，提出了若干與十六世紀人們的動機有關的新問

題……。觀看傑哈德·巴狄厄(Gérard Depardieu)揣摩冒牌馬丹·蓋赫這一角色，促使我以新的方式，思考原來的冒名頂替者的才藝……。我認為，我有我自己的歷史實驗室，其所產生的不是證據，而是歷史學的可能性(*The Return of Martin Guerre*, p. viii)。

歷史學自從十九世紀變成學院科門之後，歷史學者也變成專業人士，這批專業人士以檔案室和圖書館為實驗室，擁抱科學模式，使自己尋找掌握事實的方法；不過，儘管標榜科學方法，史家篩選事實的準則，仍然是不完整與見仁見智的。因此，歷史實驗室如同戴維斯所說，生產出來的不是證據，而是歷史的可能性。值得我們注意的是，在此一過程中，戴維斯所表現的「作者」角色並不比學者少，她企圖重新想像早已被想像過的事物，運用她自己的想像力來重新建構歷史主題。史家的著作，對於過去歷史的再現，也是植根於想像力的發揮。她指出：「我竭盡所能，通過其他同一時期、地點的資料，找出他們所見過的世界，以及他們可能有過的反應。在此我提供給你們的，有一部份雖是我的『虛構』，但仍受到過去聲音的嚴格檢證。」(*The Return of Martin Guerre*, p. 5)

史家費侯與戴維斯都提到「歷史想像」的重要，不過，自從十九世紀史家強調史學的科學性質以來，歷史學「便忽略了其文學想像力的起源」(Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990], p. 99)。學院的規訓使得史家避免論及歷史書寫跟小說家或詩人的想像活動之間的類似性。不過，如果史家能夠接受科學的、分析的歷史敘事以外的敘事形式，那麼在當代文化的論戰裡，史學或可扮演一種更重要的角色。

戴維斯對劇情片，大致可分為兩種：一是電影中的情節都有歷史文獻的根據；另一種劇情片則是透過想像而得出的電影，但是這些電影中也有部份固有的情節是真實的歷史事件。關於歷史電影，戴維斯提出的問題是：我們是否可能從電影中獲得一個忠於事實證據的歷史解釋，歷史電影的「真實性

程度」是否有問題，以及「歷史電影與文字史書」兩者之間的差異。

她指出歷史電影與學院史書之間的差異，似乎不是一個新鮮的問題。從古至今，「詩」與「史」之間一直存在著一種對比與重疊的關係。歷史的書寫自從十九世紀以來，隨著歷史研究的專業化程度而逐漸提升，也就形成了越來越多的規範。不過到了二十世紀晚期，學院史學的規範與必要條件，由於受到哲學與文學思潮的衝擊，而逐漸變得較有彈性。

歷史電影既是透過顯示，也是透過述說來表達歷史，劇情片的歷史書寫是藉著故事的形式。歷史電影最被詬病的即是虛構問題，然而，從戴維斯的敘述中可以得知，即使是學院史家的著作中也包含了歷史想像，甚至「虛構」。她指出，值得探討的是，電影中是否曾使用虛構來彌補歷史紀錄中的空隙，這些虛構的因素在歷史上是否說得過去，以致於可以有效地被視為逼真的，另外，電影中是否曾經漠視既存的完整歷史紀錄，因而讓觀眾必須承擔被人誤導的風險。

戴維斯認為，歷史電影中採用虛構的手法，但是也應該尊重證據，把它當作既有的材料，任何運用想像力的創造工作也必須從這裡出發。如果採取了虛構的手法，也必須告知觀眾，而不要造成錯誤的印象，誤以為真正的事實就是如此。一部歷史電影到底有幾分真實性？戴維斯認為，可能還要付出許多努力，才能找到斷定此一真實性的方法。她認為除了書籍與影評之外，應該從電影本身做起。電影製作人必須願意向觀眾說明他們是如何塑造故事的，他們怎麼處理電影裡的史事。戴維斯所說雖然值得重視，但除非是史家自己拍攝的電影，否則似乎較難以學院史學的標準，要電影導演完全做到上述的要求。總之，戴維斯認為歷史電影應該讓過去如實呈現。當我們運用想像力來描繪過去歷史時，還是得儘可能地遵照證據為我們所提供的原則，即使缺少詳細的資料時，也應該依據證據來表達。

如同戴維斯所要求的，讀者固然可以要求電影的歷史書寫負更多的責任。但更重要的是，讀者應該認知電影歷史書寫的特性與侷限，調整閱讀電

影歷史文本的態度。閱讀歷史電影，讀者應清楚地認知所閱讀的正是一種「歷史文本」，既然閱讀一般的學院歷史文本時，能夠抱持謹慎檢驗的態度，為何閱讀電影歷史文本時，則輕易地信以為真或全盤接受？許多人觀看電影時往往被畫面所吸引，停留於聲光影像而未深入思考。實際上，將電影作歷史文本來閱讀，不但不應盲目相信影片的敘述與解釋，甚至要更進一步提出疑問。亦即：不僅應該思考影像與內容的真偽，也應進一步思考其背後傳達的歷史寓意與意識形態。

## 羅森史東

羅森史東對於電影與歷史的研究興趣始自 1970 年代，他開始在課堂上介紹歷史電影，企圖引導學生從歷史電影去「看」與「體驗」過去。課程內容在於激發學生學習歷史的興趣，將電影歷史文本與學院史書做比較，指出電影與文字史書中的不同或錯誤，以及更進一步鼓勵學生研究歷史，思考「用影像或文字表達歷史有何不同」、「用影像書寫歷史有何優點」等問題。

羅森史東也曾經參與劇情片與紀錄片的拍製工作，一部是劇情片《赤色份子》（*Reds*，或譯為《烽火赤焰萬里情》），關於早期美國左派分子約翰·里德(John Reed)的電影，敘述一個資本社會的左派分子一度投入共產主義，最後理想幻滅。拍製《赤色份子》時，他曾跟隨電影公司遠赴西班牙拍片，有趣的是，羅森史東原本還毛遂自薦，要飾演電影中托洛斯基(Leon Trotsky)的角色呢！不過，這個建議被導演婉拒而未能實現(*Visions of the Past*, p. 84)。另一部是紀錄片《美好的一戰》(*The Good Fight*)，敘述美國志願軍到西班牙參與西班牙內戰的事蹟。

羅森史東指出以電影書寫歷史的兩難：一是要求完全真實則可能犧牲電影的戲劇與視覺的特性；另一個兩難則是，是否要承認電影是一種呈現歷史的方法，若是承認，則可能衝擊傳統史學方法(*Visions of the Past*, pp. 77-78)。

史家不相信歷史電影，表面上的理由似乎是電影中充滿了虛構。然而，

真正的原因是史家無法理解與掌握電影媒體。羅森史東指出，電影是一種合理的書寫歷史的另類方式。他強調研究電影與歷史應注意兩點：首先，影像與文字不同，同時不要以評論文字史書的標準來評論電影。

大體而言，羅森史東認為歷史在電影中的呈現有三種性質：歷史電影如同戲劇、歷史電影如同紀錄、歷史電影如同實驗(*Visions of the Past*, p. 50)。就歷史電影如同戲劇而言，他指出一般好萊塢歷史電影可從六個方面分析：一是歷史電影述說過去，如同講一個故事有起點、過程與結束。二是歷史電影就像其他故事一樣具有主題，它的主題可能是人物、事件或其他等等。三是電影提供的是封閉的、已完成的、單一的歷史敘事，而非互動的、選擇的。四是電影的書寫中帶有感情化、個人化與戲劇化。五是電影將過去視覺化與影像化。六是電影使過去在媒體上演，其中可能被質疑的即是虛構的手法。

歷史電影如同紀錄。例如，關於社會問題的紀錄片、戰爭紀錄片、新聞片等，這個概念似乎較能被史家接受，因其符合歷史傳達事實的精神(*Visions of the Past*, pp. 51-52)。

歷史電影如同實驗。羅森史東認為在電影中導演的目的並非要把過去每一件事情毫無遺漏地向觀眾交代，而是要指出過去的某些事情，或是談論過去。除了好萊塢的歷史電影外，另外有較具實驗性風格的歷史電影，呈現歷史的方法可能是表現主義的或超現實主義的。這種歷史電影並不企圖將過去具體化通常是將之觀念化；同時也不企圖告訴我們任何答案，而是要求我們思考過去的某些事件，在文字史書中這些事件很可能是被忽略的(*Visions of the Past*, pp. 61, 63-64)。舉例而言，《十月》(*Oktober*)、《波坦金戰艦》(*Battleship Potemkin*)、《異鄉人》(*Ceddo*)、《遠離波蘭》(*Far from Poland*)等，皆屬於這一類的歷史片(*Visions of the Past*, p. 53)。

在歷史電影如同實驗這點上，戴維斯與費侯也有相同的看法。戴維斯也認為以電影書寫歷史如同進行一場「思想實驗」，並不只是重述歷史，而是分析歷史，透過電影來表達我們對於過去歷史的思考。費侯曾以電影《波坦

金戰艦》爲例，他指出這部電影打破我們過去對歷史的思考，影片中充滿了無數的另類真相，它可以讓人們理解與感受 1905 年的俄國革命（頁 258）。

《波坦金戰艦》的成功，正是因爲它並不只是呆板地將歷史依表象重現，而是一種再造的歷史，這才是一種高超的歷史分析。費侯所分析的，正如同羅森史東指出歷史電影如同實驗，它的目的並不是企圖將歷史照原狀恢復，而是分析或質疑過去時代中所面臨的問題，或是分析今昔間的關係。

實驗性電影與一般主流的好萊塢電影不同，在閱讀上可能就會使得一般習慣寫實主義或好萊塢式電影的觀眾大感吃不消。例如，愛森斯坦(Sergei Eisenstein)電影中的蒙太奇鏡頭或剪接，或是一些前衛藝術的拍攝手法。總之，這些較具實驗性風格的歷史電影，並不遵循寫實主義的要求，也不顧傳統史學對於真實或證據的要求，它們所探索的是進一步思考過去與現在的關係。這類不同於好萊塢式的歷史電影，例如：《異鄉人》、《酷煉時分》(*L'heure des brasiers*)、《納粹狂魔》(*Les Damnés*)或《拿破崙》(*Napoléon*)等，都是屬於這種上乘的歷史片（頁 258）。

就歷史電影中虛構的問題而言，羅森史東曾指出：「在銀幕之中，歷史爲了真實必須虛構。」(*Visions of the Past*, p. 70)。虛中有實的敘述，並不是爲了欺騙，而是一種電影傳達歷史真實的敘事策略與美學。電影歷史文本，由於電影的媒體特性與敘事美學（如情節性、戲劇性），或是缺乏具體細節史料，或是爲了傳達某類歷史解釋，達到某種現實目的，以及其他因素（如電影的商業票房考慮），往往有所虛構。同時，羅森史東也提醒我們，事實上沒有任何人可能是純潔的史家(pure historian)，每一個人在處理歷史資料和證據的時候，都會涉入個人的判斷與詮釋，並包含虛構、發明、創造的建構。他指出這樣的寫作過程，也同樣存在學院史家的書寫中(Robert Brent Toplin ed., *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy* [Lawrence: University Press of Kansas, 2000], p. 7)，並不諱言史家建構工作的本質。

雖然，歷史電影中由於情節的考量或缺乏細節史料，或是有意傳達某類

與文字定義性的書寫不同，乃是非定義性的書寫。文字的書寫似乎較影像更擅長分析說理，表達抽象觀念，闡釋各種不同的知識和思想，但實際上，電影的書寫兼具敘述與分析的能力。歷史上複雜而多方面的訊息，只用影像畫面固然較難完全表述清楚，但是加上聲音與電影語言的輔助，則可以有效地分析與說明。電影與文字兩者的比較只是相對而言，並不表示電影就不具有表達抽象觀念的能力，或者文字就無法營造出圖像式或影像式的敘述。電影的書寫也能夠分析事理，說明複雜的事件，表達深刻的思想，只是表現方法與文字有所不同而已。

費侯說：「每個鏡頭就好比是一篇文章與論述」（頁 113）。歷史電影的書寫，能夠提供大量的歷史訊息，以及豐富的論述。電影作為視與聽兼備的敘事藝術，自有其敘事上的獨特性。影像語言雖然不能像文字具有定義、句法、文法，然而電影敘事以影像鏡頭為基礎，在文字的書寫中需要長篇累頁才能說明的東西，有時一個鏡頭（含人物、場景、服裝、聲音、演員的演述）即可以表達清楚。電影與靜止的畫作不同，鏡頭的書寫能夠表達動作與時間的流動等，透過一系列畫面的呈現，加上聲音與電影語言的配合，確實能夠描述事件，傳達大量的歷史訊息。

電影的歷史書寫，在任何歷史領域內都有存在的可能性，亦即各種歷史題材都有可以用電影來書寫的可能。實際上，電影有時是一種更為有效的書寫歷史的工具。電影的書寫在表現思維與事件細節方面，可能不如文字那樣明確方便，但電影以影像鏡頭講述故事的方法，其優勢在於透過具象化，把過去帶入現在，呈現寫實的歷史圖像與動態的人文風貌。例如，傳神擬似的人物形象、考究的服裝與建築、刻畫人物的情感與衝突、傳達時代氛圍與歷史情境等。即使是長篇累牘的反覆論述，往往都難以比得上寫實呈現的影像來得栩栩如生，更能夠再現真實，能將人物形象與時代情境等鮮明生動地呈現出來。

學院派歷史寫的往往是帝王將相或英雄人物的事蹟，或是官方的檔案紀

歷史解釋等因素，往往有所虛構。然而這絕非意味導演有權利去虛構歷史，無論導演或學院史家都沒有虛構歷史的權利。導演基於電影的特性，有較大的藝術創作的自由，但也不能因此而濫用，同樣有使用上的客觀規範與標準。歷史電影是藝術化地書寫歷史，是美學與藝術的作品，適度的藝術自由是可以被允許接受的。但若是濫用藝術創作自由，則無法傳達歷史的真實。

電影中的虛構敘事，可分為情節的虛構與有意的虛構。情節的虛構是電影書寫的策略與美學，有些情節的虛構反而更能呈現人物性格與時代情境等，傳達歷史真實。有意的虛構，是指為了傳達某種歷史解釋與現實目的而作的虛構，其往往扭曲違背歷史事實。其實，電影中無論是無心的失誤，或有意的虛構，往往是揭發歷史真相的寶貴線索，只要發掘這些虛構敘事，並探討它們如何與意識形態互相吻合或抵觸，往往即可找出表象背後潛伏的真相。透過對電影中真實與虛構的研究，可以更有自信地處理歷史電影中虛虛實實的問題，並非流於計較具體細節的真實，而是分析這些虛構敘事，並且瞭解其背後隱藏的目的或真相。

羅森史東指出電影與文字的不同。電影透過影像鏡頭說故事，嚴格而言電影中的歷史並非是講出來，而是呈現出來的。電影敘事是使故事在影片中重演，讀者在閱讀電影時是一種「耳聞目睹」，近乎親身經歷的感同身受。

我們必須承認，影像的書寫與文字有極大的差異。文字歷史書寫的重要性是無可取代的，但也並非因此就是唯一的或十全十美的辦法，否則文字紀錄以外，為何還需要大量的圖像、照片與影片資料。歷史電影並不是要推翻文字的歷史書寫，電影與文字各有其書寫歷史的方法與策略，各有其特性與優缺點。有些人無法接受「電影」作為書寫歷史的方法，是因為對電影語言缺乏概念與瞭解，因而對於電影中某一個動作、一個鏡頭，就可以傳達一句話、一段敘述、一個篇章，會感到無法接受。

電影與文字的書寫各有所長。電影「影音」的書寫較擅長呈現具體影像，傳達歷史圖像與情境；文字的書寫則擅長於描述歷史細節。其次，影像鏡頭



錄。然而，許多電影的對象反而是學院歷史所忽略的人物與事件，諸如女性、勞工、社會下層人物等。羅森史東指出，這些電影的研究工作與貢獻，有些就如同於史學界「新社會史」的研究(*Visions of the Past*, p. 9)。這一類的電影歷史文本，可以使學院的歷史書寫與紀錄更精緻細微，補充學院歷史研究忽略的人物或事件，甚至顛覆既定的論述。在馬克·卡爾尼斯(Mark C. Carnes)編寫的《幻影與真實》(Mark C. Carnes, gen. ed., *Past Imperfect: History According to the Movies* [New York: H. Holt, 1995])一書中，許多電影研究的對象都是學院史學所不重視的人物或事件，該書將這些電影依照其所書寫的歷史的時間依序排列，提供了一種不同於學院史家建構的歷史。

電影早已由單純的傳達訊息、紀錄或娛樂功能，發展成爲具有深刻內涵的文化產品，影片的內涵與表現形式各方面，皆有相當深刻豐富的呈現。歷史電影也具有深刻的內容與思考，史家應該修正過去認爲電影歷史文本就是沒有內容、沒有深度的偏見。如同羅森史東所指出，1970年代以來，許多地方都出現了「新電影」，這些新電影關懷過去，具有歷史意識與思維，在全世界各地都有所發展。他並且舉了一些例子，如《希特勒：一部來自德國的電影》(*Hitler: A Film from Germany*, 德國)、《流星的夜》(*Night of the Shooting Stars*, 義大利)、《低度開發的記憶》(*Memories of Underdevelopment*, 古巴)、《懺悔》(*Repentance*, 蘇聯)、《家與世界》(*The Home and the World*, 印度)等等(*Revisoning History*, pp. 3-5)。

這些新電影最重要的是它們往往具有自覺意識，對歷史與社會有深刻的論述。像是德國新電影企圖打破過去對於納粹歷史的沈默，以電影傳達他們所認知的真實歷史，重新建構對於過去的思考與歷史記憶。第三世界也用電影來書寫歷史，這些新電影表現對殖民主義與帝國主義、人民記憶與官方歷史紀錄、國家歷史與國家認同等問題的思考，挑戰過去歐洲中心主義的歷史書寫，顛覆過去的敘述與解釋。

## 結 語

費侯、戴維斯與羅森史東三位史家，對於電影中的虛構、電影歷史文本與文字史書的比較等問題，都做了具有開拓性的說明與論證。若以光譜來比較三位史家，光譜的右端是傳統史家的態度，左端是後現代史學的態度，那麼羅森史東應該是在光譜的左邊，費侯在中間，戴維斯則應該是在光譜的右邊。

電影作為一種可以把歷史表現出來的工具，到目前為止，也只是處於摸索的起點，仍亟待走出一條屬於自己的路。我們評論歷史電影時，不妨自問「這些電影所要提出的歷史問題是什麼？」、「電影中涉及的歷史以及歷史的應用」、「電影中的虛構」等問題。最後，不論是對歷史電影，或是學院派的文字史書，讀者都不應也不必把它們當作真實的歷史去接受，它們都不過是對過去歷史的一種呈現與解釋而已。