



电影馆 · Movie
焦雄屏 主编

巴赞 论卓别林

Charlie Chaplin
André Bazin

[法] 安德烈·巴赞 / 著
吴蕙仪 / 译 林清华 / 校



世纪出版集团 上海人民出版社



巴赞 论卓别林

Charlie Chaplin

André Bazin

[法] 安德烈·巴赞 / 著

吴蕙仪 / 译 林清华 / 校

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

巴赞论卓别林 / (法) 巴赞著; 吴蕙仪译. —上海: 上海人民出版社, 2008

书名原文: Charlie Chaplin

ISBN 978-7-208-07943-4

I. 巴… II. ①巴…②吴… III. ①卓别林, C. (1889 ~ 1977) —人物研究—文集②卓别林, C. (1889 ~1977) —电影影片—电影评论—文集 IV. K835.615.78-53 J905.561-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 088201 号

策 划 席云舒
责任编辑 张 铎
封面设计 IvymarkTypeO



巴赞论卓别林

[法] 安德烈·巴赞 著

吴蕙仪 译 林清华 校

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
刷 廊坊市兰新雅彩印有限公司
开 本 635×965 1/16
印 张 10.25
插 页 2
字 数 81,000
版 次 2008 年 9 月第 1 版
印 次 2008 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-07943-4/G·1256
定 价 22.00 元



1921年的卓别林

目录

前言 (弗朗索瓦·特吕弗)	1
试论夏尔洛的象征意义	9
时代将肯定《摩登时代》	23
仿效与伪饰, 或小胡子的大虚无	31
致人类 (查理·卓别林)	39
凡尔杜先生的神话	43
《凡尔杜先生》或夏尔洛的受难	79
不, 凡尔杜先生没有杀死查理·卓别林! (让·雷诺阿)	85
《舞台生涯》之伟大	97
假如夏尔洛不死.....	119
《一个国王在纽约》	127
后记: 谈《香港女伯爵》(埃里克·侯麦)	133
译名对照表	153

前言

弗朗索瓦·特吕弗

查理·卓别林是世界上最负盛名的电影导演，但他的作品曾险些成为电影史上最神秘的一页。由于从影以来一直饱受盗版之苦，卓别林在影片版权先后到期时禁止了它们的上映。所以，新一代电影观众虽对《寻子遇仙记》、《马戏团》、《城市之光》、《大独裁者》、《凡尔杜先生》和《舞台生涯》久有耳闻，却从未有幸一睹其庐山真面目。

1970年，卓别林决定将其绝大部分作品重新投放播映。借此机会，结集出版安德烈·巴赞论卓别林的文字显得顺理成章。这样的搭配，使读者可以如同行走在铁路枕木上一般，同时追随导演和作家两种思想的轨迹。巴赞对卓别林的

作品了如指掌，读者在阅读本书的过程中会明白此言不虚。我想补充的是，我曾无数次亲见巴赞在各个电影俱乐部里，如数家珍地对工人、讨论班学员和大学生们介绍《朝觐者》、《流浪汉》等影片，而且他的事先描述丝毫不损影片的悬念。没有人能比巴赞更精彩地谈论卓别林，他天马行空的辩证能力更令人回味无穷。

我与埃里克·侯麦不同——尽管我毫无保留地敬重他为增加本书时代色彩而应邀撰写的关于《香港女伯爵》的杰出评论文章——我从不质疑卓别林在电影史上的特殊地位。这里所谓电影史，不仅是形诸文字的历史，也包括那些口耳相传、为传主奠定生前身后名的历史。

在有声电影发明前，全世界不少人——尤其是作家和知识分子——都对电影不屑一顾，在他们眼中，电影只是一种节日集会上供大众消遣的游艺节目，或是一种不入流的艺术。惟一能入他们法眼的就是查理·卓别林——我也明白，这对于所有细细品味过格里菲斯^[1]、冯·施特罗海

[1] D.W.Griffith (1875—1948)，美国导演，被称为电影语言之父 (father of film grammar)，最先确定了如交叉剪切、特写镜头等一系列电影程式。卓别林曾称格里菲斯为“我们所有人的老师”。1953年，美国导演联合会 (DGA) 设立的美国导演最高荣誉奖项即以格里菲斯命名。——译者注 (以下未标注者均为译者注)

姆^[1]、基顿^[2]的电影的人来说是无可忍受的。由此引发了“电影是否是一门艺术”的主题论战。但这只是两派知识分子间的辩论，与大众并无关系，这对他们来说甚至不成其为问题。凭着一种今人难以想像的热情——只有把埃娃·庇隆夫人在阿根廷受到的膜拜推而广之至全世界范围才能略微想见其一斑——他们在第一次世界大战行将结束之际，使卓别林成为了全世界最受欢迎的人物。

如果在夏尔洛首次亮相银屏 58 年后的今天，我依然为那种热情感到心醉神迷的话，那是因为我在其中看到了一种深刻的规律，而这种规律又包含着一种宏大的美感。电影诞生之初，就是一项专由特权人士从事的活动，尽管直到 1920 年，拍摄电影都不被认为是从事艺术活动。我不想重弹那段自 1968 年“五月风暴”以来便家喻户晓的“电影这种资产阶级艺术”的歌词，我只想提醒读者注意，在不同的电影制作者和不同的电影观看者之间，从来都存在着巨大的鸿沟。这

[1] Erich von Stroheim (1885—1957)，原籍奥地利，一位在无声电影时代最具影响又颇有争议的导演，执导过《情场现形记》、《贪婪》。作为演员他以扮演傲慢的日耳曼人著称，因饰演过大量脍炙人口的反面角色而被称为“你最喜欢去憎恨的那个人” (the man you love to hate)。

[2] Buster Keaton (1895—1966)，美国喜剧演员、导演。他的喜剧片都是默片，并且多是短片。他与 H. 劳埃德、H. 朗东以及卓别林，是整个无声电影时期组成美国喜剧学派的主要成员，在西方电影观众中享有很高声誉。

不仅源于文化差异，也与每个人的个人成长经历息息相关。

如果说《公民凯恩》作为一部处女作，在我们看来是如此卓尔不群，那是因为，撇开影片诸多独特之处暂不说，它首先是由一位已经声名斐然的人物所拍摄的首部也是其唯一一部电影（由奥逊·威尔斯根据《帝国反击战》演绎的广播节目所引发的全美社会恐慌为人津津乐道^[1]，也使他本人名声大噪。这份名气日后为他打开了好莱坞雷电华电影公司^[2]片厂的大门）。显然，也正是这份已然在握的名声让奥逊·威尔斯得以拍摄同样是名人的赫斯特^[3]的故事，而另一个生理性因素——早熟——则让他能在年方 25 岁时便成功地刻画出一个人的整个生命历程，直至其死亡，实在令人击节。

可与《公民凯恩》互为对照的，在我看来，是另一部天才的、独一无二的处女作《筋疲力尽》。与前者截然相反，它充满了一个一无所有因而无所畏惧的人的绝望和激情。拍摄这部影片时，戈达尔连买一张地铁票的钱都没有，他与他影片的主人公一样一文不名——实际上，他的窘迫比起后者来

[1] 1938 年 10 月 31 日，时年 23 岁的威尔斯恶作剧地在美国“水银剧场”电台进行了一场现场直播秀，报道外星人入侵的消息，使美国社会陷入歇斯底里的恐慌之中。

[2] R.K.O.，《公民凯恩》的制片公司。该片也是威尔斯和该公司合作的唯一一部电影。影片完成后，公司即告破产并被收购。

[3] Hearst，当时的美国传媒大亨，《公民凯恩》中凯恩的原型。

有过之而无不及。如果片中的米歇尔·普安卡雷在用性命赌博的话，那么我相信，让-吕克·戈达尔也同样赌上了自己的身份。

让我重新回到夏尔洛身上来。其实我并没有离题太远，因为伟大的人物和美好的事物都有共同之处。被他的酒鬼父亲遗弃后，童年的卓别林便一直为母亲可能被关进疯人院而担惊受怕。等到母亲真的被关进疯人院，他又开始因担心自己被抓进警察局而惶惶不可终日。那时的卓别林是一个肯辛顿大街^[1]墙角根的九岁小流浪汉，如他后来在《卓别林自传》中所写的，生活在“社会的底层”。我之所以重提这段已经被人无数次描绘和评论，以至于失去了其中尖锐痛感的童年经验，是因为我们应该在这种赤贫的状况中看到一种爆发的力量。卓别林进入基斯顿电影公司拍摄片段喜剧^[2]后，他比他那些出身音乐厅的同行们都走得更快更远，原因正在于，他虽然不是惟一个描绘饥饿的导演，但却是惟一个曾经切身体会过饥饿滋味的人。这也正是自1914年他的电影播映以来，观众们所感受到的。

[1] Kensington Road, 伦敦富人区切尔西的一条大街。

[2] Film de poursuite, 指没有完整故事情节，由一段段相对独立的片段连缀而成的影片。

卓别林的母亲死于疯癫。因而我有理由怀疑，卓别林本人也曾经陷入离精神错乱仅一线之遥的境地，他能摆脱这种状态，全靠他模仿（mime）的天分（而这天分恰恰承袭自他的母亲）。近年来，学界对成长在封闭环境，在精神、身体或物质方面受过压抑的孩子进行了更为认真的研究，专家们也开始把自闭症（autisme）描述为一种自我防卫机制。我们通过巴赞从卓别林电影中撷取的例子可以看出，夏尔洛的一切行为和姿态都属于自我防卫机制。巴赞分析说，夏尔洛并不反社会（anti-social），而是游离于社会之外（asocial），并且他渴望融入社会。这几乎是在套用卡尔纳^[1]的术语来定义精神分裂症患者和自闭症儿童间的区别：“精神分裂症患者试图通过离开他所属的世界来解决问题，而这些孩子则一步步地找到了一种妥协的方式，即谨慎地触叩一个对他们而言从来都是陌生的世界。”

为了专注于“错位”（décalage）这一个例子（“错位”这个词在巴赞的笔下反复重现，就像布鲁诺·贝特海姆^[2]在《空荡的城堡》一书中分析自闭症儿童时一样），我在此将有关物

[1] Kanner，美国精神病学家，他最早提出了自闭症的概念。婴儿孤独症亦被称为卡尔纳综合征。

[2] Bruno Bettelheim，美籍奥地利裔心理学家，在儿童情绪障碍，特别是自闭症治疗方面作出了重要贡献。《空荡的城堡》（*The Empty Fortress*）是他在1967年出版的著作，副标题为“儿童自闭症和自我的诞生”。

品 (objets) 之角色的两段引文并置齐观：

自闭症儿童对事物并不十分恐惧，而且可能主动对它们进行使用，因为在他们看来，是人而不是事物在对他们的生存构成威胁。然而，他们对事物的使用，并不遵循这些事物在设计之初既定的用途。——贝特海姆

任何物体似乎都只有在社会为它们指定的意义之边缘才能对夏尔洛有所帮助。对这种脱节，最美妙的例证就是那段著名的小兔子之舞：物体的精密结构在一段荒诞不羁的舞蹈中分崩离析。——安德烈·巴赞

用今天的话来说，夏尔洛是一个“边缘人”，而且在他的同类人之中，他是边缘人中的最边缘者。而当他有朝一日成为全世界最著名最富有的艺术家时，他感到年龄、羞耻心——一句话，人之常情——迫使他放弃了流浪汉的人物形象。但他明白，那些“功成名就” (installé) 的角色将永远与他无缘，他必须改写他的神话，但保持神话式的风格。所以，他曾经筹划拍摄拿破仑，拍摄基督的一生，然后又放弃了这两个计划，转而拍摄了《大独裁者》，继而是《凡尔杜先生》和《一个国王在纽约》，中间还有《舞台之光》里的卡尔维罗。这个小丑是如此窘困，以至于他有一天向他的经纪人提

议：“如果我改名换姓继续演艺生涯怎么样？”

夏尔洛究竟是由何种元素组成的？他何以统治并影响了电影界 50 年——以至于《游戏规则》里的于连·卡雷特（Julien Carette）^[1]可以被看做夏尔洛的化身——如同我们可以在阿切巴德·德·拉·克鲁兹（Archibald de la Cruz）^[2]背后分辨出亨利·凡尔杜的身影，又如同《大独裁者》中犹太理发师眼看自己房子熊熊燃烧的形象 26 年后重现在米洛斯·福尔曼《消防员的舞会》^[3]中的波兰老人身上？这正是安德烈·巴赞所洞悉，并将与读者分享的。

[1] 在《游戏规则》（*la Règle du Jeu*）中，卡雷特饰演了一个笑料百出的抢劫犯。

[2] 《罪恶的尝试》（*la vie criminelle d'Archibald de la Cruz*），西班牙导演路易斯·布努埃尔的作品。片中阿切巴德相信母亲留下的一个八音盒有致人死命的魔力，并由此引起一系列意外的死亡。

[3] 《消防员的舞会》，摄于 1967 年，福尔曼的最后一部捷克语电影。

试论夏尔洛的 象征意义^[1]

夏尔洛是一个神话人物

夏尔洛是一个神话人物，主宰着他所介入的每一场历险。对观众而言，夏尔洛在《安乐街》(1917)或《朝觐者》(1923)之前已然存在，之后依然如此；对于全世界数以亿计的人类而言，夏尔洛是一个英雄，如同奥德修斯或勇士罗兰(Roland le Preux)^[2]之于其他文明。他们之间只有一个区别：今天我们是通过完结(achevé)的文学作品了解那些英雄

[1] 本文最初发表于1948年，后收入《电影是什么？》巴黎，1958年，第1卷，第97—106页。——原注

[2] 法国9世纪英雄史诗《罗兰之歌》的主人公。

的，他们所有的历险和化身都已经彻底定格在了这些作品中，而夏尔洛永远可以自由地走进一部新的影片。活着的卓别林自始至终是夏尔洛的创造者和坚实后盾。

是什么给了夏尔洛生命？

不言而喻的是，只有通过夏尔洛所处的影片，才有可能把握他的美学存在中所具有的连贯性和逻辑性。观众是通过他的面孔，尤其是他梯形的小胡子和鸭子般的步态，而不是通过他的衣着认识他的。俗话说，穿上袈裟不等于就成了和尚，这里也不例外。在《朝觐者》中，夏尔洛以囚犯和牧师的形象出场，另外还有不少短片，夏尔洛身着亿万富翁的优雅礼服。但这些外表的参照物并不重要，因为我们首先，也尤其要甄别出的，是那些内在的、真正建构了人物形象的恒量。相对而言，它们并不那么容易被定义和描述。我们可以作一些这方面的尝试，例如根据他应对某一类型事件的方式。由此可以发现，当世界对他的阻力过大时，他从不倔强地硬碰硬。他在这种情况下会试图回避困难，而不是解决它。他只需要一个暂时救急的解决办法，仿佛未来对他不存在。比如在《朝觐者》中，他用一瓶牛奶卡住了架子上的擀面杖，可他一会儿就要用到这瓶牛奶，擀面杖自然滚落在了他头上。不过，如果他永远可以满足于“暂时”，那他在第一

时间内展现出的机智实在令人惊叹。他在任何局面下都不会束手无策。对他而言，一切问题都有解，尽管这个世界——或许尤其是物品和人的世界——对他并不友好。

夏尔洛与物品 (les objets)

一切物品的实用功能都是以人世的秩序为参照的，这个秩序本身就是实用、功利的 (utilitaire)，且包含着对未来的预见。我们这个世界中的物品都是一些能以高低不等的效率抵达特定目标的工具，但这些物品为夏尔洛所用的方式和它们为我们所用的方式不尽相同。正如社会只因某种误会才会短暂地吸纳夏尔洛一样，每当夏尔洛想使用一件物品且遵循其功利的——即社会的——用途时，不是他的做法笨拙得可笑（尤其在餐桌上），就是那些物品本身几乎有意识地拒绝就范。在《快乐的一天》(1919) 中，每当他打开车门，那辆老福特车就会熄火；在《夏尔洛埋葬少年时代》(1915) 中，那张机械床每每做出假动作，不让他上床；在《高利贷》(1916) 中，他刚刚拆下的闹钟齿轮自己像蛆虫一般攒动起来。但反过来看，尽管这些物品在其通常为我们所用的地方拒绝了夏尔洛，但它们同样，甚至更加得心应手地为他服务，因为他将它们一物多用，而且每次都能解决燃眉之急：《安乐街》里的煤气灯成了毒气罩，熏昏了令人闻风丧胆的街头霸王。稍后，

一个铸铁的茶炊将他砸倒在地（而警棍这种“本职”[fonctionnel]的物品只能给他带来一声轻微的耳鸣）；在《冒险者》（1917）中，一个灯罩让他摇身一变，成了让警察视而不见的落地灯；《田园诗》中，一件衬衣被当做桌布，袖子成了餐巾，等等。任何物品似乎只有在社会为其指定的意义的边缘才同意帮助夏尔洛。这种错位的最好例证是那段著名的小面包舞，这时，在一段即兴发挥的舞蹈中，物品的复杂性分崩离析。

让我们再研究一个富有代表性的噱头。在《冒险者》中，夏尔洛从悬崖上居高临下地向追赶他的警卫投掷石块，以为就此可摆脱他们。的确，那些警卫都被轻重不等地砸昏在地。但夏尔洛没有趁此机会逃之夭夭，而是自娱自乐地想把活计做得更加完美，继续向他们扔石块。他没有发现，他们的一个同事正从背后靠近他，把他的所作所为全都看在眼里。伸手找石头的时候，夏尔洛摸到了警卫的皮鞋。请欣赏他的反应：夏尔洛没有逃跑，因为他显然没有任何成功的希望，也没有在判断自己走投无路后向监狱看守投降。他用一点沙土覆盖了这只碍眼的脚。您笑了，您的邻座也笑了，所有人首先都发出了同一阵笑声。但我在不同的放映厅里“听”了20遍这个噱头。当观众或至少其中一部分为知识分子（如大学生）时，放映厅里会涌起第二波性质不同的笑声。此