

國立臺灣大學文學院歷史學系

碩士論文

Department of History
College of Liberal Arts

National Taiwan University


Master Thesis

「滑稽大王」在中國：上海報刊中的卓別林明星形象，

1914-1929

“The King of Comedy” in China: Charlie Chaplin’s Star
Image in Shanghai Newspapers and Film Magazines,

1914-1929

The seal of National Taiwan University is a circular emblem. It features a central design with a torch and a book, surrounded by the university's name in Chinese characters: "國立臺灣大學" (National Taiwan University) and "愛國愛學勵品敦" (Love country, love study, encourage virtues, be diligent).

陳慧縈

Hui-ying Chen

指導教授：趙綺娜博士

Advisor: Ena Chao, Ph.D.

中華民國 99 年 1 月

January, 2010



謝辭

終於完成台大歷史研究所碩士班的學業，獲得碩士學位，我的心中充滿感恩之情，因為在就學期間及撰寫本論文的過程中，我曾經遭遇許多困難和瓶頸，幸蒙許多師友的關愛、教導、協助及家人的支持，才能一一克服，順利畢業，我想藉此表達我衷心的謝忱。

首先要感謝我的論文指導教授趙綺娜老師。我就讀大學部期間，趙老師引領我接觸美國史領域，也因為修讀趙老師所開設的「美國歷史與電影」課程，讓我瞭解電影呈現美國歷史的重要性。撰寫論文時，趙老師不厭其煩地與我討論史料與論文撰寫相關問題，更耗費大量心神與時間審閱我的論文，提出許多嚴格的要求與改進意見，使我能夠不斷調整及修正本篇論文。其次我要感謝口試委員胡平生老師。胡老師所開設的「民國電影史」課程，講授精彩並提供豐富的補充教材，讓我對民國初年上海蓬勃發展的電影文化有全面的認識，也因為該課程才使我注意到《滑稽大王游滬記》與卓別林的相關史料，直接啟發我研究撰寫本論文。又胡老師在我撰寫論文過程中，也為我解答運用史料時的各類問題，並在口試時給我許多修正意見，同時提示我日後可持續努力的研究方向。我也要感謝台北大學李朝津老師同意撥冗擔任我的論文口試委員，不但給予我許多嘉勉，也於口試時提供許多寶貴意見。另外，我要特別感謝陸雲老師、古偉瀛老師、林端老師等三位老師對我的關愛與鼓勵，使我能夠努力奮發，完成學業。此外，我也要感謝台大歷史所的呂怡燕助教和陳南之助教。兩位助教的耐心指導和協助，讓我能夠順利完成歷史所要求的各類事項，也讓我在歷史所求學期間留下許多溫馨美好的回憶。

朋友與家人的支持，也是我克服困難、順利畢業的動力。任鈞華學長撥冗遠從高雄長途奔波北上，擔任我論文大綱發表的評論人，讓我頗為感動。金芙安學姊不僅是我分享心事的好友，也對我的論文提供了寶貴意見。吳欣芳學姊不僅關心我，還專程出席我的口試，增加我的應試信心。家人則是我最重要的支柱。爸

爸、媽媽與哥哥對我的愛與關懷遠超過一切力量，是我能夠勇敢面對任何困難挫折，一筆一劃地奮力完成碩士論文及學業的最主要原因。最後謹將本論文獻給我最愛的爸爸、媽媽與哥哥。



中文摘要

本論文旨在探討 1914 年至 1929 年間，上海報刊有關卓別林電影廣告與新聞報導評論所呈現卓別林明星形象之意涵，以及卓別林與其電影對上海社會、中國電影發展與文化層面的影響。1914 年至 1929 年間，卓別林在上海擁有「滑稽大王」的封號，因此本論文以此為切入點，探討其明星形象建構歷程。明星形象主要由「銀幕人格」與真實人格兩部分組成，從 1910 年代起，上海報紙開始報導評論卓別林的電影，以及他在銀幕下的平日作息等生活情況。此一兼顧卓別林「銀幕人格」與真實人格的報導方式，不僅有助於上海觀眾認識卓別林及其作品，也對 1920 年代上海觀眾評價卓別林，並建構其明星形象產生影響。1920 年代以後，上海報刊對於卓別林「銀幕人格」與真實性格有更完整而深入的報導評析。上海影評人強調卓別林身兼編、導、演全才，其電影作品寓意深刻，具藝術性，乃其真實人生經歷的心血結晶，從而建構出他多元豐富的明星形象，深植上海觀眾心中，是另一位同封為「滑稽大王」的明星勞德無法望其項背的。

卓別林的明星形象對於 1920 年代的上海社會產生重要的影響。他的「銀幕人格」是中國早期國產喜劇電影的靈感來源，其電影作品與所發表的相關言論，也成為上海影業界反思中國電影業發展的重要參考與依據。另一方面，卓別林的明星形象常被引為商品廣告，甚至一度成為中國國產香烟廣告的主角，顯見他的明星形象廣為上海民眾所接受，在日常生活產生影響。簡言之，就跨國歷史文化的角度而言，卓別林明星形象及其電影作品，可說是 1910 年代至 1920 年代間中國電影文化資產的一部分，也是促進中美文化交流重要的明星人物與媒介，有其相當的歷史價值與意義。

關鍵字：卓別林，滑稽大王，明星形象，銀幕人格，真實人格

Abstract

This study focuses on Charlie Chaplin's star image in Shanghai newspapers and film magazines from 1914 to 1929, and his influences on Shanghai's society, movie industry and popular culture. This thesis bases itself on Chaplin's image as "The King of Comedy" in Shanghai during this period to explore the construction of Chaplin's star image. Star image is composed of two essential elements: picture personality and real personality. It is not until the late 1910s that Shanghai newspapers started reviewing Chaplin's films and reporting his real daily life beyond the screen. These articles not only made Shanghai audiences acquainted with Chaplin and his works, but shaped the Shanghai people's evaluation toward Chaplin and also helped construct his star image thereafter. In the 1920s, Shanghai critics reported on Chaplin's picture and real personalities more completely. They emphasized Chaplin's ability to write, direct, and star in his own films, and praised his works for having profound meanings and being film art. Also, his real life crystallized in his films. These reviews constructed Chaplin's multifarious star image, imprinted in Shanghai audiences, an achievement which Harold Lloyd, also dubbed "The King of Comedy," failed to duplicate.

Chaplin's star image had great impacts on the 1920 Shanghai society. His picture personality inspired early Chinese comedy films; his works and statements related to the movie industry set high standards for and influenced the development of Chinese movie industry. Moreover, Chaplin's star image appeared in advertisements for Chinese-made products, for instance, the advertisement promoted by Nanyang Brothers Tobacco Company. In this way, he even entered into Shanghai people's daily life. In a word, Chaplin's star image and his works had become part of the legacy from which Chinese films have appropriated in the 1910s and the 1920s. Furthermore, they were a significant media to facilitate Sino-American cultural exchanges.

Keywords: Charlie Chaplin, *The King of Comedy*, picture personality, real personality

目錄

口試委員會審定書	i
謝辭	ii
中文摘要	iv
Abstract	v
目錄.....	vi
附圖.....	viii
緒論	1
第一節 研究主旨及研究動機	1
第二節 文獻回顧	8
第三節 徵引史料與本文架構	24
第一章 卓別林初到上海：1914-1919.....	27
第一節 上海報紙與上海電影文化	27
第二節 卓別林「滑稽大王」封號的誕生.....	29
第三節 上海報紙的報導評論與卓別林的明星形象.....	48
第四節 小結	55
第二章 卓別林明星形象鞏固時期：1920-1929.....	59
第一節 上海電影雜誌與上海電影文化.....	59
第二節 卓別林「銀幕人格」之建構	61
第三節 卓別林真實人格之建構.....	67
第四節 上海報刊有關卓別林明星形象的評價.....	79
第五節 小結.....	116

第三章	1920 年代上海社會對卓別林明星形象的接受度.....	121
第一節	上海中國自製喜劇電影及國貨廣告.....	121
第二節	明星影片公司與中國自製喜劇電影.....	123
第三節	卓別林對中國自製電影的發展與影響	130
第四節	卓別林對中國國貨行銷方式之發展與影響.....	138
第五節	小結.....	142
結論.....		145
徵引文獻.....		153



附圖

圖 1-1 「伶界大王」廣告	38
圖 1-2 「1910 年代卓別林銀幕扮相」廣告.....	41
圖 2-1 「卓別林道具及其簽名」.....	64
圖 2-2 「1920 年代卓別林銀幕扮相」廣告.....	66
圖 2-3 「卓別林哥哥為噱頭」廣告.....	75
圖 2-4 「《淘金記》改名《財運亨通》」廣告.....	102
圖 3-1 「《滑稽大王游滬記》與《勞工之愛情》聯映」廣告.....	126
圖 3-2 「遠東眼鏡公司」廣告.....	138
圖 3-3 「中國南洋兄弟烟草公司」廣告.....	141

緒論

第一節 研究主旨與研究動機

本文研究主旨在探討 1914 年至 1929 年間，上海報刊中有關卓別林(Charles Spencer Chaplin, 1889-1977)電影作品廣告與新聞報導評論所呈現卓別林的明星形象，並透過卓別林在二十世紀初年為上海社會所接受之情況，探討其與好萊塢電影對上海社會、中國電影發展與文化層面的影響。

好萊塢電影是二十世紀美國民眾的主要娛樂活動，電影明星則是吸引電影觀眾觀看電影的主要原因，¹因此電影明星對電影觀眾擁有廣大的影響力，例如 1930 年代女性觀眾會因為瓊克勞馥(Joan Crawford, 1905-1977)的電影，而去購買類似她在電影中穿著華麗戲服的服飾。另外，1930 年代至 1950 年代美國女明星是當代美國女性性感美麗的象徵，奧黛莉赫本(Audrey Hepburn, 1929-1993)的影迷，常著迷於她所主演灰姑娘式的浪漫愛情劇情，而赫本的穿著打扮因而被影迷視為流行指標。²隨著好萊塢電影出口世界各地後，全球各地包括華人社會在內的電影觀眾，因為觀賞好萊塢電影，也會崇拜特定的好萊塢電影明星。目前學界多從「美國化(Americanization)」的觀點解釋此一現象，研究者以文化帝國主義的角度加以批判，強調美國有藉由好萊塢電影使世界加速同質化的企圖。³這種美國文化帝國主義的說法，既未關注好萊塢電影的藝術性與娛樂性，也未重視電影觀眾的感受與反應。本文因而採取主張各國觀眾觀賞美國電影時，存在文化差異的

¹ Graeme Turner, *Film as Social Practice* (London: Routledge, 2003), 116-127.

² Charlotte Cornelia Herzog and Jane Marie Gaines, “‘Puffed Sleeves Before Tea-time’: Joan Crawford, Adrian and Women Audiences,” in Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire* (London: Routledge, 1991), 74-91; Susan Hayward ed., *Cinema Studies: the Key Concepts*, 3rd ed. (London: Routledge, 2006), s.v. “stars/ star system/ star as capital value/ star as construct/ star as deviant/ star as cultural value: sign and fetish/ stargazing and performance.”; Gaylyn Studlar, “‘Chi-Chi Cinderella’: Audrey Hepburn as Couture Countermodel,” in David Desser and Garth S. Jowett eds., *Hollywood Goes Shopping* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 159-178.

³ Joseph D. Philips, “Film Conglomerate Blockbusters: International Appeal and Product Homogenization,” in Joyce Atwood ed., *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982), 335.

研究立場，⁴以當時好萊塢明星卓別林為焦點，擬探討下列問題：二十世紀初期好萊塢電影明星對於中國電影觀眾產生哪些影響？有哪些好萊塢影星是中國觀眾熟知的大明星？中國電影觀眾對這些電影明星又有哪些看法與反應？

好萊塢電影與中國早期電影發展有密切關係。1895 年美國愛迪生(Thomas Edison, 1847-1931)與法國盧米耶(August Lumiere, 1862-1954)等人相繼發明電影之後，⁵次年上海徐園「又一村」即開始放映歐、美電影，⁶愛迪生所成立的電影公司到上海拍攝《上海街景》(1898)等影片，1909 年美國人 Benjamin Brasky 設置亞細亞影戲公司，開啓歐、美電影與中國社會交流的一頁。⁷美國電影工業在第一次世界大戰之後擊敗法國與德國等歐洲影業，成為壟斷其他各國包括中國在內電影市場的影響龍頭，⁸開啓至 1950 年前美國電影對中國社會的影響。⁹

目前已有不少民國電影史的學術著作，觸及二十世紀初期好萊塢電影對於中國電影業發展的影響。但學者多受到程季華的論述影響，視 1949 年前的好萊塢電影為美國文化帝國主義的代表，強調美國電影公司與英美菸草公司等企圖透過資本壟斷與拍攝技術，對二十世紀初年中國電影觀眾實行「半封建、半殖民」的文化控制。¹⁰這類說法突出民國初期歐、美片商壟斷中國電影市場的現象，但却因此忽略中國電影觀眾重構好萊塢電影文本(film text)的主動性。¹¹其次，也有學

⁴ 見 Robert W. Rydell and Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna: The Americanization of the World, 1869-1922* (Chicago: University of Chicago Press, 2005)之討論。

⁵ Mark Cousins 著、楊松鋒譯，《電影的故事》(台北：聯經出版公司，2005)，21-33。

⁶ 另有一說認為，1896 年在徐園「又一村」放映的實為幻燈片，而真正的電影則是到 1897 年始進入上海，相關討論見黃德泉，〈電影初到上海考〉，《電影藝術》，第 3 期(2007)：102-109。此註釋承胡平生老師提醒，特此誌謝。

⁷ 汪朝光，〈二十世紀上半葉的美國電影與上海〉，《電影藝術》，第 6 期(2006)：37-41。

⁸ David Puttnam 著、李欣等譯，《不宣而戰—好萊塢 VS. 全世界》(北京：中國電影出版社，2001)，第 5 章。

⁹ 蕭知緯、尹鴻著，〈好萊塢在中國，1897-1950 年〉，《當代電影》第 6 期(2005)：65-88。

¹⁰ 程季華主編，《中國電影發展史》(第一卷)(北京：中國電影出版社，1998)，第一章；鄺蘇元、胡菊彬，《中國無聲電影史》(北京：中國電影出版社，1996)，66-67；100-104；Jay Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge: MIT, 1972)。

¹¹ 電影文本(film text)是指觀眾到電影院、以及在家看電視和錄放設備可以看到的即為電影，而文本則是由影像、語言、聲音組成，彼此互相關連，組成一個故事或是敘事。相關討論見 Robert P. Kolker, "The Film Text and Film Form," in John Hill and Pamela Church Gibson eds., *Film Studies: Critical Approaches* (Oxford: Oxford University Press, 2000), chap.2.另外這種強調美國

者指出歐、美片商不但出資成立「亞細亞」、「幻仙」、「華美」等影片公司，並投資中國各大都市的電影院，他們統計好萊塢影片輸入中國的營業額，來證明好萊塢對中國電影產業所產生的影響。¹²此類研究重視好萊塢電影行銷層面，卻未觸及好萊塢導演，或是好萊塢電影明星對於中國電影觀眾所產生的文化影響。¹³再者，1990年代末期以前，民國電影史研究者多著重1949年之後的電影史，較少討論1949年前的中國電影史，即便重新檢視1949年前的狀況，許多學者仍深受馬克思主義的論述影響，以意識形態解釋中國電影的發展歷程。¹⁴許多學者另以民族主義與國產影片(national cinema)的角度，主張好萊塢電影對於民國初年中國社會的主要影響，僅在於刺激中國影人發展國產電影業。¹⁵此種說法未能解釋中國電影觀眾觀賞好萊塢電影的動機，以及好萊塢電影對於二十世紀初期中國電影

文化帝國主義的說法，常會流於不重視觀眾的反應的方法論問題，因而有學者主張其他各國人民重構美國文化象徵的能動性。相關討論見 Rob Kroes, "American Empire and Cultural Imperialism: A View from the Receiving End," *Diplomatic History* vol.23 n. 3(1999): 463-477.

¹² 杜雲之，《中華民國電影史》（台北：行政院文化建設委員會，1988），38；蕭知緯、尹鴻著，何美譯，〈好萊塢在中國：1897-1950年〉，《當代電影》，第6期（2005）：65-94。

¹³ 在當時上海電影界非常推崇格里菲斯(D.W. Griffith)、劉別謙(Ernst Lubitsch)等好萊塢重要導演，目前只有陳建華討論過格里菲斯對於民國初年中國社會的影響，其他導演的影響皆沒有相關的研究。見陳建華，〈格里菲斯與早期中國電影〉，《當代電影》第5期（2006）：113-119。此外二十世紀初年在上海知名的好萊塢電影明星，例如蕭知緯提及，卓別林、勞德、甘熙(Lillian Gish, 1893-1993)、范朋克(Douglas Fairbank, 1883-1939)等人，都是中國觀眾耳熟能詳的明星，不過我發現直至目前為止，皆沒有專著討論他們對中國娛樂社會的影響。見 Zhiwei Xiao, "Foreign Films in China," in Yingjing Zhang and Zhiwei Xiao eds., *Encyclopedia of Chinese Film* (London: Routledge, 1998), 70.

¹⁴ 相關討論參見 Yingjing Zhang, "Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai," in Yingjing Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 3; Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (Chicago: University of the Chicago, 2005), xvii.

¹⁵ Jubin Hu, *Projecting a Nation: Chinese National Cinema Before 1949* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003); 秦喜清，《歐美電影與中國早期電影，1920-1930》（北京：中國電影出版社，2008）。另外胡菊彬認為，歐洲各國為與好萊塢電影抗衡，發展各國的國產影業，所以說好萊塢電影也同樣是刺激歐洲各國發展國產影片的主因，但這種說法簡化二十世紀歐洲影業與好萊塢影業之間的互動協商。其實根據目前研究指出，二十世紀初年歐洲國家以德國為首，提出「電影歐洲」(Film Europe)的概念，希望能對抗好萊塢電影所代表的「電影美國」(Film America)的勢力。不過由於歐洲各國家間的歧異與利益衝突，以及各國民眾同時接受本國電影與好萊塢電影，所以「電影歐洲」的計畫無疾而終。換言之，二十世紀歐洲國家民族電影產業其實與好萊塢電影產業間，曾經歷複雜的文化互動與利益協商的過程，歐洲的國產影片絕不僅純然回應好萊塢電影優勢下的產物。見 Andrew Higson, "'Film Europe' and 'Film America': An Introduction," in Andrew Higson and Richard Maltby eds., *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939* (Devon: University of Exeter Press, 1999), 1-31.

觀眾所產生的娛樂效果。

本文以 1914 年至 1929 年期間的上海電影報刊為觀察的對象，也就是上海電影刊物如何報導默片時代的卓別林。好萊塢於 1927 年發行第一部有聲影片《爵士歌手》(*The Jazz Singer*)後，便從默片進入有聲電影製作的時代。卓別林在 1936 年的《摩登時代》(*The Modern Times*)問世前為止，他所拍攝的作品皆為默片，直到 1940 年他才推出第一部有聲作品《大獨裁者》(*The Great Dictator*)。雖然卓別林早在《城市之光》(*City Lights*, 1931)已經開始使用同步音效等技術，他仍堅持排拒有聲影片，主張《城市之光》仍屬於默片。¹⁶默片和有聲電影在技術與藝術上有很多差異，其中最重要的是，有聲技術的出現迫使卓別林結束他曾賴以成名的默劇表演方式，進而影響卓別林後續的電影創作與表演創作。¹⁷本文乃是討論卓別林在 1914 年至 1929 年間的無聲影片對上海觀眾所產生的影響。

二十世紀初期的上海不但是中國電影業發展的重鎮，更是好萊塢影業公司設置駐華辦公處、在華拍攝電影與放映首輪好萊塢電影的主要地點，當時上海更被冠以「東方的好萊塢」之稱號。¹⁸許多頗具盛名的好萊塢電影明星，都成為當時上海觀眾耳熟能詳的公眾人物。除了本文研究提及的卓別林之外，范朋克(Douglas Fairbank, 1883-1939)及畢克馥(Mary Pickford, 1892-1979)等人也曾隨著影片在滬上映時來上海宣傳，¹⁹而擁有高知名度。同屬滑稽明星的裴斯開登(Buster Keaton, 1895-1966)更是由於特殊的喜劇表演方式，成為當時上海俗語「板面孔」

¹⁶ Charlie Chaplin, "A Rejection of the Talkies," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin* (London: Prentice Hall International, 1971), 63-65. 另外多數研究者雖視《城市之光》為默片，但是該片已開始使用同步收音的技巧，也因為如此，也有學者視 1931 年的《城市之光》為第一部卓別林的有聲影片。見 Eric L. Flom, *Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies* (Jefferson: McFarland & Company, 1997), 47-76.

¹⁷ 有關有聲電影影響卓別林的電影創作歷程的相關討論見 Charles Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 110-115; Charles Maland, "The Depression, Technology, and the Tramp," in Jeffrey Geiger and R. L. Rutsky eds., *Film Analysis: A Norton Reader* (N.Y.: W. W. Norton, 2005), 239-258.

¹⁸ 蕭知緯、尹鴻著，何美譯，〈好萊塢在中國：1896-1950〉，《當代電影》，2005 年第 6 期，67-68；李道新，〈中國的好萊塢夢想—中國早期電影接受史裡的好萊塢〉，《上海大學學報》第 13 卷第 5 期(2006)：35-40。

¹⁹ 范朋克與畢克馥夫婦造訪上海宣傳時，受到當時上海觀眾的歡迎，曾與胡蝶會面。見胡蝶口述、劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》(台北：聯經出版公司，1986)，59-63。

的最佳代表。²⁰由於上海具有領先中國其他都市的電影文化，而且好萊塢電影明星形象開始逐漸深入上海觀眾的日常生活，所以我以二十世紀初年的上海電影報刊作為研究卓別林明星形象的切入點。

上海的都市文化與中國其他都市文化有極大的差異。²¹上海自十九世紀以來形成的「海派文化」，原指畫派或是海派京劇的表演風格，在十九世紀末至二十世紀初期成為上海都市文化的代名詞。「海派文化」因為包涵其他各省移民的文化，具有兼容並蓄的特質，形成上海都市文化的重要特色，更是上海電影觀眾極易接受好萊塢電影文化的主要原因。²²除了「海派文化」之外，租界的現代化與林立的百貨公司所帶來的消費文化，也讓二十世紀初期的上海被冠上「東方的巴黎」、「西方的紐約」等稱號。上海這種近似西方都市的特質，不但是上海發展電影工業的主要背景，也培養上海市民觀賞西方電影的習慣，使上海成為中、西電影文化交流的場域。²³簡言之，上海保有本土的「海派文化」的傳統性，並融合租界的現代特色，使得這個城市形成「世界性與地方性並存，摩登性與傳統性並存」、「中西混雜、現代與傳統交叉」的文化特色，與當時中國其他主要都市大不

²⁰ 據汪仲賢的解釋，「板面孔」指人在生氣或是責罵別人時，臉部肌肉緊繃，不露一絲笑容。而開登便是以不露聲色為滑稽表演特色，因而被汪仲賢作為此一俗語的說明。見汪仲賢，〈板面孔〉條，《上海俗語圖說》（上海：上海大學圖書館，1935〔2004年重印〕），109-110。

²¹ 有關舊上海的都市史研究，涉及舊上海與中國其他都市文化是相同的問題，目前有四種立場：第一種是「上海不是中國」的命題，更激進的說法認為上海是西方文明的產物；第二種則是主張「上海是另外一個中國」，認為晚近上海走上與中國其他都市不同的道路；第三種則是中和派的說法，強調上海與其他都市的相同性，所以近代上海沒有獨特的重要性；第四種則是主張要研究多元的上海都市史，如此才能對近代上海有更深入的了解。本論文的立場仍舊強調近代上海電影文化的特殊性。有關上述四種研究上海都市史的立場的討論，見 Jeffrey N. Wasserstrom, "Locating Old Shanghai: Having Fits about Where It Fits," in Joseph W. Esherick ed., *Remaking the Chinese City: Modernity and National Identity, 1900-1950* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000), 192-210.

²² 熊月之、張敏著，《上海通史·晚清文化》（上海：上海人民出版社，1999），第7章。葉曉青，〈上海洋場文人的格調〉，收入汪暉、余國良主編，《上海：城市、社會與文化》（香港：香港中文大學出版社，1998），127。

²³ 汪朝光，〈早期上海電影業與上海現代化進程〉，《檔案與史學》，第6期（2001）：28-35；Jeffrey N. Wasserstrom, "Is Global Shanghai 'Good to Think'? Thoughts on Comparative History and Post-Socialist Cities," *Journal of World History* vol.18 no.2 (2007): 199-234；Lee Leo Oufan, "The Urban Milieu of Shanghai Cinema: Some Explorations of Film Audiences, Film Culture, and Narration Conventions," in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 3-23；Lee Leo Oufan, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1931-1945* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

相同。²⁴

1930 年代上海電影文化因為戰爭、意識形態等因素影響產生變化，也改變上海影評人對卓別林的評價。1930 年初的「九一八」與「一二八」事變，使得中國失去東北，上海原有的電影業也受到重創。但戰爭激起民族熱情，也激發中國影人生產多部愛國影片，上海各報也陸續開闢電影專欄，利用影評鞭策中國國產電影的發展。也就因為戰爭激起民族熱情，故鄭君里(1911-1969)²⁵稱 1930 年代為中國「土著電影復興期」。²⁶共產黨於 1931 年間組織「中國左翼戲劇家聯盟」，培養了一批編、寫能手，例如夏衍(1900-1995)、田漢(1898-1968)等人，陸續進入當時上海各主要電影公司工作，推出許多左翼影片。²⁷這類「左翼影片中的民族主義標誌著中國電影逐步由早期的浪漫故事、武俠等流行題材轉向了現代中國的生存危機」。²⁸而國民政府為抵制共產黨透過電影對中國觀眾產生影響，不但對上海娛樂事業加強控管，²⁹也對外國影片展開強硬的政策，在國內實行電影檢查制度。³⁰1937 年中日戰爭爆發後，上海進入「孤島時期」，上海影業面臨題材上和人才上的困境，在國難當頭、租界當局又嚴格審查電影的情勢下，片商只能拍攝宣揚效忠國民政府，或是純娛樂的電影。³¹1941 年太平洋戰爭爆發後，上海為

²⁴ 熊月之，〈鄉村裡的都市與都市裡的鄉村——論近代上海民眾文化的特點〉，收入姜進主編，《都市文化中的現代中國》（上海：華東師範大學出版社，2007），11-27。

²⁵ 鄭君里為知名導演及演員，曾參與《新女性》、《一江春水向東流》、《烏鴉與麻雀》等多部影片，見程季華、張駿祥主編，《中國電影大辭典》（上海：上海辭書出版社，1997），〈鄭君里〉條。

²⁶ 鄭君里，〈現代中國電影史略〉，收入李樸園等著，《近代中國藝術發展史》（上海：上海書店，1989），125-129。

²⁷ 有關 1930 年代初期「中國左翼戲劇家聯盟」及其份子影響上海影壇之討論，見程季華、李少白、邢祖文，《中國電影發展史》（第一卷），171-200。

²⁸ 張英進，〈中國電影中的民族性與國家話語〉，收入氏著，《審視中國——從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），83。

²⁹ 汪朝光，〈影藝的政治：一九三〇年代中期中央電影檢查委員會研究〉，《歷史研究》，第 2 期（2006）：62-78；Frederic Wakeman Jr., "Licensing Leisure: The Chinese Nationalists' Attempt to Regulate Shanghai, 1927-1949," *The Journal of Asian Studies*, vol.54 no.1 (1995): 19-42.

³⁰ Zhiwei Xiao, "Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade, 1927-1937," in Sheldon Hsiao-peng Lu ed., *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 35-57.

³¹ Poshek Fu, "Selling Fantasies at War: Production and Promotion Practices of the Shanghai Cinema, 1937-1941," in Sherman Cochran ed., *Inventing Nanjing Road: Commercial Culture in Shanghai, 1900-1945* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 187-205.

日本佔領，影評人因受德日同盟的影響，一改中日戰爭前推崇卓別林的影片，攻擊他於 1940 年推出的《大獨裁者》一片，批判他藉電影攻擊希特勒的居心。³²由此可知，1930 年代的政治風氣與電影文化與 1910 年代至 1920 年代大不相同，影響上海影評人評論卓別林的影片，所以本文只以 1914 年至 1929 年的上海報刊為史料基礎。

此外本文主要討論二十世紀初年上海影評人觀賞卓別林電影的經驗與主動性。Richard Dyer 認為電影研究主要分為二種研究立場，一是探討電影的形式與美學價值(the formal-aesthetic value)，二是分析電影的社會與意識形態價值(the social-ideological value)。電影形式與美學價值的研究者，主要強調電影作為一種藝術(film-as-art)的重要性，他們聚焦於電影文本的美學研究。另一派學者則結合文化研究等方法，討論電影如何生產、再生產既有的意識形態，或是將此意識形態合理化的機制，以及電影文本生產(production)和消費(consumption)層面。³³以往的電影研究雖曾觸及電影的生產層面，包括電影工業、製作人、導演如何生產電影文本等等，但都限於粗略的實證研究或是文本討論，近來受到文化研究等理論啟發，電影學者開始注重影響電影生產層面的文化因素，探討為何導演、製片人想要生產特定的影片？學界也對以往受到忽略的消費層面發生興趣，他們想知道電影觀眾如何了解電影文本、類型片和電影明星等面向，例如甚麼決定觀眾解讀電影的立場和觀點？電影對於生產者和消費者產生何種影響？³⁴

本文聚焦於上海電影廣告與影評人評論，希望藉由分析 1914 年至 1929 年間的上海報刊中，有關卓別林電影及其明星形象的評論和報導，不但能夠重構民國

³² 當日本於 1941 年間佔領租界後，1942 年 11 月 14 日於上海發行電影期刊《新影壇》便可看出社會脈絡影響對卓別林作品的解讀。其中第二期中報導戰時的世界各國電影現況，述及美國電影的部份時，強調羅斯福總統提倡「充實國防」、「親英反德」的電影政策，而卓別林聲譽卓著的《大獨裁者》(1940)，即被評為「惡質的反德作品」。見《新影壇》，第二期(1942.12.8)，收於《中國早期電影畫刊》(第七冊)(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2004)，63。

³³ Richard Dyer, "Introduction to Film Studies," in John Hill and Pamela Church Gibson eds., *Film Studies*, 2-8. 另外有關文化理論中以生產層面與消費層面研究通俗文化的相關討論，另見 C. Lee Harrington and Denise D. Bielby eds., *Popular Culture: Production and Consumption* (Malden: Blackwell, 2001), 1-15.

³⁴ Richard Dyer, "Introduction to Film Studies," in *Film Studies*, 2-8.

初年上海電影觀眾於消費層面的觀影經驗，也能夠解釋透過觀賞卓別林的電影，上海觀眾如何解釋並形成有關卓別林明星形象和對美國電影文化的看法。

第二節 文獻回顧

(一) 電影觀眾研究與局限

1. 電影觀眾研究的成形

好萊塢電影因為吸引大量的電影觀眾，而被視為具有左右觀眾思想的重要娛樂媒體。二十世紀初期，好萊塢電影業受到美國各界批判，許多文化人士指責電影內容誨盜誨淫，敗壞風俗，而各地的五分錢戲院(nickelodeon theater)更因為龍蛇雜處，成為社會犯罪的溫床。³⁵當時由 William H. Short 等人主持各類電影觀眾的相關研究，想要了解好萊塢電影的影響力，研究電影中對觀眾產生負面影響的內容。³⁶好萊塢電影除了在美國本土引發政府與各界人士的疑慮之外，在第一次世界大戰以後，因為美國電影業擊敗法國等競爭對手成為世界電影業的龍頭，也引發各國政府的疑慮，³⁷其中中國政府因為擔心好萊塢電影會妨礙國內影業的發展，以及勞德(時多譯羅克，Harold Lloyd, 1893-1971)《不怕死》(*Welcome Danger*, 1929)等影片中出現許多辱華等情節，可能對中國觀眾產生負面影響，因此極力鼓勵發展國片，限制好萊塢電影的進口，並要求好萊塢片廠修改影片內容。³⁸簡言之，二十世紀初年的好萊塢電影，即被美國政府和中國政府視為具有對電影觀眾產生負面影響的娛樂媒體。

1910 年代至 1930 年代期間美國政府所進行的電影觀眾研究，除了以好萊塢電影會對觀眾產生負面影響為前提之外，也充斥其他有關電影觀眾的偏見。由於

³⁵ Richard Butsch, *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), chap.10-chap.11.

³⁶ Richard Butsch, "Class and Audience Effects: A History of Research on Movies, Radio, and Television," *Journal of Popular Film and Television* vol.29 no.3 (2001): 113-116.

³⁷ David Puttman 著、李欣等譯，《不宣而戰—好萊塢 VS.全世界》，82-104。

³⁸ Zhiwei Xiao, "Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade, 1927-1937," in Sheldon Hsiao-peng Lu ed., *Transnational Chinese Cinemas*, 35-57.

當時美國電影觀眾多為工人等中下階級，這類研究便認為電影觀眾缺乏文化素養，只能被動接受好萊塢電影的影像與訊息。³⁹直至 1970 年代之後，電影學者受到電視觀眾研究的啟發，才擺脫電影觀眾只能被動接受好萊塢電影影響的立場，轉而關注電影觀眾在觀賞電影時的主動性，並與電影文本及社會脈絡產生互動。⁴⁰儘管難以鑑別電影觀眾的身分、階級等，不過學者多同意，電影作品的重要性是以觀眾從觀影經驗中獲得的意義及樂趣而定。⁴¹

受到電影觀眾具有主動性的理論啟發，許多電影學者重新檢視電影觀眾研究方法論的重要性。Janet Staiger 認為，傳統電影理論無法解釋電影觀眾的觀影經驗和想法，因而提出透過對電影觀眾、電影文本與社會脈絡的三方互動的理論架構，以建構電影觀眾的觀影經驗。⁴²Staiger 以此觀點探討不同時期的美國電影觀眾，解讀格里菲斯(David Wark Griffith, 1875-1948)的名作《國家的誕生》(*The Birth of a Nation*, 1915)的立場變化，以及在 1910 年代至 1950 年代陸續引發的種族歧視、言論自由，與支持者與反對者被冠上愛國主義及共產主義標籤等爭議，說明電影觀眾、電影文本和社會脈絡與時俱變、互相影響的特性。⁴³

2. 各國電影觀眾解讀好萊塢電影的差異性

³⁹ Richard Butsch, "Class and Audience Effects: A History of Research on Movies, Radio, and Television," *Journal of Popular Film and Television* vol.29 no.3 (2001): 117-119.

⁴⁰ Jostein Gripsrud, "Film Audience," in John Hill and Pamela Church Gibson eds., *Film Studies*, 201.

⁴¹ 有關電影觀眾的研究回顧及相關爭議，見 Richard Abel ed., *Encyclopedia of Early Cinema* (London: Routledge, 2005), s.v. "Audience: Surveys and Debates."

⁴² Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (N.J.: Princeton University Press, 1992); Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (N.Y.: New York University Press, 2000).

⁴³ Staiger 指出，因為《國家的誕生》中出現三 K 黨人對非裔美人的私刑畫面與種族歧視的觀念，因此該片甫推出之際，引發種族歧視的爭議，引發美國「全國有色人種權益促進協會」(NAACP)動員群眾抵制，並迫使格里菲斯剪除私刑片段，進而導致言論自由受限制的爭議。等到第二次大戰爆發後，支持《國家的誕生》者與反對者則轉變成是否愛國的論述，支持者認為該片藉由三 K 黨體現美國的文化精神，如何任何反對該片者，便是共產黨的同路人，應該受到譴責與打壓。相關討論見 Janet Staiger, "The Birth of a Nation: Reconsidering Its Reception," in *Interpreting Films*, chap.7.另外有關《國家的誕生》電影文本中涉及的種族歧視與性別觀念的相關討論，詳見 Michael Rogin, "The Sword Became a Flashing Vision: D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*." *Representation* 9 (1985): 150-195.

另外，不同國家的電影觀眾也會對好萊塢電影產生不同的看法。Melvyn Stokes 和 Richard Maltby 探討好萊塢電影對於海外電影觀眾的影響，Stokes 認為，好萊塢電影是美國通俗文化的主要部分，而海外觀眾都是透過好萊塢電影來認識美國文化。⁴⁴ Maltby 則指出，雖然好萊塢電影促使世界的「美國化」，但各國電影觀眾在觀賞好萊塢電影時，仍是以自身文化脈絡出發解讀電影，因而產生與美國本土觀眾不同的看法。⁴⁵ 這兩位學者有關海外觀眾的研究論點，可以透過陳建華有關格里菲斯對於中國影業與電影觀眾影響的研究成果加以證實。陳建華指出中國人在觀看、解讀格里菲斯的作品時，受到當時中國社會與文化因素影響，例如片名翻譯與影評中多見鴛鴦蝴蝶派的影響，而《國家的誕生》一片放映之後也沒有出現像美國社會出現種族歧視的爭議，三 K 黨人的行為反而成為中國人認同的對象。⁴⁶ 由此可知，海外市場的電影觀眾會受到他們自身所處社會、文化脈絡的影響，而產生和美國本土電影觀眾迥異的看法。

另外，de Costa 和 Melvyn Stokes 研究 1910 年代至 1920 年代美國電影在法國的接受程度，則說明電影明星是二十世紀初期美國影片深受法國觀眾喜愛的原因之一。法國電影以藝術及誇張的舞台表演為主，美國片則以故事情節、拍攝技巧取勝，更有星光熠熠的好萊塢明星作號召，使得 1910 年至 1913 年間美國電影在法國大受歡迎。第一次世界大戰後，美國影業獨霸全球，而原先為法國百代公司首創的喜劇電影，早已成為卓別林電影作品的天下。在兩位作者來看，1920 年之後的法國娛樂都被「美國化」(Americanised)，而卓別林等好萊塢明星更是加強好萊塢影業壟斷法國電影市場的重要原因。⁴⁷ 由此可知，卓別林等好萊塢明星，是美國之外的電影觀眾喜愛好萊塢影片的主因之一，顯示出卓別林的跨國

⁴⁴ Melvyn Stokes, "The Rise of Film History," in Melvyn Stokes ed., *The State of U.S. History* (Oxford: Berg, 2002), 265-282.

⁴⁵ Richard Maltby, "The Americanization of the World," in Melvyn Stokes and Richard Maltby eds., *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange* (London: British Film Institute, 2004), 1-21.

⁴⁶ 陳建華，〈格里菲斯與早期中國電影〉，《當代電影》第 5 期（2006）：113-119。

⁴⁷ Raphaëlle Beauregard de Costa and Melvyn Stokes, "The Reception of American Films in France, c.1910-20," in Richard Maltby and Melvyn Stokes eds., *Hollywood Abroad*, 21-34.

影響力。

3. 電影觀眾研究方法之侷限

以電影觀眾為中心的電影史研究，能夠建構出電影文本的消費層面的歷史意義，不過此種研究方法仍有侷限。以 Staiger 的著作為例，她主要透過報刊上的影評作為特定時期的電影觀眾喜好的依據。但此一研究方法並未如 Jackie Stacey 一樣利用問卷與統計的方式，⁴⁸來瞭解一般電影觀眾的喜好，反而將報刊上影評人的意見視同一般電影觀眾的看法，有可能導致影評人與一般電影觀眾喜好落差的情形。⁴⁹Stokes 和 Maltby 的研究同樣也未說明影評人與電影觀眾方法論上的差別，顯示電影觀眾研究的侷限。

本文亦不能避免上述有關影評人與電影觀眾研究方法論的侷限。二十世紀初年曾有美國影評人批評卓別林的作品藝術性低，不登大雅之堂，⁵⁰但若與同時期上海影壇相比可發現，卓別林的電影具有雅俗共賞的特性。民國初期觀賞好萊塢電影的上海觀眾人數即使比不上觀賞國片的人數，但卓別林等好萊塢喜劇影片多受到上海觀眾的歡迎。⁵¹此外中國報刊上不斷報導、評論卓別林的作品，許多影評人給予正面的評價。⁵²換言之，卓別林在二十世紀初年受到上海影評人的肯定，也相當受到觀眾的喜愛。不過囿於史料限制，本研究只能以當時影評人的觀點，和各家電影院刊登的電影廣告中，討論卓別林在二十世紀初年於上海的接受度，無法解決影評人觀點與一般電影觀眾喜好出現落差的方法論問題。雖然電影觀眾研究的立場，還會產生忽略電影美學的侷限，但是此種取徑著重研究電影觀眾在

⁴⁸ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge, 1994).

⁴⁹ Alan Lovell, "Review," *Film Quarterly* vol.55 no.4 (2002): 63-65.

⁵⁰ Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy* (London: Routledge, 1990), chap.6.

⁵¹ 例如張石川認為卓別林和基頓等人的「美國笑片在上海很吃香」，所以受到啓發便「照貓畫虎」拍起滑稽短片。何君秀，〈張石川和明星影片公司〉，原載《文史資料選輯》（第 67 輯）（北京：中華書局，1980），轉引自鄺蘇元、胡菊彬著，《中國無聲電影史》，56。

⁵² 請見本論文後續各章相關討論。

電影院觀賞完後的經驗，以及跨文本之間的影響，很能符合當今不同的媒材呈現電影的現狀，⁵³故本文主要仍以電影觀眾的研究方法為基礎。

（二）明星研究與民國電影史

1. 「明星」的定義及重要性

明星與影迷文化研究是分析電影觀眾經驗的研究取徑之一。⁵⁴明星一詞最早專指電影明星，而且還一度專門指涉好萊塢的電影明星，導致法國等其他國家的明星研究長期受到忽略。近年來明星一詞已擴及電影業之外，包括許多從實境秀、或是其他電視節目中成名的演藝人員。⁵⁵本文中所指的明星仍是以卓別林為代表的好萊塢電影明星為主。電影學界目前抱持五種研究明星的理由：第一，明星具有資本的價值(capital value)，強調明星是片商行銷影片的主要焦點。第二，明星是建構而成，明星既是電影工業的產品，他們亦對自己的明星形象產生影響。第三，明星是越矩(deviant)的，例如觀眾能夠接受明星的性放縱行為，或是平日令人矚目的奢華生活。第四，明星是有文化價值的(cultural value)，意指明星是可以反映時空、社會的符號。第五，明星是被觀眾觀看的，那麼誰在看明星？看明星的甚麼部分？換言之，觀眾觀看明星於影片中的表演，可以滿足他們的心理需求。⁵⁶上述五項理由顯示明星是一複雜的議題，而本文的立場主要基於第二種與第四種說法，強調明星形象的建構層面，以及明星形象蘊含的文化意義之外，也會討論另外三種理由。

⁵³ James Gripsrud and Erlend Lavik, "Film Audience," in James Donald and Michael Renov eds., *The Sage Handbook of Film Studies* (London: Sage, 2008), 467-468.

⁵⁴ 有關電影觀眾研究的脈絡與不同的研究取徑，例如文化研究、歷史取向、明星研究及認知研究等方法的不同，見 James Gripsrud and Erlend Lavik, "Film Audience," in James Donald and Michael Renov eds., *The Sage Handbook of Film Studies*, 454-470.

⁵⁵ Ginette Vincendeau, "Preface," in Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema* (London: Continuum, 2000), vii; Holmes Su, "'Starring....Dyer?': Rethinking Star Studies and Contemporary Celebrity Culture," *Westminster Paper in Communication and Culture*, vol.2(2) (2005): 6-21.

⁵⁶ Susan Hayward, *Cinema Studies*, s.v. "stars/ star system/ star as capital value/ star as construct/ star as deviant/ star as cultural value: sign and fetish/ stargazing and performance."

好萊塢明星制度(Hollywood star system)是模仿美國戲院的明星制度，於 1910 年至 1948 年間確立，將明星劃為好萊塢電影工業專業分工制度下的勞工，及片廠制度下的生產品。⁵⁷此一制度不僅能反映特定意識形態的社會現象，也是一種美國電影業藉由明星的號召使出品影片，能讓電影觀眾區隔的不同電影的行銷手法。⁵⁸明星制度最初被視為獨立影片業者抵制愛迪生的電影專利公司(Motion Picture Patents Company)的策略，利用特定明星炒作自家電影。⁵⁹雖然曾有部分電影史學者質疑明星使影片賣座，但更多研究者傾向認為電影明星保障影片公司的電影投資，並且在某種程度上是使電影賣座的重要因素。⁶⁰

明星意涵具有多重面向，是一個需要跨學科的研究議題。⁶¹Richard Dyer 所寫 *Stars* 一書奠定明星研究，他主要是結合符號語言學(Semiotics)與社會學的取徑，分析明星形象是被建構而成的符號，進而對社會產生重要的影響。⁶²此書影響所及，開啓另外兩種不同研究明星的取徑：其中之一是以文本分析為主，認為明星是跨文本(intertextuality)的產物，並強調不同觀眾會對明星有不同解讀的可能性，另一種則是以心理分析的角度，解釋明星形象使觀眾產生認同的影響。⁶³而

⁵⁷ Jeremy G. Butler, "The Star System and Hollywood," in John Hill and Pamela Church Gibson eds., *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 118-119.

⁵⁸ Gorham Kindem, "Hollywood's Movie Star System: A Historical Overview," in Gorham Kindem ed., *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982), 79.

⁵⁹ 最著名的例子為 Carl Laemmle(1867-1939)先對外發布女明星 Florence Lawrence (1886-1938)因車禍身亡的假新聞，但隨後又推出她跳槽新公司的電影作品，見 Gorham Kindem, "Hollywood's Movie Star System: A Historical Overview," in Gorham Kindem ed., *The American Movie Industry*, 80-82. 不過有關 Lawrence 的事件是否能算是明星制度的起源，仍有爭議，其他學者也提出其他女明星才是第一位明星炒作的主角，見 Janet Staiger, "Seeing Stars," in Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire*, 3-6. 另外針對明星制度是獨立片商與電影專利公司間的市場競爭的產物，而且愛迪生反對宣傳明星等說法，學界也有所質疑，相關討論見 Janet Staiger, "Seeing Stars," in Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire*, 6-14; Richard deCordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America* (Chicago: University of Illinois Press, 2001), 1-9; 50-97.

⁶⁰ Gorham Kindem, "Hollywood's Movie Star System: A Historical Overview," in Gorham Kindem ed., *The American Movie Industry*, 93.

⁶¹ Christine Gledhill, "Introduction," in Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire*, xiii.

⁶² Richard Dyer, *Stars*, New ed. (London: BFI Publishing, 1998).

⁶³ Christine Geraghty, "Re-examing Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance," in Christine Gledhill and Linda Williams eds., *Reinventing Film Studies* (London: Arnold, 2000), 183-184.

Richard deCordova 的研究，則結合第一種研究取徑，是本論文主要援引的研究成果之一。

2. 明星論述與「銀幕人格」的形成

Richard deCordova 認為個別明星透過明星制度，將個人的想法與行為在公共領域中加以實踐，不過明星與明星制度間，既沒有強硬制度性影響，個別明星也無法控制明星形象。⁶⁴1907 年後才建立的明星制度會規範明星論述的內容，而明星論述的出現仰賴對片中演員的知識的嚴格化(a strict regulation)，而這種知識涉及三種變化，第一種變化是出現強調演技的論述(the discourse of acting)：在 deCordova 來看，1907 年之前的文本大多集中在電影再製現實的魔力，而不討論電影中演出的人物，約至 1907 年時，強調電影演員的論述出現後，演員/明星才終於成為焦點。當時影評人開始援引戲劇的演技概念，藉以提升電影演員的表演的合法性，以及電影作為藝術的地位。

deCordova 認為，第二種變化在於 1909 年「銀幕人格」(picture personality) 的出現。⁶⁵「銀幕人格」仰賴三種資訊而成形：一是演員的姓名，⁶⁶二是演員在不同電影文本中的表現，三是演員在電影業的專業經歷。直至 1914 年後，deCordova 所稱的第三種變化——明星論述才終於出現。所謂明星論述的定義並不同於「銀幕人格」，「銀幕人格」只關心明星的銀幕表現，但明星論述則包括明星的真實人格部分，報章雜誌除報導明星的銀幕表現，還必須另外報導明星的私

⁶⁴ Richard deCordova, *Picture Personalities*, 12.

⁶⁵ 本論文將 picture personality 翻譯成「銀幕人格」，主要依據 1920 年代上海報刊的翻譯名，見本論文第二章〈「滑稽大王」卓別林明星形象鞏固時期：1920-1929〉之相關討論。

⁶⁶ 電影演員的姓名是否公諸於世，攸關該名演員是否能為觀眾熟知，進而成為家喻戶曉的明星，許多電影史家對此強調，早期演員從事電影表演時，其姓名是不會被公布的，原因包括因電影的地位遠不如戲劇，所以電影演員不願意片商公布自己的姓名；再加上影片公司不希望演員成名後，薪資勢必要調漲，兩點原因導致早期演員雖出演多部電影，但姓名都不為人知。不過 deCordova 反對此一說法，他認為早期的電影雜誌便登載許多演員的姓名，甚至還設計猜電影演員的姓名的遊戲，供影迷們娛樂。見 Richard deCordova, "The Emergence of the Star System in America," in Christine Gledhill ed., *Stardom: Industry of Desire*, 24-25.

人生活，也就是明星的真實人格部份。因此，明星「銀幕人格」及真實人格成為兩個獨立的領域，這兩個領域的形象最好不能落差過大，或至少不能違反道德。deCordova 也指出明星論述所產生的各種影響，包括：觀眾對明星的「銀幕人格」與真實人格有更深入的了解後，會增加購買該明星所演出電影票的機率。⁶⁷由此可知，唯有重視明星論述包含「銀幕人格」與真實人格的特性，才能對特定明星的明星形象有所瞭解。

3. 明星研究與民國電影史研究

近年來受到歐美電影明星研究的影響，有許多學者注意到二十世紀初期中國明星的社會影響。這類研究者基於 Richard Dyer 的理論，強調身處不同時空與地點的不同觀眾群，他們的社會行為、文化認同及意識型態，會經由個別明星的個人化表現影響而表現出來。不過個別明星卻又是明星制度的一部分，故明星制度的論述實踐(discursive practices)實超越個別明星之上，是回應電影整體產業的產物。目前已有不少研究者提倡將明星研究的理論和方法，運用在中國電影明星重要性的分析，⁶⁸如：阮玲玉(1910-1935)自殺事件和她主演的《新女性》一片的劇情如出一轍，正反映 1935 年女明星與「新女性」所面臨的衝突與困境。或是從宣景琳(1907-1992)主演的《銀幕艷史》，顯示該片導演透過電影呈現當時上海受到現代性的衝擊。另外李香蘭(1920-)的明星形象實蘊含「大東亞共榮圈」的政治意識形態。⁶⁹這類研究說明電影明星深受民國初年中國社會脈絡的影響。

⁶⁷ Richard deCordova, *Picture Personalities*, 114.

⁶⁸ Mary Farquhar and Yingjin Zhang, "Introduction: Chinese Stars," *Journal of Chinese Cinemas*, vol.2 no.2 (2008):85-89.

⁶⁹ Kristine Harris, "The New Woman Incident: Cinema, Scandal, and Spectacle in 1935 Shanghai," in Sheldon Hsiao-peng Lu ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), 277-302; 張真，〈《銀幕艷史》—女明星作為中國早期電影文化的現代性體現〉，《上海大學學報》（社會科學版），第 13 卷第 1 期（2006）：61-70; Shelley Stephenson, "'Her Traces Are Found Everywhere': Shanghai, Li Xianglan, and the 'Great East Asia Film Sphere'," in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, 224-245.

本文主要受到近期兩篇關於好萊塢明星影響上海觀眾的研究啟發。首先 Weihong Bao 針對民國初年在上海大紅的好萊塢女明星 Pearl White（時譯寶蓮，1889-1938）的譯名及其影片進行研究，他認為這位美國冒險女王，是促使中國女俠類型片問世的主要因素。⁷⁰ Bao 指出，1913 年至 1926 年間是寶蓮主演的偵探長片大受上海觀眾歡迎的階段，寶蓮在影片中不但親自上陣演出騎馬等驚險鏡頭，並且竭力展現她健美的身段，這對當時中國戲曲傳統少有女演員演出影響的中國影壇而言，實為一大衝擊。Bao 認為，1920 年代中國陸續推出女俠影片便是深受寶蓮影響的例子，如《女俠白玫瑰》(1929)一片，女主角白玫瑰仿效寶蓮以花命名，她也在片中極力展現健美的體態。另外 1920 年代之後問世之《野玫瑰》(1932)、《體育皇后》(1934)、《新女性》(1934)及《大路》(1934)等片，則可視為脫胎於女俠片的女英雄類型片，發展到最極致的例子則是《紅色娘子軍》(1961)。所以 Bao 研究總結，中國的女俠片絕非中國獨創的類型片，而是在美國冒險女王寶蓮所代表的美國電影影響下的產物。⁷¹此一研究說明，中國電影業發展亦有受到美國電影文化之影響，從好萊塢電影與美國女明星表現獲取相當大的啟發與助益。

美國電影明星除了對中國女俠電影產生影響外，陳建華以卓別林等人為例，說明好萊塢刊物炒作電影明星的方式，影響上海媒體捧紅女明星殷明珠(1904-1990)的手法。殷明珠飾演但杜宇導演的《海誓》(1921)一片女主角走紅，因為她作風洋派，喜愛觀賞好萊塢電影，在當時上海素有「F.F.」(Foreign Fashion)的稱號。當《海誓》映演時，上海報刊為宣傳殷明珠及這部國產愛情影片，連載〈童年之 F.F.〉、〈F.F.之交際手腕〉等各篇報導。陳建華指出，炒作殷明珠最力

⁷⁰ 有關中國白話文運動與上海洋涇浜英語結合成的上海白話，不但促進現代性對上海日常生活的影響，並對中國默片產生影響，此種結合語言的現代性經驗，作者稱之為「白話現代主義」。相關說明見 Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen*, 1-41；張英進，〈閱讀早期電影理論：集體感官機制與白話現代主義〉，收入氏著，《審視中國－從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》，128-131。

⁷¹ Weihong Bao, "From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nuxia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931," *Camera Obscura*, vol.20 no3. (2005): 193-231.

者為影評人周瘦鵑(1894-1968)。周瘦鵑慣於在上海各報刊發表卓別林相關的影劇新聞，在熟知美國影劇記者炒作明星之手法後，也將之運用在殷明珠各類報導上，以增加讀者對這位中國女明星的熟悉度。⁷²不過陳建華研究了美國記者炒作卓別林明星形象的手法，對於上海影評人炒作殷明珠的示範作用，卻未進一步探討報刊炒作卓別林哪些部份的新聞？而這些新聞報導對於上海觀眾評價卓別林的作品有何重要性？

(三) 卓別林喜劇電影研究之侷限與新視角

二十世紀初期卓別林深受全球的电影觀眾歡迎。卓別林於 1889 年出生在英國倫敦，而後加入劇團巡迴演出。他在 1913 年間隨團赴美演出時受到開斯東影片公司(Keystone film company)製片人 Mack Sennett(1880-1960)賞識，因此轉行演出喜劇電影。卓別林於 1914 年推出第一部電影作品《討生活》(*Making A Living*)後，短短數年的時間，成為紅遍全美、全球的好萊塢電影明星。⁷³他在當時的中國也是家喻戶曉的美國電影明星。儘管卓別林從未正式成為美國公民，但因為他是在美國好萊塢發跡，所以不論是在二十世紀當下，亦或是後世的研究中，他都被視為美國喜劇電影的代表人物。⁷⁴由於他身兼編劇、導演和演員而達成的銀幕成就，及身後留下的重要電影作品，多年後竟只有艾迪墨菲(Eddie Murphy, 1961-)勉強能與之匹敵，⁷⁵更使得卓別林具有超越其他喜劇演員的歷史地位與重要性。

1. 喜劇電影研究方法之侷限

(1) 歧視喜劇的研究傳統

卓別林的喜劇電影雖然深受電影觀眾的喜愛，但最初卻受到電影學界的忽略。

⁷² 陳建華，〈殷明珠與“明星”由來〉，《書城》，第一期（2009）：58-67。

⁷³ David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (N.Y.: Da Capo Press, 1994), chap.1-chap.6.

⁷⁴ 見 Scott and Barbara Siegel, *American Film Comedy* (N.Y.: Prentice Hall General Reference, 1994), 57-60.

⁷⁵ Wes D. Gehring, “Film Comedy,” in Lawrence E. Mintz ed, *Humor in America: A Research Guide to Genres and Topics* (N.Y.: Greenwood Press, 1988), 69.

喜劇在西方自柏拉圖以降的藝術研究傳統中，長久受到歧視，因為一般人多認為喜劇美滿的結局不如悲劇深刻。電影學界受到此一藝術研究傳統的影響，亦因而長久忽略好萊塢喜劇電影的重要性。⁷⁶同樣的，中國社會也長期輕視喜劇的重要性。由於中國自十九世紀以來國難當頭，五四運動因而提倡描寫國難文學的影響，再加上中國研究者認為，民國初年言情與滑稽等商業小說，並未描寫被壓迫階級抵抗的一面，是應該被革除的舊社會文化，導致他們連帶排斥喜劇研究。影響所及，使得徐卓呆、丁西林等人出版的滑稽文學，只能淪為五四傳統敘事的註腳，使學界輕視民國滑稽文化的歷史定位。⁷⁷簡言之，因為西方文化傳統以及民國初年形成的民族主義論述與五四傳統的影響，對於滑稽小說與喜劇電影的研究，都存在既有的歧視立場。

(2)「傑作傳統」的電影文本研究

直至 1970 年代，喜劇電影始普遍成為電影研究者的關注焦點。學界公認，以卓別林、勞德、開登及萊頓(Harry Langdon)為古典好萊塢電影時期(Classical Hollywood Cinema, 1917-1960)⁷⁸最受觀眾歡迎的四位主要喜劇明星，而卓別林的電影成就當為四人之首。⁷⁹不過他們認為，卓別林等四位喜劇演員的電影作品開創喜劇電影的黃金時代，但自有聲電影出現之後，好萊塢喜劇電影便衰落了。⁸⁰

⁷⁶ Richard Dyer McCann, "Introduction: Is Comedy Inferior?" *The Silent Comedians* (London: The Scarecrow Press, 1993), 1-14.

⁷⁷ Christopher G. Rea and Nicolai Volland, "Comic Visions of Modern China: Introduction," Christopher G. Rea and Nicolai Volland eds., *Modern Chinese Literature and Culture*, (special issue on comic visions of modern China), vol.20 no.2 (2008):vi-ix.

⁷⁸ 古典好萊塢電影(Classical Hollywood Cinema)是指 1917 年至 1960 年間，由各大片廠出品的好萊塢電影。這時期的好萊塢電影被認為具有相似的敘事結構與美學技巧，包括線性敘事、正邪二分的觀念，與 1960 年之後的新好萊塢電影(New Hollywood Cinema)不同。相關討論見 David Bordwell, Kristin Thompson and Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (N.Y.: Columbia University Press, 1985).

⁷⁹ 不過這四位喜劇明星的排序仍有不同的看法，有的學者認為，勞德的成就優於卓別林，其他學者則採取持平的主張，認為能夠與卓別林在創造力一較高下的唯有開頓，而勞德則是卓別林在電影票房上最可敬的對手，見 Wes D. Gehring, "Film Comedy," in *Humor in America*, 69-71.

⁸⁰ James Agee, "Comedy's Greatest Era," in James Agee, *Film Writing and Selected Journalism* (N.Y.: the Library of America, 2005), 1-33; Donald McCaffrey, *Four Great Comedians* (N.Y.: Barnes,

此種看法無疑只視卓別林等四位少數傑出演員為推動好萊塢喜劇電影發展之主因，而未考量其他造成的因素；另外只研究他們四位的電影作品，是「傑作傳統」(masterpiece tradition)的研究取徑，仍無法釐清喜劇電影文本的生產脈絡，與電影觀眾的消費層面等各類問題。⁸¹

2. 喜劇電影研究之新視角

(1) 「文化轉向」(cultural turn)

近幾年來受到「文化轉向」的影響，許多學者提倡以脈絡來研究卓別林的重要性，解決前述「傑作傳統」所產生的研究侷限。⁸²由於喜劇電影的性質，影片中的笑點常會受到時空因素轉變的影響，而喪失其幽默詼諧的一面，讓不同時間或是不同文化的電影觀眾無法領會片中的喜劇效果。⁸³以此角度檢視卓別林電影的重要性，可發現卓別林的作品中蘊含許多美國文化特有的笑點，⁸⁴但他的電影在二十世紀初期卻可以受到跨文化的各國導演或是電影觀眾的歡迎，⁸⁵也為 1914

1968); Walter Kerr, *The Silent Clowns* (N.Y.: Da Capo, 1990); Gerald Mast, *The Comic Mind: Comedy and the Movies* (New York: Random House, 1976); Steve Seidman, *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film* (Ann Arbor: UMI Research, 1981).

⁸¹ 相關討論見 Henry Jenkins and Kristine Brunovska Karnick, "Introduction: Golden Eras and Blind Spots—Genre, History, and Comedy," in Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins eds., *Classical Hollywood Comedy* (London: Routledge, 1995), 4-8.

⁸² Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, "Introduction: Comedy and the Social World," in *Classical Hollywood Comedy*, 265-266.

⁸³ William K. Everson, *American Silent Film* (N.Y.: Oxford University Press, 1998), chap.15.

⁸⁴ Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 127-129.

⁸⁵ 目前分析卓別林電影影響亞洲導演的著作是山本喜久男的研究，他以第二次世界大戰前的日本電影作品為例，說明日本導演與演員深受卓別林電影的啟發與影響。山本認為，卓別林和勞德等人的喜劇電影對於大正時期到昭和初期的日本影壇有很大的影響。當時由中島洋好、御子柴杜雄等人假扮卓別林角色的電影作品，許多日本導演如小津安二郎、齋藤寅次郎等人的作品也受到卓別林的《尋子遇仙記》、《淘金記》、《城市之光》等片的影響，例如齋藤在 1932 年以卓別林訪日為劇情拍攝《卓別林，你為什麼哭？》一片，以及仿效《尋子遇仙記》中的小童星傑克庫根(Jackie Coogan)的形象，拍攝以日本城市生活為背景的兒童喜劇片，進而促進日本童星制度的興起。山本的研究以二十世紀初期的日本電影作品為例說明，卓別林電影對於日本導演及演員的影響，但他的研究方法侷限在個別導演或是演員的作品，卻未討論一般日本電影觀眾、演員和影評人對於卓別林銀幕角色與明星形象的看法，意即他的說法未能深入回答卓別林電影文本與海外電影觀眾的消費層面的互動關係。(日)山本喜久男著、郭二

年至 1929 年間的上海電影觀眾所喜愛。然而當時上海電影觀眾是如何領會卓別林電影中的幽默與笑點？或是他們特別看重卓別林電影中的某個面向？當時中國的社會脈絡是否會影響他們對卓別林電影的看法？本文後續各章將進一步回答上述問題。

(2) 明星研究

Charles Maland 以「明星研究」理論為基礎的卓別林研究，則以美國社會大眾與影評人所呈現的卓別林明星形象為例，說明此一明星形象涉及電影文本的生產層面，和電影觀眾的消費層面之互動關係。Maland 主要援引 Richard Dyer 的明星理論，指出卓別林自 1910 年代末期便不斷提升自己的電影內涵，並發表各類同情左派的言論與著作，以塑造自己的銀幕形象與電影藝術家的地位。電影觀眾在 1910 年代至 1930 年代期間，的確接受卓別林自己刻意營造的明星形象。但在第二次世界大戰結束後，美國社會瀰漫反共的風氣，結果卓別林在 1910 年代至 1930 年代期間所發表偏向左派的言論，便成為電影觀眾在 1940 年代至 1950 年代期間攻擊卓別林明星形象的主要依據，因此卓別林一直到 1970 年代才獲頒奧斯卡終身成就獎。所以 Maland 認為，即便卓別林掌控電影文本的生產層面，但他的明星形象仍會因為社會脈絡以及電影觀眾的因素，而產生變化。⁸⁶ Maland 的研究有助於釐清卓別林電影文本生產層面與電影觀眾消費層面的互動關係，但他主要關注美國的狀況，並未述及其他國家電影觀眾在建構卓別林明星形象的歷史。因此本文將要討論：卓別林明星形象在二十世紀初期的中國社會，是否也面臨和美國社會類似的狀況？而中國的電影觀眾所建構的卓別林明星形象，又和美國電影觀眾所建構的形象有何異同之處？

民等譯，《日美歐比較電影史——外國電影對日本電影的影響》（北京：中國電影出版社，1991），290-336；359-378。

⁸⁶ Charles Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

（四）卓別林喜劇電影與民國電影史

1. 好萊塢電影對民國時期上海電影文化的影響

本文要探討卓別林為代表的好萊塢電影，對於民國時期上海電影文化產生相當的影響。由於 1950 年前好萊塢電影在中國電影市場的優勢，加上中國本土電影的敘事策略風格和主題都受到好萊塢電影的影響，所以「瞭解中國電影傳統，必須瞭解好萊塢在中國的傳播和影響」。⁸⁷但對於好萊塢電影究竟產生哪些層面的影響、或是產生多大程度的影響等相關問題，學者們的觀點仍莫衷一是。例如：汪朝光指出，好萊塢電影雖然在二十世紀初期即壟斷中國電影市場，但由於受到觀影人數稀少和文化隔閡的原因，使得好萊塢電影對於中國社會的影響力受到限制。不過汪朝光也認為，雖然 1920 年代與 1930 年代的中國影評人基於道德和政治因素，強烈批判好萊塢電影中充滿邪惡、色情與辱華的內容情節，但他們自己攝製的影片無形中卻受到美國電影的影響，反而使中國觀眾更習慣於美國電影的手法，加深好萊塢電影對於中國社會的影響力。⁸⁸但胡平生則認為，雖然 1927 年至 1937 年間卓別林等好萊塢電影頗受上海觀眾歡迎，但因為觀眾人數與國片觀眾人數相比仍屬少數，而且外國影片既有文化隔閡，不若國片會迎合中國觀眾的口味，因而主張抗戰前好萊塢電影在上海娛樂社會的影響力，遠不及國產影片與京劇等傳統戲曲藝術。⁸⁹胡平生雖指出民國初年上海娛樂社會中好萊塢電影在票房上不如國片的現象，但他並未處理好萊塢電影對於上海電影觀眾所產生的文化影響，因此本文著重討論 1914 年至 1929 年間上海電影觀眾風靡卓別林電影的文化意涵與歷史意義。

另有學者討論二十世紀初期中國影人對於好萊塢影片主要的兩類反應。第一類說法強調，中國社會對於美國電影採取強硬排斥的態度，例如：胡菊彬以國產

⁸⁷ 蕭知緯、尹鴻著，何美譯，〈好萊塢在中國：1897-1950 年〉，《當代電影》，第 6 期（2005）：66。

⁸⁸ 汪朝光，〈泛政治化的觀照——中國影評中的美國電影（1895-1949）〉，《美國研究》（北京）第 2 期（1996）：78-92；〈民國年間美國電影在華市場研究〉，《電影研究》第 1 期（1998）：57-64。

⁸⁹ 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會（1927-1937）——以影劇為中心的探索》（台北：台灣學生書局，2002），97-100。

影片的角度入手，分析當二十世紀初期好萊塢影業獨霸全球後，歐洲和中國都出現提倡國產影片的呼籲和政策，惟兩者之間仍有所不同：歐洲人是因為恐懼好萊塢電影文化的大舉入侵，才提倡國產電影，而民國初年的中國其實著眼於抵抗美國等外國政治勢力的入侵，因而以訴諸民族主義情感，積極發展國產影片，作為中國電影業抗衡好萊塢電影的主要策略。⁹⁰ 第二類說法認為，當時上海觀眾對美國電影抱持正面的看法。例如：黃相文指出，1930 年代雖然政府實施電影審查制度以制衡好萊塢電影，但中國電影觀眾接受好萊塢電影，對好萊塢電影抱持正面之看法，並視其為想像美國社會與美國文化的主要媒介。⁹¹ 董新宇則指出，二十世紀初期的歐、美喜劇電影是以道具加強效果，而中國國產影片學習歐、美喜劇電影中以機關道具營造笑料的方式，乃推出受歐美電影文化影響的「操縱美學」(operational aesthetic)電影作品。⁹² 這兩類說法雖都觸及民國初年中國觀眾受歐美電影的影響，但他們的研究偏向電影文本的分析，也未能關注特定好萊塢電影明星對於當時上海社會所產生的文化影響。

2. 卓別林與民國喜劇電影之發展

目前學界有關卓別林喜劇電影與中國早期喜劇電影發展關係的研究，也有企圖釐清好萊塢電影對於中國電影產生何種影響的問題。例如李道新指出，中國喜劇電影最早師法法國和卓別林等好萊塢喜劇電影，但他強調中國喜劇電影歷經「從半封建半殖民屬性向深厚的民族文化精神掘進的道路」，逐漸擺脫歐美電影的影響，最後才成為具有人文批判視野的喜劇電影。⁹³ 顯示他對於西方喜劇電影

⁹⁰ Jubin Hu, *Projecting a Nation: Chinese National Cinema Before 1949* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003).

⁹¹ 黃相文，《好萊塢電影與中國—30 年代的電影文化想像》。中國文化大學史學研究所碩士論文，2002。

⁹² Xingyu Dong, "The Laborer at Play: Laborer's Love, the Operational Aesthetic, and the Comedy of Inventions," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20 no.2 (2008): 1-39.

⁹³ 李道新，〈作為類型的中國早期喜劇片（上）〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》，第 2 期第 17 卷（2004）：101-105；李道新，〈作為類型的中國早期喜劇片（下）〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》，第 3 期第 17 卷（2004）：100-103。

的影響仍舊有所保留。不過也有學者肯定卓別林喜劇電影對於中國產生的影響。Christopher Rea 及 Nicolai Volland 指出，張樂平(1910-1992)筆下的漫畫人物三毛，以及魯迅(1881-1936)書中主人公阿 Q，都是模仿卓別林銀幕上的「小流浪漢」(Little Tramp)。⁹⁴ 饒曙光認為，雖然中國有喜劇的戲劇傳統，但從未出現西方喜劇電影的幽默觀念，因此二十世紀初期中國影人必須借鏡歐、美喜劇電影來攝製國產喜劇電影，其中卓別林及麥克斯林戴(Max Linder，即本論文第壹章提及的林達)等人的電影作品對中國影人影響甚大，左翼電影導演蔡楚生(1906-1968)⁹⁵ 便因為學習卓別林的喜劇表演精神，使他得以超越另一位重要導演鄭正秋⁹⁶ (1889-1935)。⁹⁷ 胡克也指出，二十世紀初期中國影人都向好萊塢喜劇電影取經，卓別林尤其對中國喜劇產生重要的影響，他的諸多作品使中國影人建立滑稽電影、悲喜劇電影和政治諷刺喜劇電影等三種喜劇類型，進而豐富中國喜劇電影的觀念與類型片的發展。⁹⁸ 中國影人除了向卓別林學習拍攝喜劇電影的類型片之外，也會直接模仿卓別林電影中的鏡頭和情節。Vivian Shen 指出，蔡楚生的《迷途的羔羊》(1931)一片便學習卓別林的《城市之光》(City Lights, 1931)中著名的落水片段一景，⁹⁹ 秦喜清也認為，1920 年代期間好萊塢的偵探片、喜劇片和愛情片三種類型片對中國導演產生很大的影響，其中喜劇電影主要向卓別林的影片學習得來的。¹⁰⁰ 另外卓別林的銀幕形象也是中國影人攝製影片的靈感，如前所述 1922 年和 1923 年的《滑稽大王遊滬記》和《大鬧怪劇場》兩部影片，是卓別林對於

⁹⁴ Christopher G. Rea and Nicolai Volland, "Comic Visions of Modern China: Introduction," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20 no.2 (2008):ix.

⁹⁵ 蔡楚生為著名編劇及導演，作品包括《都會的早晨》、《漁光曲》、《新女性》、《迷途的羔羊》、《一江春水向東流》等影片，見張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，〈蔡楚生〉條。

⁹⁶ 鄭正秋為知名編劇及導演，曾參與《難夫難妻》、《孤兒救祖記》、《玉梨魂》、《姊妹花》等影片的劇本與導演創作，見張駿祥、程季華主編，《中國電影大辭典》，〈鄭正秋〉條。

⁹⁷ 饒曙光，《中國喜劇電影史》（北京：中國電影出版社，2005），16-20；81-87；饒曙光，〈蔡楚生對喜劇的理解及其創作〉，《電影新作》，第 2 期(2006)：29。

⁹⁸ 胡克，〈卓別林喜劇電影對中國早期電影觀念的影響〉，《當代電影》第 5 期（2006）：109-113。

⁹⁹ Vivian Shen, *The Origins of the Left-wing Cinema in China, 1932-1937* (London: Routledge, 2005), 35-37.

¹⁰⁰ 秦喜清，《歐美電影與中國早期電影，1920-1930》（北京：中國電影出版社，2008），11-14；48-51。

中國影人影響力的最佳例證。¹⁰¹簡言之，由卓別林喜劇電影對於中國早期喜劇電影的發展可說明，二十世紀初期好萊塢喜劇電影對於中國影壇具有極大的影響力。

雖然上述研究成果可以瞭解卓別林對於中國早期電影發展的影響，但仍未解決以下問題：第一，卓別林電影作品中，只有少數如《城市之光》、《大獨裁者》等片對中國影人產生影響嗎？卓別林其他的電影作品都沒有任何的重要性嗎？第二，中國電影觀眾心目中的卓別林，只有電影上的銀幕形象嗎？還是觀眾也關心卓別林個人生活的其他部分呢？第三，民國電影史學者在討論卓別林對於中國影壇的影響時，多從 1920 年代的《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》兩部影片開始討論，卻忽略從 1910 年代的卓別林電影初入中國的狀況，也未關注他在 1920 年代的上海社會，產生電影文本之外的其他影響。第四，是否可以從卓別林明星形象對於上海社會的影響，瞭解二十世紀初年好萊塢電影與中國國產電影發展的關係，並進而檢視民族電影的意義與重要性？上述各問題，本論文將嘗試予以探究回答。

第三節 徵引史料與本文架構

（一）徵引史料

本文探討 1914 年至 1929 年間，上海報刊中呈現的卓別林明星形象，主要是受 Richard Dyer 所提出的明星理論，以及 Richard deCordova 與 Charles Maland 的研究啟發，並希望透過卓別林在 20 世紀初年為上海社會所接受的情況，藉以瞭解卓別林對於上海社會的影響，進而探討 20 世紀初年好萊塢電影對中國電影發展與文化層面的影響。

本研究主要參考 1914 年至 1929 年間的《申報》、《新聞報》、《時報》與上海的《民國日報》四份報紙中，有關卓別林的電影廣告、電影評論與相關報導。另

¹⁰¹ Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 13-15.

外也引用北京圖書館編印的《中國早期電影畫刊》第一冊至第五冊中，於 1920 年代期間出版的《影戲雜誌》、《電影雜誌》、《電影月報》、《新銀星》等刊物，¹⁰² 分析其中刊載有關卓別林的電影評論，以及他的各類新聞，以對二十世紀初年上海電影報刊中的卓別林明星形象及上海社會對其與好萊塢電影接受之情況。

（二）本文架構

本文的章節如下：本章緒論，是有關研究主旨、研究動機、研究立場、研究議題及文獻回顧等相關之陳述與說明。第壹章以 1914 年至 1919 年的《申報》與《時報》的電影廣告與電影評論為主，探討卓別林喜劇電影初到中國社會的過程，及其對於後續 1920 年代上海電影觀眾對於卓別林電影評價的影響。第貳章討論 1920 年至 1929 年間，《申報》、《新聞報》、《時報》的廣告、評論及報導，以及《民國日報》的電影專欄，再加上前述提及的各類電影刊物中，有關卓別林的相關評論與新聞為基礎，探討本階段的卓別林明星形象形成的意涵與重要性。第參章討論 1920 年代卓別林「滑稽大王」的明星形象，上海社會對他明星形象的接受程度，以及對上海社會、中國電影發展與文化層面所產生的影響。最後一章為結論。

本文以 1914 年至 1929 年為研究議題，藉以強調二十世紀初年上海電影文化的重要性。雖然部分學者主張，中國電影業直至 1922 年後才進入「萌芽時期」，從 1920 年代至 1930 年代中國電影產業才有較為顯著發展的看法。¹⁰³ 但此一說法其實過度簡化 1920 年代以前上海電影文化的豐富性。二十世紀初年重要導演及演員鄭君里曾於 1936 年表示，1909 年至 1921 年間，是中國「土著電影的萌芽時期」，而 1921 年至 1926 年間，中國電影才進入「土著電影繁盛期」。現今民國

¹⁰² 姜亞沙、經莉、陳湛綺編輯，《中國早期電影畫刊》（第 1 冊至 5 冊）（北京：全國圖書館縮微複製中心，2004）。

¹⁰³ Yingjin Zhang, "Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai," in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, 5

電影史學家胡菊彬也強調，1896 年至 1920 年間中國影評人逐漸分辨中、西電影文化之間的差異，是中國電影與文化意識(cultural awareness)萌芽的重要時期。¹⁰⁴ 本文以鄭君里和胡菊彬的說法為主，探討 1910 年代「滑稽大王」封號的誕生與上海電影文化的關連性。

由於 1910 年代至 1920 年代期間是近代中國社會劇變的時期，因此我採取 10 年為一章的分析架構，以期呈現出中國社會的變化對於中國電影觀眾解讀卓別林的電影作品，以及建構卓別林明星形象的影響。由於卓別林係於 1914 年首次躍升大銀幕，因此本文以 1914 年作為起點，此後卓別林直到 1920 年時始出品首部劇情長片《尋子遇仙記》(*The Kid*)，以及他歷經 1927 年起面臨有聲電影的挑戰，以及 1929 年美國經濟大恐慌的衝擊後，才於 1931 年推出《城市之光》的創作歷程。¹⁰⁵ 由於卓別林面臨 1920 年代末期有聲電影的挑戰後，其作品不再像過去默片時期一般廣受觀眾的歡迎，因而設定討論至 1929 年為止。我希望透過研究 1914 年至 1929 年間上海電影觀眾解讀卓別林的默片電影文本及所建構的明星形象，能夠使讀者對卓別林與二十世紀初期好萊塢電影對中國影響的歷史，有更深入的瞭解，也可提供今後相關研究之參考。

¹⁰⁴ 鄭君里，〈現代中國電影史略〉，《近代中國藝術發展史》，6-7；Jubin Hu, *Projecting A Nation*, 29-46.

¹⁰⁵ 1929 年經濟大恐慌對於卓別林的電影創作有很大的影響，像是《摩登時代》與《凡爾杜先生》等片都是探討經濟蕭條下，人民生活所受的痛苦影響。Charles Maland, “The Depression, Technology, and the Tramp” in Jeffrey Geiger and R.L. Rutsky eds., *Film Analysis: A Norton Reader* (N.Y.: W.W. Norton, 2005), 239-240.

第一章 「滑稽大王」卓別林初到上海：1914-1919

第一節 上海報紙與上海電影文化

本章討論 1910 年代的《申報》及《時報》中的電影廣告與電影評論，以釐清 1914 年至 1919 年間，上海報紙所建構卓別林的明星形象及其重要性。上海報紙與近代上海社會發展密切相關。許多學者因為受到哈伯瑪斯(Jurgen Habermas)學說的啓發，開始關注近現代中國公共領域與市民社會發展等議題，¹並指出《申報》與《時報》具有統治者與一般民眾溝通的公共領域的功能。²上海報紙也是中、西文化交流的重要媒介，清末《點石齋畫報》中刊載的西方文物及各類事物，以及清末《申報》主筆撰寫介紹西方思想的文言文文章，都是最著名的例子。³除此之外，許多小報也為上海娛樂產業注入活力，並形塑近代上海的通俗文化。⁴由此可知，近代上海報紙因具有公共領域的作用，不但與當時的娛樂產業相輔相成，也對通俗文化產生極大的影響力，更是近現代西方文明傳播的重要媒介。

本研究選擇 1910 年代的《申報》和《時報》，作為本章主要史料基礎。《申報》自 1872 年創刊直至 1949 年停刊為止，是上海地區發行最久、發行量最大的報紙，具有重要性。第二，《申報》與《新聞報》的發行量居所有上海報紙中的前一、二名。前者讀者多為軍政界，後者多為商界人士；《時報》則深受知識份子的歡迎，這三份報紙在當時並稱為「《申》、《新》、《時》」，對於上海讀者皆有

¹ Maire-Claire Bergere, "Civil Society and Urban Change in Republican China," *The China Quarterly*, no.150 (1997): 309-328.

² Joan Judge, *Print and Politics: "Shibao" and the Culture of Reform in Late Qing China* (Stanford: Stanford University Press, 1996); Barbara Mittler, *A Newspaper for China? : Power, Identity, and Change in Shanghai's New Media, 1872-1912* (Cambridge: Harvard University Press, 2004).

³ 武田雅哉著、任鈞華譯，《飛翔吧！大清帝國：近代中國的幻想科學》（台北：遠流出版社，2008）；Barbara Mittler, "Domesticating an Alien Medium: Incorporating Western-style Newspaper in the Chinese Public Sphere," in *Joining the Global Public: World, Image and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910* (New York: State University of New York Press, 2007), 13-45.

⁴ Catherine Vance Yeh, "Shanghai Leisure, Print Entertainment, and The Tabloids, *xiaobao* 小報," in Rudolf Wagner ed., *Joining the Global Public*, 201-233; 李楠，《晚清民國時期上海小報》（北京：人民文學出版社，2006）；洪煜，《近代上海小報與市民文化研究(1897-1937)》（上海：上海世紀出版集團，2007）。

相當影響力。⁵不過台灣目前沒有 1910 年代完整的《新聞報》，只有 1920 年以後的《新聞報》，因此本章只能利用 1910 年代《申報》及《時報》來觀察 1910 年代的上海電影文化。第三，廣告不但是《申報》、《新聞報》與《時報》主要的收入來源，也具有吸引讀者們注意力，增加閱報的重要功能。⁶這些形形色色的產品廣告，提供豐富的社會圖像。早在 1910 年代初期報紙即已出現許多電影廣告，當時廣告商是如何推銷卓別林的電影作品，以吸引上海讀者前往觀賞？廣告中所呈現的卓別林明星形象為何？第四，《時報》首創刊登趣味新聞和文藝作品的副刊專欄〈餘興〉，此後《申報》副刊〈自由談〉及《新聞報》副刊〈快活林〉也開始刊載各類小說及餘興小品，此種報紙副刊內容豐富，包羅萬象，1910 年代末期有關電影的新聞及評論文章主要多刊登在其中，不但深受當時的讀者歡迎，也具有重要的歷史意義。⁷這類副刊文章成為我探討上海報紙評價卓別林及其電影作品與建構其明星形象的主要依據之一。

上海電影廣告是本章論述的主要依據。廣告為了說服讀者購買特定商品，必須迎合消費者的興趣與需求，是一對觀眾(audience)具有廣泛影響的媒體，⁸不過廣告受到廣告商銷售商品策略的考量，會產生廣告實際上是創造需求，而不是如實反映特定時空消費需求的侷限。歷史研究者並不否認此一運用廣告作為史料的困難，但廣告仍是促使論述群體(community of discourse)形成的重要因素。⁹另外 1910 年代的電影廣告開始以特定電影明星作為宣傳主角，也對當時電影觀眾產

⁵ 熊月之主編、許敏著，《上海通史·民國文化》，238-243；鄭逸梅，〈上海《時報》和有正書局〉，收入氏著，《書報話舊》，237-238；義勤，〈被人淡忘的老《時報》〉，《20 世紀上海文史資料文庫》(第 6 冊)(上海：上海書店，1999)，17。不過《新聞報》報館曾宣稱該報因廣告收益、革新版面與增加各類娛樂文章等方式，促進銷售量超過《申報》，見鄭逸梅，〈《新聞報》是怎樣推廣銷路的〉，收入氏著，《書報話舊》(北京：中華書局，2005)，227-230；鄭逸梅，〈《新聞報》的“財源”—廣告費〉，《書報話舊》，231-233。

⁶ 秦紹德，《上海近代報刊史論》(上海：復旦大學出版社，1993)，109-112；陶菊隱，〈我所了解的新聞報〉，《新聞研究資料》，第六輯(1981)，107。

⁷ 馮并，《中國文藝副刊史》(北京：華文出版社，2001)，9-31。

⁸ Lyn Gorman and David McLean, *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction* (Malden: Blackwell Publishing, 2003), chap.5.

⁹ Roland Marchand, *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity, 1920-1940*, (Berkeley: University of California Press, 1985), xvii--xx.

生相當的影響。¹⁰換言之，儘管存在以廣告重建歷史的困難，但廣告對於形塑當代通俗文化與電影文化的影響力不容小覷，是研究文化史的重要媒材。

近期歷史學界有關上海廣告的相關研究，針對前述提及廣告作為歷史撰述基礎的重要性以及侷限，大致可分為兩種類別：第一，廣告其實是回應社會受眾的需求，所以研究廣告可以了解特定時期的上海社會樣貌；¹¹第二，特定廣告商在廣告文案與行銷手法中植入特定的意識形態，因此廣告本身即為當時社會脈絡與國貨運動等愛國意識形態的產物。¹²兩種研究方向之間最大的差異在於，第一種取徑並未像第二種看重特定廣告商以及特定意識形態對於廣告成形的影響。由於明星形象是一種跨文本的產物，本章結合上述兩種取徑，強調《申報》等報紙上的電影廣告可以作為當時上海觀眾建構卓別林明星形象的跨文本媒材，也能反映在當時中國電影文化與社會脈絡影響之下，廣告影響上海觀眾解讀、甚至逐漸建構卓別林「銀幕人格」與真實人格的重要性。

第二節 卓別林「滑稽大王」封號的誕生

(一)「滑稽大王」封號與明星形象

卓別林在當時上海擁有「滑稽大王」的封號，因此本節將從上海報紙電影廣告中探討卓別林此一封號的誕生，及其與卓別林明星形象的關聯。1910年代期間不論在全球市場、或是在上海，法國演員林達(Max Linder, 1883-1925)及美國演員勞德(Harold Lloyd, 1893-1971)也深獲觀眾歡迎，並和卓別林先後、或是並稱為上海的「滑稽大王」。所以從上海人將「滑稽大王」封號先後賦予林達、卓別

¹⁰ Janet Staiger, "Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising," *Cinema Journal*, vol.29, no.3 (1990):7.

¹¹ 黃克武，〈從《申報》醫藥廣告看民初上海的醫療文化與社會生活，1912-1926〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，十七期下冊(1988.12)，141-194；王儒年，〈欲望的想像：1920-1930年代《申報》廣告的文化史研究〉（上海：上海人民出版社，2007）。

¹² Sherman Cochran, "Marketing Medicine and Advertising Dreams in China, 1900-1950," in Wen-hsin Yeh ed., *Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond* (Berkeley: University of California Press, 2000), 62-97; Weipin Tsai, "Having It All: Patriotism and Gracious Living in Shenbao's Tobacco Advertisements, 1919 to 1937," in Peter Zarrow ed., *Creating Chinese Modernity: Knowledge and Everyday Life, 1900-1940* (N.Y.: Peter Lang Publishing, 2006), 117-145.

林和勞德的現象，可以看出 1910 年代時期，上海觀眾以此封號建構這三位明星的明星形象，以及因此而形成的上海電影文化。¹³

「滑稽大王」與民國上海「滑稽」觀念密切相關。Christopher Rea 認為當時上海社會「滑稽」概念是由民國初年身兼編劇、小說家和影評家徐卓呆 (1881-1958)¹⁴ 為代表的文化企業人(cultural entrepreneurship)形塑而成。徐卓呆創作許多充滿滑稽意味的文學作品與電影劇本，而他的創作中不只將「滑稽」視為藝術形式，更是一種笑看上海花花世界的文化態度，甚至讚揚上海人民面臨苦難生活下的生存勇氣，與五四作家提出以血、淚真實呈現中國人民苦難的創作路線截然不同。¹⁵ 另外張健則著重在王國維、朱光潛、林語堂、魯迅等知識份子，由於受西方幽默與喜劇概念的影響，中國現代喜劇概念因而形成。¹⁶ 上述兩位學者的說法固然指出民國初年的文化人對於滑稽定義的影響力，但卻無法解釋一般上海觀眾如何理解，1910 年代時期的上海報紙所刊登的歐、美「滑稽」電影廣告的內涵。本章強調電影廣告建構當時「滑稽大王」與「滑稽影片」的概念。其實當時上海除了以「滑稽」兩字來代表喜劇電影，也有使用「詼諧」、「笑史」、「風趣」、「趣劇」等用語，來指涉「滑稽」片。¹⁷ 另外「亞細亞影片公司」公開徵求劇本種類時，也刊出註明「應取滑稽的最足引人解頤之趣劇」的廣告。¹⁸ 這些詞語不僅做為上海觀眾觀賞影片時的參考，也反映出當時上海社會根據這些用語來定義「滑稽」影片，是 1910 年代初期中國「滑稽」電影文化以及上海「滑稽大王」建構的重要基礎之一。

¹³ 有關民國初年上海報紙以中文日常用語，來幫助觀眾認識特定歐、美電影明星的文化交流模式重要性，以及此一日常用語如何作為瞭解好萊塢電影影響力的切入點，相關討論見 Weihong Bao, "From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nuexia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931, *Camera Obscura*, vol.20 no.3 (2005): 195-199.

¹⁴ 相關介紹見熊月之主編，《上海名人名事名物大觀》(上海：上海人民出版社，2005)，〈徐卓呆〉條。

¹⁵ Christopher G. Rea, "Comedy and Cultural Entrepreneurship in Xu Zhuidai's *Huaji* Shanghai," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20 no.2 (2008): 40-91.

¹⁶ 張健，《中國喜劇觀念的現代生成》(北京：北京大學出版社，2005)。

¹⁷ 「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 5 月 12 日，第九頁。

¹⁸ 「徵求影戲情節」廣告，《申報》，1914 年 11 月 3 日，第十二頁。

卓別林、林達與勞德三位滑稽明星彼此除了互相競爭，也會相互學習模仿。林達比卓別林出道早，他原是法國百代影片公司的演員，於 1909 年至 1910 年間開始出名，於 1910 年至 1914 年以中產階級花花公子銀幕形象走紅全球。¹⁹當卓別林於 1914 年間進入開斯東影片公司後，²⁰卓別林曾公開表示，林達是他學習喜劇表演的典範，而且卓別林於該公司所拍攝第一部電影《討生活》中的扮相，確可看出他近似林達的銀幕裝扮。²¹其後卓別林聲名大噪，聲勢逐漸凌駕林達之上，而林達則因為法國百代公司原有市場遭好萊塢影片取代的影響，一直沒能挽回頹勢，最後甚至反被冠上「法國卓別林」的封號。²²卓別林與勞德也存在模仿、競爭的關係。勞德雖曾受到林達的影響，但他出道時是以模仿卓別林為主，直至 1910 年代末期才以一副眼鏡搭配造型的演出方式闖出名號。²³另一方面，卓別林也模仿勞德的電影表演，例如他曾參酌勞德的表演方式與影片類型，融入進自己的電影《馬戲》(現譯《馬戲團》，*The Circus*, 1928)當中。²⁴所以這三位 1910 年代同樣廣受上海觀眾的「滑稽大王」彼此之間的成就與電影事業發展，也有緊密的相關性。

1910 年代可分為三期探討卓別林、林達與勞德先後受封為「滑稽大王」的過程。第一期為 1914 年至 1915 年。此階段卓別林在美國已參與開斯東影片公司的演出，隔一年跳槽到愛森耐(Essanay)公司拍攝電影，並在美國小有名聲。²⁵但

¹⁹ Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema* (London: Continuum, 2000), 44; Richard Abel ed., *The Encyclopedia of Early Cinema*, s.v. "Linder, Max (Gabriel-Maximilien Leuvielle)."

²⁰ 開斯東公司於 1912 年由 Mack Sennett 創立，起初為 Mutual 影片公司拍攝喜劇，推出的電影後來成為美國 1910 年代最受歡迎的喜劇電影。1915 年該公司改組為三角影片公司(Triangle Film Corporation)，而 Sennett 則於 1917 年間離開三角影片公司，並放棄開斯東的商標，自立門戶。見 Richard Abel ed., *Encyclopedia of Early Cinema*, s.v. "Keystone Film Company."

²¹ 卓別林曾稱林達為「他的大師」"his master"，見 David Robinson, *Chaplin: The Mirror of Opinion* (Martin Secker & Warburg, 1983), 84. 另外林達是卓別林表演的學習典範，也成為研究者論及林達重要性的共識，見 Eve Golden, "Max Linder," *Golden Images* (Jefferson: McFarland & Company, 2001), 75; Charles Silver, s.v. "Chaplin, Charles," in Richard Abel ed., *Encyclopedia of Early Cinema*, 108-109.

²² Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, 48-50.

²³ 勞德出道時模仿卓別林扮相照片見 Richard Schickel, *Harold Lloyd: The Shape of Laughter* (Boston: New York Graphic Society, 1974), 30-32.

²⁴ Jeffrey Vance, "The Circus: A Chaplin Masterpiece," *Film History*, vol.8, no.2 (1996): 199-200.

²⁵ David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 101-155.

此時他的作品尚未見諸上海報紙，只有 1910 年代初期便已享譽全球的林達是電影廣告的票房保證。第二時期為 1916 年至 1917 年，卓別林在此時已是紅遍全美的明星，並於 1916 年跳槽到互助(Mutual)影片公司，1917 年與第一國家(First National)公司簽立合同。²⁶透過電影廣告可以發現，此時卓別林在上海已是家喻戶曉的好萊塢明星，反觀林達的影片數量卻銳減。另一方面，此時報紙廣告開始搭配卓別林的銀幕扮相宣傳，顯示卓別林以影片中所飾演的「小流浪漢」(Little Tramp)「查理」的「銀幕人格」成為「滑稽大王」建構基礎已儼然成形。²⁷第三時期為 1918 至 1919 年間。與前二個時期相較，中國觀眾對於卓別林及其作品已是耳熟能詳，報紙上也比第二時期出現更多有關卓別林的「銀幕人格」或是劇照搭配文字的電影廣告。此外勞德的作品在此時也開始成為上海的賣座片，而開啓兩人在廣告與電影宣傳下的「滑稽大王」爭奪戰。

不過上述三個時期的分期不是斷裂而明確的劃分，而是一個相互取代、持續競爭的連續過程。例如林達的影片到 1919 年，甚至是 1920 年代初期仍繼續上映，他 1925 年自殺身亡的消息也成為上海當時電影報章報導的焦點，但 1920 年代初期林達在上海的評價，已遠不及卓別林。本章以三位電影明星先後成名、陸續被上海影評人與廣告商封為「滑稽大王」的順序為主，討論《申報》等報紙電影廣告所呈現的「滑稽大王」的明星形象，進而分析卓別林在 1910 年代時期受到上海觀眾喜愛的情況與意義。

(二)上海首位「滑稽大王」林達(Max Linder)：1914-1915

本節首先從上海電影廣告中首位「滑稽大王」林達的明星形象，來觀察上海社會文化脈絡對上海觀眾解讀歐美電影的影響，因此本部分將從由於當時上海盛行「噱頭電影」的類型片，以及國外電影評論有關林達的評價，來釐清當時外國


²⁶ Ibid., 156-301.

²⁷ 巴贊著、吳蕙儀譯，《巴贊論卓別林》（上海：上海人民出版社，2008）。

電影文化如何影響上海廣告中首位「滑稽大王」林達的明星形象，另外也分析二十世紀初期中國發展「影戲」觀念，對於首位「滑稽大王」林達的明星形象之影響。

1. 早期「噱頭電影」對上海電影觀眾的影響

1914 年雖然卓別林已開始陸續推出影片作品，但他並不為上海觀眾熟知，稱霸當時上海電影市場是首位「滑稽大王」林達。此時正值全球影業從 1910 年代初期原先著重「噱頭電影」(cinema of attractions)，轉型拍攝融入故事情節的敘事片(feature film)的關鍵時期，所謂「噱頭電影」主要指涉 1895 年至 1906 年之前早期電影，這類影片情節不強調因果解釋，而是透過影片中新奇噱頭來吸引觀眾。²⁸此種「噱頭電影」也對 1910 年代上海電影文化及身處其中的電影觀眾產生極大的影響，²⁹例如「中國林發影戲公司」的廣告，就充份說明「噱頭電影」的特色：



本公司為完全華商組織，特由外洋運到各種新奇活潑諸影片，逐日替換開演，以擴滬上士、女之眼界。概以此等影片非但本埠從未演過，即在外洋亦甚罕見，其中所有事實類皆足以引人興趣，怡人心志，與尋常影片迥然不同。³⁰

當時其他影院業者也採取類似手法，並加入影片類型為賣點。例如「東京活

²⁸ 不過學界對於 Tom Gunning 指稱早期電影多為「噱頭電影」，仍有所質疑，例如 Charles Musser 舉早期默片多仰賴辯士(lecturer)解說劇情，以及個別電影作品其實故事性很強的為例，藉以挑戰「噱頭電影」的說法。相關討論見 Richard Abel ed., *Encyclopedia of Early Cinema*, s.v. "cinema of attractions."; Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," in Thomas Elsaesser and Adam Barker eds., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: BFI, 1997), 56-60.

²⁹ Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (London: Routledge, 2004), 16-22; Zheng Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 52-64.

³⁰ 「中國林發影戲公司」廣告，《申報》，1915 年 6 月 18 日，第九頁。

動影戲園」的廣告稱：「本園開幕以來，所演各片莫不光明新奇…本主人格外注意，不惜重金向外洋各場定製各色異彩風景、歷史、爭戰、滑稽、偵探、愛情等片，刻已陸續到申」。「大陸活動影戲院」同樣也強調：「本園不惜巨資，特向外洋購運五彩活動新奇偵探、戰爭、歷史、滑稽、愛情、風景等影片數千種，現已到申」。³¹由此可知，當時外國滑稽影片是 1914 年至 1915 年放映的主要片源之一，而且多不強調劇情特色，只以內容新奇，以及歐美進口作為廣告主軸，進而形成 1910 年代上海人的滑稽電影文化。

此類「噱頭電影」及其影響所及的電影廣告特色，對於林達的作品及其電影廣告也產生極大的影響。雖然早期「噱頭電影」式喜劇電影的內容不以特定明星的角色為號召，³²但電影廣告仍需以電影明星作為賣點，³³所以當時上海廣告商為行銷林達的作品，必須訴求林達的明星特質。由於此時上海並未有專業電影期刊或是專欄，所以無法得知此時上海影評人有關林達喜劇表演及明星形象的評價，不過透過刊於 1920 年代初期《影戲雜誌》的相關描述，約可一窺林達電影及其明星形象留給上海觀眾的印象：

馬克斯林達(Max Linder)

他是法國派喜劇的健將，和福的影片〔原文如此〕，差不多沒有人歡迎了，隔著一片大西洋，遙遙的和却潑林對抗，只有他有這個能力，他的演戲有二個特長：（一）完全是紳士派，不是形容下流社會的生活，（二）

³¹ 「東京活動影戲園」廣告，《申報》，1914 年 1 月 5 日，第十二頁；「大陸活動影戲院」廣告，《申報》，1914 年 9 月 4 日，第九頁；「大陸活動影戲院」廣告，《時報》，1914 年 9 月 24 日，第三張。

³² 直至 1920 年代出現「喜劇家喜劇」(comedian comedy)後，才真正將明星與連貫的故事與特定的角色加以融合，所以林達喜劇劇情架構出現不比之後的喜劇影片來得完整的缺點。見 Henry Jenkins and Kristine Brunovska Karnick, "Introduction: Acting Funny," in Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins eds., *Classical Hollywood Comedy*, 156-157; Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, 47-48.

³³ Janet Staiger 認為，自 1910 年起，電影明星即成為電影廣告宣傳的重點。見 Janet Staiger, "Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising," *Cinema Journal*, vol.29 no.3 (1990): 7.

執手杖的姿勢非常有樣，這個樣子，誰也學他不來。³⁴

此一描述強調林達的表演特色，並認可他是唯一能與卓別林一較高下的法國滑稽明星。另外也可看出，林達的電影內容不以下層社會的百態為主題，而是著重描寫上流紳士的優閒生活，並以手杖作為他的銀幕扮相標記。

林達這種紳士派、而非描寫下層階級的電影表演特色，只能從 1910 年代上海報紙只有結合片名與劇情簡介的電影廣告，一窺一二。「愛倫活動影戲園」的電影廣告出現「失意：林達氏快樂過度」、或是「滑稽：林達氏學習縉雪」、「麥克斯林達與岳母：滑稽」，以及「滑稽：慫林達大吹牛皮」等等，有時直接以「最新趣劇影片—林達氏—滑稽結婚」的醒目標題。³⁵這些電影廣告雖未明確強調林達「紳士派」的表演風格，不過由劇情簡要大可粗略了解，他的電影都是「紳士派」的悠閒情趣，來吸引觀眾前往電影院觀賞影片。另外也有強調林達電影的教育功能：

此乃註明滑稽家林達氏最得意、最有趣味之鉅作，內容之周備，情節之離奇，寔由不可思議者。凡閨閣女士、青年學子觀之，大可長進許多學識；年老長者亦可藉此慰心。蓋實有關係於世道人心者也，斷不可以尋常片子視之也。³⁶

從這類型廣告可了解，林達的喜劇也有強調劇情複雜的面向，並被廣告商認為是

³⁴ 「馬克斯林達」，《影戲雜誌》，第一卷第一號(1922 年 1 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第一冊)，8。

³⁵ 「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 5 月 19 日，第九頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 6 月 23 日，第九頁；「海蜃樓影戲園」廣告，《申報》，1915 年 11 月 27 日，第九頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《時報》，1915 年 11 月 28 日，第三張；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 12 月 15 日，第九頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 4 月 20 日，第十二頁。

³⁶ 「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 6 月 26 日，第九頁。

有益於觀眾的。由於林達電影正值「噱頭電影」轉向劇情片的關鍵時期，因此也有部分電影廣告開始以林達電影的劇情，而不只是他的名號，作為票房噱頭。

2. 國外電影評論對上海電影觀眾的影響

另一方面，上海廣告也會受到當時國外電影評論的影響。林達被各國推崇為「電影之王」(The King of Cinema)後，³⁷「愛倫活動影戲園」在 1915 年的廣告有「天下第一滑稽家林達氏串演之滑稽新影片《岳母出醜記》」的字樣，該電影院後來在 1916 年的電影廣告也炒作「天下第一戲劇大家林達氏編演之艷情新影片《鴿投情書》」一片的廣告，以及「天下第一劇家」的封號，³⁸反映出 1914 年至 1915 年間林達身為全球首位喜劇天王的地位。

雖然由後見之明可知，林達喜劇電影在此時已屬強弩之末，但不可否認，林達卻是第一位被稱為「滑稽大家」的喜劇電影明星。當時電影廣告雖欠缺詳細的劇情描寫，但以他的名字結合喜劇電影類型分類，和簡短的劇情提要，再加上「天下第一滑稽大家」的封號，就可以了解林達不愧為 1914 年至 1915 年間上海「滑稽大王」的第一人。

3. 中國「影戲」觀念對於上海觀眾的影響

民國初年中國發展出的「影戲」觀念，則是另一個影響當時上海報紙電影廣告的重要因素。³⁹「影戲」一詞其實就是電影，侯曜等人在民國初年時著書提倡，強調歐、美並沒有發明電影，其實「此技古時已有之」，源自於中國的皮影戲，⁴⁰

³⁷ 當 1910 年代中後期卓別林成為全球知名的喜劇天王後，林達的「電影之王」的寶座才拱手讓給卓別林。Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, 44.

³⁸ 「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 8 月 29 日，第九頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 9 月 21 日，第九頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《時報》，1916 年 6 月 17 日，第三張。

³⁹ Jubin Hu, *Projecting A Nation*, 30-32.

⁴⁰ 烟橋，〈影戲考〉，〈快活林〉，《新聞報》，1926 年 5 月 28 日，第五張第一版。學者認為「影戲」

受到此一概念影響所及，當時上海電影院不僅多稱為「影戲園」，而且影院業者稱當時映演歐、美演員的電影作品為「影戲」。⁴¹除此之外，當時很多電影觀眾原先都是看戲的戲迷，⁴²在此情況下，林達的電影作品如《麥氏與狗》、《麥氏之約請》等片都被稱為「戲目」，⁴³而不直接稱為「電影」。由此顯示 1910 年代中國文化民族主義對上海電影文化所產生的影響，使得上海觀眾希望將西方電影轉化成中國本土藝術的文化需求，⁴⁴也反映此時上海觀眾並不只是單方面接受外國影片，而是透過中國傳統戲曲為基礎解讀外國電影文本。

簡言之，1914 年至 1915 年間上海觀眾是以當時僅有的電影廣告，建構林達首位「滑稽大王」的形象。當時因為「噱頭電影」影響，使得林達電影及其廣告不能以劇情為訴求，只能以林達的名字和他在全球影評推崇的「天下第一滑稽大家」的封號為號召。上海觀眾另外也基於「影戲」觀念來建構林達的明星形象，將他演出的作品歸為「戲目」，也反映出此一階段，上海觀眾既受到歐美「噱頭電影」以及電影評論的影響，也從自身社會脈絡出發，推舉林達為上海「滑稽大王」第一人。

(三)卓別林「滑稽大王」封號的誕生：1916-1917

此時是卓別林「滑稽大王」封號誕生的重要時期。上海電影廣告中對於卓別

概念實具有中國民族主義的文化意涵。見 Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, 55-57. 另外有關影戲概念的討論 Xihe Chen, "Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and Their Philosophical and Cultural Fundamentals," in George S. Semsel, Xia Hong, and Hou Jianping eds., *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era* (N.Y.: Praeger, 1990), 192-204.

⁴¹ 「東京活動影戲園」廣告，《申報》，1914 年 9 月 24 日，第十二頁；「大陸活動影戲院」廣告，《申報》，1914 年 9 月 24 日，第十二頁。

⁴² Jubin Hu, *Projecting A Nation*, 37. 不過張真則認為，小都市階級，如：小販、辦事員、學生、演員、移民、妓女等，為組成電影的主要觀眾群。Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 64-65.

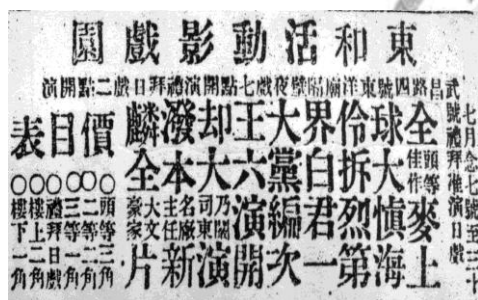
⁴³ 「虹口活動影戲園」廣告，《申報》，1915 年 4 月 7 日，第九頁；「虹口活動影戲園」廣告，《申報》，1914 年 4 月 16 日，第九頁。

⁴⁴ 胡菊彬另外也強調「影戲」概念中，其實中國人重視的不是「影」而是「戲」，但「戲」長期受到中國知識分子等的輕視，反映出「影戲」概念的負面影響。見 Jubin Hu, *Projecting A Nation*, 32-33.

林電影廣告以類比「伶界大王」與「丑」等行銷與宣傳，可看出當時戲曲文化對於上海觀眾的影響。另外此時除了「滑稽大王」的封號之外，廣告商也搭配卓別林的銀幕造型一併宣傳。在此過程中，卓別林成為繼林達之後的第二代「滑稽大王」，卓別林的銀幕表演評價也開始凌駕於首位「滑稽大王」林達之上。

1. 上海戲曲文化對上海觀眾的影響

1916 年至 1917 年上海觀眾開始接觸到卓別林的喜劇電影後，從電影廣告中可看出上海戲曲文化的影響。此時林達的作品仍持續放映，也偶有廣告宣稱林達是「寰球唯一滑稽家」、「天下第一戲劇大家」，或是「滑稽大家」，⁴⁵不過他的喜劇天王地位很快遭到卓別林取代。雖然 1915 年卓別林在美國已躍身為著名的電影明星，⁴⁶直至 1916 年，他的影片始被引進上海。「愛倫活動影戲園」曾同時放



映林達的影片和卓別林的電影作品，當時以「詼諧：林達氏白水泛紅；趣聞：卓別靈之笑史」一同宣傳。⁴⁷此後卓別林的電影廣告多出現「笑史」、「趣史」，或只簡單提及「最新影

戲」，⁴⁸不過卓別林的名聲很快成為電影廣告的宣傳主軸，例如盛讚他為「世界超等劇家」、「天下第一劇家」、「天下第一滑稽家」、「寰球第一劇家」、「全球伶界大王卻潑麟」（見圖 1-1），甚至稱為「歐洲全球伶界大王滑稽

（圖 1-1）「伶界大王」廣告

《申報》，1916 年 7 月 26 日，第十三頁。

⁴⁵「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 13 日，第九頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 18 日，第十二頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 3 月 7 日，第九頁。

⁴⁶ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 9.

⁴⁷「愛倫活動影戲園」廣告，《時報》，1916 年 1 月 11 日，第二張。

⁴⁸「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 11 日，第十二頁；「共和活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 8 月 20 日，第十五頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 8 月 7 日，第十一頁。

專家卻潑崙君」。⁴⁹就在卓別林聲譽卓著之際，林達引發的風潮逐漸退燒。從上海「愛倫活動影戲園」同時放映林達及卓別林的電影時，卻只宣傳卓別林為「天下第一劇家」，或是「全球第一名伶佳作」，以及「東和影戲園」推出以「上海第一家開演卻潑林全部滑稽」作為賣點，⁵⁰顯示林達稱霸上海喜劇電影市場的風光已逐漸褪去，而聲勢日漸高漲的卓別林的作品則成為上海電影院的票房新寵。

由上海報紙賦予卓別林的「伶界大王」等各類封號中，亦可看出中國戲劇與戲曲文化，對於上海人評價卓別林電影所產生的影響。Richard deCordova 認為，1907 年出現有關電影演員的表演論述規範，強調以戲劇的標準來評斷演員演技的好壞。⁵¹同樣的情形也發生在中國：除了前引上海電影廣告也同樣以戲劇作為電影的衡量標準，稱卓別林為「第一劇家」之外，由於許多上海觀眾多習慣觀賞中國的京劇、說書和文明戲等娛樂活動，所以為求吸引這類觀眾轉往觀賞電影，片商便將 1910 年代的電影放映地點選擇在茶館等傳統娛樂場所。⁵²另外 1905 年北京豐泰照相館任慶泰拍攝，由京劇名伶譚鑫培(1847-1917)所演的京劇電影《定軍山》，也可說明電影與中國戲曲存在緊密的關係。民國時期首先被推舉為「伶界大王」的是老生譚鑫培，而許多名角如楊小樓(1878-1938)，以及當時有「四大名旦」之稱的程硯秋(1904-1958)、荀慧生(1900-1968)、尚小雲(1900-1976)等，及繼譚鑫培之後也被封為「伶界大王」的梅蘭芳(1894-1961)等人，都是上海戲曲廣

⁴⁹「愛倫活動影戲園」廣告，《時報》，1916 年 1 月 14 日，第二張；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 15 日，第九頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《時報》，1916 年 1 月 25 日，第二張；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 19 日，第十二頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《時報》，1916 年 8 月 18 日，第三張；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 2 月 15 日，第十一頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》1916 年 7 月 26 日，第十三頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 8 月 14 日，第十一頁。

⁵⁰「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 1 月 25 日，第十二頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》1916 年 8 月 29 日，第十頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 9 月 6 日，第十五頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 9 月 11 日，第十五頁。

⁵¹ Richard deCordova, *Picture Personalities*, 31-46.

⁵² Dafeng Zhong, Zhen Zhang, and Yingjin Zhang, "From *Wenmingxi* (Civilized Play) to *Yingxi* (Shadowplay): The Foundation of Shanghai Film Industry in the 1920s," *Asian Cinema*, vol.9 no.1 (1997): 51-52.

告中赫赫有名的「名伶」。⁵³這種藉由將卓別林類比為戲曲的「名伶」和「伶界大王」，以加深觀眾對卓別林印象的方式，也顯示中國戲劇與戲曲文化對上海觀眾解讀好萊塢電影文本與建構明星形象的重要影響。另外以「伶界大王」譚鑫培主演的《定軍山》一片，被學者視為第一位從戲曲名伶轉化成電影明星，並以此為票房號召的中國電影，⁵⁴所以將卓別林比為和譚鑫培一般地位的「伶界大王」，也反映上海影評人與廣告商對於卓別林電影表演的肯定及推崇。

當時電影廣告除了將卓別林的電影成就類比為戲曲名伶的「伶界大王」之外，也很推崇卓別林的表演方式，將他與中國戲曲的丑相比較：

頭等好片滑稽大家卓別林之趣史

著名滑稽卻潑林者，所演各劇一舉一動描摹盡致，無不令人捧腹。海上慣看影戲者類能言之非常歡迎，但所見者都是一本二本之短片，是片正劇共四大本，一次演畢，想我國文武小丑無此技能也。⁵⁵

由此可以瞭解，卓別林喜劇表演方式既引人發笑，也兼具表演藝術性，在當時上海有口皆碑。另外，當時電影院業者以卓別林的喜劇表演，與中國戲曲中的「文丑」及「武丑」相比擬，⁵⁶也反映電影廣告期藉以上海戲曲文化，加深觀眾的印

⁵³ 見吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版）（天津：天津人民出版社，2007），〈譚鑫培〉條；吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版），〈四大名旦〉條；吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版），〈程硯秋〉條；吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版），〈荀慧生〉條；吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版），〈尚小雲〉條；吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》（增訂版），〈梅蘭芳〉條。梅蘭芳被稱為「伶界大王」的廣告見「大新舞臺」廣告，《新聞報》，1926年12月20日，〈本埠附刊〉。相關討論見么書儀，《程長庚、譚鑫培、梅蘭芳—清代至民初京師戲曲的輝煌》（北京：北京大學出版社，2009），217-221；228-251；282-311。

⁵⁴ Mary Farquhar and Yingjin Zhang, "Introduction: Chinese Stars," *Journal of Chinese Cinemas*, vol.2 no.2 (2008): 86.

⁵⁵ 「共和活動影戲園」廣告，《申報》，1917年7月24日，第八頁。

⁵⁶ 「丑」為戲曲行當名，專門扮演行動滑稽、語言幽默，相貌醜而不怪，很風趣的男性角色。有時也會扮演性格奸詐、內心險惡、慳吝卑鄙的人物。根據人物的性格、年齡、身分，「丑」又可分為「文丑」與「武丑」兩類。「文丑」專扮演不具武藝，或不在舞台上翻騰及跳躍的角色。「武丑」則是舞台上武藝高強、性格機警、動作靈敏的滑稽人物。見余漢東，《中國戲曲

象，和對卓別林電影的認識。

2. 卓別林「銀幕人格」的雛形

隨著卓別林的影片從打鬧、情節單純的「噱頭電影」趨向複雜的劇情片後，卓別林「銀幕人格」已逐步建立。上海電影廣告開始結合卓別林影片的劇情與銀幕扮相，加以宣傳。如「海蜃樓活動影戲園」的電影廣告中出現：「全球伶界大王滑稽大家卻潑崙：夜闌人靜後，窗外受風雨」，⁵⁷既同時讚揚卓別林的「滑稽大王」身分，也簡略提及該片情節。而其後卓別林執導並演出的《卡門》(*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, 1916)一片，上海廣告更著重其中的劇情鋪陳：

滑稽大家卓別靈君之趣劇共四大本：

市儈私販唯利是圖，陸軍管帶苛罰為生，美人計處處用得著，大好老剛
剛要上當，副官爭風豈分上下，美人憐愛不知真偽，色字頭上一巴刀，
迷心竟拼兩條命。⁵⁸



(圖 1-2)「1910 年代卓別林銀幕扮相」

廣告

《申報》，1917 年 12 月 2 日，第八頁。

另外電影廣告為讓觀眾更熟悉卓別林的銀幕造型，也搭配他銀幕角色「查理」的扮相做宣傳。最初由「上海大戲院」刊出以卓別林的銀幕扮相為宣傳廣告(見圖 1-2)，⁵⁹之後也刊登同樣的廣告，並且進一步說明：

表演藝術辭典》(台北：國家出版社，2001)，49-51。

⁵⁷「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 9 月 25 日，第十五頁。

⁵⁸「共和活動影戲園」廣告，《申報》，1917 年 2 月 13 日，第十四頁。此片名稱雖缺，但我認為應是《卡門》(*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, 1916)。

⁵⁹「上海大戲院」廣告，《申報》，1917 年 7 月 2 日，第十六頁。

本院特請美洲最有名滑稽大家卓別靈君來申演劇，昨日到滬，
准於本月十九日晚間登台，與著名女戲劇家合申滑稽新戲，且
卓君為天下第一名伶，幸勿錯過機會。⁶⁰

這類結合文字說明與卓別林銀幕扮相的電影廣告，可以加深上海觀眾對於卓別林「銀幕人格」的印象。雖然此時電影廣告無法深入評析卓別林作品及其「銀幕人格」，但從強調「滑稽大王」的名號，以及對卓別林銀幕扮相的宣傳，再加上越見詳盡的劇情描寫，都為當時上海觀眾逐步認識卓別林「銀幕人格」提供基礎。

3. 卓別林評價超越林達

上海電影廣告除了直接推崇卓別林為「滑稽大家」外，也極力宣傳他能夠身兼編、導、演的藝術才能。如「愛倫活動影戲院」廣告多次以「天下歡迎第一滑稽家卓別靈編演」等字樣作宣傳文字，「海蜃樓活動影戲園」也刊出「環球第一滑稽大家卓別靈君編演」、「著名滑稽大家卓別林編演滑稽新片」的電影廣告。⁶¹

當上海觀眾對卓別林的作品越發熟悉後，卓別林過往的從影歷程和電影作品也開始引起注意。雖然卓別林此時已離開最早發跡的開斯東公司，但 1916 年的上海各電影院才陸續播映卓別林過去的作品，所以也可看見報紙上不時刊出「天下第一滑稽大家闕士東卻潑崙演」、或是「闕世東卻潑崙」等廣告。⁶²此種情況除反映開斯東喜劇奠定卓別林的銀幕影響力外，⁶³並可看出 1910 年代上海電影

⁶⁰ 「上海大戲院」廣告，《申報》，1917 年 12 月 2 日，第八頁。

⁶¹ 「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年，第十二頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年，第十二頁；「愛倫活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 2 月 23 日，第九頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 8 月 25 日，第十六頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 9 月 21 日，第十三頁；「愛倫活動影戲院」廣告，《申報》，1917 年 1 月 5 日，第十四頁。

⁶² 「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 3 月 10 日，第九頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 3 月 22 日，第十二頁；「海蜃樓活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 3 月 31 日，第九頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1916 年 3 月 31 日，第十一頁。

⁶³ Mack Sennett 創立開斯東公司後，卓別林、Harry Langdon 及導演 Frank Capra 都是從開斯東出

娛樂資訊流通較美國本土為晚的現象，⁶⁴以及卓別林從開斯東公司發跡的個人歷程也可以作為廣告宣傳素材的重要性。

也就因為卓別林身兼編、導、演的電影藝術全才，再加上電影廣告以卓別林個人經歷為廣告噱頭，曾風光一時的前「滑稽大王」林達則相形失色。林達的影片在上海上映的數目日益減少，而且從 1917 年 12 月 30 日「東和活動影戲園」的廣告可以發現，這位曾經紅極一時的滑稽大家，與美國好萊塢影業逐步取代原先被法國百代公司控制的電影市場之同時，⁶⁵也褪去過去「滑稽大家」的光環，而被稱為「法國名伶麥葛史林達」了。⁶⁶

(四)兩大「滑稽大王」卓別林與勞德之比較：1918-1919

1. 以「滑稽大王」作為喜劇電影之號召

各類歐、美喜劇電影在此時持續引入上海各電影院放映，其中最受歡迎的喜劇明星當推同時被封為「滑稽大王」的卓別林和勞德。當時多數喜劇影片由許多名氣不大的演員所主演，只能成為電影院廣告中的「並其他滑稽各片」⁶⁷，或是「並佐以優伶滑稽兩本」。⁶⁸相較之下，只有「名伶」的作品才是 1910 年代末期電影廣告主打的宣傳對象，包括「麥克司林達大滑稽(神妙愛情兩大本)：劇場遇美，扮醫得妻」，和「巴黎名優伶麥克司林達滑稽兩本《長風波浪》」；或是開斯東公司出品的「全球第一大滑稽家開司東頭二三本：理髮師大鬧女浴室—特別新

身的，Sennett 更使鬧劇電影(slapstick)成為二十世紀初年，最受全球歡迎的類型片。另外有關開斯東公司製片運作過程與目標，及卓別林與 Sennett 的互動關係，進而影響該公司的發展，見 Douglas Riblet, "The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick," in Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins eds., *Classical Hollywood Comedy*, 168-189.

⁶⁴ 在歐洲少數國家，至 1915 年也出現類似的情況，仍以 Keystone Chaplin Film 為宣傳，見 David Robinson, *Chaplin: The Mirror of Opinion* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 24.

⁶⁵ 法國百代公司在面臨即將被好萊塢影業取代的過程中，甚至也推出「美國化」的電影因應，最後仍不敵好萊塢電影的攻勢，見 Richard Abel, "The Perils of Pathe, or the Americanization of Early American Cinema," in Leo Charney and Vanessa R. Schwartz eds., *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1995), 183-233.

⁶⁶ 「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1917 年 12 月 30 日，第五頁。

⁶⁷ 「愛倫影戲園」廣告，《申報》，1918 年 3 月 8 日，第八頁。

⁶⁸ 「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 8 月 23 日，第五頁。

鮮趣笑，捧腹哈哈大笑」等等。⁶⁹這些廣告不像此前的喜劇電影廣告只有「風趣」、「笑林」等分類法，而是重視影片的內容與滑稽發笑的效果，以及影片主演卡司對於上海觀眾的號召力。

卓別林的氣勢如虹，多家上海電影院映演他的電影。如有業者播映他的近作，則輔以「滑稽新片」作為宣傳，⁷⁰也有電影院業者重映「大滑稽家卓別靈君演」的多部舊作，⁷¹以吸引更多的觀眾前往觀賞。當時卓別林名聲之響亮，竟也成為幫助拉抬其他喜劇電影明星的廣告代言人，如「東和活動影戲園」便以「環球第一滑稽大家佳作五本，杜勃雷與卻別令齊名優伶」⁷²為宣傳，顯示卓別林已普遍得到上海觀眾的喜愛，並且成為公認的喜劇天王，其他喜劇明星的作品得靠他名聲來拉抬人氣。

在當時眾多喜劇演員中，惟有勞德能跟卓別林一爭高下。首位「滑稽大王」林達此時只屬於「伶界第一流人物」，⁷³反觀之下，1917年時勞德便有電影作品在上海放映，由於他在戲中的角色名為「龍蓀魯克」(Lonesome Luke)，⁷⁴因此被稱為「名伶羅克」。⁷⁵(本論文本文行文時，一律稱為勞德，而史料中則照錄羅克)他主要以模仿卓別林的表演和造型起家，為加強上海觀眾的印象，所以當時電影廣告有「名伶羅克氏仿巧利卻匹林片」的宣傳。⁷⁶當勞德的知名度越來越高，行銷他電影的廣告詞則變成「滑稽大王羅克，仿卻潑麟，青出於藍」。雖然勞德在1918年時仍被視為卓別林的模仿者，但由於他已越發受觀眾歡迎，最後甚至和

⁶⁹「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918年5月20日，第八頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918年8月26日，第五頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918年5月20日，第八頁。

⁷⁰「上海大戲院」廣告，《申報》，1918年2月22日，第五頁。

⁷¹「上海大戲院」廣告，《申報》，1918年4月18日，第五頁。

⁷²「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1918年5月9日，第八頁。

⁷³「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918年10月10日，第八頁。

⁷⁴不濁，〈魯克〉，原載《影戲雜誌》，第一卷第二號(1922年1月)，後收入《中國早期電影畫刊》(第一冊)，95。

⁷⁵「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1917年6月12日，第十六頁。

⁷⁶「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1917年11月17日，第九頁。

卓別林一同被上海觀眾封為「滑稽大王」，⁷⁷所以他新片的廣告變成「滑稽大王羅克氏最新趣劇」、和「滑稽大王羅克發笑片」等等，⁷⁸開啓 1920 年代他與卓別林共享喜劇天王封號的序幕。

2. 兩大「滑稽大王」電影廣告之比較

不過將兩位「滑稽大王」的電影廣告比較發現，他們的廣告重點大不相同。勞德的廣告中主要重複「滑稽大王」的封號，以及簡述電影內容概要，例如「愛普廬活動影戲園」的廣告詞中有「滑稽大王新片羅克氏：《斷路強盜》—笨賊有夠笨」的字樣，或是「滑稽大王羅克氏，剝去衣服窮開心」等。⁷⁹相比之下，卓別林的廣告則有所不同。當時卓別林的電影廣告雖也見一般性的「新笑片」、「大笑新片」之廣告用語，另增加對其個人特質的描寫：「世界著名滑稽大家卓別靈最新近編演之傑作」，強調卓別林身兼編、導、演的全才。「上海大戲院」更出新招，推出預告卓別林作品即將放映的廣告：「寰球歡迎滑稽大家卓別靈氏新近之傑作共六大本，特此預告，凡百士女屆時其來其來」。⁸⁰卓別林此時在美國一再跳槽不同公司，並創下一百萬美元天價簽約金的紀錄，也成為上海報紙中電影廣告的宣傳焦點。例如「愛普廬活動影戲園」廣告《從軍夢》（今或譯《夏洛爾從軍記》*Shoulder Arms*, 1918）一片，便結合此一高額簽約金、影片劇情與卓別林劇照，以加深觀眾印象：

此新好片價值壹百萬金元：

⁷⁷「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 2 月 15 日，第五頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 6 月 14 日，第五頁；「東和活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 7 月 5 日，第八頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 7 月 29 日，第八頁。

⁷⁸「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 9 月 9 日，第五頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 6 月 10 日，第八頁。

⁷⁹「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1918 年 9 月 19 日，第五頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 3 月 20 日，第八頁。

⁸⁰「上海大戲院」廣告，《時報》，1919 年 10 月 6 日，第二張；「上海大戲院」廣告，《申報》，1918 年 10 月 19 日，第五頁；「上海大戲院」廣告，《申報》，1918 年 10 月 17 日，第五頁。

本院至友在美覓到世界第一聰明絕倫全球伶界大王真正巧利卻潑麟君，最新近之應時大傑作三卷，乃卻潑麟率美軍赴歐助戰、大破德軍、捉獲興德堡麥剛森之大滑稽，准禮拜一念四日起連演四天，情節如戰壕中千辛萬苦敢死隊，九死一生，聰明人神機妙算，捉德帥易如反掌，既增知識，又發笑趣…。⁸¹

此一廣告不僅總結 1910 年代電影廣告的特色，也開啓 1920 年代電影廣告結合卓別林「銀幕人格」與真實人格為焦點的廣告特色。歐、美進口最新影片一直是上海電影院業者的賣點，所以「滑稽大王」卓別林所拍攝的美國新片更受到電影院業者的極力宣傳。

除了卓別林的明星形象及影片劇情之外，他的花邊新聞也是吸引觀眾前往觀賞的主因之一。Richard deCordova 指出，明星論述中的各類八卦，不但是娛樂報紙的報導焦點，也能夠與特定明星的影片角色結合，吸引觀眾前往觀賞。⁸²雖然此時上海報紙尚未專闢電影專欄，也沒有專業的電影期刊問世，但並不代表上海觀眾不重視卓別林的相關新聞。從前述《從軍夢》廣告以該片價值簽約金一百萬美金的用語可看出，1910 年代末期上海報紙已陸續透過花邊新聞來建構卓別林的明星形象。

卓別林另一部影片《犬吠聲》(*A Dog's Life*, 今譯《狗的一生》，1919)的相關宣傳策略也值得注意。該片「愛普廬活動影戲園」除了以「真正新到巧利卻潑麟平生第一新作滑稽三大本《犬吠聲》」，並同樣強調「此戲價值百萬金元」宣傳之外，⁸³更以「特別廣告新到好片，真正巧利卻潑麟最新滑稽《犬吠聲》三大本，全球第一聰明人價值連城，寰球第一名劇，舉世莫能與京」等用語，極力讚揚卓

⁸¹「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 2 月 22 日，第八頁。

⁸² Richard deCordova, *Picture Personalities*, 88.

⁸³「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 4 月 10 日，第五頁；「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 4 月 14 日，第八頁。

別林的表演與角色性格，另外還寫下推崇該片情節與教育功能的廣告詞：

本院前演巧利卻潑麟真正最新好戲，承蒙 各界士女拍手歡迎，贊為影畫界之大勝會，今又請至友在美覓到卻潑麟君新近排出之平生得意佳作，大滑稽喜劇《犬吠聲》三本，價值連城，較前更好有情有節，妙想天開，閱之增智識，開胸襟，發笑趣，長腦力。際此春光明媚，盍興乎來？⁸⁴

「愛普廬活動影戲園」另以該片的熱映狀況，再次推出「紳商請再演兩夜，正真巧利卻潑麟滑稽三本《犬吠聲》」的廣告。⁸⁵由上述《犬吠聲》的廣告行銷策略可以了解，卓別林的「銀幕人格」透過劇情概要、宣傳海報和簽約金八卦，在上海觀眾心目中留下深刻印象。而隨著此時卓別林日益重視影片中劇情的鋪陳笑點，該廣告也極力強調該片「有情有節」，不但可以從中了解上海觀眾重視卓別林加強喜劇劇情鋪陳的創作理念，也對他在好萊塢發生的近況有所了解，促使上海觀眾形成卓別林影片既能娛樂又能教育大眾的明星形象。

由上述討論可以了解，雖然 1918 年至 1919 年卓別林與勞德均被上海報紙封為「滑稽大王」，但前者實具有更大的影響力。卓別林的藝術家創作形象，透過編、導、演的全才，精湛的喜劇表演、劇照與宣傳海報而建構。另一方面卓別林的名人形象，則透過其高額的簽約金而引起上海觀眾的關注，並強調他的電影是兼具娛樂與教育效果的重要創作。相比之下，勞德的電影廣告中則只見一再重複「滑稽大王」的封號，以及簡短的劇情介紹，既不若卓別林擁有編、演全才的美名，也沒有他有話題性。但是勞德當時能夠和卓別林在上海一同晉升為「滑稽大王」的原因，在於 1910 年代末期上海報紙的廣告其實反映的是當時卓別林與勞德在全球喜劇電影市場競爭的現況。⁸⁶雖然上海觀眾當時仍未深入了解卓別林

⁸⁴ 「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 4 月 12 日，第五頁。

⁸⁵ 「愛普廬活動影戲園」廣告，《申報》，1919 年 4 月 18 日，第五頁。

⁸⁶ Richard Schickel, *Harold Lloyd: The Shape of Laughter*, 44.

「銀幕人格」和真實人格，也還未進一步認識勞德個人及其作品，但上海電影廣告已先提供大眾瞭解兩位喜劇明星同時受封為「滑稽大王」的初步依據。最後值得注意的是，由上海觀眾先後封林達、卓別林與勞德為「滑稽大王」來看，「滑稽大王」封號最初並不是專屬於卓別林，而且當時常會把卓別林的電影成就和其他兩位「滑稽大王」相比較，顯示上海觀眾會藉由比較卓別林與其他同類型明星後，建構卓別林的「銀幕人格」。此一特點雖然 Richard Dyer 與 Richard deCordova 未曾提及，但確實可從 1910 年代卓別林電影初引進上海後，上海電影廣告中得到證實。

第三節 上海報紙的報導評論與卓別林的明星形象

本節探討 1910 年代末期，《申報》與《時報》刊登有關卓別林的娛樂新聞及電影評論。隨著 1910 年代中後期電影成為上海觀眾的主要娛樂活動之一，以及越來越多電影明星的作品於上海各電影院映演後，上海報紙才陸續刊登電影明星的報導或是相關評論。透過這些報導與討論，上海觀眾乃得以一窺銀幕外電影明星的真實生活，也能進一步評價他們的電影作品。

雖然上海報刊自 1916 年便有卓別林的電影廣告，但一直到 1917 年後才持續有相關的評論出現。這類文章最初著重介紹卓別林個人的發展經歷，直到 1919 年後才對於他的電影內涵與表演方式有更完整的評析，很能反映 1910 年代上海觀眾逐步認識卓別林電影作品，以及美國電影文化發展的歷程。

(一) 早期評論內容

1. 以卓別林諷刺中國時局

從 1917 年起，上海報紙開始刊登卓別林的相關報導與評論。《時報》首先介紹卓別林「以滑稽劇著名，虹口各影戲園俱有此公之劇」，另有報導卓別林本

人「喜音樂，諸般樂器，無一不精」，⁸⁷顯示讀者對於卓別林有更進一步的了解。除了對卓別林的嗜好報導之外，當時上海影評人更基於對卓別林「滑稽大王」的表演方式評論，作為諷刺當時中國時局的依據：

卓別靈以滑稽著名，為泰西之淳于曼倩也。⁸⁸今翩然來滬，知必有以新滑稽以餉吾人者。雖然我國政象之變幻朝三暮四，五角六張一大滑稽之劇也，吾人日坐台下仰首上視，一幕未終一幕又啟，在演者則聚精會神，而看者皆愁眉苦臉，此何故耶？卓君為滑稽巨擘，當有以解吾人之惑而破吾人之顏也。⁸⁹

這位評論人 S 首先將卓別林與淳于髡(為戰國時期齊國人)和東方朔(為西漢武帝時期人)類比，兩人都是《史記·滑稽列傳》中以滑稽諷刺時局為名的人物，⁹⁰而卓別林等喜劇影片也被學者視為挑戰社會既定傳統的性質。⁹¹這篇評論正值袁世凱洪憲帝制垮台後，段祺瑞、馮國璋等人為奪取政權，各方軍閥混戰的時期，⁹²而一個個的政治人物的更替，對評論人 S 而言，就好像一幕幕卓別林喜劇影片一般，其實都很滑稽。但兩者的不同在於，卓別林演來可以讓觀眾笑開懷，但中國政客上演的滑稽時裝劇卻讓中國人民痛苦。為了解答兩者帶給中國人民不同反應的原因，所以 S 認為可從卓別林新作來解釋兩者之間的差異。這種以卓別林作為批判中國時局的做法，不僅顯示上海影評人相信中國人也可以了解卓別林影片的笑點，也反映上海影評人以自身文化、社會脈絡出發，解讀外國電影明星的主動性。

⁸⁷ 逸虎，〈泰西名優軼事〉，《時報》，1917 年 9 月 13 日，第三張第八頁。

⁸⁸ 「淳于」指淳于髡，東方朔字「曼倩」。

⁸⁹ S，〈滑稽感言〉，《時報》，1917 年 12 月 6 日，第四張第九頁，〈小時報〉。

⁹⁰ 兩人相關以滑稽諷刺時局的事績，見司馬遷，《史記·滑稽列傳》(台北：洪氏出版社，1975)(六)，3197-3199；3205-3208。

⁹¹ Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television*, 82.

⁹² Immanuel C. Y. Hsu, *The Rise of Modern China*, 6th ed. (N.Y.: Oxford University Press, 2000), 482-486.

2. 卓別林的平日作息

還有一種反映中國文化影響的例子，則是《時報》以中國傳統起居注的方式，刊登〈美國影戲大家卓柏林之起居注〉為題，報導卓別林一天的生活作息，此種方式更能增加讀者對於卓別林真實人格的瞭解：

午前七時起床做水浴，午前七時三十分在體育場，三十分間之運動。午前八時入蒸氣室摩擦全身，鍛鍊筋肉。午前八時三十分在自住之俱樂部早餐，九時讀朝刊新聞，午前九時三十分乘汽車出門，迎白縫恩姑娘同往攝影所。午前十時書記將各處來信人名逐一朗誦，其中有關緊要待復者，即親自作答。午前十時三十分扮裝攝影。午前十一時至午後一時，由山際起至海岸之間，不論野外室內，均親往監督攝影，設有攝改，雖經幾度，立刻修改。午後一時扮裝仍舊，乘汽車約十分間至愛麗脫咖啡店畫餐。午後二時仍回至攝影所，繼續攝演，光線如無妨礙，每日早至四時、遲則五時半，平均約至五時終止。午後五時卸裝換著尋常服。五時三十分乘汽車歸至俱樂部。六時換衣預備出外夜餐，六時三十分乘自動車，至葛蘭特飯店夜餐。午後七時三十分為休息期間，有時逍遙海岸，或去跳舞，或觀拳術鬥技，或在俱樂部游泳場游水。八時三十分此時有因晝間天氣不佳，光線不能攝影，即以人工光線法於此時間攝影，有時遲至午前三時攝演三場，或四五場，始畢。十一時三十分，如無八時三十分所到各情，即於此時在宅就寢。午前三時，往往深更牀上跳起，將次日之應演腳本，一一記出再睡，蓋實大啟卓君之靈智也。⁹³

此一資料以中國傳統起居注的方式，詳述卓別林的每日拍片行程，是將上海

⁹³ 君默，〈美國影戲大家卓柏林之起居注〉，《時報》，1919年10月27日，第三張第七頁，〈小時報〉。

報紙電影廣告中一再出現有關卓別林親自編、演的藝術家形象一一證實。文中提及卓別林休閒娛樂的私生活細節，相當程度反映上海觀眾希望了解卓別林真實生活的欲望。此一結合視卓別林為電影專業人士，以及享譽全球的名人性質，可說是略具 1920 年代明星論述的重要雛型。另外卓別林工作、生活作息據說十分規律，因此這則史料相當程度地反映卓別林真實的明星形象。⁹⁴

3. 卓別林的婚姻狀態

除了關注卓別林私人平日作息及娛樂生活外，新聞報導的另一個焦點則是卓別林的情史與婚姻狀況。Richard deCordova 認為，1910 年代美國記者為證實電影明星的家庭生活較戲劇演員來得正常，因而經常報導電影明星的家庭生活、親子互動與夫妻關係。⁹⁵卓別林在 1910 年代迅速走紅後，成為好萊塢影壇中的黃金單身漢，其感情生活逐漸引起各國媒體關注。由於美國媒體最初並未針對卓別林與 Mildred Harris 結婚、離婚的事件大肆炒作，⁹⁶上海報紙在 1918 年卓別林成婚後，也只零星刊出卓別林夫人的相片與相關簡介，⁹⁷但已可看出此時上海報紙為瞭解卓別林銀幕形象外的真實人格，已開始報導卓別林在電影表演之外的私生活，而卓別林的明星形象即將成形。

(二) 早期評論取徑

1. 卓別林喜劇電影是美國社會的產物

上述提及的各類資料其實多偏向新聞報導性質，直至 1919 年後，《申報》始推出較深入剖析卓別林電影的專欄文章。1919 年間署名一之的作者在《申報》開闢〈旅美觀察談〉的專欄中就認為卓別林喜劇電影是美國社會的產物，提及：

⁹⁴ 卓別林的工作習慣與方法，見 Louis Delluc, "Max Linder's and Elsie Codd's Views on the Working Method," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 55-62.

⁹⁵ Richard deCordova, *Picture Personalities*, 105-107.

⁹⁶ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 44.

⁹⁷ 不著撰人，〈卓別靈之夫人〉，《時報》，1919 年 11 月 28 日，第九頁，〈小時報〉。

「美國最近盛行之物有三：一曰鋼琴，一曰摩托車，一曰電光影戲」，並討論到電影不僅可以輔助教育之所不及處，而且因為電影大受美國各界歡迎，使得「其最著之名伶歲入乃十數倍於美國總統」，⁹⁸顯示電影明星在美國社會的重要影響力。

作者也特別討論卓別林的喜劇電影。他認為從喜劇電影與美國文化、美國電影娛樂之間的關係，才能對卓別林的喜劇電影有所瞭解。一之寫道：「美民富於滑稽之興趣，似又非他國所能及，滑稽畫發布各報，風靡全國，其效用之廣，勢力之宏，寓意之深，固無悖論」。⁹⁹該文指出最能顯示美國滑稽娛樂已高度發展的例子，當推卓別林的電影。在一之來看，雖然美國相較於歐洲其他國家的歷史為短，但是「若我上海各影戲場所演卓別靈氏之滑稽影戲，已足徵美國人民對於滑稽興趣上嗜好之深」。¹⁰⁰他介紹卓別林的發跡時，竟然將卓別林誤植為美國人，顯示上海人已視卓別林為美國好萊塢喜劇電影的代表人物。

一之文中也講述卓別林尚未成名前，其實歷經窮苦潦倒的生活，但卓別林不曾放棄努力。卓別林在這段期間於倫敦公園待了三年，觀察來往的行人百態，一之認為此為造就日後卓別林能不斷有創作喜劇靈感的主因：

實則彼枯坐三年，固絕非無意識之行為，蓋倫敦為世界大城，倫敦大公園每日來往之行人，老者、少者、昂者、衰者，其種類必至複雜，卓氏潛觀各類遊人舉步之狀，而一一加以研究，效迨期滑稽戲時一舉趾一投足，從無他人可得與之相類似矣，此卓氏成功之大原因也。¹⁰¹

一之更認為卓別林的成功不僅來自他經歷的特殊性，美國社會的環境，也是

⁹⁸ 一之，〈旅美觀察談(二)〉，《申報》，1919年2月5日，第十四頁，〈自由談〉。

⁹⁹ 一之，〈旅美觀察談(三)〉，《申報》，1919年2月6日，第十四頁，〈自由談〉。

¹⁰⁰ 同前註。

¹⁰¹ 同前註。

孕育這位「美國電影界三大名伶之一」的搖籃。在與中國和歐陸相比後，他認為美國才是最適合卓別林一展長才的地方：

若卓氏者苟令託生歐土，則歐洲人之眼光中固將之若無物矣；若令生諸中國，則在中國人心目中固即上海城隍廟(者一者三文錢)之人物也。而竟徒手以致巨富，寧非美國人民之嗜好有以造成之者歟。¹⁰²

此一強調唯有在美國，卓別林才能以喜劇泰斗稱霸影壇的說法，既符合不分階級的人在美國都能夠獲得成功的神話，也能說明好萊塢具備有所有普通人都有可能成為明星，但這些人仍須依靠天份、勤奮，才可以功成名就的特質。¹⁰³

另外一之為回應其他評論者認為卓別林喜劇電影沒有深度的批評，也特別為卓別林的藝術性，和他享譽全球的聲名寫下註腳：

卓氏滑稽，雖不能若各名劇之雋永淵深，然於神態姿勢，亦曾為長時間之研究，殫精竭慮，未可厚非，即風行遍地球，亦尚有一種動人動聽之價值也。¹⁰⁴

2. 卓別林與其他滑稽明星的比較

除了從美國社會特殊性來看卓別林喜劇電影成名的環境外，1919 年間上海亦開始出現針對卓別林明星特質及電影內容的評論文章。著名影評人周瘦鵑(1894-1968)於《申報》的〈自由談〉陸續發表評論好萊塢電影及於介紹電影明星的專欄〈影戲話〉中，便提及卓別林的重要性。周瘦鵑為讓讀者更深入瞭解卓別林，不再只是將卓別林與中國滑稽人物相比，他還進一步分析卓別林與其他好萊

¹⁰² 同前註。

¹⁰³ Richard Dyer, *Stars*, new ed., 42-43.

¹⁰⁴ 一之，〈旅美觀察談(四十三)〉，《申報》，1919 年 3 月 18 日，第十四頁，〈自由談〉。

塢喜劇明星的不同，藉由介紹同類型好萊塢明星，使讀者了解卓別林電影的特殊性。他認為，滑稽影片雖然較其他類型片的長度為短，但其引人發笑的特性，「婦孺多歡迎之」。當他評價滑稽影片出名的好萊塢明星時，「首推卓別麟(Chaplin)，次則羅克(Luke)，他如麥克斯林達(Max Linder)、柏林司(Prince)、挨勃格爾(Arbuckle)」。¹⁰⁵由此一排序可以瞭解，儘管勞德能夠在電影廣告中與卓別林一爭高下，但周瘦鵑認為卓別林的喜劇表演評價仍略勝一籌，顯示他對「滑稽大王」獨尊卓別林的看法。

接著周瘦鵑針對前述喜劇明星進行詳細的分析。首先，排名第一的卓別林擁有高知名度，而他的銀幕扮相與「銀幕人格」更深受各地歡迎。「凡世界影戲片所至之地，人莫不知卓別麟，識之者殆百萬人，人有不知帝王之名，而語以卓別麟，則領首以應者，蓋比比也，即兒童玩具亦多以卓別麟為範，其得世人之推崇，可謂至矣」。另外他說明卓別林銀幕形象的喜劇笑果：「其演劇也，率以動作滑稽見長，為他人所弗及。而其短臂小鬚及長闊之履、小圓之冠，均足助其作態」。除了卓別林的表演方式之外，周瘦鵑也認為卓別林改編《卡門》，實具有使喜劇電影「別開生面」的重要性。¹⁰⁶

另外卓別林真實人格的相關新聞也引起關注。對周瘦鵑而言，卓別林的名聲與身價在中國只有梅蘭芳可以相提並論。另外，卓別林的財富也很少有明星能及，周瘦鵑指出卓別林領取高額片酬，並在歐戰中購得鉅額公債。¹⁰⁷卓別林在美國自設影戲公司的花費支出也很能說明他的富有程度，「每星期自編長短篇新影片攝製，以餉世人，往往一片之微，耗資至百萬金之巨」，而當時上海映演的《犬吠聲》，註明該片代價為百萬金，並由卓別林自行署名發行，「其名貴可知」。¹⁰⁸此一說法顯示，卓別林領取高薪等各類娛樂新聞，有助於上海影迷評價、瞭解卓別

¹⁰⁵ 瘦鵑，〈影戲話(四)〉，《申報》，1919年8月7日，第十四頁，〈自由談〉。

¹⁰⁶ 同前註。

¹⁰⁷ 同前註。

¹⁰⁸ 瘦鵑，〈影戲話(八)〉，《申報》，1919年11月1日，第十四頁，〈自由談〉。

林的電影作品，好萊塢明星娛樂新聞的重要性可見一斑。

周瘦鵬另討論林達與勞德兩位演員與卓別林的差異，可看出上海影評人透過前後任「滑稽大王」建構卓別林明星形象的重要特性。勞德是周瘦鵬排名第二的喜劇明星，勞德在當時還算是新進的演員，周瘦鵬提及他於之前幾部作品中所飾演的無賴少年，頗受一般上海觀眾的喜愛，而後則改變造型，「苟見滑稽短片中有美少年，目新式玳瑁圓邊眼鏡者，即此君也」，以使讀者能記清勞德的新造型，並清楚他的表演特色。排名第三的演員則是林達。周瘦鵬認為，林達與其他演員不同之處在於他所善演的類型片為「滑稽言情片」，而回顧 5 年前(約 1914 年間)的上海時，林達影片非常有票房號召力，而他的造型與表演方式是「其人工修飾，恆以時裝見於片中，面目間善表情，動作亦佳，與之配者皆絕色女子」，深具特色。然而林達自參加第一次世界大戰受重傷，便中斷其演藝生涯。¹⁰⁹周氏這些有關卓別林的銀幕造型與其他「滑稽大王」的評論，及分別對他們個人生活的報導，顯示 1919 年間上海影評人已逐步加深對卓別林等好萊塢明星的瞭解。

簡言之，儘管 1910 年代末期上海報紙尚未發展出有關卓別林電影作品的細緻評論，但在當時已初具 1920 年代卓別林明星論述的輪廓。讀者與影迷關心卓別林銀幕之外的真實情愛生活，也重視他拍攝電影的創作過程，更有評論者以卓別林及其作品為例，藉以瞭解美國電影文化。最後更有評論者比較卓別林與其他同類型滑稽電影明星的差異，此一評論取徑亦能促進讀者對於卓別林「銀幕人格」特色的了解，是建構卓別林明星形象的重要基礎。

第四節 小結

本章以《申報》及《時報》為主，說明 1914 年至 1919 年間，當卓別林的作品初為上海觀眾認識時，報紙所呈現他的明星形象及其意涵。由於 1910 年代報

¹⁰⁹ 瘦鵬，〈影戲話(四)〉，《申報》，1919 年 8 月 7 日，第十四頁，〈自由談〉。

紙尚未專闢電影專欄，市面上也沒有流通專業的電影雜誌，因而本章僅能以當時上海報紙中的電影廣告與相關評論作為研究的基礎。此階段的電影廣告較報紙評論文字出現得早，而且數量也更多。1914 年至 1919 年間《申報》與《時報》刊載的電影廣告中有下列特色：第一，從研究電影廣告中的「滑稽大王」封號可發現，1910 年代初期有法國喜劇明星林達，1910 年代末期則有美國明星勞德，前後與卓別林分享「滑稽大王」的封號。雖然由於娛樂資訊的貧乏，當時上海觀眾對這三位明星的評價卻也大致與他們在全球市場의 影片票房相符，顯示當時上海觀眾對於喜劇明星的喜好與全球觀眾的品味相近。

第二，上海報紙對於卓別林及其作品的瞭解是一漸進的過程。最初只有以卓別林的名字加片名作宣傳，而後變成「滑稽大王」封號，並加入劇情描寫。1910 年代末期，則開始有搭配卓別林「小流浪漢」的銀幕造型或是劇照的圖文廣告，是卓別林「銀幕人格」逐漸為上海觀眾認識的主要例證。第三，卓別林與林達和勞德雖然皆曾受封為「滑稽大王」，但卓別林的明星形象與其他兩人最大的差異，在於卓別林會編、導、表演的全才特質，而其電影廣告常以此作為宣傳，積極塑造卓別林的藝術家形象，再加上當時卓別林在美國引起高度關注的百萬高額簽約金的娛樂焦點，使得「滑稽大王」卓別林的電影廣告兼具藝術家與名人八卦話題性的明星形象，和另外兩位「滑稽大王」林達及勞德大不相同。

相較於電影廣告，上海報刊有關卓別林的電影評論及相關新聞直至 1918 年才開始出現。這些文字評論的數量雖然不多，內容也沒有 1920 年代的電影刊物來得專業，但它們已初備 1920 年代以後明星論述的重要特質，例如報導卓別林個人的發跡經歷、拍攝影片過程，以及他個人的私生活與婚姻狀況等等。文章中所列出卓別林編、導的流程，與他在電影廣告中親自編演的藝術家形象是相符的；有關卓別林的婚姻狀況的新聞，則是為了滿足影迷瞭解卓別林真實人格的需求。評論者為了讓讀者能夠更瞭解卓別林，將他與另外兩位「滑稽大王」相比，既讓讀者更知悉卓別林及其他好萊塢喜劇明星的認識，也深化對卓別林「銀幕人格」

的了解。顯示 Richard deCordova 所說 1914 年在美國已成形的明星論述，在 1910 年代的上海也已逐漸出現端倪。

從「滑稽大王」的明星形象演進過程，既可以瞭解卓別林本人在上海受歡迎的程度，也可以看出上海觀眾逐步認識美國電影文化的過程。因為 1910 年代卓別林在美國最初曾受到知識份子與文化人士的嚴厲批評，直到 1910 年代中期 *Harper's Weekly* 等刊物推崇後，卓別林電影才逐漸獲得美國文化界高度而正面的評價。¹¹⁰ 從現有的資料顯示，二十世紀初年上海影評人不曾像美國影評人批判卓別林，而是極力推崇他的電影。從 1910 年代中期卓別林初次登上《申報》等報紙電影廣告版面起，對上海觀眾而言，他不但已是美國好萊塢喜劇電影的代表人物，更盛讚他為「伶界大王」、「滑稽大王」，甚至主張只有美國才是孕育喜劇天王的搖籃。此一說法反映 1910 年代上海觀眾對美國電影業的認識。因此「滑稽大王」的封號不僅包含上海觀眾對卓別林、對美國社會的評價，也顯示 1910 年代上海觀眾解讀好萊塢電影的主動性。

通過上述討論可知，1920 年代時期卓別林之所以在上海可被稱為「滑稽大王」，絕不是一蹴而幾的。透過早先出現的電影廣告，以及稍晚於廣告刊出的電影評論與相關娛樂新聞可以了解，這是一個漸進建構而成的過程。另外不論是「天下第一等劇家」強調戲劇的表演性，或是「滑稽大家」、「伶界大王」等訴諸戲曲文化的封號，甚至將卓別林作為批評中國時局的依據，皆可看出當時中國文化脈絡是上海觀眾形塑卓別林明星形象的基礎。不過上海的滑稽電影文化絕不只是由少數文化人的概念培養出來的，電影觀眾與影評人也可以從觀賞卓別林等喜劇電影明星的作品中，了解「滑稽」、「風趣」、「詼諧」的意涵，並從他們的表演認識美國電影文化，以及對其他喜劇電影明星的認識。因此 1910 年代上海報刊中的卓別林明星形象，既反映當時上海觀眾看待卓別林的角度，也呈現出上海觀眾以自身文化脈絡解讀卓別林電影的主動性，以及日益深化他們對美國電影文化的看

¹¹⁰ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 14-24; 25-29.

法。值得注意的是，卓別林「銀幕人格」在此時尚不鮮明，有待 1920 年代的上
海影評人與廣告商提供更為豐富多元的卓別林明星形象。



第二章 「滑稽大王」卓別林明星形象鞏固時期：

1920-1929

第一節 上海電影雜誌與上海電影文化

本章討論 1920 年代上海報紙與電影刊物中所建構「滑稽大王」卓別林的明星形象及其意涵。相較於 1910 年代的觀眾只能從報紙電影廣告認識卓別林，或是從報紙副刊中閱讀有關卓別林的零星報導，1920 年代上海報紙刊載越來越多有關卓別林的電影評論及相關報導，上海也首度出現專業的電影期刊，提供讀者及電影觀眾認識卓別林及其電影更多元的管道。由顧肯夫、任矜蘋等人於 1921 年編輯的《影戲雜誌》，是中國首次出版的電影刊物。¹該刊物出版宗旨強調：「影戲是文學、技藝和美術的混合物，通俗教育的一種，歐美各國討論影戲的出版物很多，不過在我們中國卻從未有過，本雜誌的發行要算開『風氣之先』了！」²換言之，上海的《影戲雜誌》是以歐、美電影雜誌為學習範本，提供電影觀眾更豐富的電影知識。雖然該雜誌出刊不久後停刊，但隨後其他電影期刊或是電影公司所屬的機關刊物陸續問世，顯示 1920 年代上海電影文化已較 1910 年代更趨成熟，蓬勃發展。

1920 年代上海報紙及電影刊物對當時中國電影觀眾產生重要影響。葉凱蒂強調，二十世紀初期上海的刊物事業，促成娛樂的市場化(marketing the notion of “play”)，³而李歐梵基於印刷術是建構二十世紀上海現代性的基礎，因此主張上

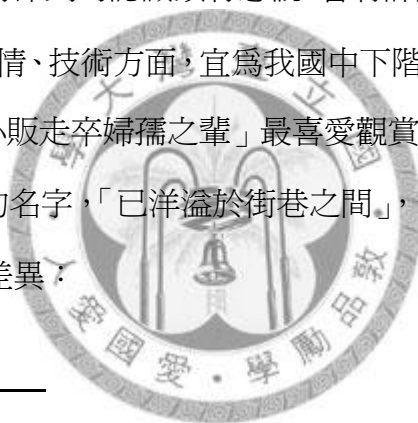
¹ 張偉認為《影戲雜誌》是現存可考最早出版的上海電影雜誌，見張偉，〈電影與傳媒—以近代上海電影雜誌為例〉，《近代城市發展與社會轉型—上海檔案史料研究（第四輯）》（上海：上海三聯書店，2006），139。但民國時期的作家曾明確指出《影戲雜誌》是中國最早出版的電影雜誌，見憶雪閣主，〈談電影刊物〉，〈銀海評論〉，《民國日報》（上海），1926 年 8 月 28 日，第二張第三版。

² 「影戲雜誌預告」廣告，《申報》，1921 年 1 月 23 日，第五頁。

³ Catherine Vance Yeh, “Shanghai Leisure, Print Entertainment, and the Tabloids, *xiaobao* 小報,” in Roger G. Wagner ed., *Joining the Global Publi*, 201-233.

海電影刊物是觀眾培養觀賞電影習慣與品味的主要依據。⁴董新宇也以 1924 年所出版的《電影雜誌》為例說明，該雜誌除了介紹電影明星，也報導許多國內、外的影壇新聞，其中也有關於美國電影業大量篇幅的報導，顯示該雜誌編輯希望中國國產影片能夠迎頭趕上歐美電影業，也反映好萊塢電影在上海的接受程度。⁵除此之外，電影刊物極關注於明星八卦的相關報導，也顯示電影對於上海電影觀眾的文化生活已產生相當重要影響。⁶這些研究重視電影雜誌的娛樂性，也認為其中報導有關好萊塢明星的部份，對於當時電影觀眾有很大的影響。⁷本章將以此一立場為基礎，探討上海電影雜誌中的卓別林明星形象。

1920 年代的電影刊物編輯與著述者，對於當時上海觀眾雖喜愛卓別林，但對於他的電影作品卻沒有深刻的認識頗有感慨。曾有評論者指出，「且外國出片，多取材於偵探、滑稽、艷情、技術方面，宜為我國中下階級者之所喜」。⁸而且 1920 年代中期時，上海的「小販走卒婦孺之輩」最喜愛觀賞歐美的偵探長片，次則為滑稽片，卓別林與勞德的名字，「已洋溢於街巷之間」，然而他們卻無法深入瞭解這些影片與明星之間的差異：



⁴ Leo Ou-fan Lee, "The Cultural Construction of Modernity in Urban Shanghai: Some Preliminary Explorations," in Wen-hsin Yeh ed., *Becoming Chinese*, 31-61; Leo Ou-fan Lee, "The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-1940: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions," in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, 84.

⁵ Xingyu Dong, "The Laborer at Play: *Laborer's Love*, the Operational Aesthetic, and the Comedy of Inventions," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20 no.2 (2008):11.

⁶ Dafeng Zhong, Zhen Zhang, and Yingjin Zhang, "From *Wenmingxi* (Civilized Play) to *Yingxi* (Shadowplay): The Foundation of Shanghai Film Industry in the 1920s," *Asian Cinema*, vol.9 no.1 (1997): 61.

⁷ 但學界針對電影雜誌內容的評價和重要性，尤其是當時雜誌內刊載的好萊塢影壇新聞與明星八卦的部分，仍有所爭議。例如張偉重視中國影人結合電影雜誌來宣傳國產影片的效果，而且《影戲雜誌》發刊詞以宣揚民族精神、振興中國影業，與歐、美電影產業相抗衡等為出版目標，但他認為與此一目標相互矛盾的是，「這些刊物在內容上幾乎無一例外地都以報導外國影壇消息為主」，所以張偉更看重以評論國產電影為主的《晨星》雜誌，以及因 1923 年國產影片《孤兒救母記》大賣刺激下產生的各類以國產影片為中心的電影刊物。除此之外，張偉也認為那些專登影壇八卦、明星趣史的消遣書刊不但「格調低下」，而且「暴露出編者和讀者的先天缺陷」。這種說法顯示張偉基於民族主義的立場，批判民國時期報導好萊塢電影明星影片與娛樂八卦的上海電影刊物，卻未檢視 1920 年代上海電影刊物原本具有的藝術性與娛樂性，及 20 世紀初好萊塢電影文化對中國社會所產生的影響。張偉，〈電影與傳媒——以近代上海電影雜誌為例〉，《近代城市發展與社會轉型——上海檔案史料研究（第四輯）》（上海：上海三聯書店，2006），138-153。

⁸ 陳魂，〈電影新談〉，《申報》，1924 年 10 月 21 日，〈本埠增刊〉，（一）。

凡稍知電影之婦孺，胥能道之，以是每見幕上有短髭巨鞋者，即指之曰：此卓別麟也；或鼻架巨鏡，頭戴草帽，形似哈羅勞德者，則又曰：此羅克也。此皆無知識之電影觀眾所發之口吻，設與之言葛雷菲斯影片之若何痛快，般克蘭姆影片之幾許悲慘，則若輩必不能明瞭也。⁹

由此可知，卓別林與勞德等人的明星造型，實已深入 1920 年代上海觀眾的腦海。然而影評人對於一般觀眾只能透過明星造型來認識好萊塢電影明星與電影作品，卻不能深入剖析作品的意涵，感到非常不滿意。職是之故，上海影評人多透過上海報刊來深入討論卓別林的作品，及其與勞德的比較。

《電影雜誌》曾刊載說明該刊物其中的四項出版目標：（一）明星的小影，其中包含明星事略與相片，「使得一般崇拜他們的，有所瞻仰」；（二）藝術上的言論，包含各著名電影專家或是演員有關電影藝術的相關言論，「使得研究電影的人們，得以參考」；（三）著名電影家的小史軼事，刊載素來為觀眾崇拜的電影家的軼事八卦，不僅增加趣味，「而且可以使得有志研究電影的，知道他們的經過歷史，和奮鬥的精神，也可以拿來做個榜樣」；（四）影片評論，評論曾抵滬放映的影片，「一則可以提高人們觀影的程度，二則可以使得影戲院，不致于靠著廣告騙人」。¹⁰電影刊物中有關電影作品的評論，報導明星的八卦文章，既是出版業的目標，也是促進上海觀眾認識歐美電影與電影明星的主要方式。

第二節 卓別林「銀幕人格」之建構

（一）「銀幕人格」的概念

卓別林的明星形象之建構，根據 Richard Dyer 及 Richard deCordova 兩人的

⁹ 潘毅華，〈近年電影觀眾之趨向（續）〉，原載《電影雜誌》第二期（1924 年 6 月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），393。

¹⁰ 李懷麟，〈編輯室燈下〉，原載《電影雜誌》，第十號（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），469-470。

理論顯示，特定明星形象是透過其在電影中所建構「銀幕人格」，再加上報章雜誌對該明星銀幕外的私生活新聞，也就是有關真實人格的部分而成。¹¹1920年代影評人也區分卓別林的「銀幕人格」與真實人格的不同，¹²其中卓別林「銀幕人格」首先是以他在電影中的表現為主，例如《民國日報》的評論，「許多笑匠裏以自己的個性而使人發笑，當然要推賈波林了」，此處所指卓別林的個性則為：

他是一位真能在片中引人笑的人，別的文件都是有圖畫的故事罷了，在銀幕上似乎是沒有他而有他，真實的人生裏決沒有這樣的人物，人生就原來是空虛的，穿著大鞋，拿著手杖，態度沉靜的怯懦者，是個從沒有見過的，然而他是你心中悲喜的回聲。¹³

此外也有評論者從卓別林的銀幕扮相來定義卓別林的「銀幕人格」：「看！當他穿上了他著稱的破衣舊鞋，加上了他特殊的小髭軟杖後，他早是劇中的角色，而不是他自己的他了，因知：銀幕人格雖便是人生人格的寫真；實在絕不相等，而不容混併的二物」，而且「這種銀幕人格，真好重要，一個演員的成功的樞紐，全在乎此」。所以在該評論者來看，「銀幕人格，勝如人們的相貌，絕對的不會有二者相同的」。¹⁴

可了解當時上海影評人和1918年美國影評人將卓別林區分為「卓別林個人」(Chaplin the Man)，與「卓別林這個角色」(Chaplin the character)一樣，¹⁵明確分

¹¹ 有關 Richard Dyer 及 Richard deCordova 的「銀幕人格」與明星論述的討論，見本論文〈緒論〉相關討論。

¹² 當時影評人表示，「確然銀幕中劇中人是有一種銀幕人格的，而這種人格不一定是演員真實的人格」。見羅夢，〈銀幕人格與東方〉，《民國日報》（上海），1929年1月13日，第48期，〈電影週刊〉，一至二。不過影評人黃嘉謨反對畫分「銀幕人格」與真實人格的不同。見黃嘉謨，〈關於電影演員〉，原載《電影月報》，第十期（1929年5月），收入《中國早期電影畫刊》（第四冊），500-501。

¹³ 善柯，〈笑匠之競爭〉，《民國日報》（上海），1928年9月16日，第34期，〈電影週刊〉，一至三。

¹⁴ 祖望，〈銀幕人格〉，《民國日報》（上海），1928年11月6日，第47期，〈電影週刊〉，三至四。

¹⁵ 轉引自 Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 48-49.

別卓別林「銀幕人格」和真實人格的不同，並藉此認識卓別林其人及其作品。卓別林「銀幕人格」是以他在電影中的表演以及銀幕扮相為主。上海影評人的說法另外也符合現今學者所界定電影明星的三個面向：一為名人（star-as-celebrity）；二為專業人士（star-as-professional）；三為表演者（star-as-performer），¹⁶也就是「銀幕人格」強調明星的專業性與表演性，而真實人格側重明星作為名人的重要性的不同。本章分別討論上海報刊中卓別林的「銀幕人格」與真實人格相關的各類史料，以重構 1920 至 1929 年間上海報刊中所呈現的卓別林明星形象。

（二）上海報刊中卓別林的「銀幕人格」

1. 卓別林的滑稽銀幕扮相

此處所指上海報刊評價卓別林的「銀幕人格」的部分，主要針對卓別林的銀幕角色「小流浪漢」的造型討論及產生的影響為主。電影明星透過有關角色的各類資訊（包括故事情節、廣告宣傳、影評等）、角色的名字、外型和動作等，以加深觀眾的印象，例如卓別林「小流浪漢」的銀幕造型便有此一效果。此外電影作品是讓觀眾記得卓別林的第二個要件。¹⁷所以卓別林在電影作品中的滑稽銀幕扮相，可說是上海觀眾建構卓別林「銀幕人格」的重要基礎。

卓別林「滑稽大王」的銀幕人格之成功，有賴於大量在當時上海報刊中出現的滑稽銀幕扮相。「上海大戲院」以「滑稽大王卓別麟小髭鬚、大靴子為人人所習見，為人人所歡迎」作宣傳，《春聲日報》刊出卓別林的銀幕造型，以「常看却潑淋影戲能使君笑口常開，常看春聲日報能使君陶情冶性」宣傳。另有評論者指出：「電影界中有名伶焉，短髭巨靴，寬衣覆體，褲長及履，手持短杖，行步跚蹠，吾人之稍稍涉足於電影場中者，莫不知其為滑稽電影家卓別麟也」，《申報》也有「卓之所以能引起全球人士之笑聲者，巨靴短髭與有功焉」的評論。¹⁸並刊

¹⁶ Christine Geraghty, "Reexamining Stardom : Questions of Texts, Bodies and Performance," In Christine Gledhill and Linda Williams eds., *Reinventing Film Studies*, 183-201.

¹⁷ Richard Dyer, *Stars* (New Ed.), 106-117.

¹⁸ 「上海大戲院」廣告，《申報》，1921 年 11 月 26 日，第二十頁；「常看却潑淋影戲能使君笑口常開，常看春聲日報能使君陶情冶性」，原載《春聲日報》，1921 年 5 月 1 日，第三版。收入

出卓別林扮相的道具圖示(圖 2-1)，足見卓別林的特殊銀幕裝扮是上海觀眾建構這位「滑稽大王」「銀幕人格」的首要元素。



(圖 2-1)「卓別林道具及其簽名」

《申報》，1924 年 6 月 14 日，
〈本埠增刊〉，(一)。

另外當時上海影評人討論卓別林在美國好萊塢電影業的定位的文字，也有助於上海觀眾認識這位好萊塢電影明星。例如影評人舒廷浩認為，美國眾多電影明星中，如要稱「笑匠」非卓別林莫屬。影評人月池則指出，滑稽演員必須具備三項特質，始能成功，包括：一，演員須具備滑稽的天才以吸引觀眾；二，須具有特殊的標誌（如：卓別林的短髻與巨鞋，以及勞德的大眼鏡，林達的手杖等）；三，要搭配完美的劇本。¹⁹顯示上海影評人認為，卓別林的滑稽扮相對於其在美國影壇的電影成就，至為重要。

2. 卓別林滑稽銀幕扮相的由來

當時上海讀者最關心的莫過於卓別林銀幕扮相的由來，對此在 1920 年代引發不少討論。有人說卓別林是師法 1887 年滑稽演員 Billie Ritchie 的舞台化妝，²⁰但另有上海評論者則詳述卓別林在開斯東時期，初次以此銀幕扮相走紅的過往。影評人強調卓別林最初的銀幕扮相其實是倉促借用其他演員的衣物的成果，卻意外大獲成功。另有評論者敘述此事發生的過程，說明當卓別林從開腦(即 Karno)劇班被挖角進入好萊塢開斯東公司時，在英國式老笑片中表演「蛋糕撲面，汽車

《早期中文報刊創刊號》(二)，(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003)，269。伯，〈卓別麟之電影論文〉，《申報》，1923 年 10 月 27 日，第十七頁；許窺豹，〈笑匠卓別麟小譚〉，《申報》，1924 年 3 月 15 日，第八頁，〈自由談〉。

¹⁹ 舒廷浩，〈電影明星之綽號譚〉，《時報》，1924 年 6 月 21 日，第四張；月池，〈電影滑稽明星小評〉，《申報》，1924 年 8 月 7 日，〈本埠增刊〉，(一)。

²⁰ 舒廷浩，〈銀燈雜記〉，《時報》，1925 年 11 月 26 日，第三張。

賽跑，美女及各種無謂之騷擾」，雖然當時卓別林的表演平平，但舉手投足間已流露出天份。後來好萊塢當地舉辦嬰孩選美競賽，而開斯東公司製片希望利用這個場合拍攝一部短片，然因時間短促，卓別林不及換裝，只好順手拿了一頂圓帽、一根竹杖，並借穿弗戴(Fatty Arbuckle, 1887-1933)的大號褲子，及福特(Ford Sterling, 1883-1939)的大靴子後，便急忙趕赴現場拍攝。不過褲子及靴子尺寸過大，結果卓別林只能「蹣跚步履」完成工作。待該片攝製完成放映後，竟意外獲得觀眾的熱烈反應，爭相向導演詢問卓別林的名號。開斯東公司起初並不願意公開，「蓋當日銀幕演員之名，不宣告觀眾，苟演員而出名者，製片經理者蹙額不快，恐其懷貳心也」，最後卓別林的名號始被公佈，自此後「遂得深印於觀眾之腦海，而蜚聲於銀幕上矣」。²¹

其他文章與上述有關卓別林扮相由來的描述細節略有出入，但大致上都是強調卓別林扮相是借用 Fatty Arbuckle 等演員的衣物湊合而成，其後 Mack Sennet 同意讓卓別林自導自演，該扮相乃進而變成卓別林的銀幕形象標誌。²²由此可瞭解，卓別林的銀幕扮相不但為上海觀眾所熟悉，上海影評人及讀者更透過報刊進一步探究傳布卓別林銀幕扮相的由來。

（三）卓別林滑稽銀幕扮相的相關新聞、廣告與評論

上海影評人極為重視卓別林的滑稽「銀幕人格」與銀幕扮相的新聞。當卓別林導演完《巴黎一婦人》一片後，謠傳他欲放棄喜劇路線而改從事悲劇路線，因而「此後卓氏將棄其小髭、大靴、手杖等滑稽特標」等消息傳出。據上海媒體報導，此一新聞對於美國社會造成重大的影響：

²¹ 羅夢譯，〈卓別林成功之秘史〉，《新聞報》，1926年7月27日，〈本埠附刊〉。

²² 例如有的文件並未強調好萊塢嬰兒選美比賽是卓別林小流浪漢查理的造型首先出現的背景，見QQQ譯，〈卓別林軼事〉，《時報》，1924年1月7日，第四張；賈觀灼，〈雪泥卓別麟與却利卓別麟〉，《新聞報》，1926年10月5日，〈本埠附刊〉。

頓時美國之空氣為之大震，蓋若此言苟成為事實者，電影界中立將鮮一著名製笑家，以之各方人士亟通函與卓氏，要求勿更變其生活，繼續給吾人以大笑。實則此種枝節；胥為一般好事者而橫生，蓋卓氏固不願棄其舊有生活也。由是觀之，美人對於滑稽明星之重視，可見一斑矣。²³

此一新聞不僅說明卓別林的喜劇扮相及「銀幕人格」受到重視，也藉由美國民眾重視卓別林的滑稽明星地位的報導，加強中國觀眾對於卓別林滑稽「銀幕人格」的認識。

卓別林扮相所引發的效應與花絮，也是上海報紙報導的焦點，例如《時報》刊出美國某地舉辦一場打扮成卓別林銀幕扮相的跑步競賽，卓別林也參與該項比賽，和其他參賽者裝束相同，本以為自己必能得勝，却不料只獲得第二十名的趣



聞。《新聞報》另以〈卓別靈唇上之刺蝟〉為題報導卓別林因忘記卸妝，臉上還貼著他的假鬍鬚，結果去親吻女明星潘文斯 (Edna Purviance, 1895-1958) 弟弟的臉頰，而引發該名小男孩懷疑卓別林唇上有刺蝟的趣聞，以及卓別林所穿影片中所穿靴子遭竊的新聞。²⁴除了這些有關卓別林

(圖 2-2)「1920 年代卓別林銀幕滑稽扮相」廣告
滑稽扮相的趣聞外，上海報紙亦多次報導，卓別林向全球仿冒他銀幕造型扮相，假冒出品電影的演員提告的事件。其中部份訴訟官司勝利，有的案件卻以敗訴定讞。²⁵從這類報導可以看出，

²³ 觀灼，〈美國之滑稽電影明星談〉，《申報》，1924 年 3 月 5 日，〈本埠增刊〉，(二)。

²⁴ 不著撰人，〈真卓別麟之失敗〉，《時報》，1920 年 8 月 29 日，第四張；菊高譯，〈銀幕明星的趣事：卓別靈唇上之刺蝟〉，《新聞報》，1925 年 4 月 1 日，第五張第一版，〈快活林〉；李允臣，〈卓別令失靴記〉，《新聞報》，1926 年 9 月 16 日，第五張第三版，〈快活林〉。

²⁵ 夢影，〈真假卓別麟〉，《新聞報》，1925 年 8 月 30 日，第五張第一版，〈藝海〉；觀灼，〈卓別

上海報刊也極為重視卓別林銀幕扮相所衍生的各類趣聞及其影響。

此外當時許多的電影廣告，也採用卓別林的滑稽銀幕扮相作為主軸。例如(前頁圖 2-2)廣告可看出，電影院業者除了以卓別林名號為號召外，還輔以他的滑稽銀幕扮相，以加深觀眾的印象與廣告吸引力。一般電影評論則多認為卓別林的銀幕扮相，是上海觀眾建構這位「滑稽大王」「銀幕人格」的基礎之一，影評人許窺豹明白指出卓別林之所以能引起全球人士之笑聲，「巨靴短髭與有功焉」(參見本節〈卓別林的滑稽銀幕扮相〉)，可見上海影評人以卓別林銀幕扮相衡量其電影成就的重要性。

第三節 卓別林真實人格之建構

本節所謂卓別林的真實人格，意即卓別林於銀幕外的實際生活。當時上海報刊除了刊登卓別林的減肥食譜等趣味新聞，塑造卓別林平日生活簡樸、認真工作的形象，也有關於他生性害羞的相關報導，以及刊登有關他富可敵國的財產統計，或是刊載他平時的收集嗜好。²⁶除此之外，其他為數更多的報導則聚焦在卓別林早年的困苦生活，日後發跡過程，還有他從 1910 年代末期到 1920 年代期間，鬧得沸沸湯湯的婚姻與感情生活。這些報導雖然看似與卓別林的電影作品與藝術評價沒有直接的關連，但其實當時上海評論者與觀眾實透過這類新聞與評論，建構卓別林的真實人格，並作為評價卓別林「銀幕人格」與電影成就的參考與依據。曾有評論者指出：

麟大敗訴》，《時報》，1924 年 12 月 20 日，第三張。

²⁶ 素，〈有趣味的新聞〉，《時報》，1924 年 1 月 13 日，第四張，〈小時報〉；柏晉，〈卓別林生活之寫真〉，《時報》，1925 年 4 月 1 日，第三張；柏晉，〈卓別林生活之寫真（續）〉，《時報》，1925 年 4 月 2 日，第三張；柏晉，〈卓別林生活之寫真（續）〉，《時報》，1925 年 4 月 3 日，第三張；柏晉，〈卓別林生活之寫真（續）〉，《時報》，1925 年 4 月 4 日，第三張；余葆珍，〈美國電影演員俸給談〉，《申報》，1926 年 7 月 25 日，〈本埠增刊〉，(二)；舒廷浩，〈電影明星之財產調查〉，《時報》，1924 年 6 月 14 日，第四張；韋瑞珍，「銀海珍聞：明星之薪金數」表，《民國日報》(上海)，1928 年 10 月 28 日，第三十八期，〈電影週刊〉，四；徐公遠，〈美國電影明星的嗜癖〉，《新聞報》，1926 年 11 月 19 日，第四張第四版，〈快活林〉。

卓別林！全世界婦孺咸知的卓別林，誰不曉得他是電影界中滑稽的領袖，尊他做滑稽大王！吾們自然有這樣子的一個對於他的共同印象，就是吾們大家都可以為卓別林是世間最快樂的一個人了！這個共同的印象一值等到他近年來的「淘金記」、「馬戲」等片出世，大家才發生了一種疑問，對於卓氏的真本性窺見一二了，又加之近來有許多關於卓氏的傳記佈世，大家真的注意卓氏的，才稍稍認識，卓氏的心靈是悲痛的，卓氏的家世是有許多傷痕的，卓氏的真心靈，實在是和他銀幕上的表現，絕然相反的。吾們要是不信，吾們可就他的最近的作品中，看見流露他的一生牢騷抑鬱和悲感了啊！²⁷

由此可了解，上海影評人不再只關注卓別林在喜劇電影中的滑稽表演，也極為重視當時報刊中有關卓別林真實人格的各類新聞，作為他們對於卓別林影片的評價的依據，進而了解到卓別林電影中的悲痛與感傷。另外此處提及當《淘金記》與《馬戲》兩片，有助於觀眾認識卓別林悲痛的真實人格，更顯示卓別林真實人格的新聞、廣告與評論，與研究卓別林「銀幕人格」與電影作品，同具有重要的意義。

（一）卓別林早年困苦生活的報導

1920 年代初期上海報刊陸續刊載文章，報導卓別林早年貧苦的童年。不過當時上海報刊的文章常不精確，例如將卓別林的出生地誤植為法國巴黎，以及關於他最早參與 Karno 劇團《英國奏樂廳中之一夜》的劇目，上海報紙竟將該劇名寫成書名等。²⁸不過隨著時間演進，有關卓別林的出身與相關介紹也越深入而正

²⁷ 羅夢，〈從卓別林的「馬戲」說起〉，《民國日報》（上海），1928 年 12 月 9 日，第四十三期，〈電影週刊〉，三至四。

²⁸ 夏伯鳴，〈滑稽大王卓別林小傳〉，《時報》，1921 年 1 月 23 日，第三張，〈小時報〉；炤華，〈美國電影界雜聞〉，《時報》，1923 年 5 月 28 日，第四張。之後才有影評者針對卓別林為法國人

確，例如 1924 年的報導中，便有「去今三十三年時，世界唯一笑匠卓別靈氏，始產生於英國開甯頓地方(Kinnington)」，強調「卓父母均屬英籍，初曾奏技於法京音樂堂，故或有謂卓為巴黎產者，實大謬」的報導。²⁹

1920 年代上海報刊多著墨於卓別林與其母、兄早年相依為命的困苦故事。在卓別林幼時，與母親 Hannah Chaplin 及哥哥 Sydney Chaplin 三人(時譯雪泥卓別林、賽卓別林或是新卓別林等)，時常得忍受三餐不繼的貧苦，尤其母親 Hannah 身、心都受到病痛折磨，成為卓別林心中的隱痛。Hannah 因病多次進出醫院，卓別林事母至孝，曾努力攢下數便士買一大束花帶去探望母親，但護士告知卓別林因 Hannah 過於病重，這束花必須丟棄，讓卓別林當時感到「大戚，懊喪而退」。日後卓別林有經濟能力時，他便為母親設置一遍栽花木的花園，以紀念此事。³⁰

上海報刊另外也介紹卓別林的哥哥雪泥。上海刊物曾刊出「卓別靈有個兄弟叫做雪泥卓別靈，也是專演滑稽影戲而出名的」的介紹。雪泥主演的電影曾在上海映演過，因此上海觀眾對他自不陌生。曾經有評論者對於卓別林與雪泥雖出身貧苦，但兩人皆向上奮鬥的成長極為推崇。此外上海報紙也記載，雪泥是卓別林成功的主要推手。他不但帶卓別林加入劇團表演，更在卓別林赴好萊塢發展一拍成名後，替卓別林協調合約與簽約金等事項，卓別林為 1920 年代上海觀眾熟知的一百萬美金的高額簽約金，便是雪泥的傑作。雖然上海報紙曾刊載兩兄弟為了麻將失和，最後還靠勞德才使兩人和好的新聞。其實卓別林曾數度表示，雪泥從

關謠，強調他其實為英國人，見舒廷浩，〈却利却潑林小史〉，《電影雜誌》，第十二號（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），720；不撰著人，〈電影雜談（三）〉，《申報》，1923 年 5 月 25 日，第十七頁。

²⁹ 許窺豹，〈笑匠卓別靈小譚〉，《申報》，1924 年 3 月 15 日，第八頁，〈自由談〉。

³⁰ 漱玉，〈影戲明星之軼事〉，《新聞報》，1923 年 12 月 12 日，第五張第一版，〈快活林〉；黃道扶特別註明「其母悲傷之原因，卓氏至今尚守秘密」，另外洪大勳也指出，「而其母傷悲之因，却氏至今未嘗一語外人，外人亦莫從推測」。目前最新研究成果是認為，卓別林母親是因為罹患梅毒，引發精神疾病所致。見黃道扶譯，〈卓別林之兒童時代談〉，《申報》，1924 年 8 月 12 日，〈本埠增刊〉，（一）；洪大勳譯，〈紀滑稽大王却潑林之隱痛〉，《民國日報》（上海），1928 年 6 月 10 日，第 21 期，〈電影週刊〉，三至四；Stephen Weissman, "Charlie Chaplin's Film Heroines," *Film History*, vol.8 no.4 (1996):439-445.

小身兼父職地照顧他，兄弟倆人感情非常緊密，所以此類新聞應屬謠傳。³¹

（二）卓別林的婚姻關係與情史

卓別林婚姻關係與感情世界，則是當時上海報刊報導有關卓別林真實人格的主要焦點。明星報導一向以明星的感情、婚姻與家庭關係為主，而媒體大量報導這類明星新聞實為維持一夫一妻的社會理想。此種說法可從當時有關卓別林婚姻關係的報導中得到證實。上海刊物直指「美國離婚案最多的地方就是荷莉塢，而尤以荷莉塢的影界人爲最多」，這些好萊塢明星中當然包括卓別林。³²卓別林在1929年之前曾有兩次婚姻，妻子分別爲 Mildred Harris(1901-1944)與 Lita Gray(1908-1995)，而期間也與多位女明星傳出熱戀緋聞，如誤傳嫁給卓別林爲妻的 Pola Negri(1897-1987)等。這些糾葛的情愛關係，在當時都登上上海報紙的版面。一般的讀者和影迷對於這些情事都知之甚詳，所以當1936年卓別林因影片至上海進行宣傳，與胡蝶（1908-1989）見面，胡蝶曾提及「據說他一生結婚五次，每次的新娘都是十八歲」。³³

1. 卓別林第一任妻子： Mildred Harris

上海觀眾最初認識的是卓別林的第一任妻子 Harris。自她對卓別林提出離婚訴訟的過程中，首次讓上海讀者瞭解卓別林真實家庭生活中不爲人知的內幕。上

³¹ 陸芸，〈你知道嗎？〉，《新銀星》，第四期(1928年11月號)，收入《中國早期電影畫刊》（第五冊），82；賈觀灼，〈雪泥卓別麟與卻利卓別麟〉，《新聞報》，1926年10月5日，〈本埠附刊〉；賈觀灼，〈雪泥卓別麟與卻利卓別麟（二）〉，《新聞報》，1926年10月6日，〈本埠附刊〉；賈觀灼，〈雪泥卓別麟與卻利卓別麟（三）〉，《新聞報》，1926年10月7日，〈本埠附刊〉；徐公遠，〈卓別麟兄弟決裂記〉，《新聞報》，1927年6月6日，第四張第二版；David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 1-42.

³² 陸芸，〈你知道嗎？〉，原載《新銀星》，第四期(1928年11月號)，收入《中國早期電影畫刊》（第五冊），82；Richard deCordova, *Picture Personalities*, 105-107；Richard Dyer, *Stars* (New Ed.), 45-46.

³³ 胡蝶爲著名女演員，曾主演《火燒紅蓮寺》、《歌女紅牡丹》、《姊妹花》多部影片，見程季華、張駿祥主編，《中國電影大辭典》，379-380。胡蝶，〈與著名諸星卓別林見面〉，胡蝶口述、劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》，103-105。

海報刊曾轉譯她在離婚前夕所寫的離婚宣言。首先 Harris 表明，「吾殊不解卓別靈能使天下人笑，而何以獨令吾哭？」此不啻為對卓別林的「銀幕人格」致命一擊。Harris 於文中更進一步指控卓別林不准她舉辦宴會，不允許她與人跳舞，也不准購買新衣等。此外卓別林經常獨自離家多日，事先既未告知她，回家後也未向她提出隻字片語。而最讓 Harris 寒心的是，當她在醫院生產，兒子卻在出生後不幸夭折時，卓別林却放任她一人獨在醫院不顧。凡此種種情事都使 Harris 心灰意冷，故決意要求離婚。除了 Harris 的離婚宣言外，上海報紙不但長篇連載 Harris 當庭陳述的供詞，還刊載美國記者專訪的報導譯文。³⁴這類報導一再揭露卓別林的真實家庭生活細節，也可看出當時上海媒體對於卓別林首次離婚事件的高度關注。

2. 誤傳為卓別林第二任妻子：Pola Negri

卓別林與 Harris 的離婚官司定讞後，他又恢復黃金單身漢的身分，但上海報刊對他的感情世界發展更有興趣。卓別林於此期間曾與多位女明星傳出緋聞，其中最吸引上海媒體關注，甚至報派為新任「卓別林夫人」的則是德國女明星 Pola Negri（時譯巴賴，鼎格利、尼葛麗等）。Negri 原出身德國貴族，其實應未與卓

³⁴ 豐，〈卓別靈夫人離婚小史〉，《時報》，1920年10月27日，第三張，〈小時報〉；豐，〈卓別靈夫人離婚小史（續）〉，《時報》，1920年10月28日，第三張，〈小時報〉；豐，〈卓別靈夫人離婚小史（續）〉，《時報》，1920年10月29日，第三張，〈小時報〉。另外此段史料亦由另一位譯者發表於《影戲雜誌》，見徐欣夫，〈却潑林同他夫人的離婚案〉，原載《影戲雜誌》，第一卷第一號（1922年1月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），34-38；S，〈閱卓別麟離婚供詞〉，《時報》，1921年2月2日，第三張，〈小時報〉；A，〈卓別麟離婚案之供詞〉，《時報》，1921年2月2日，第三張，〈小時報〉；A，〈卓別麟離婚案之供詞〉，《時報》，1921年2月3日，第三張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案之供詞（三續）〉，《時報》，1921年2月11日，第四張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案供詞（四續）〉，《時報》，1921年2月12日，第三張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案供詞（五續）〉，《時報》，1921年2月13日，第三張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案供詞（六續）〉，《時報》，1921年2月14日，第三張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案供詞（七續）〉，《時報》，1921年2月16日，第三張，〈小時報〉；不撰著人，〈卓別麟離婚案供詞（八續）〉，《時報》，1921年2月17日，第三張，〈小時報〉；不濁譯，〈別問我底家庭變故〉，原載《影戲雜誌》，第一卷第二號（1922年1月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），110；145-146。針對 Harris 屢次對外發布離婚宣言，卓別林深表不滿，有關兩人結婚、離婚的過程，另見 Charles Chaplin, *My Autobiography* (N.Y.: Penguin Books, 1992), 226-243.

別林結婚，兩人最多只舉行訂婚儀式，³⁵但當時上海媒體曾誤傳卓別林已與她結婚，使原已十分富有的卓別林「更將暴發矣」。³⁶

不過隨後傳出 Negri 與卓別林感情不睦，甚至可能即將離異的消息，上海報刊隨之刊登相關新聞。當時上海媒體一度懷疑此消息的真實性，因此也刊出兩人近期拍攝的親密照，或是仍以卓別林夫人稱呼 Negri，詳細報導她由德國赴好萊塢發展的經過。³⁷不過隨後上海記者翻譯外國雜誌上披露兩人離婚傳聞的文章，據稱卓別林無法提供 Negri 高額花費是兩人分開的主因，而 Negri 則表示卓別林個性任性，而無法與他白頭偕老，或有傳言指 Negri 與卓別林分手是因為 Negri 前男友的介入，³⁸但其實兩人分手的原因實與卓別林第一任妻子 Harris 相同，因卓別林性情古怪所致。因此上海記者認為，「卓氏之古怪性情，正為他失戀之原動力也」。³⁹儘管卓別林實際上並未與 Negri 結為連理，但當時上海報紙的報導不僅替 Negri 打開在上海的知名度，也替她所主演的影片增加曝光率與話題性，讓上海觀眾再次像卓別林與 Harris 離婚時一般，紛紛藉以一探卓別林真實人格。

3. 卓別林第二任妻子：Lita Gray

卓別林旋即又與 Lita Gray（時譯立泰葛萊、麗泰葛利等）結婚，使得他的婚姻關係又再度成為當時上海報紙的話題焦點。上海報紙與電影刊物皆曾轉譯、報導外國媒體有關卓別林與 Gray 兩人在墨西哥完婚的消息，並附上註明為「却利却潑林新妻」的照片。另外為滿足上海讀者對這位卓別林新婚妻子的好奇心，上海報紙介紹 Gray 在年幼時，曾於《尋子遇仙記》一片中飾演配角，當時就曾獲

³⁵ 有關卓別林與 Negri 的交往過程，以及兩人並未結婚，見 David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 324-331; Charles Chaplin, *My Autobiography*, 295-299.

³⁶ 不撰著人，〈滑稽大王卓別麟新婦之事蹟：羅敷有父，現係再醮〉，《申報》，1923年2月5日，第十七頁。

³⁷ 不撰著人，〈卓別麟與其新婦巴賴女士同攝之小影〉，《申報》，1923年6月18日，第十七頁；韻琴，〈卓別麟新婦渡美自述記〉，《申報》，1923年9月4日，第十七頁。

³⁸ 農花譯，〈却潑林與巴賴女士離婚之經過〉，《新聞報》，1923年9月23日，第五張第一版，〈快活林〉；炤，〈影戲界消息〉，《時報》，1923年9月27日，第四張，〈小時報〉。

³⁹ 古一，〈卓別靈之戀愛問題〉，《時報》，1923年9月19日，第四張。

得卓別林賞識。待她日後長成亭亭玉立的少女，而再次向卓別林毛遂自薦演出電影時，即讓卓別林驚為天人，最後娶她為新任的卓別林夫人。⁴⁰不過上海媒體也注意到，這位卓別林新任夫人其實年紀只有 16 歲，而且根據加州政府的規定：「不論已婚與否，凡在十六歲以下者，皆須赴校讀書、或在家自聘教師」，所以 Gray 被迫在家每日讀書數小時的新聞。⁴¹另一方面，評論者多對於卓別林洋洋灑灑的情史印象深刻，認為卓別林既可以吸引女影迷投懷送抱，又能夠與 Purviance、Negri 及 Gray 等女明星談情說愛，「可見卓氏吸引婦女們魔力之大」。而當 Gray 嫁給卓別林為妻的消息傳出後，各界莫不驚嘆，因為「卓蓋今年三十六歲，李方十七耳，相去乃有若父女也」。⁴²顯示上海觀眾已逐漸塑造卓別林喜娶荳蔻年華少女的真實人格。

卓別林與 Gray 的婚姻關係很快又傳出問題。雖然 Gray 出面闢謠，⁴³但上海影評人也認為，卓別林與 Gray 的婚姻就像當年卓別林與 Harris 一樣，會以離婚收場。⁴⁴此後當卓別林拍攝《馬戲》一片時，兩人的離婚案正鬧得沸沸湯湯，此一事件當時對卓別林長久在美國享有的明星形象造成嚴重打擊，⁴⁵為讓上海讀者能夠清楚卓別林與 Gray 之間的糾葛，上海報紙陸續刊登相關新聞。其中報導卓別林之所以和 Gray 不合的原因在於，卓別林不准她凌晨舉辦宴會，以及 Gray 的債務問題。另一方面，上海報紙也刊出 Gray 原本因為看卓別林的電影才愛上他的，所以奉勸所有崇拜、喜愛看卓別林影片的年輕女孩子，趕快清醒，別再做

⁴⁰ 彥明，〈卓別林再婚記〉，《時報》，1925 年 1 月 11 日，第三張，〈小時報〉；淺見，〈卓別麟又得新婦〉，《申報》，1925 年 1 月 16 日，第八頁；LGA，〈却利却潑林新婚記〉，原載《電影雜誌》，第十一期（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），588-591。「却利却潑林新妻」，原載《電影雜誌》，第十一期（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），592；周伯長，〈卓別麟已與新女配角結婚〉，《新聞報》，1925 年 1 月 7 日，第四張第三版，〈快活林〉。

⁴¹ 麒，〈電影明星近聞〉，《申報》1925 年 4 月 1 日，第七頁。

⁴² 柏晉，〈卓別林之軼聞〉，《時報》，1926 年 6 月 8 日，第三張；柏晉，〈卓別林之軼聞（二）〉，《時報》，1926 年 6 月 9 日，第三張；柏晉，〈卓別林之軼聞（三）〉，《時報》，1926 年 6 月 10 日，第三張。

⁴³ 賈觀灼，〈笑匠駕鸞譜〉，《時報》，1925 年 3 月 11 日，第三張。

⁴⁴ 不著撰人，〈卓別林近訊〉，《時報》，1925 年 5 月 10 日，第三張。

⁴⁵ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 94-99.

夢了。⁴⁶這些 Gray 對於卓別林的指控，也讓上海觀眾再次一窺卓別林的真實人格。

卓別林與 Gray 離婚案訴訟定讞後，上海記者對於卓別林須負擔巨額贍養費，及一切訴訟費用的結果表示，「尚可謂為不幸中之幸，倘使遷延更久，則精神上所受損失及痛苦，尤無涯涘」。⁴⁷並且重新回顧這場全球眾所矚目的離婚官司：

一年來，此著名笑匠之地位，遽呈動搖之象，各種有名日報，爭知其脫幅變故…據最近書報所載，則對簿公庭，業已定讞。計律師贍善及演員、攝影師之薪工等費已耗去美金可四百萬，偌大巨數，駭人聽聞已，而卓氏之損失，猶不及計，攝製過半之影片，亦受此影響，停頓至年餘之久。凡此種種，俱足以摧傷卓氏之心苗，抑足以使卓氏前途感受非常之創痛。⁴⁸

1920 年代末期當卓別林結束與 Gray 的婚姻後，上海報紙仍繼續報導他離婚之後的感情生活與愛情觀。據報載，卓別林「對於婦人，仍維持其信仰力，他承認婦女為藝術家的生活所必需」，待離婚案結束後，他「尚望重入情場」。等到他與 Lita Gray 離婚確立後，又陸續傳出卓別林與英國影界大王之女訂婚消息。⁴⁹另外也有其他報導卓別林的愛情觀，「卓別齡，美國富有思想之滑稽大王也，亦電影界之傷心人」，因為自他與 Gray 離婚後，「精神物質俱感痛苦於美人之屈服於妻權之下，尤深憤懣」，因此決定加入設於維也納之男權保障會，將至維也納演講「美國男子受妻權壓迫之痛苦，既復述維也納男子之痛苦，並以貧民院多數貧

⁴⁶ 琪華館主，〈卓別麟夫婦脫幅之原因〉，《新聞報》，1927 年 2 月 7 日，第四張第三版，〈快活林〉；農花譯，〈卓別麟夫人之離婚宣言〉，《新聞報》，1927 年 2 月 18 日，第四張第四版，〈快活林〉。

⁴⁷ 寄觀，〈卓別麟離婚案之結果〉，《新聞報》，1927 年 5 月 24 日，第四張第三版，〈快活林〉。

⁴⁸ 百足，〈卓別麟最近之變態及其他（上）：離婚代價四百萬金，消瘦可憐之卓別麟〉，《申報》，1928 年 1 月 12 日，第十一頁，〈自由談〉。

⁴⁹ 陳岫雲，〈卓別麟近狀屑聞〉，《時報》，1927 年 3 月 5 日，第二張，〈小時報〉；瘦影，〈卓別麟又與凱墨萊女士訂婚〉，《民國日報》（上海），1928 年 4 月 8 日，第十二期，〈電影週刊〉，四。

民悉以供養妻孥以致傾產，而投身其間為引證云」。⁵⁰

1920 年代卓別林的情史既成為上海報刊的新聞焦點，也加深上海觀眾對卓別林個人、以及對他的影片的瞭解。卓別林洋洋灑灑的情史與婚姻關係，雖然在美國引發女性主義者反對其電影，並且聲援 Lita Gray 官司訴訟的行動，⁵¹但從上述討論可知，上海報刊當時並未群起攻擊卓別林，反映出上海觀眾並未苛責卓別林放縱的愛情生活與越矩行為，而且這類新聞可以滿足上海觀眾的好奇心，並增進對卓別林真實人格的瞭解。

（三）卓別林真實人格的相關新聞、廣告與評論

論

卓別林真實人格也引發上海影評對於他「銀幕人格」的認識及探討。曾有上海影評人認為，卓別林貧苦的兒時生活，以及母親常年的精神病痛，皆對他的電影表演產生重要影響，因而有「夫以卓氏性情論應為悲劇大王，乃今適成一反比例，世人但見其短髭、巨履，輒為之捧腹，安知其滑稽其表，而悲痛其中矣」，⁵²其他評論者也認為，貧苦的童年，以及卓母精神失常所造成的悲痛，是使他的表演「能使人詼諧之外，更能令人惻然下淚」的主因。另外為加強說明，該影評人也記載，Hannah 看到卓別林穿著舊衣拍攝電影的時候，因不忍卓別林身穿破衣

（圖 2-3）「卓別林哥哥為噱頭」廣告

《申報》，1928 年 2 月 17 日，〈本埠增刊〉，（六）。



⁵⁰ 盧蒔白，〈卓別麟加入男權保障會〉，《申報》，1928 年 9 月 6 日，第十七頁，〈自由談〉。

⁵¹ David Robinson, *Chaplin: The Mirror of Opinion* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 71.

⁵² 黃道扶譯，〈卓別林之兒童時代談〉，《申報》，1924 年 8 月 12 日，〈本埠增刊〉，（一）。

爛靴而大哭，結果卓別林爲了安撫母親而暫停拍攝。⁵³所以上海報紙記載這類卓別林母子早年困苦的生活，與母子間感人的互動，不僅希望讀者能夠瞭解卓別林的真實人格，也增加對他電影作品的認識。

另外，卓別林與哥哥感人至深的兄弟情，也是上海觀眾建構卓別林真實人格的主要元素。當雪泥的作品在上海放映時，除了強調兩人銀幕扮相極爲相似，廣告中也強調雪泥的方式表演和卓別林如出一轍，令人捧腹絕倒(前頁圖 2-3)。

另外也有電影廣告將卓別林與雪泥的表演相比較：

卻利卓別麟的演藝，大家公認是獨一的，不但容貌狀態，可以引人發笑，就是舉止表演上，也有不可思議的詼諧，叫人見了，不知不覺的就要捧腹大笑了。

卻利的演藝既然這們好，那末卻利哥哥的演藝，當然格外好了。

卻利現在做導演了，愛看他主演的滑稽片者，沒有個不渴望苦念著希望他再出來做幾張滑稽影片，給人們歡喜、歡喜，現在卻利的哥哥雪泥出來做戲，繼卻利的缺，也可止愛觀卻利影戲人們的渴，真可算得再世的滑稽電影明星了。⁵⁴

此一廣告除了屢強調雪泥身爲卓別林哥哥，兩人滑稽銀幕扮相不僅極爲相似，同樣令人捧腹笑絕之外，也顯示他的作品廣告因卓別林而有票房號召，並強化對卓別林「銀幕人格」與真實人格的描述。所以卓別林與其母、其兄的真實困苦的家庭生活，不但賺人熱淚，也能作爲廣告宣傳焦點，促進票房收益。

另外卓別林婚姻關係，就如同 Richard deCordova 所言，明星的感情八卦實伴隨相當高的票房效益，也對 1920 年代上海社會，以及卓別林的明星形象產生

⁵³ 駿，〈卓別林之母〉，《新聞報》，1926 年 3 月 20 日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁵⁴ 「新中央大戲院」廣告，《申報》，1926 年 8 月 8 日，第一頁。

影響。他歷任妻子主演的電影在滬上映時，其廣告多以「卓別林夫人」名號拉抬票房，例如第一任卓別林夫人 Mildred Harris(時譯漢麗絲或海麗絲等)的作品於「愛普廬影戲院」映演時，影院業者便推出「賭城俠客為著名之好戲，上海第一次開演，劇中之女郎乃著名滑稽大王卓別麟之夫人也，請快來觀」。另外「上海大戲院」也有「卓別麟夫人則花容月貌為世界絕色之美女…新演恃富欺貧之愛情片，尤為夫人最得意之傑作，各界諸君欲一見滑稽大王夫人之顏色者，盍興乎來？」的廣告。⁵⁵顯示卓別林夫人之名，為 Harris 在上海增加知名度與曝光機會。

當 Harris 與卓別林離婚官司定讞結束後，上海媒體刊登註明 Harris 為「離婚後之卓別麟夫人」、「却利却潑林前妻密吉海麗絲」的照片，⁵⁶而此時 Harris 主演電影作品於上海映演時則變為下列廣告：



薄情郎一劇，係卓別林夫人精神之結晶，英名家中一女子，大有深意焉。夫人與卓氏未離婚之前，抑表卓氏家中，尋常一女子，情愛之淡薄，即此可知，而夫人精神已所感之痛苦…此片之情節，適合夫人之身世，借題發揮，淋漓盡致，處處逼真。⁵⁷

多年後，Harris 前「卓別林夫人」的影響仍未褪去：「卓別林前夫人漢烈絲女士，為美國電影界有名明星，而在愛情名劇情女天堂中，卻做陶洛賽陶登女士配角，全劇人材，可於此想見」，以及「卓別靈前妻海麗絲女士主演，完全唱歌對白有聲名片」的字樣。⁵⁸由此可看出，卓別林與 Harris 離婚的消息，既影響觀眾對於

⁵⁵ 「愛普廬影戲院」廣告，《申報》，1920年12月29日，第八頁；「上海大戲院」廣告，《申報》，1921年11月26日，第二十頁；「上海大戲院」廣告，《時報》，1921年11月25日，第三張。

⁵⁶ 「離婚後之卓別麟夫人」，《時報圖畫週刊》，《時報》，1921年3月6日；「却利却潑林前妻密吉海麗絲」，原載《電影雜誌》第十一號（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），587。

⁵⁷ 「上海大戲院」廣告，《時報》，1923年7月7日，第三張。

⁵⁸ 「卓別林夫人」廣告，《申報》，1925年5月8日，第一頁；「大光明大戲院」廣告，《新聞報》，1929年12月28日，第七張第二十八頁。

卓別林真實家庭生活的評價，也對 Harris 個人作品在上海放映的宣傳行銷產生影響。

誤傳為卓別林第二任妻子的 Pola Negri，也和 Harris 有相似的成名過程。自從她成為新任「卓別麟新婦」後，上海報紙便曾刊出她主演電影作品在美熱映的報導，而她主演的電影作品在上海映演時也以「卓別林夫人」為號召。⁵⁹ 例如卓別林與 Negri 結婚的消息傳出後，當時上海報紙則有以下報導：

吾人聞卓別麟之新妻名巴賴鼎葛雷 Pola Negri 者久矣，又稔於巴賴女士亦為現今美國電影界著名女伶之一，但見過其影片者，尚附缺如，故巴賴女士美至如何程度，滬人士實不能臆測。今聞卡爾登影戲院映演巴賴之影片矣，熱望一觀卓別麟新妻者，或欲知巴賴女士演戲之技能者，可以如願矣。⁶⁰

Negri 這部電影作品後來在上海賣座相當好，也證實「卓別林夫人」名號對於電影票房產生相當正面的影響。⁶¹

另一個顯示上海影評人將卓別林婚姻八卦與電影評論結合的例子，便是對卓別林與 Gray 離婚官司正在進行時拍攝的《馬戲》一片的評論和報導。影評人直指，《馬戲》內容也感染了卓別林的悲傷，「所以吾們可決定他那時實際生活委實支配了他的銀幕生活啊！」影評人因而對於卓別林的際遇抱以同情的態度，「他愛情上和婚姻上幾次三番的失敗，不要說他自己的心靈上，感到無限的痛苦，便是旁觀者也要為之嘆息不止」。⁶²

⁵⁹ 炤華，〈美國電影界雜聞（二）〉，《時報》，1923 年 5 月 12 日，第四張；素，〈影戲界消息〉，《時報》，1923 年 11 月 20 日，第四張，〈小時報〉。

⁶⁰ 不撰著人，〈卓別麟新婦之新影劇〉，《申報》，1923 年 6 月 13 日，第十八頁。

⁶¹ 不撰著人，〈觀卓別麟新婦影片者之狂熱〉，《申報》，1923 年 6 月 15 日，第十八頁。

⁶² 羅夢，〈從卓別林的「馬戲」說起〉，《民國日報》（上海），1928 年 12 月 9 日，第 43 期，〈電影週刊〉，四；賈觀灼，〈卓別麟之情史（續）〉，《新聞報》，1927 年 4 月 16 日，〈本埠附刊〉。

上海影評人在轉載路透社發布「滑稽大王卓別麟中烈性毒」的消息，曾引申為卓別林的電影表演與不幸婚姻寫下註腳：「卓別麟以擅長滑稽馳名全球，他在銀幕上的舉動，很活潑，很快樂，能使人一見他的尊容，就笑口常開，可是他的命運，真算得是電影明星中之最不幸者，他不幸而失戀，不幸而離婚，其夫婦間之痛苦，家庭間之淒慘，殆非人所能堪，如今又不幸而中毒…但已可斷定是在他一生悲痛的歷史中又增加了一頁了。好一個笑匠，能使他人笑而偏不能使自己笑，不但不能笑，並且還不能不哭，不但不能不哭，或者因傷心過甚，而至於哭不出，笑不出，這其間細想起來，也可以說是人生一個啞謎…」。⁶³由此可看出，上海影評人基於對卓別林的「銀幕人格」與真實人格的了解，建構他的明星形象，也相當程度反映出，儘管卓別林不斷戀愛與結婚，他的「銀幕人格」與真實人格兩者間並未有太多道德衝突，因此仍頗為推崇卓別林明星形象與「銀幕人格」的深刻性。



第四節 上海報刊有關卓別林明星形象的評價

1920 年代上海報刊廣告與影評，多基於對卓別林「銀幕人格」和真實人格的了解，來評價卓別林的明星形象。上海影評人大致上多強調卓別林個人的電影成就，並推崇他電影中呈現的深刻意涵。從這些多元而深入的評論可以了解，此時可視為卓別林明星形象的鞏固時期，因為上海影評人不僅更加熟悉卓別林的「銀幕人格」與真實人格，也深化對他的喜劇電影的看法，進而建構出卓別林多元而豐富的明星形象。

（一）卓別林是全才電影藝術家

1. 身兼演員、編劇及導演的全才電影藝術家

⁶³ 獨鶴，〈不幸的卓別麟：笑匠真堪一哭〉，《新聞報》，1929 年 2 月 28 日，第五張第十八頁，〈快活林〉。

當時上海影評人多轉譯國外評介卓別林電影成就的文章，建立他們對於卓別林明星形象評價的依據之一。首先影評人極重視卓別林身兼演員、編劇和導演的全才藝術家形象。〈「影戲家之天才與技能」之論著〉一文以天才演員稱呼卓別林。該文作者指出美國男女演員眾多，「然其有真正之天才者，亦僅數人」，而這少數的演員中，卓別林排為第一，「實無可疑義」。作者認為所謂影戲之天才與善演者的差別，在於後者的表演優劣可以輕易斷定，而天才卻不像善演者一般「刻意經心」，「但鼓舞興會於一時，使人得指示也」，「天才者對於表現一切，其興會永無增減，雖有時或不經意，亦自得其勝，不若技能須時時戒意，稍懈即墮也」。作者認為以往已有許多有關卓別林的相關研究，卻都沒有明確指出卓別林之成功，「則其天才之優秀為之也」。雖然作者也認為，卓別林的滑稽影片風行一世，「所演諸影片，固未能必其率有寄託，或亦多數不如其少數，然終不能視為不佳，則在演者之天才耳」。⁶⁴卓別林為天才電影演員的說法，也成為日後上海影評家引以為中國電影業揀選演員人才的標準之一。⁶⁵

上海影評人除了轉譯外國有關卓別林的評論外，他們也會提出自己對卓別林藝術表演的看法。例如賈觀灼指出，有志於從事銀幕工作的男女，常會模仿某些明星的表演和動作，但如此一來「祇得『形似』，却莫能『神似』」，因為明星的表演和做工間「存著一種祇有他獨具的秘物，這種秘物，無論何人，都模仿不像的」。所以他舉德人却利阿潑林從裝扮和表情專學卓別林，後遭卓別林提訴訟後，兩人間的爭議才告結束的事件為例，對影評人賈觀灼而言，阿潑林其實只有形似，而沒有卓別林的神似，因為「吾們所以愛看卓別麟的戲，並非是因他唇有小髭，手握輓杖，足登怪靴，實在就是他獨具得這個『秘物』吸引吾們去看的」，而所謂的「秘物」便是來自他真實生活的體驗，以及未能得到圓滿結局的初戀。也就

⁶⁴ Frederick Van Vranken 著、尊譯，〈「影戲家之天才與技能」之論著（二）〉，《申報》，1923年6月25日，第十七頁。

⁶⁵ 徐詩鶴，〈電影演員人選問題〉，《電影雜誌》，第九號（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），392。

因為如此，卓別林表演喜劇搞笑中卻隱含「二點搖搖欲墜的情淚」，正是卓別林能夠成為「世界第一笑匠的要素」。卓別林這種銀幕上的眼淚，「沒有人看得見，或有知道的，其感人力的薄厚，較諸清清楚楚看得見的兩行直流的眼淚，相差之遠，如同霄壤。」⁶⁶卓別林與生所具的電影表演天份，不論是外國的模仿者，亦或是上海演員，都無法望其項背，另外他的表演方式，也是上海影評人認為他得以感動觀眾重要的神秘力量。

上海影評人對於卓別林電影表演讚譽有加，上海電影廣告也以此作為廣告重點。例如：「快活大王卓別林，滑稽派中最有名，表演做工均上乘」，⁶⁷此一援用京劇「做工戲」的術語，⁶⁸盛讚卓別林的演技的方式，亦顯示上海影院業者解讀卓別林明星形象的主動性。另外也有影評人推崇卓別林在《從軍夢》中的表演特色，寫下「似笑似哭，似笨似敏，似機警似伶俐，似天真爛漫之神態，無不使人絕倒」的評語。⁶⁹這種對卓別林表演方式的描寫，便是對他電影表演的極力推崇。

上海影評人也極力推崇卓別林是身兼編劇和導演的全才電影藝術家。曾有上海影評人認為，卓別林獨具的特殊性質，在於他能夠親自編導。⁷⁰另外當時上海影評人亦轉錄卓別林自述執導完《巴黎一婦人》後的心路歷程，也很能強化卓別林在上海讀者心目中身兼編、導、演的全才明星形象：

吾之好以憨態取笑於人，乃欲增人快樂，人生於世，快樂少而苦惱多，

故不得不尋少許之快樂，以慰此生，然當用藝術的手腕，高尚的思想，

以求快樂的資料。從事電影缺點殊多，差能受人歡迎者，惟自信予之研

⁶⁶ 賈觀灼，〈卓別麟演劇之特點〉，《新聞報》，1926年8月2日，〈本埠附刊〉。

⁶⁷ 「大會串」廣告，《申報》，1923年9月21日，第十七頁。

⁶⁸ 做工戲指以演員的念白、身段動作和表情作為刻劃人物，和推進情節的劇目。做工戲對於演員的嗓音要求較低，但對於演員的手、眼、身、步的功夫，以及念白和武功的基礎要求較高，即要求演員有更全面的表演能力。見吳同賓、周亞勛主編，〈做工戲〉條，《京劇知識詞典》（增訂版）（天津：天津人民出版社，2007），186。

⁶⁹ 舒庵，〈從軍夢（下）〉，《申報》，1920年12月26日，第十四頁，〈自由談〉。

⁷⁰ 月池，〈電影滑稽明星小評〉，《申報》，1924年8月7日，〈本埠增刊〉，（一）。

究心和進取性，不弱於人也。予近努力於導演，本經驗之所得，盡忠心的供獻，天下事惟有志者易成，願同志勉之。⁷¹

卓別林全才藝術家形象也透過電影廣告，深植上海觀眾的心，例如《淘金記》一片廣告便強調：

此片為卓別麟所作…其劇本及導演二職，皆由卓氏自任之，故全片咸見精彩。其描寫貧人純潔之愛情，與採礦者冒險猛進、百折不回之精神極佳，其背景則為美國西北部阿拉斯加之萬山積雪中，故片中所現，多為浩浩萬里之雪景，頗堪悅目也。⁷²

此一廣告既說明卓別林的編、導、演電影全才，也以描繪影片內景色壯觀的方式，藉以強調卓別林導演的藝術功力。簡言之，上海影評與電影廣告中，頗多盛讚卓別林身兼編、導、演之才華，突顯其電影藝術全才的明星形象。

2. 滑稽電影的創作理念

卓別林因為兼具編、導、演全才，所以上海影評人也認為他的滑稽電影的創作理念很值得關注。研究者認為，卓別林在美國能夠凌駕勞德等滑稽演員之上的原因在於，卓別林遠比其他滑稽明星更有創作理念，⁷³而此一特質，可從當時上海影評人轉譯多篇卓別林親自發表，或是其他人撰寫，闡述其表演藝術理念的文章得到印證。

當時中外讀者最想瞭解：為何卓別林電影那麼引人發笑？影評人賈觀灼翻譯勞德自述滑稽影片攝製的談話中，勞德強調他和卓別林都是從日常生活汲取笑料，

⁷¹ 滌塵，〈卓別麟之近況〉，《申報》，1925年4月27日，第七頁。

⁷² 震遐，〈記「淘金記」〉，《申報》，1926年2月24日，〈本埠增刊〉，(二)。

⁷³ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 63.

而卓別林的影片則更含有一種真實的感情，能使觀眾明白笑料，並產生同情。⁷⁴

卓別林坦承，他與勞德兩人使人發笑的方法在於「我們兩人總不過略知一點人情真理，用於演藝裏邊罷了」。卓別林此處所謂的人情真理包括：當大家發現有人身處尷尬的境地時，便不得不發笑，例如讓代表權威的警察吃虧，便會更讓人覺得比尋常人加倍好笑。最好笑的在於，「一個人已經做到令人可笑之處，偏又自己不認為可笑，裝作尊重莊嚴的模樣」，其中最好的例子便是已經酩酊大醉的人卻教人相信他沒有喝酒，而且面露威重之色。故卓別林以「無論做到如何煩擾的地位，吾總是拾起手杖、戴起圓帽、扣一扣領帶，即使跌了一個倒栽蔥也還如此」的表演方式，引起大家發笑。第二，搞笑的表演也要注意一個原則：「若是做一件事好使人發笑二次，便不須做二件」。⁷⁵

除了架構情境與表演方式的秘訣外，卓別林認為應對兩種人之常情有所領會：「一件是大家愛見有財有勢的遭遇不測；一件是看戲的自覺所具的感情，和做戲的事一樣無二」。但卓別林認為，「做戲的所做尷尬模樣又須大家都慣熟了，否則便要莫名其妙了」，顯見卓別林很能以同理心思考，重視觀眾對於表演方式的感受與反應。卓別林也進一步討論滑稽表演方式如何引發觀眾的反應。他認為觀眾的心態就是「人情見了兩種相反的事情同時並起，每不禁錯愕失笑」。所以凡是善惡、貧富、得志失意等互鬥的情節，都能夠引發觀眾的興趣。卓別林因而利用他的弱小身材，博得觀眾的同情，並結合《移民》(即 *Immigrant*, 1917)等片中表現出猛然吃驚的表情和動作，便可讓觀眾忍俊不禁。但是滑稽影片絕不可以讓觀眾大笑特笑，不留一些餘地。基於對一般人情世故與觀眾反應的瞭解，卓別林因而得出「熟識人情是成功的根基」的結論。⁷⁶

⁷⁴ 賈觀灼，〈羅克之滑稽影片攝製談〉，《時報》，1925年5月24日，第三張。

⁷⁵ 粲九譯，〈却潑林自述之秘訣〉，《新聞報》，1922年3月18日，第五張第一版，〈快活林〉；粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月19日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁷⁶ 粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月19日，第五張第一版，〈快活林〉；粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月20日，第五張第一版，〈快活林〉；粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月22日，第五張第一版，〈快活林〉；粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月24日，第五張第一版，

另外上海報紙也刊載卓別林關於悲劇與喜劇的性質的討論。評論者指出，在常人看來，「『悲』就是『中懷淒愴』，『樂』等於『心花怒放』」，但對於卓別林而言，這兩種情緒「實名異而實同」。卓別林對此舉例解釋：當一為胖婦踩到香蕉皮而滑倒，雖然她亟欲起身，卻因龐碩的體型而重複跌倒，此一動作常能引得觀眾開懷大笑，但試想該名婦女的心中卻視為苦事。所以可知，「『樂』也是由『悲』造成的，所以悲和樂是無分別的」。最後評論者認為，由此言論可瞭解卓別林攝製的笑片中，在他滑稽的、引人發笑的怪狀背後，實際上和那胖婦一般，含有無限悲痛。⁷⁷

卓別林另外說明滑稽電影劇本的重要性。卓別林認為，最初的電影觀眾喜愛觀賞新聞片及教育片，因為這些片子「其所攝入之凡事凡物，或極豐富，而皆為實事，毫無假借，不事虛構」，但近來觀眾的程度與喜好已日益增進，「不喜其陳舊之資料，由舊伶扮演之，然苟由新伶而演之，更覺乏味」。所以現今許多出片者，都希望電影的劇情豐富，能夠使觀眾滿意，但卓別林認為這些片子「線索滿布，亂如散沙，乃至緊要之處，則又驟然下降，豈能令人滿意哉？」卓別林自身劇本創作的原則「向不以精緻為首重」，不管別人是否認為劇情不佳，只要他覺得可用或是可以有發噱的效果，便予以採用。⁷⁸

除了引述卓別林有關自己創作滑稽電影的說法外，上海影評人陳醉雲也分析卓別林影片中呈現的創作理念。首先他認為，卓別林深知社會心理，瞭解一般觀眾無法輕易領受影片的哲理，所以特別在影片中加入各類笑料，但「其實這種笑料，都是些被社會所撥弄的活劇，被習俗所壓制的顫慄，被生活所嬉謔的故實，被命運所造成的過失，從劇中人本身說，或是出於無意，或是由於無可奈何，然而一般觀眾却像隔岸看火似的，便覺得可笑了」。這種深意使得觀眾觀賞卓別林

〈快活林〉；黎九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月25日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁷⁷ 賈觀灼，〈銀燈瑣話〉，《時報》，1926年10月2日，第三張。

⁷⁸ 同前註。

的影片時，各依程度而有不同的領會。另外陳醉雲也指出，卓別林影片中的主人公「常常是一箇畸形社會中的弱者，一副淒情寡歡的面孔，就是偶做笑容，也是不自然的慘笑，他的事蹟，便是被命運——境遇——所撥弄著的歷史」，但卓別林透過提示這種人生悲劇，使觀眾從娛樂中獲得感觸，進而反思，例如《巴黎一婦人》和《馬戲》便有「含著悠水不盡的意味，使人憮然爽然的追念不置」的感觸。⁷⁹由此顯示，上海影評人除了認同卓別林自述，植基於對觀眾心理和對人情世故瞭解的滑稽電影創作理念，也極看重卓別林透過拍攝滑稽電影，以及電影表演，向觀眾傳達深刻意涵的意圖。從中塑造出卓別林既是身兼編、導、演的電影全才藝術家形象，而且他對於滑稽電影的創作理念與表達意境，也深獲當時上海影評人重視。

（二）卓別林喜劇電影是美國好萊塢電影的代表

1. 卓別林是好萊塢及全球「滑稽大王」

此時卓別林被上海影評人與廣告商盛讚為享譽全球的「滑稽大王」，反映出卓別林明星形象也具有的文化意涵。「愛普廬影戲院」替《卓別麟趣史》兩部影片廣告宣傳時，除附上卓別林頭像之外，文字宣傳為：「影片有滑稽大王卓別麟者，全世界之人無一不歡迎、無人不崇拜」，另外「中央大戲院」的廣告也是一例：「誰都不知道卓別麟是個頂天立地的滑稽電影明星，凡是有太陽照到的地方，都能看得見卓別麟的作品，都能知道卓別麟是善演笑劇的，所以全世界的觀眾，都稱他是滑稽大王」。⁸⁰卓別林在當時不但是美國好萊塢電影業的代表人物，更可稱為享譽全球的「滑稽大王」。

⁷⁹ 陳醉雲，〈美國的影戲〉，原載《電影月報》，第五期（1928年8月），收入《中國早期電影畫刊》（第三冊），674。

⁸⁰ 「愛普廬影戲院」廣告，《申報》，1920年3月30日，第五頁；「中央大戲院」廣告，《申報》，1927年11月13日，〈本埠增刊〉，（五）；「中央大戲院」廣告，《新聞報》，1927年11月13日，第六張第三版。

2. 卓別林喜劇電影是美國社會的產物與代表

卓別林電影中飾演的「小流浪漢」一角，則是美國社會的文化產物。「流浪漢」(tramp)其實是源自於十九世紀末期美國社會的產物，起初「流浪漢」都是外來移民，但進入二十世紀初年，「流浪漢」在電影及漫畫中卻被建構成美國本地人，在 1910 年代出現「流浪漢喜劇」(tramp comedy)。其中最為人熟知的便是卓別林所扮演的「小流浪漢」，他透過宣揚諸如《從軍夢》等，以愛國主義為號召的「流浪漢喜劇」，使「流浪漢」成為美國白人認同的對象，可以說是徹底的美國產品(purely American product)。⁸¹所以當上海電影觀眾透過電影來認識他的「銀幕人格」，並為他片中的「查理」一角瘋狂時，實可作為 1920 年代上海觀眾受美國「流浪漢喜劇」文化影響的重要例證。有趣的是，影評人陳醉雲認為，卓別林的喜劇電影，可以說是美國社會的異數。他指出「美國的影戲，也如美國的文明一樣，在物質方面雖然花了許多錢，用了許多材料，但精神方面却貧乏的可憐」，這是因為美國人恰像一個暴發戶，例如：美國電影只以規模大又華麗的佈景，與高額の製作預算為噱頭，但電影內容卻沒有內涵，改編文學作品的電影也沒有掌握到原作的精髓。另外，美國影業因為商業利益考量第一，只把電影當作賺錢的工具，所以常會出品一些充斥低級趣味的影片，重複蘋果砸臉、掉入水塘，或是戲弄巡捕和追捕頑童等情節，既不如法國影片的大膽描寫，也不像德國片一般的認真沉著。在該文作者來看，唯一沒有上述缺失的美國電影只有卓別林一人的作品。⁸²不論如何，卓別林喜劇電影被視為美國社會產物的代表。

這種視卓別林電影為美國產物的說法，連帶也影響上海評論人將卓別林視為

⁸¹ Rob King, “‘A Purely American Product’: Tramp Comedy and White Working-Class Formation in the 1910s,” in Richard Abel, Ginorgio Bertolini and Rob King eds., *Early Cinema and the “National”* (New Barnet: John Libbey Publishing, 2008), 236-247. 另外 Churchill 也認為，卓別林「流浪漢」的「銀幕人格」，和英國一般的流浪漢多為失敗者大不同，實為反叛的人格，在流浪的行為背後其實和有冒險的精神，是美國「流浪漢」的表現。見 Winston Churchill, “Everybody’s Language,” in Richard Schickel ed., *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian* (Chicago: Ivan R. Dee, 2006), 207-208.

⁸² 陳醉雲，〈美國的影戲〉，原載《電影月報》，第五期（1928 年 8 月），收入《中國早期電影畫刊》（第三冊），674。

美國人。例如影評人賈炤華翻譯卓別林所寫自述滑稽動作之由來的文章，賈竟強調由此文章「足徵美國人民對於滑稽興趣上嗜好之深」。⁸³另據卓別林於該譯文中表示：

於未述余（卓別林自稱）之滑稽動作之來由前，余須以我國人民對於興趣之傾向，首先介紹於閱者，我國民性富於滑稽之興趣，靈敏之天性，似非他國所能及，余之所以得由一平民之資格，而徒手以致巨富者，即此故也。⁸⁴

接著該文詳述卓別林的生平，字裡行間透露著濃厚的「美國夢」色彩：例如當卓別林窮困至極時，自忖如何能徒手致富的方法中除了學問之外，「余有一藝之長可達此目的乎」，而且：

欲求一藝之長，除須用學問外，舍「做作」二字莫屬。然則為一伶乎，伶人須善歌，顧此余又弗能，然則做滑稽戲乎，顧我國滑稽伶人，雖甚繁多，然從未見有一出人頭地聲名卓著者，故余亦不願，然則何不做影戲中之滑稽劇乎？⁸⁵

另據譯文所寫，卓別林為深入研究滑稽的表演方式，特前往當時人口最多的倫敦旅行，觀察使人發噱的各種動作。⁸⁶雖然卓別林實際上是英國人，以上譯文之「我國」卻反指為美國，描述明顯有錯處，但譯者將卓別林誤為或故意視為美國人，不但顯示卓別林已是好萊塢明星的代表，這類關於美國才是卓別林滑稽表演一舉

⁸³ 賈炤華譯，〈却潑林之自述〉，《新聞報》，1923年4月8日，第五張第一版，〈快活林〉；賈炤華譯〈却潑林之自述（續）〉，《新聞報》，1923年4月12日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁸⁴ 賈炤華譯，〈却潑林之自述〉，《新聞報》，1923年4月8日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁸⁵ 賈炤華譯，〈却潑林之自述（續）〉，《新聞報》，1923年4月10日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁸⁶ 同前註。

成名的重要環境等譯述，更可以看出上海影評人認為，卓別林明星形象具有的美國文化意義，頗令人玩味。

（三）卓別林喜劇電影是個人人生經歷與真實人格的心血結晶

1. 早年困苦生活與婚姻關係的影響

卓別林的早年困苦經驗和家庭生活，是促成他喜劇電影及表演成功的重要因素，也因此構成上海影評人評價卓別林明星形象的依據之一。卓別林曾強調，母親是他喜劇表演的啓蒙老師，因為 Hannah 教他觀察別人的行為，成為他構思作品的靈感基礎。⁸⁷ 另外雪泥則帶著卓別林進入戲劇表演界，讓他有實現「美國夢」的想法與行動，所以卓別林早年困苦家庭生活，是日後投入他喜劇電影製作及表演的重要元素。

另外卓別林的婚姻關係與情史也對他的喜劇電影產生重要影響兩任妻子 Harris 和 Gray 都曾對他的喜劇表演創作產生影響，其中卓別林與 Gray 進行離婚訴訟時，更是直接影響他創作《馬戲》的進度與內容。除了婚姻關係之外，上海影評人也指出，卓別林的感情生活也影響到他的電影創作。例如：賈觀灼詳細報導卓別林與 11 位女明星間的情愛糾葛，「祇可惜他（指卓別林）性情怪癖，言行卓異，對於婦女們用情注愛，也是暫而不久」，因而每段的感情都不長久。但唯一的例外是他與 Hetty Kelly 間的初戀，可惜 Kelly 早死，讓這段戀情無疾而終，不過記者強調「夷考他這種『寓悲於笑』的演劇特點之由來是由他第一個情人的『死』激發他生出來的」。⁸⁸

卓別林成名之後的情史也成為上海影評人評論關注的焦點。首先，卓別林與法國女孩 Joyce Hopkins 的感情韻事。由於 Joyce 希望能進入好萊塢電影圈，在她與卓別林相識後，卓別林便將她介紹給 Mary Pickford，希望能讓 Joyce 在聯藝公司中擔綱演出。不過 Pickford 不願意任用她，結果 Hopkins 誤以為 Pickford 瞧

⁸⁷ 黎九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922 年 3 月 21 日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁸⁸ 賈觀灼，〈卓別麟之情史〉，《新聞報》，1927 年 4 月 12 日，〈本埠附刊〉。

不起她，便負氣不告而別。待卓別林稍後知道這件事後，「好似失了無價之寶似的」，最後與 Hopkins 失去聯繫。記者指出，這段故事便是《巴黎一婦人》一片中女主角因誤會男主角，結果獨自一人離開前往巴黎，導致男主角發瘋似地尋找女主角的行蹤的腳本。⁸⁹

上海影評人另外針對引發卓別林與 Lita Gray 離婚訴訟導火線的《馬戲》一片進一步討論和關注。卓別林因此離婚案的折磨再加上敗訴的結果，使得他的身形與外貌產生變化，早生華髮之外，「臂肋瘦削，目睛下陷，顫顫不勝，狀至可憐，至其內心之變態，我人可於影片中得其啓示」。⁹⁰因此影評人認為，《馬戲團》一片中實蘊含卓別林遭受打擊的痛苦，所以視此片為卓別林的自傳式電影。

換言之，卓別林早年困苦的生活經驗，提供他日後喜劇表演的基礎，而他的婚姻關係與情愛生活，則常成為他電影創作的主題與內容。所以當時上海影評人常視卓別林影片是深受早年困苦生活與婚姻關係影響的產物。

2. 卓別林成功歷程的磨鍊

上海影評人對卓別林是如何創造出他的銀幕角色，進而成功的歷程有不少討論。他自述此乃為「從前在倫敦時所見倫敦人士的結晶體」。當開斯東公司聘他演戲時，便以倫敦許多蓄小鬍子、穿緊衣還拿著手杖的人士為形象，而卓別林自認「使我成名最速的全靠一根手杖」，因為手杖其實是出風頭的人專用的象徵。接著卓別林自述在卡諾戲班學習「手勢戲」（啞劇）的經過，給他很多磨練演技的機會。還有更重要的是，他的影片題材，包括「《走在地板上的人》」（即 *Floorwalker*, 1916）、「《狗生活》」（即 *A Dog's Life*, 1919）等，「取材的途徑都在日

⁸⁹ 賈觀灼，〈卓別靈之情史（續）〉，《新聞報》，1927年4月15日，〈本埠附刊〉。

⁹⁰ 百足，〈卓別靈最近之變態及其他（上）：離婚代價四百萬金，消瘦可憐之卓別靈〉，《申報》，1928年1月12日，第十一頁，〈自由談〉；百足，〈卓別靈最近之變態及其他（下）：離婚代價四百萬金，消瘦可憐之卓別靈〉，《申報》，1928年1月13日，第十七頁，〈自由談〉。

常生活之中，滑稽人物和滑稽事物都從日常生活而來」。⁹¹所以卓別林透過成長環境的歷練，並隨時取材於日常生活中，而得以創作出受人歡迎的喜劇作品。

上海影評人另外也很重視卓別林導演喜劇時，以重視觀眾反應為成功的基礎。當卓別林初到開斯東公司拍攝電影時，曾被公司人員要求他必須在一日之內拍完一部電影，但當時卓別林沒有其他演員支援，手邊也沒有現成的劇本，所以如果卓別林能夠在此情況下還能完成一部影片，便可獲得額外酬勞二十五元。卓別林當下立刻衝出攝影現場，見路人就邀拍電影，等人數湊齊後，自己想一個電影劇本《二十分鐘之愛情》(*Twenty Minutes of Love*)，最後如期拍攝完畢。卓別林表示，他當時「只求取悅於令余扮演之人，公眾之觀念如何，初不計也」。1910年代後期，當卓別林逐漸享有盛名，他越發重視觀眾的反應，「亦必竭其全力，務使觀者滿意」。不過在卓別林看來，觀眾的心理與喜好其實是很難掌握的。快樂結局、年少夫婦白首偕老的劇情雖然較受歡迎，「惟觀者不能指出何種為一定之歡迎者」，而且「觀者亦不能全知其缺點，一片未出之前，則無所意見，及一出之後，意見紛紜，評語雜出」，而且卓別林有許多被觀眾評為佳片的作品，據卓別林自己表示，「於未攝之前，余亦屢遇障礙」。卓別林曾受到觀眾來信批評，認為他所主演的《救火人》(即 *The Fireman*, 1916)一片，情節結構雖佳，但表演「欠缺自然態度」，自此以後，卓別林修正自己的表演方式，既保留觀眾喜愛的情節，也融入自己對電影藝術的堅持，也就因為如此，「每著一片，決非五六星期，即可畢事，致以一年為度，對於美術方面，已大非昔比，要以使人觀之，發生美感，能令人百觀不厭，是則影片中之上乘矣」。⁹²由上述討論可了解，卓別林歷經拍攝多部影片的磨練後，其後續作品也因而更受觀眾歡迎，顯示他的電影，不但深

⁹¹ 粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月20日，第五張第一版，〈快活林〉；粲九譯，〈却潑林自述之秘訣（續）〉，《新聞報》，1922年3月22日，第五張第一版，〈快活林〉。

⁹² 伯，〈卓別麟之電影論文〉，《申報》，1923年10月27日，第十七頁；伯，〈卓別麟之電影論文（二）〉，《申報》，1923年10月28日，第十八頁；伯，〈卓別麟之電影論文（三）〉，《申報》，1923年10月31日，第十八頁。

受童年與婚姻關係的影響，也歷經成功歷程的磨練，是卓別林個人經歷與真實人格的心血結晶。

（四）卓別林喜劇電影備受上海觀眾之歡迎與推崇

1. 卓別林電影作品具深意與藝術性

1920 年代上海影評與廣告大力推介卓別林電影作品的藝術性。雖然仍有少數評論主張卓別林及勞德等好萊塢滑稽演員「只以扮鬼臉、裝油腔為能事，終至毫無藝術的價值」，不如俄國的滑稽小說家將「所敘的事實之中寓著諷刺，或是指導社會家庭的主意，以消閒的貢獻兼作正當的貢獻」，⁹³不過當越來越多上海電影院放映卓別林的電影，他的作品兼含滑稽與深意的看法逐漸成為共識。

1920 年代初期正當歐、美電影在上海大量放映之際，其中最受觀眾歡迎的當推滑稽片。許多評論者認為，「近來滑稽影片之攝製，愈趨進步，佳者能啓迪閱者之思想，其中寓諷世之意者有之，蓄寓言者有之」，⁹⁴他們所指的，實包含卓別林的影片。有影評家表示「余觀外國影戲，除所謂卓別靈等滑稽劇片尙稱解頤外，其餘各種偵探長片則倦於往觀」，另有不喜歡卓別林之影評家看了卓別林所執導的《從軍夢》和《尋子遇仙記》(*The Kid*, 1920)（或譯《孩提》、《孩提之童》）兩片後指出，「卻潑林之滑稽，似屬無理取鬧矣，然其『從軍夢』、『孩提之童』兩劇寓意何等深遠」。⁹⁵正如同國外影評家視《尋子遇仙記》為提升電影藝術之作一般，⁹⁶上海影評家同樣讚賞《尋子遇仙記》的意涵，認為該片為兼具娛樂與教化功能之佳作，另一併以《犬吠聲》和《從軍夢》為例，說明卓別林喜劇影片中的深刻意涵：

⁹³ 張嵐，〈賞影餘感〉，《申報》，1922 年 2 月 20 日，第八頁，〈自由談〉。

⁹⁴ 觀灼，〈美國電影界中之笑料造意家〉，《申報》，1924 年 3 月 13 日，〈本埠增刊〉，（一）。

⁹⁵ 木公，〈顧影閒評（上）〉，《申報》，1921 年 7 月 11 日，第十三頁，〈自由談〉；劍雲，〈影戲談（二）〉，1922 年 3 月 13 日，第十八頁，〈自由談〉。

⁹⁶ Francis Hackett, "The Kid (1921)," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 104-107.

卓別林最得意之作，一曰犬吠聲，一曰從軍夢。犬吠聲情節雖極滑稽，而實寓有社會不平之慨……而從軍夢價值殊不次於犬吠聲，蓋犬吠聲寓意於社會，而從軍夢則寓意於國家與個人之奮發，以寓意言從軍夢勝於犬吠聲，以情節言，離奇之誕而又不失情理，使人見所未見，是又從軍夢勝於犬吠聲。是以余謂從軍夢為影戲界中最滑稽之作，亦最有價值之作。……論此劇大義，在於提倡個人救國之志，是使弱國之民增其奮發之心，此為全劇最優之點，惟人對於此層不能領悟，第覺滑稽可喜，引為大笑。⁹⁷

此種說法雖未提及卓別林當時遭受到英、美各國社會輿論的壓力，拍攝本片來推銷美國國債的背景，⁹⁸但強調電影的情節離奇且寓意深刻的特性。

除了影評外，電影廣告也盛讚卓別林的作品兼具娛樂與深度。「新世界遊樂場」的電影廣告指出：「卓別麟是笑的哲學大王，所以看了他的滑稽，自然而然會笑的口都合不攏來的」。⁹⁹「新世界遊樂場」介紹卓別林的《尋子遇仙記》一片時，則有下列介紹：

滑稽大王卓別麟影片，名傳中外，婦孺皆知，其生平最著名之傑作與一滑稽童子合演，名尋子遇仙，又名孤兒……情節離奇，趣味深遠，兼含道德思想，教育芳模。此片價值，抱影戲癖者莫不知之。¹⁰⁰

⁹⁷ 舒庵，〈從軍夢（下）〉，《申報》，1920年12月26日，第十四頁，〈自由談〉。

⁹⁸ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 35-41. 不過上海報紙曾提及，1918年時卓別林為美國政府四處遊說民眾購買公債的事情。見夏伯鳴，〈滑稽大王卓別林小傳〉，《時報》，1921年1月23日，第三張，〈小時報〉。此外也曾刊登卓別林與范朋克夫婦一同游說群眾購買公債時的照片，但未說明此一照片的背景，原載《影戲雜誌》第一卷第二號（1922年1月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），107。

⁹⁹ 「新世界」廣告，《申報》，1921年8月13日，第九頁；「新世界」廣告，《時報》，1921年8月13日，第二張。

¹⁰⁰ 「新世界」廣告，《申報》，1922年2月28日，第九頁；「新世界」廣告，《新聞報》，1922年2月28日，第三張第四版。

又「卡德路戲院」的電影廣告：

卓別麟乃是滑稽家之大王，世界中之明星也。所演各種趣劇，到處動人，諒諸君非常歡迎、非常贊成，無論一舉一動，終究出人意料，並且包含思想，極好。是片酒醉後演出一種醉態，足以諷世易俗；醫院中鬧事另有一番氣象，真稱別開生面；而至於捉巨盜一段，越覺趣味無窮，令人捧腹。¹⁰¹

由上述討論可知，上海影評人及電影廣告都極力推崇，卓別林電影表演方式與劇本中所蘊涵的深刻意涵。

卓別林自任導演時便以花大量時間精雕細琢影片的攝製聞名，¹⁰²因此上海影評人也極為重視卓別林電影作品中的藝術性。1920 年代上海影評人進一步翻譯有關卓別林電影藝術性的相關文章。¹⁰³上海影評人強調，卓別林因為能夠親自編導，所以他的銀幕藝術成就能夠凌駕其他滑稽明星之上，甚至被評為電影界中唯一的藝術演員。影評人也指出卓別林的電影大受全球觀眾歡迎的原因，「或許是卓別靈的藝術，是含有一種世界性的」，而其他文學、詩詞、音樂、與繪畫等，都只能受限於小眾欣賞，但是「電影是獨一無二的藝術，包含有平民世界化的力量」，所以卓別林不但是明星，更是一位藝術家，「更比任何的小說家音樂家為偉大而有價值」。¹⁰⁴顯示 1920 年代上海影評人已逐步塑造卓別林電影因內容深刻且

¹⁰¹ 「卡德路影戲院」廣告，《申報》，1923 年 3 月 28 日，第十七頁。

¹⁰² 當 1914 年卓別林進入開斯東影片公司時，便因為卓別林的啞劇表演不適合開斯東快速的拍攝手法，但公司高層允許他自任導演，拍出精緻的影片而大受歡迎，見 QQQ 譯，〈卓別麟軼事〉，《時報》，1924 年 1 月 7 日，第四張。另外當 1920 年代卓別林導演《尋子遇仙記》一片時，更有「卓對於描摹習練煞費苦功，攝演『尋子遇仙』一片，費時凡一年餘，該片印行凡二萬捲」的評價，顯示卓別林精雕細琢的導演功力。見許窺豹，〈笑匠卓別靈小譚〉，《申報》，1924 年 3 月 15 日，第八頁，〈自由談〉。

¹⁰³ 當時有部份外國影評人批評卓別林電影，表示卓別林的喜劇電影引發的風潮在五年之內，便會成為昨日黃花，更直言「他絕不是一位偉大的藝術家」，見 Harcourt Farmer, "Is the Chaplin Vogue Passing?" in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 71-73.

¹⁰⁴ 月池，〈電影滑稽明星小評〉，《申報》，1924 年 8 月 7 日，〈本埠增刊〉，（一）。St. John Ervine

具有藝術性，與其他滑稽明星作品大不相同的看法與評價。

2. 卓別林電影代表作品評析

1920 年代卓別林多部影片都曾在上海放映，期間也多次重映，引發影評人熱烈討論。不過在他所有的影片中，有三部影片《巴黎一婦人》、《淘金記》和《馬戲》，特別受到不但受到上海影評人的關注，因為卓別林在三部影片中分別展現編、導、演的電影藝術全才，內容也都寓有深意，更重要的是，《馬戲》特別受到卓別林真實人格的影響，導致內容與拍攝進度產生變化。上海觀眾如何解讀這三部影片的消費層面，是釐清 1920 年代卓別林明星形象的重要基礎。

(1) 最具藝術性的作品：《巴黎一婦人》

上海影評人除轉譯或評介卓別林電影創作與藝術表演的文章外，當時普遍被他們視為最能呈現卓別林電影作品藝術性者，即為卓別林自編自導的《巴黎一婦人》一片。雖然該片在滬的票房收益「僅中入」，被評為：「巴黎一婦人，思想界、文藝界之消遣品，而非賣座之餌也」，¹⁰⁵《巴黎一婦人》仍引發上海影評人的熱烈討論。

首先上海報紙刊載該片在外國引發的相關報導。據報載，卓別林因為「近年來對於優伶生涯漸覺厭惡」，加上為達成改革電影的目標，因此籌拍該片。¹⁰⁶當時曾有國外評論者和美國影后 Mary Pickford 皆表示，該片將可作為全球電影界的藝術典範。¹⁰⁷《巴黎一婦人》攝製完成後，《申報》特以「滑稽大王卓別林現

著、葉紅年譯，〈兩個滑稽家被批評：察利卓別靈〉，原載《新銀星》第四期（1928 年 11 月號），收入《中國早期電影畫刊》（第五冊），頁 86。

¹⁰⁵ 陳壽陰，〈觀巴黎一婦人書後〉，原載《電影雜誌》，第十二號（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），727。

¹⁰⁶ 古一，〈影戲界消息〉，《時報》，1923 年 10 月 22 日，第四張，〈小時報〉；賈觀灼，〈卓別林之電影事業革命談〉，《時報》，1925 年 5 月 17 日，第三張；賈觀灼，〈卓別林之電影事業革命談〉，《時報》，1925 年 5 月 18 日，第三張。

¹⁰⁷ Charles W. Wood, "With the Bunk Left Out," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 112 ;

已由演員一進而為編劇本者、導演員、製片家，渠生平自己導演編劇本之第一片，厥惟近攝之『巴黎女』一片 A Woman of Paris」等一系列相關報導。¹⁰⁸ 在在顯示，上海影界極為重視《巴黎一婦人》受到許多歐美影壇人士的讚譽，視此片為卓別林導演的藝術結晶。

卓別林導演完《巴黎一婦人》之後，即被中國影評人推崇他應成為「美國四大導演家」之後的「美國第五大導演家」。¹⁰⁹ 並有其他評論者則進一步指出卓別林於該片中的導演手法與深度：

滑稽派電影明星卓別麟氏，於去歲改變方針，導演自編之悲劇曰「巴黎一婦人」。開映之後，觀眾敬仰之心較前亦甚，其聲譽之隆，與葛雷菲斯、殷克蘭姆等名導演家相埒。卓氏本富天才，復精藝術，早年備歷艱辛，飽經世故，對於人生透澈異常，其思想見解，富含哲理，故極高尚玄秘，與凡俗不同，積之既多，苦莫能洩，遂舉其歷年所得編製此劇。劇中情節，似不過描寫巴黎一婦人之片段生活，而實則不啻為天下婦人寫照也。全片編製說明，均別出心裁，雖淡淡一節、寥寥數語無不隱含深意，堪與咀嚼，至於美術尤所注意，有精細之建築及裸體美人等等，佈置得宜，清逸如畫，總之此片為卓氏經心刻意之傑作，兼具騷人情文並茂之詞、畫家傳神之筆，令觀者擊節稱賞，陶醉於不自覺間，而永不

Herbert Howe 原著、QQQ 譯，〈美國電影女后曼蘭畢克福的意見〉，《時報》，1924 年 1 月 18 日，第四張。

¹⁰⁸ 炤，〈美國銀幕新訊〉，《申報》，1923 年 10 月 26 日，第十七頁。另外或是報導有關勞德因此片推出後，「竟請卓氏指導」，以及「滑稽明星卓別麟頃已改變方針，專演悲劇及短篇社會劇，近成一片名『巴黎一婦人』，已在歐美各大戲院開映，幾於萬人空巷云」的新聞，或有范朋克夫婦強力宣傳該片，以及卓別林花費大量心神的拍攝過程等相關報導。另見張招南，〈美國電影界新訊〉，《申報》，1924 年 4 月 13 日，〈本埠增刊〉，二；玄植，〈滑稽明星卓別麟〉，《時報》，1924 年 4 月 27 日，第四張，〈小時報〉；億鳳，〈影戲界消息〉，《時報》，1923 年 11 月 21 日，第四張，〈小時報〉；愷之，〈談巴黎一婦人〉，原載《電影雜誌》十二期（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），737-739。

¹⁰⁹ 任矜蘋所指美國四大導演家為格里菲斯(D. W. Griffith)、劉別謙(Ernest Lubitsch)、殷格蘭姆(Rex Ingram)及戴密爾(Cecil DeMille)。任矜蘋，〈巴黎一婦人詳評〉，原載《電影雜誌》，十二期（1925 年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），747。

能忘懷者也。¹¹⁰

該片的電影廣告也以卓別林的藝術性做為宣傳焦點：

全球慕名之卓別麟氏，近乃發其宏願，以改良影片為己任，因是運其豐富之學識，出其積年之經驗，躬作銀幕之導師，廣進電影於極顛。巴黎一婦人，即為卓氏最近導演之傑作，不獨為卓氏心血之結晶，亦即卓氏宣告成功之表幟。凡欲研究電影藝術，及欲觀最佳最完美好戲者，盍興乎來？¹¹¹

而當該片換檔期上映時，也以「哀情警世第一名劇」為題，並強調《巴黎一婦人》的叫好叫座：「巴黎一婦人為卓別麟氏所手編，而且躬自導演，為電影界開一新紀元，遂成破天荒之名劇，中西報紙同聲表揚，各界觀眾一致讚許，聲譽之隆，無出其右。」¹¹²

除了推崇《巴黎一婦人》的藝術性之外，上海影評人也認為該片的內容引人省思。曾有評論者指出，「大家多以為卓氏是笑匠，能使天下人笑，而不能使天下人哭，而他能使哭著，祇有他前妻愛麗絲一人！」但是他現在認為，《巴黎一婦人》一片更能表達出卓別林天生悲質與悲痛的一面。也有少數影評家認為，該片是想呈現鄉村之善與城市之惡兩者的對立，或強調該片的宗旨是「金錢美色，兩俱可畏」，認為「却氏之意見深遠，豈僅以詼諧勵人而已哉」等。¹¹³不過另有

¹¹⁰ 不撰著人，〈卓別麟導演之悲劇〉，《申報》，1925年3月20日，第七頁。

¹¹¹ 「上海大戲院」廣告，《申報》1925年3月21日，〈本埠增刊〉，(二)；「上海大戲院」廣告，《新聞報》，1925年3月21日，第五張第三版；「上海大戲院」廣告，《時報》，1925年3月21日，第二張。

¹¹² 「上海大戲院」廣告，《時報》，1925年3月30日，第二張。

¹¹³ 半我，〈觀「巴黎一婦人」後〉，《民國日報》（上海），1925年4月4日，第二張第八版，〈電影週刊〉；程步高，〈談巴黎一婦人後〉，原載《電影雜誌》，第十二期（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），729-730；不淨，〈觀於巴黎一婦人的一封信〉，《時報》，1925年4月7日，第三張；王石農，〈美國電影界先鋒隊〉，《時報》，1926年7月19日，第

一種是基於對卓別林真實感情生活的了解，認為該片根本就是反映卓別林對自己戀愛經驗的看法。例如賈觀灼認為，「卓別麟者，久戰情場者也，對於婦女之心理觀察甚深，事故人情洞悉尤詳，片中之描寫婦女心理風俗人情透澈細膩，迥非他人所能及也」。¹¹⁴這段評論便是上海影評人結合卓別林的電影成就及其真實人格的討論。雖然該文也附有卓別林自己駁斥此種說法的回應，但賈觀灼仍強調：

蓋卓氏於情場中數經失敗，於今日之婦女鮮表滿意，彼嘗謂今日之婦女為實利主義是趨，於情感方面還不若男子之濃厚，既有此種論調發表於前，復有此類影片攝之於後，焉知影片中所描寫者，非彼所經歷中一段而復加以增刪者乎？¹¹⁵

這種說法也得到其他影評人的同意。他們認為該片宗旨絕非批判糜爛的巴黎生活，和讚揚鄉村生活的質樸，實際上是根植卓別林的情場經驗，為喚醒觀眾「塵世情愛一關最為痛苦」，透過合理的殉情等劇情描寫，為男女情愛作當頭棒喝。¹¹⁶簡言之，上海影評人援引報章刊載有關卓別林真實情愛生活的新聞，作為評判他在銀幕電影表現的重要依據之一。

《巴黎一婦人》全片的演員表現、劇情鋪陳與攝影風格等，也深為上海影評人推崇。雖然少數評論者認為該片劇情過於巧合，¹¹⁷但多數咸認為，影片中有許多值得中國影人效仿之處。例如男、女主角的演技，「全劇表情，無懈可擊」，也

三張。

¹¹⁴ 賈觀灼，〈評「巴黎一婦女」影片〉，《時報》，1925年3月24日，第三張。

¹¹⁵ 賈觀灼，〈評「巴黎一婦人」影片（續）〉，《時報》，1925年3月25日，第三張。

¹¹⁶ 清波，〈觀「巴黎一婦人」感言（上）〉，《時報》，1925年3月31日，第三張，〈小時報〉；清波，〈觀「巴黎一婦人」感言（中）〉，《時報》，1925年4月1日，第三張，〈小時報〉；清波，〈觀「巴黎一婦人」感言（下）〉，《時報》，1925年4月2日，第三張，〈小時報〉。另外有關該片蘊含規勸男女情愛的深意，亦見漱玉，〈巴黎一婦人劇情寓意之探索〉，原載《電影雜誌》，第十二期（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），733-736。

¹¹⁷ 冶雲，〈看了巴黎一婦人之後〉，《民國日報》（上海），1928年4月22日，第14期，〈電影週刊〉，四。

有評論者認為該劇主要有四項特色：「一分幕，二穿插，三攝法，四字幕」，並強調該劇演員的演技可以補足卓別林部分攝影技巧之缺點。¹¹⁸

上海影評人激賞卓別林導演《巴黎一婦人》一片「不落他人窠臼」。他們觀察到，卓別林在片中「如不說曼麗養母之死，而祇放大其肖像；不攝火車之至，而攝其影至，皆新穎可法」，也有其他評論者認為，片中火車站一景，達成「是吾人雖不見車，而確知此人已在車旁矣」的暗喻效果。¹¹⁹亦有影評人針對上述各項優點進行討論，皆希望卓別林這部費盡心血的作品能夠成為中國影業反思與學習的對象，¹²⁰並刊載自該片攝成後，「卓別林的導演手段，大為電影界所推重」，甚至傳出勞德與 Mary Pickford 爭聘他為導演的新聞。¹²¹由此可知，上海影評人給予《巴黎一婦人》一片高度的藝術評價，極力推崇卓別林的導演功力與影片中演員的傑出表現。

也有評論者重視《巴黎一婦人》一片的簡約風格。在當時美國眾多以製作費用達幾十萬元至百十萬元的影片中，顯得極為特殊，而且從全片演員表演細膩等特點，以及該片對於人情細微的描寫，與巧妙的攝影技巧，不但「代表電影改進時代之價值，其尤貴者不恃浩費之佈景以眩人耳」等，¹²²皆是以本片反駁以往只

¹¹⁸ 麒，〈新片「巴黎一婦人」述評〉，《申報》，1925年3月23日，第七頁。王石農，〈巴黎一婦人之述評〉，《申報》，1925年3月24日，第七頁。另外有關該片的攝影優點的討論，亦見伯長，〈觀「巴黎一婦人」之批評〉，原載《電影雜誌》，第十二期（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），731-732。此外由於默片沒有對白，所以字幕及其在電影的精簡運用，對於當時所有無聲影片來說相當重要，而卓別林的喜劇影片便以字幕的精細運用見長，相關討論見 Dan Kamin, *The Comedy of Charlie Chaplin* (Lanham: The Scarecrow Press, 2008), 122-123.

¹¹⁹ 舒廷浩，〈美國名導演家彙述（四）〉，《申報》，1925年2月12日，第七頁；麒，〈新片「巴黎一婦人」述評〉，《申報》，1925年3月23日，第七頁；伯長，〈觀「巴黎一婦人」後〉，《申報》，1925年3月28日，第七頁。這段火車場景被上海影評人認為是《巴黎一婦人》片中最具藝術價值的畫面，更因此成為當時上海影片公司爭相模仿，作為拍攝國片的情節橋段。見程步高，〈影壇憶舊〉（北京：中國電影出版社，1983），149-150。

¹²⁰ 柏晉，〈評「巴黎一婦人」影片〉，《時報》，1925年3月27日，第三張；柏晉，〈評「巴黎一婦人」影片〉，《時報》，1925年3月28日，第三張。

¹²¹ K.K.K.，〈國外電影界消息〉，原載《電影雜誌》，第一號（1924年5月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），361。

¹²² 黃嘉謨，〈影戲價值與攝製投資問題〉，原載《電影月報》，第一期（1928年4月），收入《中國早期電影畫刊》（第三冊），139；毅華，〈論卓氏導演之新片：有代表電影改進時代之價值〉，《申報》，1925年3月28日，第七頁。

有大製作成本始有佳片的說法。不過也另有評論者注意到，卓別林耗時一年又三個月才將《巴黎一婦人》攝製完畢，所以他實際投入的資本與心力絕不會亞於其他大場面的影片，因此不應過度強調該片的拍攝與後製費用極少的錯誤印象。¹²³

上海影評人除了討論《巴黎一婦人》的藝術性之外，亦轉載卓別林針對該片所發表相關的談話，以加強讀者對於《巴黎一婦人》一片中所蘊含藝術性的瞭解。例如影評人滌塵引述卓別林以該片表達藝術與高尚的思想，並希望電影同志能同樣效法的談話，因而表示「卓氏之言甚是，願吾國電影家注意」。¹²⁴另外卓別林曾表示：希望藉由這部「世界公認有情節有描寫的影劇」《巴黎一婦人》的看法，帶領觀眾反思：人們真的明瞭電影嗎？人們喜歡千篇一律的大團圓結果影戲嗎？人們可願意觀看悲結的影劇嗎？人們可願意能自動的解釋這些問題嗎？因此卓別林選擇與當時好萊塢大製作的《羅賓漢》¹²⁵等片相反的結局：

我（指卓別林）甯願為崇拜大團圓結果的影劇條例的叛徒，而巴黎一婦人亦是一部純粹的相反的影劇，可是它卻含著深切的人生的真義，從簡顯之中，流露於聲光電影，把千年來人生的問題，盡我生平之力，作詳有序的描寫，使觀者們得以明瞭人生的一切，得以解決人生的問題，絕不有沉悶的論調，而在一片歡笑之中，含蓋著深意，至少使人類的弱點，表演盡致。¹²⁶

因為卓別林在《巴黎一婦人》匠心獨具的深意與結局，以及電影手法的藝術性，再加上當時國外影評人普遍對該片給予高度的藝術評價，上海影評人將卓別林與美國導演葛里菲斯(D. W. Griffith, 1884-1942)相提並論，認為葛里菲斯是促成

¹²³ 陳壽陰，〈觀巴黎一婦人書後〉，原載《電影雜誌》第十二號（1925年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），728。

¹²⁴ 滌塵，〈卓別靈之近況〉，《申報》，1925年4月27日，第七頁。

¹²⁵ 此片為范朋克主演，原片名為 *Robin Hood*，1922年映演的作品。

¹²⁶ 蔣白，〈談巴黎一婦人〉，《申報》，1928年4月11日，〈本埠增刊〉，（五）。

美國電影第一次革命的功臣，而卓別林的《巴黎一婦人》則促進第二次革命的發生。¹²⁷因此當該片換檔期上映時，則有下列的廣告詞做為該片的特色總結：「香艷悱惻，淒惋動人，描寫婦人身世，情場失意，見者留極深刻之印象，實為導演術之大革命，為全世界公認最完美之名劇」。¹²⁸

卓別林的《巴黎一婦人》對於中國影業最為直接的影響，就是成為啟發鄭正秋導演《上海一婦人》，及王次龍導演《上海一舞女》的靈感。《上海一婦人》的劇情多和《巴黎一婦人》相同，¹²⁹而《上海一舞女》的電影廣告更能說明兩者間的關連：

四五年前的歐美電影，充滿了舞台式小說體的色彩，把一般沒有藝術眼光的電影觀眾都蒙瞶了，於是智識界的觀者，用著神經過敏的眼光，加以評論，都說銀幕上的戲，千篇一律，不能使觀者增興趣、生快感，縱有大公司起來製大片子，也不過在佈景上、服裝上用功夫，總不能改革原有的劣點，所以他們的壽命，正像將近黃昏的夕陽了，這一席話把一個滑稽大王卓別麟發醒了，就發憤起來導演一部藝術富情感的影片，情願犧牲十萬元一齣戲的薪金，不在銀幕上表演皆大歡喜的趣劇，他導演的這部戲名叫「巴黎一婦女」“A Woman of Paris”，是描寫愛情阻礙之誤會、舊家庭主裁之女婚姻之危險，以及社會虛榮墜落青年女子之種種厲階，把一件極平常極普通的事，描寫得有聲有色，細膩萬分，使全世界的電影觀眾，都像從夢中驚醒轉來，知道有價值的電影，須要從藝術上做起，始可稱為銀幕上的戲，值得全世界的觀眾擁護和歡迎，現在歐美電影都漸漸地納在藝術軌道上走，都是卓氏的功勞。大中華百合影片公司，在國產電影這樣沉悶、這樣弛怠的時期中，居然起來仿照卓別麟

¹²⁷ 舒廷浩，〈卓別麟導演影戲的特色〉，《時報》，1925年4月22日，第三張。

¹²⁸ 「上海大戲院」廣告，《新聞報》，1925年10月23日，第四張第三版。

¹²⁹ 潘眠新，〈「上海一婦人」小評〉，《時報》，1925年8月9日，第三張。

的大無畏、大犧牲的精神，攝製這部有藝術有思想，使人和悅而得快感的上海一舞女，這部戲的本身，並沒抄襲卓氏的巴黎一婦人，不過用他的精神，為中國電影奮鬥爭榮光罷了。¹³⁰

這則廣告極力推崇卓別林因拍攝《巴黎一婦人》一片後，所奠定的電影藝術成就，也以此作為仿效該片的《上海一舞女》的廣告主軸。廣告中特別強調《上海一舞女》是效法卓別林的電影藝術改革精神，而不是抄襲《巴黎一婦人》的劇情，反映出《巴黎一婦人》在當時上海影壇奠定藝術口碑名聲，在當時上海造成轟動，也啟發中國國產電影如《上海一婦人》、《上海一舞女》等影片拍攝，甚至可作為中國國產電影廣告吸引一般觀眾的重要噱頭。

(2) 最受歡迎的作品：《淘金記》

《淘金記》(*The Gold Rush*, 1925)推出後使卓別林在美聲勢如日中天，¹³¹而這部被譽為「卓別麟畢生心血之結晶」的影片，¹³²也受到上海影評人的高度關注。他們陸續翻譯美國電影雜誌的文章，詳細介紹《淘金記》從構思、勘景、拍攝等過程中的艱辛，也強調卓別林因出身寒微，而能夠關懷弱勢，洞視社會情形，再加上卓別林自導演《巴黎一婦人》後，藝術思想愈為精進，是《淘金記》能夠在美票房大獲成功的主要因素。¹³³顯示上海影人透過翻譯，引用外國文章介紹卓別林即將上檔新片之情況。

¹³⁰ 「中央大戲院」廣告，《申報》，1928年10月7日，〈本埠增刊〉，(三)；「中央大戲院」廣告，《新聞報》，1928年10月7日，第七張第二十八頁，〈本埠附刊〉。

¹³¹ Charles Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, 76-77.另外1920年代中期卓別林備受各界知識份子與名人的推崇，讚揚他在電影界的藝術成就，見 Charles Maland, *Chaplin and American Culture: the Evolution of a Star Image*, 84-93.

¹³² 不撰著人，《新聞報》，1926年8月20日，〈本埠附刊〉。

¹³³ KKK，〈外國電影界新消息〉，原載《電影雜誌》第四號（1924年，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），637；柏晉譯，〈卓別林之新片〉，《時報》，1925年2月22日，第三張。



(圖 2-4)「《淘金記》改名《財運亨通》」廣告

《申報》，1926 年 8 月 20 日，〈本埠增刊〉，(六)。

當《淘金記》正式於上海各電影院開演時，也獲得上海觀眾熱烈的迴響。例如：上海電影院業者因應片期正值農曆過年期間，將《淘金記》片名改成《財運亨通》，以討吉利（圖 2-4）。影院業者更從除夕開始進行造勢活動，在上海各大馬路廣發拜年帖，上面書寫「卓別麟恭賀新禧」的字樣，以拉抬該片票房。¹³⁴由此可看出，卓別林的電影在進入上海電影市場後，上海電影院業者為提高票房，會斟酌情況，自行改變片名，以順應中國社會的需求（如過農曆新年）。

《淘金記》一片的內容深獲上海影評人的肯定。有評論者認為，該劇雖然屬於滑稽片，但片中描寫在阿拉斯加淘金客求生的過程，則含有激勵美意，最能感動人心。而片中卓別林身處峭壁上的木屋一幕，則是讓觀眾「掩目而不忍觀」，但是「在此危急之時，亦能博人狂笑者」。最後當影片進入尾聲，卓別林成了富翁、並抱得美人歸，評論者也下了註腳：「財運亨通，有志者事竟成矣」。¹³⁵不過評論者也表示：「但聞卓氏之滑稽片，此為最後之一劇，自後專任導演，不復現

¹³⁴ 董士誠，〈記「財運亨通」〉，《申報》，1926 年 2 月 28 日，〈本埠增刊〉，(三)。

¹³⁵ 同前註。

身於銀幕，未知確否」，¹³⁶或是直接訴諸電影廣告宣傳：

卓別麟的滑稽劇是全世界人士所最歡迎的，但就上海一隅而論，無論男女老幼莫不知卓別林的名，亦莫不愛觀他的滑稽劇，因為他的滑稽劇談諧中含有深意，非專事糊塗毫無意味者可比，所以他高據滑稽大王之名經已十年，從未能有人與其抗衡，但是他的名譽越高，藝術愈精，他的出品愈少，這三年來他只製了這一張財運亨通的滑稽片，以後何時再演新片不能預料。¹³⁷

顯示上海影評人不僅關注卓別林的藝術表演與「銀幕人格」，也非常關心卓別林據傳會放棄滑稽表演的演藝生涯規畫，也反映出上海影評人對卓別林緩慢的拍片進度的關注。

《淘金記》換檔期上映的廣告更進一步全面評論卓別林影片的深度與表演特色，藉以強力宣傳：

誰都不知道卓別麟是個頂天立地的滑稽電影明星，凡是有太陽照到的地方，都能看得見卓別麟的作品，都能知道卓別麟是善演笑劇的，所以全世界的觀眾，都稱他是滑稽大王。他的作品，在上海開映過的，已經不在少數了，短本的滑稽片，無論何家影戲院都能看得見，整部的滑稽片，如「犬吠聲」、「從軍夢」、「百萬金」、「一日之游」、「尋子遇仙」、「逃犯」、「淘金記」等，內中以「淘金記」為最近的傑作。因為卓別麟自從做了「淘金記」以後，就改做導演，那轟動一時的哲學影片「巴黎一婦人」，就是他導演言情影片的第一次作品，所以這部「淘金記」，可以算得卓

¹³⁶ 董士誠，〈記「財運亨通」〉，《申報》，1926年2月28日，〈本埠增刊〉，（四）。

¹³⁷ 「上海大戲院」廣告，《新聞報》，1926年2月28日，第一張第二版。

氏與滑稽分別的紀念作品了。

從「淘金記」裏，我們可以看出卓氏於銀幕上的思想藝術，以及世界上所有事物，經他描寫之後，彷彿都有滑稽的意味。我們活在世上，緻細的想來，也很滑稽，不過不能像卓氏的聰明，把許多的事物活潑潑地的描寫出來，世上縱有悲慘的景象、不良的環境，但在卓氏的眼裏，都不能使他消極，而且有笑料可尋，所以這部「淘金記」裏充滿了不少的笑料，好叫觀眾舒胸襟、解愁悶，對他笑個不停，回到家裏，想起卓氏在「淘金記」裏的情景，不免再要大笑一陣呢。¹³⁸

此一將卓別林的「銀幕人格」、真實人格與影片評價全部包括的廣告，有助於增加讀者對卓別林及《淘金記》的認識。此則廣告很能說明卓別林在上海觀眾心目中「滑稽大王」的定位，因為該廣告藉由提示卓別林以往受上海觀眾歡迎的作品，如《犬吠聲》、《從軍夢》、《尋子遇仙》等片，來提醒上海觀眾有關卓別林建立的滑稽「銀幕人格」。此外廣告中再次提及《巴黎一婦人》，也有強化卓別林影片所具有的深意與藝術性。這類以卓別林各作品來建構他的「銀幕人格」的做法，便是明星論述形成的重要例證。最後有關《淘金記》一片的評價，便是基於對卓別林滑稽「銀幕人格」和對其影片藝術性為基礎，顯示卓別林「銀幕人格」的重要性，也可反映出中國人亦能欣賞和推崇他在影片中的滑稽趣味與表演。

(3) 評價不一的作品：《馬戲》

相較於《淘金記》在美、在滬都有亮眼的票房成績與極高的評價，1928年卓別林推出的《馬戲》一片在滬上映時，則遠不及《淘金記》引發的熱潮。《馬戲》一片在美的票房成績高達兩百萬美金之多，卓別林也因「在撰寫、演出、執

¹³⁸ 「中央大戲院」廣告，《申報》，1927年11月13日，〈本埠增刊〉，(五)；「中央大戲院」廣告，《新聞報》，1927年11月13日，第六張第三版。

導、製作《馬戲團》一片時所展現的多才多藝及天才」，獲得奧斯卡非正式特別獎項的肯定。¹³⁹不過整體而言，該片當時在美國所得到的評價並不如《淘金記》所受到的青睞，當時甚至有美國影評人表示這部影片真令人感到失望，甚至卓別林也不太滿意自己在該片的表現。¹⁴⁰據上海報紙所公布美國報紙票選最受歡迎的影片，該片得票數僅 74 票，遠落後於第一名影片的 192 票，¹⁴¹而且該片拍攝期間發生被研究者比喻成「《啓示錄》中的四騎士」(The Four Horseman of the Apocalypse)般的災禍：包括：拍攝過程不順利，卓別林與第二任妻子 Lita Gray 進行離婚訴訟案，與 Jum Tully 進行有關傳記出版的官司，以及後續發生卓別林片廠失火、官司敗訴以及謠傳精神崩潰等各種負面新聞，¹⁴²因而導致該片內容與藝術性反倒未成為美國影評人與觀眾主要關心的重點。

事實上，上述這些有關卓別林拍攝《馬戲》過程中所經歷風波各類新聞，的確也影響上海影評人對於該片的評價。雖然《時報》在該片尚未攝畢前就報導相關新聞，而 1928 年《馬戲》在上海電影院放映，或是 1929 年間重映期間其電影廣告都佔據《申報》等報紙版面，¹⁴³但上海影評人仍多聚焦在卓別林於此時的不幸經歷。有人感嘆卓別林於拍攝該片期間身、心承受巨大壓力，也認為上海觀眾可透過該片了解卓別林的心理苦痛，最後才簡短評析該片結局，「悠然一結，迴腸盪氣」。另外也有評論者轉譯美國電影雜誌上有關《馬戲》的文章，直指卓別林與 Lita Gray 的離婚案是該片拍攝進度延宕的主因。至於電影內容部分，則強調片中可見卓別林苦練二個月走繩索所營造的劇情高潮，再加上卓別林擁有長

¹³⁹ Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, (N.Y.: Simon & Schuster, 1997), 313; Scott and Barbara Siegel, "Chaplin, Charlie," in *American Film Comedy* (N.Y.: Prentice Hall General Reference, 1994), 58.

¹⁴⁰ Jeffrey Vance, "The Circus: A Chaplin Masterpiece," *Film History*, vol.8 no.2 (1996): 186; Alexander Bakshy, "The Circus (1928)," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 131.例如許多學者都已注意到，卓別林未在自傳中提及有關這部影片的隻字片語，顯見他不願提及《馬戲團》攝片與發行期間的相關事情。見 Charles Chaplin, *My Autobiography*, 300.

¹⁴¹ 秉己山房，〈五十導演傳略〉，原載《新銀星》，第九期(1929年4月號)，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，139。

¹⁴² Jeffrey Vance, "The Circus: A Chaplin Masterpiece," *Film History*, vol.8 no.2 (1996): 189-194.

¹⁴³ 晉，〈銀幕拾聞(下)〉，《時報》，1926年7月13日，第三張。「東南大戲院」廣告，《新聞報》，1929年2月22日，第八張第二十七頁，〈本埠附刊〉。

年合作的團隊，使《馬戲》「實為一雅俗共賞的笑片」，或是「雖然不算是他生平的最好傑作，但的確是含有藝術價值的一張影片哩」。¹⁴⁴不過也有評論者表示「可惜他最近主演的『馬戲』*The Circus* 成績已遠不如前，我們只有希望他以後繼續的努力去」。¹⁴⁵簡言之，影評人較少深討聚焦於影片本身與卓別林的喜劇表演的討論，也就很難給予該片具有深度和高度的正面評價，由以下「卡爾登影戲院」刊登《馬戲》一片的電影廣告，亦可略窺一二：

本片陳義高尚，卓氏以卓越之思想，作輕淡之描寫，全劇以馬戲場為襯托，滿充新鮮笑料，絲毫不落舊套，為卓氏兩年之精力之結晶品，穿插如卓別麟身迷循環鏡中、誤入獅樞、走索等突梯滑稽，令人捧腹不已。¹⁴⁶

由上述影評與此電影廣告說明，影院業者基於當時上海影評人普遍對《馬戲》一片內容沒有很高的評價，為了吸引觀眾，乃特別將影片中卓別林走繩索和進獅籠等橋段，予以納入廣告中，作為宣傳該片的重點與特色。¹⁴⁷儘管較少得到上海影評人的推崇，《馬戲》一片仍是 1920 年代上海觀眾評價卓別林明星形象的重要作品之一。

（五）卓別林與勞德及其他滑稽明星「銀幕人格」的比較

雖然 Richard Dyer 及 Richard deCordova 等人並未討論特定明星與同類型其

¹⁴⁴ 百足，〈卓別靈最近之變態及其他（下）：離婚代價四百萬金，消瘦可憐之卓別靈〉，《申報》，1928 年 1 月 13 日，第十七頁，〈自由談〉；百足譯，〈紀笑匠卓別靈之新片（馬戲場）〉，《申報》，1928 年 2 月 23 日，第十七頁，〈自由談〉；羅夢，〈從卓別林的「馬戲」說起〉，《民國日報》（上海），1928 年 12 月 9 日，第 43 期，〈電影週刊〉，三。

¹⁴⁵ 黃嘉謨，〈今日美國的電影及其明星〉，原載《電影月報》，第六期（1928 年 9 月），收入《中國早期電影畫刊》（第三冊），840。

¹⁴⁶ 「卡爾登影戲院」廣告，《申報》，1928 年 2 月 23 日，〈本埠增刊〉，（五）；「卡爾登影戲院」廣告，《新聞報》，1928 年 2 月 27 日，第五張第二版。

¹⁴⁷ 目前也有研究者認為，《馬戲》一片中的走繩索、進獅籠的驚悚橋段，是卓別林花費大量心血和時間拍攝完成，是本片的重要特色。Jeffrey Vance, "The Circus: A Chaplin Masterpiece," *Film History*, vol.8 no.2 (1996): 198-201.

他明星的比較，對於該明星的「銀幕人格」之形成極為重要，但上海影評人有關卓別林與勞德及其他滑稽明星的評比，也是界定卓別林「滑稽大王」銀幕人格，和評價他的明星形象的重要方式。1920年代同是卓別林與勞德兩人創作的高峰期。此時勞德在上海同樣受封為「世界第一滑稽大家」，¹⁴⁸因而兩大「滑稽大王」之間的比較勢不可免。除了強調兩人是滑稽明星中最富盛名之二人外，也進一步比較兩人的滑稽表演之相似與差異。¹⁴⁹諸如此類的資料顯示，上海影評人與觀眾將兩大「滑稽大王」同時並列比較的立場。

卓別林與勞德兩人在上海並列「滑稽大王」的立場，也影響到勞德影片行銷與評價。當勞德的影片被譯成與卓別林舊作同一片名《犬吠聲》時，則有「卓別麟之犬吠聲，嘖嘖稱道、名震全球，今有滑稽大家羅克氏之犬吠聲，情節之佳妙，則並駕而齊驅，其滑稽處有過之而無不及，請快來一觀」，更有「影戲界最得人歡迎的就是滑稽大王羅克先生，看羅克先生影戲是越看越愛」的電影廣告，¹⁵⁰另外也有評論者直指「羅克之趣劇，在華人方面之歡迎程度，與滑稽大王卓別麟片，並駕齊驅矣」，¹⁵¹顯見勞德在1920年代的上海所享有的名聲與受歡迎的程度不容小覷。

1. 卓別林、勞德與其他滑稽明星「銀幕人格」的比較

¹⁴⁸ 「愛普廬影戲院」廣告，《時報》，1921年10月15日，第三張。

¹⁴⁹ 上海評論者直指，「近來電影業之發達，如水銀瀉地，無孔不入，吾國人之嗜此者，亦日漸其多。影片中之卓別麟、羅克與寶蓮等名稱，幾幾婦孺皆知，其感人之深實較吾國之京劇為甚也」。或是「善演滑稽劇之明星，以卻潑林及羅克享名為最盛」，美國滑稽電影明星中只有勞德可與卓別林相抗衡，另有影評認為兩人滑稽派別有別，可視同禪宗的南、北宗之分；另有上海報紙曾將兩人及其他好萊塢明星與中國京劇演員相比擬，以加深讀者的印象：「影戲演員若以京劇名稱別之，則黎琳等為青衣，范朋克等為勇猛武生，而羅克、卓別麟等祇一小丑耳」。見心，〈影戲談（一）〉，《申報》，1921年11月4日，第十八頁，〈自由談〉；踐四，〈滑稽影戲雜談〉，1921年12月24日，第十七頁，〈自由談〉；熙良，〈羅克小史〉，《時報》，1923年4月28日，第四張；醉靈，〈影戲感言〉，《時報》，1923年7月15日，第四張；周世勳，〈三言兩語之影戲談〉，《申報》，1924年3月31日，第八頁，〈自由談〉。

¹⁵⁰ 「上海大戲院」廣告，《申報》，1920年4月2日，第八頁；「愛普廬影戲院」廣告，《新聞報》，1922年6月18日，第三張第四版。

¹⁵¹ 明月，〈電影新潮〉，1921年12月31日，《申報》，第十七頁，〈自由談〉。

上海影評人更進一步將卓別林與勞德與其他喜劇演員比較，以增進對這兩大「滑稽大王」的「銀幕人格」之認識。1920 初期，上海影評人在滑稽明星中擇選最佳的演員。陳叔平揀選五位滑稽演員，他以為勞德比卓別林為佳，因為後者的表演常可使人輕易模仿。¹⁵²舒廷浩只以卓別林、勞德、萍土賓(Ben Turpin)及凱登(Buster Keaton)四人為最佳的滑稽明星，他以簡表說明四位電影明星的銀幕扮相特徵與表演特色，增加上海讀者對於卓別林等人的瞭解。他盛讚卓別林為人古厚，「美人嘗謂其藝術已至絕頂，深得電影之秘奧」，而他的銀幕扮相功不可沒。勞德的部分，舒廷浩指出他早期模仿卓別林，但後期以眼鏡為扮相，「以美豐儀稱」。因為卓別林久無推出新作，所以勞德的聲名日鵲，但作者認為，勞德只有天真爛漫和胡鬧超過卓別林而已。¹⁵³

顧肯夫將當時上海觀眾熟悉的所有滑稽明星分為上、中、下三層標準，加以評斷。其中林達、卓別林與勞德皆屬於上乘，因為他們的共同優點是，「情節貫穿描寫周到，笑聲宏大（觀眾之笑聲），舉止安詳」。至於卓別林的部分，顧肯夫認為一般人只知巨履、短杖形象，卻未能深入了解他電影的深意。對顧肯夫而言，卓別林影片極為「冷雋有味」，因為他的作品主要以窮人生活甘苦為笑料，所以其電影藝術是社會的、是屬於平民的，其他的滑稽明星在此方面無法望其項背的。相較之下同屬上乘的勞德的作品，主要是以大眼鏡的造型聞名，雖然未能像卓別林的劇本意味深遠，但他擅長以冒險動作博得觀眾一笑，也是一絕。¹⁵⁴

當卓別林的喜劇電影被大家認為係以劇情取勝，此一標準也成為影評及廣告評斷羅克的標準之一。例如曾有廣告指出：「滑稽片不過舉止可笑不足為貴，欲求情節都佳，百無得一，惟默醫生為羅克得意之作，情節最佳」，¹⁵⁵更有以「敘事電影」為標準來推崇卓別林與勞德兩人作品的說法：

¹⁵² 陳叔平，〈電影界五大滑稽家小評〉，《時報》，1923 年 7 月 27 日，第四張。

¹⁵³ 舒廷浩，〈電影滑稽明星四傑之比較觀〉，《時報》，1923 年 11 月 15 日，第四張。

¹⁵⁴ 顧肯夫，〈滑稽明星談（續）〉，《時報》，1923 年 11 月 24 日，第四張。

¹⁵⁵ 「愛普廬活動影戲院」廣告，《新聞報》，1923 年 4 月 3 日，第三張第三版。

滑稽影片大都是沒有劇情的，一味的無理取鬧，在映演的時候能夠博得觀眾的一笑，已算上乘之選了，但是看完了觀眾的腦海裏卻是一點回味也沒有，全世界的滑稽影片差不多全犯了這個病。觀眾天天看慣了這種滑稽影片，就以為滑稽影片本來是這樣的，也不以為無理取鬧而有非笑的觀念，等到一看見有情有節戲劇式(Dramatic)的滑稽影片，便珍貴起來了。最近戲劇式的滑稽影片自然要推到卻潑林與魯克二人最近的作品，他們二人從前的作品也往往胡鬧，與別的滑稽明星一般，近年以來的猛進使他們的作品趨於戲劇式的範圍裏了。¹⁵⁶

也就因為如此，評論者強調「滑稽影片只有兩本……自從卓別靈的『尋子遇仙』、及羅克的『銀漢紅牆』、『獸醫生』、『空城計』等長篇的滑稽影片映過以來，也不限定是幾本了」。¹⁵⁷顯示上海影評人認為，早期「噱頭電影」式的喜劇短片，一直等到卓別林與勞德兩人相繼拍攝喜劇劇情長片後，才有變革，藉以肯定這兩位「滑稽大王」在拍攝滑稽長片上的銀幕成就。

2. 卓別林與勞德兩大「滑稽大王」「銀幕人格」的比較

上海報刊進一步分析卓別林和勞德的「銀幕人格」，加深讀者的印象。包括：「善演滑稽影戲者，舍卓別靈外，殆以羅克為首矣」，並稱勞德為「笑匠」，¹⁵⁸或是引述勞德個人的說法，講當年《寂寞之羅克》(*Lonesome Luke*)一片出品後，雖然世界各國深受歡迎，使他名滿全球，不過「咸知吾乃一善摹仿羅克也」，因此放棄繼續模仿卓別林，並且在銀幕造型上「吾乃思及御一闊邊之眼鏡，以異於人」，電影編、演則力求新奇，「且少作塗膚膏髮、詬面污衣、踉蹌之行態」，如此便能

¹⁵⁶ 顧肯夫，〈魯克的《風流水手》(上)〉，《申報》，1923年1月19日，第八頁，〈自由談〉。

¹⁵⁷ 二哥，〈小報與滑稽影片之比較〉，《雄風》，1925年7月29日，第三版。

¹⁵⁸ 雪芳，〈笑匠之羅克〉，《申報》，1921年3月9日，第十四頁，〈自由談〉。

保持「純潔少年之態度」，以及電影的創新。¹⁵⁹更有評論者以勞德的發跡過程，寫下對他及卓別林的評論：

現代銀幕上的羅克，誰都知道他那副沒玻璃的大眼鏡，是代表他個人的一種標記，但是要知道羅克初投身影戲界的時候，並沒有特別的標記，不過學著卓別麟裝著小鬍子，穿著破爛不堪的皮鞋，走那怪步，寄生在卓別麟之下演一二本的短篇滑稽。然而有卓別麟在，無論羅克學得怎樣像，總不能得著觀眾熱烈的歡迎，不過把他當作一個平常的滑稽片罷了，這卻是天演的公理，任誰都不能超脫的，羅克後來自己也漸漸的覺悟起來，遂把卓別麟的色彩一齊廢除、另外在鼻上加著一副沒玻璃的大眼鏡，更把那破爛的皮鞋和不整潔的服飾，都變成一個反比例，就從小鬍子時代過渡而至於大眼鏡時代了，他的影片也就從一二本而進為三四本五六本了。羅克的幸運也因此而增加，觀眾也就換一副眼光看他的片子，更把從前厭棄他的觀念變而為歡迎了，這雖然一半是羅克有創作的精神得來，一半卻是受愛美觀念趨向造成，所以他的影片竟可超過卓別麟之上。¹⁶⁰

許多影評家便基於上述立場，評論兩人「銀幕人格」的不同。「影戲滑稽家以羅克、卓別麟二君為最著，而其滑稽態度則各有一種：大多卓別麟似下流社會，而羅克則完全一書獃子，故雖同一滑稽，而派別則不同也」。或有評論者主張，當時觀賞喜劇電影大致可分為兩派：一派支持卓別林、另一派則推崇勞德，兩派的差異在於「卓氏劇本有深奧的哲理，羅氏的劇本有濃厚的興味，能領略哲理的少而愛濃厚興味者多，所以羅克在滑稽派的地位，能戰勝卓別麟」。¹⁶¹其中支持

¹⁵⁹ 雪芳，〈笑匠之羅克（下）〉，《申報》，1921年3月10日，第十四頁，〈自由談〉。

¹⁶⁰ 周世勳，〈小鬍子時代的羅克〉，《民國日報》（上海），1925年2月7日，〈電影週刊〉，第二張第八版。另有簡略的勞德的發跡過程介紹，與他及卓別林的電影評論，見不濁，〈魯克〉，原載《影戲雜誌》，第一卷第二號（1922年1月），收入《中國早期電影畫刊》（第一冊），95。

¹⁶¹ 孤掌，〈說羅克之滑稽戲（上）〉，《申報》，1922年12月26日，第八頁，〈自由談〉；周世

勞德的論者認為，他在片中的笑料多，而且笑料都能在情理之中。¹⁶²其他的評論者則推崇勞德不僅演技好，而且片中各種特技鏡頭，使觀眾感覺每每在一髮千鈞之際，他都可以處之泰然，還能處處引人發噱，因而能博得全院觀眾掌聲。¹⁶³此一說法指涉的是勞德和卓別林不同的喜劇影片特色，也就是「冒險滑稽片」。此種滑稽片類型，以勞德 1923 年推出的《銀漢紅牆》(*Safety Last*) 最具代表。該片廣告以「險哉羅克：最後之冒險滑稽名片《銀漢紅牆》」為宣傳，¹⁶⁴影評也對《銀漢紅牆》有所評論：「最近他的出品『銀漢紅牆』“Safety Last”一片更足以使觀者驚心動魄」，「歐美各國的報紙和雜誌上都說他這本片子是最危險、最有興味的滑稽片，我想羅克出了這片子以後，在影戲界的地位上又可以增加不少呢」。¹⁶⁵

上海電影廣告中，亦可發現對卓別林和勞德兩人銀幕扮相的比較。例如：「羅克功夫妙，看了真要哈哈笑；卓氏癡呆好，表演發鬆笑痛腰」，¹⁶⁶或是進一步描述兩人銀幕造型與電影類型的不同：「滑稽盛會今晚演，五大名家一夜集，風流艷史羅克片，眼鏡帶起玳瑁邊，詼諧之中武術兼，還有愛情遇其間，卓別林演百萬金，癡頭呆腦好表情，手中常把手杖擎，大皮鞋子大名聲……」。¹⁶⁷

上海影評人也進一步剖析兩人間「銀幕人格」的相似或不同之處。曾有評論者認為，卓別林與勞德間最大的差別在於，前者的作品富含哲理：

卓別林之諧劇，其初雖免胡鬧之譏，但諧劇本以引人笑樂為目的，初不

動，〈羅克「怕難為情」〉，《民國日報》（上海），1925 年 1 月 17 日，〈電影週刊〉，第二張第八版。

¹⁶² 舒廷浩，〈評羅克之「怕難為情」〉，《時報》，1925 年 1 月 29 日，第三張。

¹⁶³ 筆花，〈記羅克「怕難為情」〉，《民國日報》（上海），1925 年 1 月 31 日，〈電影週刊〉，第二張第八版。

¹⁶⁴ 「愛普廬影戲院」廣告，《申報》，1923 年 10 月 7 日，第一頁。

¹⁶⁵ 周世勳，〈譚羅克的滑稽片〉，《申報》，1923 年 10 月 8 日，第八頁，〈自由談〉。不過也有評論者給予該片「只覺其危險，而無可取之處」的評價，另見月池，〈電影滑稽明星小評〉，《申報》，1924 年 8 月 7 日，〈本埠增刊〉，（一）。

¹⁶⁶ 「新愛倫影戲院」廣告，《新聞報》，1923 年 4 月 30 日，第三張第四版。

¹⁶⁷ 「真正盛會」廣告，《申報》，1923 年 8 月 8 日，第十七頁。另外「法國大戲院」也有類似的廣告：「法國戲院，開演滑稽，羅克傑作，最算有趣，玳瑁眼鏡，鼻上架起，表演出來，笑痛肚皮……卓別林氏，一種呆氣，大皮鞋子，腳上穿起，司的克棍，手中一提，走起路來，歪來斜去，看他做戲，直笑到底，諸君早臨，看看好戲」。見「法國大戲院」廣告，《申報》，1923 年 10 月 19 日，第十七頁。

必規以繩墨，惟卓別令近五、六年所出作品，莫不含有一種哲理，其一舉一動，雖足以使人捧腹，但背面含義，實足使人下淚。吾人試觀卓別令在劇中地位，什九為下級社會人物，因此其笑料之發生，類多階級間不平之鳴，而卓別令之受人歡迎，亦即在此能引起多數抑鬱的同情之一點。¹⁶⁸

相比之下勞德的喜劇電影則有下列特色：

羅克之諧劇，雖無過於深遠之哲理，但能對於現代社會作普遍的諷刺，使人人均能明瞭，故其受人歡迎，乃是與卓別令相抗衡，且羅克之諧劇多含有一種進取的精神，使觀者為之奮興，加以羅克思想之新穎，每用其智慧，使觀者難于揣測其動作，亦為其特長之點，至若風流倜儻、儒雅敦馴，尤為諧劇人才中不可多得者。¹⁶⁹

也就因為卓別林與勞德「滑稽大王」的「銀幕人格」互有相似或是差異之處，所以當電影院業者同映兩大「滑稽大王」的影片，便以「羅卓二氏滑稽之特色」之廣告宣傳兩人滑稽影戲：「一、情節極離奇；一、事實極巧妙；一、表情極入趣；一、演來極危險；一、武術極勇猛；一、舉止極活潑；一、功夫極高尚；一、情致極細膩」。¹⁷⁰由此可知，上海人透過影評和電影廣告，分析卓別林與勞德兩人各自「銀幕人格」的特色，以作為對他們兩位銀幕成就評價的依據或參考。

卓別林與勞德兩人除了「銀幕人格」有所差異外，卓別林的電影作品，如《巴黎一婦人》等影片所獲得高度評價，也影響上海影評人對這兩位「滑稽大王」的定位。曾有評論者表示，由於《巴黎一婦人》一片及《從軍夢》和《淘金記》等

¹⁶⁸ 大噓，〈笑匠比較觀〉，《申報》，1925年5月10日，第七頁。

¹⁶⁹ 同前註。

¹⁷⁰ 「真正盛會」廣告，《新聞報》，1923年8月13日，第三張第四版。

片奠定卓別林電影作品的藝術風評，甚至也讓評論者將他的電影與勞德的影片相比，認為卓別林的更有藝術性，「因為羅克的片子總脫不了一個胡鬧」，而卓別林上述三片顯示，「思想已漸漸深邃，不專以滑稽博人鬨笑為能事」，甚至將卓別林能夠捐錢替當時華北災民賑災，被封為「大善士」，歸諸於他的電影藝術的深刻性。¹⁷¹

然而隨著卓別林在 1920 年代的作品數日漸減少，評論界對他與勞德之間喜劇天王的競爭，也從外國延燒到上海。首先上海報紙報導據傳卓別林曾表示：「如欲繼續滑稽工作，好似向死神走去」，¹⁷²其後卓別林的出品速度越見緩慢，因此美國影壇便有下列評論：

歐美影戲觀察家，有謂卓別麟之滑稽，日見退步，實則卓固於暗中與羅克競爭，現卓除導演「巴黎一婦人」外，其自身亦將導演一滑稽片，但內容因欲嚴守秘密，故尚未發表云。¹⁷³

此一有關卓別林與勞德，誰屬於喜劇界第一把交椅的爭論，也在上海引起熱烈討論。有影評人以中國的社會情勢比擬，卓別林的電影與勞德的作品相較之下，前者的作品就像是中國國產土布，而後者像是華麗的洋布，洋布不比土布來得耐用，只是因為土布出產越來越少，才會使洋布的勢力超越土布。¹⁷⁴相較於此，1920 年代末期逐漸出現許多支持勞德的言論，例如：即便卓別林的電影藝術性不容置喙，但勞德的電影則具有一種吸引人的「獨特的胡鬧」，且可使觀眾看完影片後，不會感到味同嚼蠟，在滑稽藝術上亦獲得成功，所以「他與卓別林是異曲同工」，「羅克投身銀幕，雖較卓別麟為晚，但一本著他的毅力，向藝術之境猛進，近年

¹⁷¹ 獨鶴，〈卓別麟大善士〉，《新聞報》，1928 年 6 月 17 日，第六張第一版，〈快活林〉。

¹⁷² 舒廷浩譯，〈訪却利記〉，《時報》，1923 年 12 月 22 日，第四張。

¹⁷³ 周世勳，〈銀幕新語〉，《新聞報》，1924 年 3 月 31 日，第三張第三版，〈快活林〉。

¹⁷⁴ 舒廷浩，〈評羅克之「怕難為情」(續)〉，《時報》，1925 年 1 月 30 日，第三張。

來的聲名也和卓氏並駕齊驅了」的言論。¹⁷⁵上海報紙也刊出美國電影明星的票選結果，顯示 1920 年代末期卓別林歷經二次離婚後，勞德名列第四名，而卓別林則大幅下跌至第十六名。¹⁷⁶上述討論顯示，正當卓別林在 1920 年代末期的作品銳減，觀眾殷殷期待卓別林新作電影問世的同時，¹⁷⁷勞德則因保持穩定的出品數，甚至於開拍有聲影片，¹⁷⁸聲勢後來居上。只有當勞德因為 1930 年推出《不怕死》(*Welcome Danger*, 1929)一片，因影片內容辱華，引發洪深帶領上海觀眾抗議大光明影戲院放映此片的示威活動，上海電影刊物並因此出專刊討論「羅克事件」後，才導致他的銀幕形象受損。¹⁷⁹不過在此之前，他在 1920 年代末期頗有取代卓別林「滑稽大王」封號的趨勢。

1920 年代末期，卓別林雖然沒有推出新作，但他過去於 1910 年代至 1920 年代間的舊片則多次在上海電影院重映。包括卓別林在開斯東時期的舊作，以及《犬吠聲》、《從軍夢》、《尋子遇仙記》、《太陽村》(亦即 *Sunnyside*, 1919)和《行路難》(*A Day's Pleasure*, 1919)等片，《淘金記》後也於 1929 年重映。《新聞報》更表示，卓別林的電影作品在上海甚受歡迎，「惟卓氏出品，向無時代關係，即擱置一月或一年而重映之，觀眾之歡迎如故，尤以《淘金記》一片為最顯著」。¹⁸⁰

¹⁷⁵ 伽頻，〈由「羅克開快車」想到羅克〉，《新聞報》，1929 年 5 月 4 日，第八張第三十頁至三十一頁，〈本埠附刊〉；徐公達，〈羅克之單戀史〉，《新聞報》，1927 年 1 月 13 日，第四張第四版，〈快活林〉。

¹⁷⁶ 呂弓，〈美國電影明星大選之結果〉，《申報》，1929 年 2 月 17 日，第六張第二十一頁。

¹⁷⁷ 卓別林的拍片計畫一直是上海報紙關注的焦點，像是《時報》便有「滑稽名伶卓別靈自為導演員後，久不演影片，近忽聞又將演一滑稽片，現正從事預備，片長約有八本云」的報導，見豪，〈滑稽名伶卓別靈〉，《時報》，1924 年 8 月 12 日，第四張，〈小時報〉。

¹⁷⁸ 1920 年勞德的成功，其中他能夠保持高度的生產性，推出比其他競爭者數量更多的作品是其重要原因之一。見 Scott and Barbara Siegel, "Lloyd, Harold," in *American Film Comedy*, 174.

¹⁷⁹ 有關洪深帶領群眾抗議，最後迫使勞德及其影片公司發布對華觀眾公開道歉信，以及放映《不怕死》的大光明影戲院被迫歇業的部分，參見何兆璋〈「明星」雜憶〉，收入上海電影史料編輯組編，《上海電影史料》(第一輯)(上海：上海市電影局史志辦公室，1992)，4-5。電影期刊的專刊可見見《新銀星與體育世界》，第廿二期(1930 年 6 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，153-172。相關研究另見 Zhiwei Xiao, "Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade, 1927-1937," in Xiao-peng Sheldon Lu ed., *Transnational Chinese Cinema*, 38-41.

¹⁸⁰ 次咸，〈銀幕談屑〉，《時報》，1923 年 8 月 22 日，第四張；「上海大戲院」廣告，《時報》，1925 年 1 月 15 日，第二張；「北京大戲院」廣告，《申報》，1927 年 6 月 22 日，〈本埠增刊〉，(四)；不撰著人，〈卓別麟「從軍夢」到滬〉，《申報》，1927 年 9 月 20 日，〈本埠增刊〉，(五)；「北京大戲院」廣告，《申報》，1927 年 12 月 20 日，〈本埠增刊〉，(五)；「北京大戲院」廣告，《新

卓別林 1918 年的舊作《卡門》也於 1920 年代末期再次重映。雖然 1910 年代末期便曾映演過本片，但電影院業者以卓別林自《馬戲團》之後便沒有新作，便以前未曾映演之《卡門》做為廣告宣傳。¹⁸¹據說該片多次重映後仍有亮眼的票房，¹⁸²顯見在卓別林因 1920 年代末期作品數銳減之情況下，舊作映演仍可有相當大的票房吸引力。不過值得注意的是，此時《卡門》的電影廣告不再專以卓別林為宣傳重點，而同時也以女主角普文斯的身材為新的廣告噱頭：

沉痛！肉感！滑稽！刺激！

桃樂絲黛爾奧的「蕩婦心」在上海各影戲院都映過了，本院去年也映過四天，因為這部影片的確很好，所以賣了四天滿座，看過的人們都承認這部影片是最有刺戟力的，能使觀眾於不知不覺中感覺到天下美婦人的禍心，好像臨到自己頭上一樣，正想預備對付的法子哩！這部影片感人之深，於此可見一斑，不料滑稽大王卓別麟竟用「天下事付之一笑」的手段，把這部哀感頑豔最有刺戟的哀情劇，改做一齣滑稽大喜劇，使以前觀此劇而興悲的觀眾也好捧腹大笑。卓別麟的作品大半含有哲學思想，把世界上所有的喜怒哀樂，經過他一番研究，多可以變做解頤的笑料，但是這種笑料，往往含蓄許多量數的悲痛，好像一個被社會唾棄的達者，正在那裏大發牢騷。這部「痴心蕩婦」裏的描寫，都浸著極沉痛的意思，對於懦弱男子，受蕩婦愚弄而不自覺，猶自鳴得意，至死不悟，不但罵

聞報》，1928 年 3 月 11 日，〈本埠附刊〉，五；「東海戲院」廣告，《新聞報》，1929 年 3 月 11 日，第七張第二十六頁，〈本埠附刊〉；「東南大戲院」廣告，《新聞報》，1929 年 3 月 7 日，第八張第二十八頁，〈本埠附刊〉；不撰著人，〈中央開映淘金記之盛況〉，《新聞報》，1927 年 11 月 14 日，〈本埠附刊〉。

¹⁸¹ 不撰著人，〈大光明開映之「痴心蕩婦」〉，〈電影新聞〉，《新聞報》，1929 年 6 月 16 日，第八張第二十七頁。雖然此處號稱《痴心蕩婦》從未在滬映演，但其實根據廣告顯示，在 1919 年間其實已放映過，見本論文第壹章〈「滑稽大王」卓別林初到上海：1914-1929〉之相關討論。

¹⁸² 不撰著人，〈百星開映卓別麟新片盛況〉，《新聞報》，1929 年 7 月 28 日，第六張第二十六頁，〈本埠附刊〉。

盡天下臭男子，亦為臭男子鳴不平也。女主角潘文斯為卓氏之老配角，今在此劇內飾蕩婦，做得非常細膩，加之天生就一身豐腴的肌肉，擅動的臀部，撩人心魄的一雙眼睛，實欲使人心旌飄蕩，眉飛色舞也，現在通行的肉感美名稱，如潘文斯可以當之矣。¹⁸³

此廣告不同於1910年代同片廣告中，只強調卓別林的名號與劇情概要而已，雖然其中仍提到卓別林的笑料與深度，但也出現不少對女主角身材的露骨描寫，藉以撩撥觀眾的視覺快感，此一現象和其他女明星出演的《卡門》一片中，都以女主角的胴體做為吸引觀眾的爆點情況一樣，¹⁸⁴反映出1920年代末期，卓別林在1910年代的舊片中曾引以為傲的深度與笑料及「銀幕人格」，已逐漸被「經典好萊塢電影」訴求的視覺快感所取代的趨勢。¹⁸⁵

由上述資料可以瞭解，卓別林與勞德同被上海觀眾封為「滑稽大王」，但上海影評人卻認為兩大「滑稽大王」各有千秋。上海影評人透過對卓別林和勞德「銀幕人格」的比較，指出卓別林電影作品的藝術性和深刻性，較勞德的電影更為深刻，略勝一籌。不過兩人的作品仍有相似點：他們在影片中都各有能代表自己特色的銀幕扮相，而且兩人在影片中營造的各種笑點橋段，都能為上海影評人所欣賞和推崇。上海影評人透過將卓別林與其他滑稽明星相比較之後，更能促進一般讀者對於「滑稽大王」卓別林由明星形象的瞭解。

第五節 小結

吾人曾讀啞劇歷史者，頗能知最大之啞劇藝術家，其心靈上均有一種悲

¹⁸³ 「中央大戲院」廣告，《申報》，1929年9月1日，〈本埠增刊〉，(三)；「中央大戲院」廣告，《新聞報》，1929年9月2日，第六張第二十三頁，〈本埠附刊〉。

¹⁸⁴ 范烟橋，〈兩種觀眾的心理〉，原載《電影月報》，第六期（1928年9月），收入《中國早期電影畫刊》（第三冊），844-845。

¹⁸⁵ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Hampshire: The MacMillan Press, 1989), 14-26.

憤之深痕，卓別林固亦其中之一人也，惟卓氏心靈上悲痕之外，猶有笑痕耳，卓氏乃世人心靈之描寫者也。¹⁸⁶

他有一副大諧角具有的悲愁面孔。他能笑，但也很容易的哭起來。我們不要忘記，當我們向著他大笑之時，他是一個孤獨的人…這就是卓別靈要我們觀眾鑒賞他的藝術的時候，雖然他令我們興發大笑，却是他自己仍脫不了一個悲苦流離的人。¹⁸⁷

這二段結合對卓別林「銀幕人格」與真實人格的評論，正是本章所探討 1920 年至 1929 年間上海報刊中所呈現的「滑稽大王」卓別林明星形象，也反映出「明星論述」對於上海影評人的影響。此階段和 1910 年代有所不同，上海觀眾透過報刊電影廣告與各類文章，增加對卓別林在電影中所建構而成的「銀幕人格」，以及他在銀幕下真實人格的瞭解，藉以形塑卓別林既有深度，亦有藝術性的電影明星及藝術家形象，顯示 Richard deCordova 所稱「明星論述」已在此時成形。另外也透過描述卓別林早年困苦生活，以及他與其母親 Hannah Chaplin 及其兄 Sydney Chaplin 的親密感情，使讀者瞭解，卓別林的作品蘊涵深刻悲情與悲痛的原因。最後則是卓別林的婚姻關係及與其他女明星的八卦韻事，雖後者被若干學者視為格調低下，但上海觀眾卻藉前者之糾紛及後者之情感糾葛，得以認識卓別林的「銀幕人格」與真實人格。簡言之，1920 年代上海報刊透過對卓別林「銀幕人格」與真實人格的報導，建構出遠比 1910 年代更為完整的卓別林明星形象，因此 1920 年代可以說是卓別林明星形象的鞏固時期。

「滑稽大王」卓別林的「銀幕人格」首要元素是銀幕角色「小流浪漢」的扮相及其表演。上海電影評論者指出，當時卓別林的銀幕扮相在上海可說是人盡皆

¹⁸⁶ 柏晉譯，〈卓別林之新片（續）〉，《時報》，1925 年 2 月 24 日，第三張。

¹⁸⁷ St. John Ervine 著、葉紅年譯，〈兩個滑稽家被批評：察利卓別靈〉，原載《新銀星》第四期（1928.11），收入《中國早期電影畫刊》（第五冊），頁 91。

知，而他們也認為，此一扮相是促成卓別林影片在滬大受歡迎的主因。上海報紙也追溯卓別林最初的裝束是向 Fatty Arbuckle 及 Ford Sterling 等人商借湊合而成，雖然不同報導有關該扮相首次亮相的細節有所出入，但都強調此一銀幕扮相大獲成功。

上海影評人除了重視「滑稽大王」卓別林的「銀幕人格」之外，對於他的真實人格也有高度的興趣，其中他早年與母親及哥哥相依為命的窮困生活，以及鬧得沸沸湯湯的感情生活，都成為當時上海報刊關注的焦點。這些新聞看似與卓別林的電影作品沒有直接關係，其實都對上海影評人評論卓別林電影的觀點產生影響。他們認為，卓別林的母親自卓別林孩提，便陸續發生精神上的痛苦與疾病，但卓別林又事母至孝，因此母親的病痛成為他心中永遠的隱痛，卓別林影片中的悲愴便導因於此。另外他與哥哥雪泥緊密的情感，更是促成卓別林成功的背後推手，包括那筆由哥哥替他談妥上海觀眾都驚嘆不已的一百萬簽約金。當雪泥主演的影片在上海映演時，也以「卓別林哥哥」為號召，顯示上海觀眾對於卓別林家人的瞭解，不但能深化對卓別林作品的評價，也有附加的經濟效益。

卓別林真實人格另一重要部分則是他複雜的情愛生活。卓別林在 1929 年之前，共有兩段婚姻，但他也與其他的女明星傳出緋聞，令上海的影評人與觀眾印象深刻。有關卓別林男女情愛的八卦新聞，其實具有高度的市場價值，包括他每任妻子的作品都以「卓別林夫人」或是「卓別林新婦」為號召，增加這些影片在上海的知名度與話題性，藉以拉抬票房。另外卓別林每結束一段感情，這些曾與他相戀的女明星總會透露他們相處的內幕，不但讓上海影評人對於卓別林個人有更多的認識，也有評論家將他屢次失敗的婚姻關係，與他影片中透露出的苦痛相連結。由此觀之，這類有關卓別林的婚姻與情愛八卦，並不會與卓別林「銀幕人格」產生太大的道德衝突，不但在上海具有高度的經濟附加利益，也對上海影評人有關卓別林明星形象的評價產生影響。

上海影評人透過卓別林的「銀幕人格」和真實人格，建構出多元的卓別林明

星形象，並作為上海觀眾領略卓別林影片幽默與悲戚的依據。本章歸納 1920 年代卓別林五大明星形象：一，卓別林是全才明星，為他身兼編、導和表演天才的全才電影藝術家，並有通情達理及力求精進的滑稽影片創作理念。二，卓別林是好萊塢喜劇的代表，也是好萊塢及全球的「滑稽大王」，而他的電影作品更被視為美國社會文化的產物。三，卓別林喜劇電影是個人經歷與真實人格的心血結晶，受到早年生活與個人發跡過程的影響。四，卓別林喜劇電影備受當時上海觀眾的喜愛推崇，影評人強調他的電影作品具有藝術性，多認為他的電影是票房保證。其中《巴黎一婦人》被上海影評人認為是卓別林最有藝術性的作品，《淘金記》則是當時最受上海觀眾歡迎的影片，而《馬戲》雖是卓別林獲得奧斯卡獎的重要作品，但在當時上海影評人卻因為卓別林離婚新聞的干擾，影響他們對於影片內容的評價。五，卓別林與另一位「滑稽大王」勞德，及其他演員的比較可以發現，卓別林的「銀幕人格」與這些明星都不同，因為他的作品更具有藝術性與深刻意涵。

簡言之，1920 年代卓別林「明星論述」已成形，上海報刊中呈現各類有關卓別林「銀幕人格」與真實人格的報導，幫助讀者與觀眾建構對卓別林明星形象的認識。與另一位「滑稽大王」勞德相較，雖然勞德的電影出品量超過卓別林，而他在上海觀眾的受歡迎程度也不輸卓別林，但上海報刊對於「滑稽大王」卓別林的「銀幕人格」評價，與真實人格的相關報導，卻是另一位「滑稽大王」勞德遠遠不及的。



第三章 1920 年代上海社會對卓別林明星形象的接受度

第一節 上海中國自製喜劇電影及國貨廣告

目前學界並未討論卓別林明星形象對於當時上海社會的影響，只強調卓別林電影對中國影壇的啓發。例如 Vivian Shen 認為，蔡楚生的拍攝技巧深受卓別林的《城市之光》的啓發，而秦喜清也強調，卓別林與勞德等人的喜劇影片，對於中國早期喜劇影片類型產生影響，其中《滑稽大王游滬記》與《大鬧怪劇場》兩片便是例證。¹這類研究都聚焦在電影文本的分析，未能進一步釐清卓別林對於上海社會產生電影文本之外的影響，也未檢視上海觀眾解讀卓別林電影文本，及運用他明星形象的主動性。因為 1920 年代是卓別林明星形象的鞏固時期，因此本章特探討此時上海觀眾利用電影及廣告等跨文本媒材，來詮釋及運用卓別林明星形象的主動性，進而說明卓別林明星形象對於 1920 年代上海社會所產生的影響。

卓別林默片「小流浪漢」的銀幕扮相，是全球風靡他電影作品的主因，²而「小流浪漢」的形象確實也對當時上海觀眾產生影響，引發中國人爭相模仿的風潮。例如民國初年一場由上海學生聯合會為中國北方賑災所舉辦的「急賑遊藝大會」，便以上海的大學生喬裝卓別林銀幕扮相為噱頭。³上海明星影片公司於 1922 年出品的《滑稽大王游滬記》，及 1923 年推出的《大鬧怪劇場》兩部影片，則是卓別林「銀幕人格」及銀幕扮相影響上海影壇的最顯著例子。⁴目前民國電影史

¹ Vivian Shen, *The Origins of the Left-wing Cinema in China, 1932-1937*, 35-37; 秦喜清,《歐美電影與中國早期電影, 1920-1930》, 50-51。另外,《滑稽大王游滬記》推出後,又可稱為《滑稽大王遊滬記》、或是《卓別靈游滬記》等名稱,本論文統稱為《滑稽大王游滬記》。

² 巴贊著、吳蕙儀譯,《巴贊論卓別林》(上海:上海人民出版社,2008)。

³ 「急賑遊藝大會」廣告,《時報》,1920 年 12 月 14 日,第一張。

⁴ 明星影片公司由張石川、鄭正秋、周劍雲、鄭鵬鵠、任矜蘋等人,於 1922 年 3 月發起設立,相關介紹見熊月之主編,《上海名人名事名物大觀》,〈明星影片公司〉條。另外有明星公司也

的專著中，並不重視這兩部影片對於中國早期喜劇電影的影響，認為「中國早期對卓別林的理解一般停留在打鬧搞笑的層次」，「《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》是這種模仿的代表作品」。⁵但與此相較，明星公司同時期推出的另外一部喜劇片《勞工之愛情》（又稱為《擲果緣》），卻相當重要，因為此片「更具有中國民族韵味」，而且不像《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》一般，「《擲果緣》一片中却沒有依靠“卓別林”來討好觀眾」。⁶

不過近來學界開始強調《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》的重要性，認為這兩部影片可作為檢視卓別林明星形象對於當時中國社會影響力的依據。張真認為，《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩部影片是全球電影在洋涇浜的版本(pidgin version)，從中看出卓別林形象逐步在地化(going native)，而這兩部影片便是此一在地化的成果(local incarnation)，顯示卓別林啟發上海影人建構本土娛樂電影文化的重要性。⁷董新宇也認為，《勞工之愛情》實則充斥許多模仿卓別林、勞德和開登等人的劇情橋段，所以《滑稽大王游滬記》、《大鬧怪劇場》及《勞工之愛情》三片應稱之為「中國喜劇三部曲」。⁸不過由於《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》只留下劇照，只有《勞工之愛情》一片保留至今，所以目前無法進一步分析《滑稽大王游滬記》與《大鬧怪劇場》的內容，至於董新宇只說明《勞工之愛情》中，藉由劇中角色模仿勞德一樣配戴眼鏡達到搞笑的效果，而未解釋該片哪些部份是模仿卓別林的橋段。⁹雖然有此一史料上限制，但本章藉由現有上海報刊中有關《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》的相關論述、廣告與評價，檢視卓別林啟發中國導演所拍攝喜劇電影，以說明卓別林明星形象的影響力。

是上海第一間引入文明戲與鴛鴦蝴蝶派，融入中國電影拍攝的影片公司，見 Dafeng Zhong, Zhen Zhang, and Yingjin Zhang, "From Wenmingxi (Civilized Play) to Yingxi (Shadowplay): The Foundation of Shanghai Film Industry in the 1920s," *Asian Cinema*, vol.9 no.1 (1997): 55-59.

⁵ 秦喜清，《歐美電影與中國早期電影，1920-1930》，50-51。

⁶ 秦喜清，《歐美電影與中國早期電影，1920-1930》，51-54；李道新，〈作為類型的中國早期喜劇片（上）〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》，第2期第17卷（2004）：102。

⁷ Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, 13-14; 108.

⁸ Xingyu Dong, "The Laborer at Play: *Laborer's Love*, the Operational Aesthetic, and the Comedy of Inventions," *Modern Chinese Literature and Culture* vol.20 no.20 (2008): 12-13.

⁹ Ibid., 24-29.

除了《滑稽大王遊滬記》與《大鬧怪劇場》兩部影片之外，卓別林的電影作品，以及他以全才藝術家身份發表電影業的相關談話，也對當時上海影評人產生影響。當時上海影評人以卓別林的電影創作理念，作為思考當時中國滑稽影片與電影業發展的標準，並進而作為展望 1930 年代中國影業發展，例如上海影評人以卓別林作品改進中國滑稽電影劇本，並以好萊塢「滑稽大王」卓別林為師，面對 1920 年代末期歐、美有聲電影的挑戰等。

另一個顯示 1920 年代卓別林明星形象對上海社會影響的例子，則是卓別林「小流浪漢」造型以超越銀幕之外，成為當時上海國產商品，或是店家的商標。1910 年代末期卓別林的銀幕造型，早已為歐美各國商人所利用，在各項產品的銷售廣告中現身，或是直接成為玩具。此種情況同樣也發生在上海。因此本章第三節以中國業者選擇卓別林銀幕扮相作為中國國產商品的廣告代言人，藉以分析卓別林明星形象對於 1920 年代上海社會所產生跨文本的文化影響。

本章以《滑稽大王游滬記》、《大鬧怪劇場》兩部電影文本，以及當時上海影評人藉由卓別林的電影與相關言論，做為反思中國喜劇電影改革發展的基礎，再加上中國業者以卓別林為產品主角的廣告，說明 1920 年代上海社會對「滑稽大王」卓別林明星形象的接受與影響。

第二節 明星影片公司與中國自製喜劇電影

（一）「中國影片」的定義

本節主要討論卓別林明星形象，啟發上海導演拍攝《滑稽大王游滬記》與《大鬧怪劇場》等二部中國早期的喜劇影片。所謂的「中國影片」究竟為何？民國電影史學者多以中國人自製、自攝的標準界定之，例如任景豐所拍攝的《定軍山》等便屬於此一範疇。不過自從他的照相館燒毀而中斷拍片後，學者認為繼之而起的，便是上海與香港影片公司拍攝的電影作品。¹⁰但仔細探查 1914 年起的上海報紙可發現，早期「中國片」也和歐美電影公司相關。例如上海「民興社」曾刊

¹⁰ 鄺蘇元、胡菊彬，《中國無聲電影史》，13-36。

出「加演美國衣得臣君發明中國有聲活動影戲」的廣告，¹¹而英美烟草公司(British American Tobacco Company)投資拍攝的中國影片，則因內容辱華而引起中國觀眾的憤慨。¹²這類由外出資人所拍攝的「中國影片」，便是以內容界定，而不一定是由中國人自行攝製完成。直到 1910 年代末期後「中國片」的定義又產生變化，「共和活動影戲園」便曾放映「中國戲片」《活無常》等片，另外也曾出現「在香港各處蒐集中國片到申」等廣告。¹³更有影評者表示：「總之既稱為中國影片，當然以中國式之劇本，表演中國民族之真精神，宜處處以表現中國民族之特點，以揚國光，否則即不成為中國自製之影片，將與自製名義背道而馳」，或有評論者提出，中國片不可出現西化動作和情節，才不會發生中國片歐化的問題。¹⁴由此顯示隨著 1920 年代上海與香港影業日趨繁榮後，「中國片」的定義才不再指涉原先由外國影片公司所拍攝的影片，改為專指由中國人自製自攝，並能彰顯中國文化的電影作品。

(二) 《滑稽大王游滬記》、《大鬧怪劇場》兩影片之意義與影響

1. 《滑稽大王游滬記》攝製過程及其內容

這類界定中國影片的論調，實為 1920 年代中國社會的產物。受到二十世紀初年歐美電影大量進口的刺激，上海影評人也希望上海影片公司能夠拍攝中國自製的影片，並從劇情別出心裁，與舶來品一較高下，¹⁵明星公司以出品中國自製影片為號召，而《滑稽大王游滬記》和《勞工之愛情》便是最早的成果之一。這兩部影片並非由張石川（1889-1953）¹⁶與鄭正秋（1888-1935）獨力完成，而是

¹¹ 「民興社」廣告，《申報》，1915 年 1 月 30 日，第十二頁。

¹² 程季華、李少白、邢祖文編，《中國電影發展史》（第一卷），121-128。

¹³ 「共和活動影戲園」廣告，《申報》，1917 年 9 月 1 日，第二張第五版；不著撰人，〈新愛倫開映中國影片〉、〈香港運來之影片明晚放映〉，均見《申報》，1923 年 4 月 13 日，第十七頁。

¹⁴ 半翁，〈觀中國影片感言〉，原載《電影雜誌》，第七號（1924，出版月不詳），收入《中國早期電影畫刊》（第二冊），159；SS，〈中國自製影片談〉，《申報》，1925 年 9 月 10 日，〈本埠增刊〉，二。

¹⁵ 桂中樞，〈影劇之取材〉，《申報》，1925 年 9 月 17 日，〈本埠增刊〉，（三）。

¹⁶ 相關介紹見熊月之主編，《上海名人名事名物大觀》，〈張石川〉條。

得力於英國攝影家郭達雅(Goodall)的協助。¹⁷有鑒於當時上海多放映歐、美進口影片與中國國情多「格格不入」，因此評論者更對明星公司寄予厚望，甚至強調「該公司對於此項事業銳意經營」，可克服中國影業缺乏專業人才的問題。¹⁸兩部影片不但曾於專映歐、美新片「夏令配克影戲院」中放映過，¹⁹而《勞工之愛情》配有雙語字幕，顯示影片外銷英語世界的企圖心外，²⁰《滑稽大王游滬記》則借用中外皆知的卓別林為主角，皆顯示明星公司有推出中國影片以與歐美影片一爭高下的企圖心。

上海報紙因此對於《滑稽大王游滬記》的拍攝成果與相關消息相當關注。當時一度曾謠傳該片因拍攝期間的失誤，而無法如期映演，但據記者接受明星公司負責人張石川邀請進行參訪，並觀賞該片的一節片段後，記者寫下「本地風光歷歷在目，汽車、人而清晰無比，亦出映有日矣」的記載，以破除任何有關《滑稽大王游滬記》一片的不實傳言。²¹《滑稽大王游滬記》攝製完畢後，明星公司更採取該片與《勞工之愛情》一同放映，並稱這兩部電影為「中國滑稽影片」。²²而且為讓觀眾同時了解兩部影片的笑點與劇情，明星公司特於廣告中加以說明，其中有關《滑稽大王游滬記》部分說明為：

(一) 滑稽大王腳踏兩汽車：同二女郎一路講情話、冒險情節，非常有趣；(二) 滑稽大王到公司：惹出一個大胖子來，造成幾場奇巧的打局，翻出幾多奇巧的筋斗，非常有趣；(三) 滑稽大王下鄉大坐其通天轎：

¹⁷ 頁，〈明星公司之新片與四個攝影家〉，《申報》，1922年12月28日，一，〈自由談〉。

¹⁸ 舍予，〈記明星影片公司（上）〉，《申報》，1922年9月4日，第十八頁，〈自由談〉。

¹⁹ 根據當時上海報載顯示，上海電影院中分二級，卡爾登、愛普廬、夏令配克及上海大戲院等，皆開映歐美名片，包括滑稽、愛情與歷史等，觀眾以歐美人士居多，其次為上等華人。而餘下虹口、愛倫、共和法國、閘北等，則多為中下階級與孩童常去的戲院。見蕞餘，〈電影雜談〉，《申報》，1925年1月13日，第八頁。

²⁰ Xingyu Dong, "The Laborer at Play: *Laborer's Love*, the Operational Aesthetic, and the Comedy of Inventions," *Modern Chinese Literature and Culture* vol.20 no.20 (2008): 15.

²¹ 舍予，〈記明星影片公司（下）〉，《申報》，1922年9月5日，第十八頁，〈自由談〉。

²² 「共和影戲院」廣告，《時報》，1923年1月7日，第三張；「夏令配克影戲院」廣告，《新聞報》，1922年10月3日，第三張第四版；「夏令配克影戲院」廣告，《申報》，1922年10月6日，第九頁。

一雙大皮鞋腳露出在轎肚底下，一步步跟著走，更加非常有趣；(四) 田間一個小寶寶，能夠叫牛車棚中一只老黃牛聽他的號令，非常有趣；(五) 滑稽大王被踏水車的鄉下夫妻大吊其田雞，非常有趣；(六) 滑稽大王作客紳士家：吃也鬧笑話，惱也鬧窮禍，把衣櫥當作牀鋪，非常有趣；(七) 一對滑稽夫妻異想天開，弄得真假滑稽大王兩碰頭，非常有趣。²³

此電影廣告簡介該片模擬卓別林造訪上海，遊歷當地風光與民情風俗，引發一連串爆笑的趣事。從該片的橋段可反映出上海影人看待外國人(即卓別林)，以及可能引起外國人誤解的上海當地部份風俗習慣。更重要的是，儘管卓別林與勞德皆被封為「滑稽大王」，但該片片名及此一廣告均未顯示、或明說「滑稽大王」是誰，可見觀眾都清楚那已是卓別林的代名詞，也普遍認同卓別林在喜劇電影界的

的成就和地位。



《滑稽大王游滬記》的廣告除了以文字介紹劇情及提示笑點外，「恩派亞大戲院」放映這兩部影片時，則刊出「二劇皆是明星公司新品，在夏令配克開映時笑聲掌聲猶如雷動，各界士女如欲

(圖 3-1)「《滑稽大王游滬記》與《勞工之愛情》聯映」廣告

一快心目者，請即來本院一觀此中

《申報》，1922 年 10 月 16 日，第十二頁。國人自製之影片也」的廣告，還附上假卓別林乘通天轎的劇照及《勞工之愛情》的劇照(見圖 3-1)。²⁴此一廣告以《滑

²³ 「夏令配克影戲院」廣告，《新聞報》，1922 年 10 月 4 日，第三張第四版；「夏令配克影戲院」廣告，《申報》，1922 年 10 月 6 日，第九頁。

²⁴ 「恩派亞大戲院」廣告，《申報》，1922 年 10 月 16 日，第十二頁；「恩派亞大戲院」廣告，《新聞報》，1922 年 10 月 16 日，第三張第四版。

稽大王游滬記》曾於專映歐美新片的「夏令配克影戲院」熱映，藉以拉抬該片在其他電影院的票房，而且廣告特以假卓別林乘通天橋的劇照，反映業者以此橋段作為主要笑點而廣為宣傳。

由於《滑稽大王游滬記》與《勞工之愛情》一同放映、宣傳，當時評論者也將兩部影片一併評論。評論者「呆」首先強調，明星公司正值初創之際，能夠出品這樣層級的兩部喜劇影片，已屬不易，因此非常肯定明星公司自製喜劇影片的努力。不過在他看來，「《滑稽大王游滬記》這題目實實在在是個趣味無窮的好題目」，但是影片全長過於短促，而且內容「還是遊鄉居多，遊滬居少」，實在可惜。他也提及該片的笑料部分，雖然觀眾公認「滑稽大王」乘通天橋的一節最為好笑，不過他另有看法：



最能叫我好笑的是大王上岸時，兩個腳夫爭攜他一只千里鏡筐，大王用一個公平辦法把千里鏡從筐中取出來，命一人攜鏡，一人攜筐。這一類滑稽似乎比平常胡調的深一點，不曉得人家看來如何？滑稽的資料在冷雋下入手，一定比熱鬧的來得有意思，大王乘橋不過熱鬧的滑稽罷了。²⁵

此一說法反映出，當時影評人在觀賞《滑稽大王游滬記》時，很注重影片的笑點，而評論者對於影片笑料是否達到滑稽的評斷標準，實與當時上海影評人提出卓別林喜劇電影重視雋永的評價相似，而不只重視打鬧、詼諧而已。

2. 《滑稽大王游滬記》與《大鬧怪劇場》對中國自製喜劇影片的意義與影響

評論者由 1920 年代初期中國國產影片的製片脈絡，討論《滑稽大王游滬記》的重要性。影評人子誠認為，當時陸續出品《閻瑞生》、《紅粉骷髏》及《海誓》

²⁵ 呆，〈觀明星公司影片〉，《申報》，1922 年 10 月 7 日，第十八頁，〈自由談〉。

等片，可看出「近數年國人對於影戲事業熱度頗高」，而明星影片公司推出兩部滑稽影片，「取徑不同，趨向互殊，足徵國人思想之進步，非復如曩之依樣葫蘆矣」。也就因為如此，子誠對於國產影片有很高的期許，因為「非坐視歐美影片橫行世界不可，則其影響於國民人格、國際地位、社會風俗為何」，所以要對於「尙屬萌芽時代」的中國影戲業給予肯定，其中明星公司的出品更有後來居上的成績。²⁶

子誠進一步評析《滑稽大王游滬記》的內容，並介紹飾演「滑稽大王」的演員。在他看來，「文學中滑稽文章最不易著，戲劇中滑稽劇亦最難演，使名為滑稽而不能引起觀者之興味，則徒取人厭耳」，但明星所出品這兩部影片，「意味雋永，耐人咀嚼，能使觀者笑口常開，亦殊不易矣」。接著子誠介紹在片中飾演卓別林的美國演員李却倍爾，說他出身馬戲團，並花費二年的時間學習演電影，與「卓別靈、魯克、泡拉、羅蘭、琵琶但紐兒諸男女名優皆相識」，後倍爾來滬與明星公司簽訂合同，《滑稽大王游滬記》便是他第一次演出的作品。子誠對倍爾的評價是，他所扮演的卓別林「雖面目不相似，但動作頗見工夫」。最後他認為，滑稽大王從望遠鏡窺見各公司代表歡迎他等幕為佳。²⁷此篇評論正說明，當時上海影評人肯定《滑稽大王游滬記》作為中國國產影片的價值，並對於真卓別林的演出已有定見，才會給予假卓別林的演出正面評價。

《滑稽大王游滬記》不僅在放映期間成為影評人評論的焦點，後續仍成為上海影人反思中國電影業發展的依據。例如徐卓呆針對中國影片取材問題進行分析，認為中國影片無法盡學外國的冒險動作片，但至少可以加強人情劇的劇情，至於滑稽片的部分，中國影業也可以獨樹一幟：

從前明星公司的卓別靈遊滬記，題目真好極了，有了這好題目，真可以

²⁶ 子誠，〈觀中國滑稽影片記〉，《新聞報》，1922年10月9日，第四張第三版，〈快活林〉。

²⁷ 子誠，〈觀中國滑稽影片記〉，《新聞報》，1922年10月9日，第四張第三版，〈快活林〉；子誠，〈觀中國滑稽影片記（續）〉，《新聞報》，1922年10月13日，第四張第三版，〈快活林〉。

大做文章，取起材料來，也一定廣得很，照我想，至少能連這麼幾十本，那知短得出於意料之外，而且一到上海，就弄到鄉下去，玩出一頂轎子來，這未免太急促了，上海足以供卓別靈做材料的東西，正多著咧。²⁸

《滑稽大王游滬記》這部以模仿卓別林為號召的喜劇影片，不但可以視為 1920 年代中國自製喜劇影片的代表，即使內容與笑料編排尙有待改進，但已是上海影評人心目中，中國國產喜劇影片能有展望的重要開端。

另一部稍後推出的《大鬧怪劇場》（又稱為《兩頭人》），則是張石川和鄭正秋協同美國攝影家葛雷谷(Carl Gregory)拍攝而成。²⁹這部影片採取和《滑稽大王游滬記》和《勞工之愛情》兩片一併演出的行銷策略。³⁰此後另有電影院業者，除了放映這三部電影之外，還加映中國仿倣《尋子遇仙記》所攝《頑童》一片，強調「中國影片盛行于世，而滑稽片獨少」，並有廣告詞介紹：「中國影片大盛行，著名滑稽卻難尋，本院不惜其重金，出版公司名明星，十本佳片早著名，第一勞工之愛情，大鬧怪戲笑煞人，遊滬記片趣味深。」³¹由此可知，《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》兩部影片，與其他同時期中國國產喜劇影片，同歸為中國滑稽影片之成果，受到上海觀眾的歡迎。

此後隨著中國自製喜劇影片數日漸增多，「法國影戲院」等業者便以舉辦「中國滑稽大會」的活動，提倡國貨之名，放映各種喜劇電影：

提倡國貨人民有責，影戲一業亦須注及，上海戲院偏地林立，本院開演中國影劇，清虛夢及呆大捉賊，可看好戲非但愛國…滑稽影片呆大捉賊，

²⁸ 卓呆，〈中國影片取材問題〉，《新聞報》，1925 年 8 月 20 日，第五張第一版，〈藝海〉。

²⁹ 頁，〈明星公司之新片與四個攝影家〉，《申報》，1922 年 12 月 28 日，一，〈自由談〉。

³⁰ 「中國大戲院」廣告，《申報》1923 年 7 月 3 日，第十七頁。

³¹ 「法界影戲院」廣告，《申報》，1924 年 8 月 21 日，〈本埠增刊〉，（一）；「法界影戲院」廣告，《新聞報》，1924 年 8 月 21 日，第三張第二版。

真正發鬆眼淚笑出，半夜人裏滑稽武術，愛國同胞早來看哩！³²

由此可知，自明星公司攝製完《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩部影片後，並沒有後續其他有關卓別林的中國自製喜劇影片問世，觀眾主要觀看的影片多為中國自身題材，再加上國貨運動的持續影響，使得觀賞國產喜劇影片成為愛國的表現，也連帶促使中國自製喜劇影片的概念產生變化。儘管如此，《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩片不論是在推出前、推出後，都被視為「中國」滑稽影片，顯示卓別林這位享譽全球的好萊塢「滑稽大王」，他的明星形象不但為 1920 年代上海觀眾所接受，並成為最早中國自製喜劇電影的重要靈感。

第三節 卓別林對中國自製電影的發展與影響

卓別林的銀幕形象不但能夠給予中國影人創作的靈感，也成為上海影人反省當時中國電影業的基礎。1920 年代有許多影評人以歐美電影為師，反省中國影業的問題。有評論者表示：「我們不能去堵塞了西片院的門叫人家不去看西片，我們只有自己來努力努力與西片競爭」，而且「我看西片之擴張勢力，一半還是我國影片自己去造成了他們的機會，所以我國電影界自己的覺悟實在不可須臾緩了！」³³另有影評者以美國電影業的發展與劇本作為中國影業參考的對象，除了有評論者直指中國國產影業不如美國影業資本雄厚、人才眾多，希望中國能有「中國之『派拉蒙』（即名伶公司）之榮譽耳」，³⁴或是「至於將來能否如美國之影戲業，後先暉映，見稱於世，乃一大問題，此問題之答案，乃為影片之本身是否含有教育獎勵娛樂三大目的，而決其前途之命運也」。³⁵諸如此類的說法，反映當

³² 「法國影戲院」廣告，《申報》，1923 年 3 月 28 日，第十七頁。另外，「法國影戲院」在 1923 年 3 月 26 日的《新聞報》也刊有放映同樣影片的廣告，但廣告詞略有出入，見「法國影戲院」廣告，《新聞報》，1923 年 3 月 26 日，第四張第四版。

³³ 舊侶，〈對西片之擴張勢力我國電影界應有之覺悟〉，《民國日報》（上海），1928 年 5 月 27 日，第十九期，〈電影週刊〉，三至四。

³⁴ 詩鶴，〈國產影片難精之原因〉，《申報》，1925 年 1 月 18 日，第八頁。

³⁵ 何滿豪，〈中國之影戲業〉，《申報》，1926 年 1 月 9 日，〈本埠增刊〉，（一）至（二）。

時上海影評人以歐美電影作為中國電影業努力革新的標準。

（一）中國自製喜劇影片劇本的缺失與改進

1. 中國自製喜劇影片的缺失

上海影評人首先他們先反省中國滑稽影片劇本與表演的問題。曾有評論者指出，「滑稽片殊不易編，且甚難演，一則如太高尙了，無興趣，或過熱鬧，反成一派胡鬧，不近情理矣」。³⁶而最能顯示出中國滑稽影片劇本的問題，則以《滑稽大王游滬記》為例，影評人認為該片正顯示出中國因為缺乏滑稽人才及良佳劇本，使得影片欠缺豐富笑料的缺點。³⁷此外也有評論者進一步批評許多國產影片公司在攝製滑稽影片時，往往發生「粗製濫造與視同兒戲」的毛病，而且演員表演稍微冷雋的，便自視為「東方卓別林」。因此該評論者認為，想革除這些國產滑稽影片的弊病方法，包括：一、勤於觀察；二、重新編製陳舊的笑料；三、多看外國滑稽片；四、持續研究觀眾的笑點。³⁸

2. 卓別林喜劇影片為中國喜劇電影的榜樣

上海評論者為了改革中國滑稽劇本的問題，主張向卓別林等美國喜劇電影借鏡學習。評論者直指，中國影片唯有改革電影劇本，始能與舶來品一較高下，並提出「滑稽影片，應取其『雋』」的建議。³⁹當時影評人曾指出，卓別林及勞德的影片可以讓觀眾開懷大笑的原因，主要是對劇本編製的重視，「美國電影界中有懸千萬金以徵之，有集眾人之力以求之，故我國影片公司自視無力」。⁴⁰此外也有影評者強調影片最大的價值在於「能與藝術去感化社會，輔助社會之進步也」，

³⁶ 劉恨我，〈影話〉，《申報》，1924年4月29日，第八頁，〈自由談〉。

³⁷ 賈觀灼，〈影話〉，《時報》，1925年3月23日，第三張。

³⁸ 賈觀灼，〈國產滑稽片談〉，《時報》，1926年10月18日，第三張；賈觀灼，〈國產滑稽片談（二）〉，《時報》，1926年10月20日，第三張。

³⁹ SS，〈中國自製影片談〉，《申報》，1925年9月10日，〈本埠增刊〉，（二）。

⁴⁰ 舒廷浩，〈十三年之自製影片回顧譚〉，《時報》，1925年1月11日，第三張。

所以以此標準來評斷滑稽影片，雖然笑料愈多的滑稽片則為佳片，但評論者認為「究其真正之價值仍在劇情寓意之如何而判為優劣也」。此外滑稽片已將各類不合事理的動作轉化成有系統、有深意，並切合於劇情的動作，以此傳達具有藝術價值，而且俾於社會的影片宗旨。其中卓別林的作品，如《從軍夢》、《尋子遇仙記》及《逃犯》等，都蘊含有一種哲學的意味，但勞德的作品雖能夠使觀眾哄堂大笑，但是「每不及卓氏之雋永耳」。而若以此標準評斷當時中國國產滑稽影片《呆大祝壽》時，評論者認為有下列問題：「笑料方面，殊多湊合無味者，枯燥乏味，技術已不足稱情節又無意義之可言」，這類問題都導因於劇本與人才極度缺乏所致。⁴¹

除了中國國產電影滑稽劇本有問題之外，卓別林的電影表演也可以作為中國影壇的典範。「電影以劇本為難，而編滑稽劇本為尤難，蓋劇中笑料非強求即胡鬧，是以一片之病，識者對之，每興嚼蠟之嘆」，但卓別林及勞德的作品卻不會出現此類問題，因為兩人「雖以種種滑稽表情，博一時羣眾之狂笑，惟演者之一舉手一起足間，俱寓有冷雋之表情，以耐人尋味為主」。以此一標準審視當時國產滑稽影片，評論者認為多數皆犯「強求」、「胡鬧」等毛病，只有某一笑片《狗偵探》「已能漸臻耐人尋味之佳境」。⁴² 這些討論顯示卓別林等人的喜劇劇本與表演已成為上海影評反思中國影業問題的借鏡。

影評人潘毅華總結 1920 年代末期國產電影衰敗的原因，更可以看出他以卓別林喜劇電影改革中國喜劇片的期望與目標。潘毅華認為，當觀眾在尋求電影娛樂時，並不會理會影片是國產與不是國產的問題，「凡是不能得快感的影片，無論是國產或是舶來的，都足令觀眾失望」。但是國產影片的品質一直無法與國外影片相提並論雖然當時曾有人認為，國產影片票房低迷肇因於中國時局不佳，但潘毅華特別舉出當時卓別林的《淘金記》在中央影戲院開映，是該片累計在上海

⁴¹ 柏晉，〈對於滑稽影片的感想〉，《時報》，1925 年 10 月 29 日，第三張。

⁴² 窺豹，〈談笑片「狗偵探」〉，《申報》，1926 年 6 月 29 日，十七頁，〈自由談〉。

第四次公映為例，強調卓別林的影片能夠一再吸引觀眾前往觀賞，卻不受中國時局的影響，是值得國產影片公司反省與學習的。⁴³換言之，當卓別林電影越來越為上海觀眾熟悉與歡迎後，上海影評人並沒有採取一味拒斥好萊塢影片的態度，反而認為唯有借鏡學習卓別林的滑稽劇本和銀幕表演方式，才能夠革除中國滑稽影片的缺失和問題。

（二）卓別林與中國有聲電影的變革

上海影評人除了以卓別林喜劇電影的劇本和表演為學習典範之外，也很重視卓別林以全才電影藝術家身分，所發表有關電影業發展的談話。1920年代末期有聲電影誕生後，歐洲各國紛紛希望能以此新技術，重新奪回原先好萊塢影業壟斷的電影市場，⁴⁴而許多上海影人也希望中國影業面對此一技術變革時，能有更好的發展，在此情況下，卓別林在美國所發表對於有聲電影的看法，也受到上海報刊的重視。

1. 1920年代末期上海有聲電影的風行

1920年代末期有聲電影在上海大為風行。雖然在當時卓別林等人所拍攝無聲的舊作仍持續播映，⁴⁵甚至出現專門放映無聲影片的「巴黎大戲院」，⁴⁶但無法阻擋上海觀眾觀賞有聲電影的潮流。上海報刊報導有聲電影在美國打倒舞台劇的

⁴³ 毅華，〈國產電影衰敗之原因〉，《新聞報》，1927年11月21日，〈本埠附刊〉。

⁴⁴ Douglas Gomery, "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound," *Yale French Studies*, no.60 (1980): 80-93.

⁴⁵ 「東海戲院」廣告，《申報》，1929年3月11日，〈本埠增刊〉，(三)；「中央大戲院」廣告，《申報》，1929年6月6日，〈本埠增刊〉，(五)。

⁴⁶ 不撰著人，〈巴黎大戲院專映無聲電影〉，《申報》，1929年12月9日，〈本埠增刊〉，(二)。另外據熊月之主編的《上海名人名事名物大觀》一書解釋，稱「巴黎大戲院」為「巴黎電影院」，而該戲院在1926年5月29日創建後，獲得卡爾登戲院出讓的外國默片專映權，成為當時上海放映默片的特色電影院。然而後來因默片衰退之勢不可擋，最後巴黎大戲院乃加裝有聲電影設備，只能專映三輪以下的外國影片。見熊月之主編，《上海名人名事名物大觀》，〈巴黎電影院〉條。

最新趨勢，⁴⁷而當時電影廣告也採取新的形式：例如卓別林第一任妻子 Harris 主演的有聲電影上映時，出現「卓別靈前妻海麗絲女士主演，完全唱歌對白有聲名片」的廣告字樣。⁴⁸「大光明大戲院」還以介紹有聲電影技術發明的歷史，作為吸引觀眾前往觀賞有聲電影的廣告噱頭。⁴⁹上海電影刊物也製作有聲電影專刊，介紹美國有聲電影發展的最新狀況，並刊出好萊塢各明星支持有聲電影的看法，增加讀者與電影觀眾對於有聲電影的瞭解。⁵⁰由於有聲電影的噱頭性十足，在中國竟出現假有聲電影之名行騙的情況。⁵¹有聲電影除了在上海觀眾有很高的接受度，另一方面也有影評表示，「凡是愛觀電影者，誰都這樣感到或幻想過罷，要是影片在幕上表情之際，兼能發聲成音，那便不知要增添多少的美感，引起多少的樂趣了」。⁵²甚至有轉載外國有關有聲電影為通行各國，因此主張學習世界語的討論。⁵³由此可以瞭解，上海觀眾對於美國有聲電影趨之若鶩，更有許多上海影評人則對於有聲電影抱持正面看法與期待。⁵⁴

2. 卓別林反對有聲電影

在一片崇尚有聲電影的風氣中，部分上海影評人則十分重視卓別林實際上對於此電影新技術的立場。1920 年代後期有聲電影逐漸成為市場主流後，因為有

⁴⁷ 不撰著人，〈有聲電影將打倒舞台劇：紐約劇場之趨勢一斑〉，《申報》，1929 年 4 月 17 日，〈本埠增刊〉，(三)。

⁴⁸ 「大光明大戲院」廣告，《新聞報》，1929 年 12 月 28 日，第七張第二十八頁。

⁴⁹ 〈大光明開映有聲影戲宣言〉廣告，《申報》，1929 年 9 月 2 日，第一頁。

⁵⁰ 見《電影月報》，第八期(1928 年 12 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第四冊)，169-223；陳大悲〈有聲電影之馬後砲〉，原載《電影月報》，第九期(1929 年 2 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第四冊)，324-327；黃嘉謨，〈論有聲電影〉，原載《電影月報》，第九期(1929 年 2 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第四冊) 328-332；仲言，〈有聲電影略史〉，原載《電影月報》，第十一、第十二期合刊(1929 年 9 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第四冊)，622-626。徐寶仁，〈明星之聲：各演員對於有聲電影之評語〉，《新銀星》，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，146-147。

⁵¹ 誥，〈有聲電影〉，原載《電影月報》，第六期(1928 年 9 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第三冊)，752。

⁵² 坤元，〈有聲電影〉，原載《電影月報》，第四期(1928 年 7 月)，收入《中國早期電影畫刊》(第三冊)，506。

⁵³ 六平，〈有聲電影與世界語〉，《申報》，1929 年 1 月 11 日，〈本埠增刊〉，(三)至(四)。

⁵⁴ 另外有關當時上海輿論與上海影片公司討論是否要拍攝中國有聲影片的爭論，另見鄺蘇元、胡菊彬，《中國無聲電影史》(北京：中國電影出版社，1996)，277-282。

聲電影需要演員用適當的聲調合乎情節的說話，必須從頭訓練起，結果在美國產生好萊塢演員間恐慌的現象，⁵⁵卓別林自不能免於此一影響。其實卓別林在有聲技術初發展時，也曾投身製作有聲影片，但試驗的結果顯示，觀眾對於能夠開口說話的「小流浪漢」反應不佳，再加上當時許多歐美知識份子及名人極力批判有聲電影，甚至反對卓別林拍攝有聲電影。⁵⁶為避免流失不講英語的觀眾群，⁵⁷故自此以後，卓別林開始公開反對有聲電影，而他提出無聲電影才是電影藝術表現的唯一形式，故反對有聲電影的言論，⁵⁸也對 1920 年代末期徘徊於無聲電影與有聲電影的十字路口的中國電影業，產生一定的影響。

評論者注意到，當有聲電影日見盛行，許多明星都致力於從事拍攝有聲影片之際，「惟有滑稽大王卓別麟，却很不贊成，他說『電影祇是無聲之戲』」。這個說法也得到部分上海影評家的認同，基於「靜中求其味」，以及當時電影中的聲音都不如舞台劇來得真實，「不如索性去看舞台劇，何必來欣賞電影呢」。所以他們認為有聲電影只是迎合社會的好奇心，不應放棄無聲電影。⁵⁹《申報》報導卓別林新片《城市之光》時指出，雖然「卓別麟向來反對有聲影片，至今還在懷疑」，不過《城市之光》一片「為迎合觀眾意志起見，不得不攝成有聲影片，也許再加上一部分的對白，不過卓別麟自己開口不開口，還是一個問題」，雖然卓別林早年是由舞臺出身，「倘能在影片中開開口，定然大受觀眾的歡迎，然而他還是懷疑的態度」。⁶⁰上海影評家此時已經注意到卓別林向來反對有聲電影的態度，因而極關注他的新片是否為有聲電影。

上海影評人也轉載卓別林對於有聲電影的反對理由。卓別林主要強調，電影

⁵⁵ 不撰著人，〈好萊塢的恐慌〉，《申報》，1928 年 9 月 15 日，第二十一頁，〈自由談〉。

⁵⁶ Churchill 直至 1935 年間，仍反對卓別林拍攝有聲電影，認為默片才是世界語言，而且卓別林只有在默片才能找到發展的未來，他只需採取將有聲技術利用在電影音樂方面即可。見 Winston Churchill, "Everybody's Language," in Richard Schickel ed., *The Essential Chaplin* 211-214.

⁵⁷ Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 110-115.

⁵⁸ Charlie Chaplin, "A Rejection of the Talkies," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin*, 63-65; Charles Chaplin, *My Autobiography*, 322.

⁵⁹ 獨鶴，〈有聲電影〉，《新聞報》，1929 年 4 月 22 日，第五張第十九頁，〈快活林〉。

⁶⁰ 不撰著人，〈好萊塢小消息〉，《申報》，1929 年 11 月 6 日，第十七頁，〈自由談〉。

是視覺的藝術，演員的聲音只會阻礙視覺藝術的轉達，並舉例加以說明：

設使某幕中，背景著花好月圓，萬籟俱寂，襯著一對情人，月影樹下，
喁喁細語，這種不能用何方法來描寫的幻景，若果我們能夠聽到「我愛
妳」的聲音，豈不是太煞風景嗎？⁶¹

不過值得注意的是，卓別林反對有聲電影的立場，也曾引起其他上海評論者的質疑：

美之卓別麟、德之伯斯德、俄之愛茵斯汀及普多根、法之加佛爾加帝、
英之阿斯奎等，均為電影界之聞人也，若輩之藝術早為我人所認識，蓋
莫不有一藝之長、一技之能者也，故若輩之在電影界也，早有穩固之地
位。然自有聲電影，為無聲電影侵入後，電影界之境象既為之一變，則
此後上述諸人，其在電影界也又是否能繼續掌握其固有之地位，或竟消
失殆盡也？此亦為一絕大問題，而為歐美人士所注意者也。⁶²

3. 有聲電影挑戰下的卓別林之評價

1930 年代以後，上海影評人仍舊關注卓別林對於拍攝無聲電影的堅持，也注意到有聲技術對於他電影創作歷程的影響。⁶³1931 年的《城市之光》一片，被當時的上海影評推崇為眾多有聲影片中的一部默片，評論者更指出「卓別林氏負有勇毅不屈的精神和魄力把默片的生命極力維持」，而該片推出後竟受到觀眾熱

⁶¹ 理，〈聲片欄：卓別靈〉，原載《新銀星》，第四期(1928 年 11 月號)，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，98。

⁶² 黃影呆，〈有聲電影瑣談〉，《新聞報》，1929 年 11 月 18 日，第五張第十八頁，〈本埠附刊〉。

⁶³ 莫康時，〈卓別林與默片〉，原載《新銀星》，第三十一期(1931 年 4 月號)，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，252-258。

烈歡迎，「聲片的價值受了這次打擊，實在難再恢復原有的盛威了」。⁶⁴顯示 1920 年代末期上海影壇對於有聲電影的討論，對 1930 年代初期部分上海影評人評價卓別林作品及其明星形象產生影響。

除了卓別林之外，上海報刊也參照其他反對有聲電影的電影人看法，包括一位德國舞台劇導演認為，「一個大伶人的長點，不在他們或她們講話之時，而在他們或她們靜默的時候」，「所以有聲電影將來的運命，也繫於此」。⁶⁵當時也有中國影評人反對有聲電影，有評論者認為，自有聲電影問世後，不論在劇本和演員的表演方面，都必須另成一派，而過往無聲電影的表演方式與劇本也必須另樹一幟，始不因有聲電影而致泯滅。⁶⁶另有評論者認為，電影是一種視覺的藝術，所以有聲電影只會以聽覺分散觀眾的注意力，却對於電影藝術的呈現無所助益，因而主張中國影業不需要拍攝有聲電影，只需於電影演員的表演上著力，並且廢止一切說明書，加強影片音樂的描寫即可。⁶⁷有影評者強調，雖然當時有聲電影帶起一股流行的風潮，但這只能滿足觀眾的一時好奇，而無聲電影仍舊有市場需求，「不是因為表演能夠代替一切說明對話而能宣示劇情而受大眾歡迎嗎？」⁶⁸有聲電影只是一時的風潮，等到退燒後，觀眾便會覺得聲音不過是表演的一種罷了。另外有聲電影仰賴語言表現劇情，但各國的語言卻是重大障礙，遠不如無聲電影以動作表達世界語言。所以無聲電影絕不可能為有聲電影所完全取代。⁶⁹上述論點都和卓別林的立場相近，說明上海影評人身處在電影技術變革之際，並不是一面倒支持循歐美電影業腳步，發展中國有聲電影的。

1920 年代末期上海影評人不僅注意到卓別林反對有聲電影的立場，翻譯他

⁶⁴ 汪英，〈相峙中的聲片與默片〉，原載《新銀星》，第三十一期(1931 年 4 月號)，收入《中國早期電影畫刊》(第五冊)，199。

⁶⁵ 士驥，〈賴因哈爾脫和有聲電影〉，《申報》，1929 年 2 月 25 日，〈本埠增刊〉，(六)。

⁶⁶ 柏晉，〈關於「有聲電影」之討論〉，《申報》，1927 年 3 月 2 日，〈本埠增刊〉，(一)。

⁶⁷ 上元，〈有聲電影在藝術上是否有價值〉，《申報》，1927 年 3 月 2 日，〈本埠增刊〉，(一)至(二)。

⁶⁸ 羅夢，〈關於有聲電影〉，《民國日報》，第四十五期，1928 年 12 月 23 日，〈電影週刊〉，二。

⁶⁹ 羅夢，〈關於有聲電影〉，《民國日報》(上海)，1928 年 12 月 23 日，第四十五期，〈電影週刊〉，二。

在美發表反對有聲電影的立論與看法，也得到部分上海影評人的認同。由於當時正值中國國產影業發展的關鍵時刻，選擇無聲電影或是有聲電影發展，都牽引當時中國影業的未來。透過歷史的後見之明知道，中國影業和全球電影產業都持續朝向有聲電影發展，而且有聲技術促進電影更加接近真實的目標，角色對話也比純粹字幕能使電影敘事更為流暢。⁷⁰有聲電影對喜劇電影產生的影響則包括：過去以卓別林、勞德為中心的默片喜劇逐漸被淘汰，轉而出現新型態的有聲喜劇電影，及一批以新表演方式為主的喜劇演員，⁷¹ 1920 年代末期卓別林正面臨以往自豪的「滑稽大王」美名，逐漸淪為「無聲喜劇之王」(The King of Silent Comedy)的窘境。⁷²儘管如此，卓別林維護無聲電影的立論，不但是他所代表的默片演員



對於有聲電影挑戰的回應，也從部分上海影評人認同他反對有聲電影的理由看出，中國影業在此時以好萊塢「滑稽大王」卓別林為師，面對歐、美有聲電影挑戰所提出的回應與看法。

第四節 卓別林對與中國國貨行銷方式之發展與影響

(圖 3-2)「遠東眼鏡公司」廣告 (一) 卓別林成為中國商品廣告的主角

卓別林「滑稽大王」的明星形象，除了對中國電影業產生影響外，他的銀幕造型已深植上海大眾的腦海，並且透過上海報刊廣告等跨文本媒材，對當時上

《申報》，1922 年 5 月 21 日，第十二頁。

⁷⁰ Susan Hayward, *Cinema Studies: the Key Concepts*, s.v. "sound/ sound track."

⁷¹ Wes D. Gehring, "Film Comedy," in *Humor in America*, 72-79.

⁷² Dan Kamin, *The Comedy of Charlie Chaplin*, 121-125. 另外，Walter Kerr 也認為，卓別林的「銀幕性格」受到有聲電影的挑戰，而致衰落，並以《摩登時代》的卓別林與 Paulette 離開的最後一幕，暗喻卓別林默片被有聲電影取代的落寞：「在《摩登時代》中，他們帶著默片一起離開了」(As they do, in *Modern Times*, they take silent films with them)，見 Walter Kerr, *The Silent Clowns*, 364.

海社會產生影響。例如：曾有公司以卓別林與勞德兩人的銀幕造型，作為自家生產家庭影戲機的廣告主角，以開朗歡笑的表情傳達在家觀影的樂趣。⁷³另外徐卓呆以卓別林「小流浪漢」造型為插圖，做為他自己所寫《調笑錄》和《新笑林》二書的廣告。⁷⁴卓別林也能為非滑稽電影相關產業的廠商相中拉抬知名度，例如以卓別林為名，並引用他銀幕扮相為招牌的「卓別麟飲冰室」，⁷⁵而「卓別麟餐廳」則是一間販賣陽澄湖蟹、遠年花雕、歐美洋酒，並附有女子招待的餐廳，⁷⁶美商公司以卓別林形象為美國西洋野參廣告等等。⁷⁷至於遠東眼鏡公司也推出結合卓別林與勞德兩大「滑稽大王」銀幕造型的廣告(前頁圖 3-2)：

影戲界中有兩個怪傑，一個是卓別林，他的鞋子一舉一動 令人好笑，另有一個呢是利用眼鏡的魯克先生，他的影戲到處受人歡迎，魯克式眼鏡人家都歡喜戴的，因為戴了就受人歡迎。諸君要受人歡迎嗎？請到上海大新街三馬路南首遠東眼鏡公司，配一副合式的眼鏡試試看。⁷⁸

顯示卓別林由銀幕扮相與「銀幕人格」所建構而成的「滑稽大王」明星形象，早已廣為上海觀眾熟知，並且透過各類商品的廣告，對上海民眾產生重要的影響。

(二) 中國國貨運動與廣告文化戰

1. 中國國貨運動

除了上述產品廣告之外，中國南洋兄弟烟草公司的國貨廣告，則是另一個顯

⁷³「哈！哈！都到你們家裏去了」廣告，《申報》，1928年2月18日，第一頁。

⁷⁴「滑稽小說家徐卓呆先生兩大新著」廣告，《申報》，1924年5月26日，第二十頁。

⁷⁵「卓別麟飲冰室正式開幕」廣告，《申報》，1926年6月26日，第一頁；「卓別麟飲冰室正式開幕」廣告，《新聞報》，1926年6月26日，第一張第一版；「卓別麟飲冰室」廣告，《申報》，1926年7月31日，第一頁。

⁷⁶「卓別麟」廣告，《新聞報》，1926年10月21日，〈本埠附刊〉；「卓別麟食品公司」廣告，《新聞報》，1926年11月20日，〈本埠附刊〉。

⁷⁷「美國正北特產西洋野參」廣告，《新聞報》，1928年3月25日，〈本埠附刊〉，二。

⁷⁸「遠東眼鏡公司」廣告，《新聞報》，1922年5月20日，第三張第一版；「遠東眼鏡公司」廣告，《申報》，1922年5月21日，第十三頁。

示好萊塢「滑稽大王」卓別林明星形象對中國社會產生文化影響的例子。1910年代五四運動的推行，經濟上則發展出支持中國國貨的運動。此一運動延續清末的商戰思想，強調透過對經濟上的民族主義，達到中國擺脫列強殖民的政治目標，以及恢復清末以降失去的中國經濟利權。⁷⁹中國國貨運動的影響所及，各類國產商品多以「國貨」作為廣告訴求，其中中國南洋兄弟烟草公司便是最顯著的例子。當時英美烟草公司(British American Tobacco Company)為首的歐、美煙商壟斷中國烟草市場，而華僑出身的簡照南創建中國南洋兄弟烟草公司後，在中國市場打下一片江山，透過國貨廣告行銷策略，與當時的北洋烟草公司一起「同興國貨，共挽利權」。⁸⁰在此一背景下，中國南洋兄弟烟草公司等各國產商品推出各類國貨廣告，其廣告內容反映出十九世紀末至二十世紀初期，中國社會經歷對外戰爭、五四運動、五卅運動及北伐等結構性的大變動，對廣告等日常生活處處可見的視覺媒材所產生的影響。⁸¹

2. 中國南洋兄弟烟草公司的廣告

中國南洋兄弟烟草公司的廣告行銷策略，主要訴諸愛國主義，卓別林的形象竟也出現在他們的廣告中。蔡維屏指出，由於愛國主義無法達到預期的目標，消費者仍選擇購買品質較好的洋烟，所以中國南洋兄弟烟草公司陸續推出以當時上海消費習慣與休閒娛樂的廣告，企圖融合「消費主義」(consumerism)與民族主義的訴求，以拉攏上海消費者。⁸²由此脈絡可了解，中國南洋兄弟烟草公司採取

⁷⁹ Karl Gerth, *China Made: Consumer Culture and the Creation of the Nation* (Cambridge: Harvard University Press, 2003).

⁸⁰ 吳之人，〈南洋兄弟烟草公司之歷史〉，《新聞報》，1928年12月9日，第八張第二十七頁，〈本埠附刊〉。

⁸¹ Wen-hsin Yeh, "Afterword: The Shanghai Gaze: Visual Culture and Images of Modernity," in Jason C. Kuo ed., *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s* (Washington D.C.: New Academia Publishing, 2007), 333-345.

⁸² Weipin Tsai, "Having It All: Patriotism and Gracious Living in *Shenbao's* Tobacco Advertisements, 1919-1937," in Peter Zarrow ed., *Creating Chinese Modernity: Knowledge and Everyday Life, 1900-1940* (N.Y.: Peter Lang, 2006), 117-145.

結合觀賞西方滑稽影片經驗與吸煙經驗相比的廣告策略，最終有卓別林成為中國南洋兄弟烟草公司的廣告主角(圖 3-3)：

卓別令是做影戲的大王，金馬牌是國貨香煙的大王。吸金馬牌香煙的趣味比看卓別令的影戲還要好呢。諸位不信，請買一罐試試看，便知名不虛傳了。⁸³



(圖 3-3)「中國南洋兄弟烟草公司」

廣告

《影戲雜誌》，第一卷第一號

(1922 年 1 月)，後收入《中國早期電影畫刊》(第一冊)，18。

竟然成為中國國貨廣告的代言人，反映出上

海人在挪用卓別林明星形象時的主動性，也顯示這位好萊塢「滑稽大王」的跨文化與跨文本的重要影響力。

簡言之，當 1920 年代卓別林「滑稽大王」的明星形象鞏固後，他的「銀幕人格」、銀幕扮相與明星形象，皆對 1920 年代的中國社會產生極大的影響。不論是在滬銷售的產品，抑或是在滬業者的商標，處處可見卓別林的蹤跡。卓別林也因為他在上海的高知名度，反成為中國南洋兄弟烟草公司為奪回國貨煙草市場，

⁸³ 中國南洋兄弟烟草公司廣告，原載《影戲雜誌》第一卷第一號，收入《中國早期電影畫刊》(第一冊)，頁 18。

兼採中、西文化的行銷策略下，中國國貨烟草廣告的主角。⁸⁴這位享譽全球的「滑稽大王」，不只有他的電影作品深受上海觀眾的喜愛，也能成為中國國貨代言人，顯示卓別林的銀幕造型與文化意涵能為上海觀眾與上海社會所接受，具有重要的歷史意義。

第五節 小結

本章分別以明星影片公司出品的《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩部影片，以及上海影人援引卓別林的作品和他所發表有關電影的言論，作為反省及展望中國電影業發展的基礎，再加上1920年代上海報刊刊登以卓別林銀幕扮相，作為中國國產商品及各類店家的商標、廣告，討論上海觀眾詮釋卓別林明星形象的主動性，進而分析卓別林對於1920年代上海社會所產生的文化影響，也能重新檢視過去學者認為，美國電影壟斷民國初年的電影市場，因而對當時中國電影觀眾產生宰制的說法。

以往學界對於《滑稽大王游滬記》與《大鬧怪劇場》兩部影片不甚重視，只推崇明星公司同時期推出的《勞工之愛情》一片，主張後者才是中國自製喜劇電影的開端。此一說法既無視於這類模仿卓別林電影作品曾經在上海多家影院放映的歷史現象，也不重視卓別林的電影啟發當時上海影人創作喜劇電影與評價電影的標準。唯有重新檢視《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》兩部影片，始能了解上海觀眾將卓別林形象「在地化」的重要性。《滑稽大王游滬記》不僅看出上海影人利用卓別林「滑稽大王」的明星形象，也了解上海影人對於自身社會與文化的觀點。《滑稽大王游滬記》、《勞工之愛情》及《大鬧怪劇場》同為「中國滑

⁸⁴ 高家龍以黃楚九儘管採取國貨廣告策略，但他的「人丹」的銷量不敵日本「仁丹」為例說明，因為當時許多外商紛紛採取親善中國文化的行銷方式，所以黃楚九的「人丹」的國貨廣告只有強調民族主義，但品質不敵外商，因而失敗。不過「人丹」商標在中、外商人廣告大戰的影響下，黃楚九也相應融合中、西文化的商標特徵。我認為高家龍所指的狀況，和中國南洋兄弟烟草公司和英美烟草公司的廣告文化大戰，以及卓別林成為中國國貨代言人的影響，極為相似。見 Sherman Cochran, "Marketing Medicine and Advertising Dreams in China, 1900-1950," in Wen-hsin Yeh ed., *Becoming Chinese*, 71-73.

滑稽影片」聯映的情況，顯示當時上海觀眾極能接受以卓別林為題創作的中國滑稽影片，更能說明卓別林「銀幕人格」對於上海影壇的影響力。

除了卓別林的「銀幕人格」與銀幕造型對上海觀眾產生影響，卓別林的電影作品和他所發表的相關言論，也成為上海影評人反思中國滑稽電影的缺失，和展望未來發展的重要討論基礎。上海影評人認為卓別林的電影作品是以雋永見長，並透過情節故事呈現，足為中國自製喜劇電影及劇本革新之榜樣。另外更重要的是，當 1920 年代末期有聲電影在歐美大受歡迎之後，上海影評人也討論中國影業跟進發展有聲電影的必要性。當時上海影評人不論贊同卓別林的觀點與否，都熟知卓別林反對有聲電影的立場，而且不少影評人也受到卓別林觀點的影響。此外 1920 年代末期除了卓別林自身面臨有聲電影的挑戰，上海影壇也同樣深受有聲電影的衝擊。從上海影評人以這位好萊塢「滑稽大王」的言論，作為爭論中國電影業是否發展有聲電影的依據之一顯示，上海影評人並未完全拒斥歐美電影的影響，也會以好萊塢明星卓別林為師，反省中國電影業的未來發展。

卓別林明星形象對於 1920 年代上海社會產生的另一影響，則在卓別林成為中國國產商品的代言人。由於卓別林在上海擁有高知名度，所以有許多國產商品及店家，紛紛以卓別林銀幕扮相為商標，或以之作為廣告主角。當 1920 年代中國南洋兄弟烟草公司為與英美烟草公司競逐中國烟草市場，採取「消費主義」與民族主義結合的廣告策略，而卓別林這位美國好萊塢的「滑稽大王」，在此時竟成為中國南洋兄弟烟草公司的國貨產品代言人，不但可看出卓別林在上海觀眾的高知名度，以及卓別林「滑稽大王」明星形象深受上海大眾歡迎之程度，更反映出卓別林明星形象可為上海人挪用的主動性與文化意涵。

綜上所述，「滑稽大王」卓別林明星形象不但因他的電影作品在滬上映，得為上海觀眾所熟知，也透過中國自製影片的轉化，和報刊新聞報導評論轉載他的相關言論，及利用他的銀幕形象作為中國國產商品廣告主角，對上海社會產生影響，顯示民國初年不論是電影產業，或是國貨運動，其實並非全然拒斥美國文化，

甚至可為中國社會接受與挪用。又卓別林的「銀幕人格」、電影表演與電影作品，既能刺激中國影人引以作為創作喜劇影片的靈感，也成為評判國產影片的標準，他的銀幕扮相甚至成為中國國貨代言人，可見二十世紀初年中國民族主義與中國國產電影，其實相當程度上可說是中國與美國文化交流下的重要思想與產品。



結論

本文討論 1914 年至 1929 年間，上海報刊中所呈現的卓別林明星形象，從中反映出上海影評人了解卓別林及其電影的過程，也從中瞭解卓別林明星形象為上海觀眾接受，並對當時中國影業與上海社會產生重要的文化影響。上海首位出現的「滑稽大王」其實不是卓別林，而是人稱「滑稽大家」的法國喜劇明星林達。不過隨著法國影業的衰退，以及林達從軍的經歷影響，卓別林繼之而起，以他的銀幕扮相與「銀幕人格」，成為上海觀眾心目中的「滑稽大王」。1918 年以後，另一位從模仿卓別林出名的好萊塢喜劇明星勞德的作品也被引進上海，很快地也被上海影界冠以「滑稽大王」的稱號，形成兩雄相爭的局面。不過從 1910 年代末期才出現的電影評論可發現，上海觀眾對於卓別林婚姻狀態等真實人格的關注，遠高於勞德，而且也認為卓別林電影藝術成就，是勞德遠遠不及的。所以探求 1910 年代卓別林等三位滑稽明星在上海先後成為「滑稽大王」的過程，可看出上海影評人及觀眾是逐步認識「滑稽大王」卓別林。另外上海報刊及影評中開始報導有關卓別林的電影拍攝與婚姻狀況的真實人格，是結合「銀幕人格」與真實人格而成的明星論述的雛形，對於 1920 年代上海觀眾建構「滑稽大王」卓別林的明星形象至為重要。

1920 年至 1929 年間，是卓別林明星形象的鞏固時期。1920 年代與 1910 年代最大的不同在於，上海觀眾可以透過更多的華文報紙報導和專業的電影刊物分析，來認識這位美國「滑稽大王」卓別林。隨著上海影評人增加對卓別林的認識，他們明確提出區分卓別林的「銀幕人格」與真實人格，和 Richard deCordova 所提明星論述形成的論述相符，顯示 1920 年代是卓別林明星論述在中國確立的關鍵時期。另一方面上海報刊進一步報導卓別林真實人格，相關新聞主要圍繞在他早年與母親、哥哥相依為命的困苦生活，以及他洋洋灑灑的情史，與鬧得沸沸湯湯的不幸婚姻。這類報導看似與卓別林電影沒有直接關係，但其實當時上海影評

人從中深化他們對於卓別林喜劇的電影評論。另一方面，卓別林的婚姻關係與情史，也增加他及其妻電影作品的話題性，例如電影院業者常以「卓別林夫人」名號，為卓別林前後任妻子與緋聞女友主演影片在上海放映時的宣傳手法。由此可知，1920 年代上海影評人以卓別林「銀幕人格」與真實人格的瞭解，建構更為完整的卓別林明星形象，另外也顯示上海影評人不但能夠相當程度領會卓別林銀幕滑稽表現的趣味與笑點，增進對卓別林電影作品意涵的感受，甚至也為影片公司與電影院業者帶來巨大的經濟利益。

卓別林明星形象對 1920 年代的上海產生重要影響。卓別林「銀幕人格」首先激發中國電影人創作的靈感，而有中國最早自製喜劇電影《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩片的推出。另外卓別林的喜劇片，則被影評人認為可以作為中國喜劇電影劇本改革的借鏡與標準。正當 1920 年代末期歐美有聲電影開始風行後，上海影人對中國是否應該跟進發展有聲電影，正感到無所適從之際，卓別林反對有聲電影的立場，頗受到部分上海影評人的重視及認同，成為中國影業是否應跟進拍攝有聲電影的依據之一。卓別林除了「銀幕人格」與全才藝術家身分對中國電影業發展有影響外，他的「銀幕人格」更超越影劇界擴及到社會層面，成為中國南洋兄弟烟草公司推銷國貨廣告的主角。卓別林能以好萊塢電影明星之姿宣傳國貨煙草，一方面受到中國烟商與英美烟草公司等外商間文化廣告戰的影響，另一方面則顯示出卓別林「滑稽大王」明星形象不但深植上海觀眾的腦海，廣為上海大眾所接受，也透過煙草廣告，對民國初年上海社會民眾的日常生活產生極大的影響。

1920 年代末期卓別林明星形象的變化

然而在 1920 年代末期時，卓別林明星形象產生變化，成為當時左翼分子攻擊美國資本主義的代表。例如：1930 年魯迅曾翻譯發表〈現代電影與有產階級〉一文，該文作者反對有產階級的電影，認為卓別林的《從軍夢》只有將戰爭化為

諷畫的程度，而不會反戰；並且指責有閑階級發展出對生活的趣味、諷刺、冷嘲，「他們稱之為 Sophistication。賣弄巴黎式的 Chic，以及花旗式地解釋了的 hard-boiled 之類的話」，而美國電影中，「卓別林在《巴黎一婦人》(A Woman of Paris) 裡，居然表現了那 Sophistication 的模範(Prototype)」。¹最後該文作者更直接強調：「亞美利加雖在那一切的資本主義底興隆，但本身之中卻已經包藏著到底消除不盡的內底矛盾，而在苦悶」，「擁抱著五百萬失業者的天國亞美利加，現在是正踏在不可掩飾的階級底對立的頂上了」。²最後魯迅在〈譯者附記〉中，譴責上海電影公會致范朋克的信函中，期望范朋克雖不能親臨中國，但籲請他能夠修正《月宮寶盒》片中蒙古太子負面的形象，並能在後續影片中介紹中國真實的「四千餘年歷史文化所訓練的精神」。在魯迅看來，歐美帝國主義者不但用武器使中國陷入戰爭紛擾，更用「舊影片使中國人驚異，胡塗，更舊之後，便又運入內地，以擴大其令人胡塗的教化」，所以他認為像這篇攻擊卓別林等美國資本主義電影的文章，對於中國而言不可少。³此後 1930 年代的左翼影評人不再一味讚揚卓別林，而是藉由批判卓別林來表達他們對小資產階級的分析與鬥爭。⁴所以由此可瞭解，儘管卓別林從 1920 年代在美國一直是同情下層階級人民的生活，並為與蘇俄親善的電影家代表，⁴但 1930 年代以後，他竟成為上海左翼分子口中使中國人民受到糊塗教化的美國資產階級代表。

由此可知，卓別林明星形象的意涵及其被上海社會接受的情況，係由上海觀眾所主動建構，而且會隨著中國社會脈絡與時俱變。儘管 1914 年至 1929 年間，卓別林為上海影評人與電影觀眾高度推崇為享譽全球「滑稽大王」，其作品的雋永深意與藝術性是中國喜劇電影的改革模範，而他的「銀幕人格」也深受上海觀

¹ 魯迅譯，〈現代電影與有產階級〉，收入《二心集》，《魯迅全集》（第四卷）（北京：北京人民文學出版社，2005），407；417。

² 魯迅，〈譯後附記〉，魯迅譯，〈現代電影與有產階級〉，收入《二心集》，《魯迅全集》（第四卷），418-423。

³ 胡克，〈卓別林喜劇電影對中國早期電影觀念的影響〉，《當代電影》，第 5 期（2006）：112。

⁴ 有關卓別林在 1936 年《摩登時代》推出前便被視為同情左翼的明星形象，見 Charles Maland, *Chaplin and American Culture*, 65-67; 115-123; 127-158.

眾的歡迎，但他的明星形象仍受 1930 年代中國社會脈絡的影響，不復 1910 年代至 1920 年代之間的風光與影響力。

好萊塢電影與中國國產影片

另一方面，本文觸及的重要面向，是關於二十世紀初年好萊塢電影的定位及其對中國國產電影所產生的影響。許多學者多抱持好萊塢電影是美國文化帝國主義代表的觀點，而中國也和當時其他各國政府相同，推行鼓勵國產電影的政策，以與好萊塢電影相抗衡。但正如同本文所揭示的，卓別林的喜劇電影不但是民國初年中國自製喜劇電影的靈感來源，也是促進中國影業界反省中國影片的基礎，也就是說，至少在 1929 年之前，卓別林對於中國電影業的影響都是正面的，所以不能說當時中國影劇界一致將好萊塢電影視為威脅，而不會從中借鏡學習，改革成長。上海明星影片公司推出《滑稽大王游滬記》及《大鬧怪劇場》兩部影片之後，本與《勞工之愛情》一片一同映演宣傳，並稱為「中國滑稽影片」，從當時的電影廣告可看出這三部影片的定位其實是一致的，但後來的學術著作却將三部影片分開，認為以好萊塢明星為主角的影片，不能稱為中國的喜劇電影。受到國產電影概念的限制，許多民國電影史家不重視好萊塢電影對於中國國產影業正面的影響，也將中國人自製、但並非純以中國人為主角的喜劇影片，從中國國產電影中剔出，反映出國產電影概念的侷限。

近期許多學者也開始對此種純以國產影片出發的研究立場提出反思。Andrew Higson 主張，國產電影的定義不能只以特定國家製作的生產層面 (production) 來界定，也應擴及發行 (distribution)、放映 (exhibition) 和消費 (consumption) 等面向。以往有關國產電影的概念討論，都以好萊塢電影的文化威脅為基礎，Higson 指出這種說法過於誇大好萊塢電影壓倒性的影響，並未省思好萊塢電影對於各國國產影片的正面效果，以及各國國族性不同等問題，而電影

觀眾研究可以避免上述之侷限。⁵另外 Andrew Higson 進一步說明國產電影的概念與 Benedict Anderson 的「想像的共同體」⁶都有方法論上的問題，因為兩者皆排除文化多樣性、文化交流的影響，以至於跨國電影文化與國產影片的關連性，以及本土觀眾解讀外國影片的主動性都受到忽視。⁷此一說法與本研究重視從二十世紀初年上海觀眾的消費層面，探討卓別林明星形象之建構及其意涵與影響的目標相符。

此後也有其他學者針對國產電影概念進行反省，Sheldon Lu 便與 Higson 看法相近，提倡將跨國電影的說法替代國產電影的研究。⁸但對此張英進主張，比較電影研究(comparative film studies)的取徑較跨國電影研究(transnational film studies)的方法，涵括更廣的研究領域，因為比較研究可以包括跨學科(interdisciplinarity)及跨媒體(cross-mediality)，相較之下，跨國電影研究卻因為「跨國」一詞的定義與方法論不明，而不易明確引用以完成研究。⁹此外為能兼顧比較電影研究中的文化與技術層面問題，張英進也反對用「華語電影」的概念來解釋中國電影，俾能包含相關國際電影的美學、文化、經濟、社會、政治與技術等各類層面。¹⁰

除了對國產電影的論說提出反思之外，學界也對與國產電影概念密切相關的「中國」或「中國性」之意義加以研討。¹¹本文提及《滑稽大王游滬記》和《大

⁵ Andrew Higson, "The Concept of National Cinema," *Screen* vol.30 no.2 (1989): 36-46.

⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991).

⁷ Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema," in Mette Hjort and Scott MacKenzie eds., *Cinema and Nation*, 67-71; 73.

⁸ Sheldon Hsiao-peng Lu, "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies," in Sheldon Hsiao-peng Lu ed., *Transnational Chinese Cinema*, 25.

⁹ 雖然張英進認為跨國電影的概念與方法論不明，但目前已有學者針對此一概念的定義與意涵進行討論，見 Elizabeth Ezra and Terry Rowden, "General Introduction: What is Transnational Cinema?" in Elizabeth Ezra and Terry Rowden eds., *Transnational Cinema: The Film Reader* (London: Routledge, 2006), 1-12.

¹⁰ Yingjin Zhang, "Comparative Film Studies, Transnational Film Studies: Interdisciplinarity, Crossmediality, and Transcultural Visuality in Chinese Cinema," *Journal of Chinese Cinemas*, vol.1 no.1 (2007): 27-40.

¹¹ Rey Chow, "Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem," in Rey Chow ed., *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining A Field* (Durham: Duke

鬧怪劇場》兩影片，在當時播映時被歸列「中國滑稽影片」，但此後的民國電影史專著中，卻不見其應有的歷史地位，顯示這兩部影片的「中國性」意涵不為後世學者所認可。中國電影中「中國性」的不確定性，也是張英進主張應重新解讀「中國」與「中國性」問題的原因，他指出「中國電影是一個歷史的存在，而一個批評家如何將電影中的『中國』理論化，則永遠是事實之後的東西，是後設話語的東西」。¹²張英進另以中國電影中呈現境內少數族裔的形象，和對中國第五代新電影中呈現的「中國性」的批判，反思「中國性」的問題，¹³而 Sheldon Lu 及 Chris Berry 等人則針對台灣及香港等地的國產影片，就「中國性」問題加以檢討。¹⁴以上這些由電影等文化媒介著手，對「中國性」與民族歷史建構侷限的反思，和杜贊奇(Prasenjit Duara)近年來所提倡由跨國主義(transnationalism)反思民族史學的研究取徑正相符合。¹⁵換言之，唯有正視國產電影概念的侷限性，以及與此概念相關的「中國性」問題，才能夠解釋卓別林對於二十世紀初年上海電影業產生的正面影響，以及解決《滑稽大王游滬記》和《大鬧怪劇場》二片應否列為中國國產電影的爭議問題。

所以我認為，關於二十世紀初年好萊塢電影對全球各國電影影響的探討，應跳脫以往「美國文化帝國主義」觀點的框架，重新賦予更正面積極的意涵。Robert Rydell 及 Rob Kroes 曾提出以世界博覽會、馬戲團、西部牛仔秀、漫畫以及好萊塢電影等美國大眾文化在歐洲所受歡迎的程度為例，作為檢視全世界「美國化」

University Press, 2000), 1-25.

¹² 張英進，〈審視中國：20 世紀中國電影研究在西方的發展〉，收入氏著，《審視中國－從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》，34-35。

¹³ 張英進，〈中國電影中的民族性與國家話語〉，收入氏著，《審視中國－從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》，79-89。

¹⁴ Chris Berry, "If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency," in Rey Chow ed., *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining A Field* (Duke University Press, 2000), 159-180; Sheldon Hsiao-peng Lu, "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies," in Sheldon Hsiao-peng Lu ed., *Transnational Chinese Cinemas*, 1-31.

¹⁵ Prasenjit Duara, "Transnationalism and the Challenge to National Histories," in Thomas Bender ed., *Rethinking American History in a Global Age* (Berkeley: University of California Press, 2002), 25-46.

程度的說法。兩位作者並同聲齊呼，唯有透過對個別國家接受這類美國大眾文化的實際研究，才能對二十世紀初年世界「美國化」有更深入的了解。¹⁶為能更瞭解各國電影業受到美國等國際文化影響，除了修正國產電影的概念，或是採取比較電影研究，或跨國電影研究的新取徑外，也有學者主張應重視二十世紀初年各國電影的特殊性，而不是「噱頭電影」一樣的普遍性；¹⁷或是從以往只強調美國影片對外國觀眾產生的影響，改變為進一步探究美國影業的全球獨霸性對美國文化又產生甚麼影響？¹⁸如此俾使有關全球各國在世紀之交經歷的「美國化」後，各國國產電影的發展與歷史論述將更客觀和周延。透過本文可知，上海在二十世紀初年的確受到卓別林作品為代表的美國電影的影響，而中國喜劇電影也深受卓別林「銀幕性格」及其導演技術的啟發，但上海影業界及電影觀眾會主動詮釋卓別林明星形象的意涵，並配合實際需求加以靈活運用，顯示二十世紀初年「美國化」與好萊塢電影對上海電影觀眾的影響，並不會減損上海觀眾的主動性。

新文化史的局限與反思

透過 1914 年至 1929 年間上海觀眾對卓別林明星形象消費層面的觀察可知，跨文化的認識與瞭解是一種持續的過程，值得重視。這種對文化交流演進過程的重視，也是近年來學界對於文化史研究取徑的反思。Lynn Hunt 提出「超越文化轉向」(Beyond the Cultural Turn)的企圖，希望能在過去文化研究共享的基礎上，

¹⁶ 見 Robert W. Rydell and Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna: The Americanization of the World, 1869-1922* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

¹⁷ Jonathan Auerbach, "Nationalizing Attractions," in Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King eds., *Early Cinema and the "National"*, 17-21. 不過與此說相反，Tom Gunning 則認為，早期電影其實便有如啟蒙時代的《百科全書》派的企圖，希望將全球的電影整合的目標，而不僅致力於各國的文化特殊性之上，所以應重新檢視二十世紀初年有關全球化(global)與國族化(national)論述間的互動關係。見 Tom Gunning, "Early Cinema as Global Cinema: the Encyclopedic Ambition," in Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King eds., *Early Cinema and the "National"*, 11-16.

¹⁸ Frederic Wasser, "Is Hollywood America? The Trans-nationalization of the American Film Industry," in Thomas Schatz ed., *Hollywood: Critical Concepts in Cultural and Media Studies* (London: Routledge, 2004), 364-379.

修正過度文化相對論與反實證主義的立場。¹⁹而 William Sewell Jr.進一步分析，以往文化史只重視文化在歷史的重要性，所以只研究特定的文化現象，而不觸及過去社會史所看重的社會層面。但這種作法只是將文化視為一個完成的產品 (product)，卻不探究此一文化現象形成過程中所帶來的影響。因此他提出對文化史的反思，希望能夠將文化系統視為長期的實踐與變動過程，以對新文化史所產生的問題能夠有所改進。²⁰所以本論文的研究成果，雖然仍屬於新文化史的範疇，但也希望能立基於上述學者對於新文化史的反省，強調必須瞭解民國初年上海觀眾由長期建構至運用消費卓別林明星形象的過程，才能對卓別林在當時上海的影響力有更深入的思考與認識。

卓別林的文化定位

總而言之，卓別林絕不僅是好萊塢影業向全球推銷其電影產品的商標性明星 (brand-name)，²¹他也透過「銀幕人格」與真實人格建構而成的明星形象，對民國初年上海民眾的日常生活產生相當重要的影響，甚至成為 1910 年代至 1920 年代間中國電影文化資產的一部分。就如同 Andrew Higson 所言，好萊塢電影早已成為孕育西歐國家國產影片的文化傳統之一，²²從此一角度來看，卓別林及其電影在 1914 年至 1929 年間的上海，不僅是「美國文化帝國主義」的代言人，他還具有能夠重建當時上海電影觀眾最實際的觀影經驗、加強中國國產影片改革發展，以及促進中美文化交流的重要媒介，具有一定的歷史價值與意義。

¹⁹ Victoria E. Bonnell and Lynn Hunt, "Introduction," in Victoria E. Bonnell and Lynn Hunt eds., *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1999), 1-32.

²⁰ William H. Sewell Jr., "The Concept(s) of Culture," in *Logics of History: Social Theory and Social Transformation* (Chicago: The University of Chicago, 2005), 152-174.

²¹ Harry M. Benshoff and Sean Griffin, *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (Malden: Blackwell Publishing, 2004), 35-36.

²² Andrew Higson, "The Concept of National Cinema," *Screen*, vol.30 no.4 (1989): 39.

徵引文獻

一 原始史料

(一)報紙、雜誌

《申報》(上海)，1914-1929。

《時報》(上海)，1914-1927。

《新聞報》(上海)，1921-1929。

《民國日報》(上海)，1924.11-1925.5；1926.7-1926.10；1928.2-1929.1。

《中國早期電影畫刊》(第一冊至第五冊；第七冊)(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2004)。

《早期中文報刊創刊號》(第二冊)，(北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003)。

(二)其他史料

司馬遷，《史記》。台北：洪氏出版社，1975。

何兆璋，〈“明星”雜憶〉，《上海電影史料》編輯組，《上海電影史料》(第一輯)(上海：上海市電影局史志辦公室，1992)，1-8。

胡蝶口述、劉慧琴整理，《胡蝶回憶錄》。台北：聯經出版公司，1986。

陶菊隱，〈我所了解的新聞報〉，《新聞研究資料》(北京：新華出版社)，第六輯(1981)，97-112。

程步高，《影壇憶舊》。北京：中國電影出版社，1983。

義勤，〈被人淡忘的老《時報》〉，《20世紀上海文史資料文庫》(第6冊)(上海：上海書店，1999)，17-22。

鄭君里，〈電影〉，收入李樸園等著，《近代中國藝術發展史》(上海：上海書店，1989)。

鄭逸梅，《書報話舊》。北京：中華書店，2005。

魯迅，《二心集》，收入《魯迅全集》(第四卷)。北京：北京人民文學出版社，2005。

(三)英文史料

Bakshy, Alexander. "The Circus (1928)," in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 130-132. London: Prentice Hall International, 1971.

Chaplin, Charlie. *My Autobiography*. N.Y.: Penguin Books, 1992.

-----, "Development of the Comic Story and the Tramp Character," in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 45-47. London: Prentice Hall of

- International, 1971.
- , "A Rejection of the Talkies," in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 63-65. London: Prentice Hall International, 1971.
- Delluc, Louis. "Max Linder's and Elsie Codd's Views on the Working Method," in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 55-62. London: Prentice Hall International, 1971.
- Farmer, Harcourt. "Is the Charlie Chaplin Vogue Passing?" in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 71-73. London: Prentice Hall International, 1971.
- Hackett, Francis. "The Kid (1921)," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin* (London: Prentice Hall International, 1971), 104-107.
- Sherwood, Robert E. "The Pilgrim (1923)," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin* (London: Prentice Hall International, 1971), 107-109.
- Wood, Charles W. "With the Bunk Left Out," in Donald W. McCaffrey ed., *Focus on Chaplin* (London: Prentice Hall International, 1971), 110-112.

二 二手研究

(一) 中文

- (日) 山本喜久男著、郭二民等譯，《日美歐比較電影史—外國電影對日本電影的影響》。北京：中國電影出版社，1991。
- (日) 武田雅哉著、任鈞華譯，《飛翔吧！大清帝國：近代中國的幻想科學》(台北：遠流出版社，2008。
- (法) 巴贊著、吳蕙儀譯，《巴贊論卓別林》。上海：上海人民出版社，2008。
- 么書儀，《程長庚、譚鑫培、梅蘭芳—清代至民初京師戲曲的輝煌》。北京：北京大學出版社，2009。
- 王儒年，《欲望的想像：1920-1930 年代《申報》廣告的文化史研究》。上海：上海人民出版社，2007。
- 仲和，〈《影戲雜誌》—中國電影第一刊〉，《大眾電影》，第 17 期(2003)，45。
- 余漢東，《中國戲曲表演藝術辭典》。台北：國家出版社，2001。
- 吳同賓、周亞勛主編，《京劇知識詞典》(增訂版)。天津：天津人民出版社，2007。
- 李少白、邢祖元、程季華，《中國電影發展史》。北京：中國電影出版社，1998。
- 李楠，《晚清民國時期上海小報》。北京：人民文學出版社，2006。
- 李道新，〈中國的好萊塢夢想—中國早期電影接受史裡的好萊塢〉，《上海大學學報》，第 13 卷第 2 期(2006)：35-40。
- ，〈作為類型的中國早期喜劇片(下)〉，《海南師範學院學報》，第 3 期第 17 卷(2004)：100-103。

- ，〈作為類型的中國早期喜劇片（上）〉，《海南師範學院學報》，第2期第17卷(2004)：101-105。
- 杜雲之，《中華民國電影史》。台北：行政院文化建設委員會，1988。
- 汪仲賢文、許曉霞圖，《上海俗語圖說》。上海：上海大學出版社，1935(2004年重印)。
- 汪朝光，〈二十世紀上半葉的美國電影與上海〉，《電影藝術》，第6期(2006)？，37-41。
- ，〈民國年間美國電影在華市場研究〉，《電影研究》，第1期(1998)：57-64。
- ，〈民國電影檢查制度之濫觴〉，《近代史研究》，第3期(2001)：203-226。
- ，〈早期上海電影業與上海近代化進程〉，《檔案與史學》，第6期(2001)：28-35。
- ，〈泛政治化的觀照—中國影評中的美國電影（1895-1949）〉，《美國研究》（北京），第2期（1996）：78-92。
- ，〈影藝的政治：一九三〇年代中期中央電影檢查委員會研究〉，《歷史研究》，第2期（2006）：62-78。
- 洪煜，《近代上海小報與市民文化研究(1897-1937)》。上海：上海世紀出版集團，2007。
- 洪煜，《近代上海小報與市民文化研究（1897-1937）》。上海：上海書店出版社，2007。
- 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會(1927-1937)—以影劇為中心的探索》。台北：台灣學生書局，2002。
- 胡克，〈卓別林喜劇電影對中國早期電影觀念的影響〉，《當代電影》，第5期(2006)：109-113。
- 胡菊彬、鄺蘇元，《中國無聲電影史》。北京：中國電影出版社，1996。
- 秦紹德，《上海近代報刊史論》。上海：復旦大學出版社，1993。
- 秦喜清，《歐美電影與中國早期電影，1920-1930》。北京：中國電影出版社，2008。
- 張英進，〈中國電影中的民族性與國家話語〉，收入氏著，《審視中國—從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），79-89。
- ，〈審視中國：20世紀中國電影研究在西方的發展〉，收入氏著，《審視中國—從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），3-37。
- ，〈閱讀早期電影理論：集體感官機制與白話現代主義〉，收入氏著，《審視中國—從學科史的角度觀察中國電影與文學研究》（南京：南京大學出版社，2006），124-135。
- 張真，〈《銀幕艷史》—女明星作為中國早期電影文化的現代性體現〉，《上海大學學報》（社會科學版），第13卷第1期（2006）：61-70。
- 張偉，〈電影與傳媒—以近代上海電影雜誌為例〉，《近代城市發展與社會轉型—

- 上海檔案史料研究》(第四輯)(上海:上海三聯書店,2006),138-153。
- 張健,《中國喜劇觀念的現代生成》。北京:北京大學出版社,2005。
- 張駿祥、程季華主編,《中國電影大辭典》。上海:上海辭書出版社,1995。
- 陳建華,〈殷明珠與「明星」由來〉,《書城》,第1期(2009):58-67。
- ,〈格里菲斯與中國早期電影〉,《當代電影》,第5期(2006):113-119。
- 馮并,《中國文藝副刊史》。北京:華文出版社,2001。
- 黃克武,〈從《申報》醫藥廣告看民初上海的醫療文化與社會生活,1912-1926〉,《中央研究院近代史研究所集刊》,十七期下冊(1988.12):141-194。
- 黃相文,《好萊塢電影與中國—30年代的電影文化想像》。中國文化大學史學研究所碩士論文,2002。
- 黃德泉,〈電影初到上海考〉,《電影藝術》,第3期(2007):102-109。
- 葉曉青,〈上海洋場文人的格調〉,收入汪暉、余國良主編,《上海:城市、社會與文化》(香港:香港中文大學出版社,1998),127-131。
- 熊月之,〈鄉村裡的都市與都市裡的鄉村—論近代上海民眾文化的特點〉,收入姜進主編,《都市文化中的現代中國》(上海:華東師範大學出版社,2007),11-27。
- 熊月之主編,《上海名人名事名物大觀》。上海:上海人民出版社,2005。
- 熊月之主編、張敏著,《上海通史:晚清文化》。上海:上海人民出版社,1999。
- 熊月之主編、許敏著,《上海通史:民國文化》。上海:上海人民出版社,1999。
- 蕭知緯、尹鴻著,何美譯,〈好萊塢在中國:1897-1950年〉,《當代電影》,第6期(2005),65-94。
- 饒曙光,〈蔡楚生對喜劇的理解及其創作〉,《電影新作》,第2期(2006):26-29。
- ,《中國喜劇電影史》。北京:中國電影出版社,2005。

(二) 英文

- Abel, Richard, Giorgio Bertellini and Rob King, eds. *Early Cinema and the "National"*. New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- Abel, Richard. *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge, 2005.
- , "The Cinema of Attractions in France, 1896-1904," in *The Silent Cinema Reader*, edited by Lee Grieveson and Peter Kramer, 63-75. London: Routledge, 2004.
- , "The Perils of Pathe, or the Americanization of Early American Cinema," in *Cinema and the Invention of Modern Life*, edited by Leo Charney and Vanessa R. Schwartz, 183-223. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Agee, James. "Comedy's Greatest Era," in James Agee, *Film Writing and Selected Journalism*, 1-33. N.Y.: The Library of America, 2005.

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso, 1991.
- Atwood, Joyce, ed. *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- Auerbach, Jonathan. "Nationalizing Attractions," in *Early Cinema and the "National,"* edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King, 17-21. New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- Balio, Tino, ed. *The American Film Industry*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976.
- Bao, Weihong. "From Peal White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nuexia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931." *Camera Obscura*, vol.20 no.3 (2005): 192-231.
- Bazin, Andre. "Charlie Chaplin," in *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, edited by Richard Schickel, 85-94. Chicago: Ivan R. Dee, 2006.
- Benshoff, Harry M., and Sean Griffin. *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- Bergere, Maire-Clarie. "Civil Society and Urban Change in Republican China," *The China Quarterly*, no.150 (1997): 309-328.
- Berry, Chris. "If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency," in *Modern China Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining A Field*, edited by Rey Chow, 159-180. Durham: Duke University Press, 2000.
- Bonnell, Victoria E. and Lynn Hunt. "Introduction," in *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, edited by Victoria E. Bonnell and Lynn Hunt, 1-32. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, and Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. N.Y.: Columbia University Press, 1985.
- Butler, Jeremy G. "The Star System and Hollywood," in *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson, 116-127. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Butsch, Richard. "Class and Audience Effects: A History of Research on Movies, Radio, and Television," *Journal of Popular Film and Television* vol.29 no.3 (2001): 112-120.
- , *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*.

- Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Charney, Leo, and Vanessa R. Schwartz, eds. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Chow, Rey. "Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem," in *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining A Filed*, edited by Rey Chow, 1-25. Durham: Duke University Press, 2000.
- Churchill, Winston. "Everybody's Language," in *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, edited by Richard Schickel, 205-214. Chicago: Ivan R. Dee, 2006.
- Cochran, Sherman. "Marketing Medicine and Advertising Dreams in China, 1900-1950," in *Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond*, edited by Wen-hsin Yeh, 62-97. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Cousins, Mack. *The Story of Film*. London: Pavillion Books, 2004. (譯本：楊松鋒譯，《電影的故事》。台北：聯經出版公司，2005。)
- Chen, Xihe. "Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and Their Philosophical and Cultural Fundamentals," in *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*, edited by George S. Semsel, Xia Hong, and Hou Jianping, 192-204. N.Y.: Praeger, 1990.
- de Costa, Raphaele Beauregarda and Melvyn Stokes. "The Reception of American Films in France, c. 1910-20," in *Hollywood Abroad: Audience and Cultural Exchange*, edited by Richard Maltby and Melvyn Stokes, 21-34. London: BFI, 2004.
- deCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- , "The Emergence of the Star System in America," in *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill, 17-29. London: Routledge, 1991.
- Desser, David and Garth S. Jowett, eds. *Hollywood Goes Shopping*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Donald, James and Michael Renov, eds. *The Sage Handbook of Film Studies*. London: Sage, 2008.
- Dong, Xinyu. "The Laborer at Play: *Laborer's Love*, the Operational Aesthetic, and the Comedy of Inventions," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20,no.2 (2008): 1-39.
- Dyer, Richard. "Introduction to Film Studies," in *Film Studies: Critical Approaches*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson, 2-8. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- , *Stars*. New ed. London: British Film Institute, 1998.

- Duara, Prasenjit. "Transnationalism and the Challenge to National Histories," in *Rethinking American History in a Global Age*, edited by Thomas Bender, 25-46. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Elsaesser, Thomas and Adam Barker, eds. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 1997.
- Esherick, Joseph W., ed. *Remaking the Chinese City: Modernity and National Identity, 1900-1950*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000.
- Everson, William K. *American Silent Film*. N.Y.: Da Capo, 1998.
- Ezra, Elizabeth and Terry Rowden, "General Introduction: What is Transnational Cinema ? " in *Transnational Cinema: the Film Reader*, edited by Elizabeth Ezra and Terry Rowden, 1-12. London: Routledge, 2006.
- Farquhar, Mary and Yingjin Zhang, "Introduction: Chinese Stars," *Journal of Chinese Cinemas*, vol.2 no.2 (2008): 85-89.
- Flom, Eric L. *Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies*. Jefferson: McFarland & Company, 1997.
- Fu, Poshek. "Selling Fantasies at War: Production and Promotion Practices of the Shanghai Cinema, 1937-1941," in *Inventing Nanjing Road: Commercial Culture in Shanghai, 1900-1945*, edited by Sherman Cochran, 187-205. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Gehring, Wes D. "Film Comedy," in *Humor in America: A Research Guide to Genres and Topics*, edited by Lawrence E. Mintz, 67-89. N.Y.: Greenwood Press, 1988.
- Geraghty, Christine. "Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance," in *Reinventing Film Studies*, edited by Christine Gledhill and Linda Williams, 183-201. London: Arnold, 2000.
- Gerth, Karl. *China Made: Consumer Culture and the Creation of the Nation*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 1991.
- , "Introduction," in *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill, xiii-xx. London: Routledge, 1991.
- Golden, Eve. *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*. Jefferson: McFarland & Company, 2001.
- Gomery Douglas. "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound," *Yale French Studies*, no.60(1980): 80-93.
- Gorman, Lyn and David McLean. *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Grieverson, Lee and Peter Kramer. "Introduction," in *The Silent Cinema Reader*, edited by Lee Grieverson and Peter Kramer, 1-9. London: Routledge, 2004.

- Gripsrud Jostein and Erlend Lavik. "Film Audience," in James Donald and Michael Renov eds., *The Sage Handbook of Film Studies*, edited by James Donald and Michael Renov, 455-470. London: Sage, 2008.
- Gunning, Tom. "Early Cinema as Global Cinema: The Encyclopedic Ambition," in *Early Cinema and the "National"*, edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King, 11-16. New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- , "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions," in *The Silent Cinema Reader*, edited by Lee Grieveson and Peter Kramer, 41-50. London: Routledge, 2004.
- , "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, edited by Thomas Elsaesser and Adam Barker, 56-62. London: BFI Publishing, 1997.
- Harrington, C. Lee, and Denise D. Bielby, eds., *Popular Culture: Production and Consumption*. Malden: Blackwell, 2001.
- Harris, Kristine. "The New Women Incident: Cinema, Scandal, and Spectacle in 1935 Shanghai," in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, edited by Sheldon Hsiao-peng Lu, 277-302. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Third ed. London: Routledge, 2000.
- Herzog, Charlotte Cornelia, and Jane Marie Gaines, "'Puffed Sleeves Before Tea-time': Joan Crawford, Adrian and Women Audiences," in *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill, 74-91. London: Routledge, 1991.
- Higson, Andrew, and Richard Maltby. "'Film Europe' and 'Film America': An Introduction," in *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, edited by Andrew Higson and Richard Maltby, 1-31. Devon: University of Exeter Press, 1999.
- Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema," in *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, 63-74. London: Routledge, 2000.
- , "The Concept of National Cinema," *Screen*, vol.30 no.4 (1989): 36-46.
- Hill, John, and Pamela Church Gibson eds. *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- , *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hills, Matt. "'Starring...Dyer?' Revisiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture," *Westminster Papers in Communication and Culture* 2 (2) (2006): 6-21.

- Hjort, Mette, and Scott MacKenzie, eds. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.
- Hsu, Immanuel C. Y. *The Rise of Modern China*. 6th ed. N.Y.: Oxford University Press, 2000.
- Hu, Jubin. *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- Huff, Theodore. *Charlie Chaplin*. N.Y.: Arno Press & The New York Times, 1972.
- Jenkins, Henry, and Kristine Brunovska Karnick. "Introduction: Acting Funny," in *Classical Hollywood Comedy*, edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, 149-167. London: Routledge, 1995.
- , "Introduction: Comedy and the Social World," in *Classical Hollywood Comedy*, edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, 268-281. N.Y.: Routledge, 1995.
- , "Introduction: Golden Eras and Blind Spots—Genre, History and Comedy," in *Classical Hollywood Comedy*, edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, 1-13. London: Routledge, 1995.
- Judge, Joan. *Print and Politics: "Shibao" and the Culture of Reform in Late Qing China*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Kamin, Dan. *The Comedy of Charlie Chaplin: Artistry in Motion*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008.
- Keeler, Amanda R. "Seeing the World While Staying at Home: Slapstick, Modernity and American-ness," in *Early Cinema and the "National"*, edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King, 229-235. New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- Kerr, Walter. *The Silent Clowns*. N.Y.: Da Capo, 1990.
- Kindem, Gorham. "Hollywood's Movie Star System: A Historical Overview," in *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, edited by Joyce Atwood, 79-93. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- King, Rob. "'A Purely American Product': Tramp Comedy and White Working-Class Formation in the 1910s," in *Early Cinema and the "National"*, edited by Richard Abel, Giorgio Bertellini and Rob King, 236-247. New Barnet: John Libbey Publishing, 2008.
- Kolker, Robert P. "The Film Text and Film Form," in *Film Studies: Critical Approaches*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson, 9-21. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kroes, Rob. "American Empire and Cultural Imperialism: A View from the Receiving End," *Diplomatic History* vol.23 n. 3(1999): 463-477.
- , "Americanization: What Are We Talking About?" in *American Literary*

- Studies: A Methodological Reader*, edited by Michael A. Elliot and Claudia Stokes, 318-337. N.Y.: New York University Press, 2003.
- Kuo, Jason C., ed. *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*. Washington D.C.: New Academia Publishing, 2007.
- Leyda, Jay. *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*. Cambridge: MIT, 1972.
- Lee, Leo Oufan. "The Cultural Construction of Modernity in Urban Shanghai: Some Preliminary Explorations," in *Becoming Chinese: Passages to Modernity and Beyond*, edited by Wen-hsin Yeh, 31-61. Berkeley: University of California Press, 2000.
- , "The Urban Milieu of Shanghai Cinema: Some Exploration of Film Audience," in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, edited by Yingjin Zhang, 3-23. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- , *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1931-1945*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Lovell, Alan. "Review," *Film Quarterly* vol.55 no.4 (2002): 63-65.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng. "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies," in *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, edited by Sheldon Hsiao-peng Lu, 1-31. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- Lynn, Kenneth Schuyler. *Chaplin and His Times*. N.Y.: Simon & Schuster, 1997.
- Maland, Charles J. "The Depression, Technology, and the Tramp," in *Film Analysis: A Norton Reader*, edited by Jeffrey Geiger and R. L. Rutsky, 239-258. N.Y.: W. W. Norton, 2005.
- , *Chaplin and the American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Maltby, Richard, and Melvyn Stokes, eds. *Hollywood Abroad: Audience and Cultural Exchange*. London: BFI Publishing, 2004.
- Marchand, Roland. *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity, 1920-1940*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. New York: Random House, 1956.
- McCaffrey, Donald W. "Introduction," in *Focus on Chaplin*, edited by Donald W. McCaffrey, 1-7. London: Prentice Hall international, 1971.
- , *Four Great Comedians*. N.Y.: Barnes, 1968.
- McCann, Richard Dyer. "Introduction: Is Comedy Inferior?" in *The Silent Comedians*, edited by Richard Dyer McCann, 1-14. London: The Scarecrow Press, 1993.
- Mittler, Barbar. *A Newspaper for China? : Power, Identity, and Change in Shanghai's*

- New Media, 1872-1912*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- , "Domesticating an Alien Medium: Incorporating Western-style Newspaper in the Chinese Public Sphere," in *Joining the Global Public: World, Image and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*, edited by Rudolf Wagner, 13-45. N.Y.: State University of New York Press, 2007.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Hampshire: The MacMillan Press, 1989.
- Neale, Steve, and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge, 1990.
- Philips, Joseph D. "Film Conglomerate Blockbusters: International Appeal and Product Homogenization," in *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, edited by Joyce Atwood, 325-335. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- Puttnam, David. *The Undeclared War*. London: HarperCollins, 1997. (譯本：李欣、盛希、李漫江、周南譯，《不宜而戰—好萊塢 vs.全世界》。北京：中國電影出版社，2001。)
- Rea, Christopher G. "Comedy and Cultural Entrepreneurship in Xu Zhuodai's *Huaji* Shanghai," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20, no.2 (2008):40-91.
- Rea, Christopher G., and Nicolai Volland, "Comic Visions of Modern China: Introduction," *Modern Chinese Literature and Culture*, vol.20, no.2 (2008): v-xviii.
- Riblet, Douglas. "The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick," in *Classical Hollywood Comedy*, edited by Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, 168-189. London: Routledge, 1995.
- Robinson, David. *Chaplin: His Life and Art*. N.Y.: Da Capo Press, 1994.
- , *Chaplin: The Mirror of Opinion*. London: Secker & Warburg, 1983.
- Rogin, Michael. "The Sword Became a Flashing Vision: D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*." *Representation* 9 (1985): 150-195.
- Rydell, Robert W., and Rob Kroes. *Buffalo Bill in Bologna: The Americanization of The World, 1869-1922*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Schatz, Thomas, ed. *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge, 2004.
- Schickel, Richard, ed. *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*. Chicago: Ivan R. Dee, 2006.
- , *Harold Lloyd: The Shape of Laughter*. Boston: New York Graphic Society, 1974.
- Seidman, Steve. *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*. Ann Harbor: UMI Research, 1981.

- Shen, Vivian. *The Origins of the Left-wing Cinema in China, 1932-1937*. London: Routledge, 2005.
- Siegel, Scott, and Barbara. *American Film Comedy*. N.Y.: Prentice Hall General Reference, 1994.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge, 1994.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. N.Y.: New York University Press, 2000.
- . *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . "Seeing Stars," in *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill, 3-16. London: Routledge, 1991.
- . "Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising," *Cinema Journal* vol.29 no.3 (1990): 3-31.
- Stephenson, Shelley. "'Her Traces Are Found Everywhere': Shanghai, Li Xianglan, and the 'Great East Asia Film Sphere'," in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, 224-245. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Stokes, Melvyn. "The Rise of Film History," in *The State of US History*, edited by Melvyn Stokes, 265-282. Oxford: Berg, 2002.
- Studlar, Gaylyn. "'Chi-Chi Cinderella': Audrey Hepburn as Couture Countermodel," in *Hollywood Goes Shopping*, edited by David Desser and Garth S. Jowett, 159-178. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Tsai, Weipin. "Having it All: Patriotism and Gracious Living in *Shenbao's* Tobacco Advertisements, 1910 to 1937," in *Creating Chinese Modernity: Knowledge and Everyday Life, 1900-1940*, edited by Peter Zarrow, 117-145. N.Y.: Peter Lang, 2006.
- Turner, Graeme. *Film as a Social Practice*. London: Routledge, 2003.
- Vance, Jeffrey. "The Circus: A Chaplin Masterpiece," *Film History*, vol.8 no.2 (1996): 186-208.
- Vincendau, Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum, 2000.
- Wakeman, Frederic Jr. "Licensing Leisure: The Chinese Nationalist' Attempt to Regulate Shanghai, 1927-1949," *The Journal of Asian Studies*, vol.54 no.1 (1995): 19-42.
- Wasser, Frederic. "Is Hollywood America? The Trans-nationalization of the American Film Industry," in *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*(vol.1), edited by Thomas Schatz, 364-379. London: Routledge, 2004.

- Wasserstrom, Jeffrey N. "“Is Global Shanghai ‘Good to Think’? Thoughts on Comparative History and Post-Socialist Cities,” *Journal of World History* vol.18 no.2 (2007): 199-234.
- , “Locating Old Shanghai: Having Fits about Where It Fits,” in *Remaking the Chinese City: Modernity and National Identity*, edited by Joseph W. Esherick, 192-210. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2000.
- Weissman, Stephen M. “Charlie Chaplin’s Film Heroines,” *Film History*, vol.8 no.4 (1996): 439-445.
- Xiao, Zhiwei. “Foreign Film in China,” in *Encyclopedia of Chinese Film*, edited by Yingjin Zhang and Xiao Zhiwei, 70-72. London: Routledge, 1998.
- , “Anti-Imperialism and Film Censorship During the Nanjing Decade, 1927-1937.” In *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*, edited by Lu Sheldon Hsiao-peng, 35-57. Honolulu : University of Hawaii Press, 1997.
- Yeh, Catherine Vance. “Shanghai Leisure, Print Entertainment, and the Tabloids, *xiaobao* 小報,” in *Joining the Global Public: World, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*, edited by Roger G. Wagner, 201-233. N.Y.: State University of New York Press, 2007.
- Yeh, Wen-hsin. “Afterword: The Shanghai Gaze: Visual Culture and Images of Modernity,” in *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*, edited by Jason C. Kuo, 333-345. Washington DC.: New Academia Publishing, 2007.
- Zarrow, Peter. “Introduction: New Discourses and Everyday Life in Modern China,” in Peter Zarrow ed., *Creating Chinese Modernity: Knowledge and Everyday Life , 1900-1940* (N.Y.: Peter Lang, 2006), 1-21.
- Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University of the Chicago, 2005.
- Zhang, Yingjin, and Xiao Zhiwei eds. *Encyclopedia of Chinese Film*. London: Routledge, 1997.
- Zhang, Yingjin. “Comparative Film Studies, Transnational Film Studies: Interdisciplinarity, Crossmediality, and Transcultural Visuality in Chinese Cinema,” *Journal of Chinese Cinemas*, vol.1 no.1 (2007):27-40.
- , *Chinese National Cinema*. London: Routledge, 2004.
- , “Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai,” in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, edited by Yingjin Zhang, 3-23. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Zhong, Dafeng, Zhen Zhang, and Yingjin Zhang, “From *Wenmingxi* (Civilized Play) to *Yingxi* (Shadowplay): The Foundation of Shanghai Film Industry in the 1920s,” *Asian Cinema*, vol.9 no.1 (1997): 46-64.