

卓别林电影在中国的百年接受史

——兼谈跨文化接受史研究

陈国战

【摘要】自1915年中国报刊上首次出现卓别林的名字以来,中国观众对卓别林电影的接受已逾百年。最初,卓别林被中国观众称为“滑稽大王”,这是他在中国获得的最早、也是最有影响的一副面孔。1930年代初,左翼批评家透过阶级分析的滤镜,赋予卓别林无产阶级同情者的身份。1952年,卓别林与美国政府决裂,成为社会主义阵营着力争取的世界知名人士,在苏联和中国又被塑造为受美国政府迫害的进步艺术家。新时期,中国密集译制卓别林电影,在接受过程中,意识形态因素退场,其电影喜剧技巧成为人们的关注重点。卓别林电影在中国的百年接受史为跨文化接受史研究提供了一个典型案例,可由此反观近代以来中国社会变迁的侧影。

【关键词】卓别林;滑稽电影;译制电影;跨文化接受史

【作者简介】陈国战,首都师范大学文化研究院副研究员(北京 100089)。

【原文出处】《探索与争鸣》(沪),2022.6.139~146

提起“滑稽大王”,大多数中国观众都会首先想到查理·卓别林,大概没有哪位外国影星像他一样在中国家喻户晓,受到几代电影观众的持续喜爱了。卓别林的名字第一次出现在中国报刊上是在1915年9月14日,当日上海的《新闻报》刊登了一则放映广告,称共和活动影戏院将上映九部滑稽影片,其中第一部就是“哑波林”的《射猎》。^①这里的“哑波林”就是卓别林较早的中文译名之一,而《射猎》是他早期拍摄的众多滑稽短片之一。卓别林早期拍摄的滑稽短片脱胎于马戏里的丑角表演,情节简单,动作夸张,以搞笑为目的,因此,卓别林留给中国观众最早、也是最深入人心的形象是“滑稽大王”。此后,随着卓别林电影创作和中国社会语境的变化,他在“滑稽大王”之外,又被赋予更为复杂的多副面孔。这些面孔相互错叠,不同时期有不同的显影方式,构成了卓别林及其电影在中国的百年接受史,同时也为探讨跨文化接受史相关议题提供了一个典型案例。

“滑稽大王”:早期电影批评中的卓别林

进入1920年代以后,卓别林在上海已经是家喻

户晓的电影明星。关于卓别林在当时中国电影界的影响力,可以从以下事例窥见一二。1921年,中国第一本现代电影杂志《影戏杂志》创刊,这本杂志一共出版了三期,其中前两期都有关于卓别林的大幅报道:第1期刊载了卓别林的整版照片和介绍,第2期用近十页篇幅介绍了卓别林的四部影片。1922年10月,成立不久的明星影片公司推出两部滑稽电影,其中一部就是《滑稽大王游沪记》,主人公“滑稽大王”就是卓别林,由上海新世界杂技团的英国侨民李却·倍尔扮演。^②也就是说,在卓别林1936年实际到访中国前几年,中国电影人就已经通过想象在银幕上将他“迎进”上海了。

在电影界之外,卓别林也有广泛的知名度。鲁迅曾在日记中两次留下观看卓别林电影的记录:一次在1929年7月25日,另一次在1932年1月10日。^③1933年,年轻的翻译家傅雷在事业困顿之际自费翻译出版了《夏洛外传》,这部传记的传主是一个虚构人物“夏洛”,也就是卓别林早期电影中最为人所熟知的主人公夏尔洛。关于翻译这部传记的动

机,傅雷在“卷首语”中写道:“夏洛既曾予我以真切的感动,一定亦会予人以同样的感动;夏洛曾使卓别麟致富,一定也会替我挣几个钱。”^④从傅雷略带自嘲的夫子自道中可以看出,他选择翻译《夏洛外传》的一个重要原因是迎合当时上海的流行文化市场,用今天的话说就是“蹭热点”,借卓别林电影的知名度来为自己的翻译事业打开局面。由此可以看出,卓别林的电影当时在上海已经广为人熟知和喜爱了。

在早期中国影评中,卓别林电影最为常见的标签是“滑稽”,他本人也经常被称为“滑稽大王”。早在1919年,周瘦鹃在介绍卓别林时就写道:“以滑稽名者,首推卓别麟。”^⑤1931年,中国报刊上曝出卓别林即将来到中国的消息,相关宣传报道也将卓别林称为“滑稽大王”。^⑥不过,卓别林这次环球旅行两次经过上海都未登岸停留,让中国影迷空欢喜一场。直到1936年3月9日,卓别林才第一次短暂访问上海,这成为当时上海文化界的一件大事,在游轮靠岸以后,大批中外记者蜂拥而上,“打破最近上海新闻记者出勤采访的数量记录”。^⑦在上海停留期间,卓别林在梅兰芳陪同下观看了京剧名家马连良的演出,上海《时代》杂志刊登了他和马连良的大幅合照,并配以文字说明:“卓别林初到上海,处处是给我们滑稽的印象,且看他跑上新光的舞台和马连良行了个作揖的见面礼,这也算是滑稽吧!”^⑧当晚,影星胡蝶也参加了接待卓别林的宴会,她发现卓别林温文尔雅,与银幕上的形象很不相同,颇感意外地说:“卓别林先生,我原以为您一定是很滑稽有趣的。”^⑨可以说,“滑稽大王”是卓别林留给中国观众最早、也是最有影响的一副面孔,即便后来他被赋予了更多面孔,这一形象依然深入人心。

卓别林之所以被贴上“滑稽大王”的标签,一方面是因为早期电影受制于默片、短片等客观条件,更适宜表现情节简单、动作夸张的滑稽题材,滑稽片是电影业最早量产的类型片之一。1921年《影戏杂志》第二期曾发文介绍:“六七年前,在美国地方,许多从事影片事业的人想,欢喜看滑稽片的人一多,一定会有许多滑稽片的创造者会产生出来,于是摄成了许

许多多滑稽片,虽影戏院里日夜赶着映演,也足足地好映演好几个月。”^⑩卓别林早期的电影正是在这样的技术条件和市场环境中生产出来的,由于他在拍电影之前就积累了丰富的滑稽表演经验,所以他的滑稽片在当时迅速脱颖而出。另一方面,当时上海的文化消费市场对滑稽类娱乐消遣的强烈需求也是一个重要原因。上海滑稽戏就是在这样的市场环境中发展起来的。20世纪初,在上海的游艺场、堂会、影院、剧场等场所活跃着大批滑稽艺人,到了三四十年代,滑稽演出蔚然成风,出现了一批滑稽名家和剧目。与此同时,上海市民对滑稽电影也特别欢迎,据统计,1923年2月25日于《申报》刊登广告的九家影院共上映22部电影,其中国外滑稽电影就有14部之多;“从1913年中国第一部故事片《难夫难妻》问世至30年代初期,中国人拍摄的滑稽影片有40余部(多为短片)”。^⑪由此观之,滑稽影片在上海拥有巨大的市场,很多广告和影评给卓别林贴上“滑稽大王”的标签,其实也是一种营销手段。

当时的中文报刊不仅大量介绍和评论卓别林的电影,还津津乐道于他的成长经历和生活八卦,尤其是他一夜暴富的故事。有文章生动地讲述了他“一粒糖吃一天”的辛酸往事,还有文章大肆渲染卓别林现在的财富,称好莱坞“最有钱的是卓别林”。^⑫在当时动荡的社会环境中,卓别林的成功故事一方面满足了人们对一夜暴富的幻想,成为一个励志典范;另一方面也向人们暗示出一条新的致富之路——拍电影。联系到当时中国电影业刚刚起步的现实,这些报道还带有为新兴的电影行业招徕从业者的意味。从当时报刊极力渲染卓别林的财富这一点看,当时中国社会似乎还缺乏对电影演员这一新兴职业的认同。

“无产阶级的同情者”:左翼批评中的卓别林

虽然卓别林电影的显著特征是滑稽,但中国影评人很早就认识到了卓别林电影与旧派滑稽片的区别。1921年就有人提出:“有一个人,也只有这一个却利·却波林,是在旧派滑稽片以外,另外创作的。”^⑬那么,卓别林电影有何独特之处呢?有人分析说:“卓别林所以胜于罗克,为其笑料之中,含有哲理。”^⑭

还有人提出：“人家都说卓别林是‘笑匠’，但是他的影戏却是笑中含泪的”，“他的戏名义上虽称滑稽，其实细细观察，却是悲哀”。^⑤这种认识上的深化很大程度上是由卓别林电影创作本身的变化造成的——在功成名就以后，卓别林不再单纯追求滑稽效果，而在影片中融入了更多的社会关怀。

1930年代初期左翼批评兴起以后，在阶级分析的滤镜下，卓别林被赋予一重新的代表阶级立场的身份，即“无产阶级的同情者”。1931年，徐文炳在《谈谈卓别麟的艺术》中说，卓别林的电影之所以受人欢迎，不仅仅在于他的种种滑稽表演，“而在乎他能用诙谐的态度，冷酷的手腕，表演出人类一切的怪像，无限的悲哀，尤其是无产阶级的悲哀”。^⑥1936年的另一篇文章写道：“《摩登时代》顾名思义，它在讽刺高耸的烟突，庞大的机轮，张开大口吞进去千万出卖汗血的工人。血汗出卖枯了，流离了，死亡了，而金钱却源源的流入资本家的衣袋里。”^⑦可以看出，在掌握了阶级分析的理论工具以后，卓别林电影中的底层小人物在批评家那里被确定为无产阶级，富人则是资本家，电影中的贫富分化主题被解读为阶级对立。根据这种分析，左翼批评家将卓别林引为同路人，称其为“无产阶级的同情者”。

不过，也有左翼批评家对卓别林电影并不十分满意。比如，当时被称为“威信最高的影评家”的王尘无就认为，卓别林电影的讽刺是不彻底的，他的阶级立场是暧昧的，“他是一个资产阶级出身者，同时对于资本主义又有一种轻微的憎恶，这憎恶倒不如说担心对些”，^⑧“他眼睁睁地看到了自己所爱护的布尔乔亚的不可避免的没落，而又不希望他们的没落，但是残酷的事实终于使他不能不写出他们的命运和丑恶，这就是卓别林的伟大处！也是现实主义的胜利”。^⑨可以明显看出，王尘无受到了恩格斯分析巴尔扎克小说的影响，在他看来，卓别林就像恩格斯笔下的巴尔扎克一样，对自己所属的阶级既有不满，又充满依恋，这种暧昧立场决定了他作品中的讽刺是不彻底的，认为如果卓别林以后的作品不能更进一步，“至少对于各帝国主义的无耻的企图和冒险行为有一个有力的讽刺”，那么，他终归是一个“卑污的奉

仕资产阶级的小丑”罢了。^⑩还有批评者提出，卓别林的《城市之光》“只是充分暴露小资产阶级对于现社会之诅咒和没有牺牲精神，整个的剧本，就是暴露了小资产阶级的丑态而已”。^⑪在这些左翼批评家看来，虽然卓别林的一些影片表现出了对于无产阶级的同情，对于资产阶级的讽刺，但囿于自己的阶级身份和阶级立场，这些影片流露出的政治倾向仍然不够革命，不能让人满意。

中国左翼影评对卓别林电影的评价受到了苏联的显著影响。1930年代初期，卓别林与苏联之间还没有密切互动，在苏联，他的电影被当作美国资本主义文化的一部分而受到严厉批判，他本人则被称为“卑污的资产阶级”的“小丑”。中国左翼影评显然照搬了苏联同行对卓别林电影的评价。此前报刊对卓别林个人财富的渲染，以及对他的生活八卦的报道，也影响了左翼影评人对卓别林阶级身份的认定。当时，“小资产阶级意识”正受到集中批判，左翼影评也成为这种批判的组成部分。正如有学者指出：“对于卓别林及其影片的分析并不是重点，而是要对时代和社会发言，对小资产阶级观众进行阶级分析才是他们的兴趣所在，目的在于启发普通观众的阶级意识，鼓励他们投身革命运动。”^⑫出于这样的目的，左翼批评家在卓别林“滑稽大王”的面孔之外，又赋予其一副阶级面孔；而他们对卓别林电影的评价分歧，也暴露出当时左翼批评尚不成熟，机械套用阶级分析话语的痕迹还比较重。

“受迫害的艺术家”：反美话语中的卓别林

卓别林的电影虽然最初在苏联遭到批判，但是，这种评价在1935年以后发生了变化。当年，苏联为发展电影工业，派电影工作者考察好莱坞，在遭到各种冷遇以后，意外地受到卓别林的热情接待。卓别林还邀请苏联同行对即将上映的《摩登时代》提意见，据报道，“参观者热诚地而又十分不客气的尽量批评了这片的末节，因之起了数小时的争辩，卓别林终于牺牲抛弃了全片四分之一，遵循了参观上宾的意见”。^⑬此后，苏联方面改变了对卓别林电影的态度，并于1939年4月卓别林50岁生日时开展了隆重的纪念活动。苏德战争爆发以后，卓别林发表演讲

支持苏联抵抗德国法西斯主义,并呼吁开辟第二战场,这使他与苏联的关系更加密切了。

“冷战”开启以后,世界分裂为两大阵营,卓别林与苏联的频繁互动以及他在电影中流露出的政治倾向,使他在美国受到“非美”的指控。尽管他一再否认自己有支持共产主义的立场,但他还是在1952年9月17日离开美国后被禁止再次入境。作为一位世界知名的艺术家,卓别林与美国政府的决裂引起轩然大波,社会主义阵营以此为契机抨击美国政府迫害进步艺术家。1952年底,中国《世界知识》杂志发表文章《卓别林怎样被迫害?》,其中写道:“对于卓别林说来,这也不能算是‘新闻’,因为这只是对他日益加紧的迫害的新发展而已。”^②1955年,苏联著名导演亚历山大洛夫在为俄文版《卓别林传》所写的序言中也提出:“从他独立从事电影活动的头几年起,他就遭受到美国反动报刊的攻讦。美国的资产阶级社会不止一次地对他进行迫害,企图对他的每一部影片都加以侮辱和污蔑。”^③

社会主义阵营不仅在舆论上支持卓别林,还通过各种机会与他接近。1953年,由共产党人领导的世界和平理事会将当年的“世界和平奖”授予卓别林。1954年,正在瑞士参加日内瓦会议的周恩来总理宴请卓别林,请他品尝中国烤鸭和茅台酒。这件事在中国被传为一段外交佳话,参加会见的乔冠华还写了一首打油诗:“滑稽大师喜吃鸭,周公馈赠传佳话。可笑杜氏枉费神,名气还是卓氏大。”^④不过,这件事在美国国内却进一步激化了对卓别林的攻击,“一九五四年《星期六晚邮报》十分郑重其事地说,在美国住了四十年之后,‘卓别林公开参加了我们的敌人,苏联奴隶主们’”。^⑤“冷战”背景下,两大阵营之间的文化交流几近隔绝,但卓别林电影却成为一个例外,虽然他的电影是地道的美国文化的产物,但却得以穿越两大阵营的壁垒,在社会主义国家赢得肯定。

1950年代,中国并没有公映卓别林的电影,但出版了他的两本评传和一系列剧本,如《淘金记》《大独裁者》等。在为数不多的评论中,卓别林电影被视为批判美国资本主义社会的优秀艺术作品。比如,电

影批评家邢祖文在1958年的一篇文章中提出:“卓别林的作品,他的《从军梦》、《淘金记》、《摩登时代》、《大独裁者》四部在美国拍成的喜剧片,我觉得是带有浪漫主义与现实主义相结合的因素的。但是,好莱坞是永远留不住有良心又有才华的电影艺术家的,卓别林走了,裘利·达辛走了……”^⑥1930年代左翼批评家曾经提出的卓别林电影讽刺的不彻底性、阶级立场的暧昧性等问题被暂时忽略了,他的电影被认为是“大胆地暴露和嘲讽了吃人的资本主义制度”。^⑦同时,卓别林本人的阶级身份也被淡化了,民国报刊津津乐道的他的财富神话、婚恋八卦更是消失不见。可见,除了卓别林自身的艺术探索,国内、国际基于政治需要而对其电影做出的阶段性接受反应也具有强力的塑造作用:与1930年代相比,1950年代的批判矛头由内向外转移,在其中反美话语和阶级话语融为了一体。

“喜剧艺术大师”:新时期以来的卓别林

1977年12月25日,卓别林在瑞士去世。两天以后,这一消息就出现在了《人民日报》上,这被外界视为一个不同寻常的信号,《华盛顿邮报》特别注意到新华社以“异乎寻常的速度报道了卓别林的逝世”。^⑧1979年中美正式建交以后,卓别林电影被大量译制到中国。据统计,“1979-1981年这三年间,我国共引进美国电影19部,而卓别林喜剧电影就占了12部,占总数的63%之多”。^⑨这些影片大多是卓别林四五十年前的作品,它们被密集引进中国,既可以看作对去世不久的卓别林的纪念,但更为重要的原因是,这些影片中有当时中国社会所需要的内容。有学者分析:“以《摩登时代》为代表的卓别林电影如此密集地公映,与其说是要让观众通过这些影片看到美国社会即西方世界的面貌,不如说是大陆再一次从思想和文化层面,也就是从人生观、世界观、审美观上,强调和延续其对西方世界,尤其是美国社会全盘否定的思维和逻辑,看清‘资本主义社会的丑恶面貌’。”^⑩可见,在中美建交前后,国内媒体依然没有放松对美国政治制度和思想文化的批判,以避免出现全盘西化的风险。一方面,卓别林与社会主义阵营素有良好关系,被视为进步艺术家;另一方面,他

的作品早在三四十年代就已为中国观众所熟知,且以暴露美国社会问题著称。因此,他的影片被征用为批判美国政治制度和社会弊病的影像资源顺理成章,对此,当时的主流媒体也曾提到,译制的目的正是“使广大观众对资本主义社会制度的本质、劳动大众的痛苦,获得进一步的了解”。^③

但是,卓别林电影在中国密集上映以后,并没有产生预期的一致效果,而是被多样化地接受了。在文艺界,人们更看重的是卓别林电影的艺术技巧和创作经验。比如,在1979年6月召开的卓别林影片座谈会上,虽然仍有人从思想主题角度评价卓别林,认为“他以喜剧为武器揭露了资本主义社会的矛盾,揭露了这个社会所造成的压迫、剥削、失业和饥饿”,^④但大多数发言者都着眼于卓别林的创作方法和艺术技巧,并提出如何学习和借鉴卓别林的问题。同年,作家秦牧在时隔40年后重新观看卓别林的电影,着重思考的也是它给我们的艺术创作带来哪些启示的问题,他提出:“从卓别林那些优秀的影片中,我们可以学习到什么艺术本领呢?我想:不仅是电影,戏剧、文学、绘画、音乐等部门,各个艺术领域的工作者,都是可以从中借鉴到一点什么的。”^⑤这表明,当时译制卓别林电影所隐含的政治意图并没有在文艺界顺利推演,在反思阶级斗争话语的时代大潮中,卓别林电影的艺术经验成为彼时中国文艺工作者关注的重点。

而在普通观众那里,对卓别林电影的接受方式更是五花八门。电影导演徐峥曾提到,是小时候看到的卓别林的电影、收音机里的相声、南方的滑稽戏等培养了他对喜剧这种类型的喜爱。^⑥还有观众回忆当年的观影感受:一方面“被卓别林逗笑的表演所震撼”,另一方面是不理解电影中的一些画面,比如,不知道电影中的白色粉末是毒品,把老板玩拼图游戏误认为是在粘图表,“卓别林进出车间时总是要在一个像钟一样的机器上插一下白色卡片,动作很滑稽,后来才知道那是打卡机,是企业控制员工的技术手段之一……”^⑦从这些回忆可以看出,卓别林电影给新时期中国观众留下的最深刻的印象不再是“资本主义社会的丑恶面貌”或“劳动大众的痛苦”,而是

喜剧艺术的启蒙,以及美国社会的现代化生产和生活图景带来的陌生感。这些影片不仅让中国观众获得了久违的滑稽娱乐消遣,还让他们隐约意识到中国和美国的差距。这种意图与效果之间的出入,体现了新时期社会思想环境的走向,预示着一个“去政治化”的卓别林形象的诞生。

此后,就有学者对过度政治化的卓别林形象进行反思,提出应该清理卓别林电影批评中的意识形态话语。1989年,吕律提出:“人们曾经好用‘揭露资本主义的罪恶’一类的套话来称赞卓别林那样的西方的进步艺术家,这显然是不准确也不科学的”,“他的伟大并不在于是否接受或接近共产主义的意识形态。事实上,卓别林在他自己的范畴里以人道主义和批判现实主义的精神达到了尽可能的高度”。^⑧与这种去政治化过程相一致,卓别林电影的创作经验和艺术技巧越来越受到重视,学者连文光曾系统总结卓别林成功的秘诀及其“搞笑”手法。^⑨此后,随着作为一种大众娱乐的喜剧艺术的勃兴,卓别林在中国观众中再次被“封神”。国内很多喜剧演员都曾被拿来与卓别林相比附,被称为“中国的卓别林”,如严顺开、周星驰等。这些喜剧演员的作品与卓别林电影的共同之处是滑稽搞笑,表现小人物的酸楚和机智,在这种类比背后,卓别林电影中的意识形态内涵可以说被完全过滤掉了。它们之所以被奉为经典,主要是因为实现了商业价值和艺术性的完美统一,而这正是大众文化生产心心念念的目标。

需要指出的是,在各个时期卓别林的形象通常都不是单一的,而是同时拥有多副面孔,这些面孔不是前后相替地出现,而是同时错叠在一起;在不同时期,其中一副面孔会得到凸显,而其他面孔则退居其后或完全被掩盖。这种变化生动呈现了跨文化接受过程中文化挪用的复杂性。

关于跨文化接受史研究的思考

卓别林电影在中国的接受史这一案例提示我们,在中国开展跨文化研究具有丰富议题和广阔空间。自近代以来,中外文化交往愈加频繁,既有外来文化的持续涌入,又有中国文化的向外输出,这种双

向互动是中国近现代史研究的重要维度。尽管柯文在《在中国发现历史》中指出,美国历史学家在研究19世纪以来的中国历史时存在西方中心主义偏向,他进而倡导一种以中国为中心酌研究取向,但他并不否定西方影响的重要性,他反对的是将“冲突—反应”“传统—近代”“帝国主义”当成可以囊括一切、解释一切的思想框架。事实上,如果缺失了跨文化视角,就很难解释近代以来的历史。

从整体上看,在中国开展跨文化研究主要涵盖以下几类议题,近年来这些研究方向都取得了一些新成果。第一类是中国文化的跨文化输出。比如田民考察了梅兰芳1920和1930年代访日、访美和访苏的历史,结合国内外历史语境,呈现了国外艺术家和观众对中国戏剧的错置与挪用。^⑩再如中国唐代诗僧寒山的诗歌经日本的中介而被美国“垮掉的一代”诗人所挪用,这一案例的复杂性在于:这一跨文化行动不仅经历了多次文化转译,还显示出日本在近现代中西文化交往中的中介角色。第二类是中国对外来文化的接受史。自近代以来,各种域外理论、概念、艺术、作品等密集旅行到中国,形成了丰富的议题,比如方维规对“文明”“民族”“政党”等西方概念在中国的译介过程进行了详细的知识考古。^⑪在文学领域,这类议题更多,主要聚焦各种文学名著的译入、接受情况。第三类是中国人的域外写作。近年来,晚清域外游记成为一个突出的研究热点,出版了多本研究专著,这类研究通过考察第一批走出国门的中国人所感受到的文化冲击和进行的文化调适,反观近代中国人的世界观念和自我观念。第四类是外国人对中国的书写和呈现。这类议题包括:近现代时期外国传教士、作家或外交人员对中国的书写,以及1950—1970年代西方思想家对中国的访问及相关写作等,这类研究为认识中国历史提供了“他者”视角。

本文对卓别林电影接受史的研究当属于第二类。这类跨文化研究尤其需要注意以下几个问题。一是要警惕机械套用后殖民理论。在考察近现代中国对西方文化的接受时,后殖民理论是一个便利的认识装置,借助它可以揭示西方的“文化殖民”,进而

走向对西方文化霸权的批判。但这种认识装置容易简化中西文化互动的复杂性:一方面,西方文化通常都不是原封不动地被接受,而是经过了文化过滤和选择,并根据本土条件和需要对其做了挪用和改造,比如张宁的《异国事物的转译:近代上海的跑马、跑狗和回力球赛》就考察了西式运动在移植到上海以后所发生的改变;另一方面,西方文化的输入给中国带来的影响也是多方面的,不能一概而论,如果简单地将其理解为“文化殖民”,就会错失对中国历史进行反观和反思的机会。

二是要呈现跨文化接受的复杂性。首先,“西方”并不是一个同质概念,既存在国别差异,也存在历时差异。比如,“鸦片战争时中国所遇到的西方,和20世纪二三十年代时对中国思想、政治生活发生如此重大影响的西方,同样都是‘近代西方’,但是两者之间却存在巨大差别。”^⑫在做跨文化接受史研究时,应将研究对象具体化,还原其原初语境,不能笼统地将其视为西方文化。其次,要重视接受群体的内部差异。不同阶层、不同立场,甚至不同地域的人对某一外来文化的接受会存在显著差异,有时甚至大相径庭。本文对卓别林电影早期接受史的研究集中于上海,未能呈现中国其他城市尤其是内陆城市的接受差异,这是本文的一个缺憾。最后,不同体裁的文化产品在文化挪用过程中被改造的方式和程度也不相同。小说经过翻译以后会被一定程度地改造,戏剧作品在跨文化搬演过程中甚至会被改得面目全非,因此,跨文化接受过程中的所谓“挪用”其实包括翻译、改编、再创作等不同情况。

三是要使用文化研究的方法。目前国内的跨文化接受史研究主要出自比较文学学科,从整体上看,这类成果仍停留在国际文学关系层面,仍是一种文学研究。跨文化接受史研究应更多走向文化研究,更加借重语境研究方法,通过重建接受语境和接受过程来透视中国历史,详尽地挖掘史料,呈现外国作家或作品在中国译介、出版、改编和评价的整体状况,分析其中发生的选择和过滤、挪用和改造,并通过还原历史语境,分析造成这种接受状况的原因。

这样一来,跨文化接受史研究就能揭示出更丰富、更生动的历史信息,为历史研究提供另类视角。

注释:

①参见伯奋:《早年卓别林影片在中国》,《电影评介》1979年第9期。除“哑波林”外,卓别林的译名还有“卓别麟”“却波林”等。

②汤惟杰:《早期中国电影史中的卓别林》,《文汇学人》2018年9月21日。

③鲁迅:《鲁迅全集》第16卷,北京:人民文学出版社,2005年,第144页、第295—296页。

④罗曼·罗兰等:《傅译传记五种》,傅雷译,北京:生活·读书·新知三联书店,2016年,第14页。

⑤周瘦鹃:《影戏话(四)》,《申报》1919年8月7日。

⑥森仁:《将临中国两滑稽明星》,《银幕周报》1931年第14期。

⑦《卓别灵嘻嘻哈哈到沪滨》,《新闻报》1936年3月10日。

⑧《卓别林到上海》,《时代》第9卷第7期,1936年。

⑨马永章:《1936年:卓别林在上海》,《山东画报》2016年第16期。

⑩⑬锄非子:《滑稽影片底变迁》,《影戏杂志》第1卷第2期,1921年。

⑪刘庆:《上海滑稽述论》,上海戏剧学院博士学位论文,2006年,第34页。

⑫《好莱坞的几个特出人物》,《现世报》1939年第84期。

⑬小蝶:《卓别林马戏之弱点(上)》,《骆驼画报》1928年第1期。

⑮琼卿:《谈卓别麟》,《影戏生活》第1卷第24期,1931年。

⑯徐文炳:《谈谈卓别林的艺术》,《影戏生活》第1卷第22期,1931年。

⑰《却利卓别林确是一个无产阶级的同情者》,《莎乐美》1936年第6期。

⑱⑳尘无:《卓别林的悲哀》,《王尘无电影评论选集》,北京:中国电影出版社,1994年,第230页,第230页。原载《时报·电影时报》1932年6月22日。

㉑向拉:《又是杂感》,《王尘无电影评论选集》,第261页。原载《民报·影谭》1934年6月17日。

㉒梅:《〈城市之光〉评》,《时报·电影时报》1932年8月23日。

㉓胡克:《卓别林喜剧电影对中国早期电影观念的影响》,《当代电影》2006年第5期。

㉔《卓别林所受的冷酷待遇》,《电声(上海)》第5卷第45期,1936年。

㉕㉖皇甫炎:《卓别林怎样被迫害?》,《世界知识》1952年第49期。

㉗亚历山大洛夫:《查利·卓别林》,冯由礼译,《电影艺术译丛》1956年第3期。

㉘舒军:《周恩来宴请卓别林趣闻》,《文史春秋》2000年第4期。

㉙约翰·麦克凯柏:《查利·卓别林传》,宋启平译,广州:广东人民出版社,1982年,第312页。

㉚邢祖文:《我国电影中资产阶级思想表现的一个根源——试谈美国电影对我国某些电影创作者腐蚀性的影响》,《中国电影》1958年第10期。

㉛陈梅:《各国舆论对卓别林逝世的反应》,《电影艺术译丛》1978年第1期。

㉜谭慧:《中国译制电影史》,北京:中国电影出版社,2014年,第97页。

㉝袁庆丰:《美国电影与中国社会的历史性关联——从1978年译制公映的〈摩登时代〉(1936)说起》,《当代电影》2015年第7期。

㉞《译制中的卓别林电影》,《电影评介》1979年第6期。

㉟许:《本刊编辑部召开卓别林影片座谈会》,《电影艺术》1979年第4期。

㊱秦牧:《卓别林艺术启示录》,《文艺研究》1979年第3期。

㊲《FIRST影展专访徐峥:寻找让观众暗潮涌动的东西》,腾讯娱乐网,2013年7月1日。<https://ent.qq.com/a/20130701/015131.htm>。

㊳慢读者:《卓别林以喜剧与社会异化的一次对抗》,豆瓣电影网,2019年5月28日。<https://movie.douban.com/review/10208186/>。

㊴吕律:《卓别林辩正数题——写于他的一百周年诞辰》,《电影新作》1989年第2期。

㊵连文光:《论卓别林喜剧电影创作的艺术经验》,《暨南学报(哲学社会科学版)》1992年第4期。

㊶田民:《梅兰芳与20世纪国际舞台:中国戏剧的定位与错置》,何恬译,南京:江苏人民出版社,2022年。

㊷方维规:《概念的历史分量:近代中国思想的概念史研究》,北京:北京大学出版社,2009年。

㊸柯文:《在中国发现历史:中国中心现在美国的兴起》,林同奇译,北京:社会科学文献出版社,2017年,第118页。