

朱宗琪 著

喜剧研究与喜剧表演

中国广播电视出版社



529389

喜剧研究与喜剧表演

朱宗琪 著



中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

喜剧研究与喜剧表演/朱宗琪著. - 北京: 中国广播电视出版社. 1999.6

ISBN 7-5043-3328-X

I. 喜… II. 朱… III. ① 喜剧-艺术评论 ② 喜剧-表演艺术 IV. J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 23499 号

喜剧研究与喜剧表演

作 者:	朱宗琪
责任编辑:	刘跃钊
责任校对:	张 哲
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	66093580 66093583 68013201
社 址:	北京复外大街 2 号 (邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	地矿部保定地质工程勘察院美术胶印厂
开 本:	850×1168 毫米 1/32
字 数:	190(千)字
印 张:	9.25
版 次:	1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷
印 数:	4000 册
书 号:	ISBN 7-5043-3328-X/G·1257
定 价:	14.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

目 录

第一编 喜剧方法论

- 第一章 喜剧作为一种哲学 1
- 第二章 喜剧作为一种人类学 13
- 第三章 喜剧作为一门艺术 27

第二编 喜剧历史论（上）

- 第四章 中国戏剧起源中的喜剧因素 42
- 第五章 中国戏剧喜剧纵览 51
- 第六章 李渔喜剧面面观 69

第三编 喜剧历史论（下）

- 第七章 古希腊喜剧概观 89
- 第八章 后希腊喜剧概观 112
- 第九章 现代主义喜剧概观 142

第四编 电影喜剧表演艺术论

- 第十章 丑化表演：查理·卓别林的启示 158
- 第十一章 冷嘲式表演：马尔切洛·马斯
特洛亚尼的启示 172
- 第十二章 臆症式表演：伍迪·艾伦的启示 181

第五编 喜剧小品导、表演论

- 第十三章 导演、演员与喜剧小品的关系 196
- 第十四章 导演、演员的喜剧小品创作活动 206
- 第十五章 喜剧小品在表演教学中的作用 234

第六编 独幕喜剧创作论

- 第十六章 《新编柜中缘》舞台剧本 244
- 第十七章 《新编柜中缘》导演阐述 269



喜剧方法论

第一章 喜剧作为一种哲学

—

打开西方哲学鼻祖柏拉图的经典著作，机智、风趣、幽默而又丝丝入扣的论理方式，将思想的纯粹性演变成一种戏剧形态。他在名篇《会饮篇》中，把宴会和专题讨论会、哲学讨论和泉涌般的美酒与欢笑混为一谈：阿勒希庇德一口气喝干了一大桶葡萄酒，那桶酒超过二又四分之一升，此后阿勒希庇德又强迫索克拉特也喝这么多的酒。这时候，伟大的哲人说出了一句不朽的名言：安维诺·维利达斯/真正的美酒。

不妨引用《理想国》第九卷中苏格拉底和格劳孔的一段对话来管窥哲学讨论对快乐或曰喜剧主题的认识：“苏：因此，和痛苦对比的快乐以及和快乐对比的痛苦都是平静，不是真实的快乐和痛苦，而只是似乎快乐或痛苦。这些快乐的影像和真正的快乐毫无关系，都只是一种欺骗。格：无论怎么说，论证可以表明这一点。苏：因此，请您看看不是痛苦之后的那种快

乐，你就可以和仍然缠着你的下列这个想法真正一刀两断了：实质上，快乐就是痛苦的停止，痛苦就是快乐的停止。格：你叫我往哪里看，你说的是哪种快乐？苏：这种快乐多得很，尤其是跟嗅觉有联系的那种快乐，如果你高兴注意它们的话。这种快乐先没有痛苦，突然出现，一下子就很强烈：它们停止之后也不留下痛苦。格：极是。苏：因此，让我们别相信这种话了，脱离了痛苦就是真正的快乐，没有了快乐就是真正的痛苦。格：是的，别相信这话。苏：然而，通过身体得到心灵的那些所谓最大的快乐，大多数属于这一类，就是某种意义上的脱离痛苦（例如吃食的快乐有饥饿的痛苦在先）”

再引用一个柏拉图时代的神话故事：赫淮斯托斯受主神宙斯之命用黏土做成美丽、迷人、令人爱慕的潘多拉——希腊神话世界中的第一个女人。雅典娜赐予她所有最美好的品质，宙斯赠送给她一只装宝物的盒子。然后，赫淮斯托斯将她送给了普罗米修斯的兄弟厄庇米修斯，以期报复普罗米修斯窃火种给人类的行为。厄庇米修斯娶了淫荡的潘多拉为妻子之后，不幸的好奇心促使他打开了著名的“潘多拉之盒”：所有的珍宝，所有的美丽女人的美丽品质和天资都在一瞬间消失得了无影无踪。盒子被关上盖子时，里面只剩一种东西：期望。

人类期望什么？对于有痛苦的人们来说，期望痛苦的过去。痛苦的终结意味着什么？意味着快乐的开始，格劳孔话语中的快乐的开始。苏格拉底不这样看，或者说不仅仅这么看。他还注意到一种“先没有痛苦的快乐”，不同期望痛苦结束仅仅因为快乐而快乐的快乐。

快乐肇始于快乐。因期望快乐而从事于某种活动，或因从

事某种活动而收获快乐，是对快乐的创造，无论有意识还是下意识。诸如游戏，诸如奥林匹克运动会，诸如歌唱比赛，诸如狂欢节和狂欢节上的类戏剧演出。人们剥下一重外衣，权力的、日常艰辛的、教育或习俗的外衣，换上节日的盛装，在欢闹嬉戏的自然情趣间淋漓酣畅地挥发生命底部的欢乐。人类在游戏/嬉戏的天性之中，孕育出最初的快乐原则/最初的喜剧动机和泛喜剧形式。

应该说，喜剧根植于人类的快乐天性和原创快乐的能力之中。

二

依照格劳孔的观念，喜剧是对痛苦的摆脱。依照苏格拉底观念，喜剧具有自发快乐的色彩和惟乐原则。像花朵会怒放百灵会歌唱一样，笑和以欢笑为主要特征的快乐往往以一种本能的方式呈现在人的脸上。其实只要朝阳照耀，只要月辉轻描淡写地洒落，只要有海涛般的声音响起，只要一抹美好的记忆浮上心头，人的脸就会被笑的光辉所照亮。也有那样的时刻，人们战胜了黑夜般的恐怖，摆脱掉恶梦的魔制，打倒了丑陋凶恶的敌人，或者从自身获得力量重新在内心充满了自信，一种凯旋的时刻，一种凯歌般的欢乐便会荡漾于全副身心。自发的和被焕发的笑，同源于一机制：喜剧。“凡已来到的，都没有来错，没有什么失望、痛苦和邪恶，柏拉图所说的，不就是这个！”

用喜剧的精神面对世界，不是乌纳穆诺评论堂·吉诃德时

① F·J·Prince 《牛津备忘录》，1970年。

所说的“借着使自己变得荒唐可笑他终将得到最后的胜算”，而是认定“凡已来到的都没有错”，认定“没有什么失望痛苦和邪恶”。柏拉图以苏格拉底的名义所表述的“先没有痛苦的快乐”，强调的不是获得，不是凯旋，而仅仅是那种原初的、原始的、原创的才能迸发。

康德的喜剧观，一度受到过哲学宿耆的批判。他说：“笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无而出现的感受。”让·保尔委婉地批评道：“康德给喜剧所下的新定义，即喜剧性是期待突然转化为虚无，有许多自相矛盾之处。”叔本华则没有这么客气，他说：“康德和让·保尔的喜剧性理论是众所周知的，我认为没有必要去证明他们的谬误。”^②潘多拉的盒子导致两种结果：期望实现或期望落空。叔本华批判康德，是在潘多拉的宝箱并不是真宝箱的前提下，“以假充真”的愿望和期待最终落空，错误的前提导致的不是悲惨的结局，而仅仅是一种嘲讽。叔本华很明确地意识到，喜剧不就是嘲讽，起码不止是嘲讽，它还应该有更本质的内容。可惜的是，对这种更本质的内容，他远不似柏拉图那样体会深切。

但是，“先没有痛苦的快乐”是否即是喜剧的全部内容呢？从人类的心理机制上讲，喜与悲往往是情绪或情感的两极端，如同一条线段的两个端点，要达到端点或者说要保持端点的确切性，必须考察线段的全身。为了快乐而存在的快乐，并不等于为了快乐快乐就可以存续，比比皆是的事例是，人类更多的时候是事与愿违。

喜剧不是对痛苦的摆脱，不是对疼痛的麻醉，更准确地

《生命的悲剧意识》Fontan 1962 年版。

② 转引自《滑稽与笑的问题》，普罗普著，杜书瀛译，辽宁教育出版社 1998 年版。

说，不产生于痛苦和悲惨。它是一种“先没有痛苦的快乐”，依照线性思维的惯例，它之先该有什么呢？有一则笑话出在剧作家萧伯纳身上：萧伯纳是个出名的瘦子。有一次，一个肥胖的资产者对他说：“一见到你，我就知道目前世界上正在闹饥荒。”萧伯纳笑着，望着他肥胖的脸和身躯，说：“而我，一见到你，就知道目前世界上正在闹饥荒的原因。”一胖一瘦两个人物，一种机智大过另一种机智，喜剧就此产生。看来，比嘲讽更为本质的喜剧内容是机智，是智慧随机应变式的运用。

“采用诙谐和幻想的方式，将那表面上似乎相同的各种观念或者其中潜在的矛盾丝毫未被觉察的事物细致地区分开来，这就是机智，好比那乍一看来似乎是完全相异的事物混同起来一样。”^①赫斯列特把“诙谐和幻想”作为运用智慧的一种方式来看待，也就是把喜剧的这一机要部分作为一种方法来看待，把经过这种方法处理之后的事物层次分明地予以展示的思想方式作为一种根本的方式来看待，从而将智慧与诙谐纳入同一范畴：喜剧范畴。

三

本世纪 40 年代，美国著名的精神分析学者艾尔哈德·冯·多马鲁斯发现了一种与所谓正常思维大相径庭的新思维定式：“在正常思维里，同一只能建立在对象完全相同的基础上，而在旧逻辑的思维里，同一能够建立在相同属性的基础上。”^②所谓正常思维，是将一种事物或现象与另一种事物或现象在完

William Hazlitt: Lectures on the English Comic Writers. 第 18 页。
转引自 S·阿瑞提《创造的秘密》第 88 页，辽宁人民出版社 1988 年版。

全相同或趋于相同的情形下相互之间共同的方面提取出来，而舍弃不同的方面，或者提取相异之处而舍弃相同之处。譬如，柑橘与袖子具有相近的营养构成，但色香味及凉性暖性并不相同。譬如，航空运输与铁路运输、公路运输都发挥着同样的运输功用，但工具和便捷程度、运输量又不大相同。在“旧逻辑”思维即所谓异常精神思维中，同与同、同与异的分辨则显示出相当浓厚的喜剧色彩。一个人可以仅仅因为形状上的相似，就把苹果说成是女人的乳房，把天上的白云说成地上的羊群，把起伏的湖面看成精致的绸缎，把所有的处女都看成圣母玛利亚，把坐在椅子上的人视为国王。仅仅抓住一点相同之处，紧紧抓住不放，不计其余不同的现象部分（有时甚至是更为本质的现象），从而将两个或两个以上的事物与现象进行互指或互喻。美国当代著名的理学家西尔瓦诺·阿瑞提把多马鲁斯所阐述的这种以局部代替整体的思维方式所遵循的思维法则称做“多马鲁斯原则”，以区别于经典的“亚里斯多德原则”/“莱布尼茨法则”。

阿瑞提认为：“亚里斯多德原则”/“莱布尼茨法则”指的是“如果 X 具有 Y 的一切性质并且 Y 具有 X 的一切性质，那么 X 与 Y 同一”。而“多马鲁斯原则”的本质则是：“如果 X 具有至少一种 Y 所具有的性质或 Y 具有一种 X 所具有的性质，那么 X 就与 Y 同一。”^① 他还进一步提出：“如果一个人看出自己并不是根据莱布尼茨法则而是根据冯·多马鲁斯原则而使 X 与 Y 同一，那么主观上就会获得一种喜剧的刺激。”^② 假如一个人总是把常识做颠倒性的处理，诸如把苹果说成是女人的乳

S. 阿瑞提《创造的秘密》第 150 页。
同上。

房，把椅子上坐着的人一律看成国王而伏身朝拜，把绸缎当成柔肤去爱抚不已，就会有一种喜剧效果浸透于他的周身，有时甚至会呈现为一种“喜剧人格”。

既然比嘲讽更为本质的喜剧内容是机智，是智慧的随机应变式的运用，所谓的喜剧人格就不仅仅是一种天赋，不仅仅是冒傻气式的活宝形状，不仅是撒狗血式的嬉笑怒骂。它有一种天然的喜剧张力，这种张力既富粘性又富弹性，不轻易破损喜剧材料的完整性，同时也不因夸张而失去准确与平衡。它的行动路线始终不脱离“多马鲁斯原则”，也就是过度地、过分地，但不失机智地注重“同一”。譬如列夫·托尔斯泰笔下的这个故事：一个小男孩偷吃李子的故事，一个男孩儿偷吃了李子，父亲问谁吃了它，孩子不做声，想悄悄避过询问，掩饰自己的行为。父亲说，谁要是吃了带核的李子，会死的，这时那个男孩儿很骄傲地说，可是我把核吐出来了。当然，这个故事往下的发展是，大家哄堂大笑，男孩儿却哭了起来。这个故事的两个关键之处都体现着作家宽宏的诙谐姿态。第一个是男孩儿说自己把核吐了出去。他在这里是认为自己很高明，不会死，又吃了李子。第二处更为重要，而且容易受到忽视。男孩儿在众人的哄堂大笑中哭了起来，他意识到自己并不高明，岂止是不高明，而且是上了父亲的当，被父亲的机智骗出了事情的真相，那种真相的暴露又很像不打自招。他意识到失败，彻底的失败，被机智的机关骗过的失败。男孩偷吃了李子，很是饱了口福，继而是庆幸自己、不无骄傲地庆幸自己饱了口福又躲过了死神。因为自己先知先觉地吃李子吐了核，最后他却终于发现那一切都不重要，重要的是自己被识破了真相，羞辱取代了一切成功的乐趣。男孩儿的父亲把吐核与不吐核这一与“死亡”没有任何“同一”关系的现象“同一”起来，男孩儿把众人的

大笑与“识破真相”“同一”起来：擅长写悲剧的老托尔斯泰的喜剧人格却在这里袒露无遗。

相当长的历史行程中，悲天悯人、承负重任、义无反顾、英勇献身的悲剧人格受到推崇，相对而言，喜剧人格受到贬抑。犹如面对古希腊戏剧的传统成绩一样，悲剧被视为至高无上，而喜剧则等而下之。这也几乎成了一种传统：在欧洲，悲剧诗人的创作传承不仅绵延持久，而且始终保持着旺盛的活力，相比之下，喜剧传承则显得若续若断、偶有卓绩。这期间，存在着对悲剧与喜剧相当深的误解：悲剧与幸福的主题远离，而喜剧直指幸福结局。人们因为怀疑幸福的存在或者幸福的获得，进而怀疑所谓“喜剧式的大团圆”，或者干脆怀疑一切大团圆的结局。幸亏约翰·福尔和索尔·贝娄等作家向这种观念提出了挑战。前者在《丹尼尔·马丁》中借主人公之口这样总结畏惧喜剧的文化传统：“在他的创作生涯中他是如何避免幸福的结局，因为这种结局似乎已格调不高……在有文化教养的小圈子里，公开显露任何事终会有好的结局，简直是十恶而不赦。”接下来，约翰·福尔开始发难了：“难道作家的创作自由非要服从于当代普遍的观念？也就是说，只有那种表现人类命运的悲剧性、荒诞性、黑色喜剧的观点才能被看做是一种真正的表现和‘真诚’吗？”在《丹尼尔·马丁》中，主人公没有遭受灾难，甚至也没有那种惯常的“开放的结局”。索尔·贝娄同样清晰而明确地发出强有力的声音，尽管这声音迄今仍受到人类相当普遍的忽略。他在接受诺贝尔文学奖的时刻，在瑞典斯德哥尔摩，在亲手从瑞典国王的手中接过1976年的奖金时说道：“将近一个世纪以来，文学使用了老一套的观念、神话、策略……这些观念，坚持了关于群体社会、非人化以及其他等等的习惯说法。这些观念是多么使我们厌倦！它们是多么

拙劣地反映我们人！它们的描绘根本不像我们，好比我们不像古生物博物馆里仿造的爬行动物或其他怪兽一样。我们要灵活得多，能干得多，表达能力也强得多。我们值得大书特书的地方还多着哩！这是我们都有同感的。’^①

在约翰·福尔和索尔·贝娄的眼中，一旦某种精神被定型，被崇高化、神圣化，也就意味着被概念化，意味着失去活力和动力。从正统的、悲剧主义的精神桎梏中解放出来，从忧患意识、忧虑感的沉重压迫下解放出来，向我们的天性——爱好欢乐、机智而诙谐、生动活泼的天性靠近，而不是驱近日趋僵化朽腐的观念。在这种意义上讲，人的喜剧哲学或曰喜剧人格，原本就是一种革命和解放。

四

在革命和解放的层面上考察喜剧方法，我们很快就会发现，“先没有痛苦的快乐”，纯生命的、没有灾难和死亡阴影遮蔽的、健旺充满活力的生活才是人类真正向往的生活。只不过，这种生活一度被视为乌托邦，被视为天真幻想，被作为理想主义而抛弃。即使用现实主义的眼光看待所谓的“可忧之世”，人们也不难发现，在“可忧之世”的背面永远都有一个“可笑之世”，这个“可笑之世”并非处处燕舞莺歌，但充满笑声，无论那笑声中含有怎样丰富的变化和飘摇，喜剧式的快乐总是盈溢其间。

彻底地讲，是悲剧方法创造了、描绘了一个“可忧之世”，而对“可笑之世”或“可喜之世”的认识，则有赖于喜剧方法

《赫索格》附录，宋兆森译，漓江出版社 1986 年版第 491 页。

的建设。喜剧方法不同于从荷马开始的、对“赢得幸福结局”的因果式沉湎。它不致力于结局，从一开始就没把结局“放在眼里”。也就是说，结局的悲与喜对于这一方法来讲无关宏旨。再举列夫·托尔斯泰笔下那个男孩偷吃李子的故事为例。那个故事的主人公最终在众人的大笑中哭了。但是，他的哭丝毫也不引起悲伤或怜悯。悲剧往往要通过人物或故事的结局来体现，喜剧则不一定如此，或者说，不一定非如此不可。《钦差大臣》中诺兹德廖夫说他养过天蓝色毛皮和粉红色毛皮的马，赫列斯塔科夫说一个西瓜就值七百卢布，菜汤是直接从巴黎运来，光信使就有三千五百人等等，无论他们的结局如何，人们都不会同情他们，只会感到他们可笑，因为他们“说谎时在谎言中说出来的正是他的本来面目”（果戈理语）。喜剧方法观照中的人物和世界，无论命运、际遇和结局如何，都会让人感到可笑，或者让人在可笑的底色上去体会喜剧之外的情绪和宗旨。颠倒正剧的“可忧”，悲剧的“可悲”楷模，换一种目光看人世，是喜剧方法能够带给我们的崭新哲学。

用喜剧方法处理我们置身的这个世界，许许多多千年不变的“公理”便受到挑衅和质疑。加雷斯·皮·马修斯在《哲学与幼童》这本书中记述了这样一段故事：六岁的伊恩感到懊恼，因为他父母的三个朋友的三个孩子霸占着电视在看他们喜欢的节目，而不让他看他喜爱的节目。他用沮丧的口吻问他的妈妈：“为什么三个人的自私比一个人的自私好？”在这个引人发噱的哲学笑话中，马修斯提出了他的“功利主义”快乐原则：“看来似乎可以肯定，伊恩是善于推理的，由于他按照自己对特定行为的实践和社交安排的主张，去为一个特定行为的实践或社交安排提出辩难，就产生了最大的快感。伦理学上辨明是非基于对那种能引起最大限度的欢快为依归的行为，称之为

‘功利主义者’，‘功利’在这里意指‘快乐’（有人可能想是不恰当的），而功利主义的定义就是以能够产生最大限度的快乐为原则的。’^① 用上文提到的“多马鲁斯原则”衡量这个故事，不难看出伊恩的“同一”观是建立在如下观念框架中的：当 X 获得了 X 所需要而使 Y 吃亏时，就可以说 X 是“自私自利”的。在这个事例里，三个人满足了他们看心爱的电视节目的需要，却以另一个人失去心爱的电视节目的机会为代价，就可以说是“自私自利”的。一个人的“自私自利”与三个人的“自私自利”相“同一”，所以伊恩提出了精彩绝伦的质问：“为什么三个人的自私比一个人的自私好？”马修斯说：“根据这种情况引申起来，那么最大限度的快乐也适用于证明是以最大限度的自私自利为根据的。”

受到挑战的当然也包括爱情的“公理”。习俗和文化中推崇备至的爱情、爱情表白、爱情话语，一旦遇到喜剧方法的透视，便显得可笑至极、荒谬不经。再举一个萧伯纳的轶事为例。有一天，萧伯纳接到一封信，是一封求爱信，发信人当然会是一位“佳人”，萧伯纳当然已是举世公认的“才子”。“佳人”在信中这样写到：“我是英国最美的女人，您是英国最聪明的男人，我想我们应该有个孩子。”萧伯纳的回信是用喜剧方式写的：“如果我们的后代继承了我的美貌和您的智慧，结果会如何呢？”正剧方法中的“才子佳人”观念一旦落入喜剧方法的网络之中，不美的男“佳人”和不智的女“才子”立即被兀显出来，原本天作地合的一对男女马上成了一对与经典爱情准则最不匹配的破烂货色。看来，连爱情准则都可以作如此

^① 《哲学与幼童》，陈国容译，三联书店文化生活译丛，1992年版第34页。
弗赖《喜剧》，刊于《土伦戏剧评论》1960年3月第77页。

颠覆，喜剧方法的革命性能便更不容忽视了。

喜剧方法公然嘲弄“结局”。向萧伯纳求爱的美丽女人没有得到渴望的男人，结局是失恋，但人们并不会对她抱以关爱式的同情，也不会支持她的单恋，原因很简单：经过喜剧方法的颠覆之后，人们对她的爱情已“另当别论”了。伊恩的故事也是同样，它并不真的导致是与非的判断和好与坏的区别，而直指“同一”认识本身。

革命会带来解放。喜剧方法作为一种哲学，将我们从长期的正剧方法或悲剧方法中解放出来，即便不是看到一个“更为真实”的世界，也是会看到一个“更为广阔”的世界。较之于关切痛苦与灾难，关切混乱与死亡，较之于关心正义与邪恶，恐怖与反恐怖，关注献身取义和英雄精神，喜剧方法是一种更为民间、更为童年的方法论，它将人的智慧和情感带回幼稚而真邃的清晨，既不使烈日灼身，也不让黑夜笼罩人心。毋需作更多的比拼，对于习惯于喟叹世事无常、可悲可忧的人群来说，喜剧精神无疑是一种更为理智、更为开明、更为任达的品质。拥有它，对于进一步发现人生的乐趣，开拓思想的空间，开掘人性的力量，无疑具有无法估价的意义和作用。

对世界，与其含泪忍受或含怒抗拒，不如含笑去创造、去开掘。这，也许就是喜剧和喜剧方法的最内在、最哲学的动机。喜剧批评家弗赖说：“这样，喜剧艺术就可以带着我们发现某些特殊的真理，奥尔德斯·赫克斯利把这真理叫做‘全部真理’——这恐怕是现代艺术想做而最难做的事情了。”^①

弗赖《喜剧》，刊于《土伦戏剧评论》1960年3月第77页。