

Hong Kong
Comedy Films

狂欢的奇观

——香港喜剧电影研究



康宁◎著

中国电影出版社

Hong Kong
Comedy Films

狂欢的奇观

——香港喜剧电影研究

康宁◎著

CIP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

狂欢的奇观：香港喜剧电影研究/康宁著. —北京：中国电影出版社，2014. 7

ISBN 978 - 7 - 106 - 03948 - 6

I. ①狂… II. ①康… III. ①喜剧片—研究—香港
IV. ①J975. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 136614 号

狂欢的奇观——香港喜剧电影研究

康 宁 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话：64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/10.75 字数/177 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03948 - 6/J · 1541

定 价 30.00 元

序

20世纪80年代以来,对香港电影的理论及历史研究,受到了特别的重视,产生的成果也甚为可观。

作为对区域性的香港电影的研究,无论从“论从史出”还是“史从论出”来看,两者的纠缠甚至合体,都可以说是自然的,甚至是必然的。

虽然,香港电影曾被称为“东方好莱坞”,但对香港电影的影像特征、叙事风格、镜头语言、生产制度、资本特性、流通机制和消费逻辑的认识和探究,都离不开“史”和“论”两方面的“合体性”把握,甚至可以这样说,没有这种“合体性”的研究,就没有被梳理的香港电影的可能性。

这是香港电影的特殊性造成的。

作为中国电影或者说华语电影的一部分,香港电影充满了其自身的特殊性。我们只有从香港电影历史的特殊性中,才能读出香港电影艺术上的特殊性;我们也只能从香港电影艺术上的特殊性中,才能梳理出香港电影历史的特殊性。

譬如就以现代性这个概念来爬梳香港电影的历史性与艺术性,就显现出了与西方以及中国大陆非常不同的复杂的地域特殊性。

对香港电影的喜剧和喜剧性来说,也是如此。

鉴于此,对香港电影中的喜剧和喜剧性作一个很细致的剖析,就是一项十分复杂但又非常有意义的研究。这是因为,作为镜像的喜剧性,与作为历史逻辑的喜剧性,是如此复杂地纠缠在一起,甚至合体在一起。我们在香港的粤剧、音乐、绘画、舞蹈,甚至话剧中,都读到了这种信息。

也因此,看似区域性的香港电影,这种细节性的研究是十分困难和不易的。

康宁的《狂欢的奇观——香港喜剧电影研究》即将出版了,就香港电影的这种整体性的细节挖掘,做了一项尝试性的开掘工作,非常值得欣慰。

是为序。

蓝凡

2014. 7. 22

目 录

序	1
导论	1
第一节 研究背景与缘起及意义	1
一、研究背景与缘起	1
二、研究意义	3
第二节 关于喜剧	4
一、西方喜剧的发展轨迹	4
二、中国喜剧传统	8
三、喜剧概念在三个语境中的分离	9
第三节 香港喜剧电影研究状况	13
一、香港喜剧电影研究状况	13
二、研究综述	14
第四节 香港喜剧电影研究的难点	19
一、喜剧电影概念的厘定	19
二、香港喜剧电影的研究对象与范围	25
三、香港喜剧电影的理论梳理	25
第一章 寻找特征：香港喜剧电影的发展轨迹	33

第一节	从舞台到银幕:默片时代以及第一次粤语喜剧高潮 (1909年至1949年)	34
第二节	对生活动作的夸张:粤语喜剧和国语喜剧双线并行 (1950年至1970年)	39
第三节	武喜与无打不喜:动作喜剧的黄金年代 (1971年至1989年)	47
第四节	身体动作的极致:无厘头喜剧一枝独秀 (1990年至2003年)	55
第五节	喜剧与动作的博弈:香港喜剧电影的探索年代 (2004年至今)	60
第二章	特征初论:对身体动作的极致开发	63
第一节	香港喜剧电影特征的厘定	64
一、	以身体动作开发为本的香港喜剧电影特性	64
二、	香港喜剧电影的三个特性:动作为主性、身体极致性、语言附从性	67
第二节	香港喜剧电影特性述论	68
一、	动作为主性——以身体动作为主的电影特性	68
二、	身体极致性——身体动作极限的喜剧动作特性	71
三、	语言附从性——语言为动作服务的喜剧电影特性	74
第三节	身体动作开发为本的喜剧性叙事	75
一、	喜剧情景在身体动作中完成与强化	75
二、	喜剧性的情节发展依靠身体动作推进	76
三、	喜剧性的细节展开在身体动作中完成	77
四、	香港喜剧电影的亮点:喜剧矛盾冲突的动作性	78
五、	电影语言的动作性表达	79

第三章 隐性特征:狂欢的奇观	83
第一节 狂欢化理论	83
第二节 狂欢叙事	87
第三节 电影的文本变迁	89
第四节 价值观影射	94
第四章 原因探究:诸多因素交集成型	97
第一节 环境的变迁:身份暧昧	97
一、社会历史变迁	97
二、港人身份变更	100
三、文化认同转变	104
第二节 生存的选择:市场导向	113
一、演员中心制	113
二、片场美学	115
三、受众心理诉求	115
四、票房掌控	118
第三节 内在的张力:影像因素	121
一、题材限制	121
二、演员因素	125
三、与戏曲之缘	127
四、文化传统	130
第五章 前景展望:香港喜剧电影的影响与未来	137
第一节 移植渗透:对香港类型电影的影响	137
一、对于警匪片的影响	138
二、对于爱情片的影响	139
三、对于武侠片的影响	140
四、对于动作片的影响	141

第二节	文化反哺:对大陆电影与国外电影的影响	142
第三节	负面因素:身体动作的滥用	145
第四节	动作的革命:香港喜剧电影的未来发展	146
第六章	结 语	149
附 录	151
重要参考资料	151
后 记	164

第一节 研究背景与缘起及意义

一、研究背景与缘起

在华语电影的研究视域内,因香港的独特历史,香港电影面貌也呈现出与别处不同的特征。在香港电影发展史上,独具的类型成为其标志之一,影响世界的武侠电影在成为香港电影标志之一的同时,喜剧电影也日渐成为研究者关注的重心,它既是香港电影所有的类型中最具有本土特色的电影,也是香港最重要的影片类型之一。1909年拍摄的第一部短片《偷烧鸭》和1933年拍摄的第一部有声电影《傻仔洞房》都是喜剧电影。出现于香港电影源头的雏形作品,或多或少暗示了以后在香港电影史中这种影片样式的比重。据考证,从1909年开始到20世纪90年代末期,在香港生产的8000多部电影中,大约有四分之一的出品为喜剧^①。

然而需要说明的是,由于香港历史的原因,社会的动荡成为不可违抗的力量。1925年的省港大罢工如果说只是电影产业的停滞,那1941年“黑色圣诞节”日本军国主义攻占香港,对于香港电影产业来说几乎是毁灭性的。许多珍贵的电影资料在社会动荡中遗失,所以对于1945年之前的电影片目的统计极有可能是不全面的。

^① 方圆:《香港喜剧五十年》,载于《电影双周刊》,1996年第446期,第45页。

香港电影的复兴从1945年开始,喜剧电影在战后香港电影复兴阶段占据了很重要的位置。正是这二十年的艺术、技术的发展与成熟,以及对观众审美能力的培养,为20世纪70年代到90年代香港喜剧电影的黄金期奠定了坚实的基础。

从1990年—1996年导演作品年表及其作品票房收入排行可以看出,喜剧电影导演占有绝对的优势。第一名:王晶,票房数为625,542,757;第二名:徐克,票房总数为268,679,969;第三名:陈嘉上,票房总数为255,143,877;第四名:李力持,票房总数为246,835,589;第五名是高志森,票房总数为244,215,923。^① 通过数据可以看出,喜剧电影的票房在这几年间占有绝对的优势,然而,尽管具有如此高的地位,却并没有在学术研究方面获得足够的重视。与香港喜剧电影相比,大陆喜剧电影研究虽然起步较晚,但著名学者饶曙光教授于2005年就出版了《中国喜剧电影史》,尽管书名中有“中国”,但全书基本是对大陆喜剧电影发展史的脉络梳理,并没有涉及大陆以外的地区。香港喜剧电影在香港电影史上所占有的重要地位和对其研究的严重缺失形成了强烈的反差,给香港电影研究者提出了亟待解决的课题。

对香港喜剧电影最初的关注源于对周星驰电影的喜爱,《大话西游》中至尊宝深情的演说与传统“孙悟空”形象之间关系的割裂产生的魅力,深深吸引了无数观众和部分研究者。周星驰看似玩世不恭难登大雅之堂的无厘头也由此开始被提升到理论的高度,从北京大学请周星驰去讲座,西南大学请周星驰和李欧梵现场座谈就可见一斑。香港喜剧电影正式进入学术视野,一大批关于香港喜剧的论文出现,在为无厘头寻找学术根源的过程中,德里达、巴赫金的狂欢化理论被反复引用。

然而与此同时,笔者看到周星驰对这些理论不解的报道,他没有想到那么深刻的理论,他甚至不懂在场的学者在讨论什么,他只是想要在电影中表现好笑的东西,仅此而已,外人强加给他看似生动深刻的理论,虽然引入并且解释得顺理成章,却不是他的本意。

于是笔者开始尝试追寻周星驰无厘头电影的根源,在此过程中,与导师蓝凡教授在讨论无厘头的特点时,蓝老师对于香港无厘头电影的影像根源的提示,以及对于“喜剧”概念和“喜剧电影”概念的界定给我极大的启发。

^① 陈清伟:《香港电影工业结构及市场分析》,香港《电影双周刊》2000年版,第350—355页。

在国内对于“喜剧”的使用中,不难发现很多的滥用和混用,这主要是源于其概念本身的复杂性,它可以用于指代戏剧的类型,可以用以描述美学中的某种审美形态,更可以作为戏剧文学的一个文本种类出现,这些概念之间有交叉,也有分离。于是,在纷繁的概念交织和置换中,便很容易出现种种误读,比如说到喜剧的时候,曾有这样的论述:喜剧是一个美学词汇,有两个分明的含义:1. 指的一个整体的类型,这时它或直接或间接包括了喜剧各条参差不齐的标准,各种形形色色的形式和各式各样的全部作品,如电视上有许多种喜剧或喜剧是难以界定的;2. 它可以指具体的作品,如《热情似火》是一部喜剧。^① 这种说法仅仅看到了“喜剧”在“剧”的意义上所指代的类型或者是作品,虽然也指出它是一个美学词汇,却没有全面把握它在美学意义上的另一个身份,即提炼出其最具身份标识的美学特质,当然更忽略了它在文学理论上的含义。

由此笔者认为,对于“喜剧”的重新界定,对于“喜剧电影”重新定义,也应该纳入研究的范围,只有在此基础上,才可以发掘出香港喜剧电影的根本特征,从而对其进行系统的研究,并将具有喜剧性特点的电影和喜剧电影区分开来。

明确了喜剧电影的基本概念之后,结合香港的喜剧电影发展历史,更易发现香港喜剧电影的特征。将符合“喜剧电影”基本特征的电影纳入研究范围中,进而回溯喜剧电影的发展历程,不难看出,喜剧电影追寻市场的历史,在影片中主要表现为对身体动作不同程度的开发。而对身体动作开发的特点是什么,该如何界定,在每一个阶段对动作开发的重点什么,成为笔者在本研究中主要关注的内容,在此基础上找到本研究展开的可能。

二、研究意义

对于香港喜剧电影的研究,具有理论意义和现实意义。

理论意义:

首先是对喜剧电影概念的厘定。由于喜剧概念本身就是一个跨越文艺学、美学、戏剧意义上的概念,“喜剧电影”也一直没有一个约定俗成的定义,笔者试图从“喜剧”概念入手,对喜剧电影进行定义,尝试用电影的语言阐释“喜剧电影”。

其次梳理香港喜剧电影发展的脉络,为喜剧电影寻找特征,将喜剧电影划分

^① [美]史蒂夫·尼尔、弗兰克·克鲁特尼克著,徐建生译:《喜剧的定义、类型和形式》,王志敏、陈晓云主编:《理论与批评:电影的类型研究》,中国电影出版社2007年版,第103页。

为五个发展阶段,并具体描述特点的呈现和转变。通过梳理发现,香港喜剧电影发展的历史也是香港喜剧电影不断地在市场中摸索和迎合受众趣味的历史。

确定香港喜剧电影的特征为对身体动作的极致开发,并从动作主体性、身体极致性和语言附从性三个具体方面进行论述,并借用身体动作的喜剧性叙事进行论述。

为喜剧电影的以身体动作极致开发为本的特征寻找根源,发现这个特征是在社会历史变迁、市场导向和影像本身因素三者之间共谋共建的结果。

现实意义:

香港电影曾经被称为“东方好莱坞”,足以管窥香港电影曾经的辉煌,而目前的香港电影,当然包括香港喜剧都无法避免地陷入了低潮,本文试图在对香港喜剧电影的研究中找到昔日繁盛的根源,希望能对低谷中的香港电影有一些现实的启发,并在对于香港喜剧电影特点的总结中,结合当下电影的具体的走向,预测香港喜剧电影可能的未来。

喜剧电影看似是一个轻松的娱乐,但实际上其特殊的类型特征让它更能投射社会的变迁和人物心理,笔者试图通过对香港喜剧电影的梳理让人们从另一个角度去了解香港社会历史的变迁。

第二节 关于喜剧

一、西方喜剧的发展轨迹

西方喜剧的发展经历了几个特定的历史时期,并且在各个时期内形成了自己的类型特征,出现了极具特色的喜剧作品和剧作家,我们通过各个时期具有代表性的喜剧类型来管窥每段特定时期的喜剧发展。

1. 喜剧的源头

在希腊文中,“悲剧”这个字的原意是“山羊之歌”,“喜剧”的原意是“狂欢游行之歌”,从字面上的意思不难看出,“喜剧”的诞生与“狂欢游行”有关。

亚里士多德在《诗学》中论述:“喜剧是从下等表演(大概是一种滑稽表演,公元前6世纪初,墨加拉和西西里即有这种表演)的临时口占发展起来的,这种表演至今仍在许多城市进行。”这种表演产生的时候并不是一种特定的戏剧类型,而只是在酒神的节日中的活动内容。当时在希腊诸城的一年之中,属于酒神的节日有

四个：乡村酒神节、勒那亚节、安提斯忒瑞亚节和城市酒神节。

在酒神节的演出中，喜剧被人们视为较之悲剧低下的演出，喜剧的歌队一般由 24 人组成，分为两组，咏唱和舞蹈，其目的是指向制造喜剧效果的方向。喜剧演员的服装多是从希腊日常生活中的服装变化而来，为了滑稽的目的，演员们的外衣总是做得十分短小，以强调喜剧性的“裸体”：演员上身穿肉色紧身衣，里面还常常加上衬垫使身体显得肥胖臃肿，外面再罩上一件“齐统”，男人还要戴一个红皮做的很夸张的生殖器，喜剧面具的变化很多。从雅典出土的一幅瓶画中，可以看到两个模仿鸟的喜剧演员，穿着奇形的羽衣，头戴鸟形面具，手臂上缚着翅膀，头顶和膝部都缀着羽毛的鸟饰，赤裸双足，机器形象，一般人物面具则常常突出秃顶、丑陋等特征，歪张大嘴，满脸笑纹，滑稽可笑。在喜剧中，甚至一些知名人物的肖像也可以被制成演员面具，哲学家苏格拉底、悲剧家欧里庇得斯等人的肖像都曾被制成喜剧面具。^①

尽管只是一种节日演出活动，却已经形成了喜剧最初的成熟形态。它完全具备了喜剧的全部要素和含义，以人物装扮和当场对话动作为主要的舞台形式，通过角色扮演，模拟现实生活的情境的代言体舞台表演形式，已经脱离了宗教仪式的羁绊而看成纯粹的人类娱乐的审美活动。

2. 文艺复兴时期的喜剧发展

到了文艺复兴时期，在希腊喜剧的基础上，逐渐出现了笑剧、即兴喜剧、高级喜剧和气质喜剧等喜剧类型。

笑剧起源于职业演员的滑稽表演，极富有民间戏剧色彩，有大量的笑闹、诙谐、讽刺及民间语言，以《巴特兰笑剧》最为著名。巴特兰是一个律师，骗了吝啬的布店老板一些布料做新衣，等布店老板到他家讨款时，便装疯卖傻，坚称自己从未去过布店。而且他还为偷吃了布店老板的羊肉的牧童辩护，让后者在法庭上只管学羊叫，大获成功；不过，当他事后向牧童要律师代理费，牧童照样以羊叫的声音来对付他。该剧反映了中世纪人们以智慧战胜愚昧的愿望，对机智的巴特兰和牧童都给予了积极的赞赏和同情，以至于巴特兰这个名字几乎变成了伶牙俐齿和智慧的代名词，在这里，笑剧所特有的民主意识和战斗精神，笑剧所特有的讽刺性和攻击性，笑剧所特有的滑稽笑闹等民间戏剧特色都得到集中而充分的体现。^②

^① 刘彦军：《东西方戏剧进程》，文化艺术出版社，第 36 页。

^② 李江、于闽梅：《世界戏剧史话》，国际文化出版公司，2000 年版，第 42 页。

16世纪中叶,即兴喜剧非常流行,直到17世纪末才渐渐衰落。顾名思义,这种戏剧没有固定的剧本,只有粗略的剧情,完全是一种戴着面具的即兴表演(主要演员除外),因此又被称为假面喜剧。即兴喜剧要求演员有优秀的综合素质,他们必须熟悉舞蹈、声乐、杂技、哑剧表演,头脑和身体必须很灵活。通过自由灵活的演出形式、语言表演(包括哑剧)以及舞蹈杂技等形体表现手段,即兴喜剧具有极强的社会讽刺意识,其中的滑稽和幽默表演以其生动多变而加强了社会讽刺效果。即兴喜剧对意大利戏剧产生过极大的影响。

高级喜剧出现于16世纪80年代的英国,创立人是约翰·李利,他并不为公共剧场写戏,而是专门供职于由皇家小教堂唱诗班组成的“小教堂孩儿班”和由圣保罗大教堂唱诗班组成的“圣保罗孩儿班”。这样,他几乎可以做到不考虑平民观众的审美趣味,而只专心去琢磨贵族们的兴趣就行了。因此,他的这种“高级喜剧”的主要情节就是恋情求爱,也就更加注重浪漫抒情的气氛渲染。华丽而生动的戏剧语言、浪漫的抒情插曲成为这种“高级喜剧”的重要组成部分。“孩儿班”的童声更适合歌唱,那些从意大利引进的合唱歌曲也为这些“高级喜剧”增色不少。“高级喜剧”的主要旨趣就在于充分表现受过教育和生活在优雅环境里的那些有教养的人们的微细精妙的情感,亦即高雅的情感。代表作品是他的《亚历山大和坎巴丝帕》。

气质喜剧是由和莎士比亚同一时代的本·琼生创立的。“气质”一词后来引入中国时,被林语堂先生译为“幽默”。本·琼生在创作过程中很少遵守古典理论主张的限制,体现出开合有致的创造性。他的创作密切地关注着急速变化的现实,而不是从那些现成的历史故事中去寻找诗意和灵感。本·琼生善于以富于散文风致和喜剧气息的笔触,去表现日常生活。因而他开了英国戏剧描写日常生活的先河,也为即将诞生的英国风俗戏剧奠定了基础。他的代表作品是《福尔蓬奈》。

3. 古典主义原则下的喜剧发展

到了古典主义时期,出现了不同于过去的新的喜剧类型,比较突出的就是讽刺喜剧,代表人物是莫里哀。他生活在17世纪,一生写了30多部作品,讽刺喜剧占得比重最大,触及很多社会现象和社会问题。有反映教会罪行的,有记录社会风俗的,有探讨家庭、婚姻、妇女地位和教育的;还有讽刺和揭露贪婪、吝啬等恶德败行的。他衷心拥护和遵循古典主义艺术法则,但是同时他的作品也突破了规则,具有现实主义倾向,在审美趣味上对民间艺术开放。他善于运用集中和夸张

的手法,准确捕捉戏剧人物的特征,表现戏剧人物的性格,代表作是《吝啬鬼》。

感伤喜剧风行于18世纪中后期的欧洲,强调的是一种“无法仅以一笑置之的欢愉,”以个人的感伤情绪为基础,对上流社会的生活方式和精神风尚有所揭露。感伤喜剧善于编织动人的故事情节,具有较为明显的劝善规过的教育意图,感伤喜剧的风行影响了当时的很多作家,连哥尔斯密的《好心人》一剧也有比较明显的痕迹。法国的马里沃是感伤喜剧的先驱,他的作品以文雅、细腻见长,他的喜剧的一贯主题是青年人对爱情的逐渐醒悟。人称“马里沃体”。

风俗喜剧同样出现于18世纪中后期的欧洲,致力于提高观众的品位,给观众提供更切合他们兴趣和口味的娱乐,并寓教于乐。大卫·加立克为风俗喜剧的登堂入室做了许多切实的工作,他对那种浮夸而又生硬的感伤喜剧表演不以为然,他偏好动作自如、对白自然的表演,他与人合著的《秘密的结婚》,旨在讽刺和揶揄贵族们的生活方式和精神风尚,享誉一时,成为风俗喜剧创立之初较有影响力的剧作。

这一阶段人们对于喜剧的认识也随着喜剧本体的发展而更加深入,本·琼生就将“气质”的医学概念引入了喜剧美学的范畴,他用“气质论”来推广和提倡表现戏剧人物的主导气质,这种理论的结论是逻辑推导出来的而不是从创作中归纳、总结、概括出来的。其有益之处在于可以把戏剧人物的主要性格特征表现得更加清晰鲜明,给观众留下深刻印象。但是“气质论”付诸实践的结果,却常常使人物丰富复杂的内心刻画过于简单化、概念化,因缺乏流动感、变化感而显得肤浅。

莫里哀认识到喜剧的某种审美形态的社会价值,他指出:“喜剧是一首精美的诗,通过意味隽永的教训指责人的过失。”18世纪意大利的喜剧作家卡罗·哥尔多尼强调“喜剧以嘲笑惩戒邪恶”的目的性。他的创作原则是:善良应该取法自然,模仿现实。

4. 现实主义原则下的喜剧发展

19世纪英国戏剧家萧伯纳创造了愉快的喜剧。他对现实主义戏剧的主要贡献就是坚持戏剧要反映社会问题。他认为,伟大的戏剧必须教育人。剧作家首先要考虑的就是怎样去讲“故事”,这“故事”来自想象而不是“由某个工匠按照计划和规格制作成一件商品。”在他创作后期面对严厉的审查制度以及种种争议的时候,他学会用笑声来解除对方反对力量的武装。他开始用小丑和荒诞手法、用流行剧的形式以及看似轻率无礼的对白来削弱对方的力量。其代表作有《武器与

人》、《难以预料》。

19世纪伟大的喜剧作品《钦差大臣》出自俄国戏剧家果戈理之手，剧作以喜剧的“笑”揭开了沙皇专职的腐败的黑幕，义正词严地审判了当时俄国大大小小的官吏。剧作具有深刻的社会批判价值和讽刺意义，成为19世纪喜剧的代表作品。

现实主义喜剧的代表人物是俄国剧作家契诃夫。他创作了一种新的现实主义喜剧。这种喜剧充满痛苦回味的意味。他将悲哀与荒谬的事件并列在一起，把闹剧成分加入感情强烈的场面当中，从而使得整部戏剧不具任何说教意味。契诃夫在表现人的喜剧性时所采取的手法是转弯抹角，不直接对社会进行评论。这样的做法在现代戏剧中是前所未有的，显露出了剧作家独特的喜剧才华，他的喜剧是经过思考后才能欣赏的那类喜剧。他的代表作品有《海鸥》、《万尼亚舅舅》等。

二、中国喜剧传统

喜剧不仅仅是中国电影的创始，同时也是中国戏剧的创始，可以说，中国是一个懂得喜剧的民族。陕西师范大学霍松林教授曾经说过：“中华民族之所以饱经忧患而始终屹立于世界民族之林，原因之一乃在于她具有坚强而乐观的性格，而讽刺与幽默，就是这种民族性格的一种表现。”

从我国汉朝史学家司马迁所作的《滑稽列传》来看，远在周朝就有以滑稽表演娱人的优伶，由于只有一个人表演，又称“独角戏”，是中国最古老的戏种。比生于公元445年的希腊喜剧诗人亚里斯多芬的喜剧早六七百年。

虽然中国的独角戏可能不如古希腊的喜剧精彩，但是公元1877年出生的我国清代国学大师王国维，曾经将古代优伶的台词收集编成“优语录”一书，对优伶的“笑谈讽谏”艺术予以肯定。

我国喜剧，从古代的独角戏，到唐代的科白戏，已经进步到一搭一档的双人戏。到宋代的杂剧，已经有生角和净角花脸，再发展到国剧的丑角小花脸。演员往往可以暂时脱离角色，用演员的身份面对观众，以现实材料调笑观众，有些接近民初的文明戏。

文明戏是由受西方戏剧影响的爱好者改良的戏剧，用纯口语对白演出，偏向取材滑稽谐趣戏目，很受欢迎。但是这时欧美兴起了“影戏”，电影也输入中国，更令当时醉心西方新文化的人士向往。有幸的是，搞文明戏的张石川和郑正秋最先有机会参与，进入组织明星公司，成为电影届先驱。同时，也引起很多搞文明戏