



百年中国电影研究书系

主 编

赵 实

副主编

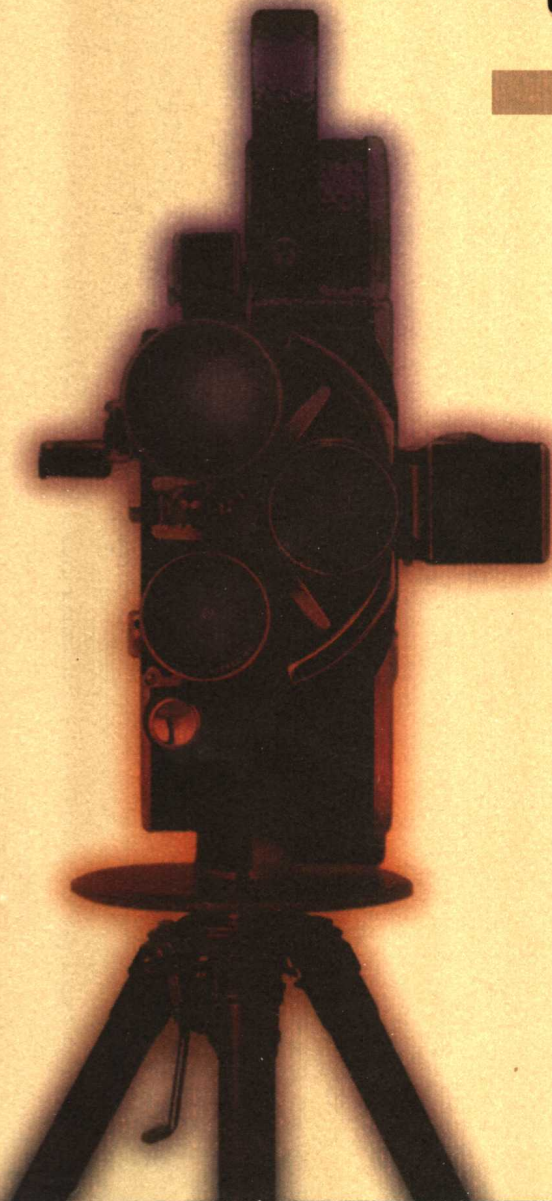
童 刚 陈景亮



# 中国喜剧 电 影 史



饶曙光 著



CIP 中国电影出版社



百年中国电影研究书系

主 编

赵 实

副主编

童 刚 陈景亮

---

# 中国喜剧 电 影 史

---

饶曙光 著

 中国电影出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国喜剧电影史 / 饶曙光著. —北京: 中国电影出版社,  
2005.10

(百年中国电影研究书系)

ISBN 7-106-02375-2

I. 中... II. 饶... III. 喜剧片 - 电影史 - 中国  
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 108439 号

责任编辑: 秦 赞

封面设计: 一 岸

版式设计: 沈 克

责任校对: 陈虹媛

责任印制: 刘继海

## 中国喜剧电影史

饶曙光 著

---

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

E-mail: cfpw@edude.net

经 销 新华书店

印 刷 北京大地印刷厂

版 次 2005 年 12 月第 1 版 2005 年 12 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 / 650 × 960 毫米 1 / 16

印张 / 18.75 插页 / 2 字数 / 304 千字

印 数 1-4000 册

---

书 号 ISBN7-106-02375-2 / J · 0908

定 价 38.00 元

# 总序

《百年中国电影研究书系》是电影理论界献给中国电影100周年的一份厚礼。

早在100多年前，电影就开始成为具有广泛的民众基础和社会影响力的文化娱乐方式，通过综合艺术和高新技术的结合，电影向世界展示了人类创造文化、创造历史、创造精神财富和物质财富的强大力量。长久以来，电影被普遍誉为最有艺术生命力、文化感染力和社会影响力的文化娱乐载体。

2005年，欣逢中国电影百年华诞。作为中华民族文化的重要组成部分，中国电影的100年，经历了从无声到有声、从黑白到彩色、从模拟到数字、从传统到现代的技术变革；中国电影的100年，是以艺术的形式见证并记录了中国的历史与现实、发展与进步、苦难与辉煌的100年；是汇聚了中国电影工作者的民族精神、文化责任、思想力量、艺术创造和智慧才华的100年；是贯穿着党的领导、人民群众关爱支持的100年；是与时代、与社会、与人民、与祖国同行的100年；更是具有光荣传统和辉煌成就的100年。

100年来，伴随着中国的历史进程和社会变迁，伴随着中华民族的经济文化繁荣，中国电影得到了长足的发展，涌现出一大批杰出的电影艺术家，他们创作了许许多多在世界影坛颇具影响的精品力作，形成了独特的优良传统和艺术品格，为促进中国电影乃至世界电影的多样化发展作出了积极的贡献。新中国成立之后，中国电影创造了一个又一个新的发展高峰，特别是自上个世纪80年代中国改革开放至今，党和政府先后制定了一系列推动电影产业改革、开放与发展的重大举措，出台了一批促进电影发展、创作繁荣和国际合作的优惠政策，极大地调动了从业人员和社会力量的积极性和创造性。党的十六大以来，全国电影系统按照中央的统一部署和要求，积极推进电影体

制改革和电影产业化发展，取得了历史性突破，形势喜人、成果喜人。一批深受广大人民群众喜爱的精品力作在市场上、在国际上产生了广泛的影响，一批国有企业和股份制企业、民营企业等新型的市场主体在市场竞争的风浪中搏击，不断壮大，进一步增强了电影产业的实力和竞争力，使得中国电影经过艰苦的拼搏，终于走出了低谷，并创造了新的业绩，在推进先进文化建设、促进文化产业发展和提高国际影响力上，发挥着越来越重要的作用，当代中国电影产业呈现出了持续快速增长的发展势头。

辉煌灿烂的电影历史，生机勃勃的当代电影产业，为电影历史和理论研究工作提供了坚实的基础。自上个世纪30年代以来，电影批评和电影创作相互促进，推动艺术创新，促进社会进步，为电影创作和产业发展的几个高潮阶段作出了重要贡献。进入新世纪以来，伴随着电影产业的发展，电影理论界在产业研究、经济运营等方面进行了有益的探索，获得了初步的理论成果，促进了电影产业发展，呈现出方兴未艾的生机。

《百年中国电影研究书系》，是电影理论工作者和实践工作者的智慧结晶，汇集了百年来电影艺术、产业发展、技术进步等方面的历史经验，既是电影发展史各个阶段的真实记录，也是电影自身发展规律的总结，史论结合，文献性和实用性兼备，在纪念电影诞生100周年之际出版，具有重要的意义。

希望电影理论界继续坚持马克思主义的世界观和方法论在电影学术研究领域的指导地位，面对电影发展的新形势、新机遇、新问题，在深化历史研究、战略研究、政策研究的同时，开展积极健康的电影理论批评，进一步提高电影理论研究的整体水平，紧密联系电影实践，加快理论创新，为推动新世纪社会主义先进文化和中国电影的繁荣与发展作出新的贡献。

2005年7月14日

# 目 录

总序	赵实
前言	1
第一章 中国传统喜剧理论和喜剧文化	9
第二章 早期电影的喜剧性本质与滑稽短片	15
第一节 早期电影的喜剧性本质	16
第二节 《难夫难妻》和《庄子试妻》	20
第三节 滑稽短片的意义及其评价	23
第三章 《劳工之爱情》中国喜剧电影的奠基之作	29
第四章 20年代中国喜剧电影创作	37
第一节 洪深早期的喜剧电影创作	38
第二节 开心影片公司的宗旨与喜剧电影创作	40
第三节 《殖边外史》与《儿子英雄》	43
第四节 其他喜剧电影创作	48
第五节 喜剧未得到充分发展的社会历史原因	53
第五章 30年代社会语境与喜剧电影创作	61
第一节 30年代初期喜剧电影创作的停滞与进步	63
第二节 悲喜剧电影创作异军突起	67
第三节 《化身姑娘》与“软性电影”	72
第四节 其他喜剧电影创作	76

第五节 蔡楚生对卓别林的理解和带有喜剧色彩的电影创作···81

## 第六章 “孤岛”及其敌伪时期的喜剧电影创作·····89

第一节 汤杰的王先生系列以及李阿毛系列·····90

第二节 其他各种情形的电影创作·····96

第三节 韩兰根敌伪时期的喜剧电影创作·····99

## 第七章 40年代末喜剧电影创作高潮·····103

第一节 “中电”体制下的喜剧电影创作·····104

第二节 文华影业公司的喜剧电影创作·····111

第三节 昆仑影业公司的喜剧电影创作·····124

第四节 其他电影公司的喜剧电影创作·····128

## 第八章 新中国电影范式的建构与喜剧电影的定位·····135

第一节 喜剧电影创作的缺失（1949-1955）及其原因·····136

第二节 讽刺喜剧电影的出现及其历史命运·····141

第三节 “拔白旗”与《花好月圆》·····146

4

## 第九章 新中国电影范式的建构与歌颂性喜剧及其理论·····151

第一节 新中国电影范式的建构与歌颂性喜剧电影的出现·····152

第二节 歌颂性喜剧理论或“社会主义新喜剧”理论·····158

## 第十章 新中国电影范式下的喜剧电影创作·····169

第一节 试图延续歌颂性喜剧电影创作·····172

第二节 讽刺走向体育和服务行业·····177

第三节 《李双双》与民间喜剧文化精神·····187

## 第十一章 新时期喜剧电影创作面面观·····191

第一节 新时期电影范式与喜剧电影创作·····192

第二节 喜剧中不能承受之“轻”·····196

第三节 伤痕电影与“含泪的笑”·····202

第四节 赵焕章的农村三部曲·····208

第五节 荒诞喜剧的出现及其“错位”·····211

第六节 《顽主》及其王朔电影·····216

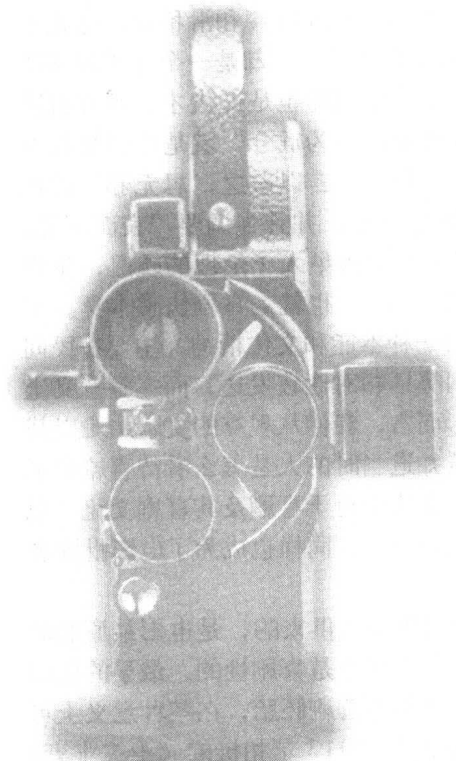
第七节 谢晋电影的喜剧潜流及其喜剧精神·····220

第八节 对喜剧电影批评的批评·····224

第十二章 90年代喜剧电影的综合化及其泛化·····	233
第一节 90年代“大众文化”的兴起和喜剧精神·····	234
第二节 通俗喜剧电影创作·····	240
第三节 陈佩斯（陈强）喜剧电影创作·····	245
第四节 张刚喜剧电影创作·····	250
第五节 张建亚的后现代喜剧电影创作·····	257
第六节 主旋律喜剧电影创作·····	261
第七节 泛喜剧电影创作·····	266
第八节 冯小刚的喜剧电影创作·····	274
后记·····	287
编者说明·····	291



# 前 言



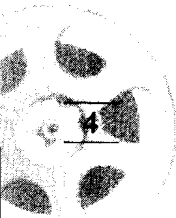
西方喜剧起源于古希腊祭祀酒神时的狂欢歌舞和滑稽戏，这几乎没有什么争议。但中国喜剧的源头究竟在哪里，却是一个几乎说不清楚的问题。而且，“喜剧”作为一个美学范畴也是近代才从西方引进的。事实上，《诗经》中的“善戏谑兮，不为虐兮”就是中国最初喜剧观念的萌芽。孔子整理《诗经》，用“一言以蔽之，思无邪”就把刚刚萌芽的喜剧观念纳入了儒家思想轨道，并且强调要“哀而不怨，乐而不淫。”于是，喜剧性行为及其后果被纳入了伦理的轨道，重视的是喜剧性行为的伦理效果而不是“乐”，也就是喜剧快感本身。于是，喜剧精神作为人类与生俱来的一种本能和文化精神，主要在民间繁衍和流传。这也就是中国的民间笑话相对比较发达，而完整意义上的喜剧则不多的根本原因。就电影而言，我们从现存的文献中难以找到有关喜剧的理论论述，也就无从知道当时的人是怎么看待喜剧电影的。但有一点可以看到，中国正统文化中对于喜剧及其喜剧文化“思无邪”、“文以载道”等等道德规范和要求，同样也成为了电影批评者对于电影的第一要务。

电影的喜剧性可以说是与电影诞生与生俱来的，是电影最原始的特质。按照克拉考尔的说法，电影在本质上是喜剧性的。最早的法国卢米埃尔兄弟摄制的《水浇园丁》被称为喜剧胚胎，在某种意义上可以说是建构了喜剧电影的“原型模式”。1913年拍摄的《难夫难妻》和《庄子试妻》作为中国最早的两部故事短片，在把叙事引入电影的同时，也把喜剧性引入了电影。中国早期的短片也大多是以喜剧内容夸张动作为特征的滑稽短片。据不完全统计，到1923年一共产生了50部左右的故事片，其中绝大多数是4本以内的短片；在这些短片中，可以确证为喜剧样式的有24部，其中直接取材于民间笑话、民间传

说以及戏曲和文明戏的有 14 部。这些或是直接取材于民间笑话、民间传说，或是脱胎于戏曲和文明戏的滑稽短片（被称为“滑稽片”、“笑片”、“趣片”、“趣剧片”）基本上是通过性格缺陷、人性贪婪以及反常心理导致的行为倒错来制造笑料和噱头，逗笑搞乐本身就是其创作目的，更接近于民间文化娱乐性和喜剧性的本质，与正统文化所要求的政治和教化，精英文化所要求的认识和审美存在有相当大的距离。其中的一些基本模式与民间文化的原型也是一致的，即在逗笑搞乐中也表达善有善报、恶有恶报的传统主题和道德寓意。但电影毕竟是舶来品。中国初始形态的喜剧影片——滑稽短片也受到了西方动作喜剧片的直接影响。换句话说，中国滑稽短片也是在西方动作喜剧片的催化下产生的。严格说来，无声电影时期几乎都没有“喜剧片”的概念，大多是用“滑稽片”或者“笑片”。尽管滑稽片在数量上并不算少，但其影响以及受观众欢迎的程度始终不如当时的其它类型片。众所周知，无声电影时期是喜剧片创作的黄金岁月，但这种景观在中国并没有出现。

1932 年以后一段时间是中国电影史上电影批评和理论探究最为活跃时期。在 20 年代，电影的意识形态性并不明显，而 1932 年后，电影的意识形态性占据了最突出的地位，不仅成了不同阵营的艺术定位，而且也成了不同阵营的政治定位。从总体上可分为三种：一是中国国民党正统的意识形态电影理论；二是中国共产党革命的意识形态电影理论；三是软性电影娱乐意识形态理论。30 年代的喜剧电影创作，在很大程度上受到不同的电影理论的影响和支配。“向左转”，是以《十字街头》、《马路天使》为代表的悲喜剧；“向右转”则是以《化身姑娘》为代表的轻喜剧。喜剧电影创作不可避免地被卷入到意识形态之争的历史语境中，其发展空间受到了很大的限制。另外正如沈浮先生所说：“喜剧是很不容易搞好的。并且这时代是苦难时代，大多数的人都在那哭，如果我一个在那儿笑，或者还引别人做无谓的笑，岂不煞风景。”

在当时很多“左翼”人士看来，喜剧的逗乐搞笑与时代背景、社会氛围格格不入。那么，拒绝单纯的喜剧就是一种历史的必然。但是，一味的“苦戏”也未必会受到生活已经很苦难、在“那哭”的大多数人的欢迎。蔡楚生作了最巧妙的选择。事实上，蔡楚生第一次与电影亲密接触就与喜剧结下了不解之缘。据柯灵先生回忆，蔡楚生在电影公司的摄影场里当临时演员，第一次上镜头，是在喜剧短片《呆运》



中饰演一个配角。影片的故事几乎就是一个民间笑话：一个小店员买了个彩票，为怕丢失，便贴于门板的背后。后来，天上掉下馅饼，中了奖，彩票却从门板上怎么也揭不下来。这个令人啼笑皆非的民间喜剧故事算不上高明，但“喜剧”精神及其趣味作为一种基因贯穿在蔡楚生的创作中。蔡楚生曾担任过郑正秋的副导演，协助郑正秋拍摄了六部影片，在创作上深受郑正秋的影响，与郑正秋一样善于编织悲欢离合的曲折故事。但蔡楚生与郑正秋又有所不同，如果说郑正秋相对偏爱悲剧风格的话，那么蔡楚生则追求一种悲喜交织、情趣盎然的艺术风格，影片更具趣味性和观赏性。1934年，蔡楚生的《渔光曲》打破了郑正秋《姊妹花》的上映纪录。究其原因，在于《渔光曲》与《姊妹花》相比一方面“将苦戏进行到底”，另一方面则大胆的在正剧人物身边设置喜剧性角色和场景，在苦戏进行中融入喜剧性噱头。换句话说，蔡楚生在郑正秋传统正宗“苦戏”的基础之上大胆地融入喜剧手法和技巧而创造了一种“喜剧性诉求”。正是这种“喜剧性诉求”使得《渔光曲》成为了有趣味性和观赏性的电影。正因为如此，两人构成了中国电影发展的分水岭和接力站。1937年，蔡楚生创作的《王老五》前半部分有大量的喜剧场景和喜剧性噱头，充满喜闹剧的“狂欢”。但影片后半部分则变成了正剧乃至悲剧，这种不能将喜剧进行到底在当时乃至后来都是相当普遍的。

1934年，根据叶浅予漫画改编的《王先生》问世，为中国观众找到了汤杰这个喜剧明星。“孤岛”时期的1939年和1940年，汤杰又编导了《王先生吃饭难》、《王先生与二房东》、《王先生与三房客》、《王先生夜探殡仪馆》（黄嘉谟编剧）、《王先生做寿》等影片。这样，《王先生》系列影片便成为了解放前中国喜剧电影史上拍摄影片最多、延续时间最长的系列喜剧电影。韩兰根早在20年代就已经进入了电影界，是三四十年代中国最著名的喜剧明星。他早期的滑稽片，是与胖子刘继群合作的，被当时的观众称为“中国的劳莱和哈代”。后来刘继群中风病故，韩兰根又先后与关宏达、殷秀岑搭档，在“孤岛”以及敌伪时期拍摄了很多滑稽喜剧片。韩兰根导演的《恭喜发财》、《难兄难弟》和《步步高升》三部滑稽电影，被称为“韩兰根三部曲”，“是典型滑稽大会串的幽默片”，韩兰根，殷秀岑、关宏达，加上长期与他们合作的编剧裴冲，形成了相对固定也相对高效的喜剧创作群体。而这一点，令后来李天济和陈佩斯都很羡慕，因为一个相对固定的创作群体是喜剧电影创作取得成功的必要条件。

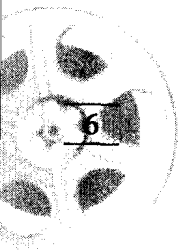
抗战胜利后，一大批讽刺喜剧电影的出现形成了中国喜剧电影创作的一个“奇观”。桑弧编剧、佐临导演的《假凤虚凰》，则堪称是中国最好的喜剧电影之一。张爱玲编剧、桑弧导演的《太太万岁》借鉴了30年代美国好莱坞的爱情“谐闹喜剧”（screwball comedy）类型的模式和套路，同时结合了中国传统的“传奇”故事及其叙事手法，创造出了一种风俗爱情喜剧模式。战后国泰、大同公司的喜剧电影创作不仅有一定的规模，也达到了一定的水平。另外，战后香港的电影创作也是以拍摄商业流行片为主，而喜剧电影则占有一个突出位置；香港日后成为了喜剧电影的“大本营”，也就是一件顺理成章的事情。

新中国成立后，私营电影制片厂拍摄的影片如《我这一辈子》、《关连长》、《我们夫妇之间》还有一些令观众感到轻松娱乐的喜剧性因素。现实政治及其在人们心理的投影使得艺术家们、尤其是来自非解放区的艺术家们“集体”选择了拒绝喜剧的“无意识”，于是在1949—1955年长达七年的时间里，中国电影除了一些具有喜剧因素的影片外（如东北电影制片厂拍摄的《葡萄熟了的时候》和《结婚》），没有创作出一部严格意义上的喜剧电影。1956年，毛泽东提出了“百花齐放、百家争鸣”的方针，使得喜剧电影创作得以恢复，出现了一个讽刺喜剧创作的“小高潮”，但在1957年就遭到了悲剧性的命运。加上1958年的“拔白旗”，喜剧电影创作几乎陷入了绝境。当1958年下半年组织向国庆十周年献礼时，主管电影创作的夏衍突然发现“轻松愉快的节目很少”。正是在夏衍的具体指导下，才出现了《五朵金花》、《今天我休息》两部被称为“歌颂性喜剧”的影片。这两部歌颂性喜剧的出现，受到了观众的热烈欢迎，更引起了电影理论界和评论界的高度重视，命名为“社会主义新喜剧”或“歌颂性喜剧”。这种歌颂性喜剧理论是一种“浪漫主义喜剧电影理论”，因为这个理论本身就充满着“喜剧性想像”。就是这种充满“喜剧性想像”的“浪漫主义喜剧电影理论”，长时间地影响和支配了我国喜剧电影的创作，对我国喜剧电影的发展走向产生了决定性的影响。换句话说，它建构了后来中国喜剧电影创作的“原型”，对喜剧电影创作的影响无论如何估计都不过分。有趣的是，历史老人仿佛就是一个喜剧大师。随着“大跃进”时代的结束，并没有出现“难以数计的优秀的新喜剧接踵而来”的情况，歌颂性喜剧陷入了难以为继的尴尬境地。1961—1964被称为“第二次喜剧创作热”，这个时期的喜剧电影，是在歌颂的前提下，适当的加上一点讽刺作为喜剧必不可少的调味品。大体上可以

分为两大类：一类是试图延续歌颂性喜剧电影创作，基本模式是“大歌颂，小讽刺”；另一类则是把讽刺绝对限定于体育和服务行业，与别的任何东西无关。

1966—1976“文化大革命”十年浩劫是喜剧电影的大空白。别说是讽刺性喜剧电影，就连歌颂性喜剧电影也统统被打成毒草。一切喜剧都被诬为“丑化工农兵”而遭到无情的批判，笑远离了人们的日常生活经验。在仅有的几部样板戏中，能够引起观众几声笑的却是地地道道的反面人物如《沙家浜》中的胡司令和《智取威虎山》中的座山雕。面对十年浩劫喜剧电影创作的空白，新时期伊始的喜剧电影创作基本上是沿袭了保险系数较大的以歌颂为主基调、加点“讽刺”调味品的套路和模式，也就是所谓轻喜剧。以控诉、批判、否定十年浩劫及其带来的严重后果为主旨的喜剧电影创作也贯穿了80年代，可以称为“含泪的笑”，与新时期之初轻喜剧不能承受之“轻”相反，影片所包含的深刻的思想内容甚至可以说是喜剧不能承受之“重”。1985年，黄建新《黑炮事件》，以其浓厚的荒诞色彩和风格化令人刮目相看。但作为一部“荒诞喜剧”，却是一次“绝响”。多年之后，对为什么荒诞喜剧不为中国大多数观众所接受，赵本山给出了他的一个说法：“中国的喜剧与西方不一样，中国观众有自身的审美标准，它永远出不了中华民族几千年历史的那种思维习惯。我觉得真正的中国人不喜欢荒诞，更不喜欢滑稽，而喜欢淳朴的幽默。我认为喜剧要建立在生活真实、情节真实、表演真实上。如果抛弃这些真实去夸张，观众是不买账的。”

1987年是所谓“新时期”与“后新时期”的分界线，其中一个重要的标志就是“王朔电影”的兴起。1988年被称为“王朔电影年”，其后出现了一批由王朔小说改编的电影和类似于王朔电影的所谓“调侃电影”。代表作品《顽主》以其游戏化拼贴不仅解构了传统，也解构了精英文化及其精神。精英文化所推崇的崇高或悲剧性审美范式及其所体现的冲突和深度，被一种纯粹感性的生存欲望和简单的快乐原则所取代，而喜剧性、“后现代拼贴”则成为了王朔们对抗“政治”或者“审美”的有效手段。进入90年代，中国社会文化则经历了一次意义深刻的转型。随着社会主义市场经济体制的提出和逐步建立，城市化进程以前所未有的速度和强度急剧膨胀；同时，随着“小康社会”的逐步实现，民间社会逐步形成，民间生存空间也急剧扩张和膨胀，民间喜剧性文化与大众消费文化“合谋”自然而然地派生出一种消费

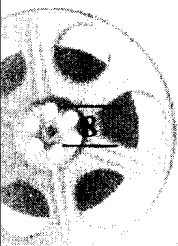


享乐主义，喜剧取代了悲剧成为主导性的文化范畴。多年以来流行的喜剧小品，无疑是这个转变最具有表征性的现象。尤其是每年的春节联欢会，喜剧性小品往往成为最大的赢家，成为一种集体性的“民间狂欢”。赵本山的“忽悠”一夜之间成为流行语。毫不夸张的说，全国人民都被赵本山“忽悠”了，在更深层次的意义被喜剧及其精神“忽悠”了。可以说，中国已经进入了泛喜剧文化的时代。就电影而言，泛喜剧电影创作（如黄建新、夏刚、何群、杨亚洲等人以及新时代导演的创作）成为一种时尚，冯小刚贺岁片更是在“各领风骚三五天”的年代里连续多年“独领风骚”。

从总体上看，中国喜剧电影的数量并不算多，质量更是不尽如人意。原因是多方面的，除了歌颂性喜剧电影理论外，一些似是而非的喜剧电影观念如“喜剧的生命在于真实”、“喜剧不等于笑，不能以笑来作为评价喜剧创作的高低”等等，都对喜剧电影创作产生了不可低估的负面影响。其实，对于喜剧片来说，最重要的就是“喜”本身也就是要引人发笑。喜剧艺术绝对就是笑的艺术，引人发笑既是喜剧艺术的手段，也是喜剧艺术的目的，两者可以说是合二为一的。笑字当头，喜剧也就在其中了。遗憾的是，很多喜剧电影创作者并没有把喜剧的“笑”当成“金科玉律”，在某些精英批评家的“指导”下拼命把一些非喜剧因素灌注进去以打造所谓“高级喜剧”，追求喜剧的“不朽”，其结果成为了一种不伦不类的“错位喜剧”。毕竟，喜剧在很大程度上是“共时性”而不是“历时性”的，正如苏联喜剧电影大师梁赞诺夫所说：“不朽的幽默是不存在的。插科打诨、俏皮话、趣闻轶事、滑稽节目只能取悦于一代人，而另一代人对之却无动于衷。现在你未必能碰到对阿里斯托芬的喜剧捧腹大笑的人。你也很难遇见对莎士比亚的短小喜剧大笑不置的人。……幽默作家承受不了‘不朽’这样诱惑的观念。”喜剧的剧场效果就是观众的笑声，现场观众的笑声就是对喜剧的最高奖赏，也是最终评判标准。离开了现场观众的笑声去谈论和评判喜剧，无异于鲁迅先生所讽刺的抓住自己的辫子想要离开地球一样。

明白了喜剧的目的就是笑，同时更要明白喜剧艺术家给观众贡献出笑绝对不是一件容易的事。陈佩斯在谈拍摄《少爷的磨难》的体会时曾经说过：“忽然，我意识到什么是喜剧了。我想起了喜剧大师卓别林在《舞台生涯》中的最后一个镜头：一个伟大的日子，演员在舞台上完成了自己追求一生的事业，最后跳进一面大鼓之中。卓别林设

计这一动作是要用自己的痛苦和观众暴风雨般的掌声，说明他毕生从事的喜剧艺术的真正内含：那便是用艺术家灵与肉的痛苦与磨难来奉献给观众笑的欢乐和享受。在这里，喜剧已不再是评论家用各种字眼儿所能说明的，而是人们在笑过之后略能意识到的喜剧，即痛苦的奉献，崇高的艺术！”既然喜剧艺术、笑的艺术是“痛苦的奉献，崇高的艺术”，那么对喜剧及其喜剧创作的理解、尤其是宽容，绝对也是理所当然、天经地义的。像20世纪80年代对《少爷的磨难》、《京都球侠》等影片的粗暴批评就绝对不应该再发生了。英国作家梅瑞狄斯说过：“一国文明的最好考验就是看这个国家的喜剧思想和喜剧发达与否。”我要补充说，一个国家的喜剧是否发达，除了要有正确的喜剧思想和观念，还要有对喜剧宽容的态度。正如喜剧创作需要多一点幽默，喜剧欣赏和批评也要多一点幽默；而能否有幽默，则取决于一个人、一个社会、一个国家、一个民族的心理是否健康。



喜剧电影往往需要明星支撑，法国早期喜剧明星麦克斯·林戴如此，其后的电影喜剧大师查利·卓别林如此，包括日本寅次郎系列喜剧片创作也是如此。法国著名的喜剧大师德菲奈斯和他的合作者科吕什相继谢世，几乎使法国喜剧电影在相当一段时间里处于了停滞的状态。同时，中外喜剧电影创作的实践反复证明，喜剧电影创作往往依赖一个长期合作、相对固定的群体和团队。遗憾的是，至今我们缺乏这种喜剧电影创作群体和团队，致使相当一部分喜剧电影创作连喜剧ABC都不过关（最新的例子如《笑里逃生》），严重败坏了喜剧在观众中的地位 and 形象。

前面已经说过，正统文化和文人精英文化是排斥和贬低喜剧的，喜剧精神作为人类与生俱来的一种本能和文化精神，主要在民间繁衍和流传。喜剧文化在本质上是一种“草根文化”，无论是官方正统文化还是精英文化都不可能泯灭它的文化属性。当前，在现代市场经济条件下，一个市民社会正在逐步形成，市民话语、市民趣味及其价值标准成为了时代的最强音。可以说，当今泛喜剧文化时代为喜剧电影创作提供了绝好的发展机会和空间。在某种意义上还可以说，喜剧性精神及其趣味有可能成就影视产业。当然，“可能性”不等于“现实性”，“可能性”要有效的转化为“现实性”，还需要电影人天才的想像力、尤其是喜剧想像力！

俱往矣，对喜剧电影，我们寄希望于未来！

喜剧啊，我们爱你，但你可要争气啊！



# 第一章

## 中国传统喜剧理论和 喜剧文化

