

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年一共生产了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，在更深层次的意义上被喜剧及其精神“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。卓别林说

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

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。无庸讳言，中国戏曲艺术的出现是相对比较晚的，且在中国传统的戏剧理论和美学思想中，并没有出现独立的喜剧理论，也谈不上“喜剧”作为一个美学范畴的确立。但是，喜剧艺术在中国有相当久远的历史，喜剧基因也一直存活在中国古典的戏曲艺术中。“中国喜剧和西方喜剧一样，都是本民族戏剧的始祖。中国是一个有着深厚喜剧传统的国家。戏曲主要就是从喜剧发展而来的。在中国戏曲中‘丑’角的地位是很重要的，‘无丑不成戏’。丑，正式作为戏曲中的一个行当，始于宋元南戏，是由宋杂剧的副净演变而来的：秦（侏儒）——汉（俳优）——宋（副净）——南戏（丑）。从以上图示可以看出，‘丑’是戏曲演员的‘老祖宗’，而‘丑’的前身则是司马迁《史记·滑稽列传》中赞扬的那写古优们。”^①

事实上，我们可以把《诗经》的“善戏谑兮，不为虐兮”算作中国最初喜剧观念的萌芽。而孔子《诗经》，用“一言以蔽之，思无邪”则把刚刚萌芽的喜剧观念纳入了儒家思想轨道，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。作为“一言以蔽之，思无邪”、“文以载道”思想的具体化，人们总是强调喜剧性行为的伦理效果而不是“乐”，也就是喜剧快感本身。或者换句话说，喜剧所要求的伦理效果比喜剧快感本身更重要。所谓“善为笑言，然合于大道”（司马迁《史记·滑稽列传》）“会义适时，颇益

牛国玲《中外戏剧美学比较简史》，中国戏剧出版社1994年版，第142—143页。

讽诫”和“空戏滑稽，德音大坏”（刘勰《文心雕龙·谐隐》）等等，就是这种观念的表达。

可见，在正统文化和文人精英文化中，喜剧性行为在很大程度上是受到强烈规范，并有着凌驾于喜剧性行为及其喜剧快感本身的道德伦理要求。在这样一种历史文化语境中，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。

一般认为，完整意义上的中国喜剧的出现应以元代杂剧的形成为标志。但在这之前，先秦祭祀时的歌舞、宫廷的俳优，两汉的角抵，唐代的参军，宋时的杂剧与金代的院本等，也都有相当的喜剧性元素。元代出现了一大批喜剧作品 关汉卿的《赵盼儿风月救风尘》、《诈妮子调风月》、康进之的《李逵负荆》、王实甫的《西厢记》中有关红娘子的折子戏、白朴的《墙头马上》、《东墙记》、郑光祖的《谄梅香》。

在元代四大家中，关汉卿的艺术成就最高，他的代表作品以紧凑完整的戏剧结构、激烈紧张的戏剧冲突、合理的场面安排、本色通俗而又极富表现力的戏剧语言、丰富的戏剧科范和其他戏剧形式等组成的成熟的戏剧理念，建构起了悲剧、喜剧、正剧等戏剧的审美范式。就喜剧审美范式而言，他继承了金人院本和诸宫调的喜剧因素，将其发展为一种十分成熟的喜剧形式。关汉卿往往选择一些下层的小人物作为主角，对那些邪恶而又愚蠢的“大人物”进行肆意的嘲讽，在诙谐、幽默中暴露了丑恶，寄寓了正义的理想。如《望江亭》中的谭纪儿，她因是寡妇再嫁，所以十分珍视与丈夫的爱情。当听说持有势剑金牌的恶霸杨衙内前来杀害丈夫时，她巧妙利用自己的聪明才智，在中秋之夜，乔扮渔妇，以切鲙献新为名在望江亭与杨衙内一伙假作眉来眼去，尽情捉弄戏耍杨衙内一伙，直至赚走势剑金牌，使杨衙内阴谋落空，并受杖削职。再如《救风尘》中的赵盼儿，她正直善良，但又机智练达，她的结拜姐妹宋引章不听劝告，拒绝安秀才的求婚，为花花公子周舍迷惑，结果一进周家的门就吃了五十杀威棒。在宋引章的求救下，赵盼儿抓住周舍喜新厌旧、好色如命的弱点，一步步引他上勾，结果使周舍这个狡猾的流氓大呼上当，产生了强烈的喜剧效果。但由于此后喜剧在中国戏剧史上一直不占主导地位，所以这种喜剧审美范式对后世的影响并不很大。

另外，特别值得一提的是郑光祖的《谄梅香》。在正统杂剧中，一般均以正旦扮演小姐，以偏旦扮演梅香（丫鬟）。但郑光祖的《谄梅

香》则反其道而行之，颠覆了“常态”，从喜剧精神而不是传统的社会等级观念出发确定人物的主次，在体制上更适合于喜剧，更利于突出人物的喜剧特征。

除了元代四大家外，在中国喜剧史上有两个重要的代表人物：明代的徐渭和清代的李渔。徐渭的代表作品是《四声猿》和《歌代啸》。

《四声猿》包括四出小戏，其中的《女状元辞凰得凤》写女子黄春桃女扮男装考取了状元，丞相开始想招为女婿，后来发现是女子，便纳为儿媳妇。从整体上看，喜剧构思是相当奇妙的。《歌代啸》更是一部“奇情怪事”迭出的讽刺闹剧，如“丈母牙痛，灸女婿脚跟”的故事：李和尚假装医僧替吴氏母亲治牙痛；他只记得师傅说过凡牙痛要灸“阎续”骨，于是自作聪明的认为“阎续”骨就是女婿骨，吩咐吴氏针灸其夫“不致命的所在”。吴氏听从了李和尚的话，强行灸其夫的脚跟，闹出了很多匪夷所思的笑话。叶长海在《徐渭的喜剧艺术》一文中对徐渭的喜剧特色作了四点归纳，一是“赞则盛赞”，二是“骂则痛骂”，三是“揭则深揭”，四是“笑则大笑”。由于儒家“中庸之道”的影响，中国人在审美态度也是讲究“中和之美”，悲剧不尽于悲者，喜剧也不尽于喜者，缺乏那种动人心魄、悲壮淋漓的彻底的悲剧，也缺乏那种痛快淋漓、令人喷饭的透彻的喜剧。徐渭的《歌代啸》在一定程度上颠覆传统的审美心理定势和喜剧审美范式，主要原因就在于从民间吸取了喜剧元素、尤其是喜剧精神。他自己在《南词叙录》中评价自己的喜剧是“常言俗语，扭作曲子，点铁成金”。如在《狂鼓史》中就使用了在正统文人看来“不堪入耳”的粗话：“禽兽！丞相跟前，可是你裸体赤身的所在？却不道驴獠子朝东，马獠子朝西！”也许正是徐渭喜剧的民间性和通俗化，使得他的喜剧得到的评价远比同时代的汤显祖逊色的多。尽管汤显祖本人对徐渭推崇不已：“《四声猿》乃词坛飞将，辄为之演唱数通，安得生致文长而拔其舌！”（见王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》）

李渔可以说是中国古典喜剧理论的集大成者，并集中体现在《闲情偶记》一书中。他明确主张喜剧要娱乐人心，因此无论是他的传奇还是小说都是演绎着喜剧大团圆的结局。他要求喜剧创作要迎合观众的趣味：“白雪阳春世所嗔，满场洗耳听巴人。”喜剧“于世无损益”即可，但却必须让观众得到消遣娱乐。正是在这种喜剧审美观下，李渔不遗余力地强调“通俗化”对于喜剧创作的极端重要性：“取事不取幽深，其人不搜隐僻，其句则采街谈巷议，即有时偶涉诗书，亦系

耳根听熟之书 舌端调惯之文。(见《窥词管见》、《一家言》卷八) “李渔创作喜剧，既不描摹现状，人生的实情，也不把希望的光彩带进作品，更不用理想的眼光去观察、透视生活。……喜剧主义显露了它的长处：——使各方面皆大欢喜。……李渔的喜剧主义，在根本上摈绝悲剧经验和庄严情绪，致力于导引人们近欢远愁，乐以忘忧。它的核心是娱乐主义，因此虚化现实，推远人生，淡化严峻，是它的首要职责。用人物的侥幸心理取代了悲欢离合，人世冷暖，把生生死死全化为一片诙谐、佻达、轻笑。”^①

要使各方面皆大欢喜，李渔特别提出了“戒讽刺”和可以说是与之配套的“大团圆”。他明确主张：“凡作传奇者，……务存忠厚之心，勿为残毒之事，以之报恩则可，以之报怨则不可，以之劝善惩恶则可，以之欺善作恶则不可。”(《闲情偶寄·戒讽刺》)正是在这种“戒讽刺”原则的指导下，李渔的喜剧创作不敢触及社会的阴暗面和生活的痛处，而以笑料乃至道德说教取代讽刺，所谓“传奇原为消愁设……举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投”。同时，为着皆大欢喜，“大团圆”结局自然是必然的，因为只有大团圆结局才能使人彻头彻尾的放松和娱乐。所以即使是喜剧中的“反面角色”，也最终不过是占小便宜吃大亏，害人反害自己。他们要么各怀“私心”自擅营生，无须同情；要么作茧自缚，懦弱愚蠢，不配同情；要么天意如此，命运难违，同情也无用。

需要特别指出的是，李渔的“戒讽刺”与他所处的极其险恶的社会环境和人生处境是分不开的。他是明朝遗民，一生经历了受异族统治、被迫剃发、各种兵灾以及随之而来的兵荒马乱。清朝实行的“文字狱”政策，更使得李渔从内心深处必然是噤若寒蝉，“戒讽刺”也就成了惟一的选择。如果说徐渭的喜剧痛快淋漓嬉笑怒骂，代表着中国讽刺喜剧的最高成就的话，那么李渔的喜剧则代表着“戒讽刺”的轻喜剧的创作的最高水平，并且至今对我们的喜剧创作产生着深远的影响。

为了行文的方便，我们一开始就使用了喜剧的概念。但严格说来，在中国最早使用“喜剧”这一概念的是王国维，并且是作为悲剧的对应物使用的。“《红楼梦》一书与一切喜剧相反，彻头彻尾之悲剧

^① 朱宗琪《喜剧研究与喜剧表演》，中国广播电视出版社，1999年版，第80—81页。

也。”那是 1904 年。但直到上世纪的第二个十年，才出现了有关喜剧的专门介绍和论述。周作人、林语堂和鲁迅都对喜剧发表了重要的理论见解。其中鲁迅的名言为众人所知：“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”^①

就电影而言，我们从各种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”、“善为笑言，然合于大道”（司马迁《史记·滑稽列传》）、“会义适时，颇益讽诫”和“空戏滑稽，德音大坏”（刘勰《文心雕龙·谐隐》）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。

“凡吾言论界所发表之评论文字，完全为影业前途利害而作，确认该项影片于世道人心，有损无益；或剧情过于荒谬，或艺术不堪属目，则不独评者一人受其愚，即千百有识之观众，亦无不受其愚。评者为公众发言，制片家当然不能有所含冤，更不能因影戏院中观客依然满座，遂为评者之妄论。”^②也就是说，电影决不仅仅是娱乐的工具，不能单单追求观众满座，而应当首先考虑对“世道人心”的影响。

① 鲁迅《再论雷峰塔的倒塌》，载《鲁迅全集》第 1 卷，人民文学出版社 1973 年版，第 297 页。

② 漱玉《电影言论与事业》，《影戏世界》第 4 期，1925 年 9 月，上海。

第二章

早期电影的喜剧性本质与 滑稽短片

第一节 早期电影的喜剧性本质

电影的喜剧性可以说是与电影诞生与生俱来的。换句话说，在电影还没有成为一种相对完整的叙事艺术之前，电影的喜剧性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，世界各国初始形态的短片无不带有强烈的喜剧色彩。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，因为它具备了喜剧电影的基本元素：一位园丁在画框的右侧用水管浇花，紧接着一个儿童从他身后踩住胶皮水管切断水流，园丁下意识地以为水龙头出了毛病而查看水管头，儿童把脚挪开，水冲了园丁一脸。儿童跑出画框，园丁追出画框，然后园丁将儿童拉回画框打儿童的屁股；儿童逃走，园丁一边浇花一边向画外咒骂。《水浇园丁》这个喜剧性噱头令人发笑，卢米埃尔兄弟在忠实记录生活的同时开始了最早的喜剧电影创作。

《水浇园丁》喜剧胚胎是一个恶作剧，这个恶作剧不仅依靠愚钝的园丁和机灵的儿童构成了喜剧冲突，而且也依靠他们滑稽的动作制造出了笑料和幽默。同时它还告诉观众，制造笑料尤其是取笑别人时必须掌握分寸，最多只能让受害者丢脸，而不要伤害过重。如果把人打得头破血流，观众就不敢笑了。可以说，《水浇园丁》的这些喜剧性元素和规则奠定了早期恶作剧动作喜剧电影的“原型模式”。从那以后，不仅在当时的法国出现了许多模仿之作，而且也在其他国家产生了重大影响。如在日本，据吉山旭光在《日本电影界事物起源》一书中记载，当时日本人看到的第一部喜剧影片是卢米埃尔用活动照片机制成的《恶的报应》。这部喜剧影片的情节是：一个老头正坐在公

园的长凳上看报纸，一个年轻人出现了。他把老头的手帕打了个结后装作若无其事的样子坐在长凳的另一端。老头想擦擦汗，拿起手帕一看觉得奇怪，便站了起来，年轻人连人带长凳都翻倒了。吉山旭光在《日本电影界事物起源》一书中还指出：“日本电影的第一部喜剧影片是1899年夏天公映的《书生被涂墨，长凳恶作剧》，横山运平等参加演出。它是在日本最早的故事片《清水定吉》之后拍摄的。情节是这样的：一个书生（横山运平饰）躺在公园的长凳上睡午觉。两个路过的年轻人用随身携带的小墨盒往他脸上涂了墨。书生一翻身从长凳上掉下来，书生一看两个年轻人看着他大笑不止，便愤怒地向两人追去。显而易见，这个构思是从《恶的报应》等活动照片机拍的影片那里借来的。”^①

卢米埃尔兄弟对喜剧电影的另一个重大贡献是用电影特技制造噱头。他拍摄的影片《拆墙》，一堆乱石碎砖忽然聚在一起，垒成一堵墙，令人惊诧不已。据说当时是由于放映员把一段拆墙的影片放倒了，才产生了这种效果，也启发了卢米埃尔用电影特技开发电影的表现领域。他们还拍摄过影片《机器肉店》，表现一架肉类加工机器的特殊功能，人们把一只整猪从一端放进去，开动机器，从另一端取出猪头、猪肉、香肠，非常新奇。

如果说卢米埃尔兄弟由于观念上的停留而止步于“客观实录”的话，那么另一位法国电影大师梅里爱则擅长以电影特技创造视觉幽默。梅里爱的视觉幽默受惠于特技摄影的发现。在一次拍片的过程中，摄影机突然出现故障；等到机器修好时，原来的公共马车却变成了一辆运灵柩的马车，简直就跟变魔术一样。梅里爱非常兴奋，利用“停机再拍”的替换特技方法在瞬间完成了复杂的魔术。《贵妇人的失踪》就是利用了停机再拍完成的：坐在椅子上的贵妇人在瞬间踪影全无，使观众百思不得其解。后来他又拍摄了《浮士德与玛格丽特》，让贵妇人变成了魔鬼、花瓶或者花束。这些都可以说是电影史上最早的视觉幽默奇观。

梅里爱的《橡皮头人》利用移动摄影法和特技合成，很有些荒诞不经的意味：一位古怪的科学家可以把自己的头取下来，用风箱充气，那头颅像气球一样膨胀，还能挤眉弄眼做怪相。而要使头颅逐渐

^① 山本喜久男《日美欧比较电影史——外国电影对日本电影的影响》，中国电影出版社1991年版，第23页。