

# 论卓别林喜剧电影创作 的艺术经验

连文光

**提 要** 卓别林的喜剧电影艺术给世界人民留下了一份珍贵的文化遗产。其喜剧电影的创作经验和艺术精神概括为：(一)研究人是成功的秘诀；(二)以喜寓悲，悲喜交融；(三)“搞笑”手法的独特性与多样性。其主要表现手法有：冒犯权贵们的尊严；营造喜剧情境，让人物陷入窘迫之中；运用意外事件，引发观众笑声；夸张手法的奇特运用；对比手法的喜剧化等。

当代最伟大的喜剧大师查理·卓别林，以自己天才的艺术创造和正直、刚强的品格，赢得了全世界非凡的声誉。苏联库卡尔金在《卓别林评传》前言中说：“他的才华，可以跟一切时代和所有民族的最伟大的大师们媲美；他对人的天性的认识，可以跟莎士比亚和狄更斯相比；他的讽刺的尖锐性，则可以跟伏尔泰和斯威夫特匹敌。法国批评界称卓别林为银幕上的莫里哀和博马舍。而肖伯纳则认为他是电影界独一无二的天才。”

卓别林在舞台和银幕上，渡过了83年的艺术生涯。他一生拍摄了80部影片。其艺术创作可分三个阶段：夏尔洛之前阶段、夏尔洛阶段和夏尔洛之后阶段。卓别林早期创作过一些闹剧，后来创作过个别悲剧，但绝大部分都是喜剧电影。

在国际剧坛，研究莎士比亚的著作很多，有“说不尽的莎士比亚”之言，并形成一门“莎学”。同样，在世界影坛研究卓别林的著作也特别多，我们也可谓之“说不尽的卓别林”，也不妨说已形成了一门“卓学”。但在我国研究卓别林的著作和有份量的论文，为数不是很多。卓别林的喜剧电影艺术给世界人民留下了一份珍贵的文化遗产。要发展我国的喜剧电影，就不能不研究和学习卓别林的喜剧电影的创作经验和艺术精神。

## 一、研究人是成功的秘诀

卓别林的喜剧电影风靡世界之后，许多人好奇

地向他发问：“你使观众发笑的秘诀是什么？”卓别林写了《观众笑什么》一文给予回答。他说：“要想使观众发笑，并不需要知道什么特殊的秘密。我的全部秘密就在于，我过去和现在都一直地研究人，因为没有人，我什么目的也达不到。”他认为“喜剧是世界上最严肃的一门学问”，“熟悉人的本性是一切成功的基础”。

卓别林的话关系到文艺本源这个根本问题，也涉及到喜剧创作的方向。一切种类的文艺作品都来源于社会生活，都是一定社会生活的反映，都有一定社会生活的根源。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》早已指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定社会生活在人类头脑中反映的产物”。社会生活是文艺的唯一源泉，喜剧电影艺术家首要的任务，就是要熟悉人民的生活，熟悉人的本性，研究社会，研究人。离开了反映对象的熟悉和研究，喜剧电影创作就如同无源之水，无本之木，必然枯竭和死亡。笑来自生活。社会生活蕴藏着丰富的取之不尽的喜剧矿藏，一切有成就的喜剧艺术家都必然是寻找、开掘、提炼喜剧矿藏的能手。因此，卓别林说：“我们的一切成功归根结底都不过是一种对人的认识。”人不是抽象的个体，不是纯自然形态的生物，而只能是社会意义上的生物，人的本质应是一切社会关系的总和。卓别林所说的“对人的认识”，其实就是指以人为中心的社会生活的认识和研究。

然而有人认为，卓别林喜剧电影中的笑，不是源于生活，而是来自卓别林这个天才人物的灵感。不可否认，文艺创作、科学研究、技术活动以及一切创造性的艺术领域都存在着灵感现象，我们不能不予以承认。问题在于灵感的本质是什么？它是怎样产生的？是作家艺术家主观精神的产物，还是作家艺术家生活实践、艺术实践的产物？灵感具有突发性、短暂性的特点，它似乎来无踪，去无影，但它仍旧脱离不了与社会生活的联系。灵感不是从天上掉下来的，也不是作家艺术家主观精神世界所固有的，更不是柏拉图所说的“神力的凭附”。灵感是作家艺术家长期生活积累和艺术实践的产物。正如周恩来同志总结出来的八个字：“长期积累，偶然得之”。说到底，灵感来自生活，作家艺术家只能向生活要灵感。

卓别林以自己的创作实践为例多次谈到这个问题。有一天，他从消防队门前经过，那时正值发生火警警报，卓别林亲眼看见消防队员神速行动，沿着挂在楼房上端的杆子滑下来，跨上救火车，奔向发生火灾的地方。面对此情此景，他以艺术家的敏感闪现出一系列的喜剧情景：凄厉的警报声响彻大地，有一消防队员依旧呼呼大睡，鼾声不断……后来他沿着杆子滑下来，对救火队员说大话，拯救出了女主人公，以及在路的拐角处，他从救火车上摔下来等等。不久，卓别林拍摄《夏尔洛当救火队员》时，把这些闪现过的喜剧情景全派上用场了。很显然，卓别林的灵感不是主观精神的产物，而是从生活中激发出来的。他自己坦率地说：“假使那天我没有观察消防队的话，那么我就不会创造出这些剧情。”

卓别林的许多喜剧影片的设计、情节建构、人物性格，都受现实生活的激发而产生，有些情节和细节还直接从生活中吸收过来。卓别林谈过这么一件事：有一天，他在饭店里忽然看到一个人，离他只有几米远，好象是对他点头微笑，卓别林以礼相报，那人也对他点头微笑。过了一分钟，那男士又微笑起来，卓别林又对他点头，可是他却皱起眉头，卓别林弄不清这是怎么回事。回头一看，才发现他正在和卓别林身后的一位漂亮姑娘调情呢，噢，原来是个误会！卓别林不禁笑了起来。后来，他拍摄《神父》这部影片时就把这个滑稽的喜剧细节用上了。卓别林曾经表白：“一般说来，一出戏里最好的剧情，最有趣的地方，都是我在现实生活中看到我的原型所经历过的动作的夸大”。

卓别林之所以能够成功地塑造夏尔洛或称查利的小流浪汉的形象，归根结底在于他拥有深厚的生活积累。卓别林出生在伦敦一个平民的家庭，父亲是个喜剧演员，母亲是歌唱家和舞蹈家。早年父母搭档的歌唱节目深受观众赞赏，除在伦敦演出外，还曾到外国作巡回演出。卓别林5岁时，父亲酗酒身亡，母亲带着两个未成年的孩子挣扎在死亡线上，不久就把身体压垮了。母亲不能登台演出，只能替人缝补和典当衣物度日，家境一贫如洗。在贫病交集中，母亲终致精神错乱，被送进疯人院。卓别林与他同父异母的哥哥无依无靠，只能靠乞讨过日子，或到菜市场拾取腐烂水果充饥，夜采在公园椅子上露宿，并几度被送进伦敦的孤儿院和贫民救济所。因此他对那个头戴圆顶礼帽，身穿窄小上衣，下一条宽大的破裤子，脚套一双特大的翘嘴皮鞋，手持一根弯头拐杖，留着小胡子，迈着八字步走路的流浪汉夏尔洛的形象，早已烂熟于心，融为一体了。也因此，卓别林的深切同情总是倾注在这个小人物身上。夏尔洛老不走运，失业。甚至饥寒交迫；可是他很乐观、倔强，敢于以其弱小身躯与强大的恶势力斗争。不难看出，夏尔洛的形象就有几分卓别林的影子。可以说，夏尔洛就是卓别林。不是么？卓别林曾说：夏尔洛“就是我自己，一个可笑的精灵，某种我内部的东西，我必须把它表现出来”。没有当年伦敦街头小卓别林这个流浪汉的存在，就不会有银幕上夏尔洛这个流浪汉的诞生！

生活在不断地发展变化，过去熟悉了的生活不能代替不断发展着的生活。对于艺术家来说，不断开拓生活视野，丰富自己的生活积累是永无止境的。在生活的海洋里，有人满载而归，有人却一无所获。这里就有一个观察生活、研究人的能力问题。

卓别林曾经指出：“要想在喜剧里获得成功，那就必须具备一种通过日常生活来观察人的才能”。他非常赞赏他母亲的观察能力，从小就非常注意学习他母亲观察人、研究人的非凡才能。卓别林的母亲能一连几个小时站在窗口注视着马路，用手、眼和脸部表情模仿着楼下所发生的一切事情，而且从来也不中断这种表演。有一次，她看见一个叫比利·史密斯的邻居，很生气地从楼上走下来，靴子也没有擦油。卓别林的母亲作出判断说：“我敢担保他一定和他老婆吵过架，没吃早点就跑出来了。”当天，小卓别林特地去了解，情况果真如此。卓别林说：“这种观察人的方法是我母亲教给我的最宝贵的东

西，因为正是通过这种观察，我才知道能使人发笑的是什么。”

卓别林在观察人、研究人方面是特别舍得花气力的。他谈到构思电影剧本《流浪汉》时，其灵感是来自在旧金山大街上与一个流浪汉的偶然会见。那个流浪汉游手好闲，生性乐观，无所羁绊，但苦于吃不饱，酒瘾发作而无酒可喝。为了观察和研究流浪汉的深层心态和行为特征，卓别林邀请他到酒吧间吃饭和喝酒。酒足饭饱之余，那个流浪汉向卓别林讲述了自己的生活经历和奇特遭遇，吐露了作为流浪者的深层思想和人生哲学，卓别林兴致盎然地听他讲话，细心观察他的手势、眼神和特有的性格，并作了记录。分手的时候，卓别林向他道谢，那个流浪汉感到惊奇。后来卓别林剖白说：他只从我这里得到了一顿酒饭和一次闲聊，而我却从他那里获得了拍摄一部影片的崭新题材。”

当然，生活不等于艺术。文艺创作不是日常生活现象自然主义的摄录，它总要经过作家艺术家头脑的加工改造。在《流浪汉》这部影片的创作过程中，卓别林根据自己的生活经验，虚构了若干插曲，以补充情节发展的不足和增强喜剧色彩。生活中的那位流浪汉在流浪生活中并没有任何浪漫史，而影片中的流浪者查利，却在森林的一个角落里碰上了一个美丽的乡下姑娘爱德娜，把她从一群强盗手里救了出来，衍化出一段爱情故事，引出种种笑料。这种“虚构”并非凭空而来，而是出自卓别林原有的生活基础，溶进了他的审美理想。

生活是文艺创作的唯一源泉。深入生活，熟悉生活是喜剧艺术家的首要任务。喜剧创作只能向生活索取“笑”的原料，向生活开掘喜创金矿。卓别林喜剧电影创作的成功，关键在于他具有坚持不懈地向生活学习、向生活索取的精神。要发展我国的喜剧电影，就不能不学习卓别林的这种宝贵精神。

## 二、以喜寓悲，悲喜交融

卓别林的喜剧电影具有自己独特的艺术风格和审美特征。他塑造的主要人物，那个名为夏尔洛或查利的流浪汉，区别于一般的喜剧形象，它带有深刻的悲剧性，是悲剧色彩的喜剧形象，可以说，其本质是悲剧性的。

在《马戏团》中，失业者夏尔洛在一个偶然的机遇中，当上了马戏团滑稽演员，经历种种苦涩的遭遇。他爱上了同一剧团的骑术女演员，他们互相

支持与帮助，很有一番情谊在。可是女演员后来却爱上了走钢丝的小伙子，而把他遗忘了。夏尔洛为了女演员的幸福作出了自我牺牲，让她跟走钢丝的艺人结了婚。马戏团离去后，夏尔洛孤独地待在马戏团的旧址上发愣，凄凉地寻找逝去的梦痕。然后抬起头，踏着沉重的脚步，走向迷雾的远方。而《城市之光》叙述的查利的故事，实际上是一切幻想全部破灭的故事。查利为了弄钱给卖花盲女治病，去当清道夫、拳击师，吃尽苦头，以至蹲了监狱。在查利的帮助下，卖花盲女治好了眼睛，并成为一家很兴隆的花店的女主人。查利从监狱出来后，穿着褴褛不堪的衣服在街上徘徊时，他突然碰见了那个卖花女，眼睛已复明的卖花女认出了他。当卖花女发现站在她眼前的恩人——她幻想着的并寄以无限柔情的“百万富翁”，却是一个乞丐似的人物，她禁不住流露出震惊、悲哀和怜悯的表情。查利也强颜展露笑容，但那是比流泪更沉痛得多的笑，它包含着快慰、羞愧、恐惧和心酸。影片让两个深陷在种种矛盾情绪里的主角相会而结束，一种凄清悲凉之气令人黯然神伤。在影片《摩登时代》里悲剧色彩就更浓重了。资本主义现代化的大生产，没有给查理带来舒适的劳动环境，却把他变成了机器的简单附属品。由于动作单调重复和过分紧张的劳动状态，把人异化成机器，查利终被折磨成疯子。历经磨难、几进监狱的查利，最后协助爱恋的女郎逃脱警察的追捕，两人手挽手迎着朝阳走去。前路茫茫，他们向何处去呢？影片中这一系列的情节和结局，都带有浓厚的悲剧色彩。简直可以说，这是喜剧的外壳包藏着悲剧内容。

卓别林以自己的创作实践，开创了喜剧美学的新境界，把悲喜因素和谐统一起来——悲以喜出，悲中寓喜，喜中寓悲，悲喜交融，一反西方悲喜不可逾越的传统的美学观念。喜剧与悲剧的联系是美学史上争论不休的课题。亚里斯多德认为，喜剧是“摹仿比我们今天的人坏的人”，悲剧是“摹仿比我们今天的人好的人”。有人据此引伸为喜剧表现平庸之辈，诸如“风流浪子”、“守财奴”一类平民与下层人物身上的否定因素，而悲剧则表现显赫之人，诸如王公贵族、官宦名流等上层人物身上的肯定因素。他们还认为，悲剧与喜剧的审美效果也不一样，喜剧引人笑，悲剧引人哭，笑与哭不能混杂一处，并指出，喜剧主要诉诸理智，悲剧则主要打动情感。以上论断带有片面性。悲剧与喜剧的表

现对象、范围的界定，不能以人物的地位为标准，应以人物性格、冲突、命运方面为依据。王公贵族可以作为悲剧主人公，也可以作为喜剧主人公。普通人亦然。从审美效果来说，无论悲剧还是喜剧都是既含情又寓理。悲剧既打动人的情感，也需要激发人的理智；喜剧诉诸人的理智，同时也诉诸人的情感。审美过程中的情感与理智是不能截然分开的。人类生活纷纭复杂，人的性格往往是两极的对立统一。喜中寓悲，悲喜交融，正体现了现实生活的辩证内容，同时也适应了人们多重组合情感的审美需要。卓别林在喜剧电影中融入悲剧因素，不仅没有破坏喜剧固有的美感，反而将一种新的生命力注入喜剧之中，使其具有一种新的审美价值。它在美学史上的意义是不容忽视的。

由于卓别林喜剧电影中的主人公本质上是悲剧性人物，只是以喜剧面目表现出来，因此它的审美特点，就是叫人发出含泪的笑。诚然，卓别林的喜剧电影能够激发人们发出各种各样的笑。有嘲讽的笑、幽默的笑、欢快的笑、戏谑的笑，但是作为基调的笑声，则是浸透着泪水的。这种含泪的笑，正如果戈理指出的，要通过“世人所分明的笑”流露出“世人所不分明的泪”。含泪的笑，是发人深省的笑，是令人难以忘怀的笑。在《摩登时代》里，资本家为了追求高额利润，企图剥夺掉工人短短的吃饭时间。于是采纳一位发明家的建议使用一种“吃饭机”。查利被挑选来试用这种机器，他被捆在机器上，一只机器“手”喂他喝汤、喂他吃肉和煮熟的玉米，一块毛巾慢慢地转过来替他擦嘴。突然机器失灵，速度拼命加快，滚热的汤泼在他的脸上，玉米棒子猛击他的鼻子，那块擦嘴的毛巾狠狠地朝他的脸上抽打。这台“吃饭机”变成了一架使他挨饿、折磨他和鞭打他的机器。由此激发出来的笑声，浸渍着多少工人的泪！人们在笑过之后，怎会忘记资本主义生产的暴虐！怎会忘记剥削制度的罪恶！

悲喜剧，作为喜剧的一个品种，它是以喜剧因素为主，同时融进了悲剧因素。它区别于正剧之点在于，正剧主要以严肃为特征，有的虽然也带有悲、喜剧两种因素，但更有非悲、喜剧的因素。例如影片《陈毅市长》、《老井》等。卓别林的喜剧电影大部分属于悲喜剧，即喜剧中融入了悲剧因素。在喜剧的外壳里蕴藏着深刻的悲剧内容。

喜剧电影中悲剧因素的注入，拓展了作品反映

生活的领域，增强了批判社会弊端深度和力度。现实生活中的事物交织着复杂的悲喜剧因素。如果单纯地反映某一因素，往往有一定的局限。喜剧中注入悲剧因素，或悲剧中注入喜剧因素，都是文艺全面地深入地反映社会生活的必需。悲剧总要表现美的被毁灭，而导致悲剧的成因也总是与一定的现实关系相联系。卓别林后期喜剧影片，其悲剧性的内涵加深了，社会批判性也就愈加尖锐，愈加有力量。在《城市之光》的开瑞，有一个极富讽刺性的场景，市长先生带领一批富豪权贵，给这个城市新落成的一组雕像举行庄严的揭幕典礼，幕布上书写着：“敬将这座‘和平与繁荣’的纪念像献给本市市民。”罩在这座群雕上的幕布一拉开，在正中那个雕像的怀抱里，却睡着一个衣衫褴褛，无家可归的流浪汉查利。对这个“体面”的揭幕典礼真是莫大的讽刺！官吏和绅士们都大惊失色，怒气冲冲的警察立即上去驱赶流浪汉。查利为了使他们息怒，就彬彬有礼地微微举起小礼帽向他们致意，接着急匆匆地往下爬，不料被雕像手执的剑刺进了破裤子里。他惊惶失措，又一屁股坐在执剑的雕像的脸上，又踩在雕像的膝盖上——观众忍不住大笑。就在这捧腹大笑中，影片辛辣地讽刺了上流社会这个庄严的揭幕典礼。老爷先生们声称要将“和平与繁荣”献给本市市民，然而象流浪汉查利这样的本市市民，却没有职业，没有安身之所，不得不蜷缩在塑像上，借那块蒙盖雕像的幕布以避寒过夜。这是一个多么深刻的揭露与讽刺！卓别林在此片之后，拍出了正面控诉资本主义罪恶的《摩登时代》，和尖锐揭露法西斯头子希特勒的《大独裁者》，以及公开谴责战争贩子的《凡尔杜先生》。构成了卓别林电影艺术的最光辉一页，标志着他的社会进步思想和讽刺喜剧艺术达到了新的高度。卓别林拍摄《大独裁者》时，曾公开宣言：“独裁者们是可笑的，我的计划是让观众来耻笑他们。”这部影片从构思剧本到摄制完成，历时3年。这3年（1938~1940年），正值法西斯主义甚嚣尘上，纳粹铁蹄蹂躏欧洲大陆的严峻时刻。而美国尚未参战，好莱坞严守“中立”政策。只有卓别林敢于通过电影艺术去碰希特勒。影片对希特勒的抨击与嘲笑可谓入木三分，尤其是兴格尔（希特勒）玩地球仪那场戏，淋漓尽致地揭露了这个战争狂人的丑恶与渺小。地球仪突然泄气，象征着希特勒妄图吞并全球的梦想必然破灭，玩火者必自焚的下场。最后酷似兴格尔的犹太理发师，被误为“大

独裁者”而冠冕堂皇地登上了演讲台，发表了《向人类呼吁》的动人演说，呼吁全世界人民起来反抗法西斯主义，充分显示了编、导、演集于一身的卓别林的政治胆识与大无畏的战斗精神。这些批判精神锋芒毕露的作品，如果不是融进悲剧因素，以喜寓悲，悲喜交融，就不可能达到这样的思想深度。

悲剧题材用喜剧形式去表现，就能起到一种反衬的作用，倍增其悲剧效果。正如王夫之所说：“极悲事以乐景出之，极喜情以哀景赋之”，“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”这是古人说的“反形法”。在影片《人生》中，刘巧珍出嫁的那场戏，就是采用“反形法”来表现的。女主人公巧珍全身心爱着高加林，但却为高加林所抛弃。在极度悲痛中她违心地答应嫁给她不爱的人马拴。这是人生的大悲剧！当她答应嫁给马拴，按旧式礼仪举行婚礼时，她的心在流泪、在滴血。导演吴天明没有按通常的悲剧方式去表现，却反其道而行之，“以乐景写哀”，竭尽全力来表演“喜”，而把“悲”深深地藏在内部。举行婚礼时，巧珍一身鲜艳的红装，她坐在枣红马上，罩上红纱巾，随大红大绿的送婚行列徐徐行进，喜庆的喷呐声、鞭炮声震天价响，好一派热闹欢乐的场面。导演只让观众透过纱巾看到巧珍暗滴泪珠的一个特写镜头。婚礼愈加“喜气洋洋”，观众内心造成的悲剧效果就愈加强烈。这就是“悲以喜出”的特殊艺术魅力。

喜剧影片中悲剧因素的注入，往往还能使喜剧格调发生变化，提高喜剧电影的品位。因为喜剧中注入的悲剧因素，往往具有那种美好、崇高、英雄的素质，从而使喜剧一改对主人公“无价值人生”的单一的嬉笑与玩耍，一改纯粹的轻松、戏谑的格调。普希金的“高尚的喜剧往往是接近于悲剧”的论断，正是从这个意义上说的，我们常把喜剧分为低喜剧和高喜剧，实际上，很多高品位的喜剧，就含有深刻的悲剧内容。悲剧和喜剧各自有着不同的审美快感，悲剧的恐惧、怜悯能够起到一种净化的作用；喜剧激发出来的笑声，也能使观众得到愉悦、渲泄和解脱。但是这些单一的感受还不能使观众满足，以致抱怨悲剧太沉重，喜剧太放肆。我国古代文艺理论和传统美学，特别提倡中和之美，它作为美学的一个范畴，有其合理的内核。怎样适应观众对中和之美的审美需要呢？意大利16世纪剧作家瓜里尼指出：“悲喜混杂剧可以兼包一切剧体诗的优点而抛弃它们的缺点”，“悲剧的和喜剧

的两种快感揉合在一起，不至于使听众落入过分的悲剧的忧伤和过分的喜剧的放肆”。走悲、喜因素融合之路，就能有效地提高喜剧电影的品位。

由于悲喜因素的掺杂与交融，卓别林的喜剧电影体现了上述的中和之美。他在喜剧影片中的悲剧笔触不象一般悲剧中那样浓烈、悲痛欲绝、哀伤至极，那个小流浪汉夏尔洛身上，常常不过淡淡地涂抹几笔阴郁的色彩，脸上的一抹愁云，一个幽伤、哀怨的眼神，一个无可奈何的动作，一个寂寞孤独的背影，却又让人们窥见他的善良、纯朴、真挚和热情。在他的喜剧性格里，蕴含着丰富的喜剧笑素：他天真幼稚而显得老于世故，出身卑微而显得有派头，穷愁潦倒而又善良慷慨，瘦弱胆怯而又蔑视礼法，既敦厚而又爱报复。这就使得他经常陷入尴尬可笑的境地，好心得不到好报，热情却又换来孤独凄凉。他给欢笑注入了辛酸、哀愁和痛苦，“既让你笑得浑身颤抖，又止不住眼泪直往上涌”。笑过之后，使人感悟，发人深省。这就是卓别林喜剧电影艺术生命得以长存之所在。

### 三、“搞笑”手法的独特性与多样性

喜剧姓“喜”，笑，是喜剧电影的基本特征。“喜剧不喜”，“喜剧不笑”，就不成其为喜剧了。从这种意义上说，笑是喜剧的第一要素。卓别林喜剧电影能引起观众不断地发出笑声，其引笑的“秘诀”何在呢？他在《谈谈喜剧》、《我的秘诀》等文中作了回答。卓别林喜剧电影的“搞笑”手法主要有以下几个方面：

#### 其一，冒犯权贵们的尊严

卓别林的喜剧影片，是以笑作为武器，向资本主义社会种种丑恶事物开战。他总是把讽刺的锋芒指向公爵、警察、高利贷者、消防队长、商店老板、银行家、船主、虔诚的教徒。他早期的喜剧影片就是建立在经常冒犯权贵们的尊严的基础上的。他认为冒犯权贵们的尊严，使代表权力尊严的人，失去尊严，而他们又一味装正经，极力保护尊严，这就能使压抑的下层观众，发泄对剥削者的不满，引起心理和生理的快感，发出开怀大笑。冒犯权贵们的尊严，这是卓别林早期喜剧影片引人发笑的基本手法。

在早期影片《朝圣者》中，卓别林扮演了一位绅士，其中有这么个镜头：这位绅士头上戴的礼帽

被大风吹落，头发在风里竖起，燕尾服的下摆也被风吹得高高翘起。绅士们的尊严受到嘲弄，令人发笑。在《夏尔洛越狱》中，卓别林扮演的流浪汉夏尔洛，在凉台上和一个年轻的姑娘一道吃冰淇淋，在他的楼下，有一位身体肥胖，容貌端庄，服饰华丽的贵妇人。夏尔洛吃冰淇淋时，不小心将一匙冰淇淋掉了下来，顺着他的裤子，掉到贵妇人的脖子上，她跳起来发出尖叫声，从而引起了观众的哄堂大笑。

一般的观众，对剥削者总是存在着幸灾乐祸的心理，看到剥削者狼狈不堪就会放声大笑。因此卓别林说：“假如我让冰淇淋落在一个贫苦的女佣人的脖子上，那不但不会由此引起大笑，相反地却使人对女佣人表示同情。”让冰淇淋落在贵妇人的脖子上，这就冒犯了权贵者的尊严，笑从中生。

### 其二，营造喜剧情境，让人物陷入窘迫之中

何谓戏剧情境？黑格尔认为：“有定性的环境和情况就形成情境”，又说，情境是由“内在的和外在的有定性的环境、情况和关系”构成的。黑格尔所说的“情况”，一般可以理解为各种各样的事件；所说的“关系”，是指有定性的人物关系。营造喜剧情境，把人物放在特定的情境中，让其展开喜剧性的活动，这是卓别林“搞笑”的又一基本手法。

环境是人物活动的舞台，人物赖以存在和活动的天地。“环境创造人”，一定的环境形成一定的性格，一定的性格只能在一定的环境里出现。一个人物之所以产生喜剧性，往往在于他与周围的环境相悖，他老是不适应环境，不适应潮流，与社会“撞板”，造成异常窘迫的境遇。合乎逻辑地给人物制造窘迫，而又不断地力图解脱窘迫，这是“搞笑”的重要手法，也是塑造喜剧性格的手段之一。

卓别林30年代的杰作《摩登时代》，就是让人物处在特别矛盾的境遇中，去展现人物的性格。影片一开始我们就看到，工人查利与伙伴们正以极高的速度拧着机器轮带上的螺丝帽，尽管已没有一丝喘气的时机，可工厂老板还嫌速度太慢，一再下令加速。查利来到洗手间，想喘口气，松弛一下过分紧张的神经，老板马上通过电视传真命令他回去工作，使查利终于神经错乱。当查利被资本家榨干之后，就被踢进失业大军的队伍。他在街上流浪，无意间捡到一块从卡车上掉下来的红布，恰好背后走着一支示威游行的群众队伍，查利被误认为是示

威游行队伍的举着红旗的领头人，警察把他投进监狱。影片描写了查利两回入狱，5次失业，不断被追捕，让他处处与环境相悖，与社会“撞板”，造成异常窘迫的境遇，展现其善良、朴素、勤劳的性格特征，令观众发出带泪的笑。

### 其三，运用意外事件，引发观众的笑声

这是一种欲擒故纵的表现手法。它首先故意把观众的注意力引向一端，让他们猜想到情节的必然发展，但是在关键的时刻，突然来了个180度的大转弯，接下来的镜头，情节的发展大出他们之所料。

卓别林早期影片《移民》，其中有一个情节：一艘在大海中航行的船，摇摆得很利害，所有的旅客都晕船了，他们一个个用手捂住嘴，跌跌撞撞地跑到船边，拼命地呕吐。镜头摇到船边的另一端，有一个人背朝观众，头朝下，吊在船栏上，双脚朝天乱蹬。于是，观众以为他也在呕吐，忽然，他站直了身子，转过身来，原来他用手杖钩起了一条大鱼。这个意外的情节，令观众捧腹不已。在《有闲阶级》这部影片中，流浪汉查利背朝观众站着，肩膀不停地抽搐，好象在嚎啕大哭。可是他一转过身来，观众才发现他在搅拌鸡尾酒。因为这些情节出人意料之外，破坏了人们预期的结果，从而使观众失笑。

这种镜头组接叫错觉蒙太奇，即利用观众心理上的反差取得一种出乎意外的喜剧效果。这种效果是电影艺术特有的，舞台剧无法造成这种意外事件、意外情节。

### 其四，夸张手法的奇特运用

一切艺术都离不开夸张，没有夸张，就成不了艺术。喜剧的夸张有自身的特殊性，与其它艺术的夸张不尽相同。喜剧的夸张是为了引发笑声，为了用笑声来塑造人物，深化主题思想。同时，喜剧夸张幅度较大，以致可以夸张到荒诞不经的地步。

在卓别林的喜剧电影中，奇特的夸张是赢得观众笑声的重要手法。在《摩登时代》中，查利被资本家折磨致疯后，他拿着大扳手追着去拧女人衣服上的纽扣。这个细节是够夸张的了，但它又符合生活的逻辑。因为查利正是由于整天在传送带旁用疯狂的速度，重复拧螺丝帽的单调动作而发疯的。他发疯后的动作，是这一职业性动作的延续与变形，既真实，又具思想内涵。

夸张手法的运用，必须遵循一条重要原则：夸不失真。即使是夸张到荒诞不经的地步，也不能失去艺术真实性。夸张必须是合理的荒诞，荒诞而不合理，失去真实性，那就不是成功的夸张。《城市之光》中的夏尔洛，使一个清洁工人在面包里误夹了块肥皂，他吃了肥皂之后向夏尔洛大兴问罪之师，嘴一张一合，吐出来的竟是一串串的肥皂泡。这是极度夸张的细节，但夸不失真。肥皂在口液中溶化是可能吹出肥皂泡的。有造型可见性的肥皂泡从口中一串串地吐出来，比口沫横飞地骂人更富有喜剧性，也更能渲染人物的情绪。在《大独裁者》中，犹太理发师害怕去当敢死队员，在吃蛋糕时，一连吞下几个银币，有苦说不出，已属可笑；打嗝时，竟在肚子里发出叮当声，就更令人捧腹。这是对人物的胆怯的揶揄，对玩弄小小诡计的一种惩罚。在这部影片中，兴格尔在演说时咄咄逼人，以致麦克风都吓得东躲西藏，当他演说的情绪到达高潮时，麦克风似乎也慑于他的威风，为之弯折。这种大胆的夸张，看似荒诞，实则有其合理性。兴格尔离奇的夸张动作，是他乖僻、专横、暴戾、歇斯底里的精神特征的外形化；麦克风为之弯折，则是他自以为不可一世，具有超自然力量的荒谬意念的物化。这种把看不见的内在“精神”、“意念”，转化成富于造型表现力的奇特的夸张，正是卓别林喜剧电影艺术的突出特色之一。

#### 其五，对比手法的喜剧化

各种艺术作品都常用对比手法，卓别林喜剧电影的不同之处，在于使对比手法产生喜剧效果。

卓别林认为：“人们喜欢善与恶、贫与富、幸运儿和倒霉鬼之间的斗争，他们喜欢在同一时间里既要哭又要笑。对比是观众的一种兴趣，因此我常常求助于它。”

对比是卓别林“搞笑”的一种常见手法。人物安排、场面调度、布景、道具和摄影角度的选择都服从于它。选择演员时，往往是一胖一瘦，一个个头极大，一个个头极小，形成滑稽的对比。卓别林身材瘦小，而跟他演对手戏的演员的个头却特大。他认为观众对弱者存在一种天然的同情和偏爱，对强者却希冀着让其倒霉、出丑的心理。卓别林饰演的流浪者夏尔洛，遭到警察追捕时，警察总是笨手笨脚，徒然一个庞然大物，而夏尔洛聪明伶俐，轻快灵巧，警察费了九牛二虎之力，也无法逮住他，以致在警察胯下一钻就溜掉了。

卓别林还把某一物品的用途和它的使用之间造成对比，把二者之间的不一致，加以滑稽地表演。譬如，查利用牙膏擦皮鞋（《花天酒地》）；用留声机的唱针来剔牙（《查利从军记》）；用铁锤敲醒睡着了的工人，用小喷壶来浇大树（《流浪者》）；用怀表当作体温表塞进病人的嘴里（《田园诗》）等等。

卓别林还常常运用精神上和心理上的对比。这种对比渗透到主人公形象本身的艺术结构里，造成一种喜剧效果。譬如，在《田园诗》中，农场工人查利在他的心爱的人面前，高唱着斗牛士的雄壮歌曲，可是一旦女郎的父亲出现，他就吓得赶快躲藏起来。在《安乐街》中，失了业的查利当上了警察，他的任务本来是维持法律的，但出于同情心，他却偷了商人家里的东西给一个贫穷的妇女。这种对比既有滑稽性，又有助于形象地表现主人公的内在精神和心理。

此外，卓别林对误会、巧合手法的运用，也很有独特性，这里就不一一赘述了。

【责任编辑 蒋述卓】