

民國文化與
文學研究文叢

李怡 ◎主編

花木蘭文化出版社
出版

二編 I3

三十年代民國 喜劇論稿 (下)

張健・著

文化與民國

民國文化與文學研究叢文

二 編

李 怡 主編

第 13 冊

三十年代民國喜劇論稿(下)

張 健 著



國家圖書館出版品預行編目資料

三十年代民國喜劇論稿(下) / 張健 著 — 初版 — 新北市 :

花木蘭文化出版社, 2013 [民 102]

目 2+198 面 ; 19×26 公分

(民國文化與文學研究文叢 二編 : 第 13 冊)

ISBN : 978-986-322-316-0 (精裝)

1. 喜劇 2. 劇評

541.26208

102012324

特邀編委 (以姓氏筆畫為序) :

丁 帆	王德威	宋如珊
岩佐昌暲	奚 密	張中良
張堂錡	張福貴	須文蔚
馮 鐵	劉秀美	

ISBN-978-986-322-316-0



民國文化與文學研究文叢

二 編 第十三冊

ISBN : 978-986-322-316-0

三十年代民國喜劇論稿(下)

作 者 張 健

主 編 李 怡

企 劃 四川大學現代中國文化與文學研究中心
民國文學與海外漢學研究中心(籌)
北京師範大學民國歷史文化與文學研究中心

總 編 輯 杜潔祥

印 刷 普羅文化出版廣告事業

出 版 花木蘭文化出版社

發行人 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話 : 02-2923-1455 / 傳真 : 02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

初 版 2013 年 9 月

定 價 二編 22 冊 (精裝) 新台幣 38,000 元

版權所有・請勿翻印

三十年代民國喜劇論稿（下）

張 健 著



目

次

上 冊

第1章 喜劇與時代	1
縱的追溯：喜劇的主觀意向性	1
橫的觀鑒：喜劇的客觀必然性	10
觀念重塑：喜劇的多種可能性	14
第2章 幽默的喜劇	29
幽默喜劇的日漸活躍	29
胡也頻模式和林語堂的《子見南子》	34
丁西林模式和袁牧之兩個角色演的戲	39
幽默喜劇的美學品格及其歷史走向	50
第3章 諷刺的喜劇	63
現代諷刺喜劇的早期嘗試	63
熊佛西和寓言型諷刺劇	70
歐陽予倩和寫實型社會諷刺劇	83
陳白塵等人和政治型諷刺劇	94
第4章 風俗的喜劇	109
王文顯和《委曲求全》	111
宋春舫的戲劇創作	115
李健吾與《以身作則》和《新學究》	123
第5章 丁西林的喜劇	131
多維度的意義結構體	132

冬天的童話與愛的烏托邦	137
英國近現代戲劇的影響	145
中國喜劇的新範式	154
第6章 徐訏的喜劇	161
幽默的喜劇與機智的話語	161
神秘的詩意和奇詭的哲理	165
佯謬式的結構範型	169

下 冊

第7章 李健吾的喜劇	175
藝術幻象與喜劇世界	176
遊子回鄉的意象分析	187
深廣的人性與心理的透視	205
第8章 陳白塵的喜劇	217
諷刺作家含淚的微笑	218
暴露與歌頌間的艱難抉擇	229
自由的心境與否定的激情	240
第9章 回顧與思考	257
審美視向的聚焦轉換	257
反封建的思想文化取向	267
喜劇藝術的探索與實踐	284

附 錄

論林語堂的幽默思想	303
自我的表現	303
幽默人生觀	311
精神伊甸園	318
向憂愁微笑	325
論朱光潛的喜劇思想	333
直覺本能與遊戲精神	333
喜劇詼諧與悲劇詼諧	339
征服與遁逃	344
民國喜劇主要作品編目（1927～1939）	353
主要參考書目	369

第 7 章 李健吾的喜劇

七十多年以前，一位美國人在一篇研究中國現代文學運動的專論中，曾將李健吾視為中國 20 世紀 30 年代的重要劇作家之一。^{〔註 1〕}四十多年之後，一位英國人在一篇研究中國現代戲劇的論文中，曾將李健吾譽為現代中國少數幾位具有才華的戲劇家之一，並且為他的戲劇作品、尤其是喜劇作品的久被忽視表示了由衷的惋惜。^{〔註 2〕}與此適成對照，中國的學術界對李健吾 1949 年以前的戲劇創作長時間保持著一種近乎冷淡的低調評價，直到這位老作家辭世。或許是這位具有一顆「黃金般的心」^{〔註 3〕}的劇作家的猝然仙逝，給了學術界以某種意外的刺激，愈來愈多的人開始注意到他那些「在寂寞之中過掉的」^{〔註 4〕}現代戲劇作品。在追念逝者的潮頭過後，對於李健吾現代戲劇創作的全面研究終於蹣跚起步。1989 年，我國第一部正式出版的中國現代戲劇史建立專節探討了李健吾對於中國現代戲劇的貢獻，無疑標誌著李健吾戲劇研究中的可喜收穫。^{〔註 5〕}當然，這僅僅是一個令人感奮的開始。

在民國話史上，李健吾是極富藝術意識與才華的重要作家之一。他的喜劇作品更是風格獨具，是現代喜劇的重要成果。就此觀之，來自英倫三島的

〔註 1〕 參見〔美〕妮姆·威爾斯：《現代中國文學運動》，〔美〕埃德加·斯諾編：《活的中國》，長沙：湖南人民出版社 1983 年版。妮姆·威爾斯即斯諾夫人。

〔註 2〕 參見〔英〕卜立德：《李健吾與中國現代戲劇》，《倫敦大學東方和非洲研究所公報》第 39 卷第 2 期，1979 年英文版。

〔註 3〕 巴金：《病中》，《人民日報》1983 年 9 月 20 日。

〔註 4〕 《李健吾創作評論選集》，北京：人民文學出版社 1984 年版，第 3 頁。

〔註 5〕 參見陳白塵、董健主編：《中國現代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社 1989 年版，第 4 章第 3 節。

惋惜或許不無道理，我們沒有理由忽視這位辛勤筆耕 60 年的老作家對於中國喜劇史和中國話劇史的積極影響與貢獻。

藝術幻象與喜劇世界

李健吾的劇作生涯始於 1923 年，但直到 1934 年春以前卻未曾創作出一部喜劇作品。在這十多年的時間裏，李健吾所創作的，幾乎無一例外，都是一些具有明顯悲劇色彩的戲劇作品。在這些劇本中，作家表現出對於下層人民苦難生活的深切同情和對於人類力圖上達的靈魂掙扎的誠摯關注。儘管上述劇作或多或少也曾暗示出某種光明的存在，但給人的總體感受顯然是暗淡和悲涼的。

1934 年春天，李健吾創作了《這不過是春天》。這不僅是他的名世之作，而且也是他平生的第一部喜劇作品。有人把它說成是悲劇〔註 6〕，我不便苟同。這種悲劇之說顯然過分誇大了劇本原有的悲哀成分，準確地說，這不完全是一種悲哀，而是一種感傷。然而，一部真正的喜劇並非是與悲哀或感傷水火不容的。至少我們在 1934 年《文學季刊》最初發表的劇本中不難領會到：悲哀或感傷的成分在這裏得到了有效的控制。與後來的版本相比，《文學季刊》本中的男女主人公的分別並未被理解為一種悲劇式的永訣，在落幕前的舞臺說明裏亦無「噙著眼淚」、「說不下去」等字樣。〔註 7〕送走了昔日的情人、今日的革命者，對於警察廳長夫人來說固然是一種失落，但同時又是一種復得，一種美好人性的勝利的回復，從而代表了一個「更新期待的開始」〔註 8〕。對於悲劇來說，那種巨大的矛盾跌宕和極度痛苦的渲染往往是不可缺少的。《這不過是春天》固然也曾描寫了廳長夫人在明白馮允平真實身份後的痛苦，但她那種喜怒無常的性格特徵無疑弱化了那種痛苦的深度和力度。因此，這種以相對輕捷方式表現出來的人性復歸的主題，再加上遍及全劇的機智俏皮的

〔註 6〕參見王衛東、祁忠：《試論李健吾三十年代的悲劇創作》，《中國現代文學研究叢刊》1984 年第 1 期。

〔註 7〕《這不過是春天》的最初發表本見於《文學季刊》1934 年第 1 卷第 3 期。後來的版本可見於商務印書館 1937 年版的劇作集《這不過是春天》、文化生活出版社 1940 年版的《這不過是春天》、中國戲劇出版社 1982 年版的《李健吾劇作選》等。

〔註 8〕李健吾：《〈這不過是春天〉跋》，《這不過是春天》，上海：文化生活出版社 1940 年版。

對白，則構成了這部作品中的喜劇性真髓。誠然，劇中確實存在著某種悲哀或感傷的成分，但這並不足以證明它在總體上的悲劇性質，這種成分所能證明的只是一點：《這不過是春天》實際上是作家在缺乏充分喜劇自覺情況下所創作的一部喜劇作品〔註9〕，是一種不期而然，在這種不期而然之中體現出來的是一種由悲劇性世界走向喜劇性世界的過渡轉換。

在《這不過是春天》之後不久，作家很快又寫出了兩部典型的喜劇作品——《新學究》和《以身作則》。

《以身作則》於1936年1月由文化生活出版社出版，其《後記》的簽署日期為當年的1月10日，我們由此不難推定：《以身作則》實際的寫作時間當在此之前，其最大的可能性是在1935年。關於這部作品的寫作背景，我們知之甚少，作家本人幾乎沒有為我們留下任何說明性的文字，在他1981年親筆寫下的《自傳》中甚至沒有提到它的名字。〔註10〕《新學究》於1937年4月正式出版，因此，徐士瑚先生完全有理由將它的寫作時間確定為1937年1月。〔註11〕然而，王衛東、祁忠撰寫的李健吾評傳卻給了人們另外一種啓示。他們說：由於《新學究》引起清華某位教授的猜忌，它的作者失去了重回母校任教的機會，遂舉家南遷。〔註12〕李健吾離京赴滬是1935年夏的事情。也就是說，《新學究》的寫作當在此之前，換言之，亦在《以身作則》之前。如果這一假設可以成立，那也就意味著《新學究》則是作家第一部自覺的喜劇之作，不再是那種喜劇精神在不期而然當中的體現。也正因為是初次的有意識的喜劇之作，劇本在文體上或多或少留下了某種摹仿的痕記：它不僅分幕而且分場。而在這以後的《以身作則》和《青春》中，我們發現李健吾的喜劇是只分幕不分場的。這或許可以作為《新學究》實際寫於《以身作則》之前的另一種佐證。

從1934年春天開始，直到1944年寫出喜劇《青春》——這也是作者在

〔註9〕作家在1936年曾委婉地表示過，該劇實際是齣「喜劇」，是獻給自己妻子的生日禮物。參見張澤賢：《中國現代文學戲劇版本聞見錄1912~1949》，上海：上海遠東出版社2009年版，第223~224頁。

〔註10〕參見《李健吾自傳》，《山西師院學報》1981年第4期。

〔註11〕參見徐士瑚：《李健吾的一生》，《新文學史料》1983年第3期。

〔註12〕參見王衛東等：《他在驕陽與巨浪之間——李健吾的戲劇生涯》，《中國話劇藝術家傳》第3輯，北京：文化藝術出版社1986年版，第165~166頁。作者在寫作之前曾採訪過作家本人。鑒於李健吾先生在公開場合對於《新學究》的緘默，此段材料值得重視。這裏的「清華某位教授」，實際指的是吳宓先生。

1949 年以前最後的一部創作劇本——爲止，李健吾大體生活在他自己營造的喜劇世界中。當然，這並不是說，作家在這個世界裏只有快樂沒有痛苦。這十餘年，對於他本人和他生身的祖國都是一段難捱的歲月。從他此期的評論和散文中，我們可以看出他的痛苦、悲傷、矛盾和自責，然而，或許惟其如此，他才更需要喜劇精靈的統領。這也並不是說，在此期間，李健吾創作的都是喜劇，但是他畢竟再未寫出過一部悲劇。《十三年》不是悲劇，儘管在 1937 年本和 1939 年本當中都有黃天利自殺的結局。〔註 13〕無論在內在精神還是在戲劇情調上，它都與《這不過是春天》大同小異，只要變動一下結局，全劇立時就可能變成喜劇。事實的發展正是如此。在《十三年》1982 年本裏，儘管標明的寫作時間爲 1936 年 5 月，但結局卻已經將自殺改換爲被縛。〔註 14〕柯靈對此似乎不以爲然〔註 15〕，但我倒覺得在 45 年後面對世人的這種變動更能體現劇本內在風格的一致。生命是美好的，我們的劇作家在經過了將近半個世紀的思索之後終於讓被縛的黃天利帶著被淨化了的人性存在了下去。同一喜劇精靈在《黃花》中爲那位愛國軍人的遺孀指出了一條生路，豈但是生路，那是一條通向光明的路。還是這個喜劇的精靈，不僅爲《販馬記》接生下一個喜劇的孩子〔註 16〕，而且用高振義的求索，用他「我會回來的」允諾結束了這個永遠沒有完結的故事。據作家自己的解釋，故事不能完結的原因在於上海的全部淪陷使他失去了創作所必需的心境，但是，他既然能在 1944 年寫出《青春》，卻爲何不可以在這之前或之後完成《販馬記》的下部呢？按照原來的計劃，下部將寫到主人公在求索的道路上「處處落空」；回到家鄉又遭到已成寡婦的舊情人的拒絕；後來來到了北京大學，參加了各種運動，最後與李大釗一起死在絞刑架下。〔註 17〕毫無疑問，這是一個悲劇的構想。問

〔註 13〕王衛東等將此劇視爲悲劇，見《試論李健吾三十年代的悲劇創作》，《中國現代文學研究叢刊》1984 年第 1 期。1937 年本指發表於《文學雜誌》1937 年第 1 卷第 1 期上的《一個沒有登記的同志》；1939 年本指由文化生活出版社 1939 年出版的《十三年》。

〔註 14〕1982 年本指收入中國戲劇出版社 1982 年版《李健吾劇作選》內的《十三年》。

〔註 15〕參見柯靈：《〈李健吾劇作選〉序言》，《李健吾劇作選》，北京：中國戲劇出版社 1982 年版，第 5 頁。

〔註 16〕據《〈青春〉跋》：《青春》係由《販馬記》原第 1 幕擴展而成，見《青春》（文化生活出版社 1948 年版）的第 161 頁。

〔註 17〕以上參見《李健吾創作評論選集》，北京：人民文學出版社 1984 年版，第 438～439 頁。

題的癥結會不會正在於此？《販馬記》之永無了結的真正原因或許並不在戰事的變化，而在它的作者最終無法賦予這樣一種悲劇的材料以喜劇的形體。我們可能永遠得不出確切的答案，我們能夠確切把握的只是一個事實：作為悲喜劇的《販馬記》和它的喜劇之子《青春》將會長存人間，而那部作為悲劇的《販馬記》下部卻只能長眠於地下。

究竟是什麼推動了作家，使他從一個悲劇性的世界，義無反顧地走進了另一個喜劇性的世界？李健吾何以會在 1934 年前後發生了如此明顯的變化？

我以為，最根本的原因在於其文藝思想的變化和喜劇觀念的形成。

李健吾的文藝思想濫觴於 20 世紀 20 年代。我們可以用「為人生」三個字概括作家這一時期對於文藝的基本看法。但「為人生而文藝」畢竟是一種籠統而樸素的觀念，其中顯然包含著多向發展的可能性。青少年時代的底層生活，使他對下層人民的苦難有著切身的體會，他本能地希望在作品中反映出自己對於這種生活的觀察與體驗。與此同時，童年傳奇般的經歷和過早承受的人生跌宕又為他塑造了一顆內向而早熟的心靈，他又本能地希望在作品中抒發自己內心的淒涼和孤寂。作家此期文藝思想的樸素性，使他不大可能充分意識到這兩種不同取向之間潛在的矛盾性，加之中國早期話劇界對於西方現代戲劇寫實特徵膚淺而真誠的關注，李健吾 20 年代的戲劇創作基本上是向寫實的方向發展的。即便是像《母親的夢》那樣深受象徵主義影響的作品，在主題、風格和技巧諸方面也並未超出寫實主義的框架。對於下層人民悲慘生活的真實摹寫，加上對於作家內心淒楚的真實抒寫，最終決定了這些寫實性作品的悲劇色彩。

1925 年，李健吾進入清華大學，此後一直到抗戰前，他大體上過的是一種學院式的生活。正是由於這種科班道路，再加上他對法國文學的青睞，終於使李健吾的文藝思想在 1934 年前後出現了一個由自在向自為，由樸素向系統化和理論化的飛躍。而他的喜劇創作時期恰恰由此開始。

在文藝與人生的關係問題上，李健吾的早期文藝思想關注的是後者，作家在這種關注的基礎上強調了兩者的一致性。「藝術是社會的反映」，「文學是人生的寫照」，「藝術和人生雖二猶一」，這些話雖然寫於 30 年代，卻可以視為李健吾對於自己整個 20 年代文藝思想的典型概括。〔註 18〕到了 30 年代，隨著其文藝觀念的轉換，作家所強調的重點出現了明顯的位移。儘管那種「雖

〔註 18〕參見《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社 1983 年版，第 14 頁。

二猶一」之說依然不時見諸筆端，但他實際關注的中心卻指向了文藝本身。在此時李健吾的眼中，藝術不再是人生的附屬品，而是具有獨立價值的自足體，也正因為它是獨立的，藝術對於人生才具有特殊的意義。多年來他對於文藝創作活動的切身體驗，對於文藝自身的思考，對於法國文學的發現以及對於 30 年代初期中國現代文壇輕慢藝術性的不滿，產生了一種合力，促成了一種對於藝術的高度自覺。為著這種自覺，李健吾在很長時間裏被許多人誤認為藝術至上論者。這類指責似乎有失公允，因為在整個現代時期，這位作家都未曾否認過文藝與人生的同一性，他一而再再而三地申言，自己害怕的是「和人生隔膜」。^{〔註 19〕}如果說李健吾 30 年代與 20 年代有所不同，那麼這種不同主要表現在 30 年代的李健吾不僅看到了文藝與人生的「雖二猶一」，而且也看到了它們的「雖一猶二」。他說：「藝術來自人生，不就是人生。」^{〔註 20〕}藝術的上達，顯然是從意識到藝術與人生的區別開始的。

在上述思想變化的基礎上，李健吾確立了自己的「藝術幻象說」。這一理論實際上是其整個文藝思想的核心，他的批評理論和喜劇理論皆端賴於此。

李健吾的「藝術幻象說」有一條最為基本的理論預設，即文藝追求的應當是宇宙人生中普遍而永在的真實。作家十分欣賞福樓拜的一段話，因此，我們不妨把這段話視為對於這條理論預設的一種詮釋：人們實際面對的不過是一個表象的世界，其間儘管形態紛呈，但卻無不「出於同一的原質」，「光成就一切發亮的東西，然而出來的，在青石是火花，在月亮是慘白，在太陽是金紅，而滿天星宿的燦爛，流星的燦爛，甚至於燈火的輝煌，無不屬於同一的原素。」^{〔註 21〕}文藝應當追索和表現的就是這種無窮變化中的「一」。這裏的「一」，按照李健吾的理解，具體包涵了兩個內容：一是宇宙人生的永恒、無限與和諧；二是深廣的人性。顯然，在作家看來，藝術只有做到這一點，才能達於不朽的極境，同時也才能夠實現其為人生的終極目的。而唯一能夠滿足藝術這一根本要求的東西就是李健吾所謂的「幻象」。

宇宙無限，人類永恒。既然包括人生在內的世間萬物都處於永久的變化之中，李健吾斷言，最真實的就既非「事實」，亦非「現時」，而是來自「現

〔註 19〕 參見李健吾：《〈黃花〉跋》，《黃花》，上海：文化生活出版社 1947 年版。

〔註 20〕 《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社 1983 年版，第 173 頁。

〔註 21〕 參見李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社 1980 年版，第 60、160、381 頁。

時」和「事實」而又高於它們的「藝術幻象」。之所以如此，是因為在藝術幻象中包含了一種在「現時」和「事實」中所沒有的因素，即人類的精神作用、人類永恒的寄託——理想。過去的理想，孕育了今天的現時；今天的理想，又孕育了明天的事實，因此，只有在精神和理想的意義上才能把握過去、現在、未來三位一體無限發展的普遍與永恒。李健吾得出結論說：「藝術的目的不是事實，而是幻象」〔註22〕。

以「藝術幻象說」為張本，李健吾在20世紀30年代形成了自己的喜劇觀。

就總體而言，李健吾的喜劇觀具有如下特徵：

首先，明顯的主觀論色彩。

從「一切藝術是表現自我」〔註23〕這一基本命題出發，李健吾在喜劇發生學意義上注重的是喜劇創造的主體而非客體。而在主體的意義上，他注重的又是主體的內在因素和精神作用。他說：

一部作品的成長，往往深深地孕育在作者的生性，中間無意地感受到外界的機緣，隨即破土而出。我們與其繞室彷徨，不如返回作者自身，尋求他深厚的稟賦和稟賦的徵兆。〔註24〕

對於主客觀孰輕孰重的問題，作家的態度尤為明確，他認為：一位真正的藝術家，「需要外在的提示，甚至於離不開實際的影響」，「但是最後決定一切的」卻是「他自己的存在，一種完整無缺的精神作用」。〔註25〕為了強調精神在創作過程中的重大作用，他甚至不止一次肯定了「主觀肇其始」〔註26〕的觀點。由此可見，在中國現代喜劇觀念主觀論和客觀論的歷史分野中，李健吾的實際歸屬是很清楚的。

由於這種對主體內在因素的張揚，想像和理想在藝術幻象中的創造力量受到尊寵。李健吾曾經表達過這樣一種思想：「無論人生如何醜惡，在藝術家的想像裏面，全有另外一種的美麗存在。」〔註27〕他深信：藝術家靠著藝術

〔註22〕李健吾：《〈十三年〉跋》，《十三年》，上海：文化生活出版社1939年版。類似表述亦可見《福樓拜評傳》（湖南人民出版社1980年版）的第381頁、《李健吾文學評論選》（寧夏人民出版社1983年版）的第172頁。

〔註23〕《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第216頁。

〔註24〕李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社1980年版，第326頁。

〔註25〕《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第40頁。

〔註26〕參見《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第184頁。

〔註27〕李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社1980年版，第82頁。

精神的高度自覺，完全可以「從亂石堆發見可能的美麗」，從而在悲哀的時代爲人們提供一種「舒適的呼吸」〔註 28〕。他顯然認爲藝術家有充分的權利用自己創造出來的美麗而歡樂的世界去與醜陋而悲慘的現實世界相抗衡，這就無疑爲作家醜中見美、化悲爲喜的喜劇創作提供了觀念上的合法性前提。

《青春》是李健吾的喜劇代表作。就內緣意義而言，它的題材帶有明顯的悲劇性。事實上，相似的題材在《販馬記》的整體構想中也的確是以一種悲劇或準悲劇的模式被處理的，但《青春》卻爲它植入了一種歡樂的調子。《青春》的劇尾雖依然含有悲哀的成分，但這裏的悲哀卻不會構成題材本身的嚴重性，它的真正功能在於爲楊村長的人性破綻提供某種合理性，而這種人性流露卻又是圓滿結局的保障。從外緣意義而言，無論作家是在 1941 年還是在 1944 年創作的《青春》，這一作品都無疑產生於中國和作家本人歷史上的一個最爲黑暗的時代。然而正是在這樣一種悲劇性的歷史氛圍中，作家卻爲中國的話劇史孕育出了一部具有如此歡快節奏和明朗格調的喜劇佳作，足見主體的精神創造和精神超越在喜劇發生過程中的重要意義。無怪乎李健吾當時會說出這樣的話：

我們接受我們挑戰似的存在，同時我們要用一切克服它。生來帶著一個悲慘的命運，我們不甘示弱，用語言，顏色，線條，聲音給我們創造一座精神的樂園。〔註 29〕

其次，樂觀的基調。

這種基調仍然與作家對於人類精神的高度重視有關。在李健吾看來，人生的意義就在於「我們的精神活動」，正是它構成了人與禽獸的根本區別，構成了人的高貴與尊嚴，它的最高企止是「跳出物質的困惑」〔註 30〕。就是這種不斷超越物質拘囿的精神意向終於在 20 世紀 30 年代的最初幾年，幫助作家形成了一種「哲學的心境」，使他不時生出樂觀而積極的精神。〔註 31〕

那麼，這種「哲學的心境」究竟又是怎樣生出樂觀精神的呢？

有三個關節之點值得注意。

其一，這種「哲學的心境」要求人要用「心眼」而非「肉眼」去看取宇

〔註 28〕《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社 1983 年版，第 53 頁。

〔註 29〕《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社 1983 年版，第 233 頁。

〔註 30〕參見李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社 1980 年版，第 41、278、207 頁。

〔註 31〕《李健吾散文集》，銀川：寧夏人民出版社 1986 年版，第 250 頁。

宙人生〔註32〕，也即是說，要站在宇宙無限和人類永恒的制高點上，以凌空視下的方式去觀察萬象。主體將由此進入一個宏遠的世界，在這裏，現時包括憂患在內的一切都會化為剎那間的碎片，轉瞬即逝，微不足道。於是，人接受了一切，哪怕是缺失和不幸，因為「人生不是一齣圓滿的戲」，因為「沒有痛苦，幸福永遠不會完整」〔註33〕。在這個宏遠的世界裏，人們讚歎和感喟的將只是宇宙整體的和諧與高度的完美，人類永久的演進和生命的綿延不絕。由於人類意識和宇宙精神的化合，死亡所代表的負面意義被消解，生命所象徵的積極意義被凸現，主體的內心將充盈著一種博大的喜感。這種喜感於是構成李健吾喜劇觀中樂觀主義精神最具哲學意味的基礎。徐士瑚先生曾經提到作家年輕時的一段往事：「原來健吾在附中時曾愛過一個漂亮的女生。他上清華後，她便中斷了和他往來。這使他非常痛苦。」〔註34〕《這不過是春天》中的廳長夫人似乎就是這位幻象化的「女生」，馮允平和廳長夫人離別的時間與作家同初戀情人分手的時間大致相同這一點，或許並非偶然。然而，儘管戲劇的材料與作家失戀的經歷有關，但我們卻很難從劇中捕捉到失戀者痛苦的體驗，全劇表現的絕非小我的苦澀，而是人性最終的優美。作家之所以能夠做到這一點，應當說正是「心眼」高懸的結果。

其二，這種「哲學的心境」使作家對於大寫的人具有一種高度的信賴。正如作家自言：「處在今日的我們，即使是最厭世的鐵石心腸，也難免七分人道主義的情緒」〔註35〕，李健吾從其創作生涯的一開始就具有鮮明的人文主義傾向。法國文學的濡染使他的人文主義意識由「情緒」上升到理性自覺的階段。30年代的李健吾將人類的情感和精神的發展分作神、鬼、人三個階段，而現代人已經進入了「人的世界」，因為他們「發見了一個莊嚴的觀念，一種真實的存在，那真正指揮行動，降禍賜福，支配命運的——不是神鬼，而是人自己」〔註36〕。在李健吾評論性或理論性的著述中，他曾多次提到「力」的概念，他甚至認為「五四」以來的新文學從一定意義上看就是力的文學。人對自身的發現，人對主宰自身命運的權利的認定，正是這種「力」的源泉之一。人有了權利，同時也就有了義務，人應當自己完善自己，只有如此，

〔註32〕 李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社1980年版，230頁。

〔註33〕 《李健吾散文集》，銀川：寧夏人民出版社1986年版，第203頁。

〔註34〕 徐士瑚：《李健吾的一生》，《新文學史料》1983年第3期。

〔註35〕 《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第136～137頁。

〔註36〕 《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第44～45頁。

他才能把握住自己的命運。在作家的心目中，人能夠主宰自己與人性不斷趨向完美，是互為表裏的兩個觀念，缺一不可、共榮互生。儘管李健吾未曾明言人性本善，但他始終堅信人性趨善上達的根本特徵。〔註37〕《這不過是春天》和《以身作則》就是這種確信的證明。《這不過是春天》中的廳長夫人並非如有些論者所言僅屬「道德微善」之輩〔註38〕，她是位瑕不掩瑜式的人物。在她身上體現出的絕不是什麼「道德微善」，而是人性的大善，後者不僅是革命者轉危為安的契機，而且也為全劇的機智風格提供了喜劇性的思想內涵。至於說到《以身作則》，與其把它理解為道學家的輓歌，不如將其視為人性的凱歌。《這不過是春天》和《以身作則》以不盡相同的方式證明了同一個結論，人性趨善上達的可能性。而這一點正是李健吾喜劇得以立命安身的基礎。

其三，這種「哲學的心境」導致了作家對於未來的期待。《青春》是李健吾喜劇當中樂觀基調最為明朗的作品，恰恰它也是一部作家頻繁使用「未來」意象的作品〔註39〕，其中的關聯是耐人尋味的。「未來」，在作家的喜劇觀念中佔有特殊的地位。李健吾愛談「精神的勝利」，這裏的「勝利」，至少在作家的眼中，與阿Q式的精神勝利法迥然有別，它的真正涵義是——援用西歐中古時期教徒對於現實主義的最初解釋——「觀念的實現」。〔註40〕而「觀念的實現」必然要求一種時間的形式。「未來」的意義正在於此。「過去」和「現在」都是有限的，獨有「未來」符合「觀念的實現」、「人性趨善上達」、「宇宙無窮變化」中無限的根性。李健吾曾經說過：他害怕時間。但他害怕的實際上是那種已經完結因而有所限定的時間，「未來」卻是他的朋友、希望和寄託。因此，他又說：「未來的意義就是樂觀」〔註41〕。

最後，豁達寬容的精神。

幾乎所有講求幽默的人都會提倡寬容。在中國現代喜劇史上，林語堂如此，丁西林如此，朱光潛亦如此，但並非每一個人都能把寬容置放於自己喜劇思想的中心位置。同其他人相比，寬容對於李健吾有著更為重要的意義，

〔註37〕我認為，李健吾實際上是傾向於人性本善說的。

〔註38〕轉引自陳白塵、董健主編：《中國現代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社1989年版，第341頁。

〔註39〕在《青春》中，「趕明兒」是主人公田喜兒的口頭禪。

〔註40〕參見《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社1983年版，第173頁。

〔註41〕《李健吾散文集》，銀川：寧夏人民出版社1986年版，第200頁。

它不僅僅是一種道德要求，而且還是一種創作方法，它已經滲透到李健吾喜劇的各個層面，作家自然會給予寬容以更多的理論投入。

像其他幽默作家一樣，成熟期的李健吾也把文藝看作是一種自我的表現，不過，李健吾在這方面的看法和林語堂等人卻不盡相同。林語堂的自我表現說成形於 20 世紀的 20 年代，其著眼點在於反抗封建禮教的壓迫，故而提倡率性而為。李健吾的自我表現說成形於 20 世紀的 30 年代，其中固然保留著反封建的社會性涵義，但立論的基點主要卻是對於文藝創作活動本身的分析。不管文藝的來源是什麼，也不管它的對象和目的是什麼，有一點毫無疑義，即它是並且也只能是作家本人的創造，李健吾當然意識到了這一點。因此，他在肯定自我表現說的同時，又為藝術家們提出了一個自我認識的重要課題。這裏的自我認識實際包含了雙重的含義：一個是通過認識自己然後呈現世界，關於這一點，我將在後文詳敘；另一個就是自我的克制。李健吾認為：藝術家如果率性而為，完全不懂得克己之道，那麼他的作品傳達的只能是一己的情緒，而永遠不會上升到普遍和永恒的高度。他說：「藝術的最高成就便在追求小我以外的永在而普遍的真實」，他又說：「藝術家必須敬重『文藝之琴』：這是給人做的，不是為一個人做的」（註 42）。這樣，在李健吾這裏，自我克制就構成了自我表現的一個互補性前提。

那麼，為什麼需要自我的克制呢？因為我們每個人都有著自己的局限。面對宇宙人生的無窮和永恒，我們的生命有限、感覺有限、認識有限、智慧有限，總之人力有限。「我知道什麼？」這既是福樓拜最喜愛的一句格言，同時也是李健吾心中的箴言。（註 43）他希望藝術家們能夠「具有豐盈的自覺，體會一己的狹隘，希冀遠大的造詣」（註 44）。他盛讚創作中的「無我格」，甚至說：「無我是一種力的徵記」（註 45）。李健吾曾經這樣總結過他的克己思想：

是非全在我們把自己看做自然的中心、創造的目的、它最高的理由。我們今天發現的原因，明天便會變成結果。越往前走，地平線越見擴展，而我們假設的解答，便無終止地往後退縮。望遠鏡愈完備，天空的星宿愈增多。答案藏在上帝的胸臆，我們不知道上帝，

〔註 42〕 李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社 1980 年版，第 66、396 頁。

〔註 43〕 參見李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社 1980 年版，第 359 頁。

〔註 44〕 參見李健吾：《福樓拜評傳》，長沙：湖南人民出版社 1980 年版，第 393～394 頁。

〔註 45〕 《李健吾文學評論選》，銀川：寧夏人民出版社 1983 年版，第 238 頁。