


戏剧撷英录

戏剧学硕士优秀论文集②

◎ 吴卫民 主编

 云南大学出版社

戏剧学

戏剧撷英录

—— 戏剧学硕士优秀论文集②

◎ 吴卫民 主编

戏剧学

(总
序)

杏坛拈花

2000年9月,历史将我推到了云南艺术学院院长的位置上。

深感责任重大的我,首先想到的事情是:一所边疆综合艺术院校的生存状态与发展可能是什么。如何不辜负上级组织和广大教职工的厚望,在自己的任期里达到新的发展高度,获得新的办学收成。

在我上任前一年,1999年,我们刚刚开展过一次活动,就是云南艺术学院的建设发展40周年校庆。那一次活动给我留下了悠长的思索:云南艺术学院在历届领导班子努力、一代又一代教职工奋斗和学生们的热情簇拥下走过了40年的艰辛道路,取得了桃李满天下的巨大成就,为今后的发展创造了一个历史高度和前进起点。在此基础上百尺竿头,更进一步,就成为新班子新世代的历史任务。在总结经验,盘点家当,为成绩骄傲的同时,我们面临的问题是:本科教育办学有较长历史,但没有研究生教育层次;实践型队伍创作能力强,但理论成果少;历史的错综与道路的曲折,体现在校园建筑的犬牙交错状态与后院因为缺少投资而闲置荒芜的情况当中;规模小、社会影响力不够而被提议“合并”的悬剑仍在项上……硬件建设与软件建设的迫切性,成为新里程途中首先遇到的关隘。

勒紧裤带,创造条件建设校园。我们设法获得政府的支持,废除了穿过校园、将校园一分为三的不合理的城市规划道路,从而获得了校园被占用的近20亩土地;建成了美观、现代、受人交口称赞的12000平方米的四号教学楼;购买了后门外4300余平方米的楼房成为五号教学楼;购买了紧邻校园的

倒闭工厂的20亩土地，拓宽了校园空间；建设起了13000平方米的现代化学生公寓留学生楼和完成了虽然不豪华但是在云南省属最高专业水准的12000多平方米的展演中心——剧场、展厅、藏画室、陈列室。极大地满足了教学发展的需要，扩大了办学规模，后来顺利通过了2004年的教育部的本科教育水平评估，获得了“良好”的等级。

但是，这个等级绝对不仅仅靠这些办学条件的创造，更重要的因素，来自教学、研究、创作展演鼎足而三、齐头并进的发展成果。认识到这些，并在常态工作中变为现实，实在是教师艺术家们、同事们殚精竭虑思考云南艺术学院的生存和发展问题时凝聚起来的群体智慧和在实践过程中付出的共同努力。

我们明确云南艺术学院教学、研究、创作展演三位一体的人才培养模式；建立基点（核心课程）、热点（新学科新领域课程）、特点（传统优势和地域资源课程）的课程结构体系；强调地处边疆、便于与民间艺术互动、与地方经济、文化建设结合的发展立足点；突出教学中的实习、实训、实践、实战、实用环节借以增强云南艺术学院学生动手能力，成为办学亮点；探索云南艺术学院依托地区资源和政府支持能够长足发展、具有不可替代性意义和寓个性价值于共性原则的教学体系；我们开始凝练大舞台（戏剧、舞蹈、音乐）、大美术（国画、油画、版画、壁画、雕塑、公共艺术、视觉传达、平面广告、环境艺术、室内装潢、产品包装……）、多媒体（电影摄影、电视摄影、录音剪辑、电脑辅助设计、广播电视编导与制作、动画绘画、动画制作、摄影广告、电视广告、网络设计）和新交叉（艺术生产与管理、艺术经纪人、艺术法规、民族艺术与人类学、教育与戏剧）4个学科大类，将综合艺术院校的综合优势、交叉能力发挥到最大。在明确的思路被教学单位贯彻和被艺术教育者、学者们掌握的情况下，成绩巨大。云南艺术学院的学术能力、学科建设能力、专业建设能力和课程设置能力，有了巨大的发展和长足的进步。有了戏剧学、音乐学、美术学、设计艺术学、舞蹈学和艺术学6个硕士学位授权点；有戏剧学、音乐学、美术学3个已建成挂牌的云南省级重点学科和艺术学1个在建的省级重点学科；有戏剧（影视）文学、和声、绘画3个省级重点专业，有“戏剧概论”、“视听语言”、“作曲”、“图形创意”4门省级精品课程；有了被国家权威机构组织5500余名专家认真“定性”评审、在学术影响力、社会贡献率的9项指标“定量”衡量后、从24300余份期刊中筛选出来、最后认定的“全国中文核心期刊（艺术类）”的《云南艺术学院学

报》作为学术高地与交流平台与国际国内风云对接的窗口；有全省“艺术类师资培训基地”的重托；成为云南省博士学位授权单位、授权点建设单位……硕士点、艺术硕士点、教师硕士课程教育点、艺术本科教育、艺术专科教育、艺术高等职业教育、留学生教育，云南艺术学院的办学，已经逐渐进入了教学、研究、创作展演的良性循环。

我们正在由传统的教学型走向教学研究型大学，而创作展演，是检验教学研究和服社会、贡献文化产品的关键。

我们的转型发展中，研究平台的建设和锻炼队伍的措施，就显得十分重要。通过研究项目和创作项目来锻炼队伍，检验研究成果，经验证明是一种良好的方法。

2001年8月，我们组织出版了云南艺术学院重点学科丛书第一、第二辑共20本，主要分布在戏剧学、美术学和音乐学3个学科，还有艺术学。8年过去，除了不断支持特色教材丛书和精品课程丛书的出版之外，学院各个教学单位和研究单位，也不断支持教职工出版研究和教学成果。我始终认为，一个学校的办学传统和办学成果，一定要有物化形式来承载，否则，在人事代谢、岁月沧桑之后，一所有历史的学校，它的办学成败、优劣、特色和常态，都将会随风而逝，将会成为一种不确定的民间传说。我们积极推动的云南艺术学院特色教材丛书、云南艺术学院精品课程丛书和云南艺术学院重点学科丛书就是重要的物化形式。加上其他不同形式的出版物、制度化的规章制度等等，都成为云南艺术学院办学历史的承载平台，同时会成为学校发展的现实推进器。教材建设、课程建设、专业建设和重点学科丛书建设，就是实实在在的办学核心内容，通过这些建设使师资队伍的建设有了看得见、摸得着的一些措施、手段和重要检验标准。应该说，成效是显著的。把恒常的工作和持续的努力回顾一下，来路的景点集中起来观察，成果丰硕。而且，学科建设的成果扩大到了设计艺术学、电影电视学，舞蹈学，艺术学。不但是艺术史、艺术理论、艺术欣赏、艺术家研究，而且，对艺术人类学、艺术教育领域的研究也有重要收获。尤其是艺术教育内容的艺术教育政策、艺术教育规律、艺术发展生态等等的研究，在艺术教育被“艺术考生热潮”推动着迅猛发展、办艺术教育成为办学热点的时候，显得具有强烈的现实针对性。8年前，我在为重点学科丛书写序的时候，书写的是《必要的基石》，讲述的是学术“兴校、强校、名校”的道理；今天，怀着喜悦的心情，打量我们在学术基石上有了长足发展的教学单位、学科点和专业，抚摸坚实的学

术基石上沃土沛然的杏坛，阅读教师们奉献出的杏坛执鞭生涯中产生的研究成果，就像是在欣赏艺术教育的杏坛中争奇斗艳的花朵，芬芳扑面，清新怡人。

身在杏坛27年，如果算上自己念师范中文系的4年岁月，就是31年。从未离开教学岗位和研究领域的我，在与同行探讨教学、交换心得的过程中，自信懂得教师、职工和艺术教育家们的情感方式和情感内容，深知他们的喜怒哀乐，深知耕耘在园里的教师们那琐屑的辛苦与平凡的伟大，深知杏坛中人那份苦口婆心的后面有多少“三更灯火五更鸡”的自我激励、自我要求、自我敦促的修为。我要在云南艺术学院新的重点学科丛书（第三、四、五辑）出版之际，向云南艺术学院的辛勤园丁鞠躬致敬，感谢他们对云南艺术学院党委和行政一代又一代的领导班子的支持和信任，感谢他们在我学习教育管理、办学育才的这9年中用认真教学、热情创造和潜心研究的实际行动对我的认同和帮衬。

阳春三月，花艳南疆。常言：杏花，春雨，江南。但是，我熟悉的是南疆，不是江南。也曾江南看花，花繁春深；更多南疆踏春，春深如海。南疆花香拂面的时候，我往往油然而生一番比较的心思：较之江南的杏花，亭台楼阁，柳丝烟雨，令人生怜；南疆的杏花顶骄阳、远好雨、亭亭于高山野坝，却别有一种倔强的热烈、艳丽的天然，使人生慕。

云南艺术学院的艺术教育家们，就是南疆的杏花了。在繁忙教学工作、管理、服务的间隙，在重要的社会资源分配的末梢和幸运青眼顾盼的盲点，他们的顽强坚持和奋力拼搏，往往比生活在占尽天时地利的中心城市的教育家、艺术学者们付出的多得多。而且，获得的艺术影响和社会名声，还远不如后者。正因为如此，他们是可敬的、为数更多的一群人。中国大地上，更为广阔的艺术空间里，春光是由他们铺就的。

正逢云南艺术学院建校50周年的日子，出版重点学科丛书意义特殊。杏坛拈花，不敢微笑，只有回顾的记忆和瞻望的沉思。因为，我不是智者，我只是杏坛执鞭的一个劳作者，和作者们一样。

是为序。

吴 戈

2009年仲春于昆明麻园

(代序)

落花时节读华章

登高览胜，撷英咀华，余平日之所爱也；从师伴友，亦教亦学，余平生之所幸也。

登高望远，所以天涯路尽，思绪不止；览胜思幽，是故断壁魂杳，文脉延绵。撷英品春，恒生惜春之意；咀华尝岁，每有悲秋之嗟。赖有杏坛，聚贤达硕儒为伴；皆因净地，招才俊青年是朋。惜春之情更甚，“化作春泥更护花”；悲秋之意稍释，“江山代有才人出”。

年近天命，执教大学讲坛 27 年过；地迁省城，讲授麻园艺苑 15 岁多。三更灯火五更鸡，原本只有书斋讲坛道义肩；半是公仆半是儒，后来兼练运筹操盘经纶手。勤勉做校长，谦逊为人师。白驹疾驰，八寒暑已过；锦绣徐展，九春秋即足。愀然于田园荒芜归不得，释然于艺苑春色掩不住。仰天大笑，虽有门阔而难出；俯地歔歔，犹恋情重而难舍。抖擞精神，沙场点兵，奋蹄扬鞭，再踏征程。

正值金秋时节，云南省级重点学科“戏剧戏曲学”将出版优秀硕士论文集，检视文稿，喜不自胜。编选间撷英集萃，阅读时漱玉含香，正所谓“落花时节读华章”，实在是“稻花香里说丰年”。治学答问之努力勤勉，人生境界之登高览胜，浓缩结晶而顿生诗意；撷英咀华之钟情所爱，亦教亦学之抚膺所幸，升华凝聚而每呈佳境。

佳磊王君从余游学三年，毕业后仍盘桓课堂内外不去，戏称“研四”学习，好学至情，溢于言表。此君硕士论文《丁西林喜剧研究》，查貌知微，持论亦算中肯；徇情人理，立言不敢偏执。纵论人物语言——反语、奇论、俏皮话、描述语，赞丁西林语言功力之不凡；体察人物塑造——得体的赞美性与可爱的温和性，颂丁西林塑造能力之上达。俯瞰社会，体察人性，于冷漠中温婉，在黑暗里薄明。丁西林温文尔雅，圆润通达，于早期中国话剧创作收获中独树一帜。佳磊君行文稳健，资料翔实，绵掌发力，文火煨汤。创建性与思辨力，可以期待。

女弟子英姿温君来自温州。板凳坐得冷，文章写得实，《西汉宫廷优伶考》专谈古代宫廷“无过虫”。优伶，亦称倡优、优倡、俳倡，盖指中国古代

以歌唱、舞蹈、演奏、调笑、杂技等为业的乞生者，是为中国早期演员。温英姿披阅典籍文献，考西汉宫廷优伶事迹，辨其来源、性状、往来等等，言凿凿，事历历。论优伶，人数可廿余；讲传承，事迹关后世。钩沉索隐，亦足醒目。唯断语仓促，故时见不周：虽文章锦绣，亦小有瑕疵。

学文黎君之《〈桃花扇〉：游走在历史真实与艺术虚构之间》，实乃创作论之思辨。辨历史佳作黑白，理文坛旧话是非。凭旧人旧事，求新言新音。语带沉思，笔走激情。党人心态下的历史，文人情怀中的艺术，春秋大义，家国忧思，便在真实与虚构间游走，宜于历史与艺术中生存。艺术标准，历史影像，轻重权衡，言尽矣。文笔犀利辛辣与文势圆润通达之间，还有空间。

云杉魏君之《蚩尤戏研究》，专论蚩尤戏、角觥戏，考察傩戏。着眼于“扮演”，立足于“衍生”。要之：蚩尤为发端，角觥为衍生，傩戏有遗形。论小事，关大体。盖因戏剧核心之“扮演”因素已显，而蚩尤戏中之头角相向、角力相争暗含之“戏”韵已盛，传世焉。然，缺血少肉，文瘦风清，存焉。

女弟子轶男卞君的《论布莱希特戏剧的叙述性》，论布莱希特戏剧叙述方式，就诸多问题梳理和分析：创造真实幻觉与打破真实幻觉、诉诸情感与诉诸理智、表演“故事”与展示“现在”、多重角色和中国抒情、德国理性的区别。旁征博引，示学习能力之强健；铺叙勾勒，有写作技巧之通达。辩理稍浅，思考嫌弱，亦学子之难免。

女弟子张莹君之《萨特境遇戏剧之研究》，取萨特戏剧观念与哲学思想之“境遇”概念解析思考，选题甚佳。展示了她的阅读了解。本来，哲学思考中的人生与戏剧表现中的命运，在“境遇”问题是高度重叠、大有可观的。论萨特的戏剧的“戏剧性”与戏剧基本原理中的“规定情境”、“行动”、“危机与摆脱”之同构，论萨特“境遇”说与戏剧原理之关切，绝佳。惜论述与此有失之交臂之憾，且结论与论题显种豆得瓜之嫌。

净手捧华章，静心念师长。胜华王教授仙逝，英姿、云杉虎虎生气，学术生命延续，稍慰。增义陶教授抖擞精神，亲射虎，看孙郎，悉心教导学文黎君毕业。尚有学子络绎不绝，杏坛生机，春色无边。河沿蹇教授弟子轶男、张莹放眼域外，活力内中，纵横捭阖，前途未可限量。余之弟子佳磊王君，要修炼人之仁义、土之厚实、石之坚硬，文气人气，可得通达。“王”，通达天、地、人者也。落花时节，金秋人生，读华章，阅人世。既勉人，亦励己。

是为序。

吴 戈

2008-12-16 昆明麻园

目 录

- 杏坛拈花 (总序) 吴 戈 001
- 落花时节读华章 (代序) 吴 戈 001
- 丁西林喜剧研究**
- Study on Ding Xi - lin's Comedy 王佳磊 001
- 西汉宫廷优伶考**
- A Study on Actors for Royal Family of West
Han Dynasty 温英姿 057
- 蚩尤戏研究**
- Study on Chiyou Drama 魏云杉 123
- 《桃花扇》: 游走在历史真实与艺术虚构之间**
- "Fan with Peach Blossom": Wandering Between
Historical Reality and Illusion 黎学文 163
- 论布莱希特戏剧的叙述性**
- Discourse upon the Narration of Brecht's Drama 卞轶男 193
- 萨特境遇戏剧之研究**
- Study on Sartre's Circumstances Drama 张 莹 233
- 后 记** 余力民 263

Study on Ding Xi-lin's Comedy

丁西林喜剧研究

学科 / 专业 戏剧戏曲学

研究生姓名 王佳磊

导师姓名 吴卫民

丁西林 喜剧 研究

摘要

丁西林喜剧是中国现代戏剧史上一道独具魅力的风景线。丁西林是一位著名的物理学家，喜剧创作他只是偶尔为之，但是却取得了骄人的成绩。20世纪20年代，他创作了一系列珠圆玉润、美不胜收的独幕喜剧，为现代幽默喜剧的发展开辟了道路，成为中国现代喜剧的开拓者。与此同时，丁西林的喜剧创作还为现代话剧的发展、成熟提供了丰实的艺术准备，因而，他和田汉、郭沫若一起成为现代话剧文学的奠基人。

丁西林的喜剧自诞生以来，一直有人指责其缺乏意义。其实，丁西林喜剧中洋溢着感性生命的光芒，充盈着生机勃勃的生命律动。他呼唤着自然的社会对于不自然的社会置换，呼唤着人类主体精神的张扬。丁西林和他笔下的人物一起笑着，宽容着，他们的面前没有任何战胜不了的困难。他们朝气蓬勃，充满力量，在轻松的解颐中展示着自己的本质力量。

喜剧是笑的艺术。丁西林喜剧的喜剧性首先来自精巧的结构，来自“欺骗模式”。丁西林终生对于含有欺骗的题材保持着兴趣，欺骗也成为他的喜剧独具魅力的重要原因之一；丁西林笔下的人物具有一种可爱的天性，他们温

文尔雅、机智幽默，但也并非十全十美。剧作家用夸张的手法展示人物性格的某一个侧面，再加上性格化的人物语言——反语、奇论、俏皮话——巨大的喜剧感因而在可爱的人物身上诞生；丁西林喜剧的魅力还来自其剧作的语言。无论是人物语言还是舞台提示，都显示了作者驾驭语言的不凡功力。丁西林喜剧的语言成功地实现了从代言叙述向对话呈现的转换。人物对话既和人物性格的塑造相互适应，又充满了张力，趣味无穷，引人发笑。丁西林喜剧对于喜剧艺术性的孜孜以求，为话剧擢升为话剧艺术作出了很大的贡献。

丁西林的喜剧有着明显的温和性和赞美性——得体的谈话、可爱的人物、圆满的结局——体现了他追求和谐之美的审美取向。丁西林更愿意站在高高的山巅俯瞰社会人生，在无边的暗夜里呼唤光明，在无助、冷漠中呼唤温暖的同情。这当然只是他那个时代自由主义知识分子精神的伊甸园，这是难以接受危机四伏的社会现实的拷问的。

丁西林的喜剧当然也存在着题材狭隘、主题单纯、技巧单一等问题。但它出现在中国话剧急切需要强健骨骼、丰满肌体的童年时期，且一出手就技巧手段纯熟，艺术羽翼丰满，因而就显得凤毛麟角般可贵。对于丁西林喜剧的个案研究，乃是从中国喜剧的源头考量喜剧的发展与变迁，对于总结现代喜剧发展的经验教训，对于繁荣我国的戏剧事业，无疑是有重大意义的。

前 言

在中国现代戏剧史上，丁西林喜剧是一道独特、亮丽的风景线。他是一位杰出的物理学家，同时又是出色的剧作家，“他是一位把创作当作‘正业’之外的‘别业’的业余作家，但却取得了比某些作家更为突出的艺术成就，成为我国现代喜剧的创始人之一”^①；丁西林一生共创作了八部独幕剧、九部多幕剧，翻译了四部独幕剧、一部多幕剧，其独幕剧的创作堪称典范；他出现在中国现代喜剧的肇始期，20世纪30年代初期，丁西林初试戏剧之笔，就

①徐遇翔：《中国现代作家评传》（第二卷），山东教育出版社1996年版，第135页。

表现出了一种艺术上的成熟，显得“凤毛麟角一般的可贵”。^①

丁西林的喜剧创作可以分为三个时期：早期（1923—1930），中期（1939—1940），晚期（1951—1964）。他是“五四”以来第一个形成独特风格并引起较大影响的喜剧作家。王瑶先生说：“丁西林的独幕剧是有较高的水准的。”“对于后来的发展和剧运的推进，也有很大的影响。”^② 司马长风称丁西林“是独幕剧的圣手”，^③ 甚至拿他与歌德、森鸥外相提并论；陈瘦竹先生认为：“丁西林对于幽默喜剧的发展，具有不小的贡献。”^④ 唐弢在论述现代话剧作家的艺术风格时将丁西林与曹禺、夏衍相提并论。

但是毋庸讳言，丁西林喜剧创作数量不多，题材也很狭窄，且代表作多是独幕体体裁的篇幅短小之作，生活、思想含量有限。丁西林对于现代喜剧发展的贡献主要体现为：在为时不长的中国现代喜剧发展史上，为现代幽默喜剧的发展开辟了道路，成为中国现代喜剧的开拓者；对于喜剧艺术性的孜孜以求弥补了现代戏剧过分关注社会政治的先天不足，从一个侧面铸造着现代戏剧健全的肌体，对于中国现代戏剧在 20 世纪 30 年代的成熟产生了不可低估的作用，因此丁西林成为中国现代话剧文学的奠基人之一。

丁西林的喜剧在轻松活泼的言动笑闹之间，蕴涵着丰厚的历史文化内涵。丁西林喜剧诞生于那个要求个性解放、思想自由的历史转型时期，洋溢着感性生活的光芒，呼唤着自然的社会对于不自然的生活的置换。丁西林的喜剧不仅能够令人解颐欢笑，也能使人放下端了几千年的礼教的臭架子，以“自然人”反抗的“伦理人”的束缚与压抑。丁西林的喜剧呈现出来的是一种生命的律动，一种主体生命的舒展，一种来自心灵内部的自由。丁西林喜剧人物谱系中的主人公普遍具有可爱的天性，他们幽默、机智、超脱、宽容。他们来自中国近现代史上的血雨腥风中，却似乎没有一丝阴霾掠过他们的心。他们笑着面对这个对象化了的充满缺失的世界，在笑声中展示着自己作为主体的人的本质力量。丁西林不是在回避社会，也没有躲在知识分子精神的象牙塔里俯瞰社会人生，他是在用自己的幽默和欢唱表现自己的力量，张扬人的主体性精神，表达人类具有战胜一切艰难困苦乐观精神。

①钱理群：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社 1998 年版，第 178 页。

②孙庆升：《丁西林研究资料》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 165 页。

③孙庆升：《丁西林研究资料》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 227 页。

④孙庆升：《丁西林研究资料》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 190 页。

丁西林喜剧的喜剧性来源于他的剧作的玲珑剔透的结构，以及剧作中具有可爱性格的人物和机智幽默的语言。丁西林喜剧普遍存在着一种“欺骗模式”：《一只马蜂》中，吉先生和余小姐瞒过了守旧的吉老太太，相互用谎言表达着爱情；《亲爱的丈夫》中，著名旦角演员黄凤翔男扮女装，嫁给了诗人任先生，让他享受到了“一个纯粹的女人，一个理想的女人”的爱情；《酒后》中的夫妻瞒过了酒醉的朋友；《压迫》中的男客女客假装夫妻，骗过了房东太太，租到了房子；《瞎了一只眼睛》中，妻子和丈夫分别用谎言欺骗前来探看的朋友，以表示对他的感激和友情深重；《北京的空气》中，主人瞒过了老赵，“偷”回了被偷的香烟。当我们看到舞台上余小姐一本正经而又得体地应对着老太太，精心设计着一场相约“不结婚”的求爱场面的时候，我们忍俊不禁，不能不发出会心的微笑。丁西林喜剧结构上的“欺骗模式”是其喜剧性的重要组成部分。

丁西林喜剧的喜剧性还来自剧作中可爱的人物形象。人物形象的塑造无疑是考验戏剧家艺术水平的试金石。喜剧由于反映生活的特殊性，由于与笑有关，与揭示丑有关，所以塑造有血有肉的喜剧形象往往是它的弱项。在一个人的生命意识开始觉醒的时代，在人的主体精神张扬的时代，主宰人的命运的不再是喜怒无常的大自然，不再是万能神圣的上帝，人物形象之于喜剧才具有了突破窠臼争取艺术品位上达的可能性。丁西林笔下有一群可爱的人物：强健活泼、机智善辩的吉先生，姿态美丽、乐观热情的余小姐（《一只马蜂》）；能言善辩、见义勇为的杨长雄（《三块钱国币》）；泼辣大胆、魅力四射的华华，沉着冷静、指挥若定的王老虎（《妙峰山》）。他们的可爱来自主体的乐观、自信，来自温文尔雅的绅士风度，来自主人公的机智和幽默。喜剧性来自夸张手法的运用和人物机智幽默的语言。作者善于对其笔下人物的某一方面的性格特点进行夸大，从而与环境造成喜剧性的矛盾冲突，引人发笑。人物的奇论、反语、俏皮话，不仅和喜剧人物性格塑造有机结合，而且也是喜剧性产生的重要源泉之一。

丁西林的剧作是以语言著称的，或者说，人物对话是丁西林喜剧最富有魅力的艺术手段。在此之前，无论是传统戏曲的代言叙述还是文明戏的言论老生，其对话都是不发达的或者说是缺乏戏剧性的：文明戏自不必说，传统戏曲和话剧是不同的。传统戏曲的艺术魅力来源于唱、念、做、打，其中对话因素并不占主要地位。话剧的艺术魅力则主要靠“对话”来体现。丁西林

的喜剧语言突出地运用了“对话”这一艺术表现手段，使话剧于对话中展开剧情，呈现喜剧性。这里，对话有两个方面的意义：其一是喜剧性从语言中直接展示，其二是“对话呈现”的手段推动着情节不断向前发展。这样，语言就成了独具魅力的主要审美手段，从而获得了戏剧性。就此而言，丁西林为现代戏剧文学语言的创立作出了重要贡献，而且对于中国现代戏剧在20世纪30年代的走向成熟产生了不可低估的推动作用。

丁西林喜剧大都有一个皆大欢喜的结局，这反映了他对和谐之美的执著追求。他的剧作具有明显的温和性和赞美性，他赞美人与人之间的沟通与理解，赞美雨夜里温馨的互助，赞美主仆之间的宽宏大量。丁西林的喜剧作品实际上显示出一种追求超脱的人生哲学。面对人世间的种种缺失，主体站在高高的山巅，透过含泪的笑眼或者含笑的泪眼，在暗夜里呼唤光明，在无助中呼唤互助，在冷漠中呼唤同情，在隔膜中呼唤沟通。丁西林就像一个长不大的孩子，幻想着，同情着，爱着，从来没有一丝阴云笼罩他的心。自然，他所精心营造的爱的伊甸园，也仅仅属于主体心灵内部的自我解压、自我安慰，不过是他那个时代自由主义知识分子们精神暂且寄宿的乌托邦。

丁西林剧作于珠圆玉润、美不胜收的外在表象世界中蕴涵着丰富的文化内涵；他在结构、人物、语言上的成就是中国现代戏剧史上可贵的收获；他的作品反映了一种对于和谐之美的执著追求，体现了他追求超脱的人生哲学，充满着爱、宽容和理解，从而为我们建构起了一座精神的伊甸园。

对丁西林喜剧艺术进行个案研究，乃是从中国现代喜剧的源头上考量喜剧的发展与变迁，对于总结中国现代喜剧发展历史的经验、教训，对于繁荣发展祖国的戏剧事业；无疑是有重大意义的。丁西林的喜剧值得认真探求。

一、幽默喜剧和丁西林喜剧创作历程

丁西林是中国现代戏剧史上第一个形成独特风格并引起较大反响的喜剧作家。他是现代幽默喜剧的开拓者，同时也为现代话剧艺术的发展开辟了道路。那么，什么是幽默喜剧？丁西林的喜剧创作经历了哪几个阶段？这是本

章试图解决的两个问题。

（一）喜剧和幽默喜剧

1. 喜剧的定义

喜剧是一门古老的艺术。什么是喜剧的问题，伴随着喜剧的诞生、发展，千百年来，虽经人们不断思考、解释，但至今依旧没有一个公认的答案。亚里士多德在他著名的文艺理论著作《诗学》中是这样给喜剧下定义的：“喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人。”^①“‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。”^②

亚里士多德之后，无名氏的《喜剧论纲》继承了他的观点，认为：“喜剧是对于一个可笑的、有缺点的、有相当长度的行动的摹仿（用美化的语言），各种（美化）分别见于（剧的各）部分；借人物的动作（来直接表达），而不采用叙述（来传达）；借以引起快感与笑来宣泄这些情感。喜剧来自笑。”^③无论是亚里士多德还是无名氏，二者都是从喜剧的对象是“丑”这一角度来对喜剧加以定义的，对于后世西方“喜生于丑”的喜剧观念有着极其深远的影响。

黑格尔在《美学》中对于喜剧的看法具有独到之处。他首先对可笑性与喜剧进行了区别：“在这方面，人们往往把可笑性和真正的喜剧混淆起来了。任何一个本质与现象的对比，任何一个目的因为与手段的对比，如果显出矛盾和不相称，因而导致这种现象的自否定，或是使对立在实现中落了空，这样的情况就可以成为可笑的。”他认为：“笨拙或无意义的言行本身也没有多大的喜剧性，尽管可以惹人笑。”只有“以非常认真的样子，采取周密的准备，去实现一种本身渺小空虚的目的，这样的动作是特别富于喜剧性的”。^④

车尔尼雪夫斯基的观点与黑格尔大致相同，他认为喜剧是“用贪求的内容和有实际意义的外表掩饰内在的空虚和微不足道”。^⑤

①亚里士多德，贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年版，第8页。

②亚里士多德，贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社1982年版，第16页。

③余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第31页。

④黑格尔：《美学（第三卷·下）》，商务印书馆1981年版，第291~292页。

⑤车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，转引自奥夫襄尼科夫，拉祖姆内依《简明美学词典》，知识出版社1982年版，第66页。

别林斯基对于喜剧的本质也有类似看法：“喜剧的本质，是生活现象和生活本质及使命之间的矛盾。就这个意义来说，生活在喜剧中是作为自己的否定而出现的。”^①

从黑格尔、车尔尼雪夫斯基、别林斯基关于喜剧的观点不难看出，西方的喜剧理论在思辨的深度上开始出现了突破与开掘，一般意义上的“丑”的概念开始被“矛盾”的意蕴所拓展、深化。但是毋庸置疑，在马克思主义喜剧观念产生之前，西方戏剧观念一直在“喜生于丑”的观念的变迁中保持着一定的稳定性和一致性。

马克思并不是一个戏剧理论家，但是他把喜剧与广阔的社会生活联系在一起进行考察，体现的是一种宏观的理论视野。马克思认为，喜剧的本质一方面是某种事物在历史的发展过程中丧失了它存在的合理性，从而进入了“世界历史形式的最后一个阶段”，另一方面，它偏偏还要维护自己历史存在的权利，用“另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来，并求助于伪善和诡辩”，于是“最终陷入可笑的境地”，从而走向“灭亡的必经之地”。因此，马克思认为喜剧的美学意义和社会功能在于“把陈旧的生活形式送入墓地”，让“人类能够愉快地和自己的过去诀别”，^②是代表社会进步的力量对于战斗的欢欣与对于胜利的确信。

显然，鲁迅著名的定义“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将无价值的撕破给人看”^③是对马克思喜剧定义的继承。不同的是，马克思主要是以一个革命家的身份，借用喜剧问题来说明历史，而鲁迅则是试图通过历史来说明喜剧问题。

虽然人们在对于喜剧的认识没有一个标准答案，但是，人们对于喜剧艺术的审美特征——笑，却有着几乎一致的看法。笑是喜剧最基本的特征，人们提到喜剧，首先想到的就是笑。笑和喜剧几乎成了一而二、二而一的东西了。

喜剧的笑是人们在对于客观生活的认识、体验基础上所产生的生理、心理反应，是主体对于客观对象的一种具有审美特征的情感表现。它是客观对

①别林斯基：《诗歌的分类和分科》，转引自吴世常主编《美学资料集》，河南人民出版社1981年版，第297页。

②《马克思恩格斯全集》（第一卷），第456~457页。

③鲁迅：《鲁迅全集》（第一卷），人民文学出版社1981年版，第297页。

象、艺术作品作用于人的生理、心理器官所产生的一系列情绪激动、精神愉悦，同时也是一种包含着理性认识内容的具有哲学意味的反映，包含着审美主体对于客观对象的审美评价。因此，笑虽然是喜剧的基本特征，但是笑本身并不就是喜剧。那种嘻嘻哈哈、不分是非不辨黑白的笑，那种缺乏道德感、不负责任的的笑，那种消解生命意义的严肃性、调侃人生、缺乏积极意义的的笑，是不能进入喜剧艺术的殿堂的。

笔者无意于对喜剧的定义作出自己的规定。本文以下部分所使用的喜剧定义，主要包含如下的规定性：其一，喜剧是戏剧的一种基本类型；其二，喜剧的主要审美特征是笑；其三，喜剧的主要内容是讽刺和嘲笑丑恶、落后的东西，或者肯定美好、进步的现实和理想。

2. 幽默喜剧

幽默喜剧是喜剧的一种。根据英国现代戏剧理论家阿·尼柯尔的分类方法，喜剧可以分为闹剧、情绪喜剧（讽刺喜剧）、浪漫喜剧（幽默喜剧）、阴谋喜剧、风俗喜剧（世俗喜剧）。^①我国戏剧理论家陈瘦竹把喜剧概括为三种，即“讽刺喜剧、幽默喜剧和赞美喜剧”。^②

胡德才的喜剧分类方法则是把陈瘦竹的“幽默喜剧和赞美喜剧”归并为“世态喜剧”，从而认为：“在一定意义上，所有喜剧就可以大致归为这两类：讽刺喜剧和世态喜剧。”^③实践证明，这种分类方法是符合中外喜剧的创作实际的。

自然，任何分类都是为了阐述的方便。考虑到由于特殊的历史与现实原因，在整个中国现代喜剧阶段，赞美喜剧很少，所占分量极轻，所以，在本文以下的论述中，主要是把喜剧分为幽默喜剧和讽刺喜剧两种。我所想要表达的只是：谈到西方的世态喜剧时，我关注的是它们对于中国幽默喜剧的影响；谈到中国的幽默喜剧时，我所想到的是西方世态喜剧的背景。

事实也正是如此。就中国现代喜剧不长的发展历史而言，幽默喜剧和讽刺喜剧曾经取得过令人瞩目的成就。讽刺喜剧主要受到俄罗斯讽刺喜剧艺术的影响，其主要领军人物是陈白尘；而世态喜剧则主要受英、法世态喜剧的濡染，丁西林是其开拓者和主要代表人物。

①[英]阿·尼柯尔著，徐士瑚译：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1985年版，第277页。

②陈瘦竹：《论悲剧与喜剧》，上海文艺出版社1983年版，第74页。

③胡德才：《外国戏剧对中国现代喜剧的影响》，《外国文学研究》2001年第4期，第128页。