

中国现代喜剧史论

张 健 著

本书以中国现代喜剧史论为研究对象，探讨了喜剧在现代社会中的地位和作用。作者认为，喜剧不仅是娱乐的工具，更是社会批判和思想启蒙的重要手段。通过分析中国现代喜剧的发展脉络，揭示了其在社会转型期的独特价值。本书旨在为喜剧研究提供理论支持，并探讨其在当代文化语境中的新可能。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

J809.2

2

张
健
著

中国现代喜剧史论

励
耘
文
库



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国现代喜剧史论/张健著. —北京:北京大学出版社, 2006. 6

(励耘文库)

ISBN 7-301-10722-6

I. 中… II. 张… III. 喜剧—戏剧史—中国—现代 IV. J809.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 048075 号

书 名: 中国现代喜剧史论

著作责任者: 张 健 著

责任编辑: 艾 英

标准书号: ISBN 7-301-10722-6/I·0806

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 27.5 印张 450 千字

2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

内容简介

喜剧问题，一直是中国文艺研究的薄弱领域。本书针对这一学术现状，运用多学科的综合研究方法，宏观与微观并重，比较全面而深入地探讨了中国现代喜剧的发生、发展及演化的规律，发掘出许多鲜见的史料，研究了不少为人忽视的作家作品，提出了一系列独到的见解。

全书正文分观念篇、幽默篇、讽刺篇、作家篇、总论篇五个部分：第一部分是对中国现代喜剧观念的整体性思考；第二部分着重考察中国现代幽默喜剧的机智化、世态化和英雄化问题；第三部分着重研究中国现代讽刺喜剧在寓言型的伦理讽刺、写实型的社会讽刺与复合型的政治讽刺三个阶段的历史特点；第四部分是对丁西林、李健吾、陈白尘等代表性作家喜剧创作的个案分析；第五部分探讨的是中国现代喜剧的总体特征、意义和成就。



作者简介

张健，1949年生，文学博士，现为北京师范大学文学学院院长，教授、博士生导师。中国当代文学研究会常务理事，中国话剧理论与历史研究会理事，中国当代文学研究会戏剧影视文学专业委员会主任，中国田汉研究会理事。

主要从事中国现当代文学和戏剧影视文学的教学与研究。出版《中国喜剧观念的现代生成》等个人专著4部，主编《影视艺术导论》、《20世纪中国话剧经典》等著作5种。先后在《文学评论》、《中国现代文学研究丛刊》、《北京师范大学学报》、《戏剧艺术》等刊物发表论文90余篇。先后主持省部级课题8项，获国家级教学成果一等奖2项、省部级教学科研奖励7项。

责任编辑 / 艾 英

封面设计 / 奇文云海 
www.qwyh.com

前 言

在一个相当漫长的历史时期里,在民间广有影响的喜剧性文艺在中国主流的学术界却一直处于被漠视的尴尬地位。值得庆幸的是,这种情况到了现代终于开始有了某些变化。

从 20 世纪初开始,到 1949 年的这几十年当中,随着喜剧范畴的确立,中国的喜剧艺术无论是在外部形式、表现技巧还是在内部意蕴上都取得了长足的进展。喜欢谈论或创作喜剧的人日见增多。不仅出现了数量可观的喜剧作品,形成了色彩纷呈的风格与流派,而且还出现了一批有关喜剧问题的颇具见地的理论著述和评论文章。就此而言,现代时期在中国的喜剧史上无疑具有极为重要的地位。正是在此期间,中国的喜剧艺术迅速完成了由不自觉到自觉的历史性转换,并且为自身的当代发展积累了诸多经验。这些宝贵的历史经验显然需要我们深入、系统地加以总结。

20 世纪 80 年代出现的“喜剧研究热”,一方面令人欣慰,另一方面又不能不让人感到遗憾:对于中国本土喜剧、特别是中国现代喜剧的研究依然处于极为贫弱的一隅。任何国家、任何时代的学术研究都会存在自身的盲点,但这类盲点如果恰恰发生在最不应该被忽视的问题上,那么它就会使人难以感到释然。正是为了这种不能释然,我从 1985 年至今,一直在不断地思考着同中国现代喜剧直接相关的种种问题。

1987 年初,我完成了《三十年代中国喜剧文学论稿》的写作。该书尽管属于那种断代性质的史论著作,但 20 世纪 30 年代在中国新文学发展历史上的居中地位却使我在全书的写作过程中不可避免地要一再涉及到对于中国现代喜剧整体性发展的看法问题。由于当时初涉学界,学力尚浅,该书的研究结果很难令我满意,但它却使我认识到了系统观照中国现代喜剧历史发展的难度所在。很显然,这一课题实际上处于中国现代文学研究和喜剧

理论研究的交界地带。这种边缘地位极易造成双方理论主体对它的漠视，而这种漠视又不能不给中国现代喜剧的研究者带来一系列学术上的难题。从史料的发掘、类型的鉴定直到具体作品的微观分析，凡此种种，一切似乎都要从头做起。除个人主观能力之外，缺少可以依傍的客观基础，也是限制中国现代喜剧研究深度和广度的重要因素。

1993年6月，我完成了自己关于中国现代喜剧问题的第二部书稿——《中国现代喜剧观念研究》。正如书名所示，它是对中国现代喜剧思想观念意义上的研究，并且在其中有意避开了现代喜剧的创作实践问题。之所以如此，主要是因为写作时间的限制。1991年最初制定研究写作计划时，它的名称为《中国现代喜剧论》，其中包括了观念研究与创作研究两部分。但是到了1992年真正开始写作时，我发现自己很难在1993年博士论文答辩之前完成预定的计划，于是遂有了《中国现代喜剧观念研究》一书的面世。这部书稿写成之后，很快得到了前辈学者和同行专家的热情鼓励。尽管它还算不上是预想中的对于中国现代喜剧的整体性把握，但毕竟已经离题不远了。几年来令我困惑、使我难以驾驭的有关中国现代喜剧历史发展的芜杂繁复的史料，在我的心中第一次变得条理明晰起来。这无疑增强了我从整体上审视中国现代喜剧的信心。

中国的博士后制度给了我两年的时间 and 充裕的经费来完成自己的夙愿。我的第三部书稿《幽默行旅与讽刺之门——中国现代喜剧研究》，作为一部旨在系统而深入地把握中国现代喜剧整体发展的专门著作，可以视为我前些年在中国现代喜剧研究方面的一个比较全面的总结。同先前的两部著作相比，它在研究的时段、内容、方法和深度上都有了明显的进步。但在我看来仍然是残缺的：在书稿的正文里缺少关于重点作家个案研究的部分。之所以如此，主要是从出版效益方面考虑的。按照出版社的要求，我不得不把全书的篇幅压缩在三十万字左右，作家个案研究的部分只有忍痛割爱了。

接下来，则是在校部机关长达9年之久的行政工作。我一向认为，人既然身在公共管理岗位，心是不应该有所“旁骛”的，为此我不止一次地抑制住了自己希望弥补第三部书稿缺憾的冲动，一直等到了重返学术岗位的今天。

《中国现代喜剧史论》是我在喜剧研究方面的第四部书稿，其中在整体

性研究成果的基础上,增加了对于丁西林、李健吾和陈白尘三位喜剧大家的个案研究。这三位作家都是中国现代喜剧史上的重镇。丁西林在中国现代喜剧的初创期成功地为其建立起富有趣味和魅力的话语体制;李健吾在其发展期着重解决的是中国现代喜剧艺术的上达与拓展问题;而陈白尘则以自己的典范之作在一种特殊的历史语境下有力地回答了喜剧在现代中国的合法性问题。我相信,对于他们的微观研究无疑可以增强全书在宏观研究方面的可信度和说服力。同时,我也希望这些章节在本书中的存在能够传达出这样一种信息:即著者的宏观概括并未脱离个案研究的基础,宏观性与微观性的结合始终是其不懈追求的学术原则之一。

17年前,当我完成了第一部书稿的时候,我是心存遗憾的。不仅因为研究时段的狭窄,也因为其研究的浮面化。11年前,当我结束了第二部书稿写作的时候,我是心存遗憾的。研究时段尽管有所拓展,研究深度亦有所加强,但毕竟未能真正进入中国现代喜剧创作实践的腹地。9年前,当我的第三部书稿即将付梓的时候,我是心存遗憾的。为了它在研究内容上的明显缺失:面的概括失去了点的深入。今天,当我整理、修订和写作完第四部书稿的时候,一种遗憾之感又一次袭上心头。因为我发现,即便是在这样一个小小的学术领域,也还依然存在着许多我极想涉及但又很可能终将无力涉及的课题。

记得有人说过,戏剧是一种遗憾的艺术。其实,学术写作又何尝不是一种遗憾的“艺术”呢!愿这一点的发现不会令人沮丧。或许正是由于遗憾的存在,我们的事业才会不断地发展。学术研究如此,人生难道不也同样如此吗?

张 健

2005年11月10日

目 录

前 言	(1)
-----	-----

观念篇

第一章 中国喜剧观念的现代重塑	(3)
一 痛苦的反省	(4)
二 寂寞的新生	(12)
三 分化与整合	(22)
四 理论化和系统化	(29)
第二章 现代喜剧观念中的主观论	(38)
一 主观论及其基本思想	(38)
二 林语堂的幽默观	(45)
第三章 现代喜剧观念中的客观论	(60)
一 客观论及其基本思想	(60)
二 鲁迅的讽刺观	(69)

幽默篇

第四章 中国现代幽默喜剧的机智化	(85)
一 机智化取向的确立	(86)
二 机智话语的纯化	(89)
三 机智话语的拓展	(94)
第五章 中国现代幽默喜剧的世态化	(105)
一 世态化取向的确立	(105)
二 表象的世界	(108)

三	世态化的范型	(113)
第六章	中国现代幽默喜剧的英雄化	(124)
一	英雄化取向的确立	(125)
二	走向英雄	(128)
三	浪漫的写实	(135)
四	英雄性和喜剧性	(138)

讽刺篇

第七章	中国现代讽刺喜剧的寓言化	(147)
一	讽刺的喜剧化	(147)
二	现代讽刺喜剧的早期尝试	(151)
三	寓言型的现代讽刺喜剧	(155)
第八章	中国现代讽刺喜剧的社会化	(168)
一	从寓言化到写实化	(168)
二	写实型的社会讽刺喜剧	(171)
第九章	中国现代讽刺喜剧的政治化	(181)
一	政治型的讽刺喜剧	(181)
二	社会讽刺喜剧的新变化	(193)
三	讽刺喜剧政治化的影响和意义	(197)

作家篇

第十章	丁西林:会心的微笑	(211)
一	意义的多维体	(212)
二	爱的乌托邦	(218)
三	理性的召唤	(226)
第十一章	李健吾:幻象的人生	(240)
一	幻象人生	(240)
二	漂泊之旅	(250)
三	性格之花	(267)

第十二章 陈白尘:否定的激情	(285)
一 含泪的微笑	(285)
二 艰难的选择	(297)
三 否定的激情	(308)

总论篇

第十三章 反封建的基本文化立场	(329)
一 偶像的破坏者	(329)
二 现代人文意识	(336)
第十四章 喜剧审美的聚焦转换	(351)
一 视向重心的转移	(351)
二 喜剧艺术的拓展	(359)
第十五章 生命意识的激活和崇高的色调	(380)
一 生命意识的激活	(380)
二 主体性与风格的转换	(393)
附录一 中国现代喜剧主要作品编目	(409)
附录二 主要参考书目	(425)
后 记	(430)

观念篇



第一章 中国喜剧观念的现代重塑

毫无疑问,中国是一个富有喜剧传统的国家。尽管它的戏曲艺术是晚出的,但其喜剧艺术却有着相当渺远的历史。对于这一点,学术界延续几十年的有关宋元以前滑稽戏的争论,就是有力的证明。判明这一系列争论的孰是孰非,涉及极为复杂的学术问题,并非本书的目的。但它至少说明,在戏曲正式形成之前,的确存在着一个喜剧艺术非常活跃的时期。而这一历史事实必然会对中国传统戏剧的发生和发展产生深远的影响。

“大音希声,大象无形”,事实上,喜剧的基因一直存活在中国的古典戏剧之中。它那种弥散状的特有的存在形态,不仅使其流布于中国戏剧发展的全过程,而且为其自身带来了一种扑朔迷离的历史情调。人们往往能够感觉到它的存在,却又很难明确地把握它。因此,在中国传统的戏剧理论和美学思想中,一直未曾出现独立的喜剧理论,自然也谈不上“喜剧”范畴的确立。中国人对于喜剧的体认,以一种观念泛化的模式在文化的进程中不断地传承和繁衍着。

近代以降,随着“西风东渐”的过程,西方的戏剧理论和美学思想同中国传统的文化精神相遇合。正是在这种大的文化背景下,以20世纪初“喜剧”术语在中国学术界首次出现为标志,中国源远流长的喜剧观念开始进入到理论化和现代化的新阶段。中国现代喜剧观念的历史演进不仅和中国现代喜剧艺术的历史发展在实质上是同构的,而且前者往往是后者的先导。理性的自觉,是中国现代喜剧与传统喜剧的基本区别之一。中国现代喜剧是中国现代喜剧观念的实践化和具象化体现。因此,对于中国现代喜剧观念的系统研究必然要成为中国现代喜剧总体研究的一部分。

为了更准确地把握中国现代喜剧观念历史演进的全过程,我将其分为两个时期:由20世纪初到1920年代末为它的发生期,1930、1940年代为它的

成形期。本篇主要研究的是中国现代喜剧观念的发生和发展情况。有理由相信,这种对于中国现代喜剧观念的宏观整体性的考察,将会加深人们对于中国现代喜剧历史发展规律性的认识和理解。

一 痛苦的反省

如果从《诗经》提出“善戏谑兮,不为虐兮”算起,中国传统的喜剧观念发展到20世纪初,已经经历了一个相当漫长的历史衍化过程。所谓“中国传统喜剧观念”实际上是一个具有高度广延性的概念。它在数千年的传承与沿革当中固然保持了某种共同的特质,但在其发展的不同阶段又具有各个阶段的特殊性。对于这两个方面,我们在正式开始研究中国现代喜剧观念之前,都应有一个基本的认识。

在宋代以前的漫长历史发展中,由于儒道两家的共同努力,中国的传统喜剧观念基本形成了主体内向发展、重在生命体验中获取精神愉悦的价值导向。不过由于当时正值传统喜剧观念的上升时期,相形之下,尚比较注重喜剧性行为对于外部世界尤其是外部社会伦理秩序的影响,于是才有“淳于髡仰天大笑,齐威王横行。优孟摇头而歌,负薪者以封。优旃临槛疾呼,陛楯得以半更。岂不亦伟哉”(司马迁:《史记·滑稽列传》)之说。作为“文以载道”一类思想的具体化,此期的喜剧观念津津乐道的是“谈言微中,亦可以解纷”和“善为笑言,然合于大道”(司马迁:《史记·滑稽列传》),强调的是“会议适时,颇益讽诫”和“空戏滑稽,德音大坏”(刘勰:《文心雕龙·谐隐》)。

中国古典喜剧在宋元之际形成以后,中国传统喜剧观念进入了一个新的演化时期。作为前一历史时期喜剧观念物态化的古典喜剧在获得自身的艺术生命之后,反转过来又对喜剧观念的演化产生了巨大影响。虽有文人的介入,然而喜剧仍为正统文化所拒斥,其中一部分上升到雅文化与俗文化的中间地带,其余大部分继续在民间繁衍。这使此时期的喜剧观念更加着意于表达人们对于美好生活和社会正义的主观企盼,同时也较多地关注了喜剧的娱乐性和艺术性。

明中叶以后的传统喜剧观念不仅成为上述两个时期各种观念的总汇,而且由于城市经济的发展、市民阶层力量的增强和资本主义生产关系的萌

发等多种历史因素的作用,开始出现了某些新的思想信息。人性朦胧的觉醒导致了对于理学的怀疑与批判,造成与已经僵硬化的封建礼教间的明显冲突,从而增加了喜剧中的讽刺因素。但是这种新思潮在力量对比上根本无法同绵亘千年的传统势力相抗衡,也无力改变那种执意内求的主导模式。叛逆的精灵被迫重新返回内心,导致了游戏人生倾向的恶性膨胀和社会对于舒忧遣愁心理需求的强化。《歌代啸》杂剧中“漫说矫时励俗,休牵往圣前贤。屈伸何必问青天。未须磨慧剑,且去饮狂泉。世界原称缺陷,人情自古刁钻。探来俗语演新编。凭他颠倒事,直付等闲看”的愤激之辞由此蒙上了一层末世之感。这些再加上封建统治的日趋腐朽则使得传统喜剧观念在其理想价值层面和实践操作层面出现巨大的难以弥合的裂痕。“合于大道”的古训犹存,但喜剧主体的关注方向却在内心的调适,企图用幻想平复精神的伤痛,从而泯灭了鲜活的现实追求,以致最终使中国的传统喜剧及其观念在那种大团圆式的自我欺骗与自我陶醉里沉落到瞒与骗的汪洋大泽之中。

1840年,西方列强的坚船利炮撞开了中国的大门,同时也打破了老帝国怡然自得的天朝心态。空前的社会危机与民族危机极大地激发了中国人的爱国热忱,以分外严峻的形式提出了一个关系民族兴亡的历史性课题:如何才能使中国在世界性的严酷的生存竞争中生存下去?保种图存的呼声迅速汇成时代思想的主潮。洋务运动和政治改良运动虽相继失败,但扩大了革命派的影响,而且也使一部分志在启蒙的先进的中国人明显超越了“夷夏之大防”,以一种前所未有的世界性眼光,开始进一步审视本土的传统文化。这就导引出20世纪最初十年间中国人对于传统戏剧及其观念的批判。

不少人开始意识到:戏剧在左右世道人心方面具有巨大的作用,在推进社会改良和革新方面拥有巨大的潜能。陈独秀当时指出:剧场是“普天下人之大学堂”,而演员则是“普天下人之大教师”。^[1]康有为的弟子欧榘甲干脆认为,戏剧具有“左右一国之力”,并且将戏剧的善与不善视为“国之兴衰之根源”。^[2]既然包括喜剧在内的戏剧直接关系到风化人心和国家兴亡,戏剧中的不良因素势必要对社会产生不良的影响,正所谓“感之旧则旧”,“感之暮气则暮气”,“感之亡国则亡国”^[3],因此就有了对其进行改良的必要。事实上,在梁启超等人张扬的小说改良和戏曲改良主张中已经包含了喜剧观念的改良问题,这是因为:由于“人情厌庄喜谐”^[4],因而乐而多趣、滑稽流

走、无所凝滞的喜剧性文艺在“人人”与“移人”方面具有更大的优势。^[5]

从救亡保种的爱国动机出发，人们确立了“新”、“变”、“强”的价值尺度，并由此规定了对于传统喜剧及其观念的主要批判方向：内容的陈腐、远离现实和主体性的委靡。批判传统喜剧及其观念中的种种消极因素，积极探求克服与改良的途径遂成为中国现代喜剧观念发生期的重要内容。人们在这些方面所表现出来的价值追求与认识深度，不能不在很大程度上规定了中国现代喜剧后来的实际走向。

从“趋新”的价值追求出发，人们指出了中国传统喜剧在思想内容上的陈腐。这也即吴趼人所批评的“无甚新意识、新趣味”^[6]，蒋观云所说的“卑陋恶俗”^[7]。这种内容上的陈腐特别表现在许多作品常常会落入宣扬富贵功名利禄的俗套上，结果使传统戏剧在很大程度上远离了当时的社会现实。“覆巢倾卵之中，笈传‘燕子’；焚屋沈舟之际，唱出‘春灯’”^[8]。这类红粉佳人风流才子的故事当然是同神州陆沉的危难国势格格不入的。

而这一点显然又与“求变”的价值追求相左。既是求变，自然会首先要求人们清醒地认识亟需变革的社会现实。于是，陈佩忍提出“道故事以写今忧”^[9]，天僂生提倡“宜选择事实之于国事有关者，而译之著之”^[10]。总之，他们极力要人们去关注现实，尤其是关注国家夷祸日亟、百废待举的艰难时局。由此出发，有人开始明确提出了写实的艺术主张。苏曼殊认为小说是“‘今社会’之见本”，小说和社会的关系“如形之于模，影之于物”，小说“乃民族最精确、最公平之调查录”。^[11]蒋观云则干脆表示：“欲描吾之理想以言，不如按之事实以言之，更为亲切而有据也。”^[12]

内容的陈陈相因和严重脱离现实必然造成戏剧艺术的“文弱”、“退化”和“委靡”——这种情况在传统喜剧中表现尤甚，因而完全不能符合“自强”的价值需求。人们指出：那种“舞洋洋，笙锵锵，荡人魂魄”的“桑间濮上之剧”，不仅在艺术中而且也在社会人生里最终导致主体意识的消解，使大多数中国人自甘“屈伏”于“专制”之下，“苟安”于“奴隶”地位。^[13]因此，他们热切地呼唤一种“陶成英雄之力”，希望通过戏剧去造就“挺身而救时艰”的“英雄”^[14]，培养国人“尚武合群之观念”与“爱国保种之思想”^[15]，以尽快“唤醒钧天之梦”、“招还祖国之魂”^[16]。

救亡保种的最高动机，在 20 世纪中国人对于传统戏剧及其观念的第一