



当代中国人文大系



中国现代喜剧论稿

张健

著



当代
中国人文大系

中国现代喜剧论稿



张健

著

中国人民大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代喜剧论稿/张健著. —北京: 中国人民大学出版社, 2015. 8
(当代中国人文大系)
ISBN 978-7-300-21584-6

I. ①中… II. ①张… III. ①喜剧-文学研究-中国-现代 IV. ①I207. 3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 152659 号

当代中国人文大系

中国现代喜剧论稿

张 健 著

Zhongguo Xiandai Xiju Lungao

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室)

010-62511770 (质管部)

010-82501766 (邮购部)

010-62514148 (门市部)

010-62515195 (发行公司)

010-62515275 (盗版举报)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京东君印刷有限公司

规 格 155mm×235mm 16 开本

版 次 2015 年 8 月第 1 版

印 张 24 插页 3

印 次 2015 年 8 月第 1 次印刷

字 数 371 000

定 价 66.00 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

“当代中国人文大系”

出版说明

改革开放以来，中国社会的变革波澜壮阔，学术研究的发展自成一景。对当代学术成就加以梳理，对已出版的学术著作做一番披沙拣金、择优再版的工作，出版界责无旁贷。很多著作或因出版时日已久，学界无从寻觅；或在今天看来也许在主题、范式或研究方法上略显陈旧，但在学术发展史上不可或缺；或历时既久，在学界赢得口碑，渐显经典之相。它们至今都闪烁着智慧的光芒，有再版的价值。因此，把有价值的学术著作作为一个大的学术系列集中再版，让几代学者凝聚心血的研究成果得以再现，无论对于学术、学者还是学生，都是很有意义的事。

披沙拣金，说起来容易做起来难。俗话说，“文无第一，武无第二”。人文学科的学术著作没有绝对的评价标准，我们只能根据专家推荐意见、引用率等因素综合考量。我们不敢说，入选的著作都堪称经典，未入选的著作就价值不大。因为，不仅书目的推荐者见仁见智，更主要的是，为数不少公认一流的学术著作因无法获得版权而无缘纳入本系列。

“当代中国人文大系”分文学、史学、哲学等子系列。每个系列所选著作不求数量上相等，在体例上则尽可能一致。由于所选著作都是“旧作”，为全面呈现作者的研究成果和思想变化，我们一般要求作者提供若干篇后来发表过的相关论文作为附录，或提供一篇概述学术历程的“学术自述”，以便读者比较全面地

了解作者的相关研究成果。至于有的作者希望出版修订后的作品，自然为我们所期盼。

“当代中国人文大系”是一套开放性的丛书，殷切期望新出现的或可获得版权的佳作加入。弘扬学术是一项崇高而艰辛的事业。中国人民大学出版社在学术出版园地上辛勤耕耘，收获颇丰，不仅得到读者的认可和褒扬，也得到作者的肯定和信任。我们将坚守自己的文化理念和出版使命，为中国的学术进展和文明传承继续做出贡献。

“当代中国人文大系”的策划和出版，得到了来自中国社会科学院、北京大学、清华大学、中国人民大学、北京师范大学、复旦大学、南京大学、南开大学等学术机构的学人的热情支持和帮助，谨此致谢！我们同样热切期待得到广大读者的支持与厚爱！

中国人民大学出版社



目 录

第 1 章 喜剧与时代	1
纵的追溯：喜剧的主观意向性	1
横的观鉴：喜剧的客观必然性	10
观念重塑：喜剧的多种可能性	15
第 2 章 幽默的喜剧	29
幽默喜剧的日渐活跃	29
胡也频模式和林语堂的《子见南子》	34
丁西林模式和袁牧之两个角色演的戏	38
幽默喜剧的美学品格及其历史走向	50
第 3 章 讽刺的喜剧	63
现代讽刺喜剧的早期尝试	63
熊佛西和寓言型讽刺剧	71
欧阳予倩和写实型社会讽刺剧	83
陈白尘等人和政治型讽刺剧	95
第 4 章 风俗的喜剧	110
王文显和《委曲求全》	112
宋春舫的戏剧创作	117
李健吾与《以身作则》和《新学究》	125
第 5 章 丁西林的喜剧	133
多维度的意义结构体	134
冬天的童话与爱的乌托邦	139
英国近现代戏剧的影响	147
中国喜剧的新范式	157

第6章 徐讷的喜剧	165
幽默的喜剧与机智的话语	165
神秘的诗意和奇诡的哲理	169
佯谬式的结构范型	173
第7章 李健吾的喜剧	178
艺术幻象与喜剧世界	179
游子回乡的意象分析	190
深广的人性与心理的透视	208
第8章 陈白尘的喜剧	220
讽刺作家含泪的微笑	220
暴露与歌颂间的艰难抉择	232
自由的心境与否定的激情	243
第9章 回顾与思考	259
审美视向的聚焦转换	259
反封建的思想文化取向	270
喜剧艺术的探索与实践	286

附 录

林语堂的幽默思想	306
自我的表现	306
幽默人生观	314
精神伊甸园	321
向忧愁微笑	328
朱光潜的喜剧思想	335
直觉本能与游戏精神	335
喜剧诙谐与悲剧诙谐	341
征服与遁逃	345
中国现代喜剧主要作品编目 (1927—1939)	353
主要参考书目	370

第1章 喜剧与时代

提到喜剧，人们马上会联想到笑。就一般意义而言，喜剧的确是一种笑的艺术。然而，在我们即将论及的历史时段当中^①，日渐分明的政治分野、日趋浓烈的阶级战火、日见深重的民族危机，使本已多灾多难的中华民族处于一种普遍的分裂状态，统治集团倒行逆施，社会形势云谲波诡，人民生活动荡不安。面对如此严峻的历史情势，一种笑的艺术难道是时代所需要的吗？这正是那个特殊的时代向我们提出的一个微妙而复杂的问题。人们往往会把喜剧理解为一种令人轻松解颐的艺术形式，但在全面考察本期喜剧创作之前，我们却不得不回答这样一个并不轻松的问题：那个时代真的需要喜剧吗？

答案当然是肯定的。但是，为了说明和论证这一“当然”的结论，我们却不得不将探究和思考的触角伸向有关喜剧本质的世界，伸向那片至今依然是众说纷纭、谜团丛生的领域。

纵的追溯：喜剧的主观意向性

“喜剧”，作为术语，是在近代被引入中国的，时间当在1904年前后。^②但作为客观存在的艺术事实，其在我国却有着深邃悠久的历史。如果把古代那些擅长进行滑稽表演的俳优的出现视为喜剧性艺术的滥觞，那么我们至少可以上溯到公元以前夏桀的时代，难怪有的学者会认为，在中国“喜剧的产生似乎比悲剧要早”^③。

文化人类学、民族学和民俗学的大量材料表明，中国喜剧的起源同原始巫仪有关。我们可以将原始巫仪分为两种最为基本的类型：

① 本书考察的是1927—1939年间中国现代喜剧历史演进的情况。

② 关于这个问题，可参见张健：《中国现代喜剧观念研究》，82～84页，北京，北京师范大学出版社，1994。

③ 曲六乙：《戏剧舞台奥秘与自由》，201页，天津，百花文艺出版社，1984。



祈祝模式和驱除模式。这两种模式中的任何一种都可以激发初民的欢乐意识，而正是在这种仪式化的处于生命高峰体验下的欢乐意识中孕育了喜剧美的原始基因。前者通过对丰年、成功和种的延续的求祈或欢庆，满足主体的生存意愿；后者则通过对于灾难、瘟疫、厉鬼等不祥因素在虚拟情境中的驱除，泄导人们的恐惧和憎恶等负面情绪，表达主体净化生存环境的主观意向。随着原始巫仪逐渐世俗化的历史过程，在这两种模式当中便分别孵化出后世肯定性喜剧和否定性喜剧的早期原型。中国的原始初民由于受当时生存环境的影响，其原始巫术的发生和发展“完全是按着保护自身的原则”进行的，因而较少涉及异己的敌对因素。^①这就意味着中国原始巫仪的典型模式实际上是祈祝模式，而在其物质外壳下隐含着的核心意识势必是意向的主观性明显大于功利的客观性的。进入阶级社会后，带有浓重蒙昧色彩的巫文化为中国早期理性精神所扬弃。巫仪中的一部分经过规范化的改制成为国家仪典的基础，大部分则裹挟着特有的意识内容散落到社会各个层面，同林林总总的民俗事象及民间文艺结合起来，从而对中国的古代喜剧艺术及其观念产生了极为深远的影响。

在继承和改造原始巫文化传统的过程中，先秦儒家和道家做出了重要努力，并且为包括喜剧精神在内的中国艺术精神奠定了基础。

《乐记》作为我国最早的一篇美学专论，从表现“情”的角度对艺术的本质做出了基本的定义：“夫乐者乐也，人情之所不能免也”，“故人不忍无乐，乐不忍无形”。《乐记》中固然还有“象成”之说，但“象成”的目的却在“饰喜”，可见表情仍然是最主要的。从对情的思考出发，《乐记》发现：性主静而情主动，为了保证“乐而不流”，避免“惑而不乐”，就必须强调“以道制欲”、依理节情，强调“哀乐之分，皆以礼终”，从而建立起礼对于乐的统摄地位。《乐记》认为：“礼自外作”而“动于外”，旨在“辨异”，通过导志节心，使人明序而相敬，相敬而无争；“乐由中出”而“动于内”，旨在“统同”，通过和性治心，使人向善而相亲，相亲而无怨。从以上关于礼乐分工的总体设计中可以看出：作为艺术总体的“乐”，其性质偏于主观，使人从内心情感上融洽合和，不仅无争，还要无怨，从而达到“同民心而出治道”、安乐长久、大命永存的终极目的。原始巫文化所具有的现实功利性和主观意向性的双重性质，虽然包含原始艺

① 参见张紫晨：《中国巫术》，32页，上海，上海三联书店，1990。

术在内，但并不特指艺术因素。到了先秦儒家手中，艺术从现实功利目的出发却被赋予了高度的主观性。所谓主情、表情、“动于中”、治心和性都是这种主观性的最好说明。主观内向性由此成为中国艺术精神的主调。同时，这种对于“中和”与无争无怨的强调也必然加强了中国古代否定性喜剧发展的文化心理阻力。^①

《庄子》作为道家的扛鼎之作，对中国艺术精神的形成和发展，同样起到了极为重要的作用。所谓“逍遥游”的理想，体现出的实质上是庄子以自身的有限（有待）对于无限（无待）的追求。正如那种“培风”“怒而飞”的鲲鹏意象所暗示的：世间万物皆有待，因此，由有待向无待，就不可能是一种现实行为，而只能是一种精神活动，用作者自己的话说，即是“游心”于“无何有之乡”。庄子由此而“贵精”。《养生主》认为“养生”之“主”即在精神；《达生》题旨在于畅达生命，但主旨亦在养神，此处之“神”依然是精神。对于主体精神的高度张扬甚至使庄子得出人类精神薪尽火传以达永存的结论。庄子这种决意“入无穷”、“游无极”的精神超越实际上只能是一种向内的超越。在注重内求这一点上，道家和儒家殊途同归。不同的是，儒家的内求追求的是一种自我约束，一种内在的秩序感；而道家的内求关注的是一种自我解放，一种内在的自由感。一部人类的思想史告诉我们：大凡诉诸内求的学说，往往伴随着主体对于外部世界极不自由的认识，正是外部的挫折使人的本质力量从外求的道路上折回，返归本心。因此，在庄子及其后学向内心求索自由的思想中实际隐藏着的是挫折感和失落感。庄子由此又提出“县解”（“县”通“悬”），他的内求取向注定这种“县解”只能是一种内心意义上的“自解”。他劝导人们在知天安命的情况下，通过“心斋”与“坐忘”，去达到“无己”、“无功”、“无名”、“无用”、“无为”的超脱境界，借以化解基于现实人生产生的一切忧患。庄子这种“自解”思想的提出为中国古代的艺术精神添加了重要的一笔，主观心灵世界在很大程度上具有了某种自足性，借重这种自足性，它可以缓冲乃至在一定程度上消解来自现实的冲击。^②

① 有关《乐记》部分的写作，曾参考董健师的《〈乐记〉是我国最早的美学专著》和《论“礼乐”精神》。前文见《乐记论辩》，北京，人民音乐出版社，1983；后文载《人民日报（海外版）》，1991-08-27。引文出自《礼记·乐记第十九》，见王文锦：《礼记译解（下）》，北京，中华书局，2001。

② 有关《庄子》部分的写作，曾参考陈鼓应先生《庄子今注今译》中的部分译文，北京，中华书局，1983。

这种由儒道两家共同奠基的古代艺术精神投射或内化到中国戏剧艺术的发展中，从而规定了中国古代喜剧在思想意蕴和艺术构成诸方面的种种特征。中国古代喜剧当然也会包含反映现实的社会内容，但其最擅长同时也是最乐于做的显然是正面抒写主体对于美好事物和理想社会的一种主观式的希冀和精神上的企盼。

在中国喜剧性艺术源远流长的演化中，我们的民族形成了自己对于喜剧本质的独特理解。早在《左传·昭公二十五年》当中，已有这样的文字：“喜生于好，怒生于恶”，“生，好物也；死，恶物也。好物，乐也；恶物，哀也”^①。近些年来，包括笔者在内的一些学者常用“喜生于好(hǎo)”一语概括中国古典喜剧的特征，固然不无道理。但正如董健先生指出的：从《左传·昭公二十五年》中的相关语境来看，“喜生于好”中的“好”，并非美好的“好”，而是爱好的“好”。^②好(hǎo)与好(hào)，不仅仅是声调上的区别，对于我们的论题而言，它们还具有某种理论上的意义。美好的“好(hǎo)”，是主体在认识客体特征之后对于客体的一种价值判断，其中包含了比较明显的客观性内容。而爱好的“好(hào)”，则主要是强调主体性特征，带有强烈的主观意向性。“喜生于好(hào)”，也就是说，在我们祖先那里，“喜”作为人们受到美好的富有生命活力的事物感染后所产生的一种具有快乐的感情色彩的心理现象，是同正面表达出来的主体对于生命和生存的肯定意向联系在一起的，偏重的是主体对于美好事物和理想生存环境的一种希冀和期盼。因此，在我国古代，“喜”字又与“乐”字相通，同时又可作“福”解。^③即便到了今天的现代社会里，中国人这种对于“喜”的理解仍然随处可见。这种由古代传承下来的对于“喜”的理解，或许还远远算不上什么系统性的喜剧观念，但它显然有着民族广远深厚的思想文化背景，并早已渗入到整个民族的风习礼俗和文化心理之中，因此它也就必然地决定了我们民族的喜剧艺术及其观念的总体格局。

我国的古典戏剧，虽也有《东郭记》、《绿牡丹》、《胡秋戏妻》一类的否定性喜剧，但大部分却是有如《西厢记》、《望江亭》、《救

① 杨伯峻：《春秋左传注》，1458～1459页，北京，中华书局，1981。

② 董健师的“好(hǎo)好(hào)之辨”，见于先生20世纪90年代初与笔者的一次谈话。

③ 《说文解字》：“喜，乐也。”段注：“喜、乐无二字，亦无二音。”阮籍在《乐论》中亦有“乐谓之喜”之说。在2000年版的《辞海》(1999年版缩印本)当中，我们仍然可以找到“喜，犹福也”的说法。



风尘》、《李逵负荆》、《打金枝》等一类的肯定性喜剧。这些情况十分清楚地表明了在我们民族古典戏剧中根深蒂固的那种着重歌颂良善和智慧、着意表达人们对于幸福和美好事物的主观追求，偏重以“好”、“善”、“福”、“乐”为喜剧内涵的喜剧传统。由于这种喜剧传统十分重视喜剧与欢悦的心理联系，于是也就决定了它对喜剧效果——“笑”的看法。我们往往更喜欢从喜笑和欢笑去理解喜剧之笑，这又使我们的传统喜剧和喜剧思想把娱乐性看得很重。

需要特别指出的是，所谓“中国传统的喜剧观念”实际是一个具有高度广延性的概念，其时间跨度很大。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会具有各个阶段的特殊性。为了更准确地把握中国传统喜剧观念的历史演化情况，我将其具体划分为“初期”、“中期”和“晚期”三个主要发展时期。^①

在其初期，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，重在通过生命的体验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早期，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，于是遂有“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”^②之说。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”^③，强调“会义适时，颇益讽诫。空戏滑稽，德音大坏”^④。

中国古典喜剧在宋元之际形成以后，中国传统喜剧观念由此进入其古典时期，也即中期。作为前一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。其间虽有文人的介入，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，其余大部分则继续在民间繁衍。这使此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，同时也开始较多地关注喜剧的娱乐性和

① 本书认为：中国传统喜剧观念史中的初期指宋代之前，晚期指明中叶之后，两者之间为中期。

② 司马迁：《史记》，第10册，3203页，北京，中华书局，1959。

③ 同上书，3197～3202页。

④ 范文澜：《文心雕龙注》，272页，北京，人民文学出版社，1958。

艺术性。

明中叶以后，进入后古典的晚期的传统喜剧观念，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”^①的愤激之辞难免蒙上一层末世之感，这些加上封建统治阶级的日趋腐朽则使传统喜剧观念在其理想价值层面和实践操作层面出现难以弥合的巨大裂痕。“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，在幻想中平复精神的伤痛，泯灭鲜活的现实追求，致使中国的传统喜剧及其观念逐渐沉落到那种大团圆式的自我陶醉和“精神胜利”的大泽之中。

1840年，西方列强的坚船利炮撞开了中国的大门，同时也打破了老大帝国怡然自得的天朝心态。空前的社会危机与民族危机，极大地激发了中国民众的爱国热忱，趋新、求变、自强以保种图存的呼声迅速汇成时代思想的主潮。一部分先进的中国人开始进一步审视本土的传统文化，中国传统戏剧及其观念自然也被摄入人们的理性视域之内。正是在这种历史氛围之中，传统喜剧及其观念中的消极因素逐渐为人们所认识，并且在20世纪初，特别是在“五四”前后，受到了来自进步思想文化界的严峻挑战。深沉浩荡的悲剧精神受到人们热情的推崇和大力的倡导，与此相反，传统的喜剧精神在很大程度上作为一种强作欢颜的浅薄需求而遭到人们的贬斥和鄙夷。有人甚至还推演出了“夫剧界多悲剧，故能为社会造福，社会所以有庆剧也；剧界多喜剧，故能为社会种孽，社会所以有惨剧也”^②的极端结论，似乎中国的落后罪在喜剧精神本身，持论的武断是显而易见的。我们丝毫不想抹杀这次对中国古典戏剧的集中回视和反思

① 《徐渭集》，第4册，1233页，北京，中华书局，1983。

② 蒋观云：《中国之演剧界》，见阿英：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，51~52页，北京，中华书局，1960。



对于现代戏剧产生和发展的巨大而深远的影响，也无意在当时一些论者在视野初开的情况下所产生的偏激倾向上大做文章，我们想要指出的只是：在当时贬斥喜剧的潮流中，摄入人们批评视野的主要还是中国式的传统喜剧，在对于喜剧的本质理解方面，多数批评者并没有高于传统民族喜剧观念之上的认识高度。这就使他们当时还不可能认识到：中国的戏剧界不仅需要“真正”的悲剧，而且也需要“真正”的喜剧。这种推崇悲剧贬抑喜剧的余波一直持续了较长时间，直到30年代中期，随着社会生活本身的变化，随着中西喜剧观念的交融和人们对文艺本质认识的深化，才有了渐趋明显的缓解。

从内向型的中国传统喜剧观念出发，面对中国现代史上的30年代，人们为自己对喜剧创作的轻慢似乎找到了最为充分的依据。既然戏剧是人生的写照、现实的反映和时代的表现，既然人生是一种悲多乐少的人生，时代是一种让人难以发笑的时代，现实是一种阴郁惨苦的现实，那么戏剧所应当反映的就绝非是什么生活的欢愉，而是人们的苦难、愤怒和反抗，那么我们所需要的也就只能是悲剧和正剧，而不是喜剧。然而，在这种跳跃式的机械推理中，人们忽视了另外的一些富有启示意义的事实。“子路赴卫难”，为什么可以从容就死？谢安石面对敌军的百万之众何以能够“弹棋看书”“寂然不动”？^①鲁迅先生在白色恐怖中为什么还会时常向友人讲讲笑话？一些英烈身陷囹圄为什么还会发出令敌手丧胆的“放声大笑”？处在一个严峻的年代，真正的文学作品不会不反映出这种社会的现实情况，但这种反映生活的必然性在具体的文学作品中却并非一定要表现为一种直接意义上的线性的因果关系。它完全可以反映为一系列多向运动的可能性，它的“反映”既可以是悲剧式的，也可以是喜剧式的，同时又可以是悲喜结合式的。这里有一个文艺创作的主体精神问题。

喜剧，就是最能体现这种主体精神的体裁之一。笑，不仅有着繁多的种类，而且并不一定就是浅薄的。如果说，喜剧的实质是人类在对象世界中以肯定的方式所表达出来的对于自身自由本质的肯定，那么，为什么不可以用笑的方式去表现人类对于正义、美好和幸福的追求以及对于自身力量的确信呢？自原始社会解体、人类进入阶级社会以来，占社会人口绝大多数的劳动群众一直处于一种被

^① 参见郭沫若：《论幽默——序天虚〈铁轮〉》，载《时事新报》，1936-02-04。



奴役的地位。如果按照喜剧取消论的观点，喜剧文学似乎早就应该死灭了，不然，它就早已蜕化为一种地道的庙堂艺术。然而历史的事实却并非如此。无论是中国的还是外国的喜剧艺术都不仅在曲折中延续下来，而且还在曲折中发展起来。其中最根本的原因在于它和人民生活尤其是日常生活的广泛而密切的联系。在一个相当长的历史时期里，喜剧由于它鲜明的民间性而受到统治阶级的鄙夷和贱视。它的地位到了近代才有了提升，呈现出日益昌明的趋势，而这一点，又是和近代以来的民主运动和社会逐渐平民化的历史趋势有着直接的关联的。应当说，这种历史发展的逻辑已经为人们证明了喜剧艺术生存和发展的合理性。

在漫长的苦难时代中，人民用喜剧的形式表达自己对于幸福的追求，这种追求是生命力的表现，它无疑是合理的。有了生命的追求，才会有争取生存和解放的斗争。我们之所以诅咒黑暗，一个重要的理由就在于正是这种黑暗在不断地摧残绞杀着人们对于光明的追求。在中国的封建社会中，皇帝是不允许人民随意言笑的，因为一旦“他们会笑，就怕他们也会哭，会怒，会闹起来”^①。这也正是喜剧在我国古代那种政教合一的伦理世界中备受压抑和扭曲的主要原因。既然如此，在“五四”以后人性解放的时代里，在反对封建礼教的斗争中，我们为什么要取消人民笑的权利呢？这种人民的笑早已成了绵延的世代间传导美好追求、维系乐观精神的重要载体，就这一点而论，笑完全可以成为人民力量的表征。

五四新文化运动，作为中国现代史上一次伟大的思想解放运动，给予中华民族整个灵魂震撼的强烈程度是难以名状的。数百年来一直在一个封闭状态中被压抑被淤塞的历史动能一旦被突然掀动和释放出来，那是任何一种思想、政治和社会的反动所不能逆转的。鲜明的爱国主义思想、强烈的民主革命要求和理性批判的科学精神，冲破了历史的闸口，汇成了不可遏止的反帝反封建的大潮。深沉的忧患意识催发了中华民族决心在现代化的历史抉择之中重新扶摇而起的信念。“人”的意识的最终觉醒，导致了人对自身价值和尊严的大胆肯定和对能够“幸福的度日，合理的做人”^②的光明未来的热烈期盼。越来越多的中国人由此看到了“薄明的天色”和“新世纪的曙光”^③。而这

① 《鲁迅全集》，第4卷，570页，北京，人民文学出版社，1981。

② 《鲁迅全集》，第1卷，130页，北京，人民文学出版社，1981。

③ 同上书，356页。

一切也就必然使得我们这个古老的民族焕发出一种高度的乐观主义精神和激扬蹈厉的青春活力。浓重的社会黑暗有时也会使这种乐观和活力带上悲怆的色调，甚至带上一种历史的负重感，但就最高意义而言，它们是早已顽强地存活在我们民族的血脉当中了。它们不仅表现为直接的高歌猛进，而且还体现在曲折、彷徨、低沉和苦闷之后的奋然前行上。这就是为什么五四运动后期尽管出现了新文化阵营内的分化和复古的回潮，但是人民终于在短短几年之后就迎来了第一次国内革命战争的高潮；这也就是为什么大革命失败后仅仅经过了二十几个年头，一个新的中国在世界的东方就已经开始崛起。明于此，我们就不难理解到五四新文化运动基于对民族尊严和“人”的价值的现代方式的肯定而焕发出的高度乐观主义精神和昂扬的青春活力深远的历史影响。这种昂扬乐观的基调和青春的活力正是现代喜剧赖以形成和发展的最重要的背景性条件，同时也构成了30年代喜剧艺术渐趋活跃和成熟的重要的历史性依据之一。

当我们在喜剧取消论面前为人民笑的权利而热心申说的時候，当我们肯定了用喜剧形式表现人民的美好理想和乐观精神的合理性和可能性的时候，我们丝毫没有忘记民众的现实苦难。专制社会的种种黑暗在很大程度上限制了人民笑的权利，使他们无法从一个根本的意义上开怀畅笑。人民愈是要笑，与整个旧社会的矛盾冲突也就愈炽烈。为了能够参拜天堂的圣土，人们必须在地狱中和恶魔鏖战，并且要承受炼狱的磨难。人民笑的权利有时是需要用战斗来获取的。这样一来，我们就不得不修正我们在论述起始时提出的问题，问题的要害也许并不在于那个时代是否需要喜剧，而在于它需要的到底是什么样的喜剧。

在这里，我们发现了中国传统喜剧及其观念的重要弱点。我们在那种收视内心、执意内求的喜剧思想的深处找到了一种“人对永恒无奈的自我收缩”的要素，体味到了一种“集体的非物质性的自嘲”^①的苦涩。在人民为了争取实现理想的实际斗争中，仅仅正面地歌颂良善、表达期盼是远远不够的。人民当然需要娱乐和欢愉，但是仅仅如此，同样也是不够的。对于我们民族的喜剧传统，人们应当自觉地扬弃那种极易流为面对现实苦难的一种低调的补偿性的精神满足的倾向，而大大强化其正视现实、讥刺丑恶、干预实际历史

① 唐文标：《中国古代戏剧史》，5~6页，北京，中国戏剧出版社，1985。

进程的批判精神。正是由于时代的客观需求，我们的戏剧界对于西方的喜剧观念给予了愈来愈多的注意。中国现代喜剧向西方喜剧观念学习的过程，尽管总的方向上和现代悲剧保持着一致性，但在其具体的表现形态上，却没有经过悲剧那种登台疾呼、有声有色的阶段，它以一种不大引人注目的方式，悄然而又坚实地进行着。

横的观鉴：喜剧的客观必然性

对喜剧，西方美学的奠基者亚里士多德曾经有过一个经典性的定义：“喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。”^①自此以后，喜剧“模仿”“坏人”、表现“丑恶”，成了绝大多数西方人理解喜剧本质的一种普遍观念。后来的多种喜剧理论也正是从这样的基点生发开去，而以讽刺和嘲笑为主的否定性喜剧也就成了西方喜剧世界的主角。在亚里士多德以后的很长一段时间里，由于统治阶级意识的渗透和控制，喜剧一直以嘲讽所谓卑贱的下层平民为能事，直到莫里哀和哥尔多尼时代，喜剧在这方面开始有了明显的转变。人们对讽刺对象的社会等级失去了兴趣，批判的锋芒进一步指向了社会的罪恶和恶习。而在这之后，喜剧的矛头愈来愈多地指向了社会上层的丑恶。从黑格尔和别林斯基等人开始，西方喜剧理论在思辨的深度上开始了真正的腾跃，一般意义上的“丑恶”概念已为“矛盾”的意蕴所深化，但直到马克思的时代，西方的喜剧观念在不断的嬗变中却保持着稳定的一致性。

这里，我们要提到马克思的喜剧观念。这位革命的思想家对于喜剧似乎一生都怀有好感。据说，他 19 岁的时候曾经写过一部幽默作品，后来还萌生过创作笑剧的冲动。他对欧洲的一些著名的喜剧作品十分熟悉，故而常能得心应手地引用这些作品去反对自己的论敌。马克思一生并未写过有关喜剧的专论，也未曾给它明确地下过一个如恩格斯在 1859 年给“革命悲剧”所作的定义^②，他的喜剧思想尽管是一些散见在大量非美学的哲学、经济、政治和史学论著里

① [古希腊] 亚里士多德：《诗学》，16 页，北京，人民文学出版社，1962。

② 恩格斯 1859 年 5 月 18 日致斐·拉萨尔的信，见《马克思恩格斯书信选集》，119 页，北京，人民出版社，1962。