

戏剧美学丛书

悲喜剧引论

赵康太 著



戏剧美学丛书

悲喜剧引论

赵康太著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

悲喜剧引论/赵康太著. —北京: 中国戏剧出版社, 1996. 1
(戏剧美学丛书)

ISBN 7-104-00501-3

I. 悲… II. 赵… III. 悲剧: 喜剧-艺术美学-研究IV.

J801

中国版本图书馆CIP数据核字(95)第14189号

责任编辑: 朱以中

悲喜剧引论

赵康太著

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号)

邮政编码: 100086

新华书店总店北京发行所 经销

天津新华印刷一厂 印刷

270千字 850×1168毫米 1/32开本11.25 印张

1996年1月第1版

1996年1月第1次印刷

印数: 1—1000册

ISBN 7-104-00501-3/J·248

定价: 13.80元

序

田本相

康太同志的《悲喜剧引论》是国内第一部全面地系统地深入地研究悲喜剧理论的专著，也可以说是一部在戏剧美学研究上具有开拓性的学术著作。

康太同志的《悲喜剧引论》曾得到国内专家教授的高度评价。钱谷融教授说：“从审美范畴出发，对悲喜剧这一戏剧模式及其所涉及的一系列基本问题，作了全面的系统的探讨。作者立足点高，视野开阔，力图把历史的研究与美学评价相结合，透过悲喜剧这种戏剧样式的各种内在关系和外在此关系，概括出一些具有普遍意义的规律性的东西。许多意见都是有根有据的，颇有见地的。”贾植芳教授则认为，《悲喜剧引论》“应该说是我国悲喜剧理论建设上的一个可喜的收获，它对我国悲喜剧创作的繁荣和理论研究的深入，都是一个有益的贡献。”陈辽同志指出，它“从理论、历史、作品的结合上论述了悲喜剧的众多问题。它既是悲喜剧论，又是悲喜剧史、更是悲喜剧名著的创作经验总结。”因此，认为它“对具有独特审美形态的戏剧体裁悲喜剧作了开创性的研究”。我认为这些评价都是客观的，实事求是的。

我着重谈的，是此书在戏剧美学乃至美学研究上的开创性。

悲喜剧的产生尽管较悲剧、喜剧稍晚些，但在古希腊的戏剧创作中已经崭露头角。而在漫长的戏剧发展历史中，它同悲剧、喜剧一样得到不断的丰富和发展，在现当代戏剧发展中，悲喜剧创作是越来越普遍，即使在现代派的剧作中，悲喜剧也是相当引人注目的。但是，不容否认，悲喜剧的地位较悲剧、喜剧低下，在理论批评上往往受到不公正的待遇，以致认为它不伦不类，是一种非驴非马的杂种。应该说悲喜剧的研究同悲喜剧史一样，是连绵不断的。从意大利的瓜里尼的《悲喜剧论纲》到黑格尔关于悲喜剧的精辟论述，到现代的悲喜剧研究，是有所建树的。可是，这种研究远没有像对悲剧、喜剧的研究那样得到更充分更深入的反思，使之深感悲喜剧地位之低下，甚至连合法性都成了问题。作者认为这同悲喜剧理论建设的薄弱是分不开的。长时期以来，悲喜剧概念混乱，含糊不清，许多研究专著多半把悲喜剧作为一种戏剧思潮来对待。当悲喜剧缺乏足够的理论支撑，还不能足以反映其固有本性、特质和内涵时，那么悲喜剧的地位、价值就为迷雾掩盖着。以此来衡量《悲喜剧引论》的开创性，就在于它把悲喜剧提升到戏剧美学范畴上来，把悲喜剧作为一个具有独立意义的审美范畴，作为一种独特的审美形态，作为一种特有的审美思维方式。正如作者说的，悲喜剧同悲剧、喜剧“是三座并峙而立的雄峰。它们只有升高和形成上的先后次序的差别，而没有此轻彼重的价值不同，它们以各自独特的审美形态构成了相互区别的审美思维方式，它们也以各自迥异的体裁特性，丰富了古老的戏剧艺术天地”。

把悲喜剧作为一个审美范畴来研究，这不仅是研究方法论的变革，而且从理论高度上寻找到悲喜剧的美学本质，由此而打通了过去含糊不清、模棱两可、及掩盖于纷繁现象之中的理论内涵，正由于抓住了这样一个突破口，就使得环绕着悲喜剧的一系列问题都得到阐释得到澄清。在某种意义上，也可以说此书发现了悲喜剧理论的一片新天地。

此书对悲喜剧作为一个审美范畴进行了充分的论辩，特别是对其存在基础、历史动因、主体意识和美学特性所作的分析是具有说服力的。作者在论述其存在基础时，对它的发生机制从人的生理，人生实况，社会运动规律以及从哲学上寻找其本源和依据，在作者看来，悲喜剧的存在，源于人生实况，也符合马克思主义的辩证法唯物论。悲与喜，是人最基本的情感体现，没有它，也就没有人生可言。悲欢离合，构成了人生的本相。而悲喜交错迭替，也是社会的运动规律。人的情绪，不外悲喜两种感情的转化、并存和互为因果的结果。悲喜剧的出现，同人的笑与泪的产生一样自然。所以作者说：“生死相间的生命节奏、悲喜交替的人生实况和社会进程，以及苦乐混杂的社会情绪，这就是悲喜剧的生理的、心理的和社会的基
础。”

特别是第一章第二节《悲喜之间：“一分为三”与模糊思维》，把悲喜剧存在基础提高到哲学高度去认识，是富于理论的启迪性和创造性的。作者依据马克思主义辩证法对立统一的矛盾规律，把“中介”这个概念强调起来。认为“中介”处于两个极端之间，是“彼”与“此”相互渗透，融合与转化的结果，那么，就有“此”“彼”之外的“第三态”。以此来观察悲喜剧，作者提出：“在戏剧化的审美思维中，如果说悲剧与

喜剧是相互对立的‘此’与‘彼’，那么悲喜剧就是亦此亦彼，非此非彼的‘中介’。悲剧与喜剧处于对立的两极，但它的随时可能向对方渗透、融合与转化。”这样，就从哲学上为悲喜剧作为一种“第三态”，即独立的审美范畴，独特的审美形态和审美思维方式找到了哲学依据。按照作者的说法，是更好地申明了悲喜剧的合法性，解除人们对它的理论怀疑和犹豫。这就把悲喜剧理论安放在一个坚实的哲学基础上。

由此，作者认为模糊性构成了悲喜剧同悲剧、喜剧的主要区别。他说：“处于悲剧和喜剧之间的悲喜剧，一方面兼有悲剧和喜剧的特征，亦悲亦喜；另一方面又与悲剧和喜剧相区别，非悲非喜。若说模糊性，它的“中介”特性使它比悲剧和喜剧模糊得多，但它亦悲亦喜、非悲非喜的特性，又在它和悲剧与喜剧之间找出了清楚的界限”。

理论的突破和开创并不是一次性的。此书对悲喜剧作为一个审美范畴的论述，提升了人们对悲喜剧的认识，展现了一个新的思路，这就是它的价值和贡献。

作者还用许多篇幅对中西悲喜剧的演变及其社会历史动因作了描述和思考，这是十分必要的，作者不赞成仅仅把悲喜剧作为一种戏剧思潮来简单对待，看到它只是限于具体历史时期和作家的悲喜剧研究的局限。但这不排斥作者把历史的研究同理论的研究结合起来。而缺乏历史眼光的理论研究，或是缺乏对历史研究的准备的理论研究则往往是浮泛的。作者回顾了西方悲喜剧以古希腊的欧里庇德斯作为发端，历经中世纪宗教剧、文艺复兴人文戏剧、新古曲悲喜剧、启蒙正剧、十九世纪情节剧、二十世纪社会问题剧、直到当今包括现代派戏剧中悲喜剧创作的历史。展现了西方悲喜剧从小到大，由弱到强的

兔起鹘落,大开大阖的发展进程,同时也描述了中国悲喜剧的漫长历程及其发展特点。作者认为中国悲喜剧的美学思想渊源流长,而悲喜剧创作到宋元趋向成熟,明清达到繁荣。但由于中国“中和之美”的传统审美意识的支配性,使中国的悲喜剧较西方悲喜剧更为严整固定,也缺乏流动感。在中西悲喜剧的演变中,作者指出,中西悲喜剧的兴衰,均与社会价值的变化直接相关。他认为在新旧交替的社会变革时期,悲喜剧最容易繁荣。比如在雅典没落期、西方与中国的启蒙时期、路易十四统治下的法国、十九世纪末转折期的俄国以及战后的西方世界,一方面是旧的价值观念的失落,另一方面是新的价值观念的创生,悲剧性与悲剧性之间的界限也就因此模糊起来,于是有了悲喜剧的鼎盛。所以说:“悲喜剧的繁荣,实质是新的社会价值同旧的社会价值的对抗已接近或达到白炽化时期的产物。”这些理论见地,都是富有启示的。像中国五四时期的新文学,鲁迅及一些作家的作品所表现出来的忧愤歌哭嬉笑悲怆,也可从这样的思路给予美学阐释的。当然,这是还留下一些需要深入解决的问题,也并非一锤定音之论。而就悲喜剧同社会变革及社会价值观念的关系,来透视悲喜剧史,无疑深化了悲喜剧的研究。

我以为对:“悲喜剧的主体意识”的研究,在此书中是十分重要的一章。悲喜剧的存在基础和历史动因的揭示固然重要,它说明悲喜剧是一个客观存在,是一个独立的审美范畴。但悲喜剧作为一种戏剧样式,一种独特的审美形态,还必须从它特有的审美的审美思维方式来加以阐明,才更能深刻地揭示悲喜剧的独立性,而对其主体意识的研究则显得极为重要了。作者认为:“当产生自现实的悲喜剧意识与特定生活和时代相

结合时，具有审美价值的悲喜剧艺术之果就会形成。这是一种与悲剧作家和喜剧作家对现实的人生的观察和把握完全不同的审美思维。具体说来，悲喜剧主体意识的基本内涵，是情感与理智的平衡，压迫与渴求的痛苦以及悲感与喜感的幽默。”这不仅概括出悲喜剧审美思维的特点，而且是对悲喜剧创作规律的探索，其中许多见解是具有创意的。

首先是关于情感和理智的平衡。作者认为悲剧是激情的，喜剧是理智的，而悲喜剧作家则在二者之间保持了整体平衡状态，使二者相互调节，避免向任何一方倾斜。这是悲喜剧审美思维方式或者说创作上的一个突出特点。它必须维持这种整体平衡。作者认为，在悲剧与喜剧之间平衡的伞，就是情感和理智的相互抑制和调节，这也就是悲喜剧张力。而这种悲喜剧张力，就是情感与理性在悲喜剧中相互依存和对立所表现出来的紧张性。哭中有笑，笑中含泪，笑与泪只隔着一张纸。所以作者说，“悲喜剧作家在用理性抑制感情，用情感调节理性时，他还得保证情节的畅通，不能因此而使情节断裂或消失。在希望我们流泪时，他还得敢于让我们同时去笑。若能在情感与理性间保持平衡，悲喜剧的张力便能形成，持续和成功。”这些独到之见，都是以大量的理论依据和作品实例来论证的，因此也具有说服力。

其次，是压迫与渴求的痛苦。作者认为人生高层次痛苦来自对国家民族安危的深深忧患，这是勇于正视现实而又暂时无法战胜现实的矛盾心理的体现。悲喜剧作家的心灵在这痛苦中分裂：悲剧性和喜剧性。这种心灵的外化便是悲喜剧的出现。从悲喜剧的心灵世界来探索悲喜剧创作的奥秘，揭示它的规律性的东西，是更深化了。作者说：“悲喜剧主体意识的本源的

寻觅，不能仅限于情感与理性之中，还得像悲剧和喜剧的研究那样，把探索的眼光放在现实与人的精神渴求之间的矛盾关系中，才能真正发现悲喜剧作家心灵世界的奥秘。”作者同时指出，悲喜剧人生观的基础，虽然是悲喜剧对社会人生的精神痛苦的分解，但却是一种怀着希望渴求的痛苦，没有希望的痛苦是精神麻木，也就无所谓痛苦了。“悲喜剧作家体验到的痛苦，在得到情感与理性调节以后，有可能成为具有社会价值的审美价值的精神产品。但把人生痛苦化解为悲喜结合的悲喜剧，而不使它成为直接表现痛苦的悲剧和灵活地避开并超越痛苦的喜剧，这只有具有悲喜剧意识的人才能做到。”在这里作者相当辩证地揭示了悲喜剧创作同生活、同作家的主体意识、审美个性的关系，从而也就揭示悲喜剧的审美思维的特质。

其三，悲感与喜感的幽默。对此作者所作的辨析是相当深入而细致的，作者认为痛苦是悲喜剧主体意识的基本条件，但悲喜剧主体意识的特有内涵是由悲感和喜感构成的幽默。悲喜剧的幽默是同一般喜剧中的幽默不同的。作者特别重视车尔尼雪夫斯基对幽默的论点，认为幽默本身就是“笑与愁苦”的结合。把幽默作为一种悲喜剧所特有观察世界的方式，强调作家主体意识在审美地把握现实世界的地位和作用。他说：“作为悲喜剧意识的内涵的幽默，与喜剧中的幽默的不同，就在于悲喜剧中的幽默是从人的深刻的内心矛盾出发来认识的两重性。而喜剧中的幽默往往绕开或超越人内心深藏的痛苦，只在主体的乐观性和笑的技巧上用功。如果说悲喜剧中的幽默是在努力把‘笑与哀愁’混合起来；那么喜剧中的幽默就是尽量让人们忘掉眼泪和哀愁，在笑声中体味人生，这是它们之间的根本区别。”同时，他指出悲喜剧意识的基础是悲感，而不是喜感，

但构成悲喜剧意识的主体因素却是喜感。“如果说悲感是悲喜剧意识的基础和本质,那么喜感就是悲喜剧意识的实体和精神。仅有痛苦而没有欢乐,是不能步入悲喜剧艺术领域的。”这些不仅是悲喜剧创作经验的提炼与概括,而且在诸种区分的辨析中,深入到悲喜剧的深层主体意识机制。

倘若作者只是就悲喜剧的存在基础和社会历史动因进行论述,那不过只是作了扫除外围的研究;而对悲喜剧主体意识的论述,就深入到最复杂的审美主体的内部机制了。而其论述是相当精彩的绵密的。不管你赞成或否定,还是怀疑它的论点,你都不得不承认它的见地是富于创新精神的。它把本是概念含糊混乱的悲喜剧及其所涉及诸多基本概念,都作了相当艰难的梳理区分。在复杂繁复的联系中,得到它的鞭辟入理自成一家的系统的论述和概括。把悲喜剧创作的审美主体机制及其特点,基本上说清楚了,从而从悲喜剧的审美思维方式上,对悲喜剧作为独立的审美范畴构建了一个更有力的理论基础。

作者的论述方法上,它的逻辑思路是层层深入的。对悲喜剧美学特性的研究,则又从另一个向度对悲喜剧与悲剧、喜剧的联系与区别作了精湛的论述。悲喜剧兼有悲剧和喜剧和某些特征,同时又与它有着十分切近的血缘关系,特别是当它与那些具有喜剧色彩的悲剧和具有悲剧色彩的喜剧相处时,就更难在它们之间划出清晰的界限。所以,要把悲喜剧提升为与悲剧、喜剧既有血缘关系而有着质的不同的第三种审美范畴,就必须进一步解决悲喜剧的美学特征问题,作者是采取不断的区分法,来揭示悲喜剧的美学特征的。

首先,悲喜剧与悲剧的区分。应当说这种区分是相当困难的,这不仅因为悲喜剧是两种的美学因素构成,不可能绝对平

均，还有可能出现悲剧因素占主导地位的情形；而且也因为悲喜剧最早从悲剧中分化出来，有着历史渊源，就显得更为困难。这些，也正是造成悲喜剧概念混乱模糊的原因。作者突破这个难关的思路，是在区别悲喜剧与悲剧之前，先把喜剧因素在悲剧中的功能和作用明确起来。也就是说，先把这种容易混淆模糊的因素排除，才能进行悲喜剧同悲剧的区分。

悲剧中的喜剧因素的功能和作用，主要表现为喜剧因素对悲剧气氛的调剂，喜剧因素同悲剧因素的对比、悲剧的嘲弄，以及外来力量引起的喜剧结局。尽管这些悲剧有着这样的喜剧因素，但并不能认为足以把悲剧认定是悲喜剧。作者结合悲剧名著中的喜剧因素的分析，来分别论述悲剧中喜剧因素的基本形态，它们的艺术追求目的和艺术效果。比如喜剧因素对悲剧气氛的调剂功用，主要功能是缓解其紧张严肃的悲剧气氛。而喜剧因素同悲剧因素的对比则是为了深化悲剧内涵，增强悲剧效果。悲剧嘲弄则不同于前者，系作者有意为之。使主人公深陷于一种窘境，而自己却一无所知。悲剧嘲弄有着喜剧含义，但却只能加深悲剧的危机。外来力量引起的喜剧结局，最令人困惑的是大团圆结局。这种悲剧是否还是悲剧，往往引起争论。但作者认为如《窦娥冤》、《赵氏孤儿》等，其悲剧性质并没有因为结局而改变。因此，作者提出：“喜剧因素不论以怎样的方式干预悲剧，都只能从次要地位加强悲剧快感。”但作者也认为在实际批评中，仍然存在着困难。

不过作者仍然提出区分有喜剧因素的悲剧同悲喜结合的悲喜剧的原则。他说：“我们的着眼点不能停在悲喜因素的比例程度和结局是否愉快的层面上，而应该看主要人物的命运、中心冲突的性质和全剧高潮的倾向。特别是高潮倾向性的判断，

对于悲喜剧与悲剧的区分意义重大。”尽管有了这样的区分原则，仍会有人找出实例来挑剔这种理论原则的设定。但它不妨害这种区分的合理性质，因为作者，毕竟作出了这种区分，在理论上还是前进了一步，更逼近了悲喜剧的美学特征。

其次，悲喜剧与喜剧的区分。作者认为这种区分的困难是同悲喜剧与悲剧的区分是一样的。本来喜剧与悲剧之间就没有不可逾越的鸿沟。的确，喜剧往深里挖就是悲剧。我认为作者的这种看法是独具慧识的，即：“与其说喜剧容易流入悲剧，不如说喜剧更可能变为悲喜剧，”正因此，有人给悲喜剧硬戴上与喜剧有关的名称，什么“流泪喜剧”、“感伤喜剧”、“严肃喜剧”、“黑暗喜剧”、“黑色喜剧”等等。正因此，又有人轻率地做出悲喜剧就是喜剧的结论。

作者仍然首先把悲喜剧同具有悲剧因素的喜剧加以区别，明确喜剧中悲剧因素的功能作用及其表现形态。三种基本形态是：一是喜剧中插入悲剧场面，用以同喜剧情节对照；二是喜剧场面本身潜伏着悲剧因素，而不是从外部强加上去的；三是指那些接近于悲剧的喜剧，主要指结局不幸的喜剧。作者认为，喜剧中加入悲剧因素，是为了更为地深入揭示生活的本质。但是这种插入必须保持其适当的力度，有着内在的统一性，否则便会导致全剧美学性质的倾斜。悲剧因素潜伏于喜剧场景之后，可以在笑声中引起沉思和回味，加强社会的批判性。而那种接近悲剧的喜剧，结局的忧郁和不幸，仍然饱含着喜剧作家对生活的沉思。

作为着重讨论了与喜剧接近的悲喜剧问题。他说：“与悲剧接近的悲喜剧，其情节主要是悲剧的，但危机与悲剧有很大区别，主人公的灾难的痛苦不会发展到极端，至多让人们感到

紧张，与喜剧接近的悲喜剧，也以亦庄亦谐为特点，但它的情节表面滑稽，主题实质严肃。”作者之所以讨论与喜剧接近的悲喜剧，是因为有的论者把它作为喜剧，而作者却认为它是悲喜剧的一种类型。他提出，“悲喜剧与喜剧的区别，同样得以主人公的主要性格特征，主要情节的性质和高潮的倾向作标准。喜剧人物的性格较为单纯，也即是人们所说的‘类型’。悲喜剧人物的性格则较为复杂，大多具有悲喜兼收的特征。喜剧的高潮与愉快的结局大多联结在一起，是喜剧性格和喜剧造成的乖讹性发展的必然结果，而悲喜剧的高潮和结局是严重的危机得以避免而产生的。”

以上，作者把悲喜剧同悲剧、喜剧的区分作了较为细致深入的讨论，在区分中初步确立了悲喜剧的美学特征。为了更逼近悲喜剧的美学特质，又进一步讨论了“悲喜剧 $\neq$ 悲剧 + 喜剧”的问题。造成悲喜剧概念混乱的原因，往往只看到悲喜剧有着悲喜两种因素的表面现象，认为悲喜剧不过是悲喜两种因素的相加而已。因此作者进一步从悲剧、喜剧和悲喜剧的不同审美掌握方式，来区别它们的不同审美特征。如果说悲剧表现的是人生崇高而富有诗意的方面，产生出的是震撼观众心灵的怜悯与恐惧之情。可用“崇高”来概括其美学特征；那么喜剧描绘的是人生滑稽可笑而平凡琐碎的方面，引起的是观众愉快的或嘲讽的笑。可用“滑稽”来概括其美学特征；而悲喜剧之所以是“第三种完整的样式”，是吸取了悲喜和喜剧的某些成分和因素，而且进行了重构和创造，而不同于悲剧和喜剧。这种融合，改造所带来的美学特征是“和谐”。他说“悲喜剧却让我们以普通的文化观点去看待人类普遍的生活，一切都和日常生活一样，有痛苦也有欢乐，有忧伤也有欣喜。”因此，它

的人物和情节都是可信的可能的。它不需要设置苦难，死亡等追求崇高的悲剧效果，也不需要把理性提高到超越主人公的地方，去观察滑稽和可笑的乖讹现象。所以，“悲喜剧精神是一种最为普通的文化精神。这种精神是悲剧精神和喜剧精神的部分因素化合与再生的产物。”我以为这个观点是耐人寻味的。

既然悲喜剧是悲剧因素和喜剧因素的融化、改造成为独特的审美范畴，那么两种因素的关系究竟以怎样方式、程度结合，才是悲喜剧的？这确是一个难题。作者提出的理论假定是这样的：“悲剧因素与喜剧因素的关系，也无非表现为相互间的平行、抑制、转化、混合的等同诸方面。它们之间的相互作用，促成了悲喜两种因素间的冲突的减弱，使之不可能向悲剧或喜剧倾斜。悲喜剧的戏剧冲突，是两种相反相成的美学因素各按自己的目的行动的结果，有时虽然会表现得比较尖锐，但不会紧张到悲剧的程度。因此，悲喜剧就不及悲剧和喜剧那样夸张和理想化。观众在悲喜交织、美丑并举中得到的便是普通人对日常生活的感受和认识。”

任何理论都不是绝对的，理论的抽象总是带有近似的味道，作者对悲喜剧这样一个艺术现象提升到审美范畴来论述，在总体上是成功的。它使我们对悲喜剧的认识更整体更系统化了，而且有了新的更接近本质的看法，这就是它的理论突破和创新之处。它留下的种种疑点和未解的扣子，正是需要作者本人和其它学者去完善去解决，也是不可求全责备的。

此书讨论的内容是相当丰富的，如悲喜剧形象的二重性、古典悲喜剧、现代悲喜剧、悲喜剧的构造模式、悲喜剧的艺术技巧、悲喜剧的审美效应，以及悲喜剧的现状与发展态势的展望等。可以说，几乎悲喜剧所涉及的一系列基本问题都论到

了。是一部自成体系的书，也是我这篇文章不能一一加以论列的。但我要说，此书的价值，决不在于戏剧或戏剧美学。它对悲喜剧的讨论虽然限定在戏剧范围之内，但其理论都具有普遍的美学品格和意义，同样适用于对其它艺术种类特别是叙事艺术的观照和评价。悲喜剧精神作为一种普遍的文化精神，从现代世界戏剧乃至世界文学的发展来看，是为之较为普遍的渗透着。剧作家们不再去或都较少地去创造一部纯粹的悲剧和喜剧，这种趋势是惹人注目并值得认真研究的。新时期的中国文学，中国戏剧似乎也弥漫着这种美学的精神。因此，这部著作不仅抓住了为人疏忽的美学课题，也抓住了时代的美学潮流趋向，这就使它有了现实的意义。我想它对理论研究和创作都具有借鉴和启示价值。

最后，我还想谈谈学术抱负的问题。

康太同志和周安华、阎广林都是陈瘦竹先生的高足。陈瘦竹先生生前对我国的戏剧理论建设作出了巨大的贡献。在他晚年指导三位弟子，分别就悲剧、喜剧、悲喜剧写出博士论文，这也可以说是陈瘦竹先生戏剧理论的抱负和理论蓝图的实现。康太同志没有辜负导师的期望，而对着这样一个困难的课题，以其理论的勇气和坚毅，创造性地把导师的理论抱负变成自己的学术目标。他在本书前言中说：“本书的研究将不再对悲喜剧作一般性的历史描述，也不再把它视为一种戏剧思潮，而力求从作为一种审美范畴的悲喜剧和作为一种戏剧样式的悲喜剧的视角对悲喜剧的基本问题进行全面系统的探讨。”

我们的立足点虽然在作为戏剧样式的悲喜剧，但在宏观上是把悲喜剧作为审美思维方式来把握，从而能在作为戏剧样式的悲喜剧的各种内在关系和外在关系的解析中：抽象出具有普

遍意义的悲喜剧原则来。”我之所以引出这段话，是因为它体现出一个青年学者的学术理想、学术抱负以及为实现这种追求的严谨而认真的构思，还有方法论上的周密设计。这并不是是一纸空洞的宣言，而恰可作为此书的自我评价。而这种自我评价又是同客观评估吻合的。

一个青年学者的理论抱负是十分重要的。特别是在商品大潮和知识贬值的社会风气下，不仅把自己的身心献给学术，而且有着一个崇高的理论目标，这一点是极为珍贵的。学术，是与目光短浅，逐钱嗜利、平庸世俗是格格不入的。亵渎学术必遭报复，轻视必累及国家、民族于未来。因此，我对怀有抱负的青年学者总是怀着崇敬的心情。而这篇相当罗嗦的序言，所表达的也是对作者的真诚的敬意。我期盼着康太同志身在海南，仍然心系学术，坚持学术抱负，写出更好的新著来。