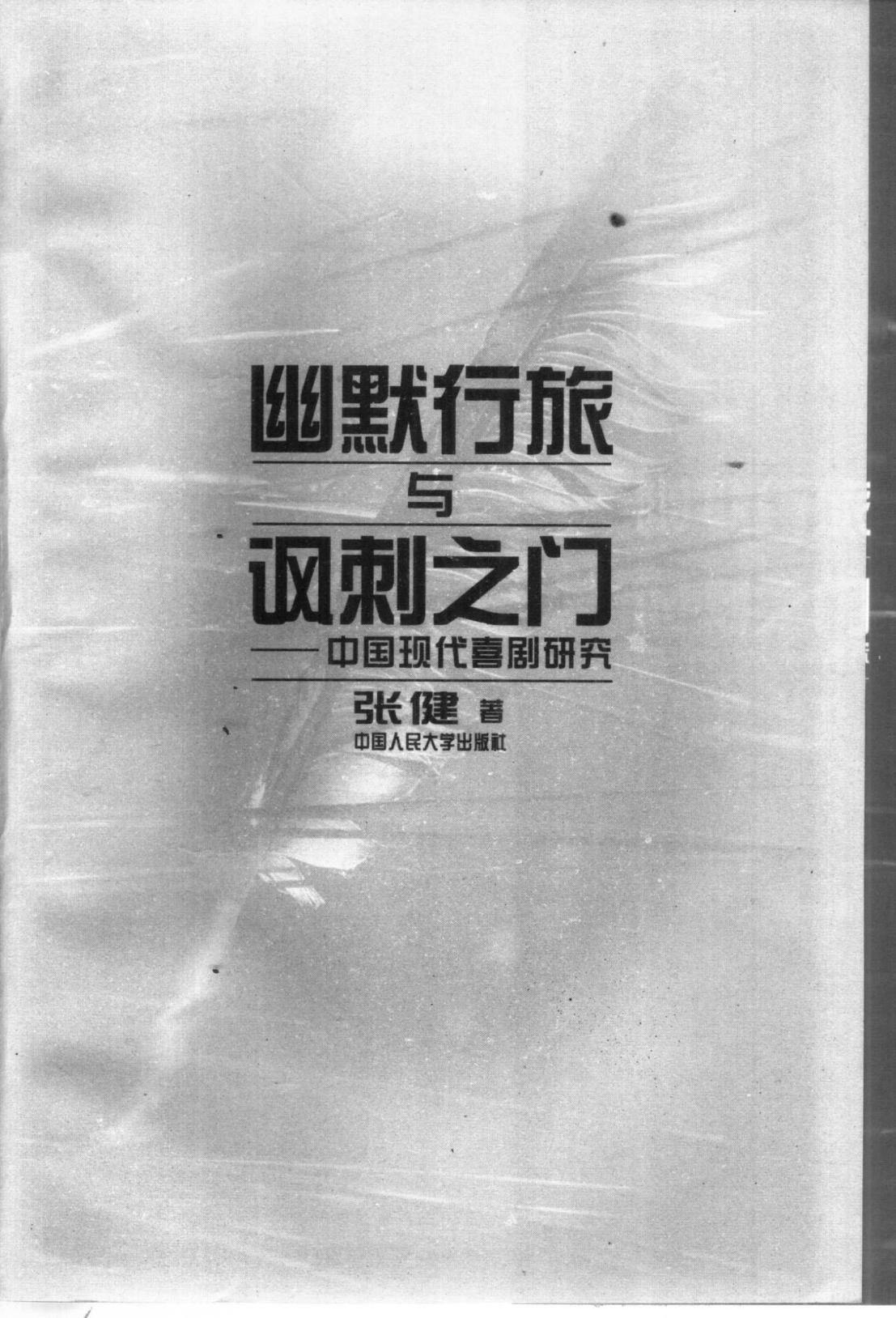


张健 著

幽默行旅 与讽刺之门

中国现代喜剧研究

中 国 人 民 大 学 出 版 社



幽默行旅

与

讽刺之门

——中国现代喜剧研究

张健 著

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

幽默行旅与讽刺之门——中国现代喜剧研究/张健著
北京：中国人民大学出版社，1997

ISBN 7-300-02295-2/I·136

I. 幽…

II. 张…

III. 喜剧-文学研究-中国-现代

IV. 1207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (96) 第 16895 号

幽默行旅与讽刺之门 ——中国现代喜剧研究

张 健 著

出版 发行：中国人民大学出版社
(北京海淀路 175 号 邮码 100872)

经 销：新华书店
印 刷：北京市丰台区印刷厂

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：13.875 插页 1
1997 年 1 月第 1 版 1997 年 1 月第 1 次印刷
字数：345 000

定价：16.50 元
(图书出现印装错误，本社负责调换)

前 言

《笑的历史》一书的作者让·诺安，曾用具有喜剧色彩的作家人数在重要作家总人数中所占的百分比来标示一个国家文化喜剧性的强弱。根据这位法国人提供的分析指数，中国在其统计的九个国家里，排行第三，仅次于美国和意大利。^① 尽管我很怀疑这种将喜剧性问题量化的企图是否真正科学，但让·诺安的最终结论在大体上却似有些道理。至少，我们应当承认：中国的确是一个具有喜剧传统的国家。

如果可以把先秦时代的优人视为中国最早的喜剧作者和演员，那么中国喜剧活动的出现或许并不晚于古代的希腊和罗马。然而，我们恐怕难以否认：我们的喜剧传统虽说久远，但是我们的喜剧艺术在一个相当长的历史时期里却远非是发达的和自觉的。这一点似乎与我们传统中的某些文化机制有关。中国古代的喜剧精神实际上是以一种泛化的方式存在着的。这里的所谓“泛化”，至少包含了相互为用的两重涵义：一是指它已广泛地渗入社会生活的各个层面；二是说它的不够集中、不够典型、不够强烈。在我看来，这也就是中国虽有悠久的喜剧传统但又缺少发达的喜剧艺术的重要原因。

中国喜剧艺术的真正自觉与上达应当说是本世纪的事情。自1919年开始，或者再向前推，从本世纪初开始，到1949年的这

^① 参见[法]让·诺安：《笑的历史》，三联书店1986年版，第291页。

三五十年中，随着喜剧范畴的确立，中国的喜剧艺术在外部形式、内部意蕴和表现技巧上都发生了巨大的变化。喜欢谈论或创作喜剧的人愈来愈多。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有见地的理论著述和评论文章。就此而言，现代阶段在中国喜剧史当中无疑是最为重要、最为关键的一个时期。正是在此期间，中国喜剧迅速完成了由不自觉或半自觉到自觉或充分自觉的转换，并且为中国喜剧的当代发展与演化积累了诸多经验。这些宝贵的历史经验显然值得或者说亟待人们认真系统地加以总结。

80年代以来，人们有一个普遍的感觉：喜剧理论研究步入了一个前所未有的黄金时代，不仅众说纷呈，而且新著迭出，其研究的深度、广度均达到了足以令人瞩目的程度。但有一点却使我不能不感到遗憾：在我看来，喜剧研究领域的健全发展离不开历史与逻辑的统一，而我们目前的研究现状却恰恰忽视了前者。在中国本土喜剧、特别是中国现代喜剧研究方面，情况尤其如此。迄今为止，学术界尚无一部以中国现代喜剧整体性研究为其要务的力作面世，就是对这一点的很好说明。这或许也就是我国的“喜剧研究热”尽管来势很猛但终究缺乏深入持久内驱力的重要原因之一。

任何国家、任何时代的学术研究都会存在着自己的盲点，但这类盲点如果恰恰发生在对于一个最不应被忽视的问题的观照上，那么，它就会很难使人感到释然。正是为着这种不能释然，我从1985年至今，一直在不断地思考着同中国现代喜剧直接有关的种种问题。1987年初，我完成了《三十年代中国喜剧文学论稿》^①一书的写作。该书尽管属于那种断代性质的史论著作，但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

^① 该书由河南大学出版社1995年6月正式出版。

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发展的看法问题。由于我当时初涉学界，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的所在。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的学术困难。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，缺少依傍的客观基础也是限制中国现代喜剧研究深度的重要因素。

1993年6月，我完成了自己关于中国现代喜剧的第二部书稿——《中国现代喜剧观念研究》^①。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实际创作问题。之所以如此，主要是因为写作时间的限制。在1991年制定最初研究写作计划时，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清晰起来。这无疑加强了我整体审视中国现代喜剧的信心。

承蒙北京师范大学中国语言文学博士后科研流动站不弃，中国的博士后制度给了我两年的时间 and 充裕的经费来完成我近十年

① 该书由北京师范大学出版社1994年7月正式出版。

的凤凰。现已完成的《幽默行旅与讽刺之门——中国现代喜剧研究》一书可以视为我近些年在中国现代喜剧研究方面的一个全面的总结。同先前的两部著作相比，它在研究的时段、内容、方法和深度上都有明显的突破。关于它所实际达到的学术水平，尚有待于学术界的批评，无需著者饶舌。但有一点却是可以肯定的，即它的确是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。

本书的第一稿，四十余万字，包括了上下两篇。其下篇为对于丁西林、李健吾和陈白尘三位作家的个案研究。这三位作家是中国现代喜剧史上的重镇。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。很遗憾，在本书的第二稿中，我却不得不抽去有关丁西林和陈白尘的两章，另将李健吾一章变成了附录。之所以如此，主要是从出版效益方面考虑的，我不得不把全书的篇幅压缩在三十万字左右。至于说在必须割爱的情况下，为何又独独保留了李健吾一章的内容，那仅仅是因为李健吾恰恰是三位重镇作家当中最易被忽视、我们对其研究因而也最为薄弱的一位。同时，我也希望这一章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他不懈追求的学术原则之一。

八年多以前，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，而且为了研究的浮面化。两年多以前，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的腹地。今天，当我写完第三部书稿的时候，一种遗憾之感再次袭上了心头。这不仅是因为临了我不得不抽掉有关先师陈白尘先生的一章，而且因为即便是在这个小小的学术领域也还是仍然存在着许多我未曾涉及的课题。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我感到沮丧。因为或许正是由于遗憾的存在，我们的事业才会不断地发展。人生如此，学术研究难道不也同样如此吗？

著 者

1995年9月30日于北师大中文博士后流动站

中国博士后科学基金资助项目
PROJECT SUPPORTED BY
CHINA POSTDOCTORAL
SCIENCE FOUNDATION

目 录

前 言	(1)
第一章 中国喜剧观念的现代重塑	(1)
第一节 反省与新生	(2)
一 痛苦的反省	(2)
二 寂寞的新生	(15)
第二节 自觉的历程	(29)
一 分化与整合	(29)
二 中国喜剧观念的理论化和系统化	(39)
第三节 主观论	(44)
一 主观论及其基本思想	(44)
二 林语堂的幽默观	(55)
第四节 客观论	(70)
一 客观论及其基本思想	(70)
二 鲁迅的讽刺观	(83)
第二章 幽默行旅	(97)
第一节 幽默喜剧的机智化	(98)
一 机智话语的确立	(98)
二 机智话语的纯化	(103)
三 机智话语的拓展	(109)
第二节 幽默喜剧的世态化	(122)

	一 世态化取向的确立	(122)
	二 表象的世界	(126)
	三 世态化的范型	(133)
第三节	幽默喜剧的英雄化	(145)
	一 英雄化取向的确立	(145)
	二 走向英雄	(151)
	三 浪漫的写实	(159)
	四 英雄性和喜剧性	(164)
第三章	讽刺之门	(170)
第一节	现代讽刺喜剧的诞生	(170)
	一 讽刺的喜剧化	(170)
	二 现代讽刺喜剧的早期尝试	(175)
第二节	寓言的世界	(181)
	一 寓言型喜剧的美学特征	(181)
	二 喜剧寓言化的历史成因	(193)
第三节	走向写实	(195)
	一 从寓言化到写实化	(195)
	二 写实型讽刺喜剧的成熟	(199)
第四节	政治大舞台	(212)
	一 政治型讽刺喜剧的兴起	(212)
	二 政治型讽刺喜剧的发展	(218)
第五节	讽刺喜剧政治化的影响和意义	(228)
	一 政治化时期的社会讽刺喜剧	(228)
	二 重大的社会政治性主题	(233)
	三 艺术表现的多样化	(237)
	四 政治化时期讽刺喜剧的局限性	(243)

第四章	中国现代喜剧的历史特征	(247)
第一节	反封建的基本思想取向	(247)
	一 偶像的破坏者	(247)
	二 现代人文意识的确立	(257)
第二节	聚焦转换和喜剧艺术的新拓展	(275)
	一 对象意识的确立与视向的转移	(275)
	二 喜剧艺术的新拓展	(286)
第三节	生命的激活和崇高的色调	(310)
	一 生命的激活及其艺术的表现	(310)
	二 主体的昂扬和崇高的色调	(328)
附录一	李健吾：回乡之路	(347)
	幻觉人生	(349)
	游子思乡	(363)
	精神家园	(372)
	人性之花	(387)
附录二	中国现代喜剧主要作品编目 (1915—1949)	(404)
附录三	主要参考书目	(423)
后 记		(431)

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，学术界有关宋元以前滑稽戏延续几十年的争论，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的发展全过程，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了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。

本章主要就 20 世纪初至 1949 年近五十年中国现代喜剧观念的历史沿革做出宏观整体性的考察,以期加深对于中国现代喜剧历史发展规律性的理解。

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:由本世纪初到 20 年代末为它的发生期,三十年代为它的发展期。

第一节 反省与新生

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本世纪初,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“会义适时，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蕃衍。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延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。这些加上封建统治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、幻想中平复精神的伤痛，泯灭鲜活的现实追求，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人民的爱国热忱，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”，以一种世界性的眼光，开始进一步审视本土的传统文化。这就导引出本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。康有为的弟子欧榭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着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，因此就有必要对其进行改良。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

① 三爱：《论戏曲》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第52页。

②③ 佚名：《观戏记》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第72页。据王立兴先生考证，该文作者为欧榭甲。

④ 梁启超：《译印政治小说序》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第13页。

“入人”与“移人”方面具有更大的优势。^①

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萎靡。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”^②，蒋观云所说的“卑陋恶俗”^③。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，笺传‘燕子’；焚屋沈舟之际，唱出‘春灯’”^④。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”^⑤；天僊生提倡“宜选择事实之于国事有关者，而译之著之”^⑥。总之，他们极力要人们去关注现实，尤其是

① 参见梁启超：《论小说与群治之关系》，陈佩忍：《论戏剧之有益》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第15、66页。

② 我佛山人：《新笑林广记序》，贾文昭编《中国近代文论类编》，黄山书社1991年版，第478页。

③ 蒋观云：《中国之演剧界》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第50页。

④ 柳亚子：《〈二十世纪大舞台〉发刊辞》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第176页。《燕子》指《燕子笺》，《春灯》指《春灯谜》，均为古代喜剧，作者为阮大铖。

⑤ 陈佩忍：《论戏剧之有益》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第63页。

⑥ 天僊生：《论小说与改良社会之关系》，《中国近代文论类编》，第485页。