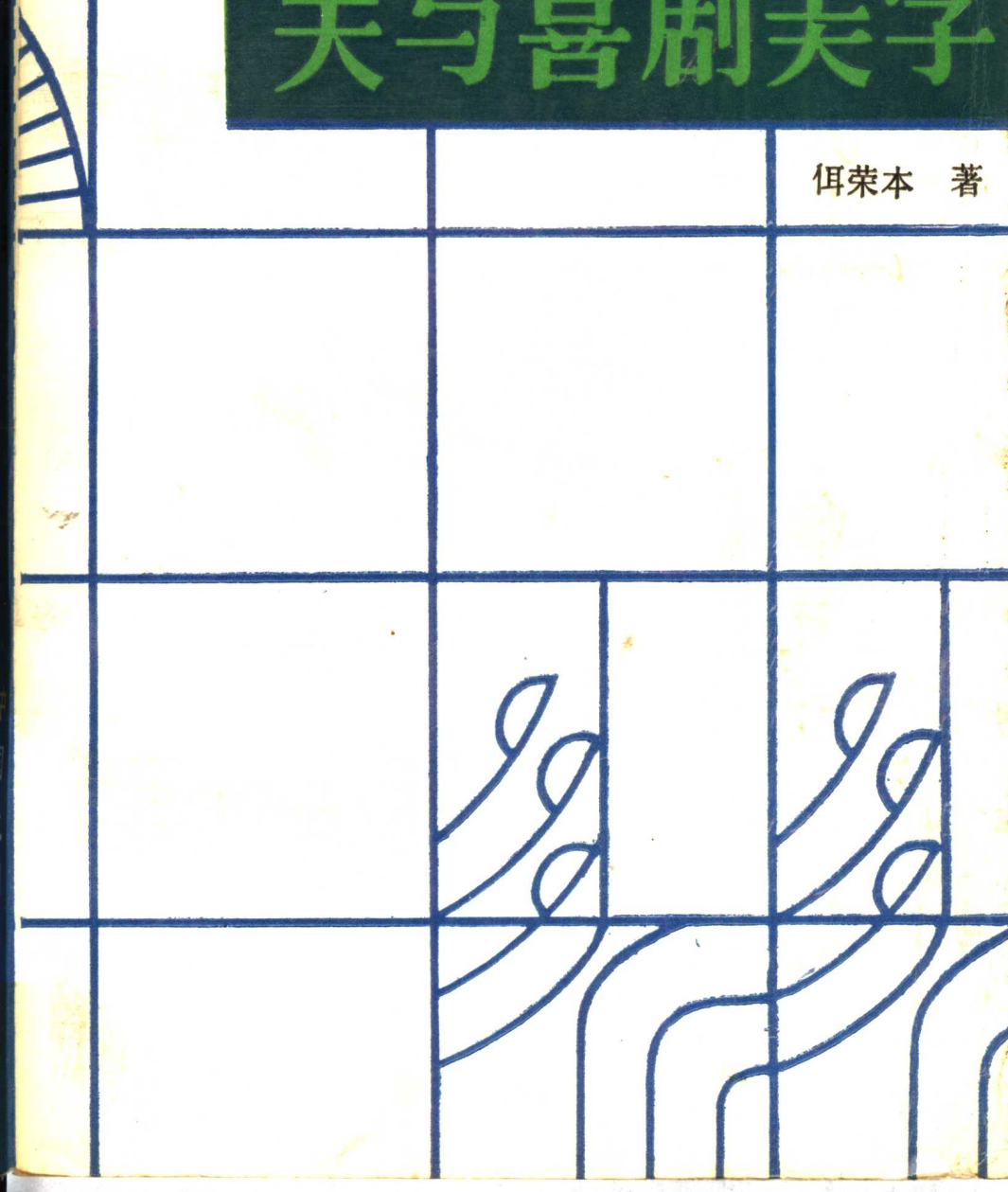


戏剧美学丛书

笑与喜剧美学

卮荣本 著



内 容 说 明

喜剧的魅力吸引着人们去探索笑与喜剧的规律，作为审美意义上的喜剧已不限于戏剧体裁而包括一切艺术作品的喜剧审美现象。

本书介绍了美学史上有关笑与喜剧美学研究成果，联系古今中外大量的喜剧艺术实践，概略介绍了笑与喜剧美学的基本问题；论述了喜剧性笑的发生发展、特征、形态，审美效应以及喜剧创造，创作主体的审美心理诸问题。

本书较为系统地探索了喜剧美学的基本规律，有一定学术价值。

责任编辑：朱以中

笑 与 喜 剧 美 学

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数200,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张9插页2

1988年11月北京第1版1988年11月北京第1次印刷

印数 1—2,600 册

ISBN7-104-00047-x/J·25 定价(压膜) 3.20元

序

陈瘦竹

在现实生活中，每一个人都有喜怒哀乐以及悲欢离合。人的情感非常复杂细致，基本上似乎可以归入悲喜两类。凡是这种悲或喜的社会现象，被文学家艺术家表现在文学艺术中，我们就称这是具有悲剧性的或喜剧性的作品。读者和观众在欣赏这些优秀作品时，深受感动，或者流泪，或者发笑，从而获得美感。因此，我们就将悲（悲剧性）和喜（喜剧性），象美和丑以及崇高和滑稽一样，作为一对审美范畴。悲和喜集中体现在悲剧和喜剧之中，悲剧和喜剧这些戏剧种类，自古希腊到现在已有两千五百年历史，这和其他具有悲剧性的或喜剧性的文学艺术作品并不完全相同。

剧作家创作悲剧或喜剧，以什么为基础呢？他根据他的悲剧人生观（或称悲剧意识）或是喜剧人生观（或称喜剧意识），还是社会生活中的悲剧性现象或是喜剧性现象呢？英国著名作家霍雷斯·华波尔爵士（Horace Walpole, 1717—1797）在给友人的信中，有这样一句话：“在那些爱思索的人看来，世界是一大喜剧，在那些重感情的人看来，世界是一大悲剧。”霍雷斯·华波尔这句名言，不仅在欧美而且在中国都有深远影响。1907年王国维就引用这一句话：“霍雷士曰：

‘人生者，自观之者言之，则为一喜剧，自感之者言之，则又

为悲剧也。’”^①文学艺术作品都是作家的创造，表达作家的思想感情。作家描绘他所熟悉和认识的社会生活，作家的意识和个性在选择和理解生活素材时具有制约作用。因此，霍雷斯·华波尔的话，在一定范围内和一定程度上，并非完全没有道理。何况一部悲剧或喜剧所表现的社会生活，只是撷取不断发展变化的社会生活中的某一段落，如从全局来看，是悲是喜，可能不易确定。但是作家的意识是由社会存在所决定，作家的个性是在社会生活中形成和发展，某种现象是悲剧性的还是喜剧性的，自有客观的真理性，决不可能因人而异，如果两个作家站在敌对立场，那是另一回事。例如苏联切尔诺贝利核反应堆爆炸肯定是悲剧，我国大兴安岭森林火灾决不是喜剧，无论在“爱思索的人”或“重情感的人”看来，都是如此。关汉卿笔下的窦娥含冤而死决不可能写成喜剧，莫里哀所写的吝啬鬼阿巴贡决不可能成为令人崇敬的悲剧英雄。

由此可见，如果脱离社会生活，单凭所谓作家主体意识，当然不能创作悲剧或喜剧。社会生活充满各种矛盾，文学艺术作品主要都以各种各样的社会矛盾为基础。悲剧以敌我矛盾为基础，这种生死攸关的矛盾激化为冲突，不可调和的冲突是悲剧的核心。喜剧性的矛盾不象悲剧性的冲突那样严重而且以主人公的灭亡告终，只是象朱光潜在《文艺心理学》中所说的一种乖讹。与悲剧冲突相对，喜剧乖讹是指内容和形式或目的和手段之间的矛盾，这种矛盾只是不协调或不和谐，有的只是某种差异。乖讹可以顺利解决而且得到圆满结局，反面人物被暴

^① 《静安文集续编：人间嗜好之研究》，《王国维遗书》第5册，上海古籍书店1983年影印。

露，缺点错误被调侃，正面人物被赞美。

除悲剧和喜剧以外，还有悲喜两种因素相混合的戏剧，严重的矛盾得到圆满的结局，这就是悲喜剧。希腊悲剧家欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》和《海伦》等，就是这类戏剧。希腊罗马古典传统，悲剧表现神仙帝王，喜剧描写平民百姓。罗马喜剧家普劳图斯写《安菲特鲁》（Ampnitruo）时，其中人物既有神仙国王又有奴仆，因此自称这是“悲喜剧”，这类戏剧从此一直流传到现在。莎士比亚和莫里哀等都写有这类作品，有些理论家甚至称契诃夫的《樱桃园》等为悲喜剧。

我国古典戏曲，并不按照性质和风格来分类，但从审美角度来看，当然可以分为具有中国特色的悲剧、喜剧和悲喜剧。最杰出的作品，有《窦娥冤》和《赵氏孤儿》等悲剧，《西厢记》和《风筝误》等喜剧，以及《陈州粳米》和《牡丹亭》等悲喜剧。最杰出的现代戏剧，有《屈原》等悲剧，《压迫》等喜剧，以及《关汉卿》等悲喜剧。

在历史的前进过程中，戏剧样式有所发展变化，但基本上分别属于悲剧、喜剧和悲喜剧三类。凡是优秀的创作及其演出，总是受到广大读者和观众的欢迎。而各种样式的喜剧，无论引起人们辛辣的讽刺、委婉的嘲弄、善意的调侃或热情的赞美，而使他们在发出各种不同的笑声时感到痛快和欢乐，因而更能使人爱好。美国当代戏剧理论家本吉明·勒曼谈到古老的喜剧何以在今天格外繁荣时说：“我们经常听人说，史诗已经不可能再产生，有人告诉我们，抒情诗只限于特殊的读者，据说在我们的世界观中，悲剧的本质已不存在。喜剧却是盛极一时。认为这不过是寻找娱乐，这种观念未免幼稚。观看喜剧是使身心得到休养，这是一切艺术所能给予满足的一种高贵追

求。”^① ①喜剧的繁荣和其他艺术的盛衰毫无关系，以神话传说为内容的史诗，在原始社会以后当然不再产生，抒情诗仍旧拥有广大读者，至于悲剧更是并未衰亡。所谓“在我们的世界观中，悲剧的本质已不存在”其实是指现代人已不再信仰命运或超自然力这些神秘悲剧观念，如果我们承认社会生活中的悲剧性冲突是悲剧的基础，悲剧将会继续繁荣。

在我国古典戏曲中，有许多优秀的喜剧，而广大城市和农村观众，尤其爱看喜剧。戏曲来自民间，深受讲唱文学影响，小说和戏曲的取材，都带传奇性质，所谓“极摹人情世态之歧，各写悲欢离合之致。”，戏曲表演这样的内容，悲喜两种因素必然互相交织。戏曲以歌舞的形式，表演人情世态。在宋元南戏这种较完整的戏曲文学形成以前，古代帝王宫廷中就有逗乐的俳優，至秦汉而大盛。这些滑稽角色，在唐代参军戏、宋金杂剧院本、宋元南戏、元杂剧和明传奇中，发展演变，而成为净、末、丑等角色行当。这种角色大都是被讽刺嘲弄的对象，插科打诨，调剂气氛，产生笑料。一些正面人物，也常令人解颐。戏曲描写悲欢离合的传奇故事，在舞台上又有滑稽或诙谐的表演，即便在严肃的悲剧中必有喜剧因素，观众时而流泪，时而发笑，这是我国戏曲的特色，从而形成观众的审美习惯。剧作家为观众写戏，必须满足观众的审美要求，除逗乐的场面外，几乎都以大团圆为结局。

① Benjamin Lehmann: *Comedy and Laughter* (Comedy, p 100, Edited by Robert W. Corrigan, Harper & Row, New York 1981)

② 笑花主人《今古奇观序》，《中国历代文论选》第3册，229页，上海古籍出版社，1980年。

在古典戏曲理论批评中，很少关于悲剧和喜剧的专论。清初李渔是著名喜剧家和理论家，有些观点颇为可取。他在《风筝误·尾声》中说明他的写剧宗旨：“惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧；举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”在《闲情偶寄》中，他主张“重机趣”，“意取其新”。他非常重视科诨，曾作专题论述。他认为传奇中的插科打诨固不可少，但是切忌恶俗；生旦净丑各有科诨，“于啼笑诙谐之处包含绝大文章”。科诨贵乎自然，“我本无心说笑话，谁知笑话逼人来，斯为科诨之妙境耳。”李渔虽然未能构成理论体系，但对喜剧和笑已有较深了解。

我国现代喜剧理论，始于本世纪初，先是借鉴欧洲，其后进行多方面的探索，自新中国建立以来，逐步向着以马克思主义为指导有中国特色的理论体系发展。王国维深受德国唯心主义哲学家的影响，在《红楼梦评论》（1904年）中宣扬悲观主义悲剧思想，而在《人间嗜好之研究》中所谈到的喜剧见解，同样脱胎于叔本华。王国维认为人必须随时活动，满足“生活之欲（意志）”，在竞争中得胜后，就变成“势力之欲”，“使其物质上与精神上之生活超于他人之生活之上”，从而得到快乐。大家嗜好戏剧，同样由于势力之欲。他说：“先以喜剧（滑稽剧）言之。夫能笑人者，必其势力强于被笑者也。故笑者实吾人一种势力之发表。”在日常生活中，人们不敢笑，但因滑稽剧并非实事所以取笑，“此即对喜剧之快乐之所有也。”^①王国维这里所说的喜剧只是讽刺剧，只能引起观众鄙夷的笑。所谓势力之欲，就是优越感。喜剧有各种样式，笑有各种性质。

① 《静安文集续编：人间嗜好之研究》。

王国维这种见解，显然并不完整，这和叔本华重悲剧轻喜剧的思想有关。

关于介绍欧洲近代喜剧理论专著，张闻天所译法国柏格森的《笑之研究》（1923年）是第一部。林语堂于1924年著文将英语Humour译为“幽默”，从此成为喜剧理论中的通用术语，而他以后对幽默的研究不无真知灼见。朱光潜的《文艺心理学》（1936年）有《笑与喜剧》专章，这是第一篇重要的喜剧理论文章。他介绍柏拉图、亚里斯多德、康德、叔本华、柏格森和弗洛伊德等哲学家和心理学家学说，准确而又简明，并且互相比较，有所评论。这篇关于笑与喜剧的专论，可使读者打开眼界，有所借鉴，进行思考。他主要是说明笑的生理和心理特征以及美感问题，并不包括喜剧文学的一切重要问题。他根据亚里斯多德认为喜剧表现丑这一观点，指出“笑虽非一种纯粹的美感，而它的存在却须先假定美感的存在。”^①这就是说，喜剧的美感在以丑来衬托美。其实，喜剧所引起的笑内容极为丰富，而且喜剧所表现的并不都是丑陋，例如莎士比亚的浪漫喜剧。

六十年代初，围绕《五朵金花》和《今天我休息》两部喜剧影片，展开一次较广泛的喜剧讨论，涉及“歌颂性”喜剧、正面喜剧形象、喜剧与社会矛盾以及喜剧分类等问题。同时，有人提出以讽刺喜剧来反映敌我矛盾，以幽默喜剧来表现人民内部矛盾并塑造正面形象。十年浩劫以后，喜剧理论又有新的发展。关于喜剧性因素如幽默和机智等专题研究渐趋深入，而喜剧美学的讨论也极热烈。我们看到不少优秀的单篇论文，但还缺

① 《朱光潜美学文集》第1卷第284页，上海文艺出版社出版。

乏一部喜剧美学专著。

现在我们终于看到一部喜剧美学专著，这就是佘荣本同志的《笑与喜剧美学》。这部专著填补一个空白，因而具有开创性质。

任何学术研究，都不可能白手起家。关于笑和喜剧的研究，本世纪的论文何止千篇，欧美学者专著将近千部。何谓创新，不仅要分析新问题，而且还对历史文献作出新估价，然后进行理论概括，指导我国社会主义喜剧理论。每部理论著作都有一个体系，而纲领是体系的根本。佘荣本同志在这部书中，从美学的、心理学的和语言学的角度对于笑和喜剧的许多重要问题，进行深入细致的论述，借鉴前人而不落窠臼，创立新说而言之成理，使人读后觉得体大思精，具有理论价值。而其中最可贵之点，我认为是佘荣本同志以马克思主义为纲领，尽管关于笑和喜剧的观点众说纷纭而且互相矛盾，尽管近年来欧美资产阶级现代派文艺思潮向我们进行冲击，而佘荣本同志却没有迷失方向，从各方面努力加以科学的阐述。

在过去关于美学问题的讨论中，美是主观的或客观的，还是主客观对立统一的，意见比较分歧。近年来谈到文学创作有人片面强调主体意识，有人仍然坚持客观反映，引起一场争议。主体是指有意识有个性的人，客体是指人所生活于其中的外部世界。唯心主义哲学家认为，没有主体就没有客体。辩证唯物主义认为外部世界是不以人的意识为转移的客观存在，存在决定意识。主体通过实践认识并影响客体，在改造客观世界的同时改造主观世界。因此，无论美感或是文学创作，都应该是主观和客观的对立统一。

喜剧文学至今已有二千五百年历史，喜剧理论同样源远流长

长。佘荣本同志在《笑与喜剧美学·引言》中,开宗明义,指出“纵观西方美学史上有关喜剧美学的研究,大体可归纳为两条基本路线。一条……侧重于对笑与喜剧作审美主体的心理的研究,另一条……侧重于对笑与喜剧作审美客体的社会的界定。笑与喜剧是一种复杂的审美形态。只从主体心理方面,或只从客体社会方面,都难于科学地解释笑与喜剧的本质特征。我们试从主客观的关系中去寻求……主客体之间的关系不是先天的,而是在人类社会历史实践中主客体之间双向活动形成的客观存在。”在马克思主义以前,欧洲许多喜剧理论家分别属于那一条路线,正如作者在后文所说情况比较复杂,我们暂时不必仔细推敲,但他从基本上归纳为侧重主体心理研究或客体社会研究两条路线,并且主张应从主客体对立统一的辩证关系着眼,这就将他的喜剧美学体系建立在马克思主义的基础之上,即使个别论点难免尚有值得斟酌之处,就整体而言,根基深厚,在批判继承的同时,勤于开拓,而使笑与喜剧美学研究前进一大步。

一般说来,喜剧是笑的喜剧,即使有些幽默喜剧并不一定使人捧腹大笑,读者和观众总会莞尔微笑。喜剧所引起的笑是一种审美感情,对于读者和观众的身心,以至整个社会,都有重要作用。佘荣本同志在《喜剧的审美效应》这一章中,论述极为详尽,由于他坚持主体心理与客体社会相统一的辩证唯物主义观点,就能纠正资产阶级理论家的偏颇,作出科学的结论。佘荣本同志认为弗洛伊德侧重于对笑与喜剧作审美主体的心理的研究,事实正是如此。弗洛伊德的《精神分析学引论》,在三十年代已有高觉敷的译本,朱光潜在《变态心理学》和《文艺心理学》中都对弗洛伊德学说有所述评。在三十年

代，弗洛伊德主义并未产生重大影响。近年以来有人宣扬所谓主体意识，误以为对文学进行客体社会研究就是“庸俗社会学”，而将半个世纪前朱光潜所介绍的关于悲剧和文艺的心理研究方法，作为唯一正确的途径。于是弗洛伊德的心理分析，就甚嚣尘上。卮荣本同志认为弗洛伊德属于只侧重于主体心理研究而忽视客体社会研究，这话说得很对。我现在就将弗洛伊德关于笑与喜剧的作用的论述稍加补充说明，由此不难看出他这种片面的观点和方法实在无法作出科学结论。

弗洛伊德的笑与喜剧的理论，集中表现在其《笑及其与无意识的关系》^①（1905年）他认为人有两种本能冲动，一是性欲本能一是敌意本能，因为受到社会压抑，于是就在梦中、文艺中和笑话中得到变相满足。笑话有两种，一种是无心的，一种是故意的。无心的笑话随手拈来，甚至温和文雅，令人微笑。至于故意的笑话，粗俗泼辣，甚至尖刻，叫人发出大笑。弗洛伊德说道：“故意的笑话，不是敌意的笑话（以便达到进攻、讽刺或自卫的目的）就是淫秽的笑话（以便达到暴露性欲的目的）”。弗洛伊德的泛性欲论是一个错误的观点，这在他当时及其后已有许多学者加以批评。如就笑话而言，我国也有一些例子，但是这些淫秽粗俗的笑话。只有低级趣味而不是美感，至于所谓敌意的笑话，主要则满足本能冲动，而与社会实践无关。卮荣本同志讨论“喜剧性的进攻效应”时，提到有人认为将欧洲封建制度关系送进坟墓的不仅有《马赛曲》，而且还

①

① Sigmund Freud: Jokes and their Relation to the Unconscious (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. VIII, the Hogarth Press, London, 1981)

有伏尔泰和海涅的严斥嘲笑和辛辣讽刺，于是指出“笑声可以葬送自我和客观世界存在的无价值的假、丑、恶。”相比之下，弗洛伊德所谓“敌意的笑话”，完全缺乏社会内容，审美境界就不高超。笑与喜剧有极丰富的审美功能，弗洛伊德只注意到满足本能冲动，足见他的眼光未免狭隘。

幽默是一种喜剧性因素，像滑稽、嘲弄、讽刺和机智一样引人发笑。弗洛伊德根据他的节省心力说，认为“幽默的快感来自节省情感的消耗。”二十年后，弗洛伊德又写一篇《幽默》^①（1927年）专论，继续应用心理分析方法研究这一喜剧性因素。他认为人经常要感到愤怒、烦恼和惊恐等，而幽默则是对于这些感情一笑置之。谈到幽默的特征时，他说：“象笑话和喜剧性一样，幽默具有一种解放作用，但又具备其他两种从智力活动中获得快感的方法所缺乏的庄严和高尚的因素。这种庄严特征，显然来在于自我崇拜的胜利，欣然承认自我坚强无敌不受伤害”弗洛伊德所谓幽默特征当然并不完整，但是其中一点说得倒很确切：幽默家豁达乐观，气度高超，因而身处逆境而泰然自若，面对苦难而一笑置之。但是问题在于我们应该怎样来解释这种幽默特征，单从主体心理，还是应着眼于社会历史实践？弗洛伊德所走的是主体心理路线，不是客体社会路线。关于人的精神过程和人格结构，他早期分为无意识和前意识两个部分，其后在《自我与伊德》（1922年）中，他将人格结构分为伊德、自我和超我三个部分。伊德包括人的生活

① Sigmund Freud: Humour (The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol XXI, The Hogarth Press, London 1981)

本能和死亡本能，自我是“现实化了的本能”，超我是“道德化了的自我”。三者时常发生斗争，本能冲动又时常受到在超我指导下的自我的压制。超我是自我的核心，有时却又泾渭分明。幽默态度来自超我对自我的控制，就象父母对于孩子一样，幽默家对于人间苦恼，有时也象大人对待儿童一样。弗洛伊德说：“超我对于自我经常严加管束，真正就象父母或者父亲对待幼年时期的小孩一样。因此，我们如果承认幽默态度的根源在于幽默家已将他自我的精神专注撤消而移置在超我身上，那么我们就可以得到关于幽默态度的动态解释。超我经过这样充实和光大之后，就会觉得自我渺乎其小，而自我的利益也就微不足道；由于能量的这种新分配，超我就很容易控制自我，使其不能进行反抗。”

幽默不是本能，而是在社会实践中养成的一种人生态度。幽默象滑稽、讽刺和机智一样引人发笑，但是笑的内容和形式各不相同。幽默不象滑稽那样粗浅，不象讽刺那样辛辣，不象机智那样畅快。幽默的笑并不一定令人捧腹，并非笑过以后不留什么痕迹，而总带有深情厚意，值得回味。幽默家胸怀博大，心地仁爱，善于发现客体或主体的乖讹，泰然自若，跟着大家发笑。他坦白直率，并不讳言自己身心的可笑之处，他设身处地，并不鄙视别人身心的缺陷弱点，所以显得豁达乐观，令人感到温暖亲切。一个人要有这种幽默态度，必须在复杂的社会关系中逐步培养起来，既能明辨是非善恶，又不计较个人得失，超然物外而不出世，逆来顺受而不屈服，既非愤世嫉俗，又不麻木浑噩。弗洛伊德所谓人格结构分成伊德、自我和超我三个层次，至今尚未成为定论，我们暂不深究，只是他将幽默态度的形成和发展，完全脱离社会实践，只从主体心理加

以解释，这不仅非常玄妙，而且不能充分说明其特征。佘荣本同志说：“总的说来，弗洛伊德的解释很难使我们接受。”以此为例，我们不难看出佘荣本同志作为理论工作者所应有的批判精神和科学态度。但是以马克思主义为指导，并不等于拘泥马克思和恩格斯的片言只语。佘荣本同志在援引马克思关于喜剧的著名论断后指出：“但经典作家把喜剧作为审美范畴来评价社会现实和历史人物，重点是针对否定性喜剧对象。……如果把马克思有关论述作为喜剧本质的定义是不妥当的，这至少会忽略肯定性喜剧对象的研究。”这样考虑问题，才真正是马克思主义的方法。

《笑与喜剧美学》既是一部填补空白的著作，优点在于具有开拓精神，正因如此，疏漏自然难免。喜剧美学是新学科，需要经过大家共同检讨，互相补充修正，方能建立一个完整体系。喜剧是戏剧的一个种类，其它小说、影片和曲艺中都有喜剧性因素。既是喜剧美学，我们是否可以对于中外古今喜剧杰作多加分析，总结经验，以便我国社会主义喜剧作家有所借鉴。

关于喜剧术语，我想再说几句。佘荣本同志在《喜剧的形态》中提到“反讽”。他说：“反讽的英文词为irong。”这个词的意义，汉语通常译为嘲弄，如“命运的嘲弄”，比讽刺略为委婉些。这一个英文词译为“反讽”，似是八十年代的事。1981年台湾黎明文化事业公司出版缪克著作的译本，书名《反讽》。^①台湾大学颜元权先生在该译本《序言》中说：“我们

① 《反讽》，颜银洲译。D.C.Muecke Irong(Metheun, London, 1970)，该书于1982年修订再版，改名为《嘲弄与嘲弄的》(Irong and the Ironic)。

译为‘反讽’……其实ireng不一定是机智幽默，反而常常是痛苦的，如‘悲剧之反讽’。‘反讽’最简单的解释是‘事与愿违’。”irong源于希腊文Eironeia，原指希腊早期喜剧中Eiron这个角色的言行方式。这个角色是喜剧主角的对手，聪明机警，故意装着痴呆愚蠢，在和主角的较量中，总能出奇制胜。柏拉图在《对话录》记述苏格拉底善于运用此法，在和那些不学无术而又自命不凡的人交谈时，故意虚心请教，使得对方答非所问自相矛盾，这就是所谓“苏格拉底嘲弄”，又称“概念辩证法”。嘲弄一般是指反语，嘴里说的虽是赞美之辞，心上想的却是责备之意，或者表面上是贬，实际上是褒。明眼人一听不禁要发笑。嘲弄作为一种技法，在各种文学作品中都被应用，而在戏剧中尤为显著，故有戏剧嘲弄之称。无论悲剧或喜剧都由演员在舞台上演给观众看，因此观众和舞台上的剧中人物的关系，远比读者和想象中的书中人物的关系亲密得多。所谓戏剧嘲弄，无论悲剧的或喜剧的，就是指观众和剧中人物的某种特殊关系。观众对于剧中人物的处境和前途早已知晓，所谓旁观者清，而剧中人物却茫无所知，所谓当局者迷。明眼的观众看到盲目的悲剧或喜剧人物好像受到命运嘲弄，就产生强烈的情感反应，不是同情怜悯就是兴高采烈。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》和欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在奥利斯》，其中都有典型的悲剧嘲弄。俄狄浦斯杀父娶母的传说，在古希腊早已家喻户晓，而他却一无所知，决心要去追查罪犯。阿伽门农要将女儿伊菲格涅亚作为牺牲献给女神，而她以为自己要做新娘。喜剧嘲弄的例子更多：例如莎士比亚的《仲夏夜之梦》和《第十二夜》，薛立丹的《造谣学校》、博马舍的《费加罗的婚姻》、果戈里的《钦差大臣》、丁西林的《压迫》和王文

显的《委曲求全》。由此可见，嘲弄并非“常常是痛苦的”。所谓“事与愿违”，只是指剧中人物而言，不能表示观众对剧中人物的某种特殊关系，而且含意过于广泛，因为无论英雄悲剧或是讽刺喜剧中人物的结局，都可以说是“事与愿违”。新的文学术语当然可以根据内容加以创造，但是“反讽”一词含义不明，且易与讽刺相混，我想不如改用嘲弄。

二次世界大战之后，资本主义社会一度出现动荡不安局面，而思想文化界尤其感到宇宙人生荒诞迷惘，不可理解。在戏剧方面想摆脱传统，进行新的探求。美国理论家诺斯罗普·弗雷在《批评与剖析》（1957年）中，提出戏剧有四种方式，悲剧、喜剧、传奇剧与嘲弄剧。从这以后，许多人都认为嘲弄不只是一种技法，而是一种观点和一种戏剧。美国克雷斯在其主编的《戏剧与讨论》中，就宣扬诺斯罗普·弗雷的见解。他认为悲剧和喜剧彼此对立并不互相混合，如果混合，不是成为嘲弄剧就是传奇剧。克雷斯说：“嘲弄剧和传奇剧互相对立，嘲弄剧在结构上就是传奇剧的游戏之作。传奇剧表现理想，嘲弄剧显示‘变幻不定的暧昧情况，非理想化生存的复杂关系’。嘲弄剧方式属于现实主义领域，其中主角的选择能力最受限制，社会和心理的压迫使得人类活动陷于瘫痪，趋向孤立、凝滞和死寂。”^①嘲弄剧并不是传统的以大团圆为结局的悲喜剧，而是近代的悲喜剧。关于戏剧嘲弄，他说：“每当观众得知舞台上的人物毫无所知的事情，观众就会感到戏剧嘲弄。”戏剧嘲弄有结构嘲弄和语言嘲弄。他又说：“在嘲弄剧方式中，就整

① Stanley A. Clayes: Drama and Discussion, P. 470 (Plentice—Hall, New Jersey, 1978)

体效果而言，嘲弄态度压倒悲剧和喜剧的因素和幕间表演。……当悲剧中的非英雄色彩越来越浓的时候，就变成嘲弄剧……当喜剧走向嘲弄剧时，良好的意图变为无效的姿态，自命不凡等于缺乏教化，良好的运气变成捉摸不定的偶然机缘，有情人终成眷属过去本是喜剧连续不断的象征，在嘲弄剧中这条线索现在已被剪断。”无论弗雷或克雷斯都是根据欧美戏剧的新流派而倡导所谓嘲弄剧就是荒诞戏剧。所以克雷斯最后说：“现代荒诞剧是一种特殊的悲喜混合的嘲弄剧的最新发展”。

荒诞戏剧盛行于五十年代欧美各国，七十年代以后渐趋衰落。这种流派是二次世界大战资本主义世界思想和信仰危机的产物，使人看后觉得啼笑皆非。这种嘲弄剧在我们社会主义国家缺乏生长的气候和土壤，而嘲弄作为悲剧或喜剧的一种技法，还是值得我们加以重视。

卮荣本同志自1980年起开始研究喜剧，1981年就发表论文《喜剧浅论》，立意新颖，当即引起理论界的重视。1984年他来南京大学在文艺理论家包忠文教授指导下攻读硕士学位。他继续研究喜剧美学，他常和我讨论一些喜剧问题。他好学深思，学术基础深厚，思维敏捷细致，终于写成这部专著。这部著作内容丰富，征引广博，而且文风优美，尤为难得。卮荣本同志已于去秋回母校扬州师范学院任教，最近来信告诉我准备开设戏剧美学课程。我国戏曲学大师任二北（半塘老人）教授，在该院招收博士研究生。我希望卮荣本同志追随半塘老人，开展戏曲理论研究，在不太长的时间内，再写一部有中国特色的《戏剧美学》。

1988年1月于 南京