

朱厚刚
吴壹香

编

笑的隐语

劳马创作论



2014年蒙古国最高文学奖 ▲
2018年罗马尼亚杰出散文奖 ▲
2019年泰国年度最佳作家奖 ▲

江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU FENHANG WENYI CHUBANSHE
AND PUBLISHING LTD.

劳马作品集

笑的隐语：劳马创作论

朱厚刚 吴壹香 主编

 江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND
ART PUBLISHING, LTD

图书在版编目 (CIP) 数据

笑的隐语：劳马创作论 / 朱厚刚，吴壹香主编. --
南京：江苏凤凰文艺出版社，2019.10
ISBN 978-7-5594-2025-1

I . ①笑… II . ①朱… ②吴… III . ①劳马 - 文学研究 - 文集 IV . ① I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 090418 号

笑的隐语：劳马创作论

朱厚刚 吴壹香 主编

出 版 人 张在健

责任编辑 张 倩 王 青

特约编辑 王美元

装帧设计 书心瞬息

出版发行 江苏凤凰文艺出版社

南京市中央路 165 号，邮编：210009

网 址 <http://www.jswenyi.com>

印 刷 三河市人民印务有限公司

开 本 880 毫米 × 1230 毫米 1/32

印 张 10.25

字 数 218 千字

版 次 2019 年 10 月第 1 版 2019 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5594-2025-1

定 价 52.00 元

江苏凤凰文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换

目——录

CONTENTS

第一辑 小说论

劳马的极小说评论 陈众议 / 003

“边缘人”与“闯入者”

——劳马小说论 崔庆蕾 / 021

劳马中篇小说的历史领悟力 艾翔 / 034

想象历史和现实的方式

——劳马小说论 王莹莹 / 045

哲学、寓言与症候式写作

——劳马小说阅读札记 乐绍池 / 056

第二辑 剧作谈

笑的隐语

——劳马话剧集《错乱的影子》序 孙郁 / 075

论格调

——劳马剧作刍议 陈众议 / 080

短篇小说家的舞台哲思

——对劳马剧作三种的阅读 艾翔 / 091

艰难时代的喜剧：读劳马剧作 谭毅 / 101

他者游戏与自我颠覆

——劳马小说与剧作的交错 李海英 / 112

错乱的影子将所有的人卷走 李森 / 120

错位的真实，或者严肃的荒诞

——读劳马话剧《错乱的影子》 符二 / 124

经典重写：戏剧文本的生成

——劳马六剧与临川五梦 曾莹 / 130

日常逻辑的针刺疗法

——读《错乱的影子：劳马剧作三种》 方婷 / 152

最好的“背叛”

——析劳马作品的舞台真相 达尼埃尔·雷伊纳雷斯·

菲萨克 (Daniel Reinares Fisac) / 154

劳马剧作的小说性 阎连科 / 157

第三辑 媒体追踪

劳马：笑亦载道 李苑 刘亦凡 / 163

中国文学怎么走出去？劳马的成功说明世界很大 赵振

江 高丹 / 174

走出去向着另一个西方 / 179

劳马小说风靡蒙古中亚

——中国文学不一定从西方走向世界 徐鹏远 / 185

中华文艺复兴论坛云大启幕

聚焦劳马戏剧作品 张丹 / 190

编后记 / 192

第四辑 劳马文学年谱 朱厚刚 / 195

劳马的极小说评论

陈众议

劳马有道，且得其乐。乐道者俗中撷雅，苦中作乐。因此，这个乐首先指幽默。它不仅是一种文法，而且还是一种心境。

有关幽默的言说很多，自二十世纪二十年代林语堂于《晨报》发表系列文章引入这个西方概念以来，“幽默”一词渐为国人接受，并常与讽刺、滑稽、戏谑、诙谐等概念混用，甚而泛指一般笑话和相声逗捧，尽管在某些界定上逐渐分野，以谓不厢杂厕，然实则大同小异：荤的、素的、无厘头的、栋笃笑的^①等等，加之近年兴盛的网络言说和狂欢，真可谓五花八门、难以尽述。

于是，幽默几成时尚，它不仅也是文艺创作的重要方法，而且一定程度上还是其重要目的：它不仅可与喜剧相提并论，甚至一定意义上成了喜剧的代名词。换言之，一切幽默皆喜剧，反之亦然。劳马的作品便是如此，譬如他的戏剧，^②又譬如他的小说。^③这里且说

① 流行于香港地区和两广一带，由英语“stand up comedy”音译、演绎所致，其形式颇似沪浙一带的脱口秀。

② 《巴赫金的狂欢：劳马剧作三种》（《苏格拉底》《好兵帅克》《巴赫金》，中国人民大学出版社2013年版）等。

③ 长篇小说《哎嗨哟》，中篇小说集《傻笑》，中短篇小说集《某种意义》，短篇小说集《个别人》《情况反映》《潜台词》《等一会儿》，等等。其中，大多数短篇小说或可称之为极小说，后者为他赢得了包括蒙古最高文学奖大呼拉尔奖在内的崇高荣誉。

他的极小说。

约之以名。极小说至少有两层意思：其一是指小说极小极短（在台湾称为极短或极简小说）。之所以不用寻常的小小说或微小说谓之，乃是因为劳马的小说不仅篇幅短小，而且大有回归中国小说本原之象——街谈巷议、稗官野史（而非邪说），此其二。鲁迅在探究小说起源时说过，“考小说之名，最古是见于庄子所说的‘饰小说以干县令’……至于现在一班研究文学史者，却多认小说起源于神话。因为原始民族，穴居野处，见天地万物，变化不常——如风、雨、地震等——有非人力所可捉摸抵抗，很为惊怪，以为必有主宰万物者在，因之拟名为神；并想象神的生活，动作……这便成功了‘神话’。从神话演进，故事渐近于人世，出现的大抵是‘半神’，如说古来建大功的英雄，其才能在凡人以上，由于天授的就是”。^①于是便有了传说。再后来，由于巫术、宗教迷信的兴盛，又有了志怪、传奇、神魔等内容的故事；而写实主义小说，即鲁迅所说的讲史、演义或“说话”则要到宋朝方始产生。然而，街谈巷议、稗官野史自古有之，尽管流传的多为“邪说”（所谓稗官邪说是也），即神话传奇。劳马所关注的，大抵属于街谈巷议、稗官野史（而非邪说），尽管其文学修养主要来自外国：除外国文学之外，还有西方哲学，这在戏剧创作中体现得尤为明显。它们的显著特征是生动活泼、幽默风趣，故而自有以小见大、四两拨千斤的力道和“治大国如烹小鲜”的举重若轻。譬如《个别人》中的《西餐》《麻辣烫》《一顿饭》等等；《情况反映》中的《落枕》《假酒》《中毒》等等；《潜台词》中的《一

^① 《鲁迅全集》第9卷，人民文学出版社1981年版，第301、302页。

碗面条》《一封遗书》《霍牢头儿》等等；《等一会儿》中的《痛苦》《头疼》《急救》等等，皆是吃喝拉撒睡、生老病死退。

正所谓天下无新事，无非衣食住行、喜怒哀乐，帝王将相、三教九流。又所谓天下皆新事，风云变幻、时移世易，沧海桑田、物是人非。无论变与不变，生活日复一日，只是有人看得见，有人看不见；即使看见者，也可能熟视无睹、视而不见。劳马属于看见并且用心感知、觉察、书写的一个。但他从生活攫取的并非瀚海，而是微澜，并使其一波波荡漾、一朵朵绽放，甚至每每“于无声处响惊雷”。这个惊雷短暂急促，却振聋发聩、出人意料，末了还令人忍俊不禁。劳马长期工作在教育战线，熟稔其中短长自不必说。他关注的是细节。譬如《潜台词》中的《奖励》，我们从小到大不知见识过多少物质的、非物质的奖项。幼儿园的小红花、小红旗、小红星、小糖果、小手绢，小学的小奖状、小杠杠、小袖套、小佩带，中学的这个好那个美、这个杯那个赛，总之是不胜枚举。而《奖励》稍事勾描点拨，就将其活脱脱呈现出来：某家长带着娃子及其一箱奖状奖杯来到了大学校门，以证明孩子从来优秀，只不过高考失误、与状元失之交臂。偶然怎么能作为依据呢？可大学招生办又非说那些奖状奖杯毫无用处，都是幼儿园和中小学老师骗人的把戏。问题是成人世界何尝不是如此？于是，让人啼笑皆非的矛盾出现了。可那些无用的东西分明都是娃子费尽心机、拼了小命争来的啊，而且过程绝对令人喷饭！

又如《陪读》，说来真是国人的羞愧。独生子女（不仅是独生子女），七八岁不知道剥蛋壳，十二三岁跟父母睡一张床，十七八岁还要家长陪读，简直是天方夜谭！但这恰恰又不是天方夜谭，而是比比皆

是的“国情”。在外国人看来,这些(尤其是父母给六岁以上子女洗澡)已然不仅是溺爱的问题,甚至可能关涉弗洛伊德理论,复甚至牵涉到司法层面上的僭越与猥亵。劳马攫取一二,并京剧脸谱似的稍加夸张,便有了令人汗颜的当今大学校园的又一大奇观:数百名家长要求陪读。经校方循循善诱或软硬兼施,居然还有十几位家长“扬言要在学生公寓大厅和过道里日夜静坐”,以免从未打饭洗碗叠被子的“小天才们”吃苦受累!岂不让人笑破肚皮?

再说人人不能幸免的看病吃药,在劳马笔下那就成了笑骂。既“骂”医生,也“骂”病人。但他的笑骂常是善意的,没有拉伯雷的颠覆性狂欢,也没有塞万提斯和果戈理的癫疯式的忍心,^①更没有哈谢克、鲁迅和张乐平笔下人物逆来顺受的“自我解嘲”或阿Q精神。劳马的作品有讽刺、幽默,但它们多是积极的,套用喜剧理论家伯格勒的话说,他的诙谐“只不过是佯攻”:既是一种保护,也是一种自我保护。^②由是,劳马饰小说以干众生,却从不嘲弄弱勢群体,也从不拿地域、民族和宗教开涮。这是劳马创作最可宝贵的乐道。譬如《万一》(《潜台词》)讲的是一个姓范的老汉,一辈子“不怕一万,就怕万一”,他因此经常劝人买保险,“以防万一”,自己却处处谨慎、事事小心,怕万一没灾没难而浪费钱财、白买保险。结果横祸飞来,他好端端地被醉驾司机给撞个半死。这样的故事或段子显然更像寓言,具有普遍、隽永的魅力:他老范可以是任何人,

① 纳博科夫:《〈堂吉诃德〉讲稿》,金绍禹译,生活·读书·新知三联书店2007年版,第1—19页。

② 埃德蒙·伯格勒:《笑与幽默感》,马俊杰译,中国人民大学出版社2011年版,第60—69页。

包括读者本人。谁没“不怕一万，就怕万一”的过慎呢？

清人李渔谓“昔人点铁成金之说，我能悟之，不必铁果成金，但有惟铁是用之时，人以金试而不效，我投以铁，即金矣”（《窥词管见》）。反之，即或帝王将相、才子佳人的高雅之事也可能流之于俗，譬如周紫芝评及白居易《长恨歌》时所说的“人皆喜其工，而不知其气韵之近俗也”（《竹坡诗话》）。劳马的作品符合李渔之铁。它植于生活、发于当下，不求高大上，却自有那“人所易言，我寡言之，人所难言，我易言之”的不同。^①

尽管柏拉图对阿里斯托芬褒奖有加，但喜剧因俗而不登古希腊的大雅之堂。亚里士多德认为悲剧表现崇高、模仿高贵，而“喜剧模仿低劣的人；这些人不是无恶不作的歹徒——滑稽只是丑陋的一种表现”。^②这一定程度上道出古希腊哲人对悲剧和喜剧的理解与界定。亚里士多德之后，贺拉斯、黑格尔等对此均有论述。而柏拉图对诗人一竿子打翻一船人的做法使他的哲学未能对古典文学批评产生同等影响。只是到了文艺复兴运动时期，喜剧后来居上并一发而不可收。这是柏拉图主义对亚里士多德主义的胜利。事实上，柏拉图在《会饮篇》早已“预见”了这个结果。那是在宴会之后人们意兴阑珊之际，公鸡唱醒了晨曦，但宴毕之地醉态龙钟、一片狼藉。

① 姜夔：《白石诗说》，《中国古代文艺理论专题资料丛刊》第3册，中国社会科学出版社2013年版，第298页。

② 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆1996年版，第58页。

这时有人从酒神的法术中挣脱出来，依稀看见苏格拉底和两位诗人展开辩论。他们一位是悲剧作家阿迦同，另一位是喜剧作家阿里斯托芬。两人各执一词，互不相让，而作为裁判的苏格拉底却顾左右而言他，谓悲剧和喜剧本该是同一作家之为。西方理论家由此推演或阐释（这其中不乏过度阐释），认为悲剧和喜剧本质上是古今之争。我们或可从中总结出若干规律：一是一切悲剧（包括之前的英雄史诗）都是指向过去的文学，索福克勒斯们也大抵是“追怀英雄传说时代”；二是悲剧人物大都完美无缺，他们崇高、庄严，如神一般，自然会在历史面前低头，也不会自嘲或被人嘲弄。用恩格斯的话说，他们的命运是“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”。^①唯有喜剧才是俯瞰现实的文学。譬如十四世纪萨凯蒂笔下的赫拉尔多老头，其可笑是因为自不量力，七十多岁了，居然心血来潮，要去参加比武大会，结果铩羽而归，被妻子好一番呵斥（劳马认为呵斥是人类教育中最普遍、最有效的方式^②）。塞万提斯的堂吉诃德多少受到了他的影响。又譬如十五世纪的普尔契和博亚尔多，他们用玩世不恭的态度对待英雄人物。普尔契用笑料藐视罗兰的丰功伟绩，而博亚尔多则干脆使其变成了笑柄。类似情形在阿里奥斯托和拉伯雷笔下演化为戏说和狂欢。前者的《疯狂的罗兰》将英雄拉下神坛，在嘻哈中演绎了他的疯癫；后者的《巨人传》显然受惠于福伦戈，可以说是《巴尔杜斯》的赓续。福伦戈在《巴尔杜斯》中有意用大话的方式或日常生活的戏谑和嬉闹颠覆了东哥特

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社2012年版，第443页。

② 劳马：《呵斥》，《情况反映》，中国人民大学出版社2007年版，第239页。

时期的拉丁文学。作品的喜剧效果颇让人联想到韩寒等年轻写手对某些八股腔的讽刺性模仿（而劳马大抵不忍拿别人开涮，倒时常写“我”的窘迫和可笑，尽管这个“我”不等于他自己或不仅是他自己，却蕴涵着他设身处地的关怀）。^①再譬如十六世纪曼里克等人的恶搞，它们无视宗教的神圣，且每每从薄弱环节下手，对约瑟和玛利亚进行嘲讽。于是，西哥特时期关于圣灵的争鸣和怀疑被喜剧家一笔笔夸大，从而使约瑟变成了笑容可掬的傻老头儿，他甚至自嘲、搞笑。

从某种意义上说，由悲剧至喜剧的发展顺应了文学向下、向内、向小的一般规律。然而，文学经典提供了另一种向度：悖反时流或古今兼容。关于前者，笔者已多有阐述。在此只说悲喜剧，如《堂吉珂德》《钦差大臣》《好兵帅克》，等等。它们的作者不同于拉伯雷、曼里克一类，既不以俗抗假，也不自我否定，比如卡冈都亚身量超然，犹如乐山大佛；暴殄天物，一顿能吞下一头奶牛。没人能替他梳头、洗脸，他于是只能靠双手自己糊弄；除了吃喝拉撒睡，每天的工作只是打嗝放屁、哈欠呜咽流鼻涕……又如庞大固埃在教会图书馆里见到的都是《寡妇光臀写真》《臀外科新手术》《童贞女之贻品》，等等；再比如，曼里克们指向玛利亚和约瑟的诸多恶搞。中间夹杂着伊塔司铎们或薄伽丘们兴高采烈的性指涉、性描写。后者很容易地使人们联想到现在充斥于文坛艺坛的所谓搞笑作品与下半身写作。古典情怀与传统价值，崇高、庄严、典雅等等正是在大庭广众的下流嬉笑和狂欢中坍塌，乃至分崩离析的。就这样，喜

^① 比如，《等一会儿》中的《不好意思》《东北人》《坐电梯》，《情况反映》中的《儿童节》《急救》《借钱》，《个别人》中的《岁月》《金嘴》《英语》，等等。

剧一步步顺势下滑，及至眼下遍地泛滥的庸俗和下流。但劳马不是，他平视现实。而这种平视正是大众社会批判者奥尔特加·伊·加塞特所说的悲喜剧特征：苦笑或含泪的笑。^①劳马的笑说（包括他的中、长篇小说和剧作）所取法的便是对现实的平视，其理想主义基因从现实中攫取不尽如人意之处，并善意地加以夸大、使之露出可笑的一面，尽管他不再有塞万提斯的大喜大悲，也不再有哈谢克的大善大恶，更不再有果戈理的大起大落、大卑大亢。

劳马没有选择向下的路径，而是直指人生的无奈和生活的悖谬。犹如悲剧和喜剧相得益彰的塞万提斯使疯癫和庄重的堂吉诃德成为经典，劳马让有喜有悲、亦谐亦庄的普罗大众成了其文学表现的中心。正因为取法的是众生相，所以不能满足于堂吉诃德或好兵帅克的“这一个”。他自然也不能像浪漫主义作家那样倒转乾坤，将凡人变成非凡之人：时代英雄。

所谓“人非圣贤，孰能无过”，凡人必不完美，这不美或小丑（而非大丑大恶）一旦入书，也便成就了近现代文学，东西南北概莫能外。它甚至可以说是文学的一大进步。即使是令人耻笑的吝啬鬼，如夏洛克（《威尼斯商人》）、阿巴贡（《吝啬鬼》）、葛朗台（《欧也妮·葛朗台》）和泼留希金（《死魂灵》），也各有各的可悲、各有各的可笑。

喜剧的崛起或复苏在中国（尤其是大陆），几乎可以说是近二三十年的事。当然，这并不是说，国人自古以来就没有幽默感和

^① 参见奥尔特加·伊·加塞特：《〈堂吉诃德〉沉思录》，陈众议编选：《塞万提斯研究文集》，王军译，译林出版社2014年版，第100页。

喜剧因子。从先秦诸子笔下洋溢着讽刺意味的诙谐段子，比如《缘木求鱼》《守株待兔》《刻舟求剑》《揠苗助长》，等等，到明朝（恰好也是十四至十六世纪）罗贯中的《三国演义》、施耐庵的《水浒传》及冯梦龙的《笑史》和《笑林》等相继出现，使喜剧因素迅速增生，以至于出现了张飞、李逵、鲁智深等脍炙人口的喜剧形象。

我们应该认识到，幽默或调侃、喜剧或闹剧的最大敌人是封建社会的政治高压。相反，冯梦龙的《笑史》《笑林》的产生与万历年间因时变和经济引发的相对宽松的社会氛围有着密切的关系；同样，《笑林广记》能够编纂成那般规模，应该说也是与乾隆中晚期相对开放的时代环境分不开的。而当下我国文艺的喜剧化倾向则多少与改革开放相关。

由是，喜剧或喜剧因子在现今中国文坛生根开花结果，并迅速形成蔓延之势。正是在这样的背景下，劳马脱颖而出或谓斜刺里杀出，在其作品中植入带有狂欢色彩的喜剧因素，但他不是为了颠覆道统，而是基于情感表述和现实表征的必然，兼有对现实的戏剧性表演和历史性阐释的双重功效，二者相辅相成；进而对传统方法构成别出心裁、别开生面的继承与革新，然其本质上未放弃悲壮，因而较于流行的“戏说”与“大话”，仍有云泥之别。当然，矛盾使然，题材使然，除幽默、反讽，他也有意在“严肃”中嵌入一些雅谑段子，因此虽少了一分塞万提斯和果戈理的“忍心”、哈谢克和张乐平或鲁迅人物的“逆来顺受”，却兀自多了几分同情、几分悲悯。譬如《情况反映》中的《下一代》《教子》《小镇婚礼》《秘诀》《成熟》《渴》，等等。