

论中西喜剧意识的审美本质

马小朝

(烟台大学 人文学院 山东 烟台 264005)

[摘要] 历史告别是西方喜剧意识占主导地位的审美本质。其中有两个方面需要说明的重要问题:第一,历史进步是一个渐进过程;第二,历史合理性的判定,取决于社会实践主体的主观心理尺度。历史告别的喜剧意识审美本质常常呈现出复杂的纠缠交错。道德胜利是中国喜剧意识占主导地位的审美本质。其中也有两个方面需要说明的重要问题:第一,中国文化中的伦理道德具有超阶级的意识形态权力;第二,中国人坚信道德修养同万物变化发展存在神秘联系。

[关键词] 历史告别; 主观心理; 道德胜利; 意识形态权力

[中图分类号] I 106 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1002-3194(2014) 01-0076-10

人类历史进步的首要命题是物质生产劳动 物质生产劳动的第一重要任务是处理人与自然的关系。但物质生产劳动从来不是个体的而是集体的活动,所以,人与自然关系既包含人与外在自然界,也包括人与内在自然性的关系。这样,人与自然的关系也就总是同人与人的关系纠缠一体。人类最初不得不面对的问题也就包括自然法则与社会规律。人类最初不得不面对的社会规律一定包含人如何逐步从个体走向集体、从自然走向社会的问题。其具体内容之一就是每一个人必须逐步把自己的自由权利以“契约”形式转让给集体社会,并逐步习惯凭借“契约”把个体眼下的利害计较遮蔽甚至融化在集体未来的社会目的中。因为这种为未来长远而牺牲目前短暂的理性驯化毕竟是一个压抑个体生命欲望、毁弃原始自然感情的痛苦过程,

所以,每一个人的意识深处一定会潜藏着逃逸社会“契约”的原始愿望。这时候,社会“契约”因为符合必然规律,它不合情却合理,违背社会“契约”的行为一定是悲剧。但是,社会“契约”始终在利益争夺、艰难博弈过程中不断变化发展,其中常常充满新旧交替的错裂罅隙。社会“契约”还往往难以充分保证转让出去的权利不会被误用、滥用。这时候,本来不合情却合理的社会“契约”就可能失去相应的合理性,于是,本来不合理却合情的“逃逸社会契约的原始愿望”就可能获得一定的合理性。“逃逸社会契约的原始愿望”,终于可以通过抛弃遭遇双重否定的社会“契约”,获得具有审美价值的喜剧意识的笑。但因为中西方人尤其是历史最初发生学时期的社会文化实践活动的差异,生成了中西方人的文化心理机制的差异,影响了

[收稿日期] 2013-09-17

[作者简介] 马小朝(1954-),山西侯马人,文学博士,烟台大学人文学院教授,从事比较文学与世界文学研究。

[基金项目] 山东省社会科学规划研究重点项目“比较研究中西喜剧意识的审美意蕴”(12BWXJ04)

中西方人判断社会“契约”合理性的参照系。概括而言,西方人判断社会“契约”合理性的参照系是变化发展中的错裂罅隙,中国人判断社会“契约”合理性的参照系是转让的权利被误用、滥用。中西方判断社会“契约”合理性的参照系,终归决定了中西喜剧意识审美本质分别是历史告别与道德胜利。

一、西方喜剧意识的审美本质:历史告别

西方古希腊喜剧同悲剧一样源自古希腊农民在收获葡萄时节祭祀狄俄尼索斯的崇拜仪式。狄俄尼索斯酒神崇拜仪式具有死而复生的双重意蕴。死是必然规律的庄严显示,对人类实践主体而言,死不合情却合理,所以它是悲剧。复生是自由精神的充分实现,对人类实践主体而言,复生使必然规律的不合情同时失去了合理性,所以它是喜剧。从发生学意义上说,源自古希腊狄俄尼索斯酒神崇拜的喜剧意识,揭示了在必然规律与自由精神的亘古矛盾中,本来不合情却合理的必然规律失去了合理性,本来不合理却合情的自由精神获得了合理性;这时候,必然规律显示出了情与理的双重否定,自由精神显示出了情与理的双重肯定;获得了双重肯定的自由精神,终于可以把遭遇双重否定的必然规律轻松地送入坟墓。这种发生学意义上的必然规律与自由精神、合理与合情的亘古矛盾,在人类社会历史过程里通常具体化为历史现实与自由理想的亘古矛盾。正如马克思所说“历史不断前进,经过许多阶段才把陈旧的生活形式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧。”^①结合马克思历史唯物主义的历史观以及马克思的悲剧论述“当旧制度还是有史以来就存在的世界权力,自由反而是个别人偶然产生的思想的时候,换句话说,当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候,它的历史是悲剧性的。”^②我们可以说,

悲剧是人的自由理想与历史现实的亘古对立中,历史现实具有合理性,自由理想具有合情性时,自由理想不得不牺牲于历史现实,从而也就酝酿出鲁迅所说“将人生有价值的东西毁灭给人看”的悲剧。但是,当历史现实拥有的合理性随着历史进步而消失时,自由理想也就同时拥有了合情性与合理性,因而可以轻松地将失去合理性的历史现实送入坟墓,从而也就酝酿出鲁迅所说“将那无价值的撕破给人看”的喜剧。^③所以,马克思还这样说“黑格尔在某个地方说过,一切伟大的世界历史事变和人物,可以说都出现两次。他忘记补充一点:第一次是作为悲剧出现,第二次是作为笑剧出现。”^④马克思还以希腊文学艺术中神与人的故事为例这样说“在埃斯库罗斯的《被锁链锁住的普罗米修斯》中已经悲剧式地受到一次致命伤的希腊之神,还要在琉善的《对话》中喜剧式地重死一次。历史为什么是这样的呢?这是为了人类能够愉快地和自己的过去诀别。”^⑤在古希腊埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》悲剧中,埃斯库罗斯虽然歌颂了伦理理想殉难者普罗米修斯神的坚毅崇高,批判了征服自然胜利者宙斯神的色厉内荏。但是,从人类早期历史发展的角度说,征服自然的现实任务显然优先于伦理殉难的理想讴歌。所以,伦理理想具有合情性,但没有合理性。埃斯库罗斯借希腊神话传说中的宙斯与普罗米修斯的冲突,表现了古希腊人征服自然历史理性战胜殉难牺牲人伦情感的悲剧性审美感受。或者说,古希腊人借讴歌殉难者普罗米修斯神表达伦理合情的同时,也借表现征服者宙斯神说明历史合理。因此,普罗米修斯象征的伦理理想与宙斯象征的历史现实的矛盾冲突,也就还具有深刻的悲剧性。但是,历史进步的理性目的尽管对人伦和谐的感性情感享有优先地位,但理性目的毕竟不能完全替代感性情感。所以,作为历史征服性象征的宙斯,命定

^① 马克思《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,北京:人民出版社,1972年,第5页。

^② 马克思《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,第5页。

^③ 鲁迅《再论雷峰塔的倒掉》,《鲁迅全集》第一卷,北京:人民文学出版社,1981年,第297页。

^④ 马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》第一卷,北京:人民出版社,1972年,第603页。

^⑤ 马克思《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,第5页。

需要与伦理殉难性象征的普罗米修斯和解。正如哲学家尼采所说“顽强的泰坦神普罗米修斯向折磨他的奥林匹斯神预告,如果后者不及时间同他联盟,最大的危险总有一天会威胁其统治。我们在埃斯库罗斯那里看到惊恐不已、担忧自身末日的宙斯终于同这位泰坦神联盟。”^①所以,埃斯库罗斯的《被释放的普罗米修斯》就描写宙斯与普罗米修斯通过相互的妥协,化解了矛盾冲突、实现了和解联盟,从而表达了古希腊人征服改造自然历史理性同殉难牺牲价值理性的二元结合,或者说,征服改造外在自然界与征服改造内在自然性的辩证统一。因此,埃斯库罗斯的《带火的普罗米修斯》才可能描写雅典人对普罗米修斯的崇拜仪式和火炬游行,从而表现出古希腊人完成了理性主义文化框架完满建构的坚定信念和欢快愉悦。既然宙斯与普罗米修斯已经实现了和解联盟,征服自然的历史理性与伦理和谐的价值理性,已经划定了各自在理性主义框架里的位置,所以,疏善《诸神的对话》中以宙斯为代表的征服自然诸神,显然已经失去了惟我独尊的合理地位,其不容轻慢的神圣性难以掩盖自我嘲弄的喜剧性。因此,也就不难理解里普斯所说“喜剧性也是一种‘不应有’或者否定;它在我们看来是一种化为乌有。”^②

从概括意义上说,历史告别是西方喜剧意识占主导地位的审美本质。古希腊欧里庇德斯的悲剧《特洛亚妇女》与阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》同是描写战争主题的戏剧。欧里庇德斯的悲剧《特洛亚妇女》描写的是“荷马时代”的特洛亚战争。这场战争的性质,是为了掠夺更多的人口(妇女和儿童),抢夺更多的财富。也就是说,战争是人类生产力水平(包括生产者本身的生产水平)极其低下时,争夺自然资源的历史必然现象,是人类早期物质生产和“种的生产”本身残酷内容的一部分;战争没有正义与非正义的区分,没有道德是与非的区分,只有历史合理与伦理合情的二律背反。所以,

《特洛亚妇女》从人伦情感的角度,描写了特洛亚城遭毁灭、屠戮的惨状,体现了充分理解和认同历史必然的悲剧意味。阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》描写的则是希腊文化全盛时期雅典集团与斯巴达集团争夺霸权的战争。阿里斯托芬并不反对所有的战争,他经常称赞马拉松时代希腊人抗击波斯侵略的战争英雄。但是,阿里斯托芬认为雅典集团与斯巴达集团争夺霸权的战争却没有历史的合理性,因而它既没有伦理理想的合情,也没有历史现实的合理,从而陷入了双重的背谬中,故而也就失去了相应的悲剧意味,只有滑稽、可笑的喜剧意味了。文艺复兴时期意大利人文主义作家卜伽丘的小说《十日谈》,虽然从人伦情感的角度,严厉批判了封建等级制度对青年男女纯真爱情的扼杀,但同时又从历史理性的角度暗示了封建等级制度还有坚实的政治、经济基础,因而还具有历史合理性;所以,小说中许多涉及青年男女逾越封建等级制度的纯真爱情故事都是历史合理与伦理不合情的悲剧。因此,我们也就不难理解文艺复兴时期英国人文主义重要作家莎士比亚,为什么一方面宣称纯真爱情和个人幸福具有不言自明的神圣性,另一方面又常常在其喜剧中不自觉地把美好婚姻建构在男女双方门当户对的基础上。卜伽丘的《十日谈》中还有许多涉及教士利用虚伪面纱掩护而偷香窃玉的故事,则基本上都是喜剧。如果在中世纪时期,当教士的禁欲苦行还有其历史合理性时,教徒屈从于情欲的胆大妄为,在人们的思想观念里一定是悲剧。但在文艺复兴时期的人文主义者的观念里,教会的禁欲主义扼杀人的天性,扭曲人的生命追求,已经失去了历史的合理性。这时候,教徒们偏偏还要虚伪地戴着注定应该抛入历史垃圾堆的虚伪面具,掩饰自己既合情也合理的生命冲动,同时还试图要人们相信自欺欺人的鬼把戏,因而也就顺理成章地成为文学家表达轻松告别历史的喜剧性角色。法国古典

^① 尼采《悲剧的诞生》,周国平译,北京:生活·读书·新知三联书店,1986年,第42页。

^② 里普斯《喜剧性幽默》,刘半九译,伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》中卷,北京:北京大学出版社,1986年,第462页。

主义戏剧家莫里哀的《达尔杜弗或者骗子》中的主人公达尔杜弗 披着虔诚的天主教徒外衣，骗取了奥尔恭及其母亲柏奈尔夫人的无限敬重。他的伪善也就像他的手帕一样，一方面泄露了他爱情欲熬煎的灵魂，另一方面又显示了他不合时宜的可笑。他的情欲冲动本有着复杂的历史与情感的内涵，但他故作虔诚的忸怩作态却只有激起人们蔑视嘲讽的喜剧感。所以莫里哀在《〈达尔杜弗或者骗子〉的序言》里也说：“规劝大多数人，没有比描画他们的过失更见效的了。恶习变成人人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击。责备两句，人容易受下去的；可是人受不了揶揄。人宁可作恶人，也不要作滑稽人。”^①莫里哀明确意识到了当恶习具有历史合理依据时，可能引发痛苦的悲剧而令人憎恨；当恶习失去历史合理依据时，就只可能引发喜剧而成为笑柄。具有历史合理依据而能够引发悲剧的人是恶人，失去了历史合理依据而只能引发喜剧的人是滑稽人。恶人和滑稽人都是讨厌的社会丑陋人物，但恶人还有存在的意义，尽管他使人憎恨；滑稽人却没有存在的意义，所以他让人揶揄。因此，法国剧作家高乃依在谈论悲剧和喜剧时说“喜剧和悲剧的不同之处，在于悲剧的题材需要崇高的、不平凡和严肃的行动，喜剧则只需要寻常的、滑稽可笑的事件。”^②俄国文学批评家别林斯基在谈到悲剧和喜剧时也说“悲剧在其情节的狭小范围内只集中英雄事迹的崇高而诗意的片断，喜剧则主要地描写日常生活中的散文，和生活中细琐的和偶然的事件。”^③高乃依与别林斯基的意思无非表明，悲剧所处理的题材是具有历史现实合理依据的重要问题，所表现的是人类痛苦的历史性选择，所以，它是崇高的、不平凡的、严肃的、诗意的；喜剧所处理的题材是失去历史现实合理依据的琐屑事情、偶然事件，所以它是寻常的、滑稽可笑的。

应该说，人类社会发展的历史与人伦、理

性与感性、现实与理想的矛盾是一对永恒的矛盾。每一新的历史阶段的到来，标志着旧的失去历史合理性的现实已经埋葬、新的具有历史合理性的现实已经到来。喜剧意识如何可能表现出向历史现实作轻松告别的审美本质呢？

第一，人类社会历史进步不是一个从低往高的直线过程，而是包含着复杂性、曲折性、甚至诡异性的螺旋式上升过程，其历史理性的失去往往是一个发生在新历史阶段实现前后的渐进过程，轻松告别陈旧历史现实也是一个发生在新历史阶段实现前后的渐进过程。所以，人的心灵自由本质也就不难在新历史阶段实现前后的渐进过程中，发现已经失去历史合理性却还未彻底埋葬的社会现实，从而实现轻松告别的喜剧意识。同时，每一新的社会历史进步阶段的到来，常常是以人的自由本质较高实现的抽象形式，掩藏或遮盖着一定阶段的经济、政治及社会制度性质。如同马克思、恩格斯所说：“事情是这样的，每一个企图代替旧统治阶级的地位的新阶级，为了达到自己的目的就不得不把自己的利益说成是社会全体成员的共同利益，抽象地讲，就是赋予自己的思想以普遍性的形式，把它们描绘成唯一合理的、有普遍意义的思想。进行革命的阶级，仅就它对抗另一个阶级这一点来说，从一开始就不只是作为一个阶级，而是作为全社会的代表出现的；它俨然以社会全体群众的姿态反对唯一的统治阶级。”^④这种抽象形式上的普遍一致性，往往使新历史阶段实现前后的渐进过程变得更曲折、更漫长，或者旧历史阶段失去历史合理性的渐进过程变得更曲折、更漫长，从而轻松告别陈旧历史现实的渐进过程也变得更曲折、更漫长，自由理想埋葬陈旧历史现实的喜剧意识可能发生的机会也更广泛、更多元。比如欧洲18世纪的启蒙运动在运用自由、平等的口号解放人们的思想时，也就同时在观念形式上，赋予了男女性别在经济、政治

① 莫里哀《〈达尔杜弗〉的序言》，《文艺理论译丛》第四期，北京：人民文学出版社，1958年，第122页。

② 高乃依《论戏剧的功用及其组成部分》，伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海：上海译文出版社，1979年，第255页。

③ 别林斯基《诗的分类和分型》，《别林斯基论文学》，上海：新文艺出版社，1958年，第187页。

④ 马克思、恩格斯《费尔巴哈》，《马克思恩格斯选集》第一卷，北京：人民出版社，1972年，第53页。

地位上的自由、平等权利。所以,那些歧视女性的偏见,也就在没有伦理合情性的同时失去了历史合理性,坚持这些偏见的人物自然在文学作品中成了喜剧性角色。比如哥尔多尼的《老顽固》里的商人卢纳尔多、西蒙因为对女人怀有顽固不化的偏见,要求自己的妻子、女儿整天闭门不出,更不准穿漂亮衣服。卢纳尔多要把自己的女儿嫁给毛里奇奥的儿子费里佩托,却不允许两位青年人事先知道,更不允许他们事先见面。整个喜剧就围绕这些人物的顽固性格而充分表现了轻松告别陈旧历史的喜剧性。喜剧尤其别有深意地描写市民康奇亚诺的妻子菲莉琪叶,设计让卢纳尔多的女儿露琪艾塔与毛里奇奥的儿子费里佩托,在二人的婚事宣布前互相见面。大怒的卢纳尔多要取消婚约,于是引发了菲莉琪叶对卢纳尔多理直气壮的谴责。菲莉琪叶正气凛然的话语,使卢纳尔多、西蒙、康奇亚诺均哑口无言,面面相觑。三人不仅同意了二位青年的婚事,而且禁不住表露出对菲莉琪叶的钦佩之意。显然,菲莉琪叶的征服力量不是个人的语言逻辑,而是社会的历史逻辑。

第二,人类社会历史合理性的判定,往往取决于人类社会实践主体的主观心理尺度。从这个意义上说,文学世界里的喜剧意识其实体现了一个历史时代的文学创作者和读者或观众,判断社会现实合理性的主观心理尺度。正如黑格尔所说“在喜剧里情况就相反,无限安稳的主体性却占着优势。”“喜剧却不然,主体一般非常愉快和自信,超然于自己的矛盾之上,不觉得其中有什么辛辣和不幸;他自己有把握,凭他的幸福和愉快的心情,就可以使他的目的得到解决和实现。”^①当一个历史时代的文学创作者和读者或观众,都普遍认为相应的社会现实里包含了应当否定的历史谬误时,轻松告别相应社会现实的时候就来到了,喜剧意识发生的机也会来到了。正如亚里士多德所说“人们所想听的笑话和所要讲的笑话应该是同类的,如

若所想听的不与所要讲的同类,人们就难于接受。”^②或者还如柏格森所说“我们可以承认,使我们发笑的是别人的缺点,但是还必须加上一句,这些缺点之所以会使我们发笑与其说是因为不道德,还不如说是因为不合群。”^③“总之,一个人物是好人还是坏人并不重要,如果他不合群,他就有可能变成滑稽人物。”^④从某种意义上说,马克思所言的人类“轻松地与过去历史告别”不一定是现实性的立刻抛弃,而是精神性的预先否定。这种否定里包含着人类向更合理、合情历史阶段飞升和趋近的自由理想。比如莎士比亚写在他第一个时期的喜剧,一方面表现了文艺复兴时期人文主义的自由理想观念,另一方面显示了新兴资产阶级必将代替没落封建阶级的历史发展趋向。纯真的爱情、真诚的友谊、美好的婚姻和个人争取幸福的权利,在莎士比亚的主观心理尺度下,既具有不言自明的合情性,也同时具有历史进步的合理性。所以,这个时期的喜剧都明显体现出轻松告别历史的审美本质。再比如18世纪意大利喜剧作家哥尔多尼的优秀喜剧,一方面表现了启蒙思想开始在意大利广泛传播时期的自由理想观念,另一方面显示了旧贵族必然走向没落的历史发展趋向。所以,主人公纯真的爱情追求、质朴的人生态度、倔强的个体性格、机智的应对策略等等,相对于旧时代贵族的贪婪傲慢、吝啬虚伪、冥顽不灵等等,皆具有不言自明的伦理合情性与历史合理性,因此都必然体现出轻松告别历史的喜剧意识。

当然,因为人类社会历史进步隐藏着无数错裂罅隙,历史合理性的失去是一个渐进过程,人类社会历史合理性的判定,又取决于人类社会实践主体的主观心理尺度;所以,客观社会现实与主观心理尺度一定会发生复杂的纠缠交错,从而使历史合理性的判断、历史告别的喜剧性也呈现出复杂的纠缠交错。所以,贺拉斯·

^① 黑格尔《美学》第三卷下册,朱光潜译,北京:商务印书馆,1981年,第290、291页。

^② 亚里士多德《尼各马科伦理学》,苗力田译,北京:中国社会科学出版社,1990年,第86页。

^③ 柏格森《性格中的滑稽》,《笑与滑稽》,乐爱国译,广州:广东人民出版社,2000年,第97页。

^④ 柏格森《性格中的滑稽》,《笑与滑稽》,乐爱国译,第102页。

沃尔波说“世界对爱思考的人来说是出喜剧，对动感情的人来说是出悲剧。”^①普罗普也说：“恶习、缺点如果写得极为可怕，结果就不是喜剧的对象，而成了悲剧的对象了。”^②我们有时候会发现，西方许多经典喜剧里常常潜藏着朦胧的悲剧性因素。比如莫里哀的喜剧《吝啬鬼》中的主人公极度迷醉金钱的思想行为，因为既没有伦理的基本理想性，也没有历史的充分合理性，所以产生了浓郁的喜剧性，但这并不能否认金钱在现实社会生活中还有相当的魔力。所以，剧情展示的喜剧性矛盾达到高潮时，莫里哀不得不借用古希腊戏剧所称的“机械上的神”的方式，请出了从天而降的玛丽雅娜的富贵父亲。也就是说，莫里哀仍然不得不用金钱的力量，解决现实生活中的矛盾，从而保证了喜剧性的完满实现。当然，尽管历史合理性的判断、历史告别的喜剧性具有复杂的纠缠交错，我们仍然不能不同意历史合理的评判、悲剧喜剧的界定，仍然具有相对的清晰性、明确性。因为一个历史时代的文学创作者和读者或观众的主观心理尺度，常常具有一定的普遍共通性。从某种意义上说，历史合理的主要标志就是社会生产力的解放，而社会生产力解放可以直接追问的一个因素就是社会制度设计。具体而言，一个社会制度设计是否充分调动绝大多数生产者的积极性、充分发掘绝大多数生产者的创造性，除非是别有用心或愚昧混沌，绝大多数生产者应该是心知肚明。这种心知肚明就是一个历史时代的文学创作者和读者或观众主观心理尺度的普遍共通性。现代社会学的奠基者、法国著名社会学家迪尔凯姆从社会学角度谈到集体情感与个人情感的交互影响时认为“如果大家都产生了共鸣，那并不是因为彼此之间有一种事先自发安排好的协议，而是因为有一种同一的力量把大家引向同一个方向。”^③所

以，一个历史时代的文学创作者常常可以坚信读者或观众能够心照不宣地拉开一个适当的审美距离，心甘情愿地遵循文学创作者设定的喜剧审美范式，默然喜剧运势的完整性。正如爱默生所说“一切谎言，一切罪孽，如果在一定的距离外观察，就是滑稽可笑的。”^④所以，17世纪莫里哀的《吝啬鬼》与19世纪巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》中的主人公都是爱钱如命的吝啬。但前者是喜剧性人物，后者却是悲剧性人物。这是因为《吝啬鬼》中的主人公阿巴公生活在金钱还未彻底撕裂人与人之间温情脉脉面纱的封建宗法制社会关系里，他为了金钱不惜牺牲儿女幸福的行径，在当时当地人们的主观心理尺度里，既无伦理的合情性，也无历史的合理性。而《欧也妮·葛朗台》中的主人公老葛朗台生活在金钱代替了门第，贿赂代替了刀剑，人与人之间的财产算计代替了宗法血亲的资本主义时代。金钱正凭借其历史时代的合理性，无情地摧毁一切阻挡其运行的人伦伦理情感和心灵自由理想。所以，巴尔扎克无情地揭示了老葛朗台和家人、社会，如何挣扎在金钱锁链束缚自我心灵的悲惨命运中。我们今天的读者在阅读巴尔扎克的悲剧作品《欧也妮·葛朗台》时，常常禁不住会产生一丝苦涩的喜剧感，那是因为今天的读者更能从人性本质更丰富、更崇高的精神层面来看待金钱；或者说，金钱在现代人的心灵世界里，或许已经没有主宰一切的绝对神圣性。正如普罗普所说“每个时代和每个民族都有他们特殊的幽默感和滑稽感，这种情感有时在其他时代是不可理解、不可接受的。”^⑤

二、中国喜剧意识的本质：道德胜利

中国的喜剧意识萌芽可以追溯到原始的卜筮歌舞、祭祀飨宴。比如《诗经·小雅》的《宾

① 梅尔文·赫利茨《幽默的六要素》，诺思罗普·弗莱等著《喜剧：春天的神话》，傅正明、程朝翔等译，北京：中国戏剧出版社，1992年，第271页。

② 普罗普《滑稽与笑的问题》，杜书瀛等译，沈阳：辽宁教育出版社，1998年，第121页。

③ 迪尔凯姆《社会学方法的准则》，狄玉明译，北京：商务印书馆，1995年，第31页。

④ 爱默生《喜剧性》，《爱默生散文选》，姚暨荣译，天津：百花文艺出版社，1995年，第141页。

⑤ 普罗普《滑稽与笑的问题》，第14页。

之初筵》就通过描写宴饮贵族的丑态毕露,显示了初步的喜剧性。中国人最初生产实践活动产生的伦理理性主义文化,无视历史与人伦二律背反原则,坚决维护人伦对历史的绝对优先地位。当然,中国人在社会历史文化实践活动中仍然面临着无法回避的历史与伦理、理性与感性、必然与自由的尖锐矛盾和冲突,同时也无法避免这些矛盾冲突中伦理、感性、自由遭遇毁灭的必然命运,一方面萌发了将苦难和不幸审美超越的悲剧精神,另一方面更孕育出了将苦难和不幸审美消解的喜剧意识。其主要表现为中国人思想意识里始终有一个永恒的道德法庭,它迫使每一个人无论其贫富、强弱、尊卑、高下,皆必须在其面前申说自己言语行为的合理性。因此,中国喜剧意识主要不是源自历史的微妙,而是源自道德的坚决。这便决定了道德胜利是中国喜剧意识占主导地位的审美本质。司马迁在《滑稽列传》中开章明义称“孔子曰:‘六艺于治一也,礼以节人,乐以发和,书以道事,诗以达意,易以神化,春秋以义。’太史公曰:‘天道恢恢,岂不大哉! 谈言微中,亦可以解纷’。”他还为其自序曰“不流世俗,不争势利,上下无所凝滞,人莫之言,以道之用,作滑稽列传。”^①司马迁明确表明自己作“滑稽列传”的目的就是有助于治化之道。所以,司马迁描写淳于髡、优孟、优旃三人,分别以讽谕而劝君王矫谬行或施仁义的喜剧故事。这些故事的喜剧性并不是主人公的思想、行为本身滑稽可笑,而是其巧妙运用永恒道德法庭的力量,获得了道德的胜利。《文心雕龙·谐隐》认为“优旃之讽漆城,优孟之谏葬马,并谲辞饰说,抑止昏暴。是以子长编史,列传滑稽,以其辞虽倾回,意归义正也。”“赞曰:古之嘲隐,振危释惫。虽有丝麻,无弃菅蒯。会义适时,颇益讽诫。空戏滑稽,德音大坏。”^②

中国喜剧意识中的伦理道德胜利,首先表现为道德战胜邪恶的胜利。比如史记《滑稽列传》西门豹治邺故事里,邺县的官吏与女巫相

互勾结,凭借为河伯娶妇的幌子赋敛百姓。西门豹因势利导,假意说选妇不够漂亮,需要派女巫告诉河伯另选更漂亮的女子,于是把女巫投入河中。而后又派女巫弟子催请师傅,连续往河中投下三个女巫弟子。再后又假意说女巫与弟子都是女人不能报告事情,应请官吏前往说明事由,于是又把一位官吏投入河中。西门豹通过“以其人之道还治其人之身”的方式,使“邺吏民大惊恐,从是以后,不敢复言为河伯娶妇”。^③魏晋志怪小说集《列异传·宗定伯卖鬼》中的宗定伯夜行逢鬼。他凭借自己的无畏和智慧冒充鬼,并通过多次通过对鬼的捉弄而一次次化解了险恶的形势,巧妙地获悉了鬼的天生畏忌,化鬼为羊,往市场上卖掉了。唐玄怪小说集《河东记·板桥三娘子》中的旅客赵季,因为识破了开黑店的三娘子将人变成驴贱价出卖给路人的勾当,也通过“以其人之道还治其人之身”的方式,将黑店老板娘变成了驴。中国戏剧成熟时期的喜剧,更是道德战胜邪恶的经典。关汉卿的《望江亭》描写女主角谭记儿凭借勇气和智慧,巧妙地战胜了权势人物杨衙内。《救风尘》描写女主角赵盼儿凭借世事洞明的聪明智慧,营救了弱势女子宋引章,战胜了拥有客店、粉房、赌房的强势恶棍周舍。无名氏的《陈州粜米》描写包拯赴陈州勘察案件,历尽磨难体察到了刘衙内儿子和女婿的恶行,然后不露声色地设计斩杀了刘衙内儿子和女婿。

中国喜剧意识中的伦理道德胜利,其次表现为道德战胜丑恶的胜利。比如汉乐府诗歌《陌上桑》描写“五马立踟蹰”的使君试图调戏采桑女罗敷,罗敷通过机智地应对,使自以为艳遇将至的权势人物偷偷溜走了。中国戏剧成熟时期的喜剧,更是道德战胜丑恶的经典。比如王实甫的《西厢记》描写代表道德理想的自由恋爱与代表丑恶现实的宗法礼教发生了冲突,因为男女主人公张生、莺莺的坚持,丫环红娘的巧妙周旋,终于迫使宗法礼教不得不妥协退让。

^① 司马迁《史记·滑稽列传》,王伯祥选注《史记选》,北京:人民文学出版社,1957年,第502页。

^② 刘勰《文心雕龙·谐隐》,《文心雕龙注释》,北京:人民文学出版社,1981年,第159、160页。

^③ 司马迁《史记·滑稽列传》,王伯祥选注《史记选》,第511页。

明代吴炳的《绿牡丹》里代表道德理想的是识诗书、知礼义的谢英、顾粲,代表丑恶现实的是不学无术的柳希潜、车本高。谢英、顾粲战胜柳希潜、车本高,无疑实现了道德理想战胜丑恶现实的喜剧性胜利。还如清代李渔的《风筝误》里,代表道德理想的是识诗书、知礼义的韩琦仲、詹淑娟,代表丑恶现实的是不学无术的膏粱子弟戚友先、言行粗俗的詹爱娟。韩琦仲、詹淑娟经过一连串阴差阳错与人物性格矛盾,终于战胜戚友先、詹爱娟的纠缠而喜结良缘,实现了道德理想战胜丑恶现实的喜剧性胜利。

应该说,人类社会历史是一个始终充满矛盾、变化发展的过程,喜剧意识如何可能显示出道德胜利的审美本质呢?第一,中国文化不同于西方文化注重探讨人与人生产协作关系基础上的社会制度建设,中国文化更注重探讨人与人血缘宗亲关系基础上的社会伦理秩序。尽管历史从来都是在深刻的悖论中前进,中国历史的发展也必然引发社会矛盾冲突。但在中国文化中起主导作用的思想家孔子,却认为中国历史中发生的矛盾冲突都根源于血缘宗亲基础上的社会伦理秩序的毁坏:一方面是普通百姓僭礼越位,不能谨守名分约定;另一方面更是统治者未从个人伦理亲情的感受推己及人,不能设身处地与人民分享同情。孔子认为治理国家的原则就是正名,即所谓“君君、臣臣、父父、子子。”也就是君、臣、父、子各遵其道,名符其实。所以,中国文化中的伦理道德常常具有超时代、超阶级的普适性价值、甚至具有准宗教性质的盲目迷信,反过来也就为各时代、各阶级准备了随时可供利用的意识形态话语资源。马克思和恩格斯说‘现在,分工也以精神劳动和物质劳动的形式出现在统治阶级中间,因为在这个阶级内部,一部分人是作为该阶级的思想家而出现的(他们是这一阶级的积极的、有概括能力的思想家,他们把编造这一阶级关于自身的幻想当作谋生的主要源泉),而另一些人对于这些思想和幻想则采取比较消极的态度,他们准备接受这些思想和幻想,因为在实际中,

他们是该阶级的积极成员,他们很少有时间来编造关于自身的幻想和思想。在这一阶级内部,这种分裂甚至可以发展成为这两部分人之间某种程度上的对立和敌视,但是一旦发生任何实际冲突,当阶级本身受到威胁,甚至占统治地位的思想好像不是统治阶级的思想这种假象、它们拥有的权力好像和这一阶级的权力不同这种假象也趋于消失的时候,这种对立和敌视便会自行消失。’^①中国古代皇权专制社会历史里频繁的改朝换代斗争,更为掌握统治权的阶级或争夺统治权的阶级中的思想家提供了利用伦理道德 编造美妙理想的广阔社会舞台,尤其是那些希望从旧时代破茧而出的新兴阶级,甚至还会真诚地陶醉在伦理道德的美妙理想里。这无疑为永恒不变的伦理道德在意识形态领域超越社会历史提供了充足的机会,从而为中国文学喜剧意识道德胜利审美本质的发生发展准备了充分的条件。比如史记《滑稽列传》中西门豹治邺的喜剧故事,描写邺县的官吏与女巫相互勾结赋敛百姓,他们一方面凭借手中掌握的权力,另一方面更凭借为河伯娶妇、为民消灾的道德幌子。西门豹因为充分认识到了伦理道德的绝对力量,所以,他因势利导、请君入瓮,终于将悲剧性的矛盾冲突 转化成了喜剧性的矛盾解决。再比如汉乐府诗歌《陌上桑》中的美女秦罗敷,她面对“五马立踟蹰”使君的调戏,先巧妙地以“使君自有妇,罗敷自有夫”的伦理道德盾牌护卫住自己,而后利用对方自知理亏的怯懦心态,连珠炮般地给予奚落嘲讽,使其不能不灰溜溜地逃走。还比如王实甫的《西厢记》中代表男女自由爱情理想的女儿莺莺、书生张生、丫环红娘与代表专制政权、宗法礼教等多重社会现实力量的老夫人的矛盾冲突中,丫环红娘所以能够化劣势为优势,也在于她能够巧妙地使用伦理道德的利剑,理直气壮地反诘老夫人说‘非是张生、小姐、红娘之罪,乃夫人之过也。……信者人之根本,人而无信,不知其可也。……目下老夫人若不息其事,一来辱没相国家谱,二来张生日后名重天下,施恩于

① 马克思、恩格斯《费尔巴哈》,《马克思恩格斯选集》第一卷,第52页。

人忍令反受其辱哉？使至官司，夫人亦得治家不严之罪，官司若推其详，亦知老夫人背义而忘恩，岂得为贤哉？红娘不敢自专，乞望夫人台鉴：莫若恕其小过，成就大事，之以去其污，岂不长便乎？”^①红娘晓之以利害、动之以情理，使老夫人感到了一股绝对道德力量的威慑，她明白自己的社会现实优势将因为违背伦理道德而化为劣势，她更明白在伦理道德社会里“家丑”对社会名声、地位的威胁、危害，因此老夫人虽无可奈何，却也算明智地作了妥协退让。

第二，中国文化以儒家思想为基础的传统，坚信自我内心的道德修养同宇宙万物的变化发展有神秘的交感关系。具体而言，中国人坚信天有天道，同时又坚信人道将上感于天。天道与人道本是大小宇宙的一而二、二而一。汉代董仲舒在把阴阳五行宇宙论引进儒学时，就把阴阳五行宇宙论说成是天的恩德刑罚表现，从而使阴阳五行运转具有了道德目的。董仲舒一方面“主要是为了以这种宇宙论系统确定君主专制权力和社会的统治秩序”，^②“为当时政治、社会新秩序提供理论的根据”。^③另一方面“又把这一秩序安排规范在谁也不能超越的五行图式的普遍模型中”。^④因此，这个普遍模型与人间社会伦理秩序天然具有互相影响的关系。所以，中国喜剧意识的伦理道德理想常常可以表现为天理与人伦合二而一基础上的善恶轮回。比如《看钱奴》就描写了贾仁与周荣祖的富贵贫穷循环转化。当然，这种天理与人伦合二而一基础上的善恶轮回，更经常表现为伦理道德与社会秩序、政治权力和谐合作的审美想象。比如《幽闺记》既描写人与人相互救助的善良报答，如蒋世隆先救助陀满兴福，后来陀满兴福又救助蒋世隆；又描写男女爱恋心诚志坚的圆满结果，如蒋世隆与王瑞兰逃难中结良缘强被拆散后，一个幽闺拜月，甚至挑战君令父命，另一个考中状元，拒绝尚书府招赘纳婿。剧情未

尾还描写皇帝下诏表彰。史记《滑稽列传》中的西门豹因为是体谅民间疾苦的新任邺县县令，所以才可能实现为民除害的道德胜利。《陈州粜米》中的包拯因为是为民请命的开封府尹，所以才可能实现反腐败、惩贪官的道德胜利。《望江亭》中的谭记儿战胜权势人物杨衙内的关键，是巧妙地骗取势剑金牌和文书，使其失去迫害自己丈夫凭借的同时，陷入了官场的政治旋涡。《救风尘》中赵盼儿、宋引章与周舍的斗争虽然占据了上风，但仍然需要借助官府的最后断案。所以，我们也不难理解，《西厢记》中的红娘答应为张生传简递书时，也禁不住鼓励张生说“这简帖儿我与你将去，先生当以功名为念，休堕了志气者！（唱）你将那偷香手，准备着折桂枝。休教那淫词儿污了龙蛇字，藕丝儿缚定鲲鹏翅，黄莺儿夺了鸿鹄志；休为这翠帏锦帐一佳人，误了你玉堂金马三学士。”^⑤勉强妥协退让后的老夫人依然有理由声称“三辈不招白衣女婿”，逼迫张生上朝应试，从而顺利成章地有了张生中头名状元，衣锦还家的大好结局。可以说，伦理道德与社会秩序、政治权力是否和谐合作，有时候甚至是决定中国喜剧是否成立的关键。比如乔吉的《金钱记》描写恃才疏狂的韩飞卿与长安府尹王辅的女儿一见钟情，不惜屈尊到王府做门馆先生，私情泄漏后被王辅吊起来欲加拷打。韩飞卿中状元后，不但拒绝成为王辅的女婿，而且百般戏弄王辅。最后在贺知章再三调解，李白捧来皇帝诏书的情况下，才欣然应允。我们不能不承认，这个喜剧里面，子辈的自由爱情追求符合道德理想，父辈的功名前程期望也符合道德理想；两个道德理想发生冲突的结果可能是悲剧。只有伦理道德与社会秩序、政治权力和谐合作的情况下，才能完成道德理想胜利的喜剧。同时，我们也不难理解，为什么中国成熟戏剧中的大多数杰出喜剧如《墙头马上》、《西厢记》、《幽闺记》、

① 王实甫《西厢记》，王季思主编《中国十大古典喜剧集》，上海：上海文艺出版社，1982年，第129页。

② 李泽厚《中国古代思想史论》，北京：人民出版社，1986年，第149页。

③ 冯友兰《中国哲学简史》，北京：北京大学出版社，1996年，第166页。

④ 李泽厚《中国古代思想史论》，第150页。

⑤ 王实甫《西厢记》，王季思主编《中国十大古典喜剧集》，第109页。

《玉簪记》、《绿牡丹》、《风筝误》等等,凡涉及青年男女的“洞房花烛夜”,必定有“金榜题名日”。甚至更将“洞房花烛夜”的男女婚配,也根据伦理道德与社会秩序、政治权力和谐合作的审美想象,规定了夫唱妇随、才子佳人的完美格局。其间虽不乏诸多挫折、阴差阳错,但毕竟多磨皆好事。他们的自由爱情与功名前程皆在伦理道德的旗帜下终归各得其所。所以,《西厢记》中的红娘,在面对郑恒的追问和纠缠时,能够理直气壮地赞美张生说“他凭着讲性理齐论鲁论,作词赋韩文柳文,他识道理为人敬人,俺家里有信行知恩报恩。”^①李渔的《十种曲》大都写才子佳人在忠孝节义原则下的“始难终圆”故事。李渔曾经借《意中缘》中主人公的口说“从古以来,‘佳人才子’的四个字再分不开。是个性人一定该配才子,是个才子一定该配佳人;若还配错了,就是千古的恨事!”^②当然,才子佳人的风流,一定要符合忠孝节义道德原则。只有“风流”与“道统”统一,才能充分表现伦理道德与社会秩序、政治权力和谐合作的

审美想象。从历史哲学的角度看,这种审美想象引领下的写作套路皆以非历史的方式解释人类社会的发展,未免有些幼稚肤浅。这也就是深受西方文艺思想影响的王国维轻慢中国喜剧的缘由。但不管如何,这一切无疑强化了中国文学喜剧意识道德胜利的审美本质,推动了中国喜剧意识在文学艺术实践舞台上的发生发展。

西方喜剧意识的审美本质是以历史进步为参照系的愉快告别,中国喜剧意识的审美本质是以伦理道德为判定尺度的道德胜利。西方喜剧意识所体现的人的自由本质的实现,在于人类主体彻底地埋葬不合理的过去,走向更合理的未来;中国喜剧意识所体现的人的自由本质的实现,在于人类主体坚决否定不合伦理道德的邪恶、丑恶,从而维护伦理道德的神圣性。西方喜剧意识的价值实现,无疑同历史主义的遥远允诺紧紧地联结在一起,从而显示出一种深刻与明智。中国喜剧意识的价值实现,无疑同人生态度的美妙愿望紧紧地联接在一起,从而显示出一种执着与坚定。

On the Aesthetic Nature of the Comedic Sense in Western and Chinese Literatures

MA Xiao - chao

(School of Humanities, Yantai University, Yantai 264005, China)

Abstract: In Western literature, the aesthetic nature of comedic sense to bid farewell to past reality keeps leading trend. There are two important problems needing to explain, the first, the historic progress is a gradual process, the second, judging whether the reality in all reason or out of all reason depends on the subject mentality. The aesthetic nature of the comedic sense to bid farewell lightly to past reality often presents the complicatedly entangled states. In Chinese literature, the aesthetic nature of comedic sense to show the moralistic victory in society keeps leading trend. There are two important problems needing to explain too, the first, the ethical morality in the Chinese culture has ideological power without class character, the second, Chinese people believe there is a mysterious relation between the moralistic accomplishment and the change of all things on earth.

Key words: bid farewell to past reality; subject mentality; moralistic victory; ideological power

[责任编辑:诚 钧]

① 王实甫《西厢记》,王季思主编《中国十大古典喜剧集》第150页。

② 李渔《笠翁传奇十种》,《李渔全集》第四卷 杭州:浙江古籍出版社,1991年,第411页。