

喜剧的人类共通性与民族性

魏久尧

摘要 | 喜剧的基本要素及其结构都可归源于人类生存的深层需求和自由精神之中，具有人类的普遍性和共通性。在人类利用工具改造自然界、占有对象世界这一漫长的实践过程中，时而自然界的威力占据了上风，支配、控制着人类的命运；时而人类的力量暂时占据了上风，在一定范围内掌握了自然界，显出相对的自由。在后一种情况下，人类便成了自然和社会历史中的喜剧角色。在人类历史的长河中，当历史向人类显出自身的虚幻，转而成为理性讽刺、嘲弄的对象之时，人类便轻松愉快地充当了历史的喜剧角色。喜剧在心理学层面上，也具有人类的共同性和普遍性。笑是喜剧的最普遍的心理表现形式，它和悲剧平分秋色，占据了人类情感的一半世界。由于各民族的天性不同，思维方式不同，历史和文化有别，文明进程的水准不一，各民族自由程度的高低也不同，其表现形式也各具千秋，由此形成喜剧的民族性差异。

关键词 | 喜剧；人类共通性；民族性

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



一、喜剧的人类共通性

一提起中国喜剧这几个字，学术界的那些欧洲中心主义者和民族虚无主义者便会嘿然一笑，并且会不以为然地、极其轻蔑地说道：“中国连喜剧也没有，更谈何喜剧美学！”这些文化偏执狂们总是习惯于以西方文化传统之尺度粗暴地衡量评判东方文化，不合其标准者便一概视之为“无”。更有甚者，在英国学术界有那么一帮狂悖之徒，将大不列颠之族群自封为世界上唯

一会笑的民族，拥有不可争议的“喜剧长子继承权”。喜剧的发明权和继承权非英国人莫属，以狄更斯为代表的英国式幽默作品也就成为世界上唯一的不可代替的喜剧典范。

说哪一个民族会笑，哪一个民族不会笑，哪一个民族有喜剧艺术，哪一个民族没有喜剧艺术，这本身就是极其愚蠢可笑的。只要细细地检查、清点构成喜剧的那些基本元素和要件，我们就会发现喜剧的基本要素及其结构都可最终归源于人类生存的深层需求和自由精神之中，具有人

类的普遍性和共通性。

从人类学的角度看，人类从诞生的那一天起，就和对象世界结下了不解之缘，整天、整月、整年，与其对象世界不停地打交道，利用工具改造自然界，占有对象世界，与自然界不断地进行着物质的、精神的变换和交换。在这一漫长的实践过程中，时而自然界的威力占据了上风，支配、控制着人类的命运；时而人类的力量暂时占据了上风，在一定范围内掌握了自然界，显出相对的自由。在前一种情况下，人类自然而然地充当了天地间悲剧角色；在后一种情况下，人类便成了大自然中的喜剧角色。你看那根治洪水初奠山川的大禹，你看那抗御炎火射落九日的后羿，还有那炼石补天的女娲，在初民眼中是何其伟大崇高，其可歌可泣的斗争历程和命运又是何其悲壮！但是在“高峡出平湖”“可上九天揽月，可下五洋捉鳖”的今天，这些远古的英雄又是何等渺小，微不足道，何等的滑稽可笑！这样的角色及其转换，人类共同体的任何一个民族，任何一个民族中的个体成员都扮演过，体验过，差别仅仅在时间的先后和空间的广狭上。

从历史的角度看，人类在漫长的改造自然的实践过程中不断地创造着、发明着、制作着、积累着、传承着，于是有文化，有文明，有历史。在人类历史的长河中，时而历史的必然性力量占了上风，暂时压倒、挫败了人类；时而人类自由占了上风，历史向人类显出自身的虚幻，转而成为理性讽刺、嘲弄的对象。在前一种情况下，人类义不容辞地充当了历史的悲剧角色；在后一种情况下，人类轻松地充当了历史的喜剧角色。这两种角色没有哪一个民族没有扮演过。现在在扮演，将来还要扮演。

喜剧在心理学层面上，也具有人类的共通性和普遍性。笑是喜剧最普遍的心理表现形式，它和悲剧平分秋色，占据了人类情感的一半世界。王夫之曾一语道破情感的天机：“情欲元是变合之几，

性只一阴一阳之实”“性自行于情之中，而非性之生情，亦非性之感物而动则化而为情也”。^[1]所谓“变”，即物我、内外之间的矛盾、对立、差异，以及由此产生的变化、推移、发展和运动；所谓“合”，即物我、主客之间经由斗争、冲突而形成的统一或同一。有斗争，有矛盾，有挫败，便有痛苦和悲伤；有统一，有和谐，有胜利，便有喜悦，有笑声。所以悲喜二情最深刻、最微妙、最真实地揭示或显现着主体与客体之间的对立及其统一状况。王夫之认为物我的对立及统一只是情感所显现的外在现象，情感的真正本体是直属于其中的性命——生命本真或本体。悲有所失，失却了生命本体；喜有所得，归复或重新占有了生命本体。所以情感（悲、喜）是生命本真的真实无欺的表现，它毫无差地揭示着生命本体的得失状况。人的生命不息，斗争不止，痛苦不止，灿烂的悲情之花亦跟着绽放，永不凋谢；斗争终有统一，挫败终有胜利，失久必得，离久必归，在那痛苦的终结处红彤彤的喜悦之花尽情绽放，亦永不凋谢。悲喜二情是人类生命长河中不断泛起的美的浪花，没有这两朵浪花，人的生命便黯然失色，最终归于死寂。所以，不会笑的人是不可思议的，不会笑的民族更是不可想象的，这就像不会哭的民族难以想象一样。

总之，喜剧最深刻、最原始的根据是人类对其对象世界（自然和历史）的绝对自由。自由乃是人类之为人类的最高本质。世界上绝无不会笑的民族，随便说某一个民族不会笑，这就意味着这个民族丧失了人类的共通本性，这是一派胡言，毫无理据。

二、喜剧的民族性

黑格尔认为，美具有解放人的性质，他又认定喜剧是美在自身的历史进程中从低到高演绎出来

[1] 王夫子：《读四书大全说》，中华书局，1975，第674页。

的最高范畴或逻辑形态。因此，喜剧对人的解放最彻底、最充分，它所表现出的人的自由程度最高。这种解放和自由，从客体方面看，具体地体现为人对自然和历史必然性力量的否定和超越；从主体方面看，显现为人类对自身生存状况及其命运的通透的自觉和明澈的觉悟。表现为“一种囊括万有而又无牵无挂的澄明境界”。在这种境界中，既有对天地宇宙本体的精深了悟，又有对历史异化的清明批判，也有对生命本体的真切的觉解。宇宙的本体意识、主体意识、历史的批判意识、个体生命的自觉意识与自由精神，所有这些共同构成喜剧精神。由于各民族的天性不同，思维方式不同，历史和文化有别，文明进程的水准不一，各民族自由程度的高低也不同，其表现形式也各具千秋，由此形成喜剧的民族性差异。

首先，喜剧的民族性表现在直接规定或影响各民族自由精神的独特的民族心理结构和思维方法上。

例如中国喜剧和西方喜剧，二者无论内容还是形式都具有独特的审美价值和审美个性，因而彼此区别，各见千秋，无法相互取代。这种区别的根源除了民族历史实践的深刻差别外，最直接、最基本的是这两个民族的心理结构的差别，它集中体现为西方与东方的哲学思维方式的差别。

东西方哲学思维方式的差别主要有三。其一是本体论的差别：在西方哲学史上占主导地位的是自然价值本体论，在中国哲学史上占主导地位的是伦理价值本体论。换句话说，西方哲人大多将自然作为出发点，以自然的规律和价值为宇宙万物存在发展的根据；中国哲人则大多以人为哲学的出发点，把人与社会的规律和价值作为宇宙万物存在的根据。其二是认识论的差别：西方哲学认识世界的基本形式是理性的、逻辑的；中国哲学认识世界的基本方式是类比的、直觉的。其三是前两种差别推演出来的差别，也就是基本

的哲学立场和视角的差别：西方哲人在观察人与自然的关系时，一般都坚持天人相分的观点，突出强调人与自然的矛盾；中国哲人则一般都坚持天人合一的观点，强调人与自然的和谐统一。前者对宇宙人生的态度是生活的、现实的；后者对宇宙人生的态度是审美的、理想的。这两种截然不同的哲学思维方式集中体现着两种判然分明的民族心理，在这两种民族心理基础之上，便形成美学风貌各异的两种喜剧形态。

中国喜剧和西方喜剧在美学上的种种差别，莫不与上述两种哲学思维的特殊方式相关。由于东方和西方哲学本体论、认识论的不同，中国喜剧的主流是审视自我、表现内心世界矛盾冲突及其统一的幽默，即使是讥时刺世的讽刺，也总是以幽默精神取胜；而西方喜剧的主流则是直面人生、揭露现实矛盾的客观的讽刺，即使是温情脉脉的幽默，也少不了藏锋暗讽的批判精神。这种差别如此明显，以至于若以东方的标准衡量西方艺术，西方便没有典型的喜剧，反之亦然。中国文学史上找不出多少像阿里斯托芬那样的带有明显政治倾向的喜剧，也没有多少为社会开药方的果戈理式的喜剧，更少像《伪君子》《唐·吉珂德》那样的作品，而这些作品正是西方喜剧的典型之作。这些喜剧作品都是以夸张的形式揭露、讽刺人生世相和现实生活中的矛盾乖谬现象为共同特征的。反过来看也是一样，西方文学史上没有刘伶、阮籍那样的讽刺意识，没有陶渊明式的幽默，没有苏轼式的幽默诗文，而这正是中国典型的喜剧。这些喜剧不是直接剖露客观现实中的种种矛盾，而是直接表现主观心理的内在矛盾；不是直接讥刺时世，而是面向艺术家自己的内心世界，借剖露个人心灵深处内在的矛盾与分裂来讽世喻人，此其一也。

中国喜剧重在宣情，西方喜剧重在喻理。由于中国喜剧一般都侧重于揭示个人的内在心理矛盾，揭示这种矛盾的乖谬和反常，其目的也不是

为了间接地暴露社会的背理现象，而是为求得个人心理的和谐与平衡，所以一般都富于主体性的意蕴，以超越个人和社会集团的主体性情感来调和、折衷那矛盾、分裂的心理。西方喜剧就其主流看则不是如此，它一般都是以夸张、变形、扭曲的形式揭露现实的尖锐矛盾，再现社会生活的本质规律，它是映照生活的哈哈镜，其实质还是现实生活的真，其中固然少不了含蓄蕴藉、调侃滑稽、谑浪笑傲，但骨子里却是对不合理现实的理性批判，此其二也。

由于中国哲学坚持以天人合一的观点看待人生和世界，这种思维方式表现于喜剧，便是歌颂美好、展现理想的肯定型喜剧；由于西方哲学坚持以天人相分的观点看待人生与世界，这种思维方式表现于喜剧，便是否定不合理现实、鞭笞丑恶的否定型喜剧。这又是东西方喜剧在形式上的一大区别。以形式论，在中国喜剧史上占主导地位的是肯定型喜剧，在西方占主导地位的是否定型喜剧，这也是西方美学史上以丑为喜剧本质的理论贯彻古今的一个重要原因。中国喜剧史上也不是没有否定型喜剧，例如《儒林外史》便是，但即使是这样典型的否定型喜剧，也褪不了显著的民族特色：它总是想方设法在丑恶上面布上理想的光芒，让人看到生活的希望和光明。《儒林外史》开头一回就正面描写了作者的理想人物——王冕，这在西方的否定型喜剧中是很少见的。西方的否定型喜剧没有理想的光环，不流露对不合理现实的任何肯定成分，表现的是作者对现实的彻底批判精神，是“时日曷丧，予与汝偕亡”的摧毁旧世界的勇气。这种彻底的批判否定精神发展到现代，便走到极端——既否定客体，也否定主体，放弃了现实，也放弃了理想，于是出现了“黑色幽默”。这“黑色幽默”与中国的喜剧精神是格格不入的，此其三也。

其次，喜剧的民族性表现在由一民族之独特艺术传统和美学传统所决定的独特的艺术形式上。

再以西方喜剧艺术和美学与中国喜剧艺术和美学为例。西方艺术的主要源头是神话，“古希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。”^[1]构成希腊艺术主体的史诗、戏剧和雕塑，其绝大部分题材和素材出自希腊神话。从戏剧中又分离出喜剧，启西方喜剧之先河。喜剧的初始表现形式和审美特征也就是戏剧的表现形式和审美特征。从古希腊喜剧到现代荒诞派喜剧，戏剧喜剧构成西方喜剧的主体，喜剧的其他表现形式或体裁，诸如小说、诗歌、散文、绘画等到了近代才长足发展起来，尤其是喜剧文学后来居上，逐渐与喜剧戏剧分庭抗礼，大有取而代之的势头。西方喜剧美学是对西方喜剧创作实践及其成果的理论概括和总结，其基本美学原则和原理主要是针对戏剧喜剧的。亚里士多德根据古希腊喜剧（主要是阿里斯托芬的喜剧）的美学特征，为西方喜剧立下一条美学规定：喜剧的主要表现对象是生活中丑陋的小人物，后来陈陈相因，遂形成一种独特的喜剧传统：喜剧专门现丑，揭露、嘲弄、讽刺生活之丑。这一传统直至马克思，一直没有被打破。集西方美学之大成的黑格尔亦是这一传统的忠实守护者，他在其《美学》中演绎出的完整的系统的悲剧与喜剧美学概念，实质是概念化、逻辑化的西方戏剧（包括喜剧戏剧）的发展史。无论是西方喜剧艺术，还是西方喜剧美学，都源远流长。这一厚实、悠久的喜剧艺术传统存在于西方文化历史中，绝非偶然。卑鄙的、浅俗的、丑陋的、低下的、平凡的人物或生活事件，能够在艺术的大雅之堂上取得合法的地位，这与宽松、宽容、平等、自由的政治、思想氛围是分不开的，在这种氛围中起决定作用的是民主精神。民主精神是喜剧艺术健康生长的最

[1] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编《马克思、恩格斯选集（第2卷）》，人民出版社，1972，第113页。

适宜的土壤，古希腊喜剧的兴起和繁荣得益于古希腊开明的民主政治。在黑暗的中世纪，西方喜剧便走向低谷，它在近代的再度繁荣和兴盛，又从广泛普及的近代民主精神中吸收了丰富的政治养料。

中国艺术的主要源头起于民间创作。民间歌谣经文人之手修订、删改、润色、提高，成为典雅的诗词进入庙堂，脱去了原有的为大众所喜闻乐见的通俗、平易，增加了为少数贵族精英所欣赏的高贵、肃穆。孔子首开此风气之先，筛选、修订风、雅、颂三百首，名为《诗经》，垂范后世，影响、规范中国文艺发展方向几千年，形成所谓“文统”。中国历代文人莫不受此文学传统之影响（以《诗经》为创作典范），都在诗的王国里大显身手，于是诗歌、词赋成为中国文艺的主体，并以诗的辉煌历史冠绝于世。然而在这诗的盛大国度里为喜剧存留的地盘却微乎其微。这首先是因为中国诗歌由俗到雅的转变与喜剧固有的平民化、大众化倾向正相背反。喜剧的主要功能是揭穿、捅破一切貌似高贵伟大的东西的伪装和假面具，让它自行显现藐小、丑陋的真本相。与此相适应，在形式上务求浅近、平易、通俗。所有这些都是高贵的庙堂文学所忌讳的。所以，民间诗歌一旦跻升为贵族文人的诗词，原有的那些诙谐、滑稽的通俗而极易普及的内容和形式都被剔除尽净。诗词也就成为专门表现贵族气派和审美趣味的庙堂文学，在这里是容不得半点丑陋和低俗的东西出现的。所以，中国特殊的文艺传统在相当长的历史时期内在形式上限制了中国喜剧艺术的健康成长与发展。

对中国喜剧发展产生负面影响的最根本的原因不是诗词的形式，而是中国特有的政治美学和文艺学。诗词的形式既可表现悲剧性内容，亦可表现喜剧性内容，即使在典雅的《诗经》中，我们也能找出一部分幽默讽刺诗，但是表现什么，怎样表现，为谁表现则是艺术形式之外的

美学理论问题。西方美学和文艺学在主导方向上紧扣文艺创作之实际，不断总结其审美规律和原则，直接服务于文艺创作之实践。中国传统美学和文艺学的主导发展方向则与之大相径庭。中国传统美学和文艺学的主流一直紧扣国家政治的发展方向和脉搏，根据政治实践的目的和要求规定文艺的性质、目的、任务和原则，以此来先行指导、规范文艺创作实践，文艺创作因此而在很大程度上变了味，越出了审美的范围，进入了政治实践领域。这种美学是典型的政治美学，或审美政治学，它和西方传统的立足于艺术经验和审美实践的纯粹美学具有本质的区别：它游离于文艺创作实践之外，直接服务于国家政治实践，它被高度的意识形态化，实质上是被组建在上层建筑中的意识形态化了的美学。这也就是被历代统治阶级尊为正统的儒家诗学，或孔孟政治美学。孔子首倡“兴、观、群、怨”之说，明确规定了文艺为政治目的服务的工具性质，宋儒又进一步提出“文以载道”之说，使文艺成为承载封建政治之道的工具，直至清代，沈德潜仍然抱住这个政治美学传统不放，说什么：“诗之为道，可以理性情，善物伦，感鬼神，说教邦国，应对诸侯，用如此其重也。”^[1]儒家政治美学还规定文艺服务的首要对象是君主，白居易虽然主张诗歌也可以“为民”“为事”而作，但首先必须为君，“为民”，“为事”居其次。既然文艺首先服务于至高无上的国君，出于君臣之礼和尊卑之分，文艺作品绝不能“犯上作乱”，随便讽刺、批判高贵无比的天子。它只能为君主王侯唱赞歌，诗歌以歌颂光明为天职，《雅》《颂》之体也就成为华夏正声。儒家政治美学所规定的审美理想是“中和之美”，孔子对它的解释是“乐而不淫，哀而不伤”，要求表情达意不能过头、偏激，合

[1] 沈德潜：《说诗晬语》，载郭绍虞《中国历代文论选（第3册）》，上海古籍出版社，1980，第414页。

乎中庸之道，感情不怒张，温柔敦厚，优游不迫，和平静穆，沉静不波，在其沐神福般的祥和气象中是容不得任何矛盾冲突的，更容不得任何荒唐、乖谬与不谐。这种平谧如镜的古典美是与喜剧的滑稽品质格格不入的。所有这些政治美学规定和原则都从内容上极大地限制了喜剧艺术在诗词领域中的健康发展。儒家政治美学对喜剧艺术之形式的限制也是十分严苛的，讽刺，尤其是批判否定性讽刺在正统文艺中的合法地位几乎不被认肯。《毛诗序》中谈到诗之六义，即风、雅、颂、赋、比、兴，首次提出了与“美”相对的“刺”，讽刺被看作国风的变体，本属“风”的范畴，其主要功能是推行教化，移风易俗，而不是批判、揭露丑恶的现实。“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”“故变风发乎情，止乎礼义”。^[1]白居易也曾倡导，“宜向诗歌求讽刺”，但他还是没有脱离毛茛定下的主调，讽刺依旧是美化时政的工具，其主要功能是“广宸聪”，“副忧勤”，“酬恩奖”，“塞言责”，“补察时政”，“泄导民情”，“美盛德之形容”。在这种“讽刺”中是容不得丝毫批判意识和否定现实的内容的，相反，它是专为黑暗的现实政治涂抹玫瑰色的。这也是中国文学史上缺少西方流行的那种否定型喜剧的主要原因之一。

儒家政治美学概念只是在艺术的领域内从内容到形式极大地限制了中国喜剧健康发展的空间，但它并不能从根本上限制中国人根深蒂厚的喜剧意识和喜剧精神。事实的另一面却是：喜剧精神在其他文化领域中，例如在非主流的哲学、艺术、宗教和审美时尚中，在民间节日庆典和娱乐活动中广泛而蓬勃地发展着。在这些领域中表现出的中国人的喜剧精神丝毫不逊色于西方人，甚至优于西方人。老子对宇宙本体的深刻体悟，除了稍后于老子的柏拉图之外，古代西方哲人无人可与他度长絜大，比权量力，庄子对文明和历

史的通透批判，也比西方人早得多。“人的觉醒”和“人性回归”的时代始于魏晋，西方直到十七世纪文艺复兴时期才开始真正有了“人的觉醒”和“归复人性”的思想解放运动。李贽倡导的肯定个性和自我意识的启蒙思想解放运动也早于西方近代启蒙运动将近一个世纪。于是出现这样的局面：一方面是高度发达的喜剧精神和喜剧意识，另一方面是相对贫乏、狭窄的喜剧艺术表现形式，两者之间的不对称、不协调状态也是在世界喜剧上极其罕见的，它是中国喜剧民族性特征的又一集中体现。这种状况直至元末明初才逐渐被改变、打破。自元以后，中国喜剧的表现形式和题材领域才逐渐宽广起来，首先进入戏剧领域，继而跃入文学的各种体裁中，并在小说领域长足发展。《儒林外史》问世，“说部始有讽刺之书”。^[2]这也要归因于带有启蒙性质的新美学观念的兴起。李贽首倡“童心说”，公开挑战儒家的正统地位和权威，揭露其虚伪，在美学上公开为不登大雅之堂的戏曲和小说辩护，标榜通俗文学，贬斥高贵典雅的庙堂文学，儒家政治美学的权威被否定，其陈腐原则被破除了，它对喜剧艺术的限制也随之被解除了。

由此可见，民族特有的美学话语对它的喜剧的影响和作用（不管是好是坏，是积极，还是消极）是非常大的。中国喜剧区别于西方喜剧的民族性特征直接表现为中国喜剧艺术的特殊形式，而这种独特喜剧艺术形式又是由中国独特的美学话语——儒家政治美学——作为封建政治意识形态的美学规定的。

[魏久尧 延安大学文学院]

[1] 郭绍虞：《中国历代文论选（第1册）》，上海古籍出版社，1979，第63页。

[2] 鲁迅：《鲁迅全集（第九卷）》，人民文学出版社，1981，第220页。