

## 陈佩斯的“差势”喜剧观辨析

范琪

**摘要** | 陈佩斯在其四十年的创作实践中形成了独特的“差势”喜剧观，即利用观演之间的“差势”，引起“笑”的动作，通过不断建构和消解观者的优越感，在新旧对抗与强弱和解中体现喜剧的悲情内核，创造包孕乐观但不失批判、理性但不失自由的意象主体。由此，“差势”成为喜剧从对抗到和解的循环运转动力，同时为喜剧实现从同情到静观的社会价值创造可能，在笑的发生是据理还是盲从的追问中，提出喜剧以笑惩戒“不合理”的可疑之处，由此引发对于喜剧运转机制可笑性的深刻反思，辨析“差势”喜剧观的得与失。

**关键词** | 陈佩斯；“差势”喜剧观；悲情内核；笑；运转机制

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/>



在当代中国喜剧发展历程中，陈佩斯可以算得上是一个举足轻重的人物。年近七十的陈佩斯创作活力依然高涨，时至今日还活跃在喜剧的舞台上。在四十多年与喜剧为伍的日子里，陈佩斯不仅掌握了一套熟练的喜剧创作方法，还形成了一套坚实的喜剧观念。他的“差势”喜剧观，渗透在其喜剧作品当中，也包孕在其传播喜剧的行动中。基于此，陈佩斯的喜剧观念自成一派，极具研究价值。

延续中西方对于喜剧的理论研究，结合历史上对于喜剧的实践探索，陈佩斯深入思考了喜剧的概念并提出了自己的见解——优秀的喜剧总是有悲情的内核，悲情内核存在于每一个人物和每一段情节当中，所有的喜剧角色都会有残次成分，有些表

现为个体质量的残次，有些表现为个体性格、思想和方法上的残次，这些残次引发问题行为，从而成为悲情内核的根本，也是观、演之间形成“差势”的原因。在喜剧当中，这样的“差势”或表现为生理上的，即生理“差势”；或表现为道德上的，也即心理“差势”。暴露和解决“差势”成为喜剧产生喜剧感的最重要因素。在“差势”喜剧观的基础上，我们可以进一步窥见陈佩斯喜剧的基本特征，寻找喜剧生发的动力并针对其运转机制提出问题。

### 一、从对抗到和解：“差势”作为笑的动力

喜剧最基本的特征就是笑，在喜剧概念研究的历史上，也有很多对于“笑”概念的探讨和辨

析。本部分将围绕可笑性与“笑什么”，喜剧性与“什么笑”，来剖析陈佩斯在“差势”喜剧观的基础上对于人类笑行为的认知和实践。

### （一）可笑性与“笑什么”

对于这一问题的解析往往转变成为对喜剧对象的探寻。在陈佩斯的喜剧作品中，充斥着平凡、普通、似是你我的生活痕迹，展现的也如柏拉图所说的产生怪异行为表现但其行动不造成伤害的弱者，或者是黑格尔所说的与人们的习惯和常识相矛盾且毫无意义的行动，那个不自然地当成“警察”实则是一个“小偷”的人是反常的，其话语处处违反语言习惯，假设身份和实际身份的不一致使得其反常很容易被捕捉和判断，其中的虚荣性和虚伪性成为可笑的根源。可笑性往往体现在目的和手段的错位中——目的没问题，手段出毛病；或是手段没问题，目的不合理。莫里哀在其作品《答尔丢夫》的序中说，“人宁可做恶人，也不愿做蠢人”。因此在陈佩斯的喜剧作品当中，没有人是甘愿当一个蠢人的，这些人都是因为目的和手段发生错位却不自知而产生可笑性，这样的可笑性不包含被笑者的主动选择和主观意愿。陈佩斯更多地结合社会主题和热点，将这样的错位放大，引起人们的关注和重视，迫使每个人去反省、去审视、去思考，是否自己也在无形之中，扮演了这样一个“蠢人”的角色。喜剧作品所引发的“笑”绝对不是生活中因为挠痒痒而产生身体自然折射的生理反应之笑，而是欣赏主体心理活动的外化表述。很多西方的哲学、美学家都对于“笑什么”的问题进行过论述，比如当发现实际发生之事远不如接受者心理预期之事般迅猛、严重时，接受者的内部预期在此刻骤然消失，此为精神的放松也好，生理能量的节省也罢，因心理的重新平衡而获得快感的人们，总是依凭着生命的舒畅和健康的感觉来实现自我需求的满足，即康德所说的“活动

的自由和生命力的畅通”<sup>[1]</sup>。

针对“笑什么”的问题，受到霍布斯“突然荣耀说”<sup>[2]</sup>的启发，陈佩斯提出了自己的“差势说”。在喜剧观演的过程当中，观看者因意识到自己比剧中人物更加全知全能而获得优越感，观看者因此而处于强势的位置。表演者在戏剧关系中因信息的部分屏蔽而处于弱势的位置，强者注视着弱者因所知信息的不完整而在角色的扮演中产生种种矛盾和误会，进而发出“笑”的动作，这一“笑”，就消解了强势一方的优越感。这也是一个从“对抗”到“和解”的过程——被笑的一方表示愿意屈从，发出笑的动作的一方表示愿意放弃优越感，两组动作和意愿的碰撞释放出喜剧的特征，构成人类最简单的笑的行为。喜剧就是在不断的建构和消解优越感的过程中实现观演之间的良性互动，会“笑”也成为人和动物的区别之一。为什么人们选择通过“笑”的动作来释放优越感而不是其他的什么呢？弗莱在《喜剧：春天的神话》中曾经提到，动物习惯了撕咬，因此牙齿成了保护自己的武器，当动物意识到周遭环境的绝对安全或是在危险中企图讨好敌人，就得试图将武器放下，做出“缴械投降”的姿态，最好的方式就是露出自己的牙齿以示自己没有攻击性，“笑”的动作由此而来。经过长久的发展，人类赋予了这一个动作以社会情感。于是，“笑”成了释放善意、放低身段的有效方式。

[1] 朱光潜：《第十二章 康德》，载《西方美学史》下卷，商务印书馆，2011，第417页。

[2] “突然荣耀说”：突然的荣耀是造成大笑这种怪相的激情。这种现象不是由感到高兴的一些自身突然行动造成的，就是由对他人身上某种畸形的理解，而相比自身却高兴得喝彩造成的。这种情况在那些意识到自身仅具有屈指可数能力的人身上发生的最多。他们通过观察他人身上的不完美之处，来勉强保持良好的自我感觉。托马斯·霍布斯：《论自主性运动的内在开始（一般称为激情）及表达内在开始的言》，载《论人类》，汪涛译，中译出版社，2015，第31页。

在动物的世界中，有表示屈从的一方，但是没有表示愿意放弃优越感的一方，所以动物世界永远不同于人类世界，不会产生各种各样不同情感、不同意味的“笑”。这是陈佩斯所主张的人类笑行为的机制，他也将这一理论运用在自己的喜剧实践当中。

## （二）喜剧性与“什么笑”

笑是自我肯定的情感表达，是心理活动的外化表述。在“笑”的动作中，通常蕴含着各式各样不同种类的情感，根据笑的动力与程度将其界定为不同类型的笑。陈佩斯提出“差势说”，并且认为“差势”是可以计算的。通过强弱差值的计算，来实现对于观看者笑行为的“控制”。差值小的是嗤笑、是嬉笑、是莞尔一笑，差值大的是嘲笑、是爆笑、是哄堂大笑。因此，喜剧的方法有尺寸之说，有尺寸就是可闻、可见、可控——听得见、看得见、可计算的东西。尽管如此，将喜剧量化的表述更像是自然科学的研究方法，将喜剧公式化的研究也似是不妥，但因此问题关涉喜剧本体，难以一言以蔽之，因此，其合理性本文暂且存而不论。然而类似的艺术作品的唯物性在毕达哥拉斯学派开始就已明确，像人的身体优劣因贫富贵贱而导致的意识差异或者因情节引发的智商的劣势行为，在剧作当中显而易见。抓住这些差异（包括人的内在性格和因性格而产生的行动），去组织剧作、组织人物的喜剧脉络，就更加容易和顺畅。比如在陈佩斯的舞台剧作品《阳台》中，最让人印象深刻的是在外彩旗飘飘的处长侯建设的原配——那个在世俗眼光中又丑又胖的妻子张秀芝，她不知道自己丈夫的背叛，不知道给她打电话来看房的售楼小姐其实就是自己丈夫的小三，不知道房子并不是买给她的，不知道侯建设贪污来的钱也并不属于她，不知道家里来了老穆这么一个不速之客……在整部舞台剧当中，她与观众之间所获取的不对等量信息是最多的，因此其喜剧效果也就是最强的。不知情越多，戏越好看，弱的越多，越有喜感。喜剧和悲剧的差别也在于此，这个不知情者不会让人讨厌，她

（他）的弱也不会造成实质性的伤害，反而越弱越可笑，这就是可被计算的观看者和表演者之间的“差势”。作为观众，处在全知的视角，去看剧中人物因“不知”而产生误会和陷入窘境，这种喜感自然而然就发生了，通过舞台上机械的僵硬或者是错位或者是毫无头绪的“互相干涉”而产生的滑稽，让观众意识到自身所处的优势地位，使“差势”凸显出来。这里的“差势”，即为陈佩斯所界定的“心理差势”。

陈佩斯想要引发更为本真的笑，是结合时代、源自当下的笑，这也是他的喜剧能够在新时代脱颖而出的原因。他的作品中，有与封建“对抗”的勇气，和落后战斗的决心，也饱含着中国传统善意、热忱地实现“和解”的希冀。作为一个权威的反叛者，陈佩斯一直关注着人类的笑行为，“喜”“乐”“欢”“噱”“谑”“悦”“侏”等字眼都成为他研究人类笑行为的关键词——从《说文解字》中可以看到，伴随着鼓点表达人神交集的兴奋情绪是“喜”，超乎预期的幸福和满足是“乐”，原始的男女欢爱是“欢”，势均力敌、密不透风的行为结构是“噱”，摇曳起伏是“笑”，慷慨激昂地大声说话是“悦”。可见，尽管国内对于喜剧理论的专门研究较为晚近，但喜剧的动力早已在传统文化中有所渗透和显现。“什么笑”即为什么类型的笑，关注的是笑的特征和表现，《说文解字》对于关键词的解释，暗含着喜剧中乐观、幽默、理性的因素，伴随着强弱势力之间达到微弱平衡的原则和跌宕起伏、紧锣密鼓的节奏。在中国传统文化中，早已对“喜剧性”有了普遍的意识——“淳于髡者，长不满七尺”<sup>[1]</sup>，“优孟，长八尺”<sup>[2]</sup>，“秦有优旃，

[1] 司马迁：《滑稽列传第六十六》，载《史记（评注本下）》，韩兆琦评注，岳麓书社，2011，第1707页。

[2] 司马迁：《滑稽列传第六十六》，载《史记（评注本下）》，韩兆琦评注，岳麓书社，2011，第1709页。

优旃者，秦倡侏儒也”<sup>[1]</sup>。司马迁描写地位极其低下或是面貌极其丑陋，甚至为一般平民所不齿的人，却有批逆鳞、论大事的智慧和勇气，虽为“侏”却往往为衮衮诸公所不及，而“侏”本身代表发育畸形、身材特殊矮小的人，被古代统治者作为提供笑乐的俳优。可见，尽管在中国古代尚未发展出明确的“喜剧”概念，却也在具体的创作和实践当中充斥着滑稽与讽刺的喜剧性元素，这些元素发展到今天，即为陈佩斯所界定的“生理差势”。

融合西方“喜剧”观念和中国“喜剧”传统的陈佩斯对于喜剧拥有了更加多元和综合的认知。他的喜剧，是能够让观众看懂的喜剧，是形式为内容服务的喜剧。喜剧人的智慧，在于创作的“少吃多滋味”，在戛然而止中，让人体味喜剧性何在。笑是一种生活态度，陈佩斯用自己的喜剧，通过在“戏”中贯穿很多“向下”的元素来维持生活的“不向下”。

## 二、从同情到静观：“差势”作为喜剧“回乡”的可能

在中国喜剧发展史上，不少学者都对于喜剧有或多或少的探索和阐释。从先秦的“滑稽之人”，到20世纪初“戏剧”观念的逐步自觉，这期间的“中国喜剧”，一直生发在“天人合一”的思想基础之上，喜剧观念也好，喜剧实践也罢，都是主体向内探索的结果。直到西方戏剧观的引进，中国的戏剧开始了内外兼修的历程，喜剧观念的现代化由此起步。

许多关于喜剧的论著都是依据“主观论”和“客观论”的分野进行史论研究——研究可笑之事性质的，为客观，由此对喜剧进行哲学和社会学的界定；研究笑之自身行为的，为主观，由此产生对于喜剧生理和心理学的研究。

从这样的视角出发去探究陈佩斯的喜剧观

念，会发现他的“差势说”标了强弱双方，并用“笑”的动作来平衡两者不对等的力量，接受者通过“笑”来释放优越感，归根结底，有鄙夷的意味蕴含其中。根据亚里士多德观念，人类有追求圆满和自由的本能，但是现实生活中尽是不圆满、不自由的缺陷，这样的缺陷被冠以一个统一的名字——“丑”，面对如此的缺憾和不足，人们依然能够生发快感，靠的就是“游戏的态度”。何谓“游戏的态度”？即人们可以完全抛去笑的实用目的，而用完美的意造世界来填补伦理感和现实感的缺憾，实现最终的自由。作为进化程度较高的游戏——笑，并非完全属于社会行为，而出自人类的本能。因为笑是善意的表示，当人们开始笑，意味着与其他个体芥蒂的消融，为群体的产生提供了可能。因此，笑绝不仅仅只是表达鄙夷、怜悯，释放较强势力的“对抗”工具。作为人类行为的一种选择，人们之所以会笑，首先出自个体适应社会的本能，这样的选择也是源自社会对于本能的要求——即“合群本能”，也有上文所述的露出牙齿放弃武器的生理习性的培养。除此之外，笑应该有更加丰富的内涵。它不仅是陈佩斯所描述的“差势”中释放优越感的那种不怀好意的笑，也应该包括同情、善意等一系列好意的笑。这样的好意的笑是什么？是林语堂在“幽默”的相关理论当中所描述的从“同情”到“超脱”最终走向“静观”的过程。

人的位置决定人的视野，当主体和对象保持水平关系的时候，两者必然会沉浸于纠缠而失去了发出观察对方、观察世界的主动的力量。当人登高望远时，才能发现琐碎之事的渺小，同时发觉人的微不足道，这是一种只可意会不可言传的具身体验。在从水平到居高位置的抽离的瞬间，人达到豁然境界，这时的笑，才能是纯粹的无

[1] 司马迁：《滑稽列传第六十六》，载《史记（评注本下）》，韩兆琦评注，岳麓书社，2011，第1711页。



目的的笑。因此，陈佩斯的“差势说”具有肯定通过力量的不平衡而实现一方的抽离的价值。当一方得以抽离，即获得了静观的自由，远离功利的尘世，此时才能扮演“对丑恶、污浊、错乱、偏狭和庸俗现实的否定者”<sup>[1]</sup>的角色，“理想与现实的巨大冲突，造成了灵与肉的分离，并使其在现实中失去了位置”<sup>[1]</sup>，所以成为“游子”，有了“回乡”的举动。在这里，“回乡”借用了张健先生在《中国喜剧观念的现代生成》一书中提出的“游子回乡”<sup>[2]</sup>的整体性意象，只不过张健先生所说的“回乡”反映的是作家在自我迷失之后对于自我重现和自我定位的渴求，这里想要表达的，是关于陈佩斯的“差势”喜剧观在帮助一方实现抽离以达到静观之后，以几近全知的视角领略意味深长的文本并透过层层意味认识真我。

确实，在许多优秀的艺术作品当中，人们习惯于探求其背后的第二重意义，甚至是第三重、第四重，当一个艺术作品包含着层层深意，且意义深远安排巧妙时，接受者由不得拍手叫好并屡屡回味，同是一部《红楼梦》，“经学家看见《易》，道家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事”<sup>[3]</sup>，不同角度出现迥然不同的解读，是一部好的艺术作品的必备特征，在这样的创作中，生产者和接受者都在主动寻找失落的和谐，身为抽离的“游子”，找寻“回乡”的意义，无限靠近又不得真谛，似是亲近却又远离，大体就是一部好的艺术作品得以生生不息的动力。在陈佩斯的创作中，观众不断品味其作品中包孕的层层意味，在不同时期的反复琢磨中体会到跃然的新意，亦是其部分作品到现在都被人津津乐道的原因。在为喜剧寻根的方面，陈佩斯也一直做着努力，作品造诣有高有低，但喜剧精神屹立不倒，其中的美学价值与作品的表现形式相融合迸发出勃勃的生命力，借助

在场的语言、身体建构行动的指南，在剧本创造的文化语境中实现喜剧表义与潜义的双重揭露，通过观者的主动反馈完成作品的最终创作，形成了包孕幽默、讽刺、理性、自由的意象主体，借由媒介辅助意象主体的传播而实现其社会意义，并通过与自由精神和意志的互动加深这种意义。这是喜剧本体中的美学价值，也是喜剧完成其表现和发生其作用的方法途径。

### 三、从据理到盲从：对于“差势”双方喜剧性的追问

在陈佩斯的“差势”观中，悲情的内核或为生理的“差势”，或为心里的“差势”。柏格森曾对性格的滑稽进行了如此的论述：“滑稽人物是能适应严格的道德的，他所缺的是适应社会的能力。取笑灵活的罪恶难，取笑执拗的德行易，引起社会戒心的正是这种僵硬的态度。谁要离群孤立，谁就不免可笑，因为滑稽多半就是以这种孤立为原料的。这也说明为什么滑稽时常与社会的习俗、思想、与社会的偏见有关的道理”<sup>[4]</sup>。由于人物的心不在焉，而无法跟随社会进行灵活的变动，迟钝的反映使其成为人群中的异类，成为被嘲笑的对象。可悲的是他不再是“有理”的大多数，同样应该引发我们关注和思考的更可悲之处在于他的“心不在焉”，因为被“有理”的大多数评判而无法再进入这个所谓安全的队伍，最为内核的悲情随之产生，就是被嘲

[1] 张健：《中国喜剧观念的现代生成》，北京大学出版社，2005，第130页。

[2] 张健：《中国喜剧观念的现代生成》，北京大学出版社，2005，第126页。

[3] 鲁迅：《绛洞花主》小引，载《集外集拾遗补编》，人民文学出版社，2006，第177页。

[4] 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，徐继曾译，中国戏剧出版社，1980，第32页。

笑对象竟然需要去选择并保持警惕以便自己时刻处在看似正义的大多数的队伍当中。

从陈佩斯的“差势”喜剧观出发，可以看到历史上在对于滑稽性格的研究当中，创作者总是擅长把与社会不同的异体拎将出来，将他们诉诸为可笑的对象，原因在于他们不具备与社会共同变革的能力，因此在发展的过程中，他们成为不适应的人。在他们身上，出现了这样一些标志词——执拗、顽固、僵硬，因此社会嘲笑他，就像我们嘲笑陈佩斯作品中那个弄巧成拙的吃面人，嘲笑那个妄想成为主角的“叛徒”，嘲笑那个在大街上贩卖有质量问题的羊肉串反而害人害己的无证经营小贩……美其名曰是站在正义的一方惩戒他，但这样的惩戒难道不是多数人自以为是的暴政吗？如果仔细观察，总可以发现，人们迷恋对于一切事物享有控制的权利——画面中破碎的线条令人不适，因此难以被人们接受，相反圆滑的曲线受到了高度的认可；音乐中断断续续的音符构不成完整的音调，符合曲律的排列才有可能迸发艺术的火花。不论是画面还是音乐，人们想当然地赋予它以节奏的属性，因为有了节奏，人们可以在最短的时间内把握线条的走向和音符的排列，并给予它们以“优美”的冠名，出其不意的元素是人们所不喜欢的，因为它们无法被控制。滑稽的性格也是如此，因为没有按照约定俗成的节奏行动，就受到了“笑”的惩戒。也因为“滑稽人物”并非大多数，因此他们势单力薄，其诉求就可以被随意忽视和过分歪曲。大多数人熟悉霍布斯的“突然荣耀说”，陈佩斯自述其“差势说”也是受到了霍布斯“突然荣耀说”的启发，但更值得关注的是霍布斯在“突然荣耀说”之后所阐述的“嘲笑他人缺点就是自身懦弱的表现”<sup>[1]</sup>。因此，弄巧成拙的吃面人似乎可以被原谅，因为处在物资匮乏、生活艰难的时代，他原本只想果腹，无意多吃多占。将这样的

背景前置，更可笑之事则不言自明，于是喜剧的悲情内核开始显露出来。

当“差势”的双方自觉地进入强与弱、新与旧的两端，无论是出于释放善意还是为了发出惩戒，自恃优越的一方嘲笑弱势的另一方，这样的笑的动作本身和运转机制，不就显得更可笑了吗？被大多数人所认可和接受的普世价值从何而来？不得不承认的是，在现实生活中，对于细腻情感的感受和具体事件的态度很大一部分是诗人和艺术家等一类意见领袖去体会、归纳、成类、总结和传递给我们的，我们所能认知到的自我，并不一定是真实的自我，情感也好、物质也罢，都是人为的所谓“一般性”的旨归，前行的人们自鸣得意地寻找着自己，却不知此刻的前进，亦是“楚门的世界”。可悲的是，当人们将这样的误会当成本就生发于自我的本能，也就交出了一切反抗的权力。没有人能够阻止社会走向集体荒谬，当无数的个人站位于病态暴政，那么对于大多数的趋之若鹜，对于看似真理的盲目服从，才是喜剧社会存在与运转的根本，也就是喜剧中悲情内核的根本。

由此，陈佩斯的“差势”喜剧观不仅指向新旧势力之间的对抗，引起矛盾、化解冲突，生发讽刺与幽默的喜剧精神；同时，笑成为强弱双方和解的动力，通过优越感的释放，让喜剧中包含的善意和热忱实现了抽离，走向静观与自由的境界。最后需要注意的是，喜剧有提醒民众保持警惕的责任，不自以为是地落入喜剧陷阱，才能使喜剧发挥其社会功能，迸发出保持生活“不向下”的力量！

[ 范琪 中国传媒大学艺术研究院 ]

[ 1 ] 托马斯·霍布斯：《论人类》，汪涛译，中译出版社，2015，第31页。