

转型的《青春》

——论李健吾向中国传统喜剧的回归

刘丽娟

(厦门大学中文系 福建·厦门 361005)

摘要 李健吾的喜剧创作从西方风俗喜剧那里吸取了丰富的营养。但是他并没有停留在对西方喜剧单纯的模仿上,而是进一步将西方戏剧的营养和中国的传统戏剧因素相融合,在话剧民族化、本土化方面做出了自己的探索和努力。本文认为,李健吾的戏剧创作有一个先向西方戏剧学习,再向传统戏剧精神回归的发展过程。这个过程体现在他的喜剧创作中就是《青春》的转型。

关键词 李健吾 喜剧 《青春》 转型

在中国话剧史上,人们习惯于把李健吾看作一个喜剧作家,并且认为他的喜剧创作深受以莫里哀、博马舍喜剧为代表的西方17、18世纪风俗喜剧的影响,这在学界似乎已经是一个公认的事实。但是,我认为这种笼统的说法掩盖了李健吾喜剧创作的个性特征。不可否认,李健吾从西方风俗喜剧那里吸取了丰富的营养。但是他并没有停留在对西方喜剧单纯的模仿上,而是进一步将西方戏剧的营养和中国的传统戏剧因素相融合,在话剧民族化、本土化方面做出了自己的探索和努力。本文认为,李健吾的戏剧创作有一个先向西方戏剧学习,再向传统戏剧精神回归的发展过程。这个过程体现在他的喜剧创作中就是《青春》的转型。

在《以身作则》和《新学究》中,我们能够看到莫里哀喜剧的明显痕迹。如果说,这两部剧作体现了李健吾“梦想抓住属于中国的一切,完美无间地放进一个舶来的造型的形体”的创作追求,那么《青春》则表现出他力图将“舶来的造型的形体”锻造成中国民族的形式,表露出向传统戏曲创作经验学习的明显意向。也正是这种追求使《青春》成了“中国现代喜剧最佳作品之一”。

《青春》的风格大异于李健吾之前的喜剧作品。李健吾原本打算将传奇剧《草莽》写成上下两部,其中完成的上部改名为《贩马记》发表,而下部却并没有完成。倒是从《草莽》枝生了一部《青春》。《青春》讲述了一个田园牧歌式的但又充满着悲欢离合的爱情故事:乡长的女儿香草与贫苦农民田寡妇的独子相恋,但是碍于门第和礼教的禁忌,明里他们不能在一起,私奔也以失败告终,香草只得被父亲嫁给邻村罗举人家里小她十一岁的小丈夫。一年以后,香草跟随自己的公公

罗举人和小丈夫罗童生回娘家,田喜儿竟然当着罗举人的面将香草抱到一边,要和香草聊聊。罗举人不能容忍这败坏家风之事,当场将香草休掉。而香草之父杨村长也要将这个让他颜面扫地的女儿处死。而故事的结局却是田喜儿和田寡妇救下香草,历经劫难的一对情侣终成眷属。这很显然是个悲剧题材,但是却李健吾赋予了一个喜剧形式,给它一个典型的中国传统喜剧式的“大团圆”结局。

和李健吾的其他喜剧作品一样,《青春》的喜剧性主要来自于人物形象的塑造。主人公田喜儿浑身充满叛逆精神,提起村长他不屑地挥挥手,“象挥去一个苍蝇”,而且对顺服其父的香草说:“别管他!他算不了回事!”他童心未泯,翻关帝庙的墙,偷摘庙里的桃子。作者又为他安排了很多喜剧情境,让他在与村长和其母的周旋中显露出他机智、滑稽、大胆、好斗好闹的喜剧性格。田寡妇的形象也刻画得很出彩,她泼辣好斗,刀子嘴豆腐心,她对儿子的爱总在儿子的打骂中体现出来,不管自己怎么打骂,却容不得别人对她儿子的一点点伤害。

但是这两个喜剧人物形象却是不同于厅长夫人、徐守清、康如水的。如果说,作者对厅长夫人、徐守清、康如水是一种讽刺的、嘲笑的、批判的否定态度。而对田喜儿、田寡妇则是抱着一种肯定的赞美的态度。也就是说《青春》之前的喜剧作品,李健吾主要是刻画否定性的喜剧人物,而在《青春》中他却塑造了肯定性的喜剧人物形象。这就给了我们一个信号:李健吾注重了运用民族传统的喜剧形式来创作喜剧!

从亚里斯多德开始,西方喜剧理论就拿戏剧人物作为判别喜剧与悲剧的主要界定标准。亚里斯多德在他的《诗学》中指出:“悲剧和喜剧也有同样的差别,

喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。”这种理论对欧洲戏剧产生了深远的影响,很长时间内这个理论都成为划分悲剧和喜剧的严格标准。亚里斯多德进一步说:“喜剧是对于比较坏的人的模仿,然而‘坏’不是指一切恶而言,而是指丑而言,其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋,不致引起痛苦或伤害,现成的例子如滑稽面具,它又丑又怪,但不使人感到痛苦。”根据亚里斯多德的理论,被嘲笑和讥笑的喜剧角色是丑陋、有缺陷和错误、社会地位卑下的人物,是被人们否定的对象。被后人推认为是亚里斯多德学生写的《喜剧论纲》模仿亚里斯多德对悲剧的定义,给喜剧下的定义为:“喜剧是对于一个可笑的,有缺点的,又有足够长度的行动的模仿”。“诙谐者嘲笑人们心灵上和肉体上的缺陷”。后世的西方戏剧理论大都从这里衍生而来,对喜剧角色的论述主要着眼于人物的愚蠢、错误、缺陷以及社会地位低微等等。喜剧人物是被否定的对象。

从西方喜剧创作来看。西方的喜剧大师们为我们刻画了一个个经典的否定性喜剧人物形象。阿里斯托芬的《骑士》揭露了克勒翁贪污贿赂、欺压群众、争夺政权的卑鄙行径,讽刺了雅典的民主政治;莫里哀的《达尔杜弗》、《悭吝人》等作品则猛烈地抨击了教会人士、贵族阶层的诡诈和贪婪;哥尔斯密的《屈膝求爱》通过哈德卡索太太的形象对18世纪英国资产阶级上流社会崇尚浮华与虚荣的生活风习进行批判;谢立丹《造谣学校》中的史尼威尔夫人和约瑟夫身上集中了当时英国贵族的虚伪、奢侈、精神空虚与无耻,讽刺了上流社会不良的道德风尚;果戈里的《钦差大臣》则为我们描绘了当时俄罗斯的官场百丑图……由此可见,西方喜剧的主色调是否定性喜剧,也即是西方传统喜剧对于喜剧人物主要是讽刺和批评。正如莫里哀在《达尔杜弗?序》里表明他们创作否定性喜剧人物的意图:“一本正经的教训,即使最尖锐,也往往不及讽刺有力量;规劝大多数人,没有比描画他们的过失更见效的了。把恶习变成笑柄,对恶习就是重大的致命打击。责备两句,人容易受下去;可是人受不了揶揄。人宁可作恶人,也不要作滑稽人。”虽然西方否定性喜剧中也出现过正面人物形象,或者说肯定性喜剧人物,对他们报以赞美的微笑,如莫里哀笔下勇敢机智的仆人,莎士比亚《威尼斯商人》中的安东尼奥、鲍西娅等。但是,他们只是作为一种陪衬出现,并不是喜剧中的主要人物。因此,否定性人物始终在西方的喜剧王国中占主流地位,他要求我们对笑的对象采取嘲笑、讥讽、揭露等

否定的审美态度。

与西方的否定性喜剧正好相反,中国传统戏曲中的喜剧人物形象往往是正面人物,观众对他们是抱以一种歌颂的、赞美的嬉笑。往往强调对现实生活中美好事物的追求和歌颂,并且运用旁敲侧击、以强胜弱、以智取胜、寓庄于谐等手法的运用,在赞美、歌颂的同时对丑恶进行否定。

我们不妨回溯到中国传统戏曲源头之一的先秦的“优人”时期。优以歌舞、诙谐、作乐、杂耍等服侍于帝王左右,其中擅词令调笑的称为俳优。他们为抑止君王的昏庸和暴政采取借喻托音、以风感物的讽谏形式。比如春秋时楚国人优孟,他擅长滑稽讽谏。楚庄王非常的疼爱的马死了,楚庄王预备施以大夫之礼将其厚葬,劝阻的大臣们都遭到了楚庄王的责骂。优孟则对着楚庄王仰天大哭,并请他以诸侯之礼葬其马,让世上所有的人都知道楚庄王“贱人而贵马”。听罢,庄王终于醒悟过来。这里优孟顺着楚庄王的逻辑,将他的荒诞不合理之处夸张放大,既有一种滑稽幽默感,又让被讽之人乐于改正自己的不足之处。必须看到这里的讽谏不同于西方喜剧中的讽刺,因为优人面对的是君王朝臣,而非西方喜剧理论中的身份低下的“坏人”。优人的讽谏不可能对他们进行任何否定的嘲讽,只能是委婉逗笑的善意的批评,使被批评者乐于接受和改正。

中国传统喜剧也正是在先秦俳优的传统上延续下来的。因此对喜剧人物的处理上也与这种传统密切相关。王实甫笔下的张君瑞是一个执着、专一、充满着书呆气的“傻角”。他风流倜傥,儒雅多情,并且具备纯洁的个人品行和内心操守。他所引发的笑声不是对一种对丑恶的嘲笑,而是对他天真忠厚得不免有点酸傻的赞美和喜爱之笑。关汉卿喜剧《望江亭》中的寡妇谭记儿,《调风月》中婢女燕燕,《救风尘》中的妓女赵盼儿都是剧作者热情歌颂的对象。她们善良可爱、机智勇敢、泼辣热情、重情重义。这与西方喜剧“为了根除社会罪恶,使坏习惯显得可笑”的创作原则迥然相异。可见,中国传统喜剧中的喜剧角色都是肯定性的人物形象。

与此相关的是中国传统喜剧的喜剧效果也并非来自于喜剧人物的丑行的暴露和揭示,而来源于肯定性人物身上诙谐、滑稽的一面。例如元杂剧《陈州糶米》中包待制,剧作者既把他刻画成一个一心为民除害,刚直不阿的清官形象。但是如果仅止于此,他还不足以成为一个喜剧人物,够不成喜剧性格。妙在剧作者在他的庄严之中注入了诙谐、幽默和机智。为了调查案情,他乔装打扮,路遇与案子有关联的妓女王



粉莲,他故意与其周旋,还给她牵驴。包公扶王粉莲上驴背时不禁自语道:“普天下谁不知包待制正授南衙开封府尹之职,今日到这陈州,倒与这妇人笼驴,也可笑哩。”又唱道:“当日离豹尾班多时分,今日在狗腿湾行近远,避甚的马前驴前?我只怕按察史迎着,御史台撞见。本是个显要龙头职,怎伴着烟鬼狐狸;可不先犯了个风流罪,落的侨葫芦捉罢俸钱。”自我解嘲、牵驴打诨与他的威严形象巧妙地结合在一起,人物的喜剧性格就在这种庄严与诙谐的两相对照中产生了。

《青春》中的田喜儿正是运用这种将严肃与诙谐相结合的手法创造出来的肯定性喜剧人物。他追求自由解放:“一天到晚轻忽忽的,两脚不着地,一个劲儿地游魂。”对封建礼教、门第观念他嗤之以鼻,天不怕地不怕,大胆的追求他心爱的姑娘,并对她声言“明里不成暗里来。我要不了你去,我拐了你去。”他对未来充满希望,一天要说好多个“赶明儿”。我敢说李健吾深爱着他笔下的这个灵魂,因为他身上的童真和自然正是李健吾所追求和倡导的。就像柯灵所说:“童心!我觉得这是一把开启健吾作品的和心灵的钥匙”。因此作者对田喜儿的肯定和赞美自不待言。他的喜剧性格主要出自他的机智、滑稽、大胆和冒险,他要把那个讲究旧礼法的乡村搅个天翻地覆。他狂妄地说“有一天呀,我放一把火,把这个村子烧光了,烧成土,才解我心头的恨”。他深知自己的母亲把自己视为心肝宝贝,故意淘气,主动递树枝给正发火的妈妈教训自己,并嘱咐不要打重了。还不曾挨到打,他就开始鬼哭狼嚎,逗着母亲围着槐树兜圈子。

田寡妇深沉伟大的母爱被李健吾用喜剧的形式表现的淋漓尽致。她仿佛每天都拄着一根曲里拐弯的树枝满村找自己的儿子,找到了不是打就是骂,总是声称要打死她这个“贱驴养的”不孝之子。但是别人要敢动她的田喜儿,她就会拿她这条老命跟人拼了。她的理由是:“那是我的儿子!我高兴打就打,我高兴骂就骂,可是别人呀,休想!”

无疑,田喜儿的童真和田寡妇的母爱都是值得我们赞美和颂扬的。他们是典型的肯定性人物形象,与中国传统戏曲中的喜剧人物一脉相承,有别于西方以塑造否定性喜剧人物为主的喜剧传统。作者对他们的态度当然也不同于对徐守清、康如水的讥讽和嘲笑。

此外《青春》的结构情节符合中国传统戏曲讲究的“悲欢离合”的情节模式,喜剧情节和悲剧情节交织在一起,悲喜相间,相反相成,有离有合,曲折多变。

至此,我们是否可以说明,李健吾的喜剧创作兴趣已经从模仿以莫里哀为主的英法喜剧转向了吸取中国传统喜剧的营养。对于这一点,张健曾经在他的《三十年代中国喜剧文学论稿》中略微提到。他认为《青春》解决了作者在《以身作则》和《新学究》中未能“锻造出相应的民族形式”的矛盾。但同时他也指出“比之《新学究》,《青春》似乎缺少了一点性格刻画的深刻性和那种尤为深沉的人生感喟。”而我认为张健指出的这两方面正好就是中国传统戏曲的基本面貌:注重故事情节的悲欢离合,忽视人物性格的深入挖掘。我倒认为我们无需在田喜儿和田寡妇身上去找什么“深沉的人生感喟”,他们身上体现的是作者的一种理想,一种回归传统,回归乡土的理想。

注释:

以身作则·后记.文化生活出版社,1936年版。

[英]波拉德(D.F.Pollad).李健吾与中国现代戏剧.伦敦大学东方和非洲研究所公报.1979年第39卷第2期.文艺研究动态.1982年第23期。

据《青春·跋》:“《青春》的第二幕原来是《草莽》的第一幕,《草莽》打算重写,便把第一幕剔出,另外发展成为《青春》。”

以上引自亚里斯多德《诗学》第五章,《罗念生全集》第一卷,上海人民出版社,2004年版p33。

喜剧论纲.罗念生全集(第一卷).上海人民出版社,2004年版p397-399。

李健吾译.莫里哀喜剧六种.上海译文出版社,1978年版。

史记·滑稽列传.中华书局,1959年版。

哥尔多尼.喜剧剧院.西方文论选(上册).1979年.上海译文出版社。

[明]臧晋叔编.包待制陈州糗米杂剧.元曲选(第一册).中华书局.1958年版p48。

张健.三十年代中国喜剧文学论稿.河南大学出版社,1994年版p129。

参考文献:

[1]张健.李健吾喜剧论.戏剧.2002(1):5-19

[2]胡德才.中国现代喜剧文学史.武汉:武汉出版社,2000.

[3]张健.三十年代中国喜剧文学论稿.河南:河南大学出版社,1995.

[4]李健吾.莫里哀《喜剧六种》译本序.李健吾戏剧评论选.北京:中国戏剧出版社,1982.

[5]柯灵.《李健吾剧作选》序言.李健吾剧作选.北京:中国戏剧出版社,1982.

[6]李健吾.试谈导演莫里哀的喜剧.李健吾戏剧评论选.北京:中国戏剧出版社,1982.

[7]李健吾.以身作则·后记.以身作则.上海:文化生活出版社,1936.

[8]李健吾.新学究.上海:文化生活出版社,1937.

[9]波拉德(D.F.Pollad).李健吾与中国现代戏剧.文艺研究动态.1982(23).

[10]佚名.喜剧论纲.罗念生全集·第一卷.上海:上海人民出版社,2004.397-403.

[11]司马迁.史记·滑稽列传.北京:中华书局,1959.

[12]哥尔多尼.喜剧剧院.西方文论选·上册.上海:上海译文出版社,1979.

[13][明]臧晋叔.包待制陈州糗米杂剧.元曲选·第一册.北京:中华书局,1958.48.