

# 中国文学 论格调

## ——劳马剧作刍议

陈众议

**摘要：**格调既指风格，亦谓境界。法国作家布丰认为“风格即人”；同样，在黑格尔看来，风格是艺术表现过程中呈现的“人格特点”。劳马是作家，但也是科班出生的哲学家。他对艺术的理解并不停留在风格层面，他追求哲学高度，即精神升华，具体说来是通而不俗。这是一种境界，甚至可以说是一对矛盾，在喜剧创作中很难兼容。用我国艺文家刘勰的话说，“才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣”；喜剧极易滑入庸浅、通俗，而劳马的作品不是。他的小说堪称含泪的小品，而他的“喜剧”则让人笑并哭泣着。因此，他的“喜剧”是要加引号的，它们消解了喜剧和悲剧的界限。

**关键词：**格调；“喜剧”；风格；境界

DOI:10.16100/j.cnki.cn32-1815/c.2016.06.003

海涅第一次读《堂吉珂德》居然哭了，而且是嚎啕大哭、彻夜未眠。他的哭声惊扰了花园的月色和夜莺。一百年后，纳博科夫在哈佛的课堂上满腔愤怒地撕烂《堂吉珂德》。

于是悖论出现了。首先，明明是一部喜剧，却缘何令海涅痛哭？其次，明明是堂吉珂德精神的拥趸，纳博科夫又何以痛恨《堂吉珂德》？

善，但却是对善的暗示和预感。这便是美的合功利之处。用与康德“无目的的合目的性”相仿的句式来说，美是“无功利的合功利性”。

**【作者简介】**王凌云，笔名“一行”，现为云南大学哲学系副教授，主要研究方向为西方

用最简单的话说，海涅将自己等同于堂吉珂德，因而对堂吉珂德的遭遇感同身受。这是一般文学史家的看法。而纳博科夫之所以撕毁

海涅：《精印本 堂吉珂德 引言》，第413-433页，钱锺书译，《海涅文集·批评卷》，北京：人民文学出版社，2002。

纳博科夫：《堂吉珂德 讲稿》，第21-39、23-24页，金绍禹译，上海：生活·读书·新知三联书店，

思想史、现象学、政治哲学和诗学。已出版诗学著作《论诗教》和《词的伦理》，译著有汉娜·阿伦特《黑暗时代的人们》等，并曾在《世界哲学》、《新诗评论》、《作家》、《大家》、《天涯》、《新诗品》、《东吴学术》等期刊发表哲学、诗学论文和诗歌若干。

《堂吉诃德》，并非因为他不喜欢这部作品，而是出于对塞万提斯的愤懑。用他的话说，若非后者残忍得可怕，就不至于把堂吉诃德描写成令人捧腹的笑柄。由此可见，他同样怜惜愁容骑士，却对塞万提斯采取了截然不同的态度。海涅称塞万提斯、莎士比亚和歌德在叙事、戏剧和诗歌方面达到了登峰造极的地步，形成了三头统治。而纳博科夫则分明将塞万提斯当成了斯大林。

于是，喜剧的复杂性出现了。

劳马的作品同样复杂，同样充满了悖论。

## 一、题材

劳马的喜剧题材或对象是喜剧家，但他最终使他们一个个成了悲剧人物。这一点毋庸置疑。苏格拉底是哲学家，但也是行为喜剧家，尽管同时也是雅典法庭的公民陪审员。他始终徘徊于哲学和法律之间，即使到了最后被雅典法庭以侮辱雅典神、蔑视法律和腐蚀雅典青年思想等罪被判处死刑时，仍坚定地维护法律的尊严、放弃了逃跑的机会。他关于哲学、法律、文学以及爱与美的幽默与雄辩被许多人视为西方诡辩术的根基。他死得很惨。

塞万提斯一腔抱负，但终生落魄、穷困潦倒。从小跟着父亲（放血疗法的外科医生）颠沛流离；弱冠之年追随红衣大主教出使意大利，却未捞到任何好处；转而决定从军，结果更惨：丢了一只胳膊，还被海盗虏至阿尔及尔做了奴隶；好不容易回到西班牙，一心想成为诗人，结果被文坛泰斗奚落一番。又转而涉足剧坛，遭遇同样凄惨，在这期间还因为莫名其妙的罪过三次入狱。最后改写小说，殊不知小说尚不登大雅；即或阴差阳错写出了《堂吉诃德》，也只是“逗人一笑”。塞万提斯也因此成了文坛笑柄，其命运与堂吉诃德十分相似。

哈谢克的命运并不比他的前人好多少。他生平最荣耀的一幕是当上苏维埃红军兵团政委，但这毕竟只是极其短暂的两三个年头而已。他的大部分生命在捷克度过。作为无政府主义者，他是监狱的常客；作为犬儒主义者，他只能与四处流浪的吉普赛人为伍。《好

兵帅克》和其他一些作品均未给他带来任何好处。他几乎是在自嘲中完成人生之旅的，终年四十岁。

马克·吐温和契诃夫算是最幸运的。虽人生轨迹不同，但他们选择广义的喜剧却是出于文学的自觉。他们的主人公大抵是事与愿违的可怜虫。《哈克贝恩·费恩历险记》也称《顽童历险记》，玩世不恭的嬉笑怒骂中流露出对现实的不满与批判的锋芒。而《樱桃园》原是一部喜剧，却终究被人当成了悲剧，尤其是在斯坦尼斯拉夫斯基的舞台上。

至于巴赫金，他显然是我们的同代人。他的生命悲剧最终成就了他的狂欢理论。

劳马的喜剧在于将这些哲学的或文学的（二者又有什么区别呢？！）前人、旧作演绎为既喜且悲、彼在此在的行为艺术。换言之，在他的笔下，对象被喜剧化，但同时又被悲剧化，连同他们的作品、人物和读者（观众）。于是，对象与作家劳马、对象及其作品、对象及其人物、对象与作家劳马及其观众（读者）之间的界限随之消失。同时消失的还有时间，只剩下剧本（也许还有剧场）这个有限和无限的存在。苏格拉底、塞万提斯、哈谢克、马克·吐温、契诃夫、巴赫金和劳马浑然一体。

然而，劳马是幸运的。他的艺术是将前人及其艺术行为化，反之亦然；尽管它们大都并不十分适合舞台表演（而是用来阅读和讨论）。由此，劳马开启了新的戏剧类型。这又牵涉到劳马戏剧的风格和主题问题了。

## 二、主题

先说主题。一部剧作往往很难演绎多重主题，而劳马的剧作又偏偏具有多重主题，或谓多重主题下的自我表征、自我狂欢。同时，关

海涅：《精印本 堂吉诃德 引言》，第413-414页，钱锺书译，《海涅文集·批评卷》，北京：人民文学出版社，2002。

纳博科夫：《堂吉诃德 讲稿》，第23-24页，金绍禹译，上海：上海三联书店，2007。

陈众议：《塞万提斯学术史研究》，第3-5页，南京：译林出版社，2011。

于劳马剧作是否属于喜剧,也必须从主题入手方能窥见一斑二斑。首先,劳马是哲学博士,是科班出身,对西方哲学有精深的研究。他的作品充满了西方哲人的名言警句。譬如,他会借人物之口说出西方哲学的千古命题:我是谁?从哪里来?到哪里去?(《苏格拉底》)更会貌似不经意地插科打诨,流露出夫子自道:“不听女人言,吃亏在眼前”;或者“珍惜生命,远离哲学”(《苏格拉底》),如此等等,不一而足。

这不能不使我联想起现代西方哲学家的一种观点,即哲学之为哲学的三大要素:批判一切,反思一切和不吝自嘲。然而,文学又何尝不是如此?至少劳马的作品是这样的。

记得有日本学者曾经这样批评中国读者,说我们总是把悲剧当作喜剧,其结果只能是水中望月、雾里观花。大意如此。此话大有一竿子打翻一船人的偏颇,不足为凭。但是,我时常扪心自问,总觉得自己更像是斗鸡眼看西瓜,影实不辨。好在古来“诗无达诂”。故此,我说什么,劳马自然不会介意。

且说劳马作品的主题,恐怕不是三言两语可以说清楚的;况且大家心知肚明,主题是个老话题,在绝对的相对性取代相对的绝对性的后现代或后现代之后,几乎已经不见有业内人士提及这个老古董了,作家们也未必喜欢别人将主题或者主义之类强加在自己头上。也许只有阎连科是个例外。因为他发明的神实主义太神了,就像光年和粒子一样,无论大小,都让你摸不着边儿。但愿劳马哪天也发明一个主义,免得我等挖空心思还犹恐吃力不讨好。

问题是我们在观赏一部剧作、阅读一部作品时,总还会有意无意地追问它的旨趣、它的要义,甚至它的企图。这就免不了与主题相勾连。这是常情,也是常识。而且常识总是被认为是最接近真理的,如果真理存在的话。我这么一说,倒不由得想起了劳马在《愤怒的笑声》的一段台词(当然是人物马克·吐温的台词):“事情太突然了,如果不是你们的提醒,我已经忘了我一下子到七十岁了。因为我去年才六十九,怎么突然就变成七十了呢?我的意思是说七十和六十九看上去一个样!事情就是

这样,其实想一想这是很自然的事情。因为你并没有乘快车去旅行,而是跟在牛群的后面,磨磨蹭蹭地走在人生路上,迈着缓慢的步子,一个场景逐渐融入另一个场景,以至于你不能注意到其中的变化——七十岁和六十九岁一个样,六十九岁和六十八岁一个样,六十八岁和六十七岁也一个样,以此类推,一直回到人之初。”或者绕口令般的夫子自道:“不规律的生活就是我的生活规律。只要不熬夜,我就上床睡觉。至于何时起床,那要看什么时候能醒过来。”

谨慎起见,我不妨采取“排除”法。当然这个“排除”是相对的,是必须加引号的。

譬如死亡主题,乍一看它几乎贯穿了劳马的所有剧作。《苏格拉底》中苏格拉底的死亡和关于死亡的讨论且不说;在《契诃夫医生》中,死亡似乎也是一个重要话题。后者围绕医患和生死有不少对白,而第四幕则着重描写契诃夫医生(作家)临终病重时的情景。此后还刻意外加了一个有关契诃夫逝世时间和情状的《尾声》。同样,《错乱的影子》涉及堂吉诃德临终一幕,写到了他的幡然悔悟,和当下文艺的“娱乐至死”问题。《好兵帅克》不断提到战争与死亡。其中序幕和第八幕收尾相衔,昭示了和平时期的另一种战争与死亡。《愤怒的笑声》虽然没有直接描写人物死亡的场景,但最后一幕却多少借人物之口,给出了一位老人的死亡观。他说,“一想到死亡将至,我从内心涌出一股幸福的暖流。我多么希望今天的生日聚会,就是我的丧礼啊!到了这个年纪,一谈到死,我总是兴致勃勃!天堂的房间我早就预订了,随时准备动身!”《巴赫金的狂欢》可能是劳马迄今为止惟一一出避免直接讨论死亡的作品,但通篇笼罩着死亡的阴影,因此它也是一部政治气氛最为浓烈的剧作之一。当巴赫金在论文答辩会上说出“棺材与坟墓离我很近很近。博士学位对我而言仅仅是一个葬礼上的花圈,可有可无。说实话,莫斯科或圣彼得堡的城市户口比学位证书更重要,至少它可以帮助

中岛长文:《围城论》,《钱锺书研究》第2辑,第195-196页,北京:文化艺术出版社出版,1990。

我更方便地去就医看病,能更多地享受一点儿首都居民的副食供应”这样一席话,并且得到答辩委员会授予他硕士而非博士学位时,观众一定会觉得那就是死亡判决。事实上,生活中的巴赫金不仅没有获得博士学位(仅获得过相当于硕士的副博士学位,而且始终未能晋升教授)。

又譬如政治主题,它似乎无处不在。《苏格拉底》大段谈论政治,《契诃夫医生》通过警官的言行影射政治,《愤怒的笑声》直接抨击政治的丑恶、政客的异化,《好兵帅克》对官僚体制的鞭笞也不能说没有政治,而《巴赫金的狂欢》则几乎直指政治。惟有《错乱的影子》几与政治无干。

再譬如爱情这个西方文学的最大主题,它几乎若隐若现,更难说是劳马这些剧作的主题。

暂且排除上述主题,还有什么可能是劳马这些作品的最大主题呢?

也许是没有结论,仿佛苏格拉底谈哲学;或者劳马谈戏剧,尤其他模糊喜剧与悲剧界限的声东击西和古今融通、中西合璧,却又分明不是后现代主义的那种故作高深的所谓元文学、元戏剧的元之元。

说到这里,我不妨先拿《巴赫金的狂欢》为例,因为前面说过,它通篇笼罩着死亡的阴影。其中,该剧的第五幕是直接讨论喜剧问题的。这其中自然有不少劳马对喜剧或广义喜剧的真知灼见,譬如:

“嘲笑是愤怒的委婉表达!”

“嘲笑是对真理的温柔考验。你可以嘲笑一切,但这并不能使宇宙变成一幅漫画。”

“幽默是生活波涛中的救生圈。”

“幽默是藏身于笑话之后的严肃。”

“幽默和笑的真正来源不是喜悦而是悲伤!”

当然还有巴赫金关于“世上一切都很可笑”的论断。

其次是《错乱的影子》,因为错乱,堂吉诃

德和桑丘、陈老师和他的学生都处于错乱之中。其中的崇高和滑稽、严肃和调笑完全剪不断理还乱。

再次是《好兵帅克》,它和《错乱的影子》一样,只须稍稍挪用一点、演绎一下对象的段子,就是一个个既熟悉又陌生的情景。

还有《愤怒的笑声》,那是劳马穷尽马克·吐温所凝练的几幕关于政治、教育、媒体和死亡等沉重话题的一串“笑话”。正因为话题沉重,而且劳马夹带了大量“私货”,那“笑话”大都是要加引号的。

至于《苏格拉底》和《契诃夫医生》,它们的笑点主要集中在部分人物身上,譬如苏格拉底遭遇其妻子或契诃夫医生(作家)遭遇文学女青年丽季娅,以及那个变脸警官等等。

于是,劳马套用马克·吐温的话说,“幽默只是一种香味,一种装饰,重要的是思想,它一生一世都会在人的头脑中吹袭。我不仅仅是个幽默家,我更是个思想家和布道者”。劳马正是这样一位思想家和布道者。而这决定了他的格调,他的高度。

### 三、格调

在进入下一个议题之前,我不妨就劳马剧作的风格稍事逗留。从形式上看,他的剧作四至八幕不等。作为对象的文学(或哲学)人物+他们的作品或人物言行+中国读者(师生)自然而然地融会贯通。彼作-彼作者-彼人物-彼语言在劳马机智巧妙的演绎和编织下衔接。这其中既有滑稽的碰撞,也有严峻的重叠,所催生的当然不仅是喜剧,而是对传统喜剧,乃至戏剧的颠覆性重构。这里确有元戏剧成分,但它不是主要元素,而是信手拈来的戏仿式点缀。重要的是劳马作为剧作家与作为对象的广义戏剧家(包括其作品、人物)的对话与狂欢。为此,劳马有意引入了中国读者(文学课师生的讨论与调侃)。于是,巴赫金的对话与狂欢理论被现代化、具象化、艺术化了。这不能不说是一种奇谲的还原:既指向彼在,也面对此在;既有对理论的演绎,也有对以往文学演绎的再演绎。

同时,作为风格要素的平移和穿越令人叹为观止。平移法不用说,因为劳马的素材皆来源于加引号的“喜剧”。而穿越法不仅有赖于古今中外的融通,还在于某些网络词汇、当代话语的镶嵌,譬如“真够雷人的”、“羡慕嫉妒恨”等等,而且这种镶嵌是借对象作家及其人物之口,譬如马克·吐温之类。

此外,关涉风格的还有劳马个性鲜明的幽默,以及将悲剧转化为喜剧(反之亦然)的高超技艺。就像他作品中时常出现的矛与盾:《苏格拉底》中的智与法或道与器,《好兵帅克》中的战争与和平或官僚与民生,还有《错乱》的影子》中的理想与现实、《愤怒的笑声》中的政治与文学、《契诃夫医生》中的灵魂与肉体、《巴赫金的狂欢》中的权力与自由,等等。这些矛盾犹如劳马剧作喜剧和悲剧一样难分难解,奠定了他基本的格调:戏谑滑稽的面与严肃崇高的里。

说到这里,我们也就顺理成章地牵引出了劳马的格调。

前面说过,格调者,一指风格,二指境界。(明)文人王世贞说过,“才生思,思生调,调生格,思即才之用,调即思之境,格即调之界”。(《艺苑卮言》)然而,境界有高低,好比日有升沉,月有阴晴。那么劳马的格调如何呢?

首先,他的逗笑之法在于批判,也即佛家所说的笑天下可笑之人之事。他在其极小说中充满了这样的笑。他在其剧作中更是如此,而且话题更为刺眼、鞭笞更为大胆。无论是《愤怒的笑声》和《巴赫金的狂欢》,还是《好兵帅克》,其批判锋芒皆灼灼生辉,令人目眩。

其次是反思,这里既有他作为作者对此在的洞识,更有他作为读者对彼在的戏仿。这些戏仿一方面揭示了作为对象的苏格拉底、塞万提斯、马克·吐温或哈谢克、契诃夫、巴赫金及

其人物的基本禀性,另一方面又为劳马的声东击西和明修栈道暗度陈仓提供了无限契机。譬如他拿堂吉诃德和桑丘指代当下校园的师生人等,又譬如他借巴赫金的狂欢理论的彼在和此在颠覆喜剧与悲剧的界限。

再次是自嘲。前面说过,这是西方哲学的要义之一,同时又何尝不是当代世界文学的重要表征。且不说外国文学由劳马遴选的作家作品为例,劳马的小说和戏剧也越来越充满自嘲元素。尤其是他的剧作,无论那些老师和学生姓甚名谁,最终都有劳马的影子:他的幽默和自嘲。

而喜剧境界、品位的高低往往取决于它(们)是否能够自觉地跨越单纯的笑人而抵达自嘲。我们耳熟能详的许多小品,之所以广遭诟病,无非是因为它们矛头所向每每不是经济欠发达地域,便是残疾人等弱势群体。然而,当喜剧家一旦富有自嘲精神时,他的喜剧便不再是单纯的喜剧,而是亦喜亦悲,或悲喜交集;在劳马笔下,甚至还是理想主义与现实主义、古典主义与现代主义或后现代主义、后现代之后的并存与交杂。这或许正是劳马遴选苏格拉底、塞万提斯、马克·吐温或哈谢克、契诃夫、巴赫金的主要原因。说穿了,他们及他们的人物大抵令人笑并哭泣着,如果作为读者或观众,我们只是一般二般的读者,因为我们终究不是海涅或纳博科夫那样的天才。

【作者简介】陈众议,中国社会科学院外国文学研究所研究员,所长,中国外国文学学会会长。

王世贞:《艺苑卮言》,《中国古代文艺理论专题资料丛书》第1册,第526页,北京:中国社会科学出版社,2013。