

现代中国的笑声

罗萌

海外学者夏志清以“感时忧国”为中国现代文学定调，这一提法早已广为引用。“感时忧国”其实是个不那么忠实的翻译，对比原文“obsession with China”，进一步定性了情感色彩；另一方面，用悲情勾连沉迷，无意中暗示了前者对距离感的取消。悲也好，感伤也好，似乎都呼吁着舍身忘己的情感共鸣。与之相对，伯格森在《笑：论滑稽的意义》中概括：“无动于衷的心理状态是笑的自然环境。笑的最大的敌人莫过于情感了。”在这样的假设中，“笑”前提性地包含了自我抽离，以及明确的对象化。和“不动感情的笑”相关联的，是西方对喜剧文类的经典规定：喜剧人物往往是低于观众的；当观众对人物发出笑声时，这笑本身具有告别的意味。当然，东西方在“笑”的经验方面绝非迥异，我们在中国的笑声里，同样听得到抽离：有时候是基于理性思辨之上针对对象的否定，有时候是一种漠然。

因此，“笑”除了可以是一种理智之外，也往往面临被质疑“不道德”。张俭新著《乱世的笑声：二十世纪四十年代上海喜剧文学研究》正是以笑声的麻烦处境为认识起点的：“笑声能帮助人们认识世界，揭示真理，同时也带有对权威的颠覆，带着不能容忍的可怕能量，僭越的笑声也可能产生对真理的威胁。”（页33）而该书以“笑”为纲，呈现了现代文学史“感时忧国”之外的另一面，梳理穿梭于不同领域之间的“笑”的谱系和类型学，为的是在笑声的暧昧里厘析出它在特定时代下的生产能力：其产出包括美学上的复杂性，也包括具备社会学价值的跨媒介以及群体分化、互涉等实践活动。

该书讨论的是“孤岛”至“沦陷”时期上海的喜剧创作，主题本身蕴含张力：“战争”与“笑”颇不相融，使得笑声更有失德嫌疑。四十年代前中期的上海，市民文学重新活跃，文学史论及这一时期，常常默认当地文学生产者的“被动”属性：即在严厉的文化管控下，只剩下通俗娱乐的选项，堪称“奉命消闲”。即便不至失德，多半也避重就轻。而《乱世的笑声》旨在发掘沦陷区文学的“主动性”：时代作者们如何为城市大众保存元气；在充满钳制的苦

“笑”极具理知意义。它可以批评，可以嘲弄，可以散发同情，也可以创造。或者说，对新的世界的创造伴随着对笑声的创造。



创办万象书屋的平襟亚



张爱玲因周瘦鹃不肯一期登完其小说《沉香屑：第二炉香》，与周主持的《紫罗兰》杂志中断合作，转投平襟亚负责发行的《万象》。

闷氛围中，“喜剧”又如何成为文化抵抗的形式。

书中对一系列市民文本的精神提炼，可以浓缩出关键字——“油”。“油”与“笑”挂钩，很容易联想到鲁迅批评并自我批评的“油滑”。《故事新编·序言》里，他表示不满《不周山》一篇，正是因为它油滑，而油滑“是创作的大忌”。另在《“滑稽”例解》一文中，鲁迅指出中国多有油滑轻薄之作，却误认之为滑稽；为“滑稽”正名的同时，显然把油滑看作至为劣等的文风。不过，当代学者重估“油滑”

价值，把它升华为《故事新编》以及其他一些中国现当代文学的“创造性要素”（[美]安敏成：《鲁迅的“油滑”灵感：现代中国小说的创造性要素》）。“油滑”游戏性强，弹性大，它可以是特殊时代的一种斗争策略，来规避未知风险。但它并非只是出于无奈的选择。在当代的重新审读中我们发现，“故事新编”式的油滑可以成为一种超越性的修辞，它看似任性地僭越着古今、公私、中外、学科等各种牢固的传统界线，以蒙太奇般的“狂想”，意想不到地激发出某种穿梭时空的历史“顿悟”。

如今，对于“故事新编”这样的创作手法，我们更常以“戏仿”呼之。现代文学的世界里，除了鲁迅，还有其他戏仿实践者；他们中间，有文化精英，也有与大众阅读市场充分共振的通俗作家。《乱世的笑声》举的是“鸳鸯文人”平襟亚的例子。平襟亚衍用了“油滑”模式。在他那里，对传统故事的戏仿实际上构成对时事热点和政局的影射，且以相当直白笑谑的语言表述出来；鉴于日本和伪政府无所不在的审查控制，这样的尝试堪称大胆。从语言的微观层面来说，“油滑”意味着对符码的固定意义的不信任。它和讽刺当然存在距离，但就挪用、解构乃至颠覆等手法而言，确有所共通。三四十年代的左翼文艺以讽刺见长，文学电影两开花，无疑是最富战斗力的时代成就。而在市民文艺领域，不论生产条件、趣味还是情感结构均存在差异：“油滑”同样带有否定性的特点，不过，和讽刺相比，它显然是偏温和的。此外，“油”不止“油滑”；除了政局和侵略者，其对象也包括普通市民。这时候，油变得更有温度，化身为狡猾又热心、有着肥胖身材、与市民平视的城市灵魂。

现代上海的市民文学内含一条跨代际脉理。老一辈“鸳鸯作家”在四十年代重新占据市场。他们对城市传媒驾轻就熟，很大程度上基于他们早在二十年代打下的基础。而一定程度上，也是借助他们的平台，新一代年轻作者在四十年代迅速进入读者视野。众所周知，张爱玲的成名作《第一炉香》就发表在鸳鸯蝴蝶派大佬周瘦鹃主编的期刊《紫罗兰》上。但除了写作与出版渠道层面的（暂时性）合作关系之外，创作上的传承关

系并不明显。不过，一个“油”字将二十年代和四十年代勾连起来。张爱玲散文《到底是上海人》中有“满脸油汗的微笑”一说。文中提到小报打油诗等日常文本，从中领悟出“奇异的智慧”。《乱世的笑声》打捞出张爱玲“苍凉”之外的喜剧性。相比以“揭露现实”为价值准绳的“讽刺的笑”，张氏提供的是一种“笑”的复合体，融汇了滑稽、怪诞、忧伤、愉悦、脏乱等混杂元素。“满脸油汗的笑”本质上是一种柔韧的、非精英的、属于城市大众的生存姿态，它和平襟亚等前辈鸳鸯作家的“油性”实践声气相通，“把现代日常生活的高压和战争心理创伤转化为文学想象性的‘创造’”（页198），并在复杂性和艺术表现力方面远胜一筹。

由此可见，除了俯视的、否定性的笑，现代文学同样生产出平视、具有肯定特征的笑。笑声继续向着“肯定”的方向进展。朱羽《社会主义与“自然”：1950—1960年代中国美学论争与文艺实践研究》专章讨论以电影为主要载体的社会主义喜剧。“社会主义喜剧”在喜剧电影史上往往被认为不符合现实主义喜剧的价值准绳，具体来说，就是缺乏对现实的讽刺。显而易见，这样的判断，是在以西关于喜剧的经典规定为圭臬的前提下做出的：喜剧塑造的，是低于观众的人物。而社会主义喜剧，或称“歌颂性喜剧”，塑造的则是高于观众的人物。也就是说，尽管困难重重，这样的喜剧最终试图召唤的，是带有崇敬/仰视意味的笑声。朱羽从政治美学层面赋予“社会主义喜剧”合法性：歌颂性喜剧的人物描写常被质疑不符合“真实的人”的设定，但“过分执拗于‘人’本身，也会陷入另一种形而上学——‘有限性’的形而上学”。这一类喜剧旨在呈现“新人”：“喜剧文

类提供了一种‘超保护’机制，在主流的‘现实主义’框架内，提供了一种表现不可思议之人或事的契机”（页276）。

社会主义喜剧是1950年代末的实践；但若论以“歌颂”为主的喜剧的话，实际上，四十年代已有先声。这一点，《乱世的笑声》有所提及：黄佐临于1943年将苏格兰剧作搬上话剧舞台，名为《荒岛英雄》。书中将黄版和原版做了比较，认为黄版“让原著中可敬的男主人公更为英雄化，却并没有减少笑料”（页221）。《荒岛英雄》关乎道德训诫，但不诉诸讽刺，而是依靠英雄人物的示范。张俭以“理想喜剧”命名之。或者也可以这样界定：如果说经典喜剧规程在时态上处于“现在”和“过去”的交界（尤其体现在讽刺性喜剧对“落后”人物及现象的揭示和诀别之中），那么，以歌颂为手段的社会主义喜剧，以及四十年代崭露头角的“理想喜剧”，则期待一种具有未来性的笑。

喜剧形式的使用与变动的世界之间存在怎样的关联？二十世纪的中国经验给予我们一个具体的人口和丰富多元的例证。而对特定笑声的制造、激发和引导，往往以主体和表现对象之间的关系结构为基本驱动。“笑”极具理知意义。它可以批评，可以嘲弄，以巴赫金式的狂欢松动着现存社会的标准和权威。它可以散发同情，讪然中留着情面，为颠沛时代的大众保温。它也可以创造。或者说，对新的世界的创造伴随着对笑声的创造。新近的两部相关研究，从相异但又相连的角度，为二十世纪前中叶的中国笑声作传。除史论价值之外，也对众所熟悉的经典喜剧理论做出了实证性的丰富和补充。

（作者为华东师范大学国际汉语文化学院助理教授）

