

国家“九五”新闻出版系统重点图书

隗 芾 主编

HISTORY OF
CHINESE COMEDY



中國喜劇史

逆堂題



汕 头 大 学 出 版 社

国家“九五”新闻出版系统重点图书

中国喜剧史

隗 蒂 主编

汕头大学出版社

粤新登字 15 号

图书在版编目(CIP)数据

中国喜剧史 / 隗芾 主编
—汕头: 汕头大学出版社, 1998.4
ISBN7 - 81036 - 256 - 9/I·44

I . 中…

II . 隗…

III . 喜剧史—理论—中国

IV . I23

汕头大学出版社出版发行

(广东省汕头市汕头大学内)

广东惠阳印刷厂印制 新华书店经销

1998 年第 1 版 1998 年 4 月第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 1/32 印张: 15

字数: 376 千字 印数: 1 ~ 2000 册

定价: 25.00 元

顾问:王季思 陈白尘

主编:隗 芾

副主编:关德富 胡星亮

撰写组名单:

绪论:胡星亮 关德富

第一章:郑尚宪

第二章:郑尚宪

第三章:陈维昭

第四章:陈维昭(第2、6节) 王红箫(第1、3、4、5节)

第五章:袁国兴

第六章:胡星亮(第1—4节) 张瑞麟(第5节)

第七章:胡星亮(第1—4节) 郑尚宪(第5节) # 张瑞麟(第6节)

鸣 谢

本书在写作过程中,得到浙江省东阳市文联、浙江省花园工贸集团公司、齐鲁书社黄秉泽先生的协助和支持;

出版时,得到广东省新闻出版局、广东省汕头大学科研处的资助和汕头大学出版社的大力支持。

在此,一并表示感谢!

代 序

这本并不复杂的书,从酝酿到完成却经历了五年的光景。那时王季思、陈白尘二位先生还都健在。胡星亮是陈老的学生,我是王老的学生。此事自然就请他们二位做顾问。二位老师也欣然应允。他们一位是古代戏曲研究专家,一位是现代戏剧大师,有他们支持,我等小子方敢上马。因为这里有个“暗礁”。

1980年,教育部委托中山大学举办的“戏曲史师训班”,在王季思先生领导下,试着用西方的戏剧分类法来对照研究中国古代的戏曲,因为这对于认识戏剧的本质确实很有好处,经论证、遴选,出版了《中国十大古典喜剧集》和《中国十大古典悲剧集》,受到学术界和读者的欢迎。这工作的难度并不在写作和注释上,而在于衡量的标准。若按西方理论看戏剧的结尾,那中国就没有真正意义上的悲剧,因为中国全是大团圆结局,结尾总是“光明”的。而喜剧里面又不是一味地插科打诨,有些悲欢离合又实在催人泪下。有些戏剧又很难分,如汤显祖的名著《牡丹亭》,就很难断定其“悲”“喜”,只好哪边都不选,否则就会犯教条主义削足适履的毛病。惟其如此,后来才有人又编选出《中国十大古典悲喜剧集》。其实这“悲喜剧”的叫法在汉语里不太成话,如同不能称某人为“好坏人”一样。

写史,同样回避不了这个问题。请教王季思先生,其时他虽然头脑清晰,已拙于言辞,只说“按喜剧因素写”。此语如醍醐灌顶,茅塞顿开。这样就有两个问题得到解决。一是早期萌芽阶段的许多喜剧因素可以写,二是悲剧、正剧中的喜剧因素同样可以写。于是就成为了现在的这个样子。

戏剧是紧贴生活的,它以能直接反映现实为特色。时代变化

得快,戏剧观念变化得也就快。现在明显的有两点,一是如何正确对待戏剧观念的变化。近年来,很多人在喊所谓“戏曲危机”。这是与“全民共唱样板戏”时代比较而言的。应该说,那时的火爆和热烈是人为的,本来并不正常。戏曲作为一种有特殊欣赏要求的艺术样式,永远不可能成为“全民”的,它只能是一部分人的爱好。尽管熟悉它的人越来越少,目前,却还没有灭亡的理由。因为,一种艺术样式只要没有新的能完全代替它,就有继续存在的根据。这根据就是社会上还有人需要它。戏曲本身的艺术程式可以改进、变化,甚至用京剧取代昆曲。却无法用话剧小品取代秦腔。戏曲改革的关键,是要有正确的理论指导和勇于探索的实践。

再一点,随着社会的安定祥和,人们的生活增强了乐观向上的精神,因此,人们对喜剧的需求明显地大于悲剧。在各种晚会上,喜剧小品成了最受欢迎的艺术,观众对内容和表现形式的要求也越来越高。丰富喜剧表现的内容,要积极深入生活;改进喜剧表现的形式,就要善于向传统、向民间学习。中国有两千多年的喜剧传统,积累了大量的喜剧经验。这些喜剧传统又反过来训练了观众,使观众形成了大体一致的审美观念和美感情趣。通俗地说就是老百姓喜闻乐见的艺术形式。写作本书的目的,就是希望通过客观的分析,指出喜剧传统中的精华和糟粕,以供给现代的艺术工作者参考,从中吸取些有价值的东西,以充实自己的艺术修养。或可在此启发下,进而总结出自己的艺术经验,以丰富我国民族的喜剧宝库。

这个《序》,原来说好,也是由陈白尘先生写的,不料他不久就住进了医院而溘然逝世。再请王季思先生,他已卧榻永日,心有余而力不足,不久也与世长辞了。只能由我写下这么一段说明,权以代序。

隗 芾

1997年5月于汕头大学

绪 论

喜剧,作为主要戏剧体裁之一,是指以喜剧性为基本审美特征的戏剧作品。喜剧可以分为不同的种类。譬如,按审美风格,它可以分为讽刺喜剧、幽默喜剧、机智喜剧、趣剧(或曰滑稽喜剧)、闹剧、荒诞喜剧、黑色喜剧;按题材与内容,又能分成政治喜剧、风俗喜剧、爱情喜剧……尽管种类不同,但就其审美本质特征而论,则是相近的,即:寓严肃于嬉笑的人生批评之中,直面现实人生。喜剧以其严肃的批判精神抨击社会黑暗,治疗人生病态,兢兢业业地尽着“社会清道夫”的崇高职责;而寓严肃于嬉笑,则赋予喜剧“笑着谈真理”的独特的审美个性和艺术魅力。

首先,喜剧最重要的艺术使命和审美功能,在于其严肃的人生批评。鲁迅先生指出:如果说“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”,喜剧则是“将那无价值的撕破给人看”。^①这也就是老黑格尔所说的,喜剧是“使本来不值什么的、虚伪的、自相矛盾的现象归于自毁灭”。^②马克思以其天才的睿智和敏锐的眼光穿过历史的浓雾,感受到世界喜剧交响乐的最强音所在。他曾深刻地指出:

① 鲁迅:《坟·再论雷峰塔的倒掉》。

② 黑格尔:《美学》第1卷,第84页,商务印书馆1982年版。

“当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候,它的历史是悲剧性的”;而当历史的发展使旧制度本身也不相信“自己的本质”,并“用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来,并求助于伪善和诡辩时”,它却“不过是真正的主角已经死去的那种世界制度丑角”而受到人们的嘲笑与讽刺。^① 马克思的论断精辟地阐述了悲喜审美属性的相互联系,揭示出旧制度的灭亡视其在何种程度上具有存在的历史合理性而具有其悲剧性或喜剧性,也揭示出喜剧出现的社会条件、审美视野与着重批判的审美特征。因此,“丑是喜剧的起源和实质”,^② 而艺术中的丑又总是包含着高度发展的批判因素。这种“丑”虽然是荒唐滑稽的无价值的东西,但却威胁压抑着生活中美好事物的存在。所以,喜剧中的生活大都是作为对其自身的否定而存在的,换句话说,喜剧总喜欢把那些无价值的东西撕破给人们看。现实人生中那些丑陋的社会角落正是喜剧精灵翱翔的自由天地,而喜剧精神也使得“丑”的题材的效果和意义得到惊人的扩展和完美的体现。这样,如果说“丑”在悲剧中表现为绝对优势的力量对美进行摧残和毁灭,那么,在喜剧中则是美以其优势力量撕毁着“丑”。“丑”以其无价值的本质而遭到毁灭性的揭露和嘲讽,这就给喜剧带来鲜明的批判、否定色彩。

喜剧着意批判人生的丑恶,然而喜剧又并非是丑恶的赤裸裸暴露。赤裸裸的丑恶排除喜剧性。只有那种用假象把自己的本质掩盖起来的丑恶,才是喜剧所要撕毁的对象。其实正如车尔尼雪夫斯基所说,乃是“用贪求有内容和有实际意义的外表来掩饰内在的空虚和微不足道”。迥异于悲剧中以恐怖面目出现的丑恶对美的残酷的毁灭,喜剧中的丑恶,即使它能横行一时,但最终仍要被

① 马克思:《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第5页,人民出版社1972年版。

② 《车尔尼雪夫斯基哲学文选》第1卷,第286页,莫斯科1950年版。

无情地撕毁以显示美的胜利;也不同于悲剧中的丑恶总是露出狰狞凶恶的面目,喜剧中的丑恶却装扮假冒而显得是那么“公平”、“正义”,——“只有当丑力求自炫其为美的时候,那时候丑才变成了滑稽”,“那个时候它才以其愚蠢的妄想和失败的企图而引起我们的笑。”就是说,这种丑自炫其为美的喜剧性矛盾,才是喜剧的基础与灵魂。而它又赋予喜剧以严肃的批判精神。不同于悲剧因丑恶摧残美而激发人们的悲愤抗争之情,喜剧的丑自炫其为美而又最终被美所撕毁,它所引起的则是人们的轻蔑、嘲笑的反应。

当然,喜剧不仅需要喜剧性的对象与喜剧的眼光,而且还需要有喜剧的艺术表现。喜剧是喜剧性的否定,如若是满腔悲愤、一本正经地去揭露批判自炫其为美的丑恶,那就会成为严正的暴露、谴责,甚至是谩骂。而暴露、谴责、谩骂与喜剧,却各属不同的审美范畴。真正的喜剧应该是沉着的思量掺和着笑容可掬,严肃的态度伴随着无穷的戏谑。恩格斯曾从美学的高度号召当时的革命阶级在揭露俾斯麦的丑恶嘴脸时,不仅要悲愤地描写其残酷狠毒,而且要用幽默嘲讽的笔调把俾斯麦及其同伙比作蠢驴与无赖,比作是逆历史潮流而蠢动的可怜而绝望的匪帮。^① 马克思深知喜剧审美的特殊规律,指出:“把可笑的事物看成是可笑的,这就是对它采取严肃的态度。”^② 以笑去撕毁自炫其为美的、无价值的丑恶,是喜剧艺术的独特风采。而喜剧的笑首先是一种纠正手段:可笑的往往是可鄙的,笑就是对它的警告与惩罚;喜剧的笑还带有某种革命性:可笑的东西有时是可恶的,或者可恨的,笑就是对它的抨击与鞭挞。喜剧正是借助于笑去撕毁丑恶的,喜剧笑声在情感上也

① 《恩格斯致马克思》,参见《马克思恩格斯全集》第31卷,第203页、237页,人民出版社1972年版。

② 马克思:《评普鲁士最近的书报检查令》,《马克思恩格斯全集》第1卷,第8页,人民出版社1956年版。

就充满了批判的审美倾向。

因此我们说,喜剧就其审美本质特征而论,是寓严肃于嬉笑的人生批评。

自然,以上阐述是就传统喜剧的主导流向而论。在欧洲的文艺复兴时代,莎士比亚的《仲夏夜之梦》、《第十二夜》、《温莎的风流娘儿们》、《驯悍记》等“欢乐喜剧”,就充满人生的甜美、幸福与美好;而在中国元代的抒情喜剧热潮中,关汉卿的《救风尘》、白朴的《墙头马上》、王实甫的《西厢记》、康进之的《李逵负荆》、无名氏的《陈州粳米》等剧作,也有肯定性的喜剧情节与性格。尤其是喜剧发展到今天,喜剧中出现正面人物,乃至“歌颂性喜剧”体裁的诞生,都使喜剧艺苑显得更加丰姿多彩。但是,即使是“歌颂性喜剧”中的正面人物,他浑身也仍然渗透着喜剧的批判精神:喜剧中的正面人物,虽是“正面”,但却不可正襟危坐。他不但要以正义与真理撕毁对方的丑恶,他也应该以正义与真理,去撕毁他自身存在的无价值的东西;他的喜剧性格不是来自外在的误会、巧言、滑稽、诙谐或插科打诨,而主要是来自于自身有价值的东西与无价值的东西冲突所产生的喜剧性矛盾。正是在撕毁对方也撕毁自己的尴尬过程中,正面喜剧人物形象才显得高大亲切,而又真实感人。

因此,尽管“歌颂性喜剧”有其独特的艺术使命与审美效能,但却也不可忘记那渗透于笑的喜剧精灵——将人生无价值的东西撕破给人看的批判精神。

二

世界最古老的喜剧创作,是欧洲起源于古代酒神祭祀的古希腊喜剧。阿里斯托芬的《骑士》、《阿卡奈人》、《鸟》等著名喜剧,以其抨击政治时弊、鞭挞社会丑恶的辛辣尖锐,而开世界讽刺喜剧之

先河。古希腊后期的政治专制与古罗马社会的贵族化倾向,使喜剧讽刺社会政治难以生存,遂出现了以米南达的《恨世者》和泰伦斯的《婆母》等为代表的幽默喜剧,大都从婚姻恋爱的视角温婉地批评现实人生。在漫长黑暗的中世纪,欧洲讽刺喜剧与幽默喜剧都遭到残酷野蛮的摧残而渐趋衰亡。但是,当历史发展到中世纪后期,流行于西欧的那种由早期职业演员滑稽表演逐渐衍变而来的笑剧(著名的如《巴特林的笑剧》等),却以其猛烈戟刺封建教会愚民统治的批判锋芒,而闪烁着锐利的讽刺光芒。而在随即掀起的文艺复兴运动、启蒙运动和批判现实主义文学思潮中,欧洲喜剧的发展又各有特色。从15世纪下半期开始在欧洲各国蓬勃兴起的反对封建统治的文艺复兴运动,批判封建统治阶级的野蛮愚昧与资产阶级的自私贪婪,肯定人的力量、价值与尊严,提倡理性、科学和个性自由。资产阶级如此高昂澎湃的战斗激情,给这时期的喜剧灌注了强烈的讽刺激情。在意大利,那在民间戏剧基础上发展起来的即兴喜剧,以辛辣的嘲笑抨击封建礼教和封建统治,包含着强烈的民主意识和尖锐的社会讽刺;在西班牙,以维迦为代表的“斗蓬与剑”的喜剧(诸如维迦的《羊泉村》、《狗占马槽》,莫黑纳的《塞维拉的骗子》,阿拉贡的《不可靠的真实》等),充满强烈的反对封建贵族、封建道德和同情人民群众的思想情感,具有鲜明的民主倾向和锐利的讽刺锋芒;在英国,以琼森为代表的揭露资产阶级贪婪无耻等社会丑恶的喜剧(诸如琼森的《福尔蓬奈》,莎士比亚的《威尼斯商人》等),其讽刺批判同样尖锐辛辣,而文艺复兴运动的深刻影响,又使得17世纪古典主义戏剧最杰出的代表莫里哀,以其人文主义思想在《伪君子》、《悭吝人》、《唐·璜》等剧作中尖刻地讽刺鞭挞僧侣阶级的虚伪卑鄙、贵族阶级的好逸恶劳与资产阶级的贪婪诡诈。如果说讽刺喜剧在文艺复兴时期的喜剧创作中占据主流,那么,在18世纪欧洲资产阶级反对封建统治的思想文化启蒙运动中,则是幽默喜剧形成了热潮。此时的英国与意大利等国

家,由于社会政治的黑暗与资产阶级的软弱(在英国还由于统治阶级对政治讽刺喜剧的残酷镇压和对戏剧普遍的苛刻审查),其启蒙思想家的批判锋芒偏重社会伦理道德问题而较少涉及重大的社会政治。在如此社会情境中产生的英国以哥尔德斯密斯的《委曲求爱》与谢立丹的《造谣学校》为代表、意大利以哥尔多尼的《女店主》与《一仆二主》为代表的幽默喜剧,也只能通过描写男女爱情去批判世俗风情、拨正人生病态。当然,法国启蒙喜剧有所不同。激烈深刻的启蒙思想催生了法国以博马舍为代表的政治讽刺喜剧(如博马舍的《费加罗的婚礼》、《塞维勒的理发师》,勒萨日的《杜卡雷》等),以抨击黑暗社会制度、揭露权贵丑恶与宣传启蒙思想的辛辣犀利,呼唤着法国资产阶级革命的风暴。欧洲喜剧发展到19世纪末20世纪初,在批判现实主义文学浪潮中,又出现了英国以萧伯纳为代表的尖锐揭露资产阶级丑恶、猛烈抨击社会制度黑暗的讽刺喜剧(如萧伯纳的《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》等),和以果戈理为代表的喜剧对俄国丑恶污秽的社会现实与黑暗腐败的专制统治的辛辣讽刺与批判(如果戈理的《钦差大臣》、格列鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》、奥斯特洛夫斯基的《智者千虑必有一失》等),把欧洲讽刺喜剧的发展推进到新的阶段;而幽默喜剧在英国王尔德的《温德米尔夫人的扇子》、《理想的丈夫》,和俄国契诃夫的《樱桃园》、《三姊妹》等剧作中仍有继续发展。

与欧洲喜剧相比较,中国古代喜剧虽然成熟于较晚的宋元时期,但是,其萌芽与酝酿也同样是源远流长的。中国的古文化本来就存在滋生喜剧的沃土。晋之优施、楚之优孟、秦之优旃等先秦时期著名的俳优,即是中国最早的喜剧演员;秦汉时期在民间出现的角觥戏,要算是中国较早的喜剧雏型。当然,中国古代喜剧的基本成型,还是唐宋之际的滑稽戏。它们大都讥讽时事,在滑稽嬉闹中闪烁着尖锐的讽刺锋芒。到了元代,在宋金杂剧院本和诸宫调的基础上,融汇了唐宋以来话本、词曲等讲唱文学的技巧,形成了杂

剧。元代杂剧取得了很高的成就,成为可以与唐诗、宋词相提并论的文体。由于大批社会地位低下的文人参与杂剧的创作使中国的戏剧出现了前所未有的繁荣局面。喜剧创作也取得了辉煌的成就。不仅完善了喜剧形式,而且出现了一大批像关汉卿和王实甫这样伟大的喜剧作家,和像《救风尘》、《西厢记》这样伟大的传流后世的喜剧作品。

这个时期的喜剧一方面继承了先秦以来优孟衣冠的战斗传统,发扬喜剧善于讽刺的功能,直刺统治阶级的丑恶面孔,《看钱奴》、《风光好》、《秋胡戏妻》等代表了这类喜剧的最高成就。此外元代喜剧一个重要特征就是歌颂性喜剧的出现,其数量之多,质量之高,使这类喜剧成为当时喜剧创作的主流,其成就在各类题材的喜剧中可谓最高。王实甫的《西厢记》、关汉卿的《救风尘》、《望江亭》、施惠的《拜月亭》(根据关汉卿的《拜月亭》改写的),白朴的《墙头马上》、康进之的《李逵负荆》、无名氏的《陈州粳米》,不仅在当时,就是在今天,也是观众们十分熟悉并且喜爱的脍炙人口的剧目。与杂剧同时存在的南戏在元代也取得了迅速的发展,特别是到了明代,南戏发展为传奇。

明代传奇和元杂剧有相同之处,这就是同样有文人参与创作,不同的是元代的剧作家社会地位低下,而到了明代有相当地位的文人士投身戏剧创作,这就使明代出现了“文人喜剧”这一戏剧流派。

文人参加喜剧创作,免不了表现的是文人的情趣和处世态度。由于文人的思想和社会地位的复杂性,文人喜剧的情形也很复杂,但是纵观明代“文人喜剧”,其主流则是以徐渭为代表的讽世抒愤喜剧,而且这类喜剧作品在明代显示出很高水平。因此明代喜剧以讽刺现实为其主要审美特征,徐渭的《四声猿》和《歌代啸》、康海的《中山狼》、徐复祚的《一文钱》等一大批剧目,就是这类喜剧的代表。

到了清代,由于民族矛盾加剧,许多剧作家以喜剧为武器,发泄其在异族统治下的愤懑,如郑瑜的《鹦鹉洲》、嵇永仁的《续离骚》等,都是当时这方面较有影响的剧作。

此时有相当一部分封建文人,他们的剧作则尽力回避民族矛盾,沉醉于风花雪月、儿女情长的描写中,因而境界不高,格调低下。但是,由于他们长期从事戏剧创作,注意喜剧技巧,因而这些作品中有些具有很高的艺术水平和巧妙的构思,特别是像李渔这样的剧作家,不仅从事喜剧创作,而且还对包括自己的经验在内的戏剧创作进行理论总结,对许多戏剧理论问题作了十分精辟的阐述,具有很高的美学价值,成为我国戏剧史上一份十分宝贵的理论遗产。

清代喜剧有一个十分显著的特点是,地方戏具有很大的优势,甚至占有主流地位。有许多喜剧精品在民间长期流传,深受群众喜爱,诸如《张三借靴》、《穆柯寨》、《杨排风》、《奇双会》、《乔老爷上轿》等。此外,还有一些长剧中的折子戏,如《醉皂》、《思凡》、《春香闹学》等,和地方戏中的喜剧一起,成为喜剧的优秀剧目,多年上演不衰。

三

欧洲喜剧和中国古代喜剧萌生发展于不同的历史背景和现实环境,因而有其不同的风姿神采;又因同是一种把握与审视现实人生的艺术形式,因而有其相似的幽香魅力。历史的行进与艺术的发展,呼唤着中国喜剧汇入世界喜剧发展长河,以其汹涌潮流激腾起世界喜剧的拍天巨浪,去摧毁去荡涤世界上一切黑暗丑恶、龌龊污秽。但是,封建帝国的长期封闭锁,隔绝了中国与世界的对话,也阻碍了中国喜剧与欧洲喜剧的联系。历史发展到了19世纪末,由于帝国主义列强的政治、经济、文化的野蛮侵略,原先与世界

处于孤立、割裂、封闭状态的中国被迫开放,中国喜剧也在这充满屈辱和痛苦的情形下卷入世界喜剧发展的长河,并在中西喜剧碰撞、交流、融汇中,萌生和发展了中国现代喜剧。

中国现代喜剧的发展可以分为四个时期:辛亥革命前后,20年代,30年代和40年代。

早在辛亥革命爆发前后,喜剧即在“山雨欲来风满楼”的革命风暴的刺激下,热烈响应梁启超、柳亚子、陈独秀等资产阶级民主革命先驱者的呼唤,以其宣传与斗争的艺术姿态服务于推翻清王朝的社会政治革命,而与现代中国现实紧紧地拥抱。在当时风靡大江南北的文明戏中,那些尖刻辛辣、慷慨激昂地攻击政府,针砭时弊的时事讽刺喜剧(诸如欧阳予倩的《运动力》、任天知的《共和万岁》、佚名的《卖国贼之末路》、《官场丑史》、王钟声的《宦海潮》、《官场现形记》、顾无为的《皇帝梦》等),曾赢得了多少激动的泪水和热烈的掌声!不幸的是,辛亥革命的失败也使剧作家蓬勃的革命热情骤然冷落而渐趋衰颓,其剧作也转向海淫海盗的低级趣味,受到社会与观众的唾弃!此外,由于社会处于转型期,加之喜剧意识还不健全,所以那时的喜剧基本上是西方的喜剧模式加上中国戏曲的表现方法,其形态基本上是“趣剧”和“笑剧”的水平,多是小丑们闹来闹去,没能在情节的发展中寻求喜剧性。

真正给中国现代喜剧开启新风的,是“五四”文学革命。在这古老中国的文艺复兴时期,先驱者以毅然决然的叛逆精神完成了与封建文学的决裂。又以敏锐的眼光,激进的思想与渊博的学说,向国人介绍了“敢于攻击社会,敢于独战多数”的易卜生式的社会问题剧,和敢于把社会的丑恶虚伪撕破给人看的萧伯纳式的讽刺喜剧,以及揭露人生病态,嘲讽颓风陋习的王尔德式的幽默喜剧。卷入世界戏剧潮流的“五四”喜剧执着于人生的批评,“将那无价值的撕破给人看”。它敏捷地捕捉住当时社会的两大现实主题:呼唤个性解放,张扬恋爱自由婚姻自主,猛烈批判封建礼教的丑恶(诸

如丁西林的《一只马蜂》、陈大悲的《维持风化》、余上沅的《兵变》、袁牧之的《寒暑表》、欧阳予倩的《屏风后》等);搜寻社会病根、揭露官场污秽、军阀混战、教育腐败与阶级压迫,尖锐抨击现实社会的黑暗(诸如蒲伯英的《道义之交》、熊佛西的《洋状元》、丁西林的《压迫》、陈大悲的《爱国贼》、王文显的《委曲求全》等),较真切地表现出“五四”时代精神。而喜剧美学思想的现代化,趣剧的深广影响,独幕喜剧的发展与成熟等,又给“五四”喜剧带来独特的审美特征。

历史发展到30年代,血雨腥风的现实斗争内在地规定着中国现代戏剧“无产阶级戏剧运动”的前进方向。20年代作为喜剧发展主流的趣剧在分化,幽默喜剧受到时代审美需求的尖锐挑战,讽刺喜剧在现实斗争的发展中萌芽并充满生机。文艺界围绕着如何评价鲁迅的讽刺文学和肖伯纳的讽刺喜剧而展开的论战,以及由林语堂发刊《论语》而引起的关于幽默与讽刺的论争,都为现代喜剧的发展奠定下良好的理论基础。30年代的喜剧继续着“五四”喜剧严肃的社会批评和文明批评——讽刺被扭曲的人性的卑微,批判陈腐的封建意识幽灵与西方文明颓风的污秽龌龊,以及两者的畸型结合对人们心灵的扭曲与吞噬(诸如宋春舫的《一幅喜神》、李健吾的《新学究》与《以身作则》、陈白尘的《征婚》、张天翼的《老少无欺》、熊佛西的《裸体》等);揭露现实社会的黑暗,以其锐利的批判锋芒鞭挞严酷的白色恐怖、腐败反动的专制统治、国难声中“泛起的沉浮”的卑鄙丑恶,以及农村中地主阶级剥削压迫农民的凶残(诸如洪深的《狗眼》与《咸鱼主义》、陈白尘的《恭喜发财》、熊佛西的《屠户》、宋春舫的《原来是梦》、袁牧之的《一个女人和一条狗》、李健吾的《一个没有登记的同志》等)。随着现实的发展与社会审美需求的变迁,30年代喜剧的创作题材从都市、家庭走向火热的现实社会,审美视角也从着重揭示伦理道德转向描写残酷的社会斗争,相应地,多幕喜剧也得到发展,喜剧的讽刺精神在张扬,风格也从注重“情趣”转向客观写实。

40年代是中国现代喜剧创作的丰收期,在国民党统治区、日军占领下的沦陷区和共产党领导的解放区都取得了可喜的成就。

国统区在抗战初期因为激昂悲愤的时代情绪、散兵游击的剧运特点、急剧变化的抗战现实、盲目乐观的创作心愿和强调政治宣传的文艺思潮,而几乎没有喜剧创作。是现实的发展撕破了生活的虚伪表象,使人们看到抗战现实中的阴暗面。时代呼唤喜剧揭穿那青天白日下的疽痂。喜剧在这种现实的呼唤中奋然崛起,并冲破国民党的文艺政策、文艺思潮的重重阻力而蓬勃发展。它从多重角度反映出国统区的社会现实,成为戟刺黑暗政治的尖锐投枪,揭示出汉奸的丑恶、官僚的腐败与假民主的本质(诸如陈白尘的《升官图》、老舍的《残雾》、丁西林的《妙峰山》、阳翰笙的《两面人》、吴祖光的《捉鬼传》、宋之的的《群猴》、瞿白音的《南下列车》);成为解剖丑恶现实的锋利匕首,披露出乱世男女的可笑与发国难财者的卑鄙(诸如陈白尘的《乱世男女》、袁俊的《美国总统号》、宋之的的《出征》、丁西林的《三块钱国币》、老舍的《归去来兮》、欧阳予倩的《越打越肥》等);成为时代风情的镜子,映照出职业妇女的忧伤、文化的悲苦与小公务员的辛酸(诸如陈白尘的《结婚进行曲》、沈浮的《重庆二十四小时》、曾卓的《同病相怜》等)。讽刺喜剧在国统区喜剧发展中占据主流,其时代品格、历史品格与美学品格日臻完善,喜剧艺术渐趋成熟,并呈现出多样化的民族风格色彩。

沦陷区的喜剧创作以上海为突出。在抗战初始的“孤岛”时期,虽然严酷的现实环境、“战争戏剧”观念以及因鄙视文明戏而轻视喜剧等审美偏见都束缚着喜剧的发展。但是当着人们在黑暗现实中呼吁以喜剧来揭露丑恶时,喜剧便展露其艺术风姿,表现出“孤岛”男女纸醉金迷、不法奸商囤积居奇、有产者虚伪堕落、教育界卑鄙龌龊、社会底层贫困艰辛等“孤岛”现实的形形色色(诸如于伶的《女儿国》、蓝蔚的《校长室》、穆尼的《丑角世界》、吴天的《无独有偶》等),在幽默嬉笑中透露出辛辣的讽刺锋芒。1941年底上海