

三十年代 中国喜剧文学论稿

张 健 ● 著



河南大学出版社

三十年代中国喜剧文学论稿

张 健 著

河南大学出版社

(豫)新登字09号

三十年代中国喜剧文学论稿

张 健 著

责任编辑 侯惠娟

河南大学出版社出版

(开封市明伦街85号)

河南省新华书店发行

中国科学院开封印刷厂印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：7 字数：180 千字

1995年6月第1版 1995年6月第1次印刷

印数：1—1000 定价：7.50元

ISBN7-81041-161-6/I·90

自序

八年前,我写完了这部书稿。在此之后,由于工作变化所带来的新兴趣和新忙碌,它在书橱的一角被冷落了多年。直到我重返现代戏剧研究领域之后,书稿才有了重见天日的今天。

读着八年前的旧作,不免有些汗颜。三年的攻博生活和一年多从事博士后研究的经历使我在中国现代喜剧史的理解和认识上有了些许的提高,具体观点也有了某些深化或改变。但我却不无遗憾地觉得,时光的流逝并未泯灭书稿自身的价值。这不仅是因为它的字里行间至今仍然保持着那种对于学术研究来说值得人们永远珍视的朴拙和执著,同时也是因为即便到了八年以后,它仍然不失为试图系统研究中国现代喜剧史的第一部正式出版面世的专著^①。在这小小的研究领域,我们的进展似乎过于迟缓,以致使这部本该速朽的作品,至今仍能具有其特殊的意义。我很想知道,这究竟是我的幸运,还是我的悲哀。

1984年,我在离开校园十八年之后,来到北京师范大学,师从黄会林教授从事中国现代戏剧史的学习和研究。本书正是这段研习生活的结果。我感谢黄先生几年来对我的培养,同时懂得,为了无愧于这种提携,我应在今后的学术生涯中永远把持住初涉学界时的那份执著和真诚。

① 拙著《中国现代喜剧观念研究》(北京师范大学出版社1994年7月版)主要研究对象是现代喜剧观念,而非严格意义上的喜剧史。

书稿只是一部断代性质的史论作品。至于那类真正将中国现代喜剧史当作整体审视的力作,在当今的学术界和出版界,现在还只能暂付阙如。我希望在下一部专著《中国现代喜剧论》^①中赎我先前的过失。

著 者

1994年9月26日

^① 这是笔者目前正在进行的博士后研究课题。

目 录

自序	(1)
第一章 喜剧与时代	(1)
纵的追索与喜剧创作的主体精神	(2)
横向汲取和喜剧发展的客观必然性	(7)
结论在中西观念的融汇中产生	(13)
第二章 幽默的喜剧	(24)
幽默喜剧的活跃及其原因	(24)
幽默喜剧的中心主题	(28)
胡也频模式和《子见南子》	(31)
丁西林模式和袁牧之两个角色演的戏	(36)
幽默喜剧的美学特征	(50)
走向暂时的沉寂	(60)
第三章 讽刺的喜剧	(60)
熊佛西和寓言型讽刺剧	(60)
欧阳予倩和社会型讽刺剧	(81)
陈白尘等人和政治型讽刺剧	(92)
第四章 风俗的喜剧	(109)
王文显和《委曲求全》	(111)
宋春舫的戏剧创作	(116)
李健吾与《以身作则》和《新学究》	(122)

第五章 回顾与思考	(130)
偶然与必然	(130)
悲喜的结合	(136)
结构和情境	(136)
人物和语言	(144)
简短的结语	(151)
附录一：30年代话剧创作及理论著述篇目索引	(161)
附录二：试论中国现代喜剧观念的历史特征	(192)
后 记：	(216)

第一章 喜剧与时代

人们提起喜剧，往往会马上联想到笑。从某种意义上说，喜剧也的确是一种笑的戏剧。然而，在我们即将论及的这一历史阶段中，在1927年大革命失败以后的血雨腥风里，在革命人民为了民族和自身的解放而进行的殊死搏斗中，在日趋浓烈的阶级战火、日渐分明的政治分野的日甚一日的蝸蟥国事里，这种笑的戏剧难道是人民所需要的吗？这正是那个时代向我们提出的一个微妙而复杂的问题。人们一般都把喜剧理解为一种令人轻松的戏剧形式，但在正式开始全面考察本时期的喜剧作品之前，我们却不得不回答这个并不轻松的问题：那个时代需要喜剧吗？这个问题是那样重要，以致于如果不首先搞清它，我们就很难对这一时期的喜剧文学现象作出科学的宏观的把握。

问题的答案无疑是肯定的。

但为了说明和论证这一肯定的答案，我们却不得不将自己探索的触角伸向有关喜剧本质的世界。在这片至今仍然是谜团丛生的神奇土地上，人们将会发现：在对于喜剧本质的认识和理解上，中国和西方有着明显的不同。这种不同，无疑给我们所要完成的工作带来明显的困难。然而，让人兴奋的是，事情或许还有另外的一面：困难带来的并不全是阻力，其中也包含了成功的契机。当我们回答了问题难点的时候，我们会不会同时也触到了事物的枢纽，解开了问题的症结？我们不知道这是否具有更为普遍的意义，但却有足够的理由相信，至少在这里，绝对有尝试的必要。

纵的追索与喜剧创作的主体精神

“喜剧”，作为术语，是在近代被引进我国的，但作为实际的文学现象，它在我国却有着深邃渺远的历史。如果把古代那些善于在滑稽诙谐的表演中讽喻刺上的俳优的出现视为喜剧的源头和萌芽，那么我们甚至可以上溯到三千多年前的夏桀时代，可见，中国“喜剧的产生似乎比悲剧要早”^①。

在中国戏曲艺术源远流长的演化中，我们民族形成了自己对于喜剧本质的独特理解，我们不妨将其扼要概括为“喜生于好”的喜剧思想。早在《左传·昭公二十五年》中，就已有这样的文字：“喜生于好，……生，好物也；……好物，乐也。”^②足见，从我们祖先那里就把“喜”理解为人们受到美好的富有生命活力的事物感染后所产生的一种具有快乐的感情色彩的心理现象。因此，在我国古代，“喜”字又与“乐”字相通^③，同时，又可作“福”解，在1948年出版的《辞海》中仍有“喜，福也”的说法。即便到了今天的现代社会里，人们这种对于“喜”的理解仍然随处可见。这种由古代传下来的对于“喜”的理解，或许还远远算不上什么喜剧观念，但它显然有着民族广远深厚的思想背景，并早已渗入整个民族的风习礼俗和文化心理之中，因此它也就必然地决定了我们民族喜剧观念的总体格局。

和这种喜剧观念相应的中国古典戏剧史上的一个基本事实是：在我国古典戏剧中，虽也有《东郭记》、《绿牡丹》、《秋胡戏妻》一类的否定性喜剧，但大部分却是有如《西厢记》、《望江亭》、《救风尘》、《李逵负荆》、《打金枝》等肯定性的喜剧。这些情况十分清楚

① 曲六乙：《戏剧舞台奥秘与自由》，百花文艺出版社1984年版，第201页。

② 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局1981年版，第1458～1459页。

③ 《说文》：“喜，乐也。”段玉裁注：“喜、乐无二字，亦无二音。”阮籍在《乐论》中也有“乐谓之喜”之语。

地表明在我们民族古典戏剧中根深蒂固的那种着重歌颂良善和智慧、着意表达人们对于幸福和美好事物的主观追求，偏重以“好”、“善”、“福”、“乐”为喜剧内涵的喜剧传统。由于这种喜剧传统十分重视喜剧与欢悦的心理联系，于是也就决定了它对喜剧效果——“笑”的看法。我们往往更喜欢从喜笑和欢笑去理解喜剧之笑，这又使我们的民族传统喜剧和喜剧思想把娱乐性看得很重。

这种娱乐性较浓的“喜生于好”的民族喜剧思想在本世纪初，特别是在“五四”前后，受到了来自进步文化界和思想界的严峻挑战。浩荡深沉的悲剧精神受到人们热情的推崇和倡导，与此相反，传统的喜剧精神在很大程度上作为一种强作欢颜的浅薄需求而遭到人们的贬斥和鄙夷。有人甚至还推出过“夫剧界多悲剧，故能为社会造福，社会所以有庆剧也；剧界多喜剧，故能为社会种孽，社会所以有惨剧也”^①的极端结论，似乎中国的落后罪在喜剧精神本身，持论的武断是显而易见的。我们丝毫不想抹杀这次对中国古典戏剧的集中回视和思考对于现代戏剧产生和发展的巨大而深远的影响，也无意于当时一些论者在视野初开的情况下所产生的偏激倾向上大作文章，我们想要指出的只是：在当时贬斥喜剧的潮流中，摄入人们批评视野的主要还是中国式的传统喜剧，在对于喜剧本质的理解方面，多数批评者并没有高于传统民族喜剧观念之上的认识尺度。这就使他们当时还不可能认识到：中国的戏剧界不仅需要真正的悲剧，而且同样也需要真正的喜剧。这种推崇悲剧贬抑喜剧的余波一直持续了较长的时间，直到30年代中期，随着社会生活本身的变化，随着中西喜剧观念的交融和人们对文艺本质认识的深化，才逐渐有了日趋明显的缓解。

从“喜生于好”的民族传统的喜剧观念出发，面对1927年至1937年间中国社会最严酷最黑暗的年代，人们为自己对喜剧创作

^① 蒋观云：《中国之演剧界》，载阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第51～52页。

的轻慢似乎找到了最为充分的根据。既然戏剧是人生的写照、现实的反映和时代的表现；既然人生是一种悲多乐少的人生，时代是一种让人难以发笑的时代，现实是一种黑暗惨苦的现实，那么戏剧所应当反映的就绝非是什么生活的欢愉，而是人民的苦难和愤怒；那么我们需要的也就只能是悲剧和正剧，而不是喜剧。然而，在这种跳跃式的机械推理中，人们忽视了另外的一些富有启示意义的事实。“子路赴卫难”，为什么可以从容就死？谢安石面对敌军的百万之众何以能“弹棋看书”“寂然不动”^①？杨白劳父女在生活的煎迫中为什么还会产生“欢欢喜喜过个年”的热望？鲁迅先生在白色恐怖中为什么还时常向友人讲讲笑话？一些革命的英烈身陷囹圄为什么还会发出令敌人丧胆的“放声大笑”？处在一个严峻的黑暗的年代，真正的文学作品不会不反映出这种社会的现象，但这种反映生活的必然性在具体的文学作品中却并非一定表现为一种严格的线性因果关系。它完全可以表现为一系列多向运动的可能性，它的表现可以是悲剧式的，也可以是喜剧式的，同时又可以是悲喜结合式的。对于文学创作来说，这里有一个创作的主体精神问题。

喜剧，应当说就是最能体现这种主体精神的体裁之一。笑，不仅有着繁多的种类，而且并不一定就是浅薄的。如果说，喜剧的实质是人类在对象世界中以肯定方式对于自身自由本质的肯定，那么，为什么不可以用笑的方式去表现人类对于正义、美好和幸福的追求以及对于自身力量的确信呢？自从原始社会解体，人类进入阶级社会以来，占社会人口绝大多数的劳动群众一直处于一种被奴役的地位。如果按照喜剧取消论的观点，喜剧文学似乎早就应该死灭了，不然，它就是早已蜕化为一种地道的庙堂文学。然而历史的事实却并非如此。无论是中国的还是外国的喜剧文学都不仅在曲折中延续下来，而且还在曲折中发展起来。其中最根本的原因在于

① 郭沫若：《论幽默——序天虚《铁轮》》，载1936年2月4日上海《时事新报》。

它和人民生活尤其是日常生活的广泛而密切的联系。在一个相当长的历史时期里，喜剧由于它鲜明的民间性而受到统治阶级的鄙夷和贱视。它的地位，到了近代才有了提升，喜剧文学的发展呈现出日益昌明的趋势，而这一点，又是和近代以来的民主运动和社会逐渐平民化的历史趋势有着直接的关联。应当说，这种历史发展的逻辑已经为人们证明了喜剧文学生存和发展的合理性。

在漫长的苦难时代中，人民用喜剧的形式表达自己对于幸福的追求，这种追求是生命力的表现，它无疑是合理的。有了生命的追求，才会有争取生存和解放的斗争。我们之所以诅咒黑暗，一个重要的理由就在于正是这种社会的黑暗在不断地摧残绞杀着人们对于光明的追求。在中国的封建社会中，皇帝是不允许人民随意言笑的，因为一旦“他们会笑，就怕他们也会哭，会怒，会闹起来”^①。这也正是在我国古代那种政教合一的伦理世界中喜剧何以备受压抑和扭曲的主要原因。既然如此，在“五四”以后的人性解放的时代里，在反对封建礼教的斗争中，我们为什么要取消人民笑的权利呢？这种人民的笑早已成了绵延的世代间传导美好追求、维系乐观主义精神的重要载体，就这一点而论，笑完全可以成为人民力量的表征。

“五四”新文化运动，作为中国现代史上一次伟大的思想解放运动，给予中华民族整个灵魂震撼的强烈程度是难以名说的。数百年来一直在一个被封闭状态中被压抑被淤塞的历史动能一旦被突然掀动和释放出来，那是任何一种思想、政治和社会的反动所不能逆转的。鲜明的爱国主义思想、强烈的民主革命要求和理性批判的科学精神，冲破了历史的闸口，汇成了不可遏止的彻底反帝反封建的大潮。严肃的忧患意识终于催发了中华民族决心在现代化的历史抉择之中重新扶摇而起的坚定信念。“人”的意识最终觉

① 《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社1981年版，第570页。

醒，导致了人对自身价值和尊严的大胆肯定和对能够“幸福的度日，合理的做人”^①的光明未来的坚强信心。俄国革命的胜利和马克思主义在中国的传播则进一步使人看到了“薄明的天色”和“新世纪的曙光”^②。而这一切也就必然使得我们这个古老的民族焕发出一种高度的乐观主义精神和激扬蹈厉的青春活力。诗集《女神》中的绝大部分篇什正是这一时代精神的表现，从那些充满生机和力的诗章里，无论是就民族还是个人的角度，人们都可以感受到一种对于新生的热望。

历史在曲折的道路上行走，浓重的社会黑暗有时也会使这种乐观和活力带上一些悲怆的色调，甚至带上一种历史的负重感，但就一个最高的意义上说，它们是早已顽强地存活在我们民族的血液中了。它们不仅表现为直接的高歌猛进，而且还体现在曲折、彷徨、低沉和苦闷之后的奋然前行上。这就是为什么“五四”运动后期尽管出现了新文化阵营内的分化和复古的回潮，但人民终于在短短的几年之后就迎来了第一次国内革命战争的高潮；这也就是为什么大革命失败后仅仅经过了22个年头，人们就听到了新中国成立时礼炮的轰鸣。22年，其间充满了多少艰难险阻，多少血与火的考验，但是一个适当的历史间隔却能够告诉我们：对于一个国家和民族的新生来说，几十年的时间并不算长。明于此，我们就不难理解到“五四”新文化运动基于对民族尊严和“人”的价值的现代方式的肯定而焕发出的高度乐观主义精神和昂扬的青春活力深远的历史影响。这种昂扬乐观的基调和青春的活力正是我国现代喜剧形成和发展的最重要的背景性条件，同时也构成了30年代喜剧文学逐渐活跃的重要的历史性依据之一。

当我们在喜剧取消论面前为人民笑的权利而热心呐喊的时候，当我们肯定了喜剧形式表现人民的美好理想和乐观精神的可

① 《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社1981年版，第130页。

② 《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社1981年版，第356页。

能性的时候，我们丝毫没有忘记人民的现实苦难。浓重的社会黑暗不能不在很大程度上限制了人民笑的权利，使他们无法从一个根本的意义上开怀畅笑。人民愈是要笑，与整个旧社会的矛盾冲突也就愈炽烈。为了能够参拜天堂的圣土，人们必须在地狱中和恶魔鏖战，并且要经历炼狱的磨难。从最高的意义上说，人民笑的权利是要用战斗来获取的。这样一来，我们不得不修正我们在论述起始之时提出的问题，事情的要害也许并不在那个时代是否需要喜剧，而是它到底需要什么样的喜剧？

这里，我们终于发现了中国传统喜剧观念的重要弱点。我们在“喜生于好”的思想深处找到了一种“人对永恒无奈的自我收缩”的要素，体味到了一种“集体的非物质性的自嘲”^①的苦涩。在人民为了争取实现理想的实际斗争中，仅仅正面地歌颂良善、表达追求是远远不够的。人民当然需要娱乐和愉悦，但是仅仅如此，同样也是不够的。对于我们民族的喜剧传统，人们应当自觉地扬弃那种极易流为对现实苦难的一种低调的补偿性的精神满足的倾向，而大大强化其正视现实、击刺邪恶的战斗精神。正是由于时代的客观需求，我们的戏剧界对于西方的喜剧观念给予了愈来愈多的注意。中国现代喜剧向西方喜剧观念学习的过程，尽管总的方向上和现代悲剧保持着一致性，但在其具体的表现形态上，却没有经过悲剧那种登台疾呼、轰轰烈烈、有声有色的阶段，它以一种不大引人注意的方式，悄然而又坚实地进行着。

横向汲取和喜剧发展的客观必然性

如果说，我们民族传统的喜剧思想可以概括为“喜生于好”，那么，西方传统的喜剧观念则可以主要归结为“喜生于丑”。对喜剧，

① 唐文标：《中国古代戏剧史》，中国戏剧出版社1985年版，第5～6页。

西方美学的奠基者亚里士多德曾经下过一个经典性的定义：“喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。”^①自此以后，喜剧表现“坏人”、“丑恶”，成了绝大多数西方人理解喜剧本质的一种普遍观念。后来的多数喜剧理论也正是从这样的基点上生发开去，而喜剧在西方也就成了以讽刺和嘲笑为主的否定性的戏剧类型。在亚里士多德以后很长的一段时间里，由于统治阶级意识的渗透和控制，喜剧一直以嘲讽所谓卑贱的下层平民为能事，到莫里哀和哥尔多尼时代，喜剧在这方面开始有了明显的转变。人们对讽刺对象的社会等级失去了兴趣，批判的锋芒进一步指向了社会的罪恶和恶习。而在他们之后，喜剧的矛头愈来愈多地指向了社会上层的丑恶。从黑格尔和别林斯基等人开始，西方喜剧理论在思辨的深度上开始了真正的腾跃，一般意义上的“丑恶”概念已为“矛盾”的意蕴所深化，但直到马克思的时代，在“喜生于丑”这一点上，西方的喜剧观念在不断的嬗变中却保持着稳定的一致性。

这里，我们要提到马克思的喜剧观念。这位革命的导师一生对于喜剧文学有着浓厚的兴趣。19岁的时候他曾写过一部幽默作品，后来还萌生过创作笑剧的冲动。他对欧洲的一些著名的喜剧作品十分熟悉。故而常能得心应手地引用这些作品去反对自己的论敌。马克思一生虽然并未写过一篇有关喜剧的专论，也未曾给它明确地下过一个如恩格斯在1859年给“革命悲剧”所作的定义^②。他的喜剧思想尽管是一些散见在大量非美学的哲学、经济、政治和史学论著中间的片断论述，因而缺乏一种完备严整的喜剧理论的系统性。但是，他的喜剧观念仍然表现了那种独辟蹊径的独创性。这是马克思在辩证唯物主义的基础上，在汲取包括黑格

① 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1962年版，第16页。

② 参见恩格斯致斐·拉萨尔的信（1859年5月18日）。载《马克思恩格斯书信选集》，人民出版社1962年版，第119页。

尔喜剧思想在内的西方古典喜剧美学精华的前提下，为喜剧理论中的革命性变革所做出的重要贡献。

马克思喜剧美学思想的独创性突出体现在它的科学的宏观性上。马克思主要不是就艺术的喜剧本身去对喜剧的本质进行封闭式的探究，而是从其和社会客观生活之间联系的角度对问题作出开放式的考察。正如他指明了社会的上层建筑对于经济基础的必然依赖性一样，他在喜剧美学领域也第一次集中明确地指出了喜剧范畴对于客观社会生活的必然依赖性，并且在此基础上又进一步深入考察了人类社会各历史阶段所客观存在着的实体性的喜剧内容。这就无疑为人们把握喜剧的本质打开了广阔的研究视野，同时也提供了一种崭新而科学的立场、观点和方法。

在马克思看来，喜剧文学的实质在于，它是以新旧交替为具体内涵的历史矛盾运动中喜剧性因素的一种艺术的集中表现。当某种事物在历史发展中完全丧失了存在的合理性依据的时候，它的存在就只能是一种“时代上的错误”。由于它的存在“骇人听闻地违反了公理”、“毫不中用”，它也就必然地进入了自己的“世界历史形式的最后一个阶段”。然而，即便是在这样的情势下，它偏偏还要维护自己历史存在的权利，以至用“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”^①。于是，最终“陷入可笑的境地”，从而“走向灭亡的必经之路”^②。马克思由此得出结论认为，喜剧最基本的社会功能和最高的美学意义在于它是笑着“把陈旧的生活形式送进坟墓”，“为了人类能够愉快地和自己的过去诀别”^③。这无疑是马克思以其哲学家的睿智和革命家的卓识为人们作出的对于喜剧本质的极为精辟和科学的宏观概括，对于喜剧美学的内部的具体研究具有高屋建瓴的指导意义。这样看来，除去单纯的生

① 《马克思恩格斯全集》第一卷，人民出版社1956年版，第456～457页。

② 《马克思恩格斯全集》第十二卷，人民出版社1962年版，第444页。

③ 《马克思恩格斯全集》第一卷，人民出版社1956年版，第457页。

理的笑不谈,真正的喜剧之笑就不应再是低调的自我满足,而是进步的社会力量对于胜利的确信和战斗的欢欣。马克思的上述喜剧思想对我们正确把握和处理喜剧和时代的关系有着首要的意义。

马克思关于喜剧的论述,相对集中于《〈黑格尔法哲学批判〉导言》和《路易·波拿巴的雾月十八日》两篇文章。人们如果能够重温一下他在这两篇文章中对德国当时的封建制度和1851年前后法国革命时期社会情况所做的分析,就不难发现在德国当时的旧制度和中国现代史上的封建制度,1851年以后的法国社会和1927年以后的中国社会之间都包含了丰富的历史滑稽性和惊人的相似之处。

马克思在分析德国封建制度的喜剧性特征时指出:它早已腐朽到了自己不敢相信自己合理性的地步,“只是想象自己具有自信,并且要求世界也这样想象”^①,于是只有乞灵于假象的遮掩、伪善和诡辩。“五四”以后的中国封建制度不也正是如此吗?《国粹》^②中的土豪劣绅让自己的姨太太出去,喊着“打倒土豪劣绅”的口号,把持社会上的女子解放运动。这固然说明了他们的阴险和狡猾,但同时又表明了他们已经不可能再按照自己的老样子存在下去了,而只能愈来愈多地依靠伪装和欺骗。《以身作则》^③中的徐举人如果生在封建科举盛世,将会何等的荣耀,但可惜他是处在一个“斯文倒地”的时代,只好成了被人嘲笑愚弄的“丑角”。这些表明:中国的封建制度早已丧失了它的进步性,成了被历史遗弃的“真正的主角已经死去的”^④陈腐的旧物。

法国的路易·波拿巴1851年12月2日夜间的反动政变更自然地使人想到国民党反动派在1927年发动的反革命政变。马克

① 《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社1956年版,第456页。

② 《国粹》系欧阳予倩所作的讽刺喜剧,详见本书第三章。

③ 《以身作则》系李健吾所作的风俗喜剧,详见本书第四章。

④ 《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社1956年版,第456页。