影视戏剧评论
Film, Television and Theatre Review
2024 年 第 1 期

对 20 世纪 50 年代讽刺喜剧“讨论与批判”的反思

胡德才

摘　要 | 社会主义时代需不需要讽刺和讽刺喜剧？需要什么样的讽刺喜剧？这是从 20 世纪 40 年代在解放区就已经提出，而至今从理论到实践都并没有真正解决的问题。20 世纪 50 年代中期随着“百花时代”的到来，文坛迎来了讽刺喜剧的兴起，同时展开了对讽刺喜剧的讨论与批判。此后二十年，讽刺喜剧几乎被放逐出中国当代文艺园地。反思这段历史，除了当时庸俗的政治实用主义和“左倾”教条主义、形而上学的方法大肆流行外，在理论上，对社会与时代的本质、艺术典型、讽刺文学的特性的理解都存在着明显的误区。

关键词 | 20 世纪 50 年代；讽刺喜剧；“讨论与批判”；反思

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited
This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

喜剧精神在中国当代的第一次苏醒是在20世纪50年代中期，这一时期被称为中国当代文学的“百花时代”。“百花”之称，只是一个比喻性的修辞概念，那一时期的文学离人们想象中这一术语所代表的理想境界其实还有很大的距离。但即便如此，那一短暂的时期仍然是中国当代文学史上不可多得的黄金岁月。就文学的主体精神和现代意识而言，“百花文学”[1]代表着新中国成立之后前30年文学的高峰。讽刺喜剧这朵带“刺”之花的开放就是文学“百花时代”到来的重要标志之一。但讽刺喜剧之花未及充分绽放旋即遭批判而零落，此后二十年，讽刺喜剧几乎被放逐出中国当代文艺园地。此一话题，鲜有论述，回首历史，实需反思。

[1] 洪子诚：《1956：百花时代》，山东教育出版社，1998，第1页。

一、20 世纪 50 年代中期关于讽刺喜剧的讨论

社会主义时代需不需要讽刺和讽刺喜剧？需要什么样的讽刺喜剧？这是从20世纪40年代在解放区就已经提出，而至今从理论到实践都并没有真正解决的问题。1942年，针对延安文艺界状况，毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就歌颂与暴露、“鲁迅笔法”等问题做了专门论述。毛泽东提出：“只有真正革命的文艺家才能正确地解决歌颂和暴露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。”他说：“‘杂文时代’的鲁迅，也不曾嘲笑和攻击革命人民和革命政党，杂文的写法也和对于敌人的完全两样。”因此，关于讽刺问题，他接着说了一段被后来无论肯定讽刺或否定讽刺的人都引以为据的名言：

> 我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用。[1]

毛泽东的讲话很全面和辩证，但有两点应该指出：第一，毛泽东所讲只是一位政治家谈到文艺问题时的原则性意见，并没有作更具体的阐发。持不同观点的人都可以援引其片言只语作立论依据，赞成讽刺者说“讽刺是永远需要的”，反对讽刺者说“必须废除讽刺的乱用”。第二，毛泽东讲话的基本倾向是鲜明的，那就是：歌颂光明是欢迎的，暴露黑暗应该慎重；讽刺虽不废除，运用却应有限制。这一倾向出于一种良好的愿望，在新政权建立初期显然也得到了人们普遍的理解与认同，但这一基本原则与倾向以及后来“极左”思潮对它的片面理解与贯彻所带来的消极影响与危害却不可低估。

在经过了新中国成立初期反映现实生活的讽刺喜剧的一段空白期之后，随着20世纪50年代中期“百花时代”的到来，文坛迎来了讽刺喜剧的兴起，同时也展开了对讽刺喜剧的讨论。在1955年5月《剧本》月刊召开的讽刺剧座谈会上，一方面有人认为“目前讽刺剧的创作仍然数量很少，不能满足观众的要求。有不少作者还不敢大胆地尝试这种富有战斗性的艺术形式，因此鼓励与支持讽刺剧的创作是十分必要的”。并对《剧本》当年发表的《葡萄烂了》《开会迷》《买猴儿》等剧给予了高度的评价。另一方面，也有人提出“必须在讽刺剧中描写正面人物的力量”，“否则不能表现今天现实生活中矛盾斗争的时代特点。”认为“如果没有把先进的社会力量作为主导的一面，则成了果戈理《巡按》的时代了。不能把对旧事物的讽刺变成对新生活的歪曲、对整个制度的否定。不适当的讽刺就会变成对今天时代的污蔑和对生活的诽谤”。谈到《开会忙》时，有人认为“开会本身是一种工作手段，从开会中可以学到一些东西，是不应该被讽刺的”。还有人认为“共产党员基本上已经具备了革命人生观，虽然有错误也要分清是否是品质的问题，如果不是混进党来的分子，一般是不应该讽刺的”。还有人因《买猴儿》引起了商业部门干部的不满而对它的典型性提出质疑。[2]从讨论中的这些观点一方面可以看到当时人们出于投鼠忌器的心理，面对讽刺喜剧时显得过分小心谨慎、

---

[1] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，转引自《中国现代文学史参考资料（第2卷）》，高等教育出版社，1959，第21–22页。

[2] 记者：《关于讽刺剧中的问题——本刊召开讽刺剧座谈会的综合报道》，《剧本》1955年第5期。

顾虑重重，另一方面也可以明显感到由于对前述毛泽东讲话精神的片面理解，人们的思想日趋僵化与保守，对讽刺喜剧已经自觉不自觉地开始设置种种限制和障碍。不过当时不同的意见还可以进行正常的学术讨论，这在次年《文艺报》组织的关于“怎样使用讽刺的武器——对于相声《买猴儿》的讨论”中也得到了体现，只是讨论中的有些观点显得更加过激和“左倾”。如有人认为在《买猴儿》中“作者是抱着冷淡的、欣赏的态度，捏造了一些不可能发生的稀奇古怪的事物和非典型的形象，来恶意地嘲笑我们的国家、干部和人民群众”[1]。这一方面表现出评论者对喜剧艺术的隔膜与无知，另一方面也可见出一些人受“极左”思潮的影响已相当深了。

二、20 世纪 50 年代后期对讽刺喜剧的批判

20世纪50年代对讽刺喜剧更严厉也更无理的批判则发生在1957年反右运动开展之后，这时的戏剧批评已越来越多地受政治形势的左右，批评的艺术成分越来越少，政治气息越来越浓，学术讨论的氛围消失了，艺术批评逐渐演变成了政治批判。一批较优秀的讽刺喜剧被宣判为“毒草”，一些讽刺喜剧作家被打成“右派”或“修正主义分子”。反映现实生活的讽刺喜剧从此在中国剧坛销声匿迹达20年之久。

对讽刺喜剧的非学术的政治化批判是从讨伐王少燕的一组独幕讽刺喜剧开始的。1957年9至12月，曾发表王少燕讽刺喜剧的《剧本》和《红岩》就集中发表了《王少燕反党反社会主义的两支毒箭——评讽刺剧〈春光明媚〉和〈墙〉》《〈墙〉是右派向党进攻的宣言》《谈王少燕的独幕讽刺剧的反动性》《拆开〈墙〉来看》《〈墙〉——向党进攻的宣战书》《斥〈春光明媚〉》《铲除这株毒草——王少燕的〈墙〉》等批判文章，从这些文章的标题就可以嗅出其浓厚的火药味和无限上纲的政治批判性质。当时，以创作讽刺喜剧和讽刺相声著称的王少燕、何迟等被划为了“右派分子”。因此，当时的批判者虽然也首先声明“生活在幸福的社会主义国家里的人民，应该是特别喜欢喜剧的，人民的时代当然也不排斥讽刺剧”，而事实上，王少燕、何迟等人的讽刺喜剧和讽刺相声在当时也确实受到了人们普遍的欢迎和喜爱，但批判者却紧接着毫无例外地认定讽刺喜剧作者的政治立场有问题，然后得出结论：“一个站在反动立场上的作家，他绝不可能写出对人民有利的，为人民所赞赏的富有现实意义的戏剧，尤其是讽刺剧。”[2]在这一前提下，对具体作品也就不可能有任何学理的艺术分析与评论，充斥于文章中的多是牵强附会的随意发挥、强词夺理的政治宣判，黑白颠倒，是非混淆，语言惟恐不激烈、不具杀伤力，政治上则尽量上纲上线，欲致作者于死地而后快。反右时期的这类评论文章的用语事实上和反“胡风集团”时期的大批判语言一起成为了“文革”语言的滥觞，开了“文革”评论的先河。如王少燕的讽刺喜剧《葡萄烂了》《墙》《春光明媚》等剧以泼辣、犀利的风格对官僚主义者、教条主义者给予了有力的嘲讽，而在批判者看来，这些作品则是“表面上打着讽刺官僚主义者的幌子，实质上是在贩卖反党、反社会主义的毒草”[3]，是“资产阶级右派利用戏剧放火放毒的明证”，“既经发现，就必须及时地将它连

[1] 匕戈：《相声〈买猴儿〉有严重的错误》，《文艺报》1956年第10期。

[2] 张颖：《谈王少燕的独幕讽刺剧的反动性》，《剧本》1957年第12期。

[3] 陈北鸥、曲六乙：《拆开〈墙〉来看》，《红岩》1957年第10期。

根锄掉。”[1]《墙》以象征的手法，通过某党员局长在办公室过道上筑“墙”而导致的尴尬处境对那些脱离群众的官僚主义者进行了尖锐的嘲讽和抨击，而按照批判者的逻辑，则认为作者是“穷凶极恶地攻击我们党的领导干部”[2]，筑“墙”的情节是背离生活真实的，是“作者生硬的、人为的、不顾生活真实和剧情发展的逻辑在给领导与群众、党员与非党知识分子筑起一道别有用心的‘墙’”，“在这里，党员干部就是‘墙’的代表者，”作者把“所有问题的存在与党的存在划成等号，认定有党必有墙，拆墙就必须推翻党。总之，他想达到的目的就是：反党”[3]。批判者不仅认为“王少燕狂妄地企图利用讽刺剧这个锋利的武器，从各个方面瓦解党的思想工作，制造党和知识分子的分裂。在这些讽刺剧里面，充满着反动的思想”。而且认为，其剧作在艺术上“也是异常糟糕的；他的剧本全部是在反动思想指导下用公式化概念化的办法制造出来的‘作品’，它毫无现实生活做基础，完全出自主观的反动意图捏造出来的”，剧中“充满了低级庸俗的笑料”[4]。显然，这些都是不顾客观事实、违背艺术规律的政治实用主义的文艺批评。

此外，以对比手法讽刺官僚主义者以权谋私的讽刺喜剧《一壁之隔》（高昂、冯予）也被认为“不是批判了落后的思想和人物，而是整个地歪曲了我们的社会”，因而“政治倾向是很坏的，是一棵应该拔掉的毒草”。批评人民解放军中个别军官的落后思想意识的《提升》（矛朗）和讽刺意志衰退、脱离群众、忘恩负义的上层官僚主义者的《被遗忘了的事情》（段承滨）等剧也都被认为是“毒素隐蔽在戏剧性之中”的毒草，前者“歪曲了部队生活”，后者“攻击了公安部门，攻击了肃反工作，它引导读者对党和社会主义制度的怀疑和恐惧”[5]，是“以资产阶级思想情趣来表现作者的‘艺术技巧’的例子”[6]。

对讽刺喜剧的另一次影响深远的非学术的政治化批判是围绕以《布谷鸟又叫了》等为代表的所谓“第四种剧本”的讨论展开的。“第四种剧本”是剧作家刘川对1956年前后出现在中国剧坛的一类戏剧的概括。在“百花运动”开展前后，中国话剧文学创作出现了新的面貌，中国戏剧现代化的步伐有了实质性的进展和突破。刘川当时针对此前的话剧创作指出：“我们的话剧舞台上只有工、农、兵三种剧本。工人剧本：先进思想和保守思想的斗争。农民剧本：入社和不入社的斗争。部队剧本：我军和敌人的军事斗争。”因而称1956年出现的“别出心裁的《同甘共苦》”和具有“清新风格”的《布谷鸟又叫了》是“话剧舞台上的一个重要收获”“是当之无愧的‘第四种剧本’。”[7]而当时剧坛出现的与刘川所说的《同甘共苦》《布谷鸟又叫了》这类“第四种剧本”具有相似的创作倾向的剧作还有海默的《洞箫横吹》、赵寻的《还乡记》等多幕剧和何求的《新局长来到之前》等独幕剧。这批剧作的

[1] 文萍：《王少燕反党反社会主义的两支毒箭——评讽刺剧〈春光明媚〉和〈墙〉》，《剧本》1957年第9期。
[2] 陈默：《戏剧创作的新课题——反映人民内部矛盾》，《戏剧研究》1959年第1期。
[3] 荫培、冬韦：《〈墙〉——向党进攻的宣战书》，《红岩》1957年第10期。
[4] 张颖：《谈王少燕的独幕讽刺剧的反动性》，《剧本》1957年第12期。
[5] 伊兵：《十年来中国话剧的发展》，《戏剧研究》1959年第4期。
[6] 张颖：《谈1957年的独幕剧创作》，《剧本》1958年第7期。
[7] 黎弘（刘川）：《第四种剧本》，《南京日报》1957年6月11日。

出现主要受到了苏联“解冻”文学思潮的影响，是文艺界推行“双百”方针和思想解放运动的重要成果。它们的主要特点，一是突破了当时剧坛反映工农兵生活的简单化、公式化、概念化的写作模式，写出了生活的真实和人的心灵世界、情感世界的丰富与复杂，充满了浓郁的生活气息和人情味。二是在文坛一片颂歌声中，大胆地“干预生活”，揭露了生活的“阴暗面”，对现实中的官僚主义、教条主义、事务主义等思想作风以及封建残余思想等给予了有力的嘲讽与批判，显示了鲜明的现代意识和作家的主体精神。这些剧作虽然在对生活思考的深刻性、形象塑造的完整性和艺术探索的独创性等方面都还存在不足，有待进一步完善，但当时却没有得到进一步公正的讨论和评价。而是受“左”倾思潮的影响以及反右斗争的升级，被简单粗暴地贴上了“修正主义文艺思潮”“丑化党团组织”“宣传资产阶级思想”[1]“反党反社会主义”的“毒箭”[2]等政治标签，以致这些剧作及其作者后来大都遭遇厄运。

在所谓“第四种剧本”中，有相当多的一部分作品是讽刺喜剧，其中尤以杨履方的《布谷鸟又叫了》影响最大，围绕该剧展开的讨论与批判也最有代表性。该剧先后发表于《辽宁文艺》1956年第9期和《剧本》1957年1月号，同年出版单行本，随后被南京部队前线话剧团、上海人艺、北京人艺等省市、部队话剧院团搬上舞台，并被改编为歌剧、戏曲、电影在各地演出和放映,在文艺界和广大观众中产生了强烈的反响。最初的评论虽然也指出了剧作存在的缺点和不足，但更多的是对剧作独特风格的充分肯定与赞扬。如有评论指出：“从喜剧形象的创造上来看，作者杨履方同志是很熟悉他所反映的生活和他所描绘的人物的。”同时，剧作的“环境具备了典型性，某些人物和事件也就具备了典型性；而由于写出了时代思潮和时代风习，就使作品具有一定的思想深度”。并且，在艺术上，作者“创造性地尝试了多种喜剧性因素的结合”，从而使我们读着剧本，“仿佛置身于生活激流之中，对各色各样的人，时而辛辣地笑，时而开心地笑，时而严厉抨击，时而又温和地嘲弄——让作者五彩缤纷的笔主宰着我们的心，作者以爱情为戏剧的主要纠葛，而它的思想的翅膀，却飞翔在整个的现实生活之上。”[3]这是当时较有代表性的评价。但到1958年10月以后，随着“左倾”思潮的愈演愈烈，剧作开始受到不公正的否定性评价，从而引起长达两年的争论。在争论中，极左派的否定性评价成为主导，逐渐形成了对作品的批判和围攻。

最早对《布谷鸟又叫了》作出基本否定评价的是刘学勤等的《〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》、覃柯的《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》和姚文元的《从什么标准来评价作品的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉一剧的一些不同的意见》。刘文认为《布》剧“歪曲了社会主义时代的农村生活”，“丑化了党的领导和农村团的基层组织，”剧本存在着严重的思想错误。[4]覃文则认为，剧作嘲笑了不该嘲笑的，歌颂了不该歌颂的，它是一部“宣传错误思想观点的喜剧”，作者走向了“为揭露而揭露的道路”，不

[1] 卞明：《斥“第四种剧本”》，《剧本》1960年第1期。

[2] 文萍：《王少燕反当反社会主义的两支毒箭》，《剧本》1957年第9期。

[3] 姚虹：《怎样让人笑和为啥要让人笑——谈话剧〈布谷鸟又叫了〉》，《文艺报》1958年第4期。

[4] 刘学勤：《〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》，《文艺报》1958年第22期；《再谈〈布谷鸟又叫了〉是个什么样的戏》，《剧本》1959年第6期。

仅夸张描写了生活中的“阴暗面”，而且“全部抛弃了他在生活中完全可能看到的先进力量”，对合作化高潮中的农村“显然是一种歪曲”。而对该剧给予肯定评价的批评家的“立场、观点和掌握的批评尺度”则都是错误的，甚至“露骨地表现出反党思想”[1]。姚文虽然承认该剧在艺术上有它的优点，但文章主要是以他的政治标准来评价作品的思想性。因此，他对《布》剧的评价是：第一，作品中人物生活的1956年是“我国农村社会主义和资本主义两条道路决战的一年”，而“全部剧本找不到两条道路斗争的影子。因此，首先在根本思想上，作品是缺少‘时代的气息’，没有反映出我们社会发展在那个时期的‘本质’”。第二，主人公童亚男缺少社会主义思想，作者“把一个缺少社会主义思想的人物作为受迫害、反封建的一个英雄，因此，在主题思想上尽管有反封建的积极意义，却同时在客观上也就鼓励了资产阶级的个人自由的恋爱观”。第三，剧作要讽刺的人物王必好是“一个用各种正确的政治观念来对别人讲话的人”，剧作嘲笑他的自私的本质显得十分无力，“而却辛辣地、敌意地嘲笑了那些正确的政治观念。”团支书孔玉成、党支书方宝山等党团领导干部“都被写成和个人婚姻自由相对立”的人物，政治效果不好，党员郭家林“以打抱不平的姿态出现”，不利于加强党的领导。总之，姚文认为应该以“政治第一”的标准来进行文艺批评，“而仅仅从笑这一点来作为评判标准，是很可能得出片面的结论的，”[2]而他的所谓“政治”，又是“极左”的庸俗的实用主义的政治。

一年半以后，姚文元又发表了一篇数万字的长文，进一步对《布》剧及持不同意见的评论上纲上线。除重提前文观点外，他还认为，“封建残余、坏人坏事同某些干部的官僚主义作风，不能混为一谈。这是两种不同性质的矛盾。”《布》剧对官僚主义作风的讽刺，是“把根本不能代表我们社会本质的现象写成‘社会性的本质的表现’，从而歪曲党的领导、歪曲社会主义的新生活”。关于反映社会主义生活的讽刺喜剧问题，姚文元认为,从毛泽东《讲话》中关于“暴露”与“讽刺”的指示中可以得出两点启示：一是反映社会主义生活的作品只能“暴露”一切危害人民群众的黑暗势力，“即地、富、反、坏、右、及那些资本主义势力的代表人物，一切劳动人民的革命斗争，必须热烈地歌颂。”二是“讽刺喜剧在描写社会主义制度下的新生活和反动的社会制度下的旧生活，方法上有原则性的区别”。即反映社会主义新生活的讽刺喜剧“必须有反映我们社会的主要力量、反映社会生活主流的正面力量、正面形象出现，即使着墨不多，也要属于取得胜利的主导地位”。剧作写工作中的缺点，写反面人物，只是作为“整个光明的陪衬”来写。总之，“讽刺喜剧中，批判和歌颂，在方法上是结合的，最后，由于反面现象被克服，仍然达到歌颂新社会、新人物，歌颂党和劳动人民的目的。”而他认为《布》剧中“没有一个能体现党的领导的正面人物”，“党支书是一个重猪不重人的官僚主义者，团支书和支委是坏蛋，作者所歌颂的童亚男，是一个把个人幸福当作生活主要目标的走资产阶级个性解放道路的妇女，作品中一群别的人物，包括郭家林在内，没有一个是有真正的社会主义觉悟的人物。”《布》剧是“歌颂、美化了资产阶级个人主义思想，丑化了农村中党的组织”。因此，人物不具有典型性，没有反映出农村生活的本质。而对

[1] 覃柯：《评〈布谷鸟又叫了〉及其评论》，《戏剧报》1958年第22期。

[2] 姚文元：《从什么标准来评价作品的思想性——对〈布谷鸟又叫了〉一剧的一些不同的意见》，《剧本》1958年第12期。

《布》剧持基本肯定评价的戏剧评论家陈恭敏的观点则被姚文元宣判为“资产阶级政治观点和艺术观点的表现”[1]。

在当时“左倾”思潮盛行的时代氛围中，著名喜剧作家陈白尘也发表了《布谷鸟为什么要歌唱》的长文，就《布》剧讨论中争论较多的作品主题问题做了深入的分析，最后认为，《布》剧“畸形地并存着”两个主题：妇女解放的主题和关心人的主题。前一个主题尽管思想性不高，但基本可以肯定，后一个主题“错误思想较多，问题也更严重”，“作者在关心人和妇女解放的帽子下面大肆宣扬资产阶级的个性解放思想。”因此，《布》剧是“写失败了”的“有严重思想错误的戏”[2]。《剧本》月刊是将陈文作为对《布》剧讨论的阶段性总结发表的，陈文虽然对《布》剧文本有一些中肯的分析，但最后的结论仍是基本否定的。因此，当时像陈白尘这样具有良好愿望的一些作家、评论家也都事实上自觉不自觉地参与了对《布》剧的批判。对此，陈白尘后来有清醒的认识和反思。[3]

三、20世纪50年代讽刺喜剧讨论与批判中的理论误区

在20世纪50年代中后期“左倾”思潮影响下对一批讽刺喜剧的讨论与批判中，除了庸俗的政治实用主义和“左倾”教条主义、形而上学的方法大肆流行外，在理论上，对社会与时代的本质、艺术典型、讽刺文学的特性的理解都存在着明显的误区。

当时一批“干预生活”的讽刺喜剧都被宣判为没有反映社会和时代的本质。按照当时批判者的逻辑，以下情况都是没有反映“本质”的表现：（1）社会主义时代的生活充满光明，而讽刺喜剧揭露“阴暗面”，把生活写得“一团漆黑”，因此没有反映出社会主义社会的本质。（2）20世纪50年代中后期，中国社会的基本矛盾是社会主义和资本主义两条道路的斗争，中国社会生活正发生伟大的变革。而在写爱情婚姻题材、抨击官僚主义作风的讽刺喜剧中“找不到两条道路斗争的影子”，也没有反映这一“伟大的变革”。因而这些作品都缺少时代气息，也就没有反映出当时社会和时代的本质。（3）社会主义社会是人民当家作主的社会，党的领导、社会主义制度保证了我们能够不断克服官僚主义等缺点。因此，正面人物应成为剧中的主角或全剧的主导力量，“最后一定是体现党的力量、社会主义制度力量、先进事物力量的正面形象胜利，而生活是朝着他们所坚持的方向前进的。”[4]而有的讽刺喜剧中根本没有正面人物，有的正面人物并不是作品的主角，有的则是直接讽刺党员干部的官僚主义、教条主义以及腐化、堕落等错误和缺点的，因此，这样的作品也没有反映出社会的本质。（4）认为“官僚主义是旧社会的残余，并不能代表广大革命干部的‘本质’”，而讽刺具有官僚主义作风的干部，那就是“把官僚主义写成生活中占主导地位的东西”，那就不仅没有反映我们社会的本质，而且是“歪曲党的领导、歪曲社会主义的新生活”。

显然，这种理论在指导思想上是“极左”的

[1] 姚文元：《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年第6期。
[2] 陈白尘：《布谷鸟为什么要歌唱》，《剧本》1959年第6期。
[3] 陈白尘：《〈中国现代喜剧流派论〉序》，《戏剧报》1988年第6期。
[4] 姚文元：《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年第6期。

政治实用主义，在方法论上是形而上学和教条主义的。这种“本质论”的形成源自两个理论误区，一是对社会和时代的本质的误解，二是对文艺的本质的误解。前一个误区在于把丰富复杂的社会生活和时代面貌简单化、平面化、中心化、主流化。社会生活的本质首先就在于其丰富性和复杂性，官方和民间、主流和支流都能反映一定社会和时代的本质。而上述第一种误解却认为只有一定社会和时代的主要矛盾或中心工作或官方认可的主流意识形态才是社会和时代的本质。后一个误区则在于长期以来流行的“文艺反映论”即“文艺即认识”的理论的狭隘、片面、抽象和僵化。正如有学者指出的，在“文艺反映论”背后，“潜伏着一个带有方法论意义的理论迷误，即把艺术形式视为观念内容的载体，”“把文艺当成认识，当成形象化的思想，当成特殊的知识体系，并用认识的规律代替审美的规律。”[1]于是，要求文艺作品的内容应当符合生活的客观实际，要求文艺写“本质”、写中心、写主流、写“高大全”的人物，写出所谓的“时代精神”，写出历史发展的必然趋势等等。这两种误区的合流，就导致了上述“左倾”教条主义的“本质论”。按照这种“本质”论，丰富复杂的社会生活、光怪陆离的时代面貌都将从文艺作品中消失，文学艺术作品中那种鲜活的生命感受、作家高扬的主体精神也就无从体现。社会主义社会也只能有“赞歌”和“颂歌”，文艺作品也只能是千人一调、千篇一律。而以讽刺、鞭挞假丑恶为特长的讽刺喜剧这种否定性的艺术样式自然要被打入十八层地狱。

与“本质”论同出一辙的是“典型”论。讽刺文学总是选取某一行业、某类人物作为讽刺对象，批判者却总是理直气壮地反问：难道整个行业都是这样吗？难道所有这一类人都是如此吗？《买猴儿》讽刺了百货公司工作人员粗心马虎、不负责任以及某些干部的官僚主义、文牍主义作风。批判者却认为，“我们的国家或干部如果有缺点，也不会是带有普遍性的。”因此，作品所写的人物是不典型的。批判者反问道：“这难道是我们国营企业门市部的真实写照吗？”并进而指责《买猴儿》“简直是对我们国家、我们国家的工作人员、我们的人民的恶意诽谤！”[2]在这位批判者看来，只有普遍的才是典型的。《布谷鸟又叫了》讽刺和批判了农村的落后势力、封建残余以及干部的官僚主义作风。批判者认为“少数干部的思想作风上的缺点，不能够同党的领导力量混淆起来”。《布》剧“根本没有反映和歌颂新的阶级力量、新的人物、新的思想，反而把它们丑化和嘲笑。——这怎么能够叫‘典型’呢？”[3]王少燕的《葡萄烂了》《春光明媚》《墙》等讽刺喜剧对革命干部队伍中各种类型的官僚主义、教条主义、形式主义作风进行了犀利的嘲讽和抨击。而批判者认为“作者实际上是虚构出一些人物情节来攻击党和社会主义制度，嘲笑党的工作和共产党人”[4]，人物是不典型的，思想是反动的。在这些批判者看来，只有对新生的、先进的力量和人物予以歌颂，才是反映了当时社会的本质，也才是典型的。这一

[1] 林兴宅：《“文艺反映论”并没有揭示文艺的审美本质》，《大探索——文艺哲学的现代转型》，福建人民出版社，2000年，第54页。

[2] 匕戈：《相声〈买猴儿〉有严重的错误》，《文艺报》1956年第10期。

[3] 姚文元：《论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”》，《剧本》1960年6月号。

[4] 张颖：《谈王少燕的独幕讽刺剧的反动性》，《剧本》1957年12月号。

套“典型”理论的基本内容只能是：普遍的就是典型的、典型等于大多数、一个阶级只有一个典型。这种典型理论明显留有20世纪50年代初苏联文坛曾流行过的一种政治化的典型理论的影响的痕迹。提出这种典型理论的是马林科夫，他在1952年向苏联第十九次党代表大会所作的报告中提出：“典型不仅是最常见的事物，而且是最充分、最尖锐地表现一定社会力量的本质的事物。”“典型性是与一定社会历史现象的本质相一致的；……典型是党性在现实主义艺术中的表现的基本范围。典型问题任何时候都是一个政治性的问题。”[1]马林科夫在这里提出的关于典型问题的三个命题都是片面的和错误的，即（1）典型的就是常见的，也就是普遍的；（2）典型的就是反映了社会本质的；（3）典型问题是一个政治问题。这种理念化、本质化、政治化的典型理论正是后来中国文坛出现的那套走入误区的“典型论”的主要理论来源。

关于文学典型的基本特点，恩格斯曾在给小说家敏娜·考茨基的信中说过一段广为人知的话：“对于这两种环境的人物，你都用你平素的精确的个性描写给刻画出来了；每个人是典型，而又有明确的个性，正如黑格尔老人所说的‘这一个’，而且应当是这个样子。”[2]别林斯基对文学典型的特征也有过生动的表述：“每一个人物都是典型，每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者。”[3]“似曾相识的不相识者”更通行的译文就是“熟悉的陌生人”。在这里，他们都特别强调了典型所具有的独特鲜明的个性。恩格斯所说的“典型”，也就是黑格尔说的“这一个”，强调的都是一种典型化的个性。别林斯基所说的“熟悉的陌生人”，也就是指典型既具有与众不同的个性而又能唤起读者类似的人生经验和情感体验，因而有似曾相识之感。

结合文学史上一些著名艺术典型的创造实践，我们可以明确：第一，典型不等于普遍性，不等于现象上的简单的多数，也不等于平均数。[4]贾宝玉的叛逆性格并不为当时的一般封建贵族青年所具有，并不是普遍的，但却是他之所以被视为艺术典型的根本原因。阿Q的游手好闲、狡猾无赖和精神胜利法并不是当时一般农民身上最主要的性格特点，但却不妨碍他是近代中国农民的一个典型。所以，何迟笔下的马大哈、王少燕笔下的陈主任们虽然并不代表新中国公司职员和机关干部的大多数，但却不能因此否定他们作为艺术典型的价值和意义。关键在于他们是具有独特个性的人物，并且作者由此对生活有独到的发现，借此揭示了某种被遮蔽的生活真相，令人警醒、给人启迪。第二，典型所揭示的生活本质是具体多样的，而不是理念化的教条，更不是极左派的理论家们所说的那种唯一的处于主流的所谓“社会和时代的本质”。《西厢记》里的崔莺莺热烈向往美满爱情的叛逆性和在封建礼教束缚下表现出的种种顾虑与踌躇，正写出了封建时代一位多情

[1]［俄］马林科夫：《在第十九次党代表大会上关于联共（布）中央工作的总结报告》，人民出版社，1952年，第71页。

[2]转引自朱光潜：《马克思恩格斯论典型的五封信》，《外国文学研究》1978年第2期。

[3]［俄］别林斯基：《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》，《文学的幻想》（满涛译），安徽文艺出版社，1996年，第162页。

[4]虽然马林科夫谈典型时也说：“依照马克思列宁主义的了解，典型绝不是某种统计的平均数。”但他意在强调典型是对“一定社会历史现象的本质”的表现，而不是突出典型所具有的鲜明独特的个性。参见马林科夫：《在第十九次党代表大会上关于联共（布）中央工作的总结报告》，人民出版社，1952年，第71页。

的相国小姐在追求自由爱情的过程中复杂矛盾的心态和最后终于冲破礼教的藩篱、投入情人的怀抱的大胆行为。这一艺术典型，为封建时代的青春少女树立了一个光辉的榜样，“愿普天下有情的都成了眷属，”成了世世代代无数青年男女追求自由爱情的口号和精神支柱，这也就是这一典型所揭示的本质所在。而剧中的红娘热心快肠、伶牙俐齿、聪明机智、活泼风趣，有成人之美之心，有爽朗豪侠之气，充分地表现出下层人民善良淳朴的美德和过人的智慧与胆识，这一艺术典型所揭示的本质也就在此。剧中的张生、老夫人也具有相当的典型性，前者的至诚与迂阔、后者的顽固与保守都表现了生活的某些本质方面。我们不能要求剧中的所有人物都只是揭示了一种共同的理念化的“社会本质”，而是要看到每个典型所揭示的生活的某些本质方面共同表现了社会生活的丰富复杂和时代面貌的多姿多彩。有学者曾经指出：“艺术典型之所以具有某种普遍意义，根本上是因为它表现了本质的必然性；而且，这种本质的必然性既可以表现在事物的主流之中，也可以表现在支流之中。”文学史上那些“比较落后的人物形象，以至那些具有某种否定意义的人物形象”，“很难说他们反映了主流，然而却不能因此否定了他们的典型性”。[1]典型是具有鲜活的生命力的独特个性，蕴涵有丰富多样的情感、心理因素，它不是某种观念、理念的抽象品或时代精神的传声筒。因此，片面强调典型要表现社会发展的主流、体现一定社会力量的本质和所谓的“时代精神”，只会窒息和扼杀文艺的创造性和多样化探索，将文艺创作引向公式化概念化的歧途。第三，典型问题是一个艺术问题，而不是政治问题，这是显而易见的事实。将典型问题政治化是政治实用主义和“左倾”教条主义的产物。按照那种理念化、本质化、政治化的典型理论，社会主义时代的文学只能有歌颂光明的文学，只能有正面人物的典型，这种“典型”也只能是类型化、模式化和概念化的。而高扬主体精神的喜剧艺术当然是遭排斥和扼杀的。中国当代“文革”时期曾出现的“样板戏”正是在这种理论指导下产出的怪胎。

在20世纪50年代中期以后对讽刺喜剧的讨论与批判中，在理论上还有一个明显的缺陷，就是对讽刺喜剧特点的无知或不顾。一些批判者完全无视特定艺术体裁的特性与规律，以政治代替艺术，需要就是真理。对于讽刺喜剧来讲，其处境就好比是“秀才遇见兵，有理说不清”的尴尬与无奈。其中最突出的表现有两点：一是无视讽刺喜剧是一种否定性的艺术样式，讽刺批判是其根本特性也是其精神所在。而很多批判者却指责讽刺喜剧没有塑造有力的正面人物，没有反映社会的正面力量，没有歌颂党的领导、社会主义制度和新的生活。这就好比指责母鸡为什么不打鸣，公鸡为什么不下蛋。世上各物，各有用途、各有所长，鼓是打的，喇叭是吹的，若硬要吹鼓、打喇叭，那只能是违背客观规律的无理取闹、蛮不讲理。另外一点就是无视讽刺喜剧的最主要的表现手法是夸张和变形。一些批判者往往假借“真实性”这把尺子恣意否定讽刺喜剧，其实多是对讽刺喜剧的无知或有意的诬陷。鲁迅曾说：“讽刺的生命是真实；不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。”[2]因此，讽刺的特点之一就是真实性。但讽刺的真实是就“实情”而言，而非就“实事”而言。讽刺的真实是指本质的真实，讲究“神似”而非“形似”。因此，讽刺多采用夸张和变形的方式。而一些讽刺喜剧的批判者却总是将生活与作品对号入座，进而指责作

[1] 杜书赢：《论艺术典型》，山东人民出版社，1983，第87页、第90–91页。

[2] 鲁迅：《什么是“讽刺”？》，载《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，1981，第328页。

家捏造情节、虚构人物、歪曲现实、诽谤生活。明明是讽刺艺术的夸张与变形手法的运用，批判者却说生活中没有这样的事，因而指责其“不真实”和“荒唐”。但正如相声艺术家侯宝林在讨论相声《买猴儿》时所说，如果把这些“不真实”或“荒唐”的地方都去掉，那哪儿还有马大哈这个活生生的人物呢？事实上也就等于取消了作为讽刺艺术的相声这种文艺形式。而《买猴儿》之妙就妙在“夸张手法使用得妙，相声特点掌握得妙”[1]。与此相联系的是讽刺喜剧选取什么人作为讽刺对象也成了问题。正如当时的评论所说：“某些剧作者在种种清规戒律的影响下，在执笔时的紧张心情中，首先就考虑：把被讽刺的人物安排在哪个行业中呢？解放军固然不好，干部也未必合适；工人、农民、党员、新闻记者——似乎都会有人反对。于是，许多的讽刺喜剧都把人物规定为总务科或百货公司的成员，总之，是职务小的，做财经工作的普通机关里的人物。”还有人因此给滑稽戏“定出了不准演党员，不准演解放军，不准演干部等限制”[2]。喜剧本是最自由不羁的艺术，在这种种清规戒律的束缚之下，只会日趋丧失其高扬的喜剧精神，或者生命力走向衰弱，或者形式出现异化，直至最后死亡。

到“文革”时期，前述20世纪50年代中后期遭受批判的讽刺喜剧又再次被打成“毒草”，个别当时幸免挨批的作品如《新局长来到之前》在“文革”中也未能幸免。有些剧作还因此使一大批相关人员受到株连，如根据《布谷鸟又叫了》改编的影片也被江青一伙列为十大“反党反社会主义”影片之一，与此剧有关的导演、演员、评论家等文艺界人士都因此受到株连，蒙受多年无妄之灾。杨履方、何求、王少燕、何迟等讽刺喜剧作家更是倍受迫害，身心俱伤。讽刺喜剧遭遇着前所未有的悲剧性命运。“文革”十年，“样板戏”独霸舞台，中国没有喜剧，没有讽刺，没有笑声，喜剧精神的衰落，以此为最。

本文系教育部哲学社会科学后期资助项目“中国当代喜剧论”（16JHQ047）的阶段性成果。

[胡德才　中南财经政法大学新闻与文化传播学院]

[1] 侯宝林、轻松：《马大哈为什么出了名儿？》，《文艺报》1956年第13期。

[2] 李诃：《关于讽刺喜剧的几个问题》，《人民文学》1957年第1期。