

理性的呼唤

时代的产物历史的必然 ——古典主义文学产生的社会历史条件

十七世纪欧洲各国形势

欧洲是资本主义发展较早的地区，进入十四世纪以后，意大利的一些城市中就出现了资本主义生产关系，并产生了最早的资产阶级。进入十五、十六世纪，英、法、德、西班牙等国也相继出现了资本主义生产关系。从十四世纪到十六世纪，欧洲封建社会开始解体，资本主义生产方式逐渐形成。也正是在此期间，爆发了欧洲文化史上一次重大的革命——文艺复兴运动。在这个运动中，新兴资产阶级的代表人物，高举人文主义思想的旗帜，在哲学、自然科学、文艺等领域中向封建神学统治展开了猛烈的进攻。文艺复兴时期自然科学的发展和文学艺术上的成就，极大地动摇了中世纪的传统观念，使欧洲各民族看到了新世界的曙光。进入十七世纪后，欧洲各国资产阶级反对封建势力的斗争依然在继续，但资本主义在各国的发展极不平衡，与文艺复兴时期相比，欧洲的形势发生了很大的变化。

意大利是文艺复兴运动的发源地，从十四世纪起一直是欧洲文化和商业中心。但由于十五世纪末至十六世纪法国和西班牙的连续入侵，使得意大利的大片国土沦丧，国内政局动荡不定，昔日繁荣多彩的文化日益衰落，文艺复兴时期的黄金时代不复存在。几个世纪以来，意大利的经济主要依赖于发达的海运对外贸易。十五世纪末，新的世界贸易航道已远离意大利，这给它的经济带来了长期的不良影响：生产停滞，市场萧条，欧洲商业中心的优越地位丧失殆尽。

十七世纪对于德国来说，是一个阴暗多难的时期。从1618年到1648年，奥地利哈布斯堡王朝与德意志诸侯为了求得欧洲势力的均衡，进行了一场旷日持久的战争，史称“三十年战争”。丹麦、英国、荷兰、瑞典、法国、西班牙等国，也都相继卷入了这场给德国带来深重灾难的战争。战火中大约有一千三百万人丧生，成千上万的城市、村庄和修道院被夷为平地。整个德国土地荒芜，经济崩溃，生灵涂炭，十室九空。战争大大地削弱了德国的国力，依据1648年签定的威斯特法利亚和约，德国被分裂为三百多个小公国，德皇也因此成了有名无实的摆设。

1492年，在西班牙国王斐迪南和王后伊莎贝尔的支持下，意大利航海家哥伦布发现了美洲新大陆。在以后的半个世纪中，西班牙征服了那里的一些国家，开始了殖民统治。从十六世纪四十年代起，大量的黄金源源不断地由美洲殖民地输送到西班牙。在统治者看来，美洲的黄金是上帝的赐物，取之不尽，用之不竭。他们毫不重视发展国内的生产，只是一味地挥霍享乐。因此，当美洲的黄金不再流入西班牙时，它的经济便陷入了濒临破产的危境。1588年，西班牙的“无敌舰队”在英吉利海峡全军覆灭，国家的军事力量从此一蹶不振。与此同时，一些殖民地也开始脱离西班牙，相继独立，致使十六世纪末到十七世纪中期西班牙居民的数量锐减。如果说西班牙凭借海外掠夺，在十六世纪跃居欧洲强国之首的话，那么十七世纪的西班牙充其量也只能算一个二流国家，往日的威势早已杳无踪影。

1613年，俄国上层社会推举米哈依尔·费多罗维奇·罗曼诺夫（1596—1645）为沙皇，确立了罗曼诺夫王朝的专制统治。当时的俄国是建立在农

奴制之上的，经济极为落后。专制王朝对内残酷剥削广大农民，对外实行扩张政策，是欧洲反动势力的主要代表。

英国在十六世纪歼灭了西班牙的全部海军力量——“无敌舰队”，夺得了海上霸权。此后，英国开始与美洲进行贸易并加紧海外扩张，国力提高很快。然而，在十六世纪与十七世纪之交，英国国内的经济矛盾和社会矛盾日趋尖锐，爆发革命，势在必行。1648年，在政治活动家克伦威尔的领导下，资产阶级革命取得胜利，国王查理一世被送上了断头台，英国建立了共和制。克伦威尔死后，统治集团的内讧导致了1660年以国王查理二世为代表的斯图亚特王朝的复辟。复辟后的政权违背民意，倒行逆施，促使资产阶级和新贵族在1688年发动了宫廷政变，史称“光荣革命”，从此结束了封建王朝的专制统治，建立了与封建贵族相妥协的君主立宪政体。十七世纪的资产阶级革命，为日后英国资本主义的迅速发展扫清了障碍，同时也为英国建立庞大的殖民帝国奠定了基础。

古典主义产生的合适土壤

法国的封建君主制确立于十六世纪，到了十七世纪，法国已成为欧洲最强盛的中央集权君主专制国家。正在那里，古典主义找到了适合自己生存和发展的土壤，形成了系统的理论，并达到高度完善的程度。可以说，十七世纪法国特定的历史条件为古典主义文学的产生提供了必然性。

一 胡格诺战争结束

十六世纪末，法国结束了长达三十多年的宗教战争——“胡格诺战争”（1562—1594）。现在，让我们回过头来看看这场战争爆发的原因。天主教是当时西欧封建制度的总代表，它的教义、等级制度和各种烦琐的典礼仪式严重地阻碍着资本主义的发展。为此，新兴资产阶级迫切要求建立符合自己利益的宗教。最早传入法国的新教是德国的路德教，但法国绝大部分新教徒信奉卡尔文教。卡尔文（1509—1564）是法国宗教改革的先驱，因改奉新教而屡遭政府的迫害。1534年，他移居瑞士，在那里实行宗教改革，建立了由长老和执事共同管理的共和制教会组织。卡尔文教反映了激进的资产阶级的要求，深得法国中下层资产者的拥护。卡尔文教在法国也称“胡格诺派”（“胡格诺”意为“同盟者”，源于瑞士语），其主体是资产阶级，也有少数贵族分子。胡格诺派力量发展很快，到十六世纪六十年代，新教徒团体已达两千多个，分布法国各地，信徒总数约占全国人口的四分之一。在法国，历代国王对新教徒都采取镇压政策，十六世纪的宗教改革当然也得不到王权的支持。1562年3月，天主教集团首先发动攻击，大肆屠杀新教徒，新教徒起而反抗，“胡格诺战争”由此爆发。战争断断续续进行了三十多年，双方领袖大都死于非命，国家陷于分裂。1594年，胡格诺派领袖亨利继承了王位，为亨利四世。他改信天主教，并着手解决宗教矛盾，努力结束战乱。

二 亨利四世与黎塞留的治国之策

1598年，亨利四世颁布了“南特敕令”，宣布天主教仍为国教，但同时宣布新教徒有信仰自由，并特许新教徒保留七十多个军事堡垒。“南特敕令”在欧洲历史上首次肯定了宗教宽容的原则，确认了一百二十五万新教徒的各项权益，标志着宗教战争的结束和国内新的统一局面的到来。

胡格诺战争一度动摇了君主专制制度，为了巩固王权，首先要振兴凋敝的经济。亨利登基后，立即任命有才干的知己苏利公爵为财政总监，全面负责经济工作。苏利采取有力的措施，使国家的财政状况日趋好转。在恢复和发展经济的过程中，亨利四世还推行重商主义政策，大力扶植工商业，刺激海外殖民活动。在政治上，他有步骤地限制封建领主的政治活动，打击削弱分裂势力，不断加强全国范围内的君主集权。在他统治的后期，法国的经济已全面恢复，君主政体得到了巩固和发展。

1610年5月，亨利四世乘马车外出，在路上被人用匕首刺死。继位的路易十三年仅九岁，政权落到王太后梅迪奇的手中。在她掌权期间，政治日益腐败。几年后，路易十三在亲信的支持下从母后手中夺回大权，但他同样也是个平庸之辈，治国无方，国内封建分裂势力有所抬头。直到1624年红衣主

教黎塞留出任首相，形势才有了转机。

黎塞留性情刚烈，是强硬派人物，在任职的十八年间，他是法国实际上的统治者。他上台后做的第一件事，就是平息各种叛乱活动，并剥夺了“南特敕令”给予新教徒的一切军事和政治特权，强迫他们拆除军事堡垒，违者处死。为了使全国各地都由一个政治中心管理，他把自十六世纪以来中央政府临时向地方派遣钦差大臣的作法制度化，由国王直接委派官员到各地监管司法、财政和军事工作。这些措施使法国得到进一步的统一。黎塞留继续推行重商主义经济政策，在他执政期间，法国资本主义手工业生产的规模迅速扩大，外贸收入大幅度上升，海外殖民地不断拓展，资产阶级获得了发展壮大的良机。

三 “投石党运动”

黎塞留和路易十三相继病故后，法国由太后安娜摄政，因为太子路易十四当时只有五岁。实际上，那一时期真正的掌权者是首相马萨林。虽然马萨林继续执行黎塞留的内政、外交政策，致力于巩固王权和争霸欧洲的事业，但他为人贪婪，挥霍无度，不同程度地侵害了各阶级的利益，很快就成为众矢之的，最终导致了“投石党运动”。

“投石党运动”也称“福隆德运动”，“福隆德”是法语“fronde”一词的音译，意为投石器。在这次反叛活动中，巴黎人曾用这种器械投射马萨林同党的住宅，因此这次有组织地向政府发难被称为“投石党运动”。运动分为两个阶段：“高等法院的投石党运动”和“亲王的投石党运动”。1648年，巴黎高等法院拒绝批准政府的税收措施，由此触发了“高等法院的投石党运动”。运动的目的很明确，一要扩大高等法院的权力；二要以立法的形式限制王权。这些要求遭到马萨林的严辞拒绝，他还下令逮捕了两名法官。巴黎市民随即筑起街垒，举行起义。一些大贵族乘巴黎起义之机，举兵反叛国王，这就是运动的第二阶段——“亲王的投石党运动”。起兵者以统领西南各省的孔蒂亲王为首，于1650年至1653年间以武力反对马萨林，企图瓜分国家政权。这一阶段运动的性质，已由宪法争端转向了个人争权夺势。“投石党运动”是1789年法国大革命以前，贵族势力对君主政体的最后一次挑战。两次“投石党运动”都被王权所平息。

四 “太阳王”路易十四亲政

“投石党运动”以后，中央王权进一步加强，一个空前强大的君主专制国家即将出现。1661年，马萨林去世，二十三岁的路易十四亲掌大权，宣布“朕即国家”。在此后的五十五年中，他不再设首相的职位，独揽国家政权。他自称“太阳王”，认为臣民只有义务，没有权利，国王的意志就是法令。他在巴黎郊外营造了豪华的凡尔赛宫，将大批贵族移居到那里并给予丰厚的俸禄，使他们乐不思蜀，无心反叛。实际上，“投石党运动”的失败就足以表明，封建贵族在当时已无力与强大的王权抗争。路易十四善于用人，他任命的财政总监柯尔柏为繁荣法国的经济做出了重大的贡献，在路易十四统治的前期，国内的手工业生产和对外贸易都有了空前的发展。从十六世纪末胡格诺战争结束到十七世纪中叶，法国一步步走向强盛，路易十四时期产生的

绝对王权是欧洲封建君主专制政体的典范，也是法国君主专制制度达到鼎盛标志。

五 古典主义产生的必然性

作为法国君主专制政治的产物，古典主义思潮是随着君主政体的逐渐强盛而发展起来的。中央王权在要求全国的政治和社会生活高度统一的同时，也没有忽视对于文学艺术的监督与控制，古典主义正是在这种情况下应运而生的。君主政体对文学创作的根本要求是：尊重封建等级观念，赞誉“贤明君主”，强化中央王权。为了适应这些需要，从创作用语到表现形式都应有一个统一的标准，因此，古典主义的形成也就首先表现为对法语和文学体裁的规范化整理工作。十七世纪初，毕生提倡语言“纯洁化”的宫廷诗人马莱伯第一个担当起这个任务。到了三十年代，法兰西学院的成员对语法、诗法和修辞进行了系统的整理，语言、文学的规范化工作全面展开。进入路易十四时代后，文艺理论家布瓦洛总结了古典主义作家们的经验，确立了一整套从内容到形式都符合绝对王权要求的古典主义文学理论。这样，古典主义在十七世纪的法国就成了政府承认的官方的艺术创作方法。

其实，早在文艺复兴时期，意大利的人文主义者就摒弃了中世纪的艺术，对古希腊、古罗马的文化推崇备至，可以说这是最初的古典主义倾向。此后，这种倾向由意大利传入了英国、德国和西班牙等国，那里的作家也曾就古代大师们的创作方法进行过探讨，但古典主义并没有成为上述各国文学发展的主流。只是在十七世纪法国这个特定的历史环境中，古典主义才找到最适合自身发展的土壤，遵循这种理论创作出来的古典主义文学作品，在这片国土上大放异彩。

王权对于古典主义文学的扶植与监控

古典主义为什么能够在法国文坛中占据统治地位并久盛不衰呢？除了当时特定的历史条件外，还有一个重要的原因，那就是官方的大力扶植与资助。

一 国王对作家的封赏与庇护

为了招揽文人学士，君主政体制定了一系列抚慰性措施，例如颁发奖金、授予津贴、加封头衔等，古典主义作家大都领受过此类“殊荣”

早在亨利四世时期，封赏作家之风就已开始。法国古典主义的创始人马莱伯因当时写了几首赞美王室的颂诗，就被请入宫中，作为官方诗人供养起来。古典主义悲剧的奠基者高乃依，在创作初期受到首相黎塞留的注意，随后被吸收进五人创作班子写喜剧，这样他就可以享有一笔丰厚的年俸。悲剧作家拉辛，也因歌颂国王多次受赏。文艺理论家布瓦洛，一次在宫廷中朗诵自己的诗作，路易十四听罢，当场宣布赐给他两千法郎的年金。就连与下层阶级有所接触、对穷苦人的悲惨境遇怀有同情情感的喜剧大师莫里哀，也接受过官方的恩赐，得到过国王的庇护。十七世纪六十年代，官方拟定了作家名册，正式建立了政府颁发年金的制度。

官方对于古典主义作家的扶植与资助，本意是拢络文人，使其为巩固君主政体效力。但客观上，这种作法在一定程度上保护了古典主义作家，促进了古典主义文学的发展。这里不妨举个例子。1659年，莫里哀的剧团在巴黎上演他来巴黎后创作的第一部喜剧《可笑的女才子》。这部剧讽刺了法国上流社会附庸风雅的丑态，揭露了贵族社会的生活的空虚本质。莫里哀把上流社会所推崇的“高雅”情趣搬上舞台加以嘲弄，触怒了巴黎的贵族，使得该剧一度被禁演。路易十四得知这部剧后，对其中嘲讽贵族习气的倾向颇为欣赏，曾几次亲临王宫剧场观看演出。国王的支持，使巴黎的舆论倒向了莫里哀一边，但也加深了贵族集团对他的敌意。不久，反对者拆毁了剧团的演出厅，妄图使莫里哀及其剧团在巴黎无处安身。在这危难之际，路易十四把王宫剧院拨给莫里哀等人，作为他们固定的演出场所。由此观之，古典主义喜剧得以创立和发展，与王权的庇护是分不开的。

二 法兰西学院及其主要成员

在对作家行赏赐衔的同时，王权丝毫没有放松对文学艺术的监督与控制。政府除了建立出版检查制度外，还创设了法兰西学院（或称法兰西学士院），目的是以组织形式保证统治者的意志在文艺领域中得到贯彻，进一步强化中央集权的观念。

法兰西学院正式成立于1635年，倡导者是当时的首相黎塞留。学院是官方的学术团体，由四十名院士组成，其中包括作家、文艺评论家、诗人和学者等。学院的基本任务是：统一文字，修订语法；确立统一的美学原则；注意当前的创作动向，对不符合君主政体要求的作品进行干预。为了提高进入学院的作家和学者的社会地位，使他们的见解和作品在公众的心目中具有不容置疑的权威性，政府授予学院院士“不朽者”的称号。同时还规定，院士的名额为四十位，实行终身制，只有当某位院士去世后，才能通过内部选举

增补新人。

在法兰西学院的院士中，夏普兰（1594—1674）是应首先提到的一位。他是官方的文艺评论家，深得宫廷的宠信，在古典主义形成的过程中起过重要作用，从他身上人们可以看到君主政体对于文学的干预与影响。1636年，高乃依的悲剧《熙德》在巴黎上演，受到广大观众欢迎，但一些贵族文人却对此大肆诋毁。黎塞留对剧本也不满意，在他的示意下，法兰西学院以权威的口吻发表了《法兰西学院关于〈熙德〉的意见》，对剧本进行了严厉的批评，这份意见书的执笔者就是夏普兰。当时，学院就是意识形态领域中贯彻工权意志的工具，面对由夏普兰起草、体现当权者意志的意见书，高乃依自知无力还击，不得不俯首就范，这件事在法国文坛曾轰动一时。作为文艺批评家，夏普兰认为，评论具有与科学相似的严格性，评论是达到真理、提高认识的一种手段。在他的影响下，法兰西学院形成了自己的一套教条的、理性的和分析的评论理论。所谓“教条的”，是说既然文学作品有优劣之分，那么就应有一套判别良莠的法规，评论家就是执法者。所谓“理性的”，是说作品的长处和短处可以通过逻辑论证加以解释和说明。所谓“分析的”，是说整体美由许多个体美构成，评论家可以通过分析每个局部的价值来判断整体的价值。另外，夏普兰还为政府财政部门拟定了作家名册，参与了建立官方颁发年金制度的工作。

除了夏普兰以外，法兰西学院中比较重要的成员还有孔拉尔（1603—1675）、沃日拉（1585—1650）和巴尔查克（1597—1654）。法兰西学院成立以前，一些作家经常聚集在孔拉尔的寓所中谈论政治和文学问题，这使黎塞留产生了组建一个官方学术团体的念头。学院成立后，孔拉尔是首任秘书长。沃日拉是语法学家，1647年他发表的《法语考评》被后世法国语言学家视为语言史上的里程碑。他提倡语言的规范化，反对随意编造新词，认为宫廷语言是“好的语言习惯”。《法语考评》问世后，很受欢迎，一版再版。高乃依等人在创作时都必备此书，以作参考。沃日拉还主持过一段《法兰西学院字典》的编纂工作。

巴尔查克开创了书信体评论这一形式，他的书信集共二十七卷，内容涉及政治、宗教、道德和时尚等方面。他认为，文学作品首先要明晰，作者应懂得怎样遵循逻辑顺序并选用准确的词汇来把事情说清楚，以“尽力使妇女和儿童理解”。他写作时，不但力求逻辑合理，语法规范，而且特别注重选词准确。他强调要尊重习惯用法，即巴黎上流社会的用语。巴尔查克把外省方言和古文都置于“习惯用法”之外，加以摒弃。在他看来，诗的语言和散文的语言各有用场，不可混同。对于因用词不当而造成的不和谐效果，他作了十分形象的描述：“有些词约定俗成地用在诗句中，而不适合于散文……象写诗那样来写散文，在通常的交往中尽用些稀奇古怪的词汇，就等于在宫殿或教堂里身着舞衣，就等于在戴草帽、穿便鞋的人群之中头顶高冕，足登统靴，……”。巴尔查克对散文形式的发展起了重要的作用，人们常常把他和终生致力于语言规范化工作和建立古典主义诗法的马莱伯相提并论。

除了对那些不符合王权要求的作品进行干预外，法兰西学院的成员把更多的精力投入到制定文化领域中各种规范化准则的工作之中。法兰西学院对于古典主义的形成和发展，起了十分重要的作用。

笛卡尔的哲学思想

文学史表明，任何一种创作方法都有其特定的哲学基础，古典主义也不例外。十七世纪，法国出现了一位具有世界影响的哲学家——笛卡尔，正是他的唯理主义理论为法国古典主义文学提供了哲学基础。

笛卡尔（1596——1650）出身于贵族家庭，曾以志愿兵的身份参加过欧洲的“三十年战争”，漫游过许多国家。1629年以后，他隐居荷兰，潜心著述，1650年在瑞典病逝。笛卡尔最先把人类思维从中世纪经院哲学的束缚中解放出来，为人的理性自由发展开辟了广阔的前程。他的哲学思想对于欧洲文化和科学的发展产生过巨大的影响，他本人被称为近代哲学之父。

唯理主义是一个哲学派别，认为理性是获取知识的主要源泉，感性知识是靠不住的。这里需要简单地说明一下，所谓“理性”是指哲学中进行逻辑推理的能力与过程，从严格意义上讲，理性是与感性、知觉、情感和欲望相对的能力。笛卡尔的唯理论就是理性至上的哲学，他在1637年发表的第一部哲学专著《方法论》中，提出了一个在哲学界影响极大的命题：“我思故我在”。由此，我们不难看出，笛卡尔把理性强调到何等重要的程度。他认为感性材料具有欺骗性，只有理性才是获得知识的唯一手段和判断真理的根本准则。他大力倡导对事物进行科学分析，明确肯定事物的可知性，反对各种神秘主义的学说。笛卡尔公开斥责经院哲学是“伪科学”，认为“愈研究它，就愈不易正确地了解真理”。他的哲学在当时具有抵制中世纪哲学、反对盲目宗教信仰的进步意义。但笛卡尔并没有从根本上摆脱几百年来形成的中世纪封建神学理论的影响，是一位把“灵”与“肉”截然分开的唯心主义的二元论者。他曾开诚布公地表示，要“服从我国的法律与习俗，坚决奉守由于上帝的恩宠使我从小就受它教养的那个宗教”。

下面让我们看看，笛卡尔的唯理主义哲学对法国古典主义文学产生了哪些影响。笛卡尔在《方法论》中，提出“思想应有条理”，科学的认识必须“明白与确切”的方法准则。就美学而言，他主张制定出严格的规则，以使文学艺术体现理性的标准。在1644年出版的《哲学原理》中，他对伦理学的一些问题作了简要的论述，认为“灵”与“肉”之间的相互作用是通过条件反射进行的，但心灵或意志力能够控制本能的冲动和生理上的欲望。他强调，肉体的卫生是重要的，但同时也需要精神上的卫生。笛卡尔的这些观点，在古典主义文学中发展成为克制个人情欲、履行公民义务的原则。我们在高乃依和拉辛的悲剧中，可以看到笛卡尔理论的明显印记。古典主义的文学理论，崇尚理性，重视规则，要求作品层次清楚、结构明晰、逻辑性强，这与唯理主义哲学思想的影响有着直接的关系。笛卡尔的唯理论不仅为古典主义文学提供了哲学基础，而且还在下一个世纪发生的启蒙运动中发挥过重要作用，成为启蒙主义者的思想旗帜。

伽桑狄（1592——1655）是与笛卡尔同时代的另一位法国著名哲学家。他继承了古希腊机械唯物论的原子说，认为万物皆由原子构成。在代表作《哲学论文》中，他否定了笛卡尔的“天赋观念论”，强调归纳法，认为感觉是知识的首先来源。伽桑狄反对中世纪的烦琐哲学和教会所提倡的禁俗主义，恢复和发展了古希腊哲学家伊壁鸠鲁（公元前341——前270）的快乐论，认为幸福（灵魂得安宁、肉体无痛苦）就是人生的目的，而善行和幸福是一致的。伽桑狄曾作过莫里哀的同学沙派耳的家庭教师，据说他俩（莫里哀和沙

派耳)一同听过课。实际上,在笛卡尔与伽桑狄之间,莫里哀更接近后者。伽桑狄的理论反映了资产阶级激进派的利益,对莫里哀的喜剧创作影响较大。

贵族沙龙文学与市民写实文学的对立

一 两种文学的对峙

古典主义是十七世纪法国文学的主流，但在该世纪上半叶君主专制制度巩固发展的过程中，还有两个彼此对立的文学流派同时存在，这便是以矫揉造作为特点的贵族沙龙文学和以粗俗旷达为特点的市民写实文学。这两种文学的对峙，是贵族阶级与资产阶级下层市民之间的相互矛盾在意识形态上的反映。我们知道，在十七世纪的法国文学领域中，体现君主专制政体要求的是古典主义。与此相反，贵族沙龙文学和市民写实文学是在封建王权受到挑战、分立主义大肆泛滥之时兴盛起来的，因此古典主义文学必然要在反对和抑制这两种文学流派的斗争中开辟自己发展的道路。贵族沙龙文学和市民写实文学是各走极端的两个流派，彼此的特点泾渭分明，毫无调和的余地。但古典主义文学与这二者的关系，就不仅仅体现在简单的对立上了。首先，许多古典主义作家都是贵族沙龙的常客，因此，他们在抨击雕琢矫饰的沙龙文学的同时，也没有完全摆脱它的影响，古典主义悲剧的过分典雅的风格就是这种影响的产物。市民写实文学的作家具有比较激进的民主思想，他们蔑视封建道德，提倡按个性自由进行创作，但其中有人并不完全否定古典主义的美学原则，认为在一定范围内这些原则是必要的、合理的，因为它们能够帮助诗人正确地从事写作。下面，具体谈谈贵族沙龙文学和市民写实文学的情况。

二 矫揉造作派文学

在西方艺术史上，一般把十七世纪称为“巴洛克时代”。“巴洛克”源出葡萄牙语的“barroco”一词，意为“不合常规”，特指各种外形有瑕疵的珍珠。巴洛克风格形成于十六世纪末，盛行于十七世纪，主要体现在当时的建筑样式和绘画艺术上，其特点是：气势恢宏，色调奢华，线条多变，富于动态。在十七世纪末以前的艺术批评中，“巴洛克”泛指各种稀奇古怪、离经叛道的事物，进入十八世纪后，该词便具有了贬义色彩，用来指称违反自然规律和古典艺术标准的作法。

矫揉造作派文学是巴洛克风格与文学相结合的产物，其特点是：格调颓废消沉，内容离奇怪诞，语言纤巧雕琢。意大利诗人马里诺（1569—1625）和西班牙诗人贡格拉（1561—1627）是西欧矫揉造作派文学的奠基人，他们对法国沙龙文学矫饰风格的形成有很大的影响。马里诺和贡格拉的生活态度是悲观的，在他们的眼中，世界充满了怪诞的结合，一切都支离破碎、杂乱无章，人生虚幻如梦。在创作中，他们常常把相互排斥的概念结合在一起，并信手造出许多奇特的比拟，以达到语出惊人、惹人注目的目的。这类例子很多，象“贫困的富人”、“快乐的痛苦”、“甜蜜的地狱”等。在他们诗歌中，星星是“安葬白日的火炬”；女人的樱桃小口是“诱人的监狱”；人生是“追求阴影的猛兽”。矫揉造作派文学从意大利和西班牙传入了法国，我们可以在贵族沙龙文学中看到它的种种表现。

三 朗布耶侯爵夫人公馆

十六世纪末法国国内宗教战争结束后，大批贵族离开他们世代相传的庄园，逐渐汇集到凡尔赛宫和巴黎，这是贵族沙龙文学产生的社会条件。这些人饱食终日，自命不凡，与资产阶级“老粗们”的审美趣味势不两立，于是便组成了自己的社交小圈子。他们聚在贵妇人的客厅中谈论政治和艺术，朗诵诗歌和剧本，久而久之，“沙龙”（Salon，法语意为“客厅”）就成了贵族阶层社交集会的代名词，沙龙活动的参与者所创作的诗歌、小说、剧本等作品统称为沙龙文学。

沙龙之风从路易十三时期开始盛行，其中以朗布耶侯爵夫人（1588——1655）的公馆最为著名。这座豪华的宅邸座落在圣托马大街，与卢浮宫毗邻，朗布耶侯爵夫人从1608年开始在这里主持由社会各界名流参加的聚会。侯爵夫人的父亲与前面提到过的西班牙诗人贡格拉相识，她的母亲祖籍意大利，与巴洛克诗人马里诺有交往，因此，朗布耶沙龙最先与意大利和西班牙的矫揉造作派作家建立了直接的联系。十七世纪上半叶，几乎整个法国上流社会的雅士文人都亲临过朗布耶公馆，并都以能跻身于这样的一个重要的社交圈子为荣。马莱伯、夏普兰、高乃依和巴尔查克等人，也都是那里的常客。朗布耶侯爵夫人的原名是卡特琳·德·维沃娜，但由于卡特琳（Catherine）这个名字与她高贵的身份不太相称，奉承者便把其中的字母打乱，重新排列，煞费苦心地把一个个新的名字加以选择。最后，马莱伯送给女主人的雅号“阿尔泰妮斯”（Arthénice）被众人采纳了。朗布耶公馆不仅是文艺界人士聚会的场所，也是政治反对派的活动中心，“投石党运动”的领导人在那里被尊为上宾。

四 沙龙文学的主要作家及其作品

由于当时贵妇人在沙龙中的作用十分显著，一些作家便专写纤巧的情诗和谄媚的书信以取悦于她们。这方面的代表是伏瓦蒂尔（1598——1648）。在朗布耶公馆，女主人的女儿朱莉是人们赞扬和恭维的主要对象。朱莉从孩提时起就习惯了男人对她表示敬意，从来没有一个女人得到过那么多各种体裁的赞美诗。人们把她比作缪斯（希腊神话中掌管文艺、音乐、天文等方面的九位女神的通称），比作百花，比作女神。伏瓦蒂尔则另有高论：朱莉被心怀嫉妒的神仙变成了金刚石，这块宝石虽然精美绝伦，但是冷漠、固执、高傲，任何力量都无法打碎，经得起铁与火的洗礼。溢美之词，至此而极。

除了书信和短诗外，沙龙文学的作者还创作了长篇田园体小说和长篇历史体小说。田园体小说是在封建时代初期的骑士小说的基础上发展起来的，具有明显的循世倾向。奥诺里·杜尔菲（1568——1625）的《阿斯特里》是这类小说的代表。故事的大意是：牧羊女阿斯特里是牧羊人塞拉东的情人，塞拉东由于无端受到阿斯特里的猜疑，在绝望中投河自尽，但被仙女救起。此后，他便乔装成牧羊女，与阿斯特里朋友相称，直到阿斯特里亲口提出要他恢复原貌，二人才又言归于好。虽然作品的情节并不复杂，但书中数不胜数的穿插事件把故事越拉越长，结尾时全书已达六十册，前后共用了二十年才发表完。正是因为《阿斯特里》迎合了长期战乱后贵族们逃避现实的情绪和留恋昔日安逸生活的心理，法国贵族社会在整整三十年间都一直为书中男、女主人公的命运而叹息。

长篇历史小说一般描述和表现王公贵族的尚武精神和冒险轶事，主要作品有贡伯维尔(1600—1674)的《波勒山大》和卡普勒内德(1609—1663)的《卡桑大》和《克莱奥帕特》。这些作品的主人公，都是作了理想化处理的法国贵族，其特点是勇武而多情，为了博得情人的欢心，他们不惜冒死与仇敌决斗。后期历史小说在题材上有一些变化，女作家斯居戴利(1607—1701)与其兄合著的《伟大的西律斯》和《克雷里》已不再表现贵族勇武多情的风采，而是假托古波斯、古罗马的题材对贵族心理情感进行刻画。《伟大的西律斯》曾畅销一时，并被翻译成多种文字。历史小说的结构松散，篇幅冗长，一般都有四、五千页，其中《伟大的西律斯》竟达一万五千页。

十七世纪五十年代以后，沙龙中的矫揉造作之风日甚一日，没落贵族终日沉醉在自我标榜的幻想之中，沙龙文学已呈颓势。当时沙龙中流行的“雅语”已到了荒诞不经的地步，例如“眼睛”叫作“灵魂的镜子”；把“喝水”说成“一次内部的洗浴”；称“镜子”为“丰韵的顾问”；“跳舞”则要说成“赋予我们脚步以灵魂”，如此等等，不一而足。更为荒唐的是，沙龙作家竟使他们笔下的古代人物也同操这种“雅语”，试问这是何等的不伦不类！1659年，莫里哀的剧团首次上演了他的喜剧《可笑的女才子》，对这种矫揉造作的沙龙习气进行了辛辣的讽刺与挖苦。其他一些古典主义者，如布瓦洛，也都对这种不良习气有所指责。

五 市民文学的主要作家及其作品

与沙龙文学逃避现实的倾向相反，市民写实文学力图使读者返回现实生活，主张真实地反映世界。这类作家不受文学戒律的约束，力求按个性自由进行创作，表现出资产阶级下层市民在文学上摆脱王权控制的倾向。市民写实文学的作者也被称为“自由思想派作家”，早期代表是讽刺诗人雷尼埃(1573—1613)和德·维奥(1590—1626)。他们反对以朗布耶公馆为代表的沙龙文学的矫饰之风和马莱伯的诗歌理论，提倡“真诚”和“自然”的创作风格。他们的作品数量不多，内容有对于社会寄生虫的嘲讽，也有一些文学论战性的诗作。

市民写实文学的主要形式是小说，比较重要的作家有莱索尔(1599—1674)、斯卡龙(1610—1660)、菲尔蒂耶(1620—1688)和贝尔日拉克(1619—1655)。这类小说侧重反映世态习俗，风格粗犷滑稽，充满蔑视封建信条的反叛精神。这里着重谈谈莱索尔的作品。索莱尔出身于城市贫民家庭，是一位具有激进的民主主义倾向的作家。他的长篇小说《法兰西弘的真实趣闻》，继承了文艺复兴时期现实主义的讽刺手法，被法国文学史家兰桑(1857—1934)称为法国第一部现实主义长篇小说。作者描述了主人公法兰西弘在流浪中所碰到的形形色色的人物和所经历的各种各样的奇遇，反映出十七世纪二、三十年代巴黎的世态人情。书中除用了大量的戏谑语和粗鄙猥亵的双关语之外，还有不少具有深刻社会意义的见解，例如“人间的安乐幸福是公共的财富，它不应成为独有的特权而应属于任何一个人。”为了毫不粉饰地反映生活，索莱尔为这部作品选择了“卑微的”主题和“卑微的”主人公，他认为那些卑贱的行为能永远引起人们的兴趣。他还借书中人物之口，抨击了沙龙文学的田园体作品：“牧人们象哲学家一样大发议论，象最会献殷勤的上流社会人士那样表示自己的爱情。怎么会有这样的怪事

呢？……真的，世界在这里是倒转过来了。”当时一些作家常把自己的作品题献给达官贵人，针对这种风气，索莱尔在书愤然发问：“难道我们应在一小撮因托天之福、赖世袭财富而掩饰缺点的人们面前卑躬屈节吗？”强烈的反封建意识跃然纸上。他的另一部小说是《胡闹的牧羊人》，书中的主人公沉溺于《阿丝特里》之类缠绵哀惋的小说的意境之中，无法自拔，以致干出种种蠢事。显然，作者把讽刺的矛头直指贵族沙龙文学。值得指出的是，索莱尔并不完全否定古典主义的原则，他在表达自己的观点时说：“事实上，他们（指古典主义作家——著者）的那些准则不过是力求使诗歌更畅达，更合乎理性，谁又不愿意让诗歌达到如此完美的地步呢？虽然有人对我说，按照既定的规则写诗既困难又不方便，可是假如完全不遵守这些准则，那么随便什么人都都会插手文学事业，艺术也就庸俗化了。”但他认为，古典主义诗歌有两个致命的缺陷——脱离生活；脱离人民。

斯卡龙的风格是欢快中略见轻佻，代表作《滑稽故事》描写了一个巡回剧团中喜剧演员的舞台生涯，暴露了法国各地的时弊。菲尔蒂耶的《市民故事》，对资产阶级上层人士企图跻身于贵族行列的心态进行了剖析，体现出作者深刻的洞察力。贝尔日拉克创作的《月亮上的国家和帝国的趣史》和《太阳上的国家和帝国的趣史》，是宣扬无神论思想的科幻小说，伽桑狄的影响在书中清晰可见。

市民写实文学反映了资产阶级下层市民的思想与情趣，它继承了十六世纪人文主义作家的传统，表现出一种乐观旷达的精神。绝对王权对文学艺术的要求在这种文学中不仅得不到反映，而且还常常受到故意的违反。市民写实文学贬低并嘲笑一切所谓“高尚”的东西，蔑视古代文明的权威性，因而不带封建文化的色彩。但这类作家的创作技巧显然是不成熟的，就大多数作品而言，结构松散，人物平淡，语言不精。因此，市民写实文学未能流传久远。

贵族沙龙文学和市民写实文学是两个根本对立的流派，限于当时的社会历史条件，它们谁也无法在法国文坛上取得统治地位。当古典主义文学在封建王权的扶植下迅速兴起后，这两种文学的影响便逐渐消声匿迹。

来龙去脉须明了盛衰消长亦有因 ——古典主义的形成与古典主义文学的发展

法国古典主义文学的创始人——马莱伯

早在十七世纪初，马莱伯（1555——1628）就以全民族语言文学捍卫者的面目出现，开始从事语言规范化和确立古典主义诗法的工作，因此被公认为法国古典主义文学的创始人。

马莱伯的父亲在地方法院任职，他希望子承父业，想把马莱伯培养成一名法官。但在马莱伯的童年，国内爆发了胡格诺战争，随着战火的蔓延，他不得不中辍学业，四处流离。战争结束时，他已经三十九岁，其父的愿望终未实现。在马莱伯个性形成的过程中，法国人文主义者佩雷斯克的影响是十分重要的。佩雷斯克是文物收藏家，学识渊博，兴趣广泛，马莱伯与他有密切的交往。

1587年，马莱伯首次发表诗作《圣彼得的眼泪》，但这只是他人之作的复制品。1600年，他写诗颂扬亨利四世的新王后梅迪奇，知名度随之提高。1605年，在友人的资助下，他来到巴黎向国王亨利四世敬献颂诗，赞美王权：

哦，我们全权的国王，
你的威力广大无边！
你的计划十分美好，
你的道路无限光明！

他拥护中央集权的国家，相信全民族的向心力必定会战胜猖獗一时的无政府势力。亨利四世把他留在宫中，封为“宫廷诗人”，当时能获此殊荣者寥寥无几。

马莱伯是一位严守理性的诗人，他的信条是：理性是艺术家创作时唯一的向导。他一贯强调，艺术领域中的一切都必须服从统一的理性的支配，认为创作中毫无约束的激情只能破坏和扭曲艺术家的构思，使作品的结构失掉完整性，使作者的意图失掉鲜明性。马莱伯把促进法语规范化作为自己毕生的事业，认为语言既是表达思想的媒体，就应该清晰、准确、和谐。他反对把外来词汇引入本国语，反对使用方言俚语，力图以平民语言为源泉，以宫廷用语为标准，提炼出一种全国通用的“纯粹的法语”。马莱伯死后，法兰西学院编纂了卷帙浩繁的《法兰西学院字典》，目的是为作家提供规范的创作用语。这部字典摒弃了一切行业用语和方言土语，体现了马莱伯对于语言改革的主张。

除了“纯洁”语言外，建立诗律是马莱伯一生中另一夙愿。说到诗律，有必要简单提一下法国十六世纪的“七星诗社”。那是一个由七位人文主义作家组成的文学团体，其中以龙沙（1524——1585）和杜·贝雷（1522——1560）最为著名。诗社的宗旨是以古希腊、古罗马的文学为借鉴，对法国诗歌进行改革，诗社的成员被认为是法国文艺复兴时期的代表诗人。在创作手法上，他们提倡清新和谐、韵律多变，反对浮华造作、刻意雕琢。在内容上，他们赞美生活和爱情，反对禁欲主义，体现了人文主义的倾向，在当时具有一定的积极作用。法国诗歌中的主要形式——亚历山大体，正是经他们之手

而发展起来的。另外，他们还主张通过吸收和改造希腊语和拉丁语的词汇来丰富法语。马莱伯对此持有异议，认为这样做会使法语处于庞杂不纯的状态。“七星诗社”虽然注意到诗歌韵律的变化，但并没有建立正式的诗律，马莱伯是第一个出来担当这个任务的人。他为每行有十二个音节的亚历山大诗体制定了基本规则并对使用这种形式进行创作的诗人提出了明确的要求。亚历山大体主要用于十七世纪法国的诗剧和叙事诗，高乃依和拉辛的作品中都不乏其例，布瓦洛的理论著作《诗的艺术》也是用这种诗体写成的。对于其它流行诗体，马莱伯也进行了整理并制定出相应的格律。

马莱伯曾自谦地提出只当一名“出色的音节安排者”，但实际上，他也没有完整系统的理论著作，其文艺观点只是散见于对别人的诗歌所作的评注中。在文艺方针上，他提倡宫廷中心论，即先由国王和宫廷制定出艺术创作的规则，然后艺术家再依据这些规则进行创作。换言之，艺术创作要循规蹈矩，有法可依。他的作品很少，主要是写给王室的颂诗。在诗歌创作上，他刻意追求形式美，讲究诗文工整悦目。为此，他对一词一句都挖空心思地反复推敲，据说写成一句诗有时要用去整整一令纸，速度之慢，可想而知。如果此事属实。《吉尼斯世界纪录大全》中写作慢手的位置非他莫属。马莱伯的诗虽然形式工整，但风格生硬，想象贫乏，意境不高，素有“语法诗人”之称。法国抒情诗人腊康（1589——1670）和诗人梅纳尔（1582——1646）都是他的弟子。

马莱伯的各项主张并没有被社会普遍接受，而且还受到同时代一些诗人的反对，市民写实派的讽刺诗人雷尼埃和维奥就是反对者中的代表人物。雷尼埃自称是古希腊、古罗马文化的卫道士，他忠于人文主义的传统，认为马莱伯的主张产生于贵族上流社会狭隘的鉴赏趣味，如果把各种规则强加给诗人，就会压制激情，扼杀灵感，埋没才华。维奥以“自由派诗人”的身份进行创作，对于各种规则持蔑视态度。与马莱伯的主张相反，他认为要忠实地表达自己的感情，就要“信笔涂鸦地”去写，无须事先拟定任何提纲。

尽管反对派对马莱伯提出了批评，但他的这些主张迎合了当时法国君主专制政体的需要，因此在十七世纪古典主义的发展过程中最终成为正统的诗歌理论。

古典主义文学发展概况

一 法国古典主义文学的三个阶段

在封建王权的扶植下，古典主义文学发展成为在十七世纪法国文坛占统治地位的流派。随着法国君主专制政体由弱变强、由盛而衰的演变，法国古典主义文学大致经历了三个阶段：三、四十年代开始兴起；六、七十年代达到全盛；八十年代末趋于衰落。

十七世纪三、四十年代，法国封建专制国家正处于上升时期，全国范围内的君主集权不断加强。当时的首相黎塞留利用国家机器无情地摧垮了那些危害民族统一的贵族集团，继承和推进了亨利四世开创的事业，并为“太阳王”路易十四的盛世奠定了基础。在严厉打击封建领主的分裂活动时，黎塞留并没有忘记意识形态这个领域，为了君主政体的利益，他要把文学艺术也置于国家的控制之下。要达到这个目的，首行要制定出统一的规则，使诗人和作家有章可循，马莱伯和法兰西学院的成员在这方面做了大量的工作。马莱伯在十七世纪初，就提出文学要为王权服务的主张并创立了古典主义诗律，使诗歌创作有了统一的章法。随后，法兰西学院的成员根据当权者的需要，对语法、诗学、修辞做了精心的加工整理，为古典主义作家提供了规范的表现形式。

在三、四十年代，资产阶级作家对于日益巩固的王权充满乐观，对于封建阶级和资产阶级的妥协局面表示满意。高乃依是这个阶段中的古典主义代表作家，他所创作的悲剧《熙德》正是时代的产物。这部作品所展示的义务与爱情、理性与情感的冲突，实际上就是封建思想与资产阶级思想的冲突。对于这种冲突，高乃依采取了一种巧妙的调和态度，在歌颂封建荣誉观的同时，也使剧中两个贵族青年男女的爱情得到满足。在此以前，作家们在处理这种冲突时，都理所当然地使作品中的人物抛弃爱情以保全家族荣誉。《熙德》既无损于封建荣誉，又不排斥个人利益和男女爱情，体现了新的时代精神和两种意识形态的妥协。正如在现实生活中一样，剧中的国王也是以两个阶级、两种思想的调停人的身份出现的，这反映了在当时的历史条件下，资产阶级作家对封建王权所寄予的希望。《熙德》不但符合封建社会的道德观念，而且也体现了资产阶级的利益，具有鲜明的时代特征，是古典主义悲剧创作的典范。

经过四、五十年代的巩固和发展，法国君主专制政体在六、七十年代达到了鼎盛之势，法国古典主义文学也随之进入了第二个发展阶段。这个时期的社会特征是：自“投石党运动”被平息后，贵族分裂势力日益瓦解，君主专制国家空前强大，路易十四亲政标志着法国历史上绝对王权的出现。政治的稳定带来了文学的繁荣，十七世纪六、七年代是法国古典主义文学的全盛时期，也是古典主义的成熟阶段。在这个时期，法国文坛中群星灿烂，光彩耀人，莫里哀、拉辛和拉封丹向世人推出了他们全部作品中的精华部分，文艺理论家布瓦洛完成了古典主义的理论大全《诗的艺术》。

莫里哀在六十年代初完成的喜剧《丈夫学堂》和《太太学堂》，标志着他的创作水平有了新的提高。他从人文主义观点出发，在剧中提出了婚姻、爱情和教育等社会问题，要人们对此加以认真的思考。他对当时社会上流行的大男子主义进行了无情的揭露，坚决主张改变中世纪遗留下来的对待妇女

的粗暴态度，提倡确立人道主义的家庭观念。六十年代中期至六十年代末，是莫里哀最富有成果的创作时期，他把风俗喜剧与性格喜剧结合起来，接连创作出几个思想性和艺术性都很高的作品，其中有《伪君子》、《堂璜》、《恨世者》和《吝啬鬼》等。这些剧本有的把矛头直指在当时不可一世的天主教会；有的辛辣地嘲讽了贵族们庸俗无聊的内心世界，抨击了他们穷奢极欲的腐朽生活；有的则揭露了资产阶级视钱如命的本质和喜好虚荣的陋习。《伪君子》是莫里哀的代表作，他运用高超的艺术手法，塑造了破落贵族达尔杜弗这个伪善宗教徒的典型形象，暴露了教会的黑暗，鞭挞了社会上形形色色的不义之徒，表现出鲜明的民主主义倾向。

拉辛的两部著名悲剧《安德洛玛克》和《费德尔》，都是在六、七十年代间完成的。这两部作品都借用古希腊的题材，揭露了法国贵族生活的腐败与淫邪。在《费德尔》中，他对于人物心理活动的刻画，层次分明，逻辑合理，显示出极高的艺术才能。1668年，拉封丹发表了代表作《寓言诗》的第一集，在社会上引起很大的反响，确立了他在文坛中的地位。在《寓言诗》中，他运用拟人的手法使各种动物具有人的思想感情和心理特征，并使它们分别代表社会各阶层的人士。通过这个动物群体，拉封丹向人们展现了十七世纪法国社会的现实图景，揭露了封建社会弱肉强食的本质，对人民大众受压迫、受奴役的命运表示了深切的同情。

在《诗的艺术》中，布瓦洛系统地提出了古典主义文学的基本理论。他把笛卡尔的哲学思想贯彻到文学之中，认为美是艺术的最高目的，而只有理性才能创造美。在他看来，理性是绝对的、普遍的、最高的艺术审美力。布瓦洛按照封建社会的等级观念，把文学体裁分为尊卑不同的级别并为每种体裁制定了相应的规则。《诗的艺术》问世后，在文艺界影响极大，被称为法国古典主义的美学法典。

在这一阶段中，封建王权与古典主义作家之间的关系是比较密切的，这是因为路易十四需要借助古典主义文学作品中的民主主义倾向，来打击反动贵族和教会势力，为不断加强中央集权排除阻力。中央王权对于古典主义作家的支持与庇护，在六、七十年代体现得最为充分。莫里哀在这一时期创作的优秀作品，例如《太太学堂》和《伪君子》，以及在五十年代末创作的《可笑的女才子》，都是以嘲讽上流社会的“风雅”和揭露封建教会的虚伪为题材的，因此屡遭贵族势力的迫害。每当风云突变之时，国王都及时出面支持莫里哀，使他立于不败之地。

总之，十七世纪六、七十年代是法国历史上赫赫有名的“太阳王”时代，也是法国古典主义文学最为辉煌的阶段，古典主义文学的大部分优秀作品都产生在这个时期。

法国古典主义文学经历的第三个阶段，是路易十四统治的后期。八十年代末，君主专制制度已由盛而衰，江河日下。迫于天主教会的压力，路易十四终于在1685年废除了亨利四世颁布的“南特敕令”，不再承认资产阶级所信奉的新教的合法地位，大批胡格诺派教徒惨遭迫害，这标志着十六世纪法国宗教战争结束后，封建社会内部资产阶级与贵族阶级之间的妥协局面被彻底打破。对于新教徒的反抗，政府采取了镇压措施，几十万新教徒被迫逃往国外，他们之中大部分是商人和手工业者。这部分人的流失，给法国的经济和财政造成了巨大的损失。封建王权对内实行宗教迫害，对外则穷兵黩武，连年征战，妄图称霸欧洲，致使国库空虚，债台高筑，昔日“太阳王”的盛

世急剧衰败。如果说，当初在消除封建割据、实现民族统一的事业中，君主专制国家顺应了历史发展规律的话，那么现在它已完全蜕变为阻碍社会前进的绊脚石。十九世纪的法国著名历史学家基佐，在《欧洲文明史》中对路易十四统治后期的法国君主政体作了如下的描述：“不是路易十四一个人变得衰老了，不是他一个人在他统治的末年变得虚弱了，整个专制制度都变得衰老了，虚弱了。”

拉辛的后期作品，体现了这一阶段古典主义作家的基本倾向。《爱丝苔尔》和《阿达莉》是他根据圣经故事创作的两部悲剧，主题都是影射当时国内的宗教迫害。第一部剧完成于八十年代末，第二部完成于九十年代初，二者问世的时间相差不过两年，但作者的创作思想却有很大的变化。从《爱丝苔尔》的内容看，拉辛当时对路易十四仍抱有幻想，希望他回心转意，重新采取宗教宽容政策。两年后，在创作《阿达莉》时，严酷的现实已使拉辛对国王的幻想彻底破灭。他认识到，要结束宗教迫害，缓解社会矛盾，必须推翻暴君的统治。《阿达莉》描绘了暴君、天主教会与人民大众之间的激烈冲突，由于这种冲突是不可调和的，最后人民起而反抗杀死了暴君，推翻了专制制度。悲剧《阿达莉》体现了作者鲜明的反封建反暴政的思想倾向，具有很大的现实意义。法国古典主义后期散文作家拉布吕耶尔和费奈龙等人，在君主政体由盛转衰之际，也都主张限制王权，实行改革，匡正时弊，表现出明显的反封建意识。

当然，在这个阶段，古典主义作家中也有国王的拥护者，主要代表是博叙埃（1627—1704）。他是古典主义前期散文作家，曾担任过王太子的宫廷教师。博叙埃是天主教的正统派，一生反对基督教新教，发表过许多反对新教、维护天主教纯洁性的卫道著作，素有“专制主义理论家”之称。他还是一位绝对君权论者，时常告诫人们：任何合法的政府都在表达神意，它的权威是神圣的。1685年，路易十四撤销了“南特敕令”，旨在取缔新教派的合法存在，博叙埃对此表示拥护。但他不赞成采取迫害手段，主张以理服人，最终达到使新教徒皈依天主教的目的。

二“古今之争”的始末

“古今之争”是十七世纪末，发生在法国文坛中的一场文艺大论战，其焦点为：在文艺创作中，是厚古薄今还是厚今薄古。

法国君主专制政体在民族统一的大业中发挥过积极的历史作用，但在路易十四统治的后期，这种制度已显露出衰落的迹象，进步作用逐渐消失，严重阻碍了资本主义的发展，资产阶级的不满情绪日益增长。在文学领域中，一些革新派作家力图冲破古典主义的樊篱，争取创作上能有更大的自由，这首先体现在德马雷·德·圣索尔兰（1595—1676）提出了以基督教传说代替古代神话的主张。长期以来，古典主义作家一直把古希腊、古罗马的神话故事作为史诗的题材，似乎这是天经地义之规。圣索尔兰是法兰西学院的成员，他的主张体现了学院中一些作家的创新思想。另外，自文艺复兴时期以来，拉丁语在法国的文化生活中始终占有重要的地位，它是撰写铭文、作品题签的法定文字。对于这种传统作法，当时也有人提出了异议，认为过分赞扬古代文字会损害法语的完美，主张改用法语题词作传。上述的主张，受到了布瓦洛等人的反对，这样古典主义作家内部就逐渐分化出“崇古”与“厚

今”两个派别。他们通过书面和口头的形式，阐明自己的主张，驳斥对方的观点，两派在思想上的冲突越来越尖锐。

1687年1月27日，革新派代表人物贝洛（1628——1703）在法兰西学院朗诵了诗作《路易大帝世纪的颂歌》，表达了今人不比古人差的观点。这一下激怒了古典主义正统理论家布瓦洛，他当场提出抗议，随后拂袖而去。法国文坛中崇古派与厚今派之间的“古今之争”，由此爆发。贝洛反对把古人神圣化，主张一视同仁地对待古人与今人，他写道：

我面对古人，不对之屈膝，
他们的伟大是确实的，但他们同我们一样也是人；
我们可以拿路易的世纪同奥古斯都的美好世纪媲美，
而不用担心有什么不对。

在诗中，他还委婉地指出，荷马的作品已不适当当前公众鉴赏的需要：

既然上天宠爱我们的法兰西，
把你降生在我们生活的世纪，
有百种不足，人们会归咎于时代，
而不会贬低你的作品之风采。

高乃依的外甥、诗人兼哲学家封德奈尔写了题为《闲话古人与今人》的长篇文章，支持贝洛的观点。他认为：“既然古人在某些事物上有可能达到也有可能达不到尽善尽美，我们就必须在考察其是否达到的同时，对其错误不留情面，把他们与现代一样看待。”作家圣埃佛尔蒙（1616？——1703）在《论古人诗歌》（1685）中则早已先行一步提出了厚今薄古的主张，他说：“宗教、政府、风俗、习惯在今天世界上变化如此之大，以致我们必须创造新的艺术，来适应我们所处世纪的趣味……”。接下来，他指出：“如果荷马活在今天，他也会写出适应他所描绘的时代的绝妙好诗来。但我们的诗人却以古人的诗歌为准绳，以过时的规则为指导，以陈旧的事物为对象来创作诗歌。”他认为，古希腊人的风俗习惯和社会事件“根本感动不了我们……企图以过时的法则来规范新作品是荒唐可笑的。”最后，他得出这样的结论：“荷马的诗歌永远是杰作，但不会永远是楷模。”

首先对贝洛进行反驳的是崇古派代表布瓦洛，他把贝洛在学院朗诵这首诗，说成是“学院的一个耻辱”。他在讽刺诗中，把对荷马评头品足的作家斥为“蛮人”。作为唯理主义的忠实信奉者，此时他没有忘记求助于理性的裁决。布瓦洛宣称，古人的权威是建立在理性基础之上的，理性告诉我们，古人的作品，正象几个世纪的读者所赞同和所证实的那样，真实地表现了人性。因此，效仿他们的榜样，就可写出千古流芳的佳作。支持布瓦洛的古典主义作家有：拉辛、拉封丹和拉布吕耶尔等。在以后的几年中，争论一直在进行，双方不分胜负。1694年，布瓦洛给贝洛写了一封表示和解的信，内容是双方停止争论，但保留各自的观点。在信中，他婉转地承认在这场争论中双方各有过激之处：“为了确保我们协议的实施和不再播撒争吵的种子，现在我们只有好自为之。您（指贝洛——著者）似乎喜欢贬低古代名家，而我

则好象太爱激烈地指责我们这个世纪中卑劣的以及平庸的作家。”

厚今派的主张反映了时代的呼声，对传统的古典主义理论具有极大的冲击力。但贝洛等人并没有真正认清文艺创作中“古”与“今”的辩证关系，因此对古人一概否定，对当代作家则不加分析地统统肯定，这就使得他们的论点明显地失之偏颇，缺乏足够的说服力。在文艺创作中是“崇古”还是“厚今”的问题，不但在当时没有得到解决，就是进入十八世纪后，围绕这个问题的争论仍时有发生。直到一百多年后，浪漫主义作家彻底推翻了古典主义的权威，争论才算有了最后的分晓。“古今之争”标志着法国古典主义开始衰落，但同时也加速了十八世纪启蒙主义文学的诞生。

三 古典主义文学在欧洲其他国家的发展

英国古典主义文学形成于十七世纪后期，创始人是英王查理二世时期的桂冠诗人德莱顿（1631—1700）。他是十七世纪后期英国最著名的诗人，作品颇丰，除诗歌外还创作了三十部悲剧、喜剧、悲喜剧和歌剧。另外，由于他对诗歌与戏剧所作的评论见解精辟，内容广泛，因此被后人誉为“英国文艺评论之父”。他处于斯图亚特王朝复辟时期，当时政治风云多变，这使他的作品带有明显的政治倾向。他的诗歌大致可分为两种内容：赞美国君；讽喻时事。德莱顿的颂歌和讽刺诗，标志着英国诗歌中古典主义的确立。在戏剧创作上，他主要模仿法国悲剧作家高乃依，完成了许多“英雄悲剧”。他的代表作是《被征服的格拉纳达》和《奥伦—蔡比》，主要表现爱情与荣誉之间的矛盾，与法国古典主义戏剧相比，他的作品缺乏理性崇拜和爱国激情。1668年，德莱顿发表了具有流畅口语风格的文学批评专著《论戏剧诗》，由此奠定了英国文学批评创始人的地位。由于他对英国文学作出了杰出的贡献，文学史家通常把他进行创作的时代称为“德莱顿时代”。

古典主义文学流派虽然十七世纪后期就已经在英国形成，但它的发展还是在十八世纪初期，当时的古典主义作家代表是蒲伯（1688—1744）。蒲伯是十八世纪初期英国最重要的诗人，在文学上他崇奉古典主义，重节制，讲法则，这与当时英国上层社会提倡理性的倾向是一致的。1711年，他发表了诗体论著《批评论》，强调古典主义理论在文学批评中的重要作用，其主要观点来自古罗马诗人贺拉斯和法国诗人布瓦洛。在创作手法上，蒲伯擅长寓谐于庄，即把生活中诙谐的琐事用庄严的体裁加以表现。他的长篇讽刺诗《夺发记》采用了英雄史诗体，但描写的却是小事一件：两个天主教徒家庭之间发生了争吵，起因是一家的男青年偷剪了另一家女青年的一绺金发。诗人有意把这一风流琐事描写得象荷马史诗中特洛伊和希腊之间的战争那样严重，借以讽刺当时上流社会的空虚无聊。蒲伯还模仿贺拉斯的风格，创作出一系列自然而有趣味的讽刺诗和对话诗，抨击当权者拜金主义的不良倾向，这些作品都具有古典主义的风格。

德国古典主义作家的代表人物，是早期启蒙运动的文艺理论家高特舍特（1700—1766），他重要的文学活动集中在十八世纪二、三十年代。高特舍特是莱比锡大学的诗学教授，以改革当时的德国戏剧、创建戏剧理论著称。在哲学上，他推崇德国启蒙运动时期的哲学家沃尔弗（1679—1754）的唯理论，认为理性高于一切。在文学上，他接受法国文艺理论家布瓦洛的理论，

主张效法高乃依和拉辛的古典主义戏剧，改变十八世纪初期德国戏剧内容粗俗、形式杂乱的状况。1730年，他发表了全面阐述自己文学观点的理论著作《为德国人写的批判诗学试论》，这是把法国古典主义理性原则和鉴赏标准应用于诗艺中第一部德国论著。他强调，艺术的本质和任务是对人进行理性和道德教育，戏剧和寓言是实施这种教育的最佳形式。高特舍特完全赞同法国古典主义理论，认为文学体裁应有等级之分，悲剧的主角只能由王公贵族之类的“大人物”充当。他还为各种文学体裁制定了严格的规则，例如戏剧要一概分为五幕，严格遵守三一律，语言要明确，措词要典雅。当然，他的这些主张主要是针对当时德国戏剧的混乱状况而提出的，目的是要把戏剧创作纳入规范化的轨道，使其发挥启蒙教育的作用。

高特舍特的戏剧改革实践，主要体现为与当时著名女演员诺伊贝尔共同创立莱比锡表演和评论学派。他们遵循古典主义的范例，把德国戏剧从一种以粗俗的趣味取悦于人的低级娱乐形式改造为给民众以启蒙教育的有效工具。诺伊贝尔领导的剧团，按照高特舍特制定的规则演出，剧本都是由他认定的“正规剧”。这个剧团的演出，在德国引起了强烈的反响，高特舍特也因此扬名全国。他所编著的《按照古希腊、古罗马的规则创建的德国舞台》（6卷，1740—1745）主要译自法文，该书为德国舞台提供了古典剧目，目的是取代昔日流行的即兴作品和情节剧。高特舍特还著有《创立德语的语言艺术》，对促进德语的规范化和文学化有一定的贡献。

高特舍特是德国早期启蒙运动中影响最大的作家，他为德国文学在十八世纪中叶以后的发展奠定了基础。但他把法国古典主义的准则视为衡量文学作品的唯一标准，反对创新与发展，因而遭到同时代人、特别是德国民族文学的奠基者莱辛的猛烈抨击。

俄国古典主义文学是十八世纪三十年代在“彼得一世改革”的基础上兴起的，并在此后的半个世纪中占据着俄国文学的主导地位，代表作家是康捷米尔（1708—1744）和苏马罗科夫（1718—1777）。康捷米尔以讽刺诗著称，是俄国古典主义诗歌和近代讽刺诗的奠基人，他的诗歌形式明显地受到了布瓦洛和贺拉斯等人的影响。他在诗中主要讽刺贵族阶级顽固守旧的意识 and 游手好闲的习性，宣扬公民义务，赞颂爱国精神。康捷米尔曾任俄国驻巴黎大使，与法国启蒙运动初期的代表作家孟德斯鸠（1689—1755）有过交往，并把他的主要著作《波斯人信札》译成俄语。正因如此，俄国古典主义文学除了遵循古典主义原则外，还吸收了法国启蒙主义的进步思想内容，强调科学文化对于民众的启迪作用。康捷米尔在诗歌中宣扬“天赋平等”的观念，正体现了启蒙作家试图建立“自由、平等”的理性王国的思想。

苏马罗科夫是诗人和剧作家，在当时影响很大。他把法国戏剧的模式移植到俄国历史剧中，是法国古典主义戏剧在俄国的传播者，曾有“北方拉辛”之美称。他的悲剧主要表现爱情与义务之间的冲突，结局常常具有大团圆的意味，《冒名为皇的德米特利》是他的重要悲剧作品。他的喜剧作品，主要把愚昧无知和偏狭闭塞作为讽刺的对象。苏马罗科夫曾任圣彼得堡首家剧院的经理，并创办过《勤劳的蜜蜂》杂志，对于官僚阶层的腐败和农奴制的残酷，他在杂志中都进行过谴责。

布瓦洛及其理论

一 布瓦洛的文学活动

布瓦洛（1636——1711）是法国最具有权威性的古典主义文艺理论家，他的理论著作《诗的艺术》是古典主义原则的不易经典。布瓦洛出现于文坛的时候，法国古典主义已经形成，但他系统地总结了数十年来古典主义作家的创作经验，集中地阐发了古典主义的美学原则，确定了各种文学体裁的界限，指出了不同体裁的特点，从而成为整个欧洲古典主义理论的一代宗师。

布瓦洛生于巴黎，父亲是高等法院的书记官。他在巴黎大学修习过神学和法学，并获律师职位，但他对宗教和法律都没有多大的兴趣，一心只想当诗人。1657年，他继承了父亲的一笔遗产，从此便踏上了文学之路，开始进行诗歌创作和理论研究。他的主要作品是：《讽刺诗》（共十二篇）、《书简诗》（共十二篇）和《诗的艺术》。在《讽刺诗》的前几首中，布瓦洛把矛头直指没落贵族，对这个阶级的弊端陋习大加揶揄。初入文坛的布瓦洛思想敏捷，不平则鸣。当初，莫里哀因创作《太太学堂》而遭到顽固势力的攻击，那时布瓦洛年仅二十七岁，还不认识莫里哀，但他仗义直言，写诗赞扬莫里哀以回敬那些无耻之徒：

莫里哀，许多妒嫉的才子，
竟敢蔑视你最美丽的作品，
他们的谴责也不过是白费力气，
你的可爱的天真烂漫
将一代又一代地
永远使后人喜笑开怀。

1677年，布瓦洛在关于拉辛的悲剧《费德尔》争论中，坚决站在拉辛一边，并写了书简诗《论仇敌的功用——致拉辛先生》，来安慰这位被反对者搞得心灰意懒的悲剧作家：

法国诗坛以你的才华为荣耀，
它将无所顾忌地把你保护，
并将为你展示公正的前景。

他还辛辣地嘲讽过一大批雕琢派诗人，其中包括基诺（1635——1688，法国诗剧作家）、普拉东（1644——1698，法国诗人，参与过对拉辛的围攻）和科坦（1604——1682，法国教士和诗人）。夏普兰当时深得官方的宠信，是法兰西学院的要人同时负责政府向作家发放年薪的工作，可谓权势逼人。但年轻的布瓦洛敢于蔑视权贵，十分尖刻地挖苦了他的史诗《贞女传》：

纵然拍额头咬手指亦是枉然，
我无法从大脑的缝隙中寻觅
比《贞女传》更生硬造作的诗句。

猛烈的抨击使夏普兰的威望一落千丈，显示了布瓦洛初入文坛时的过人的胆识。

布瓦洛颇具锋芒的讽刺诗，引起了法国诗界的瞩目，同时也受到贵族阶级的强烈反对。为了求得王权的庇护，1665年起他开始出入宫廷，与国王有了直接的接触。《书简诗》中的大部分作品，都是呈献给路易十四或题赠与达官贵人的。他曾在宫中亲自为国王朗诵自己的诗作《论和平的益处》，并因此得到过封赏。布瓦洛在这一阶段创作的颂诗，标志着在封建统治的压力下，他对待贵族阶级的态度从心怀不满转向了委曲求全。1674年，他发表了古典主义的美学著作《诗的艺术》，成为古典主义文艺理论的集大成者。1677年，路易十四任命他为王室史官，此后布瓦洛停止创作达十几年之久。1684年，他当选为法兰西学院院士。1687年，法国文坛爆发了一场“崇古派”与“厚今派”之间的大论战，史称“古今之争”。布瓦洛作为“崇古派”的理论家参与了这场论战，这也是他后期主要的文学活动。

二 古典主义的理论大全——《诗的艺术》

俄国诗人普希金作过这样的评论：“布瓦洛，一位天资聪颖，智慧过人的诗人，发表了自己的法典，连文学都要听从他的命令。”这里所说的“法典”，就是指布瓦洛于1674年发表的文艺论著《诗的艺术》。

《诗的艺术》是用匀整的亚历山大诗体写成，每行十二个音缀，全长一千一百行。布瓦洛并不是古典主义理论的发明者，他的独到之处是把这些理论用简练通畅、便于记忆的诗句融会贯通地表述出来，因此，人们称他为古典主义的立法者。全书分为四章，第一章是总论，叙述了一般性的原则，例如，其中包括创作必须有灵感；热爱理性，按马莱伯所提倡的去做等。第二章论述“次要的”诗体：牧歌、挽歌、颂歌、十四行诗和歌谣等。第三章论述“主要的”诗体：悲剧、史诗和喜剧。第四章是有关道德修养的说教和对作家的规劝与希望。

布瓦洛长期从事文学批评工作，归根结蒂就是为了捍卫理性。他对诗人大声疾呼：

爱理性吧，愿你的一切文章
永远只凭着理性，获得价值和光芒。

他认为，理性创造了美，而美则是艺术的最终目的。这里需指出的是，布瓦洛所说的“理性”并不完全等于笛卡尔所提出的作为科学推理的“理性”，在一定程度上是指封建王权的理性法度，即君主专制政治所要求的道德规范。正是从封建社会的正统观念出发，布瓦洛排斥市民作家，否定一切不符合封建文明的文学作品。他反对“过火”、“离奇”和“标新立异”的艺术表现，主张一切应合乎“常情常理”，要“防止过偏”。布瓦洛这种强烈的“秩序”观，正是封建王权的政治需要在文学理论上的反映。

布瓦洛认为，模仿“自然”是文学的基本任务。他从亚里士多德的诗学中继承了“艺术模仿自然”的观点，并作了进一步的说明：“自然也就是真，一接触就能感到”，“没有再比真更美的了，只有真才是可爱”，“愿自然是你唯一研究的内容”。简言之，他给艺术美这个概念所下的定义是：美就

是真。布瓦洛把逼真地模仿自然视为美的条件，完全符合文艺反映现实的基本原则，是一种现实主义的观点。在布瓦洛那个时代，古典主义作家确实十分重视“逼真”的原则，拉辛在给自己的悲剧所写的序言中，总要提到戏剧冲突与人物性格是否逼真这个问题。从正确的角度理解，文艺理论中所说的“自然”是指客观世界和社会生活。然而，布瓦洛在提倡逼真地模仿自然的同时，却又向诗人发出了这样的号召：

你要出入宫廷，你要熟悉城市；
前者与后者，都永远富有范例。

这是什么意思呢？很清楚，他是用“宫廷”和“城市”来指代贵族阶级和资产阶级，并认为他们的生活是诗人和作家创作的源泉。这样，布瓦洛把“自然”的范围一下子缩小了许多，以至无法包容全部客观世界，广大民众的生活也就被排除在“自然”之外了。在创作观上，他不主张文艺表现普通人的生活，要求作品首先要适合宫廷的审美趣味。他和莫里哀是朋友，但他反对莫里哀接触民众，与民为友。他赞场莫里哀的“高级喜剧”《吝啬鬼》和《恨世者》，原因是这两部作品可登大雅之堂。但对莫里哀的另一出喜剧《司卡班的诡计》，布瓦洛却表现出极大的厌恶，认为在这部作品中莫里哀迁就了庸俗观众的鉴赏力，因而贬低了自己的才华。由此不难看出，布瓦洛的艺术观具有十分明显的贵族倾向。

古典主义理论特别强调文学作品的愉悦性和教诲功能。亚里士多德的“陶冶论”和贺拉斯的诗句“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜欢，这才符合众望”，为文学作品的趣味性与道德寓意的统一提供了源远流长的依据。法国古典主义作家在这一点上的看法是一致的。拉封丹认为：“在这些虚构的体裁中，必须兼顾教诲和使人愉悦”。莫里哀则强调说：“喜剧的义务是在给人以娱乐的同时使其受到教育”。理论家拉潘在《关于诗的思考》中明确指出：“诗要写得赏心悦目，目的是使人有所裨益，趣味性仅仅是诗借以达到有益目的的手段，它一旦臻于完美，就成了教导公众的道德准则。”布瓦洛在《诗的艺术》的最后一章中，以激越的诗句重申了古典主义的这一创作原则：

作家们，洗耳恭听我的规劝！
是否要丰富的虚构招人喜欢？
愿你们给予人的充满广博知识的教益
处处把真实、实用与趣味紧系，
聪明读者不会枉然消磨光阴，
而总是想借娱乐来补益其身。
愿你们的心灵、美德寓于辞章，
愿它们总展示你们高贵形象。

为取悦读者，他主张“不管你写什么，要避免鄙俗卑污”，对于诗作要反复修改、不断润色，以求诗句显得“华丽”、“雅洁”、“谐和”和“工巧”。布瓦洛推崇古希腊、古罗马的作家，认为他们的作品是表现“崇高”、“雄伟”和“悲壮”的典范。

在西方文论史上，古希腊文艺理论家亚里士多德的《诗学》（公元前 335 年）和古罗马诗人贺拉斯的《诗艺》（约公元前 19—18 年）占有极为重要的地位。亚里士多德在《诗学》中提出了“艺术的本质是模仿”的观点；贺拉斯在《诗艺》中重申了文学模仿自然的现实主义观点，并在论述文艺的作用时，明确地提出了“寓教于乐”的原则。他们的这些思想，对古典主义文艺理论影响极大。作为后来者，布瓦洛继承和发展了古代先师们的思想，《诗的艺术》的问世使法国古典主义文学理论臻于完善。在这部著作中，布瓦洛还提出了诸如内容决定形式、认真观察生活、语言简洁明确、结构严谨完整等一系列主张，体现出作者现实主义的倾向和严肃负责的创作态度。但布瓦洛把古典主义的原则视为亘古不变的法则，并为不同的艺术形式划定了绝对的界限，这就阻碍了艺术的发展，堵塞了人们探索新的美学境界的道路。

由于《诗的艺术》要求人们遵守封建秩序，号召艺术家为宫廷的需要而创作，因而受到路易十四及其继任者的欣赏，成为当时文艺创作的金科玉律。普希金把布瓦洛称作“法兰西蹩脚诗人的严峻法官”，这是因为他对不合法则的诗作是绝不姑息的，他的批评常使人战栗不安。对于有才华的作家，他以诚相待，视为知己。在法国古典主义作家中，他把莫里哀摆在第一位，并与拉辛结为终身挚友，作家们大都愿意倾听他的忠告。《诗的艺术》影响长达一百多年，对欧洲各国古典主义文学的形成与发展产生过很大的影响，直到十八世纪末欧洲浪漫主义运动兴起后，布瓦洛所制定的种种规则才被彻底革除，这意味着古典主义思潮最终退出了文坛。然而，作为古典主义的权威论著，《诗的艺术》已被载入了文学史册，成为我们今天研究十七世纪法国文学的理论指南。

古典主义文学的基本特征

早在十四世纪至十六世纪的欧洲文艺复兴运动中，资产阶级学者就开启了向古代学习的先河。他们讴歌古希腊、古罗马的文化，研习希腊语和拉丁语，搜寻和模拟古典艺术家的作品，掀起了一股崇尚古代文化的热潮。但那时并没有形成古典主义理论，文艺复兴运动的指导思想是与封建神学相对立的人文主义。古典主义是十七世纪特定历史条件的产物，前面已经叙述了这种文艺思潮的形成与发展，现在让我们看看古典主义文学的基本特征。

从古典主义作家的政治倾向、哲学思想、创作规则和表现手法等方面来看，古典主义文学具有以下特征：

一 主张民族统一反对封建割据歌颂“贤明”君主

在十七世纪的法国，资产阶级本身的力量还不够强大，需要借助王权的支持来同贵族保守势力进行斗争。作为新兴资产阶级在文艺界的代表人物，古典主义作家对于国内封建割据的混乱局面深恶痛绝，渴望有一个和平安定的环境，坚决主张建立统一的中央集权的国家。正是由于有这种愿望，拥护国家统一，反对地方分立，歌颂国王政绩，揭露贵族丑行便成为古典主义文学的一个政治性最为明显的特征。另外，我们知道，大多数古典主义作家都与王权有过这样或那样联系，有的还曾直接在宫廷任职，这也促进了他们对于封建君主的好感。以拉辛为例，他一生与“太阳王”路易十四结下了不解之缘，从青年时代起直到逝世，几乎都处在国王的影响之下。拉辛曾担任过王室史官，并三次随国王路易十四出征，搜集战史资料。在他看来，国王可以决定国家的安危，因此他把解决各种社会问题的希望都寄托在封建君主身上。在拉辛的悲剧中，国王通常被塑造成仁爱宽厚、有长者之风的明君，即使是在路易十四废除了“南特敕令”加紧宗教迫害的时期，他仍对国王抱有幻想。布瓦洛的《诗的艺术》是一部文艺理论著作，本不具备歌功颂德的功能，但在结尾他也不忘对“太阳王”的武功战绩讴歌一番，并进一步号召诗人对这位“贤明君主”“齐声赞美”。高乃依创作的法国第一部重要的古典主义悲剧《熙德》，比较突出地体现了古典主义文学的这一特征。剧中的主要矛盾是通过个人感情与社会义务的冲突而展开的，而矛盾的解决则是国王出面调停的结果。新兴资产阶级拥护王权并借助王权同封建贵族进行斗争的政治需要，在《熙德》中得到充分的反映。

在当时的历史条件下，中央集权国家结束了贵族占地为王的混乱局面，逐步实现了全民族的统一，顺应了历史发展的趋势。因此，古典主义作家反对分裂势力、拥护中央王权的政治倾向，显然是具有进步意义的。但他们错误地把封建君主看成全民意志的体现者，大力宣扬“忠君”思想，闭口不谈社会变革，表现出资产阶级的软弱性以及由此而产生的对于封建贵族的妥协。

二 崇尚理性原则提倡自我克制追求正常情理

笛卡尔的唯理论为古典主义文学提供了哲学基础，对十七世纪法国文学产生了深刻的影响。法国古典主义者，把理性作为文艺创作的基本原则和衡

量作品的唯一标尺。在坚持理性至上的同时，他们还提出了“合情合理”与“健全和谐”等概念，作为对于理性原则的具体补充。他们向往合理的社会生活，寻求个人与社会之间的和谐关系。对此，布瓦洛在《诗的艺术》中作了这样的总结：

不管写什么主题，或庄严或谐谑，都要情理与音韵永远互相配合，

……

实际上，他们所说的“合情合理”是有所指的。胡格诺战争结束后，中央王权为了集中对付封建分裂势力，稳定国内局面，对资产阶级的利益级给予了一定程度上的照顾，政治形势对资本主义的发展颇为有利。因此，古典主义作家认为这样的社会环境是“合情合理”的。他们希望世上的一切都是和谐、明朗、匀称的，提倡万事有常，周而复始。

在文艺复兴时期，人文主义者提出反对禁欲主义、追求个性解放、肯定现世享受等一系列主张。这些主张在十七世纪仍有一定的影响，并导致法国社会生活中出现了一些个人主义极端发展的倾向。针对这种情况，古典主义者提出发挥理性的调节作用，以“健全的理性”战胜自发的个人主义倾向。古典主义文学作品中的主人公，大都是能够克制个人情欲、自觉履行公民义务的英雄。他们的作品向读者展示了这样一条准则：人生的最终目的就是为社会和国家效力。他们把巩固和加强统一的民族国家视为己任，并大力宣扬公民对于国家的义务。悲剧作家高乃依的许多作品，都是以理性和情感、意志和欲望、义务和激情的冲突为主题的，而胜利永远属于理性，意志和义务。当然，不同的作家往往是用不同的方式来赞美理性原则的。拉辛的一些作品侧重对封建贵族的龌龊行为进行揭露和谴责，他把贵族荒淫无度的本性归结为情欲战胜理智的结果。这就从反面告诫人们：一旦理性丧失，人和社会就要偏离常轨。

三 模仿古代作家采用历史题材

古典主义理论认为，每一种体裁的典范作品在古代就已经创造出来了，后世作家的使命就是最大限度地接近这些范例。古典主义家在古希腊、古罗马的文学中发现了理想的英雄人物，因此他们自觉地依从古代大师的创作经验并以此为荣。拉辛在其悲剧《依菲热妮在奥利德》的序言里直言不讳地承认：“我力求更紧密地追随欧里庇得斯（古希腊三大悲剧诗人之一——著者）。我要说，我的悲剧中最受赞赏的一些地方都要归功于他。我之所以愿意这样说，主要是因为这些赞赏更坚定了我一向就有的对于古代作品的敬仰。”布瓦洛在评论拉辛和莫里哀的艺术成就时，也没有忘记从古代文化中溯源：“形成拉辛的是索福克勒斯（古希腊三大悲剧诗人之一——著者）和欧里庇得斯，莫里哀是从普拉图斯（古罗马喜剧作家——著者）和泰伦斯（古罗马喜剧作家——著者）那里学到他的艺术中最为精妙的东西的”。

古典主义作家注重加工处理现成的故事情节，他们常常从古希腊、特别是古罗马文学和历史中寻觅题材，以此来表达自己的思想感情。高乃依的《贺拉斯》和《西拿》均为古罗马题材的悲剧，拉辛的《安德洛玛克》和《费德尔》则直接取材于古希腊悲剧。当然，他们并不是简单地再现原有的情节，

而是运用艺术手法把自己的意图和主张注入到那些古老的故事之中。以高乃依的《熙德》为例，该剧虽然是以十一世纪的西班牙骑士熙德的故事为题材，但剧中的主人公却具有崇尚理性、拥护王权的时代特征。显然，作者是在以古喻今。

四 依形式论尊卑为戏剧定戒律

理性在古典主义者的心目中占有极为重要的位置，他们认为，理性是衡量艺术美的主要标准，古希腊、古罗马大师正是按照理性原则进行创作才取得了辉煌的成就。为了保证理性在新的历史条件下继续成为指导文艺创作的首要原则，古典主义理论家制定出一整套象数学公式一样精确的艺术法则，这主要包括戏剧创作中的“三一律”和文学体裁的划分法。

所谓“三一律”实际上是指时间、地点和情节三者一致的规则。具体地说就是：一出戏只演一个事件，剧情必须发生在同一个地点，时间跨度不能超越一昼夜。理论家布瓦洛在《诗的艺术》中把“三一律”概括为：

一个地点、一天、一个既成事实
从头到尾把戏剧加以充实。

这里，我们还是先简单地回顾一下“三一律”形成的过程。早在十六世纪中叶，就有人提出过这个主张，但在1630年以前，“三一律”并没有成为剧作家普遍接受的规则，甚至还有人大声疾呼地加以反对，要求保持创作的独立性。随着古典主义的兴起和文学艺术规范化工作的深入，法国剧作家梅雷（1604—1686）从1630年开始在悲剧中运用“三一律”。这首先引起了黎塞留的注意，当时他十分关注意识形态领域特别是戏剧创作的动向。他认为艺术应从属于国家，作家的创作要严格遵守规则以便接受政府的监督。梅雷的作法正符合黎塞留的意图，得到官方的赞许。此后，评论家夏普兰在《关于戏剧艺术的信》和《法兰西学院关于〈熙德〉的意见》中，借亚里士多德的名义要求剧作家接受这一戒律。这样，“三一律”便成为当时法国悲剧创作的唯一准则。那么“三一律”究竟是不是由亚里士多德创立的呢？亚里士多德在《诗学》中确实强调过戏剧“动作或情节的整一”，但根本没提出过地点的整一，因为古代戏剧没有幕间休息，不存在变更地点的问题。至于时间的整一，那只不过是希腊剧作家在当时的一种普遍的用法，并没有什么人把它作为一种创作理论特别地提出来。马克思在分析这种情况时指出：“毫无疑问，路易十四时期的法国剧作家从理论上构想的那种三一律，是建立在对希腊戏剧（及其解释者亚里士多德）的曲解上的。但是，另一方面，同样毫无疑问，他们正是依照他们自己艺术的需要来理解希腊人的，因而在达西埃（1651—1722，法国翻译家，曾译亚里士多德的《诗学》——著者）和其他人向他们正确解释了亚里士多德以后，他们还是长时间地坚持这种所谓的‘古典’戏剧。”现在问题就清楚了，“三一律”是十七世纪法国君主专制时期确定下来的一种艺术戒律。“三一律”适应了戏剧情节须在时间和空间方面高度集中的要求，因而使得古典主义悲剧在结构上具有严密紧凑的特点。但“三一律”要求人们按照预先规定的理论进行创作，极大地束缚了艺术家的能动性，给古典主义戏剧带来了一些不良的后果：形式上过于拘泥，

内容上或多或少留下了枯燥无味的纯理性的痕迹。

除了“三一律”外，对文学体裁等级的划分是古典主义的另一个重要规则。古典主义理论家把文学体裁分为“高雅的”和“鄙俗的”，并为不同等级的体裁指定出相应的文学语言和剧中人物。在古典主义理论中，悲剧属于“高雅的”体裁，必须用崇高动人的英雄诗体来写，以表现高尚的情感；喜剧属于“鄙俗的”体裁，使用的语言应是通俗而随便的诗句，甚至可用散文体来完成。悲剧中只能出现英雄人物，如国王、王子、朝臣与将领；喜剧中的人物只能是不登大雅之堂的普通市民。不同体裁之间的界限是明确而绝对的，作家在创作时切不可越雷池一步。

五 强调概括描述忽视个性刻画

古典主义理论不强调描绘具体人物的肖像和人物的个性化特征，认为艺术应当表现经过概括的全人类的典型。在这个问题上，古典主义者受到了古希腊哲学家西俄夫拉斯塔斯的影响。作为亚里士多德的学生和继承者，西俄夫拉斯塔斯在《性格论》这部著作中，依据人类性格的主要特征，把人分成谄媚者、守财奴和说谎者等类型。十七世纪的古典主义者对他的性格学说推崇备至，认为古人所描述的人类的典型性格是永恒不变的，就象时代的变迁并没有改变地球的面貌一样。在他们看来，各个时代的父与子都是一个模样，艺术家越是忠实地描述这种永恒的形象，就越能更快地取得艺术成就。由于古典主义作家忽略了特殊因素和偶然因素在性格形成中所起的重要作用，他们笔下的人物往往流于概念化和类型化。

六 注重道德说教旨在抑恶扬善

在文艺复兴时期，人文主义者就认识到文艺的社会功能，强调文艺不但要给人以娱乐，更要给人以教育。他们指出，要使民众摆脱迷信和愚昧，必须做大量的启发教育工作，诗人和艺术家在这方面具有得天独厚的优势。古典主义作家继承了人文主义者的这一传统，并把艺术的教育功能具体化为抑恶扬善。他们在创作时，总是向自己发问：作品对于邪恶揭露得彻底不彻底？对于善行宣扬得充分不充分？拉辛在谈论他的悲剧《费德尔》时说：剧中女主人公的任何一个坏思想，任何一个坏动机都受到了指责。优秀的古典主义作家，能够在自己的作品中以最恰当的艺术手法体现出教育与训诫的原则。

除了上述几种基本特征外，古典主义理论还主张“模仿自然”，追求“逼真”，并提倡语言简洁明了，反对文字枝蔓，意义含混。这些内容在前面有关的章节中已作了介绍和评论，这里不再重复。

下笔惊四座《熙德》开新风
——法国古典主义悲剧的典范作家高乃依

高乃依的生平

皮埃尔·高乃依（1606——1684）是十七世纪上半叶法国古典主义悲剧的代表作家，一向被称为法国古典主义戏剧的奠基人。

他出生在诺曼底省的港市鲁昂，祖父是诺曼底议会的掌玺参事，父亲在鲁昂子爵领地担任水泽森林特别管理，祖上几代都家境殷实。高乃依幼年接受家庭教育，九岁到十五岁在耶稣会主办的中学读书。他天资聪明，勤奋好学，十分喜爱古罗马作家塞内加的悲剧和雄辩家西塞罗的演说词，对拉丁语的诗歌也有浓厚的兴趣。由于学校的教师全是笃诚的天主教徒，而且其中还有几位颇有名气的传教士，高乃依从小便受到天主教的深刻影响，以致使他后来的一些作品带有较浓的宗教色彩。

从教会中学毕业后，他攻读法律，学成以后父亲为他买了两个职位：鲁昂王家水泽森林事务律师和法国海军部驻鲁昂律师。当时，封建国家为解决财政困难而专设了卖官鬻爵制度，资产者可用金钱购买官职，政府出卖的主要是法院中的职位。高乃依担任了二十多年的律师，其间过着悠闲宽裕的生活，并试着搞些业余创作。

当时的鲁昂是法国戏剧的中心，文化生活十分活跃。巴黎的一些重要剧团经常在那里演出，十七世纪初法国大部分剧本也都是在鲁昂印刷的。在这种环境的影响下，高乃依对戏剧产生了极大的兴趣并开始从事戏剧创作。1629年，他的第一部喜剧《梅丽特》问世，坦率地说，这并非超群之作，但剧情比较贴近生活，人物对白设计巧妙。当时著名的戏剧演员蒙多里（1594——1651）把剧本带回巴黎，搬上舞台。演出是成功的，这使高乃依初露头角。在以后的五、六年间，他又先后完成了三部喜剧、三部悲喜剧和第一部悲剧。悲剧名为《梅德》（1635），是根据古罗马作家塞涅卡同名悲剧的主要情节创作的，高乃依的悲剧创作生涯就是从那时开始的。总的来说，这些早期作品的题材不是十分理想，人物形象也缺乏生动感。然而，与当时充斥舞台的一些杂乱无章的作品相比，他的剧本风格较为简朴，时代气息较强，显示出与众不同的特色。当时，黎塞留为了加强政府对文学艺术的控制，进一步巩固中央集权制，正在四处物色御用文人，高乃依那些令人耳目一新的剧作引起了他的注意。1635年，黎塞留把高乃依吸收到他亲自领导的五人创作班子之中写喜剧。从此，高乃依便可领到一笔丰厚的年俸，并能涉足上流社会的沙龙。开始他按照黎塞留的意图进行创作，但渐渐地体会到为人捉刀代笔的苦衷，不久因与其他人意见不合退出了这个创作班子。

1636年，他推出了轰动整个巴黎的悲剧《熙德》，创立了法兰西民族戏剧的光辉典范。当时法国流行着一句口头语：“象熙德一样美”，可见该剧影响之大。但《熙德》的上演，也在法国文坛引起了一场轩然大波。一些贵族文人对剧本大加诋毁，对高乃依本人肆意攻击，在黎塞留的示意下，法兰西学院也参与了这场围攻。在重压之下，高乃依蛰居家中，整整沉默了三年。1640年至1643年，他又先后完成了《贺拉斯》、《西拿》和《波里厄克特》三部比较重要的悲剧，清一色的古罗马题材是这些作品的特点。高乃依的后期作品成就都不高，谈到这一点，他曾打趣地说：诗和牙一起掉了。

高乃依从事戏剧创作整整半个世纪，为我们留下了三十多个剧本。1674年，他完成了最后一部悲剧《苏莱拿》，十年后他在贫困与孤寂中死去。

高乃依的悲剧

《熙德》（1636）是高乃依全部作品中最优秀的一部，也是法国第一部重要的古典主义悲剧。这出五幕诗剧，是以西班牙历史上的民族英雄熙德的故事为题材写成的。高乃依从中世纪史诗和骑士文学中获得了有关熙德的材料，在创作中还参考了西班牙作家卡斯特罗（1569—1631）的剧本《熙德的青年时代》。

剧中的主人公罗德里克是西班牙贵族青年，其父狄哀格是卡斯蒂利亚王国的老臣。罗德里克与伯爵高迈斯的女儿施曼娜相爱，不久将要举行婚礼。当时，国王正在为太子选师傅，高迈斯自恃对国家有功，认为这个位置非他莫属。但国王选中了狄哀格，高迈斯觉得受到了屈辱，于是与狄哀格发生了争吵。盛怒之下的高迈斯打了狄哀格一记耳光，根据封建荣誉观，挨人耳光乃是奇耻大辱，狄哀格对罗德里克说：“没有光荣，我也不配生存”，要儿子为他报仇雪耻。罗德里克面临着重大的抉择：要家庭荣誉，还是要个人爱情？最后他决定要洗刷家庭所受的耻辱，在决斗场上杀死了高迈斯伯爵。施曼娜得知后痛不欲生，她高喊着“以血抵血”，请求国王处决罗德里克。但在内心深处，她仍一往情深地爱着罗德里克，她对保姆所说的“我要他的头，又怕得到手”真实地反映了她的复杂心理。因此，当罗德里克主动跑到施曼娜跟前请她处置时，她反到犹豫起来。这时，摩尔人前来进犯，狄哀格鼓励儿子上阵杀敌，报效国家。罗德里克出奇制胜，击溃了入侵者，还俘获了摩尔人的两个国王，他们都把罗德里克尊称为“熙德”（即“君王”之意）。当罗德里克大胜而归后，施曼娜再次向国王提出报杀父之仇的要求，并选定了另一个向她求爱的贵族青年唐桑士为她的决斗手。国王接受了她的请求，当场宣布：谁在决斗中获胜，施曼娜就做谁的妻子。罗德里克认为，人心是不能用武力赢得的，因此在决斗前他向施曼娜表示：“我是去赴死，不是去决斗”。其实，施曼娜的内心一直是矛盾的，她对罗德里克的爱情始终没有动摇，此时她向罗德里克吐露了真情，要他“只许打胜，不许打败”。英雄受到爱情的激励，在决斗中击败了对手。故事的结局是美满的：遵照国王的旨意，施曼娜服丧一年之后，与罗德里克结为夫妻。

在这部作品中，自始至终贯穿着这样一个主要矛盾：是维护封建荣誉，还是照顾婚姻爱情？根据传统的封建观念，这个矛盾是不可调和的，必须置爱情于不顾，无条件地服从荣誉与责任的需要。但高乃依并没有作出这种简单的处理，从形式上看，他始终把荣誉和责任放在第一位，但实际上，罗德里克与施曼娜的爱情最后也得到了满足。可见，作者并没有把封建道德观念看作判断是非的唯一准则，这种既维护封建荣誉观念，又兼顾个人幸福的处理手法，体现了新的时代精神。另外，高乃依还通过对施曼娜思想变化的描写，向人们表明：国家的利益高于家族的利益，保持家族荣誉和为亲人复仇的责任应让位给公民对国家的义务。

《熙德》的艺术特色是，剧情冲突尖锐，人物形象鲜明，内心刻画细腻，戏剧效果强烈。从一开始，高乃依就把主人公罗德里克置于家族间的冲突之中，使他在父亲和女友、爱情和荣誉面前必须同时作出选择与牺牲。这样做会失去幸福，而那样做又会使他感到屈辱，两种选择互相排斥，不可调和。施曼娜内心的情感就更为复杂了，一方面她要除掉罗德里克以报杀父之仇，另一方面她深深地爱着他，认为失掉他生活也就失去了意义。现在，让我们

听听她的自白：

我还是要尽我的最大力量为父报仇，
然而，尽管这桩残酷的义务必得履行，

我唯一的希望，却是愿任何事也办不成。高乃依设计的这段台词是十分绝妙的，听了以后会使人感到，施曼娜在理智上接受了替父报仇的伦理规范，而在内心却讲着另一种语言。矛盾的心理导致了矛盾的行动，请看：她发誓要严惩罗德里克，但当罗德里克亲手把宝剑交到她手上要她把自己杀死时，她却害怕碰到这件可以使她复仇的武器；她的保姆向她讲述罗德里克抗击摩尔人的功绩时，她迫不及待地问：他受伤没有；当国王对她开玩笑地说，命运已经进行了判决，罗德里克在战场上负伤阵亡时，她立即面如土色；她亲自派唐桑士去与罗德里克决斗，可是当她误认为唐桑士杀死了罗德里克时，却粗暴地把这位决斗士赶跑；在痛苦地沉思时，她明白罗德里克无罪，但当她的愤怒重新迸发时，她就一次又一次地诅咒和谴责他。高乃依塑造了一个焦灼不安而又真诚倔强的灵魂，以此来展示由感情和义务导致的悲剧性冲突。高乃依笔下的人物不仅具有鲜明的个性特征，而且具有不同的社会历史特征。罗德里克的父亲狄哀格是国家之重臣。对封建君主忠贞不渝，他宣称：

我们应当服从至尊的威权，
国王已经决定的事，我们就无须乎再加考虑。

他把封建家族的荣誉视若生命，不惜一切代价加以维护。年轻的罗德里克虽然受的也是封建社会的传统教育，但他对纯洁的爱情和幸福的生活十分渴求，因此在荣誉与爱情的选择上，表现出矛盾的心理。他杀死了高迈斯以后，曾沮丧地说：为了给父亲雪耻自己放弃了生活中最宝贵的东西。对此，满脑子封建观念的狄哀格竟毫不理解，他的逻辑是：

我们的名誉只有一个，而情人却很多；
名誉是义务，而爱情只是快乐。

对此，罗德里克的回答既有理，也有情：

你竟叫我对爱情变节！
战士无勇固然可耻，
情人负义也不光荣！

父子之间的对话，体现出两代人在处世观上的差异。剧中的国王是作为冲突的仲裁人和调停者出现的，在他的开导下施曼娜放弃了复仇的愿望，与罗德里克重归于好。作者把国王放在如此重要的位置上，反映出当时新兴资产阶级对于封建君主寄予的厚望。《熙德》的剧情，是随着冲突的产生与激化而步步深入的，因此戏剧效果十分强烈，观众为罗德里克的不幸而哀叹，为他的战绩而欢呼，一时间，熙德（这是摩尔人对罗德里克的尊称）成为当时法国人衷心爱戴的英雄人物。

这里需要指出的是，从创作技巧上看，《熙德》有一个明显的不足之处，

这就是有的地方语言过于典雅。试以第二幕为例，罗德里克和高迈斯的决斗是从彬彬有礼的辩论开始的，两个敌手在交锋之前讲着整段整段优雅的语言，显示了作者纯理性主义的倾向。这种描写既不符合实情，也与第一幕中高迈斯和狄哀格争辩时所表现出的粗暴态度不一致，影响了人物形象的完整性。

《熙德》上演后，受到广大观众的好评，但也受到一些贵族文人的指责，其中以乔治·德·斯居戴利（1604——1667，法国小说家，女雅士玛德莱娜·德·斯居戴利之兄）的《关于〈熙德〉的看法》措词最为激烈，他振振有词地声称：“《熙德》的主题毫无价值，它违背了诗剧的主要准则，在通篇的安排中缺乏判断，拙劣诗句屡见不鲜，几乎所有的东西都是剽窃来的，因此，人们说它好是全无道理的。”他还要求法兰西学院对此作出裁决于是，经黎塞留同意，夏普兰起草了《法兰西学院关于〈熙德〉的意见》，指责高乃依违反了“三一律”，对《熙德》进行了严厉的批评。这就是所谓的“《熙德》事件”。

《贺拉斯》（1640）是“《熙德》事件”之后，高乃依创作的第一部悲剧，取材于古罗马故事。罗马和阿尔巴是两个独立的城邦，彼此交战多年，胜负未分，最后双方商定，每方出三个人进行决斗，胜者将统一管理两个城邦。罗马人的代表是贺拉斯家的三兄弟，另一方的代表是居里亚斯家的三兄弟，他们不但相互认识，而且两家还是姻亲：小贺拉斯的妻子是居里亚斯兄弟的妹妹；小居里亚斯的未婚妻是贺拉斯家的独生女卡米拉。小贺拉斯被选中参加决斗后，表示要为国家牺牲自己的一切——生活、爱情和友谊。小居里亚斯的内心却极为矛盾，他抱着不得已的忧伤心情去参加决斗。决斗开始后，有人报告说：贺拉斯家的两个儿子被杀死，小贺拉斯落荒而逃。老贺拉斯对小儿子的怯懦大为愤慨，赌咒一定要亲手除掉这个使罗马和家族都蒙受了耻辱的逃兵。其实，小贺拉斯并非真正逃跑，而是在用诱敌之计：他使居里亚斯三兄弟拉开了距离，然后把他们分而诛之，最后的胜利属于罗马一方。小贺拉斯返回罗马时，遇到了他的同胞姊妹卡米拉，他本期待着他们一同分享胜利的喜悦，但没想到迎接他的却是泪水和呻吟：卡米拉正为失去自己的未婚夫痛哭流涕。卡米拉指责了小贺拉斯的灭亲之举，在暴怒中他杀死了卡米拉。此后，小贺拉斯受到了审判，但终因对国家有功而赦免于罪。

《贺拉斯》一开始便使人感到义务和感情之间的最尖锐的悲剧性冲突：贺拉斯三兄弟与居里亚斯三兄弟，将担负起用自己的双手去毁灭自己的亲人以为国争光的责任。剧中主要人物是小贺拉斯和小居里亚斯，他们的性格迥然相异。在对待决斗的态度上，我们可以清楚地看到二人性格的典型特征。当得知要与居里亚斯兄弟决斗时，小贺拉斯毫无不安之感，他以临战的姿态向对方宣布：

你看，罗马选中了我，还有什么可犹豫？
我是你的姐夫，现在就要和亲如兄弟的人决斗，
但我的灵魂已经沉醉在自豪的欢愉中。
让我们结束这场不起作用的空谈，
阿尔巴的对手，从今你我视同陌路。

在他看来，为了公众的事业去战胜不相识的敌人，并不是什么特别困难的任

务，这只是普通的功勋，成千上万的人都这样做了，还有成千上万的人将要这样做。但是，去杀死你所爱的人，去和亲如手足的人厮杀，对那些你宁愿用整个生命去保卫的人举起武器，则只有极少数人才有这样的勇气。

小居里亚斯的性格比较温和，当他得知自己要与贺拉斯兄弟决斗时，忧伤地叹息道：“祖国所有期待的，正是友谊所畏惧的东西！”但他同样是一位爱国者，他并不想逃避个人的义务，只是不象小贺拉斯那样奢望着建立不朽的业绩。请听听他的自白：

我为沉痛的荣誉而自豪，绝不后退，
我惋惜我们的友谊，虽然奖赏使人欢喜。
如果罗马需要更英勇的行为，——
那么，感谢上天，我不是罗马人，在我身上
还保存着一点人的感情。

这段话中的后半部分，不知震撼了多少人的心，体现出极为深刻的思想内涵。实际上，高乃依对小贺拉斯狂热的尚武精神进行了适度的谴责，并把他杀死卡米拉视为一种罪行。人民宽恕熙德，因为在他的过错中不包含罪行。国王赦免了小贺拉斯，但作者却不让人民来宽恕这一罪行。《贺拉斯》虽比《熙德》更富有悲剧色彩，但其主人公远不如罗德里克那样令人为之动情。与《熙德》相比，《贺拉斯》中的语言更为出色，不但纯朴而且深刻，两家兄弟在出征前与亲人的诀别语尤为感人。十八世纪著名的启蒙作家伏尔泰对此作了这样的评价：“我想从全部古代和外国戏剧中去寻找类似的场面，寻找这类灵魂的高贵、哀痛与端庄的结合，结果没找到。我特别留意到，就连在希腊人那里也找不到这一类东西。”

《西拿》（1640）是一部政治悲剧，故事发生在古罗马的奥古斯都时代。西拿是罗马名将之后，他的先人宠贝是奥古斯都的养父凯撒的敌人，他虽与皇帝奥古斯都有宿仇，但并无反叛之心。爱米莉与奥古斯都有杀父之仇，尽管现在皇帝对她恩重如山，但她复仇之心一直未泯。她在爱恋着她的西拿身上点燃对奥古斯都的仇恨，煽动他去组织反对皇帝的阴谋活动，并答应事成后以身相许。就在他们准备采取行动时，皇帝召西拿和马克西姆进宫，想听听他们对于国家体制的设想。西拿主张维持君主制，反对共和政体，奥古斯都接受了他的意见。马克西姆也在爱着爱米莉，出于嫉妒，他告发了西拿。皇帝得知后十分震惊，他断然没料到，这样一个坚定的专制政权的捍卫者竟是个阴谋家。于是，他与妻子莉维亚商量，用什么办法惩罚祸首。皇后劝他不要动用武力，而应以仁待人。经过反复地思考，奥古斯都最后采纳了这个建议，他没有惩办西拿。面对皇帝的“仁慈”，爱米莉对自己的所做所为也追悔莫及，表示今后一定以忠君为本。

《西拿》之所以被称为政治悲剧，是因为作品的主要部分是由剧中人进行的长篇政治辩论构成的。在剧本的前半部分，西拿与马克西姆当着皇帝的面就国家形式的选择进行了长时间的辩论。西拿迫切陈词，力劝奥古斯都继续执政，认为国家必须继续维持君主制。他对皇帝说：

……自由只能造成内战的危机。
在危及世界的混乱状态中，

一个人不愿意做主，第二个人也是这样。
陛下，为了拯救罗马。
必须由一个具有无限权力的仁慈的执政者把它统一
起来。

马克西姆在这场政治辩论中站在相反的立场上，认为国家形式不必强求一律，有的民族喜欢君主政体，有的民族喜欢社会自由。他希望奥古斯都放弃权力：

幸福可以把我们带到权势的顶峰，
但最高尚的英勇精神则是放弃权柄，
在我们中间，没有几个人
能够蔑视业已到手的政权。

奥古斯都最后接受了西拿的主张，愿意继续执政。这显然表达了作者的意愿。十六世纪后半期，法国分裂为天主教和新教两个敌对的营垒，宗教战争延续了几十年，民众饱尝内乱之苦。高乃依创作《西拿》的时候，是路易十三统治时期，那时胡格诺战争虽已结束，但内乱仍时有发生。西拿的主张体现了古典主义作家在当时的历史条件下，拥护中央王权、反对分裂势力的政治倾向。另外，在“劝进”词中，西拿把共和政体与建立国家秩序对立起来，认为“民众作了主人，只会导致内乱……最坏的国家就是民众统治的国家。”这无疑是在作者的历史局限性所使然。

在剧本的后半部分，奥古斯都与皇后莉维亚就怎样惩治阴谋分子进行了关于实施仁政的辩论。莉维亚首先回顾了历史：数不胜数的反叛者，这些被降伏了，那些又铤而走险，没完没了，就象多头蛇砍而复生的头一样。接着她劝导奥古斯都：

您的严厉产生不了任何效果，
……
在西拿身上试一下仁慈所能起的作用吧。
惩罚他会使骚动着的城市更加动乱，
原宥他则会有利于您的声誉；
您的严厉措施只会激怒他们的人，
但他们也许会被您的善心所感动……
仁慈是最美的标志，
它能使天下辨认出一个真正的君主。

为了“在西拿身上试一下仁慈所能起的作用”，奥古斯都不但没有惩罚他，反而委以重任，这使西拿感恩不尽，表示“作奥古斯都的奴隶是光荣的”。于是，这场阴谋叛乱活动就这样兵不血刃地解决了。对于作者在剧中所宣扬的“仁政”思想，我不想多作评论。我只想说明，路易十四统治后期法国国内重新实行宗教迫害的史实足以表明：封建君主的“仁慈”是靠不住的。

从艺术上看《西拿》具有严重的缺陷。全剧唯理主义味道十足，剧中人不过是不同政治观点的体现者，既无丰满的形象，也无鲜明的性格。剧中虽

然也有对爱情和嫉妒之心的描写，但十分平淡与牵强，与主题似乎没有什么内在的联系。另外，对于剧中人思想变化的原因，作者交代得也不清楚，这不但影响了人物性格的一致性，而且还给观众造成了理解上的困难。

继《西拿》之后，高乃依创作了以基督教徒殉教为题材的悲剧《波里厄克特》（1643），故事发生的地点是古罗马帝国统治下的亚美尼亚。波里厄克特是亚美尼亚的一个封建领主，他的妻子波利娜是罗马驻亚美尼亚总督的女儿。波利娜原来与塞维尔相爱，但那时他只是个下级军官，既无财产，又无名望，他们的婚事遭到了波利娜父亲的反对。若干年后，塞维尔成了一名出色的将领，奉罗马皇帝的旨意他来到亚美尼亚惩办基督教徒。波里厄克特这时已改信了国家法律所禁止的基督教，为了表示对新教的笃诚，他还大闹祭祀场所，毁坏了那里的神像，因而被关押起来。当局为了恐吓他，把他的同伙处决了，但这更坚定他殉教的决心。波里厄克特殉教后，他的妻子波利娜也宣布改信基督教，她的父亲、当地总督对于处决波里厄克特一事十分懊悔，于是也随着女儿改信了基督教。塞维尔并没有宣布自己改信新教，但他却主张信仰自由。

我们知道，高乃依的少年时代是在耶稣会主办的中学度过的，从小受天主教影响较深，这一点在《波里厄克特》中有较明显的体现。高乃依通过波里厄克特殉教一事，赞扬了宗教徒为信仰献身的精神。另外，他还设计了波利娜和她的父亲在波里厄克特死后改信基督教的情节，目的是向人们表明，殉教者能产生多大的感召力。但这部剧真正的意义还在于塞维尔最后所说的那几句话：

让每个人去信仰自己的神，
让每个人对他所需要的神去膜拜，
而不必担心受迫害。

在法国历史上，异教徒从来都是处于受迫害的地位，直到亨利四世于 1598 年颁布了“南特敕令”，法国才确立了宗教宽容的政策。可以说，《波里厄克特》反映了这一时代特征。

该剧的不足之处是，作者对于波里厄克特的描述，留下了许多公式化的痕迹，影响了人物形象的丰满。剧中许多场面都表现了他狂热的言行，但并没有多少真正感人之处。作者对于他死前的处理也是不成功的。波里厄克特反复地嘱咐波利娜，在他死后一定要嫁给她以前的恋人塞维尔，好象很有气度，但最后却加上这么一句：“如果你爱我，就和我一起死吧”。这使人觉得，他在临死前并非坦然自若，极大地削弱了殉教者的形象。

高乃依悲剧的特征

一 以史料为选材的主要来源

在唯理主义的影响下，高乃依把“逼真”作为自己最基本的创作原则，因此他常从历史著作中选取悲剧的题材，而很少借用古希腊、古罗马神话故事。他认为，这样做可以保证剧情的真实性。以上面评析过的四部悲剧为例：《熙德》中的主人公是以中世纪的西班牙英雄罗德里克·狄亚斯（“熙德”是人们对他的尊称）为原型的；《贺拉斯》和《西拿》中的故事，发生在古罗马历史上两个不同的时期；《波里厄克特》的基本情节取自十世纪拜占庭圣徒传记作者西迈昂·迈塔弗拉斯的著作。当然，他是借用历史人物和历史事件来达到以古喻今的目的。例如，《西拿》向我们展示的虽然是古罗马奥古斯都时代的政治辩论，但实际上反映了作者对十七世纪法国君主政体的拥护。

二 以国王或英雄为作品的主人公

高乃依认为，杰出人物善于独立自由地表达自己的感情，因而能更集中、更全面地反映一般人的特点。他总是把国王或出类拔萃的英雄作为悲剧的主人公，从不描写普通人。他主张使用惊天地而泣鬼神的重大题材，大力表现崇高的爱国激情。他塑造的英雄人物通常被各种道义和信仰所支配，或忠勇无比，或灭亲取义。在他的作品中，即使国王不是主人公，其作用也是举足轻重的。例如，《熙德》中尖锐的剧情冲突，正是在国王的调解下才得以妥善解决。他的这种习惯作法，为布瓦洛总结悲剧创作规则提供了依据。

三 以义务与感情的矛盾为主要的戏剧冲突

在高乃依的重要悲剧作品《熙德》和《贺拉斯》中，义务与感情的冲突占据着中心位置，剧情是随着冲突的激化而步步深入的。所谓“义务”，说到底就是理性，因此必然是冲突中的胜利一方。这种艺术构思，集中体现了笛卡尔唯理论的影响正是由于在他的主要作品中都出现了这种冲突，因此人们不但把它看成高乃依悲剧的主要标志，而且认为这是古典主义悲剧的一个重要特征。当法国古典主义悲剧传到欧洲其他国家后，那里的剧作家也都以高乃依为楷模，在自己的作品中着力表现义务与感情之间的冲突与矛盾。

一代大师播笑语百世流芳传美名
——法国古典主义喜剧的创立者莫里哀

莫里哀的生平

莫里哀(1622—1673)是法国杰出的喜剧作家、古典主义喜剧的创立者,也是十七世纪法国最重要的古典主义作家。他不仅对法国戏剧做出了卓越的贡献,而且也推动了整个欧洲戏剧事业的发展。

莫里哀原名让·巴蒂斯特·波克兰,参加剧团后他改用“莫里哀”这个艺名。莫里哀出生在巴黎的一个资产阶级的家庭中,父亲经营挂毯生意,并买得“宫廷室内陈设商”的职位。在当时的法国,获取这个职位就拥有贵族头衔,而且还兼有“王室侍从”的称号,有机会接近国王。当时,宫廷内共有八名陈设商,每一季度都有两名跟随国王,任务是为他布置行宫。莫里哀是家中的长子,父亲并不打算让他接受什么高深的教育,一心只想把宫中的职位传给他,以使祖上留下的家业后继有人。

莫里哀十岁那年,母亲病故,父亲忙于经商,无暇顾家。在这期间,外祖父经常带小莫里哀去看民间艺人在露天演出的闹剧,这是一种民间传统戏剧,角色不多,情节滑稽。当时巴黎只有一个正式剧场,主要演悲剧和悲喜剧,祖孙俩也经常去那里看戏。这些演出,特别是短小泼辣的闹剧,深深地吸引住了莫里哀,使他从童年时起就对戏剧天地心驰神往。1635年,十三岁的莫里哀进入由耶稣会主办的克雷蒙中学。这是当时巴黎最有名气的一所贵族学校,在那里莫里哀接受了五年的系统教育。

在校期间,他的成绩一直十分优异,对文学和哲学有着浓厚的兴趣。另外,他还熟练地掌握了拉丁语,曾把古罗马唯物主义哲学家卢克莱修的长诗《物性赋》译成法文,并阅读了古罗马著名喜剧作家普拉图斯和泰伦斯的原著,这对他以后的喜剧创作有很大的影响。十七世纪三十年代,法国的戏剧舞台已较为活跃,1636年高乃依的代表作《熙德》的问世,为古典主义悲剧的发展奠定了基石。莫里哀所在的学校,也经常有一些学生们自己组织的演出活动,这无疑增加了他对于戏剧的热情。早在莫里哀毕业之前,父亲就把“宫廷室内陈设商”这个可以世袭的职位转到了他的名下,希望他学业期满后能立即踏上父辈所走过的生活之路。中学毕业后,父亲又为他买了一张法学硕士的证书。但莫里哀既不愿继承父业做陈设商,也无心当一名律师,他的最终理想是从事戏剧事业。

莫里哀在戏剧领域中的辉煌历程,是从清苦的演员生活开始的。1642年,国王路易十三到南方巡察,莫里哀以“宫廷室内陈设商”继承人的身份来到南方的纳尔波内为他布置行宫。就在这次南行的途中,他结识了一个流浪剧团的女演员玛德隆·贝扎尔,这是他决心献身戏剧事业的开端。1643年初,他从南方给父亲写了一封信,表示愿意放弃“宫廷室内陈设商”的继承权,并说自己正在着手筹建一个剧团,这是莫里哀在人生的十字路口上做出的重大抉择。父亲对于儿子的这个决定感到震惊和恼怒,认为这有辱门庭。确实,在当时的法国,演艺圈中的人地位十分低下。教会规定:“戏子”死前必须要做忏悔,否则不得埋入教堂墓地。亲人的反对和斥责并没有阻止莫里哀走自己的路,1643年他与贝扎尔三兄妹以及其他几位热心戏剧的朋友共同建立了“光耀剧团”。1644年6月28日,他第一次用“莫里哀”这个使

后人景仰的名字在一份公证文件上签字。由于资金短缺和多数演员演技不高，再加上经营不善，这个剧团不久便负债累累，莫里哀因剧团的债务问题被投入监牢。几天后，父亲做保，把他赎了出来，希望他回心转意，脱离演艺界。1645年，“光耀剧团”被迫解散，多数成员纷纷离去，只有莫里哀和玛德隆不改初衷，加入了由老演员查理·杜弗雷尼率领的流浪剧团。从此，莫里哀这个学生出身的有产者，义无反顾地丢下了产业与荣誉，放弃了现成的社会享受，开始了长期的漂泊生活。

从1645年离开巴黎到1658年重返首都，莫里哀整整在外省巡回演出了十三年，走遍了大半个法国。在剧团中，他主要扮演喜剧角色。长期的流浪生活，使他目睹了各地的社会现状，接触到大量的民间戏剧，这对他的艺术观的形成具有重要影响。在法国，再也找不出一位象他这样长期扎根于民众之中的古典主义作家了。杜弗雷尼去世后，莫里哀凭着他宽厚的人品和出众的演技，被同伴推举为剧团的领班。从此，他更加一心扑在戏剧上，既负责全团的工作，也是演员兼导演。过了不久，他把剧团的名称重新改为“光耀剧团”，并把里昂定为根据地。他在戏剧创作方面的才华，或许是无意中显露的。当时可上演的剧目很少，极大地限制了剧团的发展，为了解决这个问题，莫里哀开始自己动手写剧本。最初，他不过是改编一下流行的法国闹剧和意大利即兴喜剧，但很快就进入了独立创作的阶段，这得益于他丰富的生活经历和长期的舞台实践。

《冒失鬼》（1653）是他创作的第一部诗体喜剧，说的是一个绝顶聪明的仆人帮助自己的主人娶到了称心的妻子。由于剧情生动，格调清新，《冒失鬼》上演后受到观众的热烈欢迎，“光耀剧团”也随之名声大振。1658年，莫里哀率领剧团回到了阔别十几年的巴黎。他们在卢浮宫演出了《多情的医生》，国王路易十四对此十分赞赏，特许剧团留在巴黎。这对莫里哀来说无疑是个新的起点，从此他把主要精力投入到喜剧创作之中。

莫里哀的喜剧创作可分为三个时期，《可笑的女才子》（1659）、《丈夫学堂》（1661）和《太太学堂》（1662）是他前期的主要作品。《可笑的女才子》是莫里哀返回巴黎后写出的第一个剧本，他以巧妙的艺术构思对以朗布耶公馆为代表的贵族沙龙中盛行的矫饰之风进行了辛辣的嘲讽。该剧遭到巴黎贵族势力的强烈反对，曾一度被禁演，只是由于得到了路易十四的支持，禁令才被解除。但顽固势力并没有因此而罢休，不久又以改建卢浮宫为借口把剧团的演出剧院拆掉了。正当莫里哀和他的同伴们一筹莫展的时候，国王再次帮助，把王宫剧场拨给了他们。此后，莫里哀的全部喜剧——从1661年的《丈夫学堂》到1673年他逝世前所写的《没病找病》——都是在那里演出的。严酷的现实使莫里哀认识到，要想在巴黎站住脚，没有王权的保护是不可能的。因此，他要求恢复他曾放弃的“宫廷室内陈设商”的继承权，以便有更多的机会进入宫廷，争取国王的支持。《丈夫学堂》涉及到爱情、婚姻、教育以及组建家庭等问题，批判了封建社会中的夫权主义，提倡婚姻自由等人道主义的作法。《太太学堂》是一部社会问题喜剧，作者向人们展示了修道院教育的恶果。在该剧上演后，路易十四以褒奖“优秀的喜剧诗人”之名，赐给莫里哀一份丰厚的年金。

六十年代中期至六十年代末，是莫里哀创作的全盛时期，他的代表作《伪君子》（1664）以及《堂璜》（1665）、《恨世者》（1666）、《乔治·当丹》（1668）和《吝啬鬼》（1668）等一批思想性与艺术性俱佳的喜剧作品

都是这个时期的产物。莫里哀与贵族保守势力和反动教会之间的斗争，在这个阶段更为激烈与持久。《伪君子》是一部战斗性较强的讽刺喜剧，作者通过主人公达尔杜弗的形象无情地揭露了封建教会的虚伪性。剧本刚一搬上舞台，就受到巴黎大主教的指控，面对教会的强大压力，国王也无计可施，只得下令暂停公演。直到1669年初，教皇克雷蒙九世颁布“教会和平”诏令，教派纷争平息之后，莫里哀才得到该剧解禁的通知。然而，在禁演期间，莫里哀并没有退缩，他曾三次上书国王陈述上演的理由，驳斥反对者的谰言。其它几部喜剧也都是莫里哀的重要作品，《堂璜》借西班牙传说中的人物影射了十七世纪腐朽糜烂的法国贵族；《恨世者》是一部贵族世态喜剧，作者对一个“愤世嫉俗者”的感情和心理作了深刻的剖析；《乔治·当丹》嘲笑了资产者为了提高身价而与贵族联姻的偏狭心态；《齐斋鬼》形象化地展现了资产者爱财如命的本性。

莫里哀的后期作品主要有：《贵人迷》（1670）和《司卡班的诡计》（1671）。前者描写巴黎一位富商因醉心于加入贵族行列而屡遭耍弄，出尽洋相；后者表现了“下等人”的智慧，具有明显的反对封建等级观念的民主主义倾向。莫里哀完成的最后一部喜剧是《没病找病》（1673），作品对江湖庸医的骗术进行了揭露。1673年2月17日下午，《没病找病》第四次公演，莫里哀扮演主角阿尔冈。戏没演完，他肺病复发，但他还是咬牙坚持了下来。当天夜里，他开始剧烈地咳嗽，最后因血管破裂死于家中。

莫里哀是一位杰出的剧作家，一位出众的导演，一位技艺精湛的演员，他一生为戏剧事业而奋斗，共写了三十多部剧本，扮演过二十多个重要角色，他不愧是法兰西民族的巨大骄傲。

莫里哀的喜剧

莫里哀认为，喜剧是严肃与滑稽两种对立成分的结合体，喜剧一要教育人，二要使人开心。如果喜剧失去训诫作用，就会变成毫无意义的嘲弄；如果不能使观众感到愉悦，喜剧也就徒具空名。在谈到自己的讽刺艺术的社会意义时，他说：“我能够做得最好的，就是通过可笑的形象来揭露所处时代的恶习。”下面让我们看看，这位喜剧大师是怎样在自己的作品中体现上述思想与原则的。

《可笑的女才子》（1659）

这部独幕散文体喜剧，对上流社会的“典雅”生活进行了痛快淋漓的嘲弄。剧中的“女才子”玛德隆和卡多丝出身于外省的资产者家庭，她们读了许多矫揉造作派小说，幻想有朝一日也步入上流社会。她们来到巴黎后，各自取了一个小说里常用的名字——阿曼德和波丽采娜。在巴黎，两个前来向她们求婚的青年，因不通贵族的“雅语”而遭到她们的拒绝。为了进行报复，这两个青年让他们的仆人装扮成侯爵与“女才子”侃侃而谈。正当她们对假侯爵佩服得五体投地之时，那两个青年赶到，剥下了“侯爵”的外衣，“女才子”见状，羞愧至极。

在十七世纪法国上流社会中，贵族们常常用抽象的概念来代替具体的事特，以此来点缀自己的语言，这就是所谓的“雅语”。“女才子”与假侯爵之间的交谈，用的就是这种语言。他们把安乐奇称为“谈话的舒适”；用“极端缺乏娱乐的可怕处境”来代替“寂寞”一词；把口语中的“闻一闻”说成“嗅觉器官反应反应”。卡多丝在请与自己交谈者坐下时是这样说的：“先生，你不要这样坚决拒绝这张靠背奇的请求啊，它向你伸着双臂已经有一刻钟了，稍稍满足一下它想拥抱你的意愿吧！”这些在沙龙中流行的“雅语”，曾是贵族们显示高雅的标志，但在莫里哀的笔下却现出古怪可笑的本来面目。至于“女才子”改名的情节，作者恐怕是以马莱伯替朗布耶公爵夫人更名一事为原型的，因为莫里哀也去过那个著名的公馆。

莫里哀不仅嘲笑了沙龙中矫揉造作派的语言，而且也嘲笑了他们的姿态和服装，并借用剧中的资产者高尔吉布斯之口谴责了这种“雅语”：“你说的是什么外国话！这就叫作上等语言吗？”在观众的笑声中，上流社会的“恶习”得到了揭露，过去人们带着敬意念出来的具有“典雅”、“高贵”含义的字眼，现在成了一钱不值的笑料。

《太太学堂》（1662）

这是一部五幕诗体喜剧，体现了作者对于封建礼教的反叛精神。资产者阿尔诺耳弗认为社会风气败坏，所有的妇女都不可信，他要按照个人的标准为自己培养一个无知而驯服的妻子。他从贫苦农民那里领养了一个名叫阿涅丝的女孩，把她送进修道院，按照自己的方式加以培养。阿涅丝在修道院呆了十三年，出来时几乎成为不谙世事的“白痴”。不久，她与年轻人奥拉斯相爱，这使她恢复了对于美好生活的追求。

这部作品抨击了使人变成“白痴”的修道院教育和“妻为丈夫所有”的

封建夫权思想，歌颂了“不知道什么是困难”的真挚爱情。修道院是封建教会奴役妇女的精神牢狱，那里与世隔绝，毫无现实生活的气息。阿尔诺耳弗把养女送到那里，为的是“尽可能把她变成白痴”，这是作者对修道院教育的深刻概括。

阿尔诺耳弗是封建夫权思想的体现者，他对女人的要求非常简单：只要她“懂得祷告上帝，爱我，缝缝纺纺，也就够了”。即使女人不明事理、“以糊涂出名”也无所谓，这反而会使她更守妇道。阿涅丝从修道院的寄宿学校出来时，对生活一无所知，阿尔诺耳弗感到十分满意：

我真喜爱她的单纯，
有时说起傻话来简直把我笑死。
有一次她被一个问题难住了，
带着一副举世无双的
天真样儿跑来问我：
小孩子是不是从耳朵里生出来的？

当他得知阿涅丝已经爱上奥拉斯，便对她进行了一连串的恐吓，把自由恋爱说成是“要受上天严惩的不可饶恕的罪恶”。莫里哀对阿尔诺耳弗所代表的封建观念十分鄙视，为此，他通过剧中女仆一语双关的答话，巧妙地嘲弄了这个封建礼教的化身：外出归来的阿尔诺耳弗，急于想知道家中的阿涅丝是否望眼欲穿地盼他回来，女仆尤尔耶特不无狡黠地告诉他：

她时时刻刻盼您回来；
只要听见门前过来马、驴，要不骡子，
她总以为是您来了。

在抨击修道院教育和封建夫权思想的同时，莫里哀继承文艺复兴时期的传统，把爱情作为一种能够冲破任何障碍的高尚情感来加以赞颂。爱情使阿涅丝从精神的沉睡中苏醒，使她变得聪明而有远见。她不能理解爱情是罪恶的说教，对阿尔诺耳弗说：

您说这是一种罪恶
可是这又有什么不好呢？……真的，
这是多么甜蜜，多么使人快乐的事啊！

在她看来，“使人快乐的事”是无法丢开的。莫里哀在青年时代，曾受到古希腊哲学家伊壁鸠鲁和古罗马哲学家卢克莱修的影响，在阿涅丝的台词中我们似乎可以听到这两位哲人的教诲的余音。

对于阿涅丝所表达的有关爱情与婚姻的意见，上流社会的妇人是不能容忍的，认为这“有伤风化”。对此，莫里哀讥讽地说：“她们的贞洁只表现在耳朵上，整个身体倒不在乎了。”

《伪君子》（1664）

五幕诗体喜剧《伪君子》（一译《达尔杜弗或者骗子》）是莫里哀的代表作。作者通过这个剧本向人们表明：他反对的并不是真正的宗教信仰，而是阳奉阴违、口是心非的伪善信士。

主人公达尔杜弗出身于破落贵族，他以伪装虔诚和故作自卑的假象骗得富商奥尔贡及其母亲的信任，成为奥尔贡一家的“精神导师”。由于达尔杜弗善于逢场作戏，奥尔贡对他的好感与日俱增，甚至要前妻的女儿玛丽雅娜取消原订婚约嫁给达尔杜弗。但达尔杜弗却看上了奥尔贡的继室艾耳密尔，并向她求爱。这件事被奥尔贡的儿子所发现，但奥尔贡接到报告后，竟不相信达尔杜弗会干出这种事。虚伪的达尔杜弗乘机自我诅咒一番，这使奥尔贡更加坚信这位“精神导师”是清白无辜的。他责骂儿子诋毁圣贤，并且一怒之下剥夺了儿子的财产继承权，把全部财产赠给了达尔杜弗。为了证明儿子所说的是事实，艾耳密尔要奥尔贡躲在桌子下面，暗中窥察伪君子的表演。一切安排好以后，艾耳密尔请来了达尔杜弗，并故意向他表示好感。面对艾耳密尔的“主动”表示，达尔杜弗果然故伎重演，彻底暴露了伪善的面目。当初，奥尔贡出于信任曾把朋友藏在他那里的装有反政府信件的箱子委托给达尔杜弗保管。现在，气急败坏的达尔杜弗反目为仇，竟以此来控告奥尔贡，但“公道贤明”的国王识破了伪君子的阴谋，下令逮捕了达尔杜弗，并把财产归还原主。

在莫里哀生活的时代，天主教会的势力很大，几乎可以与王权分庭抗礼。十七世纪二十年代末，法国天主教会的上层人物纠合贵族中的反政府分子，成立了一个名为“圣体会”的组织，对异教徒、自由思想者和无神论者大加压迫。这个组织的成员遍及全国，他们以宗教活动为幌子，暗中监视有自由思想嫌疑的人，为宗教裁判所提供惩治的对象。“圣体会”的活动如此卑劣，早在1660年当时的首相马萨林就宣布取缔了这个组织。路易十四登基后，也下令禁止“圣体会”的非法活动。尽管如此，在六十年代初，该组织的地下势力仍很猖獗，主要是因为得到了皇太后安娜的庇护。从《伪君子》的思想性和概括性来看，莫里哀的矛头所向不仅只是“圣体会”，而且也包括整个封建天主教会中的反动势力。在文艺复兴时期，人文主义者对天主教会给予了沉重的打击，在新的历史条件下，莫里哀奋力捍卫文艺复兴时期人文主义者开创的事业。

作者在达尔杜弗的身上集中了一切伪善的特征：他以节食苦行的信士自居，但一顿饭却吃掉“两只鹌鹑和半只切成细丁儿的羊腿”；他与女仆道丽娜见面时，掏出手帕让她把袒露着的前胸遮盖起来，表现出对女色的忌讳，但在勾引奥尔贡的妻子时，却一再要对方相信“享乐并不是罪恶”；在教堂里他故意不肯接受奥尔贡的施舍，仿佛不重钱财，但当奥尔贡把全部财产赠给他时，他却欣然接受，并振振有词地说：“一切都是上帝的旨意，应该遵从。”作者运用对比的手法，为我们勾画出一个把虔诚当作“职业和货物”的伪教徒的典型形象。

奥尔贡是个偏执、轻信的资产者，不幸沦为达尔杜弗的精神奴隶，他象一个盲目的教徒相信自己的忏悔牧师一样，不愿听到人们对达尔杜弗的非议。他一上场就问：“达尔杜弗呢？”对于道丽娜向他报告的家中情况，他根本听不进去，一心只想着“精神导师”，口中可笑地重复着：“达尔杜弗呢？”和“可怜的人！”作者的这种设计，既生动地表现了被蒙骗的奥尔贡可悲的痴迷状态，又大大加强了喜剧效果。奥尔贡无比虔诚地聆听达尔杜弗

的说教并有所感悟：

谁追随他之后，便能享受到内心的幸福，
世界上的一切，在他看来都如同粪土。
自从和他谈话以后，我完全换了一个人；
他教导我对任何东西也不要爱恋；
他使我的心灵从种种的情爱里摆脱出来
……

女仆道丽娜头脑清醒、目光敏锐，直率地揭露了这种说教违反人性、悖于自然的本质：

假如你听从他的教诲，
不论做什么都成了罪过。

她机智地告诉人们，教会惯用的手法就是要人相信自己是有罪的，这样便能使人因惧怕来世的报应而顺从地受其摆布。在道丽娜的身上，体现了文艺复兴时期人文主义者的那种追求个性解放、反对禁欲主义的斗争精神。

作者在剧中还颂扬了“目光如炬”的国王，正是由于他“善于辨别是非”，骗子才得到了应有的惩罚。这种情节的设计，恐怕是事出有因的。莫里哀在同贵族的斗争中，多次得到国王的支持，在如何评价《伪君子》的问题上，路易十四也基本上站在他的一边。因此，莫里哀对国王是十分感激的，他通过剧中的侍卫官之口热情地赞颂了国王的英明。

奥尔贡失去对达尔杜弗的信任后，从一个极端走到另一个极端，开始盲目地怀疑一切：

不，任何品德高尚的人，我都不相信啦，
从今以后，我不把他们当作人，——

针对这种情况，奥尔贡的妻兄克莱昂特说了一段意味深长的话：

多数人生来就古怪！
他们从来不能行中常之道；
理智对于他们，天地太小，
一举一动他们总是要超出理智的范围，——

这清楚地反映了作者不偏不倚的道德观。

《伪君子》是莫里哀最高的艺术成就之一，由于主人公具有鲜明的典型意义，“达尔杜弗”在法语中已成为“伪君子”的同义词。

《堂璜》（1665）

西班牙剧作家蒂尔索·德·莫利纳于1630年创作了风俗喜剧《塞维利亚的嘲弄者》，剧中的堂胡安（即堂璜）是西班牙国王的一位宠臣的儿子，他

行为放荡，生活糜烂，专门勾引妇女。此后，这个形象成为欧洲文学中一个典型，英国诗人拜伦就是借用这个人物，写出了享誉世界的长诗《堂璜》。莫里哀的《堂璜》是一部五幕诗体剧，主要情节也取自莫利纳的作品。

莫里哀运用现实主义的概括手法，通过堂璜的所做所为，有力地抨击了道德败坏的封建贵族，深刻地揭露了他们假道学的伪善本质。剧中除了堂璜外，还有一个不可缺少的角色——仆人斯卡纳赖尔。他和主人进行的那些具有哲理性的辩论饶有趣味，耐人深思，他在主人公性格展开的过程中起着重要作用。观众对于堂璜的认识，就是从深知其主的斯卡纳赖尔的一番话开始的：他是“最大的恶棍”，他是“一条狗，一个魔鬼，一个土耳其人，一个异教徒，既不信天堂，也不信地狱”，他是“伊壁鸠鲁的猪”，是“萨耳达拿巴尔”（传说中的—个典型的荒淫无道的国君——著者）。

堂璜轻佻、好色，想占有世上每一个漂亮的女人。他是这样为自己的放荡行为辩解的：

对于每一位漂亮的姑娘都要顺着天性的要求，
给她以种种敬意和酬报……
如果我有一万颗心的话，
我也要全部奉送……

听起来振振有词，但莫里哀并没有让他说出足以维护贵族荣誉的理由，他在剧中只是用“够了”这两个字去打断仆人对他的揭露。现在，让我们听听响彻在演出厅中的斯卡纳赖尔的声音：

只因为您（指堂璜）是个有身份的人，
您戴着一个卷得拉美的棕色假发，
帽子上还有几根羽毛，
身上穿着黄金色的衣服，
飘着一些赭红色的丝带……
于是您就真认为自己是个了不起的人物，
凡事都可随心所欲，
谁也不敢吐露实情吗？

剧中对于贵族的揭露虽然时常被堂璜打断，但其中的思想是无法消灭掉的。一百多年后，法国舞台上出现了类似的场面：在喜剧作家博马舍的《费加罗的婚礼》中，男仆费加罗面对观众谴责了身为贵族的主人：

门弟、财产、爵位、高官，
这一切使您扬扬得意！您干过什么，配有这么多的享受？
您只不过在走出娘胎时使过些力气，
此外还有什么了不起！

《堂璜》中斯卡纳赖尔的激烈言辞，使法国贵族的头面人物大光其火；费加罗的独白则令路易十六感到震怒，声称：除非拆毁巴士底狱，否则这出喜剧将永远不准上演。不难看出，这两部作品的政治倾向和思想内涵是十分相似

的。

这里需要特别指出的是，西班牙剧作家蒂尔索·德·莫利纳在自己的作品中，只是对贵族的纨绔习气和放荡行为进行了揭露和抨击，而莫里哀这部喜剧的意义则要广泛得多。他不仅鞭挞了那些淫荡的诱奸者，而且以更重的笔墨讽刺了以笃信上帝的假面具来掩饰自己丑恶行径的伪善者。莫里哀对于“伪善”这个“时髦的恶习”深恶痛绝，丝毫不能容忍，这种倾向在剧中体现得十分明显。不是吗？在堂璜以改过自新为名戴上伪君子的假面具之前，作者甚至还描述了这个浪子的勇敢无畏的行为：他一听到树林中的呼救声，就马上跑去援助受到强盗攻击的陌生人。“我的主人简直疯了，跟他毫不相干的事，他也要冒险介入，”斯卡纳赖尔不无赞许地嗔怪道。可是当堂璜以“上天利益”的捍卫者的面目出现，成了一个假仁假义的伪君子之后，莫里哀便让他在地裂中遭到了灭顶之灾。下面是堂璜对于“伪善”的议论：

正人君子这个角色，
在所有的角色里，
是最容易扮演的一个。如今的时代，
伪善这行职业真有神妙莫测的好处。
……
人类其他一切恶习，
都会遭受公众的责备，
甚至人人都有公开加以抨击的自由；
但是伪善却是一种享有特权的恶习，
它可以用一只手把世人的嘴全都堵上，
悠闲自得地逍遥法外。
他们可以利用伪善的面具，彼此结成死党。
只要你得罪了其中的一位，
大家都出来跟你算帐。

由此看来，莫里哀笔下的堂璜不失为对伪君子达尔杜弗这个形象的补充和延伸。

早期的封建贵族恪守中世纪的思想信条，相信教会的神圣不可侵犯性，相信托马斯主义（罗马教廷的官方哲学）。到了莫里哀的时代，这种信仰已发生动摇，堂璜式的人物在贵族阶级中出现的事实表明，上层社会的道德已开始沦丧。

《吝啬鬼》（1668）

五幕散文体喜剧《吝啬鬼》是莫里哀的杰作之一，也是世界剧坛中的保留剧目。

主人公阿尔巴贡是个吝啬之极的高利贷者，他爱财如命，把金钱看得高于一切。他生活的目的就是聚财，为此，他让儿子克莱昂特娶一个有钱的寡妇，让女儿艾丽丝嫁给不要赔嫁费的五旬老人昂塞耳默，而自己却打算与年轻貌美的玛丽雅娜结婚。说来也巧，玛丽雅娜正是克莱昂特的情人，而艾丽丝也早已有了自己的未婚夫——阿尔巴贡的管家法赖尔。阿尔巴贡的儿女苦

苦劝他改变主意，但为了钱财他什么也听不进去。就在阿尔巴，贡准备给艾丽丝和昂塞耳默订婚的那天，克莱昂特的佣人为了成全主人的婚事把阿尔巴贡埋在花园里的钱箱偷走了。阿尔巴贡发现后，气急败坏，痛不欲生。偷钱箱的嫌疑落到了管家法赖尔的头，在追问的过程中，法赖尔讲明了自己真实的身世。原来昂塞耳默就是他的父亲，玛丽雅娜是他的亲妹妹，他们是在十六年前失散的。这时，克莱昂特赶来再次要求阿尔巴贡同意他与玛丽雅娜的婚事，并说出了钱箱的下落。昂塞耳默也要求阿尔巴贡同意法赖尔与艾丽丝的婚事，并表示愿意为这两对年轻人的婚事提供全部费用。全剧是以皆大欢喜的场面结束的：早就盼望成婚的两对年轻人如愿以偿；玛丽雅娜和法赖尔找到了父亲；阿尔巴贡的钱箱失而复得，离开舞台时他乐不可支地喊着：“我要去看看我那亲爱的箱子！”

《吝啬鬼》是一部典型的“性格喜剧”，也就是说，剧中的全部情节都是为展示主人公最主要的性格——吝啬——服务的。把集贪婪和吝啬于一身的守财奴的形象推上舞台，从而激起观众对这种“恶习”的憎恶，是作者力图达到的训戒目的。

古典主义戏剧的一个重要原则，就是作者只把一种预先选好的性格作为全剧的光点，而其他线索和因素都留在阴影之中。作者并不从众多的侧面去刻画人物的性格，而只是尽可能地突出性格中的主要特点，并使整个剧情都从属于此。《吝啬鬼》明显地体现了这一创作原则。普希金对此作了恰切的评论：“莎士比亚的夏洛克（《威尼斯商人》中的高利贷者——著者）吝啬、机灵、报复性强、疼爱子女、多谋。莫里哀的吝啬人只是吝啬而已。”

阿尔巴贡是吝啬的化身，为了生动地表现这一点，作者独具匠心，对剧情作了巧妙的设计，使观众感到体现在阿尔巴贡性格中的吝啬这一概念竟成了可以捉摸到的有形之物。仆人阿箭给阿尔巴贡所下的评语是切中要害的：“阿尔巴贡老爷是所有人当中顶没有人情的人，心最硬、手最紧。……任何人遇到他都是没有办法的；尽管你饿得要死，他的心也不会软下来。一句话，他爱钱比爱名声、荣誉和道德还厉害，他看见一个跟他要钱的人，马上会浑身抽搐。”为了更具体地说明问题，让我们看看阿尔巴贡为请客做准备时的一些片断：

干鳕鱼（跟班） 老爷，我们脱不脱罩褂？

阿尔巴贡 看见有人来，你们再脱。脱了以后，可千万当心，别弄脏了衣服。

荞麦杆儿（跟班） 老爷，您晓得，我这件制服，前襟有一大点子灯油渍。

干鳕鱼 还有，老爷，我这条灯笼裤，后头破了一个窟窿，望得见我的……

阿尔巴贡 住口。想办法背朝墙，总拿脸儿冲着人，也就是了。（阿尔巴贡把荞麦杆儿的帽子拿过来，放在制服前头，教他怎样遮盖油渍）你呐，伺候客人的时候，老这样拿着你的帽子。……

雅克师傅（厨子兼车夫） 席面上有多少人？

阿尔巴贡 我们不是八个人，就是十个人。就作为八个人好了。有八个人吃的，也就足够十个人的了。……

雅克师傅 好。好吧！那就得开四份好汤，五道主菜。好汤……主菜……

阿尔巴贡 活见鬼哟！可以款待全城的人了。

雅克师傅 烤的东西……

阿尔巴贡 （用手捂他的嘴）哎呀！捣蛋鬼，你吃掉我的全部家当。

……阿尔巴贡 就该搭配一些不对胃口的东西，不吃则已，一吃就腻，比如肥肥的红烧羊肉呐，栗子肉馅的点心呐。

我们不能不佩服这位喜剧大师的高超技艺，只寥寥数语，阿尔巴贡吝啬性的内心世界便暴露无遗。这些贴近生活、具有画龙点睛作用的台词，不知令多少观众忍俊不禁，一笑为快。

钱箱被盗后，发狂的阿尔巴贡做了大段的独白，把剧情推向高潮：

阿尔巴贡 捉贼！捉贼！捉凶手！捉杀人犯！王法，有眼的上天，我完啦，叫人暗害啦，叫人抹了脖子啦，叫人把我的钱偷了去啦。这会是谁？他去了什么地方？……这是谁？站住。还我钱，混帐东西……（他抓住自己的胳膊）啊！是我自己。……哎呀！我可怜的钱，我可怜的钱，我的好朋友！人家把你活生生从我这边抢走啦……没有你，我就活不下去。全完啦，我再也无能为力啦，我在咽气，我死啦，我叫人埋啦。……我要告状，拷问全家大小：女佣人、男佣人、儿子、女儿，还有我自己。这儿聚了许多人（指台下的观众——著者），我随便看谁一眼，谁就可疑，全象偷我的钱的贼。他们全看着我，人人都在笑。你看吧，我被偷盗的事，他们一定也有份。快来呀，警务员、宪兵、队长、法官、刑具、绞刑架、刽子手。……我找不到我的钱，跟着就把自己吊死。

莫里哀用漫画式的夸张手法，为我们提供了一张守财奴破财后的自供状，构思之巧妙，语言之生动，堪称喜剧场面的典范。

美中不足的是，《吝啬鬼》的最后一幕略显牵强，作者所设计的亲人相认的巧合场面有失生活的真实，与前四幕相比，这不能不说是一个明显的缺陷。

《吝啬鬼》惟妙惟肖地刻画了高利贷者的心理特征，揭露了金钱对人的灵魂的腐蚀作用，有助于我们了解资本主义发展初期资产阶级暴发户的社会活动和行为方式。这部作品的主人公是法国文学中最著名的典型形象之一，如同“达尔杜弗”已是伪善之徒的同义语一样，“阿尔巴贡”也成为人们对周围吝啬鬼和守财奴的谑称。

莫里哀喜剧的特征

莫里哀的大部分喜剧，是他从外省返回巴黎后的十四、五年间创作的。这一时期的作品，代表着他喜剧艺术的最高成就，也是我们总结分析莫里哀喜剧特征的主要依据。

一 强烈的战斗精神

莫里哀十分重视喜剧的教育功能，认为剧作家有权干预社会生活。他指出：“即使是最出色的严肃的道德典范通常也不如讽刺那样有力……当我们把那些恶习列举出来，使它们受到大家的嘲笑的时候，我们就是在给予它们以沉重的打击。”莫里哀的这一思想，贯穿在他全部优秀讽刺喜剧之中，是我们了解这位喜剧大师的作品的一个总纲。

在莫里哀生活的时代，中央王权与贵族和教会中的反动势力的斗争时起时伏，从未间断过。在进步与倒退的斗争中，他以大无畏的精神积极地“干预社会生活”，无情地揭露“时代的恶习”。莫里哀把喜剧作为武器，向封建贵族和反动教会发起猛烈的攻击。他把讽刺的矛头指向以朗布耶公馆为代表的贵族沙龙，戳穿了上流社会“典雅”情趣的空虚实质；他对贵族糜烂淫荡的生活方式进行了有力的抨击；他把假信士搬上舞台加以揭露，并把宗教教义的欺骗性暴露在光天化日之下。莫里哀继承了文艺复兴时期人文主义的进步传统，在新的历史条件下冲锋陷阵，表现出在其他古典主义作家身上罕见的激进的民主主义倾向。

另外，他把资产阶级的“恶习”也置于可笑的境地，进而给予辛辣的嘲讽。非法致富的放债人和醉心于贵族化的资产者，在他的笔下丑态百出，狼狽不堪。

总之，他向一切不利于时代发展的“恶习”开火，这就使得他的作品具有强烈的战斗精神和深刻的社会意义。

二 浓郁的时代气息

莫里哀喜剧最大的艺术特色，就是直接从现实入手选择讽刺的对象，这有别于古典主义悲剧借古喻今、从侧面反映现实的表现方法，因而更具有战斗性和劝谕性。

莫里哀曾批评过古典主义悲剧在题材上远离当代生活的倾向。他认为，“描写英雄，可以随作者的方便。那是随心所欲画出来的肖像，象不象真的，并没有人注意。你只须任凭想象力纵横驰骋就行了。想象力当然难免要抛开真实而追求神奇怪异。”但喜剧却应当“探究人们的可笑之处”，因此，作者的任務不是臆造而是写实。

莫里哀的喜剧之所以高于其他古典主义作家的作品，主要原因就是他运用娴熟的现实主义笔法，生动地反映了法国人的实际生活。尽管他在塑造达尔杜弗和阿尔巴贡时都作了一定的艺术夸张，但无论怎样，观众总是感到这两个形象就是现实生活中的影子。莫里哀作品中的现实主义色彩，还表现在剧中人对生活细致入微的观察和对景物绘声绘色的描述。我们能从道丽娜（《伪君子》中的女佣）随口描绘出的当时法国外省生活的画面中，领略到

巴尔扎克“外省生活场景”的意境。

三 典型的人物形象

莫里哀强调喜剧的任务是“真实地描绘人类的毛病”，但喜剧形象绝不是肖像。这里，他暗示了艺术形象所具有的概括性。

正是运用概括和夸张的手法，他塑造了一个个性鲜明的人物，为后世留下了象达尔杜弗和阿尔巴贡这样的历久不衰的典型形象。在古典主义悲剧中，君臣王侯占据着舞台中心，而仆人、随从之类的角色不过是无足轻重的陪衬。与此相反，莫里哀在自己的喜剧中，有意塑造了一些与剧情发展有密切关系的下层人物，他们头脑清醒，目光敏锐，往往是智慧与正义的代表。下面，着重谈谈这类形象。这些下层人物在剧中虽然是以男仆女佣的身份出现的，但他们的作用却是丝毫不可低估的：《太太学堂》中的尤尔耶特（女佣）一语双关地把阿尔诺耳弗比作牲口，巧妙地嘲弄了这个夫权主义者；《伪君子》中的道丽娜（女佣）一针见血地揭露了伪君子达尔杜弗的险恶用心；《堂璜》中的斯卡纳赖尔（男仆）对放荡无度的贵族主人作了义正词严的谴责；《吝啬鬼》中的阿箭（男仆）为了成全克莱昂特与玛丽雅娜的婚事，偷走了阿尔巴贡埋在花园中的钱箱，剧情随之遽变；《司卡班的诡计》中的司卡班（男仆）巧施计谋，使两对情人结为百年之好，并在光天化日这下把主人痛打一顿。这些“卑贱者”所具有的机智、热情、狡黠的性格特点，给观众留下了深刻的印象。莫里哀之所以能够成功地塑造出上述形象，是与他长期接触广大民众的艺术实践分不开的。这些虎虎有生的下层人物，不仅具有高度的艺术魅力，而且也是封建等级观念的大胆的挑战者。

在他的作品中，我们可以看到形形色色的贵族成员、心态各异的资产者和个性鲜明的男仆女佣，莫里哀是在巴尔扎克之前塑造人物形象最多的法国作家。

新星耀眼成就超前 —法国古典主义悲剧的第二个代表作家拉辛

拉辛的生平

让·拉辛（1639—1699）是继高乃依之后的法国古典主义悲剧的第二个代表作家，也是十七世纪下半叶最有成就的法国古典主义悲剧诗人。

拉辛出生在离巴黎不远的拉费尔戴—米龙小镇的一个中小资产阶级家庭，自幼父母双亡，是祖母和姑母把他抚养成人。他的长辈都是詹森派的忠实信徒，因此，从小他就进入波尔—罗雅尔修道院，在詹森派创办的格朗芝学校读书。詹森派是荷兰神甫詹森所创的一个新教派，其教义与法国的加尔文派接近，被天主教会视为异端。法国詹森派的成员以资产阶级和新贵族为主，他们时常受到政府和天主教会的迫害，这使拉辛从小就感受了现实生活的严酷性。拉辛所在的修道院学校的老师都是当时欧洲著名的人文主义者，学识渊博，对希腊文学有很高的造诣。拉辛在学校攻读希腊语，并阅读了大量的希腊文学作品，古希腊三大悲剧诗人之一欧里庇得斯的剧作对他的影响尤为深刻，这在他以后的创作中明显地体现了出来。

1658年，十九岁的拉辛来到巴黎的阿尔古学校主修逻辑学。在此之前，师长和家人曾希望他留在修道院过一辈子隐修生活。但他无意担任神职，更不愿做一个超尘拔俗的“孤独者”，他所热衷的是文学创作。

1660年，他为路易十四的婚典写了一首颂诗《塞纳河的仙女》，受到当时文坛要人夏普兰的赞许。两年后，他发表了诗作《国王的康复》，为此得到国王的赏赐。不久，他又写了《诗神的名望》，以表示对路易十四的感谢。在这期间，他结识了拉封丹、布瓦洛和莫里哀等人，这更加坚定了他从事文学创作的决心。

1664年，他写出第一部悲剧《忒拜依德》，从此开始了悲剧诗人的生涯。但这第一炮并没有打响，作品未能体现他在戏剧创作方面的才能。一年之后，他的第二部悲剧《亚历山大大帝》问世，作品迎合了当时观众的品味，获得了不小的成功。法国著名的文艺批评家圣埃佛尔蒙看过这个剧本之后，表示不再为高乃依已届风烛残年而惋惜，不再担忧法国悲剧将随着这位作家的谢世而死亡。早在拉辛为国王创作颂诗的时候，罗雅尔修道院的师友们就感到十分焦虑，生怕他误入“魔鬼之门”。这两部悲剧上演后，他们感到更加不安。为了防止作者“灵魂堕落”，由修道院的著名学者尼高尔出面给拉辛写了一封信，向他明确指出：戏剧作品伤风败俗，小说家和剧作家是公众心灵的毒害者。奉劝他及早回头，改弦更张。拉辛对此十分气愤，他以论战的口气写了一封复信，驳斥了尼高尔等人的观点，这导致了他与詹森派关系的破裂。

1667年，拉辛完成了他的第一部杰作《安德洛玛克》。这部以希腊神话为题材的五幕悲剧，与高乃依的作品截然不同。高乃依惯于颂扬理想化的人物，在他的悲剧中观众只能看到刚毅有力、能征善战的完美的英雄形象，而拉辛的这部悲剧却表现了人在丧失理性后的状态，谴责了贵族的丑行，具有更强的现实意义。演出曾轰动一时，《安德洛玛克》所获得的成功不亚于高乃依的《熙德》。但该剧受到贵族保守势力的指责，理由是：悲剧是“高雅的”体裁，只能表现理性的胜利，而《安德洛玛克》却背道而驰，描写了纵

欲的国君和宫中的情杀事件。贵族集团对拉辛施以强大的政治压力，迫使他把自己的创作方向暂时转向了喜剧。

1668年，他写出了唯一一部三幕喜剧《讼棍》，嘲讽了一个以听审为乐的诉讼狂。该剧在凡尔赛宫演出时，博得了国王的欢心。不久以后，拉辛又回归于悲剧创作。1669年，他完成了《布里塔尼居斯》。这是一部政治悲剧，作者在观众面前展现了古罗马尼禄王朝中所发生的一系列争权夺势、残害无辜的罪恶事件。1670年，高乃依欲与拉辛比个高低，他们以同一个罗马历史题材创作了两部悲剧：高乃依的《阿格西拉》和拉辛的《贝雷妮丝》。结果，拉辛的作品受到了更大的欢迎。伏尔泰曾为此感叹道：“他的诗句中总是蕴藏着难以形容的无穷魔力。”从此，法国剧坛中的这颗新星更加耀眼夺目。

1672年，拉辛以土耳其苏丹（某些伊斯兰教国家的最高统治者的称号）阿米拉的弟弟巴雅泽被害事件为题材，创作了表现女人的妒嫉之火的悲剧《巴雅泽》。高乃依曾批评这部作品说，拉辛描绘了身着土耳其服装的法国人。尽管如此，剧本的艺术性是不可否认的。历史悲剧《米特里达特》是他在1673年完成的作品，剧中的主要人物是国王和他的两个儿子——一个忠心耿耿，一个叛君卖国。整个剧情感人至深，催人泪下。1674年，他根据古老的希腊传说创作了悲剧《依菲热妮在奥利德》。有关阿伽门农王的女儿依菲热妮在奥利德岛上作为神祇的祭品而献身的故事，是古希腊最富有诗意的神话之一。这个神话同古代文化遗产一起流传下来，后世的诗人们不止一次地以这个故事为题材，从各自的角度描绘了那位少女的动人形象。相比之下，拉辛所塑造的依菲热妮的形象最为鲜明。这部剧首先在凡尔赛宫演出，之后在巴黎公演，均大获成功。1673年，拉辛以其在戏剧上的卓越成就当选为法兰西学院院士，他不仅受到广大观众的喜爱而且也深得国王的恩宠。

1677年，拉辛完成了悲剧《费德尔》，这是继《安德洛玛克》之后他的另一部重要作品。在此之前，拉辛曾描写过由于某些不以人的意志为转移的外在原因而造成的不幸的爱情，现在他开始表现淫恶的情爱，目的是使人们憎恨这种罪恶。在这部作品中，他对置乱伦于不顾的女主人公费德尔的心理状态作了细致的刻画，表现出深刻的洞察力和非凡的艺术才能。由于该剧影射了当时法国上流社会的腐化堕落，上演后立即遭到贵族顽固派的反对，他们唆使雕琢派诗人普拉东写了一部同名剧与拉辛大唱对台戏。虽然拉辛的《费德尔》赢得了大多数观众，但这场由贵族策划的围攻迫害活动把他搞得心灰意冷，致使他停上创作达十二年之久。1677年，路易十四任命他为王室史官，此后他曾三次随同国王出征，搜集战史资料。1690年，他又被封为国王侍臣。

拉辛在1689年和1691年先后完成了他一生中最后的两部悲剧作品《爱丝苔尔》和《阿达莉》。1685年，路易十四废除了“南特敕令”，取消了新教派存在的合法性，国内的宗教迫害再度开始。到了九十年代，法国社会中封建贵族和资产阶级的矛盾进一步激化，君主专制政体已明显暴露出衰败的迹象。《爱丝苔尔》和《阿达莉》就是在这种政治历史背景下问世的。在这两部根据圣经故事写成的作品中，拉辛恢复了希腊戏剧的特点：宗教题材与剧中合唱。《爱丝苔尔》是一出三幕悲剧，女主人公爱丝苔尔是波斯王后，她冒死说服国王打消了残害境内犹太人的念头。剧本的内容反映出拉辛当时对路易十四仍抱有幻想，希望他能重新实行宗教宽容政策。《阿达莉》是一部表现民众反抗暴君统治的五幕诗剧。与《爱丝苔尔》相比，《阿达莉》的主题有很大的变化。这表明，严酷的现实粉碎了作者对国王所抱的幻想，使

他认识到只有用武力推翻暴政，才能结束宗教迫害，缓解社会矛盾。总的来说，拉辛的作品具有比较明显的现实意义，因此曾得到法国后世进步作家司汤达和雨果的充分肯定。

拉辛晚年曾上书曼特农夫人（路易十四的第二个妻子），陈述民间苦情，此时，他已失去了国王往日对他的恩宠。1699年，拉辛因病去世。

拉辛的悲剧

拉辛与高乃依并称为法国古典主义悲剧的两大代表作家，但二人在创作上存在着明显的差异。高乃依的重要作品完成于君主专制政体的上升时期，那时作者对国家的前途比较乐观，因而塑造了一系列明君和英雄的形象，以此来赞颂中央主权，宣扬公民义务。在拉辛从事创作的时代，封建王朝已开始出现由盛而衰的迹象，贵族阶级和日益壮大的资产阶级之间的矛盾日趋尖锐，因此，他的悲剧大多描写丧失理性、放纵情欲的王公贵妇，对现实具有较强的批判性。在题材上，高乃依以古罗马史料为主，而拉辛则更多地借用希腊故事。在艺术上，拉辛文笔细腻、委婉，作品富于抒情韵味。与高乃依相比，他更擅长分析人物——特别是贵族妇女——的心理活动。《安德洛玛克》和《费德尔》是他的两部代表作，从中我们可以了解到拉辛悲剧的概貌。

《安德洛玛克》（1667）是一部五幕诗体悲剧，情节主要取自古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的作品《安德洛玛克》和《特洛伊妇女》，女主人公安德洛玛克是荷马史诗中保卫特洛伊城的英雄赫克托尔的遗孀。故事的梗概是：特洛伊城被希腊联军攻陷后，城中妇孺皆成为敌方的战利品。强大的埃比尔国国君庇吕斯得到了安德洛玛克和她的儿子阿提阿那克斯，随后把母子二人带回他的国家。不料，庇吕斯被安德洛玛克的美貌所打动，竟深深地爱上了这个女战俘，并要立她为王后。庇吕斯是希腊部族的首领阿基琉斯的儿子，而安德洛玛克的丈夫赫克托尔就是在战斗中死于阿基琉斯之手的。因此，她十分痛恨庇吕斯，宁死也不愿做他的妻子。为了娶安德洛玛克为妻，庇吕斯一再推迟与早已选定的未婚妻哀尔米奥娜的婚期。哀尔米奥娜忍受着精神上的痛苦，指望着庇吕斯回心转意。再说安德洛玛克的儿子阿提阿那克斯，他在埃比尔国一天天长大，这引起了希腊人的恐慌，他们担心赫克托尔的后代会给希腊带来灾祸。为了斩草除根，以绝后患，希腊国特使俄瑞斯忒来到埃比尔，要求庇吕斯交出阿提阿那克斯。庇吕斯借机要挟安德洛玛克，声称如果她不同意与他结婚，他就要把她的儿子交给希腊人处死。安德洛玛克一直把重建特洛伊城的希望和对亡夫的怀念寄托在儿子身上，为了使庇吕斯承担起照顾和保护阿提阿那克斯的义务，她假意屈从，打算在婚礼后立即自刎。哀尔米奥娜待知安德洛玛克将与庇吕斯成婚，妒火中烧，指使以前曾经爱过她的俄瑞斯忒去刺杀绝情负义的庇吕斯。庇吕斯被杀死后，哀尔米奥娜却怒斥俄瑞斯忒：“你这个坏人，我讨厌你！”最后，她在庇吕斯的尸首旁用短剑结束了自己的生命。俄瑞斯忒也因失去往日的情人而精神崩溃。

我们不会忘记，法国古典主义悲剧的奠基人高乃依塑造了一个个理性的捍卫者，他笔下的人物都能以坚强的意志和清醒的理智战胜冲动的情感和个人的欲望。拉辛的《安德洛玛克》一反高乃依悲剧的传统，着重表现放纵的情欲在人类生活中所起的毁灭性作用，这是拉辛与高乃依在艺术构思上的首要区别。现在，让我们再回到剧中看一看。除了安德洛玛克以外，剧中的主要人物都是理性的背叛者和情欲的牺牲品。在情欲的驱遣下，庇吕斯不仅背离誓约，抛弃了未婚妻，而且无视国家的利益，断然拒绝了政治盟友希腊人的要求，在神庙宣布特洛伊的敌人就是自己的敌人，并毫不讳言地承认：“我把她（指安德洛玛克——著者）的儿子、我的灵魂、我的国家都给了她了。”在情欲的驱遣下，哀尔米奥娜借昔日情人之手除掉了不愿与自己结合的国君。为了使俄瑞斯忒在刺杀庇吕斯时不手软，她对这位急于与她重诉衷肠的

希腊使者说：

只要他活着，你就得提防我会对他原谅。
在他死以前，你不要相信我那随时可变的愤怒；
假如他今天不死，我明天就可能又爱上他。

当然，她说这番话的目的主要是刺激俄瑞斯忒铤而走险，但也为我们提供了一幅情迷心窍者的自画像。在情欲的驱遣下，俄瑞斯忒悍然不顾地杀害了出使国的国君，辜负了民族的重托，破坏了国与国之间的协约。在刚接受哀尔米奥娜的指派时，他还认为以突然袭击的方式去刺杀一个手无寸铁的人是违反道德准则的：

我们复仇，我同意，但是要用别的方法。
我们要做他的敌人，而不能做暗杀他的人：
我们要使他的覆灭成为我们的一个公正的
胜利。
怎么！我将要拿他的头向希腊人复命么？
难道说我对全国托付在我身上的使命，
只能用暗杀来完成么？

可是，当哀尔米奥娜向他表示只要庇吕斯一死他就能得到她的爱情后，俄瑞斯忒便不择手段了。

这三个人深堕情网，无法自拔，结果一个死于情杀，一个伏尸自刎，一个陷于疯狂。这是崇尚理性的古典主义作家，为我们展示的一幅情欲战胜理智的可怕画面。为了使观众窥视到舞台上各种角色的内心世界，拉辛对人物的心理活动作了细致入微的描写。例如，第五幕是以哀尔米奥娜的独白开头的，这是俄瑞斯忒刺杀庇吕斯之前她向观众吐露的心声，表现出这个痴心女子对庇吕斯既爱之最甚又恨之入骨的复杂心理状态。这部作品，结构紧凑，剧情发展合乎逻辑，因果关系明确而直接，体现了古希腊悲剧的特点。

《费德尔》（1677）取材于欧里庇得斯的悲剧《希波吕托斯》。在这部作品中，拉辛再次向观众揭示了人被情欲控制后命运必然悲惨的因果关系。

女主人公费德尔是雅典王后，她的丈夫岱赛长期在外，音信杳无。费德尔对国王前妻之子希波吕托斯产生了爱情，但一直没敢向对方吐露。其实，希波吕托斯早已与阿丽丝相爱，但费德尔一无所知。为了缓解内心的冲动，她把希波吕托斯放逐到外地。不久，传来雅典王岱赛已经离开人世的消息，费德尔认为她与希波吕托斯结合的时机到了。她向“年轻貌美……就象画中的神一样”的王子倾诉了自己的爱慕之情，不料遭到对方的拒绝：“天啊！这是什么话？难道您忽然忘了岱赛是我的父亲、您的丈夫吗？”王后羞愧难言，一把夺过他的佩剑要自尽，但被女仆俄诺妮劝止。这时，岱赛平安而归，原来有关他的死讯是个谣言。费德尔惊恐万状，生怕希波吕托斯把实情告诉他的父亲，这将使她永远堕入耻辱的深渊。女仆俄诺妮建议她采取恶人先告状的作法，在国王面前诋毁希波吕托斯的品行。为了保全自身的荣誉，费德尔只得同意。俄诺妮向岱赛诬告了王子，说他乘国王不在城中之机企图污辱王后。岱赛听后，勃然大怒，痛斥了儿子的不端之举，并要海神对他进行惩

罚。为了救助希波吕托斯，费德尔原打算承认自己的过错，但当她得知王子在与阿丽丝相爱时，嫉恨交加，再也不为希波吕托斯的命运考虑了，并怂恿女仆去杀死自己的情敌阿丽丝。等岱赛了解到事情的真相后，一切都不可挽回了；希波吕托斯惨死于海神的威力之下；费德尔因绝望饮鸩而亡；女仆俄诺妮投海自尽。“唉，命运给了我们怎样的教训啊！”岱赛的感叹为全剧打上了句号。

拉辛在《费德尔》的序言中写道：“我不敢肯定地说，这部悲剧是我所有悲剧中最好的一部。我愿让读者和时间来肯定它的价值。我可以肯定的只有这样一点：从来没有一部悲剧象这部那样，把德行描写得如此明白。悲剧中最细微的过错，也受到严厉的惩罚，甚至犯罪的思想，也被看作象真正的罪恶一样。爱情的弱点，被认为是真正的弱点。情欲的出现，只是为了要揭露它所造成的一切破坏。悲剧中处处都运用这样的色彩来描绘淫邪，使人们明了并憎恨淫邪的丑恶。”这段话对于我们理解全剧是有指导意义的。

从作者的创作意图来看，《费德尔》主要是揭露情欲“所造成的一切破坏”和“使人们明了并憎恨淫邪的丑恶”。实际上，淫邪也是由情欲所致。因此，该剧的剧情是随着意志和理智对于欲望和情感的屈从而深入的。女主人公费德尔身为王后，竟爱上了国王前妻的儿子，践踏了起码的伦理道德，是一个不折不扣的情欲的俘虏。她本是有夫之妇，但希波吕托斯的音容笑貌却时时搅动着她的心，使她无法平静地生活。万般无奈，她只得以虔敬之心求助于神明，指望上天能帮助她从这种心绪中解脱出来。然而，即便在圣坛旁，她也心神不定地思念着年轻的王子，她并不是在祷告上帝，而是在向她心目中的人间上帝希波吕托斯默诉心愿。最后，她得出这样的结论：虔诚对于致命的情欲来说毫无疗效。如果我们联想到宗教信仰在拉辛生活的时代中所发挥的重要作用，就不难看出在作者的眼中违反情理的欲望对人的控制力有多大。

费德尔的乱伦之爱以及由此而发的一切罪行，都集中地表明：当情感与理智相抵触时，前者往往会使人道德沦丧，铤而走险。剧中的女仆俄诺妮是一个谄媚者的形象，她纵容、包庇费德尔的“淫邪”，与王后狼狈为奸。作者借女主人公之口，点明了这类人的危害：

卑鄙的谄媚者啊！你们是最坏最坏的
愤怒之神所能送给帝王的礼物！

拉辛为俄诺妮安排了投海自尽的结局，这表明，他对君主身边那些以谗害忠良为能事的帮凶是深恶痛绝的。

在《安德洛玛克》和《费德尔》中，拉辛塑造了纵欲的国君和“淫邪”的王后，目的在于通过这些反面形象，提醒人们在任何时候都要坚守理性，讲究道德。在十七世纪的法国社会中，没落贵族过着纸醉金迷的腐化生活，拉辛的上述作品无疑具有明显的警世作用。

拉辛悲剧的特征

十七世纪法国优秀的古典主义散文作家拉布吕耶尔，曾对当时国内两位最杰出的戏剧家高乃依和拉辛的作品给予过概括性的评价：“高乃依使我们叹服的是人物的性格和思想。拉辛却使人物的性格和思想跟我们打成一片。前者把人物勾勒成他们应有的样子，后者则把人物如实地描绘出来。前者描写得较多的，是值得称颂和应该学习的东西；后者描写得较多的，是人们在别人身上看到和亲身体会到的东西。前者使你高尚、惊服、受到控制、得到教诲；后者则使你满意、兴奋、感动，并且还能洞察你的内心。理智上一切最美好、最崇高、最优秀的品质，是前者描写的内容。情感中一切最温柔、最细腻、最动人的东西，是后者刻画的对象。前者的作品中有很多金科玉律、格言警句；后者更注重兴趣与情感。高乃依比较偏重思想，拉辛的戏剧却令人感奋。高乃依的作品富有教益，而拉辛的作品则合乎情理。看来，前者是以索福克勒斯为榜样，后者则从欧里庇得斯那里获益匪浅。”拉布吕耶尔从根本上指出了高乃依与拉辛在悲剧创作上的区别，表现出极其敏锐的艺术洞察力。下面，具体谈谈拉辛悲剧艺术的特征。

一 推崇古人审美趣味

早在学校读书时，拉辛就开始接触希腊文学，特别是古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的作品，这对他的创作具有深远的影响。

从题材上看，他的重要作品大多是根据希腊故事加工而成的，其中《安德洛玛克》和《费德尔》则是直接取材于欧里庇得斯的悲剧。在艺术上，他继承了欧里庇得斯的长处：写实手法和心理刻画。他认为，舞台上的演出越是惊天动地，就越缺乏真实感，因此，他尽量使舞台角色接近现实中的人。在人物心理刻画方面，他那细腻的笔触超过了他所崇敬的古代大师。

拉辛之所以乐于借用古希腊故事为自己的题材，是基于这种信念：艺术中美的概念是永恒的，不受时空的限制。他说：“我所模仿的荷马或欧里庇得斯的那些东西，对我们剧院里的观众产生了影响，根据这种影响来看，我欣然相信，无论在什么时代，健全的理性和理智总是一样的。巴黎的趣味和雅典的趣味完全相同，使我的观众感动的，正是从前使最文明的希腊人流泪的东西。”他还常常扪心自问：“如果荷马和维吉尔读了这些诗句，他们会说些什么？要是索福克勒斯看了这场戏，他有何评论？”可见，在他看来，古人是评判艺术美的最高权威，是对美的真正鉴赏者。

二 描写人类道德弱点

看过高乃依作品的人，都会发现其中浓重的政治色彩。他塑造的主人公，能够以责任和义务来约束个人的情感和欲望，在某种意义上与法国中世纪史诗《罗兰之歌》中的英雄人物罗兰一脉相承。拉辛似乎对人类的精神平衡和道德生活更感兴趣，因而侧重描写人类在道德上普遍存在着各种弱点。

他在《安德洛玛克》的序言中写道：“观众对我的善意，使我对于少数人的不满并不感到苦恼。这些人要我们把古代英雄人物改造一番，使之成为完人的楷模。我认为，他们要我们只把白璧无瑕的人性典范搬上舞台，其用

意是善良的，但我请他们记着，我万不能改变戏剧的规律。贺拉斯教导我们要把阿基琉斯写得残忍、刚愎、凶猛，一如其人那样。亚里士多德绝不劝我们塑造完美的英雄形象，反之却要求我们写悲剧的性格，他们应该既非十全十美，也非穷凶极恶，由于我们的自我矛盾，才产生悲剧性的危难……。”显而易见，拉辛反对悲剧描写一般化、理想化的完人，主张一如其实地描写历史人物或通过古代人物反映现实中的人。生活中有血有肉人的总是有缺点的，十全十美的完人是不存在的。人的性格总是矛盾的，人的道德难免有缺陷，唯其如此，才会产生悲剧。他力图使文学接近生活，接近现实，接近现实中人与人之间的关系。他反对抽象的象真性，维护现实的真实性。所谓“象真性”是古典主义步文艺复兴时期的理论之后尘，从“近似性”推演出的一个概念，它要求悲剧所描写的内容必须近情近理，例如，善有善报，恶遭惩罚，君恩化解仇怨，理性战胜激情等。

如我们所知，崇尚理性是古典主义文学最重要的特征之一。为此，高乃依从正面大力讴歌理性的强大，而拉辛则通过理性丧失后所导致的恶果来暗示理性在社会生活中的重要作用，二者的作品可谓异曲同工。与高乃依的悲剧相比，拉辛的作品具有更多的训诫意味。在拉辛的笔下，那些情欲的俘虏，如《安德洛玛克》中的庇吕斯、哀尔米奥娜、俄瑞斯忒和《费德尔》中的费德尔，既是害人者也是害己者，他们有的死于非命，有的绝望自杀，有的精神崩溃。作者把这些触目惊心的场面，活生生地展现在观众的面前，以示惩戒，以儆效尤。

三 力求剧情发展合理

拉辛十分重视作品的合理性，即情节线索、结构体系、人物安排都要清楚明确、合乎逻辑。他认为，这是作品具有艺术价值的根本保证。他反对作者强行处理剧情、为作品设计自圆其说的结局的做法，强调“结尾必须是直接由戏剧本身发展而成的”。他并不人为地为戏剧冲突设计出两全其美的解决办法，因此，作品的结局往往较为悲惨。

针砭时弊鞭挞不公
——法国古典主义寓言诗人拉封丹

拉封丹的生平

让·德·拉封丹（1621—1695）是法国著名的寓言诗人、法国古典主义代表作家之一。

他出生在埃纳省的西托—蒂埃里小镇，父亲是个不太富裕的小官吏，曾任水泽森林管理人和狩猎官。拉封丹幼年时在乡村小学读书，以后又进入中学学习。小时候，他常随同父亲在森林中巡查捕猎，如一时兴起，他便独自钻到一处尽情地玩耍一番。大自然的魅力深深地吸引着他，极大地激发了他童年时代的想象力，这对于他日后的寓言创作大有裨益。拉封丹的祖父是个商人，闲暇时酷爱读书。对拉封丹来说，祖父那琳琅满目的藏书就象色彩斑斓的大森林一样，具有一种特殊的诱惑力，他时常兴致盎然地在书海中遨游畅想。

青年时代的拉封丹，为了求学离开家乡来到巴黎。最初，他在一个天主教会修习神学，以后易地学习法律。1647年，他修业期满，获得了巴黎最高法院律师职务。在职期间，他目睹了司法界的种种腐败现象，亲自了解到法院黑暗的内幕，这使他心灰意冷，不久便辞掉职务，重返故里，过起了安闲的乡绅生活。在家中赋闲的几年中，拉封丹博览群书，阅读了荷马、维吉尔（古罗马诗人）、泰伦斯、阿里奥斯托（意大利诗人）和薄伽丘（意大利文艺复兴时期的代表作家）等人的作品，并结识了一批颇有名气的作家和艺术家，这促使他立下了从事文学创作的志向。拉封丹十分推崇马罗（文艺复兴时期法国诗人）和拉伯雷（文艺复兴时期法国著名的人文主义作家）的作品，他把这二人尊为自己心目中的师长。这期间，他写了不少描绘外省风土人情的小诗。

1654年，三十三岁的拉封丹发表了第一部剧作《宦官》，这是根据泰伦斯的同名喜剧改编而成的。这部作品体现了拉封丹的人文主义倾向，也标志着他创作生涯的真正开端。在十七世纪的法国，不少作家都有自己的保护人，初涉文坛的拉封丹也想为自己找个靠山。1658年，他离开家乡前往巴黎定居。同年，拉封丹通过关系把自己的一首诗寄给了当时的财政总监弗凯，希望把他当作自己的保护人。弗凯赐给他一份年金，并要他今后定期上交自己的诗作。在以后的三年中，拉封丹写了许多田园诗、抒情诗、颂歌以及当时流行的回旋诗（或称回旋曲式诗）。1661年，弗凯因营私舞弊、中饱私囊而被捕入狱，拉封丹从此失去了固定的年金。但他仍忠于这位前保护人，曾两次以诗歌的形式上书路易十四，请求国王宽恕弗凯。拉封丹的举动得罪了朝廷，为此，他被迫离开巴黎。一年之后，他返回巴黎，投靠到奥尔良公爵夫人的门下充当侍从。这个差事十分闲在，不但对他的活动自由没有限制，而且还为他出入当时一些著名的文艺沙龙提供了便利。正是在这期间，拉封丹与布瓦洛、莫里哀和拉辛结下了友谊。在他的韵文小说《普西赫与丘比特的爱情》中，有三个人物分别是以布瓦洛、莫里哀和拉辛为原型的。

1664年，拉封丹发表了《故事诗》的第一集，书中故事的情节大都是从意大利作家阿里奥斯托和薄伽丘那里借用来的，字里行间还加杂着十七世纪沙龙中流行的“雅语”。故事虽然是用轻松、优美的诗句写成的，但总的来

说缺乏思想深度，题材略显琐细，常以女人的脆弱、少女的纯真和修女的隐私等为话题。这些薄伽丘式的故事，引起了教会和国王的恶感，以致路易十四曾一度反对把拉封丹选为法兰西学院院士。实际上，作者本人也逐渐对这类故事失去了兴趣，在《故事诗》的第三集问世以后，拉封丹便基本上放弃了这种形式。

从1667年起，拉封丹开始创作举世闻名的《寓言诗》。作者当年四十六岁，不仅阅历丰富，而且也积累了相当多的创作经验。一年之后，他向世人奉献出他的代表作《寓言诗》的第一集（共六卷）。这部寓言诗集获得了巨大的成功，两年内再版六次，作者也因此蜚声文坛。这进一步激发了拉封丹的创作热情，不久他又完成了长篇韵文小说《普西赫与丘比特的爱情》，内容是描写一位希腊公主与爱神之间的感情纠葛。

1672年，他的资助人奥尔良公爵夫人病故，这使他丧失了一切经济来源，幸好一位银行家的夫人在他走投无路之际慷慨地收留了他。在新的环境中，拉封丹广泛地接触到当时的一些社会名流，并认真地研读了笛卡尔与伽桑狄的哲学论著。1678至1679年，他完成了《寓言诗》的第二集（七至十一卷）。在此前后，拉封丹还发表了许多题材广泛的作品，主要有宗教诗《圣马尔克被俘》（1673）、歌剧脚本《月桂女神》（1674）和《佛罗伦萨人》（1675）、科学诗《金鸡纳霜》（1682）、体现作者在“古今之争”中取折衷态度的献诗《致于埃》（1687）和诗剧《正义女神》（1691）。

1683年，法兰西学院要增补一名院士，拉封丹以多数票当选，但在投票后，路易十四竟否决了这一提案，取消了他的入院资格。1684年，拉封丹终于当选为法兰西学院院士。拉封丹在晚年还创作过几个剧本，但成就不高。1694年，他发表了《寓言诗》的最后一卷（第十二卷）。1695年，这位才华出众的寓言诗人与世长辞。

拉封丹的《寓言诗》

寓言是世界上最古老的文学体裁之一，最早的寓言是印度、埃及和希腊的动物寓言。在欧洲，公元前八世纪，荷马和赫希奥德（古希腊诗人）就开始把民间广为流传的寓言故事引入自己的诗作。公元前六世纪是古希腊寓言的繁荣时期，世人皆知的寓言大师伊索就诞生在那个时候。公元一世纪的费德鲁斯（古罗马寓言作家）和公元二世纪的巴布里乌斯（生平不详）所留下的寓言作品，对后世的欧洲寓言作家产生过很大的影响。在西方，伊索、费德鲁斯和巴布里乌斯是人们早已熟知的寓言作家；在东方，影响较大的寓言作品是印度的《梵天、毗湿奴寓言故事》和《贤哲寓言集》。到了近代，寓言作为一种独立的文学体裁，无论在形式上还是在内容上，都有了很大的发展和改进。

拉封丹曾尝试过用不同的文学体裁进行创作，他写过悲剧、喜剧、颂诗，小说和歌谣，但实践证明：只有寓言和短小的诗体故事这两种文体，才最能充分地展示他的才华。拉封丹首先是个善于讲故事的人，不论是用寓言的形式还是用诗体故事的形式，他那娓娓道来的小故事总是情趣盎然。法国古典主义后期散文作家拉布吕耶尔是这样评价拉封丹的：“他把完善的故事体作为写作的形式；他让野兽、树木、石头——也就是那些不会说话的东西说话；在他的创作中，我们可以发现轻松、自然和优美。”

《寓言诗》（1668—1694）是拉封丹的代表作，共十二卷，二百三十九首，彼此独立成篇。作品的题材绝大部分取自《伊索寓言》、古希腊罗马寓言作品、印度的《贤哲寓言集》和民间传说。这些简单的故事，经他加工后便成为生动活泼、意义深刻的警世之作。在拉封丹以前，寓言只是一种十分简短的体裁，只能通过短小的故事来阐明浅显的道理。但拉封丹认为，他的《寓言诗》是：

一部巨型喜剧，幕数上百，
宇宙为其背景，
人、神、兽为其角色。

这正是这部作品的绝妙写照。《寓言诗》中的角色既有从国王到樵夫的各阶层人物，也有古希腊罗马传说中的众神，还有经过似人化处理的林中百兽，所有这些构成了十七世纪下半叶法国社会的现实图景。《寓言诗》涉及到经济、哲学、宗教、政治、伦理等各个方面的问题，是当时社会各界的一面镜子。《寓言诗》的文体流畅自然，优美和谐，诗句长短不一，韵律各异，是法国诗歌艺术的精华。下面，从中选出几首，加以简单的评析。

《患瘟疫的野兽》

拉封丹善于运用拟人的手法，用动物来代替社会各阶层人物并使它们象人一样发表自己的见解，以此来影射现实，针砭时弊。在他的笔下，狮子是一国之君；老虎是王公大臣；狐狸是奸诈小人；猫儿是伪善之徒。在诸多的以动物王国为题材的寓言中，《患瘟疫的野兽》比较具有代表性，这是一幅生动的朝廷写实画。森林中流行瘟疫，大批野兽死亡，幸存者惶惶不可终日。

为此，狮子召开会议，它对大家说：“朋友们，上天对我们震怒了，神明在等待献祭之物。我们应该找出罪不容诛的家伙作为献祭，以求得神明的宽恕。”接着，它开始历数自己的罪行：

我们不要自我吹嘘；要毫不留情地
察看一下我们自己良心如何。
至于我，为了满足贪婪的胃口，
我吞噬过许多绵羊。
它们冒犯过我吗？没有；
有时我甚至吃过牧羊人。
因此，如果需要，那我就献身。
但我想，人人都象我这样认罪才好；
因为根据公正的立场，应该罪恶最大的作
牺牲。

“哦，陛下，您真是过分地诽谤自己了！”狐狸谄媚地说。“把羊嚼了！——这正是您给了它们很大的面子！至于牧人呢，也是罪有应得，他们把我们迫害得好苦啊！”狐狸的这一番话，居然博得了阵阵喝采声。对于林中那些爪利齿尖的庞然大物，其它野兽丝毫不敢冒犯，老虎等一批大臣也相继被宣告无罪。最后轮到驴子说话了：“我啃掉了草地上的一小束草，说实话，这片草地不是我的。那时候我实在饿得发慌，魔鬼把我给搞昏了！”“啊！”群兽大叫起来。“吃人家的草！真是罪大恶极！要处死！处死！”结果，驴子“伏了法”。

法院审判要看你有权势，
然后宣告你无罪或是有罪。

拉封丹这样结束了自己的寓言。

两千多年前，我国古代思想家庄子曾用“窃钩者诛，窃国者为诸侯”这句话来揭露当时社会的不合理。不合理之处在于，盗窃衣带钩之类不值钱的东西的人有死罪，而窃取国家权力的人却可做大官。寓言中的驴子，不正是动物王国中的“窃钩者”吗？由此，我们可以看到这位法国古典主义寓言诗人与我国古代先哲在思想上的相通之处。

《狼和羔羊》

我们说拉封丹的作品寓意深刻，是因为《寓言诗》真切地反映了十七世纪法国封建社会趋向没落的历史现实。《狼和羔羊》是一篇具有深刻社会意义的作品，作者通过狼与羔羊之间生动而富于戏剧性的对话，淋漓尽致地露了恶狼——封建权贵和反动僧侣——的凶残本性。

我们即将证实：
强者的理由始终是最好的理由。
一头羔羊在一条清澈的河边饮水。

一只饿狼，四处觅食，猝然而至，
是饥饿把它引到这一带来了。

这只野兽咆哮着说：

“谁让你这么大胆，搅混了我的饮水？
你这样胆大妄为将受到惩罚。”

羔羊回答说：“陛下，请您息怒；
试想我在您下游二十步远的地方饮水，
因此，无论如何我不会搅混您的饮料。”

这只残暴的野兽吼道：“你搅混了！
我知道，去年你说过我的坏话。”

羔羊回答说：“那时我还没生出来，
怎么可能骂您呢？现在我还在吃奶。”

“如果不是你，那就是你哥哥。”

“我没有哥哥。”“那就是你族里的某一个；因为你们、牧羊人、还有那些
狗，

对我一点儿也不放过。

人家对我说：此仇必得报。”

狼随即把羔羊拖到森林深处，

无须其它形式的审判，便把它吃掉。

在这幅画面中，恶狼蛮横无礼，滥施淫威，尽管理屈词穷，但凭着一口置人于死地的利齿，最终如愿以偿。羔羊虽然清白无辜，但因柔弱可欺，终未逃脱被吞食的厄运。这则寓言生动地概括了“强权即公理”的强盗逻辑，形象地反映了封建社会弱肉强食的本质特征。

《死神和樵夫》

在《寓言诗》中，我们可以感受到作者对劳动人民所寄予的同情。《死神和樵夫》向人们展示了，十七世纪末法国封建社会中贫苦农民的悲惨境遇：

一个穷苦的樵夫，身上落满了碎枝叶，
在柴捆和岁月的重压下，
呻吟着，弯着腰，迈着沉重的步子，
费力地走向他那冒着炊烟的茅屋去。
他终于筋疲力尽，痛苦不堪，
他放下柴禾，寻思起自己的不幸。
他自从来到人间，何曾享过欢乐？
世上还有比他更穷的人吗？
常常吃不上面包，从来没有过休息：
妻子、孩子、兵痞、捐税，
债主，还有徭役，
这一切勾勒出一个穷人的完整画面。

读罢这篇作品，我们眼前自然会浮现出散文家拉布吕耶尔描绘的另一幅画

面：“在您眼前的男女是一群群分布在乡村田野间的某种特殊的野蛮动物——被太阳晒焦了的黑黑的赤裸裸的躯体，脸色发青，带铅灰色。他们朝土地弯着腰，顽强地耕种着。看来，这些生物还会说话，在他们直起腰来的时候，就可以看到他们还长着人的面孔。实际上这些正是人啊。夜里他们回到自己的洞穴，在那儿靠着黑面包和菜根过活。”在路易十四统治的后期，法国民困财乏，封建王朝开始衰败。拉封丹透过“盛世华年”的表象，了解到下层劳动人民苦不堪言的生活状况，作品中的“樵夫”就是当时挣扎在死亡线上的广大农民的缩影。

《葡萄太青》

拉封丹的寓言诗，具有法兰西民族所特有的轻松、优雅的幽默感。在《葡萄太青》中，我们可充分地领略到这一点。狡猾而自大的狐狸在饥渴难挨之时，忽然发现了一个葡萄架，上面的葡萄又紫又大，十分诱人。垂涎三尺的狐狸本想痛痛快快地吃个饱，但无奈架子太高，一粒葡萄也采不到。面对一串串“可望而不可即”的紫葡萄，狐狸自言自语地说：

这些葡萄还太青
吃了可能患胃病；
只有粗人才爱吃，
贪嘴可夺穷性命！

贪婪成性的狐狸因达不到目的，不惜诋毁事实，聊以自慰，使人觉得既可悲又可笑。但在笑过之后，我们不妨想一想，在现实生活中因吃不着葡萄而攻击葡萄酸的人难道没有吗？

拉封丹《寓言诗》的特征

一 匠心独运地处理题材

法国十九世纪的文艺批评家圣佩魏指出：“拉封丹的独到之处在于手法而不在于素材。”确实，他的素材无甚新颖之处，大部分都是从古代寓言和民间故事中借用的。在《寓言诗》中，我们可以看到曾经在别的寓言作品中出现过的有关乌鸦与狐狸、恶狼与羔羊、蜻蜓与蚂蚁之类的故事。拉封丹正是在现成题材的基础上，进行了精心的再创作，从而使《寓言诗》无论在思想内容还是艺术风格上都达到了超过前人的成就。为了说明问题，在此我们把《伊索寓言》中的《橡树和芦苇》与《寓言诗》中的同名寓言作个比较。

在《伊索寓言》中，这个故事非常简短：

橡树和芦苇在一起争论到底谁强大。

不久，刮起了大风，芦苇摆动着，随风仰倒，免于被连根拔掉；橡树则竭力抵抗，结果被连根拔掉了。

这个故事是说，不应同强者竞争。

下面是拉封丹的《橡树和芦苇》的全文：

一天，橡树对芦苇说：
“您完全有理由控告大自然；
一只莺雀对您也是个沉重的负担。
偶尔吹起一丝风儿，
水面微微泛起涟漪，
便迫使您低下脑袋。
可是我的额头，宛若高加索一般高耸。
仅仅挡住阳光尚不满足。
还要抵御风暴的袭击。
对您来说，一切犹如劲风，
对我来说，一切犹如微风。
倘若您生长在我遮蔽四方的枝叶下，
兴许您用不着这般受苦：
我会保护您免遭暴风雨的侵袭；
可是，您却常常长在
生风的水泽边沿上。
我觉得，大自然对您很不公正。”
芦苇回答道：“您的同情，
乃出于善良的本性；但请您消除这种顾虑。
对我来说，风并不如您那样可怕，
我弯腰，但不会折断。毫无疑问，
直至今日，您始终腰杆挺直地
对付了呼啸的狂风，

可是，咱们等着瞧吧。”正说着，
孕育至今的最可怕的北方之子，
狂怒地从天边飞奔而来。
橡树挺立着；芦苇弯下腰。
风加大了力量，
把那脑袋接近苍天，
脚跟触及冥府的橡树连根拔掉。

原作提醒人们，不应同强者竞争，寓意较为消极，而且橡树与芦苇的形象也十分平淡。经过拉封丹的加工，故事中的形象不仅栩栩如生，而且各有所喻：橡树——高傲而无知；芦苇——谦虚而自信。这样，作者就向人们昭示了一种具有积极意义的道理：骄横蛮干必自毙。

由此可见，拉封丹对于现成题材的处理，并不仅仅局限于改变原作的文体或加长原作的篇幅。他从古代寓言家那里汲取灵感，然后重新安排故事情节，努力使自己的作品在艺术上更具魅力，在思想上更积极乐观。

二 惟妙惟肖地刻画形象

拉封丹阅历丰富，对于乡间、都市、平民和上流社会等多方面的生活都有所感受，并广泛接触过各阶层的人，这为他塑造社会中各种人物提供了生活基础。

在《寓言诗》中，他活龙活现地勾勒出国王、朝臣、教士、市民、樵夫、农妇、女工等一系列人物形象。拉封丹热爱大自然，长期的乡间生活使他有观察各种动物的生活情况，因此，往往只需数笔，他就能准确地刻画出它们觅食、饮水和奔跑的形态，给人以真实可信之感。他笔下的高傲的狮子、凶残的恶狼、狡猾的狐狸，孱弱的羔羊、阴险的母猫，无一不给读者留下难忘的印象。

三 一丝不苟地锤炼文字

据统计，在同时代的作家中，拉封丹所使用的词汇最为丰富，社会各阶层的语言，从典雅到俚俗、从商贾行话到哲学术语，他都运用得恰到好处。此外，他还实行“拿来主义”，把其它文学著作中的人名借用到自己的寓言里。我们知道，莫里哀的喜剧《伪君子》中的主人公达尔杜弗是个伪善的宗教徒。拉封丹把他的寓言中假装虔诚、前去进香的猫和狐狸，称为“两个真正的达尔杜弗”，起到了既幽默又形象的艺术效果。他喜欢使用自由诗体，韵律千变万化，通过这些变化，使他的《寓言诗》获得了抑扬顿挫的音乐美。为了使诗句质朴自然、精巧贴切，他对自己的作品反复推敲，不断修改。他认为，“时间为所有艺术杰作做出贡献”。《寓言诗》总共才二百三十九首，但他却花费了近三十年的创作时间。拉封丹还在自己的作品中，收集了不少充满智慧和哲理的民谚和格言，例如，“耐心和持久胜过激烈和狂热”；“慈善本是好的；但对谁讲慈善？问题就在这里”；“若不团结，任何力量都是弱小的”；“要工作，要勤劳：劳动是最可靠的财富”；“手的劳动是最可靠和最迅速的援助”等。他把这些来自生活的启示，视为寓言诗的灵魂。

最后，我想以法国古典主义理论家拉加尔普的一段话，来结束本书对于拉封丹的评价：“只有行家，才能正确地估价拉封丹这位诗人，才能懂得他在诗歌方面发现了多么广阔的天地，从那里取得了多少宝藏。他所创造的大胆的比喻往往被人忽视，因为这些比喻是那样贴切，运用起来仿佛是再简单不过了，在我们的诗人中间，谁也不能这样自如地掌握语言……人们常常指责我们的诗法单调乏味，但他的诗作却毫不单调”。

