

## 评李健吾对莫里哀喜剧的研究

王德祿

作为中国最负盛名的莫里哀喜剧研究者，李健吾不仅为我们留下了对莫里哀喜剧博大精深研究成果，而且为我们展示了属于他自身的独特的研究个性。他的研究工作证实了这样一个命题：“创作家根据生活和他的存在，提炼出他的艺术；批评家根据前者的艺术和自我的存在，不仅说出见解，进而企图完成批评的使命，因此它本身也正是一种艺术”①。

莫里哀并不是专门的戏剧理论家，但他在丰富的创作经验基础上，突破了传统戏剧理论的藩篱，表现出了他对喜剧理论的若干新知灼见。李健吾在对莫里哀喜剧的研究中，首先把注意力投向莫里哀的这些闪耀着时代精神和作家个人智慧的开创性的理论突破，揭示出它们的富于革命意义的理论内核。

李健吾揭示出莫里哀对传统喜剧理论的重大突破是他对喜剧的特质、任务和地位的精辟认识和科学确定。李健吾认为喜剧之所以称为喜剧，并不因为它有笑料，能产生引人发笑的效果，而是因为它具有深刻的喜剧性，“喜剧性是依据性格发展而出现的隽永境界。意料不到和不伦不类让我们觉得好笑。噱头俏皮话引人发笑，但是不见得就能构成戏剧的力量。”②他指出莫里哀对喜剧特质的认识就是建立在这种深邃理解的基础上的，从而确认喜剧性能够“透示深沉的心理的生存”，掀起“深厚的人性的波澜”，成为“最有喜剧性的揭露”③。李健吾把莫里哀的这种突破放到欧洲喜剧史的发展中考察，肯定了他对喜剧特质的新的阐发，提高了喜剧的品位，赋予喜剧严肃的人生意义和真正的艺术生命。莫里哀所处的时代，正是人们已不满足于悲剧，而喜剧却陷入浅薄的“闹剧”被人鄙视一蹶不振之际。莫里哀首先纠正了这种偏颇，他一方面主张把闹剧手法纳入喜剧艺术之中，但又要求闹剧手法“把根扎在生活的基础上或者性格发展上”④；另一方面他又提出要防止“廉价的戏剧性倾向过分畸重。”李健吾通过对莫里哀戏剧主张的分析、提炼出理解喜剧性的一个关键，那就是正确处理喜剧性和讽刺性以及笑的关系。他从莫里哀喜剧的分析中指出喜剧离不开讽刺性，喜剧应当具有巨大的讽刺力量；但喜剧性并不等于讽刺性，因为“讽刺作品不一定就笑”，“喜剧的可笑性应当远比讽刺性更是基本的”⑤。但是，他同时又指出“不能把上演喜剧的目的看成逗笑……逗笑是一种手段，

不是目的”，逗人发笑的“滑稽作品不一定是讽刺”<sup>⑥</sup>。他指出莫里哀对自己的喜剧就提出了这样严格的要求：“他要他的喜剧从生活出发，人物要真实，还要起逗笑的作用”，“真实和诙谐在他的喜剧里应当统一起来，”并由此揭示出莫里哀喜剧的高明之处就在于这“二者巧妙地融合在一起”<sup>⑦</sup>。在这里，李健吾通过对莫里哀喜剧中的喜剧性、可笑性和讽刺性相互联系和区别的深刻分析，揭示了喜剧特质构成因素之间的辩证关系。

与喜剧特质紧密联系的是喜剧任务问题。李健吾通过从阿里斯托芬到莫里哀的喜剧创作的总结，指出“喜剧在民间成长，从批评出发，用欢笑来完成任务，配合实际生活，比悲剧更其密切。”<sup>⑧</sup>对于喜剧的任务，莫里哀有非常明确的表达：“喜剧只是精美的诗，通过意味隽永的教训，指摘人的过失”<sup>⑨</sup>；他给自己的喜剧规定的社会使命是“攻击我的世纪的恶习。”<sup>⑩</sup>李健吾在莫里哀的这些表述里发现和肯定了他的喜剧观念的现实主义战斗精神。为什么喜剧能完成这样的社会批评的任务？李健吾认为这是与莫里哀对喜剧特质的深刻理解分不开的，他援引莫里哀自己的话说明了这一点：“一本正经的教训，即使最尖锐，也往往不及讽刺有力量；规劝大多数的，没有比描写他们的过失更有效的了。恶习变成人人的笑柄，对恶习就是致命打击。责备两句，人容易受下去的，可是人受不了揶揄。人宁可作恶人，也不要做滑稽人。”<sup>⑪</sup>而要完成这种教育使命，莫里哀喜剧依仗的是艺术征服力，这种艺术征服力“靠欢笑也靠真实”，<sup>⑫</sup>即喜剧性、可笑性与真实性的统一。

喜剧被莫里哀赋予如此崇高的社会使命，但这是和喜剧当时所处的历史地位极不相称的。欧洲自古希腊戏剧以来，一向认为悲剧比喜剧更高贵。亚里士多德在《诗学》中认为“喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人，”罗马批评家贺拉斯在《诗艺》中同样轻视喜剧，并给戏剧创作制定了偏于守旧的规则，他们对喜剧的偏见一直延续统治了整个文艺复兴时期。十七世纪法国古典主义承袭古代传统，法兰西学院领袖夏普兰强调戏剧创作必须遵守“三一律”，认为悲剧和史诗是“高级体裁”，喜剧则是“低级体裁”。莫里哀虽属古典主义作家，但他却突破了对喜剧的陈旧的偏见。他在《〈太太学堂〉的批评》中，借剧中人陀朗德之口表达了自己的主张：“能博得人的喜爱是个伟大的艺术”，并认为喜剧比悲剧更难写：“在那些严肃的戏剧里，只要写的东西是合乎情理并且写得很美，就不至于挨批评；在喜剧里，这一点就显得不够，而应该加上诙谐，不过把正人君子逗得发笑，并不是件轻而易举的事情。”把与下层人民及实际生活更为贴近的喜剧提高到前所未有的崇高地位，正如李健吾所指出的，这是莫里哀对传统戏剧观念的富于革命性的突破。

## 二

理论的突破要求以对传统的怀疑精神、批判精神和创新精神为前提，李健吾揭示出莫里哀对传统喜剧的另一个重大突破是他对传统艺术法则的充满了革命反叛意识的辩证理解。李健吾指出莫里哀并不笼统地反对一切“艺术法则”，但同时又指出莫里哀对“艺术法则”的不拘旧格的精辟理解：“法则是一种‘观察心得’，应当和有机制创造活

在一起，决不可以成为它的压力”<sup>⑬</sup>。他独具慧眼地发现了莫里哀喜剧艺术生命的活力就在于他“反对食古不化，墨守成规”<sup>⑭</sup>。在十七世纪的法兰西，亚里士多德成为至高无上的权威，对于古典主义者来说，摹写生活与模仿古人属于同一意义，在戏剧方面，古典三一律成为判定作品优劣的首要标准。李健吾指出莫里哀是尽可能遵守三一律的，但他遵守三一律所下的功力，不在遵守本身，而在遵守的时候还要气势自然；当两者发生冲突的时候，为了自然，他宁可破坏法则。李健吾引用了莫里哀自己的话来说明以上这种着眼于艺术创造的反叛革新精神：“为了表现正确，必须牺牲规格：艺术应当教我们从艺术法则解放出来”<sup>⑮</sup>。莫里哀的《太太学堂》发表后引起了争议，某些人批评这个剧本违背了传统的艺术法则。为此，莫里哀又写了《〈太太学堂〉的批评》来回答。他借剧中人物陀朗德来表达自己的主张。针对那些“口口声声法则，天天折磨外行”的“妙人”，陀朗德说：“艺术法则不过是一些得来并不费力的心得罢了，”并揭破了艺术法则的奥秘：“人读这类诗发生快感，于是常识就根据可能打消这些快感的东西，做出这些心得来。”“在所有的法则之中，最大的法则难道不是叫人喜欢？”李健吾指出陀朗德所说的“叫人喜欢”并不是单纯逗人一笑，而是对喜剧最大社会效果的强调，因此，莫里哀认为“决定法则使用的，不是法则本身，而是使艺术之所以为艺术的另外一些东西”，这“另外一些东西”，就是“莫里哀所看重的，第一是主题任务，第二是喜剧效果”<sup>⑯</sup>。

李健吾指出正是从这样的认识出发，莫里哀还对传统的叙述和动作的法则进行了勇敢的挑战。正如《〈太太学堂〉的批评》中的学究诗人李希大斯那样，当时戏剧界也有某些人指责《太太学堂》违背法则，缺少动作。李希大斯引经据典，死板注解“戏剧就是动作”，说什么“戏剧诗的名字是从一个希腊字来的，意思是‘动’，表示这种诗的性质含在动作里头，可是这出喜剧没有动作，一切含在阿涅或者郝拉斯的叙述里头”。（第六场）根据他们的学究式看法，《太太学堂》就不配算作戏。这种形而上学、墨守成规的看法一直延续到十八世纪，伏尔泰还以不同的词句重复这一迂腐的见解：“虽然全部是叙述，但是通过巧妙安排，一切象是动作；”<sup>⑰</sup>而莫里哀早在《〈太太学堂〉的批评》中通过陀朗德阐述了自己对传统的叙述与动作的法则的突破性见解：“动作有许多，全在戏台上发生，而且根据主题的性质，就连叙述本身也是动作；尤其是这些叙述，都是天真烂漫、讲给当事者听的。他回回听，回回窘，观众先就看了开心。再说他一得到消息，就尽他的力量，想出种种办法，打消他怕遇到的祸事。”李健吾指出，莫里哀作为“一个高度自觉的伟大喜剧作家，”对叙述与动作有着独特的理解。诚然，在古典主义戏剧中，叙述多于动作，并且一般来说，过多的叙述是戏剧所忌讳的。但是所谓动作，应当理解为包括身心两方面的动作，莫里哀在《太太学堂》中的叙述，是充满内心活动、包含内在动作的叙述，它“根据主题的性质，”推动剧情发展，产生戏剧效果，因此在这里，“叙述就是动作。”对于这一点，莱辛是深深理解了的，他曾以诙谐的口吻，把伏尔泰对莫里哀的错误批评掉转过来，肯定了莫里哀的这种突破：“关于《太太学堂》，我们为自己可以说得更加正确些，就是：全部是动作，虽然这里一切象是叙述。”<sup>⑱</sup>李健吾也深刻地看到了这一点而且对莱辛的观点加以阐述发挥：“叙述在这里不是为了叙述而叙述，对于我们，叙述往往只是叙述，但是莫里哀在这里看出了‘戏’……因为每一次叙述，必然

会通过真情暴露，把‘戏’带进一步，而更重要的是，象莫里哀说的，它的结果加强性格的反映”。<sup>⑩</sup>李健吾指出围绕《太太学堂》展开的喜剧史上的这场论战，有力地说明的莫里哀所追求和服从的是“使艺术成为艺术”，而这正是他敢于冲破陈旧艺术法则，辩证地认识艺术法则的内在驱动力。

### 三

莫里哀对传统喜剧观念和喜剧理论的突破必然带来他对传统喜剧技巧的突破。李健吾揭示出莫里哀对传统喜剧技巧的突破表现在他对喜剧与悲剧融合的肯定、对人物性格化描写的追求以及喜剧艺术中闹剧手法的引进上。

十七世纪是古典主义在法国形成、发展并一统文坛的时代。对于古典主义的全面评析不是本文的任务，但应当指出的是，在古典主义的理论规范中，以下诸点是被反复强调的：其一是文学作品的体裁要有严格的界限，例如悲剧与喜剧不可混同；其二是在典型问题上，直接继承和严格遵循贺拉斯的类型说和定型说，完全忽视个性化描写而只主张描写同类人物的共性，但共性并不反映普遍规律与本质，人物往往成为固定不变的抽象概念的化身；其三是对闹剧手法的贬斥与排除，布瓦洛在《诗艺》中强调即使喜剧也必须是“高尚地调侃诙谐”，需要“谦和的文笔”，而闹剧手法则是“乱开玩笑，损害着常情常理”“运用下流的词句博得众庶的欢呼。”

莫里哀一般被认为是古典主义戏剧的代表作家之一，但是一个真正把握到了艺术真谛和不懈追求艺术生命力的作家，是不会被狭隘的违反艺术发展规律的所谓“规范”所约束的。李健吾指出莫里哀的喜剧创作在某些方面实际上已突破了古典主义的规范而表现出忠于生活和艺术的严格的现实主义精神。

对于悲剧与喜剧的区分，在古典主义戏剧理论家如高乃依看来是不能混淆，应当类型分明的。他认为“在（悲剧与喜剧）二者所描写的事件中，应当使观众深切地感觉到参与事件的人的感情，使他们离开剧场时神态清明，不存一点疑问”<sup>⑪</sup>；另一位理论家布瓦洛则更为明确地肯定：“喜剧性在本质上与哀叹不能相容，它的诗里绝不能写悲剧性的苦痛”<sup>⑫</sup>。而李健吾指出悲剧材料在莫里哀处理之下，含有意想不到的喜剧妙趣，但在哄堂大笑之后又能引起一种悲剧感觉。即以莫里哀最著名的作品《达尔杜弗》（《伪君子》）来说，究其实质是一出悲剧，悲就悲在家长迷信所谓“良心导师”之类的伪君子，把家产和政治秘密全都交给了骗子，几乎弄得家破人亡。但莫里哀对这个悲剧题材却以喜剧手法出之，使观众在欢笑之余陷入深思。悲剧与喜剧的交融——李健吾认为这是《达尔杜弗》之所以坐上莫里哀喜剧“第一把金交椅”的原因之一。

针对古典主义忽视人物个性化，只注意类型化的局限，李健吾指出莫里哀的喜剧把塑造个性鲜明的人物形象作为自己创作的中心任务。他认为莫里哀的代表作《太太学堂》（1662）之所以能“把法国喜剧送上一个新顶点”，“有划时代的意义”，不仅仅是（或主要不是）符合古典主义者关于“大喜剧”的规定，“而是由于他深入人物的内心活动，使它成为性格喜剧，”这种“严肃的意图”就必然“提高喜剧的性质”<sup>⑬</sup>，使他的喜剧格调品位高于一般古典主义喜剧，而成为世态喜剧和性格喜剧。

关于闹剧和闹剧手法,在古典主义的理论家看来,是低级庸俗的,但李健吾指出莫里哀对喜剧的一个重要贡献就是把闹剧提高到喜剧的品位,把闹剧手法纳入喜剧手法。莫里哀把他的剧作统统叫做喜剧,连许多闹剧也叫做喜剧,原因很简单,因为当时闹剧身份低,受到贵族阶级的排斥;可是莫里哀在民间待了十多年,深深体会到闹剧作为制造笑料的手段增强喜剧性的重要意义,因此他始终偏爱闹剧手法。他曾这样为闹剧手法正名并提高其地位:“我们平日所鄙夷的闹剧手法还有集中一击的高明的一面。它说明事件和性格的本质,往往会和发展的顶点结合”<sup>⑳</sup>。但李健吾指出莫里哀同时又强调不应用闹剧手法破坏喜剧意味,他通过对莫里哀喜剧中闹剧手法的具体分析,说明莫里哀使用闹剧手法是特别注意适度的分寸感的,“一觉得主题的严肃意图受伤,就要赶紧停止闹剧手法的继续使用”<sup>㉑</sup>,从而真正达到“真实而又逗笑”的喜剧效果。

#### 四

从以上对李健吾莫里哀喜剧研究的极其粗疏的扫描中,我们既看到了他对莫里哀喜剧艺术精华的精辟阐发,又可以看到研究者自身鲜明独特的研究个性。那么,从研究角度、方法、文体诸方面,李健吾表现出一种什么样的研究个性呢?

首先,我们看到李健吾的莫里哀喜剧研究注意从历史发展的角度,从作家创作总特色中去发现作家艺术的独创性,着重揭示其对文学发展的突破性贡献。

在李健吾看来,莫里哀的喜剧创作既是一种文学现象,又是一种历史现象,因此要对莫里哀喜剧创作的真正价值有所把握,就应当把它放到世界戏剧史和法国戏剧史的发展过程中,揭示它提供了一些什么别人所没有提供的东西。这样的研究要求研究者把对史的宏观的把握和对具体对象的独特价值的发现结合起来,李健吾所进行的就是这样一种充满探索精神和自觉意识的富于活力的研究。在他的主要研究成果(如《莫里哀的喜剧》《试谈导演莫里哀的喜剧》《莫里哀〈喜剧六种〉译本序》等)中,他总是把莫里哀的创作放到世界戏剧潮流和一统法国剧坛的古典主义思潮中,一方面指出其创作与时代潮流的联系,另一方面又着重揭示其创作对当时潮流的突破,而正是这些突破,显示出莫里哀应有的历史位置。

其次,我们可以看到李健吾的研究方法具有自己的独特个性。自然,一个真正的研究者其研究方法往往是多元的综合的,但以下几种研究方法在李健吾研究中被突出地强调着和自觉地运用着:其一是分析和体验相结合的方法。李健吾认为一个真正的研究者,应当同时具有深刻的科学分析力和独到的艺术体验力,换言之,即同时具有清醒严密的理性思维能力和敏感强烈的形象感受能力。对于前者于科学研究的重要性是一目了然的,而对于后者于科学研究的关系就常常被人们所忽略,但这恰恰是李健吾所强调的。他认为“一个批评者需要广大的胸襟,但是不怕没有广大的胸襟,更怕缺乏深刻的体味。”他把这种深刻的体味称为“心灵与心灵的接触”<sup>㉒</sup>,是研究批评的出发点。所谓体验,一是体验作者的人生态度,一是体验作者的艺术个性。这种深刻的体验使研究者获得对研究对象独特的审美感受,而这种独特审美感受又引导研究者深入到艺术品的核心,把握其审美价值。他在分析研究莫里哀的喜剧作品时,就不是如同一般研究者那样

仅仅站在作品之外作冷静的审视，同时他还深入到作者所创造的艺术世界中去，揣摩体验作者的人生态度、创作心态和形象意蕴。因此，李健吾的莫里哀喜剧研究就不仅是由外向内的分析力的穿透，同时还是对艺术形象由具体体验而升华的理性感悟。其二是比较方法。李健吾认为“批评最大的挣扎是公平的追求”<sup>⑮</sup>，而公平的取得，仅仅依靠分析和体验还是不够的，因为即使分析深刻精辟，体验真实独特，却还是停留在单一的封闭性的研究上，而任何艺术品真正价值的确定，只有在比较中才能获得。因此，他主张“比照”，他把“比照”看作研究批评的“最可靠的尺度”<sup>⑯</sup>之一。李健吾在莫里哀喜剧研究中的“比照”（比较）是广泛的，既有纵向的比较，又有横向的比较，既把莫里哀的喜剧放到世界戏剧潮流中，与古希腊喜剧进行比较研究，又把他的艺术实践同时所盛行的法国喜剧进行比较研究，在比较中突现研究对象的独特性。其三是当代性与历史感的结合。所谓当代性就是指研究者以当代先进的科学的世界观艺术观为研究基点，显示出研究观念和方法在当代的最新发展；所谓历史感就是指研究者以史的眼光研究作品，在历史发展中确定作品的价值和位置。李健吾对莫里哀喜剧的研究，主要是在他的思想有了巨大飞跃的解放之后进行的，与他解放前以“刘西渭”笔名进行的研究批评相比，最根本的变化是对马克思主义文艺观和方法论的自觉掌握和运用。在具体分析中，李健吾注意分析作者和作品中的形象在当时所处的阶级地位，所反映的阶级欲望和所代表的历史趋向，注意分析文学潮流蕴含的阶级斗争的意义，同时又遵循知人论世的方法，对作品所处的时代环境进行具体的历史的分析，这就使他的研究结论总能给读者一种当代的开阔感和历史的深沉感。

最后，值得我们注意的是李健吾研究文字的具有独特韵味的文体。文体，是成于中而形于外的作家的个性、格调、气派、风韵在作品中的凝聚，它以风格为其内涵，以语言为其外衣，它是一种笔调、风致，同时又是一种高于个性特色的思维和描述方法，是研究者成熟的标志。那么，李健吾在莫里哀喜剧研究文学中创立的是一种怎样的文体呢？和一般理论研究文字的严肃但未免拘谨的条分缕析、逻辑推导不同，他的研究文体生动活泼、不拘一格，文字灵动鲜活、文采飞扬，既使在理论分析中，也往往同时用抒情性语言描述出自己对作品的审美感受，把自己对作品的鞭辟入里的见解揉合在对作品艺术审美的传达中，用一种从容不迫、亲切动人的语调和质朴无华、富于活力的语言表达出来，在给读者以理性顿悟的同时，又辅以形象的感染和感情的冲击。可以说，他把理论研究文字提高到了“美文”的境界，这是他超越了莫里哀喜剧研究而对“文体学”的独特贡献。

（作者 王德禄 山西大学中文系） [责任编辑 丁东]

①⑮⑯ 《咀华集·序一》

② 《陈州崇未一喜剧性》

③ 《吝啬鬼》

④⑤⑥⑦⑮⑯ 《试谈导演莫里哀的喜剧》

⑧⑫⑬⑭⑯⑰ 《莫里哀的喜剧》

⑨ 《达尔杜弗·序》

⑩ 《第二陈情表》

⑮ 路易·拉辛《札记》

⑰ 引自他的关于莫里哀的喜剧的《概略》

⑱ 莱辛《戏剧作法》

⑳ 高乃依《论戏剧的功用及其组成部分》

㉑ 布瓦洛《诗艺》

㉒ 《莫里哀〈喜剧六种〉译本序》

㉓ 《边城》