

略论法国启蒙主义者对古典主义的批判

阮 航

内容提要 17 世纪的法国古典主义文学思潮因其严重缺陷而受到启蒙主义思想家的批判。他们反对古典主义的种种清规戒律,提倡个性自由,注重人的行为与感情。批判的原因则在于政治思想上和文化(文学)上的发展和需要。同时,启蒙主义运动也在创作思想、心理描写、创作题材、人物塑造、表现方法等方面吸取了古典文学的营养,以作为进一步发展的基础。

关键词 古典主义 启蒙主义 伏尔泰 狄德罗 卢梭

17 世纪,对全欧产生影响的被称为“古典主义”的文学浪潮,是古罗马古典主义的回光返照。它以崇高的精神、严正的艺术形式和高度发展的修辞学,一度征服了欧洲。它虽然是专制君主制度的产物,但在加强法兰西民族语言和民族文化的形成方面起过进步作用,并对法兰西的民族气质产生了重要影响。

然而,古典主义文学的严重缺陷也是不能否认的。

17 世纪上半期,当文坛还处在混乱状态时,王权是支持古典主义文学流派的。它用俸禄、赏赐来笼络作家。1635 年,首相黎西留成立了法兰西学士院,作为推行专制王权文化政策的官方机构。在王权的扶植下,古典主义文学很快就取得了文坛的统治地位。古典主义是资产阶级与王权相妥协在文艺上的表现。因此,古典主义就要求作家把歌颂国王、维护国家利益、宣扬公民义务作为创作的职责。许多作品的中心主题就是写感情与义务的矛盾。作家是主张私欲要服从义务,个人利益要服从国家民族的整体利益的。古典主义的这种政治倾向性有它的进步意义,但王权毕竟是封建性的政权,这就使古典主义文学不可避免地带有封建色彩。许多作家的作品都带有明显的宫廷倾向,主题从借助王权解决矛盾发展到拥护、美化和歌颂王权,即使象莫里哀这样的进步作家也不例外。古典主义文学是一种崇尚理性的文学,文艺理论家把“理性”看作是创作和评论的最高标准。所谓理性,实际上是资产阶级的利益、愿望在思想、理论上的表现。在当时,其内容包括对资产阶级自身发展的要求和专制王权的肯定。古典主义作家在理性的原则下创作,并把理性作为一种起决定作用和调节作用的因素,以限制感情的表达。古典主义在艺术上提倡模仿古代,用古代艺术的楷模或主题、情节以创造理想的英雄性格,拒绝在艺术中重视现实生活的多样性及其矛盾,致使人物性格缺乏历史的具体性。古典主义追求艺术形式的完美,他们把文艺体裁分为“高雅的”悲剧和“卑俗的”喜剧两类。前者只能出现国王、王子、朝臣和将领,后者只能出现普通人。悲剧必须用崇高悲壮的诗体来写,喜剧则用日常语言。至于下层社会的生活,则被认为是

“粗俗的”和“低贱的”，不能进入文学作品。古典主义追求的完美的艺术形式，既表现了阶级偏见，也造成了艺术形式的模式化和僵化。

由于古典主义有上述弊端，因而受到进步作家的批判。后人撰写文学史和有关文论，多因古典主义缺乏反映现实的深广度以及它的种种规矩而加以贬斥，而在论及启蒙主义文学对前人遗产的继承时，论家多只推崇文艺复兴文学对启蒙主义文学的影响。古典主义文学成了文艺复兴文学及至启蒙主义文学中间的一个断裂带。

对古典主义的批判。其实始自古典主义作家、批评家。高乃依针对法兰西学士院指责他的创作不遵守“三整一律”，发表了《论戏剧的功用及其组成部分》、《论悲剧以及根据必然律与或然律处理悲剧的方法》、《论三(整)一律，即行动、时间、地点的一致》等论文，根据自己的实践和经验展开论争。高乃依论文的主要精神，在于反对泥古，从时代和实践出发，批判地发展前人理论。他虽活跃于古典主义时期，却并不完全站在古典主义旗帜之下。莫里哀在《〈妇人学堂〉的批评》和《凡尔赛即兴》这两部喜剧中，提出了自己的写作目的，是为了教育和感化广大观众，反对将文学体裁划分为等级，反对迷古，不赞成用清规戒律束缚诗人的才能，主张尊重时代，面向群众，不以成见代替才情。批评家艾弗蒙在《论古代和现代悲剧》、《论对古代作家的模仿》等著作中，提出了和古典主义相对立的想法。他认为没有很多的规则是含有永恒的理性的，任何杰出的作品也不会永远成为模范，创作应随时代变化而变化。而贝洛勒则代表了一大批厚今薄古派，他以《古今之比》一文向古典主义理论家布瓦洛挑战，引发了一场长达百年之久的“古今之争”大论战。但是，这些文学家、批评家对古典主义的批判都不是很深刻的，尤其是古典主义作家。他们虽然都不满古典主义的种种法则，但在创作时仍不得不遵守，所以人们称古典主义作家是“戴着镣铐跳舞的舞蹈家”。

启蒙主义者对古典主义展开了激烈的批判。

启蒙主义思想家伏尔泰在《论史诗》中对古典主义的清规戒律深表不满，他指出：“荷马、维吉尔、塔索和弥尔顿几乎全是凭自己的天才创作的。一大堆法则和限制只会束缚这些伟大人物的发展，而对那种缺乏才能的人，也不会有什么帮助。对于那些参加赛跑的人，是不应将他们的脚拴起来的。”^[1]他认为：“我们应该赞美古人作品中被公认为美的那一部分，我们应该吸取他们语言和风俗习惯中一切美的东西。在任何方面都逐字逐句地学步古人是一个可笑的错误。”^[2]在这篇文章里，他还强调了被古典主义所忽视的想象作用，主张吸取各民族艺术的养分。狄德罗针对古典主义对戏剧体裁的严格划分，在《论戏剧艺术》一文中主张对剧体裁必须改革。因为当代的人不是总在痛苦或喜悦之中，应有介于悲剧和喜剧之间的“严肃喜剧”，也即市民剧。他要求反映市民的现实生活，让平凡人物乃至小人物登上舞台，情节简单，并放弃传统的韵文，改用散文。狄德罗指责古典主义戏剧所用的华丽词藻和谨严的诗律既不自然，也不真实。博马舍承袭了狄德罗的理论，他在《试论严肃的戏剧类型》里提出必须以“正剧”来取代古典主义的悲剧和喜剧。他强调：“戏剧是现实的真实的图画”^[3]。正剧必须从现实生活是摄取题材，以普通人为主人公。在实践方面，狄德罗的《私生子》和《一家之主》、博马舍的《塞维勒的理发师》和《费加罗的婚姻》等剧作是新型剧种的典范。被誉为“浪漫主义之父”的卢梭更无视古典主义的戒律，他把“自我”提到了超越一切的地步。他的《新爱洛绮斯》着力表现了主人公的内心世界与强烈的情感起伏变化，回荡着一股激情的力量；他在著名的《忏悔录》中，把感情视为个人行动的动力；他提倡个性自由，反对宗教信条和封建道德的束缚，傲视一切地宣称：“这个时代的习俗、礼教和偏见不值一顾。”^[4]古典主义的种

种法则在他眼中不过是早已朽烂的绳索。

启蒙主义者批判古典主义的原因,在于其政治思想上、文化(文学)上的发展需要。

在政治上,18世纪的法国是一个专制统治的国家,封建王朝腐败透顶,整个封建制度已经面临崩溃,资产阶级和广大人民的革命情绪日益高涨,终于在1789年爆发了资产阶级民主革命。法国的启蒙运动,从18世纪初就已经开始,它是直接为资产阶级革命做思想准备的。启蒙主义者用革命学说启迪群众的反封建思想,鼓舞和引导广大人民投入到反封建的革命运动中去。法国启蒙运动的思想家和活动家往往也就是启蒙文学作家。恩格斯曾经称赞他们说:“在法国为行将到来的革命启发过人们头脑的那些伟大人物,本身都是非常革命的。”^[5]法国的启蒙运动具有强烈的革命性,而作为启蒙运动重要组成部分的启蒙文学也就带有了批判精神。

在政治思想领域中,启蒙主义思想家勇敢地向封建社会的全部上层建筑宣战,并努力建立资产阶级自己的完整的思想体系。启蒙主义思想家指出:宗教迷信和专制制度是封建制度罪恶的集中表现,是栓在人类脖子上的两大绳索。他们提出自然神论和无神论来否定天主教的神权统治,提出“天赋人权”的口号,明确地将矛头指向君主专制制度和贵族、僧侣的特权。启蒙主义者也崇尚理性,并把它当作一切现存事物的唯一评判者和批判旧制度的思想武器。“宗教、自然观、社会、国家制度,一切都受到了最无情的批判,一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在辩护或者放弃存在的权利”^[6]。启蒙主义者倡导的“理性”与古典主义尊崇的“理性”截然不同。在启蒙主义者那里,理性即反对一切宗教偏见和迷信,把认识世界和主宰世界的能力与权力归还给“人”自身。同样,古典主义宣扬的那一套维护封建王权的理论,在启蒙主义理性的法庭面前,也受到了最无情的批判。

更为重要的是,启蒙主义者批判古典主义是出于文学自身发展的需要。

从文学的时代性来说,一个时代有一个时代的文学,各时代的文学有其相对独立性而区别于它时代的文学。而一代文学的开创,往往需要在前代文学的基础上对前代文学进行冲击、突破、乃至否定。从这个意义上说,任何一代新文学的开创,都必须在嬗递中反传统(文学传统),都具有反传统意义。古典主义文学是君主政体专制在文学上的反映,它虽然倡导向古希腊、罗马文学学习,并从古代文学中寻找创作题材,把古代艺术尊为永恒的典范,它继承了古代艺术中严正、崇高的风格,寻找为自己服务的东西,但它多注重古代艺术形式上的一些东西,并无意把握其精神内涵,因而在一定程度上误解了古代艺术,比如“三一律”的制定,就是强加于古人的。由于思想内容和形式上的缺陷,古典主义严重地阻碍了文艺的发展。启蒙主义想开创新局面,就必须打破古典主义传统。如果说东方文化的基础是“人伦”观念,西方近代文化的基础则是“人本”观念。这一观念原是针对中世纪的“神本”观念提出的,它恰是统治欧洲长达千年之久的基督教文化的逆反效应。文艺复兴时期的文学体现了人的力量、尊严与价值,体现了足以与“神”相抗衡的“人”的形象,人的感情得到了充分展示的自由。启蒙主义者反对古典主义的清规戒律而继承文艺复兴传统,在文化思想史上其实是一次“否定之否定”的发展过程——即包括古典主义对文艺复兴强调个性要求、强调人的思想感情等传统的否定,而启蒙主义文学又是对古典主义的再否定。在再否定中,包含着对古典主义所否定的文艺复兴传统的某种肯定,亦即在高层次上对文艺复兴文学传统的“复归”——不是简单地追寻与重现文艺复兴文学中的反封建反教会精神,张扬“人本主义”,而是继承和融合了文艺复兴、古典主义文学中的优势,并将它们转化为自己的优势,终于形成了启蒙主义文学已有的特色,达到了新的繁荣,具有了后人赞叹不已、大书特书的“阿波罗风采”。

作为一种反传统形式,“否定之否定”不仅存在启蒙主义者对从文艺复兴到古典主义的发展的总体认识中,也存在于启蒙主义者对启蒙文学自身发展进程的不同阶段的认识中。伏尔泰的后期悲剧改变了“亚历山大诗体”传统,采用散文,风格接近市民悲剧;他的哲理小说以活泼的叙述,滑稽的语调,出奇的联想勾画出当时整个社会的荒诞图景,否定了反动教会和全部国家机器的存在价值。但是,他往往情不自禁地借人物之口来发表自己的议论,以致不顾人物本身的个性特征。如果说以伏尔泰为代表的老一辈启蒙主义者在创作上偏重表达自己的启蒙理想,忽略人物性格的刻画的话,那么,新一代的启蒙主义者则意识到了典型环境中的典型人物的意义(如狄德罗《画论》、《论美》),在创作中自觉地写出具有鲜明个性的人物(如雅克《定命论者雅克》、费加罗《费加罗的婚姻》等),这无疑是对当时概念化创作倾向的否定,归复莎士比亚文艺创作之“古”。在理性与感情的问题上,启蒙主义者大多尊重情感,但又认为理性的品格高于情感,人不应对情感和欲望的奴隶,如老一辈的孟德斯鸠、伏尔泰。而新一代的启蒙主义者与他们不同,狄德罗常把情感强调到超越理性的地步,对情感在创作中的作用有过精彩的论述;卢梭更是重情感甚于理性,他比狄德罗大大向前迈进了一步。他认为,人应该完全凭自己的天性,凭着感情的驱使去生活,他的小说正是以一泄千里的情感放射出思想才华的耀眼光芒。“人是生而自由的,却无处不在枷锁之中。”^[7]西方自罗马以来,人的情感和欲望就常处于被囚禁的境遇中。是莎士比亚揭开了一个心灵世界,而卢梭则站在同时代人的高处,发展了莎士比亚,成为解放被囚禁的内心情感的先驱——这自然又是启蒙主义对古典主义否定文艺复兴文学之再否定了。

启蒙主义运动是文艺复兴反封建、反教会斗争的继续和发展,是第二次全欧性的思想文化运动,文学硕果累累。如前所述,任何一个时代的文学都不是凭空产生的,它必须在前代文学的基础上发展自己。从哲学意义上讲,新文学是对旧文学的否定,新文学与旧文学相比是有质的区别的。但是,一切新事物总是从旧事物的内部脱胎出来,因此,新事物和旧事物之间又存在着必然的内在联系,和旧事物没有任何联系的新事物是没有的。新文学是作为旧文学的否定而出现的,但它又和旧文学有必然的内在联系。新文学对旧文学的否定是指它在质上与旧文学有根本的区别,并非指新文学把旧文学的思想和艺术全部抛弃了。新文学对旧文学的否定是辩证的否定。辩证的否定不是简单的抛弃,而是扬弃,是既克服又保留,克服对新文学没用的东西,保留对新文学有用的东西,并把它发展到新的阶段。古典主义文学尽管有种种缺陷,但它对启蒙文学的影响是不容否定的。正是它,从多方面予启蒙文学以启示,成为启蒙文学进一步发展的基点。

在创作思想上,优秀的古典主义作家上承文艺复兴反封建反教会的传统,反对封建暴政,表现出民主倾向,如莫里哀、拉辛、拉布吕耶尔等;启蒙主义作家继此更猛烈地抨击封建专制、教会,将统治者的狰狞面目、教会的伪善彻底暴露在光天化日之下,《修女》、《老实人》、《定命论者雅克》等是这方面的优秀之作。

在心理描写上,高乃依的悲剧《熙德》中的罗杰克、施曼娜辗转于爱情与家仇的冲突时的那种痛切肺腑的心境,拉辛的悲剧《安德洛玛克》、《费得尔》中的爱尔米奥娜、费得尔的心理刻画,在启蒙主义者笔下得到了更细致的展示。可以说,启蒙主义者的心理刻画显示出理性的严峻与力度。如狄德罗对阿巴松修道院院长(《修女》)这一性变态者的病态癖好、内心痛苦、奋力挣扎以及疯狂而死的凄惨结局作了逼真的再现;卢梭对圣·普乐和爱洛依丝(《新爱洛依丝》)爱情心理的生动、畅快的描写,都是典型例子。

在创作题材、人物塑造上,古典主义的进步作家对戏剧题材作了新的开拓,将平民生活搬上

舞台,塑造了第三等级的正面形象,如妮果罗(莫里哀《醉心贵族的小市民》)、史嘉本(莫里哀《史嘉本的诡计》)等机智、勇敢、乐观的人物为文学人物画廊增添了生气。启蒙文学中第三等级的正面形象是上述形象的发展,他们更能体现普通人的特点,更善于思考。如费加罗,他对政治、社会、文艺各方面都有自己的见解。

在表现方法上,古典主义大师在创作中向民间闹剧学习,吸收了许多生动活泼的、富有生活气息的情节和技巧,如《伪君子》里的打耳光,家庭内部的吵架,桌子底下藏人,隔墙偷听等等,这些民间闹剧因素增强了艺术效果。而在启蒙戏剧大师博马舍的剧作里,我们同样可以感受到这种闹剧因素带来的艺术魅力。另外,莫里哀的喜剧冲突本身是带有许多悲剧性因素的。如《伪君子》中答丢夫的伪善造成的后果是悲剧性的:年青人的婚姻要受到破坏,奥尔恭几乎要弄到身败名裂、家破人亡的地步。这种悲剧性的因素显示了伪善者的掠夺本性,也加强了作品的批判色彩。而启蒙戏剧中悲喜剧因素融合一体,新型的戏剧体裁——正剧取代了古典主义的悲剧和喜剧,我们从它的另一称谓“严肃的喜剧”里,不难看出莫里哀对启蒙作家的影响。启蒙戏剧在形式上更加接近于近代戏剧,起着从古典主义戏剧过渡到近代戏剧的桥梁作用。

其实,启蒙主义者从古典主义那里吸取的营养远远不止这些。启蒙主义者对古典主义的批判有自己的特色:在总体性批判中,对古典主义否定的程度因时而异,亦因人而异。总的说来,启蒙主义者批判古典主义是自觉的,公开的,并以此为尚的,而继承古典主义则是不自觉的、潜在的,且多是耻于承认的。启蒙主义者这种对古典主义的总体上否定,具体上有所保留的矛盾态度,其实也完全是出于启蒙主义文学发展创新的需要。因为艺术的创新须在前人积累的丰富的成功经验之上开拓,这是艺术发展的一个规律。马克思说:“人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”^[8]任何一种新的文学都要面对传统并从中吸收一些思想、艺术养料,作为发展的基础,也即后代文学是前代文学的必然发展。启蒙主义者尽管在主观上没有意识到这一点,但他们在创作实践中却遵循了这一规律。这正是启蒙主义者创作成功的原因之一。

注释:

[1][2]伍蠡甫主编《西方文论选》第319页、323页,上海译文出版社1979年版。

[3]上海戏剧学院戏剧文学系编选《外国剧作选》第2页,上海文艺出版社1981年版。

[4]柳鸣九等著《法国文学史》(上册)第401页,人民文学出版社1979年版。

[5][6]恩格斯《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第3卷,第56—57页,人民出版社1963年版。

[7]卢梭《社会契约论》,引自于凤梧《卢梭思想概念》第8页,北京师范大学出版社1986年版。

[8]《马克思恩格斯选集》第1卷,第603页,人民出版社1963年版。