



131

译文名著文库  
YIWEN CLASSICS  
Théâtre choisi · Molière

[法]莫里哀 著

Molière

李健吾 译



# 莫里哀喜剧六种

## Théâtre choisi



上海译文出版社

I565.3/4

2008

译文 名著文库

YIWEN CLASSICS

[法]莫里哀 著

Molière

李健吾 译

# 莫里哀喜剧六种

*Théâtre choisi*

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

莫里哀喜剧六种/(法)莫里哀著;李健吾译. —上海:

上海译文出版社, 2008.7

(译文 名著文库)

ISBN 978-7-5327-4484-8

I. 莫… II. ①莫…②李… III. 喜剧—剧本—作品集—

法国—近代 IV. I565.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 014649 号

Molière

THÉÂTRE CHOISI

THÉÂTRE CHOISI  
莫里哀喜剧六种

Molière  
莫里哀 著  
李健吾 译

责任编辑 李月敏

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版、发行

网址: [www.yiwen.com.cn](http://www.yiwen.com.cn)

200001 上海福建中路193号 [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc)

全国新华书店经销

商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13.75 插页 2 字数 292,000

2008年7月第1版 2008年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5327-4484-8/1·2536

定价: 22.00 元

本书中文简体字专有版权归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制  
如有质量问题,请与承印厂质量科联系。T: 021-56628900

## 译本序

十字军远征、商业兴盛、发现新大陆、黄金输入、资金集中、求知欲望转强，这一系列重大的历史事件，像洪水一样，冲溃中世纪教会统治的愚昧的堤防。生产力在提高，生产关系在改变，欧洲出现了文艺复兴的新局面。人觉醒了，注目尘世，观察自然，重新考虑人与人之间的社会关系，特别是人民与统治者之间的封建关系。“在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学；英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学时代。”<sup>①</sup>和其他文艺部门一样，戏剧部门也出现了巨人和奇迹。我们在英国看见以莎士比亚为首的剧作家群，在西班牙看见以洛贝·台·维迦为首的剧作家群，也看见意大利职业喜剧演员，周游各国，受到热烈的欢迎。

法国这期间方才打完三十年宗教战争，精疲力竭，民不聊生，各方面需要休养。政令中心的巴黎只有一个剧场，叫做布尔高涅府，由

耶稣受难兄弟会经营。同一时期，伦敦有六个剧场。直到十七世纪三十年代，巴黎才有第二个剧场，叫做马耐(意思是“沼泽”)剧场。法国“悲剧之父”高乃依，最先在这里上演他的悲剧。他尝试喜剧，不过建立欧洲近代喜剧的荣誉，却不得不留给他的晚辈莫里哀。洛贝·台·维迦和莎士比亚都曾写出过造诣非凡的喜剧，但是把力量全部用在这一方面，把它的娱乐性能和战斗任务带到一种宽阔、丰盈而又尖锐的境地的，毕竟还是莫里哀。他的现实主义的喜剧手法、人物的鲜明的形象、口语的灵活的运用，以及世态的生动的描绘，不仅构成他的喜剧艺术的独特的魅力，并由于深入当时的社会矛盾，能使后人从他的作品中获得大量的历史知识。

这是一个动乱的年月，阶级限制是严格的，而另一方面，阶级本身却又一直在升降变化中。在法国，所谓三种等级的第一等级(上层教会)，出身于第二等级(封建贵族)，实际上和后者属于同一特权阶级。第三等级名义上包括教会人物和封建贵人以外的各个平民阶层，实际上有权参加三级会议的，只是上层资产阶级的代表人物，绝大多数不是法院方面的高级官员，就是财政方面的高级官员。在约莫一千九百万人口之中，占绝对多数(约莫有四分之三)的农民和为数不多的作坊工人，永远没有上达下情的机会。农民有一个机会，就是起义。赋税、瘟疫、抢劫给农民带来无从补偿的贫困。莫里哀没有正面写到农民在水深火热之中的苦难，虽然我们不能因此就说他没有认识。至于作坊工人身受的剥削生活，就他的家庭环境来说，他应当熟悉，很可能他的父亲就有一个制造墙毡和家具的作坊。他没有一个字说起这一方面。我们必须指出，他的阶级同情和生活知识，尽管高于同代任何作家，到底还是有限度的。

莫里哀是约翰·巴狄斯特·波克兰最初作为演员用的假名字。他于一六二二年生于一个有内府供奉身份的室内陈设商的家庭。这种有

---

① 恩格斯：《自然辩证法》(摘录)。见《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第445页。

小贵人身份的室内陈设商，总共八个，每年分成四批，轮流侍奉国王三个月。他是长子，所以父亲在他十五岁上，就把这种世袭的权利转到他的名下。但是不肖子放弃前程，把内府供奉的世袭名义留给他的兄弟，自己却加入流浪人队伍，去做“戏子”那种一向为人不齿的“贱业”。教会驱逐“戏子”出教，万一他们临死没有举行忏悔和终敷礼，教堂就不会分一块坟地给他们。所以这位大少爷决定改名换姓做“戏子”，等于声明他不再是统治阶级中间的一分子。而法国的戏剧事业，却正由于他的叛逆行为，取得光辉的生命。他和他的年轻伙伴创办的剧团，营业没有起色，债主的账单变成法院的传票，莫里哀被关进监狱，剧团经过两年挣扎，还是解散了。父亲把他从监狱里赎出来，他不认输，离开巴黎，加入另外一个剧团，在外地流浪了整整十二年，然后率领剧团，在一六五八年十月回到巴黎，站稳脚跟，一直到他一六七三年去世。他在这期间，接二连三，写出他的丰富多彩的喜剧杰作，有时连写带排，不过五天，就演出一个剧本。他是剧团的主要演员、剧本主要供应人，又是调度一切的“行政首脑”，早年还担任演前的致辞人。死的那一天，他还在扮演他的新作的主要人物，在最后一幕咳破血管，回到寓所，不到三小时，就与世长辞了。他对他所热爱的戏剧事业，真是鞠躬尽瘁，死而后已。

多年外地流浪的结果就是和广大人民接近，他不但取得了丰富的创作源泉，而且尤其难能可贵的是，他对统治阶级表现出鲜明的批判态度。但是他对他所出生的资产阶级依然抱有幻想，他的基本倾向是开导，不是决裂。他的喜剧常常出现一种具有说话人身份的人物，把“中庸之道”作为苦口良药，教育那些由于恶习而流为“滑稽人”的资产者。他们可以说是中上层资产阶级的正面人物，但是由于缺乏戏剧趣味，所起的宣讲作用不大，不免成了多余的话。

莫里哀开导资产阶级，同时靠近路易十四，就当时而言，不足为奇，这是一种上升手段。对主持剧团的莫里哀来说，想在巴黎取得优势，并取得调侃宫廷贵人的权利，就非趋奉被臣下谀为“太阳王”的

路易十四不可。整个十七世纪前半叶，也就是说，从波旁一姓建立王朝起，六十年间，基本倾向就是资产阶级拥护国王，建立稳定的中央政府，因而就中取利，并打击封建贵族的分裂主义。所以莫里哀回到巴黎，又从死去的兄弟那边收回内府供奉的头衔，便利自己接近路易十四，也就很自然了。封建贵族中只有常在路易十四面前出现的宫廷贵人，才能受到他的照顾。一般封建贵族，尤其是外省贵族，土地剥削不足以保障生活，荣誉观念又不许自己经商，也就一筹莫展。他们不得不俯就资产者，利用婚姻的手段，骗取日常生活费用。有的出卖土地，因而出让头衔，流落江湖，过着实际等于“骗子”的生涯。优俸闲职救下了一批封建贵族，但是阶级分化一直在外省，甚至于在京城进行着，荒乎其唐的笑话到处流传，无怪乎莫里哀要在《凡尔赛即兴》里说：“侯爵成了今天喜剧的丑角，古时喜剧，出出总有一个诙谐听差，逗观众笑，同样，在我们现时出戏里，也总得有一个滑稽侯爵，娱乐观众。”（第一场）而且这不是个别现象，“喜剧的责任既然是一般地表现人们的缺点，主要是本世纪人们的缺点，莫里哀随便写一个性格，就会在社会上遇到，而且也不可能不遇到。”（第四场）

今天看来，经常见于他的喜剧的年轻男女为婚姻自由而斗争的情节，未免庸俗。其实真正庸俗的，应当是在他以后的那些喜剧作家：他们迎合小市民的理想，孤立这一斗争，缩小原来含有的向封建制度宣战的意义。莫里哀不停留在这上面，他利用这种婚姻自主的斗争，让情节向社会各个角落延伸，同时真正在进行斗争的，不是公子们、小姐们本人，而是他们的仆人。莫里哀的喜剧就这样从现实生活中得到了光辉。在他的有限的创作年月（从带剧团回巴黎起，总共不过十五年）中，他让他的观众在欢笑中体味自己的真实形象和为乖戾的严重后果。

## 二

到现在为止，确知是莫里哀所写的作品，有三十出戏和不多几首

诗，其中有一出戏，是他照顾老年穷困的高乃依，约他合写的。这里入选的六出戏，有代表意义，但是不等于说，未入选的二十三出戏就都比它们逊色。那是不符合事实的。

把法国喜剧送上一个新顶点，有划时代的意义的，应当说从莫里哀的《太太学堂》开始。

首先，它符合古典主义者关于“大喜剧”的规定：必须是诗体，又必须是五幕。单看它的表现形式，剧作者的确满足了当时的标准。不过这出喜剧之所以卓尔不群，在我们看来，还不光由于剧作者在表现形式上有更大的成就（回巴黎以前，他已经写过两出五幕诗体喜剧：《冒失鬼》和《情怨》），而是由于他深入人物的内心活动，让它成为性格喜剧，同时把女子教育和男女关系当作社会问题，提给他的观众，要求加以认真考虑。严肃的意图提高喜剧的性质。法国喜剧，即使是五幕和诗体的文学喜剧，在《太太学堂》问世之前，还很少为自己提出这样重大的近代主题任务。

女子教育在法国，甚至于进入十九世纪以后，还没有得到解决。男孩子有学校，女孩子唯一受教育的地方就是修道院。她们长年被关在这不见天日的地方，与世隔绝，每天只能和修女一样祷告、做女红、读所谓圣书。她们学不到一般生活知识，连个人应有的“修养”，也缺乏指导。乡镇的修道院，连教士本人也一样愚昧无知。拥护夫权的阿尔诺耳弗给自己制造如意太太的时候，看中乡镇的小修道院，是可以意料到的。他要的理想太太，依他说来，应当是“一无所知”，仅仅“懂得祷告上帝、爱我、缝缝纺纺，也就够了。”他从穷乡下女人那边，买来了一个四岁姑娘，“我把她搁在一家小修道院，和世人断绝往来，按照我的方针，把她教养成人，这就是说，要求她们加意照拂，尽可能把她变成一个白痴。感谢上帝，我的希望没有落空。”她在里头整整关了十三年，这才接到外头，因为他觉得她该够资格当他的大门不出、二门不迈的老婆了。莫里哀打击男权和夫权思想，势必就要碰伤封建道德的制造场所——修道院。



阿尔诺耳弗还有另外一面给我们看。他是封建社会的资产者。财富给他带来自豪感。他说：“我找太太，和我干别的事一样，要照自己的想法做。我觉得自己够阔的了，我相信，很可以挑一个靠我活命的太太，处处看我的脸色，事事受我的挟制，也决不会怪罪我财产和门第都不如她的娘家。”他和当时巴黎资产者一样，在近郊购置产业。没落的贵族出卖地产，连爵位一同奉送。阿尔诺耳弗抛弃他的本姓，就把自己叫做德·拉·树桩先生。财富提高他的身份，社会地位的提高，又使他精神上有了不可一世的优越感。他有自尊心和自信心。他要面子。他每发现女孩子一次新花样，他就懊恼、痛苦、咒骂，还立刻想出办法来应付意外。这不是一个简单性格。他看重友谊，为人大方，然而爱讥笑旁人，觉得自己了不起，同时特别自私，为了个人利益，不惜牺牲他所抚养的女孩子的终身幸福。

莫里哀的性格喜剧从《太太学堂》起始，同时像我们方才说起的，近代社会问题剧也从这出喜剧开端。在第五幕以前，阿涅丝的内心活动和实际行动是用间接手法让我们知道的。她的自我认识和心理成长，需要较长时间的准备。我们明白，她是争夺的对象、问题的中心。她一做出最后决定，犹豫两可的局势就不存在了，阿尔诺耳弗的努力完全扑空，戏也就准备结束了。奥拉斯是外来因素，是启发她认识本身问题的力量。什么时候奥拉斯和阿尔诺耳弗的对立转化为阿涅丝和阿尔诺耳弗的对立，冲突就达到顶点，有社会问题性质的恩怨问题也就明朗了。把恩怨问题弄清楚，受恩的人变成控诉者，剧作者向封建社会的男权思想扔了一颗炸弹。十九世纪八十年代《玩偶之家》的娜拉的声音，我们远在莫里哀这里就听见了。

### 三

教会是欧洲封建社会的灵魂。莫里哀抨击封建制度，势必碰到教

会的设施。像他在《达尔杜弗》里说起的那些“品德高尚的人”，对《太太学堂》没有大发雷霆，一方面由于剧作者的手法限于旁敲侧击，一方面也由于讽刺的对象是设施，而不是人。《达尔杜弗》不同了，主要人物是伪信士和溺信受害的上层资产阶级家庭，攻击是正面的，形象是具体的，影响到教会的威信和教会统治人物本身的尊严和利益，他们自然就要全力以赴，当作洪水猛兽来对付。

以宣扬天主教为中心任务的反动集团，有一个核心组织，就是历史长久、势力雄厚的宗教谍报机关“圣体会”。一六六四年春天，与会的显贵得到一个消息，说是路易十四要在凡尔赛宫举行盛大的游园会，从五月七日到五月十三日，一连举行七天，其中有一个节目，是莫里哀的新喜剧《达尔杜弗》。这是一出五幕诗体大喜剧，时间匆促，他只写成前三幕，读给路易十四听，路易十四很感兴趣，让剧团先把前三幕在游园会上演出。听说讽刺的对象是伪信士一流人物，“圣体会”震动了，召集紧急会议，决定阻挠这出喜剧上演。他们得到路易十四的母亲的支持。所以游园会上演出之后，剧作者得到通知，停止对外公演，等候最后的决定。

不过莫里哀并不因此就善罢甘休。他读《达尔杜弗》给教皇的特使听，得到他的称赞；他读给好奇或者善意的王公听；他在文人社会读；不能公开演出，他在私人府第演出。一六六四年十一月，他在路易十四弟媳妇的别墅里，第一次上演他的五幕《达尔杜弗》。一六六六年，路易十四的母亲死了，顽固派失去靠山，第二年五月，路易十四在率领大军远征之前，口头上答应莫里哀解禁。八月五日，《达尔杜弗》改名《骗子》，在剧场公演。骗子本人的名字也改成巴女尔弗。为了避免误会起见，莫里哀在《第二陈情表》里告诉我们：“我把戏名改成《骗子》，把人物改成交际家装束，然而并不见效；我让他戴一顶小毡帽，留长头发，挽大领巾，佩一把宝剑，礼服沿了花边，有几个地方做了修改，凡我认为有可能给我希图描摹的著名的真人以轻微借口的东西，我都小心删掉，但是统统不起作用。”第二天，他得到代行

国政的巴黎最高法院主席的通知，禁止继续演出。第六天，巴黎大主教张贴告示，无论是在公开或者私人场合，禁止教民阅读或者听人朗诵这出喜剧，否则就取消教籍。莫里哀气病了。剧场停演了七星期。

公开演出的机会终于来了。教皇颁布了“教会和平”的诏书。教派纠纷暂时平静下来，一切迫害的行为不得不稍稍敛迹。一六六九年二月五日，莫里哀得到正式开演《达尔杜弗》的旨令。他取消他先前做的一切改动。盛况空前不待说了。从法兰西喜剧院成立的那一年（一六八〇年）起，到一九三四年止，这出喜剧在这里一共演出二千二百六十二场次，在莫里哀作品和本国戏剧作品的演出中，都占第一位，还不算国外的演出或者改编。禁演给莫里哀带来一个好处：用五年时间（他从来没有用过这样久的时间推敲他的其他作品）修改《达尔杜弗》，给它留下一个千锤百炼的坚固形体。他在序里告诉我们：

材料需要慎重将事，我在处理上，不但采取了种种预防步骤，而且还竭尽所能，用一切方法和全部小心，把伪君子这种人物和真正的信士这种人物区别开来。我为了这样做，整整用了两幕，准备我的恶棍上场。我不让观众有一分一秒的犹疑，观众根据我送给他的标记，立即认清他的面目；他从头到尾，没有一句话，没有一件事，不是在为观众刻画一个恶人的性格，同时我把真正品德高尚的人放在他的对面，也衬出品德高尚的人的性格。

他用心创造这个典型人物，达尔杜弗已经成了公认的伪君子的代用词。他很可能是塞纳河下游两岸什么乡镇一个小贵人，和戏里诺曼底省人的承发吏是小同乡，像奥尔贡说起的：“他受封的土地，家乡人谈起来，也有凭有据，证明他确实是一位贵人。”而且只是“由于热爱圣业，太不留意俗事，才把财产丧失了。”丧失财产的原因，当然是只有奥尔贡才相信他的鬼话。不过我们相信，他的确是贵人出身。只有这样，他的形象才更符合历史的真实。

封建贵族死心塌地拥护路易十四，因为他不维持他们，他们就要像外省小贵人一样，呼吁无门，走投无路。拉·布吕艾尔(La Bruyère, 1645—1696)形容外省贵人时就说：“外省贵人对他的祖国、他的家庭和他本人都没有用处，常常没有住房、衣服和任何本事，一天却重复十四回他是贵人……”<sup>①</sup>他们日暮途穷，有的强调特权，纠集同伙，打家劫舍，过强盗生涯；有的不嫌丢人，廉价出卖采邑，因而丧失爵位；有的不惜降低身份，和富商结亲，他们过去可能就是自己的佃户。有的一身傲骨，度日维艰，只得挎着篮子去赶集；有的像达尔杜弗，看中良心导师这种有利可图的宗教职业，装出一副虔诚模样，专一哄骗奥尔贡那种大富大贵的信士。

达尔杜弗有本事哄骗年老的一代。伪装的谦虚让他的阴谋接近成功。过去一连串的成功(混入奥尔贡的家庭以前)和目前的成功给他带来自信心和贪心。拉·布吕艾尔认为真正的伪君子应当真伪不分，不露作伪的痕迹，话有道理，不过那样一来，我们就无从确定他是伪君子，戏剧进行停滞，性格反而模糊。达尔杜弗的典型意义正在他的社会生活是一种多方面的综合。服装朴素，姿态虔诚，语言充满宗教词句，求爱用语和祈祷用语混淆不分，心灵也一定有一部分受到作伪的影响。他狡猾，甚至于油滑，随着情节的发展，还显出毒辣的恶棍本质。不过他缺乏修行人的克制功夫。冷静在他不是“天赋”。他本来可以马到成功，但是他的“弱点”一经对方掌握，他也只有束手就擒了。

莫里哀让一个完整的近代资产阶级家庭第一次在这里出现。给这出戏换一个名字，狄德罗的《家长》(一七五八年)未尝不可以借来一用。狄德罗希望摆脱古代以及外国题材，另外创作一类悲喜剧，或者像博马舍所说的严肃剧，正面表现资产阶级家庭的实况。《达尔杜弗》应当是满足了狄德罗的愿望。开创一个传统，空气不成熟，对莫里哀说来，显得困难多了。社会上缺乏这种要求。当时的舞台难得看见这种室内生活的亲切场景。单看莫里哀本人的作品，十之六七，地点不是十字街头，便是门外

---

<sup>①</sup> 引自拉·布吕艾尔的《性格论》中《谈人》第130节。

空场，就明白喜剧的传统地点了。这有便利，也有限制。《达尔杜弗》的喜剧世界密切扣合现实生活，排除闹剧的不可信任，充分利用房间的布置，例如第三幕，大密斯藏在套间内，第四幕奥尔贡隐匿在铺着桌毯的桌子底下，造成最关键性的戏剧和喜剧效果，而更重要的是，全面反映家庭习惯生活的亲密关系。把道丽娜从室内环境搬到十字街头，许多俏利的常识性的话，不见得就会那样恰如其分。把宁静和安全的室内环境换成十字街头，即使幽静如《太太学堂》的林园环境，达尔杜弗这位伪信士也决不会色胆包天，暴露他的本像，而那位聪明和有身份的少妇更加不会牺牲色相，揭露伪信士的假面目。

莫里哀口口声声，说他打击的只是达尔杜弗和“那些故作虔诚的奸徒”。<sup>①</sup>但教会和“正人君子”并不因此感谢他。事实正相反，他们公开咒骂他是魔鬼再世，想尽方法禁演，甚至于在他死后，还阻挠出殡，不给坟地，由于路易十四的干涉，明里许可埋在教堂公墓的一个角落，和没有领洗的死孩子埋在一起，一年以后，据说在人不知鬼不觉的时候，暗里刨出棺木，把尸首扔到不知道什么乱坟岗去了。莫里哀给法国带来绝高的荣誉，法国教会的报答就是让他死无葬身之地！什么缘故会让教会人物心地这样狭隘，干出这种丑事来？

一位著名的宣道士，稍后于莫里哀的布尔大鲁(Bourdalué, 1632—1704)，抨击莫里哀创造伪信士的形象，认为虔诚的信士不会由于虔诚就另说一种语言，所以打击伪信士，势必殃及真信士，因为形象只有一个，语言只有一种。他为我们道破教会人物恼羞成怒的一个主要原因。莫里哀直率多了，在序里转述一位亲王的话，说“莫里哀的喜剧搬演的是他们自己，所以他们就不能容忍了。”敢于这样转述，莫里哀实际上等于承认禁演《达尔杜弗》的教会人物就是达尔杜弗之流。取笑教士，古已有之，民间的讽刺诗经常见到。可是把宗教人物作为攻击的对象，搬上舞台，又把受害的情形写得异常可怖，在天主教国家到底还是创举。奥尔贡的滑稽形象和几乎家败人亡的结局，对普通观众说来，等于

---

① 见莫里哀的《第一陈情表》。

一种警告。教会不宽恕莫里哀，正因为达尔杜弗不是个别“骗子”，而是影射它的全部特权人物。达尔杜弗的形象点破虚伪和现代宗教的本质关系。往深里看，“骗子”精神正是当时整个统治阶级的本质表现。达尔杜弗之所以能成为伪君子的代用词，说明人物的典型意义，也说明主题的普遍意义。

## 四

《达尔杜弗》的亲切的家庭生活，和人物栩栩如生的性格，证明莫里哀十分熟悉资产阶级。在他的喜剧里，资产阶级题材占的比例最大。他对家长的封建作风，在这些戏里，一再加以抨击。他们的共同特点是专制和自私。考虑问题，大都只从本身利益出发，牺牲旁人的幸福来成全自己的幸福。他们是社会和家庭悲剧的制造者，在戏中即使偶一出现，也必然是世故化身，并且自负老于世故。绰号“静观人”的莫里哀，在资产阶级上升期间，就把它的丑态表现到一种淋漓尽致的地步。

《吝啬鬼》（一六六八年）的历史重要性，在本身喜剧艺术的成就以外，还在它最先以实例说明金钱在资产者心目中神化以后所起的巨大破坏作用。巴尔扎克继承莫里哀这出喜剧提供的基本观点，就资产阶级取得统治地位的新形势，更在长篇小说方面做出悲剧式的感人的描绘。

阿尔巴贡这个人物给人留下经久不灭的深刻印象，像达尔杜弗变成伪君子的代用词一样，变成财迷、守财奴、吝啬鬼这类字样的代名词。吝啬使他变成一个可笑的人物，不过他还有可憎的一面，而真正令人毛骨悚然的，又和他是一个血腥的高利贷者分不开来。

把杀人不流血的罪行和受害者的惨况摆在我们面前，对普通剧作者说来，是一种正常的写法。后人就这样写着。但是莫里哀深于艺

事，晓得怎么样做，才能达到艺术的突击效果。吸血者阿尔巴贡放债，闹恋爱的儿子举债，各不相谋，可是事有凑巧，莫里哀偏要他们碰在一起。矛盾尖锐化了。父亲痛骂儿子浪荡败家，儿子怒斥父亲放高利贷，丧心病狂。《吝啬鬼》的第二幕第一场和第二场，在暴露高利贷者的狠毒和制造严肃的喜剧效果上实在发人深省。剧作者不光让他们父子在经济关系上对立，而且还让他们在爱情关系上对立。儿子爱上一个穷姑娘，父亲给他安排了一个有钱的老寡妇，自己却要娶儿子的意中人。说到最后，金钱积累和享乐欲望，即使是在吝啬鬼这里，也不背道而驰。儿子不肯让步，父亲诅咒他，儿子顶嘴道：“您的赏赐，我用不着。”卢梭看到这里，受不了了；他认为父亲固然不像父亲，儿子却不可以不像儿子。他把《吝啬鬼》当作喜剧伤风败俗的显著例证。德国在进入十九世纪以后，上演这出辛辣的喜剧，歌德告诉我们，剧团还把父子关系改成亲戚关系。资产阶级不忍心看本阶级的丑剧，幻想剧作者应当为了它的体面，维持“罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱”<sup>①</sup>，不过莫里哀并不这样做。

他不是那种神经衰弱的人。他敢于鞭辟入里，决不半路踟蹰，欲进又退。奥尔贡见女儿哭，还“觉得心软”，可是活在钱堆里的高利贷者，认钱不认人，早就把心死了。奥尔贡夸口：“我可以看着兄弟、儿女、母亲和太太死掉……全不在乎。”这是他受愚的结果，只是一时的想法。阿尔巴贡才是“全不在乎”的人。他发现儿子向他借高利贷，严责两句，就平淡无事，对自己讲：“我对这事，并不难过；这对我倒是一个警告：他的一举一动，以后我要格外注意。”对他这种财迷心窍的人，“致富冲动和贪欲是当作绝对的情欲起统治作用。”<sup>②</sup>他的世界像从钱孔望出去那样小，望见的还只是钱。为了积

---

① 马克思、恩格斯：《共产党宣言》。见《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第254页。

② 马克思：《资本论》第1卷第7篇第22章，人民出版社1963年版，第651页。全句是：“在资本主义生产方式的历史初期——并且每个资本主义暴发户都必须个别地通过这个历史阶段——致富冲动和贪欲是当作绝对的情欲起统治作用。”

累财富，犯罪在所不惜，而且已经变成一种理所当然的社会行为。

莫里哀的吝啬鬼有亲密的家庭关系，但是吝啬鬼从这方面得不到任何好感。儿子咒他，女儿怨他。他之所以能受人尊重，不过是金钱和封建家长的余威而已。莫里哀的喜剧艺术生动活泼地把他孤立了。他的形象也就因而分外鲜明。《吝啬鬼》的前身是罗马共和国时期喜剧诗人普罗塔斯的《瓦罐》。吝啬在《瓦罐》里面向亲子之情让步。但是来到莫里哀笔下，吝啬成了一种绝对的欲望。资产阶级的兴起给这出喜剧带来迥不相同的本质上的差异。

## 五

路易十四的统治是十七世纪欧洲君主政体的范例，很容易引起幻想。因而向他的政治机构投资，就成了每个有钱人的目标。一个等钱用，一个要官做，双方很快就成交了。法国君主政体，从很早起，就建立了官僚的捐班制度。捐纳是资产阶级转化为贵族阶级最平稳、最有保障的手段。资产者利用这种手段，升为贵人，世代相传，自相转卖，政府不得过问。而且权利不外溢，一个衙门的大小官员，非亲即故。做官为吏，职位虽不同，却属于同一阶层，都是特权人物。禁演《达尔杜弗》的巴黎最高法院主席的职位，在一六六五年，作价三十五万法郎。《吝啬鬼》里的警务员，也是捐班性质，所以明说他希望多办案子多有进项。莫里哀的内府供奉（相当于“盾士”）身份，是他的父亲从本家兄弟那边买到手，又传给莫里哀，莫里哀让给兄弟，兄弟死后，又收在自己名义下的。

《贵人迷》正好反映法国十七世纪特有的弃商就官的社会心理。

汝尔丹忌讳旁人提起他的家庭出身；他讨厌太太一来就说：他的父亲是生意人，当年在闹市卖布；假翻译官投其所好，说他的父亲有贵人身份，他引为知己。这好像很荒唐，也确实荒唐。不过我们的



《儒林外史》也有这种例子。如果我们知道路易十四的宠臣柯尔柏怎么样为自己找祖先，也就不以为怪了。他看中十三世纪一位苏格兰国王给他当祖先，于是这位布商儿子，在故乡兰斯的一座教堂里，预先安置好一块字迹模糊的墓碑，随后又在无意中发现这块墓碑，强迫两位公爵女婿，和他一同跪在前面祈祷。贵如柯尔柏，尚且这样做，还是平民的汝尔丹，虚荣心重，未能免俗，也就可以理解了。

莫里哀写《贵人迷》，有一个临时因素，就是奉旨揶揄土耳其宫廷典礼。一六六九年十一月，土耳其特使觐见路易十四。后者为了炫耀起见，珠玉满身，有人问特使印象，他说土耳其苏丹骑的马，打扮得比路易十四的衣着还要华丽。据说柯尔柏听见这话，让人传话给正在写《贵人迷》的莫里哀，要他把土耳其典礼写进戏里，报复特使出语无状。

在我们后人看来，莫里哀讽刺的对象，首先是资产者可笑的野心，其次只是在巴黎过糜烂生活的没落的贵人。汝尔丹这个冤大头，一心想当贵人，把他的债户、一个招摇撞骗的侯爵当作向导。对比这样鲜明，观众立刻明白，贵族阶级不是资产阶级的出路，贵人不配给市民当模范。和汝尔丹想法不同的一群男女，首先是他的太太，只求安分守己，过心安理得的日子。雄心勃勃的资产者决不这样做。汝尔丹宁可放弃基督教，改信伊斯兰教，当不了本国贵人，就当假外国贵人。

这是一出“喜剧兼芭蕾舞”。莫里哀一共写了十二个这种自成一格的喜剧。单看数字，我们就明白他如何爱好这种载歌载舞的特殊形式。他喜欢唱歌。我们在他的戏里，常常发现他借题唱一首歌。他和他的演员，在舞蹈方面，都有相当造诣。《贵人迷》的第三幕第十场，还有《达尔杜弗》的第二幕第四场，本身虽然不是舞蹈，但是对舞蹈没有心得的人，决写不出那样富有舞蹈意味的有趣的爱情场面。当时社会，尤其是宫廷社会，非常嗜好舞蹈。路易十四就兴会淋漓，多次参加化装表演。莫里哀不得不在歌舞方面迎合一般观众和宫廷的