

【比较文学与文化】

# “大历史”观视野下的汤显祖与 莎士比亚比较研究

范方俊

【摘 要】“汤显祖与莎士比亚”的话题,最早源自日本学者在1930年所著的《中国近世戏曲史》,书中对他们两人的相提并论,引发中国学者的热烈回应和学术讨论,使之成为20世纪以来中西比较戏剧研究中的焦点之一。但纵观学界对于“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,基本上都是围绕这两位东西戏剧的代表性人物在题材来源、文体类型、情节结构、人物塑造和艺术风格等方面的异同展开的,而维系此一平行研究之基点——“同出其时”,则被一语带过,仅被看作是一个有趣的巧合。事实上,汤显祖所处的中国晚明时期和莎士比亚所在的西方文艺复兴时期,既是中西方各自历史发展的重要时段,同时也是人类“大历史”在近代发生重大历史变迁的转折时代。从“大历史”观切入“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,不仅能够揭示他们“同出其时”的时代在人类“大历史”发展进程上所代表的独特意涵,而且可以通过对他们的戏剧创作与时代之间密切联系的考察,阐明他们的戏剧创作所具有的作为“时代的灵魂”的艺术价值。

【关键词】“大历史”观;汤显祖;莎士比亚;比较研究

【作者简介】范方俊,中国人民大学文学院教授、博士生导师(北京 100872)。

【原文出处】《江西社会科学》(南昌),2023.2.89~99

【基金项目】国家社会科学基金重大项目“中外戏剧经典的跨文化阐释与传播研究”(20&ZD283)。

“汤显祖与莎士比亚”的话题,最早源自日本学者青木正儿在1930年所著《中国近世戏曲史》中对他们两人的相提并论:“汤显祖,字义仍,号若士,称其居曰玉茗堂,江西临川人也。嘉靖二十九年生,万历四十五年卒,年六十八……显祖之诞生,先于英国莎士比亚十四年,后莎氏之逝世一年而卒,东西曲坛伟人,同出其时,亦一奇也。”<sup>[1](P170)</sup>在这段文字中,青木正儿点明了把中国的汤显祖与英国的莎士比亚双峰并置的两个依据:其一,汤显祖与莎士比亚的生卒年相近<sup>①</sup>;其二,汤显祖与莎士比亚作为“东西曲坛伟人”的戏剧史地位相当。英国的莎士比亚作为西方文艺复兴时期的戏剧巨匠,其为西方剧坛伟人的地位,自不待言,而对不熟悉汤显祖和中国戏曲的西方人而言,或许会对青木正儿的提法不以为意,但对于视戏曲为民族瑰宝的中国人来说,“汤显祖与莎士比亚”无疑是一个值得进一步深化、探讨的有趣话题。其中,最具代表性的是中国学者赵景深

和徐朔方先后撰写的以“汤显祖与莎士比亚”为篇名的比较文章。

赵景深的《汤显祖与莎士比亚》(1946)是中国学者中最早回应青木正儿“汤显祖与莎士比亚东西曲坛并称”提法的文章。该文开宗明义地从青木正儿《中国近世戏曲史》中的“(汤显祖、莎士比亚)东西曲坛伟人,同出其时”的评语切入话题,从出生及去世的时段、戏剧史地位及影响、创作题材的取材、戏剧艺术的创新和戏剧艺术的感染力五个方面归纳了汤显祖与莎士比亚的相同之处。徐朔方的《汤显祖与莎士比亚》(1963)同样从青木正儿的《中国近世戏曲史》把汤显祖与莎士比亚相提并论说起,不过与赵景深强调两人的戏剧共性不同,徐朔方认为,汤显祖与莎士比亚虽然是同时代人,但由于远隔重洋,且当时两个民族之间很少有文化交流的可能,所以汤显祖与莎士比亚彼此之间根本不可能意识到另一种戏剧的存在,因而从事汤显祖与莎士比亚的比较研究,绝

不是硬要去给他们分高低,而应该是对比分析两位巨匠得以产生的社会、历史、文化条件,探讨他们所代表的民族文学的各自艺术特点:“他们各自代表东西方的两大文化,至少代表中国、英国两种文化、两种文学,在适当的对照之下,会有助于我们对于他们遗产的认识和评价。”<sup>[2](P73)</sup>正因此,与赵景深文章中单纯罗列汤显祖与莎士比亚相同之处不同,徐朔方虽然也提到了汤显祖与莎士比亚戏剧创作在剧情取材、借古喻今等方面有很多类似之处,但重点则是对比分析两者在文体、舞台演出形式、观众与剧作家的社会地位、文学传统以及时代环境上的不同之处或各自特点。此后,有关“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,一直是中西比较戏剧研究中的一个热门话题,并且比较研究的基点都是围绕着汤显祖与莎士比亚“同出其时”展开的。但令人遗憾的是,学界对“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,仅仅就是简单地提及一下他们“同出其时”的事实,而没有进一步说明和反思汤显祖与莎士比亚所处时代究竟是怎样的一个时代。事实上,汤显祖所处的中国晚明时期,以及莎士比亚所在的西方文艺复兴时期,恰是中西历史乃至世界历史发生重大历史变化的转折时代,具有超越中西自身历史的“大历史”(Macro-History)的独特意涵。就此而言,引入“大历史”观展开汤显祖与莎士比亚的比较研究是十分必要或势在必行的。

### 一、“同出其时”:汤显祖与莎士比亚比较研究的学理依据和出发点

“大历史”观是美籍华裔学者黄仁宇在其历史研究中提出的一个重要概念。关于“大历史”观,黄仁宇在《中国大历史》一书的中文版自序中指出,他所谓的“大历史”,借用的是经济学中的“宏观经济学”用语:“经济学家以货币之流通影响到物质与雇佣之最基本的原则统称之为‘宏观经济学’(macroeconomics),而以内部较精密之观察有如涉及物价指数与商业周期等详情称为‘微观经济学’(micro-economics)由来已久……宏观与微观亦不过放宽视界与计及精微之不同。改称大小,转用于历史……广泛的利用归纳法将现有的史料高度的压缩,先构成一个简明而前后连贯的纲领,和西欧史与美国史有了互相比较的幅度与层次,才谈得上进一步的研究。”<sup>[3](P1-2)</sup>很显然,“大历史”观的“大”取的就是宏观的意思。这

里的“宏观”包括外部和内部两个层面:从外部讲,“大历史”观就是从广度上强调包括全体人类历史在内的宏观视野,即对于历史的考查,不是局限于以单一的国别为单位的小历史研究范围,而是以一种大而化之的宏观历史情怀,把一国的历史看作是世界历史的一个有机组成部分,并站在世界历史发展的总体脉络下,通过不同国度历史间的比较分析,凸显其在世界历史中的地位和作用。比如,按照黄仁宇在其历史学名著《万历十五年》中的分析,中国晚明时期的社会结构,宛如美国的“潜水艇夹肉面包”(submarine sandwich),上面是大而无当的文官集团,下面是没有有效组织的成千上万的农民,中央集权的技术不能展开,财政也无法核实。而同时代的英国,开始也是一个“不能在数目上管理的国家”,其国不能治理的情形,与中国大同小异,但后来,英国通过司法、商业制度和议会政治的变革,以商业资本作为国家组织的基础,整个国家实现数目管理,效率之高,财力之雄,称霸世界好几个世纪。从内部讲,“大历史”观则是在时间跨度上强调历史分析的长时段(longue durée)性质,即人类的大历史固然是从具体的小历史集结而成,历史研究当然不能没有对小历史的微观分析,但决不能仅仅局限于微观历史的某一片段,因为历史的规律性,在短时间里是看不清楚的,需要在一个更长的时段内,才能看得出来。比如,同样以晚明的“潜水艇夹肉面包”社会结构为例,在黄仁宇看来,尽管从历史的短时段来看,它是中国晚明社会结构的典型征候,但如果以此为基点往后一直延伸到清代甚至民国时期,则可以清楚地看到,虽然时间相去数百年,然而中国的传统社会格局并无根本的改进。一味坚持短期历史的观点,既无法得出近代中国落伍世界的历史成因,更不能把中国历史和世界历史衔合,看出世界历史的大趋势。简言之,黄仁宇的“大历史”观就是把各国的小历史(尤其是中国的历史)放在人类大历史的背景下来做更大时段和范畴的历史考察,反对因时因地狭隘地下判断,“尤其不能闭门造车,不顾外间情势的单独决定”,力主通过中西比较,“(以)中外共通之点……做世界历史的中心思想”。<sup>[4](《万历十五年》和我的“大历史观”,P279-280)</sup>从这个意义上讲,“大历史”观的本质就是一种从世界历史发展的大趋势出发从事跨文化比较研究的国际视野。

从“大历史”观出发,黄仁宇把近代中外历史分途发展并导致历史性分野的时间节点设定在明万历十五年。明万历十五年,公元纪年就是1587年。如果单从明代历史自身着眼,1587年的中国社会,“四海升平,全年并无大事可叙……实为平平淡淡的一年”<sup>[4](P1)</sup>,《万历十五年》的英文版书名“1587, A Year of No Significance”,取的就是平淡(No Significance)之年的意思。然而,黄仁宇坚持以1587年的平淡之年作为中外近代历史的开端,是因为1587年的下一年即1588年是西方近代历史发展的一个重要纪年,其标志性的历史事件,就是新崛起的英国皇家海军在英吉利海战中赢得对于欧洲昔日霸主西班牙“无敌舰队”的历史性胜利。这一胜利对英国的对内和对外政策都产生了深远的影响:对内而言,海战胜利后,英国国内的资本主义势力进一步发展壮大,最终导致后来的英国资产阶级革命的发生,开启了西方近代历史的新纪元。对外而言,英国凭借海战的胜利及其雄厚的经济实力,开始了向海外殖民、扩张的步伐,至19世纪中叶英国发动鸦片战争侵略中国时,英国已经成为势力遍及全球的“日不落帝国”,将包括中国在内的美洲、亚洲和非洲国家强行纳入由西方列强主导的资本主义全球扩张的世界近代历史进程。因此,1587年,尽管在中国明代历史上,看似无足轻重,但由于其正好处于1588年欧洲历史乃至世界历史发生重大转折的前夜之故,而成为贯穿世界近代“大历史”前后关系因果的时间节点。

而饶有趣味的是,汤显祖与莎士比亚的戏剧创作,在时间点上正好是在1587年前后开始的。比如,汤显祖“临川四梦”的第一个剧本《紫钗记》传奇,按照中国学者的考证,具体完成时间为万历十五年前后<sup>②</sup>;而莎士比亚早期的历史剧与喜剧创作,比如《亨利六世》(上中下)和《错误的喜剧》等,按照西方莎士比亚学者的考证,也是从1588年之后开始的。另外,汤显祖与莎士比亚,虽然两人的出生相差14年,却恰巧于同一年(1616)去世,因此说他们“同出其时”,也并不为过。与此同时,从“大历史”观着眼,他们所处的时代,正好又是世界近代历史即将发生重大变迁的转折时刻,而他们各自的戏剧创作,又被公认是站在“时代的灵魂”高度上真实地再现了自身所处时代五光十色的现实生活与纷繁复杂的社会矛盾,提出了

具有划时代意义的进步思想,并对后世产生超越时代的深远影响,这一事实不仅为“大历史”观视野下的汤显祖与莎士比亚比较研究提供了可行性依据,同时也不失为汤显祖与莎士比亚比较研究的一个绝好出发点。

## 二、“时代的灵魂”:汤显祖与莎士比亚戏剧创作的时代性、艺术性和共通性

“时代的灵魂”“不属于一个时代而属于所有的世纪”<sup>[5](P11-13)</sup>,是英国剧作家本·琼生(B. Jonson)赞誉莎士比亚的著名论断。这一论断,也同样适用于中国的戏曲大家汤显祖。戏剧是时代的产物,伟大的剧作家及其创作都是因时代应运而生并带有鲜明时代印记的。客观地讲,汤显祖与莎士比亚的时代发展并不同步——16世纪后半叶至17世纪初,中国仍然是一个封建专制的时代,而同时期的英国则得益于文艺复兴运动的磅礴发展,已经开始从中世纪后期的封建专制向近代资本主义过渡,汤显祖与莎士比亚戏剧创作对时代内容的反映,也由此呈现出明显的差异。但从人类“大历史”看,他们“同出其时”,又正好处于世界近代历史即将发生重大转折的前夜,这为我们共时性地对比分析他们的戏剧创作与时代之间的互动关系,提供了一个绝好范例;此外,他们戏剧创作所共有的“时代的灵魂”性质,在凸显他们戏剧创作与时代之间存在紧密联系的同时,也展现出他们戏剧创作反映时代的共通性与世界性。

首先是戏剧创作的鲜明的时代意识。所谓时代意识,是指作家主体在艺术创作中对自身所处时代的一种主动性的、自觉性的认知与反映。关于戏剧对时代的能动反映作用,莎士比亚曾在他的著名悲剧《哈姆雷特》中,借剧中人物之口表达了他的戏剧主张:“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”<sup>[6](P346)</sup>他本人的戏剧创作,尽管是取材于外国题材和历史故事,但都是从英国文艺复兴时期的现实生活出发,反映自身所处时代的现实生活和社会矛盾,带有鲜明的时代特征。所以,英国18世纪的批评家约翰逊(Samuel Johnson)高度肯定莎士比亚戏剧创作的时代意识,称赞“莎士比亚超越所有作家之上,至少超越所有近代作家之上,是独一无二的自然诗人;他是一位向他的读者举起风俗习惯和生



活的真实镜子的诗人”<sup>[7](P39)</sup>。而汤显祖早年就热心于政治革新,积极投身政治活动。万历十九年(1591),汤显祖上《论辅臣科臣疏》弹劾首辅申时行,针砭时弊,震惊朝野,因此被贬官。后来在地方为官期间,汤显祖又因锐意革新地方政治,触怒权贵而招致上司的非议和地方势力的反对,愤而辞官,潜心于戏曲及诗词创作。他的戏剧代表作《临川四梦》,虽脱胎于前朝故事,却是剧作家在饱尝宦途险恶之苦、看透政治黑暗、痛惜民生疾苦、体认社会现实之后的现实主义力作,诚如他在《答李乃始》信中所言:“词家四种(即“临川四梦”),里巷儿童之技。人知其乐,不知其悲。”<sup>[8](P87)</sup>这里的“人知其乐,不知其悲”,强调的就是其戏剧创作感时伤事、发愤为作的现实主义性质。其同时代的曲评家藏晋叔谓:“临川传奇,好为伤世之语……往往入时事。”<sup>[8](P87)</sup>潘之恒看《牡丹亭》时感叹:“既感杜、柳之情深,复服汤公为良史。”<sup>[8](P87)</sup>也都明确地点出了汤显祖戏曲创作的“入时事”“为良史”的时代性特征。可以说,对戏剧创作的时代性,汤显祖与莎士比亚都抱有清醒、自觉的认识,体现出鲜明的时代意识。

其次是戏剧创作对于时代的广泛、深刻、真实的反映。这里的广泛,是指汤显祖与莎士比亚戏剧创作所反映的时代广度。从他们的剧作所反映的时代内容来看,他们的每一部剧作,比如,汤显祖的“临川四梦”——《牡丹亭》《紫钗记》《邯郸记》《南柯记》,以及莎士比亚的“四大悲剧”——《哈姆雷特》《奥赛罗》《李尔王》《麦克白》,虽然具体内容各有偏重,但都以背景宏大、情节丰富、人物众多、场景多变见长。这些剧作汇集在一起,就在更大范围、更多层次、更高程度上构成了展现时代广阔社会生活的巨幅画卷:上至最高统治者、王公贵族、各级官吏,下到普通市民、底层民众、贩夫走卒,各种人物,粉墨登场,揭示时代的各种社会情状与复杂矛盾;内容涵盖政治、经济、军事、文化等各个层面,极大地扩展了戏剧反映时代的广度。深刻,是指汤显祖与莎士比亚的戏剧创作所反映的时代深度。他们的戏剧创作虽然所关涉的时代面广,内容也较庞杂,但从不能满足于对时代表面社会现象的简单呈现,而是站在时代发展的高度,透过纷繁复杂的社会现象,揭示时代发展的本质内容,成为这一时代人类认识最高阶段的最佳代表。真实,则是指汤显祖与莎士比亚的戏剧创作反

映时代的客观真实性。汤显祖与莎士比亚的戏剧创作都是对历史和社会状况经过认真观察和严肃思考之后进入创作过程的,他们戏剧作品中的人物和事件,全都是活生生的时代的产物,在代表和反映时代内容方面,既是客观真实的,又带有高度的典型性。不可否认,在汤显祖与莎士比亚的时代,也曾出现过不少才华卓著的剧作家,但从戏剧创作对时代的广泛、深刻、真实的反映而言,汤显祖与莎士比亚无疑是他们所处时代里首屈一指、无人可与争锋的标志性人物。

最后是戏剧创作反映时代内容的艺术方式。赵景深在汤显祖与莎士比亚的比较研究中,特别点出了他们的戏剧在反映时代内容的艺术方式上的共同性,即在创作题材的取材上,两人大多直接取材于前人,而很少自己创作。比如,莎士比亚的剧情材料,绝大多数都是英格兰、苏格兰、爱尔兰、意大利等地的通俗历史故事和民间传说,只有《爱的徒劳》《温莎的风流娘儿们》两部剧作,勉强可以算是莎翁自己想象的创作。而汤显祖的“四梦”,也完全是取材于中国唐宋的传奇故事。此外,在戏剧艺术的创新上,两人“都是不受羁勒的天才”<sup>[9](P729)</sup>,勇于突破既往的艺术规则,大胆进行艺术革新。比如,莎士比亚的戏剧就不遵守欧洲戏剧古典派的“三一律”,不拘一格,别开生面。而汤显祖的戏曲创作,也不遵守传统曲律的约束,他所谱的曲常与曲律不合,特立独行,自成一格。徐朔方则更加关注汤显祖与莎士比亚在戏剧反映时代内容的艺术方式上的差异性 or 民族性。比如,在文体上,汤显祖采用的传奇是中国古典戏曲中的一个类型,它由曲文和宾白组成,曲是韵文,供演员演唱用,所用曲调的牌名、韵律都有明确而严格的规定;宾白是散文,由演员念诵。演员在演出时曲、文并用,并自始至终贯穿着动作表演,其动作既有一定的程式,又富于变化。而莎士比亚的戏剧大体上相当于话剧,分五幕,每幕再分若干场,剧本包括韵文、无韵诗和散文三种文体。莎士比亚的早期剧作,散文所占比重较大,以后逐渐减少,他最擅长的是无韵体诗。“无韵体诗特别宜于编剧。演出时,它同散文部分并无显著不同,观众也一样易于接受。”<sup>[2](P74)</sup>在舞台演出形式上,莎士比亚的时代,伦敦建有很多的戏院,戏院的建造使得观众能很好地看到舞台上的演出。莎士比亚本人做过演员,也是戏

院股东,通过戏院挣得很多收入。而在中国,元代虽有类似戏院的游艺场(被称作勾栏),但到了明代已经衰歇,当时的演出主要有两种方式:一种是城市、乡村中的庙会及节日的演出,通常由地方筹集经费,或者由庙产等公益收入供给开支;另一种是文人、官僚或商人出资雇用艺人作小规模的演出,一般只招待亲友。汤显祖就属此类,“戏曲不仅不是赚钱的事,而且花费很大”<sup>[2](P76)]</sup>。

19世纪俄国文学批评家杜勃罗留波夫则在《黑暗王国的一线光明》一文中明确指出:衡量作家或者个别作品价值的最高尺度,就是“他们究竟把某一时代、某一民族的(自然)追求表现到什么程度”,而伟大的作家和作品的意义在于,他们是某一时代人类认识最高阶段的最充分代表,能够站在人类历史发展的高度观察人们和自然的生活,把这种生活描写给我们看,并由此推进人们对人类自身和社会发展的认识水平。“莎士比亚就是这样的。他的剧本中有许多东西,可以叫作人类心灵方面的新发现;他的文学活动把共同的认识推进了好几个阶段……这就是莎士比亚所以拥有全世界意义的原因。”<sup>[10](P498-499)]</sup>概而言之,莎士比亚之所以能成为一个世界性作家,正是源于他的戏剧创作的时代的、民族的深刻内容与精湛、多样的艺术形式的完美统一,既是时代的、民族的,又是超越时代、民族的,因而深受不同时代、不同民族的欢迎和喜爱。从上述标准来看汤显祖的戏曲创作:在时代性上,他所属的中国晚明时代正好对应的就是莎士比亚所属的英国文艺复兴时代。莎士比亚的戏剧创作,作为“时代的灵魂”,忠实地反映了英国文艺复兴时期五光十色的现实生活和丰富复杂的社会矛盾,他的剧作所表现出的新兴资产阶级人文主义进步思想,也代表了时代的最高标准;而汤显祖的戏曲作品,同样是对中国晚明光怪陆离社会现实及错综复杂社会矛盾的真实记录,不仅具有相同的“时代的灵魂”性质,而且他在作品中所表现的反对封建礼教、追求个性解放的进步思想,也同样具有不逊于前者的划时代的意义和价值。在民族性上,与莎士比亚的戏剧所代表的地道的英国民族风格相类似,汤显祖的传奇代表的是中国传统的民族风格,两人都是地地道道的民族诗人,在戏剧创作上都体现了浓郁的民族风格。在艺术形式上,汤显祖也同样展现了他精湛的艺术功力,莎士比亚的戏剧

以剧情进展迅速和结构严谨而著称,汤显祖的传奇则以绮丽的辞藻、古雅的典故和优美的曲律见长。可以说,单纯从戏剧创作本身而言,汤显祖的传奇无论是对时代、民族的最高价值的表现程度,还是对时代、民族的超越性质以及时代性、民族性的内容与艺术形式完美结合上,都是不逊色于同时代的莎士比亚的。

### 三、“东方的莎士比亚”:近代以降东西方在世界话语体系中的失衡关系和权利秩序

汤显祖与莎士比亚虽然“同出其时”,但在他们的时代,由于中英之间在地理上的隔绝和文化交流上的不畅,不仅他们之间不可能有知道彼此存在的可能,而且在日本学者青木正儿于20世纪30年代首次提出汤显祖与莎士比亚“东西曲坛伟人,同出其时”堪为世界戏剧之奇观之前,在很长的历史时段里,也是无人关注或提及汤显祖与莎士比亚“同出其时”与东西戏剧双峰并峙的。需要指出的是,日本学者青木正儿之所以会成为开启“汤显祖与莎士比亚”这一话题的第一人,是与近代日本在东西文化交流中非常独特的中介地位密切相关:一方面是日本与中国文化上的密切关联。众所周知,日本是中国的东亚近邻,历史上深受中国文化的影响。近代日本更是海外中国文化研究的重镇,中国戏曲在日本也深受日本汉学家的喜爱和重视,出现了一批很有影响的中国戏曲研究专家,青木正儿即为其中之一;中国近现代著名戏曲研究大家王国维的《宋元戏曲史》被誉为中国戏曲学研究的开山之作,在日本戏曲学界同样产生了很大影响。青木正儿本人曾经专门来到中国拜访王国维,与之讨论中国戏曲,并催生了其续《宋元戏曲史》而写作《明清戏曲史》(该书正式出版时更名为《中国近世戏曲史》)的念头。<sup>③</sup>另一方面是日本“明治维新”(1868-1889)后开始全方位地引入西方近代文化学术,其中最先开始并产生深远影响的就是对英国莎士比亚戏剧的译介及改编。莎士比亚戏剧不仅是日本近代戏剧改良和革新的样板,而且被日本标举为引入西方近代先进文化的典范。青木正儿《中国近世戏曲史》的写作和出版,很明显受到莎士比亚戏剧在近代日本风行的影响<sup>④</sup>。在19世纪末的中国,同样开始了对莎士比亚戏剧的译介。进入20世纪之后,对莎士比亚戏剧的译介、改编和研究,更是成为中国戏剧实践和文化学术研究的“显

学”。而这正是日本学者青木正儿首次把“汤显祖与莎士比亚”相提并论之后,此一话题能够在中国引发热烈回应和反响的重要原因。但毋庸讳言,莎士比亚的世界性声誉早已为世人所公认,相较而言,汤显祖的世界性声誉远远不及前者,故在中国对汤显祖与莎士比亚的相提并论或比较研究中,就出现了一个非常流行的称誉汤显祖的方式,即“东方的莎士比亚”<sup>⑤</sup>。

从话语策略上讲,把汤显祖比附为“东方的莎士比亚”是用西方的莎士比亚来类比汤显祖在东方剧坛的崇高地位,其显在的话语逻辑是西方的莎士比亚作为世界戏剧评判标准的不证自明和独一无二。但问题在于,汤显祖与莎士比亚“同出其时”且各为东西剧坛之巨匠,为什么评判世界戏剧的标准是西方的莎士比亚而非东方的汤显祖?与之相关的疑问则是为什么将汤显祖视为“东方的莎士比亚”却不见西方人说莎士比亚是“西方的汤显祖”?所以,尽管从表面上看,把汤显祖比作“东方的莎士比亚”只是一个简单的话语表述或称谓的问题,但其背后折射出的实质却是西方和东方在世界话语体系中强弱分明的话语权利关系。

关于西方和东方在世界话语体系中的话语权利关系,美国学者爱德华·W. 萨义德(Edward W. Said)在《东方学》一书中给予了深入的分析。在他看来,“the Orient”(东方)和“the West”(西方)是相对而言的,它们不仅仅是一种自然的、地理的实体存在,更是一种文化的、观念的人为建构。“像‘西方’一样,‘东方’这一观念有着自身的历史以及思维、意象和词汇传统,正是这一历史与传统使其能够与‘西方’相对峙而存在,并且为‘西方’而存在。因此,这两个地理实体实际上是相互支持并且在一定程度上相互反映对方的。”<sup>[11](P7)</sup>而在“西方”和“东方”的相互依存及对峙当中,非常清楚地存在着一种“西方”比“东方”优越、先进的权利关系、支配关系和霸权关系,它们不仅体现在“西方”自近代资本主义兴起以后凭借其政治、军事实力对于“东方”的殖民统治,更重要的是植根于“西方”对于“东方”的文化霸权(hegemony)。这种文化霸权由一系列的文化观念组成,并有相应的文化运作机制,“(它的)观念、机构和他人的影响不是通过控制而是通过葛兰西所称的积极的赞同(consent)来实现的……要理解工业化西方的文化生活,霸权这一概念是必不可少的。正是霸权,或者说文化霸

权……将西方人置于与东方所可能发生的关系的整体系列之中,使其永远不会失去相对优势的地位”<sup>[11](P9-10)</sup>。这种文化统治力上的差距,直接导致了“西方”和“东方”在世界话语体系中的结构性失衡:“西方”以其强势话语占据了世界话语体系中的中心和主导地位,弱势的“东方”则在“西方”强势话语的挤压下逐渐被边缘化,并最终失去自己表述的权利,用卡尔·马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中的一句经典名言来表示,就是“他们无法表述自己;他们必须被别人表述”。<sup>[11](P28)</sup>

十分有趣和凑巧的是,按照萨义德在《东方学》中的分析,西方和东方在世界话语体系中出现结构性失衡的起点是西方近代资本主义兴起的16、17世纪,而这个时间点恰好就是汤显祖与莎士比亚所属的时代。不过,在汤显祖与莎士比亚的时代,中国与西方之间的“他者”(the other)关系尚未形成,莎士比亚在当时还没有为中国所知,自然也就不可能出现把汤显祖比附为“东方的莎士比亚”一说。莎士比亚被引入中国是在晚清西学东渐的时代大潮下出现的,而晚清西学东渐的发生则是19世纪中后叶以来西方对中国政治、经济、军事上的压倒性优势在文化上的一种必然后果,也是西方和中国在文化统治力和话语权利上西强中弱失衡关系的直观体现。这种失衡关系,不仅表现在当时总体格局上西方文化优胜于中国文化的固有理念,即西方代表了文明、进步,中国代表了愚昧、落后,西方成为中国顶礼膜拜的学习对象,而且普遍性地渗透于中西文化的一系列具体话题之中。比如,在“汤显祖与莎士比亚”的话题上,早在晚清的戏曲改良运动中,以梁启超等人为代表的戏剧改革家们,就在他们的改良剧本和倡导戏剧改良的文章中,贬斥汤显祖的戏曲“优游无益”,同时又极力称赞莎士比亚的戏剧对于启迪民众、改良社会方面的巨大作用,并明确表示“欲继索士比亚(今通译为莎士比亚)……之风,为中国剧坛起革命军”<sup>[12](P36)</sup>。而随着20世纪以来学习、摹仿西洋戏剧的“新剧”(也即后来通常所说的“话剧”)在中国的勃兴,作为西方戏剧典范的莎士比亚更是成为中国新剧界推崇和学习的一个样板——莎士比亚剧本的中译本在中国的大量刊行以及莎剧经典剧目在中国舞台上的频繁上演,莎士比亚在中国普通公众中的影响力和知名度,这些都远远超



过了汤显祖。

莎士比亚在世界的影响力和知名度无人可及,把汤显祖冠以“东方的莎士比亚”,以扬汤显祖的世界之名。这种借西扬中的做法看似合理,实则是一种典型的西方中心主义思维。而西方中心主义,正如萨义德在《东方学》中所指出的,它的权威既不神秘也非自然形成,而是西方人为建构的结果,其危害在于,西方凭借其政治、经济、军事、文化霸权主导了世界话语体系,使之成为普世的趣味和价值的标准,俨然是真理的化身。但事实的真相却是,任何一个文化体系的文化话语和文化交流本身都不是“真理”,仅仅是一种外在性质的话语策略和语言表述,而西方却借由其文化霸权强化或扭曲了它的话语表述的真理性或正确性,其结果是:“表述的外在性总是为某种似是而非的真理所控制:如果东方能够表述自己,它一定会表述自己;既然它不能,就必须由别人担负起这一职责,为了西方,也为了可怜的东方。”<sup>[11](P28)</sup>如是观之,把汤显祖比作“东方的莎士比亚”,无疑是落入了西方中心主义精心编织的“西方至上”的真理假象泥潭之中:不仅在价值判断上盲从西方,而且更可悲的是,自己放弃了自我表述的权利,只能借用西方话语来表述自身。西方和中国在话语表述上的这种落差,即是造成只有“东方的莎士比亚”而没有“西方的汤显祖”表述的深层次原因。所以,不必讳言,把汤显祖称作“东方的莎士比亚”,凸显了当今的世界话语生态和中国话语边缘化的严酷现实:一方面,西方在世界话语体系中占据中心地位,中国话语处于边缘状态,中国话语要想从边缘地位进入中心地位,只能被迫采取借用西方的话语策略;但另一方面,中国在与世界的对话中,如果一味地借用西方来表述自身,则是在愈加强化西方在世界话语体系中强势地位的同时,进一步固化了中国在世界话语体系中的边缘化位置。从这个意义上讲,借莎士比亚来让汤显祖扬名世界的做法或许只能算是中国在世界话语体系中处于不利局面下试图实现向外突围的一种无奈之举或权宜之计。

赵景深在《汤显祖与莎士比亚》中认为,汤显祖没有莎士比亚那样的世界性声誉的原因是中国长期处于闭关自守时代,导致汤显祖的戏曲作品不能像莎士比亚剧作那样在世界各国广泛翻译与传播,“享

受国际间的声誉自不可能”<sup>[9](P725)</sup>。事实也是如此。在汤显祖与莎士比亚的时代,他们各自居于中英两国之一隅,其声名也都仅限于本国国内。但这并不意味着汤显祖的知名度和影响力输于英国的莎士比亚。比如,汤显祖的《牡丹亭》在问世之初,就“家传户诵,几令《西厢》减价”<sup>[13](P206)</sup>,其身后还出现了一个深受其戏曲影响的“玉茗堂派”。而在莎士比亚的时代,虽然有本·琼生用“可爱的天鹅”对他的溢美之词,但也不乏大学才子派格林(Robert Green)把他类比为“乌鸦”的无情贬斥。即便是到了18世纪古典主义时期,欧洲古典主义评论家们对莎士比亚也是毁誉参半,在肯定其剧作充满力量、激情的同时,也批评其在遵守古典主义“三一律”上有缺点。但随着19世纪欧洲浪漫主义文学的兴起,浪漫派把莎士比亚奉为楷模,用以反对古典主义的陈规旧律,莎士比亚开始成为人们顶礼膜拜的偶像。进入20世纪以后,随着莎士比亚的戏剧作品在世界各国被大量翻译、刊行和上演,他本人成为世界文学中被人们评论最多的作家之一。对莎士比亚的专门研究也就是通常所称的“莎学”,也因此成为一门世界性的显学:“英、美、德、日、苏、中国等都相继成立了专门的学会,如英国的莎士比亚研究所、莎士比亚中心,美国的美国莎士比亚协会,中国的莎士比亚研究会等;出版莎学专刊,如《莎学综览》(英),《莎士比亚季刊》和《莎士比亚研究》(美),《莎士比亚年刊》(德),《莎士比亚协会会刊》(日),《莎士比亚研究》(中)等;英美还建立有专门的莎士比亚图书馆。另外还成立了国际性的莎学组织‘国际莎士比亚协会’,定期召开会议,交流研究成果。”<sup>[14](P213)</sup>相较而言,汤显祖的戏曲作品,虽然如赵景深在《汤显祖与莎士比亚》中所介绍的有一些英文、德文、日文的翻译:“《牡丹亭》也有洪涛生(Haundausen)的德译本了。此剧在兰心大戏院上演时,并有英译本散发观众,用德语歌唱,配着中国音乐,甚为别致。惜未译完,仅至《梦惊》为止……我国女律师程修龄用英文写《中国剧的神秘》(The Mysteries of Chinese Drama)叙述各剧情节时,似乎《游园惊梦》也占了一席之地。英文《天下》月刊八卷四号且刊有Acton《春香闹学》的译文,这《闹学》正是《牡丹亭》中的一出。日本方面也有两种《牡丹亭》的译本。”<sup>[9](P725)</sup>但这些大多是片段的节译,且完全集中于汤显祖的《牡丹亭》一部作品上,完全不能与莎士比亚的世界性流

传同日而语。另外,对汤显祖的研究,也基本上局限在中国国内,距离走出国门成为比肩“莎学”的世界性“汤学”,尚有不小的差距。

不能否认,莎士比亚在世界的风行,与其作品本身内在的思想深度和艺术水准密切相关,但同时我们也必须认识到,他的世界性声誉的形成是得益于他的作品在世界范围内的广泛流传,而其世界性传播的顺利实现则是以英国乃至整个西方自近代以来所积聚和拥有的超强对外文化输出实力为根基的,这也正是萨义德在《东方学》中所一再强调的西方对于整个世界的强大文化控制力。而如前所述,汤显祖的戏曲创作本身,无论在思想深度,还是艺术水准上,并不逊色于莎士比亚,但由于中国长期的闭关锁国导致国力衰落、对外文化输出能力羸弱,既无意愿也无能力向世界传播包括汤显祖戏曲在内的中国文化,这是导致汤显祖的世界性声誉远不及莎士比亚的根本原因。因此,要让中国的汤显祖真正走向世界,当务之急是我们必须正视中国文化控制力在当今世界文化整体格局中处于弱势地位的现实状况,并有针对性地强化中国的对外文化传播能力,积极、主动地做好向世界宣传、推广汤显祖的对外文化交流工作,在向世界发出中国声音的同时,让世界各国人民有机会接触、欣赏、喜爱汤显祖的戏曲,这是让中国的汤显祖真正走向世界的现实路径。

令人欣慰的是,近年来在中国政府的大力支持和学者们的不懈努力下,汤显祖戏曲的外文翻译工作和“汤学”的国际化已经有了明显改观,并取得初步的成效。比如,在汤显祖戏曲的外文翻译方面,中国学者汪榕培多年来一直致力于汤显祖戏曲的英文翻译工作,由其领衔翻译的《汤显祖戏曲全集》(英文版)于2014年由上海外语教育出版社出版,填补了汤显祖戏曲外文翻译上长期没有权威性全文译本的空白,为外国读者通过英译本阅读汤显祖的戏曲提供了便利条件。另外,在“汤学”的国际化方面,中国自2000年以来多次举办汤显祖国际学术研讨会,中外学者的广泛参与,极大地提升了汤显祖研究的世界性和国际关注度,而这恰是让中国的汤显祖真正走向世界的可行路径。

#### 四、结语

“汤显祖与莎士比亚”的话题源自20世纪30年代日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中对汤显

祖、莎士比亚东西戏曲两大家“同出其时”、双峰并峙的相提并论,其后随着中国学者对于此一话题的热烈回应和持续关注,使之成为20世纪中后叶以及当代中西比较戏剧研究中的焦点或“显学”。然而,纵观学界对“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,基本上都是围绕东西戏剧的这两位代表性人物在题材来源、文体类型、情节结构、人物塑造和艺术风格等方面的异同展开。这些研究在取得较为丰硕的学术成果的同时,也存在着一些缺漏或可进一步完善和深化的研究空间:其一是对“汤显祖与莎士比亚”进行比较研究的可比性或合法性的学理说明上着墨不多、不够清晰;其二是对“汤显祖与莎士比亚”进行比较研究的跨文化性质的学术分析和理性反思明显欠缺、有待深入。而引入“大历史”观的初衷和目的就是要借助新的视野和方法,以期进一步深化“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,并且突出强调和探讨分析此一研究的三个基点——时代性、超越性和世界性。

在时代性上,汤显祖与莎士比亚生卒年相近、“同出其时”,这是引发后世对他们两人相提并论或比较研究的缘由或依据。但在实际的比较研究中,对于维系“汤显祖与莎士比亚”平行研究之基点——“同出其时”被一语带过,似乎它只是一个有趣的巧合。事实上,汤显祖所处的中国晚明时期和莎士比亚所在的西方文艺复兴时期,既是中西方各自历史发展的重要时段,也是人类“大历史”发生重大历史变迁的转折时代。其重要表征是新兴的市民资本主义的快速崛起对于旧的封建势力的冲击和挑战,由此激发中西社会乃至世界近代历史的深刻变化。从“大历史”观切入“汤显祖与莎士比亚”的比较研究,不仅能够揭示他们“同出其时”的时代在人类大历史上所代表的独特意涵,而且可以通过对于他们的戏剧创作与时代之间密切联系的考察,阐明他们的戏剧创作所具有的作为“时代的灵魂”的艺术价值。

在超越性上,汤显祖与莎士比亚的戏剧创作,不仅在各自的戏剧传统和艺术发展中达至顶峰,而且具有跨越国家、民族和文化的共通性。这种超越性,具体表现为两个层面:一是他们的戏剧创作对于自身所处时代的广泛、深刻和真实之反映,在思想境界上所呈现出来的对时代认知的广度、深度和高度以及与之相对应的美轮美奂的艺术表现,都是远远超越于他们的时代的,被公认为“时代的灵魂”的典



范。其二是他们的戏剧创作并不受时代制约的,而是具有超越时空的永恒价值,“属于所有的世纪”。同时,他们的戏剧创作,在思想内容和艺术风格上,既是民族的,又是世界的。既体现出各自鲜明的民族性,又有超越不同民族和文化的共通性。

在世界性上,相较于莎士比亚在世界范围内所拥有的巨大名声和影响,汤显祖在世界的名声和影响的确存在较大落差,而这常常成为有些人贬斥汤显祖的理由,甚至有人认为莎士比亚是世界的,而汤显祖只是中国的。而实际上,在汤显祖和莎士比亚的时代,汤显祖的名声和影响是不输于甚至超过莎士比亚的。莎士比亚的名声和影响在后来大大超过汤显祖是与近代以降“西升东降”的世界大历史变迁密切相关。“大历史”观中对于“长时段”历史研究方法的吸纳,有助于我们理解“汤显祖与莎士比亚”话题在两人逝世三个世纪之后才得以出现的历史语境。同时,在20世纪以及当代“汤显祖与莎士比亚”比较研究中所呈现出来的东西方在世界话语体系中失衡关系和不平等的等级秩序,也警示我们必须站在人类大历史的整体发展格局上对这一问题予以正视和深切反思。而这也正是我们引入“大历史”观进行“汤显祖与莎士比亚”比较研究的应有之义和当代意识。

#### 注释:

①青木正儿说汤显祖出生早于莎士比亚14年,后莎士比亚一年去世。实则按照中国学者的考证,汤显祖生于嘉靖二十九年(即1550年),卒于万历四十四年(即1616年),而非青木正儿所说的万历四十五年(即1617年)。对照莎士比亚的生卒年1564-1616年,汤显祖比莎士比亚大14岁,但两人却是在同一年去世,因此,青木正儿所说汤显祖后莎士比亚一年去世虽然有误,但把两人看作“同出其时”,也大致说得过去。

②《紫钗记》的前身是汤显祖写于万历五年至七年(1575-1579)的《紫箫记》,但《紫箫记》在当时是汤显祖与友人之间的游戏之作,且没有最终完成。《紫钗记》虽然在题材和人物上是从《紫箫记》脱胎而来,但在剧情设置和人物关系处理上,都做了重大改动,剧名也由《紫箫记》正式更名为《紫钗记》。《紫钗记》也因此被学界公认为汤显祖戏剧创作的真正开端。

③王国维的《宋元戏曲史》只论及上古至宋元的发展,不涉明清两代,理由是“明以后无足取,元曲为活文学,明清之曲,死文学也”。青木正儿则认为“今歌场中,元曲既灭,明清之曲尚行,则元曲为死剧,而明清为活剧”,以此肯定明清戏曲

的艺术价值。他撰写《中国近世戏曲史》,阐述明清戏曲之发展历程,不仅把汤显祖看作是中国昆曲极盛时代的代表,而且把他视为可与西洋莎士比亚比肩的东方曲坛伟人。

④有关莎士比亚戏剧在日本“明治维新”时期的译介、改编情况以及莎剧对于包括青木正儿写作和出版《近世戏曲史》在内的近代日本社会的深远影响,可参阅范方俊《“汤显祖与莎士比亚”话题提出的时代语境及问题实质》(《学术研究》2016年第12期)。

⑤在日本,同样有“日本的莎士比亚”的说法。其中,日本江户时代著名的净琉璃和歌舞伎剧作家近松门左卫门(1652-1724)则享有这一称誉。他的生卒年与英国莎士比亚(和中国汤显祖)相近,也算是“同出其时”。他终身从事演剧和戏剧创作活动,一共创作净琉璃剧本110多部、歌舞伎剧本28部。

#### 参考文献:

- [1](日)青木正儿.中国近世戏曲史[M].王古鲁,译.北京:中华书局,2010.
- [2]徐朔方.汤显祖与莎士比亚[A].论汤显祖及其他[M].上海:上海古籍出版社,1983.
- [3]黄仁宇.中国大历史[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2007.
- [4]黄仁宇.万历十五年[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1997.
- [5](英)本·琼生.题威廉·莎士比亚先生的遗著,纪念吾敬爱的作者[A].杨周翰.莎士比亚评论汇编:上册[C].北京:中国社会科学出版社,1979.
- [6](英)莎士比亚.哈姆雷特[A].莎士比亚全集:第5卷[M].朱生豪,译.北京:人民文学出版社,1994.
- [7](英)约翰逊.《莎士比亚戏剧集》序言[A].杨周翰.莎士比亚评论汇编:上册[C].北京:中国社会科学出版社,1979.
- [8]周育德.“临川四梦”和明代社会[A].江西省文学艺术研究所.汤显祖研究论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [9]赵景深.汤显祖与莎士比亚[A].毛效同.汤显祖研究资料汇编[C].上海:上海古籍出版社,2016.
- [10](俄)杜波罗留波夫.黑暗王国的一线光明[A].杨周翰.莎士比亚评论汇编:上册[C].北京:中国社会科学出版社,1979.
- [11](美)爱德华·W.萨义德.东方学[M].王宇根,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1999.
- [12]梁启超.中国唯一之文学报《新小说》[A].黄霖,韩同文.中国历代小说论著选:下卷[C].南昌:江西人民出版社,2000.
- [13](明)沈德符.顾曲杂言[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:第4集[C].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [14]赵澧.莎士比亚传[M].北京:中国人民大学出版社,1991.