

# 全方位地把握东方戏剧文化的特征 ——评《古代戏曲与东方文化》

康保成

近几年来,在比较戏剧研究领域涌现出一批令人瞩目的成果,例如张哲俊的《中日古典悲剧的形式》,刘彦君的《东西方戏剧进程》,孙玫的《东西方戏剧纵横》、《中国戏曲跨文化研究》,李强的《中西戏剧文化交流史》、《中外剧诗比较通论》等。而郑传寅教授的《古代戏曲与东方文化》(武汉大学出版社2007年11月版),又在这一领域中增添了一颗熠熠闪光的明珠。全书由“绪论”和上下两编组成,上编“古代戏曲与东方戏剧”四章,先后将印度梵剧、日本能乐和狂言、越南戏剧、朝鲜唱剧与中国戏曲进行比较;下编“古代戏曲与东方宗教”六章,依次讨论“东方宗教的特点及其对于戏曲的意义”、“戏曲宗教剧概说”及宋元、明、清各代宗教剧。既条分缕析,层层深入,又纵横开阖,互为佐证。

众所周知,早在王国维的《宋元戏曲考》中,已经提出过中国戏曲与外来文化的关系问题。到1927年,许地山发表《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》一文,随后郑振铎正式提出“中国戏剧外来说”的观点,在打开人们眼界的同时,也引起了无休止的论争。在“全球化”与“多样化”双重变奏愈演愈烈的今天,这一领域再度引起学者关注,反映出戏剧学家的学术自觉以及高度的文化使命感。

在我看来,郑传寅教授的《古代戏曲与东方文化》一书(以下简称“郑著”)可以用12个字加以概括,即:境界高,视野宽,观点新,分析细。

所谓“境界高”,主要指的是该书占据了理论制高点。这一点,在全书的《绪论》中体现得最为充分。戏剧是人类文化的组成部分。作者把戏剧放置在文化的大背景中,从地理环境、生产方式、宗教信仰、政治制度、伦理道德等诸多层面,对东、西方文化,乃至东方文化内部进行比较,指出:伊斯兰文化虽是“东方文化的重要构成”,但与西方文化有“不少相似之处”,而与“汉、印文化圈中人所持的中庸、平和、宽容的态度有所不同”。加之伊斯兰文化对中国戏曲的影响不明显,因而本书所论“东方文化”主要指的是“以儒、道、佛为主体的汉、印文化”,基本上不涉及伊斯兰文化。这一界定,事先厘清了读者有可能产生的疑问,且颇具理论色彩,成为全面展开论述的前提。

所谓“视野宽”,指的是作者力图放眼于全部的人类戏剧文化,从而用整体眼光观照中国戏曲。“不识庐山真面目,只缘身在此山中。”要想真正认识中国戏曲的特点,必须跳出自身的局限。郑著从一开始就把中国戏曲放置于“世界三大古老戏剧”之中,而重点则是在东方戏剧中进行比较。举凡印度的梵剧,日本的能乐、歌舞伎与狂言,菲律宾的摩洛剧,越南的嘲剧与嗽嘲剧、朝鲜唱剧、泰国的舞剧等,郑著均有涉猎。

所谓“观点新,分析细”,指的是郑著在东方戏剧中,选取最有代表性的印度、日本、朝鲜、越南等国的戏剧与中国戏曲进行比较,其比较的内容主要是戏剧在本国的地位和剧本形态、演出形态等方面。这一部分是全书主要的精华所在。与以往的同类研究相比,郑著的主要特色是分析更加深入细致,从而使许多结论发前人所未发,并更具说服力。

例如郑著指出,梵剧的性质是贵族艺术,而戏曲是平民艺术;梵剧与戏曲同是韵白相间,但梵剧中的韵文多是道白,戏曲中的韵文多是唱词。作者进一步归纳出“中印戏剧文体貌同而实异”,这在文本构成、文本结构、语言选择、角色体制等方面均有表现。郑著还将中国南戏的最早作品《张协状元》与梵剧代表作《沙恭达罗》进行个案分析,指出二者虽有某些相似性,但“不同点更多”。于是,郑著通过一系列比较,顺理成章地对许地山先生的中、印两国戏剧“逼肖”说、郑振铎先生的“中国戏曲自印度输来”说提出驳议。

郑著将日本的能乐、狂言与中国戏曲进行了仔细比对,在肯定中国戏曲是日本戏剧“母胎”的同时,用更多的笔墨,指出二者在各自不同的文化背景中分途演进“所扮演的不同角色”,指出戏曲是被主流文化拒斥的“异端”,而能乐则是将军

幕府和大名的“式乐”，狂言是从属于能乐的“式乐”。在戏剧文体方面，能乐和狂言是“具体而微”的小型戏剧，中国戏曲是“体大精深”的大型戏剧；能乐和狂言的角色有主角和配角的区分，但没有形成如同中国戏曲的“行当”；能乐的文本体制有“单式能”和“复式能”，在写作和排印方式上分“题目”、“作者”、“主题介绍”、“人物表”、“台词与表演提示”等部分，均与中国戏曲不同。这些细节，都是以往的研究者较少注意的。

郑著还指出，就亚洲各国戏剧而论，“越南戏剧受中国戏曲影响最大”。此说甚是。2003年，笔者曾到越南首都河内观赏过当地的戏剧表演。看越南戏，有点像北方人看粤剧或潮剧，除了语言不懂之外，其它均与京、昆无大差别。不过郑著也指出，越南传统戏剧“也不是对中国戏曲的简单模仿”，例如嘲剧是与宋金杂剧类似的“笑剧”，与成熟的戏曲形态不太相同。这一结论提醒我们，今后应特别注意对越南嘲剧形态的掌握。

郑著对朝鲜说唱形式“板苏利”与“唱剧”的形态特点进行比较，指出区分二者的主要标志就是“一人说唱”与“多人分唱”、“叙述体与对话体”。这对中国的学者十分有用。郑著进一步指出了朝鲜“唱剧”与戏曲在伦理精神与形态方面的异同，限于篇幅，不一一列举了。

郑著在“下编”提出中国的“宗教剧”这一概念。对于中国戏曲来说，这显然是一个新概念。因此，作者首先用欧洲的“宗教剧”作为比较的坐标，指出“宗教剧是西方戏剧中的一种独立样式”，其在题材上的特征是表演宗教故事，在文体上“通常是诗剧”，在审美形态上“多为‘悲喜混杂’的正剧”，从舞台呈现看“大多数是由男性扮演的假面剧”。郑著还指出了这样的事实：“从整体上看，西方戏剧史上的宗教剧可以说是中世纪教会文化的一个组成部分，其创作和演出活动都是由教会组织和控制的。”这样，本书的另一个重要结论，“古代戏曲中有宗教剧但不够纯粹”，便显得顺理成章。

这使我们想起中国有无“悲剧”的论争。与“宗教剧”一样，“悲剧”本来也是西方戏剧的审美范畴。王国维在《宋元戏曲考》中提出元杂剧《窦娥冤》、《赵氏孤儿》“即列之于世界大悲剧中亦无愧色”，后来“悲剧”的概念被广泛使用于中国戏曲，并一再引发热烈讨论。到王季思先生主编《中国十大古典悲剧集》，并撰写了颇有分量的《前言》，指出中、西悲剧的不同之后，这一论争才稍得平息。事实上，我国戏剧成熟比较晚，戏剧理论的建设也远落后于西方，所以借用一些西方的现成概念应当被允许。中国戏曲是世界戏剧的一部分——在这样的前提下，我们可以进入一个国际戏剧文化的语境，与世界各国的学者对话。问题在于，在借用西方概念的时候，需要首先了解这一概念的内涵和外延，以避免可能产生的混乱。不妨反问一句：“喜剧”不也是西方的概念吗？何以我国学者借用时没有引起太多质疑呢？可见，西方的悲剧特色相当鲜明，是传统戏曲难以具备的。在某种意义上可以说，中、西“悲剧”的异同，是中国与西方民族传统异同的一个表现。中、西“宗教剧”的反差也相当大。在郑著揭示出二者的异常之后，“宗教剧”这一概念是否能够与“悲剧”一样，被我国的戏曲学家所普遍使用，我们将拭目以待。

郑著指出，在中国戏曲史上不存在宗教剧一枝独秀的时代，也没有在体制上与非宗教剧迥然不同的“纯粹的宗教剧”样式。“戏曲中的宗教剧与非宗教剧的区别主要体现在题材和思想内涵上”。在这一前提下，全书用四章的篇幅对宋、元、明、清的宗教剧进行了细致的分类与研究。首先是列出了各代的宗教剧剧目，虽然这些剧目是否准确无误尚难评价，但至少是做了一项开拓性的工作；其次是大体依照佛教、道教、佛道混合的类型进行分类研究；再次是总结出这些剧目的特色。

同为“宗教剧”，各代的剧目在内涵上有何不同？可以说，在总结各代宗教剧的特色方面，郑著又一次表现出独到的眼光。例如，指出元代的宗教剧带有浓厚的“游戏品格”，而明代有些剧目则大量揭露宗教内部的腐败现象，清代的宗教剧“布道热情下降，世俗品格凸显”。这些结论都建立在对具体作品进行分析比较的基础上，因而显得确凿可信。

当然，本书也留下了一些值得进一步研究和讨论的空间。例如，在讨论中国戏曲与印度梵剧的关系方面，新疆发现的吐火罗文、回鹘文《弥勒会见记》被认为产生于公元8世纪，受到学者关注。郑著的着眼点在宋元以后，当然也可以不予置评，但最好能说明原因。再如在戏曲与宗教的关系方面，郑著指出明代西方天主教的影响已经相当广泛，但并未在戏曲中“留下明显的痕迹”。这一结论是客观的，但若能进一步挖掘其原因，当使读者受惠更多。

总之，本书力图从更高的视点，全方位地把握东方戏剧文化，特别是中国戏曲的特征，内容丰富，创新意识显著，值得向海内外同行推荐。