

两部为情还魂的旷世杰作

——汤显祖《牡丹亭》与格鲁克《奥菲欧与尤丽狄茜》之比较

池 洁

(上海师范大学人文学院,上海 200234)

摘 要: 学术界常将汤显祖与莎士比亚作比较研究,但由于汤显祖写的是配乐演唱的戏曲,而莎士比亚写的是纯为对白的话剧,两人的作品不属于同一种艺术样式,因此两者的比较似仍欠全面妥帖。笔者认为将中国戏曲与西方歌剧这两种配乐演唱的舞台剧作比较则更为恰当,故拟将两部歌颂爱情的名作:汤显祖的《牡丹亭》与格鲁克的《奥菲欧与尤丽狄茜》作一番比较研究,从作品产生的时代及主题思想、戏剧情节、艺术成就及对后世的影响等三个方面作出比较分析,进而指出中国戏曲与西方歌剧的的共通之处与不同特点,藉此为中西文化的比较研究提供一个视角。

关键词: 戏曲;歌剧;文学;音乐

汤显祖的《牡丹亭》(全名《牡丹亭还魂记》)和德国剧作家格鲁克(C. W. Gluck)的《奥菲欧与尤丽狄茜》(Orpheus ed Euridice)分别是我国戏曲史和西方歌剧史上有划时代意义的重要作品,两剧同为歌颂爱情的杰作,且具有女主角为男主角的挚情而还魂复生的相似情节。为此本文拟将这两部作品作一番比较研究。

一、作品产生的时代及主题思想之比较

《牡丹亭》和《奥菲欧与尤丽狄茜》都写成于中西社会思潮大转折的时期,在新旧思想的激烈交战中,成为新思想在戏剧领域的代言者。

《牡丹亭》写成于明万历二十六年(1598),当时王阳明心学盛行,在嘉靖、万历年间形成了

多种流派,形成了冲击禁锢人们思想长达几百年的程朱理学的思想浪潮。王学的分支泰州学派(又称王学左派)最为激进,其代表人物王艮、罗汝芳、何心隐、李贽等,对程朱理学的批判日趋深入彻底,意欲冲破封建纲常的樊篱,追求个性的自由解放。泰州学派的第三代传人,汤显祖的老师罗汝芳,提出了“制欲非体仁”的进步思想,肯定人的情欲的合理性,猛烈抨击程朱理学为存“天理”而扼杀“人欲”的非人道思想。另一位王学左派的后期代表人物李贽则大声疾呼:“夫私者,人之心也。人必有私而后其心乃见,若无私,则无心矣”^[1],要求尊重人们心中的私情私欲,将包括男女爱情在内的人间私情提高到令人瞩目的合理地位。这些思想深深影响了人们的思想观念和思维方式,使人们能够以

收稿日期:2002-03-25

作者简介:池 洁(1963-),男,上海市人,上海师范大学人文学院古籍所助理研究员。

批判的态度去审视传统道德,重估人生价值,掀起了一股复苏人性,张扬个性的思想热潮。

在这一思想热潮的驱动下,通俗文学创作硕果累累,《三国志通俗演义》和《水浒传》的刊行流布,《西游记》和《金瓶梅》等长篇章回小说的问世,以“三言”、“二拍”为代表的白话短篇小说的繁荣,都是这场思想巨变的产物,而汤显祖的《牡丹亭》则是这场思想变革在戏曲舞台上的标志。

而《奥菲欧与尤丽狄茜》首演于1762年的维也纳,当时以法国为大本营的“启蒙主义”运动正席卷着整个欧洲,欧洲各国的文化艺术界正经历着一场思想大变革。“启蒙主义”运动的艺术美学思想以法国的“百科全书”派为代表,认为一切优秀的艺术作品都应当表现人类真实的情感生活。在戏剧领域,狄德罗要求戏剧表现要真实自然,要使观众产生身临其境的逼真感觉,这样才能打动观众的感情。这些思想对德国的影响特别显著,直接引发了“狂飙突进”运动,这一运动主张发挥人的主观能动性,实现个性的解放。莱辛、歌德、席勒等人一方面积极译介“启蒙主义”著作,同时也把这些主张贯彻到自己的创作之中。在这种思想氛围下,德国剧作家格鲁克针对意大利正歌剧的弊病,提出了自己的歌剧改革主张,并创作了歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》。

正因为《牡丹亭》和《奥菲欧与尤丽狄茜》诞生于呼唤人性、尊重情感的思想氛围中,因此两剧的主题思想非常相似,都把诚挚的爱情看作人类心灵深处最伟大的力量。

《牡丹亭》的主题思想非常明确:赞美青春,讴歌爱情,颂扬人间的“至情”。汤显祖认为我们生活的世界是一个有情世界,人生乃是有情人生,“人生而有情”^[2]，“世总为情”^[3],因此他在《牡丹亭》的《题词》里说:“情不知所起,一往而深。生者可以死,死者可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。”^[4]《牡丹亭》塑造了杜丽娘和柳梦梅这对满怀“至情”的恋人形象,他们以自己的生命来追求自由纯洁的爱情,可以为情而死,可以为情而复生,可谓轰轰烈烈,感天动地。汤显祖借剧中人物,道出了自

己追求精神自由和个性解放的呼声,在此他把人间真挚的爱情看得高于一切、珍贵无比,对以程朱理学为代表的旧道德展开全力地挑战。

《奥菲欧与尤丽狄茜》的主题思想也是颂扬人间的挚情,为了更好地表达这一主题,格鲁克对歌剧进行了改革。格鲁克在《敬致托斯岗大公爵书》中表达了他歌剧改革的主要思想,他说:“我力图使音乐回到它应有的功能上去,即配合诗歌的作用,不用多余的装饰音造成中断,冲淡剧情,以便加强感情的表达和场景的效果。”^[5]在《奥菲欧与尤丽狄茜》中,格鲁克贯彻了他的歌剧改革思想,为了表达伟大的爱情主题,他剔除了一切与剧情无关的东西,让管弦乐自始至终与剧中人物的感情发展密切相关,创立了一种结构更为严谨的新歌剧体制。格鲁克用他质朴感人的音乐语言,极力渲染奥菲欧对亡妻无比真挚的爱情,为使亡妻复生,奥菲欧上穷碧落下黄泉,用他凄婉悲凉的歌声来感动神祇,使亡妻两次起死回生,其情其景,催人泪下。

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》相似的创作时代背景以及由此产生的相似主题,体现了一种历史的必然,从某种意义上说,正是时代造就了这两部伟大的杰作。

二、戏剧情节之比较

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》的剧情都有其渊源。汤显祖自己说《牡丹亭》“传杜太守事者,仿佛晋武都守李仲文、广州守冯孝将儿女事,予稍为更演之。”^[6]李仲文事出《法苑珠林》^[7],叙晋武都太守张某之子子长,梦一女子,自言乃前任太守李仲文之亡女,今当复生,为子长妻,后果夜来相会。李仲文察其事,开棺视之,女腰以上已生肉,遂不复生。冯孝将事出《幽明录》^[8],叙广平太守冯某之子马子,梦一女子,自言为鬼枉杀,然寿不当绝,故可还生,为马子妻。马子开棺,其女果活,遂结为夫妻。但据今人研究,《牡丹亭》真正的蓝本为话本《杜丽娘记》^[9],该话本叙宋广东南雄府尹杜宝之女杜丽娘,梦与一书生欢会,因患相思而亡,其魂不散。后柳思恩继任南雄府尹,其子柳梦梅即杜丽娘

所梦之人,丽娘因与之相会,嘱其开棺,乃得复生。于是杜丽娘与柳梦梅结为夫妇,又与家人团圆^⑧。《牡丹亭》的主要人物与情节在该话本中都已具备,且部分诗句也直接引自该话本。《奥菲欧与尤丽狄茜》的剧情取自希腊神话:歌唱家奥菲欧的妻子不幸去世,奥菲欧用动情的歌声祈求爱神让妻子复生,爱神为其真情所动,决定帮助他从地狱中救出妻子。当奥菲欧带着亡妻走出地狱时,爱神嘱咐他渡过冥河前不要回头看妻子,否则妻子又会死去,且永不复生。然而奥菲欧难以抑制对妻子的爱恋,还是回头看了妻子,于是妻子又一次死去。这个感人的悲剧故事,曾打动过很多音乐家的心,蒙特威尔第就据此创作了歌剧《奥菲欧》。

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》的伟大之处在于他们对原始剧情作了创造性的修改。《牡丹亭》将话本中男女主角都出生府尹之家,改为大家小姐与穷秀才的恋爱故事,从而加强了戏剧的张力。同时,又塑造了陈最良、花神、判官等话本中没有的新角色,进一步丰富了戏剧的建构。更为重要的是,《牡丹亭》将原来话本中极为草率的恋爱描写,扩大为充满生动细节的长篇浪漫抒情场景,使之洋溢着无限的诗情,正如吴梅所赞:“其中搜抉灵根,掀翻情窟,为从来填词家履齿所未及。”^⑨《奥菲欧与尤丽狄茜》也对希腊神话作了修改,将原来的悲剧故事,改为大团圆的结局:奥菲欧因自己没有听从爱神的嘱咐而使妻子又一次死去,内心悲恸万分,他再一次用歌声感动了爱神,令其妻第二次复生,两人紧紧拥抱,共同赞美爱情的伟大。将一次为爱复生的悲剧结局,改为两次为爱复生的团圆结局,其艺术感染力比原来增强了千万倍,从而最终肯定了爱情是一种足以感动一切的伟大力量。

《牡丹亭》和《奥菲欧与尤丽狄茜》的剧情最相似之处,在于女主角的为情还魂,这看似中西戏剧史上的偶然巧合,其实在更深层的意义上,又蕴涵着一种必然。颂扬爱情的艺术作品在中国历史上都曾受到贬低与压制,长期控制中国人思想的程朱理学,提倡的是“存天理,灭人欲”,欧洲黑暗的中世纪则宣扬禁欲主义,在那

些年代里,描写爱情的作品被看作洪水猛兽,严加禁止。然而深藏在人们心灵深处的爱情并不会就此泯灭,越是高压,一旦时机成熟就会喷发得更加猛烈。《牡丹亭》和《奥菲欧与尤丽狄茜》正是社会思想变革时期涌现出的杰作,它们以前所未有的热情,大力讴歌爱情。死亡是人间最难逾越的障碍,谁能解脱生死,谁能贯穿生死,他便具有最强大的力量。于是《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》便不约而同地将这种力量赋予真挚的爱情,爱情的力量能够冲破生死的阻隔,能够起死回生。两部东西方杰作在剧情上的相似,表达了东西方文化的一种共识:为情还魂乃是颂扬爱情的最高形式。

同是写为情还魂,《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》的剧情也不尽相同。尤丽狄茜的还魂,完全是因为奥菲欧对她的那份挚情感动了神灵,剧情相对比较简单。而杜丽娘的还魂,除了她与柳梦梅之间难割难舍的爱情之外,还要受到命数的限制,当杜丽娘死后来到了地府,胡判官本要将她贬到莺燕队里去,但一查她“阳禄还长在,阴司数未该”^⑩,才同意放她出枉死城。杜丽娘还魂复生后,又必须得到家族与社会的承认,她父亲杜宝不承认女儿复生的事实,认为“此必花妖狐媚,假托而成”^⑪,直到皇帝承认杜丽娘确系重生,下旨完婚,才得夫妻团圆。杜丽娘的还魂可谓历尽艰辛,因此剧情也就较《奥菲欧与尤丽狄茜》为复杂。作为西方戏剧,《奥菲欧与尤丽狄茜》以女主角还魂复生、夫妻团聚为大团圆结局;而作为中国戏剧,《牡丹亭》对女主角还魂复生、情人团聚却仍未觉圆满,还必须求得宗法社会的承认,这才算大团圆。可见,在中国的封建时代,人的情感受到宗法社会的约束远较西方要强,《牡丹亭》以宗法社会的最高代表皇帝御赐完婚为圆满结局,便是一个明证。

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》在剧情上既有相似又有不同,让我们认识到全人类借以颂扬爱情的故事是相通的,但由于各民族都有各自不同的社会制度与生活习俗,因此又表现出各自的特色。两部伟大的杰作所代表的对真挚美满爱情的追求,乃是全人类共同的希望。

三、艺术成就及其对后世的影响之比较

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》的艺术成就极高，在中西戏剧艺术史上都占有非常重要的位置。作为配乐演唱的舞台戏剧作品，我们可以从文学、音乐两个方面来加以比较。

从文学方面来看：首先，两剧的唱词都写得非常优秀。《牡丹亭》的曲辞写得无比优美，文学成就极高。汤显祖一方面继承了中国古代雅文学的优秀传统，将先秦诸子散文，两汉史传文学，六朝骈文小赋，唐宋古文诗词熔于一炉，被吴梅赞为：“其文字之佳，直是赵璧隋珠，一语一字，皆耐人寻味。”^②另一方面，他又直接向元代杂剧家学习通俗的戏曲语言，正如朱彝尊所说：“义仍填词，妙绝一时，语虽崭新，源亦出于关、马、郑、白。”^③《牡丹亭》的语言可谓集前人之大成，在当时就“家传户诵，几令《西厢》减价”，^④其中的《惊梦》、《寻梦》、《写真》、《闹殇》等出，早已脍炙人口，成为中国文学史上的名作。《奥菲欧与尤丽狄茜》的歌剧脚本作者为意大利诗人卡尔萨比基(Calsabigi)，作为一名抒情诗人，他用极为质朴的语言，抒发了萦绕在奥菲欧心底对妻子挥洒不去的挚情，凄恻哀婉，动人肺腑。格鲁克在《阿尔赛斯特》的序言中，对卡尔萨比基的文学成就作了精确的评价，他说卡尔萨比基“构想了一种取代辞藻华丽的描写和无用比喻的抒情刷新形式——强烈的激情和心灵的语言。”^⑤尽管与《牡丹亭》的唱词相比，《奥菲欧与尤丽狄茜》的脚本尚未达到文学经典的高度，但亦足以成为后世歌剧脚本的楷模。

第二，从戏剧的文学结构来看，《牡丹亭》全剧共五十五出，除了爱情主线以外，还穿插了杜宝平息李全叛乱等副线，结构层次丰富，时空跨度很大，格局宏伟。而《奥菲欧与尤丽狄茜》全剧只有三幕，始终围绕着爱情主题展开，结构相对来说比较单薄。由此可以看出，当西方歌剧在十八世纪中叶，尚处于开创期，结构上还相对比较稚嫩的时候，中国明代的戏曲，结构上已经相当完善，显露出成熟的气息。

第三，两剧的文学形象塑造都极为成功。

《牡丹亭》全剧人物众多，主要人物也有近十个，但个个都塑造得有血有肉，栩栩如生，充满个性特征。明王思任在《批点玉茗堂牡丹亭叙》中对此作了生动的概括：“若士自谓一生四梦，得意处唯在《牡丹》。……其款置数人，笑者真笑，笑即有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，探即有气。杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之固执也，陈最良之雾也，春香之贼牢也，无不从筋节窃髓，以探其七情生动也。”^⑥《奥菲欧与尤丽狄茜》剧中只有三个主要人物，其中全力刻画的是主角奥菲欧，作者通过大量内心独白，活生生地塑造出一位无比诚挚，满怀悲伤的多情丈夫形象，他深深地感动了观众，紧紧抓住了观众的心。人物形象的成功塑造，正是两剧成功的基础。

从音乐方面来看，《牡丹亭》是为海盐腔戏班而写的^⑦，其音乐当是由海盐地区的民间音乐发展而成的戏曲音乐。中国戏曲音乐以曲牌为基本单位，然后由相同宫调的一组曲牌构成套曲，再将套曲相联，构成全剧的音乐。这些音乐显然不是特地为某部戏曲作品而写的，只是由于“宫调之性，又有悲欢喜怒之不同，则曲牌之声，亦分苦乐哀悦之致”^⑧，因此曲作家可以根据作品的内容需要，选取具有特定感情特征的曲牌、宫调来联缀成曲，再将曲辞依声填入。这样的音乐可谓基本符合剧中人物的感情基调，曲调亦颇优美动听，但对人物的心理刻画尚不够细致准确，让人觉得不够个性化。更何况，曲作者在填词时还要严格按照声律的要求，用字要讲究平仄、阴阳、清浊，这往往会抑制作者的创造力。汤显祖在写作《牡丹亭》时就感到了这种限制，因此他常常为了创作需要而突破声律的制约，这招致了以沈璟为首的吴江派作家群的批评，但汤显祖却坚持己见，他说：“凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用，而时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”^⑨汤显祖其实已经意识到了中国戏曲音乐依声填词的弊病，而这种缺乏生命力的音乐，年代一久也自然被人们遗忘，渐渐失传了。

与中国戏曲根据音乐填词的方法相反，格

鲁克在创作歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》的音乐时,是先有了戏剧脚本,然后为之谱曲的,他用全部心血为这部戏剧谱写了全新的音乐,它不仅旋律优美,而且非常切合剧情,对剧中人物的心理刻画无比细腻妥帖,充满了哀婉诚挚的深情,“激动的感情表现在格鲁克的歌剧中占有十分重要的地位,……从此音乐不再只是一种意志上的娱乐,它不仅涉及理性和理智,而且还动人心弦,感人肺腑。”^①这缠绵悱恻的音乐深深感染了观众,使观众与剧中人物同呼吸、共命运,为之俯首而泣,为之仰天长叹。正如卡尔·聂夫所论:“格鲁克在这部歌剧里提出了一个新的理想,并且创造了一个含着无穷的美的作品”^②。格鲁克为《奥菲欧与尤丽狄茜》谱写的音乐已成为西方音乐史上的经典,其中第二幕开始时魔女的合唱《这人是谁啊?》和第三幕奥菲欧的著名咏叹调《我失去了尤丽狄茜》等,已成为音乐会的永久保留曲目,其音乐成就显然远在《牡丹亭》的戏曲音乐之上。

由此可以看到,由于中国戏曲音乐的相对贫弱,所以在中国,评判戏曲作品是否成功的标准,主要取决于作品的曲辞写作水平,而音乐则显得无关紧要,因此戏曲在中国被纳入了文学作品的范畴。而在西方,却把音乐看成是歌剧的灵魂,评判一部歌剧是否成功,主要以音乐的写作水平来衡量,而相对比较看轻歌剧剧本的创作,因此歌剧在西方被归属于音乐作品之列。随着东西方文化的不断交融,如果在今后的创作中,能汲取东西方之长,既重文辞又重音乐,相信一定能够创作出人类历史上最伟大的舞台音乐戏剧作品。

《牡丹亭》与《奥菲欧与尤丽狄茜》作为经典作品,对后世的影响极为深远。明末就有一大批戏曲作者追慕汤显祖的戏曲作品,形成了“玉茗堂派”创作群体,其中的重要作家如吴炳、孟称舜、阮大铖等的作品,从戏曲内容到结构文采,都深受汤显祖的影响。如吴炳的代表作《疗妒羹》即模仿《牡丹亭》而作,其中的女主角乔小青,亦为追求自由的爱情死而复生。清代最杰出的两部戏曲作品,洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》,也处处渗透着《牡丹亭》的影响。

乃至在小说《红楼梦》的创作中,《牡丹亭》都起着不可或缺的作用。《奥菲欧与尤丽狄茜》不仅为后世的歌剧创作提供了一个范式,而且以它的挚情,开创了西方歌剧以情感人的传统。此后的歌剧名作,如莫扎特的《费加罗的婚礼》、贝多芬的《费德里奥》、比才的《卡门》、威尔第的《茶花女》、《奥赛罗》、瓦格那的《特利斯坦与伊索尔德》、普契尼的《波西米亚人》、《蝴蝶夫人》等,无不受到格鲁克的精神感召。正如约瑟夫·韦克斯贝格在《西方音乐史》中所评述的那样:“格鲁克‘改革’了抒情戏剧,创造了真正的音乐剧。没有他,就不会有莫扎特、威尔第和瓦格那的成就。”^③《牡丹亭》和《奥菲欧与尤丽狄茜》这两部不朽杰作,将永远在人类艺术史上放射出璀璨的光芒。

注释:

- ①李贽《藏书》卷三十二《德业儒臣后论》,中华书局1959年5月版,第544页。
- ②汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》,徐朔方笺校《汤显祖集》,中华书局1962年7月版,第1127页。
- ③汤显祖《耳作麻姑游诗序》,徐朔方笺校《汤显祖集》,中华书局1962年7月版,第1050页。
- ④⑤汤显祖《牡丹亭记题词》,徐朔方笺校《汤显祖集》,中华书局1962年7月版,第1093页。
- ⑥⑦保·朗多尔米《西方音乐史》(朱少坤等译),人民音乐出版社1989年3月版,第129页、第131页。
- ⑧《太平广记》卷三百十九,中华书局1961年9月版,第2524页。
- ⑨《太平广记》卷二百七十六,中华书局1961年9月版,第2182页。
- ⑩谭正璧《传奇牡丹亭和话本杜丽娘记》,《文学遗产》第206期。
- ⑪全文今存何大抡《重刻增补燕居笔记》下层卷九,上海古籍出版社《古本小说集成》本,第524页。
- ⑫吴梅《中国戏曲概论》,岳麓书社1998年8月版,第161页。
- ⑬《牡丹亭》第二十三出《冥判》,钱南扬校点《汤显祖戏曲集》,上海古籍出版社1978年6月版,第335页。
- ⑭《牡丹亭》第五十五出《圆驾》,钱南扬校点《汤显祖戏曲集》,上海古籍出版社1978年6月版,第493页。
- ⑮⑯吴梅《顾曲麈谈》,岳麓书社1998年6月版,第241页、第192页。
- ⑰朱彝尊《静志居诗话》,人民文学出版社1990年10月版,第461页。

- ⑮ 沈德符《万历野获编》卷二十五,中华书局 1959 年 2 月版,第 643 页。
- ⑯ ⑰ 约瑟夫·韦克斯贝格《西方音乐史》(王嘉陵译),四川大学出版社 1998 年 10 月版,第 74 页。
- ⑱ 徐朝方笺校《汤显祖集》附录,中华书局 1962 年 7 月版,第 1543 页。
- ⑲ 学术界一般认为《牡丹亭》系为海盐腔而作。徐朝方认为是为“江西化即弋阳化之海盐腔”而作(见其笺校《汤显祖集》,中华书局 1962 年 7 月版第 1129 页)。叶长海认为,“《牡丹亭》原先是由海盐腔演唱的”(见其《曲学与戏剧学》,学林出版社 1990 年 11 月版,第 361 页)。
- ⑳ 汤显祖《答吕姜山》,徐朝方笺校《汤显祖集》,中华书局 1962 年 7 月版,第 1337 页。
- ㉑ 卡尔·聂夫《西洋音乐史》(张洪岛译),人民音乐出版社 1952 年 11 月版,第 206 页。

Two Romantic Masterpieces: A Comparative Study of Tang Xianzhu's *The Peony Kiosk* and Gluck's *Orpheus ed Euridice*

CHI Jie

(Humanities College, Shanghai Teachers University, Shanghai, China, 200234)

Abstract: Comparative studies are often made of Tang Xianzhu and Shakespeare in academic circles. However, this kind of comparison may not be extensive or appropriate because their works fall into different art forms: Tang Xianzhu wrote traditional Chinese operas in which words are sung to music while Shakespeare produced stage dramas which are imbued with dialogues. The author argues that it is more appropriate to compare traditional Chinese operas with Western operas. In order to support the argument, two romantic masterpieces, Tang Xianzhu's *Peony Kiosk* and Gluck's *Orpheus ed Euridice* are compared and analyzed in terms of the following three categories: the production epochs & their themes; their plots & achievements; their influence on the later generations. Then the paper points out the similarities and dissimilarities between traditional Chinese operas and Western operas, thus providing a perspective for comparative studies of Chinese and Western cultures.

Key words: traditional Chinese operas, Western operas, literature, music

(责任编辑:卢大中)