汤显祖与莎士比亚略论[[1]](http://txztsk.jx.chaoxing.com/admin/core/node/create.do?id=&parentId=798&modelId=58&" \l "_ftn1" \o ")

辜正坤

（北京大学教授）

**一、东西两大艺术巨人**

在16世纪中叶和17世纪初，在东半球的中国和西半球的英国，各有一位伟大的诗人兼戏剧家正在诗歌与戏剧领域营构不同的艺术景象，震撼着中西的艺术殿堂。他们是汤显祖(1550-1616)与莎士比亚(1564-1616)。这两个艺术巨擘虽非同年而生，却是同年而死（1616）。这是偶合巧合，也是一种艺术奇观。

晚明的汤显祖身历嘉靖、隆庆和万历三朝，虽身怀救世大梦，最终却不得不从炙手可热的官场流落为剧院伶人，救世之梦破碎而为情场儿女之梦。由盛而衰的际遇使汤显祖阅尽人世的炎凉，他遂以诗以剧形式描绘出钩魂摄魄的艺术性人鬼通情世界。

伊丽莎白王朝的莎士比亚，却经历了家道中落困顿、不得不远徙谋生、始于寄人篱下靠伶场献技而终于鹊起文坛的过程。英王詹姆斯一世即位时，莎士比亚已经名利双收。由衰而盛的际遇也使莎士比亚阅尽人世的炎凉。他的诗和剧逼真地映现出惊世骇俗的现实世界。

尽管有大量莎士比亚的传记在世，但莎士比亚的身世其实至今有些模糊。甚至有学者根本就怀疑现存署名《莎士比亚全集》的作品是否真是出自莎士比亚的手笔。现在还有学者倾向于认为，莎士比亚这个作者应该是存在的，但莎士比亚全集很可能是若干作者集体创作的产物。无论情况如何，包含37个剧本、两首长诗及154首商籁体十四行诗和少量短诗的莎士比亚全集标志着英国文艺复兴时期最伟大的文学成就，这倒是大家没有疑问的。有趣的是，莎士比亚的身世这么迷离恍惚，他笔下的作品描摹的文学现象却呈现出惊人的现实逼真性和多样性。

与他同时的汤显祖的身世则相对清晰得多。他的作品的著作权很少有人加以置疑。依据现存的许多文献资料，他不仅博学、多才、文采出众，而且人格高尚。他一生创作了两千多首诗，这是难能可贵的。他34岁时中进士，如果以现代学位来比拟，则略高于博士水平。他的文学修养，无疑高于同时代斯特拉福镇的莎士比亚。有趣的是，尽管他的身世这么清楚真确，他笔下的戏剧作品描摹的文学现象却呈现出惊人的梦一般的迷离缈茫与虚幻性。

东西方的这两位文学巨人一阴一阳，既形成对照，又构成互补，相映成趣，互照生辉。

**二、镜里现实的写真与飞动心灵的情真**

两位作者都擅长于诗歌与戏剧写作，但是各自的写作理念却大不相同。汤显祖追求的是情真、情至，莎士比亚追求的是理真、事真。换句话说，汤显祖重在言情，莎士比亚重在写真。汤显祖重主观，莎士比亚重客观。这种区别不仅表面上见诸于他们作品的效果，更重要的是在深层次上见诸于他们奉为圭臬的写作理念。

莎士比亚的写作理念是什么呢？是反映现实的镜子理论。莎士比亚曾借哈姆雷特之口说：“特别要注意的是：你们绝不可超越自然的常规；因为凡是过度的表演都远离了戏剧演出的本意。从古到今，演戏的目的始终犹如举镜映照浮生百态，显示善德的本相，映现丑恶的原形，为社会，为历史，留影存真。”（莎士比亚：《哈姆莱特》，辜正坤译，第三幕第一场）尽管这不是莎士比亚正面阐述的话，但因为在整个莎士比亚著作中没有出现与此相反的观点，我们可以把它认定为代表了莎士比亚自己的基本创作理念。在这个问题上，一般的西方学者也是这样认定的。换句话说，莎士比亚认为艺术创作应该像镜子一样尽量逼真地反映显示社会的的一切现象，包括善恶美丑现象。这里要注意的是，第一，莎士比亚的艺术镜子反映的是现实社会；第二，莎士比亚认为，镜子的反映特点是要尽可能具有逼真性。换句话说，艺术作品描写的现象要与现实人生现象达到高度的形似，就如明镜照物一样巨细无遗、客观逼真。

汤显祖的写作理念却和莎士比亚的大不一样，甚至相反。

第一，莎士比亚强调艺术创作要像镜子一样反映社会人生，暗示艺术家本人要按照镜子映照现实那样客观描摹，不可过分自作主张。而汤显祖却主张：艺术创作要充分发挥艺术家（奇士）心灵的飞动来完成。他在《序丘毛伯传》中说：“天下文章所以有生气者,全在奇士。士奇则心灵,心灵则能飞动,能飞动则下上天地,来去古今, 可以屈伸长短,生灭如意,如意则可以无所不如。”显然，心灵飞动说无疑会强化作者的主观能动性，有可能打破现实世界的藩篱，从理性世界突破到非理性世界，比如鬼神世界。

第二，莎士比亚强调作家的任务主要是客观叙事，像镜子般描摹善德本相、丑恶原形。汤显祖却主张作家应该把艺术创造的重心放在传达最关紧要的真情、纯情上。他在《焚香记总评》中评论李清照的词，说:“其填词皆尚真色,所以入人最深,逐令后世之听者泪,读者颦,无情者肠裂。”这里的“真色”指真情。汤显祖所谓的真情是超越生死理性的。他的“临川四梦”所含四部剧作，尤其是其中的《牡丹亭》，就实践了这一理念。在《牡丹亭题记》中他说：“如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”一般的作家往往将人写得死而不能复生，汤显祖认为那还不是最高层次的情（“情之至”）。最高的情应该还可以死而能够复生。情之至可以扭乾转坤，改变造化的秩序和命运的安排。如果《罗密欧与朱丽叶》这个题材落到汤显祖手中，其中的两个殉情者很可能还会还魂复生、重作新人。

第三，莎士比亚强调作家应该像镜子那样“显示”“映照”所描摹对象的客观状态，使作品所写和现实状态具有最高程度的形似。因为镜子的作用是映照，而非扭曲现实。汤显祖却认为，形似要求只是初级的创作理念。最好的作家不在其所写是否与现实表象形似，而应该是靠飞动的心灵抒写出一种符合“自然灵气”的真情。他说：“予谓文章之妙不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至，怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”（汤显祖：《合奇序》）他慨叹李清照的作品就达到了这种境界：“何物情种，具有此传神手”？（ 汤显祖：《焚香记总评》）“传神”二字，十分重要。换句话说，如果莎士比亚强调艺术应模拟现实人生的形似特点的话，汤显祖则强调艺术应抒写世界人生的神似特点。

其实，莎士比亚的镜子反映论，有其深远的历史渊源，可以追溯到柏拉图和亚理斯多德的模仿论，即文艺是模仿现实生活的观点。汤显祖强调的情至说，也具有同等深远的历史渊源，可追溯到诗经以来的诗主情、诗言志的悠久传统。

因此，汤显祖和莎士比亚的文艺观点和艺术创作实际上各自秉承着中西文艺乃至中西文化在深层次上的原型结构，是在同一个时代各择地势开出的异样的花朵，它们都以其芬芳艳丽震慑住了中西两地的读者和观众，但是它们各自的色彩和造型却大大不同。它们各具令人惊异的丰采。正是这种不同的丰采给他们的作品带来永恒的魅力。如果莎士比亚写出的是和汤显祖一样的作品或者汤显祖写出的是莎士比亚一样的作品，那将是人类的不幸。只有多元文化带给人类多彩的希望、发展和美丽，雷同的重复的文化往往会很快走向死亡，这就是传统中国人的思想，例如中国西周人伯阳父 “和实生物,同则不继”的思想。这个思想的大意为：世间万物能繁衍滋生，靠的是不同的东西彼此和谐并存。如果一切事物都完全一样的话,世界就再也不能发展了。正是基于这样的理路，我在30年前提出了中西文化拼合互补论。汤显祖和莎士比亚两大文艺巨人也可以这样拼合互补，互彰互动地构建出中西方人民喜闻乐见的文学现象。.

**三、两个艺术家的艺术追求：诗人与诗剧**

诗歌是文学的王冠。汤显祖首先是一个诗人，然后才是一个戏剧家。莎士比亚也一样，首先是一个诗人，其次才是一个剧作家。中国三千年来的文学史可以说主要是以诗歌为最高成就的文学史。中国的元曲、明曲本来就是与诗歌联姻的辉煌的戏剧艺术作品。

伊丽莎白时代的文学与此有相似点，那时的文学正宗也是诗歌，戏剧则尚未被完全接纳进入文学的大雅之堂。正因为如此，莎士比亚的戏剧创作还必须用某种诗歌形式来装点，这就难怪他编写的全部剧本除了《温莎女巧戏采花郎》是话剧外，其余几乎全部是诗剧，一种素体诗形式的诗剧。也许因为素体诗诗剧的诗味与正宗的韵律严谨的诗歌还有距离，莎士比亚生前对自己的剧作似乎不太关心，但是对自己的两首长诗《维纳斯与阿童尼》和《鲁克丽斯受辱记》（1593-1594）却十分在意，专门署名赠献给自己在艺术创作上的保护人南安普敦伯爵。无论怎样，莎士比亚的全部剧文，绝大多数是由抑扬格五音步（十音节）的诗行构成。可惜长期以来，许多中国人却误以为莎士比亚的作品都是话剧，都是散文！

其实，诗行和白话散文给我们的艺术感受具有巨大的区别！人们往往忘记：话不是诗。诗是话的升华。话据说有几十万年的历史，而诗却只有几千年的历史。白话通过漫长的岁月才升华成了诗。因此，从理论上说，白话诗不是最好的诗而只是低层次的诗。当一行诗写得不像话时，它也许更像诗。“太阳落下山去了”是话，硬说它是诗，也只是平庸的诗，人人可为。而同样含义的“白日依山尽”不像话，却是真正的诗，非一般人可为，只有诗人才写得出，因为它的语言表达方式，它的字词的排列组合方式及音调平仄恰好与一般人的通用白话很不相同。诗在相当的程度上摆脱了话的纠缠，才实现了自己的独特的诗味。

我们如果从这个语言艺术角度，即诗歌角度，来考察东西方的这两个文学巨人，就会发现他们各自具有一种独特风采。

从戏剧语言艺术角度看，我固然很推崇莎士比亚，但其实我更推崇汤显祖。汤显祖式的文白间杂的语言风格，精妙到难以言喻。汤显祖风格中最明显的特点是纯口语式的道白与高度格律化的曲词交相呼应，营造出了一种张弛有度、雅俗双工的语言审美效果，确实代表了传统中国戏剧在戏剧语言艺术上的精美设计。莎士比亚剧本则多半行行是诗，这自然代表了西方人对戏剧语言艺术的追求，它可以给人从头到尾、一气呵成、不容中断的严谨感。西方史诗和西方歌剧都具有类似特点。但是，比之于汤显祖式的中国戏剧，西式行行皆诗的剧文未免会给人机械、单调、缺乏审美休息空间的感觉。莎士比亚剧本往往由长达两三千行左右的诗行构成，这对剧本写作者是巨大的挑战，在这样的情况下，也就难怪莎士比亚只好多取素体诗形式，而非行行押韵了，因为西方诗人、尤其是英语诗诗人确实苦于押韵难工。

但是，强调了两位巨人都是诗人，还有什么潜在的涵义呢？尽管两位都被称为诗人，但他们各自禀赋的诗心并不一样。我们必须记住：中国文学无法摆脱一条隐形的文化逻辑：诗主情；诗言志。汤显祖的戏剧既然是用诗体来写的，其着力点必然落在情字上，这正好呼应了前面提到的汤显祖最重视的真情、纯情、至情。同样的道理，西方文学也无法摆脱一条隐形的文化逻辑：诗叙事；诗言理。莎士比亚的戏剧虽然是用诗体写成，其着力点却最终落在叙事说理上。这正好呼应了前面提到的莎士比亚的镜子说，显示、叙述现实人生的浮生百态。中国的诗和诗人及西方的诗和诗人虽有表面上的共同点，在其内核及最高层次上却有着本质的区别。这是我们比较汤显祖和莎士比亚的时候需要特别留心的地方。

**四、汤显祖心中的情与莎士比亚笔下的情**

汤显祖心目中的情和莎士比亚心目中的情，有共同处，但更多的却是不同处。

我们先看看汤显祖对情的阐释。

汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中说：“人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇，或一往而无尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽，以至巴渝夷鬼，无不能歌能舞，以灵机自相转活，而况吾人。”在《耳伯麻姑游诗序》中亦一言以蔽之曰：“世总为情”。显然，汤显祖所谓的情远远不止于针对人。鸟兽灵鬼，六道众生，都受情欲的鼓荡与制约。显然，这里明显有佛学所谓有情众生这个观念的影子。

汤显祖的思想深受罗汝芳、达观和尚和李贽的影响，他曾说：“如明德（罗汝芳）先生者，时在吾心眼中矣。见以可上人（达观）之雄，听以李（贽）百泉之杰，寻其吐属，如获美剑。”（《答管东溟》）明德师，即王阳明心学第四代传人罗汝芳。王阳明心学与佛学颇多相似处。而可上人即真可禅师。真可，字达观，号紫柏，为晚明四大高僧之一。至于李贽，则是当时的激进思想家，对儒家学说，颇多质疑。因此，汤显祖的思想整体上有较明显的排儒而彰佛道的倾向。

佛学中的情指对人、事物的爱恶之情，当然也包括男女爱情。六道众生之所以难以解脱，往往是被爱欲羁绊。圭峰宗密禅师说：“一切众生，无不具有觉性，灵明空寂，与佛无殊。但以无始劫来，未曾了悟，妄执身为我相，故生爱恶等情。随情造业，随业受报，生老病死，长劫轮回。”爱恶之情羁缚众生造业并遭受果报而长劫轮回这个道理，汤显祖当然是知道的。但是汤显祖同时看到了爱欲之情产生的能动作用。按照佛学理论，六道中的万事万物，都是业感缘起。众生造业的动力是什么？情，爱恶之情。换句话说，没有了爱恶之情，俗世的一切都不会产生、不会现相。所以，汤显祖的情可以看作是一种永恒流现的宇宙精神，是一种能量，一种生机，循环往复地鼓荡万物生生死死，兴衰隆敝。正是情的存在，才有宇宙、才有大千世界的无穷循环的存在。

这样一种对情或情欲的理解与阐释，在莎士比亚著作中是不容易看到的。类似的阐释，西方人要等至少四百年之后，才可能在弗洛伊德这类学者的著作中看到。弗洛伊德认为，人类的文明是人类的情欲（尤其是性欲）受到压抑之后的结果。情欲受到压抑的人类转而将这种压抑的能量释放为创造文明、文化的动力。换句话说，人类文明即人类欲望受到压抑后的升华。

那么在莎士比亚的著作中，我们看到的是什么情呢？莎士比亚从来不像汤显祖这样正面阐释他对情的看法。莎士比亚著作中有关情的看法往往是由他著作本身的戏剧情节、人物对话、主题等等来显示的。简单说来，在莎士比亚时代，由于文艺复兴运动方兴未艾，我们确实可以在他的莎翁著作中看到西方人本主义思潮留下的许多痕迹，例如用人本主义来对抗欧洲绵延千年的神本主义，具体表现为对理性的崇拜、对个性自由的强调、对人的原始欲望的强调、对禁欲主义的嘲弄、对爱情的讴歌等等。但是，我们同样可以看到他的著作中到处都有基督教思想的流露、对封建秩序之稳定性的向往、对神秘主义的青睐。相互矛盾的意识形态和思想倾向共存于他的著作，因此，要让我们来认定他本人究竟关于情是怎么加以确切表述的，这是很难办到的。也许，这都是他的镜子理论造成的。一个作家如果把自己的作品视若镜子，那么他就可能会尽量隐藏自己的主观判断，而让读者或观众自己根据艺术作品中的种种艺术现象来得出自己的结论。这样一来，我们就常常会发现莎士比亚对自己笔下的人物似乎总是在避免直接给予鲜明的爱憎论断。而汤显祖则对笔下的个个人物，都表现出一目了然的爱憎分明。这种情形，当然不仅仅见于汤莎在这方面的区别，这实际上是中西传统文艺的一个典型区别。

**五、情爱与性爱**

在评价《罗密欧与朱丽叶》这出极负盛名的爱情悲剧时，英国皇家版《莎士比亚全集》主编贝特先生评论说：“这是一个非常成熟的剧本，它承认情爱与性爱是不可分离的。”（辜正坤译：《罗密欧与朱丽叶》汉英双语版，外研社，2016年版，第1页）尽管古希腊时代就有过柏拉图式的所谓精神恋爱，只追求所谓心灵的沟通，排斥粗俗的肉欲。但其实这只是一种理想。在西方社会现实中很少出现。情爱无法离开性爱而单独存在。这在莎士比亚作品中，几乎成为一种定型。莎士比亚在描写情爱时，往往会有很多性爱描写。

汤显祖的剧作对情爱与性爱关系的处理，与莎士比亚的处理很有相似处。柳梦梅与杜丽娘在梦中行所谓云雨情及后来的人鬼未婚而行房的描写，也在在显示出情爱与性爱无法单独存在。

但是，在这一点上，汤显祖还并未只是停留在这个层次上。汤显祖的所谓爱情固然离不开性爱，但汤显祖认为这毕竟只是初级层次的爱情。他认为，如果两情相许只停留在“荐枕而成亲”这种肉体结合，那还是远远不够的，那只是一种肤浅的肉体关系论，未免“皆形骸之论也。”（汤显祖：《牡丹亭》题记）。《牡丹亭》中的杜丽娘因情而死、因情而生。当柳梦梅在她复生后要求未婚而与她行房时，杜丽娘予以拒绝。柳生以她曾在为鬼魂时就已经与之作爱相诘。杜丽娘则以先时是鬼，而今是人相拒，因为在人道就必须遵循人道的伦理道德。由此看来，汤显祖的爱情观虽非柏拉图式的精神恋爱，但是，却通过合理处置肉体关系而在精神品格上达到了可超越肉体关系的境界。这是很值得肯定的。

**六、雅俗如何同工？两种文化的碰撞与宽容**

莎士比亚笔下固然有大量精美的诗行，但也有若干人物喜欢说粗鄙话、甚至淫秽话。这些话往往以双关或比喻的形式表达，措辞通常很精巧。说种话的人不限于市井小民，王公大族有时也难免粗口。为什么会这样？答案或许是多方面的。比如 1）西方文化习俗传统的产物；2）文艺复兴时期彰扬人本主义、彰扬人的原始欲望的结果；3）莎士比亚本人来自下层社会，他耳濡目染过太多的同类肮脏现象；4）莎士比亚的艺术镜子是善恶共影、美丑皆照的。这或许也成了他可以将许多粗鄙、淫秽的话语直接放入诗文的借口。举个例子。在《罗密欧与朱丽叶》中，茂丘西奥和班伏里奥都说了很多脏话。比如茂丘西奥的下流话：“啊，罗密欧，好想有那件阴器，/ 开口的屁屁，对准翘起的棍棍！”茂丘西奥打趣罗密欧的双关语“玩弄”（ meddle’）”和“猛插进去'（pop it in）等用语也意味着性行为。而那个大写的英文字母O故意被用来双关性地标志着女性阴户。这样的描写在莎士比亚的许多剧本中和诗歌中（包括《莎士比亚商籁体十四行诗集》）比比皆是。（见外研社《莎士比亚全集》英汉双语版，辜正坤译，2016年。）许多西方学者认为，莎士比亚酷爱色情字眼，他的著作渗透着性描写、性暗示。只要有机会，他就总会在字里行间，用上与性相联系的双关语。西方人很早就搜罗莎士比亚著作的此类用语编纂了《莎士比亚淫秽用语词典》。这类词典还不止一种。1995年，我又看到Frankie Rubinstein编纂了《莎士比亚性双关语释义词典》（Frankie Rubinstein， ed. A Dictionary Of Shakespeare's Sexual Puns And Their Significance,  Palgrave Macmillan, 1995）,厚达372页。目前，外研社最新推出的《莎士比亚全集》崭新诗体译本还原了莎士比亚原著的这类特点，使我们能够更全面地窥视到莎士比亚作品本相的方方面面。

值得提及的是，粗鄙、下流的话语在汤显祖的作品中很少出现。汤显祖虽然也描写了若干与色情相关的场面，但是他使用的语汇尽管在当时看来也具有某种出格的地方，却远远不像莎士比亚作品这样充斥赤裸裸的性描写或过多的淫秽用语。这些东西在传统中国文学作品中也偶尔出现，但常常遭受非议。比如《金瓶梅》这样的作品就被判为淫秽作品，所以中国传统的的主流舆论还是抑制这类作品的。

当汤显祖不得不描写这类现象时，他往往以非常精美的措辞含蓄地表达出激情与魅力，让人获得相对高雅的情趣与美的享受。但尽管如此，如果按传统儒家伦理标准来衡量，汤显祖还是有若干出格的地方。有的儒家学者批评汤显祖的此类描绘，“其间点染风流，惟恐一女子不销魂，一方人不失节”（黄正元《欲海慈航》），虽然明显夸大其词，但还是可以证明，汤显祖的作品在这方面超越了传统儒家伦理底线。但如果和莎士比亚的同类描写相比，则汤显祖的描写就不是太淫秽，而是简直显得太隐晦、太虚饰了。讨论到这里，我们不得不使用双重的道德标准来看待汤显祖和莎士比亚。如果以西方文化标准来衡量莎士比亚的作品，则莎士比亚的描写是合符现实生活实际的，是文学镜子映照出的具有自然性的文学现象。若以同样标准衡量汤显祖的作品，则汤显祖的作品在性描写方面还显得过分拘谨、没有摆脱传统伦理道德的礼仪规范，有许多虚饰的成分。但如果我们以中国传统文化为标准衡量汤显祖的作品，则汤显祖的描写虽有出格处，还是合情合理，雅趣盎然、美轮美奂的。而若以同样标准衡量莎士比亚的作品，则莎士比亚的一些描写就显得粗鄙、下流，情趣低俗、甚至难免诲淫诲盗之讥了。当代世界正在成为一种多元文化共存互补的社会。学会使用双重道德标准甚至多重道德标准来看待处理文化现象是对现代人的一种起码的文化要求。形形色色的价值观、尤其道德价值观和审美价值观，是特定地理环境（包括地形、气候、资源等）与该环境中特定群体的适应性文化创造行为互动互构而历史地、缓慢地积淀而成的。它们都是合理的。由于环境、语言、人种的特殊性，往往导致文化现象相应的特殊性，因此，从逻辑上看来，绝大多数的价值观都是特殊的，所谓普适或普世的价值不是完全没有，而是很少、也很难产生。目前最有可能成为普适性道德价值的价值观是“宽容”、“仁爱”、“克己”、“利他”之类。对于汤显祖和莎士比亚的作品，我们最可能采用的道德价值观是“宽容”。这就像茶与咖啡，各有各的功能和价值。我们可以只喝茶或只喝咖啡，也可以两样轮换品尝。这就是宽容。宽容即大德。

**七、虚梦虚假与好梦成真**

用梦这个意象来喻指爱情状态，是世界文学中常有的做法。莎士比亚作品中常有这样的比喻，而在汤显祖的作品中，这种文学比喻手段可以说发挥到了登峰造极的地步。汤显祖的文学创作成就多样，以戏曲创作最为知名。其作品《紫箫记》（后改为《紫钗记》）、《牡丹亭》（又名还魂记）、《南柯记》、《邯郸记》，均以爱情为题材，且均与梦相关，故合称“临川四梦”。四梦之中，以《牡丹亭》之梦最奇幻。这里只简单介绍《牡丹亭》：年方二八之杜丽娘春游花园，回房昏睡，梦一书生持半枝垂柳求爱，二人幽会苟且于牡丹亭畔。丽娘从此愁绪萦怀，终至病倒，弥留之际求母葬己于花园梅树下，并将其自画像藏于太湖石底。其父葬女并修建梅花庵观。与此同时，书生柳梦梅梦一美女立花园梅树下，谓与己有姻缘之分，柳从此思念此佳人。三年后，柳赴京应试，借宿梅花观，偶得杜丽娘画像于太湖石下，竟然就是梦中美女。丽娘魂游后园，再度与柳幽会。柳掘墓开棺，丽娘起死回生，两人终成秦晋之好。

汤显祖本人很喜欢记梦、释梦。今人已经发现他写的这方面的诗、文达20多（首）篇。由于篇幅关系，这里不深入介绍。只就人生如梦观做点分析。人生如梦这种说法并非汤显祖的创见，而是世人的口头禅，但此种说法在佛学中却被阐释得极其深透。按佛学原理，则人生为一小梦，死后为一大梦。众生造业，梦生梦死，轮回更替，无有穷期。《金刚经》偈语：“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”指俗世一切精神现象和物质现象都是众生识田妄念幻化出来的虚妄境界。此种虚妄性，以“梦”字为第一要喻。汤显祖深受佛学影响，以梦境写生前死后，是很自然的事情。但梦毕竟虚幻，是虚的，假的。不论在俗谛真谛里，这都是通常的观点。而汤显祖正是在这一点上，通过文学创造，表达了一种独特的观点：“梦中之情,何必非真？”（《牡丹亭》题记）即，梦中的情不一定总是假的，也可以是真的。换句话说，梦可以是假的，也可以是真的，至少有些好梦可以成真。杜丽娘并非不知其梦柳梦梅之梦是假，但她却将之执著为真实。按佛学观点，凡人皆有妄想、分别、执著三大积习。执著情愫过深，必致情结难解，蕴积深厚，虚可幻变为实，假可幻现为真。结果杜丽娘可魂交柳郎，死而重生，演出一场惊天动地的人鬼恋、生死情。汤显祖实际上以艺术形式勾销了现实与梦境的真假界限，达到了一种虚实相生、真假互构、人鬼一如、死生不二的境界。初看有梦境的荒诞，细品有禅学的真谛。艺术形式在汤显祖手中，只是用来实现他心灵洞察与思考的伸缩可变的道具，而非机械映照浊世的镜子。

以梦喻人生、爱情，在西方文学里也是常见的做法。英国批评家和散文家威廉·赫兹利特认为，莎士比亚笔下的 “罗密欧就是堕入情网的哈姆雷特”。而“堕入情网就有如回归梦想的家园”1。赫兹利特说：“请记住《仲夏夜之梦》中的戏弄式悖论--- 也许爱情整个儿就是一场幻梦。”（同前）

《罗密欧与朱丽叶》中的茂丘西奥编造了一个故事，说“爱情只不过是制造梦幻的助产婆麦布女王玩的一场恶作剧”2。

罗密欧与朱丽叶半夜阳台幽会，深感幸福，但同时又忧虑：“ 啊，幸福之夜！但我又心神不宁，/ 只恐夜中的一切也许只是梦境， / 如此称心快意，怎能梦里成真！”（见外研社《罗密欧与朱丽叶》第二幕第一场，辜正坤译）

“怎能梦里成真”！罗密欧害怕梦境。尤其害怕他的经历只是梦中出现的景象。在他看来，梦里的东西肯定是完全虚假的。

听听哈姆莱特那段有名的台词中句子：“死灭，睡也，倘借得长眠 / 可治心伤，愈千万肉身苦痛痕，/ 则岂非美境、人所追寻？死，睡也，/睡中或有梦魇生，唉，症结在此；/ 倘能撒手这碌碌凡尘，长入死梦，/ 又谁知梦境何形？念及此忧，/ 不由人踌躇难定：这满腹疑情 / 竟使人苟延年命，忍对苦难平生。”(外研社版《哈姆莱特》，辜正坤译，第三幕第一场)哈姆莱特害怕“梦魇”，害怕“长入死梦”、忧虑不知“梦境何形”。梦害得他“苟延年命，忍对苦难平生”。这和杜丽娘天天追求梦想恰成鲜明的对照。

莎士比亚本人对梦的态度，可以从他的《商籁体十四行诗集》中有关梦的意象看出端倪。例如：“但当我双眼在梦中把你凝望，/ 它们顿如暗夜焰火四照光明。/ ……看不到君颜，每个白日如夜阑，/ 夜夜成白天，夜梦我们才相见。”4

“好一场春梦里与你情深意浓，/梦里王位本在，醒觉万事空。”5“适才是甜头，转瞬成苦头。/求欢同枕前，梦破云雨后。”6

显然，莎士比亚既做好梦，也做坏梦，但不管好坏，梦终究是空虚不实的，梦不可能成真。虚假的影子在莎士比亚的镜子中是无法显影的。求真、求实的西方文化传统使莎士比亚的全部作品成为西方社会和文化的艺术性缩影，因此，我们阅读莎士比亚的著作，有如在阅读西方文化生活的百科全书。这比抽象的哲学、伦理学或繁琐的历史学、法律学要生动、有趣得多了。

这是莎士比亚与汤显祖在梦幻境界上的显著区别。在汤显祖的艺术世界中，我们能够领悟道家庄子的蝴蝶梦，佛家的生死梦，俗世的人生梦。大千世界真真假假，迷离恍惚，人道、天道、佛道，有时浑然难辨。“临川四梦”正是承袭着这种传统的道理与禅理，把玄妙神秘的梦境界渲染、刻画得出神入化，而这，也许恰恰是艺术世界的真谛。我们不可不察。

这个题材有许多东西需要展开论述。限于篇幅，这里只是简要地讨论了东西两大艺术巨人—-莎士比亚与汤显祖—-的艺术创作理念，例如写真论与情真论之间的区别。接着，文章探讨了针对两位大师的诗人与诗剧的关系、东西方不同的情欲论对戏剧创作的影响这些论题。不同的艺术大师对情爱与性爱的理解是不同的。粗鄙语言和诗歌语言如何雅俗同工，莎士比亚与汤显祖各有招数。在对待梦的问题上，莎士比亚认同的虚梦虚假与汤显祖独特的好梦可以成真之间，存在很大的区别。这些，都是我们应该认真对待的课题。其实，这两个巨人的方方面面的区别不是他们之间的偶然的特殊区别，最终，我们发现，所有的区别，其实都可以升华结晶为中西文化在高层次上的必然区别。

2016年5月24日于北京大学世界文学研究所

**注：**

1辜正坤，原北京大学外语学院世界文学研究所所长、教授、博导，获国务院颁发有特殊贡献专家称号，现任国际中西文化比较协会会长、中国外国文学学会莎士比亚研究会会长。代表性理论专著有《中西诗比较鉴赏与翻译理论》《中西文化与比较导论》《莎士比亚研究》等。代表性译著有英译本《老子道德经》《毛泽东诗词》》《元曲一百五十首》《易经》及汉译本《莎士比亚十四行诗集》《莎士比亚全集》等。

2见外研社《莎士比亚全集》中的《罗密欧与朱丽叶》导言，辜正坤译。
3见外研社《莎士比亚全集》中的《罗密欧与朱丽叶》。
4见外研社《罗密欧与朱丽叶》第二幕第一场，辜正坤译。
5辜正坤译《莎士比亚商籁体十四行诗集》第43首。外研社版，2016。
6同前，第87首。

7同前，第129首。