

李渔与莎士比亚喜剧创作比较论

池程远

(扬州大学 文学院,江苏 扬州 225000)

摘要:被西方学界视为经典作家的李渔,在喜剧创作上存在着与莎士比亚比较的可能,二者在戏剧冲突、人物塑造、结构技巧、喜剧语言等层面都具有一定共通性。例如,在“真实”与“虚构”之间留白来凸显喜剧性冲突的审美独特性,利用人物间的反差性格和“双生旦”人物的安排来塑造喜剧人物,善用“发现”“突转”等各类技巧经营喜剧结构,以及因文体迁移而产生不同的语言风格等。二者所代表的中、西喜剧既因戏剧的共性和喜剧的质素相联结而具有相似性,如共同关注到了人类的普遍情感、智慧与命运,也蕴含着中西文化和而不同、美美与共的审美特征。

关键词:李渔;莎士比亚;喜剧创作;比较

中图分类号:I106.3-03

文献标志码:A

文章编号:1008-5092(2025)01-0064-08

“汤”“莎”之比较如今在中国已非简单的学术命题,而成为一种包含了“世界话语体系中东西方的权力关系”^[1],这种严肃议题的重要现实文化命题,以至关汉卿、李渔等也成为与莎士比亚比较的对象。马汉茂(Helmut Martin)的博士论文《关于李笠翁的戏剧》(Li Yu-weng uber das Theater)介绍了李渔剧论,也开启了二战后李渔研究作为西方汉学之显学的过程。范劲指出:“欧美汉学界对于李渔的热情不难理解,李渔是非官方的个性人物,符合现代西方人对于诗人的一般想象,另外,将在中国长期受轻视的李渔提升为世界文学的经典作家,也彰显了西方汉学的独立性和能力。”^[2]韩南(Patrick Hanan)极为推崇李渔的喜剧创作,认为其是袁宏道提倡的那种身上存在着“某种既是享乐的也是审美的东西”,^[3]¹⁶²并热衷表露自己思想情绪的作家。海外学人对李渔喜剧才华评价的逻辑进路表明,喜剧创作的确使李渔畅行于中国古代戏曲之通衢。莎翁转向戏剧创作后,除了高水准的历史剧,还创作了不少“轻松的、大胆泼辣的浪漫喜剧”,它们“充满乐观精神和生活乐趣,毫不理会日常的烦恼,沉浸在一个纯粹虚构的世界”。^[4]³⁸⁷就叙事层面而言,李渔作为

西方汉学“显学”研究主体的中国文人,其戏曲作品中所体现的“浪漫主义、经验主义及个人主义”^[5]¹风格与莎翁剧作相类;就表演层面而言,不同于明代传奇作者多忽视戏剧舞台,李渔创作的戏曲与莎翁戏剧一样积极投入舞台演出并广受欢迎;就伦理层面而言,基督教时期的欧洲,严格的禁欲主义压抑着普通人追寻自由爱情,这也与儒家主张接近,如描写情爱一类的文学作品在儒家社会的传播往往呈私人化、圈层化,并屡屡遭禁,等等。故而,对李、莎喜剧创作进行比较,有助于“了解我们共同和不同的历史传统,把握中西戏剧不同的样式品性与美学原则,从而确立人类文化艺术丰富性、多样性和异质性的认识”,并进一步探赜李渔、莎士比亚喜剧研究的新范式。

一、喜剧性冲突场域的生成与“留白”

“喜剧性”作为美学基本范畴之一,通常用来对人类活动及社会现象作出评价与说明,“笑”是喜剧性审美愉悦的核心要义。杨乃乔认为“在中西各自的语言文化系统中,能够相互通约于普遍审美规律与普遍审美价值的片段思想文献是少量的,而大量存留的是不可通约的片段思想文献,因

收稿日期:2024-09-27

基金项目:国家社会科学基金项目(22BZW111)。

作者简介:池程远(1989—),男,安徽滁州人,博士生,研究方向:明清戏曲与小说。

为其中缺少能够打通中西诗学文化系统的普遍规律性,所以这也正是中西审美文化的特殊性所在。”^[6]从创作角度而言,中西戏剧固然存在审美差异,但其喜剧中的“笑”却是可以“通约”的一种相似规律,这种“笑”往往集中在喜剧性冲突之中。谭霈生强调“要想让观众感受到冲突的尖锐和意义,必须让他们先行了解冲突中的人物和他们的命运”,^{[7]64}这就意味着,剧中类似于生活的场域营造必须通过不同人物的塑造来完成。例如,明末腐朽的世风蔓延到科举案场,士人们在物欲中堕落、迷失,于是李渔《怜香伴》传奇中不学无术的阴险小人周公梦跃然纸上:

(末、丑上)秀才不考不怕,银子不吓不来。(进见介)周相公,原来在此抱佛脚。(净)不相瞒,有些圈外注不熟,要理一理。(末、丑)我们有句话要报知,相公不要着恼,这次的劣行借重相公了。(净慌介)这怎么得了!文书申了不曾?(末、丑)印停当了,只等学院下马亲投。(净)这等还不妨,拚几两银子去修补,求学师改填别个,这倒不在话下。^{[8]42}

这种金钱开道、践踏秩序的行为令受众不齿,同时达到了李渔利用人物塑造所做的喜剧性处理之目的,后续冲突也因为该人物的形象贴近生活而显得真实可信。贴近现实的人物塑造是构建剧中场域的必要条件,郭英德曾指出:“戏曲中的人物形象,对于观众来说必须具有某种程度的熟悉感,即是说,同他们贮存在经验记忆中的某一‘样本’相同或近似,这样才能为他们所接受,所理解。”^{[9]232}如《风筝误》中通过两对青年男女的性格刻画来营造官宦之家门第观念及家庭风气,《蜃中楼》中通过引入中国传统神话系统中的“龙王”,来赋予其大家长的人性权威等。李剧中的世风、观念等,以人物性格为载体,以“内隐”的方式“外显”出来,同时也是作者自身所处现实时空的同步映射。虽然李渔对彼时社会颇有讥诮,但他并未越过儒家伦理的匡限,且巧妙规避了政治环境的宏大书写,而使剧作重点体现在娱乐、媚俗上。莎剧《威尼斯商人》中的夏洛克与周公梦颇为相似。英王室一直以来都保留着犹太借贷业者,可以通过罚金、法庭判罚、继承金和塔利税等手段榨取犹太人的钱财,从而充盈英王的个人金库。^[10]作为犹太商人的夏洛克令人厌恶,一方面是其不能被传统地看作“真正的、自然的公民”,^{[11]210}另一方面在

于他是依附于中世纪英国犹太放贷人身份的“类型化人物”^[12]——其对生活、信用、身体、情感甚至宗教的理解已经完全物化、商品化、符号化。该剧冲突的实质是金钱观与信用观的冲突,以及背后折射的种族、宗教、文化上的深层差异,故莎翁自然而又精准地赋予夏洛克作为全剧矛盾冲突核心人物的“放贷者”之身份。此外,《温莎的风流娘儿们》生动地描绘了新兴阶层的生活情形,《仲夏夜之梦》假借古希腊背景反映16世纪英国社会等等,都是通过符合时代特征的戏剧人物塑造而实现的。

戏剧冲突的本质是剧中人物代表的社会各阶层与同一时空内的社会现实状态、未来发展趋势、先进生产力的抵牾,冲突结果的个性化表达则体现着不同剧作家的审美理想,若仅试图在剧中通过完全复现生活来制造冲突,则无法充分展现各自喜剧的独特性,也无法凸显喜剧性的美学特征。莱辛指出“一切在日常生活里堪称喜剧的事件,在喜剧里并不完全像真实的事件”,^{[13]373}即对剧中所营造出的近似于生活的场域必须有一定“留白”,给受众留出“戏外现实”与“戏内现实”之间的“距离”,从而使其在“真实”和“虚构”的中间地带完成独特的喜剧审美体验。这也意味着,艺术创作要善于把握所叙事件的普遍特征,若过分追求与现实事件的完全一致,则易导致审美接受的虚假感。对于喜剧创作而言,对普遍特征把握之外的“虚构”,则是喜剧性的主要来源。《巧团圆》故事发生在兵燹频仍的乱世,李渔有两处别出心裁的“虚构”,其一即其总评所言“卖身为父,购妇为母,奇莫奇于此矣!”^{[8]965}其二,义父尹小楼说其子“只有左边脚上,多生一个指头。叫他取出来一验就知道了。”^{[8]959}后果然应验。上述情形在现实生活中发生概率极小,但在明清易代之背景下,又存在可能,这种微妙的“距离感”让本剧充满喜剧张力。莎剧《错误的喜剧》与之相似,一方面,该剧发生在古典时期希腊城市以弗所,这是“任何一个浸润在基督教传统中的观众都不会对以弗所之名感到陌生”且“对于早期现代英国人来说既熟悉又陌生的空间”,^[14]具有一定真实性;另一方面,该剧对主要人物的命名采取了极具喜剧性的处理方式:两对双胞胎自小分开、异地生活、从未谋面、各为主仆,却拥有相同姓名。这种有违现实经验但却又无法完全否认其存在的“虚构”,与“真实”之间产生了“距离感”,从而使全剧

围绕“孪生身份辨识产生混乱”这一矛盾中心展开冲突,喜剧色彩浓郁,富有生命力。类似的喜剧还有《仲夏夜之梦》,佩塔尔·考珂夫(Petar Kaukov)就指出其“真实”与“虚构”之间的“游离感”:^[15]“莎士比亚用了巨大的努力来创造一个伪现实,但最后他总是提醒我们,这都是一种幻觉!这是对‘真实现实’的一种讽刺姿态,它使我们能够分离,评估(我们自己),并最终享受游戏的乐趣。”^[15]喜剧需要表现具有审美价值的喜悦感情,这种喜悦感情包含了人性的复杂性、历史的曲折性和社会的诡异性,通常以幽默滑稽为外显形式,恰如莱辛所说,喜剧真正、普遍的裨益在于笑的本身以及训练我们发现可笑的事物的本领,即“轻易而敏捷地发现可笑的事物”。^[13]¹⁵³李、莎在洞悉人性、历史、社会的基础上,将构建接近现实的空间作为其喜剧生产的重要场域,并在此基础上营造一种“距离感”,从而促使剧作凸显喜剧氛围、产生喜剧效果,为受众发现可笑的事物与“笑”提供了明晰的空间。

二、喜剧人物塑造中的“众生相”与“双生旦”

莎翁剧作人物的性格刻画具有突出的自然主义特征,其人物并未超凡脱俗,反而充满矛盾和弱点,^[4]³⁹⁵这也就意味着其笔下人物的个性元素得以真实彰显,从而避免了同质化。李渔也着重强调人物个性的塑造:“无论立心端正者,我当设身处地,代生端正之想;即遇立心邪辟者,我亦当舍经从权,暂为邪辟之思。务使心曲隐微,随口唾出。说一人,肖一人,勿使雷同,弗使浮泛。”^[16]⁶⁴他们在喜剧创作中展现出来的共同特质在于,都擅长刻画不同戏剧人物强烈的反差性格并将迥异性格的人物聚拢,在人物群像中凸显“对比性”,从而突出喜剧效果。解玉峰指出,中国戏剧角色制的产生是有限的演员与无限的众生相之间的矛盾所催生的结果,^[17]而李渔则在喜剧中充分展示了这种“众生相”。《风筝误》的情节主要围绕性格各异的两对男女青年展开,外貌、气质、才学、品格的巨大差异让不同人物之间产生的冲突顺理成章,喜剧性凸显。莎氏喜剧《仲夏夜之梦》中,两对青年男女和仙王、仙后等人物性格也各不相同,故事情节由其间的爱恨纠葛所串联,整剧氤氲在跌宕起伏的喜剧气氛中,与《风筝误》颇相似。李渔喜剧《怜香伴》中阴险狡诈的富家子弟周公梦

与善良平和的风流才子范石,《蜃中楼》中坚贞刚毅的龙女舜华与固执暴躁的龙王等,都是性格反差极大的人物。莎氏喜剧最能体现这一创作特质的则属《威尼斯商人》中的夏洛克与鲍西娅。莎翁对夏洛克的性格刻画多面且具有时代赋予的包含了宗教因素在内的深层特征,这是莎翁人物塑造通常具有的“一种不可抗拒的内在真实”及“坚如磐石的人性内核”。^[4]³⁹⁷作为犹太放贷人,夏洛克集算计、刻薄等性格于一身,一直以来都被看作是定型、固化的脸谱化人物,海涅对其评价就带有明显倾向性:“与代表黑暗灾祸的夏洛克相反,鲍西娅同时又是光明幸福的代表。”^[18]⁸⁸夏洛克其人之特质已然令受众产生了普遍而一致的审美厌恶。结局处,受众因对人物性格厌恶而带来的反差感进一步增强,为夏洛克的惨败和鲍西娅的胜利欢欣鼓舞,全剧的喜剧氛围也达到顶峰。

此外,李、莎还都善用“双生旦”之设定。双生旦能对喜剧主题起到引导作用,盖因生旦结合的常规审美定势容易引发受众的共鸣从而产生良好的喜剧效果,还能为人物搭配预留充足空间,制造不同人物间的矛盾冲突,营造喜剧氛围。《风筝误》以两对青年男女婚恋情感为主题,因“误会”发生了各种啼笑皆非的故事,采用双生旦既能实现“闹热”^[19]体氛围,也不会因展示“众生相”而使剧作显得繁臃。需指出的是,“李渔传奇的生、旦并非传统意义上的书香门第才子佳人……人物戏剧活动的主要场域仍是市井俗世,人物经历的并非风花雪月而是人情冷暖,绝少理想化的拔高。”^[20]如《蜃中楼》中的柳毅与舜华、张羽与琼莲,《意中缘》中的杨云友与董其昌、林天素与陈继儒,《慎鸾交》中的华秀与王又孺、侯隽与邓蕙娟等。这些虽都为受双生旦人物设定引导的爱情主题喜剧,但这些生旦人物却非千篇一律,也同样体现了李渔对喜剧人物塑造避免“同质化”的考量。仅凭一对男女主人公来营织多主题的长篇剧作往往显得单薄,故莎翁也常安排双生旦人物联动。在《仲夏夜之梦》五幕十场的复杂情节中,直接摹写双生旦人物的就占六场。虽然剧中穿插了仙王、精灵等其他角色,但本剧对青年男女追求自由爱情的热烈赞颂,使得双生旦的爱恨纠葛构成了主要内容。李渔在《风筝误》中为了利用人物性格的巨大反差来凸显喜剧效果,从而赋予双生旦人物各自机械而单一的性格,莎翁避免了这一创作倾向,四位青年在保留现实生活

中应有的性格底色之外,各自被额外注入了不同的个性,显得更加丰满,故约翰孙(Samuel Johnson)赞誉道:“由于莎士比亚的人物按着从真实感情出发的规律来行动,因此他们的喜怒哀乐能够感染各时代和各地方的人们;因此这些人物是自然的,也就是永存的。”^{[21]46}《维洛那二绅士》《威尼斯商人》《无事生非》等剧中亦有双生旦人物安排。就明清传奇而言,双生旦除了能够拓展故事空间、增强故事表现力,更好地实现戏曲每出之间的衔接外,在演出层面还能充分利用演员优势实现戏班经济效益的提升。在李、莎喜剧中,双生旦还都是具有反差性格、凸显“众生相”的人物,因此喜剧氛围更突出。

莎翁在喜剧人物的塑造上很少脱离现实经验,他擅长发现普通人物身上固有的喜剧色彩,并用生花妙笔展示出来。狄德罗曾明确表示,对戏剧人物塑造而言,“真正的对比是人物性格和情境之间的对比,是不同的利害之间的对比”,^{[22]179}莎翁笔下的喜剧人物,处于“镜像”般人物群像所构成的情境之中,因而不同人物的性格对比是自然的、可持续的,显得真实而可信;至于李渔,其人格由“愤世”转向“谐俗”,因而戏剧创作的价值追求与创作境界也以“砚田糊口”为先,其塑造的喜剧人物性格带有明显的主观性、功能性、指向性,往往要配合剧作的喜剧基调,多雕琢之嫌,显得机械而单一。这种不同,也恰恰是两者所代表的中西喜剧分野之部分所在。从表演角度来说,中国古典戏曲的舞台呈现具有仪式性、象征性,演员的表演也具有程式性,这也与西方现实主义的戏剧观念相对立。此外,莎剧“人物色彩鲜明、交相辉映,在任何一部作品中,任何一个人物都不是单纯地、孤立地存在,他们相互验证着存在的意义和生命的价值”,^[23]带给读者和观众深层次的审美体验,但李渔喜剧中各具特色的人物,也在搬演过程中给观众带来了欢笑和快乐,并在中国古代戏曲人物长廊中留下了不少经典形象如“詹爱娟”“阙里侯”“刘藐姑”等。对自身经典的辩证把握,是我们应该正视的,也唯有此,我们在中西戏剧比较中,才能避免陷入西方中心主义思维而成为其舞台美学的附庸。

三、喜剧结构技巧的趋同

虽然李渔的戏曲理论与实践颇有“差异感”,但理论的自觉同实践的背离并未妨碍其喜剧作品

背负“价值不高”之名广受欢迎,其剧作精妙的构思和奇巧的情节昭示着以李渔为代表的明清剧作家对“结构”的高度重视。莎剧从问世起就不断经历舞台搬演,其不断发展、创新的舞台呈现增益了其魅力,而稳定的结构是演员充分发挥表演能力的前提,也是莎剧经久不衰的基本保证,有学者指出:“他的戏剧由于是为当时的英国舞台和观众写作的大众化戏剧,因而悲喜交融、雅俗共赏以及时空自由、极力调动观众想象来弥补舞台简陋的特点,令其成为无与伦比的戏剧结构大师。”^{[24]282}

李渔曾言:“今人之所尚,时优之所习,皆在‘热闹’二字。冷静之词,文雅之曲,皆其深恶而痛绝者也。”^{[16]90}即以受众审美趣味为导向,从结构入手,使剧作具奇趣之味,成为案头与场上的统一,从而通过表演实现营利。“发现”与“突转”、“误会”与“巧合”、“戏中戏”与“大团圆”等重要技巧,在其部分剧目中甚至作为组织、结构全剧的主要手段。廖可斌指出,苏州剧作家群以及李渔剧论、戏曲创作取得重要突破不是孤立与偶然的现象,而是当时戏曲艺术总体发展趋势的必然结果。为使戏剧情节曲折而多变,吸引注意,晚明戏曲家不约而同地采用误会、错认等情节,巧妙设计关目,借此造成戏剧效果,像薛旦《醉月缘》、王异《弄珠楼记》等,而如此构撰戏剧情节的基本框架,亦是中外戏剧的通例。^[25]对李渔而言,上述技巧的运用并非由著书立说一类的“编剧理论”所指导,而是一方面来自中国古代戏曲发展至明清阶段的自身规律,另一方面来自其作为具有“风流道学”心性的文化商人之身份意识和编、演剧之个人观念与经验。程华平表示:“文人剧作家对那些专注于舞台表演效果,或者依靠戏曲演出来养家糊口的职业剧作家,表现出明显的不屑与鄙视。”^[26]阮大铖和李渔就成了这种攻讦的“受害者”:“阮大铖之偷窃,李渔之蹇乏,全以关目转折,遮伦父之眼,不足数矣。”^{[27]62}但是,以诗文家自居的文人戏曲家由于对戏曲舞台演出效果的漠视,很快就遭到了“大量剧作因为无法演唱而沦为文人案头涵咏把玩的对象”^[26]的反噬,其戏曲作品若想搬演于氍毹,仍有可能需要其所不齿的“职业剧作家”和艺人俳优们的改编,就此而言,李渔反因多用“关目转折”之创作手段拉开了与“文人剧作家”们的距离,避免了这一尴尬。巧合的是,在伊丽莎白和詹姆斯王朝,也有一种“书橱

戏剧”,^{[28]11} 莎翁从来不创作这样的戏剧,他的作品属于“活生生的世界”,^{[28]12} 他不仅写与社会、政治紧密联系的剧本,也为残酷的商业性娱乐业创作,这样才能使自己参股的剧团在激烈的竞争中胜出,从而持续获利。就商业性而言,也与李渔极为相似。

莎拉·杜瓦-沃森(Sarah Dewar-Watson)指出,有力的证据表明莎士比亚可以通过多个渠道了解到亚里士多德《诗学》的主要宗旨或文本内容,^[29] 这种接受过程和莎翁对古希腊戏剧的熟稔使莎剧结构包含了娴熟的喜剧技巧如双关、隐喻、平行情节等。文艺作品往往要面临艺术性与商业性的抉择,选择商业性就意味对大众的全面迎合,以消费市场的需求为创作目的,而李渔喜剧中的各种奇巧结构就被认为过于追求商业性而受诟病。莎翁则截然不同,他的作品能够雅俗共赏,取得巨大的艺术成就,是因其充满真实性的笔触,即便不通过演员,也能通过纸上的文字“生动地再现实实在在的人生经历”。^{[28]13} 故而哈罗德·布鲁姆赞叹莎翁在认知的敏锐度、语言的活力和创造的才华上都超过所有其他西方作者,认为其与但丁一样是“西方文学经典的中心”^{[30]46}。

试举一例,李渔喜剧中“发现”与“突转”往往作为具有逻辑上前后照应关系的一类结构模块而存在,更像是悬念的“埋藏”与“开解”,恰如其言:“照映埋伏,不止照映一人,埋伏一事,凡是此剧中有名之人,关涉之事,与前此后此所说之话,节节俱要想到。宁使想到而不用,勿使有用而忽之。”^{[16]26} 《风筝误》中,第一处“发现”是韩世勋窥见爱娟之丑陋,第二处“发现”是韩世勋应娶爱娟却娶到淑娟。对应地,第一处“突转”在韩、爱被戚友先要挟,第二处“突转”在韩因婚约的反转而经历的悲喜情绪极限转换。最终,实现团圆结局。这种结构模块在《意中缘》《巧团圆》等剧作中,也作为关键支点撑起全剧框架,引发剧情翻转,极富喜剧意味。这种技巧的自觉运用,即中国古典戏曲中的“无名”而有“实”,“古典戏曲理论中明显匮乏‘发现’与‘突转’的专门术语,但它们作为中国古典戏曲剧作家们最惯常运用的结构布局、安排情节的重要技巧、手法,却又是一个无可辩驳的客观存在。”^[31] 在西方戏剧与中国戏曲中,“发现”与“突转”所承担的主要功能都是令戏剧结构发生不同程度的转折,从而产生悲剧或喜剧情境。莎翁在《威尼斯商人》《皆大欢喜》《错误的喜剧》

《维洛那二绅士》等不同时期的喜剧作品中对此都有明显运用。与李剧“发现”与“突转”结构模块前后呼应、保持距离不同,莎氏喜剧中这两种技巧往往作为紧密联系的整体出现于剧中或剧末,“突转”后紧跟“发现”,产生剧烈冲突,以突出喜剧效果。如《威尼斯商人》中的夏洛克发觉自己落入圈套后,马上由狂欢转为悲恸,受众因正义的胜利而愉悦;《错误的喜剧》中混乱的人物关系正是由“发现”理顺,才使得剧情脉络“突转”为清晰,结局圆满。及至“巧合”与“误会”、“戏中戏”与“大团圆”等结构技巧,在二人的喜剧中都有不同程度的体现,也都因这些技巧着眼于故事情节的转折,能够在有限的内容中最大限度地展现喜剧效果。地理、文化的截然不同并未使二人对喜剧创作规律的把握截然相异,反而体现了异质文化哺育中的喜剧创作规律因剧作家对人性共通点的敏锐捕捉而仍能走向一定统一。

四、喜剧语言的“小说气味”与“诗歌余韵”

明清时期,小说、戏曲作为主要的文学形式,尤其注重叙事功能,因而作品语言也更加追求通俗化与生活化。对李渔而言,因其绝意仕途、深耕民间,喜剧受众广泛,故而特别注意戏剧语言的浅显易懂,虽有学者指出“他的词曲每有市井谑浪之习,这就突破了语言使用的文明边界、背离了艺术家和艺术品的基本责任”^[32] 抑或科诨“俗褻难除”、试图“制造廉价剧场效果”,^{[33]231} 但这种积弊是明清时代发展决定的,商业化的氛围必然伴随着叙事类作品语言的鄙俗、淫媚等现象,李渔也并非仅靠低俗的语言招徕受众而逐利,相反,理论家的敏感和作家的责任感也使其试图找到喜剧语言的“边界”,从而用“以俗为美”^{[34]142} 这种具有个性化特征的生活语言去平衡不同受众,使自己的观念与情感起到均衡而温润的教化作用。对喜剧而言,创作者期望受众的接受过程由表层愉悦跨向深层体悟,但晦涩的戏剧语言往往阻碍受众快速解码,从而影响审美接受。查尔斯·阿尔蒂利(Charles Altieri)指出,经典作品必然有彰显其独有特质的能力,并拥有适合作品情境的精炼语言来解释这一能力。^[35] 被西方学界擢为经典作家的李渔,以喜剧闻名,而彰显其突出喜剧创作能力之处,则是其为避免受众的审美延误而对民间“俚俗”用语的提炼和撷取。《风筝误》中,为表詹武

承二三房夫人之关系,使柳夫人对女儿淑娟说道:“我儿,你爹爹昨日在那边过年,今日这样时候,还不见过来,想是又被那老妖精缠住了。”^{[8]189}通过柳氏之口,简单三个字“老妖精”便展现了其关系不睦,亦符合其个性,起到强化矛盾冲突之功用。《奈何天》中,写阙里侯因丑陋不全接连损失两位新妇,大发牢骚:“他们在静室之中,好不绸缪缱绻,两个没卵的,倒做了一对好夫妻,叫我这有卵的,反替他们守寡。”^{[8]624}一个丑陋粗俗、恼羞成怒的土财主形象跃然纸上。语言与人物的地位、气质相符,烘托出喜剧气氛。与各类人物的交往及丰富的生活经验积累,是李渔能为不同角色代言的重要原因。

安东尼·泰特罗(Antony Tatlow)从演出角度认为,西方戏剧重言语的表述,东亚戏剧则重视视觉化,^{[36]201}因此,莎氏喜剧也不乏类似的个性化生活语言之运用。莎翁戏剧创作时期正处于国内市场繁荣、对外贸易活跃的伊丽莎白时代,各类商业行为渐次与社会生活融为一体,这种来自商业化生活的“真实”也为莎翁喜剧创作中的个性化语言提供了充沛的素材。如《威尼斯商人》中巴萨尼奥向夏洛克借钱时夏洛克说:Three thousand ducats, —well. 巴萨尼奥答道: Ay, sir, for three months. 尔后夏洛克又机械重复: For three months, —well. ^{[37]391}寥寥数语就展现了夏洛克的个性:自私、阴险、算计。他机械化地应答,顾左右而言他,待算盘打尽、称心如意之后,马上接受借约。这位巧舌如簧的犹太放贷人,其语言有着合乎身份的生活真实感。此外,相较于李渔对“伧俗”用语的倚重,莎氏喜剧中人物的个性化语言表达更偏向建立在清晰的人物设定和稳固的剧情结构之上的具有“边界”的幽默俏皮与滑稽诙谐,如《第十二夜》中,奥丽维娅笑骂仆人小丑: Go to, y' are a dry fool; I'll no more of you; besides, you grow dishonest. 小丑则戏谑地反呛: Misprision in the highest degree! —Lady, cucullus non facit monachum; that's as much to say as, I wear not motley in my brain. Good madonna, give me leave to prove you a fool. ^{[37]391}小丑反唇相讥的语言看似恣意随性,但却符合人物身份,不怒不威,幽默俏皮,蕴含哲理。莎剧具有世界性、普遍性,其无可争辩的基础就是“人与人性的主题”,^[38]由此生发开来的戏剧语言,即使因事而起、令人欢笑,最终指向的也还是关于人与人性的诗意哲理。概言

之,以李剧为代表的中国古代戏曲的喜剧语言,多展“伧俗”之态给人一种感官冲击,而莎剧的喜剧语言,常集人性之思给人一种心灵震撼。

将自己的小说改编为戏曲的中国古代剧作家尚不多见,而李渔则是其一。小说、戏曲在主要叙述要素如人物、情节、结构等方面较为相近,相异处多源自文体,例如,明清传奇的曲词就作为主要的戏曲语言成分,具有极强的抒情功能。虽然李渔也很难跳脱由中国传统理论观念和实践创作合力促成的浓郁抒情性传统的影响,但其语言表达仍以演出为最终导向。拟话本小说集《无声戏》的《丑郎君怕娇偏得艳》形容阙里侯:

眼不叫做全瞎,微有白花;面不叫做全疤,但多紫印;手不叫做全秃,指甲寥寥;足不叫做全跷,脚跟点点;鼻不全赤,依稀略见酒糟痕;发不全黄,朦胧稍有沉香色;口不全吃,急中言常带双声;背不全驼,颈后肉但高一寸;还有一张歪不全之口,忽动忽静,暗中似有人提;更余两道出不全之眉,或断或连,眼上如经樵采。^{[39]8}

在据此改编的《奈何天》传奇中,毫无删削地将其移至阙里侯的念白中。其余传奇中,也不乏小说语言的直接挪用或生活化改编,可见小说语言对李渔戏剧创作的巨大影响。究其因,一方面,其小说、传奇多为爱情、婚姻的相似题材,在语言运用上有相通之处;另一方面,就作品改编而言,李渔在创作中虽鲜有小说向戏曲迁移的“文体焦虑”,但两种文体的固有差异使其被动地进行语言的重组、转换与应用,这种语言上的变化,后作极易受到原作影响。对于莎翁来说,这种“文体焦虑”亦不存在,无非是诗体、散体使用分配之问题。从创作时间来看,莎翁的十四行诗与喜剧几乎交织进行,莎剧“在历史剧、悲剧和喜剧中,诗体与散体的比例分别为 5.5:1;5.4:1;和 1.6:1。”^[40]即便如此,莎氏喜剧中的诗体仍占据大量比例,十四行诗的影子无处不在,特别是在语言的韵律上。如《仲夏夜之梦》中的小精灵迫克,初次亮相即以齐整押韵的诗句欢快歌唱: The king doth keep his revels here to — night; Take heed the queen come not within his sight; For Oberon is passing fell and wrath, Because that she, as her attendant, hath^{[37]283}该剧浪漫而奇幻,剧中各色人物的情感释放频繁,因此在语言表达上也不同程度地运用了诗体,直观而强烈地抒情。莎翁在剧作中并

非以诗歌直抒个人胸臆,而是让剧中人物用诗歌体自我代言,表达自身的独特情感,即彼得·布鲁克所说的,莎士比亚作为“韵文诗”^{[41]13}的践行者,要让人物在不失去脚踏实地的真实感的同时,被迫地用此形式展示他们最隐秘的心理、精神和心灵的活动。曾有人提出,为何时至今日,莎剧演出中的台词不变,但其效果却可以随场景变化、舞台布置、演员表演的变化而变化?并推断“可能源于莎士比亚戏剧语言的隐喻性和诗性……这种隐喻性的诗性语言,能指模糊,所指多义,具有很大的生发性和张力,可容纳多种多样的阐释和演绎。”^[38]这种“诗性”,并非剧中人物以诗歌体抒情带来的外在观感,而是诗歌体的韵律与表达效果令整部剧作的语言都呈现内在的丰富蕴藉,即西方戏剧语言之诗意所具有的“动作性”。^{[42]114}黑格尔认为“戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解(互相转化)的统一”。^{[43]242}李渔喜剧从小说语言迈向戏曲语言,即向史诗(摆脱感情的自我叙事)倾斜,莎翁喜剧从诗歌语言迈向戏剧语言,即向抒情诗(自我宣泄)倾斜,也证明了“戏剧语言必须是诗的语言,这无疑是一切戏剧样式(包括西方戏剧和中国戏曲)在语言上的共性”^{[44]422}之观点。古人强调“心同理同”,从人类的思维、心理上来看,中西方的确在生命、情感、人性及审美等方面具有共同性,但文化艺术的巨大差异却首先体现在语言体系上,且既是外显特征,又是深层原因。李、莎喜剧语言的关联在于,二者相似点(即通俗化与生活化)都源自创作主体相似的生活经历,且相似中也有各自的差异(即感官冲击与心灵震撼);不同点则共同地体现在文

体间的转换和语言迁移而带来的别样风格,且不同中也包含了相似的抒情特征。

五、结语

“中国文明静止而孤立”是18世纪的欧洲业已塑造好的模型,之后的欧洲学者们为了证明欧洲文明先进而伟大,对此完全继承。即使后来有汤因比的“东西方文明需互补”之反思,但这种西方话语权力的影响也仍在某种程度上延宕,如时至今日,熊式一就仍被冠以“中国的莎士比亚”之称,因而,不同文化间的交流乃至不同文明间具体而微的互动显得更为可贵与必要。文化一方面具有美好的特质,是审美之维的要义,但另一方面,其民族性、区域性又决定了其话语表达具有排异性,因此文化矛盾、冲突甚至对抗也就难以避免。以李、莎喜剧为代表的中、西喜剧既有不同文化间的固有差异和各自的审美特征,又因“喜剧”的质素连结在一起,存在着对立统一、相互依存的状态。事实上,莎剧早在民国初年就以戏曲姿态呈现于中国舞台,虽然仅是对莎剧故事而非莎剧文本的粗放演绎,但也初步完成了莎剧与戏曲的碰撞。李、莎作为东西方文化体系内具有代表性的喜剧作家,撮二者之创作进行比较,尝试以第三者的视角对其创作进行观照与阐释,有助于打破固化的认知偏见,理解中西情感差异,实现心灵契合。二人在喜剧创作中的共性特点,也是文化多元性中存在的共同性之具象表现或微观体现,我们也可以借此体味二人剧作中共同关注到的人类普遍情感、智慧与命运——也即能够相互通约的普遍审美规律与审美价值。

参考文献:

- [1] 刘文辉.“汤”(显祖)、“莎”(士比亚)比较在中国:历史与路向[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报),2017(4):45-56.
- [2] 范劲.《肉蒲团》事件与中国文学的域外发生[J]. 中国比较文学,2019(3):123-139.
- [3] [美]韩南.中国白话小说史[M].尹慧珉,译.杭州:浙江古籍出版社,1989.
- [4] [匈]阿诺尔德·豪泽尔.艺术社会史[M].黄燎宇,译.北京:商务印书馆,2020.
- [5] [美]张春树,骆雪伦.明清时代之社会经济巨变与新文化:李渔时代的社会文化及其现代性[M].王湘云,译.上海:上海古籍出版社,2008.
- [6] 杨乃乔.《管锥编》:系统性的比较诗学著作及平行研究的典范[J]. 文学评论,2023(5):53-61.
- [7] 谭霈生.论戏剧性[M].北京:北京大学出版社,2009.
- [8] 王学奇,霍现俊.笠翁传奇十种校注[M].天津:天津古籍出版社,2008.
- [9] 聂石樵.古代文学中人物形象论稿[M].北京:北京师范大学出版社,2000.
- [10] 莫玉梅.中世纪英国犹太妇女与借贷业[J]. 齐鲁学刊,2010(4):61-64.
- [11] [美]彼得·雷森伯格.西方公民身份传统——从柏拉图到卢梭[M].郭台辉,译.长春:吉林出版集团,2009.
- [12] 焦敏.借贷与信用视域下《威尼斯商人》安东尼奥的忧郁之阐释[J]. 文艺理论研究,2022,42(4):172-180.

- [13] [德]莱辛. 汉堡剧评[M]. 张黎,译. 上海:上海译文出版社,1981.
- [14] 吴亚蓉. 以弗所的多重面相:《错误的喜剧》中的信仰碰撞与身份焦虑[J]. 外国文学,2023(6):62-74.
- [15] [保]佩塔尔·考珂夫.《仲夏夜之梦》,亦即中国套盒式爱情(英文)[J]. 戏剧艺术,2016(5):4-19.
- [16] [清]李渔. 闲情偶寄[M]. 江巨荣,卢寿荣,校注. 上海:上海古籍出版社,2000.
- [17] 解玉峰. “脚色制”作为中国戏剧结构体制的根本性意义[J]. 文艺研究,2006(5):86-94.
- [18] [德]海涅. 莎士比亚笔下的女角[M]. 温健,译. 上海:上海译文出版社,1981.
- [19] 黄天骢,徐燕琳. 闹热的《牡丹亭》——论明代传奇的“俗”和“杂”[J]. 文学遗产,2004(2):85-95.
- [20] 何萃. 论李渔传奇对小说“叙事性”特质的深层共享[J]. 明清小说研究,2023(1):172-183.
- [21] 杨周翰. 莎士比亚评论汇编[M]. 北京:中国社会科学出版社,1981.
- [22] [法]狄德罗. 狄德罗美学论文选[M]. 张冠尧,桂裕芳,译. 北京:人民文学出版社,1984.
- [23] 曹若男. 莎士比亚戏剧人物关系的“延异”问题[J]. 西北大学学报(哲学社会科学版),2021,51(4):145-152.
- [24] 崔莉. 欧洲文艺复兴史·文学卷[M]. 北京:人民出版社,2010.
- [25] 廖可斌. 晚明戏曲的“戏剧化”倾向——以部分稀见剧本为例[J]. 文学遗产,2018(4):109-120.
- [26] 程华平. 古代戏曲家的身份意识与演剧观念之生成[J]. 戏剧艺术,2015(4):11-21.
- [27] 沈善洪. 黄宗羲全集:第十一册[M]. 吴光,校点. 杭州:浙江古籍出版社,1993.
- [28] STEPHEN G. Will In The World:How Shakespeare Became Shakespeare[M]. London:The Bodley Head,2016.
- [29] SARAH D. Shakespeare and Aristotle[J]. Literature Compass,2004(1):1-9.
- [30] HAROLD B. The Western Canon:The Books and School of the Ages[M]. New York:Harcourt Brace&Company,1993.
- [31] 胡健生. “发现”与“突转”在中国古典戏曲艺术中的运用[J]. 民族艺术研究,1999(4):44-52.
- [32] 贺志朴. 李渔戏剧语言的美学特色[J]. 河北大学学报(哲学社会科学版),2015,40(5):50-55.
- [33] 蔡东民. 李渔编剧艺术研究[M]. 北京:九州出版社,2022.
- [34] 郭英德. 明清传奇戏曲文体研究[M]. 北京:商务印书馆,2004.
- [35] CHARLES A. An Idea and Ideal of a Literary Canon[J]. Critical Inquiry,1983(1):37-60.
- [36] ANTONY T. Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign[M]. Durham:Duke University Press,2001.
- [37] WILLIAM S. The Complete Works Of William Shakespeare[M]. London:Wordsworth Editions Ltd.,2007.
- [38] 查明建. 论莎士比亚的经典性与世界性[J]. 外语教学与研究,2016,48(6):854-865.
- [39] [清]李渔. 李渔全集:第八卷[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1991.
- [40] 周涛. 莎剧的文化逻辑[J]. 戏剧艺术,2020(5):88-96.
- [41] PETER B. The Open Door:Thoughts on Acting and Theatre[M]. New York:Pantheon Books,1993.
- [42] 郭英德. 优孟衣冠与酒神祭祀:中西戏剧文化比较研究[M]. 合肥:安徽教育出版社,2014.
- [43] [德]黑格尔. 美学:第三卷下册[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1996.
- [44] 蓝凡. 中西戏剧比较论[M]. 上海:学林出版社,2008.

A Brief Comparison Study of Comic Creation Between Li Yu and Shakespeare

CHI Chengyuan

(School of Literature, Yangzhou University, Yangzhou Jiangsu 225000, China)

Abstract: Li Yu, recognized as a classical writer by Western scholars, invites comparison with Shakespeare in terms of comic creation. Both writers share commonalities in dramatic conflict, character development, structural techniques, and comic language. For instance, both employ the space between "reality" and "fiction" to highlight aesthetic uniqueness in comic conflicts, utilize character contrasts and "twin heroines" for comic characterization, skillfully deploy techniques like "discovery" and "reversal" in structural composition, and develop distinct linguistic styles through genre adaptation. The Chinese and Western comedies represented by these two masters share similarities in their attention to universal human emotions, wisdom, and destiny, stemming from the inherent qualities of drama and comedy. Yet they also embody distinct aesthetic characteristics that reflect the harmonious diversity of Chinese and Western cultures.

Keywords: Li Yu; Shakespeare; comedy creation; comparison

(责任编辑:沈建新)