

浅论佛教精神与戏剧的内在联系

欧阳祯人

作者 欧阳祯人, 原名张杰, 武汉大学留学生教育学院讲师; 武汉, 430072

关键词 戏剧的本体 佛教精神 意志冲突 因明正理 戏剧情节 涅槃

提要 戏剧的本体是人。佛教的“痛苦说”是对黑暗现实的挑战, 是意志的高扬, 这对戏剧在古代中国穿越儒、道的藩篱, 起到了催化作用; 佛教因明正理的流变思想和追求精神给戏剧的情节激荡注入了活力; 佛教“真如”、“涅槃”的学说, 也与戏剧的“净化”理论, 在形象思维的体验过程中有惊人的相似。这都是中国戏曲赖以生成的重要基石。

关于佛教与中国戏曲的关系, 中国学术界在形式因素方面的探索比较多, 而从佛教精神与戏剧的本质联系方面来进行研究的却很少。有鉴于此, 笔者试图就它们二者的内在联系作一些粗浅的阐发, 为中国戏曲生成的研究, 在哲学上寻找一块基石。这是中国戏曲史研究的一个重要工作, 否则中国戏曲史的研究在中国土著历史文化之中, 就找不到一个杠杆的支撑点。

一

在人类社会早期, 全世界还没有发生真正的领域间文化交流的时候, 戏剧却在许多不同的地区不约而同地悄然而起, 而且它走向辉煌的事实, 使人领略到人类的一个秘密: 戏剧, 本来就是人的本体机能的显现。它拉着人类艺术女神的纤纤秀手, 从史前狩猎猿与原始野兽的生死搏斗之中, 向文明社会走来^①; 它逐步生成的过程, 也就是人类自身不断提高认识事物、认识自我、发展自我的能力的过程; 它与人类的天性具有必然的内在联系, 与人类的宗教信仰和哲学思想更是孪生的姐妹。因此, 佛教精神与戏剧的内在联系之研究, 就不仅仅是一个宗教问题, 也不仅仅是一个艺术问题, 说到底, 是一个人的问题, 是对人的自我解放的思考。

何谓戏剧? 戏剧有哪些内在规定性呢? 第一, 戏

剧的本体是人, 它用动作和语言的摹仿来昭示意志的冲突; 第二, 戏剧是一个以情节的激变为基础, 一直奔向未来、奔向高潮的故事整体; 第三, 戏剧可以唤起观众的审美情感, 使之受到陶冶、净化。儒家哲学的终极关怀不是人的自由意志和精神本体, 而是伦理、是三纲, 是“仁”和“礼”对广大黎民的控制, 是维护专制主义的强权。毫无疑问, 孔子的“仁”学, 特别是子思、孟子的“心学”, 确实发现了人之所以成为人的一些基本因素。但是, 它们的目的都在告诫人们怎么做“大人”, 在为稳定封建专制统治做铺垫, 修身、齐家, 是为了治国平天下。况且, 李泽厚先生在《世纪新梦》中说, 不能把荀子、董仲舒排斥在儒家之外, 离开了荀、董, 中国文化就不能想象是个什么样子, 外王是远远压倒内圣的。这也就是程朱理学虽注重心学, 却于世无补的根本原因。道家哲学认识到了人的自由意志和精神本体, 但是在专制主义的强权面前, 虽然它对生命充满了执著的爱, 然而它最终屈服了, 成了不坚持真理的逃避主义, 等是非的虚无主义和没有抗争精神的悲观主义。它把人的主体性引向了齐物论, 引向了“坐忘”。戏剧的主体性在科学的精神、在民主的精神、在真善美与假丑恶之间殊死的抗争, 如果完全在儒家与道家的笼罩下, 戏剧就不可能有生存的空间, 正如真正具有独立人格、在自由意志的驱

动下,在否定之否定中、在标新立异中把主体性推向前进的人没有生存空间一样

佛教由印度传入中国,是中国文化史上的大事,在中国戏曲史上,更值得大书特书。因为,佛教在中国的长期流传、演变和发展,不仅拓宽了中国人认知世界的深度和广度,而且对中国社会各个阶层的人们产生了巨大而又深刻的影响,特别是对具有悠久文化积淀和修养的中国知识分子来说,佛典的人本主义精神、精密恢宏的宇宙学说和追求理想的战斗意志,更是耳目一新,受到了浓郁的浸染。中国戏曲的诞生,与佛教长期的催化有关,在主题、题材、表演形式和关目布局等诸多方面,都给予了极大的启迪。中国戏曲直接脱胎于大曲、诸宫调,而大曲、诸宫调的源头则是佛经的变文。前此,许多戏曲史专家已经在形式的流变上作了大量成功的研究。但是,笔者以为,这种文体发展,绝不仅仅是一个形式上的问题,它灌注了佛教深沉而明澈、寂静而激变、反观而涅槃的精神力量,是中国艺术史上的大事,更是中国思想史上的盛典。它标志着中国人在宇宙观、本体论、认识论上的重大转变,给中国戏曲艺术中带来了“无位真人”的战斗精神(戏剧冲突的先决条件)、“流变无常”的追求精神(戏剧性激变的动力)、反观自我与普渡众生的悲剧精神(戏剧观照命运的能力和净化观众的美学效果)。这正是本文所要着力论述的地方。

二

与儒家哲学和道家哲学相比较,佛教哲学更为深刻、冷静而准确地把握了它所赖以存在、发展的社会历史环境的本质。正是在古印度东北地区人间地狱似的残酷现实中,在中国封建专制主义统治的黑幕下,佛教把自己的人生观建立在“十二因缘”的“痛苦说”之上。有人曾说,十二因缘说是一种病态的唯心主义虚构,它揭示的众生生死流转的因果关系是不科学的,因为人生有苦也有乐,有不苦也有不乐^②。笔者以为,这种说法,至少不是历史地看问题。在古印度奴隶社会和中国封建社会的背景下,把人生的本质界定为“痛苦”,这本身就是对那个相应的历史背景强烈的批判,就是对人和人的精神本体,以及人生漫长的过程无限深沉的痛楚和挚爱。日本佛学思想家池田大作先生在他的《我的佛教观》一书中写道:“只要读一下大乘经典,其字里行间都洋溢着向社会挑战的精神”^③。因此,以十二因缘为基础的“人生痛苦说”,其内在本质是对人的主体精神

的空前高扬。也正是因为具有了这种人生观的出发点,佛教在中国最后才能在特定的历史背景下,与本土文化相杂糅,发展成为“否定一切外在束缚,打破一切执著,破除传统的权威和现实权威,一任本心”的禅宗^④。

在我们这个世界上,最可宝贵的东西是人,是人的精神本体,绝不是任何其他的东西。普罗太戈拉命题说:“人是万物的尺度,是存在的事物存在的尺度,也是不存在的事物不存在的尺度”^⑤,这个命题的弱点在于主观主义,在于相对主义,但是笔者以为,它的根本之处在于把西方哲学史引导到了以人为基本出发点的轨道上,从宇宙论走向了以人为内核的认识论,庄严地昭示了人的尊严!在中国封建时代那种残暴、专制,视人民为草芥的社会里,人完全是被践踏、被凌辱、被愚弄的对象,因而不论什么时候,都是痛苦的。况且,佛教的“痛苦说”,根本目的在于普渡众生,号召人民自悟自救,即心即佛,顿悟见性,高举起万法唯心的自我意志大旗,在空明澄澈、广大无边的西天佛国里,来去自由。这就为戏剧的生成提供了温床。我们在上文说过,戏剧的本体是人,是人的自由意志,如果没有这一哲学的根本依托,任何真正的戏剧形式,都不可能出现。正是具有了这种哲学的依托,戏剧才能从一种新的广度和深度上揭示生活的本质,传达对人类的事业和人类的命运、人类的伟大和人类的痛苦的透彻认识。因此,许地山先生“是故学者以为梵剧体例底形成当与大乘佛教底发展同时,且有直接的关系。大乘起于希腊思想最盛底建陀罗及其附近诸国,梵剧也是在那里产生出来”^⑥的著名论断,就显示了巨大的文化深刻性,把希腊的人文主义、大乘佛教的万法唯心与梵剧“有乐有苦的人间本性”^⑦联系在一起,把佛教精神与戏剧的本体联系在一起。

三

佛教是一种具有深刻的理论力量的哲学思想,它以因明正理的佛教逻辑为辩经依据,形成了一套非常精微的宇宙真实学说,亦即缘起论、无常论和无我论。现在,常常有人说,印度的因明、希腊的形式逻辑和中国墨家的名辩,为世界三大逻辑体系,三足鼎立。窃以为,中国的名辩之术,既没有民主精神作为社会的基础,也没有科学精神作为辨析的基础,因而在专制主义者颐指气使的时代,它注定走向落寞;而且,在哲学派别的斗争中,为民请命、简朴术实、“取实予名”的墨翟,根本不能与声称

“言必行，行必果”是“小人”哲学的孔丘相抗衡^⑤。因此，在中国本土的专制文化体系中，以探求真理揭露谬误为本质的逻辑学，就必然会先天营养不足，后天功能失调，最后还不知所终。这也就是为什么印度的佛教因明学，作为一种博大精深的学问，在玄奘花费了巨大精力译成汉语，昙花一现之后，能够传到日本，发扬光大，而在中国却绝少有人问津的最根本原因^⑥。当然，在中国文化现代化转型的今天，有人提倡要加强中国“名辩”的研究，那又是另外一回事了。

黑格尔曾经深刻地指出，只有开化的民族才会拥有真正的戏剧。因为只有开化的民族才会真正享有民主的制度，在民主制度的保障之下，科学的精神才会得以弘扬；作为摹仿人生过程的戏剧，才敢于直面现实人生，在戏剧舞台上把人们的意志展现出来。什么是真的，什么是假的；什么是美的，什么是丑的；什么是善的，什么是恶的，鞭辟入里，勾魂摄魄，毫发毕现，一目了然！黑格尔在论述到戏剧的意志冲突时说：“事实上戏剧不能落到抒情诗只顾到内在因素而和外在线索对立起来的地位，而是要把一个内在因素及其外在的实现过程一起表现出来。因此，事件的起因就显得不是外在环境，而是内心的意志和性格，而且事件也只有从它对立体的目的和情欲的关系上才见出它的戏剧的意义。但是，个别人物（主体）也不能停留在独立自足的状态，他必须处在一种具体的环境里才能本着自己的性格和目的来决定自己的意志内容，而且由于他所抱的目的是个人的，就必然和旁人的目的发生对立和斗争。因此，动作总要导致纠纷和冲突，而纠纷和冲突又要导致一种违反主体的原来意愿和意图的结局。在这种结局中人物的目的，性格和冲突的真正内在本质就揭示出来了。”^⑦佛教的宗教理想为苦谛、集谛、灭谛和道谛，它分别阐述了人生痛苦、原因、寂灭途径的四大过程。亦即人生是痛苦的，造成痛苦的原因是前世、现世的报应，于是人必须摆脱痛苦，找到实现理想境界的途径。我们认为这就是佛教探索人生的过程。建立在此基础之上的十二因缘说，其本质就在于人的痛苦、人的命运历程，都是自己造的因，自己又承受由因而导致的果，于是“生生于老死，轮回周无穷”。一切都是发展变化、流变无常的，而推动这种流变的正是人自身无所不包、无所不在的心。因此，以大智故，不住生死；以大悲故，不住涅槃，在普渡众生的道路上，理想的追求就无止境了。这种卓越的流变思想、辩证思想和永不停

息的追求精神，我们最终在因明正理学中找到了巨大的力量源泉，它不仅展示了在佛教的世界里人人平等的天赋权力和追求真理的决心以及有效途径，而且也揭示了人的天性和人的戏剧性历程。

因明说虽然在唐代只是昙花一现，但它作为一种指导佛学思辩的演绎推理方法，却是伴随着佛教的成长而壮大，伴随着佛教的传入中国而逐步地渗透到中国文化的机体中去的。因此，因明学来到中国的时间，实际上应该从北凉玄始年间昙无讖译《大般涅槃经》算起，也就是说，至宋元杂剧出现的时候，因明学实际上已经在中国大地上以佛教弘法、辩经的形式，以俗讲、说唱的形式至少活跃了700年。这种深厚的积淀，是我们不能忽视的。

四

佛教的终极目标是“空”，是“涅槃”，是“非有非无，非非有非非无”的“真如”境界。用俗话说，就是解脱、超脱痛苦的人生，在心灵上达到西方极乐世界中自由的天地。那么怎样才能达到这种涅槃、真如的境界呢？通过证悟“四圣六凡”，超越“五蕴”，以求得生命体的清静光明、彻底解放。从认识论上来讲，就是通过因明学的现量、比量，亦即对事物形象的感性认识和逻辑推理的理性认识，达到“言语道断”的“顿悟”。我们认为，这是一种深刻的宗教思想，更是处理痛苦人生、反抗黑暗现实的一种超凡智慧，以它特有的戒、定、慧三个步骤和博大圆融的力量，达到认识的目的，人生的目的。所以，本质上说，佛教的“非有非无”就是普渡众生的大有大无；佛教的“空”，就是无边无际、无始无终、空明澄澈的“佛性”，就是人的高扬意志本体。这种推断，我们可以在深受佛教思想影响的叔本华、尼采的悲观主义、唯意志论和超人哲学中找到反证。只要我们认真地研究了佛教经典，我们就会强烈地感到叔本华和尼采的各种观点，似乎都可以在佛教经典里找到依据，所不同的仅仅在于叔本华和尼采把佛教的一些善意的东西推向了极端，在德国那片特殊的土地上，形成了一股反理性的逆流。

我国学者王国维先生深受叔本华哲学的影响，因而特别重视中国戏曲的研究，但与叔本华悲观到极点的退避主义不一样，王国维先生在理性主义的旗帜下，弘扬积极向上的“悲剧精神”，在特殊的历史背景下，呼唤人的意志和尊严，追求悲剧艺术悲壮、崇高的审美效果。这正是一个学者的学术良心。

超越了他学术论证本身,在一个灾难深重的国度和血泪浇铸的时代,企图用悲剧的力量去重铸中国国民性的重要标志^①。那么,悲剧是通过什么来重铸人性呢?王国维先生在其《红楼梦评论》中早有所论及,不过语出亚里士多德的《诗学》:

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在戏剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种感情得到净化

这是有史以来最著名的悲剧定义,关于“净化”一词,亚里士多德在其《政治学》中进行了深入的解释,说“有些人受宗教狂热支配时,一听到宗教的乐调,就卷入迷狂状态,随后就安静下来,仿佛受到了一种治疗和净化”^②。在西藏,有的喇嘛教徒叩着扑地长头,翻越千山万水,到拉萨圣地拜佛的宗教心理与亚里士多德的叙述完全一样。据《观无量寿佛经》载,三世十方有无数的佛,只要佛教徒认真、不断地念,不但到一定时候就可以见到佛的形相,而且可以体悟到诸佛如来皆唯心所现的大乘佛理,佛家的修炼,就是要达到神足通、天眼通、天耳通、他心通、宿命通,顿悟见性,实相涅槃。这在心理学上,与艺术思维的途径和方法,实在是令人惊人的相似

从以上三个方面来探讨佛教精神与戏剧的内在联系,只是触及到了一个方面的问题。戏剧在中国宋元之际横空出世,作为一个果,事实上有它长期的、多方面的因,本文所阐述的,虽然只是其中的一个方面,但是在笔者看来确乎是一个重要的方面,对我们研究中国戏曲的发展,具有深远的历史意义和现实意义。因此,不揣浅陋,作了一些思考,恳请有关专家指正。

注 释:

① 现代人类学家们自 19 世纪以来,在这方面已经作了大量研究,主要成果有英国 E. B. Tylor 的《原始文化》,J. G. Frazer 的《金枝》,法国 Lévy-Bruhl 的《原始思维》和美国 Franz Boaz 的《原始人的心理》《原始艺术》,请参阅。

② 方立天:《中国佛教与传统文化》,上海人民出版社 1988

年版,第 122~ 126 页。

- ③ 池田大作:《我的佛教观》,四川人民出版社 1990 年版,第 44 页。
- ④ 汤一介:《论禅宗思想中的内在性和超越性问题》,见《禅与东方文化》,商务印书馆国际有限公司 1996 年版,第 73 页。
- ⑤ 转引自全增嘏主编《西方哲学史》上册,上海人民出版社 1983 年版,第 113 页。
- ⑥ 许地山:《梵剧体例及其汉剧上底点点滴滴》,见郑振铎编《中国文学研究》下册,上海书店 1981 年复印本,第 16~ 17 页。
- ⑦ 印度《舞论》,转引自余秋雨《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社 1983 年版,第 65 页。
- ⑧ 语见肖 父、李锦全主编《中国哲学史》上册,人民出版社 1982 年版,第 94 页。另外,冯契先生在其《中国古代哲学的逻辑发展》中十分推崇李约瑟“当希腊人和印度人很早就仔细地考虑形式逻辑的时候,中国人则一直倾向于发展辩证逻辑。与此相应,在希腊人和印度人发展机械原子论的时候,中国人则发展了有机宇宙的哲学”的论点,并称这正是中国科学思想的哲学基础。笔者以为,中国古代的辩证逻辑,从本质上讲,并不是一种发展、创新、自我否定的机制,而是一种“和”的思想,是一种动中求静、求稳定的思想,它形而上的层面和现实社会的基础,是大一统的专制皇权,它与科学精神刚好是相反的。中国文化建立在宗法制之上的历史事实是不容否定的,而宗法制的灵魂是复古、守旧,而不是创新。因此,中国古代的辩证逻辑与否定之否定的科学精神有抵牾,与一直奔向未来的戏剧精神也大相径庭。
- ⑨ 沈剑英先生说:“因明学在我国唐代随着法相宗的兴起而兴起,又随着法相宗的衰落而衰落,至明清以降五百余年,几成绝学!”见沈剑英《因明学研究》,东方出版中心 1985 年版,第 22~ 23 页。
- ⑩ 黑格尔:《美学》第 3 卷下册,商务印书馆 1984 年版,第 244 页。
- ⑪ 最重要的证据是王国维先生对元杂剧和明清传奇的人物塑造上存在的问题的批评,即称元杂剧“不知描写人格为何物”和明清传奇“为死文学”,因而不写明清戏曲史。
- ⑫ 见亚里士多德《政治学》,转引自朱光潜《西方美学史》上卷,人民文学出版社 1982 年版,第 88 页。

(责任编辑 张炳煌)