

# 名副其实的“印度的莎士比亚”

## ——迦梨陀婆与莎士比亚的比较

魏善浩

将迦梨陀婆与莎士比亚进行比较研究，并非偶然。不少大学者、大作家早就把这两位东西方大戏剧家、大诗人联系在一起。如：

德国学者温德尼兹指出两人有相同的文学地位：“当我们说到古典文学时，迦梨陀婆一定要在世界文学中占一个位置，在莎士比亚之旁。”<sup>①</sup>

英国学者莫尼尔韦廉士认为两人有相似的艺术特点：迦梨陀婆高的作品说明“他对于人类心理的了解是如何的深刻；他细致地体会人类心灵的最娇嫩和最高尚的情感，他熟悉极了那种情感的活动和矛盾。说得简练一些，他当得起是‘印度的莎士比亚’。”<sup>②</sup>

德国作家海涅则这样比较两人笔下类似的人物典型，“苔丝狄蒙娜……她是个真正的南国女儿，温柔，善感，缠绵，就象梵文诗篇中无比优雅、无比柔和地如梦幻般闪射出的那些纤丽的、明眸婉婉的女性形象。她使我想起迦梨陀婆，那位印度的莎士比亚的《沙恭达罗》。”<sup>③</sup>

但是，迦梨陀婆与莎士比亚在时代、国度、创作道路、思想倾向和艺术风格等方面的差异也是显而易见的。那么，迦梨陀婆作为“印度的莎士比亚”，究竟是否名副其实？他与莎士比亚的异同究能说明什么问题？本文将用具体论述作出肯定的回答；并在具体比较的基础上，初步探讨分别以迦梨陀婆与莎士比亚为代表的印度与欧洲古典戏剧的“同源性”和“殊途性”问题。

### 一、时代与生平

在印度和英国，迦梨陀婆和莎士比亚分别都占有最高的文学地位。印度有这样的谚语：“掰着手指头给咱们的诗人算一算帐，／迦梨陀婆毫无问题地要搁在小拇指上；／第四个手指头叫做‘无名指’可真相当，／因为还没有第二个诗人的名字能够拿它表扬。”在印度，竖小拇指就相当于我们的竖大拇指，喻第一。同样在英国，正如法国作家斯达尔夫人所说：

① 《印度文学和世界文学》，见《外国文学研究》1981年，第2期。

② 转引自《迦梨陀婆和他的剧本》，见《剧本》1956年，第10期。

③ 《莎士比亚笔下的女角》，上海译文出版社1981年版，第74页。

“从来没有一个民族对一位作家象英国人对莎士比亚那样怀有最深沉的热情。”这“最深沉的热情”最充分地体现在一位英国人加尔伊尔的话里：“如果有人问我们英国人宁肯舍弃印度，或者宁肯舍弃莎士比亚，那我们一点也不踌躇地回答，舍弃印度！”

这种相同的文学地位的取得，与两人生活和创作在相类似的“文艺复兴”时代，以及有相近的生平经历，关系很大。

迦梨陀婆大约生活在公元4至6世纪的印度笈多王朝。由于印度封建社会究竟从何时开始的问题尚无定论，所以对笈多王朝的社会性质，各家说法不一。依照苏联学者的论断，笈多王朝是奴隶制社会全盛时代。我国学者季羨林先生则认为“此时印度历史已经进入封建剥削制高度发展的阶段”<sup>①</sup>。而金克木先生又持第三种看法：“他（指迦梨陀婆）生活于印度从奴隶制过渡到封建制的很长的革命时代中的某一阶段。”<sup>②</sup>但不管意见分歧有多大，国内外学者都一致同意“笈多王朝是印度经济高度发展的时期，与之相适应的是一个文学艺术的高度发展”<sup>③</sup>。因为这个时代的古典梵文文学名家如群星灿烂，名作似繁花遍地，所以在文学史上有“梵文文学的文艺复兴时代”之称。

迦梨陀婆的创作尽管大都取材于神话传说和古老题材，但却广泛而深刻地反映出时代的精神特点，并表达了社会的先进思想和人民的美好愿望。一方面，由于当时社会稳定、经济发展、阶级矛盾并不剧烈，所以迦梨陀婆以乐观主义态度肯定现实，歌颂人生，着重从正面表现他的民主主义的社会和爱情理想，塑造出坚贞、纯洁、温柔、勇敢的女性形象和渔夫、宫女、侍从小神等下层劳动人民真实形象。另一方面，他也并未一味歌功颂德，而是仍然反映了现实的社会矛盾并表达了自己进步的思想倾向。他反对阶级压迫、社会的不平等特别是男女的不平等，批判了统治者的“口蜜腹剑”和喜新厌旧，对扼杀自由爱情的等级森严的种姓制度也有所批评，而对社会的受害者和被遗弃者则表现了满腔的同情，着重通过离愁别恨的描写透露出他的忧患意识和悲凉情绪。以上两方面很好地结合在一起，而以肯定人生，歌颂理想的精神为主，正说明迦梨陀婆是印度古典文学“民主、达观、寂静、抒情、含蓄”主流的代表。

莎士比亚生活的16世纪后半期及17世纪初期，正是欧洲文艺复兴运动的后期。当时英国社会正处于由封建主义向资本主义过渡的时期，也就是封建的生产关系逐步瓦解、资本原始积累的时期，是新旧交替的大转折、大动荡时期。一方面，英国在伊丽莎白时代形成统一、团结、强盛的国家，圈地运动和对外贸易促进了经济发展，人民物质和文化生活水平得到提高，人文主义思想得到广泛传播；另一方面，从16、17世纪之交开始，贫富悬殊越来越大，各种社会矛盾开始激化，人民大众和统治阶级的矛盾加剧，在统治阶级内部，封建王权和新兴资产阶级的长期联盟也开始解体，一场资产阶级的革命风暴正在酝酿之中。莎士比亚最著名的第六十六首十四行诗是这一现实的高度概括。这是一个残酷的时代，要理解莎士比亚从喜剧创作向悲剧创作的转变以及四大悲剧中的阴沉气氛，就必须联系这个时代背景。这个时代的社会特点是：“快乐英国的黄金时代”<sup>④</sup>和“用血与火的文字载入人类编年史”<sup>⑤</sup>的时代是掺杂在一起的。这个过渡时期的光明面和黑暗面在莎士比亚作品中都得到了最充分的反映。

①③ 《沙恭达罗》译本序，人民文学出版社1980年版。

② 《梵语文学史》，人民文学出版社1964年版，第283页。

④ 见马克思、恩格斯《论艺术》第4卷，人民文学出版社1966年版。

⑤ 马克思，《资本论》，见《马克思选集》第2卷，第221页。

正如苏联莎学家莫洛佐夫所概括的：“这种（哈姆莱特的）‘忧郁症’在英国文艺复兴时期和‘福斯塔夫的笑声’一样典型。”<sup>①</sup>

莎士比亚的创作是欧洲文艺复兴文学的最高峰。他站在时代潮流的最前列，对现实保持着最清醒的批判态度，广泛、深入地反映了现实的社会矛盾；在揭露、抨击封建制度腐朽没落的同时，也谴责了资本原始积累过程中产生的金钱罪恶。莎士比亚面对丑恶的现实，没有失去对生活的信心，而是满怀激情地表达了人文主义者的仁爱、和谐的政治和生活理想，塑造了一系列光彩照人的体现“真、善、美”的女性形象，这使他的作品具有一种乐观的、积极的精神，能给读者和观众在反封建、反教会的斗争中以鼓舞和力量。在莎士比亚的作品中，上述现实精神和理想精神是完美地结合在一起的。他的作品尤以强烈的社会批判意义和深刻的悲剧性格的心理描写见长，最充分地体现了英国及欧洲古典文学的现实主义精神和积极浪漫主义精神。

在印度古代文学史上，作家们不大愿意提到个人的身世，其他人也不去记载他们的生平事迹。关于迦梨陀婆的情况即如此，我们只知道他大致生活的年代，他的生平事迹只流传下一些不足凭信的带传奇色彩的传说，说他出身低贱，曾被人当作傻子。根据他的作品，我们推测他是一个婆罗门，是湿婆的崇拜者，做过宫廷诗人。他对自然、民间、宫廷、知识等都很熟悉。他留下不少作品，但是也存在着真伪问题的争论。一般公认他留下七部作品：三部剧本，三首长诗和一部抒情短诗集。相比起来，莎士比亚因为晚生一千多年，我们对他的生平事迹和创作道路知道得更多些，但也有很多难以解开的谜。他的经历也留下不少难以考证的传说；他也出身低贱，是从演员经过奋斗当上剧作家和诗人的，当时的“大学才子派”看他不起，把他说成是“借我们的羽毛打扮，新抖起来的乌鸦”；他的作品也有真伪之争，他当过“国王供奉”和“宫内大臣供奉”的剧团演员和剧作家，在宫廷演出过；他对下层生活、城乡、大自然、宫廷、历史、古典文学和国外文学等都很熟悉。他的作品数量更多，但也是三类：剧本、长诗和抒情短诗（十四行诗）集。

两位作家相近的生平经历，就使他们有相近的思想和艺术素质，去成就两位同样伟大的文学家。不过，我们从以上比较中看到，由于莎士比亚所处的时代（欧洲文艺复兴运动）在世界历史上更为伟大和关键，他的生平也使他的生活积累（特别是悲剧体验）更丰厚，思想武器（人文主义）更先进，艺术技巧（希腊罗马古典文学传统和现实主义创作方法）更纯熟。所以，学者们不说莎士比亚是“英国的迦梨陀婆”而说迦梨陀婆是“印度的莎士比亚”，剔除其中的“欧洲中心论”偏见不论，恐怕是有几分道理的。

## 二、短诗集与长诗

迦梨陀婆与莎士比亚在创作上有惊人的相似之处。他们在创作早期都写有一部抒情短诗集：迦梨陀婆的《时令之环》（又名《六季杂咏》）收诗158首，莎士比亚的《十四行诗集》收诗154首。前者吟咏自然界和男女之间的爱情，后者歌颂艺术、爱情与友谊；前者“透露了诗人所幻想和平宁静的自然界，与强凌弱的现实人世恰恰相反”<sup>②</sup>，后者反映了诗人的真善

① 《莎士比亚传》，湖南人民出版社1984年版，第141页。

② 《梵语文学史》，第296页。

美理想和对现实的厌恶；前者写了印度六个时令：夏、雨、秋、霜、寒、春，抒发诗人因景色变换而引起的不同感情，后者直抒胸臆，表现了诗人的生活感受和情绪变化；前者有不少的诗大胆写到性爱；后者也是以热烈的爱恋之情打动读者。

但是，从两部短诗集的比较中，也能清楚看到两位诗人艺术风格和技巧的差异。如迦梨陀娑在第22首诗中，写到思妇望夫归的愁绪：“饱含雨水而低垂的乌云黑如青莲，/在微风吹拂下偕同彩虹缓慢飘游，/旅人的妻子因与丈夫分离而忧愁，/翘首凝望，心儿仿佛已被乌云带走。”迦梨陀娑在这里注重的是情景交融，诗情画意。而莎士比亚在第113首十四行诗中，表现同样的情绪，则这样描写：“自从离开你，眼睛便移居心里，/于是那双指挥我行动的眼睛，/既把职守分开，就成了半瞎子，/自以为还看见，其实已经失明；/因为它们所接触的任何形状，/……/山或海，日或夜，乌鸦或者白鸽，/眼睛立刻塑成你美妙的姿容。/心中满是你，什么再也装不下，/就这样我的真心教眼睛说假话。”这里莎士比亚注重的则是心理剖析，情感渲泄。

再如两首同是咏秋题材的短诗。迦梨陀娑在《秋》中，将秋日的景色喻为“袅娉而端庄的姑娘”，表现出勃勃生机：“翘摇的稻梗——发间，睡莲之花——脸上。野花烂漫为衣”；“群鸟之乐洋洋，犹如环珮之鸣锵锵。”轻风“吹皱的莲池，莲花儿吻接而又分了，管教少年人的痴心，为爱人儿甜蜜的想象潦倒。”这里描绘出东方特有的自然、恬静、清新、俊逸的情境。而莎士比亚的第73首十四行诗则通过秋景写人生体验：“在我身上你或许会看见秋天，/当黄叶，或尽脱，或只三三两两/挂在瑟缩的枯枝索索抖颤——/荒废的歌坛，那里百鸟曾合唱。”“看见了这些，你的爱就会加强，/因为他转瞬要辞你溘然长往。”这首诗表现了西诗特有的深刻、形象的哲理性。

迦梨陀娑与莎士比亚，一重诗情画意和情境，一重心理剖析和哲理，正反映出东、西文学的美学和哲学观念的差异。至于这种观念的差异究竟从何而来，我们从两位诗人的长诗比较中更能找到答案。

迦梨陀娑的《云使》与莎士比亚的《维纳斯与阿都尼》都是神话题材的长诗，但都是通过神来表现人性，写爱情主题；并且都带有一定的“自传性”，包含着较强的现实精神；因此都获得很高的评价，深受读者的喜爱。《云使》采用印度神话故事，学者们几乎一致认为迦梨陀娑的创作灵感来源于史诗《罗摩衍那》<sup>①</sup>。诗中主人公药叉是一小神仙，是掌管财宝之神俱毗罗的侍从，因为“怠忽职守，受到主人的诅咒，要忍受远离爱妻的痛苦，被贬谪一年”。他念妻心切，托空中向北去的云作信使，传达自己的相思之情。这位小神分明是人世间一个“恋缱绻而遭远别的多情种子”。因为迦梨陀娑在好几部作品中都表现出擅长描写离情愁绪，所以印度学者辛格便据此推测他可能有过一段与药叉相近的人生经历，说《云使》是一部“带有自传色彩”的作品<sup>②</sup>。金克木先生则指出《云使》“暗含着具体的社会背景”，即当时社会中的“奴仆被主人贬谪”的现实，所以迦梨陀娑“抒写的幽怨之情遥遥指着上层有权势的压迫阶级，他代表的是幸福受到统治者破坏的阶层中的人”<sup>③</sup>。《云使》成为印度文学史上第一部独创性的抒情长诗，连欧洲诗歌泰斗歌德也写诗赞道：“谁不愿意把它放进我们的灵魂？”在《云使》之后，印度文学史上出现一大批模仿之作，统称为“信使诗”，足见它影响之大了。

①② 参见黄宝生：《论迦梨陀娑的《云使》》，《外国文学研究集刊》，第4辑。

③ 《梵语文学史》第295—296页。

同样,《维纳斯与阿都尼》取材于古罗马诗人奥维德的《变形记》中所记载的神话故事。诗中写爱与美的女神维纳斯追求青年阿都尼,但阿都尼不爱她,只爱打猎,在一次行猎中为野猪所伤致死。维纳斯十分悲痛,她把阿都尼的血浇灌的白头翁花带回爱琴海上的仙岛。莎士比亚利用神话传说把维纳斯写成不可抗拒的爱情的象征,写她炽烈的爱情象“无边无际的大海”,以此来歌颂文艺复兴时期资产阶级的“人性”,嘲讽了中世纪封建教会的禁欲主义;但是莎士比亚也反对没有爱情的“淫欲”：“爱使人安乐舒畅,就好象雨后的太阳;淫的后果,却好象艳阳天变得雨骤风狂……爱永远象真理昭彰,淫却永远骗人说谎。”这表现了一个人文主义者美好的爱情理想和对人欲横流的社会现实的批判。泰纳指出：“《维纳斯与阿都尼》……这是他头一次发出的声音,在这声音里面他显示了自己的整个面貌。”<sup>①</sup>泰纳还说当时“伦敦没有一个美貌纤弱的女子不在自己桌上放着一本《维纳斯与阿都尼》”,说明这首长诗风行一时。据记载,在莎士比亚生前,长诗至少再版9次,在他逝世后20年间又再版过6次。

两篇长诗的不同之处,则与以上两部抒情短诗集之间的差异是基本一致的。《云使》借景抒情,通篇都是想象,是美的情境;而《维纳斯与阿都尼》“在很大程度上具有说理诗的性质”<sup>②</sup>“长诗深含论战性”<sup>③</sup>。《云使》反映的印度古代哲学和宗教思想,是一种泛神论,主张“梵我合一”,即宇宙本源和自我精神的合二为一。正如古吠陀文献中的《奥义书》所言：“自我是无穷无尽的,领悟这一点的人便是世界的主宰。空气、火、水、食物,以及生与灭——一切都从自我中来。看到了这一点,也就看见了一切,获得了一切。”<sup>④</sup>黑格尔解释得好：“印度人却把梵看成一种无形体的太一,只有把这无形体的太一转化为无穷尽的多种多样的世界现象,才产生泛神主义的表现方式。”<sup>⑤</sup>这种泛神主义的美学表现方式,就是创作主体对客体的审美观照,自我精神或幻觉的外化,达到物我同一、梵我一致的境界。可说《云使》通篇都是这样的幻觉外化和审美观照：“我在藤蔓中看出你的腰身,在惊鹿的眼中/看出你的秋波,在明月中我见到你的面容,/孔雀翎中见你头发,河水涟漪中你秀眉挑动,/唉,好娇嗔的人啊!还是找不出一处和你相同。”

而《维纳斯与阿都尼》所反映的哲学与美学观念就不同了。西方文学的源头是古希腊罗马文学和《圣经》文学。希腊艺术是“理性与精神达到平衡的最精彩的创造”<sup>⑥</sup>。它重理性和现实物质生活,强调人的价值和力量;而基督教精神则重情感和来世的精神生活,强调自省和自我忏悔。两者在文艺复兴后同时对西方文学发生影响,使西方文学在思想上以人道主义和原罪观念为特点,在艺术上以现实主义和浪漫主义特色。《维纳斯与阿都尼》把“爱情”和“淫欲”加以区分,作者以马作比喻,说明爱情是人类的天性,以及诗中大量爱情矛盾心理活动的描写,都是西方文学重心理剖析和哲理性的体现,也是上述西方文学思想特点和艺术特色的具体化。所以,我们看到,莎士比亚的诗歌与迦梨陀娑的诗歌一样,其相同处达到了诗歌艺术的高峰,其差异处各自反映和代表了本民族的哲学、美学和艺术的特点,不愧为名副其实的东、西方大诗人。

① 见《莎士比亚研究》,上海译文出版社1982年版,第79页。

② 杨周翰,《攻玉集》,北京大学出版社1983年版,第27页。

③ 阿尼克斯特,《莎士比亚的创作》,山东教育出版社1985年版,第183页。

④ 转引自伊迪丝·汉密尔顿,《希腊方式——通向西方文明的源流》,浙江人民出版社1988年版,第38页。

⑤ 黑格尔,《美学》第2卷,商务印书馆1979年版,第84页。

⑥ 《希腊方式——通向西方文明的源流》,第46页。

### 三、戏剧与起源

迦梨陀婆和莎士比亚最大的成就都在戏剧创作。戏剧属于叙事文学体裁，需要编故事情节和人物。迦梨陀婆和莎士比亚戏剧创作的一个首要相似处，就是一般不编新故事情节，而是改编旧故事情节。如迦梨陀婆的代表作诗剧《沙恭达罗》的故事最早就出自史诗《摩诃婆罗多》。后来《莲花往世书》中也有这个故事，但将史诗中的情节作了某些改变，增加了指环和仙人诅咒的情节，但爱情主题不突出。《沙恭达罗》保留了《莲花往世书》的新增情节，却着重描写男女主人公结合前和分离后的相思之情，并强调了沙恭达罗苦难遭遇的必然性，这样，突出了爱情主题和沙恭达罗悲剧命运的社会意义，使古老的故事焕发出夺目的光彩。《优哩婆湿》（又译《广延仙女》）的情节也本是一个古老的爱情故事，最早见于《梨俱吠陀》第四卷，以后又在《百道梵书》、大史诗《摩诃婆罗多》和《毗湿奴往世书》等古籍中出现。迦梨陀婆采用这个古老故事的基本情节作为题材，加以创新，也写出了一部优秀的诗剧。再如莎士比亚，历代学者考证，他的37部剧作中，有34部是从各种文学作品和史书中借来的情节为故事基础的。他取材的范围非常广泛，有古希腊罗马文学和历史，有希伯来文学和《圣经》，有文艺复兴运动早期意大利和法国文学，更有英国传统文学、历史和民间传说。莎士比亚在利用旧题材来构思情节时，常常根据主题需要进行增删、合并，构成多线索、多层次的“情节的生动性和丰富性”<sup>①</sup>特点。如《李尔王》根据旧剧《李尔王及其三女的故事》改编，但以悲剧结尾代替了旧剧的“大团圆”结尾；另外从锡德尼的小说《阿卡迪亚》取来葛罗斯特伯爵及其两个儿子的相类似故事，作为剧本的第二条情节线索，嫁接到古老的李尔王故事上，突出了全剧的悲剧情调和社会批判主题。法国作家法朗士有个观点：“任何情节并非属于第一个发现它的人，而是属于把它深刻到人类记忆中的人。”<sup>②</sup>可见，迦梨陀婆和莎士比亚都在推陈出新中，独创了属于自己的为历代传颂和各国人民都喜闻乐见的情节。

迦梨陀婆和莎士比亚戏剧的第二个主要相似处，就是他们之所以要采用旧故事情节来写戏，最重要的一点在于他们要在戏剧中保留本民族的神话和宗教原型，亦即体现本民族的精神历史和性格灵魂。对印度戏剧的发展起决定性作用的是印度两大史诗，它们是印度古典戏剧取之不尽，用之不竭的题材来源，因为“除了作为诗和历史外，它还是蕴藏了印度文化意识的一座伟大的文化宝库，或者说是文学体系。”<sup>③</sup>如前所述，迦梨陀婆的《沙恭达罗》和《优哩婆湿》都是从两大史诗中取材的，因此体现出民族的“文化意识”，即印度宗教所认为的人类普遍意识。黑格尔也指出，印度艺术是在宗教神秘主义的审美理想指导下表现普遍的人类意识，“剧本《沙恭达罗》就有这种情况。开始我们所看到的是一个温柔芬芳的爱情世界，其中一切都是按照人的方式在进行着，可是突然间我们发现这个具体现实烟消云散了，我们被转运到因陀罗（Indra）天空的云霄里，那里一切都变了，都失去明显的界限，放大成为自然生活与梵的关系以及人凭刻苦修持所挣得的驾御自然神的威力之类普遍意义了。”<sup>④</sup>欧洲文艺复兴时期的戏剧家莎士比亚亦然，他一方面复兴古希腊罗马文化（包括神话

① 恩格斯语，见《马克思选集》第4卷，第343页。

② 转引自《神话传说的相似雷同问题》，见《中山大学学报》1986年，第3期。

③ 印度学者拉·斯·赫拉语，见《印度两大史诗评论汇编》，中国社会科学出版社1984年版，第9页。

④ 《美学》第2卷第51页。

传说)的人文精神;另一方面他本身就是个新教基督徒,平均每剧引用《旧约》达14次之多,把基督教的善恶观念渗透到全部创作中去。英国学者麦修斯就认为,《哈姆莱特》、《麦克白》、《李尔王》等剧中都隐含着基督教“罪恶、审判、赎罪”这样的结构模式,不过宗教原型披上了社会政治和道德冲突的外衣;莎剧是以邪恶的谋杀、叛逆、善良的遭难、正义对不义的审判和最终胜利,来体现撒旦对天帝的反叛及其堕落、原罪、耶稣被出卖、死亡和复活等原型的<sup>①</sup>。这样,莎士比亚的剧作也体现出民族的文化心理结构。

第三个主要相似之处是在对戏剧特征的认识及实践上。迦梨陀婆没有为后人留下戏剧文论,但他的戏剧是严格按照古典梵剧的理论创作的。根据印度最早的戏剧理论著作《舞论》(约成书于公元二世纪以前)的概括,梵剧的本质特征表现在:“我所创造的这戏剧就是模仿。”(第一章第117节)“这种有乐有苦的人间的本性,有了形体等表演,就称为戏。”(第一章第119节)“戏剧将编排吠陀经典和历史传说的故事,在世间产生娱乐。”(第一章第120节)莎士比亚对戏剧本质特征的认识,与此是完全一致的,他说:“用动作配合字句,用字句配合动作;特别要注意一点,你们切不可越出自然的分寸;因为无论哪一点这样子做过了分,就是违背了演剧的目的,该知道演戏的目的,从前也好,现在也好,都是仿佛要给自然照一面镜子,给德行看一看自己的面貌,给荒唐看一看自己的姿态,给时代和社会看一看自己的形象和印记。”<sup>②</sup>“这个故事,凭一支不中用的秃笔,就写到这里——可真苦坏了那编戏的人!……既然那段事迹常在咱们台上演出,这部史剧,想必也会蒙诸君鉴赏。”<sup>③</sup>首先,莎士比亚继承了亚理斯多德在《诗学》中提出的“动作的模仿”说,进一步发展为“镜子”说;其次,他认为戏剧表演“切不可越出自然的分寸”,也就是要表现“人间的本性”;最后,他的戏剧也是编排故事和历史事迹,供观众“鉴赏”娱乐。我们看到,在迦梨陀婆与莎士比亚的创作实践中,确实体现出以上几点相同的戏剧本质特征,而有别于日本的“似与不似之间”<sup>④</sup>的“能”剧、中国的“似真似假”(汤显祖语)的“写意”或“表现”戏曲。因此,它启发我们去探讨印度戏剧和欧洲戏剧是否存在“同源性”的问题。

对于印度文学与欧洲文学的同源性,闻一多先生早就作了精辟的论述:“约当纪元前1000年左右,在这四个国度里,人们都歌唱起来,并将他们的歌记录在文字里……但那歌声的性质并非一致的。印度、希腊,是在歌中讲着故事,他们那歌是比较近乎小说戏剧性质的,而且篇幅都很长,而中国、以色列则都唱着以人生与宗教为主题的比较短的抒情诗。中国与以色列许是偶同,印度与希腊都是雅利安种人,说着同一系统的语言,他们唱着性质比较类似的歌,倒也不足怪。”“欧洲文化正如它的鼻祖希腊文化一样,和印度文化,还不是一家?”<sup>⑤</sup>这是就文学和文化而言的,那么,印、欧戏剧的起源又如何呢?欧洲戏剧的鼻祖是古希腊悲喜剧,古希腊悲剧起源于酒神狄俄倪索斯的祭祀仪式,喜剧也起源于祭祀酒神的民间狂欢歌舞和民间滑稽表演。印度戏剧同样起源于对舞神和吉祥、慈悲之神“湿婆”的祭祀仪式和狂欢歌舞,所以在梵文中,“剧”、“舞”是同一个词,《舞论》实际上是《戏剧论》。日本学者河竹登志夫指出:“据说‘湿婆’原本是土著的德拉威族之神,有四只手、两只

① 参见《莎剧中的角色和象征》,剑桥大学出版社1962年版。

② 卞之琳译《哈姆雷特》第3幕2场,人民文学出版社1957年版。

③ 《亨利五世》,见《莎士比亚全集》第5卷,人民文学出版社1978年版,第363页。

④ 见世阿弥:《风姿花传》。

⑤ 《文学的历史动向》,见《现代中西比较文学研究》(一),四川人民出版社1988年版,第212—213、215页。

脚和三只眼睛，它是带来破坏与死亡的狂暴的‘风’神，然而也是在破坏与死亡中生出万物的宇宙最高的‘生成’之神。它是南亚特有的台风威力的象征，人们把它当作主管农耕之神，但也是狂喜乱舞的主司音乐、舞蹈、戏剧之神，它酷似希腊神话中的狄俄倪索斯酒神。于是古代印度就产生了酬谢祈祷‘湿婆’神的‘艺能’。”<sup>①</sup>既然印、欧戏剧的起源如此相似，所以“也有人认为，戏剧的发源地是在中亚细亚及印度西北部一带。他们认为最初是农耕黑人部落——德拉威族——供奉天神的一种原始艺能，后来那天神行向西北，成了酒神狄俄倪索斯，于是就产生了供奉酒神的希腊戏剧。尔后，希腊酒神再逐渐东移，变为‘湿婆’神，‘湿婆’神就成了印度‘乐舞’的祖先。”<sup>②</sup>

我们从上述迦梨陀婆的戏剧与莎剧的三点相似之处，也可印证中、日学者对印、欧戏剧的“同源性”论述。正因为印度与希腊最早唱的都是性质类似的叙事史诗和戏剧，所以两位作家才会重视从传统文学中吸取故事情节，保留本民族的神话原型；也正因为印度舞神湿婆与希腊酒神狄俄倪索斯如此酷似甚至可能同一起来源，所以两位作家对戏剧本质特征的认识及实践才如此相同。难怪德国学者温德尼兹也谈到了印度戏剧与希腊戏剧之间影响的可能性，认为“这便可以解说那常常为人指出的莎士比亚与印度戏剧之间的惊人的相似之点。”<sup>③</sup>

关于印、欧戏剧“同源性”的问题是个大题目，当然不是将迦梨陀婆与莎士比亚作一点比较并略加引申就可以解决的，本文只是作初步探索，以期抛砖引玉。本文认为，还有两个材料也可作为补充证据。其一，《舞论》概括梵剧的结构三要素是歌曲、说白和科段（动作）；而《诗学》也概括出希腊戏剧的“情节、性格、言词、思想、形象、歌曲”六要素。亚理斯多德说过：“行动是由某些人物来表达的，这些人物必然在‘性格’和‘思想’两方面都具有某些特点”<sup>④</sup>。可见，他的六要素中的“性格”，“思想”，“形象”（人物）都可用动作（科段）来代表；再加上“情节”不言而喻是体现在对白（言词）、动作和歌曲中的，所以，印度梵剧的结构三要素与古希腊戏剧的结构六要素实际上是完全一致的。其二，金克木先生在《概念的人物化——介绍古代印度的一种戏剧类型》一文中，介绍了新疆发现的三部印度古代佛教戏剧残本，其中有一个剧，里面的人物都是些概念，登场人物有“觉”（智慧）、“称”（名声）、“定”（坚定），只加入一个佛算是现实人物。这种用概念作人物的戏剧类型，11世纪还有一部《觉月初升》<sup>⑤</sup>。而只要稍微熟悉欧洲戏剧发展史的人都记得，欧洲中世纪后期的道德剧正是以“概念的人物化”为其特征的，登场人物有“美德”、“慈悲”、“爱情”、“罪恶”、“贪婪”、“愚蠢”等等。这种基督教宗教剧的传统在莎士比亚的作品中也可找到痕迹，如《奥赛罗》中的“埃古就有点象道德剧里的‘罪恶’。”<sup>⑥</sup>印、欧这种戏剧类型上的相似处，是很难用偶然性来解释的。

但是，文学史常常告诉我们，即使是同一来源的若干国家的文学，在以后的发展中，因环境不同也会走上各自不同的道路。如欧洲各主要国家的文学就是如此。这种文学上的“同源性”和“殊途性”规律，当然对印、欧戏剧也不例外。如果说印、欧戏剧真具有“同源性”的话，那么，其后的发展也决定了它们的“殊途性”。因印度戏剧毕竟属于东方戏剧，走的是一条与西方戏剧不同的发展道路。

①② 河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版，第206、205页。

③ 《印度文学和世界文学》，见《外国文学研究》1981年第2期。

④ 《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第20页。

⑤ 见《印度文学论集》，中国社会科学出版社1983年版。

⑥ 索天章：《莎士比亚——他的作品及其时代》，复旦大学出版社1986年版，第21页。



(一) 印度戏剧受两大史诗影响很大, 而两大史诗“具有印度戏剧文学普遍存在的大团圆的特点, 同时也有着浪漫的悲剧性恋爱。”<sup>①</sup> 迦梨陀婆的《沙恭达罗》正是如此。莎士比亚的戏剧如果写“浪漫的悲剧性恋爱”, 则必然是悲剧结尾, 如《罗密欧与朱丽叶》。

(二) “梵文剧与西方剧有显著的不同, 因为它们既不依喜剧、悲剧或通俗剧而分类, 亦不甚着意于人物刻划或哲学论题。它们的结构纯以某种基本情感(rasas)为中心。”如《沙恭达罗》, “本剧以爱为基本情感。”<sup>②</sup> 这正是席勒所极力称赞的“美妙的女性温柔”或“美妙的爱情”, 而莎剧是以人物为戏剧中心, 所以恩格斯在给拉萨尔的信中, 在说要“多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义”的同时, 着重强调了“古代人的性格描绘在今天是不再够用了”<sup>③</sup>, 这就是指出了莎士比亚的人物性格典型化塑造的艺术特点。

(三) 印度梵剧的戏剧观是东方型的: 场地可以迅速转移, 动作表演程式化, 角色类型化, 等等。因此, 迦梨陀婆的戏剧结构松散, 单线发展, 尾诗有劝戒赞颂之意。而莎剧结构紧凑, 多线发展, 哲理多溶于形象之中。

因为迦梨陀婆与莎士比亚的差异在戏剧作品中十分明显, 故不再详述了。总之, 这些差异多是印、欧戏剧形式上的, 是在发展过程中各自形成的, 而其相同处则反映了两种戏剧的本质特征。因此, 本文认为迦梨陀婆与莎士比亚的比较除了能说明迦梨陀婆是名副其实的“印度的莎士比亚”之外, 重要的还能反映印、欧戏剧的“同源性”和“殊途性”特质。



#### 本文作者简介

魏善浩 1944年生, 江西赣州人, 湘潭大学中文系研究生毕业。现为长沙水电师范学院中文系讲师和科研处副处长。发表过莎学、外国文学、文艺美学、比较文学等方面论文20万字。



① 河竹登志夫, 《戏剧概论》, 第213页。

② 布罗凯特, 《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》, 中国戏剧出版社1987年版, 第280、284页。

③ 见《马恩全集》第29卷, 第583页。

strategy to develop its agriculture according to the changing conditions during the past 40-odd years. It reveals a strategy characterised by a long-term "balanced development of agriculture in the light of local conditions".

..... ( 1 )

---

*Cash Crops Production in India: Performance and Problems*

by Zhu Changl

Production of cash crops, the writer says, has been tolerably good in India since the country's independence, though it still leaves much to be desired and compares unfavourably with food production there.

..... ( 14 )

---

*Modern Indian Theories of Ethics*

by Zhu Mingzhong

This is an interpretation and evaluation of the ethic theories propounded by modern Indian thinkers such as B.G.Tilak, M.K.Gandhi, Rabindranath Tagore, Aurobindo Ghose, and S.Radhakrishnan.

..... ( 22 )

---

*Astronomy in Ancient India and Other Ancient Civilizations: Mutual Influence*

by Guo Shulan

Sufficient data are cited here as proof of the high standard of ancient Indian astronomy and the give-and-take between India and other civilizations of the ancient world in respect of this branch of science.

..... ( 32 )

---

*The Zemi Nagas in India: An Ethnologic Account*

by Wang Shuying

This analytical as well as descriptive piece of writing dwells on the Zemi Naga's social conditions, production activity, marriage, religious beliefs, etc.

..... ( 40 )

---

*Kalidasa, the Veritable "Shakespeare of India"*

by Wei Shanbao

This paper compares Kalidasa and Shakespeare by way of showing the similarities and dissimilarities between oriental and Occidental methods of creating poetic and dramatic works.

..... ( 48 )

---

*Diffusion and Variation of Indian Buddhism in China*

by Wang Hailong

The introduction of Buddhism into China and its popularization here was