

世界文学名著丛书

泰戈尔全集

রবীন্দ্র-রচনাবলী

৩৩. 16 ৩৩.

河北教育出版社





Tagore

泰戈尔全集

第十六卷

戏剧

刘安武 倪培耕 白开元 主编
刘运智 董友忱 刘安武 白开元 译

河北教育出版社

戏剧

关于泰戈尔的戏剧

刘安武

在泰戈尔的全部文学创作中，戏剧占有不可忽视的地位，不仅因为其数量大，而且因为他写的剧本有他自己显著的特点。评论者对他的剧本创作的看法颇有分歧，甚至引起相当大的争论。有的评论者把他的剧本放在他的诗歌之后，小说之前，认为其意义超过小说；有的则认为他的戏剧是另一种抒情手段，从演出的效果来看，他的戏剧大有疑问。

泰戈尔到底写了多少剧本？在各种中文的文字介绍材料中，并不一致。大多认为是四十多个或二十多个，这是不确切的。原因可能有以下几个方面：泰戈尔有几个剧本《离别时的诅咒》、《时代之旅》、《迦尔纳和贡蒂的对话》等是两人或更多的人轮流唱诗，有人不把它们列入戏剧，而列入诗歌中；还有些剧本，经过他自己改编，如《花钹女》改成《花钹女舞剧》，《坚定寺院》改成《古鲁》，《国王与王后》改成《太阳女》，《昌达尔姑娘》改成《昌达尔姑娘歌舞剧》，有人可能认为是一个剧本，而不是两个剧本。还有，泰戈尔有一个滑稽剧本集，里面包括了他的十五个短剧，把这些短剧算作一个剧本是不恰当的，应该算作十五个剧本，尽管它们很短小只相当戏剧小品。所以应该说他创作了近六十个剧本。这是从创作数量来说的。从泰戈尔本人来说，他的确重视剧本创作，这表现在他六十多年的创作生涯中，除了1897～1907年这十年外，他的剧本创作一直不断。其次，他本人爱好



戏剧，曾几度粉墨登场，参加自己剧本的演出活动，最早是在他少年时代，最晚是在他七十五岁高龄的时候。另外，他非常关心他的剧本，他一再加以改编、改写。如 1889 年他发表了《国王与王后》这个剧本，四十年后的 1929 年，他把它重新改写成《太阳女》。虽然在我们看来，并没有做重大的改变，但对某些情节的丰富和补充弥补了原来的某些不足，这就说明他到晚年还念念不忘他早期的剧作。

从形式来说，泰戈尔的剧本体裁很多，有诗剧或歌剧，有舞剧或音乐剧，有戏剧小品、短剧或独幕剧，有长剧或多幕剧。有比较接近西方话剧的戏剧，也有个别接近古代梵语剧本的大剧（正剧）或滑稽剧（笑剧）。题材有取自神话传说的，也有取自历史的，更多取自于社会现实问题，还有不少是假托历史的题材。

在具体介绍和分析泰戈尔的戏剧创作之前，我们还要谈谈印度的戏剧传统和孟加拉语戏剧发展情况。印度的戏剧起源很早，大约产生于公元前 8 世纪，但没有剧本流传下来。公元前后出现了系统的戏剧理论著作《戏剧论》，表明戏剧达到了成熟期，直到 12 世纪左右，繁荣了一千多年，留下了以神话传说为题材的《沙恭达罗》和以现实问题为题材的《小泥车》为代表的一批优秀作品。12 世纪左右到 18 世纪，戏剧随着梵语文学的衰落而衰落。18 世纪中叶以后，在印度各个地方语言中，先后兴起翻译和演出英国剧本的潮流，继而又带动了翻译和演出古典梵语剧本的风气，接着开始用各地的地方语言进行剧本的创作和演出。

作为印度地方语言之一的孟加拉语的戏剧也正是兴起于 19 世纪。在泰戈尔创作剧本时孟加拉语中已经出现过几位有影响的剧作家，他们用孟加拉语创作神话传统题材的和现实社会题材的剧本，有的甚至创作了表现种植园中印度劳工所受的压迫和他们的反抗的内容，但舞台不发达。泰戈尔在开始创作孟加拉语剧本时接受了梵语戏剧和孟加拉语戏剧的哪些遗产呢？梵语戏剧有它

的理论体系，也有它演出的程式。从形式上来说，剧本也分幕、分场次，但各幕的地点和时间可以自由变换，剧本大多是诗文的混合剧，语言是梵语（雅语）、俗语并用，序幕有舞台监督（戏班主人）介绍剧情，还有献诗，幕与幕之间有插曲，剧中少不了插科打诨的丑角，结局大多是大团圆。包括英国戏剧在内的西方戏剧主要是话剧（Drama），也有诗剧、歌剧，与古典梵语戏剧比较起来，有不少共同点。应该说，从西方引进的话剧形式更贴近人的生活，也没有印度古典梵语戏剧的那种程式，更适合于表现现代人物的思想感情。所以，印度人认为 19 世纪兴起的戏剧并不是中断了六七百年梵语戏剧传统的恢复，而主要是受西方影响的产物，当然并不排除接受梵语戏剧的某些影响。这正如我国 20 世纪开始的话剧，并不是由元曲发展而来，而是从西方移植过来的戏剧形式，当然更接近西方戏剧。泰戈尔也借鉴了古典梵语戏剧和新兴的孟加拉语戏剧，虽然孟加拉语戏剧还未形成优秀的传统。

弄清楚这些背景和关系以后，我们就会感到对泰戈尔的戏剧比较容易理解了。泰戈尔虽然在他少年时代就曾登过舞台，但他的戏剧创作开始于 1881 年发表的《蚁垤的天才》。《蚁垤的天才》、《破碎的心》、《愤怒的湿婆》、《岁月的狩猎》、《大自然的报复》、《虚幻的游戏》等剧本是他早期的作品。泰戈尔本人在《蚁垤的天才》这个剧本的序言里（按：这篇序言是后来补作的，所以提到几年后发表的《虚幻的游戏》）写道：“《蚁垤的天才》是一部以歌为线串起来的戏剧，而《虚幻的游戏》则是以戏剧为线串起来的歌。”在序言中谈到内容时，他说：“在《蚁垤的天才》里，从强盗们的残暴中揭示出他们内心的痛苦，这才是他们的自然人性，它被习惯的残暴所掩盖着。有一天，矛盾发生了，内在的人突然外露了，这矛盾是自然的报复，一向隐藏在苦行者中的人挣脱了束缚，在诗人的心中唱起了人的赞歌。在《虚幻的游



戏》里，通过歌曲表现的短剧是：普拉摩达不知道自己性格中的傲慢，最后内心痛苦，打破了虚假的傲慢，成了真正的女性，从虚幻少女们那里传来谴责：他们为了快乐需要爱，却得不到爱，快乐只好走了，这就是虚幻的骗局。”

蚁垤本是大史诗《罗摩衍那》的作者。神话传说中说他在创作大史诗前曾当过强盗，遇修道仙人点化，叫他念罗摩，于是他创作了以罗摩为英雄人物的史诗。泰戈尔的剧本《蚁垤的天才》就是为了写这一段神话传说，但他又不根据原来传说的内容，而是通过自己的想像敷衍故事。剧中说蚁垤为强盗头子，被众强盗拥立为王（相当中国过去的旧小说中所描写的山大王或寨主）。在开始的时候，有众森林女神唱歌。在戏剧进行中，蚁垤叫众强盗带牺牲来。众强盗找到一位少女，森林女神们在一旁一面观看，一面叹息。蚁垤原本要用这名少女作为牺牲献祭，面对无辜可怜的少女，蚁垤心软了，命令众强盗释放少女，众盗不肯。蚁垤叫他们去打猎，赶出两只可怜的小鹿，蚁垤又制止了众盗。后来他看到一猎人射鸟，未能阻止，鸟被射杀，他谴责猎人。这时智慧女神显现，蚁垤不再膜拜迦梨女神。继而财富女神显现，蚁垤与她们见面。原来开头被捉来准备献祭的少女乃智慧女神所化，是前来点化蚁垤的。

正如泰戈尔自己在前言中所说，这个剧本在于揭示人性中善的一面，或者说，善良的人性战胜了恶。剧中不乏戏剧的冲突或戏剧性，虽然从戏剧高潮或结局的角度来说，也存在着可以商榷之处，但作者立意明确，读者或观众不会有歧义。但是，《虚幻的游戏》就不一定了。泰戈尔在《虚幻的游戏》初版的广告说明中说：“剧本的故事与任何特定的社会、特定的国家无关。在音乐的幻想王国里，我没有考虑拆除社会法规之墙的必要性。我只平静地相信，在本剧中没有什么与普通人本性相背之处。读者和观众应当明白，虚幻少女们是这诗剧里其他角色所看不见也听不

到的。”这意思是说，作者不愿把剧情和社会上的事物联系起来，但又说还是在人性的范围中。另外一个问题是作者所设的几个虚幻少女既是事物的操纵者，也是旁观者，她们对剧情的发展没有参与。关于第一个问题，我们可以理解，关于第二个问题，还必需加以说明。虚幻少女代表虚幻，这是一种概念的人物化的表现手法。我们对“人物的概念化”这种说法比较熟悉，即指某些文学作品中某种人物体现某种理论或原则，但是写得不是有血有肉，结果只剩下抽象的概念。印度的戏剧传统中却有另一种现象，即“概念的拟人化”，创作出某些人物就是代表或象征某种抽象概念。梵语古典文学中，公元后不久的诗人兼剧作家马鸣所写戏剧残卷中，就把智慧（觉）、名誉（称）拟人化了，在11世纪的一部戏剧《觉月初升》中也有这种情况。18世纪印地语诗人兼戏剧家德沃德特也继承了梵语戏剧中的这一手法，写了《幻镜的骗局》。其中，天性、幻境、智慧、心灵等概念都拟人化了。现在在泰戈尔的笔下也出现了这一传统手法。

泰戈尔设了几个代表虚幻的少女，她们用神奇的力量在人们的心中制造欢笑、痛苦、团聚、离别……在一个春天里，她们决定在一个地方的少男少女中制造新的爱情，然后观察其发展并发表议论。剧中男主角阿默尔（不朽、永生）正处在青春年华，他出于某种欲念找到少女珊达（平静）。珊达把自己献给他，但他并未对她产生爱，他走了。后又找到普拉摩达（欢乐），两人相爱。由于她傲慢又害羞，未能留住阿默尔，使他又回到珊达那里，两人有了一种彼此不能分离的感觉。当他正要把花环给珊达戴上时，普拉摩达出现了，阿默尔手中的花环落在地上。珊达要成全他们，但普拉摩达不肯，说：“现在这无谓的游戏该结束了，夜尽了，暗淡的灯为何还无意义地点着？把这拿去，把这戴上，你们戴上这花环，你们玩这游戏吧，愿你们永远幸福。”阿默尔对珊达说：“在被毁坏的欢乐中，在眼泪里，谁会要这枯萎了的



花环?”珊达愿意，两人团聚了。普拉摩达带着空虚的心哭着走了。虚幻少女们唱：“他们为了欢乐需要爱，却得不到爱，欢乐只好走了，这就是虚幻的骗局。”

泰戈尔自己说，普拉摩达不知道自己性格中的傲慢，打破了虚假的傲慢后成了真正的女性。作者是否把阿默尔和普拉摩达的未能结合归咎于这种傲慢，尚可研究，但是这种脱离社会生活的抽象的爱情，似乎成了演绎某种哲理的手段，却是令人费解的。

《大自然的报复》发表于1883年，又译《修道士》。为了更好地理解这个剧本，先看看他自己是怎么说的。他在《生活的回忆》中说：“《大自然的报复》可以看做我后来全部文学创作的一个序曲，或者更确切地说，它就是我诗歌创作的惟一主题——即在有限之中达到与无限结合的欢娱。”他还在《大自然的报复》的序言中说：“……我于是就萌发了通过想像的途径进行创作的倾向，这条道路上的第一扇大门被《蚁垤的天才》打开了，尽管其创作手段是诗歌，但是其实质却是戏剧，称它为叙事诗是不行的。过了一些时候之后，那时我的年龄大概二十三或二十四岁，当我乘坐轮船从卡罗亚尔回来的时候，一首歌突然在朝霞中生成，仿佛出现在大海之上。这首歌可以称为戏剧之歌，也就是说，它不是自我感受，而是想像的产物。‘哎哟喂，南达拉妮！’（难陀大婶），这首歌就是一幅画，其情趣带有戏剧性。牧童们来到南达拉妮的面前，提出顽皮的要求：他们要把黑天带往牧场，这就是他们提出的条件（按：关于毗湿奴大神化身黑天的故事在印度家喻户晓。在大史诗《摩诃婆罗多》中和一些《往世书》中都有记载。黑天的生父生母受黑天的舅舅、暴君耽斯的迫害。黑天出生于牢房，其父连夜把他抱到牧区牛庄的南达家里，南达的妻子南达拉妮当夜也正临产，生了一个女婴。黑天的生父悄悄留下黑天，抱走女婴交给了耽斯。黑天被南达夫妇视为己出。他在牧区成长，成了牧童们的好伙伴。这里泰戈尔创作的歌曲是以牧

区的牧童的口气要求南达大婶让他们把黑天带往牧场去一同放牛)。我把这首歌收入《大自然的报复》中，这是出自我手笔的不只用歌的形式写成的第一个剧本。这剧本就是诗歌和戏剧语言的融会。修道士的内心情感是用诗歌表达的，这就是他的独白。这位陷入自我沉思的修道士周围的沸腾的日常生活，是通过各种各样的形式和喧嚣表现出来的。它的特点就是他的琐碎性，这种反常可以说就是戏剧性。这种诗歌的情趣就在于它们常常作为对言犹未尽之情的暗示。”

《大自然的报复》没有分幕，但分了十六场。写一个修道士在山洞里修苦行，摆脱了一切世俗的羁绊和烦恼，达到了一种自我净化的境界。他一再自言自语表示自己已经超凡脱俗，不怕任何世俗的诱惑，即使周围一批批的世俗群众是那样沉湎于世俗生活，但他毫不为所动。后来来了一个“自幼无父无母，没有任何亲人，而且是一个非雅利安人”（按：指不可接触的贱民）的小姑娘，她走投无路，不得不投靠这个修道士。修道士开头表示：他对谁也不亲，对谁也不疏，大家都是一样的，这里（山洞）就是她的家，但是由于他很长时间以来，已经泯灭了同情、怜悯、慈爱之心又复活了，所以他害怕人性的复归，他总是在离去还是不去之间徘徊。小姑娘不让他走，请求他不要抛弃她。他们围绕着出世入世的问题，抒发了各人自己的感受。小姑娘叫修道士为父亲，为他采摘来了鲜花，修道士认为花无所谓美，也无所谓丑。小姑娘高兴的是她过了美好的一天，因为她得到了爱，得到了父亲的爱抚，这时修道士又想到生活的美好。但他很快又揉碎了鲜花，并且用脚踩踏，表示要继续对生活冷漠。总之，面对美好生活的引诱和热爱生活的人们的种种吸引，修道士只好离开了，但是又无法逃脱，回来时发现小姑娘已经死了。修道士悲愤地唱着要小姑娘站起来投入他怀抱的歌，他叹息。这是何等残酷的报复啊！



1889年发表的《国王与王后》是一部典型的话剧，里面没有诗，取材于历史。其中有多少是历史事实，可以暂且不必去核实，因为古代印度的信史晚至十二三世纪才出现。但剧本的背景和故事肯定是历史过去的事件。剧本中作者没有像其他剧本中经常出现的抽象的哲理、抽象的寓意或深奥的意识观念，所以有利于读者和观众的理解和欣赏，特别是有利于外国的读者和观众的理解和欣赏。

《国王与王后》分两幕。第一幕背景是国王的御花园。国王维格拉摩向王后苏米德拉表示，希望她朝夕和他生活在一起，不管其他任何事务。苏米德拉认为自己除了履行一个妻子的职责外，还应该履行作为国母参与国家大事的职责。她希望国王不只沉湎于爱情之中，而且应该治理好国家。她发现人民在挨饿，而且深怀不满，她要求国王解除随她来到这里掌握了大权的一些封建贵族的权力。国王不肯，苏米德拉的主意引起那些人的不满，他们发动叛乱。苏米德拉到她老家——克什米尔的国王——她的兄弟古马尔森那里求援。

第二幕地点在克什米尔。这时维格拉摩早已和那些叛乱头子妥协议和，并迁怒于克什米尔和苏米德拉。他们联合起来率叛军进攻克什米尔。克什米尔原来的国王——苏米德拉的兄弟古马尔森败逃，由贪图王位的古马尔森的叔父金德尔森占了王位。苏米德拉几次要求见维格拉摩，被他拒绝。有一位克什米尔地区的酋长带自己的女儿来见维格拉摩，并献女儿伊拉给他。伊拉请求维格拉摩解脱她，因为她已答应嫁给古马尔森。这时传说古马尔森将坐封闭的车来投降。维格拉摩让伊拉做结婚的准备。果然，封闭的车来了，迎宾曲中走下车的是苏米德拉，手中托着一个盖着的盘子，揭开遮盖物，里面是古马尔森的一颗人头。苏米德拉倒地死去，伊拉正盛妆等待婚礼。

这是一个用现实主义手法写的剧本。主要人物是国王和王

后，国王维格拉摩是一个反复无常、刚愎自用、阴险残忍的人物，只是因为苏米德拉不愿单纯做他的玩物，希望参与国家大事，劝他不要重用坏人，并想借用自己兄弟的力量来平定叛乱，独自出走，这就冒犯了“天颜”。维格拉摩不仅重用干坏事的封建主，而且当他们发动叛乱时竟和他们妥协，签定协议，并联合起来讨伐克什米尔王国。王后苏米德拉被塑造成一个善良、富有同情心、有强烈责任感的女性。她不袒护同她一起从克什米尔王国来的“外戚”，而是主张对他们的胡作非为绳之以法。从她不愿过声色犬马的生活到同情饥民，从她劝告国王治理好国家到她去克什米尔搬请救兵，她表现出的是何等深明大义。最后她和古马尔森为了不使克什米尔人遭受更多的屠戮，自裁了，多么令人惋惜和同情！

《国王与王后》存在的问题也许是有些地方太简略，背景和情节的缺乏衔接，使得读者和观众还有一些不理解的地方。试想我们中国读者或观众看《甘露寺》剧本或演出，之所以不存在欣赏的障碍，那是因为我们读过《三国演义》的缘故。即使文化层次很低的人，不能读这部小说，也知道三国故事的背景。但是如果对既不了解三国时代的背景，更没有读过小说的外国读者和观众来说，是肯定存在着欣赏障碍的。如今我们面对泰戈尔创作的这个剧本，它既不是基于某部名著，更不是印度人普遍都知道的历史背景，他们欣赏起来也会有障碍，何况我们外国读者！泰戈尔也许理解这一点，四十年后，即1929年，他重新写了这个剧本，在《国王与王后》的基础上写成了《太阳女》。

《太阳女》分四幕，主要剧情虽没有改动，但背景和次要情节做了不少补充。维格拉摩是加伦特尔王国的国王。历史上是否有过这个国王，他的名字是否即历史上的那个也叫维格拉摩的有名的超日王，都存在疑问。最大的可能是作者假托的历史事实，从剧中看不出故事发生在什么历史朝代。



剧本开头就表现了国王和王后的分歧，国王要祭礼爱神，王后要祭祀湿婆大神。从克什米尔来的一些封建主为什么掌握了加伦特尔王国的许多大权？原来维格拉摩征服克什米尔王国时，这些封建主帮助了他，成了他的盟友和亲信。征服克什米尔王国不是通过正常的战争，而是采用阴谋手段，让国王的弟弟金德尔森从国王的太子古马尔森那里夺了权。苏米德拉是国王的公主，是古马尔森的姐姐。她眼看着这不幸，本要自裁，被百姓劝阻，后被维格拉摩骗来当了他的妻子。随同她来到加伦特尔王国的还有一个贵族女子维巴夏，也是一位性格刚强的爱国少女。她和维格拉摩的异母弟王储两人情投意合。这些都补充了背景和情节。删去了酋长和他献出自己的女儿伊拉以及伊拉等待和古马尔森结婚的情节，因为结局有所改变而不得不如此。增加了一位平民百姓向国王和王后控告从克什米尔来的封建主的情节，增加了人民举行起义反抗他们专横的细节。改变了苏米德拉回到克什米尔的目的是搬请救兵平息加伦特尔王国中某些封建主发动的叛乱，而是到克什米尔的圣地皈依太阳神，成了出家的尼姑太阳女，脱离了尘世。维格拉摩去克什米尔围攻古马尔森的同时要索取苏米德拉的目的是羞辱她，而不是对她还怀有旧情。苏米德拉以一个超脱了世俗爱憎的太阳女的身份派人迎维格拉摩到圣地的太阳神神庙，在那里已经由维巴夏燃起了圣火，太阳女已经投入柴堆自焚。维格拉摩到时只看到一缕青烟。

无疑，剧本的主题没有改变，国王维格拉摩的性格没有改变，但改编后的国王性格更为突出，发展更为合理。苏米德拉的性格有所改变，由于她对过去被迫和维格拉摩结婚的懊恨，由于对加伦特尔王国的混乱失望，想加以改变而不可得，她看破红尘回到故乡圣地去皈依太阳神，但这也摆脱不了被迫害的命运。在两个剧本中她都自裁了，她给读者和观众留下的印象是深刻的，性格和结局是感人和令人同情的。

1892年，泰戈尔发表了神话剧《花钹女》（旧译《齐德拉》），取材于大史诗《摩诃婆罗多》。剧中的男主角是阿周那，女主角是花钹女。大的背景是：阿周那是大史诗中般度王借种生的第三子，由贡蒂后和神王因陀罗所生。他有两个哥哥，两个弟弟，他们合称般度五子。他们流浪中共同娶了一个妻子黑公主。有一个仙人为了不使他们兄弟争宠发生矛盾，为他们订了一个规则，即每个兄弟轮流和黑公主生活一年，每五年一轮。凡不是值年的兄弟不能到值年兄弟与黑公主的卧室去，违反者要重罚。有一次阿周那为了助人抓强盗走到当时值年兄弟坚战与黑公主的卧室里取武器，违反了规定，他自愿受罚，独身流放森林十二年，这是大的背景。与花钹女有关的情节是：阿周那到处流浪，他先到恒河源头，遇到龙女乌奴比，违反独身的诺言与龙女结婚，并生了女儿。然后他来到曼尼普尔王国。国王世系单传，到他为王时没有生子，只生了一个美丽的女儿花钹女，尚待字闺中，国王将让女儿和女儿生的儿子传宗接代，先后即位当王。阿周那和花钹女结婚三年，生了一个儿子。三年后阿周那离开曼尼普尔王国，后来到达度族王国抢了妙贤为妻，这是后话。

原史诗中阿周那和花钹女结婚前后的情节并没有什么戏剧性，也并不复杂。史诗的作者在他们的婚姻问题上没有多费笔墨，比写龙女的婚姻所费的还少，比写妙贤的婚姻所费的就更少了。《花钹女》完全是泰戈尔发挥想像力的结果。他把这一故事编成了颇为曲折的情节。花钹女不再是美丽的少女，而成了一个粗犷、难看、带阳刚之气的巾帼豪杰，所以无论她是女妆还是男妆，都引不起阿周那的兴趣。而“英雄美人”的模式，不仅在中国，在印度也是通行的。英雄要求他的妻子都要美若天仙，即使自己很丑。阿周那享受美女已不止一次了，所以只有当花钹女祈求爱神改变她丑陋的面貌而成美女时他们才结成良缘。可是单纯的爱和美并不是人生的最终价值，更不是人生的一切。因而当他



们对这种生活厌倦时，花钏女恢复了原来的面貌。阿周那早就想见到本来面貌的花钏女，这时他惊呼：“心爱的人啊，我的生活真正圆满了！”

《花钏女》的积极意义体现了泰戈尔的目的是男女平等的爱。他们的生活不单单是花前月下，卿卿我我，他们都有事业。花钏女还要准备继承王位，管理国家，而且她还要准备当母亲，承担生育和抚养下一代的使命，而阿周那还有为般度族争夺王权的重任。泰戈尔实际上是冲破了“英雄美人”的模式。“英雄美人”的模式不仅在印度，也不仅在中国，几乎全世界古往今来莫不如此。这一模式扩大到了帝王将相、王公贵族，他们一个个莫不如此。一旦“美人迟暮”，青春不再，年老色衰，就被当作垃圾甩在某个角落，而由年轻美貌的女子取代。泰戈尔把花钏女写成丑女是对这一模式的矫正。

1894年写的《离别时的诅咒》是一篇对话诗，两人轮唱，把它列入戏剧是比较勉强的。作品取材于大史诗《摩诃婆罗多》。对话诗中两个人物一是女子天乘，一是男子云发。所谓离别时的诅咒，指云发在天乘的父亲那里学道结业后准备返回天界，天乘向他表示爱意被拒绝而诅咒了他。其背景是这样：远古的时候，诸天神和诸天魔之间经常发生战争。天神的导师和祭司是木星神祭主仙人，天魔的导师和祭司是金星神太白仙人。太白仙人懂得起死回生咒，所以在战争中天魔一方占有有利条件，一旦阵亡，就通过起死回生咒活了过来，而当时天神还不知道这个咒语，更没有后来才取得的不死药甘露，所以就吃亏，死去的天神不能活过来。诸天神商议，请祭主仙人的儿子云发到太白仙人那里去学道，见机学到起死回生咒。云发来到太白仙人家里，太白仙人接受他为弟子。因为根据当时的习俗，一个合格的婆罗门学生是不能拒绝接受的。云发白天为老师放牛。老师有一个女儿天乘，长得很美丽，对云发很有好感。云发也为她跳舞、唱歌、讲故事，

陪她做游戏，目的是为了建立密切的关系，以利于把起死回生咒学到手。按当时习俗，学生时代是不能谈情说爱的，所以他们的亲近有一定限度，各有各的打算。当众天魔得知此事，马上意识到云发是来打起死回生咒的主意的，于是一而再地杀死他，都被天乘要求父亲救活了。第三次天魔把云发杀了烧成灰放在太白仙人的酒里，仙人把酒喝进肚子里，这次天乘求父亲时，太白仙人念过咒语喊云发回来，云发在仙人的肚子里应着不得出。太白仙人明白了，他说：云发，你来的目的达到了，现在我只能教你起死回生咒，让你冲破我的肚子出来，我死后你能用咒语把我救活。于是云发学到了咒语。学习期满他准备回天界，天乘舍不得他离开。大史诗提供的背景就是这样。在大史诗里，云发认为他由太白仙人肚子里出生，他和天乘是兄妹关系或姊弟关系，不能有爱情关系，婉言谢绝了。云发走了，天乘大为不快，诅咒了云发，太白仙人安慰她。后来，云发回去后的情况大史诗再也没有触及，只是接着叙述了天乘和人间的国王迅行王结婚的经过，并交待古代印度历史上日族的起源。

大史诗中云发和天乘也有较长的对话。《离别时的诅咒》就是在此基础上的发挥，主题并没有改变。原文内容也有天乘讲到三次让他活过来的贡献，云发对此深为感激。为什么当时已不受学生身份的限制了的云发最后没有接受天乘的爱情？大史诗中始终没有点明，这就给后世的作家以发挥想像的余地。天乘由爱而恨，诅咒他将前功尽弃，学到手道法、咒语一律无效。云发简单地回敬了一句诅咒，说她以后在婆罗门中找不到夫君。天乘的咒语是否应验了，不得而知。因为天神后来饮到了长生不死的甘露，根本就死不了，还要起死回生咒干什么？云发的咒语倒是应验了。《离别时的诅咒》在原来的基础上发挥得很生动，使天乘的一番爱意表达无遗。而且从天乘的感受来看，云发对她也是深怀爱意的，只是后来改变了主意，忘恩负义。显然艺术效果也有