

目 录

绪论 印地语戏剧文学的分期 1

上篇 近代以前的印地语戏剧文学 5

- 一 概述 6
- 二 印地语民间戏剧 9
- 三 近代以前的印地语戏剧文学 21

中篇 近代印地语戏剧文学 35

- 一 近代印地语戏剧文学的社会历史背景 36
- 二 影响近代印地语戏剧文学的戏剧因素 40
- 三 近代印地语戏剧文学的特点 45
- 四 近代印地语戏剧文学之父帕勒登杜 52
- 五 近代印地语的其他戏剧家 80

下篇

现代印地语戏剧文学 95

- 一 概述 96
- 二 现代印地语最重要的戏剧家伯勒萨德 100
- 三 珀德的戏剧 128
- 四 阿谢格的社会现实剧 152
- 五 现代印地语的其他戏剧家 174

注 释 192

主要参考书目 212

后 记 215

绪 论

——印地语戏剧文学的分期

“文学是社会生活的反映”¹,它离不开一定的社会历史环境。研究任何国别、任何语言的文学都不能脱离其特定的时间、地点和历史事件。因此,研究印地语戏剧文学,首先要解决的是时间问题,即分期问题。一般认为,印地语的第一批剧本出现在17世纪初,也就是说,到目前为止,印地语戏剧文学已经有了400年的历史。我们在研究时自然不能不分先后、不论时间地点等作一番空论,而应以时间为序,以印度社会现实为背景,从面到点,由点及面来进行考察。

那么,如何给印地语戏剧文学分期呢?在这方面,印度学者多有论述,归结起来主要有两种分法:

一、主要以大作家为时代标志进行划分:

1. 前帕勒登杜时期的印地语戏剧文学(? ~1850)
2. 帕勒登杜时期的印地语戏剧文学(1850~1885)
3. 后帕勒登杜时期的印地语戏剧文学(1885~1900)
4. 伯勒萨德时期的印地语戏剧文学(1900~1937)
5. 后伯勒萨德时期的印地语戏剧文学(1937~1947)
6. 当代印地语戏剧文学(1947~)

二、以作家帕勒登杜和时代为标志进行划分:

1. 前帕勒登杜时期的印地语戏剧文学(? ~1843)
2. 帕勒登杜时期的印地语戏剧文学(1844~1893)
3. 现代印地语戏剧文学(1893~1947)
4. 当代印地语戏剧文学(1947~)²

笔者不愿苟同这两种分法。比起印度学者来,笔者更注重印度社会的历史,而非某个大作家的生卒年份,笔者更倾向于以社会历史时期来界定印地语戏剧文学史。

17 世纪初印地语戏剧作品出现,因此我们以 17 世纪为起点来考察印度社会的历史。“公元 1600 年,英国东印度公司取得(英国)王室特许状,授与他们以在东方海上的贸易垄断权”³。由此,英国先是商人后是军队侵入印度。1757 年普拉希战役之后,英国东印度公司逐渐直接接管印度的行政、经济等大权。1857~1859 年印度爆发了民族大起义,但以失败告终。1858 年,英国女王颁诏宣布废除印度莫卧儿皇帝,以自己名义治理印度,英国政府开始在印度国土上行使一切权力,印度完全沦为英国的殖民地。因此,从 17 世纪初到 1857 年的这段时间是英国人侵入并逐渐吞并印度的时期。1857 年以后,印度在各个方面都受到西方、特别是英国的影响,英语文化大规模进入印度人的生活,印度有识之士意识到自身的弱点,他们吸收新思想,倡导学习西方科学技术,力求在和平稳定中改良印度社会。所以,就像 1840 年中英鸦片战争使中国步入近代一样⁴,1857 年印度反英民族大起义也使印度进入到近代时期。1905~1908 年印度爆发了资产阶级民族革命运动,这次运动“是反对英国人在印度的存在本身”,其“实质是在政治上谋求把印度从英国统治下解放出来”⁵。这次运动也以失败告终,但它却从根本上使印度人民觉醒起来。从此,在印度国大党、印度穆斯林联盟等政治党派及圣雄甘地等人的领导下,印度人民进行了不屈不挠的反英斗争,直至 1947 年获得独立。因此,许多历史学家把 1905 年看做是印度现代史的开始。1947 年更是重大的时间点,是新印度的开始,自然成为印度现代史与当代史的“界碑”。笔者沿袭这种

社会历史划分法来给印地语戏剧文学分期：

1. 近代以前的印地语戏剧文学(1600~1857)
2. 近代印地语戏剧文学(1857~1905)
3. 现代印地语戏剧文学(1905~1947)
4. 当代印地语戏剧文学(1947年以后)

本书将重点探讨前三个时期的印地语戏剧文学,对第四个时期基本上不作论述。自然,任何时期的戏剧都不可能与前一个时期完全隔断,如近代戏剧文学开始于1857年,但被认为是近代第一个剧本的《按〈吠陀〉杀生不算杀生》却出现在1873年。又比如,现代许多作家在印度独立后即当代时期也有作品问世,有的甚至在当代才创作出自己最优秀的剧本。因此,笔者将不拘泥于这些小的细节,而从大处着眼,进行分析、研究。为方便起见,在以后的论述中,笔者将分三篇若干部分进行探讨,每篇研究一个时期,每部分讨论一个专题。

上 篇

——近代以前的印地语
戏剧文学(1600~1857)

一、概述

“这一时期(1600~1857)印度社会的主要特征是:莫卧儿王朝由盛而衰,最后灭亡,印度逐渐沦为英国的殖民地。印度社会由封建社会的阶段进入到殖民地半封建社会的阶段”⁶。

莫卧儿王朝建于1526年,1858年为英国所灭,共存在了300多年。整体说来,这个帝国大体维持了一个统一的局面。自建国至18世纪初期,莫卧儿帝国由弱而强,持续了不短的王朝兴盛时期。但17世纪后半期的印度教马拉塔人起义和18世纪前半期的锡克人起义曾使帝国的根基大为动摇。此外,18世纪上半期,阿富汗封建主的大举入侵、抢劫和屠杀也使帝国的统治雪上加霜。更为不幸的是,从其第五代皇帝奥朗则布(1658~1707在位)起,莫卧儿王室内部分一直不和,为了皇位,父子、兄弟等的争权夺利斗争连续不断。如此的外部不稳、内部不和终于使帝国一蹶不振,再也控制不了全国的局势。各地封建主见机行事,纷纷扩建军队、巩固地盘,他们虽然表面隶属于莫卧儿王朝,但俨然如自由独立的国王。这样,印度实际上又恢复了以前的封建割据的局面。与此同时,西方各国的东印度公司在印度沿海的活动也越来越猖獗,它们与当地封建势力相互勾结、互为利用,到18世纪中期,英国的东印度公司雄踞各公司之首,成为一支不可小视的力量。

17、18世纪,印度“老百姓久经变革,以致不太关心政府的变更,而较有势力的首领们,则仅仅着眼于自己的利益来制定他们的政策,根本不知道民族观念或爱国主义”⁷。实际上,印度一直不是严格意义上的国家,1858年沦为英国的殖民地

之前长期处于一种较为涣散的状态。长期以来,大小土邦各自为政,并为争夺地盘而相互征战。老百姓对此早已习以为常,他们发现,谁胜谁负对自己并无多大关系。对他们来说,印度教土邦王公和伊斯兰教封建主没有多大区别,他们不把前者当自己人看,也不把后者当外来侵略者待。印度教统治者也同样,他们根本就不把伊斯兰教统治者当民族敌人,他们已习惯于和后者在同一块土地上共存。因此,对这支新的势力(英国东印度公司等),印度普通老百姓和封建上层都没有予以重视,他们没有把它看成是十分异己的东西。这样,在1857年前,不论是印度下层人民还是封建上层都没有民族或爱国的意识。1757年印英普拉希战争以后,英国东印度公司逐渐得势,它甚至夺取了许多地方的政权,还建立了自己的军队。而且,“取得政权和征服反对者后,公司实行一种为所欲为的政策,结果印度出现了以前从未出现过的经济剥削”⁸。这种剥削不仅影响到普通百姓,也影响到了印度本地封建主阶级,他们的日子也开始不好过起来。这时候,印度人才看清这支外来的势力,但为时已晚,他们1857~1859年的民族大起义归于失败。

“英国统治印度的第一个世纪(1757~1857),尽管发生了政治剧变和经济倒退,但在某些方面是印度历史上一个值得纪念的时期。这个时期印度迸发了引人注目的理智的活动,经历了社会、宗教思想的剧烈转变。这些变化的动力来自英语教育的采用。西方的自由思想通过这条渠道来到印度,激励了人们,使他们从许多年代的沉睡状态中警醒起来”⁹。19世纪,不少英国传教士和开明的印度人开始在孟加拉、孟买等地倡导并实践英语教育。1835年,英印公共教育委员会也大力支持在印度人中实行英语教育,并在这方面拨出专款。这

样,英语文化开始大规模进入印度人的生活中,印度的一些有识之士开始接受西方的民主自由观念和科学知识,他们努力反省本民族的传统,希望对自己的社会进行改良。孟加拉地区的拉姆摩亨·罗易(1774~1833)是这批人中的急先锋,他于1828年建立梵社,着手对印度教及印度教社会进行改革。他倡导一神信仰,反对偶像崇拜。最重要的是,他将改革活动指向印度教社会的落后习俗,其中明显地指向严酷的种姓制度和保持妇女地位低下的传统。1839年以后,罗宾德拉纳特·泰戈尔的父亲德文德拉纳特·泰戈尔给梵社注入了新的活力,他和罗易一样,认为支持妇女的事业和抨击严酷的种姓成规是印度教社会改革的关键。他们的观点为后人所一致承认。

但是,相对说来,这时期的印度文化界仍然非常沉寂,拉姆摩亨·罗易、德文德拉纳特·泰戈尔这样的进步改革人士很少。而且,他们的影响主要限于孟加拉语地区。因此,印地语地区的文化气息依然如故,印地语文学同样墨守成规,死气沉沉,没有什么活力可言。在前一段时期(1350~1600),印地语文学一度十分活跃,出现了加耶西、苏尔达斯、杜勒西达斯等著名诗人,他们创作了不少反映社会现实,倡导社会改革的作品。其中有不少作品寓意深刻,诗人们在作品中希望改良印度教社会,并号召印度教人民团结起来,一致对付外来的伊斯兰教入侵者。但这一时期(1600~1857)的印地语文学却与社会现实相距很远。作者对时事不闻不问,毫不关心社会现实生活。他们没有印度民族的观点,也缺乏爱国的意识,他们的作品多半只注重个性发展、强调个人享受,社会意义不大。刘安武教授在对这一时期进行评价指出,“这一时期的(印地语)诗人大都是宫廷诗人,他们为当时各地方的大小王公歌功颂德或者为他们腐朽的享受生活增加一些消遣的材料”¹⁰。当

然,这时期也出现了几个较有水平的诗人,如比哈利拉尔、觉特拉杰等,格谢沃达斯是这一时期较为出色的诗人,也是印地语文学的第一个文学理论家。

值得特别指出的是,印地语的文学剧本就产生在这一时期。现有资料表明,伯拉纳金德·觉杭于1610年创作的诗剧《罗摩衍那大剧》是印地语为数不多的早期剧本之一。这时期的印地语剧本有创作剧,也有从梵语翻译过来的印地语译本。这些剧本虽然不像同期的诗歌一样追求享受、寻求个性欢娱,但与现实社会的联系不大,也没有什么社会意义。受时代局限和社会环境影响,剧作家们不愿正视现实生活,不理解老百姓的疾苦,更意识不到国家、民族的危机。他们沉浸于前人的宗教心理,或重复前人所写过的内容,或翻译前人的作品。有趣的是,他们多不注重戏剧形式,大多数作品的诗歌色彩太重,戏剧性太差。这一特点在以后章节将有专门论述。

二、印地语民间戏剧

在考察印地语戏剧文学之前,有必要先探讨一下印地语民间戏剧。

在印地语的各个方言区,从15世纪起就出现了民间舞台剧。这类戏剧多半是音乐、舞蹈和杂耍的结合,没有人物对白和复杂的剧情。“实际上,比起与音乐和舞蹈的关系来,这类民间戏剧与舞台设计的关系并不更大,其服装道具非常简陋,故事情节也比较简单”¹¹。因此,从严格意义上讲,它们只是戏剧的一种初级形式,并非真正的“舞台剧”。有趣的是,这种初级形式的民间戏剧表演现在仍然存在,而且比较盛行,观众

甚多。民间音乐剧、黑天本事剧和罗摩本事剧是这类戏剧的主要形式,第一种偏重世俗生活,后两种宗教色彩浓厚。

民间音乐剧没有什么宗教色彩,属于世俗剧,主要流行于印地语的伯勒杰方言区,即今天的印度北方邦及其附近地区。民间音乐剧很早就产生了,但具体时间无从考察。杰耶辛格尔·伯勒萨德在其《诗、艺术及其他文集》一书中认为,民间音乐剧是直接由梵剧而来的,“中世纪的宗教狂入侵者(意指伊斯兰教入侵者)毁掉了印度舞台艺术……但还是有些表演形式保存了下来,这些形式在波斯剧团成立以前就存在,民间音乐剧和街头滑稽戏是其中最重要的形式”¹²。与杰耶辛格尔·伯勒萨德相反,巴布罗摩·赛克希纳认为民间音乐剧是受乌尔都语诗歌和民间音乐的影响而产生的。还有人认为,早在13世纪,阿米尔·库斯洛(1253~1325)曾有功于民间音乐剧,使之有了大的发展。贡沃尔昌德尔·伯勒格谢·辛哈博士认为,15世纪前后就出现了专门为民间音乐剧的表演而创作的脚本,并认为这类脚本应该被看做是印地语的早期戏剧文学作品,如纳罗德默达斯创作的《苏达玛功行》等。总之,不论哪种说法成立,都说明了民间音乐剧确实已有一个较长的存在历史。不仅如此,民间音乐剧的影响也很大,“在北方邦及其附近地区流行的世俗戏剧中,民间音乐剧的流行范围最广,影响也最大”¹³,“到18世纪,民间音乐剧传遍了整个北印度”¹⁴。

民间音乐剧的题材很丰富,有关于神话传说的、爱情的、历史的、民间故事的以及社会现实事件的,等等。表现印度教大神信徒的生平事迹是其主要题材之一,毗湿奴大神的信徒特路沃、戈比昌德、苏达玛等的事迹都曾被编成故事上演过。民间音乐剧的舞台和道具都很简单:舞台四周不用幕布,表演

者居中,正对面是乐队,观众在台下随处可坐。演员只作些简单化妆就可上台,他们一般不对白,而是随着乐队的演奏跳舞或作出各种姿态表情,以达到表现故事情节的效果。表演期间不用换场,如果有多个情节相连而观众又不易看懂,台下会有人作旁白,旁白的作用和今天的幕后词的作用一样,有描述、解释等作用。与莫卧儿皇帝奥朗则布(1658~1707年在位)同时代的一位伊斯兰教学者曾这样描述民间音乐剧表演时的情景:

“近来城里来了一些奇怪的人,他们会学各种人的模样,还会变魔术。他们精于模仿和舞蹈,说话声音很美。用我们的话说,他们是(印度教大神)的虔信者。(表演时),演员随着音乐活动,他忽儿模仿男人,忽儿学作妇女,忽儿装成小孩,一会儿又变成个青年修道者,再过会儿又成了英国人。有时模仿乡下男女,有时刮去胡子变成城里老爷,有时扮成莫卧儿官人,有时装成奴隶,有时又装成产妇,孩子在腋下哭叫。他们能模仿各国人,还会扮演各个时期的人”¹⁵。

很显然,这个伊斯兰教学者所看到的是个以社会现实生活为题材的民间音乐剧的表演,那时民间音乐剧可能刚刚传到城里。

属于民间音乐剧类的耍蛇人戏值得一提,这种戏剧类型主要流行于阿沃提方言区,它更强调音乐,很受劳动人民的欢迎。耍蛇人戏的题材范围比较窄,“其故事总是来源于原始人类的极其古老的某种信仰或社会认同。尽管如此,其简单的故事情节中却包含有扣人心弦的冲突,其音乐优美、舞蹈迷人,表演常常从半夜一直持续到日出时分”¹⁶。耍蛇人戏的表演设施比其他民间音乐剧种的更为简单,它几乎不需要任何设施:在一个四面空旷的场地上,不用任何布景,5个演员(最

多7个)组成一组进行演出,观众可不分前后左右地坐着或站着欣赏。小鼓是表演耍蛇人戏的主要乐器,风琴和钹是重要的伴奏乐器。

18、19世纪开始,有人开始对民间音乐剧进行改革。因德尔门纳和他的学生笈仑笈拉勒曾一度使民间音乐剧比黑天本事剧和罗摩本事剧的影响还大。受波斯剧团舞台表演的启发,笈仑笈拉勒的学生纳特罗摩对民间音乐剧作了更大胆的革新,他开始尝试让多个角色一起演出,并让表演者穿上镶有饰物的华丽服装。舞台也开始着意装饰,还使用了多种乐器。此后又经过许多专家的改良,民间音乐剧逐渐实现了“现代化”。

进入近代以后,不少戏剧家注意到了民间音乐剧,受其影响,他们创作中的民间音乐剧成分不少。帕勒登杜是近代最伟大的印地语戏剧家,他组织的舞台演出受民间音乐剧的影响很大;他的剧本《尼勒德维》就是民间音乐剧形式的作品。伯勒达伯·那拉因·米谢尔是另一个将民间音乐剧赋于文学形式的重要剧作家,他用三种印地语方言创作(改编成)了《沙恭达罗乐剧》,其中上层人物使用克利方言,其他人均使用阿沃提方言,韵文则用伯勒杰方言。还有几个与帕勒登杜同时代的剧作家也写了民间音乐剧类型的剧本,但影响都不大。

黑天本事剧是具有宗教色彩的主要民间剧种之一,它以印度教毗湿奴大神的凡界化身黑天为中心人物,其目的在于宣传黑天,以激起人们的宗教情感,使之朝向印度教,拒绝伊斯兰教等异教的影响。“根据《薄伽梵往世书》的记载,两个牧区女郎中间出现一个黑天的戏剧就是黑天本事剧”¹⁷。因此,一般来说,黑天本事剧中除了黑天这个主角外,牧区女郎是少

不了的。实际上,黑天本事剧表现的内容主要是黑天和牧区女郎一起的舞蹈行为。这种戏剧主要流行于伯勒杰方言区。它大约产生于16世纪30年代,当时毗湿奴教派的大师伯勒珀根据经典中关于表演黑天功行的记载改编成了音乐剧,并把它搬上舞台,效果很好,这便是黑天本事剧的来历。

黑天本事剧主要有三种:(1)婴儿黑天本事剧,主要表现养父难陀和养母耶雪达对小黑天的慈爱和小黑天降魔等故事;(2)童年黑天本事剧,表现黑天和其他牧区伙伴一起去森林放牛及黑天的淘气行为等故事;(3)少年黑天本事剧,表现黑天和罗陀及其他牧区女郎之间的爱情故事,“黑天和罗陀”、“众女热恋黑天”等是经常上演的剧目。前面已经说过,第三种是黑天本事剧中最重要,一般意义上的黑天本事剧指的就是这种,影响最大,也最有吸引力。开演时,黑天和罗陀坐在主座上接受其他牧区女郎的膜拜。接着,女郎们一起舞蹈,舞完一曲或几曲后,其中一个上前向黑天和罗陀描述夜晚的美景,并请黑天和她们一起跳舞。征得罗陀同意后,黑天进舞场,和女郎们一起跳起舞来,共享快乐时光。这是一般的表演。

还有一种叫做“黑天本事大剧”的黑天本事剧,也属于上述提及的少年黑天本事剧形式,但规模较大,表演比较复杂。其基本表演情况是这样的:黑天一个人先上场,吹响芦笛。听到笛声后,牧区女郎们不顾父亲、丈夫的反对,抛下怀中的孩子,扔下手中的活计,离家奔向黑天。黑天先是反对她们这样,向她们宣讲社会公德。女郎们很痛苦,但由于对黑天的爱和奉献心理,她们都不愿离开。没有办法,黑天只好答应和她们一起共度美好夜晚,他用神性将自己分成好多个黑天;如此,两个女郎之间便有一个黑天作伴跳舞玩乐,每个人都得到

了最大满足。据印度教经典记载,黑天利用神性可以同时分别与 1.8 万个牧区女郎共同起舞,甚至进行性交(据印度教经典,当然不是指一般意义上的俗人之间的交媾)。在姑娘们高兴得忘乎所以的时候,黑天带着罗陀悄悄离开,到林中其他地方散步。由于和黑天单独呆在一起,罗陀产生骄傲情绪,又由于疲劳,她要求坐到黑天的肩上,黑天往往在“来吧,上来吧”的答应声中化成一束光环消失在半空中。罗陀感到委屈、伤心,并哭泣起来。这时,处于痛苦中的其他姑娘也来到这里,她们扶起罗陀,到处寻找黑天。她们向森林中的花草树木询问黑天的下落,向动物打听黑天的去向,其情切切,感人肺腑。这样,她们一直找到叶木拿河边。由于还找不到黑天,她们便都急得昏迷过去。见此情形,黑天急忙现身,弄醒她们,又以分身术和她们一起跳起舞来。至此,整个黑天本事大剧结束。

不论哪种黑天本事剧,上演时间都是 3 个小时左右。所需演员的数量不多,最多只需 6、7 个人,他们都是男性。通常是 4 个扮演牧区女郎(有时 3 个),一个饰女主角罗陀,另一个演人主黑天。有时也需要 2 个人演黑天的伙伴。如果某个故事情节中需要多个牧女,饰演的那 3、4 个便会重复上场,同时扮演多个角色。如果需要黑天的养父母难陀和耶雪达这样的角色,乐队中的人就会临时出来饰演。不过,如果演大剧,因为需要多个黑天和更多的牧区女郎,就需要由几个剧团联合演出,才能收到最好的效果。

关于黑天本事剧的舞台布置等问题,苏希拉·提尔博士在《帕勒登杜时代的戏剧》一书中写道:“黑天本事剧的舞台不大,其四面敞开,不用幕布,台上放置供黑天和罗陀坐的座位,座位四周有供牧区女郎坐的垫子。黑天和罗陀的座位正对面是乐队坐的地方。演出时,演员自始至终都呆在舞台上,而不

像梵剧演出那样分幕、分场。观众可以自由散坐(或站)在舞台四周。实际上,黑天本事剧的舞台并不固定在某个特定的地方,它有很大的随意性”¹⁸。贡沃尔昌德尔·伯勒格谢·辛哈博士却不这么认为,他写道:“黑天本事剧的舞台布置很简单,而且很少的演员能完成所有情节。这种舞台演出产生、发展于北方邦马图拉的沃林达温地区,演出在那儿的神庙里进行。实际上,沃林达温的神庙是演出黑天本事剧的最佳场所。当然,也在其他公共场所或虔信者的家里演出。神庙的天井或其他用来演出的地方常常留出 20~22 英尺长、18~20 英尺宽的空地作为舞台,其中三面朝向观众,这就是黑天本事剧剧院。舞台的一边或正中间放置一个方形凳子,凳子上放有坐垫,这是罗陀和黑天的座位。座位的前面遮挡一块可以随时移开的蓝色或绿色或其他颜色的幕布。座位的正前面即舞台的另一端坐着乐队,正式演出前他们要唱赞美诗”¹⁹。如此看来,印度学者在这方面的意见也不太统一。不过,从目前掌握的资料看,笔者认为上述两种布置都是可行的,而且都存在过,²⁰也可能现在还存在,但现在的舞台多受现代技术的影响,相对来说要先进、豪华得多。总体看来,黑天本事剧的舞台布置不很复杂,观众观看很方便,可从不同侧面欣赏。

上面已经说过,黑天本事剧主要流行于伯勒杰方言区,即印度的北方邦及其附近地区。但这并不是说其他语言(或印地语方言)区就没有,比如阿萨姆邦的曼尼浦尔地区就有黑天本事剧的演出,而且影响很大。与伯勒杰方言区的演出不同的是,在曼尼浦尔地区,女人也可以参加演出。古吉拉特邦的格提亚瓦勒地区也有黑天本事剧的演出,表演者有男有女。在孟加拉和奥里萨等邦的不少地方,黑天本事剧的演出也比较普遍。因此,黑天本事剧的影响远远超出了印地语伯勒杰