《沙恭达罗》的创作时期和主题

郭祝崧

一、创作时期

确定古代文学作品写成的年代，最有力的佐证无过于原作品中所反映的历史情况。

近两百年来，由于研究家们对迦梨陀娑生活于何时争论颇多，因而对《沙恭达罗》（以下简称《沙》）创作于何时有着极为分歧的说法。单以一九五六年我国报刊所发表的几十篇文章看，上下相差竟达一千多年。本来，关于迦梨陀娑的生平只存在着神秘传说，加以古印度又有着两个以同名旃荼罗笈多一世为开创者的笈多王朝，问题就越发显得复杂了。

就外国学者争论的情况说，大抵主要症结在于：一、多是脱离作品本身，而去往古传说中找论据。二、对本诗剧据以创作的《摩诃婆罗多》及《莲花往世书》成书年代孰先孰后有不同的看法，也就影响了本诗剧创作时期的确定。三、这中间，还渗杂着把民族偏见引进学术研究领域的事实。

笔者撰写《外国文学五十五讲·沙恭达罗》（以下简称《五十五讲》）专章时，采用了我国梵语文学专家季羡林教授的论断，定本诗剧约成书于公元四世纪，即古代印度从奴隶社会向封建社会过渡的后期（另一位专家金克木教授也和季教授持同一观点）。近三年来，国内有三五篇研究《沙》的文章发表，作者们也采用季、金二老的说法，只是也有同志说它反映的是奴隶社会的情况，还有同志把印度种姓制度和奴隶制度——阶级制度等同起来了。

根据多数学者对印度种姓制度的研究成果得知：种姓并非社会阶级，也非封建等级。事实上，在古代，下层种姓吠舍和首陀罗虽都不可能成为国家统治者，上层种姓婆罗门和刹帝利的成员，却也都不一定是国家统治者（当代情况有极大的不同，连四种姓之外的“旃荼罗——不可接触的贱民”，也被选作了印度政府总理）。尽管婆罗门受到其他三种姓的尊敬，享有被供养的特权，可在这一种姓中，既有大庄园主，也有托缽行乞者。“奴隶”——农奴和家庭奴隶只存在于种姓相同的农林庄园或家庭中，也就是说婆罗门庄园中的奴隶，必然是婆罗门。豆扇陀在婆罗门庄园中见到沙恭达罗，认为她当然是婆罗门，就足以证明这点。因而从阶级关系的角度来考察古印度文学中人与人的关系，很难得到正确结论。既然这样，要是把沙恭达罗和豆扇陀之间的爱情纠葛，说成反映了奴隶制度下妇女的地位如何如何，就不确切了，会忽略其所反映出来的时代特点。

印度种姓制度，在历史上曾有过多次重大的变化，但从来没有与阶级制度等同起来，这在印度的和西方的（包括苏联的）印度史家的有关专著里，都有着论述。

古时，印度是依据社会职业分工来划分种姓的，后来才被统治阶级固定下来，用以维持和巩固其所得特权。

奴隶和奴隶主存在于同一种姓中。上层

种姓可以强求下层种姓供养，可以奴役下层种姓，却不能把下层种姓的成员变为奴隶。因为，不同种姓不能混居，下层种姓甚至不得进入上层种姓的地界，连国王也不得随意进入婆罗门庄园。剧中干婆庄园里的“徒弟”、“养女”，都是婆罗门。“丑”摩陀弊耶曾骂将军跋陀西亚为“奴隶的儿子”，但没有表明后者出身下层种姓。

种姓等级比封建等级更为森严。单就婚姻说，在封建制度下，贵族女子下嫁平民的事虽少见，贵族男子同平民妇女(甚至奴婢)结合的则较多，更不用说随意奸淫。而在种姓制度下，纵使身为国王，也不被容许同上一级种姓的妇女结合，也不得占有下一级种姓的妇女。《摩奴法典》中曾提到“混合种姓”，可是没有具体情况的说明，也许如像沙恭达罗这样由刹帝利国王和婆罗门天女所生的子女、天女优里婆湿和洪呼王所生的子女之类的人，可称为“混合种姓”。就是这些天女与国王的结合，也还是受到人间同天上一同谴责的。据说，直到两三百年前，印度还存在上层种姓男女与下层种姓男女相结合时，则上层种姓男女自然下降为下层种姓的规例。

在印度奴隶社会的末期，婆罗门为了取得刹帝利的武力庇护，已在某些方面自动对刹帝利降低了自己的地位，例如允许国王以保护为名进入其庄园，又如为依附国王生活而服役宫廷。这些在《沙》中都存在着。“丑”就是作为国王随从而存在的婆罗门。诗剧作者本人系“宫廷九宝”(一种说法是“三宝”)之一的御用文人，他也是婆罗门。沙恭达罗和豆扇陀的结合，最能说明婆罗门对刹帝利降低身分的事实。同时，这件事又很能够说明上层两种姓的关系虽已有变化，种姓制度却并没有动摇，至少是婚姻关系并没有冲破种姓藩篱。需要豆扇陀保护的干婆，看中干婆“养女”的豆扇陀，原本可以借沙恭达罗作交易，就由于种姓制度作梗，还得让她先具有“无疑地可以跟一个刹帝王结婚”的种姓。可是刹帝利沙恭达罗又怎得在婆罗门庄园里生活呢？于是乎就出现神奇的传说：沙恭达罗乃系国王憍尸迦和天女弥诺迦的私生女，她具有“混合种姓”。作为弥诺迦的女儿，她就可以生活在婆罗门庄园中；作为憍尸迦的女儿，她就可以同刹帝利结婚。结合的条件具备了，也还要借助于《摩奴法典》赋予的干闼婆——自由婚配的权利。

印度在由奴隶社会向封建社会过渡期间，国家明令释奴，任何人不得再以任何理由蓄奴和把自由人转化为奴隶。诗剧中也有反映。沙恭达罗及其女伴，都以“养女”身份生活在干婆庄园里。这是什么样的“养女”呢？她们穿树皮，干重活，饲鸟兽，浇花木，每天劳累疲惫不堪，以致发出庄园主对树林比对“养女”还爱护的悲叹。有资料表明，古代印度只有奴隶才穿树皮，那怕是自由民中的乞丐也不穿树皮的。看来沙恭达罗一类“养女”，自必是女奴。这当然是国家明令释奴以后的事。一个奴子当将军，也只能是释奴以后的事。

《沙》中一再提到的干闼婆婚姻，财产由儿子继承、“六一”贡赋等，都属《摩奴法典》所规定。印度史家经考证得出结论，此法典乃是为确立封建制度服务的。后起的为维护和扩大封建统治者的权益服务的《政事论》，就有所不同，如“六一”贡赋已改定为“三一”贡赋。这两部法典对法律“来源”有着不同解说：《摩奴法典》认为法律来源于《天启》、《传承经》、“圣人”(指王仙，即国王)的旨意和人们的本意；《政事论》认为法律来源于“圣法”、契约、习俗和国王的敕令，其中以国王敕令的效力最大。剧中，海产财产的继承权问题，系据《传承经》解决的，习俗和人们的本意也起了作用。要是《摩奴法典》已让位于《政事论》，即封建制已确立，那么海商的财产国王完全可以通过下达敕令攫为已有了，何烦

他操心于那人有没有嗣子呢？还需要了解，在《摩奴法典》规定妇女不得继承遗产之前，妇女和男子是享有同等继承权的。豆扇陀也是由于需要儿子继承宗祀、江山、财产，才“想起”了被他遗弃并已怀孕的沙恭达罗，希冀她将生下一个儿子。表记的再现，只不过是重圆的借口，不存在儿子继承法规时期的、最早的故事原型《摩诃婆罗多》里，就没有这项情节，而是“天启”决定重圆。干闼婆也是《摩奴法典》所规定，在它之前，以及它被《政事论》取代之后，都不存在这项规定。

就《沙》剧表达的伦理道德观看，旧日的清规、礼法仍然统治着社会。也许有人以为沙恭达罗辞别净修林时，庄园主干婆对她的教言纯粹是封建的夫纲妇道。这不确切。干婆的教言也出于《摩奴法典》：“妇女不当独立；她童年时受父亲的保护，青年时受丈夫的保护，老年时受儿子的保护”。

以上种种，都可以看出《沙》里所反映的印度自奴隶社会向封建社会过渡期的历史情况。

此外，从《沙》的故事情节的源流，以及印度古典梵语文学兴起的时代，也都可以得出上述结论。

在《五十五讲》中，笔者曾略述诗剧的故事源流，认为它基本上采用的是《莲花往世书》里的情节，并认为这一史书成书比史诗《摩诃婆罗多》晚些。有的外国学者为了把《沙》的创作时期提早，就倒果为因地说《莲花往世书》宗于《沙》，迦梨陀娑乃系凭艺术想象力发展了《摩诃婆罗多》所述的故事。这是不可信的。因为《莲花往世书》所记远比《沙》简单，特别是继承权问题，干婆的教言，均非此书所有。何况《摩诃婆罗多》的成书年代，并不比《莲花往世书》早多少，也还有人认为今传本《摩诃婆罗多》中最早的抄本，多数是公元五、六世纪写定的。

梵语（意为“神圣的、高尚的”、或者“纯洁的”语言）的形成约在公元前四至二世纪间，但在公元前一世纪以前并未成为“发达的”（即有整套字母的）语言，也未能取得群众语言的地位。据印度史料得知，在孔雀王朝时期，梵语还不是普遍使用的，阿育王的诏书也不用梵语，而用地方语言。当然，阿育王的时代比较早，却也正是一般主张《沙》成书较早论者所坚持的年代。又据印度史料，我们知道梵语到了后一笈多王朝时期才成为文学语言，大乘佛教才规定以梵语作为文学和哲学的表达工具，戏剧才开始让扮演统治阶级的男主角讲梵语。大乘佛教是公元一、二世纪的产物，古典梵语文学既不可能早于大乘佛教而存在，梵语诗剧《沙》的创作也就不可能早于二世纪。《沙》剧所具有的宗教观念，是印度教的，作者和剧本主人公具有的是印度教湿婆——林加教派的人生观，谁都知道印度教更是大乘佛教和婆罗门教的结合体。

二、爱情主题

诗剧《沙》的主题，就笔者所见中外资料，绝对多数的研究者说是写“爱情”。其中我国研究者且有进一步的论述，有的认为它是“对美好的爱情生活的向往和歌颂”；有的认为“它除歌颂忠贞不渝的爱情外，还反映出若干其他的社会问题”。这是正确的。但在我国的研究者中，也有的认为迦梨陀娑具有“某种民主情绪”，在剧中揭露和批判了奴隶主阶级的专制帝王；甚至有的认为本剧写的“阶级斗争”主题。

笔者采“爱情”主题说。“爱情”作为文学的主题，在印度古代文论中有着明确的规定，如早于《沙》结集的《舞论》（即《戏剧学》），与《沙》大致同时代的《诗镜》都是这样。

《沙》的作者，以及作者塑造的两个主

人公，都是印度教湿婆——林加教派信徒。印度教极重人身官能享乐，并把它定为人生四大目的(正法、财利、爱欲、解脱)之一。马克思在《不列颠在印度的统治》中说过："……一个淫乐世界和一个悲苦世界——这样奇怪地结合在一起的现象，在印度斯坦的宗教的古老传统里早就显示出来了。这个宗教既是纵欲享乐的宗教，又是自我折磨的禁欲主义的宗教；既是林加崇拜的宗教，又是札格纳特的宗教；既是和尚的宗教，又是舞女的宗教"。(《马克思恩格斯选集》第二卷，第62－63页)

在印度教思想体系笼罩下，古代文艺理论家们在他们的论著中，就限定以人生四大目的为文艺表现的四大事，还进一步提出了作品的八项内容：相思、结婚、生子、定计、遣使、征伐、交战、胜利。其中有关爱情的占三项，而且列于首三位。传为婆罗多牟尼所作的《舞论》，对当时和后世印度文学起着很大的影响，古典梵文文学作家几乎无不接受它的指导，迦梨陀娑也不例外。

《舞论》第一章列举戏剧中出现的三界全部情况的表现，第二项是游戏，第五项是欢笑，第七项是爱欲，并说："对于寻求爱欲的人〔满足〕爱欲"(关于《舞论》的引文，均据金克木教授译本)。第六章里说"戏剧中的味相传有八种"，艳情就居第一，接着又进一步地指出"这〔八种〕味的来源是四种味"，艳情又居首位；还说其他"味"都同艳情相关联，足见古代印度文学的主题和情调都离不开艳情——爱情。原书对艳情的解释极为细致繁复："这儿(八种味之中)，艳情由常情(固定的情)欢乐而生，以光彩的服装为其灵魂。正如世间凡是清白的，纯洁的，光彩的或美丽的都以'艳'表示。……这样，由于以可爱的光彩的服装为灵魂，经行为确定(称为)艳情味。它以男女为因，以最好的青年(时期)为本。它有两个基础：欢爱和相思"。有人认为《舞论》所说的"艳情"并不就是"爱情"，这也不符合实际，它曾解释说："富有幸福，与所爱相依，享受季节与花环，与男女(的结合)有关，(此)名为艳情"。

还有资料表明，古代印度作品无论写什么主题，也必须以男女爱情为主线。迦梨陀娑现存三剧，都以爱情为主线，连一般研究者公认为反映民众起义的《小泥车》，其主要情节也是春军和善施间的悲欢离合。印度梵文戏剧凡三类(这是一种说法。有的研究家释《舞论》里的"正色"、"次色"为戏剧种类，那么戏剧的种类就很多)，各类皆以爱情为主线。就戏剧主角说，男女主角都分三个类型，其中三个类型的男主角，虽不足以表明其人必有恋情行为，与之相对的女主角，却每个类型全与爱情相关：自己投入情人怀抱的、羞羞答答忸怩作态的、贞静娴淑的。一部戏剧中，女主角是陷入情网的人，男主角又怎能完全和爱情无干系。不迟于迦梨陀娑的小说家檀丁(杖者大师)在文艺论著《诗镜》中，引录了不少戏剧台词和小说文句，其中很难找到不直接或间接同恋情有关的句子。檀丁本人的代表作《十王子传》，据说很象我国的《金瓶梅》。

笔者在《五十五讲》里，析论沙恭达罗这一艺术形象时，有意忽略了她的湿婆教派人生观一点，在这里也不用来论证爱情主题的必然性。虽然这样作有些不合适，我却以为是必要的。

以爱情为主题的作品，绝对不应全部视作"为爱情而爱情"的，而且绝大多数作者写爱情故事，总是借它来反映现实生活中的重大问题。黑格尔指出过这点；马克思、恩格斯更有极其精辟的论述。这且不言，因为他们上距迦梨陀娑近一千五百年。我们还是看《舞论》怎样说。它说："戏剧是三界的全部情况的表现，不局限于纯爱情"。又说："我们创作的戏剧具有各种各样的感情，以各种各样的情况为内容，模仿人间的生活。"作家进行创作的目的是，使世人增长智慧，

得到教益。所谓智慧和教益，决非“恋爱经”之类，那是《欲经》的内容。从《小泥车》、《沙恭达罗》和《优里婆湿》看来，以爱情为主题的作品，实际上是揭示现实社会情况，让观众和读者从而认识它，理解它的本质，也许还要进而改造它。

前已说过，《小泥车》反映了社会斗争，但是从侧面反映的，牧人阿哩迦耶领导的民众起义对八腊王反动统治的冲击，仅仅是妓女春军和平民善施间的爱情悲喜剧的背景。不过，作者的倾向性很鲜明，他肯定起义，欢呼起义的胜利。既然这样，作者为何不直写起义？答案就是当时规定戏剧的主线必须是爱情情节。为了表现社会现实的不合理，权贵与民众冲突的剧本，都必须服从这一规定，以反映宫廷生活，着重于歌颂国王贤明的《沙》，又怎会不遵行。

我们要注意的倒是，这些剧本通过爱情主题说明现实社会的什么，又提出了什么样的爱情观点。现就《沙》剧谈谈个人的粗浅看法。

《沙》在写爱情时，提出了是重美色还是重德行、是逢场作戏还忠实于爱情的问题。它通过两位主人公间的一见钟情、自由结合、厌腻遗弃、破镜重圆，广泛地触及了印度那一社会过渡期间的种姓关系、宗教、法律、政治、经济、社会等等方面的情况，也深刻地揭示了两个主人公的人生观、国王的种种特权、“奴隶”的向往自由民生活……。这些都在《五十五讲》里有所论列，不再辞费。

所以，我们既不能由于《沙》以爱情为主题就否定它；也不能为了肯定它，就曲为之说，硬定为“反映的是阶级矛盾与阶级斗争”，是“对奴隶主阶级的专制帝王的专横卑劣进行揭露和批判”。

“阶级斗争”说，根本不能成立。持论者认定沙恭达罗是奴隶，廷争当然是阶级斗争。本文第一部分，曾说沙恭达罗很可能是名为养女的奴隶，可她并不是我们习惯说的那种含义的奴隶。她是庄园主同种姓的庄园劳动者。不管庄园主出于何种目的，总把她说成了天女和国王私生的“公主”。剧中，丝毫没有表现她具有奴隶阶级的阶级意识；廷争时，更无一句关涉阶级矛盾和阶级斗争的话语。我们实在难以设想，在当时那个特定的历史时期里，奴隶能当上王后。承认沙恭达罗的遭遇是阶级压迫，她在王廷上的斗争是阶级斗争，也就得承认她接受重圆结局，就当算作“阶级投降”。甚至她当初委身国王，也不是什么出于爱情，而是阶级投降。那么这个艺术形象还有多大价值呢？果然，出现了这样的论断：重圆“是超现实社会关系”的局限，这种“结局，决不是人民群众的理想”。那吗，这样的作品又有什么价值呢？一千五百多年来，印度的广大观众、读者（应当承认其中绝大多数是“人民群众”）的喜爱它，又当怎样解释呢？

“揭露和批判”说，自然也不能全盘否定。下述两种提法倒是可取的：“它从侧面揭露了、批判了现实的婚姻生活中某些丑恶现象，这些属于奴隶制、封建制婚姻的罪恶；”“诗剧对国王豆扇陀的二重性：立足于歌颂又有所讽刺”。我们决不可以脱离作品的实际内容，仅从剧中人物在某些场合说了几许讥嘲、斥责国王的话，就说是作品的主题思想是揭露和批判“奴隶主阶级专制帝王”。

持“批判”论者，在另一方面看来也很难自圆其说。他们既认为作者“具有某种民主情绪”，所以批判了国王，接着又认为剧本结局“不符合民主倾向”。这样说，岂非相互矛盾？

不错，迦梨陀娑及本诗剧具有一定的“民主”倾向，只是这种倾向没有导致出批判专制君主那样高度的主题思想。

迦梨陀娑和《小泥车》作者首陀罗的社会地位不相同，他们的活动场所、剧本上演的场所也不相同。迦梨陀娑出身上层第一种

姓，依附刹帝利国王生活，系御用文人，创作为了娱乐国王和贵胄，剧本上演于王宫；首陀罗迦从名字推测，应是下层第四种姓人物，剧本在民间演出，娱乐对象是民众。有此差异，他们的作品焉得有相一致的倾向性。

迦梨陀娑不愿，也不敢批判国王，所以一般研究家都以为《沙》是歌功颂德于国王的。许多人认定豆扇陀是“作家精心塑造的、理想化的所谓‘情种’的形象”。我们还可以从他采用《莲花往世书》的故事情节，并且更加强调诅咒的效验，作为对国王的“开脱”，看出作者远非对国王持批判态度。至于诗剧中四处存在的歌颂豆扇陀的词句，尤其不难证明这点。

我们承认迦梨陀娑也有某些民主倾向，实是指他对爱情自由和婚姻幸福的理想化。因为这是当时人们所希求的，而在现实生活中殊无法实现，只得诉诸理想。要说作者对国王有所讥刺，其出发点正是豆扇陀的行为不符合作者的理想。纵使讥刺了一下国王，我们也不能就认为表达了作者的什么“进步思想”。代表作者表达意见的“丑”，不过是由于豆扇陀喜新厌旧，过多地沾花惹草而劝导他，同时也是从维护婆罗门所崇尚的清规礼法出发去规戒他。作者和“丑”一样是湿婆——林加教徒，根本不会反对国王的淫荡生活。

豆扇陀始乱终弃，沙恭达罗走投无路，作者表示了同情，作者刻画了她的恶劣处境和悲哀心绪，让她说出了痛彻肺腑的话语，这很有批判意味。不过作品的喜剧结局，大大地冲淡了沙恭达罗爱情生活的悲剧性。何况作者又借沙恭达罗及其母亲的仙友之口，为豆扇陀辩护，就连招致仙人的诅咒，也归罪于沙恭达罗的失礼于仙人。这样一来，足以看出作者对他向往的爱情婚姻理想化的不能实现，丝毫没有理解到根本原因何在。

“自　名”解

杨本祥

《孔雀东南飞》“东家有贤女，自名秦罗敷”，“中有双飞鸟，自名为鸳鸯”两句中的“自名”，课本未注，编者似乎认为易懂，其实不然。翻阅各选本，虽有少数选本对前一句中的“自名”有注，但却不尽相同：或注为“名字叫做”（见朱东润主编的《中国历代文学作品选》上编第一册），按此注，虽讲得通，但“自”字却没有着落；或注为“自称其名。有自许的意思”（见十三所院校编的《中国古代文学作品选》上册），我以为此注亦不妥。

秦罗敷是汉乐府民歌中称呼美女常用的共名，是美女的代称，而不是美女自称。如《陌上桑》“日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷”，这是诗人称美女为罗敷；“使君遣吏往，问是谁家姝。‘秦氏有好女，自名为罗敷’”，这是诗中的“吏”称美女为罗敷。同样，课文中的“自名”是焦母称东家女为罗敷，而不是东家女自称。况且是不是美女，也不凭自称美名，自许美貌。退一步讲，“自称其名”这种注释即使能讲通“东家有贤女，自名秦罗敷”一句，也难讲通“中有双飞鸟，自名为鸳鸯”一句。

笔者认为：“自名”中的“自”不应训为“自称”，而应释为代词“其”。“自名”就是“其名”。“自”作“其”解，古书中不乏其例，如《洛阳伽蓝记·法云寺》“自余酒器”，《太平广记》注“自作其”；《周书·庾信传》“唯王褒颇与相埒，自余文人，莫有逮者”，刘淇曰：“自余犹云其余”；李白《临仙歌》中“尧舜之事不足惊，自余冥冥直可轻”中的“自余”亦应作“其余”解。