

泰戈尔戏剧与印度文学的叙事传统

杨淑尧

(湖南大学文学院, 湖南省、长沙市, 410082)

摘要: 作为十九世纪著名的诗人、小说家、戏剧家, 泰戈尔在印度文学中的地位举重若轻, 近些年来关于泰戈尔的诗歌小说研究不胜枚举, 然其戏剧在中国则受到了冷遇, 研究成果较少。泰戈尔的戏剧扎根于印度传统文学的沃土之上, 吸纳借鉴了西方戏剧的创作特点, 成就了独具特色的泰戈尔戏剧, 本文拟从叙事题材、叙事方式以及生态叙事三个方面来探讨泰戈尔戏剧与印度文学叙事传统之间的关系。

关键词: 泰戈尔; 戏剧; 叙事题材; 叙事方式; 生态叙事

中图分类号: I106.3 **文献标识码:** A

作为第一个获得诺贝尔文学奖的东方学者——泰戈尔, 不仅在诗歌、小说、散文等方面功力深厚, 在戏剧创作上更是造诣非凡。纵观五四以来泰戈尔作品在中国的译介传播情况, 大众的目光都锁定在其诗歌和小说两个方面, 对他的戏剧创作则关注较少, 然而“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。”(刘安武 2000: 2) 泰戈尔的戏剧创作植根于印度传统叙事艺术基础之上, 不仅把富有印度特色的民间故事和神话传说等内容融入自己的作品创作之中, 还吸收借鉴了印度传统戏剧文学的叙述方式, 呈现出与传统文学生态观念相一致的美学风格, 具有鲜明的民族特色。

一、泰戈尔戏剧与印度传统文学中的叙事题材

泰戈尔戏剧创作对印度传统叙事艺术的吸收和借鉴, 首先体现在他对以《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》为代表的史诗文学和印度宗教文学的继承与创造之上。早在公元前 5 至 4 世纪, 《摩诃婆罗多》便在印度民间口头文学中广泛流传, 到了公元前 4 至 3 世纪, 《罗摩衍那》也在民间文学中流传开来。后历经多人之手, 逐渐从口头文学转变为文学文本, 成为印度文学史上的开源之作, 对以后印度文学的发展具有重要的影响和作用。泰戈尔从小就接触了两大史诗, 他在为迪纳什琼德拉·塞纳先生的《罗摩故事》所作的序言中讲道: “读了《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》, 我们感到它们像恒河和喜马拉雅山南侧一样属于整个印度……我们无法确切地说, 希腊在自己的史诗里是否表现了自己的整个自然。但确定无疑的是, 印度在《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》里是毫无保留地投入了自己的一切。所以, 光阴流逝, 世纪复世纪, 但《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》的源泉在全印度始终没有枯竭过。在乡野荒村, 家家户户, 人们每日诵读着它们; 从杂货商店到巍峨宫殿, 在所有地方, 它们都受到一致的尊敬……它们携带的亘古时代的肥沃而湿润的泥土, 今天仍然不断地培育着全印度心灵的花蕾。”(泰戈尔 2013: 41) 泰戈尔在序言里毫不吝啬的表达了对印度两大史诗的赞美敬仰之情, 并指出两大史诗就像印度的生命之源, 千百年来一直滋润着作家们创作的心田, 对泰戈尔而言, 同样如此。

“泰戈尔的戏剧创作开始于 1881 年发表的《蚁垤的天才》。”(刘安武 2000: 4) 从题目便可窥探出泰戈尔戏剧与印度史诗的渊源关系, 印度民间流传蚁垤是史诗《罗摩衍那》的作者, 但他只是传说中人物, 并非实谈, 相传他本是孤儿, 流浪中长大, 靠盗窃抢劫维持生计,

后经仙人点化，在大树下潜心修行，因苦行太久，白蚁在其身上筑起窝来，故称为蚁垤。泰戈尔即根据这一传说为背景，糅合进自己的想象，创作了他的第一部戏剧——《蚁垤的天才》。“《蚁垤的天才》是一部以歌为线串起来的戏剧。”（刘安武 2000：4）这部戏剧共有六场，讲述了蚁垤由强盗变为苦行者的经过，剧中说蚁垤本是强盗头子，一日众强盗抓了一个少女作为牺牲献祭，蚁垤看后心生不忍，遂叫众人将少女放走。而后众人欲捕小鹿，又遭到蚁垤的反对，众人不滿意意高涨。后来他看到猎人射鸟，未能及时制止，鸟被射杀，蚁垤心里十分懊悔，这时智慧女神、财富女神相继出现，蚁垤与之相见并得到了点化。由此可见，在泰戈尔戏剧创作的初期，受到印度传统文学影响较大，戏剧主人公蚁垤以及剧中出现的森林女神、迦梨女神、吉祥天女等形象均取材于印度史诗和宗教神话。作为世界三大戏剧体系之一的印度戏剧历史绵长，受印度四大吠陀的影响，以两大史诗为蓝本，借鉴民间表演形式，在公元前后业已发展成熟，被称为印度的第五吠陀，受到当地人的喜爱，一直流传至今，泰戈尔本人从小就对印度戏剧情有独钟，“他幼年时代就登台演戏，直至七十五岁高龄还粉墨登场。”（如珍 1984：74）在这种文化氛围的熏陶之下，泰戈尔戏剧带有印度传统文学的影子也是在所难免，在这一纯洁明朗的戏剧叙事背后，彰显的是印度所特有的民族精神与风格。

1892年泰戈尔发表了神话剧《花钏女》又译《齐德拉》，这部作品取材于史诗《摩诃婆罗多》中的一段插话，讲述了英雄阿周那和花钏女之间的爱情。原史诗中关于此二人故事的描写并不完备，泰戈尔在这里取小放大，改变人物的原本面貌，生发出了新的内涵。在大史诗中花钏女是一个美丽曼妙的女子，阿周那因抓强盗闯入黑公主和坚战的卧房，违背了兄弟之间的承诺，独身流放森林十二年，在流放过程中阿周那和花钏女相遇并结为夫妇，生下一子，三年后阿周那离开。泰戈尔戏剧中将花钏女改成了粗犷丑陋且极具男子之气的形象，花钏女“把男装穿上，俨然王子自居把朝务料理。”（泰戈尔 2013：7）她从来不懂女孩应有的百态娇羞，也不知畏惧是什么滋味。她整日练习拉弓射箭，不会以目传情的媚态装扮，练就一副力大无比的硬朗身躯，可以轻松把男人的弓箭折断。这样的花钏女与原史诗中的动人形象大相径庭，但也体现着泰戈尔作为戏剧家的别具匠心。样貌平凡的花钏女第一次出现在阿周那面前，并未虏获他的真心，于是花钏女祈求爱神和春神给予自己如花美貌，当她再次站在阿周那面前时，阿周那被她的容颜所折服，并迅速与她坠入爱河。然而这美丽的容貌只有一年的限期，当花钏女鼓足勇气，以真面目见阿周那时，阿周那则说了一句：“我最亲爱的，今天我的生命得以圆满。”（泰戈尔 2013：63）作为大史诗的一部分，花钏女在《摩诃婆罗多》中偏安一隅，分量轻微，盘踞在我们难以注意到的地方，泰戈尔则将舞台的光环打在花钏女身上，不仅让她成为了故事的主角，还收获了阿周那诚挚的爱情。旧瓶装新酒的处理让这一传统的神话故事萌发出了新的内涵，泰戈尔冲破了英雄美人的固有模式，让阿周那看到花钏女的丑陋面貌而依然愿意同她在一起，一曲男女平等的赞歌在泰戈尔手下谱成，使这部戏剧具有了积极进步的意义。

泰戈尔的作品中取材于史诗神话的戏剧数量颇多，譬如《愤怒的湿婆》、《离别时的诅咒》、《国王》等都明显带有印度传统叙事文学的影子，对印度传统叙事文学内容的借鉴，使得泰戈尔的戏剧总是带着一层神秘的面纱，在这薄纱的背后，是一颗敬畏传统之心，他不用华丽的辞藻，没有多余的话语，传承着印度传统文化内在的心灵节拍和精神特征，又几乎令人找不到任何刻意的模仿，这种文化的绵延情真意切。

二、泰戈尔戏剧与印度传统文学中的叙事方式

一些学者认为，泰戈尔的戏剧创作受到西方戏剧家易卜生、梅特林克等的影响较大，距西方近，离印度远，这种看法是不全面的。季羨林先生几次指出：“泰戈尔戏剧曾受到过古典梵文剧本的影响。”（季羨林 1981：2）泰戈尔在接受西方重大影响的同时，也对印度古典梵文戏剧进行了再确认，这种对传统文学认证现象在他戏剧的叙述方式上尤为显著。

“一般而言，传统的戏剧叙事方式主要为‘潜在叙述’和‘显在叙述’：‘潜在叙述’指演员的表演部分，‘演故事’，是诉诸于视觉的戏剧展示，是一种间接叙述；‘显在叙述’指

演员讲的部分，诉诸于听觉的直接叙述。印度戏剧是潜在叙述与显在叙述的并重，西方戏剧多以潜在叙述见长，而中国戏曲多显在叙述，但不乏潜在叙述。”（孟昭毅 2006：244-245）作为古典梵语戏剧中最优秀也最具有代表性的剧本《沙恭达罗》，就是显在叙述的典型案例，作者迦梨陀娑灵活采用多种显在叙述方式，如序幕叙事、插曲叙事、对白叙事、独白叙事和舞台提示叙事等，使剧本极具吸引力，这与西方学者亚里士多德所提倡的戏剧理论迥然不同。亚里士多德认为，“剧本必须是一个纯粹用来演出的本子，它不可以有明显的叙事性的东西。亚氏戏剧对严格意义上的‘叙事’采取否定态度，强调剧本的演出效果；认为叙事是诗歌（史诗）、小说的专利。”（孟昭毅 2006：184）《沙恭达罗》中的多种叙述方式是西方古典戏剧中所没有的，同时也给西方文坛带去一道靓丽的风景线。德国文学家歌德赞美《沙恭达罗》“春华瑰丽，亦扬其芬；秋实盈衍，亦蕴其珍。悠悠天隅，恢恢地轮，彼美一人：沙恭达罗。”席勒也称赞说：“在古代希腊，竟没有一部书能够在美妙的女性温柔方面，或者在美妙的爱情方面与《沙恭达罗》相比于万一。”（季羨林 1980：18-19）这部被誉为印度文化瑰宝的戏剧作品，同样以润物细无声的方式影响着泰戈尔的创作，泰戈尔在回忆录中曾专门写了一篇《谈〈沙恭达罗〉》的文章，详细地讨论了迦梨陀娑的《沙恭达罗》和莎士比亚的《暴风雨》之间的异同，《沙恭达罗》对泰戈尔的影响不言而喻，这种影响突出表现在泰戈尔戏剧的显在叙事上。

一八九零年泰戈尔创作了戏剧《牺牲》，这部戏剧共有五幕二十场，叙述了一个这样的故事：国王戈温德听闻一个可怜女孩的小羊羔被抢走宰杀作为供奉迦梨女神的祭品，女孩十分伤心，国王因此醒悟供奉主母并不一定非要流血牺牲，于是下令严禁牲口祭品供奉，这引起了寺院祭司勒柯帕迪的不满，祭司教唆国王的弟弟那卡什特利拉叶去取国王的鲜血，但行动失败，继而又让吉叶·辛赫去刺杀，结果吉叶·辛赫用自己的鲜血供奉了女神，勒柯帕迪伤心欲绝，将女神像仍入戈姆边河水里，宣布这是寺院里最后一次祭血。石像虽然不在了，但主母永恒不朽。从叙事角度看，这部戏剧基本上属于显在叙事，讲述的内容较多，表演的成分较少，这同亚里士多德所坚持的戏剧理论相悖。“有人认为，真正的戏剧显在叙事都具有一定的长度，往往是大段的独白。这有一定道理，但显在对白叙事也经常出现。”（孟昭毅 2006：188）《牺牲》这部戏剧在叙述方式上，主要就是由独白、对白，唱白结合以及幕后语叙事等显在叙述方式所构成。

首先，大段的独白是泰戈尔诗意戏剧的表现。例如第二幕第三场一开始，就是吉叶·辛赫的两大段独白：“把思虑罗网撕开，把疑惑谜团消除，行动胜于思虑的地牢，不管它是多么残忍，多么粗鲁！行动有个尽头，虑惧没个边际，它像蒸汽变幻莫测；它越是从四面八方把道路寻觅，道路越是到处隐匿不见……”（泰戈尔 2013：114）这一段独白有力的刻画了吉叶·辛赫的形象，从中我们可以读出他的无奈和彷徨，也可以看到他的柔弱与善良，同时他的犹豫如同延宕王子哈姆雷特，预示着他行动的失败。当阿帕尔娜从远处进场以后，他又自言自语道：“一切都是虚假，一切都是欺妄，我由此而戏谑狂笑，我为此而放声歌唱……对，阿帕尔娜，我与你都没有一丝真实，明白这个道理，你就会欢乐幸福。今朝，你为什么抬起惊奇柔顺的眼睛，对我目不转睛地凝视？女友，来吧，我俩一块从这世界上走向永恒，犹如两片小小云朵在虚空中飘游。”（泰戈尔 2013：118）这一段独白实已暗示了吉叶·辛赫的结局，当他选择走向永恒，走向虚空之时，他已想好用自己体内流淌的鲜血换取国王戈温德的性命，向死而生获得永恒。整个第二幕第三场基本由吉叶·辛赫的几大段独白而构成，不仅直陈吉叶·辛赫内心的矛盾冲突，而且直接显示作品的哲理思考，这种显在性叙述方式表露无遗。此外，显在对白叙事也是《牺牲》这部戏剧中常出现的叙述手段，如第一幕第一场、第三场、第四场，第二幕第四场，第三幕第五场，第四幕第一场、第三场等等。这种显在对白叙事占据了大部分的戏剧空间，虽然叙述性强，表演性弱，但并不使人感到枯燥乏味，从它们的功能上看，这些对白叙事在叙景、抒情、摹人、记事等方面功力不减，起到了很好的戏剧效果。譬如第三幕第一场中，勒柯帕迪和吉叶·辛赫的对话。“吉叶·辛赫：‘我主，我不能说一句话吗？’勒柯帕迪：‘不行’。吉叶·辛赫：‘难道没有怀疑的任何理由？’勒柯

帕迪：‘没有。’吉叶·辛赫：‘难道我被迫相信所发生的事？’勒柯帕迪：‘是。’”(泰戈尔 2013: 134) 这里勒柯帕迪古惑众人放逐国王，吉叶·辛赫不愿发生这样的事情，他试探着反驳勒柯帕迪，但勒柯帕迪简短果决不容置疑的回答很好地凸显出他狡诈阴狠的性格特点，另一方面也让观众忍不住担心吉叶·辛赫的处境，推动了情节的发展。泰戈尔在《牺牲》中用到的第三种显在叙述方式就是唱白结合，这种叙述方式在剧中一共出现了七次，众人唱三次，阿帕尔娜唱三次，吉叶·辛赫唱一次。诗歌入剧的创作方式也是泰戈尔戏剧的一大特点，这也是印度戏剧的传统，“在梵剧中，因为梵剧的本质是诗歌，借助于诗歌的抒情性与文学性，来加浓戏剧的情调与意境。”(孟昭毅 2006: 258) 第二幕第二场中，勒柯帕迪责骂阿帕尔娜是女恶魔，阿帕尔娜唱着歌下：“财富要死亡，生命要死亡，为啥又要开始杀戮的战斗？仿佛雷电不时闪耀，心灵眼睛打开着。我一直把甜蜜芦笛吹奏，唱着‘走吧，不要停留。’”(泰戈尔 2013: 258) 这种诗歌和戏剧语言巧妙结合的形式，暗示着事态的发展趋势，也使阿帕尔娜的形象更加立体化。正如泰戈尔自己所说：“它自己充实着自己，不管是性格的塑造，感情的抒发，都依靠自己诗歌的财富。”(孟昭毅 2006: 258) 最后一种显在叙述方式——幕后语叙事，出现在第一幕第三场，“剧院后台响起歌声：世上旅者独自行走，谁把世间道路指引。”(泰戈尔 2013: 78) 这种叙述方式为戏剧表演省却了舞台空间，很好地起到气氛烘托的作用，同时又不会打乱观众的审美核心。

泰戈尔的戏剧创作受传统梵剧的影响，呈现出显在叙述为主，潜在叙述为辅的戏剧特征，这也同他的戏剧理念相关联。他在《舞台》一文中讲到：“如果戏剧目不转睛地盯着表演，把自己束缚于表演的条条框框里，那么它只适合做那样的笑料角色。戏剧的精神应该是‘不管是否有我的表演，即使表演毁于一旦，也对我毫无损害’。”(泰戈尔 2013: 32) 在这种戏剧观念的引导之下，泰戈尔将陈之于目和供之于耳的东西相结合，给观众带来了别具一格的审美体验，这也是泰戈尔戏剧魅力之所在。

三、泰戈尔戏剧与印度传统文学中的生态叙事

印度文明属于典型的森林文明，其文化与文学思想中蕴涵着丰富的生态智慧，例如我们所熟知的印度两大史诗——《摩诃婆罗多》《罗摩衍那》，还有迦梨陀娑的《沙恭达罗》、《云使》等，都有一定篇幅的生态书写。《摩诃婆罗多》中般度五子与持国百子掷骰子输掉以后，自愿去森林隐居。《罗摩衍那》中罗摩为父分忧舍弃王位，带着妻子悉多和弟弟罗什曼那去森林苦行。两大史诗中都用了的笔墨来描绘主人公所处的森林环境，这些都是印度文学中生态叙事的典型例证，当然，印度传统文学中最经典的生态书写还属迦梨陀娑的代表作《沙恭达罗》，其中女主人公离开净修林时与林中草木鸟兽依依惜别的场景，是人与自然和谐共处的生态观的集中展现。在净修林中，矗立的大树、奔跑的小鹿、盛开的花朵、盘绕的春藤都是沙恭达罗的朋友，当这些自然之物得知沙恭达罗将要离开净修林时，整个森林都涂上了哀愁不舍之色，它们唱着悠长的歌，祝福保佑着它们的朋友沙恭达罗：“愿她走过的路上点缀清绿的荷塘，愿大树的浓荫遮盖火热的炎阳，愿路上的尘土为荷花的花粉所调剂，愿微风轻轻吹，祝她一路吉祥。”(迦梨陀娑 1980) 在这里，沙恭达罗同净修林仿佛是一个天然整体，人与自然之间没有隔阂没有伤害，两者和谐共处相伴相爱，呈现出一种诗意的美。泰戈尔也看到了《沙恭达罗》中净修林的重要之处，指出沙恭达罗“与净修林紧密相连。没有这个林子，也就没有情节，更没有沙恭达罗这个饱满的人物形象。在这个剧本里，人与自然的关系就犹如感情和理智的关系。这种不同凡响的矛盾统一，在印度之外的任何一个国家里是不可能，也不会见到的。”(泰戈尔 2013: 18) 的确如此，《云使》中迦梨陀娑用细腻温润的画笔为我们勾勒了印度春、夏、雨、秋、凉、冬六季的美丽景色，让我们感受到了大自然的千变万化，这种生态意义的传统书写对泰戈尔的戏剧创作产生了重大的影响，自然界的生态和谐之景构成了泰戈尔戏剧叙事的一大特点，这也同他的宗教哲学思想密切相关。泰戈尔从小受吠陀经典的熏陶，追求“梵我一体”的境界，从而获得人与自然、人与宇宙的和谐统一，正是这种对自然对生命的敬畏之心，使他在自然与主体之间建立起一种微妙的审美联系，呈现出与印度传统文学中的生态美学相一致的审美风格。

1915年泰戈尔创作的戏剧《春之循环》，是其生态美学的一个集中展现。剧中讲述一个国王头上有了白发，以为自己死期将至十分忧伤，诗人为了开导国王，为他演了一出戏，剧中一群年轻人寻找一个“老人”，一路上他们遇见了守夜更夫、摆渡人、卖油人和游吟诗人，从这些人中他们得知“老人”在黑洞中，当这群年轻人来到黑洞时，从中走出的却是他们的领袖。诗人通过这个戏剧向国王讲述了一个道理：世间万物都处在永恒的运动之中，生生不息，外在的变老只是形式上的变化，当内在的生命不为所动时，那才是真正意义上的老去。诗人认为冬天和春天实则一体，冰冷的冬天孕育着希望的春天，四月挣扎过严冬将迎来和煦的春光。正如雪莱所说：冬天来了，春天也就不远了。由此，国王的烦恼也就迎刃而解，如剧中的诗歌所唱：“勇敢的心啊，胜利归于你，永远胜利。胜利归于生命、欢乐、爱情，归于永恒的光明。夜将残，黑暗将消失，勇敢的心啊，要有信念。从睡梦中醒来，从失望倦怠中醒来，高歌一曲，迎接新的曙光。”（泰戈尔 1991:254）泰戈尔运用戏中戏的创作手法，既表达了自己对于永恒的理解，也从侧面展现了自己的文学生态观。戏剧一开始就营造了一幅这样的场景：“春天的使者散在四面八方。萧萧竹叶间有歌，鸟巢中有歌，盛开的花枝上有歌。”（泰戈尔 1991:199）这些歌的主题叫冬天脱去外衣，一派欣欣向荣的画面铺展在我们面前，作者让春之代表一一登场，首先是翠竹之歌：“漫游的南风啊，来摇我吧，摇我醒来，进入新叶的欢喜。我是道旁的翠竹，等着你吹送生机进入竹枝。漫游的南风啊，我住在巷子的尽头。我知道你的游踪，懂得你脚步的语言。你稍一吹拂，我就从梦中惊醒，而你的轻声细语又探去了我的秘密。”（泰戈尔 1991:200）接着是鸟儿之歌和金香木花之歌，在泰戈尔的戏剧中，自然万物都有生命，也都有感情，高兴时它们引吭高歌，伤心时它们泣涕如雨。泰戈尔把传统的生态美学当作一种境界进行创造，不刻意设计戏剧冲突，盲目追求戏剧高潮。任情节自在发展，如行云流水，随意而至，颇有“行至水穷处，坐看云起时”的舒缓淡然之美，冲破了西方传统戏剧的叙事形态，与印度古典美学追求相一致。他的戏剧意境创造犹如陶渊明的南山居所，秋菊绕篱，宁静致远，人穿行于自然之中，如同江枫渔火，轻舟老翁，毫无违和之感，自成一体，不可分离。

泰戈尔在《文学的本质》中也指出：“外界自然和人类性格每时每刻都在人的内心里取得形式和发出乐声，然后，作家通过语言的创作，把它们化为形象的画面和动听的歌儿，这就是文学。”（泰戈尔 2013:50）泰戈尔把自然看做文学的本质，在这种观点的驱使下，书写自然歌颂自然也就不足为奇，在泰戈尔的笔下，大自然和人类浑然一体，西方工业革命的轰隆声不能打扰其戏剧的宁静，印度传统文学中的生态思想在泰戈尔戏剧中展露无疑。

泰戈尔从十二岁开始创作戏剧，到1938年最后一部剧作《不可接触的姑娘》的问世，一生共创作戏剧四十余部，与舞台观众结下不解之缘，是印度戏剧作品之佳作。然因翻译、传播、审美接受等原因，泰戈尔戏剧在中国受到了冷遇，多年来泰戈尔戏剧研究不温不火，这种现象值得引起学者的关注和思考。泰戈尔戏剧创作从印度传统文学中汲取养料，从叙事内容到叙述方式再到生态审美，既继承又创新，自成一体，极具特色，让我们从诗情画意的戏剧场景中获得美的享受，体验剧作家跳动着的艺术脉搏，堪称印度戏剧宝库之瑰宝。

参考文献

- [1] 刘安武，倪培耕，白开元主编.泰戈尔全集（第十六卷）戏剧[M]. 刘运智，董友忱，刘安武，白开元译. 河北：河北教育出版社，2000.
- [2] 泰戈尔.生活的回忆（泰戈尔散文选）[M]. 冰心 倪培耕等译.上海：三联书店 2013.
- [3] 如珍.浅论泰戈尔的戏剧创作[J].南亚研究，1984.
- [4] [印度]泰戈尔.花钹女（泰戈尔戏剧选）[M]. 倪培耕，石真，刘安武译.上海：三联书店，2013.

- [5] 季羨林.泰戈爾的生平、思想和創作[J].社會科學戰線, 1981.
- [6] 孟昭毅.印象: 東方戲劇敘事[M]. 北京: 昆侖出版社, 2006.
- [7] [印度]迦梨陀婆.沙恭達羅[M].季羨林譯, 北京:人民文學出版社, 1980.
- [8] [印度]泰戈爾.春之循環[M]. 吳岩譯, 上海: 上海譯文出版社, 1991.
- [9] 姜景奎. 梵劇《沙恭達羅》的顯在敘事[J].河南教育學院學報, 1998 (4) .
- [10]楊玉珍. 論泰戈爾戲劇在中國的“冷遇” [J].外國文學研究, 2005 (4) .
- [11]蘇永旭.戲劇敘事學研究的五個重要的理論突破[J].中國戲劇, 2003-5-25.
- [12]蘇永旭.東方文學與東方精神[J].河南教育學院學報, 2000-10-20.

the Dramas of Tagore and the Narrative Tradition of Indian Literature

Yang Shuyao

(School of Literature, Hunan University, Chang Sha, Hunan410082, China)

Abstract: As a famous poet, novelist, and dramatist in the 19th century, Tagore's position in Indian literature history is very important. In recent years, there are many people studying Tagore's poems and novels. However, few people research Tagore's dramas. Tagore's dramas are rooted in the fertile ground of Indian traditional literature, absorbing the characteristics of western dramas. To find the relationship between the dramas of Tagore and the traditions of Indian literature, this article will research Tagore's dramas from three aspects: narration theme, narrative methods and ecology- narrative.

Keywords: Tagore; dramas; narration theme; narrative methods; ecology- narrative

作者简介: 杨淑尧 (1994-), 湖南大学中国语言文学学院硕士研究生, 研究方向: 比较文学。

