

印度诗学阐释方法

郁龙余

(深圳大学留学生教学部, 广东 深圳 518060)

摘要:印度诗学阐释方法和印度诗学一样充满异质性, 很具研究价值。“神谕天启”和“析例相随”是其两大基本形式。二者互相作用, 形成了印度诗学阐释方法的“尊神重析”的风格特征。印度诗学阐释方法, 是在特定的历史文化环境中生成和发展的, 它的旺盛的生命力向人们昭示: 其生成和发展充满必然性和合理性。

关键词:印度诗学; 阐释方法; 神谕天启; 析例相随

中图分类号: I 106.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-260X(2003)05-0046-07

中国古代文史哲不分, 印度古代学科界限分明。然而, 印度各学科的阐释方法基本相同。学术著作一般有两种标本, 一种是通篇诗体, 一种是以诗体歌诀为纲, 加以大量分析讨论。不论是哪一种, 由于历史变迁造成的隔膜, 后人都得靠注疏才能理解。如先有婆罗多仙人 (Bharata - muni) 的《舞论》(Nāṭyaśāstra) 和欢增 (ānandavardhana) 的《韵光》(Dhvanyāloka), 后有新护 (Abhinavagupta) 的《舞论注》(Abhinavabhārati) 和《韵光注》(Kāvyaḷokālocana)。《梵书》、《森林书》、《吠陀多》(《奥义书》)。这些著述实际上都是不同时代对《吠陀》的注释, 并因此而形成了一个庞大的吠陀文献系列。用旧瓶装新酒的办法, 即以注疏经典的方式来发展学术, 是印度学者的一个重要传统。

印度诗学阐释方法和印度诗学一样, 充满异质性, 具有自己独特的风格, 其中最典型的是尊神重析。尊神, 就是对神灵的尊崇; 重析, 就是对分析、解释的注重。印度诗学阐释方法有两个基本形式, 一是神谕天启, 一是析例相随。

神谕天启: 印度诗学 阐释方法的第一形式

宗教弥漫于印度各个历史时期, 印度的一切艺术和学术不可能脱离宗教而独立存在。印度最早的诗歌总集《吠陀》(Veda) 和两大史诗《摩诃婆罗多》(Mahābhārata)、《罗摩衍那》(Rāmāyana), 都是宗教圣典。诗学也打上了深深的宗教烙印。

在印度诗学家的心目中, 一切艺术都是神的赐予, 诗学亦不例外。所以, 几乎所有的诗学家都会在自己的著作中向神表示尊崇、敬仰, 乞求神赐予智慧和勇气。不少印度诗学家认为自己的印度著作是神的旨意的表述, 有的诗学家则称自己是神的后代或奴仆。

一般来讲, 诗学家在著作的开始, 都会集中向神表示虔诚的敬意。

公元7世纪的婆摩诃 (Bhāmaha) 在他的《诗庄严论》(Kāvyaḷakāra) 第一章的一开始, 这样写道:

用思想、语言和身体的行动, 向全知全能的

收稿日期 2003-09-10

基金项目 教育部人文社科“十五”规划项目《中国印度诗学比较》(01JA750.47-99010)

作者简介 郁龙余 (1946-) 男, 上海人, 深圳大学教授, 北京大学东方文学研究中心研究员, 从事文艺学与比较文学研究。

神致敬。我将竭尽智力，写作这部《诗庄严论》。

^[1](P98)

与婆摩诃同时代的檀丁(Dandin)在他的《诗镜》(Kāvya-darśa)的开头则写道：“愿四面天神的颜面莲花丛中的天鹅女，极纯洁的辩才天女，在我的心湖中永远娱乐吧！”^[1](P127)

在这篇颂诗中的四面天神，是创造之神大梵天；辩才天女是文艺女神，大梵天的女儿，一说是妻子；天鹅是大梵天的坐骑，有分别乳和水的力量，象征才识之人。颂诗用的是双关比喻。

公元9世纪，欢增著《韵光》的开篇是这样的：

愿摩豆的敌人的，自愿化为了狮子的，其皎洁胜过月光的，能除信神者的苦难的，爪甲保佑你们吧！^[2]

这节颂诗歌颂的是大神毗湿奴，狮子是他的化身，摩豆是被他杀死的妖魔。

生活在公元11世纪的曼摩吒(Mammata)在其《诗光》(Kāvya-prākāśa)中这样开头：

在开始从事著作时，著者为了消除障碍，默念有关的保护神：

愿诗人的语言(文艺女神)胜利！它的创造不受主宰力量的规律限制，只由欢乐构成，不依靠其他，具有九种美味。^[1](P281)

公元14世纪，宇主(Viśvanātha)著《纹镜》(āhityadarpana)第一章这样开头：

在著书的开始，[作者]想顺利地完成任务开始的[著作]，便面向主宰文学的语言女神[求告]：

愿那位有着秋月的美丽光辉的，[主宰]语言的女神，在我心中消除黑暗，永远照明一切事物(意义)。^[1](P356)

从上述可知，印度诗学家在篇首几乎千篇一律地颂神，目的是为了祈祷神给予力量和智慧，使自己能顺利地完成任务。对一些容易引起争议的内容如戏剧，作者干脆就直接以神的口吻来著述，自己只充当一个神旨传达者。这样，自己的著述披上神圣的光环，成了神谕天启，既提高了论著的级别档次，又使自己处于一个有利地位。《舞论》的作者婆罗多在第一章中直接以大梵天之口吻说道：

我创造了“那吒吠陀”(戏剧学)，可决定你们(天神的敌人)和天神的幸与不幸，考虑到(你

们和天神的)行为和思想感情。

在这里，不是只有你们或则天神们的一方面的情况。戏剧是三界(天上、人间、地下)的全部情况的表现。

以上这段话的原由，是作者婆罗多和他的100个儿子演了第一个戏，内容是天神战胜敌人阿修罗。阿修罗大怒，出来捣乱。于是大梵天教天神修筑剧场并出来向阿修罗讲述戏剧的意义和作用。在第一章快结束时，大梵天说：

因此，你们(阿修罗)不要对天神们生气。[这戏剧将模仿七大洲。]我们造的这戏剧就是模仿。

应当知道，戏剧就是显现天神们，阿修罗们的，王者们的，居家人们的，梵仙们的事情。^[1](P81、83)

公元10世纪，胜财(Dhanañjaya)著《十色》(Dasarūpaka)。这是《舞论》的缩简本。因简扼清晰，在印度流传广泛，影响远甚于《舞论》。但作者依然将自己低调处理，在书中他这样开篇：

向群主致敬！他的喉咙剧烈鼓动，发音雄浑，在湿婆大神狂舞之时，充作鼓声。

向全知的毗湿奴大神和婆罗多致敬！他们的感情陶醉于十色的模仿。

娑罗室婆蒂心地仁慈，在任何时候向任何智者提供任何题材，其他人由此变得聪明。

梵天从所有吠陀中撷取精华，创造了戏剧吠陀；婆罗多作为牟尼，加以运用；湿婆创造了刚舞，波哩婆提创造了柔舞。谁能重新制订详细的定义？然而，我将精心安排，简要地提一些戏剧的特征。^[1](P228)

在这里，胜财怀着崇敬之心提到了群主、湿婆、毗湿奴、娑罗室婆蒂、梵天、波哩婆提和《舞论》作者婆罗多，将自己安排在他认为适当的位置上。

显然，神谕天启是印度诗学家们的传统阐释方式，同时又是一种阐释策略，是信仰和智慧的结合。这是印度历史文化环境的产物。尊神，不仅仅在篇首的颂诗中自觉地对神表示敬仰崇拜，而且通篇都充满神的意志和立场。神谕天启的阐释形式，集中体现了印度诗学阐释风格中的“尊神”特质。这种形式之所以在印度历久不衰，是因为诗学家的主观和印度社会的客观的共同需要。神在印度无所不在，

不但在庙堂里、史诗里、绘画里、音乐里、雕塑里,而且在学术里,特别是诗学里。只有理解了神的力量,理解了诗学家对神的尊崇,才能真正理解印度诗学。

由于每位作者所属教派不同,诗学著作中的颂诗不会千篇一律。公元9世纪末10世纪初的王顶(Rājasekhara)是一位多才多艺的戏剧家,他在《诗探》(Kāvyaṁimānsā)中突出了湿婆的地位,同时又尽量使大梵天和毗湿奴不失体面。《诗探》第一章《论旨要》的开头,这样写道:

现在,我们开始探讨诗。正像吉项(湿婆)教给以至者(梵天)和威恭吒(毗湿奴)为首的六十四位学生,尊者自在天(梵天)也教给从自己意念中诞生的学生们。在这些学生中,娑罗私婆蒂(语言女神)之子原诗人最受器重。他具有天眼,通晓一切规则,预见未来事物。为了生活在地、空和天三界众生的利益,生主(梵天)委托他传播诗学。他向圣洁的学生们充分讲授了十八门知识。^①

从王顶的颂诗中,可以知道他与其他诗学家不同,各位大神的地位在他这里发生了微妙的变化。诗学家们的这种变化不是无缘无故的,而是有着极其深刻的内涵。因为,每一尊神都是一种象征,代表着某种信仰和思想,代表着其信徒的情感和利益。众神地位的变化反映在诗学著作中,说明诗学家的思想与现实的宗教社会的紧密相联。我们现在阅读的诗学著作,是些美丽的珊瑚,但应该知道它们当年是活体珊瑚虫。

上面提到诗学家因教派不同而对神的尊崇有所变化,都是对印度教内部而言。自公元7世纪后半叶开始,伊斯兰教势力开始进入印度,对印度的思想、文化产生巨大影响,文学创作和文艺思想更是首当其冲。于是,在印度出现了“虔诚文学”,并于13—15世纪成为印度文学的主流。虔诚文学的大行其道,除了印度传统文化和伊斯兰文化的碰撞这个大背景之外,还有两个因素:一是得益于公元6世纪起始的印度南方泰米尔地区的虔诚运动,二是得力于印度文学包括诗学中的尊神传统。

在虔诚文学中,神谕天启不但没有削弱,而且得到了进一步的强化。我们以虔诚文学力作之一的杜勒西达斯(Tulasidāsa)的《罗摩功行之湖》

(Rāmacritamānasa)为例,分析神谕天启在尊神中的情形。《罗摩功行之湖》是《罗摩衍那》的改写缩简本,出于社会形势的需要,极力塑造毗湿奴大神的化身——罗摩的形象。全诗第一篇《童年篇》共有6998行诗,其中有很长一段序曲。序曲并不是故事的开始,而是阐述作者的创作思想:湿婆天神写出了这个故事,把它讲给自己的妻子雪山女神听;乌雅普孙迪听到这个故事后把它讲给大鹏金翅鸟听,雅杰瓦格仙人听到这个故事后把它讲给帕德瓦吉仙人听;杜勒西达斯听到这个故事后把它写出来讲给信奉天神的人们听。

作者在篇首用很长的段落向各位神灵、圣贤致敬,向作品的主人公罗摩致敬。他的态度极为谦卑,自称奴仆、3岁孩童、智慧低下、如乞丐一贫如洗,没有多少艺术修养,写的都是实话。然而——

圣洁而智慧的人都愿意听我的诗,
因为这诗中的唯一优点世人皆知。

这里面有着罗摩这圣洁而高尚的美名,
它是幸福之源,能逢凶化吉,解救苍生。

它又是《往世书》和《吠陀》的精华,
湿婆和雪山女神也经常念诵着它。

不管诗人多么优秀,写出多么奇妙的诗行,
如果没有罗摩的名字,它将永远暗淡无光。

接着,作者又详细讲述了诗美和罗摩的关系,因为写了罗摩,所以拙诗变得美妙而受人喜爱。诗人写诗,感动了智慧女神萨罗斯瓦蒂,她离开了天上,来到人间,与诗人在一起^[8]。在杜勒西达斯这里,方法和目的,形式和内容,完全交融在一起,收到了奇妙的效果。“现在印度教中的罗摩,完全是虔诚运动塑造的偶像,主要得力于杜勒西达斯的《罗摩功行之湖》。”^[9]杜勒西达斯本人不仅成了虔诚文学的代表诗人,而且成了一位圣人,被印度人奉为神明,到处建庙立像,顶礼膜拜。

这样,杜勒西达斯以尊神之心,采用传统的神谕天启方法进行写作,其结果自己变成了神。实际上,印度历史上其他伟大的诗人和诗学家,也都不同程度地有着类似的经历和归宿。

析例相随：印度诗学 阐释方法的第二形式

在各民族的诗学中，都会采用分析和举例的方法。但印度诗学家们非同一般：分析，西方人是津津乐道的，但印度人比他们更加钟情于条分缕析，几乎到了沉缅的地步；举例，是中国人所擅长的，但印度人更乐此不疲，大量举例，不嫌其烦。

分析滥觞于《梵书》。与分析紧紧相随的是分类计数。婆罗多在《舞论》中探讨了8种味、10种诗德、10种诗病和36种诗相。胜财在《什色》中则进一步发挥了分析分类的才能。他认为：“通过情由、情态、真情和不定情，常情产生甜美性，这被称作味。”在对情由、情态、真情作出解释后，着重对不定情进行了分析：

不定情依据特殊的情况出没在常情前，犹如大海中的波涛。

忧郁、虚弱、疑虑、疲倦、满意、痴呆、喜悦、沮丧、凶猛、忧虑、惧怕、妒忌、愤慨、傲慢、回忆、死亡、醉意、做梦、入眠、觉醒、羞愧、痴狂、慌乱、自信、懒散、激动、思索、佯装、生病、疯狂、绝望、焦灼和暴躁，共三十三种。

接着，作者对33种不定情逐一进行解释。其中对疑虑和醉意是这样解释的：

疑虑是预感不祥，产生于别人的残忍或自己的失误，表现为颤抖、嘴干、观望、变色和变声。

醉意是过分喜悦，产生于饮酒，表现为肢体、语言和步姿不稳，上等人入睡，中等人大笑，下等人哭闹。^[71](P246、248)

曼摩吒《诗光》对韵进行分类，由2分为18，分为51，51类又各自分成51类。每类又分成4类——其中3类互相混合：主次存疑、主次分明和共同暗示，其中一类互相独立。这样，共有10404类。加上纯粹的51类，共有10455类。^[41](P336)

印度诗学家醉心于分析分类计数，最终导致失控，出现了无穷性。曼摩吒认为：

无穷性，例如，九种味。其中艳情味有相会和分离两类。相会又分成互相注视、拥抱、接吻、采花、水中游戏、日落、月出、季节描写等等许多类。分离又分成前面说过的渴望等等。相会和

分离这两类还有情由、情态和不定情的多样性。其中还有男女角色的上、中、下，还有时间、地点和状况的分类。甚至一种味就有无穷性，那么，所有这一切怎么计算？^[41](P324)

综上所述可知，印度诗学家分析、分类、计数果然是其一大强项，但因用劲过头，结果适得其反，跌入了繁琐哲学的泥坑。韵可分成一万多种，味可分无数种，已失去其应有的学术价值。

在大量分析、分类、计数的同时，印度诗学家还大量使用举例法。因为分类繁多，出现大量专门的术语和概念，仅仅解释已不足以明义。于是，不得不乞求于大量举例。大量举例不但有利于术语、概念的阐释，而且为后人保存了许多早已亡佚的诗句。

和分析、分类一样，举例也是印度诗学家的自觉行为，没有一位诗学家是不举例的。他们大都遵循这样一种阐释程序，首先从词源学来解释、分析概念，接着从语义学来阐述概念的意义，再接着就是举例进一步说明，这就是析例相随。当然，析例的秩序可以不一，可以先析后例，可以先例后析，可先析中例后再析，也可以先例中析后再例。

曼摩吒《诗光》全书142节歌诀，以散文作阐述，用603首诗作例证。檀丁的《诗镜》也大量举例，以例喻义。如在第二章中是这样阐释“论证修饰”的：

诗中指出若干事物以后，再相继举出其他的事物，做为有说服力的证据的，须知这就叫作论证修饰。

普遍论证、特殊论证、双关论证、矛盾论证、反面论证、正面论证、正反论证、反正论证。

它的各项分类如上所述，用法在作品中看得很清楚，为了说明它们的性质，现举一系列诗例来叙述。

接着作者举了8首例诗，第8首“反正论证”的例诗是这样的：

倘若夜莲苑能炙人，日莲苑为什么就不能够？

月亮能对对方粗暴，太阳则不给对方温柔。

关于“辨异修饰”，作者下了这样的定义：或用语词或通过会意，表达出两种事物的相似，随之又说出他们的区别，那就称作是辨异修饰。辨异修饰有辨单方异，辨双方异，双关辨异等等。其中双关辨异的例诗是这样的：

你和大海不逾越限度 精力充沛而光辉夺目,
你们双方不同的是,你是明君他是水主。

和中国诗学家一样,印度诗学家也好用比喻。在他们的诗学著作里,大量举例实际上许多是喻例。所谓析例相随,往往是析喻相随。喻例之多,到了无止境的地步,“为此智者们仅指出方向,未指到的可据此去探索。”^[21](P151)

关于比喻,檀丁是这样定义的:“领会某事物的特征,如何状似另一事物,那就是所说的比喻,现述其繁缛的内容。”在《诗镜》中,比喻分为32种,同状喻、同物喻、颠倒喻、互相喻、唯一喻、不孤喻、亦复喻、突出喻、附会喻、难能喻、迷乱喻、犹豫喻、理断喻、双关喻、同一喻、贬低喻、推崇喻、欲言喻、相违喻、否定喻、美化喻、本体喻、无共同喻、未曾有喻、不可能喻、博喻、姿态喻、莲珠喻、语义次第喻、对举喻、攀和喻、原因喻,每种都举有例诗。其中对同一喻是这样且析且喻的:同音字表示不同内容,所以叫做同一喻。比如“这树林好似姑娘一般,有着娑罗树的天然美,有着结辫姑娘的容颜”^[21](P144)。

这首例诗中的后两句在梵文中是一句,因句读不同而有以上两句汉译的不同内容,一表本体,一表喻体。

可以说,印度诗学家离不开喻例。由于大量用喻,他们收集和创造了许多十分美妙而富于表意力的佳喻。《诗光》在论述诗的作用时将诗比作“情人之训”。对这个绝佳的比喻,曼摩吒是这样解说的:“吠陀等经典像君主一样以词句为主[而以教训],往世书等历史传说像朋友一样以意为主[而发教训];而诗则由于词和义两者都居于次要地位,由于味的成分的作用成为主要倾向,就与前二者不同,而是擅长于超乎世间的描绘的诗人的工作;它像情人一样,以有味的引导使[对方]面向[自己]而发‘应当照罗摩那样行动而不应当照罗婆罗那样’的教训。”^[41](P282)将宗教圣典比作帝王之训,将历史传说比作朋友之训,而将诗比作情人之训,可谓千古名喻。

味,是印度诗学的最重要的概念之一。印度诗学家是这样用析喻相随的方法来阐释的:

我们将[在第三章中]说明味的的特性。
[“以味为灵魂的”就是说]它仅仅是以味为灵

魂,[而味]由于[是诗中]精华的形式[所以是]赋予[诗以]生命的。缺少了它(味)这(句子)就不被认为具有特性了(或:被了解为不存在诗性了)。

“被尝味的即是味”,依据这个词源分析,情及其似等也包括在内了。

其中,味[的例子]如:

这女郎仔细地观察了空无他人的卧房,轻轻地起了床,久久地注视,然后放心地亲吻,那假装熟睡的丈夫的脸庞,[忽然]看到了[他的]颊上汗毛竖起,便羞怯地低下头来,被情郎笑得吻着久久不放。

这里的味名为欢乐艳情。^[51](P365)

上面这首诗原是《阿摩卢百咏》中的一首,被认为是艳情味的著名诗例,除了《诗镜》外,其他诗学著作如婆摩诃的《韵光》也引其为例。

印度诗学家中有诗才者,诗学著作中的诗例往往出于自己之手。17世纪的世主(Jagannātha)就是典型的一例。他本人是一位诗人,并有诗学著作《味海》(Rasagangādhara)和《驳画诗探》(Citramīmāmsākhandana)问世。《味海》中所用的例诗,均是他自己所作。他如此做,是出于这样的理念:

我亲自创作合适的例举,
不要用别人现成的诗句,
麝香鹿自己能产生麝香,
怎会考虑借用花的芬芳?^[101]

充分显示了这位被敕封为“智王”(Panditarāja)的印度古典诗学终结者的才华。

以上,我们介绍、分析了印度诗学阐释方法的神谕天启和析例相随这两大基本形式。它们互相作用,共同形成了尊神重析的印度诗学的阐释风格。不言而喻,印度诗学的阐释风格是在特定的历史文化环境中生成和发展的。它的旺盛的生命力告诉人们,其生成和发展具有充分的必然性和合理性。正是这种风格浓郁而独特的、与中国和欧洲判然有别的阐释方法,令人惊叹和推崇。研究、分析印度诗学阐释方法,对我们了解印度诗学进而了解世界诗学、发展中华诗学,不无裨益。

注：

①这段文字由黄宝生先生据《诗探》原文译出并提供使用。

参考文献：

- [1] (印度)婆摩诃. 诗庄严论[A]. 黄宝生译. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996.
- [2] (印度)檀丁. 诗镜[A]. 金克木译. 东方文论选[C]. 四川人民出版社,1996. 127.
- [3] (印度)欢增. 韵光[A]. 金克木. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996. 204.
- [4] (印度)曼摩吒. 诗光[A]. 金克木译. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996. 281.
- [5] (印度)宇主. 文镜[A]. 金克木译. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996. 356.
- [6] (印度)婆罗多. 舞论[A]. 金克木译. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996. 81、83.
- [7] (印度)胜财. 十色[A]. 黄宝生译. 东方文论选[C]. 成都:四川人民出版社,1996. 228.
- [8] (印度)杜勒西达斯. 罗摩功行之湖[A]. 金鼎汉译[M]. 北京:人民文学出版社,1988. 12、14.
- [9]郁龙余. 东方文学史[M]. 北京:北京大学出版社,2001. 159.
- [10] (印度)世主. 味海[A]. 黄宝生译. 印度古典诗学[C]. 北京:北京大学出版社,1993. 254.

责任编辑：陈红】

Approaches to Interpretation of Indian Poetics

YU Long-yu

(Mandarin Teaching Department, Shenzhen Univ., Shenzhen 518060, P. R. China)

Abstract: Approaches to interpretation of Indian poetics merit a close examination as they are just as foreign as Indian poetics itself. There are two basic approaches. One is apocalypse and the other emphasis on critical analysis. The two interact with each other and characterize interpretations of Indian poetics. India's own historical and cultural context provided ample ground for the development of such approaches.

Key words: Indian poetics; approaches of interpretation; apocalypse; critical analysis