

中印古代宫廷诗人的对唱

——迦梨陀娑抒情诗与南朝宫体诗的跨文化比较

于怀瑾

(中国社会科学院 外国文学研究所 北京 100732)

摘要:笈多时期的古典梵语诗人迦梨陀娑创作的抒情诗代表了梵语诗歌艺术的最高成就,他在“诗化”的男性意识叙写中表现出对女性世界的浓厚兴趣。而稍晚于这个时代的中国南朝梁代,宫廷内外也悄然兴起了一股香艳轻绮的宫体诗风。从题材、风格和艺术表现手法诸方面来看,南朝宫体诗与迦梨陀娑抒情诗都有着诸多相似之处。通过爬梳剔抉现有文献和考古资料可知,这种特殊文化现象不仅是中印宫廷诗人相似文学生态环境下的产物,也应该是古印度艺术,尤其是笈多佛教艺术和世俗艳情艺术对宫体诗发生直接影响的结果。

关键词:迦梨陀娑;抒情诗;宫体诗;印度艺术

中图分类号:IO-03

文献标识码:A

文章编号:1000-5587(2020)06-0133-08

DOI:10.13763/j.cnki.jhebnu.psse.2020.06.018

迦梨陀娑(Kālidāsa)的抒情诗创作将印度古典梵语诗歌艺术推向了高峰,他所代表的维达巴(Vidarbha)诗风遣词造句柔丽典雅。鉴于印度古代文史资料的匮乏,迦梨陀娑具体生卒年月已不可考,但综合各家论述,至少可大致框定在公元4世纪后半叶至公元5世纪前半叶的笈多王朝宫廷。在同时期的曼达索尔(Mandasor)碑铭中已可见迦梨陀娑诗歌的影响,后世文人对他推崇备至,故其创作亦可代表笈多时期印度文艺的美学追求和精神面貌。

而稍晚的中国南朝梁代,宫廷内外也悄然兴起了一股香艳轻绮的宫体诗风,影响所及,直至陈隋。无论从题材、风格还是艺术表现手法来看,南朝宫体诗与迦梨陀娑抒情诗都有着诸多相似之处,故笔者拟从跨文化比较研究角度深入考察其异

同,解密其文化背景、形成机理,探明中印古代文化交流影响的轨迹,为“一带一路”新思路的发展蓝图提供新的佐证。

一、迦梨陀娑抒情诗和南朝宫体诗 对女性题材的大力开掘

迦梨陀娑抒情诗和南朝宫体诗,在塑造女性美、展现女性情感生活方面均达到了前所未有的高度。

首先,二者皆将女性的身体美和服饰美视为独立审美客体,采用比喻等修辞手法对女子身体容貌及衣着装饰加以物化描写,务求尽态极妍、穷形极貌。如:

我在藤蔓中看出你的腰身,在惊鹿的眼中

收稿日期:2020-06-20

基金项目:国家社会科学基金冷门“绝学”和国别史等研究专项“迦梨陀娑评传”(项目编号:19VJX103)

作者简介:于怀瑾(1982—),女,江苏徐州人,文学博士,助理研究员,主要从事梵语文学及中印文化交流研究。

看出你的秋波,在明月中我见到你的面容,

孔雀翎中见你头发,河水涟漪中你秀眉跳动。^{[1] [P143]}(《云使》104)

杜鹃轻柔甜蜜的叫声,

天鹅迷醉懒散的步伐,

羚羊闪烁不定的目光,

蔓藤风中的摇曳姿态。^{[2] [P278]}(《罗怙世系》8.59)

那些乌云饱含雨水而低垂,

装饰有闪电蔓藤和彩虹神弓,

妇女们腰带和珍珠耳环闪耀。^{[3] [P15-16]}

(《六季杂咏》2.19)

宫体诗中,此类表现手法亦颇常见:

鲜肤胜粉白,慢脸若桃红。^{[4] [P1809]}(刘遵《繁华应令》)

妖姬脸似花含露,玉树流光照后庭。^{[4] [P2511]}(陈叔宝《玉树后庭花》)

白雪凝琼貌,明珠点绛唇。^{[4] [P1586]}(江淹《咏美人春游》)

带前结香草,鬟边插石榴。^{[4] [P1970]}(萧纲《和人渡水》)

风卷葡萄带,日照石榴裙。^{[4] [P1807-1808]}(何思澄《南苑逢美人》)

迦梨陀娑处于印度古典诗学体系发轫阶段。诗坛上品鉴评议之风盛行,批评家和诗人之间的依存关系非常紧密。印度古典诗论惯常以“有味”作为品评诗歌的标准之一,艳情味(śṛṅgāra)居八味之首,“śṛṅgāra”衍生自“śṛṅga(意为山峰、顶峰)”,暗含“极致的审美快感”之意,因此艳情味又被称作“王味”。即使前辈佛教诗人马鸣(Aśvaghoṣa)也难逃这种影响,这鲜明体现在他的叙事诗《美难陀传》中。可以说,迦梨陀娑对女性美大加礼赞不仅是出于本心或人性之所致,亦是为了迎合当时诗歌的发展方向。而南朝诗坛思想解放,创作日趋标新立异。“雅乐正声,鲜有好者”^{[5] [P811]},而清商新声的乐府艳诗风靡一时,甚至成为帝王贵族宴乐时的娱乐节目。梁武帝时,清商新声甚至位列朝廷音乐,用于颁赐臣下。故从东晋到南齐诗坛竞相模拟艳体诗,至梁,以描写妇女生活、声容色貌为工的宫体诗遂取而代之。^{[6] [P108-110]}然而,艳情诗风虽同,中印诗人笔下

的女性美却因各自文化背景和审美趣味殊异而表现出不同:中国美人往往粉肌玉肤、纤弱娇柔,而印度美人则丰满性感、明媚娇艳。

其次,两国诗人都将笔触伸向女性日常生活和内心情感世界,描写其举止情态和喜怒哀乐,且往往难逃男性书写“美女加爱情”的窠臼。所不同的是,宫体诗的描写比较典雅含蓄,肉欲色彩淡薄。即使在闺闼之内寻找“新致英奇”之作,诗人也只是将私人空间自然地展现出来。例如:

北窗聊就枕,南檐日未斜。

攀钩落绮障,插掠举琵琶。

梦笑开娇靥,眠鬟压落花。

簟纹生玉腕,香汗浸红纱。

夫婿恒相伴,莫误是倡家。^{[4] [P1940-1941]}

(萧纲《咏内人昼眠》)

此诗是典型的宫体诗,写昼眠的妻子体态之美,风格香艳浓腻,历来被视为色情诗代表作。但细读之,却觉含蓄蕴藉,并无淫秽之思,只是描写丈夫眼中的妻子睡态。诗人写实地呈现这一方自由天地,描摹的也不过是梦中笑靥、鬟散压花、玉腕簟纹、汗湿纱衣而已。马积高认为“宫体决不等于艳体,艳体也非宫体所独有……宫体作者还是以比较庄重的态度把妇女的体态、神情当作一种美来描写的。”^{[7] [P87]}相对而言,迦梨陀娑虽然也常将女性设定为男性观赏的对象,如《云使》中的药叉透过云的流动回忆和俯视沿途景象,包括举止挑逗而诱惑的各地美女以及渴望与自己相会的妻子(《鸠摩罗出世》里的苦行者湿婆目睹波哩婆提姿容,心驰神动,险些败坏苦行。争看湿婆入城的女子更是被诗人绘入路旁的窗口,供人欣赏。然而诗人对女子风情的描写却往往直白露骨、声色大开,流泻出秾丽的情色味,尽管与古典梵语后期艳情诗相比已庄重许多,但仍颇异于宫体诗风。同为写舞女,宫体诗人不过抓住女性特定瞬间的舞姿,刻画她们举手投足、顾盼生姿的动人之美:“发袖已成态,动足复含姿”^{[4] [P2074]}(江洪《咏舞女》);“举腕嫌衫重,回腰觉态妍”^{[4] [P1810]}(刘遵《应令咏舞》);而迦梨陀娑则一边写舞女翩跹起舞,一边写她身上露出的指甲痕(《云使》35),暗示女子刚经历燕好后的倦怠,把读者从热闹的厅堂引向后室床第间的旖旎风光。在《鸠摩罗出世》第八章和《罗怙世系》第十九章,诗人更是不

遗余力展示男女间的爱欲与欢情,显然有别于宫体诗婉转曲折的表现手法。

值得注意的是,无论迦梨陀娑抒情诗还是南朝宫体诗,表现旷女别妇相思之情、怨艾之意的离情诗都是诗人热衷的题材。

她因忧思而消瘦,侧身躺在独宿的床上,
像东方天际只剩下一弯的纤纤月亮;
和我在一起寻欢取乐时良宵如一瞬,
在热泪中度过孤眠之夜却分外悠长。^{[1] [P139]}(《云使》89)

相思昏望绝,宿昔梦容光。
魂交忽在御,转侧定他乡。
徒然顾枕席,谁与同衣裳?

空使兰膏夜,炯炯对繁霜。^{[4] [P1837]}(刘孝绰《古意》)

这两首诗皆以男性视角,描写女子独守空闺、寤寐思服的情状。前一首通过今昔对比,点出欢乐易散,忧愁难遣,想到过去与夫君欢聚的美好时光,药叉妻子更觉相思情苦,艰难熬过一个个孤眠之夜。而后一首诗则是借女子与爱人相会“魂交”的梦境,备述她终日盼望,忧思成梦,醒来后发现仍然孤身一人的凄惶悲伤。两首诗虽然滋生于迥异的文化土壤,但体情察意俱深婉细腻,行气遣词亦遥相应和,同属难得的佳作。印度古典诗论将“艳情味”分为“分离艳情味”(vipralambha)和“会合艳情味”(saṃbhoga)两种。离情相比合情感效果更强烈,故而诗论家尤为重视,他们强调“没有分离,会合不会热烈,如同衣服等等经过漂染,色彩更加鲜艳。”^{[8] [P891]}(《文镜》3. 213)就迦梨陀娑而言,其才华在离情诗中得到了充分展现,最有名的如上引《云使》,以及《罗怙世系》“阿迦哭妻”一节和《鸠摩罗出世》“罗蒂哭夫”一节,皆被奉为历代诗歌的典范。而南朝宫体诗承继并开拓了建安以来诗歌抒情化、个性化的新境界,在闺怨题材上踵武前代乐府诗、文人艳诗传统,并发扬光大。“流连哀思”“高楼怀思”之类诗歌在宫体诗总量中占比近半,足见宫体诗人对此题材兴趣之浓厚。

二、迦梨陀娑抒情诗和南朝宫体诗 对诗歌形式美学的自觉追求

除去内容的相似,迦梨陀娑抒情诗和南朝宫

体诗都表现出对词藻、修辞和声律等诗歌形式要素的竭力追新,这对后代诗歌形式美学的发展裨益甚多。

应该说,印度古典艺术的各方面都呈现出一种雅好装饰的倾向。而作为古典梵语文学的杰出代表,迦梨陀娑的诗歌虽然能够兼顾文质,但在诗歌形式要素的开拓和创新上仍颇用力。古典梵语诗学著作经常引用迦梨陀娑的作品作为诗歌词义、修辞,也即“义庄严”的范例。如曼摩吒(Mammatā)在《诗光》第十章《论义庄严》中就反复引用迦梨陀娑《优哩婆湿》《罗怙世系》中的诗句例说“比喻”“独特”等修辞方式;毗首那特(Viśvanātha)亦在《文镜》的《论庄严》一章广引迦梨陀娑诗歌解释“奇想”等修辞的类型;而欢增(Ānandavardhana)更是在《韵光》中赞道“大诗人的语言流淌出内容的本质,闪耀着特殊的想象力,非凡而清晰。因此,在这个世代代产生各种各样诗人的世界中,只有以迦梨陀娑为首的两三个或五六个诗人称得上是大诗人。”^{[8] [P237]}

而从诗律的角度来看,迦梨陀娑的四部诗作除输洛迦(śloka)外,一共运用了八类十六种规则波哩多律,三种半规则波哩多律。其中大约十三种出现在两大史诗及马鸣的《佛所行赞》和《美难陀传》中,且绝大部分诗律都可见于《舞论》第十六章,说明迦梨陀娑对诗律传统掌握之全面,运用之娴熟。而在选择诗律方面,诗人亦能够将诗律特点与诗歌内容紧密贴合,推陈出新,使不同诗律各擅胜场,风骚独具,在声色尽开的诗句间逞美争妍。以《云使》为例,诗人通篇采用“缓进体”(mandākṛāntā)。该律体每音步十七个音节,两处停顿,韵律形式为 ,U U U U U , U U (U 为重音节,U为轻音节),由于《云使》整体的感情基调是离愁引起的哀婉悱恻,因此迦梨陀娑选择这种以重音节为主的诗律是恰当的,而四个重音节后连续插入五个轻音节则意在表现药叉心中的焦灼急切,比如:

utpaśyāmi drutamapi sakhe matpriyūrtham
yiyāsoḥ
kālākṣepam kakubhasurabhau parvate par-
vate te |
śuklāpāṅgaiḥ sajalanayanaiḥ svāgatīkṛ tyā
kekāḥ

pratyudyūtaḥ kathamapi bhavāngantumāsu
vyavasyet ||23||

朋友啊!我知道你为我的爱人虽然想
快走,

却仍会在每一座有山花香气的山上
淹留,

但愿你能努力加快脚步,如果见到有
孔雀

以声声鸣叫向你表示欢迎而珠泪盈
眸。^{[1][P124]}(《云使》22)

在这首诗中,第一行轻音节的“drutamapi”意
为“纵然(想)迅速”,第二行重音节的
“kūlakṣepam”意为“淹留,耽搁”,这两处的用律
和用词贴合十分紧密。而第三行“sajalanayanaiḥ”
意为“眼中含泪”,轻快急促的节奏一方面表现出
孔雀看到雨云后的狂喜,一方面又似热泪盈眶的
药叉在焦急地求告。第四行“kathamapi”意为“无
论如何”,四个连贯的轻音节则仿佛是药叉不停
催促雨云快点启程。整首诗曼声促节、疏密有致,
如闻哀叹,间有哽咽。通过上述例子,可以看出迦
梨陀娑对“缓进体”不仅理解得深刻透辟,运用时
更是收放自如。难怪十一世纪的诗学家安主(Kṣ
emendra)评价说“迦梨陀娑谙熟的缓进体,如同
好把式驾驭的迦波占牝马一样跃动。”^{[9][P256]}

反观南朝宫体诗,《梁书·庾肩吾传》说“齐
永明中,文士王融、谢朓、沈约文章始用四声,以为
新变。至是转拘声韵,弥尚丽靡,复逾于往时。”^{[10][P690]}可见梁代宫体诗人不仅承传了永明作
家的流风余韵,在追求诗文的声律对偶、词采丰美
华丽方面更胜往昔,诗歌“声律更加精密,属对更加
工稳,平仄更加谐畅,句式更加固定”^{[6][P22]}。宫体
诗的体式以五言、七言为主,而五言又占据绝对优
势,其诗歌形式比永明体更趋于格律化,严格入律
的句子在宫体诗人的创作中相较永明诗人又有了
大幅度提高,故明胡应麟《诗薮》云“五言律体,肇
自梁陈……极盛于唐”^{[11][P58]},肯定了宫体诗在创
建律体方面的积极作用。此外,齐梁时代文风绮
丽,声愈入律,语渐圆熟。“宫体诗人十分重视‘妃
白偏红’的敷藻功夫。为了律联的对仗工整,诗之
择辞配色更加工巧细密,诗的语言愈趋丽靡”^{[12][P208]};且用典更求新巧而不露使事之迹,在
诗歌的典雅含蓄和流畅自然之间寻求平衡。前辈

学者在这一领域耕耘日久,成果丰硕,兹不赘述。

应当说,迦梨陀娑和南朝宫体诗人在诗歌的
女性题材及形式美学要素上的努力尝试,与他们
对文学本质、特点及发展方向的深刻理解密切相
关,这自然涉及到双方诗人所处时代文学生态的
某些共同特点。

三、笈多与南朝宫廷诗人群体 相似的文学生态环境

一般来说,文学的新变与其社会功能的转型
密不可分。就印度而言,如果说吠陀时代,婆罗门
是文化知识的垄断者,吠陀颂诗主要用于宗教祭
祀;史诗时代,随着刹帝利阶层地位的上升,苏多
或游吟诗人们意在向一般民众颂扬帝王功绩,教
示道德规范;那么到了古典时期,职业学者或文人
阶层的出现使知识专门服务于帝王成为可能,史
诗中就已透露出的宫廷化倾向此时炽然转盛,弥
漫文坛。迦梨陀娑抒情诗正是这股宫廷之风吹至
笈多帝国的黄金时代结出的硕果。

印度古典宫廷诗人分业余诗人和职业诗人。
前者除了写诗,还担任一定的要职,而职业诗人则
在经济上完全依附于统治者,对文艺领域之外不
抱有太大野心。^①他们的主要任务是写出好诗赢
得美名,以此报偿恩主的供养,为他们歌功颂德、
怡情娱兴。据9至10世纪梵语诗学家王顶(Rāja
śekhara)在《诗探》中对古典时期宫廷诗人文化生
活状况的描述可以推测,那时期的权贵荫庇制度
能直接干预宫廷诗歌的题材选择和表现形式。而
抒情诗的娱乐功能进一步突显,成为供王公贵族
精神享乐的主要文化手段之一。职业宫廷诗人待
遇优渥,其创作当然要迎合恩主的阅读期待和审
美趣味。故而迦梨陀娑在抒情诗中大力拓宽女性
题材的深度和广度,追求诗律的严密工巧和语言
的雕琢藻饰,正是对追求声色刺激的宫廷生活需
求的积极回应。诗歌的娱乐功能直接促生了繁缛
雕饰、绮丽浓艳的文风,而后进文人翕然效之,愈
演愈烈,终使诗歌脱离生活,陷入形式主义的
泥淖。

此外,诗人和诗的宫廷化倾向不仅鼓励和推
动了诗人的独立创作,更开启了品鉴评议之风。
前文已有所提及。婆罗多(Bharata)在《舞论》第
二十七章曾对“品评”的过程做了巨细靡遗的规

定。古典时期的许多帝王都热衷文艺,文化素养很高,不难推测他们也会如王顶描述的一样,经常组织诗人和学者开办诗会,鉴赏诗和经典。据笈多时期著名诗人诃利犀那(Hariṣeṇa)在阿拉哈巴德(Allahabad)阿育王石柱上留下的颂诗,笈多帝王三摩答刺笈多(Samudragupta)是一位才华横溢、学识渊博的伟大君主,他不仅写有大量诗作,甚至被冠以“诗王/kavirāja”的称号,还致力于设立诗歌标准,故而常常召集诗会,邀请批评家讨论何为好诗(satkāvya),删除(ābata)破坏(viruddha)诗歌荣光(śrī)的作品。^{[13][P137]} 评议之风的一个重要影响就是深化了人们对“诗”的体裁和审美特点的认识,一系列审美概念应运而生:庄严、风格、味、韵等等。印度最早的戏剧学著作《舞论》从内容看,其撰著过程本身就应当是在讨论中进行的。^②可以说,正是古典文学时期专职宫廷诗人的出现带动了文学的自觉,使之有别于传统“经论”的特点日渐清晰,这其中就包括对诗歌中的情感要素及形式要素的理论总结和创作实践。

出现在中国梁代的宫体诗,是以太子萧纲为核心聚集侍从文人形成创作主体的诗歌流派。《梁书·简文帝纪》称他“引纳文学之士,赏接无倦,恒讨论篇籍,继以文章……雅好题诗,其序云:‘余七岁有诗癖,长而不倦。’然伤于轻艳,时号‘宫体’。”^{[10][P109]} 其身边文学侍从的佼佼者,《梁书·庾肩吾传》称:肩吾“初为晋安王国常侍,仍迁王宣惠府行参军,自是每王徙镇,肩吾常随府……初太宗在藩,雅好文章士,时肩吾与东海徐摛,吴郡陆泉,彭城刘遵、刘孝仪,仪弟孝威,同被接赏。及居东宫,又开文德省,置学士,肩吾子信、摛子陵、吴郡张长公、北地傅弘、东海鮑至等充其选”^{[10][P690]}。萧纲引纳的这群文学之士对其诗风的形成及广泛传播颇有影响,同书《徐摛传》说,萧纲出戍石头城,其父萧衍要周捨推荐“文学俱长兼有行者”与之游处。周捨特荐其外弟徐摛为萧纲侍读,待萧纲“入为皇太子,转家令,兼掌书记,训代领直。摛文体既别,春坊尽学之,‘宫体’之号,自斯而起”^{[10][P447]}。“宫体诗”之号,到底是起自萧纲,还是徐摛,学术界是有争议的。徐摛今存诗五首《胡无人行》《咏笔诗》《咏橘诗》《坏桥诗》《赋得帘尘诗》^{[4][P1890-1892]},其中大部分是咏

物诗,虽有暗写闺情的巧妙之处,颇有些“好为新变,不拘旧体”韵味,却不足以显示“宫体诗”的鲜明特征。入东宫之前,他未能创制出宫体诗,反倒是入宫与萧纲相处日久,不断升迁之后,才创作出春坊尽学的宫体诗,究其原因还是迎合萧纲爱好旨趣的结果。《隋书·经籍志四》称“简文帝在东宫,亦好篇什。清辞巧制,止乎衽席之间;雕琢曼藻,思极闺闱之内。后生好事,递相放习,朝野纷纷,号为‘宫体’。”^{[14][P1090]} 其作品能被社会广泛接受仿效,自然离不开侍从文人的投其所好、推波助澜、上呼下应,共同造就了宫体诗的一时繁盛。

另外,宫体诗的形成也是魏晋以来文学发展的必然结果。前人早已指出,魏晋南北朝是中国文学开始走上自觉发展道路的时期。梁萧统《文选序》云“事出于沉思,义归于翰藻”^{[15][P2]},其“文”虽非今天所谓的纯文学,但已开始注意到“文”词义俱美的特点。根据此时作家的创作实践,则清晰可见文学发展的走向和脉络“文学在一定程度上摆脱了两汉经学的束缚,向着抒情个性化、描写形象化的方向发展;与此同时,还逐渐形成追求语言对偶化、声律化的倾向。”^{[7][P87]} 而宫体诗正顺应了彼时文学的这一发展趋势。

马克思、恩格斯在《德意志意识形态》一书中指出“统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。……支配着物质生产资料的阶级,同时也支配着精神生产的资料,因此,那些没有精神生产资料的人的思想,一般地是受统治阶级支配的。”^{[16][P52]} 应该说,以迦梨陀娑创作为代表的笈多抒情诗与中国南朝宫体诗不仅是统治者兴趣爱好在文学领域的映射和延伸,也是对文学自觉化倾向的有力表现和回应。相似的文化生态环境几乎同时在两个相距甚远的国度孕育出类似的文学奇葩,也可以说是人类文化史上的奇观。

四、印度文化对南朝宫体诗影响之遗痕探微

对迦梨陀娑抒情诗和南朝宫体诗做了较直观的比较之后,还应关注二者之间究竟有无关联?关联为何?或者说以迦梨陀娑诗歌为代表的笈多文化对宫体诗有无影响?许多学者都曾注意到印度文化是以佛教为媒介对中国诗歌产生影响的。

若仔细爬梳现有文献和考古资料,或可有所补充,并在中印古代文化交流的大背景下,对印度笈多文化和南朝文学之间的关系做出一些合理的探测。

印度艺术对中国的影响首先体现在佛教艺术上。在宫体诗出现之前,随着中印文化交流的日渐兴盛,佛教造像已大规模传入中国大江南北,南朝时期的佛造像艺术则与笈多王朝密切相关,且海路起到了至关重要的作用。梁简文帝之前,佛教文化经海路传入已十分频繁。东晋高僧法显西行求法,十四年后,经海上漂流归国,带回一批佛经、经像和《龙华图》。东晋时师子国也曾“遣使献玉像,经十载乃至”^{[10] [P800]}。在刘宋、萧齐时期,东南夷“皆事佛道”诸国前来进献方物的使臣更加络绎不绝。与天竺联系最为密切的当首推梁武帝,这在正史和佛典中有大量记载。从天监元年(502年)至大同元年(535年),北天竺、中天竺、南天竺皆有使臣、僧人往来。而武帝时,南朝兴建寺刹之风亦达到全盛,供奉佛像,出现了重视天竺形制的迹象,唐初的许多史籍都记载了梁武帝迎奉天竺佛像的事迹。梁武帝时印度正处于笈多艺术的鼎盛时期,笈多特色的佛教造像不会不传入并影响南朝。笈多佛像的突出特点是比例适宜,完全符合造像量度规定,且衣薄贴体,躯体起伏变化明显。青州北朝佛造像就明显受到笈多艺术的影响,而且极可能是通过海路输入的。

除了佛造像,印度艺术的其他因素,包括艳情成分也会伴随交流的深入传入中国。最早可能是随商贸的往来传入。阿富汗贝格拉姆宝藏中不仅有来自中国的彩绘漆器残片,还包括上千件精美的象牙雕版(公元1-2世纪),它们皆带有显著的印度艺术风格,表现了大量丰艳妖娆、近乎赤裸、身体呈优美三屈式的女性。她们多置身于华丽的“陀兰那(torana,意为拱门)”之下,其中,“陀兰那”不仅广泛出现在桑奇(Sanchi)等佛教建筑和石刻上,三屈式的半裸女性形象亦和桑奇塔门上的药叉女如出一辙,成为印度宗教普遍的表现题材。据考证,这些象牙雕版作为镶嵌件,主要用来装饰木制器具。^{[17] [P74]}其数量之多足可见当时印度风格艺术品在西域诸国受到空前欢迎。《后汉书·五行志一》载“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为

之。”^{[18] [P3272]}西域传入的坐具还有“筌蹄”(即束腰凳)和方凳。在与汉王朝的外交和经贸往来中,各类物品的交流必不可少。这些象牙雕版装饰在木制器物上,极有可能被贵霜和粟特商人带到东土来。汉时已有许多贵霜人在长安、洛阳等核心地区定居,而北魏孝文帝迁都洛阳,更多的胡人由于入质、朝贡、经商等原因也来此居住,《洛阳伽蓝记》卷三记载了当时西域诸胡来华的盛况;而南朝晋宋以来,随着海路的发达,亦有大量印度商人沿海路抵达中国。比如法显随商船欲从师子国回国,船上有二百多人,途遇黑风暴雨,根据“诸婆罗门议言‘坐载此沙门,使我不利,遇此大苦。当下北丘置海岛边。不可为一人令我等危险’”^{[19] [P145]}的情况看,法显之外的商人都是婆罗门教徒。因此笈多或者说印度艺术中最流行的艳情成份,跟随他们传入并影响中国是完全有可能的。

艳情因素还随着佛教传入进而影响中国美术。开凿于公元4世纪中叶至5世纪末的克孜尔38窟中就描绘有兜率天宫的众多伎乐天女,其中一人妖艳异常,接近裸体。其他裸女形象在克孜尔石窟中也非常丰富,且集中出现在五、六世纪。日本学者认为,这些裸体人物壁画是笈多时期秣菟罗系统北传后与犍陀罗艺术共同影响的结果。^{[20] [P204]}西方学者也将此时期壁画归为印度、伊朗样式,其特点是不只使用轮廓线表现人体裸露的肌肤,还“用色彩的浓淡,直至使用晕染的手法,以达到表现立体感的效果”^{[21] [P11]},这种效果也反映在同时期的南朝绘画中。反观这一时期代表笈多艺术的印度阿旃陀石窟壁画,艺术表现上也以凹凸法突出人物的立体感,题材上虽属佛教题材,但艳情味仍为最主要的审美情感基调,着力刻画肉感十足的男女形象、精美繁复的服装佩饰、灵动曼妙的体态姿势以及柔情缱绻的欢爱场面,在对宗教的皈依中流露出对世俗的眷恋。这些壁画在某种程度上与迦梨陀娑的诗歌艺术有异曲同工之妙,背后体现了二者在美学原则上的一致性,也即“味论”此时已成为印度传统美学的核心,被奉为印度艺术的圭臬和通则。很多学者认为,作为同时代的知音,迦梨陀娑和阿旃陀画家之间有着互相影响的可能。^③

古印度艺术有机会大量传入中国内地,才为

南朝的绘画艺术创造了彻底改变旧日画风且开宗立派的机遇。当时的绘画可以凭借多种载体形式传世,如缣帛卷轴或扇面、各类建筑的粉壁以及屏风壁板等。开一代风气之先的画家当推陆探微、谢赫和张僧繇。他们的画一改前代重神轻形的画风,日益向着形似逼肖、精工细致、敷彩艳丽的方向发展,正暗合了印度笈多艺术的特点。

谢赫善画宫廷妇女,姚最《续画品》评价其人物“目想毫发,皆无遗失。丽服靓妆,随时改变。直眉曲鬓,与世事新。别体细微,多自赫始。”^{[22] [P80]}。谢赫的《古画品录》为中国最早的画论,其中提出的“绘画六法”,据英国学者珀西·布朗(Percy Brown)推测可能源于印度的“绘画六支”。^{[23] [P21]}对此,金克木先生提出质疑,因记录六支的《欲经注》成书于13世纪,远在《画品》之后。^{[24] [P81]}然而此前的经典文献《毗湿奴法上往世书》第三部分《画经》已经提到了绘画的诸多属性^④,其中就囊括了六支的所有内容,甚至包含六支未及的线条用笔、空间构图和画品等级等,与六法及谢赫开创的品画之风遥相呼应。作为对早期绘画理论的总结,六支也未迟至13世纪才提出,谢赫很有可能接受了同时期印度画论的影响。更何况当时还有释迦佛陀、吉底俱、摩罗菩提等天竺画师活跃于南朝画坛,为汉人画师所熟知。武帝时还曾遣僧郝骞西行求法,摹写印度舍卫国祇园精舍邬陀衍那王之佛像^{[25] [P37]},由这些人介绍并引入印度通行的绘画准则实属正常。至于梁张僧繇虽擅佛画,但吸收了笈多艺术中的晕染凹凸法,即《健康实录》所谓“天竺遗法”^{[26] [P686]},创造了不用轮廓线,单用彩色作画的“没骨法”,所画人物逼真肖似、颇具肉感,并由此成为“疏体”画派

的开山祖师。诚如《历代名画记》所载“武帝崇饰佛寺,多命僧繇画之。时诸王在外,武帝思之,遣僧繇乘传写貌,对之如面也。”^{[27] [P206]}

这种重形似、尚华彩的审美取向与宫体诗是一致的。宫体诗人也常赞叹人画相对时,人与画相似难分,如“殿上图神女,宫里出佳人。可怜俱是画,谁能辨伪真”^{[4] [P1953]}(萧纲《咏美人看画》);“欲知画能巧,唤取真来映。并出似分身,相看如照镜。”^{[4] [P1995]}(庾肩吾《咏美人看画应令》)鉴于宫体诗人与宫廷画师之间的密切关系,有的宫体诗人如萧绎等本人就诗画双绝,可以说,宫体诗重视形象的鲜明、生动,在塑造女性时忽视情节背景、道德伦理,客观描绘女性姿容服饰,捕捉瞬间动作姿态,以自然主义的手法呈现物象声光色态,使诗歌内容成为观赏对象,这些都应与诗人对绘画技巧的借鉴和对绘画艺术的领悟有关。^⑤但如果仅凭这点,就认为是张僧繇等人的写实画风对宫体诗的产生发生了关键性的影响,却恰恰是本末倒置了。梁简文帝及其文人集团直接见识古印度佛教造像、绘画及其他艺术品的机会并不会比张僧繇等画家少。如果说张僧繇等人的画作会对宫体诗的问世产生一定影响,倒不如说传入中国的古印度艺术,包括笈多佛教艺术和世俗艳情艺术可能对宫体诗的出现发生直接影响,更有说服力。从这个角度来讲,南朝宫体诗和迦梨陀娑抒情诗虽遥遥相望,却并非如常人所想完全隔绝,它们不仅是共同美学风气下的产物,也是古代丝绸之路上中印文化交流孕育出的两枝奇葩。在“东风染得千红紫”中,也“曾有西风半点香”。

注 释:

- ① 除了创作诗歌,职业诗人可能还担任一些兼差,如类似传漏、传牒之职,迦梨陀娑在戏剧《摩罗维迦与火友王》第二幕中对此有所描写;此外,诗人有时还会在晨起时颂诗唤醒国王,《罗怙世系》5.65有此描写;Lienhard还认为诗人兼有为君主建言的责任,然而“攫人主逆鳞则必死”,所以巧言令色在所不免,参见S. Lienhard. *A History of Classical Poetry*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1984: 18.
- ② 根据《舞论》第一章的记载,《舞论》的缘起是以阿底梨耶为首的众牟尼与婆罗多的一次对话。
- ③ 参见J. Tilakasiri. *Kālidāsa's Imagery and the Theory of Poetics*.

New Delhi: Navrang, 1988: 31; 另见Vidya Dehejia. *The Body Adorned: Dissolving Boundaries Between Sacred and Profane in India's Art*. New York: Columbia University Press, 2009: 10; Walter Rube. *Kalidasa: The Human Meaning of His Works*. New Delhi: People's Publishing House, 2009: 19.

- ④ 一般认为,往世书类文献的成书年代较晚,但多数学者都将《画经》的成书年代上限定为公元五、六世纪,参见Parul Dave Mukherji. *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001: (Intro.) X X X i.
- ⑤ 关于此一时期绘画风格和宫体诗的关系,可参见韩雪《宫体

参考文献:

- [1] 金克木. 梵竺庐集乙——天竺诗文[M]. 南昌: 江西教育出版社, 1999.
- [2] [古印度]迦梨陀娑. 罗怙世系[M]. 黄宝生译注. 北京: 中国社会科学出版社, 2017.
- [3] 六季杂咏[M]. 黄宝生译. 上海: 中西书局, 2017.
- [4] [北齐]逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 2017.
- [5] [梁]萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972.
- [6] 归青. 宫体诗研究[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2006.
- [7] 马积高. 论宫体与佛教[J]. 求索, 1990(6).
- [8] 梵语诗学论著汇编(上册)[M]. 黄宝生译. 北京: 昆仑出版社, 2008.
- [9] Kṣemendra. *Suṛttatilaka* [M]. ed& tr. by R. K. Panda. Delhi: Paramamitra Prakashan, 1998.
- [10] [唐]姚思廉. 梁书[M]. 北京: 中华书局, 1973.
- [11] [明]胡应麟. 诗薮[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [12] 詹福瑞. 南朝诗歌思潮[M]. 保定: 河北大学出版社, 2005.
- [13] Radhakumud Mookerji. *The Gupta Empire* [M]. Delhi: Motilal-Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., 1973.
- [14] [唐]魏徵, 长孙无忌. 隋书[M]. 北京: 中华书局, 1973.
- [15] [梁]萧统编, [唐]李善注. 文选[M]. 北京: 中华书局, 1977.
- [16] 马克思恩格斯全集(第三卷)[M]. 北京: 人民出版社, 2006.
- [17] 罗帅. 阿富汗贝格拉姆宝藏的年代与性质[J]. 考古, 2011(2).
- [18] [南朝宋]范晔撰, [唐]李贤等注. 后汉书[M]. 北京: 中华书局, 1965.
- [19] [东晋]法显撰, 章巽校注. 法显传校注[M]. 北京: 中华书局, 2008.
- [20] 阮春荣, 张同标. 从天竺到华夏: 中印佛教美术的历程[M]. 北京: 商务印书馆, 2017.
- [21] [日]宫治昭. 论克孜尔石窟——石窟构造、壁画样式、图像构成之间的关联[J]. 唐启山译. 敦煌研究, 1991(4).
- [22] 俞剑华. 中国历代画论大观(第一编)[M]. 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2015.
- [23] Percy Brown. *Indian Painting* [M]. Calcutta: The Association Press, 1927.
- [24] 金克木. 印度的绘画六支和中国的绘画六法[J]. 读书, 1979(5).
- [25] 潘天寿著, 潘公凯导读. 中国绘画史[M]. 上海: 上海书画出版社, 2016.
- [26] [唐]许嵩撰, 张忱石点校. 建康实录[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [27] [唐]张彦远撰, 朱和平注译. 历代名画记[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2016.

Antiphonal Singing between Ancient Chinese and Indian Court Poets

— A Cross-Cultural Comparison of Kālidāsa's Lyrics and Gongti Poetry

YU Huaijin

(Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100732, China)

Abstract: The Lyrics of Kālidāsa, a classical Sanskrit poet in the Gupta Dynasty (c. 3rd century-550), represent the highest achievement of Sanskrit poetry. These poems composed under his male consciousness betray his great interest in the women world. Slightly later than Kālidāsa's time is China's Southern Liang Dynasty (502-557), when a kind of erotic poetry gradually crept inside and outside the courts. There are many similarities between Gongti poetry and Kālidāsa's lyrics in theme, style and artistic techniques. From the available literature and archaeological data we can infer that this special cultural phenomenon is probably traceable in part to similar literary ecological environments that affect contemporary Chinese and Indian court poets and also in part to the direct influence of ancient Indian art, especially the Gupta Buddhist art and the secular erotic art, on Gongti poetry.

Key words: Kālidāsa; lyrics; Gongti poetry; Indian art

[责任编辑 田亚青]