

跨越时空的舞台

古代埃及和希伯莱戏剧

埃及古代戏剧

埃及的戏剧文学是埃及民族文学不可缺少的组成部分。很多人认为，世界最早的戏剧产生在古希腊，但有确切资料表明，埃及才是产生世界上最古老的戏剧艺术的国家。埃及是个历史悠久的文明古国，到公元七八世纪，埃及被阿拉伯人征服、同化，成为阿拉伯国家之一。在这之前，埃及已经创造出至少三千多年的历史和文化，其中早已存在着戏剧文学和戏剧艺术。只是在阿拉伯——伊斯兰化以后埃及在相当长一段时间内，缺少戏剧文学作品。

古埃及的戏剧可分为两大类。第一类被称做“宗教剧”，这一类又被分为“不成熟的”（包括“半成熟的”）和“成熟的”两种。所谓“不成熟”或“半成熟”的宗教剧，就是举行宗教祭典时进行的某些具有象征意义的表演活动，它是法老戏剧的最初形式。随着这些表演活动的复杂化和程式化，逐渐形成了比较成熟的宗教剧，其特点是，除了宗教神魔的内容和意态朦胧的象征手法之外，艺术上对话的作用加强了，形式上典仪的成份减少了。第二类被称作世俗剧。这类剧在内容上已和宗教没有必然的联系，有时甚至可能走到与宗教相对立的地步，更多的是表现现实的和世俗的内容。形式上也不再以隐晦神秘的象征手法为主。

这些宗教剧和世俗剧，因为产生和流行在古埃及的法老时代，所以被称为“法老戏剧”。法老戏剧随着法老时期的神话传说、宗教故事、对神和国王的赞美诗、各种教训箴言、世俗诗等文学门类的发展而发展，也随着这个时代的音乐、歌唱、舞蹈等艺术门类的繁荣而繁荣。

古埃及的戏剧文学，主要表现为戏剧诗。这种宗教戏剧的诗体文本起源于公元前 3200 年到公元前 2400 年的古王国时代。早在《金字塔》经文里就保存了它的断片，里面记述着对自然神于奥吉里斯的哀悼和他的复活。

法老戏剧的传统，经历了漫长的世纪，一直延续到希腊罗马时代。其中的宗教剧对于古代希腊宗教剧后来的发展有强烈的影响。公元前五世纪，希腊伟大的历史学家希罗多德曾漫游埃及，他为我们留下了关于当时埃及戏剧的有趣而珍贵的史料。从中可见希腊人从埃及神话故事和风俗戏剧中吸收了很多东西。

公元七——八世纪，埃及被阿拉伯人所征服。在这之后的十多个世纪里，埃及的戏剧艺术传统中断了，在这一段埃及文学艺术遗产中，确定找不到多个戏剧作品。直到 1798 年，拿破仑率军远征埃及，打破了阿拉伯人的统治，埃及才又出现了剧场，戏剧艺术开始复活。

古代希伯莱戏剧

古代希伯莱文学集中体现在《圣经》中。《圣经》在作为宗教经典的同时，也有较高的文学价值，它包括了多种文体的文学作品，其中也包括戏剧作品。

《约伯记》是《圣经》中唯一的一篇戏剧性作品。它从性质上看属于哲理诗剧。全剧在文体上又富有多样性，它的主体部分是用诗体写成的，而开头结尾部分又采用散文体。

《约伯记》成书的时代大约在公元前四世纪和三世纪之间的“希腊化”时期。希伯莱的戏剧发展较晚。戏剧的发展要求有剧场，“希腊化”时期在巴勒斯坦新建了十几座设有剧场的新都市，戏剧才有了剧场。《约伯记》很可能产生于那个时期。又因为“希腊化”时期，希伯莱人所受的灾难最深重，故此产生了约伯这个好人为什么受苦的问题。

剧本的题材来自民间传说。《以西结书》十四章十四节把约伯跟神话传说中的人物挪亚但以理并列称为三大义人；《雅各书》第五章第十一节说：“你们听说过约伯的忍耐，也知道主给他的结局”；这显然是指民间流行的约伯的故事。剧本的开头：“乌斯地方有一个人名叫约伯”，这种形式自然使人们联想到民间传说“从前在某地有一个人名字叫……”的开头形式。可见，民间传说不仅在内容上而且在形式上对剧本都有很大影响。

全剧情节大可以分为五个部分：

- 一、序幕（1.1——2.13）
- 二、约伯与三个朋友之间的争论（3.1——31.40）
- 三、以利户的演说（32.1——37.24）
- 四、上帝答复约伯（38.1——42.6）
- 五、结局（42.7——42.17）

从以上划分可以看出，《约伯记》已经具备完整的戏剧结构。

第一部分（序幕），交代了约伯苦难的由来：约伯是乌斯地方的一个大好人，他对上帝无比虔敬，从未做过坏事。他有七个儿子三个女儿，有很多牲畜和其他财物，而且对上帝十分敬畏。上帝与撒旦相约，让撒旦去考验他，看他是否是真正的义人，对上帝的信心是否坚定。于是约伯失掉了全部财产和儿女，自己身上也从头到脚长满了青疮，痛苦万分。他的三个朋友来看望他，陪他默坐七天七夜。约伯仍对上帝充满敬意。

这一部分是用散文写成的。通过写撒旦预言的失败，来突出约伯对上帝的忠诚。虽然篇幅不长，但却给下文情节的发展，主题的处理奠定了基础。这部分的表现手法对后来的文学作品颇有影响，歌德的《浮士德》的开端显然脱胎于此。

第二部分是全剧的主体。为了便于分析，可以把它分为三个片断。

a、约伯的抱怨。

当三个朋友来到之后，约伯才逐渐从灾难和病痛的打击下清醒过来。他开始抱怨，这种抱怨不是对上帝而发，而是对他出生的日子而发。他诅咒让他受胎的那个日子，并且希望自己未生而死，与所有死去的人一样平静地躺在坟墓中，他说死对受苦难的人来说是最美好的事情。

这一片断表现约伯对所遭受苦难的无奈和反抗，同时也反映了基督教不信来世的宗教思想。

b、三次对话

在每次对话中，三个朋友依次与约伯辩论。朋友反复证明上帝的公正无私，明察秋毫，赞颂上帝的力量，强调因果报应，认为对上帝虔敬的人终得善果，受到惩罚的人是因为行恶得到报应。他们谴责约伯自称为义人，自认为清白无罪，认为上帝对他的惩罚是公正的。约伯则据理相争，坚信自己是清白的，他不明白上帝为何让他遭受痛苦，但他始终相信上帝是最伟大的。

c、约伯最后的独白

这一段被认为是《约伯记》中最优美的一段。在这一片断中，约伯首先

描述了他昔日生活的美好，然后叙说他今日境况的艰难，最后发誓，虽遇困苦仍要坚持纯正。

整个第二部分，通过写约伯与他的三个朋友的争议以及约伯的独白，突出了全剧的主题，即好人为什么受苦，为什么上帝给义人以折磨，却给恶人安乐和长寿。从而提出了“罪与罚”的关系问题。这个问题在《旧约》中出现过不止一次，从对这个问题的解决上可以看到人们认识的逐步深刻。在“摩西五经”中这个问题解决得极为简单：儿子即使本身无罪也要替父亲赎罪。随着一神教的确立和成熟，这种宿命论的主张就同“神是公正的”这一概念尖锐矛盾起来。耶利米和以西结主张，每个人对自己的行为单独向神负责，从而反驳了“旧约五书”的主要思想，它意味着宗教思想的巨大进步。但即使如此，“罪与罚”的根本问题并未解决，反而更加复杂化了：既然个人对自己的行为负责，那末为什么虔诚、多行善事、遵守教规的人还要受苦受难呢？如果神是公正的，那为什么要让好人生病，受苦和死亡，而让坏人横行呢？这样一系列问题在《约伯记》中突现出来，而第二部分也正是围绕这些问题展开了激烈的但又毫无结果的争论。在剧中，约伯作为问题的提出者始终百思不得其解，而他那充满激情同时又有很强的逻辑性的言辞更使这些问题明了了。三个朋友作为约伯辩论的对立面，作为问题的解决者，始终站在因果报应这种守旧的宿命论立场上，因而回答空洞武断，最后只能以失败而告终。而在三位朋友无言以对的沉默中，矛盾更加尖锐了，以利户则是作为矛盾的解决者站出来的。

第三部分，当约伯与三个朋友争执不下的时候，以利户出现了。以利户是个旁观的青年，他的话总的意思是：上帝是公正的，威力无穷，人不能对他的行为妄加评议。约伯申辩自己无罪，妄加指责上帝，这本身就是错误的。上帝降灾于他这个义人只是想“藉着困苦，救拔困苦人”的灵魂免入深坑。这实质上是一个妥协的答案，争论的双方都同意了他的回答，矛盾似乎得到了解决，却没有发现，这种残酷的考验方式正是与“神是公正的”这一概念完全矛盾的。不过，它毕竟破除了“受苦的就该受罚的”这种因果报应的陈旧说法，从这一点上看，《约伯记》有其进步意义。

第四部分，是戏剧的高潮。当以利户陈述完自己的意见之后，耶和华在密云和旋风中回答约伯。他谈到了宇宙的广大无垠，创造物的奥秘神奇，对比之下，人显得渺小无能。约伯要求和上帝对话的愿望实现了，同时他感到了自己是卑微渺小的。

实际上，耶和华并未正面回答约伯的问题，他的说服约伯与其说是以理服人，不如说是以权压人。

第五部分。用散文体写成。上帝承认约伯是义人，是无辜的。对他加以称赞，而对三个朋友的保守思想加以指责。约伯重新获得了比从前多一倍的财产和七儿三女。以后，约伯又活了一百四十年才死去。

约伯坚持立场，不屈地斗争，敢于对至高者提出质疑，坚持说真话，因此受到称赞和奖赏。相反，三个朋友思想保守，因而受到指责，这正是话剧思想的最大贡献。

从全剧来看，随着剧情的发展，约伯性格的不同侧面一步步得以展露。他最先给人们的印象是忠诚、善良、富有忍耐精神。凭着对上帝的虔敬，凭着对自身清白的坚定信念，他能够忍耐他所受的一切打击。但当人们怀疑他的真诚，怀疑他的善良，认为他是恶有恶报的时候，他不能不据理力争，维

护自己的声誉了。而正是在辩论当中，约伯性格的其他侧面才得以表现。如果说对自己生辰的诅咒只是他对命运的无奈的反抗的话，那么与朋友的辩论则表现了他的大胆、坦率和坚定。不管朋友如何指责，他始终相信自己是无辜的，并且大胆地提出要站在上帝面前，同上帝进行人与人之间的论辩，让上帝拿出使他受难的理由。他也想到了自己对上帝的“无礼”，也许会使上帝更加降罪于他，但为了找到自己的答案，他敢于冒此大不韪。尽管如此，约伯始终对上帝虔敬。他虽对自己的遭遇感到不解，但从信仰上他并未背弃上帝，虽受不公待遇却能恪守义理，这也正体现了他信念的坚定，信仰的虔诚，是一个基督教意义上的“义人”，也正因发中此，《约伯记》才被纳入基督教的经典教义之中。

剧中出现了撒旦这一形象。在这里，撒旦是天神之子，在天上的会议中很活跃。他还不是一个恶魔形象，只是在上帝面前有反面的建议，表面上看是他造成了约伯的灾难，实际上，他只是代上帝行事。他和《浮士德》中的靡非斯特不同，更不是伊甸园中鬼计多端的恶魔。撒旦的形象发展到后来才跟神话传说中的大蛇和古龙联系起来。在《约伯记》中，他只是一个负责巡视地上事务的天使。

从思想上看，这个剧本最大的贡献在于它通过周密、严谨、雄辩的哲理诗剧形式，探讨了自古萦绕在人们心头的大疑问：好人为什么常常受苦，恶人却兴旺发达。从约伯同三个朋友的激烈争论中能够看出，当时人们对这个问题已探讨得相当深刻了。

另外，剧本的最后，思想言论守旧、坚持善恶报应之说的三个朋友受到指责，敢于对上帝提出异议的约伯受到奖赏，这种结尾，打破了传统宗教思想中宿命论的桎梏，在当时也有明显进步意义。同时，贯穿全剧的约伯的忍耐精神到坚定信念，在剧本产生的时代，对于鼓励希伯来人坚守自己的信仰，经受住外族人的打击具有积极意义。

从形式上看，这部诗剧文字华丽，文体多姿多采，有史诗的简洁叙述，有抒情的插曲，有哲理感发的独白，还有戏剧性的雄辩和急剧的变化。所谓史诗的简洁，指的是它的引言和尾声费墨不多，寥寥几笔，就勾勒出故事梗概和上古氏族时代的社会生活，富有史诗的意味；所谓抒情插曲，则随处可见，如第三章约伯对自己生日的诅咒，第十六章十八——二十二节约伯对上帝的哀诉等等；主要部分是对善人为什么受苦的问题的哲学辩论，它不是冷静的对话，而是从实际生活的极大痛苦中迸发出来的哲学理论。约伯的对话全部带有抒情的调子，有强烈的控诉，有热情的表白，有激烈的驳斥，还有发自内心的誓语。在剧中，也不难看到戏剧性的转变：三朋友初到时对约伯表示同情；及到对话时，双方又形成对垒，相持不下；上帝在密云和旋风中出现，则使舞台气氛顿时变得肃穆庄严。

《约伯记》虽属哲理剧，但全剧并不是纯逻辑思维的辩论。其中既不用哲学的专用名词，也不玩弄玄虚的奥秘。全剧充满生动的形象和形象的比喻，散发着浓郁的抒情气息。另外，由于当时剧场设施的局限，东西方古代戏剧的许多布景的变换是靠人物的叙述来完成的，《约伯记》也是这样，如以利户对上帝到来时情景的描述，就起到了变换布景的作用。这种方法在我国古典戏剧舞台上也是常见的。

《约伯记》的产生比埃斯库罗斯的《普罗米修斯》晚一百年。《普》剧本中参加对话的只有两个演员，而《约伯记》却已有五个人。以利户作为旁

观者，起到了《普》剧中合唱队代表的作用，同时他又参与了剧情的发展，比《普》剧又进了一步。同《普》剧一样，《约伯记》中动作较少，对话太长。动作多放在剧本的开头和结尾，中间的主体部分则主要是诗的辩论。但由于修辞美丽动人，主人公的激烈言辞，带有强烈动作性，三个朋友的对话也不乏优美的文采，因而多少可以使人忘记对话的冗长。

总之，《约伯记》作为产生于公元前四世纪的剧本，无论在思想上还是在艺术形式上都是一颗独放异彩的奇星。

印度古代戏剧

印度古代戏剧起源较早，约在公元前后产生的戏剧学专著《舞论》就已对戏剧艺术作了详尽的论述。印度古代戏剧中比较重要的剧本都是用梵文写成，而这其中的大部分又根据《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》两大史诗的内容衍发而来。梵文剧与西方剧有显著的不同，他们既不依喜剧，悲剧或通俗剧而分类，也不太重视人物刻画或哲理的阐述。他们的结构纯以某种基本情感为中心。情感共有九种，即情爱与喜乐，怜悯与冷漠、愤怒与平和、恐怖、憎恨与惊异。梵文剧的目的在于留给观众一种和睦的心态，因此，不仅暴行及死亡被隐藏在舞台之外，善恶界限截然分明，而且永远是正义战胜邪恶，以大团员的喜庆局面收场。因此，古典梵语戏剧多数是喜剧或悲喜剧，缺少悲剧，这也是古代东方戏剧的共同特征。

从形式上说，梵语戏剧大致具有如下特征： 戏文韵散杂糅。一般来说，诗歌大约占据全部戏文的一半，而且戏文的魅力也主要表现在诗歌上。从这点上说，印度古代戏剧多是诗剧。 梵语和俗语杂糅。剧中社会地位高的人物使用梵语，社会地位低的人物使用各种俗语。剧中的丑角虽然是婆罗门，也使用俗语。妇女不管出身高低，一般都使用俗语。 剧中各幕地点和时间可以自由变换。 剧中有丑角。这个丑角一般是国王的弄臣或富人的清客，出身婆罗门，相貌丑陋，在剧中起插科打诨的作用。 剧本有开场献诗，然后是序幕，由舞台监督介绍剧本作者和主要剧情，引出剧中人物。幕与幕之间常有插曲，向观众介绍幕后正在或已经发生的事件。剧本有终场献诗。

现存的剧本均在公元后，最早的是一、二世纪佛教诗人和戏剧家马鸣的三部戏剧残卷。这三部残卷出自中国新疆吐鲁番。其中一部残卷末尾标明金眼之子马鸣著《舍利弗》，另外两部残卷已失剧名和作者名，但一般认为也是马鸣所作。《舍利弗》是九幕剧，讲述婆罗门青年舍利弗和目犍皈依佛陀的故事。另外两部残缺太多，剧情无法判定。这三部戏剧残卷已经具备了梵语戏剧的大部分艺术特征，这说明印度古典戏剧早在一二世纪已经达到成熟阶段。古典梵剧早期成就的代表是跋娑十三剧和首陀岁迦的《小泥车》。

在古代印度，梵语指的是上层社会和文学作品中使用的雅语，而在民间自然产生的方言则称为“俗语”。在梵语文学发展的同时，俗语文学的生命力也在不断加强。在戏剧领域，俗语一般用作梵语戏剧中妇女和地位低下的角色的语言。完全使用俗语创作的剧不多，流传下来的只有一部王顶的《迦布罗曼阇利》，约九、十世纪产生。这部戏剧在题材和情节上因袭了古典梵语宫廷喜剧的固有模式，并无多少新意。但它充分显示了俗语的艺术表现力。

跋娑十三剧

1909年，在南印度先后发现十三部佚名作者的梵语戏剧抄本。它们都是用马拉雅拉姆字体刻写在贝叶上的。经一些学者考证，确认这十三部剧本是久已失传的古典梵语戏剧跋娑（Bh sa）的作品。

跋娑大约生于公元二、三世纪。他的十三部剧本按题材可以分成五组：

取材于史诗《摩诃婆罗多》的六部——《仲儿》、《五夜》、《黑天出使》、《使者瓶首》、《迦尔纳出任》和《断股》； 取材于史诗《罗摩衍那》的两部《雕像》和《灌顶》； 取材于黑天传说的一部《神童传》； 取材于

优填王传说的两部《负轭氏的誓言》和《惊梦记》；取材于其他传说的两部——《善施》和《宰羊》。

《仲儿》是独幕剧，描写瓶首在森林里巧遇父亲怖军。一天，瓶首奉母亲（罗刹女希丁巴）之命，出来捕捉活人。被瓶首截获的婆罗门一家人出于无奈，献出名叫“仲儿”的二儿子。这个婆罗门青年经瓶首许可，去附近池塘喝水。瓶首等候了许久，不耐烦地大声叫“仲儿，仲儿！快回来！”当时，怖军（他在般度族五兄弟中排行第三，也是“仲儿”）恰好就在附近，闻声前来，怖军希望瓶首释放仲儿。瓶首不答应。于是怖军与瓶首交战并打败了瓶首。二人去见希丁巴，希丁巴认出了丈夫怖军，父子相认。这部戏着重宣传孝顺母亲，尊敬婆罗门和自我牺牲的伦理道德。

《五夜》是三幕剧，描写在般度族兄弟乔装流亡摩差国期间，难敌举行大祭。大祭结束时，难敌慨然许诺教师爷德罗纳挑选一个恩惠。德罗纳表示希望般度族和俱卢族分享王国，难敌虽感为难，但还是答应了这个要求，条件是德罗纳必须在五夜之内获得般度五兄弟的消息。在老族长毗湿摩的协助下，德罗纳终于如愿以偿，难敌只好分一半国土给般度族。这部戏剧取材于《摩诃婆罗多》，但情节改动很大。

《黑天出使》是独幕剧，描写黑天作为般度族使者，前往俱卢族，与难敌谈判，挫败难敌的故事。

《使者瓶首》是独幕剧，描写阿周那的儿子阵亡后，瓶首奉黑天之命前往俱卢族，忠告持国作好思想准备，以承受他的一百个儿子即将灭亡的事实。剧情不见于《摩诃婆罗多》，是剧作者的独创。

《迦尔纳出任》是独幕剧，描写迦尔纳和沙利耶前往战场，准备与阿周那决战，尽管在决战前，迦尔纳被天神因陀罗骗去了护身的盔甲和身环，他依然勇敢地奔赴战场。

《断股》是独幕剧，描写大战最后一天，怖军和难敌决战。难敌将怖军击倒而不杀。怖军重新投入战斗，却违反战斗规则，用铁杵打断难敌的双腿。难敌拖着断腿爬行，竭力劝阻忿怒的大力罗摩，他同父母妻儿诀别，并嘱咐亲人们与般度族和解。难敌死后，持国宣告结束尘世生活，前往净修林，而马勇前去夜袭般度族。

《断股》是古典梵语戏剧中绝无仅有的一部悲剧，受到梵文学界高度评价和重视。

《雕像》是七幕剧，描写罗摩从流亡森林直到登基为王的故事。基本情节与《罗摩衍那》相同，只是细节上有所创新。

《灌顶》是六幕剧，描写罗摩协助猴国须羯哩婆灌顶为王，又在须羯哩婆的帮助下，夺回悉多灌顶为王的故事。

《神童传》是五幕剧，描写黑天从诞生直至杀死暴君刚沙的神奇事迹，是一部以政治斗争为主题的戏剧。

《负轭氏的誓言》是四幕剧，描写犍子国优填王中计被阿般提国大军王俘获后，代填王的宰相负轭氏发誓要救出优填王。由于优填王受到大军王优待，并且爱上了大军王的女儿仙赐，致使负轭氏第一次计划失败。于是负轭氏再次发誓，救出了优填王和仙赐，而他自己被俘。最后大军王同意优填王和仙赐成婚。

《惊梦记》是跋娑的代表作，从剧情上看，它是《负轭氏的誓言》的续集。全剧共分六幕。剧中描写犍子国遭到阿鲁尼王入侵，负轭氏施展计谋，

促成优填王与强大的摩揭陀国联姻结盟，击败阿鲁尼王，收复国土。为了实现自己的计划，负羁氏故意造成仙赐后已死的假象，让优填王与摩揭陀国公主莲花公主联姻。仙赐虽理解负羁氏的苦心，但仍不能割舍对优填王的感情，而优填王虽娶了莲花公主也忘不了“已死”的仙赐，在梦中呼唤仙赐的名字。最后负羁氏计划成功，犍子国国土收复，而优填与仙赐又重新团圆。

《善施》是四幕剧，描写妓女春军与一个穷婆罗门商人善施相爱的故事。它的内容相当于《小泥车》的前半部，而这个剧的后半部却被删掉了。

《宰羊》是六幕剧。宰羊是主人公绍维罗国王子毗湿奴犀那的浑名。由于一位大仙的诅咒，他和父亲变成贱民。一次，巧遇公主古伦吉，二人相爱，却受到国王的横加阻拦。在宰羊绝望时，得一对小神仙救助，与公主团聚。最后，大仙的诅咒期满，宰羊恢复王子身份，与公主正式成婚。这出戏颂扬了突破门第观念的自由恋爱。

跋娑的十三部剧代表了古典梵语戏剧的早期成就。它们具有如下艺术特色：

1、戏剧性强。虽说这些戏剧大多取材于两大史诗和现成的传说，但作者并不拘泥旧说，而是进行创造性的艺术加工，使剧情更曲折跌宕。

2、人物性格鲜明。十三剧中的二百多个角色，大多具有鲜明的个性。如《惊梦记》。

3、场景描写生动。通过人物语言对周围场景进行生动描写，用自然景色烘托人物的心情，做到情景交融。

4、语言朴素自然。

跋娑十三剧以丰富多样的题材和简朴有力的表现手法，奠定了古典梵语戏剧发展的基础。

迦首陀罗迦的《小泥车》

首陀罗迦的生平至今仍是个谜，而《小泥车》的成书年代也只能靠推测来决定，一般认为在跋娑戏剧和迦梨陀娑戏剧之间，即三世纪左右。

《小泥车》是十幕剧。剧本人物共有三十四个人，主要人物是善施和春军。善施是优禅尼城中家道败落了婆罗门商人，败落的原因是他道德高尚、乐施好善。春军是一个低级种姓的妓女。剧本主要写善施和春军之间的爱情故事。

第一幕：黄昏时分，国舅带着两名随从在街上追逐春军。春军走投无路，躲进善施的住宅。善施的朋友慈氏打发走国舅。春军和善施会面。临走时，春军把自己的一盒首饰寄放在善施家中，为以后再与善施会面制造借口。春军有心从良，心中早已爱上了品德高尚的善施。

第二幕：一赌徒躲进春军住处。这个赌徒原是善施家的按摩匠，因善施家道中落而离开善施，沦落为赌徒，为逃避赢家的追赶、殴打和逼债，而来到春军家中。春军对他深表同情，当即替他还了赌债。赌徒决心戒除赌博恶习，出家当了和尚。

第三幕：穷婆罗门青年夜游爱上了春军的丫环爱春。为替爱春赎身，他偷走了春军寄存在善施家中的首饰。善施发现首饰被盗，焦急万分。善施的妻子拿出自己仅存的一串项链，让善施作为赔偿物。善施派慈氏去送给春军。

第四幕：夜游来到春军的住处，准备为爱春赎身。爱春认出首饰是春军

之物，劝夜游佯装善施的使者，将首饰送还春军。春军暗中听到这对情人的谈话，故作不知。她收下了首饰，并让夜游带走爱春。正在这时，传来了起义领袖阿哩耶迦被捕的消息。夜游送走爱春，立即赶去营救好友阿哩耶迦。随后，慈氏来到春军住处，春军收下项链，并请慈化转告善施，她要夜访善施。

第五幕：当晚，春军冒着狂风暴雨，来到善施家中。她把那盒首饰交还善施保存。善施如释重负，与春军共度良宵，结成姻缘。

第六幕：次日清晨，春军醒后准备与等在公园的善施相会。这时她看到春施的小儿子吵着要小金车。原来，善施的小儿子曾玩过邻家孩子的小金车，丫环为他捏了一辆小泥车，他不满意，非要小金车不可。于是，春军取下自己身上的全部首饰，放在孩子的小泥车中，让他去买一辆小金车。春军为了梳洗打扮，耽搁了一些时间。她出门时，误上了暂时停在善施家门口的国舅的车子。而越狱逃出的阿哩耶迦坐上了等候春军的善施的车子。

第七幕：善施的车子到达公园。善施发现车中坐着的是阿哩耶迦，慷慨赠车，放他逃走。随后，善施赶紧回家。

第八幕：春军误乘国舅的车子到达公园。国舅大喜，向春军大献殷勤。春军怒斥国舅，国舅恼羞成怒，掐死春军，逃之夭夭。这时，出家为僧的按摩匠来到，救活了春军，并把他带到庙里休息。

第九幕：国舅恶人先告状，诬陷善施贪钱，害死春军。善施辩白不清，被法官流放。可是暴君忌恨善施之德，下令改判斩型。

第十章：善施被押往刑场，正当刽子手举刀欲施刑之时，和尚带着春军赶到，救下善施。这时，阿哩耶迦起义成功，杀死暴君，建立新王朝，夜游奉阿哩耶迦之命前来传旨，封善施为拘舍波府王，恩准春军为善施的正式妻子。

《小泥车》前四幕情节与跋娑的《善施》基本相同。一般认为《善施》是《小泥车》的前身。但《小泥车》的思想深度远远超出了《善施》。它添加了赌徒弃恶从佛，阿哩耶迦起义两条辅线，将春军与善施的个人爱情与广阔的社会斗争紧密结合在一起，比较全面地展示了印度古代社会生活图景。作者首陀罗迦始终站在城市平民一边，对受迫害者寄予深切同情，热情赞扬他们坚持正义，敢于斗争的高贵品质。无情揭露统治阶级的暴虐无道，热烈颂扬推翻暴君的人民革命。总之，《小泥车》是现存唯一的以社会政治问题为题材，反映城市中贫民和贵族斗争取得胜利的作品，因此，它在印度古典文学中占有特殊的地位。特别值得注意的是，它塑造了两个具有戏剧性反差的形象：春军和国舅。

春军是个职业妓女。她住在豪华的宅第，有自己的大象、车夫和男女奴仆，但她仍是受歧视的低种性，仍然处于被人奴役的地位，然而她渴望过良家妇女的生活。她仰慕善施的品德，明知他贫穷，也愿与他结合。而对国舅的纠缠严辞拒绝：“爱情依靠品德，不能用暴力强夺。”她心地善良，慷慨救助走投无路的按摩匠，又无偿成全爱春与夜游的婚事，解除爱春的婢女身份。面对国舅的淫威，她宁死不屈几乎丧生。作者就这样塑造出了一个身份卑微而又性情高尚的下层妇女形象。

相反，国舅虽身居高位，但作者却把他逆造成一个既愚蠢无知又阴险狠毒，既张牙舞爪又胆小如鼠的小丑。他发音不全，将齿丝音都念错；他不学无术，引用典故总是张冠李戴；他思维混乱，说话常常颠三倒四；为了达到

目的，他又卑鄙无耻，心毒手辣。首陀罗迦运用讽刺和幽默的喜剧手法，把国舅的可笑、可鄙和可恨的性格揭露得淋漓尽致。

由于时代和阶级的局限，《小泥车》也有一些不足之处，如对市民的生活的庸俗描写，过分美化善施某些不应歌颂的行为等。但是，《小泥车》在艺术上仍有它不可抹杀的成就，就是它敢于突破旧传统，勇于创新。印度古典戏剧大多从两大史诗中取材，剧中人物使用的语言有一种规定，即上流人上讲梵文雅语，下层庶民操梵文俗语。但《小泥车》却一反惯例，不仅从市民的现实生活中取材，而且把剧中人物的语言换成上层用梵文俗语，平民操梵文雅语。其用心可谓良苦。

除了《小泥车》以外，一般学者认为独幕剧《莲花礼物》也是首陀罗迦所作。有些学者认为另一部多幕剧《琵琶和仙赐》也是首陀罗迦的作品。

迦梨陀娑的戏剧

在公元 320 年建立，公元六世纪衰落的笈多王朝，是古印度从奴隶社会过渡到封建社会时代的一个大帝国，也是古印度社会最繁荣的时期。迦梨陀娑就是这个最繁荣时期的最伟大的剧作家和诗人，约生于公元 350——472 年之间，即印度笈多王朝的旃陀罗笈多二世在位前后的一段时期。这一时期，印度奴隶制社会已近尾声，开始向封建社会过渡。社会经济获得了相当高度的发展，城市繁荣；商业活跃，对外贸易极为兴旺。在文化方面，由于持续几百年的梵语规范化已告完成，梵语已成为当时流行的文学语言。加上笈多王朝几个皇帝的热爱和提倡，梵语文学在这一时期出现了空前繁荣的局面，这便给迦梨陀娑这样伟大的作家的产生提供了客观条件。

关于迦梨陀娑的生平事迹，现在只有一些传说和难以定夺的推测。根据他作品中所反映的情况，可以大致推断迦梨陀娑出生于喜马拉雅山南麓印度的优禅尼城中一个较贫寒的家庭。他曾在他最著名的叙事抒情诗《云传》中极生动细致地描绘了优禅尼城。在流行的有关迦梨陀娑的传说中，有两个故事比较著名。一个故事说迦梨陀娑本是个婆罗门孤儿，从小由一位牧人收养而成为青年牧人。当时贝拿勒斯公主是位才女，想找一位比自己更有学问的丈夫。求婚者纷纷前往应试，无一人选。于是这些落选的求婚者出于报复，施展计谋，让这位青年牧人冒充智者，与公主成婚。待公主婚后发现真相时，木已成舟，她只得劝这位青年牧人去迦梨女神寺庙祈祷，乞求恩惠。青年牧人照她的话做了，果然获得迦梨女神恩赐，成了大学者和大诗人。这个故事很显然是后人根据迦梨陀娑（意为“迦梨的奴仆”）这个名字所做的文字游戏，不足为凭。另一个故事说迦梨陀娑访问斯里兰卡，在一个名妓宅第的墙上看见斯里兰卡国王鸠摩罗陀娑题写的半首诗；

只是耳闻而未目睹长在莲花上的莲花，

于是，他信笔写下了下半首：

女郎啊，你的莲花脸上长着一对莲花眼。

由于鸠摩罗陀娑出重金悬赏下半首诗，那位妓女企图冒领赏金，当夜害死了迦梨陀娑。后来，鸠摩罗陀娑查明真相，为迦梨陀娑举行隆重葬礼。当迦梨

陀娑的火葬堆熊熊燃烧时，鸠摩罗陀娑也投身火中，自焚而死。

迦梨陀娑生活的年代，是著名的超日王执政时期。他是朝廷的“九宝”之一，可见他在生前的文学名声就已经很大了。

印度古典梵语剧作从本质上讲都是诗剧，迦梨陀娑的剧作同样如此，一般公认为是迦梨陀娑所作的诗剧有《沙恭达罗》、《优哩婆湿》（又译为《广延仙女》）和《摩罗维伽和火友王》（又译为《摩罗毗伽和阿祇尔密多罗》）。其中，《沙恭达罗》最为优秀，它代表了印度古典梵语戏剧的最高成就。三部戏剧都是以宫廷生活为背景，以爱情为主题，而且男主角都是国王。这显然与迦梨陀娑作为宫廷诗人的身份有关。

五幕剧《摩罗维伽和火友王》描写火友王与“宫娥”摩罗维伽的爱情故事，大致情节如下：

维达巴国国耶支耶和摩陀沃堂兄之间发生纠纷，因此在摩陀沃送妹妹到维底夏国与火友王联姻的途中俘虏了他和妹妹。火友王下令国舅举兵攻打维达巴国。有一天，火友王在宫廷画室中看到了国舅献难王后的宫娥摩罗维伽的画像，迷恋上了她的姿色。王后发觉后，将摩罗维伽送到舞师那里学艺以避开火友王。但在弄臣和王后的随身尼姑僬希吉的帮助下，火友王再次见到摩罗维伽，深深爱上了她，陷入了难以排遣的相思之中。王后在荡秋千时拐了脚，不能亲自踢无忧花，催促花开，便命令摩罗维伽代她踢，并许诺如果踢后五天之内开花，就赐给她一个恩惠。当摩罗维伽来到花园踢花之时，一直躲在旁边观看的火友王忍不住走上前去与她相会，倾吐衷肠，不料被小王后看见，冲散了这场相会。小王后把此事告知王后，王后将摩罗维伽及女友打入地牢，并吩咐看守说，没有她的蛇记指环作凭证，谁也无权释放这两个罪人。弄臣再一次使用巧计骗得了王后的指环，救出了摩罗维伽及女友。使火友王得与摩罗维伽相会。最后，国舅打败耶支耶，摩陀沃获释。耶支耶遣使向火友王进贡财宝和艺伎。此时适逢无忧花开，王后带着僬希吉和摩罗维伽来到花园，与火友王一起赏花。这时两位艺伎齐称摩罗维伽为公主。原来摩罗维伽就是摩陀沃送与火友王联姻的妹妹，而僬希吉是摩陀沃的大臣的妹妹。摩陀沃被俘后，僬希吉和摩罗维伽混在商队里逃跑，路遇强盗，二人又被冲散。摩罗维伽被国舅救出后送给王后，当了宫娥。僬希吉则一人来到王后身边，当了尼姑。她一直没有说出真相，因为有位仙人曾经预言，摩罗维伽命中注定要当一年女仆，然后才能获得一位高贵的丈夫。

真相大白以后，王后同意摩罗维伽与国王结婚，也算是兑现了自己要赐给她一个恩惠的许诺。

剧中人物火友王是历史人物，但关于他的宫廷艳史，历史上却无记载。全剧情节曲折多变，戏剧性很强，结构也很严谨，但主题思想比较肤浅，火友王只是个渔猎女色的帝王形象。比较值得注意的是摩罗维伽。由于战乱，她由一国公主沦为别国宫廷中的舞女，在生活中任人播弄，其命运令观众同情和忧虑。

迦梨陀娑的《摩罗维伽和火友王》与跋娑的《惊梦记》一起，奠定了古典梵语戏剧中描写帝王艳史的宫廷喜剧类型。只是由于迦梨陀娑的名望高于跋娑，在以后出现的这类宫廷喜剧中，多以《摩罗维伽和火友王》为模式，如戒日王的《瓔珞传》和《妙容传》，王顶的《雕像》等。

《优哩婆湿》也是一部五幕剧。故事情节最早出现于《梨吠陀》，但故事不完整，而优哩婆湿的形象也很粗糙。后来，在史诗《摩诃婆罗多》和许

多“往世书”里，也写了这个故事，但情节和人物都有一些变化，直到迦梨陀娑创作之后，故事才最后定型。

剧中写天宫歌舞伎优哩婆湿与国王补卢罗婆娑一见倾心，互相爱慕。分别以后，两人互相思念，优哩婆湿忍受不住爱情烈火的煎熬，偷偷下凡，与国王相会。经过几番波折，两人终于得以团聚，白首偕老。

剧本取材于一个古老的传说。迦梨陀娑在利用古老传说进行创作时，除在情节上有所创造增补外，更主要的是在人物性格的刻画方面取得了新的成就，而其主题也具有了批判意义。

作为一个天宫歌舞伎，优哩婆湿见过世面，临事沉着老练，善于深谋远虑，在恋爱过程中表现得泼辣大方，热情洋溢。她曾三次主动从天上下降到国王的王宫，她明知这种迫不及待的举动有失体统，但受爱神的驱使而情不自禁。虽然作为一个天宫歌伎，她的身子和命运都掌握在天帝手中，但优哩婆湿仍然热烈向往与国王补卢罗婆娑结合，获得人间的自由与幸福。当她偷偷从天上来到人间看望国王时，她的女友劝她慎重考虑这一举动，而她则回答道：“朋友啊！爱神逼着我来，我还有什么好考虑的呢？”为了与丈夫相守在一起，她宁愿忍痛与新生儿子分离，可见优哩婆湿对爱情的执着追求。然而，作为一个歌伎，她无论怎样挣扎，也摆脱不了天帝的束缚，所以，不论优哩婆湿怎样大胆泼辣，她的一切幸福只能建立在天帝的恩赐上。剧尾的完满结局，体现了作者的美好理想和愿望。

国王补卢罗婆娑的形象较为复杂。按印度古典戏剧理论的规定，国王的形象属于“思想高贵，豁达大度，克己，坚毅”这一类型，因此作家必须因袭传统，将他美化。难能可贵的是，作为一个宫廷诗人，迦梨陀娑能在因袭传统之余，以他的生花妙笔，在国王形象的塑造上，用比较圆熟而又隐晦曲折的手法，让观众从中看出若干真实可信的品性。在迦梨陀娑的笔下，国王补卢罗婆娑是一个相当庸俗鄙陋，虚伪狡猾的角色。他喜新厌旧，明明已迁爱于优哩婆湿，但当事情被王后觉察，而且证据确凿，向他提出质问时，他却企图抵赖，用花言巧语加以搪塞。正如剧中人物所说：“那些狡猾的家伙，如果爱上了别的女人，对自己的老婆会更加倍和蔼”。事实上，国王对优哩婆湿那份看来如醉如痴的爱情，也要打个折扣；在第一幕中，他与优哩婆湿一见钟情，乐得他“浑身上下汗毛竖”，就多少透露出他内心的轻浮，在第二幕中，国王把优哩婆湿比作“饰品中的饰品”等等，也似乎可见他是在将女性视为玩物。

由此可见，补卢罗婆娑的表现是矛盾的，他的冠冕堂皇的外表和虚伪的内心形成了尖锐的矛盾，他的喜新厌旧和对优哩婆湿的热烈追求之间也形成了绝妙的讽刺。从人物矛盾性格的显露中，可见剧作家迦梨陀娑对他笔下的男主人公及其爱情所持的冷静的批判态度。这种隐含的批判成分巧妙地表达了作家对这种性爱的不满和抗议，这是剧中所体现的民主性精华之所在。

另外，在迦梨陀娑的剧本中增加了王后的形象，这也很值得注意。迦梨陀娑之所以创造被遗弃的王后这一形象，除促成戏剧冲突外，对加深爱情方面的矛盾也起了显著作用，同时也能更好地表达作家对爱情的看法。当王后发现了优哩婆湿写给国王的情诗后，她怒不可遏，当面呵斥国王，迫使国王认错，甚至下跪。然而，即使在她盛怒之际，也没能忘怀于自己的悲惨处境，她自言自语地说：“我千万不要轻易地过分相信他这一套低头认罪的花样。可是，我又害怕，我坚决不妥协，将来会后悔”。由于她生怕后悔，暗自惶

恐，终于抑制住自己当初的狂怒。到了第三幕，只有被迫牺牲自己的尊严和幸福，虽不情愿却又无可奈何地应允丈夫另觅新欢。

王后这个人物的遭遇，说明了印度封建社会中妇女社会地位的低下，道出了封建制度下妇女哀怨的心声，反映出封建社会中建立在男尊女卑基础上爱情的不平等，同时也就谴责了国王对待爱情朝三暮四的态度。王后这个形象，从一个侧面有力地烘托了国王补卢罗婆娑的性格特征。

七幕诗剧《沙恭达罗》是迦梨陀娑的代表剧作，其基本情节来自史诗《摩诃婆罗多》，也曾见于《莲花往世书》，但都比较简单，迦梨陀娑在此基础上进行加工创造，使它成为举世闻名的力作。剧中情节如下：

威武勇敢的国王豆扇陀带着人马到林中打猎，无意中在净修林里看到了正在浇灌花木的女郎沙恭达罗，为她的美貌深深吸引。从沙恭达罗女友的口中得知沙恭达罗乃天女弥诺迦与一位苦行者娇尸迦所生，现在住在净修林中，由她的义父仙人干婆抚养长大，如今掌管净修林的干婆有事外出，这净修林暂时由沙恭达罗管辖。自从这次邂逅相遇以后，豆扇陀与沙恭达罗双双坠入爱河。一天，豆扇陀为情所苦，悄悄来到沙恭达罗的住处，在暗中看到为相思而面容憔悴的沙恭达罗向她的女友倾吐她对豆扇陀的爱情。豆扇陀大喜，立即走出来与沙恭达罗相会，两人未凭媒妁之言，以自由恋爱的方式结为夫妻。婚后不久，豆扇陀驾车返回宫中，临别时把自己的戒指（刻有豆扇陀的名字）交给沙恭达罗作为凭证，并答应她不久就将接她进宫。豆扇陀去后，沙恭达罗整日陷入对丈夫的思念之中，无意中得罪了爱挑剔的大仙人达罗婆娑。大仙人诅咒沙恭达罗一定被国王忘掉。在沙恭达罗女友的请求下，大仙人才把诅咒减，改为必须让国王见到作为信物的戒指时，他的记忆才能恢复。后来，沙恭达罗遵照义父之嘱，告别了女友和净修林，到王宫寻找丈夫。走在途中祭水之时，不慎失落了戒指，因而无从唤起国王的记忆，所以他始终不肯承认自己曾同沙恭达罗结过婚。沙恭达罗遭到遗弃，虽悲愤万分，却又无可奈何，正在这时，天女弥诺迦出现，救走了迷路的女儿。后来，失去的戒指为一渔翁从渔腹中发现，国王见到戒指后立刻恢复了记忆，他对遗弃沙恭达罗之事悔恨万分，并深深陷入对沙恭达罗的思念之中。他将沙恭达罗的面容绘出来，以减轻思念的焦渴。天帝因陀罗是豆扇陀的好朋友，为了减轻其痛苦，约他前往协助讨平恶魔的作乱。乱平，豆扇陀凯旋归国，途中降天车于尊者摩哩遮、阿地提（天帝因陀罗的父母，他们庇荫着被遗弃的沙恭达罗）修真养性之所金顶山，在那里遇见一个名叫“征服一切者”的童子，随后得知，这就是他与沙恭达罗所生的儿子（即以后的“婆罗多”），于是豆扇陀与沙恭达罗和好如初，一家人一同回到王宫，过上了团圆幸福的日子。

诗剧通过这一段美好而曲折的爱情故事。为我们塑造了一个理想的女性形象——沙恭达罗。德国伟大诗人歌德曾这样描绘沙恭达罗留给世人的印象：

春华瑰丽，亦扬其芬。
秋实盈衍，亦蕴其珍。
悠悠天隅，恢恢地纶，
彼美一人，沙恭达罗。

另一位著名德国诗人席勒，则站在艺术的高度，对《沙恭达罗》下了这

样的评语：“在古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。”

可见，《沙恭达罗》之所以能蜚声世界，关键在于它对女性的温柔和美妙爱情的描写，而这二者又都是由沙恭达罗这一形象集中体现出来的。迦梨陀娑成功地用诗的比兴手法，来刻画这个理想化的善良而美丽的古代印度妇女的典型形象。她有如野林中的花朵，具有天生的丽质，同时又洋溢着一种迷人的青春之美，以至于豆扇陀说她“即使穿的是树皮衣裳仍然动人”。沙恭达罗虽在山野之中长大，却毫无山野中的野性泼辣，她性格宁静，对万物充满爱心，无论是林中的春藤还是小鹿，都是她关心爱护的对象，而为了烘托她的形象，作者有意将她放在繁花似锦、环境秀丽的山林中去描写，更加突出其温柔美妙的特色。

然而，作为一个大自然中森林道院里的苦行者，沙恭达罗并非不食人间烟火的超人，她向往着人间的幸福，并且一旦机会到来，她会不顾林中的净修戒律，勇敢地追求应属于自己的幸福生活。同史诗《罗摩衍那》中贤妻良母型的悉多相比，沙恭达罗身上更少封建社会“三从四德”的阴影，这同她自然、朴实的性格是一致的。她的性格以温柔和顺为主，然而在柔顺之中也不乏刚强的一面，为求得爱情和幸福，她能勇敢地走出净修林，来到陌生的王宫寻夫，面对豆扇陀的无情无义，她敢于大声地谴责他，而又颇有分寸，不失矜持和庄重。

沙恭达罗这个形象可谓玲珑剔透，白璧无瑕，长期以来得到世界各国人民的喜爱，对她的评价也是基本一致的。但当涉及到国王豆扇陀这个形象时，则众说纷纭。

客观地看，在豆扇陀这一形象中，体现了明显的两重性。一方面，作者竭力想把他塑造成封建社会理想的君王形象，从而体现了作者对幸福生活的热爱和向往，也表达了当时广大普通印度人的理想和愿望。为此，作者首先赞美了豆扇陀的勇敢、有力，这是理想君王不可缺少的一面。进而，作者又通过豆扇陀与沙恭达罗之间的爱情，竭力把这位国王写成一个“情种”。剧中，豆扇陀对沙恭达罗始终一往情深，而他对沙恭达罗的遗弃则是受大仙人达罗婆娑诅咒的结果，引起诅咒的原因则是由于沙恭达罗自己过分沉溺于爱情而得罪了这位大仙人。这样，作者将国王的罪责开脱得干干净净，使他对沙恭达罗的爱情始终是坚贞不渝，可以信赖的，而他的行动也具有了真实感人的力量。即使在他由于受诅咒而失去了对沙恭达罗的记忆以后，他对沙恭达罗的态度也是可敬可佩的。失去记忆的国王，仍为沙恭达罗的美貌所倾倒。但他庄重自持，不敢冒认她，生怕占有了别人的妻子；当他恢复记忆后，他追悔自责之情如“毒箭穿心”，表达了他对沙恭达罗的深挚感情。这些都证明了豆扇陀是个有情有义，举止得体的理想君王，这也正是作者所要达到的目的。

另一方面，作者又比较隐晦地揭露了豆扇陀作为一个现实生活中的国王的劣根性。作者借弄臣之口揭露他对沙恭达罗的追求的实质：“正如一个厌恶了枣子的人想得到罗望子一般，万岁爷享受过了后宫的美女，现在又来打她的主意”（第一幕）。而且跟《优哩婆湿》中国王补卢罗婆娑一样，豆扇陀在钟情于沙恭达罗时，意识中也不无玩弄女性的成分，他把女主人公身上所具有的美容、美德，看作是供自己享受的内容，一旦他的欲望得到满足，就将沙恭达罗忘却了。这本是意料中的事，只是为了自己心中的理想，作者

借仙人诅咒应验这一浪漫情节，将现实的君王形象美化了。事实上，即使作者极力美化豆扇陀的形象，在剧本中也不难找到这位国王喜新厌旧的例子，如第五幕，从幕后传来了王后满怀忧怨的声音：“蜜蜂呀！你贪吃新蜜，曾吻过芒果的花苞，你愉快地呆在荷花心里，为什么把它忘掉？”这无疑是对豆扇陀喜新厌旧本性的揭露，从而使剧作具有一定揭露和批判现实社会的进步意义。

《沙恭达罗》的语言充满了诗意，构成了一部优美的抒情诗剧。特别是第四幕沙恭达罗离别净修林场面的描写，充满了离情别绪，烘托出了沙恭达罗温柔细腻的内性格特点。

在结构方面，戏剧各幕之间衔接自然，波平浪起，引人入胜。整个第一幕中，沙恭达罗自始至终没有与豆扇陀交谈一句，却在一种自然合理的心理推进中，通过人物在心理上的互相揣摩，展示他们二人各自悸动的心扉，而把剧情向前推进。第二幕和第三幕，沙恭达罗没有出场，观众却无处不感到沙恭达罗的存在，时时关注着沙恭达罗的命运。

人物语言富于戏剧性，且个性鲜明，形象生动，而又符合人物身份，饱含哲理性，这也是诗剧的特色之一。

《沙恭达罗》不仅反映了梵语戏剧的最高成就，也是一部世界性的戏剧名著，对世界文学产生了深远的影响。

1789年，威廉·琼斯把《沙恭达罗》译成英文以后，颇受英国人民的称赞。接着，又从英文译成德文，在德国又得到了好评。歌德的《浮士德》在结构上颇受《沙恭达罗》的影响。而迦梨陀娑本人也获得了“印度的莎士比亚”的称号。在我国，这部剧作有许多译本，其中最流行的是季羡林先生从梵文直译的本子。

印度古典戏剧的延续

经过了迦梨陀娑的《沙恭达罗》这座印度古典戏剧的顶峰之后，印度戏剧进入了继续繁荣的时期，出现了一些比较重要的戏剧作者，如戒日王、毗舍佉达多、薄婆菩提、婆吒·那罗等就是这时期的戏剧家。

戒日王（590——647）本名喜增，是印度古代著名帝王，606年起开始登上王位，自号“戒日王”，在位期间曾结识过去印度取经的唐高僧玄奘，这对他晚年向佛起了很大促进作用。戒日王在位期间大力提倡和奖励文化学术活动，当时著名的古典梵语小说家波那、诗人摩由罗和地婆迦罗都受到他的恩宠。他本人也是一位诗人和戏剧家，现存他的戏剧有《妙容传》、《瓔珞传》和《龙喜记》。

《妙容传》（四幕剧）和《瓔珞传》（四幕剧）都取材于优填王传说，被后世学者称作是“姐妹剧”。

《妙容传》的剧情讲：羯陵伽王多次求娶盎伽国公主妙容，但盎伽王将妙容许给了犍子国优填王。于是，羯陵伽王举兵进犯盎伽国，妙容在战乱中被掠到犍子国，被当成了文底耶王的女儿林女。优填王在御花园中看见了妙容，被她的美貌所迷，当妙容得知优填王的身份时，心中暗喜，二人从此互相思慕。优填王的王后仙赐得知真情后，将妙容囚禁起来，妙容绝望企图自杀。这时优填王已派兵将羯陵伽王杀死，盎伽于复位，盎伽的侍臣前来犍子国宫中，认出服毒后又救活的妙容。仙赐得知林女就是自己的表妹妙容，

也同意她与优填王成婚。

《瓔珞传》的剧情是：犍子国宰相负羁氏为了扩大优填王的势力，决定让优填王与锡兰国联姻。他放出仙赐王后死于火灾的谣言，诱使锡兰王同意将女儿瓔珞嫁给优填王。瓔珞在前往犍子国途中，因沉船而与大臣婆苏菩提失散，并被当成海女救出，送到仙赐那里。海女与优填王见面后，两情相悦。弄臣出谋划策，让二人暗中相会。不料被仙赐撞见，她一怒之下将海女囚禁在后宫。一天，一个魔术师前来献艺，同时，婆苏菩提赶到。魔术师施展魔术，后宫起火，仙赐惊呼，海女还在里面。优填王冲进后宫，救出海女。婆苏菩提认出海女。负羁氏承认这一切都是他的计策。仙赐欣然同意瓔珞与优填王成婚。

显然，《妙容传》和《瓔珞传》在主题，人物和情节上大同小异，没有什么创新。但戒日王很善于运用语言，安排情节，多少弥补了两出戏的不足。比较独特的是戒日王的《龙喜记》。

这部戏前半部写持明国太子云乘与悉陀国公主摩罗耶婆提曲折的爱情故事，以喜结良缘结束。后半部分写云乘同情龙王怜子之情，自愿代替龙太子献身凶残的金翅鸟。云乘在临死前教诲金翅鸟今后应该行善积德，不杀生众。金翅鸟受到感化，痛悔前非。在即将举行火葬仪式时，摩罗耶婆提向高利女神发出呼吁。高利女神用仙水救活云乘。同时，帝释天应金翅鸟的恳求，降下甘露，救活了被金翅鸟吃掉的群龙。这部剧反映了戒日王佛教和婆罗门教兼容的宗教思想。剧情曲折复杂，但前后情节发展缺少有机联系，似有脱节之感。

毗舍佉达多的生平事迹不详，通过推测可以断定他出身封建贵族家庭。他的代表作是七幕剧《指环印》。

剧本取材于公元前四世纪孔雀王朝兴起时期的历史。摩揭陀国难陀王在智勇双全的婆罗门宰相罗刹的辅佐下，国势强盛。难陀王有八个儿子，另外，他又与一个首陀罗妇女生了一个儿子，名叫月护。难陀王傲慢粗暴，一次当众羞辱精通政治的婆罗门贾那吉耶，剥夺他的首席荣誉地位。为此，贾那吉耶发誓要摧毁难陀王朝。终于，他买通了山区国王波婆多迦，围攻摩揭陀国首都，杀死难陀及其八个儿子，拥月护为王，建立了孔雀王朝。罗刹忠于旧朝，力图复辟。他先与波婆多迦交朋友，为复辟作准备。但贾那吉耶施计毒死波婆多迦，扑灭了罗刹的希望。于是，罗刹逃往国外，与波婆多迦的儿子摩勒耶盖杜结盟，图谋推翻新王朝。《指环印》的剧情就从这里开始：贾那吉耶决心彻底粉碎罗刹的复辟阴谋，并争取罗刹归顺新王朝。他在全国各地布下密探，得知罗刹的妻子和儿子藏在珠宝商家里，并拾到了罗刹的指环印。贾那吉耶派人逮捕了珠宝商，制造了盖有罗刹指环印的假信。他一面制造和月护王不和的假象，一面设计离间罗刹与摩勒耶盖杜的关系，终于瓦解了罗刹与摩勒耶盖杜的盟军，并使摩勒耶盖杜因对罗刹的诚意产生怀疑而将他驱逐出境。贾那吉耶全歼了盟军，并下令处死珠宝商。罗刹为救珠宝商来到法场，贾那吉耶向罗刹挑明他所施展的一系列计谋的目的，是为了争取罗刹担任新王朝的宰相。罗刹为了救朋友珠宝商，只得同意归顺新王朝，接受宰相的职位。

这是一部纯粹的政治剧。剧情杂而不乱，曲折动人，显示了毗舍佉达多非凡的编剧才能。剧中两位主角贾那吉耶和罗刹形象鲜明、性格丰满，给观众留下了很深的印象。

除了《指环印》，毗舍佉达多还写有《罗摩的欢乐》、《情网》和《王后和月护》，这三部剧本均已失传。

在古典梵语戏剧史上，薄婆菩提的声誉仅次于迦梨陀娑。他著有三部戏剧：《茉莉和青春》、《大雄传》和《后罗摩传》。薄婆菩提出生于一个婆罗门世家，学问渊博，精通印度各种经典著作，又谙熟戏剧、政治和情爱理论。

《茉莉和青春》是十幕剧，描写两对青年争取自由婚姻的故事。茉莉是波德摩婆提国宰相普利婆苏的女儿，青春是维达巴国大臣提婆罗多的儿子。早在普利婆苏和提婆罗多的求学时代，他俩已发誓结下儿女亲家。如今儿女长大成人，提婆罗多打发儿子青春到波德摩婆提求学，实际上是想提醒普利婆苏兑现过去的誓约。然而，国王已要求普利婆苏将茉莉许给国王的信臣南达纳，茉莉的教母——尼姑迦曼德吉决心从中撮合这对有情人的婚事。在举行婚礼之前，茉莉先到庙中拜神，在迦曼德吉的帮助下，茉莉和青春自由结婚。并让青春的朋友摩格伦德男扮女装，冒充茉莉去嫁给南达纳。在洞房里遇到前来申斥“茉莉”的无礼行为的南达纳的妹妹摩德衍蒂迦，两人互吐衷情，自由结婚。国王得知摩格伦德和青春英勇非凡、出身高贵，便说服普利婆苏和南达纳承认既成事实。这时茉莉被小妖巫掠去，几经周折，茉莉得救，茉莉和青春、摩德衍蒂迦和摩格伦德两对婚姻得到国王应允。

《茉莉和青春》一剧充分表明薄婆菩提才华横溢。他巧妙地将两对青年的爱情交织在一起，互相映衬，互相促进。他想像力丰富，善于添加插曲，制造巧合。男女主人公心理刻画细腻，感情色彩浓烈。

《大雄传》和《后罗摩传》都取材于史诗《罗摩衍那》，但作者依据自己的思想观点和戏剧艺术需要，对史诗故事作了一些创造性的改动。《大雄传》是七幕剧，描写罗摩和悉多结婚、罗摩制服持斧罗摩，罗摩和悉多流亡森林，十首王劫走悉多，罗摩战胜十首王，罗摩登基。通过作者的改造加工，突出了提倡自由恋爱，反对婚姻包办，说明正义必胜，邪恶必败的思想。

《后罗摩传》也是七幕剧，描写罗摩休妻的故事，但有很大改动，表现了作者对罗摩休妻的重新评价。他着力描绘罗摩和悉多在患难生活中建立的夫妻之情，以衬托罗摩休妻的残酷无情。在这部剧中，罗摩休妻的唯一理由是“顺从民意”。但作者认为那是一种轻率的盲从行为。他提倡夫妻互相忠诚，反对片面要求妇女贞洁。为此，他在剧终让罗摩自认是“大罪人”，让城乡居民向悉多致敬，并让悉多和罗摩破镜重圆。

按照印度传统看法，薄婆菩提之所以能与迦梨陀娑并肩媲美，主要是依靠《后罗摩传》这个剧本。可以说，以《沙恭达罗》为代表的迦梨陀娑戏剧是梵语文学繁荣时期的戏剧高峰，而以《后罗摩传》为代表的薄婆菩提戏剧是梵语文学趋向衰微时期的戏剧高峰。自薄婆菩提之后，梵语戏剧日渐丧失生命力，直至彻底衰亡。

婆吒·那罗延的《结髻记》是六幕剧，取材于史诗《摩诃婆罗多》。难敌的弟弟难降曾经扯住黑公主的头发，将她拖到赌博大厅，横加羞辱。为此，怖军发誓要为黑公主复仇雪耻：杀死难敌兄弟，痛饮难降胸膛里的鲜血，并用沾满难敌鲜血的双手，替黑公主重新挽上发髻。全剧围绕这一主题展开，最后以怖军实现誓言为结局。此剧着重揭露暴君难敌的荒淫无道和专横跋扈，颂扬怖军和黑公主不甘屈辱的复仇精神，具有一定的进步意义。但由于剧本语言受后期梵语文学中的形式主义风尚影响，句子冗长，削弱了剧本的

戏剧效果。

印度古典梵语戏剧的衰落

从七、八世纪开始，古典梵语戏剧逐渐僵化，走向衰落。这里所谓衰落，主要不是指数量，而是指质量。衰落的标志主要是：一，在题材方面，一味依赖两在在史诗和往世书，或热衷表现宫廷艳史。二，在人物性格塑造上，因袭固定的模式。三，忽略戏剧艺术特点，或利用戏剧形式写作叙事诗，炫耀诗才，或利用戏剧形式图解宗教和哲学原则。其中的代表作家是王顶、牟罗利和克里希那弥湿罗。

王顶（约九、十世纪）出生在摩诃刺陀一个诗人和学者辈出的婆罗门世家，妻子是一位刹帝利公主。他的梵语戏剧有《小罗摩衍那》、《小婆罗多》和《雕像》，此外还有俗语剧《迦布罗曼阍利》。

《小罗摩衍那》是十幕剧，取材于《罗摩衍那》。其中罗波那因追求悉多而与罗摩发生矛盾冲突的情节因袭薄婆菩提的《大雄传》。戏剧结构松散，篇幅太长，多有铺张，只能作为案头之作，无法搬上舞台。《小婆罗多》取材于《摩诃婆罗多》，现存两幕。第一幕写黑公主选婿，第二幕写掷骰子骗局，黑公主受辱，般度族流亡森林。《雕像》是四幕剧，描写宫廷艳史。

牟罗利（约九、十世纪）生平事迹不详。他的七幕剧《无价的罗摩》取材于《罗摩衍那》，再现了《罗摩衍那》前六篇的故事，其中某些情节依薄婆菩提的《大雄传》作了改动。并非牟罗利的创新。

在这一时期，还有两部比牟罗利的《无价的罗摩》和王顶的《小罗摩衍那》更缺乏戏剧动作而更接近叙事诗的剧本——苏婆吒（十三世纪）的《使者鸯伽陀》和佚名作者的十四幕剧《哈奴曼剧》。

克里希那弥湿罗（十一世纪）是哲学讽喻剧《觉月升起》的作者。此剧共分六幕，以哲学概念为人物，以宫廷斗争为剧情，宣传毗湿奴教不二论的哲学观点。继克里希那弥湿罗之后，这类以戏剧图解宗教哲学原则的作品不家不少，如十三世纪名护的五幕剧《征服痴迷记》，十六世纪菩提婆·首格罗的五幕剧《正义胜利记》等等。这类戏剧的开创者是一、二世纪佛教诗人 and 戏剧家马鸣。

在后期古典梵语戏剧中，占据主流的题材是两大史诗故事，往世书传说（尤其是黑天传说）和宫廷艳史，但也有一些取材世俗生活和历史事件的作品。例如，十二世纪罗摩日的十幕剧《高摩提和密特罗南达》，描写商人的儿子密特罗南达和伪苦行者的女儿高摩提从一个岛屿私奔后的种种冒险经历。全剧富有传奇色彩，只是在结构上由一个个故事串连而成，戏剧性不强。十三世纪贾耶辛赫的五幕剧《御寇记》，描写古吉拉特国的大臣婆斯杜波罗施展外交和政治谋略，协助国王挫败蔑戾车王汉密罗的侵犯。

在古典梵语戏剧中，还有两种性质相近的戏剧类型——笑剧和独白剧。现存的笑剧最早的是七世纪波勒沃国王摩亨德罗·维格罗摩沃尔曼的《醉鬼传》。现存最早的独白剧是《独白剧四篇》；婆罗卢吉的《和好》、首陀罗迦的《莲花礼物》、自在授的《无赖和食客会话记》和夏密罗迦的《踢脚》。独白剧与笑剧一样，都是一种滑稽戏，多用讽刺和谐谑的手法。但大多趣味庸俗，格调卑下。这也是古典梵语戏剧衰落的又一侧面。

日本古代戏剧

日本的古典剧，早在日本的南北朝（公元 1301 至 1391）时期就逐步发展起来，距今已有六、七百年的历史。它经过历代艺人、剧作者的不断创新，形成独具日本民族艺术特色的各种剧种。它在音乐、舞蹈、脚本、表演程式以及写实的演技等方面，都不断完善，构成弥足珍贵的民族艺术传统。就其思想内容来说，各个时期的不同剧种，如“能”、“狂言”，“木偶净琉璃”、“乐户歌舞蹈伎”等，反映了各个时期的时代风貌与时尚。现代剧，主要是话剧，反映了日本人民在资本主义社会制度下对民主与自由的追求，反映了为创造未来进行的恶战苦斗，更加切近于现实生活。

能乐

日本很早就有了十分丰富多彩的歌舞艺能，其中包括祈神祭祖的仪式，赞美生产劳动的歌谣，关于战争题材的英雄赞歌，以及描写男女爱情生活的歌舞等等。在民间，还有傀儡师、游女、巫子等流浪艺人，他们在很长一个历史阶段是民间戏剧的表演者和传播者。在奈良、平安时初期，即相当于我国唐朝的时期，大陆各国的伎乐，舞乐，散乐陆续传入日本，也给日本戏剧的发展以很大影响，一时间出现了“百戏杂阵”的繁荣局面。到了十二、三世纪，已经出现了不少专业的戏班子，并已经开始有了艺人的世袭制度。在室町时代，在我国宋代散曲和元代杂剧的影响下，产生了比较成熟的戏剧形式，这就是日本特有的“能”和“狂言”，明治以后通称为能乐。

能的文学剧本称作谣曲，盛行于十四世纪到十五世纪，即室町幕府时期。这是在田乐，猿乐和其他民间艺能的基础上发展形成的一种比较成熟的戏剧形式。已经具备了戏剧文学（脚本），表演艺术、音乐、舞蹈、舞台美术等各种因素，但它主要是以歌舞为主的一种音乐剧。

谣曲中有对白也有唱词，剧本的基本结构分为序、破、急，序一段，破三段，急一段，共五段，与我国散曲相似，演员有主角（仕手）和配角（胁）两种。角出能演完之后，中间要插一段滑稽喜剧，这就是狂言。

能剧的题材范围很广泛，主要取材于民间传说，《源氏物语》和中国历史故事。属于中国题材的剧目有《白乐天》、《东方朔》、《杨贵妃》、《项羽》等。能的剧目中现在经常演出的有二百四十种左右。在这二百四十种剧目中，世阿弥一人创作的就有近一百种。假发戏《熊野》是他的代表作之一。

《熊野》是根据《平家物语》中的一段历史故事改编的。剧本描写平宗盛贪图女色，把池纽驿的女店主熊野弄到京都来做了他的妾。熊野家有老母身患重病，几次捎信让她回乡探母。平宗盛不但不准熊野回家，反而硬逼她去清水寺去赏花。熊野虽无心赏花，但也不能不去。在宴席之间，平宗盛还要她跳舞、唱歌，这时一阵风吹过，吹得樱花洒落。熊野见景生情，悲切地唱道：

都城虽惜春花老，
东国无奈落花愁。

熊野诉说了她远离老母，受人欺凌的痛苦心情。当她诉说到自己的不幸

遭遇时，合唱队吟出“不如意事常八九，悲哀叹息不胜愁”的诗句，最后，借神的力量，感动了平宗盛，放她回家探母。

这个戏的主角是熊野，由男演员扮演，戴假发，故为假发能。这是一出单式能，没有幕间休息，相当于现代的独幕剧。

世阿弥除了剧本外，还写了大量的戏剧理论著作，涉及到编剧、表演、音乐、舞蹈等各方面的理论。世阿弥同他的父亲欢阿弥一起为日本能乐的发展和成熟做出了重大贡献。

能乐在总的倾向上，反映了室町幕府时期贵族阶级的没落情绪。在现实生活中丧失了主导地位的武家贵族，只好借助于艺术，来抒发他们的精神空虚和哀怨。追求闲素典雅和古风的忧伤情调。所以，一般地说，能剧没有太尖锐的社会冲突和戏剧冲突。即使是象《熊野》那样的具有某些矛盾冲突的戏，也是通过叙述，而不是通过舞台行动来表现的。这是能乐这种戏剧形式的最大弱点。但另一方面也必须看到，能乐在艺术形式上是比较成熟、完整的。它在日本戏剧艺术的发展中，起了推动作用。

狂言

狂言是在日本室町幕府时期和能同时产生的一种滑稽剧，属于科白剧，即对话剧系统，也是日本中世纪的主要剧种之一。它和能乐一样，也是在流传已久的“田乐”和“猿乐”的基础上发展而来的。

“狂言”一词，据说源物“狂言绮语”，意为夸大不当的言辞。用它来作为一种文艺样式的名称，意在表明它是诙谐的逗趣，而不是严肃的体裁。

与能乐相比，狂言自有特点。能以唱为主，文辞典雅华丽，狂言则全是通俗白话。能多写悲剧性故事；狂言则表现喜剧性生活片断。能多描写过去之事；狂言则多反映现实生活。能主要歌颂贵族英雄；狂言专门嘲笑大名和僧侣。能乐受到武士贵族阶级的支持，进入了贵族的官邸，成为贵族阶级的专有物，而狂言还在广大的人民中间流传。

狂言都是独幕戏，不分场。结构同能相似。主角也叫“仕手”，配角叫“挨答”。

狂言演员一登场，首先是“报家门”，即向观众介绍自己的身份和来历。接着是“道行”，即演员在途中向观众介绍剧情发生的时间、地点、故事的前因后果，他自己的去向来由等等。狂言的结尾一般较急促，分两种方式；一种是和解结尾，一种是破绽结尾。很多戏的结尾都大同小异，如：“来人呀！抓住他！别叫他跑了！别叫他跑了！”等等。

在能剧里，没有特别尖锐的矛盾冲突，很难区分谁是剧中的反面人物，但在狂言里，正面人物和反面人物是直接对立的。狂言一般按照主角所扮演的人物来分类，第一类为“胁狂言”，主角大都是神仙之类。是一般应景的戏，没有什么内容，也没有多少艺术价值。第二类是“大名狂言”，专门把地主作为讽刺对象，是狂言最主要的和最有价值的部分。第三类是新郎新娘戏。描写男女婚事，岳父和女婿的口角等等。此外，还有鬼狂言，山僧狂言，座头狂言等等，一般称为“杂狂言”。

狂言是一种滑稽短剧，主要特点是它的讽刺性。狂言主要是对话，但也有时插入一些歌曲，叫做“狂言小曲”。但狂言中的歌曲，和谣曲不大相同。它并不是狂言不可缺少的构成部分。大部分狂言小曲都是民间流传的小调，

也没有严格的格律限制。狂言的服装，基本上是当时人们有生活中常穿的服装。化妆也很简单，一般不用假面。舞台动作也没有什么程式，比较接近真实生活。

狂言来源于民间，它虽然长期与“能”并存，但开始并没有比较固定的文学脚本，一般都有许多即兴表演。1587年，出现了最早的一部《狂言集》，包括二百多篇狂言。但没有留下作者的名字。和能相比，狂言是更富有人民性的戏剧形式。它的强烈的讽刺性，使它具有较广泛的社会意义。因此，和能乐相比，它具有更强大的生命力，在能乐走向衰退的时候，狂言则向前发展了。它不仅仅是能幕间休息时的插曲，而逐渐发展成了独立的戏剧体裁。成为一种独特的喜剧艺术，至今仍在日本发展流行。

木偶净琉璃

木偶净琉璃是日本一种独特的木偶戏。木偶戏在日本有很多种类和名称，如人形剧、操剧、操人形的及后来的文乐等等。每一个名称都有自己的来源，在演出上也各有特点，但都是傀儡戏。在这些傀儡戏中，最主要的一种就是木偶净琉璃。它是由日本早期的木偶戏和净琉璃曲结合而成的。

净琉璃原是一种说唱曲的名称。室町末期，有一外名叫小野阿通的武家侍女，奉命把牛若丸（源义经幼名）和净琉璃姬的恋爱故事编成十二段曲演唱。主要内容是说，沙国一个富翁的女儿净琉璃姬，是一个十分美丽而多才多艺的少女。她精通古今诗文乐理，善弹琵琶。年轻的牛若在东下时路经此地，与净琉璃姬偶然相逢，互相产生了爱情。然而好事多磨，牛若因受坏人所害，在重病中被丢在河滩上。净琉璃姬闻讯寻找牛若，夜间在海滨哭泣不止。净琉璃姬的真挚爱情感动了上天诸神。在大小神灵的帮助下，净琉璃姬终于哭活了牛若。但牛若是一个有才略有抱负的青年。他不得不与净琉璃姬暂时告别，继续东下。

这个动人的故事是用刚刚从琉球传入日本的新乐器三味线来伴奏的。三味线又译三弦，原是琉球的民族乐器。琉球多蛇，这种乐器是用蛇皮制成，所以也叫蛇皮线。这就产生了净琉璃曲，但这还仅是一种有乐器会奏的说唱艺术。后来，在顺庆长年间（十七世纪初叶），盲人目贯屋长三郎和木偶师引田研究，才把净琉璃曲和木偶戏结合起来。创造了所谓木偶净琉璃这样一个新剧种。

木偶净琉璃的题材逐渐有所扩大，除演唱牛若的故事外，也出现了宣传宗教信仰的《阿弥陀剖胸》和一些描写武士生活的战争故事。在流传的过程中，剧本的结构、词章、曲调等都不断得到改进。大约在1680年前后，宇治加贺椽在京都组织了木偶净琉璃专业剧团，他在词曲方面吸收了谣曲，和歌的许多因素，加强了“道行”段子，使净琉璃从说唱到戏剧化跨进了一大步。在日本木偶净琉璃剧的发展中，剧作家近松门左卫门起了非常重要的作用。

近松门左卫门（1653—1724），本姓杉森，名信盛，号巢林子，不移散人，平马等，出身于武士家庭，幼年时曾在近江的近松寺为僧，后至京都还俗，为官而又辞职，改为近松门左卫门，作了“浪人”（失去俸禄的武士），二十多岁从事文学活动，成了作家。1688年他为竹本义大夫（1651—1714）写了净琉璃剧本《最清出家》，才能超群，词品出众，世人以此作为古净琉璃和新净琉璃的分界。

近松一生写了净琉璃剧一百一十余篇，歌舞伎剧本近三十篇。是日本德川时代最大的戏剧诗人，曾有东方莎士比亚之称。他的创作活动分为三个时期。第一个时期从三十一岁到五十一岁（1682——1703），这个时期的代表作品有《景清出家》等，第二个时期是从五十一岁到六十二岁（1703——1714），是以世话剧为中心的时期；第三个时期从六十三岁到七十二岁（1715——1721），这是专为竹本座写作的时期。近松的作品大致上可分为四类；一、历史剧；二、世话剧；三、情死剧，或称殉情剧；四、折衷剧（历史剧和世话剧的结合）。

《景清出家》是近松早期最有代表性的历史剧之一。剧本主人公景清是平家的后裔，他企图刺杀他的仇人赖朝，不料被他的情人阿古屋告发。本来景清可以脱险，但因怕连累自己的妻子小野而自首投案坐了牢。阿古屋后来感到自己做错了事，没有得到景清谅解感到内疚，把她和景清生的两个孩子刺死，自己也自杀了。阿古屋的哥哥十藏来到牢房责骂景清，景清一怒之下打死十藏。赖朝下令砍掉景清的头，但景清没有死，被示众的是观音的头。赖朝见此情景，便释放了景清，并给与他俸禄。景清内心充满矛盾。他一方面感谢赖朝对他的宽大之恩，另一方面他没有报了仇，又不甘心。在这种情况下，为了不再做出越轨的事，就挖掉了自己的双目，出家为僧。

剧中主要人物景清和阿古屋两人一直处于内心矛盾之中，在矛盾中表现各自独特的悲剧性格。他们的内心冲突，推动了事件和戏剧动作的发展。从剧中可以看出，近松的这些悲剧，含有浓厚的儒教道德的色彩，具有中世纪悲剧的共同特点。

近松的世话剧始于十八世纪初年。在 1703 年，他以社会上发生的情死事件为题材，写了世话净琉璃《曾根崎情死》。所谓世话剧，就是社会剧，它不同于历史剧，反映的是当前的现实社会生活。情死剧是描写爱情题材的戏，是世话剧的一部分。不过这种爱情戏，和中国的爱情戏有所不同，它不是以“大团圆”结尾，其主人公必须因爱情遇到困境而致死，所以叫情死剧或殉情剧，基本上都是悲剧。《曾根崎情死》就是描写一对青年男女因爱情受到挫折而双双死去。情死剧是近松戏剧创作中很有特色的一部分，这与近松的个人情感与思想有关。近松的哲学思想，可以说是爱的哲学，他热爱人生，热爱人生的美，他的情死剧多写爱情与理智的矛盾，但其结尾多以爱胜理，以身殉爱。

近松的美学思想中比较有代表性的观点是他的“艺术皮膜说”。在艺术真实与世话真实的关系问题上，他认为“艺术位于实与虚的皮膜之间”。对于一个艺术家来说，仅仅有了生活的真实是远远不够的。只有当艺术家摆脱了生活细节，创作了具有概括意义的形象时，才能被人们喜爱。由此可见，近松并不单纯追求外形的相似，而主张作家必须赋予人物以丰富的思想感情。

在和近松同一时期的净琉璃作者是，还有与他相对立的丰竹座的作家纪海音（1665——1754）。纪海音共写净琉璃剧本四十七篇，其中世话剧十篇，历史剧三十七篇。纪海音也是一个很有才能的作家，他在创作倾向上与近松对立，因而他的作品大多缺乏热情而以理智见长。在近松与纪海音之后，影响较大的是竹田出云（1691——1756）。竹田出云在创作上深受近松的影响，而又兼顾纪海音重理的特色，从而使他的创作独具特色。他共写了三十四个剧本，其中十二篇是他一人创作，其余是和别人合写的。

早期的木偶只有头和手，没有脚和腿。十七世纪的木偶只有手脚动作。到了十八世纪，木偶人的手指，眉眼，口舌等部位都能作出细腻的表演了。江户初期已有简陋的木偶剧场。十八世纪开始使田硬景。江户中期是日本木偶戏的全盛时期。明治以后，木偶戏开始衰落。木偶净琉璃开始向歌舞伎转化。这时比较著名的木偶剧团是大阪的文乐座。到现在为止，木偶戏仍是日本人民非常喜爱的演剧形式之一。

歌舞伎

歌舞伎是日本古典戏剧的一颗明珠，是东方传统艺术中一枝奇异的花朵，是日本民族文化的骄傲。它形成于十六世纪末期到十七世纪初期，差不多和木偶净琉璃同时产生。中世纪的能乐和狂言对歌舞伎的产生曾有很大的影响。同时，它也从民间艺术中吸取了很多营养，从而形成了一种新的演剧艺术。

江户时期，出云地方一位名叫阿国的巫女创作了一种名叫“吟佛踊”的歌舞形式。她和丈夫名古屋山三郎组织了一个戏班演出，山三郎善唱俗歌，阿国则善于跳舞，他们的表演很受欢迎。阿国时期的歌舞伎是男女混合的，歌舞之间，还作出各种滑稽表演，打破了能和狂言那种悲剧与喜剧、崇高与滑稽的界限。这样，能乐和狂言的因素，以及当时民俗艺能的各种成分都渗入了歌舞伎。阿国歌舞伎一传开，大家争相模仿，出现了不少歌舞伎剧团。这时的歌舞伎以女扮男，男扮女为趣，观众主要是看男女姿色，不很重视技艺本身。而且，虽然歌舞伎剧团中有男有女，但演出时以女为主，所以这些歌舞伎被称为“女歌舞伎”。

在女歌舞伎盛行的同时，大约在1624年前后，在京都田条河滩上，又有由青少年组成的所谓“若众歌舞伎”。这些剧团全由男青年组成，也叫“美少年歌舞伎”。为了投合时俗，他们男扮女装，专演妓女和嫖客的各种故事。这时，在京都和大阪等地，也出现了这样的剧团。1652年，官方指出青年歌舞伎是“蛮风”的媒介，下令禁演。后经剧团业主的请求，经官方同意，规定凡优伶必须剃去前发，以免他们作伤风败俗的表演。江户时代一般下层人民都剃去前发，将后面的头发向口梳成一髻，叫做野郎头。所以这时的歌舞伎被称作“野郎歌舞伎”。从此以后，歌舞伎伶人才开始专心练习技艺，而不再单纯卖弄姿色了。从此开始，歌舞伎逐渐成为严肃的戏剧。但歌舞伎的演员，一直还保留了剃前发的习惯。

十七世纪八十年代以后，即进入元禄时期以后，歌舞伎发展到了成熟阶段。如前所述，著名的剧作家近松门左卫门，除写净琉璃剧本外，还写了不少歌舞伎剧本。近松以后，歌舞伎剧作并木正三，写了歌舞伎剧本近百篇，多写皇家暴乱和侠客题材。

并木正三（1730——1733）自幼就是一个聪颖过人，多才多艺的少年，他是并木宗辅的得意门生，先是净琉璃作家，后转到歌舞伎方面。其代表作有《倾城天羽衣》等。除了剧本创作外，并木正三还是舞台艺术的革新家和舞台美术家，他是世界第一个转台的发明者。他的弟子并木五瓶（1747——1808）和奈诃龟助也是有名的歌舞伎作家。并木五瓶后来从大阪到了江户，和樱田治助合作，奠定了江户歌舞伎的基础。其代表作品有《御摄劝进帐》等。

元禄以后的歌舞伎，题材比以前更为扩大了。早期的歌舞伎剧本，很多还是根据能和狂言的情节改编的。在近松以后，剧作家们已经非常重视反映现实生活，剧本题材十分丰富。歌舞伎剧本大可以分为如下几类：

（一）竹本戏，或称义太夫狂言。因为这类戏的曲调由木偶戏大师竹本义太夫（1651——1714）所创，故得名。这类戏的剧目，都是从木偶净琉璃剧目中移植过来的，如《倾城返魂香》、《国姓爷合成》、《天网岛情死》、《忠臣藏》等。

《忠臣藏》取材于元禄十四年（1710年）的赤穗义士事件。原名《假名手本忠臣藏》，是日本歌舞伎中最优秀的剧目之一。剧情描写足利尊化将军和他的兄弟足利直义战胜了敌将新田义贞，成了幕府的最高统治者。他们为了炫耀战功，要从缴获的头盔中认出新田义贞戴过的一顶。善良的小诸侯盐治判官说他的妻子颜世曾当过新田义贞的女官，她可以认出新田的头盔。颜世奉命来朝辨认头盔。幕府的执政官商师直是个好色之徒。他乘机调戏颜世，被颜世拒绝，恼羞成怒，借故逼死了盐治判官。盐治判官的总管聚集四十七位浪人，在一个风雪的夜晚，闯进幕府，杀死商师直，为盐治报了仇。然后集体自首投案，自判身死。这是一出历史大悲剧。剧本在演出中还保留了一些木偶戏的特点，从而使木偶戏与歌舞伎相结合，达到更加丰富完美的艺术境界。

（二）历史剧，或称时代狂言。这类戏在剧本结构，表演技巧，情节内容等方面表受了能乐的影响。如《劝进帐》就是这一类。剧本描写源氏灭了平氏之后，取得了政权的源赖朝，又要除掉对他立下过功劳的兄弟源义经。义经被迫与他的家臣弁庆化装逃走。在弁庆沉着、机智的应付下，终于使义经逃出了安宅的关卡。《劝进帐》在剧本、演出、表演、音乐和舞蹈各方面都达到很高的水平，成为歌舞伎十八番中最优秀的剧目之一。

（三）世話剧，即社会剧。剧本多以当代市民阶层的人情义理、恋爱故事为题材。取材十分广泛。

（四）“所作事”，即舞蹈戏。“所作”一词是指有节奏的优美的动作。这类戏数量很多，“道成寺戏”和“石桥戏”即属此类。这类戏基本上都是从能乐的舞蹈戏衍化而来的。

除以上几类，在十七世纪的七十年代以后，还出现了所谓“荒事剧”和“白浪戏”。

从江户末期到明治初期，在歌舞伎创作方面影响最大的是剧作家沙竹默阿弥（1816——1893）。他一生共写歌舞伎剧本约三百六十篇，题材范围十分广泛，其代表作有《三人吉三巴白浪》、《加贺骚动》、《土蜘蛛》等，被称作江户末期歌舞伎剧的集大成者。他的作品多带有劝善惩恶的说教色彩。

明治初期的剧坛，仍以歌舞伎为主。河竹默阿弥改名为古诃默阿弥，写了一些新的剧本，即所谓“活动史剧”。明治二十二年，在东京修建了一座歌舞伎座，这是当时最新最大的歌舞伎剧场。在欧美化的影响下，产生了新歌舞伎和所谓“新派剧”。除整理改编旧的剧目外，也出现了不少新改编的剧本，如德富芦花的《不如归》、菊池幽芳的《乳姐妹》，以及后来坪内逍遥（185——1935）的《一叶梧桐》等。

歌舞伎在发展过程中，和木偶净琉璃有着非常密切的联系。有些剧作家，如近松门左卫门等，既是净琉璃的作家，同时也写了不少歌舞伎的剧本。歌

舞伎的剧目，有不少是从净琉璃移植的。近松的戏剧理论对歌舞伎也有很大影响。两种艺术形式互相借鉴、互相补充，从而使日本古典戏剧达到了空前的艺术高峰。

日本近现代戏剧

日本的近、现代戏剧，首先是在明治维新后资产阶级改革文艺的总趋势下，逐步发展起来。明治初期，戏剧虽然经历过一场由官方制造的改良运动，但得不到人民支持，不得不以失败告终。明治末期，日本的近代戏剧，才正式开端，但发展极为艰难，而且带有很大弱点，大多致力于生活琐事的描写，缺少揭示事物矛盾的典型性。到第一次世界大战结束后，日本民众力量有了飞跃的发展。近代剧也发生了变化，出现了由“新思潮派”等作家写的主题剧。开辟了日本近代剧的一个新阶段。本世纪二十年代以后，日本无产阶级文学运动勃兴，无产阶级戏剧以崭新的面貌赢得了广大工农群众的支持。三十年代以后，无产阶级戏剧虽然遭到残酷的镇压，但日本的许多革命的、进步的戏剧工作者，剧作家一直坚守着剧坛。战后，在“民主化”的风潮中，日本社会的结构及阶级力量的对比关系发生了很大的变化，但殖民地式的颓废文化也乘虚而入。在这样的形势下，健康的、民主的、民族的戏剧与形形色色的在商业资本扶植下的现代派颓废戏剧，并存于日本社会中，两种戏剧、两种文化的角逐十分激烈。

日本的近、现代戏剧，尽管受到日本近、现代文艺发展状况的制约，但它毕竟随时在回答时代的要求，一直为实现反封建的使命，为响应人民群众渴望民主、自由的要求，做出了应有的贡献。

明治时期的戏剧

1868年，庆应改元为明治，继而建都于东京。新的天皇政府刚一成立就开始了一次不彻底的资产阶级革命，这就是所谓的“明治维新”。明治维新在日本文化史上引起了一场大变革，它不仅吸收西方先进的科学技术，而且引进了西方的思想理论和文学艺术。这种重大变化，同样在演剧艺术方面表现出来。从明治初年起就在日本戏剧界开始了一场持久的戏剧改良运动，但直到十九世纪八十年代，戏剧的改革才成为社会性的运动。主要倡导者是末松谦登（1855——1920）和福地樱痴（1841——1906）。在他们的活动下，明治十九年（1886）八月日本正式成立了“演剧改良会”，参加演剧改良会的都是政界、学界和戏剧界的头面人物。演剧改良会提出了三条纲领；一是改良过去演剧的陋习，创作好的剧本；二是把戏剧创作看作是神圣的事业；三是要建筑一座既能演剧又能开音乐会的剧场。戏剧改良会在短期内作出了一定成绩，但不久以后因伊藤博文和井上馨的失意而停止了活动，被明治21年（1888）成立的“演艺矫风会”所替代，第二年，矫风会又被“日本演艺会”所取代。

这些戏剧改良的团体和组织，都曾企图在学习欧洲的前提下探索出一条戏剧革新的道路。但因这些团体的组织者大都是戏剧的“局外人”，而真正的演剧艺术家，各剧团的演出家和演员很少参加，因而存在着理论与实践脱节的现象。尽管如此，这些戏剧改良运动的活动家们所探讨的许多问题，对十以后的戏剧艺术的发展，还是起了很大作用的。

新派剧的产生与发展

新派剧是在明治维新以后的自由民权运动中产生的一种改良戏。所谓“新派”则与旧派（歌舞伎）相对而言的，这个名称出现于三十年代，是这个时期出现的，经过改造的戏剧形式的统称。在日本戏剧史上，一般把角藤定宪（1867——1907）所倡导的“壮士剧”和川上音二郎（1864——1911）发起的“书生剧”作为新派剧的起点。

角藤定宪的青年时代正赶上自由民权运动的主涨时期，角藤也曾是自由党的壮士。当时，在自由党领导人中江兆民（1847——1901）等人的支持下，一部分自由党壮士和青年学士在大阪组织了“大日本壮士演剧会”，并于明治21年12月26日，在大阪新町座初次公演了根据角藤的小说《豪胆的书生》改编的《忍耐的书生与贞操佳人》。剧本中描写的大多是角藤本人的经历。剧本主人公须野宪一郎是冈山县的一个农村青年，后来到东京当车夫，由于他坚持大胆和忍耐的信条，苦学勤做，终于成了当代青年的代言人，演出的第二个节目是幸德秋水的《勤王美谈上野曙》，描写一个爱国青年的不幸遭遇。这两个剧本都带有强烈的反天皇政府现行政策的性质。

川上音二郎也是自由党的壮士之一，多次发表激烈的演说，当时被称作“自由童子”，并为此多次被政府逮捕入狱。明治二十年，川上就在神户和歌舞伎汪员一起演出过新编剧本，打出了“改良剧演员川上音二郎”的旗号。从这点来说，也可以说川上是比角藤定宪更早的新派剧的创始人。明治24年，川上来到东京，在中村座作了精彩的即兴表演，演出了轰动一时的《噢次啪凯啪歌》（“噢次啪凯啪”是类似中国的“喂咳哟……”之类的语尾虚词）。歌中讽刺了表面上谄拜欧洲生活方式，而内心空虚的上流社会的贵族绅士们，公开宣传民主和自由。明治24年2月，川上在卯日座竖起“书生剧”的招牌，演出了《经国美谈》和《板垣君遭难实记》。

由此可见，新派剧从艺术形式上看，是一种改良的歌舞伎；但从内容上看，它与歌舞伎则完全不同，它不再是历史的或言情的娱乐形式，而是借歌舞伎的形式反映当时最迫切的政治问题。

但角藤定宪和川上音二郎所走的道路也不尽相同。以角藤为代表的“壮士剧团”虽受政府镇压，不得不远离东京到外县巡回演出，但它始终坚持民主宣传，把艺术和当时的政治活动直接联系起来。而由于政府的强大压力，川上在政治上一度屈从于政府的对外扩张政策，后来，在明治27年，即在中日甲午战争期间，川上演出了《壮绝快绝日清战争》、《川上音二郎战地见闻日记》等歌颂帝国主义侵略战争的戏，明治36年（1903），川上在明治座上演了莎士比亚的《奥塞罗》，广告牌上标明是“正剧”，演出时取消了“花道”，完全采用西洋戏剧的布景。这实际上是后来的新剧运动，即话剧运动的开始。

这里主要介绍了角藤定宪和川上音二郎的主要活动。不管他们走过的道路如何，但他们都为新派剧的发展作出了很大成绩。当然还应该看到，作为一种新的艺术形式的产生与发展，光靠一两个个别人是完成不了的。实际上，早在明治24、25年间，在角藤和音川的影响下，就出现了不少所谓“书生剧”的团体，在戏剧改革的道路上作了不同的探索和尝试。总的来看，新派剧的产生不是一帆风顺的，而是整整一代戏剧艺术家经过各种探索和努力才得到的。

新派剧从一开始就与歌舞伎同时存在。它一直企图对旧歌舞伎从形式到内容进行一番改造。它首先打破了幕府时代那种戏剧不准反映当代生活的清

规戒律，而公开宣传民主和自由的思想。虽然在战争戏的演出中，一度出现了民族情绪，但它的主流还是具有进步意义的。特别是在引进西方国家先进的戏剧艺术方面作出了很大贡献。

新派剧在自身的发展中，无论是在剧本创作，剧场艺术，或是在表演艺术等方面，都越来越接近现实主义的创作方法和表演艺术，为后来新剧的产生创造了良好的条件。许多新派剧的作家、活动家和表演艺术家，后来都成为新、剧运动的倡导者和创始人。新派剧是在特殊历史条件下产生的一种戏剧体裁。二十世纪初期的新剧，却直接在欧洲现代剧的影响下诞生了。所以“新派”并没有直接演变为新剧。新剧产生以后，新派剧作为一个特殊的剧种仍保留至今。

明治时期的戏剧创作

明治初期，在江户时代以来的歌舞伎和新派剧占绝对优势的时候，文学家中的坪内逍遙和森鸥外已经致力于戏剧的改革。坪内逍遙是小主界的领导人，也是剧坛和戏剧方面的先驱者，早在1883年，他就以净琉璃式的文体和语句翻译了莎士比亚的《尤利乌斯·凯撒》，译本名改为《自由太刀余波锐锋》。逍遙不满足于所谓的“史剧”，企图创造历史性人物的性格，进一步对史剧进行改革。作为这一目的的实践，逍遙创作了新历史剧《一叶梧桐》和《杜鹃孤城落月》，另外还写了取材于镰仓时代的《牧人》。《一叶梧桐》和《杜鹃孤城落月》是描写十七世纪初叶德川家康推翻丰臣政权的历史故事的姊妹篇。丰臣家原姓羽柴，从1586年羽柴秀吉当了太政大臣以后才改姓丰臣。丰臣秀吉由于自己很有权势，野心勃勃，忙于发动侵略朝鲜的战争而在国内渐渐失去实权，在庆长三年（1598）病逝。临死时丢下了夫人淀君和六岁的独生子丰臣秀赖。丰臣秀吉死后，德川家康马上就策划夺取丰臣一家的权力。德川家康于1614年发动了“大阪之战”。年轻的秀赖和他的母亲淀君自杀，丰臣一家在1615年大阪夏季之战中全部灭亡。《一叶梧桐》所描写的正是1614年“冬季战役”之前丰臣家明显衰落的一片惨淡景象。剧情发生在大阪城内，以年轻的秀赖和娇媚的淀君为中心，并穿插了可怜的少女蜻蛉和白痴少年银文丕的恋爱故事。蜻蛉这个人物在许多地方都很象《哈姆雷特》中的奥菲利雅。这个剧本在艺术上取得很大成就，它在复杂性格的描写、情节结构、戏剧语言等方面都是非常成功的。这部作品对当时的戏剧创作影响很大。《杜鹃孤城落月》是《一叶梧桐》的续篇。它所描写的是大阪城陷落前夕，淀君知道了人质千姬逃跑以后神经失常，最后淀君和秀赖母子被迫自杀的场景。剧本多方面刻画了淀君的性格，充分体现了逍遙的历史剧创作主张。

逍遙是英国文学专家，他对莎士比亚研究的造诣很深，翻译介绍过莎士比亚的戏剧，并在创作中加以模仿，后来甚至试图模仿西方的歌剧，开创音乐剧。

森鸥外也给戏剧文学带来了新风，他除了翻译许多古典和近代戏剧外，还写了《玉匣两浦岛》、《日莲上人街头说法》这样的叙事诗剧，他对新派剧的伊井蓉峰寄予很大希望，让伊井演出自己的作品。

尽管在明治初期的二十年里，有不少热心于戏剧改革的人做了很多的努力，但戏剧创作始终没有脱离旧的戏剧形式。在明治二十年的戏剧文学中，

必须提到的剧作家应是北村透谷（1868——1894）。明治二十年代初期，以北村透谷为代表的一些进步青年受到英国十九世纪初期浪漫主义思潮的影响，特别是受到拜伦（1788——1824）的强烈影响，从而兴起了一场浪漫主义运动，北村透谷在创作思想上深受莎士比亚和拜伦的影响。明治二十二年，他写了诗剧《楚囚诗》，从此走上文学创作道路。两年以后，写了三幕八场诗剧《蓬莱曲》，这是日本最早的诗剧。

《蓬莱曲》的创作，明显地受到拜伦的《曼弗雷特》和歌德的《浮士德》的影响。剧本主人公柳田素雌、怀着对社会的强烈不满，到了灵山绝顶，又遇到了大魔王，与之搏斗，最后离开了爱人露姬，投到万丈深渊而死。全剧充满着奔放的热情和强烈的反抗精神，表现了一个在政治上失败后的青年的激动心情。

北村透谷是在政治运动中碰了钉子以后，又抱着极大的精神解放的热情进入文学界的。但在当时的社会条件下，他的这种热情并不能为生活寻找到正确的出路，因此他的急进浪漫主义又常常伴随着深重的悲观厌世思想，最后终于经不住精神的苦闷和疾病的折磨，以自杀结束了他的一生。

明治三十年代的后半期，进入了新派剧的全盛时期。这个时期，除演出了坪内逍遙的《一叶梧桐》等几部著名的新历史剧和其他创作剧而外，还演出了几部根据小说改编的剧本，其中影响比较大的有尾崎红叶的《金色夜叉》、德富芦花的《不如归》、菊池幽芳的《同胞姐妹》、《自己的罪》等。

新剧的诞生

1909年，在日本戏剧史上发生了两件值得注意的事情。第一，在这一年的2月，由小山内薫和第二代市川左团次创立了“自由剧场”，并于同年11月。第一次公演了易卜生的《博克曼》。第二是在这一年的五月，由坪内逍遙创办的文艺协会的戏剧研究所正式开始授课。从此以后，“新剧”一词广泛流传。所以说，文艺协会和自由剧场的活动是新剧运动的起点。

坪内逍遙用自己的住宅建立了戏剧研究所，专门致力于培养演员，其毕业生中有由山草人、松井须磨子、森英治郎等，从1911年在帝国剧场第一次公演《汉姆雷特》，到1913年最后解散时第六次公演《尤利乌斯·凯撒》，陆续上演了易卜生、肖伯纳、苏德曼等人的近代剧。

第二次公演的是由岛村抱月导演的《玩偶之家》，松井须磨子扮演娜拉的高超演技，大大提高了近代剧的声价。岛村抱月为首次导演倾注了全部力量，须磨子以全部身心接受抱月的指导；这次的舞台演出达到了高度的统一，两人从此名声大震。可是，在大阪、京都、名古屋等地公演（1912年6月）以后，开始传出须磨子和抱月恋爱的传闻，加上须磨子的任性，与同事之间经常发生争吵，给坪内逍遙带来了麻烦。逍遙于1913年5月，对须磨子作出了劝告退会的处分，抱月也自动退会；6月，逍遙解散了文艺协会，抱月和须磨子互相交换了结婚的宣誓书。同年7月，抱月与须磨子创立了艺术座剧团，同心同德为话剧运动而献身。上演了易卜生、托尔斯泰、苏德曼、梅特林克、王尔德、莎士比亚等近代巨匠们的代表作，把欧洲近代剧的精神与形式移植到日本剧坛。同时，艺术座也上演过中村吉藏等人创作的社会剧。1918年11月，岛村抱月因流感而并发了肺炎死去，须磨子从此心灰意冷，于第二年1月悬颈自杀，艺术座因此瓦解，大多成员为泽田正二郎的“新国剧”或

烟中蓼坡的“新剧协会”等所吸收。

小山内薫创立的自由剧场在艺术主张上有别于文艺协会，文艺协会的运动是“把外行人变成演员”，而自由剧场的运动是“把演员变为外行人”。自由剧场演出的方针是，通过自由地演出先进的作品来促进戏剧的革新；它通过春、秋两次试演，介绍外国的近代剧，除了易卜生的作品外，还陆续上演了契诃夫的《狗》、高尔基的《夜店》（《底层》）、梅特林克的《奇迹》以及霍普特曼的《寂寞的人们》等作品，也上演过本国剧作家的新剧本。1912年，小山内薫经西伯利亚去欧洲研究戏剧，1913年归国。在俄国，小山内开阔了眼界，学习了导演中的心理写实主义。受这次访问的启发，他归国后重新研究和首次上演了一度演出过的高尔基的《夜店》。但由于当时是话剧运动全面后退的时期，所以自由剧场的活动也逐渐陷于停滞状态。1919年，自由剧场以第九次公演而告终，第八次公演在1913年，中间相隔有五年之久。

自由剧场与坪内逍遙的文艺协会并驾齐驱，成为日本话剧运动的先驱者。这以后，小山内开始从事松竹公司的电影工作。自由剧场的活动主要是在前五年、即1909年到1913年。小山内薫和自由剧场另一个创建者左团次为了创立新的演剧付出了巨大的努力。在这几年的过程中，自由剧场一共举行过八次演出，共演出翻译剧十种，创作剧六种。自由剧场，正如它的会章中所规定的，是实验性的演出团体。它的目的还不是演出本身，而是通过实验来探求新剧发展的道路，演出的对象也主要是知识界，而不是广大的人民群众。尽管如此，它对日本新剧的发展还是具有重大意义的。它的主要功绩在于，通过自己的活动，了解和介绍了欧洲各国戏剧艺术各种不同的流派和风格，研究了不同流派的表演方法。小山内薫的莫斯科之行，对高尔基的现实主义戏剧发生了极大的兴趣，而且他还学习了斯坦厄斯拉夫斯基的表演理论和创作实践。他排演的《底层》在日本曾多次上演。这对以后日本演剧艺术的发展是很有影响的。从明治以来，日本一直不断介绍西洋戏剧，但基本上只是介绍而已。从自由剧场开始进入了一个新的时期，即比较深入地研究西洋戏剧的艺术方法的阶段。另外，自由剧场的活动也刺激了日本国内的新剧创作。从此以后出现了一大批新剧的作家和作品。同样，也是在自由剧场的影 响下，日本出现了一批新剧的演出团体，从而活跃了日本剧坛。

二十世纪初期的戏剧创作

明治前期这三十年的戏剧革新，为新剧的诞生创造了有机的条件。但那时的戏剧创作仍是歌舞伎剧本占着主导地位。欧洲近代话剧的翻译和介绍，有不少还是按照歌舞伎的风格进行改编移植的。到二十世纪初期，情况发生了很大变化。欧洲的演剧艺术越来越强烈地影响到日本的戏剧界，在日本引起了“要日本人自己创作的戏剧！”的反响。于是小说家写起了戏剧，并出现了专门的戏剧作家，戏剧开始作为一个文艺领域而独立出来。从明治末年到 大正时期，先后出现了一大批新的剧作家，其中包括佐藤红绿、真山青果、风木绮堂、秋田雨雀、长田秀雄、武者小路实笃、有岛武郎、菊池宽、山本有三、仓田百三、久米正雄、中村吉藏、久保田万太郎等几上位有名的剧作家。这些作家的作品，有不少已经有了中译本。其中仅田汉同志一人就翻译过六位作家的九个剧本。二十世纪初期，是日本新剧创作的形成期，但也可以说是日本近现代剧的一个繁荣期。其中有不少剧作对我国早期话剧运动产

生过影响。

戏剧作家的创作

明治末期的戏剧中，歌舞伎和新派剧还占着主导地位，但新派剧的创作同样也受着欧洲近代戏剧的影响。1907年，新派剧作家佐藤红绿（1874——1949）创作了社会剧《响彻云霄》，中译名为《社会钟》。剧本描写贫苦农民石山老汉一家的悲惨命运。石山老汉有三个孩子：长子石山太、次子间次（傻子）和女儿阿澄。有一次石山为了给孩子们充饥偷了一点吃的东西，被官府抓去，死在狱中。三个孩子因此经常受人歧视和笑骂。太为此心中不平，一气之下当了强盗。妹妹阿澄和傻子弟弟音次被迫流浪街头，当了乞丐。太受不了这种侮辱，与人殴打，又加了新罪。寺院的僧侣和乡绅把太的相貌铸于寺院的一口钟上，和尚每天撞此钟，说是以此警告世人不做犯罪之事，等等。兄妹三人被逼得走投无路，最后一同在大钟下剖腹自杀。这个剧本控诉了当时社会制度的黑暗和法律的不公，反映了劳动人民争取生存的基本权利，表现了他们对社会 and 法律的强烈抗议。他们在剖腹时撞着大钟说，这是夜明之钟，让它响彻云霄！他们抛弃这黑暗残酷的世界，向往着一个光明的世界。剧本演出后，在社会上引起巨大反响，轰动了日本剧坛。不久后，此剧传入我国，对我们初期话剧运动起了一定的推动作用。

佐藤红绿的另一部社会剧《残废的马》（1909）写退伍少校、残废军人安藤库太和他的妻子环的婚姻变故。从剧本中可以明显地看到它受易卜生的《海上夫人》和《野鸭》的许多影响，但又有很大的不同。剧本着重写环对大海的迷恋，对红色帆船的向往。这里，红色帆船是新生活的象征，环同红色帆船的主人陆奥雄的出走象征着她对自由生活的执着追求。由此可见，《响彻云霄》和《残废的马》有着共同的主题，即对新生活的期待。从中也可以看到作者思想的发展。《响彻云霄》的钟声是渺茫的，石山一家四口，全部死于黑暗势力的重压之下。而他们对新生活的期望也只能随着钟声飘荡在九霄云外。在《残废的马》中，新的生活已出现在眼前。女主人公环在离开丈夫安藤库太奔向红色帆船的主人陆奥雄时说明，她所追求的不仅是一个青年人，她是去和自由的大海结婚。这是具有很深刻的寓意的。剧本结尾，环的出走成功了，只有少校那匹残废的老马被少校的马夫误杀而死。所以说，它的格调比《响彻云霄》明朗了许多，这同样是作者思想发展的体现。

这个时期影响比较大的作品还有冈本绮堂（1872——1939）的《修禅寺物语》，作品成功地发挥了旧歌舞伎剧的优点，恰如其分地掺进了近代的理性。冈本绮堂是由担任剧评的新闻记者转为专门从事戏剧创作的作家，他一生写了近二百个剧本，《修禅寺物语》是他的代表作。剧本写的是镰仓幕府时期第二代将军源赖家被杀的一段历史。源赖家的父亲源赖朝建立幕府后，家族内部之间不断发生冲突。源赖朝死后，矛盾更加激烈，特别是北条氏反对源氏家族斗争非常尖锐，以至源赖家本人和他的长子一幡都被杀害。从源赖朝于1192年当上大将军时起，到源赖朝被杀，仅仅二十几年的时间，就被北条氏取代了。根据传说，在源赖家被杀的那天晚上，他所喜爱的一个女人突围逃走了。1908年，冈本绮堂在伊豆修禅寺温泉休养时，曾见到过该寺收藏的源赖家的假面。另外他还听说过能剧演员金刚右京为他临死的妻子画下了她的面容的故事。根据这些印象，冈本写成了《修禅寺物语》。剧情发生

在 1204 年。当时源赖家正住在伊豆的修禅寺。源赖家为了使自己的颜面流于后世，就命令夜叉王为他雕一副假面。但命令下达已半年之久，假面还没有做出来。这年七月十八日的夜晚，源赖家亲自跑到夜叉王的家里来索取假面。夜叉王原是镰仓有名的假面雕刻艺术家，他所雕的假面都是很好的艺术品，唯有源赖家的面孔老是一副死人相。这次源赖家亲自来取，夜叉王仍然不愿拿出来。源赖家一怒之下拔刀要杀夜叉王。在这种情况下，他的大女儿桂姐把父亲做的那副假面拿了出来。源赖家看了非常满意。他还看中了桂姐，想把她带回宫里，桂姐同意了。于是源赖家便携了桂姐，带了假面，回修禅寺去了。结果，就在这天晚上发生了叛乱，源赖家被杀。桂姐却女扮男装，戴了源赖家的假面逃回家来。这时夜叉王领悟到为什么他雕的赖家的假面全是死相，原来他是命定要死的。

冈本绮堂在这个剧本里，使用了许多近代剧的手法和技巧。剧本的构思本身就是非常奇妙的，作者创造了假面师夜叉王这样一个富有诗意的形象。他不是一个普通的工匠，而是一个了不起的艺术家。他具有惊人的观察力，能够通过人的面容洞察出埋藏在心灵深处的思想、情感，并能敏锐地感受和判断人的命运。尽管他说不出什么高深的理论，但丰富的生活经验和创作经验使他具备一个艺术家、思想家所应有的才能和智慧。他早就在源赖家的颜面上感受到了必然灭亡的命运，通过源赖家的假面预示着一代将军的灭亡。这种征兆在剧本不断重复出现。在第一场戏里，夜叉王对五郎说：“近年制作的许多假面，人家都说象活人一样，我也很自负。这一次奇怪得很，无论做了多少次，没有个活人的样子，简直是没有灵魂的死人相。……这是死人的面”。待他知道源赖家已经被杀以后，他从内心感到一种愉快，对小女儿枫说：“无论改雕几次，这面上分明地出现死相，这并不是由于我的本领的笨拙，现在我才明白，源氏的将军赖家本来就有这样的命运。人的命运，本是只有神明才知道的，可是它却先从我的工作中发现，这是自然的感应，自然的奥妙，是我的技艺入神的证据。”冈本绮堂对于这种象征手法的运用，已经达到了很高的境界。他使剧本带有比较浓的浪漫主义色彩，将现实主义、浪漫主义和象征主义的表现手法巧妙地结合在一起了。此外，在灯光、效果、布景方面，如月夜、流水、虫声等等，都显示了作者运用近代戏剧技巧的才能。该剧于 1911 年在明治座初演，颇得好评。1927 年前后，欧洲一些国家，如法国，苏联等国家的舞台上也曾演出过。

秋田雨雀（1883——1962）是日本新剧史上比较重要的作家之一。他生于青森县一个贫寒的家庭，学习刻苦努力，1907 年毕业于早稻田大学英文科，同年在小山内薫主办的《新思潮》杂志担任记者。他较早地受到自由思想影响，在文学史上主要受俄国文学的影响。在文艺协会和自由剧场的感染下，对戏剧发生了极大的兴趣，1909 年，《早稻田文学》杂志发表了第一个独幕剧《纪念会前后》。接着发表了《暗室》、《权三之死》、《第一个早晨》、《森林与牺牲》、《池边》等短剧。他初期的剧本具有浪漫主义的散文诗的倾向，而且经常使用象征主义的暗示的手法。如在《第一个早晨》中那个狂死的青年和他妹妹的谈话中，就采用象征的暗示的手法，表现了他们对封建主义的反抗。进入大正期以后，秋田雨雀开始逐渐接近现实主义。1913 年出版了第二本戏曲集《被埋葬的春天》，1918 年出版了第三本戏曲集《三个灵魂》，其中包括《土地》、《少年之死》、《东方的星》、《最后的晚餐》、《苹果熟了的时候》等作品。这时，秋田雨雀在思想上倾向于社

会主义。剧本《三个灵魂》描写东北某地一个小地主家的三个兄弟。长兄山村敏雄是个宗教家，二弟雄作想成为资本家，而三弟助七则倾向于社会主义。二弟和三弟之间发生了激烈的冲突，各不相让。而长兄作为一个宗教信仰者，经受不了两个弟弟之间的斗争而自杀了。1920年到1921年出版了第四本戏曲集《佛爷与幼儿的死》和第五本戏剧集《国境之夜》。《国境之夜》的主要人物是大野三四郎。他在年轻时，经历了极端的困难，在不得已的情况下，带着妻儿来到这样一个荒凉边远的国境线上开垦土地。他来到这个少数民族地区已经二十年了。二十年来他不停地工作，终于使全家得到温饱。现在他还要继续工作，还要得到更多的钱以便将来到东京去。几十年的生活经历使他看到了金钱的罪恶，但生活的经验，并没有使他高尚起来，反而使他变得更冷酷了。他说：“我的做人的方法是从我的青春时期得来的：主施恩于人，也不受人之恩，这是我的哲学，同时也是我的道德。换句话说，我不管别人的生活，同样也不许别人来管我的生活。”在这个人物身上体现着极端的个人主义思想。作者十分清醒地描写出了大野三四郎这种个人主义的根性。这在资本主义社会里本是习以为常不足为奇的。但秋田雨雀进一步揭露了这种极端个人主义的人生哲学在实际生活中的危害性，并且认为大野三四郎依然有药可救。剧本结尾处，大野已经觉悟到自己的哲学和行为都是需要改变的。

1925年，出版了秋田雨雀戏曲集的第六卷《骷髅的跳舞》，其中包括《围着棺材的人们》、《虾夷族的灭亡》、《手榴弹》、《杀戮幼儿的时代》、《牢狱的诞生》、《本能的复仇》等剧本。秋田雨雀是接受社会主义思想的较早的左翼作家之一。戏剧集《骷髅的跳舞》一书所收的剧本，都是取材于当时最迫切的社会问题的作品。

1927年秋田雨雀赴苏旅行，同年十一月，作为国宾参加苏联庆祝十月革命十周年的纪念活动，1928年5月回国，作了关于苏联文化的报告，并与藏原惟人、小川信一、村山知义等人创刊了《国际文化》杂志，此后不再写剧本。1948年参加新协剧团和《夜明之前》的演出活动，1954年创办舞台艺术学院，专门从事戏剧教育工作，1962年逝世。

长田秀雄（188——1949）也是早期的新剧作家之一。他自幼喜爱文学，1909年自由剧场成立以后，对戏剧发生兴趣。1910年在《三田文学》上发表了第一个剧本《欢乐的鬼》。在艺术手法上竭力模仿易卜生。最初，他属于唯美主义作家，不久后转向现实主义。大正以后醉心于契诃夫的研究，写了《死骸的哄笑》、《接生院》等讽刺喜剧。

《欢乐的鬼》是一个独幕剧。从剧本的布局、人物关系等的安排上可以看到易卜生的《玩偶之家》的痕迹。剧本写法学博士远藤亨在青年时代到法国留学，在一个坏女人的引诱下，为了追求一时的“欢乐”，过了一段放荡的生活，并且染上了性病。回国以后和敏子结婚。由于远藤亨患过性病，他们生了一个白痴孩子，这孩子活了五岁就死了。然而敏子并不知道这其中的内情。在他们结婚十多年后，敏子才从远藤与医生的交谈中偶然知道远藤亨有过性病，而死去的孩子的病是受了父亲的遗传。敏子感到结婚十多年一直过着被人欺骗的生活，为了保护自己的人格和生活的权利，她决定离开这个家。敏子在结尾时对远藤所说的话完全是易卜生笔下的娜拉的语调。

日本长期以来是一个封建专制社会，妇女在社会和家庭中没有任何地位可言。明治以后，资产阶级自由平等的思想虽然不断得到传播，但直到二十世纪初期，妇女要求平等权利的问题仍然是一个十分迫切的社会问题。从这

一点上来看，《欢乐的鬼》和《玩偶之家》有共同的主题。另外，在《欢乐的鬼》中，作者还反映了日本当时的一个特殊社会问题。自从明治维新以后，日本不断派遣留学生到欧洲各国留学，到了明治末期已成为时代的风尚。这些留学生绝大部分都非常热心地学习欧洲的文化和科学技术。长田秀雄在剧本中告诫人们，学习外国的技术和文化是学习人家的先进的好的东西，但不要去沾染外国人生活中的坏的东西。否则就会象远藤亨那样，因一时的放纵而成了“欢乐的鬼”，从而害了自己的一生。

《死骸的哄笑》和《接生院》写于1914年前后。这两部独幕喜剧用十分辛辣的讽刺手法反映了当时日本的许多社会矛盾问题。作者在这些作品中客观地反映出资本主义社会中思想和道德的堕落，对处于生活底层的妇女予以同情。

长田秀雄的创作道路是比较曲折的。他的早期的戏剧创作，在日本新剧史上有一定的积极意义。到了二十年代以后，他和菊池宽一样，很快转到了通俗小说方面去了。

白桦派的戏剧创作

从明治进入大正时期以后，许多小说家也开始写起剧本来。在这个时期里，影响最大的是以武者小路实笃为代表的白桦派作家的作品。

白桦派文学，也被称作人道主义文学或新理想主义文学，是在反对自然主义文学的历史条件下确立起来的。当时的日本自然主义文学，虽然也提倡真实地描写人生，但它是从人的动物本能出发，用繁琐的方法描写日常生活的细节，对于现实生活中的许多实际问题，不去寻找其社会根源，而是更多地从血统、遗传的关系上，从生理学的角度考察人类生活。因此，它常常不能给人以精神鼓舞，反而使人对生活丧失信心和理想。

白桦派文学与此相反，它以人道主义为基础，强调人的理想和精神力量，把爱作为人的生活准则，提倡尊重人的意志和个性。这个时期，日本的资本主义，通过对俄国、中国和朝鲜的侵略战争，已发展为帝国主义。日本天皇政府，对外侵略扩张，对内采取镇压一切进步势力的反动政策。在这种黑暗反动的社会条件下，许多知识分子消极悲观，对生活失去了信心。而白桦派的作家们，接受了资产阶级自由民主的思想影响，以极大的热情肯定生活，鼓舞人们积极地为实现自己的理想而奋斗。它打破了一度笼罩着文坛的那种悲愁哀怨的沉闷气氛。给文学带来了新的生机，唤起了人们对生活的希望和理想，给予了人们强大的精神力量，在当时有其进步性。

白桦派作为当时文坛的主流，对戏剧创作具有很大影响。白桦派在戏剧创作方面的代表人物首先就是武者小路实笃（1885——1976）。从1909年武者小路成为文学界的知名人士以后，一直到昭和初年，共写了几十部剧本，在他这个时期的全部创作中占着非常重要的地位。

武者小路实笃在世界观和艺术观方面、深受托尔斯泰的影响。他的思想基础是人道主义，提倡资产阶级的自由、平等、博爱。基于这种思想，他反对战争，特别是侵略战争，他的代表剧作《他的妹妹》和《一个青年的梦》就是对侵略战争的血泪控诉。1918年前后，武者小路的理想主义发展到了一个新阶段，为了实现他的理想，实笃创办的《新村》杂志，试图建立一个与世隔绝的人间乐园——“新村”，几年以后，“新村”以失败告终。新村运

动失败以后，实笃仍坚持资产阶级人道主义立场，和无产阶级作家愈益疏远，开始迴辟现实社会的重大矛盾。而去写反映纯真的友情和理想的爱情的作品。二次大战中，他终于站到了日本国家主义的立场，战后被开除公职，1951年解除了追放令，重新从事文学活动，进入所谓“脱俗文学”时期。1967年去世。

武者小路实笃一生所走的道路是曲折的。他对日本文学和戏剧的发展，作出过不少贡献，也犯过一些错误。作为剧作家，他的三十几部剧本都创作于生活的前期。这些剧本，特别是《他的妹妹》，是日本近代戏剧文学中的一份珍贵的遗产。

武者小路实笃的第一个剧本《一个家庭》写于1909年。剧本描写了一个五口之家中的两代人思想意识和道德观念的分歧，但这些矛盾和冲突最后都被作者赋予的爱力量融化了。这种矛盾的解决方法，无论从思想上或艺术创作上，都是比较幼稚的。这个剧本反映了作者第一期创作，即梦想时期的思想和创作情况。它作为第一个剧本，一开始就表现了武者小路对生活的美好愿望。

1910年4月，《白桦》杂志问世，武者小路成为“白桦派”的领袖。他这个时期的作品都充满着对人生的浪漫主义和理想主义的热情。《某日的梦》（1912）、《两颗心》（1912）、《婴儿杀戮中的一件小事》（1913）、《养父》（1913）都是以人类之爱为主题，希望人们在爱中陶冶自己的情感，使之变得更高尚、更积极、更乐观。但这里爱的主题同《一个家庭》已有所不同。在《一个家庭》里，表现了作者的一种天真的生活愿望，而且一切都圆满解决了，主题是讲人应该有什么样的生活。而在《养父》里作者所探求的却是人应该怎样生活的问题。作者这个时期所写的作品，都包含着热爱生活的巨大热情。他的人物也都是有活力的、刚强的。

从明治后期到大正初期，日本的资本主义已发展到帝国主义阶段。这时，武者小路创作了许多反战主题的剧本，最有代表性的是《一个青年的梦》（1916）和《她的妹妹》（1915）。

《一个青年的梦》写于1916年。1919年由鲁迅译成中文，发表在《新青年》杂志上，现收入《鲁迅全集》第十二卷。剧本的主题非常鲜明，就是反对战争，特别是反对侵略战争，反对互相残杀的战争。武者小路对于战争的总的看法是认为战争不合于人性，是人类美和爱的破坏者。但他也认识到，战争还有正义的和不正义的区别。他认为，侵略战争是不正义的，一定要反对。但也有应该肯定的战争，正如剧中人物所说的，怕做属国的，免于做亡国奴的战争应该是肯定的。这就是说，他并不反对反侵略的战争。由此可见，武者小路还不是一个无条件的和平主义者和不抵抗主义者。在这一点上，他超越了他所崇拜的托尔斯泰。

《一个青年的梦》构思很奇特。全剧分成四幕和一个短短的序幕。剧本没有登场人物表，也没有连贯的情节。作者把许多没有必然联系的人物和对话用一个青年的梦连接在一起。而所有的人物和事件都围绕着一个中心问题——战争。剧本只有一个活人，就是正在做梦的青年。其他所有的人都是他在梦中遇到的。青年是个二十多岁的书生。他对于世界上正在进行的侵略战争非常反感，为人类命运忧虑，但又感到自己无能为力，为此而苦恼着。剧本的序幕写青年在灯下读书，恍惚间进入梦境，遇到一个不认识的男子，这位不识者对他抱着希望，带他看了战争给人类造成的种种恶果，希望他能增

长勇气和力量，为人类的命运去尽自己的责任。在第四幕里，作者把发动战争的各国头目搬上了舞台，揭露了他们发动战争的种种罪恶。对于各参战国的头子们用“保卫祖国”的幌子欺骗本国人民，以达到瓜分世界的野心，揭露得很深刻。其中还特别指出，东方最大的野心家就是日本帝国主义者，它企图利用矛盾，从中渔利，以达到称霸东方的罪恶目的。

这个剧本，虽然反对战争的主题非常明确，但作者对于战争的根源和如何制止战争的方法等问题，却说不清楚。因为作者自己对这些问题的认识就是不清楚的。按照他当时的看法，人们仅仅是为了害怕别人消灭自己才发动战争。因此他对于如何消灭战争的问题也不可能有正确的看法。又因为武者小路一贯拒绝单命理论，对战争问题没有正确的和科学的认识，没有坚定的立场，这也就成了他后来在第二次世界大战中，在这个问题上犯错误的一个思想根源。

与《一个青年的梦》不同，代表作《他的妹妹》所写的情节和人物，都是作者在现实生活中亲眼目睹的。他是怀着对主人公的巨大的同情和深刻的爱来创作这个剧本的，作品中充分体现了武者小路自身的人格。

剧本的主要人物是一个在战斗中双目失明的青年画家野村广次和他的妹妹静子。作家着力描写的是静子的性格和命运，所以剧本叫做《他的妹妹》。

三年以前的野村广次本是个很有前途的画家，要不是发生战争，也许他早就成名了。但就在这时，他被迫参加了战争。这场战争夺去了他的双眼，毁灭了他的前途，使他丧失了生活能力。他又父母双亡，只有一个妹妹。兄妹二人不得不寄人篱下，做了他一个叔叔的食客。广次是个有志气、有理想的青年，他热爱生活，不肯向现实低头。他仍能拿起笔来画他的妹妹和朋友们的肖像，但他只能画他们三年前的样子，这使他做画家的理想成了一场梦，醒来时，只能徒添忧愁。但他不甘于向命运低头，他想开始新的事业——和妹妹一起写小说。他已经写了一部稿件寄给他的朋友、某杂志的主编西岛。剧本开始就写兄妹二人正在等着西岛的回信。他们一边等待着西岛的消息，一边谈论着他们的生活，以此交待了兄妹二人三年来的生活经历，他们的悲哀和他们不甘屈从于命运、相依为命来抗争的决心。从他们的谈话中，明显地流露出反战的主题。

广次的叔叔在资本家相川的公司里当职员。相川的儿子相川三郎看中了静子，逼着广次的叔叔把静子嫁给他。如若不嫁，叔父就可能被免职。广次兄妹不肯向资本家相川低头，在朋友西岛的帮助下，离开了叔父家。但西岛一方面性格软弱，另一方面自己经济也很艰难，无力全力帮助广次兄妹，静子被逼得走投无路，为了哥哥的事业，她决心忍受人间最大的侮辱，去嫁给那个她最厌恶的流氓相川三郎。

这是一个社会悲剧。战争不仅夺去了野村广次的眼睛，毁灭了他的艺术生涯，而且毁灭了他妹妹一生的幸福，虽然他们有顽强的意志，但面对黑暗的社会，他们也只有屈从，成为反动势力的牺牲品。剧中，静子是个性格完美的形象，她是作者美学理想的化身。在武者小路看来，人类最宝贵、最高尚的美德就是互爱和忠实。此外还要有理想，有意志，有勇气。这些优点静子身上几乎完全具备了。按照武者小路的标准，静子的道德已经达到了十分完美的程度。

广次不是作者歌颂的主要对象，但他是个中心人物，整个剧情都是围绕他而展开。作者对他的命运给予极大的同情，充分肯定了他坚韧不拔的事业

心和顽强的战争精神，甚至对他的利己主义也采取了欣赏和原谅的态度。

与武者小路大搞“新村”实验的行动相吻合，1918年以后的一段时间里，他写了一些带有浓重乌托邦色彩的剧本，《新浦岛的梦》（1919）就是一个代表。这是一个对作者思想进行图解的作品，艺术上没多大价值。“新村”运动失败后，武者小路思想上颇有些孤独感，这种情绪在《孤独之魂》（1926）中得到反映，作品写了一个生活于恶浊的金钱中的正直人的孤独和悲哀。作者无力解决这种烦恼的问题，便开始有意识地去摆脱这些问题，而走入赞美生活的阶段，于是写了《人间万岁》（1922）、《爱欲》（1926）等反映他这种思想的剧本。

武者小路在艺术构思和戏剧结构方面有独特的才能。他不受任何编剧法的限制，自由灵活，又能收到奇特的舞台效果。

除武者小路实笃之外，有岛武郎、长与善郎、仓田百三也是白桦派作家中对戏剧较有贡献的作家。

有岛武郎（1878——1923）是白桦派的代表作家，在思想上与武者小路有许多一致之处。他的《口吃阿又之死》（1915）可能从歌舞伎《口吃的又平》中受到某些启发，通过对几个穷画家的描写，揭露了资本主义的罪恶。另一剧本《死及其前后》以作者自己的爱妻之死为中心内容，反映了自己当时的心境，充满着人类的高尚的爱的感情。有岛后期生活充满着矛盾，终于因寻不到完满的出路而自杀。

长与善郎（1888——1961）是《白桦》的同人，他善于写中国历史题材的剧本，如《项羽和刘邦》、《韩信之死》、《孔子的归国》、《陶渊明》等。作者通过这些作品表达了自己对待生活的信念和乐观主义精神。

仓田百三（1891——1943）是在白桦派影响下发展起来的作家。他的成名剧本《出家人及其弟子》和后来写的《俊宽》，在当时引起了较大反响。其中，《出家人及其弟子》（1916）以净土真宗的开山祖师亲鸾为主人公，是把《叹异抄》中所谓“善人更要修行来生，何况恶人焉”的教义变为戏剧，其中还编织进其弟子善鸾的自由恋爱的故事，这种人道主义思想引起了当时社会的极大共鸣，使这部作品成为大正时期宗教文学有代表性的作品。

新现实主义戏剧

武者小路在他的作品中，总是把个性的扩张和性格的自我完善作为艺术的最高的美来表现。他的理想主义常常带有空想性质和主观唯心主义的色彩。但是他那种对生活的巨大热情和对美好生活的向往，却是十分可贵的。他的作品常常把读者带到一个较高的思想境界里去，使人们的思想和灵魂得到陶冶和提高。这是白桦派文学能够成为当时的文学主流的主要原因之一。大正中期，第一次世界大战以后，日本社会发生了很大变化，工人运动有了新的发展，许多社会矛盾开始尖锐化，白桦派那种脱离社会实际的理想主义已经不能满足人们的精神需要。而社会主义思想还没有为更广大的社会阶层所接受。这时候，以芥川龙之介、菊池宽为代表的一部分抱有自由主义思想的小资产阶级知识分子，又重新兴办第三次和第四次同人杂志《新思潮》，因此，他们被称为“新思潮派”，亦称新现实主义或新技巧派。他们不主张象白桦派那样用主观的战斗精神去创造人类灵魂的伟大和美，而主张用客观的态度表现现实，并且主张有平凡的日常生活中，甚至在生活的反面，即在

比较丑的事物中去发现一些正义的和美的东西。在艺术上，他们主张抓住历史上或现实生活中的某一个片断，把它真实地描写出来，重新加以解释。在戏剧创作领域里，菊池宽是这个流派的代表作家。

菊池宽（1889——1948）自幼喜爱戏剧，还在京都大学学习期间，就在《新思潮》杂志上发表了《玉村吉弥之死》、《懦弱的丈夫》（1914）等剧本。1916年，又写了《暴徒的儿子》、《屋顶上的狂人》、《海上勇士》等剧本。大学毕业后，菊池宽在东京《时事新报》任记者。1917年，《帝国文学》杂志发表了他的独幕话剧《父归》，成为轰动一时的剧作家，以后又写了不少戏剧作品，自从1920年发表了长篇小说《珍珠夫人》以后，菊池宽就走上了通俗小说家的道路。

在思想倾向上，菊池宽是当时日本一部分上层小资产阶级知识分子的代表。在他生活的早期，他还没有反对社会主义，但他不赞成暴力革命的手段。在这一点上，他和武者小路实笃有不少相似之处，他对资产阶级有不满，对劳动人民也有同情，但又不赞成无产阶级反对资产阶级的革命斗争，而把希望寄托于资产阶级的悔悟。苏联十月革命以后，他越来越明显地反对革命，成为无产阶级文学的敌人。他既不象武者小路那样去创造一个理想世界，又不象无产阶级作家那样用自己的行动去改造客观现实，对生活中许多矛盾采取了折衷主义的妥协态度。在他许多剧本中，都可以看到这些思想的反映。

菊池宽的艺术观点也充满着矛盾，理论上比较混乱。他强调艺术要真实地反映生活，主张“生活第一，艺术第二”，但同时他又说“艺术的本体是表现”，这实际上又是“为艺术而艺术”的变态表现。他表面反对艺术至上，承认艺术作品的思想内容的价值，但同时他又说作品的题材、人物、思想等等都不是艺术的本体，形成对作品内容的自我否定。这些艺术理论上的矛盾同样也体现在他的戏剧作品之中。

《父归》是菊池宽早期的代表作。剧本主人公是投机商人黑田宗太郎。黑田宗太郎在年轻的时候抛弃了自己的妻子和三个孩子，去做投机生意，过着极端荒唐的生活。他的妻子珍娘带着两个儿子一个女儿过活，费尽艰辛，将三个孩子带大成人。宗太郎在外游荡了十年，人已经老了，对于自己放荡的一生似乎有所悔悟，决定回到自己往昔的家庭中来。剧本写的正是宗太郎回家来这样一个生活片断。他在附近的大街上已经转悠了三天，不大好意思进这个家。今天终于鼓起勇气回来了，和全家人见了面。母亲、二郎和胤姑（小女儿）对宗太郎的归来还是高兴的，只有大儿子贤一郎开始见到父亲时非常愤怒，他对父亲过去的行为进行激烈的谴责，并拒绝承认他的父亲。贤一郎的指责使父亲没有脸面留在家，只好再一次走出家门。但是当父亲走出去以后，又是贤一郎第一个要把父亲叫回来。

这个剧本反映了作者对当时社会上道德堕落问题的一些正当的看法和应有的批评态度。剧本演出后，在社会上有很大的影响。在我国初期的话剧史上也有一定的影响。《父归》在艺术上的最大特点是动作性较强，剧中的每个人物都有自己的内心动作，具有新现实主义派作品的特点。但在思想上它又具有菊池宽在创作上的共同弱点，即对旧道德的妥协和让步。因而使剧中人物思想的转则缺少依据，带有牵强的痕迹。

菊池宽有很高的写作技巧，剧本的构思有时也很奇特。在他的剧本里，写了不少怪癖的性格，反映了某些病态的现实。如《屋顶上的狂人》、《温泉场小景》、《藤十郎之恋》等剧本都有这种情况。

《屋顶上的狂人》中的胜岛义太郎是一个先天性的神经病患者。他从小就喜欢爬高。现在不管是严寒或烈日，他总要爬到屋顶上才觉得快乐。他的父母和邻人，请了个巫婆来给他治病，巫婆装神弄鬼来折磨义太郎，这时候，义太郎的弟弟末次郎上学归来，赶走了巫婆，把家人批评了一通。但他并未找到医治哥哥的更好的办法，而是依旧让义太郎爬到屋顶，以让他获得最大的快乐。作者在这里是想说明，人生只能屈从于命运。如果命运给你的是痛苦和不幸，那么你就应该在不幸的丑恶的生活中去寻求欢乐和美。这是菊池宽的人生观和艺术观的体现。

《温泉场小景》所表现的是作者的理性主义。男主人公木村健吉过去曾与秋山富枝相爱。由于当时他们态度不明朗，富枝同别人结了婚，健吉也结了婚，生了一个女儿瑠美子。不久前，妻子去世，他和七岁的女儿过着孤单的生活。秋山富枝婚后不久就离了婚。现在健吉和富枝在温泉场偶然相遇，彼此了解了对方的生活情况以后，富枝很愿意和健吉结婚，瑠美子也要富枝做自己的妈妈，然而健吉知情后却带着女儿走了。他的理论是，结婚也不一定就是幸福，与其如此，还不如把美好的初恋之情各自珍藏在心里。这个小剧本可以说是菊池宽的理智主义的代表作。它实际上同《屋顶上的狂人》一样，表现了作者安于现状，怯于改造生活的软弱心理。这种心理在《时间之神》、《时间与恋爱》等几个剧本之中更有集中的体现。

《时间之神》（1924）写的是日常生活的一个小片断：家境贫寒的小说家英作和他的妻子缝子发生了口角，闹得不可开交。缝子要和丈夫离婚。可是正当缝子拿起包袱要走时，她的表妹芳子从京郊来了。芳子正好也是和丈夫闹翻了跑出来的，并且准备住在他们这里不走了。英作和缝子劝缝子要与丈夫互相谅解。待芳子走后，他们夫妻的冲突也解决了。英作说这是“时间之神”给他们解决了问题。他还说，人生总是从远方看来可爱，一旦置身其中，就觉得污秽不美了，但倘能安心地生活其中，仍能获得心理的满足。从中可以明显看到作者冷漠的理性主义，安于现状，不求进取的人生主张。这种思想迎合了社会上一部分小资产阶级的趣味。但他的剧本在艺术理论的体现和写作技巧的运用上有许多可取之处，在艺术上树立了一种独特的风格。

久米正雄（1891——1952）是菊池宽在东京大学时期的同学和朋友。也是“新思潮派”作家。1914年，《新思潮》杂志发表了他的三幕剧《牛奶房的兄弟》，颇得好评。不久又发表了《牧场的兄弟》、《三蒲制丝厂厂长》等社会剧。1917年以后，先后创作了《地藏经由来》、《梨花》、《阿武隈情死》、《留下来的同志》、《华族之子与百姓之子》、《情死日后谈》等十几部剧作。久米正雄的剧本反映了第一次世界大战以后日本社会城市和农村的经济变化，以及由此给生活和思想带来的变化。他的大部分剧本都是以现实生活为题材的。如《阿武隈情死》就反映了城市资本主义关系的发展对旧的农村经济体制的破坏性影响。

山本有三（1887——1974）也是大正时期影响比较大的剧作家之一。他原来也是菊池宽的同学，也是新思潮派的作家。不过，他们的创作道路不尽相同。他的第一个剧本《穴》写于1910年，是反映铜矿工人的艰苦生活的。但他主要的剧本创作于大正后期，现在译成中文的有《婴儿杀戮》和《志同道合的人们》。《婴儿的杀戮》（1920）写了一群生活在社会底层的人们生活苦境。剧本反映了当时社会上最迫切的现实问题，体现了作者的人道主义精神和对生活的理想，以及理想与现实的矛盾。《志同道合的人们》（1923）

以 1862 年的“寺田屋”事件为背景，描写萨摩藩的武上们，在中山大纳言的家臣田中河内介父子的协助下进行的一次反对幕府的暴动。剧本写了参加暴动而被监禁的义士们甘愿牺牲自己而保合同志们去完成未竟的事业的壮举，表现了作者自己的理想，同时也表现了这理想不能实现的矛盾。

从山本有三的剧作中，可以看到他敢于面对现实，反映现实生活中那些最尖锐的社会问题，还可以看到他对下层劳动人民的同情和对民主的要求。他的剧本结构严谨，动作性强，思想明确，充满着人道主义的理想。对于当时的日本社会，起了进步的作用。

新剧的成熟

在日本新剧的黎明期，许多人对话剧的创作和演出作了多方面的尝试，取得了一定的成绩。但这些戏剧大多由新的歌舞伎演员演出，没有能够充分发展戏剧的崭新方向。在这种情况下，直到小山内薫和土方与志组织了筑地小剧场以后，日本的近代剧运动才开始成熟。

新剧的母体——筑地小剧场

1923 年 9 月，正在德国留学的土方与志（1898——1959），得知东京发生地震，二十多所剧场被烧毁的情况，立即离开德国，路经苏联，在莫斯科短期逗留后回。回国后，土方立即与他的老师小山内薫商谈建立一座小剧场的计划，得到小山内薫的支持，于是就把他家座落在筑地大街上的私宅改建成了一座剧场，故名筑地小剧场。并由他们二人发起，友田恭助、汐沅洋、和田精、浅利鹤雄为同人，组织了一个同名剧团。

筑地小剧场最初两年只演翻译的作品，到 1926 年才开始上演坪内逍遙的创作剧。总之，由于开放了筑地小剧场，日本的话剧运动有了自己的据点。小山内将全力投入了筑地小剧场的工作。另一方面，在导演广播剧，制作有声电影及剧评等方面也打开了新的局面。1927 年 11 月，小山内应邀作为国宾参加苏联十月革命十周年纪念活动，归国后健康不佳，第二年——1928 年 12 月去世，终年四十八岁，人们在筑地小剧场的舞台上为他举行剧场葬。

小山内戏剧的代表作有《第一的世界》、《儿子》（翻案作品）、《西山故事》、《地狱》和《森有礼》等。他不断地采用清新的形式和技巧，从不落俗套。他作为一个剧作家是十分优秀的，作为一个实践家保持了三十年剧坛的领导地位，并指导后进，为日本剧坛做出了重大贡献。由于小山内的努力，筑地小剧场成为日本新剧的团体。它通过自己的实践，实现了小山内的“为未来”而存在的预言，它所培养的一大批剧作家、导演、演员和舞台美术家，在后来的各个历史时期，都起了骨干作用，现在都是成绩卓著的戏剧艺术家。小山内去世不久，筑地小剧场分裂为新筑地剧团和筑地小剧场剧团，从此结束了所谓筑地小剧场时代。

无产阶级戏剧的繁荣

正当筑地小剧场分裂之时，无产阶级的左翼剧场开始繁荣。左翼剧场同人有久板荣二郎、村山知义、小野官、仿野硕、佐佐木孝丸、千田是也等人。

1928 年来，纳普改组，确立了作为纳普的加盟团体之一，成立了日本无产阶级戏剧同盟（简称普罗特）。普罗特的核心是左翼剧场，地方剧团参加的有大阪战旗座等。

1929 年 6 月，左翼剧场把村山知义的作品《暴力团记》改名为《全线》上演，导演是佐野硕，获得了极大的成功。

《暴力团记》是村山从当时在中国的藤枝丈夫那里获得的资料，描写 1923 年发生在中国郑州的京汉铁路罢工的四幕九场话剧。它描写了铁路工人在中国总工会的领导下，为反对军阀的统治，进行大罢工。工人们不屈服于利用暴力团的残酷镇压，不怕一切牺牲，在强大的镇压下顽强地斗争。最后，由于出动了军队，罢工以失败而告终。

日本无产阶级文艺评论家藏原惟人曾赞誉它具有革命内容和大众的形式，评价它是“无产阶级戏剧的最高峰”。它从正面描写了作为一个集体同帝国主义进行斗争的工人阶级，为无产阶级戏剧开创了新局面。这部剧本同村山后来创作的《志村夏江》，不仅是作者村山的代表作，也是日本无产阶级戏剧的代表性作品。《暴力团记》演出的成功，显示了左翼剧场的实力，同进也巩固了“普罗特”在新剧界的地位。以后左翼剧场通过上演德永直的《没有太阳的街》而吸引了许多工人观众，另外还上演过小林多喜二的《在外地主》、三好十郎的《煤尘》、村山知义的《志村夏江》、和田胜一的《大里村》以及基尔辛作·杉本良吉译的《风之街》、东建吉（久保英）的《中国湖南省》等。

村山知义是无产阶级戏剧运动的骨干，他以担任筑地小剧场的舞台设计为契机，投身于无产阶级戏剧运动，在导演、舞台设计和编写脚本等方面开展了丰富多采的活动。特别是从《穿裙子的尼禄》、《罗宾·霍德》到《东洋车辆工厂》、《暴力团记》、《志村夏江》、《胜利的记录》等创作戏剧，为当时的无产阶级戏剧打开了新局面，引起了人们的注目。

由筑地小剧场分裂而来的新筑地剧团首次公演的是金子洋文的《飞歌》和片冈铁兵作、高田保改成脚本的《活的布娃娃》。后来上演了藤森成吉的《谁使她这样？》、高尔基作高田保改写成脚本的《母亲》、小村多喜二作、高田保改写成脚本的《北纬五十度以北》（《蟹工船》），都是有鲜明无产阶级倾向的作品。其中《谁使她这样？》引起了极大的反响，深深打动了观众的心。剧本描写一个贫苦农民的女儿，她经过各种生活的折磨以后丧失了天真，最后放火烧毁了基督教会堂。在这里，作者没有把罪责归于个人，而是归罪于万恶的社会。

《磔茂左卫门》是藤森成吉创作的另一个剧本。剧本经过修改，由剧团筑地小剧场作为第三次公演演出。这部悲剧描写了在暴政下呻吟的乡下农民的生活，通过农民茂左卫门，展现了反对统治阶级的斗争。从剧本巧妙的场面结构，以及人物的动作和对话中，令人感到其中渗透着一种人道主义的社会正义的热情。这部作品不仅获得了好评，而且把作者推向了无产阶级文学的中心。

在各种新剧团都上演左翼戏剧的形势下，1929 年 10 月成立了新兴剧团协议会，左翼剧场，新筑地，剧团筑地小剧场和心座都加入了协议会，以促进戏剧沿着更健全的路线发展。同年 11 月，发生了一件一举轰动新剧界的事情。新筑地剧团在帝国剧场、筑地剧团在本乡座同时上演雷马克著、秦丰吉译而由不同人改编的《西线无战事》，双方都取得了巨大成功。

另一方面，剧团筑地小剧场内部产生了意见对立，青山杉作等人首先退出，然后是泷泽修等退出，加入了“普罗特”，不久剧团筑地解散，以剧团新东京名义进行了数次公演，形成了与“普罗特”不同的艺术流派。

1931年5月，新筑地剧团加入了普罗特。该剧团以后一直坚持活动，经常与左翼剧场举行联合演出，成为普罗特的强有力的支柱。1933年后，左翼剧团不断受到镇压，活动越来越困难。1934年7月，普罗特被迫解散。整个左翼戏剧运动进入低潮。

总的来说，延续了七、八年之久的左翼戏剧运动，作为一种社会意识形态，代表了这个历史时期的先进的思想倾向，及时地配合了当时蓬勃发展的工人运动，表现了广大人民群众的要求和愿望，在历史上作出了巨大的贡献。当然，它也具有早期无产阶级文化运动的一些共同的缺点，如过多地强调了配合当时的政治斗争，艺术上比较粗糙等等。

长夜中的群星

从三十年代最初的日子开始，一直到第二次世界大战结束为止，日本的新剧是在法西斯主义统治的漫漫长夜中渡过的。左翼剧团遭到残酷镇压，1943年无产阶级戏剧同盟（普罗特）被迫解散，但一些进步戏剧团体仍在坚强地斗争着，为正义事业做出了自己的努力。

与此同时，又出现了久板荣二郎和久保荣，他们试图抽掉无产阶级戏剧中公式化的东西，继续发表自然主义现实主义。久保的《五棱城的血书》和《火山灰地》都是有代表性的精心杰作。后者以在北海道东南岸被火山覆盖的坡面耕地和座落在它中心的一个农业城市为舞台，安排许多出场人物，描写的主题是北海道农村的农业技术的发展和阻碍它正确发展的生产关系问题。战后，他又发表了《烧窑》，这部作品描述了北海道的老式砖瓦工厂在近代化过程中遭遇到的命运，试图反映日本资本主义通过漫长的历史阶段逐渐演变成垄断资本主义的面貌。

久板的《东北风》以日本资本主义发展的历史为背景，描写了自由主义的工业资本家的悲剧，和《火山灰地》并称为这个时期的名作。

和无产阶级戏剧对立的，有久保田万太郎的《大寺学校》（1927），它歌颂那种所谓世故人情和小市民情调的市井道德和美感，得到一定的评价。但这种怀旧趣味不能成为发展新戏剧的动力。相比较来说，岸田国士试图通过现实地描写心理和风俗来探索戏剧所特有的舞台上的现实的活动更加值得重视。他的《旧玩具》、《纸气球》等作品，反映了人们生活中微妙的活动，给剧坛带来了新气息，《牛山旅馆》以法属印度支那的某港口为背景，以日本人经营的旅馆为舞台，反映了远离祖国的人们心里的空虚，是岸田国士的代表作之一。他还创办了戏剧杂志《剧作》（1932），培养了许多新的剧作家，如川口一郎、森本薰，内村直也等。其中的真船丰，有一段时间接近无产阶级文学，克服了《剧作》派忽视实践的缺点，写出了突出坚持己见的人物的《黄鼠狼》，《鬼怒子》（1936）等作品。

1937年，岸田和久保万太郎、岩田丰雄、友田恭助等共同创立了“文学座”，写出了《译氏的两个女儿》（1935）、《风俗时评》（1936）等提出问题的作品。

战后新剧的复兴与发展

战败后的第二年，以村山知义为中心的新协剧团于停演五年之后重新建立起来；不久，在战时组织起来的由于田是也领导的俳优座进行了第一次公演；第二年（1947），民众艺术剧场（民艺）也组成了；再加上战争中唯一继续存在的文学座，这四个剧团并驾齐驱，使战后的新剧显示出清新的气息。此外，文化座、葡萄之会等剧团也相继上演了创作的剧本。前进座通过巡回演出吸引了青年观众，随着工人阶级运动的发展，又产生了业余戏剧的热潮。这是话剧史上重要的时期。

在这样一股潮流中，翻译剧本所占的比重仍然很大，因此，加藤道夫，秋元松代，田中千禾夫、田中澄江、矢化静一等剧作家，特别对如何恢复本国戏剧传统作为一项重要课题而进行了讨论。木下顺二发表了试作的民间故事剧，三岛由纪夫则编写《近代能乐集》。除了专业剧作家之外，值得注意的是，小说家中有人开始编写剧本。太宰治、三岛由纪夫、中村真一郎、椎名麟三、安部公房、武田泰淳、野间宏等人就是这种情况。在评论家里，也出现了试笔人。福田恒存·中村光夫的《抚龙者》（1952）和《巴黎繁荣记》等剧本上演后，博得了好评。

战后的日本戏剧，同战前相比，已经面貌全新，各种剧团如雨后春笋，相继诞生，正是方兴未艾之时，他们在以惊人的成就发展着日本戏剧艺术事业。

印度近现代戏剧

印度是个多语种的国家，因此，印度戏剧也是多语种的戏剧。印度古代的主要语言梵语大约从十二世纪开始衰亡，随之而起的是以各地方言为基础的新语言。这些新语言发展至今，不下几百种，其中主要的也不下十五种。这样，在印度现代文学史上，就随之出现了千姿百态的不同语种的戏剧。当然，同古代印度戏剧的繁荣状况相比，印度的现代戏剧则起步比较迟，在不同语种的文学中发展情况不一，迄今为止尚未出现如迦梨陀娑的《沙恭达罗》那样举世瞩目的伟大之作。但它的数量很大，其中也不乏优秀之作。另外，同日本、非洲各国等东方国家的现代戏剧一样，印度的现代戏剧除继承本国的传统之外，深受西方现代话剧的影响，这是东方戏剧发展的一个大趋势。

印地语戏剧

戏剧的开拓者——帕勒登杜

印地语中的剧本创作比较晚。十七世纪早期有《罗摩衍那大剧》，十八世纪中叶有《幻境的骗局》，两者都是诗剧。十九世纪上半叶，也可以打到一些材料，但多是对话体的诗歌缺少戏剧情节，没有什么影响。印地语中真正成功的剧本创作是从帕勒登杜开始的。

帕勒登杜（1850——1885）出生于北方邦的贝拿勒斯一家很富有的商人家庭。幼年死去父母，小时受了不少宗教教育。他通晓梵语文学和孟加拉语文学，也熟悉印地语文学。早在1869年他十七岁时就创办了一份《赫利谢金德尔杂志》，从此他开始从事社会活动和文学活动。直到1885年他三十五岁去世时为止。他死于肺结核。

帕勒登杜处于民族觉醒的早期，因而思想有一定的局限性，但在当时，他是个先进人物，他的作品为印地语文学开辟了道路，在文学史上占有较重要的地位。

他的一生很短，但他著译不少。他从梵语和孟加拉语翻译或改编了近十个剧本，创作了九个剧本，写了大量的诗和一些散文。另外，他还写了有关历史的著作以及大量的论文。在戏剧方面，他的创作有独幕剧，也有多幕剧。从性质来分有笑剧、讽刺剧和象征剧。从题材来分，有历史剧、神话传说剧和社会剧。从体裁来分，有诗剧、诗文混合剧和话剧。

《按〈吠陀〉杀生不算杀生》是一个分四场的独幕笑剧。剧中的主要人物有国王、大臣、婆罗门和祭司。这是作者在1873年创作的第一个剧本，其主题思想不在于杀生或不杀生，而是借此公开鞭笞和讽刺社会上的这四种人物，他们都属封建上层或印度教的上层，一般说来都属于压迫阶级和剥削阶级。杀生问题是一个引子，用来揭示他们的虚伪和表里不一。作者还嘲讽大臣竟然在阎王面前还打算行贿以自保，弄得丑态百出。这个剧本有很大的社会意义。

《信守不渝的国王》是作者1875年改编的一个诗文混合剧。故事取材于神话传说中的一个乐善好施、信守诺言的国王赫利谢金德尔的事迹。主要情节是：天神和修道士仙人知道谢赫利谢金德尔乐善好施且信守诺言的品德后，就来考验他。作为婆罗门的修道士仙人求他施舍了全部国土，他已经一

无所有了，无法再付出礼金。为了弄到一笔礼金，他出卖了自己的妻子作人家的奴隶，也出卖了自己，替人充当看守焚尸场的守护人。在这里，他毫无怨言，尽职尽责。后来他的儿子死了。妻子悲痛欲绝地抱着儿子的尸体来焚尸场。可是她无钱交纳焚尸的费用，而谢竟替自己的主人，向妻子索取了她身上仅存的一件衣服的一片布作为费用。这时天神及修道士仙人出现，由于谢通过了考验，修道士仙人归还了他的国土，让他的儿子复活。天神要赐福给他，而他首先求天神让他的人民都升入天堂。虽说剧中宣扬的忍耐精神在当时英国统治印度国土的情况下不无消极影响，但这个剧本也让印度人民产生了民族自豪感和民族自尊心。同时剧本具有催人泪下的感人力量，体现了作者高超的艺术才能。

《印度惨状》写于 1876 年，是帕勒登杜的代表作，被认为是印地语文学中第一部爱国主义的作品。全剧分六幕，有诗也有散文道白。这个剧本带有活报剧和象征剧的某些特点。剧本写的是印度现实的悲惨境遇：它受到饥饿、疾病、死亡等等的威胁。作者想把这一切摆在读者和观众面前，促使人们觉醒和觉悟，起来振兴国家。作者采用了传统的拟人化的手法，把一些概念，如印度、印度的恶神、印度的命运、毁灭、无耻、疾病、黑暗等，都让角色来代表，此外还有七个真正的人物，其中包括诗人和记者。剧中形象生动地展示了印度的惨状，展示了一部分印度人（知识分子）的思想状态，表现出了他们的反抗中的妥协性，从而表明，印度要改变它的命运，使“他”从昏迷中觉醒，只有靠全民族的觉悟和反抗。作者在剧中暗示了英国的殖民统治阻碍了印度的前进。

《金德拉沃里》是一个多幕剧，写于 1876 年，剧中描写了神话传说中的黑天的情人罗陀的女友金德拉沃里与黑天的爱情。《印度母亲》是写于 1877 年的独幕剧，作者的目的同《印度惨状》一样，是为了唤醒人民大众。《尼勒德维》（1880），多幕剧，是为了启发和鼓舞妇女而写的。剧中描写印度一个国王的妻子设法杀死了入侵民族的将军，为被害的丈夫报仇雪恨的故事，突出了一个巾帼英雄的形象。

1881 年，帕勒登杜写了儿童剧《黑暗的城邑》。剧本写一个极昏庸的土邦王公的愚昧无知。有一个人向他控告墙，因为墙倒时压死了他的羊羔。于是，王公传令捉墙。墙不能捉，又传令捉砌墙的泥瓦工。最后，把警察局长捉来了，因为他骑马路过街道，干扰了卖羊皮水袋的小贩，以致小贩把大水袋当成小水袋卖了。大水袋装水太多，拌石灰的工人将石灰和稀了，墙就没砌牢。王公因此要处警察局长的绞刑，但绞索的圈太大，套不上，找来一个修行人的徒弟来代替。修行人和他的徒弟争着要上绞刑架，说当时绞死可以直接升天堂。王公见了，自己要占这份便宜，他走上绞刑台，让大家把他绞死，剧中有很多引人发笑的材料，印度人认为是笑剧。

总之帕勒登杜作为印地语文学的第一个成功的剧作家，写了几个很有意义的剧本，为印地语文学打开了一个新的领域。尽管存在着不足，有的剧本甚至存在着严重的问题，但他作为戏剧的启蒙者是当之无愧的。帕勒登杜的许多同辈作家受到他的鼓励以后，创作了一些能够搬上舞台演出的剧本。如谢利尼瓦斯·达斯的《坚持战斗和爱情诱惑》、《温暖的外衣》；拉塔格利生·达斯的《痛苦的小姑娘》、《伯德马沃蒂》；基学利拉尔·戈斯瓦米的《月球》、《戏剧的产生》等等。但这些剧本艺术价值不大，无法与帕勒登杜相提并论。

二十世纪的印地语戏剧

十九世纪下半叶，帕勒登杜开始了印地语戏剧创作，曾经兴盛一时。这以后虽然也出现了一些剧作家，但无新的起色，直到杰耶辛格尔·伯勒萨德走上剧坛，才打破了沉寂的现状，活跃了印地语剧坛。

伯勒萨德（1889——1937）的第一个剧本是《君子》（1910），它和以后的《慈悲场》（1912）、《忏悔》（1913）。《拉杰谢利》（1914）是作家的初期剧本，还不能代表他的艺术，风格和观点。伯勒萨德共写了十三个剧本，其中八个是历史剧，三个是神话剧，两个是抒情剧。最重要的是历史剧，这些剧本体现了作者创作的浪漫主义倾向。其中《健日五塞建陀笈多》最为优秀。剧中刻划了笈多王朝的皇帝塞建陀笈多第二的重孙的英勇，他的勇敢使今天的每一个印度人回忆起来也会感到扬眉吐气，是个理想的君王形象。总的来看，伯勒萨德的剧本多取材于神话传说和历史，真正反映社会现实生活的仍然绝无仅有，更谈不上让劳动人民作为戏剧的主角了。从形式上说，剧本很难适应舞台演出。因此这时的戏剧仍然落后于其他文学形式。

真正写出现代生活的剧作家应首推乌本德勒那特·阿谢格（1910——）。他写了十来种多幕剧，许多独幕剧，后期主要从事小说创作。

《胜利和失败》是作者早期作品。出版于1937年，内容是表现两个土邦王朝联姻，后来互相争夺王位的故事。剧情很复杂，人物众多，有三十多个场景。艺术表现上也很粗糙。

《天堂一瞥》（1939），也是早期作品。剧本讽刺受了高等教育的上层小资产阶级的妇女。这种妇女已经欧化了，她们为了赶时髦，参加上流社会的社交活动，而丈夫们不得不管孩子，做家务，甚至服侍她们。作品有一定的教育意义。

《第六个儿子》（1940）的主题在于暴露资本主义社会里的金钱关系。剧情是：一个年老的公务员退休回家，儿子们不理他，可是当他中了三十万卢比的彩时，他们却一个个变成了孝子，暗中却在他的钱上打主意。钱花完后，就再没有人理他了。只有过去被他赶走的在火车上服务的第六个儿子愿意赡养他。剧本讽刺挖苦了那些金钱拜物教的信奉者，点出了真正善良朴实的品质是在下层劳动人民身上。从技巧来说，作者把这些情节安排在一个梦里，也是成功的。

《幽禁》（1945）写一个青年妇女，结婚八年，郁郁寡欢，度日如年。当她听到她八年以前的情人来时，精神振奋，准备迎接客人。她愉快地度过了一天，可是傍晚时客人走了，于是她又倒在床上，仍然得过那种半病半囚的生活。剧本表现了不自由的婚姻造成的不幸，不仅使妇女受害，而且丈夫也得不到幸福。作者通过各种生活细节，刻划了男女主人公的内心活动和精神世界，令人深思。

《飞翔》（1946）是《幽禁》的姊妹篇。剧中写了一对年青朋友，一个是诗人，一个是打猎者，他们两人在野外救了一个落难的姑娘，姑娘的情人可能遭到不幸而丧命，她很痛苦。打猎的青年想象猎物一样占有她，诗人把她当成女神来膜拜。后来她的情人回来了。却不再信任她，怀疑她不再属于他所有。经过一番激烈的争论后，姑娘走了。她不愿作奴隶，不要作玩物，也不愿充当女神。她要自由，要求别人把她当作人来平等对待。剧本刻划了

有反抗性、有斗争精神，不愿充当男人附属品的妇女形象，这一形象比《幽禁》的主人公进了一大步。

《神的阴影里》（1940）包括七外独幕剧，大部分是讽刺喜剧。《牧童》（1947）也是独幕剧集子，主题具有象征性。《在暴风雨到来之前》（1948）是包括七个独幕剧的集子，其中以《在暴风雨到来之前》为最好，是作者最优秀的独幕剧之一。故事发生在1946年，那是印度教徒和伊斯兰教徒互相大屠杀的年代。主角是个印度教徒工人，他的邻居是位穆斯林，两家很和好。可是后来宗教的头目挑起了冲突，派人来刺杀工人的穆斯林邻居。工人以身保护，也被刺，一对好友都死了。工人在临死之前还听到宗教头目唆使他的妻子去诬告其邻居杀死了她的丈夫。工人睁开眼，揭露了他们的阴谋，并嘱咐妻子要象抚养自己的孩子一样抚养邻居穆斯林的儿子。这个剧本揭露了宗教上层人物的罪恶，歌颂了普通劳动

乌德耶辛格尔·珀德（1898——1966）是另一个重要的剧作家，他写了不少多幕剧和独幕剧。《没有结局的结局》写一个无辜的孩子遭受迫害，揭露了上层社会的种种残酷的手段和罪行。《问题的了解》是个独幕剧集子，剧中反映了家庭、婚姻、恋爱、金钱追求、种姓歧视等社会问题。《幕后》包括了八个独幕剧。其中独幕剧《幕后》是作者最优秀的剧作之一。作者揭露了一个投机倒把的大黑市商人的丑恶面目。多幕剧《革命者》，描绘了几个革命青年的自我牺牲和大无畏精神。此外，作者还写了一些以神话为题材的剧本。其中主要有《安巴》和《萨竭罗的胜利》，都取材于《摩诃婆罗多》，在这两个剧本中，作者刻画了具有叛逆精神的妇女形象。

古吉拉特语戏剧

古吉拉特语戏剧从一开始就混合有英语和梵语戏剧的特点，而其中英语戏剧，特别是莎士比亚戏剧的影响比梵语戏剧更大。

在开初几年，知名的文学家通常为舞台写剧本。后来很长一段时期，文学剧本与舞台剧本完全分家。知名文学家不关心舞台，而专业戏剧家不热爱文学。大约在三十五年前，戏剧名家在舞台上演出了两部文学剧本，但这完全是双方互相迁就的尝试性结果。此后文学和舞台继续各自保持独立，犹如两极对峙。

随着电影和其它吸引人的娱乐手段的出现，专业舞台为了自己能生存下去，不得不顺应变化的形势。戏剧的题材反映当代趣味，并劝诱妇女扮演主角。舞蹈和音乐的表演也有人民的善良品质。

《第一条出路》（1950）是作者最优秀的剧本。剧情是：有一富有的人家有两女一儿。两个儿都出嫁了，儿子受进步思想影响，思想开明。大女儿在婆家受虐待，生活不下去，回娘家了，原因是她出嫁时没有陪嫁一栋房子。父亲知道后托人说情，答应补一栋房子作陪嫁。第二个女儿也回了娘家，由于包办婚姻，对方是大学教授，两人性格、爱好、受教育程度等方面差别太大，婚后对方和另一个姑娘又结了婚。父亲也想把第二个女儿送回婆家，因为他认为女子有服从丈夫的义务。儿子不同意父亲的做法。大女婿来接大女儿了，但她不肯跟他走，因为她认为丈夫爱的是一栋房子，她不能和这种卑贱自私的人生活在一起。父亲进行说教也是枉然。最后弟弟要带大姐出走，要使大姐自力更生，自食其力，不过依附于人的生活；他叫二姐也跟着走，

但二姐不肯，她愿“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”，两姊妹都说自己所选择的道路是第一条出路，是最好的出路。

剧本的主题是揭露包办婚姻产生的不良后果，揭露旧的嫁妆制度，并指出了摆脱旧婚姻制度的道路，剧本刻画了两个不同类型的妇女，一个勇敢、倔强、有自尊心，要追求自己的理想，所以大胆出走。一个懦弱、驯服、受封建旧道德所毒化，甘心情愿作牺牲品。作者肯定了前者所走的道路，否定了后者。父亲是旧礼教的化身，封建道德的说教者。儿子则是新青年，有开明进步的思想，他房中挂着马克思和列宁的像表明了他的信仰。他不怕父亲的指责和威胁，坚决带大姐出走。剧情的发展既合乎逻辑又不拖泥带水，人物之间的矛盾一步步发展到高潮，取得了水到渠成的艺术效果。所革新。一些专业剧团甚至一次连续上演两三个独幕剧，而非一部大型剧。但是，他们的赞助人并不赏识这种实验，所以他们不得不回到老路上去。

1914年以后，产生了业余剧团。钱德拉沃登·梅赫达和K·M·孟希等人在这方面作出了卓越的贡献。他们成功地在知识分子阶层中激起了对于戏剧活动的兴趣。但是，这些先驱者在推广业余剧团的过程中，始终未能超出通俗化的水平。他们演出的许多戏剧或者是廉价的情节剧，或者是杂乱的滑稽剧。这种情况延续了好多年。

在此期间，业余剧团运动不断积聚着力量，阿赫迈达巴德、苏拉特、巴罗达和拉杰特等地演出频繁。新剧本不断产生。翻译和改编戏剧受到鼓励。这样，业余剧团迅速发达起来。

在文学剧本方面，大型剧本的写作实际已经停止。自从1914年出版《芥子山》之后，古吉拉特没有产生过一部真正具有高度文学价值的剧本。古吉拉特戏剧文学最丰富的部分是独幕剧。就形式和内容来说，现在的独幕剧是丰富多样的。在《萨伯纳·帕拉》这个独幕剧中，乌马巽格尔·乔希生动鲜明地表现了整个古吉拉特农村背景和一个妇女的悲惨命运。他还在《烈士及其它》这部剧选中表现了当代文明的虚伪和丑恶。古拉伯达斯·伯罗格尔以心理分析方法揭示人类心灵的秘密。贾衍迪·德拉尔以独特的讽刺手法表现当代社会政治的空虚。朱尼拉尔·默迪亚以高度的语言技巧，时而把读者带进神奇的领域，时而把读者带进赤裸裸的现实世界。这样，幽默和哀伤在古吉拉特语独幕剧中得到多方面的充分表现。

泰戈尔的戏剧创作

现代孟加拉在诗歌和小说方面是相当丰富的。但从总的来说，它的戏剧文学地位不高。孟加拉的戏剧本来从十九世纪六十年代，以迪纳本杜·密特拉的《青镜》为标志，已经有了很好的开端，但是，闹剧堵塞了它的发展道路。至今还没有畅通，基利什·钱德拉·高斯和德维琼德拉勒尔·拉耶是孟加拉名气较大的戏剧家，但他们的创作也是以闹剧为主。而泰戈尔的戏剧则别具一格，它与孟加拉的闹剧戏剧风尚截然不同，成为孟加拉现代戏剧中的一支奇葩。

泰戈尔（1861——1941）是印度近现代文学史上最伟大的文学家，他的作品体裁极为丰富，而且几乎在每一个文学领域，他都取得了最为杰出的成就。他不仅是一位杰出的诗人、小说家、戏剧家，也是一位著名的音乐家、美术家和社会活动家。他的创作为印度近代文学开辟了道路，产生了世界性

的影响。泰戈尔一生共创作了四十多个剧本，这些剧本可以分为早期的非象征主义戏剧（包括抒情剧）和晚期的象征主义戏剧。在非象征主义戏剧中，有些是短剧，主要剧本是多幕剧《牺牲》；介于两者之间的篇幅稍长一点的篇幅的剧作有《桑亚西》等。剧本《桑亚西》（1884）写的是“生活在纯之又纯的孤寂里”的苦行者，他摆脱了恐惧与欲望，对大千世界无动于衷，自由自在。他自持修行有道，不致为尘世所惑。于是他来到芸芸众生之间，自信不致成为他们的一分子，因为他已从心里把世界冲洗掉，不再受红尘的包围。不久，来了个姑娘，名叫瓦桑蒂，由于宗教偏见，她被认为是不可接触的。瓦桑蒂说：“我是被众神和众人同样抛弃的。”“你一旦让我靠近你，可永远别叫我离开啊。”桑亚西答道：“我是个苦行者。我心里既没有憎恨也没有依恋。——我从不要求把你占为己有，因此我也永远无法抛弃你。你于我好比这蔚蓝的天空——你存在，——然而又不存在。”他劝她摆脱掉这个世界。然而瓦桑蒂却试图从他那里得到爱情。尽管桑亚西认为爱情是幻想，美丽的东西是幻象，其实他内心深处发生了变化。他并没有如他自己想象的那样斩断了一切缘分。当他的感情被唤醒时，瓦桑蒂把他的注意力引向了大自然中一个美丽的物体——一条她在其中发现了自己生命之象征的小虫。桑亚西感到他的抵御的城堡正在崩塌，于是他从这个开始象小虫般缠着他的姑娘身边逃走了。然而他并未因此而得到解脱，他痛苦地喊道：“我那长着乌黑而悲哀的大眼睛，脸上挂着大颗泪珠的小姑娘到底在哪里啊！”于是他开始到处寻找那可怜的姑娘，当人们告诉他，瓦桑蒂已经死了的时候，他执着地坚信她不会死。此时他已真正摆脱了苦行者那空洞的誓言的束缚，获得了一种寓于“内容、形式和目的”之中的真正的自由。这部戏剧可以说是泰戈尔的非象征主义的作品向象征主义作品的一个过渡。虽然作才在剧中主要是着意描写人类的性格，而不是提出关于那些无形和无声的事物的暗示；然而，他似乎还是强调了性格的某些特殊的方面。因此，给人总的印象是既有性格的真实性和具体性，又有某种精神观念的体现。

《牺牲》（1890）是泰戈尔非象征主义剧作的最高峰，有人认为它是印度现代文学中最伟大的剧作。该剧人物性格鲜明，构思奇巧，多种戏剧冲突重迭出现而又未影响到全剧的统一。剧情是：特里普拉国国王戈温达的王后龚娜瓦蒂没有子嗣。有人劝她向迦梨女神庙敬献一头牲畜祭品。神庙祭司拉古帕迪断言，除非献上祭品，否则王后不可能有后代。乞丐女阿帕娜有一只心爱的小山羊，有人把羊抢去送到了庙上。献祭的一切准备就绪，戈温达国王带着阿帕娜赶到现场。国王命令神庙管事贾亚希玛停止献祭，把羊还给姑娘。贾亚希玛要求姑娘牺牲她心爱的小羊。乞丐女眼泪汪汪地说：小山羊由她喂大，她可以说是它的母亲，迦梨女神凭什么要夺走它呢？国王深受感动，下令禁止在庙内杀牲祭祀。拉古帕迪对国王的命令提出异议，并且宣称，作为祭司，他在庙内有至高权威。王后公开支持祭司与她丈夫对抗。拉古帕迪投靠王兄纳克萨特拉·雷，并告诉他，女神需要王室的血，必须杀掉国王。贾亚希玛不愿听任兄弟火并，他向祭司担保自己将在祭坛前亲手除掉国王，但他下不了手，只好把刀丢弃。祭司十分恼怒，狂热地提醒贾亚希玛履行维护古老传统的职责。王后与此同时又开始了新阴谋，不久，阴谋被揭露，王后受到严厉申斥，纳克萨特拉被捕入狱，拉古帕迪判处流放。但国王准许他在庙内再逗留一天。夜深人静，他面对女神而立，贾亚希玛入内。拉古帕迪问她是否履行了诺言。与国王沾亲的贾亚希玛自刎而死，从而实践了将王室

的血献于迦梨女神像前的诺言。乞丐女冲进神庙，高声诅咒女神。贾亚希玛之死使拉古帕迪的信念破灭了，他扔掉了女神像。在戏剧结局，传来了乞丐女阿帕娜柔和的声音，她领着祭司走出了神庙。

剧本反映了多方面的矛盾和冲突。国王与王后之间的冲突为世俗权力与宗教权威之间更广泛的冲突所掩盖。但比这二者更深刻更有意义的斗争，是基于同情之上的人性普遍法则与受到刻板僵硬的传统制约的仪式主义礼法之间的较量，即宗教界与教外各方的连年不断的对抗。贾亚希玛离正确的抉择只差一步，他的失败决定性地（也是悲剧性地）导致了冲突的解决。

泰戈尔的象征主义剧作主要有四部：《春之循环》、《红夹竹桃》、《邮局》和《暗室之王》。前两部是属于比喻的，后两部则是属于正统的象征主义戏剧。

《春之循环》没有很强的故事性。全剧写一个国王发现自己的头发开始变白，不禁大为惊骇。御前诗人于是为他演出了一出庆祝春季到来的音乐剧为他解闷。剧中人大多是自然现象，尤其是同春天有联系的自然现象的人格化。最重要的人物是盲诗人波尔和一群小伙子的头领仓德拉斯。这帮年轻人是春天的使者，正在找寻冬天老人，想为他脱去外衣。波尔答应领他们去找冬天老人了隐藏的洞穴。他们载歌载舞来到洞口，但就在这时，仓德拉斯突然不见了。白昼变为黄昏，黄昏进入夜晚。波尔用他的琵琶弹起曲子，召唤春天到来。洞穴里照进了第一束曙光。仓德拉斯从洞内走出，迎接他的是一片欢呼。这时，太阳升起，春天到来，节日开始了。剧作以一连串的歌曲，将青春活力有节奏地注入自然界和人类，从而点明了主题：冬与春，青年与老年，仅仅是构成宇宙间唯一的，也是永恒不变的力的补充部分。

在《红夹竹桃》一剧里，对残酷无情的社会制度的痛斥是与重申爱情之伟力的主张结合在一起的。从几个角度来看，这个剧本堪称泰戈尔戏剧艺术的高峰之一。泰戈尔其他剧作。中的某些指导思想在《红夹竹桃》中又以新的形式得到阐述。在《桑西亚》中，爱情在有限与无限之间得搭起了一座桥。

《暗室之王》表现了无聊的好奇心绝不可能将人们引向实在。《邮局》则传达了心灵对自由的追求。这些寓意在《红夹竹桃》中都有所表现。但这些意义并非强加给我们，而是对我们的潜移默化使然。剧本以阿克夏普里国为背景：国王在王宫中用一道有孔眼的屏风隔断公众的视线，实行铁腕统治。宫外，阿克夏普里的国民在金矿里做苦工，创造财富，而国王则利用这笔财富树立了自己的权威，奴役着人民。这种生活方式在阿克夏普里延续了一年又一年，直到一位名叫南狄妮的漂亮姑娘的到来，事情才突然有了变化。谁都不知道她是什么人，也不知道她从哪儿来。她的魅力使人人为之倾倒。她求教于一个敢于高声抨击国王暴政的青年伦扬。他俩的友谊不久即发展为爱情。伦扬管她叫“红夹竹桃”，因为她的双臂和脖子上都挂有红夹竹桃编结的花环。南狄妮想进谒国王，国王同意了。隔着屏风，她斥责国王的压迫统治，请他改变一下。国王同意了，原来他迷上了南狄妮。当他知道南狄妮与伦扬的爱情时，怒火中烧，中断了会见。与此同时，被压迫的工人来到王宫门口倾诉他们的苦情。他们的领袖之一是比苏，一个把诗歌与政治鼓动合为一体的古怪人物。他用诗歌揭露了国王的暴行，歌唱一个没有贪婪和奴役的理想社会。他对南狄妮极端崇拜，无比信任。而这时，伦扬一直领导着一场深入人心的运动，不能公开露面，因为国王手下的鹰犬正等着逮捕他。他终于出场了，和国王进行了格斗，身受重伤而死去。伦扬之死使国王内心骤变。

他作了深刻的自我反省，认识到自己与人民为敌的深重罪恶，真诚地悔悟了。他降下御旗，解散臣僚，撕掉旗号。御林军倒戈，向他宣战。他泰然赴死，终于听到了生命之谜的真正信息。

《暗室之王》是泰戈尔戏剧中哲理性最强的一部作品。剧中，苏王后代表了向往无限境界的有限的灵魂。王后在被这种对未知世界的向往搅得坐立不安的时候铸成大错：误把自己的花环交给了假国王，因而引起了冲突和毁灭。她的丈夫，真国王在一间暗室里，她可以和他说话，却看不见他。王后想看到暗室中的国王，这象征了她对无限境界的向往。最后，国王答应现身。他说道：“在月圆节期间来找到吧。”苏期待着自己的夙愿得以满足的那一个伟大的时刻。但她还得经受差错与苦难的惩戒。这就是她铸成误将花环交给假国王这样一个悲剧性错误的原因。当最后的关头来临时，她感到，同承受的痛苦、不安和轻蔑相比，自己的经历要价值得多。因而在结尾的时候，她对国王说：“你的爱在我心里。什么都不属于我，呵，陛下，一切都是你的。”

剧中的国王是一个详细的比喻的组成部分，国王就是神的象征，他犹如一个丈夫似地追求着由苏达沙娜皇后代表着的人类灵魂。幽会的地点就是某个暗室，那似乎代表着人可以在其中和神统一起来的内在意识。

《邮局》是泰戈尔所有的戏剧中最受欢迎的作品。它具有一部紧张戏剧，一个动人的幻想故事和一个深刻的富于暗示性的精神象征的各种要素。剧中写道：可爱的小男孩阿马尔病倒了，不能出门。医生连院子里也不许他去，他只能坐在窗前，望着人们来来往往。有些人偶尔停下来，同他聊上几句。卖牛奶的背着新鲜凝乳去赶集，阿马尔和他谈起了村里的事。牛奶贩描绘着河流、牧场，在古树下闲荡的母牛和从井里取水的村妇，阿马尔听得入了迷。卖花的小姑娘苏塔待他很好。阿马尔憧憬着病愈之后到花园去，帮她编结花环。更夫还友好一些，他打更路过时总不忘鼓励阿马尔几句。唯一叫孩子害怕的人是村长，他要么不理睬孩子，要么对他盛气凌人。阿马尔十分羡慕那个肩扛一根棍子，上面系着一包衣服，在村里漫无目的地闲逛的男人。有一天，更夫告诉他，从窗口望得见的那幢白色的新楼房是邮局，说不定哪天邮局的人会来看他，交给他一封国王的来信。从此，阿马尔整天盼望邮递员能给他带来国王的来信。这时，阿马尔病势沉重，无法走到窗前。他躺在床上，一心想着邮递员何时到来，他不再讨厌自己的孤独，也不再抱怨自己无法下床。阿马尔的叔父——也是他的养父——眼看着孩子慢慢接近死亡。医生想叫小病人高兴起来：“如果国王不是派人送信来，阿马尔，而是半夜里亲自来了怎么办？你就不能养好病，下床去接他？”阿马尔向医生担保，说自己感到身体好多了，当然会去接待国王，但一切都完了，阿马尔已进入长眠之乡。他的朋友，卖花女苏塔这时走了起来。她以为阿马尔睡得正香，便问医生：“他什么时候醒来？”“等国王招见的时候，阿马尔就会醒来的。”医生告诉她。“他醒来以后，你能替我和他讲一句悄悄话吗？”“哎，当然可以，你想要我说什么呢？”“告诉他，苏塔没有忘记他。”

这出戏里表达了人在精神上对自由的渴望。正是这种对自由的希冀，支撑着阿马尔，给他带来一种奇特的平静。

泰戈尔几乎一刻不停地以诗人的姿态出现在他的戏剧创作中，在戏剧作品里，他以更为凝炼的形式发展了他的诗歌。在他的戏剧中，我们可以找到他的哲学基本态度和哲学意识的许多反映。泰戈尔是一个泛神论思想者，体

现在他的创作中（包括戏剧在内）就是象征主义和神秘主义，但应该看到，贯穿在他戏剧作品始终的仍然是他的爱的哲学这一核心思想，表现了他的爱国主义和人道主义思想感情。虽然，在这里把泰戈尔的戏剧分为前期的非象征主义戏剧（或抒情剧）和后期的象征主义戏剧两类，但严格说来，泰戈尔的戏剧几乎没有一部全然没有抒情的或象征的成份。这里只是按其程度不同来粗略划分一下。

应该说，泰戈尔是印度自迦梨陀娑以来最优秀的剧作家。但他的戏剧不投合一般戏迷的口味，因此，泰戈尔几乎与加尔各答剧业毫无来往。所以说从表演方面来说，泰戈尔的戏剧创作并没有真正振兴孟加拉的戏剧业。

其他印度语种的戏剧

随着各方言的产生和规范化，戏剧作为一种重要的文学和娱乐形式，也会随之出现在各方言文学之中，虽说许多剧本或口头创作没能产生更世界性的影响，但它们在地方文学中仍占居了不可忽略的地位。

阿萨姆的戏剧既有传统的乡村的娱乐形式“安基亚”戏剧（产生于中世纪），又有受西方影响产生的现代戏剧，出现的一些历史剧、和神话剧和取材于历史和神话的滑稽剧，如贝杰伯鲁阿的《恰格尔特沃贾·辛赫》和《日落》都是以阿萨姆历史为题材，剧中洋溢着作者的爱国主义激情。钱德拉塔·伯鲁阿的《梅克纳德之死》和《迪罗德玛出世》，均取材于神话故事。而滑稽戏相对于正剧来说更为成功，如伯鲁阿的《命运的考验》，以轻松愉快的方式判断命运和财富的相对价值。作者用恰当的布景和日常口语非常成功地描绘了乡村生活的许多画面。

马拉提语戏剧出现在 1843 年。B·P·基尔洛斯格尔（1843—1885）作为编剧、导演兼演员，使马拉提语戏剧首次获成功。但早期马拉提的戏剧主要是靠它的音乐的力量赢得观众的喜爱，而且剧作家们纷纷在浪漫主义的情节和讽刺戏剧上下功夫，致使马拉提语戏剧缺少现实主义的力量，随着戏剧的越来越“音乐化”，现实主义越来越让步，最终濒临灭亡。这是使马拉提戏剧徘徊不前的主要原因。到了二十世纪三十年代，有声电影出现，给戏剧以冲击，促使剧作家考虑改变以往戏剧的俗套，从而使戏剧创作略有起色。其中，马马·沃莱尔克尔的剧本如《史无前例的孟加拉》（1953）和《大寺之女悉达》（1955）为戏剧题材扩大了范围，具有感人的力量。但总的情况来看，戏剧发展仍是困难重重。

泰米尔戏剧非常古老。它是音乐、舞蹈和诗歌的混合体。戏剧创作十分活跃，许多剧本具有较强的舞台性。泰米尔的电影艺术与戏剧艺术联系极为密切，因此，泰米尔的电影也是舞蹈、音乐和诗歌的融合体。

泰卢国语的戏剧语言主要是散文、诗歌和歌曲，主题是“往世书”的，历史的或社会的。独幕剧发展的较快，它已经不知不觉地替代了多幕剧，在戏剧舞台上唱了“独角戏”。但由于电影业的兴起，独幕剧也受到了忽视。

现存最早的乌尔都语剧本是阿玛纳德的《因德尔会议》，这是一部产生于瓦吉德·阿里王朝的音乐喜剧。乌尔都语严重缺乏优秀的剧作。许多戏剧作家在努力克服这种缺陷。赫比伯·登维尔的《阿格拉市场》是新旧戏剧的完美统一，预示着乌尔都语戏剧的光辉前景。

另外，还必须提到用印度古典语言——梵语创作的剧本。印度的梵语戏

剧仍是现代戏剧的一个重要组成部分，它既保留了古典梵语的一些传统，如题材、风格等，又在形式和思想方面增添了许多新特色。其变化，首先是描写印度历史名人的剧本数量增加，甚至出现了许多反映当代社会利益的题材。形式上也有很大变化，独幕短剧大量出现，许多改编成了广播剧，在全印电台广播。

非洲近现代戏剧

非洲戏剧绚丽多彩，有较久远的传统。可以说，非洲戏剧是在民间口头创作的基础上产生的。若干世纪以来，非洲人民在生产斗争中和日常生活中，为了抒发自己的情怀，经常载歌载舞，从而也就逐渐出现了各式各样的戏剧表演形式。

非洲戏剧经历了几百年的演变过程，剧种颇多，形式各异。十七世纪阿尔及利亚出现的“影子戏”，是民间街头演出的萌芽。这种“影子戏”，一般都在集市和庙会上演出，演员自编自演，生动活泼，针对现实，很有“战斗性”。本世纪二十年代，北非又盛行过一种“即兴剧”。这种“即兴剧”大都在宗教节庆时演出，是一种小型的喜剧。每剧的演员只有两三人。剧情是预先拟出一个大概的轮廓，演员表演时可以随意发挥。这类“即兴剧”，内容尖刻，大肆嘲笑穆斯林法官、神甫以及贪婪的商人等。1934年阿尔及利亚出现的现代轻歌剧式的“音乐剧”，内容直接反映当前的现实生活，表现殖民主义者与穆斯林之间的争夺、农民的日益贫困等等。除此之外，闹剧、舞蹈剧、风俗剧、哑剧也很流行。非洲艺人利用这些表演形式演出的戏剧，大都具有浓郁的乡土气息和鲜明的民族色彩。但由于这些戏剧形式只是在民间流传，因而随意性比较强，很多表演没有固定的剧本。只是在最近数十年内，由于受到外国戏剧的影响，非洲现代型的话剧日渐繁荣、剧本文学也随之得到了发展。

非洲现代型的话剧，在第二次世界大战之后渐趋发达，中、青年剧作家较多，戏剧创作不断涌现。而且剧本文学的发展，使非洲现代戏剧在世界上的影响逐渐增强，出现了一些有国际性影响的剧作家，其中包括埃及戏剧大师陶菲格·阿里——哈基姆，尼日利亚戏剧家沃列·索因卡、南非著名剧作家阿索尔·富加德等，他们的剧作不仅在非洲舞台上受到欢迎，在欧美国家演出也受到称赞。

阿尔及利亚现代戏剧

阿尔及利亚文学是非洲大陆当代最发达的文学之一，它由两部分组成——阿拉伯语（简称阿语）文学和法语文学。

阿尔及利亚的民族戏剧继承了自发的街头演出的传统，采用阿拉伯语的本地方言演出，因此能为一切阶层居民所欣赏。阿尔及利亚的职业剧团是第一次世界大战之后，在阿拉尔、巴什塔尔·穆希叶金及拉什德·克桑季尼等演员的倡导下出现的。二十年代，剧团曾试演过用阿拉伯规范语写的剧本，结果失败，继而改为上演阿拉伯语本地方言写成的剧本，很成功，在此鼓舞下，创作了许多自由即兴体的短剧，还常常把《一千零一夜》的故事拿来改编，古为今用。自1934年起，巴什塔尔·穆希叶金推广一种类似轻歌剧的音乐剧，其内容直接与当前现实有关。戏谑的音乐形式丝毫不冲淡剧中提出的问题的重要性，如法国殖民主义者与穆斯林地主之间的争夺、农民的日益贫困、本地资产阶级的壮大等等。于是，民间风格的闹剧，即兴剧和音乐剧就成了首都舞台上的基本剧目。由此可见，年轻的阿尔及利亚戏剧虽已不再是街头的民间游艺，但保留了它的基本特点：大众化和自然，与当前现实事件联系紧密，对现实持强烈批判态度，因此总能与观众交流。但这种方言

剧中完全没有戏剧性的情节和冲突。可见这种戏剧尚未发展成熟。第二次世界大战后，有几个阿尔及利亚的阿语作家在戏剧领域内进行了尝试，这是件很有意义的事。他们通常都在作品中描写体现崇高公民品质的历史人物，这正是社会意识广泛高涨的时代所迫切要求。“理想”英雄。阿尔及利亚最大的诗人穆罕默德·阿里——伊德写了阿尔及利亚第一部诗剧《巴拉尔》。剧本的中心人物巴拉尔体现了人类的优秀品质：英雄气概，坚忍不拔，刚毅顽强和忠于理想。

1948年发表了阿赫默德·陶费克·阿里——马丹尼的剧本《汉尼拔》。剧本以高昂悲壮的文体写成，与那个时期的阿尔及利亚阿语诗歌相近。主人公汉尼拔在与人数众多的敌人和叛徒的斗争中表现了奇迹般的英雄气概和勇敢精神。阿卜达拉赫·纳克里的剧本《卡希娜》（1950）的主题是追求自由和与外国侵略者作斗争。阿赫默德·济阿布的剧本《继母》（1953）中，社会问题处理的方式不同，它提出了教育下一代的问题。济阿布激烈反对至今统治许多阿尔及利亚家庭的宗法制风习。1954年发表了穆斯塔法·阿里——拉什拉福的剧本《最后的屏障》，剧中描写了为自由和独立而奋起斗争的阿尔及利亚人民。

阿尔及利亚法语戏剧的诞生比较晚，第一批阿尔及利亚法语剧作出现于五十年代，这与独立战争的开始恰好吻合，可以说正是阿尔及利亚民族解放战争促使了法语戏剧的发展。从1954年到1962年出版的剧本有：《环中之尸》（1954）、《先人们日益忿怒》（1959）以及《智慧的药粉》（1959），这几部作品与长诗《兀鹰》一起组成卡杰布·亚辛的四部剧《惩罚圈》（1959）；安利·克莱阿的《地震》（1958）及《在河岸上》（1962）这两个剧本于1962年收入《阿尔及利亚戏剧》一书中。阿赫默德·杰鲁尔的《卡希娜》（1957）；穆罕默德·布吉阿的《诞生》（1958）、霍辛·布扎叶尔的《卡兹巴的声音》（1960）。这些作品既有很不相同又有许多相似之处，它们不仅相当充分地反映出阿尔及利亚剧作家所受的影响，同时也反映了他们自己独特的愿望和意图。法语剧作家所面对的观众较之阿拉伯规范语的剧作家要广泛得多，他们的创作应看作是迄今为止仍然存在的过去那种方言戏剧的分支及其具有特色的变种，它既与过去的传统有联系，又与之相区别，新的语言、新的经验使他们的眼界更为开阔。

鲜明的社会倾向性可以算是“旧”戏剧与新的法语戏剧的主要共同特征。法语戏剧能上升到广泛的概括、描绘社会生活中更重要和最重大的冲突并号召进行斗争和根本改造世界。同时，新的、法语戏剧的体裁也不同一般，它比较多样化，不仅有喜剧，还有对方言戏剧颇为陌生的悲剧与正剧；在技巧上，由于得到纯粹欧洲戏剧经验的启发，也同样表现了它的多样性。

正剧同悲剧的诞生一样与革命事件的开始相恰合。这是因为，独立战争是根据时代的迫切的新的要求改造旧形式和旧观念的时期，它充满激动人心的悲剧艰险和紧张。以前被轻描淡写加以掩饰的生活中的光明与黑暗，如今表现得空前泾渭分明。于是过去那种滑稽喜剧为爱憎分明，义正词严的正剧和悲剧所代替，它们的内容和精神与战争、战争的惨状、牺牲和英雄主义紧密相联。穆罕默德·布吉阿的正剧《是这样诞生的》象是一幅招贴画，表现以改造旧世界为己任的年青一代战士和革命者的诞生。剧本的写法极简单原始：情节压缩到最低限度，人物没有任何个性特征，他们的语言也极单调。其唯一目的就是进行解释、说服和教育。在此之后的霍辛·布扎叶尔的两个

剧本——《永不熄灭的太阳》和《谢尔卡吉》对民族解放战争的英勇悲壮在艺术上还表现得更为成功。两个剧本皆以真实事件为背景：《永不熄灭的太阳》写法国人用青气杀死四十三名阿尔及利亚人质（其中有妇女、老人和儿童）；《谢尔卡吉》是关于一坐囚禁判处死刑的游击队员的监狱的故事。两个剧本完全是以阿尔及利亚观众为对象，是用杂有大量阿尔及利亚方言词汇的“地方法语”写成的，因此可以看作是介于方言戏剧与名符其实的法语戏剧之间的过渡性剧本。

安·克莱阿和卡杰布·亚辛的戏剧表现了企图通过时的罗马征服北非的遥远历史事件来认识阿尔及利亚现代历史事件的愿望。在卡杰布·亚辛的剧本《环中之尸》中，通过主要人物拉赫达尔之口发出了对祖国命运的慷慨悲思，卡杰布·亚辛的《惩罚圈》被认为是阿尔及利亚戏剧的最成功的杰作之一，四部曲的第一部《环中之尸》用浪漫主义的手法，精确地再现了战争年代的现实环境。故事主要发生在城市的大街上，着重表现了有调和主义情绪的老一代与不顾一切困难，在斗争中决不后退的革命者之间的冲突。剧本以主人公拉赫达尔的牺牲为结局。第二部《智慧的药粉》是某种扩大的幕间喜剧，仍沿用阿尔及利亚方言剧中常出现的杰哈的故事。然而与阿尔及利亚戏剧中的闹剧相比，卡杰布笔下的杰哈的形象显然复杂化了。杰哈时而快活，时而忧伤，既骗人也受骗，他是一个对一切都满不在乎的流浪汉，又是一个精细的哲人，对周围生活的缺陷看得太清楚。因此很难再按老规矩那样做个乐天派。第三部《先人们日益忿怒》象征性极强，以拉赫达尔的情人涅滋玛被劫的故事为基础改编而成。

独立之后阿尔及利亚戏剧的发展似乎暂时停顿了，至少是在六十年代未发表一部法语剧作。但穆鲁德·玛梅利及卡杰布·亚辛的许多剧本一直在阿尔及利亚舞台上成功演出。其中穆鲁德·玛梅利的《宴会》（1973）比较独特，作者以兹台克人被屠杀为题材，巧妙地暗示柏柏尔人在阿尔及利亚的处境。

埃及近现代戏剧

埃及近现代戏剧的起源可以上溯至十九世纪。大众戏剧从雅各布·萨努的作品开始，由纳吉布·阿里——里纳尼带进本世纪。这个传统生机勃勃，以不曾减弱的势头发展到今天。其成功不仅归功于大众偏爱闹剧，而且归功于它大胆地使用口头语言，投社会最广大阶层之所好。

“书面”戏剧或称“严肃戏剧的始作俑者应该是“诗人酋长”艾哈迈德·邵武基（1868——1932）。诗人在晚年尝试创作一种阿拉伯古典文学过去所没有的体裁——一种独特的阿拉伯悲剧，但他的历史剧——《克列阿帕尔塔之死》、《玛德雪尤·莱里》、《坎比兹》、《伟大的阿里——贝》、《安塔拉》——仍都用中世纪的古语写成。邵武基面向远古的题材和伊斯兰教形成前后的时期，他象中世纪阿拉伯诗人那样歌颂贝都英人的理想和阿拉伯游牧民族的生活方式与作战的英勇，企图以此唤醒阿拉伯人的民族感情，号召他们团结统一。邵武基的剧本理想很崇高，然而舞台效果不佳。为了多少活跃自己对历史上真人真事的描写，邵武基穿插了一些次要人物的浪漫经历，极尽幻想之能事；然而，他并不总能成功地使之与主要情节及其发展令人信服地结合起来。人物性格刻板单调，缺乏个性特点，也是这种不成功的因素之

一。此外，剧本缺乏引人入胜之处，没有什么变化发展，十分沉闷枯燥：长篇大论的对白束缚了人物；一本正经的说教也根本不宜于舞台演出。

尽管如此，邵武基在阿拉伯戏剧史上还是开创了一种至今仍为某些戏剧作家崇尚的风格。

陶菲格·阿里——哈基姆（1898年生）作为埃及文学史上著名的作家，他为埃及戏剧的发展做出了伟大的贡献。哈基姆一共写了六十多个剧本。他所写的正剧和喜剧，内容和形式都极为丰富多采：有用对话形式写成或形式与长篇小说相近的历史剧或社会剧，如《动荡的银行》（1966），还有象征剧和非理性剧，如《啊！爬上树的人》（1962）。由于这些剧作的哲理性质，阿拉伯文学批评家经常认为它们主要是为阅读而写，而不是为了演出，他们有时责备作家回避文学的主要问题，因为文学首先应该促使国家克服落后现象。但这并未妨碍批评家们一致认为陶菲格·阿里——哈基姆为阿拉伯现代剧坛之首。

哈基姆的第一个剧本《难对付的客人》于二十年代问世，他在剧本中以讽喻的形式表示了对英国占领制度的抗议。第二部早期喜剧《新女性》证明了哈基姆在从事创作的初期并不主张女性解放，他认为，背离伊斯兰教对妇女在阿拉伯社会中地位的传统规定只会导致道德沦丧和破坏家庭。但哈基姆后来在中、长篇小说中处理同一题材时，还是主张妇女必须受教育和参加社会生活。

哈基姆最擅长哲理剧，是他把哲理剧引进了阿拉伯文学。它们作为哲理剧，表现了哈基姆的世界观。他认为，人不断地同比自己强的势力作战。他坚信不疑，因而潜伏了他之所以伟大的奥秘和他的悲剧根源。如在《洞中人》（1933，英文版1971）一剧中，作家利用了一个民间传说中关于人与时间斗争的故事：有三个基督徒为了逃避多神教国王的迫害，在山洞中昏睡了三百年。他们醒后发现再也不必有所畏惧，因为国家和全体国民早已信奉了基督教。他们现在已不必为理想而奋斗，转而关心日常生活事务，认为这才是他们新生活的目的。他们在活着的人中间寻找早已死去的父母、孩子和爱人，结果是徒劳的，于是生活变得索然无味，他们又回到山洞中并且死去。

剧中的英雄失去了与生活的联系，没有了斗争目标而只关注于个人，就失去了前途，终于为时间所战胜。

在剧本《彼格玛利翁》（1942）中，作者提出了艺术的使命及其与生活的关系问题，试图解决艺术家灵感的源泉究竟是艺术还是生活的问题。剧中的彼格玛利翁形象全神贯注于艺术，与他相对的是纳尔齐斯的形象——他是肉体美的化身。作者通过这一剧本表明了自己的主张：“为艺术而艺术”，灵感贵于和高于一切有生命的事物，一切有碍灵感的东西都应该消除。

在剧本《英明的所罗门》（1943）和《困惑的苏丹》（1960）中，哈基姆提出了范围更广的问题，即斗争、暴力与法治的问题。剧中利用了民间的传说的材料，但是只用来创造情节的背景，在这个背景上展示了作为各种思想的化身的剧中人之间的斗争。

哈基姆的象征性剧作题材相当广泛，渊博的知识使他能用变化多端的象征和艺术手段来表现自己的思想。这些剧本的目的是反映某些全人类共性的问题，呼吁人的理智与心灵的均衡，争取人与人之间的相互谅解。但由于当时许多读者和观众对欧洲“理性戏剧”一无所知，常常看不懂作家的意思，因此剧本几次上演都未取得预期的成功。

在三十——四十年代，许多有民主倾向的作家在探索创作的任务与目的问题时，重又求诸伊斯兰教，把它作为能够取得社会和谐，消除一切社会矛盾的手段，他们在阿拉伯人的光荣历史中去搜寻灵感。出现了一系列关于先知穆罕默德及其信徒的作品。哈基姆在这个时期也创作了剧本《穆罕默德》，它是对伊斯兰教教义的普及宣传，是纯粹为训诲的目的而写的。但他在五十年代重又创作现实主义的剧本，试图在引人入胜的喜剧中再现当代社会的风习画。如《娇嫩的双手》（1958）、《世界的荆棘》（1959）。1956年发表了他最重要的现实主义剧作《交易》，其主题是农民与地主间争夺土地的斗争。剧中的农民为自己的权利斗争，他们共同行动，终于取得了胜利。剧本情节紧张，妙语横生，引人入胜，又针砭时弊，因而深得广大观众的好评。作家塑造了一系列活生生的埃及农村居民的形象，有农民、地主、面目可憎的农村高利贷者和勇敢泼辣的农村姑娘。这个剧的社会意义很大。它的语言也特别引人注意：作家进行了一种尝试，即创造新的、有方言成份的、“放松了的”规范语。这个戏剧是埃及戏剧的杰作之一，在开罗舞台上深受欢迎。

这以后，哈基姆沿着《交易》的语言路子走下去，创作了一些实验剧剧本。《众食》（1963）、《困境》（1965）、《爬树者》（1962，英文版1966）都是用这种语言写成的。《爬树者》中借用了荒诞派剧作家使用的某些手段。虽然作者没有他们的失落感和绝望情绪。但他仍然相信一个富有意义的秩序并然的宇宙。

哈基姆在戏剧语言上的实验最受称赞，他的尝试使埃及戏剧获得了活力，也更受观众的欢迎。为此，哈基姆还创作了大量的短剧，主题是社会政治问题。

尽管有哈基姆这样的剧作家努力将戏剧从案头搬上舞台，送给观众，但五十年代以前的埃及戏剧仍有脱离舞台的严重现象存在，这就使埃及戏剧的发展一直徘徊不前。直到五十年代中期，埃及的戏剧才略有起色，埃及戏剧史上最多产的二十年从此开始。新一代的剧作家登上文坛，他们在语言与形式两个方面作出了具有重要意义的创新。努曼·阿舒尔（生卒年代不详）巧妙地抓住了由革命所带来的活力与不稳定状态。他积极创作，写下了一系列将这种活力与不稳定结合在一起的剧本，用展现代与代之间冲突的手法揭露许多固有的难题。六十年代，塞阿德·J·瓦赫白（生卒年不详）开始用现实主义笔法描写社会。后来他写了《蚊桥》（1964）和《通向安全之路》（1965）等作品。《钉子》（1967）和《七架水车》（1969）以严厉而又坦率的语言讨论1967年意味着什么，因而导致《七架水车》被禁演。

艾尔弗雷德·法拉吉（生卒年不详）写了历史剧《阿莱波的苏莱曼》（1965）和《萨里姆王子》（1967）。他还采用《一千零一夜》的主题写了《巴格达的理发师》（1964）与《塔布里兹的阿里·贾纳赫和他的仆从曲法》（1969）。这些剧本都颇受欢迎，因为法拉吉在剧中恰如其分地使用了文学语言，适应了舞台演出的需要。

此外，如穆罕默德·迪亚布（生于1932）的《暴风雨》（1964）；拉萨德·拉什迪（生于1915）的《大墙外的旅行》（1963），尤素福·伊德里斯（1927年生）的《响板和敲响板的人》（1964）等，在当时演出都获得了成功。

尼日利亚的英语戏剧取得了很高成就，可以说它代表了非洲戏剧的高峰。

早期尼日利亚戏剧的产生与基督教会活动有密切关系。从三十年代开始，教会学校的学生和传教士教师共同在尼日利亚许多城市乡村演出圣经题材的戏剧，后来演剧的内容脱离了宗教题材，转向当前迫切的社会政治问题。古倍尔特·奥贡德是尼日利亚最早的戏剧活动家之一，他成立了一小剧团，自任剧作家，演员和团长，在国内轮回演出。与此同时，还有杜罗·拉吉波和柯拉·奥贡莫拉，都在积极从事戏剧的演出和创作活动，为尼日利亚戏剧作出了贡献。但在发展尼日利亚戏剧事业中，同是毕业于伊巴丹大学的克拉克与英卡成绩最为卓著。

约翰·佩珀·克拉克

克拉克 1935 年生于吉阿博多。在学生时代，他就创办和编辑学生文学杂志《号角》。取得学位之后，他前往美国普林斯顿大学攻读研究生课程。关于这段美国经历，他后来以冷嘲热讽的笔法写成一本旅行记《美国，他们的美国》（1964）。返回尼日利亚之后，克拉克一直在格各斯的《每日快报》任职。现在，他在拉各斯大学讲授非洲文学。

克拉克的剧本和他的诗作一样，反映了他在创作风格上的某种两重性：即一方面对传统民间艺术、口头诗歌传统认真研究，兴趣浓厚，诗人本人多次谈到这点，另一方面对现代西方戏剧各种流派的兴趣也很浓厚，进行种种革新的探索。

克拉克在剧本《山羊之歌》（1960）和《假面舞剧》（1964）中效法古希腊悲剧的传统，力图利用非洲宗法制村庄生活的素材，表现出有古代作家那种深度与力量的冲突。为了用“特写镜头”来表现传统的非洲，克拉克选择了古典悲剧的形式，它雄伟磅礴的气势显然令他十分敬仰。他使这一形式具有非洲的内容，以期强调出另一个世界和时代的冲突的庄严性和人物命运的悲剧性。他塑造人物形象的“素材”，即非洲氏族社会。在某些方面与古希腊有相似之处，这是他选取这种古典戏剧形式的内在原因。

《山羊之歌》大体上是以伊卓族的一个传说作基础写成的，笔法符合乡村讲故事人的传统。剧中的冲突是：一个酋长把妻子送到男按摩师那里去治疗不育症，其实真正不具生育能力的是酋长本人。按摩师告诉酋长的妻子“应当由另一个人耕种这片沃土”，因此妻子与酋长的弟弟发生关系，事情败露后，丈夫杀死不贞的妻子，弟弟自杀身死。用莎士比亚的话说，剧中有不少“吵闹和怒火”，但并无希腊悲剧的力量。《假面舞剧》被称为《山羊之歌》的续篇，在这部剧中，父亲因为女儿公然反抗而开枪把她打死，反过来又被女儿的情人杀掉。这两个剧本都是情感夸张的爱情故事，个人经验决定着—群人的活动，因此，它们对非洲生活有某种扭曲的反映。

克拉克的最佳剧本《奥兹迪》（1966）回到非洲传统戏剧的典型模式——神话。这是以伊卓族英雄传说为基础的当代政治剧，它把歌曲、演说和舞蹈的礼仪成分揉进剧中。这个剧同时关注两个方面：既有礼仪复生、继承的必要和伦理道德的发展；又有对腐败官吏和某个现代非洲国家政变频繁的描写。

同出于克拉克之手的《木筏》一剧风格迥然不同，突出体现了部分现代西方文学的某些典型倾向，首先是描写生活的悲剧性，甚至是荒谬性。剧中写四个打短工的人乘尼日尔河上木筏回家。夜间木筏离岸，随波飘入大海。四人千方百计挣扎，未能得救：木筏忽然断裂为二，一人当即死去；一轮船在近处驶过，一人当即游去，但当他游近时，船员竟用铁条猛击他的双手，他溺水而死。剩下两人已靠近自己的城市，眼看得救，但忽然大雾弥漫，他们根本无法被人发现，于是又被河水带走。此剧很难称为成功之作。真正的悲剧性被空洞的辞藻所代替，剧本显得公式化，舞台效果很差，剧情沉闷、单调，可能是作者有意为之。

沃列·索因卡

沃列·索因卡（1934——）是当代尼日利亚著名剧作家、诗人和小说家，他以自己出色的文学活动成为非洲第一位诺贝尔文学奖获得者。

沃列·索因卡出生于尼日利亚西部约鲁巴族世代居住的阿贝奥库塔，父母都是约鲁巴人，信奉基督教，父亲在当地学校任学监。索因卡在这里度过了自己的童年和小学学习时期。18岁时，他离开家乡前往尼日利亚最大的城市伊巴丹读中学和上大学。1954年他获得一笔奖学金，前往英国利兹大学英文系深造。利兹大学的学生剧团十分活跃，常常演出欧洲古典戏剧和现代戏剧，使他对文学，特别是戏剧发生了巨大的兴趣。因此，在英国学习期间，他发奋攻读译成英文的各国文学作品。1957年，他以优异的成绩毕业，获得英语学位，当了一个时期的教师后，便开始自己的戏剧创作。1958年，他到伦敦皇家宫廷剧院担任校对员和编剧。伦敦皇家宫廷剧院是50年代英国戏剧活动的中心，当时初露头角的剧作家约·奥斯本·阿·威斯克·塞·贝克福特等人的早期戏剧都是在这里首演的。这使他得以大量接触英美及欧洲各国的戏剧，开阔了自己的视野。他还有机会观摩了许多名剧的导演和舞台设计，自己也参加演出和导演实践。1959年，他曾举行专场演出，朗诵了自己写的著名讽刺诗《电话里的一次谈话》，演出了他的第一个独幕剧《新发明》。1960年，索因卡回到自己的祖国尼日利亚。他周游全国，研究民间文艺，把西方的戏剧艺术和非洲传统的音乐、舞蹈、戏剧结合起来，开创了富有非洲乡土气息的非洲现代戏剧。他先后组织了由教员、公务员业余演出的“1960年假面具剧团”和专业的“奥里森剧团”，在极端困难的条件下亲自筹资、编导，排演，使许多非洲新剧得以和观众见面。

早在英国伦敦皇家宫廷剧院工作期间，索因卡创作的剧本《新发明》和《沼泽地的居民》在伦敦上演就引起了“小小的轰动”，而当他回到尼日利亚，《沼泽地的居民》和他的另一部剧本《雄师和宝石》在伊巴丹上演，也得到了观众和评论界的热烈的欢迎，从而确定了他剧作家的地位。此后，索因卡创作了大量的剧本、小说、诗歌和散文。撰写了许多评论文章，对独立后非洲民族戏剧的发展作出了贡献。六十年代末，在尼日利亚内战期间，他不顾个人安危，奔走在交战双方之间，呼吁停火和谈，被军政府逮捕，关进首都监狱。随后又被转到北部条件恶劣的卡杜纳监狱。囚禁两年之久，直到1969年才获释。不久，他去欧洲和加纳流亡了六年。1976年，他回到尼日利亚，在伊巴丹大学戏剧学院和伊费大学任教，并担任非洲作协秘书长。作为剑桥大学和设菲尔德大学的英语客座教授，他还定期前往欧洲。他同时也是耶

鲁大学和康奈尔大学的客座教授。1985年9月被选入联合国教科文组织国际戏剧学院院长。1986年9月被选入全美文学艺术院，成为该院聘请的第三位非洲人院士。1986年10月，瑞典文学院又将诺贝尔文学奖的桂冠首次授予了作为一个非洲作家的索因卡，使他成为东方作家中继泰戈尔、川端康成之后第三位荣获该奖的作家。在诺贝尔文学奖宣布的第二天，他被授予尼日利亚民族勋章，巴班吉达总统还授予他尼日利亚最高荣誉称号：“联帮共和国司令”。

索因卡作为非洲最有影响的作家之一，他的创作最主要的是剧本，他虽然用英语写作，但他却深深地植根于非洲沃土，因此他的剧本所表现的最重要的主题是：表现急剧变化非洲文化和欧洲文化各自的价值，试图在调解这两者之间矛盾和冲突的过程中为非洲找寻出路。

索因卡从五十年代末起写了十多部剧本。他的戏剧创作，以1960年为分界线，分为两个阶段：早期的戏剧创作有《新发明》（1958）、《沼泽地的居民》（1958）、《雄师和宝石》（1959）、《裘罗教士的考验》（1960）、《森林之舞》（1960）等。《沼泽地的居民》是一部诗体悲剧，它描写了独立前尼日利亚沿海一带沼泽地区的农村生活。在殖民主义统治下，城市资本主义畸型发展，农村生活凋敝，农村青年流向城市，农民受到重重剥削，还要和严峻无常的自然灾害做绝望的斗争。剧中年轻的主人公伊格韦袒被天灾人祸逼得走投无路，终于还是不得不再次背井离乡，从黑暗笼罩的沼泽地重新投身那个金钱统治一切，骨肉相互残杀的罪恶世界。《新发明》是一部喜剧，它讽刺了南非政府种族歧视政策的愚蠢：某一天，一枚美国导弹偶然落到了南非，爆炸后全国所有的人都失去了皮肤中的黑色素，反动政府乱成一团，勒令科学家赶紧研究对策，设法识别谁是黑人，谁是白人。《雄师和宝石》也是一部喜剧，描写了一个美貌而头脑简单的农村少女希迪，通过她的口讽刺了三、四十年代尼日利亚的一批认为“月亮也是西方好”的时髦年轻人：全村最漂亮、聪明的姑娘希迪象一块宝石，有许多追逐者，剧情随着他们之间曲折有致的角逐展开，最后终于姑娘看穿了那个满口西方摩登名词的青年教师的浅薄迂腐，宁愿投入精明世故的老村长巴洛卡的怀抱。剧本的中心人物是老村长巴洛卡，他虽十分可笑，但并不是只喜欢装装假的不碍大事的人。他诡计多端、精明老练，是传统的喜剧性的滑头角色。《裘罗教士的考验》是一部讽刺喜剧，它描写一个机灵的江湖传教士巧妙地利用社会上各种人不同的心理进行诈骗活动，全剧妙趣横生，出色地塑造了一个善于察言观色，花言巧语的江湖骗子的形象。

《森林之舞》是索因卡最重要的剧作之一。它是索因卡1960年至1961年依靠美国洛克菲勒基金会提供的奖金，潜心研究非洲民间戏剧，走遍了尼日利亚，深入到豪萨族、伊博族、约鲁巴族、富拉尼族等主要部族采访，吸取了祖国文化的丰富养料，在广采博取的基础上，使欧洲现代戏剧艺术同古老的非洲民间礼仪中的舞蹈、音乐、笑剧等奇妙结合的产物。在这部剧中，作家力图表明，非洲各国人民没有过什么“黄金时代”，现代人所遇到的问题和冲突都是古已有之。他力图解释远古以来的历史，评述过去几百年来生活，因此这一剧本虽自有特点，却与他较晚期写的一部表现尼日利亚现代生活的长篇小说《解释者》相近。剧本的主人公是约鲁巴部族的奥贡神——创世主与毁世主。全剧的风格象民间宗教剧：剧中除现实生活中的人外，还有死人的灵魂、林神、河神与女巫。人们在“全族节庆之日”聚会，想要知

道国家过去的情况，希望它有过伟大的光荣的历史。舞台布景变换，从现在回到过去马特·卡利布王朝统治的进代；人物的面貌也因时代的改变而改变，但仍与其社会地位相当，不同等级的高低秩序依然存在。剧中出现了象征性的形象：受马特·卡利布任意虐待的士兵和他的妻子。他们体现了时间的连续，体现了历史尽管表面改变了形状，但今天依然存在暴君的恣肆、奴隶主的残酷和显宦的虚荣。过去既不伟大，也无欢乐，它有自己的问题，其尖锐程度毫不亚于现代。剧本明显表现了索因卡的特点：刻意追求复杂的形式和象征手法；有意使各场之间联系松散。

索因卡后一阶段的剧作都是六十年代到七十年代初发表的，这是他戏剧创作的成熟期。剧本有：《强大的种族》（1963），揭露了非洲等地依然实行着的非人道行为，向仍处于愚昧野蛮状态下的非洲大陆发生了悲痛的控诉。《孔其收获》（1965）鲜明地揭露了非洲独立后的专制制度和个人狂妄自大的野心。《路》（1965），具有象征意味，路——象征着生活、人生。主人公是个教授，想要了解人生的真谛。他生活在一群堕落分子和司机中进行观察。全剧气氛低沉，剧中人都难逃死亡的劫数，教授千方百计想要窥伺死亡的秘密，结果，对生命意义的哲学探索为主要人物对死亡的病态兴趣所取代。剧本反映了作者对社会、对人生的认识。《刚果的丰收》（1968）是讽刺喜剧，辛辣地批判了某些非洲国家社会生活中恣意作恶，毫政法论的情况。《疯子和专家》（1971）是索因卡最复杂的剧本，它刻画了现代人的孤独和人与人之间的交际困难。《死神与国王的马弁》和《未来学家的安魂曲》是索因卡最新的两部剧作。

在索因卡的后期剧作中，早期作品的真诚玩笑气氛已经不明显，其中的讽刺嘲笑也已经不仅仅是为了取乐，而是一种失望的苦笑。索因卡在这些戏剧中十分认真地处理社会生活中的重大事件，情调从一般的社会批评转为对社会现状和未来的深刻焦虑。

作为戏剧家，索因卡是严肃的，他对于当代非洲的现实十分清醒，在他的戏剧里所反映的社会，犹如一辆行驶在坑坑洼洼、崎岖不平、两侧都是深沟的西非道德上的卡车，它轧轧发响，随时都要散架。这辆卡车能否继续前进，全看驾驶人是否谨慎小心，是否能克服困难。在剧本中，作者时时在表达同一个意思：他认为他所处的社会已经濒临死亡，于是向观众提出警告，索因卡是尼日利亚当代戏剧发展中的一种至关重要的原动力。

南非现代戏剧

概述

南非是个多民族、多语种的国家，自然有多种多样的语言和文学，包括戏剧。所以南非的戏剧可以以各种语言的面貌表现出来，这里既包括用南非当地各民族语言创作的戏剧，也包括用英语创作的戏剧，当地各种语言创作的戏剧主要有：

南非肯利亚语戏剧由C·路易斯雷玻特（1880——1947）和丁·F·W·格罗斯考夫（1885——1948）开创于本世纪初，但未充分发展，五十年代，诗人和剧作家N·P·范·威克·娄乌（1906——1970）创作了很好的诗剧《格尔蒙尼库斯》（1950），在戏剧方面富有创新精神。六十年代，克里斯·巴

纳德（1939——）和安德烈·布林克（1935——）企图把荒诞派戏剧移植到阿非利肯语中。他们的剧作集中体现了六十年代的基本特征：意识到剧本的写作技巧，并且同表现有关的政治主题结合起来。

皮得语戏剧同诗歌和小说相比，仍然不发达，唯一的例外就是埃里亚斯·马特拉拉（1913——）的诗体悲剧《犀牛》（1941）这是以力士参孙和他的情妇黛里拉赫的故事为基础写作的，是一个纪念碑式的戏剧作品。

南苏陀语戏剧比较发达，出现了几个较为成功的剧作，其中，索坡尼亚·马凯贝·莫福肯（1923——1957）的《森卡塔拉》（1952），是关于多头魔怪克戈杜莫被英勇的森卡塔拉青年杀死的传奇故事。J·G·莫科安科恩（约1914——？）的《生活道路》（1947），以奥兰治自邦非洲人居住区为背景，写出了一个人受城市诱惑，走向歧途和变成酒鬼所遭逢的现代难题。此外，还出现了广播剧。

文达语戏剧创始人是提塔斯·N·毛米拉，他的剧本《特希里娄》（1957）描写了部落婚姻习俗。其他剧作家有M·E·R·马瑟瓦，他的《驰兰加尼埃》（1963）每一个王子试图以卑劣的方法夺取权力；埃里亚斯·S·奈特西勒马（1928——），他写了剧本《德译基勒》（1957）。

祖鲁戏剧是在1937年由尼姆罗德·恩德贝莱

（1913——）开创的，但是发展缓慢。剧本极少适于舞台演出。比较重要的剧作家是艾略特·臧迪（1930——），特别是D·B·Z·恩图里（1940——）更为重要，他的广播剧已经以书本形式发表。

南非的英语戏剧同南非的文学一样经历了复杂的发展过程。它分为白人戏剧和黑人戏剧，由于白人和黑人在南非社会地位的不同。使他们在戏剧中表达的思想也有不同。在白人写的戏剧中，主要关心的是脱离欧洲，脱离白人资产阶级价值观念，同时也追求扎根意识以抵制转移，不安全以及有罪感。在白人剧作家中，阿索尔·富加德

（1932——）是唯一获得国际声誉的剧作家。在南非黑人作家所创作的戏剧中，着重反映了黑人觉悟运动的影响。在这些作品中，除了加强有关黑人部落的乡村的性质或改变传统价值观念以便适应城市生活所遇到的困难的神话之类的新近剧本之外，黑人居住区戏剧则是具有过份的城市特点和政治特点的戏剧，常常不用剧本，没有道具，往往属于集体创作。在已经出版的剧本中，扎凯斯·姆达（1948——）的作品别具影响。

阿索尔·富加德

阿索尔·富加德是阿非利肯人和英国人的混血儿，在伊丽莎白港长大成人。1957年，他第一次涉足剧坛，在开普顿组建一个实验剧团。一年后，他在约翰内斯堡土著专员法庭办理违犯“通行证法”案件，这番经历导致他以他在法庭见到的非洲人的不幸处境为基础写出几个剧本。他的第一批作品《无用的星期五》（1958年演出，1974年发表）和《诺戈戈》（1958年演出，1974年发表）是以约翰内斯堡的黑人“居住区”索非亚城为背景，专门为他在1958年组建的多种族剧团写作的。第一个剧本写的是黑人函授学生：他发奋学习以改善自己的社会地位，可是由于碰上一个敲榨主义者而中途断送了一切。《诺戈戈》以一个妇女开办的“无证酒店”为背景：女主人希望同一个有事业心但又天真的推销员结合，但由于她曾是一个矿工的姘头，结

果使她追求幸福的希望落空。

出自富加德手笔并获得国际承认的第一批作品是“伊丽莎白港剧作”：《血结》（1961年演出，1963年发表）、《哈罗和再见》（1965年演出，1966年发表）和《博斯曼与列娜》（1969年演出和发表）。《哈罗和再见》和《博斯曼与列娜》是为巨蛇剧团写作的。巨蛇剧团是富加德应伊丽莎白港“黑人居住区”一些有希望的黑人演员的要求在1963年组建的一个剧团。这些剧本的人物很少：两、三个人物在紧张而痛苦的时刻面面相觑，从而揭示了不可能被反人性的种族主义环境所完全灭绝的人道精神。《血结》写的是两个同母异父的兄弟。他们都为一个农庄干活，省下钱以便得到自由。深黑皮肤的叫扎卡里亚赫，得知他在报纸广告栏里发现的“笔友”原来是一个白人警察的妹妹；莫里斯肤色浅得很，满可以冒充白人“混过去”，他认识到农庄之梦是无望的，但是把他同扎卡里亚赫联在一起的与其说是个“血结”倒不如说是他们之间的爱。《哈罗和再见》则是三个剧本中表现最绝望的一个，写的是兄妹俩等待父亲的去世以便得到一笔遗产，可是实际上并不存在什么遗产。《博斯曼与列娜》的主要人物是一对“有色人”夫妻，因为他们“进步”，威胁了他们所在的棚户区，所以落得无家可归，只得在路旁搭起帐篷住宿，相互指责训斥。直到一位年老的非洲人突然摔死在地上，引动了列娜的恻隐之心，她才住口。

1967年，富加德和他的黑人演员，在波兰实验戏剧导演杰齐·格罗托斯基的影响下开始实验即戏剧。结果，富加德创作两个剧本作为开端，并且亲自导演约翰·凯尼和温斯顿·恩特绍尼即席创作对话的程序；而两个剧本的组织结构和确切意义则出自演员们的内心体验。富加德称赞他们是剧本《西兹韦·班西死了》（1972年演出，1974年发表）和《这个岛》（1973年演出，1974年发表）的共同“设计师”。这两个作品避免了道德训教法的陷阱，因为题材（分别表现了“通行证法”和罗本岛政治犯监狱）即构成一种真正的危险，把两重性的真人，即演员和他们扮演的角色所承受的真正的社会磨难改变为艺术性的因而具有深刻意义的戏剧结构形式。

富加德最近的作品使用了传统的艺术加工方法，但是《迪米托斯》（1975年演出，1977年发表）则是以艾伯特·加缪笔记中寥寥几行字为基础进行加工的一个大胆实验。在这里，富加德第一交放弃了南非背景。迪米托斯是一个著名的工程师，自我流亡到一个不具名国家的偏远省份，拒绝返回“城市”，让自己的感情系在对其侄女的爱慕上。侄女的自杀，终于使他同他的内疚，他的不负责任和他的存在主义的困境达成妥协。

富加德的特殊贡献在于他集中描写了种族隔离的牺牲品，在于他创造了一种戏剧模式和戏剧语言，既适应当地表达方式和多语种的需要，又符合西方戏剧和标准英语的要求。

苏丹现代戏剧

苏丹现代戏剧的历史并不长，本世纪初开始，它经历了由外国人编演到本人演外国戏，再发展到民族戏剧这样一个过程。在题材上比较偏重历史剧，艺术手法上受英国和埃及的影响较大。1969年以来，尼迈里政府采取了一系列消除殖民主义势力影响，发展民族文化等措施，戏剧也有了较大发展。

苏丹的现代戏剧活动，开始于1902年。当时一个埃及人阿卜杜勒·长迪

尔·穆赫塔尔·表蒙·盖梯纳写了剧本《金钱》，题材是教育问题。人物有小镇酒铺女老板安达依太太，一个商人和几个学生等，这出戏真实地反映了当时苏丹的社会状况和苏丹人的个性。现在苏丹戏剧界都认为这是苏丹现代戏剧的第一次尝试。

二十世纪初，伊卜拉希姆·伊巴迪教授进行了一些戏剧活动，他将阿拉伯古典遗产《阿尔瓦和阿芙拉》、《阿拉伯人的忠义》改编为戏剧，搬上舞台。在他的指导下，巴宁的拉法阿学校的学生排演了一些戏，迦梯纳学校的戏剧活动也开始了。

1912年由埃及人主演的埃及戏剧《真诚的悔悟》在盖尔顿学校上演后，学生们受到感染，便组成剧团在内部演出，后来发展成毕业生俱乐部（1918年）。由盖尔顿学院师生组成的赛迪克·法利德剧团在这里演出十五年之久，由于他们具有一定的艺术水平，在苏丹名噪一时，赛迪克·法利德本人被誉为苏丹的最佳演员。他们主要上演阿拉伯历史改编的戏，其中以《阿龙比》最为著名。此外还演过埃及“诗王”艾哈迈德·邵基的诗剧《莱拉的痴情人》，莎士比亚的《克娄巴特》、《威尼斯商人》等。他们还演出一些家庭、婚姻题材的剧，如艾哈迈德·要巴斯的《处女》、《忌妒》。所有这些剧目的上演，对当时苏丹人民反对殖民主义统治和反封建的斗争具有积极意义。但是殖民主义者早就想扼杀这戏剧活动的萌芽了。

1932年，资本主义世界发生经济危机，英帝国主义加紧剥削和控制殖民地人民。苏丹学生奋起斗争，反对英国殖民统治，遭到殖民当局的残酷镇压。当局下令禁止学生担任剧团负责人。但是塞迪克·法利德剧团不畏强暴，坚持用戏剧来振奋人民反抗帝国主义的革命精神，受到各地群众的热烈欢迎。这个剧团在苏丹戏剧发展史上有着重要的地位，为苏丹新戏剧的产生奠定了基础。

欧贝德·阿卜杜·努尔自黎巴嫩贝鲁特的美国大学毕业回到苏丹，以盖尔顿学院为中心的苏丹戏剧活动开始了新阶段。他们演了一些短剧，借鉴外国的表演手法，反映苏丹人民的生活，题材大都是宗教、家庭教育等等。他们大胆地上演抨击当权的大人物残酷对待普通老百姓的戏剧《县长、检察官和过路人》，仅演出两场就被殖民当局借口“威胁安全”禁演了。

1932年初，哈立德·艾卜·鲁斯教授的第一个苏丹剧本——《塔祖吉和穆哈莱格》（爱情悲剧）问世。剧本以诗的形式，用苏丹中部方言写成。该剧由“黑亚德之花”俱乐部剧团于1932年10月12日上演后，许多人要求参加剧团，由此可见其反响之大。

1933年末，哈立德·艾卜·鲁斯教授写了第三个剧本《苏巴的毁灭》，描写十六世纪时苏巴城一个面貌丑陋、性情温和的老妪有一个姿色迷人的女儿，她女儿用花言巧语哄骗王公大臣打开城门，致使围城的阿拉伯人和古奈吉人冲进城内，最后毁灭了苏巴城。作者细致地刻划了丧失理智的复仇心理怎样使人不断犯罪。

哈立德·艾卡·鲁斯和他的剧团，投身于民族民主运动，写了大量反映社会政治生活的剧本，在苏丹各地上演，其中有《塔哈高地》、《牺牲品》和《金钱与爱情》等。

诗人伊卜拉希姆·伊巴迪取材于历史写了《虎王》（1934）。剧本描写塔哈·巴特哈尼·哈姆德·乌德·德京因为不堪欺凌，杀死了一个舒克里族人，跑到虎王那里要求保护。舒克里人追踪而来，虎王拒绝交出被保护者，

导致两个部落之间的激烈战争。作者赞扬虎王信守诺言的品德，宣传爱国、团结、勇敢、助人的精神。作者在艺术手法上比前人进了一步，但对话冗长。

1939年艾明·高姆教授所著《沙漠姑娘》一剧，获得盖尔顿学院颁发的一等奖。

随着苏丹人自己编写的剧本不断上演，戏剧评论工作逐步开展起来，这就导致了类似文学沙龙组织的出现。

1946年第一个职业剧团建立，并有了一批女演员。它的成立应归功于梅塞尔·塞拉尔教授。这个剧团演出大量有关复仇、爱情等题材的剧目，著名的是《忠义和奇迹》。与此同时，各种类型的戏剧学校也建立起来了。

这一时期的苏丹戏剧活动和民族独立运动紧密相连，戏剧家们向群众广泛宣传祖国面临的现实危险是殖民主义，这就和殖民当局发生直接冲突。戏剧家们政治地位低下，财政上缺乏支持，经常自己整理舞台，四处奔走寻找道具和服装，有时就在代步的马车上演出。由于殖民当局对戏剧运动和诗歌运动进行围剿，加上四十年代以后，埃及电影大量输入，苏丹戏剧一时转入低潮。

1956年1月1日苏丹独立。独立后一段时期的主要倾向是滑稽戏，代表人物是奥斯曼·哈米台，艾勒法迪尔·赛义德等。

新戏剧兴起的标志是阿巴德·阿玛克剧团的建立，它的特点是大众化，真实地反映剥削阶级、封建地主对苏丹人民进行压榨的现实。该剧团最出色的剧目是《朱台事件》，剧本反映了发生在1956年的朱台村惨案，揭露了政府军队和警察的血腥罪行，被誉为革命戏，引起轰动。

对现代戏剧发展贡献最大的是艾勒法克·阿卜杜·拉赫曼教授。他自1958年开始担任民族剧院经理，以忘我的精神和惊人的毅力，解决了戏剧发展中的若干难题。在他的推动下，各地纷纷建立剧院，使苏丹戏剧有了初步繁荣的局面。

苏丹戏剧界非常重视青年戏剧工作者的培养工作，目前已有若干青年中心剧团。戏剧界认为这是戏剧发展的沃土，期望它能生长出真正的健康的苏丹戏剧新芽。1969年尼迈里政府执政以来，支持和鼓励民族戏剧的发展，戏剧活动日趋活跃。但是由于历史的原因，苏丹戏剧至今还没有完全形成具有本国特色的艺术风格。

