

# 以印度两大史诗为题材的印尼哇扬戏

张玉安\*

**【内容提要】** 以印度两大史诗为题材的哇扬戏是印度尼西亚的传统民间戏剧,也是该国传统文化的重要组成部分。它的多样性、神秘性和历史性从不同角度展示了印度尼西亚传统文化的特色。其来源尤其是与印度影戏的关系,值得从事印度学研究的学者给予关注。

在印度尼西亚,所有的戏剧表演,不论是画卷戏、木偶戏、影戏,还是由人扮演的戏剧均称为“哇扬”(Wayang)。“yang”是词根,意思是“影子”。“wa”是爪哇语的前缀,意思是“神圣”。看来,影戏在古爪哇时期曾被看得很神圣,这似乎与爪哇人的宗教信仰有关。应该指出的是,今天印度尼西亚的哇扬戏,即影戏,不仅仅指皮影戏,而且也包括其他各种形式的影戏,甚至还包括由人表演的面具舞剧和不戴面具的歌舞剧。

可以毫不夸张地说,印尼是世界上最大的哇扬戏王国。其哇扬戏的种类简直难以计数。这一方面因为其种类繁多,至少有几十种;另一方面,学者们分类的标准各异,致使说法不一,使人颇感混乱。笔者认为,印尼哇扬戏的类别应有以下几种划分方法:一、按历史时期划分,有古典哇扬戏(Wayang Purwa)、古代中期哇扬戏(Wayang Madya)、古代后期哇扬戏(Wayang Wasana)和现代哇扬戏(Wayang Modern)。这里的古典、古代中期和古代后期是指印度文化影响时期而言的。二、按内容划分,有史诗哇扬戏(Wayang Purwa)、罗摩哇扬戏(Wayang Rama)、佛教哇扬戏(Wayang Buddha)、贵族哇扬戏(Wayang Menak)、史记哇扬戏(Wayang Babad)、(基督教)天启哇扬戏(Wayang Wahyu)、麋鹿故事哇扬戏(Wayang Kancil)等。三、按哇扬的材料和质地分,有画卷哇扬戏(Wayang Beber)、木偶哇扬戏(Wayang Golek,后称Wayang Tengul)、皮影戏(Wayang Kulit)、柯里提克哇扬戏(Wayang Klitik)、面具哇

扬戏(Wayang Topeng)、人演哇扬戏(Wayang Wong或Wayang Orang)。此外还有纸哇扬(Wayang Kertas)、棕榈叶哇扬(Wayang Rontal)、草哇扬(Wayang Rumput)、石头哇扬(Wayang Batu)等。四、按地名、历史王国划分,如爪哇哇扬戏(Wayang Jawa)、井里汶哇扬戏(Wayang Cirebon)、巴达维亚哇扬戏(Wayang Betawi)、马都拉哇扬戏(Wayang Madura)、巴厘哇扬戏(Wayang Bali)、淡目哇扬戏(Wayang Demak)等。此外还有从哇扬的发明人、哇扬的功能等角度命名的。印尼哇扬戏的上述分类方法从不同角度反映了哇扬戏的特点,也显示了该国哇扬戏历史之久、分布之广和内容之丰富。说它是世界传统文化宝库中一颗璀璨的明珠大概是不为过的。

曼特尔·胡德(Mantle Hood)说过,“对爪哇和巴厘艺术形式的最大促进因素,以及对它们的延续与发展的激励,是印度教的《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》文学。”<sup>①</sup>即印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》在东南亚的流传和影响极大地促进了印尼艺术的发展。当然,这不但包括,而且首先应该是表演艺术,尤其是哇扬戏表演艺术。

在印尼的爪哇和巴厘,专门以两大史诗故事为题材的哇扬戏统称“古典哇扬戏”。爪哇文“Purwa”的含义有两种:一是“古代”、“古典”,二是说它源于梵文“parva”,意思相当于汉语的“章”

\* 北京大学东方文学研究中心教授

① 转引自[美国]梅维恒(Victor H. Mair):《绘画与表演》,王邦维等译,北京燕山出版社,2000年,第81页。

或“回”。因为在印度文化影响时期,爪哇文学一度盛行模仿两大史诗的某些篇章,这类作品被称为“篇章文学”。古典哇扬戏包括很多种,如画卷哇扬戏、木偶哇扬戏、皮影戏、柯里提克哇扬戏、面具哇扬戏、人偶戏等。下面分别予以专门介绍。面具哇扬戏和人偶戏,虽然也被称为影戏,但实际上是由人表演的歌舞剧,所以本文从略。

## 一、画卷哇扬戏

画卷哇扬戏就是世界上许多国家都曾看过的看图讲故事。“beber”的意思是“展开”、“打开”、“铺开”。表演方法是,把连续的故事场景画在长长的画卷上,当有观众来听故事时,讲故事的艺人(dalang)便把画卷打开,一边指着画面,一边讲述、朗诵或吟唱,直到把故事讲完。画卷哇扬应该是爪哇最古老最原始的哇扬戏,大约产生在印度文化影响的后期,所描绘的故事最初多取自两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》,后来主要以爪哇的班基故事为题材。其发展的鼎盛时期大约在14至15世纪的麻喏巴歇王朝。印度尼西亚现在已知的最有名的画卷哇扬有两种,一种是流行于东爪哇帕吉丹县(Pacitan)的“帕吉丹画卷哇扬”,已有400多年的历史;另一种是在日惹地区的基杜尔山县(Gunung Kidul)发现的,被称为“勒芒长老画卷哇扬”(Wayang Beber Kyai Remang)。前者一个完整的故事多由6个画卷组成,每个画卷有4个场景,也就是说一部故事共有24个画面。后者由8个画卷组成,画卷长约2米,宽50—75厘米。据考,画卷最初是用一种棕榈叶(lontar)做的,模仿的是印度寺庙中的浮雕。后来改用一种树皮纸。这种纸是树皮做的,有耐水性,爪哇语叫Ponorogo。画卷在不同历史年代发生了许多变化:开始时,模仿印度寺庙中的浮雕像,到麻喏巴歇王朝时期,故事中的人物形象更接近真人;后来到了信奉伊斯兰教的淡目王朝(1478—1568),由于模拟真人画像违背伊斯兰教教义,所以一些伊斯兰教学者和艺术家便设计和创作了类似后来爪哇影戏的人物形象,如高高尖尖的鼻子,两臂长过膝盖,甚至可以触摸双脚。总之,后来的画卷人物远离常人形象,变得更加夸张、神秘,而且有趣。较早的画卷哇扬戏没有任何

音乐伴奏,讲故事的艺人只是说唱、朗诵,加上一些动作,以此来讲述和表演故事。到了新柯沙里王朝(Singhasari, 1042—1293)才有了加美兰(gamelan)乐器伴奏,使用的一般是色仑卓曲调(Slendro)。皮影戏和木偶戏出现后,画卷哇扬便被爪哇宫廷禁止,但依然在宫外流行。画卷哇扬从马打兰王朝(Mataram, 1586—1755)开始衰落,近年只能偶尔看到有画卷哇扬表演。当年,画卷哇扬表演有很强的宗教性。据说,爪哇保存画卷哇扬的人有的至今仍把它当成传家宝,甚至每个周五的晚上把画卷拿出来用米饭供拜一番,而且依然坚持用传统的方法保存画卷,即使有更先进的现代保存方法也不使用。

## 二、爪哇古典哇扬戏

古典哇扬戏主要分爪哇和巴厘两大流派。爪哇古典哇扬戏(Wayang Kulit Purwa Jawa),大致分西瓜哇(古典)皮影戏和东爪哇(古典)皮影戏两种风格。西瓜哇皮影戏至少有四种语言文本:使用巴达维亚语的巴达维亚(雅加达)文本,使用井里汶语的井里汶文本,使用展玉语的展玉文本,还有使用万隆语的万隆文本。其中井里汶古典皮影戏(Wayang Kulit Purwa Cirebon)影响最大,一直流传至今。

西瓜哇井里汶古典皮影戏源于中爪哇和东爪哇。证据是,其皮影人的形状和中爪哇的勃加浪安皮影戏(Wayang Keling Pekalongan)相同,如罗摩故事中的人物十首王罗波那和他的儿子因陀罗耆都穿木偶戏一样的衣服。井里汶古典皮影戏主要以两大史诗故事为题材。其中不少内容都根据伊斯兰教进行了修改和创新。过去,在井里汶王宫中每当伊斯兰教历的正月都演出以两大史诗为题材的皮影戏。如今,井里汶王宫已成历史文物仓库。这里的皮影戏主要为游客演出。农村中举行什么仪式,或为了庆祝丰收和感谢真主,也时常演出皮影戏。现在井里汶皮影戏用的是井里汶混合语,即爪哇语和巽他语的混合语。演出一般要持续一个晚上。它有一个与众不同的特点,即加美兰乐队的乐手在哇扬戏演出过程中,不但伴奏,而且始终参加伴唱。

东爪哇古典皮影戏(Wayang Kulit Purwa Jawa Timur)在伊斯兰教传入爪哇以后,沿用中爪哇皮影戏的形式。但东爪哇的皮影戏也有自己的特色,特别是皮影人的涂彩等方面,更适合当地人的欣赏口味和创作水准。东爪哇皮影戏的皮影人形状与日惹的风格相似,尤其是女性人物,但人物的头饰和面部的颜色与中爪哇有所不同。当爪哇人的信仰向伊斯兰教过渡时期,东爪哇的古典皮影戏就已成熟。因为此前东爪哇的麻喏巴歇王国已经扩展到整个印度尼西亚群岛,所以东爪哇的皮影戏便在中爪哇普及开来。

### 三、巴厘哇扬戏

巴厘哇扬戏就是巴厘古典皮影戏。皮影戏是巴厘岛最古老也最受尊崇的戏剧表演形式。它主要以罗摩故事为题材。学者们推断它源于祖先崇拜,因为 wayang 这个词本身的意思就是“影子”,牵线人在表演时把鬼魂虚幻的影子世界带到现实生活之中,并重新赋予它某些现实意义。

与爪哇哇扬戏相比,巴厘哇扬戏的皮影人在形状上有明显的不同。如上所述,爪哇皮影人脖子长,肩膀宽,两臂长过膝盖,甚至可以触摸双脚,与常人形象相差甚远。而巴厘皮影人的形状则比较接近真人,但比爪哇的皮影人小些。此外,巴厘的皮影人与东爪哇帕纳塔兰神庙(Candi Prambanan)内的罗摩衍那浮雕的人像极为相似。由此可以推断,伊斯兰教传入以前,爪哇皮影人的形状也与印度庙浮雕上的人物相差无几。较之爪哇以至东南亚其他多数国家,巴厘皮影戏的另一个特点是与宗教仪式有更密切的关系,因而更有神圣性。这大概与巴厘人至今依然信奉印度教不无关系。在巴厘,皮影艺人在表演之前,都要先念咒语,请求神灵保佑演出顺利成功,不要因为表演中有与宗教不符之处而降怒。所以每一个场景结束前的第一句话就是:伟大的苏刹曼陀罗神(Suksmantara)就是这样讲的。此外还要举行一些净化仪式。在巴厘,几乎所有的皮影戏表演都与某一宗教仪式有关,不是单纯为了娱乐。

从表演时间来分,巴厘皮影戏有两种:白天表演的叫“日场哇扬”(Wayang Lemah),晚上表演的叫“晚场哇扬”(Wayang Petang)。白天演出不

需要松油灯或电灯,也不要幕布。而晚上演出则要用幕布和照明灯。一般来说,白天的哇扬表演更多是宗教仪式的一部分,而晚场表演则既有宗教性,又有娱乐性。无论白天表演还是晚上表演,都没有固定的开始或结束时间。

在巴厘,最有宗教性的皮影戏除了“早场哇扬”以外,还有“萨布勒格尔哇扬”(Wayang Sapu Leger)和“苏达马拉哇扬”(Wayang Sudhamala)两种。其中早场哇扬最具神圣性,通常专用于庆祝婴儿出生的仪式。而晚场哇扬和萨布勒格尔哇扬则可普遍用于宗教性仪式,如祭拜祖先仪式(pitra yadnya)、拜神仪式(dewa yadnya)、祭拜天神使者仪式(buta yadnya)等。苏达马拉哇扬一般在火葬仪式上表演。表演时,一个剧目中的皮影人可以兼饰其他剧目的角色,如《摩诃婆罗多》中的阿周那和《罗摩衍那》中的罗什曼那可以用同一个皮影人。不同类型的人物可以从眼睛特征分辨出来,如罗刹、般度家族兄弟的眼睛和动物的眼睛是圆形的,而黑天、阿周那和其他刹帝利的眼睛则是扁长的。

按表演题材和地域划分,巴厘皮影戏有十多种,其中与罗摩故事有关的是“巴特尔哇扬”(Wayang Batel),也叫“罗摩衍那哇扬”和“卡马珊哇扬”(Wayang Kamasan)。前者人物众多,有很多种罗刹和猴子,与东爪哇帕纳塔兰神庙的浮雕一样。后者的名称来源于巴厘岛一个叫卡马珊的农村。实际上这种哇扬是巴厘的传统手工艺品,不能上演,只用于装饰墙壁。这类画的内容多是人们所熟知的故事和人物,人物形象和画面常常令人毛骨悚然。如《罗摩衍那》中的哈奴曼与鸠槃荼劫拿大战的场面,两个人物呲牙咧嘴,血水四溅,乱箭横飞。

巴厘哇扬戏的表演方式与其他地方的大致相同,但也有自己的特色:牵线人盘腿坐在用方框展开的幕布后面,头上悬着一盏照明灯,牵线人操纵着刻有孔眼儿的平展的皮影人,把影子投射到幕布上。沿着幕布的底边放着一根香蕉树干,上面插着表演时静止不动的影人。两个助手坐在牵线人的两边。右边有一个盛皮影人的箱子,牵线人用夹在右脚趾之间的木槌儿敲箱子,这样既可制造声音效果,又能暗示和提醒坐在后面的乐师及

时伴奏。除了那些皮影戏的狂热爱好者之外,多数观众都坐在幕前观看。

牵线人都经过严格的训练。训练主要包括学习皮影戏的宗教、哲学的象征意义、一些口传文本的素材,最后才学习有关皮影人的操纵技术。其中重要的是了解皮影戏所象征的宏观宇宙概念,如灯象征太阳,香蕉树干表示大地,幕布代表宇宙秩序,操纵杆儿被看作人的骨骼,而拉线则当成人的筋骨。这样,牵线人既是表演者和教育者,又是哲学家和僧侣。他们必须善于通过动作、声音、吟唱、对白和使用复杂的语言等多种艺术手段来表现各类人物的特点。有名的英雄人物要用古爪哇语说话。古爪哇语是古代文学语言,有很多梵语词汇。但演出时一般不做翻译,而是通过丑角的参与和用现代地方语来解释、评论。牵线人要善于联系当前的事情进行对比,用格言、谚语和警句启发和教育听众,以恰当的世俗手段生动形象地表达宗教思想。

巴厘哇扬故事的全套人物约150个到200个,每一个人物的形状和装饰的细部都表示其性格类型。如文雅的人物一般形状比较小,两脚交叉而立,杏仁眼,头向下倾,服装和饰物有点夸张。而粗鲁的人物一般尺寸较大,双脚向外开展,常有很多饰物,头水平或向下倾。

开演时,牵线人示意乐师演奏正式的序曲,同时打开木箱,一一取出皮影人。最先取出的是一个代表生命树的“卡雍”(Kayon)。这是一个树叶形状的东西。用来表示开场、散场和换场,并作为火、雨、风、大海和敬神气氛的辅助象征。卡雍沿着幕布摇晃移动,表示创造一个物质世界。乐师继续演奏序曲,牵线人把皮影人垂直插在香蕉树干上,那些暂不出场的或特殊的人物则与幕布垂直躺着,使观众看不到他们的影子。而那些不用的皮影人被安排在两端。开场时中心人物先移动,然后卡雍第二次摇动,表示赋予皮影人以生命。而后牵线人吟唱古诗,演出正式开始。

巴厘皮影戏的音乐伴奏主要使用一种叫做“根德尔”(gender)的打击乐器。这种乐器类似木琴,四个一组,分成两对,一对较大,另一对较小。带有铜制的琴键,用木槌敲击,有点像西方的电子木琴。每个琴键下面都有已调试好音调的竹制共

鸣器,可以自然扩大声音。两对根德尔音调的高低要有所不同,使合奏时产生一种敲击和振动的效果。在所有的巴厘乐器中根德尔的演奏技术是最难的,因为在敲击一个琴键的同时,每一个手指都要用来控制前一个已经敲过的琴键的颤动,两只手简直就像在铜键上跳舞。

为《摩诃婆罗多》伴奏只用四个根德尔,而为《罗摩衍那》伴奏,还要配笛子和两个双面手鼓。手鼓用来演奏衔接的部分。除了开头和序幕部分的乐曲以外,全部乐曲都由适合爱情、悲伤、流浪、备战、战斗等场景的乐曲组成,还有为特殊人物表演、为牵线人吟唱古诗、为表演台词伴奏而谱写的重要乐曲。

#### 四、木偶哇扬戏

在爪哇语中木偶哇扬戏中的Golek有两个意思,一个是“木偶”,另一个是“寻找”。用“寻找”作哇扬的定语,可能因为最初木偶哇扬常常在皮影戏演完后演出,当时牵线人演出的目的是让观众看完后自己去“寻找”哇扬戏的教育意义。这也是爪哇木偶哇扬戏名字来源的另一种解释。木偶哇扬中的木偶人都由木头制成,要根据《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的角色穿戏装,涂画彩。演出时不用幕布。过去用油灯,现在多改用汽灯或电灯。木偶人和皮影人不同,木偶人的形状是三维的,头和身子分离,一根细杆从中空的身体穿过,既起连接头和身子的作用,也是哇扬艺人手中的操纵杆。木偶哇扬的手臂和身子也和皮制哇扬一样,是用线连接的,这样哇扬艺人可以让木偶的手臂自由活动。据考,木偶哇扬最早引进西爪哇的井里汶,而后才传入内地,逐渐为巽他人所喜爱。木偶哇扬戏在西爪哇很受欢迎,以至后来不用爪哇语,而用巽他语。当然其中还夹杂着不少现代爪哇语和古爪哇语的成分。皮影戏也因此缩小了地盘,只在达西马拉亚(打横)、井里汶和巴达维亚三个地区演出。西爪哇人一般称这种哇扬为巽他木偶哇扬或古典木偶哇扬。其主要剧目是《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》。巽他木偶哇扬大约出现在马打兰王朝阿莽库拉特一世时期(1646—1677)。随着时代的变化,木偶哇扬戏也在不断改革和创新,如20世纪60年代以后出现的巴厘万木偶哇扬

(Wayang Golek Pakuan) 和 巴查查兰木偶哇扬 (Wayang Golek Pajajaran) 等。

此外,中爪哇也有很多种木偶哇扬戏,其哇扬的形状与贵族木偶哇扬(Wayang Golek Menak)相同。在西爪哇的井里汶还有一种扁头木偶哇扬(Wayang Cepak),这是古典木偶哇扬和贵族木偶哇扬结合的产物。所以称为扁头哇扬是因为,一部分木偶人的头是扁平的。

20世纪70年代以来,巽他木偶哇扬又有一些创新,如为黑天、十首王罗波那等木偶人佩上了皮革做的格利斯短剑等武器。

## 五、柯里提克哇扬戏

又称克鲁基尔哇扬戏(Wayang Krucil)。名称来源不详。据考,是东爪哇泗水的一位名叫拉登·朴凯克的人于1648年发明的。这种哇扬的人物由扁平的木板做成,只有用手用皮革材料,为的是使手臂更灵活。人物的样子仍像皮影人,也有一些必要的雕刻。柯里提克哇扬戏一般白天演出,不使用幕布。题材多为两大史诗或达玛尔乌兰故事(Damarwulan)。和皮影戏一样,这种哇扬也有不同的地区风格,如日惹风格、梭罗风格、芒库尼加拉公国(Mangkunegara)风格等。前者更接近原始形状,而后两者看起来更精细且有艺术性。柯里提克哇扬戏也像皮影戏一样,一般在比较神圣的仪式上演出。遗憾的是,由于哇扬艺人墨守成规,剧目单调,这种哇扬早已消失。

## 六、罗摩哇扬戏

这是一种专门以罗摩故事为题材的皮影戏。可惜记载这种哇扬的资料很少,目前只知道它最早出现在马打兰王朝帕库·布沃诺四世统治时期(1788—1820),戏中的人物有很多猴子和罗刹。

## 七、灯蛾哇扬戏

这也是以印度两大史诗为题材的皮影戏。这种皮影戏很有趣,因为皮影人的尺寸很小,动作很不灵活,在灯光下抖动很像灯蛾,故称灯蛾哇扬(Wayang Kaper)。灯蛾哇扬一般都是富人或贵族家庭专门为孩子制作的玩具,演出的艺人也由孩子们充当。

## 八、塔斯里宾哇扬戏

这是一种大型皮影人哇扬。据记载,塔斯里宾哇扬戏(Wayang Tasripin)是中爪哇三宝垄市一位做皮革生意的富商塔斯里宾发明的。其风格属于日惹和海滨风格的结合。皮影人大得出奇,阿周那的尺寸和普通哇扬中的巨人鸠槃羯叻拿一样,其他人物的尺寸当然也要与之相称。这样大的皮影人无法操纵和表演,一般只作收藏、装饰和展览之用。

有趣的是,爪哇人还把寺庙中一些历史故事的浮雕像称为“石头哇扬”或“寺庙哇扬”(Wayang Candi)。虽然这种哇扬永远纹丝不动,无法用来上演,但其动作、形状、服饰和风格等与可以活动和上演的哇扬极为相似。可以说,中爪哇的普兰班南神庙(Candi Prambanan)和东爪哇的帕纳塔兰神庙(Candi Panataran)中的罗摩故事浮雕,每一幅都是一个哇扬的场景,证明了表演艺术和造型艺术之间的相互关系。

关于印度尼西亚哇扬戏的来源和历史,专家学者们有不同的说法,概括起来主要有来源爪哇本地说、来源中国说和来源印度说三种。多数印度尼西亚学者认为,印度尼西亚人的祖先在公元前就发明了哇扬戏,起初是作为与死者灵魂沟通的工具,在具有宗教性质的各种仪式上表演。而印度哇扬戏主要演出两大史诗,目的是为了传播宗教。后来印度的哇扬戏随着印度教一起传播到千岛之国,二者便自然融合,即源于印度的文化和印度尼西亚的本土文化有机地结合起来。当然,任何一种文化在接受外来文化时都有一个扬弃的过程,也就是说,印度尼西亚人民根据自己的需要和爱好,对来自印度的哇扬戏不断改进和再创作,才使它逐渐适应了自己的历史和文化的发展,成为本土文化的一个不可分割的组成部分。总之,印度尼西亚和印度的哇扬戏的密切关系不容置疑。

关于印度尼西亚的哇扬戏最早出现在何时,专家们也众说纷纭。印度尼西亚的一位文化学家苏罗诺博士(Surono)认为,印度尼西亚在公元前1500年前就有了哇扬戏表演。但笔者认为,有据

可查的最早年代应该是美国学者梅维恒提出的公元840年前后。其证据是在爪哇出土的一块铜板,其年代大约在公元840年,上面用古爪哇文刻写着一份国王文书,提到三种演员,其一是“aringgit”。“ringgit”一词在古爪哇语中是“哇扬戏”,而“aringgit”是“哇扬艺人”的意思。现代爪哇语中“ringgit”仍指哇扬戏。另外一个证据是,在11世纪至15世纪之间东爪哇的许多宫廷文学作品中,如《阿周那的婚姻》里,曾多次提到“哇扬戏”。因此可以说,早在一千年以前,哇扬就是爪哇宫廷中的一种戏剧表演形式。这表明,哇扬戏在此之前数百年就已在爪哇流行。

#### 参考文献:

1. Woro Aryandini S.: *Wayang dan Lingkungan* (《哇扬和环境》), Penerbit Universitas Indonesia, 2002.
2. Moertjijto: *Relief Ramayana Candi Prambanan* (《普兰班南神庙中的罗摩衍那壁

画》), Penerbit Kanisius, 1991.

3. S. Haryanto: *Sejarah dan Perkembangan Wayang* (《哇扬的历史和发展》), Penerbit Djambatan, 1988.
4. Jeune Scott—Kemball: *Javanese Shadow Puppets*, The Trustees of the British Museum, London, 1970.
5. V. Raghavan: *The Ramayana Tradition in Asia*, Sahitya Akademi, 1980.
6. Himansu Bhusan Sarkar: *Indian Influences on the Literature of Java and Bali*, Greater India Society, 1934.
7. James Danandjaya: *Folklore Indonesia* (《印度尼西亚民俗学》), Grafiti Pers, 1986.
8. Supartono Widysiswoyo: *Sejarah Seni Rupa Indonesia* (《印度尼西亚艺术史》), Penerbit Universitas Trisakti, 1987.
9. [美]梅维恒著:《绘画与表演》,王邦维等译,北京燕山出版社,2000.

(上接第42页)

权将结束。但对于各土邦未来归属的阐述却是模糊的,语气上还有某种程度的减弱:《内阁使团备忘录》强调各土邦必须加入独立后的印度或巴基斯坦,不得成为独立的国家;《蒙巴顿方案》只是简单地重申了《内阁使团备忘录》的原有立场;《印度独立法》则近乎回避了这一问题,只是笼统地说,在独立后的印度或巴基斯坦同意的情况下,各土邦可加入二者之一。在这种情况下,如果印巴两国对单个土邦自己的选择没有异议,并接受它们归并的后果,那将不会有什么问题。但是,如果它们对某个土邦的选择有异议,就会带来问题。

英国的土邦政策没有明确规定土邦的归并方

式,使得独立后的印巴根据各自所需,寻找相关的法律和文件,也就是《1935年印度政府法》和《蒙巴顿方案》,作为自己对克什米尔诉求的合法性依据。《1935年印度政府法》虽然是一部法律,但由于它并不是英属印度分治和印度土邦归并的法律依据,所以它对印度土邦的归并,或者具体到克什米尔问题上的作用,就如同《蒙巴顿方案》一样,并不具有法律效力。印巴两国独立之初在克什米尔的行动,也就因此而缺乏明确的法律依据。它们的行动虽然未必合法,却也难以说违法了,因为根本就没有明确的法律规定。