

海外中国研究

刘东主编



L'écriture poétique chinoise
Vide et plein: Le langage pictural chinois

中国诗画语言研究

〔法〕程抱一 著

涂卫群 译

凤凰出版传媒集团
江苏人民出版社

上海
研究
中国
书究
海外

刘东主编
周文彬总策划

1207.2
289

2006

L'écriture poétique chinoise

Vide et plein: Le langage pictural chinois

中国诗画语言研究

[法]程抱一著

涂卫群译

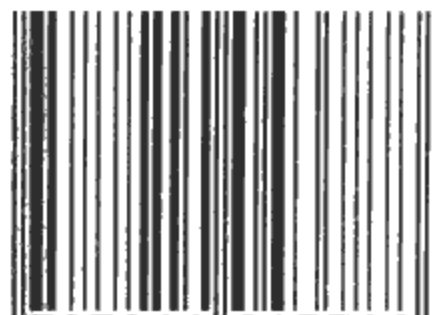
凤凰出版传媒集团
江苏人民出版社

本书是程抱一先生的《中国诗语言研究》(1977)和《虚与实:中国画语言研究》(1991)两书的合集。

《中国诗语言研究》,以唐诗为研究主体,从中国表意文字的特点出发,以构成诗歌语言基础的宇宙论中的虚实、阴阳和人地天关系为依据,分别从词句、格律、意象三个层面,展现这一符号系统在对文字的探索中如何进行自我构成。在词句层,着重探讨虚词与实词之间的微妙游戏;在格律层,揭示平仄和对仗等所体现的阴阳辩证关系;在上述两层次所导向的更高和更深的象征层,则显示诗人们如何借助“比”、“兴”手法组织意象之间的关系,以实现主体与客体的交融,并充分发掘人地天三元关系。其法译“唐诗选”部分,采用独创的字对字翻译和意译,为读者提供了多途的审美享受。

在《虚与实:中国画语言研究》中,作者认为,绘画行为与宇宙的生成化育是相关相通的,而中国绘画的目标,在于创造一个完整的小宇宙。这要通过重建激荡宇宙的元气来实现,因此画家寻求捕捉构成所有事物并使它们彼此连接与沟通的内在原则(理)。但这些有力的笔画只能在虚的底色上体现,虚同时是起源的至高状态、万物所归的神妙所在和万物运转不可或缺的中心成分,因此有必要在画作上、绘画元素之间和在笔画本身中实现虚。为此作者围绕“虚”这一中国宇宙论的重要概念梳理出五个层次:笔墨、阴阳、山水、人天以及最高层的第五维度——它代表着绘画所要达到的最终目标:意境和神韵。以上诸层形成了一个有机整体,冲虚之气则从一个中心出发,遵循着一种螺旋形的运动,流布于一个又一个层次。

ISBN 7-214-04378-5



9 787214 043788 >

ISBN 7-214-04378-5

J·158 定价: 30.00 元



序“海外中国研究丛书”

中国曾经遗忘过世界，但世界却并未因此而遗忘中国。令人嗟呀的是，60年代以后，就在中国越来越闭锁的同时，世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天，这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境：我们不仅必须放眼海外去认识世界，还必须放眼海外来重新认识中国；不仅必须向国内读者移译海外的西学，还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这套书不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感，因为单是它的学术水准也足以提醒我们，中国文明在现时代所面对的决不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者，而是一个高度发展了的、必将对自己的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样，借别人的眼光去获得自知之明，又正是摆在我们面前的紧迫历史使命，因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身，中华文明就找不到进入其现代形态的入口。

当然，既是本着这样的目的，我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西，否则我们的“筛子”本身就可能使读者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试，而我们所努力去做的，毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘东

1988年秋于北京西八间房

中文版序

在人文科学领域里,法国的六七十年代是个蓬勃激奋的时期。相继掀起的主要潮流是结构主义(Structuralisme)和符号分析学(Sémiologie)。二者承接而又互补,一旦出土后就起伏汹涌而达不可收拾之势,直到尽情发挥之后才渐渐冷静下来。今日回首也许会觉得这些运动均已“过时”,殊不知在人类历史过程中,很多在某时兴起的新“意念”,总会让后来人觉得被超越了。其实,真有价值的意念由于已逐步化入人类的精神形成中而不再分明可见。结构主义和符号分析学亦不例外。它们作为方法论成为人文科学研究中的有机成分,只是受惠者不再“饮水思源”而已。更值得提出的是,这些在法国一度“甚嚣尘上”的运动虽在80年代后渐趋冷寂,然而在他处,特别是在美国,又掀起了新潮。预料这现象也很可能或已经在中国造成气氛。

关于结构主义,如果溯源而上,其创始者是两位重要学者:语言学家雅可布森(Roman Jakobson)和人类学家列维·斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)。他们40年代在纽约的相遇是20世纪人文科学发展中重要的事件。作为捷克布拉格语言学社的成员,雅可布森在第二次大战之前已成名,且早在战前即赴美国授课。列维·斯特劳斯为了逃避纳粹迫害,也于大战开始之后去美。他早期作为民俗学家,曾在南美洲印第安人部落中作过生活调查。后来搜集了大量美洲印第安人的神话、传说,却一度苦于不知如何下手进行确切而具有意义的分析。这些神话、传说除了人物之外,当然也借用了大自然的众多因素:日月

星辰、风雨雷电、木石水火、植物动物。所述情节之中穿插着得失交替的种种考验,死生交错的种种象征。放在一起,很多神话似乎相近,却又因部落之分散而有差异;另一些表面上各述他事,却又似乎具有同等寓意。列维·斯特劳斯深知,这些神话、传说并非妄想、臆造,而是表达了原始种族的宇宙观、人神观。如果只把它们当作普通文学作品,就是说,只求讲解那些细节多端的故事的表层“内容”、“情节”,固然会有所得,但终不免于粗浅、甚至混淆。他预感到,在那些叙述背后该有深层组织负载着深层的逻辑与观念。

在语言学方面作过创造性开拓的雅可布森告诉列维·斯特劳斯音韵学的一些基本道理。他的解说大致是这样的,当你听异国人在你周遭唧唧喳喳说完全陌生的语言时,你心中会起两种不同而相反的惊异。首先的惊异是:听起来那样混杂纷纭、天花乱坠的音怎能拼凑成体系而表达意义。其次的惊异是:说话者并不需要过于劳累口腔,而只是略略蠕动唇舌就得以吐出繁复无尽的话语。其实任何语言都并不设法以万千种不同的音去述说万千种不同的事。语言是以经济、精简为本的制度。那经济之获得,来自语言所用的音与音之间构成内部的对比区分。更具体地说,所谓经济,是每个语言把一定数量的音节——或多或少因语言而异——依照音节的不同性质归入不多数量的系列(paradigme),系列与系列之间相互对比而产生区别,穿过区别各系列的音节获得独特性,进而产生得以表达意义之作用。是的,任何音或音节单独存在时并无意义,它总是属于制度之后,在制度内与他音对比而取得表意价值。不用说,在音韵层次之上,尚有语法层次、语意层次,此二者更给语言增加了表意功能。

雅可布森对音韵学的解说,中国音韵学家都知道的。汉语词汇最早是建筑在单音节上,后来才发展出双音节、三音节等。如果只观察现代普通话的单音节,一个汉语说话者即使对音韵学一无所知,也会本能地感到音节与音节之间的不同与对比,并因这不同与对比而具表意可能。比如,把汉语的四百多个不同的音节放在一起,说话者本能地知道,在音节起音(initiale)上有元音与辅音之对比,送气与不送气

之对比,鼻音与非鼻音之对比,唇舌音位与颚喉音位之对比等;在音节尾音(finale)上,有声调与声调之对比,鼻音与非鼻音之对比等。这就是语言的奇迹。从一定数量的原音出发,穿过少数的音韵以及语法规则的对比,即能说出繁复无尽的话语。为了证实它的惊人的经济性,我们可举《中国诗语言研究》中详细分析过的李白的“玉阶怨”:

玉阶生白露,
夜久侵罗袜。
却下水晶帘,
玲珑望秋月。

这首绝句的二十音节念起来不超过一分钟,却道尽了人间的怨愁与想望。

雅可布森给他朋友的“启示”虽然只是语言学家的基础知识,但已足够供应后者一把钥匙。列维·斯特劳斯领会到:人类精神活动创造了语言及其他表意制度当然是为了表达“意义”,表达“内容”,可是那“意义”,那“内容”并非悬空的先验,它们的最初滋生以及逐渐复杂化均是和表意制度的内部结构息息关联的。扩大一点说,他和雅可布森一样看到:一般的理解,人先有思想,再用语言去表达。其实,有组织的思想——而非一些本能的反应与念头——的节节环扣、层层繁复是和语言的构成不可分的。这“启示”,他很快应用到神话、传说的范围里去。他知道必须学会透过表层情节而托出神话的深层结构。那深层结构显示了这些原始种族的精神建构与意识形态,也显示了它们的推理方式。如果神话采用了某种意象,比如“月亮”或“老鹰”,单独存在,这些意象并无特殊意义,并不特殊表明什么,只有当它们和神话中其他成分发生关系时才能产生意义。这是符合音韵学原则的。所以得在深层结构中找出内部关系,特别是对比性(opposition)牵连性(corrélation)的关系。此外,人称角度、先后进度均极重要。这是神话分析的初步。神话之外,不管是家庭组织、社会组织、宗教组织,人类学家都应穿过名称与名称的微妙关系找出权力、禁忌诸项的规则与真旨。

后来,列维·斯特劳斯在解释结构主义的基本精神时,也喜欢照雅可布森的榜样举浅易的例子。例如,当你随口说:“这朵小花很红!”你并不会觉得背后有什么哲学性的思考。然而你能说出这句话,表示你下意识地体会到宇宙乃是个大结构。那结构中所有成分都在互相构成的关系中取得存在与意义。你说“小花”,表示知道有较大的花。你说“很红”,表示知道有别的花或不太红,或具他种色泽;更有甚者:你说“这朵花”,表示知道植物界中除了花外尚有他种植物,也表示知道尚有与植物不属同类的矿物和动物,甚至表示你谙晓在这些分类之外尚有些更为原本的成分。这例子所说只是一个起点,在后来陆续发表的几部名著中——《野性思想》、《结构人类学》、《生与熟》、《灰与蜜》等,列维·斯特劳斯作了既具体又抽象的精密发挥。

列维·斯特劳斯在人类学研究中引入的新态度、新方法,逐渐波及人文科学其他领域,包括文学批评,艺术批评,精神分析学,社会学,历史学等。六七十年代的法国,新人、新书频频出现,竞相争妍,一时造成轰轰烈烈的炽热气氛。随着结构主义,应运而起的是符号分析学;因为列维·斯特劳斯研究神话时所作的正是符号分析。符号分析学是对符号本身的观察和质问。符号是人类精神活动不可缺的;所有的表意制度均由符号组成。通常认为,符号的用处是为了表意,意思一旦表达了,符号即可扔去,所谓“得鱼忘筌”是也。因而传统的文学批评多以内容为主,把内容说明了,再加上几句有关文笔的形容褒贬之词,就认为完成任务了。再举电影为例,某人看了某影片后对你讲述时,往往只能,也只能停留在情节上。事实上,那情节只要几句话就可说完。然而作为作品的影片完全建筑在它的叙述语言上。那些符号——或意象——本身,那些符号与符号之间所兴起的寓意,所构成的风格,以至于符号无法直接道出然而巧妙启示了的,不用说,均属于作品的“内容”,均值得作为分析对象,不然影片的意义失去大半,甚或可以说失去全部。符号一词,在法文里是 *signe*, 这一词之所包含,在20世纪初已由语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure)剖为表里二面,即能指 *signifiant* 和所指 *signifié*。索绪尔在那时已经指出,传统的语言学只注重所指而忽略了能指。新的语言学应当开始研究能指之

间的组合方式、寓意方式,组合可能、寓意可能等。这是符号分析学向语言学借鉴了的。如果要概括一句,可以说,符号分析学面对一切表意制度、一切文本时,它不止于所指,而是把重心放在能指上。

我们已经了解,作为结构主义和符号分析学中心的是广义的语言。语言的重要性前已提到,在此再补说一下。人之所以成为思想动物,是因为首先他成为语言动物。语言不只是工具,它是人之所以成为人之基本要素,它是存在方式、建造方式、求索方式。通常以为人先有思想,再用语言去说,其实有机构的思想是从有机构的语言逐渐获得的。语言的可能固然是赋予所有的人,它甚至是人和一般动物相异的标示。可是一个直到七岁左右从来未曾接触语言的野生孩子,过了年龄就无法再学语言,他仍停留在极幼稚的阶段,具有动物式的反应与念头,却不会进行系统性的思想。语言和思维活动之间的密切关系,过去并非未曾被注意到。然而到了20世纪,人文科学一步一步地把它推到首位。于是出现了饶有意味的现象:过去,人以语言去解说宇宙及生命之奥秘,现在,人从自己创造的语言中去探测自身的奥秘。精神分析学的创始人弗洛伊德已经指出语言的关键。他的后继人拉康更把它作为主旨。拉康认为潜意识的组成已是一种语言,后来他把人和内心以及外界所产生的关系定为缺一不可的三大项:实存 *réel*, 想像 *imaginaire*, 象征 *symbolique*。象征即指广义的语言。每人最早学语言的年代就在和父名,和母体,和自我想象诸种关系中造成了自身的潜意识,后来与社会交往时更复杂化。这一切决定了每人的精神型态。

基本上说来,结构主义和符号分析学只是一种态度,一种眼光,一种方式。至少,我个人如此看待。它们不是哲学,却又与哲学有关。当代两位哲学家福柯和德里达就是在那时代、那环境中崛起的。两位都不否认所受影响,可是为了演独树一帜的角色,又都设法保持一些距离。然而福柯想到对过去曾经统治的思想制度与社会制度作“考古式的分析”,是因为他意识到这些制度均是在某时某代构成的特殊语言。至于德里达对语言问题的敏感以及思考,和当时的争鸣有不可分之缘。这里顺便指出,他后来所发挥的解构论并不是解结构主义之

构。结构主义,法文是 structuralisme,解构,法文则是 déconstruction;二者在字面无关连。相反,是结构主义使他理解到所有思想方式均为一种构成,他要解的乃是建立在形而上学前提上的传统哲学思想。他设法和结构主义保持距离,是他认为语言的重要成分是书写语言。书写语言不只是口说语言的服务者,它有离异特色,这一点对具有文言传统的中国人来说并不陌生。德里达把法文发音相同的两个字 différence(差异)和 différance(延迟)拼在一起而造出文本的意义永远推远而不会有定论的看法。不应忘记的是,把重心放在书写语言上是巴尔特和克里丝特娃都一度做过的。德里达的特征则是他执着的一贯。他和伽达默尔(Gadamer)论战时一再强调的总是这一点。意义之无尽“延异”的确是具有开放作用的观念。但是有一点值得戒备:如果不慎重使用这观念,会陷入相对主义型的玩弄与诡辩中去。

60年代是我自己在思想上渐趋成熟的时期。当时既然身逢其胜,便不可避免地卷入了主要潮流。我开始撰写一篇小型论文时,乃择定了张若虚的“春江花月夜”作为分析对象;尽力采用了一些结构分析的规则。那些规则大致是:面对分析对象时,分清层次,明确视角。在每一层次,辨认出具有表意价值的构成单位,寻觅出它们之间的对比牵连以及对比兼牵连的种种关系,然后穿过这些关系承托出表面意义背后的引申寓意(connotation)。引申寓意的最高层次乃是象征。上述规则在分析诗时达到最高度应用。因为在诗中,所有属于形式的成分——这里所指的形式是广义的,超过普通理解的“诗式”——都具有特殊含义,都成为“内容”的有机部分。

我的这篇小型论文引起了巴尔特(Roland Barthes)和克里丝特娃(Julia Kristeva)的兴趣。不久,拉康(Jacques Lacan)亦邀我与他对话,延持数年之久。其间,瑟伊出版社约我撰写中国诗语言研究的专著。该书于1977年出版,除了上面所提三位外,亦获得了雅可布森和列维·斯特劳斯的赞辞。两年后,我又出版了《虚与实:中国画语言研究》。这两部书一版再版,迄今未曾中断过。今日终于译成中文呈现在中国读者眼前,我心情之感动、感激自可想像。更有令我触动者:我撰写此序言,久久谈及开创人列维·斯特劳斯。这位当年不易亲近的

大师,我现在竟有幸每周四与他并坐。他是法兰西学院(Académie française)院士。该学院是法国最高荣誉机构,由四十名院士组成,入院后被称为“不朽人”。院士各有固定座位,每周四聚会一次,讨论诸事,并审阅作为法语应用标准的大字典。我于2002被选入该院后,座位正好与列维·斯特劳斯之座为邻。他今年97岁高龄了,除非病痛或他事,尽可能不缺席。我的选举举行那天,他略有不适,却特来投票。我想主要原因是:法兰西学院院士均是当代著名作家兼以少数科学家和宗教人士,可是真正与他同道作那样专门性研究的学者不多(专门学者均属于法兰西学院下属的各学院)。我是其中罕有的直接承受过他影响的一个。每周四相聚时,在典雅和谐的会堂里,我们都聚精会神地参加日程,这并不妨碍我们间或低声交谈,或会心微笑。

80年代以后,除了把中国重要画论译成法文,把中国画家以大型画册介绍给西方以外,我开始进入个人创作,无暇再顾及研究性的工作。未曾间断的则是对中国思想及中国美学的思考。将来时间许可时,也许会把中国美学和西方美学作较为系统的比较。2004年初,承南京大学钱林森教授前来访问,邀我谈话。他所提问题中有一个是:“你当初以研究中国诗语言与画语言起始,均涉及中国美学,将近三十年了。是否能说说今天对这美学的看法以及自己的审美观念?”我当时作了暂短的回答。现录于后,亦暂时作为本篇序文的结尾吧。

这是一个难以捉摸的大问题,为了回答,我不能不先绕个圈子,鸟瞰一下中国和西方思想这两个大传统。在我们今天谈话的范围里,我只能以最简化的方式,这样做其实是非常不妥当的。过于简化就会歪曲思想。让我尝试说说吧。

正如数年前和陈丰女士谈话时已经解释过,中西思想的思维定势、文化范式不同,虽然最终说来,在至高层次却有共通处。西方除了在宗教领域里发扬了“三”的观念,基本上的定势或范式是二元性的。从亚里士多德起始,后来不管是笛卡儿、休谟、康德,乃至黑格尔,均遵循了这条路线。现代思潮,特别是从后期现象学哲学以来,在某种程度上打破了此模型。从亚里士多德起始,

西方所做了的是将主体与客体分开。肯定主体、发挥主体意识，俾以分析客体、征服客体。长期地显现主体不只导致了科学思想，也加强了以法律来保障主体的要求。其善良的后果是：设法在人类社会中建造自由、民主的体制。我说“设法”，因为这体制之完善尚有待不断的追求。提到“不断的追求”，我又联想到柏拉图以及后来基督教对人性本身的看法，即是：人既是精神动物，人性不能纳入既定的框子里；它需要被超越，它尚是大可能。而那大可能只有放在神性的背景中，以神性为至高准则才能获得极度的形成与发挥。不然，人性所包含的凶残不会自消的。

中国思想几乎从开始就避免对立与冲突，很快就走向“执中”理想，走向三元式的交互沟通。这在《易经》、《尚书》中已发萌。到了道家，在《道德经》里引申出的“道”的运行方式则是：一为元气，二为阴阳，三为阴阳参以冲气，无可否认是三元的。至于儒家思想所达到的天、地、人的三才论，以及结晶于“中庸”里的推理亦是三元的。“中庸”在天道与地道之间择其人道，并在人际关系里，主张“执其两端”而择其中。这样的基本态度在理想情况下该是高超的了。但在真实社会里面对实际问题时，特别是在中国固有的封建型社会里，却具有极大缺陷。别忘记，真“三”乃滋生于真“二”。因为真“三”是将真“二”之优良成分吸取、提升而登临有利之变化。无真“二”即无真“三”。所谓真“二”固是主体与客体之明确区分，亦是主体与主体之间之绝对尊重，那才能达到充分对话之境地。尊重并保障主体这不可缺的一环，中国思想真正面对了么？预先把人性规范在一些既定的人伦关系中，没有对“恶”的问题作根本性的质问和思考，中国思想真正尝试过建造真“二”的条件以加强主体的独立性么？中国人在旧社会里所期望不总是“明君赐恩”或“上方宽容”么？他们往往忘了：人性不作超越性的自省自拔时，很快就流入无尽的腐化、残害。这事实在于人间任何角落都可应验。人的意识只有在真“二”环境里得以伸展、提升。儒家有几位大师，例如朱熹和冯友兰，他们申明过：“中”不应是“折中”。“折中”只是“次二”，绝非真“二”，不可能导致真“三”。

真“三”确是人类社会的好理想，这是中国思想所应力求保存的。可是一个不以真“二”为基的社会所能唱出的主调总不过是妥协。

绕了这个圈子，我回到你关于我审美观念的问题。不用说，我沉浸在西方艺术天地里，受了西方美学的重要影响。中国诗画传统给我的熏陶亦是不可磨灭的原生土壤。西方那种观察、分析、刻画以及追求崇高、升华、超越的特有精神彻底地表现在艺术创造中，包括音乐、绘画、雕刻、舞蹈、建筑。艺术家们所给予的，与中国艺术有异，却为人类精神探险开拓了令人惊叹的境界。罗列在绘画天地里的，是事物在光与影之间所透露的存在奥义，是人体及面容在春秋迭换中所显示的无限神秘，是人间悲剧穿过凝聚表现所带来的深湛启示……

中国的美学思想倒呈早熟现象。在艺术领域里，中国颇能很早就实现真“二”以致于真“三”。因为隐遁山林之间，任何封建势力，任何统治者，都无法前来压制隐者和大自然之间所发生的亲密关系和创造行为。这也是为什么中国过去历史上动乱时期反而是诗画以及思考兴盛的时期。中国人当然知道大自然是蕴藏“美”的宝库。但是他们没有把“美”推向柏拉图式的客观模式和抽象理念。他们很快就把大自然的美质和人的精神领会结合起来。其中主因是中国思想以气论为根基，而气论是把人的存在和宇宙的存在作有机的结合的。刚才提到道家的三才阴阳冲气以及儒家的三才天地人，均是符合这动向的。所以按照他们的眼光，作为艺术创造根源之美从根源起就已是交往、是衍变、是化育。而自那美而滋生的产品无可置疑地是真“三”了。那是人与山同在时所达到的“此中有真义，欲辩已忘言”。然而不得不承认的是：仅将大自然作为对象尚为一种局限。大自然的反照足以包容人的存在之全面么？人的特有命运、特有经历、特有意识、特有精神的完成，不也需要另一种探测与表现么？尽管如此，倘若只从审美的观点来说，我基本上是同意中国美学托出的许多见解的。关于中国美学，近年来专著极多，这是大好现象。但其中不少未能免于繁复，给人纷纭堆砌、不得要领的感觉。我想值得做

的该是从锦绣万千中抽出几条金线来。我个人所能看出的金线是由最早的“比兴”观念和后起的“情景”观念织成的。这两种论诗解诗方式先后相承，它们都建立了前面已说到的物我交往关系。“比”是诗人内心生情，采用外界事物作为比拟；“兴”是诗人偶睹外界事物而触景生情。后来，“比兴”演化为“情景”，允许了更深入、更细密的理解与分析。在这两个主要观念之间的长期中，中国美学接受了佛教思想的影响。佛教思想除了带来一些新概念、新意象之外，更教会中国思想家在推理时引入“步骤”、“层次”、“等级”这些构成因素。于是在文学领域里，继《文赋》、《文心雕龙》、《诗品序》之后，有了唐代的皎然、司空图等，宋代的严羽、罗大经等。到了明清时代，种种发挥应运而生。我愿特别提出的却是唐代王昌龄的三境论，即物境、情境、意境是也。王昌龄早于司空图一个世纪，解释三境时短短数行，然而精辟明晰，实为难得的重要一环。王昌龄所涉及的是诗以及画所表达的诸境界。之后司空图虽作了更细密的分类，并发扬了“像外之像”的观念，不过这并不减低王昌龄把诸境界纳入等级的功劳。至于如何建立审美标准来评赏艺术真品，我们可以把眼光转向画论。自从顾恺之、宗炳、谢赫、张彦远、郭熙、韩拙等大力开拓，逐步深入到了晚明以及清代，董其昌、李日华、石涛、汤贻汾、唐岱、沈宗骞、布颜图等均作了积大成的反省。如果要我列举一下中国美学认为艺术真品所必需的基本质素，我会不迟疑地提出氤氲、气韵、神韵这三个自下而上的有机层次。在我们今天谈话的范围里，我不可能对它们作深度的诠释，简略数句如下。

“氤氲”是画艺中的固有概念，由石涛在他《画语录》中推陈而出新。它指明，任何作品首先必须内含阴阳交错之饱和或张力。这饱和，这张力，是穿过笔墨的铺陈组合与布局的开合起伏而获得的。“气韵”则来自谢赫所定六法之一的“气韵生动”。它指明任何作品，不管该作品是动性的或静性的，不管是在局部构形上或全面气势上，均应显示另一内含质素：即“生生不息”性的韵律与节奏。至于“神韵”，那实在是得以领会而难以言诠的概念。

“神”这一单字在普通用语中意义多端，在绘画传统中更有“形神”之争。可是在“神韵”中它的意义基本上是形而上的。为了暂作澄清，我们还是引用最早在《易传》中出现的定义：“阴阳不测之谓神。”此定义是把神作为元气之最幽深最高超的存在，“神”和“韵”结合而组成“神韵”，固然是指元气本身在运行时所托出的韵律，更意味着在创造过程中，艺术家心灵与宇宙心灵达到升华的共鸣、感应。既是感应，乃不是一种统一型的固定，而是一种持续的回环。在此，“神韵”是和“意境”相通的，因为它也意味了人意和天意在超越层次里达到会心默契。“神韵”也好，“意境”也好，有一点值得再三说明的就是，在那最高层次里，“唯有敬亭山”并不消除“相看两不厌”，它们相辅相成，永无止境，而不如有些美学家笼统概括为的“物我相忘”，因为“物我相忘”其实是近于幻灭的处境。作为大地上的精神见证者，我们的探求最终所化入的乃是“拈花一笑”，那才是至真的美妙。

以上所说虽涉及根本，尚有待我们对美这个大神秘作更彻底的思考。不是么？我们了解真的必要，没有真，生命世界不会存在。我们也了解善的必要，没有善，生命世界不得继续。美呢？初看似乎并不必要。然而值得我们震惊的是，“天地间有大美”，这是庄子的话。宇宙不必非美不可，然而它美。大至浩瀚星辰，中至壮丽山川，小至一棵树、一朵花，它们均不止于真，均尽情趋向最饱满的美度。面对这现象，我们难道不应和牛顿面对苹果落地时一样作同等的质问？我们也许最终无法谙晓美自何而来。我们至少可以揣摩到使美得以产生的起码条件，以及因美而滋生的一些后果。譬如说，我们看到生命并非千篇一律；每个生命，哪怕是一只虫，一片叶，均为独一无二的存在。是这独一无二性使那存在超出无名而成为得以负载美、想望美的“此在具象”（*présence*）。再譬如说，我们对宇宙创造的神圣感不只来自其真，还来自它所不断显示的高超之美（*transcendance*）。我们对生命的意义感也来自万物因不可制止地开向美而显示一种内发的意图（*intentionnalité*），中国诗作中所谓“有意”也。你一定了解，我这

里所说的是真美,是与原生俱在的内含质素,而不是止于外形的往往沦为引诱工具的“美饰”、“好看”。它是中文所指的“佳”,所以也牵涉道德层次。事实上,真美与真善是结合的。请想想,没有善行会是不美的,中文不是称之为“美德”么?而美的最高境界既是宽宏的和谐与契合,也是必然包容善的。那么,美给善增添了什么?粗线一点也许可以说:美赋予善以光辉,使善成为欲求倾爱的对象。在至真的王国里,美毕竟是值得人寤寐以求的顶峰存在。也许有人会问,这样把美放置第一位上在人类思想史上可曾有过倾向?我们的回答是:很多时期都曾有的。西方希腊在柏拉图、亚里斯多德把理性推上第一位之前,后来意大利的文艺复兴时期,法国的古典主义时期,德国、英国的浪漫主义时期,以至近代的象征主义时期。特别值得提的是,19世纪初德国的谢林和19世纪末俄国的陀思妥耶夫斯基均对真美得以拯救人类这一主题作过高度理论性的思考。回顾中国,那位颂扬“大鹏神游”、“化腐朽为神奇”的庄子应该不会反对以美为生命至高境界。推崇伦理的孔子呢?我们没有忘记他理想的方式是礼乐。他屡引诗句,闻韶乐而三月不知肉味;他更寓仁智于山水。在后来的艺术传统中,自从文人画兴起于宋初,诗与画竟逐渐被认为是人类完成的终极形式。这一点甚至成为中国文化的特征之一。

说到此该适可而止了,但我却不得不再加上最后一小段。我们的目的既是探求生命真谛,说到美,就不能不观其相反:恶;不然,我们的探求不会全然有效的。天地间固然有大美,人间却漫生了大恶。恶,不用说,包括天灾,然而人祸的深渊更无底。人作为自由的有智动物在行大恶时所能达到的专横、残忍,是任何动物都做不到的。我们审视生命现象时不可不掌握美、恶这两极端。更何况,有一种美质是从伤痛净化、苦难超升之中透露的。各国的文学(包括中国文学)都表现了情人们在极度考验中所达到的忠贞美质。西方艺术也表现了妇女们抚恤基督受难体时所显示的圣洁美质。中国在纯思想方面有欠对大恶作绝对性的面对。在画与诗中则有相对的表现。画主要是在佛教艺术那边,诗

则由杜甫、白居易、陆游、文天祥他们以及所有写实派诗人们发出了些强音。也许那最终是哲学家与小说家的任务了。

引了这么一大段来结束这篇长序,是因为如前所说,《中国诗语言研究》与《虚与实:中国画语言研究》出版迄今已四分之一世纪了。其间时代变迁,我个人也作过另一些思考,乃不可制止地把它们录呈于上。尤其是,六年前(1998)我曾返国在北京大学讲学。大课堂里那交换切磋的炽热气氛至今难忘。本来应允将所讲重新整理书写出来。可是,未曾预料的事件把我的生活转向其他方向,学术性写作终于搁置下来。为了补此遗憾,我愿把这篇序文献给当时在场的众多师友和学生。一一提名是不可能了,容我列举下列诸位教授,请他们接受作为代表:王东亮先生、王文融女士、丛莉女士、刘自强女士、桂裕芳女士、杜小真女士、张祥龙先生、孟华女士、许渊冲先生。通过他们,我向罗大冈先生和齐香女士致敬,也向未来的中国读者们致敬。这两本原来是移植性的著作,现在终于具有归根性了。而真正的归根不也意味着新春来临时会有不可思议的抽枝发条么?

值此中文版问世之际,我的心绪朝向祖国:感谢“海外中国研究丛书”主编刘东教授及江苏人民出版社诸位编辑的关怀,感谢涂卫群先生的精心翻译。

抱一,2004冬于巴黎



图 1

图书在版编目(CIP)数据

中国诗画语言研究/[法]程抱一著;涂卫群译. —南京:江苏人民出版社,2006.8

(海外中国研究丛书/刘东主编)

ISBN 7-214-04378-5

I. 中... II. ①程... ②涂... III. ①诗歌-文学研究-中国
②中国画-艺术评论-中国 IV. ①I207.2②J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 041369 号

L'Écriture poétique chinoise / Vide et plein ; le langage pictural chinois

Copyright © Éditions du Seuil, 1977, 1982 et 1996 pour *L'Écriture poétique chinoise*

Copyright © Éditions du Seuil, 1991 pour *Vide et plein ; le langage pictural chinois*

Chinese translation rights © 2006 by JSPPH

All rights reserved

江苏省版权局著作权合同登记:图字 10-2003-038

书 名 中国诗画语言研究

著 者 [法]程抱一

译 者 涂卫群

责任编辑 花蕾

出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 邮编:210009)

网 址 <http://www.book-wind.com>

集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号 邮编:210009)

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 江苏省新华发行集团有限公司

照 排 南京凯建图文制作有限公司

印 刷 者 扬州鑫华印刷有限公司

开 本 960×1304 毫米 1/32

印 张 14 插页 2

字 数 360 千字

版 次 2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 7-214-04378-5/J·158

定 价 30.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

目 录

中文版序 / 1

中国诗语言研究

致谢 / 3

第一部分

导论 / 7

第一章 虚实:词汇与句法成分 / 29

第二章 阴阳:形式与格律 / 51

第三章 人地天:意象 / 78

第二部分 唐诗选

引言 / 115

绝句 / 117

律诗 / 183

古体诗 / 233

词 / 273

诗人生平简介 / 281

参考书目 / 286

虚与实：中国画语言研究

致谢 / 295

作者案语 / 296

绪论 / 298

第一部分 从虚的概念看中国绘画艺术

导论 / 321

第一章 中国哲学中的虚 / 325

第二章 中国绘画中的虚 / 337

第二部分 从石涛的作品看中国绘画艺术

第一章 / 369

第二章 / 371

第三章 / 373

第四章 / 375

第五章 / 377

第六章 / 380

第七章 / 383

第八章 / 386

第九章 / 389

第十章 / 391

参考书目 / 395

插图目录 / 400

译后记 / 402

中国诗语言研究



致 谢

这本书是一场漫长的历险。从第一版成文到加入袖珍丛书行列，将近二十年的时光悄然逝去。在此期间，每一次重印和每一版外语翻译之际，我都努力完善文本，纳入我在教学或者与同仁的交流中产生的思考。也就是说，作品最终有了一种近乎“集体性”的特点。因此，在此我感谢所有人，我的老师们，正像我的朋友们和学生们，还有那些将这本书制作成型的人们。

在我的老师们中，我愿意特别指出，在汉学方面，保罗·德米耶维尔（戴密微）和阿莱克西·里伽洛夫；在我的符号分析学研究方面，罗兰·巴尔特、罗曼·雅可布森和朱利亚·克里丝特娃。但又怎能不提及其他汉学家，他们的建议对我大有裨益：皮埃尔·里克芒斯、维维亚娜·阿勒东、汉斯·弗兰科尔、刘若愚、斯蒂芬·欧文、高友工、林顺夫和孙康宜。

我感谢弗朗索瓦·瓦尔，这本书在他的主持下诞生；让-皮·拉皮埃尔，在袖珍版的整个重写过程中，他的热切关怀一直陪伴着我；欧仁·西米翁，他积极参与了诗作初稿的翻译。

感谢尼科尔·勒菲弗、雅尼娜·雷加尔蒙蒂耶、达尼埃尔·格罗莱尔、海伦·博盖、安妮·阿莫尼克、贝内迪克特·罗斯科、布里吉特·吕斯尼和很多其他人，他们以各自的方式，确保这本书的完成——它被构思为真正的有机体，我钦佩他们的工艺和艺术。

要是没有我妻子梅林和女儿艾蓝始终如一的在场和帮助，这部著作是不可能问世的。她们分享了劳作的艰辛，也分享了共同完成的欢乐。

第一部分

导 论

这是些刻写在龟甲和牛骨上的符号，刻铸在青铜礼器和器皿腹壁上的符号。^① 这些占卜或实用的符号，首先显示为一些轮廓、标志、凝结的姿态、视觉化的韵律节奏。每个符号，由于独立于语音且无形态变化，形成自在的统一体，从而保全始终独立自主的机运，并由此保全延续的机运。因此，从其起源时起，这种文字便拒绝充当口语的单纯支柱：它的发展，是为确保自主性以及组合自由而进行的一场漫长的斗争。从起源时起，便显示出在所表示的语音与趋于形体运动的生动形象之间，在线性要求与向空间逃逸的欲望之间的矛盾与辩证关系。是否有必要谈论中国人为维持这一“矛盾”所面临的“无理挑战”——而这竟然延续了将近四千年？无论如何，这涉及一场最为惊心动魄的历险；可以说，通过他们的文字，中国人接受打赌，一场奇特的打赌，诗人是其重要受益者。

实际上，幸亏有了这种文字，一支来自三千多年前的绵延不绝的歌，留传给我们。^② 这支歌，在开始时，曾与降神的舞蹈和按照季节更替而调节的田间劳作密切相连，随后则经历了很多演变。存在于这些

^① 汉字为人所知的最早的样本是刻在兽骨和龟甲上的占卜文字。除此之外还有青铜礼器上的铭文。这两种文字形式通行于商代(前 18—前 11 世纪)。

^② 开创了中国文学的第一部诗歌总集《诗经》，其中包含了一些写于公元前一千年的诗作。

演变源头的一个决定性因素恰恰是这种文字本身,它孕育出这一具有深刻的独创性的诗歌语言。整个唐代诗歌是一支写下的歌,正像它是唱出的文字。经由符号,顺应着初始的韵律节奏,一种话语迸发而出,并从四面八方溢出其表意行为。首先,让我们来勾勒这些符号的真实面目,也即中国表意文字的所以然、它们的特性、它们与其他表意实践的关系(这篇“导论”的意图所在),而这已是在突出中国诗歌的某些本质特征了。

在谈到中国文字时,人们习惯于提到它的形象化特征。不了解这种文字的人会很自然地把它想像为一些杂陈的“小型图画”。的确,在我们所知道的这种文字的最古老的形态中,可以找出为数不少的图画文字,比如☉(后来定型为日),☾(定型为月),人(定型为人);但是在这些图画文字的旁边,还有一些更为抽象的文字,它们已经可以被称作表意文字,例如王(连接天地人者),中(被一道线从中间贯穿的空间)以及反(定型为“反”:划出返回自身的动作的手)。从数目有限的独体字出发,人们后来造出了合体字:这些合体字构成了现今使用的中国表意文字的主体。人们通过合并两个独体字而获得一个合体字;比如,“明”字由“日”和“月”两字构成。但合体字的最为普遍的情形属于“形旁+声旁”(形声字)一类,也即由一个独体字生成的形旁(亦称部首,因为形旁也用来指示一个字所归属的门类;所有汉字被分为214门类,也即分属214部:水部,木部,人部等等)加上另一部分构成——它也由一个独体字生成,它用来充当声符;它通过自身的读音提供全字的读音(换言之,作为声符的独体字,和它参与构成的合体字拥有同样的读音)。以“伴”字为例,它是一个合体字:它由一个形旁,人字旁“亻”,和另一个独体字“半”字构成,“半”字的读音是ban,它表明合体字“伴”字的读音也是ban。(当然,这造成了许多同音字,我们将在后面阐明其意蕴。)需要指出的是,对这个只起声符作用的独体字的选择,并不总是毫无缘由的。在我们刚刚举过的例子中,独体字“半”的意思是“一半”,与人字旁“亻”结合在一起,它唤起“另一半”或“分享的

人”的意念,并协助强调合体字“伴”的确切含义:伴侣。这个例子使我们观察到一个重要现象:如果说那些“含义自明”的独体字,以其动作性和标志性特征而引人注目,在此,甚至当涉及纯粹的语音因素时,人们仍然巧妙地设法使之与一种含义发生联系。在一种符号系统的所有层次——这种符号系统建立在与真实世界的密切关系的基础上,取消无缘由的做法和任意性,从而在符号与世界,并由此在人与宇宙之间没有中断,这似乎是中国人自始至终努力走向的目标。这一观察结果,使我们得以更加深入地展开对表意文字之特性的思考。


表意文字由笔画构成。这些笔画的数目虽然非常有限,却提供了极为多样化的组合;全部表意文字显示为由一些非常简单的、但本身已有含义的笔画出发而进行的组合(或转化)。在下列六个表意文字中(除了最后一个,全都是独体字),第一个由一画,最后一个由七画构成:^①

一人大天夫芙

第一个表意文字由一道横线构成。这道横线,无疑是最重要的基础笔画,可以看成中国文字的“起首笔画”。按照传统的解释,画下这样一道线,是造分(同时也是连结)天地的动作。因此,“一”字的含义同时是“一”和“原初的统一”。通过组合基础笔画,以及在很多情况下,依据支撑这些笔画的“意念”,人们便得到了其他表意文字。正是这样通 14
过组合“一”和“人”,得到“大”,同样,通过在“大”上加上一横,得到“天”。“天”字“出头”产生了“夫”;这最后一个字“芙”,是一个合体字,由“夫”(它作为声符)和草字头“艹”组合而成。笔画互相交错,字义互相隐含。在每一个符号下,规约的含义从来不会完全抑制其他更深层的含义,这些深层含义随时准备喷涌而出;而根据平衡和节奏的要求

^① 在此我们并不仅仅以词源学为基础再现这些文字。我们的观点是符号分析学的:我们首先要显示的,是存在于符号之间的表意书写联系。

形成的符号之整体,显示为一堆意味深长的“笔画(特征)”:姿态、运动、有意而为的矛盾、对立面的和谐,最后还有生存方式。

值得提醒的是,传统在这种文字和被称作“八卦”的占卜体系之间建立了联系。这个体系,在中国文明史的整个进程中,始终扮演了重要角色;不论是在哲学方面(变易的思想),还是在日常生活中(占星、堪輿和其他占卜活动)。相传它是由传说中的帝王伏羲首先设定的,由周文王使之完善(约公元前一千年)。那是一整套卦象,它们之间的内在关系,根据阴阳交替的原则,由转化的规律支配。三道由下而上顺序排列的横线(爻)构成基本的卦象;连续的横线代表阳,断开的横线则代表阴。因此天的意念由三道连续的线代表☰,地的意念则由三道断开的线来代表☷;☵象征水,☲象征火等等。由于表意文字也是由笔画构成,其中前三个数字均由相对应的笔画数目来代表(一、二、三),还有比如“水”字在古代写成,某些人认为可以窥见两个系统之间存在着亲缘关系。强调这一关系,无论如何表明了这些表意符号的目标,与其说在于复制事物的外部特征,不如说在于通过基本笔画来形象地表现事物,这些基本笔画的结合揭示了事物的本质以及事物之间的隐秘联系。这些表意文字,以每个字都表现出的仿佛是具有必然性的平衡的结构(它们大小一致,拥有属于自己的建筑结构,和谐而经久不变),看起来并不像任意强制规定的记号,而各个都像拥有意志和

15 内在统一性的生灵。在中国,这种把符号当成活的统一体的看法,得到每个表意文字都是单音节的和没有形态变化的这一现象的进一步强化;这种现象赋予每个字以自主性,并且与此同时,赋予其在与其他表意文字结合上的巨大的灵活性。在中国的诗歌传统中,人们很自然地把构成五言绝句的二十个字比喻为二十“圣”(sages)。它们各自的个性和他们之间的相互关系,将诗作转化为一场礼仪活动(或者一幕戏剧)。在那里,动作和象征符号激起可以不断更新的“含义”。

这样一个文字系统(以及支撑它的符号观念),在中国决定了一整套的表意实践,除了诗歌之外,比如还有书法、绘画、神话,以及在某种程度上包括音乐。在此,语言被设想为并非“描述”世界的指称系统,

而是组织联系并激起表意行为的再现活动；这种语言观的影响具有决定性的意义。这不仅因为文字被用来作为所有这些实践的工具，而且它更是在这些实践形成体系过程中活跃的典范。这种种实践，形成了既错综复杂而又浑然统一的符号网络，它们服从于同一个象征化过程以及某些根本性的对比规则。人们无法试图理清其中一项实践的语言，而不参照那些将它与其他实践结合起来的联系以及一种普遍的美学思想。在中国，各门艺术并未被隔离开来；一位艺术家专心从事诗歌—书法—绘画三重实践，仿佛它们是一门完整的艺术，在这一活动中，他的生存的所有精神维度都得到了开发：线性的歌吟和空间的塑造，咒语般的动作和视觉化的言语。因此，在下面几页中，我们将阐明文字与书法、绘画、神话，还有音乐所维系的关系，与此同时，每当必要时，我们将阐明诗人们在锤炼适合于自己的语言时，从这种关系中所获得的收益。^①

书 法

16

在中国，弘扬表意文字视觉之美的书法成为一门重要的艺术，不是偶然的。通过从事这门艺术，一位中国人重新找到自己深层生存的韵律节奏，并与物质元素相交融。通过这些有意味的笔画，他寄托自己的一切。笔画的粗细，笔画之间或对比或对称的关系，使他得以表达其感性的多重方面：刚与柔、激越与宁静、紧张与和谐。书法家通过实现每个字的统一性，以及字与字之间的平衡，在表达事物的同时，达

^① 从现在起，我们就要指出，在中国，除了漫长的评论和注释的传统，在稍晚的时候还建立了另一个同样丰富和连续的传统：修辞学和文体学的传统。一系列著作和文章提供了关于符号的本性和力量的思考，关于各种比喻修辞（它们的结合孕育出新的含义）的思考等等。每当这些文本对我们的考察和分析有引导作用时，我们会加以参照，尤其是在本书第三章，在那一章中，我们将触及诗歌语言的最高层次，象征层次。

到自身的统一性。这是来自远古的、不断重操的动作；其节拍，就像剑舞^①，随着笔画的起落而得以在转瞬间实现；这是些腾飞、交错、翱翔或沉降的笔画，它们在逐渐获得含义，并在词语规约的含义之外增加其他含义。实际上，触及书法，便有必要谈论含义，因为它那富有动作性和节奏感的本性，并未令我们忘记它是根据符号来创作的。在书写过程中，文本的含义从未从书法家的脑际完全消失。因此对文本的选择并非毫无缘由和无足轻重。

书法家们所偏爱的，无疑是那些诗体文本（诗句、诗作、韵文）。当一位书法家书写一首诗时，他并不局限于从事一种简单的抄写行为。在进行书法时，他复苏了符号的整个形体运动和全部激发想像的力量。他以这种方式深入到每个符号的深层现实中，与诗作之浑然天成的节拍相交合，并最终再造诗作。另外一类同样具有咒语特性的文本也吸引着书法家们：经文。穿过那些经文，书法艺术恢复了符号原初的神奇和神圣的功用。道士们在自己书法的品质中观照他们所画下的符箓的灵验程度，正是书法的品质确保与超凡世界的良好沟通。佛教徒们则相信，抄写经文能够获得一些功德；而抄写时书法越好功德越大。

对于这些画下的符号的神圣功能，诗人不可能保持无动于衷。正像书法家在他充满活力的行为中，感到自己将符号与原初世界相联系，并引发了或和谐或相反的力量之运动。诗人在组合符号时相信刺探到了宇宙中神灵的一些秘密，正像杜甫的这句诗所表明的：

诗成泣鬼神！

这一信念致使构成一首诗的第一个符号获得了（我们已说过）异乎寻常的影响力和尊严。同样，这一信念也导致了诗人在创作一首诗时，近

^① 关于这一话题，值得一提的是唐代的大书法家张旭，他正是在观看公孙大娘表演剑舞时获得了关于书法艺术的决定性的启示。

乎神秘主义地寻找被称为“字眼”^①的关键字——它一下照亮了整首诗,从而泄露了一个隐蔽世界的奥秘。无数的逸事讲述一位诗人如何拜倒在另一位诗人面前,推崇他为“一字师”,因为后者向他“点明”了那个必不可少的绝对恰当的字,这个字使他得以完成一首诗,并由此而“巧夺天工”。^②

至于由书法不断显扬昭彰的文字之形象化特征,诗人也不曾放弃发掘其唤起联想的力量。禅宗信奉者王维在一首五言绝句^③中描写了一株正在开花的辛夷树。诗人试图暗示,通过努力静观那棵树,他自己最终与树合二为一,他从树的“内部”体验了开花的过程。他没有运 18
用指称语言来解释这一体验,而只是在绝句的第一行诗中排列了五个字:

木末芙蓉^④花

一位读者,哪怕不懂汉语,也能够觉察到这些字的视觉特征,它们的接续与诗句的含义相吻合。实际上,按照顺序来读这几个字,人们会产生一种目睹一株树开花过程的印象(第一个字:一株光秃秃的树;第二个字:枝头上长出一些东西;第三个字:出现了一个花蕾,“艹”是用来表示草或者叶(葉)的部首;第四个字:花蕾绽放开来;第五个字:一朵盛开的花)。但是穿过这些表意文字,在所展现的(视觉特征)和所表明的(通常含义)内容背后,一位懂汉语的读者不会不觉察到一个巧妙地隐藏着的意念,也即从精神上进入树中并参与了树的演化的人的意念。实际上,第三个字“芙”包含着“夫”(男子)的成分,而“夫”则包含

① “眼”的意象在中国的艺术观中十分重要。比如在绘画方面,有一则关于一位画龙不点睛的画家的逸事。他回答那位询问所以然的人说:“我一旦加上眼睛,龙就会飞走!”

② 关于这一点,我们可以举李贺的一句诗为例:“笔补造化天无功。”

③ 《辛夷坞》,见本书第二部分,第125页。

④ 诗人在此以“芙蓉”来指称辛夷花,后者与前者有相像之处。

着“人”的成分(从而,前两个字所呈现的树,由此开始寄居了人的身影)。第四个字“蓉”包含着“容”的成分(花蕾绽放为面容),在“容”字里面则包含着“口”的成分(口会说话)。最后,第五个字包含着“化”(转化)的成分(人正在参与宇宙转化)。诗人通过非常简练的手段,并未求助于外在评论,在我们眼前复活了一场神秘的体验,展现了它所经历各个阶段。

在前面这个例子中,我们看到从简到繁的开花过程如何通过字形展现出来。下面的例子向我们显示的,可以说是一个相反的过程,一个逐步净化的过程。这句诗取自刘长卿的一首五言律诗^①,它的主题是诗人去看望一位隐士。诗人沿着一条小径,穿越一片山区的风景后,终于看见隐士的宅院,院门被一丛葳蕤的芳草遮挡住。当他接近隐居所,他感到自己被隐士朴实无华的情操所感染。那安详地关闭着的门,如同这一情操的忠实写照。下面是这首诗的第四句:

芳草闭闲门

如果我们在读这句诗时,把注意力仅只集中在其字形特征上,那么我们会看到,字与字的接续实际上暗示出我们所谈到的净化过程。前两个字“芳草”中都含有草字头“艹”。它们的重复充分表明了外部自然茂盛的景象。接下去的三个字“闭闲门”都含有“门”字偏旁。排列起来,它们形象地显示了随着诗人逐渐接近隐居所,他的视观越来越明净,越来越朴实无华;最后一个表意文字,裸露的门的意象,不过是隐士纯净的心灵的意象。整句诗,表面看来是描写性的,但在深层的意义上,难道它不意味着,为了达到真正的智慧,首先需要摆脱来自外部世界的所有诱惑?

第三个例子显示了诗人杜甫,在他的两句诗中,运用了道士在描画神奇的符箓时所珍视的一种手法:这一手法在于罗列一些具有相同

^① 《寻南溪常道士》,见本书第二部分,第227页。

形旁的字(有时是臆造的),仿佛是为了积聚由这个形旁所暗示的那种能量。在此不无反讽,因为诗句描写的是在一个骄阳似火的天气中对下雨的焦虑的期盼,但最终期盼落空(神奇的符篆未起作用)。诗人用了一系列都含有“雨”字头的字:雷霆、霹雳、雲(云)。然后,他让“雨”字本身最后出现,而它已包含在所有其他允诺它的字中。枉然的允诺。因为这个字刚一出现,后面便紧跟着“無”(无)字,它结束了诗句。可是,这最后一个字以火字为形旁:“灬”。因此,落空的雨很快就被灼热的空气所吸收了。这两句诗是这样的:

雷霆空霹雳,雲雨竟虚無。^①

所有这些排列起来的字,通过逐步进展(雲的聚积、预示着雨的霹雳、被火吸收的雨)和它们所造成的反差,创造出强烈的视觉效果。

让我们举最后一个例子,以说明诗人如何利用字形因素。这是张若虚的一首长诗^②的第一节,在这首诗中,诗人开门见山地引入了两个象征形象的二元主题:河流(时空、恒常性)与月亮(生命之冲动、变迁):

春江潮水连海平,
海上明月共潮生。
滟滟随波千万里,
何处春江无月明?

诗人并没有明确说出诗的主题,而是将两系列的字加以对比:以

① 《热三首》。

② 指的是《春江花月夜》,我们曾在论著《一位唐代作家诗歌作品的形式分析:张若虚》中进行过分析。在另一部论著《泉与云之间:中国诗歌再造》中,我们给出了一篇新的译文。

水“氵”为偏旁的字的系列：江、水、海、滂、波，和含有“月”字的字的系列：月、明、随。在它们中间两次出现“潮”字，它属于“水”部，但它也含有“月”字。如果我们将属于河流组的字用符号 / 来表示，属于月亮组的字用符号 \ 来表示，具有两组特性的“潮”用 X 来表示，它们在四句诗中出现的次数可以这样来表示：

\	/	X	/
/	\	\	X
/	/	\	/
\	/	\	\

这两个形象的对比和牵连关系由图形有效地暗示出来。

绘 画

如果说在书法与作诗之间的联系似乎是直接和自然的，后者与绘画之间的联系在一个中国人眼里也同样如此。在中国传统中，绘画被称为“无声诗”，绘画与诗属于同一范畴。不少诗人醉心于绘画，而任何一位画家都应当是诗人。最杰出的例子无疑是盛唐时期的王维。他是水墨画技法的发明者和“写意”画的先驱，他也以诗而著称。他身为画家的体验极大地影响了他在诗中组织字符的方式，而反过来，他的诗人眼光不失为深化了他的绘画眼光，以至宋代诗人苏东坡能够这样评价他的作品：“诗中有画，画中有诗。”使诗与画联系在一起的，首先恰恰就是书法。而这三者一体关系（它形成了一门完整艺术的基础）最显著的表现，便是在一幅画的空白空间书写一首诗的传统。在阐明这一做法的意义之前，有必要强调这一事实：书法和绘画都是笔画的艺术，这一点使二者的并存成为可能。

书法艺术，由于意在重建暗含在文字的笔画中的初始韵律节奏和富有活力的动作，而使中国艺术家摆脱了忠实地描绘物质世界外部特

征的顾虑,并且很早便激发了一种“精神性”的绘画,这种绘画不去追求形似和估算几何比例,而是通过摹写大自然的基本线条、形态和运动,以寻求摹仿“造化之功”。画家在完成画作的过程中,寻求着和书法家同样的至上自由,他也运用和书法家同样的一管毛笔。在一段非常漫长的时间里,他学习绘制大量形态各异的大自然和人类世界的现象——他要对所有这些现象进行一个缓慢的象征化的过程;一旦这些现象成为表意单位,它们便为艺术家提供了根据某些基本的审美规律组织它们的可能性——仿佛是为了将可见的宇宙“牢记在心”,然后他才开始画真正意义上的作品。画作常常在没有原型的情况下完成(因为作品应是内在世界的投射),它和书法一样按照韵律节奏来进行,仿佛艺术家乘着一股不可抗拒的气流。这之所以可能,恰恰因为所有绘画成分都是由笔画画下的。通过笔画连绵不断的气韵节奏,艺术家得以追随由第一画^①肇始的运动。真实世界在他笔下涌现,而“气”始终不曾中断。在中国画家眼中,笔画同时表达了事物的形态和梦的律动;它们并非单纯的轮廓线;通过它们的粗细,通过它们所环绕的虚白,通过它们所暗示的空间,这些笔画已暗含了体积(从未被凝固)和光(始终处于变化中)。从而画家依靠笔画创作其作品,互相吸引或形成对比的笔画,这些笔画体现为预先构思和已熟练掌握的形象;画家创作作品,不是通过复制或描绘世界,而是瞬间而直接地,既不添加也不修改,以道的方式,孕育真实世界的形象。

现在回到画中题诗上来,我们可以看出,在书写的和画描的成分之间并没有中断,二者都由笔画构成、由同一管毛笔写出。这些题写的表意文字是画的内在组成部分;它们并未被看成单纯的装饰或者从画外投射的评语。参与了整体布局的一行行诗句,真正地“洞穿”空白空间,不过它们在其中引入了我们称之为时间性的新维度;因为以线性的方式阅读的诗句,在空间意象之外,揭示了画家的记忆,他对捕捉一派生机勃勃的风景的过程(他连续的视观)的记忆。诗句作为富有

^① 一画的理论已包含在张彦远(810—880?)的《历代名画记》中,后来其他画家又发展了它,尤其是在石涛(1641—1719)的《画语录》中。

23 韵律节奏的咒语,在时间中展开,它们对绘画之“无声诗”的称谓带来了一重否定;它们使空间真正敞开,向着成为过去的、却又不断更新的时间敞开。中国的画家—诗人,通过协调诗与画,成功地创造出一个完整而有机的四维宇宙。

这两门艺术的紧密结合,引出了对二者都很重要的后果。空间性与时间性的相互渗透产生了决定性的影响,一方面,影响了诗人构思一首诗的方式(尤其通过这样一个思想:诗不仅寄寓于时间中,也寄寓于空间中;不是作为抽象的框架的空间,而是一个通灵的场所,在那里,人的符号和所指的事物,在一种持续的多维游戏中互相包容。正像在一幅“散点透视”的中国画中——它并不提供一个固定的优选视点,并且它不停地邀请观者深入或显或隐的处所——一首诗中的符号并不满足于充当单纯的中介;通过它们的空间组织,它们构成了一个栩栩如生的世界,在那里居住令人愉快,并且人们可以周游其间,经历奇遇和发现);另一方面,影响了画家在一幅画中安排绘画单位的方式(对自然现象的系统性的象征化——这些现象被转化为表意单位;在对比和牵连的双轴上对这些单位加以结构化,等等)。以至这两门艺术分享同一些中国美学的基本规律,书法也属于这一美学范畴。在此,我们仅想强调两个极其重要的观念——我们将在后面触及中国宇宙论时深入阐述它们:气或者气韵的观念,以及虚实对比的观念。“气韵”这一表达式出现在大部分文学批评著作以及画论中。^① 根据传统,

24 一件名副其实的作品(文学或艺术的)应让人重新置身于宇宙的生生不息的气流中,这种气流应该周行于作品中并激荡整部作品,为此人们很重视韵律节奏,它有时充当句法。至于虚实对比,则是中国哲学

^① 在文学方面,我们可以举曹丕(187—226)在《典论论文》(它被视为最早的一篇中国文学批评的文章)中的断言为例:“文以气为主。”再比如刘勰(465—522)的《文心雕龙》中的一篇题为“养气”。在绘画方面,我们仅以谢赫(约500年)提出的著名法则“气韵生动”为例。

的一个根本性观念。^① 在绘画方面,具体到一幅画中,它表明了一重对比关系,不只是在“有物”和“无物”的部分之间的对比,还有在所画下的部分之内的对比,在那里粗线画下的成份与细线画下的或断开的成份交替出现。在一位中国艺术家眼里,完成一件作品,是一项精神活动;对他而言,这是一个对话的时机:主体与客体、可见世界与不可见世界之间的对话,这是内在世界的涌现,外在世界的无限延伸,而这一切受到循环转化的强有力的规律支配。唐代诗人则将“虚实”的观念引入诗歌(见下文第一章)。它支配着诗人运用“实词”和“虚词”的方式。通过省略人称代词和虚词,以及将某些虚词重新用作实词,诗人在语言中施行内在对比,以及对符号本性的逾越。由此产生了一种纯净却又自由的语言,它违背常情却又尽善尽美,诗人挥洒自如地运用它。

神话成分

在中国,神话领域非常宽泛且极为错综复杂。在此,我们只消指出可能存在于神话和诗歌之间的关系种类。使二者联系起来的,首先仍然是文字;因此我们将从文字出发进行考察。

正像在诗歌中,文字在神话中扮演了活跃的角色。通过字形和语音的特性、具体而形象化的特征、非凡的结合能力,文字本身便有助于孕育出一些意象和形象,神话借以丰富自身。在谈及书法时,我们已经看到,在某些宗教活动中,人们借助文字的启发,画下一些护身符或其他神奇的符篆,它们常常是从现有文字的字形派生而来的。同样,某些神话人物的模样,比如文魁星,是由压缩成人的形象的一堆文字 25 凝聚而成。所有这些直接或间接的运用,都显示出运用者对文字的神奇力量深信不疑。对他们来说,某些刻有祝圣铭文的石碑确实能够辟

^① 尤其是道家哲学,对此我们将在后面讲到中国的宇宙论时进一步展开。

邪。另一方面,在一些庙宇,尤其是儒家祠庙,其圣坛上供人敬拜的对象,既不是人物也不是圣像,而是一块写有一行字的匾:天地君亲师。在信奉者眼里,每个字不仅仅是活生生的此在具象,并且它们的排列确实实建立起一种亲子关系,这种关系把它们与太初的宇宙联系起来。在这个层面上,有些表意文字,作为有生命的统一体,成为神话的构成因素,正像其他一些神话形象和人物。

此外,神话对文字的开发利用并不局限于字形方面。种种语音游戏也有助于创造一些具有神奇力量的物品和形象。我们知道,汉字是单音节的,并且汉语的音节数目有限,因此,在涉及单个字时,同音字很常见。在民间宗教中,人们经常采用的手法是,当一个指称具体事物的词与一个抽象的词发音相同时,人们让这两个词相应和。例如,鹿成为禄的象征,(蝙)蝠成为福的象征,这不过是因为禄和福的发音与鹿和蝠相同。有时,人们甚至把几件物品组合在一起,以造成与现有的表达式的联系。因此,在某些节日,人们把一种叫做“笙”的乐器和一些“枣子”放在一起,以表达“早生子”的祝愿。许多物品和动物,由于像这样被赋予了神奇的力量,被用来丰富想像世界并为民间故事提供养分。这种建立在同音异义词的文字游戏基础上的手法(如同字谜),同样也可以用在神话人物身上。

让我们以雷公——闻太师为例。有时人们将他名字的第一个字“闻”写成异体的发音相同的“文”字。以表面看来,任意的方式将两个wen字相呼应,信徒们为雷公增加了一个特性,他不仅是一位听者,同时也是一位画与写者:一只会听的眼睛或者一只会看的耳朵。

这种在宗教活动中对文字的字形和语音资源的巧妙运用,也正是人们在诗歌中所见。诗人也从字形或者语音的拉近出发,挖掘触发神奇而有力的意象的可能性。不过神话与诗的关系并不局限于此。我们将看到(在本书第三章《人地天:意象》中),中国诗歌,以文字为榜样,走向对自然的系统性象征化,以便在隐喻—换喻的层面生成错综复杂的游戏。这种得到普及的象征化,我们同样可以在道教和民间宗教中观察到。数目可观的宇宙、自然和人类世界的现象,都负载着象征含义;它们编织起一张广大的神话之网,这张网使人的心灵得以无

拘无束地与整个客观世界融为一体。然而,诗的象征化与神话的象征化,并非两条平行的、互不相关的道路;相反,由于拥有共同的起源,它们互相支撑、互相渗透,并且最终互相会合,如同一条大河的两条支流。诗歌,在从集体神话中借得大量象征形象的同时,也以自己历代创造的新的形象丰富着这些神话。此外,诗与神话利用传统提供的同一个感应系统(数字、五行、色彩、音声等等)。它们之间的关系如此密切,以至于中国诗歌本身漫长的发展,可以被看成是一部集体神话的缓慢构成。

音 乐

在中国,诗歌与音乐以一种非常持久的方式结合在一起。对此,难道还需要提醒,中国文学最早的两部诗歌作品,《诗经》和《楚辞》都是歌集,其中的作品一些是神圣的,具有礼仪特性;另一些是世俗的,产生于日常生活的情境。从汉代开始,即使当诗歌获得了自主性之时,以“乐府”为名称的民歌传统,也从未中断。与此同时,那些由署名 27 诗人创作的、属于所谓“文士”诗范畴的诗作,也总是用来吟咏的。在接近唐朝末年,约 9 世纪前后,一种新的诗歌形式——词(“曲子词”),得到迅速发展。这些词,其句子根据确定的规则而长短参差不齐,是一些按照已经存在的曲调而填写的“语句”。这种随后变得十分重要的体裁,再一次具体实现了诗歌与音乐的紧密结合。

两门艺术的密切联系,也必然会影影响从事创作的人们的感性。诗人走向一种关于宇宙的音乐视观,而音乐家则寻求内在化诗人创造的意象。人们懂得在一位文人的理想的教育中音乐所占据的位置,孔子本人曾强调其重要性。文人书房中的一件乐器,表明了他的精神维度。很多诗人,其中包括唐代的王维和温庭筠、宋代的李清照和姜夔,都是细腻的音乐家。同样杰出的另一些诗人,李白、杜甫、孟浩然、钱起、韩愈、白居易、李贺、苏东坡等,都曾经写诗颂扬某位音乐家的演奏,或者通过他们诗中的音乐性,保存在一次倾听音乐过程中感到的

共鸣。音乐家们则素来倾向于创作一些以现成的诗题为标题的音乐作品,并再造这些诗作展现的意境。

除了这种音乐与诗的总体关系,还要加上一些属于语言本身的因素。我们知道,从语音的角度看,古汉语基本上是单音节的,因为每个语词或者语素的读音都由单一音节构成。这种单音节性,从某种方式上说,得到文字本身的支持。这些表意文字,以它们大小一致、没有形态变化的字形结构,趋于由均匀和最低限度的语音来负载。由于一个表意文字所具有每个音节构成了一个活的统一体——音与意的统一体,再加上在汉语中有区别的音节数目非常有限——鉴于存在大量的同音字,这一切赋予音节极为意味深长的语音和“情感”价值;这种价值,近似于在一件古乐器上演奏一部音乐作品时,给予每一个乐音的时值。在诗中,音节互相结合而形成一种简洁而紧凑的节奏,不免令人想起由数字二(阴)和数字三(阳)构成的道的伟大节律,音乐同样受其启发。仍然是关系到音乐性的主题,让我们不要忘记汉语是有声调的语言。由于每个音节带有不同的声调,汉语口语非常具有歌唱性。在诗歌中,这引发了声调对位的精巧安排——我们将在第二章中对其进行研究——这种精巧安排使诗歌非常适合于歌吟。随后,在宋词中,正像在元曲中,曲调对用来吟咏的诗句的调性发展有固定的要求。

由此可见,诗歌是诸符号系统构成的有机整体中的一个内在部分。诗歌利用表意文字(表意文字致使被称为“文言”的书面语产生,文言与口语有很大距离),很快便孕育出一种专门语言,这种语言成为其他语言的启迪者,同时也承受它们的影响。这种不同语言之间的相互作用,成为每种语言自我丰富的源泉。它也使得每种语言有可能从其他语言获取灵感,并摆脱自身特有的束缚。让我们再来总结一下这些语言共有的特点:对自然和人类世界的现象进行系统性的象征化,将象征形象构成表意单位,按照某些根本性的规律(这些规律有别于线性的和不可逆的逻辑)构建这些单位,孕育出一个符号世界——这个世界受到一种循环运动的支配,在这种运动中所有的构成成分不停地互相牵连和互相延伸。

鉴于上面刚刚展开的内容,我们应该能够触及真正意义上的诗歌语言了。然而在我们看来必不可少的是,稍许留意一下一个根本性的现象,那就是中国的宇宙论。这个宇宙论渗透了中国生活的各个领域:包括伦理、医学、太极拳、文学、艺术、戏剧等。这点可说是中国文化一特征,即:宇宙观念和人事紧密糅合在一处。在诗歌语言中,这特征以非常系统的方式表现出来。宇宙论是诗歌构成为语言的根基所在。实际上, 29 在所讨论的诗歌语言的结构的不同层面,它都在运用直接参照宇宙论的概念和手法:元气、虚实、阴阳、天地人、五行等等。这一点不足为奇,当我们想到诗歌被赋予的神圣角色,也即揭示造化的隐藏的奥秘。

传统宇宙论经历了漫长的发展过程,但其本质内容已经以萌芽的形式包含在起始作品——《易经》中。在春秋战国时代,大约在前6世纪到前4世纪期间,两个主要的思想流派,儒家和道家,都参照《易经》来发展各自的宇宙观。此外,阴阳家,正像杂家,均以各自的方式为一个体系的完成作出了贡献;这个体系,在汉代(前206—220)得到巩固,并最终为众人所接受。随后,在两个重要时代,哲学家们试图重新思考这个体系,通过对它进行某些补充或重新调整:魏晋时代(220—420),那时占主要地位的是玄学家;宋代(960—1279),那时占主导地位的是理学家(亦称道学家)。

在此,针对我们的话题,我们仅引用道家奠基人老子《道德经》的第四十二章。在那里,他以简短而决定性的方式确立了这一宇宙论的基本内容:

道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。

以非常简化的方式说,太初之道,被构想为太虚,由它生出了一,而一不过是元气。它孕育出二,二则体现为阴阳二气;阴阳二气通过 30 它们的交互作用,支配并赋予万物以生命。不过,在二和万物之间,有三的位置,对三则存在着两种并非分歧而是互补的解释。

根据道家的观点,三代表了阴阳二气与冲虚(或冲虚之气)的结合。冲虚来自太虚,并从太虚汲取它全部的力量,它对于阴阳对子的和谐运转必不可少;是它吸引二气并带领它们投入相互生成变化的过程;没有它,阴阳将会保持为静态的本体,并如同处于萎靡中。正是这种三元关系(中国思想不是二元的而是三元的;在任何对子中,都有构成第三项的冲虚)生成了万物并为万物作出榜样。因为存在于阴阳对子内部的冲虚同样存在于所有事物的核心;冲虚通过在万物之中注入气息与生命,而使万物与太虚保持联系,进而使它们达成转化和统一。^① 因此中国的思想由交叉的双重运动所支配,我们可以用两个轴来表示:纵轴代表了虚实之间的往来(实来自虚,虚在实中继续起作用);横轴则代表了在实的内部,互补的阴阳两极的相互作用,正是由这一作用生成了万物,当然包括人,杰出的小宇宙。

正是人的位置显示了对数字三的第二种解释的特点。根据这另一种观点——更像是属于儒家的观念,不过道家也采用了它——,从二派生的三,指的是天(阳)、地(阴)和人(他在精神上拥有天和地的德行,在心灵中拥有冲虚)。这样,是天地人三者的优越关系为万物作出
31 榜样。^② 在其中,人被提升到一个特殊的尊贵地位,因为他第三个参与了造化之伟业。他的角色完全不是被动的。如果说天与地具有意志和驱动力量,人则以他的情感和欲望,在他与另外二者以及万物的关系中,协助实现宇宙的生成变化过程,这一过程则不断趋向于“神”;太虚则如同“神”的担保者或守护者。

因此,虚实、阴阳和天地人构成相关的和分等级的三个轴,围绕着它们组织起一种建立在气的观念基础上的宇宙论思想。这种思想认为,无是有的一个充满活力的维度;在活跃的物质存在之间发生的一

^① 就从道家观点对三的解释而言,不同时代的伟大诠释家们有一致的思路。继《淮南子》之后,王充在其《论衡》中,王弼在其《老子道德经注》中,河上公在其《道德真经注》中,宋代的司马光在其《道德真经论》中,宋代的范应元在其《老子道德经古本集注》中,以及清代的魏源在其《老子本义》中,都采取了同样的路径。

^② “三才”的概念首先出现在《易经》的解释部分《易传》中。《中庸》和《荀子》或暗含或明确地采用了它。在汉代,由于董仲舒、刘歆或者郑玄的努力,它得到确认。

切与物质存在本身同样重要；正是这种冲虚之气使得两个根本性的物质存在阴和阳得以充分运转，并由此致使人的精神在与地和天的三元关系中得以完成。诗歌语言，探索着书写符号的秘密，不失为在不同层次，依据这三个轴进行自我构成。从而，在词汇和句法层（我们在第一章中对此进行了分析），进行着虚词与实词之间的微妙游戏；在格律层（我们在第二章中对此进行了分析），尤其是在声调对位和对仗的诗句中——它们是律诗形式的基本构成成分，阴阳辩证关系得以设立；最后，在象征层（它是第三章的研究对象），从自然中汲取的隐喻意象，通过其所暗含的含义迁移和主体与客体之间的往返运动，充分开发了人地天三元关系。在此，我们找到了又一个证据：诗歌语言，由于承担着中国思想的基础轮系，再现了典型的符号秩序。

我们以唐诗（7—9世纪）作为研究主体。唐诗以其丰富性和多样性以及对形式的探索，构成了古典诗歌的顶峰。不过唐代诗歌是一场已经十分漫长的历险的成果。在此，让我们以十分简略的方式勾勒这场历险的大致线条。代表初始年代的，是两部体现了不同风格的歌集：《诗经》和《楚辞》。《诗经》诞生于从周朝初期到中期的一段时间内，那是公元前一千年的前半期。它由用于礼仪的乐歌和来自不同诸侯国的民歌构成，这些诸侯国主要分布于黄河流经的中国北方平原地区。这些产生于农耕社会的歌，其常见的主题是田间劳作、爱情的痛苦与欢乐、时岁的庆典和祭祀的礼仪，以它们简约、规整的节奏打动人心。诗句以四言为主。至于《楚辞》，它出现得更晚，在战国时代，将近公元前4世纪时，在中国中南部长江流域的盆地。《楚辞》在内容和形式上都与《诗经》形成对照。其中的诗句，受到萨满教的影响并有着咒语般的风格，充满有着神奇和性爱寓意的关于草木和花卉的象征主义。这些诗句长短不等：通常的情形是，两句六“音步”的诗句，中间由一个表示节拍的音节“兮”连接起来。后来，诗人们尤其是从这种诗体中吸取灵感，以表达由想像力激发的奇幻景象。

在汉代（前206—220），继续《诗经》的传统不再有保障，于是大部分文士诗人醉心于创作赋（富有韵律节奏的散文），然而民歌通过“乐府”——公元前120年前后由汉武帝设立，负责采集民歌——而重新

引起重视。这些歌,在抒情上更自发,形式上更自由,它们也对诗人们产生了影响。因此,从汉代开始直至唐代,人们可以看到民间诗和文士诗并行发展,两者都以五言为主。在汉代之后的三国、晋(265—420)和南北朝(420—589)期间,与始终繁荣的民间诗歌比肩,几代诗人——其中最出色的有陶渊明、谢灵运、鲍照、江淹——创作出一些具有重大价值的作品,为唐代诗歌的来临廓清了道路。在这段漫长的时期里,新的形式得到发展:绝句、七言诗、长篇叙事诗等。

33 自唐朝初年,所有的诗歌体裁和形式都得到清点和规范化;它们将一无变化地保持下去,直至20世纪初。正是在唐诗中,人们看到在对语言极限的探索上所进行的最自觉和成功的尝试。在三个世纪期间,由于各种有利时机的协助^①,很多诗人专心于紧张的创造活动。编纂于18世纪清朝统治下的《全唐诗》,包含了两千多位诗人写的近五万首诗。^② 就我们的选本而言,我们仅限于其“最佳部分”,也就是说,

^① 唐诗产生的历史条件是这样的:继汉代之后的几个世纪的内部分裂和外部入侵,唐朝恢复了中国的统一。由于管理得到改善,王朝政权在整个国家树立了威望。不过,一些大城市的形成、交通网络的发展和商业的突飞猛进,在某种程度上震荡了封建社会的古老结构。另外,通过科举考试选拔官员的体系引起了更大的社会流动。在文化的层面,一方面,统一的重建使中国意识到了自身的同一性;另一方面,整个国家向着来自印度和中亚的外部影响充分敞开。由此开始了三大思想流派的共存:道家、儒家、佛家,它们互相渗透,丰富了中国思想。出现了一个既关注秩序,又充溢着异乎寻常的高涨的创造激情的社会。但是我们也要指出,一个发生在将近唐朝中期(755—763)的重大事件搅乱了国家的命运:胡人出身的将军安禄山发动的叛乱。在这场叛乱之后——它导致了大批伤亡并引发了各种各样的流弊和不公正的行为——王朝走向衰落。在那些经历了这一悲剧的诗人和继之而来的诗人们身上,信心让位于悲情意识;从此以后他们的注意力更多地放在社会现实和生活的悲剧上。他们的写作本身也受到社会变更的影响。

^② 由于这种狂热的创造,在中国,诗歌被提升到至尊的地位。它成为人类活动的最高超的表达形式之一。它并不满足于仅仅作为沉醉于大自然或个人密室中的孤独的诗人所孕育的产物,除了它的神圣角色,它还起着一种非常社会化的作用。所有的婚礼、葬礼或者节庆,人们都要为之作诗,而且这些诗以书法和张贴的形式公之于众。文人朋友的聚会,均以每位到场者按照众人一致同意的韵律创作一首诗为其高潮。凿刻的座座石碑矗立在那里,以便铭记重大功绩;片片丝帛陈列在那里,以便记载烈士最后的以诗来表达的思想……

传统上认为最有代表性的诗作,以及显示出确定无疑的形式上的意趣的诗作。

我们的著作意在将中国古典诗歌作为一种特定的语言来研究,以便使读者得以深入欣赏这种诗歌。本书分为两部分:理论部分和诗集部分。我们已明确指出,第一部分由三章组成,它们将分别研究诗歌语言的三个构成层次。由于我们追求的首先是实用目的,并考虑到中国语言本身构成的障碍,我们的分析尽可能做到最低限度的“抽象”;³⁴ 每一步都将以具体的例子为依据。大部分例子取自第二部分,这部分由按照体裁分类的诗选构成,并配有字对字的翻译,然后是意译。关于翻译,^①应该明确的是,我们所提供的翻译,其目标尤其在于使人捕捉和感受诗句的某些隐秘的色调变化。至于字对字的翻译——对读者来说是有用的,而对我们的分析又是必不可少的——它只能给出原诗的“漫画式的”图象;人们会由此得出一种拆散的、简练的语言的印象,而无论是诗句的节拍,还是词语的句法蕴涵,尤其是表意文字的双重(矛盾)本性和它们所包含的情感负荷,都没有真正地翻译出来。在一首诗中,那些表意文字,由于摆脱了附属成分,而拥有了一种更加强烈的影响力;它们之间维系的表面的或者暗含的关系,引导诗的含义朝着多方敞开。无法翻译的,当然是文字无法转达的内容,但同样也是文字添加给语言的内容。

在肯定唐代诗人们的探索的价值的同时,我们并没有忽略这里处理的研究主体仅只代表了语言的一种状态。因此似乎出现了一个矛盾:我们试图勾勒表面看来界限分明的现实,而我们却知道这一现实是生机勃勃的实践活动的产物,它包含了所有潜在的变易或转化的萌

^① 关于翻译汉语诗句的困难,让我们以埃尔维·圣-德尼侯爵的感想为例:“汉语经常是不可能直译的。某些字有时表达了整整一幅画面,而它只能用迂回的方式来呈现。”“某些字绝对需要用整个一个句子来表达,以便有效地解释其含义。有必要将一句汉语诗读出来,深入体验它所蕴涵的意象或者思想,努力把握其主要特征并保存其力量或色彩。当我们发现一些真正美的东西,却又没有任何欧洲语言能够将其挽留,这时翻译的任务是棘手的,也是令人痛苦的。”

芽。唐代的诗人们也以某种方式感受到了这个矛盾。我们在律诗的深层含义中看到了一个证据,律诗是中国古典诗歌中最重要的一种形式(我们将在第二章中研究这种形式)。从本质上说,它关系到一种辩证思想的体系,这一体系建立在对仗的诗句和不对仗的诗句的轮番出现或对比的基础上。就对仗而言(我们同样要在第二章中分析其蕴涵),我们现在就可以肯定的是,通过其空间的内在组织,对仗在语言的线性进展中引入了另一种秩序:一种自足的秩序,它围绕自身旋转;在其中符号互相应答并互相印证,仿佛摆脱了外部的束缚并存在于时间之外。唐初它在诗歌中的规范化,除了反映了关于生活的一种特殊的观念,还反映了诗人们对符号所怀有的无限信心。他们确实相信,以符号作为媒介,他们能够按照自己的愿望再造一个世界。但是,另一方面,这种抱负被这一事实所否认:在律诗中,对仗的诗句必须跟着不对仗的诗句。这些结束全诗的不对仗的诗句,似乎将诗重新引入时间的进程中,一个敞开的空间,注定面临所有的演变。唐代的诗人们所使用的语言也将演变^①,由于时间的磨损,正像一千年后,在临近1920年时,文言的死亡和它被白话取代所显示的那样,白话将诗带入别样的历险。

但这并非中国诗歌写作的无足轻重的悖论——尽管经历了对一种符号秩序的肯定,以及对其自我否定的肯定——符号仍保持其恒久性,无形态变化且独立于语音变化的符号。幸亏有了这些符号,越过许多世纪,一部诗篇传给了我们,无限动听而情深意长,满载着同样唤起回忆的力量,闪耀着青春的光彩。

^① 继五四运动(1919)之后,与政治和社会革命的历史紧密相连的文学革命,不仅质疑传统观念,同时也质疑文学表达的工具本身。

既然我们的目的在于将中国诗歌作为一种特定的语言来理解，我们将首先考察诗歌语言与普通语言保持的关系。在这个问题上，尤为引人注目的，是存在于普通语言和唐代诗人发明的最为精美的形式之间的非常显著的偏差。不过，这一偏差，并非建立在根本性的对立基础上。诗人们尤其试图充分发挥这种拥有表意文字和孤立结构的语言的某些潜力。他们的任务由于存在着文言而变得容易了——文言从本质上说是一种风格简明的书写语言。因此，诗歌语言正是在与口语（如我们通过民间文学所了解的）和与文言的关系中得以定位。

在词汇和句法方面，诗人们所关心的一个最重要的现象，正像我们在本书《导论》中指出的，在于实词（名词和两类动词：行为动词和性质动词）和虚词（全部的表示关系的“工具”词：人称代词、副词、介词、连词、表示比较的词、助词等等）的对比。这一对比发生在两个层次。在表层，关系到明智地交替使用实词和虚词，以便使诗句更加生动。但诗人们很快意识到诗中韵律节奏（与气这一哲学概念联系在一起）的重要性，它能够充当确保字与字之间的分隔与连接的角色（在普通语言中这一角色由虚词承担）。因此，在更深的层次，诗人们对虚词进行一系列的削减（尤其是人称代词、介词、表示比较的词和助词），从而在虚词中仅只保留某些副词和连词；而这是为了在语言中引入一个深邃的维度，恰恰是真正的“虚”的维度，由冲虚之气所驱动的虚。让我们再次提醒，这种“虚”，在此处正像在别处，被中国思想视为一个场

所,在那里,活跃的物质存在或符号以一种并非单义的方式互相交织、互相交往,一个杰出的意义增殖的场所。

在某些情况下,诗人们甚至以一个虚词来代替一个实词(最经常的是动词),他们总是思虑要在实中嵌入虚,但这次却是以替换的方式。关于这一点,需要指出的是,恰恰在实词的内部存在着其他一些区别,比如死字/活字、静字/动字,它们表明了名词与动词,或者尤其是两类动词,性质动词(形容词性的)和行为动词之间的差别。因此,在试图捕捉事物隐秘活动的诗人们眼里,一个动词可以有三种状态:动态(当它被用作行为动词)、静态(当它被用作性质动词)和虚态(当它被一个虚词所代替)。^①

39 因此这一章的接下去部分,将用于考察诗人们从普通语言中去掉某些现有成分的手法。我们将看到,这一系列的省略并不仅仅取决于

^① 中国的前语法思想自汉代就有所表达,但尤其从唐代开始,体现在一长列词典学性质的论著中。词语的本性问题是这些论著所关注的中心。值得一提的是,有三部重要的当代作品探讨了这些论著的历史:王立达(编译)的《汉语研究小史》(北京,商务印书馆,1963)、郑奠和麦梅翘的《古汉语语法学资料汇编》(北京,中华书局,1965)和王力的《汉语史稿》(北京,中华书局,1980年新版)。在所有为这一词典学传统开辟道路的伟名中,比如唐代的陆德明(《经典释文》)、宋代的陈骙(《文则》)、元代的卢以纬(《助语辞集注》)、明代的张自烈(《正字通》)、清代的刘淇(《助字辨略》)、王引之(《经传释词》)和马建忠(《马氏文通》),针对我们的话题,我们愿意特别指出清代的袁仁林的名字,他在其著作《虚字说》中对虚字进行了系统性的研究。他赋予虚字可以说是一种“形而上”的地位,因为在他的“序”中,他将实词和虚词之间的辩证游戏等同于激荡宇宙的虚与实的生机勃勃的运动。恰恰是针对“形而上”一词,他让人注意到,这个词的全部的暗示力量在于“而”字,这个位于中间的虚字。在他看来,假使人们用“形上”来构成这个词,那么人们始终处于物理秩序中;而多亏有了“而”这个中间成分——它在词中引入冲虚,从而当人们在读到这由三个字组成的词时,应邀进行一种质的飞跃,并得以进入另一秩序。在涉及真正意义上的诗歌时,让我们仍以袁仁林的思考为例:“诗限字为体,承接虚字,无处可用。然既有上下两边自然夹放,空际看去,初无字样之形影,而使人读之,自然知他有此字样。可以说出,可以不说出,此体裁之妙也。凡文之卓炼而不用虚字承接者亦然。昔程子诵诗,止加一二虚字,转换承接。而朱子解诗,亦用此法。俱是古人自放空际;后人吟咏时,点逗以明之。初非强入此。又可知虚字有安放空,而不必实用者。”和这些词典学著作一起,还有属于诗话门类的著作,同样引导了我们的研究。

文体考虑。这些省略的特殊效果,在于重建表意文字的矛盾与灵活之本性,从而得以表达人与世界的微妙的相互依存关系。(在中国诗学中,这种相互依存关系通过两个字的结合来表达:情和景,我们将在第三章研究意象时探讨这一概念。)

人称代词的省略

如果说在文言文中,没有人称代词很常见,那么需要强调的是,这一现象在诗中就更为明显,而在律诗^①中则几乎是全面的。这种尽量避免使用三种语法人称的意愿,显示为一种自觉选择;它造就了这样一种语言,这种语言使人称主语(主体)与人和事物处于一种特殊的关系中。通过主体的隐没,或者更确切地说通过使其到场“不言而喻”,主体将外部现象内在化。在一些正常含有人称主语和及物动词的句子中,特别是当句中的地点、时间,甚或方式状语,由于限定它的标志没有出现而似乎构成了实质主语时,这种情形更为明显。

香炉最高顶,
中有高人住。
日暮下山来,
月明上山去。

对绝句的最后两句诗,读者可重建“正常的”句子:“太阳落山时,他(隐士)走下山来;当明月升起时,他重新登上山巅。”但是,人们毫无困难地捕捉到诗人的意图在于将隐士等同于宇宙间的现象;太阳与月亮不再 40
是单纯的“时间状语”。由此,隐士的日常散步,被显示为如同宇宙运动本身。

^① 我们将在下一章分析这一诗歌形式。

空山不见人，
但闻人语响。
返景入深林，
复照青苔上。

这首五言绝句^①是王维的作品，那位画家诗人，禅宗的信奉者。他在诗中描绘了一次山中散步，它同时也是一场心灵体验，对空以及与大自然交融的体验。前两句诗应当这样解释：“在空山中，我没有遇到任何人；只听到几位散步者话语的回声。”但通过取消人称代词和地点成分，诗人从一开始便将自己与“空山”认同，它不再是个“地点状语”；同样，在第三句诗中，他就是深入林中的夕阳的光辉。从内容上看，前两句诗将诗人表现为还“不曾看见”，在他的耳畔仍然回响着路人的话语，最后两句诗则以“视观”的主题为中心：看见夕阳的光辉在青苔上映射的金灿灿的效果。“看见”，在此意味着醒悟以及与事物的本质深入交融。此外，诗人还经常求助于省略人称代词的手法来描写连带行为，在那种情境里，人的动作与自然的运动联系在一起。让我们再以下面的诗句^②为例：

白云回望合，
青霭入看无。

在此，在一次孤独的散步中，诗人回首遥望移动的云朵，直到它们融合——诗人和它们一起——形成一个不可分的整体（完全融合的思想）；他朝着茂盛的大自然散发出的青青的雾霭走去，随着他逐步深入那明
41 朗的空间，雾霭不见了（在无中醒悟的思想）。两句诗都结束于三个连续的动词：每句诗的前两个动词以诗人为主语，最后一个动词则以大自然为主语。这样构成的诗句有力地暗示了人与宇宙融合的过程。

① 见本书第二部分，第126页。

② 见本书第二部分，第188页。

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少。

这首五言绝句^①描写了一位睡眠者在一个春天的早晨(天已破晓)醒来的感觉:读者应邀“直接步入”这位睡眠者的意识状态。(或者更确切地说,进入他半醒的状态,因为,刚刚醒来,他脑海中一切还是含混不清的。)第一句诗没有将读者安排在某位睡眠者的面前,而是将他置身于其睡眠的层面,这一睡眠与春之睡眠交融在一起。另外三句诗,迭置着,“呈现”了睡眠者的三层意识:现在(鸟啼)、过去(风雨飒飒作响)、将来(对转瞬即逝的幸福的预感和到花园里观赏满地落花的朦胧欲望)。假使一位拙劣的译者,考虑到“明晰”的要求,运用一种指称语言,使之明确化,比如这样翻译:“当我在春日睡去……”,“在我周围,我听见……”,“我记起”,“于是我心想……”,那么我们看到的是一个完全醒来的作者,他已经走出了这一非常幸福的状态,正在从外部“评论”他的感觉。

至此我们举的例子都有一个特殊的主语(一个“我”或者一个“他”)。在一些牵涉到几个人称的诗中,由于缺少人称代词而造成的暧昧,并不总是妨碍理解,而常常是增加了一些微妙的色调变化。

接下去的例子向我们显示了诗人正在去看望一位隐士(一位道士)。诗^②中暗含了一个“我”和一个“你”,而这两个代词都不曾用到:

一路经行处，
莓苔见屐痕。

① 见本书第二部分,第122页。

② 见第二部分,第232页。

白云依静渚，
芳草闭闲门。
过雨看松色，
随山到水源。
溪花与禅意，
相对亦忘言。

为了前往隐士的住所(第三、四句:白云环绕的小岛,野草遮蔽的门扉),寻访者穿过一片蜿蜒曲折无处不有隐士身影的风景。由于没有用“你”来称呼隐士,因而他并未作为孤立于周围环境的访问“对象”出现;同时由于诗人也没有以“我”来自称,他消融在景物中——他轮番成为青苔、白云、雨水、青松、山峦与泉源——而这一切不过是隐士内心的风景。在此,身体的历程成为心灵的历程。当最终,他抵达远足的终点,在隐士缺席的情况下,面对着溪边鲜花,他实际上沉浸于隐士无所不在的心灵世界,顿时达到觉醒。代词指示词的取消,使客观的、描述性的叙述与内心叙述恰相吻合,而这内心叙述同时便是与他者不停展开的对话。正是在这吻合的核心,人达到忘言状态。

最后让我们举杜甫的一首诗^①为例,这首诗牵涉几个人称。这是杜甫写给他的侄子吴郎的诗(《又呈吴郎》),他把自己的财产留给了他。诗人嘱咐他的侄子不要在园子的西边栽种篱笆,因为这一举动会惊动西边的女邻,一位很贫穷的女人,她常常到那边采摘枣子充饥。诗是这样写的:

堂前扑枣任西邻，
无食无儿一妇人。
不为困穷宁有此，
只缘恐惧转须亲。

^① 见第二部分,第213页。

即防远客虽多事，
 便插疏篱却甚真。
 已诉征求贫到骨，
 正思戎马泪盈巾。

诗作中登场的有三位主人公：诗人（我）、侄子（你）和那位女人（她）。“主人公”一词不确切，因为诗人通过省略人称代词，寻求的恰恰是创造一种“主体际的”意识，在那里，他者从来都不位于对面。从一句诗到另一句诗，诗人与这位或者那位人物相认同（三、五、七句关涉“她”，四、六句关涉“你”，最后一句关涉“我”或“我们”），仿佛他同时具备多个视点。从而这首诗显示为一位复数的人物的内心论辩，穿过他，叙述和故事微妙地交融在一起。

我们刚刚分析的这些诗属于律诗范围。有趣的是，让我们来考察一下一首古体诗的例子，在那里，有时人们会看到第一人称的人称代词。

花间一壶酒，
 独酌无相亲。
 举杯邀明月，
 对影成三人。
 月既不解饮，
 影徒随我身。
 暂伴月将影，
 行乐须及春。
 我歌月徘徊，
 我舞影凌乱。
 醒时同交欢，
 醉后各分散。
 永结无情游，
 相期邈云汉。

李白这首受道家思想影响的诗^①,标题是《月下独酌》。尽管表面看来这首诗语调单纯,诗人却在里面触及了好几个主题:幻象与现实、自我
44 与他人、有情与无情等等。在并未受幻象蒙骗的情况下,他创造出陪他饮酒的伴侣:他自己的影子和投下这个影子的月亮。穿过这些既分散又互相依赖的事物,他意识到自己的存在(第六句:“我身”),作为活跃的
主体(第九、十句:“我歌”和“我舞”)。他的歌与舞,由于在他的伴侣那里找到了共鸣,而使他体验了分享的快乐。当然是暂时的快乐。诗人梦想着在银河中——在那里光和影将没有分别——实现真正的结合(在一起,却又是自由的——“无情”)。在诗的进程中,首先“浮现”出“我”,随后,他重新“融入”大千世界;强调这一点的,恰恰在于“我”用在诗的中间,而人称主语在开头和结尾的诗句中都没有出现。

所有以上研究过的诗——大部分都很短小,向我们显示了如何借助省略人称代词的手法,人穿过事物讲话。诗人常常或天真或狡黠地运用这种手法。我们还将混杂地举一些从更长的诗中选取的例子。杜甫在安史之乱(757)期间,曾经衣衫褴褛地拜见了流亡中的皇帝。为了烘托他所陷入的悲惨状态和这一场合之庄严的反差,他并没有说“穿着麻鞋我拜见了皇帝”,而只是简单而不无反讽地说:

麻鞋见天子^②

再有,他的另一首长诗,描写了在战争期间,由于痛哭而只剩下凹陷而无泪的眼睛的人们的痛苦,诗是这样结尾的:

眼枯即见骨,
天地终无情。^③

① 见第二部分,第235页。

② 《述怀》。

③ 《新安吏》。

这些没有人称主语的诗句,从暧昧中获取力量:是谁看见?是诗人透过那些穷人干枯的眼睛,看见了他们沦为枯骨的脸;或者是那些穷人自己的眼睛,最终看到了“事物的本质”:天地对注定要死的人没有怜悯。因此人们所面对的是一个同时从外部和内部看到的场景。⁴⁵ 还有在其他的一些例子中,诗人们试图表达的总是与大自然的直接交融。正像李白对一位隐士朋友,他没有说“早些时我来拜访你,我们在青天中骑上白龙”,而是写道:

岁晚或相访,
青天骑白龙。^①

诗人不再“在”青天中,而是与青天化为一体:典型的道家之梦。同样,韦庄的意思是,他不仅“在”船上,而他本人已经成了水天之间的那条船,当他这样吟咏:

春水碧于天,
画船听雨眠。^②

介词的省略

在探讨人称代词的省略过程中,我们已经得以在位置状语(地点、时间)中看到了省略介词的效果;这些位置状语,由于缺少一些像“于、在……之上,在……中”等的字眼,重新变成了理所当然的名词(“空山”而不是“在空山中”;“莓苔”而不是“在莓苔上”;“春眠”而不是“当人们于春天沉睡”),这使它们得以作为句子的主语出现。在此,我们将在谓语的层面上考察这同一效果。它主要关系到这样一种情形:由

^① 《送杨山人归嵩山》。

^② 《菩萨蛮》。见第二部分,第278页。

于“于”一类介词的省略与人称主语的省略相结合,从而去掉了动词所有对方向的指示,并由此激发了一种可逆的语言,其中主语(主体)和宾语(客体)、内部和外部处于一种交互关系之中。

建立在“主体际性”基础上的交互关系,正像张若虚《春江花月夜》^①中的这两句诗的情形:

46 谁家今夜扁舟子,
 何处相思明月楼。^②

诗句讲述的是两位分离的情人的感伤故事,第二句诗可以有两种解释:

1. 那思念明月楼的他又在那里?
2. 那在明月楼里思念的她又在那里?

这句诗的暧昧是有意而为的,因为分离的情人在夜里,同时互相思念。

主语和宾语的交互关系,就像在下面一联诗中:

山光悦鸟性,
潭影空人心。

这两句诗出自常建的诗《破山寺后禅院》^③。这首诗被多次译成不同的西方语言;而这两句诗由于其暧昧,就像前面的诗句,引出了非常不同

① 我们在《导论》中曾分析了这首诗的第一节。见第15页。

② 在此,有趣的是,让我们来看一下这两句诗现有的译文。埃尔维·圣-德尼侯爵:“在这飘摇的小船上,无人知晓,我是何人,在远方,无人知晓,是否这同一明月,照亮那有人思念我的楼台。”Ch. 布戴尔:“在远方的小船上,某位旅人月夜起程,月光使他心系家园。”W. J. B. 弗莱切尔:“今夜是谁在小船上漂流?从哪座高高的楼台发出越过黑夜的思念,那苍白的月光中的心爱的人……”在《中国古诗选》中:“今夜飘荡的小船属于谁?何处能找回月光中的家园,那里有人思念他乡游子?”

③ 见第二部分,第226页。

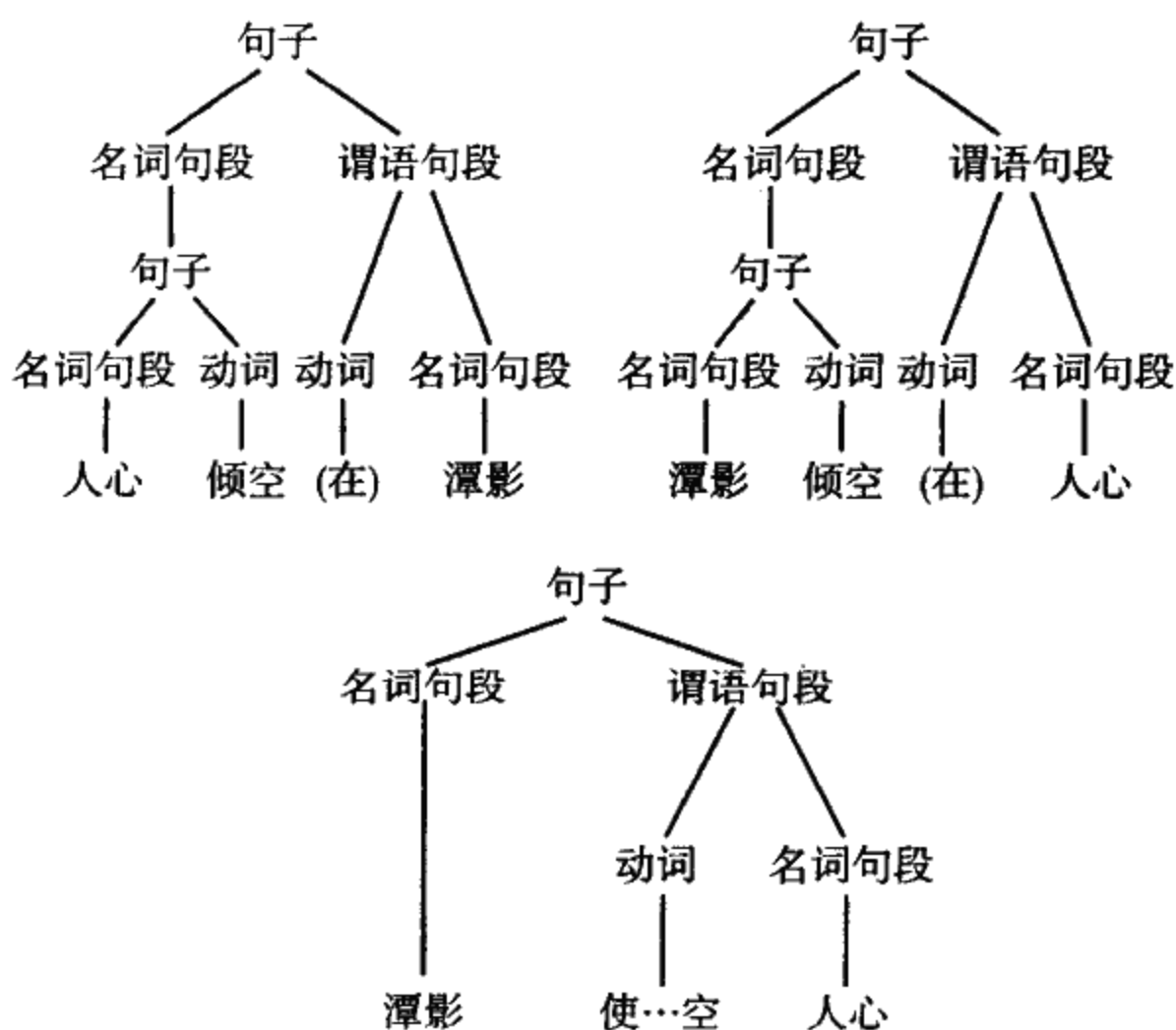
的译文^①。

比如第二句诗,由于动词“空”(其含义是:达到心灵的空寂)没有被介词限定,这句诗,从其直接的构成成份来看,至少有三种解释:

1. 在潭影中人心倾空。
2. 潭影在人心中倾空。
3. 潭影使人心倾空。

47

这不同的句法结构,下面的树系更好地表明了其灵活和可逆特征:



让我们以杜甫的两句诗^②作为最后一个例子,诗人通过它们来烘

^① H. A. 吉尔:“围绕着山峦甜美的鸟儿嘤鸣,人心恰似湖水不见一丝阴影”。W. 宾纳:“这里山光令鸟儿欢欣,人心在潭水中平息。”W. J. B. 弗莱切尔:“听,鸟儿在山光中欢娱,如同夜潭中幽暗的人影;看,心灵随视线摇荡而融化。”R. 佩恩:“山色令鸟欢歌,潭影倾空人心。”埃尔维·圣-德尼侯爵:“当山被照亮,众鸟欣然苏醒;眼望澄澈潭水,恰似心灵净化的人的思绪。”

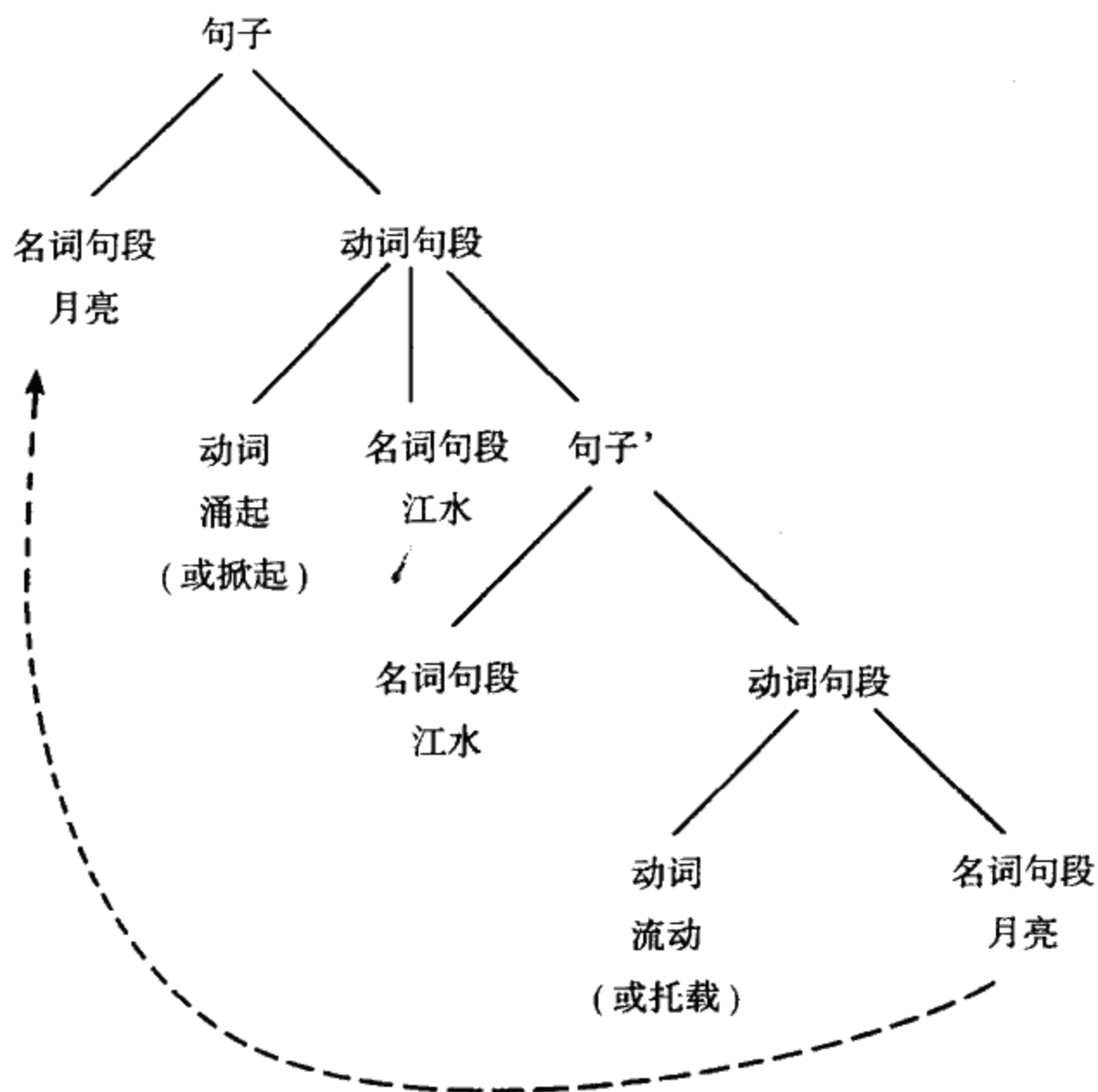
^② 见第二部分,第218页。

托地上的现象与天界的现象之间的关联和相互作用,人类的命运在与其较量中沉浮:

星垂平野阔,
月涌大江流。^①

- 48 这两句诗是对仗的。在每一句里,可以看到名词和动词有规律地接续。由于没有形式上的标志,动词同时是及物的和不及物的。比如,在第二句诗中,第一个动词“涌”可以译成“涌起”或者“掀起”,第二个动词“流”,则可以译成“流动”或者“托载”。加上“涌”和“流”这两个动词均是水字旁“氵”,更增加了句中水与月之间亲密的交互作用。水与月两个意象以及它们辩证性的因果循环,曾由唐初张若虚在他的长诗《春江花月夜》里尽情发挥过。它们最终达到高度象征意义:月亮象征生命的盈虚以及人类命运,大江象征无限的空间与无尽的时间;它们之间又不断地相互吸引、相互激越。整个句子非常简单却包含了层层渐近的一些读法:月涌大江,月涌而大江流,月涌大江而流,大江流月,大江流月而汹涌。句子以一种镶嵌方式构成,它潜在地可以进行循环阅读,要之是:月亮升起,月亮掀起江水;江水流动,江水托载月亮。试以下面的树系图示之:

① 我们给出这两句诗现有的译文:J. 刘:“群星低垂,原野辽阔;月亮涌动,大江奔流。”W. J. B. 弗莱切尔:“流散的群星挂满苍天,月光与江流竞澜翻。”K. 雷克斯罗瑟:“群星在广漠水域上绽放,月光流照奔涌大江。”



时间状语

49

由于汉语是一种无形态变化的语言，动词的时态是通过与动词连结在一起的成分来表示的，比如副词、后置词或语式助词。为了创造一种暧昧状态——现在和过去相混合，以及梦幻与现实相交融——诗人经常求助于取消指示时间的成分，或者将不同的时间并置在一起，以打破线性逻辑。

我们在唐代诗人那里遇到很多这种例子。在他们中间，李商隐似乎最为自觉地寻找时间的模糊性：经历的时间和回忆的时间之间的模

糊,正像结束《锦瑟》^①一诗(其主题是一场爱情体验)的这两句诗所显示的:

此情可待成追忆,
只是当时已惘然。

诗人同时置身于经历这段爱情的时刻(第一句)和他认为在记忆中重新找回这段爱情的时刻(第二句),而他正思量,这段爱情是否真的发生过。

第二个例子是一首题为《马嵬》^②的诗。这首诗展现了玄宗皇帝不幸的爱情:他由于迷恋自己心爱的贵妃而忽略了国事。安史之乱期间,在逃亡的路上,他迫不得已让愤怒的士兵杀死了他的宠妃。惨剧过后,悲伤不已的皇帝,执意要派一些道士越过重重大海,到仙人的世界去寻找他所爱恋的女子的灵魂。

- I (1)海外徒闻更九州,
(2)他生未卜此生休。
- II (3)空闻虎旅传宵柝,
(4)无复鸡人报晓筹。
- III (5)此日六军同驻马,
(6)当时七夕笑牵牛。
- IV (7)如何四纪为天子,
(8)不及卢家有莫愁。

50 这首诗由四联诗句构成。尽管没有人称代词,我们仍可假设主语是不幸的情郎,虽然某些诗句似乎也暗示了情妇的视角。第I联不包含任何对时间的指示;只有第二句谈到了“此生”和“他生”。但是人究竟身在“此生”还是已往“他生”,或仍在两者之间?没有任何内容让人

① 见第三章对这首诗的分析,第102~108页。

② 见第二部分,第224页。

确定这一点。在第一句中,有一处对地点的指示(“海外……”),但这同样是暧昧的:人是在“海外”还是在这片土地上?根据中国古代的一种传统,天下由九州构成,但越过大海,在另一世界有它的对等物,它也被分成九州。从而第一句可以用两种方式解释:“人们徒劳地知道海外九州发生了变化”或者“在人们身处的海外,人们得知在地上九州发生了变化”。对于分离的情人们来说,一切转化,这里的或那里的,都是徒劳的。

徒劳的还有日夜的接续。第Ⅱ联表达了时间流逝的思想,但那却是没有区分的时间。黑夜(第三句)只是单调的回声;而白日(第四句)不再有意义,不论是在“今生”还是“他生”。

在这一时间不明(或不定)的叙述的核心,第Ⅲ联,以一种几乎是不协调的方式,引入了时间状语“此日”和“当时七夕”,这两个时间状语使一个“现在”涌现,围绕着它确立了一种挥之不去的思绪(第五句展现了谋杀的场景,第六句则展现了爱情之夜,两位幸福的情人在嘲笑牛郎和织女;那是位于银河两岸的两颗星,传说中它们每年只有一次,也即在农历七月初七之夜渡河相聚)。在谈及人称代词时,我们已经指出,由于没有转换词^①而造成了一种暧昧的语言。在此,在同样暧昧的语言中,转换词(此日)的闯入突然引入了人称叙述式,强烈地表明人间悲剧不可消除的特性,时间无法“耗尽”它。

最后一联重新将叙述置于客观的视角。“天子”的意象与诗最初的 51 询问相呼应:人究竟来自地上还是来自天上?如果幸福曾经在地球上实现,那么也许是在前世的生活中(八百年前,在汉代,卢家后生和他心爱的莫愁女曾幸福地生活),或者它还将实现,但却是在来世的生活中?

省略表示比较的词和动词

在那些含有比较的诗句中,人们可以看到不只是连词(如同、仿

^① R. 雅可布森在其文章《转换词,动词的范畴和俄语动词》中运用了这个词,N. 吕韦将它译为“接合词”。

佛)的缺席,还有动词(像是,令人联想到)和系动词的缺席。这一手法,类似于在一个句子中省略主要动词的手法。

省略表示比较的词,并非出于对简练的单纯考虑:由于这种省略使两个比较项“猛然”触碰,它在它们之间造成一种既紧张又相互作用的关系。如果诗人在一个存在句或者比较句中,进一步用了倒装,那么便很难将两个比较项中的任何一项确定为主语或宾语;诗人通过这一手法——它不只用来达成对等——“有机地”连结起人类事件与自然事件。为了说明我们的话题,我们举两个例子,一个(1)来自李白,另一个(2)来自杜甫。

(1) 浮云游子意,
落日故人情。

这两句诗取自一首描绘分别场景的诗^①,在诗中,旅行者跨马上路之前,两位朋友在落日的景色中继续逗留片刻。大自然不是外在背景,而是悲剧的承受者。在每句诗中,由于没有表示比较的词,使两个比较项处于一种交互关系中。这样,第一句诗既可以读作:“游子的心性如同浮云”,也可以读作:“浮云拥有游子的心性。”在第二种解释中,大自然不只是“隐喻意象的提供者”,它和人被包含在同一出悲剧中。这种大自然的参与性的思想,得到两句诗的对仗形式的强化。大自然的两种现象:浮云和落日,两相对照,维系着一种毗连和对比的关系。实际上,两者相偕翱翔片刻,不过随后一个升上天空,另一个则沉落大地。它们也懂得分离的痛苦。这一“有意味”的关系,致使它们不被看成偶然性的比较成分。两句诗中的这四个比较项,这样“依傍”着,在它们之间创造出建立在内在必然性基础上的联系。人的悲剧与大自然的悲剧不可分离。

这一切显示出,仿佛诗人想要通过谓词的缺失,超越隐喻程序,通

^① 见第二部分,第197页。

过在其中引入严格意义上的换喻秩序。

(2) 日月笼中鸟，
乾坤水上萍。^①

在这两句诗中，比较词的省略使双重阅读成为可能；这意味着，对于第一句诗而言，比较项可以是“日月”，也可以是一个暗指的“我”。因此这句诗可以译为“日月本身如同笼中之鸟”或者“在流逝的时间（汉语中：日月）中，我被囚禁，如同笼中之鸟”。同样，第二句诗可以用两种方式看待：“在天地（乾坤）间，我如同水上浮萍”，或者“宇宙（汉语中：天地）本身变化不定，如同水上浮萍”。

属于同类性质的探索，还有取消句中的动词。诗人采用这一手法，旨在通过赋予某些现象一种决定性的色调来表示对它们的偏爱，或者旨在确立某种状态，在其间各种现象共存以形成一种星座的情形。

碧海青天夜夜心。^②

李商隐就是这样歌吟被囚禁在月亮上的仙女嫦娥的命运的。在天空和大海之间，每夜闪耀着这颗忍受着痛苦的深情的心。这句诗在汉语 53 里，由于没有伴以动词的指示，而拥有了更为栩栩如生的力量。

不过，这种类型的诗句，由于取消了虚词，而只剩下仅仅由韵律节奏托载的实词，不易获得成功。我们再举最著名的诗句中的三例：

(1) 鸡声茅店月，
人迹板桥霜。^③

(2) 星河秋一雁，

① 杜甫：《衡州送李大夫七丈勉赴广州》。

② 见第二部分，第 181 页。

③ 见第二部分，第 231 页。

砧杵夜千家。^①

(3) 五湖三亩宅，
万里一归人。^②

代替动词的虚词的用法

至此,我们考察了诗人如何通过取消某些虚词,创造出词语之间的某种虚空。现在还需要指出一个特别的手法,诗人通过它有意用一个虚词代替一个实词(通常是个动词),仍然是为了在诗句中引入“虚”,但却是“通过替换”。在下面的例子中,我们用黑体字标出起动词作用的虚词:

(1) 老年 **复** 道路,
迟日 **复** 山川。^③

(2) 黄叶 **仍** 风雨,
青楼 **自** 管弦。^④

(3) 幽蓟 **余** 蛇豕,
乾坤 **尚** 虎狼。^⑤

(4) 生理 **何** 颜面,
忧端 **且** 岁时。^⑥

54 (5) 片云天 **共** 远,
永夜月 **同** 孤。^⑦

(6) 古木 **无** 人径,

① 韩翃:《酬程近秋夜即事见赠》。

② 王维:《送丘为落第归江东》。

③ 杜甫:《行次古城店泛江作不揆鄙拙奉呈江陵幕府诸公》。

④ 李商隐:《风雨》。

⑤ 杜甫:《有感》。

⑥ 杜甫:《得弟消息》。

⑦ 见第二部分,第217页。

深山 何 处 钟。^①

(7) 一去紫台 连 朔 漠，
独留青冢 向 黄昏。^②

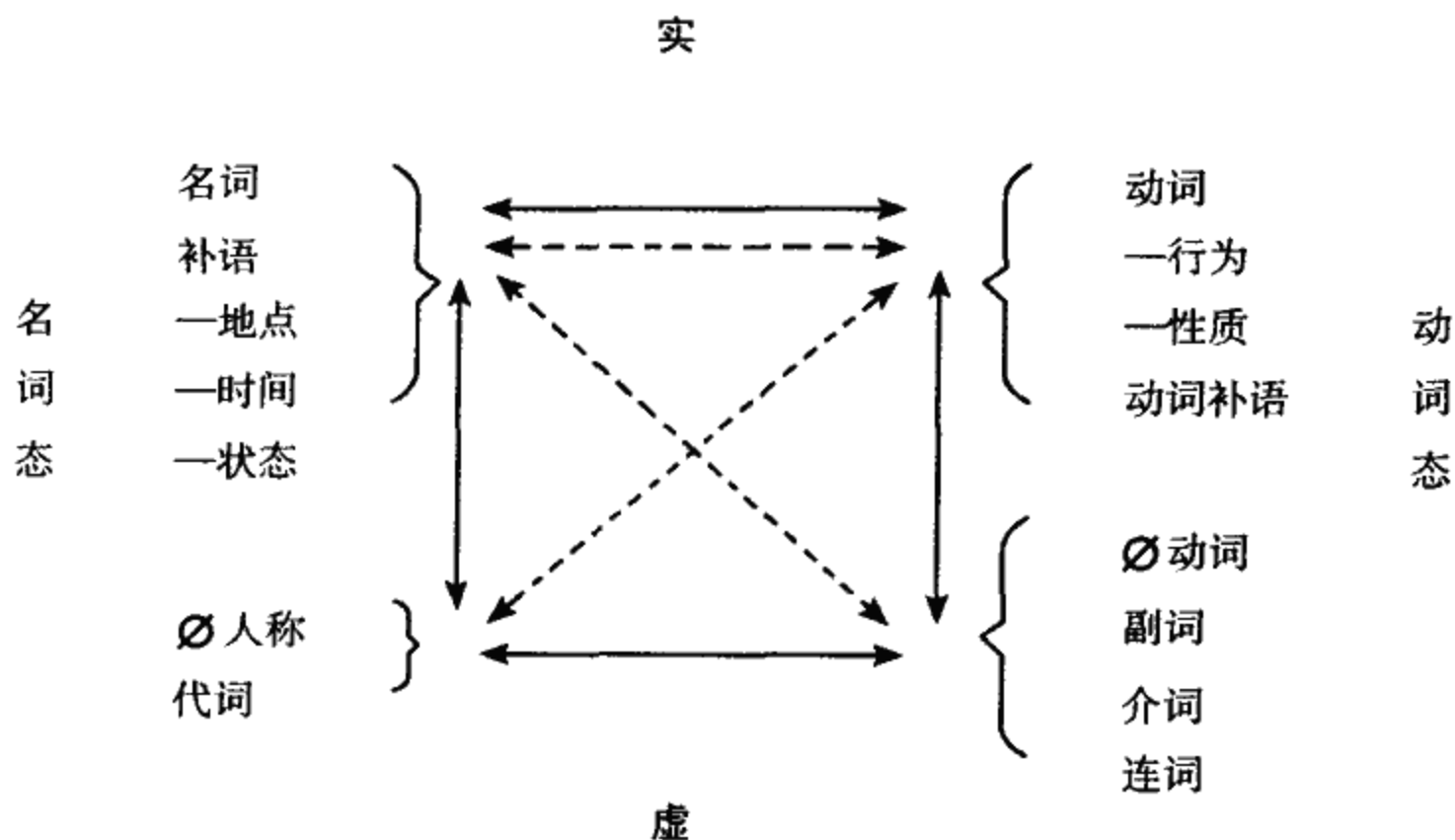
这种省略的最直接的后果在于松散了句法约束，将其减至最少的几个规则。如果说字数较多的诗句更接近于文言文，那么短小的五言诗句，实际上则只服从于两个恒定的规则：在一个句段中，限定词先于被限定词；在一个谓语是及物动词的句子中，要遵守主语+动词+宾语的词序。在此有必要指出韵律节奏所起的极其重要的作用，它标示出词语的重新组合。在词语中，名词和动词（行为动词和性质动词），还有某些副词，获得极大的组合上的灵活性。五言诗句，由于其简洁的特点，有时显示为一种在名词状态和动词状态之间的“摇摆”。（某些组合形式是可以预知的：在停顿之前是名词名词、名词动词、动词动词、动词名词；在停顿之后是名词动词名词、名词名词动词、动词名词动词、动词名词名词。）另外，这种摇摆，在很多情况下，出现在一个词上。由于词是没有形态变化的，因此词的性质并不由词形标示，尽管在普通语言中，惯例将它们划归于确定的类别。在一个句子结构中，一个词的性质取决于围绕它的成分（介词、连词、助词等），而这些成分的缺席常常使对它的鉴定更加困难。这有助于实现诗人的意图，因为在他眼里，在一个实词中，名词态和动词态是两种均潜在的状态。正是由于这个原因，具有两重性的词语直接接触时，它们赋予诗句以变化和强烈的情感负荷。

鉴于我们在这一章的进程中理清的各种现象，我们可以肯定，中 55
国诗人，通过简化的过程，并非寻求极端地精简语言，而是寻求增加名词态和动词态之间的游戏，并在语言中引入一个暗含的虚的维度。在范式轴和句段轴上，虚（由省略人称代词、虚词乃至动词，以及通过将

① 见第二部分，第 192 页。

② 见第二部分，第 216 页。

某些虚词重新用作动词所造成)孕育出一些错综复杂的替换关系(↔)和组合关系(……),我们尝试着用下面的图形来表示。



这一再现形式表面看来静态的工整外表,不应使我们忘记我们面对的是一种充满活力的语言,其各种构成成分互相牵连。一种碎裂的语言,它重新调谐所言和未言、行为和非行为,以及最终主体和客体之间的关系。对诗人而言,惟有这种由虚所驱动的语言,才能孕育出一种在其中流动着“气”的话语,并由此“转一写”不可言说的内容。在此有必要再次提醒,虚这一概念在中国美学思想中的重要性。拥有虚的维度的人拭去了与外部现象的距离;他在事物之间捕捉的隐秘关系,恰恰就是他本人与事物维持的关系。他并不运用一种描述性语言,而是进行“内在呈现”,让词语充分进行它们的“游戏”。在一段叙述中,

56 幸亏有了虚,符号由于摆脱了(直至某种程度)刻板 and 单向度的句法约束,从而重新找回了它们基本的本性,也即同时作为个别存在和存在之本质。尽管它们被包含在时间的进程之中,却仿佛处于时间之外。当诗人命名一株树,它同时是他所看见的特殊的树和本质性的树。再者,符号在与其他符号的关系上成为多向的;正是透过这些关系隐约显出主体,既缺席又“深切地在场”。

这样,客观叙述和个人叙述相吻合,形成同一话语的外部与内部。它所导致的,是一种灵活的语言,完全由韵律节奏(它扮演了相当于“气韵”在绘画中的角色)驱动,一种并不局限于语音层面、而是规定了词语的本性和含义的韵律节奏。符号由于进入了一种完全的庆典之中——在那里,舞蹈与音乐重新复活了它们远古的秘密而从规范化的关系中解脱出来,并且在符号与符号之间建立起自由的交融。这是摆脱了锁链的话语,人们可以“周游”其间;在每一点上,人们都可以发现新的视观。诗人们并未陷入纯粹的游戏,他们写出了非常美丽的被称为“回文诗”的诗作;在这种诗作中,从不同点出发,可以有不同的阅读。最简单的一类,是一首诗可以按通常的方向和与其恰巧相反的方向从最后开始倒读:

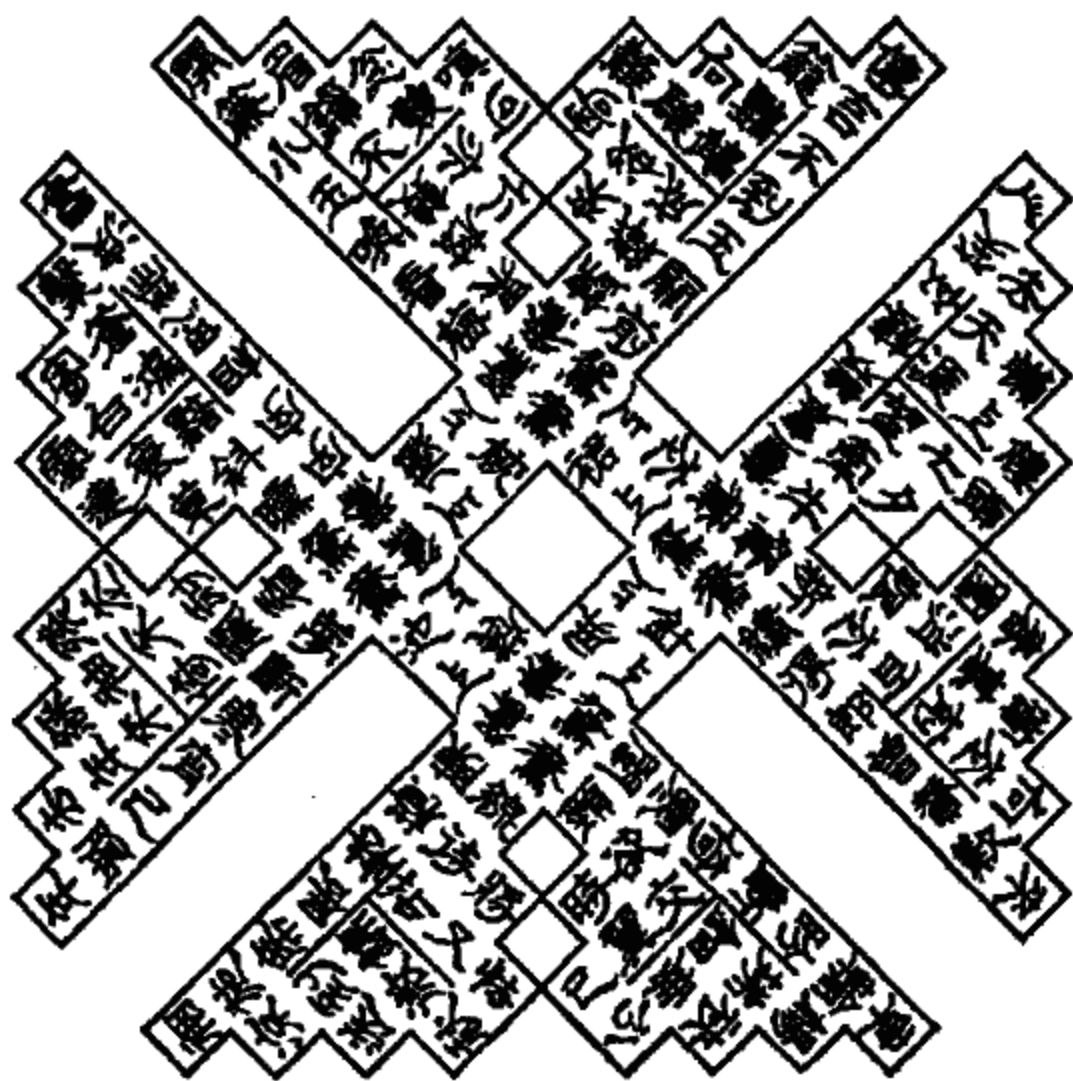
香莲碧水动风凉
水动风凉夏日长
长日夏凉风动水
凉风动水碧莲香

这类诗之所以可能,正是因为简化了句法规则和没有虚词。词语仅通过它们在句中占据的位置来揭示其真正的本性;它们按照某种秩序而获得一种功能;如果我们倒置这一秩序,它们便获得另一种功能。在 57 上面举的这首诗中,我们能够按照通常的阅读或者反向的阅读,从这些先后排列的词语中,获取一种非常确切的含义:

香莲=芳香的莲
莲香=莲是芳香的
凉风=清凉的风
风凉=风是清凉的
水动=水在荡漾
风动水=风摇荡着水

这首诗中的诗句(从两个方向上)可以这样来解读：“碧绿的水上,芳香的莲叶间,吹起阵阵凉风;水在荡漾,风送来凉意,夏日格外漫长;漫长的白日,清凉的夏季,风摇荡着池水;清凉的风摇荡池水,碧绿的莲叶送来阵阵芳香。”

另一些诗,更加精巧复杂,构成了真正的符号的迷宫,在其中,不论从哪一点,读者都可以进入一个不同的路径,它提供了一些充满意外的发现。我们在此仅复制其中的一个例子,由读者自己去迷失其间或谋得出路:



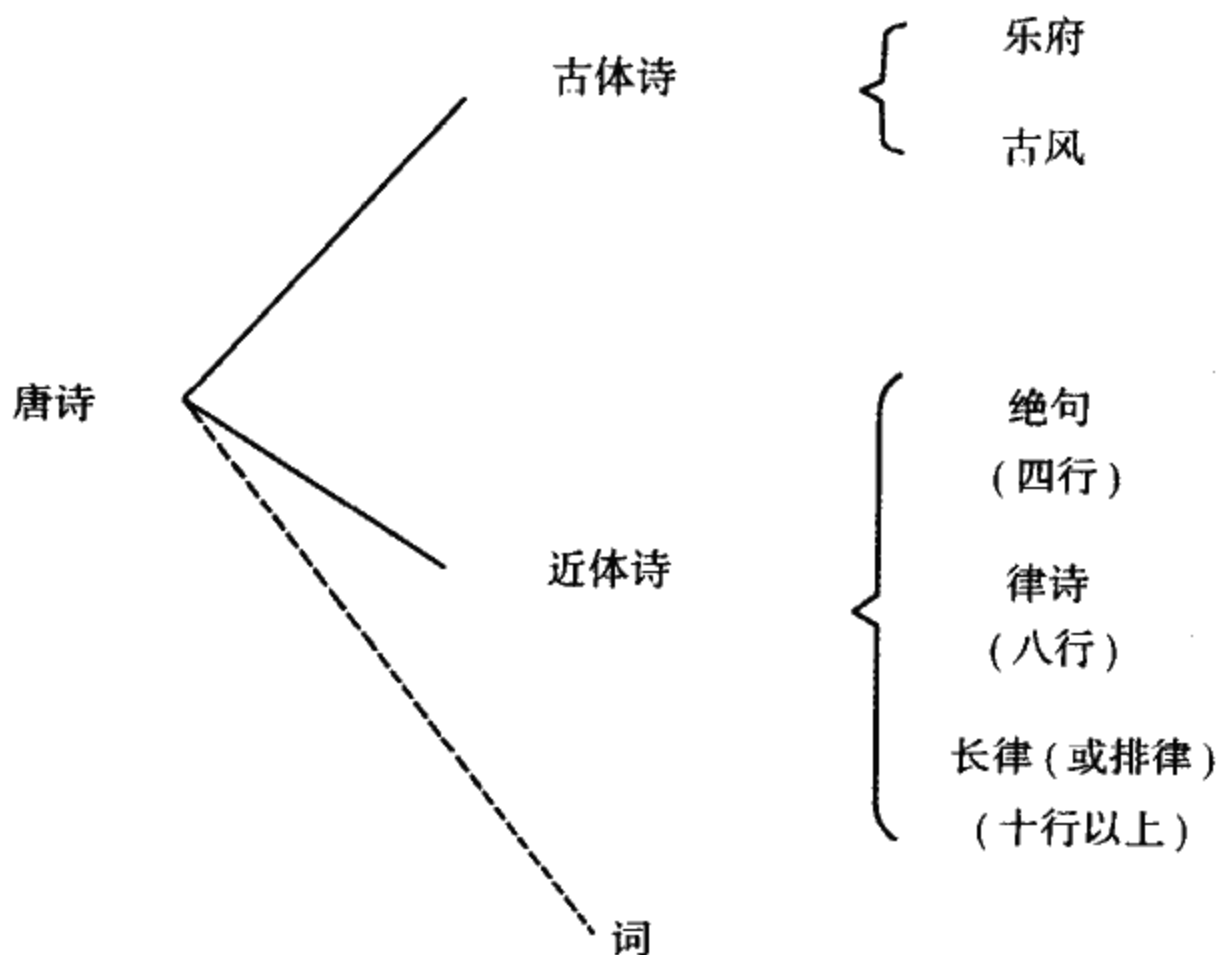
如果我们把对诗歌形式的研究置于阴阳的字眼之下,那是因为唐代诗人开发利用的最具独创性的手法——充分发掘表意文字的“精髓”的手法——恰巧在于对仗。我们将看到,对仗建立在恰恰是由阴阳二项式所体现的对比与互补原则基础上。同样,对仗的诗句和不对仗的诗句之对比也是由阴阳对子支配的。

我们在“导论”中曾经对唐之前的阶段进行了相当简短的历史介绍。^① 在唐初,由于对形式的探索达到了高度的精致,并且也是为了科举的需要,所有运用中的体裁都得到了清点和规范化。这种在共时状态中对形式的确立,是一个重要的事件。在一位唐代诗人的意识中,所有这些形式——它们使他得以开发他的感性的多重区域,构成了一个连贯的系统,在这个系统中,这些形式在彼此的关系中确立自己的地位。

人们首次区分了服从于严格的格律规则的近体诗(又名今体诗)和古体诗;后者的特征是较少拘束,或者,更经常地以对这同一些规则进行有意变形为标志。在古体诗内部,存在两种流派,民间的乐府和文士的古风,二者互相滋养。至于近体诗,其最重要的形式是律诗。正是根据律诗来定义绝句——它被视为截短了的律诗;长律(排律),

^① 见第 25 页。

60 正像其名称所显示的,它是延长的律诗,拥有多个诗节。在这两种诗体中,一首诗从“音步”上看,可以有五步或七步。除了这两种诗体,还可以提到一种配乐歌唱的诗的形式,它被称作词,其诗句长短不一。这一诗体在接近唐代末年时得到飞跃发展,并在接下去的宋代流行起来。



在这一诗歌形式的网络中,律诗可以被当成参照物,所有其他形式由它出发而获得含义。这一历经数世纪的探索而达到的形式,不仅开发利用了一门语言的独有特征,也以自己的方式再现了某种对中国人来说是本质性的哲学观念。我们面对这样一个体系,它的不同层次由内在对比的成分构成,而其进展则服从于一种根本性的辩证规律。从这一观点看,对律诗进行分析,其意趣尤其在于充分显示一种形式如何孕育意义的过程。

A. 律 诗

一瞥之间,律诗便以其“简约”的特征打动我们。在中国诗人眼里,它构成了一种“完整的最小单位”。一首律诗由两个四行诗构成,每一个四行诗由两联构成。因此一联是其基础单位。在一首律诗的四联中,第二联和第三联必须由对仗的诗句组成,第一联和最后一联,由不对仗的诗句组成。这种对仗的诗句与不对仗的诗句的对照,还有存在于对仗的诗句内部的对照,是律诗的特征;律诗的体系由存在于所有层次(语音、词汇、句法、象征等)的对比成分构成。在层际间,建起一个应和的网络;在这个网络中,诸层彼此互相支撑、互相牵连。

我们由语音层开始,依次考察节拍、韵式、声调对位和音乐效果。

节 拍

在一首律诗中,一句诗可以是五音节的或者七音节的;也就是说,一句诗由五个或七个汉字构成,因为在汉语中,每个字一律算作一个音节(而在古汉语中,一个词常常由一个字构成)。在诗中,音节是基本单位,因此可以说,在能指层和所指层间没有偏差,因为每个音节总有一个含义。在一行五音节的诗句中,停顿出现在第二个音节之后;在一行七音节的诗句中,停顿则出现在第四个音节之后。因此在停顿的两边,存在着偶数(二或四音节)和奇数(三音节)的对比,这一对比得到节拍的强化。值得注意的是,在停顿之前节拍是短长律的,在其后是长短律的(●代表重读音节):

五音节诗: ○ ● / ● ○ ●

七音节诗: ○ ● ○ ● / ● ○ ●

这一节奏——其中偶数音节和奇数音节轮番重读——可以说,由相互碰撞造成。如果我们用一个意象来表达,那么停顿如同一块岩壁,富有节奏

的波浪前来拍击在它上面：○●；接着是一个回击，它孕育出相反的节奏：●○○。这一对比性的格律激发起诗句全部富有活力的运动。就偶数和奇数对比的话题而言，还需明确的是，对比是以阴（偶数）和阳（奇数）的思想为基础的；我们知道，阴阳交替，对中国人而言，代表了宇宙的根本节奏。

- 62 停顿除了起到节奏的作用，它还扮演句法角色，^①通过将一句诗中的词语重新组合为不同的小节，它们形成对比或有着因果关系。在杜甫的《春望》^②一诗中，诗人以停顿来表示某些意象之间的鲜明对照：“国破 / 山河在”（国家破碎了，但河山依然存在）；“感时 / 花溅泪”（因时世而伤感，甚至花朵都在落泪）。而王维则以停顿（它暗示了虚）强调表面上互相独立的意象之间存在的微妙联系：“人闲 / 桂花落，夜静 / 春山空。”^③

韵 式

关于韵式，我们只明确一点：除了第一句诗——它有可能被考虑在内，韵脚总是落在偶数诗句上。这意味着，奇数句不入韵——这是中国诗歌的一个重要特点——由此产生了又一重结构对比：偶数句和奇数句之间的对比。在一首律诗内部没有韵的改变；一种韵，从一个偶数句到另一个偶数句，“贯穿”整首诗。需要补充的是，就韵式而言，诗人必须选择一个“平声”字来押韵，平声是古汉语所拥有的四声中最平稳（和长）的声调。这引领我们触及中国诗歌的另一重要特点：声调对位。

63 声调对位

由于汉语是一种有声调的语言，诗人^④从很早时就对声调组合

① 这一点仍得到现代口语的证实。

② 见本书第二部分，第 202 页。

③ 见本书第二部分，第 129 页。

④ 早在沈约(441—513)定义四声之前，诗人们已本能地运用声调区别进行创作。

造成的音乐性十分敏感。一首律诗在语音的层面,受到非常严格限定的声调规则的约束。为此,诗人提出平声(四声中的第一声)与仄声(其他三声:上声、去声和入声)的区别。从原则上说,这一区分建立在第一个声调(不升不降并且音节较长)与其他声调(有升有降或者音节特别短促)^①的差别的基础上。对五言和七言律诗而言,声调对位预设了这两类声调交替的格式。诗人必须选择那些声调符合强制性格式的词语,这些格式有下面几种(—代表平声,/代表仄声)^②:

(1) 仄声开始的格式:

/ / - - /
- - / / -
- - - / /
/ / / - -

(2) 这种格式的第一行有一种变体,在首句入韵的情况下;由于韵脚必须是平声,所以首句必须以这一声调结尾:

/ / / - -
- - / / -
- - - / /
/ / / - -

(3) 由平声开始的格式:

- - - / /
/ / / - -
/ / - - /
- - / / -

① 根据王力的解释。参见他的《汉语诗律学》。

② 我们给出一首五言律诗的上半首的格式(下半首是一样的)。

- 64 (4) 前面这一格式的第一行同样存在着一个变体,在首句入韵的情况下:

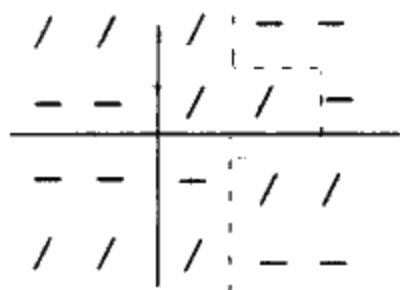
- - / / -
 / / / - -
 / / - - /
 - - / / -

每一个格式都可以被当成抽象的符号游戏,并从数字或组合方面对其进行分析。但我们并没有忘记,这些格式是服务于诗歌语言的;因此我们在此仅指出那些在我们看来直接有关的现象。我们以第一种格式(1)为例,在其中我们标出由格律预先规定的两种内在划分:

/ / | - - /
 - - | / / -

 - - | - / /
 / / | / - -

垂直线表明停顿,水平线表明两联诗句之间的分离。在垂直线的两边,我们可以看到数目上的对比,偶数/奇数:在停顿之前,有两个声调相同的音节;在停顿之后,共有三个音节,其中有两个声调相同,但它们与停顿之前的声调不同。这一声调安排符合汉语诗的节拍,正像我们已指出的那样,这一节拍由两音节的音群加上一个孤立音节构成。因此在声调对位中,排除了停顿之前的一/或者/一组合,以及停顿之后的///或者---组合。声调对比,不仅存在于一句诗中,也存在于一联诗的两个诗句之间,它以一种有规律的对称的方式出现,正像我们可以很容易从上面的图形看到的那样。不过,这种对称,在涉及变体(2)时,有微小的“错位”:



在此,在首联中,在停顿之后,两行之间的对比不是对称的,而是 65
“反射”的;让我们再次采用 R. 雅可布森的定义^①,第一行的图形,如同
在一面镜中,在第二行的图形中得到其倒影。

至于由平声开始的格式(3),只要颠倒形成格式(1)的两联诗的顺序
便可以获得,换言之,也就是从格式(1)的第二联诗开始,并结束于
它的第一联诗。

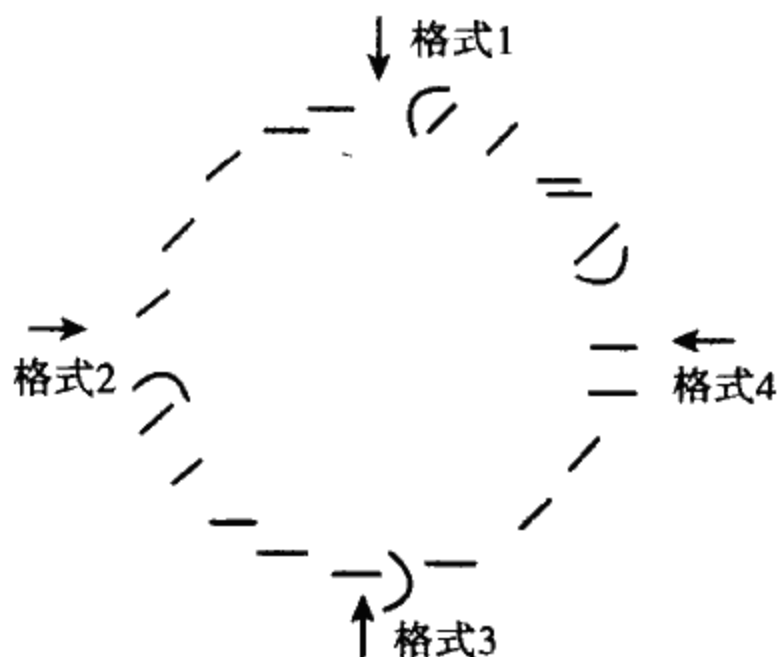
根据这些分析,并鉴于格律所强加的一些制约,也即一句诗的节
拍建立在两音节的音群加上一个孤立音节的基础上,以及韵脚必须是
平声的并落在偶数的诗句上,我们可以提出惟一的一种格式^②,以再现
四种变格:

A	A	A / B	B	B / A
B	B	/	A	—
B	B	—	A	/
A	A	/	B	—

这一格式可能会给人一种静态结构的印象,而声调对位首先是一个
富有活力的系统,在这个系统中,每个成分的发展和变化,依据
牵连与对比的规则,吸引相似者,呼唤相反者。一种环行的图形更
好地暗示了它:

^① 见其文《中国格律诗的韵律图案》。

^② 这一格式由 G. B. 唐纳和 A. C. 葛瑞汉在他们的文章《中国诗歌的声调格式》中
首次提出。



- 66 按顺时针方向旋转,要想找到四种变格中的任一种,只消按照箭头的指示从圆形的一个既定点出发就足够了。至于格式(2)和(4),略过首次出现在括号中的成分。

因此似乎在音节的网络下——让我们不要忘记,音节是汉语语音和表意的基础单位——好象是为了质疑它们,而展开了一场焦虑不安的运动,它摇摆于一个静态的或稳定的极(平声)和一个动态的极(仄声)之间。从而声调对位构成了律诗这一内在对比系统的多重层次中的第一层。

音乐效果

在触及律诗的句法方面之前,我们还需指出,以一种难免简约的方式——因为音乐效果基本上应该在具体的作品中寻找——诗人们利用了哪些主要的语音价值。

在中国的文字中,由于每一个字有一个单音节的发音,任何音节都是有含义的,并且音节的总数是可以清点出来的。某些音节——以及与它们相连的某些辅音声母和某些韵母,鉴于它们所体现的词语——拥有特殊的唤起联想的力量。关于辅音声母,我们首先要指出传统修辞学中称作“双声”的语音修辞:一个由两个字组成的词,其辅音声母相同,比如“芬芳”(fen-fang)。另外的例子则显示了某些辅音

的特殊用法,它们“引发”了一系列含义十分相近的词:就像在李白的乐府《玉阶怨》^①中那样,它描述了夜间一位女子在自家台阶上徒然等待的情形,其中诗人运用了一连串的[-音,这个音相继表示这样一些含义:露珠、泪水、寒冷、晶莹、清冷孤寂:

玉阶生白露,
夜久侵罗袜。
却下水晶帘,
玲珑望秋月。

至于韵母,我们也要指出被称作“叠韵”的语音修辞:一个由两个 67 字组成的词,其韵母相同,比如“徘徊”(pai - huai)。一个更“富有表现力”的例子是,诗人李煜在一首诗中运用一连串的一an 以强化痛苦的萦绕和忧郁的感叹的意念:

帘外雨潺潺,
春意阑珊。
罗衾不耐五更寒。
梦里不知身是客,
一晌贪欢。^②

语音价值不是孤立的。它们常常通过彼此对比来表现。从而,韵母一an(我们刚刚指出它暗示忧郁)与一ang 形成对照,后者有一种凯旋的色调并唤起一种激越的情感;仿佛一ang 由于开口更大,而“战

① 见第三章,关于隐喻的意象,第108~112页。

② 李煜的《浪淘沙》的上阕。在《中国古诗选》中,是这样翻译的:“窗帘外,雨声淅沥不断。春天的美色消失殆尽。丝绸被下,难忍五更的寒冷!睡梦中,我忘记自己流落他乡。期待已久的温馨抚慰!”

胜”了由-an体现的忧郁。因此杜甫在一首著名的诗^①中,选择一连串的一ang来歌唱解放的欢乐,便不是偶然的了。

同样,对于辅音声母,传统修辞学提出了不同的对比:

1. 不送气/送气:例如,包 bao/跑 pao。

2. 开口(不带前元音 u)/合口(带前元音 u):比如,孩 hai/怀 huai。

3. 尖音(非颚化)/团音(颚化):例如,戚 qi/涕 ti。后来,在宋代,在一首著名的词^②中,女诗人李清照(1084—1151?)受到唐代诗人探索的启发,将这两类声音加以对照,以烘托她在倾听落雨时的凄凉之情。

声调对比产生的效果同样引起了诗人对其音乐性的关注,尤其是
68 在四声中最为均匀的第一声与最闭口和迫促的第四声之间的对比。这第四声,几次重复之后,常常暗示出一种窒息的感觉,甚至是抽咽的感觉。还是在《玉阶怨》中,在诗的结尾处,李白运用了一连串的第一声的字但却突然以一个第四声的字来结束,以便强化最终落空的漫长等待的意念。

句法层(对仗诗句/不对仗诗句)

在句法方面,最重要的现象是对仗的诗句与不对仗的诗句的对比。我们曾经指出,在构成律诗的四联诗中,第二联和第三联诗必须由对仗的诗句构成;相反,最后一联必须是不对仗的,而第一联则在原则上是不对仗的,尽管它有可能由对仗的诗句构成。因此,一首律诗显示为下面一种进程:不对仗一对仗一对仗一不对仗。为了把握一首律诗内部的这一形式上的转变的意义,我们有必要首先考察一下,实际上什么是对仗的诗句。

在中国,语言上的对仗,在文学和日常生活中都占据重要地位。正像庙宇的柱子上,或者住宅、店铺大门两边的对联所表明的那样;还

① 《闻官军收河南河北》。见第二部分,第205页。

② 《声声慢》。

有在谚语和口号中,在节日和宗教活动中人们对其运用所显示的那样。如果说(我们曾指出)对仗反映了一种对构成对子的实体之间的交互作用的思想的偏爱,它的存在却与表意文字的特殊本性不无关系。在一联诗的两行诗句中,人们可以用一种完全对称的方式,将属于同一语法范式,但却拥有相反(或互补)含义的词语两两相对地加以排列,因为每个词,在古汉语中,由一个字构成。两句诗这样并排出现,从美学的观点看,提供了一种不容置疑的视觉美;它们形成了一种相互呼应和关照的结构,在其中每一成分都同时指向其“配偶”,从而在它们之间进行着经常性的交流,并且各自都面对着另一主体来确立自己的主体身分。 69

为了阐明对仗,我们举几个均取自王维的律诗的例子:

明月松间照,
清泉石上流。^①

诗人通过这两行彼此之间建起呼应关系的诗句(明月↔清泉,松↔石,照↔流),创造出一幅完整的风景,在其间光与影(第1句诗所描绘的)应答着声音与触觉(第2句诗所暗示的)。

大漠孤烟直,
长河落日圆。^②

诗人画家王维,通过对照一片风景中的不同成分而提供了一幅画面。对照既出现在每句诗的内部(无限延伸的沙漠和孤零零地升起的一柱烟雾;流向远方的河流和凝滞片刻的太阳),也出现在两句诗之间(静谧的沙漠和奔腾不息的河流;升起的烟雾和沉落的太阳,垂直的线条和浑圆的形象,黑与红,等等)。

① 见第二部分,第189页。

② 见第二部分,第190页。

行到水穷处，
坐看云起时。^①

这两句诗取自一首以诗人在大自然中游涉为主题的诗。这两句诗的现代汉语翻译：“行走至泉水枯竭处，坐等白云升起时刻。”然而这样的翻译仅仅传达了线性的和时序的方面。如果我们回到原诗，并同时阅读这两句诗，那么我们会看到，这些对仗的语词，通过它们成对的结合，每次都揭示了一个隐藏的含义。从而，“行—坐”意味着动态和静态；“到—看”意味着行动与静观；“穷—起”意味着死亡和再生；“处—时”意味着空间与时间（地利和天时）；最后处于中间的对子“水—云”肯定了周而复始的宇宙转化（水蒸腾形成云；云化作雨落下来补充水）。富有这一连串含义的两句诗，实际上再现了任何一种生活的两重维度。与其排他性地坚持一个或另一个，这两句诗所暗示的真正的生活方式，难道不是进入冲虚状态，只有它使人得以不再将行动与静观、空间与时间分离，并从内心参与不可或缺的变易。

江流天地外，
山色有无中。^②

在此诗人引入（禅宗的）心灵感悟的意念。在两句诗之间，更胜于对照，存在着一种“超越”。如果在第一句诗中，追随着江水的流淌，我们加入了宇宙的运动，那么我们仍然停留在空间的统辖中；在第二句诗中，一切都消融于山色之中，我们微妙地从有的境界过渡到无的境界。当然，这一切并没有明说，而是由词与词的相对位置来表明的。

这四个例子都取自律诗。最后，让我们举一首完全由对仗的诗句

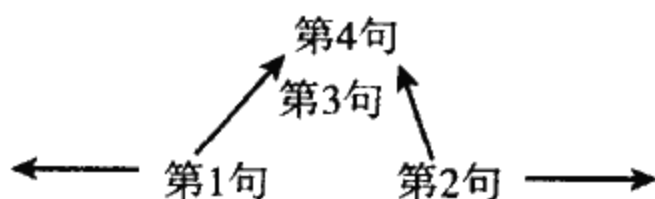
① 见第二部分，第187页。

② 《汉江临眺》。

构成的五言绝句^①的例子,也就是说,这首诗由两联对仗的诗句构成(由于在唐代,一首绝句被定义为半首律诗,因此它可以由对仗的两联,或者不对仗的两联,或者一联对仗的和一联不对仗的诗句构成):

白日依山尽,
黄河入海流。
欲穷千里目,
更上一层楼。

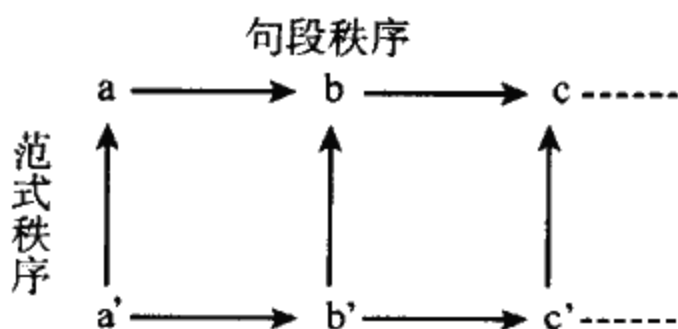
在第(I)联(第1、2句诗)中,诗人以一片壮观的风景(他从一座高楼上欣赏这片风景)的两极定格了这片风景;而这两极的对比(山—海、日光—河水、天上一人间)和它们反向的运动(太阳西沉与河水东流),激 71
发起豪迈而又令人心碎的情感。第(II)联,虽然同样是对仗的,却与第一联不同(修辞法区分了几类不同的对仗),不同之处在于,它表达了既是对比(千里目—更高层)又是递进的思想(欲穷……更上……),因为对诗人而言,这关系到,一方面,强调无限的空间和人的孤独存在之间的对比;而另一方面,强调人的超越这分裂的世界(第3句诗中的“千”象征了多重事物)以及达到统一(第4句诗中的“一”象征了统一)的愿望。这叠置的四句诗似乎形象地再现了这一亲身经历的场景:



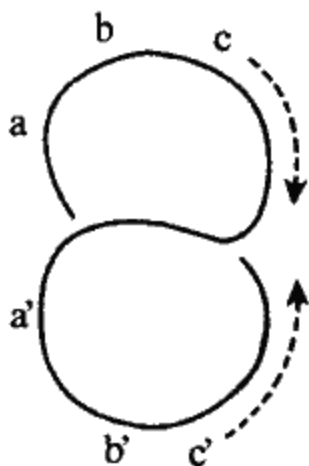
在唐代,对仗的艺术得到极为细腻的开发,它成为一种错综复杂的游戏,这种游戏求助于语言的所有资源:语音、字形、想像、成语等。但正像我们能够举的例子中看到的,对仗不是一种单纯的重复现象。它是一种表意形式,在其中每个符号召唤其相反者或互补者(它的另一个);而所有的符号,在互相协调或者互相对比中引发意义。从语言

^① 王之涣:《登鹳雀楼》。见第二部分,第119页。

学的观点看,可以说,对仗是一种在符号的时间进程中对它们进行空间组织的尝试。在一联诗中,从一句诗到另一句诗没有连续的(或者逻辑的)进展;两句诗(没有任何过渡地)表达了对比或者互补的思想。第一句诗停止,悬置在时间中;第二句诗来临,不是为了继续第一句诗,而是为了证实——仿佛从另一端——第一句诗中包含的命题,并最终为它的存在辩护。这两句诗,这样应答着,形成了一个自足的整体:一个稳定的自在的宇宙,它服从于空间规律,并且仿佛摆脱了时间的控制。通过将属于同一范式的词对称地排列,诗人创造出一种“完整”的语言,在那里,两种秩序同在:随着线性和时间性叙述的进展,范式(空间)维度并没有像在普通语言中那样被拭去。这种具有双重阅读(人们同时进行水平和垂直阅读)的语言可以用下面的图形来表示:



不过,这一图形并未完全传达出这样一种体系的实际状况,在这个体系里,两个主要成员在接续的同时互相补充。这一同时是线性的和对称的发展,可以用另一个图形更好地暗示出来,这一图形则受到中国传统上对阴阳变易之再现的启发:



在此,我们面对的是一种自转的运动,同时,这一运动又向着无限敞开。每一个成分一经出现,便立刻“指向”位于另一端的它的相反者。这一追逐的游戏(或者对总是另一个的“我”的追逐?)既发生于内部又

发生于外部,既在时间中又在时间外。这个建立在两句诗互相印证基础上的空间结构,使诗人得以直至在某种程度上打破线性制约。经常有这种情况,一句诗由于其特殊的用词法(名词用作动词,虚词用作实词等等)或者句法异常而造成的晦涩,被它的对句驱散。正是在对仗中,人们可以看到最为大胆的越轨,其后果则超出了诗歌的领域。在唐代,诗人们的探索,丰富了普通语言,通过打乱其句法结构。^①借助对仗,诗人 73 创造出—个特殊的世界,在那里,他得以施加一种不同的词语秩序。^②

① 王力在他的《汉语史稿》中,用了很长篇幅探讨这一问题。

② 我们无法长时间停留在对仗所允许的句法越轨问题上,而不中断我们介绍律诗的形式的线索。懂汉语的读者可以非常有效地查阅王力《汉语诗律学》中的研究。我们以简略的方式将唐代诗人在发明其他词序方面的探索,归结为下面三种类型:

I)感知词序。诗人不是按照习惯的句法,而是依照他的连续的观感(一幅风景,一种感觉等等)的顺序来组织词语。下面的诗句向我们显示了旅途中的诗人杜审言(他在凌晨前往江南,离长江入海口不远处)。词序暗示了诗人在行进过程中逐渐捕获的意象:初升的朝霞的意象和大江两岸植物的意象,植物的色彩显示着季节的变化:

云霞出海曙,
梅柳渡江春。

有时,诗人所选择的句子的出发点,是一个前面不曾预示的突出的意象:一个场景、一种色彩、一种味道,它“引发”一连串的感觉和记忆,仿佛这些感觉和记忆是从那个意象中产生。下面的例子都取自杜甫的诗:

- (a) 寺忆曾游处,
桥怜再度时。
(b) 青惜峰峦过,
黄知橘柚来。
(c) 滑忆雕胡饭,
香闻锦带羹。

在其他情况下,诗人所试图记录的不是一系列意象,而是一种固定的状态:

白花 檐外 朵,
青柳 槛前 梢。

在这两句诗中,〔 〕外的成分构成不连续的表意符号。在它们中间,诗人嵌入了屋檐和门槛的意象,以从视觉上表明人的世界闯入了大自然(或者相反,大自然侵入了人的环境)。诗人通过文字的安排,本然地重建了一幕映入他眼帘的场景。

II)倒装词序。在此,词序由颠倒句子的主语和宾语构成。在这种手法中人们能够看到的,不只是对一种文笔效果的单纯追求,而是打乱世界秩序,创造出事物之间另

不过,那是一个处于变化中的世界。我们并没有忘记,律诗所包含的,不是一联而是两联对仗的诗句(第2、3联);这两联被重新置于线性的语境中,因为它们被镶嵌在不对仗的两联中(第1、4联)。因此,一联对仗的诗句(我们刚刚研究了其结构)并不仅仅从它自身的存在获得含义;它处于一个辩证体系中,这个体系建立在暗含了内在转

(接上页)一种关系的愿望。

香稻啄余鸚鵡粒,
碧梧栖老鳳凰枝。

在读杜甫的这联著名的诗句时,读者很快理解到并不是稻子啄食鸚鵡,也不是梧桐栖息在鳳凰上。需要强调的是,恰恰是在对仗的诗句中诗人“敢于”进行这样的变形;诗句之间的互相印证去掉了可能显得“偶然”或“任意”的东西。

客病留因药,
春深贾为花。

实际上,诗句要表达的是:“因为经常生病,我在客居中存放了一些药品;我买了一些花,仿佛为了挽留正在离去的春天。”主语和宾语的颠倒赋予诗句一种略带幽默的清醒色调。

永忆江湖归白发,
欲回天地入扁舟。

诗人李商隐没有去写(流落者)的白发“散落”在江湖中的意象,以及轻盈的小船失落于天地间的意象,而是通过一种颠倒的过程,非常有力地表现了外部世界对人施加的影响。

Ⅲ) 打散的词序。在这种词序中,通过混合因果,通过以一种看似任意的方式组织词语,诗人试图创造一种“整体”意象:在其中所有的成份都混合在一起,并且可以说,不再存在一个优选的视点。动态的句子,在其中符号处于一种不停转化的网络中;而且随着每一变化,符号有了新的含义。

地侵山影扫,
叶带露痕书。

为了重新找到贾岛的这些诗句的可以捕捉到的含义,我们对第一句诗实施了一种链状转化:

地侵山影扫→
侵山影扫地→
山影扫地侵→
影扫地侵山→
扫地侵山影→

最后一个拥有通常含义的句子,告诉了我们诗人所想说的:当他在宅前扫地时,他进入了山投射下的影中。如果我们对第二句诗进行同样的转化,将会得到:

书叶带露痕

诗人在洒满露珠的叶(也许是芭蕉叶)上书写诗句。

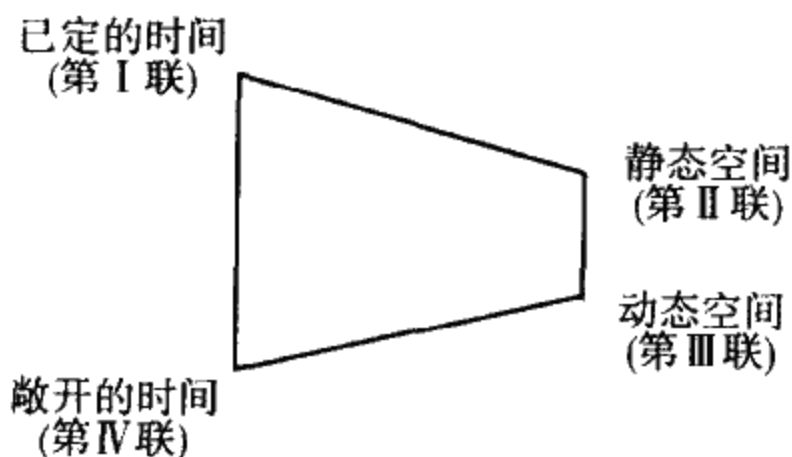
化的时间性和空间性基础上。如果对仗的特点在于其空间本性,那么那些遵循普通句法的不对仗的诗句,则服从于时间规律。传统上,律诗的结构显示为下列情形:不对仗的第1、4联,确保线性发展并处理时间的主题;它们在诗的两端形成不连续的表意符号。在这线性的内部,第2、3联引入了空间秩序。如果“线性”在两个时段中出现,由两联所再现的“空间性”,也包含了两个阶段。诗人为了打破“事物的通常进程”,而引入这一新的维度,通过肯定(第2联)这样一种秩序,在其中,相反或者互补的现象两两相对并形成一个自足的整体。不过,这一秩序并不是静态的:在同样是由对仗的诗句构成的第3联中,这一秩序再次得到确认,但却承受了一种变化;仿佛,继这新秩序建立之后,事物之间产生了另一种关系,诗人想要深入开发这一关系,以便捕捉其生机勃勃的规律。在对仗的两联之间发生的这一内在转化,不只表现在内容的层面,也表现在句法的层面。实际上,按规定,这两联应该由两类句法不同的句子构成,再者,这一差别应该建立在派生的基础上,也即,从句法上说,第3联由第2联派生而出。

但是,转化的思想本身,使人预感到演变了的、敞开的、即将来临的凯旋。因为,在对仗的两联之后来临的是最后一联,而它必须是不对仗的;它重新在叙述中引入线性叙事。开启诗的时间秩序,在诗结尾处,重获自己的“权利”。仿佛诗人在意识到他对语言的影响力的同时,对他所虚构的那个真实可信的世界的恒久性产生了怀疑。因此,对一种符号秩序的肯定(通过对仗的诗句)包含了对它自身的否定。

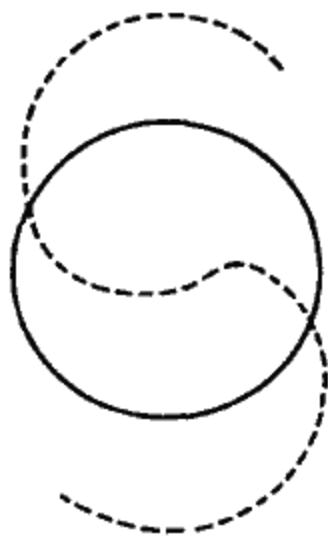
由此看来,律诗显示为对一种辩证思想的再现。仿佛在我们眼前上演的,是一出拥有四个时段的戏剧,而这出戏剧的发展服从于空间—时间的生机勃勃的规律:

(接上页)带着同样的意图,杜甫为了描绘这样一幅风景——在风中,竹笋断裂,绿色的竹叶悬垂在它们上面;浸透了雨水的梅花舒展她们粉红色的花瓣(请注意这一场面的性爱寓意)——他改变了词语的自然顺序,以便去掉所有先后的意念,由此重建了一幅瞬间的整体景象:

绿垂风折笋,
红绽雨肥梅。



- 76 或者,再次采用 63 页上的图形——它将对仗再现为一种自转体系,那么我们可以说,这一体系被预示了其碎裂的时间进程所穿过:



上图还向我们暗示,这里涉及的不是一种线性发展,而是螺旋形发展。诗人从经历的时间出发,试图超越这一时间,通过建立一种空间秩序。在那里,他重新找到了他与事物的亲密相处(他的“生活在自我间”的愿望)。如果最终,诗人重新投入时间中,那么所涉及的是碎裂的时间,注定会有其他演变的时间。只有很少的例子与规定相反,诗人以对仗的一联结束一首律诗,仿佛要将一种空间秩序维持到底。杜甫的《闻官军收河南河北》^①一诗包含了连续的对仗的三联,而最后一联——诗人预想着将在朋友们的陪伴下进行的返乡旅行——意在延长一种欢欣的状态。

^① 见第二部分,第 205 页。

诗 例

在考察了律诗这种形式的蕴涵之后,我们来分析两首完整的律诗。

杜甫 咏怀古迹^①

77

群山万壑赴荆门，
生长明妃尚有村。
一去紫台连朔漠，
独留青冢向黄昏。
画图省识春风面，
环佩空归月夜魂。
千载琵琶作胡语，
分明怨恨曲中论。

这首诗展现了汉元帝宫廷中的一位夫人的广为流传的故事。这位夫人不仅以她身为姑娘时的名字——王昭君,也以她的尊称“明妃”而为人所知。习惯上,皇帝是在看了宫廷画家为他宫廷里的那些妃子们所绘制的肖像后,决定对其中的某位施宠。王昭君根本不把那些计谋放在眼里,并且对自己的美貌很有信心,因此从来不屑于像大部分宫女那样,为了获得一幅溢美之画而收买画工毛延寿。由于这一缘故,她从未得到皇帝的召见。相反,当需要派遣一位“公主”远嫁匈奴首领,作为与他联盟的标志时,皇帝仍然是按照肖像选重了她。皇帝只是在将“公主”介绍给匈奴首领的使节时才见到了明妃。他被她光彩照人的美貌所打动。但是尽管他对她充满欲望,却已不可能将她留下。

在此,诗人所着眼的,除了受挫的命运的思想,还有人在面对一种

^① 见第二部分,第216页。

敌意的自然环境时的脆弱,以及穿过这一对峙,进入与一个别样的世界的交融;在那里,遗憾混合着奇妙。诗的开头和结尾(第1、4联)与女主人公的按照时序展开的生活有关。第一联回顾了她在家乡的村庄度过的少女生活;最后一联则写了她死后的生活,演变了的、在时间中流传的生活。线性联缀由第一句诗中的表达式“万壑”加以强调,并被倒数第二句诗中的“千载”回声般地再次重复。

78 由对仗的诗句构成的中间的两联(2和3),通过几个突出的意象“记载”了那些标志着明妃的命运“悲剧性”的事件。这些意象两两相对——或者互相对比,或者互相调换。但是在这两联之间,却存在着—重转化关系(静态→动态)。

第2联都是由动词形式(“一去”和“独留”)起始,后面跟着介词(“连”和“向”)的诗句组成。这一句法结构赋予句子一种被动的语调并确立了一种单一的走向 $A \rightarrow B$,它恰如其分地传达出王昭君的命运,这一命运由与她的意志不符的力量决定。

在第3联中,每个句子的动词都被置于中间,从而它联系起其他词语;人称代词和介词的省略消除了所有方向的意念。“画图”和“春风面”(这一联的第一句诗),正像“环佩”和“月夜魂”(第二句诗)被置于对等的平面上 $A \leftrightarrow B$,处于一种持续的往返关系中。由此可以有双重阅读:

在环佩声中,人们重新找到明妃的灵魂。

明妃仍不断留恋地使她的环佩鸣响。

作为发生在对仗的两联(2和3)之间的句法转化的必然结果,意象的组织同样追随一种转化过程。在第2联中,四个彩色成分:紫台(=皇宫),朔漠、青冢(传说中,王昭君失落在沙漠中的坟冢,始终保持常青)、黄昏,既互相对比同时又互相协调,并形成一幅面向第三联的画图,这联恰恰由这个词开始:画图。人们知道在王昭君的生活中一幅画所扮演的致命角色,但是她的生活本身,却并非一幅人工的画图,

而是成为一则金色传奇中的意象。诗人借助约定俗成的意象(“春风”= 女子的面孔;“环佩”= 女性身影;“月夜魂”= 囚禁在月亮上的仙女嫦娥)——都是来自大自然中的现象,将明妃的身影巧妙地纳入一个充满了孤独的星体的宇宙,在那里,自然与超自然相混合。从而,过去和现在,这里和别处似乎融合在一个充满活力的空间中,这一空间拒绝向时间的无情流逝让步。

但是最后一联重新引入时间的意念。然而最终,生活或者时间, 79 二者究竟谁是胜者? 时间越是流逝,生活越是演变。遗憾与怨恨本身化作一支歌(王昭君在她生活在匈奴中间的一生里,成为一位杰出的琵琶弹奏家,琵琶是源自中亚的乐器),它的余音一直传入我们耳中。

崔颢 黄鹤楼^①

昔人已乘黄鹤去，
此地空余黄鹤楼。
黄鹤一去不复返，
白云千载空悠悠。
晴川历历汉阳树，
芳草萋萋鹦鹉洲。
日暮乡关何处是，
烟波江上使人愁。

著名景点黄鹤楼,建在俯临长江的一块高地上,在现在的湖北省。从楼上,人们可以享有长江东去,奔向大海的全景。这个地点长久以来一直萦绕着诗人们,并且他们中的许多人都曾在此作诗,尤其是以送别即将远行的友人为主题的诗。关于黄鹤楼,流传着很多逸事,其中一则与此诗有关。相传,有一天李白登上了黄鹤楼,他想要歌唱壮

^① 见第二部分,第186页。

观的景色。他正要开始作诗时,目光受到题写在墙上的一首诗的吸引。那就是崔颢的这首诗。读过后,他感叹道:“我写不出更好的了!”他气恼地放下笔。随后,受挫的李白要是不在另一个高处写一首旗鼓相当的诗便不肯罢休。在南京他获得了这个机会,他写下一首非常美丽的律诗:《登金陵凤凰台》。

让我们回到崔颢的这首诗上来,我们看到,如规则所允许的,对仗从第一联就出现了;不过,它在这一联,甚至在下一联中并没有完成,80 因为,在这两联中的诗句,只是在停顿之前的部分是对仗的。诗人似乎从一开始就想强调人类秩序和一个“彼世”之间的鲜明对照。不完整的对仗意味着两种秩序处于不平等的关系中。一方面,一个“天上”的秩序,它有着不可接近的辉煌(白云),另一方面,人类的秩序,被过去曾经居住在这里的辉煌所遗弃的秩序。在由这两联构成的第一个四行诗中,黄鹤的意象出现了三次,这是非常引人注目的现象,况且在律诗中,原则上禁止词语重复出现。人们看到,在这三次出现中,有一种词义的转移,它反映出一个转化中的主题:

1. 一种可以达到“彼世”的运载工具(根据道家神话)。
2. 人类世界所攀缘的空名。
3. 失去的永生的象征。

这一黄鹤的意象,引发出白云的意象(鸟的飞翔与白云的悠闲之间的对照以及色彩的对照)。白云拥有多重寓意,尤其是梦、分离和人间事物之空幻的寓意。黄鹤已不在场,剩下一个弃置的宇宙,一个被割断的世界,在那里,从此以后,任何欲望都显示为空幻(“空”字——空虚、徒劳,在第2和第4句诗中出现了两次)。

但却留下了一重安慰:处于空间中的现世(太阳的照耀仍然温暖着它)。尽管有时间的反面的力量,一种形式的生活仍在延续的思想,反映在句法方面。

实际上,我们注意到,第3联重新采用第4句诗中的句型,并对它进行了轻微的转化。第4句诗的句子可以这样来分析:

主题	时间状语	重叠形容词
白云	千载	悠悠

在第5、6句诗中,停顿前的部分由同样的句型构成,但缺少了时间状语:

主题	重叠形容词
晴川	历历
芳草	萋萋

这个短句,由名词词组和重叠形容词(三次重复:第4、5、6句)构成,强化了81一种事物状态仍在持续的意念。

至于5、6句诗停顿之后的部分,则由惟一的一种名词形式构成:“汉阳树”和“鹦鹉洲”。静态的场景。动词形式被省略,比如第5句中“沿着……流动”和第6句中“长在……之上”。停顿之前部分所描绘的生机勃勃的大自然似乎突然导向一重固定的意象。汉阳(位于长江另一岸上的城市)和鹦鹉洲(长江中的小洲)是地名。它们在此出现,尽管是作为状语,却仍含有一种象征色调。汉阳中的“阳”和指称阴阳对子中的一个原则(也即积极主动的生活原则)的“阳”字相同。汉阳这个名字,意思是“汉江之阳”,它令人联想到一个活动中的世界,仍然处于白日的光亮之中。至于鹦鹉,我们不能不穿过它们想到开头处的黄鹤。不死之鸟消失后,在这个世界上只剩下装饰性的、会模仿的鸟。这些鸟只会无限重复学来的话语。

无限?但这已是最后一联。它令人重新想起诗一开始就宣告了的时间的统辖(昔人……)。实际上,这一时间的力量从未停止起作用,它仅仅在一瞬间被否定。落日让人预感到“阴”的原则的来临。从句法角度看,句子重返“口语”风格,正像表达式“何处是”(第7句),以及“不禁”(第8句停顿之后,未明言)所证实的那样。这两句重新采用叙述的线性思路。但却是敞开的叙述。最后的询问表明了一种抑制不住的思念。笼罩和混融了一切的烟波唤起一种悲哀的感情,但同时

赋予人能够重返其发源地的幻觉。

B. 古体诗

我们本可以在此结束对这些积极有效的手法的分析——中国诗人通过这些手法造就了一种诗的语言。不过,仿佛为了与这一章开头82处相衔接——在那里我们从总体上介绍了诗歌的形式,我们的注意力将在与律诗的美丽排列形成对比的另一种形式上逗留片刻:古体诗。我们已经说过,我们并不打算将古体诗作为一种特定的形式来研究;我们只消提醒它与近体诗(律诗是其主要形式)形成对比,由于它更少拘束,由于它的形态更为自由,以及有时从篇幅上看更像“史诗”。在研究了律诗之后,转入一首具体的古体诗的例子,以便展示两种形式在唐代的创作中所显示出的对比以及牵连,应是一件饶有趣味的事。在此关系到杜甫的一首叙事诗,我们刚刚研究过他的一首律诗。这位诗人,传统上被视为律诗首屈一指的大师,在古体诗方面同样出类拔萃(这种体裁的其他几位大师是李白、李贺和白居易)。在杜甫那里,对于形式的某些选择具有深刻含义。他年轻时代经历了唐朝的大繁荣,在那段时间里,整整一代伟大的天才诗人得以充分施展才华。繁荣因安史之乱而突然中断。这场使中国加速陷入可怕的悲剧的叛乱,深深影响了诗人们的生活,他们是其见证人或受害者。杜甫轮番经历了逃难和遭受叛军囚禁的痛苦。如同 A. 韦利非常正确地指出的,正是在叛乱期间和在其刚刚结束后不久,杜甫写下一系列古体诗,语调激烈的现实主义诗作;在这些诗中,他描写了悲惨的场景并揭露了战争的非正义性。这些诗的涌现,与他那些以严整的形式写下的堪称典范的律诗相比,如同一场真正的爆发。社会的中断,在此表达为诗歌形式的中断。

石壕吏^①

暮投石壕村，
有吏夜捉人。
老翁逾墙走，
老妇出门看。
吏呼一何怒，
妇啼一何苦。
听妇前致词，
三男邺城戍。
一男附书至，
二男新战死。
存者且偷生，
死者长已矣。
室中更无人，
惟有乳下孙。
有孙母未去，
出入无完裙。
老妪力虽衰，
请从吏夜归。
急应河阳役，
犹得备晨炊。
夜久语声绝，
如闻泣幽咽。
天明登前途，
独与老翁别。

83

① 见第二部分，第 253 页。

这首诗从形式上看,尽管是按照古体诗的风格写的,却包含了近体诗的一些痕迹,更确切地说,对仗(从宽泛的意义上说)的痕迹,我们可以看到,这一特点从第Ⅱ联就开始了,一直持续到全诗过半。整首诗,由数联对仗的诗句构成,这些诗句被包含在不对仗的诗联中间,令人想到一首扩充了的、变了形的、仿佛是破碎了的律诗。

在由十二联组成的整首诗的进展中,我们可以在第Ⅵ联之后确立一个段落划分(将诗划分为两个等长的部分),这种划分得到内容以及一个形式上的原因的支持。在第一部分(I—Ⅵ联)中,老妇人努力抵挡前来征兵的官吏,她的理由是,她的三个儿子都出发去守卫邺城了,两个儿子最近刚刚战死。诗人为了强调老妇人对这道威胁性的命令的抵抗的尝试,用了一系列的对仗的诗句。

但是在第Ⅶ联中对仗发生了“退让”,变得“蹩脚”(要想让它完善,应该说:“室中更无人,乳下惟有孙”)。实际上,正是从这一联开始,老妇人面对毫不通融的官吏,投入不可逃避的“替换”过程。应该由谁代替谁出发?如果老翁成功地逃脱(因为征兵者原则上寻找的是男人),在家里除了她本人,只有她的儿媳和孙子。在此请注意老妇人在辩解中为了挽救她的儿媳而采用的可怜的“计谋”:在第Ⅶ联中,她先是说,家里已经没有任何人,除了……一个待乳的婴儿,后来才揭示出母亲的存在,并且没有忘记马上补充说,她根本无法见人,因为她连一件完整的衣裙都没有。在接下去的两联(Ⅸ和Ⅹ)中,诗的语气发生了改变,节奏也加快了。人们面对着突然出现的人称(“我”)叙述。因为最终老妇人决定代替所有人自荐跟随官吏而去。由此开始,一切都以一种严酷无情的方式加快进行。第Ⅹ联给出一个“蹩脚”的对仗的柔弱的回声;正是在此处老妇人试图表明自己的价值,她辩解道,她能够为士兵准备餐饮。官吏是否会带走一位妇人,更何况是一位老妇人?我们只是在最后一句诗中才得知结果,当诗人说,第二天早晨,他与无人相伴的老翁辞别。

在叙事方面,诗人自己是作为一位倾听的见证人出现在那里,这使他可以不去描述各种行为。他不再是一个目睹一个场景的“观众”;老妇人的话语——由此全部的悲剧得以传达——最终与诗人的话语

融合在一起。何况诗的悬念正是建立在这一暧昧基础上。在倒数第二句诗中,我们先是想知道究竟谁将上路,那女人还是诗人?如果说那女人以自己替换了其他所有人,那么诗人,则替换那女人(她没有见到自己的丈夫就出发了)以向老翁告别。再一次,老妇人的话语,化入了诗人的话语,脆弱的却又千年后仍然震撼我们的话语。

在前两章中,我们理出了中国诗语言的基本结构。虽然这些结构本身是表意的,但并不以其自身为目的。这些结构通过打破普通的语言,通过在其中引入其他对比形式,似乎导向一种更高(或者更深)层次,也即意象和意象组织的层次。但是应当明确的是,意象完全不是一些“事后”出现前来完善一种预先确立的语言的成分。它们本身便是这一语言的基础,并积极参与它的构成。在我们的分析过程中,我们已经多次借助意象来突出结构上的某些现象。实际上,恰恰是负载着主观内容的象征意象,使得在一句诗中可以去掉某些连接或者叙事成分,并由此带来我们所能够看到的结构上的全部简练。因此,用这最后一章来研究意象,意味着置身于一种综合的视域,并以一种总体方式来考察中国诗语言的运转。

我们将在人地天这三元符号下开展我们的考察,因为一种形象化的修辞手法历来被视为某种并非单义的东西,它产生于被创造的世界和人类精神的相遇,从而在诗歌传统中,为了指称名副其实的形象(image),人们只用那些合成词,比如“意象”、“意境”,或者“情景”。在一位中国人眼里,在人的想像能力和形象化的宇宙之间的持续的和必然的交流之所以可能,那仍然是因为他坚信(这种信念产生于他对由一种统一原则支配的道的视观),二者形成一个整体,因为它们由同样的生气所激发——而生气则源自元气,生气每时每刻将它们结成有机的和表意的组合。

在这三元的核心,摆在前面的当然是人与自然(地),以及人与宇宙(天)的关系。但是对很多理论家来说,就存在于人和地之间的优先关系而言,天代表了一种另外的秩序,一种对人地之间亲密结合的超越,尤其是当他们谈到“象外之象,味外之旨,韵外之致”时……

为了更明确地认识我们刚刚援引的这些总体思想的基础,在更深入地探讨真正意义上的意象的运转之前,在我们看来有必要、甚至必须关注一下属于文体学和文学批评传统范围的几篇著作。先于这一传统,存在着另一个已经很久远的评论和注释的传统。这一传统则在魏晋时代(3—5世纪)和南朝(5—6世纪)得到极大发展。这段时间,继汉朝崩溃之后,正是人们经受着持续的政治和社会危机的时期。但在思想方面,人们看到哲学的复兴,尤其以玄学为标志。在所有属于形而上范畴的思考当中,关于艺术和文学的思考,也不失为丰富。人们通常认为,曹丕(187—226)的《典论论文》是其“开创性”著作。在这篇著作中,在对他的前辈和同辈的作品发表个人意见之前,曹丕开宗明义有力地肯定了一个来自宇宙观的根本性思想:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。”

两个世纪之后,钟嵘(468?—518?)在他的《诗品》中重新采纳曹丕的思想,将诗提升到至尊地位:“气之动物,物之感人,故摇荡性情, 87 形诸舞咏。照烛三才,晖丽万有,灵祇待之以致飨,幽微藉之以昭告。动天地,感鬼神,莫近于诗。”

几乎与钟嵘同时,刘勰(465—522)写下了著名的《文心雕龙》。这部由五十篇构成的著作,以其高超的眼界和敏锐的分析,被恰如其分地认为是中国传统文体学的最重要的著作。它旨在以系统的方式探讨文学的所有方面:其本质、功能、修辞格、手法、不同风格,以及多样化的体裁。其基本思想是“文”,我们译为文学(littérature)。实际上,这个字涵盖了更广的语义。起初它指的是书写符号,后来引申为任何写成的文章,随后,还指文化和文明。在书写符号这层含义里,让我们不要忘记,从它的字形上——由和谐交错的笔画构成,“文”暗指鸟兽留下的有节奏的印迹,表意文字正是在其启发下创造出的。节奏在这

里的含义并非不厌其烦地重复同一内容,而是暗示了事物的恰如其分的布局的意思;由于这一布局包含了内在交错,从而它有转化的希望。因此“文”所提出的,是这样一个思想,依照宇宙的伟大节奏,人能够并且应当进入与生灵世界的交融;人所发明的符号,只有在与造化所揭示的秘密符号相联系时,才是长久的。

我们在此提供《文心雕龙》的两节摘录。

第一节是论著开篇《原道》的第一段:“文之为德也大矣,与天地并生者何哉?夫玄黄色杂,方圆体分:日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕
88 绮,以铺理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章,高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才,为五行之秀,实天地之心。心生而言立,言立而文明,自然之道也。傍及万品,动植皆文:龙凤以藻绘呈瑞,虎豹以炳蔚凝姿;云霞雕色,有逾画工之妙;草木贲华,无待锦匠之奇。夫岂外饰,盖自然耳。至于林籁结响,调如竽瑟;泉石激韵,和若球鎗。故形立则章成矣,声发则文生矣。夫以无识之物,郁然有彩,有心之器,其无文欤?”

第二节摘录选自第46篇《物色》:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安?是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沈之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深。岁有其物,物
89 有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!是以诗人感物,联类不穷。流连万象之际,沈吟视听之区;写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。”

在唐代(7—9世纪),一位曾在中国居住了很长时间的日本僧人空海,写了一部重要的诗学著作,题为《文镜秘府论》,这部著作是他在在中国学到的一一切的生动见证。下面是摘自他描述“文”的运作的“论文意”篇中的一段:“夫文章兴作,先动气,气生乎心,心发乎言,闻于耳,见于目,录于纸。意须出万人之境,望古人于格下,攒天海于方寸。诗人用心,当于此也。夫置意作诗,即须凝心,目击其物,便以心击之,深

穿其境。如登高山绝顶,下临万象,如在掌中。以此见象,心中了见,当此即用。”另外,空海是最早开始考察,在一首诗中,诗人的意念(意或理)如何与他所描绘的风景结合在一起的人之一,他多少暗示了意念体现在风景中,以及反过来,透过风景,意念显露出来。在空海之外尚不能不提皎然和王昌龄,特别是后者。他以非常简明而又分层次的方式提出了“三境论”,即物境、情境、意境。

唐朝结束之际,自然而然出现了另一位理论家,以其著作来对三个世纪发展起来的思考和实践进行总结,这便是司空图(837—908)的《诗品》。在这部著作中,他以二十四个短章描写了诗歌创作的不同风格或手法。他精妙而雄辩地指出了诗歌中的美——或者美——不是一种孤立的或者事先给定的现象。在其多种多样的表现中,它总是一个过程和一种相遇的结果。当然是构成一幅“风景”的不同成分的妙合,但也是这幅“风景”和静观它的人之间的神遇,他将这“风景”内在化,实际上,他也是“风景”的内在部分,因为他也受相同的气息驱使。不过,司空图在写给朋友的书信中,更明确地表达了他的诗歌观念。在写给王驾的信中,有一段关于后者作品的话:“河汾蟠郁之气,宜继有人。今王生者,寓居其间,沉渍益久,五言所得,长于思与境偕,乃诗家之所尚者。则前所谓必推于其类,岂止神跃色扬哉?”在另一封写给汪极浦的信中,他肯定道:“戴容州云:‘诗家之景,如蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象,景外之景,岂容易可谭哉。”司空图所宣扬的这“景外之景”,令人想起哲学思想中所提出的冲虚之气(“三”)。

宋代(10—13世纪)的严羽,追随这同一诗歌理想——在这种诗歌中,韵外之致超越了明言的话语——,在他的《沧浪诗话》中强烈呼吁:“夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。所谓不涉理路,不落言荃者,上也。诗者,吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”

根据这些文章摘录——它们出自一个可以被看作“奠基”之作的

整体,我们看到,意象作为人的精神与世界的精神的相遇,处于理论家们关注的中心。因此,自宋代起,尤其是在明清两代,在无数“诗话”中——诗话从此形成了一个专门的体裁,人们提出“情景”这一概念。如我们所见,空海或者司空图曾以其他术语触及过这一概念,而在王夫之(1619—1692)那里它则作为一个统一的概念而得到确认。他在《夕堂永日绪论内编》中说:“情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠。巧者则有情中景,景中情……无论诗歌与长行文字,俱以意为主。意犹帅也,无帅之兵,谓之乌合。李、杜所以称大家者,无意之诗,十不得一二也。烟云泉石,花鸟苔林,金铺锦帐,寓意则灵。”在王夫之看来,情,总是如同一幅风景那样展开;而景,则由于受到生命冲动的驱使,确实富有情。

从那时开始,人们不知疲倦地借助具体的例子,尽力设法细致地考察“情”与“景”互相激越、互相配合、互相补充或互相替换的方式。这一传统中的最后一人,王国维(1877—1927),在他的《人间词话》中提出下列看法:“词以境界为最上。有境界则自成高格,自有名句。有有我之境,有无我之境。‘泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去’,‘可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮’,有我之境也。‘采菊东篱下,悠然见南山’^①,‘寒波澹澹起,白鸟悠悠下’,无我之境也。有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。无我之境,人唯于静中得之。”

“情”、“景”、“有我”、“无我”,这些概念以它们色调各异的多重组合,形成了一展书写着典型的诗句的宽阔折扇,这些诗句均是诗歌的修辞手法。这些修辞手法,我们已经说过,蕴涵着主体与客体的微妙关系。在此我们认为有必要介绍中国文体学的两种基本手法,可以说

^① 翻译难以传达出这其实很简单,但又是名不虚传的一联诗的丰富性。实际上,第二句诗中间的动词“见……”既有“出现”又有“看见”的意思。从而,在没有人称代词的情况下,这句诗可以有两种解释:“悠然,南山出现”,或者“悠然,我看见南山”。由于这座山以雾著称,它神秘的美多数时候隐藏在雾后,诗人通过这句诗重建了这一奇妙的时刻,云开雾散,他突然看见这座山,与此同时,这座山“出现在他眼前”。这种人的视线和前来与他的视线相遇的事物的偶合,恰恰是禅宗对“悟”的定义。

是它们引出了所有其他手法——在这一意义上,它们的重要性相当于西方修辞学赋予两个主要修辞格,隐喻和换喻的重要性——它们是“比”和“兴”,通常翻译为“比较”(comparaison)和“激起”(incitation)。实际上它们的存在可以追溯到中国诗歌的源头。因为它们属于《诗经》注释传统的一部分。在汉初(前2世纪)毛萇在为他为《诗经》的注释所写的序言中,首次提到它们。从那时起,产生了大量的文献,在其中人们讨论对它们的定义和运用。特别是关于“兴”,后来它又引出其他组合:兴象、兴味、兴趣……我们并不想从细节上探讨这一主题,因为我们的研究不是史学性的。我们仅限于给出对这两个修辞手法的简单定义,举出两个简单的例子加以说明,并顺便强调它们所负载的含义。^①

当诗人求助于一个意象(通常来自大自然)来形容他想表达的意见或情感时,他采用“比”。而当感性世界的一种现象、一片风景、一个场景,在他心目中唤起一重记忆、一种潜在的情感或者一种尚未表达出来的意念时,他便运用“兴”。穿过这一定义,我们看到,越过所有的文体方面的考虑,这两个修辞手法所深入蕴涵的,是人与世界的不断更新的关系。它们不只是一门“叙述艺术”的手法,它们的目标在于在语言中激发起一种连结主体和客体的循环往复的运动(客体,实际上,被看成是主体。在汉语中,主体—客体被表达为“主(人)—客(人)”。因此产生于两个“伙伴”之交流的意象,并不是一种简单的反映;它是一重默启,可以导致内在变易)。在这一运动中,“比”体现了主体→客体的过程,也即从人到自然的过程,而“兴”则引入相反的客体→主体的过程,也即从自然返回人的过程。任何求助于这两者的诗都以自己的方式建立了自古以来“道”所促成的伟大“对话”。

唐诗中,大量运用“比”和“兴”。我们下面举两个以月亮为中心意象的例子。

月亮很好地表明了我们在关注的人地天三元关系。实际上,月

^① 有兴趣的读者可以查阅我们关于这两个修辞手法所写的更全面的文章,发表于《语言学手册——东亚卷》(EHESS-CRLAO)第6期。

亮,作为天上的形象,超越了空间和时间。被距离或时代分隔开的人们,从大地上仰望着她,穿过这原初的统一体,他们同时互相思念。另一方面,鉴于她残缺过后所达到明亮的浑圆饱满,她展现的是圆满。因此选用她的形象来象征重聚(“团圆”)和毫无阴影的幸福(“圆满”)的意念,不是没有理由的。作为“比”的例子,让我们举张九龄(678—740)的这首绝句:

自君之出矣,
不复理残机。
思君如满月,
夜夜减清辉。

另一首著名绝句,是李白(701—762)的作品,它充分展现了“兴”:

床前明月光,
疑是地上霜。
举头望明月,
低头思故乡。

94 在这第二个例子中,正是来自天上的月光的意象,与地上的霜的意象结合在一起,使得诗人不仅仅是在思念故乡,而且实际上有了重返故乡的印象。

从中国的两种修辞手法出发,我们提到了它们在西方传统中的对等物,隐喻和换喻。由于我们的著作属于普通符号分析学的范围,并且由于它也是写给一些非汉学家读者的,我们难免要在接下去对意象的分析中借助隐喻和换喻来阐释一些现象。我们希望,它们能使我们的分析更加明白易懂。

根据传统的定义,建立在类比基础上的隐喻,构成于运用一个象征意象来再现一个意念或者一种情感。在这一意义上,隐喻可以被看成接近于“比”,也许它们的区别在于,在中国这方面,“比”寓于一个普

遍化了的系统中。建立在毗邻基础上的换喻,构成于将一些具有邻近关系的意念或意象连结起来。在这一意义上,它可以令人想到“兴”。在此,同样,在我们看来,区别在于换喻更像是叙述中的一种手法,而非用来在客体和主体之间建立一种明显关系。

关于隐喻,可以肯定的是——这几乎是个平庸的事实——中国诗歌是高度隐喻的,哪怕仅仅根据它所含有的可观的隐喻数目。在普通语言中,人们已看到,中国人情愿运用大量的隐喻表达式,哪怕为了表达一些抽象思想。其原因当然首先要到特定的宇宙观中去寻找,但也要到文字本身的性质中去寻找。在“导论”中,我们已用很长的篇幅显示,整个的表意文字,通过它们与所指称的事物之间的关系以及字与字之间的关系,构成了一个隐喻—换喻系统。从某种方式上说,每一个表意文字都是一个强有力的隐喻。这一现象有利于在语言中形成许多隐喻表达式,而且表意文字的形态结构预先使然:因为每个表意文字没有形态变化并形成一个整体,它在与其它表意文字的结合上享有极大的灵活性。两个或者几个表意文字(或者它们所传递的意象)的拉近常常提供一种引人注目的对照,并创造出丰富的引申寓意,更胜于一种指称语言所能做的。 95

在此我们给出语言中常见的隐喻“修辞手法”的几个例子:

a) 由两个成分构成的表意文字(或者文字):

心 + 秋 = 愁,哀愁

心 + 中 = 忠,忠诚

人 + 木 = 休,休息

人 + 言 = 信,诚信

b) 形成隐喻的两个字的词:

天—地 = 宇宙

鼓—舞 = 鼓励、激发

矛—盾 = 矛盾

手—足 = 亲情

c) 形成象征表达式的句段:

红尘：人间事物、荣耀的空幻

春风：成功、满足

青松或者修竹：正直、纯洁

东去的流水：时间的流逝

西飞的大雁：分离、遗憾

满月：分离的人们重聚

诗人们大量求助于这些唤起联想的修辞手法。但是，实际上，常常应当在诗歌中寻找这些修辞手法的起源。诗歌语言和普通语言互相滋养；如果这一现象存在于所有语言中，在中国它则获得了非常特殊的延伸。从起源时起，诗歌在中国便起到一种神圣作用，它调谐着礼仪。诗歌参与所有庆典和宴会，并出现在所有社会交往中。没有一场宴饮、郊游或朋友聚会不以作诗结束：每个出席者，以大家一致同意选择的韵脚来作诗。

而且，从唐代开始，作诗成为科举考试科目的组成部分。从而诗歌成了中国社会的一项重大活动。正是诗歌赋予语言隐喻的修辞手法，通过这些修辞手法组织成一个广大的结构化的象征的整体。由此，自然的大部分，从某种意义上说，都得到了清点、开发、教化。

鉴于这种接连不断的纳蓄，我们可以将中国诗歌视为一种民间的共有财富，并且在它漫长的历史进程（在三千年间，没有中断）中，因得到诗人们的贡献而丰富；如此构成的是一部真正的集体神话。穿过这一象征网络，可以说诗人寻找打破能指/所指的闭合线路，并借助类比和内在联系的游戏建立符号与事物之间的另一种关系。

不过人们可能会询问，这样一个系统化的因袭的象征整体，是否会使诗歌沦落为牺牲了个人修辞手法之创造的、建立在窠臼基础上的某种院体式的东西。这种危险当然存在。不过让我们着重指出下面这个现象（我们将在这一章接下去的部分核实这一现象）：通过“自然地”存在于隐喻之间的丰富联系，隐喻又形成了一个换喻网络，而这一网络得到由五行出发加以精致化的整整一个感应系统的强化。诗人以这一敞开的网络为依傍，便能够避免落入窠臼的危险，并且在一首

诗的本质部分,常常是带着巧智、并总是“换喻地”,组合一些现有的隐喻,为的是在一个可以说更高的等级引发其他的隐喻——一种隐喻之隐喻,并由此引发一些意想不到的、更新了的含义。

素 材

在一首题为《月夜》的诗中,在安史之乱期间,被扣押于长安(唐朝京城)的杜甫,怀念远在他乡的妻子,想像她在月下独自长时间冥想的情景。我们读到下列诗句:

香雾云鬟湿,
清辉玉臂寒。^①

“云鬟”和“玉臂”的意象是因袭的。在诗歌传统中,实际上,人们 97 根据女人头发轻柔飘逸的特征,将它比喻为卷云;另外,玉的意象用来形容一位皮肤白皙柔滑的女子的臂膀。这些意象几乎成为平庸的,因为它们看上去非常陈旧。但是,在这里,幸而有了与它们相伴的其他意象,它们显得非常清新,并且如同必不可少。在第一句诗中,云鬟与香雾相连结;这两个意象都含有大气的成分。它们共同的本性给人一种一个受另一个激发而生的印象。结束诗句的动词“湿”,非常恰当地前来烘托它们之间的联系,将它们融合成一个不可分的整体。同样,在第二句诗中,“玉臂”的意象自然带出“清辉”的意象;况且这由月亮(它也被称为“玉盘”、“玉轮”)投射下的光辉,也可以看成是由女人裸露的臂膀散发的。展现月夜的动词“寒”,似乎也描述了人们在触碰一块玉时的感觉。因此,因袭的隐喻不但没有使诗句沦为“窠臼”,而且当它们被巧妙地组合,反而得以创造出意象之间的一些内在的和必然

^① 见第二部分,第 204 页。

的联系,并且从始至终,将它们如此保持在隐喻层。如果将我们的观察再前推一步,那么我们看到,这两句诗的意趣并不局限于隐喻的平面。它们还拥有将其传递的意象转化为“行为”的禀赋。我们记得,这一夜,远离妻子的诗人,也站在月下,为雾霭所环绕。穿过雾霭,他感觉到实际上他可以通过毗邻而触摸到“云鬓”。并且总是通过毗邻,他可以,从月亮的清辉出发,抚摩他妻子的“玉臂”。诗人越过客观描写,使人感到他那深切的打碎距离桎梏的欲望,以便通过符号的非凡魅力,走向一个敞开的现在。

杜甫十分擅长将“现成”的意象连结起来,以由此造成一种既符合逻辑又出人意料的效果。在另外两句非常著名的诗句中,他通过描写贫富不均而揭露了社会不公。在那两句诗中他将一些往往是因袭的
98 意象加以对比:“朱门”(= 富人的住宅),“酒肉”(= 佳肴、宴饮),“路或者道路”(= 无家可归、流浪),“白骨”(= 无人掩埋的死者):

朱门酒肉臭,
路有冻死骨。^①

第一句诗描写了富人(朱门)家奢侈的生活排场,在那里由于富足,宴饮后人们任凭肉食腐烂。第二句诗展现了穷人的状况,他们在路上死于饥饿和寒冷。诗人并没有运用描述性的语词,比如“富人家”、“宴饮”、“无家可归”、“遭遗弃的死者”,而是采用了一连串语言中常见的隐喻。令人触动的首先是两句诗中形成鲜明对照的意象:“朱门”和“(冻)路”根据内外关系形成对比,“肉”和“骨”则根据生死关系形成对比;最后,从整体上两句诗通过红白色彩反差形成对比。随后,人们的注意力受到意象的联缀的吸引:朱门的意象带出渗血的肉食的意象;正在腐烂的肉食似乎不过是穷人的正在解体的肉体(在汉语里:

^①《自京赴奉先县咏怀五百字》。在这两句诗中,“朱门”和“酒肉”的意象应该被看成是提喻,而“路或者道路”的意象则应归入换喻。但让我们再次明确一下,我们在此所关心的不是分类问题。

用同一个“肉”字指称肉食和肉体)。

朱门→血红的肉食→腐肉→解体的肉体→枯骨

这里涉及的是建立在联想和对比双重平面上、通过内在孕育而进展的一种隐喻语言。

另一类杜甫巧妙运用的修辞手法,是专有名词(人名和地名);在汉语里,专有名词如果并非总是,那么也常常是拥有含义的。

在杜甫抵达成都后不久写的一首诗中^①——其最后一句描述了一场喜雨过后城市(鲜花盛开)的面貌,他非常恰当而幽默地利用了这个城市的另一个传统名字:“锦官城”。

晓看红湿处，
花重锦官城。

99

诗人通过这一专有名词,唤起这样一个意象,它一方面延伸了花的意象,另一方面暗示了他(流落的官员)参与鲜花盛开的春天的节日时的欢乐。

在另一首诗《月夜》中——前面我们已引用过其中的两句诗,当时被扣押在遭受战争蹂躏的长安的杜甫,思念着躲避他方的孩子们,他在想他们是否还能够(由于他们还很小)记起长安城。而在汉语中“长安”的意思也是“长久平安”;诗句似乎强调,不无一种苦涩的反讽,这些在战争中长大的孩子们甚至不知道什么是和平。但当战争终于结束,杜甫身在四川,距离剑阁(这个名字的含义是剑门)城不远;他毫不犹豫地利用这个名字开始这首歌唱欢乐的诗:

剑外忽传收蓟北^②

① 见第二部分,第212页。

② 见第二部分,第205页。

至此我们的考察限于杜甫的作品。为了证实我们的评注,我们将在其他诗人那里寻找一些例子。涉及将地名用作象征形象,我们举一个取自白居易的《长恨歌》^①中的例子。在讲述贵妃——玄宗皇帝的宠妃——在出逃的路上(在安史之乱期间)被谋杀(缢死)的一句诗中,诗人为了指称谋杀场景中的宠妃,有意运用了一个因袭的隐喻“蛾眉”,它象征了女性之美:

宛转蛾眉马前死

稍后,诗人再次采用这同一个表达式,它也是四川的一座山的名字,悲伤不已的皇帝恰巧来此避难:

100 峨眉(嵎)山下少人行

这第二个意象,回应着第一个意象,烘托了皇帝的悲情,死者萦绕着他的思绪。

至于其他诗人对因袭的隐喻的利用,我们首先举王维的下列诗句:

湖上一回首,
青山卷白云。

这两句诗取自五言绝句《欹湖》^②,它展现了一位女子陪伴即将出行的丈夫直至湖边的情景。当那男子乘船远去时,那女子留在岸上。第一句诗表面上描写旅行者,他在一瞬间从湖心回首遥望,尽管由于没有人称代词我们也可以假设这句诗暗指那女子,她滞留在岸边,目光再次转向湖心。无论如何这是属于显示了交互关系意念的诗句:所涉及的两个主体由同一个思想,特别是由同一道目光连结起来。虽然

① 在《中国古诗选》中,有这首长诗的译文。

② 见第二部分,第131页。

已看不见对方,他们仍然互相“望着”,穿过第二句诗呈现给他们的意象;那也是由湖水聚合起来的两个意象——湖水映现出它们的影象:青山和白云。由此开始,两个互相“再也看不见”的夫妻让这两个隐喻来表达他们心上所思,在这两个隐喻之间维系着胜过毗邻的关系,那是一种永不衰竭的默契关系。云在其原初状态,不过是山的肺腑孕育出的雾气,并且它不停地重返山的怀抱。那么这两个隐喻再现了什么?它们的含义又是什么?乍看上去,它们所提供的认同对象,可以说,似乎是自然成立的。青山被认作是留下的女子,而白云作为游移的意象,显然指称那男子。人们仿佛听见那女子低语道:“我将如同这青山一样忠诚地等待”,而那男子回答道:“我周游世界,但我将不会忘记我的发源地和我真正的庇护所。”不过应当指出的是,根据中国的想像体系,山属阳,云属阴,在这种情况下,山当指称男人,云则指称女人。这样一来他们发自内心的声音将分别是:“我在游荡,但,如同山,我和你在一起”以及“我在这里,但,如同云,我的思绪在飘荡。”在此对认同的关注,假如是合理的,那么它也不可能穷尽在场的两个形象的丰富含义。因为人们又怎能不进入存在于它们之间的微妙关系所暗含的一切呢,那充满活力的、肉体的、不断更新的关系。连接二者的动词“卷”的含义不是单方面的;它可以理解为“卷”或者“被卷”。它在诗句中的中心位置,唤起并促成那情爱的、缠绕的动作,山与云,也即男人与女人之间无穷无尽地交换着的动作。

让我们也举一个李白的例子:

襄王云雨今何在,
江水东流猿夜啼。^①

第一句诗展现了襄王和巫山仙女之间爱情嬉戏(汉语中:“云雨”)的传说。第二句诗明确了他们相遇的场所:长江的峡谷地区,此地因江水

^① 《襄阳歌》。

湍急的特点和陡峭的岩石上发出的猿鸣声而著称。意象的联缀：巫山→云→雨→喧嚣的水流→猿啼，展现了宇宙的交合行为并赋予诗句全部的唤起联想的力量。

最后，让我们以取自杜牧诗的两联为例：

落魄江湖载酒行，
楚腰肠断掌中轻。^①

这两行由一连串隐喻和影射构成的诗句，是一首诗中的两句，在那首诗中，诗人以一种清醒的语调回忆他在江南度过的放浪而幸福的生活。以下是隐喻所表明的含义：“落魄”= 过着一种闲散的生活；“江湖”= 漂泊；“楚腰”= 以细腰而著称的楚乡女子；“肠断”= 心碎，
102 遭受痛苦；“掌中轻”= 赵飞燕，汉成帝的宠妃，她的身体如此轻盈，以至于她能够在一个男人掌中的玉盘上跳舞。因此诗句可以这样解释：“不停地漂泊和沉湎于饮酒，我在江南过着一种闲散的生活。我曾把握无数女子的纤腰，她们都曾因我而痛苦。”这一指称语言，当然没有传达出这些互相联缀的意象的力量：落魄→江湖→酒→轻盈的身体→掌中腰→断肠。

谁惊一行雁，
冲断过江云。^②

这两句诗取自一首应时诗：有一天，半醉的诗人登上一座楼台，在一处俯瞰黄河的高地上；一队飞过的大雁将他从醉眠中惊醒。这捕捉到的“一闪而过”的场景，诗人赋予它丰富的引申寓意：“过江云”= 放逐、漂泊；“一行雁”= 分离、暮春时节、对回归的向往。诗人看到这些意象，明白了他的漂泊生活已延续太久。在此，人们会思忖，是诗人

① 见第二部分，第 171 页。

② 《江楼》。

“利用”因袭的隐喻以表达自己的闲散和思乡,还是这些已富有含义的意象本身,激发了诗人并将他带回自己的现实处境。

在王昌龄的七言绝句《闺怨》^①中,我们看到同种形式的意象运作,在诗中那位年轻女子,在一个春日,看见杨柳的颜色,而后悔让自己的丈夫去远方谋取爵位。因此是那些象征了爱情和分离的杨柳,向那女子“揭示”了她那深埋的欲望。

在上文中,我们试图显示,汉语所承载的因袭的隐喻,当它们没有陷入窠臼,便孕育出一种结构化的语言,它服从于一种内在必然性和一种严格意义上的换喻逻辑。这一结构使诗人得以免去评论式叙述, 103 并以非常简练的方式,将主观意识和客观世界的现象结合起来。我们刚刚研究过的这些例子,取自那些其作者自觉地进行这方面开发的诗作,它们最为适合进行分析。但是我们很容易设想,建立在字形和语音联系以及感应体系(数字、物质元素等)基础上的其他类型的游戏,能够激发起何等出人意料和充满力量的联想。这些游戏揭示了很大一部分的集体或个人的无意识。

涉及字形游戏,我们已经看到表意文字如何承载着意念和意象,以及它们如何在某些诗句中“表意”。在此让我们再举一个表意文字的例子,它以其字形构成成分,唤起了一种诗意的意象。在中国,人们以“破瓜”的表达式来指称少女的十六岁妙龄(在这个年龄,一位少女成为令人思慕的,并且她可以结婚了)。因为“瓜”字,由两个“八”字组成。这样,把“瓜”字破开,便得到了两个“八”字,因此是数字十六(十六岁)。由“破瓜”这个产生于纯粹的字形游戏的表达式出发,多位诗人写下了一些诗句,这些诗句令人联想到温润、清新的(瓜)肉以及在那上面留下的齿痕等的性爱意念。

至于语音游戏,我们也指出过在汉语这种单音节语言中同音字的丰富性。让我们仅只明确一点,在六朝^②期间,一种民歌传统,往往带

① 见第二部分,第140页。

② 4—6世纪。

着大胆和幽默,系统地发掘同音字的种种潜力,不久后唐代的诗人们从中获益。在这一传统中,引人注目的是,那些语音游戏很少是毫无缘由或偶然的:诗人从语音上的拉近出发,寻求将换喻蕴涵尽可能推至最远;在这样做的时候,他常常越出了语音框架,而达到一种深层含义,这使他得以重返起始的意象。

104 正是这样,在一首短小的情诗^①中,歌作者(一位女子)从“缠绵”(情爱关系、爱情嬉戏)一词出发,带入蚕的意象,它与“缠”谐音。这一意象,尽管不协调,却使她得以带入丝的意象(蚕吐丝)。可是,“丝”字,发音为 si,与“思绪”(或“思念”)同音;全靠这个字——“丝”,“思”——,那女子使“蚕”的隐喻发生了转化,但却又没有离开爱情的主题。因为,从形成了蚕茧的理不清的丝线(它也意味着“萦绕的思绪”)的意象,派生出为了其织物而自我牺牲的蚕的意念:由此那位女人暗示,她愿意完全委身于她的所爱,哪怕以她的生命为代价。这最后一个主题,进一步深化了起始的意念,从某种意义上,“逆推地”证实了蚕的意象嵌入的正当性,而这一意象首先是被当成语音游戏来运用的。

另一首诗^②,以两位情人在那男子长时间的外出后重聚为主题:在柔情蜜意中,男子讲述着旅行的艰苦,倾听他讲述的女子则努力想像他的苦难。从一开始诗人便非常巧妙地摆弄两个字的相同发音:道(白)和道(路),两个字的发音都是 dao。诗作沿着这一暧昧性发展:一方面,男人在道(白),另一方面,女人在思想中重新走过他所经过的道路(路)。很快,道路的意象引出路两边的、作为路段标志的树木的意象。这些被称作黄蘗的树木,长有枯涩的果实。两个意象结合在一起:“道路+苦果”,顿时涌现了“道苦”这一表达式,它同时意味着“道路艰苦”和“道苦”(抱怨)。通过这拥有双重含义的表达式,女子的想像与男子的故事相汇合,他继续讲述他的苦难并使自己获得爱抚。

① 春蚕不应老,昼夜常怀丝。何惜微躯尽,缠绵自有时。

② 一夕就郎宿,通夜语不息。黄蘗万里路,道苦真无极。

诗作分析

我们刚刚通过一定数目的例子,显示了中国诗人如何妙用一种隐喻语言,这种语言由一整套象征修辞手法构成。历经漫长的岁月,这些修辞手法凝结了整个民族的想像力和情怀。通过赋予事物以人伦的涵义,它们一方面创造出符号与事物之间别样的关系;另一方面,创造出符号与符号之间的联系,而这重联系恰恰取决于连结事物的自然联系。

在我们看来,为了考察运转中的这种特殊的语言,有必要不拘泥于一些孤立的诗句的例子,而分析几首完整的诗。在分析过程中,我们将采用 R. 雅可布森所定义的隐喻和换喻的修辞概念。如果说隐喻机制建立在相似基础上,换喻机制建立在毗邻基础上,那么我们在叙述的选择轴上考虑前者,在其组合轴上考虑后者。由此,基本上处理形象之间的(毗邻)联系的换喻,在此拥有了非常普遍的意义。^① 让我们再次提醒,哪怕是在重复,我们首先寻求的是,阐述一种由“内在孕育”方式进展的语言的机理:一个形象引发另一个形象,不是按照叙述的逻辑,而是追随存在于它们之间的相似或矛盾(云鬓—香雾;玉臂—清辉;朱门—渗血的肉食等等)。隐喻形象,由于再现自然中的事物,因而比普通符号更富有“换喻潜力”,云鬓 > 头发;朱门 > 富人的住宅),更不用说它们所带来的简练(“朱门”而非“在富人的住宅里”;“玉阶”而非“在一位女子的住所前”)。每个形象,不是取自一个僵硬的链条中的一个零件,而是一个自由的整体;这个整体,由于其多重构成成分(语音、字形、通常的含义、象征的意象、在诸感应体系中潜在的内涵等等)而有了向着四面八方辐射的含义。而所有这些形象,由于存在于它们之间的有机的和必然的联系,编织成真正的拥有多重交流渠

^① 它涵盖了非常多样化的现象,比如包括“精织隐喻”(métaphores filées)现象。但一般来说,我们应该用“渠道”或者“网络”这样的术语来斟酌这些现象。

道的网络。幸亏有了一种碎裂结构,在其中句法“羁绊”被减至极限,从而在一首诗中的,意象超越线性,形成一些“星座”,这些“星座”则通过它们交错的光焰,创造出一个广大的含义场。

现在,我们要分析四首诗,这些诗的作者属于唐代最伟大的诗人之列:李贺、李白和李商隐。他们三人都姓李,纯粹出于偶然:除非我们要在其中看出,中国诗歌的某个精灵乐于编织的一种神秘的换喻联系!

我们要分析的第一首诗是李贺的。李贺在二十七岁时去世,留下了以幽深诡谲和愤激的语调而触动人的作品。穿过咒语风格和充满绮丽意象的文字,他展现了此前没有任何其他中国诗人展现过的虚荒诞幻之景。在他那受到萨满教和道教启示的诗中,集体的和个人的神话并行发展。为了呈现他那常常是凄惨和悲伤的宇宙观,他发明了他特有的一部动物寓言集:各种各样的龙、百岁的猫头鹰、从燃烧的巢穴中跃起的林妖,发出含血叫声的黑狸、哭泣的铜驼、在寒噤中死去的狐、啄食生母心脏的梟、食人魂魄的九头蛇,等等。为了凸显事物之间隐秘的感应,他寻求性质不同的意象的组合:视觉和听觉的、有生命和无生命的、具体和抽象的,等等。因此他谈论:发出吼声的古剑、洒落红雨的桃花、眼含笑意的风、娇声啼泣的美色、醉倒的老红、迟来的紫、悠闲的绿、倾颓之绿、青翠之凄寂、烟之翼、云之臂、露之脚、敲出玻璃声的太阳、能够充作耳珰的明月、传出话语和笑声的虚空……诗人在这混合着奇妙与阴森或怪诞现象的世界里,掌管着以血来实现的交融仪式:“神血未凝身问谁”,“刺豹淋血盛银罍”,“杜鹃口血老夫泪”,“恨血千年土中碧”。但是比融合的思想更触动人的,是诗人向一种超自然秩序发出的挑战,以及穿过这一挑战,显示出的他的碎裂的冲动。一个如同音乐主题般反复出现的意象,是剑的意象。诗人采用它,并非出于单纯的豪侠精神,而是为了探测附着于这一形象上的全部的神话的秘密。他嘲笑那些“能持剑向人,不解持照身”之人。在他的笔

107 下,剑有了多重含义:男性生殖器的象征(根据道家传统),死亡的象征(也是根据道家传统:剑取代了死者遗留的静止不动的身体),对一种超自然秩序的挑战(杀龙)的象征以及演化的象征(剑本身化为蛟龙)。

诗人介入,作为破译和整理世世代代累积起来的多重神话和隐喻的人。穿过这一破译,他发现了寄居在自己身上的隐秘的冲动。我们将从这一角度触及他的一首诗。

李贺 李凭箜篌引^①

吴丝蜀桐张高秋，
空白凝云颓不流。
江娥啼竹素女愁，
李凭中国弹箜篌。
昆山玉碎凤凰叫，
芙蓉泣露香兰笑。
十二门前融冷光，
二十三丝动紫皇。
女娲炼石补天处，
石破天惊逗秋雨。
梦入神山教神姬，
老鱼跳波瘦蛟舞。
吴质不眠倚桂树，
露脚斜飞湿寒兔。

这首诗的主题是一位音乐家弹奏箜篌。李贺多次运用演奏音乐的主题,尤其是在两首分别题为《神弦曲》和《神弦》的诗中。那是两首咒语性质的诗,重现了萨满女巫以舞降神的场面。在此虽说不无咒语,不过诗人尤其通过音乐唤起的意象,试图再现艺术创造的力量。

初读起来,首先触动我们的是那些相续的似乎没有任何联系的纷

^① 这首诗有几个英语译本,尤为值得一提的是J. D. 弗罗德山姆的译文。见第二部分,第272页。

繁的意象。不过,一位了解某些隐喻和那些感应体系(数字、物质元素等)的含义的读者,马上可以捕捉到连接它们的换喻逻辑。(我们在前面已经说过,诗人去掉叙事成分,以便一落笔即处于隐喻层面。)

诗由“丝桐”的搭配开始,它是从“丝竹”派生而来,“丝竹”是用来总指乐器的惯用隐喻。诗句“溢出”这些再现了自然现象的意象,仿佛自然而然,波及到秋天和空白天空的意象。这空白天空——在那里白云凝滞不动,只有江娥和素女的眼泪将它搅扰——江娥是传说中舜帝的两位妃子(舜帝死后,她们在其坟墓上哭泣,坟墓上长出带有泪斑的竹子)——从一开始就暗示了死亡寄居的神话场所。这段经由空白的过渡是一场必不可少的考验。请注意在第4句诗的结尾,诗人(非常巧妙地)安置了箜篌这一乐器的名称,从字形上它可以意味着“空候”。神话场所的意念得到第5句诗的证实,它没有任何过渡地引入了昆仑山的意象。那是位于中国西部的神山,尤其以它的玉而著称,“玉碎”(第5句)的意象正是由此而来。但是,这一意象在普通语言中被用来表示“为美而捐躯”(或者为一项高贵的事业而死)。因此在死亡中过渡的意念继续发展,但是在同一句诗中,跟随这个意念的是由凤凰(超自然的鸟类,象征了成双作对和生命的奇迹)暗示的复活的意念。

由此开始,诗的每一步发展都依附于借自不同的传统神话的隐喻和形象:紫皇(它既指称皇帝本人,因为李凭是宫廷乐师,也指称在紫星上统治的天帝中的一位);女娲(女性神话人物,她曾炼五色石以修补被恶者共工弄塌的一隅苍天);神妭;吴质(用吴刚事,他在接受成为永生者的入门训练过程中犯下一个错误,此后被判留居月宫,并砍伐那里生长的桂树。砍断的树枝不停地重新长出,因此伐木者的劳作永无休止)。穿过这些人物,诗作显示了音乐在人间现象和超自然世界的现象之间建立的关系。此外这一联系也由建立在数字基础上的感应网络暗示出来。

在第7句诗中,十二门指的是皇宫的门。但接下去的“融光”(音乐对自然界施加的作用)的意象令人想起中国古代乐制中的十二律吕,还有十二地支——它们与树的最初的意象相衔接(十二地支与十天干相配)。至于第8句中的二十三丝,它们与天体的到场相连(“紫

皇”既指称皇帝本人,也指称同名的星体;另外,汉语中四分之一的月亮被称为“弦月”等等)并且令人想起天上的二十八星宿。在数字二十三和二十八之间,有一处空缺。这一空缺恰恰由接下去的一句诗暗示出来,在那句诗里诗人谈到缺失的苍天的一角,以及女娲用“五”色石修补坍塌的那部分天宇。

在这些纷繁的意象下,我们可以理出——经过大量简化——下列主题:艺术创作是包含重重考验的入门,而死亡的考验,人们只能通过与超自然世界结合才能胜利通过。所寻求的与超自然的关系属于性关系类别。我们在诗中看到,一方面是一些超自然的生灵(或者与超自然有联系的生灵),他们是些女性形象:江娥、女娲、神姬;另一方面是一些男性人物:乐师李凭、皇帝和吴质。这种性关系的性质得到男性生殖器的象征——乐器的强调,乐器以树木的形式呈现:挺拔的梧桐、兀立的竹子、十二地支和枝桠不断再生的桂树;值得强调的还有,乐师的姓本身“李”(第4句诗),意思是李树。两种类型的生灵——女性和男性,超自然的和人类的——之间的交互作用,规范着宇宙运动的节奏。艺术家以他的挑战,打破了正常的规矩,并将自然界带入一场演化的过程中:凝云、碎玉、凤凰叫、香兰笑、融光、炼石、秋雨(需要强调的是,雨的意象与第2句中云的意象联系在一起;在汉语中,这两个意象的结合意味着性行为)、龙舞和兔寒。这最后的兔的意象,表面看来不协调,仿佛迷失在这“象征的森林”中,它也构成了一重象征:多产和永生的象征。实际上,与月亮有关的神话将月亮呈现为居住着一只兔和一只蟾蜍的地方,在那里生长着一株桂树。诗人通过月亮上居住的生灵来展现月亮,是要避免命名它,避免将它呈现为遥远的地方或外部背景。由此,人类世界和超自然世界之间的暧昧得以维持。吴刚和兔子既是真实的生灵,也是成仙的生灵。如果说砍伐桂树的吴刚和制作长生不老药的兔子最终体验了陶醉和幸福,他们却并未令人忘记他们悲惨的状况。桂树还将生长,月亮还会残缺。永生本身是致命的。最终的桂树(神树)的意象,与最初的梧桐(人间的树)的意象相衔接,显示了升华的过程,同时也是永恒的周而复始的过程。

表面的错乱,内在的统一,这便是这首有着咒语般语调的诗的情

形。这被打乱的世界,这些混合在一起的现象,是语言本身激发了它们。诗人通过隐喻意象(丝桐、碎玉、歌唱的凤凰、云雨、十二门和二十三丝)和神话形象,将语言总是保持在换喻轴上,没有外在的评论,仿佛这些意象孕育了自身。因此诗作显示为一连串的隐喻的持续的“涌现”;而这些涌现,不过是在现实化一个已构成的换喻体系。如果运用一个意象来表达,我们可以说,隐喻和换喻在此形成了同一块画布的正反两面。

诗人更甚于一位发言人,他是一位代言人。他看上去如同一位破译者,同时又是数千年来累积的神话的整理者。这一切似乎表明,诗人只能在亲身经历了所有神话之后才能完成他个人的神话。通过整理它们,他使它们发生转化。这穿越神话的地下通道对他来说便是一项奥义入门。

李商隐(813—858)生活在比李贺稍晚的年代。如同李贺,他以自己驾驭意象的方式而闻名;但他的做法常常不同。作为隐秘激情的歌手,他从影射入手。为此,如同李贺,他采用那些富有象征含义的意象,但他更多地求助于形式方面的诀窍(顿挫、对仗、诗节的进展等等),通过这些意象组织在两个轴上:线性的和空间的。由于去掉了叙事和逸事成分,这些意象依附于内在对比和组合——它们则充分显示出这些意象的引申寓意。

通过他那种穷尽一个意象所隐含的全部的换喻潜力的方式,他与我们前面谈到过的六朝民歌传统相连属。

我们选择了诗人的两首律诗来进行分析,第一首是《无题》^①:

相见时难别亦难,
东风无力百花残。
春蚕到死丝方尽,

^① 见第二部分,第221页。

蜡炬成灰泪始干。
 晓镜但愁云鬓改，
 夜吟应觉月光寒。
 蓬山此去无多路，
 青鸟殷勤为探看。

李商隐在一系列笔调非常隐晦的诗中，吟咏他所经历的隐秘爱情。在这首诗中，除了第1句采用口语风格，并揭示了诗的主题（分享的激情和分离的悲剧），整个其余部分由一连串意象和隐喻构成，在此也形成了一个换喻网络，有时这个网络建立在语音联系上（同音异义词的文字游戏）。在第3句诗中，“蚕”与“缠（绵）”（爱情嬉戏）谐音；而“丝”则与“思”（爱的思念）同音。此外，这同一个“丝”进入了“青丝”（它的意思是“黑发”）的搭配，它预示了第5句诗中头发的意象。在第4句诗中，“灰”进入了“心灰”（“心碎”）的搭配，从而它延续着前面诗句中所含有的失意的爱情的意念；再有，这个“灰”同样指称灰色，它预告了在第5句诗中头发颜色的改变。还是在第4句诗中，蜡炬的意象，一方面，照应第2句诗中东风的意象，另一方面，照应第6句诗中月光的意象。而月亮的意象，则唤起了独自居住在月亮上的仙女嫦娥的形象；它证实了命中注定的分离只有在不死之岛找到出路（蓬山即在那里），也就是说，在死亡的彼岸。有了这番点示后，如果我们重读全诗，那么我们会注意到第2句诗里意指的爱的行为，在接下去的诗句里在何等程度上由一个变易中的空间一时间所承担。首先是空间。一个不停地扩展直至达到了无法企及的区域的空间，因为确实，花、蚕和蜡烛（指称蜡烛的“蜡”字包含昆虫“蜜蜂”的形旁“虫”）的意象，这些熟悉的、“贴近地面”的意象，都转化成了天上的现象：云、月，最后还有仙山和神鸟。至于时间，第2句诗中宣告的暮春，在接下去的四句诗的进展中，进入时日和季节的交替中，直到抵达将会战胜死亡的、由青鸟所体现的新生之梦。未完成的爱情的悲剧，穿过这空间一时间——在其间人的情感与承托它的周围环境互相依存，由于它以宇宙为其见证，

因而成为宇宙的悲剧。李商隐的第二首律诗题为《锦瑟》^①：

- I (1) 锦瑟无端五十弦，
 (2) 一弦一柱思华年。
- II (3) 庄生晓梦迷蝴蝶，
 (4) 望帝春心托杜鹃。
- III (5) 沧海月明珠有泪，
 (6) 蓝田日暖玉生烟。
- IV (7) 此情可待成追忆，
 (8) 只是当时已惘然。

这首文笔“简练”的诗的主题是对一段爱情的回忆。第一联诗落
 113 笔便将诗置于一个暧昧的平面。诗人从一件既是真实的又是传奇的
 物品出发给出他的初始主题。这是一架锦瑟，一件饰有锦纹的有五十
 根弦的乐器。但通常一架锦瑟只有二十五根弦。的确，一个传奇故事
 讲到过，在原初——中国上古时代——这种乐器确实拥有五十根弦，
 但是在一次演奏中，周代的一个帝王，由于承受不起他的一位宠妃所
 弹奏的过于强烈的音乐，而下令将琴弦的数目减去一半。读第一联
 时，我们并不怀疑诗人面对的是一件真实的物品（一位所爱慕的女子
 留下的纪念物？），但是我们会思忖，他是否同时在幻想着一件想像中
 的物品，穿过它，他可以自比为古代的某位无以安慰的情郎。无论如
 何，瑟的意象使诗人得以不以“我”来自称：它显示为一个演变的场所。
 这五十根弦也许铭记着诗人所度过的岁月（有些诠释者设想诗人在五
 十岁时写下这首诗）。不过，这些岁月汇聚成一个挥之不去的意象：一
 朵花（锦纹的意象也影射了它），它不是一样单纯的饰物，而是暗示了
 一重掩抑的未得满足的欲念。因为在琴弦和琴柱的意象上附丽着带
 有性色调的引申寓意：在道家传统中，人们用“琴弦”指称女性生殖器，

^① 见第二部分，第 225 页。

而用“玉柱”(汉语中“柱子”和“琴马”用同一个“柱”字表示)指称男性生殖器。因此,这架以突兀的方式起始这首诗的瑟,以其多重影射和它所弹奏的乐曲的回声,提出了一连串充满暧昧的问题:亲身经历还是梦幻?自我写照还是人格分裂?对失落的爱情的求索,还是对他者的无尽的寻觅?

这些问题,诗人从未以明确的方式提出。他中断了第 I 联中的口语和叙事的语调,没有过渡地在接下去的两联(II 和 III)——对仗的两联——中引入空间的符号组织,这一空间组织建立在可逆对等(II)和循环联缀(III)基础上。幸亏有了这些结构,而且无须任何评论,意象自行表意,它们互相吸引并互相结合以形成一个错综复杂的拥有内在逻辑的网络。穿过这些意象,我们捕捉到这样一些主题:对一段记忆的追寻、一场亲身经历的或者梦想的爱情、在生活进程中的寻觅——而那生活随顺着循环往复的时间发生着转化,而这循环往复的时间则也许会使得情人们再度相逢。

这两联是这样衔接的:第 II 联将诗提升到隐喻的平面,并且由此 114 出发,敞开了诗人在第 III 联中开发的“换喻场”,第三联本身则由一连串互相孕育而生的意象构成。下面首先是附丽在第 II 联中出现的意象上的象征含义:

庄生/蝴蝶:道家哲学家庄子,当他从一个他发现自己变成了蝴蝶的梦中醒来时,他自问,究竟是他自己梦见自己是蝴蝶,或者,相反,是蝴蝶梦见它成了庄子?(他是作为庄子醒来,或者他只是被一只蝴蝶梦见的人?)哲学家在此形象地说明了触及生活的幻象与存在者的同一性的道家观念。

望帝/杜鹃:根据传说,蜀国的望帝,由于在他的宠妃去世后悲痛不已,而放弃王位并死去。随后他的灵魂转化为“杜鹃”,其叫声类似于啼哭。据说,这只杜鹃,在歌唱时,吐出血来,而血又转化成鲜红的花,在蜀乡人们到处都可以见到这种花,并且它也叫同样的名字。因此杜鹃象征了短暂的爱情,它以演化的形式延续。值得指出的还有,就“庄生—蝴蝶”,正像就“望帝—杜鹃”而言,都有性别的改变:蝴蝶和杜鹃,在李商隐的诗中,总是拥有女性寓意。

如果诗人自比为庄生和望帝,这两个人,则与蝴蝶和杜鹃相对等。这一连串的对等的设立,得到这两个句子的语法结构的强调。这两句诗由于对仗而拥有相同的结构:两个有生命的主体(A和B),被一个动词连接起来。这两个动词,“迷”和“托”,在通常的用法中是及物动词,在此由于省略了动词后置成分(比如介词“给”或者“于”)而成为“中立的”。结果,句子的发展,不是单向的: $A \rightarrow B$,而变成了可逆的: $A \leftrightarrow B$ 。这样,比如,第二句诗可以读成:“望帝春心托杜鹃”,或者相反,“杜鹃托望帝春心”。诗人通过这种句法诀窍,将人伦现象和自然现象放在了一个可逆的平面,以便表示这样一种意思,如果他所经历的爱情和他未得满足的欲念变成了其他事物,那么他便怀有重新找回它们的希望。另一方面,由于这两句诗是对仗的,“晓梦”和“春心”,“蝴蝶”和“杜鹃”两两相对并形成对比;一边是幻觉、遗忘和无忧无虑;另一边则是爱欲、记忆和不幸的爱情。由这不可调和的两极所再现的诗人的心碎,得到诗作之形式组织的凸显。

建立在对等模式上的这联诗,有着隐喻性质(换喻结构暗中支撑着它:梦—蝴蝶、心—杜鹃)。它在不同种类的生灵(以及不同的界域)之间建立起类比联系:首先是在诗人和那两个人物(庄和望)之间;其次是在这两个人物和属于动物界的蝴蝶和杜鹃之间。最后,动物界的意象引入由花代表的植物界的意象。所有这些建起的联系,造成互换性和转化的思想,并敞开一个广阔的换喻场,诗人在下一联诗中对它进行了开发。

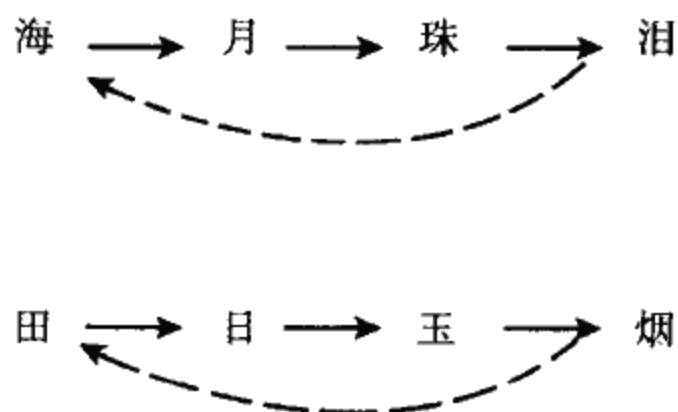
实际上,第 III 联诗由一连串彼此之间有着毗邻联系的隐喻构成。两句诗分别由海和田的意象起始,两者合在一起在汉语中意味着:转化^①。因此诗人的寻觅超出了动物界和植物界而走得更远;它触到了由珍珠和玉石所代表的矿物界。有必要明确一下这两句诗中包含了哪些神话。

诗句 5:在南海,满月之夜有鲛人出现;她们洒落的眼泪变成珍珠。

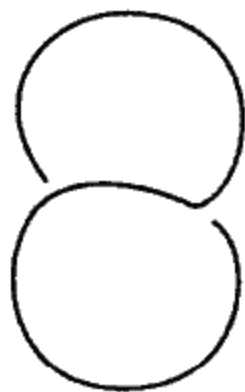
^① 沧海桑田,意味着大海有一天可以变成耕地,反之亦然。

诗句 6:在蓝田(在现在的陕西省,以玉著称),当人们远远望去(只有远望时),阳光会在玉石上造成给人以奇妙幻觉的烟光。另一则神话,讲述一位老人撒下一个陌生的路人为报答他的慷慨而给他的种子。这些种子,发芽时变成一块块美玉,幸亏有了这些美玉,他得以娶到他所渴求的年轻姑娘。

甚至一位不了解这些传说的读者,也能够切实捕捉到连结这些意象的换喻联系:比如第 5 句诗中,在海与月之间(交互作用),月与珠之间(光亮和浑圆),珠与泪之间;还有最后,由于泪的意象是流体的意象(因为语言中也存在着“泪海”的搭配),它与海的意象相衔接。因此两句诗各自形成一个环: 116



值得提醒的是,在“泪海”这一搭配的旁边,语言中也存在着“烟海”的搭配,从而第二句诗的结尾与第一句诗的开头相衔接。两个结合在一起的环可以由下面的图形再现(我们曾经用它示意对仗的形式):



这结合在一起的双环,无论多么连贯,圈起的却是一片虚白,一重缺席。在第 II 联的动物界和第 III 联的矿物界之间,始终有一朵花的意

象；这朵花，第 I 联中点到了它，并且“蝴蝶一烟”和“杜鹃一泪”暗示了它。这朵不在场的花（所思慕的女子），恰恰是诗人寻觅的对象。可是，鉴于这第 III 联中的两个传说（都与一位女子的显现相连），鉴于附丽在月、海浪、珠和玉（在汉语中，大量建立在这些意象基础上的语词，均用以描述女性之美：女人的身姿、眼神、头发、面庞）这些意象上的特殊含义，我们真切感到——越过不在场——那位被歌声的神奇魅力唤醒的心爱女子栩栩如生地到场。由这双环所代表的循环联缀，还暗示了诗人相信在来世生活中存在着重逢的可能性。

如果说诗人穿越时间和诸界的寻觅，得到线性联缀的有力凸显，我们却并未忘记，正像在前一联中，这两句诗（5 和 6）是对仗的。两句诗中两两相对的词语，通过它们的结合，引发了其他含义：

海—田：宇宙转化、人类生活的变迁；

日—月：宇宙运动、时间流逝（日夜、日月）、永恒；

珠—玉：传统上大量语词将它们联系在一起：珠光宝气、珠联璧合、珠圆玉润。而“玉碎珠沉”一词指的则是一位美女之死；

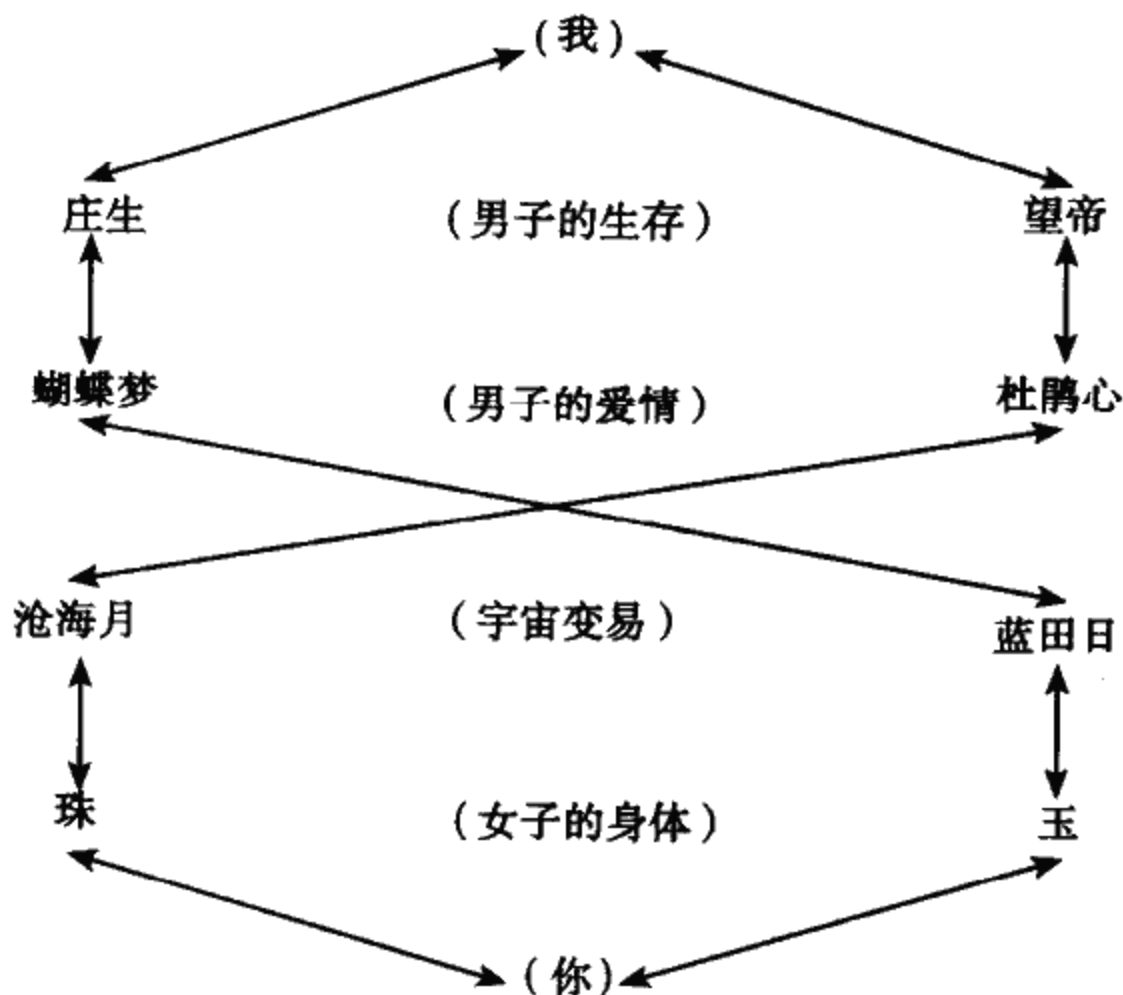
泪—烟：悲剧性的爱情、徒劳的爱情。

还有其他可能的表意组合：“海—日”= 再生，“海枯石烂”= 不可摧毁的爱情。除了这些连结两句诗的二项式，还需指出从整体上看，两句诗一句显示出阴（月、海）的特征，另一句显示出阳（日、烟）的特征。将两句诗加以对仗，它们唤起交合（阳阴：男女）的意象。穿过肉体关系，男人和女人不停地散失与重聚。

这样，在这第 III 联中，在句段轴上，前一联中开始的梦的主题继续深化；而在范式轴上，在两句诗之间，欲望的主题得到发展。了解所有这些意象的象征含义的读者，当他按照节奏的顿挫来吟咏这两句诗时，他确实感到，越过直接的语言（“在一切中，日日夜夜，我寻找你，思念你。来我这里吧，让我们紧紧拥抱，我们将再生……”），从表意行为

的深处,涌现出一场未完成的热烈爱情的形象和姿态。^①

的确,我们刚刚分析的三联诗处于一种持续不断的孕育过程中, 118 它们并没有被一种指称语言的过于凝滞的成分固定在一中惟一的含义中。在所有这些既结构严整同时又碎裂开来的意象后面,我们可以猜测到深藏着的“我”和“你”,是他们保证了诗作的统一性。他们两人均未被提及,因为他们都只是通过这场寻觅重新找到自己的存在;而这场从作为具体物品的瑟出发的寻觅,借助由它发出的咒语般的音乐,最终,使得“我”一步步接近——甚至成为——“你”:



最后一联,舍弃对仗结构的语言,重新引入由第一联开始的线性

① 实际上,翻译和我们的分析不应给人这样一种印象:这首诗是由一些意象的简单集合构成。这里涉及的是这样一支歌,其中没有直接表达情感的词语,反使它的语调更加凄惻。在中国人听起来,这些诗句和莎士比亚的爱丽儿之歌同样悦耳:

“你的父亲长眠海底,珊瑚生成他的骨,珍珠是他的双眸;他的一切都不会消逝,而大海却承受了变化,变得丰富而神奇”;和莫里斯·塞夫的悲歌同样“富有表现力”:

“你虽不在这里,我却活在你身上;我虽身在这里,却心同死灰。无论多么遥远,你却无时不在近旁,我虽近在眼前,却恍若隔世。”

歌吟。第7句诗可以理解为祈求或者询问(在汉语里为同一种句式):这场爱情或许能够延续吧,就像那架留存下来的瑟?如果我们反复演奏,是否将能够重新找回原初的那支歌?这一联含有三个带竖心旁“忄”的字(第一个开始这联诗,第三个结束它),它们应答着在诗的其余部分中惟一的“心”字:第4句诗中的“春心”。它们的出现似乎意味着,这场艳遇是内心的。这几个字是:“情”、“忆”和最后一个“惘”字,这个结束全诗的字,它的发音与望帝的姓相同;它使他的形象再度出现,并促使整首诗前后呼应。这个非常形象化的字,既表示“被缠绕”(心被网住),也表示“怅然失去”(难以把持的虚空,缺失)。通过这个充满暧昧和表面自相矛盾的字,诗的结尾处于这样一种境地:在那里任何的在场都立足于不在场;所经历的爱情的时间与寻觅的时间,仍混融在一起。

我们以研究李白的一首乐府作为结束。这首诗代表一种极端的情形,尽管最终在中国诗中这种情形还是比较常见的。我们要考察的内容是,在一首描述成分被减至极限的诗中,象征意象如何形成一个同质的范式,并创造出这样一种空间秩序,在其中,这些象征意象在形成对比的同时,转化成一些可以互换的单位。穿过这既碎裂开去而又带来统一的结构(如同一个星座),这以其简练而打动人的结构,清楚地显露出一种隐喻语言;在这种语言中,主体和客体,外部和内部,远处和近处,成为不停地放射光芒的一部棱镜的多个镜面:

玉阶怨

玉阶生白露,
夜久侵罗袜。
却下水晶帘,
玲珑望秋月。

这首诗^①的主题是,一位女子夜间在自家台阶前的等候,一场漫长而最终落空的等候:她的情郎最终也没有来临。出于幽怨,也由于夜的清凉,她返回自己的卧室。在那里,透过垂落的水晶帘,她还在迟疑,将她的遗憾和心愿托寄给月亮,月亮既是那么亲近(通过她的光照),又是那么遥远。

我们刚刚提供了对这首诗的一重解释。但是,在诗中,叙事成分由几个“中立的”行为动词构成,而那些用来描述情感的词,诸如孤独、失意、幽怨、遗憾、重聚的愿望等,一概没有出现。如同诗歌传统所要求的,人称主语被省略了。是谁在讲话?是一个“她”还是一个“我”?读者被邀请从“内心”体验人物的情感;但这些情感仅仅由一些动作和几件物品暗示出来。 120

诗作以一连串的意象的形式呈现:玉阶、白露、罗袜、水晶帘、玲珑、秋月。了解中国诗的象征体系的读者会毫无困难地捕捉到其引申寓意:

玉阶:女子的居所。另外玉还令人联想到了女子光滑细嫩的皮肤。

白露:清凉的夜,孤独的时辰,泪水。也有性爱色调。

罗袜:女子的身体。

水晶帘:闺房。

玲珑:出现在第4句诗中的这个词,有着非常丰富的含义;起初它模拟玉耳珰发出的清脆的玎玲声;随后,它用来形容一些珍贵的熠熠生辉的物品,还有女子或者孩子的面庞。在此,可以有两重解释:望月的女子以及照亮了女子面庞的月亮。从语音的角度看,这个双声词,回应着前面诗句中所包含的一连串词,这些词都以l音起始,它们指称一些闪亮的或透明的物品:lu(露)、luo(罗),lian(水晶帘)。

秋月:遥远的在场和重聚的愿望(分离的情人们可以仰望同一个月亮;另外,满月象征了相爱者的重聚)。

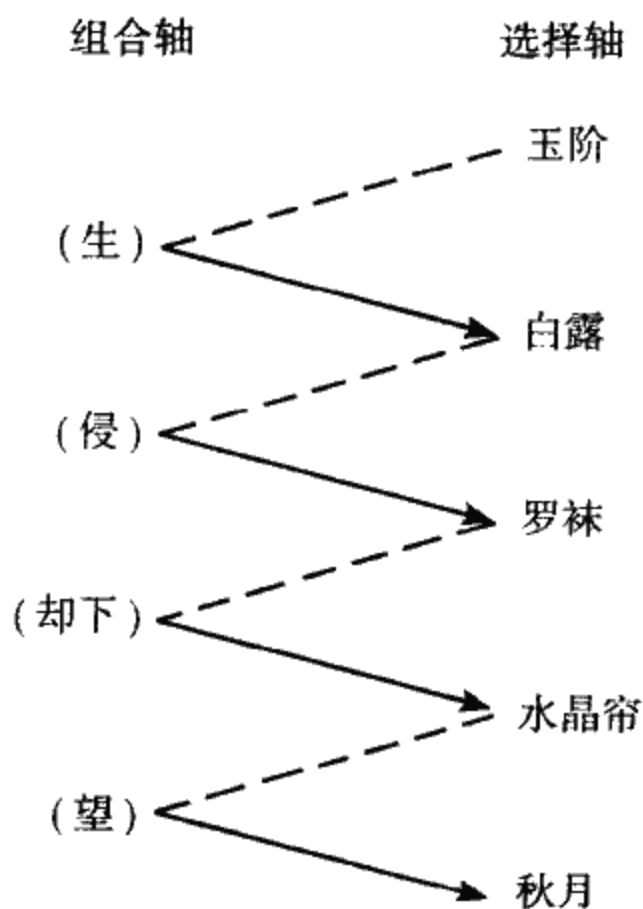
通过这一连串意象,诗人创造了一个结构严整的世界。线性进展

^① 见第二部分,第148页。

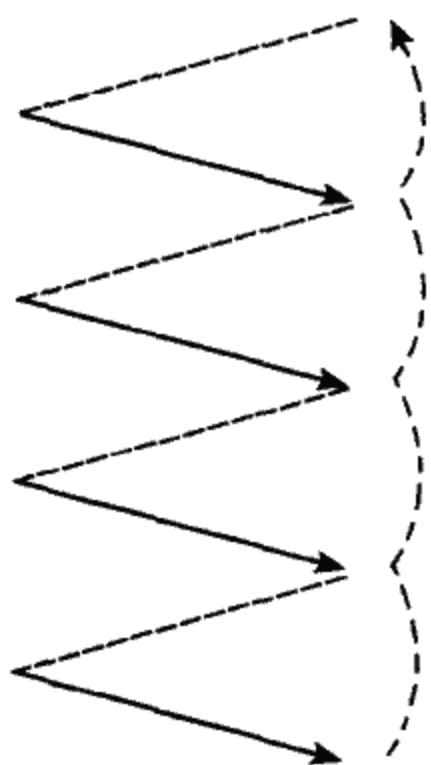
得以在隐喻层维持。这些意象的共同之处在于,它们都再现了一些闪亮的或透明的物品。它们给人一种按照有规律的秩序彼此派生的印象。这种有规律的印象,在句法层,得到相同类型的句子的规律性的确证。构成诗作的四个句子都可以这样来分析:

状语+ 动词+ 宾语

- 121 这样一种规律性使诗作染上了一种无情的秩序的色调:在四句的每句中,置于中间的动词,都由一个状语限定并达到一个宾语。由于去掉了人称主语,诗作显示为处于这样一种过程之中:事物自相联缀,并且,一个意象孕育另一个意象,从第一个直至最后一个意象:

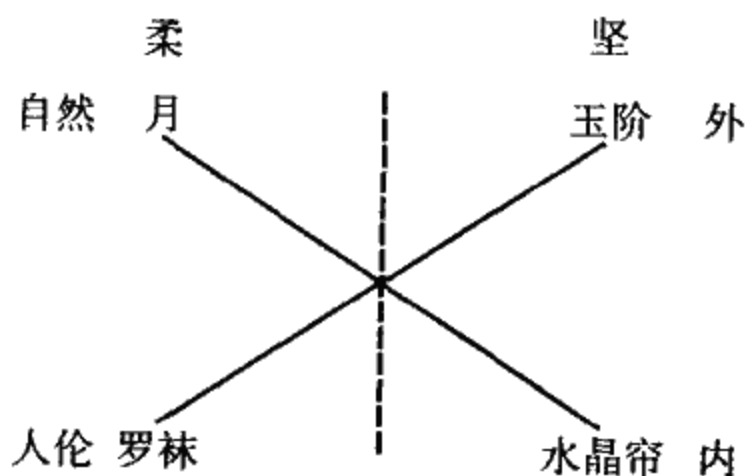


这一简图暗示出一种单向的线性进展。但是,如果我们重新置于想像的视角,那么我们将能够经由所有其他意象,连结起最后一个意象(秋月)和第一个意象(玉阶)。



因为透明的或水晶的物品,全靠有了月光才会闪亮,这最后时刻出现的月光,“重新穿越”诗作,仿佛为了赋予每个意象以朗照,或者更确切地说,其饱满的含义。这重新照在空寂的玉阶上的月亮烘托了遗憾;整体的月光有效地衬托出前面诸事物所显示的碎裂身心,而环形的运动则强调了一种不断回返的挥之不去的思绪。 122

这一处于线性发展核心的范式织体,使我们得以在意象的层面,核实 R. 雅可布森定义的诗歌语言的主要特征:选择轴投射在组合轴上。诗人通过在时序中引入空间维度而微妙地使语言碎裂。意象,通过互相对比,仿佛“自然而然地”激发含义:



这种让意象充分“游戏”的方式,正是结构简练的条件,这个结构集内外、远近、更有主客体于一身。内部世界投射到外部,而外部世界则成

为内部世界的符号。这玉,同时是台阶和女人的肌肤;这露珠,同时是夜的清凉和女人的欲望;这玲珑,同时是望月的女人的脸庞和透过水晶帘所看见的明月。而这明月,同时是遥远的在场和私密的情感,她在与物品的每次相遇中激发一个新的含义。

如果我们也采用一种隐喻语言,那么我们也许可以说,在“处于地面”的叙述之上,耸起一顶苍穹,那上面翱翔着一些熠熠生辉的形象,它们形成一个星座。这些由换喻联系结合、将偶然转化为必然的形象,在相互关系中确立自己的位置,它们互相吸引,并以交错的光焰互相照亮。在它们中间,闪耀着一颗亮度非凡的星体:月亮。所有其他星辰,朝着她汇聚;是她,满载着人类的欲望,最终将众星照亮。这明月,作为中国古典诗人采用的基本象征之一,本质上具有“夜的”感性,她借助带有初始的韵律节奏的符号,揭示了一个神话与交融之夜的无限奥秘。

第二部分

唐 诗 选

这部诗选呈现了唐代流行的主要诗歌形式：一方面是近体诗，它分为绝句和律诗；另一方面是古体诗。后者由于较少拘束，而使诗人们得以充分满足他们吟咏情性和铺陈叙事的需要。

选集由五首词结束。这一新体裁产生于唐朝中晚期，其产生部分起因于音乐的发展：诗人们，在精通音乐的歌妓陪伴下，按照歌曲的节拍创作出一些诗作。与诗不同，词的句子长短不一，并服从于更为线性的发展。所选的例子显示了这一体裁的初发萌生状态，当时诗人们开始摆脱明晰和工整的风格，而更趋于描述性和口语化的风格。语言的这种变化实际上传达出更深的危机。唐朝，由于受到外部战争和内部冲突的威胁，眼看其统一和秩序的美梦破灭。诗人们同样受到震动，于是将他们的思念寄予一种节奏更为纤巧、松散，如同破碎的歌。

对于每一首诗，我们给出原文、逐字对译和意译。



绝 句

王之涣

129

登鹤雀楼^① Du haut du pavillon des Cigognes

白日依山尽， *Soleil blanc / longer montagne cesser*
 黄河入海流。 *Fleuve Jaune / pénétrer mer couler*
 欲穷千里目， *Vouloir épuiser / mille stades vue*
 更上一层楼。^② *Encore monter / un degré étage*

Le soleil blanc s'efface par-delà les montagnes
 Le fleuve Jaune se rue vers la mer
 Vaste pays qu'on voudrait d'un regard embrasser :
 Montons encore d'un étage

① 鹤雀楼位于山西省东南部黄河转弯处，以其美妙的全景视观著称。

② 整首诗在第二章论及对仗时，进行了分析。见第 63 页。

陈子昂

登幽州台歌

Du haut de la terrasse de You-zhou

前不见古人， *Devant ne pas voir / homme ancien*
 后不见来者。 *Derrière ne pas voir / homme à venir*
 念天地之悠悠， *Penser ciel-terre / lointain-lointain*
 独怆然而涕下。 *Seul affligé / fondre en larmes*

Derrière, je ne vois pas l'homme passé
 Devant, je ne vois pas l'homme à venir^①
 Songeant au ciel-terre vaste et sans fin
 Solitaire, amer, je fonds en larmes

① 读者可能会注意到,就词语的对应而言,我们颠倒了“前”和“后”的秩序,这是为了符合西方人的眼光。因为他把过去的人看成在自己身后,而将来的人则在自己前面。中国人,则本能地置身于人类大世系中;因此他把先于他的人们看成在自己前面,而自己身后则跟随着即将到来的人们。以这个注释,我们来说明我们关于翻译的一点思考:在从一种语言过渡到另一种语言时,如何重新调整时间观、空间观和与事物的关系的观念。

孟浩然

131

宿建德江 **Passant la nuit sur le fleuve Jian-de**

移舟泊烟渚， *Déplacer barque / accoster brumeux îlot*
日暮客愁新。 *Soleil couchant / voyageur tristesse ravivée*
野旷天低树， *Plaine immense / ciel s'abaisser arbres*
江清月近人。 *Fleuve limpide / lune s'approcher hommes*

Dans les brumes, près de l'île, on amarre la barque
Au crépuscule renaît la nostalgie du voyageur
Plaine immense ; le ciel s'abaisse vers les arbres
Fleuve limpide ; la lune s'approche des humains

孟浩然

春 晓^① *Aube de printemps*

春眠不觉晓, *Sommeil printanier / ignorer aube*
处处闻啼鸟。 *Tout autour / ouïr chanter oiseaux*
夜来风雨声, *Nuit passée / vent-pluie bruissement*
花落知多少。 *Fleurs tombées / qui sait combien...*

^① 这首诗的意译从略,第一章论及人称代词的省略时对其进行了分析。见第 33 页。

孟浩然

133

送朱大入秦 **Pour Zhu Da qui se rend au Qin**

游人五陵去， *Errant homme / Cinq-tumulus partir*
宝剑值千金。 *Trésor-épée / valoir mille ors*
分手脱相赠， *Se séparer / ôter pour offrir*
平生一片心。 *Une vie / un entier cœur*

A toi, errant, en partance pour Cinq-tumulus
Que puis-je offrir sinon cette épée que j'ôte
De mon flanc - plus que l'or elle vaut -
Un cœur droit y bat, fidèle marque d'une vie

王 维

竹 里 馆^① *La Gloriette-aux-Bambous*

独坐幽篁里，	<i>Seul assis / reclus bambous dedans</i>
弹琴复长啸。	<i>Pincer luth / encore longtemps siffler</i>
深林人不知，	<i>Profond bois / hommes ne point savoir</i>
明月来相照。	<i>Brillante lune / venir avec éclairer</i>

Seul assis au milieu des bambous
 Je joue du luth et siffle à mesure
 Ignoré de tous au cœur du bois
 La lune s'est approchée : clarté

① 竹里馆位于终南山脚下的辋川附近，乃王维晚年的隐居处所。下面的四首诗均与这一带风景有关。

王 维

135

辛 夷 坞 *Le Talus-aux-Hibiscus*

木末芙蓉花,^① *Branches extrémité / magnolias fleurs*
 山中发红萼。 *Montagne milieu / dégager rouges corolles*
 涧户寂无人,^② *Torrent logis / calme nulle personne*
 纷纷开且落。^③ *Pêle-mêle / éclore de plus échoir*

Au bout des branches, fleurs de magnolia
 Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles
 - Un logis, près du torrent, calme et vide
 Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent

① 我们在“导论”中考察了这第1句诗字形和形象化的特征,见第13页。

② 这首诗的主题是人从内部体验开花的过程。为了能够获得这一体验,他必须倾空自己。这第3句,以一种表面看来不协调的方式引入诗中,它巧妙地暗示出,实际上,人是在场的,因为只有他正在静观这些花;但与此同时,他仿佛是不在场的,因为他“全神贯注”于花的身影。

③ 第4句:语调不含悲哀而是泰然接受。诗人的意图:与宇宙大化结合并顺应之。

王 维

鹿 柴^① **Le Clos-aux-Cerfs**

空山不见人， *Montagne vide / ne percevoir personne*
 但闻人语响。 *Seulement entendre / voix humaine résonner*
 返景^②入深林， *Ombre-retournée / pénétrer bois profond*
 复照青苔上。 *Encore éclairer / mousse verte dessus*

Montagne déserte. Plus personne en vue
 Seuls résonnent quelques échos de voix
 Un rayon du couchant pénétrant le fond
 Du bois ; ultime éclat de la mousse, vert

① 在第一章，论及人称代词的省略时，分析了整首诗。见第 32 页。

② 返景=落日的光辉。

王 维
山 中

Dans la montagne

137

荆溪白石出， *Ruisseau Jing / blancs rochers émerger*
 天寒红叶稀。 *Ciel froid / rouges feuilles clairsemées*
 山路元无雨， *Montagne sentier / être sans pluie*
 空翠湿人衣。^① *Vide azur / mouiller homme habit*

Rochers blancs surgissant des eaux de Jing
 Feuilles rouges, çà et là, dans le ciel froid
 Il n'a pas plu sur le sentier de montagne :
 Seul l'azur du vide mouille nos habits

① 我们知道，王维也以其山水画著称。针对他的一幅画——上面题有这首诗，宋代大诗人苏东坡说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”

138

王 维

木 兰 柴 **Clos-aux-Mu-lan**

秋山敛余照， *Automne mont / amasser reste de couchant*
飞鸟逐前侣。 *Volant oiseau / poursuivre devant compagne*
彩翠时分明， *Chatoyant vert-bleu / par fois étinceler*
夕岚无处所。 *Soir brume / ne pas avoir gîte*

Le mont d'automne recueille le reste du couchant
Un oiseau vole à la poursuite de sa compagne
Par intermittence chatoie le vert-bleu
La brume du soir, elle, est sans lieu

王 维

139

鸟 鸣 涧 *Le Torrent-au-Chant-d'Oiseaux*

人闲桂花落, *Homme au repos / fleurs de cannelier tomber*
 夜静春山空。① *Nuit silencieuse / printemps montagne vide*
 月出惊山鸟, *Lune surgir / effrayer oiseau de montagne*
 时鸣春涧中。 *Parfois crier / printemps torrent milieu*

Repos de l'homme. Chute des fleurs du cannelier
 Nuit calme, de mars, dans la montagne déserte
 Surgit la lune; effrayé, l'oiseau crie :
 Échos des cascades printanières...

① 第1、2句:在第二章论及停顿时,进行了分析。见第54页。

140

王 维

鸬 鹚 堰 **La Digue-aux-Cormorans**

乍向红莲没， *A peine vers / rouges lotus disparaître*
复出清浦颺。 *Ré-apparaître / claire berge voleter*
独立何褰襪， *Seul debout / combien tendre plumage*
衔鱼古查上。 *Poisson au bec / vieux bois dessus*

A peine plongé entre les lotus rouges
Le voilà qui survole la berge claire
Soudain, poisson au bec, plumes tendres
Seul sur une branche, là, flottant

王 维

141

敬 湖 **Le lac Yi**

吹箫临极浦， *Souffler flûte / atteindre extrême berge*
日暮送夫君。 *Soir tardif / accompagner mari-seigneur*
湖上一回首， *Lac dessus / un instant se retourner*
青山卷白云。^① *Vert mont / entourer blanc nuage*

Soufflant dans ma flûte face au couchant
J'accompagne mon seigneur jusqu'à la rive
Sur le lac un instant se retourner ;
Mont vert entouré de nuage blanc

① 第3、4句：在第三章论及隐喻时，进行了分析。见第90页。

142

王 维

临高台送黎拾遗

Sur la Haute Terrasse

相送临高台，
川原杳何极。
日暮飞鸟还，
行人去不息。

Dire adieu / sur la Haute Terrasse
Fleuve-plaine / obscur sans limites
Jour tardif / oiseaux volants revenir
Voyageur / s'en aller sans répit

Du haut de la terrasse, pour dire adieu :
Fleuve et plaine perdus dans le crépuscule
Sous le couchant reviennent les oiseaux
L'homme, lui, chemine, toujours plus loin

王 翰

143

凉州^①词^② *Chanson de Liang-zhou*

葡萄美酒夜光杯, *Raisins beau vin / nocturne-clarté coupe*
 欲饮琵琶马上催。 *Vouloir boire pi-pa / cheval dessus presser*
 醉卧沙场君莫笑, *Ivre étendu sable champ / ne riez point*
 古来征战几人回。 *Depuis jadis guerre d'expédition / combien revenir*

Beau vin de raisin dans la coupe de clarté-nocturne
 J'allais en boire, le cistre des cavaliers m'appelle
 Si je tombe ivre sur le sable, ne riez pas de moi !
 Depuis le temps combien sont-ils revenus des guerres

① 中国西北边疆哨所,在甘肃省。

② 这首诗,和接下去的四首诗,都属于“边塞诗”,唐诗的重要题材,因为当时中国的西北边界常常需要对“胡人”的袭击进行自卫。这些诗描写出发上前线、在沙漠地区的艰辛生活、战斗场面,以及在那里发生的人间悲剧:分离、死而无人掩埋,等等。有时,正像在这首诗里,在一种浪漫主义的激励下,人们歌唱对“异域”事物的发现,比如葡萄美酒、琵琶(起源于中亚的乐器)等等。

144

卢 纶

塞 下 曲 **Chant de frontière**

月黑雁飞高， *Lune noire / oies sauvages voler haut*
单于夜遁逃。 *Chef barbare / nuit en cachette s'enfuir*
欲将轻骑逐， *Prêt à lancer / cavalerie légère poursuivre*
大雪满弓刀。 *Forte neige / recouvrir arcs et sabres*

Sous la lune sombre s'envole l'oie sauvage
Le chef barbare à la nuit s'est enfui
Prête à bondir, la cavalerie légère:
Arcs et sabres tout scintillants de neige

陈 陶

145

陇 西^① 行

Ballade de Long-xi

誓扫匈奴不顾身， *Jurer exterminer les Huns / sans se soucier corps*
 五千貂锦^②丧胡尘。 *Cinq mille zibelines-brocarts / périr poussières barbares*
 可怜无定河^③边骨， *Quelle pitié rivière Errance / deux rives ossements*
 犹是春闺梦里人。 *Être encore printemps gynécées / rêves dedans hommes*

Ils ont juré d'exterminer les Huns au prix de leur vie
 Cinq mille zibelines couvrent les poussières barbares
 Pitié pour ces ossements au bord de la rivière Errance:
 Hommes de chair encore dans les rêves des gynécées !

① 陇西：西北边疆地区，在陕西和甘肃。

② “貂锦”指中国将士身穿的外衣。

③ 陕西北部的河流，因其经常改道而得名；在此，也影射无人掩埋的死者之魂的游荡。

146

金昌绪

春 怨 **Complainte de printemps**

打起黄莺儿， *Chasser alors / petit loriot jaune*
莫叫枝上啼。 *Ne pas laisser / branche dessus chanter*
啼时惊妾梦， *Chanter moment / interrompre mon rêve*
不得到辽西^①。 *Sans pouvoir / atteindre Liao-xi*

Chasse donc ce loriot jaune
Qu'il cesse de chanter sur la branche !
Son chant interrompt mon rêve
Jamais je n'atteindrai Liao-xi !

① 辽西：甘肃前哨，年轻女子的丈夫出发到了那里；在梦中，一瞬间她以为自己前去与他相聚。

李 益

147

从军北征 *Expédition au Nord*

天山^①雪后海风寒, *Mont Céleste après neige / vent marin froid*
横笛偏吹行路难^②。 *Flûte traversière pourtant souffler / dure est la marche*
碛裡征人三十万, *Sables milieu soldats d'expédition / trois cent mille*
一时回首月中看。 *Un instant se retourner / lune dedans regarder*

Le vent glace la neige sur le mont Céleste
Quelle flûte fait entendre « Dure est la marche » ...
Au milieu des sables, trois cent mille soldats
En même temps se retournent ; la lune

① 在新疆,中国西北边疆省份。

② 《行路难》,著名歌曲。它唤起听者悲伤和思念之情。

李 益

江 南 曲 *Chanson du Sud-du-Fleuve*

嫁得瞿塘^①贾, *Mariée à / Qu-tang marchand*
 朝朝误妾期。 *Matin-matin / manquer femme attente*
 早知潮有信, *Si savoir / marée tenir parole*
 嫁与弄潮儿^②。 *Marier avec / joueur de vagues*

Mariée jeune à un marchand-voyageur
 Jour après jour attendre en vain son retour
 Si j'avais su combien fidèle était la marée
 J'aurais épousé, pour sûr, un joueur de vagues !

① 瞿塘位于长江上游;是重要的商旅港口。

② “弄潮儿”,在南方江河的入海口,尤其是钱塘江入海口,在满月的夜里,人群聚集起来观赏年轻的弄潮儿与上涨的潮水游戏。再有,值得注意的是,在“朝朝”(第2句)和“潮”(第3句)之间,建立在语音和字形联系基础上的文字游戏:“朝”字与“潮”谐音;而且,从字形上看,后一个字由前一个字加上彡旁构成。值得注意的还有“潮”和“弄潮儿”意象的性寓意。

张九龄

149

自君之出矣^① *Depuis que vous êtes parti*

自君之出矣， *Depuis seigneur / être parti hélas*
 不复理残机。 *Ne plus / ranger ouvrage délaissé*
 思君如满月， *Penser seigneur / pareil à pleine lune*
 夜夜减清辉。^② *Nuit nuit / diminuer pure clarté*

*Depuis que vous êtes parti seigneur
 A l'ouvrage je n'ai plus le cœur
 Mon être à la pleine lune est pareil
 Dont nuit après nuit décroît l'éclat*

① “自君之出矣”，是一个已由其他诗人在古诗中用过的标题；整首诗是对一个古老主题的变奏。

② 在第三章论及“比”的手法时，曾以这首诗为例。见第84页。

150 王昌龄
 闺 怨 **Complainte du gynécée**

闺中少妇不知愁， *Gynécée dedans jeune femme / ne pas connaître chagrin*
 春日凝妆上翠楼。 *Jour de printemps se parer / monter pavillon bleu*
 忽见陌头杨柳^①色， *Soudain voir bord de chemin / tiges de saule teinte*
 悔教夫婿觅封侯。^② *Regretter laisser époux / chercher titre nobiliaire*

Jeune femme en son gynécée ignorant les chagrins
 Jour de printemps, parée, elle monte sur la tour
 Éblouie par la teinte des saules le long du chemin
 Regret soudain : de son époux parti chercher les honneurs

① 杨柳,以其柔嫩的色彩和优雅的枝条,象征了春天和青春。另外,“杨柳”一词进入了很多表示情爱之事的表达式中。

② 第3、4句:在第三章论及象征意象时,进行了分析。见第93页。

王昌龄

151

题 僧 房 *Dans la chambre d'un bonze*

棕榈花满院， *Palmiers / fleurs emplir cour*
苔藓入闲房。 *Mousse-lichen / pénétrer oisive chambre*
彼此名言绝， *L'un l'autre / élevés propos cesser*
空中闻异香。 *Vide milieu / sentir étrange parfum*

Une cour emplie de fleurs de palmier
Les mousses pénétrant la chambre oisive
De l'un à l'autre la parole a cessé
Dans l'air flotte un étrange parfum

李白

下江陵^① **En descendant le fleuve vers Jiang-ling**

朝辞白帝彩云间, *Aube quitter Empereur Blanc / colorés nuages milieu*
 千里江陵一日还。 *Mille stades Jiang-ling / en un jour retourner*
 两岸猿声啼不住, *Deux rives singes cris / résonner sans arrêt*
 轻舟已过万重山。 *Légère barque déjà passer / dix mille rangées montagne*

Quitter à l'aube la cité de l'Empereur Blanc
 aux nuages irisés
 Descendre le fleuve jusqu'à Jiang-ling
 mille li en un jour
 Des deux rives, sur les hautes falaises
 sans répit crient les singes
 Mais d'une traite, mon esquif brise
 dix mille chaînes de montagnes !

① 诗的主题是穿越长江著名的峡谷,它延续数百公里(从位于四川峡谷入口处的白帝城,直到下游的湖北江陵)。对于所有穿越者,这场飞速的、充满险情的体验,都会构成难忘的回忆。李白至少两度穿越三峡:年轻时代离开故乡四川之际,以及很晚时,在他被放逐之后(759年)。

1.3 工业催化的发展简史

先哲云：“要理解科学，必须了解科学的历史”。在讲述“工业催化”之前，先简要介绍其发展过程，目的就在于此。

1.3.1 催化概念的诞生

19世纪前30年，许多研究者独立地观察到众多的化学现象，如淀粉在酸存在下转化成葡萄糖；金属Pt粉浸在酒精中使后者一部分变为乙酸；将H₂通过置于空气中的Pt丝时伴随有火焰发生，这是第一个人造点火器的工作原理，不久后即被安全火柴所取代。基于这些观察的事实，J. J. Berzelius于1836年提出“催化作用”(catalysis)概念，并且认为与催化作用相伴的还有“催化力”存在。“catalysis”一词来自于希腊：“cata”的意思是下降；而动词“lysis”的意思是分裂或破裂。当时认为“催化剂破坏阻碍分子反应的正常力”。后来的事实证明，Berzelius的历史贡献在于引入了“催化作用”的概念，而所谓的“催化力”是不存在的。

1.3.2 基础化工催化工艺的开发期

19世纪后半叶至20世纪的前20年，工业催化进入了基础化学工业催化工艺开发的高峰时期。1860年发明了氯化铜催化的氯化氢氧化制氯气的Deacon工艺过程，该工艺一直沿用至今；1875年发明了Pt催化SO₂氧化制硫酸的催化工艺，该工艺奠定了硫酸工业的基础，也是化学工业的奠基工艺，由BASF公司将其推向工业化；其后不久，又发明了甲烷-水蒸气在Ni催化剂作用下催化转化制合成气，该Ni催化剂后来发展成著名的Raney Ni催化剂。1902年Ostwald开发了NH₃氧化为NO的工艺，此系硝酸生产工艺；同年Sabatier开发了催化加氢工艺，为油脂加氢工业奠定了基础，Sabatier因此获得1912年的诺贝尔化学奖。1905年Ipatieff以白土作催化剂，进行了烃类的转化，包括脱氢、异构化、叠合等，为后来的石油加工工业奠定了基础。

此间最伟大、影响最深远的催化工艺开发是合成氨的工业化。1910年德国Karlsruhe大学宣布，由N₂、H₂直接合成NH₃取得了成功。当时F. Haber及其同事在BASF公司的赞助和支持下成功地完成了以下三项工作，才使合成氨的研究具备了推向工业化的基础。

① Haber完成了 $N_2 + 3H_2 \rightleftharpoons 2NH_3$ 反应在加压下的热力学数据，1908年他提出的平衡数据为在200atm[●]、600℃下，NH₃的平衡浓度为8%，从热力学原理上肯定了合成氨反应的可行性。

② 筛选出具有工业价值的熔铁催化剂。Karlsruhe大学当时宣布的催化剂为锇(Os)和铀(U)，既昂贵又不好操作。Haber的同事Mittasch经过2500多种配方、6500多个实验筛选出高活性、高稳定性和长寿命的合成氨用熔铁催化剂(主要为Fe-Al-K多组元成分)，为后来的合成氨工业化奠定了基础。

③ 解决了合成过程的高压工程化问题，Haber的另一位同事C. Bosch和Haber一同设计并加工了一套闭路循环合成反应的高压系统，如图1-1所示。

NH₃的催化合成是催化科学与技术中最为重要的发明，是在适应了当时社会“固氮”的发展需要而顺势完成的。它不仅表现在工业生产上，还表现在催化基础研究方面。因为多

● 1atm=1.013×10⁵Pa，全书同。

154

李 白

山 中 对 酌

Buvant du vin avec un ami

两人对酌山花开， *Deux hommes se verser vin / mont fleurs s'ouvrir*
一杯一杯复一杯。 *Une coupe autre coupe / encore autre coupe*
我醉欲眠卿且去， *Moi ivre vouloir dormir / toi pouvoir partir*
明朝有意抱琴来。 *Demain aube avoir envie / porter cithare venir*

Face à face nous buvons ; s'ouvrent les fleurs du mont
Une coupe vidée, une autre, et une autre encore...
Ivre, las, je vais dormir ; tu peux t'en aller
Reviens demain, si tu veux, avec ta cithare !

李 白

155

铜官山醉后绝句 **Le mont Cuivre**

我爱铜官乐， *Moi aimer / mont Cuivre joie*
千年未拟还。 *Mille années / non encore penser revenir*
要须回舞袖， *Vouloir alors / tournoyer dansantes manches*
拂尽五松山。 *Frôler d'un coup / cinq-pins colline*

J'aime le mont Cuivre
c'est ma joie
Mille ans j'y resterais
sans retour
Je danse à ma guise :
ma manche flottante
Frôle, d'un seul coup
tous les pins des cimes !

李 白

敬亭独坐 *Le mont Jing-ting*

众鸟高飞尽， *Multiplés oiseaux / haut voler disparaître*
孤云独去闲。 *Solitaire nuage / à part s'en aller oisif*
相看两不厌， *Se contempler / à deux sans se lasser*
只有敬亭山。 *Ne demeurer que / mont Jing-ting*

Les oiseaux s'envolent, disparaissent
Un dernier nuage, oisif, se dissipe
A se contempler infiniment l'un l'autre
Il ne reste que le mont Révérence^①

① 我们有意以“违背常情”的方式翻译最后一句诗：“只剩下敬亭山”，而为使之成为可以理解的，本应说：“只剩下敬亭山和我。”可是，在汉语文本里，“和我”没有出现；诗人似乎以此表明，由于观看那座山，最终他与它化为一体。

李 白

157

陌上赠美人 **A une beauté rencontrée en chemin**

白马骄行踏落花， *Cheval blanc fièrement avancer / fouler fleurs tombées*
 垂鞭直拂五云车。 *Cravache pendue droit frôler / cinq-nuages carrosse*
 美人一笑褰珠箔， *Belle femme un sourire / soulever rideau de perles*
 遥指红楼是妾家。 *Au loin indiquer pavillon rouge / être ma demeure*

Le cheval blanc, altier, foule les fleurs tombées
 Ma cravache pendante frôle le carrosse aux cinq-nuages
 De la dame. Soulevant le rideau de perles, d'un sourire
 Elle montre, au loin, la maison rouge: « C'est là. »

李 白

玉 阶 怨^① **Complainte du perron de jade**

玉阶生白露，	<i>Perron de jade / naître rosée blanche</i>
夜久侵罗袜。	<i>Nuit tardive / pénétrer bas de soie</i>
却下水晶帘，	<i>Cependant baisser / store de cristal</i>
玲珑望秋月。	<i>Par transparence / regarder lune d'automne</i>

① 这首诗的意译从略，在第二章论及音乐效果以及第三章论及意象时对其进行了分析。见第 59 和第 108~112 页。

李 白

159

秋浦歌之一 **Chanson du lac Qiu-pu**

白发三千丈， *Cheveux blancs / trois mille aunes*
缘愁似个长。 *Car tristesse / tout aussi longue*
不知明镜里， *Ne pas savoir / miroir clair dedans*
何处得秋霜。 *Quel lieu / attraper givres d'automne*

Cheveux blancs longs de trois mille aunes
Aussi longs : tristesse et chagrins
Dans l'éclat du miroir, d'où viennent
Ces traces givrées de l'automne ?

李 白
题 峰 顶 寺 *Au Temple-du-Sommet*

夜宿峰顶寺， *Passer nuit / Temple-du-Sommet*
举手扪星辰。 *Lever main / caresser astres-étoiles*
不敢高声语， *Ne pas oser / à haute voix parler*
恐惊天上人。^① *Crainte d'effrayer / ciel dessus êtres*

Nuit au Temple-du-Sommet
Lever la main et caresser les étoiles
Mais chut ! Baissons la voix ;
Ne réveillons pas les habitants du ciel

① 李白生前即有“谪仙人”的称号。在他一生中，他不停地表达对天的思念，正像
在下面这首诗中：“海客乘天风，将船远行役。譬如云中鸟，一去无踪迹。”

杜 甫

161

江畔独步寻花七绝句^① **En admirant seul les fleurs au bord de la rivière**

江上被花恼不彻，
 无处告诉只颠狂。
 走觅南邻爱酒伴，
 经旬出饮独空床。

*Bord de rivière par les fleurs / être troublé
 sans fin
 Nulle part se confier / seulement devenir fou
 Aller chercher voisin du sud / aimer vin
 compagnon
 Dix jours partir boire / solitaire lit vide*

Au bord du fleuve, miracle des fleurs, sans fin
 A qui donc se confier ? On en deviendrait fou !
 Je vais chez le voisin, mon compagnon de vin
 Il est parti boire : dix jours déjà, son lit vide...

① 相对而言,杜甫很少写绝句,我们只介绍两首——它们属于一组共七首的组诗,那是杜甫在西部城市——四川成都写的,经历了颠沛流离和痛苦不堪的生活后,诗人在那里居住了几年。临近老年,他却迷恋上春天。他以一种洒脱的语调,有时带着幽默,歌唱一种重新找回的青春的欢乐。

162

杜 甫

江畔独步寻花七绝句

En admirant seul les fleurs au bord de la rivière

不是爱花即欲死，
只恐花尽老相催。
繁枝容易纷纷落，
嫩叶商量细细开。^①

*Non pas aimer fleurs / aussitôt vouloir mourir
Seulement craindre fleurs mourir / vieillesse se
presser
Branches chargées trop facilement / pêle-mêle
tomber
Feuilles tendres se consulter / en douceur s'ouvrir*

Non pas que j'aime les fleurs au point d'en mourir
Ce que je crains : beauté éteinte, vieillesse proche !
Branches trop chargées : chute des fleurs en grappes
Tendres bourgeons se consultent et s'ouvrent en douceur

① 最后两行诗也与诗人关于他自己的创作的某种忧虑有关。他试图从令他痛苦的“过实”(繁枝)的折磨中解脱,以达到语言上的更高度的纯净(“嫩叶细细开”)。

玄 觉

163

永嘉证道歌之一^① *Cantique de la Voie I*

狮子吼, 无畏说,	<i>Lion rugissement / sans peur parole</i>
百兽闻之皆脑裂。	<i>Cent animaux entendre cela / tous crâne éclater</i>
香象奔波失却威,	<i>Éléphant parfumé détalier / perdre majesté</i>
天龙寂听生欣悦。	<i>Dragon céleste écouter / connaître joie</i>

Rugissement du lion, parole sans peur
 Les animaux en ont le crâne éclaté
 Et perd sa majesté l'éléphant en fuite
 Seuls les dragons prêtent l'oreille, ravis...

① 对于非常丰富的佛家诗歌,我们在此只介绍四首,都选自《永嘉证道歌》,由唐代的僧人玄觉所作,他生活于8世纪。

永嘉证道歌之二

Cantique de la Voie II

心境明，鉴无碍，	<i>Cœur miroir clair / refléter sans entrave</i>
廓然莹彻周沙界。	<i>Vaste vide éclairer à fond / innombrables mondes</i>
万象森罗影现中，	<i>Dix mille phénomènes présents / apparaît milieu</i>
一颗圆光非内外。	<i>Une perle rayonnante / annuler dedans-dehors</i>

Pur miroir du cœur, reflet infini
Éclairant le vide aux mondes sans nombre
En lui toutes choses se montrent, ombres, lumières
Perle irradiante : ni dedans ni dehors

玄 觉

165

永嘉证道歌之三 *Cantique de la Voie III*

一月普现一切水， *Une lune omniprésente / en toutes eaux*
 一切水月一月摄。 *Toutes lunes des eaux / unique lune saisir*
 诸佛法身^①入我性， *Dharmakaya des bouddhas / pénétrer ma nature*
 我性还共如来^②合。 *Ma nature dépendant avec / Tathagata s'unir*

Une même lune reflétée dans toutes les eaux
 Les lunes des eaux renvoient à la même lune.
 Le Dharmakaya de tous les bouddhas me pénètre
 Mon être avec Tathagata n'en fait qu'un

① 佛身之一，指以佛法而成之身。

② 佛。

玄 觉

永嘉证道歌之四 **Cantique de la Voie IV**

从他谤，任他非， *Laisser eux calomnier / laisser eux dénigrer*
把火烧天徒自疲。 *Allumer feu brûler ciel / en vain se fatiguer*
我闻恰似饮甘露， *Moi écouter tout comme / boire rosée pure*
销融顿入不思议。 *Fondre-purifier soudain entrer / non-concevoir*

Qu'ils calomnient, qu'ils médisent
Qu'ils brûlent le ciel, peine perdue
Je bois leurs cris comme de la rosée claire
Soudain, purifié, je fonds dans l'impensé

韦应物

167

滁州西涧^① *La rivière de l'Ouest à Chu-zhou*

独怜幽草涧边生, *Seul chérir herbes cachées / torrent bord pousser*
 上有黄鹂深树鸣。 *Dessus y avoir loriot / arbres profonds chanter*
 春潮带雨晚来急, *Marée de printemps amenant pluie / soir se précipiter*
 野渡无人舟自横。 *Embarcadère sans personne / barque seule en travers*

Au bord de l'eau, seul à chérir ces herbes cachées
 Un loriot jaune chante là-haut au fond des feuillages
 Chargée de pluie, monte au soir la crue printanière
 Embarcadère désert : flottant de travers, une barque...

① 这首诗以一个孤寂和闲置的世界为框架。如果前两句诗暗示了诗人与大自然之间可能的亲密关系,第3句则展示了对人的命运漠不关心的生机勃勃的大自然(春潮却反映了诗人欲望的“涌动”)。最后一句诗,在烘托思念和放任自流的感觉的同时,拒绝得出任何结论(漂浮的小船即将抵达彼岸,或者任凭波涛将它带走?)我们建议将这首诗与兰波的一首诗进行平行阅读:“远离飞鸟、兽群、乡民……”(《地狱一季》)。尤为有趣的是,注意一下语言上的差异:在此,一种表面上的无人称和简洁的表达;在那里,一种不断探询的叙述。

168

韦应物

秋夜寄丘员外

Envoi à mon ami Qiu une nuit d'automne

怀君属秋夜，	<i>Penser toi / durant automne nuit</i>
散步咏凉天。	<i>Déambuler / psalmodier frais ciel</i>
空山松子落，	<i>Vide montagne / pommes de pin tomber</i>
幽人应未眠。	<i>Reclus homme / devoir ne pas s'endormir</i>

Nuit d'automne. Ma pensée tendue vers toi
Je déambule, psalmodiant sous un ciel frais
Chute de pommes de pin dans la montagne vide
Toi aussi, en cet instant, hors sommeil, tout ouïe

韦应物

169

同越琅琊山

Sur le mont Lang-ya

石门有雪无行迹， *Portail Rocheux y avoir neige / sans trace de pas*
松壑凝烟满众香。 *Pins ravin brume figée / empli de multiples encens*
余食施庭寒鸟下， *Restes d'un repas poser cour / oiseau froid descendre*
破衣挂树老僧亡。 *Haillons accrocher à arbre / vieux bonze mourir*

Au Portail Rocheux, nulle trace sur la neige
Seul l'encens se mêle aux brumes montant du ravin
Restes du repas dans la cour : un oiseau descend
Haillons accrochés au pin : le vieux bonze est mort

170

刘禹锡

石头城^① La Ville-de-Pierres

山围故国周遭在， *Montagnes entourer ancien pays / tout autour rester*
潮打空城寂寞回。 *Marées frapper vide muraille / solitairement retourner*
淮水东边旧时月， *Rivière Huai côté est / autrefois lune*
夜深还过女墙来。 *Nuit tardive encore passer / créneaux venir*

Pays ancien entouré de montagnes qui demeurent
Vagues frappant les murailles, retournant sans écho
A l'est de la rivière Huai, la lune d'autrefois
Seule, franchit encore, à minuit, les créneaux

① 石头城,现在的南京,六朝期间曾是非常繁华的都城,唐朝时处于衰落中。唐都城设在北方的长安。

刘禹锡

171

竹枝词^① *Chansons-des-Tiges-de-Bambou*

山桃红花满上头, *Pêcher de montagne fleurs rouges / plein là-haut*
 蜀江春水拍山流。 *Fleuve Shu eau printanière / tapoter mont couler*
 花红易衰似郎意, *Fleur rouge facilement se faner / comme ton amour*
 水流无限似侬愁。^② *Eau couler sans fin / comme mon chagrin*

Les rouges fleurs de pêcher couvrent le mont
 L'eau printanière caresse les rochers
 Comme ton amour les fleurs s'ouvrent et se fanent
 Le fleuve, lui, coule sans fin, comme mon chagrin

① 诗人在中国西南逗留期间,写下一系列受到当地民歌启发的情诗。从而,他对“新乐府”这一体裁的产生作出贡献,一些大诗人非常擅长于这一体裁,如白居易和元稹。

② 诗中的意象影射了性行为,在这一地区,它常常在大自然中进行。

172

王 驾

社 日

Jour du sacrifice de printemps

鹅湖山下稻粱肥, *Lac aux oies montagne dessous / riz-sorghos gras*
豚栅鸡栖半掩扉。 *Porcheries poulaillers / à moitié closes portes*
桑柘影斜春社散, *Mûriers ombres obliques / printemps sacrifices terminer*
家家扶得醉人归。 *Foyer-foyer se soutenir / hommes ivres retourner*

Au bord du lac aux Oies, riz et sorghos poussent drus
Poulaillers et porcheries ont leurs portes entrouvertes
L'ombre des mûriers s'allonge ; la fête prend fin
Saouls, on rentre, les uns les autres se soutenant !

王 驾

173

春 晴

Éclaircie au printemps

雨前初见花间蕊， *Pluie avant début voir / fleurs milieu pistils*
雨后全无叶底花。 *Pluie après plus rien / feuilles dessous fleurs*
蜂蝶纷纷过墙去， *Abeilles papillons pêle-mêle / passer mur aller*
却疑春色在邻家。 *Se demander printemps couleur / rester voisin logis*

Avant la pluie les fleurs ont leurs corolles à peine ouvertes
Après la pluie les pétales sous les feuilles ont disparu
Papillons et abeilles passent de l'autre côté du mur
Le printemps envolé demeurerait-il chez le voisin ?

174

钱 起

题崔逸人山亭

Dédié à l'ermite Cui

药径深红藓，	<i>Simples sentier / couvert de rouge mousse</i>
山窗满翠薇。	<i>Montagne fenêtre / emplie de vertes plantes</i>
羨君花下酒，	<i>Envier seigneur / fleurs dessous vin</i>
蝴蝶梦中飞。	<i>Papillons / rêve dedans voltiger</i>

Sentier aux simples, tapis de mousse rouge
Fenêtre en montagne, regorgeant de verdure
J'envie ton vin au milieu des fleurs
Les papillons qui voltigent dans ton rêve

贾 岛

175

寻隐者不遇^① Visite à un ermite sans le trouver

松下问童子，	<i>Sapin dessous / interroger jeune disciple</i>
言师采药去。	<i>Dire maître / cueillir simples partir</i>
只在此山中，	<i>Seulement être / cette montagne milieu</i>
云深不知处。	<i>Nuages profonds / ne point savoir où</i>

Sous le sapin, j'interroge le disciple :
 « Le maître est parti chercher des simples
 Par là, au fond de cette montagne
 Nuages épais: on ne sait plus où... »

① 中国诗歌的重要主题。寻访常常是一场精神体验的时机；隐士的缺席在某种意义上迫使寻访者从精神上与他相会。在这首诗中，包含了年轻弟子提供的消息（越来越模糊的消息）的四句诗，实际上标出大师精神上升之四阶段：第1句：居住处；第2句：一条道路或者途径；第3句：与自然的深切交融；第4句：完全超脱的精神。

176

贾 岛
宿村家亭子

Nuit passée dans un kiosque de montagne

床头枕是溪中石， *Lit tête oreiller être / ruisseau dedans pierre*
 井底泉通竹下池。 *Puits fond source rejoindre / bambous dessous étang*
 宿客未眠过夜半， *Voyageur non endormi / dépasser minuit*
 独听山雨到来时。^① *Seul entendre pluie de montagne / parvenir moment*

Son oreiller ; une pierre ramassée dans le ruisseau
 L'eau du puits rejoint l'étang sous les bambous
 Voyageur de passage, sans sommeil, à minuit
 Seul il entend l'arrivée de la pluie de montagne

① 这最后一句诗，被归入人们举例说明禅宗传统中“觉悟”的诗句中。一个事件，一个现象或者一个符号从外面来临，与倾听或期待中的人的内心状态相吻合。在此，即将来临的雨，在孤独的旅人的感受中，如同一个吉兆。雨来自非常遥远的地方，它滋补地上的水域，并以此重建天地的循环运动。

柳宗元

177

江 雪 Neige sur le fleuve

千山鸟飞绝， *Mille montagnes / vol d'oiseau s'arrêter*
万径人踪灭。 *Dix mille sentiers / traces d'hommes s'effacer*
孤舟蓑笠翁， *Barque solitaire / manteau de paille vieillard*
独钓寒江雪。 *Seul pêcher / froid fleuve neige*

Sur mille montagnes, aucun vol d'oiseau
Sur dix mille sentiers, nulle trace d'homme
Barque solitaire: sous son manteau de paille
Un vieillard pêche, du fleuve figé, la neige

178 李 端
听 箏 **Jeu de cithare**

鸣箏金粟柱， *Résonner cithare / grains d'or chevilles*
 素手玉房前。 *Blanche main / chambre de jade devant*
 欲得周郎^①顾， *Désirer obtenir / Zhou-lang regard*
 时时误拂弦。 *De temps à autre / manquer frôler cordes*

Devant la chambre de jade, sons de cithare :
 Sa main caresse les chevilles aux grains d'or
 Désirant attirer le regard de Zhou-lang
 Par instants à dessein elle se trompe de cordes

① 周郎：暗指三国(三世纪)时的年轻将领周瑜，以其仪表和智慧，以及在赤壁之战中打败曹操的战绩而著称。他也是一位细腻的音乐家；尚在孩提时代，当他倾听演奏，乐师最细微的失误都会引起他注意并遇到他不以为然的目光。

王 建

179

新 嫁 娘 **La nouvelle mariée**

三日入厨下， *Troisième jour / à la cuisine descendre*
洗手作羹汤。 *Se laver mains / préparer bouillon*
未谙姑食性， *Non encore connaître / belle-mère goûts*
先遣小姑尝。 *D'abord inviter / belle-sœur goûter*

Au troisième jour, elle va à la cuisine
Se lave les mains et prépare le bouillon
Ignorant tout des goûts de sa belle-mère
Elle prie sa belle-sœur d'y goûter, d'abord

180

张 祜

赠 内 人^① A une dame de la cour

禁门官树月痕过, *Interdite porte palais arbre / lune trace passer*
 媚眼唯看宿鹭窠。 *Beaux yeux furtif regard / dormantes aigrettes nid*
 斜拔玉钗灯影畔, *Oblique arracher jade épingle / lampe ombre côté*
 剔开红焰救飞蛾。 *Pincer écarter rouge flamme / sauver papillon de nuit*

Palais interdit : la lune se glisse entre les branches
 Son beau regard s'attarde sur un nid d'aigrettes
 De son épingle de jade, elle pince la mèche
 Pour sauver de la flamme un papillon de nuit

① “她”，是一位宫廷中的夫人，对她而言，中选当然意味着荣幸，但更经常则是终生遭受囚禁和遗弃的痛苦，因为，由于她们人数很多，能够荣升“宠妃”之列的非常稀少；她们中的大部分人，受冷落且从未得到情爱，过着孤独的生活。这首诗中展现的夫人，竟至羡慕共眠鹭鸟的命运：救出飞蛾表达了她本人从金色牢笼中解脱的愿望。

杜 牧
遣 怀 Aven

181

落魄江湖载酒行, *Ame noyée fleuve-lac / porter vin balader*
楚腰肠断掌中轻。① *Taille de Chu entrailles brisées / paume milieu légère*
十年一觉扬州梦, *Dix années un sommeil / Yang-zhou rêve*
赢得青楼薄倖名。② *Obtenir pavillon vert / sans cœur renom*

Fleuves-lacs, flots de vin, et l'âme en perdition
Brisés d'amour, légers leurs corps entre mes mains
O sommeil de dix ans, ô rêve de Yang-zhou
Un nom gagné aux pavillons verts; l'homme sans cœur !

① 第1、2句,在第三章论及意象时,进行了分析。见第92页。

② 人们一定会注意到诗人的怀念和清醒的语调。最后一句诗获得其全部反讽含义,当我们想到,在古代中国,文人的理想在于通过其值得称颂的文章或功德而名垂千古。如果在第1句诗中,诗人让我们看到一种受挫、但又不乏可能的辉煌的命运(让人想到屈原或杜甫,他们曾经历放逐和流浪),在诗结尾处,他却只能自夸,毕竟在青楼(歌妓院)中留下了名字,一个没有心肠的男子的名字。

182

杜 牧

寄扬州^①韩绰判官 *Envoi au juge Han, à Yang-zhou*

青山隐隐水迢迢, *Bleus monts cachés-cachés / eau lointaine-lointaine*
 秋尽江南草未凋。 *Automne finir fleuve sud / herbe non encore fanée*
 二十四桥明月夜, *Ville aux vingt-quatre ponts / claire lune nuit*
 玉人^②何处教吹箫。 *Être de jade quel lieu / apprendre souffler flûte*

Le bleu des monts, le vert des eaux s'estompent, lointains
 Sud du fleuve, fin de l'automne : l'herbe n'est pas fanée
 Ville aux vingt-quatre ponts, nuit inondée de lune ;
 Où est ton chant de flûte ? Près de quel être de jade ?

① 扬州,位于长江入海口,是一座桥梁很多的水城。在这座城市杜牧曾度过一些快乐的岁月。见前一首诗。

② “玉人”=美丽女子。

杜 牧

183

江 南 春 *Printemps au Sud-du-Fleuve*

千里莺啼绿映红， *Mille stades rossignol chanter / vert miroiter rouge*
 水村山郭酒旗^①风。 *Eau villages montagne remparts / vin bannières vent*
 南朝四百八十寺， *Dynasties du Sud quatre cent / quatre-vingts monastères*
 多少楼台烟雨^②中。 *Combien pavillons-terrasses / brume-pluie milieu*

Mille li à l'entour, chants de loriots
 vert pays parsemé de rouge
 Hameaux bordés d'eau, remparts de montagne
 bannières de vin flottant au vent
 Les quatre cent quatre-vingts monastères
 d'anciennes dynasties du Sud
 Combien de pavillons combien de terrasses
 noyés de brume, de pluie...

① 指的是用作酒商和酒店招牌的旗子。

② 烟雨：春天的气氛。这首诗展现了典型的江南风光，此处是指南京一带，南京曾是南朝（5—6世纪）的都城，那是佛教盛行的时代。

184

杜 牧

赠别二首之一

Poème d'adieu

多情却似总无情，
唯觉樽前笑不成。
蜡烛有心还惜别，
替人垂泪到天明。

*Grande passion pourtant ressembler à / toujours
indifférence
Seulement sentir coupe devant / sourire ne pas devenir
Bougie y avoir cœur / encore regretter séparation
A la place verser larmes / jusqu'à jour clair*

Une grande passion ressemble à l'indifférence
Devant la coupe nul sourire ne vient aux lèvres
C'est la bougie qui brûle les affres des adieux :
Jusqu'au jour, pour nous, elle verse des larmes

杜 牧

185

南 陵 道 中

Sur le fleuve Nan-ling

南陵水面漫悠悠， *Nan-ling eau surface / s'écouler lointain-lointain*
风紧云轻欲变秋。 *Vent serré nuage léger / presque devenir automne*
正是客心孤迥处， *Justement voyageur cœur / seul perdu moment*
谁家红袖凭江楼。 *De qui rouge manche / s'appuyer eau pavillon*

La barque flotte au gré des eaux de Nan-ling
Souffle le vent, glisse le nuage, voici l'automne
Au moment même où, éloigné, l'homme se retourne
En haut du pavillon, s'appuyant, une manche rouge...

杜 牧

斑竹^①筒簟 Oreiller en bambou tacheté

血染斑斑成锦纹， *Sang teindre tacheté / devenir sillons fleuris*
 千年遗恨至今存。 *Mille ans laisser regret / jusqu'à présent conserver*
 分明知是湘妃泪， *Clairement savoir être / Déesse du Xiang pleurs*
 何忍将身卧泪痕。 *Comment supporter s'étendre / entre traces de larmes*

Traînées de sang, veines fleuries
 Larmes de la Déesse du Xiang
 Douleur que mille ans point n'effacent :
 Regret divin, sommeil des hommes

① 传说中舜帝的两位妃子，他去世后，她们在他距洞庭湖不远的坟墓上哭泣。她们挥洒的眼泪，在当地生长的竹子上留下一些斑痕，由此产生了斑竹。她们投入湘江而亡，成为湘水之神。

杜 牧

187

金 谷 园^①

Le parc du Val d'Or

繁华事散逐香尘， *Splendeurs se disperser / poursuivre poussière parfumée*
 流水无情草自春。 *Eau coulante sans sentiment / herbe en soi printanière*
 日暮东风怨啼鸟， *Jour tardif vent d'est / se plaindre oiseaux chanteurs*
 落花犹似坠楼人。^② *Fleurs tombées encore évoquer / tomber tour personne*

Splendeurs d'antan dispersées en poussières parfumées
 Rivière sans égards. Seule l'herbe fête encore ce printemps
 Dans le vent, le jour décline : plaintes d'oiseaux chanteurs
 Tombée des fleurs : la fille qui se jeta jadis de la tour

① 这座花园别墅为晋代著名富豪石崇所建，他在那里过着奢华生活。

② 暗指绿珠，石崇美丽的侍妾（善吹笛）。权贵孙秀觊觎绿珠的美貌，想霸占她并使她的主人罹难。绿珠宁愿坠楼而死。

188 杜 牧
山 行 Voyage en montagne

远上寒山石径斜, *Lointain monter froid mont / pierreux sentier oblique*
白云生处有人家。 *Blanc nuage naître endroit / y avoir humain logis*
停车坐爱枫林晚, *Arrêter char s'asseoir aimer / forêt d'érables soir*
霜叶红于二月花。 *Givrées feuilles plus rouges / deuxième mois fleurs*

Sentier pierreux serpentant dans la montagne froide

Là où s'amassent de blancs nuages, une chaumière...

J'arrête le char et admire la forêt d'érables au soir

Feuilles givrées : plus rouges que les fleurs du printemps

李商隐

189

登乐游原^① **Le plateau Le-you**

向晚意不适，	<i>Vers soir / esprit mal à l'aise</i>
驱车登古原。	<i>Conduire carrosse / monter antique plateau</i>
夕阳无限好，	<i>Soleil couchant / infiniment bon</i>
只是近黄昏。	<i>Seulement être / proche jaune-obscur</i>

Vers le soir, quand vient la mélancolie
 En carrosse sur l'antique plateau
 Rayons du couchant infiniment beaux
 Trop brefs hélas, si proches de la nuit

① 乐游原,风景十分优美,在唐朝都城长安东南的一块高地上。

李商隐

天涯 A l'horizon

春日在天涯， *Printemps jour / être à l'horizon*
天涯日又斜。 *A l'horizon / soleil déjà s'incliner*
莺^①啼若有泪， *Rossignol chanter / comme y avoir larmes*
为湿最高花。 *Ainsi mouiller / plus haute fleur*

Soleil de printemps à l'horizon
A l'horizon déjà il décline
Un rossignol crie ; et ses pleurs
Humectent la plus haute fleur

① 莺在此指一种候鸟，它的来临和歌声宣告春天结束。

李商隐

191

嫦娥^① Chang-e

云母屏风烛影深， *Mica paravent / chandelle ombre s'obscurcir*
长河渐落晓星沉。 *Long fleuve peu à peu tomber / étoile du matin*
嫦娥应悔偷灵药， *sombrier*
碧海青天夜夜心。^② *Chang-e devoir regretter / voler drogue*
d'immortalité
Émeraude mer azur ciel / nuit nuit cœur

Lueurs obscurcies des chandelles
près du paravent de mica
S'incline la Voie lactée
sombrent les astres avant l'aube
Vol du nectar immortel
éternel regret de Chang-e ?
Ciel d'azur mer d'émeraude
nuit après nuit ce cœur qui brûle

① 嫦娥偷食了她丈夫后羿从西王母那里求得的不死之药，随后逃往月宫；她被判永世居住在那里。在此，有可能影射一位隐居的女子（一位宫女或道姑），诗人可能与她有受禁的爱情。

② 第4句在第一章论及由名词句构成的诗句时，进行了分析。见第45页。

唐温如

题龙阳县青草湖^① *Le Lac-aux-Herbes-Vertes dans la préfecture de Long-yang*

西风吹老洞庭波， *Ouest vent souffler vieillir / Dong-ting onde*
 湘君^②一夜白发多。 *Fée du Xiang en une nuit / cheveux blancs abonder*
 醉后不知天在水， *Ivre après ne plus savoir / ciel être dans eau*
 满船清梦压星河。^③ *Pleine barque clairs rêves / presser sidéral fleuve*

Le vent d'ouest creuse les rides de l'onde de Dong-ting
 L'homme du Xiang en une nuit a les cheveux blanchis
 Après le vin, on ne distingue plus l'eau du ciel ;
 La barque au rêve clair glisse sur le fleuve sidéral

① 湘江流经的青草湖,在北面与洞庭湖相连。

② 湘君,既可指一位男子,也可指湘妃,舜帝的两位妃子,丈夫去世后她们投入湘江并成为湘水之神。(见第176页杜牧的绝句。)

③ 星河:映现在水中的银河。



律 诗

王 勃
咏 风 Le vent

195

肃肃凉景生， *Su-su / fraîches ombres naître*
 加我林壑清。 *Accroître en moi / bois-vallon pureté*
 驱烟寻涧户， *Chassant fumée / chercher torrent logis*
 卷雾出山楹。 *Roulant brume / franchir montagne piliers*
 去来固无迹， *Aller-venir / toujours sans trace*
 动息如有情。 *Se mouvoir-s'arrêter / comme y avoir sentiment*
 日落山水静， *Soleil couchant / mont-fleuve calme*
 为君起松声。 *Pour vous / susciter pins bruissement*

Susurre le vent : ombres, fraîcheurs
 Purifiant pour moi vallons et bois
 Il fouille, près du torrent, la fumée d'un logis
 Et porte la brume hors des piliers de montagne

Allant, venant, sans jamais laisser de traces
 S'élève, s'apaise, comme mû par un désir
 Face au couchant, fleuve et mont se calment :
 Pour vous, il éveille le chant des pins

黄鹤楼^① Le pavillon de la Grue Jaune

昔人已乘黄鹤去， *Les Anciens déjà chevaucher / Jaune Grue partir*
 此地空余黄鹤楼。 *Ce lieu en vain rester / Jaune Grue pavillon*
 黄鹤一去不复返， *Janne Grue une fois partie / ne plus revenir*
 白云千载空悠悠。 *Blancs nuages mille années / planer lointain-lointain*
 晴川历历汉阳树， *Ensoleillé fleuve, distinct-distinct / Han-yang arbres*
 芳草萋萋鹦鹉洲。 *Parfumée herbe dense-dense / Perroquets île*
 日暮乡关何处是， *Soleil couchant pays natal / quel lieu être*
 烟波江上使人愁。 *Brumeux flots fleuve dessus / noyer homme triste*

Les Anciens sont partis, chevauchant la Grue Jaune
 Ici demeure en vain l'antique pavillon
 La Grue Jaune disparue jamais ne reviendra
 Les nuages mille ans durant à l'infini s'étendent

Rivière ensoleillée, arbres verts de Han-yang
 Herbe fraîche, foisonnante, île aux Perroquets
 Où est-il, le pays, par-delà le couchant ?
 Vagues noyées de brume, homme de mélancolie

① 在第二章论及律诗的形式时，分析了这首诗。见第71~74页。

王 维

197

终南别业 *Mon refuge au pied de Zhong-nan*

中岁颇好道，	<i>Milieu âge / bien aimer Voie</i>
晚家南山陲。	<i>Tard habiter / mont du sud pied</i>
兴来每独往，	<i>Désir venir / souvent seul aller</i>
胜事空自知。	<i>Choses riches / vide en soi connaître</i>
行到水穷处，	<i>Marcher atteindre / eau épuiser endroit</i>
坐看云起时。 ^①	<i>S'asseoir regarder / nuage monter moment</i>
偶然值林叟，	<i>Par hasard / rencontrer forêt vieillard</i>
谈笑无还期。	<i>Parler-rire / sans retour date</i>

Au milieu de l'âge, épris de la Voie
 Sous le Zhong-nan, j'ai choisi mon logis
 Quand le désir me prend, seul je m'y rends
 Seul aussi à connaître d'ineffables vues...

Marcher jusqu'au lieu où tarit la source
 Et attendre, assis, que montent les nuages
 Parfois, errant, je rencontre un ermite ;
 On parle, on rit, sans souci du retour

① 第5、6句在第二章论及对仗时进行了分析。见62页。

王 维
终南山

Le mont Zhong-nan

太乙近天都，	<i>Suprême faite / proche de céleste cité</i>
连山到海隅。	<i>Reliant monts / jusqu'à mer bordure</i>
白云回望合，	<i>Nuages blancs / se retourner contempler s'unir</i>
青霭入看无。	<i>Rayons verts / pénétrer chercher s'annuler</i>
分野中峰变，	<i>Divisant étoiles / milieu pic se changer</i>
阴阳众壑殊。 ^①	<i>Sombres-clairs / multiples ravins varier</i>
欲投人处宿，	<i>Vouloir descendre / hommes lieu demeurer</i>
隔水问樵夫。	<i>Par-dessus eau / s'adresser à bûcheron</i>

Faîte-suprême, proche de la Cité-céleste
De mont en mont s'étend jusqu'au bord de la mer
Contemplés, les nuages blancs se révèlent indivis
Pénétrés, les rayons verts soudain invisibles...

Entraînant les étoiles, tourne le pic central
Épousant le yin-yang, se déploient les vallées
Ah, descendre et chercher un gîte pour la nuit ;
Par-dessus le ruisseau, parlons au bûcheron

① 第1、6句：其中包含了具有双重含义的词语。在第1句中，“太乙”既是道教神名（源于中国古代的“太一”信仰），也是终南山的别名；“天都”是一颗星的名称，但同时也指唐朝的都城（诗人所歌吟的终南山实际上在都城长安边上）。在第6句诗中，“阴阳”一词既指阴阳对子，也指山的阴（北）面和阳（南）面。

第3、4句：在第一章论及人称代词的省略时，进行了分析。见第32页。

由于有许多词语具有双关含义，以及某些诗句在句法上有意为之的暧昧，诗从头至尾混合着两种秩序：天上的秩序（太乙、天都、阴阳等）和人间的秩序（终南山、都城长安、山的阳面和阴面等）。读者感到，诗作所讲述的，不只是诗人在山中的一次单纯的散步，更是一位神灵对人间的访问，他从山顶，逐步下降到山谷，最终通过询问一位樵夫而找到了一处凡人的居所。

王 维

199

山 居 秋 暝

Soir d'automne en montagne

空山新雨后，*Vide montagne / nouvelle pluie après*
 天气晚来秋。*Ciel air / soir venir automne*
 明月松间照，*Claire lune / pins milieu briller*
 清泉石上流。^①*Pure source / rochers dessus couler*
 竹喧归浣女，*Bambous bruire / retourner laver femmes*
 莲动下渔舟。*Lotus s'agiter / descendre pêcher barques*
 随意春芳歇，*Sans façon / printemps fragrance se poser*
 王孙自可留。^②*Noble seigneur / en soi pouvoir rester*

Pluie nouvelle dans la montagne déserte
 Air du soir empli de fraîcheur d'automne
 Aux rayons de lune s'ouvrent les branches de pin
 Une source limpide caresse de blancs rochers

Frôlant les lotus passent quelques barques de pêcheurs
 Rires entre les bambous : c'est le retour des laveuses
 Ici et là rôde encore le parfum du printemps
 Que ne demeures-tu, toi aussi, noble ami ?

① 第3、4句在第二章论及对仗时，进行了分析。见第61页。

② 第8句也可理解为：王孙懂得将春芳保存在自己身上。

王 维

使 至 塞 上^① En mission à la frontière

单车欲问边，	<i>Seul char / vouloir aborder frontière</i>
属国过居延。 ^②	<i>Dépendant pays / dépasser Ju-yan</i>
征蓬 ^③ 出汉塞，	<i>Errante herbe / sortir Han murailles</i>
归雁入胡天。	<i>Rentrantes oies / pénétrer barbare ciel</i>
大漠孤烟直，	<i>Vaste désert / solitaire fumée droite</i>
长河落日圆。 ^④	<i>Long fleuve / sombrant soleil rond</i>
萧关逢候骑，	<i>Passe de Xiao / rencontrer patrouilles</i>
都护在燕然。	<i>Quartier général / se trouver Yan-ran</i>

Char solitaire sur les routes frontalières
 Long-jour passé, voici les pays soumis
 Herbe errante hors des murailles des Han
 Oie sauvage égarée dans le ciel barbare

Vaste désert où s'élève, droite, une fumée
 Long fleuve où se pose le disque du couchant
 A la passe Désolée enfin une patrouille
 Le quartier général ? Au mont Hirondelles !

① 王维在 737 年执行这一使命。

② 居延：匈奴的地盘，为汉人所夺得。

③ 征蓬：隐喻用法，指放逐中的人。

④ 第 5、6 句在第二章论及时仗时，进行了分析。见第 61 页。

王 维
观 猎 **En assistant à une chasse**

201

风劲角弓鸣， *Vent vigoureux / tendus arcs siffler*
 将军猎渭城。 *Général d'armée / chasser Wei-cheng*
 草枯鹰眼疾， *Herbe fanée / aigles œil rapide*
 雪尽马蹄轻。 *Neige fondue / chevaux pattes légères*
 忽过新丰市， *Soudain passer / nouvelle-abondance marché*
 还归细柳营。 *Déjà regagner / fins saules casernes*
 回看射雕处， *Se retourner regarder / tirer vautours lieu*
 千里暮云平。 *Mille stades / soir nuages s'étaler*

Vibrent les cordes des arcs dans le vent
 Le général chasse l'entour de Wei-cheng
 Herbes rares : œil des aigles plus perçant
 Neige fondue : pattes de cheval plus lestes

Passant au galop le marché de l'Abondance
 On regagne, joyeux, le camp de Saules Fins
 A l'horizon où sont tombés les vautours
 Sur mille li s'étendent les nuages du soir

王维

过香积寺 *En passant par le temple du Parfum conservé*

不知香积寺, *Ne pas connaître / Parfum conservé temple*
 数里入云峰。 *Plusieurs stades / pénétrer nuage pic*
 古木无人径, *Antique bois / nul homme sente*
 深山何处钟。① *Profonde montagne / quel lieu cloche*
 泉声咽危石, *Source bruit / sangloter dressés rochers*
 日色冷青松。② *Soleil teinte / fraîcheur verts pins*
 薄暮空潭曲, *Vers le soir / vide étang méandre*
 安禅制毒龙。③ *Concentrer Chan / dompter venimeux dragon*

Qui connaît le temple du Parfum conservé ?

Un trajet de plusieurs li jusqu'au pic nuageux

Sentier à travers la forêt ancienne ; nulle trace

Au cœur du mont, sons de cloche, venant d'où ?

Bruit de source : sanglots de rocs dressés

Teinte de soleil fraîche entre les pins

Le soir, au creux de l'étang vide, dans la paix

Du Chan, quelqu'un dompte le dragon venimeux

① 第3、4句：在第一章论及虚词的用法时，进行了分析。见第46~47页。

② 第5、6句：诗句以其句法结构（一个动词连接两个名词）显示出一重暧昧：在第5句中，是泉还是石呜咽？同样，在第6句中，是日还是青松变冷？我们的意译愿意保留这种交互关系（或者感应）的思想。

③ 第8句：“禅”是佛教术语 dhyana（禅那）的汉语音译之略，它的意思是“静虑-凝心专注观境”；这也是一个中国佛教宗派的名称。毒龙代表有害的激情。

王 维

203

酬张少府 A Monsieur le conseiller Zhang

晚年唯好静, *Tard âge / seulement aimer quiétude*
 万事不关心。 *Mille choses / ne pas préoccuper cœur*
 自顾无长策, *Se considérer / manquer longue ressource*
 空知返旧林。 *En vain savoir / retourner ancienne forêt*
 松风吹解带, *Pins brise / souffler dénouer ceinture*
 山月照弹琴。 *Mont lune / éclairer jouer cithare*
 君问穷通理, *Seigneur demander / tout saisir vérité*
 渔歌入浦深。 *Pêcheur chant / pénétrer roseaux profonds*

Sur le tard, je n'aime que la quiétude
 Loin de mon esprit la vanité des choses

Dénué de ressources, il me reste la joie
 De hanter encore ma forêt ancienne

La brise des pins me dénoue la ceinture
 La lune caresse les sons de ma cithare

Quelle est, demandez-vous, l'ultime vérité?

- Chant de pêcheur, dans les roseaux, qui s'éloigne

204

孟浩然

题大禹寺义公禅房

Logis de Yi-gong dans le temple Da-yu

义公习禅处，
 结宇依空林。
 户外一峰秀，
 阶前众壑深。
 夕阳连雨足，
 空翠落庭荫。
 看取莲花净，
 方知不染心。

*Yi-gong / pratiquer Chan endroit
 Bâtir logis / côtoyer vide forêt
 Porte dehors / unique pic gracieux
 Perron devant / multiples ravins profonds
 Soleil couchant / relier pluie pied
 Vide émeraude / tomber cour ombrage
 Regarder saisir / fleur de lotus pur
 Alors savoir / ne pas entacher cœur*

Le Maître Juste, pratiquant du Chan
 A sa demeure sur un mont boisé
 Volets ouverts : le haut pic s'élance
 Au bas du seuil se creusent les ravins

A l'heure du couchant nimbé de pluie
 L'ombre verte descend sur la cour
 Épouser la pureté d'un lotus :
 Son âme que nulle boue n'entache

孟浩然

205

过故人庄 *Chez un vieil ami*

故人具鸡黍， *Ancien ami / muni de poulets-millets*
 邀我至田家。 *Inviter moi / aller à champêtre maison*
 绿树村边合， *Verts arbres / village bordure clôturer*
 青山郭外斜。 *Bleu mont / remparts dehors s'incliner*
 开筵面场圃， *Ouvrir banquet / face à cour potager*
 把酒话桑麻。① *Tenir coupe / parler de mûriers-chanvres*
 待到重阳日，② *Attendre jusqu'à / Double-Neuf jour*
 还来就菊花。 *Encore venir / profiter de chrysanthèmes*

Mon vieil ami m'invite dans sa campagne
 Où sont disposés poulets et millets
 Paravent d'arbres clôturant le village
 Par-delà les remparts s'incline le mont Bleu

La table est mise devant la cour ouverte
 Coupe à la main, on cause mûriers et chanvres
 C'est entendu : à la fête du Double-Neuf
 Je reviendrai pour jouir des chrysanthèmes

① “话桑麻”是一个现成用语，用来指乡民之间友好而无忧无虑的交谈。

② 秋季的节日，农历九月初九日。根据传统，这一天，人们要登高宴饮，簪菊插茱萸，以更好地感时应岁，与自然的蓬勃生机融为一体。

206

孟浩然

耶溪泛舟

En barque sur la rivière Ye

落景余清辉，	<i>Déclinante ombre / rester pure clarté</i>
轻棹弄溪渚。	<i>Légère rame / toucher rivière îlots</i>
澄明爱水物，	<i>Limpide claire / aimer eau créatures</i>
临泛何容与。	<i>En barque / combien aisé paisible</i>
白首垂钓翁，	<i>Blanche tête / tenir ligne pêcheur</i>
新妆浣纱女。	<i>Neuf habit / laver soie femme</i>
相看未相识，	<i>Se regarder / non encore se connaître</i>
脉脉不得语。	<i>Sentiment caché / ne pas pouvoir dire</i>

Le soleil déclinant envoie un reste de sa clarté
 La rame de la barque frôle les îlots dans la rivière
 Quelle merveille toutes choses portées par l'eau limpide
 Et c'est pur délice que de se perdre parmi elles

Portant cheveux blancs, le vieux pêcheur à la ligne
 En habit neuf, la jeune lavandière sur la rive
 Leurs regards se croisent - il leur semble se connaître -
 Dans le pudique silence que de paroles échangées !

李 白

207

送 友 人 A un ami qui part

青山横北郭， *Bleu mont / s'étaler nord rempart*
 白水绕东城。 *Blanche eau / entourer est muraille*
 此地一为别， *Cet endroit / une fois être séparés*
 孤篷万里征。 *Orpheline herbe / dix mille stades voyager*
 浮云游子意， *Flottant nuage / errant homme humeur*
 落日故人情。^① *Sombrant soleil / ancien ami sentiment*
 挥手自兹去， *Agiter mains / depuis cet instant aller*
 萧萧班马鸣。 *Xiao-xiao / partants chevaux hennir*

Mont bleu côtoyant les remparts du nord
 Eau claire entourant la muraille à l'est
 En ce lieu nous allons nous séparer
 Tu seras herbe, sur dix mille li, errante

Nuage flottant : humeur du vagabond
 Soleil mourant : appel du vieil ami
 Adieu que disent les mains. Ultime instant :
 On n'entend que les chevaux qui hennissent

① 第5、6句：在第一章论及省略表示比较的词时，进行了分析。见第44页。

李 白

寻雍尊师隐居

Cherchant l' ermitage du maître Yong

群峭碧摩天，
 逍遥不记年。
 拨云寻古道，
 倚树听流泉。
 花暖青牛卧，
 松高白鹤眠。
 语来江色暮，
 独自下寒烟。

Multiplés pics / émeraude caresser ciel
Insouciants / ne pas se rappeler année
Écarter nuage / chercher antique voie
Adosser arbre / écouter coulante source
Fleurs chaudes / noir buffle s' accroupir
Pins hauts / blanche grue s' endormir
Parole passer / fleuve couleur crépuscule
Solitaire / descendre froide fumée

Les hauts pics caressent le ciel de leur émeraude
 Hors du monde, oublieux des ans qui passent

Écartant les nuages je cherche la sente ancienne
 Adossé à un arbre j' écoute chanter la source

Près des fleurs un buffle accroupi se chauffe au soleil
 Sur la cime des pins s' est endormie la blanche grue

Paroles dites ; le fleuve en bas est crépusculaire
 Tout seul je descendrai vers la froide fumée

杜 甫
望 岳^① **En contemplant le mont**

209

岱宗夫何如?^② *Dai-zong / alors comment est-ce*
 齐鲁青未了。 *Qi-lu / verdure sans fin*
 造化钟神秀, *Création / concentrer divine grâce*
 阴阳割昏晓。 *Yin-yang / découper crépuscule-aube*
 荡胸生层云, *Dilatée poitrine / naître étagés nuages*
 决眦入归鸟。 *Tendus yeux / pénétrer rentrants oiseaux*
 会当凌绝顶, *Pour sûr / atteindre extrême sommet*
 一览众山小。^③ *Un regard / multiples monts s'amoindrir*

Voici le mont des monts
 ah, comment le dire ?
 Dominant Qi-lu, verdure
 à perte de vue
 La Création y concentre
 sa grâce divine
 L'ubac-adret départage
 aube et crépuscule
 Poitrine dilatée

① 泰山将山东分为两部分:齐和鲁,它居中国著名的五岳(五大名山,传为群神所居)之首。其另一名称,岱宗,它的意思可以是:群山之祖,五岳之宗。

② 第1句:诗人运用一种直接的和口语的语调,以表达他终于面对这座名山时的激动。

③ 最后两句诗参照孟子的话,他说:“孔子登泰山而小天下”(《尽心上》)。这首诗,写于736年,当时杜甫二十四岁。

où naissent les nuages
Œil tendu où s'introduit
l'oiseau de retour^①
Que n'atteint-on un jour
le dernier sommet
D'un regard tous les monts
soudain amoindris !

① 第5、6句：我们的翻译试图保留原诗句的暧昧：由于没有人称代词，人们不禁会询问，“荡胸”、“决眦”者，是诗人还是人格化了的山？实际上，诗人寻求的恰恰是暗示登山者与山“融为一体”，并从内心体验山的视野。

杜 甫

210

房兵曹胡马 *Chevaux barbares de l'officier Fang*

胡马大宛名, *Barbares chevaux / Da-yuan renom*
 锋棱瘦骨成。 *Tranchants angles / maigres os former*
 竹批双耳峻, *Bambous taillés / deux oreilles abruptes*
 风入四蹄轻。 *Vent pénétrer / quatre pattes légères*
 所向无空阔, *Où aller / ignorer vide espace*
 真堪托死生。 *Vraiment mériter / confier mort-vie*
 骁腾有如此, *Superbe coursier / y avoir telle espèce*
 万里可横行。 *Dix mille stades / pouvoir de travers courir*

Cheval de Ferghana, barbare :
 Souple ossature aux angles tranchants
 Oreilles dressées en bambous taillés
 Pattes légères que soulève la brise...
 Là où tu vas, rien ne t'arrête
 Ma vie te confierais et ma mort !
 Haut coursier. Notre rêve partagé
 Sur mille li fendre l'espace ouvert

杜 甫

春 望^① Printemps captif

国破山河在,^② *Pays briser / mont-fleuve demeurer*
 城春草木深。 *Ville printemps / herbes-plantes foisonner*
 感时花溅泪, *Regretter temps / fleurs verser larmes*
 恨别鸟惊心。^③ *Maudire séparation / oiseaux effrayer cœur*
 烽火连三月, *Feu d'alarme / continuer trois mois*
 家书抵万金。 *Famille lettre / valoir dix mille ors*
 白头搔更短, *Blancs cheveux / gratter plus rares*
 浑欲不胜簪。^④ *A tel point / ne plus supporter épingle*

Pays brisé

fleuves et monts demeurent

Ville au printemps

arbres et plantes foisonnent

Le mal présent

arrache aux fleurs des larmes

Aux séparés

① 杜甫于 757 年写下这首诗,当时他被叛军扣留在都城长安,那是在安史之乱期间。

② 第 1 句:在第二章论及停顿时进行了分析。见第 54 页。

③ 第 3、4 句:由于极其简洁,可做两种解释。“通常的”解释可以是:“因不幸的时世而心伤,我的泪水洒落在我所观看的花上;以及,因分离而痛苦,我的心惊悸不已,当我看见鸟儿自由飞翔。”但从字面上看,这两句诗也可表示:连鲜花都以落泪而参与人间悲剧,而鸟儿则为人所遭受的摧残而惊恐。这两句诗的丰富含义难以道尽。

④ 结束诗的发簪的意象(它暗示了对逝去的青春的怀念),具有反讽色彩,它与诗开头处的茂盛的自然的意象形成对照。

l'oiseau libre blesse le cœur
Flammes de guerre
sans trêve depuis trois mois
Mille onces d'or
prix d'une lettre de famille
Rongés d'exil
les cheveux blancs se font rares
Bientôt l'épingle
ne les retiendra plus

杜 甫
月 夜^① *Nuit de lune*

今夜鄜州月， *Cette nuit / Fu-zhou lune*
 闺中只独看。 *Gynécée milieu / seule à regarder*
 遥怜小儿女， *De loin chérir / jeunes fils-filles*
 未解忆长安。^② *Ne pas savoir / se rappeler Chang-an*
 香雾云鬟湿， *Parfumée brume / nuage-chignon mouiller*
 清辉玉臂寒。^③ *Limpide clarté / jade-bras fraîcheur*
 何时倚虚幌， *Quel moment / s'appuyer contre rideau*
 双照泪痕干。 *A deux éclairer / larmes traces sécher*

Cette nuit, la lune sur Fu-zhou
 Tu seras seule à la contempler
 De loin, je pense à nos enfants
 Trop jeunes pour se rappeler Longue paix
 Chignon de nuage, au parfum de brume
 Bras de jade à la pure clarté...
 Quelle nuit, près du rideau, la lune
 Séchera nos larmes enfin mêlées ?

① 被囚拘于长安的诗人,给他妻子写下这首诗,她和孩子们在陕西北部叛军占领区之外的鄜州。

② 第4句:唐朝都城的名字“长安”的含义是“长久平安”。因此这句诗有双重含义:“孩子们由于太小,而不记得他们曾生活过的长安”以及“孩子们,由于在战争中长大,不知道什么是和平”。

③ 第5、6句:在第三章论及隐喻的意象时进行了分析。见第87页。

杜 甫

213

闻官军收河南河北^①**En apprenant que l'armée impériale a repris le
He-nan et le He-bei**

剑外忽传收蓟北,^②
初闻涕泪满衣裳。
却看妻子愁何在,
漫卷诗书喜欲狂。
白日放歌须纵酒,
青春作伴好还乡。
即从巴峡穿巫峡,
便下襄阳向洛阳。^③

Épée dehors soudain rapporter / récupérer Ji-bei
Début entendre flots de larmes / inonder vêtement
-habit
Cependant regarder femme-enfants / tristesse où
demeurer
Au hasard enrrouler poèmes-écrits / joie à rendre
fou
Clair jour librement chanter / devoir sans frein
boire
Vert printemps se tenir compagnie / convenir
retourner pays
Alors depuis Ba gorges / enfiler Wu gorges
Ensuite descendre Xiang-yang / vers Luo-yang

De la porte de l'Épée viennent les nouvelles ;
Ji-bei est repris !
Les larmes aussitôt coulent à flots

① 763年,杜甫在四川得知中部和东北部的省份重新回到政府军手中。始于八年前的安史之乱至此结束。

② 第1句:在第三章论及专有名词唤起的意象时进行了分析。见第89页。

③ 第7、8句:在第二章论及对仗时进行了分析。见第60页。值得提醒的是,与律诗的规则(它要求最后一联诗不对仗)相反,这里的两句诗却构成了对仗的一联,仿佛诗人寻求延续前面对仗的两联描写的这一欢欣状态。值得注意的,还有两句诗之间的语音对照:在第7句诗中,强化了迫压意念的“窄”音系列(ji, cong, xia, xia),与第8句诗中开口大的-ang韵母系列的对照——在中国诗歌传统中,这个韵母暗示了激奋,解放。

mouillant mes habits
Je regarde alors ma femme, mes enfants
où est leur tristesse ?
Fébrile, j'enroule poèmes et écrits
la joie me rend fou !
Journée claire : que faire sinon chanter
et boire tout son soûl ?
Printemps vert : comme il sera bon
de rentrer au pays !
Partons ; enfilant les gorges de Ba
puis celles de Wu
Nous descendrons le fleuve vers Xiang-yang
en route pour Luo-yang !

杜 甫
前出塞之一 *Ballade des frontières*

214

挽弓当挽强，	<i>Tendre arc / devoir tendre fort</i>
用箭当用长。	<i>User flèche / devoir user longue</i>
射人先射马，	<i>Viser homme / d'abord viser cheval</i>
擒贼先擒王。 ^①	<i>Saisir ennemi / d'abord saisir chef</i>
杀人亦有限，	<i>Tuer homme / aussi y avoir limite</i>
列国自有疆。	<i>Tous pays / chacun y avoir frontières</i>
苟能制侵袭，	<i>Seulement pouvoir / dominer envahissement</i>
岂在多杀伤。	<i>Comment résider / abondamment tuer-blessier</i>

Quand on tend son arc
faut le tendre fort !
Quand on prend sa flèche
faut la choisir longue !
Avant d'attaquer
visons le cheval
S'il faut des captifs
saisissons le chef
Dans la tuerie
il y a une limite
A chaque pays
ses propres frontières :

① 从语音的角度看,值得注意的是,第一节(1~4句诗)在汉语中的“碰撞”语调,这要归功于相同的声母和韵母的轮番出现。

Pourvu qu'on repousse
les envahisseurs !
A quoi bon alors
massacrer sans fin ?

杜 甫

215

白 帝^① Bai-di

白帝城中云出门，	<i>Bai-di ville dedans / nuages sortir porte</i>
白帝城下雨翻盆。	<i>Bai-di ville dessus / pluie renverser cuvette</i>
高江急峡雷霆斗，	<i>Haut fleuve rapides gorges / tonnerre-éclair se</i>
翠水苍藤日月昏。	<i>battre</i>
戎马不如归马逸，	<i>Verts arbres grises lianes / soleil-lune s'assombrir</i>
千家今有百家存。	<i>Guerroyants chevaux ne pas valoir / rentrants</i>
哀哀寡妇诛求尽，	<i>chevaux aisés</i>
恸哭秋原何处村。	<i>Mille foyers encore y avoir / cent foyers subsister</i>
	<i>Affligée-affligée seule femme / impôts-corvées</i>
	<i>finir</i>
	<i>Crier pleurer automne plaine / quel lieu village</i>

Dans Bai-di, les nuages franchissent les portiques
 Sous Bai-di, la pluie tombe à faire crouler le ciel
 Haut fleuve, gorge étroite : éclair et tonnerre se combattent
 Arbres verts, sombres lianes : soleil et lune s'éclipsent
 Chevaux de guerre plus inquiets que chevaux de paix
 Sur mille foyers, il n'en reste qu'une centaine
 Dépouillée jusqu'aux os, une femme crie sa peine
 Dans quel village perdu, sur la plaine d'automne ?

① 白帝：地势很高的城市，俯瞰长江峡谷。

216 杜 甫

客 至^①

A mon hôte

舍南舍北皆春水，	<i>Logis sud logis nord / partout printanière eau</i>
但见群鸥日日来。	<i>Toujours voir groupes mouettes / jour-jour venir</i>
花径不曾缘客扫，	<i>Fleurs sentier ne pas avoir / à cause de hôte balayer</i>
蓬门今始为君开。	<i>Broussailles porte à présent enfin / pour seigneur ouvrir</i>
盘飧市远无兼味，	<i>Assiette-plats marché loin / sans variée saveur</i>
樽酒家贫只旧醅。 ^②	<i>Coupe-vin maison pauvre / seul ancien cru</i>
肯与邻翁相对饮，	<i>Consentir avec voisin vieux / face à face boire</i>
隔篱呼取尽余杯。	<i>Par-dessus haie appeler prendre / vider reste de verre</i>

Au sud au nord du logis : les eaux printanières
 M'enchante tous les jours l'arrivée des mouettes
 Le sentier fleuri n'a point été balayé
 La porte de bois, pour vous, enfin, est ouverte

Loin du marché, la saveur des plats est pauvre
 Dépourvu, je ne puis offrir que ce vin rude
 Acceptez-vous d'en boire avec mon vieux voisin ?
 Appelons-le, par la haie, pour en vider le reste !

① 这首和下一首诗可能写于 761 年前后，杜甫在四川成都刚刚建造了他的草堂。这是他一生中最幸福和宁静的时期。

② “旧醅”，暗指一种用古老而简陋的方法酿造的酒。

杜 甫
江 村

217

Village au bord de l'eau

清江一曲抱村流，	<i>Claire rivière en méandres / entourer village couler</i>
长夏江村事事幽。	<i>Long été rivière village / chose-chose merveille</i>
自来自去双飞燕，	<i>De soi venir de soi aller / couple volantes hirondelles</i>
相亲相近水中鸥。	<i>Se chérir se serrer / eau milieu mouettes</i>
老妻画纸为棋局，	<i>Vieille épouse dessiner papier / en faire échiquier</i>
稚子敲针作钓钩。	<i>Jeune fils marteler aiguille / fabriquer pêcher-crochet</i>
多病所须唯药物，	<i>Souvent malade avoir besoin / seules médicinales plantes</i>
微躯此外更何求？	<i>Humble corps en dehors / encore quoi rechercher</i>

Eau claire entourant de ses bras le village
Longs jours d'été où tout n'est que poésie

Sans crainte vont et viennent les couples d'hirondelles
Dans l'étang, les unes contre les autres, les mouettes

Ma vieille épouse dessine un échiquier sur papier
Mon jeune fils fait d'une aiguille un hameçon

Souvent malade, je cherche les plantes qui guérissent
Est-il d'autre désir pour mon humble corps ?

杜 甫

春夜喜雨^① Bonne pluie, une nuit de printemps

好雨知时节，	<i>Bonne pluie / savoir propice saison</i>
当春乃发生。	<i>Au printemps / alors favoriser vie</i>
随风潜入夜，	<i>Suivre vent / furtive pénétrer nuit</i>
润物细无声。	<i>Humecter choses / délicate sans bruit</i>
野径云俱黑，	<i>Sauvages sentiers / nuages tous noirs</i>
江船火独明。	<i>Fleuve bateau / fanal seul clair</i>
晓看红湿处，	<i>Aube regarder / rouge mouillé lieu</i>
花重锦官城。	<i>Fleurs alourdies / Brocart-mandarin-ville</i>

La bonne pluie tombe à la bonne saison
 Amène le printemps, fait éclore la vie
 Au gré du vent, se glissant dans la nuit
 Silencieuse elle humecte toutes choses

Sentiers broussailleux noyés dans les nuages
 Seul, sur le fleuve, le fanal d'une barque
 L'aube éclaire le lieu rouge et trempé :
 Fleurs alourdies sur Mandarin-en-pourpre !

① 杜甫在成都写下这首诗。当时他的一条小船上(行驶在通往城市的江面),那是个春夜,他适逢一场喜雨的来临。第二天,他惊喜地看到雨过天晴的场景:城市到处开遍湿漉漉的红花。在最后一句诗(正像我们在第三章中所分析的)中,诗人巧妙地用成都的另一个名字称呼它:锦官城,以暗示他自己,一位流亡文人,非常高兴将自己与这春天的节日联系在一起。见第89页。

杜 甫

219

又呈吴郎^①

Second envoi à Wu-lang

堂前扑枣任西邻，	<i>Chaumière devant secouer jujubier / laisser ouest voisine</i>
无食无儿一妇人。	<i>Sans nourriture sans enfant / une femme esseulée</i>
不为困穷宁有此，	<i>Si point de misère / pourquoi donc recourir à ceci</i>
只缘恐惧转须亲。	<i>A cause de honte / d'autant plus être bienveillant</i>
即防远客虽多事，	<i>Se méfier de hôte étranger / bien que superflu</i>
便插疏篱却甚真。	<i>Planter haie même clairsemée / néanmoins trop réel</i>
已诉征求贫到骨，	<i>Se plaindre corvées-impôts / dépouillée jusqu'aux os</i>
正思戎马泪盈巾。	<i>Penser ravages de guerre / larmes mouiller habit</i>

① 这首诗的意译从略，在第一章论及人称代词的省略时对其进行了分析。第34~35页。

220 杜甫
夜 归**Rentrant nuitamment à la maison**

夜半归来冲虎过，	<i>Nuit moitié rentrer venir / heurter tigre passer</i>
山黑家中已眠卧。	<i>Montagne noire maison dedans / déjà s'endormir</i>
傍见北斗向江低，	<i>A côté voir Grande Ourse / vers fleuve s'abaisser</i>
仰看明星当空大。	<i>En haut regarder clair astre / en plein ciel s'agrandir</i>
庭前把烛噀两炬，	<i>Cour devant tenir bougie / gronder deux flammes</i>
峡口惊猿闻一个。	<i>Gorges bouche effrayer singe / entendre un cri</i>
白头老罢舞复歌，	<i>Blanche tête vieillir finir / danser encore chanter</i>
杖藜不睡谁能那 ^① 。	<i>Tenir canne ne pas dormir / qui pouvoir quoi</i>

Rentrant à minuit, j'ai échappé aux tigres...

Sous le mont noir, à la maison, tous dorment

La Grande Ourse, au loin, s'incline vers le fleuve

Là-haut, l'Étoile d'or, en plein ciel, s'agrandit

Tremble dans la cour, cette bougie à deux flammes

Je sursaute au cri du singe venu des gorges

Tête blanche, encore en vie, je chante, je danse

Sur ma canne, sans sommeil. Et puis, quoi ?

① 结束诗的短语“谁能那”是一种口语表达式，它有一种洒脱的挑战的色调。诗人有意运用它，以表达逃脱恐怖的死亡后难以抑制的、近乎“孩子气”的快乐。

杜 甫

221

佐还山后寄三首之一^①Poème envoyé à Zuo après son retour à la
montagne

白露黄粱熟，	<i>Blanche rosée / jaunes millets mûrs</i>
分张素有期。	<i>Diviser partager / jadis y avoir promesse</i>
已应春得细，	<i>Déjà devoir / moudre obtenir fins</i>
颇觉寄来迟。	<i>Passablement sentir / envoyer venir tard</i>
味岂同金菊，	<i>Saveur comment / égaler or chrysanthèmes</i>
香宜配绿葵。	<i>Arômes néanmoins / assortir vertes mauves</i>
老人他日爱，	<i>Vieil homme / autrefois préférer</i>
正想滑流匙。	<i>Justement y penser / glisser eau de bouche</i>

Sous la rosée blanche, les millets sont mûrs
L'ancienne promesse fut de les partager
D'ores et déjà fauchés et moulus fin
Pourquoi tarde-t-on à me les envoyer

Si leur goût ne vaut pas les chrysanthèmes d'or
Leur parfum s'accorde avec le bouillon de mauves
Nourriture qu'aimait jadis le vieil homme
Tiens, à y penser, l'eau me monte à la bouche !

① 这首诗是诗人写给他的一位侄子的，他曾答应寄给诗人一些黄粱。杜甫一生中不同时期都受过挨饿的痛苦——他的一个儿子是饿死的。在逃难期间，为了活命，他曾经以野果或留在田里的种子充饥。在他生活的最后岁月，尤其是在四川，他写下许多诗句，歌唱“地上的粮食”：带泥的藕、冰霜般爽口的瓜、鲜美的江鱼等等。

222

杜 甫

咏怀古迹^①

Évocation du passé

群山万壑赴荆门，	<i>Multiplés monts dix mille-ravins / parvenir à Jing-men</i>
生长明妃尚有村。	<i>Naître grandir Dame Lumineuse / encore y avoir</i>
一去紫台连朔漠，	<i>village</i>
独留青冢向黄昏。 ^②	<i>Une fois quitter Terrasse Pourpre / à même désert blanc</i>
画图省识春风面，	<i>Seulement rester Tombeau Vert / face à crépuscule</i>
环佩空归月夜魂。	<i>jaune</i>
千载琵琶作胡语，	<i>Tableau peint de près reconnaître / brise printanière</i>
分明怨恨曲中论。	<i>visage</i>
	<i>Amulettes de jade en vain retourner / nuit lunaire âme</i>
	<i>Mille années pi-pa / émettre barbares accents</i>
	<i>Clair-distinct grief-regret / chant milieu résonner</i>

① 这首诗的意译从略，在第二章论及律诗的形式时对其进行了分析。见第 69～71 页。

② 第 3、4 句：在第一章论及虚词代替动词的用法时进行了分析。见第 47 页。

杜 甫
江 汉^① **Jiang et Han**

223

江汉思归客, *Jiang-Han / penser retour voyageur*
 乾坤一腐儒。 *Qian-Kun / un démuné lettré*
 片云天共远, *Mince nuage / ciel en partage lointain*
 永夜月同孤。^② *Longue nuit / lune ensemble solitaire*
 落日心犹壮, *Sombrant soleil / cœur encore vigoureux*
 秋风病欲苏。 *Automne vent / maladie presque guérie*
 古来存老马, *Ancien temps / conserver vieux cheval*
 不必取长途。^③ *Pas nécessaire / mériter longue route*

Sur le Jiang et la Han, l'exilé rêve du retour

- Un lettré démuné perdu au cœur de l'univers

Frêle nuage : toujours plus loin, en compagnie du ciel

Longue nuit : toujours plus seul aux côtés de la lune

Face au soleil couchant, un cœur qui brûle encore

Dans le vent automnal, d'anciens maux presque guéris

Au temps jadis, on ne tuait pas le vieux cheval :

Il avait d'autres dons que de parcourir les routes !

① 江:长江;汉:长江的一条支流。

② 第3、4句:在第一章论及虚词的用法时进行了分析。见第46页。

③ 第7、8句:尽管诗人年迈体弱,他对完成一件有益之作仍怀有希望。

杜 甫

旅夜书怀^① *Pensée d'une nuit en voyage*

细草微风岸， *Menues herbes / légère brise rive*
 危樯独夜舟。 *Vacillant mât / solitaire nuit barque*
 星垂平野阔， *Étoiles suspendre / plate plaine s'élargir*
 月涌大江流。^② *Lune jaillir / grand fleuve s'écouler*
 名岂文章著， *Renom comment / œuvres écrites s'imposer*
 官应老病休。^③ *Mandarin devoir / vieux malade se retirer*
 飘飘和所似， *Flottant-flottant / à quoi ressembler*
 天地一沙鸥。 *Ciel-terre / une mouette de sable*

Rive aux herbes menues. Brise légère
 Barque au mât vacillant, seule dans la nuit
 S'ouvre la plaine aux étoiles qui descendent
 Surgit la lune, soulevant les flots du fleuve

L'homme laisse-t-il un nom par ses seuls écrits ?
 Vieux et malade, que le mandarin s'efface !
 Errant, errant, à quoi puis-je ressembler
 - Une mouette des sables entre terre et ciel

① 这首诗写于诗人晚年(也许在 767 年),当时他在长江上游乘船旅行;他从夔州离开四川,准备下江陵。在这次旅行的尽头,杜甫默默地死在自己的船上。

② 第 3、4 句:在第一章论及介词的省略时进行了分析;星月的意象当然代表了宇宙的醒目现象,但也象征了人类精神之显现;因为,在中国,不朽之作被喻为日、月、星。见第 39~41 页。

③ 尽管在第 5、6 句中杜甫表达了疑惑和苦涩,他对诗歌的力量仍怀有信心。在另一首诗中,他强烈地表示:“但觉高歌有鬼神,焉知饿死填沟壑!”

韦应物

225

燕居即事

Vie recluse

萧条竹林院，	<i>Humble cour / entourer droits bambous</i>
风雨丛兰折。	<i>Vent-pluie / casser orchidées tiges</i>
幽鸟林上啼，	<i>Ombrage profond / entendre chantant oiseau</i>
青苔人迹绝。	<i>Mousse verte / nulle humaine trace</i>
燕居日已永，	<i>Hirondelle séjour / blanche journée durable</i>
夏木纷成结。	<i>Été arbres / suspendre mûrs fruits</i>
几阁积群书，	<i>Table dessus / s'empiler précieux livres</i>
时来北窗阅。	<i>Clair volet / parfois feuilleter lire</i>

Une humble cour entourée de bambous dépouillés
 Les orchidées aux tiges cassées après le vent-pluie
 Au profond des feuillages chantent les oiseaux
 Sur les mousses vertes nulle trace humaine

Au pavillon Hirondelles durable est le jour
 Les arbres sont lourds de fruits en été
 Sur ma table s'accumulent des livres rares
 Je m'y plonge à l'heure claire près d'une croisée

226

白居易

赋得古原草送别

Herbes sur la plaine antique

离离原上草，	<i>Tendres-tendres / plaine dessus herbes</i>
一岁一枯荣。	<i>Chaque année / une fois se faner prospérer</i>
野火烧不尽，	<i>Sauvage feu / brûler ne pas exterminer</i>
春风吹又生。	<i>Printanier vent / souffler à nouveau naître</i>
远芳侵古道，	<i>Lointaine fragrance / envahir antique voie</i>
晴翠接荒城。	<i>Claire émeraude / toucher déserte muraille</i>
又送王孙去，	<i>Encore accompagner / seigneur en partance</i>
萋萋满别情。	<i>Touffues-touffues / emplies de séparation sentiment</i>

Herbes tendres à travers toute la plaine
 Chaque année se fanent puis prospèrent
 Le feu sauvage n'en vient point à bout
 Au moindre souffle printanier elles renaissent

Leurs teintes illuminent les ruines anciennes
 L'antique voie se parfume de leur senteur
 Agitées, et frémissantes de nostalgie
 Elles disent adieu au seigneur qui s'en va

李商隐

227

无 题^① Sans titre

相见时难别亦难, *Se voir moment difficile / se séparer tout aussi*
 东风无力百花残。 *Vent d'est sans force / cent fleurs se faner*
 春蚕到死丝方尽, *Vers à soie atteindre mort / soies alors cesser*
 蜡炬成灰泪始干。 *Flamme de bougie devenir cendre / larme alors sécher*
 晓镜但愁云鬓改, *Matin miroir seulement s'attrister / nuage tempes changer*
 夜吟应觉月光寒。 *Nuit psalmodie devoir ressentir / lune clarté froidir*
 蓬山此去无多路, *Mont Peng d'ici aller / sans longue route*
 青鸟殷勤为探看。 *Oiseau Vert sans relâche / pour explorer-veiller*

Les rencontres - difficiles
 les adieux - plus encore
 Le vent d'est a faibli
 les cent fleurs se fanent
 Le ver à soie, tant qu'il vit
 déroulera sans cesse son fil
 La bougie ne tarira ses pleurs
 que brûlée et réduite encendres
 Miroir du matin où pâlit
 le nuage des cheveux
 Chant de la nuit : écho glacé
 dans la fraîcheur lunaire
 D'ici jusqu'aux îles immortelles
 la route n'est plus longue
 Persévérant Oiseau Vert
 veille sur notre voyage !

① 在第三章论及意象时,分析了这首诗,见第100~102页。

228

李商隐

无 题

Sans titre

凤尾香罗薄几重，
碧文圆顶夜深缝。^①
扇裁月魄羞难掩，
车走雷声语未通。
曾是寂寥金烬暗，
断无消息石榴红。^②
斑骓只系垂杨柳，
何处西南任好风。

Phénix queue par fumée soie / mince combien couches
Émeraude rayures rond dais / nuit tardive coudre
Éventail tailler lune âme / honte difficile à cacher
Carrosse rouler tonnerre bruit / parole impossible à
passer
Depuis lors silencieux solitaire / flamme d'or
s'assombrir
Entre-temps sans nouvelles / fruit de grenadier rougir
Cheval pie seul s'attacher / penchés saules pleureurs
Quel lieu ouest-sud / se donner bon vent

Queue de phénix, soie parfumée en maintes couches fines
Rayures d'émeraude, dais rond cousu dans la nuit

L'éventail à l'âme lunaire cache à peine la honte
Le carrosse au fracas de tonnerre étouffe les mots

Longue veillée où s'assombrissent les bougies d'or
Nouvelles interrompues ; éclat rouge des grenades

① 第1、2句：描写新房里床的帷帐。整首诗可能与对一位孤独的情妇的思念有关。

② 第6、7和8句：某些意象有着浓厚的性爱内涵：“石榴红”，除了它所暗示的绽裂的欲望的意念，还可以指婚宴上饮用的红石榴酒；“垂杨柳”象征女子袅娜的身体。再有，“折柳”意味着看望一位歌妓。“西南风”：性爱的欲望。参见曹植(192—232)的诗句：“愿为西南风，长逝入君怀。”

Aux saules pleureurs est attaché le cheval pie :
Brise du sud, en quel lieu, se donnant libre cours ?

229

李商隐

马 嵬^① Ma-wei

海外徒闻更九州，	<i>Outre-mer apprendre en vain / Neuf Contrées changer</i>
他生未卜此生休。	<i>L'autre vie non prédite / cette vie achevée</i>
空闻虎旅传宵柝，	<i>Pour rien entendre gardes-tigres / battre cloches de bois</i>
无复鸡人报晓筹。	<i>Plus jamais voir homme-coq / annoncer point du jour</i>
此日六军同驻马，	<i>Aujourd'hui Six Armées / toutes arrêter chevaux</i>
当时七夕笑牵牛。	<i>L'autre nuit Double-Sept / rire de Bouvier Tisserande</i>
如何四纪为天子，	<i>Pourquoi donc quatre décades / être fils du Ciel</i>
不及卢家有莫愁。	<i>Ne pas valoir seigneur Lu / posséder Sans Souci</i>

① 这首诗的意译从略。在第一章论及时间状语时对其进行了分析。见第 42～43 页。

李商隐

230

锦 瑟^① Cithare ornée de brocart

锦瑟无端五十弦, *Cithare ornée pur hasard / avec cinquante cordes*
 一弦一柱思华年。 *Chaque corde chaque chevalet / penser années fleuries*
 庄生晓梦迷蝴蝶, *Lettré Zhuang rêve matinal / s'égarer papillon*
 望帝春心托杜鹃。 *Empereur Wang cœur printanier / se confier tourterelle*
 沧海月明珠有泪, *Mer vaste lune claire / perle avoir larme*
 蓝田日暖玉生烟。 *Champ Bleu soleil chaud / jade naître fumées*
 此情可待成追忆, *Cette passion pouvoir durer / devenir poursuite-mémoire*
 只是当时已惘然。 *Seulement instant même / déjà dé-possédé.*

① 这首诗的意译从略,在第一章和第三章论及意象时对其进行了分析。见第 42 页和 102~108 页。将这首诗与热拉尔·德·奈瓦尔的«El Desdichado»(《不幸者》)进行平行阅读,会是饶有趣味的。

231

常建

破山寺后禅院

Au monastère de Po-shan

清晨入古寺，	<i>Clair matin / pénétrer antique temple</i>
初日照高林。	<i>Début soleil / éclairer hauts arbres</i>
曲径通幽处，	<i>Sinueux sentiers / accéder secret lieu</i>
禅房花木深。	<i>Chan chambre / fleurs-plantes profondes</i>
山光悦鸟性，	<i>Montagne lumière / s'enchanter oiseau nature</i>
潭影空人心。 ^①	<i>Étang ombre / se vider homme cœur</i>
万籁此俱寂，	<i>Dix mille bruits / ici ensemble silencieux</i>
但余钟磬音。	<i>Seulement rester / cloche-pierre sons</i>

L'aube claire pénètre dans le temple ancien
 Le soleil naissant dore la cime des arbres
 Une sente sinueuse mène aux lieux reclus
 Noyée de plantes, de fleurs, la chambre de Chan

Lumière du mont - s'enchanter - cris d'oiseaux
 Ombre de l'étang - s'épurer - cœur de l'homme
 Voici que se taisent dix mille bruissements
 Seul résonne l'écho de cloche et de pierre

① 第5、6句：在第一章论及介词的省略时进行了分析。见第38~39页。

刘长卿

232

寻南溪常道士 *Cherchant le moine taoïste Chang, de Nan-qi*

一路经行处，	<i>Le long du chemin / traverser maints endroits</i>
莓苔见屐痕。	<i>Lichen-mousse / percevoir sabots traces</i>
白云依静渚，	<i>Blanc nuage / côtoyer paisible îlot</i>
芳草闭闲门。	<i>Parfumée herbe / en fermer oisive porte</i>
过雨看松色，	<i>Passer pluie / regarder pins couleur</i>
随山到水源。	<i>Suivre mont / atteindre eau source</i>
溪花与禅意，	<i>Ruisseau fleur / accorder Chan esprit</i>
相对亦忘言。 ^①	<i>Face à face / déjà hors parole</i>

① 在“导论”中曾以第4句诗为例，以说明形象化的字形。另外，整首诗在第一章论及人称代词的省略时进行了分析。见第14页和33~34页。

“忘言”一词，出自庄子。此诗之前，曾有其它“忘言”诗；最早一首为陶渊明(365—427)的名诗《饮酒》：

结庐在人境，而无车马喧。
问君何能尔？心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。
山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辩已忘言。

值得注意的是，两首诗中，“忘言”均在诗尾才出现；这表明了，诗人一方面想望穿过与自然交融而超越言语，一方面他又知道，这一超越只能通过语言获得。诗作的整个进程，正是诗人寻求借助符号达到与自然交融。因此，两首诗不是“描述性的”；它们本身就是通过言语实现无言的体验。尚应特别指出的是，在此陶渊明诗表现主体与客体交融的过程中，“悠然见南山”一句为关键性的转机。由于动词“见”在古代另有“见者现也”之义，全句因有两读可能而显示了巧妙的契合、交会：诗人悠然抬头见到南山时，正是南山悠然自雾中出现而进入诗人眼帘。这里，主“观”之见化入客“观”之现，使“忘言”之境成为可能。

Le long du chemin, en maints lieux traversés :
Trace de sabots sur le tapis de mousse...

De blancs nuages entourent l'îlot paisible
Derrière les herbes folles, une porte oisive

Contempler, après la pluie, la couleur des pins
Puis atteindre, au-delà du mont, la source

Une fleur dans l'eau éveille l'esprit du Chan
Face à face : déjà hors de la parole

张 籍

233

夜到渔家 *Arrivant la nuit devant le logis d'un pêcheur*

渔家在江口, *Pêcheur logis / se trouver fleuve embouchure*
 湖水入柴扉。 *Lac eau / pénétrer broussailles porte*
 行客欲投宿, *Voyageur de passage / vouloir passer nuit*
 主人犹未归。 *Maître de maison / non encore rentrer*
 竹深村路远, *Bambous profonds / village chemin lointain*
 月出钓船稀。 *Lune surgir / pêcher barques rares*
 遥见寻沙岸, *De loin voir / chercher sable berge*
 春风动草衣。 *Printanier vent / agiter herbe habit*

A l'entrée du fleuve, un logis de pêcheur
 L'eau du lac effleure la porte de bois
 Le voyageur frappe pour la nuit, nulle réponse :
 Le maître n'est pas encore de retour

Un sentier se perd au profond des bambous
 Surgit la lune, éclairant peu de barques...
 Soudain, sous son manteau de jonc mû par la brise
 Là-bas, le pêcheur qui cherche la berge de sable

杜荀鹤

送人游吴

A un ami qui part pour le Wu

君到姑苏^①见， *Seigneur parvenir à / Gu-su voir*
 人家尽枕河。 *Hommes habitations / toutes border rivière*
 古官闲地少， *Ancien palais / oisifs lieux rares*
 水港小桥多。 *Eau port / petits ponts nombreux*
 夜市卖菱藕， *Nuit marché / vendre fruit racine de lotus*
 春船载绮罗^②。 *Printemps bateaux / transporter soies-satins*
 遥知未眠月， *De loin savoir / non dormir lune*
 相思在渔歌。 *Mutuelle pensée / se trouver pêcheur chant*

Au sud du fleuve, dans la ville de Gu-su
 Les maisons, toutes, sont bordées d'eau
 Près de l'ancien palais, peu de lieux délaissés
 Dans le quartier du port, que de ponts minuscules...

Au marché de nuit on vend fruits et racines de lotus
 Les barques de printemps transportent soies et satins
 Loin de toi, sous la même lune qui veille
 Je te rejoindrai dans le chant d'un pêcheur

① 姑苏,现在的苏州,地处江南的中心,其特点在于,温和的气候、秀润多姿的景色和精致的风俗。根据一句谚语,苏州和杭州(两座水城)是天堂在地上的影象:上有天堂,下有苏杭。

② 身穿绮罗的游客。

温庭筠

235

商山早行

Départ à l'aube sur le mont Shang

晨起动征铎，	<i>Aube se lever / agiter expédition clochettes</i>
客行悲故乡。	<i>Voyageurs marcher / regretter pays natal</i>
鸡声茅店月，	<i>Coq chant / chaumes auberge lune</i>
人迹板桥霜。 ^①	<i>Homme traces / planche pont givre</i>
槲叶落山路，	<i>Feuilles de hu / tomber montagne route</i>
枳花明驿墙。	<i>Fleurs de zhi / briller relais mur</i>
因思杜陵梦，	<i>A cause de penser / Du-ling rêve</i>
凫雁满回塘。 ^②	<i>Oies sauvages / emplir méandres étang</i>

Départ avant l'aube : les clochettes qui tintent
 Ravivent la nostalgie des voyageurs
 Gîte de chaume sous la lune : chant d'un coq
 Pont de bois couvert de givre : traces de pas

Tombent les feuilles sur la route de montagne
 Quelques fleurs éclairent les murs du relais
 Rêvant encore au pays de Du-ling
 Les oies sauvages, près de l'étang, s'attardent

① 第3、4句：在第一章论及动词的省略时进行了分析。见第45页。

② 第7、8句：这两句诗含有一重暧昧。如果从字面上看，人们感到是凫雁梦见杜陵，但人们却理解到，实际上，是诗人由于清晨便要出发而从他的杜陵梦中醒来，并且留恋地望着池塘中迟迟不去的凫雁。杜陵是都城长安边上的一个著名景点，诗人曾在那里生活。

236

温庭筠

利州^①南渡

Embarcadère du Sud, à Li-zhou

澹然空水对斜晖，
 曲岛苍茫接翠微。
 波上马嘶看棹去，
 柳边人歇待船归。
 数丛沙草群鸥散，
 万顷江田一鹭飞。
 谁解乘舟寻范蠡^②，
 五湖^③烟水独忘机。

*Mouvante étendue vacante eau / face à oblique lumière
 En méandre îlots estompés / rejoindre verdure lointaine
 Vagues dessus chevaux hennir / regarder rames
 s'éloigner
 Saules côté hommes rester / attendre barque revenir
 Quelques touffes sable-herbes / multiples mouettes se
 disperser
 Dix mille hectares fleuve-champs / unique aigrette
 s'envoler
 Qui savoir conduire barque / rechercher Fan Li
 Cinq Lacs brume-eau / seul à oublier enjeu*

Mue par la brise une eau s'étale face au couchant
 Éparpillant les îlots parmi les lointaines verdure
 Là-bas sur l'onde, cris de chevaux ponctués de coups de rames
 Ici sous les saules, attente insouciante du retour de la barque

Bancs de sable, touffes d'herbe, mille mouettes se dispersent
 Champs et rizières à l'infini, une seule aigrette s'envole
 Enfin partir ! Sur la trace du vieil errant, Fan Li
 Se perdre dans l'oubli parmi les brumes des Cinq Lacs !

① 在四川嘉陵江边上。

② 范蠡：春秋时期越国丞相，在帮助越王勾践报复吴国后，他辞去官职，在他宠爱的女子陪伴下，过上一种浪迹江湖的生活。

③ 五湖：在太湖地区。



古 体 诗

李 白

239

月下独酌^① *Buvant seul sous la lune*

花间一壶酒，	<i>Fleurs milieu / un pichet vin</i>
独酌无相亲。	<i>Seul boire / ne pas avoir compagnie</i>
举杯邀明月，	<i>Lever coupe / inviter claire lune</i>
对影成三人。	<i>Face à ombre / former trois personnes</i>
月既不解饮，	<i>Lune puisque / ne pas savoir boire</i>
影徒随我身。	<i>Ombre en vain / suivre mon corps</i>
暂伴月将影，	<i>Un moment accompagner / lune et ombre</i>
行乐须及春。	<i>Prendre plaisir / devoir à même printemps</i>
我歌月徘徊，	<i>Moi chanter / lune aller-venir</i>
我舞影凌乱。	<i>Moi danser / ombre en désordre</i>
醒时同交欢，	<i>Réveil moment / ensemble partager joie</i>
醉后各分散。	<i>Ivresse après / chacun se séparer</i>
永结无情游，	<i>A jamais nouer / sans sentiment randonnée</i>
相期邈云汉。	<i>Se promettre / lointain nuage-fleuve</i>

Parmi les fleurs un pichet de vin
 Seul à boire sans un compagnon
 Levant ma coupe, je salue la lune ;
 Avec mon ombre, nous sommes trois

① 在第一章论及人称代词的省略时分析了这首诗。见第 35~36 页。
 值得一提的,是那则关于李白由于想要啜饮水中之月而溺水身亡的传说;让我们引用他的这首歌:“秋浦多白猿,超腾若飞雪。牵引条上儿,饮弄水中月。”

La lune pourtant ne sait point boire
C'est en vain que l'ombre me suit
Honorons cependant ombre et lune :
La joie ne dure qu'un printemps !
Je chante et la lune musarde
Je danse et mon ombre s'ébat
Éveillés, nous jouissons l'un de l'autre
Et ivres, chacun va son chemin ...
Retrouvailles sur la Voie lactée :
A jamais, randonnée sans attaches !

李 白

宣州谢朓^①楼

饯别校书叔云

Au pavillon de Xie Tiao : banquet d'adieu
pour le réviseur Yun, mon oncle

弃我去者昨日之日不可留，
 乱我心者今日之日多烦忧。
 长风万里送秋雁，
 对此可以酣高楼。
 蓬莱文章建安^②骨，
 中间小谢又清发。
 俱怀逸兴壮思飞，
 欲上青天览明月。
 抽刀断水水更流，
 举杯浇愁愁更愁。
 人生在世不称意，
 明朝散发弄扁舟。

*Ce qui me rejette / jour d'hier ne pas pouvoir
 retenir*
*Ce qui me trouble / jour d'hui nombreux
 tourments*
*Long vent dix mille stades / escorter automne
 oies*
*Face à ceci être capable / s'enivrer haut
 pavillon*
*Peng-lai textes composés / Jian-an os
 Au milieu Petit Xie / de plus pureté
 éclore*
*Tous porter superbe esprit / forte pensée
 s'envoler*
*Vouloir gravir bleu ciel / remuer claire lune
 Tirer épée rompre eau / eau plus encore couler
 Lever coupe arroser chagrin / chagrin plus
 encore chagrin*
*Vie humaine au monde / ne pas être satisfaite
 Demain éparpiller cheveux / manier petite
 barque*

① 诗人谢朓(5世纪)建造了这座楼,那时他在安徽宣州任太守。

② 建安时期(196-219),在汉代末期,是中国诗歌的一个兴盛时期。

Le jour d'hier m'abandonne, jour que je ne puis retenir
Le jour d'hui me tourmente, jour trop chargé d'angoisses
Sur dix mille li, le vent escorte les oies sauvages
Face à l'ouvert, enivrons-nous dans le haut pavillon !
Comment oublier les nobles esprits, les génies de Jian-an
Et le poète Xie Tiao dont le pur chant hante ce lieu ?
Hommes libres, superbes, aux rêves sans limites :
Monter jusqu'au firmament, caresser soleil et lune !

Tirer l'épée, couper l'eau du fleuve ; elle coule de
 plus belle
Remplir la coupe, y noyer les chagrins : ils remontent,
 plus vifs
Rien qui réponde à nos désirs en ce bas monde
A l'aube, cheveux au vent, en barque, nous voguerons !

李 白

241

古风^①二首之一 Air ancien

西上莲花山，	<i>Ouest gravir / mont du Lotus</i>
迢迢见明星。	<i>Lointain lointain / voir brillante étoile</i>
素手把芙蓉，	<i>Blanche main / tenir fleur de lotus</i>
虚步蹑太清。	<i>Aériens pas / fouler Grand Vide</i>
霓裳曳广带，	<i>Robe arc-en-ciel / traîner larges rubans</i>
飘拂升天行。	<i>Flottant frôlant / monter ciel marcher</i>
邀我登云台，	<i>Inviter moi / gravir terrasse de nuage</i>
高揖卫叔卿。	<i>Haut saluer / Wei Shu-qing</i>
恍恍与之去，	<i>Vague-vague / en compagnie aller</i>
驾鸿凌紫冥。	<i>Conduire oie / atteindre pourpre obscur</i>
俯视洛阳川，	<i>Se pencher regarder / Luo-yang rivière</i>
茫茫走胡兵。	<i>Vaste-vaste / marcher Barbares soldats</i>
流血涂野草，	<i>Couler sang / barbouiller sauvages herbes</i>
豺狼尽冠纓。 ^②	<i>Chacals-loups / tous coiffes-glands</i>

A l'Ouest, ascension du mont Sacré :
 M'attire l'Étoile brillante, au loin
 Une fleur de lotus dans sa main blanche
 Aérienne, elle foule le Grand Vide
 Sa robe arc-en-ciel aux larges ceintures

① 李白写过数首梦游(道家所尊封的神山仙境)主题的诗,其中最著名的是《梦游天姥吟留别》。

② 第11~14句:尽管诗人逃逸而去,他无法忘记遭受战争蹂躏的土地,在那里暴政统治一切。

Flotte au vent frôlant les marches célestes
Elle m'invite, sur la terrasse des Nuées
A saluer l'immortel Wei Shu-qing
Éperdu, ravi, je la suis dans sa course
Sur le dos d'un cygne. Voici la Voûte pourpre
Regardant vers le bas : les eaux de Luo-yang
Troupes barbares aux files interminables
L'herbe sauvage, regorgeant de sang, fume encore :
Loups et chacals portent des coiffes d'hommes!

李 白
长 干^① 行 *Ballade de Chang-gan*

妾发初覆额，	<i>Moi cheveux / début couvrir front</i>
折花门前剧。	<i>Cueillir fleurs / porte devant jouer</i>
郎骑竹马来，	<i>Toi monter / bambou cheval venir</i>
绕床弄青梅。	<i>Autour lit / manier vertes prunes</i>
同居长千里，	<i>Ensemble habiter / Chang-gan-li</i>
两小无嫌猜。	<i>Deux petits / sans soupçon-secret</i>
十四为君妇，	<i>Quatorze ans / devenir seigneur femme</i>
羞颜未尝开。	<i>Timide face / ne jamais s'ouvrir</i>
低头向暗壁，	<i>Baisser tête / vers sombre mur</i>
千唤不一回。	<i>Mille appels / sans une réponse</i>
十五始展眉，	<i>Quinze ans / alors dégager sourcils</i>
愿同尘与灰。	<i>Vouloir partager / poussière et cendre</i>
常存抱柱 ^② 信，	<i>Toujours garder / serrer-pilier-serment</i>
岂上望夫台。 ^③	<i>Qu'importe monter / guetter-mari-terrasse</i>
十六君远行，	<i>Seize ans / seigneur loin voyager</i>
瞿塘滟滪堆。	<i>Qu-tang / Yan-yu récifs</i>
五月不可触，	<i>Cinquième mois / ne pas devoir toucher</i>
猿声天上哀。	<i>Singes cris / ciel dessus désolés</i>
门前迟行迹，	<i>Porte devant / tardives marcher traces</i>
一一生绿苔。	<i>Une à une / naître vertes mousses</i>
苔深不能扫，	<i>Mousses profondes / ne pas pouvoir balayer</i>

① 长干：在江苏，离南京不远。

② 传说中的人物，他在一座桥下等待他心爱的女子，她没有来；他宁愿在上涨的水里死去也不肯离去，于是抱住一根桥柱。

③ 中国有几座山都以此命名，以纪念一位弃妇，她每天上山期盼丈夫归来。

落叶秋风早。 *Tombantes feuilles / automne vent tôt*
 八月蝴蝶来， *Huitième mois / papillons s'approcher*
 双飞西园草。 *Par paire voler / ouest jardin herbes*
 感此伤妾心， *Regretter ceci / blesser moi cœur*
 坐愁红颜老。 *Attendre s'attrister / rose visage vieillir*
 早晚下三巴， *Tôt-tard / descendre San-ba*
 预将书报家。 *Par avance / lettre annoncer famille*
 相迎不道远， *Aller au-devant / sans route lointaine*
 直到长风沙。^① *Droit atteindre / Chang-feng-sha*

243

Les mèches commençaient à m'ombrer le front
 Devant la grande porte je cueillais des fleurs
 Sur un cheval de bambou tu venais vers moi
 Autour d'un lit de pierre on jouait aux prunes vertes
 Habitant tous deux le village de Chang-gan
 Tous deux, à l'âge tendre, innocents, candides...
 A quatorze ans, je devenais ton épouse
 Rougissante, timide, pas un seul sourire
 Yeux baissés, je me cachais à l'ombre du mur
 Cent fois tu m'appelais, je ne répondais pas !
 A quinze ans, je me suis enfin déridée
 Unie à toi comme poussières et cendres
 Jurant fidélité, comme l'« Homme au Pilier»
 Que m'importait de monter au «mont du Guet»

① 长风沙,在江边,离长干要走几天的路。

长江,从下游的江苏到上游的四川都可以航行。沿江有一些便利商旅经商的港口。唐诗的一个主题与这些商人的旅行和他们妻子的命运有关,她们往往被长久遗弃家中。(关于这同一主题,见第138页李益的绝句《江南曲》。)

Quand j'eus seize ans, tu es parti très loin
 Aux gorges Qu-tang où se dresse le Yan-yu
 En mai, qui peut l'affronter sans périr ?
 Les cris des singes déchirent le ciel !

Devant la maison, d'anciennes traces de pas
 Une à une recouvertes de mousse épaisse
 Si épaisse qu'on renonce à la balayer
 Et ces feuilles tombées d'un automne précoce...
 Huitième mois : les papillons d'or voltigent
 Deux par deux dans l'herbe du jardin d'ouest
 Le temps fuit : qui n'aurait le cœur serré
 En voyant si vite se faner la beauté ?
 Que vienne le jour où tu descendras San-ba
 Par avance fais-nous parvenir la nouvelle !
 Aller vers toi, y a-t-il distance qui compte ?
 D'une traite j'irai aux Sables-du-long-vent !

244

李 白

沐 浴 子 *Lavé et parfumé*

沐芳莫弹冠，	<i>Se laver fragrance / ne pas tapoter coiffe</i>
浴兰莫振衣。	<i>Se baigner orchidée / ne pas secouer habit</i>
处世忌太洁，	<i>Être dans le monde / éviter trop se nettoyer</i>
至人贵藏晖。	<i>Homme accompli / privilégié cacher lumière</i>
沧浪有钓叟， ^①	<i>Flots bleus / y avoir vieux pêcheur</i>
吾与尔同归。	<i>Moi et toi / en compagnie retourner</i>

Si tu te parfumes
 ne frotte pas ta coiffe
 Et si tu te baignes
 ne secoue pas ta robe
 Sache-le bien : le monde
 hait ce qui est pur
 L'homme à l'esprit noble
 cachera son éclat
 Au bord de la rivière
 est le vieux pêcheur :
 « Toi, moi, à la source
 nous retournerons ! »

① 渔父的形象常常代表超脱尘世和返朴归真。在此影射屈原(战国时代的大诗人)与渔父的相遇。屈原,在江边流浪,向一位渔父解释他被放逐的原因:“举世皆浊,我独清;众人皆醉,我独醒……”渔父离去时唱道:“沧浪之水清兮,可以濯吾缨;沧浪之水浊兮,可以濯吾足……”

杜 甫

245

悲 陈 陶^① Lamentation sur Chen-tao

孟冬十郡良家子, *Dixième mois dix contrées / bon peuple fils*
 血作陈陶泽中水。 *Sang devenir Chen-tao / marais dedans eau*
 野旷天清无战声, *Plaine vaste ciel clair / plus rien combat bruit*
 四万义军同日死。 *Quarante mille volontaires / même jour mourir*
 群胡归来血洗箭, *Groupes Barbares revenir / sang laver flèches*
 仍唱胡歌饮都市。 *Encore chanter Barbares chant / boire ville marché*
 都人回面向北啼, *Ville gens se tourner / vers nord pleurer*
 日夜更望官军至。 *Jout-nuit toujours guetter / officielle armée arriver*

Le sang des jeunes venus des dix contrées
 Emplit les froids marécages de Chen-tao
 Longue plaine, ciel désert, les cris se sont tus :
 Quarante mille volontaires péris en un jour

Les Tartares reviennent, flèches toutes saignantes
 Ils boivent en hurlant sur la place du marché
 Le peuple, vers le nord, les yeux brûlés de larmes
 Jour et nuit, guette l'arrivée de l'armée

① 安史之乱期间,756年陈陶一战,官军遭受惨败。

梦李白^①二首之一 En rêvant de Li Bo

死别已吞声，	<i>Mort séparer / déjà ravalé son</i>
生别常惻惻。	<i>Vie séparer / toujours désolé-désolé</i>
江南瘴疠地，	<i>Fleuve sud / miasme-peste lieu</i>
逐客无消息。	<i>Banni homme / ne pas avoir nouvelles</i>
故人入我梦，	<i>Ancien ami / pénétrer mien rêve</i>
明我长相忆。	<i>Comprendre moi / souvent me souvenir</i>
恐非平生魂，	<i>Craindre ne pas être / vraie vie âme</i>
路远不可测。	<i>Route lointaine / ne pas pouvoir mesurer</i>
魂来枫林青，	<i>Ame venir / érables forêt verte</i>
魂返关塞黑。	<i>Ame partir / passe-frontière noire</i>
君今在罗网，	<i>Seigneur à présent / être captif rets</i>
何以有羽翼？	<i>Comment donc / y avoir ailes</i>
落月满屋梁，	<i>Tombante lune / inonder maison poutres</i>
犹疑照颜色。	<i>Encore soupçonner / éclairer visage teinte</i>
水深波浪阔，	<i>Eau profonde / flots-vagues immenses</i>
无使蛟龙得。	<i>Ne point laisser / dragons d'eau saisir</i>

① 我们知道杜甫与李白至少两度相遇，在此期间两位诗人结下深厚的友谊。757（或 758）年，安史之乱期间，李白由于受到永王李璘案件牵涉而被判死罪，后流放夜郎——贵州的一个不洁的地区（流行“瘴疠”：恶性疟疾等传染病）。杜甫当时在四川，他为朋友的生命担忧。这首诗是杜甫为李白所写的十来首诗之一，在这些诗中，他除了表达对李白的友谊和欣赏，还表达了他的痛苦，眼看世人对天才恨之入骨，以及嫉妒的恶魔伺机陷害英才。

第 13、14 句：杜甫从梦中醒来，仍看见月光下朋友的身影。

La mort me ravit un ami : je ravale mes sanglots 247
Si la vie m'en sépare, je le pleure sans cesse
Sud du fleuve : terre infestée de fièvres, de pestes
L'homme exilé n'envoie plus de nouvelles ...

Tu es apparu dans mon rêve
Sachant combien je pense à toi !
L'âme est-elle vraiment vivante ?
Si longue la route, pleine de périls ...

L'ombre surgit : sycomores verts
L'ombre repart : passes obscurcies
Oiseau pris dans un rets sans faille
Comment t'es-tu donc envolé ?

La lune errant entre les poutres
Éclaire encore une silhouette ...
Sur le fleuve aux vagues puissantes
Prends bien garde aux monstres marins !

杜甫

彭衙行 *Ballade de Peng-ya*

忆昔避贼初，	<i>Se rappeler / fuir Barbares début</i>
北走经险艰。	<i>Au nord marcher / traverser danger-obstacle</i>
夜深彭衙道，	<i>Nuit profonde / Peng-ya route</i>
月照白水山。	<i>Lune brillante / Eau-pâle montagne</i>
尽室久徒步，	<i>Entière famille / longtemps à pied</i>
逢人多厚颜。	<i>Rencontrer gens / souvent sans honte</i>
参差谷鸟吟，	<i>Pêle-mêle / vallée oiseaux crier</i>
不见游子还。	<i>Ne pas voir / errants de retour</i>
痴女饥咬我，	<i>Ignorante fille / de faim me mordre</i>
啼畏虎狼闻。	<i>Pleurer craindre / tigres loups entendre</i>
怀中掩其口，	<i>Poitrine milieu / fermer sa bouche</i>
反侧声愈嗔。	<i>Se débattre / voix plus véhémence</i>
小儿强解事，	<i>Jeune fils / se croire avoir raison</i>
故索苦李餐。	<i>Toujours réclamer / amères prunes se nourrir</i>
一旬半雷雨，	<i>Dix jours / moitié tonnerre pluie</i>
泥泞相牵攀。	<i>Boue-fange / mutuellement se tenir</i>

A l'arrivée des Tartares, nous fuyions
 Vers le nord, affrontant mille dangers
 Nuit profonde sur la route de Peng-ya
 La lune brillait sur les monts d'Eau pâle
 Tous hagards, après une si longue marche
 Oublieux de honte face aux gens rencontrés
 Croassement des corbeaux au fond des ravins

Pas une âme allant en sens inverse . . .
 De faim, ma plus jeune fille me mordait
 Ses pleurs auraient pu éveiller tigres et loups
 En vain l'étouffais-je contre ma poitrine
 Se débattant, elle criait de plus belle !
 Mon fils pourtant avait l'âge de raison
 Il réclamait à croquer des prunes amères
 Sur dix jours, cinq frappés d'orages
 Main dans la main, sans rien qui protège

既无御雨备，	<i>Déjà démunis / contre pluie outils</i>
径滑衣又寒。	<i>Sente glissante / habit encore glacial</i>
有时经契阔，	<i>Parfois / traverser longue distance</i>
竟日数里间。	<i>Entiers jours / quelques stades limités</i>
野果充糗粮，	<i>Sauvages fruits / en lieu de vivres</i>
卑杖成屋椽。	<i>Basses branches / en guise d'abris</i>
早行石上水，	<i>Tôt marcher / rochers dessus eau</i>
暮宿天边烟。	<i>Tard dormir / ciel bordure fumée</i>
少留同家洼，	<i>Brève halte / Tong-jia val</i>
欲出芦子关。	<i>Vouloir sortir / Lu-zi passe</i>
故人有孙宰，	<i>Ancien ami / y avoir Sun Zai</i>
高义薄曾云。	<i>Haute bonté / frôler couches nuages</i>
延客已曛黑，	<i>Accueillir visiteurs / déjà jour noirci</i>
张灯启重门。	<i>Accrocher lampes / ouvrir double porte</i>

Nous traînions nos pas dans la boue
 Sentiers glissants, ténèbres glaciales

Souffrants, épuisés, nous parcourions
 Moins de dix lieues en une journée
 Fruits sauvages ; nos seuls aliments
 Branches basses ; notre unique abri
 Tôt le matin, heurtant les pierres sous l'eau
 Tard le soir, cherchant une fumée à l'horizon
 Après un arrêt au val des Logis
 Nous allions affronter la passe des Roseaux
 Fidèle entre tous, mon ami Sun Zai :
 Sa haute bonté atteignait les nues
 Au creux de la nuit il nous accueillit
 On ralluma les lampes, on rouvrit les portes

250 暖汤濯我足, *Chauffer eau / laver mes pieds*
 剪纸招我魂。 *Couper papiers / rappeler mon âme*
 从此出妻孥, *Dès lors / sortir femme enfants*
 相视涕阑干。 *Se regarder / larmes couler à flots*
 众雏烂熯睡, *Nombreux petits / profondément endormis*
 唤起沾盘飧。 *Appeler se lever / ingurgiter assiette-mets*
 誓将与夫子, *Jurer vouloir / avec sage-lettré*
 永结为弟昆。 *A jamais nouer / liens de frères*
 遂空所坐堂, *Alors vider / où s'asseoir salle*
 安居奉我欢。 *En paix vivre / offrir moi joie*
 谁肯艰难际, *Qui consentir / obstacle-épreuve moment*
 豁达露心肝。 *Sans réserves / révéler cœur-foie*
 别来岁月周, *Séparer depuis / année mois cycle*
 胡羯仍构患。 *Barbares du Nord / toujours causer calamités*
 何当有翅翎, *Comment espérer / y avoir ailes-plumes*
 飞去堕尔前。 *Voler partir / tomber toi devant*

On apporta de l'eau chaude pour les pieds
Et découpa des papiers pour les âmes errantes
Émue jusqu'aux larmes, la femme de Sun
Suivie de ses enfants venait vers nous
Je réveillai les miens, écrasés de sommeil
Nous mangeâmes, de bon cœur, le reste des plats
« En souvenir de cette nuit, nous dit Sun
Jurons d'être frères pour l'éternité »
On aménagea la salle où nous étions assis
Pour qu'à l'aise nous puissions y vivre
Qui eût pu, en ces temps de malheur
M'ouvrir ainsi, sans réserve, son cœur
Un an déjà : depuis notre séparation
Les Barbares ravagent toujours nos terres
Mon desir ? Avoir des ailes puissantes
M'envoler et m'abattre devant toi !

251

杜 甫

朱 凤^① 行 *Ballade du phénix rouge*

君不见潇湘之山	<i>Ne voyez-vous pas Xiao-Xiang montagnes / mont</i>
衡山高，	<i>Heng haut</i>
山巅朱凤声嗷嗷。	<i>Mont sommet phénix rouge / cris poignants-poignants</i>
侧身长顾求其曹，	<i>Se tourner longuement scruter / en quête de semblables</i>
翅垂口噤心甚劳。	<i>Ailes rabattues bouche cousue / cœur en peine</i>
下愍百鸟在罗网，	<i>En bas avoir pitié cent oiseaux / être emprisonnés</i>
黄雀最小犹难逃。	<i>Moineaux plus petits / déjà improbable échappée</i>
愿分竹实及蝼蚁，	<i>Vouloir partager fruits rares / jusque avec fourmis</i>
尽使鸱枭相怒号。	<i>Entièrement laisser rapaces / de colère vociférer</i>

Regardez, dominant les monts du Xiang, le mont Heng !
 Sur la cime, un phénix rouge aux cris déchirants
 Longuement il scrute autour, cherchant ses semblables
 Épuisé par la douleur, ailes rabattues, il se tait ...
 Tant de ses frères, en bas, sont pris dans les rets
 Qui pourrait s'en libérer ? Pas même le petit moineau !
 Son seul désir : partager ses fruits avec les humbles
 Dût-il déchaîner la colère de tous les rapaces !

① 凤凰的意象常常萦绕着杜甫,那是传说中的神鸟。在一首题为《凤凰台》的长诗中,他将自己喻为这种鸟,它以自己的血肉,安抚世间痛苦:

我能剖心出,饮啄慰孤愁。
 心以当竹实,炯然无外求。
 血以当醴泉,岂徒比清流?

杜 甫

252

石壕吏^①

Le recruteur de Shi-hao

暮投石壕村，	<i>Soir descendre / Shi hao village</i>
有吏夜捉人。	<i>Y avoir officier / nuitamment saisir gens</i>
老翁逾墙走，	<i>Vieil homme / escalader mur partir</i>
老妇出门看。	<i>Vieille femme / sortir porte regarder</i>
吏呼一何怒，	<i>Officier crier / une combien colère</i>
妇啼一何苦。	<i>Femme pleurer / une combien amertume</i>
听妇前致词，	<i>Écouter femme / avancer adresser parole</i>
三男邺城戍。	<i>Trois garçons / Ye-cheng défense</i>
一男附书至，	<i>Un garçon / joindre missive arriver</i>
二男新战死。	<i>Deux garçons / nouvellement combattre mourir</i>
存者且偷生，	<i>Vivant celui / en attendant voler vie</i>
死者长已矣。	<i>Mort celui / pour toujours ainsi</i>
室中更无人，	<i>Pièce dedans / de plus sans personne</i>
惟有乳下孙。	<i>Seulement y avoir / sein dessous petit-fils</i>
有孙母未去，	<i>Y avoir petit-fils / mère non encore partir</i>
出入无完裙。	<i>Sortir-entrer / sans entière jupe</i>
老妪力虽衰，	<i>Vieille femme / force bien que faible</i>
请从吏夜归。	<i>Prier suivre / officier nuitamment retourner</i>
急应河阳役，	<i>Vite répondre / He-yang corvée</i>
犹得备晨炊。	<i>Déjà pouvoir / préparer matin repas</i>
夜久语声绝，	<i>Nuit tardive / paroles sans cesser</i>
如闻泣幽咽。	<i>Comme entendre / pleurer secrets sanglots</i>
天明登前途，	<i>Jour poindre / monter future route</i>
独与老翁别。	<i>Seul avec / vieil homme se séparer</i>

① 在第二章,为了在与律诗的关系中阐明古体诗的形式,对这首诗进行了分析。见第75~77页。

253 Je passe la nuit au village de Shi-hao
 Un recruteur vient s'emparer des gens
 Passant par le mur, le vieillard s'enfuit
 Sa vieille épouse va ouvrir la porte
 Cris de l'officier, combien coléreux
 Pleurs de la femme, si pleins d'amertume
 Elle parle enfin. Je prête l'oreille :
 « Mes trois enfants sont partis pour Ye-cheng
 L'un d'eux a fait parvenir une lettre
 Ses frères viennent de mourir au combat
 Le survivant tentera de survivre
 Les morts hélas, jamais ne reviendront
 Dans la maison il n'y a plus personne
 A part le petit qu'on allaite encore
 C'est pour lui que sa mère est restée
 Pas une jupe entière pour se présenter . . .

Moi, je suis vieille, j'ai l'air faible
 Je demande à vous suivre. Déjà
 Aux corvées de He-yang, je pourrai
 Préparer le repas du matin ! »
 Au milieu de la nuit les bruits cessent
 On entend comme un sanglot caché
 Le jour point, je reprends ma route :
 Au vieillard, seul, j'ai pu dire adieu

杜 甫

254

观公孙大娘弟子 舞剑器行^① *Danse à l'épée exécutée par une disciple de Gong-sun la Grande*

昔有佳人公孙氏，	<i>Jadis y avoir beauté / Gong-sun clan</i>
一舞剑器动四方。	<i>Dès que danser épée / émouvoir quatre orientes</i>
观者如山色沮丧，	<i>Spectateurs formant montagne / mine stupéfaite</i>
天地为之久低昂。	<i>Ciel-terre en conséquence / longuement s'abaisser</i>
耀如羿射九日落，	<i>Étincelante tel Archer Yi / tomber neuf soleils</i>
矫如群帝骖龙翔。	<i>Superbe tels immortels / chevauchant dragons voler</i>
来如雷霆收震怒，	<i>Venir tel éclair-tonnerre / amasser violent courroux</i>
罢如江海凝清光。	<i>Cesser tel fleuve-mer / condenser pure clarté</i>
绛唇珠袖两寂寞，	<i>Lèvre rouge manche perlée / toutes deux délaissées</i>
晚有弟子传芬芳。	<i>Tard posséder disciple / revivre fragrance</i>
临颖美人在白帝，	<i>Lin-ying beauté / se trouver à Empereur-blanc</i>
妙舞此曲神扬扬。	<i>A merveille danser musique / esprit tout exalté</i>
与余问答既有以，	<i>Avec moi question-réponse / ainsi révéler origine</i>
感时抚事增惋伤。	<i>Regretter temps rappeler événements / augmenter tristesses</i>
先帝侍女八千人，	<i>Ex-empereur dames de cour / huit mille personnes</i>
公孙剑器初第一。	<i>Gong-sun épée-danse / d'emblée place première</i>
五十年间似反掌，	<i>Cinquante années écoulées / comme retourner main</i>
风尘澒洞昏王室。	<i>Vent poussière sans limites / enténébrer royale maison</i>
梨园弟子散如烟，	

255

① 在这首诗的序言里，诗人讲述了写诗的经过。767年，在夔州，杜甫观看了一场临颖李十二娘的“剑器”舞，并从她那里得知她是公孙大娘的女弟子，于是想起孩提时(717)他曾获得观赏著名女舞蹈家表演的稀有良机。穿过公孙的命运(与唐朝的命运相连)，他重新认识自己的命运。诗的最后一个意象——老人独自在山里蹒跚而行——与前面描写的迅如闪电的舞蹈，形成具有反讽性的对照。

在序言中，诗人指出，大书法家张旭(675—750)，受到公孙舞蹈的启发，获得书法艺术的秘密；这是为了显示其同时代人对女舞蹈家的着迷，也为了暗示中国美学中各门艺术互相感应的重要思想。

女乐余姿映寒日。 *Poiriers jardin disciples / se disperser comme*
 金粟堆南木已拱， *fumée*
 瞿塘石城草萧瑟。 *Femme musicienne fanée beauté / refléter froid*
 玳筵急管曲复终， *soleil*
 乐极哀来月东出。 *Millet d'Or tumulus sud / arbres déjà entourer*
 老夫不知其所往， *Qu-tang pierre muraille / herbes xiao-se*
 足茧荒山转愁疾。 *Riche banquet presser instruments / chant à*
 nouveau finir
 Joie extrémité tristesse surgir / lune à l'est sortir
 Vieil homme ne pas savoir / vers où s'en aller
 Pieds cals déserte montagne / tourner chagrin vite

Qui ne connaissait Gong-sun-la-Grande, beauté de jadis ?

L'épée en main, quand elle dansait, le monde
 était bouleversé

Les foules s'amassaient autour, pâles de stupeur
Ciel et terre s'abaissaient, en signe de révérence
Superbe : seigneurs célestes chevauchant dragons ailés
Éclatante : neuf soleils tombant sous le tir de Hou Yi
Un bond en avant : éclair-tonnerre chargé de courroux
Un brusque arrêt : océan serein en sa pure clarté

Sombrèrent dans l'oubli lèvres roses, manches brodées
Tard une disciple en fait revivre la fragrance
Venue de Lin-ying - à la cité d'Empereur Blanc
Elle danse à merveille au rythme d'un chant
Lorsqu'elle révèle les racines de son art

Resurgit en moi le regret des temps anciens
Huit mille dames dans la suite de l'Empereur Brillant
Gong-sun, par sa danse, s'affirma d'emblée première
Cinquante années s'envolèrent en un tour de main
Les guerres sans fin ravagèrent la maison royale
Dispersés les disciples du Jardin des Poiriers
Face au couchant l'ombre fanée d'une courtisane
Sur le mont aux Grains d'Or les arbres ont grandi
Ici aux gorges de Qu-tang, l'herbe frissonne au vent
Fête scintillante : la joyeuse musique prend fin
Au plaisir succède la douleur sous la lune
Le vieil homme, pieds durcis, ne sachant où aller
Promène son tourment dans la montagne déserte

256

钱起雨

中望海上怀 **Contemplant du haut d'un mont la mer sous la**
 郁林观中道侣 **pluie et pensant aux moines du monastère Yu-lin**

山观海头雨， *Montagne contempler / mer crête pluie*
 悬沫动烟树。 *Suspendues écumes / ébranler fumées arbres*
 只疑苍茫里， *Seulement douter / immensité dedans*
 郁岛欲飞去。 *Sombre île / au point de s'envoler*
 大块怒天吴， *Vaste cosmos / en colère céleste démon*
 惊潮荡云路。 *Menaçante vague / pulvériser nuages route*
 群真俨盈想， *Hommes vrais / dignes remplir pensée*
 一苇不可渡。 *Simple esquif / ne pas pouvoir traverser*
 惆怅赤城期， *Regretter / rouges murailles promesse*
 愿假轻鸿馭。 *Vouloir emprunter / légère oie conduire*

Pluie sur la mer :

Les écumes ébranlent les arbres embrumés
 Au cœur du chaos

Le sombre archipel est prêt à s'envoler . . .

Voies des nuages :

Soudain démantelées par les vagues déchaînées

Pensées tendues :

Vers le lointain des hommes véritables

Trop frêle, l'esquif :

Comment donc réussir la traversée ?

Désir ardent

D'atteindre l'île aux Murailles pourpres

Oiseau géant

Comme j'épouse ton vol fulgurant !

孟 郊

257

游 子 吟 *Chanson du fils qui part en voyage*

慈母手中线， *Aimante mère / main dedans fils*
 游子身上衣。 *Errant fils / corps dessus habit*
 临行密密缝， *Proche départ / serré-serré coudre*
 意恐迟迟归。 *Esprit craindre / tardif-tardif rentrer*
 谁言寸草心， *Qui dire / pouce herbe cœur*
 报得三春晖^①? *Répondre à / trois printemps lumière*

Le fil entre les doigts de la mère qui coud
 Sera habit sur le fils qui part en voyage
 Plus proche est le départ plus serré est le point
 Et plus serré encore un cœur qui craint l'absence
 Comment croire que la couleur d'un brin d'herbe
 Puisse compenser la chaude lumière du printemps ?

① 春晖=母爱。

258

白居易

卖炭翁

Le vieux charbonnier

卖炭翁，	<i>Vendre charbon vieillard</i>
伐薪烧炭南山中。	<i>Couper bois brûler charbon / mont du Sud dedans</i>
满面尘灰烟火色，	<i>Plein visage poussières-cendres / fumée flamme couleur</i>
两鬓苍苍十指黑。	<i>Deux tempes grisonnantes-grisonnantes / dix doigts noirs</i>
卖炭得钱何所营，	<i>Vendre charbon obtenir argent / quel but viser</i>
身上衣裳口中食。	<i>Corps dessus vêtements / bouche dedans aliments</i>
可怜身上衣正单，	<i>Quelle pitié corps dessus / habit justement mince</i>
心忧炭贱愿天寒。	<i>Se soucier charbon sans valeur / souhaiter ciel froid</i>
夜来城上一尺雪，	<i>Nuit passée ville dessus / un pied neige</i>
晓驾炭车碾冰辙。	<i>Aube conduire charbon charrette / rouler glaciale ornière</i>
牛困人饥日已高，	<i>Bœuf fatigué homme affamé / soleil déjà haut</i>
市南门外泥中歇。	<i>Marché sud porte dehors / boue milieu se reposer</i>
翩翩两骑来是谁？	<i>Fringants-fringants deux cavaliers / venir être qui</i>
黄衣使者 ^① 白衫儿。	<i>Jaune habit messenger / blanche chemise jeune</i>
手把文书口称敕，	<i>Main tenir écrit texte / bouche proclamer ordre</i>
回车叱牛牵向北。	<i>Retourner charrette huer bœuf / tirer vers nord</i>
一车炭，千余斤，	<i>Une charretée charbon poids / mille plus livres</i>
官使驱将惜不得。	<i>Officiers chasser emporter / regretter sans obtenir</i>
半匹红纱一丈绡 ^② ，	<i>Moitié pièce rouge soie / dix pieds satin</i>
系向牛头充炭值！	<i>Attacher sur bœuf tête / pour charbon prix</i>

① 皇宫征用官。

② 不值一提的补偿，卖炭翁不知如何对待。值得注意的还有闪亮的布料与卖炭翁被染黑的面孔的对照。

Vieux charbonnier, au mont du Sud
Coupe du bois et puis le brûle . . .
Visage couleur de feu, de suie
Mains noircies, tempes grisonnantes
A quoi lui servirait le peu d'argent gagné
Un corps à couvrir, une bouche à nourrir
Quelle pitié ! si mince déjà son vêtement
Il souhaite un temps plus froid encore !
Cette nuit la neige enfin est tombée sur la ville
Dès l'aube, il pousse son chariot sur la route
A midi, le bœuf est las et l'homme affamé
Porte du sud : tous deux se reposent dans la boue
Qui sont ces cavaliers qui arrivent fringants ?
Un messager en jaune suivi d'un jeune en blanc
Un papier à la main : « Par ordre impérial ! »
Huant le bœuf, ils tournent le chariot vers le nord
Une charretée de charbon - plus de mille livres -
Prise par les gens du palais : à qui se plaindre ?
Une demi-pièce de gaze, dix pieds de soie légère
Attachés au bœuf : voilà le prix qu'ils te paient !

260

柳宗元

渔翁 Le vieux pêcheur

渔翁夜傍西岩宿， *Vieux pêcheur nuit côtoyer / ouest falaise dormir*
 晓汲清湘燃楚竹。 *Aube puiser clair Xiang / brûler Chu bambou*
 烟消日出不见人， *Fumée se dissiper soleil sortir / ne pas voir homme*
 欸乃一声山水绿。 *Ai-nai un son / montagne-eau verte*
 回看天际下中流， *Se retourner regarder ciel bord / descendre centre*
 岩上无心云相逐。 *courant*

Falaise dessus sans souci / nuages se poursuivre

Le vieux pêcheur passe la nuit sous les falaises de l'Ouest
 A l'aube, brûlant des bambous, il chauffe l'eau du Xiang
 Quand la fumée se dissipe, au soleil naissant, il disparaît
 Seul l'écho de son chant éveille fleuve et mont d'émeraude
 Soudain, au bord du ciel, on le voit descendre le courant
 Au-dessus des falaises, insouciant, voguent sans fin les nuages

李 贺
秋 来

261

Voici l'automne

桐风惊心壮士苦， *Platane vent effrayer cœur / homme brave s'affliger*
 衰灯络纬^①泣寒素。 *Affaiblie lampe bruit de rouet / pleurer glacée soie*
 谁看青简^②一编书， *Qui lire verts bambous / ensemble reliés livre*
 不遣花虫粉空蠹。 *Ne pas laisser vers rongeurs / poudrer vides trous*
 思牵今夜肠应直， *Pensées nouées cette nuit / entrailles devoir se tendre*
 雨吟香魂吊书客。 *Pluie psalmodier parfumée âme / consoler écrire homme*
 秋坟鬼唱鲍家诗，^③ *Tombe d'automne fantôme chanter / Bao Zhao poèmes*
 恨血千年土中碧！ *Rancœur sang mille ans / terre milieu jade*

Vent de platanes : tressaille le cœur. L'homme mûr est affligé
 Sous la pâleur d'une lampe les rouets chantent leur soie transie
 Qui pourrait lire ce livre en bambous verts sans laisser
 Les vers semer leurs poudres au travers des pages ?
 Cette nuit, rongées de tourments, se dresseront mes entrailles
 Une âme embaumée, sous la pluie, viendra consoler le poète
 Sur la tombe d'automne les fantômes chantent les vers de Bao
 Son sang de colère, mille ans après, sera jade sous la terre !

① 络纬:蟋蟀的隐喻名称。

② 在2世纪发明造纸法之前,书籍由联贯成册的竹片(为书写材料)制成。

③ 鲍照:5世纪的诗人,他曾写下一首题为《代蒿里行》的诗,下面是其中的节选:
 “同尽无贵贱,殊愿有穷伸。驰波催永夜,零露逼短晨。”

262 李贺

公无出门

Ne sortez pas, seigneur !

天迷迷，	<i>Ciel caché-caché</i>
地密密。	<i>Terre serrée-serrée</i>
熊虺 ^① 食人魂，	<i>Serpent à neuf têtes / manger homme âme</i>
雪霜断人骨。	<i>Neiges-givres / rompre hommes os</i>
嗾犬唁唁相索索，	<i>Lâcher chiens yan-yan / venir chercher chercher</i>
舐掌偏宜佩兰客 ^② 。	<i>Lécher pattes surtout priser / portant orchidée homme</i>
帝遣乘轩灾自灭，	<i>Dieu envoyer monter char / fléau tout seul cesser</i>
玉星点剑黄金鞞。	<i>Jade étoiles orner épée / jaune or joug</i>
我虽跨马不得还，	<i>Moi bien que à cheval / ne pas pouvoir revenir</i>
历阳 ^③ 湖波大如山。	<i>Li-yang lac vagues / grosses comme montagnes</i>
毒虬相视振金环，	<i>Venimeux dragons aux aguets / secouer anneau d'or</i>
狻猊獬豸吐虿涎。	<i>Lions griffons fabuleux / cracher mâchoire bave</i>
鲍焦 ^④ 一世披草眠，	<i>Bao Jiao entière vie / endosser herbes dormir</i>
颜回 ^⑤ 廿九鬓毛斑。	<i>Yan Hui vingt-neuf / tempes poils blancs</i>
颜回非血衰，	<i>Yan Hui / non pas sang corrompre</i>
鲍焦不违天。	<i>Bao Jiao / ne point offenser ciel</i>
天畏遭衔啮，	<i>Ciel avoir peur / subir mordre ronger</i>
所以致之然。	<i>Ce pourquoi / en être ainsi</i>
分明犹惧公不信，	<i>En clair toujours craindre / seigneur ne pas croire</i>
公看呵壁书问天。 ^⑥	<i>Seigneur voir gronder mur / écrire Questionner Ciel</i>

① 熊虺：九头蛇，参见《楚辞·招魂》。

② 佩兰客（=君子）：参见《楚辞·离骚》。

③ 历阳，安徽的一个城市，它在一夜间变成湖泊。参见《淮南子》。

④ 鲍焦，周代隐士，他为自己规定的行为准则致使他饿死。

⑤ 颜回：孔子所喜爱的弟子。如同颜回，李贺很早白头，并早逝。

⑥ 屈原（前 340—？）写下《天问》，他受到在楚国先王庙堂所见壁画的启发。

Ciel impénétrable
 Terre insaisissable
 Le serpent à neuf têtes nous dévore l'âme
 Givres et neiges rongent nos os
 Les chiens lâchés sur nous reniflent, aboient
 Se lèchent les pattes
 Attirés par la chair de l'homme aux orchidées
 Lorsque Dieu enverra son char - joug en or, sabre
 étoilé de jade -
 Viendra la fin des calamités
 J'avance à cheval sur le chemin sans retour
 Plus hauts que les montagnes, les flots submergent Li-yang
 Des dragons venimeux, secouant leurs anneaux, me
 fixent du regard
 Lions et griffons crachent leur bave ...
 Bao Jiao a couché sur l'herbe toute sa vie
 Yan Hui, à vingt-neuf ans, avait les cheveux jaunis ...
 Non que Yan Hui eût le sang corrompu
 Ni que Bao Jiao eût offensé le Ciel
 Mais le Ciel craignait les dents tranchantes
 Il leur fut donc réservé ce sort
 Et si vous doutez encore de l'évidence
 Souvenez-vous de l'homme qui délirait devant le mur
 Y inscrivant ses Questions au Ciel !

苦昼短

Lamentation sur la brièveté du jour

飞光飞光，
 劝尔一杯酒。
 吾不识青天高、
 黄地厚。
 惟见月寒日暖，
 来煎人寿。
 食熊则肥，
 食蛙则瘦。
 神君何在，
 太一安有！
 天东有若木，
 下置衔烛龙，
 吾将斩龙足，
 嚼龙肉，
 使之朝不得迴，
 夜不得伏。
 自然老者不死，
 少者不哭。
 何为服黄金？
 吞白玉？
 谁是任公子，
 云中骑白驴。
 刘彻茂陵多滞骨，
 嬴政梓棺费鲍鱼。^①

Volante lumière volante lumière
Conseiller toi une coupe vin
Moi ne pas connaître bleu ciel haut
Jaune terre épaisse
Seulement voir lune froide soleil chaud
Venir frire homme vie
Manger ours alors gros
Manger grenouilles alors maigres
Divine Dame où se trouver
Suprême Un comment y avoir
Ciel à l'est y avoir Arbre Ruo
Dessous mettre tenir bougie dragon
Moi devoir couper dragon pattes
Mâcher dragon chair
Pour que jour ne pas pouvoir retourner
Nuit ne pas pouvoir demeurer
Naturellement vieux ne plus mourir
Jeunes ne plus pleurer
Pourquoi donc absorber jaune or
Avaler blanc jade
Qui être Ren Gong-zi
Nuages milieu chevaucher blanc mulet
Liu Che Mao-ling abonder tas d'os
Ying Zheng catalpa cercueil gaspiller abalone

① 以激烈的语汇，诗人喊出他对生命短暂的恼怒。他打算杀龙（日车的牵引者），随后人便能重新找到圆满与和平。不过他嘲笑那些误入歧途的寻找长生不老者，比如刘彻（汉武帝）和嬴政（秦始皇）。后者死于一次旅行期间。为了保守秘密直至返回都城，陪同他的大臣让皇家马车后面跟随着装满鲍鱼的灵车，以其臭掩盖腐尸的气味。

Lumière volante, lumière ...
 Vidons cette coupe de vin !
 Nous ignorons la hauteur du ciel
 Et la profondeur de la terre
 Ce que nous voyons : lune froide et soleil chaud
 Rongeant sans fin les corps humains
 Croquer des pattes d'ours fait grossir
 Manger des grenouilles, c'est le contraire...
 Où est la Dame Divine
 Où le Suprême Un
 A l'est se dresse l'Arbre immortel
 Sous terre vit le dragon, torche à la bouche
 Tranchons ses pattes
 Mâchons sa chair
 Plus jamais le jour ne reviendra
 Ni ne se reposera la nuit
 Les vieillards ne mourront plus
 Ni les jeunes ne pleureront
 A quoi sert de se gaver d'or
 Ou se nourrir de jade blanc
 Ren Gong-zi, qui donc le connaît
 Chevauchant un mulet, parmi les nuages
 Liu Che, dans sa tombe de Mao-ling : os entassés
 Ying Zheng, dans son coffre de catalpa : putride
 Que d'abalones gaspillées !

秦王饮酒

Libation du roi des Qin

秦王骑虎游八极， *Qin roi chevaucher tigre / visiter Huit Pôles*
 剑光照空天自碧。 *Épée lumière éclairer vide / ciel en soi bleu*
 羲和①敲日玻璃声， *Xi Ho frapper soleil / verre-cristal bruit*
 劫②灰飞尽古今平。 *Kalpas cendres voler cesser / passé-présent paix*
 龙头泻酒邀酒星， *Dragon tête verser liqueur / inviter Étoile de vin*
 金槽琵琶夜枒枒。 *Dorées rainures pi-pa / nuit sonore-sonore*
 洞庭雨脚来吹笙， *Dong-ting pluie pieds / venir souffler pipeau*
 酒酣喝月使倒行。 *Vin ivre haranguer lune / faire à rebours marcher*
 银云栉栉瑶殿明， *Argentés nuages denses-denses / jaspe salle briller*
 宫门掌事报一更。 *Palais portail garde de service / annoncer première veille*
 花楼玉凤声娇狞， *Fleurie tour jade phénix / voix suaves aiguës*
 海绡红文香浅清， *Marine soie rouges rayures / parfum clair pur*
 黄鹄③跌舞千年觥。 *Jaunes oies chuter danser / mille ans coupe*
 仙人烛树蜡烟轻， *Immortels bougies-arbres / cire fumée légère*
 清琴醉眼泪泓泓。 *Émeraude-luth ivres yeux / larmes à flots*

Le roi des Qin, chevauchant un tigre, parcourt
les Huits Pôles

L'éclat de son épée ouvre l'espace, fend le bleu du ciel
Frappé par Xi Ho, le soleil résonne du bruit de verre cassé

① 羲和：日车的驾御者。

② 劫：佛教中宇宙的周期。每一劫结束，宇宙便沦为灰烬。

③ 根据诗的异文，可以理解为“黄鹄”或者“黄衣美女”。

Les cendres des kalpas se dispersent. Le temps retrouve sa paix
 Tête de dragon : source de nectar attirant l'Étoile du vin
 Les échos des cithares d'or font vibrer la nuit . . .

Arrive la pluie du lac Dong-ting, au rythme des pipeaux
 Hurlant d'ivresse, le roi ordonne à la lune de rebrousser chemin
 Sous les nuages d'argent, scintille la salle de jaspes

Le gardien, à la porte du palais, annonce la première veille
 D'une voix suave, chantent les phénix de la Tour fleurie

- Pur parfum de la soie marine toute striée de rouge

Les Oies jaunes, au pas de danse, sombrant dans la coupe
 millénaire

Près des arbres-bougies, les Immortels s'envolent en fumée

La déesse Luth d'Émeraude a les yeux inondés de larmes

春坊正字剑子歌^① *Chanson de l'épée du collateur au Bureau du print-**emps*

先辈匣中三尺水，	<i>Aîné coffre dedans / trois pieds eau</i>
曾入吴潭斩龙子。	<i>Jadis entrer lac Wu / tuer dragon fils</i>
隙月斜明刮露寒，	<i>Lune cachée reflet oblique / polir rosées glacées</i>
练带平铺吹不起。	<i>Écharpe de satin étalée / souffler ne pas soulever</i>
蛟胎皮老蒺藜刺，	<i>Peau de requin vieillie / ronces-ajoncs épines</i>
鸂鶒淬花白鹇尾。	<i>Oiseau de mer fleurs trempées / blanc faisane queue</i>
直是荆轲 ^② 一片心，	<i>Simplement être Jing Ko / morceau entier cœur</i>
莫教照见春坊字。	<i>Ne pas laisser éclairer / Office du printemps caractères</i>
绛丝团金悬篋箬，	<i>Soie nouée en turbine / suspendre poignée</i>
神光欲截蓝田玉。	<i>Divin éclat vouloir fendre / Champ Bleu jade</i>
提出西方白帝惊，	<i>Tirer sortir de l'ouest / Empereur Blanc s'effrayer</i>
嗷嗷鬼母秋郊哭。 ^③	<i>Ao-ao démons mère / plaine d'automne pleurer</i>

Coffre de l'aîné : y dort une eau longue de trois pieds
 Jadis elle plongea dans le lac Wu pour tuer le dragon
 Filet de lune, reflet oblique polissant de froides rosées
 Écharpe de satin étalée que ne ride point le vent
 Peau de requin vieillie, toute hérissée d'épines

① 李贺有位表兄在“春坊”(相当于为太子服务的秘书处)任职。

② 荆轲,战国时的一位“游侠”,他以试图刺杀秦王的勇敢行为而著称。

③ 汉高祖刘邦,曾在路上杀死一条大蛇。当晚,一位老妇人出现在他的梦中,为她的儿子——西方白帝——被杀而哭泣、悲伤。

Oiseau de mer, onguent fleuri, blanche queue de faisan
Cette épée, le cœur même du chevalier Jing Ko
Cachera toujours les caractères de l'Office du printemps
Sur sa poignée : fils de soie noués et or turbiné
Éclat magique qui pourfendrait le jade du Champ Bleu
A sa vue, l'Empereur Blanc de l'Ouest est terrassé
Et sa mère, la Démone, gémit sur la plaine d'automne

268 李 贺

李凭箜篌^①引^② Le kong-hou de Li Ping

吴丝蜀桐张高秋，	<i>Soie de Wu platane de Shu / dresser automne haut</i>
空白凝云颓不流，	<i>Ciel vide nuages figés / tombant non pas flottants</i>
江娥啼竹素女愁，	<i>Déesse du fleuve pleurer bambous / Filles Blanches s'affliger</i>
李凭中国弹箜篌。	<i>Li Ping milieu du Pays / jouer kong-hou</i>
昆山玉碎凤凰叫，	<i>Mont Kun jades se briser / couple de phénix s'appeler</i>
芙蓉泣露香兰笑。	<i>Fleurs de lotus verser rosée / orchidée parfumée rire</i>
十二门前融冷光，	<i>Douze portiques par-devant / fondre lumière froide</i>
二十三丝动紫皇。	<i>Vingt-trois cordes de soie / émouvoir Empereur Pourpre</i>
女娲炼石补天处，	<i>Nü-wa affiner pierres / réparer céleste voûte</i>
石破天惊逗秋雨。	<i>Pierres fendues ciel éclaté / ramener pluie automnale</i>
梦入神山教神姬，	<i>Rêver pénétrer mont Magie / initier le chamane</i>
老鱼跳波瘦蛟舞。	<i>Poissons vieillis sauter vagues / maigre dragon danser</i>
吴质不眠倚桂树，	<i>Wu Zhi ne pas dormir / s'appuyer contre camélier</i>
露脚斜飞湿寒兔。	<i>Rosée ailée obliquement voler / mouiller lièvre transi</i>

① 古代的一种弹拨乐器。

② 这首诗的意译从略，在第三章，为了显示象征意象的运转，对其进行了分析。见第 97~100 页。



词

白居易

271

花 非 花

Hua-fei-hua

花非花，

Fleur non fleur

雾非雾。

Brume non brume

夜半来，

Minuit arriver

天明去。

*Aurore s'en aller*来如春梦不多时， *Venir comme printemps rêve ne point durer*去似朝云无觅处。 *Aller tel matin nuage sans trouver lieu*

Fleur. Est-ce une fleur ?

Brume. Est-ce la brume ?

Arrivant à minuit

S'en allant avant l'aube

Elle est là ; douceur d'un printemps éphémère

Elle est partie ; nuée du matin, nulle trace

272

李 白

菩 萨 蛮 Pu-sa-man

平林漠漠烟如织， *Plate forêt lointaine fondue / brume comme brodée*
 寒山一带伤心碧。 *Froid mont une ceinture / crève-cœur émeraude*
 暝色入高楼， *Crépuscule couleur / pénétrer pavillon*
 有人楼上愁。 *Y avoir personne / tour dessus s'attrister*

玉阶空伫立， *Jade perron / en vain attendre debout*
 宿鸟归飞急。 *Nichés oiseaux / revenir voler pressés*
 何处是归程？ *Quel lieu / se trouver retour chemin*
 长亭更短亭。 *Longs kiosques / encore brefs kiosques*

Ruban d'arbres, tissé de brumes diffuses
 Ceinture de montagnes à l'émeraude nostalgique
 Le soir pénètre le pavillon :
 Quelqu'un s'attriste, là-haut

Vaine attente sur le perron
 Les oiseaux se hâtent au retour
 Est-il donc voie de retour pour les humains ?
 Tant de kiosques le long des routes, de loin en loin...

韦 庄

273

谒 金 门 Ye-jin-men

春雨足， *Printemps pluie suffisante*
 染就一溪新绿。 *Teindre toute une rivière nouveau vert*
 柳外飞来双羽玉， *Saules dehors voler venir paire de jades ailés*
 弄晴相对浴。 *Jouer de lumière face à face se baigner*

楼外翠帘高轴， *Pavillon dehors bleu rideau haut rouleau*
 倚遍阑干几曲。 *S'appuyer contre balustrade combien méandres*
 云淡水平烟树簇， *Nuages légers eau étale fumée arbres mêlés*
 寸心千里目。 *Un pouce cœur mille stades vue*

Pluie de printemps, abondante
 Les berges sont teintées en vert tendre
 Frôlant les saules arrive un couple de hérons
 Bains et ébats dans la lumière nue...

Rideaux d'azur haut enroulés
 Balustrade aux méandres sans fin
 Nuages épars, eaux étales, arbres à la brume mêlés
 Cœur minuscule, pensée infinie

274

韦 庄

菩 萨 蛮

Pu-sa-man

人人尽说江南^①好， *Hommes tous célébrer / Jiang-nan beauté*
 游人只合江南老。 *Voyageur seul convenir / Jiang-nan vieillir*
 春水碧于天， *Eaux printanières / vertes plus que ciel*
 画船听雨眠。^② *Bateau peint / écouter pluie s'endormir*

垆边人似月， *Fourneau côté / personne comme lune*
 皓腕凝霜雪。 *Blanc poignet / se figer givre-neige*
 未老莫还乡， *Avant vieillesse / ne pas retourner pays*
 还乡须断肠。 *Retourner pays / devoir briser entrailles*

Qui donc ne rêve du Jiang-nan ?
 Voir le Jiang-nan et mourir !
 Eau printanière plus bleue que le ciel
 Au fond d'une barque peinte :
 écouter la pluie et s'endormir

Près du chauffe-vin, une beauté à la clarté lunaire
 Ses bras : blancheur et tendresse de neige
 Ne quitte point le Sud avant la vieillesse
 S'arrachant au Jiang-nan
 on s'arrache les entrailles

① 诗人出生于北方；继许多诗人之后，他发现了江南的魅力。

② 第3、4句：在第一章论及人称代词的省略时进行了分析。见第37页。“画船”，一种有彩绘装饰的富丽游船。

温庭筠

275

更漏子 Geng-lou-zi

柳丝长， *Saules tiges longues*
 春雨细， *Printemps pluie fine*
 花外漏声迢递。 *Fleurs dehors sons de clepsydre lointains*
 惊塞雁， *Effrayer frontière oies*
 起城乌， *Ébranler muraille corneilles*
 画屏金鸂鶒^①。 *Peint paravent dorés perdrix couple*

香雾薄， *Parfumée brume légère*
 透帘幕， *Pénétrer rideau gaze*
 惆怅谢家池阁。 *Regretter Xie maison étang-pavillon*
 红烛背， *Rouge bougie tourner*
 绣帘垂， *Brodé rideau baisser*
 梦长君不知。 *Rêve long seigneur ne point savoir*

Longues tiges de saules
 Fine pluie de printemps
 Par-delà les fleurs, lointains échos de la clepsydre
 Effrayées : oies sauvages hors des passes
 Envolées : corneilles sur les remparts
 Surgi du paravent peint, un couple de perdrix d'or
 Brume parfumée

① 屏风上雕刻的鸟,对独处女子而言,乃为不可及的幸福之象征。

Infiltrée dans la gaze
Pavillon sur l'eau où rôdent les plaisirs d'antan
Tourne la bougie rouge
Le rideau brodé est baissé
Long rêve de toi : tu ne le sais pas !

诗人生平简介

白居易(772—846) 山西人。登进士^①第后,他开始了穿插着短暂失宠的高级官吏生涯。先后在杭州和苏州任刺史(822—826年),晚年在洛阳任要职(831—833)。早慧的诗人,唐代最流行的两首长诗的作者:《琵琶行》和《长恨歌》(第一首由罗大冈在其《先是人,然后是诗人》中部分译出;第二首的译文见《中国古诗选》)。除了这些叙事诗,在张籍的影响下,他还写了很多具有“新乐府”风格的现实主义或讽喻诗作。其余的作品都是抒情诗,引人注目的是其口语化的语调、平易的风格以及生动微妙的意象。在日本和西方知名度很高(尤得益于亚瑟·韦利的英文译本),他被归入中国最伟大的诗人之列。

常建(708—765?) 道教信奉者。尽管考取进士,却远离红尘,过着隐士生活。

陈陶(9世纪) 关于他的生平,人们所知甚少,除了他可能隐居江西山区,那里是他的原籍。精通道教、佛教,对炼丹和天文也很感兴趣。

陈子昂(656—698 或 661—702) 以文笔优雅、思想高超而著称,他被视为李白之前最优秀的唐代诗人。武后提拔他为麟台正字(秘书省官员,掌管校正典籍)。

^① 通过数科由中央政府主持的考试后获得的高等科第(对应于法国的博士或大、中学教师的学衔)。

崔颢(704?—754) 河南汴州人。726年登进士第。喜爱游戏、酒和美丽女子,他心灵自由,无法成为谨慎、服帖的官员。

杜甫(712—770) 与李白传统上被认为是中国最伟大的两位诗人。他们是同时代人。他们曾经相逢(744—745)并结下杜甫终生珍惜的友谊(有杜甫为李白写下的多首诗为证)。但是,人们很难想像比他们两人更为不同的性格和命运。李白热情奔放和率性——酷爱道家的自由;杜甫虽不无敏锐的幽默感,但本质上却是严肃、忧心忡忡和按照儒家的理想介入生活的。李白纵情挑战现有秩序,轮番经历异乎寻常的荣誉和放逐;杜甫在漫长的岁月中,徒劳地寻求通过科举考试,连续失败改变了其性格。安史之乱期间,杜甫还体验了逃难、被俘和灾难(他的一个孩子死于饥饿)的折磨。如果说,叛乱之后,他在四川享受了一段相对平静的时期,那也是很短暂的;迫于养家糊口的需要,他重新开始漂泊的生活,并且孤独地死于长江中的一条小船上。与李白相比——李白首先寻求的是醉酒、与自然和宇宙融合的快乐,杜甫则敞开了更为错综复杂的主题空间,在那里有着人类的悲剧。两位诗人的差异映现在他们的语言中:李白尤为擅长古体诗——形式上更为自由和率性,而杜甫则是律诗的无可争辩的大师,在律诗中,他使词句艺术和形式探索达到罕至的地步。(不过值得提醒的是,特别是在安史之乱期间和其后,杜甫写下一系列长篇古体诗,现实主义或者自传性的,也非常著名。)这两位表面相反,实际上互补的异乎寻常的人物,体现了中国诗歌感性的两极。

杜牧(803—852) 823年登进士第,他度过出色的官员生涯,并在一生中的最后岁月担任中书舍人要职。尽管有着高远的政治思想和革新愿望,他却无能为力地目睹王朝走向衰落。他的诗,语调时而苦涩,时而清醒,吟咏着他的苦恼和对一个已结束的黄金时代的怀念。绝句(以此著称)和长诗均驾御自如。他是晚唐大诗人之一。他的才华为他赢得“小杜”的称号,那是为了纪念伟大的杜甫。

杜荀鹤(846—904) 安徽人。四十岁上下登进士第。他的诗,具有现实主义特征,在当时很受赏识。

贾岛(779—843) 出生于现在的北京附近。曾出家为僧;得韩愈

赏识；多次应举，但终生未第。他和与其同时代的诗人孟郊并称“郊岛”。

金昌绪(8世纪?) 人们只知道他曾一度生活在浙江杭州。

李白(701—762) 与杜甫一道，被认为是中国最伟大的诗人。通过他的精神自由和夸张脱略，通过他的诗才，他成为中国文学史上最出色的人物之一。诗人贺知章第一次见到李白，称他为“谪仙人”。嗜酒、性情豪放、道家信奉者，李白拒绝追随官员的常规道路，基本上过着一种放荡不羁的流浪生活。二十五岁时，他离开他的故乡四川，以便在南方和北方的不同省份漫游(他与一位富家少女的婚姻使他在洞庭湖畔逗留了一段时间)。742年，他被引见到朝廷，享有出奇的礼遇；但是他的胆略和敌对者对他的仇恨很快便毁坏了他的荣誉。安史之乱期间，由于被卷入永王李璘案件，而被放逐贵州夜郎，中途遇赦。根据传说，他在一个醉酒之夜，尝试着打捞长江中明月的影像时溺水身亡。

李端(743—782?)

李贺(790—816) 早熟的天才，身体羸弱，性格神经质，死于27岁。见第三章72—74页对他的诗歌的介绍。

李商隐(813—858) 河南河内人。尽管很有才华并取得科举考试成功(837)，他的仕途却由于掌权的朋党之争而十分不顺。他是晚唐最著名的抒情诗人，他的情诗被归入中国诗歌最美的作品之列。

李益(748—827) 甘肃姑臧人。770年登进士第，他承担过一些军事职务。乐师们喜爱吟咏他的七言绝句，这些诗作因此而著称。

刘长卿(709—785?) 河北人。733年登进士第。他担任过几项重要职务，包括文职的和军事的。受诬陷而入狱，朋友们将他救出。

刘禹锡(772—842) 高官与细腻的诗。白居易的好友。曾数次由于他的讽喻诗而遭贬抑。另外，他深受其流放地民歌的影响。

柳宗元(773—819) 他与韩愈共同倡导古文运动。与其友人韩愈(他试图恢复儒家正统)不同，他维护佛教。他关心政治和社会问题。由于所卷入的王叔文政治革新失败，他的前程破碎。他死于远离故乡(山西)的、中国最南端的省份广西。

卢纶(748—800?) 山西河中蒲人。由于担任军事职务而十分

了解边塞生活。

孟浩然(689—740) 科举落第,过着隐士生活,尤其是在湖北鹿门山隐居。他是王维和李白的好友,后者为他写了一首赞誉有加的律诗。

孟郊(751—814) 韩愈圈子中的优秀成员,贾岛也属于这个圈子。

钱起(722—780) 752年登进士第。“大历(766—799)十才子”之一。

唐温如(8世纪末)。

王勃(649—676) “初唐四杰”之一。他的才华引起高宗注意,但由于对朝廷风俗过于大胆的讽刺而招致失宠。于是他漫游巴蜀,醉心于酒和诗。险些由于杀死一位奴隶而丧命,但遇赦。

王昌龄(698—756?) 他是一个诗人团体的优秀成员,高适和王之涣也参加了这个团体。由于过于疏忽大意,他不可能在官府里游刃有余,不过他却在那里度过杰出的生涯。他的一些展现边塞场景的诗(绝句和歌谣)使他成名。在安史之乱期间惨遭杀害。

王翰(687—726)。

王驾(9世纪) 山西河中人。890年登进士第。著名文学评论家司空图(837—908)的朋友。

王建(768—830?) 曾任河南(其故乡)陕州司马,后由于批评王室而失宠。韩愈和张籍的朋友。

王维(701—761) 唐朝最有天赋的艺术家之一。诗歌、绘画、音乐同样精通。721年登进士第,他开始了显得前景灿烂的生涯(玄宗任命他为尚书右丞)。实际上,假如没有安史之乱,他的这番生涯可以完美无缺;在叛乱期间,王维被迫为叛军做事,这致使和平恢复后,他短期入狱。他是禅宗信奉者,也是位细腻的冥想家。他将绘画和诗歌推至高度的内省地步。在终南山脚下的辋川别墅,在朋友们(裴迪为其中之一)的陪伴下,他度过了吟诗作画的晚年。

王之涣(695—?) 山西并州人。他是包括王昌龄和高适在内的一个著名诗人团体的成员。他擅长短诗,歌妓们喜爱吟咏他的作品。

韦 庄(851—910)。

韦应物(736? —830) 京兆(都城长安附近)人。他先是充当玄宗 281 宗侍卫,后在外省任职。他最后一个职位是苏州刺史,他在那里接待不少著名诗人。酷爱洁净,传说他只有在焚香和令人打扫座位周围地面之后才肯入座。人们在他的诗作中可以感受到陶潜(365—427)和王维的影响。

温庭筠(818—872?) 山西太原人。当时他与李商隐齐名,并称“温李”,代表了晚唐的精致风格,笔调细腻委婉、充满影射的细节。性情倜傥放荡,常与歌妓交往;由于这番经历,他步入词这一体裁,并成为花间派领袖人物。花间派预示了词在宋代的蓬勃发展。

张 祜(792—852?)。

张 籍(768—830) 799年登进士第,张籍由于眼疾,似乎过着一种简朴而贫穷的生活。他在文学上的成功,得益于韩愈(伟大的古文家和诗人)的庇护。韩愈欣赏他的才华。他的诗歌,以乐府风格(民歌)为主,揭露了社会不公。白居易受其影响。

张九龄(678—740) 生前作为诗人享有盛誉,他也是玄宗在位期间(713—756)的重要政府官员。733年他成为宰相,徒劳地提醒皇帝防备阴谋家。受李林甫排挤,李的独裁政权将王朝引入灾难。张强有力的人格对于安史之乱前那段幸福岁月中诗歌的繁荣起到了促进作用。

普通诗学

BARTHES, R. (巴尔特), *Le Degré zéro de l'écriture* (《写作零点》), Paris, éd. du Seuil, 1953.

-, *Essais critiques* (《批评论著》), Paris, éd. du Seuil, 1964.

BENVENISTE, É., (本维尼斯特) *Problèmes de linguistique générale* (《普通语言学问题》), Paris, Gallimard, 1966.

Change, n°6 (《交换》第6期), Paris, Seghers et Laffont.

COHEN, J. (科恩), *Structure du langage poétique* (《诗歌语言的结构》), Paris, Flammarion, 1966.

DELOS, D. et FILLIOLET, J. (德劳斯和菲伊奥莱), *Linguistique et Poétique* (《语言学与诗学》), Paris, Larousse, 1973.

FONAGY, I. (弗纳基), 《Le langage poétique: forme et fonction》, in *Problèmes du langage* (《语言问题》:“诗歌语言:形式与功能”), Paris, Gallimard, 1966.

GENETTE, G. (热奈特), *Figure III* (《修辞格 III》), Paris, éd. du Seuil, 1972.

GREIMAS, A. -J. (格雷马斯), *Du sens* (《论意义》), Paris, éd.

du Seuil, 1970.

HENRI, A. (亨利), *Métonymie et Métaphore* (《换喻与隐喻》), Paris, Klincksieck, 1971.

JAKOBSON, R. (雅可布森), *Essais de linguistique générale* (《普通语言学论著》), Paris, éd. de Minuit, 1963.

-, *Questions de poétique* (《诗学问题》), Paris, éd. du Seuil, 1973.

KRISTEVA, J. (克里丝特娃), *Semiotike, recherches pour une sémanalyse* (《符号学, 符义解析研究》), Paris, éd. du Seuil, 1969.

-, *La Révolution du langage poétique* (《诗语言革命》), Paris, éd. du Seuil, 1974.

LEVIN, S. R. (勒文), « Poetry and grammaticalness », in *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics* (《第九届国际语言学会议报告》: “诗歌与语法性”), La Haye, 1964.

RENARD, J. -Cl. (勒纳尔), « Une situation particulière », in *Notes sur la foi* (《关于信仰的笔记》: “一种特殊状况”), Paris, Gallimard, 1973.

RICŒEUR, P. (利科), *La Métaphore vive* (《活的隐喻》), Paris, éd. du Seuil, 1975.

RIFFATERRE, M. (里法泰尔), *Essais de stylistique structurale* (《结构文体学论著》), Paris, Flammarion, 1971.

RUWET, N. (吕韦), *Langage, musique, poésie* (《语言、音乐、诗歌》), Paris, éd. du Seuil, 1972.

-, « Parallélisme et déviations en poésie », in *Langue, Discours, Société. Pour Émile Benveniste* (《语言、叙述、社会——为本维尼斯特而作》: “诗歌上的平行论与偏移”), Paris, éd. du Seuil, 1975.

TODOROV, T. (托多罗夫), « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme* (《什么是结构主义》: “诗学”), Paris, éd. du Seuil, 1968.

284 中国诗学^①

Anthologie de la poésie chinoise classique (《中国古诗选》), Paris, Gallimard, 1962.

CAMMANN, S. (凯曼), «Types of Symbols in Chinese Art», in *Studies in Chinese Thought* (《中国思想研究》:“中国艺术中的象征类型”), Chicago, The University of Chicago Press, 1967.

CHENG, F. (程抱一), *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang: Zhang Ruo-xu* (《一位唐代作家诗歌作品的形式分析:张若虚》), Paris, Mouton, 1970.

-, *Entre source et nuage, la poésie chinoise réinventée* (《泉与云之间,中国诗歌再造》), Paris, Albin Michel, 1990.

COOPER, A. (库柏), *Li Po and Tu Fu* (《李白与杜甫》), Londres, Penguins Classics, 1973.

HERVEY SAINT-DENYS (marquis de) (埃尔维·圣-德尼侯爵), *Poésie de l'époque des Thang* (《唐诗》), Paris, Amyot.

DEMIÉVILLE, P. (德米耶维尔(戴密微)), «Introduction», in *Anthologie de la poésie chinoise classique* (《中国古诗选》:“导论”), Paris, Gallimard, 1962.

-, *Choix d'études sinologiques* (《汉学论著选》), Leiden, Brill, 1973.

DIENY, J.-P. (迪尼), *Aux origines de la poésie classique en Chine* (《中国古诗溯源》), Leiden, Brill, 1968.

-, *Dix-Neuf Poèmes anciens* (《古诗十九首》), Paris, Champ Libre, 1974.

^① 这部著作也是为非汉学家的公众而写,因此我们限于列出一些西方读者能够读到的著作。

DONATH, A. (多纳特), *Bo Dschu-i: Gedichte* (《白居易诗歌》), Wiesbaden, Tüsel Verlag, 1960.

DOWNER, G. B. et GRAHAM, A. C. (唐纳和葛瑞汉), «Tone Patterns in Chinese Poetry», in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, n°26 (《东方和非洲研究学院学刊》第26期:“中国诗歌的声调格式”).

FANG, A. (方志彤), «Rhyme Prose on Literature: the Wen-fu of Lu chi», in *Studies in Chinese Literature* (《中国文学研究》:“骈文论文学:陆机的《文赋》”), Cambridge, Harvard University press, 1966.

FRODSHAM, J. D. (弗罗德山姆), *The Murmuring Stream: the Life and Works of Hsieh Ling-yun* (《低吟的小溪:谢灵运的生活与作品》), Kuala Lumpur, University of Malaya Press, 1967.

-, *Poems of Li Ho* (《李贺的诗》), Oxford, Clarendon Press, 1972.

GRAHAM, A. C. (葛瑞汉), *Poems of Late Tang* (《晚唐诗歌》), Londres, Penguins Books, 1965.

HAWKS, D. (霍克斯), *Ch'u Tzu* (《楚辞》), Oxford, Clarendon Press, 1959.

-, *A little primer of Tu Fu* (《杜甫入门》), Oxford, Clarendon Press, 1967.

HERVOUET, Y. (埃尔乌艾), *Un poète de cour sous les Han: Sseu ma Siang-jou* (《一位汉代宫廷诗人:司马相如》), Paris, PUF, 1964.

-, Articles sur Sseu ma Siang-jou, Sou Che et sur le Fu, in *Encyclopaedia Universalis* (《大百科全书》条目:司马相如、苏辙和赋).

HIGHTOWER, J. R. (海陶尔), «Some characteristics of Parallel prose», in *Studies in Chinese Literature* (《中国文学研究》:“骈体文的某些特征”), Cambridge, Harvard University press, 1966.

-, *The poetry of T'ao Ch'ien* (《陶潜的诗》), Oxford, Clarendon

Press, 1970.

HU PIN-CH'ING (胡品清), *Li Ch'ing-chao*(《李清照》), New York, Twayne Publishers, 1966.

HUNG, W. (洪业), *Tu Fu, China's greatest poet* (《杜甫, 中国最伟大的诗人》), New York, Russell & Russell, 1969.

HUGHES, E. R. (休斯), *Two Chinese Poets, Vignettes of Han Life and Thought* (《两位中国诗人, 汉代生活与思想简述》), Princeton University Press, 1960.

JAKOBSON, R. (雅可布森), «Le dessin prosodique dans le vers régulier chinois», in *Change*, n°2 (《交换》第2期:“中国格律诗的韵律图案”), 1969.

285 KALTENMARK, M. et CHENG, F. (凯尔坦马克和程抱一), «Littérature chinoise», in *Encyclopédie de la Pléiade* (《七星文库版百科全书》:“中国文学”), Paris, Gallimard.

KRISTEVA, J. (克里丝特娃), «La contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang», in *Tel Quel*, n°48 /49 (《泰凯尔》第48 /49期:“一位唐代作家的矛盾方面”), Paris, éd. du Seuil.

LIN YU-TANG (林语堂), *The Chinese Theory of Art* (《中国艺术理论》), New York, Putnam.

LIU, J. (刘若愚), *The Art of Chinese Poetry* (《中国诗艺》), Chicago, The University of Chicago Press, 1962.

-, *The Poetry of Li Shang-yin* (《李商隐的诗》), Chicago, The University of Chicago Press, 1969.

-, *Major Lyricists of the Northern Sung* (《北宋主要抒情诗人》), Princeton University Press, 1974.

LO TA-KANG(罗大冈), *Homme d'abord, poète ensuite* (《先是人, 然后是诗人》), Paris, La Baconnière, 1949.

LOI, M. (罗瓦), *Roseaux sur les murs; les poètes occidentalistes chinois, 1919 - 1949*, (《墙上的芦苇: 西化中国诗人, 1919 - 1949》) Paris Gallimard, 1971.

MEI, T. L. et KAO, Y. D. (梅祖麟和高友工), «Tu Fu's Autumn Meditations: an Exercise in Linguistic Criticism», in *Unicam*, n°1 (《独体》第1期:“杜甫的《秋兴》:语言学批评练习”), Princeton, Princeton University Press.

PIMPANEAU, J. (潘帕诺), *Le Clodo du dharma, 25 poèmes de Han Shan* (《达摩的流浪者,寒山的二十五首诗》), Paris, Centre de publication Asie orientale, Université Paris VII, 1975.

ROBINSON, G. W. (罗宾森), *Poems by Wang Wei* (《王维的诗》), Londres, Penguins Classics, 1973.

ROY, C. (鲁瓦), «Le vain travail de traduire la poésie chinoise», in *Change*, n°19 (《交换》第19期:“翻译中国诗歌的徒劳工作”), Paris, Seghers & Laffont.

RYCKMANS, P. (里克芒斯), *Les «Propos sur la peinture» de Shitao* (《石涛的〈画语录〉》), Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, 1970.

SCHAFFER, E. H. (沙费尔), *The Divine Woman* (《神女》), University of California Press, 1973.

SHIH, V. (施友忠), *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (traduction du Wen-hsin tiao-long de Liu Xsieh) (刘勰的《文心雕龙》,翻译), Taipei, Chung-hua, 1970.

VANDIER-NICOLAS, N. (凡迪埃-尼古拉), *Art et Sagesse en Chine: Mi Fou (1051 - 1107)* (《中国的艺术与智慧:米芾(1051 - 1107)》), Paris, PUF, 1963.

-, *Le Houa Che de Mi Fou ou le Carnet d'un connaisseur d'art à l'époque des Song du Nord* (《米芾的〈画史〉或一位北宋艺术鉴赏家的笔记》), Paris, Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises, vol. XV, PUF.

-, «L'homme et le monde dans la peinture chinoise» (《法国与外国哲学杂志》:“中国绘画中的人与世界”), *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1964.

WAI-LIM YIP (叶维廉), *Chinese Poetry* (《中国诗歌》), University of California Press, 1976.

WALEY, A. (韦利), *The Life and Times of Po chü-i* (《白居易的生活与时代》), Londres, G. Allen & Unwin, 1951.

-, *Chinese Poems* (《中国诗歌》), Londres, G. Allen & Unwin, 1971.

WANG LI (王力), *Han-yu shih-kao* (《汉语史稿》), Pékin, 1959.

-, *Han-yu shih-lü hsueh* (《汉语诗律学》), Changhai, 1962.

WATSON, B. (瓦特森), *Su Tung-p'o* (《苏东坡》), New York, Columbia University Press, 1965.

-, *Chinese Lyricism* (《中国式抒情》), New York, Columbia University Press, 1971.

-, *The old Man who does as he pleases: Poems and Proses by Lu Yu* (《放翁: 陆游诗文》), New York, Columbia University Press, 1973.

**虚与实：
中国画语言研究**





致 谢

在此我衷心感谢：我的老师雅克·拉康，他使我重新发现了老子和石涛；皮埃尔·里克芒斯先生，他允许我大段引用他高明的译作——《石涛的〈画语录〉》；弗朗索瓦·瓦尔先生和让-吕克·吉里波纳先生，他们严谨的审读对我必不可少；尼科尔·勒菲弗尔夫人、雅尼娜·雷加尔蒙蒂耶夫人、达尼埃尔·格罗莱尔先生、布里吉特·德马丽亚小姐，以及所有参与造就这个从此得以成活的生命——这本书的人们。

保罗·德米耶维尔(戴密微)先生审读和修改了这部著作的手稿；在著作印刷期间他离开了我们。请允许我将这微薄的作品献给他作为纪念。

在新版面世之际,我们认为应就这部著作的构思提供几点说明。正像书名显示的,这部著作所要达到的目标其实是有限度的,也即将中国绘画作为一种构成语言来理解,并把握其运转原则。也就是说,其方法首先是结构论的,而非唯历史论的。当然,我们并不忽略存在着—部中国绘画史(多部博学的著作对其进行了孜孜不倦的探讨),也并不忽略中国绘画经历了许多演变,从而所有被考察的事件并不是同时发生的。不过,这次我们却试图摆脱那种单一的时序考虑——它致力于记录相继发生的事件,并且不省略任何细节。因为,归根结底,产生于特定背景中的中国画艺,如同一株树那样生长发育。这门艺术,植根于表意文字(这种文字,以书法为媒介,优先考虑用笔并有助于促进将自然现象转化为符号的倾向),参照一种确定的宇宙论,从一开始就具备了充分发展的条件,尽管某些“潜在特性”直到较晚时才得以揭示或实现。这一点表明了总体分析方法的正当性;何况一些中国美学思想的固有观念,比如以对子来组合单位,区分层次等,这一切仿佛很自然地适合于进行结构分析。我们知道,中国美学思想,由于建立在宇宙有机论的基础上,它所主张的艺术,始终力图再造一个完整的小宇宙,在那里占据首要地位的是气—神的促成统一的作用,在那里,“虚”本身,远非“模糊”或“任意”的同义词,而是建立生气之网的内在场所。在那里,人们面对这样一个体系:它的进展方式,在于容纳接连而至的新贡献,而不在于中断。笔画的艺术被画家们提升到极其细腻

的高度；而体现了一与多的笔画（因为它被认为是元气本身和其所有的演变形式），非常有助于维系这一不倦追求的表意实践持续发展。

因此，绘画，一种运作中的思想，成为中国精神的最高表现形式之一。通过它，中国人寻求揭示造化的奥秘，并由此为自身创造一种真实的生活方式。从这一观点看，也许眼前这份研究最终所关注的，是某种超出单纯的艺术思虑的内容。

程抱一，1991年1月

在中国,在所有艺术中,绘画占据至高地位。^①它是一种真正的神秘主义对象;因为,在一位中国人眼里,正是绘画艺术,出色地揭示了宇宙的奥秘。与中国文化的另一座高峰诗歌相比,绘画以其所体现的原初空间,所唤起的生气,似乎还要更适合于不只是描绘造化的景象,而是参同造化的“动作”。在宗教流派,首先是在佛教传统之外,绘画本身曾一直被视为一项神圣的实践。

为这种绘画奠定基础的,是一种根本性的哲学,它对于宇宙论、人类命运和人与宇宙之间的关系提出了一些明确的观念。作为这一哲学的具体实践,绘画代表了一种特有的生活方式。它的目标不只在于
12 创造一个再现世界的框架,更在于创造一个通灵的场所,在那里,真正的生活成为可能。在中国,艺术与生活的艺术合二为一。

从这种观点看,中国的美学思想始终在与真的关系中考虑美。因此,为了品评一件作品的价值,传统区分了三等优秀程度:能品、妙品、最高等级的神品。^② 如果为了定义前两个等级(能品和妙品),人们求

^① 绘画至上得到所有中国论著的有力肯定。在西方艺术史家的著作中,可以举出 P. 斯万的看法:“中国人将绘画看成惟一真正的艺术”,以及 W. 科恩的看法:“很久以来,中国人将绘画艺术视为人的创造天才的最高表现形式之一,他们的绘画是其生活观的总括。”

^② 还有一个等级,三品之外的“逸品”,“格外不拘常法”、“笔简形具、得之自然”的作品。这同样涉及显扬人与自然之间的先天默契。

助于有时是属于美的观念的许多形容词,人们却将神品的说法仅仅用于这样的作品——其难以形容的品质似乎将它同原初的宇宙联系在一起。激发中国艺术家的理想,在于实现生机勃勃的小宇宙,大宇宙能够直接对其发生作用。

本书意在介绍构成这一美学思想的基本素材。所采用的视角和方法是符号分析学的。也即,我们将不限于翻译或评论理论著作中的某些片段,或者仅仅罗列画艺中所运用的一些技巧术语。因为理论著作产生于既定的文化背景中;它们包含着有必要加以突出的未言明的部分。同样,技巧术语不是孤立的成分;它们形成了一个有机整体,它拥有自身鲜明的层次和组合规律。我们将用心显示这一思想体系和这一实践的内在结构,以及它们的运转原则。这部著作由两部分构成。13 第一部分用于总体介绍:我们将从一个中心观念——虚——出发,显示互相联系的各种概念的组织,正是依靠这种组织,绘画艺术获得了自己饱满的意义。在第二部分,我们将考察一位具体画家的作品——理论的和实践的,以便展示这一艺术的实际运转方式。第二部分的一些段落,由于以某种方式来证实第一部分的内容,因此难免有重复的危险。不过,重复在我们看来是有益的,甚至是不可或缺的,因为它使我们得以从不同角度核对某些概念。

除了理论考虑之外,本书还有一个实用的目的,那就是帮助读者欣赏中国绘画。在此,有必要介绍中国绘画自公元前2世纪帝国建立时起的大致线条。首先,值得提醒的是,中华帝国漫长的由各个朝代相接续的历史,是统一和分裂阶段交替的历史。这样,在统一了中国的秦汉(前2世纪—公元2世纪)王朝之后,接下去是一段由于内部冲突和胡人入侵造成的混乱时期。这一时期(4—6世纪)称为南北朝;此时中国北方被胡人占领,而他们一方面接受了佛教,另一方面则与中国文化同化。一直要等到大唐王朝(7—9世纪),中国才重见统一。在存在了三个世纪之后,这个王朝也陷入了混乱状态。接着到来的是一14 个分裂的时代,被称为五代(10世纪)。这个时代以宋朝(10—13世纪)的来临而结束。在文化层面,宋朝达到了可与唐朝相媲美的辉煌。

但它很早就遭到辽和金两部族不停进攻的削弱,它们逼迫宋政权退缩至江南。宋朝衰败后,中国十分虚弱,无法抵抗蒙古人势不可当的入侵,他们在中国建立了一个新的王朝,元朝(13—14世纪)。元朝之后接下去的是帝国的最后两大朝代,明朝(14—17世纪)和清朝(17—19世纪),清朝由满人建立,他们很快便汉化了。

在整个这段历史中,绘画经历了持续的发展。尽管受到各种事变的制约,它仍遵循自己的演变规律。分裂和混乱时期,由于其所导致的松散和追问,对艺术创造却不无益处。两个互相滋养的流派为绘画注入活力,一是宗教流派,代表这一流派的是产生于道教以及后来的佛教的绘画;另一流派,虽然是“世俗的”,却仍然不失为构成了一重精神。正是这后一流派,作为一种独创的美学思想的具体实践,将构成我们的研究对象。

实际上,人们一般承认,中国历史上的第一位知名大画家是晋代(265—420)的顾恺之(345—411)。他以令人惊异的威望与娴熟技巧,将绘画推升到至尊地位,此后绘画一直处于这一地位。当然,他的出
15 现并不是偶然的;在其之前存在着一个已十分古老的绘画传统。根据文字资料和物品见证,人们知道,在整个封建制的周朝(前 1121—前 256)、战国时期(前 475—前 221),以及第一个秦汉帝国(前 221—公元 220)期间,宫殿、庙堂和王公贵族的墓室都装饰着以宗教祭祀或伦理道德为主题的富丽堂皇的壁画。另外,我们拥有一定数量的帛画和大量画像石、画像砖的样品,使我们得以通过线条的运用和构图来了解这一原初的艺术。

汉朝崩溃后,分裂并遭受胡人威胁的中华帝国,在晋代经历了相当脆弱的和平时期。这种混乱和危机状态激发了重要的思想运动。伴随着儒家学说经历着一段时间的衰落,玄学和刚刚引进中国的佛教获得凯旋。这些思想运动,进而引发了不同领域的艺术创造的真正的爆发:书法、绘画、雕刻、建筑等。在绘画方面,引领时代的恰恰是顾恺之。他懂得在自己的创作中,在凝聚往昔经验的同时,纳入新的成果,尤其是书法的技巧进步和佛教艺术的大胆想像。顾恺之通过他在—

个如此丰富多彩而又分崩离析的时代进行的融会贯通的工作,预示了中国绘画往后的道路:几种思想流派并存,它们不停地互相渗透和互相滋养。遗憾的是,顾恺之的壁画全部未能保存下来。我们只能通过他写下的一篇关于一幅画作的设计构思——《画云台山记》,以及两卷名画——后人的摹本:中国收藏的《洛神赋图》和不列颠博物馆收藏的《女史箴图》,来猜测他的艺术之伟大。 16

顾恺之之后,在南北朝(420—589)期间(当时中国被一分为二),以及在短暂的隋朝(589—618)期间,我们可以举出几位引人注目的画家:陆探微、宗炳、张僧繇、展子虔。但我们只是通过后来的历史学家的著作了解他们的作品,尤其是唐代张彦远的《历代名画记》。无论如何,人们将一幅著名画卷归于展子虔:《游春图》,它通常被认为是中国绘画首幅“山水画”代表作。

唐朝(618—907)

随着唐朝的来临,真正开始了古典时期。国家的重新统一和政权的重组带来了前所未有的繁荣。不同寻常的创造力的勃发出现在所有的艺术领域:诗歌、音乐、舞蹈、书法、绘画。

这一时代风格的标志,是两种表面看来相互矛盾的要求的结合:一方面,对严谨的需求,表明这一点的是对确立标准、规范化法度的关注;另一方面,对多样性的寻求,证明这一点的是并存的多重倾向,这些倾向的“意识形态”根基则在于三大主要思想流派:儒家、道家和佛家。实际上这只是表面上的矛盾,因为标准的确立和法度的规范化,如人们当时所设想的,恰恰只是为了建立一种所有可能的表达形式的一览表,从而艺术家得以就此进行思考,以便根据完全是自觉的创造原则,自由导引其含义。 17

如果仅从技巧的角度看,前几世纪实现的探索和进步,使画家得以达到手法上的全面成熟。例如,在作为中国绘画技巧基础的笔法方

面,当时的艺术家拥有一整套不同类型的笔法系列用以表达,它们往往有着非常形象化的名称:“鼠头”、“蛇尾”、“泥里拔钉”、“小斧劈”、“披麻”等等。这一目录随后又得到新的微妙差别的丰富,在明末达到极其细腻的程度。设色艺术也取得了决定性的发展。最受赏识的和谐搭配是“青绿”(或者“金碧”)。与此同时,水墨画也得以确立,它在画家诗人王维的推动下,在表现手法上从一开始就达到了既卓有成效又微妙精致的地步。至于构图的规则,则始终在走向更加严整和繁复,在壁画艺术和帛画中均如此。

与儒、道、佛三大思想流派——中国的精神实质在其中得以显现——相呼应,艺术上的三种倾向已经开始显露出来:写实主义、表现主义、印象主义的倾向。是它们为整个中国绘画史注入生命。

写实主义倾向起始(初唐)时,以两兄弟为代表:阎立德和阎立本(二人活跃于627—683年间),他们擅长于绘制富有教益的肖像画。稍后不久,大画家李思训(651—716)和其子李昭道(活跃于670—730年间)荣显细密精致而富丽堂皇的山水画。在同一写实主义的谱系中,还可以列入尤工鞍马的曹霸和韩幹,以及张萱和周昉,他们以仕女画而著称。

表现主义倾向的大师无疑是吴道子(701—792)。他是位声名显赫的人物,致力于人物画(他以壁画装饰了不少道观、佛寺)和山水画。从技巧上看,他用笔豪放,线条劲健而富有韵律节奏,他力主一气呵成、一笔挥就的画法。

在同一表现主义画路上,还可以列出卢稜伽的名字——吴道子最有名的弟子,以及王洽(又作王墨、王默)的名字。是王洽首先引入“泼墨法”,他似乎只能在醺酣的状态下作画。

由于没有更好的字眼,我们就用“印象主义的”这一形容词来定性唐代绘画中的第三种重大倾向。实际上,在此涉及的是中国绘画中非常特别的一种风格,它运用具有多层次的浓淡干湿变化的墨彩,以精细的、有时是晕开的笔法来作画。这种风格的绘画首先力图捕捉山水的无限微妙的色调变化,摄获浸润在不可见的“气”中的物体的隐秘的震颤,这种气激荡着宇宙。实际上,这种绘画试图传达的,是一种“心

灵状态”,因为它总是一段漫长的凝神冥想的产物。从而这条道路由同时是画家和诗人,尤其是禅宗的一位伟大的信奉者的王维(699—759)首创,也就不足为奇了。

五代(907—960)

始于唐代的繁盛的艺术创造,将在宋代继续和深入发展。但是,唐宋之间的一段短暂的王位空位期(被称为五代),却对中国绘画的发展起了关键作用。实际上,正是在这分裂和为权力而进行无情斗争的时期(不禁令人想到汉朝覆灭后的那个时代),在这转瞬即逝的小王朝频繁更替的时期,生活着几位中国能够引以为自豪的大画家:他们那些寄寓着最为高远的眼光的作品,对后来的绘画发生了决定性影响。

尽管他们的生活环境动荡不安,并且常常是悲惨的——也许正因为如此,他们懂得在艺术中找到对自己最迫切的追问的回答。他们通过再现壮观的或者神秘的山水,表达着宇宙和人类情怀的奥秘,从而开创了山水画的伟大传统。我们知道,山水画后来成为中国绘画的重大流派。

在这些大师中,一些人致力于描绘中国北方质朴的层峦叠嶂;另一些人则致力于再现南方的更为秀润多姿的山水。“北方”手法的最 20
优秀代表当然是荆浩(活跃于 905—958 年间)和关仝(活跃于 907—
923 年间),他们在着令人赞叹的后继者李成(活跃于 990—1026 年间)

中,周文矩和顾闳中以人物画,徐熙和黄筌以花鸟画而著称。

宋朝(960—1279)

宋代开始了中国绘画的真正的黄金时代。宋代的画家们继唐代艺术家和五代大师(我们在上文中强调了他们的决定性贡献)之后,将绘画艺术推至前所未有的细腻和完美的境界。(也许可以将这一时期
21 罕见的丰富性比之于意大利的 15 世纪。)

宋代的历史,继来自中亚的金部族入侵中国北方之后,经历了一次骤然中断。因此人们一般将它分为两个时期:北宋(960—1127)和南宋(1127—1279)。这第一个时期,在重获统一的祥和气氛下,所有领域都显示出惊人的创造活力。在唐代曾经各异其趣的中国思想的几大流派,这时互相渗透,直至走向一种形式的综合(尤其通过理学而相互接近):由此将产生一种宇宙论和一些根本性的原则,从此后绘画将以此为依据。

如果在最初的时候,“北方画派”风格(我们已看到,由荆浩和关仝开创)从一开始就在范宽或郭熙这样的画家的推动下达到浑厚雄奇的极致,不久后便是“南方画派”的大师——巨然、董源开始影响画家们的精神世界:特别是在米芾(1051—1107,他也以书法家和收藏家而著称)以及在他的儿子米友仁(1086—1165)那里。这两位画家,以他们的创作,为丰富中国绘画作出了特殊的贡献:作为“落茄法”、“米点”(以卧笔横点积叠成块面)的创立者,他们懂得在自己的画作中,以罕见的天赋发挥冲虚的原动力。

北宋充分舒展的激越活力并未因金人入侵而中止。实际上,一种新生事物使得艺术在大动荡中仍能同时保全其表达方式和连续性。
22 这至关重要的新生事物,便是创立于宋初的画院。画院通过竞争招聘人才,北宋时期它有六十来个成员,南宋时则有一百多个成员。

在北方,最著名的是宣和画院:它的辉煌时期正是徽宗皇帝在位期,徽宗本人是位出色的画家——但他因为全力投身于艺术,放弃国

家的最高统治权而导致帝国走向衰败。在南方,最著名的则是高宗皇帝统治下的绍兴画院。

画院机构的首要功劳在于保护艺术创作,在此之前艺术创作一直受到历史磨难的严重威胁。但它尤其使画家得以悠闲自在地深化古人遗留下来的技巧,并且十分可观地拓展了他们灵感的主题领域,通过提供尽可能多样化的专业范畴,每一种专业有界限分明的主题:人物、界画楼台、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、松竹、蔬果等等。另一项创新是,从此以后,画家的招聘在全国范围内进行,这促成了人人获益的较量。

北宋时期,不少值得铭记的画家都来自画院:赵伯驹、郭熙、黄居寀、王凝、高文进、燕文贵、高克明、崔白、马贲、陈尧臣。金人入侵后不久,画院被迫南迁,那是整整一队极富才华的画家的迁徙:李迪、萧照、23 李唐、李端、苏汉臣。

应给予李唐(1050—1131)特殊的位置。凭借无可比拟的娴熟技巧造就的艺术魅力,他扮演了连结两个时期的不可或缺的承前启后的角色。他的画法对南宋的风格有着强烈而持久的影响。

他的被称为“大斧劈”(源自唐代李思训发明的“小斧劈”)的皴法,得到宋末两位最伟大的画家的继承发展:马远(活跃于 1172—1214 年)和夏圭(活跃于 1190—1225 年)。

这两位画家,虽然出现得较晚,却不失为从根本上更新了那个时代的绘画。他们擅长于创造一种烟雨迷蒙的神秘的浪漫主义气氛,并在其中引入一些以遒劲而严整的笔法画下的奇峭方硬的山石等的形象,这些形象栩栩如生。不过马远和夏圭的贡献尤其在于:为了脱离他们的前辈采用的山重水复的全景式构图,他们将某些南方画家的努力推至极点,从而发明了一种“偏离中心”的透视,以烘托风景中某个特定的一隅,以此更有效地激发观众将想像的目光投向某种没有明示的令人怀念的东西,尽管表面上它不可见,却从此成为作品的真正的“主题”。人们当然有理由询问,这种“离心”是否在某种程度上也与他们所处的地理状况有关:中国失去了她的很大一部分领土,和当时所有的中国人一样,画家们不可能不深深地体验到这种与梦中的统一体

长久分离的悲剧……总之,这种如此特殊的再现风格,为我们的两位
24 艺术家赢得了各自的绰号“马一角”和“夏半边”。

但是这两位形象,不应遮去那些出现在南宋画院范围内的其他杰出画家的形象:刘松年、两兄弟阎次平和阎次于、马麟(马远的儿子)、李嵩、梁楷、朱怀瑾——不要说还有一大批佚名画家,他们也给我们留下了非常高质量的作品。

画院的绘画并不是清一色的。在其内部一直同时存在着自唐朝以来便引导中国艺术的三种倾向。但是,从总体上看,画院风格的特点在于讲求法度、技巧严谨和体裁的专业化。不过画院绘画并不代表全部的宋代绘画。实际上,在院内画家和恰恰寻求抵制院体画风的院外画家之间,存在着极富成效的辩证关系。因此,在上面提到过的北宋大画家中,范宽和米芾都在画院外工作,这无疑使他们能够从事完全个人化的探索,并且他们的探索成果卓著。与他们齐名的,还可以加上李公麟(1040—1106),他以画人物和鞍马而驰名于世。

另一值得注意、意义更加重大并将有决定性后果的事件是,在画院的边缘,诞生了由文人学士,也即非职业画家从事的绘画。这些艺术家,通常都是杰出的书法家,在某些体裁方面挥洒自如,尤其是归入“植物花卉”(竹、兰、梅等)门类的主题——因为这个领域所要求的技
25 巧凭借某种笔法,而这种笔法常常与书写十分接近。他们最初的意旨不在于成就“伟大的艺术”,而在于通过借助大自然的形象,表达一种心灵状态、一种精神意趣,以及最终,一种生存方式。他们中的第一位也是最出色的一位人物,苏东坡(1036—1101)画墨竹,从地一直起至顶,而不逐节累之。正是他,针对他的朋友、另一位尤擅墨竹的大画家文同的一幅画,说出这句名言:“画竹必先得成竹于胸中。”苏东坡以及其他几位画家,其中包括黄庭坚和米芾,使人们最终接受了中国绘画中如此特别的做法:在画作的空白空间题写诗文。这一做法最初的意图在于使绘画演变成一种更“完整”的艺术,在这样的艺术中结合了意象的造型性和诗句的音乐性,也即,更加深邃地结合了空间和时间维度。

这种文人画,在南宋基本上得以确立,由郑思肖、赵孟坚和杨无

咎，——他们分别擅写兰、水仙和梅。事实上，要待下一朝代，这种如此特殊的艺术形式才转而成为绘画的主流。

元朝(1206—1368)

26

宋朝在蒙古人势不可当的进攻之下覆灭。蒙古人在中国建立了一个新的朝代：元朝，它延续了一个多世纪。国家的新主人，出于不信任 and 歧视，首先采取无情的镇压，然后又对广大民众尤其是文人阶层实行非常严厉的审查。人们可能会设想，由于这种审查的严酷性，艺术创作将会经历衰落。并非如此。和民间戏曲一道，绘画甚至成为这个时代的主要表达方式。绘画并不处理任何与政治现实直接相关的主题，从而没有给审查者提供任何批评把柄。最终，尤其因为当时大部分画家在官方控制圈外创作，有些画家甚至选择了隐逸生活。

他们当中最有名的(“元四家”)包括黄公望(1269—1354)、吴镇(1280—1354)、倪瓒(1301—1374)和王蒙(1308—1385)。四人都属元朝第二代画家，同生活于南方江浙一带。他们互有往来，有时甚至互相合作。但在风格上非常不同，几乎不可能将他们混淆。黄公望尤以简远逸迈且沉稳均衡的视观而著称。其个性的确切反映，他的名作《富春山居图》卷，画面明净舒朗，无疑是他手法的最佳写照。吴镇，性情孤高清介，尤喜与和尚、道士交往。他简朴的生活作风映现在他的绘画中，其绘画以简率和奇崛的风貌独树一帜，且不无清幽之趣。倪瓒是道教信奉者(与黄公望一样)，他首先追求的是质朴，他通过以萧疏简淡的形式再现自然景物来传达这种质朴，有意以“天真幽淡”的笔法来描绘它们。而王蒙则以气势磅礴的作品丰富了当时的绘画；他采用自己发明的笔法，著名的“牛毛皴”，一种既屈曲而又繁密的笔法，创作出一幅幅苍郁华滋、生机盎然的山水画，它们仿佛蕴蓄着不息的震颤(他的画有时令人想起凡·高最后几年的作品)。

尽管有这些风格上的差异，却也仍然存在着不少将这四位画家联系起来意味深长的特点。他们都是造诣全面的文人(也就是说同时

是画家、书法家和诗人)。而且他们的画作题有多首诗,从而他们促使由宋代的苏东坡、文同或米芾开创的文人画传统最终确立下来。但尤其是在技巧方面,他们作出了难以估量的宝贵贡献。就宋代绘画而言,他们背弃了南宋画家留下的过于切近的遗产,反而更情愿努力与五代大师(董源、巨然)或者北宋大师(范宽、郭熙、米芾)的艺术相承接,不过也加入了一些更加率真、更加放逸的创造,尤其是在用笔和运墨方面,从而他们为中国绘画实践中这两个不可分离的要素提供了新的可能性,他们努力在对笔墨的运用中兼顾获取意趣和“共鸣”。在一幅画中,最微小的点,最纤巧的笔道,最轻微的墨迹,或冲淡或浓重,对他们来说都是以生动可感的方式抒写心灵律动的时机。由此,鉴赏一幅画,不再仅仅限于它的总体品格,还在于品味其最微小的细节。

不过值得强调的是,这四位以某种方式囊括了元代艺术的画家,假如没有几位大胆的先驱为他们开辟道路,则不可能达到如此娴熟的技巧。在这些先驱中,首屈一指的是无可比拟的赵孟頫(1254—1322)。他曾向元初的另一位写实主义大画家钱选(约1235—1301)请教画学,钱选柔细中见简率的风格想必对他影响很大。极为博学多才的赵孟頫,在绘画上,各种体裁无不精工。由于后来他在蒙古人政府中担任高职,故由他真正地为时代定“调”。身为高超的书法家,他懂得在绘画中融入笔的妙趣,人们知道,“元四家”从中获益匪浅。与他并列的另一位艺术家高克恭,是位伟大的山水画家,他虽采用古典技巧,却拥有完全个性化的眼光,他也为确保绘画由宋向元过渡作出了贡献。在他们之后仍值得指出的画家还有:唐棣、曹知白、方从义、盛懋。他们以各自的方式树立威望,却带着同样的潇洒和放逸的精神情趣。

明朝(1368—1644)

在推翻了蒙古统治秩序之后,1368年起义的领袖朱元璋,建立了
29 一个新的朝代:明朝,一个权力高度集中和专制的朝代。国家很快重

新恢复了元朝取消了的画院,但在形式上稍有不同。但是,由于所有可能的艺术创造形式都受到政权的严密控制,尽管出现了不少真正有才华的画家,绘画却一直未能重新获得曾经为宋代画院带来荣耀的旺盛的活力。另一方面,画院由于没有能力激发一种“开放”的创造力,最终助成将中国画艺(至少是部分地)带入一种常常是令人失望的“院体程式”,这种情形在明朝末年便出现了。

不过这一时期仍不容忽视。它甚至有利于几位一流天才的出现,他们虽然没有因为发明新形式而享有盛名,却不失为宏扬了古人留下的遗产。

南方沿海省份,江苏和浙江,这一时期由于对外部世界开放,而经历了前所未有的经济增长。这两个地区,在整个明统治期间,成为频繁的文化活动中心。在那里很快形成两个对峙的绘画流派:浙派(在浙江)和吴派(在江苏)。从时序上看,吴派在浙派之后,并明显地想要胜过它。这一承接和竞争的双重关系十分重要:它在半个多世纪中维系着探索领域的开放。

如果说戴进(15世纪前半叶)很快被推举为无可争辩的浙派领袖,这并非他追求而来。他是受尊崇的宫廷画家,在经历了一场令其遭贬的同行谗害事件后,他退居故乡杭州。引退后他继续作画,但在穷困潦倒中默默死去。显然,受到这种身世大起伏的影响,他的绘画也遵循两种非常不同的风格:一种是“院体画”,源自南宋的马远和夏圭的风格;另一种风格,更为个人化,使他与“元四家”中的吴镇比较接近。他在两种风格方面都很出色,并留下一些品质极为罕见的作品,它们最终被其后继者推举为新道路的范本。步其后尘,他的同乡吴伟(1459—1508)——他也是画院的一员,最终确立了浙派的声誉;他所展示的充满力量的作品博得其同时代人的赞赏。这些作品以其特有的方式结合了在戴进那里已见到的两种特性:院体的严谨和个人的灵感。这两位画派领袖拥有众多的效仿者,其中最著名的无疑是蓝瑛(1585—1657)。

不过,在将近15世纪末期时,在江苏省,围绕着非常繁荣的商业和文化中心苏州市,出现了另一个画派,从一开始就由一些出身文人

家庭的画家为其赢得声誉。作为对浙派的反动,吴派提出与元代的具有“书卷气”的绘画传统再度结合。两位画家首先确保了画派的光彩:沈周(1427—1509)和他的弟子文徵明(1470—1559)。两人都很长寿,他们的名字在几十年间威震艺术世界。他们的作品,虽然处处体现着平衡与和谐,并忠实于非常严格的伦理和美学原则,却也不时透露出突如其来的粗放的迹象,映现出这样一个社会的图景:它达到了极其细腻精致的程度,但隐秘地觉察到自身受到来自内外的腐蚀力量的威胁,它焦虑地思忖着自己的命运。在他们之后的两位大画家,陆治(1496—1576)和陈淳(1483—1544)仍然走在同一条画路上。尤其是后者,通过他令人惊异的娴熟墨法,以他个人的方式,达到了宋代米芾的极为率性的艺术,从而为那个时代的创作带来有益的新鲜感。

在这两个画派的边缘地带,第三种倾向聚集了一定数量的属于所谓“院体风格”的画家。(值得注意的是,在中国,“院体的”这一形容词指的总是宋代画院的风格。)有三位画家引领这一流派:周臣(活跃于16世纪初)和他的两个弟子:唐寅(1470—1523)和仇英(约1510—1551)。三人都不属于画院;但三人都致力于与唐、宋之雄健风格的再度结合。与吴派文人不同,他们大都出身寒微:仇英是位画工;唐寅,由于他自幼聪颖,得以就学并受到文人雅士圈子的接纳,却因无辜受到科场舞弊案牵连而被剥夺入仕资格,并过上了一种放浪形骸的生活,招致不少流言蜚语。由于不具备同行对手那样的家学渊源,这几位艺术家所寻求的显示个性的本领在于精湛的技巧、作品巧妙营造的和谐平稳的构图(没有留下任何偶然因素),以及他们笔墨功夫的质量——每个细节都极尽精致。由于在选择上非常兼容并包,他们在极不相同的领域留下了名副其实的杰作:写实主义的或者想像的山水、往昔宫廷生活的场景、仕女肖像、神话故事、树木花卉等等。

在他们之后,引领时代潮流的是位扩张性的人物:董其昌(1555—1636)。他出自吴派,是位非常有才华但头脑拘泥于形式的艺术家。由于他身为高官,并热衷于理论建树,通过他那些纲要性的观念,他极大地促进了将他所处时代的绘画引向一种刻板的院体程式,很快一切都作为章法和规矩确立下来。

董其昌所倡导的整齐划一，经常可以在这一王朝末期的作品中感到。有幸的是，它被几位“边缘人物”独具个性的创作打破，尤其是徐渭(1521—1593)和陈洪绶(1599—1652)，他们两人都将影响下一朝代的绘画。徐渭是中国画家中一位罕见的确证的“疯子”。他天性极为聪敏，情感常处于冲动之中，四十岁上下时，在经历了几场惨痛的丧事和多次乡试落第后，失去了精神平衡。不过他仍在相当长的有生之年里继续从事绘画和书法，成就了一些具有明显的表现主义特征的作品，这些作品显示出奇特的力量。陈洪绶，尤以人物画著称，他也有意寻求奇特和怪异。他将自己娴熟的技巧(这使他十分接近于唐宋最优秀的肖像画家)用于一种完全个人化的风格，他毫不犹豫地使人物变形以增强表现力。穿过那些引起他注意的人物，他要表达的，不是建立在一套准确细节基础上的平常的形似，而是一种生存方式，它除了自由别无所求。 33

清朝(1644—1911)

不少画家沉陷其间的院体程式，本有可能给中国绘画的探险带来致命的一击。但是，正如我们在前面已看到的，那个时代同样有利于几位独立的天才人物的尽情发挥：是他们为一系列令人惊异的、个性狂傲的画家开辟了道路，后者则使中国最后一个王朝放射出意想不到的光芒，这个王朝肇始于1644年一位满人皇帝登基之际。这些画家是坚定的表现主义者，有时将独创性推至怪诞的地步(他们中的大部分人公开反对新制度)，他们懂得以天才的语调来自我表达。幸亏有了他们，清代的绘画，在我们今天看来，远非明代绘画苍白的延续，而是作为一个超过千年的传统的最后一个高潮。

正像当蒙古人最初掌握政权之际那样，满人统治伊始，在一切他们可以任意行使权力的领域内实行残酷无情的审查。我们知道，绘画艺术，相对而言可以不受这种密不透风的专制统治的影响的侵害。不过这次，画家们却根本没有试图避开与国家的政治、社会和道德状况

有关的主题,而是巧妙地在自己的作品中,以一种透明的象征主义为掩护,或者借径他们在画作空白处的题诗,表达他们坚定不移的不事妥协、甚至挑战的意志。

- 34 他们当中最早的一批人经历了明朝覆灭的惨剧。他们面对新秩序的态度,是拒斥的或者至少是退隐的。因此如果这新一代画家的四位杰出代表——传统称他们为“清初四高僧”,都选择了过一种孤独的生活,也就不足为怪了。他们的名字是:弘仁(1610—1663)、髡残(1612—1693)、朱耷(1626—1705)、石涛(1641—1710之后)。

弘仁原籍安徽。相继在几个省份飘泊之后,定居于他家乡安徽省黄山脚下的一座佛寺。他与石涛和梅清一起,对黄山画派的声誉作出了贡献。他师法元代大师,但是树立了非常个人化的风格,尤其在刻画山石方面,这显示出他关注找到自然的不可还原的形式,同时也表明了他刚直不阿的性格:与所有的妥协为敌。

髡残,在三十岁时,参加过抵抗满人的战斗。十年后,在新体制下,他穿上僧衣。随后人们看到他出入于中国南方的不同的佛寺。他的山水画令人想起元代王蒙的作品,尤以深厚华滋、苍郁雄浑的特点而触人心弦。

- 35 朱耷无疑是最清高和夸张脱略的。为了不与新体制有任何瓜葛,他佯装哑巴或疯子。他的画面上尽是一些陡峭的山石、多节的树根;手法狂猛,极度怪诞。当他画动物(鹰、猫头鹰、鱼、鼠),他赋予它们一种古怪的神态,有时桀骜不驯,有时带着一种坦率的攻击性。他独一无二的笔法——由横涂竖抹、气脉相连的简括笔墨形成,使他成为中国绘画中最具独创性、最“无法模仿的”画家之一。

最后说到石涛,他拥有所有的天赋,是一位性格复杂的人物。他悲剧性的童年显示为对别人想要从他那里夺走的身份的痛苦求索:他的父亲属明宗室,在最后一位皇帝死后,被自己家族的成员所杀害——他们为了权力而投身于残害兄弟的斗争。当时石涛三岁,全靠一位仆人的警觉,将他托付给一家寺院,才得以保全生命。不过,他耀眼的才华、快速到来的成功,不久后便引领他效忠新的主人。受到尘世的吸引,他很难屈从于自己所选择的寺院之清规戒律。精神世界充满

矛盾,始终受到相反的力量牵扯:这一点将显示在他的作品中,多样而丰产的作品,它们均表现出一种不断求索的特征;最终这一点出现在他的《画语录》中,那是中国美学思想的最重要的理论著作之一。

四位“画僧”的同时代人,另一位无法归类的人物,龚贤(1599—1689),也是位很有个性的人物,在当时的整个绘画上打上了他特殊的印记。他在南京一带度过一生中的大部分时间,在那里他积极参加反对满人的爱国运动。新体制一经就位,他便选择了独自隐居清凉山,将他的时间分别用于绘画和教学——但并未完全中止参与人间事务。他的山水画,用墨浓重,好像受到暴风雨的威胁——画上的一切都预示其即将来临。这一切是他的性格的写照,热烈而阴郁,这驱使他一生中拥抱所有正义的事业。 36

这些“兄长”的态度自然会在他们直接的后继者身上产生反响,其中最著名的几位通常也被冠以一个集体的名称。他们便是“扬州八怪”:郑燮(1693—1765)、金农(1687—1763)、罗聘(1733—1799)、李方膺(1695—1755)、汪士慎(1686—1759)、高翔(1688—1753)、黄慎(1687—1766)和李鱣(1692—1762)。他们每个人都以自己的方式,为从此以后享誉画坛的表现主义技巧增加了活力,使之达到可能的更断然的放纵恣肆或不事妥协的程度。一位无可争议的从群体中脱颖而出的人物,是郑燮,他在18世纪中叶提供了一位“造诣全面的文人”——取这一称呼最美好的含义——应有的样子的最后的楷模之一。思想者兼行动者,他满怀热情地行使县令(成功地通过科举考试后)的职责,同时他在自己的信件和诗作中表达建立在仁慈而高标准的人道主义基础上的社会政治观点。时而介入(他有意不顾一项不公正的法律,将富人判罪,并勇敢地维护灾民的利益),时而超脱(他以一种表率的精神自由,专心从事绘画和书法艺术),他懂得均衡地分配锐利的批评精神和向一切成规挑战的自然、趋于夸张脱略的性情。无论如何,他的作品令人想起,在中国绘画传统的每一阶段,都可以见到这样一种思想流派,它以这种或那种方式,拒绝将艺术视为对现实的逃避或者视为纯粹的审美探询的结果,而宁愿在画家的行为中看到人的自我完成的一种具体形式。 37

清代艺术中如此显著的表现主义潮流,仍然继续呈现于从19世纪直至今天的一些非常有才华的画家的作品中——我们只举其中三位的名字:任伯年(1839—1895)、吴昌硕(1844—1927)和齐白石(1863—1957)。

与此同时,存在着另一流派,它耐心地致力于维护从古人那里继承的传统。它的荣耀期出现在17和18世纪,其代表人士,例如:恽寿平(1633—1690)、吴历(1632—1718),以及“四王”:王原祁(1642—1715)、王时敏(1592—1680)、王鉴(1598—1677)和王翬(1632—1717)。谙熟传统技巧的所有细腻手法,这些艺术家想必在当时享有盛誉,因为他们体现了“正统观念”。说实话,他们的功劳并不微薄:如果今天的画家能够完好地保存过去的一些重要经验,那要归功于他们。何况他们中的某些人并不局限于扮演“保守者”角色;需要的时候,他们也会毫不犹豫地革新微妙的构图艺术。

在中国画史上,存在着这样一个传统,也即以讲述大画家的生活事件和行为举止来显示其特殊的风格。有一些传说近乎离奇,其效果
38 则在于强调人们赋予绘画的或神圣、或神奇的角色。我们只举最著名的传说中的几则^①;在我们看来,对于熟悉几位大画家和参透中国画艺的奥秘,这也是一种有效的方式。

庄子,公元前3世纪的道家哲学家,讲述了下列事件:宋元君想要得到一幅绘画佳作。很多画家都赶来献艺。接受了指令后,所有人都恭敬地低头拱手行礼,并一动不动站在那里舐笔和墨;他们人很多,因此有一半待在外面。一位画家迟到了,他优哉游哉,不慌不忙。他接受指令和行礼后,并没有待在那里,而是回家去了。宋元君派人去看他在干什么。在开始作画之前,他脱去上衣,席地盘腿而坐。这位君王说:“这是位真正的画家,他正是我

^① 这些传说大部分出自下列著作:张彦远的《历代名画记》、朱景玄的《唐朝名画录》、郭若虚的《图画见闻志》、《宣和画谱》和汤屋的《画鉴》。

要找的。”

南北朝时期的张僧繇，在金陵安乐寺画下四条巨龙。但没有画眼睛。当有人问起原因，画家回答道：“要是我给这些龙点上眼睛，它们就会飞走。”那些人不信，说他欺骗。在他们的坚持下，画家同意演示一番。他刚刚给两条龙画上了眼睛，人们便听到震耳欲聋的雷声。墙壁崩裂开来，两条龙闪电般飞逝而去。当恢复了平静，人们发现墙上只剩下两条没画眼睛的龙。

晋代著名画家顾恺之，爱上了邻居的一位女孩。但她拒绝了他的追求。气恼的画家在他卧室的墙壁上画了女孩的肖像，并在她的胸口插了一根针。女孩病倒了，心窝奇痛。只是在画家对她的恳求作出让步，拔除那根针之后，她才恢复了健康。 39

唐代的张孝师，曾死而复活。从此，他工于再现地狱的场景。人们认为他所画的不是想像的产物，而是他亲眼所见。

唐朝开元年间，裴将军刚刚失去母亲。他请大画家吴道子在天官寺的墙壁上，画一些神的形象，以便他们能保佑死者的灵魂。吴请求将军以生动的演示“体现”神力面对魔鬼的意象。将军脱下孝服，穿上戎装，跨上战马。他策马舞剑。他雄杰奇伟的姿态和激昂顿挫的节奏使成千前来观看这一场面的人们大为惊异。画家受到启发和激励，脱去衣服并开始不可遏制地作画，如同神灵附体一般。空气的震颤与他画笔的运作融合在一起。……当到了在每位神的头上添加光晕的时刻，画家一笔画下了一个完美的圆圈。完全被征服了的众人爆发出赞赏的欢呼声。

玄宗皇帝思念嘉陵江谷地的风景。他派遣李思训（有写实主义倾向的著名山水画家）和吴道子前往那里；他们回来后，要在他的大同殿的墙壁上画下嘉陵江的景象。李满载着资料和草图回

来,用了几个月的时间作画。吴则两手空空地回来。面对惊异的皇帝,他答道:“一切都记在心里。”他开始工作,几天之内便完成了一幅杰作。

40 李思训(我们刚讲过他装饰大同殿)还受命在那里的屏风上作画。他再现了一些得到众人赞誉的山水景象。但是,有一天,皇帝却朝画家抱怨道:“你画的瀑布太喧闹了,它们让我睡不着觉!”

卢稜伽曾跟吴道子学画。他对自己始终无法拥有老师的艺术非常绝望。当他负责在庄严寺画壁画,他试图与吴在总持寺画的壁画相媲美。一天,吴偶然来到庄严寺,看见他从前的弟子的壁画。他发出混合着惊恐的赞叹:“这位画家以前不如我,在这些壁画中,他和我等量齐观了。但他在那里面耗尽了他全部的创作能量!”果然卢不久后就去世了。

正像与他同时代的诗人李白,在试图捞起他歌唱过无数次的月亮在河水中的影像时溺水身亡,传说中,吴道子消失于他刚刚画下的一幅山水画的雾霭中。

唐代以画马而著称的画家韩幹,一天夜里接待了一位身穿红衣的人。这人对他说道:“我从冥府来,他们请您画一匹骏马,他们需要这样一匹马。”韩幹服从了。他画了一匹神奇的马的草图,然后依样画在一张大纸上;他把纸烧掉并把灰递给信使。那人消失了。几年以后,韩遇到一位当兽医的朋友,他告诉画家他护理了一匹情状怪异的马。当韩见到那匹马时,他惊叹道:“它是我画的那匹马呀!”片刻后,那马好像感到难受,跌倒在地。兽医发现马的一条腿发育不全。韩感到心绪不宁,他回到自己家里。他拿出以前画的那张草图,惊讶地发现,实际上,在画马的右腿时,笔用偏了。

宋代的米芾，在无为时，有一天看到一块奇丑无比的巨石。他欣喜若狂，穿上礼服，对着它拜揖，称它为“兄”。 41

郭思在他的《图画见闻志》中讲述了他父亲郭熙的作画方式：当他要画画时，他习惯于坐在明亮的窗边。他整理好桌子，点上香，在面前整整齐齐摆好墨和笔。然后，他洗干净手，好像要接待一位贵客。他长时间默不作声，以使自己平心静气、思想集中。只有当他拥有了准确的视观，他才开始作画。他常说，他摆脱不了面对自己的作品时精神难以集中的忧虑。

唐代浪迹江湖的画家王默，以好酒而著称。作画前，他习惯于狂饮一番。等醉后，他开始“泼墨”而画。他又笑又唱，手舞足蹈。在他神奇的笔下——有时他也把自己的长发浸泡在墨中充当毛笔，形象涌现出来，山、树、石、云，或浓郁或轻盈，仿佛施用了神巧，仿佛它们直接从造化中挥散而出。完成的画作总是如此真切自然，让人看不出任何墨污的痕迹。画家去世时，他的灵柩如此之轻，好像是空的；人们说他的身体化为了云。

我们愿以展现享有盛誉的画家诗人王维的形象来结束绪论。是王维首创水墨画，他也是南方山水画派的奠基人。不可思议的是，如果说人们非常熟悉他的诗，相反，他的画，我们却一幅都未能见到。由于他所有的画作“失传”，他的后继者千方百计想要重作王维的画（那些画都有着引人联想的标题）。从而，通过他所写的作品，和其他人所想像的他的画作，王维创造了一种梦的空间，而这种空间正是中国绘画所导向的空间。在此我们给出王维的一封信的全文，这封信是他退隐后写给他的诗人朋友裴迪的，这封信充分反映出一种非常单纯、富有同情心和内视力的感觉方式： 42

近腊月下，景气和畅，故山殊可过。足下方温经，猥不敢相烦，辄便往山中。憩感配寺，与山僧饭讫而去。北涉元灞，清月暎

郭。夜登华子冈，辋水沦涟，与月上下。寒山远火，明灭林外。深巷寒犬，吠声如豹。村墟夜舂，复与疏钟相间。此时独坐，僮仆静默。多思曩昔，携手赋诗，步仄迳，临清流也。当待春中草木蔓发，春山可望，轻鯈出水，白鸥矫翼，露湿青皋，麦陇朝雉，斯之不远，倘能从我游乎？非子天机清妙者，岂能以此不急之务相邀。然是中有深趣矣。无忽。因馭黄蘗人往不二。

山中人王维白

第一部分

从虚的概念 看中国绘画艺术



在我们试图理清中国符号学的基本素材的整个过程中,我们不停地“触碰”到一个中心的、但却常常遭到忽略的概念——遭到忽略恰恰因为是中心的——那就是虚这一概念。虚,它的本质性并不亚于著名的阴阳对子,在中国思想体系的运转中,显示为一个中轴。可以说,只要人们想要稍许考察一下中国人构想宇宙的方式,它便是“不可绕过的”。除了它所暗含的哲学—宗教内容,此外它还支配着一整套表意实践的运转机制:绘画、诗歌、音乐、戏曲,以及属于生理学领域的实践:人体的再现、太极拳、针灸,等等。甚至于在军事艺术和烹饪艺术中,它都扮演了根本性的角色。

因为从中国的观点来看,虚,并不像人们可能设想的那样是一种模糊的或者不存在的东西,而是一种至为生机勃勃的、活跃的因素。它与生气和阴阳交替原则的思想联系在一起,构成了杰出的发生转化的场所;在那里,“实”将能够达到真正的圆满。实际上,正是它,通过在一个既定的系统内引入间断性和可逆性,从而使得系统的构成单位超越僵硬的对立和单向的发展,同时为人提供了一种以整体化的方式接触宇宙的可能性。 46

虚的概念尽管在中国思想中非常具有本质性,然而涉及它在诸实践领域的运用,却从未得到系统化的研究。当然,在很多著作中经常提到虚;但在那里,它被当成一种自然的存在,人们很少费心定义它。结果是,它的地位和运转始终处于极为不确定中。尽管有这种空缺,

却存在着大家都参照的真正的未言明的传统。仅以艺术领域为例：哪怕不具备深入的知识，一位中国人，无论他是艺术家或者仅仅是艺术爱好者，都直觉地将虚作为一个基本原则来接受。让我们以主要的艺术形式音乐、诗歌和绘画为例。无须进入到细节中，我们可以说，作为直接的手法，在音乐演奏中，虚由某些切分节奏来表达，但首先由无声来表达。在音乐中，无声不是可以机械地计算的节拍；通过打断持续的展开，它创造出这样一个空间，这空间则使声音得以自我超越并达到一种声外之声^①。在诗歌中，虚的引入通过取消某些语法词——这些词恰恰被称为虚词，以及在一首诗的内部设立一种独创性的形式——对仗来实现^②。这些手法，以它们在语言的线性和时间性进展中

47 造成的中断和逆转，表露出诗人试图在主体和客观世界之间创造一种开放的交互关系，并将经历的时间转化为灵动的空间的欲望（我们将在接下去的第一章中展开这一观点）。不过，正是在绘画中，虚以最可见和最全面的方式得以显示。在宋代和元代的某些画作中，人们可以看到虚（没有画迹的空间）直至占据了三分之二的画面。面对这样的画作，哪怕一个不懂行的观众也会隐约感到，虚不是一个毫无生气的存在，在它内部流动着把可见世界和一个不可见世界联系起来的气息。再者，在可见世界的内部（有画迹的空间），例如在构成它的两极的山和水之间，仍然流动着由云再现的虚。云，是表面看来相互矛盾的两极之间的中间状态：云产生于水的凝聚，同时它拥有山的形状；它带动山和水进入相互生成变化的过程：山→水。实际上，从中国的观点来看，没有虚介于山和水之间，二者便处于一种僵化的对立，从而是静止的关系中。因为每一方面对另一方，并恰恰由于这种对立，而被证实处于一种确定的地位。而由于有了冲虚，画家创造出这样一种印象：山有可能进入虚中以便融化为波涛，并且相应的，水，经由虚，可以升腾为山。因此，山和水不再被看成是局部的、对立的和固定的现象；

① 《淮南子》，第一卷：“无形而有形生焉，无声而五音鸣焉。”

② 我们在《中国诗语言研究》一书中研究了这些手法。

它们体现了真实世界的生机勃勃的规律。依然是在绘画领域,幸亏有了打破线性透视的虚,我们仍能观察到这一相互生成变化的关系:一方面,在一幅画作内部,人与自然之间;另一方面,在观众和整个画作之间。 48

因此,通过音乐、诗歌,尤其是绘画提供的例子,人们难以不受到虚的积极作用的触动。这完全是“无人地带”的反面,“无人地带”暗含着中立或者妥协;因为恰恰是虚促成内在化和转化的过程,通过这一过程,各种事物实现其自我和他我,并由此达到整体性。在这个意义上,在中国,绘画完全是一种运作中的哲学;在那里绘画被看成一项神圣的实践,因为它的目标确实在于人的全面完成,包括他最为意识不到的部分。张彦远在他著名的《历代名画记》中说:“夫画者:成教化,助人伦,穷神变,测幽微。与六籍同功;四时并运,发于天然,非由述作。”由于这一原因,为了研究虚,我们选择了绘画作为其运用领域。的确,虚/实二分法的概念也通用于西方的绘画和造型艺术。我们在下文中,将注意强调在中国对虚的特有的理解。

一种运作中的生活哲学。在触及绘画中的虚之前,我们的研究应当首先显示其哲学基础。不过应该明确的是,我们的研究规划并非纯哲学的,而是符号分析学的。它引出了我们的下列选择:

第一,胜于作为一种概念,虚将被视为符号来考虑,一个享有特权的符号;因为在一个既定的系统中,恰恰是通过它,其他单位被定义为符号。这就是说,我们的注意力首先将放在其功能角色上。 49

第二,我们的分析将依据现存的主要理论著作,从而对于每个观点,都有不少引文作为参照。不过一位符号分析学家的眼光,应该不同于一位诠释者或文献学家的眼光。因为由绘画所负载的哲学思想,以及这作为表意实践的绘画本身,是在一种担负着暗含的甚至无意识的意图的文化背景中创造出的。因此,一位符号分析学家的的工作应该超越外显的传统,当然同时还要避免泛推的危险。要想确保这一工作真实可靠,必须借助严密展开的进行到底的内在分析,通过理清构成单位,区分考察层次;只有在这时我们才能捕捉住相关特征,以及真正的运转编码。

这样一种符号分析学研究,我们希望,并不仅仅表现为一种学术兴趣。它应该用于凸显一种文化的某些本质的和恒久的素材。如果从起源上说,虚是一个总体观念中的一个成分,这个总体观念是对宇宙进行精神的和理性的解释的一种尝试;随后,尽管在这一总体观念内部可能发生了一些变化,在中国人理解客观世界的方式中,虚仍保持为一个初始因素。由于虚成为实际生活的一把“钥匙”,它所提供的不再仅仅是一重“解释”(尽管它产生于一种根本性的直觉,并得到数千年的经验的证明),或者一种“理解”、一种“默契”,以及最终一种提供了生活之艺术的智慧,包括道家的虚静和儒家的虚心。虚,与其他一些概念,比如气、阴阳联系在一起,无疑是中国所贡献的一种生机勃勃的、整体化的生活视观的最具独创性、也是最经久不变的明证。它将一如既往地在中国支配着艺术领域;此外,还有与针灸和太极拳一样充满活力的其他众多实践。

虚的意念,在中国,从起源时起,就存在于中国思想的起始著作《易经》中了。这是一部具有决定性的作品,因为产生于战国时代(前5—前3世纪)的主要思想学派都在与它的关系中确立自己的位置或者受到过它的影响。

不过,使虚成为其体系的中心成分的是道家学派的哲学家。这一体系的基本观点由这一学派的两位创立者提出:老子和庄子(后者生活于将近前4世纪末)。不久后,在汉代,淮南子对发展这一思想的某些方面作出了强有力的贡献。后来,大部分的艺术批评家,为了发展自己的美学理论,都首先参照他们的著作。这些著作构成了道家学说的基础。而且,这一对艺术进行思考的传统肇始于六朝时期(3—6世纪),当时占主导地位的正是玄学流派。这一流派的主张者,比如王弼、向秀、郭象,或者还有列子(他的著作在这一时期得以成集),恰恰通过强调虚的概念,而更新了道家思想。

然而,这一概念,并非为道家所专用。其他哲学家也将它纳入自己的体系,并给予它不同程度的重视。这样,人们注意到在荀子^①和管

^① 葛兰言(Marcel Granet)之《中国思想》,第464页:“荀子认为,为了消除错误,心应该保持虚空、整一,处于宁静中(‘虚壹而静’)。他所理解的心之虚,完全不是一种心醉神迷之虚,而是一种公正的状态……判断应针对整个对象;它的价值仅仅来自它是心智努力进行综合的结果。”

子(具有儒家和法家倾向)的作品中对虚的发展,他们都是庄子的同时代人。后来,在唐代(7—9世纪),虚成为禅宗大师们的重大主题;在宋代(10—13世纪),理学家们在他们的宇宙观中再次采用这个概念。

由于我们的意图不在于研究有关虚的思想的演变,而是显示当它被运用于一些实践领域中时所依据的哲学基础,因此我们将限于道家的奠基者们的著作(老子、庄子,或许还有淮南子),因为本质性的东西都毫无遗漏地包含在这些著作中了;而且,我们已经说过,后来的美学思想,几乎无一例外地建立在这些著作的基础上。

触及虚的现实性,我们准备考察下列三点:构想虚的方式;虚与阴阳对子保持的关系;虚在人生活中的意蕴。

1. 虚的观念

- 53 阅读老子和庄子的著作,人们不会不注意到关于虚的地位的某种含混不清。它被理解为好像是属于两个领域:本体的和现象的^①。它同时是起源的至高状态和世界万物的轮系中的中心成分。虚的这双重性质从道家的观点看毫不模棱两可。它的原初地位,以某种方式确保了它的功能角色的有效性;反过来,这一支配万物的功能角色恰恰证明了初始之虚的现实性。

尽管虚的这两个方面不停地相互影响,为明晰起见,我们将对它们一一考察。

^① 本体/现象二分法,尽管可能是不恰当的,在我们看来却比超验/内在二分法更好地勾勒出中国思想的轮廓。我们用本体来指属于起源范围的、尚未判别的和潜在的东西。我们用现象来指称被创造出的宇宙的具体方面。本体和现象,二者不是分离的,也不是简单对立的;虽不属于同一层次,它们之间却存在着有机的联系。

a) 具有本体性质的虚

虚是道家本体论的基础所在。先于天地存在的,是无有,一无有,虚。从术语的角度看,有两个词与虚的意念有关:无和虚。(后来,佛家偏爱第三个词:空。)这两个词,由于是相关联的,因此有时被混淆。但是,两个词中的每一个都能够由其所唤起的反义词来定义。因此,无,由于以“有”为必然结果,在西方,通常被译为“无有”(Non-Avoir)或者“一无有”(Rien);而虚,由于以“实”为必然结果,则被译为“虚空”(Vide)。

在老子那里,正像在庄子那里,如果宇宙之起源常常以“无”来指称,那么当需要形容任何存在物所应导向的原初状态时,则采用“虚”。⁵⁴从宋代开始,特别是由于哲学家张载使“太虚”这一表达式得到认可,“虚”成为指称虚空的惯用词语。

《老子》^①(第四十章):天下万物生于有,有生于无。

《庄子》(“天地”):泰初有无无,有无名。一之所起,有一而未形。

《老子》(第十六章):致虚极,守静笃。万物并作,吾以观复。

《庄子》(“天地”):德至同于初。同乃虚。

《庄子》(“在宥”):至道之精,窈窕冥冥。

《淮南子》(“天文训”):道始于虚霁,虚霁生宇宙,宇宙生元气。

根据最后两节引文,可以看出虚与道联系在一起。在此明确它们

^① 在中国,一位大哲学家的全部作品,由于没有专门的名称,人们通常用哲学家本人的名字来指称。因此庄子的著作和淮南子的著作被分别称为《庄子》和《淮南子》。至于老子的著作,则以《道德经》的书名为人所知;不过按照传统和出于便利,我们称之为《老子》。

55 之间的关系不无益处。让我们非常简化地说,与虚相比,道有着更笼统的内涵。有时,它代表了起源,这样它便与虚相混淆;有时,它表现为如同是虚的显示;再有时,在更宽泛的词义上,它也包含整个被创造的宇宙,宇宙内在于道。在下面两段中,老子便试图将道“描述”为如同虚的显示。

《老子》(第二十五章):有物混成,先天地生。寂兮寥兮!独立不改,周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名,字之曰道,强为之名曰大。

《老子》(第十四章):视之不见,名曰夷;听之不闻,名曰希;搏之不得,名曰微。此三者,不可致诘,故混而为一。其上不皦,其下不昧。绳绳不可名,复归于无物。是谓无状之状,无物之象,是谓惚恍。

而庄子则教导说,人们只能根据虚来构想道:

56 《庄子》(“知北游”)无始曰:“道不可闻,闻而非也。道不可见,见而非也。道不可言,言而非也。知形形之不形乎!道不当名。”无始曰:“有问道而应之者,不知道也;虽问道者,亦未闻道。道无问,问无应。无问问之,是问穷也;无应应之,是无内也。以无内待问穷,若是者,外不观乎宇宙,内不知乎大初;是以不过乎昆仑,不游乎大虚。”

b) 具有现象性质的虚

在肯定了虚在道家本体论中的首要地位之后,则应当强调虚在物质世界诸领域中所扮演的角色的重要性。如果道起源于虚,那么它在赋予万物以生命时则只是通过虚来发挥作用,元气和其他生气都源自虚。虚不只是人应当导向的至高状态;由于它本身被构想为实质,因

而它居于所有事物的内部,居于它们的实质和变易的核心。

虚以盈(充实)为目标。实际上是虚使得所有“实”物达到它们真正的充实。因此,老子能够说:“大盈若冲,其用不穷。”(第四十五章)。另外,他还说:“道冲,而用之或不盈。”(第四章)。

在实存秩序内,虚有其具体的再现:山谷。山谷是凹陷的,并且可以说,它是虚空的,但是它却使所有事物生长并养育它们;它怀抱着所有事物,它包含一切却永远不会盈满和枯竭。

《老子》(第六章):谷神不死,是谓玄牝。玄牝之门,是谓天地根。绵绵若存,用之不勤。(神降入山谷并从中升起,这便是元气;神与山谷互相合抱,这便是生命。) 57

《老子》(第二十八章):知其雄,守其雌,为天下溪。为天下溪,常德不离,复归于婴儿。知其白,守其黑,为天下式。为天下式,常德不忒,复归于无极。知其荣,守其辱,为天下谷。为天下谷,常德乃足,复归于朴。

《庄子》(“天地”)苑风曰:“子将奚之?”曰:“将之大壑。”曰:“奚为焉?”曰:“夫大壑之为物也,注焉而不满,酌焉而不竭。”

山谷的意象与水的意象联系在一起。水,如同气,表面看来变动不居,却无所不入,并赋予一切以活力。在所有地方,实使结构显露,而虚则构成用途。

《老子》(第七十八章):天下莫柔弱于水,而攻坚强者莫之能胜,其无以易之。

《老子》(第四十三章):天下之至柔,驰骋天下之至坚。无有入无间,吾是以知无为之有益。

基于最后两节引文中包含的前提,老子和庄子经常求助于具体的例子来显示虚的用途。

58 《老子》(第五章):天地之间,其犹橐籥乎?虚而不屈,动而愈出。多言数穷,不如守中。(万物只有在被纳入了由虚所驱使的运动中、被虚所穿透时才获得了生命。天地以其广阔的胸怀接纳生命;那是生机勃勃的枢纽,活跃的中心,形成周流与交往的场所。)

《老子》(第十一章):三十辐共一毂,当其无,有车之用。埴埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用。

《庄子》(“说剑”):夫为剑者,示之以虚,开之以利,后之以发,先之以至。

《庄子》(“养生主”):彼节者有间,而刀刃者无厚,以无厚入有间,恢恢乎其于游刃必有余地矣。

《庄子》(“天地”):虚乃大;合喙鸣,喙鸣合,与天地为合。

2. 虚实对子与阴阳对子之间的关系

在探究这一关系之前,有必要明确一下道家宇宙论的素材。道家宇宙论引发了如此之多的阐释和发展,在此不可能对它们进行概括。
59 对我们的话题而言,只要参照《老子》第四十二章中的著名段落就足够了,在这一段落中,包含了我们至此所采用的主要概念:虚、道、元气、(生)气、阴阳、万物等等。

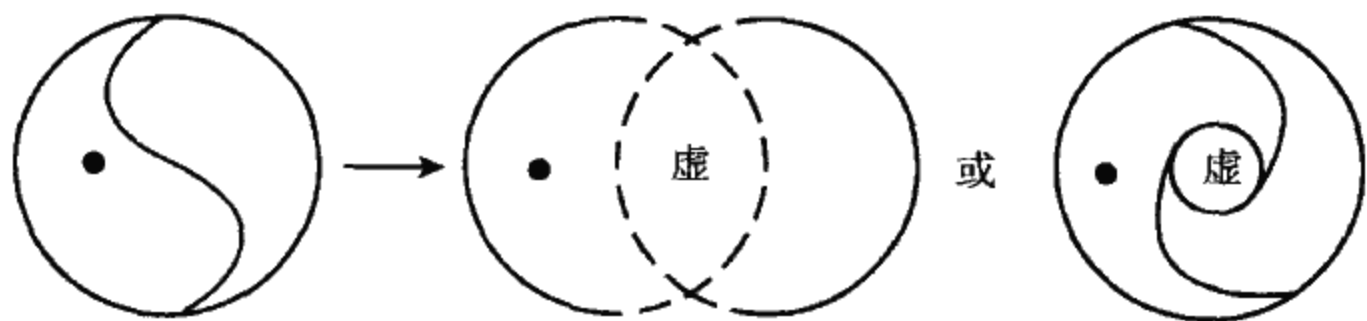
道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。

对于这一段话,我们可以非常简略地给予下列解释:起源之道被构想为太虚,从太虚中散发出一,而一不过是元气。元气孕育出二,它由阴阳二气所体现。作为主动的刚性的阳,与作为顺承的柔性的阴,通过彼此的相互作用,支配着无数生气,它们赋予被创造的天地万物

以生命。不过，在二和万物之间，有三的位置。

从道家的观点来看，三代表了阴阳二气和冲气(所引文本的最后一句谈论的冲气)的结合。冲气——冲虚之气，它本身是一种气，产生于元虚，它从元虚获取力量。它对于阴阳对子的和谐运转必不可少：是它吸引和带动阴阳二气进入相互生成变化的过程。没有它，阴阳就会处于僵化的对立关系中；它们将保持为静态的实体，并如同处于委顿之中。正是阴阳和冲气的三元关系，赋予万物以生命并为万物作出 60 榜样。存在于阴阳对子核心的冲气，也存在于万物的中心；通过在万物中灌注气息与生命，它使万物与太虚保持联系，从而使它们得以达成内在转化和浑然统一。因此中国的宇宙论由交叉的双重运动所支配，我们可以用两个轴来表示：纵轴代表虚实之间的往来——实来自虚，虚在实中继续起作用；横轴代表在实的内部，互补的阴阳两极的相互作用——由此产生了万物，当然包括人，杰出的小宇宙。

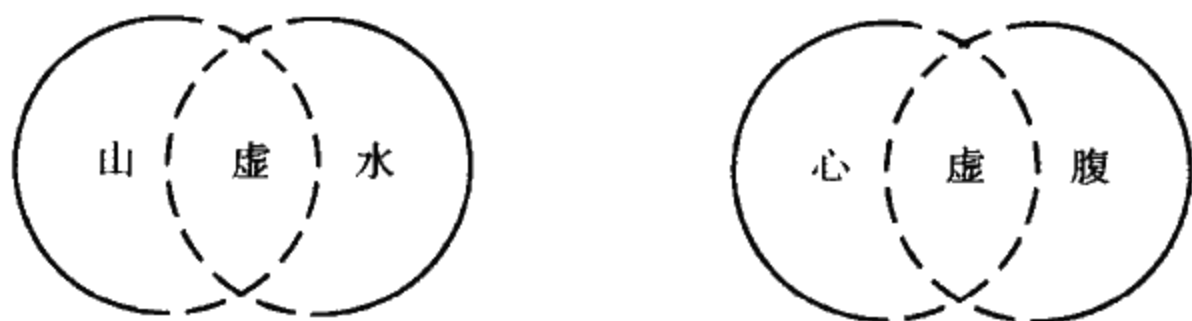
因此不应该混淆虚实和阴阳这两个对子。下面的太极图使我们得以显示它们之间的区别，以及与此同时，连结它们的隐秘关系：



一种可以是三元的二元体系；一种浑然统一(道)的三元体系： $2 = 3, 3 = 1$ 。这就是中国思想的表面看来自相矛盾的，但又是恒常的活力所在。^① 在那里，虚并不显示为一种仅仅用作解除冲击力而不改 61

^① 葛兰言之《中国思想》第 232 页：“一从来都只是整体，而二只是一对。二，是以阴阳交替为特征的对子。一、整体，是中轴，它既不是阴，也不是阳，但通过它阴阳交替得以协调；它是不予计算的居中的方块(如同道家作者所说的轮毂，由于它是空的，所以能够转动车轮)……这既是统一体又是对子的整体，如果人们想用一个数字来表示它，可以在所有奇数中，并且首先是在三(一加二)中找到。我们将看到，三，相当于‘全体一致’的一个稍许弱化了了的表达式。”

变对立的本性的中性空间。它是由潜能和变化编结而成的枢纽,在那里,匮乏与充实、同者和他者相遇。这一观念同样适用于自然事物(例如我们关于绘画中的山水所言),以及人的身体本身(尤其适用于这一见解,根据这种见解,由神和精或者心和腹控制的人的身体,通过冲气而获得其和谐,是冲气调节着赋予身体以生命力的气息):



3. 人生活中的虚

我们知道,在中国思想中给予人的优先地位。人、天和地构成了宇宙的“三才”。尽管身为一种特定的存在物,人在自己身上却聚集了天和地的德行;由他,为了其自我完成,而使天地达到和谐。儒家更加
62 关注人的命运和“人性”。后来,佛家对“人欲”的问题非常关心。而道家则首先寄希望于符合自然和宇宙的运动,因此他们谈论心灵或“人心”。

根据中国思想,尤其是道家思想,首先确保人与宇宙的交融的原因在于:人不只是血肉造物,同时也是气和精神之造物;此外,他拥有虚。

《礼记》:人者其天地之德,阴阳之交,鬼神之会,五行之秀气也。

《淮南子》:圣人以天为父,以地为母,阴阳为纲,四时为纪。

《庄子》: (“知北游”):人之生,气之聚也。

《庄子》: (“外物”):人则胞有重阂,心有天游。

《庄子》: (“刻意”):圣人……虚无恬淡,乃合天德。

《庄子》: (“天地”):留动而生物,物成生理谓之形。形体保神,各有仪则谓之性。性修反德,德至同于初。同乃虚。

通过虚,人心可以成为自身和世界的尺度或镜子,因为由于人拥有虚并与元虚相认同,他身处意象和形体的源头。他捕捉空间和时间 63 的韵律节奏;他掌握转化的规律。

《老子》(第二十二章):曲则全,枉则直,洼则盈,敝则新,少则得,多则惑。是以圣人抱一为天下式。

《庄子》(“天道”):圣人之心,静乎!天地之鉴也,万物之镜也。夫虚静恬淡、寂寞无为者,天地之平,而道德之至,故帝王圣人休焉。休则虚,虚则实,实则伦矣。虚则静,静则动,动则得矣。

《庄子》(“人间世”):无听之以耳,而听之以心;无听之以心,而听之以气。听止于耳,心止于符。气也者,虚而待物者也。唯道集虚……虚室生白,吉祥止止。夫且不止,是之谓坐驰。夫徇耳目内通、而外于心知,鬼神将来舍,而况于人乎?是万物之化也。

只有当人心成为自身和世界的镜子时,才开始生活的真正可能性。在此我们触及到一个本质性的问题:处于与时间和空间的关系中的有期限的人的生命。这一关系,再一次,建立在肯定虚的 64 基础上;虚在时空中,并由此在人的生命中,实施着持续不断的质变。在下面这些段落里,老子以简约的方式,讲出他关于这一问题的思想:

《老子》(第二章):是以圣人功成而弗居。夫唯弗居,是以不去。

《老子》(第三十章):物壮则老,是谓不道。不道早已。

《老子》(第三十三章):知足者富,强行者有志,不失其所者久,死而不亡者寿。

《老子》(第四十四章):甚爱必大费;多藏必厚亡。知足不辱,知止不殆,可以长久。

《老子》(第十五章):保此道者不欲盈。夫唯不盈,故能蔽不

新成。

《老子》(第二十五章):吾不知其名,字之曰道,强为之名曰大。大曰逝,逝曰远,远曰返。

《老子》(第十六章):致虚极,守静笃。万物并作,吾以观复……知常容,容乃公,公乃王,王乃天,天乃道,道乃久,没身不殆。

65 穿过这些引文,我们注意到老子对时限的关注。对他来说,时限暗含着对道的遵从;这是为了生而驻留,是不死之生,或者还有,死而不亡。如果人的生命是时间中的一段行程,重要的是在这段行程中,实施他所说的返还。返还并未被看成如同一个仅仅在“事后”来临的阶段;它与行程同步,是时间的一个构成因素。在生活的秩序中,如何才能实行返还(本源)的同时,参与变化和成长的过程——它必然意味着远逝和独行?这要靠虚,道家人士回答说。在时间的线性发展中,每当虚干预,它便引入循环运动,这一运动将主体与原初空间相连接。这样,再一次,存在于起源的核心和万物中心的虚,确保了在时空的框架中生活的良好运转。如果活跃的时间不过是生机勃勃的空间的现实化,那么虚则构成了一种调谐器,它将生活经历的每一阶段转化为由生气激荡的空间,这是保存真正的充实的机运的不可或缺的条件。

我们刚刚总结了道家关于时间和空间这一本质性的问题的思想。不过,老子的论述十分简约,使我们无法参透其所有的蕴涵。为了获得更全面的知识,有必要参照更宽泛的文化背景。首先是这部最早的著作,《易经》,我们在这一章的开头处已指出其重要性。

66 《易经》的根本思想,如同其标题所表明的,是支配所有事物的变易的思想,它首先调节着天、地和人三者之间的关系。从人的角度看,由于除了他自身的本性,他还具备天和地的德行,从而他只有担当天地才能自我完成。从这个观点来看,天和地通过它们的相互作用,同时代表了空间和时间(那是后来,在汉代,人们在《淮南子》中发现了“宇宙”——“空间—时间”一词,它指称的是整个世界)。时间,本质上与地联系在一起,它在那里显示为实现了的生机勃勃的空间;而空间,本质上与天联系在一起,正是由于它生机勃勃,因而显示为时间的公

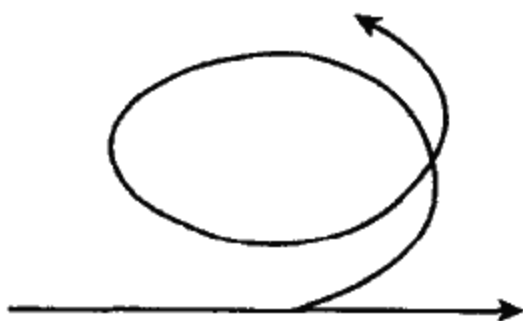
平品质的担保。因为受到相同的生气的激荡,两者是相互依存和可以转变的。作为变易中的生命的组成成分,两者都不是抽象的和分离的概念或框架;它们体现了生命的本然品质。

在此,应当提及一个重要现象:中国思想的两个主要流派,儒家和道家,都参照《易经》,并各自强调它的一个特殊方面。孔子称赞人身上的天的德行,也即阳的德行,依靠这种德行,人统治着大地(孔子引用《易经》说:“天行健,君子以自强不息”);老子则提倡一个过程,通过这个过程,人遵从阴所寄居的大地的法则,以便与天再度结合。由于他们所强调的内容不同,从而产生了与其说分歧,不如说互补的两种态度。儒家的人是介入的,他出色地拥有时间感和渐变感。(孔子说过:“吾十有五而志于学,三十而立,四十而不惑,五十而知天命,六十而耳顺,七十而从心所欲,不逾矩。”)道家的人,其目光转向上天,他首先寻找的是与超越时间的起源的先天默契。从而一位中国现代哲学家方东美能够说,孔子的人是时间的人,老子的人是空间的人。当然,现实远非如此简单和分明,因为天与地处于道的同一循环运动中。如果存在差异,那也只能是观察角度不同的问题。 67

哪怕是在重复,我们还是要再次强调这一点:正是虚促成了天地之间的相互作用,甚至演变,并由此促成空间和时间的相互作用和转化。如果时间被设想成生机勃勃的空间的现实化,那么虚,则通过在时间的进程中引入中断,而以某种方式,在时间中重新注入空间的性质,从而确保气息节奏纯正均匀,交往形态完整和谐。这一时间向空间的质变(这里涉及的,完全不是对时间的简单的空间再现,或者一种仅仅使得用一个衡量另一个成为可能的契合体系),是一种真正的生活的条件,这种生活不是单一维度或者单向发展的。因此,针对人应该如何体验时间和空间,孔子和老子提出了“虚心”,虚心使人能够内在化我们刚谈论过的质变的过程。因此虚暗含了内在化和整体化。 68

由此可见,《易经》充当了两种看似对立的学说(儒家和道家)的基础单位。根据传统的解释,《易经》中的“易”一词拥有三种含义:“不易”,“简易”,“变易”。可以粗略地说,“不易”对应于元虚,“简易”对应于宇宙的有规律的运动,“变易”则对应于个体存在的演变。三种“易”

不是分离的,它们共同作用以形成道的既错综复杂而又浑然统一的运行。在两千年间,这一思想在中国决定了人类之变化观和历史观。在个体生存中,时间遵循双重运动:线性的(沿着“变易”的走向)和循环的(朝向“不易”)。我们可以这样显示这一双重运动:



在历史的层面,同样可以观察到一种以周期的方式进展的时间。这些周期(它们完全不是无限的重复)由虚分离,同时遵循一种螺旋形的运动,它们也同样受到“不易”的吸引。

中国古代绘画——其历史尤其是从汉代(前2世纪—公元2世纪)开始为人所知,遵循着这样一种演化过程,也即从具有写实主义特征的传统走向一种越来越精神性的观念。我们用“精神性”一词,并非指宗教主题的绘画——历史上一直存在着这种绘画,特别是佛教传统的绘画——,而是指一种其本身趋向于成为“精神”的绘画。这种精神在本质上受到道家的启迪,随后又得到禅宗哲学的丰富。正是在这一背景中,在唐代(7—9世纪),由于有了王维、吴道子的作品,诞生了一种以冲虚占据主导地位的绘画;它在宋代和元代(10—14世纪)达到鼎盛期。

但是,在理论层面,远在唐以前,从六朝(4—6世纪)时开始,就产生了艺术批评思想,虚的概念,得到像谢赫和宗炳这样的理论家的提倡。从此以后,它一直是中国美学思想中的重大主题。这一美学思想依据极为丰富的文献。下面是在我们的研究中参考的按照年代顺序 70 排列的作者和论著目录^①:

^① 大部分著作出现在丛书或文选中,比如王世贞的《王氏书画苑》,邓实的《美术丛书》,俞剑华的《中国画论类编》,于安澜的《画论丛刊》。我们在此标出出现在《画论丛刊》中的著作的页码。对于不在里面的著作,参见书目。

六 朝

- 宗 炳 《画山水序》^①
谢 赫 《古画品录》

唐

- 王 维 《画学秘诀》,《画山水赋》^②
张彦远 《历代名画记》
荆 浩 《笔法记》^③

宋

- 郭 熙 《林泉高致集》^④
郭若虚 《图画见闻志》
米 芾 《画史》
苏东坡 《东坡题跋》
韩 拙 《山水纯全集》^⑤

元

- 黄公望 《写山水诀》^⑥

明

- 董其昌 《画旨》,《画眼》^⑦
李日华 《竹懒画媵》和《味水轩日记》

① 《画论丛刊》,第1页。

② 同上书,第4~6页。

③ 同上书,第7~10页。

④ 同上书,第16~30页。

⑤ 同上书,第33~50页。

⑥ 同上书,第55~57页。

⑦ 同上书,第76~104页。

- | | |
|------------|-----------------------|
| 沈 源 | 《画尘》 ^① |
| 莫是龙 | 《画说》 ^② |
| 石 涛 | 《画语录》 ^③ |
| 清 | |
| 唐 岱 | 《绘事发微》 ^④ |
| 华 琳 | 《南宗抉秘》 ^⑤ |
| 蒋 和 | 《学画杂论》 ^⑥ |
| 张 式 | 《画谭》 ^⑦ |
| 沈宗騫 | 《芥舟学画编》 ^⑧ |
| 布颜图 | 《画学心法问答》 ^⑨ |
| 王 昱 | 《东庄论画》 ^⑩ |
| 汤贻汾 | 《画荃析览》 ^⑪ |
| 方 薰 | 《山静居画论》 ^⑫ |
| 丁 皋 | 《写真秘诀》 |
| 王 概 | 《芥子园画传》 |
| 现 代 | |
| 黄宾虹 | 《话语录》 |

① 同上书,第134~140页。

② 同上书,第65~68页。

③ 同上书,第146~158页。

④ 同上书,第235~256页。

⑤ 同上书,第495~507页。

⑥ 同上书,第316~321页。

⑦ 同上书,第424~432页。

⑧ 同上书,第322~394页。

⑨ 同上书,第275~309页。

⑩ 同上书,第258~261页。

⑪ 同上书,第508~528页。

⑫ 同上书,第433~466页。

在从这些论著出发进行符号分析学研究^①之前,我们认为有必要冒着重复的危险,回顾一下某些基本的哲学思想,中国绘画正是建立在这些思想基础上。

- 72 让我们首先回顾一下宇宙论的重要意义,因为绘画的目标并不在于作为单纯的审美对象;它力求成为一个小宇宙;这个小宇宙,以大宇宙的方式,再造一个敞开的空间,在那里,真正的生活成为可能。(王维:“咫尺之图,写百千里之景。东西南北,宛尔目前。春夏秋冬,生于笔下。”宗炳:“应会感神,神超理得,虽复虚求幽岩,何以加焉?”)从而气的概念占据首要地位。如果宇宙起源于元气并全靠生气的激荡而运动,那么这些同样的气也应赋予绘画以生命。气弱,正是平庸画作的征兆。与气的概念相关联的,是阴阳的概念,阴阳体现了支配所有事物的生机勃勃的规律。由阴阳出发,在绘画中,一方面产生了极性的思想(天地、山水、远近等);另一方面,产生了“理”的思想:“事物的内在规律或者内在纹理。”绘画在这两种思想的驱使下,不再满足于复制事物的外在状貌,而是寻求摄获事物的内在纹理,以及确立事物之间保持的隐秘关系。(宗炳:“神本亡端,栖形感类。理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”)

- 正是在这样的哲学和美学背景中,出现了中国绘画的中心因素:笔画。稍后我们将看到“笔画”的全部特定的绘画内涵。在此,从哲学的
73 的角度,我们只消强调,画下来的笔画,在中国画家的眼里,确实是人与超自然之间的连线。因为笔画,通过它内在的统一和无穷的变化能力,同时是一和多。它体现了一个过程,通过这个过程,绘画中的人与造化的举动再次结合。(画下那道笔画的动作,与从混沌中抽取出一的动作是相呼应的——这一动作将天地分离。)笔画,同时是气、阴阳、天地、万物,与此同时,它负载着人的韵律节奏和隐秘冲动。

^① 在我们的研究过程中,重点将放在山水画上;因为理论家们尤其是由此出发阐述他们的美学思想。但是让我们明确一下,中国绘画涉及十分不同的主题。传统区分四个门类:山水(包括屋宇)、人物、植物和花卉(有时与翎毛、虫鱼联系在一起)以及畜兽。关于每一门类都有许多技巧性论著。

我们使之明确化的所有上述素材,形成了一个严整的网络。这个网络之所以能够运转,全靠一个始终暗含着的因素:虚。在绘画中,正像在宇宙中,没有虚,气息便无法周流,阴阳便无法交通。没有虚,笔画——它暗含了体积与光线、节奏与色彩——便无法显示它全部的潜在特性。因而,在完成一幅画作的过程中,虚出现在所有层次,从一道道基本笔画直至整体构图。它是符号中的符号,它确保绘画体系的有效性和统一性。

我们将梳理出五个层次,并一一进行考察。除了最后一层,每层都由一个属于绘画理论的二项式来表征。其秩序如下:1. 笔墨;2. 阴阳;3. 山水;4. 人天;5. 第五维度。这些层次不是相互分离的,它们形成了一个有机整体。在这个整体中,冲虚,从一个中心出发,流布于一个又一个层次,它遵循着一种螺旋形的运动,如同是在解开一个纽结。这一关于画作的有机观念,再次令人想到人体(参见第一章,2);在人体中,由冲气所寄居的心灵,聚集着将布散到各个器官和内脏的气。这一与人体进行的比较,还令我们想起,绘画不是一种纯粹的审美习练,而是整个人投入的实践,包括他的身体存在正像他的精神存在,他的意识方面还有他的无意识方面。 74

虚实二分法当然不是中国独有的现象。它以不同幅度通行于所有触及绘画或造型艺术的活动。我们的研究接下去的每一阶段,都将显示其在中国范围内的特殊意蕴。鉴于我们已有的识见,现在便可勾勒这一特殊性的本质所在。在中国范围内,虚实不只是形式的对比,也不只是用来创造深度空间的手法。面对实,虚构成了一种活生生的存在。作为所有事物的原动力,虚出现在实的内部,为其注入生气。它的作用的后果在于,打破单一维度的发展,激发内在转变和引起循环运动。正是从一种独创的宇宙观念(它属于“机体论”^①类型)出发,我们得以领悟虚的现实性。

^① “organiciste”,我们从约瑟夫·尼德海姆那里借来这一源于英语的形容词。参见《中国的科学和文明》,卷1。

1. 笔 墨

笔墨这一概念,乃关于中国绘画的所有理论的基础。它与水墨画的关系尤为密切。在水墨画中,黑墨,通过其无限丰富的色调,在画家的眼里,似乎足以体现自然提供的所有的色彩变化。墨与笔联系在一起,因为孤立的墨保持为一种潜在的物质材料,只有笔才能使它富有活力。此外,它们亲密的相会常常由性爱的结合来象征。不过,它们之间各有分工。正像宋代的韩拙,继很多人之后所提出的:“笔以立其形质,墨以分其阴阳。”由于两个概念各自都负载着丰富的内涵,我们将对笔墨分别进行研究。首先来看笔。

笔,既指绘画工具,也指它所画下的笔画。我们已经指出了笔的“一画”的哲学含义;在此我们将从绘画本身的角度考察它。笔画不是没有立体感的一道线条,也不是形体的简单轮廓;我们已说过,它的目标在于摄获事物的理——“内在纹理”,以及激荡事物的生气。(苏东坡:“山石、竹木、水波、烟云,虽无常形而有常理。世之工人,或能曲尽其形,而至于其理,非高人逸才不能辨。”)通过其粗细、浓淡、行止,笔画既是形体又是色调,既是体积又是韵律节奏,它暗含了建立在手法简洁基础上的稠密,以及人全部的内心冲动。它通过自身的统一性,解决了每个画家都体验到的素描与色彩、再现体积与再现运动之间的冲突。^①

76 在中国,由于存在着书法,以及在绘画上,一幅作品总是在瞬间、富有韵律节奏地完成的这一事实,笔画的艺术得到有效促进。

就书法而言,首先要明确的是,表意文字的构造本身,使中国人习

^① 马蒂斯,在他的《艺术札记与谈话》(第182页)中,谈到了素描与色彩的无休止的冲突。他还说过:“在素描中,哪怕它只是由一道线条构成,我们仍然可以赋予它所环绕的每一部分无限的色调变化……无法将素描与色彩分开……素描是由简约的手段完成的绘画。在一个白色的表面上,借助一支笔和墨水,人们可以,通过创造一些反差,来创造体积;人们可以,通过改变纸张的性质,来造成柔软的表面、明亮的表面、坚硬的表面,而无须布设光与影。”

惯于以构成具体事物的基本(笔画)特征来把握事物。其次,书法是用来开发表意文字造型之美的艺术。这门艺术,一方面,建立在笔画的或调和或对比的结构基础上;另一方面,建立在由粗细各异的笔画造成的生动多变的姿态基础上。当书法达到笔画连绵便捷的草体时,它最终引入了气韵的概念,成为一门完整的艺术。从事书法活动的书法家,感到自己全神贯注,这是一种身体、心智和情感的共同投入。

书法对绘画实践发生了深刻的影响。从唐代时起,尤其是从吴道子开始,一幅画的完成以一种一气呵成、不加修改的方式进行;艺术家在绘画的过程中保持动作的节奏感,以避免“打断气脉”。这样一种完成绘画的观念,其理所当然的前提是,画家事先拥有他将要画的对象的整体视观和具体细节。实际上,在画一幅画之前,艺术家必须走过漫长的学艺阶段,在这一过程中,他练习掌握再现多种生灵和事物的多种笔画,这些笔画是对自然进行细致观察的产物。只有当画家拥有了关于外部世界的视观和细节时,他才提笔作画。因此,这样一气呵成、富有韵律节奏地完成的画作,成为真实世界和艺术家内心世界的形象的共同投射。正是在这个意义上,石涛在谈到“一画”时说,它是贯通人的心灵和宇宙的连线;笔画,在揭示人的难以抑制的冲动之际,仍然忠实于真实世界。也正是应该在这一意义上,去理解唐代画家张璪的名言:“外师造化,中得心源。”

所有大画家都强调,在绘画之前,要“在心灵中”^①拥有自然。下面是关于这一主题的最著名的论述:

苏东坡 画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之,振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣。

王 昱 丘壑从性灵发出。

沈宗骥 盖天地一积灵之区,则灵气之见于山川者……乃欲于笔墨之间,委曲尽之,不綦难哉? 原因人有是心,为天地间最灵之

^① 这完全不排除在完成画作的过程中,画家依照自然写生;尤其当涉及确定气氛的微细色调变化时。人物画和畜兽画也一样。

- 78 物。苟能无所錮蔽,将日引日生,无有穷尽。故得笔动机随,脱腕而出。一如天地灵气所成,而绝无隔碍。虽一艺乎,而实有与天地同其造化者。

我们刚刚勾勒了其现实性的笔画,只有通过虚才能充分运作。如果说笔画要由气和韵来为其注入活力,那么首先要由虚来引领、延伸、甚至贯通它;如果说笔画可以同时体现线条和体积,那是因为它的粗细,以及它所环绕或勾勒的冲虚,显示、尤其是暗示了线条和体积。下面介绍的是关于笔画的双重功能的许多详细论述。

a) 气、韵

气和韵是两个相互关联的概念。它们在谢赫 5 世纪时确立的绘画“六法”的第一条中结合着出现:气韵生动^①。在一道笔画中,气韵只能通过笔画所包含或暗含的虚的性质来获得。

- 79 **王 维** 凡画山水,意在笔先。
荆 浩 凡笔有四势:谓筋、肉、骨、气。
张彦远 守其神,专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓意存笔先,画尽意在也。……夫用界笔直尺,是死画也;守其神,专其一,是真画也。
沈宗骞 凡下笔当以气为主,气到便是力到。下笔便若笔中有物。所谓下笔有神者此也。
布颜图 夫意先天地而有。在《易》为几,万变由是乎生。在画为

^① 我们并未忽略这一法则所引出的多重解释。值得提醒的是,这一法则从句法上看由两个组合构成:名词组合和动词组合。动词组合“生动”,可以简单解释为“使生动和有活力”。至于名词组合“气韵”,如果不用“有节奏的气息”来表达,则可以用一个并列连接的复合词来传达:“气息和谐。”在这样的词义中,气息的意念尤其与运笔有关,而和谐则暗示了墨的效果。

神，万象由是乎出。故善画必意在笔先。宁使意到而笔不到，不可笔到而意不到……天机若到，笔墨空灵，笔外有笔，墨外有墨。随意采取，无不入妙。此所谓天成也。

黄宾虹 用笔之法，全在书诀中，有“一波三折”一语，最是金丹。……但所谓气脉上之连贯，并非将虚白之各部分都连贯起来，实中虚白处，既要气脉连贯，又要取得龙飞蛇舞之形。积点可成线，然点又非线。点可千变万化，如播种以种子，种子落土，生长成果，作画亦如此，故落点宜慎重。作画打点，应运用实中有虚法，才能显出灵空不刻板。……画先求有笔墨痕，而后能无笔墨痕，起讫分明，以至虚空粉碎，此境未易猝造。 80

为了使笔画为气息所激荡，虚仅仅寄居于笔画中还不充分，还须由虚来引导画家的手腕。画家石涛在他的《画语录》中肯定了“虚腕”的重要性。（“虚腕”完全不意味着画家以无力的手来握笔。相反，这是一种高度聚精会神、达到了极点的实的结果。画家应该只是在他的手达到了实的最高点而突然让位于虚时，才开始作画。）让我们以程瑶田^①的非常技术性的评论为例：“书之为道，虚运也……然虚之所以能运者，运以实也……下体实矣，而后能运上体之虚。然上体亦有其实焉者，实其左体也。左体凝然据几与下贰相属焉，由是以三体之实而运其右一体之虚。而于是右一体者，乃其至虚而至实者也。夫然后以肩运肘，由肘而腕，而指。皆各以其至实而运其至虚……乃至指之虚者，又实焉。古老传授所谓搥破管也。搥破管矣，指实矣。虚者，惟在于笔矣。虽然笔也而顾独丽于虚乎，惟其实也。故力透乎纸之背，惟其虚也。故精浮乎纸之上，其妙也，如行地者之绝迹；其神也，如凭虚御风，无行地而已矣。”

两类笔画尤其暗含了内在的冲虚：

(1) 干笔：指笔含水分较少。干笔所画下的笔画，由于达到了隐

^① 见《美术丛书》。

与显、形与神之间的平衡,而创造出一种精谨之和谐的印象,如同浸透
81 了冲虚。干笔的大师,是元代的倪瓒,人们欣赏他的“天真幽淡,似嫩
实苍”。

(2) 飞白:笔毫不是聚集在一起的,而是散开的,从而快速画下的笔
画干枯露白。其效果在于刚劲与飘逸之结合,仿佛笔画被气息“洞穿”。

第三类应当指出的笔画是“皴”。它尤其与形体的问题联系在一起;
我们在接下去的部分介绍。

b) 形状、体积

皴(见下面插图),是一种顿挫屈曲的笔画,用来表现物体的凹凸
形态或者暗示其体积。存在着大量形形色色的皴法,能够再现人们在
自然中观察到的多种多样的形体(树、石、山、云、屋舍、人物等等)。皴
法常常拥有生动形象的名称:卷云皴、披麻皴、解索皴、破网皴、鬼面
皴、骷髅皴、玉屑皴、乱柴皴、斧劈皴……由勾、折或弧线构成的皴法,
玩味笔画的粗细,但同时也玩味笔画所环绕或勾勒的虚白,以同时暗
示形体和运动、色彩和凹凸。



董其昌 下笔便有凹凸之形。

莫是龙 笔墨二字，人多不晓。画岂无笔墨哉。但有轮廓而无皴法，即谓之无笔。有皴法而无轻重向背明晦，即谓之无墨。古人云：石分三面。此语是笔亦是墨。

84

方薰 作一画，墨之浓淡焦湿无不备，笔之正反虚实、旁见侧出无不到；却是随手拈来者，便是工夫到境。

郑板桥 西江万先生名个，能作一笔石，而石之凹凸深浅，曲折肥瘦，无不毕具。八大山人之高弟子也。

布颜图 用笔起伏之间，有折叠顿挫婉转之势。善用墨者，其权在我，练之有素；画时则取干淡之墨，糙擦交错以取之。必须意在笔先。

黄宾虹 笔墨之妙，尤在疏密，密不容针，疏可行舟。然要密中能疏，疏中有密，密不能犯，疏而不离，不黏不脱。……古人又谓担夫争道，争中有让，隘路彼此相让而行，自无拥挤之患。（此外黄还运用了一个传统的说法：“密不透风，疏可走马。”^①）

在用笔画再现形体的过程中，一个重要的概念是“隐显”。它尤其 85
运用于风景画，在画风景时，艺术家必须经营避免显示一切的艺术，以便保持气息灵动并保全神秘。这一点通过笔画的中断（笔画过于紧密便抑制气息），以及通过局部或全部省略风景中的形象来传达。人们常常求助于云中变幻莫测的龙的形象来暗示“隐显”的魅力，正像下面一些引文中所显示的：

^① 马蒂斯在他的《艺术札记与谈话》中说：“我已经注意到，在东方人的作品中，绘制树叶周围留下的空白和绘制树叶本身同样重要。还有，在相邻的两根树枝上，一根树枝上的树叶，比起同枝上的树叶来，与邻枝上的树叶更有关系。”“我画我从床上看见的橄榄树。当灵感离开了对象，我观察树枝之间的空白。这种观察与对象没有切近的关系。这样，我摆脱了所画对象的习惯的意象，也即‘橄榄树’的窠臼。与此同时，我与对象相认同。”

王 维 塔顶参天，不须见殿；似有似无，或上或下。茅堆土埠，半露檐廡。草舍芦亭，略呈橈柠。

张彦远 夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也；若不识其了，是真不了也。笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。

86 **李日华**^① 绘事要明取予。取者形象仿佛处以笔勾取之，其致用虽在果毅而妙运则贵玲珑断续，若直笔描画，即板结之病生矣。予者笔断意含，如山之虚廓，树之去枝，凡有无之间是也。

汤贻汾 山实虚之以烟霭，山虚实之以亭台。……山外有山，虽断而不断；树外有树，似连而非连……真境现时，岂关多笔；眼光收处，不在全图。

布颜图 大凡天下之物，莫不各有隐显。显者，阳也；隐者，阴也。显者外案也，隐者内像也。一阴一阳之谓道也。比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙与鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉？是必蛟藏于云，腾骧矢矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目力，而莫能窥其全体。斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣……夫绘山水隐显之法，不出笔墨浓淡虚实；虚起实结，实起虚结。笔要雄健，不可平庸；墨要纷披，不可显明。一任重山叠翠，万壑千邱。总在峰峦环抱处、岩穴开闾处、林木交盘处、屋宇蚕丛处、路径迂回处、溪桥映带处，应留虚白地步，不可填塞。庶使烟光明灭、云影徘徊；森森穆穆、郁郁苍苍；望之无形，揆之有理。斯绘隐显之法也。

87

继笔之后，在下一部分，我们将要研究墨。

^① 李日华(1565—1635)是位博览群书的文人。他是几部文集的作者，文集中涉及多种多样的话题。散布在这些文集集中的关于绘画的言论，出现在大部分的文选中，并以其准确和贴切而引人注目。

2. 阴阳(或暗明)

人们知道阴阳对子在中国范围内的广泛用途。这个对子适用于所有层次,从宇宙论直至生灵和事物。在绘画中,阴阳具有非常明确的含义:它与光的作用有关,光则通过运墨来表达。对于光的作用,我们将其不仅仅理解为显示于所有事物上的明暗对比,还有取决于光的一切:气氛、色调、形体的凹凸、距离感等等;至于运墨,我们首先理解为单色画所采用的黑墨。(但让我们明确一下,在中国一直存在着以 88 矿物色为基础的绘画,尤其是被称做“金碧”的山水画。)如果说中国绘画在其顶峰时期(宋代和元代)偏爱水墨而轻视设色,那是因为,一方面,水墨通过其内在对比,其丰富性似乎足以表达自然的无限的色调变化;另一方面,它与笔法相结合,提供了这种统一性,我们已说过,它解决了素描与色彩、再现体积与气韵之间的矛盾。墨通过其同时是一和多的双重性质,和笔一样,被视为原初宇宙的直接显现。从这一观点看,当画家运用水墨,他的目标,既不在于复制光的效果,也不在于从光源处摄获这道光。画家的目光转向内心世界,因为在经过对外部现象的漫长体会之后,他所生成的水墨效果,不过表达了他的灵魂之微妙色调变化。^①

画家们不知疲倦地诉说他们的细腻观察,关于在风景中看到的气氛的变化和色调的细微差别。王维在他著名的《画山水赋》中说:

有雨不分天地,不辨东西。有风无雨,只看树枝。有雨无风,树 89

^① 马蒂斯在他的《艺术札记与谈话》中也指出:“色彩有助于表达光,不是指物理现象,而是那惟一存在的光,艺术家的大脑之光。色彩在材料的感召和滋养之下,经过心灵的再造,便能够传达每个事物的本质,以及与此同时,回应强烈的情感冲撞。但是素描和色彩首先是暗示。通过幻觉,它们应该在观众身上制造拥有事物的效果。一句古老的中国谚语说:当人在画树时,他应该渐渐感到自己在长高。”

头低压。行人伞笠，渔夫蓑衣。雨霁则云收天碧，薄雾霏微；山添翠绿，日近斜晖。早景则千山欲晓，雾蔼微微；朦胧残月，气色昏迷。晚景则山衔红日，帆卷江渚。路行人急，半掩柴扉。春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如蓝染，山色渐青。夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云瀑布，近水幽亭。秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸿秋水，芦岛沙汀。冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。

画家如此关注依四时变化的风景的色调差别，实际上，他所表达的是他本人的心灵状态。郭熙在他的《山水训》中说：

春山烟云连绵，人欣欣。夏山嘉木繁阴，人坦坦。秋山明净摇落，人肃肃。冬山昏霾翳塞，人寂寂。

- 90 就墨色而言，人们区分了六彩（被视为独立的色彩）：干、淡、白；湿、浓、黑。它们被分成并列的两组，从而形成了两相对照的三个对子：干湿、淡浓、白黑。在此，为了回到我们的话题，有必要强调虚的重要性。虚与色彩之间的关联，在下面这一受到佛家影响的著名说法中找到精神根据：“色即是空；空即是色。”在此，色指的是现象世界的绚丽多彩的相状。这种相状，当它为虚所激荡，便得到更好的表达；虚揭示了其深不可测的奥秘。从技巧上看，虚可以由一整套显示微妙色调变化的色阶来传达，特别是第一组中的三种色彩：干、淡、白。至于如何在与笔的关系中运墨，可以指出其中的三种，每一种都暗含了虚，虚保障气息的生机勃勃的震颤：

破墨：一旦物体的总体形状和朦胧柔和的轮廓由水墨确立下来，马上以皴法引入原型。

泼墨：用饱蘸水墨之笔，大笔或点或刷；画下的笔画看上去像是泼洒上去的或浓或淡的形象，且看不出墨污之迹。

渲染：运用渲淡和湿润的水墨来暗示气氛的微妙色调差异。

王维 夫画道之中，水墨为最上。肇自然之性，成造化之功。

布颜图 天机若到，笔墨空灵。笔外有笔，墨外有墨。随意采取，91
无不入妙。此所谓天成也……墨之为用，其神矣乎。画家能夺造物变化之机者，只此六彩耳。所谓无墨者，非全无墨也，干淡之余也。干淡者，实墨也；无墨者，虚墨也。求染者，以实求虚也。虚虚实实，则墨之能事毕矣。盖笔墨能绘有形，不能绘无形；能绘其实，不能绘其虚。山水间烟光云影，变幻无常。或隐或现，或虚或实，或有或无。冥冥中有气，窃窃中有神。茫无定像，虽有笔墨，莫能施其巧。故古人殚思竭虑，开无墨之墨，无笔之笔以取之。无笔之笔气也，无墨之墨神也。

丁 皋 凡天下之事物物，总不外乎阴阳。以光而论，明曰阳，暗曰阴。以宇舍论，外曰阳，内曰阴；以物而论，高曰阳，低曰阴……惟其有阴有阳，故笔有虚有实。惟其有阴中之阳，阳中之阴，故笔有实中之虚，虚中之实。虚者从有至无，渲染是也；实者着迹见痕，实染是也。虚乃阳之表，实即阴之里也。

汤贻汾 墨以破用而生韵，色以清用而无痕……间色以免雷同，岂知一色之中变化？一色以分明晦，当知无色处之虚灵！……虚 92
白为阳，实染为阴。山面皴空，多是阳光远映。山坳染重，端因阴影相遮。

华 琳 墨有五色。黑浓湿干淡。五者缺一不可。黑浓湿干淡之外，加一白字，便是六彩。白即纸素之白。凡山石之阳面处、石坡之平面处、及画外之水天空阔处、云物空明处、山足之杳冥处、树头之虚灵处，以之作天作水、作烟断、作云断、作道路、作日光，皆是此白。真道出画中之白，即画中之画，亦即画外之画也。

王 昱 位置落墨时，能于不画煞处，忽转出别意来，每多奇趣。

3. 山 水

在汉语中，山水这一表达式的引申义为风景。风景画被称作“山

水画”。因此这是一种提喻用法,仅选择有代表性的部分来形容整体。在中国人眼里,山和水构成了自然的两极,它们负载着丰富的含义。(从这部分开始,我们要研究的将基本上是山水画。)

93 让我们首先引用孔夫子的名句:“知者乐水,仁者乐山。”^①由此可见,与宇宙的两极相呼应的,是人类感性的两极。人们知道,中国人喜爱在自然事物的德行和人类的德行之间建立某种感应。比如,正因为如此,人们将“君子”的身份授予兰、竹、松、梅,根据它们各自的德行:清雅、劲健、常青和清幽高贵之美。这并不是一种简单的自然主义的象征手法;因为这些感应的目标在于实现一种融合,通过这种融合,人以内在化外部世界来转换自己的视角。^②外部世界不再仅仅出现在人的对面;它被从内里加以观照,并成为人的本然表达,正因为如此,当人们在描绘三三两两的山峦、树木和山石时,也很重视“姿态”、“举止”和“相互关系”。在这一背景中,画山水,便是画人的肖像,不见得是他身体的肖像(尽管这一方面并未缺席),而尤其是他的精神的肖像:他的气韵、步态、痛苦、矛盾、恐惧,他的宁静的或者奔放的快乐,他隐秘的情怀,他对无限的梦想等等。因此,山和水不应被误认为是简单的比较用语或纯粹的隐喻;它们体现了与作为人的小宇宙维持着有机连系的大宇宙的根本规律。^③

94 从这一生机勃勃的观念中,涌现出山水的深层含义,这一含义,我们曾经在导论和第一章中多次提到:通过山水的丰富内涵,通过它们之间保持的对照和互补关系,山水成为宇宙转化的主要形象。转化的思想建立在这样一种信念之上,尽管双方表面对立,它们之间却存在着互相生成变化的关系。实际上,每一方都被看成处于一种不停地受到与其互补的对方吸引的状态。正像阳中有阴,阴中有阳;显示为阳的山,是潜在的水,而显示为阴的水,则是潜在的山。

① 孔子:《论语:雍也第六》。

② 这一思想在汉语中以“情景”一词来表达。

③ 不过,中国古典绘画,忽略了人的生活的悲剧方面;这一方面,在某种程度上,由佛教画所承担。

石 涛 海有洪流，山有潜伏。海有吞吐，山有拱揖。海能荐灵，山能脉运。山有层峦叠嶂，邃谷深崖，巉岈突兀，岚气雾露，烟云毕至，犹如海之洪流，海之吞吐，此非海之荐灵，亦山之自居于海也。海亦能自居于山也。海之汪洋，海之含泓，海之激啸，海之蜃楼雉气，海之鲸跃龙腾；海潮如峰，海汐如岭。此海之自居于山也，非山之自居于海也。山海自居若是，而人亦有目视之者。……若得 95 之于海，失之于山；得之于山，失之于海，是人妄受之也。我之受也，山即海也，海即山也。山海而知我受也：皆在一笔一墨之风流也！

这相互生成的过程激发起石涛称为“周流”和“环抱”的循环运动：

非山之任，不足以见天下之广；非水之任，不足以见天下之大。非山之任水，不足以见乎周流；非水之任山，不足以见乎环抱。山水之任不著，则周流环抱无由；周流环抱不著，则蒙养生活无方。蒙养生活有操，则周流环抱有由；周流环抱有由，则山水之任息矣。

我们尚可进一步描述一下山与水之间的交互关系，这关系进行在时间过程中。所有文化都习惯以长河之流逝不返来象征时间，中国文化亦不例外。我们不是说：“黄河之水天上来，奔流到海不复回”，“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”么？可是艺术家们，在他们长期表现山水中，却能看出其中更深一层的微妙。正如王维的一些诗句所显示了的——“行到水穷处，坐看云起时”，“湖上一回首，青山卷白云”——他们看到，长河的泉源来自山，而河水在流逝的同时，随时气化，上升至天空，化为云，降为雨，又重新充沛河水。即使河水注入海之后，这气化现象依然进行。海水升天悠悠云游，落雨在山头，使泉水源源不绝，造成了前面石涛所说的山、海之间的大循环。由于冲虚作用，时间不再是地面的直线单向的无谓流逝，而是结合天地的圆形周流。这是符合道的“逝而远，远而返”的运行规律的。

不用说，在一幅画作中，得以表现山、水相互形成的是引入冲虚

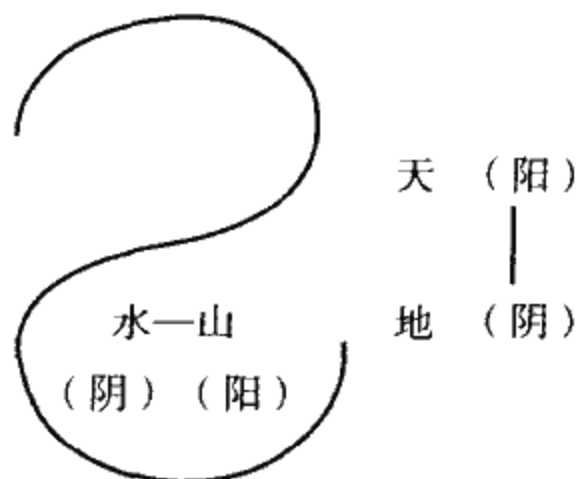
96 了。它打破双方之间静态的对立,并通过它所孕育的气息,激起内在转化。冲虚的形式是云与雾,以淡泊的笔画和渲染的水墨托出,但也可以是纯无的空间。云的特殊性,我们曾经说过,米芾也早已指出:云是山水的缩影,因为在其虚无缥缈的形态中,可以看到许多隐藏的山形和水姿。所以山水之间有云在时会造出相互吸引的感觉:水气化为云而成为山,山液化为云而成为水。

这隐藏的内部关系引出另一个具有隐藏性的概念:龙脉,这概念同时支配着绘画和风水。在处理风景时,画家和风水家必须学会掌握土与水的深层气势和动向,一种不可见的却又实在的脉络。和龙脉相关联的另外二项式则是开合与起伏:前者指风景的对照组织,后者指风景的节奏序列。一幅山水画的“气韵生动”是和这些成分不可分的。

山水之间关系的真情,同样存在于其他自然现象之间的关系中,诸如树与石、花与鸟等。画家每次都是借助冲虚来使人感到一切事物浸润其间的不断搏动、交往的空间。

97 4. 人 天

我们已经看到,在山水对子中,虚如何在由其两极所代表的风景的核心发挥作用。现在继续延伸视野,我们将考察在一幅山水画中,所有画下的成分与围绕和承托它们的空间之间的关系。这一实(画下的成分)与虚(周围空间)之间的关系,实际上暗含了另一重本质性的关系,也即存在于地与天之间的关系。如果山和水代表了地上的两极,那么大地,作为有生命的统一体,也在与上天的关系中确立自己的位置。因此存在着数级相互对照的游戏:中国思想中所构想的阴与阳的游戏。人们通常将阳的本性赋予山,阴的本性赋予水;山水(阳阴)这个对子形成了大地,而大地的本性属阴,它面对天空,其本性属阳。因此,重要的是分清层次,这些层次构成了一个有机的网络,我们可以用下面的图形表示(这个螺旋形的图形也可以用于表示其他“属层”,在每一层的内部总是含有一些属层)。



地与天之间的游戏,不是在两方,而是在三方之间进行的;因为在这 98 一层,人始终在场,当然这是由于他与地的优先联系,由于他也具备的天 的维度,尤其是由于他(画家或者观众)投向整体的风景的目光,他同时 也是这一风景的组成部分。在这三方(人地天)关系中,有几个方面,由 于它们以虚作为共同因素(虚确保它们的统一性和整体性),似乎值得我 们注意:a)一幅画作中的“精神”布局;b)透视;c)(空白)空间的题诗。

a) 一幅画作中的“精神”布局

在谈到谢赫提出的绘画“六法”时,我们列举了其中最著名的一条法 则:气韵生动。在我们看来同样重要的,还有这另一法则:经营位置。这条 法则关系到画作的内在组织问题,它所提倡的并非一种主观的或者随意 的布局。画家在使人接受他对事物的感知的同时,应该尊重真实世界的 根本规律。这一法则的意旨在于,绘画不能只满足于复制世界的外在状 貌,而应再造一个宇宙,这个宇宙由元气和画家的精神共同生成。

自宋代开始,中国思想便因理学兴起而发挥了理的概念,它和气的 概念是息息相关的。宇宙的存在即是建立在气的运行上,事物内部 及事物之间均依循一种被称为理的有机法则。引入画艺中,理亦成为 画面组织的基本要素。苏东坡的《净因院画记》在这一点上是起了决 定性作用的一文,值得引句于下:“余尝论画,以为人禽宫室器用皆有 常形,至于山石竹木水波烟云,虽无常形而有常理。常形之失,人皆知 之,常理之不当,虽晓画者有不知……”此外,如前已提到,山水画和堪

與学具有密切关系;很多堪與学的概念,如气势、龙脉、开合、起伏等乃成为构图之重要成分。最后不能忘记的一点是“书画同源”这一大前提,画家同时是书法家。他成为画家前已掌握了象形汉字所供应的各种繁复多端的笔画结构方式,包括左右结构、上下结构、交叉结构、正斜结构、环形结构等。中国画艺虽无西方艺术中那种系统严谨的几何性构图专书,却有不成文的共同享有的实践传统。

- 99 由于以上诸因,画家在设置画面时,引入了精神领会性的布局。更具体地说,引入了人处于天地之间对天地关系的深切体验。人的意念有其重要性,虽然它绝对不能是武断的。虚实在此又扮演了决定性角色;穿过虚实,画家使天与地,使事物与空间达到某种程度的对比、渗透,也就是说,使画面所呈现的生命世界具有自内滋生的组合、节奏、呼吸。

张式 三尺纸画一尺画,余纸虽无画,却有画在。故曰空白非空纸,空白即画也。

蒋和 大抵实处之妙,皆因虚处而生。故十分之三,天地位置得宜。十分之七,在云烟锁断。

吴承砚 对山水画而言,要考虑到幅度。小幅横看,不宜填满。大幅纵呈,须避免“留白过多”。总之,小幅要弥漫着冲虚;大幅则以实为主、济之以冲虚取胜。^①

100 **范玠** 画有虚实处。虚处明,实处无不明矣。人知无笔墨处为虚,不知实处亦不离虚。即如笔著于纸,有虚有实,笔始灵活。而况于境乎。更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到,其意已到也。瓯香所谓,虚处实,则通体皆灵。至云烟遮处,谓之空白,极要体会。其浮空流行之气,散漫以腾远视,成一白片。虽借虚以见实,此浮空流行之气,用以助山林深浅参错之致耳。

黄宾虹 吾亦以作画如下棋,需善于做活眼,活眼多,棋即取胜;所谓活眼,即画中之虚也……中国画讲究大空、小空,即古人所谓

^① 由于未见汉语原文,此处为译文。——译者。

“密不透风，疏可走马”。

b) 透视

透视内在于“经营位置”这一法则，因为它首先也是一种精神组织。透视可以归结为两对二项式：“里外”^①和“远近”，它们清楚地表明，一切都是平衡和对照的问题。与线性透视不同，线性透视设定一个优选视点和一条没影线；中国的透视则时而被称为空气透视，时而被称为跑马透视（或散点透视）。实际上，那是一种双重透视。通常，画家被认为居高临下，享有对风景一览无余的视野（为了显示笼罩在大气中的事物的距离，他运用体积、形状和色调对照）；与此同时，他似乎在画作中移动，与那生机勃勃的空间的韵律节奏亲密结合，从远处、近处和不同的侧面观照事物。（因此群山常常既是从一定的高度看见的，也是从正面看见的；远山可能显得比近景中的山更高大。同样，某些屋宇的主墙和侧墙，内部和外部可能同时被显示。）关于这一主题，且让我们回想一下“小宇宙—大宇宙”的观念。画家的目标在于创造一个通灵的空间，在那里，人与生生不息之气流再度结合；胜于作为一个观照对象，一幅画是要让人身临其境的。我们刚才谈论的双重透视，表达出中国艺术家的这样一种欲望，他要亲历宇宙间所有事物的本质，并由此而自我完成。宋代的大画家郭熙说过：“世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望，不如可居可游之为得。”另外，他还说过：“看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游。看此画令人起此心。如将真即其处，此画之意外妙也。”

一位画家首先考虑的是关系和比例的问题。在《画山水赋》中，王维说：

^① 这个二项式关系到再现包含内外对照的现象：山、石、屋宇。关于屋宇，值得指出一个重要现象：在中国传统中，实际上不存在封闭的“内景”。所有的内部都向着外部敞开，并且一座屋宇总是从内外两个角度为人所见。

凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人。远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉。远水无波，高与云齐。此是诀也。山腰云塞，石壁泉塞，楼台树塞，道路人塞。石看三面，路看两头，树看顶赖，水看风脚。此是法也。观者先看气象，后辨清浊。定宾主之朝揖，列群峰之威仪。多则乱，少则慢。不多不少，要分远近。远山不得连近山，远水不得连近水。

103 后来，就透视而言，传统区分了三远法(见下图)。



深远法



平远法



高远法

(1) 深远：用得最多。观者被认为身居一个高处，从那里他获得能够俯视的全景（最有代表性的，是董源的作品）。

(2) 高远：一般用于纵向展开的画作。观者处于相对而言较低的位置，举目仰观。从而画面的主导地平线并不高；观者的视线追随层层叠叠的不同山脉逐级上升，每座山脉构成一道自在的地平线。

(3) 平远：观者的视线从近处的一个位置，自由延伸到无限远。

在大幅画作中，为了显示一处风景的全景，每一“远”又包含了三个内在部分，三者互相对照，烘托了距离感。以“高远”为例：重叠的山脉往往有三层。同样，在“深远”的情况下，画面常常由越来越远去的三组山岳占据。构成每一“远”的三部分被一些空白所分开，从而，应邀神游至画面深处的观者，每次从一个部分到另一个部分，都会感到在经历一重飞跃。质的飞跃，因为这些空白的作用恰恰在于暗示一个不可度量的空间，一种产生于精神或梦的空间。从而观者在风景中的漫游成为精神的漫游；道的生生不息之气流托载着他。 105

因此，如果说在前面山水的层次以数字二为标志，其含义是内在变易，那么人天这个层次则以数字三为标志，其含义是繁多（“三生万物”），但同时也是统一。实际上，三，通过引发由近至远和由远至无限的过程，最终导致返还的过程（老子第二十五章：“大曰逝，逝曰远，远曰返”）。在空间中远逝的运动，实际上，是一个回返的循环运动，这一运动通过视野和目光的逆转，最终转换了主体—客体关系。（主体，逐步投射到外部世界；而外部世界则成为主体的内心景色。）

c) 画作中的题诗

这种做法，始于唐代，从宋代后期成为常举。题写于画作空白空间的诗，不是人为添加的简单评语；它确实居住于那片空间，成为其有机成分，因为在书法象形符号和画描具象事物之间并无间隙，二者乃出于同一管毛笔之笔画。它且给画增加了一个活跃的维度，即时间的维度。就是说，在一幅以三维空间组成的画作内部，诗，以其韵律节奏，以其讲述一种亲身经历的内容，揭示了画家的思想最终实现于画

106 作之过程；并且，以它所唤起的回声，继续延伸画作，把它朝向未来。是的，那是有着活过的韵律节奏而又不断更新的时间，那是保持空间敞开的空间。因此，题诗与景物之间的对话显示了人——哪怕他的形象未出现在画面上——在天地中心的到场。正是由于驻存于空间的诗，虚实之间的游戏得以揭示其深刻含义：超越了矛盾与分裂之后，精神转向时空回环的整体。

前节讨论山水时，此节讨论题诗时，我们指出了其中所包含的时间意义。如果推广一下，可以说，整个中国画，特别是山水画，是设法把时间纳入空间，把时间化入空间的艺术。在下节中，我们将提到展开画卷这一动作具有重启天地的意义。这里，只就画面本身来说，由于画家借助虚白，寻求一种“不了而了”的境界，所呈现的风景似乎尚在形成过程中，似乎尚保有在时间中演变的可能。“不了”这一命题是唐代张彦远在《历代名画记》中特别提出的。他在讨论神似与形似问题时说：“夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也；若不识其了，是真不了也。夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精……”我们也未忘记他所说：“意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”宋代的苏东坡也领会到，竹子始生时已具有将在未来发展的枝节，所以画面的竹子应给予继续生长的感觉，以至于“此竹数尺耳，而有万丈之势”。明代李日华在他《竹懒画媵》中指出，画家以取予、省略手法可使画面具有动性演变。他说：“绘事要明取予。取者形象仿佛处以笔勾取之，其致用虽在果毅而妙运则贵玲珑断续；若直笔描画，即板结之病生矣。予者笔断意会，如山之虚廓，树之去枝，凡有无之间是也。”“写长景必有意到笔不到，为神气所吞处，非有心于忽，盖不得不忽也。其于佛法相宗所云极迥色、极略色之谓也。”清代沈宗骞在《芥舟学画编》中讲解开合时，显示了开合除了进行在空间外，尚具有时间形成之深意：“天地之故，一开一合尽之矣，自元会运世以致分刻呼吸之顷，无往非开合也。能体此则可以论作画结局之道矣。如作立轴，下半起手处是开，上半收拾处是合，何以言之？譬诸岁时，下幅如春，万物有发生之象，中幅如夏，万物有茂盛之象，上幅如秋冬，万物有收敛之象。

时有春夏秋冬自然之开合以成岁,画亦有起讫先后自然之开合以成局。若夫区分缕析,开合之中复有开合,如寒暑为一岁之开合,一月中有晦朔,一日中有昼夜,至于时刻分晷,以及一呼一吸之间,莫不有自然开合之道焉。则知作画道理,自大段落以至一树一石,莫不各有生发收拾而后可谓笔墨能与造化通矣。”

5. 第五维度

在考察上述四个层次(笔墨→阴阳→山水→人天)的过程中,我们遵循着一种螺旋形的发展;因为所涉及的是一种既是自转,又向着无限敞开的运动。在最后一层(人天),我们得以观察到对时间与空间,进而对人与宇宙之相互依存关系的寻求。鉴于这一观察,有必要谈论一种第五维度(超越时空),那是虚在其最高等级所代表的维度。在这个等级,虚,既是绘画世界的根基,又通过将其推至原初的统一,而超越了绘画世界。

这种虚的统一,无论看起来多么难以捕捉,我们还将努力从其“物质性上”加以领会。我们尤其想到承托画作的纸张和观赏者展开画卷的动作。

设想纯洁无瑕的纸张如同元虚,一切由此开始;画下第一笔,如同造分天地的动作;接下去的、逐渐孕育出所有形体的笔画,如同这第一笔的多重演化,以及最终,将画作的完成设想为发展的至高点——正是通过这一发展事物重返元虚,这便是在古老的时代支配任何一位中国艺术家的思想,它将绘画行为转变为模仿行为,不是模仿造物的景象,而是模仿造物者的本然“动作”。

华琳 画到无痕时候,直似纸上自然应有此画,直似纸上自然生出此画。

王昱 清空二字,画家三昧尽矣。学者心领其妙,便能跳出窠臼。如禅机一棒,粉碎虚空。

郑 夔 意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。

黄宾虹 书法有“以白当黑”之语，老子言“知白守黑”，此等画诀皆古人所不言而喻于心，虽专读书者不易知之。古人画诀有“实处易，虚处难”六字秘传。

返还，指完成的画作。当它被卷起，则成为合拢的宇宙。展开它，每次（对于参与的观赏者）都是在创造解开时间，重新体验它经历的、在握的韵律节奏的奇迹。（值得提醒的是，在中国，在几小时的时间里展开和观赏一幅杰作，构成了一种近乎神圣的礼仪。）随着画作逐步展开，这经历的时间被空间化，不是形成一个抽象的框架，而是形成一个有质量的且难以计量的空间。因此，中国艺术家首先寻求的，是将经历的时间转达为灵动的空间，由生气所驱动的空间，在那里展开着真正的生活。是否有必要再次强调这一事实，这种时间—空间的变易只有借助虚来实现？在画作的线性的和时间性的发展中，虚引入了内在中断；并通过逆转内外、远近、隐显关系，启动了返还的可逆过程，这一过程意味着，“重新担当”所有不停喷涌着的追忆的或梦想的生活。

对于这门艺术的最后的视观，与其说是图画的，不如说是音乐的。正像“乐记”所肯定的：“大乐与天地同和，大礼与天地同节”，这可视的音乐，通过其双重特性——旋律性与和谐性——与元气再度结合，而宇宙的不可抗拒的韵律节奏正是从元气中产生。

技巧术语摘要目录

109

让我们首先指出存在于所有层次的四个根本概念。

气 根据中国宇宙论,被创造的宇宙起源于元气和由元气派生出的生气。为此,在艺术上正像在生活中,重建这些气至关重要。从而6世纪初谢赫提出的法则“气韵生动”成为中国绘画的黄金律。此律应用于一笔一画,个别形体,以及整个画面之构成。

理 万物之生存规律或内在结构:气在宇宙观里所占的首要地位,使很多艺术家很早就超越了对于事物作过于写实主义式的刻画描写。对艺术家而言,重要的不在于描绘世界的外部表象,而在于捕捉那构成所有事物并使它们彼此连接、沟通的内在原则。这牵涉到中国绘画史中长期以来的“形似”与“神似”之争。

意 意之概念在全文中未得充分发挥,这里补充一下。这一含义丰富的字,由于其诸种组合可能,在法语中只能通过一系列词语来传达,它包括了:意欲、意念、意向、意象、意义、意识、意趣、意味、意境等。从意欲到意象,从意象到意味,从意味到意境,是中国美学思想对美之观念的描述。它涉及艺术家在创作时的精神准备,由此而产生了格言:“意存笔先,画尽意在。”更有甚者:正如清代布颜图所说,“意之为用大矣哉!非独绘事然也,普济万化一意耳。夫意先天地而有,在《易》为几,万变由是乎生;在画为神,万象由是乎出。”意不止于个人,亦关连到有生宇宙,所以从中国观点来看,宇宙之动向并非盲目,而有意义。艺术家——借助气和理——对寄居在所有事物中的意加以内在化之后——胸有成竹——他本人的意才可能真正独立自主而取得卓越成效。从明代开始,“写意”成为绘画主调。虽常不免滥用,但基本上是符合中国艺术精神的。

神 是气的最高级存在,所谓神气也,包括灵魂、精神、神性。和意一样,又高于意,它主宰天地,亦主宰个人内心。艺术创造所达到的神境,与天地之最高境界呼应时,滋生了象外之象的神韵之念。

层次1 笔墨

这一层次涉及笔的全部工作。人们对于笔法进行了非常细腻的研究。涉及艺术家的身体,人们谈论实肘、虚腕和指法等。涉及运笔,人们区分了正锋、侧锋、折笔、横笔、按、提、拖、擦、起伏、顿挫等。至于笔所画下的笔画的种类,则非常之多,就像后面的名称所显示的那样。值得提醒的是,一道笔画不是一段简单的线条;通过它的起落和运行,它的粗细,它同时体现了形状和体积,色调和韵律节奏。作为灵动的统一体,任何笔画都应该拥有骨法、筋肉、活力和神情。

111 **勾勒** 用墨线勾描物象的轮廓。

白描 用连续、匀称的墨线勾描物象,不施色彩或个别地方略施淡墨渲染。

没骨 “点彩”或“堆染”的笔画,不用墨笔为骨,直接用色彩描绘物象,尤其用来绘制花卉。

工笔 院体风格的工整、细致的笔画。

干笔 用含水墨较少的笔画下的笔画。

飞白 以笔毛散开的粗笔快速画下的笔画,笔画中间干枯露白。

皴 种类非常多样的表现凹凸纹理的笔画(可以举出三十多种),最重要的两种是披麻皴和斧劈皴。

点苔 加上一些点,以使笔画或形象(山石、树木、山峦等)富有生气。点本身应生动而富有变化:“每一点都是变化在望的一粒活的种子。”

层次2 暗(阴)明(阳)

这一层次涉及墨的扩展性的工作,以显示色调,并通过它来显示距离和深度。对于墨,传统区分五种色调变化(五色):焦、浓、重、淡、清;或者形成相互对照的三对的六种色调变化(六彩):干湿、淡浓、白黑。值得提醒的是,在中国绘画中,除了水墨,人们还采用以矿物或植物为主要成分的色彩以烘托墨的效果;有一种运用浓重的色彩的山水

112

画,被称为金碧山水。

染 渐进地运用墨色。

渲 用淡墨设色。

滃 浸透墨汁。

破墨 墨色浓淡相互渗透。

泼墨 以墨泼素纸。

积墨 用墨由淡而浓、或浓淡干湿逐渐渍染。

层次3 山水

这一层次涉及待画风景的主要成分的结构,山和水代表了风景的两极。正像一道简单的笔画那样,一幅画作的整体结构应该被视为一个灵活的身体;因此就一幅特定的风景而言,人们谈论其骨(石)、脉(水流)、筋(树)、吞吐(云雾)等。

气势 使画中物象融贯一气之内聚力。

龙脉 来自堪舆学的术语,与一块土地整个的隐秘地势有关。

开合 空间的对照组织。

起伏 风景的节奏序列。

烟云 山水画中不可或缺的成分。云的作用不仅仅是装饰性的。113 正像宋代的韩拙在他的《山水纯全集》中全力肯定的:“夫通山川之气,以云为总也。”云雾由水蒸气形成,又拥有山的形状,在一幅画作中,云雾给人以将山水二者带入互相生成变化的生机勃勃的过程中的感觉。

虚实

隐显

层次4 人天

这一层涉及支配整个画作的人地天三元关系:风景中所包含的和超出风景之外的,可见的和引起无限遐想的内容。

里外 内部、外部。

向背 正面、反面,违而不犯,和而不同。

近远 有限、无限。

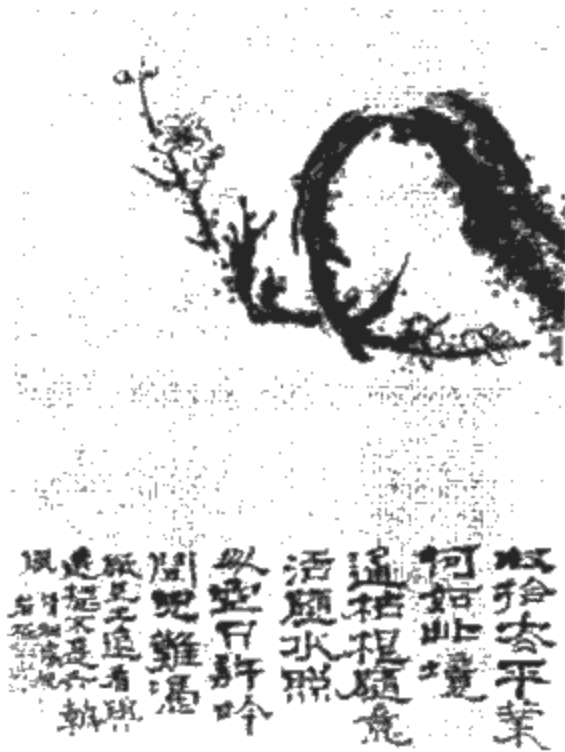
三远 确定人与宇宙之关系的三种透视类型:高远(观者处于山下,仰望山颠和越过山颠的境界),深远:(观者处于一定的高度,享有俯视的全景)和平远(从一座近山,观者的视线水平移向远处,那里风景延伸至无限)。

层次5 第五维度

处于这一层次的是超越时空的空无,那是至高的状态,任何由真启迪的画作都以它为目标。对于这终极的层次,没有什么合适的形容词。应当可以举出两个术语,中国艺术家以它们来衡量一件作品的价值,并以此来表明——超越所有关于美的概念——艺术的最终目标:意境和神韵。对此后者可说的是,当艺术创造所达到的神境,与天地之最高神境相互呼应、相互感应时,乃产生了象外之象的神韵之念。

第二部分

从石涛的作品 看中国绘画艺术



石涛,清初著名画家,也是同样著名的《画语录》的作者。如果说,在中国,大画家以著述记录下自己关于绘画的某些方面的见解并不罕见,《画语录》却以其系统和综合的特点而引人注目。由于它是一个经历着深重变化的时代——旧的秩序眼看即将崩溃——的产物,其重要性更显突出。当时的艺术家,迫于时势,开始重新思考传统,并寻找其他自我建树的道路。石涛,由于其奇特的命运和其复杂的性情,无疑是一位对于艺术和生活的问题进行了最为热切的思考的人物。实际上,如果说从某个年龄开始,他的生活以成功为标志,这位画家却在其画作上的许多题跋中透露出他的痛苦、懊悔、焦虑的追问,这些题跋构成了他的《画语录》的补充资料。^① 他生活中的一些其他事件进一步强化了一位不停探索,并常常自相矛盾的人的形象:他居无定所,社会身份不明,阶段性的更改别号的需要等等。因此,他的生平,虽然与我们的话题没有直接联系,对我们来说却并非无足轻重。在此我们仅回顾一下几个突出事件。 118

石涛,其真实姓名是朱若极,法名原济,为王室血脉:他的家庭是明朝开国者朱元璋的长兄的后代。尽管石涛生前便很有名望,而且还有不

^① 这些题跋和诗很早便由汪绎辰以《大涤子题画诗跋》为标题收集和出版(1730年)。至于《画语录》,也由汪绎辰于1731年整理出版。在现代丛书中,选用了石涛的著述的,首先有《美术丛书》。

少石涛自述的文本,但关于他的出生地点和年代仍有争议。人们普遍接受的观点是,他出生于1641年,出生地是中国最南部的广西壮族自治区的梧州。

1644年,石涛三岁时,满人占领北京(北方的都城)并立一新朝:清朝。明正统派前往南京(南方的都城)躲避;但第二年南京陷落。石涛的父亲朱亨嘉当时在广西首府桂林,他在那里自称监国。不幸的是,他的权威没有得到正统派的承认,他们支持另一自封者。这些人攻取桂林并杀害了石涛的父亲。年幼的石涛得以幸免于难,多亏一些仆从的忠心,他们将他领走。

在满人击败明朝之最后抵抗期间,石涛在隐姓埋名中长大成人。为了避免受可能的迫害,他被送入寺院,剃发为僧。随后,他跟从禅宗
119 名师旅庵本月修习。但很早,他就显示出绘画天赋。因此他开始旅行,拜访名山,其中包括江西的庐山、安徽的黄山;画下不少写生之作。从1666年到1679年,他基本上定居于安徽的宣城。

从1680年开始,在九年期间,他住在南京,并常前往扬州逗留,当时扬州是繁荣的商业和艺术中心。他的知名画家身份,迫使他在康熙皇帝南巡期间两次参加接驾仪式。

凭借他与新朝某些爱好绘画的达官显宦的交往,石涛来到都城北京,并一直逗留到1692年。1693年,他重返南方的扬州,最终在那里定居。他的画艺已达到炉火纯青的地步,向他索画者甚众,他享有令人瞩目的声望。以他突出的个性,和他那混合了细腻与夸张的风格,他对其后辈扬州八怪^①产生了决定性影响。他留下了相对而言丰富的作品^②:这些作品,在寻求继承宋代和元代的伟大传统的同时,为后来几代画家敞开了新的探索之路。

^① 这一名称被给予了18世纪的一个画家群体,他们居住在扬州,以他们对习俗的反叛精神和他们极端的个人主义而引人注目。他们是:郑燮、金农、罗聘、李方膺、汪士慎、高翔、黄慎和李鱣。

^② 目前世界各地保存的石涛画作的准确数目很难估计,因为存在着不少赝品。他所画下的全部作品,由册页和较为大幅的作品构成,可以划归三个时期:宣城时期、南京时期和扬州时期。关于这一主题,可以查阅傅抱石所做的非常有用的石涛年表(《石涛上人年谱》),以及1967年密歇根大学艺术博物馆组织的石涛画展的作品目录。

我们上面给出的生平事件暗示了一个充满暧昧和矛盾的人物。矛盾的是，这位在朝代更换期间，奇迹般地逃脱残害的明宗室后代，随后不得不对新体制的主人们献殷勤。矛盾的是，这位沉湎于静观的漂泊的和尚，却仍然深受尘世的吸引。矛盾之处还在于，这位常常悉心参照古人的画家，却同时宣扬一种极端的个人主义。

这重重矛盾，石涛多多少少出色地承担了它们，不过它们也在他身上造成了分裂和懊悔的情感，正像他的画作上的不少题诗所显示的。因此，在他六十岁上，在为他写于1701年的一些诗所作的序中，他写道：“庚辰除夜抱疴，触之忽恸，恸非一语可尽生平之感者。想父母既生此躯，今周花甲，自问是男是女，且来呱一声，当时黄壤人喜知有我，我非草非木，不能解语以报黄壤，即此血心，亦非以愧耻自了生平也。此中忽惊忽哦，自悼悲天……” 121

石涛所经历的悲剧，可以说，是三重丧父：丧失了他的生身之父，丧失了他与之相连的王朝，以及最终丧失了他的精神之师，当他中年告别和尚身份时，他不得不“背弃”的法门老师。由此造成了他一直保持到最后的为自己找到一个身份的需要。意味深长的事实：他相继给自己取的多重名字和别号，总共竟达三十来个！其中有些显示了某个特定时期的状态；另一些则传达了萦绕他的深沉的欲望。我们无法一一列举，在此仅给出其中的几个样例：清湘遗人、清湘老人、大涤子、苦瓜和尚、瞎尊者等等。另外，我们所用的他的表字：石涛，充分揭示了

画家的心灵状态。其字面含义：石之波涛，似乎表明了石涛特有的对一个其原素发生着生成变化的世界的怀念，这个世界介于液体和固体状态之间。而且，这个名字出色地体现了作为中国绘画的基础的转化这一生机勃勃的观念。

此外，也正是在绘画中，石涛寻找他的完成之路。越过绘画本身所激发的冲突——世俗的义务、对古人的反抗等等，他走向画艺却是为了达到统一。人的统一和世界的统一，穿过符号的线迹，终于合二
122 为一。基于他的个人悲剧，凭借他得自佛、道、儒三家的修养，石涛的求索达到极其高超的地步。他作为艺术家的一生，是不断探索的一生，不只关系到技巧问题，也关系到艺术创造和人类命运的奥秘。其成果便是这部高度综合的作品：《画语录》。

石涛的著作,远非限于一些应时的或零散的语录,而是形成了一个连贯的体系,其中哲学思想和美学思想互相渗透,二者都是长期实践经验的成果。我们知道,这一实践经验,具体实现于重要的绘画作品,这些作品虽然表面看来非常多样化,却也以其内在统一性而引人注目,这种内在统一性得到深为独特的风格的进一步强化。因此我们面对着两个同样结构严密的整体:一方面,是有意识地提出的理论;另一方面,是达到了其极限的实践。在此,我们注意到一个反常的现象:两个整体各自形成了一个如此连贯和封闭的整块,以至于,传统上,评论者们追随一个或另一个,从未真的想到将它们加以对照。

然而,追随石涛的步履,我们认为窥测到了他隐秘的意图:实践和理论二者并重,是为了使它们互相延伸和互相超越。不应把它们看成两个并行的整体、各自封闭于其稳定的和谐之中。它们不停地互相刺激,形成了一个世界的充满活力的两极,而这个世界只能在画家生命的飘摇不定的统一性中找到自己的统一性。对于一位符号分析学家而言,无疑,有必要在石涛的生成变化的世界中打开一个突破口。

124

在我们现有知识的状况下,如果几乎不可能以明晰的方式把握画家如何穿过他的创造实践达到他的理论的过程,^①但我们却可以显示

^① 我们仅只知道《画语录》写作时间较晚,约1700年左右;石涛当时已近六旬。

画家的某些画作证实了他的某些话语,或者相反,让画家在自己的作品前讲话。随后,我们将用心显示作为他的理论基础的不同的概念之间的内在的和结构性的关系。实际上,《画语录》是在一个特定的文化背景中形成的;其外显的内容指向一个拥有暗含素材的整体。没有对于这一暗含部分的了解,读者虽仍然能够欣赏某些段落的丰富性,却未必总能捕捉住连结这些段落的内在逻辑。我们并不寻求系统化,而是在对文本进行整体阅读之后,探询画家思想的隐秘走向。

正像在中国绘画中,在那里,由于有了实与虚的游戏,一幅画作中的有限形象之为有限,只是为了向着无限敞开,在那里,任何循环运动在形成环状之时,立刻引发另一循环运动;我们的话语也只能在一种螺旋形的追随中与石涛的话语衔接。也许,借助于话语,切题的话语,甚至离题的话语,我们终能深入画家有意无意地想要将我们带入的场所。

我们说过,打开一个突破口,让我们如同撬锁一般进入石涛的绘画世界。不去考虑在那里区分出传统上被认为是“美”和“有代表性”的成分,不去更多地跟踪作品的年代秩序,且让我们注目于在我们看来尤能“说明问题”的几幅画。

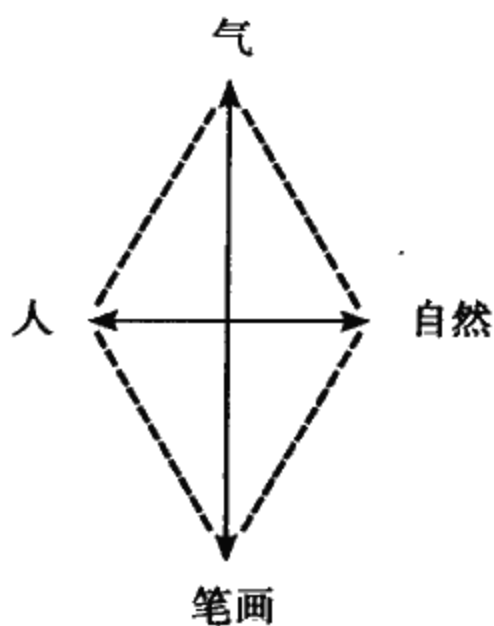
我们注意到,尤其是在从 V 到 X 这几幅画作中,涌现的山和水的形态,如同一个具有性内涵的幻想世界的投射。乳房、性器官或身体其他部位的形象。隆起的或隐蔽的,兀立的或柔和的,稳固的或富有韵律节奏的,它们体现了自然的多重方面及与此同时的人的隐秘冲动。^①

但是应该强调本质的一点。在此涉及的完全不是建立在一种自然主义基础上的绘画,更不是一种拟人化的表达——通过拟人化的表达,人在某些自然现象中,想像出具有人的特点的生动形态。人与宇宙的相遇,不是处于表层的外在相似,而是处于一个更深的层次,在那里,根据中国宇宙论的观念,生气同时赋予宇宙的存在和人的存在以活力。更胜于一些有限的和凝固的形象,画家想要摄获的,是赋予一切事物以活力的气。为此,画家求助于中国绘画的基本原素:笔画。笔画以其虚实、浓淡,同时体现线条和体积,韵律节奏和触觉,具体的

^① 石涛某些画作的狂猛和怪异的方面,使他接近他的朋友八大山人——另一位经历了明清两代的怪僻的画家。参见八大山人的画作 XXVII。

形态和梦的形态。实际上,我们能够在石涛的画作中看到的感性的或者性感的形象,首先是通过笔画来显现的。这些笔画或粗或细,或奇险或温柔,或干枯或淋漓,或节制或奔放,它们都是人的欲望和宇宙运动之间的“连线”。

这种在自然与人,以及气与笔画之间的交叉关系可以用下面的图形来示意:



借助这一难免有些简略的图形,我们首先想要显示笔画的重要性,笔画与气联系在一起,蕴含了一种生活哲学和一种关于符号的特殊观念。

气的思想处于中国宇宙论的核心。根据这一宇宙论,是元气从先于天地而存在的原始的混沌中抽离出人们称为“一”的原初的统一,一孕育出二,二代表了阴阳二气。从阴阳的交合与交替的作用,产生了万物。任何生灵,更胜于一种单纯的物质存在,首先被构想为不同种类的气之凝聚,这些气调节着它那生机勃勃的运转。

石涛在绘画的层面,以完美的类似,传达了刚刚提到的宇宙论诸观念。在《画语录》的第十章,他以“混沌”这一字眼指称先于绘画行为的潜在状态。另外,尤其在第七章中,原始的混沌的思想与氤氲的思想联系在一起,后者也暗示了一个阴阳同时潜在的未判状态。恰恰是在与混沌和“未判”的氤氲的关系中,石涛确立了他的“一画”论。一画,与“一”相呼应,从氤氲中抽取原初的统一。由此,产生画下第一笔的动作重新成为造分天地的动作的思想;以及借助这一动作,人通过同化宇宙的本质,而成为真正的人的思想。笔画所造就的笔墨相 128 会,类似于阴阳交合。正像阴阳的交互作用孕育出万物并预示了所有的转化,一画,通过笔墨间的游戏,蕴含了所有其他笔画;这些笔画被视为一画的转化,是它们逐步呈现出真实世界之万象。

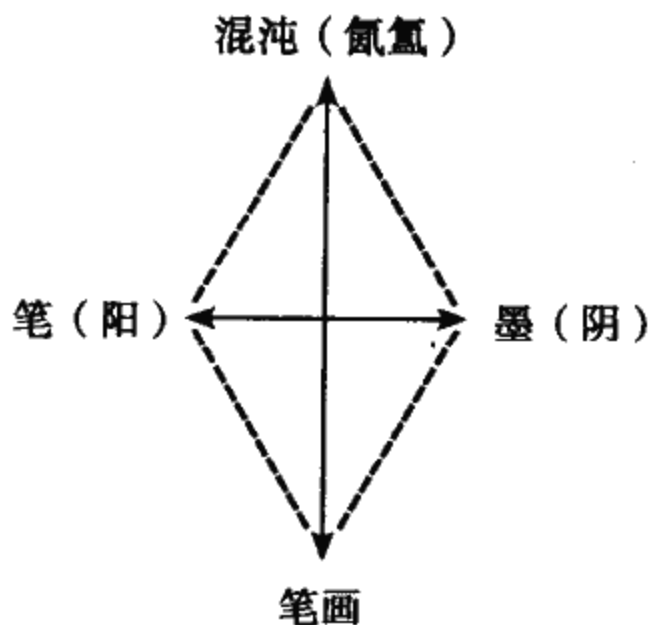
笔与墨会,是为氤氲。氤氲不分,是为混沌,辟混沌者,舍一画而谁耶?……得笔墨之会,解氤氲之分,作辟混沌手,传诸古今,自成一派,是皆智得之也。……在于墨海中立定精神,笔锋下

决出生活,尺幅上换去毛骨,混沌里放出光明。……自一以分万,自万以治一。化一而成氤氲,天下之能事毕矣。(氤氲章第七)

根据这一观念,绘画并不显示为对造化的景象的简单的描绘:它本身就是造化,作为一个小宇宙,它的本质和运转与大宇宙的本质和运转是同一的。正像唐代的张璪——是他讲出“外师造化,中得心源”的著名格言,石涛可以说:

墨之溅笔也以灵,笔之运墨也以神。……山川万物之荐灵于人,因人操此蒙养生活之权。苟非其然,焉能使笔墨之下,有胎有骨……一一尽其灵而足其神?(笔墨章第五)

129 鉴于以上所言,以及根据前面的图形的样式,我们给出下面的图形:



石涛几次返回原始的混沌的主题,他以“石之波涛”来暗示它(这一表达式,我们当还记得,正是画家本人的名字的释义),正像在画作 III 和 IV 中。在这些生机勃勃地盘旋着(由棱角分明的和弯弯曲曲的笔画来体现)的岩石的胸怀,也有人的到场,通过屋宇和隐士来表现。后者由平直的笔画绘制,这些笔画首先意味着寓居人的精神的秩序和统一。值得注意的是,这一秩序和统一并未与混沌脱节或与之对立。

石涛作为道家思想或禅宗的信奉者，在画作 III 中表达了人在混沌的“怀抱”中所感到的无分离的幸福；在画作 IV 中，则表达了人作为自然的“慧眼”的意识；在画作 XIV 中表达了对回归本源的难以抑制的忧思。（我们可以把这些画作与郭熙的画作 XX 进行对照。）

笔画,我们在第四章中已经提到,不是一道简单的线条,或者事物的简单的轮廓。笔画产生于书法艺术,含有多重寓意。通过它的粗细和它所勾勒的虚白,它再现了形状和体积;通过它的起落和运行,它表达了韵律节奏和运动;通过墨的游戏,它暗示了影与光;最后,通过画作是在一瞬间和不加修改地完成的这一事实,它引入了生气。更胜于外在相似,笔画所要摄获的,是事物的“理”(内在纹理)。与此同时,笔画负载了人的不可抑制的冲动。因此,笔画超越了素描与色彩、再现体积与再现运动之间的冲突;通过其单纯本身,它同时体现了多与一,以及转化的规律。如果说,从4世纪开始,中国绘画成为笔画的艺术,那是因为笔画的艺术与中国的宇宙观有着深切的契合。由于画家坚信,在自然中,道之气流运行于山峦、岩石、树木、河流之中,以及“龙脉”起伏于风景之中,因此当他描绘现实的形态,他关注再造连结和赋予这些形态以活力的不可见的、富有韵律节奏的纹理。此时,他任凭激荡他生命的潜流自由奔淌。

131 尽管另外一些中国艺术的理论家们曾多次提出一画论,但这一思想只是在石涛那里才得到如此充分有力的肯定:

一画者,众有之本,万象之根;见用于神,藏用于人,而世人不知……夫画者,从于心者也。山川人物之秀错,鸟兽草木之性情,池榭楼台之矩度,未能深入其理,曲尽其态,终未得一画之洪规

也。行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷。出如截，入如揭。能圆能方，能直能曲，能上能下。左右均齐，凹凸突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也。用无不神而法无不贯也，理无不入而态无不尽也。信手一挥，山川、人物、鸟兽、草木、池榭、楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用。盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰：“吾道一以贯之。”（一画章第一） 132

以一画测之，即可参天地之化育也。测山川之形势，度地土之广远，审峰嶂之疏密，识云烟之蒙昧，正踞千里，邪睨万重，统归于天之权、地之衡也。天有是权，能变山川之精灵；地有是衡，能运山川之气脉；我有是一画，能贯山川之形神。（山川章第八）

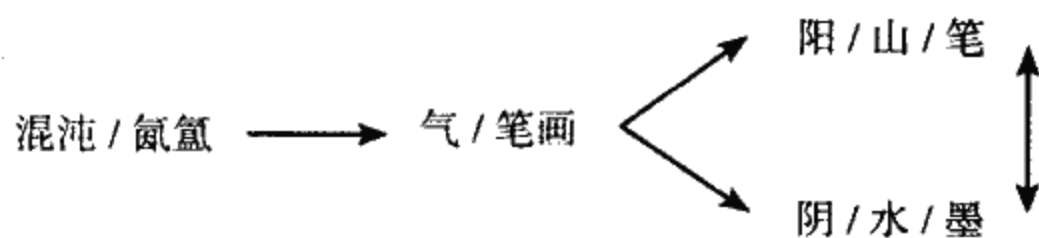
笔之于皴也，开生面也。山之为形万状，则其开面非一端。……或石或土，徒写其石与土，此方隅之皴也，非山川自具之皴也。如山川自具之皴则有峰名各异，体奇面生，具状不等，故皴法自别。有卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髅皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴，皆是皴也。必因峰之体异，峰之面生，峰与皴合，皴自峰生。峰不能变皴之体用，皴却能资峰之形势。不得其峰何以变？不得其皴何以现？峰之变与不变，在于皴之现与不现。……然于运墨操笔之时，又何待有峰皴之见，一画落纸，众画随之；一理才具，众理附之。审一画之来去，达众理之范围，山川之形势得定。（皴法章第九） 133

古人写树，或三株、五株、九株、十株，令其反正阴阳，各自面目，参差高下，生动有致。吾写松柏古槐古桧之法，如三五株，其势似英雄起舞，俯仰蹲立，踟蹰排宕。或硬或软，运笔运腕，大都多以写石之法写之。五指、四指、三指，皆随其腕转，与肘伸去缩来，齐并一力，其运笔极重处，却须飞提纸上，消去猛气。所以或浓或淡，虚而灵，空而妙。（林木章第十二） 134

一画,我们已说过,既是一又是多。画作 XI、XII、XIII 向我们显示了石涛所运用的笔画的非常多样化的特征。在画作 XI 中,人们不会不注意到两种笔画的对照:再现竹枝竹叶的劲健的笔画,与描绘兰花修长的叶子的优雅的笔画的对照。至于山石,它们由一系列“凹凸笔画”(皴)来表现;这些笔画,通过彼此对比,以一种惊人的简洁,创造出体积和深度。值得强调的是,这些笔画以及它们形成的形象造成的“性感”印象。时而蜿蜒雅致,时而厚重浓密,这些笔画都是艺术家的“爱抚”,他以此在形体上留下他的感觉的色调变化。这种笔画的性感在画作 XII 中也可以见到,在那里书法的笔画延续着描摹的笔画,以烘托这种神秘的具有(女)阴之特性的风味。而且题跋引用了白居易的一句诗:“犹抱琵琶半遮面。”因此,在画下的部分,通过描绘几朵
135 “露”的花蕾和几片“隐”的叶子,画家重建了一幅充满难以启齿的欲念的场景。最后,画作 XIII 向我们显示了画家挥洒自如的“运笔动作”:在一种既有序又纷繁的喷涌中,放纵恣肆的笔画与极为细腻的笔画交织在一起。这幅画再现的是绽放的梅枝。石涛对梅怀有一种始终如一的激情,而梅则成为他的象征、他的标志。^① (关于笔画和对物品的再现,比较一下石涛的画作和宋、元大师的画作,是非常有趣的。见画作 XXIV、XXV 和 XXVI。)

① 见第十章。

关于笔画,我们已经运用了笔墨这一在中国绘画中根本性的概念。画家正是通过产生于笔墨交会之游戏的笔画,来表达世界的多重面貌。与阴阳概念联系在一起的笔墨概念,在有形的层面引出了山水的概念;而再现了自然的两极的山水,则象征了互补和转化的规律。让我们明确一下,笔墨就与山水的关系而论,并非仅仅被视作表达“手段”;我们已经说过,笔墨是一个有机整体的组成部分,在这个有机整体中,人的绘画行为与生成变化中的宇宙的化育行为是联系在一起的。正因为如此,石涛继其他人之后,建立了笔与山、墨与水之间的呼应,他运用“笔山”与“墨海”来表达。正如从氤氲中涌现的第一笔被认作是出自混沌的元气,在此,一方面,笔墨被认作是阴阳;另一方面,被认作是山水(山水是阴阳之运作的物质的和可见的显现)。鉴于至此所运用的所有概念,我们认为可以在下面的示意图中,建立宇宙论和 137 绘画之间存在的有机联系:



夫画天下变通之大法也,山川形势之精英也,古今造物之陶冶也,阴阳气度之流行也,借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。
(变化章第三)

古今人物无不细悉，必使墨海抱负，笔山驾驭，然后广其用。所以八极之表，九土之变，五岳之尊，四海之广，放之无外，收之无内。（兼字章第十七）

138 海有洪流，山有潜伏。海有吞吐，山有拱揖。海能荐灵，山能脉运。山有层峦叠嶂，邃谷深崖，巉岿突兀，岚气雾露，烟云毕至，犹如海之洪流，海之吞吐，此非海之荐灵，亦山之自居于海也。海亦能自居于山也。海之汪洋，海之含泓，海之激啸，海之蜃楼雉气，海之鲸跃龙腾；海潮如峰，海汐如岭。此海之自居于山也，非山之自居于海也。山海自居若是，而人亦有目视之者。……若得之于海，失之于山；得之于山，失之于海，是人妄受之也。我之受也，山即海也，海即山也。山海而知我受也：皆在一笔一墨之风流也！（海涛章第十三）

山海所蕴含的内在对照和相互生成变化的主题，几乎出现在石涛的所有山水画中。我们仅限于观赏下面两幅作品：画作 XVI 和 XVII。在第一幅画中，所有构成成分——山、泉、石、宅、树、草，都拥有各自的形态和实质。每一成分，在意识到自身作为个别的存在的同时，共同协助达到整体的和谐。生机勃勃的和谐。因为冲虚不仅运行于所有成分之间，也运行于每一成分的内部，它激起一股看不见的潮水，这潮水将一切带入转化的注入活力的运动中。从而，这带来整体化的冲虚，非但不曾“松懈”构图，反而促成画作富有密度，由此产生一种令人心碎的焦虑感，以及与此同时，一种深沉的赞同感（来自参与自然之生发的人一方的赞同）。至于画作 XVII，占据主导地位的是中心处的冲虚（瀑布）。它造成一种碎裂，这碎裂则引发一种离心运动。被卷入这一运动的构成画作的山和石，遵循一种循环秩序：山峰似乎融化为瀑布，以便接着再度喷射为石之波涛。



在这一强有力的旋转中,静观中的人,无论他多么渺小,却是惟一稳定的成分。心中寄居着冲虚的人,在此成为宇宙变易的中轴。(画作 XXI、XXII、XXIII,以各自的方式,展现了冲虚所支配的人水山或者人地天的三元关系。还可参见巨然的画作 XIX,它是纵向构图的高超的例子。)

在中国,山水之间的相互作用,被视作宇宙转化的体现。但是,在这一相互作用中隐含着人类生活的规律。实际上,通过参与宇宙转化,人找到了其自身完成的道路。关于这一话题,有必要指出中国哲学家在山水的幽深本性和人的感官的幽深本性之间建立的感应。孔子曾说:“仁者乐山,知者乐水。”从这一首要论断,产生了关于人与自然关系的非常特殊的观念。自然并非被简单地视作外部框架或者比较用语,它向人立起一面友善的镜子,使他得以发现和超越自我。因此,这里涉及的不是一种表面(或人为)的关系,而是以“德行”(人拥有山水天赋的德行)为依据,一代又一代的中国人,尤其是在艺术领域,试图建立人与自然之间的感应。关于这一话题,我们可以谈论存在于中国的一种普遍化的象征:外部形象成为内在世界的映现。仅以绘画为例,在整个创造象征符号的伟大时代(我们认为它处于5—12世纪期间),对自然形态的缓慢吸收,其目标不在于建立院体俗套;它依据一种宇宙论的观念,并导向人类精神的一种理想:将自然之性彻底实现出来,并以调顺的气息——符号——将其内在化。造化,宇宙之造化,人之造化,要想达到其至高状态,全靠它所由伊始的:一画。如果绘画在中国被视作神圣的,如果它确实导向宇宙之精神化,那是因为它建立在一种真正的符号之宗教基础上。

在此,我们重返这部分开头处所言(见第四章):在中国,风景画不是自然主义的绘画,在那种绘画里人被淡化或者缺席;也不是泛灵论

的绘画,借助那种绘画,人寻求“拟人化”风景的外部形态。它也不满足于充当简单的风景艺术,这种艺术记录一些美丽的风景以供人玩赏。如果人的“形象”并未出现,他却并不因此而不在场;他卓越地出现在自然的轮廓下,而自然,为人所亲历或梦想的自然,不过是寄寓着内在视观的人的深沉本性的投射。这种认为存在着感应的信念,是受道家启发的:例如,山谷隐藏着女性身体的奥秘;山石则倾诉着男人动荡不安的心声,等等。从而,画一幅山水,便是在画人的肖像;不是一位孤立的、与一切隔绝的人物的肖像,而是一个与宇宙的根本运动联系在一起的人的肖像。画作所表达的,则是人的存在方式:他的姿态, 142 他的步履、他的韵律节奏、他的精神……画作中可见成分之间的对照和相互作用,则是人的自身状态:他的恐惧、他的陶醉、他的冲动、他的矛盾、他曾体验的或未得满足的欲望。还是关于风景,需要指出的是,在对一组山峦、岩石或树木的再现中,中国画家非常重视山与山之间的“精神”关系——每一座山体现了一种个性化的姿态和动作——互相尊重的或敌意的、和谐的或紧张的关系……观众领会这一关系的方式,有些类似于,例如一位西方观众,捕捉彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡壁画中人物排列关系的方式。

鉴于以上所言,我们可以非常简化地强调下面的事实:当在西方古典绘画中,人的形象占据主导地位——在画家眼里,人的形象足以体现世上所有的美;中国画家,从9或10世纪开始,更偏爱风景,在他们看来,风景在揭示自然的奥秘的同时,可以表达人^①的幽深梦幻与“特征”。

我们在本节展开的人与自然之间在性质上的感应的主题,石涛在其作品最后一章尤为雄辩的一段中进行了探讨:

且天之任于山无穷。山之得体也以位,山之荐灵也以神,山 143
之变幻也以化,山之蒙养也以仁,山之纵横也以动,山之潜伏也以

^① 另外,值得提醒的是,人物画构成了中国绘画的重要门类,尤其是在宗教传统中,对菩萨、圣人、神仙和鬼怪的再现。

静，山之拱揖也以礼，山之迂徐也以和，山之环聚也以谨，山之虚灵也以智，山之纯秀也以文，山之蹲跳也以武，山之峻厉也以险，山之逼汉也以高，山之浑厚也以洪，山之浅近也以小。此山受天之任而任，非山受任以任天也。人能受天之任而任，非山之任而任人也。由此推之，此山自任而任也，不能迁山之任而任也。是以仁者不迁于仁而乐山也。山有是任，水岂无任耶？水非无为而无任也。夫水汪洋广泽也以德，卑下循礼也以义，潮汐不息也以道，决行激越也以勇，濂洄平一也以法，盈远通达也以察，沁泓鲜洁也以善，折旋朝东也以志。其水见任于瀛海溟渤之间者，非此素行其任，则又何能周天下之山川，通天下之血脉乎？人之所任于山而不任于水者，是犹沉于沧海而不知其岸也。亦犹岸之不知有沧海也。是故知者，知其畔岸，逝于川上，听于源泉而乐水也。（资任章第十八）

因此最终涉及的是人。通过绘画实践，人在担当真实世界的同时，寻找自身的统一；因为人只有在完成他天赋的天与地的德行时才能自我完成。中国绘画所导向的理想，是一种整体状态：人之整体和宇宙之整体，互相依存并确乎浑然一体。

石涛通过他关于人和人所承担的使命的观念——下面的引文所证实的观念，与中国哲学的最为高妙的思索相承接。如果说他的思想主要受到道家和禅宗智慧的启发，它也并不排除儒家的最美好的成分（在这一意义上，石涛的《画语录》，我们已说过，在18世纪初，构成了一部伟大的综合之作，它提出了一种生活的哲学），尤其是董仲舒表达过的这些思想：“天生之，地养之，人成之”和《中庸》中的思想：“惟天下至诚，为能尽其性；能尽其性则能尽人之性；能尽人之性则能尽物之性；能尽物之性，则可以赞天地之化育。”

石涛本人写道：

146

天能授人以法，不能授人以功；天能授人以画，不能授人以变。人或弃法以伐功，人或离画以务变。是天之不在于人，虽有字画，亦不传焉。（兼字章第十七）

故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权。苟非其然，焉能使笔墨之下，有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲跳，有潜伏，有冲霄，有崩劣，有磅礴，有嵯峨，有巉

岿，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神。（笔墨章第五）

我们面对的是一种宇宙统一的观念，它却隐含了人与自然的内在的和辩证的关系。自然潜在地向人揭示他的本性，使他得以超越自身；而人在自我完成时则使自然得以完成。正像上面引用的《中庸》所肯定的，人只有尽人性和物性，才能尽其自身之性。对石涛而言，实现这一“本性”，当然与绘画实践密切地联系在一起。绘画是导向完成所有潜在地富有生命力的一切的最佳途径。因为，绘画，更胜于一种表
147 达和认知手段，是根本的生存方式。作为石涛哲学基础的一个思想，难道不是尊受吗？根据他的想法，只有尊受——作为人的领悟事物本质的天生的能力，完好保存人的自然本性并使之完整而充分地发展。

受与识，先受而后识也。识然后受，非受也。古今至明之士，借其识而发其所受，知其受而发其所识。不过一事之能，其小受小识也。未能识一画之权，扩而大之也。夫一画含万物于中。画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。然贵乎人能尊，得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也。夫受画者必尊而守之，强而用之，无閒于外，无息于内。《易》曰：“天行健，君子以自强不息。”此乃所以尊受之也。（尊受章第四）

但是人最终全神贯注于作品，因为对他而言，在那里才有真正的
148 超越，在那里才是参与造化之圆满完成。

任不在笔，则任其可传；任不在墨，则任其可受；任不在山，则任其可静；任不在水，则任其可动；任不在古，则任其无荒；任不在今，则任其无障。是以古今不乱，笔墨常存，因其决洽斯任而已矣。然则此任者，诚蒙养生活之理，以一治万，以万治一。不任于山，不任于水，不任于笔墨，不任于古今，不任于圣人。是任也，是有其资也。（资任章第十八）

让我们回到石涛的作品,或者回到石涛在作品中揭示的自我。如果他曾经热切地探索山和水的奥秘(“搜尽奇峰打草稿”),当他再造这一奥秘时,他全神贯注于笔画。他的作品,是他的梦幻与欲望的投射,从他的无意识中和得心应手的韵律节奏中涌现的梦幻与欲望;是他深层的自然本性的投射,肉体的和心灵的。

在于墨海中立定精神,笔锋下决出生活,尺幅上换去毛骨,混沌里放出光明。纵使笔不笔,墨不墨,画不画,自有我在。盖以运夫墨,非墨运也。操夫笔,非笔操也。脱夫胎,非胎脱也。(氤氲章第七)

我有是一画,能贯山川之形神。此予五十年前,未脱胎于山川也;亦非糟粕其山川而使山川自私也。山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤也。(山川章第八) 150

石涛留给我们几幅自画像和一些描写他自己的诗。就我们在此展示的两幅自画像(画作 I 和 II)而言,第一幅是一张细腻、匀称的素描;它向我们显示了一位男子(他有三十三岁),容貌优雅,目光深邃,对自己有着清醒的看法,然而这种看法并不排除某种自矜。第二幅则显示了年迈的他,神态孤傲,近乎疏野,笔画的干枯烘托了这一点。

另外,他的诗或者画作上的题跋揭示了一个具有多面性的人物,智慧而敏感,忧心忡忡而又放荡不羁。

昔虎头三绝,吾今有三痴:人痴、语痴,画痴。真痴何可得也。

拈秃笔向君笑,忽起舞发大叫。大叫一声天宇宽,团团明月空中小。

今吾以手说,君以眼听。吾不愿使他人得知,公以为然否?

151 秋,抱病久之。友人以此见索,先后共得十纸。纸新,十余年外方可观也。

(画面上)白云笼罩山巅,虎过腥风乍起。

怒猊挟石,渴骥奔泉,风雨欲来,烟云万状。超轶绝尘,沉着痛快。用情笔墨之中,放怀笔墨之外,能不令欣赏家一味噱绝。

吾写此纸时心入春江水。江花随我开,江水随我起。把卷望江楼,高呼曰:“子美。”一笑水云低,开图幻神髓。

无发无冠决两般,解成画里一渔竿。芦花浅水不知处,若大乾坤收拾间。(画作 X)

石涛不知疲倦地描绘自然的各种最为不同的状貌:山、河、石、树、蔬果、不同季节之变化的光线等等;不过应该指出,最为纠缠和萦绕他的自然现象是:花。穿过花,他表明与某些神秘的形象相聚的欲望,并且由此,表明他对一个原初世界的思念。因为在中国诗歌和绘画中所实行的这种对自然现象的象征化,其作用在于使人找到一面自鉴的镜子,并同时走向构成人之奥秘的其他的東西。在他画下的所有花(水仙、牡丹、菊、兰、荷……)中,占据他的想像世界的中心位置的,无疑是

152

梅花。他不停地回到这些既温柔又热情、既娇弱又坚韧的花，这些在漫天大雪中生发的花，也象征了纯洁。她们似乎体现了他震颤的感性，以及更微妙的，他隐秘的性向。他如此与这些花认同，以至于他毫不犹豫地让人称他为“梅花道人”(Ermite aux fleurs de prunus)。可以说，画家对他的自我身份，乃至对他的性别的不停的追问，在这些花身上找到了隐秘的回声。1685年，在他四十四岁时，惊异于南京白雪覆盖的乡间盛开的梅花，石涛画下一幅长卷，并同时写下九首吟梅之诗。这些诗，充满神秘的意象和私密的影射。以下是其中的两首：

薄雾中开香雪斋，野夫心眼放形骸。二更月上枝平户，几点珠沉影弄阶。绕座踞床诗未稳，披裘拥被梦初回。疏钟忽破晓烟荡，人爱青铜峡里埋。

霜雪离披冷淡姿，任情疏放可人思。奇枝怪节多年尽，空腹虚心 153
太古时。似铁逢花樵眼乱，如藤坠石补天知。有僧大叫连称绝，略与还同总是痴！

石涛将对梅花的激情一直保存到生命的最后阶段。1706年，他六十五岁时写道：

怕看人家镜里花，生平摇落思无涯。砚荒笔秃无情性，路远天长有叹嗟。故国怀人愁塞马，岩城落日动边笳。何当遍绕梅花树，头白依然未有家。

关于石涛的作品，我们意欲保留的最后的意象，是这一迷离而悲怆的场面(画作 XVIII)，整个画面由点点簇簇点染而成，如同无数怒放的或在空中飞旋的花瓣；如同卷走一切的“石之波涛”。在一位画家笔下，当笔画抵达了点，他便触到了受碎痕、乃至无痕之诱惑的奥秘。无痕或种子，按现代大画家黄宾虹的说法：“点可千变万化，如播种以种子，种子落土，生长成果，作画亦如此。”

让我们再一次倾听石涛：

- 154 古人写树叶苔色，有淡墨浓墨，成分字、个子、一字，品字、么字，以至攒三聚五，梧叶、松叶、柏叶、柳叶等垂头、斜头诸叶，以形容树木、山色，风神态度。吾则不然。点有雨雪风晴四时得宜点，有反正阴阳衬贴点，有夹水夹墨一气混杂点，有含苞藻丝缨络连牵点，有空空阔阔干燥没味点，有有墨无墨飞白如烟点，有焦似漆邈邈透明点。更有两点，未肯向学人道破。有没天没地当头劈面点，有千岩万壑明净无一点。噫！法无定相，气概成章耳。^①

^① 画家的这些话语的更好的阐释，是他著名的画作《万点恶墨图》卷（中国苏州博物馆藏），画家之手的迅猛炫目的动作已预示了现代抽象绘画。

A. 西语著作

ACKER, W. (W·艾科), *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (《几篇唐代及唐代之前的中国画论》), Leyde, 1954.

BEURDELEY, Michel (迈克尔·波德利), *The Chinese Collector Through the Centuries* (《几个世纪的中国收藏家》), Fribourg, Office du Livre.

BUSH, Susan (苏珊·布什), *The Chinese Literati On Painting: Su Shih to Tung Ch'i-ch'ang* (《中国文人论绘画:从苏轼到董其昌》), Harvard Yenching Institute Studies, 1971.

BUSSAGLI, Mario (马里奥·布萨格利), *Chinese Painting* (《中国绘画》), Londres, Paul Hamlyn, 1969.

CAHILL, James (詹姆斯·凯希尔), *Chinese Painting* (《中国绘画》), Albert Skira, 1960.

-Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty (《河对岸的山峦:中国元代绘画》), New York, Weatherhill, 1976.

CALVIN, Lewis, et Brush WALMSLEY, Dorothy (刘易斯·卡尔文及

多萝西·B·沃姆斯雷), *Wang Wei the Painter-Poet*(《画家诗人王维》), Tokyo, Charles E. Tuttle Co, 1968.

CHENG, François (程抱一), *L'Écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des T'ang*(《中国诗语言研究》附《唐诗选》), Paris, Éd. du Seuil, 1977.

COHN, William (威廉·科恩), *Peinture chinoise*(《中国绘画》), Phaidon, 1948.

CONTAG, Victoria (维克多里亚·孔塔哥), *Chinesische Landschaften*(《中国山水画》), Baden-Baden, Wi Klein, 1955.

- *Konfuzianische Bildung und Bildwelt*(《孔子的教育与形象世界》), Zurich, Artemis Verlag, 1964.

DAMISCH, Hubert(于贝尔·达米士), *La Théorie du nuage*(《云的理论》), Paris, Éd. du Seuil, 1972.

Dictionary of Ming Biography(《明代传记辞典》), Columbia University Press, 1976.

ELISSEEFF, Danièle et Vadime (达尼埃尔及瓦迪姆·埃利塞夫), *La Civilisation de la Chine*(《中国文明》), Arthaud, 1979.

FOURCADE, François (弗朗索瓦·福尔加德), *Le Musée de Pékin*(《北京博物馆》), Éd. Cercle d'Art, 1964.

FRANKE, Herbert (赫伯特·弗兰克), *Sung Biographies: Painters*(《宋代传记:画家》), Franz Steiner Verlag, 1976.

FU, Marilyn et Shen (玛丽莲·傅及傅申), *Studies in Connoisseurship*(《鉴赏研究》), Princeton University Press, 1973.

GRANET, Marcel (葛兰言), *La Pensée chinoise*(《中国思想》), Paris, Albin Michel, 1968.

GULIK, R. H. Van (R. H. 凡·古利克), *Chinese Pictorial Art*(《中国画术》), 东方系列之十九, Rome, Oriental Series XIX, 1958.

KAN, Diana (戴安娜·阚), *The How and Why of Chinese Painting*(《中国绘画之所以然》), New York, Van Nostrand Reinhold Co, 1974.

LARRE, Claude (克洛德·拉尔), *Tao Te King de Lao Tsu*(老子《道德经》,翻译), Desclée de Brouwer, 1977 (traduction).

LEE, Sherman E. , et Wai-ham Ho (李学曼与何惠鉴), *Chinese Art Under the Mongols : the Yuan Dynasty* (《蒙古人统治下的中国艺术:元朝》), Ohio, Cleveland Museum of Art, 1968.

LEYMARIE, Jean (让·雷马里), *Zao Wou-ki* (《赵无极》), 1979.

LIN Yu-t'ang (林语堂), *The Chinese Theory of Art*(《中国艺术 156 理论》), Londres, William Heinemann, 1967.

LIU Kia-houai (刘嘉槐), *Les Œuvres complètes de Tchouang-tseu*(《庄子作品全集》), Paris, Gallimard.

LOWTON, Thomas (托马斯·娄顿), *Chinese Figure Painting* (《中国人物画》), Washington D. C. , Freer Gallery of Art, 1973.

MAREH, B. (B. 麦尔), *Some Technical Termes of Chinese Painting* (《中国绘画的一些技巧术语》), Baltimore, 1935.

MATISSE, Henri (亨利·马蒂斯), *Écrits sur la peinture* (《艺术札记》), Hermann.

The Painting of Tao-chi, catalogue of an exhibition held at the Museum of Art (《道济的绘画,艺术博物馆展览目录》), University of Michigan, 1967.

PETRUCCI, Raphaël (拉菲尔·贝特鲁西), *Encyclopédie de la peinture chinoise* (《中国绘画百科全书》), Henri Laurens, 1918.

- *Les Peintres chinois* (《中国画家》), Henri Laurens.

PLEYNET, Marcelin (马塞兰·普莱耐), *Système de la peinture* (《绘画体系》), Paris, Éd. du Seuil, 1977.

ROWLEY, George (乔治·罗莱), *Principles of Chinese Painting* (《中国绘画的原则》), Princeton University Press.

RYCKMANS, Pierre (皮埃尔·里克芒斯), *Les « Propos sur la peinture » de Shi-tao* (《石涛的〈画语录〉》,翻译与评论), Bruxelles, Institut belge des Hautes Études Cninoises, 1970 (traduction et com-

mentaire).

SIREN, Oswald (奥斯瓦尔德·斯兰), *Histoire de la peinture chinoise* (《中国绘画史》), Paris, Édition d'art et d'histoire, 1935.

SULLIVAN, Michael (米歇尔·萨利文), *The Three Perfections: Chinese Painting Poetry and Calligraphy* (《三绝:中国的绘画、诗歌和书法》), Londres, Thames & Hudson, 1974.

SWANN, Peter C. (彼得·C.斯万), *la Peinture chinoise* (《中国绘画》), Paris, Gallimard, 1958.

SZE Mai-mai, *The Tao of Painting* (《绘画之道》), New York, Bollingen Fondation, 1963.

TS'ERSTEVENS, Michèle (米歇尔·泽斯泰文斯), *L'art chinois* (《中国艺术》), Massin, 1969.

VANDERSTAPPEN, Harrie A. (editor) (哈里·A.凡德斯泰潘主编), *The T. L. Yuan Bibliography of Western Writings on Chinese Art and Archeology* (《袁同礼〈西方论中国艺术与考古学书目〉》), Mansell, 1975.

VANDIER-NICOLAS, Nicole (尼科尔·凡迪埃-尼古拉), *Art et Sagesse en Chine: Mi Fou* (《中国的艺术与智慧:米芾》), Paris, PUF, 1963.

WALEY, Arthur (亚瑟·韦利), *An Introduction to the Study of Chinese Painting* (《中国绘画研究入门》), Londres, Ernest Bonne, 1958.

WEN Fong (方闻), *Sung and Yuan Paintings* (《宋元绘画》), New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.

Yoshiho Yonezawa et Michiaki Kawakita (米泽嘉圃与河北伦明), *Arts of China* (《中国艺术》), Tokyo, Kondansha International Ltd, 1970.

B. 汉语著作

(我们仅列出本书中提到的书名)

张彦远:《历代名画记》。

傅抱石:《石涛上人年谱》,1948。

谢赫:《古画品录》,人民美术出版社,北京,1962。

《宣和画谱》,人民美术出版社,北京,1964。

黄宾虹:《话语录》,人民美术出版社,上海,1960。

郭若虚:《图画见闻志》,人民美术出版社,上海,1964。

157

石涛:《大涤子题画诗跋》,美术丛书 III,10。

汤垕:《画鉴》,美术丛书 III,2。

邓实:《美术丛书》,神州国光社,上海,1923。

王概:《芥子园画传》,世界书局,上海,1934。

王世贞:《王氏书画苑》,泰东图书局,上海,1922。

魏源:《老子本义》,商务印书馆,台北,1968。

吴承砚:《中国画论》,台湾书店,台北,1965。

于安澜:《画论丛刊》,人民美术出版社,北京,1960。

俞剑华:《中国画论类编》,人民美术出版社,北京,1957。

插图目录

- 图 1 石涛:《自画像》。私人藏,台北。
- 图 2 石涛:《舟中画家》。
- 图 3 石涛:《山水》。Nü-wa Chai 藏。
- 图 4 石涛:《山水》。Nü-wa Chai 藏。
- 图 5 石涛:《山水》。美国克里弗兰艺术博物馆,John L. Severance 藏。
- 图 6 石涛:《山水》。英国不列颠博物馆托管人藏。
- 图 7 石涛:《山水》。
- 图 8 石涛:《山水》。Nü-wa Chai 藏。
- 图 9 石涛:《山水》。
- 图 10 石涛:《画家渔父》。Nü-wa Chai 藏。
- 图 11 石涛:《石、竹、兰图》。美国纽约 A. Sackler 基金会藏。
- 图 12 石涛:《叶与花》。
- 图 13 石涛:《墨梅图》。美国普林斯顿大学艺术博物馆藏。
- 图 14 石涛:《山水》。
- 图 15 石涛:《山水》。
- 图 16 石涛:《山水》。法国吉美博物馆藏。
- 图 17 石涛:《庐山》。日本大矶 Sumitomo 藏。
- 图 18 石涛:《黄河》。

- 图 19 巨然：《秋山问道图轴》。台北故宫博物院藏。
- 图 20 郭熙：《窠石平远图轴》。北京故宫博物院藏。
- 图 21 梁楷：《秋柳双鸦图页》。北京故宫博物院藏。
- 图 22 佚名：《风雨归舟图页》。北京故宫博物院藏。
- 图 23 马远：《松荫高士图页》。北京故宫博物院藏。
- 图 24 佚名：《花卉图页》。上海博物馆藏。
- 图 25 吴炳：《竹雀图页》。北京故宫博物院藏。
- 图 26 佚名：《蟹荷图页》。北京故宫博物院藏。
- 图 27 八大山人：《鱼鸭图轴》。瑞士苏黎世 C. A. Drenowatz 藏。

译 后 记

也许我们对美的感受和体验,是需要借助不同形态的美来互相参照和激发的。而对一种美的参透愈深,对另一种美的热爱愈烈。正是为了深入体验中国传统艺术之美,在学习了多年法国文学之后,我接受刘东教授的邀请,翻译程抱一先生的两部著作《中国诗语言研究》和《虚与实:中国画语言研究》。在翻译过程中,我体验着一位深入法国文化的华裔学者对中国文化的无限深情。也体验着一个人的语言与他所达到的艺术与精神境界之间的映照关系。仿佛是境界呼唤与之相应的语言。因此虽然深受书中内容和言辞表达感染,我仍不免感到,自己的理解和语言追踪不上作者所达到的高超的艺术和精神境界;因为那是修养、阅历以及才学共同作用的结晶。而从程先生对其“中文版序”的反复增删修改,以及对译作的少量修改和几处点睛般的补充,我则领受了对作品精益求精、对后辈学人宽容提携的为学为人态度……

翻译这两部著作,对我而言,是努力进入,也是复苏记忆。小学里曾在老师引导下批判“没落的孔孟之道”和“宣传招安的《水浒传》”,无形中在无知的我和博大精深的传统文化之间设下了一道人工屏障,致使我无以领略她的美;中学时代开始对西方文学作品的狂热阅读,并在以后的岁月里未曾间断地学习和研究法国文学,直至透过自己较为熟悉的波德莱尔、马拉美、普鲁斯特等人的作品,终于领悟到中国古代文化之美并受到强烈感染,这在我是一个漫长而曲折的过程。不过,

虽然从小在学校里学会蔑视和诋毁自己并不了解的古人,而在精心抚育我成长的不识字的祖母身旁,我则无时无刻不受着传统文化中善良而温和、柔顺而坚韧等美的方面的熏陶和滋润;且早在通过翻译这两部作品而逐渐熟悉中国宇宙论的概念和体系之前,祖母在湖北咸宁乡间场院里乘凉时给我猜的无数谜语(涉及从园中果蔬到宇宙万象),已使我熟悉了那种将宇宙万物看为浑然一体的整体化的目光。因此可以说,中国文化中最为源远流长的内容对我又是如此熟悉和亲近。从而这份翻译工作,同时意味着,虚心进入一个曾被扭曲玷污的美好世界,和在自己身上渐渐复活祖母的精神。

我衷心感谢在翻译这两部著作过程中,曾在翻译技巧、引文复原、诗画知识、汉语知识、文化及历史知识、各类参考书的查阅等方面给予我热心指教和帮助的师友们:罗新璋先生、蒋寅先生、朱良志先生、高建平先生、傅东光先生、任昕女士、周亚琴女士、姚振武先生、孟蓬生先生、王志平先生、胡方先生、马一虹女士、梁涛先生、彭伦先生、刁勇先生。我深深体会到,文化的传承,乃至任何美的创造和流传,都离不开众人的协助;为此,真诚期待专家和读者对拙译多多批评指教。

我愿以这两部译作来纪念我的祖母,春英奶奶,并将它们奉献给所有对中国传统艺术和文化感兴趣的友人们。

涂卫群

2006年3月于北京