

# 可唱的宋代詩詞與藝術移置

——德·莫朗的宋代詩詞翻譯實踐\*

郭麗娜

[提 要] 法國漢學研究者喬治·蘇列·德·莫朗(George Soulié de Morant)的譯著 *Florilège des poèmes Song* 從成書及書稿內容看,應譯為《宋代詩詞選》。德·莫朗是法國漢學史上首位從文音關係來理解中國詩歌的學者,也是首位提到“詞”這一中國古代文體術語的西方學者。他與鋼琴作曲家阿爾芒·伯勒塞納(Armand Bolsène)合作出版《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》,嘗試通過音聲的藝術感染力來提升文字的表现力,喚起共情之美。《宋代詩詞選》與《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》作為主次文本,用藝術移置方式詮釋宋代詩詞,在跨文化領域中拓寬西方傳統修辭學藝詞敷格的實踐範疇。

[關鍵詞] 喬治·蘇列·德·莫朗 《宋代詩詞選》 文音關係 藝術移置 藝詞敷格

[中圖分類號] H32; I046 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2023) 04 - 0091 - 10

中國古典詩詞是世界文學的重要組成部分,是域外學者了解中國傳統文化的重要窗口。戴密微(Paul Demiéville)曾指出:“詩歌背後是中國人的廣闊精神空間,字字盪氣迴腸,震撼人心”。<sup>①</sup>在法國漢學史上,喬治·蘇列·德·莫朗(George Soulié de Morant, 1878-1955)<sup>②</sup>著有 *Florilège des poèmes Song* 一書,被視為翻譯宋詞的西方第一人。<sup>③</sup>有學者認為,“《宋詞選》填補了法譯宋詞領域的空白,成為法國重要的斷代詩集譯著之一”<sup>④</sup>,具有“翻譯路線回歸”和呈現“中國詩歌的文學史分期意識”兩大學術意義<sup>⑤</sup>。然而,弗朗索瓦·普雍(François Pouillon)主編的《法國東方學者詞典》卻認為,“除了針灸術方面的成就,與同時代漢學家相比,他(德·莫朗)的作品稱不上專業,中國音樂研究也無法與古蘭和路易·拉盧瓦的研究相媲美”。<sup>⑥</sup>包世潭(Philippe Postel)也認為德·莫朗“有一定的語言知識,但並非嚴格意義上的學者,始終不同於弗萊雷、雷慕沙和德理文”。<sup>⑦</sup>

學術界對個人的評價可能因學科差別和標準不同而不同。本文的問題是:中國是一個“文體大國”<sup>⑧</sup>,法國漢學界和文學界有翻譯中國詩歌的傳統,權威譯本推陳出新。就“詞”本身,這一文體有別於詩歌賦,也不同于音樂,歷來被視為“小道”,在前古典形態和古典形態時期<sup>⑨</sup>有“詩餘”<sup>⑩</sup>、

\* 本文係國家社科基金重大項目“法國藏中國西南文獻的整理與研究(1840-1949)”(項目號:19ZDA221)的階段性成果。

“音餘”<sup>①</sup>之別稱,清代發展成為“漢語文詩文學發展的最高形式”<sup>②</sup>,逆轉為“贏餘”<sup>③</sup>,其學科化始於清末民初<sup>④</sup>,那麼德·莫朗作為非漢學科班學者,是如何認識和詮釋宋詞呢?該如何評價他在國際中國詩詞研究史上的地位呢?本文嘗試換一角度,回歸作品本身,考察 *Florilège des poèmes Song* 的成書和書稿內容,探析該譯著及其衍生作品的關係,從法國漢學史和西方文藝史兩個層面來討論德·莫朗從事中國詩詞翻譯實踐的藝術成就。

### 一、*Florilège des poèmes Song* :一部關注到“詞”的宋代詩歌選譯本

德·莫朗的宋代詩歌翻譯實踐基本是在 1924 年之前完成,前後共有三份作品:第一份是 1919 年 8 月發表在《法蘭西水星報》(*Mercur de France*) 第 134 期上的《宋代漢詩》(*Poèmes chinois de la Dynastie Song*)一文;第二份是 1923 年發行的譯著 *Florilège des poèmes Song* (為行文方便,暫採納舊譯名《宋詞選》);第三份是德·莫朗的猶太裔朋友、鋼琴作曲家阿爾芒·伯勒塞納(*Armand Bolsène*)為《宋詞選》中 6 首詩歌所譜寫的鋼琴曲,出版於 1924 年,書名是 *Poèmes chinois de l'époque Song par chant et piano*,暫譯為《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》。從內容看,這三份作品的關係是《宋詞選》為主文本,《宋代漢詩》是鋪墊性文本,《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》是附屬文本。

《法蘭西水星報》是法國知名全球信息雜誌,德·莫朗自 1911 年起為該雜誌撰文,1919 年至 1930 年間為該報撰寫的 6 篇中國文學文章中,有 4 篇涉及中國詩歌,除《宋代漢詩》外,另外 3 篇是:《中國革命之父詩四首》(*Quatre Poèmes du Père de la Révolution Chinoise*, 1923 年 12 月第 168 期)、《公元前 18~6 世紀的詩歌—詩經》(*La Poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. - Le Chetsing*, 1925 年 2 月第 178 期)以及《漢代詩歌,公元前 3 世紀~公元 3 世紀》(*La Poésie Chinoise au Temps des Rann [du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C au III<sup>e</sup> siècle après J.-C.]*, 1925 年 8 月第 181 期)。<sup>⑤</sup>

《宋代漢詩》一文共 12 頁,序言 2 頁略多,先強調從事宋代詩歌翻譯的必要性:“中國詩歌對我們而言,不可謂之不知。不過斷代詩歌作品很少……宋代詩歌的引介更少,這讓我們對此趣味高雅的時代產生好奇,有進一步了解的意願”。<sup>⑥</sup>接著介紹漢字的單音節特徵和表意性,解釋中國詩歌的韻律和格律。正文收錄 7 位詩人的 18 首詩歌譯作,包括朱淑貞的《落花》和《遊湖歸晚》;蘇軾的《贈劉景文》、《薄薄酒》(其二)、《春夜》和兩首詠花詩;戴復古的《月夜舟中》、《初夏遊張園》和《阿奇晡日》;朱熹的《觀書有感》;陸游的《夜思》、《晨起》和《夜出偏門還三山》;王安石的《晚樓閒坐》和《烏塘》;宋伯仁的《僻居》和高翥的《清明日對酒》。從詩歌形式上看,均為舊體詩,無一詞作。

主文本《宋詞選》以王文濡的《宋元明詩評注》、查培繼的《詞學全書》和詩人別集為參考書目<sup>⑦</sup>,在《宋代漢詩》的基礎上擴容,增至 27 位詩人共 99 首詩作譯文,其中詞 24 首,詩(含古詩、絕句和律詩)75 首。序言長達 9 頁,主要有三層意思:其一,介紹中國詩歌的韻律特徵;其二,論及翻譯的忠實原則,也強調詩不可譯;其三,回顧《馬可·波羅遊記》,表達對南宋舊都杭州的眷戀之情。正文分兩部分:第一部分是女詩人,選譯李清照(7,7)<sup>⑧</sup>和朱淑貞(15,1)共 22 首詩詞;第二部分是男詩人 25 位,分別是晏殊(2,2)、柳永(1,1)、歐陽修(7,3)、邵雍(1)、司馬光(2)、王安石(6)、蘇軾(15,1)、周邦彥(1,1)、黃庭堅(4,1)、張先(1,1)、陸游(8,1)、洪覺範(1)、范成大(3)、王琮(1)、朱熹(4)、戴復古(5)、樂雷發(1)、宋伯仁(2)、杜耒(1)、謝翱(1)、盧梅坡(1)、高翥(1)、何應龍(1)和王中(1),選譯詩詞共 77 首。

在 24 首詞中,5 首出自《詞學全書》,分別是李清照的《一剪梅》(紅藕香殘玉簫秋)、歐陽修的《憶漢月》(紅豔幾枝輕嫋)、秦觀的《鷓鴣天》(枝上流鶯和淚聞)、黃庭堅的《望江東》(江水西頭隔

煙樹)和陸游的《釵頭鳳》(紅酥手);在75首詩歌中,40首出自《宋元明詩評注》<sup>19</sup>;其餘55首詩詞出自別集。顯然在宋代詩歌的接受上,德·莫朗受王文濡的影響更深。王文濡是國學家,因支持維新觸怒后黨,隱居山林,1902年後“寓居滬上,主進步書局、國學扶輪社”<sup>20</sup>,從事歷代詩文評注,普及國學,後加入南社。他評注詩歌的出發點乃“為初學者指示學詩門徑”<sup>21</sup>。德·莫朗1903~1906年間以法國外交部見習譯員身份在駐滬總領事館工作,協助處理上海會審公廨的事務<sup>22</sup>,深得總領事巨籟達(Louis Ratard)賞識<sup>23</sup>。南社發起者高旭等人當時在上海松江區宣傳新思想,德·莫朗在處理外交公務過程中無疑接觸過未來南社成員,《宋元明詩評注》成為德·莫朗的詩歌入門讀本,也是自然而然的事。相反,查培繼與德·莫朗生活於不同時代,人生並無交集。《詞學全書》含“填詞名解四卷”、“古今詞論一卷”、“填詞圖譜六卷(又續集一卷)”和“詞韻上下卷”等內容,德·莫朗應是將其當作詞學入門教材,不過在選詞舉要上,未必與查培繼的喜好和志趣相投。

《宋詞選》的另外19首詞來自別集,分別是:李清照的《蝶戀花》(暖雨晴風初破凍)、《浣溪沙》(淡蕩春光寒食天)、《浣溪沙》(小院閒窗春色深)、《怨王孫》(湖上風來波清渺)、《小重山》(春到長門春草青)和《鷓鴣天》(寒日蕭蕭上瑣窗);朱淑貞的《減字木蘭花》(獨行獨坐);晏殊的《踏莎行》(小徑紅稀)和《破陣子》(春景);柳永的《雨霖鈴》(寒蟬淒切);歐陽修的《阮郎歸》(南園春半踏青時)和《涼州令》(東堂石榴);蘇軾的《念奴嬌》(赤壁懷古)和《少年遊》(潤州作代人寄遠);周邦彥的《少年遊》(并刀如水);秦觀的《夢揚州》(晚雲收)、《滿庭芳》(山抹微雲)和《浣溪沙》(漠漠輕寒上小樓);張先的《木蘭花》(乙卯吳興寒食)。其中不乏思想性和藝術性俱佳的詞作,如晏殊的《踏莎行》,“歷來的選本鮮有將其摒而不錄”<sup>24</sup>。

《宋詞選》出版之後,阿爾芒·伯勒塞納為其中6首詩詞譜寫鋼琴曲,出版《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》。這份作品詩詞各半,3首詞為李清照的《一剪梅》(紅藕香殘玉簫秋)、《浣溪沙》(小院閒窗春色深)和朱淑貞的《減字木蘭花》(獨行獨坐);3首詩則是朱淑貞的《遊湖歸晚》、《納涼桂堂》(二首)和戴復古的《月夜舟中》。每首詩詞均有唱譜和曲譜。伯勒塞納受印象派音樂家德彪西(Claude Debussy)的影響頗深,譜曲既有德彪西音樂風格,也融入東方因素。以李清照兩首詞為例,唱譜為主旋律,動機為同度音程,分別以小快板(Allegretto)和快板(Allegro)為主節奏,與中板(Moderato)和轉慢(Poco Meno)轉換,力度基本是強弱(pp),時有極弱(ppp),平緩低沉;<sup>25</sup>鋼琴伴奏採用五聲調式,營造東方異域情調,糅雜德彪西音樂特有的細膩繁複和聲,製造幻想、朦朧的感覺和神秘莫測的色彩,音域跨度大,產生情感起伏效果,與李詞“在直白中見曲意,在樸素中顯韻致的創造特點”<sup>26</sup>貼近。

至此可以看出,《宋詞選》是一部宋代詩詞選譯本,應該譯為《宋代詩詞選》(下文將統一使用這一譯名);從詩詞舉要看,德·莫朗對宋代詩詞的經典之作是有所認識的,對“詞”也有基本認識。《宋代詩詞:鋼琴曲唱本》的出版說明德·莫朗嘗試從中國詩歌的可唱性出發,闡釋宋代詩詞(尤其是詞)的音韻關係。

## 二、德·莫朗對“詞”的認識:一種可唱的宋代新詩歌形態

詞早期是民間音樂文學。“詞最初稱為‘曲詞’或‘曲子詞’,是配音樂的。從配樂這一點上說,它和樂府詩是同一類的文學體裁,也同樣是來自民間文學。”<sup>27</sup>德·莫朗對詞以及這種文學體裁的獨特語言特徵和藝術風格產生認識,存在一個循序漸進的過程。

在《宋代漢詩》一文中,德·莫朗指出漢語詩歌與英法詩歌在音韻和格律上的差異,也指出漢

語聲調具有樂感,中國詩歌是可唱的,樂感能表達情感:

漢語詩歌和我們的詩歌一樣,內容豐富,形式多樣。法語詩歌數音節……英語詩歌重韻律,常用抑揚格或短長格……漢語詩歌不僅有韻律,韻律長短不一,而且漢語詩歌是真正能唱的……

平仄是有規則的。不過很好理解,一句以兩個去聲開始的詩句,與一句以兩個上聲開始的詩句,其情感表達是不一樣的。因此漢語詩詞有一種自由度,唱曲的變化不多,但修改一句詩,或更換一首詩,就有新唱法。這種作詩法富有魅力,在西方詩歌中完全不<sup>②</sup>存在。

實際上,德·莫朗並非首位對漢語樂感有認識的法國人。1717年法國王家圖書館負責人尼古拉·弗雷萊(Nicolas Fréret)在法蘭西銘文與美文學院做過報告《論漢詩》,談及漢語的音像屬性:“漢語言(La langue chinoise)是我們所知語言中最具音樂性和最和諧的”。<sup>③</sup>

不過早期經院漢學家缺乏實地工作機會,無法體會到漢語詩歌的節奏感和樂感在情感方面的表現力,對於中國詩歌的理解和詮釋,一直限於主題和意象層面。著名唐詩譯者德理文(Marquis de Saint-Denys)在《唐詩》譯本序言中強調:“從事中國文學翻譯是最難的事。有些漢字(Certains caractères)如我們所見那般,完全是一幅畫,無法直譯,只能意譯;有些文字必須用一個完整的句子來翻譯,否則無法有效達意。讀一行詩,需理解詩意,領悟思想,體會蘊意,把握力度,打磨上色”。<sup>④</sup>

這種重視漢語的“文”質、忽視其“語”質的狀況在法國學術界不僅長期存在,而且在模擬東方意象的法語詩歌自由創作中得到進一步強化。1902年俞第德發行新版《玉書》,在1867年舊版本的基礎上,詩歌增至110首,增詩人李清照詞6首。俞第德在序言中表達對李清照的欽慕之情:

中國人欣賞李易安,不是因為她寫出清新雅致的詞句,而是因為她代表崇高的文人精神。她不受詩歌藝術規則所限制,反而游刃有餘,突破創新。她膽色過人,令人敬佩。<sup>⑤</sup>

可是俞第德對於李清照的認知,僅止於李是女性詩人,才情橫溢;對於李詞的語言形式和藝術手法,她未有絲毫認識。新譯文延續舊版本的自由翻譯創作路線,“改寫”、“創作”和“誤譯錯譯”現象比比皆是,就所選6首李詞,有2首面目全非,根本談不上是翻譯。<sup>⑥</sup>

德·莫朗因受俞第德啟蒙從事中國文學研究,故而譯著《宋代詩詞選》出版,以新版《玉書》為導人,序言強調從事宋詩詞翻譯的意義:

宋代詩歌在西方幾乎不為人知。只有俞第德在《玉書》中提到蘇軾的幾首四行詩和女詩人李清照的6首可唱的詩歌……

舊體詩(和唐詩)若是四行,稱“絕句”;若八行,稱“律詩”;若多行,稱“古詩”;宋代詩人喜歡用新形式唱詩,這種新形式是9~10世紀創造的,叫“詞”,是一種無固定格式的詩句,長短和音節數量不定,但有嚴格的格律、韻律和韻腳,蘊含意象。據《文學史》,早期大詞人有秦觀、柳永、張先、晏殊和女詞人李清照。

詩詞在宋代經朱淑貞發揚,後由陸游及其門生戴復古傳承和創新。不過,蘇軾才是公認的大詩人,然後是朱熹和歐陽修,儘管後兩位的詩詞作品不多。<sup>⑦</sup>

至此,德·莫朗對中國詩歌的認識有了兩點新的突破:第一是舊體詩的分類,這一知識顯然來自王文濡的《宋元明詩評注》。王著內有六卷,依次為五古、七古、五絕、七絕、五律、七律,每卷按宋元明年代次序選詩評注。第二,德·莫朗首次提到“詞”這一文類術語,用法語字母記為“tsre”<sup>⑧</sup>,這是法國中國詩歌研究史上首次出現“詞”這一術語。

在德·莫朗之前，法國正統漢學的中國詩歌譯典有德理文的《唐詩》和外交官于雅爾(Camille Imbault-Huart)的《14~19世紀漢詩》(*La poésie chinoise du XIV au XIX siècle*, 1886)兩份，均未提到詞這一具體文類。20世紀中葉之後，法國著名文學出版社伽利瑪先後出版過兩部承前啟後式的中國詩選譯典，分別是戴密微主編的《漢古典詩選》(*Anthologie de la poésie chinoise classique*, 1962)和馬修(Rémi Mathieu)主編的《詩選》(*Anthologie de la poésie chinoise*, 2015)，詞才作為一種中國古代文學體裁進入法國漢學的正統典籍。

戴密微的《漢古典詩選》有明顯的語文學研究痕跡。戴密微對詞的認識深刻，與中國古典學研究者接近。他不僅引入“詞”這一概念(原文拼寫為“ts'eu”)，還論及文音關係：

翻譯導致漢語詩歌另一要素消失。不過還是需要提起，否則無法解釋漢語詩歌的多樣形態。這種無法迴避的因素就是音樂。……

於是800年前後，一種“可唱的詩歌”新形式出現，這就是“詞”(les ts'eu)，一種根據特定的曲來填寫的文本。不過曲已佚失，根據現存平仄規律的複雜度來推測，曲的韻律應該非常多樣，部分來自異域，尤其是西域。詞在五代兩宋時期尤為發達。……

詞成為一種文字遊戲。文人菁英的介入使詞的主題日趨高尚，與此同時，也漸與音樂剝離。形式多樣，久而久之，文過飾非，響應者日少。13世紀，進入元代，詞逐漸被另一種詩歌形式取代，它就是“曲”(k'iu)。曲在元代成為戲劇(théâtre)的主導形式。曲是半唱半誦的歌劇(opéra mi-chanté, mi-déclamé)，因此也叫戲曲。曲是詞的一種形式，只是曲的創作基於旋律，文字在曲中煥發活力。<sup>⑤</sup>

顯然，戴密微認識到“‘曲’是曲調，屬音聲的；‘詞’是歌詞，屬文字的”<sup>⑥</sup>這一文學事實；更為重要的是，他在中國古典文學中窺見與法國文學傳統相一致的“文字優勢”，他擬出一條“不可唱的詩歌與可唱的詩歌(詞一曲)”的中國詩歌發展主線，在《漢古典詩選》中設“可唱的詩歌”專題，按年代順序分“漢代的可唱詩歌(樂府)，公元前206~公元219”、“南北朝的可唱詩歌(樂府)，公元420~589”、“唐代和五代的可唱詩歌(詞)，公元618~959”、“宋代的可唱詩歌(詞)，公元960~1279”、“元代的可唱詩歌(詞)，公元1260~1367”、“元代的可唱詩歌(曲)，公元1260~1367”和“清代的可唱詩歌(詞)，公元1644~1911”共六個歷史時期。<sup>⑦</sup>這是法國漢學史上首部、也是唯一一部重視中國詩歌可唱特徵的正統譯本。戴密微在詮釋中國詩歌的可唱性時，以西方可唱文類為參照系，將“曲”譯為“戲劇”，並將“戲曲”與“歌劇”比較，顯然是考慮到受眾因素。

馬修主編的《詩選》以戴密微《漢古典詩選》為藍本，同樣以編年體方式編寫，時間推至當代，然而在文類方面，詞不再作為一種特殊的音樂文學列舉出來，而是縮小到宋代，由漢學家費颺(Stéphane Feuillas)導讀：

蘇軾提出“以詩為詞”，並付諸實踐，與競爭者黃庭堅、秦觀一同開創了一種專屬宋代的詩歌道路。……

我們選譯宋代詩歌，旨在強調其形式創新和主題創新，強調她是一種自我思考的藝術，也是一種自我完善之道。<sup>⑧</sup>

較之於戴密微主編的《詩選》，新《詩選》的一大進步是採用現代漢語拼音記錄中國詩歌體裁，“詞”記為“Ci”，不過，新《詩選》不似戴密微版本那樣注重詩歌的可唱性，而是以斷代方式介紹宋詞，這顯然是當代法國學科綜合的結果，也是當代漢學出現區域研究轉向的結果，當然也是法國長期以來美文優越於其他藝術形式這一指導思想在漢學研究上的呈現。這是否反映了當代法國漢學界與中

國學術界之間交流不足呢？這一問題尚待討論。目前能夠確定的是，德·莫朗比戴密微更早提到“詞”，是首位認識到“詞”這一中國古代文學文類的法國學者；雖然他未就詞的藝術特徵做進一步闡述，但透過他與伯勒塞納的合作，以音釋文，可以看出他嘗試從文音關係詮釋宋代詩詞的意圖。

### 三、《宋代詩詞：鋼琴曲唱本》的藝術移置效果：藝格敷詞的跨文化實踐

“詞體意義上的‘倚聲’側重指倚聲填詞”<sup>39</sup>，不過對於翻譯家德·莫朗而言，他肯定無法區分中國文學中的“聲”、“音”之別。他唯一的深刻體會是表意文字和表音文字兩種符號之間很難轉換，譯文音義有損：“我的翻譯以忠於原文為準。……我們的表音文字使漢語失去所有畫面感……最後失去所有節奏、韻腳和可唱的效果，只剩下詩意”<sup>40</sup>。而認識到中國詩歌的可唱性，為他詮釋宋代詩詞提供了另一種思路：音聲的藝術感染力能彌補詩不可譯的瑕疵，並再現中國詩詞的可唱性。這一變通既得益於中西文藝理念的共通性，也紮根於現當代西方社會推崇唯美原則的文藝土壤。

詩歌與音樂的關係歷來在中西文藝思想中有所論述，文對音偏頗的文藝傳統在中西藝術實踐中也長期存在，在此無需贅述。在歐洲，美學作為一門學科出現之後，西方傳統修辭學藝格敷詞（*ecphrasis*）<sup>41</sup>發生“美”的轉向，“不再只是一種修辭手段，而兼具歷史敘事與美學原則雙重功能”<sup>42</sup>。在世俗化最為徹底的法國，美成為了人文學科的上位概念，文學、歷史、藝術均與宗教倫理漸遠，以探索和表現世俗美為旨歸。“對美與美學史進行反思，可將文學與藝術的關係簡約為一些共同原則”<sup>43</sup>，而藝格敷詞則通過俞第德之父、唯美主義先驅和高蹈派旗手戴奧菲爾·戈蒂耶（Théophile Gautier）的發揚，以“藝術移置”（*transposition d'art*）這一法式批評方式，被法國文藝界延用至今。

戈蒂耶曾在《論藝術之美》一文中指出：

他（畫家）在大自然中選取所需的符號，表達出來。他對這些符號進行加工……因此畫畫並非一如我們所認為的那樣，是一種摹仿藝術，儘管繪畫領域似乎是再現外部事物。畫家隨身攜帶畫板，畫布在他與自然之間起著中介作用。<sup>44</sup>

在戈蒂耶看來，大自然的一切僅是藝術家選材的依據，天才藝術家運用質材在各種自然符號的裂縫中，將美釋放出來，呈現於畫布上，藝術由此並非再現表像，而是美的載體。這段經典語錄強調畫家的主體地位以及繪畫作為一門藝術的獨立性，也將評論家用文字點評藝術的權力合法化，從而成為巴黎文藝界實踐語圖互涉的主要理論依據。

戈蒂耶後擔任巴黎知名文藝雜誌《藝術家》主編，評論過東方派畫家歐仁·弗洛蒙坦（Eugène Fromentin）的非洲日誌《阿爾及爾，旅行日誌片段》（*Alger, fragments d'un journal de voyage*）：

那次旅行，用文字向我們轉述，是一次徹頭徹尾的“藝術移置”實踐。弗洛蒙坦先生並沒有用毛筆蘸上墨水，而是把畫筆浸入水彩畫的顏料盤中，用句子加以清洗，發出如同排版印刷般美妙純淨的聲調（*une idéale pureté de ton*）。<sup>45</sup>

這是戈蒂耶首次提出“藝術移置”，也是這一法國批評方法理論化的基礎。戈蒂耶的“藝術移置”脫胎於“藝格敷詞”。“移置”（*transposition*）一詞是西方傳統修辭學術語“*composition*”<sup>46</sup>的核心含義，指“將一個詞放到句子中的合適位置”<sup>47</sup>。在19世紀，移置或互涉在詩歌與繪畫領域多次實踐，並拓寬至文學與塑形藝術領域。戈蒂耶引入“聲調”（*un ton*）一說，在視覺中融入聽覺感受，強調視聽共鳴，產生和諧之美。用當下的學術話語來表達，就是文學與藝術之間進行跨學科對話，到達美學目的或取得美育效果。

抒情是文學各文類的共同特徵。“抒情首先是一個在允許唱或歎的節奏形式中表達感覺或情

感的語域”<sup>48</sup>，因此尚美的法國詩人不約而同地提倡有韻和可唱的詩歌。泰奧多爾·德·邦維爾 (Théodore de Banville) 強調：“詩句是有韻的人類話語，必須能唱，確切地說，沒有不能唱的詩和詩句”。<sup>49</sup>馬拉美認為：“詩用簡化為基本節奏的人類言語來表述生存的神秘感，她賦予我們的人生以真實，並由此構成我們的唯一精神任務”。<sup>50</sup>文學與繪畫、音樂等藝術形式的對話最終促成“藝術的本體倫理”<sup>51</sup>確立，藝術移置實踐在波德萊爾的詩歌式批評中得到淋漓盡致的運用<sup>52</sup>，成為象徵派在“萬物之間、自然與人之間、人的各種感官之間、各種藝術形式之間”尋找“隱秘的、內在的、應和的關係”<sup>53</sup>的先聲。

不過必須指出，不論是唯美派還是象徵派，他們的藝術移置實踐僅限於西歐文化圈之內，真正將藝術移置在東西異文化之間進行實踐的，恰恰是德·莫朗和謝閣蘭 (Victor Segalen)。德·莫朗在《宋代詩詞選》出版之前，已在《中國音樂》( *La musique en Chine*, 1911) 一書中指出：

音樂是人類難以言表的思緒的最忠實表達方式，甚至是靈魂的最忠實表達方式。文辭明確但粗暴，只有契約價值，無法表達細膩的情感。後者瞬間即逝，在有教養的精神深處回蕩，才是人類各種族的集體和個體心靈深處之物。<sup>54</sup>

德·莫朗對於音樂的認識，顯然已超越歐洲啟蒙時期的音樂發生說。他意識到文字符號的語義局限，文字過於理性，限制了自身表達感性內容的能力。他在錢德明 (Joseph-Marie Amiot) 的中國音樂研究基礎上，將音樂視為人類情感的最忠實表達方式，以喚起共情作為翻譯的終極目標。如金絲燕指出，《宋代詩詞選》的翻譯思路是“回歸到德理文的翻譯路線，以呈現中文詩歌原貌為目標，而不延續俞第德、布勒蒙的自由創作路線……只要能在讀者心中召喚出與原文同樣的感情，那就是正確的翻譯”。<sup>55</sup>

實際上，用視聽互涉的方式來詮釋情感的藝術實踐在當時歐洲音樂界早有先例，其中著名的兩例是：德彪西的藝術歌曲代表作《星光燦爛之夜》( *Nuit d'étoiles*, 1880)，歌詞取自邦維爾的詩作《鐘乳石》( *Stalactites*, 1846)；德國作曲家馬勒 (Gustav Mahler) 的第九部交響曲《大地之歌》( *Das Lied von der Erde*, 1908)，受啟發於德國詩人漢斯·本格特 (Hans Bethge) 的詩集《中國之笛》( *Die chinesische Flöte*, 1907)。然而，《宋代詩詞：鋼琴曲唱本》與此兩例之間仍然存在本質性區別。《星光燦爛之夜》是同一文化領域內音樂與詩歌兩種藝術形式的互涉；《大地之歌》從表面上看是西方音樂與中國詩歌的互涉，而實際上，《中國之笛》的“源文本是《玉書》”<sup>56</sup>，兩者均是不忠實翻譯，均“以中國詩歌意象為體”<sup>57</sup>還歐洲詩歌之魂，《大地之歌》與其說表達了中國詩歌的情感，不如說是馬勒內心情感的流露。相反，《宋代詩詞：鋼琴曲唱本》的歌詞來自中國詩歌的忠實譯本《宋代詩詞選》<sup>58</sup>，以認同原作者和聽眾之間具有同理心為基礎，通過音樂這一無國界介質，用西洋樂器詮釋宋代詩詞作者的內心世界，嘗試闡發情感之美，是藝格敷詞的一次跨文化實踐。

## 結 論

德·莫朗是醫生、翻譯家和文學家，單純就其宋代詩詞翻譯和研究而言，可以得出三點結論：其一，*Florilège des poèmes Song* 應該譯為《宋代詩詞選》，該譯著與《宋代漢詩》和《宋代詩詞：鋼琴曲唱本》一同構成文本群，體現德·莫朗的宋代詩詞翻譯思路；其二，德·莫朗是首位論及中國詩歌可唱性的西方學者，也是首位在譯著中提到“詞”這一中國古代文體的西方學者，其翻譯思路是文音結合，儘量忠實傳達詩人的情感；其三，《宋代詩詞：鋼琴曲唱本》是藝術移置在跨文化領域的首次實踐，將藝格敷詞的實踐領域從語圖互涉拓寬至視聽互涉。

就法國的文藝傳統而言,文學一直相對於其他藝術形式佔有優勢。法蘭西學術院(Académie française)的存在是文學具有優勢的象徵。瓦格納在巴黎文藝圈的活動確實提升了音樂在歐洲的地位,但無法動搖文學在法國的優勢地位。戈蒂耶一直貫徹藝術移置這一文藝批評方法,可他自始至終是一位美文的忠實者。法國學者蒙當敦(Alain Montandon)指出,“不論戴奧菲爾以何種姿態、穿越言語去表達真正的、可感的自發情感,他始終是一位詩人”。<sup>①</sup>存在主義者薩特也強調文學的優越性:“同一時代的藝術無疑是相互影響的,而且受到同樣的社會因素的制約。但是若有人要表明某一文學理論因其不適用於音樂因而就是荒謬的,他們首先應該證明各種藝術是平行的。偏偏並不存在這種平行性。這裡和其他地方一樣,不僅是形式,還有質地也造成差別;用顏色和聲音工作是一回事,用文字來表達是另一回事”。<sup>②</sup>時至今日,法國比較文學界在實踐藝術移置時仍然堅持:“文學在美學思想的形成過程中始終佔據特殊地位”。<sup>③</sup>

因此,德·莫朗的詩歌翻譯實踐,究其實,是用音聲的藝術感染力來傳遞情感,加深對文學的理解。這是宋代詩詞參與世界文學的路徑和事實,對當下的中西文學交流具有啟示意義。

① Paul Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris: Gallimard, 1962, introduction pp. 36-37.

② 喬治·蘇列·德·莫朗是法國漢學史上爭議頗大的人物。他1878年生於巴黎,自幼受法國東方詩歌自由創作人朱迪特·戈蒂耶(Judith Gautier,漢名“俞第德”)影響,對中國文化產生興趣,1901~1918年以醫生、譯員、領事等身份先後在北京、漢口、上海和昆明等地工作,研究過中國語言文字和文學。他譯介過《西廂記》、《金瓶梅》、《西遊記》、《風月傳》、“三言二拍”等中國古代文學作品,其中 *L'Amoureuse Oriole, jeune fille, roman d'amour chinois du XIII<sup>e</sup> siècle* (1928)是《西廂記》的最早法文全譯本;此外他以中國古典文學為藍本創作法語小說 *Bijou-de-Ceinture* (《佩玉:男旦》,1925)和 *La Passion de Yang Kwe-Fei* (《楊貴妃》,1924),並著有中國語言文法書《蒙古文法概要》(*Éléments de grammaire mongole*, 1903)、中國文學研究專著《中國文學隨筆》(*Essai sur la littérature chinoise*, 1912)和《中國現代戲劇和音樂》(*Théâtre et musique modernes en Chine*, 1926)等,對中國文學與音樂的整體關係有深刻的認識。德·莫朗1919年返法,嘗試在漢學界謀求職位,不過他的研究範式受法國唯美派影響,不為重視考證的專業漢學界所認同。1930年,他轉入醫學界,推廣針灸術,著有《中國科學:手相》(*Sciences occultes en Chine: la main*)、《針灸術簡要》(*Précis de la vraie acuponcture*

*chinoise*)、《針灸法》(*L'Acuponcture chinoise*, 2卷)等書,對法國當代養生觀念的形成產生了深刻影響,成為國際上公認推廣中國針灸術的西方第一人,尤因著有《針灸法》在1950年獲提名參與諾貝爾生理學獎競選。

③ *Florilège des poèmes Song* 被譯為《宋詞選》,最早出現於阮潔卿《中國古典詩歌在法國的傳播史》一文(武漢:《法國研究》,2007年第1期)。

④ 安畢諾(Angel Pino)等編著:《20世紀中國古代文化經典在法國的傳播編年》,鄭州:大象出版社,2018年,第78頁。

⑤ 金絲燕:《中國文論在法國》,方維規主編:《海外漢學與中國文論·歐洲卷》,北京:北京師範大學出版社,2019年,第114~121頁。

⑥ François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008, 轉引自 Dr. Johan Nguyen, *La réception de l'acuponcture en France, une biographie revisitée de George Soulié de Morant (1878-1955)*, Paris: L'Harmattan, 2012, p. 74.

⑦ Philippe Postel、郭麗娜譯注:《涵化與本土化:18~19世紀法國文學界對中國詩歌藝術的詮釋》,廣州:《中山大學學報》,2021年第6期。

⑧ 吳承學:《中國古代文體學研究》,北京:人民出版社,2011年,第15頁。

⑨ 彭玉平指出:“詞學的學科體系是伴隨詞學的學術



發展而逐漸形成的。詞學的源流經過了從前古典形態到古典形態到現代學科形態三個階段。”彭玉平：《中國分體文學學史（詞學卷）》，太原：山西教育出版社，2013年，緒論第1頁。

⑩謝元淮：《填詞淺說》，唐圭璋編：《詞話叢編》第三冊，北京：中華書局，1986年，第2509頁。

⑪吳衡照：《蓮子居詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》第三冊，第2418頁。

⑫夏承燾等：《宋詞鑒賞辭典》上海：上海辭書出版社，2012年，周汝昌序第11頁。

⑬參見彭玉平：《況周頤與晚清民國詞學》，北京：中華書局，2021年，第130~133頁。

⑭現代詞學建設以王國維《人間詞話》為起點，參見彭玉平：《王國維詞學與學緣研究》，北京：中華書局，2015年。

⑮⑯Dr. Wei Thiong Chan Way Tim, *George Soulié de Morant*, pp. 120-121; pp. 48-49.

⑰⑱George Soulié de Morant, *Poèmes chinois de la Dynastie Song (960-1277 après J.-C.)*, *Mercure de France*, T. 134, 16 août 1919.

⑲⑳㉑㉒George Soulié de Morant, *Florilège des poèmes Song*, Paris: Plon, 1923, introduction p. IV; pp. I-II; p. I; pp. II-III.

⑳本段括號內兩個數字，第一個數字是每位詩人的被選譯詩詞總數，第二個數字是其中的詞作數量。括號內若單個數字，即無詞作。

㉓40首詩歌是：歐陽修（4首）《春日西湖寄謝法曹歌》、《讀梅氏詩有感示徐生》、《答丁元珍》和《豐樂亭遊春》；王安石（3首）《書湖陰先生壁二首》、《烏塘》和《即事》；蘇軾（11首）《紅梅》、《哭幹兒》、《寓居定惠院之東雜花滿山有海棠一株土人不知貴也》、《薄薄酒二首》、《贈劉景文》、《南堂》、《和孔密州東欄梨花》、《雪後書北台壁二首》、《和晁同年九日見寄》、《新城道中二首》和《遊金山寺》；秦觀（1首）《邗溝》；黃庭堅（2首）《何氏悅亭詠柏》和《臨河道中》；陸游（5首）《枕上作》、《夜出偏門還三山》、《晨起》、《夜坐憶剡溪》和《臨水延福寺早行》；范成大（3首）《浙江小巖春日》、《春晚即事留游子明王仲明》和《寄題毛君蓮華峰庵》；王琮（1首）《秋夜有懷醉書十韻》；朱熹（1首）《捉湖邊莊》；戴復古（4首）《阿奇

晬日》、《頻酌淮河水》、《山中小憩》和《夕陽山外山》；樂雷發（1首）《烏鳥歌》；宋伯仁（2首）《漁夫吟》和《僻居》；謝翱（1首）《效孟郊禮》；何應龍（1首）《採蓮曲》。

㉔鄭逸梅：《南社叢談》，上海：上海人民出版社，1981年，第100頁。

㉕曹辛華、鍾振振主編：《民國詩詞學文獻珍本整理與研究》，宗瑞冰整理：《民國時期唐詩選本考述》，鄭州：河南文藝出版社，2015年，第58頁。

㉖Dr. Johan Nguyen, *La Réception de l'Acupuncture en France, Une biographie revisitée de George Soulié de Morant (1878-1955)*, p. 67.

㉗㉘彭玉平：《唐宋詞舉要》，北京：商務印書館，2014年，第176頁；第356頁。

㉙Armand Bolsène, *Poèmes chinois de l'époque Song pour chant et piano*, Paris: Maurice Senart, 1924, pp. 2-13.

㉚王力：《詩詞格律》，香港：中華書局，2002年，第93頁。

㉛Nicolas Fréret, *De la Poésie des Chinois, Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, avec Les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie depuis l'année M.DCC.XI et compris l'année M.DCC.XVII*, Paris: Imprimerie Royale, tome III, p. 289.

㉜Léon d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862, Préface, p. ciii.

㉝Judith Gautier, *Le Livre du Jade, poésies traduites du chinois*, Paris: Félix Juven, 1902, Prélude p. XVII.

㉞Ferdinand Stocès, *Sur les Sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917)*, *Revue de Littérature Comparée*, 2006/3 (319), pp. 335-350. 斐迪南·斯多塞在此文中通過考證，指出《玉書》參考德理文的《唐詩》法譯本，1867年舊版共71首詩，其中2首是“忠實翻譯”，19首是“改寫”，26首是“創作”，8首是“誤譯錯譯”，9首無法識別；1902年新版共110首詩，其中22首是“忠實翻譯”，25首是“改寫”，26首是“創作”，11首是“誤譯錯譯”，26首無法識別。

㉟㊱Paul Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, pp. 20-30; pp. 599-614.

㊲劉堯民：《詞與音樂》，昆明：雲南人民出版社，1985年，第4頁。

③ Stéphane Feuillas, “Introduction aux Cinq Dynasties et la Dynastie des Song”, Rémi Mathieu (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris: Gallimard, 2015, pp. 519-524.

④ 彭玉平:《中國分體文學學史(詞學卷)》,第24頁。

⑤ 喬治·莫里涅認為,“在古希臘修辭學中,嚴格意義上的藝格敷詞(ecphrasis)是描述一件藝術品”。Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 2022, p. 121.

⑥ 李健:《論作為跨媒介話語實踐的“藝格敷詞”》,北京:《文藝研究》,2019年第12期。

⑦ Jean-Michel Gliksohn, littératures et arts, in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF, 1989, pp. 245-261.

⑧ Théophile Gautier, “Du Beau dans l’Art”, *Revue des deux mondes*, 19, 3 (1847), p. 891; cf. aussi Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, T. 1, Paris: Michel Lévy Frères, 1855, p. 171.

⑨ L’Artiste, 22.2.1857, 6<sup>e</sup> série, T. III, 11<sup>e</sup> livraison, pp. 161-164 et 1.3.1857 6<sup>e</sup> série, T/III, 12<sup>e</sup> livraison, pp. 177-180.

⑩ 西方修辭學不局限於口頭表達,不過傳統修辭術注重口才和辯才,“composition”一詞原指演講者在抗辯過程中組織口頭語言的方式。中國傳統文學理論重視文采,未對口頭形式進行理論化,因此非要在中國傳統文論中尋找“composition”的對應概念,可能《文心雕龍》中的“章句”比較吻合。

⑪ “Composition”, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, pp. 84-85.

⑫ Paul Aron etc. (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris: PUF, 2002, p. 765.

⑬ Théodore de Banville, *Petit Traité de Poésie française*, Paris: G. Charpentier, 1883, Introduction p. 3.

⑭ Stéphane Mallarmé, *Oeuvre complètes*, T. II, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2003, p. 657.

⑮ 卡蘿爾·塔龍-于貢(Canole Talon-Hugon)指出,西方藝術發展經歷過感化、解放和思想體驗三種模式,分別對應德行倫理、本體倫理和審視倫理三個階段,19世紀下半葉為藝術的本體倫理確立時期。參見卡蘿爾·塔龍-于貢:《思想的感化、解放和實踐——古典、現代和當代思考藝術倫理效率的方式》,張新木

譯,史忠義主編:《當代法國美學與詩學研究》,北京:知識產權出版社,2014年。

⑯ 參見 D. H. T. Scott, *Beaudelaire’s Transposition d’Art Poetry, Archaeology, Culture, History, Literature*, 1980, Vol. 80C, pp. 251-262.

⑰ 波德萊爾:《1846年的沙龍》,郭宏安譯,廣西桂林:廣西師範大學出版社,2002年,譯本序第3~4頁。

⑱ 謝閣蘭主要是在詩歌與碑刻藝術之間實踐藝術移植,尚未涉及音樂領域,其代表作是法漢雙語詩歌《古今碑錄》。參見 Philippe Postel、郭麗娜譯注:《維克多·謝閣蘭的〈古今碑錄〉:一部漢法雙語的“現代詩集”》,廣州:《中山大學學報》,2020年第6期。

⑲ Goerges soulié, *La musique en Chine*, Paris: Ernest Leroux, 1911, introduction p. 1.

⑳ 金絲燕:《中國文論在法國》,方維規主編:《海外漢學與中國文論·歐洲卷》,第114~115頁。

㉑ Fusako Hamao, *The Sources of the Texts in Malher’s “Lied von der Erde”, 19<sup>th</sup>-Century Music*, 1995, Vol. 19, No. 1, pp. 83-95.

㉒ Ferdinand Stocès, *Sur les Sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917)*, *Revue de Littérature Comparée*, 2006/3 (319), pp. 335-350.

㉓ 關於德·莫朗譯本的忠實度論證,參見 Peng Yuping, Guo Lina, *A la recherche des émotions fugitives, subtiles et délicates: Acculturation du “Ci” en France sous la perspective de la Qiao-yiologie, Monde chinois / nouvelle Asie*, 2021 (66-67), Paris: ESKA, pp. 51-67.

㉔ Alain Montandon, *Champs posturaux de la poésie de Théophile Gautier*, *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Lucie Editions, 2021, pp. 13-25.

㉕ 讓-保爾·薩特:《什麼是文學》,施康強譯,北京:人民文學出版社,2018年,第4~5頁。

㉖ Jean-Michel Gliksohn, littératures et arts, in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, pp. 245-261.

作者簡介:郭麗娜,中山大學中國語言文學系教授、博士生導師。廣州 510275

[責任編輯 陳志雄]