

詩神遠遊：俞第德《玉書》裡的意象呈現*

蔣向豔

[提 要] 作為一部中法詩藝的融合之作,《玉書》綻放於帕納斯詩派鼎盛的時刻,帶有鮮明的十九世紀法國浪漫主義詩歌特徵,其源泉之中國題材則顯示了詩集的“中國風”。俞第德通過比興法在詩中呈現了大量中國古詩意象;通過“比”,把中國古詩常見的意象,以喻體或本體直接遷移於法語詩歌;通過“興”或比興融合,將自然事物和人事並置關聯,起到“文已盡而意有餘”的表意功能。由此,《玉書》將中國風大自然引入法國詩歌。

[關鍵詞] 《玉書》 俞第德 比興 意象

[中圖分類號] H32; I207.22 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2023) 04 - 0101 - 11

引言：俞第德與《玉書》

《玉書》(*Le Livre de Jade*)是法國女詩人朱迪特·戈蒂耶(Judith Gautier, 1845-1917, 中文名俞第德)的作品,1867年初版,1902年出版增訂本。這部詩集名義上是俞第德中國古詩的法譯作品,實際上詩集裡大部分詩並非嚴格意義上的翻譯,而是俞第德根據中國古詩常見的一些主題、一些意象甚至某個詞語,加以想像發揮創作而成。《玉書》不能單純被視為一部譯作,它同時是俞第德的自創之作;《玉書》不單純是中國古詩法譯集,而更是一部法國詩集,是一部具有相當高的文學價值、值得進行文學批評的作品。事實上,《玉書》1867年出版後便以文學性和審美性贏得了廣大法國讀者的喜愛。近些年來,《玉書》在中外評論界都受到了一定的關注和研究。

法國學者德特里(Muriel Détrie)稱其為一部先鋒之作,認為它比1862年首部唐詩法譯集、漢學家德理文(Marquis d'Hervey de Saint-Denys)的《唐詩》更容易為非專業的法國讀者大眾所接受,“對中國詩在西方的傳播起到了至關重要的作用”^①;另一位法國學者斯托塞(Ferdinand Stocès)詳盡細緻地考證了《玉書》的中文原詩,指出1902年版《玉書》的110首詩中(加上開篇裕庚給俞第德的贈詩,總數應是111首)真正算得上是譯作的只有22首,有25首是改寫或借鑑了德理文的譯文,有11首可以認為是俞第德未成功的翻譯嘗試,還有26首可以確信是俞第德自己的創作。其餘26首詩歌,要麼是俞第德直接在書中標注原詩作者是無名氏,要麼是她注釋的原詩作者無從考據。^②另

* 本文係國家社科基金一般項目“《詩經》在法英美漢學界的接受研究”(項目號:21BWW024)的階段性成果。

外,余寶琳(Pauline Yu)在《“瓷器裡面是你的雪花石膏”:朱迪特·戈蒂耶的〈玉書〉》一文中,對《玉書》做出了高度評價和認可,認為俞第德從翻譯中國古典詩的初衷出發,最後成功將詩集變成了一件藝術品;余寶琳提出,可以不把俞第德視為一位中國詩的翻譯者,就把她當作象徵派、意象派一代詩人中的一員,在努力尋找更令人回味、非個人的表達方式。^③近年來有學者撰文考察了俞第德的中文和中國文化造詣及其與在法中國文人的交流^④;法國學者包世潭(Philippe Postel)將《玉書》定義為自由翻譯,即創造性接受^⑤。

在國內,關注並研究俞第德及其《玉書》的學者主要是在比較文學界。最早的是錢鍾書先生。他曾對1867年版中文書名“白玉詩書”提出質疑,因為根據中文習慣,詩集一般用“集”或者“選”,不會用“書”字^⑥。其後,錢林森在《光自東方來——法國作家與中國文化》第三章^⑦“藝術烏托邦:法國作家對中國文化的構想”第二節“借得‘玉笛’輕輕吹:女詩人朱笛特譜寫的中華音符”專門探討了俞第德,稱她為“永遠的東方主義者”;文中具體分析了《玉書》中的唐詩宋詞以及俞第德作品中的文化中國。其後孟華討論了俞第德《玉書》的翻譯問題^⑧;蔣向豔借《玉書》這一成功範例探討中國文學海外傳播的話題^⑨;劉陽翻譯了《玉書》的自序^⑩;也有學者從歷史學角度做了相關研究^⑪。可見國內外學界對俞第德及其《玉書》的研究方興未艾。

本文嘗試從比較文學與跨文化研究的視角出發,探討俞第德《玉書》裡中國古代詩歌意象的呈現。所謂意象,是指中國古代詩歌中一些具有特定含義的語詞,如“落花”、“流水”、“蓮花”、“荷花”等,它們彙聚了長期使用某種共同語言的人群的共同情感,在文藝學上被稱為詩歌的意象。^⑫陳植鏗指出,在一首詩歌中起組織作用的主要因素是聲律和意象;意象是詩歌藝術最重要的組成部分之一。^⑬法國漢學家朱利安(François Jullien)曾從比較詩學的角度研究中國古典詩學,深入探討了中國詩學的幾個原創性範疇:風味、比興和象外^⑭,認為比興和象外都屬於詩學形象(l'image poétique)的問題^⑮,只是他把“象”和“意”分開考察,未能緊貼中國古代詩學的原核。俞第德將中國古詩改寫為法語詩,詩的主旨和表現手法均有大的轉變,唯保留了大量中國古詩常見的意象,這些意象,往往以明喻、隱喻、借喻等修辭法呈現,近似於《詩經》裡的比興。

一、以“比”呈現意象

錢鍾書說,“比喻是文學語言的特點”^⑯。另一個有趣的說法是,本體和喻體是一對被“作合”的“語言眷屬”。在文學作品中,比喻以生動的形象,讓讀者感知清晰的事物,或明瞭深奧的道理;在抒情詩中,比喻尤其具有“托物以言情,借物以載情”和表象的詩學功能,並能造成表達的“陌生化”效果,引起讀者解讀的慾望。^⑰自《詩經》以來的中國古詩有“比興”的傳統,多以自然事物為人事的喻體,以此來形象描繪事物或說理。與此相似,《玉書》中每首詩都有一個或多個形象的比喻;也和中國古詩一樣,這些比喻往往在自然和人事之間形成呼應。如這首《桃花》(La Fleur De Pêcher):

J'ai cueilli une petite fleur de pêcher et je l'ai apportée à la jeune femme qui a les lèvres plus roses que les petites fleurs.

J'ai pris une hirondelle noire et je l'ai donnée à la jeune femme dont les sourcils ressemblent aux deux ailes d'une hirondelle noire.

Le lendemain la fleur était fanée, et l'oiseau s'était échappé par la fenêtre du côté de la Montagne Bleue où habite le Génie des fleurs de pêcher;

Mais les lèvres de la jeune femme étaient toujours aussi roses, et les ailes noires de ses yeux ne

s'étaient pas envolées.

譯文：

我摘下一朵小小的桃花，把它送給一位少婦，她的嘴唇比桃花更紅。

我抓住一隻黑色的燕子，把它送給那位少婦，她的眉毛黑得就像燕子的翅膀。

第二天，桃花凋謝了，燕子從藍山那邊的窗戶飛走了，山上住著桃花神；

不過，少婦的雙唇紅潤如故，她眼睛上的那對黑色翅膀也沒有飛走。

這首《桃花》詩通篇運用了“比”：將少婦的紅唇比作桃花，將她烏黑的眉毛比作燕子的翅膀；第一第二句明喻 (simile)，第四句借喻 (metonymy)。詩中以比喻呈現了兩個意象：桃花和燕子雙翅，這兩個意象顯然來自中國古詩。此詩雖然標明是根據“Tse-Tié”的詩譯出，但這位詩人和原詩均無法考證，很可能是俞第德根據中國古詩的某些詩題、或者詩中的個別語詞，發揮想像自創而成。

這首《致一位年輕詩人》是根據《小雅·鹿鳴之什·天保》最後一章改寫而成：

Imite la lune grandissante! Imite le soleil levant!

Tu seras pareil à la montagne du Sud, qui ne vacille jamais, ne s'ébranle jamais,

Et demeure éternellement verte comme les pins glorieux et les cèdres!

翻譯如下：

如漸漸變圓的月亮！如初升的太陽！

你會像南山那樣毫不動搖，

像松樹柏樹那樣永葆青春！

原詩：“如月之恒，如日之升。如南山之壽，不騫不崩。如松柏之茂，無不爾或承。”

原詩整章都是“比”。這首詩是《玉書》中為數不多較為忠實於原詩的一首譯詩，幾乎全盤照搬了原詩的“比”：如月、如日，如南山、如松柏。但原詩和譯詩的主題並不相同。原詩的主題是表達對新即位的宣王的美好祝願，而俞第德把這首詩的題目改為《致一位年輕詩人》，祝福的對象變了，詩義也變了：稱揚一位年輕詩人就像漸漸變圓的月亮和初升的太陽一樣——都是正在成長的“不朽”事物，祝福他（她）會像南山那樣堅不可摧，像松柏那樣四季長青，即永葆藝術的青春和活力。如果說月亮、太陽並非典型的中國古詩意象，那麼南山、松柏則是中國傳統文化裡有著獨特內涵的自然意象。俞第德雖然照搬了原詩意象，但將南山所蘊含的“長壽”之義略去不譯，正是為了與新詩主旨相符。

這首《詩人在舟中笑》第三句寫道：

Et les grands rochers pointus, posés au milieu des fleurs, ressemblent à des pagodes.

有著尖尖角的大岩石矗立在花朵中間，看起來就像一座座寶塔。

詩句中的喻體寶塔這一意象顯然來自中國文化。寶塔、瓷亭等意象頻頻出現在《玉書》中，儼然是 18 世紀歐洲流行的“中國風”在俞第德詩集中的延續。

再如這首《西郊花船》裡的兩句詩：

Sur ce bateau est la plus belle des femmes; ses sourcils ressemblent aux cornes des papillons.

Comme une fleur tombée dans la boue, les passants cruels m'abandonnent.

最美麗的女子在船上；她的眉毛就像蝴蝶的觸角。

就像一朵花掉進污泥，殘忍的路人將我拋棄。

這兩句原作為杜甫《城西陂泛舟》的首句“青蛾皓齒在樓船”。詩句中的比喻“美女的眉毛像蝴

蝶的觸角”即來源於“青蛾”——青黛畫的眉毛，借指美人；“蛾眉”即像蠶蛾觸角般細長彎曲的眉毛，俞第德翻譯成“蝴蝶觸角”算是形象近似，並不確切。“像一朵花掉進污泥”，疑為由“出淤泥而不染”的典故化用而來。“蝴蝶觸角”、“花入污泥”這兩個意象都屬於異文化借翻譯之道相接觸之後發生的變形，其源文化意象來自中國傳統。

俞第德採擷了中國古典詩的常見意象，發揮她那浪漫而豐富的想像力，以比喻的方式為法語詩歌引入了大量新意象。其中有的直接來自中國古詩，有的則屬於明顯的創新。典型的中國古詩意象有蓮花、珍珠、玉石、白霜、絲綢、黑髮、白雲、燕子等。其中最多見的是“玉”的意象，一如書題所示。尤以這首原作為李白《玉階怨》的《玉階》最為突出：

Sous la douce clarté de la pleine Lune, l'Impératrice remonte son escalier de jade, tout brillant de rosée.

Le bas de la robe baise doucement le bord des marches; le satin blanc et le jade se ressemblent.

Le clair de Lune a envahi l'appartement de l'Impératrice; en passant la porte, elle est tout éblouie;

Car, devant la fenêtre, sur le rideau brodé de perles de cristal, on croirait voir une société de diamants qui se disputent la lumière;

Et, sur le parquet de bois pâle, on dirait une ronde d'étoiles.

皇后登上露水閃閃的玉石台階。

她的衣裙底部輕輕地擦著玉階邊緣；白色綢緞就像玉石一樣。

月光照進了皇后的房間；她走進門內，感到一陣耀眼炫目。

因為，窗前的水晶珠簾，就像一堆鑽石在爭光奪彩。

淺色的木地板上，好像閃爍著一圈星星。

“像玉石一樣”、“像一堆鑽石”、“好像閃爍著一圈星星”，其本體都是白色或無色事物：綢緞、水晶或月光。玉是白色的，除了玉，書中還出現較多其他白色事物為本體或喻體，如珍珠、白雲、月光、天鵝、蓮花、白霜、白粉、雪花等：

En regardant les petits nuages qui se balancent sur la montagne, éclairés par la Lune,

Quelques-uns disent que ce sont les femmes de l'Empereur qui se promènent vêtues de blanc;

Et d'autres prétendent que c'est une nuée de cygnes.

看著在山上搖曳的小雲朵被月光照亮，

有的說那是皇帝的嬪妃們穿著白色衣裳在散步；

有的卻說那是一群白天鵝。（《海上月明》）

L'ennui couvre l'esprit comme un voile de nuages.

無聊像雲層一樣籠罩著心靈。（《秋思》）

La gelée blanche recouvre entièrement les arbustes; ils ressemblent aux visages poudrés des femmes.

Je les regarde de ma fenêtre, et je pense que l'homme, sans les femmes, est comme une fleur dépouillée de feuillage.

灌木叢上覆蓋著一層厚厚的白霜，就像撲了白粉的女人臉。

我看著窗外的灌木叢，心想少了女人的男人就像葉子脫落的花朵。（《寫在白霜上的思想》）

這首《客棧》源自李白的《靜夜思》：

Je me suis couché dans ce lit d'auberge; la lune, sur le parquet, jetait une lueur blanche,

Et j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet.

我躺在客棧的床上；月亮在地板上灑下白色的光，
我還以為地上下了雪。

其他再如：

Les poissons sautent par moment hors de l'eau: on croirait que ce sont les nénuphars qui s'épanouissent.

Et la gelée blanche change en perles les diamants de la rosée.

魚兒跳出水面：就像盛開的蓮花。

白霜把露珠變成了珍珠。（《小湖邊》）

Mais voici une touffe de nénuphars avec ses fleurs semblables à de grosses perles;

河裡長著一大簇睡蓮，盛開的花朵就像一顆顆碩大的珍珠。（《江口》）

Je me suis remise à mon ouvrage près de la fenêtre, et mes larmes ont brodé de perles l'étoffe tendue sur le métier.

我回到窗邊繼續刺繡，我的眼淚繡成了刺繡架織物上的珍珠。（《紅花》）

如上所示，《玉書》處處可見中國古詩常見意象的比喻，或明喻或隱喻或借喻，這一組組比喻、一對對“語言眷屬”如“大珠小珠落玉盤”，呈現了一系列中國傳統文化意象，也造就了《玉書》獨特的東方詩韻。

事實上，《玉書》的“玉”字即是詩集最大的隱喻。俞第德父親泰奧菲爾·戈蒂耶（Théophile Gautier）1852年出版詩集《琺瑯與雕玉》（*Émaux et Camées*），“camées”指浮雕玉石，和琺瑯一樣都是精緻典雅的手工藝品。俞第德《玉書》之“玉”更多指典型的中國文化意象，而非中國文化中最高權力的象徵。俞第德以“龍”為她想像中中華帝國的象徵，如其1869年出版的小說《帝國龍》（*Le Dragon Impérial*）。《玉書》詩中頻繁出現和“玉”有關的中國意象：玉珠（les perles de jade）、玉階（l'escalier de jade）、玉塵（la poussière de jade）、玉笛（la flûte de jade）、玉橋（un pont de jade）、玉鉤（un croissant de jade）、玉樹（un arbre de jade）等。因此，“玉書”之“玉”當隱喻著俞第德心目中的中國文化，也是她想像中中國詩意的象徵。“玉書”即“中國文化之書”，也是“中國詩歌藝術之書”，與《詩經》（*Livre des Vers*）作為“詩之書”暗合、互文。

二、以“興”呈現意象

“比興”是中國原創基本詩學概念，也是中國詩歌的修辭手法。“比”是比喻，“興”是“先言他物，以引起所詠之詞”，都涉及兩種事物。對“比”而言，兩個事物是相似的關係，可以替換的關係；對“興”而言，兩個事物之間並無明顯的邏輯聯繫，可勉強以“聯想”稱之，彼此並不能相互替換，而是平行共存，若以律詩譬喻之，“興”就像律詩的頷聯和頸聯，這兩個對仗聯在上下句之間形成了一個空間，並且上下句是不能彼此替換的。在《玉書》中，除了以比喻的方式呈現意象，俞第德還創造性地以“興”呈現意象。比如這首俞第德自創的《水上柳葉》（*La Feuille Sur L'eau*）：

Le vent a décroché une feuille de saule; elle est tombée légèrement dans le lac et s'est éloignée, balancée par les vagues.

Le temps a effacé de mon cœur un souvenir, un souvenir qui s'est lentement effacé.

Étendu au bord de l'eau, je regarde tristement la feuille de saule qui voyage loin de l'arbre penché.

Car depuis que j'ai oublié celle que j'aimais, je rêve tout le jour, tristement étendu au bord de l'eau.
Et mes yeux suivent toujours la feuille de saule, et maintenant elle est revenue sous l'arbre, et je pense que dans mon cœur le souvenir ne s'est jamais effacé.

譯文：

風吹落了一片柳葉；葉子輕輕落在湖裡，隨水波漸漸飄遠。

時間從我心裡抹去了一段記憶，慢慢消散。

我躺在湖邊，憂傷地看著那片柳葉離傾斜的柳樹越來越遠。

自從我忘了我曾經愛過的人，就終日憂傷地躺在湖邊出神。

眼睛緊緊地盯著那片柳葉，看它現在又飄回了樹下，我想，我心裡的記憶從未被抹去。

這首詩主要運用了“興”：柳葉在湖水裡漸漸飄遠對應“我”心裡的記憶慢慢消散；柳葉又飄回樹下對應“我”從未真正忘記往事。這自然景象和“我”的生活經歷是兩個並行共存之事，彼此呼應，仿佛兩個並置(juxtaposition)的事物；詩題雖然是自然景象“水上柳葉”，其所映襯的主旨卻是後者，是人事。這“水上柳葉”的意象，如水上浮萍，象徵著漂浮的人生。《詩經》往往以想像中的虛景起興(如“關關雎鳩，在河之洲”)，而這首詩以柳葉落水開頭，這是抒情主人公看到的現實景象，即以實景起興，引出抒情主人公的主觀感受，這是俞第德的創新。

再如這首《歧途》中的兩句：

Quand ma bien-aimée est venue au monde, on a enfermé ses petits pieds dans des boîtes de fer; et ma bien-aimée ne se promène jamais dans les chemins.

Quand elle est venue au monde, on a enfermé son cœur dans une boîte de fer; et celle que j'aime ne m'aimera jamais.

我的愛人剛出生時，她的小腳就被鎖在鐵匣子裡；我的愛人從不曾以雙腳走路。

她剛出生時，她的心靈就被鎖在鐵匣子裡；我愛的人永遠不會愛我。

這也略近於“興”，只是所說的兩件事情共有同一個主人公，這兩件事情彼此呼應、相互映襯，可以說前者是後者的某種象徵，後者是對前者的進一步解釋：禁錮了雙腳也禁錮了心靈。這種寫法也是並置，和蒙太奇手法對於電影的效果如出一轍。“鎖在鐵匣子裡的小腳”和“鎖在鐵匣子裡的心”兩個意象，一個源自中國傳統文化，另一個則是西方詩人的創新。

《玉書》中更常見的是以比興一體的方式來呈現意象。詩集收入了俞第德自稱“根據《召南》譯出”(Selon Sao-Nan)的四首詩，其實這四首詩中能夠確認是出自《詩經》的僅兩首，分別是《魏風·碩鼠》和《小雅·天保》，其餘兩首詩《官大人的三位妻子》和《年輕詩人思念他那住在河對岸的戀人》應為俞第德自創之作。不過這兩首詩雖然並非直接出自《詩經》，卻也並非和《詩經》全然無關。它們分別在詩歌的結構、寫作手法和意象等方面借鑑了《詩經》，表現了俞第德所受中國古詩的影響。如這首《年輕詩人思念他那住在河對岸的戀人》(Un Jeune Poète Pense À Sa Bien-Aimée. Qui habite de l'autre côté du fleuve, 意譯：我之所愛，在水一方)：

La lune monte vers le cœur du ciel nocturne et s'y repose amoureusement.

Sur le lac lentement remué, la brise du soir passe, passe, repasse en baisant l'eau heureuse.

Oh! quel accord serein résulte de l'union des choses qui sont faites pour s'unir!

Mais les choses qui sont faites pour s'unir s'unissent rarement.

譯文：

月亮升至夜空中心,溫情脈脈地在那裡憩息停留。
微波蕩漾的湖面上,晚風一遍遍地輕吻著幸福的湖水。
啊!為彼此而生的事物結合了,會是多麼寧靜和諧啊!
然而,為彼此而生的事物卻很少結合。
天作之合總是罕見。

在詩中,月亮和夜空、晚風和湖水被描寫成“為彼此而生”的事物,是“天作之合”,卻只能短暫結合,更多的時間是錯過、分離;詩的主題是詩人思念他那一水之隔的戀人,詩的正文對這一主題一詞未措,只是通過對月亮和夜空、晚風和湖水這兩對自然事物的生動描繪,詩的主旨便躍然紙上。這是借比興呈現意象所達到的效果。

雖然俞第德標注此詩是根據《召南》(Selon Sao-Nan)譯出,顯然它並非直接譯自《詩經》。詩題有些近似《秦風·蒹葭》“所謂伊人,在水一方”的意境,但詩歌本身卻吟詠“月亮升起”,這個意象則可以在《陳風·月出》中找到影子:“月出皎兮,佼人僚兮。舒窈糾兮,勞心悄兮”。《蒹葭》和《月出》這兩首詩的主旨都是寫抒情主人公對意中人或某種心儀的境界思慕而不可得的心境。這兩首詩的意象“水”、“月出”和“思而不得”的遺憾都呈現在俞第德的這首創作中。若從法國詩歌的角度來看,這首四行詩顯然又有著法國 19 世紀浪漫主義詩人拉馬丁(Alphonse de Lamartine)詩作的回聲。第一句詩“月亮升至夜空中心,溫情脈脈地在那裡憩息停留”與拉馬丁《孤獨》(1817)一詩的這兩句形成呼應:

Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.
暗夜王國的女王駕玉輿登上雲天,
染白了遠方天邊的周圍。

拉馬丁在詩中運用了希臘神話。在希臘神話裡,月神塞勒涅(Selene)掌管著太陽隱去後黑夜中的光明來源即月亮,她駕駛一輛由兩匹飛馬拉動的白銀馬車,從天空一隅駛向另一隅,直到黎明時天邊迎來新一天的曙光時駛入海中。詩中“暗夜王國的女王”(la reine des ombres)指月亮女神塞勒涅(即月亮),她駕著“煙霧滾滾的馬車”(le char vapoureux)登上雲天,驅走夜晚的黑暗,染白了夜空。從修辭的角度而言,“暗夜王國的女王”和“煙霧滾滾的馬車”都是借喻(mytonymy)。俞第德詩中同樣出現月亮與夜空兩個主要意象,同樣也運用了借喻,但與拉馬丁詩展現的陰沉意象不同,在俞第德的詩中,月亮與夜空這兩個意象被比為一對“為彼此而生的事物”,本身是美好、浪漫、詩意的象徵,帶有濃郁的中國味。

《我之所愛,在水一方》第二句“微波蕩漾的湖面上,晚風一遍遍地輕吻著幸福的湖水”則仿佛在回應拉馬丁《湖》(1817)中的這兩句:

Dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés
在那微微顫動著輕輕飄過的和風裡,
在那湖水從此岸傳到彼岸的聲息中。

在拉馬丁的詩中,和風和湖水也是成對地出現,但僅作為風景描寫,且兩個事物之間並無直接聯繫;而俞第德寫的是“晚風輕吻湖水”,和前一句月亮和夜空一樣,晚風和湖水也用來比喻天生一對的事物,晚風和湖水這兩個意象由此也被抹上了浪漫溫柔的色彩,而不是如拉馬丁那般筆下透出

悲哀和涼意。從中國古詩中得到靈感啟發的俞第德,將西方詩歌裡常見的意象,翻新寫出了新意。

比興一體的例子,再如這句詩(出自李白《烏夜啼》):

Les oiseaux savent se retrouver dans le feuillage; mais les larmes qui tombent des yeux des jeunes femmes comme la pluie d'orage ne rappellent pas les absents.

鳥兒尚且知道回到樹葉中去;少婦們淚如雨下,卻喚不回遠行人。

原詩:停梭悵然憶遠人,獨宿孤房淚如雨。

又如《告別》:

Car voici le moment de la pleine lune, et chaque jour lui ôte un morceau de sa rondeur;

Ainsi le temps cruel fera décroître ma beauté.

現在是滿月時分,每一天它的圓度都會減少一分。

就如同時間會殘忍地減損我的美貌。

最後一首詩《永恆文字》也含有對比興的融合運用:

Je laisse tomber des caractères sur le papier; de loin on pourrait croire que des fleurs de prunier tombent à l'envers dans de la neige.

La charmante fraîcheur des oranges mandarines se fane lorsqu'une femme les porte trop longtemps dans la gaze de sa manche, de même que la gelée blanche s'évanouit au soleil;

Mais les caractères que je laisse tomber sur le papier ne s'effaceront jamais.

我在紙上寫下文字;從遠處看,會以為是梅花凌亂地落在雪中。

柑橘在婦人的紗袖裡藏太久了,它那誘人的清香就會消散;同理,太陽一出來,白霜就會消失。

我寫在紙上的文字卻永遠不會褪色。

這首《永恆文字》旨在吟詠詩人從事文字事業可不朽,將詩人在紙上寫下的文字比為散落在雪中的梅花,並以柑橘在婦人的袖子裡藏太久會失去香味、白霜在太陽的照射下會蒸發這兩件事起興,但後面引出的內容卻是和前兩件事相反的情況:紙上的文字永遠不會褪色,可以說是反向思維的“興”。俞第德以比興融合的方式,在詩中生動地呈現了“雪中梅花”、“袖子裡的柑橘”、“白霜”等中國文化意象。

三、《玉書》:中法詩藝的融合之作

上文探討了《玉書》呈現詩歌意象的方式:一種是通過“比”,把中國古詩常見的意象直接運用於法語詩歌,如寶塔、桃花、燕子、南山、松柏、蛾眉、綢裙、白霜、月亮、玉樹、白雲、扇子、珍珠,不論是作為喻體還是本體,都是典型的中國古詩意象;另一種是通過“興”或比興融合,將自然事物和人事關聯並置,又不拘泥於中國傳統舊法,時常加以創新式發揮,起到“興”“文已盡而意有餘”[®]的表意功能。

這就是說,《玉書》運用類似比興法來呈現中國詩歌意象,或將西方詩歌意象賦予新意;但對於源自《詩經》的比興傳統,俞第德是否有明確的概念和認知,則是存疑的。因為俞第德從未在《玉書》或其他關於中國的作品裡提及或闡述過這兩個概念,也沒有證據表明她接受過正統的中國詩學知識的學習和訓練。在俞第德之前,德理文曾在其第一部唐詩法譯選集《唐詩》序言裡介紹過中國古詩裡的比喻:“中國詩人所使用的比喻手法,通常比其他東方人簡單多了。……東西方不同的自然氣候,以及展現在他們和我們面前的大自然的美,常常使他們在自然界和人類之間建立異於我

們的密切關係。”¹⁹俞第德當然學習參考過德理文的《唐詩》，此外，她很可能是家庭教師丁敦齡的幫助和解釋下，盡力體會中國古詩詩藝，並憑其在詩歌創作上的天然稟賦，自覺運用了類似比興的手法，在詩中呈現了如許豐富的意象。《玉書》絕不是單純的中國古詩法譯集，這已是學術界的共識，也不是純粹的法國本土詩歌創作，而是中法詩歌藝術的“混血兒”——既有中國古詩的素材、意象、風韻，詩集本身也是 19 世紀法國詩歌發展中的一環。

《玉書》首先體現了詩人對古典的追求，這種追求與 19 世紀法國帕納斯派的精神是一致的。追求東方和古典是以俞第德之父泰奧菲爾·戈蒂耶為領袖的帕納斯詩派的主要傾向。“從 19 世紀中期開始，來自東方的影響逐漸增多，這部分是由於亞洲研究發展的結果。從帕納斯詩派開始，波斯、印度、中國逐漸出現在法國文學裡，出現在勒孔特·德·利爾(Charles Leconte de Lisle)或孟戴斯(Catulle Mendès)的作品中。1852 年，勒孔特在《古代詩集》(*Poèmes Antiques*)的序言中，表示想要開創‘一條嶄新的道路’，這條路，由受東方學家的工作啟發所創作的一些詩歌開始成形。”²⁰勒孔特是帕納斯詩人主將，其詩歌創作《古代詩集》和《異族詩集》(*Poèmes Barbares*, 1862)體現了帕納斯詩派的典型特點。在《古代詩集》中，勒孔特認為他身處的時代是藝術糟糕的時代，詩歌的源頭已被攪渾和玷污，甚至已經枯竭；“整個基督教世界是野蠻的”²¹，但丁、莎士比亞、彌爾頓這些文藝復興時期偉大詩人的語言和觀念都是野蠻的；提出詩歌創作要回到“被忽視或極少為人所知的(詩歌)形式”²²，向古希臘詩歌致敬，認為這種詩歌風格是古風的、學究式的，也才是人類所應當崇尚的。

勒孔特在詩歌創作上偏愛古代題材和古典風格和他對 19 世紀中葉歐洲獲得迅猛發展的工業文明的批判緊密聯繫在一起。在 1855 年《詩與詩歌》一書的自序中，勒孔特寫道：“我睜眼看向過往，然而我透過煤煙只能看見天空中積聚著厚厚的雲層；我支起耳朵，想聆聽人類唱出的初始詩篇，那是唯一值得聽的聲音，然而我只能聽見工業群魔發出野蠻的喧囂聲。……那些受蒸汽和電報啟發寫出來的讚美詩和頌詩很少能感動我，那些說教的詞句絲毫談不上是藝術，毋寧是在向我表明詩人在現代社會越來越無用”。²³於是崇古、擬古成為勒孔特創作詩歌的題材選擇。在 1852 年的《古代詩集》之後，1862 年勒孔特又出版了《異族詩集》，其中的詩大都以古希臘之後歐亞各地早期文明故事為題材。

俞第德與帕納斯派詩人交往密切。她既是帕納斯派領袖之女，其夫婿孟戴斯也是帕納斯派詩人。1867 年版《玉書》的出版家阿爾方絲·樂美爾(Alphonse Lemerre)正是帕納斯派詩人的出版者，在同一時期還出版了《伊利亞特》(*Illiade*, 1867)和《奧德賽》(*l’Odyssée*, 1868)法文譯本這樣追求古風的詩集。無疑，俞第德深受帕納斯派的影響。作為勒孔特的好友，俞第德也是古代藝術的崇拜和熱愛者。和他不同的是，俞第德將尊古、崇古和擬古的對象寄託為中國這個東方古國。在俞第德看來，只有古代中國才是真正的詩國。在 1902 年版《玉書》的自序裡，俞第德寫出了她翻譯中國古詩的緣由：“早在俄耳甫斯前一千二百年，大衛王、荷馬前一千五百年，中國詩人就已經用古琴彈唱他們寫的詩句了”。²⁴

根據《聖經》記載，大衛王生活於約公元前 11 世紀，荷馬生活於約公元前 9~8 世紀，俄耳甫斯最早出現於公元前 6 世紀；而中國的《詩經》收錄最早的詩大約產生於公元前 11 世紀，古琴較早見諸可信的文字記載正是在《詩經》裡²⁵；俞第德聲稱中國古代詩人比歐洲詩人早那麼多世紀用古琴吟唱詩句，顯然是有所誇張，有失客觀。無論如何，俞第德認為中國是一個遠比歐洲更加古老的文明，她的詩歌自然也比歐洲詩歌產生得早。因此，為了追尋詩歌的源頭，“到中國去”顯然是個明智

的選擇。這和勒孔特·德·利爾認為在他所處的歐洲文明時代詩歌之源已經枯竭、需向他處汲取源泉的主張是完全一致的。1902年清朝駐巴黎公使裕庚給俞第德獻詩，其中有句“堪喜詩人能抱古”，也對俞第德學習和鑽研中國古典詩讚譽有加。總之，和勒孔特·德·利爾的《古代詩集》一樣，俞第德的中國題材詩集《玉書》是一部崇古、擬古之作，體現了與帕納斯派相一致的詩歌美學主張。在轉向古典和異域、逃避現代工業文明帶來的聒噪和喧囂這一點上，俞第德顯然也是和帕納斯派站在一個陣營裡的。她以自己獨具一格的中國題材詩集聲援了帕納斯派的詩學主張。

其次，《玉書》在情感表達上傾向於浪漫主義。中國古典詩的主體為抒情詩，在詩歌的情感表達上崇尚含蓄蘊藉，以表情達意委婉者為上乘之作，“比興”就是詩人達成這種曲線表達的方法和途徑。詩人將自然物象和主體的人並置以表情達意，這種以比興借物抒情的方法避免了直接抒情，使其由於托於自然物象而顯得較為客觀，由此沖淡了主體抒發情感的濃烈度，達到含蓄蘊藉的表情效果。帕納斯詩派主張節制、淡然乃至冷漠的情感表達，異於浪漫主義的直抒胸臆。《玉書》的古代題材和帕納斯派相近，在詩中大量運用了比興，但在詩歌的情感表達上，《玉書》與帕納斯派和中國古詩都不同。無論敘事還是表情，《玉書》都較為直接、外露，既非帕納斯派那般冷漠、無動於衷，也沒有中國古詩的那份含蓄蘊藉，而是更接近雨果、拉馬丁等法國浪漫主義詩人。如：

在清風中，鳥兒在枝頭歡快地唱著歌。

少婦坐在窗邊一邊繡花，一邊聽鳥兒歡唱。

她抬起頭，放下胳膊；想起了那個離家已久的人兒。

“鳥兒尚且知道歸巢；而女人們淚如雨下，卻喚不回遠行人。”

她抬起胳膊，埋頭繼續繡花。

“我要在給他縫製的衣袍上繡上一首詩，或許這首詩可以把他叫回來。”

這首詩的原作是李白的《烏夜啼》：“黃雲城邊烏欲棲，歸飛啞啞枝上啼。機中織錦秦川女，碧紗如煙隔窗語。停梭悵然憶遠人，獨宿孤房淚如雨。”原詩裡那個獨宿孤房以淚抹面的怨婦在俞第德的詩中變成了一位積極設法爭取夫君早日歸家的思婦，她表達情感的方式既直接又熱烈，完全不是一位中國古代的怨婦形象。《玉書》雖然大量運用了比興，但比興在《玉書》中主要是作為一種修辭，並未達到和中國古詩中相同的間接表情的作用。在詩歌的情感表達上，《玉書》更接近19世紀法國浪漫主義詩歌傳統。

其三，通過“比興”法在詩中呈現大量中國詩歌意象，俞第德在《玉書》中引入了中國風大自然。在1867年，法國詩壇對大自然的“發現”和歌頌並不新鮮——早在18世紀，盧梭提出了“返回自然”(retour à la nature)的口號，推崇自然教育和自然文學，崇尚質樸的自然和真摯的情感，在《愛彌兒》、《新愛洛綺絲》、《一個孤獨散步者的遐思》等作品中描寫和讚美了美好的大自然，開啟了浪漫主義文學的先河。19世紀浪漫主義詩人雨果、拉馬丁等人以更加自覺的態度去發現、描繪和讚頌大自然，而俞第德從中國古詩自覺地領悟了中國詩人對大自然的詩性審美，體會到中國詩人眼裡自然萬物與人事之間的隱秘關聯，並將這種手法引入自己的詩歌創作。俞第德通過《玉書》的創寫表現了對中國古典詩歌主要特徵的體認，這種“人與自然世界的深刻聯繫是藝術家們最愛的主題，以簡練的手筆通過寓意和暗示表達豐富的意味”^⑧，對後來法國象徵主義詩歌乃至印象派繪畫都有著深刻的啟發。

總之，《玉書》是一部中法詩藝的融合之作：它綻放於帕納斯詩派鼎盛的時刻；帶有鮮明的法國浪漫主義詩歌特徵；其中國題材則顯示了詩集的“中國風”，通過比興法在詩中呈現了大量中國古

詩意象,從而將中國風大自然引入法國詩歌。法國詩人克洛德·華(Claud Roy)曾如此讚美中國古詩裡的大自然:“中國詩中開滿桃花的樹枝和顫動的竹子、霧氣瀰漫的湖面和水墨畫上的松樹……木蘭花、荷花的芬芳使他們的詩歌香氣四溢……高聳入雲的岩石,樹枝垂至山腰的松樹,隱居在竹林樹林裡的隱士,甚至荒涼的黃土平原,寬闊如大海支流的江河深處,他們描繪的風景都是那麼美麗和壯觀。”²⁰這番話可以說正好生動地描繪了俞第德《玉書》中國古詩意象堆積的中國風大自然。

①Muriel Détrie, *Le Livre de Jade de Judith Gautier: Un Livre Pionnier*, *Revue de Littérature Comparée*, 1989 (3), p. 301.

②Ferdinand Stocès, *Sur les Sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917) (Remarques sur l'authenticité des poèmes)*, *Revue de littérature comparée*, 2006 (3), p. 349.

③Pauline Yu, “Your Alabaster in This Porcelain”: Judith Gautier's *Le Livre de Jade*, *PMLA*, Vol. 122, No. 2, 2007, pp. 464-482.

④Yichao Shi, *La Formation de Judith Gautier au Chinois et à la Culture Chinoise (1863-1905)*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 3, 2020, pp. 639-650.

⑤包世潭、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。

⑥錢鍾書:《談藝錄》,北京:商務印書館,2011年,第126頁。

⑦錢林森:《光自東方來——法國作家與中國文化》,銀川:寧夏人民出版社,2004年。

⑧孟華:《“不忠的美人”——略論朱迪特·戈蒂耶的漢詩“翻譯”》,上海:《東方翻譯》,2012年第4期。

⑨蔣向豔:《〈玉書〉對中國經典文學海外傳播的啟示》,江蘇淮安:《淮陰師範學院學報》,2009年第2期。

⑩俞第德:《俞第德〈玉書〉前言》,劉陽譯,北京:《國際漢學》,2019年第2期。

⑪謝靜珍:《丁敦齡:一個“小人物”對中法文化交流的貢獻》,澳門:《澳門理工學報》,2022年第4期。

⑫⑬陳植鏗:《詩歌意象論》,北京:中國社會科學出版社,1990年,第9頁;第13頁。

⑭蔣向豔:《含蓄還是比興?——朱利安“間接書寫”傳統的再考察與校正》,上海:《文藝理論研究》,2022

年第3期。

⑮François Jullien, *La Valeur Allusive, Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*, Paris: Presses Universitaires de France, 2003, p. 13.

⑯錢鍾書:《七綴集》,上海:上海古籍出版社,1994年,第42頁。

⑰高萬雲:《錢鍾書修辭學思想演繹》,濟南:山東文藝出版社,2006年,第132~133頁。

⑱鍾嶸:《詩品》,曹旭集注,上海:上海古籍出版社,1994年,第39頁。

⑲德理文:《中國詩歌的韻律》,蔣向豔譯,北京:《國際漢學》,2011年第1期。

⑳Yvan Daniel, “Présentation *Le Livre de Jade*, un rve de Judith Gautier”, *Le Livre de Jade*, Paris: Imprimerie Nationale Éditions, 2004, p. 19.

㉑㉒Leconte de Lisle, *Poèmes Antiques*, Paris: Librairie de Marc Ducloux, 1852, p. x; p. v-vi.

㉓Leconte de Lisle, *Poèmes et Poésies*, Paris: Dentu, libraire-éditeur, 1855, p. iii-iv.

㉔Judith Gautier, *Le Livre de Jade*, Paris: Félix Juven, 1902, p. xxi.

㉕高羅佩:《琴道》,宋慧文等譯,上海:中西書局,2013年,第7頁。

㉖岱旺:《法國文學與中國文化》,葉莎、車琳譯,北京:中央編譯出版社,2019年,第91~92頁。

㉗Claude Roy, *Trésor de la Poésie Chinoise*, Paris: le club français du livre, 1967, pp. 27-28.

作者簡介:蔣向豔,華東師範大學國際漢語文化學院副教授,博士。上海 200062

[責任編輯 陳志雄]