

试论汉学建构形象之功能

——以19世纪法国文学中的“文化中国”形象为例

孟 华

(北京大学 比较文学与比较文化研究所, 北京 100871)

摘要: 与18世纪法国的“中国热”和20世纪中国对法国文学的大规模引进相比,19世纪上半叶,中法文化关系实际上处于一个相对沉寂的阶段。而自第一次鸦片战争起,中法关系更是发生了逆向转化:伴随着侵略者步伐陆续来华的法国人对中国的态度从仰视一变而为俯瞰,法国报刊中随之充斥着对中国的负面报道。然而,令人惊讶的是,就在这样恶劣的外部环境下,我们依然可以在法国著名作家笔下找到充满“诗情画意”的“文化中国”形象。如此悖论般的文学现象缘何产生?本文拟通过对雨果、戈蒂耶等著名作家作品的个案分析,厘清它们与生发于18世纪、形成于19世纪的法国汉学之间的关系,并由此进一步探讨汉学建构形象的功能。

关键词: 中法文化关系; 形象; 汉学

中图分类号: G115 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5919(2007)04-0094-08

1793年,最后一个在清廷生活的法国来华传教士钱德明(Joseph Amiot, 1718—1793)神父病逝于北京。自此,清政府与外部世界的实际联系彻底割断,变得更加闭关自守。而在19世纪上半叶,法国也恰逢历史上一段最动荡的时期:王党与共和反复较量,致使法国人自顾不暇,对外部事务失去兴趣。中法两国关系由此跌入低谷,进入到有史以来一个最停滞的阶段。

这样的情况自第一次鸦片战争起似有所改观。笔者2006年夏曾在法国国家图书馆系统检索了19世纪一份专门介绍新书的《新书评论杂志》(*Revue critique des livres nouveaux*)^①,发现1840年前所涉书籍均为介绍中国古代历史、哲学、文化

的,所用语汇也多为对18世纪言说中国的话语的重言,因而给人留下了十分正面的印象。自1840年起,这份杂志开始评论某些关涉中国现实的书籍,其中甚至涉及到参与了鸦片战争的英国人撰写的回忆录(法译本),于是负面意见开始出现^②。如1842年卷刊登了对英军第90步兵团中尉麦肯西(K.-S. Mackenzie)所著《中国的第二次战役》(*Seconde campagne de Chine*)一书的书评,认为阅读此书可知中国军队贪生怕死、不堪一击……^③

《新书评论杂志》的情况似具有相当的代表性,其他19世纪出版的报刊,如《两世界杂志》(*Revue des deux mondes*)、《喧嚣》日报(*Le Charivari*)、《秀丽画报》(*Le Magazine pittoresque*)等,也大多在1840年后陆续出现对中国现实的报道。而在所有这些报道中,影响力度最深,影响面最广

收稿日期:2007-03-10

作者简介: 孟 华,女,江苏阜宁人,北京大学比较文学与比较文化研究所教授。

① 此份杂志创刊于1836年,终刊于1866年,由Joël Cherbuliez主笔。三十年间该杂志每月出版一期,专门评论当月在法国和瑞士出版的新书。

② 这种负面报道还可追溯至马夏尔尼使团旅华游记法译本的出版,如1797或1798年(共和六年)在巴黎出版的斯当东(George Leonard Staunton, 1737—1801)游记(*Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie fait dans les années 1792, 1793, 1794 par lord Macartney*... Paris: F. Buisson, an 6),此书由Jean-Henri Caséra译成法文。

③ 参阅*Revue critique des livres nouveaux*, rédigé par Joël Cherbuliez, Librairie d'Ab. Cherbulier et Cie., dixième année (1842), pp. 230—231. 值得一提的是,第一次鸦片战争期间法国也出版了一些谴责英军的书籍,《新书评论杂志》1840年卷就刊载了对福狄亚·于尔班(Fortia d'Urban)侯爵所著《中国与英国》一书的评论,文中称“本书作者,尽管对英国问题持论公正,却仍站在中国一边,并不掩饰他对这个奇异民族的好感……”(p. 337)

的恐怕要数漫画作品。奥诺雷·杜米埃(Honoré Daumier, 1808—1879)是法国19世纪著名的漫画家, 1844—1845年间他在《喧嚣》日报上连载了一组漫画, 题为《中国之旅》(*Voyage en Chine*)。这组漫画虽以表现外国人在中国的所见所闻为主, 但对中国人相貌明显予以丑化: 杜米埃笔下的中国人一律眯缝着小眼, 头脊骨上撅着一根小辫……这些以夸张手法表现出的人种、习俗特征多少传递出了画家内心深处对中国人的蔑视。1856年, 法国正式参与了第二次鸦片战争。跟随着侵略者的步伐, 法国报刊中对战事及对中国的负面报道日渐增多。《喧嚣》日报在1858—1860年又连续刊发了杜米埃的另一组漫画, 题为《在中国》(*En Chine*)。这组漫画从嘲笑习俗转向针砭时弊, 其中既有对法军的讥讽, 亦不乏对中国人的嘲笑。如其中有一幅漫画题为《中国人的好主意》, 画面上是一门大炮, 旁边站着一主一仆两个中国人。仆人手执毛笔, 傻呵呵地盯着他在炮筒上刚画好的竖线。主人则张着大嘴, 腆着肚子, 满脸得意地在一旁观望。题目下方画家以中国人的口吻写道: “法国人要是看到我们也有加了膛线的大炮, 可要轮到他们被耍弄了”^①, 以此尖刻地嘲笑了第二次鸦片战争中装备落后、无力还击的中国军队。

二

然而, 令人惊讶的是, 就在这样恶劣的外部环境下, 法国著名作家笔下的中国形象却依然是“诗情画意”的, 清新可爱、魅力无穷。

下面是1851年雨果创作的一首关于中国的诗, 题为《中国瓷瓶》(*Vase de Chine*):

中国瓷瓶

来自茶国的处女,
在你迷人的梦境里,
苍穹是一座城市,
而中国是它的郊区。
在我们黯淡的巴黎,
面颊纯洁的少女, 你在寻找
你金色 蔚蓝的花园,

那里孔雀正在开屏,
你向我们的天空微笑!
以你童稚快乐的面容,
将那天真无邪的兰花描画在
眼睛的釉彩上。^②

另一位著名诗人戈蒂耶(Thophile Gautier, 1811—1872)作于1865年的《咏雏菊》(*A Marguerite*), 也给我们留下了几乎同样的印象:

咏雏菊

——赠玛格丽特·达尔戴娜夫人

中国的诗人, 一如李白,
当他写诗时, 总醉心于古老的礼仪;
在桌上摆放上一盆雏菊,
花朵中绽放出金色花心, 光彩熠熠。

这些花中的宠儿, 它的色与香,
远比桃花、绿柳对文人更富启迪;
使他们在固定格式中,
会用不同诗句反复吟唱同一个主题。

另一朵雏菊, 一朵阴柔之花
中国会把她栽在青花瓷盆里;
她在我们的桌旁微笑, 众人的目光赞叹又痴迷。

而一个忧郁的儒官, 一个拙劣诗人,
因滥写散文诗而昏头昏脑、目光呆滞,
从雏菊那里却又得到诗文一束, 美轮美奂, 沁人心脾。^③

在上引的两首诗中, 人们都能找到从18世纪留传下来的关于中国的传统意象: 釉彩、青花瓷、诗人、儒官、绿柳、桃花、菊花……这些引人遐想的意象加诸“迷人”、“梦境”、“微笑”、“美轮美奂”等修饰语, 营造出了一个梦幻般迷人的中国形象。那么, 何以在如此恶劣的外部环境下还会出现这般诗情画意的中国形象?

① 1859年10月4日《喧嚣》日报。

② 此诗作于1851年12月1日, 原载 *Toute la lyre*, T. III, p. 14。译诗引自张芝联《从高卢到戴高乐》, 三联书店1988年版, 第60页。笔者据原文对译文略作修改。

③ 此诗作于1865年7月19日, 原载 *Poésies diverses*, 1833—1838, 笔者译自1890年版戈蒂耶《诗全集》二卷(*Poésies complètes*, T. II, Paris: G. Charpentier et Cie, Editeurs, 1890)。

三

产生此一悖论现象的第一个原因恐怕要归之于作家们对 18 世纪传统形象的继承。18 世纪来华的耶稣会传教士们在他们的作品中描绘了一个富庶辽阔的东方古国。那是一个历史悠久、文明深厚、崇拜祖先、尊崇智者孔夫子的国度。那里, 儒官们遵循着理性和自然法则来管理国家, 尽管科学技艺长期停滞不前^①, 但人民安居乐业, 生活幸福。总之, 中国的一切都很奇异。这个奇异的国度在 18 世纪的欧洲, 特别是在法国引发出了一股崇尚中国文化的热潮, 史称“中国热”。在数十年的时间里, 法国人从器物到精神, 从艺术到思想, 都对中国文化表现出了极大的热情^②。尽管追逐中国时尚的潮流在 18 世纪 60 年代中叶即已失去势头, 但在“中国热”中风行一时的各种中国工艺品、中国式图案、绘画、花园……却一直存留了下来, 早已成为法国人物质文化生活中不可或缺的一部分, 而其承载着的中国文化因子在经历了“西化”的改造后也融入到了法兰西民族的精神文化生活中。

我们上文所引的两位法国诗人, 就生活在这样一种被“中国热”深深浸润过的文化氛围中。如时人一样, 他们将中国工艺品视作高雅情趣的象征, 收藏瓷器、漆器和各种小玩意, 阅读与中国有关的作品, 而以中国情调、中国风格装饰自己的居所也已成为他们的一种生活形态。^③

雨果有一首题为《碎罐》(*Le pot cassé*) 的诗, 或许可以与前文征引的《中国瓷瓶》一道印证这种文化氛围的存在及其影响。

碎罐

哦, 天哪! 整个中国都被砸成碎片,
撒满一地!
这只花瓶, 柔白的仿佛水波倒映,
覆盖着鸟儿、花儿、果树儿

和各种奇思妙想。

梦幻般的蓝色营造出完美的朦胧境地。

这花瓶举世无双, 奇妙怪诞, 不可思议,

在正午却映射出月光,

一团火焰闪烁其间, 生动活灵。

犹如神话中的怪物, 又似一个魂灵。

可稍不留神, 胳膊肘一扬,

她竟一下子碎片满地。

美丽的花瓶, 那圆圆的瓶肚中盛满了梦。

金牛在那边吃草, 在瓷瓶上描画着的

一片片草地。

我在塞纳河旧书摊上购买了她,

我多么喜爱这只花瓶。

对凝视着的孩子们, 我有时会这样讲:

这是牦牛, 这是四足猴;

这个嘛, 是头驴; 要不就是个圣师, 正在念经,

除非他“哟……哎……”地叫唤个不停;

这个是个儒官, 人又称可汗;

他一准博学, 既然他大腹便便。

当心这边,

这是山洞里的老虎, 穴中的猫头鹰,

宫殿里的国王, 地狱里的妖魔,

瞧他们该有多么丑!

可这些怪物们, 都很迷人,

于是孩子们也都感同身受。

神奇的动物施魔法将他们迷惑。

我因此珍爱这只花瓶。现在她却被打破。

我疯狂地奔进屋, 面目可憎, 一上来,

我便吼道: “谁闯的祸”? 没开好场!

雅娜, 看到玛丽埃特惊惶失措,

看到我那么气, 她那么怕,

便用一幅天使般的面容瞧着我, 对我说:

——是我。^④

阅读此诗, 我们仿佛真切地看到了那只为雨

① 从总体而言, 早期来华耶稣会传教士们确实塑造出了一个正面的中国形象, 但这并不妨碍他们在某些问题上对中国一贯持严厉的批评态度, 如在“科技长期停滞不前”方面。

② 关于“中国热”, 参阅利奇温《十八世纪中国与欧洲的文化接触》, 朱杰勤译, 商务印书馆 1991 年版; Etienne, *L'Europe chinoise*, Gallimard, 1988—1989; 孟华《伏尔泰与孔子》, 新华出版社 1993 版; 许明龙《欧洲 18 世纪〈中国热〉》, 山西教育出版社 1999 版。

③ 参阅 Annette Rosa, *Victor Hugo, l'éclat d'un siècle*, Editions Messidor, 1985; Judith Gautier, *Le second rang du collier, Souvenir littéraire*, L'Harmattan, 1999。

④ 此诗作于 1877 年 4 月 4 日, 1877 年收入 *L'art d'être grand père* 首次出版。笔者据收入 1985 年出版的《雨果全集》(*Oeuvres complètes*, T. III, Paris: Robert Lafont, 1985) 自译。

果如此珍爱的中国瓷瓶, 不仅如此, 它还使我们感受到了18世纪中国绘画、工艺品对法国人深层心理的影响——这些散发着异国清香的工艺品实际上在悄无声息中, 以其特有的主题、构图、线条、色彩……渐渐改变着人们的审美观念。

产生“诗情画意”般中国形象的第二个原因就是法国文学自身发展的需要。1827年, 雨果在《克伦威尔·序言》中首次提出了“丑与美并存, 丑中孕育着美”的浪漫主义美学观。他写道: “丑就在美的身边, 畸形靠近优良, 粗俗藏在崇高的背后, 恶与善并存, 黑暗与光明相共。”^① 这篇序言发表之后, 雨果一直在为建立这种新的美学做着不懈的努力。他从一切能够带来新意的艺术中汲取灵感——其中当然包括了中国的艺术。在《碎罐》一诗中, 雨果直接将“丑陋”与“迷人”、“蠢物”与“奇妙绝伦”并置, 以对中国瓷瓶上的绘画进行描述的具像方式, 重新阐释“丑”, 从而也就形象地诠释了“丑中孕育着美”的观点。

四

如果说建立新美学是雨果等作家主体的需要, 那么, 对传统的继承则更多地属于文化氛围, 属于社会总体想象的问题。而论及文化氛围和总体想象, 就不能不论到彼时创立的汉学。

众所周知, 汉学学科正式创立于法国。1814年, 法兰西学院(Colège de France)设立了世界上第一个“汉鞞鞞满语教席”, 由著名汉学家雷慕沙(Abel Rémusat, 1788—1832)执掌。1843年, 东方语言学院又设立了第一个专授汉语的教席, 由大巴赞(Bazin Aîné, 1799—1862)执掌^②。实际上, 早在十七、十八世纪, 法国即已开始了汉学研究。

1685年, 法王路易十四向中国派出了第一个数学家传教士使团, 开启了法国汉学研究的时代。但那时的研究主要是在被研究国进行的, 研究者注重现实, 注重亲身感受, 是经验论的、为现实服务的; 而19世纪在欧洲社会科学发展的大潮中正式创立的汉学学科则纯粹是学术性的, 被研究对象——中国——完全失去了现实的维度, 被视作一种古代文明, 一如古希腊、古印度, 研究工作也随之移至法国本土进行。^③

既然是一种古代文明, 自然不可忽视其文学方面的成就。更何况, 在19世纪唯科学主义的潮流中, 文学作品一向被视作是研究人种、民俗、社会的绝好资料。于是, 大批文学作品被译介成法文^④。与此同时, 汉学界还出版了不少专著与杂志, 对中国文学进行介绍与研究^⑤。这些译介作品, 尽管主要是为了满足学术研究的需要, 却也丰富了法国知识界对中国的认知, 为他们对中国文化的了解提供了更多的文本依托, 大大深化了(或更确切地说, 是强化了)他们在“中国热”中得到的感悟, 同时也为他们创造出了更广阔的想象空间。在这后一方面, 诗歌翻译的作用尤为明显。

19世纪60年代, 法国先后有两部中国诗集问世。一部是汉学家德理文翻译的《唐代诗歌》(*Poésies de l'époque des Tang*, 1863), 另一部是朱迪特·戈蒂耶(Judith Gautier, 1845—1917)的《玉书》(*Livre de Jade*, 1867)。德理文的译诗相当“忠实”, 基本上译出了原诗的每一个字, 又在译文后加了大量注释, 以解释原诗中所涉的各种典故、隐喻、历史故事; 而《玉书》的情况则较为复杂。

《玉书》作者朱迪特是著名诗人戈蒂耶的女儿。18岁时, 她就在父亲的安排下随一个名叫丁

① 《克伦威尔·序言》, 柳鸣九译, 载伍蠡甫主编《西方文论选》(下), 上海译文出版社1988年版, 第165—178页。

② 大巴赞执教时间为1843至1862年, 他去世后, 其教职由儒莲(Stanislas Julien, 1797—1873)接替(1864—1871)。参阅法国东方语言学院百周年纪念文集 *Un siècle d'enseignement du chinois à l'Ecole des Langues Orientales, 1840—1945*, Sous la direction de Marie-Claire Bergère et Angel Pino, L'Asiatique, 1995。

③ 参阅 Paul Demieville, *Aperçu historique des études sinologiques en France*, in *Acta Asiatica*, 11, Tokyo, 1996, pp. 56—110。

④ 小说如《金瓶梅》(节译第八回)、《三国演义》(前25回)、《平山冷燕》、《二度梅》等; 戏剧如《灰阑记》、《白蛇传》、《西厢记》、《窦娥冤》、《汉宫秋》、《琵琶记》等。一些在18世纪已被介绍过的作品, 此时也以全译本的方式被重译, 如《好逑传》、《玉娇梨》、《中国短篇小说》(《今古奇观》选篇)和元曲《赵氏孤儿》。在诗歌方面, 主要有数种《诗经》的全译本, 计有: 1830年出版的孙璋(Lachame)译, 毕瓿(Edouard Constant Biot, 1803—1850)注的拉·亥本; 1872年鲍吉耶(Guillaume Pauthier, 1801—1873)的法译本; 1896年顾赛芬(Séraphin Couvreur, 1835—1919)的拉·丁法、汉对照全译本。此外, 德理文还翻译了《离骚》, 于雅乐(一名于阿里, Camille Imbault-Huat, 1857—1897)翻译了《14至19世纪中国诗歌选》及《中国现代诗集》(宋、元、明、清)。

⑤ 大巴赞与儒莲是戏剧方面的专家, 毕瓿与于雅乐的研究则主要集中在诗歌方面。

敦龄^①的中国人学习汉语。1867年,她的处女作,从唐诗改写的《玉书》出版^②。全书分为八个部分,分别以“月”、“秋”、“酒”、“战争”、“宫廷”、“旅人”、“诗人”、“情人”等母题作为标题。显而易见,这些母题很多都是中国诗歌所独有的。同时,《玉书》中也包含了大量中国诗所独有的意象,譬如“几多秋日的寒风将我的热情打碎”,“船上的诗人凝望着倒映在水中的云”,“她骑马漫步在月光下撒满柳叶碎影的小径上”^③等等。这使《玉书》有别于同时代其他的作品,具有浓郁的中国气息。然而,从总体上而言,朱迪特对所选的中国诗歌都进行了极富特色的个性化改写。以下我们将以李白的《玉阶怨》为例来探究一下朱迪特的改写艺术。

(李白原诗) 玉阶怨
玉阶生白露,夜久侵罗袜。
却下水晶帘,玲珑望秋月。

(法文诗回译) 玉阶
玉阶闪烁着露水的光芒。

在这漫漫长夜中,任袜子的薄纱和宫袍的拖裙被露水打湿,挂满晶莹的露珠,皇后拾阶缓缓而上。
她在亭阶上停下步,然后垂下水晶帘。水晶帘如瀑布般落下,瀑布下人们看到了太阳。

当清脆的叮咚声平息时,忧郁而长时间沉思的她,透过珠帘,注视着秋月闪闪发光。^④

显然,朱迪特在“翻译”时完全置原诗的形式于不顾,将原先紧凑、含蓄的五言绝句,改写成了

一首委婉动人的散文叙事诗。她的改写,有些是由中西诗歌语言的差异所造成的(如添加主语、连词、副词,将动词变位等)。这些逻辑化的处理原是中诗西译必然经历的“变形”,即使是德理文在《唐代诗歌》中十分“忠实”的译文也在所难免。但有些东西则完全属于译者由想象而产生的独特理解,譬如诗中的主语“皇后”便是一例。原诗使用了“玉阶”、“罗袜”、“水晶帘”等词语,而此类“贵重”物品在法国通常是只有显贵方得使用的,译者由此便很自然地推导出了“皇后”这一主语。更有趣的是,她在第三句中添加了“水晶帘如瀑布般落下,瀑布下人们看到了太阳”。若问此句缘何产生?答案就要到汉字的图画性中去寻找。原来,作者对汉字的表意象形性情有独钟。为了向她的读者们揭示“晶”是由三个“日”字构成的,朱迪特索性将“太阳”明确标示,以此来凸显“晶”这个汉字带给视觉的图画特性。这种运用意象直接抒情的方式,使译诗具有了强烈的浪漫主义色彩,同时,也使不懂汉语、不谙中国历史、典故、隐喻的法国读者多少能够感受到一点中国诗歌意象的寓意。这种匠心独运的改写方式是前人从未使用过的,堪称一种大胆的尝试。^⑤

由于《玉书》既传递了某些中国诗歌独特的韵味,又在诗艺上十分投合法国人的欣赏口味,因而大受欢迎,曾多次再版^⑥。法国许多著名作家都对它赞赏有加。戈蒂耶、雨果、法郎士(Anotole France, 1844—1924)都是《玉书》忠实的读者^⑦,象征派诗人魏尔伦(Paul Verlaine, 1844—1896)还为《玉书》写下了这样的赞誉之辞:“在我们所有的文

① 敦龄祖籍山西太原,因与太平军有接触怕遭搜捕逃至澳门,为途经澳门的西人充任通事。后意大利人 Joseph Marie Callery (1810—1862)邀 协助编纂法汉字典,并于 1860 年左右携 甫澳门返法。但 Callery 抵法不久便病故, 遂流落巴黎街头,时年约三十岁。不久,戈蒂耶收留了贫困潦倒中的 丁命两位女儿随其习汉语。

曹助朱迪特翻译唐诗,但因有“悄悄拿东西”的恶习,终于离开戈家。1872 年, 因重婚罪被捕入狱,1886 年客死巴黎。参阅 Judith Gautier, *Le second rang du collier, Souvenir littéraire*。另请参阅张德彝《欧美环游记》(《再述奇》),钟叔河主编,岳麓书社 1985 年版。

② 朱迪特一生创作了大量作品,基本上是以中国、日本为题,但其中影响最大的,仍当数《玉书》。

③ 笔者回译自 *Le Livre de Jade*, Alphonse Lemerre, 1867。

④ 笔者回译自 *Le Livre de Jade*, Librairie Plon, 1933。

⑤ 最先注意到朱迪特对“皇后”的推导及对“晶”字想象性改写的是法国学者米丽耶·德特利,参阅 Muriel Dénie, *Le Livre de Jade de Judith Gautier, un livre pionnier*, in *Revue de Littérature comparée*, Paris, 1989, No 3。此文首次向笔者揭示了《玉书》的存在及其在传播中国古典诗歌中的独特作用,引发了笔者的研究兴趣。另据凌敏考证,《玉书》头版并无“人们看到了太阳”一句,这是 1908 年在朱迪特生前出的最后一版《玉书》中才加上的。此例充分说明朱迪特的汉语水平也有一个不断提高的过程。

⑥ 首版:1867,再版:1902,1908,1911,1923,1928,1933,2004。

⑦ 参阅 Judith Gautier, *Le second rang du collier, Souvenir littéraire*; Joanna Richardson, *Judith Gautier*, Seghers, 1989。

学中,除了贝特朗的《加斯帕尔之夜》外,我不知道还有什么作品能与此书相比。但假如让我选择,我对《玉书》就更要喜爱得多,这是因为它更具独创性,形式更纯美,诗歌更真实,更紧凑。”^①

不难想象,当人们阅读着诸如“一个美女撩起珠帘,对我露出迷人的微笑”,“他悲伤地歌咏秋日的临近,风渐凉而春尚远”,“这已是大雁回归之时”^②这些歌咏风花雪月、才子佳人的诗句时会建构起一种什么样的中国形象?更何况,一如我们在前文所述,在这些诗作出版之前,《好逑传》(1824)、《玉娇梨》(1826)、《白蛇传》(1834)、《琵琶记》(1841)等一大批中国文学作品的翻译出版早已准备了人们的前理解。在作家们的心目中,遥远的中国是个“诗国”,那里遍地郎才女貌,人人都能把酒吟诗。戈蒂耶1838年创作的《中国之恋》(*Chinoiserie*)或许堪称这样一种中国形象的代表之作。他在诗中塑造了一个中国女诗人的形象,称她为自己的最爱。

(节译)

此刻我心爱的姑娘在中国;
她与年迈的双亲为伴;
住在一座细瓷塔中,
在那鱼鹰出没的黄河畔。

她的眼睛微微上挑,
小脚可握在手中把玩,
黄皮肤比铜灯还清亮,
长指甲用胭脂红涂染。
她把头探出窗外,
燕子就飞来与她呢喃,
每晚,她如同诗人一般,
将垂柳与桃花咏叹。^③

对于一个提倡“为艺术而艺术”的法国诗人而言,倘若世上有一个连少女都能如诗人般夜夜咏

叹垂柳与桃花之处,这该是一个何等令人心仪的理想国度!正是在这样一种期待中,散发着浓郁的中国传统诗歌气息的《玉书》出现了,它以其独特的风韵,大大强化了那个诗情画意的中国形象。

五

但事情至此并未结束,《玉书》更大的功劳还在于它引发了许多法国作家对中国诗歌的兴趣。据朱迪特回忆,她父亲在她译诗时就已表现出了极大的兴趣,甚至自己尝试着将其中的多首再次改写。可惜这些“改写”都记在草稿纸上,未及保留。她也只记住了“何不相逢未嫁时”这一句^④。著名的象征派诗人马拉美(Séphane Mallarmé, 1842—1898)在一首题为《苦眠之夜》(*Las de l'amer repos*, 1984)的诗中,想象自己变成了中国诗人,可以不为生活所迫而自由地创作^⑤。更有甚者,某些诗人竟由阅读《玉书》而重又返回到德理文枯燥的译文,不仅认真研读,而且还兴致勃勃地加以模仿。巴拿斯派诗人路易·布耶(Louis Bouilhet, 1822—1869)、埃米尔·布雷蒙(Emile Bémont, 1839—1872),都在自己的诗集中模仿德理文所译曹操的《秋风辞》^⑥,从内容到形式都力求与中诗保持一致^⑦。囿于篇幅,我们无法在这里展开论述,下面仅以一个小例,展示德理文的《唐代诗歌》给同时代诗人带来的启迪。

朱迪特曾在她的回忆录中谈及路易·布耶与她一起做拆字游戏。文中写道:“他对我很友好,经常与我聊天,因为他对中国字的书写特别有兴趣。他很想知道中国字是如何构成的,以便拆解它们找出其中神秘的意义来。譬如:女人和儿子结合在一起就构成了第三个字符,意为——爱情。布耶说:‘爱情是女人之子’……”^⑧朱迪特回忆说,他们一起拆解的汉字还有:“日”+“月”=“明”(无比光明),“口”+“鸟”=“鸣”(鸟在歌唱),“闷”——“门”+“心”(即:被囚禁之心),

① Paul Verlaine, *Le Livre de Jade de Judith Walter, Oeuvres en prose complètes*, Gallimard, 1972. 转译自德特利上引文。

② 笔者回译自 *Le Livre de Jade*, Alphonse Lemerre, 1867。

③ 笔者据1889年版戈蒂耶《诗全集》一卷(*Poésies complètes*, T. I, Paris: G. Charpentier et Cie, Editeurs, 1889)自译。

④ 参阅 Judith Gautier, *Le second rang du collier, Souvenir littéraire*。

⑤ 此诗首刊于 *Le Parnasse contemporain*, 1866。

⑥ 分别参阅 Louis Bouilhet, *Deuxième chansons*, Michel Lévy, 1872; Emile Bémont, *Poèmes de Chine*, Alphonse Lemerre, 1887。

⑦ 参阅 Leonard Schwartz, *The Imaginative Interpretation of the Far East in moderne French Literature*, 1800—1925, Paris: Champion, 1927。

⑧ Judith Gautier, *Le second rang du collier, Souvenir littéraire*, p. 269。

“春”——“三”+人+日(即:三个人向着光明前进)^①。

有学者曾据此认为拆字法是朱迪特从丁敦龄习汉字后的创造^②。然而,当我们打开德理文为《唐代诗歌》所写的序言《论中国人的诗歌艺术与诗律学》时,就会发现:布耶和朱迪特拆解过的所有汉字都已被德理文拆解过!^③这种巧合使我们有理由相信布耶曾经认真阅读过德理文的书。当然,尽管他们使用的方法相同,所要达到的目的却全然不同:汉学家德理文是以此说明中国文字的象征表意性^④,而诗人们则想从中国文字中探询那个梦幻般的东方古国究竟包蕴着哪些常人无从知晓的秘密。

提及拆字法,还需补充的是:它远非德理文的独创。倘若我们顺着拆字法的发展轨迹逆向追溯,就会惊讶地发现,这种方法早在十七、十八世纪来华的天主教传教士那里就已经使用了。在钱德明(Joseph Amiot, 1718—1793)等神父撰写的《北京传教士中国杂纂》(一译《中国人论丛》)中刊有一篇论述中国文字的长文^⑤,其中就有不少拆字法的实际运用:如将“船”字拆解为“舟”、“八”、“口”,说这会令人想到中国人知道诺亚方舟上的人数;又将“婪”字拆解为“林”和“女”,说这恰与夏娃偷吃禁果的罪过相吻合。这种带有太强“福音传播”色彩的诠释,无疑将传教士们处心积虑欲将中国纳入《圣经》历史的企图暴露无遗^⑥,但如此拆解汉字,也恰恰说明了汉字的表意象形性对传教士们在意识上和视觉上的强烈冲击。他们在熟悉、掌握汉字特性的基础上发明的拆字法,最终将汉字的绝对“相异性”透露给了欧洲知识界。

上面这个拆字的小例子,揭示出了一条路线图。它让我们看到在钱德明——德理文——朱迪特——布耶之间实际上存在着的某种承继关系。或许,我们由此便可探询一下本文提出的核心问

题——汉学建构中国形象的功能。

六

前文已述,19世纪法国诗人们笔下诗情画意的中国首先是承继了一个传统的中国想象。那么,是谁建构了传统形象?显然主要是早期来华的传教士汉学家。如果说欧洲商人们仅仅充当了18世纪“中国热”的物质文化“媒介”,那么传教士们则在器物与精神这两个层面上都成为了那场潮流的开启者与推波助澜者:经他们之手源源不断运抵欧洲、法国的书籍、绘画、标本、图片,他们译介的大量中国典籍,撰写的关于中国的连篇累牍的书籍、文章、书信,使一个远东大帝国栩栩如生地呈现在时人面前。前文述及,创立于19世纪的法国汉学将中国视作一种古代文明,因而注重对中国文学作品的译介。那么,人们又缘何会如此定位中国?这里的始作俑者当然仍旧是那批早期来华的传教士汉学家。倘若没有他们在一个多世纪中对历史文化孜孜不倦、絮絮叨叨、喋喋不休地宣传和介绍,使一个历史悠久、文明深厚的“文化中国”形象深入人心,“古代文明”从何谈起?19世纪的汉学家们又怎能做出无米之炊?

我们因此可以说,十七、十八世纪早期汉学家们塑造的传统中国形象具有很强的生命力。当承载着中国文化观念与价值的器物进入了法国人的日常生活,成为一种象征符号,当收藏、陈设中国工艺品成为一种时尚、一种日常生活方式,当中国的“历史悠久、文明深厚”成为时人的常识性知识时,传教士们所塑造的中国形象难道不是已经深入人心,潜入了法兰西民族的深层心理结构之中?因此也就成为了法国人文化传统、文化身份的一部分?而举凡成为传统、成为身份认同的东西都具有强大的生命力,一旦产生,便总要或显或隐地作用于社会总体想象。

① 参阅 Judith Gautier, 上引书。

② 参阅 Muiel D'etrie, 上引文。

③ 参阅 *L'art poétique et la prosodie chez les Chinois, dans Poésies de l'époque des Thang*, traduites du chinois et présentées par le Marquis d'Hervey-St-Denys, Paris: Editions Champ Libre, 1977, pp. 57—58.

④ 参阅 Marquis d'Hervey Saint-Denys, 上引书。

⑤ 题为《关于中国文字的信札》(*Lettre sur les caractères chinois*...)。此文反驳了英国学者 Needham 认为中国文字与埃及文字如出一辙,因而中国人实乃埃及人之后的观点。参阅 Amiot, etc., *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages etc. des Chinois par les missionnaires de Pékin*, T. I, Paris: Nyon, 1776, pp. 275—323.

⑥ 17、18世纪传教士中专注于在中国历史、文化中寻找《圣经》历史踪迹的一派被称作“索隐派”(一译“旧约象征说”)。笔者迄今并未发现任何称钱德明等人为“索隐派”的文字,但这里对汉字的诠释显示他们至少是附和此说的。

迄今为止, 史学家们注重研究早期传教士们在中西文化中的经历、著述、作为, 比较学者们(包括笔者自己)注重讨论经由他们介绍的中国文化在18世纪启蒙思想家们的接受, 却很少有人关注到他们建构的中国形象在长时段中, 在19、20世纪产生的后续效应, 这是笔者关注本课题的主要原因之一。

尽管我们强调早期汉学家的重要性, 但19世纪的汉学在建构形象上也并非毫无作为。不管汉学家们的主观意愿如何, 大巴赞、儒莲、德理文们译介的大量中国文学作品, 都以“虚构”所特有的力量作用于想象, 终于使“文化中国”在诗人们的作品中演化成了一个瑰丽无比、美妙奇异的“诗国”。

同样, 作家们的主体因素也不能被忽视。正是自身的美学追求, 才使他们置外界形势的严峻于不顾, 对传统的中国形象热情讴歌, 甚至不惜将其中的某些负面因素(大肚子儒官、四脚猴、小脚、黄皮肤……)也作为获取新鲜灵感的源泉, 赋予了它们以新意。

以上这些外在与内在因素的合力, 导致了法国诗人们在他们的精神世界里建构起了一个完全与现实脱节, 与报刊的报道截然相反的中国形象。而在这个独立于外部世界的精神世界中, 是汉学为想象插上了翅膀, 提供了依托与空间, 任其自由驰骋。

最后, 还有两点需要说明:

一是德理文——朱迪特——布耶间的关系并不是单向线性的, 他们彼此间的相互作用上文已有所涉猎。此中朱迪特的作用尤显重要——她对汉语的把握并不精到, 却用极富想象力的改写, 为法国读者开启了理解中国古典诗歌的大门, 因而也就为汉学成果的接受铺平了道路。毫不夸张地说, 朱迪特是19世纪中法, 乃至中西文学交流中的一个核心人物, 由她引发出来的法国巴那斯派、象征派诗歌对中国古典诗歌的接受是个很有价值却迄今鲜有人问津的研究课题。

二是本文讨论的作品均为诗歌, 我们或许应从以下两个层面重新反思文类在形象建构中的作用。首先是诗歌是否具有建构形象的功能? 法国著名比较学者达尼埃尔·亨利·巴柔(Daniël-Henri Pageaux)认为文学对异国的看法“最常见的是通过游记、散文、小说、虚构作品、戏剧, 而较少通过诗歌表现出来”^①。本文所述, 或许可对此说做一些补充。其次, 19世纪下半叶法国文学中并不只呈现出一种中国形象, 某些叙事作品所描写的中国就十分贴近现实, 与报刊中对中国的负面报道极为相似^②。那么, 本文所涉诗歌为何与现实拉开距离? 文类与形象建构间有无规律可寻? 这些问题涉及形象学研究的诗学层面, 笔者尚需时日搜集资料、研究思考, 也期盼方家不吝赐教。

The Function of Sinology and Construction of a National Image: Studies in the Image of “Cultural China” in 19th Century French Literature

MENG Hua

(Institute of Comparative literature and Culture, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: Since the first Opium War(1840—42), Sino-French relations turned to be worse. French journals and periodicals at that time were full of negative descriptions and reports of China written by those who came to visit China after the Opium War. On the other hand, it is interesting to note that a “poetic and charming” image of “cultural China” could be frequently found in many French literary canons. How could such a paradox exist in French literature? This paper examines the works by Victor Hugo and Judith Gautier, reconsiders the relationship between French literature and French sinology that was born in the 18th century and flourished in the 19th century, and further explores the function of sinology: in what ways it constructs an image of China.

Key words: Chinese-French Cultural Relations; Image; Sinology

(责任编辑 郑园)

① 《从文化形象到集体想象物》, 载《比较文学形象学》第120页, 孟华主编, 北京大学出版社2001年版。

② 如儒勒·凡尔纳(Jules Verne, 1828—1905)的《八十天环球游记》、《一个中国人在中国的磨难》(*Les tribulations d'un Chinois en Chine*)等。米丽耶·德特利在《19世纪西方文学中的中国形象》一文中列举了大量叙事作品, 亦可为证。不过, 其中大多出版于20世纪初。参阅孟华主编, 上引书, 第241—262页。