

外 国 语

WAI GUO YU

JOURNAL
OF
FOREIGN
LANGUAGES

ISBN 1004 - 5139



2010

目 录

外语战略与外语教改

- 中国外语规划的若干思考 李宇明 (2)
English in Elementary Schools: Limitations and Possibilities Rod Ellis (9)
着眼国家战略、立足外语教学现实
——首届“中国外语战略与外语教学改革”高层论坛纪实 安琳,王蓓蕾 (18)

语言研究

- 英汉双及物结构研究中的几个问题 黄和斌 (24)
英汉下指的对比研究 高军 (32)

文体与修辞研究

- Cognitive Stylistics: History, Development and Current Applications Michael Burke (40)
语料库文体学:文学文体学研究的新途径 卢卫中,夏云 (47)
《宋人溪山无尽图》与格雷·史奈德的“溪山无尽”绘画诗
——兼论郭熙山水画论在美国现代绘画诗中的运用 谭琼琳 (54)
文体学研究:回顾、现状与展望
——2008 文体学国际研讨会暨第六届全国文体学研讨会综述 ... 李华东,俞东明 (63)
当代修辞学的突破:问题优先还是方法优先?
——第二届望道修辞学论坛述评 付伊 (70)

翻译研究

- 《哀希腊》的译介与符号化 廖七一 (73)
韦努蒂的异化翻译与翻译伦理的神韵 蒋童 (80)
自省翻译研究的西方中心——《扩展翻译,赋权译者》述评 黄德先 (86)
翻译研究的社会-心理学转向
——爱德文·根茨勒新著《美洲的翻译与身份认同》述评 梁志芳 (91)

其他

- 音系学国际研讨会征稿通知(8) 第十一届国际语用学大会会讯(17)
第 16 届世界应用语言学大会征文启事(23) 《暨南大学华文学院学报》更名为《华文教学与研究》(39)
“首届语言与国际商务跨学科论坛”征文通知(79) 2010 年中国外语战略论坛征文通知(85)
第七届中国社会语言学国际学术研讨会征文通知(95)

本期责任编辑:谭业升

《宋人溪山无尽图》与格雷·史奈德的“溪山无尽”绘画诗

——兼论郭熙山水画论在美国现代绘画诗中的运用

谭琼琳

(湖南大学 外语与国际教育学院, 长沙 410082)

摘要:本文从绘画诗学的角度,运用郭熙的山水画论,对当代美国生态诗人格雷·史奈德临摹中国佚名山水画卷《宋人溪山无尽图》所创作的“溪山无尽”诗进行文本分析,揭示它们之间的内在关联。该绘画诗作为诗人的生态巨作《山河无尽》的开首篇帮助诗人解决了诗歌语言形式中时空无尽的矛盾,透视了中国山水画中时空一体的结构对美国现代绘画诗所产生的影响,从而为西方绘画诗学理论体系所缺失的一章——美式东方绘画诗的研究提供部分史料依据。

关键词:美式东方绘画诗;溪山无尽;时空一体;山水诗画

A Song Handscroll *Streams and Mountains Without End* and Gary Snyder's Ekphrastic Poem "Endless Streams and Mountains": Perspectives on Guo Xi's *Essays on Landscape* and its Embodiment in Modern American Painter Poems

TAN Qionglin

(School of International Studies, Hunan University, Changsha 410082, China)

Abstract: This article provides a textual analysis of the ekphrastic poem, "Endless Streams and Mountains," written by Gary Snyder, a well-known contemporary American eco-poet. It examines its relationship with an anonymous Song landscape handscroll entitled *Streams and Mountains without End* based on the theory of ekphrasis and Guo Xi's *Essays on Landscape*. As the opening poem of Snyder's immense eco-work, *Mountains and Rivers Without End*, the article contends that the characteristics of spatiotemporality in Chinese landscape painting helps the poet sort out the problematic structure of endless space and time in poetry. It provides an applicable paradigm for the reconstruction of American-Oriental ekphrasis, a missing chapter in the poetics of Occidental ekphrasis.

Key words: American-Oriental ekphrasis; *Streams and Mountains without End*; spatiotemporality; landscape painting and poetry

20世纪60年代,英美评论家在西方历史的故纸堆里“考古挖掘”开创了一门新兴的人文学科——绘画诗学(poetics of ekphrasis)。该学科集历史、文化、诗歌、美学和视觉艺术于一体,专门研究绘画诗中的“词”(“word”)与“图像”(“image”)之间所存在的诸如“静止与运动”

(“stillness and movement”)、“真与美”(“truth and beauty”)、“时间与空间”(“time and space”)、“自然符号与人文符号”(“natural sign and arbitrary sign”)等内在关系,并于90年代逐渐发展成为一门显学而备受西方评论界的青睐。作为一个西方文学学术语,究其概念内涵而言,绘

画诗与中国古典诗歌中的题画诗异曲同工,颇似同一诗学范畴,即专指一种以绘画、雕塑、静物或幻想为蓝本而创作的诗歌体裁。

20世纪初期,由于意象派诗歌的兴起,加之二战结束后,日本禅宗文化风靡整个西方,中国的诗、禅、画与日本的俳句、能剧逐步为美国诗人所接纳,并成为他们追求创新的动力源泉。中国诗、画中所体现的山水禅意审美文化在美国现代诗歌中潜滋暗长。借此契机,美国现代绘画诗中出现了亚分支—美式东方绘画诗(American-Oriental ekphrasis),即:以东方艺术品,尤其指以中国山水画为题材,吸收中国古典诗歌或日本俳句的特征所创作的具有东方画韵的美国现代绘画诗。^①该流派一直默默无闻,不为西方评论界所重视,这种现象一直持续到1996年才有所转机。这一年,美国生态诗人格雷·史奈德(Gary Snyder, 1930 -)发表了其集四十年大成而创作的长诗《山河无尽》(*Mountains and Rivers Without End*),该书被西方评论界盛赞为当代最伟大的生态文学作品。评论家旋即着迷于史奈德在书中采用中国山水画卷式的框架创造出时空一体的生态诗歌。尽管如此,评论界仍然没有将其纳入西方绘画诗学体系中进行研究。本文认为史奈德根据中国佚名山水画《宋人溪山无尽图》所作的“溪山无尽”(“Endless Streams and Mountains”)绘画诗作为《山河无尽》的开首篇对整本书的结构、内容和形式有着不可估量的影响,它帮助诗人解决了诗歌语言形式中时空无尽的矛盾,因此,从绘画诗学的角度来说,“溪山无尽”这首诗在美国现代绘画诗中的文学地位应等同于约翰·济慈(John Keats)的“古希腊瓮颂”(“Ode on a Grecian Urn”)在英国浪漫绘画诗中的文学地位。为此,本文运用郭熙的山水画论,从审美的角度对这首绘画诗进行文本分析,旨在透视中国山水画在美国现代绘画诗中的消融现象,为西方绘画诗学理论体系所缺失的一章—美式东方绘画诗的研究提供部分史料依据。

1.《宋人溪山无尽图》的研究动态

《宋人溪山无尽图》虽然是一幅佚名且年代不详的中国山水画卷,但其收藏价值连城,

现存放在美国俄亥俄州克莱温兰德市艺术博物馆(Cleveland Museum of Art, Ohio)里。该画是设色绢本,纵35.1厘米,横213厘米,1949年该馆从中国最有名的画家和鉴赏家张大千手中拍卖而得。在汉纳基金(Hanna Fund)的资助下,美国美学界最负盛名的李·谢尔曼教授(Sherman E. Lee)与美籍华人学者方闻教授(Wen Fong)合作,运用现代红外线技术,仔细研究考据这幅集中国诗、书、画三绝于一体的山水画卷,其成果以单行本的形式在1954年的《亚洲艺术》(*Artibus Asiae*)第14期增刊上发表,标题为:“Streams and Mountains without End: A Northern Sung Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting”(“溪山无尽:一幅北宋山水画卷及其在中国早期绘画史上的重要地位”);该单行本于1967年进行了修订[1: 1 - 57]。根据他们的研究,这幅山水画卷上共有49个印鉴、9首题跋和4种不同山形的画风,经历了5个朝代约800年的历史,其印鉴和题跋表明该画卷在归属该博物馆前曾先后被17人所收藏,如:明朝的杨懋、霍氏、张秉乾;清朝的王铎、梁清标;中华民国的叶恭绰、张大千。最为重要的是,它曾被清朝皇宫珍藏,上有乾隆、嘉庆和宣统三个皇帝的玉玺。相比较而言,画卷上的9首题跋的作者并非当时大名鼎鼎的诗人或书法家,分别由王文蔚、李慧、田獬、何言、曹元用、康里子山、刘载、杨懋和王铎所书[1: 35 - 50]。

这幅山水画卷画风独特,博取宋、金名公画师之长,诚如鉴赏家杨懋八十岁观画题跋所言:“余观此图、经营位置、笔法高古、山明石润、其桥梁、路道、树林、人物、远近一一、诚得真山水之深趣、非当时名笔有大才者、不能至此、不必问其谁何、可为神品”[1: 50]。除了第3首题跋的作者田獬

^① 《美式东方绘画诗》(*American-Oriental Ekphrasis and Representation*)是作者在英国威尔士大学英语系做荣誉研究员的课题,该学术专著将在英国出版。作者首次在书中提出“美式东方绘画诗”这一术语及定义旨在引起西方绘画诗评论家及东方学者注意这一亚分支对美国现代和后现代绘画诗的影响。

提到画风像北宋山水大画家郭熙之外,所有收藏过此画的人都未论及这幅画的原作者,只叹道:“此画世希[稀]当宝藏”;“山势委折、笔墨无痕、宋人中如此不多见也”[1: 47, 50]。经过对比分析,根据山形的皴法特点,谢尔曼和方闻认同画卷上的山水亭榭、石林峰壑并存了4种不同的画风,即:远山绵延突至近处前倾,山峦起伏为董源的风格;山谷千峰峭壁属燕文贵的风格;巨峰雄峻耸立的磅礴气势为范宽所独创;低平烟霭的画技则为赵大年的风格[1: 9 - 10]。谢尔曼教授可能意识到了他们的疏忽,因此,在1975年修订版的《远东绘画史》(*A History of Far Eastern Art*)一书里对该画的画风论述重新增添了郭熙的名字[2: 350]。1987年,苏珊·布什(Susan Bush)再一次审视这幅画卷,提出了不同的看法,认为这幅画卷浓缩了中国10世纪山水大师的画技,从右至左按年代顺序可标出他们的名字:荆浩、关仝、李成、燕文贵和范宽[3: 199 - 200]。毋庸置疑,布什的看法有一定的道理。因为关仝师承荆浩,素有“荆关山水画师”之美誉。《宣和画谱》盛赞关仝的山水画技为“笔愈简而气愈壮,景愈少而意愈长也”[4: 234]。关仝与李成、范宽合为五代至北宋期间北方山水画派的代表,且又与荆浩、董源、巨然尊奉为北宋四大山水画家。而素有“燕家景致”的清新细润、素净淡然的山水画风在《宋人溪山无尽图》中也是有迹可寻。这样一来,画卷的年代便从12世纪又朝前推算到10世纪。其实,当第一个单行本出版时,当代西方一些著名的鉴赏家就不断发出质疑的声音。现在,克莱温兰德市艺术博物馆给这幅画卷贴出的标签为“金初,12世纪,约1127 - 50”[5]。如果撇开有关年代和原作者的考证,我们可以看到这幅画卷无疑汇集了中国北宋各山水流派的画技设色和独特风格,的确可称得上是“神品”之作。

2. “溪山无尽”绘画诗的整体布局

根据西方绘画诗学理论,绘画诗中所临摹的艺术品可以看成是一个充满“自然符号”的“视觉图”(“visual emblem”),而诗歌语言中的“人为符号”则具备能将“自然符号”转化为

“图像代码”(“picture-as-code”)功能的“话语图”(“verbal emblem”)。评论家穆雷·克雷格(Murray Krieger)认为,“视觉图和话语图是两种互补的语言,可以用来寻觅表现那些不能表现的物体。而绘画诗就是诗人将这两种图案并置于言语艺术中进行联姻的产物”[6: 22]。^②如何在诗歌言语艺术中有机和谐地并置视觉图和话语图是评判绘画诗创作是否成功的标准。一首好的绘画诗自然要达到无刀斧凿的痕迹,而真与美的内在形式统一应如苏轼所言,“诗画本一律,天工与清新”[7]。

史奈德的“溪山无尽”[8: 5 - 9,下同]绘画诗的创作源泉来自于他要解决其神话长诗《山河无尽》所存在的主题结构的困惑。早在1956年动身去日本学习禅宗时,史奈德从与日本艺术家大村三郎·长谷川(Saburo Hasegawa)谈话中得知“东亚的山水画是一种禅修”;“山水画里禅机锋露,犹如密法和曼陀拉在藏传佛教中的作用”[9: 154 - 55],故而萌发尝试创作一部具有东方艺术结构的长诗。这是史奈德继《神话与文本》(*Myths & Texts*) [10]后开始创作的另一部带有神话、哲学、宗教、艺术和亚文化传统的巨篇诗作。虽然题目早已定为《山河无尽》,但诗人感到难以预见诗歌的整体结构如何才能通向无尽,毕竟长诗有尽。1965至1988年期间,以《山河无尽》为大标题,史奈德总共发表了15篇诗歌,速度异常缓慢,而编辑成册出版的只有1965年的《六首山河无尽诗》(*Six Sections from “Mountains and Rivers Without End”*) [11]和1970年再版的《六首山河无尽诗和另附一首》(*Six Sections from “Mountains and Rivers Without End” Plus One*) [12]。不过,在这段时间里,史奈德遍访了美国艺术馆、北京故宫博物院和台北故宫博物馆,仔细观摩研究中国山水画的结 构、主题和哲学蕴意,以及苏轼的书法[9: 156 - 57]。受谢尔曼和方闻对《宋人溪山无尽图》研究的影响,史奈德终于在1995年确定以此画卷为蓝

^② 本文所引用的英语文献及诗歌均为自译。

本开始创作“溪山无尽”绘画诗,并将它作为开首诗篇,然后将1996年创作的另一首充满禅意和曼陀拉韵味的哲理诗歌“寻获心灵的空间”(“Finding the Space in the Heart”)作为结束篇。同时,他还采用中国书画运笔的技巧谱写了余音缭绕的短诗作为“无尽”的尾声:“The space goes on. / But the wet black brush / tip drawn to a point, / lifts away”(“空间延续。/但饱蘸墨汁的笔尖/书上圆点,/收笔而去”)[8: 152]。这种独特开放-封闭式的诗歌形式(“an open-closed poetic form”)使《山河无尽》成为了“一个能量释放器”(“an energy-discharge”),一种奥尔森式的“放射体诗歌”(“projective verse”)[13: 387],而诗人则以“先知”(“prophet”)的身份在这部长诗中不断发出关注山水生态的时代强音。

“溪山无尽”这首绘画诗的谋篇布局与所临摹的画卷版本大体一致,但有所创新。全诗共分为4个部分,用小圆点进行自然隔断,象征着诗画描写与禅思诗情的交融。第一部分为画卷的详尽描述;第二部分为有选择性的题跋叙述;第三部分是诗人观画后疑似日本能剧舞台上的山水场景描写;第四部分是诗人挥毫泼墨致力山水无尽创作的描写。第一部分的描写完全按照谢尔曼和方闻的山形切分法将画卷上的山水分成6个景区,用明显的句号进行隔开,且与单行本中所提供的放大景致图片基本吻合。读者只有在第二部分才会明确感觉到这是一首以山水画卷为蓝本的绘画诗作。第三、四部分反映了诗人观画后的联想,为《山河无尽》的时空结构作了铺垫。这种前叙后抒的史式写法与中国题画诗的写作风格有着惊人的相似之处,如:苏轼最有名的题画诗“书王定国所藏烟江叠嶂图”。同时,这首绘画诗的语言结构和表述方式也向西方读者展示了中国古诗与日本能剧在英诗中的能量释放魅力。绘画诗中的“视觉-言语双向阐释的过程”(“the visual-verbal interpretation process”)指诗人以“观看者-叙述者-评论者”(“viewer-narrator-critic”)的三重身份将视觉图中的自然符号转化为话语图中具有图像代码功

能的人文符号,然后再用诗歌言语艺术中特定语言符号再现视觉艺术中如线条、色彩、形状等自然符号。因此,绘画诗中实际存在着两种观看系统:一指诗人以“叙述-观看者”(“narrator-viewer”)的身份潜入画面,让画中的景致自己发声,而“我”入画后就失去叙事的冲动;二指诗人以“评论-观看者”(“critic-viewer”)的身份观画品画,采用英语修辞中的“活现法”(“prosopopoeia”)将真实面孔掩藏起来,而只是借用带着面罩的虚幻人物进行发声或行动,这样就避免了主观狭隘的评论。在“溪山无尽”诗中的第一部分里,诗人运用中国山水画中人物渺小、物我交融的特征,借用画卷中的水上交通工具——一叶轻舟悄然进入画中,开始了他的山水梦幻之旅。为此,诗人在起首诗行里就运用英语的现在分词结构烘托出中国文化中特定的无我境界,将叙述者、观看者和读者一同带进画中:“Clearing the mind and sliding in / to that created space, / a web of waters streaming over rocks, / air misty but not raining, / seeing this land from a boat on a lake / or a broad slow river, / coasting by”(“静心驶向那/梦幻之地,/水波相连,涌向岩石礁,/雾霭天空,湿漉无雨,/湖中泛舟,一览此景,/抑或宽缓长河,/沿岸而行”)。当观画结束时,诗人只用了一句诗行将所有随行的人带出画面:“The watching boat has floated off the page.”(“观看船只早已驶出纸面”)。英语中的“page”一词在这里一语双关,既指“画纸”又指“书纸”,故而读者既在观画又在赏读,读完诗的第一部分,观者实已到达了“诗中有画,画中有诗”的享乐境界。

“溪山无尽”诗中的第二部分选译了画卷后的题跋并加以客观叙述,让读者一目了然诗人选用此画为蓝本进行诗歌创作的深层含义。这是因为《山河无尽》不仅要表达诗人对自然山水的眷念,而且要反映人与自然需和谐共处一个生态系统的思想。当今的人们需要从地球古老的文明文化里汲取养料来保护生态,而这幅山水画卷经历了战争、洪水、火灾、虫害等人为和自然灾难能够幸存下来本身就说明了山水文化延续的重要性。该画从民间到皇宫

珍藏,从中国流入美国的迂回曲折的故事也激励诗人去探索山水无尽的内在结构。史奈德选译了5首题跋中的部分诗句加上画卷外传的简短历史组成了新的6景,这种巧妙编排在一定程度上与第一部分的6个景致描写暗中呼应。遗憾地是,史奈德犯了两个错误:一是将“至顺三年暮春之月康里子山跋”中的年代“至顺”误译为人名,即:“In 1332 Chih-shun adds”;二是没有辨认出明末清初最有名的收藏家梁清标的印鉴,因为梁清标的6个印鉴用的不是真名,而是他的别名,如:“苍岩子”、“蕉林鉴定”、“蕉林居士”、“河北棠邨”、“冶溪鱼隐”和“棠邨”[1: 35]。因此,诗人关于“梁清标虽收藏过此画,却未盖印”[8: 8]的叙说是不妥的。第二部分的结尾与第一部分的结尾同出一辙,均强调现实的返回。诗人突出该画存放的艺术馆正好面对伊利湖(Lake Erie),暗示画中的中国山水在美国真实山水中得以生息。

诚如中国画家素来强调“画竹成胸”,史奈德亦做到了将山水映入眼帘、沁入心脾、流出笔尖、跃然纸上。因此,诗人在第三部分里自导自演了日本能剧中的舞台山水背景随着演员动作变化而不断更替的剧情,其目的旨在体现山水浑然一体、人为自然一部分的深层生态(“deep ecology”)思想。诗人虽然省略了人称主语“I”,但能剧中特有的动作词汇让读者明白诗人在诗中的角色发生了悄然的变化,即由叙述-观看-评论者转为演员,纳山水于胸中,视山水为天地舞台。例如:“跺脚、跟着走、鼓掌! 转,/小溪来了,哈哈!/流淌过岩石,/山在水中移,/水波山中响”(“stamp the foot, walk with it, clap! turn, / the creeks come in, ah! / strained through boulders, / mountains walking on the water, / water ripples every hill”)。当诗人步出市艺术馆时,三月寒冷的微风又将演戏、观戏的人们带回现实中来。

入画发声、出画抒情均为西方绘画诗和中国题画诗的独特写作风格。诗人在第四部分里改扮巫师,召唤古老的鬼怪山灵和空旷河神回归大地,站在墙边讲述他们的故事,让山水发出自己

的声音。招魂是中国民间习俗,而诗人为了山魂河神的回归叙说,开始“磨墨、润笔、铺纸,/在开阔的白色空间里 /用笔尖画下 /黑色湿漉的线条”(“grind the ink, wet the brush, unroll the / broad white space; lead out and tip / the moist black line”)。该诗的诗尾,“走中走,/脚下,大地在转。/溪山永不停歇在原处”(“Walking on walking, /underfoot earth turns./Streams and mountains never stay the same.”),既是这首绘画诗的点睛之作,也是全书时空一体结构(“spatio-temporality”)的高度概括,可谓诗人的神来之笔。诗行中的“underfoot”与“earth turns”之间的空白则模拟了中国画留白的艺术手法,让无尽的能量从旋转的大地汨汨流出,人类将永远坚实地走在赖以生存的土地上。令人寻味地是,这个诗尾又重新出现在该书的另两首诗歌里,即:“山魂”(“The Mountain Spirit”)和“寻获心灵的空间”(“Finding the Space in the Heart”)。前面已提到,“寻获心灵的空间”是全书的结束篇,当该诗以此作为结局时,自然“walking on walking”也就相当于全书的总结,而上面提到的尾声,“空间延续,书圆点而收笔”,则为《山河无尽》永不消逝的余音,穿梭于无尽的时空里。诗人采用斜体书写这个诗尾的技巧与庞德在《诗章》(Cantos) [14]中采用大写、黑体、汉字、图片、五线谱等一样给人一种类似中国书法的视觉美感。从绘画诗学的角度来说,这就是视觉图,或者说它已经转化为具有图像代码功能的话语图。

3. “溪山无尽”与郭熙的“山形步步移”画论

《林泉高致》[15: 60 - 96]为中国北派山水画论基石,由宋神宗时期的著名画家郭熙所撰,其子郭思所注,全文分为6部分:山水训、画意、画诀、画题、画格拾遗和画记,其中“山水训”对后世影响很大。《宣和画谱》称其为论画论道之作:“则不特画矣,盖进乎道欤?”[4: 256]。

为了映衬出中国山水画中所透视的静与动、虚与实、色与空的内在关联,史奈德运用了郭熙的“山形步步移”的理论对画卷中的6个山水景区进行了疏落有致的详尽描写。就内容

和叙述顺序而言,第一部分中的6个景致的精细描写明显受到单行本中所提供的放大图片的影响,可分为烟雾山谷图(第一自然段)、宁静村落图(第二、三、四自然段)、内陆港湾图(第五自然段)、重岩叠嶂图(第六、七自然段)、幽石山林图(第八自然段)和平缓山谷图(第九自然段)。前后景致相连,视觉上给人一个自然循环的感觉。当画卷展开时,观者看到的是“一个接一个的山水画面,并非一个映嵌在另一个里,或一个是另一个景致的一部分”[1: 7]。就节奏和诗行排列而言,这首绘画诗无疑体现了史奈德一贯倡导的“地质节奏”(“geological rhythms”),即:“以绵延起伏的山脊和支流遍布的峡谷交织一起所形成的山脊、峡谷、山脊、峡谷、山脊、峡谷周期,并由此构成了一个具有115,000,000年地质形成节奏史的相互渗透网络”[16: 48]。为了在风景诗里捕捉这种“地质节奏”,史奈德娴熟地对诗行和诗节进行了不对称排列。他通常采用短诗行、长诗行、缩进诗行、跨行或蜿蜒诗行来营造一个富有诗意的空间,让读者想象体味自然界中千峰山谷、万仞峭壁、空旷江河、岩石草木等谱写的山水共鸣曲。对于诗行排列所营造的这种视觉和音乐效果,史奈德解释道,“纸中诗行的位置,横纵留白空间像音符一样暗示人们如何朗读诗句、如何计时。空间即时间。空白缩进旨在提示朗读时更应声强气足”[16: 31]。史奈德的观点与谢尔曼教授的赏画时空观比较相似,即:在一定的时间里观看山水画卷几乎具有一种音乐的特征;通过连续的山水景物和空间,人们观画时所产生的审美感和画面所呈现的组织形式在时间上得到了有效的控制[2: 351]。就风格和描述技巧而言,本文坚持认为这首绘画诗深受郭熙山水画论的影响。在其2000年发表的《论毛笔》(“The Brush”)一文中,史奈德谈到了郭熙的“山形步步移”画论和画技,也谈到宋代“溪山无尽”主题型的山水画卷并非画家亲历的真实山水,而是倚赖固定的语言模式挥毫泼墨画出心中的山水,故山水似在雾中飘移,与现实的地质、地貌并不吻合

[17: 315 - 16]。虽然我们无从考证史奈德在创作这首绘画诗时是否参看过郭熙的英文版《林泉高致》,但他对宋代山水画的评论以及“山形步步移”的提出确实出自郭熙在该文“山水训”中的论述。郭熙认为,“山近看如此,远数里看又如此,远十数里看又如此,每远每异,所谓‘山形步步移’也”。史奈德将郭熙的训导用英语高度概括为:“The painter-essayist Kuo Hsi reminded us that the mountains change their appearance at every step you take.”(“画家兼评论家郭熙启迪我们,山形变化,每步每异”)[17: 315]。不过,有一点可以肯定,史奈德在这首绘画诗的第二部分翻译了蔚罗田獬的部分题跋,而田獬又是唯一提到《宋人溪山无尽图》近似郭熙画风的收藏家。

郭熙在其“山水训”一文中将山水分为四种类型:“世之笃论,谓山水有可行者,有可望者,有可游者,有可居者。[.....]但可行可望不如可居可游之为得”[15: 66 - 67]。根据这一“笃论”,史奈德将第一、六景具有环形无尽之感的烟霞山谷图定位为“可望者”山水,故而在措词上强调水域相连、沼泽柳树之地(“a web of waters”, “willows in a swamp”)可望不可行。起首句的现在分词词组“clearing the mind”是禅宗静修的条件。中国禅宗始祖菩提达摩在《二人四行论》[18]中所谈到的“凝注壁观法”就是教导众生摒弃心中杂念,静心面壁进行禅修。这也是郭熙所提出的“山水有体”论,即:“画山水有体,铺舒为宏图而无余,消缩为小景而不少。看山水亦有体,以林泉之心临之则价高,以骄侈之目临之则价低”[15: 66]。观画者所持有的“林泉之心”实指“厌弃尘嚣世俗之心”,亦即“溪山无尽”诗开头富有禅意的招呼语“clearing the mind”。史奈德的“clearing the mind”出自于二十世纪初期美国诗坛领袖人物威廉姆斯(William Carlos Williams)所提出的“清场”(“clear the ground”)口号。在《论美国传统:散文集》(In the American Grain: Essays)一书中,威廉姆斯谈到,为了精神上的重生,人们需要“扫除一切无用的东西”

（“sweeping all worthless chaff aside”）；他认为，“这是一场运动，首先和最后要做的就是清场”[19: 216]。威廉姆斯的“清场”又与庞德所提出的诗歌“创新”（“make it new”）口号密不可分。史奈德对“清场”的直接反映就是在诗歌里运用佛教关于再生的意象，如“火”、“道”、“雨”等将“有漏无明”、“常思恶业”的“染心”剔除出去，保持“无漏真如”的“净心”[20]，故“clearing the mind”实质就是为“清场”做准备。史奈德对“创新”的最大贡献就是将庞式晦涩意象叠加法进行简化，创造了真正意义上符合中国诗歌关于意象清新硬朗、简洁明了、内涵深刻的史式“铺石筑路”意象叠加法（“riprapping”），即：选用具有岩石般坚硬的词语进行意象叠加，给人一种河水冲刷后的透明清亮感，而其深层结构的复杂性需要读者运用各种知识和理论进行源源不断地阐释。这类诗歌就像一个能量释放器，具有一种永恒的魅力。因此，西方评论界将史奈德划归庞德-威廉姆斯-奥尔森式诗歌传统是比较贴切的论断。作为可望山水之景，诗中的分词词组“sliding in”迅速将观画者带进那个画中“创造的世界”里（“that created place”）。指称代词“that”与第一景中的“空气里湿漉无雨”（“air misty but not raining”）和第二景中的“温暖潮湿气候”（“a warm damp climate”）形成了对应关系，故而特指江南春夏之际，春暖花开、万木复苏、山川游玩的季节。在此季节，林泉爱好者远涉可居可游之地；尽管可行可望山川颇多，却令昔时的古人难以徒步旅行。“故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意”[15: 67]。史奈德遵循中国这一山水古训将“溪山无尽”绘画诗创作的重点放在可居之地第二、三景里，其次为可行可游之地第四、五景里，而可望之地第一、六景则轻描淡写。这样，诗中的层次感与画卷的风格保持了一致。

对于人们可以涉足的可居可游可行的真山水，郭熙认为，在一幅好的画作里，“山之人物以标道路，[……]水之渔艇钓竿以足人意，大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑为

远近大小之宗主也”[15: 69]。他的论述表明，画中人物虽小，人物活动却必不可少。根据单行本中放大的图片，诗人细致刻画了村民和渔民的动态场面，“一个弓背坐在木头上，/在他之上的另一个人，高举一棍，/第三个人手拿卷席或芦笙，四处观望；/近岸船上有两人”（“A man hunched over, sitting on a log / another stands above him, lifts a staff, / a third, with a roll of mats or a lute, look on; / a bit offshore two people in a boat.”）。相对而言，诗人对路上的行人只是进行粗略描写，如“骑马和步行人走过小桥”（“Rider and walker cross bridge”）[8: 5 - 6]。正因为这些路上行走的游人以及散落的村民和渔民的日常活动使得整个画面处于一种“走中走”的状态，于是“道路”则成为画中的另一主要标志。画面的景致随着道路的延伸而发生变化，而观画人也顺路梦游其周围秀丽山川、宁静山寨、深山寺庙的画中世界。史奈德将郭熙“路标人导”的山川画论充分运用到其绘画诗的创作之中，第二至第五景的描写紧紧围绕“道路”意象展开，且“道路”又起到了景与景之间的自然过渡作用。如：第二景的开头句，“道路顺着低洼的溪水而下”（“The path comes down along a lowland stream”），将观画者带进“一片松林里”（“in a pine grove”），看到了村外的景致；然后，“逆水分叉，一条拾级而上的小径”（“a trail of climbing stairsteps forks upstream”）将观画者的视野从水上转移到陆地上的村寨里。而第三景的开头句，“道路通向遥远的内陆”（“The trail goes far inland”）又将观画者带进另一个宁静港湾里，看到村子的沙滩边有人在垂钓，一幅惬意融融的景象。对于第四景中的山寺描写，诗人则用“旁边小道”凸出建在“峭壁之中的山寺”（“temples tucked between cliffs, / a side trail goes there”）地势险峻，行人稀少，虽可行，但不可居。在第五景中，蜿蜒而上的道路将观画者带进了溅瀑的溪床，穿过枫香树，走到小港边缘、道路的尽头。评论界一直没有弄明白史奈德是如何断定画中的树林是枫香树（Liquidam-

bars)的,而这一植物知识后又经专家得以证实是正确的。

诗中关于山的景致描写突出了郭熙的“三远原则”,即:“山有三远:自山下而仰山颠,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦;平远之色有明有晦;高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈”[15:73]。如:第五景山寺后的重岩叠嶂属于高远描写,为了强调其突兀之势、清明之色,诗人细致描绘了山顶边缘的林木和烟霞雾谷(“a jumble of cliffs above, / ridge tops edged with bushes, / valley fog below a hazy canyon”)。郭熙认为,“山欲高,尽出之则不高,烟霞锁其腰则高矣”[15:74]。尽管诗人用词简短平淡,因为雾霭朦胧,读者依然能感觉到山高险峻之势。第二景综合了高远与深远的描写,诗人“拾级而上小径”后,“自山下而仰山颠”,“层峦叠嶂的山峰朝一边倾斜”(“layered pinnacles aslant”);“自山前而窥山后”,“林木峭壁渐隐, / 远山高处,幽幽峰顶”(“flurries of brushy cliffs receding, / far back and high above, vague peaks”)。英语形容词“vague”一词突出了“深远之色重晦”。第六景中的最后一句,“平缓山谷通向遥远的内陆”(“a gentle valley reaching far inland”)则显示了平远的“冲融而缥缈”。对于山水画中山、水、石的内在关系,郭熙论述道:“山,大物也”;“水,活体也”;“石者,天地之骨也”[15:72-73]。史奈德特别讲究这三者在诗画语言中的准确描述,如:诗行“怪石稍露,大山连绵”(“Big ranges lurk behind these rugged little outcrops”)中的“little outcrops”突出了郭熙关于石头“骨贵坚深而不浅露”的画技;而山岩陡峭中的瀑布则“激射如鞭、飞溅如花”(“above a frothy braided torrent / that descends from a flurry of roofs like flowers”)。从整体上看,“溪山无尽”绘画诗关于山川景致的描写既可与《宋人溪山无尽图》中的画境相媲美,又符合郭熙的山水整体画论,即:“山无云则不秀,无水则不媚,无道路则不活,无林木则不生,无深远则浅,无平远则近,无高远则下”[15:73]。

4. “溪山无尽”与《山河无尽》的内在关联

《山河无尽》共分为4个部分,每一部分均由10首诗构成。第一部分虽为9首诗,但藏传佛教高僧米拉日巴(Milarepa)和日本道元大师(Dogen)的警句格言可视为1首引子诗。在中国数字文化里,“4”暗示自然循环,而“10”象征事物圆满。《山河无尽》中的40首诗歌,从某种程度上来说,反映了诗人史奈德40年苦寻具有中国山水画卷特征的时空一体式英诗结构的创作经历。《宋人溪山无尽图》中的山水布置本身就汇集了北宋山水画派的精粹画风,而其东西文化的传播与碰撞无疑增添了它的收藏价值。史奈德以“溪山无尽”作为《山河无尽》的开首篇既强调该书呈山水画卷式的结构可供读者随意欣赏每一首诗,又突出了该书像中国山水画卷一样具有永久的收藏价值,因为它积淀了作者一生对山水生态的诗意探索。宛如山水画卷中体现出的不同画风和画技,《山河无尽》中每一首诗的写作风格和技巧也纷呈各异。史奈德强调该书中的每一首诗可以拆开阅读,好似山水之景可以信步漫游,因为每一小节由一个ku结构构成,而整本书则由一个最大的ku结构所控制,即:“溪山无尽”诗尾中提到的“walking on walking”(“走中走”)。Ku意即“句”,取自于《禅林句集》,其功能相当于中国诗歌中所说的“诗骨”,可译为“骨结构”^③。在访谈中,史奈德解释道,ku指的是“一个言简意赅的词组”(“a little phrase”),“一个聚焦的意象”(“a focal image”),“它旨在显示整个结构”[21:135]。因此,ku类似中国禅诗中的意象,含有双层结构,即:自然意象为表层结构,而禅意则为深层结构。第一个“walking”指的是表层意思的“行走”,而第二个“walking”的外延较大,既可指参照物的“移动”,如:水中漂移的船只、自行旋转的地球、流动的溪水等;也可指精神的变化,如:文化旅游、宗教朝拜、修身悟道、山水漫步、历史畅游等。正因为ku结构“walking on walking”穿越时空、包罗万象,《山河无尽》

^③ 作者在英国专门向诗人询教过ku是否可译为“骨结构”。诗人在Faas的访谈录里曾提到这就是指“诗骨”。

一书中的主题内容才显得丰富多彩,在视觉上形成一个自然循环的空间,营造出无尽时间的印象。史奈德对“无尽”的处理就是“往里面填满东西使之成为一个圆圈”[21:134]。而圆的起点与终点既是一种时空的重合,又是一种精神上的升华,这就是为什么史奈德将“溪山无尽”作为《山河无尽》的开首篇,而将“寻获心灵的空间”作为结束篇的意义所在。为了“无尽”,史奈德在“溪山无尽”前安排了中日佛教警句为序言,在“寻获心灵的空间”后采用中国书法形式标上圆点,这样,一个视觉上的圆圈在诗歌言语艺术中被塑造出来,从而达到了绘画诗学理论中要求诗人将视觉图与话语图完美联姻的效果。

参考文献:

- [1] Lee, Sherman E. and Wen Fong. *Streams and Mountains without End: A northern sung handscroll and its significance in the history of early Chinese painting* [J]. *Artibus Asiae, Suppl.*, 1954 (rev. 1967), 14: 1 - 57.
- [2] Lee, Sherman. *A History of Far Eastern Art* [M]. London: Thames and Hudson, 1964, rev. 1975.
- [3] Bush, Susan. Yet Again 'Streams and Mountains without End' [J]. *Artibus Asiae*, 1987, (48) 3/4: 197 - 223.
- [4] 俞剑华注译. 宣和画谱[M]. 南京: 凤凰出版传媒集团; 江苏美术出版社, 2007.
- [5] <http://www.clevelandart.org>, 2006.
- [6] Krieger, Murray. *Ekphrasis: The illusion of the natural sign* [M]. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1992.
- [7] 苏轼. 书鄢陵王主簿所画折枝二首 [A]. 东坡诗·山谷诗[C]. 岳麓书社, 1992.
- [8] Snyder, Gary. *Mountains and Rivers Without End* [M]. Washington D. C. : Counterpoint, 1996.
- [9] Snyder, Gary. The Making of *Mountains and Rivers Without End* [A]. *Mountains and Rivers Without End* [C]. Washington D. C. : Counterpoint, 1996.
- [10] Snyder, Gary. *Myths & Texts* [M]. New York: Totem Press; New York: New Directions, 1960; repr. 1978.
- [11] Snyder, Gary. *Six Sections from "Mountains and Rivers Without End"* [M]. San Francisco: Four Seasons Foundations, 1965.
- [12] Snyder, Gary. *Six Sections from "Mountains and Rivers Without End" Plus One* [M]. San Francisco: Four Seasons Foundations, 1970.
- [13] Olson, Charles. Projective Verse [A]. Donald M. Allen. *The New American Poetry* [C]. New York: Grove Press; London: Evergreen Books, c1960.
- [14] Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound* [M]. London: Faber & Faber, 1964.
- [15] 张同标. 北派山水画论研究 [M]. 北京: 人民教育出版社, 2006.
- [16] Snyder, Gary. *The Real Work: Interviews & talks 1964 - 1979* [M]. Ed. and Introduced by Wm Scott McLean. New York: New Direction, 1980.
- [17] Snyder, Gary. The Brush [A]. *The Gary Snyder Reader: Prose, Poetry and Translations 1952 - 1998* [M]. Washington, D. C. : Counterpoint, 2000.
- [18] 菩提达摩. 二入四行论 [A]. 柳田圣山. 达摩的语录 [C]. 筑摩书房, 1969.
- [19] Williams, William Carlos. *In the American Grain: Essays* [M]. London: MacGibbon & Kee, 1966.
- [20] (唐释) 神秀. 观心论 [A]. 大乘开心显性顿悟真宗论 [C]. 台北: 广文书局有限公司, 1975.
- [21] Faas, Ekbert. Ed. *Towards A New American Poetics: Essays & interviews* [M]. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1979.

基金项目: 教育部 2009 年人文社会科学研究规划基金项目, 当代美国诗人格雷·史奈德作品中的佛教生态思想与东方文化消融现象研究。

收稿日期: 2009 - 09 - 15

作者简介: 谭琼琳(1966 -), 女, 湖南人, 副教授, 英国威尔士大学英语文学博士, 英国威尔士大学英语系荣誉研究员, 主要从事当代美国生态诗学和美式东方绘画诗学的比较研究工作。

“大学英语选修课系列教材”

特别征订与约稿



科学出版社联合南开大学、北京航空航天大学等国内 9 所重点高校的英语教师倾力打造“大学英语选修课系列教材”。本系列教材是一个开放的体系，诚邀国内各高校英语教师加入。购书一律免邮寄费！

书 名	主编学校	总主编	分册主编	定 价	订购册数
《高级英语阅读教程》	北京化工大学	陈仲利	陈仲利	39.00 元	
《高级英语口语教程》	南开大学		王一普 黄跃华	34.00 元	
《科技英语阅读教程》	天津大学		周一兵 嵇纬武	32.00 元	
《实用翻译技能集成》	北京航空航天大学		李养龙	26.00 元	
《英美报刊深度阅读》	北京科技大学		张敬源 彭 漪 Mark Buck	38.00 元	
《高级英语写作教程》	北京邮电大学		王 斌 李花丽	38.00 元	
《实用商务英语综合教程》	对外经济贸易大学		沈素萍	29.00 元	
《英语视听说教程》	广东工业大学		季明雨	36.00 元	
《当代英美社会文化新编》	哈尔滨商业大学		张 琳	32.00 元	

联系人: 郝建华 朱 琳 张 迪

电 话: 010-64030529 010-64019007 010-64033862

邮 件: zhulin@mail.sciencep.com zhangdi@mail.sciencep.com haojianhua@mail.sciencep.com

地 址: 北京市东城区东黄城根北街 16 号 科学出版社外语分社 邮 编: 100717

开户行: 中信银行北京中粮广场支行

账 号: 7112610182600024615

账户名: 科学出版社有限责任公司

外国语 (上海外国语大学学报) 国内外公开发行 1978 年创刊 2010 年第一期(总第 185 期)

主管单位: 教育部

主办单位: 上海外国语大学

出版日期: 2010 年 1 月 20 日

编辑单位: 上海外国语大学学报编辑部

上海市大连西路 550 号

邮政编码: 200083

主 编: 束定芳 出版单位: 上海外语教育出版社

上海市大连西路 558 号

邮政编码: 200083

印刷单位: 上海市青浦印刷厂有限公司

发行单位: 上海市邮政报刊发行局

ISSN 1004-5139 国内代号: 4-252

广告经营许可证: 沪工商广字 09006

CN 31-1038 / H 国外代号: BM 514

国内定价: 10.00 元