

ДО ПИТАННЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ МЕТАФОРИ У РАНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Я. Шекера

Метафора – основа художнього, зокрема, поетичного, мовлення. Так називається “слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, пов’язаного з предметом, на який, звичайно, вказує це слово, рисами подібності” [1, 213]. Принципи метафоризації є основними при творенні поетичної образності. Не виняток і китайська поезія.

Питанню сутності та функціонування метафори у китайській поезії присвячено небагато сходознавчих досліджень [9, 5, 3]. Дослідники здебільшого тільки вказують наявні символи (а вони також ґрунтуються на метафорах) у поезії, висвітлюючи їхнє значення. Сама ж їхня природа, їхня глибинна сутність часто залишаються поза увагою науковців. Дана розвідка є спробою заповнити цю прогалину.

Спершу розглянемо деякі аспекти сутності метафори як тропа, що лежить в основі більшості літературно-художніх образів.

Метафора як найбільш уживаний рід словесних асоціацій розглядається більшістю сучасних учених як першорядно важлива форма людського мислення (шлях проникнення в суть речей), як прояв артистизму й ігрового начала, як спосіб перетворення умовних вербальних знаків в іконічні (образні). Адже вона поєднує два об’єкти не заради самого називання, а заради можливості їх поєднувати. Тут важливо не назвати неназване, а відчутти виправдану художню істинність зв’язку між двома елементами метафори, які поза контекстом такого зв’язку не мають. Таким чином, метафора виконує надзвичайно важливу роль естетизації дійсності, що, у свою чергу, є єдиним шляхом у сфері художнього осмислення дійсності. Така естетизація означає творення паралельної реальності, за якою – реальність сутнісна [2, 33]. Отже, метафора проникає в суть явищ, пояснюючи та розкриваючи її через той глибинний зв’язок між різними реаліями, що й творять метафору.

Ієрархічна перевага метафори над іншими тропами та своїми ж різновидами, заснованими також на переносному значенні, підтверджується активним використанням у мові так званої розмовної метафори (*наближається весна, гребінь гори чи хвилі, зубці гребінця, спідничка мухомора* тощо) як засобу вторинної номінації. В основі метафори лежить здатність слова – при активізації різних граней його семантики – розширювати й примножувати свою номінативну функцію, яка переростає у функцію образну.

Мова – засіб виявлення метафор, що з давніх-давен існують у людському мисленні. “Наші предки вбудували скупчення метафор у структури мови й в системі думки. Сьогодні мови, якими послуговуємося, тонкі й холодні, тому що ми думаємо ними (“думаємо” саме в тому плані, що стосується метафоризації, переносного значення, – Я.Ш.) все менше й менше. Заради швидкості й гостроти ми змушені шліфувати кожне слово у його найвужчій площині значення” [8, 28]. Метафоризація мови помітна насамперед у поезії, адже тут проявляються ті приховані смисли слів, які потенційно існують у слові.

Поезія повертає нас до витоків людства, коли метафорична схожість навколишніх явищ сприймалася не як образ, а як звичайна природа речей. За слова-

ми Ж.-Ж.Руссо, “оскільки першими спонуками мовлення виступали пристрасті, то перші вирази були тропами. Насамперед народилася образна мова, а власне смисл слів проявився в останню чергу” [6, 226]. При народженні поезії, власне, упорядкованої мови емоцій і почуттів, людина жила уявленнями про навколишній світ як про сукупність субстанцій, що безперервно переходять одна в одну й не є замкнутими речами, а прозорими образами одною. Коли з емоційних звуків виділилась членороздільна мова, що дала назви навколишнім речам, явищам тощо, художня творчість повертається до образно-пристрасного сприйняття світу. Наприклад, справжній поет спершу вигукне: “Який безкрайний світ у малій краплині!”, а вже потім згадає про фізичні властивості водяної поверхні віддзеркалювати навколишні предмети чи на молекулярному рівні фіксувати зміни навколишнього світу.

Основою образності китайської поезії є звичайне спостереження, бачення автором явищ навколишнього світу, яке потім переливалося у відповідний настрій, що у свою чергу породжував мову, письменна *вень* (文), а ті – поезію. Автор літературознавчого трактату “Різьблений дракон літературної думки” Лю Се (VI ст.) стверджував, що саме почуття слід класти в основу твору, писати заради почуттів (为情而造文), а не навпаки (为文而造情). Для кожного творця навколишній світ – свій, неповторний, несхожий на світи інших, тому картини, які малюють у віршах різні поети, завжди відрізняються між собою. Слід зауважити також, що сам процес творення художнього образу підсвідомий, це не є розумове осмислення реальності, здійснюване, наприклад, науковцем.

Як вважають деякі дослідники, метафора зустрічається ще у “Книзі пісень” («诗经»), найдавнішій пам’ятці китайської поезії, де зібрано 305 народних пісень XI – VI ст. до н.е. [12, 205]. Метафора тут найчастіше ґрунтується на зіставленні двох чи кількох віршових реалій, а не констатує їх точно і ясно. Із подальшої тканини вірша, як правило, зрозуміло, про що ж ідеться насправді. Такі метафори, головним чином, беруться з природи (квіти, комахи, птахи, природні явища тощо) і виступають символами дій та емоцій зображеного в пісні ліричного героя. Проте часто метафори застосовуються для контрасту: радість, безтурботність чи свобода мешканців природного світу протиставляються за допомогою антитези м’уці, стражданню чи сум’яттю в душі народного співця, безіменного автора пісень “Шицзіну”. Принцип метафоризації лежить в основі художніх засобів 比 *порівняння* та 兴 *алегоричний зачин*, які широко використовуються у “Книзі пісень”. Наприклад, у пісні “Сходить місяць” із “Пісень царства Чень” («月出 • 陈风») простежується глибинний (сутнісний) зв’язок між місяцем та красунею, що її раніше побачив хлопець, автор пісні. Наведімо лише першу строфу, оскільки зміст двох інших практично однаковий; вираження ж його за допомогою різних лексем лише підсилює психологічне враження від поезії.

月出皎兮，佼人僚兮。
舒窈窕兮，劳心悄兮。

*Ой сходить місяць, яскраво світить.
Ой там красуня, дівчина гарна.
Іде велично, ступає чинно,
А серце тужить, печаль глибока!*

Тут простежується логічний ланцюжок: місяць – красуня – її хода – печаль ліричного героя. Перший рядок слугує алегоричним зачином (兴), що на метафоричній основі поєднується з подальшим змістом пісні. Такий зв’язок зумовлений давніми космогонічними уявленнями китайців про місяць (月) як уособлення жі-

ночої іпостасі світобудови (阴). Звідси походить і його традиційне асоціювання із сумом (阴 також означає *похмурий, печальний*). Пісня “Сходить місяць” вважається першим у китайській поезії віршем на тему спогадів про кохану місячної ночі [13, 230].

Метафора лежить в основі більшості образів китайської поезії. І чим давнішого періоду поезія досліджується, тим важче визначити: поет використовував ті або інші віршові реалії виключно для описових цілей чи цілеспрямовано робив їх “складними”, двокомпонентними образами, які поєднують у собі конкретно-чуттєве й ідейне начала. Як приклад розгляньмо вірш Жуань Цзі (210-263) “Про почуття та ідеали” («咏怀诗»).

夜中不能寐，起坐弹鸣琴。
薄帷鉴明月，清风吹我襟。
孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。
徘徊将何见，忧思独伤心。

*Опівночі спати не можу,
Піднявся – й на цитрі зіграю.
А місяць ллє світло крізь шторки криштальні,
Мій одяг легкий вітерець овіває.
У полі кричить дикий лебідь – від зграї відбився;
Птахи подають голоси й над лісом північним кружляють.
Літають вони, метушаться – що ж бачать?
Самотнє серце думки сумні крають.*

Відомий синолог Дж. Лю вважає, що в цій поезії “місяць і вітер є простими образами, використання яких, здається, не має іншої мети крім простого опису” [10, 113]. Так, на перший погляд, ці віршові реалії – цілком природне пейзажне оточення ліричного героя, проте ймовірне й глибше трактування образів місяця й вітру. “Місяць уособлює самотність, стан відреченості від дріб’язкової метушні повсякденного життя, символізує роздуми про високе й прилучення до вічності” [7, 63]. Описана у вірші ніч найчастіше була часом глибоких роздумів про вічне; інші віршові реалії (цитра, дикий лебідь, птахи) є яскравим свідченням про думи ліричного героя, саме вони, здається, і зумовлюють його роздуми.

Щодо згадки про вітер у четвертому рядку, то зауважимо таке. Оскільки вітер втілює чоловіче природне начало [4, 65], і “дме” він у вірші на “по́ли мого одягу” (我襟), то можемо говорити про еротичний підтекст поезії. Адже невідомо, чи ліричний герой вірша уособлював самого Жуань Цзі, який виливав власні почуття та ідеали, чи дівчину або жінку та її мрії про партнера (жіночий одяг у китайській поезії також був еротизмом). У першому ж випадку еротичні натяки, пов’язані з образом вітру, можна тлумачити як відповідні думки ліричного героя, який згадує свою самотність у житті або уявляє себе у жіночому перевтіленні.

На відміну від образів місяця та вітру, які Дж. Лю вважав простими, дикого лебедя й птахів, що співають, він розглядає як складні образи. Вони, вважає дослідник, вибудовують аналогію між цими птахами, які жалібно кричать уночі, і поетом, який самотньо співає у повному темряві світі [10, 113]. Така “складна” образність складається з аналогій, які легко можуть виникнути в кожного у такій ситуації; ці образи не є тими далекими й складними порівняннями, які ми знаходимо в пізніших, наприклад, танських, віршах. Тут поряд бачимо зовсім різні образи – це відбувається тому, що подібні предмети чи явища просто присутні одночасно, і зовсім не тому, що в їхній основі наявний певний зв’язок, як це часто трапляється у пізнішій поезії. Так само можемо сказати, що й в попередніх

рядках про місяць та вітер поєднання цих віршових реалій не є навмисним і цілеспрямованим – поет підсвідомо ототожнює свій невеселий і задумливий стан із навколишньою природою, а саме з місяцем і вітром як її представниками.

Проте у рядку про “птахів, які кричать над північним лісом” (翔鸟鸣北林) не спостерігається звичайний збіг об’єктів змалювання. Згадка про північний ліс тут гармонійно поєднується із сумом ліричної героїні. Як вважають китайські дослідники, традиція пов’язувати північ і сум тягнеться ще від “Книги пісень”, де у вірші “Ранковий вітер” із розділу “Пісні царства Цін” («晨风 • 秦风») вітер, що ширяє у північних густих лісах (馱彼晨风, 郁彼北林), кореспондується з печаллю молодої дружини за чоловіком (未见君子, 忧心钦钦 *Не бачила Лада, печально на серці, сумно*) [15, 61]. У розглядуваному вірші Жуань Цзі згадка про північний ліс також навіює сум – метафоричне підґрунтя поєднання північної сторони із печаллю пов’язане й з просторовими уявленнями давніх китайців (північ – країна вічного холоду, пустель, а також варварів, куди нерідко вирушали воїни Піднебесної).

Отже, розмежування простих і складних образів (класифікація Дж. Лю), на нашу думку, дуже відносно, адже ці образи можуть виступати й звичайними елементами пейзажу, і водночас нести певне образне навантаження, пов’язане з іншими віршовими реаліями. Проте незаперечна присутність аналогій у китайській поезії дозволяє говорити про метафоричне начало творення художніх образів.

Метафора у китайській поезії – це звичайна заміна, коли загальний зміст вірша або ж значення окремої реалії замінюється спеціальним поетичним засобом; при цьому про них не говориться прямо. Метафора – це металогічний тип образу, який має широкий діапазон: починаючи від кліше й закінчуючи символом. Китайська поезія переповнена такими кліше. Наприклад, місяць часто називають ясним люстерком (明镜) чи яшмовим колесом (玉轮), пані чи господиня може бути квіткою (花), а її очі – осінніми водами (秋水) тощо. Походження таких кліше пояснюється просто. Коли метафора губить свою свіжість через надуживання, вона перетворюється у кліше, в якому зв’язок між загальним змістом і художнім засобом підтримується вже не чуттєвою подібністю, а усталеною (прийнятою мовленнєвим загалом) асоціацією [9, 311]. Поки такі кліше у практиці мовців не вважаються прикладом простої заміни, вони є метафорами, які ілюструють важливий принцип мовлення. “Заміняючи” смисл мовленого, кліше підкреслює його важливі для сприймання якості: ясне люстерко і яшмове колесо вказують на форму й колір місяця, а осінні води – на ясність і жвавність жіночих очей.

У китайській традиції прочитання зміст вірша в цілому, звичайно, не сприймається як метафоричний (за винятком кількох різновидів поетичного жанру). А в самому вірші окремий образ буде сприйматись як метафоричний лише в тому випадку, якщо таке його прочитання зумовлене традицією подібного використання даного образу. Метафоризація значень трапляється, але через те, що художні образи мають власні, набуті віками, значення, а також історію свого походження, не слід плутати їх із суто метафоричними образами, що розвинулись у західній літературній традиції. Буває, однак, що зміст поезії в цілому метафоричний – у цьому випадку засобом творення образів є, як правило, алегорія чи проста парадигма культурно зумовлених заміन. Наприклад, “вірші про речі” (咏物诗) – це різновид поетичного жанру, в якому можливе метафоричне посилення; проте дуже часто такі вірші самі є розвинутими метафорами. Наприклад, вірш про квітку може описувати красуню: таке ототожнення зумовлене тривалою традицією взаємозаміни квітки й жіночої краси. З іншого боку, так само цілком можливий вірш, у якому насправді замальовувалися б квіти, але який викликав би асоціації з жіночою красою [11, 292]. Яскравий приклад – вірш танського поета Бо Цзюй-і (772-846) “Персики храму Далінь” («大林寺桃花»).

人间四月芳菲尽，山寺桃花始盛开。
长恨春归无觅处，不知转入此中来。

*У квітні на світі багацько квіток – ну й пахтять!
У храмі гірським щойно персики стали вквітчатись.
Як жаль, що весна повертає туди, де її не знайдеши;
Сюди чи прилине вона? Нам не знати, не знати...*

Найімовірніше, тут маємо другий випадок: у вірші без сумніву оспівується краса квітів персика, які щойно розпустилися, проте асоціація з жіночою красою зумовлена також згадкою про весну, яка у китайській поезії символізує молодість і кохання, що так чи інакше пов'язані з жінкою. Очевидно, автор висловлює власне бажання швидкого приходу весни, а з нею й змін в особистому житті.

Метафора усередині вірша (на противагу метафоричній основі змісту поезії як цілого) також найчастіше закодована (у межах різновиду поетичного жанру) і зумовлена традицією використання в літературі попередніх періодів (наприклад, “сосна” сприймається швидше як метафора високої моралі, ніж як ботанічний об'єкт). Метафори, не зумовлені традиційно й такі, що не використовувались у минулому, трапляються, проте досить рідко – у таких випадках вони сприймаються як суб'єктивні дії поета й свідчать про грайливість, збентеження чи виявляють інший психічний стан, який може призвести до того, що людина називатиме речі неправильними іменами. Усвідомлення останньої сентенції надзвичайно важливе при сприйманні метафори у віршах жанру *ши* (诗), а також може бути застосоване до традиційно зумовленого метафоричного вживання. Метафора відсилає читача до психічного стану поета у певну мить його життя [11, 293].

Часто поети вдало використовують природні реалії (географічні назви, назви сузір'їв, гір, водоймищ тощо): на основі метафоричного й метонімічного називання автор створює у вірші двозначність. Це яскраво видно в поезії Лі Бо (701-762) “Підіймаюсь на вершину Тайбай” («登太白峰»). Ось уривок вірша.

西上太白峰，夕阳穷登攀。
太白与我语，为我开天关。

*Із заходу я на вершину Тайбай підіймаюсь –
Вже сонце призахідне пада за обрій вогненно.
І духи Венери до мене говорять,
Небесні покої вони розчиняють для мене.*

太白 – це одночасно назва і гірської вершини (на території сучасної провінції Шеньсі), і планети Венери (太白星), тому, як вважають китайські дослідники, ці реалії породжують асоціацію одна з одною – ліричний герой поезії, здіймаючись на вершину, досягає зірок [14, 327]. У третьому рядку вірша наявний подвійний смисл: із ліричним героєм говорять або духи Венери, або ж сама вершина Тайбай. Аналогічну ситуацію маємо далі: героя запрошують на небо – або духи, або ж сама вершина, яка настільки висока, що здатна відкрити небесну заставу (天关). Цілком імовірно, що у вірші спостерігаємо звичайний збіг у назвах географічних об'єктів, проте не виключено, що називання їх відбулося за метафоричним принципом незвичайної висоти гори Тайбай, або ж Лі Бо використав цей факт саме з таких міркувань. Варто зазначити, що друге ім'я поета – також Тай Бо (太白; давнє читання ієрогліфа 白 – bái), а що у поезії на гору підіймається ліричний герой, який уособлює автора, то маємо потрійну “велику білизна” (дослівний переклад сполучення 太白), яку можна розглядати як втілення космічної тріади

“небо – земля – людина” (天地人). Як бачимо, у вірші Лі Бо “Підіймаюсь на вершину Тайбай” метафорично висвітлено основні складові світобудови.

Отже, феномен метафори у китайській поезії полягає у неназванні справжнього об’єкта змалювання (окремої віршової реалії чи загального змісту вірша) й заміні його відстороненим предметом чи явищем. Таке вживання здебільшого зумовлене не чуттєвою подібністю ознак чи сутностей, а усталеною асоціацією, традиційністю вживання. Ці асоціації, у свою чергу, пов’язані з космогонічними уявленнями давніх китайців, коли подібність між предметами чи явищами ґрунтувалась не на чуттєвому принципі (колір, смак, дотик тощо), а набагато глибше – на сутнісних характеристиках.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О. А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури. – К., 2001.
2. Зварич І. М. Міф і моделювання вічності у мистецтві слова // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. Вип. 108. Слов’янська філологія. – Чернівці, 2001. – С. 26-33.
3. Кобзев А. И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблема человека в традиционных китайских учениях: Сб. ст. – М., 1983. – С. 140-152.
4. Кравцова М. Е. Жемчужина из волшебной пучины. Заметки о кит. любовно-лирической поэзии // Черная жемчужина. – 1993. – № 2. – С. 64-66.
5. Кравцова М. Е. Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй пол. V – нач. VI вв. – СПб., 2001.
6. Руссо Ж-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. – М., 1961. – Т.1. – С. 221-267.
7. Смертин Ю.Г. Китайская классическая поэзия в контексте языка, истории и культуры. – Краснодар, 1999.
8. Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry. – N.Y., 1936.
9. Kao Yu-kung, Mei Tsu-lin. Meaning, metaphor and allusion in T’ang poetry // Harvard Journal of Asiatic Studies. – 38.2 (Dec., 1978). – P. 281-356.
10. Liu J.Y. The art of Chinese Poetry. – Chicago-Lnd., 1974.
11. Owen S. Traditional Chinese poetry and poetics; Omen of the world. – Madison; Lnd., 1985.
12. Watson B. Early Chinese literature. – N.Y.-Lnd., 1962.
13. 诗经释论 / 王延海 著. – 沈阳, 2001.
14. 唐诗鉴赏辞典 / 萧涤非等著. – 上海, 1983.
15. 中国古代诗歌精品 / 刘烈恒 主编. – 沈阳, 1995.