

## PODSTAWOWE WIADOMOŚCI O PROZODII KLASYCZNEJ POEZJI CHIŃSKIEJ *SHI*

ABSTRACT: This is a description of the basic prosodic rules of the Chinese classical *shi* poetry in its most popular forms of five syllables *wuyan* and seven syllables *qiyán*. The description includes verses, rhymes, tonal patterns and parallelism.

KEYWORDS: Chinese prosody, poetry *shi*, *wuyanshi*, *qiyanshi*

*WUYANSHI* 五言诗 I *QIYANSHI* 七言诗,  
CZYLI PIĘCIOZGŁOSKOWCE I SIĘDMIOZGŁOSKOWCE

Dwie najważniejsze formy klasycznej poezji chińskiej typu *shi* to pięcioletkowiec (*wuyanshi*) i siedmioletkowiec (*qiyanshi*). Obie formy pojawiły się już w II w. n.e., pod koniec dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.), choć pierwsze przykłady siedmioletkowca są nieco późniejsze niż pięcioletkowca. Poczynając od końcowych lat dynastii Han (era Jian'an 196–220), w epoce Trzech Królestw (220–280) i w okresie rozbitcia Chin na tzw. Dynastie Północne i Południowe (III–VI w.) następuje prawdziwy rozkwit pięcioletkowca, który stał się wówczas jedną z najpopularniejszych form poetyckich. Siedmioletkowiec wciąż pisano rzadziej, a pełną dojrzałość zyskały później, już w okresie panowania dynastii Tang (618–906).

W klasycznej chińszczyźnie jedna sylaba to najczęściej jednocześnie jeden wyraz, zatem wers (*ju* 句 lub *jian* 简) pięcioletkowca liczy pięć sylab i tym samym pięć słów, a wers siedmioletkowca – siedem sylab i siedem słów (choć oczywiście, wcale nierzadko, zdarzają się wersy, w których występują wyrazy dwusylabowe).

Charakterystyczną cechą wersu pięcioletkowego jest cezura (i pauza w melodeklamacji) po drugiej sylabie; w przypadku siedmioletkowca cezura główna wypada po czwartej sylabie, a cezura poboczna po drugiej. Każdy wers jest z reguły samodzielnym zdaniem, ale już w najstarszych przykładach pięcio- i siedmioletkowców widoczna jest tendencja do łączenia wersów w dwuwiersze (*lian* 联), które stają się podstawową jednostką struktury utworów, tak na poziomie semantycznym, jak i brzmieniowym. Zjawisko przerzutni – rozumianej w ten sposób, że pojedynczy wers jest zdaniem gramatycznie niekompletnym bez wersu drugiego – występuje bardzo rzadko i zwykle w określonych miejscach utworu, np. w dwóch ostatnich wersach tzw. wiersza regulowanego (czyli *lushi*), o którym mowa będzie poniżej. Większość dwuwierszy zbudowana jest jednak w taki sposób, że istnieje między nimi silnie implikowany związek (np. czasowy lub przyczynowy), ale każdy z wersów pozostaje kompletny jako samodzielne zdanie.

W pięcioletkowcach i siedmioletkowcach rymują się wersy parzyste, ale dopuszczalna jest sytuacja, w której rymuje się także pierwszy wers. W przypadku pięcioletkowca takie sytuacje są stosunkowo rzadkie, wśród siedmioletkowców zdarza się to

---

<sup>1</sup> O dawnych formach literatury Chin por. Binjie Zhu, *Zhongguo gudai wenti gailun* („Omówienie dawnych chińskich form literackich”), Beijing Daxue chubanshe, Pekin 1984.

często. Z reguły w całym utworze występuje jeden rym, ale – szczególnie w dłuższych wierszach – rymy mogą się zmieniać. Zmiana rymu może, choć nie musi, sygnalizować zmianę tematu.

#### WIERSZE W „DAWNYM STYLU” I W „NOWYM STYLU”

W okresie rozbitcia od III do VI w. następowała postępująca kodyfikacja reguł poetyckich. Wynika to zapewne z kilku przyczyn. Jest to okres wzrastającego zainteresowania fonetyką, kiedy odkryto istnienie w języku chińskim zjawiska tonów. Jest to także okres, w którym w literaturze oficjalnej obowiązywała kunsztowna, silnie sformalizowana „proza paralelna” (*pian wen* 骈文). Te czynniki przyczyniły się do zainteresowania formą literatury i traktowania twórczości poetyckiej jako sztuki, opartej na regułach.

Poczynając od okresu Tang, pojawiło się rozróżnienie między wierszami „w dawnym stylu” (*gutishi* 古诗) i „w nowym stylu” (*jintishi* 今/近体诗). Nazwa „wiersze nowego stylu” oznacza utwory pisane według stosunkowo nowych reguł, których początki sięgają stylu ery Yongming (483–493, *Yongming ti* 永明体) i ostatecznie ukształtowały się na początku panowania Tangów. Określenie „dawny styl” odnosi się natomiast zarówno do tych wierszy, które powstawały przed tym okresem, jak i tych pisanych już za dynastii Tangów (lub później), które świadomie nawiązywały stylistycznie do poezji starszej.

Najbardziej charakterystyczną formą nowego stylu jest *lüshi* 律诗, czyli wiersz „regulowany” lub „regularny”, liczący osiem wersów (cztery dwuwiersze nazywane ‘głowa’, ‘szyja’, ‘kark’ i ‘ogon’). Ponadto do nowego stylu mogą być zaliczane także *jueju* (绝句), czyli czterowiersze oraz *changlü* (长律), czyli „długie wiersze regulowane” liczące dowolną parzystą liczbę wersów powyżej ośmiu. Najistotniejszą cechą nowego stylu nie była liczba wersów, ale przede wszystkim zgodność z regułami określającymi warstwę brzmieniową wiersza. Reguły te wyznaczały odpowiednie zestawienie tonów zarówno w pojedynczych wersach, jak i w dwuwierszach (a w rezultacie w całości utworów). Inną z obowiązujących reguł była konieczność użycia zdań paralelnych w określonych miejscach utworów i posługiwanie się rymem wyłącznie w tonie równym.

#### WIERSZE W NOWYM STYLU I WŁAŚCIWE ZESTAWIENIE TONÓW

Świadome wykorzystywanie różnic tonalnych dla uzyskania efektu estetycznego zaobserwowano najwcześniej w poezji takich poetów jak Cao Zhi (曹植 192–232), Cao Pei (曹丕 187–226), czy Lu Ji (陆机 261–303), który w „Poemacie o literaturze” (*wen fu* 文赋) jako pierwszy stwierdził wprost, że „przemienność i następstwo dźwięków i tonów przypomina pięć barw, które się wzajem uwydatnią” (暨音声之迭代, 若五色之相宣<sup>2</sup>), ale próby opracowania teoretycznych reguł dla dystrybucji tonów w poezji łączy się zwykle ze stylem ery Yongming (483–493) i z działalnością Shen Yue (沈约 441–513), autora m.in. (nie zachowanej) „Tablicy czterech tonów” (*Sisheng pu* 四声谱).

W okresie Yongming pojawiło się rozróżnienie naturalnie występujących w języku tonów na ton ‘równy’ (*ping* 平), ‘wznoszący’ (*shang* 上), ‘odchodzący’ (*qu* 去) i ‘wstępujący’ (*ru* 入), ale w określaniu reguł prozodycznych posługiwano się raczej parami przeciwstawnych pojęć, takich np. jak: dźwięki pochylone / wzniesione, lekkie / ciężkie, płynne / przerwane, lotne / tonące, czyste / zmaczone, twarde / miękkie. W posłowie do

<sup>2</sup> Polskie tłumaczenie: Małgorzata Religa w: Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska*, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2007, s. 106, wersy 103–104. Chiński tekst dostępny np. na stronie [http://so.gushiwen.org/view\\_47897.aspx](http://so.gushiwen.org/view_47897.aspx) [01.02.2017].

biografii Xie Lingyuna (谢灵运 385–433) w „Historii dynastii Song” (宋书 *Songshu*) Shen Yue pisze: „Jeżeli najpierw pojawia się dźwięk płynny, po nim powinien nastąpić dźwięk przerywany. W jednym wersie wszystkie nagłosy i wygłosy powinny być różne, a w dwuwierszu powinny być różnice między dźwiękami lekkimi i ciężkimi. Dopiero jeśli całkowicie opanuje się te zasady, można zacząć rozprawiać o literaturze” (若前有浮声, 则后须切项。一简之内, 音韵尽殊, 两句之中, 轻重悉异。妙达此旨, 始可言文<sup>3</sup>). To właśnie Shen Yue, a także tacy poeci jak Wang Rong (王融 467–493) i Xie Tiao (谢朓 464–499) zaczęli pisać według tych zasad, wymagających świadomego stosowania się do reguł eufonii tonów<sup>4</sup>.

Takie zestawienia brzmieniowej opozycji stały się podstawą dla obowiązujących najpierw w stylu Yongming, a potem w tangowskim nowym stylu zasad tonalnej eufonii. Cztery tony podzielono na dwa typy: „ton równy” (*ping*), który nie wznosi się, nie opada, może być swobodnie wydłużany bez zmiany intonacji i tzw. „tony pochyłe” (*ze*), do których zaliczano razem ton wznoszący, opadający i wstępujący. Powstał w ten sposób rodzaj obowiązujących schematów tonalnych, wyznaczających umiejscowienie w wierszu słów wymawianych w tych dwóch typach tonów.

#### SCHEMATY TONALNE W TANGOWSKIM WIERSZU REGULOWANYM

Najmniejszą jednostką dystrybucji tonów (w przybliżeniu odpowiadającą morze) są dwie sylaby (*dun* 顿 lub *dou* 逗). Taka dwusylabowa jednostka porównywana była do pudełeczka (*he* 盒), które ma dno i przykrywkę<sup>5</sup>. Pierwsza sylaba to „przykrywka”, którą można swobodnie zmieniać, druga to „denko”, które ma pozostać niezmienione. Innymi słowy, jednostka np. w „tonie pochyłym” (*zejie* 仄节) oznacza zarówno zestawienie dwóch tonów pochyłych / /, jak i zestawienie „ton równy, ton pochyły” - /. Rzecz oczywiście komplikuje się na wyższych poziomach organizacji, zarówno w pojedynczym wersie, jak w przypadku dwuwiersza.

Schematy tonalne wersów można podzielić na dwie zasadnicze grupy<sup>6</sup>:

- wersy zaczynające się od tonu pochyłego (tzn. takie, w których druga sylaba jest w tonie pochyłym);
- wersy zaczynające się od tonu równego (w których druga sylaba jest w tonie równym).

W obydwu grupach możliwe jest zakończenie w tonie równym lub pochyłym (+ zmienny ton pochyły; = zmienny ton równy):

- wersy zaczynające się od tonu pochyłego:
  1. kończący się tonem równym: + / / - -

<sup>3</sup> *Songshu Xie Lingyun zhuanlun* 宋书谢灵运传论. Chiński tekst dostępny np. na stronie wiki-source: <https://zh.wikisource.org/zh-hans/宋書謝靈運傳論> [01.02.2017].

<sup>4</sup> Więcej na temat początków zasad eufonii tonalnej zob. np. w David R. Knechtges, Tong Xiao, *Wen Xuan Or Selections of Refined Literature*, t. 1, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 11–13. Szczegółowy opis prozodii tonalnej wykorzystywanej w poezji okresu Yongming znajduje się w Meow Hui Goh, *Sound and Sight. Poetry and Courtier Culture in the Yongming Era (483–493)*, Stanford University Press, Stanford 2010, s. 21–35.

<sup>5</sup> Wang Li, *Gudai Hamyu* („Dawny język chiński”), t. 4, Zhonghua shuju, Pekin 1964. s. 1515. O zasadach prozodii nowego stylu można przeczytać także w Roland Greene, Stephen Cushman, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton 2012, s. 1299–1300.

<sup>6</sup> Wang Li, op. cit., s. 1516.

- 2. kończący się tonem pochyłym: + / - - /
- wersy zaczynające się od tonu równego:
  - 3. kończący się tonem równym: - - / / -
  - 4. kończący się tonem pochyłym: = - - / /

Podstawowe wersy nowego stylu w pięciogłoskowcu:

- 1. + / - - /
- 2. - - / / -
- 3. = - - / /
- 4. + / / - -

Dystrybucją tonów wewnątrz dwuwiersza (*lian*) rządzi zasada „przeciwstawienia” (*dui* 对): tzn. tony równe i pochyłe muszą być zestawione kontrastowo (pomijając sytuację, kiedy rymuje się także pierwszy wers, wtedy ostatnia sylaba pierwszego i drugiego wersu będą tak samo w tonie równym). Mówiąc inaczej, wers nieparzysty, tzw. „wyjściowy” (*chu* 出) i wers parzysty, czyli „odpowiadający” (*dui* 对) muszą być przeciwstawne pod względem kategorii tonalnej. Czyli:

- jeżeli zdanie „wyjściowe” zaczyna się i kończy tonem pochyłym, to zdanie „odpowiadające” musi zaczynać się i kończyć tonem równym;
- jeśli zdanie „wyjściowe” zaczyna się od tonu równego i kończy tonem pochyłym, zdanie „odpowiadające” musi zaczynać się od tonu pochyłego i kończyć tonem równym.

Uchybienia wobec tej zasady nazywano „utrąą przeciwstawienia” (*shi dui* 失对).

Relacjami tonalnymi między dwuwierszami rządzi tzw. „zasada przylegania” (*nian* 粘), nadająca większą spoiłość całym utworom. Zasada „przylegania” polega na tym, że „odpowiadający”, parzysty wers pierwszego dwuwiersza i „wyjściowy” wers dwuwiersza następnego rozpoczynają się od tego samego tonu i kończą przeciwstawnym, czyli:

- jeśli w pierwszym dwuwierszu zdanie „odpowiadające” zaczyna się od tonu pochyłego i kończy tonem równym, „wyjściowe” zdanie następnego dwuwiersza także zaczyna się od tonu pochyłego, ale kończy się tonem pochyłym.

Niezgodność z tą zasadą nazywana jest „utrąą przylegania” (*shi nian* 失粘).

Przykładowe schematy tonalne pięciogłoskowego „wiersza regulowanego” (*lüshi* 律诗), czyli podstawowej, ośmiowersowej formy nowego stylu<sup>7</sup>:

1. schemat najczęstszy, rozpoczynający się od tonu pochyłego, w którym pierwszy wers się nie rymuje:

+ / - - /  
 - - / / -  
 = - - / /  
 + / / - -

(powtarzany)

2. schemat rozpoczynający się od tonu pochyłego, pierwszy wers kończy się tonem równym:

+ / / - -  
 - - / / -  
 = - - / /  
 + / / - -  
 + / - - /  
 - - / / -

<sup>7</sup> Wang Li, op. cit., s. 1516–1517.

= -- //  
+ // --

3. schemat rozpoczynający się od tonu równego, pierwszy wers kończy się tonem pochyłym:

= - - //  
+ // - -  
+ / - - /  
- - // -  
= - - //  
+ // - -  
+ / - - /  
- - // -

Reguły tonalne w siedmiozłóskowcu opracowano na podstawie pięciozłóskowca, dodając na początku każdego wersu pięciozłóskowego dwie sylaby o przeciwstawnym tonie, czyli:

pięciozłóskowiec	siedmiozłóskowiec
1. // - - /	- - // - - /
2. - - // -	// - - // -
3. - - - //	// - - - //
4. // / - -	- - // / - -

Główne typy wersów siedmiozłóskowych wyglądają więc następująco:

- - // / - -  
- - // - - /  
/ / - - // -  
/ / - - - //

Przykładowe schematy tonalne siedmiozłóskowego „wiersza regulowanego” *lüshi*<sup>8</sup>:

1. Rozpoczynający się od tonu równego, w którym pierwszy wers się rymuje:

= - + // - -  
+ / - - + / -  
+ / = + //  
= - + // - -  
= - + / = / -  
+ / = + - //  
= - + / - -

2. Rozpoczynający się od tonu równego, w którym pierwszy wers się nie rymuje:

= - + / = - /  
= / - - + / -  
+ / = - + //  
= - + // - -  
= - + / = - /  
+ / - - + / -  
+ / = = //  
= - + // - -

Jedną z różnic między pięciozłóskowcem a siedmiozłóskowcem jest to, że w najczęstszej formie siedmiozłóskowca pierwszy wers się rymuje.

<sup>8</sup> Wang Li, op. cit., s. 1518–1519.

Wewnątrz pojedynczego wersu swoboda dotycząca sylab nieparzystych („przykrywek”) jest ograniczona dodatkowymi regułami:

- Ostatnia (piąta lub siódma) sylaba musi być w tonie równym, jeśli się rymuje; jeśli się nie rymuje, musi być w tonie pochyłym.
- Jeśli wewnątrz wersu poza rymem jest tylko jedna sylaba w tonie równym, mamy do czynienia z tzw. samotnym tonem równym (*gu ping* 孤平), co traktowano jako jeden z poważniejszych błędów.
- W wierszach nowego stylu unikano trzech tonów równych na końcu wersu.

Z punktu widzenia dystrybucji tonów, długi wiersz regulowany *changlü* (长律) można traktować po prostu jako przedłużenie *lüshi*, ponieważ obowiązują w nim takie same wzorce tonalne wersów, oraz zasady „przeciwstawienia” i „przylegania”.

Schematy tonalne czterowierszy *jueju* (绝句) są także takie same, jak w *lüshi*, obowiązują w nich zasady przeciwstawienia i przylegania. Tak samo jak w *lüshi*, w pięciozłogówkach najczęściej pierwszy wers rozpoczyna się od tonu pochyłego i nie jest rymowany, a w siedmiozłogówkach zwykle zaczyna się od tonu równego i jest rymowany.

Zarówno w *lüshi*, jak i w *changlü* i w *jueju* rymy zawsze muszą być w tonie równym.

PARALELIZM (*DUIZHANG* 对仗, 对偶, *PAI'OU* 排偶)<sup>9</sup>

Zjawisko paralelizmu w poezji chińskiej polega na tym, że wersy dwuwiersza skonstruowane są na zasadzie identyczności syntaktycznej (choć w dwuwierszach zdarzają się rozbieżności składniowe, przy zgodności gramatycznej poszczególnych wyrazów) oraz opozycji brzmieniowej (tonalnej) i semantycznej. W wierszach regulowanych w parze zdań paralelnych żaden wyraz nie może się powtarzać i zdania nie mogą być synonimiczne.

Z punktu widzenia treści wyróżniano m.in. paralelizm dokładny (*gong dui* 工对), paralelizm sąsiedni (*lin dui* 邻对) i paralelizm przybliżony (*kuan dui* 宽对). Rzeczowniki podzielono na grupy tematyczne, np. zjawiska na niebie, określenia czasu, zjawiska na ziemi, pałace i budowle, rośliny, ptaki, zwierzęta, ryby i gady / owady, potrawy i napoje, sprzęty, artykuły piśmienne, stroje i ozdoby, broń itd. Jeżeli odpowiadające sobie słowa ze zdań paralelnych pochodzą z tej samej kategorii treściowej, mamy do czynienia z paralelizmem dokładnym, np. w dwuwierszu „Gwiazdy zawisły nad rozległym polem / Księżyc faluje w nurcie wielkiej rzeki” (*xing chui ping ye kuo, yue yong da jiang liu* 星垂平野阔, 月涌大江流)<sup>10</sup> odpowiadające sobie ‘gwiazdy’ i ‘księżyc’ należą do kategorii zjawisk na niebie, a ‘pole’ i ‘rzeka’ do zjawisk na ziemi.

Paralelizm sąsiedni występuje wtedy, kiedy odpowiadające sobie słowa należą do grup zbliżonych, sąsiadujących ze sobą (niekoniecznie bezpośrednio), np. „Głos źródła rozplakany na ostrych kamieniach / Kolor słońca ziębnący na zielonych sosnach” (*quan sheng ye wei shi, ri se leng qing song* 泉声咽危石, 日色冷青松)<sup>11</sup>. ‘Źródło’ należy do

<sup>9</sup> Wiele ciekawych informacji i szczegółowe analizy różnych przypadków paralelizmu w poezji chińskiej można znaleźć w: Hans H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady. Interpretations of Chinese Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1976, s. 144–186.

<sup>10</sup> Du Fu (杜甫 712–770), *Lü ye shu huai* 旅夜书怀, np. w *Tangshi sanbaishou* 唐诗三百首, sekcja *Wuyan lüshi* 五言律诗 (‘regulowane pięciozłogówce’), chiński tekst dostępny np. <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].

<sup>11</sup> Wang Wei (王维 699–759), *Guo Xiangji si* 过香积寺, np. w *Tangshi sanbaishou*, sekcja *Wuyan lüshi*, chiński tekst dostępny np. <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].

kategorii zjawisk na ziemi, ‘słońce’ do zjawisk na niebie, ‘kamienie’ znów do zjawisk na ziemi, a ‘sosny’ do roślin. Kontrast semantyczny odnosił się nie tylko do rzeczowników, ale także do ich określeń, i podobnie ‘ostry’ nie jest oczywistym kontrastem do słowa ‘zielony’. Należałoby go zaliczyć nawet nie do typu paralelizmu sąsiedniego, ale do przybliżonego, który odnosi się do sytuacji, gdy pod względem znaczenia słowa nie mają ze sobą nic wspólnego, ale wciąż odpowiadają sobie pod względem gramatycznym. Np. „Jasny księżyc i czysty wiatr to nie są rzeczy gminne / Lekkie futra i mocne konie zostawiam młodzieży” (*ming yue qing feng fei su wu, qing qiu fei ma xie ercao* 明月清风非俗物, 轻裘肥马谢儿曹)<sup>12</sup>. Opozycja znaczeniowa wykorzystana w tym dwuwierszu oczywiście istnieje, ale jest subtelniejszego rodzaju: ‘księżyc’ i ‘wiatr’ to symbole natury, wolności i postawy życiowej pozwalającej się nimi cieszyć, ‘futra’ i ‘konie’ to skonstrastowane z nimi symbole bogactwa i światowej pozycji.

Wang Li wspomina jeszcze dwa szczególne rodzaje paralelizmu. Pierwszy, który można rozumieć jako rodzaj przerzutni, to tzw. „płynąca woda” (*liushuidui* 流水对)<sup>13</sup>: dwuwiersz – z reguły umieszczony na końcu utworu – jest właściwie jednym zdaniem, np. „Proszę spojrz, na kamieniach wśród powojów księżyc / już rozświetlił wokół wysepki szuwały i kwiaty” (*Qing kan shi shang tangluo yue, yi ying zhou qian ludi hua* 请看石上藤萝月, 已映洲前芦荻花)<sup>14</sup> lub „Nie mogę ścierpieć, gdy cienie czarnych pukli / przychodzą przede mną zawodzić o białej głowie” (*bu kan xuan bin ying, lai dui bai tou yin* 不堪玄鬓影, 来对白头吟)<sup>15</sup>.

Drugi rodzaj to paralelizm „zapożyczony” (*jiedui* 借对)<sup>16</sup>: wyraz użyty jest w znaczeniu A, ale efekt paralelizmu semantycznego osiąga się dopiero przywołując jego znaczenie B. Np. w zestawieniu *Han yuan* – 汉园 ‘ogród z epoki Han’ i *yun tai* 云台 – ‘taras chmur’: Han – to nazwa dynastii, nazwa rzeki i metaforyczna nazwa Drogi Mlecznej (‘niebiańska rzeka Han’). Jeśli ‘ogród z epoki Han’ zestawiony jest z ‘tarasem chmur’, wówczas termin *Han* może przywołać też na myśl ‘niebiańską rzekę Han’, czyli Drogę Mleczną i dopiero to znaczenie jest właściwym odpowiednikiem dla ‘chmur’. Istnieje też specjalna odmiana paralelizmu „zapożyczonego”, w którym wrażenie odpowiedniości semantycznej osiąga się przez skojarzenia fonetyczne, np. *huang tian* 皇天 – ‘wzniosłe niebo’ w zestawieniu z *bai yun* 白云 ‘białymi chmurami’: *huang* 皇 ‘wzniosły’ brzmi tak samo jak *huang* 黄 ‘zółty’, co pozoruje paralelne zestawienie dwóch kolorów.

Jeszcze inny swoisty rodzaj paralelizmu to *hu wen* 互文 czyli dosłownie „wzajemne sformułowania”, polegające na tym, że to co mówi się w pierwszym wersie dwuwiersza, odnosi się też do tego, co mówi się w drugim i odwrotnie, np. dwuwiersz „Łuki generałów nie dadzą się napiąć, zbroje dowódców są zbyt zimne, by dały się włożyć” (*jiangjun*

<sup>12</sup> Huang Tingjian (黄庭坚 1045–1105), *Da Longmen xiucai jianji* (答龙门秀才见寄, „Wysłane w odpowiedzi do Longmen Xiucai”). Chiński tekst dostępny np. [https://zh.wikisource.org/zh-hans/山谷集\\_\(四庫全書本\)/全覽2](https://zh.wikisource.org/zh-hans/山谷集_(四庫全書本)/全覽2) [01.02.2017].

<sup>13</sup> Wang Li, op. cit., s. 1529.

<sup>14</sup> Du Fu, *Qixing er shou* (秋兴八首, 其二, „Jesienne nastroje 2”), chiński tekst dostępny np. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/秋興八首> [01.02.2017].

<sup>15</sup> Luo Binwang (骆宾王 640–684) *Zai yu yong chan* (在狱咏蝉, „Opiewanie cykad w więzieniu”). *Tangshi sanbaishou*, sekcja *Wuyan lüshi*, chiński tekst dostępny np. na stronie <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].

<sup>16</sup> Wang Li, op. cit. s. 1529.

*jiaogong bu de kong, duhu tieyi leng nan zhao* 将军角弓不得控，都护铁衣冷难着)<sup>17</sup> oznacza, że i generałowie, i dowódcy mieli taki sam kłopot zarówno z naciągnięciem stwardniałych z zimna łuków, jak i z włożeniem zmarzniętych zbroi.

W *lǚshi* paralelizm obowiązuje w drugim i trzecim dwuwierszu. Stosunkowo często, szczególnie w pięciozłogóskowcach, zdarza się także w pierwszym dwuwierszu (jeśli pierwszy wers nie jest rymowany), rzadziej pojawia się w dwuwierszu ostatnim. W *jueju* pod tym względem panuje duża swoboda: paralelizm może być stosowany w obu dwuwierszach, tylko w pierwszym, tylko w drugim (stosunkowo rzadko), lub wcale. Dopuszczone jest użycie powtórzonych znaków, czego unika się w *lǚshi*. W *changlǚ*, czyli długim wierszu regulowanym, paralelizm dopuszczalny jest w pierwszym dwuwierszu, unikany w ostatnim i obowiązkowy we wszystkich pozostałych.

Z formalnego punktu widzenia, jedną z najbardziej charakterystycznych cech nowego stylu jest zwięzłość. By zmieścić maksymalnie dużo treści w bardzo ograniczonej przestrzeni, poeci ograniczali lub w ogóle eliminowali użycie tzw. słów pustych, których zadaniem jest wskazywanie relacji gramatycznych w zdaniu (przyimków, partykuł itd.). Unikano bezpośredniego wskazywania podmiotu, nawet w sytuacjach, kiedy wewnątrz wiersza podmiot się zmieniał. Zwykle kontekst dostarczał wystarczającej informacji dla uzupełnienia tych braków, czasami jednak wykorzystywano je celowo dla uzyskania efektu wieloznaczności. Często zabiegiem była inwersja, nietypowy lub odwrócony szyk wyrazów w zdaniu. Często także pojawiają się frazy bez orzeczenia, w których konstrukcje rzeczownikowe w wersie lub dwuwierszu zestawione są ze sobą tak, aby czytelnik sam odnalazł związek między nimi. Np. „Płynące chmury, myśli wędrowca; zachodzące słońce, uczucie przyjaciela” (*Fu yun you zi yi, luo ri gu ren qing* 浮云游子意, 落日古人情)<sup>18</sup>.

#### GUTISHI – WIERSZE W DAWNYM STYLU

W wierszach tworzonych w dawnym stylu w zasadzie układ tonów nie jest ograniczony żadnymi regułami, ale typowe jest dla nich zjawisko *sanpingdiao* (三平调) – czyli trzech tonów równych obok siebie w zdaniach kończących się tonem równym. Istnieją też wiersze „quasi regulowane” (*tulǜ* 入律), w które wplataną wersy regulowane, ale od *lǚshi* różniące się dowolną liczbą wersów, przemiennym stosowaniem rymów w tonie równym i pochyłym, przy czym często co cztery wersy następowała zmiana rymu (co jest szczególnie częste w siedmiozłogóskowcu). W wierszach pisanych w dawnym stylu paralelizm jest dopuszczalny, ale nie obowiązkowy, dozwolone jest użycie wszelkich powtórzeń i czasami poeci świadomie poszukiwali pewnej chropowatości stylistycznej, mającej ich upodobnić do „starożytnych”.

Dawny styl jest więc formą swobodniejszą niż nowy styl i wiersze w dawnym stylu pisane też były swobodniejszym językiem, często świadomie wykorzystującym kolokwializmy i nawiązującym do naturalnej wypowiedzi mówionej lub prozy. Jest to szczególnie widoczne w wierszach pisanych za Tangów lub później, kiedy poeci celowo starali się

<sup>17</sup> Cen Shen (岑参 715–770), *Baixuege song wupanguan gui Jing* (白雪歌送武判官归京, „Piosenka o śniegu. Odprowadzając oficera w drodze powrotnej do stolicy”). Zob. np. *Tangshi sanbaishou*, sekcja *Qiyán lǚshi* 七言律诗 (‘regulowane siedmiozłogóskowce’), <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].

<sup>18</sup> Li Bai (李白 701–762), *Song youren* (送友人, „Odprowadzając przyjaciela”). *Tangshi sanbaishou*, sekcja *Wuyan lǚshi*, <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].



skontrastować naturalność i swobodę dawnego stylu z ogromną zwięzłością i wyrafinowaniem nowej poezji. Czasami język dawnego stylu był celowo archaizowany, aby tym silniej uzyskać efekt „dawności”.

Na wynikające z reguł prozodycznych zróżnicowanie nowego i starego stylu nakładały się jeszcze inne różnice, np. treściowe, narzucające konwencje właściwe dla podjętych tematów. Do takich konwencji tematycznych zaliczyć można np. „opiewanie historii” (*yong shi* 咏史), „wspominanie przeszłości” (*huaigu* 怀古), „opiewanie uczuć” (*yong qing* 咏情), „opiewanie przedmiotów” (*yong wu* 咏物), podejmowane zarówno w formach nowego, jak i starego stylu.

Okres dynastii Tang uważa się zwykle za szczytowy w rozwoju poezji *shi*, ale pięcioletniokowce i siedmioletniokowce w nowym i w starym stylu pisano tak długo, jak długo funkcjonowało tradycyjne wykształcenie, czyli przynajmniej do końca dynastii Qing w 1911 r. Przez te kilkaset lat wykształcały się różne konwencje i „szkoły” stylizacyjne, pojawiały się także nowe gatunki poetyckie, rządzące się własnymi regułami i w różnych okresach przyćmiewające swoją popularnością *shi*. Dopiero w XX w., kiedy język współczesny niemal całkowicie zastąpił w piśmiennictwie chińskim język klasyczny, tradycyjne gatunki poetyckie, w tym *shi*, zostały odsunięte w cień.

#### BIBLIOGRAFIA

- Greene Roland, Cushman Stephen (red.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton 2012.
- Frankel Hans H., *The Flowering Plum and the Palace Lady. Interpretations of Chinese Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1976.
- Knechtges David R., Tong Xiao, *Wen Xuan Or Selections of Refined Literature*, t. 1, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Meow Hui Goh, *Sound and Sight. Poetry and Courtier Culture in the Yongming Era (483–493)*, Stanford University Press, Stanford 2010.
- Wang Li, *Gudai Hanyu*, t. 4, Zhonghua shuju, Pekin 1964.
- Zemanek Adina (red.), *Estetyka chińska*, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2007.
- Zhu Binjie, *Zhongguo gudai wenti gailun*, Beijing Daxue chubanshe, Pekin 1984.

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Du Fu, *Qiuxing er shou* (秋兴八首, 其二, „Jesienne nastroje 2”), <https://zh.wikisource.org/zh-hans/秋興八首> [01.02.2017].
- Huang Tingjian (黄庭坚 1045–1105), *Da Longmen xiucai jianji* (答龙门秀才见寄, „Wysłane w odpowiedzi do Longmen Xiucai”), [https://zh.wikisource.org/zh-hans/山谷集\\_\(四庫全書本\)/全覽2](https://zh.wikisource.org/zh-hans/山谷集_(四庫全書本)/全覽2) [01.02.2017].
- Songshu Xie Lingyun zhuanlun* 宋书谢灵运传论, <https://zh.wikisource.org/zh-hans/宋書謝靈運傳論> [01.02.2017].
- Tangshi sanbaishou*, <http://cls.hs.yzu.edu.tw/300/all/ALLFRAME.htm> [01.02.2017].
- [http://so.gushiwen.org/view\\_47897.aspx](http://so.gushiwen.org/view_47897.aspx) [01.02.2017].
- <https://zh.wikisource.org/zh-hans/宋書謝靈運傳論> [01.02.2017].