

文苑

WEN YUAN

**Studies in
Language
Literature
and
Culture**

3

A decorative rectangular border with a repeating floral or star-like pattern. Inside the border, the Chinese characters '文苑' (Wen Yuan) are prominently displayed in a large, bold, black serif font. Below the Chinese characters, the pinyin 'Wen Yuan' is written in a smaller, black serif font, with 'Wen' and 'Yuan' separated by a wide space.

Studies in Language, Literature and Culture

EDITED BY

Wang Zuoliang (王佐良)

Associate Editor

Yang Guobin (杨国斌)

3

Foreign Language Teaching and Research Press
Beijing, China

WEN YUAN; *Studies in Language, Literature and Culture* is published by
Foreign Language Teaching and Research Press
Beijing Foreign Studies University
19 Xisanhuan Beilu, Beijing, China

Printed in the People's Republic of China 1991

文苑

WEN YUAN

3

王佐良 主编

* * *

外语教学与研究出版社出版发行

(北京市西三环北路19号)

新华书店总店北京发行所经销

外语教育出版社印刷厂排版印刷

开本 787×1092 1/16 9.75 印张 203 千字

1991年6月第1版 1991年6月北京第1次印刷

印数: 1—1000册

* * *

ISBN 7-5600-0774-0/H·330

定价: 19.00 元

Contents

Foreword	Editor	(1)
L'opéra <i>Kunqu</i> et les tons en chinois	Luo Shenyi	(2)
Сложное синтаксическое целое	Ван Фусянь	(10)
Die Emanzipation des Ästhetischen—Nachdenken als neue Erzählstrategie der DDR-Literatur	Zhu Yan	(21)
Inside View of Characters in Fiction; A Double-edged Weapon	Ci Jiwei	(31)
Literary History; Chinese Beginnings	Wang Zuoliang	(37)
Liu Xie and Coleridge; Two Versions of Organic Theory	Yang Guobin	(45)
Othello's Alienation	Edward Berry	(63)
Our Chinese <i>King Lear</i> — <i>Li Ya Wang</i>	Sun Jiaxiu	(74)
Milton's <i>Paradise Lost</i> : A Critical Revaluation	Barbara K. Lewalski	(82)
Blindness in Ibsen's <i>The Wild Duck</i>	Zhang Yun	(96)
Immortal Moment; Xu Zhimo's Contact with the Bloomsbury Group and its Associates	Zhang Wenying	(105)
Katherine Mansfield in China	Shifen Gong	(124)
Советская литература времени перестройки в оценках китайских литературоведов	Гу Янли	(130)
Poem into Poem; A Review	Wang Zuoliang	(138)

Foreword

When a journal like this, multilingual, interdisciplinary and, ultimately, intercultural, makes its third appearance, a word about the contents of the current number is perhaps in order.

We start with linguistics. There are two articles, one about Chinese phonology, the other about Russian syntax, each dealing with aspects hitherto rarely treated by other scholars.

Literature comes second, in sequence but not in the attention paid to it. In fact, the bulk of the articles are on literary subjects. Literary theory heads the list, with two articles. One reveals a young Chinese scholar's fresh views on the question of fictional characters, the other, in German by Zhu Yan, calls our attention to the emancipation of aesthetics as reflected in a new narrative strategy in the literature of the GDR.

Then comes literary history. The articles are arranged in a rough chronological order. Thus Liu Xie, the author of the masterly theoretical work *Wen Xin Diao Long* (the title variously translated as *Carving a Dragon at the Core of Literature* or *the Literary Mind and the Carving of Dragons*) who lived in the sixth century, takes pride of place, with two articles devoted to him. Next, the English Renaissance makes a strong presence, with Edward Berry and Sun Jiaxiu discussing Shakespeare and Barbara Lewalski discoursing on Milton. An article on Ibsen's *The Wild Duck*, by Zhang Yun, takes us to the era of modern spoken drama. This is followed by two articles about a strange episode in the history of literary relationships between China and Britain. The time covered is the early 1920s, when a young Chinese went up to Cambridge and became enamoured of the high culture he found there and among the Bloomsbury Group. He came back to Peking to become a celebrated poet and the darling of literary and academic circles. Zhang Wenying writes about this with perception and not a little nostalgia, as her father, an eminent professor of political science, was a friend of the poet and his associates, who, like their Bloomsbury counterparts, also valued the pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects above everything else. Curiously, perhaps inevitably, the link between the two groups was the New Zealand writer Katherine Mansfield, whom the poet met briefly in London and was immediately struck by her delicate beauty even more perhaps than her sensitive stories. This is also a point made by Shifen Gong in her article about Katherine Mansfield's impact in China, sent from, of all places, New Zealand itself, another interesting connection.

An article on the reception of Russian literature in China closes the literary section. Along with interest in other literatures in the world, Chinese readers have had an abiding love for writings emanating from the land of Pushkin and Tolstoy and their latter-day descendants.

The whole collection ends with a review, by myself, of some notable verse translations. It is part of my continuing study of the poetic use of language.

It remains my pleasant duty to thank all those who have helped to make the publication of this number possible. As editor, I am not only impressed by the learning and wit of my contributors, but have also been encouraged by their readiness to respond to my call, often made at the last minute. Thus I have been able to draw on friends abroad as well as colleagues at home. I presume to think that they all share with me a love for intellectual conversation between kindred spirits from across oceans and landmasses. In this heady atmosphere a journal like ours may well say that the world is its oyster.

Wang Zuoliang
Beijing
September 1990

L'opéra Kunqu et les tons en chinois

Luo Shenyi (罗慎仪)

文学作品自古与音乐有不解之缘。我国自诗经、乐府、经唐诗、宋词至元曲的演变是很好的明证。

明末出现了昆曲。江苏昆山的魏良辅融汇江南数省的曲调首创“水磨调”，因地得名昆曲。

昆曲的发展经过三个阶段。1)“冷板凳”清唱、堂会；2)第一部曲剧《浣纱记》问世，角色齐备；3)删改冗长曲目，创立以曲谱《缀白裘》为代表的“折子戏”。

昆曲流传至今约有 400 首曲目，取材自各种形式，既有传奇小说，又有民间传说，内容十分丰富。

由于汉语是声调语言，任何戏曲必须尊重唱词的声调，否则就会造成“倒字”，本意全非。昆曲是曲调与唱词结合的典范。

昆曲的唱词音系，无论南曲或北曲，都有别于苏州话和北京话，而是美化了的艺术语言，分别以《洪武正韵》和《中原音韵》为准。辅音系统除存在 *v. gn* 外，还要分尖团，元音也自成系统。为了吐字清晰易懂，每个音节分成三部分，相应的曲调亦同。

由于曲词多为韵文，对于平仄已经有一定要求。曲调既要附合词调的走向，又不能受约束，以致单调死板。一般平声看调头，仄声看调尾，相对音高相符即可。这样便富有变化。

唱时的技巧灵活，或加装饰音，或加颤音，或加休止符以实现入声的促音，或停顿后重复以体现为平调，等等。

I. Aperçu historique

Dans l'histoire de la littérature chinoise, beaucoup d'oeuvres ne peuvent être séparées de la musique. Il est inutile de remonter très loin jusqu'à Yuefu (乐府) des Han (206 a. J. C. - 219). Il suffit de commencer par les Tang (618-906). En chinois, au lieu de dire “déclamer un poème” (*du*), on dit plutôt “chanter” (*yin*). Sous les Song (960-1279), il est apparu les *Ci*, poèmes aux vers de longueur inégale, forme plus souple pour être chantée. Malheureusement, on ne sait plus comment les chanter. Il ne reste que quelques partitions de Jiang Baishi (姜白石) comme *Yangguan san die* (阳关三叠, Au-delà de la gorge Yangguan), dont on n'est pas tout à fait sûr de l'authenticité.

Si les Tang sont renommés pour leurs poèmes, les Song pour leurs *Ci*, les Yuan (1280-1367) excellent en *qu*, chant répandu dans le Sud de la Chine, et en *Zaju* (théâtre), courant dans le Nord. Sous les Yuan, le Nord l'emporte sur le Sud. Ce n'est que vers la fin des Ming (1368-1643) qu'ils intervertissent leur place. Pourquoi?

Ce changement est lié apparemment à l'apparition du *Kunqu*. Entre 1531-1541, Wei Liangfu (魏良辅) de Kunshan (昆山), district près de Suzhou, créa, sur la base de plusieurs formes de chants lyriques du Sud, comme celui du Zhejiang, du Jiangsu et du Jiangxi, une forme musicale appelée *Shuimo diao* (水磨调), qui pourrait être traduite comme “l'air moulu à l'eau,” pour dire sa finesse. Comme Wei est de Kunshan, son air est appelé *Kunqu*. Cette forme musicale ternit tout le reste et prend le dessus absolu. L'accompagnement orchestral s'emplifie, pour passer des seuls instruments de percussion, composés de claquettes, de gongs et de tambours à un ensemble d'instruments à corde et à vent, dont la flûte traversaie en bambou comme instrument principal.

Le *Kunqu* se développe rapidement et finit par entrer dans la cour impériale, sous Qianlong (1736-1795). A cette époque, il est appelé *Yabu* (雅部), forme élégante, et le reste des opéras, *Huabu* (花部), variétés. En 1792, sur l'ordre de l'empereur, 20 volumes de partitions *Kunqu* furent rédigées et éditées, *Na shu ying qupu* (纳书楹曲谱, Partitions indispensables à la bibliothèque). Le *Kunqu* était à son apogée.

Vers la fin du règne Qianlong, les variétés commencent à se redresser et parviennent à leur tour à Pékin, la capitale, par exemple, *Jing qiang* (京腔, style pékinois) d'origine en fait du Jiangxi, *Qin qiang* (秦腔, style Shanxi) venant plutôt du Gansu et *Er huang* (二黄), originaire du Hubei et du Anhui. Tout cela se retrouve dans l'opéra de Pékin d'aujourd'hui.

Qu'est-ce qui fait ce retour de situation? On pourrait dire que le *Kunqu* a connu trois phases dans son développement.

II. Répertoire *Kunqu*

Au départ, à l'époque de Wei Liangfu, le *Kunqu* se présentait uniquement sous forme de chant, sans jeu ni danse, appelé *leng bandeng* (冷板凳), traduit mot à mot, "sur les bancs nus." A la fête de la lune, le 15 août lunaire chaque année, les gens se réunissaient à la pagode Huqiu de Suzhou pour une rencontre de chant, une sorte de festival à nos jours. En temps normal, les amateurs s'organisaient dans une espèce de club (terme trop moderne), invitaient en maître flûtiste et chantaient, ce que l'on appelait *pai xian* (拍先), maître marquant les rythmes. Il existait des troupes amateurs, qui chantaient en privé, chez des particuliers. Par exemple, l'équipe familiale de Hou Chaozong (侯朝宗), lettré renommé à la fin des Ming, accusé de subversion et persécuté par le grand eunuque de la cour, Wei Zhongxian (魏忠贤). C'était le fameux événement de Donglin dang (东林党). Son histoire d'amour avec la célèbre courtisane patriotique Li Xiangjun (李香君) de Nankin sera chantée plus tard dans la pièce de *Taohua shan* (桃花扇, L'éventail aux fleurs de pêcher). L'impacte du *Kunqu* était assez limité.

La première pièce *Kunqu* est montée par Liang Chenyu (梁辰鱼) vers 1572, appelée *Huan sha ji* (浣纱记, Lavandière). Il s'agit de l'histoire de Xishi (西施), beauté de Wu, ancien nom de Suzhou. Par la suite, une cinquantaine de pièces sont apparues. Les rôles se stylisent. On trouve des hommes d'un certain âge, *lao sheng* (老生) souvent avec une barbe, qui chante en voix naturelle; des jeunes hommes dits *xiao sheng* (小生) sans barbe, qui alternent la voix naturelle et celle de haute-contre; des demoiselles *dan* (旦) en robe à manches flottantes et avec une coiffure soignée; des servantes *tie* (贴), parfois en pantalon, qui parlent au rythme normal de la parole sans avoir besoin de suivre des rimes conventionnelles et des clowns *chou* (丑), caractérisés par un maquillage blanc sur le nez. Durant cette 2^e phase, le *Kunqu* a élargi son champ de spectateurs. Mais ces pièces sont souvent très longues, comportant des dizaines de sketches, qui durent jusqu'à deux soirées.

Plus tard, des artistes en rejettent certains passages, tout en étoffant certains d'autres. Le *Kunqu* entre donc dans sa troisième étape, époque de *Zhezi xi* (折子戏, sketches). Chaque morceau est plus ou moins autonome. En 1770 un recueil de sketches *Kunqu* est sorti, sous le nom de *Zhui bai qiu* (缀白裘, pièces de manteau de fourrure), collectionné par Wan hua zhuren (玩花主人, maître jardinier). Ce qui marque l'aboutissement de cette phase. D'un autre côté, les sketches deviennent plus concis, de plus en plus raffinés, de l'autre, inaccessibles aux Chinois moyens. Et ce genre d'histoire incomplète, sans queue ni tête diminue l'intérêt du grand public.

Tout cela a joué sans doute au déclin du *Kunqu*.

Sont parvenues jusqu'à nous, à peu près 400 sketches, tirés des chants du Sud, des *Chuanqi* (传奇, histoires fantastiques), des pièces de théâtres du Nord. Parmi lesquels, une centaine sont les plus joués, tels que *Mudan ting* (牡丹亭, Le pavillon aux pivovins). C'est une histoire d'amour imaginaire, où une demoiselle renfermée dans son gynécée, s'ennuie et rêve d'une rencontre amoureuse. Quand elle se

réveille, elle cherche à revivre son rêve, mais en vain, elle meurt de chagrin. Plus tard un jeune lettré se promène un jour dans le même jardin à moitié en ruine, ramasse un portrait de la jeune fille, le ramène chez lui et commence à lui faire sa déclaration d'amour. . . . A la fin ils se retrouvent dans l'autre monde. Un mélodrame typique. La pièce est très représentative en *Kunqu*. Tous ceux qui apprennent à chanter commencent par elle. Mais si elle permet de voir le raffinement de ce genre d'opéra, elle néglige le côté varié et gai du jeu. *Le retour au monde civil* (思凡, Sifan), par exemple, raconte une histoire de bonzesse—sujet fréquent dans le *Kunqu*. La jeune soeur s'ennuie dans sa vie solitaire, décide de descendre la montagne, cherche un petit frère. Qu'il la frappe, l'insulte, elle ne le quittera plus. On entend le rythme de la récitation des soutra, marqués par les coups tapés sur une "tête de poisson" en bois, moyen de scander la lecture, en même temps de contrôler la discipline par la mère bonzesse, au cas où les coups ne sont plus réguliers. Cela n'empêche que la jeune fille, tout en tapant, laisse galoper son imagination très loin, hors du monastère.

Le *Kunqu* tire ses thèmes d'autres sources littéraires, aussi bien classiques que populaires. *Le pavillon de l'ouest* (西厢记, Xi xiang ji), adapté du roman du même nom, *Le serpent blanc* (白蛇传, Bai she zhuan), d'une légende traditionnelle, ainsi que *Le palais éternel* (长生殿, Chang sheng dian) racontant l'amour tragique de la favorite Yang Guifei et de l'empereur Tang Minghuang. Sujets repris par plusieurs formes théâtrales. Figurent au répertoire *Kunqu* d'autres thèmes, où le rôle principal est un guerrier ou un rebelle, comme *La fuite de Lin Chong par la nuit* (林冲夜奔, Lin Chong ye ben). La danse et le jeu y sont plus importants que le chant.

III. Musique et chant

Les règles de chant *Kunqu* sont très strictes. C'est pour quoi au lieu de dire "chanter," on dit plutôt "mesurer" (*duqu*). C'est probablement une autre raison qui a amené le *Kunqu* à son déclin. Les paroles sont très recherchées, souvent en vers.

La mélodie est en harmonie avec la parole. Cela a un sens particulier pour les opéras chinois, la langue elle-même étant à tons, ce qui veut dire que la hauteur musicale de la parole a déjà une pertinence sémantique. Dans ce sens, le compositeur n'est pas complètement libre, il risque de faire des contresens (en jargon *Kunqu*, *daozi*, 倒字), s'il ne respecte pas les tons.

III. 1. la parole

Il faut préciser que la prononciation du *Kunqu* n'est d'aucun parler local, mais celle d'un système esthétique, stylisé. Par ailleurs, le chant du Sud et celui du Nord ont chacun leur système phonologique distinct, en consonne initiale, en finale et en ton, parce qu'ils sont basés sur des dialectes différents. Le chant du Sud trouve ses critères de rimes dans *Hongwu zhengyun* (洪武正韵, Rimes de Hongwu) paru en 1375, par Yue Fengshao (乐风韶). Et celui du Nord, dans *Zhongyuan Yinyun* (中原音韵, Rimes du Centre de la Chine), paru en 1324, par Zhou Deqing (周德清). De plus, tous les deux systèmes n'ont pas suivi du même rythme l'évolution phonétique de la langue dans le temps, ce qui fait leur écart de la langue actuelle, aussi bien du parler Suzhou que du pékinois.

III. 1. 1. **Consonnes initiales**; l'inventaire est semblable à celui de nos jours, mais il faut ajouter *v* et *ng*:

b,	p,	m,	f,	(v)
d,	t,	n,	l	
g,	k,	h,	(ng)	

j, q, x
zh, ch, sh
z, c, s.
y, w

Mais les distributions ne sont pas tout fait les mêmes, par exemple, le problème des sons dits aigus, *jian yin* (尖音) et des dits graves, *tuan yin* (团音). Cette distinction porte sur trois séries de consonnes.

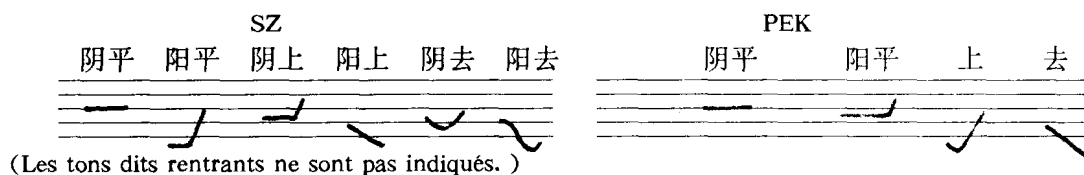
Sud Nord Notes

aigü	z	c	s	+	i	(ü)	+	—	
grave	j	q	x	+	i	(ü)	—	+	répartis dans z c s et autres
	zh	ch	sh	+	i	(ü)	—	+	rangé dans j q x et autres

III. 1. 2. **Voyelles**: Nous donnons ici quelques exemples, où les voyelles sont différentes en chant du Nord (CN) et du Sud (CS), des parlers pékinois (PEK) et suzhou (SZ), quelquefois même des rimes (R) prescrites.

Voy	R	PEK	SZ	CN	CS	EX	
i	fi	f <u>ei</u>	fi	fi	fi	fei	飞
u	gu	gu	g <u>ou</u>	g <u>ou</u>	g <u>ou</u>	gu	孤
ü	shü	sh <u>u</u>	sh <u>rü</u>	shü	shü	shu	书
ai	kai	kai	k <u>ei</u>	kai	k <u>ei</u>	kai	开
ui	dui	dui	d <u>ei</u>	dui	dui	dui	对
	lui	l <u>ei</u>	l <u>ei</u>	lui	lui	l <u>ei</u>	泪
ou	tou	tou	t <u>ou</u>	t <u>ou</u>	t <u>ou</u>	tou	头
uo	kuo	k <u>e</u>	k <u>ou</u>	k <u>ou</u>	k <u>ou</u>	ke	可
ie	shie	sh <u>e</u>	shie	shie	shie	she	舍
an	nan	nan	n <u>ei</u>	nan	n <u>ein</u>	nan	难
un	sun	sun	s <u>en</u>	sun	sun	sun	孙
ü	shün	shun	ch <u>en</u>	chün	chün	chun	春
ian	yan	yan	y <u>ie</u>	y <u>ie</u>	y <u>ie</u>	yan	烟
eng	sheng	sheng	sh <u>en</u>	sh <u>en</u>	sh <u>en</u>	sheng	生
ong	fong	f <u>eng</u>	fong	fong	fong	feng	风
ing	bing	b <u>ing</u>	b <u>in</u>	b <u>in</u>	b <u>in</u>	bing	冰

III. 1. 3. **Tons**: On trouve huit tons en parler suzhou et 4 tons en pékinois.



III. 1. 4. **Syllabes**: Dans la langue chinoise, on divise d'habitude chaque syllabe en deux parties: ini-

tiale et rime (voyelle + finale), alors que l'opéra *Kunqu*, en trois parties: initiale, qui prend 10% du temps, voyelle 30%, finale 60%. Par exemple, *dong* (东) est analysé en d-u-ŋ. On remarque l'importance de la finale. Si l'on n'article pas pleinement, on risque de "couper les jambes" (en jargon *Kunqu*, "décapiter," *zhai gou tou*, 摘钩头). Là-dessus, on raconte une histoire drôle dans le milieu. Un jour un acteur chante sur la scène, voulant dire "... les larmes coulent..." (泪不干). Au lieu de dire lu i bo u gei n, on entend lu _ bo _ gei _ (萝卜干) sans les finales, qui signifie "navet sec." Furieux, un spectateur enlève sa sandale et la jette sur la scène, criant; qu'est-ce que c'est que lu bo gei!

III. 2. Musique

III. 2. 1. **Gamme:** Le chant du Sud suit une gamme de cinq notes, ce qu'on appelle pentatonique, que sont *do, ré, mi, sol, la*, sans les demis tons, alors que celui du Nord, celle de sept notes, le même gamme que celle qu'on utilise en Occident.

CS					CN						
do	ré	mi	sol	la	do	ré	mi	fa	sol	la	si
1	2	3	5	6	1	2	3	4	5	6	7

III. 2. 2. **Rythme:** La composition musicale suit un certain nombre de forme mélodiques, *qu pai* (曲牌), comparables au genre d'air lyrique qui existe en Occident, comme impromptu, prélude, fantaisie, menuet, etc. On compte, dans *Yu zhong qu pu* (与众曲谱, Partitions populaires) de Wang Jilie (王季烈), 250 formes, provenant du chant du Sud, du théâtre du Nord, du folklore et des airs de minorités ethniques. Beaucoup portent le même titre que les formes de *Ci*, vers de longueur inégale des Song. Le nombre différent de syllabes dans chaque vers constitue déjà un rythme. Et les tons des mots sont conditionnés par la place où ils se trouvent dans le vers. De plus, la place des rimes aussi est variable, suivant chaque forme.

Voici un exemple de *qu pai*, appelé *Er-lang shen* (二郎神):

《玉簪记·茶叙》| 我 这 里△ | 芳 院 静 (满地) 松 阴 绝' 点 尘△ |
 gnou zhié li // fang yuan jin / song yin jue dian chen//

《茶 叙》| (惟) 吸' 露 蝉 声 叶' 底 频 △ | 湘 帘 花 影 |
 si lou chan shen / yie di pin // xian lien hua yin//

《茶 叙》| 一' 树 紫 薇 红 晕△ | (这) 竹' 坞 烟 销 阳 羨 春△ |
 yi shù / zi wi hong yun zhū wu yen xiao / yian xian chen//

《茶 叙》| 分 磁 钵' 可 消 烦 紊△ | 别' 家 园△ |
 fen ci bo / kou xiao fan wen // bie zia yuan //

《茶 叙》| (自) 幼 年 (遭) 兵 燹 寄 入' 空 门△ |
 you nian bin xian / zi zo kong men //

On trouve dans ce *qu pai* 9 phrases et 8 rimes, c'est-à-dire que 8 phrases sont rimées sauf la 4^e. Les syllabes sont divisées comme suit : phrase I, 3 // II, 3 / 4 // III, 4 / 3 // IV, 4 // V, 2 / 4 // VI, 4 / 3 // VII, 3 / 4 // VIII, 3 // IX, 4 / 4 // (Les phrases sont écrites en chiffres romains et marquées par une double barre et les rimes, par un triangle. Les chiffres arabes notent le nombre des syllabes et la barre, la césure.)

Le chant *Kunqu* a un peu plus de souplesse que les *Ci*, parce qu'on peut y ajouter des mots accessoires pour mieux lier la musique et la parole. Chaque type d'air a une mélodie spécifique, qui réapparaît avec des variations diverses tout au long du morceau. On tient compte de la parole sans pour autant porter préjudice à la forme mélodique. Comme si on traçait des calbasses d'après un modèle, mais il n'y en a pas deux qui se ressemblent, dit Li Yu (李漁), un compositeur du *Kunqu*.

Quant au rythme en chant, il existe des mélodies à 4 temps 4/4, plus lentes et des mélodies à 2 temps 1/2, plus rapides. La première phrase d'un morceau est toujours arhythmique et sans introduction musicale.

III. 2. 3. Mélodie

Comment maintenir les tons de la parole, tout en respectant la forme mélodique, avec tant de rigueur?

Si les mots au ton différent ont leur place déterminée dans les vers, la mélodie aussi a sa forme correspondante. D'habitude, on divise la mélodie de chaque mot en trois parties : initiale, principale et finale. En générale, les tons dits plats, c'est-à-dire les premier et le deuxième tons, sont représentés par la partie initiale de la mélodie, alors que les troisième et quatrième tons, par les parties principale et finale. Dans les exemples ci-joints (Voir les partitions musicales), 1. 2. *sián* (閑) et *lín* (庭) sont tous les deux du 2^e ton, ton montant et leur mélodie correspondante voit la première partie monter également. Alors que l'exemple 3, *yuàn* (院) est du 4^e ton, descendant, la dernière partie de la mélodie de ce mot descend aussi.

Le contour relationnel est plus pertinent que la valeur absolue du ton. Ex 1 et 13, *sián* et *lín* (菱) sont du même ton et la musique, malgré la différence d'un octave, garde la même forme montante en mélodie.

Les moyens sont multiples pour réaliser l'harmonisation entre les tons de la parole et la musique. Nous nous contentons d'en citer quelques-uns.

-Répétition ; répéter la même note musicale, quelquefois coupée par un stop pour briser la monotonie et maintenir le ton haut plat, le 1^{er} ton. Ex. 5 et 24 *chên* (春) et *shên* (身).

-Décoration ; ajouter une note pour faciliter le passage d'une syllabe à une autre, afin d'éviter un changement de ton trop brusque. Ex. 4 et 5, *yang* dans 4 est un ton descendant, ainsi que l'orientation de la 2^e partie de la mélodie, tandis que *chên* (春) dans 5 est de haut plat. La petite note ajoutée à la fin de 4 sert de transition.

-Mise en relief ; accentuer le ton au début sans hésiter même à s'écarter un peu de la note musicale en chantant, méthode souvent employée au 3^e ton, pour réaliser la descente d'abord et la montée ensuite. Ex. *cai* (彩).

-Vibration ; utilisée pour montrer la tendance descendante du 4^e ton sans donner l'air de chuter brutalement et faciliter le passage. Ex. 20 et 21, la mélodie de *yún* (云) est munie d'une vibration à la fin, qui l'aide à continuer sur *pián* (偏) d'un ton plat.

-Staccado; pour rendre les tons dits rentrants. Ex. 11, mo (没) est coupé par un coup de glotte, réalisé ici en musique par un stop.

Pour conclure, le *Kunqu* occupe une place non négligeable dans la vie littéraire et artistique en Chine. Non seulement c'est un plaisir de l'entendre et de le voir, mais encore il mérite d'être étudié de manière scientifique de par son harmonie parfaite entre les tons de la parole et la mise en musique.

Bibliographie

Luo Changpei, "Du Kunqu au Pihuang" (Cong Kunqu dao pihuang), dans *Les Chinois et le chinois*.

Hong Kong; Edition Longmen, 1961, 77-85.

Shen Chenglin, *Trésore de l'étude des rimes* (Yunxue lizhu). Edité par Bureau d'étude de l'opéra de Suzhou.

Shen Chongsui, *A. B. C. pour chanter* (Du qu xu zhi).

Wang Jide, *Rimes de chant* (Qu lü).

Wang Jilie, *Propos sur le chant par Yinlu* (Yinlu qutan).

Wang Shoutai, *Rimes du Kunqu* (Kunqu gelü).

Yu Zhenfei, "Clé du chant" (Xi qu yao jie), dans *Partitions de zhenfei* (Zhenfei qupu). Shanghai; Edition littéraire et artistique, 1982, 1-33.

Zhao Jingchen, *Dictionnaire du théâtre* (Xiju cidian), 186-88.

Zhao Yintang, *Etude sur les Rimes du Centre de la Chine* (Zhongyuan yinyun yanjiu).

1. niǎo cín sī chūi léi sián

2. tín

3. yuàn

4. yáo yàng

5. chēn

6. yǔ

7. sián

Handwritten musical score with 25 numbered measures. The notation includes treble clef, 4/4 time signature, and various musical symbols like notes, rests, and slurs. Below the notes are Chinese characters in pinyin.

8. tián huā diàn mò chǔai

9. lín huā

10. tōu shǒu huàn

11. mián yí

12. dòu di cǎi yún

13. piān gǎo bèi sīng guì zěn biàn ba

14. qūan shēn siàn

15. qūan shēn siàn

16. qūan shēn siàn

17. qūan shēn siàn

18. qūan shēn siàn

19. qūan shēn siàn

20. qūan shēn siàn

21. qūan shēn siàn

22. qūan shēn siàn

23. qūan shēn siàn

24. qūan shēn siàn

25. qūan shēn siàn

СЛОЖНОЕ СИНТАКСИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ

Ван Фусян (王福祥)

1948年 Н. С. 波斯别洛夫教授撰写了一篇具有开创性的文章“复杂句法整体及其主要结构特征”。此文成了苏联话语语言学的奠基之作。

复杂句法整体又称句段(或句群、语段),是由几个句子组成的超句统一体。每个复杂句法整体都表述一个相对完整的思想,很象一篇小文,写景状物抒情围绕一个“小主题”;每个复杂句法整体都有一定的结构形式,一般有三个组成部分:起始部分(或起句)、展题部分、归结部分(或尾句)。

复杂句法整体与段落是两个不同的概念:复杂句法整体是连贯性的言语单位,而段落是文章的结构单位。一个复杂句法整体可以是一个或几个段落,有时一个段落里能有两个或更多的复杂句法整体。

按内部结构形式,复杂句法整体分为平行式、链式、环式、重迭式、分解式、问答式等;按表达方式,复杂句法整体又可分为描写、叙述、议论等类型。



Исследование сложных речевых единиц является делом последних десятилетий XX века. Существование в тексте сложных структурно-смысловых единств (крупнее предложения) было постулировано в работе Н. С. Поспелова «Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры» (1948 г.). По мнению Н. С. Поспелова, «действительной синтаксической единицей связной речи является не предложение, простое или сложное, а сложное синтаксическое целое, сохраняющее синтаксическую самостоятельность и законченность и при извлечении из контекста связной речи»¹.

Необходимо заметить, что до сих пор у лингвистов нет единой точки зрения на природу и структурные характеристики сложных синтаксических целых. Сложные структурно-смысловые единства связного текста называют сверхфразовыми единствами, суперфразами, прозаическими строфами, компонентами. Но наиболее распространенным является термин «сложное синтаксическое целое».

§ I. Понятие о сложном синтаксическом целом

Сложное синтаксическое целое (далее ССЦ) — это наиболее крупная единица речи, состоящая из предложений и сочетания предложений, представляющая собой структурно-смысловое единство, выполняющая определенную композиционно-стилистическую функцию в связном тексте и сохраняющая синтаксическую самостоятельность и законченность и при извлечении из контекста связной речи.

а) Микротема ССЦ характеризуется смысловой спаянностью всех составных его компонентов. Его смысловая завершенность выражается наличием особой микротемы.

Я никогда не был беспартийным. Мне было двенадцать лет, когда я впервые пришел в комсомольский клуб записываться в детскую коммунистическую группу. Мне было четырнадцать лет, когда комсомольский военорг впервые послал меня в чоновский караул к вещевому складу. Мне было восемнадцать лет, когда собрание ячейки приняло меня в кандидаты партии. Я не успел быть беспартийным (Б. Горбатов).

Данное ССЦ состоит из пяти предложений. Первое предложение выражает начало мысли, дает тему, которая раскрывается в последующих предложениях. Второе, третье и четвертое предложения представляют собой паратаксистическую конструкцию. Они связаны между собой параллельной связью и выражают причину, объясняющую первое предложение. Последнее предложение завершает ССЦ и соотносится с первым предложением лексическим повтором.

Микротема нередко выражается и последним предложением ССЦ.

Прошел трамвай, наполняя улицу грохотом и лягом. На тротуарах бесконечный людской поток. Оживленный город — то счастливый смех женщин, то обрывки мужского баса, то тенор юноши, то клочущая хрипотца старика. Людской поток бесконечен, шаг всегда тороплив. Ярко освещенные трамваи, вспышки автомобильных фар и пожар электроламп вокруг рекламы соседнего кино. И везде люди, наполняющие несмолкаемым говором улицу. Это вечер большого города (В. Добровольский).

Встречаются случаи, когда микротема выводится из содержания всех входящих в ССЦ предложений.

Стало совсем светло. Волки ушли в лесные чащобы переваривать ночную добычу, убралась с поляны лисица, оставив на снегу кружевной, хитро запутанный след. Старый лес зашумел ровно, неумолчно. Только птичья возня, стук дятла, веселое цвиканье стрелявших меж ветвей желтеньких синиц да жадный сухой крик соек разнообразили этот тягучий, тревожный и грустный, мягкими волнами перекатывающий шум (Б. Полевой).

Микротема данного ССЦ — зимнее утро в лесу.

Особую группу составляют ССЦ, микротема которых выражается одновременно начальным и конечным предложениями. Это — т. н. кольцевое ССЦ. В кольцевом ССЦ последнее предложение соотносится с первым предложением посредством отдельных слов или словосочетания.

Новый год хотели было встречать все вместе, в общежитии. Но потом что-то не получилось, у каждого были друзья и знакомые помимо университета. Намечались компании, устанавливалась средняя сумма складчины, подбирались наиболее просторная квартира. Потом компании распались и образовывались новые. До самого конца декабря Виктор так и не знал, где будет встречать Новый год (В. Добровольский).

б) Абзац и сложное синтаксическое целое

Абзац — отрезок печатного текста, состоящего из одного или нескольких предложений и характеризующегося относительной законченностью содержания. Границы абзацев всегда заданы в самом тексте «красными строками».

ССЦ довольно часто совпадает с абзацем, кроме тех случаев, когда абзац состоит из одного или двух предложений. Пбо любое ССЦ состоит по крайней мере из трех предложений, чем оно и отличается от сочетания предложений.

Ночью началась канонада. Она продолжалась много часов подряд, и все это время ветхий домик в Каменном Броде дрожал, точно в ознобе. Тонко дребезжала железная крыша, жалобно стонали стекла. Потом канонада кончилась, и наступило самое страшное — тишина (Б. Горбатов).

Иногда одно ССЦ состоит из нескольких абзацев. Разделение одного ССЦ на несколько абзацев ведет к экспрессивному выделению мысли, выраженной отдельным абзацем.

Послужной список Георгия Давыдовича был длинен. В разговоре Беридзе иногда упоминал «работал там-то» — и это проскальзывало мимо сознания, как малозначащая деталь. Сейчас из сухого перечисления дат, мест жительства и названий мест работы складывалась живая характеристика человека.

Окончил институт в 1929 году. Алексей вспомнил, как Беридзе однажды сказал, что начало его инженерского труда совпало с началом сталинских пятилеток. Проектировал в Запорожье. Работал на Днепрострое прорабом. Строил набережные Москвы-реки. Участвовал в проектировании Березняковского химического комбината. В Семипалатинске строил железную дорогу. На Джигле разрабатывал проект водоснабжения золотых рудников.

Затем добровольно поехал на Дальний Восток — на изыскание трассы великой магистрали от Байкала до Тихого океана. Попутно заинтересовался гидроэнергетикой Дальнего Востока и создал два проекта гидроэлектростанции — на Ольгохте и на Чонгаре. Где-то в местах Арсеньева Беридзе встретился с Батмановым, который в тот момент был назначен начальником строительства магистрали и раскидывал свое хозяйство на диких первобытных местах. Они быстро сошлись, и вскоре Георгий Давыдович работал главным инженером стройки под началом Батманова. Незадолго до войны оба получили назначение на запад. Три года Беридзе работал на южном строительстве — там с ним и познакомился Алексей. Возвращением на Дальний Восток завершались жизненные этапы Беридзе (В. Ажаев).

Встречаются и случаи, когда в одном абзаце имеются два или несколько ССЦ.

Лакей ввел меня в графский кабинет, а сам пошел обо мне доложить. Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью; около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит зеленым сукном и устлан коврами. Отвыкнув от роскоши в бедном углу моем и уже давно не выдав чужого богатства, я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра. Двери открылись, и вошел мужчина лет тридцати двух, прекрасный собою. Граф приблизился ко мне с видом открытым и дружелюбным; я старался ободриться и начал было себя рекомендовать, но он предупредил меня. Мы сели. Разговор его, свободный и любезный, вскоре рассеял мою одичалую застенчивость; я уже начинал входить в обыкновенное мое положение, как вдруг вошла графиня, и смущение овладело мною пуще прежнего. В самом деле, она была красавица. Граф представил меня, я хотел казаться развязным, но чем больше старался взять на себя вид непринужденности, тем более чувствовал себя неловким. Они, чтоб дать мне время оправиться и привыкнуть к новому знакомству, стали говорить между собою, обходясь со мною как с добрым соседом и без церемонии. Между тем я стал ходить взад и вперед, осматривая книги и картины. В картинах я не знаток, но одна привлекла мое внимание. Она изображала какой-то вид из Швейцарии; но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую (А. Пушкин).

В этом абзаце три ССЦ: первое ССЦ — графский кабинет; второе ССЦ — граф и графиня; третье ССЦ — простреленная двумя пулями картина.

§ 2. Структурные особенности ССЦ

ССЦ характеризуется особой композицией, чем и отличается от предложения или сочетания предложений. ССЦ в «идеальном виде» состоит из трех частей: зачина, развития темы и концовки.

1. Зачин

Зачин — это первая часть ССЦ, состоящая из одного или нескольких предложений. В зачине обычно сообщается микротема, которая получает дальнейшее развитие в последующих предложениях.

Зачин играет исключительно важную роль в ССЦ: он служит средством введения новой мысли или поворота в ее развитии и в то же время является одним из средств организации ССЦ. Зачин нередко заключает в себе краткое содержание всего ССЦ.

И в самом деле: чудесны эти арктические встречи. Чудесны встречи пилотов в воздухе,

чудесен обычай приветствовать друг друга помахиванием крыльев, чудесны нечаянные свидания друзей на воздушных перекрестках, на маленьких неожиданных аэродромах за черным кофе в жестяных кружках, у раскаленной печки в сколоченном из досок скрипучем домике; чудесны знакомства путников у кочевых костров в тундре, когда рассказаны уже все новости, раскурены трубки, а беседа все тлеет и тлеет, как костер, теплая, задумчивая, а над огнем шипит мясо, вокруг скрипит снег и собаки обнюхивают друг друга. Но всего чудеснее встречи радистов в эфире, когда, проталкиваясь сквозь хаос волн, сквозь свист и вой метели, находят друг друга голоса приятелей (Б. Горбатов).

Зачин характеризуется наибольшей самостоятельностью, относительно большей свободой своего строения. А все последующие предложения менее самостоятельны в структурном и смысловом отношении и зависят от зачина. Зачин определяет не только структуру последующих предложений, но и стиль последующего изложения. Например:

1) Все леса хороши с их грибным воздухом и шелестом листьев. Но особенно хороши горные леса около моря. В них слышен шум прибоя (К. Паустовский).

Первое предложение данного ССЦ строится вполне самостоятельно. Зато два последующих предложения являются структурно зависимыми. Во втором предложении сказуемое предшествует подлежащему, что предопределено структурой первого предложения; рема первого предложения становится темой второго предложения. Цепная связь наблюдается и между вторым и третьим предложениями; горные леса — рема второго предложения, «в них» — тема третьего предложения. Кроме того, третье предложение соотносится со вторым посредством местоимения «они».

2) Наступили сумерки. Пестро раскрашенный мир, состоящий из зеленого, голубого, желтого, красного, внезапно упростился. Он сделался двуцветным. Черным было все — от придорожной травы до лесов на горизонте и сиреневым все, что сверху, — от горизонта до горизонта (В. Добровольский).

Первое предложение имеет порядок «сказуемое — подлежащее». Подобные предложения употребляются, главным образом, в описательном тексте. Поэтому первое предложение определяет стиль всего ССЦ, и данное ССЦ носит описательный характер. Второе предложение представляет результат наступления сумерек: мир упростился. Третье предложение поясняет второе: Как упростился мир? — Он сделался двуцветным. Между вторым и третьим предложениями наблюдается соотносительная связь. Четвертое предложение уточняет третье: Каким двуцветным стал мир? — Мир стал черным и сиреневым.

В зачине часто употребляются слова с обобщающим значением, конкретное содержание которых раскрывается последующими предложениями ССЦ.

Родина — это все. Это — ощущение счастья от зрелища огромной нашей земли, ее лесов, закатов, морских побережий, наглаженных прибоями, пажитей, деревень, смотрящих в заречную даль. Это — ощущение счастья от ее легкого неба, ее ветров, ее людей, от их труда, от гудков паровозов, мчащихся к великим ее городам, к заводам, шахтам, рудникам, создающим неслыханные богатства. Это — ощущение гордости прошлым и предчувствие великого будущего, которого мы никому не отдадим. Знал ли это Испендиар, когда дрался за великую землю, лежавшую за его спиной? Да, знал (К. Паустовский).

Иногда в зачине употребляются слова с отвлеченным значением. Их конкретное содержание выясняется в последующих предложениях.