

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Tym razem zestaw naszych haseł przenosi czytelnika na Daleki Wschód — do Chin, Wietnamu i Japonii, krajów należących do kręgu cywilizacji znacznie starszej niż cywilizacja europejska. Spotkania obu tych cywilizacji były w przeszłości raczej przypadkowe i — niestety — zbyt często odbywały się w atmosferze pozbawionej dobrej woli, szacunku i chęci wzajemnego zrozumienia, które stanowią podstawę pokojowego współistnienia. Obecny rozwój gospodarki i techniki nieuchronnie prowadzi nie tylko do stałych kontaktów między nami a Dalekim Wschodem, lecz także do wymiany zmierzającej do jednej planetarnej cywilizacji. W takiej sytuacji i przy istnieniu bolesnych konfliktów jest rzeczą ważną, żeby obie cywilizacje brały od siebie to, co najlepsze. Możemy się do tego przyczynić, poznając literatury Dalekiego Wschodu — zwierciadło tamtejszego życia.

Dla Europejczyka spotkanie z tymi literaturami jest przeżyciem czegoś bardzo odmiennego, a jednocześnie w wielu wypadkach odkryciem analogii. Spotykamy więc odpowiedniki naszych poematów opisowych, fraszek, oktostychów, hymnów. Jednocześnie zaś rzucają się w oczy niezwykle precyzyjne wymagania prozodii opartej na wrażliwości ucha tak wyczulonego na subtelne różnice dźwięku i rytmu, jak wyczulone jest chyba tylko ucho Walijszczyka, i przyjęcie szczegółowych wyróżników formalnych za podstawę określenia wielu gatunków.

Przypominamy, że hasła japońskie drukowaliśmy już w zeszytach (24) i (25).

Redakcja

FENG: (dosł. 'wiatr') — ludowa pieśń obyczajowa, jeden z podrodzajów najstarszych zabytków poezji chińskiej (zob. *Szy*), pochodzących z XI—VI w. p.n.e. Zarówno chińskie, jak i zachodnie interpretacje terminu *feng* opierają się na przenośnych znaczeniach słowa „wiatr”: wpływ moralny, który porusza umysłami ludzkimi niczym wiatr

roślinami; jak wiatr przenoszona z miejsca na miejsce opinia ludzka wyrażona w piosence. Interpretowano ten termin również jako formę pieśni wykonywaną „przy wórze wiatru”, a więc *a capella*, bez akompaniamentu instrumentalnego. Możliwe jest wreszcie wymienne zastosowanie ideogramu *feng* (w pierwszym tonie) znaczącego 'wiatr' z innym ideo-

gramem *feng* (wymawianym obecnie w tonie czwartym), składającym się z elementów „słowo” i „wiatr” i znaczącym ‘nucić’, ‘recytować’, ‘napominać’. W najstarszych bowiem zabytkach piśmiennictwa chińskiego zaświadczone są wypadki, kiedy wyraz *feng*, pisany jako ideogram „wiatr”, występował w znaczeniu ‘napomnienie’, ‘karcenie’.

Funkcja społeczna pieśni *feng* była niezwykle ważna. Dzięki tym pieśniom władca poznawał nastroje panujące w społeczeństwie. Jeden z komentatorów ksiąg kanonu konfucjańskiego, Ho Siu, tak pisał o roli pieśni *feng*: „Mężczyźni i kobiety przedstawiali w pieśniach to, czego nienawidzili, co wzbudzało ich gniew: zgłodniali śpiewali o swej nędznej strawie, pracujący na polach śpiewali o swym mozolnym trudzie. Mężczyźni w wieku sześćdziesięciu lat, a kobiety mając lat pięćdziesiąt, jeśli nie mieli dzieci, przechodzili na utrzymanie państwa; polecano im zbieranie pieśni wśród ludzi. Pieśni zebrane w poszczególnych gminach przekazywano do okręgów, a stąd dalej do stolic księstw. Książęta z kolei przekazywali je do stolicy państwa, by wykonano je przed władcą. W ten sposób król, nie opuszczając swego pałacu, mógł się dowiedzieć, nad czym boleje jego lud; zasiadając w sali tronowej mógł wiedzieć, co się dzieje w czterech krańcach jego państwa”. W *Księdze etykiety* czytamy, że „władca co pięć lat przemierzał kraj w podróży inspekcyjnej i polecał swym urzędnikom zbieranie pieśni, aby poznać [na ich podstawie] nastroje [panujące] wśród ludu”.

Szy-king (*Księga pieśni*), antologia najstarszych chińskich utworów poetyckich, zawiera 160 pieśni określonych terminem *feng* i wprowadza podział na 15 grup, w zależności od obszaru, na którym powstały. Pod względem tematycznym *feng* obejmuje zarówno liryczne utwory, opisujące tęsknotę dziewczyny za chłopcem, który udał się w odległą stronę, jak i pieśni ukazujące mozolny

trud ludzi uprawiających pola. Nie brak również ukrytych pod metaforami skarg na dolę narodu, cierpiącego pod ciężarem danin i ciągami batów książęcych zarządców.

Prozodia poezji *feng* związana jest z fonologicznymi właściwościami klasycznego języka chińskiego oraz jego monosylabycznym charakterem. W oparciu o taki system języka, w którym jednej zgłosce odpowiadał jeden wyraz — wyjątek stanowiły nazwy własne i wyrażenia impresywne, onomatopieczne itp. — niemal wszystkie formy wersyfikacyjne spotykane w dawnej poezji chińskiej miały za punkt wyjścia sylabizm, określoną ilość zgłosek bądź monosylabicznych wyrazów w wersie. Charakterystyczny dla poezji *feng* był wers 4-zgłoskowy, chociaż wyjątkowo spotkać można wersy 3-, 5-, 6-, a nawet 9-zgłoskowe. Do niedawna powszechnie uważano, iż w poezji chińskiej tego okresu wersyfikacyjne struktury sylabiczne pokrywały się ze strukturami sylabotonicznymi, wychodząc z założenia, iż każdy z monosylabicznych wyrazów był akcentowany. Dopiero ostatnie badania B. Drumewej nad prozodią *Szy-kingu* dowiodły, iż w przeważającej ilości pieśni liczba zgłosek akcentowanych w wersie była znacznie mniejsza — jedna, dwie lub trzy — pozostałe zaś zgłoski, występujące najczęściej w funkcji zaimków, wykrzykników, syntaktycznych partykuł, stanowiły nieakcentowane, uzupełniające części wersów. O słuszności twierdzeń B. Drumewej świadczyć może istnienie wyraźnej cezury w połowie każdego wersu oraz występowanie rymu w przedostatniej zgłosce wersu w tych wypadkach, gdy ostatnia zgłoska należy do typu nieakcentowanych.

Blisko trzydzieści wieków od czasu powstania pieśni *feng*, przy nieprzerwanej ewolucji języka oraz ideograficznej, a więc niefonetycznej formie pisma, zatlarło całkowicie dźwiękową strukturę tych utworów. Mimo tożsamości zapisu wymowa poszczególnych zgłosek zmie-

niła się zasadniczo. Początkowo nie zwracano uwagi na istnienie rymów w poezji, później zaś zaszły zbyt wielkie zmiany w fonetycznej strukturze języka, by można było je dostrzec. Dopiero w dwudziestych latach naszego stulecia szwedzki sinolog B. Karlgren udowodnił istnienie rymów w pieśniach *Szy-kingu*, a więc i w poezji *feng*, i w oparciu o nie dokonał rekonstrukcji wymowy archaicznego języka chińskiego. W wyniku przeprowadzonych badań ustalił dla języka owego okresu 24 grupy rymów.

Większość pieśni *feng* posiadała podział na 4-wersowe strofy. Układ rymów w obrębie strofy najczęściej był następujący: *aaba*. Taka też była podstawowa forma układu rymów w strofie. Ponadto spotyka się trzy jej odmiany: 1) *baca*; 2) *baaa* oraz 3) *aaaa*. Niektóre pieśni zachowywały ten sam rym we wszystkich strofach, inne zaś w każdej nowej strofie wprowadzały nowy rym. Wprawdzie większość pieśni *feng* zawiera 4-wersową strukturę stroficzną, ale spotykane są również układy stroficzne o 3, 5, 6, 7, a nawet 9 lub 10 wersach tworzących jedną zwrotkę.

Formy wersyfikacyjne charakterystyczne dla pieśni *feng* stosowano jeszcze do epoki Han (II w. p.n.e. — II w. n.e.), lecz już wówczas stopniowo były wypierane przez inne, o tej samej lub odmiennej nazwach, czerpiące ze źródeł bogatej twórczości ludowej.

Bibliografia: W. Jabłoński, *Geneza chińskiej bibliografii a rodzaje literackie*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1950; *Antologia literatury chińskiej*, Warszawa 1956; B. Karlgren, *The Book of Odes (Chinese Text, Transcription and Translation)*, Stockholm BMFEA, 1950; G. A. Kennedy, *Metric "Irregularity" in the Shih-ching*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, 1939, 4, s. 284-296; H. T. Федоренко, „Шичзи” и его место в китайской литературе, Москва 1958; B. D. Дрουμεва,

Some Features of Synchretism and Peculiarities of Rhythm in Ancient Chinese Folk Songs (Based on Shi-King), „Annuaire de l'Université de Sofia”, 1969; Б. Д. Дрουμεва, *Древняя китайская народная песня („Шичзи”)*, Издательство Московского Университета, 1964.

Tadeusz Żbikowski

FU: poemat opisowy (ang. *prose-poem*, *rhymeprose*; ros. *oga*), specyficzna forma poezji chińskiej o różnorodnej i zmieniającej się w procesie rozwoju strukturze prozodycznej. Forma tych utworów opierała się głównie na elementach rytmicznych i tylko niektóre *fu* były rymowane. Czasami poematy *fu* zbliżały się formą do regularnej poezji, czasami zaś całkowicie od niej odbiegały, przyjmując wszelkie cechy artystycznej prozy owego okresu. Właściwie decydującym elementem, określającym ten gatunek literacki, była nie jego forma, lecz funkcja i treść, sprowadzająca się do opisu dostojeństwa władcy, potęgi kraju, piękna pałaców i parków cesarskich.

Starożytna krytyka literacka w Chinach wywodziła poemat opisowy z figury stylistycznej *fu* w poezji *Szy-kingu*, chociaż już w ostatnich wiekach p.n.e. uważano go za samoistny, a nawet odrębny od poezji gatunek literacki. Nawet w zakresie wykonawstwa stwierdzano w owych czasach różnicę między poezją *szy*, która była śpiewana, a utworami *fu*, które recytowano.

Rozkwit twórczości *fu* przypada na epokę Han (II w. p.n.e. — II w. n.e.), jednak zarówno przed tym okresem, jak i w późniejszych wiekach powstawały liczne utwory określane terminem *fu*, lecz wykorzystujące odrębne struktury prozodyczne i stylistyczne, zgodne z najmodniejszymi w danych okresach formami. Rozwój poematu opisowego *fu* dzielony jest przez filologów chińskich i japońskich na następujące okresy:

1. okres powstawania i kształtowania się formy *fu* (IV w. p.n.e. — połowa II w. p.n.e.); 2. okres klasycznych *fu* (II w. p.n.e. — II w. n.e.); 3. okres paralelnych *fu* (IV—VIII w.); 4. okres *fu* pisanych prozą (X—XIII w.); 5. okres *fu* pisanych na wzór 8-częściowych wypracowań egzaminacyjnych, zwanych *pa-ku-wen* (XVI—XIX w.).

Sü Szy-tseng, chiński filolog z XVII w., wydzielił 4 typy *fu* w oparciu o ich cechy formalne: 1. *sao-fu*, wywodzące się z południowochińskiej poezji z VI—III w. p.n.e. i naśladujące jej formę, a zwłaszcza z zaliczanego do niej poematu K'ü Jüana pt. *Li-sao* (*Spotkanie z żalnością*); 2. *p'ien-fu*, wykorzystujące stylistyczne struktury paralelne, szczególnie modne w literaturze chińskiej IV—VIII w.; 3. *lü-fu*, regularne poematy opisowe, surowo przestrzegające struktury rytmicznej utworu; 4. *wen-fu*, czyli poematy opisowe prozą, szeroko wykorzystujące formę dialogu.

Dla okresu kształtowania się formy *fu* charakterystyczna jest literacka twórczość znanego filozofa konfucjonisty, Sün-tsy'ego (III w. p.n.e.), oraz utwory poetyckie, powstałe w leżącym w południowej części ówczesnych Chin księstwie Cz'u, których znaczną część przypisuje się pierwszemu nieanonimowemu poecie chińskiemu, K'ü Jüanowi (340—278 r. p.n.e.). W pismach Sün-tsy'ego zachowało się 5 utworów określonych terminem *fu*. Każdy z nich stanowi zagadkę zadawaną władcy, którą ten rozwiązuje. Zarówno treść zagadki, jak i jej rozwiązanie ma charakter opisu, z konieczności wykorzystującego liczne wyrażenia metaforyczne i aluzyjne. Utwory te w zasadzie oparte są na rytmie 4-zgłoskowym, z wyjątkiem 2-zgłoskowego wprowadzenia osoby rozwiązującej zagadkę oraz kilku wersów zawierających partykuły pytań retorycznych. Poetyckie zagadki Sün-tsy'ego są rymowane, przy czym w części stanowiącej pytanie rymowane są tylko wersy parzyste, natomiast w części stanowiącej rozwiąza-

nie zagadki każdy wers zakończony jest rymem.

Chociaż Sün-tsy pierwszy zastosował termin *fu* dla tego rodzaju literackiego, jednak znacznie większy wpływ na rozkwit pisarstwa *fu* wywarły pieśni z Cz'u, mimo że stosowano w nich inne określenia form literackich, np. *sao* (zob.) 'smutek', 'żałość', *sung* (zob.) 'hymn' itp. Popularność tych form poetyckich przypisuje się faktowi pochodzenia z południowych Chin założyciela dynastii Han, co było nie lada bodźcem dla poetów żądnych cesarskich łask, by w swych panegirykach wykorzystywać właśnie południowochińskie formy poetyckie.

Prawdziwy rozkwit formy *fu* nastąpił za panowania Wu-ti (140—87 r. p.n.e.), który skupił na swym dworze wybitniejszych poetów, artystów, uczonych. Również niektórzy dostojnicy oraz książęta patronowali poetom i artystom wychwalającym ich zasługi, opiewającym piękno ich pałaców i parków. Do najwybitniejszych pisarzy poematów *fu* okresu Han zaliczani są Kia I (200—168 r. p.n.e.), Mei Szeng (ok. 200—140 r. p.n.e.), Sy-ma Siang-żu (179—118 r. p.n.e.), Jang Hiung (53 r. p.n.e. — 18 r. n.e.), Pan Ku 32—92 r.), Czang Heng (78—139 r.). Trzeba również wspomnieć o pochanowskim poecie Lu Ki (261—303 r.), autorze jednego z pierwszych chińskich utworów krytycznoliterackich, *Wen-fu* (*Poemat opisowy o literaturze*).

W utworach wczesnych pisarzy *fu* najczęściej spotykało się 6- lub 7-zgłoskową formę, charakterystyczną dla pieśni z Cz'u, jednak już w twórczości Sy-ma Siang-żu rozwija się nowa forma tzw. prozaicznego *fu*, typowa dla znacznej większości poematów opisowych epoki Han. Wchłonęła ona wiele elementów z klasycznej, konfucjańskiej literatury; słychać w niej echa 4-zgłoskowej poezji *Szykingu* i 6—7-zgłoskowych form poezji południowej, znajdują się w niej ślady klasycznej prozy filozoficznej i historycznej. Rytm i rym zmienia się w zależności od wewnętrznych wymogów arty-

stycznego wypowiedzenia, fragmenty rytmizowane lub rymowane przeplatają się z wstawkami pisany prozą, zawierającymi nawet partie dialogowe. Taka struktura pozwalała uniknąć monotonii zagrażającej utworom o znacznych rozmiarach.

Poematy opisowe w epoce Han składały się przeważnie z 3 części: wstępu (*sü*), opisu (*fu*) oraz zakończenia (*sün* lub *luan*). Każda z tych części w swoisty sposób traktowała temat. We wstępie, który mógł być skonstruowany w formie dialogu, przedstawiona była główna myśl utworu, którą następnie autor szczegółowo rozwijał i opisywał w głównej części poematu. Wstęp z reguły pisano prozą. Zakończenie było podsumowaniem rozwiniętego w głównej części tematu. Poeta wyrażał w niej swój pogląd na opisywane sprawy, przy czym nie zawsze musiał on być identyczny z założeniami sformułowanymi we wstępie utworu. Za przykład posłużyć może poemat Sy-ma Siang-żu *Tsy-hü fu* (*Poemat opisowy o mistrzu Pustce*), w którym opisuje wspaniałe widoki cesarskich parków oraz uroki polowania na dzikie zwierzęta, by w zakończeniu uznać takie łowy za bardzo szkodliwą rozrywkę.

Poematy opisowe *fu* określane były, w szczególności w epoce Han, również wieloma innymi terminami. Do najczęstszych zaliczyć należy: *sao* ('smutek', 'żałość'), *sung* (hymn), *tiao* (epitafium) od utworu Kia I pt. *Tiao K'ü Jüan* (*Ubolewam nad śmiercią K'ü Jüana*), lub *ts'i* (dosł. 'siedem') od poematu Mei Szenga pt. *Ts'i-fa* (*Siedem sugestii*), którego schemat składa się z prologu (poeta wprowadza tu swych bohaterów, chorego księcia Cz'u i usiłującego wyleczyć go przybysza z księstwa Wu) oraz siedmiu właściwych części poematu (lekarz kolejno opisuje uroki muzyki, kuszące potrawy i napoje, wspaniałe powozy i konie, piękne kobiety, itp., by wydobyć monarchę z melancholii).

Podstawowym zbiorem utworów literatury okresu Han, a w tym i utworów

fu, jest opracowana przez Siao T'unga (ok. 530 r.) antologia *Wen-süan* (dosł. 'wybór literatury'), która zestawiona została pod kątem typologii rodzajów literackich, stanowiąc w ten sposób jeden z najwcześniejszych chińskich materiałów do badań nad geneologią literatury chińskiej.

W następnych epokach forma poematów opisowych *fu* dostosowywana była do aktualnie popularnych struktur w prozie lub poezji. Okres IV—VIII w. przyniósł modę na stylistyczne konstrukcje paralelne, które znalazły szczególne odbicie w *p'ien-wen* (proza paralelna) oraz w poezji epoki T'ang. Wczesnym przykładem *fu* paralelnego jest wspomniany już *Poemat opisowy o literaturze* Lu Ki (261-303). Występuje w nim nie tylko paralelizm gramatyczny, ale również semantyczny.

Druga połowa panowania dynastii T'ang (618-906) zaznaczyła się reakcją na styl paralelny i nawrotem do starej prozy klasycznej. Znalazło to również odbicie w twórczości *fu* okresu Sung (X—XIII w.), w których rytmiczność, paralelność utworów tego gatunku wyparta została przez swobodną nieregularność starochińskiej prozy.

Jak wynika z powyższych rozważań, podstawę zaklasyfikowania jakiegoś utworu do gatunku literackiego *fu* stanowiła nie jego forma, lecz sposób przedstawienia treści, którego najważniejszym elementem był możliwie najbardziej szczegółowy, statyczny opis. Huang-fu Mi, poeta chiński z III w., stwierdził, że „jako temat poematów opisowych *fu* bierze się różne przedmioty otaczające człowieka, których cechy i właściwości opisuje się z taką dokładnością, żeby nikt już nie mógł nic do tego opisu dodać”. Stąd kwiecistość i przesadność opisu przedmiotów, które nie wyróżniały się czymś niezwykłym w otaczającej człowieka powszedniości.

Obszerna praca krytycznoliteracka z początków VI w., *Wen-sin tiao-lung* (*Smok rzeźbiony w sercu literatury*), tak

oto uzasadnia barwność opisów niektórych przedmiotów spotykanych na co dzień: „Niektóre utwory [fu] poświęcone są roślinom, zwierzętom oraz przedmiotom życia codziennego. Opisują one uczucia powstające u poety pod wpływem tych zewnętrznych bodźców, uczucia będące reakcją [pisarza] na przypadkowe zetknięcie się z tymi przedmiotami w określonej scenerii [...]. Szczególna właściwość fu polega na wzbudzeniu uczucia przez widok konkretnych przedmiotów. Ponieważ uczucia zostały wzniecone przez konkretne przedmioty, myśli związane z tymi przedmiotami pozostają zawsze jasne i przejrzyste [rozumiałe], a ponieważ poeta widzi te przedmioty przez [pryzmat] uczucia, język, jakim je opisuje, jest zawsze piękny”. Stąd w ocenie krytyków chińskich poematy opisowe fu charakteryzowały się pięknem języka i przejrzystością wyrażanych przez ich twórców myśli.

Bibliografia: *Un poète de cour sous les Han, Sseu-ma Siang-jou*, Paris 1964; J. R. Hightower, *The Wen hsü-an and Genre Theory*, Studies in Chinese Literature, Harvard University Press, 1966; *Rhymeprose on Literature, The Wen-fu of Lu Chi*, transl. A. Fang, Studies in Chinese Literature; ed. cit. b.r.; И. С. Лисевич, *Ханьские фу и творчество Сыма Сан-жу*, [w:] *Литература древнего Китая*, Москва 1969; К. И. Голыгина, *Жанр фу и его толкование в традиционной китайской теории литературы (XVIII-XIX в.)*, [w:] *Теоретические проблемы изучения литератур дальнего Востока*, Москва 1970; F. Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd—6th Centuries*, Budapest 1971.

Tadeusz Żbikowski

HAIKAI: ('zabawne', 'żartobliwe', 'śmieszne', 'żart') — termin japoński stosowany w kilku znaczeniach: 1. japońska „pieśń żartobliwa” (skrót od *haikai ka*); 2. „żartobliwe pieśni związane” (skrót od *haikai-no renga*); 3. w wąskim sensie —

haiku, czyli „strofa wywodząca się z *haikai*”, 17-zgłoskowe epigramaty.

W średniowiecznej poezji japońskiej terminem *haikai* określano wszystkie wiersze (pieśni), które nie były poważne, eleganckie czy „dworskie”. Pod koniec średniowiecza (XVI w.) dużą popularność zdobyła *haikai-no renga* („żartobliwa pieśń związana”). Stała się ona z czasem formą niezależną, wyodrębnioną z *renga* (zob.), toteż samo słowo *haikai* zaczęło oznaczać dowcipne, żartobliwe i śmieszne *hokku*, *renku* („strofy związane” *haibun*, proza przeplatana *haikai* lub w stylu *haikai*). Z chwilą usamodzielnienia się poszczególnych strof „pieśni związanej” — tj. *hokku*, *renku*, *ageku* („strofa zamykająca, końcowa”) — powstaje nowa forma wierszowa, często nazywana *haiku*. Termin ten stopniowo upowszechnia się i ogranicza swój zakres znaczeniowy do *hokku* („strofy zaczynającej”), a od końca XIX w. oznacza 17-zgłoskowe epigramaty o budowie 5 + 7 + 5 sylab, wywodzące się z *hokku*.

Powstanie i przemiany historyczne *haikai*. *Renga*, z której wyrosła *haikai*, była początkowo dowcipną i żartobliwą formą dialogową, swego rodzaju zabawą słowną. Wraz z jej sublimacją w środowisku dworskim upodobniła się stylem i smakiem do kunsztownej poezji dworskiej. Jej odmianę krotochwilną zaczęto nazywać po prostu *haikai*. W wielkim zbiorze *renga* z XIV w. (*Tsukubashū*) przewidziano odrębną księgę dla *haikai*, uważając ją za odmianę *renga*. Natomiast już pod koniec XV w. w zbiorze *Shinsen-Tsukubashū*, reprezentującym szczytowe osiągnięcia tej formy, nie zamieszczono już „żartobliwych” *renga*, uznając je za formę odrębną, nie należącą do *renga*. Na początku XVI w., w atmosferze pogoni za rozrywką i zabawą, *haikai* zdobyła wielu zwolenników. Poeta Yamazaki Sōkan (XV—XVI w.) opracowuje antologię *Shinsen-inu-Tsukubashū* (*Nowy wybór: psi zbiór Tsukuba*, 1539), Arakida Moritake (1473—1549) tworzy

Tysiąc strof żartobliwych jednego pieśniarza (*Dokugin-senku*, 1540). *Haikai* staje się autonomiczną formą poezji przypominającej wiązane w łańcuch fraszki. Staje się ona wyrazem reakcji na tradycyjną elegancję i „uczoność” poezji dworskiej, wyrazem buntu niezwykle śmiałego, wyrażanego nierzadko językiem wręcz wulgarnym.

W nowych warunkach pokoju i stabilizacji (od XVII w.) *haikai* zaczęła stosunkowo łatwo odpowiadać aspiracjom literackim samurajów, a zwłaszcza nowej warstwy mieszczaństwa.

Matsumaga Teitoku (1571—1653), zajmujący przewodnią pozycję na pograniczu epok i stylów literackich, określił reguły kompozycyjne *haikai*. Głosił on, że *haikai* to *renga* z wkomponowanymi w nią wyrażeniami zabawnymi i dowcipnymi i że może być swego rodzaju wstępnym szczeblem oświecenia, prowadzącym do rozumienia poezji *waka* (zob.) i *renga*. Odpowiadało to powszechnemu zapotrzebowaniu, toteż *haikai* w krótkim czasie rozpowszechniła się w całym kraju. Teitoku zostawił wielu uczniów kontynuujących jego dzieło (*Teimon-haikai* — „*haikai* szkoły Teitoku”). W łonie szkoły Teimon zaczęto oddzielać *hokku* od pozostałych strof (*renku*) i oceniać je w oderwaniu, samodzielnie. Stopniowo jednak twórczość tej szkoły straciła dawną spontaniczność i drapieżność. Nastąpiło zniechęcenie sztywnymi regułami i coraz więcej głosów domagało się *haikai* żywiej i swobodniej odzwierciedlającej życie mieszczań. Takim odnowicielem stał się Nishiyama Sōin (1605-1682) oraz wywodzący się z mieszczańskiej rodziny Ihara Saikaku (1642—1693), wybitny poeta i pisarz. Nowa szkoła otrzymała nazwę *danrin* („las dysput”). Charakteryzuje się ona wielką swobodą, dużą szybkością improwizacji. Okres jej mody był krótki (ok. 10 lat), lecz miała duże znaczenie dla ożywienia skostniałej formy.

Lata głodu (1681—1683), ograniczenia i represje przyspieszyły rozkład *dan-*

rin-haikai. Nowi poeci podjęli próbę wprowadzenia do *haikai* surowego rytmu poezji chińskiej (*kanshi*), odpowiadającego mrocznym nastrojom epoki. Nałożenie na plebejski i codzienny świat *haikai* parnasistowskiego stylu poezji chińskiej wzbudziło zaciekawienie i zachęciło do poszukiwań nowych sposobów ekspresji. Uwaga twórców skierowała się na piękno przyrody. Wraz z rezygnacją ze sztywnego naśladowania formy chińskiej kształtowała się nowa odmiana wiersza ujmującego przemiany przyrody i krajobrazu w sposób stonowany, ciepły i łagodny. Tak więc w okresie Genroku (1688—1704) ma swój początek tradycja opiewającej przyrodę poezji *haikai*, przy czym najbardziej cennie stają się *haiku* — strofy 17-sylabowe. Jest to punkt zwrotny w historii *haikai*, którą to formę odtąd można by traktować odrębnie, ograniczając się do *hokku* (nazywanym już *haiku*) jako strofy o największej wartości literackiej. Najbardziej utalentowanym poetą *haiku* był Matsuo Bashō (1644—1694). Bashō wniósł do tej poezji powagę życia człowieka, oglądanego poprzez świat przyrody i w ścisłej z nią więzi. Uczył wierności przyrodzie i ujmowania w słowa uczucia w oparciu o zasadę jedności podmiotu i przedmiotu. Zakres tematyczny jego wierszy jest bardzo szeroki, obrazy wzięte z otaczającej go przyrody. Plusk żabki wskakującej do starego stawu, widok konika polnego pod zardzewiałym hełmem dawno nieżyjącego wojownika, czyli mikrokosmos sugerujący makrokosmos i ujmowanie prawdy uniwersalnej za pomocą szczegółu — oto podstawowe cechy dojrzałej *haiku*, podejmującej tradycję filozofii buddyjskiej *zen* („medytacja”). Kamijima Onitsura (1661—1738) głosił, że „poza najgłębszą prawdą nie ma *haikai*” (*Makato-no hoka-ni haikai nashi*), i postulował tworzenie strof szczerych, jasnych oraz prostych. Styl Bashō (*Shōfū*) kontynuowało wielu uczniów, których działalność ograniczała się jednak do miast prowincjo-

nalnych. W centrach kultury (Edo, Osaka, Kioto) największy wpływ mieli epigoni szkoły Teimon, uprawiający *haikai* masowe, odpowiadające przeciętnym gustom. Spopularyzowali oni tzw. *maekuzuke*, „doczepianie do strofy poprzedniej”, tzn. długiej (5 + 7 + 5 sylab) do krótkiej (7 + 7). Z mody tej wytworzyła się później nowa forma satyrycznej fraszki *senryū* (zob.). Na początku XVIII w. popularne stało się również *kasazuke* („doczepianie do kapelusza”) nazywane inaczej *kamurizuke* („doczepianie do korony”) — tzn. gdy do pierwszej frazy (5 sylab) ktoś drugi dodawał następne (7 + 5), tak aby powstała sensowna strofa. Ten nurt *haikai*, wybitnie rozrywkowy, zwany *zappai*, przyczynił się niewątpliwie do umasowienia owej formy — w sensie twórczym i odbiorczym — a także do usamodzielnienia się *hiraku* („równe, płaskie strofy”), czyli wszystkich strof poematu następujących po *hokku*, *wakiku*, *daisanku* i przed końcówką, zamykającą — *ageku*. Przyczynił się także do umocnienia samodzielności *hokku*.

W latach 80-tych XVIII w. odnotować należy „ruch odrodzenia *haikai*” zainicjowany przez uczniów i zwolenników Bashō, działających na prowincji. Był to rodzaj buntu przeciw miernocie masowej *haikai* i wyraz tęsknoty do starej kultury. Z teorią i praktyką Bashō „odnowicieli” faktycznie łączyło niewiele: rzeczywistość dla nich była fikcyjnym światem estetycznym, ukształtowanym wedle zasad wysublimowanego smaku literackiego. Najwybitniejszy poeta tego okresu, Yosa Buson (1716—1783), głosił potrzebę oczyszczenia przedstawionej rzeczywistości z pospolitości i wulgaryzmów. Poszukiwania stylistyczne tej grupy przyczyniły się do rozluźnienia rygorów formalnych. Eksperymenty Yosy Busona okazały się tak śmiałe, że można uznać go za prekursora poezji współczesnej. Jednakże w następnych pokoleniach *haikai* nadal była bardziej narzędziem rozrywki, zabawy niż ambitną for-

mą literacką. Wyjątek stanowi tu Kobayashi Issa (1763—1827). Na odrodzenie tego gatunku trzeba było czekać do końca XIX w. (Masaoka Shiki, 1867—1902). *Haikai* nadal żyje, stanowi ważny nurt zarówno w literaturze XX w., jak też w świadomości i praktyce szerokich kręgów społeczeństwa japońskiego.

Przykłady *haiku*

<i>Shizukasa-ya iwa-ni shimiru semi-no koe</i>	Cisza dokoła! Jedynie głos cykady przenika skały. (Bashō)
<i>Ganjitsu-ya omoeba sabishii aki-no kure</i>	Pierwszy dzień roku! A myślę o jesieni smętnym zmierzchaniu. (Bashō)
<i>Ikanobori kinō-no sora-no aridokoro</i>	Latawiec stoi w tym samym miejscu wczorajszego nieba! (Buson)
<i>Tatazumeba iōku-mo kikoyu kawazu-kana</i>	Staję bez ruchu — i słyszę, hen, z daleka zab rechotanie! (Buson)
<i>Utsukushiki taka agarikeri kojiki-goya</i>	Piękny latawiec wzniósł się ku niebiosom z szałasów żebraka. (Koba yashi Issa, 1763—1827)

Bibliografia: R. H. Blyth, *Haiku, in four volumes*, Tokio 1949; *Rengaronshū Haikai-ronshū* (zbiór pism o *renga* i *haikai*), wstęp i komentarze Kidō Saizō i Imoto Nōichi, w serii *Nihon-koten-bungaku-taikei*, t. 66, Iwanami, Tokio 1969 (1961); *Nihon-bungaku-shōjiten* (*Mały słownik literatury japońskiej*), Shinchōsha, Tokio 1968.

Mikolaj Melanowicz

JA: ('instrument perkusyjny', 'wytworność', 'nienaganność') — oda, pieśń dworska — jeden z podrodzajów najstarszych zabytków poezji chińskiej, zebranych w antologii *Szy-king* i datowanych na okres XI—VI w. p.n.e. Wspomniana antologia wprowadza podział utworów *ja* na dwie grupy, *siao-ja* (małe ody) oraz *ta-ja* (wielkie ody). Pierwsza grupa obejmuje 80 pieśni, druga 31. Były to utwory pisane głównie, sądząc z tematyki, przez poetów dworskich. *Wielka Przed-*

mowa do Szy-kingu rozróżnienie między pieśniami *feng* (zob.) i *ja* oraz potrzebę podziału na wielkie i małe ody przedstawia następująco: gdy tematyka dotyczy spraw jednego księstwa, pieśni nazywane są *feng*. Kiedy się mówi o sprawach całego państwa, kiedy się przedstawia poglądy czterech stron świata, takie utwory nazywamy *ja*. *Ja* oznacza prawidłowość. Mówi o przyczynach upadku i rozkwitu władzy królewskiej. W rządzeniu krajem są sprawy wielkiej i małej wagi, dlatego wprowadzony został podział na wielkie i małe *ja*. Uroczysty styl jest w równym stopniu charakterystyczny dla „małych ód”, jak i dla „wielkich ód”. Tematycznie poświęcone są uwielbieniu panującego władcy, wyrażają pragnienie wiernej służby dla niego, chociaż nierzadko w powiązaniu z satyrycznymi, często dość ostrymi atakami przeciwko dworskim dostojnikom oraz udzielnym książętom.

Znana jest również hipoteza głosząca, iż czynnikiem determinującym przynależność wiersza do rodzaju *ja* był bliżej nie określony akompaniament na instrumencie perkusyjnym towarzyszący wykonywaniu utworu. Świadczyć o tym — poza etymologią terminu *ja* — mogłaby również duża rytmiczność pieśni dworskich.

Podobnie do pieśni *feng* struktura wersyfikacyjna pieśni *ja* opiera się na stroficznym układzie wersów 4-zgłoskowych z zastosowaniem następujących schematów rymowych: 1. *aaba*, 2. *baca*, 3. *baaa*, 4. *aaaa*. Niektóre pieśni zachowują jeden rym we wszystkich strofach, inne zaś wprowadzają nowy rym w każdej następnej strofie.

Bibliografia: zob. **FENG**.

Tadeusz Żbikowski

RENGA: ('pieśń wiązana') — japońska forma poetycka wywodząca się z *tanka* (zob.). Nazwa ta obejmuje „krótką pieśń wiązana” (*tan-renga*),

uprawianą głównie w epoce Heian (IX—XII w. n.e.), oraz „długą pieśń wiązana” (*chō-renga*), inaczej zwaną „łańcuchową pieśnią wiązana” (*kusari-renga*), uprawianą w okresie od Kamakura do początku Edo (XII—XVII w. n.e.).

Tan-renga wywodzi się z dialogu poetyckiego, w którym jedna osoba wypowiedziała jedną, a druga następną strofę *tanka*, tzn. do tzw. „strofy górnej” (5 + 7 + 5 sylab) dodawano „dolną” (7 + 7) lub odwrotnie. Ponieważ dialog taki miał charakter zabawowy, dbano więc o dowcip i celność odpowiedzi na wyzwanie rzucone przez wypowiadającego pierwszą strofę.

Chō-renga natomiast jest rezultatem przedłużenia dialogu. Do pierwszej strofy, zwanej tu *hokku* („strofa rozpoczynająca”), dodawano drugą, zwaną *wakiku* („boczna strofa”), a następnie trzecią, czyli *daisanku* („strofa trzecia”), do której doczepiano czwartą, itd. Z czasem ustaliły się kanony liczbowe strof jednej „pieśni wiązanej” (36, 44, 50, 100, 1000, a nawet 10 000). Najbardziej cenioną i wzorcową stała się pieśń o 100 strofach.

W kompozycji takiego poematu brało udział kilka lub nawet kilkanaście osób. Powstawały też pieśni łączone przez jednego autora i wtedy nazywano je *dokugin* („śpiew solowy”), dwu autorów — *ryōgin*, trzech autorów — *sangin*. Z czasem wytworzono ścisłe zasady i reguły wiązania strof. Na przykład w *hokku* wprowadzano realia z otoczenia, sugerując zwłaszcza porę roku, w *wakiku* należało zareagować, ustosunkować się do obrazów i słów odnoszących się do danej pory roku. Najważniejszą i chyba najbardziej interesującą sprawą w *renga* jest sposób powiązania następującej, „doczepionej strofy” (*tsukeku*) z „poprzedzającą” (*maeku*), tym bardziej że granica połączeń wciąż się przesuwana — na zasadzie ogniów łańcucha. Na przykład czwarta strofa łączy się z trzecią i piątą, ale nie wiąże się z drugą ani z szóstą, według wzoru:

(A + B) (B + C) (C + D) (D + E) (E + F), itd.

Łączenie strof odbywało się na zasadzie analogii (np. czerwień — czerwień), antytezy (np. ranek i wieczór) i opozycji (np. światło i ciemność). W ramach poszczególnych kategorii łącznikiem może być czas, przestrzeń, dany zmysł, pewne figury retoryczne itp.

Nad tokiem improwizacji czuwał najbardziej doświadczony mistrz — poeta (*rentatsu-shi*), a komponowane wiersze zapisywał sekretarz na specjalnym papierze (*kaishi*), wpisując na każdej stronie określoną liczbę wierszy. *Renga* komponowano nie tylko dla zabawy i przyjemności, lecz także z pobudek religijnych i obyczajowych. Czasem była to też forma zapisu wspomnień i zadumy. Dlatego wiele jest odmian „pieśni związanych”. Obok zwykłych, nie wyróżniających się jakąś szczególną cechą, są m. in. *kammuri-renga* („renga z koroną”) — strofy takiego poematu rozpoczynały się kolejnymi znakami sylabariusza (*iroha-renga*) lub imion bóstw (*myōgō-renga*), albo też nazwami słynnych miejscowości (*meisho-renga*), itp.

Tok kompozycji 100-strofowej *renga*. „Pieśń wiązana” nie jest poematem poświęconym jednemu wybranemu tematowi, myśli, uczuciu czy zdarzeniu. Tok kompozycyjny opiera się na biegu skojarzeń. Jest to więc sztuka wariacji, zmian zachodzących w rytmie przechodzenia od jednej strofy do drugiej. Jednakże całość nie stanowi zbioru zupełnie luźnych strof. Pewien nastrój, rytm zmieniającego się, falującego uczucia decyduje o jedności utworu. Każda strofa, autonomiczna i skończona, jednocześnie wzbogaca się sąsiadując z inną. Dopowiedzenia i „napięcia” powstające między nimi są obukierunkowe, zachodzące związki — treściowe, ideowe lub brzmieniowe.

Przykład: *Minase-sangin-hyakuin* (*Sto strof poetów w Minase*). W improwizacji uczestniczą poeci w następującej kolejności: Sōgi, Shōhaku-Sōcho.

- | | |
|------------------------|--|
| 1. <i>Yuki nagara</i> | Ach, cóż za wieczór! (3) |
| <i>yamamoto kasumu</i> | U stóp gór wiosenna mgła (2) |
| <i>yūbe-kana</i> | Choć śnieg jeszcze (leży na szczycie). (1) |

Strofa ta spełnia podstawowe warunki kompozycji *hokku*: opiewa aktualną porę roku, wiosnę (*kasumu* — ‘mglić się’, ‘zasnuwać mgłą wiosenną’) i krajobraz znajdujący się w dali przed oczyma poety, sprawia ponadto wrażenie tajemniczej głębi (*yūgen*) dzięki powolnemu i wzniosłemu rytmowi; dzięki zamknięciu jej za pomocą *kireji* (znaku przecinającego, kończącego), którym w tym wypadku jest wykrzyknik *kana* („ach”), tworzy samodzielną, w pełni skończoną całość. Dodatkowym walorem strofy jest nawiązanie (głębia czasu, tradycji) do znanego wiersza cesarza Gotōba z *Nowego zbioru pieśni dawnych i dzisiejszych*, rozpoczynającego się od frazy „Miwataseba...” („Jak okiem sięgnąć... u stóp gór we mgle wiosennej”, *Rzeka Minase*).

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| 2. <i>Yuku mizu tōku</i> | Wody w dal odpływają |
| <i>ume niou sato</i> | — kraina pachnąca śliwami |

W *hokku* mieliśmy krajobraz oddalony, tu następuje przybliżenie i przejście od wrażeń wzrokowych do węchowych (zapach wiosny). Śniegi na szczytach góry topnieją, wody spływają, u podnóża zaś już kwitną śliwy. Również na końcu tej strofy jest *kireji* w postaci zakończenia rzeczownikowego (orzeczenia brak).

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 3. <i>Kawakaze-ni</i> | W nadrzecznym wietrze |
| <i>hitomura yanagi</i> | kępa wierzb zieleniejących |
| <i>haru miete</i> | — pokazała się wiosna |

Zakończenie na formę *-te* (*miete*) czasu przeszłego w postaci konektywnej ma sugerować tutaj skończoność myśli oraz oczekiwanie nowego zwrotu treściowego w następnej strofie.

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| 4. <i>Fune sasu oto-mo</i> | Plusk płynącej łodzi |
| <i>shiruki akegata</i> | wyraźniejszy o świcie |

Zostały tu podchwyczone dźwięki, jakich nie było w poprzednich strofach, a czas ograniczony do świtu wiosennego, gdy cichy plusk wody staje się donośniejszy.

5. *Tsuki-ya nao* Może to księżyc
kiri wataru yo-ni w noc zamgloną
nekoruran jeszcze pozostał?

Karu wasai-wa A po zjeściu ten ryż młody
hitori-naru beshi będę pewnie jadł samotnie.
 (Otomo-no Yakamochi)

Poeta nawiązuje formalnie do *daisan* (3) i zgodnie z regułą kończy strofę *-ran* (sufiks czasownikowy wyrażający niepewność). Może to księżyc jeszcze pozostał na niebie i poprzez mgłę rozjaśnia mrok nocy? Z kolei księżyc zamgloną nocą (nota bene *kiri* to mgła jesien-
 na!) pozwala na przejście w następnej strofie do krajobrazu jesiennego, do chłodu i szronu, uschłych traw; następuje więc nieoczekiwany przeskok tylko dlatego, że z księżycem i zamgloną nocą skojarzyła się poecie jesień.

Historia: W dialogu poetyckim posługiwano się początkowo „pieśnią fragmentaryczną” *katauta* (zob.), lecz wraz z zaniechaniem *katauta* i *sedōka* (zob.) zaczęto dzielić *tanka* na dwie części i zabawiać się dopowiadaniem drugiej strofy do wpiętych wypowiedzianej pierwszej. *Tan-renga* okresu wczesnego (Heian) była najczęściej improwizacją żartobliwą, dowcipną. Oto najstarszy dialog przypisywany postaci legendarnej Yamato Take-ru-no Mikoto i Hitomoshibito („człowiek rozniecający ogień”), zamieszczony w *Kojiki* (712) oraz *Nihongi* (720) i będący przykładem pieśni złożonej z dwu *katauta*:

Niibari Ileż to już nocy
Tsukuba-o sugite przespaliśmy w drodze
ikuya-ka netsuru po przejściu Niibari i Tsukuba?
Kaga nabete Dni ja razem zestawilem:
yo-ni-wa kokonoyo — nocy wyszło dziewięć,
hi-ni-wa tōka-o ach, a dni już dziesięć!

Od nazwy własnej miejscowości Tsukuba w prowincji Hitachi, pojawiającej się w tym wierszu, formę *renga* nazywano często „Tsukuba-no michi” („droga z Tsukuba”).

Najstarszy dialog wywodzący się z *tanka*, między mniszką a poetą Otomo-no Yakamochi (VIII w. n.e.), zanotowany jest w *Man'yōshū* (II poł. VIII w.).

Saogawa-no Wody Rzeki Sao
mizu-o sekiagete spiętrzone
ueshi ta-o i pole ryżem obsadzono!
 (mniszka)

Rozkwit twórczości tego rodzaju przypada na połowę i koniec epoki Heian. Pod koniec Heian (XII w.) spotykamy już sporadycznie przypadki łączenia więcej niż dwu strof w jedną całość nazywaną *kusari-renga* („łańcuchowa pieśń wiązana”). Na charakter ówczesnej *renga* duży wpływ wywarła poetyka *Shinkokinwakashū* (*Nowy zbiór poezji dawnej i dzisiejszej*, 1205), tym bardziej że twórcami jej byli często najwybitniejsi poeci *tanka*. Pod koniec XIII w. i w XIV w. popularyzuje się *renga* plebejska, tzw. *jige-renga* („pieśni wiązane podziemia”). Powstawały one głównie podczas różnych uroczystości przyświątynnych i były formą gry i zabawy. Dzięki wybitnym mistrzom gatunek ten wyzwolił się z elementów wulgarnych i prymitywnych, rezygnując z częstej poprzednio formy zagadek, i ukształtował własny styl literacki. Początkowo działały liczne niezależne grupy i szkoły hołdujące swym własnym zasadom i regułom. Dopiero mistrz Gusai (Kyūsei, 1284—1378), poeta plebejskiej *renga*, i Nijō Yoshimoto (1320—1388), wpływowi przedstawiciel dworskiej, eleganckiej *renga*, doprowadzają do zjednoczenia licznych tendencji tego gatunku i wnoszą duży wkład w ukształtowanie się w pełni dojrzałej formy literackiej.

Gusai i Yoshimoto zgromadzili dawne oraz współczesne *renga* i opracowali obszerny zbiór pt. *Tsukubashū* (*Zbiór Tsukuba*, 1356), ustalili reguły kompozycji (*shikimoku*). Są też autorami wielu cenionych pism poświęconych problemom historycznym i teoretycznym „pieśni wiązanych”.

Na przełomie XIV i XV w., wraz ze zwróceniem głównej uwagi na sprawność techniczną formy, nastąpił też schyłek tej sztuki i jej popularności. Lecz w latach 30-tych i 40-tych XV w. pojawili się znowu wielcy mistrzowie (Takayama Sōgei, Shinkei i in.), dzięki

którym *renga*, zwłaszcza nawiązująca do klasycznej poezji dworskiej (chodzi tu o tzw. styl *ushin-yūgen* — „z sercem i tajemną głębią”), przeżywa renesans. Powstało wiele dzieł wybitnych w zakresie teorii poezji średniowiecznej, do których należy *Sasamegato* (*Szept*, 1463) wybitnego poety Shinkei (1406—1475), postulującego umiar, chłód i spokój w ujmowaniu świata w strofach *renga*.

Sōgi (1421—1502) zaś, najwybitniejszy spośród twórców „pieśni wiązanych”, uczynił *renga* sztuką doskonałą. Zredagował kilka zbiorów *renga*, spośród których najbardziej znany jest *Shinsen-Tsukubashū* (*Nowy wybór: zbiór Tsukuba*, 1495). Wraz z uczniami Sōchō i Shōhaku stworzył słynny poemat 100-strofowy *Minase-sangin-hykuin* (*Sto strof trzech poetów w Minase*, 1488).

W następnych dziesięcioleciach nastąpił upadek *renga*, a w początkach XVII w. popularność zdobył nowy styl poetycki, zwany *haikai* („żart”, zob.). Natomiast zwyczaj łączenia strof oraz improwizacji zbiorowej przetrwał do dziś.

Bibliografia: W. Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, Warszawa 1961; *Rengashū* (*Zbiór pieśni wiązanych*), wstęp i komentarze Ijichi Tetsuo, wyd. Iwanami, Tokio 1964 (1960), t. 39, *Nihon-koten-bungaku-taikei*.

Mikołaj Melanowicz

SAO: (dosł. ‘mutek’, ‘żałość’, ‘elegia’) — starochińska forma poetycka wywodząca się z poematu K’ü Jüana (340—278 r. p.n.e.) pt. *Li-sao* (*Spotkanie z żalością*) i wprowadzająca do literatury chińskiej nowe formy wersyfikacyjne, charakterystyczne dla poezji ludowej ówczesnych Chin południowych. W przeciwieństwie do 4-zgłoskowych wersów w północno-chińskich formach poetyckich (zob. **FENG, JA**) w utworach *sao* da się zaobserwować wydłużenie wersów do 6 lub 7 sylab. Dodatkową innowacją było wprowadzenie

na większą skalę pewnych partykuł z mowy potocznej w dialektach południowych, gdzie służyły one bądź do wskazywania zakończenia zdań lub zwrotów, bądź dla emfazy niektórych słów. Najczęściej występowała partykuła *hi*, pełniąca w niektórych utworach funkcję średniówki dzielącej 6- lub 7-zgłoskowe wersy na dwie grupy zgłosek (wyrazów) samodzielnych pod względem syntaktycznym. Najczęściej spotykane były następujące struktury wersyfikacyjne:

I. x x hi x x

II. x x x hi x x

III. x x x hi x x x

(dowolny wyraz nie będący partykułą *hi*).

W wyniku ewolucji tych struktur, jeszcze w twórczości K’ü Jüana, pojawił się nowy schemat wersyfikacyjny:

IV. x x x „słowo puste” x x (*hi*),

w którym w miejscu *hi*, dzielącego wers na dwie części samodzielne pod względem syntaktycznym, pojawiło się „słowo puste”, czyli partykuła pełniąca określoną funkcję składniową i łącząca w jedną syntaktyczną całość obydwie części wersu. „Słowo puste” występowało najczęściej na trzecim miejscu od końca wersu, nie licząc partykuły *hi* w wypadkach, kiedy zamykała ona wiersz. Poezja *sao* była rymowana. Rymowały się wersy parzyste, natomiast nieparzyste zakończone były partykułą *hi*.

Omówiona tu forma wersyfikacyjna zyskała licznych naśladowców wśród poetów dynastii Han (II w. p.n.e. — II w. n.e.), przyczyniając się do powstania formy nowego gatunku literackiego, poematu opisowego *fu* (zob.). Niektóre z utworów *fu* określane były nawet terminem *sao* (‘smutek’, ‘żałość’, ‘elegia’), z pewnością dla oznaczenia nastroju utworu, ale także dla podkreślenia związku z K’üjanowskim poematem *Li-sao*.

Bibliografia: Kuo Mo-žo, *K’ü Jüan jen-kiu* (*Studia nad K’ü Jüanem*),

Szanghaj 1951; O. Wojtasiewicz, *Poetyka K'ū Jūana*, [w:] *K'ū Jūan. Zbiór referatów wygłoszonych na sesji ku czci poety*, Warszawa 1954; *K'ū Jūana Pieśni z Cz'u*, przekład zbiorowy, z wstępem W. Jabłońskiego, Warszawa 1958; F. Tōkei, *Genre Theory in China in the 3rd — 6th Centuries*, Budapest 1971.

Tadeusz Żbikowski

SENRYŪ („wierzba nadrzeczna” — od pseudonimu poety Senryū) — 17-zgłoskowa forma japońskiego wiersza satyryczno-żartobliwego, przypominającego fraszkę, o identycznej budowie sylabicznej z *haiku*. *Senryū* jest faktycznie komiczną i satyryczną odmianą *haiku*, wywodzącą się nie z *hokku*, lecz z *hiraku*. Różni się od niej stylem, a także treścią i sposobem widzenia przedstawionego świata: 1. posługuje się językiem potocznym, nawet wulgarnym, bez tradycyjnych ozdobników poetyckich; 2. koncentruje się na sprawach człowieka, a nie przyrody, wydobywa zwłaszcza jego strony ujemne, ułomne, słabe, zdegradowane, wykpiwa, ironizuje, a także parodiuje. Przybiera często postać gnuśmu czy ironizującej złotej myśli. *Haiku*, poprzez drobniąg, szczegół, ukazuje głębię myśli i rozmiar świata przyrody oraz żyjącego w niej człowieka, *senryū* zaś przypomina fotografię utrwalającą charakterystyczny grymas twarzy.

Senryū wywodzi się z *maekuzuke* będącej jedną z form ćwiczeń prowadzących do opanowania sztuki wiązania strofy następującej z gotową poprzednią (najczęściej do 7 + 7 dodawano 5 + 7 + 5 sylab). *Maekuzuke* zapoczątkowane w latach 1658—1660 staje się w Edo (Tokio) na początku XVIII w. popularną formą zabawy polegającej na komponowaniu *haikai* uproszczonego, ograniczonego do sztuki łączenia dwu strof w taki sposób, aby obie sąsiadujące tworzyły całość znaczeniową. Modne stały się tzw. *manku-awase* („turnieje 10 000 strof”). Mistrz i arbiter wpisywał albo

powielał na kartkach po jednej strofie lub frazie, rozsyłał zainteresowanym, którzy mieli za zadanie dopisać drugą strofę. Następnie zbierał, oceniał i wybierał najlepsze, by powielić w cienkich zeszytach i rozpowszechnić. Najślynniejszym takim arbitrem (*tenja*) był Karai Hachiemon o pseudonimie Senryū (1718—1790). Spośród przejranych ok. 230 milionów strof wybrał około 80 tysięcy, jego uczniowie natomiast wybrali z tego 756 najlepszych i wydali w tomie pt. *Yanagidaru (Wierzbowa beczulka, 1763)*. Za życia Karai ukazały się 23 zbiory pod tym samym tytułem i cieszyły się ogromnym powodzeniem. „Strofy doczepiane”, traktowane jako samoistne utwory, wydawali uczniowie i następcy Senryū. Lecz tomiki od 25 do 167 nie dorównywały wartości pierwszym 24. Drugim pod względem wartości po *Yanagidaru* wielkim zbiorem jest *Kokin-maekushū (Zbiór strof poprzedzających dawnych i dzisiejszych)*, zwany też *Haifū-yanagidaru-shūi (Pokłosie „Wierzbowej beczulki” w stylu haikai, 1797)*, zawierający strofy ocenione i wybrane przez Senryū I oraz innych mistrzów. W 1823 r. Senryū IV, żyjący w okresie dekadentckim tej formy, na oznaczenie ówczesnych strof satyrycznych wprowadził nazwę *kyōku* („szalone strofy”), znaną zresztą już wcześniej, a później stosowaną tylko w odniesieniu do Senryū wulgarnych i szokujących. Pod koniec XIX w. następuje pewne ożywienie, a w latach 1912—1926 znaczny wzrost zainteresowania tą formą. *Senryū* jest uprawiana do dziś. Istnieje wiele stowarzyszeń i szkół wydających łącznie kilkaset czasopism i biuletynów. Choć wartość artystyczna *senryū* nigdy nie była wysoka, jednak jej znaczenie w kulturze japońskiej — zwłaszcza wieku XVIII — jest duże. *Senryū* była bowiem tą formą literatury satyrycznej, która swoim oddziaływaniem objęła niemal wszystkie warstwy społeczeństwa japońskiego i wyrażała jednocześnie życiową mądrość ludu.

Przykłady:

Mayoigo-no
ikinari naite
haha-ni au

Zabłąkane dziecko
nagle się rozplakało
spotykając matkę.

(Ayamaru)

Ko-o motte
kinjo-no inu-no
na-o oboe

Mając dziecko
poznaje imiona psów
z sąsiedztwa.

(Anonim)

Nagurareta
neko sumikko-de
kao-o nade

Pobity kotek
gladzi się po pyszczku
w kącie pokoju.

Bibliografia: R. H. Blyth, *Senryū. Japanese Satirical Verses*, The Hokuseido Press, Tokio 1949; *Senryū-kyōkashū (Zbiór senryū i kyōka)*, wstęp i komentarze Sugimoto Nagashige i Hamada Giichirō, w serii *Koten-bungaku-taikai*, t. 57, Iwanami, Tokio 1965 (1958).

Mikołaj Melanowicz

SUNG: hymn, termin określający grupę najstarszych zabytków poezji chińskiej (XI—VI w. p.n.e.) zebranych w konfucjańskiej księdze kanonicznej *Szy-king*. *Sung* opiewały cnoty i zasługi protoplastów rodu panującego i wykonywane były w czasie uroczystości w świątyniach cesarskich przodków. Z uwagi na ich treść oraz funkcję termin *sung* tłumaczono jako „hymn”. W przekładach i opracowaniach angielskich spotyka się niekiedy określenie *eulogy*, jako termin dla formy literackiej „służącej do wychwalania i propagowania cnotliwych czynów oraz zasług władców”.

Wielu badaczy chińskich i europejskich wiąże termin *sung* z „dzwonami”, grupą ważnych instrumentów rytualnej muzyki w dawnych Chinach. Pownolny, długo rozbrzmiewający akompaniament rytualnych „dzwonów” miał niewątpliwie wpływ na metrum poezji *sung*, charakteryzujące się w porównaniu z innymi pieśniami *Szy-kingu* brakiem rymów i dość znaczną nieregularnością struktury rytmicznej.

Znana jest również inna interpretacja znaczenia terminu *sung*. *Szuo-wen kie-tsy*, jeden z pierwszych słowników

chińskich (II w.), podaje, że „*sung* to kształt, forma”, co rozumiano jako „określoną pozę, gest, mimikę”. Wzmianki w starych zabytkach literatury konfucjańskiej świadczą, że wykonywanie przynajmniej niektórych hymnów zamieszczonych w *Szy-kingu* połączone było z zespołowym tańcem rytualnym. Świadczyły to o synkretycznym charakterze najstarszych utworów *sung*, będących połączeniem poezji, muzyki i tańca.

Z biegiem czasu opierające się początkowo na charakterze akompaniamentu kryterium klasyfikacji hymnów *sung* i innych form poezji chińskiej uległo zapomnieniu, a konfucjańscy teoretycy oparli się w swych rozważaniach literacko-genologicznych niemal wyłącznie na treści i funkcji utworów. Toteż hymny *sung* określone zostały jako „poetyckie uzewnętrznienie najwyższej idei powszechnego prawa i porządku, zwanej *tao* [Droga]”. W *Wielkiej Przedmowie do Szy-kingu* czytamy, że „hymny wychwalają objawy całkowitej cnoty, żeby doskonale zasługi oznajmić bóstwom”. Jak wynika z tego określenia, utwory zaliczane do rodzaju *sung* pozostały formą kontaktu między człowiekiem a bóstwem; funkcja ich polegała na przedstawianiu istotom pozaziemskim, a więc i duchom przodków, wszelkich materialnych, jak i duchowych osiągnięć ludzi na ziemi.

Do schyłku III w. p.n.e. w utworach *sung* opiewano czyny legendarnych władców, założycieli cywilizacji chińskiej. Od tego czasu jednak pojawiają się hymny opiewające cnoty władców aktualnie panujących, a także nie brakuje panegiryków określanych terminem *sung* i sławiących czyny niższych dostojników oraz urzędników państwowych.

U schyłku epoki Han (II w.) doszło do zaniku klasycznych cech genologicznych utworów *sung*, można było stwierdzić dużą różnorodność w zakresie formy i treści utworów określanych tym terminem. Niektórzy ortodoksyjni kon-

fucjaniści ubolewali nad faktem, że we współczesnej im twórczości literackiej „hymny *sung* bardziej podobne są do pieśni dworskich *ja*” (zob. **JA**), a utwór „Ma Żunga zatytułowany *Kuang-cz'eng sung* [*Hymn o parku cesarskim Kuang-cz'eng*] całkowicie odpowiada [kryteriom genologicznym] poematu opisowego *fu*, mimo że w tytule zawarty jest termin *sung*”.

W pracach krytycznoliterackich z III—VI w. obserwujemy dalsze odejście od tradycyjnych funkcjonalnych cech rodzajowych hymnu *sung* ku bardzo ogólnikowym kryteriom stylistycznym. Lu Ki (III w.) w *Poemacie opisowym o literaturze* pisze, „*sung* swobodnie igra ze słowami, oszałamiając barwnością i kwiecistością stylu”. Liu Hie (VI w.) w obszernej pracy *Wen-sin tiao-lung* (*Smok rzeźbiony w sercu literatury*) wyraża następujące zalecenie: „*Sung* winien być pełen elegancji i subtelności, a język winien być jasny i zrozumiały. W wyrażaniu myśli powinien być zbliżony do poematów opisowych *fu*, nie należy jednak zniżać się w nim do przesadnie kwiecistego stylu. Winien być przepojony atmosferą czci i uwielbienia, jaka charakteryzuje napisy na kamieniu, lecz nie powinien zawierać [typowych dla tych napisów] przestróg i ostrzeżeń [...]”.

Takie były teoretyczne założenia formy rodzajowej *sung*, w praktyce jednak poeci epok późniejszych stosowali ten termin dla utworów o różnorodnej formie i treści.

Sung jest jednym z nielicznych określeń gatunku literackiego w klasycznej literaturze chińskiej, które spotyka się również w odniesieniu do twórczości poetów chińskich naszego stulecia. Forma nowożytnych *sung*, poza tym, że są to utwory zdecydowanie poetyckie, jest mało sprecyzowana, natomiast treść ich ma zawsze charakter laudatoryjny. Przykładem nowożytnego *sung* może być wiersz Tien Kiena, *Tsu-kuo sung* (*Hymn do ojczyzny*). Treścią utworu są przemiany zachodzące w porewolucyjnych

Chinach, natomiast w odniesieniu do formy jest to utwór nie rymowany, ale zawierający podział na 4-wersowe zwrotki. Liczba zgłosek w poszczególnych wersach jest niejednakowa, co można tłumaczyć dużym ładunkiem emocjonalnym zawartym w poemacie, jak i specyfiką współczesnego języka chińskiego.

Bibliografia: J. R. Hightower, *The Wen-hsüan and Genre Theory*, Studies in Chinese Literature, Harvard University Press, 1966; U. C. Лисевич, *Жанр сун в китайской поэзии и литературной критике (до эпохи Тан)*, [w:] *Жанры и стили литератур Китая и Кореи*, Москва 1969; Liu Hsieh, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, transl. Vincent Yu-chung Shih, New York 1959; F. Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd — 6th Centuries*, Budapest 1971.

Tadeusz Żbikowski

THÓ LUC BÁT: najdawniejszy i najbardziej popularny gatunek wietnamskiej poezji ludowej. *Thó* po wietnamsku to 'poezja', a w tym przypadku znaczny 'gatunek poetycki'; *luc* po starowietnamsku: 'sześć' lub 'szóstka', a *bát* to 'osiem' lub 'ósemka'. Nazwa ta określa formę gatunku. Wiersze tego gatunku składają się z jednego lub więcej dystychów po 6—8 sylab.

Żeby poznać kanony poezji *luc bát*, jak i innych gatunków poezji wietnamskiej, musimy znać przynajmniej dwie z cech charakterystycznych języka wietnamskiego:

I. Każde odrębne słowo to jedna sylaba. Jedna, a najczęściej dwie sylaby stanowią jednostkę semantyczną i jednocześnie jednostkę frazeologiczną.

II. Istnieje w języku wietnamskim 6 różnych tonów, którym w języku potocznym odpowiada 6 nut w muzyce, a w deklamowaniu poezji odpowiada 6 taktów muzycznych. Jest to system muzycznych akcentów, który wygląda następująco:

1. ton równy, najspokojniejszy, nie jest oznaczany znakiem akcentu; odpowiednik muz. takt *g* półnuty, np. słowo *La*: 'krzyczeń';

2. ton opadająco-falujący, znak (*à*), np. słowo *Là*: 'być', odpow. muz. takt: *c* półnuty;

3. ton wznoszący, najwyższy, znak (*á*), np. słowo *Lá*: 'liść';

4. ton opadająco-wznoszący, znak (*a'*), np. słowo *La'*: 'ogień' (dialekt), odpow. muz. takt: *d-a* (szesnastki, wykonane połączenie) + ćwierćnuta;

5. ton wznoszący, przerywany, znak (*â*), np. słowo *Lâ*: 'zemdlec', odpow. muz. takt *d-f-a* (szesnastki, nielączenie) + *c* ćwierćnuta;

6. ton dźwięcznie opadający, najniższy, znak (*a*), np. *La*: 'obcy', 'dziwny', odpow. muz. takt: *g-c* (szesnastki, bas, krótko) + *d* ćwierćnuta, pauza, ani wznosząco, ani opadająco.

Każdy z tych tonów posiada własną barwę dźwiękową, niepodobną do akcentu w językach europejskich; w porównaniu z nimi możemy podzielić je na dwie grupy: grupę tonów spokojnych, zawierającą w sobie dwa pierwsze tony, i grupę tonów dynamicznych, obejmującą 4 pozostałe, które traktujemy jako wyrazy z akcentem, stawiając nad nimi, dla oznaczenia, wspólnie znak (*'*), znak tonu wznoszącego.

Wiersze *luc bát* wykorzystują ściśle te cechy języka. Rytm dystychu 6—8 wygląda następująco:

Pierwsza linia ma 6 sylab podzielonych na 3 zestroje akcentowe, według następującego wzoru:

I. zestrój spokojny (pierwsza sylaba wolna),

II. zestrój dynamiczny,

III. zestrój spokojny (pierwsza wolna, druga powinna być spokojna).

Wers 8-sylabowy składa się z 4 zestrojów:

I. zestrój spokojny (pierwsza sylaba wolna),

II. zestrój dynamiczny,

III. zestrój spokojny (pierwsza wolna, druga powinna być spokojna),

IV. zestrój spokojny (pierwsza wolna, druga powinna być spokojna).

Wiersze *luc bát* polegają na połączeniu rymów zewnętrznych z rymami wewnętrznymi. Szósta sylaba wersu 6-sylabowego rymuje się z szóstą sylabą wersu 8-sylabowego (przykl. 1), a wyjątkowo z czwartą sylabą tego wersu (przykl. 2).

Przykl. 1, wers regularny:

Tim em nhu thé tim chim
Chim an bé Bác, anh tim bé nam.
 - - | - - / - - -
 - - | / - - / - - | - - -

(Szukam ciebie jak ptaka:

Ptak mieszka nad Morzem Południowym,

A ja szukam ciebie nad Północnym.)

(Poezja ludowa)

Przykl. 2, wers nieregularny:

Núi sao cao thé núi o?
Núi che mat trời khuất bóng người thương
 - - | - - / - - -
 - - | / - - / - - | - - -

(Góro, czemu jesteście tak wysoka?

Zastaniasz mi słońce i moją ukochaną!)

(Poezja ludowa)

Dystych drugi jest wyjątkowy, rzadko spotykany. Szósta sylaba wersu 6-sylabowego rymuje się z czwartą sylabą wersu 8-sylabowego i dystych ten ma więcej zestrojów dynamicznych.

W obrębie jednego dystychu istnieje tylko rym wewnętrzny, a rym zewnętrzny łączy dystych z dystychem, wtedy ósmej jako ostatniej sylabie pierwszej pary odpowiada szósta sylaba wersu 6-sylabowego dalszego dystychu. Ósma sylaba jest wolna, nie łączy się z rymem w obrębie swego dystychu, ale od niej zależy rym dalszego dystychu, więc oprócz pierwszego, początkującego rymu co trzy wersy powtarza się ten sam rym. W ten sposób powstają rymy wewnętrzno-zewnętrzne, które tworzą harmonię całego wiersza. Oto fragment poetyckiej powieści *Truyen Kieu* najwybitniejszego poety klasyki, Nguyen Du (1765—1820; zob. Nguyen Du, *Klejnot z nefrytu*, Warszawa 1966).

Fragment ten opisuje grę na gitarze dziewczyny Kieu w nocy, w której przysięgła swemu kochankowi miłość.

*Trong nhu tiếng hạc bay qua
Dục nhu nước sóng mỗi sa nữa voi
Tiếng khoan như gió thoảng ngoài
Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa
Ngọn đèn khi tỏ khi mờ
Khiến người ngồi đó cũng ngo ngàng sau
Khi tựa gối, khi cúi đầu
Khi vò chín khúc, khi chau đôi mày.*

— — / ˘ ˘ / — —
˘ — / ˘ ˘ / ˘ — / ˘ —
˘ — / — ˘ / ˘ —
˘ — / — ˘ / — — / ˘ —
˘ — / — ˘ / — —
˘ — / — ˘ / ˘ — / ˘ —
— ˘ ˘ / — ˘ —
— — / ˘ ˘ / — — / — —

(Nuty przenikliwej czystości jak krzyk wędrownych

żurawi

To znów beładnie zmacone jak staczające się w przepaść fale wodospadu.

Po andante — pieszczotliwych jak wzniesienia wiatru — allegro gwałtowne jak natarcia ulewy.

Płomyk lampy drgał na przemian to żywiej, to słabiej, A dusza słuchającego tonęła w smętnym rozmarzeniu.

Raz opierał łokcie o kolana, raz opuszczał głowę ku ziemi,

Chwilami pożerał go jakby jakiś ogień wewnętrzny.

Chwilami brwi mu się ścierały.)

(Według przekładu R. Kołonieckiego)

Wiersze ludowe są często jednym dystychem zarysowującym jeden obraz albo mówiącym o jednym uczuciu. Wers pierwszy nazywa się otwierającym znaczenie, a drugi zamykającym je.

Np.

*Than em nhu tâm lua dao
Phát pho trước gió biét vào tay ai.*

(Podobna jestem do sztuki różowego jedwabiu [wers 6-syl.]

Drżącej pośrodku targowiska i nie wiedzącej, w czyje ręce wpadnie? [wers 8-syl.]

Wiersze *lục bát*, których twórcą był lud, nazywają się *ca dao*.

Kanony rymowania i rytmizacji są trudne, ściśle, ale układać dystych 6—8 nie jest trudno, ponieważ język wietnamski ma wiele wyrazów zbliżonych eufonicznie, w związku z tym łatwo dobrać rym. Gatunek ten jest ulubiony przez lud dlatego, że łatwo nauczyć się

utworu na pamięć. Pamiętając jeden dystych, dzięki harmonii rymów można przypomnieć sobie dalsze dystychy. Ustna poezja ludowa Wietnamu polega na zaletach *thổ lục bát*.

Bibliografia: Le Quý Don, *Van dân loại ngữ (Rodzaje literackie)* [br.]; Hoai Thanh, *Thi nhân Việt nam (Poeci Wietnamu)*, Hanoi 1944; Há Minh Đức, *Loại thể văn học (Rodzaje literackie)*, Hanoi 1962; Thanh le, *Z poezji wietnamskiej*, Warszawa 1962; Phan Cú De, *[O nowej poezji]*, Hanoi 1967; Há Minh Đức, *Thổ van Việt nam, hình thức và thể loại (Poezja Wietnamu, formy i gatunki)*, Hanoi 1969; *Poésie du Vietnam*, Paris 1969.

Trúông Hữu Lói, Nam há, DRW

THỔ SONG THẤT LỤC BÁT: *song* po starowietnamsku 'para', *thất* 'siedem', 'siódemka', *lục bát* dystych 6—8. Wiersz *song thất lục bát*, jako odmiana powstająca z dystychu 6—8, składa się ze zwrotek, które mają budowę 7—7—6—8. W pierwszym wersie 7 sylab podzielonych na 2 albo 3 zestroje akcentowe, drugi wers posiada tę samą liczbę sylab i zestrojów akcentowych, w trzecim 6 sylab, w czwartym 8 sylab. W obrębie jednej zwrotki jeden rym pada na siódmą sylabę wersu drugiego i na szóstą sylabę dystychu 6—8.

Np.

*Em trong áy dương con gian khó
Anh ngoài này giác ngủ chưa ngon
Gianh cho toan ven nước non
La ta gianh đúc sát son ven toan*

— — ˘ / — — / — ˘
— — — / ˘ ˘ ˘ / — —
— — / — ˘ / ˘ —
— — / — ˘ / ˘ — / ˘ —

Żyjesz Ty na Południu w bólu,
Na Północy więc ucieka mi sen.
Walczyliśmy dziś o Ojczyznę jedną,
Walczyliśmy i o wierną miłość.

(Nguyen Binh, fragment poetyckiej powieści *Do żony na Południu*, Hanoi 1955)

W wierszu *song thất lục bát* każda zwrotka stanowi bodaj samodzielną jed-

nostkę znaczeniową, dzięki temu poeci posługując się tym gatunkiem tworzą powieść lub poemat.

Bibliografia: jak do **THÓ LUC BÁT**.

Trúông Húu Lói, Nam há, DRW

THÓ THÁT NGON BÁT CŪ: Jest to oktawa wietnamska, a nazwa *Thó Dú-óng luat* wskazuje nam jej pochodzenie. Należy do poezji *Dúóng luat*, jest jej główną formą. Oktawa *Dúóng luat* powstała w VII w. za czasów chińskiej dynastii *Dúóng* (T'ang, 618—907). Do-tarższy do Wietnamu uległa wietnamiza-cji, jednak pierwotne, chińskie kanony zachowały się przez długi czas.

Jeżeli wiersze *luc bát* lub *song thát luc bát* są gatunkami poezji ludowej, to oktawa *thát ngon bát cú*, tak jak 4-wiersz *tú tuyet* (zob.), jest gatunkiem poezji akademickiej. Wiersz *thát ngon bát cú* i *tú tuyet* tworzyć mogą tylko poeci o starannym wykształceniu. Kano-ny układania wiersza *thát ngon bát cú* są tak trudne, że na ich przykładzie można sobie wyobrazić, jak surowe były dyscypliny ustroju feudalnego T'ang. Oto przykład wiersza *thát ngon bát cú*:

Dem thu.

Tráo của linh canh bong súng dúng
Tren trói trng lót giữa lan may
Rep bo lóm ngóm nhu xe cóc
Muôi lón nghênh ngang tú máy bay
Nghin dam bang khuang hon núoc cú
Muon to voong van mong sau nay
Ó tu nam tron than vo toi
Hoa le thanh tho tá nói nay.

˘ ˘ | ˘ - | - ˘ ˘
- - | - ˘ | ˘ - -
˘ - | ˘ ˘ | - - -
˘ ˘ | - - | ˘ - -
- ˘ | - - | - ˘ ˘
- - | - ˘ | ˘ - -
˘ - | - ˘ | - ˘ ˘
- ˘ | - - | ˘ - -

(Ho Chi Minh, *Dziennik więzienny*, Warszawa 1962)

(Nuit d'automne.

La sentinelle en armes barre la porte
Les nuages échevelés charrient la lune,
Les punaises se déploient comme des chars d'assaut,
Les moustiques se groupent et se dispersent
Comme avions au combat.

Mon coeur se porte à mille li vers ma patrie.
Dans un écheveau de douleur s'enchevêtre mon rêve.
Innocent, j'ai traîné plus d'un an en prison,
Et de mes larmes, j'écris des vers.)
(Ho Chi Minh, *Journal de prison, poèmes*, Hanoi 1960)

Noc jesienna.

Drzwi zastawia uzbrojony wartownik
Księżyc defljuje w rozkudlanych chmurach
Pluskwy jak czołgi w szyku rozwiniętym grupują się
Komary jak samoloty w napowietrznym boju rozpraszają
Tysiąc li do kraju biegnie moje serce
Uzda bólu kielzna moje marzenia
Rok przeszło siedzę w więzieniu bez winy
I spisuję wiersze własnymi łzami.)

(Przekład M. Kureckiej i W. Wirpszy)

R y m. Jeden rym pada na ostatnią sylabę wersu pierwszego oraz na 2, 4, 6, 8. Sylaby rymowane muszą być spoj-kojne, sylaby nierymowane (ostatnie) muszą być dynamiczne. Autor wiersza przykładowego pominął sylabę rymową wersu pierwszego, *-úng* zamiast *-ay*.

R y t m. Każdy wers dzieli się na 3 zestroje akcentowe, dwa pierwsze skła-dają się z 2 sylab, trzeci zestrój obej-muje 3 ostatnie sylaby. Każdy zestrój jest albo spokojny, albo dynamiczny, w zależności od jego pozycji w wersie i dystychu, do którego należy. Pozycję tę określa pewna stała reguła.

Rytm w obrębie wersów określa ton każdego wyrazu (tzn. sylaby). W 7-zgło-skowcu sylaba druga posiada ton prze-ciwstawiający się tonowi sylaby czwar-tej. Podobnie ma się rzecz z sylabą dru-gą i szóstą, a sylaby 1, 3, 5 są wolne.

Paralelizm rytmiczny (into-nacyjny). W wierszu *thát ngon bát cú* 4 pary wersów mają podobny rytm. Rytm wersu 1 do 8, 2—3, 4—5, 6—7. I tak np. na parę 2—3 wiersza *Noc je-sienna* Ho Chi Minha:

Tren trói | trang lót | giữa lan may
spok. dynam. spok.
Rep bo | lóm ngóm | nhu xe cóc
spok. dynam. spok.

A n t o n i m y. W oktawie istnieją dwie pary wersów zwane parami antonimo-wymi: 3—4 i 5—6. Weźmy parę 3—4 *Nocy jesiennej*:

Rep bo | lóm ngóm | nhu xe cóc
˘ - | ˘ ˘ | - - ˘
spok. dynam. spok. dynam

Muôi luôn | nghênh ngang | túa máy bay

— — | — — | — — —

dynam. spok. dynam. spok.

Są to antonimy melodyczne, a także semantyczne. Znaczenie tej pary 3—4:

Pluskwy jak czołgi w szyku rozwiniętym grupują się
Komary jak samoloty w napowietrznym boju rozpraszają

Więc: *pluskwy* — *komary*, *czołgi* — *samoloty*, *szyk* — *bój*, *grupują się* — *rozpraszają*. Para ta odgrywa rolę potępienia rzeczywistości więzienia w Chinach (pod zaborem Anglii) w latach 1942—1943, w którym Ho Chi Minh przebywał, toteż antonimy znaczeniowe nadają wierszowi ton satyry.

Na strukturę znaczeniową w oktawie *thát ngon bát cú* składają się 4 dystychy różniące się funkcją semantyczną:

Dystych I: prolog (opis miejsca, czasu, panorama lub sentencja).

W wierszu *Noc jesienna* jest to panorama więzienia w nocy:

Drzwi zastawia uzbrojony wartownik
Księżyc defiluje w rozkudłanych chmurach.

Dystych II: „rzeczywisty” (czyli objaśniający problematykę obrazem rzeczywistym):

Pluskwy jak czołgi w szyku rozwiniętym grupują się
Komary jak samoloty w napowietrznym boju rozpraszają.

Dystych III: refleksyjny (rzeczywistość budzi w poecie jakąś myśl):

Tysiąc li do kraju biegnie moje serce
Uzda bólu kielzna moje marzenia.

Dystych IV: syntetyczny (dystych zamykający):

Rok przeszło siedzę w więzieniu bez winy
I spisuję wiersze własnymi łzami.

Bibliografia: zob. **THỎ LUC BÁT**.

Trúông Húu Lói, Nam há, DRW

THỎ TÚ TUYET: czterowiersz; są to dwa pierwsze, dwa ostatnie lub dwa środkowe dystychy oktostychu wietnam-

skiego *thỏ thát ngon bát cú* (zob.), ale tylko ze względu na formę. *Thỏ tú tuyet* o układzie 7—7—7—7 sylab do dziś dnia jest popularny jako utwór okolicznościowy. Ludzie ofiarują sobie z okazji imienin, ślubu, Nowego Roku, miłego spotkania, pięknego krajobrazu, itp., jeden lub dwa wiersze o formie *tú tuyet*. W tomiku *Dziennik więzienny Ho Chi Minha* mieszczą się 104 wiersze, wśród których są tylko dwie regularne oktawy *thát ngon bát cú*, a około 80 wierszy *tú tuyet*. Przytoczmy dwa z nich:

Ngám trang.

*Trong tu không riou cúng không hoa
Cánh đẹp đêm nay khó húng ho
Nguoi ngám trang sol ngoai của số
Trang nhom khe của ngám nha tho*

— — | — — | — — —
— — | — — | — — —
— — | — — | — — —
— — | — — | — — —

(Clair de Lune.

Pas d'alcool, ni de fleurs, quand on est en prison.

Mais la nuit est si belle! Comment la célébrer?

Je vais au soupirail et contemple la lune.

A travers les barreaux la lune me sourit.)

(Pelnia księżyc.

Alkoholu ni kwiatów po więzieniach.

Lecz noc jest piękna. Jakże ją świętować!

Idę pod okno, podziwiam księżyc.

Księżyc uśmiecha się poprzez kraty.)

(Przekład W. Wirpzy i M. Kureckiej)

Hoang hon.

*Giỏ sách guom mai dá núi
Rét nhu dùi nhọn chích canh cay
Chua xa chuông giục nguoi nhanh búoc
Tré dát trau ve, tiếng sáo bay*

— — | — — | — — —
— — | — — | — — —
— — | — — | — — —
— — | — — | — — —

(Crépuscule.

Le fil du vent s'aiguise aux rochers de la montagne.

La pointe du foid pique les branches des arbres.

La cloche de la pagode lointaine

Pousse le voyageur à presser le pas.

Les enfants ramènent les buffles en jouant de la flute).

Bibliografia: zob. **THỎ LUC BÁT**.

Trúông Húu Lói, Nam há, DRW