

新陆诗丛·外国卷

Victor Segalen

Stèles

碑

[法] 维克多·谢阁兰 著

车槿山 秦海鹰 译

Victor Segalen

Stèles



碑

[法] 维克多·谢阁兰 著

车槿山 秦海鹰 译

重庆大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

碑 / (法) 谢阁兰著; 车槿山, 秦海鹰译. —重庆:
重庆大学出版社, 2015.7

(新陆诗丛. 外国卷)

ISBN 978-7-5624-9255-9

I. ①碑… II. ①谢… ②车… ③秦… III. ①诗集—
法国—近代 IV. ①I565.24

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第148704号



官方微博: 楚尘文化

公众微信: ccbooks

碑

bei

[法] 维克多·谢阁兰 著

车槿山 秦海鹰 译

责任编辑 江 汀

装帧设计 陆智昌

重庆大学出版社出版发行

出版人 邓晓益

社址 (401331) 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

网址 <http://www.cqup.com.cn>

印刷 北京联兴盛业印刷股份有限公司

开本: 787×1092 1/32 印张: 5.5 字数: 87千

2015年8月第1版 2015年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-9255-9 定价: 45.00元

本书如有印刷、装订等质量问题, 本社负责调换

版权所有, 请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书, 违者必究

中译本序：中西文化交流史上的丰碑 谈谢阁兰和他的《碑》

秦海鹰

在 20 世纪初热闹非凡的法国文坛上，谢阁兰（Victor Segalen，1878—1919）的声音显得既微弱又遥远。他二十九岁开始写小说，三十一岁开始写诗，四十一岁就离开了人世。尽管他勤奋笔耕，著述甚丰，但生前正式出版的作品却不多，而且大都只在文友圈中流行；加之他的大部分创作都不以法国本土为基地，也不以法国文化为背景，所以同时代人对他的了解相当有限。然而，从 20 世纪 60 年代开始，随着谢阁兰大量遗作的整理出版，随着一些独具慧眼的学者的深入发掘，也随着当代美学观念的不断刷新、文化视野的不断拓展，这位一度不为人识的诗人终于以他超前的美学见解、执着的精神探索和古雅的艺术风格赢得了越来越多文评家的赞扬，在知识界拥有越来越多的读者。继法国内外举行的多次大型国际研讨会之后，1988 年巴黎又成立了谢阁兰研究协会。1989 年法国国家图书馆举办的法国历

代文学珍本展览中，谢阁兰的《碑》被列入当代四十种文学珍本参加了展出。至此，他在法国当代文学史上的重要地位已经确立。

谈论谢阁兰的人大都离不开“中国话题”。由于国内的译介工作尚未跟上，我国读者也许至今仍不太熟悉他的名字，但他早已与中国结下了不解之缘。他不仅是 20 世纪首批来华的法国作家之一，而且是第一位真正懂中文、通汉学的西方诗人。除早期一部有关毛利人历史的小说外，他的文学作品基本上是在中国居住期间酝酿、完成的，而且字里行间浸透了中国文化的养分。像他这样大量而深入地研究、借鉴东方文化的西方诗人在文学史上实属罕见。他不仅丰富了法国文学的题材和形式，更为我们研究 20 世纪东西文化相互对话、相互补充、相互交融的总体趋势提供了具有先驱意义的例证。

谢阁兰出生在法国西部布雷斯特城一个正统而狭隘的天主教家庭，母亲擅长音乐，但非常严厉、专横，这使他在受到良好艺术熏陶的同时，也形成了对一切束缚人性的宗教体制和道德规范的逆反心理。进入青年时代以后，他的世界观和艺术观主要受到尼采的超人哲学和兰波的神秘主义诗学的影响，形成了他崇尚个人意志、反对人格化的上帝、追求绝对存在的“非宗教的神秘主义”的基本特征。这恰恰为他以后接受中国的人文主义思想和道家的神秘主义认识论和宇宙

观做好了准备。

出于对欧洲现代文明的厌倦和对异国文化、远古文化的向往，他选择了能长年漂泊他方的海军军医的职业，于 1898 年考入波尔多海军医学院。毕业后，他先去了南太平洋上的法属塔希提岛，两年后又来到辛亥革命前夜的“中华帝国”。1909 年至 1917 年间，他先后以海军见习译员、医生、客座教授、考古领队等身份三度来华，寓华时间共约七年。这七年中，他除在北京、天津、南京等地生活、工作外，还同友人在黄土高原、青藏高原、四川盆地、长江流域等地做过两次为期各半年的观光旅行和考古旅行，足迹踏遍大半个中国。在对中国古代的许多重要文化遗址进行实地考察的基础上，他写出了多部有关中国古代陵墓建筑和雕塑艺术的学术论著，其考古成就至今为行家称道（商务印书馆曾在 20 世纪 20 年代出版过史学家冯承钧先生翻译的《中国西部考古记》，这是谢阁兰的著作第一次在中国得到介绍）。

来华前，谢阁兰仅在巴黎东方语言学校学习过一年汉语。来华后，海军见习译员的职务给了他充足的时间和条件潜心学习汉语，不仅口语能力很快得到了提高，而且打下了初步的古文基础。他借助晚清来华的最后一批传教士兼汉学家编译出版的中法文对照本阅读了大量的中国文化历史典籍，其中戴遂良神父（P. Wieger）编译的中法文

对照本《历史文选》、《哲学文选》、《道家之父》、《现代中国风俗志》（唐以来历代志怪故事选译），顾赛芬神父（P. Couvreur）翻译的中法拉丁文对照本《诗经》、《尚书》、《四书》、《礼记》、《春秋》、《左传》等是他涉猎最多的读物。此外，戴遂良编纂的《汉字字源课本》、顾赛芬编纂的《中国古文大辞典》以及传教士撰写的三十多卷《汉学杂谈》也是他最常使用的工具书和参考资料。通过这样的阅读，谢阁兰在短短几年内就对四书五经、诸子百家、二十四史等中国古代文化要籍有了大致的了解，而随着汉学造诣的不断提高，他对华夏五千年文明的认识也日趋深入，并在道家、佛教、易学、阴阳五行说中找到了许多与自己的思想共鸣的地方。

正是在中国文化的多方面熏陶和启示下，谢阁兰的文学创作进入最富于成果的阶段。他在游历、考古、读书的同时，写出了小说《天子》、《勒内·莱斯》（《勒内·莱斯》已由三联书店在1991年出版中译本），诗歌《碑》、《颂歌》、《西藏》，散文《画》、《出征》等。其中《碑》是最能代表他文学成就的作品，是一本中西合璧的奇书，堪称中西文化交流史上一方诗的纪念碑。

《碑》，1912年在北京出第一版，1914年出第二版。这是谢阁兰生前正式出版的唯一一本诗集，其装帧设计、纸张选择、版面编排都由他亲自监制。此书采用了中国传统的收录金石拓片的连缀册页形

式，开本按西安著名石碑《大秦景教流行中国碑》的长宽比例缩小而成，木制封面上系着黄色丝带，刻有“古今碑录”四个隶字。另外，书中每首诗的右上角皆配有汉语题词，诗的四周还围以黑色边框。这庄严肃穆、精致典雅的设计如同一个立体的象形字，使人见书如见碑，形象地表现了诗人对“碑体诗”的追求。

谢阁兰来华之前从未写过诗，不过他早就设想过要创造一种最适合于他的篇幅短小、语言凝练、格调高雅的散文诗体。在中国旅行期间，尤其是参观了西安碑林之后，他被中国随处可见的碑碣深深地吸引住了。这位对艺术形式极其敏感的诗人终于发现自己梦寐以求的新诗体就潜藏在这些中国特有的石头文字中。于是，他在来华的第二年便开始了变石碑为诗碑的尝试，以中国碑为“模子”写下了他平生第一批诗作。他在一封给友人的信中解释说：“在我看来，碑的形式有可能成为一种新的文学样式……即一篇短小的文字，它由一个长方形的框子包围着，面对面地呈现给读者。”

有限的空间和有限的文字，这还只是碑的表面形式。谢阁兰试图移植的最根本的东西还是碑的象征功能。在熔学术和诗意于一炉的《碑》的序言中，他以扎实的汉学修养对碑刻的起源、演变、体制、功能、语言风格等作了详尽的介绍。行文中，他的措辞一直模棱两可，一语双关，表面上是在说中国的碑，实际上是在论自己的诗。他

以碑喻诗，以诗当碑，含蓄地概括了自己的创作宗旨和美学理想。正如石碑能使文字不朽，使瞬间永存，诗人也要用自己的诗碑来刻录心声，歌颂永恒：“一切都依然如故，祖传的功能无一丧失：石碑就像它保留了木碑上的圆孔一样，也保留了祭祀石桩的用途，并且仍然测量一个时刻，但不再是白昼的太阳伸出阴影的手指指示的那个时刻。标志时刻的光芒不再来自那颗‘残酷的卫星’，也不随它转动。这是自我深处的认知的光辉：星体是内在的，瞬间是永恒的。”

在谈到《碑》的创作过程时，谢阁兰曾说：“从中华帝国向自我王国的转移是经常发生的。”的确，这种转移体现在《碑》的结构、形式和内容等各个方面，尤其体现在汉语题词的作用、中国典故的运用上。

《碑》的整体结构极为讲究。全书共分六章，每章前依次写有“南面”、“北面”、“东面”、“西面”、“曲直”、“中”这几个行草体汉字。这六组不同坐向的诗都以中国为题材和背景，但实际上揭示了自我王国六个不同的侧面和主题。“南面之碑”是帝王篇，诗人以天子的身份、诏书的形式表达了自己对宗教、政治、永恒等问题的态度，语言经常是嘲讽的；“北面之碑”是友谊篇，诗人以呼唤吸血鬼等极端的方式赞美了火热的友情，同时也对朋友间的失信、猜疑、背叛等行为进行了思考；“东面之碑”是爱情篇，描写了女性所体现的差异

美和外形美，也描写了恋情中的苦涩、失望、怨恨等心理状态；“西面之碑”是英烈篇，诗人借用中国史书中记载的战争冲突和忠臣义士的事迹抒发了自己对个人英雄主义的赞美；“路边之碑”是杂感篇，与诗人在中国的游历结合得比较紧，往往是阐发现实与想象、多样与统一之间的关系；最后的“中央之碑”是心灵篇，是南北东西各方的汇合点，是精神世界的“紫禁城”，诗人以道家的悖论方式表达了对不可企及的存在、不可表达的真理的探索，以及对无所不在的“无”和“空”的赞美。这些诗碑的坐向与中间石碑的坐向也许并无必然的联系，但这种强烈的方位意识，这种按五方（“路边之碑”是诗人独创的一个坐向，它是曲曲弯弯的道路，把五方连接为一个整体）划分世界并赋予各个方向以象征意义的做法却明显是受了先秦阴阳五行思想的启示。这种有关宇宙生成运作的古老思想以金、木、水、火、土五种元素为基准，把空间、时间、自然、人事等各项因素（五色、五音、五方、五味、五德、四时，等等）统一在一个普遍的对应体系中，为中国思想的天人感应说奠定了基础，也对中国人的时空想象习惯产生了很大影响。有关这种对应体系的最早文献是《尚书·洪范》和《礼记·月令》，而这两本书的中法文对照恰恰是谢阁兰当时最常读的。他当然没有机械地挪用这一体系，但在诗集的六个坐向的含义上仍能看出模仿的痕迹：“南面”与帝王圣贤有关，“圣人南面而听

天下，向明而治”（《易·说卦》）；“北面”是“美德的黑极”；“东面”与爱情、青春有关；“西面”是红色（在五行对应体系中实际上是白色），与垂暮、死亡、战争有关；“中央”是“第五个方向”，也是最重要的方向（在五行思想中，其德为圣，其色为黄）。中国古人探索的大宇宙和谢阁兰这位西方诗人探索的小宇宙在这里巧妙地重叠在了一起。

从文本的角度看，《碑》最引人注目的特点无疑是它的双语性：全集六十四诗篇篇都以汉语题词冠首。这些与拉丁字母大异其趣的方块字对于不懂它们的读者来讲是一种起着陌生化、神秘化作用的符号，而对于能同时阅读中法两种文字的读者来讲则具有更为复杂而奥妙的意指功能。这些汉语题词是诗人为配合法文诗的内容而精心选录、请人书写的，除个别例外，它们并非真的出自碑文。其中一部分摘自诗人读过的中国文化典籍，另一部分借用了汉语的现成词组或习见事物的名称，还有一部分是谢阁兰凭借自己的中文水平生造而成。它们对法文诗起着暗示、反衬、总结等互文作用，使我们在阅读中不停地往返于中法两种文字和文化之间，从它们的契合或冲突中去品味诗的真正含义。

与汉语题词所造成的外部氛围相呼应的是隐含在法文诗内的大量中国典故。它们非常庞杂，与汉语题词出处不尽相同，涉及我国文

史古籍中记载的许多神话、传说、史实、人物、习俗、礼仪，其中有些是我国传统中比较固定和习见的，如穆王西征见西王母、姜嫄感天而生后稷、唐太宗论“三鉴”、韩愈谏迎佛骨、鲁阳挥戈返日、钟子期和俞伯牙、萧史和弄玉、夏桀和妹喜、儒家的五伦、道家的无为。而有些则相当生僻，如《金史》中的完颜陈和尚、《唐书》中的张巡，以及《尚书》、《礼记》等书中一些鲜为人道的细节。这些典故不用说对法国读者是个难题，即使对中国读者也不都是显而易见的，况且诗人用典时很少直呼其名，直陈其事，这就更增加了识别和理解典故的难度。它们显然给《碑》增添了许多学究气，不过，谢阁兰运用它们的目的并不在于炫耀学问。他往往不是先构思诗篇再去寻找中国典故来点缀，恰恰相反，往往是这些从中国古书上读到的典故引发了他的诗思。诗人把这些中文原材料纳入新的语境，借题发挥，使它们产生新的反响和寓意，从而达到托古言今、托他言我的目的。这些典故与法文诗的关系不外三种：一是相符，即法文诗对典故原义作了正面的发挥；二是相背，即法文诗对典故原义加以否定，反其道而用之；三是相左，即法文诗的发挥与典故原义风马牛不相及，完全超出了中国文化背景可能带来的理解。这最后一类关系最能见出谢阁兰作为西方诗人所具有的思维特点和美学兴趣。

不难看出,《碑》里的中国主要是古代的、神话的、精神的中国,是诗人从古籍和古迹中挖掘出来的想象的中国,而不是现实的中国。这一方面是因为谢阁兰在美学上崇尚差异性和多样性,更喜欢在空间上、时间上、文化传统上都与西方有着较大距离和区别在古代中国,而不喜欢在西学东渐的大潮中逐渐丧失其特性的现代中国,另一方面是因为他根本无意在自己的作品中向西方读者描述或介绍中国。他的作品与当时风靡欧洲的游记文学完全不同,他的兴趣不在于述奇,也不在于报道。他在来华之初的旅行笔记《砖与瓦》中写道:“《中国指南》,他们多么兴奋啊!《中国之魂》、《中国手册》、《三百页中国大全》……把这些书名带回欧洲,带回法国,让我们欣赏他们那可笑的概况吧!隐士的作风!小学教师的论文!我想我不属于这种人。问题不在于说出我对中国人的看法(其实我什么看法也没有),而在于说出我对他们的想象;不是可笑地模仿文献资料,而是要创作出超越一切现实的、活生生的、真正的艺术品。”他在给德彪西的信中还写道:“实际上,我来这里寻找的既不是欧洲,也不是中国,而是中国的幻象。”谢阁兰的诗作基本不涉及他所处的辛亥革命前后的中国社会现实或风土人情,而且,即使少部分有感于眼前的人文景观和自然景观而作的诗也不属于印象式或描述式的写景诗。中国特有的景物(皇陵、园林、木构建筑、黄土高原)在他笔下都褪去了实在性,具有

了象征性，从中抽象出的是美学的、哲学的思考。正因为如此，尽管《碑》从材料到形式都来自中国，但读起来并没有中国诗味儿，没有中国诗中常见的那种清新自然的情趣和意境，而更多的是明理和思辨。此外，《碑》的语言在一定程度上借鉴了古代汉语简洁、凝练的风格特点和句法特点，采用了大量的短句、省略句、并列句、排比句，并且常通过特殊的标点断句使法文诗本来逻辑层次过强的复合句变成各自独立的单句，但这种句式的节奏效果和文体效果更接近中国古代散文，而不像中国古典诗歌。

总之，“中国”虽然是谢阁兰有别于其他法国诗人的重要特色或标志，但说到底，他那种充满形上意味的创作旨趣是西方式的，他实际上仍是象征主义诗歌传统的继续。准确地讲，谢阁兰的真正价值并不是写了中国，而是在最大限度地吸收中国文化的同时，保持了他西方诗人的个性和追求。作为一位以认知超验的存在为己任的神秘主义诗人，谢阁兰渴望达到的不是任何地理上的异域，而是本体论意义上的彼岸，因此，中国自然不是他最后的归宿。法国谢阁兰研究专家布依耶（H. Bouillier）先生认为中国对谢阁兰说来是一个巨大的隐喻，就是说中国是一个喻体、一个形式、一个托词，而谢阁兰个人的精神探索则是真正的本性、目的、实质。这种提法很有道理，既承认了诗人对中国的依附性，又肯定了他的独创性，因为隐喻必须建立在喻体

和本体的相似和类比关系上，但归根结底是一种意义的转移，就谢阁兰而言，即“中华帝国”向“自我王国”的转移。在我们看来，这种在广博的汉学知识基础上展开的自由想象，这种在深入了解中国文化精华的前提下进行的意义的转移，也许要比直接描写或客观介绍现实的中国更发人深思，更能揭示中西美学、哲学、诗学比较研究中的实质性问题。

古 今 碑 錄

献给保罗·克洛代尔

