

土地與江河：謝閣蘭作品中生命力與理想人生的象徵

邵南/Shao, Nan

巴黎第八大學法國文學系 博士研究生

Department of French Literature, University of Paris VIII

【摘要】

法國詩人謝閣蘭在旅途中不斷地汲取「異域情調」的養分，其目的是在文學作品中構建一個不同於基督教體系的生死觀，其中生命力與理想人生是為核心價值。本文意在通過分析謝氏的文學作品、書信和旅途筆記，結合作家本人的經歷，探討中國的土地與江河如何以其自然與文化內涵，引發他對生命力的思考，又如何在他筆下與他的西方文化背景融合，呈現為具有個人特色的文學意象。

【關鍵詞】

維克多·謝閣蘭 生命力 理想人生 中國文化 土地 江河

【Abstract】

The French poet Victor Segalen never ceased to draw from his journeys the essence of *exotisme*. His aim is to make up a literary outline of life and death different from the Catholic system and which regards vitality and ideal life as core values. Through the analysis of Segalen's literary works, correspondences and travel journals, and by taking into consideration the writer's own experiences, this essay aims to discuss in which way the natural landscape and the cultural signification of the earth and rivers of China inspire his reflection on vitality, and in which manner the earth and rivers get to blend with his cultural background from the West to show a personal touch in his literary images.

【Keywords】

Victor Segalen vitality ideal life Chinese culture land river

緒言

十九世紀下半葉至二十世紀初的歐洲，神權的地位步步下降，個人意識漸漸覺醒。在此浪潮中，鑒於傳統基督教所提供的生死觀體系已經難以服人，一些文人學者開始質疑過往的一切，淪於頹廢與虛無；另一些則致力於探索新的生死觀體系，既為自我，也為世人提供安身立命的基礎。悲觀虛無的莫泊桑(Guy de Maupassant)，放蕩不羈的魏爾倫(Paul Verlaine)，忠於享樂的紀德(André Gide)，專心悟道的克洛岱爾(Paul Claudel)，悲天憫人的梅特林克(Maurice Maeterlinck)……無不對這個時代浪潮作出了回應，或實踐或提出了不同於以往的生死觀。謝閣蘭(Victor Segalen, 1878-1919)也在其列，卻與眾不同地選擇了那些遙遠的異國文明，尤其是中華文明，作為他重構生死觀體系的主要靈感源泉。

誠然，克洛岱爾也曾旅居中國，並有《認識東方》(*Connaissance de l'Est*)等描寫中國景物的名作。但正如法國學者傑爾曼(Gabriel Germain)在將謝閣蘭與克洛岱爾對比時所說：「這詩[指謝閣蘭的詩]就是中國。因為謝閣蘭沒有描繪中國：它在他的生命中。依我看來，在我們寫亞洲的文學裡，還沒有與此相似的例子。克洛岱爾在接受這片大地之光的映射之前，先就把自身的光芒投向了它。在他為它繪出的動人圖景中，我們認出的是俯瞰的詩人自己。」(Germain 1982: 26)中國文化進入謝氏的精神世界如是之深，乃至於與他身上的西方文化背景融合為一。這種中西文化的融合體現在謝氏創作與生活的方方面面，而生死觀體系的塑造正是最能集中體現這一融合過程的線索之一。

在當今的謝閣蘭研究界，學者們越來越重視中國文化對謝氏的深刻影響，然而人們關注的多為紫禁城、碑、墓葬等“異域”色彩較為鮮明的中國元素，卻往往忽略了土地、江河這些表面上為自然景物，實際上卻和中國文化緊密相連的意象。而在謝氏的思想方面，人們也更多地關注“異域情調論”這種獨創的、成文的（雖然未完成，然而頗具規模）美學理論，卻較少涉及稍嫌隱蔽，卻貫穿作家整個創作歷程的生死觀的塑造問題。由此，本文意在通過分析謝氏的文學作品、書信和旅途筆記，結合作家本人的經歷與生平，探討中國的土地與江河如何以其自然與文化內涵，引發他對生命力的思考，又如何在他筆下呈現為既為西方傳統所無，又異於中國傳統面貌的文學象徵，以期為中西文化的交融提供一個新的實例，也嘗試在謝閣蘭研究領域作出一些新的探索。

一、大溪地：感官的天堂

1902 年 1 月 29 日，謝閣蘭的醫學博士論文在波爾多第二大學通過答辯。他旋即赴土倫（Toulon）的一所海軍醫院實習，9 月獲一等醫師資格。10 月，謝閣蘭作為海軍軍醫由勒阿弗爾（Le Havre）出海，不堪忍受其天主教家庭之束縛的詩人終於實現了離家遠航的夢想。他在美國三藩市停留約兩個月以後，於次年 1 月抵達太平洋上的大溪地（Tahiti）。他在大溪地諸島間時時往來行醫，閒時則讀書遊覽，共計一年零八個月，於 1904 年 9 月乘船離開。正是在旅居大溪地期間，他通過戈梯埃（Jules de Gaultier）的著作接觸了尼采¹，親眼目睹了高更（Paul Gauguin）生命最後時刻的作品和生活環境，並且體驗了海島上的風土人情。三者對於謝閣蘭的影響是全方位的：尼采從理論上貶斥宗教，推崇人欲；高更以一個藝術家的實際行動成為離經叛道、享受感官之樂的表率；大溪地的陽光、海灘、花果、強健的男人、率真的女人……更是切切實實地刺激著人們的感官。

具體說來，雖然詩人長期厭惡天主教的清規戒律，然而正是從發現尼采開始，他才真正擁有了反對宗教的精神武器。「你們幸福嗎？——如果你們不幸，你們打算永遠如此嗎？或者正如尼采所言，一些人對生活說『是』，另一些說『不』……整個界限就從這裏產生。」（謝閣蘭《詩畫隨筆》2010：112）在〈居斯塔夫·莫羅：俄耳甫斯教的大畫師〉（«Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme»）²中，謝閣蘭熱情洋溢地申明了背棄宗教，追隨尼采（Friedrich Nietzsche），崇尚生活的決心。與此相應，高更顯示的是一個藝術家絢爛的最後時刻：「這佈景，華美卻如同葬禮，正適合作高更走向死亡的佈景。這佈景，有點矛盾，既絢爛又悲傷。一個漂泊異鄉的人，他最後的舉動，正在這一氛圍的映照下，自我言說，自我注解。」（謝閣蘭《詩畫隨筆》2010：121）高更去世時的居所的大門過梁下貼著「歡愉之屋」（MAISON DU JOUIR）字樣，這一「座右銘」同樣讓謝氏深受感染。（謝閣蘭《詩畫隨筆》2010：181-182）謝氏離開大溪地後，隨船在巴塔維亞（今印尼首都雅加達）、錫倫（今斯里蘭卡）、吉布地和開羅短暫逗留，於 1905 年 2 月輾轉回到法國土倫。此後近四年

¹ 當時尼采作品剛剛開始在歐洲流傳，在法國尚未知名。儒勒·德·戈梯埃（Jules de Gaultier）本人是名噪一時的思想家，其代表作有《包華利夫人情結》（*Le Bovarysme*）等，也是最早將尼采思想引進法國的學者之一，出版過多部研究尼采或是向大眾介紹尼采思想的著作，其中往往附有尼采原文的節譯。謝閣蘭與他關係密切，視之為師友，受其思想影響頗深，其接觸尼采也正是經由他的著作。

² 此篇長期未發表，遲至 1984 年才由 Fata Morgana 刊出。其寫作時間約為 1908 年 2 至 3 月。

的時間裏，他沒有再作長途旅行，而致力於以大溪地的經歷為素材進行創作。1906 年，謝閣蘭在〈兩個韓波〉(« Le double Rimbaud »)裏如是讚頌慾望：「且慾望比之人類所有其他的思慮更歡快，更強烈且更美妙，卻無人為它造像，無人奉它為聖靈；然而它又是與所有詩人、行動家和強健者相熟的真神。」(謝閣蘭《詩畫隨筆》2010：16) 1907 年，謝閣蘭出版了以大溪地原住民為題材的長篇小說《遠古人》(*Les Immémoriaux*)，同年又作《享樂的大師》(*Le Maître-du-Jour*)³，以為前書的後續。

不過與此同時，在摯友孟瑟龍(Henry Manceron)的影響下，他開始嚮往中國。1908 年，他開始滿懷激情地學習中文。一年以後，進步飛快的謝氏被錄取為見習水手，如願踏上了中國大地。給予他靈感最多的中國之旅由此揭開了序幕。

這並不意味著大溪地的一切從此淡出了謝氏的記憶。尤其是，對詩人來說，大溪地並不僅僅意味著那些風景，更是他「結識」尼采和高更的地方——這兩位未曾謀面的大師在他最需要的時候給了他當頭棒喝般的啟示。1911 年 9 月 23 日，詩人在中國已近兩年，他在天津寫信給孟瑟龍，其中仍流露出對大溪地的眷戀：

我對你說過，我在兩林中非常幸福。那是千真萬確的。在波利尼西亞的兩年中，我曾快樂得難以入眠。我曾一覺醒來，在曙光中沉醉而痛哭。唯獨享樂之神懂得這種蘇醒如何地宣告了白日的來臨，又如何地預示著長久的幸福，連白日都無法估量的幸福。我快樂地思考；我發現了尼采；我寫作，我自由，我身心康復，精力充沛，感官受到極佳的鍛煉。(謝閣蘭 2004：卷一 1244)

他還表明了有朝一日回到大溪地的決心：

我同樣知道，五年，十年之後，當我回到那邊，為著親身經歷並寫作《享樂的大師》(……)否則我就不配感受，不配生活。(謝閣蘭 2004：卷一 1245)

³ 《享樂的大師》在謝閣蘭的生前並未出版。

（然而我們知道，五年之後的 1916 年，他並沒有回到大溪地，因為他仍然迷戀著中國；十年之後的 1921 年，他更沒有回到大溪地，因為他已經離開了人世。他的自殺，是因為已經覺得自己「不配生活」了嗎？……）

事實上，亮麗的大溪地不僅在謝閣蘭的記憶中揮之不去，而且詩人在利用中國元素進行創作的時候，也時而流露出大溪地歲月的影子。最明顯的例子要數《畫》（*Peintures*）中的夏桀形象。在描繪夏桀的時候，詩人幾乎完全不顧中國正統文人謹小慎微的言辭，而將其塑造為無比強健的半人半神形象：

那臂膀的曲線，那用白描表現的鼓脹肌肉，都能讓人感受到他的彪悍勇猛；顫抖的神經如牛腱般鏗鏘作響，揉弄青銅的雙手能活生生地撕裂老虎和水牛。這便是他特有的秉賦，足以鄙視他人推崇的美德。

（謝閣蘭《畫》2010：130）⁴

而且他的慾望極其強大：

他的手臂緊緊摟住的不是別人，正是他萬般寵倖的那個嬌美人：紅唇寡笑的妹喜。勁猛的唇壓在妹喜的酥胸上，令它快活得顫抖、泛紅，就要噴出——不是母親發酸的乳汁，而是情人高貴的熱血。

（謝閣蘭《畫》2010：131）

不僅如此，他和妹喜端坐酒池中的肉山之巔，三千人匍匐飲食其下，這固然借用了已有的典故，而謝氏將其渲染、發揮，並賦予其以新的象徵意義：

這肉山原來是一座島，因為周圍酒已流成了河，形成一座圓形的酒池。酒池對岸，三千人正在暴飲，鼻眼嘴一股腦兒地浸在大王慷慨恩賜的酒液之中。而對面的肉山還在等著他們的進攻。這是面向大王與寵姬的賀拜。三千草民的粗野之欲，勝過婚慶的頌詠與狂歡，在此處烘托並且慶賀即將到來的顛鸞倒鳳。（謝閣蘭《畫》2010：131）

在這裏，「上天之子」擁有無限的能量和慾望，並將之散佈於三千臣民之中，

⁴ 謝閣蘭著，黃蓓譯，《畫》（上海：上海書店出版社，2010 年），頁 130。

縱令暴飲暴食，儼然慾望之帝。在《碑》(Stèles)的〈縱樂的君王〉(« Prince des joies défendues »)一詩中，詩人還借夏桀之口宣稱：

國王說：夠了。晦氣的預言！我之於帝國正如太陽之於天穹。誰能將它們分離？當它墜落，我也墜落。

我的王位比守衛帝國的五嶽更沉重：它橫臥在五種情欲之上，還有第六種。讓那些遊牧部落來吧，他們將得滿足。

縱樂的帝國永不崩塌。(謝閣蘭 1995：卷二 116)

在夏桀故事的末尾，作者利用「桀」字的雙重含義，對這個縱樂的君王「蓋棺論定」，暗暗寄寓了崇尚享樂、崇尚慾望的主旨：

這也就是為什麼歷史(……)扔給那一位——孔武無比、強悍絕頂的人上人——「桀」的稱號！(謝閣蘭《畫》2010：131)

不難發現，無論是主題還是基調，這和中國的傳統都相距甚遠，卻和大溪地的風土以及尼采、高更的影響更為接近。在謝閣蘭作於中國的作品中，這種將慾望、享樂推向極致並加以禮贊的段落是較為罕見的。事實上，大溪地歲月的影響始終未曾離開謝閣蘭，詩人去世前僅一年所作的〈紀念高更〉(« Hommage à Gauguin »)可為明證。那麼，中國和大溪地迥異的風土究竟何以能在詩人的心中並存，而又相安無事呢？

二、土地：「大我」的延續

和大溪地相比，中國的風土顯然大異其趣。同樣在懷念大溪地的那封信中，他寫道：「這裏，真的，並沒有『感官』的快樂。」「這裏」大概是專指天津而言，因為相比北京、安陽等更為傳統的中國城市，已被西洋風潮改變了的天津在謝氏眼中確實要乏味得多。謝閣蘭同時表達了想回北京工作的願望：「我懷著對北京的強烈思念。相信我：鄙視沿海地帶。」(謝閣蘭 2004：卷一 1244)不過，同樣應當看到的是，這一怨言也多少道出了中國風土和大溪地的差異。

顯然，太平洋海島上鮮亮純淨的色彩，原始粗獷的文化，確乎與中國格格不入。那麼，謝閣蘭又何以愛上了這個與夢中樂土大相逕庭的地方呢？謝閣蘭在上述的信中解釋他「暫住」中國的理由：

懷著如此的固執，我一塊磚一塊磚地砌著我內心的小亭，在那裏面，存在顯得不那麼可鄙。但是建造的努力本身卻有時讓我背離居住其中的快樂。（謝閣蘭 2004：卷一 1245）

解釋雖然簡短，卻透露了中國和大溪地對於詩人的不同意義。大溪地確乎代表感官之樂的追求，然而詩人似乎發現，感官之樂尚不足以涵蓋生命的所有幸福。換言之，人需要在暫時的快樂之外追問生命的本來，並且從中獲得一種更穩定、更超越的快樂。而這必須從中國取得，哪怕其過程可能不乏艱辛與苦澀。

事實上，在謝閣蘭的作品中，對中華大地的褒揚之詞俯拾皆是，不勝枚舉。在謝氏千差萬別的風景描繪中，又有一以貫之的主題——對土地的讚美。

在謝氏的眼中，中國的土地有其特殊的美。1912 年 11 月，謝閣蘭初到彰德府（今河南安陽市），給孟伏利德（Georges-Daniel de Monfreid）⁵寫信說：「這個地方很美：它波紋起伏的大平原極其肥沃；如烏賊墨色般豐富而深沉的色澤，在暮色中顯得分外莊嚴。」（謝閣蘭 2004：卷二 42）他又在華州（今陝西華縣）附近寫下隨筆：「在我頭上，沉甸甸的果實壓彎了綠枝，它比柳丁更紅，更鮮活，比新鮮的果醬更醇厚……太陽撩開白雲……彷彿明亮的披巾，仍然籠罩著尚未蘇醒的土地……」（謝閣蘭 1995：卷一 877）這是較為晴朗的天氣中的景色。在黃土高原（六盤山附近），他總結道：「『黃土地的色彩』：日光慘澹時呈淡黃色，略帶玫瑰色，琥珀色，強光照耀下變為純粹的土色；——在薄霧中顯得黯然，灰濛濛，時而因鐵銹（富含鐵質）而發紅，或因含錳而發紫。」（謝閣蘭 1995：卷一 885）從這些描寫中可以看出，謝閣蘭所欣賞的中國土地的一系列色彩基本上是介於紅、黃、灰之間的中間色，陰雨天時則更是「灰濛濛」。雖然中國的天氣也時而晴朗，但是一系列色彩的主基調從此和土地密不可分。

雖說中國各地的地貌可謂千奇百怪，對謝閣蘭的好奇心刺激頗大，不過謝氏所愛的中國土地決非僅僅限於自然層面，而更是人文的。最直觀的自然是農業。詩人多曾傾心於土地的肥沃以及農作物的繁盛。熟知中國文化的謝閣蘭也知道，華夏文明是以農業為根基的，因此他眼前的土地不僅是農業，更是整個華夏文明的根本。他對於中國土地的思考也因之平添了許多厚重。比如他在安

⁵ 孟伏利德（Georges-Daniel de Monfreid, 1856-1929），法國畫家、收藏家，原是高更的摯友。謝氏于 1905 年因參與處理高更遺物而與孟伏利德相識，後來成為好友。

陽便發出慨歎：「(……) 這原野卻無愧於周，無愧於夏，無愧於神農。」(謝閣蘭 2004：卷二 29)

他還注意到，中國人對於泥土的依賴尚不限於農業方面。最明顯的要數黃土高原：路是土路，牆是土牆，房是土房，墓是土墓，一切盡是黃土。謝閣蘭在《磚與瓦》(*Briques et tuiles*)中寫道：「你[指黃土地]的房屋冒出土來，你的人民埋下土去！」(謝閣蘭 1995：卷一 870)「我高興地看到，在這裏，勞動者並不滿足於為果腹而刮磨，攪動這疏鬆的土地表皮，並在上面抓出條紋；——而是整個兒鑽入其中，以它為自己的房屋，借它容身，並貯藏收穫的糧食。」(謝閣蘭 1995：卷一 883)而且，謝閣蘭多曾到中國各地的帝王陵墓考察，尋覓那些泥土中久已被人遺忘的古碑和石雕神獸，中國的土地由此而予他以思考生死的絕好契機。人類生活於土地之上，死後為墳土所包容。莊稼從土地裏發芽，又在土地裏朽爛。石雕的神獸也漸漸沉入泥土，又逢考古發掘而重見天日。法國學者包世潭(Philippe Postel)⁶在仔細探討了謝閣蘭與中國石刻的關係後，認為謝閣蘭從中領悟到一種嶄新的生與死的關係：「死亡並不是如現代西方人所想像的那樣，是生命的絕對而不可逆轉的停止……更應該把死與生一起，視作一個交替的過程，甚至是延續的過程。」(包世潭 2001：284)這樣一個交替或延續的過程也正是仰賴於土地而進行的。當謝閣蘭在南京東郊考察梁代蕭景墓神道辟邪的時候，一半已經沉入土中的石獸深深打動了他，他寫道：

我永遠忘不了那帝王的氣概，決然的姿態，龐大而完好的身軀——在暮雨微茫之中，我步行一小時，直到環南京城二十英里的宏偉土城之外，它這樣出現在我面前。被雨打濕的石面呈黑色；赭紅色的泥土，正待孕育新芽。在這波濤之中，一千五百年來，它如此昂首奮進，暴怒地抗爭著，以不致為泥土所淹沒——帶著高傲的決絕，以及讓我如此刻骨銘心的「大梁雄姿」，以至於從此而後，遠遠地，當我尚未看清，乃至尚未看見的時候，就能夠辨認出來。(謝閣蘭 1995：卷二 811)

在這段文字中，泥土的象徵意義是多重的。一方面，它是孕育新生命的搖籃；另一方面，它又是企圖吞沒石獸的墳墓。「新芽」與石獸，前者代表自然，後

⁶ 包世潭(Philippe Postel)，南特大學副教授，謝閣蘭協會會長。精于考據，在研究謝閣蘭與中國文化的關係方面成果頗豐。《謝閣蘭與中國石刻：考古與詩》(*Victor Segalen et la statuaire chinoise : Archéologie et poétique*)是他的代表作。2011年出版有謝閣蘭《中國：偉大的雕塑藝術》(*Chine. La grande statuaire*)的詳注本。

者代表人文；前者何其柔弱，後者何其剛強；前者將生而未生，後者將死而未死：兩相對照，其中的隱喻耐人尋味。同時，謝閣蘭將平整的土地比作洶湧的波濤，而將在空間中靜止的辟邪視為時間（一千五百年）的過客。如此，土地便不復僅僅為靜止的載體，「逆來順受」的生死媒介，更成為凝固了的時間之水流，以其無比強大的衝擊力推動生死輪回，推動人類歷史的進程。⁷

在《碑》的〈一萬年〉（«Aux dix mille années»）裏，謝閣蘭生動地描寫了土地吞沒建築物的過程：

在沙地上建築吧。給你們的黏土飽飽地摻上水。架起木柱作為祭品：很快沙土就會鬆動，黏土就會膨脹，雙重的房頂塌落，碎散泥地之中：

全部的供品都被接納！（謝閣蘭 1995：卷二 52）

但是建築的倒塌乃是人文的救贖的必要途徑：

任何靜止的東西都逃不過歲月的貪婪利齒。持久的命運從不屬於堅固。恒定不存在於你們的牆中，而在你們身上，緩慢的人，相續的人。

如果時間不侵蝕作品，它就會咬齧工匠。讓它飽餐吧：這些充滿汁液的立柱，這些鮮活的色彩，這些黃金，被雨水沖洗，在日光下漸漸失色。（謝閣蘭 1995：卷二 52）

謝閣蘭由此發現了中華文明持久的秘訣：土地吞沒了人的財富，卻延續了人的精神。土地再一次成了時間之「意願」的執行官：時間通過土地來實現自己貪婪的慾望，人則通過向土地獻祭來滿足時間的意願。土地儼然是人與天的「仲介」，正是土地「吞吞吐吐」的過程成就了「大我」的長久，也因而在一定程

⁷ 將時間比作水流在中西文學傳統中皆由來已久，謝閣蘭也在其作品中多加採用。如詩人描寫蕭秀墓神道碑石龜的一段：「這裏，石獸的頭凸出向前，這穩固而高貴的石獸，如海岬，如堤首，抗拒著四圍瘋狂的時光可怖的奔騰，那旋渦和浪濤的呼嘯，那觸不到的水流，看不見的洪波：堪與這種能量巨大的沖刷相提並論的唯有另一種神秘的運動——那種怒潮，一切具有認知能力的生物以整個面頰去迎受它永不停息的抨擊，終於於為其摧毀殆盡。如此的景象，在這些歷盡滄桑的石雕面前，以及這些思想的石塊——中國石碑，這些用毛筆書就的作品，刻入崇高的碑身，輔以碑座——在它們的面前，顯得尤為真切，尤為確鑿。我聽見那時光的風暴，正從馱碑石龜的身畔和額前呼嘯而過。」（謝閣蘭 1995：卷二 817）可資參照。

度上保障了「小我」之精神的不朽。如果說亮麗的大溪地對感官的刺激是如此強烈，使人意識到必須追求「小我」生命中哪怕是暫時的快樂，那麼中國土地之厚重乍看來固然不如此吸引人，卻是一種更緩慢、更持久的「生命力」，它保障文明的延續，予人以一種更穩定的安全感。換言之，即在不否定「小我」的前提下，從「大我」的層面給予人以長久的承諾。

三、江河：人生的模範

既然土地是文明的載體，「大我」所賴以承續的生命之源泉，那麼個人在其中具有怎樣的地位呢？在未竟稿《景》（*Sites*）中，謝閣蘭曾計畫，憑藉自己對於中國大地的經歷，仿效中國人喜評選「某地十景」或「某地十八景」之類的傳統，選出「中國十八（或二十）景」，為每一「景」分別寫一段文字，旨在反映人與景的互動，亦即自我與他者的撞擊。他說明了為何選取中國而非其他國家的理由，首先（且他反復聲明）便是他對中國大地體驗最深，「隨興之所至，我的腳步踏遍了它所有的省份。」（謝閣蘭 1995：卷二 718）

謝閣蘭的一生在於不斷地經歷各種土地，何況他的考古工作更是和土地密不可分。詩人自己作為旅行家，曾經騎著馬從北京到麗江斜穿中國大地，和大江從西到東穿越中華，正有異曲同工之妙。於是大江之成為「小我」理想人生的象徵，可謂順理成章。換言之，如果說土地是「大我」生命力的源泉，那麼大江既然「經歷土地」，它便有了象徵「大我」中之「小我」的資格。

事實上，如長江、黃河這樣規模的大江，在歐洲是見不到的。歐洲的河流，哪怕重要如萊茵河、多瑙河者，在長江、黃河面前，也顯得微不足道。因此歐洲的文人若要寄興於宏遠，一般都會選擇海洋來作為描摹的物件。甚至韓波（Arthur Rimbaud）在尚未見過大海的時候，就已經寫出了〈醉舟〉（« Le bateau ivre »）這樣描寫航海的佳構。中國的情形則相反，詩人熱衷於描摹江河，而對海洋卻興趣不大，像木華的〈海賦〉那樣的作品，在文學史上實屬鳳毛麟角。⁸而謝閣蘭作為一個法國詩人，尤其是作為一個慣於航海的水手，卻發現了中國江河的特殊魅力，及其作為文學靈感源泉的特殊價值。在《出征》（*Équipée*）

⁸ 中國文學中描摹海洋的作品，魏晉時曾一度集中出現，如魏武帝的〈滄海賦〉、文帝的〈滄海賦〉、王粲的〈遊海賦〉、晉庾闡的〈海賦〉、木華的〈海賦〉、孫綽的〈望海賦〉、潘岳的〈滄海賦〉、曹毗的〈觀濤賦〉、伏滔的〈望濤賦〉、顧愷之的〈觀濤賦〉，等等，反映了當時人對於海洋的興趣。而現存的海賦作品中，無論就篇幅抑或文章而言，木華的〈海賦〉都屬第一。參見小尾郊一著，邵毅平譯，《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁 134-135。不過在此後的中國文學中，似再也沒有出現過類似的熱情。除了明後期的《西洋記》、清中葉的《鏡花緣》等以外，中國古代的航海小說也同樣鳳毛麟角。

裏，詩人把江與海作了對比，表述了他之所以「違背」傳統，選擇江而非海來作詩意發揮的原因：

必須承認江河乃是極佳的詩歌意象，遠勝於大海。詩人難以臨時充任水手；（……）一個畫家，他縱使一眼就能逮住一個活動的人的癖性，在捕捉大海表皮的翕動時卻往往可笑得很（……）然而江河以其流動的、有序的、矜持的存在方式，使人聯想到動機、慾望，而且所有熱愛生命的人都能接近它。（謝閣蘭 1995：卷二 276）

確實，江河比之海洋，更接近於人：它和人生一樣是線性的，而且它比海洋更直接地為人類文明所依賴，因而謝閣蘭認為它更適於作為人生的象徵。有趣的是，《莊子·秋水》中同樣有一段江河與海洋的比較，莊子以海洋廣大而論定江不如海。⁹而謝氏所看重的「線性」，其實質與規模之有限類同，詩人卻認為其更接近於人生，因為人生本來就受限頗多，其命運也就與江河更為相近了。

謝閣蘭在他的作品中習慣于把江流依照人生的階段分為幼年、青年、成年和暮年等，各階段各有其不同的特徵，而且其存在始終與土地緊密相連。

在《西藏》（*Thibet*）組詩中，謝閣蘭歌詠他想像中的青藏高原，並以高原的土地為江河誕生的搖籃：

大地！大地！¹⁰隆起于大陸，卻高於大陸
（……）
那些蜿蜒如蛇的水流，誕生於你山中最純潔的噴發：
那是大江們摸索著平衡！（謝閣蘭 1995：卷二 611）

他在《畫》中也表達了類似的意思：「群山的波濤滾向遠方，高原舒展開它的脊樑。大地變得寬廣（……）這是巍峨的水塔，河流從這裏湧出，灌溉他的領土。」（謝閣蘭《畫》2010：97）容易理解，正是土地這一生命力的源泉催生了每一條個體的江河。在〈一條大江〉（«Un Grand Fleuve»）中，謝閣蘭更

⁹ 「秋水時至，百川灌河，涇流之大，兩涘渚崖之間不辯牛馬。於是焉河伯欣然自喜，以天下之美為盡在己。順流而東行，至於北海，東面而視，不見水端。於是焉河伯始旋其面目，望洋向若而歎曰：野語有之曰，『聞道百以為莫己若』者，我之謂也……」（《莊子·秋水》）

¹⁰ 此處「大地」指青藏高原。謝閣蘭並未真正到過西藏。《西藏》組詩所描繪的既是他想像中的西藏，也是某種心靈深處不可知的秘境。

選取了長江作為一切江河之最突出的代表。

幼年的大江正如人一樣，出於純粹的偶然來到這個世界，沒有自己的個性，更不懂得選擇自己的命運（流向）。它只是盲目地流去，而在很大程度上是機遇決定了它的未來，也使得它區別於其他河流如黃河、湄公河等：

如同在一個巨大的嬰兒身上那樣，所有的激流，那邊，包含著一切的可能：只要向西或者向東一百里，這條溪流也許就會成為憂傷而垂涎的黃河，半為北方的泥漿所吸收，或者成為湄公河或薩爾溫江，將要在熱帶雨林中度過數不盡的日頭，或者由於最榮耀的機遇，成為大江自己，成為揚子江，以其意願之弓貫穿這巨大的帝國，它像柳丁一樣渾圓，如同它快要腐爛時那樣滋味香濃。（謝閣蘭 1995：卷一 832）

依謝氏的構思，從某個時刻起，大江將會懂得作出自己的決定，此乃成熟的最初標誌：「（……）他要向東去；有那麼一回他最終決定前去投入東海，而非納貢國安南的海灣（……）」（謝閣蘭 1995：卷一 833）這應是指金沙江在麗江-昆明間的某個大轉彎而言。當它作出決定時，它對前路其實並無所知，然而作出決定本身便具有重大的意義。

謝氏認為，另一個走向成熟所必須經歷的階段就是「自我意識」的形成。當大江確認了自己的存在時，它便向成熟邁進了重要的一步：「而只有當大江集聚力量，確認了自己的威力；只有當它憑著意願而存在，這時候，而不是別的時候，當它達到自身的頂點的時候，它，大江——僅僅在這個瞬間，江神¹¹才存在。」（謝閣蘭 1995：卷一 832）也就是說，為了達到「成熟」，光擁有力量是不夠的，更重要的是意識到它；存在本身也是不夠的，更重要的是願意存在。如此，它才擁有了生命，擁有了個性：

到這時它才擁有了生命，它的急流，它的豐盈和消瘦，它的憤怒，它的悔恨，枯水期的蹦跳，星辰帶來的潮汐，還有別的一些，並非由日月引起的莫名其妙的變化；它的渦流，它的跌宕，它的氾濫（……）（謝閣蘭 1995：卷一 832）

¹¹ 所謂「江神」（Génie）者，並非指江裏的神，而是指大江的「本質」。依謝閣蘭的觀點，每個人在不斷變幻的表像之下，也有一個「本質」為一切的發端（其實這個倒是西方思想的特徵）。謝閣蘭通常用「靈魂」（âme）一詞來指人的「本質」，它既不可見，亦不可認知，近似於《老子》中生發萬物的「道」，是一種實有的虛空。「江神」猶大江的「靈魂」。

這種對「個性」的強調再次使人想起了《莊子·秋水》：

天下之水，莫大于海，萬川歸之，不知何時止而不盈，尾閭泄之，不知何時已而不虛；春秋不變，水旱不知。此其過江河之流，不可為量數。

謝閣蘭和莊子再次面對同樣的事實得出相反的結論。莊子以江河的盈虛有時為其劣于海洋的根據，而謝氏卻認為江河正是由此而更具有個性，因而值得效仿。這自然是由於二人的寫作目的不同：莊子意在使人意識到自己的渺小，從而消弭爭端；謝氏則意在反對宗教，崇尚個性。

自我意識的形成是一道關，一個「異乎尋常的瞬間」，而大江的生命從這一刻起便進入了「偉大的成熟歲月」。（謝閣蘭 1995：卷一 833）謝氏認為，成熟的生活方式在於經歷土地，不復少年時近乎愚蠢的清澈。鑒於詩人自己的人生經歷，這無異於夫子自道。謝閣蘭充滿激情且細緻入微地描繪了大江經歷土地的方式：

正是在那兒，最底下，躺著江神那不可捉摸的身體，他守著自己不可理解的存在，正是在那兒，在那些奇譎的泥漿下面。而互相碰撞的每一顆微塵，每一顆懸粒，乃是大江的一星回憶，他由此得以歷數自己繞過的彎，接納過的支流，往昔的漩渦。正是在翻卷這些泥土，翻卷恒河沙數的微塵的過程中，大江回憶，前進。金屬的顆粒慢慢地生鏽，一點一點融化在奔騰的江濤之中，予它以自己的滋味，而漸漸失去自身的特點……（謝閣蘭 1995：卷一 833）

然而成熟歲月之所以偉大，卻並非由於它充滿歡快，而是相反，因為它充斥著苦澀。在每一個「瞬間」，正是苦澀激發活力和自我意識：

也正是在這一瞬間，它以最強大的活力奔向最嚴酷的障礙。正是在這一瞬間，它的個性爆發，這是它生命中異乎尋常的瞬間。就在此刻，大江包藏著江神，如同一個力量達到頂點的人。（謝閣蘭 1995：卷一 832-833）

與個性和自我意識相輔相成的是一種高傲的心態。然而這卻不全是後天所塑造的，而是有許多先天註定的成分：「（……）一切江河在命中註定了不認識其他河流，只知自己。」「哪怕和自己距離再近，大江仍然不認識自己所有的同類（……）無論它們的路徑是否平行，無論水質是否相同，兩股水流只是沿著自己的路前行，如同天上的兩條不同的軌道……」¹²但是兩條河流畢竟有相遇的可能，那麼其結果必然是一條吞併另一條：「即便是它的支流，它接受它們，認識它們，只是為了立即將它們吸納為自己的一部分（……）」（謝閣蘭 1995：卷一 832）能否吸納他者，這取決於後天力量的積聚，因為如若不然，它便將為它的同類所吸納，而它的高傲必將隨它的個體本身喪失殆盡。因此，成熟並不僅在於心理，也在於強大的體能。作為一條大江，它必須有一定的規模，一條小溪不足以保障自己的存在；它更需具備吞併其他河流的力量，而不讓它的同類消滅自己的個性。

關於長江對支流的吞併，謝閣蘭在其旅途隨筆中多所記載。比如他曾記述，在麗江附近，「大江深深地剖開群山，成了整個盆地的最低點，所有其他河流都歸向它」。（謝閣蘭 1995：卷一 1196）而謝閣蘭自己的大江之旅便是由岷江進入長江的。重慶的岷角實為大江和嘉陵江的交匯處。因此，到了三峽，它「久已吞併了嘉陵江以壯大自身，隨後是涪江，它豐盈，堅強，與群山的一切陰謀較勁（……）」（謝閣蘭 1995：卷一 833）然後它將遇上一生中最嚴峻的考驗——新龍潭的山崩，而謝閣蘭在《一條大江》中將其作為最高潮，用五個段落的篇幅來細緻入微地描繪江流從積聚力量，奮力拼搏，直至衝開巨石擁塞的過程，讚頌了江流征服一切的偉大力量。

四、大江之死

布伊埃（Henry Bouillier）¹³評論〈一條大江〉道：「大江（……）乃是生命中一切感官美的集中體現。謝閣蘭深深地感到自己屬於這一永恆的搏動。一種深藏心底的同情將他與這宇宙的能量相聯繫，激發起他對這個生存、變幻著的事物的愛慕。」（謝閣蘭 1995：卷一 831）這一評論無疑是正確的。不過我們仍須看到，大江這個「生命中一切感官美的集中體現」與大溪地這一「感官

¹² 謝閣蘭再一次表達與莊子截然相反的觀點。《莊子·秋水》中讚揚大海的謙虛：「而吾未嘗以此自多者……吾在天地之間，猶小石小木之在大山也。」

¹³ 布伊埃（Henry Bouillier, 1924-2014），索邦大學教授，是當代謝閣蘭研究的開創者，他出版於1961年的博士論文《維克多·謝閣蘭》（*Victor Segalen*）是第一部謝閣蘭研究專著，還編有《謝閣蘭全集》（*Œuvres complètes*），即本文所引的版本。

的天堂」相比，雖然對「感官」的崇尚並未改變，其滋味卻早已不同：其一，如上文所說，土地和大江的基調是沉重甚而苦澀的；其二，也是更重要的區別，那就是謝閣蘭在對大江的描繪中，已經融入了更多對生命之本源的追問。

這種追問中，有一些前面已經提到過：大江不知道自己從哪裏來；而且，在它的生命歷程中充滿著外部的種種限制，種種坎坷，更有新龍潭的堰塞攔阻著它的道路。然而，套用謝氏自己的一句詩，最值得「傾聽」的，卻是「未經道出的言詞」。在《一條大江》中，詩人寫到大江一生的高潮便戛然而止，而將其「暮年」隱去不談。的確，長江中下游的平緩水流以及受西方影響漸深的河港令詩人興味索然，他在《磚與瓦》中甚至寫道：「宜昌標誌著真正的遊歷的結束。」（謝閣蘭 1995：卷一 942）事實上謝閣蘭並未忽略長江入海口的景致，只是在他筆下，作為大江之歸宿的大海，其形象往往令人厭倦乃至憎惡，（謝閣蘭 1995：卷一 943）例如他在《西藏》組詩中寫道：

它們奔向入海口
終點的承水盤令人失望地扭著腰溶解殆盡
大海，一片水腫的模糊
沒有山的大海，沒有頂峰的大海，那鉛灰色的煩人的大盆
潮起潮落，像熊一樣跳舞（謝閣蘭 1995：卷二 611）

在《出征》裏，謝閣蘭描寫了大江之「死」，即其入海的場面：

就這樣，這淘盡一切的大江，曾經被高高的陡岸約束，曾經穿行於深山險壑，而今來到入海口，它變得緩慢，沉重，開口擴大，陷入泥沼。於是，大片的水停滯下來，休息讓湍流變得沉重，降到河底，連同它們所攜帶的泥土的甘醇、瓦礫、古怪的氣味；連同它們閃著金光的波紋；湍流安息了，毫無回報地堆起灘塗。在這個時候，大江彷彿得到了淨化。不。大江死了，它被巨大的鹽池吞噬了。（謝閣蘭 1995：卷二 290）

在謝閣蘭的筆下，土地既然是生命力的象徵，大江的一生都和土地息息相關，「泥土的甘醇」即是大江生命的核心，實如血液之於人。泥土的沉降，堆積，脫離江水，便意味著大江的死亡。

同時，這一段描寫以「高高的陡岸」影射《一條大江》裏的「打磨了如許的陡岸」，「深山險壑」影射長江三峽，更加上「湍流」、「泥土的甘醇」這些共同的意象，彷彿《一條大江》的後續。那麼，作者何以未曾將大江的一生經歷補全呢？謝氏自己披露了答案。同樣在《出征》裏，詩人猜測，倘如江水的精靈知道自己的終點——被海洋所吞沒——它將感到悲傷：

（……）不要予之以無益的折磨（……）大江並非「向」大海而去，它並不知道大海，而是無時不刻地享受著奔瀉的過程，它可能認為這是永恆的。純潔甘美的大江要是知道，它命中註定要張開大口，含著鹹澀的海味，消散在那個巨大的鹽池中，它大概會深感不幸的。
（謝閣蘭 1995：卷二 277）

「大江並非『向』大海而去」一語彷彿對〈一條大江〉的修正，因為如上文所引，他曾寫道「它最終決定前去投入東海」。於是江水的精靈便有一個方面與人生的實際截然相反，那就是大江沒有對死亡的擔憂，因為它不知道終點何在。但是這樣一來，明知自己終有一死的人類，又如何可能追隨大江的「生活」模式呢？如果說奔流的江水象徵著一種經歷土地、擁抱「多異」、充滿活力和慾望的理想人生，那麼倘使它知道自己最終必然要將土地吐出，必然要回歸單一，必然要喪盡一切生氣，這種象徵的合理性是否會被動搖呢？換言之，既然沒有天堂和地獄，人生最值得驕傲的是此生的慾望，是生命力本身，那麼如何看待這生命力終會消耗殆盡的現實呢？本來，按照謝閣蘭一貫的邏輯，既然土地是生命力的源泉，大江吐出泥土、堆起灘塗的過程，應當不難被想像成孕育新生命的過程，然而詩人並未就這一點加以發揮。不妨說，謝閣蘭在這個問題上的猶豫不決，恰恰反映了他對人生的悲觀絕望。

結語

在謝閣蘭短短四十一年生命中，1902 年的揚帆出海可謂一大轉捩點。此後，謝閣蘭追隨尼采思想，遊歷世界。謝氏對於生命力的追求自此而後便未嘗改變。不妨說，大溪地作為「青年謝閣蘭的感官的天堂」（謝閣蘭 1995：卷一 349），驚醒了這個年輕軍醫，使之走上了文學之路，然而對他來說，那只是一個留下了深刻印象的外部世界；在中國，謝閣蘭的人生觀、創作觀臻於成熟，他由是務求將中國「內化」，同時致力於將一些文學意象塑造為象徵物，

¹⁴以寄寓自己對生死奧義的探索及對永恆的渴望。

然而從大溪地到中國，所謂「生命力」對於謝閣蘭的具體意義並不是一成不變的。謝氏對於生命力的理解大致可以相應地分為兩個階段：一是懷著人之為人的天然慾望，追求感官的享樂，即現世的「小我」的幸福；二是面對人生的短暫，探索生存的意義，以及個人之精神超越有限之身的希望，這是更長久的「大我」的幸福。這兩個階段並非判然兩分，而是同時並存，互相包容的：詩人在中國追求「大我」之幸福的過程中，是處可見對於感官之樂的追尋與享受。

在謝氏筆下，對於存在問題的思考是通過對土地與江河的感悟來闡發的。詩人認為，土地是天人交際的關鍵，「大我」之長存經由土地來實現，故而土地實為生命力本身的象徵。大江是土地的經歷者，它集感官之美於一身，且強大，深沉，變幻無窮，吸納「多異」，代表著「小我」的最理想境界。

然而，如何讓「小我」的終結變得有意義？固然，土地保證了「大我」的延續，但是謝閣蘭總是對「小我」之個性的消解難以釋懷。事實上，對於中華文化的綿延不絕，詩人常常喜憂參半：喜的是它可能讓一個文人名垂千古，憂的是人的個性在不斷的輪回和因循之中消磨殆盡。因此，想要不朽，做一個真正的「人」是不夠的，因為人的個性再強大，終歸要像江流入海那樣消解一空。關鍵是得充分利用詩人的身份。而無論在大溪地的風景、中國的土地抑或江河意象中，都沒有詩人的位置。謝閣蘭也意識到了這一點。在未竟稿〈生活中的哲學家〉（« Le Philosophe dans la vie »）裏，他思索這樣一個問題：哲學家或文學家所提出的思想或觀念能否改變他們自己的生活態度？¹⁵他再次運用了江河的意象來表達他的猶豫：

詩歌是一個封閉的系統，它不受分子和行星的吸引。或者，在江河綿互不絕的幹流中，它是一根與水流如此相異的標杆，甚至不會弄皺水面。然而，除了作為靜止的標誌，它真的不會產生任何影響嗎？
（謝閣蘭 1995：卷一 828）

¹⁴ 關於謝閣蘭如何將中國「內化」，如何以文學意象為象徵以寄託自己的思想感情，學界時賢如程抱一、德特里（Muriel Détrie）、包世潭、黃蓓等已頗多論述。

¹⁵ 從殘稿來看，謝閣蘭傾向於認為答案是否定的，即通常情形下，哲學家或文學家在作品中表達的思想與他們的實際生活總是分裂為二（當然並非毫無關聯）。

由此我們可以發現江河意象（包括土地）的局限，它既解決不了個性終於消失的宿命，也無益於發揮一個詩人之所長。然而，土地與江河這兩個象徵實為詩人用以構建自我存在之意義的重要基礎，正是在這個基礎上，謝閣蘭在中國進而尋到了一系列燦如繁星的意象，為其實現作為詩人的自我價值而繼續一磚一瓦地砌起「內心的小亭」。

引用書目

小尾郊一著，邵毅平譯（1989），《中國文學中所表現的自然與自然觀》，上海：上海古籍出版社。

莊子著，[清]郭慶藩集釋（2004），《莊子集釋》，北京：中華書局。

謝閣蘭著，邵南、孫敏譯（2010），《詩畫隨筆》，上海：上海書店出版社。

謝閣蘭著，黃蓓譯（2010），《畫》，上海：上海書店出版社。

Germain, G. (1982), *Victor Segalen : le voyageur des deux routes*, Mortemart : Rougerie.

Postel, Ph. (2001), *Victor Segalen et la statuaire chinoise : Archéologie et poétique*, Paris : Honoré Champion.

Segalen, V.(1995), *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont.

Segalen, V.(2001), *Correspondance*, Paris : Fayard.

本論文於 2014 年 12 月 19 日到稿，2015 年 5 月 4 日通過審查。