

探寻中国文学的“迷楼”

——宇文所安教授访谈录

钱锡生 季 进

宇文所安(Stephen Owen),1946年生于美国密苏里州圣路易斯市,1959年移居巴尔的摩。1972年获耶鲁大学东亚系博士学位,并执教耶鲁二十年。1982年应聘为哈佛大学东亚系教授。现为哈佛大学James Bryant Conant特级教授,东亚系和比较文学系特聘教授,是西方汉学界卓有成就、深具影响的中国文学研究者。主要著作有《孟郊与韩愈的诗》(1975)、《初唐诗》(1977)、《盛唐诗》(1980)、《中国传统诗歌与诗学》(1985)、《追忆》(1986)、《迷楼》(1989)、《中国文学思想读本》(1992)、《中国中世纪的终结:中唐文学论集》(1996)、《他山的石头记》(2002)、《晚唐诗:九世纪中叶的诗歌》(2006)、《中国早期经典诗歌的形成》(2006),主编有《诺顿中国文学作品选》(1996)、《剑桥中国文学史》(2009)等。2009年5月和6月,宇文所安应苏州大学文学院和海外汉学研究中心之邀,先后两次访问苏州大学。本刊特委托苏州大学季进教授、钱锡生副教授就有关学术问题采访了宇文所安,现整理出此篇访谈录,以飨读者。

一、细读是一种手段

季进 所安,你好!这些天我们闲聊了不少话题,这次是比较正式的访谈,但也还是以聊天为主,主要想聊聊你的学思历程、学术体会,还有这些年你所从事的课题研究,另外也想就一些问题向你请教。你的主要著作除了少数的几部外,都已经译成了中文,而且产生了相当大的影响。你在中国是不是体会到了明星般的感觉?呵呵。

宇文所安 哈,明星!我很怕这种感觉的,还是我们这样比较自如。

季进 这种影响正说明了中国学界对你的肯

定啊。大家最熟悉的是你关于唐诗的著作,能不能先谈谈你最早怎么开始唐诗研究的?

宇文所安 很多人都问过我这种问题了。我从小就对诗歌感兴趣。十四岁那年,我们搬到北方大城市巴尔的摩,至少每星期都会去那里的市立图书馆浏览,阅读我能找到的所有文学书。有一天,我偶然读到一本英文的中国诗选,感到非常新鲜,一下子就喜欢上了中国诗歌。后来到耶鲁大学读书,我主要就是学习中国语言和中国文学,大学毕业后,很自然地就考进耶鲁的研究院,学习中国古代文学。

钱锡生 当时没有机会来中国学习?

宇文所安 当时中国正在搞“文化大革命”,没法到中国来学习。当时不少学习中国文学的美国学

生,要么到台湾,要么到日本学习。我到日本学了一年,日本著名的唐诗专家吉川幸次郎给我很大的指点。

钱锡生 唐代文学本来对日本文学就有极其深刻的影响,你到日本学习中国文学,虽说隔了一层,倒也合情合理,吉川幸次郎绝对是日本的唐诗专家。后来博士论文就是做的唐诗研究?

宇文所安 我本来是想做一部唐诗的编年诗史,后来发现内容太多,篇幅太大,无法作为博士论文提交,所以就集中力量写孟郊和韩愈。

钱锡生 为什么选这两个人?

宇文所安 我认为这两个人在中国诗歌史上的地位一直被低估了,他们其实开创了一种新的传统。孟郊在晚唐到北宋前期,评价比较高,后来却颇有争议,我很想讨论一下,对于孟郊这样复杂的诗人,是不是北宋后期的人已经不大能理解了?我希望通过我的讨论,来对孟郊和韩愈在中国诗歌史上的地位进行重新定位。也是在写作这本书的过程中,我感觉到要想说清这些问题,必须要重新梳理唐诗发展的脉络,所以我就开始反复读《全唐诗》,开始写《初唐诗》和《盛唐诗》。

季进 你的这些著作完全不同于国内传统的唐诗史的写作,更多的是从文本出发,试图生动再现初唐、盛唐诗坛的面貌。你自己在《初唐诗》中译本序言里也说,你远离中国学术传统,也不能充分借鉴中国的学术成果,但也正是如此,才获得了不同的角度,不同的自由,你所用力的中国诗歌研究,也是想抛开文学史的定评,“精细地探讨中国诗歌那些无法为文学史所解释的方面”。从我们的阅读经验来看,你都是在文本细读的基础上,建立起一些具有普遍意义的命题,看起来很琐碎的解读,却一步步引向一个命题。这是你著作的魅力所在。

宇文所安 有人总是简单地把文本细读跟“新批评”等同起来,不是的,所有的深入阅读都是文本细读,文本细读没有特殊的理论依据,它是启发所有理论的动因和灵感。但是,贴近文本是没错的。你看中国17世纪的文学批评实践,都是细读。细读甚至不像我们认为的那样和“新批评”有什么特别密切的联系,而是一种一直以来都存在的阅读方式。

季进 钱钟书所说的“涵泳本文”,其实也是一

种中国传统的批评方法,这跟你说的文本细读应该是一致的。听你这么一说,我脑子里马上冒出钱钟书的这四个字,看来你跟钱钟书的方法是一样的,是非常典型的“涵泳本文”,都是仔仔细细琢磨每一个字、每一个词。

宇文所安 这种方法既是西方式的,也是中国式的。有时候美国的文学批评方法其实特别有中国的特色,中国人却说那是西方的文学批评。我们都有方法,人们相信方法,这种方法、那种方法其实都是一样的。事实上方法是要根据具体的研究对象,根据新材料和新问题,来不断改变的。所以,与其说细读是一种方法,不如说是一种手段。

钱锡生 不管是方法还是手段,都得取决于你的材料和你的问题。

宇文所安 对,每种文本都会告诉你该如何去阅读。

钱锡生 中国的学者讨论唐诗的时候,更多地要考虑有哪些前人曾对此发表过评论,他要把所有相关的东西都读完了,然后再在这个基础上有所发挥,而你却往往是比较彻底的重新衡量,大胆地提出自己的观点,这可能也与你的这种方法或手段直接相关。

宇文所安 对的,如果一个东西、一种方法我认为很重要,我会一直强调。当然,前提是我认为它非常重要。我想我现在感兴趣的话题都是非常难的,我也不知道哪一种方法是最重要的。我只能说,当你最终准备做某件事情时,你就要相信它。有一些意义不稳定(instability)的文本很难处理,我们只能求助于细读。我们知道传统是停留在过去的,古人习以为常的生活方式早已经发生了巨大的变化。同样,我不能确定一个不稳定的文本世界,文本世界同样是不断变化的。我们不能像唐人那样直接读唐诗,因为我们不能回到过去,我们不能确切地理解它当年的意思。我们拥有的每个物品、我们所阅读的每一个文本,都是不断前行的历史中的一部分,它本身是很有趣的。所以有时候我特别注意考证,有时候一点都不做考证。考证太多会有人批评我,不考证也有人批评我,让人无所适从。干脆只管自己去做,不管别人的意见。

季进 所以你在演讲中提到过,我们不可能回

到以前,必须要通过文本来进行细读,把它们都勾连起来,我想这其实是在重构文本原初的产生语境。是不是出于这种探求的兴趣,你的研究对象也在不断地变化与扩大?一般学者都是在一个相对狭窄的天地里精耕细读,比如专门研究唐诗的,专事研究宋词的,专攻白话小说的,但你的学术跨度却比较大,唐诗当然是你最主要的研究方向,但是你也做魏晋文学研究,甚至更古远的《诗经》研究,并且不断有新的发现,你为什么会不断的变换研究对象?

宇文所安 这是因为如果老是在一个世界里会觉得特别乏味,一天到晚做同样的事情特别沉闷,特别讨厌。因此必须不断地向前向后,让自己超拔出来。这样当你回顾的时候,你想问题的方式就不一样了。研究东方和西方的问题其实是一样的道理,关键就是要一直变动不居。

钱锡生 你的表述中可以看出,我们无法给你的学术历程作出明确的阶段性划分,你总是根据每一个论题或研究对象的不同而采取不同的方法,也就是说方式是根据研究对象的不同而变化的。

宇文所安 正是这样。我觉得试图要划分阶段的努力,不是个有趣的事情。我想我并没有什么清晰的阶段,只有一些打算。我写一本书,写完了,如果不喜欢这个方法,下次就换另外一种方法。如果不喜欢这个话题了,下次就会跳到另一个话题。所以我想我写的所有东西都不是完全相同的,只有《初唐诗》和《盛唐诗》可能有点像。我认为我总是在不断地回顾过去,就像有一幅地图,你在地图的不同区域中行进,而后再重返这些区域。这并不是一种好的工作方式,我并不推荐。所以,我的研究并没有什么阶段,迄今为止,我所做的事情都是不一样的。无论新的或是旧的研究方法都会用,其中有一部分是旧的,有一部分是新的。比如说很多人都喜欢《追忆》,但我不会一辈子都去写《追忆》,写完一篇又一篇,没完没了。

钱锡生 其实,这可以概括成你的学术研究方法的多元性。从你著作的文本形态上来看,你更多地用散文化的形式来撰写学术著作,即使那些严格意义上的学术论文,可读性也很强。你这是有意为之吗?

宇文所安 散文形式是很重要的,好像有人曾经说过,散文可以把学术普及化。如果我们的学术著作没人看的,就是没用的,如果学生没有兴趣,我们的学术研究也是没有价值的。散文化不是通俗化,散文化也不等于通俗化。把思想和学术都混在一起,再注意表述的优美,那这样的学术著作我想还是可以看的。如果说得激进一点,我想学术的特殊性是要求越没意思、越轻松越好,表面看起来没有意思,其实背后有很多东西。我们惟一能做的事情,就是好好思考学术的问题,然后写出优美的文章来,让读者能够读懂这些文章并且能够内化其思想。有些学术太“隔”了,就是王国维所说的“隔”与“不隔”。

钱锡生 你的意思是说,学术化的文章也可以采用一种散文化的形式。虽然是散文化的,但是其最大的效果却是“不隔”,能够最直接地与读者沟通,再好的东西没有读者也就没有用了。学术研究也还是要考虑自己的读者和受众,也不能把研究成果完全变成一种孤芳自赏的东西。这种散文化的形式,对于你的著作在美国的销售有没有帮助?

宇文所安 除了教材印得多些,一般也只有几百本上千本。一本学术著作能印一千五百本,在美国就不算少了。纯学术的研究性著作,只有专业性研究者才会读。当然,我的著作也不是给普通老百姓写的,我是给普通的知识分子、西方的知识分子写的,他们常常对中国诗歌、中国文学有兴趣。有不少人曾经写过关于中国诗歌、中国文学的著作,可是非常没意思,非常死板。如果中国文学本来是这样的,而西方学者却把它们写成另外的模样,这就产生出“隔”来。如果你了解读者,你就不会这样做,反正我自己是不会这样做的。

钱锡生 尽管你的几本关于唐诗的著作最初都是为西方普通知识分子写的,可是在中国却获得了巨大的反响,不仅普通的知识分子,不少普通读者也会去看你的书。你怎么看待这个现象?

宇文所安 这不是一个奇怪的现象,反而是好现象。可能我的写法比较特别,跟国内学者不太一样,有些文学爱好者,那些特别了解文学、喜欢唐诗的人,也可以欣赏我的作品。我也希望不同层次的读者都能在我的书中找到自己感兴趣的东西。

季进 我想这已经不是希望,而是事实了。跟你著作相关的另一个问题是中国古典诗歌的翻译。我们知道有不少影响很大的中国古典诗歌的翻译,比如阿瑟·韦理(Arthur Waley)的翻译、庞德(Ezra Pound)等意象派诗人的翻译。有人会觉得把古诗翻译成英文以后,失去了中国诗歌特有的韵律,读起来索然无味。你也翻译了大量的中国古典诗歌,你觉得把中国古典诗歌翻译成英文的时候,诗歌中所蕴涵的那种微妙的韵味能不能体现出来?

宇文所安 谈到诗歌的翻译问题,那就会有很复杂的回答。曾经有人问过我,你是怎么翻译中国古诗的?我的回答是,我惟一能做的就是我必须翻译诗中的所有意思。美国读者、欧洲读者阅读翻译过的中国古诗,都是把它们笼统作为中国诗来阅读的,也就是类似于“杜甫的诗是中国诗,李白的诗是中国诗,王维的诗也是中国诗”。因此,好的译者翻译的时候必须凸显各个诗人、不同诗歌之间的差异。每首诗都有不同的背景,翻译成英语之后也必须体现出这种差异。英语其实也是表意丰富的语言,应该充分发挥英语的这种功能来翻译中国诗歌。我翻译诗歌的时候,也会考虑到不同读者的差异性。翻译中国诗歌,你应该理清不同诗歌类型之间的关系,即使你不能精确地分辨各种类型之间的差异,至少能看到、注意到类型间的差异。这个很难解释,举个例子:每一首“诗”的结尾都在最后一行,而一些“词”的结尾有时可能要两三行。这时候你该怎么处理呢?用英语来表达某些类型的“诗”的段落时很容易,但是“词”你要考虑到音韵和词语的表意性,有时可以在英语中找到对应的字词,英语有些字词发音听起来与中文发音相似,有时候是一种比较好的解决方法。未必翻译就不如原作,有时候翻译者要比原作者做得更好,译作要比原作好,这种情况全世界都有。我知道有时候我能翻译得更好。

季进 中国的诗歌有着自己的特殊性,在翻译的过程中仅仅追求形式的相似是不够的。你大概是希望好的翻译能够在这个基础上再进一步,不一定就是局限在固定的形式当中。可是诗歌中的押韵问题怎么处理呢?

宇文所安 这是诗歌翻译的难点,即使是对英语读者来说也有困难。我觉得中国古典诗歌的翻译

不必强求押韵,为什么呢?因为现代美国诗,并不追求押韵,相反差不多所有的押韵的现代诗都是反讽的(ironical),读者读押韵的诗,总是会产生特别的感觉。我知道很多中国人把中国古诗翻成押韵的现代英语,可是这种翻译在美国大概很少有人愿意读。其实这些押韵可以有其他的修辞性方法来处理,我们可以用另外的方法来表现中国诗形式上的差别。有些人翻译诗歌总是用一些套话、陈词滥调,这当然体现不出诗歌的差别。所以,很多人认为诗歌是不可译的。第一个说诗歌不可译的是施莱尔马赫,大概是19世纪初期,以前没有人这样说过。诗歌之所以不可译,是因为诗歌总是与民族语言、民族文学,还有国家制度、国家主义等等混在一起。如果你回到清朝,在乾隆或康熙之前,如果你问别人懂不懂中国诗歌,每个人都会说懂,这是普遍的知识,是中国伟大的文学遗产。而现在的人谈论唐诗头头是道,却未必真的知道那些诗到底是什么意思。这当然就使得诗歌变得不可译了。所以你看不管是美国人,还是欧洲人,他们把中国诗翻译成他们的本土语言,几乎都是差不多的面貌,笼统都称为“中国诗”,而我翻译时会找来不同的版本,力求翻译出不同诗人、不同诗歌之间的背后东西和彼此之间的差异,要让一个美国人或英国人一看我的翻译,就立刻知道这是杜甫的,那是苏轼的,而不是其他人的诗。每个时代,每个诗人,问题都不一样,所以最重要的工作是把“差别”翻译成英语。

季进 有道理。如果没有这种差异,也就模糊了中国诗歌的面目,中国诗歌的英译与英国诗歌、美国诗歌也就没有什么区别。那么在你已经出版的著作中,你自己最满意的是哪一本?

宇文所安 很难说最满意的是哪一本,可能比较喜欢《追忆》。很多人特别喜欢《追忆》,我当初只是想为英语世界的读者写一本别具风格的,现在不但外国读者很喜欢这本书,许多中国读者在读过这本翻译得很棒的书之后,也非常喜欢它,甚至有人说我用英语创造了中文的价值,我当然很高兴啦。

钱锡生 按照你刚才的说法,每本书的方法都不尽相同,《追忆》是一种方法,《初唐诗》、《盛唐诗》、《晚唐诗》又是一种方法。

宇文所安 其实《晚唐诗》的方法和《初唐诗》、《盛唐诗》又有很大不一样。《晚唐诗》不能说是特别理论化的,可是你可以看到其中的理论运用是不一样的。比如李商隐的诗好多是读不懂的,我想问的是,李商隐希望别人读懂他的诗吗?为什么我们希望读懂诗歌?“懂”是什么意思?或许“难懂”正是作家想要传达的效果。当你在读的时候,就不是懂的问题,而是一个大体的印象。如何来描写神秘?如果你想表达神秘的感知,有些东西用整个人生都难以表达,这是多么难?你如何去写呢?因此,理解并不是目的,但是我能感觉它是多么重要。就像《他山的石头记》里面讲的,一个人在长安看一本书,这本书讲了一个故事,故事的主角柳枝是一个洛阳商人的女儿,李商隐的堂兄曾向她吟诵《燕台四首》,她就说,这是什么样的人?我要认识他。我问的问题就是,柳枝这么一个商人的女儿,没有受过什么教育,可能难以看懂文本,可她听懂了《燕台四首》,听懂了什么?如果问过自己这样的问题,你意识到柳枝可能什么也不理解,这些诗是这么神秘或者说几乎难以理解。我认为李商隐的读者也不能完全理解他的诗,我想李商隐也知道读者理解不了他的诗。我想这些问题的提出会使你的文学史研究发生一些变化。诸如此类的问题的处理,使得《晚唐诗》的文学史研究较之《初唐诗》或《盛唐诗》上了一个更高的层次。

二、充满想象力的文学史建构

季进 这里涉及到了你对文学史的独特认知。我特别喜欢你《他山的石头记》里面的那篇《飘落的文学史》,质疑我们既定的所有的文学史的建构,要重新回到历史的语境当中,然后通过文本、通过材料进行还原,建构它们之间的一种关系。你所主张的文学史,似乎是充满历史想象力的、无定无常的文学史。你们正在进行的《剑桥中国文学史》会体现这种文学史观吗?

宇文所安 我只是主编之一,但我希望会有部分的体现。虽然我们在一起开会、互相讨论来决定怎么写,每个人还是会有自己的写作方式。这里面几乎包含了所有的写法,以前的文学史写作通常不

用这些写法,但这次我们是有意为之的,我们试图呈现历史的一些瞬间。我总是在想,当我们在写历史或文学史的时候,有些很有意思的方式,或许可以在写中国文学史时用到它。以前的中国文学史,是一个人写明代诗、一个人写明代散文、一个人写明代戏剧、一个人写明代小说。可是你想想这些诗、散文、戏剧、小说其实是产生在同一时期的,它们之间是相互联系的,你把它们分开来写,当然就无法还原它们内在的联系。

季进 《剑桥中国文学史》打破了体裁文类的界限来写文学史,呈现的是文学史的原生态,是文学史的整体,对吗?

宇文所安 这个整体就是我经常喜欢说的“文学文化”,是关于文学出现的整个文化世界。我们知道什么?我们拥有什么?要回答这些,我们只有回到文本所处的那个环境。用英语的一个词表示就是economy(系统、组织、整体)。

季进 对,还是要把研究对象放在一个整体中来加以考察,加以表述,特别注重彼此之间的联系,这种文学史的叙述方式的确跟以前是不一样的。而且你们的文学史好像也不是以朝代来断代的,现在大家也比较认同这种做法了。朝代只是一种政治的、社会的分期,而文学史却有自己内在的逻辑。

宇文所安 正是这样。文学史写作中用朝代分期有时候管用,有时候不管用。所以有些时候我们依循朝代分期,有时候不依循。比如撰写上古部分的作者柯马丁(Martin Kern)就一直从春秋、战国的金文写到西汉。他这样做是有道理的。我们现在所了解的“上古”文本都是经过西汉人编辑处理的,而且尽管经过了秦代,西汉的书写系统还是同以前一样,以简帛为主,技术也不是特别发达。到东汉开始有了纸,文字的传播途径有了极大的改变,所以上古时期完全可以延伸到西汉结束。再比如第二章的作者康达维(David Knechtges)从东汉开始写到公元317年西晋灭亡,因为该时期的文学仍然处在东汉的世界中,尽管东汉的天下已经分崩离析。而到了东晋,则完全是一个新时代,有了很大的变化,在这里用朝代来划分文学史才是有意义的。田晓菲执笔的第三章从东晋、南北朝一直写到唐太宗去世(649年),把隋代和唐太宗时期都看作北朝后期的

遗绪,因为它们文学和文化的确属于北朝的世界。我从武则天掌权写起,这是一个新时代,一直延续到北宋早期。我个人觉得武则天是唐朝最重要的人,她以强硬的手段打破了那些北方家族长达一百五十年的权力控制,把他们一个一个地杀掉,然后起用自己的人。她发展和完善了隋以来的科举制度,放手招贤,还首创了殿试和武举制度,为更多更广的发现人才、搜罗人才创造了有利的条件。这一点非常重要,因为许多人可以从外部进入朝廷,在唐太宗的年代,除非你是名门之后,否则你没有希望入仕朝廷。但在武则天的年代,你即便是生活在苏州这样的地方,也有可能入朝廷谋得一官半职。武则天的重要还在于,她挽救和保护了唐朝。北朝的政权,都是到了第二或第三代就开始衰落,唐朝确实也是在三代之后开始衰落的,可是武则天没有创建新的朝代,她的孩子仍旧姓李,这让唐代得以延续和幸存。如果是某个异姓大臣篡权,唐代那时就结束了。所以在描述唐代文学的发展时,如果用断代的方式,一个时代结束了,另一个时代开始了,你就看不到那种并存性,如果你把唐和之前的时期放在一起,就会看到北齐、北周到隋、唐,是一个较为一贯的世界。只有到了武则天把这一切都打断了,到了她的时代才有了大转变。

钱锡生 真有意思。我们对《剑桥中国文学史》全新的文学史叙事充满了期待,希望它能早日问世。《剑桥文学史》完成之后,你个人还有什么计划?你的这些研究与写作,有没有什么完整的计划呢?

宇文所安 我是特别乱七八糟的学者,我有太多的计划,开始写这本书,开始写那本书,有时我能深入研究下去,甚至开始动笔写了,但最终还是没能完成。有时我有了一些想法,很想把它们写下来,但是当我动笔的时候又发现我的想法已经改变了,所以我需要一个计划,但不会照着计划来研究和写作。

钱锡生 上次你说在做杜甫全集的翻译和注释?这是一项浩大的工程,按照你的做法,每首诗的翻译应该不是简单的翻译,而是综合研究考证之后的再创造。你最喜欢杜甫什么样的诗?

宇文所安 对,目前最重要的工作是把所有的杜诗翻成英语。工作量太大,只有慢慢来做,但是很

有意思。我最喜欢的是杜甫晚年写的诗。我们一般认为杜甫所有的诗都写在某件事情发生之后,安史之乱的诗一定是在安史之乱的时候写的,秦州诗一定是在秦州时写的,成都诗一定是在成都写的。但是你们也知道杜甫特别爱改写自己的诗,尤其是晚年没什么事情可做,改得特别多,可是他晚年的思想不一定是当初写诗时候的思想。他的一些诗其实是经过不断修改的。最明显的例子就是《自京赴奉先县咏怀五百字》,写到那个玄宗朝代的危机,我不知道这是不是安史之乱以后写的,可中国的学者就说,看,杜甫那个时候就知道危机的存在了。这种推测就是认为杜甫每一首诗歌都是在事情发生之后马上写作的。不过我认为不能这样推测,也许有的诗是他后来写的。所以,我首先就要注意到诗歌写作的时间,通过这个来探寻诗人个人的经历和写作之间的关系。这很有趣。

季进 我们总是把杜甫的诗作为“诗史”,以诗证史,实际上它的写作年代不一定是确定的,杜甫自己也是在不断地进行文本的改写。我觉得你最大的特点就是一一直在不断质疑,而且敢于怀疑,往往在质疑中发现很多文学史的真相。你刚才讲到了王国维的“隔”与“不隔”,也就是中国人所讲的“知人论世”。你现在翻译杜甫的诗,杜甫从成都、夔州下来这一路的山川你都没有感受过,完全是一种想象的方式。这会不会让你阅读与翻译的时候也有点“隔”的感觉呢?

宇文所安 你不可能回到唐朝,回到当时的情境,杜甫生活的年代,那些风景名胜对那个时候的他来说有不同的意义,非凡的意义。能亲眼看见那些地方固然是好的,但是我们需要考虑的是他们的一些感受实际上离我们是很遥远的。我想这里有一个问题,那就是中国学者与文学史的距离太近了,我觉得他们需要一点“隔”。我们必须努力保持一些距离。古代文学为什么好?正是因为你无法触碰它,就像你站在一面玻璃前,却不能触摸。虽然距离极为接近,但你却不能到那儿,所以在你眼里它看起来才格外美。如果你觉得杜甫在这里呆过,我也必须在这里呆过,这样我们才是一样的,这是很危险的。

钱锡生 换句话说,你的“隔”与“不隔”是相对

的、辩证的。那么除了杜诗翻译,还有什么计划吗?

宇文所安 还想写几本书,但不知道最终会不会写出来。比如这段时间一直关注北宋的散文,尤其是北宋散文中体现出来的溢余、所有权和命名的问题。我举个最简单、最明显的例子就是《六一居士传》,什么事让人快乐?就是拥有的物。还有名字,以前他给自己的名字是“醉翁”。翁,并不一定是老。这是什么样的名字?现在起的名字是“六一”,“六一”又是什么样的名字?在北宋的文章里能看到很多很多这样的问题。《沧浪亭记》、《醉翁亭记》、《丰乐亭记》、《独乐园记》,都是谈这些的,没有人注意到“溢余”(surplus)的问题,常常是跟所有权、命名混在一起的。我在《中国中世纪的终结》中稍微涉及到一点,诗人择取价值微末的原材料,对它进行诗意加工,把它打造为较原来价值更高的成品,而添加上去的价值溢余,属于诗人。这是一种确认所有权、标志某物为己有的方式。诗歌写作过程中,事物的部署调度、空间的安排,都属于诗人机智的溢余,自然也就是他的占有物。一些物质的东西可以随时会被剥夺,而诗人创造的这些溢余却是无法占有的。另外,我还想写“杜甫与吃饭”,现在做杜甫的翻译,还要做大量的注释,把杜甫所有的东西全部研究一遍,发现里面写了很多吃的。不一定是好吃的,有的是他想吃的却没有吃的东西。这些都是特别有趣的题目,可是我不知道有没有时间去写,也不知道会不会开始写。

钱锡生 还有你一直在写的《未成词话》?

宇文所安 还在写,没写完。现在都在我的电脑上,你怎么知道啊?

钱锡生 《他山的石头记》里面提到过,田晓菲的一本书里也提到过啊。你没出版的书,我们都知道。

三、地方知识与普遍知识

钱锡生 你是英语世界从事中国古典文学研究的权威学者,你给我的数据资料中包含了不少中国学者的研究论著,那么对中国学者的古典文学研究有什么评价吗?

宇文所安 我很认同他们的研究,特别有用,

有的特别好。就我所看的一些研究而言,他们都做得相当好,对一些新问题的研究表现出很敏捷的思维,是了解中国文学的很好的途径。我想一些学者试图重建中国的知识传统,很多问题见解也比较深刻,我们一直在学习他们。但中国学者的思维在某种程度上受中国教育制度的影响很深,中国有自己传授中国文化的体系,从很小的时候就统一对国家文化的认识。这种教育的模式(mould)总是给你灌输各种知识和观念,传统的课程重复同样的内容。他们都相信重复的东西,认为中国文学是中国的身份,一定要保护它,避免发生实质性的改变,避免变成死的东西,这就要不断地重复同样的内容。不能不说,一个人的研究方式,跟他具体的学习生活方式是有关系的,有一种很强的力量促使着他们做研究的时候相对来说显得保守。中国人总是对我说,你的知识真丰富,其实不是我丰富,而是他们的观念往往是静止的、甚至是保守的。我不喜欢“传统的中国文化”的概念,因为中国文化是一个历史,它是一直在变动不居的历史。我们也没有中国学者那样的历史包袱,不用一直重复一些内容,就像他们总是说的那样,“杜甫是伟大的中国儒家诗人”等等。如果我教美国学生中国文学时只教这些套话,他们没什么兴趣,没有人听课,我就没有钱拿。所以我必须教一些真正有价值的东西,必须让学生认识到这是中国的文化的一部分,为什么这些东西是好的,为什么值得研究,为什么唐诗这么有价值?

季进 我能理解你对中国古典文学研究深切的关心。我知道你既是东亚系教授,又是比较文学系的教授,我个人感觉你的中国文学研究之所以与国内学者不同,与你比较文学与世界文学的立场与视野可能密切相关。比如说,你在哈佛教的“世界文学”课程,属于general education(通识教育),中国文学只是其中的一部分,这当然就带来了比较的视角与世界文学的视野。

宇文所安 你说得有道理。中国文学在“世界文学”课上不算是一个小部分,但也不是一个大部,可以说各国文学的分量是基本公平的。比方说印度文学和中国文学的分量就差不多,普及程度也差不多。中国是一个中心,印度是一个中心,希腊是一个中心,他们以各自为中心建立了各自的文学与

文化体系,然后扩散到别的地方。通过这些跨越式的学习,学生的视野就会开阔很多。实际上不仅仅是这样的问题,它还涉及到翻译,涉及到多种语言,古代汉语、梵语、希腊语等等,所以翻译很重要,要通过很精巧的翻译,通过不同国别文学的比较,告诉别人这样的文学是多么地有趣。许多华侨子女的父母都跟他们说,李白、杜甫是我们的伟大诗人之类,可这是特别没意思的话,同学们特别不爱听。先别管古代文学代表不代表中国文化,先要让同学们感觉到这些诗人的诗特别好,他们就会说:啊,我们中国文化不是那么沉闷的,不是爸妈跟我们说的那么沉闷的,还是蛮有意思的。所以我才说我们要尽量避免说套话。

季进 在某种意义上说,中国文学的研究如果没有世界文学视野,是难以深入的。从古到今,整个世界文学应该是一种不断交流与联系的状态,哪怕是一种想象性的联系。每个国别文学都只是世界文学的一个部分。

宇文所安 对,即使国别文学试图与其他文学区别开来,但仍然无法挣脱它与世界文学的联系。永远都在那儿,永远都处于那个语境之中。可惜很多国家的文学传统都是只看自己国家的文学,连翻译都不要看,就只看自己国家的作家。在美国有个研究,不同国家的书店里翻译书籍所占比例的转变。我想中国的书店里有很大比例的文学书籍都是翻译的,英国伊丽莎白时期,书店里一半都是翻译的,从法语、从意大利语、从拉丁语翻译的作品。可是如果你看英国文学史,只有小小一章谈到那个时候的翻译。不得不承认,那个时候翻译是那么普通。世界文学的交流一直是有的,比国别文学更广阔。国别文学总是想封闭自己的领域,只关注本国的作

家,现在看来这不符合文学史的实际。当然,对于唐诗来讲,它是相对封闭的。我借用一个生物学的名词“roots”来表述我的意思,人们根据“roots”衍生出一些书籍(roots即为原籍、原典,大意为古代的解经传统),但是这些“roots”的流传通常只有一个方向,那就是印度来的佛经。然后再从中国流传到日本、韩国、越南等,可是很少看到日本、韩国、越南的书再搬回中国。这种单向的输出同样出现于16、17世纪的意大利,那时意大利的书不断翻译成西班牙语、法语,可是没有一本西班牙或法语书翻译成意大利语。这种现象到19世纪才完全转变过来。

季进 如果我们都能从这个宏阔的视野来思考,那我们应当说中国文学与中国文化不再是单纯的“地方知识”,而应该是属于世界文学与世界文化的“普遍知识”。

宇文所安 正是如此。在全球化的语境下,中国文学与中国文化的传统将成为全球共同拥有的遗产,而不仅仅是一个国家的所有物。比如《堂吉珂德》是一部西班牙小说,它植根于西班牙文化,但是当美国学生读到它的时候,它只不过是一部“伟大的小说”。我知道很多教授中国文学的老师都把中国文学当成是中国文化的优秀成果来传授,而不是把它们当成是伟大的诗、散文、戏剧和小说。所以问题的关键不是把中国文学变成中国独有的东西,而是应该把《红楼梦》与《堂吉珂德》都视为同等伟大的小说,使中国文学成为一种普遍的知识。只有这样,中国文学与中国文化才能永远保持它的活力。

季进、钱锡生 谢谢你接受我们的采访。

责任编辑 山木