

※ 慶祝宇文所安教授榮退專輯 ※

冬訪宇文所安——「漢學」奇才 / 機構「怪物」的自我剖析

劉苑如、Harrison Huang* 專訪

若能不那麼輕易接受大家都視為理所當然的事情，就可以得到非常不同的答案。

一切從文本開始。

重寫、重寫再重寫。

自己從一開始就有研究生，那是多麼幸運的事……退休之後，唯一懷念的就是教書，最高興的是終於不用再應付各種各樣的需要和索求。

與其說代表漢學，我只代表我自己。

當前最著名的前現代文學 (Pre-modern literature) 研究學者宇文所安 (Stephen Owen, 1946-)，現任哈佛大學 James Bryant Conant 教授，歷經四十多年的教職，即將於二〇一八年暑假榮退。二月隆冬的午後，在他建造於十九世紀中葉的宅邸中，接受本刊專訪。謹遵夫人田曉菲教授出門前的交代，沏上一壺好茶，還不忘準備一個特大號的茶杯給來客，一邊開始以感性又不失理性的語調，追憶平生的學術歷程；揭露如何打造出擁有十一本英文著作，二種英譯作品，一種中文選集；平均每四年即有一本專著，至今仍不間斷，俱有一種以上的中譯本¹，新近的單篇文章，更是很快就出現譯本。因此，不到五十歲就成為美國人文與科學院院士 (American Academy of Arts and Sciences, 1991-)、哈佛大學歐文白璧德比較文學講座教授及東

* 劉苑如，中央研究院中國文哲研究所研究員。Harrison Huang，美國哥倫比亞大學東亞系助理教授。

¹ 詳見邱琬淳：〈走向世界——論中國學界對宇文所安的接受與研究〉，本專輯，頁 57-59。

亞系教授 (Irving Babbitt Professor of Comparative Literature and Professor of Chinese, Harvard University, 1994-1997)，也是美國哲學會 (American Philosophical Society) 會員，並曾榮獲古根漢獎 (Guggenheim Fellowship, 1986-1987)、美國學術協會理事會中國學研究獎 (ACLS Fellowship in Chinese Studies, 1994-1995)、梅隆基金會傑出成就獎 (Mellon Foundation Distinguished Achievement Award) 等獎項。指導博士亦多達近四十人的輝煌成績（參見本專輯〈宇文所安學術年表・附錄〉）。

一、教、研共享的基本信念

宇文所安擁有廣大的中、西讀者，超越既定的學術圈，早已接受過各式各樣媒體的專訪²，在接到本次企劃後，對某些採訪議題深表興味，也坦承有不喜歡的問題，但終究還是耐下性子從最顯題的現象談起。在面對神奇的統計數字這類問題，他嘆了一口氣說：「一般來說，當我年輕時，比較能全神貫注；隨著年齡漸長，越來越像是一種『怪物』(creature)。」隨即莞爾，補充說：「一種機構製造出來的『怪物』。換句話說，就是大學這個機構的僕役。」他在一九七二年取得耶魯大學博士學位後，即開始在該校任教。提及教學，則又感性起來，他說：「我在等你們的時候，回想自己從一開始就有研究生，那是多麼幸運的事。」由於自覺有教導的責任，為了讓中國文學被好好地理解，備課時總是一再地重讀文本。「很早我即有一個信念」，他說：「儘管是過去處理過的材料，我也一定先讀第一手材料，在閱讀

² 重要者如：張宏生：〈「對傳統加以再創造，同時又不讓它失真」——訪哈佛大學東亞語言與文明系斯蒂芬·歐文教授〉，《文學遺產》，1998年第1期，頁111-119；齧缺：〈我在思考未來詩歌的一種形態——宇文所安訪談錄〉，《書城》，2003年第9期，頁46-50；王寅：〈中國人研究漢學未必有先天優勢〉，《南方週末》第D27版，2006年8月23日；王寅：〈「如果美國人懂一點唐詩……」——專訪宇文所安〉，《南方週末》第D28版，2007年4月5日；榮光啟、唐茂琴：〈詩的規則與學術的規則——宇文所安、田曉菲二教授訪談〉，《長江學術》，2010年第3期，頁50-63；季進、錢錫生：〈探尋中國文學的「迷樓」——宇文所安教授訪談錄〉，《文藝研究》，2010年第9期，頁63-70；王敏：〈《劍橋中國文學史》探究與思考——宇文所安教授訪談〉，《文藝理論研究》，2012年第1期，頁49-60；張泉：〈宇文所安：回歸歷史中的「時刻」：訪宇文所安 (Stephen Owen)〉，《東方歷史評論》，2013年5月23日，網址：<http://chuansong.me/n/29889>；趙穎之：〈在二十一世紀閱讀中國古典文學——專訪美國漢學家宇文所安教授〉，《國學研究新視野》秋季號（2017年9月），頁24-34。

的同時即試著寫，然後重寫、再重寫，一直到某個定點，才開始閱讀二手資料。」在帶學生時亦然，必先要求學生閱讀主要材料，並試著提出個人看法；在此之前避免先讀前人的研究。

至於反覆閱讀原始材料的妙處，宇文所安舉了他最喜歡的例子。他說，在王維的《輞川集》中，細看其中的標題³，許多語彙在唐代詩歌或散文中都未曾有過先例。由此設想：這些標題在當時京城人的眼中作何感想？城外的鄉野嗎？儘管這些文本不乏許多的詮釋，當你帶著問題細讀文本，將其放置於另一種不同的脈絡，從村野性 (rusticity)、神性和地方性等視角來觀看，思考什麼是中國？長安、關中？抑或是城南？他興奮地表示，從未見過對秦地（陝西）的世界，有如大唐時展開如此密集的論述，首次彰顯此地所具有的厚度與力道，從而揭示這本集子如何用各種不同的方式來表現一個佛教徒的世界⁴。這時候再讀〈鹿柴〉，想想「柴」這個字被使用過多少次？從資料庫顯示，以前沒有人在詩歌標題或內文裏用過這個字，但那是士大夫的問題。因為凡是有菜園的人都知道，鹿是一種麻煩的動物，牠們會吃掉園子裏種的所有的一切。因此，當有人要種植些什麼時，就會做一個鹿柴——也即是籬笆，阻止那該死的鹿。宇文說得眾人齊笑，但他隨即開始反駁「輞川鹿苑」的說法⁵。他認為鹿柴與本生故事 (Jātaka) 中的鹿苑 (Samath) 無關，鹿苑曾經是一個狩獵公園；在這兒既沒有人想殺鹿，也沒有人是佛；而那些在菜園裏工作的人只希望能阻止鹿，不要讓牠們把蔬菜吃光。站在外面的人才會遇見了鹿，追尋鹿的踪跡。換言之，當你開始以一種不同於以往的方式來看待問題，即可發現材料之間都是彼此互相依附的。

³ 按：《全唐詩》卷一二八收錄《輞川集》，目錄如下：1. 孟城坳、2. 華子岡、3. 文杏館、4. 斤竹嶺、5. 鹿柴、6. 木蘭柴、7. 茱萸泚、8. 宮槐陌、9. 臨湖亭、10. 南垞、11. 欽湖、12. 柳浪、13. 樂家灘、14. 金屑泉、15. 白石灘、16. 北垞、17. 竹里館、18. 辛夷塢、19. 漆園、20. 椒園。

⁴ 參見宇文所安：〈學會驚訝：對王維《輞川集》的重新思考〉，趙敏俐，佐藤利行主編：《中國中古文學研究——中國中古（漢—唐）文學國際學術研討會論文集》（北京：學苑出版社，2005年），頁727-733；〈史中有史——從編輯《劍橋中國文學史》談起（下）〉，《讀書》，2008年第6期，頁101-102。

⁵ 按：《容齋隨筆》記輞川圖軸云：「鹿苑即王右丞輞川之第也。」〔宋〕洪邁：《容齋隨筆·三筆》（上海：上海古籍出版社，1978年），卷6，頁485「李衛公輞川圖跋」條。黃叔燦《唐詩箋注》亦評析曰：「反景照入，空山闐寂，真麋鹿場也。」轉引自富壽蓀選注，劉拜山、富壽蓀評解：《千首唐人絕句》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁113。

宇文馬上申明：「這樣的詮釋並不意味著破壞。」從二十世紀七〇年代開始，他在耶魯的教學生涯中便啟動了思辯性的傾向，嘗試回到最基本的問題，從而發表了一系列顛覆過去學界共有看法的論點，特別在作者的問題上。他指出，作者的觀念很晚才出現，大約要到西漢末年才逐漸生成。以其教授的《楚辭》課程為例，他發現大陸學生很難接受將「屈原」的作者地位「懸置」起來。於是他在課堂上，不說沒有屈原，而問有什麼證據？如何假設？還有哪些可能？他認為這是成為一位學者的過程之一。同時一再鼓勵學生：「做學術工作時，若能不輕易接受大家都視為理所當然的事情，就可得到非常不同的答案。」「屈原是一個古老的中國故事」，他將兩個食指交疊，繼續說：「你必須一開始就走在一條對的路上，才能越走越遠。我只是問一些開始和如何開始的問題。」因此，他自認並未採取任何激進的行為，而是重新整理傳統，同時也必須承認，過去某些被認為不可或缺的事實，其實大有問題。

他又以即將出版的詞作研究書籍為例⁶，在北宋時期，重複收入馮延巳(903-960)⁷、晏殊(991-1055)和歐陽修(1007-1072)⁸集子的詞作，多達20~30%，即使一些大學者也莫衷一是。面對這樣的狀況，通常有兩種解決方式：一種是根據每種狀況，逐一判斷其歸屬是否正確；另一種則是思考這些詞集的結集過程是否有問題？究竟發生了什麼事？又為何會如此？根據他的判斷，作者歸屬有問題的詞，數量一定比我們目前所見的更多。人們四處詢問作者的相關記載，引用某某手稿，問題是某某的資料來源為何？在一個亟需作者姓名的文學傳統中，研究者必須練習接受「無名」的事實。

由此假想，宴會中詞作被「掛上」作者的情境：剛唱完一首名詞的歌伎，在被追問作者時，她可能說不知道，也可能說是她自己作的——雖然歌伎是詞曲世界裏

⁶ 書名 *Just a Song: Chinese Lyrics from the Eleventh and Early Twelfth Centuries*，哈佛大學東亞中心出版社即將出版。亦可參見 Stephen Owen, "Who Wrote That? Attribution in Northern Song Ci," in Paul W. Kroll, ed., *Reading Medieval Chinese Poetry: Text, Context, and Culture* (Leiden: Brill, 2015), pp. 202-220。

⁷ 按：又作馮延嗣，馮延巳的詞集名為《陽春集》，現存最早的本子，收入明人吳訥的《唐宋名賢百家詞》抄本，清代抄刻本也有不少。但各本收詞不盡相同，偽作頗多。

⁸ 按：南宋羅泌編次《歐陽文忠公近體樂府》三卷，收入《歐陽文忠公文集》，又有影印宋刻單行本。明毛晉《宋六十名家詞》本改題《六一詞》，僅一卷，據前本而有所刪節。另有影印宋本《醉翁琴趣外編》六卷，多有《近體樂府》未收之詞。

真正的行家，但是文人們卻很難相信一個年輕女子可以寫得出這樣的歌詞來（宇文說著自己笑了——他解釋說他其實在笑那些文人的偏見）；抑或說是歐陽修、馮延巳，但下一次可能又變了。當然這都是假設，我們無法確證。因此，或有某些著作建議使用「採」這樣的用語，意謂著有人挑選了這些作品，卻仍不足以證明作者的歸屬。正因為人們相信這些詞作一定有作者，就無法理解根本沒有答案的事實。

追究宇文所安的研究信念，還有一個不能忽略的重點。他說：「我是一個蠻厲害的重寫者。」當他看到喜歡的東西時，一有想法就會馬上寫下來，可能成為一篇文章的部分，也可能行不通；那就不斷重寫，一直到這些片段之間成為一氣貫通的整體為止。換言之，也就是在研究中學習。他強調，如此也就不那麼需要引用，或者毋須找到正確的引用；因為不同的研究者處理的議題各不相同。他再次提及他近年對詞的研究，處理了不同詞集作品重出的現象，這都是過去沒人討論的問題。而將這些發現集合起來，累積相當數量的範例，就是一種「版本研究」的開始（和傳統版本學不同）。他說：「當你這樣做時，將會發現並沒有很多人可以引用。如果有人這樣做了，你肯定會非常尊重他們。」

作為一個資深的研究者，從已知到未知的探索過程，必須填補許多文本中留下的空白，無論出於偶然，或出於編輯的偏見。宇文表示，他寧可用「標目」(indices) 代替想像，作為彌縫間隙時的線索，原因在於這個詞非常開放，讓人可以得到一些提示，卻不表示可得其全貌。好比他在教《藝文類聚》中的詩歌時，學生常誤將部分引詩當作全詩，為師者就必須提醒他們其中亡佚的部分，使其明白詩本身固然可大可小，佚失的是曾經完整的文本。以杜甫為例，學生應該學到的手法，就是藉此推知杜甫的讀書是以什麼方式進行的；要考慮到杜甫一生奔波，不可能攜帶那麼多書卷，也不會記得所有的內容。同理可知，一般都從節本 (epitomes) 中學習，包括摘要、簡短的段落所形成的精選集。要記住知識傳遞的真相——眾人之所以都知道同樣的人、同樣的事，那是由於他們擁有相同的題庫。宇文加重語氣說：「我認為知其『所無』 (the missing) 是非常、非常的重要。」然後藉由現存的詩集，觀察過去如何選擇作品，是否傾向將所有影射都歸向特定的人？又有哪些現象從未被提及？如此就可能較好地重建歷史。

二、變與不變的批評實踐

談及中國文學研究的關鍵議題，宇文所安認為，批評 (critique) 是一種思辨，但也承認勢必參雜了評論者個人的情感特質。他說：「是呀，非常深情！我那篇陶淵明的文章，招惹不少非議。他們以為我在嘲弄陶淵明，認為我不喜歡他。其實這意味著我喜歡他！」在眾人的笑聲中，他又說：「我從不嘲笑任何我不喜歡的人。陶淵明並不是真正的農人，而是一個想成為農人的文人。」在此，他指出了陶淵明角色與欲望間的矛盾，農人毋寧是一種扮演，然陶詩的魅力所在，並不在於他自滿農隱的身分，而是表現內在性格與其不確定渴望間的角力，形成一種複雜的組合張力⁹。

「不過，這也是一種語言的遊戲，蘇軾最能如此玩」，宇文很快又轉入下一個話題：「他懂得幽默與真誠的混合，在現今更顯得難能可貴。」他認為，幽默在解讀文學時至關重要，那是一種避免直說的方式，即使在攻擊，卻仍以一種友好、調侃的方式提問，類似將話語加上引號，轉換不同的語氣說話。他以蘇軾〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉為例，講的是這幅墨竹畫的故事，以及文同作為水墨大師的歷史。當時求畫者絡繹不絕，紛紛拿絲綢給文同作水墨畫。起初，他並不在意，只是當作塗鴉，後來他終於受不了了，生氣地扔下絲綢，說：「我要拿它們來做襪子！」宇文故作嚴肅地評論道：「但他的粉絲一定認為他這樣做簡直就更酷了！」這位胸有成竹的天才，晚餐時開啟蘇軾的回信，閱讀其中所附詩篇，戲稱文同在篔簹谷不是畫竹，而是吃竹筍。文同看得會心大笑，噴出了口中的竹筍¹⁰。宇文忘我地解釋其間語意的轉換，原本胸中的竹子，成為畫上的竹子；而腹中竹子，又變為餐桌上的竹

⁹ 詳見 Stephen Owen, "The Self's Perfect Mirror: Poetry as Autobiography," in Shuen-fu Lin and Stephen Owen, eds., *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), pp. 71-102. 1996年翻譯為〈自我的完整映象——自傳詩〉一文，收入樂黛雲、陳珏主編：《北美中國古典文學研究名家十年選》（南京：江蘇古籍出版社，1996年），頁110-137。

¹⁰ 蘇軾〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉曰：「篔簹谷在洋州，與可嘗令予作《洋州三十詠》，篔簹谷其一也。予詩云：『漢川修竹賤如蓬，斤斧何曾赦擢龍。料得清貧饑太守，渭濱千畝在胸中。』與可是日與其妻遊谷中，燒筍晚食，發函得詩，失笑噴飯滿案。」元豐二年正月二十日，與可沒於陳州。是歲七月七日，予在湖州曝書畫，見此竹，廢卷而哭失聲。」〔宋〕蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1990年），第2冊，卷11，頁366。

子。然後又接著說：「其實蘇軾非常傷心，在和一個死去的人開玩笑，那是他最親愛的朋友之一。調侃不是傷害，而是回想他們彼此之間的交流，亦包括考慮如何在藝術市場中展現『無心』(unselfconscious)，這是一篇非常了不起的文字！如果直截了當地去讀，永遠無法領悟到其中的深意。這正是一種取決於輕鬆、改變語氣的能力，方能從嚴肅到滑稽，終至悲傷。」

話題轉向宇文所安個人的實踐經驗，他不認為文學批評在於排除錯誤的思想，或保存對作者或文體的重要想法，寧可追究一個作品是從哪裏來的？怎麼得到的？以及探索這樣知識建構賴以形成的世界。他說：「這是從解釋的角度來看批判性思維，而非一個批判性的意識。我認為這是一種很重要的能力。」他解釋道：「這是我的背景。」他從一九六六年進入耶魯大學，一九六七年選擇東亞系專業，學士畢業後直接進入博士班，在此接受完整的文學批評教育後，這種批判思維不斷督促他質問材料的真相，省思自己所處的位置。他說：「大約在十五年前，我曾相信每首詞都有作者，既然唐圭璋(1901-1990)都如此說了，也就這樣相信吧！但是一旦開始細讀文本，就發現這些文本紀錄竟是如此脆弱。」

他進一步解釋，雖然有例外情形存在，但一個文本一旦進入雅文學傳統，人們就渴望給它一個作者。一組為人所傳唱的歌詞，在整理成為詞作後，就被歸屬於某一位男性作者的名下。儘管我們並不清楚這些歌曲文本傳播的狀況，基本上不外乎以歌曲曲目的形式來流傳；可能就是時人學習的曲目，屬於流行文化，和學術傳統無關。在蘇軾的時代之後，詞的作者身分變得越來越真實，詞也開始進入文學傳統，也只有在這種情形下，質問一首詞誰寫的，才可以成為一個好問題。

若說批評的重點在提問，而非貶斥和排除某些作品，那麼如何面對眾多非經典的作品？他笑稱：「糟糕的詩也非常的重要！儘管我不會去評論詩的優劣，卻經常指定學生讀一些不甚了了的詩。因為如果只選擇主要的選集，這些名作仍然是死的東西。學生們還必須知道什麼是平庸的詩歌，了解那是怎麼回事。但當然了，如果他們讀了五十篇都不能分辨（什麼是好，什麼是糟），那也就糟了！」他又強調說：「更重要地，非經典作品也可能曾經是經典。五代以前（大約西元900年），孟郊被當成偉大的詩人。『詩人始見詩』——第一次看到詩人的詩歌，貫休曾如此說¹¹，可見

¹¹ 貫休(832-912)詩曰：「東野子何之，詩人始見詩。清剝霜雪髓，吟動鬼神司。舉世言多媚，無人師此師。因知吾道後，冷淡亦如斯。」〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，2003年），卷829，頁9343。

典範是會移動轉變的。」以眾人熟知的王維〈過香積寺〉¹²為例，或以為讀來空寂單調，要使人領略其妙處，他認為透過通讀《文苑英華》¹³中一兩百首遊廟詩，包括王維的，看看一般遊廟的人都說些什麼，然後再回頭看王維的詩，就會發現其迥異於那些描寫佛寺建築、壁畫和自然景觀，最後轉入對佛法感悟興發的固定模式。相較之下，王詩絕不陳舊、無趣或是雷同，反而會讓人驚訝其出人意表的寫法。這類詩歌之所以難寫，在於「你絕不能說錯話，否則可會得罪僧人」。宇文幽了一默，隨即又拉回正題說：「提供標準有時不過是為了提醒當時的寫作規範——雖然你無法完整回復過去，你就可以帶著微笑回想起這首詩多麼尖新！」

今昔之間，宇文所安是否自覺在學術觀念上有所變化呢？「這是一個很難回答的問題，因為你從來看不到自己的變化」，他苦惱的表情引來一陣笑聲，而後繼續說：「當我年輕的時候，非常擁護詩歌，反對其他文體。但我現在也會用散文的例子，對吧？而這樣的轉變來自積極地參與教學。當你從事教學時，必須做不同於以往的研究。除了自己的議題之外，還得做些吸引學生、適應他們需求的課題。」他半開玩笑地說：「唯一讓我擔心退休的事情，就是意識到自己是如何依賴於教書，特別是教研究生。」他繼續解釋，教學往往採取一種方便、權宜的手段，必須從某種習以為常的方式中走出來，讓尚未準備好的人理解明白。他若有所思地說：「我還意識到教學已經發生了巨大變化，因為當我第一次教書時，只有老外學生在課堂裏；現在都是北大、復旦或其他名校的中文系畢業生，少數可憐的老外，也得讓他們繼續進步啊。無論如何，不同階段會遇到不同的問題，現階段重要的問題在另一個階段就不重要了。在處理這些問題時，我也得跟著改變了。」

宇文所安善於應變之例，亦可從其回應問題的態度一窺端倪。即使他直言最不喜歡答覆有關「新批評」(New Criticism)與「細讀」(close reading)之間的關係，但問題一來，還是滔滔不絕地回答；直指在中國常將細讀與新批評劃上等號的問

¹² 〈過香積寺〉：「不知香積寺，數里入雲峰。古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。」趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998年），卷7，頁131。

¹³ 有關《文苑英華》的性質和運用，可參見 Stephen Owen, "The Manuscript Legacy of the Tang: The Case of Literature," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 67.2 (December 2007): 295-326。中文版由卞東波、許曉穎翻譯為〈唐代的手抄本遺產：以文學為例〉，《古典文獻研究》第15輯（2012年7月），頁253-266。

題所在，歷數西方重要的文學理論家，比較文學家奧爾巴赫 (Erich Auerbach, 1892-1957)、列奧·斯皮則 (Leo Spitzer, 1887-1960) 等人細讀，新批評中的克林斯·布魯克斯 (Cleanth Brooks, 1906-1994) 確實也細讀，但德希達 (Jacques Derrida, 1930-2004) 更是做了最精細的細讀。因此，「細讀」本身不是一種理論，它可以被包含在任何理論之中，只有莫瑞蒂 (Franco Moretti, 1950-) 才把它當成一種獨立的理論方法。細讀只是一種讀法，是一種放慢速度地讀，運用的範圍更為廣泛，無論解構主義、結構主義等等，無不可細讀；而「新批評」卻只是一個可以讓美國學生在根本不了解英國的情況下欣賞英國文學的學派。宇文說：「我不想區分新批評和細讀。」但他既表明了立場，也給出精彩的答案。

三、歷史與解構之間

重視文學歷史脈絡的宇文所安，另一方面卻經常解構文學歷史。如何平衡兩造間的衝突？他承認說：「我確實是一個歷史主義者，從任何意義上都是這個詞，但不一定是一般意義的用法。也就是說，我尊重事件背後的歷史，但歷史是持續發生的，我想問一些可能為後來歷史所掩蓋的問題。」他語氣一轉，笑說：「我是一位受過解構主義訓練的歷史主義者，為了方便，有時也把我的方法稱為激進的歷史主義。我發現解構主義的真知灼見，對於良好的歷史主義至關重要。但——激進的歷史主義方式可將德希達的洞察力帶向另一個不同調性。好的理論不會僅是套用，它會導致思考。」

他以杜甫為例，表示唐人選本中的杜甫往往不是我們現在所常讀的¹⁴，這提醒我們，被看作永恆不變的正典，事實上也是在時間中所產生的。宇文笑稱：「既然正典形成於當代，就可以終結歷史。」換言之，標準意義下的歷史，在於記住過去曾經發生的事情，而它也是一個移動的目標，每一個時期都會發生變化，因此，即使唐詩研究也不能只是輕鬆愉悅地停留在唐代的認知上。由此可知，宇文所關注的歷史，並非傳統意義上的歷史，與其說是一種事件序列，毋寧更關注的是認知的累增變化。他語重心長地指出：「在中國對『純粹單一』的渴望是如此巨大，認為這就是傳統。事實上，我們致力從事的，只不過是拾起了其中的小斷片，每一個斷片都

¹⁴ 參見 Stephen Owen, "A Tang Version of Du Fu: The *Tangshi leixuan*," *T'ang Studies* 25 (2007): 57-90.

有其重要性，但終究只是歷史的一部分，而非整體。」

宇文再次回到作者權的問題，他說：「基於一種內在的歷史感，我可以將中國發展出作家身分的現象視為歷史的一環。在這個世界裏，寫作被視為理所當然，讀者也將其視為理所當然。作為一個中國文學研究者，必須接受此一歷史現實，但不必投身於這樣的世界、並服膺同樣的信念，只須理解中國學者一如任何生產者一樣，在自己的世界中生產，並做出自己的假設。」他吸了幾口煙斗，又說：「最最困擾我的，在於人們將信念 (belief) 與歷史看作一回事。事實上，中國的作者觀念並非牢不可破。」接著給出有趣的例子：在中國悠久的傳統中，常見「非人」般的作者。李商隱寫的〈李賀小傳〉¹⁵，將李賀塑造為一個專注的寫作機器，每天一早出門寫詩，然後放入一個古破錦囊。而這種傳奇氛圍非僅屬李賀一人，也與歷史的真相無關，而是體現出李商隱心目中的理想詩人形象——一個完全沉浸於創作之中的能工巧匠，但不是一個具有社會性的人。若更進一步觀察晚唐在描述詩人時的話語，往往聽起來都很相似，而他們也並不在意詩人個性與人格。相較於李賀嘔心瀝血的苦吟創作，最後為天帝所召而飛昇的描述，可以聯想到韓愈〈調張籍〉中的詩人形象¹⁶，他將李白和杜甫在人間所受的困厄解釋為上天的安排，也是為創作所付出

¹⁵ 〈李賀小傳〉：「〔長吉〕能苦吟疾書，最先為昌黎韓愈所知。所與遊者，王參元、楊敬之、權璩、崔植為密。每旦日出，與諸公遊，未嘗得題，然後為詩，如他人思量牽合，以及程限為意。恆從小奚奴騎距驢，背一古破錦囊，遇有所得，即書投囊中。及暮歸，太夫人使婢受囊，出之，見所書名，輒曰：『是兒要當嘔出心始已耳。』上燈與食，長吉從婢取書，研墨疊紙足成之，投他囊中。……長吉將死時，忽晝見一緋衣人，駕赤蚪，持一版，書若太古篆，或霹靂石文者，云當召長吉……長吉獨泣，邊人盡見之，少之，長吉氣絕。……嗚呼！天蒼蒼而高也，上果有帝耶？帝果有苑囿宮室觀閣之玩耶？苟信然，則天之高邈，帝之尊嚴，亦宜有人物文彩愈此世者，何獨番番於長吉而使其不壽耶！噫，又豈世所謂才而奇者，不獨地上少，即天上亦不多耶？長吉生二十四年，位不過奉禮太常中，當世人亦多排擯毀斥之，又豈才而奇者，帝獨重之，而人反不重耶？又豈人見會勝帝耶？」〔唐〕李商隱著，〔清〕馮浩詳注，〔清〕錢振倫、錢振常箋注：《樊南文集》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁464-467。

¹⁶ 〈調張籍〉：「李杜文章在，光焰萬丈長。不知群兒愚，那用故謗傷？蚍蜉撼大樹，可笑不自量。伊我生其後，舉頸遙相望。夜夢多見之，晝思反微茫。徒觀斧鑿痕，不矚治水航。想當施手時，巨刃磨天揚。垠崖劃崩豁，乾坤擺雷硠。……使看百鳥翔。平生千萬篇，金垂垂琳琅。仙官勅六丁，雷電下取將。流落人間者，太山一毫芒。我願生兩翅，捕逐出八荒。精神忽交通，百怪入我腸。刺手拔鯨牙，舉瓢酌天漿。騰身跨汗漫，不著織女襄。顧語地上友，經營無太忙。乞君飛霞珮，與我高頡頏。」見〔唐〕韓愈著，錢仲聯集釋：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年），下冊，頁989。

的代價；當他們完成了各自的詩歌創作後，上天就派天使將其召回。在晚唐的社會文化脈絡以及詩歌創作觀念下，人們感興趣的是編寫完美對聯的故事，而非作者的「人格」¹⁷。因此，儘管中國傳統中的作者身分和人格信念應該受到尊重，但這也絕非文學傳統中唯一重要的議題。

四、文化相遇的翻譯藝術

宇文所安長期在美國最著名的高等學府任教，儘管他的中文讀者早已日漸超過了英文讀者，但翻譯仍是他學術、教學工作中重要的一環，早在耶魯時期即開始了相關工作。他說：「大部分的翻譯是為了英文世界中不懂中文的讀者。翻譯的最終目標不僅是翻譯文本字面，而是在轉譯的同時『重現』(re-tell) 中文文本，使文本中的美感和智慧變得清晰，同時對英語讀者有說服力。」從這種角度來說，他認為所謂的「文學性翻譯」從來沒有真正起作用，因為那樣做只意味著多製作出一首英文詩。他說：「我理想的翻譯，應該可以在不同傳統間移動。使一首詩可以讓一個前現代的中國讀者欣賞它並同意它，而美國讀者也可以。」他認為要達到這種理想，不在乎語言之間的「透明度」(transparency)，毋寧是一種文化的「相遇」(meeting)。

從《諾頓中國文學選集》(1997) 到《杜甫詩》(2015) 的完整翻譯版本，宇文歷經了不同的實驗過程，而決定翻譯風格最主要的考量，還是繫乎讀者。在《選集》階段，非常務實，從課堂經驗來判斷譯文的效果。他說：「翻譯就像佛陀說法，要在『方便』。這本選集原本是為美國大學本科生而作的，我試圖在保持準確的同時，做到讓譯文對青年學生來說具有可讀性。」儘管不能翻譯所有的詩，但他試圖呈現出一系列既相關聯又具有差異性的「文本家族」。在詩歌原文裏，蘇東坡、杜甫、陶淵明各具聲口，讀者可以容易地辨別彼此的差別。在他看來，好的翻譯得讓你感受到不同作者間的特徵，因為文學就是憑藉這種差異而存在，其價值也是建立在這個「家族」的差異性。所以，翻譯唯一有效的方法，不是翻譯這首詩或那首

¹⁷ 參見 Stephen Owen, "The Legacy of Li He," in *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827-860)* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 156-182. 中譯本見賈晉華、錢彥譯：〈李賀的遺產〉，《晚唐：九世紀中葉的中國詩歌 (827-860)》(北京：三聯書店，2011年)，頁 157-182。

詩，而是將它們「相互翻譯」，就像戲劇一樣，同時存在三個角色，角色之間發生關係、彼此對話。他試圖設計各種各樣的方法來做到這一點。他說：「我在翻譯時非常努力地嘗試使每個時期、每種風格、每種流派都各自不同，也讓每一個作者聽起來都不同。這是針對不認識中國的人所呈現的一種特殊姿態，很多不懂中文或中國文化的人覺得，『中國詩』是一個單一、雷同、死板而概念化的東西，我希望讓他們感覺到的，絕非那樣的『中國詩』，而是一個具有不同聲音的完整世界。」

在年輕同行的要求下，又岔出既定的話題，耐心地說明各種翻譯的遊戲：在處理不同文類時，可以利用排版的空間技巧；以對聯作為單位的詩歌，只在一聯開始時（而非每一行詩）才使用大寫字母，可以捕捉節奏；將文學英語用於翻譯早期作品，美式英語翻譯白話，至於山歌也可用美國口語；如果要英文表達一個平行對仗的對聯，那就不用交錯配列的方法做。他說：「如果你對英語有很好的掌握，那麼就可以做到這一點。特別是不要用英文裏那些有古氣的詞語。」說到興頭，甚至立即吟誦起來。

他強調：「翻譯有許多不同的目的。譯文不是原文，不是藝術本身，如果是，那就不再是真正的翻譯。」他對《諾頓文選》讀者的期望，則是使他們看到此中呈顯了一個非常複雜、活躍的傳統。他不諱言地說：「在《諾頓文選》中，我做了很多花巧，為了讓不懂原文的讀者感受到原文作品之美；雖然力求準確，但這不是逐字逐句的直譯，因此往往無法直接從英文返歸原文。」而杜詩全譯則是另一全新的嘗試，主要針對有一定中文能力，但語言能力卻不足以閱讀杜甫的人，比如美裔華人，但也不排除包括文言知識不如英文知識的中國讀者。

但翻譯的作用遠不止此。他指出，在課堂上進行英文翻譯，一是因為這是英語教學的世界，二是期望學生們，也包括那些日益增多的中國研究生，能夠真正地去閱讀；藉由使用另一種語言，在「異化」中放慢閱讀的速度，而非在母語中借助白話註解輕易地滑過。宇文無奈地說：「中國學生常仰仗中文直覺，很難讓他們放慢速度，把語言當作一個對象，但直覺往往建立在現代中文上，為了跨越歷史，就必須疏遠自己的本能。」他根據過去教英語文學，特別是早期英語文學的經驗，知道箇中問題所在，因而建議：如果了解古代漢語，就得脫離白話，擺脫現代中國人既有的習慣，願意回去查閱字典、檢索資料庫，找出古人如何使用字和詞，以及每個字義有何不同，就如同任何英語文學的研究者也必須做同樣的事情。

最後他做了一個鮮活的比喻，說：「歷史就像壓路機，當它滾動時，先將作

品的文字壓得越來越平坦，我們的工作就是重新恢復其間所有的差別。不同的用字，聲音各異，我試著提醒他們注意其間的差別，其聲響 (sound)、感性 (natural feeling)、語意 (sense) 都是不同的東西。我認為翻譯對中國學生非常有益，因為他們需要疏離自己，放慢速度……不要總是倒背如流，而是聽聽那些老學者誦讀時如何休止、暫停。」

五、尾聲：宇文所安的自我定位

文學離不開社會脈絡，文學研究亦然。被標舉為「漢學」(sinology) 奇才的宇文所安，與國學有所區隔，對於這樣的定位，他實有所不安。他說：「首先，必須質問是否真的存在一個『國際漢學』？康達維 (David Knechtges)、蘇源熙 (Haun Saussy) 和我自己都作為『老外』，究竟有何共同『本質』？康達維在美國，一如許多前輩，走的是國學路線，而且做得很好；蘇源熙也同樣值得欽佩，但他完全屬於美國比較文學的世界；三人之中，我算是介於兩者之間的人。因此，我並不代表漢學，只代表我自己。」

接著說明他之所以不用「漢學」術語的策略性考量，他說：「我絕不會用漢學這個詞來表達我的所作所為。在英語用語上，我終身用『中國文學研究』(Chinese literary studies)，而不是『漢學』來自我表述。使用『中國文學研究』這個詞，並不意味著我比那些使用『國學』或『漢學』術語者，對歷史、經典或文字學的興趣來得小。而是試圖將『中國文學研究』從其他學術領域中分離出來。其原因只是戰略性的，而非終極性的。」而他所要對抗的，就是把所有領域和類型的研究都不明就裡地一律集中，將所有的一切都視為代表「中國研究」。他說：「當我讀到一些國學論著時，將文學中一切都視為服務於一個宏大敘事，特別是一個政治的、社會的敘事，但文學不總是這樣運作的。文學有時是為了滿足不同的需要。」

