

世界文学的终结与开端

[德/美] 柯马丁(Martin Kern), 高文川译*

“人类若能经受住带来如此强劲、如此急剧、如此意外之聚合过程的震惊,那么人们将不得不习惯一种思维:在这个规范划一的地球上,仅有一种文学文化、即便在较短时间里还有个别文学语言能够幸免,而不久或许只有一种文学语言能够存活下来。这样的话,世界文学思想在实现之时即被毁灭。”

——奥尔巴赫:《世界文学的语文学》(1952)^①

歌德的世界文学 vs 我们的全球文学

近来对“世界文学”^②的研究,紧随后殖民批评,极力质疑人们早先对这一术语有失清白的使用,并揭示出那些使我们远离世界文学观念初始之义的历史和思想内涵。^③ 客观来讲,当今不仅“世界文学包括什么”尚

* 我要感谢提哈诺夫(Galin Tihanov)对本文初稿极富见地的评论,我之后的修改从中受益颇丰。

① 奥尔巴赫:《世界文学的语文学》,载穆施格、施泰格编《世界文学:弗里茨·施特里希七十寿辰纪念文集》,伯尔尼: Francke, 1952年,第39—50页(Erich Auerbach, “Philologie der Weltliteratur”, in: Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag, hrsg. von Walter Muschg und Emil Staiger, Bern: Francke, 1952)。该文英译为《语文学与“世界文学”》,迈尔·赛德、爱德华·赛德译,载《百年评述》第13卷第1册(1969),第1—17页。(Erich Auerbach, “Philology and Weltliteratur,” trans. by Maire Said and Edward W. Said, in: Centennial Review 13, 1[1969])

② 作为开篇,没有什么比卡萨诺瓦的《文学的世界共和国》更富影响和争议。参见卡萨诺瓦:《文学的世界共和国》,巴黎:Éditions du seuil, 1999年(Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris: Éditions du seuil, 1999)。该书英译为:Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trans. by M. B. DeBevoise, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004。

③ 对这一广泛争论的颇为有益的介绍,参见达姆罗什编:《世界文学理论》,奇切斯特、西萨塞克斯: Wiley-Blackwell, 2014年(*World Literature in Theory*, ed. by David Damrosch, Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014); 普兰德加斯特编:《世界文学论争》,伦敦: Verso, 2004年(*Debating World Literature*, ed. by Christopher Prendergast, London: Verso, 2004); 德汉、达姆罗什、卡迪尔编:《劳特里奇世界文学研究指南》,米尔顿帕克、阿宾顿、奥克森: Routledge, 2012年(*The Routledge Companion to World Literature*, ed. by Theo D’haen, David Damrosch and Djelal Kadir, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012)。现有论文屡屡提及经济与文化资本主义的全球力量,我们或许应该指出,由哈佛大学编辑、在英美同时出版的威利-布莱克维尔(Wiley-Blackwell)的书是在印度排版、在马来西亚印刷的——这是全球化时代两个特别复杂的文学地域,这一点可惜很少引起世界文学理论家的关注。

无定论,就连“世界文学实际是什么”也众说纷纭,用莫雷蒂(Franco Moretti)的话说,它“并非一个客体,而是一个难题”^①。因此,对我这样的汉学家来说,参与这场争论如同步入一片雷区,几乎我们所能说的一切,其理论内涵都(至少)是有争议的。我自身对古今中国文学的阅读经验,则把我径直带回“世界文学”术语的成名之时,即1827年1月31日歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832)与爱克曼(Johann Eckerman, 1792—1854)的谈话。当时,歌德刚读完一部中国诗体小说的法文译本。正是在这里,我已然感受到歌德世界文学观念中的矛盾,这一矛盾在我们的时代愈发显著,我姑且将其概括为世界文学和全球文学的对立。听说歌德的阅读经历后,爱克曼喊道:“那一定显得很奇怪。”歌德回答:“并不像你想象的那样奇怪……中国人的思想、行为和感受几乎和我们一样,这使我们很快就觉得他们是同类,只是他们的所作所为比我们更明朗、纯洁、得体……这和我《赫尔曼与窦绿苔》(*Hermann und Dorothea*)以及英国理查逊(Samuel Richardson, 1689—1761)的小说很类似。”他随即提出了关于世界文学的著名论断:“民族文学现在已经算不了什么,轮到世界文学时代了;现在每个人都应出力,促成其尽快来临。”尽管歌德并非世界文学(Weltliteratur)这一术语的发明者,^②但这句话却因在此术语的演进中具有决定意义而常被引用,尤其与歌德“中国人的思想、行为和感受几乎和我们一样”的说法联系在一起。

但正如达姆罗什(David Damrosch)在对歌德原本长得多的谈话之敏锐讨论中指出的那样,^③歌德的世界文学观远不止于对中欧文学间惊人共性的欣赏。相反,歌德小心翼翼地平衡他眼中的普遍人性和文化独特性,人类本性、人类社会通过独特性在世间显现。后来在对世界文学的讨论中,歌德不仅时刻注意文化差异的存在,也意识到其重要性;尤其在特定民族文学间的差异中,他发现了世界文学的意义和价值。作为文化交流和相互影响的系统,世界文学既提升了参与其中的单个作家和不同民族文学,也着实提升了文学语言自身。歌德从根本上意识到,世界

^① 莫雷蒂:《远距离阅读》,伦敦:Verso,2013年,第46页。(Franco Moretti, *Distant Reading*, London: Verso, 2013)

^② 最先使用这个术语的是维兰德(Christoph M. Wieland, 1733—1813)或施勒策尔(August L. Schlözer, 1735—1809),后者早在1772年便使用了这一术语。参见皮泽:《世界文学的观念:历史和教学实践》,巴吞鲁日:Louisiana State University Press,2006年,第153页,注释24。(John Pizer, *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006)

^③ 参见达姆罗什:《什么是世界文学?》,普林斯顿:Princeton University Press,2003年,第10—14页。(David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton: Princeton University Press, 2003)

文学并非成于同一而是成于差异。^① 这种差异成为人们改变自己的文学创作的灵感和催化剂时,世界文学就应运而生。^② 为此,歌德对欧洲快速发展的交流途径格外着迷,认为不同语言的作家——他们中的许多人也是彼此作品的译者——可以加入富有成效的互动。他屡次以“商贸”和市场为隐喻,揭示思想和文学作品在市场上被“交换”。^③ 歌德对他能得到的所有文学作品,无论原作、译作,都如饥似渴。对他这种读者而言,世界文学从来不是一套经典杰作,尽管他仰慕过去的伟大作品——尤其是古希腊文学,还有莎士比亚等人的作品——惟其被现时作家吸纳、为他们提供灵感,才能成为世界文学的组成部分。

虽然歌德对交流和相互影响的可能性倾注热情,到了 20 世纪中叶,地方性和全球性的对立还是逐渐引人注目:在不断交流、相互影响和文化、语言四处弥漫的同质化压力之下,地方的独特性如何幸存? 人们能从奥尔巴赫(Erich Auerbach, 1892—1957)“世界文学思想在实现之时即被毁灭”这一悲观评论中感受到这种忧虑,奥尔巴赫并非个例:艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)、列维-施特劳斯(Claude Levi-Strauss, 1908—2009)和艾田蒲(René Etiemble, 1909—2002)都表达了同样的担忧。^④ 梅克伦堡(Norbert Mecklenburg)最近也评论说:

另一方面,歌德时代以来越来越快的全球化,也一直是西方、资本主义及其文化工业单方面主宰的同质化过程。从这一批判视角来看,文化间性不只与全球化合拍,也与之相悖:若不再有异样文化,“文化之间”也就无从说起。^⑤

或非偶然,这些批评者大多数持法语、德语而非英语,这也许是对 20 世纪中叶以来英语全球霸权的回应。水村美苗的日语畅销书《英语时代

^① 亦参见布比亚:《歌德的他异性理论与世界文学思想——论新近的文化论争》,载图姆编《作为文化遗产的当代:日耳曼语言文学视野中的德语国家之文化研究》慕尼黑:Judicium,1985年,第269—301页,尤见第279—296页。(Fawzi Boubia, “Goethes Theorie der Alterität und die Idee der Weltliteratur. Ein Beitrag zur neueren Kulturdebatte,” in: *Gegenwart als kulturelles Erbe: Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, hrsg. von Bernd Thum, München: Judicium, 1985)

^② 对歌德世界文学观念深刻的再思考,亦参见梅克伦堡:《歌德:文化间与跨文化的诗性游戏》,慕尼黑:Judicium,2014年,第431—454页。(Norbert Mecklenburg, *Goethe: Inter- und transkulturelle poetische Spiele*, München: Judicium, 2014)

^③ 尤见比鲁斯:《歌德的世界文学思想——历史还原》(Hendrik Birus, “Goethes Idee der Weltliteratur: Eine historische Vergegenwärtigung”),见 http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf, 网页访问日期:2016年6月2日。

^④ 参见比鲁斯:《歌德的世界文学概念和比较文学》,载《CLCWeb: 比较文学与文化》,2000年第2卷第4期(Hendrik Birus, “The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature,” in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2. 4[2000]),转引自 <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1090>, 网页访问日期:2016年6月2日。

^⑤ 梅克伦堡:《歌德:文化间与跨文化的诗性游戏》(2014),第431页。

日语的没落》^①(英译本出版时题为“*The Fall of Language in the Age of English*”^②)有着相同的指向,尽管其论证存在缺陷:将一种同质化、因而问题重重的日语概念定为日本唯一的国族语言^③——这是“国族”文学的特征;对其文本的解读要“透过民族国家的镜片,无论是将它们作为国家的化身、国家公共领域中被容忍的异见、国家合法的前驱,抑或国家未来的愿景”。^④

然而,并非每个全球英语的批评者都是本质上的国族主义者。克里斯特尔(David Crystal)假想了如下糟糕境况:“如果英语是(五百年中)人们要学习的唯一语言,那将是这个星球有史以来最大的知识灾难。”^⑤此观点仍有待深化:正如比克罗夫特(Alexander Beecroft)讨论过的那样,不存在源自单一中心、铁板一块的全球英语。相反,由于英语遍及全球,它也被那些接受和使用它的人以各自不同的方式改造。换句话说,英语不仅仅是一种被广泛接受的、离心的支配力量。一方面,它作为一种力量将自身植入其他文学语言的结构,^⑥并造成“对文学写作的国际制约:这些限制是世界市场强加于想象力的”^⑦。另一方面,它也转而受到向心力的影响,产生出不一而足、多种多样的英语,它们时时相互作用。^⑧无论是“英语”还是其文学经典,都并非稳定、单一的事物。正如罗斯(Bruce C. Ross)注意到的那样,英语诗歌现在被公认为“由存在于一组变体中的语言创造的多元艺术。[……]其多样性反映出英语在全球传播,其生命力缘于它并非产自英语诗歌的中心,而是产自全球移易、影响

① 日本語が亡びるとき:英語の世紀の中で,直译为“*When the Japanese Language Falls: In the Age of English*”——“当日语没落:在英语时代”

② 水村美苗:《英语时代日语的没落》,卡彭特译,纽约:Columbia University Press,2015年;日语原版出版于2008年。(Minae Mizumura, *The Fall of Language in the Age of English*, trans. by Juliet W. Carpenter, New York: Columbia University Press, 2015)这里有一个值得注意的扭曲,水村美苗著作的英语标题完全抹除了对日本和日语的强调;相反,书的护封还突出了来自多种亚欧语言的词语!

③ 水村美苗将同质化过程等同于当今英语的全球力量,她忽视了现代日语(尤其是其书面形式)本身就是相同的同质化过程的产物,不但取代了众多日语方言,还取代了日本南部的琉球语和北部的阿伊努语。因此,她虽然批判英语的殖民力量,却无视日本现代民族国家中日语的专制霸权。她也错失了一个重要的机会:通过比照日本自己在中国台湾岛、朝鲜半岛及其他地方强制推行语言的殖民主义历史来思考“英语时代”。

④ 比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》,伦敦:Verso,2015年,第197—198页。(Alexander Beecroft, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*, London: Verso, 2015)比克罗夫特在对“国族文学”(第195—241页)的讨论中指出,“国族文学”以本土白话的形式产生,旨在超越之前的“世界主义文学”(“cosmopolitan literature”,就古代汉语文言文来说),这正符合日本的情况(也符合现代中国的情况)。

⑤ 克里斯特尔:《英语作为一种全球语言》,剑桥:Cambridge University Press,1997年,第140页(David Crystal, *English as a Global Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997);此处转引自达姆罗什:《什么是世界文学?》(2003),第225页。

⑥ 关于英语如何影响其他语言的表达方式等思考,参见帕克斯:《你的英语正在展现》,载《纽约书评》2011年6月15日(Tim Parks, “Your English Is Showing,” in: *The New York Review of Books*, June 15, 2011);比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》(2015),第279—283页。

⑦ 莫雷蒂:《远距离阅读》(2013),第128页。

⑧ 比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》(2015),第259—264页及其余各处。

弥散的网络中。[……]从诗歌的角度来看,英语世界是多中心的。”^①

然而,我们可以找到出版物和翻译的统计数据。从语言使用人数来看,英语只是世界第三大语言(远远落后于汉语,后者的母语人数是英语的四倍,同时英语还稍微落后于西班牙语),但从英语译成其他语言的数量却是汉语的一百倍,而从其他语言译成英语的数量约是汉语的三倍。^②尽管英语文学自身是复调的、多中心的,但毫无疑问,市场的力量决定了文学的全球贸易。更重要的是,在互联网、全球资本和即时通讯跨越重洋的时代,对语言及文化多样性的主要威胁不只限于英语的直接支配;^③而是从整体上关乎文学与文化。这里,奥尔巴赫、艾略特、列维-施特劳斯和艾田蒲几十年前提出的悲观看法,被证明极富远见:对歌德而言,世界文学作为文化实践保证了各种当代文学文化相互启发和影响,然而它在今天却面临变为全球文学的威胁。全球文学并不关心文学文化来自何处,而是屈从于全球化市场的压力。在其中,来自任何地方的任何文学都会(通常是通过翻译)被欧美文学的经验扭曲。正如莫雷蒂指出的那样,“我们一直瘫痪于一个术语下的两种不同的世界文学:一种产生于18世纪之前——另一种晚于前者。‘第一种’世界文学由不同的‘地方’文化交织而成,其特征是显著的内在多样性;歧异常会产生新的形式。[……]‘第二种’世界文学(我倾向于称之为世界文学体系)被国际文学市场合为一体;它展现出一种日益扩张、有时数量惊人的同一性;它变化的主要机制是趋同[……]”^④事实上,或许可以让莫雷蒂的观点变得更加尖锐:最终,我们时代的全球文学很可能是歌德世界文学的对立和终结:全球文学是翻译和传播的结果,相应地,它不仅期望而且促成翻译。这种文学极其适应跨国的期待视野,需要翻译来保证经济效益,^⑤对其翻译也不再是传统意义上源语言和目标语言的调和,因为后者已经嵌入前者。

^① 罗斯:《“节奏之结”:英语诗歌世界》(Bruce Clunies Ross, “‘Rhythmical Knots’: The World of English Poetry”),载普兰德加斯特编《世界文学论争》(2004),第293、297页;另参见比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》(2015),第262—264页。

^② 这些统计数据是几年前的,摘自比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》(2015),第262—264页;如果有什么区别的话,那就是最近的数字会倾斜得更严重。

^③ 事实上,这里的趋势正好相反:在当今约十亿在线网站中,英语网站估计占百分之四五十,然而随着全球越来越多的国家发展自己的网上业务,它们的增长速度如今已被非英语网站远远超过。转引自 https://en.wikipedia.org/wiki/Languages_used_on_the_Internet,网页访问日期:2016年6月2日。

^④ 莫雷蒂:《远距离阅读》(2013),第134—135页。正如他在第130页所说:“决定性的历史转折仍是国际市场的建立,此前文学变化的主要途径是分歧,之后则变成了趋同。”

^⑤ 比克罗夫特指出:“人们愈加关注出版,为了维系文学生涯需要销售越来越多的译本,这些都促成了一个日趋同质的文学世界,这个世界通过创造单一文化而实现普遍性。”参见比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》(2015),第249页。比克罗夫特尽管承认这一糟糕的境况很可能成为现实,可他还是试图更乐观地看待未来,政府的干预会支持地方文学、区域文学、少数民族文学,使之在世界文学中各得其所。这种支持能否实现,它是否足以对抗全球资本主义和国际出版集团的力量,我不想深入思考这个问题。

经济和电子全球化如今裹挟我们；差不多两个世纪以前，歌德就已经为他所谓被市场力量驱动的、琐屑的“半文化”（“Halbkultur”）而担忧。^①歌德有助于我们的思考，并不是因为他的世界与我们相同，恰恰相反，认识他的世界是为了凸显我们的不同。我希望表明，他是有助益的，还因为他的世界和文学体现了那些我们不该遗忘却或已失落的理想。不同于我们时代兴起的反乌托邦，歌德——在他的思想和文学实践中——显得乐观而理想化，他的乌托邦尽管终究无法实现，却值得我们永久珍藏，即便这有悖于我们更理性的忧虑。因为在这个历史关头，世界文学和全球文学的二分，已变得十分紧迫；如果世界文学成于他异性、不可通约性和非同一性，那么全球文学确实是其对立面：它在单一的、市场导向的霸权下强求一律，抹除差异，出于某种同一性而非他者性将他者据为己有。达姆罗什将世界文学描述为“在原文化之外流通的文学作品”，而全球文学使得这个问题复杂化。仅举一显例，无论村上春树自己怎么想，确定他的“原文化”实际是什么，以及哪种“原文化”在何种程度上吸纳了“西方”并因此而被同化，并不是一件容易的事情。^②村上春树是否视自己为日本作家变得无关紧要；相比于早先村上作品的译者伯恩鲍姆（Alfred Birnbaum）拘谨的文风，现在的首席译者鲁宾（Jay Rubin）优美、流畅的语言显然更吸引大多数美国读者。正如村上是一位日本作家一样，鲁宾为我们呈现了一位西方作家，这位作家在日本和北美都如此富有影响以至于——就像安倍オースタッド玲子暗示的那样——“日本性”或“美国化”的标签都失去了意义。^③村上春树如今作为全球战车，被——且想被^④——轻松、快捷的阅读，并因此而被翻译。通过译者和编辑去历史化、去语境化、编选、同化的行为，村上畅通无阻地进入了外国文学文化的框架。^⑤他的小说在英语中同在日语中一样自如。

歌德的世界文学观并非如此。正如他在《箴言与反思》（*Maximen*

① 参见梅克伦堡：《歌德：文化间与跨文化的诗性游戏》（2014），第444页；达姆罗什：《什么是世界文学？》（2003），第13—14页。

② 村上春树经常被称为“最美国的”“最西方的”或“第一个全球的”日本作家，但他拒绝这类描述，坚称自己只取材于日本都市生活的经验——当然，这完全是一种文化杂合的经验。参见他与雷伊（John Wray）的谈话《小说的艺术，第182号》，载《巴黎评论》第170期（2004），（Murakami, “The Art of Fiction” No. 182 in: *The Paris Review* 170 [2004]），转引自 <http://www.theparisreview.org/interviews/2/the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami>，网页访问日期：2016年6月2日。关于村上春树的翻译，参见莱塞：《翻译之谜》，载《高等教育纪事》第49卷第5期（2002），B.7版。（Wendy Lesser, “The Mysteries of Translation,” in: *The Chronicle of Higher Education* 49.5 [2002]: B.7）

③ 安倍オースタッド玲子：《全球化对日本现代文学接受的影响：村上春树》，载格特曼、贺麦晓、帕伊济斯编《全球文学领域》，纽卡斯尔：Cambridge Scholars Publishing, 2006年，第23页。（Reiko Abe Auestad, “Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature: Murakami Haruki,” in: *The Global Literary Field*, ed. by Anna Guttman, Michel Hockx, and George Paizis, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2006）

④ 参见村上春树与雷伊的谈话；又参见安倍オースタッド玲子：《全球化对日本现代文学接受的影响》，第30—31页。

⑤ 安倍オースタッド玲子：《全球化对日本现代文学接受的影响》，第33页。

und Reflexionen)的注释中所说,“艺术是不可言说之物的中介”。^①他认为,象征使“思想在形象中无休止地发挥作用而无法被捕捉,即使用各种语言说出,也仍然不可表达。”^②确实,在其漫长一生行将结束之时,在其晚期诗歌包括《中德四季晨昏杂咏》(*Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*)中,歌德抗拒翻译而达到一种语言上的超越状态,这使得以德语为母语的饱学之士,如 20 世纪中叶的歌德研究权威施泰格(Emil Staiger, 1908—1987),绝望地叹息:“难道歌德丧失秩序感了吗?”^③尽管施泰格竭力把握歌德日益增多的并列(parataxis)措辞之缥缈特质,可他还是搞不清,究竟是“这句话毫无意义”,还是说这正是歌德晚期诗歌的“魅力”(“Zauber”)所在,施泰格在这片无人区中迷失了方向。^④其他德国学者也有类似感受。^⑤直到 20 世纪末,歌德晚期诗歌才开始被充分接受和认可。^⑥

与歌德一样,阿多诺的《美学理论》也把艺术与语言的关系视为有待解决的问题。^⑦阿多诺将荷尔德林(Friedrich Hölderlin, 1770—1843)晚期诗歌中的并列概括为“精湛的扰乱”(“kunstvolle Störungen”),^⑧使“语言转变为一系列不再依靠判断彼此衔接的要素”^⑨,并“扰乱口语以及时

① “Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen”——歌德:《箴言与反思》,第 729 条,《歌德全集》(汉堡版),特伦茨编,慕尼黑:Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 年,第 12 卷,第 468 页。(Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, no. 729, in: *Johann Wolfgang von Goethe: Werke* [Hamburger Ausgabe], vol. 12, hrsg. von Erich Trunz, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988)

② “... die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.”——歌德:《格言与反思》,第 749 条,《歌德全集》(1988),第 12 卷,第 470 页。

③ “Ist Goethe der Ordnung nicht mehr mächtig?”——施泰格:《歌德》,苏黎世:Atlantis, 1959 年,第 3 卷第 236 页。(Staiger, *Goethe*, vol. 3, Zürich: Atlantis, 1959)

④ 同上书,第 234、236 页。

⑤ 参见穆勒:《歌德晚期诗作(中德四季晨昏杂咏)》,载埃德、希默尔、克拉赫编《诗性世界花絮:罗伯特·米尔赫纪念文集》,柏林:Duncker und Humblot, 1971 年,第 53—87 页,尤见第 59—63 页。(Joachim Müller, “Goethes Altersdichtung *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*”, in: *Marginalien zur poetischen Welt* [Festschrift Robert Mühlher], hrsg. von Alois Eder, Hellmuth Himmel, Alfred Kracher, Berlin: Duncker und Humblot, 1971)

⑥ 参见克罗洛普:《歌德晚期诗作》,载《歌德年鉴》续集第 97 辑(1980),第 38—63 页,尤见第 41、42 页(Kurt Krolop, “Späte Gedichte Goethes”, in: *Goethe-Jahrbuch* NF 97, 1980);穆勒-塞德尔:《德国经典的历史性:1800 年前后的文学与思想形式》,斯图加特:Metzler, 1983 年,第 251—265 页(Walter Müller-Seidel, *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik: Literatur und Denkformen um 1800*, Stuttgart: Metzler, 1983);梅克伦堡:《自然诗与社会》,斯图加特:Klett-Cotta, 1977 年,第 74—87 页(Norbert Mecklenburg, *Naturlyrik und Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1977)。

⑦ 阿多诺:《美学理论》,法兰克福:Suhrkamp, 1990 年,例如第 108、113、114、121、122、171 页。(Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990)

⑧ 阿多诺:《并列》,《文学笔记》,法兰克福:Suhrkamp, 1989 年,第 471 页。(Adorno, “Parataxis”, in: Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp, 1989)

⑨ “[...] die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil.”——同上。

常与日常用语为伴的德国古典文学(不包括歌德晚年作品的雄健笔锋)”^①。阿多诺将并列理解为对“非同一客体”(“das nichtidentische Objekt”)的表达,^②后者由于抵抗交际功能的同化,而将自身从“掌控自然的魔咒”(“Bann der Naturbeherrschung”)中解放出来。^③并列是中国古典诗歌最普遍、最重要的手法之一,在荷尔德林和歌德晚期诗歌包括《中德四季晨昏杂咏》中随处可见。^④《中德四季晨昏杂咏》是歌德的“老年组诗,其特殊之处不仅在于其观看方式,更在于其将这种观看方式提升为诗的主题”。^⑤这种观看方式的特点是“悬浮不定”(“Schwebe”)和“短暂性”(“Übergänglichkeit”)。^⑥该组诗并非静谧安宁,而是处于动态之流中。其在不同文化间的传输与接受,要求一种翻译语言,用歌德的话来说,这种翻译语言“与原作中的各种方言土语、节奏、韵律和叙述方式相符”,并因此使得他者“再次凭自己的鲜明特色而使我们感到赏心悦目、如同本国作品一样”^⑦。

如上对歌德、荷尔德林晚期诗作和阿多诺等人思想极简短的回顾,引导我们将略显单薄的世界文学概念复杂化。歌德在1927年谈论世界文学时,恰好正在写诗。他当时的诗作与彼时乃至嗣后一个世纪德国的文学文化判然有别,他的诗有悖本土读者的阅读期待,也就是说,对于歌德诗作的阅读期待还有待生发。最重要的是,他做诗的灵感来自他者经验,包括波斯和中国文学的译本。^⑧在歌德眼里,自己此时的诗作,无疑是世界文学。他在晚年“不再喜欢阅读自己用德文写成的《浮士德》”,而更乐见其在一部法文译本中的光彩,并见出自己的作品“再次变得清丽、新

① “Störungsaktionen... an der gesprochenen [Sprache] ebenso wie am hohen Stil des deutschen Klassizismus... der, bis auf die mächtigen Gebilde des alten Goethe, mit dem kommunikativen Wort Kameradschaft hielt.”——阿多诺:《并列》,《文学笔记》,法兰克福:Suhrkamp,1989年,第479页。

② 同上,第488页。

③ 同上。

④ 参见特龙茨:《歌德的晚期风格》,载《有效之言》第5期(1954/55),第134—139页(Erich Trunz, “Goethes Altersstil”, in: *Wirkendes Wort* 5 (1954/55));亦可参见克罗洛普:《歌德晚期诗作》(1980),第55—60页。

⑤ “Alterslyrik, die nicht nur durch ihre Art des Sehens besonderen Charakter besitzt, sondern diese Sehweise zu ihrem Thema erhebt.”——特龙茨:《歌德的晚期风格》,第135、136页。

⑥ 艾希霍恩:《歌德晚期作品中的思想和经验》,弗莱堡:Karl Alber,1971年,第137页。(Peter Eichhorn, *Idee und Erfahrung im Spätwerk Goethes*, Freiburg: Karl Alber, 1971)

⑦ “[...] die den verschiedenen Dialekten, den rhythmischen, metrischen und prosaischen Sprachweisen des Originals entspräche.”——歌德:《西东诗集》,载《歌德》第2卷,第257页(Goethe, “West-östlicher Divan: Noten und Abhandlungen”, in: *Goethe*, vol. 2)。关于独特性与普遍性的结合,以及“它是自身”与“它会成为我们的”的批判性讨论,参见克里斯蒂娃:《自我的陌生者》,鲁迪耶译,纽约:Columbia University Press,1991年,第178—180页。(Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, trans. by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991)

⑧ 参见皮泽:《“世界文学”的出现:歌德和浪漫派》(2006),载达姆罗什编《世界文学理论》,奇切斯特:Wiley Blackwell,2014年,第29—30页。(John Pizer, “The Emergence of *Weltliteratur*: Goethe and the Romantic School,” (2006), in: *World Literature in Theory*, ed. by David Damrosch, Chichester: Wiley Blackwell, 2014)

颖、激昂”。^①歌德在思考世界文学的时候，也在创作中实践他异性、自我疏离和有意异化的理念。他似乎经常强调自我和他者的稳定身份——例如他常概括不同文化的文学特征——但他也热切地允许他者进入自我，从而动摇了任何这类稳定性。歌德晚期诗歌无疑是德语文学的组成部分，然而也远离故土、超凡脱俗。那是双重意义上的世界文学：既是阅读外国作品而被激发的文学，也是超越地域、文化和语言、不被任何国内外市场同化的完美文学：它是自己世界的陌生者。

达姆罗什给世界文学下了一个著名的定义：“世界文学不是一套经典文本，而是一种阅读模式：一种客观对待与我们自身时空不同的世界的形式。”^②我想补充一点：世界文学不只是（作为读者的歌德凭敏锐直觉发现的理想的）阅读模式，即接受；也是一种创作模式。世界文学可以被书写。它被写入某种文化空间，成为当地语言（不必是国族）传统的组成部分，但同时异于并疏离这一传统；它超越了界定这一传统的“期待视野”，却未进入其他视野之中。它不会留驻于当地或当代，很难被本土读者驯化。世界文学之“文化间的亲合性”（intercultural affinity）恰恰产生于“文化内的差异”（intracultural difference）。^③在我看来，这种文学似乎内在地异于并超越本土的词汇句式，正如达姆罗什注意到的，它很可能要求从翻译中获取阅读模式——即便因有意违反母语规则，抗拒“与日常用语为伴”，而使翻译的前景扑朔迷离，疑问重重。总之，依我之见，世界文学似乎不止是一个接受范畴，也是一个生产范畴，甚至本体论范畴。

不难想象这种文学及其极端情况，比如乔伊斯（James Joyce，1882—1941）的《芬尼根守灵夜》（*Finnegans Wake*）和施密特（Arno Schmidt，1914—1979）的《纸片的梦》（*Zettel's Traum*）。这类文学一经翻译必有所损益，与原作大不相同。这里，我们看到另一组有趣的对立：世界文学成于翻译，只有通过翻译，通过这种无处不在的转化行为，才能被概念化，然而这并不意味着，易于翻译的作品便是成功的世界文学。相反，抗拒翻译能够产生世界文学。这不是说，乔伊斯或施密特之所以是世界文学，是因为他们根本不可译，而在于其有别于自己原来的文学文化。他们在原作中展现了他异性，随后在翻译的转化重构中，对他异性的展现再次发生，同时也被扬弃。

有趣的是，这些作品也往往成为本国文学传统中的经典。这里，我们遇到了传统之悖论：被传统追尊为往昔“代表”的作品，往昔却往往超

① 达姆罗什：《什么是世界文学？》（2003），第6—7页。

② 同上书，第281页。

③ 梅克伦堡：《歌德：文化间与跨文化的诗性游戏》（2014），第404页。

出同代人的期待视野。经典文本不仅是被追尊的,而且因其在当时与众不同,也从不代表那一特定时代(无论歌德、荷尔德林还是晚年的杜甫,都与当时众多顺应时代期待的更成功的作者截然不同,因此被长久遗忘)。这些作品无疑有别于自身的文化环境,只要我们意识到其在文化内的他异性和超越性,它们就能保持自己原初的不同。我相信,这是设想“一套经典杰作”(“canon of masterpieces”)构成世界文学经典的唯一方式:这些作品从不被原初文化所限制,超出“原文化”(达姆罗什)而发声。卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924)是世界文学——无论在德语区还是在译作中均是如此——他的风格完全是他自己的:无论对于德语读者还是其他语言的读者,他都同样非常、甚至陌生。如康戈尔德(Stanley Corngold)所说,“卡夫卡意识到自己特殊的天赋,常常因此而畏惧”,这一天赋使他遭受更多痛苦,因为他感受到了自身的陌生性,换用克里斯蒂娃(Julia Kristeva)的话来说,他的存在成了他自己的陌生者。^①他是世界文学,因为他抗拒被吸收、归化、整合进任何文化视域,包括自己原初的文化与文学世界。日本的诺贝尔奖得主大江健三郎的情况或许更加极端,他的语体如此明显地背离了日本语言、文学的常规,以至于教师们为了展示其小说的独特性,要求学生寻找他日语使用中的“错误”。另一个例子是同样来自日本的黑泽明(1910—1998),他的天才在国外远比在日本本土更知名。他1957年的电影《蜘蛛巢城》(直译为 *Spider Web Castle*, 但被翻译成 *Throne of Blood*)是对莎士比亚(William Shakespeare, 1564—1616)《麦克白》(*Macbeth*)彻底的再想象:将原剧变为一部电影和一个通过传统能乐审美形式讲述的中世纪日本故事,以电影形式翻新莎士比亚的戏剧,同时弃置莎氏语言和英国戏剧的审美形式。《蜘蛛巢城》既非《麦克白》亦非其翻译,既非英国的亦非日本的,既非电影亦非戏剧。然而,它“不可思议地成为《麦克白》最成功的电影版本,尽管它与莎剧的细节相差甚远。”^②

^① 康戈尔德:《卡夫卡和少数文学的方言》(Stanley Corngold, “Kafka and the Dialect of Minor Literature”),载普兰德加斯特编《世界文学论争》(2004),第289—290页。

^② 布鲁姆:《莎士比亚:人的发明》,纽约:Riverhead Books,1999年,第519页(Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1999)。这里的《蜘蛛巢城》为莫雷蒂的观点提供了例证。莫雷蒂认为,当小说在不同文学间传播时,其“情节”(plot)不变而“语体”(style)会变:“情节在很大程度上独立于语言;因此它多少会保持一致,不仅从一种语言到另一种语言时是这样,甚至从一种符号系统转变为另一种时(从小说转变为插画、电影、芭蕾舞剧……)也是如此。而语体却只关乎语言,对小说的翻译几乎总是一桩背叛(traduttore, traditore; 翻译者,即背叛者)。事实上,小说的语体越复杂,其特质在翻译的过程中就越可能丧失。”参见莫雷蒂:《远距离阅读》(2013),第133—134页。

北岛

歌德在谈及世界文学时,有一个霸权区域——欧洲,他想象中的世界文学(至少在一定程度上)要与这一区域相合,但在欧洲范围内,却没有某种单一的霸权语言或霸权文化;事实上,自古及今,欧洲文学一直被看做或不得不是客居的陌生人和流亡者的领地。^①对歌德而言,至少法语、英语和德语是不相上下的,是他揽取远方作品的起点。歌德唯一绝对的参照点在古代:古希腊文学。我们今天的境况与之不同:不能用英语(或诺贝尔奖委员会能读懂的其他语言)阅读的作品无法获得诺贝尔奖。^②虽然在更广阔的区域中——东亚^③、欧洲等——文学流通并不必然仰赖英语,然而作者一旦从单个国家进入全球市场,英语就成为交流传播的基本媒介,作品通常要在英译本的基础上才能被译成其他语言。从文化资本和经济实力(而非母语人数)来看,其他所有语言目前均不及英语。

语言和文学同化的压力只会与日俱增,因为文化全球化和经济全球化运作的原则并不相同。经济全球化基于抹除差异、规模效益和产品服务的普遍一致。我们都想要同样的 iPhone。相反,在理想情况下,文化全球化成于持久的他异性和多样性的观念。在欧盟内部,这类观念受到特殊规则和免税条款的保护,以对抗规模效益,如法国奶酪、意大利面和德国啤酒均是受保护的。文学风格不受这类保护,我们必须问,当代作家在全球取得的成功,在何种程度上——尽管取决于精确标准化的翻译和市场策略——反映出文化全球化的夙愿,又在何种程度上体现出经济全球化的逻辑?

1987至1989年间,我作为留学生就读于北京大学,见证了近期中国历史中思想最激荡的时期的最后阶段和剧烈终结。1976年后,尤其是1978年后,文学在中国变得事关重大。通宵创作的诗歌和短篇小说张贴在“民主墙”以及北京诸高校、其他各色场所的墙壁上,被视为社会、文化和政治上的真理力量。在1980年代晚期,在北京大学的校园里,几乎夜夜都能听到各种诗歌朗诵。我的不少中国朋友通过中译本受到西方现

^① 从但丁到乔伊斯,很多人都是如此。参见莫雷蒂:《远距离阅读》(2013),第35—40页。

^② 正如比克罗夫特指出的那样,“从1900年到2013年的110位诺贝尔文学奖得主中,只有8位[……]用非欧洲语言写作,其中除了莫言和两位日本作家,其余的或是在欧洲本土、周边写作,或是正处在欧洲人的统治之下。”比克罗夫特对于这一情况表达了某种理解:“毕竟,评审者只能评价那些他们能用原文阅读或已被翻译过来的作品,因此,翻译体系中的不公几乎一定会体现在评奖体系中。”(比克罗夫特:《世界文学生态:从古至今》[2015],第257页)

^③ 参见索恩伯:《移动中的文本帝国:日本文学中的中国人、朝鲜人和“台湾人”的跨文化性》,坎布里奇:Harvard University Asia Center, 2009年。(Karen Laura Thornber, *Empire of Texts in Motion: Chinese, Korean, and Taiwanese Transculturations of Japanese Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2009)

代文学和哲学的启发,将自己想象为深邃的存在主义者。这是一个发生变化的时刻。早先,在1970年代早期至1980年代早期,“伤痕文学”“寻根文学”和“朦胧诗”的作者采用西方形式写作,却并不面向西方读者,他们明确地力求打破地方性的文学规范亦即政治规范,后者界定了什么表达是可接受的。他们自己的世界文学形式,是在外国文学的激发下重述中国自己的经验,既不是面向外国或为翻译而写,也不为了经济收益或国际认可而写。尽管其灵感来自西方现代主义,但它无疑是地方性的:不仅是一般意义上中国的,而且明显是中国大陆的,为呼应在中华人民共和国成长起来的新一代人的经验而形成了一种都市风格。无论是在文化还是政治上,“伤痕文学”“寻根文学”或“朦胧诗”的语言,表现的都是中华人民共和国的生活,就像鲁迅的作品表现的是他所处的时代和环境。虽然按照正式说法,朦胧诗集仅限于内部发行,然而第一年来到北京大学的外国交换生也能轻而易举地买到它们。但据我所知,没人通过出版这些诗集赚钱,它是被阅读、被记忆、被传抄、被朗诵的文学,而不是用来出售的。

在1980年代中晚期之前,在文革结束后的十年间,西方汉学家开始发现并翻译出版这类新的、飞速发展的文学,把崭新的中国声音——又一个(现在是后文革)“新中国”的声音——介绍给国际读者。新一代中国作家的作品以多种欧洲语言出版发行,他们对自己的写作越发自信,逐渐形成一种智性的优雅风格,并被当局所接纳。他们的国际出版商往往并非那些全球出版巨头,而是学术机构或较小的、偏重思想性的出版社。今天,这一切似乎都已是遥远的回忆。随着中国充分参与全球经济,中国文学涌现出一些更成功的作家。与此同时,在当代中国,无论从文化方面来看,还(尤其是)作为一种政治批判的声音,文学似乎在很大程度上丧失了思想上的紧迫性。只是一些国际知名作家的少量经典远销海外,并最终通过莫言获诺贝尔奖而得到认可,而莫言在中国政治体制中位居要职。^①

这些经典是世界文学吗——如果它们只是依靠翻译而获诺贝尔奖?还有,村上能否如全球崇拜者多年所愿(如非奢望的话)成为下一位诺贝尔奖得主?也许吧。还有北岛,尽管他似乎不太可能——诺贝尔奖委员会需要在全世界保持平衡,近期要优先承认其他的:不是其他作家甚至其他语言的文学,而是其他~~国家~~国家,仿佛莫言现在代表的与其说是“汉语文学”,倒不如说是中华人民共和国的文学,就像中共中央宣称他获奖“既

^① 关于莫言的政治地位,参见林培瑞:《这位作家配得诺贝尔奖吗?》,载《纽约书评》,2012年12月6日(Perry Link, “Does This Writer Deserve the Prize?,” in: *New York Review of Books*, December 6, 2012), 见 <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/dec/06/mo-yan-nobel-prize/>, 网页访问日期:2016年6月2日。

是中国文学繁荣进步的体现,也是我国综合国力和国际影响力不断提升的体现。”^①相反,很多年前,中国政府曾严厉谴责将诺贝尔奖颁给住在巴黎的作家高行健,称呼生于中国的高行健为“法国作家”,指控瑞典皇家科学院被“政治目的”所驱使。^②讽刺的是,政府斥高行健为“法国作家”,类似观点也存在于中国先锋作家如欧阳江河等人的批评中:在欧阳江河看来,高行健的作品不配获诺贝尔奖,因为它们既无法代表后毛泽东时代的中国文学,也没有表现当代中国大陆的社会现实。^③换句话说,中国文学仍被要求表现自身以外的事物;对国家政治环境的参与,界定和归纳了其文学特质。

1990年,宇文所安(Stephen Owen)的文章《什么是世界诗歌》引发了对北岛诗歌价值乃至性质的激烈争论。^④那时,北岛在国内外的声望主要和两件事有关,一是他早期的政治诗,二是1978至1980年间,他勇敢地编辑“非官方”杂志《今天》,直到这份杂志后来被查封。时至今日,北岛自己的文学发展早已不再局限于起步阶段,流亡海外的经历使之愈加复杂。^⑤然而,宇文所安关于“国际诗歌”的主要问题,在当今远比1990年更具紧迫性。国际诗歌“有自行翻译的本领”,“写来就是为了不会在国际旅行中变质”,是面对“国际读者(换言之,西方读者)认同的后果和权力”而写的“极为适合翻译的”诗。宇文所安担心“一个奇特现象:一个诗人因其诗作被译得很好而成为本国最重要的诗人”,还担心“国际读者赞赏这些诗,想象其未因翻译损失诗意时是什么样子”,而“本土读者也赞赏这些诗,因为知道国际读者多么欣赏它们”。

英语世界对北岛的引介,确实提供了一个关于同化的典型案例,尤其是1988年出版的北岛早期诗歌的英译选集《八月的梦游者》,宇文所安两年后的评论正是以它为主要对象。宇文所安指责北岛的诗歌“有自

① 参见林培瑞:《这位作家配得诺贝尔奖吗?》。

② 参见洛弗尔:《全球经典中的中国文学:寻求承认》,载石静远、王德威编《全球中国文学——论文集》,莱顿: Brill, 2010年,第200页(Julia Lovell, “Chinese Literature in the Global Canon: The Quest for Recognition,” in: *Global Chinese Literature: Critical Essays*, ed. by Jing Tsu and David Der-wei Wang, Leiden: Brill, 2010);更全面的介绍,参见洛弗尔:《文化资本的政治:中国对诺贝尔文学奖的追求》,檀香山: University of Hawaii Press, 2006年(Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for the Nobel Prize in Literature*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006)。

③ 洛弗尔:《全球经典中的中国文学:寻求承认》,第213—215页。

④ 宇文所安:《什么是世界诗歌》,载《新共和》,1990年11月19日,第28—32页(Stephen Owen, “What is World Poetry,” in: *The New Republic*, November 19, 1990)。一些对宇文所安颇为激烈的回应,参见埃德蒙:《一种共同的陌生性:当代诗歌,跨文化相遇和比较文学》,纽约: Fordham University Press, 2012年,第219页,注释13(Jacob Edmond, *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, New York: Fordham University Press, 2012);亦参见达姆罗什:《什么是世界文学?》(2003),第20页。

⑤ 对北岛和其他中国当代流亡作家作品的出色分析,参见柯雷:《精神、混乱和金钱时代的中国诗歌》,莱顿: Brill, 2007年,第138—186页。(Maghiel van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden: Brill, 2007)

行翻译的本领”，事实上，这在译者杜博妮(Bonnie S. McDougall)的《序言》中早有体现。她在《序言》中谈及“北岛诗歌的普遍本质”，称其为“适合翻译的”，因为其“意象大多取自自然界和都市的现象，西方读者对此和中国读者同样熟悉”。而且，“这些诗歌结构相仿，都是基于普遍的几何或逻辑模型。”总之，根据杜博妮的说法，“因此，这些诗歌的表层结构在翻译中并不会会有显著损失”。^①

同宇文所安一样，我很关注北岛早期诗歌的品质，而《八月的梦游者》中的诗歌已然成为人们重新审视的对象。不同于宇文所安，李点和埃德蒙(Jacob Edmond)等人的评论更多着眼于汉语原作而非英语译本。李点指出北岛的语言是如何从一场“同语言的搏斗”中幸存下来：北岛的语言“抗拒着词典用法”，“他神秘的风格、断裂的句法和破碎的意象，使哪怕专业读者也难以读懂”；李点注意到，北岛诗歌“意象与意象，行与行、节与节之间的转换缺乏逻辑”，其意象是“诸多悖论的集合”，他“倾向于猛烈地重组旧的语言符码”；李点强调，即便发生再断裂，北岛作品中依然有传统的中国元素。^② 因此，人们对这类诗歌的拒斥与对歌德晚期诗歌的指责非同寻常地相似：中西评论家都宣称北岛的诗“整体看来毫无意义”，“我读的越多，懂的越少；[……]我越是想阐释，它就越显得杂乱无章。”^③ 总之，李点的立场和宇文所安不同，他认为北岛诗歌体现的并不是缺少根基的全球主义，恰恰相反：“它体现的是对大行其道的全球主义的不满，是未被机械化和自动主义破坏的人性，是对无论何种形式的压抑与控制的挣脱，无论后者是单一的政治意识形态，还是肆虐的商业主义。”^④

李点将北岛置于1970年代早期以来中国的政治气候和中国漫长的政治传统的语境中，而埃德蒙——他也发现了北岛诗中那些中国特有的意象和句法——则展现出北岛诗歌如何引发“中国诗歌”和“世界文学”的多重解读，这些解读最终又是如何密不可分。^⑤ 1976年，北岛作为不久后被称为“朦胧诗”的诗歌流派之最具影响力的早期领袖脱颖而出，他从根本上拒绝“与日常用语为伴”。他的诗不仅令当时主管政治和文学的官员感到“朦胧”，而且还汲取了西方现代主义文学的养分，^⑥ 从而打破了

① 北岛：《八月的梦游者》，杜博妮译，伦敦：Anvil Press Poetry, 1988年，第14页(Bei Dao, *The August Sleepwalker*, trans. by Bonnie S. McDougall, London: Anvil Press Poetry, 1988)。一个简短的评论，参见李点：《北岛的汉语诗歌，1978年—2000年：抵抗与流亡》，刘易斯顿：Edward Mellen Press, 2006年，第102—103页。(Dian Li, *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978—2000: Resistance and Exile*, Lewiston: Edward Mellen Press, 2006)

② 李点：《北岛的汉语诗歌，1978年—2000年：抵抗与流亡》(2006)，第71、83、90、93、107页。

③ 转引自李点，同上书，第83页。

④ 同上书，第126页。

⑤ 埃德蒙：《一种共同的陌生性：当代诗歌，跨文化相遇和比较文学》(2012)，第95—124页。

⑥ 同上书，第101页。

对中国诗歌的预期。他深植于中国诗歌传统的地方色彩和中国大陆的生活经历(文革开始时,他只有十七岁),也以多种方式颠覆了外国文学读者的预期。根据埃德蒙的分析,北岛的诗歌“既不局限于去历史化的世界诗歌语境,也不局限于历史性、自传性的解读”,更准确地说,“对北岛的诗歌,既可以做历史的解读,也可以做逸出历史的世界诗歌的解读,二者之间的张力正是其作品结构的关键之处”。^①

1990年,宇文所安批评北岛诗歌公然迎合西方读者对于具有普遍性的“世界诗歌”的要求:既要容易阅读,又要保留适量的“地方色彩”和“惬意的种族划分”。在我个人看来,他所回应的与其说是北岛的汉语诗歌,倒不如说是外在于它的两个现象:一是全球文学文化的出现,最终将中国当代诗歌带入了(西方人设想的)世界文学之中;一是杜博妮的翻译,不仅将北岛“介绍”给欧美读者,也在此过程中使之变得易于理解和误解。与杜博妮自己的断言相反(也非如宇文所安所说,那些诗歌“有自行翻译的本领”;从另一个角度来看,这恰恰是对杜博妮译诗的褒奖),北岛早期诗歌其实并不是“普遍的”;只是英语翻译抹除了汉语诗歌内部原有的冲突和张力。

试看《八月的梦游者》中题为《你好,百花山》的第一首诗。^②这首诗写于1972年,其时文革正值高潮,而杜博妮的译本并未提供这一关键信息。^③这首诗的第一句是“琴声飘忽不定”(杜博妮译为“The sound of a guitar drifts through the air”),读者或许会好奇,这里的“guitar”对译的是哪个汉语单词?答案是惯指古筝的“琴”,但也可指一般意义上的弦乐器。另一方面,“guitar”译成汉语当为“吉他”,这个汉语单词是从英语音译过来的,而北岛在这里并未选用它。那么,是什么促使译者将“琴”译成“guitar”呢?

通过重新审视北岛的原诗,埃德蒙质疑杜博妮的翻译和宇文所安的结论;他指出,《你好,百花山》中这样的情况还有很多,宇文所安所谓“没有历史”、没有国族景观的“普遍诗歌”只是翻译创造出来的。^④李点主张,翻译北岛作品时,应当添加适量注释,以便向西方读者揭示其在古今中国文化中的潜在含义。^⑤以“百花山”这个地名为例,它指的是北京附近的一座山,但对每个中国读者(当然是1970年代每个读到这首诗的中国

① 埃德蒙:《一种共同的陌生性:当代诗歌,跨文化相遇和比较文学》(2012),第123页。

② 北岛:《八月的梦游者》(1988),第19页。

③ 杜博妮在其序言中仅仅指出,书中第一部分的诗“写于1970年至1978年之间”;参见北岛:《八月的梦游者》(1988),第15页。显然,这并不是普通的八年,这一时期发生了一系列引人注目的政治变革,从文化大革命转入一个相对开放的时期。

④ 埃德蒙:《一种共同的陌生性:当代诗歌,跨文化相遇和比较文学》(2012),第110—123页。

⑤ 李点:《北岛的汉语诗歌,1978年—2000年:抵抗与流亡》(2006),第107页。

读者)而言,它却另有所指——毛泽东“百花齐放”的方针。通过“百花”这一词语的暗示,当正在经历1972年恐怖与动乱的中国读者读到关于“野花”的那行——“开放,那是死亡的时间”(杜博妮译为“*Their flowering is their time of death*”),一定会想到仅过去十五年的“百花齐放”;也一定会注意到“开放”具有“开花”和“对外开放与(政治)改革”的双重意义。最后,1972年的中国读者绝不会将“这山中恐怖的谣传”(杜博妮译为“*the mountain's tale of terror*”)简单误读为超然的、现代主义的国际诗歌。而且,当年北岛写下这首地下传抄的诗歌时,不可能想到要将其卖给对“世界文学”感兴趣的国际读者。换言之,宇文所安的批评不仅是基于高度同化的、普遍化的译本,而且这个译本是在诗歌写成十八年以后出版的,1972至1990年特殊的时间跨度使中国诗歌与政治的关系发生剧变,中国文学在全球市场中的境遇也迥然不同。

杜博妮对诗中所有这样的地方全都做了去语境化和去历史化的改写。最后几行“那是风中之风,使万物应和,骚动不安”(“*That was the wind within a wind, / causing the myriad things to resonate, yet restlessly and troubled*”),杜博妮译为“*It was a wind within a wind, drawing / An agitated response from the land*”,既省略了体现中国传统宇宙观的“万物应和”,又省略了拟人地表现这一宇宙观如何被打乱的“骚动”和“不安”,代之以用“*drawing*”引出一个机智的现代主义跨行,并凭空虚构出一个乏味的“*the land*”。简言之,这一普遍化的译本抹平并删除了汉语诗歌中一切体现传统和动荡不安的地方,其中,标题“百花山”特有的隐含意义被剥落殆尽,却刚好满足了西方读者对隐约可见的“地方色彩”的欲望。无论如何,去语境化和去历史化的改写,并非偶然或无意;对作者文本的强力介入有一个目的:用萨义德(Edward Said, 1935—2003)的话说,它们创造出一种崭新的、全然不同的“世俗语境”(“*worldly context*”)。引人注目的是,同样的改写同时(1989年)发生在村上春树的小说译本《寻羊历险记》(*A Wild Sheep Chase*,日语原作出版于1982年)中,小说的时间设定——1970年,日本历史上政治动荡的一年——被去除,这使得这一文本转变“成为一部截然不同的小说”,而其他语言的译本基于第一个英译本,进一步延续了这种做法。^①

如果看到北岛后来的诗歌如何被英语翻译推向市场,^②人们一定会

^① 安倍オースタッド玲子:《全球化对日本现代文学接受的影响》(2006),第28—29页。正如她指出的那样,为了提高速度、图一时之便,村上春树的作品往往不是由日语原作,而是由英译本翻译成其他语言,这被一些人视为丑事,却获得了村上的认可。

^② 参见柯雷:《精神、混乱和金钱时代的中国诗歌》(2007),第145页。其他诗人身上也有同样的情况;参见柯雷:《粉碎的语言:中国当代诗歌与多多》,莱顿:Research School CNWS,1996年,第99—101页。(Maghiel van Crevel, *Language Shattered: Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*, Leiden: Research School CNWS, 1996)

赞同宇文所安的批评：国际读者阅读北岛的诗歌，常常只是为了其中的政治讯息，以满足其对于“政治美德的渴求”，因为无论是2016年还是1990年，“为中国民主斗争正是时尚”。但如果我们讨论的是那些写于1972年的地下诗歌，这一批评就犯了历史错误；它真正的标靶并非北岛的原作，而是杜博妮1988年出版的英译本。尽管宇文所安所言大体不错：“描写为民主斗争和真正去为民主斗争并不是一回事”，但北岛在1972年写下《你好，百花山》，本身就是一个值得敬畏的言语行为，它确实是民主斗争的组成部分；1978年，他以意味深长的《今天》为题创办杂志，亦是如此。那时，中国大陆的作家还远无法预见到全球文学市场的出现，他们写诗的确是一种政治行为；他们的政治立场还不像十年以后那样可以转变为诗歌的“卖点”（宇文所安）。^①

但正如埃德蒙提醒我们的，北岛早期诗歌绝不仅仅是“民主斗争”的组成部分。1972年，西方现代主义（或后现代主义）尚未流行，并不像其后几十年里那样人尽皆知、易于仿效。北岛打破了中国诗歌语言的常规，但也同过往的文学保持冷静的对话；从这个意义上说，他既不是“国际的”也不是“普遍的”。就像歌德晚期的诗歌，尽管其灵感来自中国文学和波斯文学，但并非“国际的”和“普遍的”。从文化上看，北岛的诗歌是独特的，这不仅在于它回应了自身的政治境况，反抗当时的政治正统。更重要的是，它以如此特殊的方式，彻底拒绝了中国诗歌的结构正统，即诗人对其境况的回应。正因如此，《回答》是北岛最重要的诗歌。^②它彻底重构了两千多年前《诗大序》奠立的中国正统诗学，后者认为社会政治境况会引发诗人内在情感的回应，而诗歌则是这种回应的外在表现。^③北岛在援引传统诗学意象和经验的同时，又对其加以改造，因而他的诗歌完全是现代主义的，并不是全球的和普遍的。北岛在写诗的时候营造了一种与周围一切格格不入的他异性。它的价值既不在于其政治功能，也不在于符合某种普遍化的（从来都是西方的）对“好诗”的理解。它（过去和现在）是世界文学，并不是因为它能被英语翻译阉割、碾平，而是因为它能同时“巧妙的打乱”文学表达的地方符码和全球符码。换言之，恰恰是表面上“普遍化”的翻译，削损了北岛诗歌想要传达给世界的内容：如梅克伦堡所说，世界文学产生于“文化内的差异”；我们在英语翻译中得到的

① 参见柯雷：《精神、混乱和金钱时代的中国诗歌》（2007），第145页及其参考文献。

② 这一讨论，参见埃德蒙：《一种共同的陌生性：当代诗歌，跨文化相遇和比较文学》（2012），第101—109页。

③ 关于这一问题的敏锐讨论，参见宇文所安：《中国文学思想选读》，坎布里奇：Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992年，第37—56页（Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992）；范佐伦：《诗歌与人格：中国传统的读解、注疏和阐释学》，斯坦福：Stanford University Press, 1991年，第52—115页。（Steven van Zoeren, *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*, Stanford: Stanford University Press, 1991）

并非世界文学,而是全球文学,那些诗歌可以由来自任何地方的任何人写出来,就好像它们产生于一个没有历史、可以随意使用语言的无人地带。

王维

如果让中国读者从“中国诗歌的黄金时代”——唐代(618—907)中选出五位最重要的诗人,你很可能会听到王维(699—759,或701—761)的名字。如果让西方读者选出三位最重要的唐代诗人,王维必居其一。为王维赢得全球读者推崇的是他的“自然诗”:这类诗歌受到佛家哲学的启发,看似非常简单,却被誉为“中国自然诗”的典范,是中国诗歌最受国际欢迎的“体裁”。正如余宝琳(Pauline Yu)注意到的那样,“王维诗歌的译本[……]多于其他任何中国诗人。”^①这绝非偶然:自然意象具有感知的普遍性和象征潜力,很容易跨越时间、语言和哲学的差异,使一首8世纪的中国诗歌融入我们自身的阅读经验。自然意象往往易于理解,具有普遍性和原型性。^②因此,西方读者自然而然地将“中国自然诗”纳入18/19世纪欧洲的诗歌观念:这种诗学理想形成于欧洲工业革命时期,这并非巧合;它将自然重构为一个“未受破坏”且“有治愈功能”的乌托邦式的庇护所,与人类控制和体验的那个飞速变化的世界相对立。毫不夸张地说,“中国自然诗”的观念完全是服务于欧美文学和文化思想的发明;比如它反映出,在德国,“自然诗”被界定为诗歌的主导范式。^③因此,在全部中国诗歌中,“风景诗”成为“其对世界文学最大的贡献”^④。相应地,在对中国诗歌的翻译中,这类“风景诗”或“自然诗”长期占据主流。更准确地说,对作为世界文学的“中国自然诗”极具选择性的翻译实践,界定和左右了中国诗歌在全球读者心目中可能的样子。这一中国诗歌的范式,最初存在于中国之外,却在20世纪成功输入中国,成为更广泛的自我东方化趋势的一部分。“中国自然诗”与其说是一个翻译现象,倒不如说是一种重构:将中国诗歌再造为某种在欧洲18世纪以前根本不存在的物。我们远未将其当成真正的世界文学,感受其中蕴藏的文化他者性;

① 余宝琳:《王维的诗:新译与注释》,布卢明顿:Indiana University Press,1980年,第xi页。(Pauline Yu, *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1980)

② 梅克伦堡:《自然诗与社会》(1977),第13页。

③ 在对中国古典诗歌的阐释中,“自然诗”是“一个毫无批判价值的浅薄标签。”参见柯睿:《盛唐山水文学中的词汇和语篇》,载《通报》,1998年第84卷1—3期,第63页。(Paul W. Kroll, “Lexical Landscapes and Textual Mountains in the High Tang,” in: *T'oung Pao* 84.1—3[1998])

④ 德邦:《中国诗的形式和特征》,载德邦编《东亚文学》(封·泽主编“文学研究新百科辞典”书系第23卷),威斯巴登:Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion,1984年,第19页。(Günther Debon, “Formen und Wesenszüge der chinesischen Lyrik”, in: *Ostasiatische Literaturen*, hrsg. von G. Debon[*Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus von See, vol. 23])

相反,我们发现自己仍然停驻于故土,置身于一片熟悉的世界。在这一过程中,我们选择性地遗忘了17世纪敏锐的中国批评家金圣叹(1610—1661)所说:“唐人妙诗,从无写景之句”。^①

下面的讨论将会聚焦《鹿柴》这首诗,即便在王维本人的诗集中,它也堪称卓越。这里是原诗及其英语逐字对译,紧随其后的是两个颇受好评的译本:

空山不见人, Empty / mountain / not / see / person, people
 但闻人语响。 Only / hear / person, people / speech / echo
 返景入深林, Return, reflect / light (or shadow) / enter / deep / forest, wood
 复照青苔上。 Again, resume / shine, luster / blue-green / moss / upon, rise

“Deer Fence”(宇文所安)

No one is seen in deserted hills,
 only the echoes of speech are heard.
 Sunlight cast back comes deep in the woods,
 and shines once again upon the green moss.

“Deer Enclosure”(余宝琳)

Empty mountain, no man is seen.
 Only heard are echoes of men's talk.
 Reflected light enters the deep wood
 And shines again on blue-green moss.

宇文所安和余宝琳贡献了两个非常不错的主流英译本。二者大同小异——都基于一些关键的选择,使汉语文本与我们的经验和期待相适应。仿佛这首诗中有某种模糊的“中国的”东西;对大多数读者而言,如果他们不了解中国绝句与日本俳句的区别,那也可以说成“日本的”;不管怎样,至少,我们不会误以为这个文本最初是用英语写的。余宝琳的措辞相当接近古汉语,但仍和宇文所安一样,依靠某种介入而创造出一首用英语读来通俗易懂的诗歌。

让我们简要回顾一下这个汉语文本。在古汉语中,动词不体现时态和体,名词也不区分性和数,这些标记可以被添加,但不是非此不可,在一首二十字短诗的紧凑结构中往往被省略。汉语没有任何形式的变位和变格。句中明确的主语可有可无,在诗中通常隐而不现。虽然有词性,但词的语法应用很灵活,在王维这首诗中,将最后一个词作为介词(汉语中的后置词)还是动词是一个关键问题。

第一、二行显然没有主语——除非把山本身当成主语,这迫使两位译者采用被动句式。宇文所安进而将第一个词“空”(“empty”)过度翻译为“deserted”,冗余地暗示出人的缺场,其实同一行中已明确提及这一点;他还“山”(“mountain”)缩减为“hills”(但在这里选择了复数),并重新排列了语序。具体的“deserted hills”并不符合汉语原意,相反,王维用

^① 转引自王靖宇:《金圣叹》,纽约: Twayne, 1972年,第41页。(John Ching-yu Wang, *Chin Sheng-t'an*, New York: Twayne, 1972)

的是原型,指的并非具体事物而是事物的范畴。^① 最成问题的翻译是宇文所安的“no one”和余宝琳的“no man”,因为无论何种选择都是用“no”否定“one”或“man”,然而在汉语中“不”这个字并非否定主体,而是否定动词“见”(“to see”)。换言之,这行诗讲述的并非见到了(或未见到)什么,而是“见”的无能为力。这是一种重大的哲学差异,它关乎这首诗的主旨:在我读来,因为这个汉语文本用的是事物和词语的原型,所以它表述的主题其实是关乎人类感知和表达的可能性。

相形之下,两位译者都将这首诗当做一首风景诗,强调人的缺场(或仅间接的在场)。在汉语中,第一行只有两个原型名词“山”(“mountain”)和“人”(“man/person/people”),对原型“见”(“seeing”)的否定和概念原型“空”(“empty/emptiness”)修饰它们。第二行始于另一个限定词“但”(“only/merely”),紧接着是原型“闻”(“hearing”)和重复出现的原型“人”(“man/person/people”),最后则是被“响”(“echo”)修饰的“语”(“speech/talk/language”)。简言之,尽管两位译者都暗示人类主体的在场,宇文所安还为这一主体创造出一幅具体的风景,但原诗作为人类语言制品,其实是以自我否定的方式对人类最基本的两种感知形式“见”和“闻”的不可能性做了哲学表述。这个文本自身就是诗歌的主体,我们完全弄不清,它或许在(或没在)描绘一幅怎样的“景象”。事实上,这首诗没有描绘任何景象。相反,它是对人类感知及对人类在场(甚至存在)的感知明确的双重否定。这一双重否定于现象之外构建了一个纯哲学的世界。

诗的后半部分回应了这一境况。这里,主语“返景”(“reflected light”或“sunlight cast back”)很明确,动作没有被否定而是被强调:它“入”(“enters”,而不是更具体且方向相反的“comes”)“林”(“forest/wood”),后者被修饰为“深”的(不是“deep in the woods”而是“deep woods”),意思或许是“浓密的”(“dense”)或“幽暗的”(“dark”)。有趣的是,这首诗的一些传统版本用的不是“景”(“light”)字而是“影”(“shadow”)字,注释者称二者可以通用,并将“返景”或“返影”一致解释为黄昏的斜晖。然而无论是“景”还是“影”,都只是光的间接(返,“reflected”或“cast back”)现象,光带来了长长的影子;它的中介性和前面的人语“响”相一致。最后一行始于“复”这个词,它既可作为副词“再次”(“again”)修饰“照”(“to shine on”),也可作为实意动词“恢复”(“to

^① 王维诗歌常常使用原型,参见高友工、梅祖麟:《唐诗的语义、隐喻和典故》,载《哈佛大学亚洲研究》第38卷第2册(1978),第281、282页(Yu-Kung Kao and Tsu-Lin Mei, “Meaning, Metaphor, and Allusion in T’ang Poetry,” in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 38.2[1978])。值得注意的是,歌德晚期诗歌也有相似的特征,参见艾希霍恩:《歌德晚期作品中的思想和经验》(1971),第88页;菲托:《精神与形式:德国文学史论文集》,伯尔尼: Francke, 1952年,第152—154、192页。(Karl Viëtor, *Geist und Form: Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern: Francke, 1952)

return, to resume”)。从语义上看,它与上一句中的形容词“返”(“reflected”或“cast back”)恰好对仗。整首诗中唯一真正的描述性词组是“青苔”(blue-green moss),然而即便在这里,颜色词“青”(“blue”“green”“blue-green”“azure”)也更多是原型的而非具体的。

这首诗中最关键的词或许是最后一个,因为它处于一个重要位置。两位译者都将“上”作为后置的(在英语中是前置的)“在……之上”(“on, upon”),使其用英语读来非常流畅。但这种读法是成问题的,原因有二:首先最重要的是,动词“照”(“to shine on”)已经暗含了后置词“在……之上”(“on, upon”),因此将“照……上”的组合理解为“照在……之上”(“to shine upon”)是不合语法的;其次(说服力稍弱),诗律通常要求“上”(与第二行结尾的“响”押韵)读上声而非去声。^①读上声时,这个词不是后置词“在……之上”(“on, upon”),而很明确地是动词“上升”(“to rise”)。^②

对这一行有多种不同解读。卜弼德(Peter A. Boodberg, 1903—1972)认为,诗人“一定在描绘一幅落日奇景:太阳的光芒缓缓升上山顶,然后渐渐融入虚空之中”,这首诗由此营造出一种“回环的效果”,重新回到了开头的“空山”。^③但也]有其他可能性:首先,“照”或许不是动词而是名词,这样“复照”的意思就变成了“回光”(“resuming/returning/responding light”),和前一行的“返景/影”(“reflected light/shadows”)恰好对仗。这样一来,“青苔”(“blue-green moss”)便不再是被“照”(“shine upon”)的;相反,光是从青苔处显现(“arise”)的。

这一切缘何重要?最后一行是全诗的顶点,那些流畅的英语翻译不仅是平质化和琐屑化的,而且也是不准确的:以我对这一文本的理解,它

① 在“养”韵。

② 尽管在唐诗中可以大致看到“上”作韵脚字时声调的区别,但也不乏例外,包括在王维自己及其好友裴迪(大约生于714年)的诗中也是如此。另一方面,搜索《全唐诗》数据库,得出了2643个“照”字的用例。其中仅有一例看似是将“上”置于“照”之后,表示“在……之上”(“upon”)的意思——但即便是这一例,也有已知的异文取代“上”字。与之相对照,如果“照……上”是表示“照在……之上”(“to shine upon”)的常规语法结构,我们就该看到数不胜数的例子——但我们没有,而且我们在《全唐文》中也没发现这样的例子。因此,既然“照”毫无疑问地暗含“上”,将“照……上”的结构理解为“照在……之上”(“to shine upon”)就显得冗余而不合语法。最后,不将“上”读作动词“上升”(“to rise”)的唯一方式是将“青苔上”重构为“青苔之上”的缩写(青苔上面[的地方]),“上”由此被理解为一个名词,成为“照”的直接对象。但这种读法似乎会被别的证据(“上”的声调,“返影”和“复照”的对仗)压倒。——我要感谢克罗尔(Paul W. Kroll)、马扎内茨(Thomas Mazanc)、李林芳在我重新考虑本诗最后一行的声调和语法问题时提供的意见与帮助。

③ 卜弼德:《伯克利亚洲哲学研讨班日程(附陈世骧后记)》,载科恩辑:《卜弼德选集》,伯克利:University of California Press,1979年,第175页(Peter A. Boodberg, “Schedules from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology [with Postscript by S. H. Chen],” in *Selected Works of Peter A. Boodberg*, comp. Alvin P. Cohen, Berkeley: University of California Press, 1979)。沃森在分析这首诗时也指出了“上”的问题,参见沃森:《中国抒情风格——2世纪至12世纪的诗歌》,纽约:Columbia University Press, 1971年,第10—12页(*Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second through the Twelfth Century*, New York: Columbia University Press, 1971)。沃森记下了自己对这首诗的翻译,“如果读者对原作有所了解,便会发现这个译本中充满了无奈的妥协”:“Empty hills, no one in sight, /only the sound of someone talking; /late sunlight enters the deep wood, /shining over the green moss again.”

们恰恰背离了本诗的主旨。最后一行蕴含的多种可能性并非并列(parataxis)引发的~~问题~~，而恰恰是其用意所在：如果这首诗从根本上关注的是感知与现象，那么这个多义的结尾就在语言层面上展现了人类认识的可能与局限。诗的前半部分刻画出“见”和“闻”的局限，后半部分则通过对光——不是直射光，而是“返景/影”(“reflected light/shadows”)和“复照”(“resuming/returning/responding luster”)——的动态描绘，揭示出世间万象是如何稍纵即逝，从而展开了一部存在的宇宙论戏剧。前一联对照“见”和“闻”，后一联则并置“景”“入”和“照”“上”。简言之，《鹿柴》并不是一幅静观山水的小品画，而是关于宇宙论、现象学和认识论的论述。

我在双重意义上将王维的诗歌解读为世界文学作品。首先，它的语言结构并不符合唐诗的常规。它以极其简洁的语言，动摇并打乱了表达的成法，比如诗人在最后一联要有感情地收束全诗。同时，这种简洁的语言也扬弃了王维最初赖以成名的工巧诗艺。最后一行看似明显的表面意义——不但再现于两个英译本中，也被我见过的所有现代汉语的解释所采纳——实则是欺骗性的，但读者只有在读完全诗之后，才能通过“上”字上声和去声(及其相应的语法功能)间的区别发现这一点。这个声调用声音模拟了诗中描写的光线向上(动词)——和向下(后置词)相反——运动的现象，只要读者根据唐诗的韵律规则读出这首诗(无论是出声还是默读)，这个声调就会在他们那里创造出一种躯体经验。除了基本语法的问题(动词“照”[“to shine upon”]已经暗含“在……上”[“on, upon”])，这种躯体经验也会直接抵触现代的阅读法。

我将《鹿柴》当做世界文学，第二重意义在于，它深刻的意涵和结构或许有助于我们理解“诗歌可以是怎样的”。王维诗歌从形式和语义上质疑了其原文化中标准的世界观，在这一世界观下，自然宇宙均是按照帝国形象建构的。^①原作通过句法和语义的对仗，精心营造出并列和句法的多义性，想要在翻译中完整再现它们是不可能的——我们必须接受这一形式层面的损失。但这并未授权我们完全抛弃蕴含于诗歌形式中的深刻意义。在唐诗中，句法的不连续、歧义、错置和声调，绝非偶然而是有意的选择。^②同样，“歧义不仅拆散了狭义的词语，也建立起词语间

^① 参见宇文所安：《传统中国诗歌与诗学：世界的征兆》，麦迪逊：University of Wisconsin Press, 1985年，第31页及其余各处。(Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985)

^② 高友工、梅祖麟：《唐诗的句法、用字与意象》，载《哈佛大学亚洲研究》第31期(1971)(Yu-Kung Kao and Tsu-Lin Mei, “Syntax, Diction, and Imagery in T’ang Poetry,” in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31[1971]), 第64页：“当一个名词或名词短语紧接另一个名词或名词短语时，这是不连续的情况；当一句诗中并存了两种或更多的语法结构时，这是歧义的情况。[……]两者都妨碍了诗中的前趋运动。第三类称之为错置——当一句诗中的词序被打乱，或者在本来应是自然流动的诗句中插入一个短语，这些都是错置。”(译注：本段译文采用李世耀译《唐诗的魅力》，上海：上海古籍出版社，1989年)

的另一种关系。通过打破句子中单一的线性意义,歧义揭示出过程的可逆性,揭示出主体和客体、此处和别处、已言和未言之间的相互转化。”^①

如果弃置王维诗中这些最根本的方面,那就和完全丢弃整首诗没什么两样。相反,我们在翻译中应当力求再现原诗的宇宙论经验,由此构成一种显著的他异性——而不是将其简化为我们自己的“中国自然诗”,这种做法看似温和,实则有害。这类“自然诗”在欧洲东方学家的翻译中仍占主流(大概没有哪里比德国更媚俗^②),它毫无益处,且对中国古典文学在批判性比较研究中的全面边缘化负有很大责任。

若说《鹿柴》是一首不同寻常的诗,那该如何翻译呢?显然,这首诗没有“自行翻译的本领”(尽管从表面上看,它很像一首为翻译而写、易于翻译的诗);任何译者都不得不在众多可能性中做出选择。但必不可少的,是这首诗的激进性,不是描述性的,而是动态的,是对读者的哲学挑战。或许可以这样翻译这首诗:

The empty mountain; one does not see a person,
Only hears echoes of human speech.
Reflected light enters the deep woods,
Responding luster from the green moss rises.

这种解读可能会面临种种挑战。但是,作为中国诗歌传统中最博学多才的诗人之一,当王维将自己的诗歌表达简化到极致,他其实是在以种种方式反抗当时流行的审美标准;这首诗中几乎没有任何描写,也没有历史参照,放弃了唐诗中丰富多彩的意象、隐喻和词汇,且不加任何情感回应。王维完全是以否定来呈现这首诗,通过一再否认和折射(“空”“不”“但”“响”“返”“复”),展现其否定美学。如今,以源于18/19世纪欧洲“自然诗”的范式来阅读这首8世纪的中国诗,足以见出翻译的同化、抹除和重构作用。如此阅读和翻译,《鹿柴》对世界文学的贡献只能是微

^① 程抱一:《对中国诗歌语言及其与中国宇宙论关系的思考》,载林顺夫、宇文所安编《抒情之音的生命力:汉末至唐代的诗歌》,普林斯顿:Princeton University Press,1986年,第40页。(François Cheng,“Some Reflections on Chinese Poetic Language and Its Relation to Chinese Cosmology,” in: *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, ed. by Shuen-fu Lin and Stephen Owen, Princeton: Princeton University Press, 1986)

^② 近三十年出版或再版的中国古诗的德译本书名颇有代表性:《家宅迢迢人近物——中国诗歌三千年》(*Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie*);《玉楼春》(*Frühling im Jadehaus*);《镜中菊——中国古代诗歌》(*Chrysanthemen im Spiegel. Klassische chinesische Dichtung*);《王维:白云之上——终南智者的诗歌》(*Wang Wei. Jenseits der weißen Wolken. Die Gedichte des Weisen vom Südgebirge*);《晚岁唯欲静:中国古代诗歌》(*In den späten Jahren begehrt' ich nur die Stille: Klassische chinesische Gedichte*);《寒山的诗:以禅誉人生》(*Gedichte vom Kalten Berg: Das Lob des Lebens im Geist des Zen*);《静听落花:中国唐代诗歌》(*Leise hör' ich die Blüten fallen: Gedichte aus der chinesischen Klassik—Tang-Dynastie*);《风中私语——关于人生无常的中国诗歌》(*Windgeflüster: Chinesische Gedichte über die Vergänglichkeit*)。

乎其微：既不能展现它在自身环境中有何特殊之处，也不能如歌德所说，在故地之外创造出一种“清丽、新颖、激昂”的他异性经验。事实上，我此处提供的译本或许只是一篇徒劳的练笔：因为我们如此习惯于在欧洲“自然诗”的范式下辨识特殊的文本，以至于此译本如果脱离了颠覆性的阐释，或许又刚好落入这一范式的窠臼。为了以一种不同的方式阅读这首诗，难道我们只得完全避免翻译？^①关于这首诗，是否存在——或应该存在——某种可辨识的“中国的”东西？如果不再向那些需要翻译的人提供翻译，我们又何以理解这首诗为何值得一读？

但或许，敏锐的读者并非只能忍受翻译的失败和抹除。前引描述歌德晚期诗歌的那句话，发现一首诗的“特殊之处不仅在于其观看方式，更在于其将这种观看方式提升为诗的主题”，也同样适用于王维的诗。后者也是歌德所说的那类要求“与原作的节奏、韵律和叙述方式相符”的翻译语言的诗歌。如果以这种方式对待《鹿柴》，并如其所是地翻译和阅读它，^②它或许会报之以世界文学的种种乐处，让我们开始体验其宇宙论戏剧和非同寻常的语言特质。我们无法复制最后一个音节的“上声”，但肯定能翻译出这个声调意指的单词本身，并揭示出，这在8世纪的中国是一个多么非同寻常的选择。

最后，有必要捋回传统之悖论：王维、北岛和歌德之所以成为世界文学的组成部分，根本不在于他们代表了自己的时代或者他们的诗歌“有自行翻译的本领”，而恰恰在于他们与众不同。《鹿柴》、歌德晚年诗歌和北岛的早期作品对读者提出了相同要求：它们都抗拒着自身时代、环境的通行标准。在各个案例中，这些世界文学作品的风格不仅中断、更打乱了自身所处的传统。我们唯有小心谨慎，不要将文化内的差异贬损为跨文化的一致性和阿多诺所说的全球范围内的“志同道合”（“camaraderie”）。我们面临的，究竟是世界文学的终结，还是（倘若如意的话）世界文学的另一个开端，这至关重要。

^① 我这里暗指阿普特挑衅性的著作《反对世界文学——论不可译性的政治之维》，伦敦：Verso，2013年（Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatibility*, London: Verso, 2013），此书谈及本文提出的许多问题。

^② 我和我的同事巴洛斯一样，对翻译的前景持乐观态度（参见巴洛斯：《那是你耳朵里的鱼吗？翻译和万物的意义》，伦敦：Particular Books，2011年（David Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, London: Particular Books, 2011），但仅将其作为一种乌托邦式的尝试；我们在翻译时，必须承认和尊重不可译之物，在此基础上竭尽所能。我们知道，翻译必须创造一个崭新的文本，而这一创造行为应该清晰地反映原作的特质。由此来看，一个“自行翻译的”文本，要么是错译，要么根本不值一译。

图书在版编目 (CIP) 数据

思想与方法：地方性与普世性之间的世界文学 / 方维规主编. —北京：北京大学出版社，2016. 12
ISBN 978-7-301-28057-7

I . ①思… II . ①方… III . ①世界文学—文学研究 IV . ①I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 024671 号

- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 思想与方法——地方性与普世性之间的世界文学
SIXIANG YU FANGFA——DIFANGXING YU PUSHIXING ZHIJIAN DE SHIJIE WENXUE |
| 著作责任者 | 方维规 主编 |
| 责任编辑 | 李 哲 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-28057-7 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路 205 号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社 |
| 电子信箱 | zpup@pup.pku.edu.cn |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62759634 |
| 印 刷 者 | |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 19.75 印张 彩插 6 450 千字 |
| | 2016 年 12 月第 1 版 2016 年 12 月第 1 次印刷 |
| 定 价 | 88.00 元 |

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370