



世界文学与文学史的写作

`${article.authorCnNames}`

`${article.titleEn}`

引用本文:

. 世界文学与文学史的写作[J]. 学术月刊, 2023, 55(1): 138–153.

. `${article.titleEn}` [J]. Academic Monthly, 2023, 55(1): 138–153.

在线阅读 View online: <http://www.xsyk021.com/article/Y2023/I1/138>

您可能感兴趣的其他文章

Articles you may be interested in

中国现代文学“图像世界”的三种图像模式

Three Image Modes in the Picture Images of Modern Chinese Literature

学术月刊. 2021, 53(7): 168–178

文学汉语实践与中国现代文学的发生

The Practice of Literary Chinese and the Emergence of Modern Chinese Literature

学术月刊. 2021, 53(12): 139–150

民族主义的历史镜像与旧体文学的命运

Historical Mirror of Nationalism and the Fate of Old-style Literature in Modern China

学术月刊. 2021, 53(4): 173–180

小说的文体特征、功能及其与五四文学变革之关联

The Stylistic Features, Functions of Fictions and Their Relationship with May 4th Literary Reform

学术月刊. 2021, 53(3): 160–169

1980年代初文学规范的调整与转换

The Adjustment and Transformation of Literary Norms in the Early 1980s

学术月刊. 2021, 53(4): 162–172

《鲁迅全集》的编纂与现代文学文献学的互动

The Interaction between the Compilation of *The Complete Works of Lu Xun* and Philology of Modern Chinese Literature

学术月刊. 2021, 53(4): 152–161

编者按 2022年10月15日,“撰写文学史的挑战”学术讲谈会在线上举办。会议由复旦大学陈引驰教授主持,香港城市大学张隆溪教授作了题为“撰写文学史的挑战”的主题讲演,并与复旦大学邵元宝、王柏华,苏州大学季进,香港城市大学张万民等几位教授进行了对谈。张隆溪勾勒了西方近两百年的文学历程,反思了后现代历史观念下的文学史书写模式,并重新探讨了“世界文学”这一概念对于一个较为平衡的文学史的可能。他也分享了最近主编和撰写的两部文学史,显示了超越欧洲中心论、向国外读者展现中国悠久深厚的文学传统的努力。而之后的对谈环节则更多围绕中国文学史的写作展开,既是对话,亦有交锋,可谓精彩纷呈。本刊特刊发讲演及对话的完整记录,以飨读者,亦期待引发更多的讨论与思考。

世界文学与文学史的写作

——“撰写文学史的挑战”及其对话

陈引驰 (复旦大学): 各位老师、同学以及朋友们,今天非常荣幸请到张隆溪教授来给我们做演讲。张教授是非常著名的学者,我们今天与会的许多老师其实都是张教授的晚辈、学生辈,在读书时代就久仰张教授的大名。张隆溪教授早年在北大求学,后来在哈佛大学获得博士学位,留在美国任教,之后很多年都在香港城市大学工作,原来是在中文、翻译及语言学系,现在是在中文及历史学系担任讲座教授。张教授也是瑞典皇家人文、历史与考古学院的院士,欧洲科学院的院士。张教授有非常多的著作,我想,早年对我个人,以及对我们这个年纪的人影响非常大的作品是当时在《读书》上连载的西方文论述评,这些文章后来结集成为《二十世纪西方文论述评》一书,是很多人了解西方文学批评的一本入门著作,影响非常大。当然张教授后来也有很多中英文著作,像《道与逻各斯》《走出文化的封闭圈》,包括由复旦大学出版社出版的《中西文化研究十论》,最近我又刚拜读了在国内新出的《什么是世界文学》。最近,他用英文写了一本 *History of Chinese Literature*, 这是他的个人著作;同时,他参加了一个世界文学史项目 *Literature: A World History*, 参与撰写并负责主编第三卷。40多年来,张教授不断产出重要的成果,也因为张教授最近在做文学史方面的工作,所以我们请张教授来做这次演讲——撰写文学史的挑战。

当然也非常感谢柏华教授为这次讲座做了组织安排工作。也特别感谢元宝教授、季进教授和张万民教授一起来参加。我们听完张教授的讲演之后,作为与谈人,会有互动,非常感谢各位的参与。我相信这一定会是非常精彩的一次线上学术活动。

张隆溪 (香港城市大学): 谢谢引驰的介绍,那我抓紧时间进入今天这个主题。我讲完以后,还将与几位文学史的专家对谈,他们各有自己的专长,我相信会有很多很有趣的交流。

首先,19世纪可以说是撰写历史的黄金时代。不只是文学史,整个历史都是如此。当时在西方很有影响的历史学家兰克(Leopold von Ranke)说过一句很有名的话:历史就是要如实地显示过去发生的事实。这句话首先肯定历史事实是存在的,历史就是把过去发生的事实如实地叙述出来,这就是历史的目的。19世纪有很多重要的历史著作,而文学史也是历史叙述的一部分。

19世纪出现了很多重要的文学史著作,非常有影响的一部是法国历史学家丹纳的《英国文学史》。他在这本书的前言里提出了一个重要的观念,就是文学的产生有三个要素,即民族的、环境的和时代的。

19 世纪当然也是科学主义的时代，他就把研究文学、撰写文学史比喻成一个科学家研究化石。他说化石曾经是一个活的动物，比如说你看见一个贝壳，你研究贝壳有什么用呢，你主要想知道它原来是活的动物的样子。文学史也是一样，你看见一部文学作品，其实它就是遗留下来的一些痕迹，通过这些文学作品就可以去重新了解原来活生生的作家和作家所处的那个时代以及环境等等。

这样一个观念，在中国，其实有点像孟子讲的“知人论世”：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。”意思就是说，要回到原来的作者，所谓“尚友”，就是跟古人要做朋友一样。

19 世纪的文学史家除了丹纳以外，还有几位非常重要的人物，比如意大利文学史家桑克蒂斯 (Sanctis)，写了一部《意大利文学史》。这本书提出了一个新的观念。他说一个作者本来的意图和所完成的作品之间是有差距的，作者的意图可能是这样，但作品写出来以后，作品不能够完全符合意图，而且我们有时候也不知道作者的意图是什么，我们看到的只是作者所写出来的作品，所以作品变得更为重要。他举但丁为例，但丁曾经给斯卡拉大公写过一封信 (Letter to Can Grande della Scala)，说明自己作品的意义。但丁说自己的作品像《圣经》那样，有四层意义。这是中世纪以来的一个观念，认为《圣经》的每句话都有很深的意义，除了字面的意义以外还有其他三种意义，所以说有四层意义。但丁就举了他自己《神曲》里的一段，说他的诗也有四层意义。但是这封信是不是真的，在但丁研究中一直存在争论，而且即使是真的，也不见得就是对但丁作品最好的解释。所以桑克蒂斯提出，哪怕但丁自己写一封信来讲他自己诗作的意义，也不见得就是研究但丁最好的成果。我们已经有了作品了，所以我们要研究作品，而不是作者的意图。这一观念对后来的新批评和整个 20 世纪西方文学理论的发展都有影响，西方文学理论中后来发展出的“作者已死”，罗兰·巴特提出的“作者已死”，就可以追溯到桑克蒂斯这个观念，就是说作者的本意不应该是文学批评的目的，不是文学史研究的目的。

19 世纪可以说是一个文学史写作或者历史写作的黄金时代，可是到了 20 世纪，整个状况就有很大的改变。

我们看到 20 世纪有一种理论批判的潮流，最重要的代表人物就是海登·怀特。他不是历史学家，而是文学理论家。我在加州大学任教时跟他认识，当时加州大学在文科方面有两位校级教授，他是一位，另外一位是马瑞·克瑞格尔 (Murray Krieger)。我跟他们都认识，但我对海登·怀特的文学史观念从来都持保留意见。他从 20 世纪出现的后现代主义理论角度出发，批判 19 世纪的文学史写作。他有非常有名的一段话，我这样翻译：

把想象的或真实的事件贯穿起来，形成一个意义明确的整体，使之成为一个可以再现的客体，这整个就是一种诗性的过程。在此史家必须使用诗人或小说家所使用那些同样的虚拟的策略，用文字来表现各种关系那些同样的模式。

这段话听起来好像理论性很强，其实很简单，要之就是说写历史和写小说差不多，因为二者都要处理材料，历史有历史材料，作家要写小说，也要收集材料，把这些材料加以选择，连贯起来，用一个有逻辑、有开头、有中间、有结尾的叙述写出来。这个想法当然是对的，在中国的传统观念里，文史本来就是不分的。像司马迁《史记》和后来的很多历史著作，除了有历史记载的价值以外，它们的文学价值也非常高。司马迁《史记》中有很多片段，鸿门宴也好，荆轲刺秦也好，这些片段都是大家从小就很熟悉的，文学性都很强，都很有感染力。

章学诚在《文史通义》里就讲：“夫史所载者事也，事必借文而传，故良史莫不工文。”就是说，历史要记载的是事情，事情必须通过文字才能流传下来，一个好的历史学家一定文字很漂亮，会写好文章。所以在中国人理解起来，文和史都非常重要，所谓“良史莫不工文”，那么从写作这个角度来讲，文学跟历史本来就没有什么根本的区别。对我们来讲，这并不是什么新颖的理论，所以我觉得海登·怀特讲了那么多，无非要打破文史之间的区别，但这其实并没有什么很激进的革命性意义，可以说是东西方传统中的常识。当然，海登·怀特针对的是 19 世纪的科学主义，丹纳认为文学史的写作都跟种族、环境、时代有关，海登·怀特认为这是一种实证主义的文学史，对此批评得很厉害。整个 20 世纪可以说就是否定了丹纳

的这种观念,尤其是海登·怀特,他有很多对 19 世纪历史著作的批评。

那么在什么意义上,这种批评是有道理的呢?如果相信写下来的就是真的,写出来的历史就是真实的历史,那当然是很简单幼稚的看法。怀特可以帮助我们打破这种简单幼稚的看法。但是文和史之间并不是没有区别,而这个区别在中国古代,孟子很早就讲过了。《孟子》有两段话,把文学和历史区别得非常清楚。一段话来自《万章上》:“说诗者,不以文害辞,不以辞害志。以意逆志,是为得之。”孟子说要“以意逆志”,一定要回到诗人本来的观念,才能够理解诗句。“不以文害辞,不以辞害意”,不要只是从文字本身去看,不要妨碍了你对作者本意的理解。“如以辞而已矣”,如果你是按照词的字面意义去理解,就容易出差错。孟子举了个例:“《云汉》之诗曰:‘周余黎民,靡有孑遗’,信斯言也,是周无遗民也。”“信斯言”的“斯言”指的就是“周余遗民,靡有孑遗”,你要按字面相信这句诗的话,周代的人一个都没剩下来,全部死光了,当然这是不对的。孟子的意思是说,诗可以有夸张的手法。诗人强调当时天灾之惨烈,周朝的很多老百姓都死了,就说好像没有一个人活下来了,这是一个夸张的说法,你不能够“以辞害意”,按字面意思认为周人都死光了。所以孟子肯定诗的语言可以夸张,这没有问题。可是《孟子·尽心下》讲到历史的时候,却说:“尽信书则不如无书。吾于《武成》,取二三策而已矣。仁者无敌于天下,以至仁伐至不仁,而何其血之流杵也。”《武成篇》讲周王伐纣时,战争打得很残酷,流的血像河一样,木头棒子都可以在上面漂起来。孟子就说这种书完全是夸张,历史不能那样夸张,如果你相信这样的书还不如无书,因为这种叙述完全是不对的。他说“取二三策而已矣”,就是说这本书里边,我只信它一小部分。

孟子这么说的原因是什么?因为周武王是代表仁义之师去伐不仁的纣王的,怎么可能血流漂杵?怎么会这么残酷?仁义之师是不会杀那么多人的。换句话说,历史的叙述有点夸张,孟子就不能允许,可是诗的夸张他是允许的。他没有怪诗人瞎说“周余黎民,靡有孑遗”,却说读诗之人不能按字面意思去理解,而应该去体会诗人的本意;可是他认为《武成篇》这样的历史著作,就不能夸张,“血流漂杵”是不可信的。他说你读这样的书,还不如不要这本书。这不是很清楚地区分了文和史的差别吗?

为什么在 20 世纪,尤其是在 60 年代以后,像海登·怀特这样的学者对于 19 世纪历史叙述有这么猛烈的批判?其背景当然是整个后现代理论的出现,其中尤其是米歇尔·福柯的著名理论,说权力和知识之间存在共谋的关系,所有的社会科学知识,尤其是西方近代历史知识都是跟权力合谋的,都是对人的控制,所以历史的叙述代表了一种权力,有话语权的人才能来讲历史,其所讲的历史带着很强的意识形态色彩,有着很强的政治立场和观念,所以它不可能是真正的历史叙述。

从福柯到海登·怀特,就有这么一个后现代理论的背景,有这么一个观念在里面。海登·怀特还有一段话说:“这里的问题不在于事实是什么,而在于如何描述事实,使之适合一种类型的解释,而不是另一种类型的解释。”换句话说,历史的事实是历史家选择的,选择这样去叙述是为了要适应一种类型的解释,我站在我的立场来讲历史,那么历史就会以我的方式讲出来,如果换一个立场,历史叙述就完全不一样了。这句话本身也没有太多的问题,但是他说“这里的问题不在于事实是什么”,就否定了历史事实本身。

历史事实的确可能被扭曲,甚至可能被虚构,海登·怀特讲的这个观念,很多在历史上受过苦难的人当然会很有意见。马瑞·克瑞格尔曾给我讲过一个例子。那是几十年以前的事情,他和海登·怀特都在加州大学,怀特有一次去演讲,说历史叙述跟小说叙述没什么区别,很多是虚构……诸如此类的话。他讲完了以后,听众中有一位女士,一个老太太,就把她的手臂举起来,上面有一行数字,她说:“你的意思是说,我手上这个数字是虚构的吗?”那位老太太是个犹太人,曾经被关进集中营,在德国纳粹的集中营里,每个人都要打上一个数字,烙在自己手上一个号码。当然怀特的意思不是要否定这个事实,但是他的理论确实有这么一种历史虚无主义的倾向。克瑞格尔告诉我,说当时海登觉得很难堪,下不了台。同样,像我们这样的中国人,都是在战后出生的。抗战时的南京大屠杀。我们并没有见过,也是从历史叙述中读来的。如果你对历史产生一种怀疑,那么你会不会怀疑南京大屠杀呢?中国人说南京大屠杀死了很多人,有些日本人说没杀过,日本修改教科书对韩国,对中国,对亚洲很多国家都有很大冲击,为什么?大家对

历史叙述究竟该怎么看？如果只是遵从一种成王败寇的理论，那么如果纳粹德国和日本胜了的话，难道对于犹太人来说，就没有 Holocaust^① 了吗，也没有南京大屠杀了吗？这种看法有历史虚无主义倾向，我觉得非常危险，这是很大的一个问题。

再具体讲文学史，我刚才讲的是一般的历史叙述。文学史的叙述会产生很多问题，比如说大卫·珀金斯，他是哈佛大学英文系教授，曾经写过两卷本的西方现代诗歌史，但到了 1990 年代，他却写了薄薄的一本书，《文学史还可能吗？》（*Is Literary History Possible?*）珀金斯为什么要提这个问题？我们可以看看他的一些具体说法。他说，20 世纪后现代主义批判现代主义，其中很重要的一点，就是所谓对宏大的历史叙述的批判。什么是宏大的历史叙述呢？亚里士多德《诗学》里有个定义，说悲剧是对于完整的行动的模仿，所谓完整，是指有开头、有中间、有结尾，通过这么一个完整而合理的过程，你才知道悲剧的意义是什么。另外，英国著名的批评家凯莫德有一部非常重要的书讲小说理论，叫做《终结的意识》（*The Sense of an Ending*）。他认为故事到了终结的时候，再反过来看，才知道整个故事的叙述是什么意思。比如侦探小说，一开始就发生一个罪案，经过各种各样曲折的叙述，到最后终结的时候，罪犯被抓住了，意义才明确了。大家其实都知道中间发生了些什么事情，像《福尔摩斯探案集》就是非常著名的例子，到结尾时，才知道整个叙述的逻辑是什么，每个情节在故事里边都已经叙述出来的，可是我们就没办法把它们连在一起，这就是作者高明的地方。如果这个小说你读到 10 页就已经知道 100 页会发生什么事了，小说就没看头了，对吧？

小说一方面要让你期待曲折发展的情节，你不断在跟作者竞赛，看谁先抓住罪犯；另一方面又总是使你的想法落空，到最后你没有抓住罪犯。小说最后写到罪犯被抓住的时候，你发现你没有做出最好的推论，但正确推论所依据的所有细节，故事里面都是有的，绝对没有一个隐藏起来的东西。这就是一个作者的高明之处，这就是传统的叙事文学。

这所谓的“宏大的历史叙述”到了 20 世纪文学理论里就受到了批判，尤其是到后现代理论、海登·怀特的理论出现之后。传统文学史有一个从头到尾的连贯叙述，往往会讲有哪些重要作品、重要作家，其所处的时代背景，文学传统如何发展等等，但“宏大叙事”受到批判以后，就否定了连贯叙述和逻辑的发展。

这也和一种激进意识有关，认为过去的文学作品都表现了压抑性的意识形态，譬如说父权、专制思想等等。这体现了一种“presentism”，我翻译成“当下主义”，就是站在我们当下这个观点来看，过去的一切都是错误的，不是反动的，就是落后的，或是有压抑性的。只有现在的我们才站在道德的最高点上，所以从我们现在的观点来看，过去一切都是坏的，都不对。这是一种历史的虚无主义，否定了历史事实，历史的整个叙述逻辑就被打破了，因为逻辑、事实都是属于所谓现代性的观念，后现代历史叙述就不能讲这种东西。

那么怎么办呢？于是就产生了一种新的文学史的写法，采用这种写法的最有代表性的两部书，一部是《哥伦比亚美国文学史》（Emory Elliott. *Columbia Literary History of the United States*, Columbia University Press, 1988），另外一部是《新编法国文学史》（Denis Hollier. *A New History of French Literature*. Harvard University Press, 1994）。这两部文学史都不是一个人写，都是多人合写的，为什么呢？因为不能写一个有头有尾的文学史，也不能讲大作家、文学题材的发展等等。那么文学史到底要采用一个什么写法呢？这两本书提出一个新的模式：由多人来写文学所产生的那个时代的各方面情形，当时经济的发展、社会的发展、书籍的市场情况或者读者的情形等等，总之就是尽量避免原来传统的那种文学史写法，不要写什么大作家、大作品。当然这也不能完全避免，不过就是提到作家作品的名字而已，但是要把作家作品放在当时的社会背景里面。社会背景变得更重要，这样的背景不是由一个人来写，而要由各方面的专家来写，譬如我是做社会史的，我就专门写一章讲当时的社会情形，我是做市场研究的，就介绍书籍的出版印刷情况，

① 指 20 世纪三四十年代纳粹对数百万犹太人所进行的大屠杀。

把诸如此类的各种章节拼起来放在一起,就拼成一部文学史。

珀金斯对此有很多批评,他把这样的文学史称为“后现代式的百科全书”。我把他的原文翻译出来:“这两部书的写作形式本身就是危机的证明,也证明为什么这种形式的写作不可能克服这一危机。百科全书这种形式从智力方面说来就有其缺陷。它对过去发生的事情的解释是零碎的,各篇之间可能解释不一致,而且也自认不足。它预先就排除了对写作内容有某一看法。因为它希求反映过去历史的多元性和异质性,所以就不去组织过去。也在这个意义上说来,它不是历史,这样的书读起来很少有令人激动之处。”

他认为现在文学史写作有一个危机,就是他在前面提到的那本书里讲的,“文学史现在还可能吗?”他觉得不太可能。当然,那本书的标题是带有反讽意味的,他说:“我已经被 *deconvinced*”,这个词模仿“*deconstructed*”,意思是“我现在已经解构了我自己的信心”,文学史现在不太可能写了。但是他作为文学史家,当然还是要为文学史辩护,所以他强烈批评后现代百科全书式的文学史。

后现代百科全书式的文学史其实变成了一个模式。例如我们看到,前不久王德威编了一部《哈佛新编中国现代文学史》,这是非常典型的后现代百科全书式的文学史。这本书请了很多人来写,不是一个人写的,王德威是主编,但是有很多人写。其中有些篇章是由很好的学者写的,是值得看的,但是就文学史而言,在我看来,大部分内容都不值得看。为什么?因为这些内容跟文学史没什么关系,都讲得非常零碎,可以用“乱麻”来形容。

如果由一个中国学者,譬如说像陈引驰教授,来主编一部中国文学史,然后召集一批人,让大家随便写,例如写哪一天发生了什么事情,哪一天的市场情形如何等等,这样一本文学史,你拿到复旦大学出版社,说不定不会出版,但是为什么《哈佛新编中国现代文学史》可以出版?这本书的卖点就是四个字——哈佛新编。就这么回事。因为是哈佛新编,所以一定是好的。但是我觉得像文学史这种书,不能看见“哈佛”两个字就觉得一定好,从文学史的角度来看,这本《哈佛新编文学史》并没有太大的价值。

进入 21 世纪以来,最近的 20 多年,文学研究有新的发展,在西方,首先在美国,体现为世界文学的兴起,这给文学史一个机遇。什么是世界文学呢?在 80 年代初,黄子平、钱理群和陈平原他们有过一个《二十世纪中国文学三人谈》。他们一开始就讲得很清楚,说 20 世纪的中国文学,完成了从传统的中国文学到世界文学的一个转变,进入到世界文学去了。而且他们也提到歌德。我们知道讲世界文学,多多少少总会回到 19 世纪初歌德讲的一些话,歌德跟他的朋友艾克曼的对话录里面有很重要的一段话,说民族文学已经没有意义了,世界文学的时代已经到来了。歌德不是一个文学理论家,没有对世界文学作出理论的阐述。歌德用的是“*Weltliteratur*”一词,很多人都以为这个词是歌德第一次用,但这个词不是他发明的,但是他提出“世界文学”时,已经处于晚年,那时他在欧洲已经有很高的声望,所以他讲“世界文学”这个观念,在欧洲就产生了很大的影响。所以我们讨论“世界文学”时,往往都会回到歌德。

但是世界文学的观念在很长时间内,在 20 世纪,并没有成为文学研究的重要对象。因为这个观念实在太模糊了。到底什么是世界文学?世界文学并不等于全世界所有文学的总和。这样一来,世界文学就需要重新定义,譬如 Claudio Guillén,写过一本书,叫《比较文学的挑战》(*The Challenge of Comparative Literature*),里边就批评了歌德的世界文学观念,说这个观念是不切实际的,没有一个人可以去研究什么世界文学,我们研究的都是一个国家的或者几个国家的文学,我们读的是英国文学、中国文学、法国文学,没有人读世界文学,也没有世界文学这个东西。那么什么叫世界文学呢?不能够从字面意义上,理解成全世界的文学,全世界的书那么多,怎么可能读呢?所以世界文学在很长时间内并没有被大家当作一个研究对象。而且自 19 世纪以来,欧洲的学者往往把世界文学理解为欧洲文学。歌德自己写了一部诗剧《塔索》,有法国人把它翻译成法文,在法国出版,歌德非常高兴,就说世界文学的时代现在证明已经到来了。歌德用的原文是“*Weltliteratur*”——世界文学,可是法国的《世界报》(*Le Globe*)报道他这段话的时候,就把歌德用的“*Weltliteratur*”变成 *littérature européenne*,意思就是“欧洲的文学”。

法国人,尤其是法国的学者,往往认为法国的文学是最了不起的。在 19 世纪的欧洲人看来,世界文学只能是欧洲文学,不可能是欧洲以外的文学。所以自从比较文学于 19 世纪诞生,一直到 20 世纪的大部

分时间，所谓比较文学都是欧洲文学的比较，并没有真正超出欧洲之外。譬如说，你到美国去念比较文学，要求掌握的语言是德文、法文，还要另外一种古典语言，拉丁文或者希腊文。但是你如果学中文、日文，就会进入东亚系，而不是比较文学系。从这个学科的分界就可以看得很清楚，比较文学是以欧洲为中心的。

进入 21 世纪后，在全球化的大背景下，大家越来越觉得要打破欧洲中心主义。这是西方一个很好的传统，就是知识分子自我批判。比如，哥伦布发现美洲之后，有人报道巴西的亚马孙河流域，有的原始部落有食人的传统。蒙田针对这种报道写了一篇文章，专门讨论食人族，他那篇文章写得很怪，到最后他反过来说，巴西吃人部落看起来很原始，但他们接近于自然，而欧洲人远离了自然，离自然的法则越来越远，所以欧洲人比食人族更野蛮。食人族起码是把人杀了才吃，我们是把人活活烧死，他以欧洲的宗教裁判等等作为例子，说欧洲人把活人拿来烧死，比新大陆的食人族还要野蛮得多。很明显，这是用所谓“高尚的野蛮人”这一意象，来批判欧洲的传统。

到了 20 世纪，一种批判欧洲中心主义的观点在西方学界成为一个普遍共识，这对整个社会的发展当然有好处，有很多进步的意义。不是中国人，不是亚洲人提出来要反对欧洲中心主义，是欧洲人，是西方人自己提出来，这一点我觉得非常重要。

打破欧洲中心主义的要求使西方对于非欧洲的文学、非西方的文学产生了一种普遍的兴趣，在学界尤其如此。歌德那个时候提出来的世界文学观念就被重新定义。哈佛大学的丹穆若什（David Damrosch）在 2003 年出版了一本书《什么是世界文学？》这本书很重要，他在这本书里谈了很多非西方的东西，但最重要的是重新定义了世界文学。我们知道原来世界文学的问题在于观念太模糊，如果世界文学是全世界的文学，那就没办法研究。丹穆若什的定义有效地把世界文学模糊的观念具体化、明确化，他把很多文学作品都排除在世界文学的观念之外，他认为只有超出自己本来的文化范围、在世界上流通的文学才是世界文学。这样一来，一部文学作品如果只是在自己原来的文化范围里流通，就不算是世界文学。

中国文学有很长的历史，从先秦两汉到隋唐，到宋元明清再到现代当代，差不多 3000 年。中国的文字是全世界连续使用至今的最古老的文字。古代当然有很多文字，像古埃及文，古希腊文，包括拉丁文。拉丁文和前面几种相比没有那么长的历史，古埃及的文字比中国的文字诞生得还要早，可是古埃及文在公元 5 世纪以后就没什么人认识了，直到 19 世纪才被重新发现。这些古埃及文跟现代埃及文一点关系都没有，两者之间完全断了联系。很多古代的文字是断裂的，可是中国古代的文明虽然有很大变化，我们现在读唐诗跟唐人读唐诗的感受肯定不一样，但是文字却是连续的。换句话说，现在的中国人如果去读古文，去学古文，还可以直接去读几千年以前写的书，无论是《论语》《老子》或者《庄子》，都可以直接读原文，但一般美国人或欧洲人都不可能直接去读几千年以前西方古代的那些书，这就和中国的情形不同。

中国文学有很长的历史，有很多重要的作品，有很高的文学价值，可是在中国以外是没有人知道的。所以在这个意义上，包括中国文学，包括现在很多其他非西方文学，也包括欧洲一些小国的文学，都不是在流通意义上的世界文学。比如我们知道丹麦有安徒生的童话，挪威有易卜生的戏剧，比利时有梅特林克这样的作家等等，但是这些作家的数量很少，而且处于流通中的不是这些作家作品的原文，而是通过翻译。譬如易卜生的《玩偶之家》之所以广泛流通，是因为它首先被翻译成德文，在德国变得非常有名，然后通过德文再翻译成其他的文字，在全世界变得有名。换句话说，小语种文学作品都是需要通过主要语言的翻译才能成为一个属于世界文学的作品，所谓欧洲主要语言就是德文、法文、英文，当然西班牙文、葡萄牙文在某个时期也非常流行，不过现在都不是那么流行。

世界文学在现在看来，大家都知道的基本上就是欧洲的主要文学，从荷马史诗到维吉尔，从但丁到莎士比亚，到 18 世纪、19 世纪、20 世纪的很多作家，包括卡夫卡、米兰·昆德拉，这些作家中国读者大多知道，世界其他各国的读者也会知道，可是李白、杜甫、陶渊明、苏东坡除了中国以外没人知道。在这个层面，流通概念非常有效。

丹穆若什跟我是很好的朋友，但是我认为，流通概念也有它的局限性。就是说流通并不是一个文学作

品最重要的价值。流通的东西不见得就是最重要的作品,比如流通的畅销书。当然,畅销书不一定就不好,也许畅销书后来也会成为一个文学经典。但是这些书是否有超越的价值,不是流通这个概念可以决定,而需要文学批评和研究来决定。绝大部分的畅销书看过之后就被扔掉了,不会成为文学经典。而在我看来,经典才是世界文学最重要的基础,而经典就必须要有它的审美价值,必须要有价值判断。

可是现在的西方,尤其在美国,大家都不谈经典、审美价值、美感等等。为什么?这些东西都被认为是传统的,是不对的。我尊崇的一位英国批评家凯莫德做过一个很重要的文学讲座,他非常有针对性地选择了经典和美感作为他的演讲题目。演讲结束后,纽约大学一位很有名的文化批评专家 John Guillory,就对他大力批判,说这都是过时的东西,认为没有必要把文学看得那么高。从文化批判的角度来看,重要的是意识形态和政治,不见得非要文学作品,比如电影,又或者是 video tape,或者是任何一个什么东西,都可以提供一种意识形态的表现。文化批评家的目的并不是要去找美感,这些东西都过时了,而要去意识形态,找“进步的政治”,政治是高于一切的。我自己经历过政治高于一切的“文化大革命”时代,所以我对于“政治高于一切”是极为反感的。我认为在政治、进步、革命甚或是民主这类非常漂亮的口号之下,往往掩藏了很多个人利益,而且有可能产生各种各样的暴力行为。

一个文学作品能不能成为经典,不是政治势力可以决定的。譬如莎士比亚成为世界文学经典,并不是因为伊丽莎白女王下了命令,政治势力不可能这样影响一个文学作品,尤其是古代文学作品。处于不同政治背景、不同文化和历史环境的读者都会去读它,这样的作品才是真正的文学经典,因为这作品本身有美感和审美价值,有吸引力。当然,不同时代的人读作品会有不同的感受,不同的解释,但是读者都会觉得作品是有意义的。

我们是出于自己本身的热爱去读经典,而不是由于外在的原因。我们读它是出于一种内心的尊崇,对知识权威的尊崇,包括学界的权威。“文化大革命”批判所谓反动学术权威,什么叫学术权威?学术权威不是政府规定的,学术权威体现了学界自己对于某些学者的尊崇。我们拿钱锺书做个例子,喜欢钱先生的著作并不是因为政府或者老师有规定,必须要读他的东西,而是因为你读了他的著作之后,自己从内心里佩服,觉得他的著作真的非常好,很多想法比我们想得更好,表达得更深刻。我们的文学作品也是一样的。杜甫为什么从中唐以来就成为最伟大的诗人,是因为他诗写得非常好,尤其是律诗写得非常好,后代人就非常尊重他,不断去讨论他的诗、他作品的经典性等等。这主要不是因为他忠君爱国,不是因为他写民间的疾苦,写民间疾苦的人多的是,可是杜甫却只有一个。所以我觉得文学有自己的审美价值。哪些书是重要的作品,是经典的作品,是由文学批评做出判断的,而不是由外在强加的压力决定的。

可是在当代西方和美国的学术环境之下,是不能谈价值判断或者审美价值这类观念的,所以丹穆若什在世界文学的定义里面只能强调流通,而不讲审美价值和价值判断。他在别的地方也隐隐约约地讲到这些东西,但是在世界文学的定义里,就没有明确地讲这一点。在我看来,这是因为受美国学术环境的影响。可是为什么世界文学现在变得这么热门,我觉得非常重要的一个原因,就是它回归了文学。像我刚才举的凯莫德的例子,他就说,他之所以要选择经典和审美快感作为他演讲的题目,就是因为从 80 年代以来,在西方有一个倾向,就是文学的重要性越来越低了,甚至出现了“去经典化”的倾向。

我们都听说过比较文学的危机,很多人谈过这样的问题——文学研究的危机,甚至人文学科的危机。大家都讲实用的东西,大家都讲意识形态的东西,而文学的、审美的东西就越来越少了。我刚才提到“presentism”,站在当下的观念来看,过去的一切都是错误的。有段时间有一个很流行的说法叫“dead white males”,意思是所有这些经典作品都是死去的白种男人写的。确实如此,莎士比亚、但丁等等大部分都是白种男人,而且都是死人,但是,是不是因此所有这些文学经典就没有价值,就应该去经典化呢?有一段时间“去经典化”很流行。我觉得这是对经典本身一个非常错误的认识。经典不是一夜之间形成的,也不是一夜之间就可以把它去掉的,只有时间能够造就经典,也只有时间能够摧毁经典。世界文学的兴起,很重要的一个原因就是它回归了文学。文学研究本身内部发展的要求,还是要回到文学。所以在这个意义上,文学史有一个机遇。

流通概念的局限性在于，只有现在最流通的东西才能成为世界文学。当然丹穆若什自己非常清楚地意识到不能够有欧洲中心主义，他自己研究的很多都是非欧洲的文学、非西方的经典，例如古代美索不达米亚的史诗，还有古埃及的文学等等，他也学这些地方的古文字，在这方面他很有知识。但是事实上，现在当我们谈到世界文学时，讲到的世界文学作品基本上还是西方的经典作品。文学有大传统和小传统的区别，我另外一个很好的朋友 Theo D'haen 说过一段话，我将它译成中文：

事实上迄今为止，大多数文学的世界史毫无例外都是西方世界的产物。非欧洲文学通常都不受重视，尤其是近代部分，得到注意的只是其早期的神话或宗教的著作。然而就是在西方，更确切地说在欧洲文学之间，也并不是相互平等的。具体说来最受重视、占据最大篇幅的首先是法国、英国和德国的文学，意大利和西班牙文学次之，然后则是古希腊和拉丁文学。

现在流通的世界文学经典大体上就是这样的。我经常讲东西方力量 and 知识不平衡，我们中国人了解很多西方文学、哲学，可是西方人对中国却了解得非常少。而世界文学的兴起提供了一个机会。我自己就参与了一个具体的计划。在 2004 年，在瑞典斯德哥尔摩召开了一个有关全世界的文学史研究的国际会议，从世界各地邀请了 20 多个人参加，会议结束之后，把原来瑞典的一个研究计划变成了一个国际的计划。有 10 位核心成员，我也是其中之一。我们经过多次的讨论，逐渐形成了一个观念，就是要写一部书，叫作《文学的世界史》(*Literature: A World History*)。我刚才讲过，世界的文学史以前毫无例外，都是欧洲人、西方人写的，对非西方文学都不重视。尤其在德国，有很多这类的书。19 世纪以来到 20 世纪，出版过很多部世界文学史，包括苏联出版的 20 多卷本的世界文学史，都是以西方为中心。我们撰写的这部《文学的世界史》一个突出的特点，就是尽量邀请不同国家的学者来写，尤其是来自非西方文学传统的人。当然有一个前提是必须用英文来写。比如阿拉伯文学的部分，就由非常好的阿拉伯学者来写，这些阿拉伯学者当然比西方人，比我们一般人对阿拉伯文学了解得更多，更深。这是撰写时的一个基本观念。这就跟之前由西方人来写的世界文学史有一个非常重要的区别。

经过很多年的努力，这部《文学的世界史》按时间划分为四卷，最近刚刚由著名的 Wiley Blackwell 出版社出版了。按照时间划分可以说是一种很武断的分法。西方人写的文学史，就分成古代、中世纪、现代。古代指的是希腊罗马时代；中世纪是从希腊化时期以后一直到文艺复兴时代；文艺复兴时代是早期现代，然后是启蒙时代，古典主义，19 世纪浪漫主义时代，20 世纪现代文学，再后一直到现在。这是西方的分法，我们这本书不是这样分的，但是也不是按照任何一个国家的历史来分，所以对中国文学而言，也不是我们传统的朝代划分的办法。第一卷是从开始到公元 200 年，所谓“开始”，那就要看不同国家的文学最早的时期。第一卷里面当然中国文学比较多，因为可以追溯到先秦时代，到公元 200 年大致相当于从先秦到汉代的结尾。第二卷是从公元 200 年到公元 1500 年，当中就包括了唐、宋两个时代的文学，一直到明初，所以这个划分对中国文学是很不利的，但是我们大家共同讨论的结果就是不偏向于某一个文学传统，所以分为四卷。

这四卷的封面也可以看得很清楚，第一卷是一幅古埃及的图画，第二卷其实我当时很不满意，出版社用了一幅日本的图画，这本身就反映出西方人不是很了解中国文学、中国历史，对日本的东西了解得比中国多，我当时稍微抗议了一下，但是最后还是没办法，因为大家商议决定了用这幅。第三卷是我主编的，公元 1500 到 1800 年，就是 16 世纪到 18 世纪，这一段恰好也是我自己最有兴趣的。封面用了一幅世界地图。最后一卷是 1800 年到当代，封面用了墨西哥的一幅很有名的画。可以看得出来，这本书尽量照顾不同的文学传统、不同的国家和地区，当然不可能包括所有的文学，而是主要的文学传统。在地域上是分区，东亚是一个区，中亚和西亚是一个区，东南亚是一个区，所以亚洲是比较多的，欧洲只算一个区，这就跟以前欧洲人写的文学史很不一样。以前欧洲人写的世界文学史里，欧洲文学占 80% 的篇幅，可是在这本书里，欧洲文学的篇幅和其他文学是一样的，篇幅都是规定好的，欧洲文学只是占了世界文学的一部分，跟世界地图差不多，你有多大就是多大。

最后我想讲一下我自己写的一本书，在《文学的世界史》里，我写了中国的部分，但是在这个基础之

上,我积累了很多资料,看了很多书,刚好 Routledge 出版社来跟我联系,希望我单独写一本中国文学史。这本文学史对中国的介绍就比刚才讲的四卷本要详细多了,增加了很多的材料,而且每一章的写法也不一样。我尽量避免重复,这本书的内容比原来四卷本里的要详细得多,整个结构和叙述都不太一样。

我为什么要写这本书呢?我想起 1983 年我离开北大去美国哈佛的时候,一开始是有些争议的,因为我不是北大推荐去的,是因为偶然的原因去的。但是在我离开北大之前,当时北大的党委书记,专门把我叫到办公室去,跟我说了几句话。他说,我们知道你学得不错,你去哈佛学成以后,不要急着回来,你先在美国那边发展到一定的程度,再回到北大来做贡献。我现在回想起来,北大的党委书记这样做,是一件很不寻常的事情。后来我在美国发表了一篇文章《道与逻各斯》,最先是在普林斯顿大学的演讲,后来在美国著名的刊物 *Critical Inquiry* 上面发表。我把抽印本寄给北大的一些老师。张芝联,北大历史系一位很有名的教授,给我写了一封信,说你作为一个中国人可以用英文写东西,你应该多用英文写,在西方发出中国人的声音。这些话一直对我有很大的影响,我一直记住张芝联教授这些鼓励我的话。

所以我写这部中国文学史,并不是因为我比专门研究中国文学的中文系教授们对中国文学了解得更多,而是记住当时北大的师友们对我的勉励和期望,也更是多年以来研究比较文学和世界文学,深感我们中国文学虽然有很长的历史,有很多极有价值的经典作品,但是在域外却少有人知。我用英文来写一部中国文学史,就是想让世界上其他地方的读者知道中国文学的基本情形,知道中国有哪些大作家和大诗人,有哪些经典作品。当然,我参考了很多国内很好的研究成果,尤其是袁行需教授主编的《中国文学史》和章培恒、骆玉明两位教授主编的《中国文学史新著》,这是我一个很重要的基础。我的主要目的是要打破中西知识的不平衡,写这本书是一个初步的努力。因为这些东西外国人都不知道,谈不上有多大了解,所以我希望能够向国外展示中国文学传统的悠久和深厚,使中国文学的经典逐渐能够成为世界文学的经典。这就是我写这本书一个非常明确的目的。

这本书我是从头到尾叙述,而绝对不是那种后现代百科全书式的乱麻。我非常强调我写的是文学的历史,不是社会史,不是政治史。我在这本书里面当然会谈到当时的社会和历史的背景,但是主要是以文学为中心,而且对于传统上以政治和道德观念来衡量文学,我有很多批评。譬如六朝文学,唐以来就把它贬得非常低,其实这跟儒家的正统观念有关系。你看把宫体诗说得那么坏,其实宫体诗并没有那么坏。实际上六朝文学有非常丰富的观念,而且魏晋六朝可以说是中国文学审美观念真正独立存在的一个时代。所以我对六朝的评价,跟很多后来的文学史的评价都不一样,这只是一个例子,还有很多。譬如明代初期,我认为是非常黑暗的时代,明代早期的 100 年是没有文学的,而且明代早期把高启杀掉了,高启最好的诗都是元代末期写的。这一类的评价,当然跟我自己的观念是有关系的。这种观念受我自己的生活经历和成长过程的影响。换句话说,文学史都是一个人写的,人都有自己的立场和思想观念,因此就有不同的文学史可以拿出来讨论,但是历史事实是不能否定的,只是说对历史事实的解释和评价可以有不同。这就是说,历史跟文学还是有区别的。这又回到我们一开头讲的话题。

陈引驰(复旦大学):非常感谢张隆溪教授的讲演。张教授以一个广阔的视野,回顾了 19 世纪以来文学史的撰写,特别反省了在后现代历史观念下,新的文学史书写模式,接着谈到了现在备受关注的“世界文学”。重新提出这一概念,为我们在世界范围内认识文学、建立一个较为平衡的世界文学史,提供了什么样的可能性?对此,张教授作出了简明扼要而重点突出的回顾。最后,张教授还分享了近年参与的两部文学史的撰写情况,这两本书基于学术界长期思考所形成的观点,内容非常丰富。

我想先谈一点:张教授的讲演,清晰地体现出了对于文学的强烈信念和文学史的基本理念,非常强调文学经典、文学美感特质的重要性。这是文学之所以存在的理由,也是我们今天之所以要回顾文学的历史、撰写文学史的理由。

郜元宝(复旦大学):感谢张老师,今天等于将西方自晚年歌德(19 世纪初)以来的文学史观念全面梳理了一番。做具体文学研究的人或许知道一些零碎的文学史理论,但张老师今天的梳理很全面,还结合亲身体会,包括跟几位文学史理论和实际撰(编)文学史的代表人物的交往,更清楚地展示了文学史研究

所包含的各种问题。文学史一直都是诸多话语、权力不断协商的结果，在协商过程中逐渐形成某一阶段普遍接受的某些模式。张老师把过去两百年流行的主要文学史模式加以对比，很有启发性。

张老师最后谈到丹穆若什继歌德之后提出新的“世界文学”，虽然有创见，但也有问题。聚焦各国文学的“流通”，工程浩大，很难想象有怎样的文学/语言天才才能一手包办，结果很可能还将退回到后现代百科全书式的“世界文学”。有鉴于此，张老师一方面欣赏新的“世界文学”提法中所注重的国别文学之间的“流通”，同时也十分注重在实际完成或尚未充分展开的“流通”过程中，文学经典的意义。“流通”和“经典”不可偏废，我想这是张老师强调的今日文学史撰写赖以成立的两块基石。

我大致浏览了一遍张老师负责的《文学：一部世界史》第三卷，确实能感受到您在编写过程中对“文学本身”的坚守。至于“文学本身”究竟是什么，暂且不必做过多理论纠缠。许多大师杰作或名家名作就是最好的说明。文学史以此为主体，就是对“文学”“文学史”是什么的最好回答。

张老师也充分注意到交往和流通现象对明清两代文学史的重要性，比如耶稣会教士在中国和欧洲文学界的中介作用，引起中国文学界对“世界”和“西方”的关切，也激发了以莱布尼兹为代表的欧洲一部分人士对中国文化、中国文学的持久兴趣。这些内容在“世界文学”框架内的“中国文学史”中多多益善。晚明以来直至现代，尽管中西方文学的关系以单向流通为主，即中国大量学习西方诸大国的主流文学（包括“周氏兄弟”介绍东北欧“弱小民族文学”），但会不会也有一些中国文学在西方各国的传播，还有待进一步发掘呢？

张老师在叙述明代文学时，就讲了两个很有意思的人。一位是朱载堉^①，那首诗译得真妙，相信会给西方读者留下深刻印象。这个朱明王朝的王孙不仅多才多艺，还能搞文学创作。另外您谈到利玛窦。很多中国学者研究李贽和利玛窦的关系，80年代就有人提出李贽《焚书》《续焚书》可能跟他和利玛窦的交往有关。李贽尚且如此，跟利玛窦交往更密切的徐光启等人，除了宗教和科学之外，有没有广义的文学创作值得发掘呢？关注这类现象，或许可以从中国古代文学史的角度充实“世界文学”的概念。

五四以后，尤其现代文学前三十年，重要的新文学家几乎都是翻译家，而且以留学生为主。中国现代文学最初的发生地无非就是巴黎、纽约、东京等地，是充分世界化的。如何看待中国新文学与世界文学的“流通”关系？刚才张老师强调“流通”并非判断国别文学之世界性的唯一标准，确实如此。盛成^②在法国写的自传体小说《我的母亲》轰动全法国，好多法国名流给他写序，有十几篇之多。但《我的母亲》30年代译回中文，至今也没有受到特别重视。林语堂也有类似情况。应该充分看到“世界文学”多样化的“流通”方式。比如现代中国作家在自己或他人的译介活动之外，如何将自己的文学文本写成巴赫金所谓“引言的集合”？研究文学创作内部的“流通”（而非仅仅关注谁被翻译了以及译品销量如何），或许更能显示“世界文学”的实质。

张老师也提到美国大学盛行“文化批评”，用政治正确排斥文学审美，确实令人困惑。古代文学史研究大概还没有受到这个风气的直接影响，现当代文学史研究中的“文化批评”影响就很大。这其实并非什么新东西。1928年革命文学论争期间，太阳社、后期创造社就以是否“获得阶级意识”为标准打压鲁迅的文学。在这种批评标准面前，文学似乎不堪一击。但时过境迁，当初太阳社、后期创造社秉持的那套批评话语尽管还有一些人在接续，但文学史研究界对这类理论的偏激以及在这类理论主导下创作的荒芜，还是有比较清醒的认识。

不管文学史版图怎样千变万化，那个似乎难以言喻、但大家毕竟心知肚明的“文学本身”依然很难被消解。文学史研究，除了告诉读者“历史”如何左右文学，也要告诉读者“文学”是如何回应历史。在国别“文学史”或“世界文学史”中，究竟何谓文学，总是没法绕过的一个主题。

① 朱载堉（1536—1611），字伯勤，号句曲山人、九峰山人，明太祖九世孙，明代著名的律学家、历学家、音乐家，有“律圣”之称。

② 盛成（1899—1996），集作家、诗人、翻译家、语言学家、汉学家为一身的著名学者。他于1919年赴法留学，1928年在巴黎出版自传体小说《我的母亲》，轰动法国文坛，得到瓦雷里、纪德、罗曼·罗兰、萧伯纳、海明威、罗素等人的高度评价，先后被译成英、德、西、荷、希伯来等16种文字在世界各地出版发行。

张隆溪：文学首先是一种美的语言，是语言的艺术。它和历史、政治、其他各种写作最不一样的地方，就在于它是美丽的。它表现的东西可以是政治、宗教、经济等等，但文字一定要漂亮。萧统在《文选序》里讲得很清楚，他不收经书，不收史书，只有文字漂亮的才收进去。^①所以我觉得，魏晋六朝时已经有了非常明确的文学观念。其实伟大的文学作品，都不光是文字漂亮，内容也一定非常丰富，而且代表了当时很多重要、深刻的思想，蕴含着很高的文化价值，两者并不冲突。但文学的定义首先必须是语言的艺术，这一点很容易被忽略。

你刚才讲得很对，有时候文学好像力量很小，不堪一击，但历史仍然是公平的。比如创作了经典史诗的荷马，英国好几个人写诗来评价他，后来凝练成一个名句。我念给大家听，我觉得它最能表现出，文学其实远远超出政治和其他方面的价值：“Seven cities contend for Homer dead/ through whose streets the living Homer begged his bread.”荷马出名以后，好几个城市争夺他的出生地之名，而活着的荷马，曾在这些城市的街道上讨饭。这句话非常好，能够表现出什么是文学，什么是它的价值和力量。

郜元宝：这让我想起鲁迅的一个文学史判断。鲁迅讨厌“帮忙文学”与“帮闲文学”，但他并不一概抹杀那些被归入“帮忙”“帮闲”之列的作家，像宋玉、司马相如等。为什么？他的回答很简单，“就因为他究竟有文采”。如果没文采，“文人无文”（不是“文人无行”），就很难纳入文学史研究框架了。

张隆溪：在中国的传统中，从宋玉开始，都把秋天看成是悲哀的。

季进（苏州大学）：听了张老师的演讲，深受教益，张老师依然是那种纵横捭阖、信手拈来的风格，很多东西虽然我们也知道，但经过张老师梳理，就更加清晰了。

确实国内对文学史写作的兴趣特别浓厚，比如大陆形形色色的《中国现代文学史》据说有一千多种，非常惊人的数字。相比而言，西方对各种文学史写作似乎没有这么大的兴趣，但这些年也渐渐多了起来。

要了解一个非常复杂的文学样态，最简单、最直接的方式就是通过文学史。通常文学史都有一种权威的姿态，为我们提供文学史发展的初步脉络，对文学现象、文学作品及审美价值作出阐释和判断。但是，文学史本身其实是极其复杂的，每一种文学史的书写，其实是人们从各自的立场出发，不断构建的过程。从这个意义上讲，文学史书写必然具有想象性的成分，文学审美、文学判断跟历史想象力的合作，成就了各个不同的文学史面目。宇文所安在《瓠落的文学史》这篇著名文章中，就批评了那种“充满自信的文学史”。当然，他不是要否定通常的文学史写作，只是说文学史怎样才能“更好地描述我们所知道的东西——以及我们所不知道的东西”。在张老师最新的文学史著作中，可能就有很多我们以前所不知道的东西，或者对我们所知道的东西的重新描述。这非常令人期待。

所谓的文学史其实离不开三个层面：文学本身的历史、文学史的历史、文化和社会历史语境。它一方面基于对作家作品文学审美价值的评判，另一方面也带有一定的历史想象。文学史的写作实践应该是文学、社会、时代、读者期待、意识形态等各种因素相互协商、斡旋的结果。从这个意义上讲，我们很难有一部完美的、唯一的、权威的文学史，我们所能做的，可能是以各自的方式不断“走近”和“走进”文学史。从这个意义来说，文学史是复数、多面的，我们当然希望看到多元而丰富的文学史阐释，这是文学史写作的重要价值。也是从张老师刚才的讲座里，我想到了如何处理好三个关系，应该是文学史写作面临的挑战。

哪三个关系呢？一是传统与现代的关系问题，这既是指古典文学跟现代文学的关系，也包括文学史写作中传统和现代的关系。每一次新的文学史写作，必然会面临文学史写作的传统，在文学史框架基本稳定的前提下如何推陈出新，是很不容易的。二是中国文学与世界文学的关系问题。《哈佛新编中国现代文学史》很重要的特点，就是把大量非文学文本引入了文学史写作。这对传统的文学史写作来讲，当然是没法接受的，但是对于未来的文学史写作，是否也可以带来新的启发？王德威提出“世界中”的中国文学，固

^① 萧统在《文选序》中交代了作品选录标准重在文字之美：“若其赞论之综缉辞采，序述之错比文华，事出于深思，义归乎翰藻，故与夫篇什杂而集之。”

然是从中国文学出发，但更多地关注了不同文学、文化之间的交错互动。他呈现了很多中外互动/互通的个案，让我们感受到了中国现代文学跟世界文学其实是天涯比邻的状态，中国现代文学从来就是在世界中的，而不是在世界之外，更不是中国与世界二元对立的模式。以前的文学史，可能更多地关注中国现代文学怎样受到外国文学的影响，或者中国文学怎样“走出去”传播到世界，这其实都是二元对立的思维模式。“世界中的中国文学”观念，有可能帮助我们解构这个传统的单一的模式，让我们重新认识到全球化语境下中国文学与世界文学的互动，这种思路值得充分肯定。三是文学跟历史的对话。文学本身的历史、文学史的历史，还有作为大背景的社会文化历史，三者之间其实很难进行清晰的界定。传统上讲文史不分家，但现在，后现代观念把历史看成一个庞大的叙事符号，一种权力的场域。在这样的背景下，我们如何更好地彰显文学以虚击实的力量，延伸文学对历史的阐释权？在文学与历史的关系上，我们怎样做到既把文学视为一种情感记忆，又以历史的眼光检验文学的动能？这些问题值得未来的文学史家深长思之。

张隆溪：我写这本书的目的非常明确，就是要打破东西方知识的不平衡。我们中国人，对西方文学多多少少都有些了解，对莎士比亚、但丁这些名字并不陌生。可是中国的大作家，包括李白、杜甫、苏东坡、陶渊明、曹雪芹，一般的西方人完全不知道，只有专门研究中国文学的一小部分汉学家了解。

我这部文学史，就是要以比较传统的形式，介绍中国文学的发展历史、重要作家作品，还无法像后现代百科全书式的西方文学史那样，谈到很多社会的情形。西方人对自己的文学史已经非常熟悉，在此基础上，讲社会历史背景还有点意义；但他们并不知道中国有哪些作家和作品，谈这些就毫无意义了。珀金斯批评后现代百科全书式的文学史，是有道理的，尤其对于他们完全不了解的非西方文学。

完成这部书后，我写了一首诗，给几位老师看过：“二十万言尝作史，三千历岁述先贤。先贤不识君莫笑，鹤立蛇行域外传。”“鹤立蛇行”本来是描述佛经中的梵文，唐玄宗有诗：“鹤立蛇行势未休，五天文字鬼神愁。儒门弟子无人识，穿耳胡僧笑点头。”^①这代表着唐代非常开放的文化心态。我这本书的目的，就是借助于“鹤立蛇行”的文字，将中国文学传播到海外。

张万民（香港城市大学）：我读书的时候发现，学生感到困惑、有兴趣的问题，经常和老师不同，有位老师评价说“一代人有代人的问题”。这句话也适用于不同年代文学史的写作。

我读大学时，对我影响最大的一部文学史，就是复旦大学章培恒、骆玉明两位教授主编的《中国文学史》，这本书在当时学界影响很大。导论第一页就开始谈：反映社会生活的深度和广度，是不是判断文学价值的最主要标准？接下来，用了五分之四的篇幅谈人性，尤其是个人的个性生命力和欲望。在八九十年代这么谈文学，可谓石破天惊。我想这部文学史，是针对当时整体的问题，想要从机械的社会反映论和政治标准中，拯救出文学本身的审美价值，从群体性中拯救出个体性。

我们能够清楚地感受到，张老师的文学史也有很强的针对性。张老师今天谈的某些问题，和章培恒教授、骆玉明教授当时谈到的，似乎有部分的回归或重叠——但这实际上是表面的。因为张老师所要挑战的，其实是西方近三四十年来出现的新理论，尤其是后现代主义史学理论。这是中国学者在撰写文学史时，比较少虑及的问题。

我和张老师交往的时间特别长，我觉得张老师最大的特点之一，就是对西方最流行、最强势的理论，一直抱有清醒的、强烈的批判态度。他冲到西方文学理论的阵营内部，又从里面杀了出来。张老师提到的《哥伦比亚美国文学史》《新编法国文学史》《哈佛新编中国现代文学史》等，其实都是对后现代史学的回应，但是，学者的回应可以各不相同。新的西方理论就像一盏明灯，能够照出一些以前看不到的方向。一种回应态度是，按照明灯指示的方向找出新东西，或者去反省以往对世界的认知，重新考察以前习以为常的材料。但张老师的立场不一样，他特别喜欢把这盏明灯倒转，去考虑这灯光底下自己照不到的部分。

今天张老师批判了后现代史学对历史写作的看法，也批判了西方学界以政治批评取代文学审美分析的风气，尤其是后者。这看起来和国内学者20多年前提出的问题有一些呼应，但其实是在新的语境中，批判

① 出自唐玄宗《唵字赞（义静三藏于西天取得此梵书“唵”字，所在之地，一切鬼神，见闻者无不惊怖）》，又作《广胜寺赞》《题梵书》。

一些新的问题。我想请问张老师,您在这本书的导论部分,是否直接就西方理论对文学史写作的影响提出了批评?

张隆溪:现在的序言很短,没有谈太多背景。我最重要的写作动机,就是因为西方人对中国文学完全不了解,但中国人对西方文学非常了解,这种不平衡其实反映了政治、经济和军事力量的不平衡。现在中国虽然越来越发达,但在西方一般的人看来还是不行,尤其对你的文化、文学毫无了解,也没兴趣。我并不自诩代表中国,但起码我有这个能力、也希望能用世界通行的语言,发出中国人自己的声音。

我一直在做世界文学的研究,明确地感觉到,西方文学是大家都知道的,可是非西方的文学,包括阿拉伯、印度、日本的文学,还有欧洲小语种的文学,大家了解得非常少。“世界文学”概念的兴起,提供了一个很好的机会,希望在非西方文学中,能由本传统的人讲述自己的文学传统。我虽然从事比较文学研究,但一直对中国古典文学很有兴趣。中国这么长的传统,这么好的文艺作品,这么高的文学价值,为什么不能成为世界文学的一部分?要成为世界文学的一部分,首先得翻译出去,要用英文去介绍。很多人反感英文的霸权,但英文是全世界通用的语言,这是不能不承认的事实。

以前中国的古文曾是东亚地区的通行语,拉丁文曾是欧洲的通行语,但后来都被英文取代了。现在开国际会议、在国际上发表文章,影响最大的都是英文。包括法国德里达、福柯的作品,如果没有译成英文,影响会小得多。80年代末90年代初,我在加州大学教比较文学时,班上有一个来自法国马赛的研究。我跟她聊天,发现她从来没听说过德里达。德里达现在这么出名,是因为他翻译成英文后,在美国成名了,然后才反馈回法国——这证明了英文确实有霸权。

但霸权也是机会,如果能用英文写,就会有更多人读。我这本书的目的非常明确,就是给不懂中文的西方人看,让他们知道中国文学有多么好。

袁行霈主编的四卷本《中国文学史》,章培恒、骆玉明先生主编的《中国文学史》,对我来说都非常重要,因为我认同他们的观念。尤其是90年代复旦出版的文学史,批判了政治高于一切的观念,针对性非常强。但我这本书的目的,针对的是西方理论的发展。我并不反对理论,我在美国就是教比较文学、文学理论的,当时在《读书》上发表一系列文章,专门介绍西方理论,包括阐释学、结构主义、后结构主义理论中一些术语,可能都是我首次翻译的。但同时我觉得,作为学者要有独立思考的能力,这是教育的最终目的。独立思考建立在知识积累的基础上,并不是说书上写的我都要反对,这种批判是无力的。真正的批判,要基于对理论的认识,知道它的优点和局限,这样才能提出新的看法。

王柏华(复旦大学):张老师谈到了时代语境的变化,这非常重要。我自己在阅读和研究过程中,也注意到这样的变迁。比如,在《比较文学导论》课上,我分享了一个材料,来自莎士比亚研究专家、文艺复兴学者、新历史主义或文化诗学的代表人物格林布拉特(Stephen Greenblatt),见 Michael Payne 编 *The Greenblatt Reader* (Blackwell publishing, 2005)。格林布拉特80年代曾到中国讲学,结束后写了两篇散论,起初发表于期刊,文章分两部分,分别发表于1983年和1985年,时隔二十年被编者收入这个读本,与他的学术论文合编为一册。这两篇文章实际上是中国访问记录,记录了他跟中国学者怎么谈论莎士比亚,这些学者想听他讲什么,他自己又很想讲什么等等。80年代初,中国刚刚走出意识形态的控制,大家如释重负,特别想回到文学经典,也就是“纯文学”,渴求文学审美的快感。但格林布拉特当时已是文化诗学研究的倡导者,他感兴趣的是莎士比亚的戏剧创作如何受到各种权力的制约,怎样和当时的意识形态,包括宗教势力、王权统治、帝国主义等各方力量协商,也包括戏剧文本与商业、法律、医学甚至驱魔术等各种话语和文本的相互应和。可是,在80年代初期,似乎没有一位中国学者对这些话题感兴趣,所有人都想回到久违的“文学”,回到他们心目中的真正的莎士比亚,也就是布鲁姆后来所谓的“西方正典的核心”。大家似乎都相信有一种真正的纯粹的文学,这与格林布拉特的想法大相径庭。初次阅读这两篇访问记,给我留下了极为深刻的印象。这是“理论旅行”的一个生动案例,在旅行的过程中理论遭遇了时代错位,这促使他进行新的反思:自认为在西方非常前卫的东西,旅行到新的文化语境,会遇到何种障碍。

我最近在读19世纪美国文学,给研究生推荐了 Sacvan Bercovitch 主编的8卷本《剑桥美国文学史》。

主编在前言里明确提出，这是一部“去中心”的文学史，“美国文学是复数的文学”，因为随着新材料的发现和新理论的诞生，美国文学意味着多种传统、多种美学甚至多种文学观念。主编邀请到多位学者合作，不强求统一，每位各有侧重，甚至有多处重合互见的章节。比如，有位学者撰写塞勒姆女巫审判案，把它作为早期新英格兰殖民文学的组成部分，分析法庭举证和辩论的材料所使用的修辞手法，真是惊心动魄。

这部书很明确地告诉我们，文学史不是严丝合缝的，有多少种观念，就有多少种文学史。比如我们中国人再熟悉不过的梭罗，我之前对他的印象差不多仅限于他的隐居生活和《瓦尔登湖》这本书，但这一次重读，获得了完全不同的印象，梭罗的“隐居”与大多数中国读者的理解并非一回事，文学史给我们提供了越来越多的可能性，展示了一个完全立体的梭罗，我几乎不认识他了。

当然，还有一种文学史是非常个性化的、有个人立场的，坚持把自己认为最重要、最感兴趣的内容写出来，比如我最近重读了埃德蒙·威尔逊（Edmund Wilson）的《爱国者之血：美国南北战争时期的文学》，一部断代文学史。我以前一直想当然地认为《汤姆叔叔的小屋》是反种族压迫、反奴隶制的政治小说，因此对它没有多大兴趣，但读了威尔逊的著作之后，我才第一次意识到，它的深层主题其实是宗教问题。19世纪兴起的宗教复兴热情激发了人们对种族问题的新看法，斯托夫人和她的丈夫加尔文·斯托出身于加尔文教派正统家庭，与美国的清教历史难解难分，他们对加尔文信条其实一直充满强烈的焦虑感，这种焦虑在时代巨变中日益加剧。当你深入某一个时代考察其文学史，必然无法避开这个时代同时并存的多重立场和观念，正如没有一位作家能逃脱它们的影响一样。哪怕像艾米莉·狄金森这样足不出户、自我退隐的作者，与时代也有着极为隐秘复杂的关系网络，只有理清这个关系网络，才能深入理解她的诗歌。当然，限于篇幅和视角，任何一部文学史，都可能存在简化的倾向。我在研究19世纪美国文学时，经常觉得各种立场之间存在冲突和撕裂。作为读者和研究者因为精力有限，无法涉足历史的每一个角落，因此每下一个结论，都感到战战兢兢。

还有一个很有趣的例子，就是爱伦·坡那首众所周知的诗歌《大乌鸦》（*The Raven*），里面动用了“Nevermore”及其一系列谐音词语，历来读者都觉得这是一个原创的表达。大约三年前，我请美国学者Eliza Richards教授来复旦讲学，她讲到坡跟当时女作家群体的交往互动，这让我们意识到，其实“Nevermore”绝非坡的原创，只不过他用得非常熟练，让这首诗和这个词语名扬一时，所以才造成了这样的错觉。可见，如果不扩展研究范围，就可能得出不恰当的结论。

所以，撰写文学史的确非常有挑战——需要涉猎哪些材料，选取哪种观念，形成一个什么样的故事，都要进行仔细考量。我很同意张老师的看法，文学史不能写成一团乱麻；但另一方面，写一种单一的文学史，也存在很大的风险。

张隆溪：我这本文学史，面向的是完全不了解中国情形的西方人。当然，如果要了解中国文学，也不能单靠这一本。我的目的，是让中国文学的经典成为世界文学的经典，那么翻译作品、介绍文学史背景就是第一步。但真正要获得深入的了解，必须进行细致的研究。

19世纪英国作家王尔德就说，对于弥尔顿，要从学术角度鉴赏他的诗。弥尔顿也是我很喜欢的诗人，对他的《失乐园》，有很多文学语言、修辞方面的讨论，比如Christopher Ricks的*Milton's Grand Style*，从书名就看得出，是从文体角度谈论诗歌的宏大气魄。还有从宗教观点入手讨论诗歌的背景，像William Empson的*Milton's God*。以及英国著名马克思主义历史学家Christopher Hill的*Milton and the English Revolution*，从17世纪英国革命的政治背景开始谈，因为弥尔顿自己就参加了革命，作为克伦威尔的拉丁文秘书，相当于现在的外交部长，写了两本书为英国革命辩护。正如王尔德所说，必须通过学术性的研究著作，才能了解经典作家作品的深刻意义。

读了我这本中国文学史，并不就能知道李白、杜甫有多么伟大，只是开始听说有李白、杜甫这么几个人，开始知道唐代的大概背景。但研究中国文学的人，难道只读文学史就够了吗？当然不是。对每一个时代、每一个作家，都要进行大量的阅读和研究，才能加深理解。

任何一种写作，都有自己的视野、眼界，跟写作者的出身背景、成长过程、教育经历、知识积累都有

关系。每个人都有自己的观念，当然不是与外界隔离的，而是受到整个社会、时代环境的影响。人既是集体的，又会保留个人化的看法。所以也没有一本文学史是唯一的，没有一种解释是唯一的真理。我相信这本书出来以后，也会受到很多人的批评，但这没有关系，学术正是在不断的批评和讨论中，才能进步和发展。

王柏华：刚才张老师提到文学的审美快感，比如您在谈六朝宫体诗的时候提出，诗人娴熟驾驭语言并由此创造出的审美快感非常重要，因此宫体诗在文学史上理应获得一席之地。但审美快感这个概念，也存在一定的主观性。开个玩笑，有些学生会问，玩网络游戏最有快感，为什么非要读文学呢？这必然涉及到，我们理解的文学究竟是什么？您在写这本书的时候，坚持强调审美的快感，之所以做出这样的选择，除了批判西方过于强调意识形态的理论立场之外，还有其他原因吗？我个人也非常喜欢诗歌，张老师写《道与逻各斯》引用了大量诗歌，上升到审美和哲学的高度，读起来令人兴奋。但另一方面，很多学者也会质疑，推崇审美快感也是一种意识形态的产物。伊格尔顿就曾经说，当我们捍卫自己的审美快感时，背后其实暗含着一整套的中产阶级的意识形态观念。作为一个理论家或文学史家，对于“文学”或“文学性”这个词语，应该保持高度的反省。

张隆溪：你刚才开玩笑所讲的，其实已经成为一个重要的争论。我非常敬佩的英国文学批评家 Frank Kermode 写过一本书，*Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*，说文学经典有两个特点，第一是给人以审美的快感，第二是具有可变性。不像《圣经》《古兰经》这些宗教经典，文学的经典会随着时代发展而变化。美国文化批评专家 John Guillory 非常反感审美快感的提法，反对把诗作为最典雅的作品。他说快感是多种多样的，食物、性交也能带来快感，为什么非要读诗呢？

Frank 直言不讳地回答：“什么是批评家？我早就从我的老师 William Empson 那里学来了，无论你采用什么方法，前提是必须有一个鼻子。”鼻子是品酒的比喻，一个会喝酒的人，一闻就知道酒好不好。他说如果没有“鼻子”，没有审美的敏感，最好就不要搞文学。^①

钱锺书先生有一次跟我谈话，用英文讲了一句非常有趣的话，意思是文学原本是要给我们带来很多快感的，但现在，很多人却绞尽脑汁痛苦地去分析文学。他对这种现象提出了批评。

我很同意 Frank Kermode 的说法。当然我并不否定，食物、性也能带来快感，但这跟读一首诗获得的快感是不一样的。在 Kermode 看来，作为一个文学研究者，首先要把文学的美感放在很重要的位置。Guillory 有一个针锋相对的说法：文学研究者就像研究细菌的病理学家，当然对细菌有兴趣，但细菌并不能给他快感，搞不好还会让他传染疾病。^②他是这样看文学的，但我绝对不认同。在这个意义上，我也许是一个很传统的精英主义者。我读李白、杜甫、苏东坡、曹雪芹，是真的手不释卷，跟做其他事得到的快乐完全不一样。作为一个文学爱好者，那是一种非常特别的感受，或许就是刚才元宝所说难以言喻的“文学”本身。这就像圣奥古斯丁讲的：我知道现在是几点钟，什么时间，但如果要我定义什么是时间，我就说不明白了。我们每个人都有自己的喜好，有人喜欢跑步、游泳，也有人喜欢看文学作品，读诗歌小说，当然不必强求一律。在我自己，我觉得研究文学的人应该对文学有审美的敏感，是非常重要的。

陈引驰：大家的讨论非常精彩，很多已经超出了理解文学史、撰写文学史的问题，实际上涉及怎么理解文学，文学真正的意义和价值在哪里。正是对文学的不同看法，形成了文学史的不同观点。

我理解的文学史，是把文学作为历史的那个维度展开来，其中包含了不同的层面。我们建立文学史的时候，当然是站在我们的时代，甚至是特定文学观念的立场之上。但在历史上，文学史当中的那些文人，实际上也有自己的文学史意识、对文学传统的认识。比如宋代的“江西派”诗人，慢慢形成所谓“一祖三宗”^③的概念，这是他们心目中最重要脉络。当代有些人写《一个人的文学史》，就是站在自己的立场

① Kermode, Frank, "On the Comments of the Discussants," in Robert Alter ed. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon, The Berkeley Tanner Lectures*, 2006; online edn, Oxford Academic, 3 Oct. 2011.

② Guillory, John, "It Must Be Abstract," in Robert Alter ed. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon, The Berkeley Tanner Lectures*.

③ 宋末方回追溯江西诗派的渊源传统，称杜甫为“一祖”，黄庭坚、陈与义、陈师道为“三宗”。

上。这样的文学史是否客观，其实比较复杂。文学史中的人，也有自己的文学史意识，与我们站在自己的立场上所构设的文学史，这两者之间需要协调，但具体怎么做，是一个重要的问题。我想请教张老师的看法。

还有一个老问题，是文学史的一个悖论。张老师特别强调文学经典，经典很大程度上代表着比较持久的价值，就像本·琼森说莎士比亚“不属于一个时代，而属于所有世纪”。如果说经典是超越具体时空的，那么把这些经典连缀起来，在什么意义上才能成为一个历史？把这些具有超越时空特性的经典，安置在历史的顺序当中，它们何以构成前后的关系？有时候是非常跳跃的。我觉得文学史的撰写，确实是一个很需要反思的理论问题，同时也是个实践的问题。

张隆溪：关于经典无时间性的问题，我之前讨论过。什么是真正的经典？我非常认同伽达默尔的说法：经典是超越时间的，但同时，无时间性本身也是历史存在的一种模式。文学作品之所以成为经典，是因为在不同的时代都能产生影响，被各时代的读者和批评家所接受。^①

我写完这本书的正文后，做了一个索引，从索引中能看出很多。李白、杜甫、陶渊明、苏东坡这些大作家，后面往往跟了一长串数字，也就是很多页码都提到了他们，而有些人只被提到一两次。这些统计数字，能反映出作家的重要程度。主要的经典作家，后代不断有人在作品中提到，或是讨论时在观念层面提到，他们确实在不同时代都有很大影响。所谓无时间性的经典，就是不断克服历史的距离，在不同时代、对不同读者都产生作用。经典绝不是一个往古的遗迹，也不是突然出土的考古发现。

比如钱锺书在《管锥编》里讨论《老子》，首先讲版本的问题。清代发现龙兴碑的石刻版本后，有人说那才是时代最古的，是真正的《老子》原貌。这个本子省略了很多字，字数比原来通行的版本少很多。但钱锺书很讽刺地说，减字本身就是造假的证据，是刻意复古。^②比如孔子《论语》“学而时习之，不亦说乎”这句话，简单地把虚字全部去掉，就彻底变成一句无聊的话了，并不能证明它很古老。^③

为什么他要选择王弼的版本？是因为王弼对《老子》的评论做得最深刻，而且在历代影响最大。最重要的版本往往不见得是最早的版本。后来马王堆汉墓出土的《老子》帛书本，其实跟现在的通行本一样有很多虚字，和龙兴碑石刻相差甚远。古老不见得就是经典的标准，只有在每个时代都产生很大影响的，才是经典。

（责任编辑：张曦）

① 见张隆溪《经典之形成及稳定性》，《文艺研究》2021年第10期，第5—18页。文中引伽达默尔《真理与方法》对“经典”概念的定义：“经典体现历史存在的一个普遍特征，即在时间将一切销毁的当中得到保存。在过去的事物中，只有并没有成为过去的那部分才为历史认识提供可能，而这正是传统的一般性质。……我们所谓“经典”并不需要首先克服历史的距离，因为在不断把过去和现在相联系之中，它已经自己克服了这种距离。因此经典无疑是‘没有时间性’的，然而这种无时间性正是历史存在的一种模式。”

② “龙兴碑本之尤可笑者，在其节省助词，句法每似无名之指屈而不伸。当缘道士陋妄，书字既‘从古’，文词亦以削去虚字为古。”引自钱锺书：《管锥编》（第2册），北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第402页。

③ 钱锺书引冯景《解春集文钞·补遗》卷二《与高云客论魏序书》云：“《论语》首章凡三十字。曩估客言，曾见海外盲儒发狂疾，删去虚字十六，训其徒曰：‘学学习，说。朋远来，乐。不知，不愠，君子。’简则简矣，是尚为通文义者乎？”又云：“余读易州碑本《道德经》，时有海外盲儒为《论语》删繁或吝惜小费人拍发电报之感。”引自钱锺书：《管锥编》（第2册），第402—403页。