





山外看山：

錢鍾書文史觀析論

**Looking Out of the Mountains:**

**An Analysis of Ch'ien Chung-shu's Literature and Historic Views**

胡玖洲

**HOO KIU CHEW**

**16ALB01738**

拉曼大學中文系

榮譽學位畢業論文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN  
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR  
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES  
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES  
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN  
APRIL 2019**

## 宣誓

謹以宣誓：此畢業論文由本人獨立完成，凡文中引用資料或參考他人著作，  
無論是書面、電子或口述材料，皆以註明具體出處，并詳列相關參考書目。

---

姓名：胡玖洲 HOO KIU CHEW

學號：16ALB01738

日期：二〇一九年三月二十九日

論文名稱：山外看山：錢鍾書文史觀析論

學生姓名：胡玖洲

指導教授：方美富博士

校院系：拉曼大學中華研究院中文系

## 摘要

「錢學」的核心是「打通」，通貫學科之間的阻礙，打開更宏觀的視角與交匯點。文學作為史學的「近親」，中國歷來讀者並無自覺區分文學與歷史，都有文史互讀的習慣，導致文學與歷史在定位上難分難捨，難以釐清兩者之間的界限。晚清以降，文學史的撰寫是當時學人重要的工作之一，如何劃分朝代與撰寫體式是重要的課題。錢鍾書有別於常人的因素是其以札記體書寫，而不以通史體式，札記體書寫的好處在於，討論某一風格或課題時，能囊括所有的存在於不同時空的人物，無論古今中外，都將他們放置在同一個篇章進行對話。中西詩學雖是不同文化的產物，兩者對於文學和歷史無論是體式或認知都大不相同，但在內容和情感上卻是相近的，若將西方討論文學的方法放在中國文學的框架，大多也都適用，也就開拓了古往今來人們對於文學閱讀的方式和領悟，擴展了詩意的深度。

**【關鍵詞】** 錢鍾書，越界，文史互通，文學史，中西詩學

## 致謝

方師名言：「一天二十四小時，用在哪裡看得見」。鄙人自認沒有超凡的本領，無法日行千里，下筆萬字，唯一能做到的只是養成規律的生活習慣，將兩萬字論文之行，慢慢積累起來，如果四個月寫不完，那就用一年的時間漫步在論文的大道。

余平日早上六、七時便起身，洗漱和享用早餐後就前往圖書館「尋寶」，桌面必定擺滿各種書籍和器具，若想在圖書館待到深夜，電腦、冷衣、充電器、耳機、水壺必不可少。那些待在圖書館的日子，也不是都在寫論文，偶爾還會閱讀一些休閒書調適心情，或是在館內閒逛，觀察回收書籍的推車和學生正在閱讀的書籍，猜測他們正在做哪份報告，也是一件有趣的事情。

週末的圖書館是清閒的，較少學生，餘下那些都是熟悉的面孔。黃昏的圖書館後門是大學最美的風景，湖面如鏡，歲月有聲，湖水漲潮掩蓋裸露的石頭，水獺和四腳蛇若隱若現漂浮在湖面，白鷺停靠在湖中央的小沙洲，此景正與「落霞與孤鶩齊飛，秋水共張天一色」的詩句相互映襯。暮色西沉，便騎著自行車穿越東湖小徑，到附近的超市買菜，然後回家做飯、打機、看戲、睡覺，短暫的一天又過去了。

穩定而規律的生活是寫好一篇論文的契機，每天讀幾十頁書，論文寫個三五百字，便以足矣，剩下的時間就用來享受生活。於我而言，寫論文是一件非常愉悅的事情，在文字間獲取新知識的喜悅不亞於觀賞一部優質電影後的喜悅，我偏愛寫論文的荒謬，勝過不寫論文的荒謬。

論文能走到最後一刻，也只能感謝誠懇、虛心和平凡的自己，只有這樣，才能以快樂和輕鬆的心情，完成一份心滿意足的論文。

寫於二零一九年三月十八日

## 目次

宣誓.....	i
摘要.....	ii
致謝.....	iii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	4
第三節 「錢學」研究與困境.....	5
第二章 想象與事實：歷史洪流下的旁觀者.....	8
第三章 詩學與史學：史必征實，詩可鑿空.....	15
第四章 分期與分類：文學史撰寫導論.....	21
第五章 敘事與抒情：中西詩學的內在聯繫.....	28
結論.....	37
引用書目.....	40

# 第一章 緒論

錢鍾書（一九一〇～一九九八），字默存，號槐聚，筆名中書君，江蘇無錫人。父親錢基博是近代著名學人，深厚的家學淵源下，為錢鍾書打下了中國舊學的根基。錢氏後來留學英法，學成歸來便赴西南聯大任教，其兼具文學家與學者的身份，令其同時佇立於中國學術界和文藝界的兩座高峰，其成就之高讓人難以望其項背。

## 第一節 研究動機與目的

五十至七十年代，中國「反右」思潮興盛，處於政治高度緊張的時期。在「反右」勢力的監督下，錢鍾書作《宋詩選註》時，也需要引毛澤東《延安文藝座談會上的對話》作為擋箭牌，以保全自身安危，免遭批判。<sup>1</sup>「文革」期間保持沉默其實是最安全的方式，一旦有「劣跡」被人抓住，便會受到嚴厲批鬥，所幸錢鍾書只下鄉「勞改」七個月便返回北京。錢氏雖身處不自由的地區，被掛名擔任毛澤東的英文秘書，但他自稱自己享受到了「沉默的自由」<sup>2</sup>，偷偷地花了四年多的時間寫了一部涵蓋經史子集的巨著。

---

<sup>1</sup> 記錄於余英時〈我所認識的錢鍾書先生〉。（余英時，2014：464）王衛平《東方睿智學人：錢鍾書的獨特個性與魅力》也記說錢鍾書發表〈宋詩選註序〉後，就遭曹道衡、胡念貽、黃肅秋、周汝昌等人批判，稱錢鍾書《宋詩選註》脫離政治、脫離現實，違反了列寧的文化原理，希望錢氏在學術思想上來個大躍進，「拔白旗，插紅旗」。（王衛平，2001：182）

<sup>2</sup> 記錄於夏志清〈重會錢鍾書紀實〉，原載於一九七九年六月十六日至十七日〈中國時報·人間〉。（夏志清，2007a：128-129）



錢鍾書對於中國文學史的觀念和構想，都貫徹到《談藝錄》、《宋詩選註》與《管錐編》<sup>3</sup>。「卿用卿法，我行我素」<sup>4</sup>，錢氏的論著都以札記的形式書寫，這種文體不拘一格、自由灑脫，沒有通史體式的因果關係，可以根據事物現象的不同而改變。（許龍，2005：272）《管錐編》的重點論述是放在先秦至隋，《談藝錄》是唐至宋，而《宋詩選註》作為宋代的延伸，再以《人生邊上的邊上》收錄的多篇文章和《七綴集》（《舊文四篇》全部和《也是集》半部合併）補綴缺漏之處，構成了一部以札記體書寫，錢鍾書想象中的中國文學史，可惜錢鍾書「多病意倦」，只處理了中國前半部的文學史，元明清較少談及，在憂患的背景下，《管錐編》只處理到《全隋文》便以心力交瘁。

雖也有人抨擊錢鍾書以札記體書寫不成體系，有「炫學」之嫌，且因為篇章散落，讀者難以領略整個時代的風貌，但就如陳寅恪在〈馮友蘭中國哲學史上冊審查報告〉所述：「其言論愈有條理系統，則去古人學說之真相愈遠。」（陳寅恪，1980：247）余英時也認為「專」比「通」更為重要<sup>5</sup>，余氏有言，作史應當如胡適「小題大做」（余英時，1976：252）<sup>6</sup>。中國通史大敘述的代價是「只見森林，不見樹木」，會吞併許多細微的小敘述，若從許多小題目開始，一小塊地

<sup>3</sup> 管錐二字為錢鍾書自嘲，「以管窺天，以錐刺地。」

<sup>4</sup> 「卿用卿法，我行我素」一詞原是錢鍾書形容韓愈的詞語。（錢鍾書，1984：64）若將此句用在錢氏身上也別有一番風味。

<sup>5</sup> 李宇寧曾問余英時為何不寫通史，余氏回答：「我自己覺得花幾年時間寫通史，還不如在某一個特別的領域用幾年真正深入地研究，可以產生新的知識，不僅是綜合已有的知識。通史必須盡量求全面，許多專門領域，自己不甚了了，也難涉及。這是我不敢下筆的原因。一再考慮，我還是把有限的時間用在專題研究上，貢獻較實在。只要所選專題很重要即可由專中透出通貫的見解。譬如我花好幾年時間寫成的《朱熹的歷史世界》，我自覺打通了宋代政治與思想之間不少隔閡，也有助於『通』。這是以『專』濟『通』。」，詳見李宇寧〈余英時：知人論世〉。（李宇寧，2012：317）

<sup>6</sup> 一九七三年十二月二日，〈史學、史家與時代：新亞書院研究所、新亞書院文學院聯合舉辦，中國文化講座第二講記錄〉。

去討論大歷史敘述常遺漏或難觸及的部分，便能清楚看清每一棵「樹木」。不難發現錢鍾書《談藝錄》的書寫體式，其實就是一種主題式札記體的「小題大做」作法，札記體的好處在於，撰寫時不必根據時代先後順序撰寫，可以將不同時代的人物和作品都放置在一個主題談論，最重要的是保持時刻越界（boundary crossings）的準備——文體的，時間的，空間的——雖然以札記體書寫散亂而不成體系，卻更好的以各種課題與風貌來描繪出中國文學史的世界。

吾輩窮氣盡力，欲使小說、詩歌、戲劇，與哲學、歷史、社會等為一家。  
（錢鍾書，1984：352）

進入文學與史學的討論之前，需要先了解錢鍾書治學的核心思想——「打通」，簡言之便是以「平等的眼光」將人文各學科之間的圍牆打通，隨時準備跨越既有的邊界，如歷史、文學、政治、社會、心理學等使其「等為一家」。這種「打通」並不意味「等同」的意思，而是使各學科不再局限於自己的範疇，擴大學術視野，討論兩個或多個學科之間共有的觀念。「越界」也不僅局限在學科之間銜接，還能是時間、空間、文類的貫通。於西學而言，錢氏留學英法，精通多國語言，於中學而言，錢氏博覽群書，融貫古今，可謂「通古今之變」。其著作不乏可見他將西方觀念、著作與中國典籍、文學和思想相結合來看待同一件事物，以水鏡為例，古人以水、鏡照己，常會發生誤認自己為別人，或誤認別人為自己的幻覺，於是中外文藝家以這種精神恍惚意識流動的心理現象，創作許許多多自艾自憐自仇自怨的文章來。<sup>7</sup>（錢鍾書著、舒展選編，1990：7）

---

<sup>7</sup> 竊謂鏡花水月喻真幻，已屬常談，鏡妻水婢喻人我，亦殊親切有味。古希臘傳說美少年映水觀容，不省即己，愛慕勿釋，赴水求歡，乃至溺死，化為水中花……張華《博物志》卷二言山雞「自愛其毛，終日映水，目眩則溺水」。（錢鍾書，1979b：752）

錢鍾書的治學方法被陳躍紅解釋為同異關係辯證法，他談及錢氏在討論一個問題時，習慣將兩個或多個有共同特點的事物並列，進一步剖析同中有異與異中有同的複雜關係，自成一套自己的論述框架。（陳躍紅，2013：212）這種跨越學科、空間和時間的治學方法可說是錢氏獨有的眼界，放眼三十、四十年代來看，這種治學法可說是一種非常「前衛」的異類學說，回至現今，錢鍾書這種「前衛」的治學法仍屬新奇。<sup>8</sup>汪榮祖非常推崇錢鍾書的治學思想，甚至認為錢氏在史學上的地位更甚於錢穆，其稱錢氏以文學的視角旁觀史學，山外看山，頗得真貌。（汪榮祖，2002：20）本文便是憑藉他這種「前衛」的治學法來論析其對於中國文學與史學觀的探討，探索錢氏如何看待和回應文學與史學交界處的模糊地段。

## 第二節 研究範圍與方法

錢鍾書的學術思想都融匯於其著作，每部著作的誕生大約都間隔了二十年的時間，正好反映了錢氏某一階段的思想，《談藝錄》（一九三九年）、《宋詩選註》（一九五八年）、《管錐編》（一九七九年）與《人生邊上的邊上》（二〇〇二年由錢夫人楊絳整理錢鍾書生前所寫的文章所編）。本文便是通過以上四本著作，整理并探討錢鍾書對於文學與史學、中學與西學，這種雙向借鑒的一些見解。文學作為史學的「近親」，兩者交界涵蓋的範疇廣泛，因為範圍太大的緣故，本文雖也從旁借小說、戲劇等文類佐證，但更多著重於史學與詩學的討論。

過去中國傳統都將書籍分成經史子集四大類，未將文學、歷史和哲學等嚴格區分，本文使用的方法為梳理和分析錢鍾書對於古今中外文學與歷史的看法，再

---

<sup>8</sup> 夏志清稱錢鍾書《談藝錄》為中國詩話裡的集大成者，也是第一步採用西方批判來詮釋中國詩學的創新之作。

頗采相關學人的論述來探討錢氏「打通」學科（第二章、第三章）、時間 / 朝代（第四章）與空間 / 中西（第五章）的治學方法，而本文最核心的討論為在錢鍾書「打通」治學觀念下，文學與歷史該如何分界的問題。在中國的學術傳統裡頭，一直強調文史哲不分，文學作為歷史的近親，文學中有歷史、歷史中有文學，你中有我，我中有你，相互交織重疊，並沒有如西學系統嚴格的分類。

中國史書的文學性高，自古便有將史書當做文學書讀的習慣，無論是詩歌或是小說，中國歷來讀者並無自覺區分文學與歷史，都有文史互讀的習慣這或許就如陳平原所說，是因為《史記》作為史書鼻祖的同時，也作為小說創作源頭的結果。

### 第三節 「錢學」研究與困境

錢鍾書雖反對學人研究自己，但錢氏在學術與文學領域還是擁有數量龐大的研究者，並被研究其著作的學人冠以「錢學」的美稱。《圍城》於一九六〇年代受到夏志清的推崇而興起一陣研究熱潮，雖其學術著作的研究者也甚多，但與《圍城》研究相比，自然少得多。本文專注於研究其學術思想，因此不論文學領域的相關論述。在眾多學術著作研究成果當中，有幾部著作頗具盛名，周振甫《周振甫講《管錐編》《談藝錄》》、許龍《錢鍾書詩學思想研究》、季進《錢鍾書與現代西學》、莫芝宜佳（Monika Motsch）《《管錐編》杜甫新解》等，更有多部論文與研究集刊，如丁偉志主編《錢鍾書先生百年誕辰紀念文集》、田蕙蘭、馬光裕、陳珂玉主編《錢鍾書楊絳資料研究》等。雖有多部著作本文沒有引用，但都給本人或多或少有些啟發，提供了不少觀點。

周振甫作為錢鍾書好友，負責為錢氏審閱與出版《管錐編》和重版《談藝錄》的工作，兩人經常問學，是少數能夠緊密接觸錢鍾書的人，因此周振甫可說是進入錢鍾書學術著作的門檻，其所談的《管錐編》和《談藝錄》與錢鍾書的思想最為確切，可將之視作的《管錐編》和《談藝錄》導讀本，通過周振甫的解釋，降低了閱讀錢鍾書著作的難度。

許龍《錢鍾書詩學思想研究》是其博士學位論文出版成書，此書可分為兩個部分，第一是錢鍾書的史學觀，第二是錢鍾書的文學創作觀和詩歌本體論的課題。本文只借鑒書籍的第一部分，其特點在於許龍整理錢鍾書詩學思想的脈絡并闡釋出錢氏對於文學史的種種見解，以及討論歷史虛構的問題。但缺點在於其只對錢氏史學觀只是大略地論述，此書更為注重的詩第二部分，即錢鍾書對於文學的討論。

季進《錢鍾書與現代西學》與莫芝宜佳《《管錐編》杜甫新解》都是以錢鍾書的治學方法與西學諸多理論進行對照，如錢鍾書與闡釋學、錢鍾書與結構主義、錢鍾書與心理學等中西詩學的比較。他們都主要討論錢鍾書如何運用西學的知識與理論來看待中國的文學與舊學典籍，或將西方理論與中國傳統理論結合，比較其差異性。

研究難題主要有三，錢鍾書作為文學與學術界的兩座大山，研究錢鍾書學術的學人甚多，但研究其文學的人更多，因此錢鍾書的研究集刊可能大半部都是文學研究。在剩下的學術研究上，難免在程度和素質上有參差不齊的情況，故此在收集資料方面需多加小心與留意，此其一。其次錢鍾書《談藝錄》與《管錐編》

為「減少毒素的傳播」<sup>9</sup>，都是以文言書寫，錢氏的文言不同於明清時期半文半百的文言形式，而是錢氏獨樹一格，自己的文言，且錢氏寫人物特別玩味，往往只稱其字或號，而不稱其名，故此在閱讀上面臨很大的問題，因為有些人物過於冷僻，即便搜索也不知錢氏所云是誰。其三是錢氏撰寫文章常引入生僻的典故和多門外語，如英語、德語、法語、俄語等，若無深厚的國學底蘊和具有多種語言的能力，同樣不知錢氏所云，可能其著作一頁裡頭就有半數是看不懂的，因此研究錢氏學術著作的困難指數是非常高的。且讀者也不能分辨錢氏所述是否屬實或空口白話，難以完全領略錢氏龐大的思想體系。這便導致至今沒有人有能力將《談藝錄》、《管錐編》等著作進行白話與外文翻譯。

---

<sup>9</sup> 余英時〈我所認識的錢鍾書先生〉寫道：「他告訴我這部新書還是用文言寫的。『這樣可以減少毒素的傳播。』他半真半假地說。」（余英時，2014：462）

## 第二章 想象與事實：歷史洪流下的旁觀者

柯林伍德（Robin George Collingwood）認為歷史學最本質的東西有二，即記憶和權威，一個歷史之所以被人記述下來成為已知，必須是有人知道、記住并陳述流傳下來，這便是歷史的記憶，而史學家通過別人的陳述，再將陳述轉化為文字記述下來，最後讓別人接受并相信所記述的真確性，便是史學家的權威。史學家的作用即是通過對證據的解釋，回答人類在過去的所作所為。（柯林伍德著、何兆武等譯，2010：10-11、232）可是基於客觀條件的限制，歷史不能如實再現，而史學家又要秉持「持之有故，言之有理」的理念來重構歷史，因此在撰寫史書時，以史料為基礎，拼湊片段的歷史線索，再進行合乎邏輯的想象、虛構和推理自然不可或缺了。

余英時在〈一個人文主義的歷史觀——介紹柯林伍德的歷史哲學〉提及，這種合乎邏輯的想象其實就如同柯林伍德所謂「歷史的想象」<sup>10</sup>（Historical imagination），柯氏說，歷史的重構事實上就是一種添加的行為（Act of interpolation）；不過這種添加並不是隨意亂改歷史，而是完全建基於歷史的良知之上。為這種「歷史想象」的添加行為必定具有兩個特征，第一，它絕不是武斷的或是任性的，而是必須的，後世史官撰史時，不可避免的需要有限度地添加一些自己的話，使得整個敘述能夠構成一幅歷史的景象，所以是必須的；第二，它乃是一種想象，需要把許多破碎的證據拼湊起來，回溯過去想象歷史的進程，對

---

<sup>10</sup> 「歷史的想象」是一九三五年十月二十八日，柯林伍德就任溫弗萊特形而上學講座教授的就職演講。

於史官來說，破碎的歷史記憶只構成部分的歷史真相，他必須更進一步地根據這些殘留的記憶拼湊出想象的歷史。（余英時，2004：12-15）

錢鍾書一九三三年三月發表了一篇文章——〈旁觀者〉<sup>11</sup>。這篇文章明確闡釋了錢氏的歷史觀念，文內有幾處特點，首先提及寫史的人看待歷史需保持自身客觀的立場，對於史跡，只求了解，不能判斷，現代不過是走在前人所筑的台階上，同時也砌下更高的磚瓦給後代前進。其次，政治、社會、哲學與文學是受到時代歷史「心理狀態」影響而相互平行、相互貫通的因素。再次，在錢氏看來歷史所呈現的事實可分為野蠻的事實與史家的事實兩類：

一切歷史上的事實，拆開來單獨看，都是野蠻的。到了史家手裡，把這件事實和旁的事實聯繫起來，於是這件事實，有頭有尾，是因是果，變成了史家的事實了。所以叫做史家的事實（historians' fact）而不叫做史的事實（historical fact）也是有緣故：因為歷史現象比不得自然現象，既不能復演，又不能隔離，要斷定彼此間關係的性質，非常困難；往往同一事實，兩個史家給它以兩種關係，而且都「持之有故，言之有理」。我們為謹慎起見，只能喚作史家的事實。（錢鍾書，2002a：282）

錢鍾書對於文學與史學觀有一些看法<sup>12</sup>：其一，文學與歷史相同，自有其發展的規律，且有跡可循；其次，政治、社會、哲學、文學之間是相通的，也便是

---

<sup>11</sup> 原載《大公報》一九三三年三月十六，後收錄《人生邊上的邊上》。

<sup>12</sup> 將歷史看做文學的一部分並不是錢鍾書獨有的想法，早在十九世紀末，俄羅斯維謝洛夫斯基（Alexander Veselovsk）就建立一種「歷史詩學」（The Poetics of history）的文學批評體系，通過考察人類歷史活動和文學活動的內在聯繫來強調歷史的文學性與文學的歷史性彼此間的關聯。（張進，2013：5）



錢鍾書在《談藝錄》所述：「吾輩窮氣盡力，欲使小說、詩歌、戲劇，與哲學、歷史、社會等為一家。」（錢鍾書，1984：352）；其三，「史家追敘真人真事，每須遙體人情，懸想事勢，設身局中，潛心腔內，忖之度之，以揣以摩，庶幾入情合理。蓋與小說、院本之臆造人物、虛構境地，不盡同而可相通。」（錢鍾書，1979a：166）錢鍾書對於史書的記述始終抱有存疑的態度，他認為歷史所呈現的事實不一定是完全的事實，其中可能包含史家的想象。<sup>13</sup>

歷史往往被視為事實性的表述，史官修史，無論如何追求真實性，歷史敘述都會因為史官的主觀心態，無意中對同一事件的看法產生改變，或是受到時代的限制，難以還原歷史原來的面貌。這也便是西方史官和中國史官最大的差異，余英時認為主觀的判斷，是史學家應該去掉的東西，這樣才能從傳統的史學變成科學的歷史（scientific history）。（余英時，1976：248）<sup>14</sup>

季進有言，文學與歷史之間必定存在緊密聯繫，其曰：

文學的虛構性是有限的，它要揭示歷史發展的普遍規律，就必須要以現實生活或歷史事件作為敘述的基礎，另一方面歷史敘事的真實性也是有限度的，由於受到史料、修史目的、意識形態立場等因素的制約與影響，使得歷史敘事的虛構性也在所難免。（季進，2011，336）

---

<sup>13</sup> 錢鍾書《管錐編》第一冊〈左傳正義·杜預序〉記曰：「吾國史籍工於記言者，莫先乎《左傳》公言私語，蓋無不有。雖云左史記言，右史記事，大事書策，小事書簡，亦祇謂君延公府爾。初未聞私家置左右史，燕居退食，有珥筆者鬼瞰狐聽於傍也。上古既無錄音之具，又乏速記之方，駟不及舌，而何其口角親切，如聆罄欬歟？或為密勿之談，或乃心口相語，屬垣燭隱，何所據依？」（錢鍾書，1979a：164-165）

<sup>14</sup> 一九七三年十二月二日，〈史學、史家與時代：新亞書院研究所、新亞書院文學院聯合舉辦，中國文化講座第二講記錄〉。

在文學與歷史功能論上，海登·懷特（Hayden White）言及，史學家的所為必須是「發現」（find）其所要的故事，而文學家則是在「創作」（invent）故事。然而「創作」在史學家的工作中也是必不可少的工作，因為史學家具有賦予事件詮釋的權力，一個國君的死亡，可以是故事的開端，也可以是故事的結局或轉折。

（海登·懷特著，劉世安譯，1999：9）如何重現或講述一個歷史場景，取決於史學家所收集的歷史文獻、考古史料、口述歷史和本身主觀的歷史想象，使其變得通順、合理，而不單只是史料的堆砌，這種包含想象、重構的方法其實就類似於文學創作的原理。錢鍾書認為文學與史學的原理相通，但不等同，至少歷史不能像文學一樣天馬行空的虛構，而只能在歷史材料的基礎上，運用文學的敘事手法進行重構。

古代史官必會寫詩，詩人必會讀史，史官為追求詩意的美感，而導致「賦事之詩，與記事之史，每混而難分」。（錢鍾書，1984：38）詩史難分第二個原因在於「古人有詩心而無史德」。（錢鍾書，1984：38）撰史者不懂得尊重歷史的事實和證據，「求是」是史官的天職，而中國史家輕史實、重文采，以美作為寫史的最高準則，在記事往往添枝加葉，而不論事件是否屬實<sup>15</sup>，只是一昧地東挪西湊，對於以訛傳訛的流言和故事，不知存疑。

這種摘錄和拼湊不同著作重鑄而成的歷史學，便是柯林伍德所謂「剪刀」與「漿糊」的歷史學，將文學、修辭學等方面的「證詞」也歸入歷史的範疇，導致前後矛盾或抵觸的荒謬行為。（柯林伍德著、何兆武等譯，2010：254-257）雖詩和史都具有記事的功能，但錢氏尤其反對視詩如史的說法，他曾批評，與其說

---

<sup>15</sup> 汪榮祖《史傳通說》提及：《春秋》出於《詩》；《戰國策》與《史記》非史，都是歷史小說。（汪榮祖，2003b：27、46、67）

「古詩即史」，不如說「古史即詩」<sup>16</sup>，倘若所有的古詩都是史，那麼詩就不存在了，又何來詩為「記事之史」的說法？也就如普實克所述：中國歷史學家不力求對歷史事實進行條例分析，而是渴望喚起讀者對於史實的感覺，使讀者回到歷史的場景，因此中國史學家主要訴諸於讀者的直覺和情感，而不是訴諸於讀者的理智和邏輯。（普實克，1997：234）這便是中國史學家缺乏「史學意識」<sup>17</sup>的體現，史家不知存疑，也不加考訂事實，專注分析書寫對象的人物個性和感情描寫，通過搜羅人物的生活軼事串聯出一部真偽莫辨的人物傳記，猶如余英時所言，中國史官作史除了整理史料，還能主觀地進行評判，對於歷史可以自由論述，想怎麼說，就怎麼說，其實不過是跟死人開玩笑（play tricks on the dead）罷了。（余英時，1976：248）

清代中期以前都癡迷於「以詩為史」的方式，是中國的寫作傳統也是閱讀習慣<sup>18</sup>，詩具史筆，西方同樣也有詩史（epics）以詩傳史事的說法，中國「詩史」<sup>19</sup>最初的說法是出於晚唐孟榮的筆記小說《本事詩》，指代杜甫，後宋人崇拜杜詩，「詩史」之名廣為人知，在《新唐書》與諸多詩話都有提及，「詩史」便成

---

<sup>16</sup> 「古詩即史」的說法還是有的，但僅限於《詩經》時期，如《孟子·離婁》：「王者之迹熄而詩亡，詩亡然後春秋作。」（朱熹，2012：300）《春秋》未作之前的詩，皆為國史，王德威解釋說因《詩經》滅亡後，時人缺乏寄託，歷史才成為記述興衰的用具。（王德威，2010：57）自《春秋》後，詩是詩，史是史。

<sup>17</sup> 中國史官沒有史學意識不是說中國不重視歷史的記錄，而是對歷史的真相沒有敏銳的觀察和想要獲得真相的執著。（汪榮祖，2002：138）

<sup>18</sup> 「詩史」的問題放在小說身上，也有同樣的毛病，陳平原談及中國人要求小說要合小說的體式，又要有史書的價值，中國讀者有以讀史的眼光來讀小說或以把讀小說的眼光放在讀史上的癖習。（陳平原，2003：213-220）

<sup>19</sup> 張暉指出，孟榮「詩史」的說法有二：一是《春秋》夾敘的史傳筆法；二是魏晉南北朝緣情物色的詩學。（張暉，2012：14-16）

了杜甫專屬的代名詞。杜甫「三吏三別」的「詩史」與中國「詩緣情而綺靡」<sup>20</sup>的傳統有別，更偏向於敘事詩的類型，敘事詩與抒情詩的差別在於，抒情詩是「內化」，強調詩人本身內心的情感，而敘事詩是「外化」，必須將事件過程保存以流傳於後人，故此敘事詩經常與歷史掛鉤在一起。（龔鵬程，1993：19-21）歷史的文學化特點在於寫作者不一定要以大歷史的敘述方式來交代現實情況，也能夠僅僅作為一小塊歷史碎片，以自己的視角書寫，形成有別於大歷史敘述的小歷史回應。雖然這類的歷史文學著作夾帶著作者本身主觀的情感與立場，因此文學的本質大於史學的事實，但王德威認為杜甫的詩不應該將之界定於虛構，因為文學除了記錄歷史的經過，詩作更是包含詩人本身的詮釋與回應。（王德威，2017：46）

「歷史就是過去的政治，政治就是現在的歷史」（History is but past politics and that politics are but present history）<sup>21</sup>（汪榮祖引 Edward A. Freeman, 2002：266）詩人詠史，往往借古事喻今時事，時光流轉，時事也成為了古事。借詩寫史，所寫之事是史非史也是錢鍾書關心的問題，在錢氏看來看待「詩史」雖具史筆，但詩歌的本質與歷史始終有別，屬於文學的範疇，不能盡信，且看待「詩史」「不宜苛責詞賦之有背史實」（錢鍾書，1979c：1297）倘若旨意刨根問底尋求文學是否符合史實，難免掃興。「詩史」僅能夠視作一種尊稱，作為表揚詩人詩作具有記錄歷史意義而封賜的稱號，「詩史」不能夠完全等同於敘事文學的類型，

---

<sup>20</sup> 鄭毓瑜論及詩歌創作具備「情」、「物」、「辭」的元素，「感物興想」是「心」與「物」的往來，「詩緣情而綺靡」由「感物興想」入手，所以必然「綺靡」。（鄭毓瑜，1997：23-25）

<sup>21</sup> 原載自 Edward A. Freeman. (1886), *The Method of Historical Study: Eight Lectures*, London: MacMillan..

中國詩歌敘事往往與抒情結合，批判和表達觀點的功能比起小說和戲劇來說較為疲軟，不能渲染群眾產生反應，因此「詩史」只是一種不純粹性的敘事文類。

張暉對於「詩史」倒是有個新奇的看法，他論及「詩史」的概念不能隨意使用，僅有宋末和明末清初<sup>22</sup>的詩人才能稱作「詩史」，因為這一時期史官缺席、史料缺乏，所以詩歌能彌補史料不足的問題。（張暉，2012：276）當錢謙益感歎：「如窮冬沍寒，風高氣慄，悲噫怒號，萬籟雜作，古今之詩莫變於此，亦莫盛於此時……謂詩之不足以續史也，不亦誣乎？」<sup>23</sup>（錢謙益，1996：800-801）的同時，黃宗羲感喟「史亡而後詩作」<sup>24</sup>，只有在「國家不幸」的時刻才會「詩家幸」，而這種「幸」是悲涼滄桑的最直接情感表現，也就具備以詩寫史的條件。

---

<sup>22</sup> 王德威也論及「詩史」的思考和實踐在明末清初達到高潮，其中最為重要的人物便是黃宗羲。

（王德威，2017：47）

<sup>23</sup> 出自錢謙益《胡致果詩序》。

<sup>24</sup> 王德威語：黃遵憲是以詩情見證朝代更迭，重新理解歷史與詩心的互動。（王德威，2017：47）

### 第三章 詩學與史學：史必征實，詩可鑿空

詩歌雖與歷史相通，但也有本質上的差異，即「史必征實，詩可鑿空。古代史與詩混，良因先民史識猶淺，不知存疑傳信，顯真別幻。」（錢鍾書，1984：38）錢鍾書「詩史相通」的說法有別於陳寅恪所謂的「詩史互證」<sup>25</sup>，汪榮祖評說陳寅恪箋詩、證詩所憑藉的是歷史的眼光與考據的方法，陳寅恪認為詩文（文學）是一種能夠作為歷史的材料來佐證歷史真相的新方法，他一方面以詩證史，增補史書的闕漏或糾正史書的失誤；另一方面以史證詩，考據詩文的歷史性。（汪榮祖，2003a：141）這種「詩史互證」的做法，類似於西方的「實證主義」<sup>26</sup>與乾嘉樸學的結合。「詩史互證」固然有它的益處，錢鍾書不完全否定陳寅恪「詩史互證」的說法，如他在《管錐編》談及：

司馬光謂「實錄正史未必皆可據，野史小說未必皆無憑。」故其撰《通鑒》，采集「野史小說」。夫稗史小說、野語街談，即未可憑以考信人事，亦每足據以覘人情而徵人心，又光未申之義也。（錢鍾書，1979a：271）<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> 陳寅恪《元白詩箋證稿》云：苟今世之編著文學史者，能盡取當時諸文人之作品，考定時間先後，空間離合，而總匯於一書，如史家長編之所為，則其間必有啟發，而得以知當時諸文士之各竭其才智，競造勝境為不可及也。（陳寅恪，2001：9）

<sup>26</sup> 據李洪巖的解釋，「實證主義」即繁瑣無謂的考據和盲目的材料崇拜，這種考據的方法不是以文學研究作為最終目標。（李洪巖，1998：237-238）

<sup>27</sup> 出自《管錐編》第一冊，史記會注考證，四秦始皇本紀。（錢鍾書，1979a：271）

野史如同小說不過是街談巷語、道聽途說者之所造，難以收入正史之中，只能在詩詞、小說、戲劇等文類之間遊蕩。私修史書的特點在於能說官修史書所不能說的，補足官修史書的缺憾，畢竟中國官修史書的傳統是下個朝代編撰上個朝代的歷史，下個朝代的史官必須合乎「政治正確」的觀念，也就難免有所模糊和遮蓋的地方。但私修史書的撰寫往往全憑個人主觀感情，虛實難辨，以至於不被朝廷所接受的都會淪為野史小說。（傅斯年，2003：336）<sup>28</sup>唐人所撰《李娃傳》、《虬髯客傳》之類的傳奇小說同理，遭遇也與私修史書相通，倘若史官採信便收入正史之中，不信則淪為野史小說。

撰寫歷史的目的在於求真和還原，而文學創作的目的在於抒情和無中生有。魯迅也曾談及：「後者（歷史事實）須有其事，而創作則可以綴合、抒寫，只要逼真，不必實有其事也。」<sup>29</sup>（魯迅，2005：526）在此基礎下，文學中的歷史，就猶如被濃霧籠罩一般，變得撲朔迷離，只見其輪廓而不知全然面貌，難以辨別真偽。文學與史學這兩者最重要的相異點在於，真實的文學作品必定會有虛構的成分，而讀者對於虛構的存在都是明了的，文學只講求真情實感，即便「說謊」也是可以原諒或是理解的，可是寫史必須直書其事，絕對容不得半點「說謊」的存在，這可參考錢鍾書在〈宋詩選詩序〉的舉例，他寫道：

---

<sup>28</sup> 出自傅斯年《史學方法導論》。

<sup>29</sup> 出自魯迅《書信集·致徐懋庸》，寫於一九三三年十二月。

《左傳》宣公二年記載鉏麇自殺以前的獨白，古來好些讀者都覺得離奇難以相信，至少嫌作史的人交代得不清楚，因為既然是獨白，「又誰聞而誰述之耶？」<sup>30</sup>。但是對於《長恨歌》故事裡頭「夜半無人私語」那樁情節，似乎還沒有人死心眼的問「又誰聞而述之耶？」或者殺風景的指斥「臨邛道士」編造謊話。（錢鍾書，2005：序3）

在文學的世界裡頭，讀者能夠客觀地允許虛構歷史的存在，對於文學中橋段的虛構也都心知肚明，明知是假的也能引人入勝、潛然淚下，最好的例子便是《三國演義》，即便羅貫中不改變大歷史的走向，也不會有人把它當做真實的歷史看待。當然，文學敘述雖不一定要完整地將歷史如實照搬進來，卻也不能天馬行空地胡亂想象，余英時在〈一個人文主義的歷史觀——介紹柯林伍德的歷史哲學〉寫道：柯林伍德對於歷史的想象提出了三項限制：「第一、歷史的想象須有指定的時間和地點；第二、所有歷史的脈絡都要有連貫，不能隨意更動時間順序；第三，歷史學家所構成的歷史景象必須獲得證據的支持。無證據可依的景象，無論其如何生動，都是虛構（fiction），也許有藝術上的價值，但絕無有史學上的價值。」（余英時，2004：14-15）

詩歌作為想象和虛構的產物，並不具有完全反映現實的條件，歷史的虛構或是文學的真實無論是西方或是中國都有跡可循，如十六世紀錫德尼《原詩》說：「史家載筆，每假詩人伎倆為之」；希羅多德及其祖構者敘述戰鬥場景，亦效仿詩人描摹情思之法。（錢鍾書，1979e：144）如范成大詩〈州橋〉：

---

<sup>30</sup> 此句是錢鍾書抄自李元度《天岳山房文鈔》卷一《鉏麇論》。（李元度，2009：37-38）



南望朱雀門北望宣德樓皆舊御路也。

州橋南北是天街，父老年年等賈回；忍淚失聲詢使者，幾時真有六軍來。

據錢鍾書考據所言：絕對沒有北宋遺民敢在金國的大街上攔住宋朝官員問為什麼還不恢復舊土。<sup>31</sup>（錢鍾書，2005：199）錢氏不完全否定文學作品具有反映歷史事實的功能，讀者可以通過參考歷史資料來查證詩歌的真實性，不過那不應該是評斷文學的方法，詩的好壞，取決於詩歌本身的精粗，而不取決於詩歌是否如實地反映歷史，詩歌經過提煉和剪裁的再創造，升華了讀者閱讀的感觀。反之，若是詩歌缺乏文學的加工，只是如實地將歷史事件平鋪直敘說出，即便具有史學的價值，可以修正歷史的謬誤，但它只是「押韻的文件」<sup>32</sup>。（錢鍾書，2005：序 2-3）

若將歷史視作閱讀文學作品的標準，只要詩中出現政治時事，就以歷史的眼光看待，不僅難以開拓眼界，反而遮蔽了文學的美感。文學創作不僅存在審美性的虛構與想象，甚至連毫無本真生命情感體驗的不病呻吟和無中生有，都能成為文學生活裡不可忽視的事實，但文學研究不是以考據作為最終目標，不能讓它代替對作家審美風格特征的評價。（許龍，2006：77）當論及如何鑒賞一首詩時，應當把重心放在詩句上，錢鍾書就曾戲稱：倘若單憑史書上「信而有征」來判斷詩歌的價值，那就仿佛要從愛克司光透視來鑒定圖畫家和雕刻家所選擇的人體美

<sup>31</sup> 錢鍾書引《攻媿集》、《攬轡錄》、《南澗甲乙稿》、《金史》考證，絕對沒有這回事。（錢鍾書，2005：199）

<sup>32</sup> 參考章太炎《國故論衡·文學總略》，中國對於文學與非文學的區分，即「有韻為文，無韻為筆」，純文學、有韻、文字華麗謂之「彰彰」，以區別泛稱的無韻「文章」（散文）。（章太炎，2008：78）歷史傳記都是無韻的「筆」，錢鍾書所謂「押韻的文件」，是以「文」的寫法撰史，將歷史傳記升華為「文」，但因缺乏「彰彰」的美感，故此只能稱作「押韻的文件」。

了。（錢鍾書，2005：序3）又如韓愈《毛穎傳》提及「乃至浮屠、老子外國之說」一句，陳叔方認為毛穎是秦始皇時人，當時「浮屠」<sup>33</sup>之書尚未傳入中國，毛穎不應熟悉佛學，錢鍾書評說：「夫以疑年考史之法，施於嘲戲文章，膠柱鼓瑟，煮鶴焚琴，貽譏騰笑。古來詞賦，寓言假設，每時代錯亂，小說戲劇更無忌避。」<sup>34</sup>（錢鍾書，1979c：1019）；他也在另一篇章稍有提及類似的觀點：

夫院本、小說正類諸子、詞賦，并屬「寓言」、「假設」。既「明其為戲」，於斯類節目讀者未必吹求，作者無需拘泥；倘若作者斤斤典則，介介纖微，自負謹嚴，力矯率濫，卻顧此失彼，支左紕右。則非任心漫與，而為無知失察，反授人以柄。（錢鍾書，1979d：1302）

結合上述兩段引文來說，錢鍾書認為衡量詩料是否屬實，應用史的標準，合乎詩與史標準的「詩史」只是一偏之見，所謂詩史，他言道：「蓋『詩史』成見，塞心梗腹，以為詩道之尊，端仗史勢，附合時局，牽合朝政；一切以齊眾殊，謂唱歎之永言，莫不寓美刺之微詞。」（錢鍾書，1979c：1390）即文學的真實不同於歷史的史實，作者無需拘泥於文學必須符合現實，而後世讀者也不能天真地認為文學作品能夠完全地反映歷史的事實，倘若強調文學必須符合史實，不僅顯得多餘，也會引人嘲笑，考據、考史並不是文學談藝的工具，捨棄詩中的原意而追尋詩外的物，就如「西諺嘲犬之逐影而亡骨也。」<sup>35</sup>，最後兩頭不到岸。

---

<sup>33</sup> 浮屠之書即是佛教之書。

<sup>34</sup> 出自《管錐編》第三冊，五九則全後漢文卷六九。

<sup>35</sup> 錢鍾書《管錐編》第一冊毛詩正義三十四則〈狡童〉談道：「蕪詞庸響，語意不貫，而藉口寄託遙深，關係重大，名之詩史，尊以詩教，毋乃類國家不克自立而依借外力以存濟者乎？盡舍詩中所言而別求詩外之物，不屑眉睫之間而上窮碧落、下及黃泉，以冀弋獲，此可以考

無論中西方作品都存在將歷史人物神話或錯亂年代等小說化的現象，問題在於虛構的旨趣情理是否能使讀者接受，至於文學作品中出現的場景和地點，無論真實與否都無需多加深入，考證虛構人物遺址，乃庸人自擾。（錢鍾書著、舒展選編，1990：97）文學的真實不同於歷史的真實，賞析文學詩作需要歸還於最原始的情感，而不是以考據作為依據，從〈州橋〉的詩句可見，范成大確實乾淨直接地傳達了百姓愛國和復國的願望，讀起來合情合理，所以真摯感人。

---

史，可以說教，然而非談藝之當務也。其在考史、說教，則如由指而見月也，方且笑談藝之拘執本文，如指測以謂盡海也，而不自知類西諺嘲犬之逐影而亡骨也。」（錢鍾書，1979a：110）

## 第四章 分期與發展：文學史撰寫導論

在錢鍾書「重構文學史」更早之前的晚清時期，學人借西學的模式將學術逐一分科，使得「文學」與「經學」、「史學」等學科分離，在向「西」看齊的指標底下，強調所謂「科學性」或「社會影響力」，「文學」概念從有連類「多義」，被修建為簡單確切的「定解」。（鄭毓瑜，2017：148）「文學」與「經學」的分離，促使「第一代文學史家」<sup>36</sup>魯迅、胡適、周作人、劉師培等進行文學史的重構工作，借魯迅《狂人日記》的對白：「從來如此，就對嗎？」，他們開始懷疑前人的研究方法，並提出了許多文學內在發展的見解。<sup>37</sup>可惜的是第一代的學人在重構文學史上，如胡適《白話文學史》、劉師培《中國中古文學史》等都是專注於某一時期或階段，以至於缺乏一種鳥瞰中國文學史的宏觀視野。錢鍾書便是踩在前人的研究道路上，更進一步提出了自己的文學史觀。

撰寫一部中國文學史，如何劃分文學發展的階段是最為關鍵的問題，因為分期關涉到人們對中國文學歷史發展的基本觀念，沒有合理的分期，就顯示不出文學的歷史運動，更看不出其內在的邏輯。（陳伯海，2012：75）對於文學史的分期，每個人的標準不一，部分史學家借鑒西方劃分文學史的方式，以上古、中古、近古來作為文學史的框架，或如胡適《白話文學史》以語言變遷為分期方式，將

---

<sup>36</sup> 陳平原在〈四代學者的「文學史」圖像〉將魯迅、胡適、周作人、劉師培等人劃分為第一代文學史家，主要活動於一九一〇至一九四〇年，而錢鍾書被歸類為第二代文學史家。（陳平原，2011：9-10）

<sup>37</sup> 吳勵生認為文學史的重構，文學批評、文學理論與文學史缺一不可，魯迅《魏晉風度及文章與藥及酒之關係》所提出的「文學的自覺」和「文學的獨立」便是一種重構文學史的內發動力。（吳勵生，2010：69）

白話文學分成唐朝以前和唐朝以後，個別論述白話文學的發展。（胡適，1986c：目次）文學史的撰寫據陳平原的形容，便是「拼命往外在世界跑」，即過於關注外在因素而忽略了文學的內在發展。（陳平原，2011：49）現今文學史的撰寫多是採取通史的體式，為「著書之便」而以朝代分期，下個朝代取代上個朝代，無關人事，無關詩風，以王朝興替為段落的劃分，是最簡單易懂的方式，所以許多文學史的編撰都是運用通史的體式。

王國維「一代之文學」<sup>38</sup>的說法自面世以來便成為現今文學史分類的主流依據，錢鍾書不讚同這種以朝代分期的作法，他認為文學具有本身的發展規律，文學史的撰寫必須依照文學演變發展的歷史事實和特殊規律來寫，能說某個文體在某個朝代特別興盛，可是不能說某個朝代只興盛一種文體，雖然詞的發展在宋代走向巔峰，可是不代表宋代就沒人寫詩、寫文。將文學史與政治史綁在一起的做法「有同框格」，既然詩與史有著本質上的差異，那麼文學史的分期又何必按照政治朝代來劃分。中國朝代易主頻繁，唐宋之間還存在約七十餘年的五代十國，難道五代十國時期就沒人寫詩嗎？因此錢氏更為推崇西方文學史的分類，以上古、中古或十七世紀、十八世紀來區分，以時期來劃分，這樣便能涵蓋數年就易主的小國。<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> 錢鍾書《談藝錄》評說：「王靜安《宋元戲曲史》序有『漢賦、唐詩、宋詞、元曲』之說。謂某文體至某朝而始盛，可也；若用意等於理堂，謂某體限於某朝，作者之多，即證作品之佳，則又買菜求益之見矣。元詩固不如元曲，漢賦遂能勝漢文，相如高出子長耶。唐詩遂能勝唐文耶。宋詞遂能勝宋詩若文耶。兼擅諸體如賈生、子雲、陳思、靖節、太白、昌黎、柳州、廬陵、東坡、遺山輩之固在，盍取而按之。」（錢鍾書，1984：30-31）

<sup>39</sup> 中國政治史在通史體式下似乎是循環的，秦滅，漢繼；明亡，清興，但就余英時而言，這其實是個假象，因為歷史不會重複，自然沒有嚴格意義上的循環。他談及如果不從朝代分期，而是以較長一段時期來看中國經濟的發展，如唐中葉至南宋時商業革命的時期，明清是農業技術革命的時期。（余英時，1976：276-277）將這種不以朝代論，而是以更長一段時期看待

文學史不會單單只是文學與社會的結合，比起政治、社會動蕩作為外在因素造成的文學風氣轉變，更需注意文人審美風格、心理狀態、情感等內在因素的變化。文學史既然稱作「文學」史，其重心就必定放在文學、文體、文風上。好比談藝者對於「唐詩」、「宋詩」的定義，多將之解釋為「唐代的詩」、「宋代的詩」，且論唐詩都將之分成初、盛、中、晚四個階段，以唐朝的國運盛衰區分唐詩的風格寫作。在錢鍾書看來，論詩需以體裁論，而不以世變論，「詩自有初、盛、中、晚，非世之初、盛、中、晚」。（錢鍾書，1984：2）唐詩的初、盛、中、晚與唐史的初、盛、中、晚各不相關，詩歌的審美格調不應根據政治來劃分，而是以詩風來劃分，所以後人「盡可以生於盛唐之時，而詩則暢初唐之體」（錢鍾書，2002a：97）或儘管並非江西之人，只要寫作擁有江西之風，也可歸入江西詩派。就如李白、王維之所以被稱為盛唐詩人，不是因為他們所處的時代為盛唐，而是他們的詩歌具有盛唐的韻味，能夠代表盛唐之風，同樣詩之所以分唐詩、宋詩，不是因為朝代有別，而是在體格性分之殊上有「豐神情韻」與「筋骨思理」<sup>40</sup>兩種審美風格之別。

西方詩歌文體僅有 poetry 一種，而中國韻文卻有詩、詞、曲、賦等數種，一種文體的興起，不代表另一種文體的消失，文學發展的演變具有「並行的共時性」（許龍，2006：269），錢鍾書語：

---

中國的作法，在文學的發展其實也適用。可參考孫康宜、宇文所安主編《劍橋中國文學史》的編排法，其分章不以朝代而是以時間段分期，如東漢至西晉（二五至三一七）、東晉至初唐（三一七至六四九）、北與南（十二與十三世紀）、金末至明初文學（約一二三〇至約一三七五）等。（孫康宜、宇文所安，2016：目次）

<sup>40</sup> 繆鉞在談唐宋詩之異時，論述與錢氏不謀而合，稱「唐詩之美在情辭，故丰腴；宋詩之美在氣骨，故瘦勁。」（繆鉞，1982：36）

夫文體遞變，非必入物體之有新陳代謝，後繼而須前仆。譬之六朝儷體大行，取散體而代之，至唐則古文復盛，大手筆多舍駢取散。然儷體曾為中絕，雖極衰於明，而忽盛於清，駢散並峙，各放光明。（錢鍾書，1984：28-29）

在文學史上李白出現了，不代表屈原就被淘汰；古文出現了，不代表駢文就會永遠消失，無論一個時代的某個文體如何興盛，其餘的文體只會衰退，不會永遠的被取而代之，這便是文學史與中國政治史在根本上的不同。文學史若以通史體式書寫，在錢氏看來是種弊病，因為在通史的體式下，必是交代所有興替的過程，且都具有因果關係，一個朝代興起象征一個朝代滅亡，可文學史不同於政治史，並非是一條垂直的縱線，隨著時間由上往下發展，而是多條垂直的縱線同時存在，只是粗細有別，有的興盛，有的衰落。文學史能夠允許不同文體共時並置於同一時空中，若用通史直線的方式記載，文學發展的旁枝便會被裁剪、省略，放棄其他文體客觀存在的文學事實，強調一盛即一衰，突出「一代有一代之文學」的主張。

文學史上不同的時期，人們會事先接受傳統意義上對文學固有的認知，好比明人認為宋詩不如唐詩，現代人認為明、清詩不值一提，所以今人對於文學的認知其實是受制於他們所處的社會歷史當中，因此錢氏以懷疑的眼光認為文學史的撰寫不應該以今日的文學觀念詮釋，只注意到當時最為興盛的文類，還需還原到古代的社會歷史背景當中，接受那些不受後人待見文類，因此錢鍾書編《宋詩選註》提供了對於宋詩新的價值評判標準，且對於宋代詩人有了重新的定位。

文學史的撰寫除了需具備史學家的眼光，還需具有文學家的獨到見解，懂得在茫茫人海中篩選出有別于常人的驚世駭俗之作，倘若想領略錢鍾書的選才眼界，可從他在《宋詩選註》裡頭選人得知，怎麼選？選什麼？不選什麼？都能透

露出錢鍾書認為一首超凡脫俗的詩需具備什麼條件。錢鍾書在編撰《宋詩選註》時有六不選的原則，顯示了他對於選詩的嚴謹態度：一、押韻的文件不選；二、學問的展覽和典故成語的把戲不選；三、大模大樣的仿造前人的假古董不選；四、把前人的詞義改頭換面而全無增進的假貨充新不選；五、有佳句而全篇太不勻稱的不選；六，當時傳頌而現在看不出好處的也不選。<sup>41</sup>（錢鍾書，2005：17）《宋詩選註》所選的八十人有些頗有名氣，有些歷來不受重視，可自然都是錢鍾書心目中最能代表宋詩發展史的詩人。

宋詩固然有其缺陷與不足，但錢鍾書認為無需去誇大其優點而漠視其缺點，如他談及宋詩雖然能夠部分反映社會與歷史，卻又沒有完全的反映出來，好比古代文人大多是官僚家庭出身，經過科舉進入官場。在民族矛盾問題上，他們可以有愛國的立場；在民生問題上，他們可以反對苛政，憐憫窮民。其次是宋詩愛說理，好發議論，道理粗淺且議論陳舊使得宋詩枯燥乏味，所以味同嚼蠟。

中國文學史的發展，其實就是文體的演變史。古人崇尚雅言，反對俗體，文章體制從簡到繁，細別品類，基本可分雅言和俗語兩種文體，將詩、詞與曲並列，詩顯得典雅，詞、曲便顯得流俗；將古文與小說比較，古文較之典雅，而小說為街談巷語，道聽途說者之所造，當然這裡所謂的「雅」和「俗」并無褒貶之意，並非上段所述的內容之俗或形式之俗，只是區分文體之別而已。「宋代以前，多

---

<sup>41</sup> 錢鍾書《宋詩選註》六不選原則其實與胡適〈文學改良芻議〉相似，「一曰，須言之有物。二曰，不摹倣古人。三曰，須講求文法。四曰，不作無病之呻吟。五曰，務去濫調套語。六曰，不用典。七曰，不講對仗。八曰，不避俗字俗語。」（胡適，1986b：5）都談及不模倣古人、言之有物和去除陳腔濫調的說法，像是一種以「文學革命」後的眼光，看待宋詩的新標準。



為雅言，宋代以後，俗語遂繁，如曲如小說，均為大宗。」<sup>42</sup>（錢鍾書，2002a: 106）<sup>43</sup>雖小說看似俗語，卻也有雅言的痕跡，只是為了方便在街談巷語流傳逐漸變得流俗罷了，在錢鍾書看來，雅言小說頗為接近駢散文，主要可分為兩類：其一，適合記述事件，不必依照文章結構，也無需賣弄文字，類似於現今報紙的新聞報道；其二，用心經營，細心雕琢，有佈局，有刻畫，遠則唐人傳奇，近則《聊齋誌異》。不論文體雅俗，都無關一個作品的品質，只能說是讀者的嗜好而已，文學的標準不在於外在的文體雅俗，應該注重於內容的雅俗。

文學史長期保持在不斷自我革新的狀態中，錢氏有言：

文章之革故鼎新，道無它，曰不文為文，以文為新而已。向所謂不入文之事物，今則取為文料；向所謂不雅之字句，今則組織而斐然成章。謂為詩文境界之擴充，可也；謂為不入詩文名物之侵入，亦可也。（錢鍾書，1984：29-30）

向來被人輕視為不入流的俗物地位會隨著文學史的發展而提升。古人將俗物改頭換面，登上文學的舞台，可視作「陌生化」的手法，雖錢鍾書並未明確提及「陌生化」的詞彙，但季進認為錢鍾書「以故為新，以俗為雅」的語境與西方文學理論「陌生化」有密切聯繫，他談及「陌生化」是古今中外深化詩句詞條的共同要點，是重新喚起人們對周圍世界的興趣和對事物的審美感受，將平常熟悉的事物「反常化」，以擺脫原有的感知模式。（季進，2002：132-139）錢鍾書確有類似的觀點，古人為求新穎而冒險突破常規，如錢氏在《談藝錄》寫道：

---

<sup>42</sup> 聞一多也談及中國文學從西周到宋，這大半部文學史，其實就是一部詩史，但是詩發展到北宋已經完了，詞作為詩的支流，到了南宋也已經是強弩之末，從南宋以後便是小說和戲劇的時代。（聞一多，1993：18）

<sup>43</sup> 出自錢鍾書〈中國文學小史緒論〉。

捷克形式主義論詩謂「詩歌語言」必有突出處，不惜乖違習用「標準語言」之文法詞律，刻意破常示異；故科以「標準語言」之慣規，「詩歌語言」每不通不順。實則瓦勒利反復申說詩歌乃「反常之語言」，於「語言中自成語言」。（錢鍾書，1984：532）

刻意違反慣性語言是把雙刃劍，用得巧妙固然是種突破，如晚清西學東漸，許多新事物、新詞語蜂擁而來，倘若巧妙設喻將這些從西方或日本引進的新語彙融合於中國舊體詩當中，可說是一種詩歌語言上的創意，難的是中國現有的漢字難以表達這些特殊的外來新事物，往往運通新詞彙便弄得不像舊體詩，即錢鍾書所言：「假吾國典實，述東瀛風土，事誠匪易，詩故難工」<sup>44</sup>。（錢鍾書，1984：348）可用得拙劣便是文詞不通，舊時格律詩每字需合乎平仄，且出於韻，如同囚犯之手銬、腳鐐處處限制，詩人經常為了合乎韻律或創新而語句不通或顛倒詞序，就如錢鍾書《管錐編》評元好問《鷓鴣天》語句不通：「新生黃雀君休笑，佔了春光卻被他」以及蘇軾《試院煎茶》隨意倒裝詞句：「我今貧病常苦飢，分無玉碗捧蛾眉」，應為「蛾眉捧玉碗」，倘是散文，必遭勒帛。（錢鍾書，1979a：151）

---

<sup>44</sup> 雖「詩故難工」，但錢鍾書認為近人論詩界維新，必推黃公度。錢氏有言：「差能說西洋制度名物，揜摭聲光電化諸學，以為點綴，而於西人風雅之妙、性理之微，實少解會。故其詩有新事物，而無新理政。」（錢鍾書，1984：23-24）

## 第五章 敘事與抒情：中西詩學的內在聯繫

晚清民初在知識、思想或社會文化中，再也無法用「新／舊」、「東／西」的二分模式來簡單概括論述，因為「非此即彼」（either/or）的二選一，往往是將相互矛盾的說法羅列並置，這將導致割裂時空變遷的前後拉鋸的同時，也輕易稀釋或迴避了詮釋的來往曲折。（鄭毓瑜，2017：15-16）中西詩學的聯繫其實更適合用「亦此亦彼」（both/and）來解釋，兩者雖是由兩個不同的文化形成，卻無形中又有許多巧合之處，相互依存，以至於難以釐清彼此，

今人論中西文藝學主要分為兩種樣式，一個是民族的，一個是世界的。民族樣式強調區別，形象地說就是可以把它想象成兩個分隔開的文化圈，把西方視為對立的一面；世界樣式是把分隔開的文化圈融合成為一個共同的世界。在中西比較文學中，人們更傾向於第一種，就是強調文化的差異，不能把西方的術語及美學評價搬進中國文學。（莫芝宜佳，2002：36）中國文學應以本土文化為背景，採用中國幾個世紀以來自我形成的方法來研究，否則，所有的差異會被湮沒。中國文化會受到西方文化的侵蝕。（莫芝宜佳，2011：319）錢鍾書的獨特就在於他既不屬於第一者，也不屬於第二者，他以典雅的文言撰寫學術著作，撰寫的過程經常引用大量西方著述來闡發中國古典著作的思想，如在《談藝錄序》中聲言「反所考論，頗采二西<sup>45</sup>之書，以供三隅之反」。（錢鍾書，1984：序1）比較文學主要關注點是在不同文學之間尋找不管多抽象的共同點，或者共相，再進一

---

<sup>45</sup> 據陳子謙的箋釋，二西即是基督教與佛教。（陳子謙，2005：66）

步偵察雙方的獨特之處。（陳世驥，2015：3）<sup>46</sup>雖不少人認為錢鍾書的作法歸類于比較文學，但錢氏不將自己的研究方法視作比較文學的方法，他無論在《談藝錄》或是《管錐編》往往是將中西文學、哲學中共同的點羅列出來而不比較，中國依然是中國，西方依然是西方，只是兩者之間有無數的點和線縱橫交錯，並非傳統觀念裡「非此即彼」的二選一的模式，兩者「貌同心異」，彼此都有相同或相近的聯繫，使得交叉點上相遇的東方人和西方人能共同進行探討，這種融匯中西思想的手法成了錢氏獨特，也獨有的治學方法。

中西詩學的交融，並非粗疏地將中西詩學的不同點羅列出來，更多的是探索在縱橫交錯的詩學世界裡頭，貫通的「情境」。錢氏運用平行類比的方法越界中西，將異質文本做了全面深入的探討，如論及中西詩學觀念上的差異，錢氏在〈談中國詩〉<sup>47</sup>寫道：

詩的發展是先有史詩，次有戲劇詩，最後有抒情詩。中國詩可不然。中國沒有史詩<sup>48</sup>，中國人缺乏伏爾泰所謂「史詩頭腦」，中國最好的戲劇詩，產生遠在完美的抒情詩以後。純粹的抒情，詩的精髓和峰極，在中國詩裡出現得

---

<sup>46</sup> 出自陳世驥〈論中國抒情傳統〉（1971年美國亞洲研究學會比較文學討論組致辭），楊彥妮、陳國球合譯。

<sup>47</sup> 原載于《大公報》一九四五年十二月二十六、二十七日，後收錄于《人生邊上的邊上》。

<sup>48</sup> 中國無史詩似乎是公認的事實，可陳寅恪先生卻認為中國有史詩，《寒柳堂記》記述：「世人往往震矜於天竺、希臘及西洋史詩之名，而不知吾國亦有此體。外國史詩中宗教哲學之思想，其精深博大雖遠勝於吾國彈詞之所言，然止就文體立論，實未有差異。彈詞之書，其文詞之卑劣者，故不足論。若其佳者，如《再生緣》之文，則在吾國自是長篇七言排律之佳詩。在外國亦與諸長篇史詩，至少同一文體。寅恪四十年前常讀希臘、梵文諸史詩原文，頗怪其文體與彈詞不異。」（陳寅恪，2009：71）陳平原認為中國古代沒有留下篇幅巨大敘事曲折的史詩，因為在很長時間內，敘事技巧幾乎成了史書的專利。（陳平原，2003：210）

異常之早。所以中國詩是早熟的。早熟的代價是早衰。（錢鍾書，2002a：162）

其次是中國詩貴精不貴多在篇幅上遠比西洋詩少了一大截，即便是中國長詩也只如錢鍾書形容是聲韻裡面的輕燕剪掠（short swallow flights of song）。其三，一般西洋讀者所認為的中國詩特征在於問而不答，以問為答，給你一個回腸蕩氣的沒有下落，吞言咽理的沒有下文，通過不斷地暗示引誘你到語言文字的窮邊極際，而下面是深秘的靜默。中國詩追求一種所謂「此時無聲勝有聲」飄飄凌雲在空中樓閣的境界，說出來的話往往比不上不說出來的話，這種不明說，全憑暗示，不激動、不狂熱的手法在錢鍾書看來，同樣可在歌德、海涅、哈代等小詩中尋覓蹤跡。（錢鍾書，2007：15）<sup>49</sup>宇文所安（Stephen Owen）將這種書寫方式形容為斷片，一塊斷片屬於某件東西的一塊缺角，每個斷片都具有它本身的意象，作為引路人引領我們走進詩中的世界，斷片最有效的特征是它的價值聚集性，將所有斷片聚攏起來，才能朦朧地拼貼出全詩的隱喻或含義。（宇文所安，2006：93-114）其四，西洋詩用標點而中國詩不用，標點的增加能使文句更加清楚，可是也會使流動的變成凍凝，連貫變得破碎，剝奪了讀者們玩索想象的奢侈。其五，中國詩與西洋詩好比蛛絲網之於鋼絲網，顯得筆力清談，詞氣安和，中國古詩人對於叫囂和吶喊素來視為低品，中國豪放的狂歌在西洋詩面前還顯得斯文。同樣，從中國舊詩傳統的讀者看來，西洋詩裡空靈的終嫌著痕跡，談遠的終嫌有煙火氣、葷腥味，簡潔的終嫌不夠惜墨如金。（錢鍾書，2007：17）其六，中國詩和西洋詩在內容上無甚差異，中國詩社交詩特別多，宗教詩幾乎沒有，如是而已。<sup>50</sup>當然，

---

<sup>49</sup> 出自錢鍾書〈中國詩與中國畫〉，收錄于《七綴集》。

<sup>50</sup> 以上六點皆出自錢鍾書〈談中國詩〉，頁162-167。

除卻上述六點，還有一些是錢鍾書在篇章中未提及的，即中國文學注重體格詞藻，常漂浮於「象牙塔」之上，看輕通俗的作品，認為俗物不具有文學的價值。

現代不少文學觀念是源於西方，如現代文學分成四大類：戲劇、詩歌、小說、散文，這種四分法便是源於西洋文學，雖然將西方的分類法套在中國文學上還行得通，但是兩者並不是完全能夠貼合，且容易使人誤解，以為中國和西方的文學形式是完全一樣的。在研究中西文學需特別注意，就錢氏而言：

斷不可執西方文學之門類，魯莽滅裂，強為比附。西方所謂 poetry，非即吾國之詩；所謂 drama，非即吾國之曲；所謂 prose，非即吾國之文。文學雖國風民俗而殊，須各還其本來面目，削足適履，以求統定於一尊，斯無謂矣。

（錢鍾書，2002a：95）<sup>51</sup>

西方所謂 poetry 與中國所謂「詩」，雖字義類似，意義卻又大不相同，陳世驥解釋說，古希臘亞裡士多德所謂 poetry 包含極抽象的「製作」的意味，適合於包容希臘文學的兩大類型：史詩和戲劇。這兩大類型的特點在於龐和繁美，使希臘人在創造 poetry 時，會有意識地將注意中心放在「製作」的結構、涉及和規劃的原則。而中國詩卻專注在詩歌藝術的本質表現，中國「詩」的創造是早期詩藝因衝動而自然流露的情感，其敏感的意味，從本源、性格和含蘊上看來都是抒情的（lyrical）。<sup>52</sup>（陳世驥，2015：105-106）就詩歌的功能和價值而論，西洋詩是有意識地在建構一個大故事，且強調文學與現實間的互動，而中國詩的傳統向來

---

<sup>51</sup> 見〈中國文學小史緒論〉，原載於《國風半月刊》第三卷第八、十一期，一九三三年十月十六日、十二月一日，收錄於《人生邊上的邊上》。

<sup>52</sup> 原文「*The Shih-Ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics*」，王靖獻譯，刊登于《中央研究院史語所集刊》第三冊，一九七零年；後收入《陳世驥文存》。

為的是「言志」、「緣情」而已。西方史詩與中國詩史容易混淆是因為兩者都與歷史和敘事有關，差別在於「史詩」必定是將歷史作為材料，通過吟唱、歌頌與敘述英雄的超凡事跡，具有濃厚的神秘色彩，且能夠與群眾產生互動，是為了娛樂大眾而創造的，且「史詩」不重於真實的歷史意義，而是用過大量的神話、虛構和想象，構造出一個龐大的故事體系，因「詩史」強調嚴謹、不違離事實，所以「史詩」的特點都是「詩史」難以表達的，故此中國詩影響於社會者甚少。

下引一段呂正惠〈中國文學形式與抒情傳統〉的一段趣文：

假設一個人向來只讀中國詩，而且一點西洋文學常識都沒有，有假設有一個西洋人問他：「何謂詩？」那麼，他可能會滔滔不絕地描述他所了解的詩，那西洋人在聽了他的說明之後，也許會說：「啊！先生，抱歉得很，你說的只是抒情詩，並不包括所有的詩啊！」那中國人也許還會回答：「詩當然是抒情的，哪裡還用得著在『詩』之上加『抒情』兩字，好像還有其他種類的詩似的？」那西洋人剛好可以接下去：「是啊！在抒情詩之外正是還有敘事詩、戲劇詩、議論詩、諷刺詩等等。」那中國人對敘事詩也許還可以了解，至於所謂戲劇詩、議論詩、諷刺詩，恐怕要百思不得其解了。（呂正惠，2014：409）

中國基本上都是以抒情為主，雖也有敘事詩、議論詩、諷刺詩，但比起西洋詩來說是少得多，且中國詩裡的敘事、議論、諷刺成分，都太過像「抒情詩」了，這也就促使詩歌與當時的社會現象脫節，好比號稱中國第一部長篇敘事詩的《孔雀東南飛》，全篇除了敘事，更多是在敘情。當然，就如龔鵬程所言，無需再去問為什麼中國沒有史詩，或是長篇故事詩，也不必感到自卑，為何不能承認詩歌發

展不同的事實呢？因史詩的標準是由西方界定的，每個文類的形成，必有其文化、宗教上的因素，好比中國的詞牌、曲牌，在西方就是沒有。（龔鵬程，1993：38-42）

中西文學雖相通，文學世界無地域、空間的隔閡，但畢竟風土人情有別，無論是分類法還是理論都不能強套用在中國的文學上，如顏元叔用西方理論將李商隱《無題》「春蟬到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾」，詮釋為魚水之歡的場景（顏元叔，1982：48）便是一種「強為比附」的做法，不能因為蠟燭在西方象征陽具，便將中國詩中的蠟燭也詮釋為陽具<sup>53</sup>，我們需在縱橫交錯的聯繫中尋找共通點。

中國文學的「抒情傳統」可謂與生俱來，從《詩經》以降「詩緣情」的概念就一脈相承下來，而西方文學「抒情精神」的發揚，則是在十八世紀浪漫主義興起後，才有明顯的表現。（陳國球、王德威編，2014：307）雖然看似毫無關係的兩個世界的文學，可是普實克（Jaroslav Průšek）認為它們其實是相互影響的，中西方的文學思潮是時刻處於互相交融的狀態，在西方文學影響中國文學的同時，中國文學也同樣影響著西方的文藝思潮，中國文學的主流是抒情詩，所以中國文學敘述的主觀情感往往主宰或突破敘事作品的形式，類似的抒情主義浪潮在第一次大戰後也席捲了歐洲文學。（普實克，1987：91）

雖形式有別，但中國詩在內容和作風上經常能夠和西洋詩貼合，就如陶淵明、李白的詩句「山氣日夕佳，飛鳥相與還」、「相看兩不厭，唯有敬亭山」與德國作家歌德的《有喻》「微風收木末，群動息山頭，鳥眠靜不噪，我亦慾歸休。」在意境上極為相似，在錢先生看來，中國詩和西洋詩最重要的不在於「中國」或「西洋」，而是詩，能在中國詩裡頭找到「西洋的」品質，也能在西洋詩裡頭尋

---

<sup>53</sup> 夏志清曾在〈勸學篇·專覆顏元叔教授〉一文嘲諷顏元叔模仿勃羅克斯以蠟燭作為陽具象征、香爐作為女性象征的玩票性獎賞，實屬東施效顰，與錢鍾書的治學方法有天壤之別，不可混為一談，原載於一九七六年四月十六日至十七日〈中國時報·人間〉。（夏志清，2007b：150-152）



覓「中國的」成分，所以中國人在讀外國詩會有一種他鄉遇故知的喜悅。<sup>54</sup>（錢鍾書，2002a：167）

除卻詩歌本質上的比較，鄭朝宗稱錢氏也喜歡借用西方的文學理論來談中國古詩（這種借用西方文學理論的作法，並非是上段所述的強行套用，而類似於化用），其中以心理學的方法來闡釋古詩文的心理描寫是錢鍾書的一大特色。（鄭朝宗，2010：385）其中最為人知的就是借用西方浪漫主義所謂「企慕情景」（*Sehnsucht*）<sup>55</sup>或「距離的感傷」（*Pathos of distance*）來鑒賞《詩經·蒹葭》與《詩經·漢廣》<sup>56</sup>。「企慕情景」和「距離的感傷」像是一種心境，可借用錢鍾書在《圍城》裡的佳句解釋：「譬如黑夜裡兩條船相迎擦過，一個在這條船上，瞥見對面船艙的燈光裡正是自己夢寐以求的臉，沒來得及叫喚，彼此早距離遠了。這一剎那的接近，反見得睽隔的渺茫。」（錢鍾書，2002b：150）「企慕情景」可說是對一切所嚮往事物不果的心理描寫。

《詩經·蒹葭》云：

蒹葭蒼蒼，白露為霜，所謂伊人，在水一方，溯洄從之，道阻且長，溯游從之，宛在水中央。（程俊英、蔣見元，1991：346）

---

<sup>54</sup> 也可參考錢鍾書〈意中文學的互相照明：一個大題目，幾個小例子〉，收錄于《人生邊上的邊上》，頁172-177。

<sup>55</sup> 企慕情景即是德語中的 *Sehnsucht*，意思為渴望或嚮往，一些心理學家借用 *Sehnsucht* 一詞來表達對未完成或不完美的生活各個方面的思考和感受。

<sup>56</sup> 詳見錢鍾書《管錐編》第一冊，毛詩正義第四三則蒹葭。

《詩經·漢廣》云：

漢有游女，不可求思，漢之廣矣，不可泳思，江之永矣，不可方思。（程俊英、蔣見元，1991：23）

這兩首詩都具有只能遙望而不能靠近的特點，可自毛詩起，到鄭箋孔疏以降，《詩經·蒹葭》都被詮釋為未得周禮<sup>57</sup>，或說賢人難求<sup>58</sup>，或將《詩經·廣漢》解釋為傳播德行、教化蠻夷<sup>59</sup>。首次將《詩經·廣漢》從傳德、教化的思想中解放的是清代陳啟源，他在《毛詩稽古編》寫道：「夫說（悅）之必求之，然唯可見面不可求，月慕說益至。」，這種心境的表現其實就非常貼近古羅馬詩人桓吉爾名句「望對岸而伸手嚮往」（Tendebantque manus ripae ulterioris amore），後世會心者以為善道可望難卻，欲求不遂之致。<sup>60</sup>（錢鍾書，1979a：123-124）陳啟源並未對此多做解釋，錢鍾書便在此基礎上提出「企慕情景」，並羅列了從《詩經》以降具有「企慕情景」特點的詩篇來加以佐證，可發現從古至今不乏這類詩詞，如《古詩十九首·迢迢牽牛星》：「河漢清且淺，相去復幾許，盈盈一水間，脈脈不得語。」；庾信《哀江南賦》：「況復舟楫路窮，星漢非乘槎可上，風飈道

---

<sup>57</sup> 未得周禮出自《詩經·蒹葭》毛詩序：「蒹葭，刺襄公也。未能用周禮，將無以固其國焉。」（鄭玄箋，1997：372）

<sup>58</sup> 賢人難求出自朱熹《詩集傳》中〈蒹葭〉的注：「言秋水方盛之時，所謂彼人者，乃在水之一方，上下求之而皆不可得。然不知其何所指也。」（朱熹，2002：509）

<sup>59</sup> 傳播德行、教化蠻夷出自《詩經·漢廣》毛詩序：「漢廣，德廣所及也，文王之道被於南國，美化行乎江漢之域，無思犯禮，求而不可得也。」（鄭玄箋，1997:281）或可參考朱熹《詩集傳》中〈漢廣〉的注：「文王之化，自近而遠，先及於江漢之間，而有以變其淫亂之俗。故其出遊之女，人望見之，而知其端莊靜一，非復前日之可求矣。」（朱熹，2002：409）

<sup>60</sup> 詳見錢鍾書《管錘編》第一冊，毛詩正義第四三則蒹葭。

阻，蓬萊無可到之期。」；孟郊《古意》：「河邊織女星，河畔牽牛郎，未得渡清淺，相對遙相望。」。

## 結語

不識廬山真面目，只緣身在此山中。錢鍾書的治學方法其實全憑「打通」二字，將學科、時間、空間都打通，將同一課題放置在一個容器裡以管窺視，分解其道理。這種跨越的觀念猶如走出中國看中國，山外看山，頗得其貌，中國不再是世界的中國，而是組成世界的一個部件。將中國學術並置於世界之中，看清中國與西方在看到類似事物時的不同思考模式，除了生動有趣，也能透過差異知曉中學的優越與不足。

現今我們熟知的歷史其實都是「想象的歷史」，歷史是客觀而間接的，無論結果如何，歷史始終不偏不倚地存在，無法消滅與篡改，而想象或記憶是主觀而直接的，我們可以選擇性的去相信和抉擇哪些可以保留，哪些遺忘，修改成自己最佳的模樣。史家不可能回到古代發現歷史，只能通過現存史料來想象，這種重新「建構」的想象其實就如同於文學在一個史實的基礎上，重新「拼貼」或修改成的再創造，在手法技藝上與文學如出一轍。歷史與文學雖都經過文學加工的处理，但兩者始終有別，差別在於我們所認知的歷史不能完全相信<sup>61</sup>，文學裡的史實更加不能相信，至少歷史必須嚴格遵守歷史材料，「一分材料說一分話」，而文學能夠超脫歷史材料的基礎，天馬行空地想象。

文學的本質是抒情言志、說故事，也是虛構，並不具有完全反映現實的功能，也不具備如實訴說的條件，只要合乎文學情感的真實即可，無論虛實與否或扭曲

---

<sup>61</sup> 除了歷史無法相信，誠如汪榮祖所言，史料與史實互補，史實從史料延伸出來，而史料也可以不斷修正來推翻史實，有時候史料也會出現失誤。（汪榮祖，2002：278）

史實都沒人會興師問罪，可歷史不然，歷史是絕對不容許虛構的存在。錢鍾書認為中國史學與文學的界限是模糊的，原因在於史官撰史「有詩心而無史德」，每個史官內心裡都住著一位小說家，將歷史上鮮為人知的軼事排演於心中，猶如每夜躲在皇帝的窗外偷聽裡頭的風流事，導致其注重文采與故事的編排更甚於史實。史官自然也不會承認自己所撰的歷史是靠想象拼湊來完成，可即便史官具有很高的史學意識、求真的動力，史書的撰寫與歷史的真相也會出現誤差，因為流傳到史官的手上的史料繁雜，虛實難辨猶如隔霧看花，只能透過片段的歷史線索拼湊出故事的起承轉合。故事發展每到空白之處就需憑藉撰史人的想象來填補，即便去蕪存菁，將歷史虛構的雜質去掉，也難免最終寫定的史實與歷史的真相肯定有出入。

從晚清至五四，文學史是中國「詩文評」和「文苑傳」的新轉向，中國自古談論或點評文學並無「史」的意識，而是以評傳的方式進行。直到晚清西學東漸以來，學人才有自覺以科學的方法，整理中國文學史的脈絡，結清中國文學發展兩千年的「爛賬」。以胡適〈國學季刊發刊宣言〉最為具有代表：

故在文學方面，也應該把「詩三百」還給西周、東周的無名詩人，把古樂府還給漢、魏、六朝的無名詩人……每一個時代，還他那個時代的特長的文學，然後評判他們的文學的價值。不認明每一個時代的特殊文學，則多誣古人而多誤今人。（胡適，1986a：236）

錢鍾書雖無實際撰寫出一部文學史，可他的理念卻與胡適有些偏差，胡適「以唐還唐，以宋還宋」是將文學的脈絡發展以朝代間隔，而錢鍾書建構的文學史卻是打破朝代的「框架」，不將文學以外在的政治變化進行分類，因為這會導致一些

短命的朝代被忽略。錢氏強調的是文學自有文學的發展，雖外在的政治因素是文風轉變的因素之一，可文風、文體發展自有其規律。當朝代的「框架」被打破，屈原、謝靈運、李白等都處在同一個空間，文風的承接和轉變也就較為清晰。

詩學原是為一家，雖在中西文學的形式和體例上有所差別，但在內容上卻只能用「亦此亦彼」來解釋，兩者是不同的文化背景下的產物，在文學的起源與發展上有著許多本質的差異，即便如此，兩個源流的文學在各自發展的同時，也在逐漸靠攏，最後交匯在一起的時候，就發現其實兩者有著許多「剪不斷，理還亂」的密切內在聯繫。

將西方的理論和觀念引入中國的詩歌是錢鍾書的一大功課，用得巧妙、合乎中國文學理念更是一大挑戰，就錢氏而言，中國詩和西洋詩最重要的不在於「中國」或「西洋」的頭銜，而是讀者能否越界，「旁行以觀」中國詩和西洋詩尋覓共同的痕跡，所以當西方的文藝理論套入中國文學的模板時，正因心理攸同<sup>62</sup>，才能如此契合。

---

<sup>62</sup> 錢鍾書〈談藝錄序〉言及：「東海西海，心理攸同；南學北學，道術未裂。」（錢鍾書，1984：序1）此句出自陸九淵《陸九淵集·年譜》：「宇宙便是吾心，吾心便是宇宙。東海有聖人出焉，次心同也，此理同也。西海有聖人出焉，此心同也，此理同也。南海北海有聖人出焉，此心同也，此理同也，千百世之上至千百世之下，有聖人出焉，此心此理，亦莫不同也。」（陸九淵，1980：483）可見錢鍾書有意在古人的學說上，更進一步發展，世界學術皆相通的觀點。

## 引用書目

1. 陳伯海（2012），《文學史與文學史學》，北京：北京大學出版社。
2. 陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
3. 陳平原（2003），《中國小說敘事模式的轉變》，北京：北京大學出版社。
4. 陳平原（2011），《假如沒有「文學史」》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
5. 陳世驥著，張暉編（2015），《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
6. 陳躍紅（2013），〈錢鍾書比較詩學方法論舉隅〉，《中外文學》第四十二卷第二期，頁 211-219。
7. 陳寅恪（1980），《金明館叢稿二編》，上海：上海古籍出版社。
8. 陳寅恪（2001），《元白詩箋證稿》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
9. 陳寅恪（2009），《寒柳堂集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
10. 陳子謙（2005），《論錢鍾書》，桂林：廣西師範大學出版社。
11. 程俊英、蔣見元著（1991），《詩經注析》，北京：中華書局。
12. Edward A. Freeman. (1886) ,*The Method of Historical Study: Eight Lectures*, London: MacMillan.
13. 傅斯年（2003），《史學方法導論》，歐陽哲生主編《傅斯年全集》第二冊，長沙：湖南教育出版社。
14. 龔鵬程（1993），《詩史本色與妙悟》，臺北：臺灣學生書局。

15. 海登·懷特著、劉世安譯（1999），《史元：十九世紀歐洲的歷史意象》上冊，（*The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*），臺北：麥田出版。
16. 胡適（1989a），《胡適作品集二·胡適文選》，臺北：遠流出版。
17. 胡適（1986b），《胡適作品集三·文學改良芻議》胡適文存第一集第一冊，臺北：遠流出版。
18. 胡適（1986c），《胡適作品集十九·白話文學史》上冊·第一編（唐以前），臺北：遠流出版。
19. 胡適（1986d），《胡適作品集二十·白話文學史》上冊·第二編（唐朝），臺北：遠流出版。
20. 黃人（2001），《中國文學史》，收入江慶柏、曹培根整理《黃人集》，上海：上海文化出版社。
21. 季進（2002），《錢鍾書與現代西學》，上海：三聯書店。
22. 季進（2011），〈錢鍾書先生的「打通」說與新歷史主義文論〉，丁偉志主編，《錢鍾書先生百年誕辰紀念文集》，香港：牛津大學出版。
23. 柯林伍德著，何兆武、張文杰、陳新譯（2010），《歷史的觀念》（增補版），（*The Idea of History*），北京：北京大學出版社。
24. 李洪岩（1998），《錢鍾書與近代學人》，天津：百花文藝出版社。
25. 李懷宇（2012），〈余英時：知人論世〉，《儒家與現代政治》，臺北：聯經出版。
26. 〔清〕李元度撰（2009），王澧華校點《天岳山館文鈔·詩存》，長沙：岳麓書社。



27. 〔明〕陸九淵著（1980），鍾哲點校《陸九淵集》，北京：中華書局。
28. 魯迅（1981），《書信·致徐懋庸》，《魯迅全集》第十二冊，北京：人民文學出版社。
29. 呂正惠（2014），〈中國文學形式與抒情傳統〉，陳國球、王德威編，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
30. 繆鉞（1982），《詩詞散論》，上海：上海古籍出版社。
31. 莫芝宜佳著，馬樹德譯（2002），《〈管錐編〉與杜甫新解》，（*MIT BAMBUSROHR UND AHLE Von Qian Zhongshus Guanzhuibian zu einer Neubetrachtung Du Fus*），石家莊：河北教育出版社。
32. 莫芝宜佳（2011），〈道人出山去〉，丁偉志主編《錢鍾書先生百年誕辰紀念文集》，香港：牛津大學出版。
33. 普實克著、李燕喬等譯（1987），《普實克中國現代文學論文集》，長沙：湖南文藝出版社。
34. 普實克著、羅成琰譯、田守真校（1997），〈中國與西方的史學和史詩〉，李達三、羅鋼主編《中外比較文學的裡程碑》，北京：人民文學出版社。
35. 〔明〕錢謙益（1996），《牧齋有學集》中冊，上海：上海古籍出版社。
36. 錢鍾書（1979a），《管錐編》第一冊，北京：中華書局。
37. 錢鍾書（1979b），《管錐編》第二冊，北京：中華書局。
38. 錢鍾書（1979c），《管錐編》第三冊，北京：中華書局。
39. 錢鍾書（1979d），《管錐編》第四冊，北京：中華書局。
40. 錢鍾書（1979e），《管錐編》第五冊，北京：中華書局。
41. 錢鍾書（1984），《談藝錄》，北京：中華書局。

42. 錢鍾書（1990），舒展編《錢鍾書論學文選》第四冊，廣州：花城出版社。
43. 錢鍾書（2002a），《寫在人生邊上；人生邊上的邊上；石語》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
44. 錢鍾書（2002b），《圍城》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
45. 錢鍾書（2005），《宋詩選註》，北京：人民大學出版社。
46. 錢鍾書（2007），《七綴集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
47. 孫康宜、宇文所安主編（2016），《劍橋中國文學史》，（*The Cambridge History of Chinese Literature*），臺北：聯經出版。
48. 王德威（2014），《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》，北京：生活·讀書·新知三聯書店。
49. 王德威（2017），《史詩時代的抒情聲音：二十世紀中期的中國知識分子與藝術家》，（*The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*），臺北：麥田出版。
50. 汪榮祖（2002），《史學九章》，臺北：麥田出版。
51. 汪榮祖（2003a），《史家陳寅恪傳》，臺北：聯經出版。
52. 汪榮祖（2003b），《史傳通說：中西史學之比較》，北京：中華書局。
53. 王衛平（2001），《東方睿智學人：錢鍾書的獨特個性與魅力》，石家莊：河北教育出版社。
54. 聞一多（1993），《文學史編》，袁睿正整理《聞一多全集》第十冊，武漢：湖北人民出版社。
55. 吳勵生（2010），〈文學史、文學與歷史的話語重構——陳平原學案研究之二〉，《社會科學論壇》二〇一〇卷第二期，頁 56-81。

56. 夏志清 (2007a), 〈重會錢鍾書紀實〉, 《談文藝·憶師友——夏志清自選集》, 臺北: INK 印刻出版。
57. 夏志清 (2007b), 〈勸學篇——專覆顏元叔教授〉, 《談文藝·憶師友——夏志清自選集》, 臺北: INK 印刻出版。
58. 許龍 (2006), 《錢鍾書詩學思想研究》, 北京: 中國社會科學出版社。
59. 顏元叔 (1982), 《談民族文學》, 臺北: 臺灣學生書局。
60. 宇文所安著, 鄭學勤譯 (2006), 《追憶: 中國古典文學中的往事表現》, (*Remembrances*), 臺北: 聯經出版。
61. 余英時 (1976), 《歷史與思想》, 臺北: 聯經出版。
62. 余英時 (2004), 〈一個人文主義的歷史觀——介紹柯林伍德的歷史哲學〉, 《文史傳統與文化重建》, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店。
63. 余英時 (2014), 〈我所認識的錢鍾書先生〉, 沈志佳編《現代學人與學術》, 桂林: 廣西師範大學出版社。
64. 張暉 (2012), 《中國「詩史」傳統》, (*Poetry as History: A Chinese Literary Tradition*), 北京: 生活·讀書·新知三聯書店。
65. 張進 (2013), 《新歷史主義文藝思潮通論》, 廣州: 暨南大學出版社。
66. 章太炎 (2010), 《國故論衡》, 北京: 商務印書館。
67. 鄭朝宗 (2010), 〈研究古代文藝批評方法論上的一種範例——讀《管錐編》與《舊文四篇》〉, 田蕙蘭、馬光裕、陳珂玉編《錢鍾書楊絳資料研究》, 北京: 知識產權出版社。
68. 鄭仕樑 (1998), 《唐宋詩風: 詩歌的傳統與新變》, 臺北: 臺灣書店。

69. 〔漢〕鄭玄笺、孔穎達等正義（1997），《十三經注疏·毛詩正義》，上海：上海古籍出版社。
70. 鄭毓瑜（1997），《六朝情境美學》，臺北：里仁書局。
71. 鄭毓瑜（2017），《姿與言：詩國革命新論》，臺北：麥田出版。
72. 周振甫（2005），《周振甫講《管錐編》《談藝錄》》，南京：江蘇教育出版社。
73. 〔宋〕朱熹（2002），《詩集傳》，朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編《朱子全書》第一冊，上海：上海古籍出版社、合肥：安徽教育出版社。
74. 〔宋〕朱熹（2012），《四書章句集註》，北京：中華書局。

