

中國與西方的史學和史詩

——人間故事構思方式的差異研究^{*}

History and Epics in China and in the West:

A Study of Differences in Conception of the Human Story

普實克 (Jaroslav Průšek)^{**} 著

黃嘉儀^{***}、陳國球^{****} 合譯

本文僅能就一個十分寬廣的題旨提出一些意見，這一題旨所需的大量研究至今甚至還沒有得到明確規劃。我希望表明，在給定的文化複合體 (cultural complex) 中，占主導地位的特定文化類別 (cultural

^{*} 本文宣讀於1961年在東京舉辦的國際哲學與人文科學理事會 (International Council for Philosophy and Humanistic Studies) 會議。刊於 *Diogenes* No 42, 1963, pp. 20-43。譯按：文章後來有少量修訂，收於《中國歷史與文學》*Chinese History and Literature* (Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1970), 17-34；即本譯文的底本。

^{**} 普實克 (Jaroslav Průšek, 1906-1980) 係20世紀捷克斯洛伐克最重要漢學家，深諳中國歷史與文學。

^{***} 黃嘉儀，現為國立清華大學中國文學系博士生。

^{****} 陳國球，現為國立清華大學中國文學系講座教授。

category) 所固有的特定思維模式，特定的感知現實方式，影響著其他所有的文化範疇，並決定了它們的性質。我想要闡明的是我對文學與史學之間關係的設想。容或有點誇張，我將在文中論證如下觀點：史學一如文學；二者背後有著相同的感知現實方式，並由之決定了它們的形式。我將聚焦這一題旨，而不會去探討造成某一文化中各個領域的模式差異的原因；我既不試圖解決哲學和社會學的問題，也不會在整個文化複合體（本文討論的是中國文化複合體）中尋找進一步的連繫，雖然這並不十分困難。語言的問題亦將暫且擱置，儘管我充分意識到這對於我們的論題是極為重要的。¹

當我將中國文化和歐洲文化的現象相對照時——就史學而言，我特別引用希臘史書的例子——我不在意於討論二者的基本差異，或通過材料對比來證明此類差異。我更傾向於認為，在任何兩個文化體中均能發現類似的差別。援引歐洲的材料只是為了更好地理解中國文學與史學的基本特徵。

我所說的並非全新的觀點，因為希臘歷史書寫和文學（尤其是史詩）的聯繫已經一再地被指出。²為了喚醒讀者的記憶，我舉出希臘文學領域傑出的捷克學者費迪南·斯蒂比斯（Ferdinand Stiebitz）教授對希羅多德（Herodotus）的《歷史》（*History*）的特徵描述：「（希羅多德）歷史書寫的結構類似於史詩的技法。就像在《伊利亞德》（*Iliad*）中，大量的史事交織在敘事主線周圍，《歷史》也是如此，尤其是它的第一卷。雖然主導的母題（motif）將所有故事串連起來，但這種串連通常是非常率意的，因此，儘管有著聯結的想法，結果卻沒有建立起具有同質性的整體（a homogeneous whole）。這與《伊利亞德》是相似的。再者，《歷史》的母題與《伊利亞德》亦有關聯（兩方勢力的敵意對抗），在一些細節上希羅多德也模仿了

¹ 譯註：「語言的問題……」這一句在 *Diogenes* 版本中未見，應是修訂版的補充。

² 譯註：*Diogenes* 版本此處只說「史詩」。

史詩的技巧。甚至乎，他的風格也偏向史詩。某種程度上，希羅多德的這部作品可為視為一部口傳史詩的散文化（an epos extended into prose）。」³

為了充分說明從史詩角度描述希羅多德的《歷史》之意義，我們引用希爾特（Ernst Hirt）在著作《史詩、戲劇與抒情詩的構成規則》（*Das Formgesetz der Epischen, Dramatischen und Lyrischen Dichtung*，柏林，1923年）中對史詩所下的定義：「故此，史詩作者的問題在於：要有立場，營造統一，使源自各種時空的原子不會團團亂轉，而是在可能的情況下，形成一種具有均齊的穩定性、緊湊性和具體性的流暢情節。」（頁43-44）他又在書中另一處解釋他的觀點：「那些堅持盡可能地詳細描寫的人，必須避免片段式的書寫（Treppenabsatz），必須尋求穩定性和時間持續無阻的流動；以這種方式創作，敘述可以從一個強有力的起點出發，沒有間斷地被帶領到更遙遠的境地，當中沒有過去完成式的情節（Plusquamperfekthandlung）。」（頁28）

希羅多德的《歷史》無疑從最開始就提供一個有力流淌的「敘事流」範例。而作為宏大史詩構撰（composition）更為完美的例子則是修昔底德（Thucydides）的史著。「修昔底德，一位雅典人，在伯羅奔尼撒人與雅典人的戰爭爆發之時，就開始撰寫這部戰爭史。我相信，這是一場偉大的戰爭，比此前發生的任何一場戰爭都更值得敘述。」⁴自這一著名開篇，《伯羅奔尼撒戰爭史》發展出一部宏大的鬥爭戲劇；用這位史家的話來說，這是「有史以來最偉大的一場運動」。

³ Herodotus, *Zdějin východních národů* (From the History of the Eastern Nations) (Praha 1941), Preface, p. 14. 希羅多德：《東方諸國史》（布拉格：1941年），序言，頁14。

⁴ Quoted from the English Translation, R. Crawley, *Thucydides' Peloponnesian War* (Everyman's Library, London-Toronto 1929), p. 1. 引自英譯本，克勞利：《修昔底德 伯羅奔尼撒戰爭史》（人人叢書，倫敦-多倫多，1929年），頁1。

當我們轉向中國史學，卻完全看不到同類的情況：中國歷史著作的基本結構與希爾特用以要求史詩作品的同質性（homogeneity）和連續性正相反。借用希爾特的術語，我會說，中國的作品更強調「合體中的片段」（Treppenabsatz），而非「持續無阻的流動」（ununterbrochener Fluss）。讓我們以中國古代史學中的兩部首要作品為例說明，它們的起源較前文提及的希臘著作只略晚幾個世紀：西元前3世紀的《左傳》和西元前1世紀司馬遷的《史記》。

《左傳》被視為（據傳是）孔子編訂的魯國編年史（譯按：指《春秋》）的註解。這部敘事作品具體記述了從西元前722年到公元前481年的中國歷史，對應魯國編年史的各個條目，它被分成多個部分。面對這種性質的著作，我們自然談不上同質性的敘事流（a homogeneous stream）。據說（但我個人並不認同這一觀點），《左傳》起初是一部更具同質性（homogeneous character）的作品，只是後來為了轉化成《春秋》的註解，它才被劃分成多個部分。第二部作品《史記》則毫無懸念的保留了它從作者手中誕生之初的形態——至少，就其基本理念與結構而言是這樣的。而它的同質性（homogeneous nature）更不如《左傳》。《太史公書》的材料（material）被組織成十分複雜的章節體系；⁵根據兩個方向不同的觀點，它們被構建起來以營造具有同質性的敘事流之印象。當中最重要觀點顯然是材料的社會意義，這是特定的社會價值體系的展現；最重要的材料——起碼在作者看來如此——置於前景。下一個觀點則是材料性質的相似性；屬於同一類別的、相關的事情被編排在一起。在此之餘，才按照時間承續性（chronological succession）的設定將事情按時間先後順序排列。因此，《史記》的第一部分是各個王朝的編年史「本紀」；接下來是大事年表「表」，及有關河渠、禮樂、經濟等各種經濟文化事務

⁵ 譯註：“material”一詞，在本文出現次數非常多，通常指史書內容中的素材；普實克在下文另有一個相關卻意義有別的術語“source”，指過去歷史時空留下來的原始資訊材料，我們譯作「源材料」。

的「書」；其後是記錄諸侯國歷史的「世家」和最後由卓越人物的傳記組成的「列傳」。「列傳」部分還包含了幾篇對於各種外國人的生平記載和相貌描寫。單從這概覽就可以顯示出作者的目的是在於材料的系統化分類，而非創造一個連續的整體。

相反，作者力圖強調各個部分之間的分界線，因為許多個別的章節不但有獨立的結語（作者表達對所記錄的事實之評價），還有獨立的引言。記載刺客的「列傳」第二十六篇是尤為典型的例子。此篇包含五位試圖刺殺統治者的刺客之傳記，每一節傳記都通過「其後多少年而某地有某人之事」這一句子與前一節自由地連接起來。然後整篇以作者在結語交待這些人物的普遍特徵而結束。

顯然，《史記》的基本結構方法是以鬆散方式串連起具有某些共同特徵的材料。這一方法可定名為類別法（*categorization*）或系統化處理（*systematization*）；它並不試圖通過某種特定的表現手法以達致內在的同質性（*internal homogeneity*）。實際上，同質性是從外部建立，通過結語對前面所記各事作評論，才得歸結為一整體。此處有兩個部分互相形成了鮮明的對立：高度「客觀的」（譯按：原文*objective*用斜體）歷史材料——這點稍後我們將會看到——與史家「主觀的」（譯按：原文*subjective*用斜體）評價。希爾特認為要把事實統合起來，「使源自各種時空的原子不會團團亂轉」，這要求得到了實現。然而，並不是通過他認為最合適的方式，即所謂創造「一種流暢的情節」。毫無疑問，接下來我們要對中國和希臘史學之間的差異進行重要的特性分析。

當我們細察中國人如何用力於文學作品的分類、如何用心描畫不同的類別時，我們會意識到中國的歷史著作，與希爾特定義的史詩作品有著絕對的差異。我們可以採用自古而今試圖對中國文學進行分類的任何著述來說明這一問題，其中最古老的是西元6世紀劉勰撰寫的著名作品《文心雕龍》。⁶（基於實際考量，接下來我會引用兒島獻

⁶ *Wen-hsin tiao lung*, translated into English by V. C. Y. Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons by Liu Hsieh. A Study of Thought and Pattern in*

吉郎的著作，其中文譯本題為《中國文學通論》〔上海，1935年〕；⁷兒島總結了此前所有嘗試進行文學分類的文獻，同時，他秉持著傳統的觀點，沒有帶入歐洲的標準。）我們發現，對中國的分類者來說，分類並不以整部歷史著作為單位（這是我們的看法），⁸而是根據當中個別的分部與章節。舉例來說，兒島將「傳」這一文類（genre）——他認為「傳」的主要功能是記載人物事蹟以傳示後世（上卷頁49。譯按：普實克文誤作頁19）——歸入第二種基礎類別「序記」，即我們說的「敘事體散文」。⁹與此同時，兒島指出，司馬遷的《史記》中有超過七十篇的「傳」，¹⁰但這些「傳」也沒有同樣的結構；¹¹他又將「志」（treatises）視為另一獨立的類別。¹²換言之，兒島將「傳」一類的篇章看作一種文學類別；而上文提到《史記》中諸如王朝編年史（本紀）、年表（表）、專論（treatises，書）等各部分，他認為又屬於其他類別。將這些個別的部分視作獨立自足之作無疑是正確的，就像前文所述關於「刺客」的章節。這些章節的獨立性既來自其內部材料的同質性，更得益於將之前後緊緊圍合的引言和結語；形象地說，我認為它們就像在整理好的材料後畫上的句點。個別章節看來也可以是各種選本所收的獨立作品。

有人可能會反駁，這種將材料劃分為全然獨立的各部門，並根據

Chinese Literature (New York 1959). 《文心雕龍》，施友忠英譯：《劉勰《文心雕龍》：中國文學的思想和形式研究》（紐約，1959年）。

⁷ 譯註：兒島獻吉郎著，孫俚工譯：《中國文學通論》（上海：商務印書館，1935年）；日文原刊作《散文考》、《韻文考》（東京：目黑書店，1920年、1922年），以及《支那文學雜考》〔孫譯前八篇〕（東京：關書院，1933年）。

⁸ 譯註：意指「歐洲式」，本文這種「我們」（即西方、歐洲）與「中國」的對照立論相當多。

⁹ 譯註：《中國文學通論》，上卷，頁45。

¹⁰ 譯註：《史記》有《列傳》70卷。

¹¹ 譯註：《中國文學通論》，上卷，頁35。

¹² 譯註：《中國文學通論》，上卷，頁48；又，後來班固《漢書》改「書」為「志」。

等級的觀點將其組織成系統的做法，是材料自身使然。因為，在司馬遷主要記述的歷史階段，中國是分成若干個近乎獨立的諸侯國，要將這些形形色色的歷史事實呈現為統一的整體是不可能的。這是華茲生（Burton Watson）的觀點，最近他出版了一本關於中國第一位偉大的歷史學家的專著。¹³他在書中說：「如果中國史家不能像希羅多德一樣允許自己講長篇的題外話來填補背景，並且在材料安排上擁有相當的自由度，那麼，他們顯然需要找出更適當的形式去處理這遼闊而裂土分立的中國之複雜歷史。」（頁102）可是，華茲生沒有追問，一方面，為什麼希羅多德偏嗜「長篇的題外話」——我們在閱讀中也慣見這種情況，知道有時候他敘述中的夾纏是多麼的荒謬；另一方面，如同華茲生指出，為什麼司馬遷不將關於某人的事實都寫進其個人傳記中，而放在完全不同的地方（頁183）。顯然，希臘和中國的歷史學家是在全然不同的模式支配下寫作；他們收集到的史實被分置於大不相同的類別和關係中。

在華茲生看來，任何處理歷史材料的人都會以「簡單順時序」（simple chronological order）為最自然不過的原則（頁101），因此，任何偏離這一基準的處理方式都只能以材料的特殊性來解釋。然而，「簡單順時序」對中國人來說似乎不是那麼自然而然，正如我們將要指出的一個相當明顯的例子。

儘管所有中國高雅文學（high Chinese literature）都極具主觀性，亦即它們主要關心創作者的經驗、思想和感受，但是文學自傳在古代中國卻十分罕見。直到最近，人們還認為除了少數幾篇自傳速寫，真正的文學自傳在古代中國是不曾有過的。¹⁴（請記住這個事實，後續討論還會回到這一點上。）當第一部文學自傳在19世紀初出現時，它

¹³ Burton Watson, *Ssu-ma Ch'ien, Grand Historian of China* (New York 1958). 華茲生：《司馬遷：中國的太史公》（紐約，1958年）。

¹⁴ Cheng Chen-tao, *Yen-chiu Chung-kuo wen-hsüeh-ti shin t'u-ching, Chung-kuo wen-hsüeh lun-chi* (Shanghai 1934), p. 37. 鄭振鐸：〈研究中國文學的新途徑〉，《中國文學論集》（上海，1934年），頁37。

並不是按照華茲生所說的，且所有歐洲作家都覺得十分自然的「簡單順時序」來敘述，而是以司馬遷將歷史事實（historical facts）劃分類別一樣的方式將傳記事實（biographical facts）分作幾個類別。在這第一部中國文學傳記中，¹⁵作者沈復按照自己生平事件的內在性質，將它們整理成如書名所示的六「記」，也就是編派入各個特定的類別中。第一記「閨房記樂」描繪作者婚姻生活中的幸福樂事。第二記「閒情記趣」講述作者各種各樣的樂趣，諸如插花、友人歡聚等。第三記「坎坷記愁」描寫作者妻子的病痛亡逝以及他的貧困潦倒，而第四記「浪遊記快」則描述了作者年輕時及後來在中國的旅行遊歷。亡軼的最後兩記亦有類似的安排。當然，這種分門別類的做法並不徹底，某一章節的許多內容似乎也可以放到別的章節中，反之亦然。在某些部分，作者試圖遵循時間順序，但在別的地方，他又完全忽略這種手法；要用他所收集的材料來書寫一部我們的傳記，也就是將所有事件按時間先後承續依次展現出來，是極為困難的。依此看來，如同在歷史著作中一樣，材料的相似性及事件中或喜或悲的情感面向，決定了這些生平事蹟的編排。從這一角度來看，此書非常接近於抒情詩。另一方面，需要注意的是，有的事情被組合成某些單元，但若按時間先後次序呈現的話，則會支離破碎，例如作者的婚姻故事及他的逐漸貧困等等。中國式的序列也和往事在我們記憶中湧現的方式相一致，都是通過其間的相似性互相牽引出來。

僅僅通過這個例子，我們已經看到，依照時間順序來編排歷史事實並非絕對自然的做法，而中國的材料組織方式實有其優勢。

¹⁵ *Fou-sheng liu-chi*, Hsin wen-hua shu-she, Shanghai s. a. Translated into Czech by J. Průšek under the title *Šest historií prchavého života* (Six Histories of Fleeting Life) (Praha 1956). 《浮生六記》（上海：新文化書社，出版年份缺）。普實克譯為捷克文《浮生六記》（布拉格，1956年）。譯按：普實克的捷克文譯本初版於1944年；這裡舉出的是1956年再版，書前有〈中國自傳小說之父〉一文，裴海燕中譯見《東亞觀念史集刊》第4期（2013年6月），頁519-536。

不過，讓我們試著回答一個基本問題：是甚麼原因導致希臘和中國面對歷史現象採取不同的進路？就我看來，這個重要的差異在於希爾特定義中不斷出現的元素，這一元素最終也出現在我們對古代歷史著作的所有描述中：在我們的觀念裡，歷史——實際發生的事情，以及對這些事情的描述——是某種流注（stream），是連續的流動。在希爾特的定義中，這一再以「一種流暢的情節」（eine Art fließender Handlung）、「持續無阻的流動」（ununterbrochener Fluss）等術語反覆出現。每當我們想到歷史，這個概念就會冒出來：例如，前文提到的斯蒂布斯教授在描述希羅多德的風格時談到了「敘述流」（flow of narration），諸如此類。究竟我們是否真的視社會事件為一種連續的流動？在此我們不打算去解決這個問題；我們只想指出，史家並沒有接觸到歷史的過程——無論這一過程的性質是什麼——而只接觸到它在人類腦海中的反映（reflection），接觸到化成客體之反映，接觸到那些源材料（sources）、史跡等等。因此，歷史學家基本上觸碰的只是個別的事實而非過程。這是極其重要的一個出發點，在進一步討論之前，我們必須對此有充分的認識。

我們的歷史學家預設這些源材料所反映的是某種流注。因此，在源材料的基礎上，他們試圖貫串意念成一條連續的鏈條，以其連貫性和同質性與所要刻畫的現實之預想本質相對應。這就是史詩式的敘述，如希爾特所說，將時間的某個段落敘述成一種流注。基本上這是一種藝術活動，是對某個概念的召喚；這活動與所要刻畫的現實有著極其複雜的關係。

這種將時間的特定段落或者事件的系列描述為一道同質性之敘事流的傾向，導致了歐洲史在一定程度上的小說化（fictionalization）。這樣的結果就像上文所指出的，在很多情況下，歐洲的歷史著作類似於史詩，或者甚至是小說（novels）。在描述我們的早期史著及其與小說寫作的相似性時，這些關係也被強調，正如指出的那樣。例如，經常被引用的斯蒂布斯教授在討論希羅多德的著作時，突出了希臘史

著與小說創作之間共同點。他說：「因此，它們的性質與敘事文，有時甚至與小說十分相似，有著愛奧尼亞人說故事的民間精神。我們千萬不要忘記，長老們大多將歷史著作視為形式上具有藝術性，內容上具有娛樂性和教導性的作品。這種觀點被廣泛接納，而氣力沒有耗在真實（truth）的追尋與書寫。」（頁9）

史家描述選定的歷史時段要取得同質性，會構設（formulating）某一題旨（theme）——在文學中我們稱之為「主題」（subject/sujet），然後據此選擇和組織材料。於是，比方說，修昔底德的作品「主題」就是伯羅奔尼撒戰爭。當然，精於傳統小說形式又非常敏銳的現代批評家什克洛夫斯基（B. Šklovskij；譯按：Viktor Borisovič Šklovskij）對文學主題的說法常常可以應用到歷史的主題上：「主題（subject/sujet）是撬鎖工具，而非鑰匙。主題架構只是與它所模塑的生活材料有非常相近的對應。主題以相當武斷的規式為基礎去選取材料，就已經損害了它們。」（《散文理論》〔*Theorie prozy*〕*The Theory of Prose*，譯自俄語，布拉格，1948年，頁243。）¹⁶史學中一個如撬鎖工具的主題例子肯定是希羅多德之作的大綱：希臘人與蠻族之間無休止的爭鬥。他不得不使材料變形（deform），將它們強行塞入主題的模子中，但這個模子並不適合他那些龐雜豐富的材料。相較於這個例子，我們不得不讚賞某些中國史學編纂方法。中國史家固然與歐洲史家面臨著相同的歷史現象，只是他從未想過要將這些歷史事實處理成一體的、與現實有著某種一致性的結構，也沒有想過要在我們眼前「喚起」、「復活」、「幻構」過去的事件。如果他曾有這種想法

¹⁶ 譯註：什克洛夫斯基所講的「散文」意指散文體的小說。至於“sujet”，又作“syuzhet”，是俄國形式主義的重要觀念，比較接近「情節」，指事件次序經敘述者整理安排，以別於“fabula”，即事件之原本狀態。《散文理論》的英譯本把“sujet”譯作“plot”；見Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher (Elmwood Part: Dalkey Archive Press, 1990), 206；普實克的理解似乎游移於內容範圍（主題）與內容安排（情節）兩端。以下會因應語境作中譯。

——《左傳》和《史記》中均能找到大量的例子——結果也只是形成了一些零散的短小綴段（episodes）。中國史家知道，在他眼前只是一些源材料和史跡，它們與真實發生的情事處於複雜的關係；再者，源材料及其包含的種種事實又自成類別，它們之間的相互關聯並不依靠——至少並非僅靠——源材料所反映的現象之間的關係就可以闡明。首先，無論如何，歷史源材料反映的僅僅是實際的歷史過程中微不足道的部分；再者，這些源材料在特定組成的複合體或結構（synthetic complexes or structures）中看來常被引申發揮。基本上，這一直是個別事實的複合體。

因此，中國史家並不會對歷史源材料進行加工，他不會將自己發現的事實組合成連續的鏈條，也不會將它們小說化，而是編排成不同的類別。他並不致力於創造某種關於過去的藝術化圖景，而是努力地將保存下來的材料以最便捷的形式呈現給讀者。¹⁷

由是，中國史家並不創造，只是整理編排。這一點在經常被引用的司馬遷〈太史公自序〉中有明確的宣示：「余所謂述故事，整齊其世傳，非所謂作也，而君比之於《春秋》，謬矣。」¹⁸

在司馬遷以後，這種保持源材料原初形式的做法有進一步發展。緊接的後繼者班固（32-93）所著《漢書》的任一篇章都足以為例證。《漢書》所記是司馬遷所處的漢代的歷史。讓我們來看其中寫一

¹⁷ 中國史學與歐洲史學的這種差異在賈德納（Ch. S. Gardner）的著作《中國傳統史學》（*Chinese Traditional Historiography*）（劍橋：哈佛大學出版社，1938年）中有相當恰切的刻劃：「我們西方人要求史家對所得知的事實進行分析和分類，以合乎他頭腦中的最佳設計之邏輯序列，來呈現事實的時間先後以至因果關聯。此外，我們要求史家創造出對於過去、異地和陌生人物的逼真可信的反映。相反，中國史家將過去理解為一系列具體的事件和顯明的行動；他們將歷史理解為事件和行動的準確和冷靜的記錄，不含記錄者個人觀感的投射；記錄者必須謹慎克制，防止個人於因果倫次的失真體會歪曲本相的呈現。」（頁69）賈德納於下文再補充道：「幾乎可以說，中國的史書之中只有第一手源材料。」（頁105）

¹⁸ See: *Shih-chi*, chapter 130, Ku Chieh-kang's edition, Vol. 3, p. 8. 《史記》卷130，顧頡剛點校本，卷3，頁8。

度推翻漢朝統治的篡位者王莽的篇章。¹⁹肯定沒有多少人物比他跌宕起伏的人生經歷更適合作為戲劇性的史詩敘事的情節了。王莽不惜犧牲一切以成全其野心。然而，這在班固書中卻不見任何痕跡。他煞費苦心地將王莽一生的事跡逐一記錄下來，其間卻未有任何內在關聯。由始至終，我們處處感覺到背後所據的官方檔案；作者參考這些檔案，更多時候，他甚至直接引用官方文獻、奏章、法令等等。實際上這不過是生平資料的彙集，並未試圖對材料進行加工。

很明顯，希臘和中國史學的目的是完全不同的。在歐洲，它會考慮到讀者帶著審美趣味來閱讀史書——幾乎就像在閱讀史詩或小說。

然而，中國史學的目的呢？它顯然不像歐洲史著那樣以滿足讀者對扣人心弦的情節的渴望為目標，因為這在中國史書裡只有極為稀見例子。

中國史學的目的或許在作者的引言和前文提及放在某些歷史材料之後的結語中有所透露。它們表明，這材料主要用於一般的政治和道德討論，成為某種評議的主題。顯然，這才是歷史材料的真正用途；此所以「春秋」之名可以同用於魯國編年史《春秋》，以及政治家呂不韋所主編的、名為政治與道德文章彙集的《呂氏春秋》。二者之互通大概是基於一個事實：《呂氏春秋》與歸於孔子名下的《春秋》編年史，有著同類的材料（*material*，譯按：原文此字用斜體），作為省思與評價的根據。中國最早的一系列史著有一個明顯的共同傾向：它們的描述主題不是事件或行動，而是省思（*reflection*）。因而，中國最古老的散文集《書經》的大部分內容都是上古時代仁君賢士的言辭與對話。其他同類作品，例如《國語》、《戰國策》等，則全部由對話構成。

¹⁹ This biography was translated in the work of O. H. Stange, *Die Monographie über Wang Mang* (Leipzig 1938). 施坦格在著作《論王莽》（萊比錫，1938年）中翻譯了這篇傳記。

自古以來，史書是中國論說（treatises）和修辭的主要材料庫，涵蓋實際的口頭演說和書寫文辭，總稱「文章」——若要談創作，這就是中國文人最基本的創作場域。²⁰每一個觀點都要從歷史舉例取證。

讓我們回到中國史書的形式問題，回到如賈德納（Ch. S. Gardner）所說的一個事實，即中國史書看似僅為原始的第一手源材料之彙集。前文已經提到，歐洲史學採用了歐洲主導文類的形式，也就是史詩，其模範是荷馬的敘事民謠及其後出現的小說。我們有必要追問，就形式而言，中國歷史書寫是否或如何與某些中國文學類型有所關聯。這是本文一開始就設定的問題。

只要通讀任何一位文人的作品集——中國人稱之為「集」，就足以找到在歐洲人看來和中國史書裡一樣未經處理的材料。這些文集通常以各種類型的詩歌開始，然後是書信及各類文章，最後是大量中國人所謂之「筆記」。「筆記」是各種以這樣或那樣的緣由引起作者注意的物事之記錄。它們可以是，比方說，閱讀過程中的摘錄和種種笱記、各樣異事的載記（例如作者聽聞或讀到的奇異故事，或者各種有趣人物的評論），再有則往往是日記，或是各種經歷諸如旅行漫遊等的記錄。展陳於我們眼前者，有若歐洲作家的遺作集所載：作者的信札、日記、作者用以作為未來創作素材的大量笱記。然而，在中國，這些材料從來不待加工，只依其形式或內容分類，如同史書中的情況。要理解這些在我們看來未經處理的材料之被彙集成編，²¹可以參考現代歐洲批評如何討論那種以材料為次要、卻又成主題構撰組件（part of a subject composition）的作品。前文曾引用的蘇聯文學理論家什克洛夫斯基在指出傳統情節題旨（subject theme）使得文學材料變形之後，繼而探問什麼可以取代主題。接著，他提議引入可

²⁰ 華茲生提醒我們注意中國史學與修辭之間的聯繫。他說：「當這些早期的思想家在闡述其理論妙方時，歷史在他們手上變成了修辭論辯術的侍女。」（頁137）

²¹ 說這些材料是未經處理的，僅僅是基於我們「史詩的」觀點：往往以創造整體融合為念。就個別片斷而言，它們都處理得非常有藝術性。

與中國作家的文集內容相比擬的文學材料。什克洛夫斯基寫道：「現在問題出現了，什麼可以取代散文中主題的位置？最基本的替代方法就是改變敘述的角度，將空間敘述（spatial narration）替換成遊記（travelogue），或者將時間敘述（temporal narration）替換成回憶錄（memoirs）。這樣，我們只關注材料本身，以及依傳統方式去逐一檢視其中的事實。」²²在此之前，什克洛夫斯基引述了俄國作家羅扎諾夫（Rožanov；譯按Vasily Rožanov，1856-1919）之說，後者提出更多相類的文學材料，並作出與上引的中國作者意見相差不遠的估量：「與其讓『小說無意義』（普實克按：以小說形式寫出這種無意義），不若把這類現代小說逐出報刊，在它們原來占據的位置……發表一些更為基本的作品：科學、論說（treatises）、哲學等。若作別的選擇，最好是在各自成卷的作品中複製滿箱的舊信……讓其他一些認真的讀者『深思地閱讀』。」（頁237；譯按：英譯本頁202。）

這很可能就是中國古代文人看待所有缺乏事實根據之事物的方式，在他們看來，這一切只不過是虛構（fiction）。他們將其評定為「虛」；與之相較是所謂「實」。例如，只要小說、故事不是建立在史實基礎上，它們就被認為「虛」；我們一再地看到，古代中國小說的作者力圖在作品中表現真實的人物、事件和實際存在的景物，明顯是為了避免被指責僅僅寫出編造的、「虛」的作品。²³

因此，那種認為應該以藝術品的形式來呈現史實，以及認為作品是作者所獨立創造的想法，毫無疑問會被中國作家義憤難平地拒絕，因為這與歷史之莊嚴肅穆和史家之重大承擔格格不入。

關於文學應否接受創造性虛構的爭論——1920年代，偉大的作家魯迅被迫與另一位非常優秀的中國作家郁達夫展開了辯論——是這種

²² *The Theory of Prose (Theorie prozy)*, p. 246. 《散文理論》，頁246。譯按：此處「主題」於Sher英譯本作“plot”（情節），見頁208。

²³ 我在《老殘遊記》譯本的序言中對這一複雜問題進行了詳細討論，見 *Putování Starého Chromce (The Travel of Lao Ts'an)* (Praha 1960), p. 105 and p. 128. 《老殘遊記》（布拉格，1960年），頁105、108。

對藝術性虛構和創造性幻想的輕視態度的獨特證據。²⁴

郁達夫的觀點明顯帶有中國文人的傳統態度的痕跡，即前文提到的對想像與創造活動抱有懷疑和輕視。他堅持凡是文學作品，多少都帶點自傳性質。比方說，當這樣的一部作品採用第三人稱處理人物，而作者過於詳細地描述主人公的心理狀態時，讀者必然會疑心作者何以知曉得如此精細。於是他會產生一種幻滅感，而文學的真也於焉失落。所以，郁達夫認為日記體和書簡體是最恰當的文學形式。²⁵在這晚近的論述構設（formulation）中，我們遇到了限定一切中國高雅文學（以及史學）之本質的基本觀點。它要求寫作必須是真實的，應該描寫一些實際存在的東西，相反，杜撰會引起懷疑，而且應當被譴責。因此，寫作主要應該是記載事實、事件以及作者的內心狀態。作者應當精確地描述事件及其發生過程，不要添枝加葉或者憑空杜撰。如此一來，現實被化約成個別事實的記錄；至於作者對源材料的處理，也只是複製原貌與整理排列。

有趣的是，古代中國作家的後繼者郁達夫與歐洲前衛文學所形塑的理論家和作家（例如：什克洛夫斯基、羅扎諾夫）的觀念是多麼的接近。在兩條迥然不同的文學發展路線上出現了相似觀點的交匯，它們都主張維護材料的純粹性（purity）和否定形變（non-deformation），拒絕打造文學主題這種「撬鎖工具」。可想而知，如果這些文學理論家轉向史學問題，他們也會為中國的史學觀辯護，將歷史理解為「不變形」（non-deformed）材料的彙編，而不是像歐洲史學習慣那樣根據題旨情節的需求來對材料加工。

在這篇文章裡，我們不能處理中國彙集原材料所牽涉的審美問題，諸如對比、歧異等結構原則的美感影響。（無疑，從這個角度來

²⁴ See: *Tsem-mo hsieh, Yeh chi chih yi, Lu Hsün Ch'üan-chi* (Peking 1956), Vol. 4, p. 15. 〈怎麼寫，夜記之一〉，《魯迅全集》（北京，1956年），卷4，頁15。

²⁵ 必須指出的是，精通文學理論的魯迅完全推翻了這種觀點。

看，中國史書或特定作家的文集之彙聚材料所別具的審美效應，實同於我們的雜誌、報紙或日曆，也就是錯雜紛陳的美感。）不過，讓我們指出一個簡單的事實：中國的史書，就像作家的文集或者不同作者的合集一樣（中國是一個熱衷選集的國度），常常被當作藝術品來閱讀，這也類似於歐洲史書的情況。然而，其審美經驗的優雅感並不在於所描寫的驚險事件帶來的興奮——這種興奮感在中國作品中是不存在的——而幾乎完全在藝術風格上。無論是作家的筆記，史家記錄統治者所為的編年實錄，實況報告、異國紀行，充斥史書內容的諸種朝報文案，或者史家本人在引言或結語所作的總結性評斷，全部都以古代的書面語（譯按：文言文）——最卓越的文學語言——以及精緻的風格寫就。為什麼呢？因為它們都是當時長年練習寫作技藝的精英文人所創造的。另外，史書中的大部分材料，各式各樣的文錄（*memorials*）和論說（*treatises*）都可歸為一種文學類型——中國人稱之為「文章」，我們則不甚準確地說是隨筆（*essays*）。很多個世紀以來，文章都是中國作家的生命意義所在，如同兒島獻吉郎恰如其分的說法：「中國是尚文的國家，中國人是從來重文章的民族。故他們大多數以文章為自己底生命，不但幼而學之，且長則由此以登龍門；如不見用，則據此以求知己於百世。」（《中國文學通論》上卷，頁1）因此，中國讀者可以在史書中找到某一時代的文學作品選，並且是他們最重視的著述品類。無疑，這加強了歷史著作對中國學者的審美吸引力，大概就像希臘和拉丁史家著作中的政治演講引起古代智者的興趣一樣，他們當中的每一位都是一定意義上的修辭學家。區別在於，中國史書裡的材料是原樣，的確由過去傑出的作家和政治人物所創造，而歐洲古代的演講記錄則經由史書作者整編，難以為偉大演講家的舉止傳神寫照。

當然，以為中國史書收集的材料的價值僅限於源材料（*source*）本身，或者以為它們只是像前文所說的用於議論和政治推測，那是錯誤的。同時，如果認為這些材料只是被當作卓越文風或政治謀略的樣

本來評賞，認為它們極少甚或沒有對歷史過去的關懷——這是史著的第一要務——大概也是錯誤的。在中國，歷史著作的主要目標當然也是為了理解過去，只是理解的方式跟歐洲的不一樣。中國史家並不試圖達成任何像賈德納所說的歐洲史學的目標，也就是我們在前文詳細討論過的對史實進行分析和分類，按照時間順序排列材料，形成一個生動形象的歷史圖景，等等。中國史家的做法是選取某些事實再聚合並列起來，他們的目標明顯別有所在；很可能，他們是希望喚起某種過去的印象，力圖讓讀者從這些事實得到一種感覺，對過去的氛圍感到熟悉。因此，中國史家想激發的是讀者的直覺和情感，而不是他們의思想和邏輯，正如我們在上文分析沈復的自傳《浮生六記》所表明的那樣。

這種傾向在一些傳記中非常明顯，尤其某些作者在傳中努力發掘主人公的性格和精神，而不是乾巴巴地羅列一些名銜和特定行徑。在這種情況下，傳記作者經常收集傳主生平的若干軼事，這些軼事的歷史價值往往成疑，大體上也不按時間順序排列。然而，所選擇的卻是符合傳統一貫營造常見人物形像的程式類型故事。這不是對具體生活的描摹——無論是真實的還是憑幻想創造的——而是創造某種印象，將這個人物放置在一種特定的思想和情感模式中。作者用以構築作品的那些軼事——我們也可以連及個別的母題（individual motifs）——並非只是裁剪下來以配合傳主個人的，它們要對應的是某種涉及一整類相似人格的模式。這些軼事不具有刻畫真實個性的價值，但它們加載了傳統的情感力量。特別的、獨一無二的個體讓步於一個普遍的和具有感染力的形象；我們也可以直接說是讓步於一種文學模式。這類傳記的一個顯著例子是昭明太子所寫的〈陶淵明傳〉。在這篇傳記裡，上述模式是再突出不過了，因為傳主是一位極具原創性的抒情詩人。²⁶整篇傳記只包含三個母題：嗜酒，愛花，及醉心超凡脫俗的隱

²⁶ See A. Bernhardt, *Tau Yuan-ming*, Mitt. d. S. f. o. Sprachen, Berlin, XV (1912), p. 58 and on. 譯按：伯恩哈迪原作題 *Tau Jian-ming, Leben und Dichtungen*

士生活而厭倦仕途。這篇傳記無疑不太具歷史感，但它的情感效應和詩意都最為突出。

我們描述的這些處理手法都與史詩的呈現方式正正相反，但它們在中國抒情詩中被廣泛運用。中國抒情詩的基本方法是，詩人不會直接描寫異常的、不可重複的事物，而是從詩歌題旨（themes）的一般儲存庫中挑選幾個情感最強烈的母題，將它們自由地並列在一起，絲毫無意於建立緊密聯繫。他的目的是喚起某種通常不能明確界定的情緒。這些些普遍性的母題，在作品與作品之間傳遞，有點像一定情感量的等值票券。

我們至少會使用一個從史詩（epic poem）而非抒情詩（lyrical poem）中挑選出來的例子來說明這種方法所具有的普遍性。這個例子選自描寫蔡琰悲慘命運的〈悲憤詩〉，這位女詩人在2世紀末期為匈奴人所擄。²⁷以下選段描寫了匈奴人的入侵：

斬截無孑遺，
屍骸相撐拒。
馬頭懸男頭，
馬後載婦女。

這裡有四個極具表現力的畫面，但它們並沒有具體的指涉；不是詩人在現實目睹的、或幻想中的一個事件。這些畫面可以適用於任何類似的情境。故此，這裡沒有絕對的具體的指涉，也不是絕對不可重複的（那卻是史詩的基本要求）；節選的第一行甚至是源自《詩

(Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen, Bd. XV, 1912). 《陶淵明：生平與詩歌》（《東方語言講座通訊》第15期，柏林，1912年），頁58起。

²⁷ See: *Pei-fen shi erh shou, Ch'üan Han San-kuo Chin Nan-pei ch'ao shih* (Peking, Chung-hua shu-chü, 1959), Vol. 1, p. 51. 〈悲憤詩〉二首，《全漢三國晉南北朝詩》（北京：中華書局，1959年），卷1，頁51。

經》的改寫；²⁸第二行是中國文學所常見，餘下兩行也不難找到類似的詩句。

在這裡我們看到的，與我們分析中國傳記時發現的方法並無二致。首先，這裡有一條以細節串成的鬆散鏈條，在中國高雅文學的所有領域內都能看到這種組織方法，它在史學中也完全占有主導的地位。再者，這裡有一個傾向，就是要創造某種普遍的印象、某種感覺，而沒有試圖記錄特定的、具體的現實。這種傾向在中國傳記中已經可以見到。可以說，在中國文學和史學裡，我們發現到一些普遍的傾向和方法，其中以中國抒情詩為最明顯的藝術例子。由此我們得出如下結論：正如史詩在歐洲文學中處於支配性地位，它的方法影響了歐洲寫作其他所有部門，在中國文學裡占中心位置的抒情詩不僅影響了寫作，還影響了其他所有的藝術創作領域。（在繪畫、小型雕塑、建築，尤其是園林建築等藝術門類中可以輕易找到證據。）

經過以上的長篇討論，我們可以得出結論。我認為我已經令人信服地證明了以下觀點：史詩及史詩式的現實觀照在希臘文學及史學中極為重要，對後來整個拉丁及歐洲的史學發展也有著重大影響，然而，大體上對於中國寫作之相應部分是無關緊要的。希臘文學發端於口傳史詩（epos），而中國文學起源於抒情詩歌。在希臘，歷史書寫模仿史詩的表現模式；在中國，以原材料的自由組合對事實作類別及系統化處理，這讓人想起抒情詩的創作方法。中國早期史學對行動的興趣十分有限，它的主要關注點集中在哲學、政治和道德的議論。在希臘，傳記接近於小說，甚至就是小說本身；它很早就開始與史學相伴發展。在中國，史詩——故事或者一段敘事——在藝術性散文（「文章」）中毫無地位，甚至敘事性的民間散文（narrative folk prose）的發展也十分遲緩。（民間史詩式敘事〔folk epic narration〕

²⁸ See: Legge, *Chinese Classics*, Vol. IV, Part. II, p. 530: 'Of the remnant of chou... There will not be half a man left.' 理雅各：《中國經典》，第4卷，第二部分，頁530：「周餘黎民，靡有子遺。」譯按：見《詩經·大雅·雲漢》。

直到唐代〔518-906〕才出現，小說還要到18世紀才被高雅文學容納。）此外，在希臘，高度發達的戲劇創作很早就開始了；而在中國，抒情的歌劇（*lyrical opera*）甚至晚於小說才出現。這樣的對比我們還可以不斷地羅列下去。

在我看來，以上的論述中浮現出一個結論：與歐洲的情況不一樣，中國對個體的命運、對個人生平經歷中豐富多彩的起伏波折沒有那麼濃烈的興趣。（在歐洲，通常有一個天賦精神或肉身超凡能力，或者擁有顯赫出身或地位的人物。我們不要忽視，直到現在，我們的小說、戲劇以及所有文學中的主角都被命名為「英雄」〔hero〕）。無論什麼情況——甚至當一整個群體成為一個史詩敘事體的主題時——史詩關注的是個別的、特殊的和不可重複的；它的主要目的是刻畫一道同質性的敘事流，如同一條環環緊扣的鏈條，這也是歐洲文學與史學的首要目標。

在中國，關注點明顯落在完全不同的地方；中國關注的不是個別的、不可重複的事情，而是普遍、基準、原則、規律等。我們千萬不要被前文描述的史書和文學作品中許許多多毫無關聯的個別事物所誤導。正如我們已經說過，它們的目的不在於其本身，而在於可以從中推導出的、或它們本身可以闡明的結論、評斷、真理和基準。這方面的證據在於最早的史書裡，事實和歷史評斷之嚴格區分，以及歷史事實之被用作政治、哲學和道德省思與議論的主要材料，這也是我們指出過的。這種追求普遍和恆常正當的傾向，使得歷史著作都具有中國文學，尤其是主導文體抒情詩的一般特徵。即使中國的抒情詩，也是以其不變的書面語、通用的意象與不斷重複的題旨，力圖表現普遍的、典型的、適用於每個相似環境的情狀，而不求表現異常的和特殊的境況。

中國小說撰作是這種對普遍性的興趣的明證，它試圖表現某種境況或者共通的真理，而非單純描寫人類命運豐富的多樣性。在這些作品當中，尤其是那些面向廣大群眾的作品，我們可以找到像希臘歷險

小說那樣充滿奇遇的樣本；從這一點來看，或許中國藝術家比希臘作家更富想像力。然而，一部小說越是成為一位偉大藝術家的表現工具，它的目的越是偏離於那種僅僅對個人歷險之興趣的滿足。可以肯定的說，早在像《水滸傳》這樣的書中，作者就不只是為了描寫一群強盜的驚險歷程，而是為了表現一個壞政府如何迫使誠實勇敢的人們逃入山林，落草為寇。換句話說，《水滸傳》是通過一系列的例子來描述一場民間起義是如何被激起的。與之相似，充滿神話色彩的《西遊記》通過一連串豐富多采和令人驚異的場景，象徵性地刻畫了人類意志與激情的運作方式。當小說成為知識分子的文學時，它對普遍性的關注便更加明顯。18世紀創生了一種新的小說體裁，它甚至影響了當代的文學。在吳敬梓創作的《儒林外史》中，借助大量的個別場景、人物刻畫和速寫，他力圖展現一整個社會群體的普遍特徵，那就是中國社會最重要的士人階層。在20世紀之初，他的方法被作家廣泛借鑑。

最有意思的是，1919年革命性的五四運動之後，在歐洲文學影響下發展起來的中國新文學可以清楚地見到這個傾向。舉例來說，如果我們問當時其中一位最偉大的作家茅盾是如何改良歐洲古典現實主義，嘗試應用到中國文學之中，我們會發現，他主要致力於捕捉一種普遍的政治經濟情況，而不是細緻地探索主人公（們）的心理發展，或者透徹地描寫他們的命運。這種傾向更生動的證據在於以下事實：儘管中國新文學深受19世紀初以來的歐洲浪漫主義影響，同時也受19世紀下半葉第二波浪漫主義浪潮（例如：尼采）的影響，但是完全看不到有作家嘗試創造超出人類判斷和評價的浪漫英雄或超人。相反，中國新文學裡的浪漫英雄大部分是負面地表現為被悲劇命運摧毀的人。在個體之上，總有一些普遍的力量和律法。在這個時代大部分的作家身上，我們都能找到相似的創作特徵。

來到討論中國史學與文學之間關係的尾聲，可以說，我們看到的情況與與華茲生所見完全不同。華茲生對第一部，或更準確地說是第二部偉大的中國歷史著作進行了研究，也就是常被提及的司馬遷的

《史記》。他得出的結論是，對司馬遷這位中國史家而言，在個別的历史人物的生平以外，別無所謂「通史」（general history）。司馬遷所有寫作的核心，「本紀」、「書」、「世家」、「列傳」等，記載的都是個體生活。²⁹華茲生反駁了陳世驥教授的觀點，後者認為司馬遷撰寫的傳記（列傳）：「所速寫的人物看來有失衡與偏重之處，其真正關注的重點別有所在，在於人物頭頂上的更宏大的天幕，也就是數千年通史之整全本體。」³⁰

所有我們的材料明確地導向這個結論：中國史家的，同時也是中國作家的「真正關注的重點」往往是「人物頭頂上的更宏大的天幕」，而不是「個別人物的生平」。很可能，這也是中國史學和文學可以如此迅速地接受馬克思列寧主義的原因。

在文章開頭，我說過不打算討論造成史學與寫作在希臘和中國出現目標分歧的原因。然而，為了避免讀者可能會從我的論述中得出令人懷疑的結論，或者對「個體」這一在中國和希臘（或整個西方）有著基本差異的形而上概念產生疑問，我想我至少應該提出解決問題的途徑。馬克思讓我們瞭解到東方專制統治下原始社區殘餘的影響力，他又指出那些統治者的權力實際依賴直到近代仍存在於東方的村落社區。及至我們看到中國革命要衝破多少阻礙才能根除專制社會的殘餘和徹底解放個體時，我們才初度明白宗族制度和父權家庭對個體及其自由意味著什麼。在我看來，鑑於以下分明的事實，沒必要進一步指出希臘和東方歷史學家的歷史處境是多麼的不同。在希臘共和制之下，史家可以以個人身分參與公共事務；他們也認識所有的領導者。在東方君主制下，一切事務由統治者在深宮定奪。此外，在東方專制國家裡，掌握權力的決策者與遵行命令的執行者之間通常也有著絕對

²⁹ *Op. cit.*, p. 122. 《司馬遷：中國的太史公》，頁122。

³⁰ Chen Shih-hsiang, "An Innovation in Chinese Biographical Writing," *FEQ*, XIII (Nov. 1953), pp. 49-62. 陳世驥：〈中國傳記書寫的創舉〉，《遠東季刊》第13卷（1953年11月），頁49-62；譯按：高文萱中譯見《政大中文學報》第25期（2016年6月），頁293-306。

的差異。很多時候，歷史的創造者並不是那些穿上明盔亮甲的英雄。最後，或許有必要充分認識到我們常常在中國繪畫中看到的情景的重要性：一個渺小的人物，棲身某個角落，完全沉醉於直入雲天的高山所象徵的大自然之壯闊中。希臘人和中國人面對大自然及其力量時是如此不同，他們所處境地的社會力量又顯得如此迥異！我們不要忘記，在中國經常出現如同洪水泛濫的民間起義，還有歷史上一次次的蠻族入侵和國內戰爭。現今西方藝術常常存有天地不仁的感覺，表達人類如何面對莫名的、無法抵禦的自然或社會力量。對於古代中國士人與藝術家來說，這一切種種也不會是完全陌生的。