

文學經驗與文學傳統



唐代的百丈懷海禪師，有一次跟他老師馬祖出行，正好有一群野鴨子從旁邊飛過，馬祖便問：「那是什麼？」懷海答：「野鴨子。」馬祖又問：「哪去了？」懷海隨口又答：「飛過去了。」於是馬祖用力扭住懷海的鼻子，懷海疼痛失聲，馬祖道：「你還說飛過去了？」懷海突然開悟，回去哀哀大哭。^①

這是一個禪的故事。我們可以說，禪在一切日常事物上都有體現，但你要用心，才能從事物中抓住禪機。起初，懷海並不用心。那是什麼，那是野鴨子；野鴨子怎麼了，野鴨子飛過去了——完全無動於衷。馬祖是個善於隨機啟發弟子的導師，針對弟子不痛不癢的狀態，他使勁扭疼懷海的鼻子，讓懷海知道痛癢。知道痛癢就擁有了切身的經驗，對事物不再無動於衷。野鴨子當然還是飛過去了，但看到野鴨子飛過的人，有沒有感悟，感

^① 《五燈會元》卷三，百丈懷海禪師章，中華書局 1984 年，第 131 頁。

悟有多深，却完全不同。懷海由此入道，後悔以前不曾用心，原來周圍都是寶，却不知道去撿一下，那麼多日子都白活了，生命徒然流失，當然要哀哀大哭。從這一哭開始，百丈懷海逐漸成長為馬祖之後的一代宗師。

我們常說禪與文藝相通，對經驗的重視，便是最基本的相通處。我們周邊存在著很多事物，發生著很多事件，你漠不關心，無知無覺，不痛不癢，那就無法獲得經驗。禪家講求禪的經驗，我們講文學，也從文學經驗講起。

日常生活中，我們都有許多經驗，但文學經驗與日常生活經驗有所區別，這裏面有一種文學感知力在起作用。大詩人李白在長江上乘舟東下，有一句很好的詩：

仍憐故鄉水，萬里送行舟。^①

他以蜀中為故鄉，而長江從西蜀流向東方，與他的行程一致，所以他說這水還是故鄉的水。這當然是自然現象與李白旅程的巧合，但在李白的感知中，是故鄉的水如此多情，不遠萬里送他旅行。在長江上坐過船的四川人應該不少，可是這樣高度文學性的經驗，有多少人會擁有？

有人說，李白是天才，感知力太好，我們普通人怕是比不上。對的，李白確實超越常人，這一點無可懷疑，不必否認。不過，任何經驗，都是可以學習、積累的，文學經驗也不例外。我

們學習了李白這句詩，把他表達出來的這種文學經驗體會一下，在心中複製一下，今後碰到類似的情景，便能聯想及此。這樣的經驗，我們學習得多了，積累得豐富了，便能融會貫通，就有希望傳承創新。至少，不會讓我們的生命跟著逝水白白流失，而毫無感動。

正因為經驗是可以學習的，所以，從長時段來看，我們視野裏就會出現一個綿延不絕的傳統。比如，兩千多年前的宋玉，在一個秋天感到了悲傷，寫道：

悲哉秋之為氣也，蕭瑟兮，草木搖落而變衰。^①

他說秋天是個悲傷的季節。一年四季自然輪換，憑什麼說秋天是悲傷的，沒有道理。若謂草木搖落容易引起悲傷，那我們不是也經常說秋天是收穫的季節，應該喜悅嗎？可是，在宋玉以後大約千年的杜甫，却說這有道理：

搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師。

悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。^②

杜甫不但理解宋玉在秋天裏感到的悲傷，還表示深深的理解。這就是文學經驗在詩人之間的傳承，哪怕相隔久遠，也可以

① 宋玉《九辯》，洪興祖《楚辭補注》卷八，中華書局1983年，第182頁。

② 杜甫《詠懷古跡》其二，《杜詩詳注》卷十七，中華書局1979年，第1499頁。

① 李白《渡荊門送別》，《李太白全集》卷十五，中華書局1977年，第739頁。

「悵望千秋一灑淚」，感受到同樣的悲傷。我們知道，這個「悲秋」的傳統，在中國文學裏可謂源遠流長。杜甫之後再過大約一千年，我們可以讀到《紅樓夢》中林黛玉的葬花辭，她為落花而哀傷流淚，情懷與「悲秋」相近。

林黛玉是個癡情的女孩，其淚流滿面的形象，我們比較容易接受。但杜甫呢？據說，初次學習杜詩的西方學生經常感到疑惑，這杜甫怎麼也像個女孩子，老是愛哭？除了「悵望千秋一灑淚」外，還有「感時花濺淚」「雙照淚痕乾」「少陵野老吞聲哭」「初聞涕淚滿衣裳」等名句，哭得還不比林黛玉少。男兒有淚不輕彈，偉大的詩人老哭鼻子幹什麼？其實，在中國的詩歌傳統中，為了表達悲傷的經驗，詩人不論男女都是可以哭的，放聲大哭、流淚暗泣都無妨。而且，「將軍白髮征夫淚」，為了要寫詩填詞，連將軍也哭；上面我們提到的懷海禪師，感悟以後也哀哀大哭。將軍該是硬漢子，和尚該是通達人，但他們想哭便哭，一點不用害羞，何況詩人？大抵中國的詩人，不論男女，無關身份，都痛痛快快用哭來釋放悲傷，在他們看來，「人生有情淚沾臆」是一件再正常不過的事。這也形成了一個傳統，而且是令初次接觸中國傳統詩歌的外國人感到奇怪的，可以說是具有民族性的一個傳統。

綜上所說，文學首先是以某種具有詩意的感知造成的經驗為基礎；經驗是可以學習積累的，故容易形成一種傳統；傳統綿延良久，便會帶有民族性，即中華民族的特點。這三層意思連貫起來，就解釋了我們這本書的名稱：中國文學傳統。

當然不能不提及的，還有一個表達的問題。作者把經驗表達出來，就是創作；但同樣的經驗，有人表達得出色，有人就一般

化，這便牽涉評論的方面；我們學習的時候，也通過前人表達的文字去重新獲得他（她）的經驗，那首先就要找到這些文字，確定其正確文本，讀懂其表達的內容，這便又牽涉整理和研究。創作、評論、整理、研究，看上去是一個流程，以前的人經常一身兼之，而現代社會分工細密，傾向於各司其職。無論怎樣，為了說明中國文學的傳統，這四個方面的成果都要兼顧，但對於本書來說，吸收的主要是研究的成果。把許多種文學經驗在歷代作家的反覆表達中形成的一個個傳統梳理勾畫出來的，有兩部書最值得推薦，就是錢鍾書先生的《談藝錄》和《管錐編》。此二書大名鼎鼎，聽說過的人遠比閱讀過的人多，其實，雖然它們達到了我們不可企及的高度，但就閱讀而言，困難並不太大。下面從《管錐編》取一條例子。

《管錐編》第一冊《毛詩正義》部份的第二九則^①，目錄標為「暝色起愁」，就是黃昏時分讓人產生愁緒。這黃昏的愁緒，與秋天的悲傷一樣沒有道理，你要愁，任何時間都可以愁，不一定選擇黃昏時分去愁。可是，「暝色起愁」確實在古詩裏蔚然成一個傳統。按錢先生的梳理，最早的作品是《詩經》的《君子於役》篇：

雞棲於埘，日之夕矣，牛羊下來；君子於役，如之何勿思？

這大概是個女子的口吻，時值傍晚，家禽、家畜都歸來了，而丈夫還行役在外，引起女子的思念。這裏字面上沒有說「愁」，

① 錢鍾書《管錐編》，生活·讀書·新知三聯書店 2007 年，第 173-174 頁。

但「愁」正因思念而起，這思念到了黃昏時分尤其難以打發。
清代許瑤光有詩云：

雞棲於桀下牛羊，饑渴縈懷對夕陽。

已啟唐人閨怨句，最難消遣是昏黃。

錢先生認為許氏「大是解人」，理解得不錯。愁情愁緒在黃昏時「最難消遣」，這一點歷代詩人幾乎都接受了。錢先生所引，漢代如司馬相如《長門賦》：「日黃昏而望絕兮，悵獨托於空堂。」六朝有潘岳《寡婦賦》：「時曖曖而向昏兮，日杳杳而西匿。雀群飛而赴楹兮，雞登棲而斂翼。歸空館而自憐兮，撫衾裯以嘆息。」唐代有孟浩然《秋登蘭山寄張五》：「愁因薄暮起。」白居易《閨婦》：「遼陽春盡無消息，夜合花開日又西。」皇甫冉《歸渡洛水》：「暝色起春愁。」宋代有趙德麟《清平樂》：「斷送一生憔悴，只消幾個黃昏。」諸如此類，皆承《君子於役》的遺意，綿延為一個傳統。

當然，閱讀多了，我們可以發現，也有些詩人會有意識地加以變化，比如南宋戴復古有詩云：「江湖好山色，都在夕陽時。」^①他偏要撇開愁情，去欣賞夕陽下的風景，但中國詩歌的一切景語皆是情語，這個「景」跟「情」分不開，夕陽西下時，不光是晚霞的光芒熏染著山色，與這個時間段相對應的思人愁情，也一起融入了山色，這才是「好山色」。明清之際的錢謙益有一聯名句：「埋

沒英雄芳草地，耗磨歲序夕陽天。」^②講年輕時有志於成為英雄，但在遊春踏青與欣賞夕陽之中，時光流逝，漸漸老去。這個消磨歲月的「夕陽天」，大概也綜合了愁情與景色而言。相對於「暝色起愁」的傳統來說，無疑有些變化，但也還是跟傳統有關。

在《談藝錄》和《管錐編》中，我們可以讀到好多類似的例子，不過，這本書不擬一項一項地具體介紹。錢先生做這項研究，有個宗旨，揭在《談藝錄》中：

欲從而體察屬詞比事之慘淡經營，資吾操觚自運之助，漸悟宗派判分，體裁別異，甚且言語懸殊，封疆阻絕，而詩眼文心，往往莫逆暗契。^③

這裏的「詩眼文心」就是傑出的文學感知力所獲得的文學經驗，從前代作者們慘淡經營的表達中，可以體察到他們的文學經驗往往「莫逆暗契」，超越了語言和國別的差異。這種體察的結果，當然有助於啟發自己的寫作，但從鑒賞、學習的角度說，錢先生還提到兩個重要的方面，就是「宗派判分，體裁別異」。前一個方面就作者而論，由不同的身份、主張而形成了各種流派；後一個方面就作品而論，有許多不同的體裁。兩方面綜合起來說，就是我們做文學史研究時最基本的內容：作者、作品。

也許有人會問：我們從作品中讀出了「詩眼文心」，體會到

^① 戴復古《淮上寄趙茂實》，《全宋詩》，北京大學出版社 1991 年，第 33551 頁。

^② 錢謙益《牧齋初學集詩注匯校》卷二十，上海古籍出版社 2012 年，第 1092 頁。

^③ 錢鍾書《談藝錄》，商務印書館 2016 年，第 346 頁。

文學經驗了，為什麼還要關心它的作者是誰呢？上面已經提到，對於形成了傳統的某種經驗、表達，有些作者會有意識地加以變化，而促成變化的，往往是作者個人的特殊經歷、遭遇。中國的文學批評，從來都講「知人論世」，有時候，幾乎完全一致的表達，出自不同作者之手，其被接受和傳播的效果就不一樣。唐代詩人薛能寫過一句詩：「當時諸葛成何事，只合終身作臥龍。」幾乎沒有影響，後來宋代的王安石在自己的詩裏複述了此句^①，却使它成為名句。王安石當然比薛能地位高、名聲大，但接受效果相差懸殊的主要原因在於，當一位作者表達出「一生努力都白費了」這樣的意思時，讀者一定會聯想到他的生平，曾經領導了一場毀譽任人評說的政治改革的王安石，表達出這個意思，就令人印象深刻，而薛能似乎缺乏那麼厚重的經歷來撐托如此沉痛的感慨。相似的例子還有大家都熟悉的《滿江紅》（怒髮衝冠），此詞是否真為岳飛所作，其實頗具爭議，但我們一句句讀下來，腦子裏浮現的都是岳飛的形象，我們對這個「作者」經歷的了解，自動地融入了詞句，使我們感動。如果作者並不擁有「三十功名塵與土，八千里路雲和月」的經歷，並非一位立志收復故土而懷抱未酬的將軍，那這一份感動就要消減許多。實際上，離開有關岳飛生平的基本信息，去體味這個作品，幾乎是難以想像的事。在「知人論世」的傳統下，讀者習慣於利用他所了解的有關作者的信息，填滿作品文本中所有的縫隙、凹槽，使之渾然一體。不同的作者

給相同的文學經驗帶來了特殊的內涵，正是這些特殊內涵豐富了傳統。

至於作品的體裁，應該是我們學習文學傳統時最需要掌握的內容。每一個作品都以特定的體裁為其存在的方式，了解體裁的特點才能正確地閱讀作品。作者也會按體裁的基本要求而採用特定的表達方法，如詩歌的押韻、近體詩的平仄格律、駢體文的對仗等。當然有些作者比較「尊體」，有些則更強調個性，傾向於「破體」，但無論如何總以對體裁的了解為基礎。這個道理至為淺顯，不必多談。

因此，本書內容分為作者論和作品體裁論兩個部份。作者論考察民國以前的作者在表達方面的基本特點，作品體裁論則說明表達成文的各種樣式。在這裏，我們有意避開了關於「什麼是文學」或者「什麼是中國文學」這類問題的討論，它們看似基礎，實際上過於複雜。由於每個時代、每個民族乃至每個作者對「文學」的理解都難免有所差異，導致我們很難用一個簡明的標準來框定「文學」的範圍，即傳世的文獻中有哪些部份屬於文學作品。但歸根到底，文學作品總是作者對其文學經驗進行表達的結果，那麼表達者的情況和表達的各種載體樣式，便是我們必須考察的對象。通過這兩方面的考察，我們把握了「表達」的內容，然後可以還原出被「表達」的「經驗」，以及「經驗」演變的歷史，即「傳統」。

^① 王安石《題定力院壁》：「思量諸葛成何事，只合終身作臥龍。」《全宋詩》，北京大學出版社1991年，第6780頁。