

國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



詩與物的抒情史：論沈從文後期的文學與物質文化史

書寫

A Lyrical History of Poetry and Material : Shen  
Congwen's Later Writing of Literature and the History of  
Material Culture

罕麗姝

Saung Yi

指導教授：高嘉謙 博士

Advisor: Ko, Chia Cian, Ph.D.

中華民國 107 年 7 月

July 2018



國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

詩與物的抒情史：論沈從文後期的文學與物質文  
化史書寫

A Lyrical History of Poetry and Material : Shen  
Congwen's Later Writing of Literature and the  
History of Material Culture

本論文係 罕麗姝 君（學號 R03121003）在國立臺灣大學  
中國文學研究所完成之碩士學位論文，於民國一〇七年七月廿  
日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

馬嘉謙 (簽名)

梅永玲 (指導教授)

黃錫材



## 誌謝



這篇論文的完成，首先要感謝的，是指導教授高嘉謙老師。感謝老師在三年前答應指導只是讀過一本傳記和幾篇小說，就貿然決定研究沈從文的我，並指引我訂定可行的研究題目與框架，且在寫作過程中不斷給予意見和鼓勵。這篇論文能夠順利完成，多仰賴於老師的提點和幫助，能夠遇到連字句和標點都願意花時間幫忙修改的老師，真的覺得自己萬分幸運。此外，也要感謝兩位口試委員——黃錦樹老師和梅家玲老師，不但在口試時手下留情，還給予許多極富建設性的意見與方向。雖然礙於時間，老師們的修改意見，我並未能夠完全採納，希望將來有機會可以朝老師們指示的方向，繼續進行修訂。

論文構想的階段，感謝學明、燕樵、趙鐸、思勻等「合私社」的朋友們，邀我定期閱讀、寫作，並提供了許多書寫方面想法和建議。另外，也感謝自大學以來就非常照顧我的斯翔學長，在我申請研究所及初擬論文時，都願意抽時間擔當顧問，學長的大恩大德，小女子銘記在心。

接近三年的論文構想與寫作過程是如此漫長，很多時間我都處在不斷自我懷疑的情緒低潮之中。這段時間，感謝身邊願意耐心聽我訴苦，並給予我支持和肯定的親朋好友們。特別是遠在緬甸的家人和男友，總是能夠在不讓我感受任何壓力的情況下，表達他們對我的信心，打消我偶爾興起的休學念頭，鼓勵我寫完論文。可以說，我能夠順利拿到學位，他們是幕後最大的功臣。

在台求學九年，一路得到過許多師長、朋友們的關愛與照顧。尤其翠英老師與淑娟老師，自大學時期就提供我擔任助理的機會，讓我能夠留在老師們身邊學習的同時，也獲得不少經濟上的援助。在老師們身上，我看到人世間「善」的存在與美好，使我對人性永懷信心。此外，感謝大學時代的同窗，也就是叔團的大家。雖然研究所以後，與大家見面機會不多，但每次聚首都讓我心中備感溫暖。大學四年，

能夠得識諸君，是我最大的福分與運氣。

伴隨著論文的定稿，四年的碩士生涯，終於迎來了最後的尾聲。幾日以來，一面處理著還書、收拾行李等各項雜務，一面思考著該如何撰寫這篇謝辭，然而進度之緩慢，相較於書寫論文，可謂過之而無不及。之所以如此，主要是因為下筆才發現，要提及所有心中欲感謝的對象，並將自己最真實的謝意述諸文字，竟是如此困難的一件事情。於是原本以為並不難寫的謝辭，想了這麼多天，最後也只能在掛一漏萬的遺憾中草草結束，唯願這篇言不盡意的文字，能夠聊表我心中萬分之一的感謝之情。

麗姝

2018 年 8 月 4 日

# 詩與物的抒情史：論沈從文後期的文學與物質文化史書寫



## 摘要

本文以沈從文後期的文學創作思想和書寫觀念為主要研究對象，嘗試從中觀察作者在 1949 以後的思想精神，並與其前期的文學理想和創作觀念進行連結。新中國成立以後，沈從文的文學和物質文化史書寫，均涉及到對歷史的描述，但他在其中所顯示的「抒情」觀念，卻與官方強調「唯物」的意識形態，形成張力。本文以為沈從文的物質文化史研究，是他試圖以看似非文學的創作，突破當代的文藝創作規範，以實現自己以「美育」和「民族重造」為目的的文學理念。本文藉由他在新中國前期所寫的家書和小說文本的分析，指出幾次失敗的創作經驗，讓沈從文明確意識到，在當時的創作環境下，根本無法實現理想中「有情的書寫」，乃將創作重心從文學轉移到物質文化史研究領域。本文以為，在晚期的代表作——《中國古代服飾研究》中，沈從文採取了「索象於圖，索理於文」的編寫方式，一方面借助複製的圖像向讀者展示古代服飾的形制細節，以及穿著者的表情動作；一方面又透過「長長短短、記敘隨宜」的札記體說明，帶領讀者以服飾為媒介，進入古人的日常生活，了解他們的思想感情，以此實踐他以「有情的書寫」方式，敘述歷史的心願。在小說創作之外，沈從文也曾經使用舊體詩陳述自己所身處的歷史環境。細讀沈從文的舊體詩，可以感受到他對現實環境所懷抱的熱情、愧疚與憂懼並存的矛盾複雜情感，以及他遊走於「抒情」與「唯物」之間的歷史觀念。透過對沈從文後期書寫的研究，本文在觀察他對「唯物」與「抒情」之調和與認知方式的同時，也將關注他對時代風潮的思考和回應，希望能以此豐富學界有關沈從文後期思想精神的研究成果。

## 關鍵詞

沈從文 抒情 物質文化史 舊體詩 文物與美育

# A Lyrical History of Poetry and Material : Shen Congwen's Later Writing of Literature and the History of Material Culture



## Abstract

This paper focuses mainly on the idea of literature creation and writing in Shen Congwen's later writing, and aims to reexamine the flow of Shen's ideology before and after the Chinese revolution in 1949. After People's Republic of China is established, Shen's writing of literature and the history of material culture involves narration of history, which creates a tension between his lyrical concept and the official's materialism ideology. The purpose of this study is to investigate Shen's cognition and mediation between both (lyrical and materialism). Based on the findings of Shen's later writing, this study aims to probe into Shen's response to the new era. The study findings may serve as a guide for further research on Shen's ideology, and for better understanding Shen as well.

In Shen's later writing, narration of history in both of his novel and classical poetry is studied. Also, history of material culture is examined through Shen's masterpiece *A Study of Ancient Chinese Costume*. Firstly, this paper starts with the topics of aesthetic education and ethnicity restructuring, in which Shen's studies on history of material culture is analyzed, and is linked with his earlier works. Secondly, based on Shen's home letters and novels in the early years of the People's Republic of China, Shen's thoughts on history writing, and the reason he shifted from writing of literature to history of material culture is inspected. Then, Shen's "sentimental writing of history" is studied through the process of writing and editing of the book *A Study of Ancient Chinese Costume*, which discloses its profound meaning towards Shen. Lastly, the influence of politics on Shen's writing is analyzed through his classical poetry and writing process, also, his attitude and response towards newly formed government is examined.

## Keywords

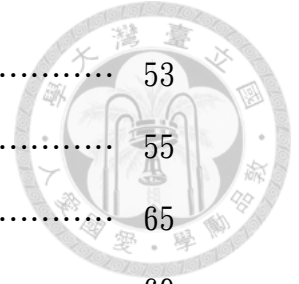
Shen Congwen, lyrical, history of material culture, classical poetry, Artifacts and Aesthetic Education



# 目次



口試委員會審定書	i
謝誌	iii
中文摘要	v
英文摘要	vi
目次	vii
<b>第一章 緒論</b>	<b>1</b>
一、研究動機與目的	1
二、文獻回顧	4
三、研究範圍	9
四、研究主題與章節架構	12
1. 美育與民族重造	12
2. 抒情史觀與歷史書寫	13
3. 章節架構	14
五、研究方法	17
<b>第二章 美育與民族重造：沈從文的轉業動機</b>	<b>21</b>
一、政治與文化的改造計劃	21
二、取代宗教的審美教育	24
三、美化北京城的改造計劃	32
四、歷史博物館的美育普及工作	41
1. 陳列與說明：以「美」為重的展覽設計	41
2. 物質文化史研究：繼往開來的研究意義	46
3. 民族形式的古為今用：「美」的傳遞與創新	49
<b>第三章 「有情的書寫」到「抽象的抒情」：沈從文的歷史書寫與轉折</b>	<b>53</b>



一、世變中對文藝理念的思索	53
二、文學藝術之情感和形式的探問	55
三、選擇文物的動機	65
四、「有情」視角下的歷史真實	69
五、一次失敗的書寫實踐——土改小說〈中隊部〉	77
六、物質文化史書寫的吸引力	86
<b>第四章 以圖見情：《中國古代服飾研究》的敘述策略與書寫意義</b>	<b>90</b>
一、後期最重要的代表作	90
二、贈送國賓的文化禮	92
三、「長長短短、記敘隨宜」的文字說明	100
四、一生中最後一個值得留下的工作	107
五、「索象於圖，索理於文」的敘述策略	113
六、從「事功」到「有情」的歷史觀點	119
<b>第五章 史詩與抒情的辯證：沈從文晚年的舊體詩書寫</b>	<b>131</b>
一、一趟無法完成寫作計劃的創作之旅	131
二、新舊交替形成的認同困境	137
三、熱情與愧懼：沈從文的心靈世界	144
四、遊走於「抒情」與「唯物」之間的歷史觀念	151
五、生命因文字而得不朽的願望	163
六、難以為繼的詩人夢	167
<b>第六章 結語</b>	<b>175</b>
<b>引用書目</b>	<b>180</b>
<b>附錄一 沈從文歷史博物館工作期間主要工作表</b>	<b>191</b>
<b>附錄二 〈文字書法發展〉書影</b>	<b>193</b>

# 第一章

## 緒論



### 一、研究動機與目的

1949年國共易幟，政權的轉移為當代中國知識分子，帶來了很大的衝擊。用沈從文的話說，這是一個由「思」字出發轉到「信」字起步的年代。<sup>1</sup>這句話顯示出他對新政權在意識形態方面的控制，有著非常深刻的理解和認識。1942年毛澤東在「延安文藝座談會」上的講話中，明確指示中國的文藝「服從於政治」，而且是服從於「階級的政治、群眾的政治」。<sup>2</sup>根據這一指示，新中國時期中國的文學藝術，失去了獨立發展的空間，淪為服務於現實政治的宣傳工具。在文學寫作、出版等相關活動，都被政治規範與支配的情況下，中國的知識分子和作家們，完全喪失了獨立思考的立場和地位。唯有接受中共意識形態的寫作者，才有機會按照新政權的政治需要，從事官方認可的書寫活動。這樣的轉變趨勢，讓包括沈從文在內的許多知識分子感到無所適從，以致他們無論在生活或寫作上，都產生了悲劇性後果。沈從文自己便是此類悲劇的代表人物。進入新社會以後的沈從文，不但曾經因為巨大的精神壓力而試圖自殺，<sup>3</sup>而且還主動放下了他的文學主業，轉身投入中國歷史博物館，從事與政治關聯較少的古代瓷器、漆器、紡織品等物質文化研究。

---

<sup>1</sup> 沈從文：〈致吉六——給一個寫文學的青年〉（1948年12月07日），《沈從文全集》第18卷（太原：北岳文藝出版社，2009），頁521。此後本文舉凡出自《沈從文全集》之引文，只在引文之後標註卷數、頁碼，不再另附腳註。

<sup>2</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》第3卷（北京：人民出版社，1991），頁866。

<sup>3</sup> 有關沈從文的自殺獲救經過及其背後的複雜原因，可參考王德威、解志熙等學者的相關研究。王德威著，涂航等譯：《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》（台北：麥田，2017），頁171-188。解志熙：〈愛欲抒寫的「詩與真」——沈從文現代時期的文學行為敘論〉（下），《中國現代文學研究叢刊》2012年第12期，頁53-88。

從文學轉到歷史，沈從文的選擇，或可視為他對中共文藝規範的一種無言抗議。但是從他後來在物質文化史方面的研究成果看來，選擇轉業，對沈從文而言並不只是一個消極的迴避策略，而是選擇以另一種形式對時代進行回應。進入歷史博物館之後，消失於文壇之外的沈從文，忙碌於博物館的陳列布置、展覽解說等工作。透過這個工作，沈從文接觸到許多歷史文物。對古代工藝美術原本就深感興趣的他，趁著工作之便，開始有系統地收集、考察歷代瓷器、漆器、織繡等物品的圖案與形制，將其聯繫到當代的社會文化進行梳理、分析。沈從文的工作，使他在探討與古人生活密切相關的物質文化方面，取得了令人矚目的研究成果。其晚年出版的《中國古代服飾研究》，即是這方面的代表作。從沈從文的個案，我們可以看到當代知識分子在時代衝擊下，努力適應新時代對文藝創作的種種規範，以求在大時代中尋找一片安身之地的側影。對於沈從文在進入新中國以後，事業重心的轉變及其背後思想行為的討論，將有助於我們研究 1949 年以後，中國知識分子對大時代的普遍看法，以及他們的回應策略。

以新中國成立為分水嶺，沈從文的人生向來被研究者區分為前後兩個階段。前半段的沈從文是一個成功的文學家，後半段的沈從文，則是不甚得意的歷史研究者。一直以來，學界有關沈從文的研究，如夏志清的《中國現代小說史》<sup>4</sup>、王潤華的《沈從文小說新論》<sup>5</sup>、劉洪濤的《沈從文小說新論》<sup>6</sup>等作品，均集中於沈從文前期作品的討論。一些沈從文的傳記著作，如金介甫的《沈從文傳》<sup>7</sup>、吳立昌的《人性的治療者——沈從文傳》<sup>8</sup>等，對沈從文生平的勾勒，也集中在 1949 以前。對沈從文在新中國時期的生活，則多以一個章節的篇幅，迅速帶過而已。可見作為文學家的沈從文，比作為歷史學家的他，更加為人所熟悉。可是這樣的二分法，很容易忽略掉沈從文前半生所抱持的人文關懷，在其後半生歷史研究中

---


<sup>4</sup> 夏志清著；劉紹銘編譯：《中國現代小說史》（台北：傳記文學出版社，1979），第八章〈沈從文〉，頁 209-230。

<sup>5</sup> 王潤華：《沈從文小說新論》（上海：學林，1998）。

<sup>6</sup> 劉洪濤：《沈從文小說新論》（北京：北京師範大學出版社，2005）。

<sup>7</sup> (美)金介甫(Jeffrey C. Kinkley)著；符家欽譯：《沈從文傳》（北京：國際文化，2005）。

<sup>8</sup> 吳立昌：《人性的治療者——沈從文傳》（台北：業強，1992）。



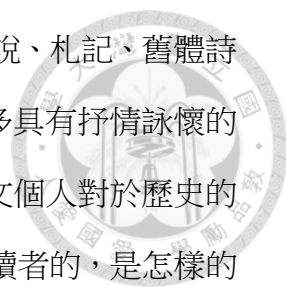
所發揮的影響力。沈從文前半生無法實現的文學理想，其實早已被他轉移到後來的物質文化史研究工作中。近年來學界對沈從文後半生涯的關注日益增多，<sup>9</sup>大體來自這樣的認知。只是大部分的討論，仍集中於他在 1949 年後放下文筆，投入博物館事業的緣由，以此檢視時代變革對當代知識分子所造成的負面影響。反而少有真正專門討論沈從文在博物館的具體工作，以及他的物質文化史研究和書寫的作品。沈從文後半生的工作重心，無論是他在博物館的工作項目與內容，或是他有關物質文化史的研究及書寫，都是他展現自我思想觀點及行為實踐的重要方式。就此而言，對沈從文後半生工作的內容、方法與心態的探討與研究，理應成為我們考察沈從文後半生思想的重要基礎，也是我們觀察當代知識分子適應時代轉折的重要切入點。

本文的討論，即以沈從文對時代的思考與回應為研究重心，主要聚焦於沈從文如何看待歷史，以及如何書寫歷史兩個面向。這裡的歷史，自然包含了政治社會和物質文化兩個方面。自中國共產黨建立新中國以後，毛澤東的歷史觀點成為中國歷史學界的軸思想，「把中國歷史貫串在一條以人民群眾為主體、以經濟為骨幹、以階級鬥爭為動力的主流上」，<sup>10</sup>便成為當代中國歷史研究的核心標準。在此標準之下，沈從文選擇以「花花朵朵、罐罐罐罐」等物質文化作為研究主題，並聚焦於古代人穿衣吃飯等生活方式的歷史研究，一方面延續了他以往作品中描寫茶峒、呂家坪等小鎮人民日常生活的文學趣味；一方面則顯示出他對「歷史」的思考與認知，與主流意識形態之間的巨大差異。這樣的差異也讓沈從文後半生的研究工作，經歷了許多挫折與磨難，但他卻始終堅持以自己的方式，筆耕不輟地進行書寫。在書寫過程中，如何以書寫呈現歷史，以及應呈現甚麼樣的歷史，便成為沈從文需要不斷思考和回應的重要問題。

---

<sup>9</sup> 如李揚：《沈從文的最後 40 年》（北京：中國文史出版社，2005）、張新穎：《沈從文的後半生：1948-1988》（桂林：廣西師範大學出版社，2014）等，書寫內容均集中於沈從文在 1949 年以後的人生經歷。另外，王德威在《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》中有關沈從文創作思想的討論，也主要根據他後期的物質文化書寫和研究進行。

<sup>10</sup> 翦伯贊：《翦伯贊歷史論文選集》（北京：人民出版社，1980），頁 29。



綜觀沈從文後半生以歷史為主題的書寫，在體裁上包括小說、札記、舊體詩等多種形式。其中小說、詩歌等形式，除了敘事論理之外，也多具有抒情詠懷的文體特質。選擇以這樣的文體書寫歷史，牽涉到的不僅是沈從文個人對於歷史的認知，還關聯到他書寫歷史的用意與目的。沈從文想要展示給讀者的，是怎樣的歷史面貌？或者說，他希望讀者透過他的書寫，對歷史有甚麼樣的理解與認識？又為何希望讀者產生這樣的理解與認識？這些問題的答案，自然與沈從文的文學理想和創作觀念，有非常密切的關係。中華人民共和國的成立，代表著一個新時代的到來。在這樣的時代氛圍中，沈從文選擇進入歷史博物館從事歷史研究的工作，並不斷努力書寫歷史，恐怕不只是為了謀生而已。在這些研究與書寫工作的背後，沈從文究竟抱持著怎樣的文學理想？他使用了怎樣的研究方式和書寫策略實現他的創作觀念？透過對沈從文如何看待歷史，以及如何書寫歷史的思考，本文希望為這些問題，尋找一個可能的答案。

## 二、 文獻回顧

長期以來，學界對於沈從文的研究大多集中在他前半生的文學作品方面，對他轉向文物研究以後的後半生，則很少有人注意。近廿餘年來，隨著沈從文物質文化史研究成果的陸續出版，其後半生的書寫和研究事業，也開始進入研究者們的視野，逐漸得到研究和關注。如吳廣平〈沈從文在中國當代學術史上的貢獻〉一文，<sup>11</sup>將沈從文在文物考古研究方面的貢獻，納入到他的學術成果中進行討論，是最早肯定沈從文物質文化史研究的學者。董志翹〈《中國古代服飾研究》在名物訓詁方面的價值—紀念沈從文先生百年誕辰〉一文，<sup>12</sup>則是從訓詁學的角度，肯定了沈從文利用出土文物資料訓釋古代文獻器物方面的貢獻。張鑫、李建平合作的〈沈從文物質文化史研究與三重證據法的理論與實踐〉一文，<sup>13</sup>稱沈從文的

---

<sup>11</sup> 吳廣平：〈沈從文在中國當代學術史上的貢獻〉，《吉首大學學報》(社會科學版)，1991年第Z1期，頁201-207。

<sup>12</sup> 董志翹：〈《中國古代服飾研究》在名物訓詁方面的價值〉，《淮陰師範學院學報》，2002年第5期，頁617-650。

<sup>13</sup> 張鑫、李建平：〈沈從文物質文化史研究與三重證據法的理論與實踐〉，《吉首大學學報》(社

物質文化史研究方法，即將傳世文獻、出土文獻與文物互相參照的方法，為「三重證據法」，論述了該方法的理論基礎和實踐成果。



除了這些肯定沈從文物質文化史研究成果的專論之外，也有一些學者致力於沈從文文學研究與物質文化史研究之間的連結。例如長期關注沈從文後半生涯的張新穎，除了有〈「聯接歷史溝通人我」而長久活在歷史中一門外談沈從文的雜文物研究〉<sup>14</sup>、〈書寫歷史文化長河的故事—沈從文與文物研究〉<sup>15</sup>等文章，以沈從文對歷史的「有情」關懷，連結其前後不同的生命經驗之外，近年以記傳體寫成的《沈從文的後半生》一書，更是透過對沈從文後半生書寫的深入分析，進一步強化了前述觀點。以沈從文美學研究取得英國劍橋大學東亞系博士學位的邱于芸，則藉由對沈從文一生中自我認知改變歷程的考察，分析了他所有著作(包括小說、詩歌、繪畫、文化史研究等等)中美學思想的發展演變。在其根據博士論文改寫的著作——《另一種自由的追求：沈從文美學研究》一書中，<sup>16</sup>邱于芸認為沈從文的思想，深受中國傳統道家哲學的影響，而其有關古代物質文化的研究與書寫，則是莊子「心與物遊」思想的一種實踐。因為在沈從文相關的研究及書寫中，「主體(perceiving self)與客體(perceived object)之間的藩籬已經去除，在藝術的表現中相互輝映」。<sup>17</sup>以上兩位學者都注意到沈從文物質文化史研究與書寫中，對情感或主體意識的關注，承襲自他早期文學作品對人類情感及其表達方式的描述與呈現。但對於沈從文在後期著作中採用的敘述手法和書寫策略，以及這些寫作技巧與其所表達的情感之間的關聯性，卻很少觸及。

「一切藝術都容許作者注入一種詩的抒情」。(16；505)沈從文的這句話，點出文學與傳統手工藝品之間共同特性。學界對沈從文此一「抒情」特性的相關

---

會科學版)，2012年第6期，頁28-33。

<sup>14</sup> 張新穎：〈「聯接歷史溝通人我」而長久活在歷史中一門外談沈從文的雜文物研究〉，《中國現代文學研究叢刊》，2012年第6期，頁1-9。

<sup>15</sup> 張新穎：〈書寫歷史文化長河的故事—沈從文與文物研究〉，《美文》，2005年第11期，頁29-36。

<sup>16</sup> 邱于芸：《另一種自由的追求：沈從文美學研究》(台北：麥田，2014)。

<sup>17</sup> 同上註，頁219。

討論，當以王德威的研究最有建設性。從早期《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》<sup>18</sup>，到晚近的《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》，王德威以「抒情」觀念為主軸，系統地將沈從文的文學與文化史書寫進行連結。在《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》中，王指出沈從文看似清淺單純的抒情文字，其實隱含著他對現實世界，以及當代「寫實主義」文學的批判態度，稱之為「批判的抒情」書寫。此後，他又在《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》<sup>19</sup>、〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉<sup>20</sup>等演講和著作當中，將沈從文的「抒情」觀點，納入整個現代中國文學的「抒情傳統」中加以定位，並以沈從文在新中國時期的文學理念和書寫實踐為研究重心。他在 2015 年出版的英文專著，*The Lyrical in Epic Time : Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis* (中譯《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》) 中，也以一個章節的篇幅，深入地討論了沈從文在 1949 以後的思想轉折，以及他的物質文化史研究書寫，奠定了沈在現代中國文學之「抒情傳統」中的重要地位。在該書中，王德威稱沈從文的物質文化史研究為「抒情考古學」(lyrical archaeology)，視之為沈從文在特殊時代對民族文化危機的一種回應，與他身處的時代背景具有非常緊密的關聯性。承續王德威的觀點，本文想要進一步追問的是，面對當時官方的思想改造政策，沈從文具體採取了甚麼樣的書寫策略？如何建構出自己的歷史觀點？又如何將官方的「唯物」史觀與自己的史觀調合並置？

<sup>18</sup> 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》(台北：麥田，2009)。其中第六章〈批判的抒情——沈從文小說中的現實界域〉和第七章〈想像的鄉愁——沈從文於鄉土小說〉，集中討論了沈從文以湘西為背景的鄉土文學書寫。該書原文為英文，出版於 1992 年，後經作者以中文譯寫，繁體版初版於 2009 年。

<sup>19</sup> 王德威：《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，2010)。該書收錄了王德威於 2006 年在北京大學短期講課的演講逐字稿，可視為他最早公開談論其現代中國文學之「抒情傳統」的作品。

<sup>20</sup> 王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》2008 年第 33 期，頁 77-137。



相對於物質文化史的研究，沈從文早期文學作品的研究在學界已經獲得豐富的成果。然而這些研究主要集中在其作品的細讀或創作背景的討論，對於思想方面的研究，特別是本文所關注的沈從文歷史觀念，則並不多見。最早對沈從文歷史思想進行研究的是王元。他的〈沈從文小說創作的歷史意識〉一文，<sup>21</sup>從人道主義、自我獨立意識的確立及英雄觀念的改變等幾個面向，指出沈從文歷史意識的覺醒過程。王姝的〈《湘行散記》歷史意識解析〉，<sup>22</sup>則透過《湘行散記》的解讀，提出沈從文心中的歷史是「用人事組成的歷史」的想法，並認為沈在書中透過流水意識和鄉鎮文化傳達了深厚廣博的歷史精神。張新穎的〈從個人困境體認歷史傳統中的「有情」——釋讀沈從文土改期間的一封信〉一文，<sup>23</sup>則從沈從文家書的解讀中，提出其對歷史的「有情」觀照，及此觀照對沈的生命意義。張森在其 2008 年的博士論文《在「詩」與「史」之間：沈從文思想研究》中，也對沈從文的歷史觀進行了討論。<sup>24</sup>張的討論基本上圍繞著「有情與事功」概念的辯證進行。張森認為，對「有情」的重視，以生命為底色的歷史觀，是沈從文對生命的一種根本態度。這些研究都觸及到了沈從文的歷史觀念，並都提出了一些獨到的見解，但是對於 1949 年以後，沈從文因受時代思潮的衝擊，對社會主義思想有所認同，進而產生的一些思想轉變，卻都未能給予足夠的注意。

2012 年南京大學仲璨的碩士論文《沈從文歷史意識研究》，提到了沈從文歷史意識在 1949 之後的轉變，可惜沒有注意到此轉變過程中其「抒情」史觀與社會主義「唯物」史觀之間的辯證關係。同樣的，羅宗宇的《沈從文思想研究》，<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> 王元：〈沈從文小說創作的歷史意識〉，《吉首大學學報》（社會科學版），1989 年第 1 期，頁 130-137。

<sup>22</sup> 王姝：〈《湘行散記》歷史意識解析〉，《江蘇教育學院學報》（社會科學版），2003 年第 1 期，頁 82-84。

<sup>23</sup> 張新穎：〈從個人困境體認歷史傳統中的「有情」——釋讀沈從文土改期間的一封信〉，收入陳思和主編；張新穎分冊主編《一江柔情流不盡：復旦師生論沈從文》（合肥：安徽教育，2008），頁 259-276。

<sup>24</sup> 張森：《在「詩」與「史」之間：沈從文思想研究》，湖南師範大學博士論文，2008 年。

<sup>25</sup> 羅宗宇：《沈從文思想研究》（長沙：湖南大學出版社，2008）。該書的第五章「文物考古學」對沈從文的文物考古思想及研究方法進行分析，在肯定沈從文對文物具有「有情」觀點的同時，又認為「受當時社會思想文化環境的規約」，經歷了思想改造的沈從文，並未將探索文物中的生命密碼與情感信息，視為個人生命價值的實現。不同於羅先生的見解，本文則以為雖然經

和錢理群的〈一九四九一後的沈從文〉，<sup>26</sup>儘管也注意到沈從文後期的思想轉變，但在分析沈的文物考古思想時，卻因為過於強調社會思想文化環境對沈從文的規約，而忽略掉沈從文對於社會思想的反思、抗拒層面。錢理群的文章，是近年來討論沈從文後期思想觀念的衝擊與轉變，分析得較為詳盡的一篇。在文章當中，他指出沈從文當時受毛澤東《實踐論》、《矛盾論》的影響，而產生了所謂「沈從文的『新唯物論』」的觀念。然而正如黃錦樹在〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉中所言，錢理群的論述，多引用沈從文應他人要求而寫下的自我檢查報告，「不太考慮脅迫下的寫作的字面義是不是該那麼當真。」<sup>27</sup>也忽視了沈從文對中共政權的好感，在經歷反右、文革等政治運動之後，可能產生的變化與反思。

黃錦樹的文章同時也回應了王德威所提出的「抒情考古學」的概念。他認同王德威的觀念，但也同時主張《中國古代服飾研究》中幾乎不含任何「抒情」意味的考據文字，只能被視為「抒情的灰燼」。雖然可以從中感覺到作者藉物抒情的意圖，但沈從文真正具有「抒情」能量的文字書寫，終因時代對文學的規範而不得實現。雖然黃錦樹對沈從文後期寫作的描述大體無誤，但本文以為，除了《中國古代服飾研究》等物質文化書寫之外，沈從文後期的小說創作和舊體詩的寫作，雖然在文學成就上不及其早期之作，但也不能一概歸為「抒情的灰燼」。至少沈從文在舊體詩中，保留了不少隱微曲折的思想情感，為我們進入他的內心世界，提供了豐富的文字資料，可惜學界至今少有人關注這些文本。

目前學界關於沈從文舊體詩研究，分析較為詳盡的，當屬李遇春的《中國當代舊體詩詞論稿》。在該書的第五章〈沈從文：衰年易感節物換〉中，<sup>28</sup>李遇春指

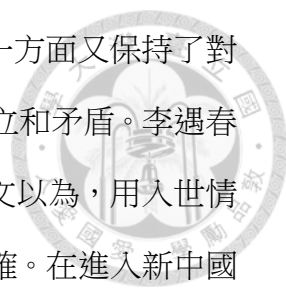
---

歷過思想改造，沈從文仍然以挖掘文物背後的情感信息，為個體生命價值之實現。只是迫於官方政權的壓抑，沈從文的思想實踐乃表現得幽微曲折。透過沈從文物質文化史研究書寫的分析，本文所欲發掘的，正是其隱藏於字裡行間的這些幽微曲折的生命實現軌跡與歷程。

<sup>26</sup> 錢理群：〈一九四九一後的沈從文〉，收入王德威、陳思和、許子東主編：《一九四九以後：當代文學六十年》（上海：上海文藝，2011），頁 110-166。

<sup>27</sup> 黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，《論嘗試文》（台北，麥田，2016），頁 154-155。

<sup>28</sup> 李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》（武漢：華中師範大學，2010），第五章〈沈從文：衰年易感節物換〉，頁 275-328。



出沈從文的舊體詩，一方面顯示出對時代精神的熱烈迎合，另一方面又保持了對時代的批判精神，並將之視為沈從文入世情懷和出世情懷的對立和矛盾。李遇春有關沈詩內容之對立、矛盾現象的論述，固然頗有見地，但本文以為，用入世情懷和出世情懷的衝突，來描述沈從文的思想狀態，似乎不夠精確。在進入新中國以後，沈從文的生活雖然多有挫折，但他始終熱心於用自己的學養知識，為社會進行貢獻。本文以為，欲把握沈從文舊體詩展現的矛盾精神，應先對沈從文的書寫動機進行探討，再進一步結合他的書寫實踐，分析詩文之所以顯現出對立張力的可能原因。

至於沈從文後期的小說創作，由於數量稀少，而且多是未完成的殘作，在藝術成就上又不及其前期作品，因此相關的討論也就非常少見。2005年復旦大學錢芳的碩士論文〈跛者不忘履——沈從文 1949 年以後的小說創作研究〉，<sup>29</sup>是目前可見對沈從文後期文學作品的討論，較為詳盡的一篇。該文結合 1949 年以後的時代背景和沈從文的創作心境，針對《沈從文全集》第 27 卷中所收錄的後期小說創作，包括已完成或未完成的殘稿，作了詳細的文本分析。本文以為，這些分析若能納入當代主流的書寫方式作為對照，當更能夠見出沈從文作品的特色，對沈從文作品得失的討論，也會更加深刻、有力。

綜合以上諸家研究，可以發現雖然已有研究者，如王德威、黃錦樹等，針對沈從文後期的物質文化史和文學書寫，提出了一個大的論述框架，但在文本研究方面，能夠反思、論證、及回應這些論述框架的分析，並不多見。在上述前輩們的研究基礎上，本文希望透過對沈從文後期作品書寫動機和敘述策略的討論，檢視作者隱藏在這些作品背後的思想情感，從而與王、黃等前輩學者的論述進行對話，提供一些可以參照或補充他們論述的觀點。

### 三、 研究範圍

---

<sup>29</sup> 錢芳：〈跛者不忘履——沈從文 1949 年以後的小說創作研究〉，收入陳思和主編；張新穎分冊主編：《一江柔情流不盡——復旦師生論沈從文》，頁 277-358。

2002年《沈從文全集》在沈從文的妻子張兆和的主持下編輯完成，並由山西北岳文藝出版社出版面世，2009年又在此基礎上出版了修訂本。在兒子、友人的悉心協助下，張兆和主編的全集，不僅收錄了沈從文幾乎全部公開發表過的文章，還將其私人書信也編年收入其中。本文所引沈從文之著作，除少數未被收入全集者，如2006年才被重新發現的殘稿〈來的是誰〉<sup>30</sup>等作品之外，其餘均引自該全集修訂本。<sup>31</sup>

本文旨在探討沈從文後期的創作思想和書寫觀念，故將聚焦於其後半生的作品，特別是以有關物質文化史的書寫及舊體詩作為分析重點。本文所討論的文本，只是沈從文後期寫作中某些具有代表意義的書寫文本，與本文研究主題並無太大關係的檢討書、發言稿、工作匯報及散文等其他文本，則不在本文的討論範圍之列。此外，由於沈從文後半生的工作與心態，深受其前半生思想與經驗的影響，故本文的分析，也多少會涉及到新中國成立前的一些書寫。在以下幾個段落中，我將針對本文的主要章節，即第二至五章所涉及的主要文本，以及之所以選擇這些文本的原因，進行簡要說明。

從抗日戰爭到國共內戰，1940年代的中國進入了一個非常混亂的階段。在這樣的局勢當中，沈從文對個人和家國的未來，有許多切實的反省和思考，這些思考為我們理解他後期的生涯轉折，提供了諸多線索。例如他以巴魯爵士為筆名，在1947-1948年間，採用半文言文書信體所寫的一系列北平通信，因為涉及到他對歷史文化教育的思考，與他後來在歷史博物館的工作緊密關聯。這系列文章因有助於檢視沈從文後期在博物館的工作，所以本文亦將之納入研究範圍重要文本，在第二章節中進行討論和分析。

---

<sup>30</sup> 〈來的是誰？〉為沈從文1971年的殘作，直到2006年才被重新發現，發表於《吉首大學學報(社會科學版)》2007年第1期，頁1-6。《沈從文全集》並未收錄該篇。

<sup>31</sup> 沈從文：《沈從文全集》(太原：北岳文藝出版社，2009)。

新中國時期，沈從文在文學創作方面的成就，與他早年被稱為「多產作家」的時期，大相逕庭。1949年以後，他雖然也在親友和政府的鼓勵下，擬想過多個小說寫作計劃，但真正付出實踐並完成的，只有〈老同志〉、〈中隊部〉和〈財主宋人瑞和他的兒子〉三部中、短篇小說。由於沈從文後期的長篇小說，只留下一些殘稿，因此本文的討論，主要針對已經完成的中、短篇小說，特別是以上改運動為書寫題材的〈中隊部〉，是本文第三章節分析的重要文本。

沈從文有關物質文化史的書寫大致可分兩類，一類是比較專業的研究文章及著作，如廣為人知的《中國古代服飾研究》；另一類則是較少人注意且篇目也很少的以物質文化史發展為書寫內容的文化史詩作，即後來被收入《沈從文全集》的《文化史詩鈔》。<sup>32</sup>《中國古代服飾研究》自寫作到出版共歷經17年，是沈從文物質文化史研究的代表作。該書曲折的成書與出版經過，反映了沈從文1949年以後落寞的研究生活。雖然這是一部有關中國古代服飾的通史類著作，但該書的體裁卻與一般的通史書寫方式有很大的差異。《中國古代服飾研究》主要以書中的圖像為線索，結合文獻資料對圖中服飾進行分析，撰述說明。整部書就由這些按朝代順序排列的說明文字組成一個有機的組合。沈從文曾自言這樣的書寫形式「內容材料雖有連續性，解釋說明卻缺少統一性。給人印象，總的看來雖具有一個長篇小說的規模，內容卻近似風格不一、分章敘事的散文。」(32；10)沈從文這番自白提到小說與散文似的敘述風格，讓此書成為檢視其歷史書寫策略的一個好範例。本文第四章即試圖由此進入沈從文歷史書寫的世界。

沈從文的舊體詩作大部分寫於文革期間，並且多採用五言古詩的形式。除了前文提到的文化史詩之外，其他的舊體詩作，多涉及對當代政治現實的熱烈歌頌，以及對自我的深刻批評、反思。在高呼打破一切舊文化的文革時代，沈從文選擇以舊體詩書寫歷史的行為，一方面顯示出他與時代思潮之間的巨大鴻溝；另外一

---

<sup>32</sup> 該詩集由「沈從文全集編輯委員會」編，收入沈從文「初稿寫於1970至1971年下放五七幹校時的詠史古體詩9篇及備考1篇，並匯集有關詩的不同序跋2組，作者生前均未發表過。集名為編者所擬。」(15；358-420)。

方面，也顯示了舊體詩形式對他的巨大吸引力。透過對這些舊體詩作的內容與篇章結構的研究，本文第五章將針對沈從文與官方意識形態之間的張力，進行分析。



#### 四、 研究主題與章節架構

##### 1. 美育與民族重造

在沈從文早期的文學思想中，「重造」是一個被反覆強調的重要思想觀點。同時也是他面對當時中國的戰亂現實，與西方資本主義、社會主義等不同現代思潮衝擊時，做出的思考和回應。<sup>33</sup>沈從文的「重造」思想，來源於他對「五四」精神的認識與繼承。動亂的年代、積弱不振的國情，加深了他對重新改造民族精神文化，以拯救國家社會的想法。而長達八年的抗日戰爭，更是讓沈從文深刻感受到重造國家、民族、社會文化的迫切性。<sup>34</sup>為此，沈從文提出了以「美育」重造國家民族品德的想法，<sup>35</sup>並將眼光投向了文學與其他藝術(如美術、建築等)領域之中。

沈從文的「美育」觀念主要受到蔡元培的影響。1917年蔡元培在北京神州學會發表了一篇標題為〈以美育代宗教說〉的演講，認為宗教之所以能陶冶人之情感，在於其雕像、建築、園林皆富有美感，具有美術作用。蔡元培主張脫離宗教的純粹美學，因其普遍性，比宗教更能發揮陶養世人情感的作用，是以積極提倡「離宗教而尚人文」的純粹美學教育。<sup>36</sup>沈從文認同蔡元培的主張，<sup>37</sup>將之視為重造國家民族的重要途徑。<sup>38</sup>不同於蔡元培的是，他對美育的提倡不但與政治緊密

<sup>33</sup> 在行文中，沈從文有時也將「重造」寫作「重新改造」、「重建」等不同詞彙，但它們的意涵基本上沒有差異。有關沈從文「重造」思想之詳細考察，可參考康長福：《沈從文文學理想研究》（北京：人民出版社，2007）、羅宗宇：《沈從文思想研究》。

<sup>34</sup> 羅宗宇指出沈從文的重造思想經過1930年代的發展，在1940年代達到成熟，並且為文討論此思想的次數也大幅增加。只是該文在討論沈從文的思想發展脈絡時，並未提到其與時局發展之間的關係，然而就沈從文重造思想的「富國強種」之目的性而言，可見當時的戰亂背景與其思想發展之間的緊密關係。羅宗宇：《沈從文思想研究》，頁66-67。

<sup>35</sup> 有關沈從文提倡「美育」以進行民族品德重造之討論，參見黃錦樹：〈抒情的灰燼：論沈從文後期的寫作〉頁143-166。另外，羅宗宇在《沈從文思想研究》一書中，也從「人的重造」的角度對沈從文的美育思想進行了討論。見氏著：《沈從文思想研究》，頁110-119。

<sup>36</sup> 蔡元培：〈以美育代宗教說〉，收入文藝美學叢書編輯委員會編：《蔡元培美學文選》（北京：北大出版社，1983），頁68-73。

<sup>37</sup> 沈從文甚至曾經刻了一個象牙圖章，圖章內容為「美育代宗教之真實信徒」。（14；360）

<sup>38</sup> 在〈美與愛〉一文中，沈從文強調只有通過美與愛的力量，激發年青一輩對於生命意義的追

相關，有以「美育重造政治」(14；369)的想法，且認為此一美術教育的實踐，須以傳統手工藝術的推廣為重要基礎。在他最早發表有關保存傳統手工藝品等物質文化的文章中，便一再提到文物的美育功能。為了保衛這些傳統文物及技藝，沈從文建議故宮博物院以陳列、研究這些傳統物質文化為要務，在專科以上學校遍設文物館，並編印各種與文化史相關的圖錄，以此促進國家的「文藝復興」。可見沈從文對博物館及物質文化的關注與他的「美育」思想有很重要的關係。

然而，博物館作為一個具有教育功能的現代機構，難免會受到意識形態的干涉與操控。尤其中建國之後，將博物館視為「國家教育機關」，沈從文所在的歷史博物館也被要求符合該黨的文教政策，以「唯物的、發展的觀點」布置陳列，「向廣大人民進行階級教育、愛國主義教育」。(31；336)在這樣的情況下，沈從文如何藉由他在博物館的工作，實踐他的「美育」與「民族重造」理念，便成為我們觀察其回應時代思潮方式的一個有效切入點。

## 2. 抒情史觀與歷史書寫

以藝術文化陶冶國民的情感，進而打造理想的民族國家，是沈從文提倡「美育」的主要原因。研究物質文化即是其達成情感陶冶的一大途徑，「情感」的傳遞或啟發，因而成為本文觀察沈從文物質文化史研究的一個重要切入點。與此同時，沈從文個人對民族文化的情感與認同，對其歷史研究所造成的影響，也豐富了其文物書寫中所蘊含的情感面向，可聯結到他此前所擅長的，具有「抒情」風格的文學事業。「抒情」作為中國傳統文學書寫中的一個重要面向，近年來也有學者開始注意到其對中國現代文學生產的影響力。<sup>39</sup>王德威指出，在中國的文學傳統中，「抒情」不僅僅是一種文類風格，更是一種「情感結構」，乃至一種史觀

---

尋熱忱，方能使國家重造之主張不至於成為一紙空文。(17；362)

<sup>39</sup> 這方面的論述當以王德威為代表。在〈有情的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中，王德威主張除了革命與啟蒙之外，「抒情」也同樣代表了中國文學現代性——尤其是現代主體建構的另一個面向。

的嚮往。<sup>40</sup> 在此意義下觀察沈從文的物質文化史研究及書寫，我們發現除了他的書寫本身繼承了中國抒情傳統之外，他對中國物質文化史的研究，關注的也正是這些物品所蘊含、承載的人類情感。因此王德威在研究中將沈從文的歷史觀點視為「抒情史觀」，他的物質文化史研究，則是「抒情的考古學」。<sup>41</sup>

本文以為，沈從文著重於情感面向的「抒情史觀」，不僅體現於他的物質文化史書寫，也貫串於他敘述當代歷史變動的小說。只是這樣的「抒情史觀」，由於和官方強調物質力量的「唯物史觀」，具有某種辯證張力，沈從文對這種張力的處理方式，顯示出他對官方意識形態的態度與回應。對沈從文各類歷史書寫的研究，也因此有助於我們觀察他在面對既定的國族論述框架時，如何憑藉自己的書寫方式和敘述策略，表現出自我的生命關懷與文化認同。

### 3. 章節架構

本文共有六個章節。除緒論、結語之外，在其他四個章節當中，本文將針對沈從文的後期書寫進行以下討論。

#### (一) 美育與民族重造：沈從文的轉業動機

本文第二章以「美育」、「民族重造」為切入點，試圖通過對沈從文「美育」思想之梳理，聯繫其後半生的具體工作，以此解讀沈從文之所以投入博物館和物質文化史研究工作的心態和目的。論及沈從文轉身投入博物館工作的契機，不得不聯繫到他此前以巴魯爵士為筆名，所發表的一系列〈北平通信〉。此系列書信體文章發表於 1947-1948 年間，適值中國剛結束八年抗戰，旋又進入國共內戰的關鍵時期。眼見故都剛從敵人手中奪回，卻又即將陷入戰火之中的沈從文，認為戰爭非真正拯救國家民族之道，標榜蔡元培所提倡之「美育」，以文學與藝術為重造理想政治的重要工具。〈北平通信〉系列文章的寫作，除了向世人闡述「美

---

<sup>40</sup> 同上註，頁 79。

<sup>41</sup> 王德威有關沈從文「抒情史觀」和「抒情的考古學」的論述，參見氏著：《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》，頁 102-107。



育」思想之外，也提供了一些實踐此思想的可行方式，其中他對藝術教育的幾項建議，都可以和他後來在博物館的各項工作進行聯繫。例如他對摹仿陶瓷、織繡等中國傳統工藝美術的提倡，對編著相關圖錄的建議，<sup>42</sup>都成為他後半生工作的重要項目。由此可見，重造民族文化及政治的理想，是沈從文選擇轉業至博物館的一大因素，值得我們留意。只是以往有關沈從文的研究，很少論及此「美育」思想，本文第二章的討論，則希望能將之與他在博物館和物質文化史研究方面的工作，進行聯繫。

## (二)「有情的書寫」到「抽象的抒情」：沈從文的歷史書寫與轉折

新中國成立以後，新政權沿用了毛澤東在中日戰爭時期制定的文藝政策，在傳統藝術文化的借鑑和當代文學的創作方面，都產生了一些不成文的標準規範，違反這些規範的創作，往往會引來政治上的批判與鬥爭。對於傳統藝術文化的借鑑，因為涉及到「民族」認同的凝聚，1940年代前後即在學術界引發了熱烈的討論。中共和沈從文在當時所持的不同觀點，基本上都延續到1949以後。所以本文第三章的討論，從雙方在當時論戰中所持看法的分析開始，討論彼此立場的差異，對沈從文後期創作所造成的困境。雖然創作觀念與官方文藝政策有所差異，但新中國時期的沈從文，並沒有選擇與官方進行直接的對抗，而是嘗試在對方所制定的規範中，盡量尋求表達自己見解，特別是歷史見解的可能性。沈從文在新中國時期書寫的幾篇小說，幾乎全部以近代中國歷史發展為創作主題。雖然這些作品多未寫完，且因無法跳脫主流的論述框架而宣告失敗，但是對這些作品的檢視，仍有助於我們了解他當時的創作理念，和他的歷史觀點。通過對沈從文在1951-1952年參加土地改革之際所寫的家書，和他以土改為內容的小說〈中隊部〉之分析，本文旨在探討他當時的創作心態，以及他不得不轉而經營物質文化史的主要原因。

---

<sup>42</sup> 沈從文認為理想的美術教育，「尚可於祖傳工藝中，保留若干優技巧與摹仿品」，「亦可就小攤上檢拾千百不同式樣，百十種精印圖錄，摹仿取法」。(14；385-386)

### (三)以圖見情：《中國古代服飾研究》的敘述策略與書寫意義


沈從文的物質文化史研究，最廣為人知的，當屬《中國古代服飾研究》。這部從策劃到出版一共歷經十七年的著作，在中國古代服飾研究方面取得突破性的進展，以致被譽為中國「新時期服飾史研究的開山之作」。<sup>43</sup>耗費十餘年的耕耘與等待，這本書的出版，對沈從文而言確實別有意義。首先這本書的編輯，源自當時國務院總理周恩來的授意，故具有特別的政治意義。其次，在修改並等待這本書出版的過程中，沈從文及該書，都經歷了文化大革命的重大衝擊。政治環境的變動，讓《中國古代服飾研究》的出版更加遙遙無期。在此之際，沈從文對出版該書的堅持，顯示出他對該書不同尋常的期待，而他在文革期間對書中內容的多次修改，也可視為他回應時代的一種方式。儘管《中國古代服飾研究》對沈從文具有如此重要的特殊意義，但目前學界的相關研究，卻多停留在其研究方法的討論階段。對於能夠展現作者編輯思想與目的之呈現方式，即該書的排版、說明體例等方面，則很少有人觸及。沈從文曾多次稱《中國古代服飾研究》為圖冊或圖錄，<sup>44</sup>因此影響視覺的排版方式，以及所選圖像的內容，必定能夠反映出他對該書的設想與期待。有鑑於此，本文第四章乃從視覺文化的角度，審察《中國古代服飾研究》的排版與內容，以此解讀該書何以成為沈從文回應時代的重要方式，再將之放入歷史脈絡，觀察此一回應對當代歷史研究的價值與意義。

### (四)史詩與抒情的辯證：沈從文晚年的舊體詩書寫

本文第五章擬就沈從文後期舊體詩作的分析，探討作者在這些詩作中所顯示的思想情感，以及他對時代思潮的接納與回應方式。在物質文化史研究之外，轉到歷史博物館工作的沈從文，並不曾忘懷過他的文學事業。無奈礙於當時的文藝規範，他幾次書寫小說，都因不能依照自己的趣味進行創作而以失敗告終。但是

<sup>43</sup> 中國社會科學院科研局編：《新中國社會科學五十年》（北京：中國社會科學出版社，2000），頁 209。

<sup>44</sup> 在一篇訪問稿中，沈從文提到《中國古代服飾研究》時，稱之為「有關中國衣服大型圖冊」，在一篇原擬作《中國古代服飾研究》後記的廢稿中，則又稱該書為圖錄。（27； 332、448）



在舊體詩方面，卻留下了不少作品。五四文學革命以來，舊體詩作為陳舊的古代文學體裁，長期被排斥於崇尚「新文學」的主流文壇之外，可說是一種極為邊緣的文體。即或如沈從文般曾受舊學影響，寫過多首舊體詩的文人，在接受新學洗禮之後，也將之棄諸腦後，以致早年詩作沒有一首留存至今。然而在進入新中國以後，向來以新文學知名的沈從文卻重拾舊詩，並在高喊「破除舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣」的文革之際，進行大量創作，恍若全然無視舊文體與新時代之間的巨大張力。寫作作為表達自我之一大要道，沈從文此一時期選擇創作舊體詩的動機與目的，頗值得我們留意。這些詩作的內容，也為我們了解作者當時的思想和心境提供了不少線索。近年來隨著現代舊體詩研究日益受人重視，一些研究者也開始注意到沈從文的舊體詩作。<sup>45</sup>不過這些研究多只限於解讀詩作內容，對沈從文之所以選擇該文體的思想與心態，有深入探討的研究並不多見。特別是他當時以中國物質文化發展史為創作主題的一系列「文化史詩」，其中所展現的抒情史觀，與官方「唯物史觀」之間的辯證方式，更少有前人論及。作為探討沈從文對時代的思考與回應的重要文本，本文以為唯有將他舊體詩的創作行為，放入當時的時代背景進行觀察，方能顯示出作者的創作思維，以及他的價值和意義。

以上，通過對沈從文後期著作的討論，及其抒情史觀的梳理，本文希望藉由沈從文個案的研究，與現代中國的「抒情傳統」進行連結，以回應王德威、黃錦樹等前輩學者的相關論述，並為觀察此「抒情傳統」在現代社會的能動性，提供一些個人的看法和見解。

## 五、 研究方法

本論文以沈從文後期文學和物質文化史書寫為主要研究對象，他如何透過文學表達情感，以及如何藉由瓷器、漆器、服裝、首飾等器物觀察並書寫歷史，是本文最關懷的核心問題。這些問題的觀察，自然以其相關著述的文本分析入手，

---

<sup>45</sup> 如前文中已經提到的李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》。

但因為這些文本涉及到美學、博物館學等不同領域，是以本文之研究方法除了文本細讀之外，也會運用到符號論美學、視覺文化研究及博物館傳播理論等相關觀念。以下乃就這些相關觀念略作論述和簡介。



### 1. 蘇珊·郎格(Susanne. K. Langer)的符號論美學

從前文所述可知，沈從文對文學和古代物質文化的關注，與其「美育」思想緊密相關，他是將文學和中國傳統手工藝術，都視為陶養人民情感的重要工具。由此而言，沈從文眼中的瓷器、漆器等手工藝術品，就不僅僅是一些沒有生命的器物，而是一種情感的載體。探討沈從文的此一思想，本文借助了蘇珊·郎格的符號論美學觀點。蘇珊·郎格在《情感與形式》一書中提到，藝術的本質，是「人類情感的符號形式的創造」。<sup>46</sup>透過對藝術形式的解讀，人類可以再次感受到創作者當下的思想感情。從這個角度而言，沈從文的文學創作，乃是一種情感符號的創作。他有關民間手工藝術的研究，則是對於情感符號的研究，由此可將他的文學創作理念，與他的物質文化史研究進行連結。

### 2. 約翰·伯杰(John Berger)的視覺文化研究

在沈從文的物質文化史研究與書寫中，圖像不僅是他論證的重要基礎，也是他藉以了解歷史的重要資源。他之所以如此看重圖像，主要考量點，在於圖像本身所具有的視覺效果。本文對沈從文物質文化研究，借助了視覺文化的相關研究，特別是約翰·伯杰的《勢與藝七篇——觀賞的觀念》，其中有關圖像複製的相關見解。<sup>47</sup>約翰·伯杰認為，圖像的複製，會伴隨著被切割、被放大、被說明等複製手法，使圖像被迫抽離原本的存在脈絡，失去它本身原有的意義，轉而表現複製者所賦予它的其他訊息，成為複製者向讀者傳遞訊息的媒介或工具。<sup>48</sup>按照這個

<sup>46</sup> (美)蘇珊·郎格(Susanne. K. Langer)著；劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》(台北：商鼎文化，1991)，頁 51。

<sup>47</sup> (英)約翰·伯杰(John Berger)著，戴行鉞譯：《勢與藝七篇——觀賞的觀念》(香港：商務，1991)。

<sup>48</sup> 約翰·伯杰有關複製的討論，本針對照相、攝影等複製方式而言。但本文認為，沈從文在

觀念，沈從文在《中國古代服飾研究》中放入的大量複製圖像，自然成為我們解讀作者創作思想的重要媒介，啟發我們探索沈從文所欲傳遞給讀者的，究竟是甚麼樣的信息？



### 3. 博物館傳播理論

沈從文對於圖像資料的重視，以及他對物質文化的研究、書寫工作，都跟他在歷史博物館的職務緊密關聯。在中國歷史博物館中，沈從文擔任過諸如展覽解說、庫存清點、購買展品等不同性質的工作，對博物館的各個領域都有不同程度的參與。因此有關博物館的研究，特別是關係到博物館傳播理論、展示溝通理論的相關研究，均對本文分析沈從文的陳列布置提供了不少資源。譬如許功明在〈當代博物館文化之展示再現與價值建構：從現代性談起〉<sup>49</sup>一文中，論及博物館的陳列，基本上是透過文化的展示，再現一種「真實」的文化活動。這種文化活動，乃是一種具有「符號意義的表意實踐」。這種表意實踐，「等於是在暴露自己的主體、動機與隱私性，不自覺的也會流露出己文化中的個性與自我。是以，研究者當可從再現之文本來檢驗產製者之時代背景等因素。」同樣的道理，我們也就可以從沈從文主導設計的幾次展覽陳列，分析他在其中流露出的思想精神。

### 4. 王德威的「抒情論述」(lyricism)觀念

不同於西方音樂或詩歌等藝術形式中，強調個人情感之抒發，與主體意識之呈現的「抒情」觀念，王德威在近年有關中國現代文學之「抒情傳統」的研究中，指出中國現代文學的抒情論述，還繼承了中國古典文學的抒情觀念。在〈有情的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中，王德威將沈從文的抒情心志，上溯到兩千年前在澤畔沉吟「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」的詩人屈原。<sup>50</sup>從此「發

---

《中國古代服飾研究》中所使用的臨摹方式，也是一種複製圖像的手法，同樣能夠運用約翰·伯杰的觀念進行檢視。同上，頁 1-38。

<sup>49</sup> 許功明：〈當代博物館文化之展示再現與價值建構：從現代性談起〉，收入王嵩山主編：《博物館、知識建構與現代性》(台中：國立自然科學博物館，2005)，頁 391-406。

<sup>50</sup> 參見王德威：〈有情的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉，頁 84。

憤以抒情」的共同姿態中，王德威點出屈、沈二人的抒情書寫背後，所蘊含的政治批判意味，從而提醒我們注意沈從文在物質文化史研究中展現的「抽象的抒情史觀」，<sup>51</sup>與官方「唯物史觀」之間的辯證關係。新中國時期，政府完全掌控了文藝的生產和出版機制，希望作品獲得發表機會的作家們，自然無法迴避官方對文藝的種種規範與限制。由毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉可知，被中共政權視為階級鬥爭工具的文學藝術，其中所呈現的歷史觀點，就只能是以階級鬥爭詮釋人類歷史發展進程的「歷史唯物主義」觀點。<sup>52</sup>在這樣的創作環境下，除了王德威已經提到的物質文化史研究書寫之外，沈從文試圖表現歷史真實的其他創作，諸如小說、舊體詩等，也應該在此脈絡下進行討論。因此本文有關沈從文後期書寫的研究，在細讀文本以進行文本分析之外，也涉及到作家當時處境的考察，和對當代社會及文化背景的相關討論。在文本的分析過程中，本文將借助政治史、思想史、社會史、文化史等不同領域的研究成果，結合沈從文生平事蹟與文字資料，來呈現他在當時社會背景下歷史觀念的發展演變，也就是他的「抒情史觀」與官方「唯物史觀」之間的辯證關係。

---

<sup>51</sup> 王德威有關沈從文「抽象的抒情史觀」和「抒情的考古學」的論述，參見氏著：《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》，頁 64-79、102-107、200-215。

<sup>52</sup> 中國共產黨對「歷史唯物主義」和「階級鬥爭」的論點，來自馬克思提出的唯物主義思想，即認為「物質生活的生產方式制約著整個社會生活，政治生活和精神生活的過程。不是人們的意識決定人們的存在，相反，是他們的社會存在決定人們的意識」。同時，馬克思也主張「至今所有一切社會的歷史都是階級鬥爭的歷史。」參見(德)馬克思著；中共中央馬克思、恩格斯、列寧、史達林等著作編譯局譯：《馬克思政治經濟學批判·序言》(北京：人民出版社，1976)，頁 4；(德)馬克思、恩格斯著：《共產黨宣言》(北京：人民出版社，1963)，頁 35。



## 第二章

### 美育與民族重造：沈從文的轉業動機

#### 一、 政治與文化的改造計劃

1946年8月，因中日戰爭而離開北京多年的沈從文，終於又回到這座古老的城市。然而他很快發現，抗日戰爭的勝利，並沒有為這座被稱為中國文化中心的故都，帶來新的氣象與轉變。眼見一個曾經充滿歷史韻味，富有文化價值的城市，在多年戰亂的影響下，變成如今的頹唐模樣，沈從文內心興起了諸多感觸。北京作為中國的文化中心，沈從文認為這座城市的文化盛衰，將影響到全國人民的思想和教育。為改善北京的政治與文化氛圍，他重提蔡元培「以美育取代宗教」的主張，試圖以文學和藝術的力量，重新教育人民的思想感情。想要重建北京的思想文化，沈從文自然無法忽略這座城市悠久的歷史文化傳統，於是如何面對歷史以開創未來，便成為他當時最關切的議題。

剛到北京不久，沈從文很快將自己的所見所感，寫成〈北平的印象和感想〉一文。這篇文章又題為〈新燭虛〉，可見與他之前在昆明發表的幾篇，兼及社會評論和對生命本質作抽象思考的〈燭虛〉系列，有很密切的關聯性。延續〈燭虛〉系列對當代女子和知識分子的批判精神，〈北平的印象和感想〉主要批評北平文化思想的淪落，並希望通過歷史教育，重造年輕人的思想感情。由此文觀察沈從文看待歷史的態度，似乎頗為正面。在該文的引言中，他用油和水的意象，比喻歷史對於人類生命所產生的作用：

—油在水面，就失去了黏膩性質，轉成一片虹彩，幻美悅目，不可彷彿。人的意象，亦復如是。有時均勻敷布於歲月時間上，或由於歲月時間所作成的

幕景上，即成一片彩虹，具有七色，變易倏忽，可以感覺，不易揣摩。生命如泡瀝，如露亦如電，唯其如此，轉令人於生命一閃光處，發出莊嚴感應。悲憫之心，油然而生。(12；279)



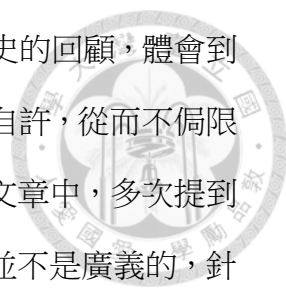
本來黏膩濃稠的油，經過水的作用，方能轉換成悅目的虹彩。人的生命形態，也同樣經過時間的作用，方能展現出變易倏忽的七彩顏色。但值得注意的是，並不是所有浮於水面的油，都能展現出幻美的光彩，同樣也並非所有的人類生命，都能轉變成一片彩虹。想要達到這樣的轉變，一個很重要的條件，是必須要有光的照射。沒有光的灼照，油不可能轉變成一片虹彩，散發出讓人悅目的顏色。人的生命也是如此。若非經歷過時間的淘洗，我們無法領略到人的生命本身所發出的光亮，原來具有如此動人的魅力。而此所謂生命的光亮，主要指個人為後世所欽羨、景仰的美好心靈或才華，它可以被人類展現於某種具體事物之上，讓後來的人得以欣賞、觀摩。這也是沈從文早前在〈燭虛·二〉引言中表達的重點。

智者明白『現象』，不為困縛，所以能用文字，在一切有生陸續失去意義，本身亦因死亡毫無意義時，使生命之光，煜煜照人，如燭如金。(12；10)

文字之所以能夠保留一個人的生命之光，就在於它能夠藉由可視的形體構造和篇章安排，展現出作家的才華與心靈。在這句話中，沈從文還表達了另一個重點，就是面對死亡和生命消逝的威脅，也就是所謂的「生命如泡瀝，如露亦如電」。正因為生命是如此短暫，所以難得閃現的生命之光，才具有如此感人的力量。只有從歷史的角度回顧過往的人類生命，才能發現真正能散發光芒的，是甚麼樣的生命型態，具有甚麼樣的特質與思想感情。

不同於引言中對歲月時間，也就是歷史的強調，〈北平的印象和感想〉的重點，則在於明日中國的重造，對未來中國的期許。在此期許下，他希望歷史能夠「激發一個中國年輕人的生命熱忱，或一種感印、思索，引起他向過去和未來發生一點深刻的愛」。(12；281)連接引言中他所談到的歷史對生命的折射作用，沈





從文這裡想要表達的，其實是希望中國的年輕人能夠藉由對歷史的回顧，體會到生命之光的美好，並以能夠在未來歷史中留下自己的生命光芒自許，從而不侷限於當前的現實環境，對未來產生信心。這就是沈從文之所以在文章中，多次提到歷史之教育能力的最大原因。因此沈從文這裡所強調的歷史，並不是廣義的，針對過去所發生的一切事物而言，而是指向那些可以反映出人類生命光彩的事件或物品。換句話說，沈從文所抱持的，是以能夠反映人類生命光彩為評價標準的歷史觀點。他在文章中提到的歷史教育，其目的並不在於增加學習者的歷史知識，而是希望能由此啟發他們對生命的理解與認識。然而這樣的教育目的其實頗為抽象，因此其所採取的教育方式，自然也不能比照學院中教授歷史知識的方式處理。

在〈北平的印象和感想〉一文中，沈從文並沒有談到具體的歷史教育方式。不過自 1946 年重返北京，到 1949 年中共解放北京之前，沈從文針對這座城市的政治與文化建設，發表了不少文章。除了〈北平的印象和感想〉之外，還包括他以巴魯爵士為筆名所寫的「北平通訊系列」、〈收拾殘破——文物保衛的一種看法〉和〈關於北平特種手工藝展覽會一點意見〉等作品。這段時期，中國正處中日戰爭剛剛結束，卻又再次陷入第二次國共內戰的不安定狀態。這些文章聚焦於歷史文物的保護與藝術文化的教育工作，除了擔憂故都文物被戰火損毀之外，沈從文最主要的目的，是希望透過藝術文化的美感教育，改善市民們因長期戰亂而產生的苦悶情緒，再以此改造大家對政治的認知與態度，引導大家以和平的方式重建一個安定美好的社會環境。換言之，沈從文寫作這些文章的宗旨，著重的不只是一個城市的文化建設，還包括對居住於這個城市中的，市民們的情感教育。值得注意的是，他在這些文章中提出的意見，與他後來轉到歷史博物館之後的工作，基本上一脈相連。透過對沈從文此一時期有關北京城文化建設的文章，我們關心的問題是，沈從文究竟如何看待歷史和歷史教育？他所希望採取的歷史教育方式是甚麼？歷史教育與他所提倡的「美育」有什麼樣的關係？此外，他後來在歷史博物館的工作，是不是在實踐自己當年所提的建議？時代環境的轉變，會不會對

這樣的實踐造成影響？具體影響到哪些方面？沈從文面對這些影響的反應為何？這樣的反應又顯示出他什麼樣的思想感情？

為了回答以上一連串彼此相連的問題，本文以為除了需要掌握沈從文的歷史思想之外，也應該釐清他的美育觀點。沈從文的美育觀點本於蔡元培，但由於兩人的學養不同，因此在具體實踐方式，又有一些差異。這些差異，正顯示出沈從文思想觀點的獨特之處。本章第二節的部分，即以對照的方式，分析沈從文與蔡元培美育思想的差異，以此彰顯沈從文思想的獨特性。第三、四節將就沈從文在新中國成立前，提出的有關城市文化建設的意見，與他後來在歷史博物館的工作項目進行探討，以此觀察他實踐美育的具體規劃，以及這些規劃的可行性。

## 二、 取代宗教的審美教育

在沈從文的文學思想中，「美」一直佔有一個非常重要的位置，而他對「美」的看法和觀點，也比一般人更加深刻。沈從文曾寫過一篇題為〈美與愛〉的文章，他在文章裡將「美」提到一個宗教高度，並以之為影響文學藝術的生產，以及國家民族精神的關鍵因素。沈從文認為「美」是「愛」的基礎，是生命最高的神性體現。國家社會一旦缺乏「美」，人類便會被金錢、政治等墮落因子腐蝕，造成「神的解體」，國家民族便會墮落下去。沈從文這些有關「美」的說法，讓人聯想到他在〈北平的印象和感想〉中所提到的歷史教育。在〈北平的印象和感想〉中，他以反問的口吻，追問北平的歷史文物被保留下來以後，「能不能激發一個中國年青人的生命熱忱，或一種感印、思索，引起他向過去和未來發生一點深刻的愛？由於愛，此後即活得更勇敢些，堅實些，也合理些？」(12；281)從這幾句話觀察沈從文所謂的「美」和歷史教育，兩者之間確實具有某種密切的連結。而此連結的基礎，則在於前文中所提到的，藉由歷史而觀察到的生命之光。在〈美與愛〉中，沈從文將這種生命之光描述為生命神性。

一個人過於愛有生一切時，必因為在一切有生中發現了「美」，亦即發現了

「神」。必覺得那點光與色，形與線，即足代表一種最高的德性，使人樂於受它的統制，受它的處置。（17；359）

在第一句引文中，沈從文將「美」與「神」相提並論，認為「美」其實就是生命神性的一種具體呈現方式。這段文字中對於「愛」與「美」及「神」的論述，乃承繼前一段文字而來。在那段文字中，沈從文主要從生命永生的角度，談論人類繁衍子嗣及創作文學藝術的現象。他認為繁衍子嗣及創作文學藝術雖有不同，但都體現了人類對生命永生的追求，而兩種行為又都同樣源之於「愛」。因此在引文第二句，他提到的「光與色」和「形與線」，主要是針對藝術作品而言。也就是說，藝術品的創造其實就是一個使用「光與色」和「形與線」等素材，展現美的過程。而這種透過各種素材，所再現的美或生命神性，又具有使人類「樂於受它的統制，受它的處置」的巨大影響力。

文學作為一種使用文字語言表達人類思想情感的藝術，自然也受到美與愛的影響，是以他說：

凡知道用各種感覺去捕捉住此美麗神奇光影的，此光影在生命中即永生不滅。屈原、曹植、李煜、曹雪芹，便是將這種光影用文字組成篇章，保留得比較完整的幾個人，這些人寫成的作品，雖各不相同，所得啟示必古今如一，即被美所照耀，所征服，所教育是也。（17；359-360）

在沈從文的觀念中，屈原、曹植等人的作品之所以美，是因為他們自己就已經被美所教育、征服的緣故。可見美真正影響到的不僅是文學作品，還有創作文學作品的個體生命。因而所謂美育，是指對人類生命情感的教育，蔡元培視之為德育的一環，<sup>1</sup>沈從文的觀點正與之相近。事實上，沈從文的「美育」思想，正源自蔡元培，雖然他對「宗教」的態度與蔡有些差異。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 蔡元培認為「美育者，與智育相輔而行，以圖德育之完成者也。」參見氏著：〈美育〉，《蔡元培美學文選》（北京：北京大學，1983），頁174。

<sup>2</sup> 有趣的是，沈從文晚年在接受金介甫訪問時多次否認蔡元培對他的影響，後來也只肯鬆口說蔡的自由精神影響過自己。參見(美)金介甫(Jeffrey C. Kinkley)著；符家欽譯：《沈從文傳》，頁150。

蔡元培是最早將西方「美育」思想引介到中國的重要人物之一。他最早提出「美育代宗教」的說法是在 1917 年，那是一場北京神州學會的演講。<sup>3</sup>在該演講中，蔡元培站在一個科學的角度，分析宗教所具有的啟發人類意志、知識、感情之功能，以為意志與知識都已被科學證明與宗教並無關聯，與宗教密切相關者唯感情作用而已。這個感情作用，蔡元培又稱之為美感，認為宗教之所以能對人類情感產生影響，在於它能用建築、詩歌、音樂等「美術」陶養人。<sup>4</sup>雖然肯定宗教具有啟發人類情感的功能，但是蔡元培認為宗教的排他性卻對人類情感產生負面影響，為發揚「美」本身無人我差別的普遍標準，他提倡脫離宗教的純粹美育觀念，以陶養國人高尚純潔之感情。蔡元培的美育觀念基本上呼應著當時的新美術運動，這場運動是中國思想啟蒙運動的產物，其理論基礎乃是西方的科學論和進化論。<sup>5</sup>受到科學論的影響，蔡元培從知性的角度討論美育之所以可以取代宗教的緣由，認為宗教雖然能給人一定的情感教育，但同時也限制了人的思想，所以他否定宗教，主要是否定人類對宗教的信仰精神。蔡元培所謂的「美育以代宗教」，是希望透過科學的審美教育，消除人們非理性的宗教信仰，希望破除大家的迷信心理。

沈從文對蔡元培「美育」思想的接受，很可能源自他對蔡以「美育」陶冶人類情感之觀念的認同。沈從文的〈美與愛〉寫於中日戰爭時期。<sup>6</sup>他在這一段時間所寫的諸多文章，如〈雲南看雲〉(17; 307-312)、〈給一個在芒市服務的小學教員〉

<sup>3</sup> 蔡元培：〈以美育代宗教說：1917 年在北京神州學會講演詞〉，同上，頁 68-73。除了這個演講以外，蔡後來陸續寫了許多文章提倡自己的學說，並為推行美育進行了許多身體力行的工作，可參見《文藝美學叢書》編輯委員會編：〈蔡元培美學美育活動簡表〉，《蔡元培美學文選》，頁 225-231。

<sup>4</sup> 蔡元培認為美術有狹義、廣義之分，狹義者如建築、雕刻、圖畫與工藝美術等；廣義的美術除了包含狹義部分以外，尚有文學、音樂、舞蹈等。參見氏著：〈美術的起源〉，同上，頁 86。蔡在其有關美育的文章中所指稱的「美術」，基本上都取其廣義意。

<sup>5</sup> 所謂新美術運動，是指「發生在 20 世紀前 30 年的一場現代美術的實驗性運動。新美術運動的理論基礎是科學論和進化論，主要特徵是開創性，以現代性和實驗性為基點，引入西學，強調融合，強調創新。」參見鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化(1875-1976)》(南寧：廣西美術，2001)，頁 80。

<sup>6</sup> 〈美與愛〉最初收錄於 1943 年出版的《雲南看雲集》中。沈從文於 1938 年來到雲南昆明，《雲南看雲集》所錄文章均於此間完成，由此可知〈美與愛〉的寫作時間當在 1938-1943 年之間，適值中日戰爭時期。

(17；338-343)等，<sup>7</sup>都特別提到他對人們在戰爭情況下，仍然汲汲營營地追求個人財富的態度不滿，認為這種市儈的人生態度，會導致整個民族精神的墮落。沈從文對於中日戰爭的理解是：「戰爭既是爭國格，爭民族人格，並爭取人類生存不可少的一個莊嚴名辭，即『正義』。」(17；315)因此對他來說，健康的民族人格，不僅關係到戰爭能否取得勝利，同時也涉及到未來的國家建設。要培育健康的民族人格，自然要從民族情感精神的建設著手，所以自昆明回來以後，面對殘破的百年故都，沈從文多次在文章中提及蔡元培的「美育」思想，<sup>8</sup>在〈美與愛〉的末段中也提到：

五月又來了，一堆紀念日子中，使我們想起用「美育代宗教」學說的提倡者蔡子民老先生對於國家重造的貢獻。蔡老先生雖在戰爭中寂寞死去了數年，主張的健康性，卻至今猶未消失。這種主張如何來發揚光大，應當是我們的事情！(17；362)

由此可見，沈從文對「美與愛」的提倡確實受到蔡元培的影響，但是與蔡元培不同的是，沈從文所謂的「美育以代宗教」，並沒有要消除大家的精神信仰，只不過是將這種信仰從宗教轉移到美而已。換句話說，對沈從文而言，「美」就是一種新的宗教。在〈美與愛〉中，沈從文將美提升到一種宇宙論似的高度，稱之為生命神性。他希望人們對美虔誠、為美狂熱，希望人類能夠透過美，重新了解生命的神性，「給新的生命一種刺激啟迪的。」(17；362)

沈從文之所以將「美」與「生命神性」進行連結，很可能源自他在描述湘西風土時常提到的「泛神論」觀點。研究者認為沈從文的此「泛神論」觀點，實際上還受到道家思想的影響，因而稱之為「新道家泛神論者」。<sup>9</sup>並認為「沈從文開

<sup>7</sup> 以上所舉兩篇文章，均收錄於《雲南看雲集》。

<sup>8</sup> 例如他在〈北平通信——第一〉(14；352-360)、〈試談藝術與文化——北平通訊之四〉(14；382-389)等「北平通信系列」的文章當中，不但一再提到蔡元培，還說自己曾有一刻著「美育代宗教之真實信徒」的象牙圖章，以表示自己對蔡元培「美育」思想的追隨與信奉。

<sup>9</sup> 邱于芸：《另一種自由的追求——沈從文美學研究》，頁 95。

始研究古物時，也將此觀點擴大納入他所遇到的所有物品，就好像這些物品都成為人與人的精神存在的表現。」<sup>10</sup>也就是說，沈從文帶有泛神論的美學思想，其實還影響到他對古代物質文化的認識，讓他得以透過物質的表象，深入地認識到物品創作者的情感精神。雖然有論者認為，蔡元培的「美育」理論本身，就具有能夠「輕而易舉地與托爾斯泰的愛、泰戈爾的泛神論和其他宗教的理論取得一致」，故其美育思想也能夠很自然地連結到形而上的宇宙論。<sup>11</sup>但本文以為，由於蔡元培對宗教基本上保持否定的態度，因此沈從文以美為宗教的觀念，相較於蔡以美育取代宗教的想法，不能不視為沈的一個創舉。沈從文對美育思想的理解，比蔡元培原本的觀點多了一種形上學的意味，是對前者思想的一種提升，使兩者在層次上產生差別。

科學論之外，蔡元培的美育思想，還融合了西方進化論的觀點。他認為世界上所有的美術和美學，都是逐漸朝著文明的方向發展進步的。他認為「各種美術的進化，總是由簡單到複雜；由附屬到獨立；由個人的進為公共的。」<sup>12</sup>美學思想也同樣是在美術日漸發達之後，由零星片段的學理，逐步發展到調理整齊的科學。<sup>13</sup>受到進化論的影響，蔡元培的美術教育或美學思想，均以進步的西方為學習對象，希望中國能夠跟上西方的腳步，建設一種科學的美學。<sup>14</sup>因此他在談論美育時，傾向於借鑒西方美術，改善中國的藝術文化，以創造「現代」的中國藝術。在談到當時的國立杭州藝術專科學校繪畫系時，蔡元培頗認同該系將中國畫與西洋畫併於一系，並規定專習中國畫者亦須學習木炭畫(即素描)的作法，也非常讚賞該系的標語：「介紹西洋藝術；整理中國藝術；調和中西藝術；創造時代

---

<sup>10</sup> 同上，頁 221。

<sup>11</sup> (美)金介甫(Jeffrey C. Kinkley)著；虞建華、邵華強譯：《沈從文筆下的中國社會與文化》(上海：華東師範大學，1994)，頁 76-77。

<sup>12</sup> 蔡元培：〈美術的進化〉，《蔡元培美學文選》，頁 121。

<sup>13</sup> 蔡元培：〈美學的進化〉，同上，頁 122。

<sup>14</sup> 蔡元培追求一種科學的新文化觀，認為「歐化優點即在事事以科學為基礎；生活的改良，社會的改造，甚至於藝術的創作，無不隨科學的進步而進步。故吾國而不言新文化就罷了，果要發展新文化，尤不可不於科學的發展，特別注意呵！」見氏著：〈三十五年來中國之新文化〉，同上，頁 185。

藝術。」言其「甚合於吾國現代藝術教育之旨趣。」<sup>15</sup>由此可見蔡元培視西方藝術為改善中國藝術之良方的態度與觀點。

不同於曾經遊學歐洲，親炙過西方文化的蔡元培；眷戀鄉土、重視中國民間文化與精神的沈從文，卻認為欲發展當代的中國藝術，不能一味地借鑑西方，更重要的是向自己固有的藝術文化學習。沈從文早期有關藝術教育的觀點，主要見於他在 1934 年為《藝術週刊》所作的發刊辭：〈《藝術周刊》的誕生〉(16；464-469)。在這篇發刊辭中，沈從文表現出他對當下過度西化的藝術教育制度的不滿，以及對傳統藝術文化的重視。他對藝術學校的教師們的不滿，源於當時許多教師對西方藝術的單純「摹仿」。這種「摹仿」，不僅僅是對西洋藝術一種粗淺地、片面地學習，還包含以西方眼光作為衡量中國藝術的標準。沈從文之所以對西方藝術的「摹仿」如此反感，是因為他認識到，任何一種藝術形式的發展，須以相應的文化觀點為依據。藝術作為一種感情符號，在它的表現形式背後，其實蘊含著創作者欲表現的情感或生命經驗。符號論美學的代表人物蘇珊·郎格認為，當我們在認識一個藝術作品時，如果只注意到作品的表現形式，而沒有理解到其之所以想要用這種形式表達出的情感經驗，就不能夠真正認識到該作品的美或藝術表現。因為美或藝術本身，就是一種「有表現力的形式」。<sup>16</sup>沈從文所反對的，正是那種沒有認識到藝術形式背後的情感經驗，不知藝術為何的「藝術」教育。

沈從文認識到，大部分國人對西洋藝術的學習，往往只注意到他們使用的素描或油畫等藝術表現方式，但對於西人之所以使用此方式的原因，即他們對「大千世界的顏色與光，點線與體積」(16；465)的理解，卻不能有相應的認識。沈從文認為，這種只看得到表面的藝術形式，而不能體會其背後情感經驗的學習者，對於本民族的藝術文化及其背後的思想精神，自然也無從體會，因而也無法發展出真正屬於中國的，具有中國民族特色的當代藝術作品。之所以要強調作品的「民

<sup>15</sup> 蔡元培：〈二十五年來中國之美育〉，同上，頁 187-188。

<sup>16</sup> (美)蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)著，劉大基等譯：《情感與形式》，頁 460。

族」特色，與他當時想要透過藝術的審美教育，復生本民族之信心與勇氣的觀念，有很密切的關係。

20 世紀以來，中國的政治社會一直處在外敵環伺，內亂不斷的情況。1931 年日本發動九一八事變，佔領中國東北地區，舉國上下一片震驚，人們開始意識到攸關民族生死存亡的中日戰爭，已經迫在眉睫。在這樣的歷史背景下，沈從文提倡傳統中國藝術文化的教育，除了因為理解到傳統藝術作品的表現形式背後，蘊含著本民族的智慧與生命以外，恐怕還蘊含著他希望以此振奮民族思想情感，以對抗外族欺壓欺凌的民族激情。對照當時亟需主張民族意識的社會情況，中國的藝術教育，在 20 世紀的前 30 年，卻處於全面理解和接受西方文明的階段，也就是前文中所提到的「新美術運動」時期。這一時期中國各地興辦了不少與美術教育相關的學校。由於當時的中國對西方的教育制度尚處於模仿階段，教師又多具留學背景，在教育思想難免多受到西方的影響，並以西方化作為「正規化」的標準。<sup>17</sup>在〈《藝術周刊》的誕生〉中，沈從文對中國傳統藝術文化教育的呼籲，顯然是針對時代思潮有感而發，也由此可見出他與引領當代文化風潮的蔡元培，在美育思想上的差別。

為了強調對中國傳統藝術文化的學習，沈從文在〈《藝術周刊》的誕生〉中，一再提到以歷史的角度，觀察中國藝術的發展及演變的重要性。他在文章中感嘆道：

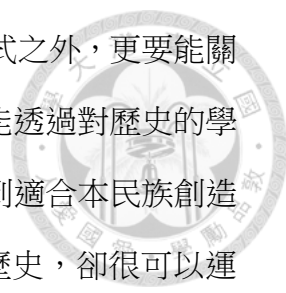
所謂現代藝術家者，對於這個民族在過去一份長長歲月中，用一片顏色，一把線，一塊石頭或一堆泥土，銅與玉，竹木與牙角，很強烈的注入自己生命意識作成的種種藝術品，有多少可注意處，皆那麼缺少注意，不知注意。各自既不能運用人類智慧光輝的遺產，卻又只想陡然的在這塊地面創造新的歷史。(16；467)

這段文字以批評的口吻，指示現代藝術家在致力於創造新歷史時，應該要借鑑本

---

<sup>17</sup> 鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化(1875-1976)》，頁 100。






民族過去各種藝術作品，而且借鑑的重點，除了藝術表現形式之外，更要能關注到作者注入在作品中的生命意識。換言之，沈從文希望大家能透過對歷史的學習，熟知中國人表現情感經驗的各種藝術表現形式，並從中找到適合本民族創造新藝術的資源和養分。「創一派，走一新路，皆不能徒想拋開歷史，卻很可以運用歷史。」(16；469)沈從文在文末又一次強調了他的觀點。

這裡所謂的歷史，顯然是就中國藝術史而言。不過，在說到藝術史教育時，沈從文所看重的，並不只是對中國藝術發展史的知識累積，而是對歷代藝術品的直接觀察和接觸。因為學習者需要透過對這些藝術作品的借鑑，才能夠理解和體會先民們在作品之中注入的生命意識。這種生命意識，就是他在〈美與愛〉中所言的生命神性，也就是「美」。沈從文認為，這樣的理解和體會，無法僅靠他人的言語或文字的講解、詮釋獲得，而需要仰賴學習者對藝術作品的直接接觸。即便無法接觸到實體，至少也應該接觸到照片或圖片等可供詳細觀察的複製品。所以他特別呼籲在藝術學校的圖書陳列室中，放置各種中國傳統藝術作品及圖片，讓學生們可以透過這些作品，直接感受先民的智慧和生命。這才是他提倡的「美育」的真正內涵，他的目的，便是〈美與愛〉中所言及的「給新的生命一種刺激啟迪」(17；362)。後來他在北京大學任教時，積極參與該校博物館及博物館專修科的籌備工作，以及此後轉到中國歷史博物館，負責博物館的陳列工作，都可視為他此一時期藝術教育觀念的具體實踐。透過歷史的回顧，沈從文要人學習的，不是知識化的中國藝術發展歷程，而是中國人在過去歲月中藉由藝術所展現的情感生命。學習的目的，也不僅在於開創一個新的藝術表現方式，而是由此啟發人類的思想情感，進而重造一個健康活潑的民族思想與文化，「煽起更年輕一輩做人的熱誠激發其生命的抽象搜尋」(17；362)。

綜觀蔡元培和沈從文的美育思想，可以發現兩人提倡美育之目的雖然一致，但因為個人學識的不同，兩人對「美育」的理解層次和具體的實施方式上，存在著一定的差距。曾兩度遊學歐洲的蔡元培，是中華民國首任教育總長，也是 1919



年五四新文化運動的重要推動者之一。蔡元培希望借鑑西學啟蒙中國的想法，很大程度上代表了當代知識分子，特別是那些任教於學院內的知識分子們的普遍觀點。這樣的觀點一旦被過度標榜，就難免會打壓到中國本土文化的傳承與發展，但也會激起國人的民族情感和民族意識，進而在藝術上開始出現民族形式的復興。例如在美術方面，中國美術界在上世紀初至 1940 年代以前，就掀起過所謂的「民族化美術運動」，以「作為西方現代化思潮的對立面出現，是中國傳統文化對西方文化入侵的第一次大的回應。」<sup>18</sup>從以上脈絡而言，沈從文在〈《藝術周刊》的誕生〉和〈藝術教育〉兩篇文章中的言論，可視為他對此一運動的某種認同和呼應。

此外，蔡元培視美育為德育的一環，希望能透過美育陶冶國民的高尚情感，但沈從文提倡美育的主因，卻是為了重造腐敗衰頹的民族情感和文化。相較於蔡元培，沈從文的觀點顯然更具目的性。既然以重造民族文化與情感為教育目標，沈從文預設的教育對象，就不能只是美術學院的學生，還包括所有國民。可是由於教育對象的群體過於龐大，他們的知識和文化水準又可能存在很大落差，沈從文要如何才能有效地對此廣大群眾施行美育？沈從文對這個問題的思考，在他於 1947-1948 年所作的「北平通訊」系列文章當中，可以找到一些線索。

### 三、 美化北京城的改造計劃

懷抱著以美育改造民族情感的偉大理想，沈從文在新中國成立以前，曾以北京為對象，設想過一些具體實施美育的方案，發表於「北平通信」系列文章當中。有趣的是，這系列通信雖多言及中國傳統歷史文化的保護與教育措施，並使用半文言體進行書寫，但作者卻化身為一個旅居中國多年的外國人，並給自己取了一個頗為洋氣的筆名：巴魯爵士。「北平通信」系列，原本是沈從文為回應另一位中國作家蕭乾的「紅毛長談」系列文章而作。<sup>19</sup>在該系列文章中，蕭乾同樣使用

---

<sup>18</sup> 參見鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化(1875-1976)》，頁 144。

<sup>19</sup> 該系列文章起初發表於 1946 年 9-10 月之上海《大公報》上，1948 年被集結為《紅毛長談》

了「塔塔木林」這樣一個虛擬的旅華西人身分，採用半文言的書寫語言，敘述自己對中國現狀的種種不滿。其中〈神遊大西南〉、〈二十年後之南京〉，以及〈新舊上海〉等文，又以描述夢境的方式，展現了作者心目中的理想中國，以此諷刺當時中國的黑暗生活環境。對應於蕭乾的設想，沈從文在「北平通信」系列中使用了一個外國人的身分，在〈蘇格拉底談北平所需〉中，也藉口紀錄蘇格拉底的意見，大談自己理想的改造北平之道，並具體展現出他所規劃的美育施行方式。

除了響應蕭乾之外，〈蘇格拉底談北平所需〉同時也回應了朱光潛於 1947 年 11 月於《文學雜誌》上發表的〈蘇格拉底在中國(對話)——談中國民族性和中國文化的弱點〉。在該文中，朱光潛虛擬了蘇格拉底和兩位中國知識分子的對話，討論造成中國混亂現狀的起因。朱光潛認為，當代中國之所以混亂，是因為中國文化仍處於宗教般盲目信仰的階段，對事物對社會缺乏科學化和哲學化的分析。針對中國文化的這個弊病，朱光潛設想的解救之道，是借用西方的科學文明精神改善和擴大中國文化。朱光潛文章中強調，文明社會中人類行為的原動力應該是理智而非情感。中國文化當前的問題，正出在人們只有盲目的情感而沒有理智的節制，所以主張以打造一個文明的中國。<sup>20</sup>朱光潛的觀點，基本上繼承了蔡元培以降，五四知識份子們對西方科學文明的重視。他對人類情感力量的否定，卻與前文已提到的沈從文對「美與愛」的認識，以及其美育觀念相左。基於這樣的原因，沈從文才寫成了〈蘇格拉底談北平所需〉一文，希望與朱光潛進行對話和辯論。

在談論〈蘇格拉底談北平所需〉中所展現的美育思想之前，我們可以先觀察一下該文在當時的發表情形。這篇文章最早以「王運通」為筆名連載在 1948 年 1 月 3 日和 10 日的天津《益世報·文學週刊》，此後又被附在以「巴魯爵士」之名

---

一書，由上海《觀察》社出版，後又以〈紅毛長談〉為篇名，被收入《蕭乾全集》第三卷(特寫·雜文卷)中。參見蕭乾：〈紅毛長談〉，《蕭乾全集》第三卷(武漢：湖北人民出版社，2005)，頁 373-417。

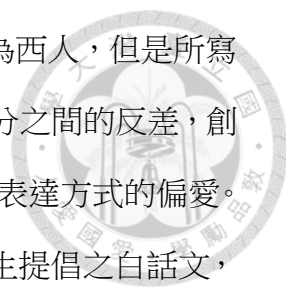
<sup>20</sup> 參見朱光潛：〈蘇格拉底在中國(對話)——談中國民族性和中國文化的弱點〉，《朱光潛全集》第 9 卷(合肥：安徽教育出版社，1993)，頁 284-302。

撰寫的〈故都新樣——北平通信三〉的短文後面，發表於 1948 年 2 月 16 日《知識與生活》第 21 期。另外，在同年的 2 月 16 日和 3 月 1 日，沈從文又將〈蘇格拉底談北平所需〉改題為〈蘇格拉底談北平所需——北平通信之三〉，連載於《論語》第 147、148 期，署名也改為巴魯爵士。自 1946 年回到北京以後，沈從文因為同時參與多份刊物的編輯工作，<sup>21</sup>常有將同一篇文章重複發表在不同刊物的現象，但是像這樣同一篇文章改三次篇名和兩次筆名的情形，就目前資料所見，僅此一例而已。之所以會產生這樣的現象，很可能是因為沈從文在一開始撰寫〈蘇格拉底談北平所需〉之時，並沒有打算以之為「北平通信」系列的一個部分，但後來又改變了念頭，將之納入「北平通信」系列。我們推估他轉念的主要原因，除了因為這篇文章同樣使用了西人的身分外，恐怕也因為文章中的內容，與北平的文化建設有緊密關係。

蕭乾、朱光潛和沈從文等人會選擇借用西人的身分，發表有關中國的城市建設和文化保護的言論，是一件很值得玩味的事。蕭乾一開始會如此寫作，主要因為他當時剛從英國留學歸來，習慣以西人的框架來評論當時的中國。同樣留學英國，並長期從事西方哲學思想研究的朱光潛，選用蘇格拉底的身分談論當代中國，其動機大概也和蕭乾一樣，主要是想借用西哲的思想框架來分析中國問題。而此前從未出洋，對西方哲學思想也沒有甚麼深入研究的沈從文，之所以要選用一個欽羨中國傳統文化的洋人的身分，一方面固然是為了響應蕭乾和朱光潛，另一方面也可能是鑑於當時知識分子對西方的普遍認同，故而略作調侃，並以此吸引大家注意。另外，根據沈從文在〈北平通信——第一〉的說法，他和蕭乾之所以會想要使用這樣一個假洋人的筆名，還和當時「時局不靖，禁令日多，報上且常載有學人失蹤消息」(14；352)的現實環境有很大的關係。因為擔心自己的言論會引起當權者的不快和報復，他們只好以此虛假身分來隱藏自己。值得一提的是，在

---

<sup>21</sup> 據吳國彬統計，1946-1947 年間，沈從文主編和參與編輯過的刊物至少有六種，詳細資料可參見吳所作〈沈從文主編參編的報刊一覽表〉，見於氏著：《作為編輯的沈從文——沈從文編輯實踐、編輯思想研究》(陝西師範大學碩士論文，2008 年)，頁 12。

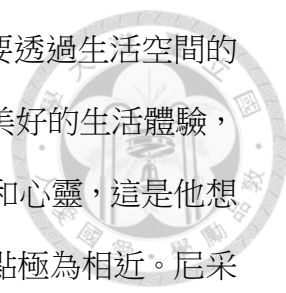


「紅毛長談」系列和「北平通信」系列文章當中，兩人雖託言為西人，但是所寫文字卻刻意採用半文言的形式，一方面藉此古老文體和洋人身分之間的反差，創造出一種諧謔的趣味，另一方面，也顯示出二人對中國傳統文學表達方式的偏愛。特別是沈從文，他在〈北平通信——第一〉寫自己對「胡適之先生提倡之白話文，於虛字中呀啊呢嗎，至今猶不善用」(14；354)，可見他對當時白話文過度使用虛字的現象，其實頗有微詞。他在〈懷塔塔木林——北平通信二〉中，刻意將巴魯爵士和塔塔木林描述為仰慕中華文化的歐洲人，也大有假借外人之口，向國人宣揚本民族傳統藝術文化之優良的用意。

在前文中，我們曾提到沈從文對北京城市與文化建設的高度關注，源於這座具有數百年歲月的故都，在中國歷史和文化中的重要意義。需要說明的是，沈從文看重北京城的歷史意義，並不是針對這座曾經的皇城，在過去歲月當中所發生過的種種政治事件而言。他這裡強調的歷史，指的是在北京城這個空間，包含街道、建築、文物等各種物質，所經歷過的一切生活軌跡。基於對北京城歷史空間的重視，沈從文設想的北京城改造計劃，就從城市空間的保護和改善開始。沈從文的北京城改造計劃，以他在〈蘇格拉底談北平所需〉中所言最為具體。沈從文先是提議以知名的中國古建築專家梁思成為北京副市長，負責主持美麗故都的保護機構，又認為北京的城市管理，應借鏡頭和園等花園的管理方式。為將北京城打造成一個名副其實的大花園，沈從文設想將來北京警察的重要職責，不再是偵防犯罪、保衛社會安全等工作，而是指導市民栽花種草，向民眾播放優雅宏偉的古典音樂，以美化市民的生活與情緒。除了借助花草樹木的幫助來打造一個花園城市之外，沈從文還想到了利用人為的工藝美術產品，美化這個城市的所有生活空間。他主張北京的工務局長和教育局長，都應該由藝術家擔任。這兩位局長的主要工作目標，則是以工藝美術品為市民打造美好生活空間，如改造路燈、鼓勵學生生產工藝品等等。<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> 這裡所謂的工藝美術品指廣泛的生活工藝產品，包括餐具、衣料等等，這一點後文中還會再



將所有的規劃聚焦在空間改善，沈從文的目的，顯然是想要透過生活空間的美化，讓北京市民沉浸在一個美的生活環境之中。他深信一個美好的生活體驗，一定能夠給人帶來美好的情感經驗，從而讓人產生美好的思想和心靈，這是他想要施行美育的最大動力。沈從文的這種想法，跟尼采的美學觀點極為相近。尼采提倡一種審美的人生態度，對他而言，所謂美學就是一種人生哲學。有學者認為，從尼采的美學出發，享受生活本身就是一種審美活動。由於具有審美意識的參與，人們日常的食衣住行生活，都能夠超出一般性的物質追求，成為「追求美和審美的重要領域」。此外，人們「越是在生活中追求美，就越得到藝術創作的靈感，生活本身的內容也就變得更加豐富和更加自由。」<sup>23</sup>沈從文之所以想要將北京打造成一個具有美感的生活空間，很可能受到尼采的影響。<sup>24</sup>他很可能想要以此培養市民的審美能力，從而使他們的生活變得更加豐富和自由，因此在〈蘇格拉底談北平所需〉的後半部分，主要聚焦在跟生活有關的工藝美術品之設計與生產等問題。

以實行美育為重要目標，沈從文設想的北京城不但有多座陳列機構展示各種文物和美術產品，還有分設純藝術和應用美術兩個部門的美術專科學校。所謂應用美術部門，即是以設計日用生活產品為主的工藝美術部門。與尼采所提倡的生活美學不同的是，沈從文對美育的鼓吹，不是單純地為了豐富北京市民的生命活動，而是有一個更為具體切實的目標，即以此提振當時中國人的思想和文化，改造他們的民族情感和精神。所以他理想中北京市民每日所接觸到的工藝美術品之設計，乃以傳統工藝為學習對象，因為他明白在這些傳統工藝品的造型和技藝背後，蘊含著的其實是先民們的心智與熱情。透過對這些凝聚著先民情感精神的生活用品的接觸，沈從文期望市民們能夠重新拾起對本民族文化的熱愛與信心。在

---

提到。需要說明的是，本文以為對一個生活空間而言，這些產品的存在本身，就已經對空間造成影響，是以沈從文此處所想，可歸入他對北京城空間改善的規劃之內。

<sup>23</sup> 高宣揚：《後現代論》（台北：五南，1999），頁 426-427。

<sup>24</sup> 沈從文對尼采頗為崇拜，並認同尼采為一美學家，對尼采的美學思想應該也不會陌生。有關沈從文之思想和創作與尼采之間的關聯，可參閱黃懷軍：〈沈從文與尼采〉，收入張鈞貽主編：《尼采與華文文學論文集》（新加坡：八方文化創作室，2013），頁 49-68。

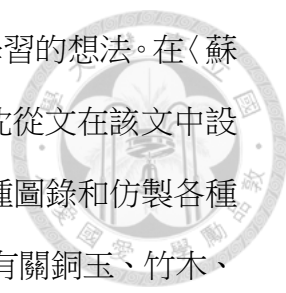
為美術專科學校擬訂的校訓中，沈從文寫道：

美術系屬於全人類心智與熱情之產物，為連接人類苦樂溝通人類情感一種公共遺產。對於此種珍貴遺產之謹慎保持，並發揚光大，進而貢獻於人民共同享受，豐饒人民情感，或加深其生命深度，實藝術家之責任。……(14；375)

引文中，沈從文首先明確指出自己對傳統藝術的重視，源於它們所承載的人類心智與熱情，能讓人穿越時空的阻隔，與他人進行情感上的連結和溝通。同樣的，他對當代藝術創作的要求，也在於藝術品連結人我，溝通古今的情感力量，也就是他所謂的「謹慎保持，並發揚光大」古人的文化遺產，進而對今人和後人的生命產生影響力。

不過我們可以進一步追問的是，既然以改造一般市民的民族情感為首要目標，為何沈從文的美育計劃，卻要先從美術學校的改造開始進行？針對這個問題，沈從文在前文已提到過的〈藝術教育〉中，就已經有所說明。在該文中談到當代學院中的美術教育之前，沈從文先以感嘆當時的商店招牌、文具等日用品之缺乏美感為開篇，並說到這些設計雖出自藝術專門學校畢業學生之手，但真正「享用這些藝術品而獲得『無言之教』的，卻是那個『大眾』。」(16；474)是以他在後文中批評當代美術教育過度西化，以致墮落整個民族精神，其實也是因為擔心市民們長期接觸當代的「美術化」產品，會影響到他們對本民族藝術文化的欣賞與接受能力。認識到日常生活中的工藝美術品，對於使用者所具有的潛移默化的影響力，沈從文才在以美育改造群眾思想情感的目的下，希望從改造那些設計產品的美術學院師生開始做起。也就是說，沈從文對美術教育的重視，並不只是為了學院中知識份子，更重要的是為了那些生活在社會上的市民百姓。

欲發展具有中國民族特色的工藝美術，自然就需要對中國傳統的藝術文化有一定的理解和認識，於是整理和研究中國傳統的物質文化，就變成沈從文美育計劃中的一個重要環節。說到收集和整理中國物質文化的工作，沈從文很自然地想到了專門負責收藏古代文物和美術產品的博物館和陳列所等典藏機構。在〈藝術



教育〉中，他就已經提到讓學習美術的學生們到此類機構觀摹學習的想法。在〈蘇格拉底談北平所需〉，他對此類機構的要求，則又更進一步。沈從文在該文中設想未來的故宮博物院，不但會安排專家研究整理館藏，出版各種圖錄和仿製各種古代文物，以供世界各地美術館陳列使用，而且還會設置各種有關銅玉、竹木、漆、陶瓷、錦繡等工藝美術的研究指導機構，幫助北京的手工業協會，生產仿效古典的工藝品，投入國際市場，供應全世界人民使用。透過這樣的方式，沈從文不但使工藝美術的研究和生產工作結合得更加緊密，而且還借助市場機制，將自己的美育計劃，從中國推廣到世界各地。

沈從文關注工藝美術的用意，是希望藉這些群眾日常接觸到的生活用品之改良，為市民們提供一個具有美感的生活環境，因此他提到對傳統工藝美術的摹仿和學習，主要是就工藝產品的外觀形制和圖案而言，對於使用材料和製作工序等其他部分，卻很少特別提及。因此他所言及的對傳統物質文化的整理和研究，不但集中於瓷器、漆器、織繡等日常生活物品，而且多聚焦於這些物品的形制和圖案，並以將之整理出版為圖錄，以供設計、生產單位參考為首要目的。令人欽佩的是，沈從文不但寫作「北平通信」系列的文章來推廣他的思想，而且在他轉行到歷史博物館之前，就已經身體力行地做了許多相關的工作。例如他在昆明時收集了許多西南漆器，回到北京後幫忙又北大成立博物館、籌辦博物館專修科等。

1937年中日戰爭爆發以後，沈從文依循教育部的指示，隨著楊振聲、朱光潛等人，退守到雲南昆明。到雲南之後，沈從文發現當地使用的漆器、瓷器等物，在形制和紋飾上，都與古代漢、唐等時期的器物極為相似，因而產生興趣。透過這些器物，沈從文感受到一種與歷史相對晤的驚喜。其中最令沈從文開心的，便是雲南因地處偏遠，並接壤緬甸、印度等國，漆器形制不但多保留漢代以前的特色，在紋飾上也因鄰國的影響，展現出豐富多元的民族風情。沈從文由此萌生了藉由器物形制、花紋的比較，研究物質文化史的想法，興起利用西南漆器研究該地文化發展史的念頭，進而收集了大量漆器。可惜戰爭的日益激烈，讓他在收集



了一段時間之後，又不得不四處疏散這些收集品。預想中的研究計劃，自然也就沒有完成。但是這個研究計劃卻一直留存在沈從文的內心。直到他在進入新中國以後，因種種內在及外在因素而打算自絕時，還抱著寫遺書的心態寫下這件未竟之業，大有期望後來人能繼承己志之意。<sup>25</sup>沈從文之所以如此牽掛這項工作，不僅是因為他非常喜愛這些具有民族特色的工藝美術，更因為這項工作同時也是他開展美育計劃的一個重要環節。可以說，最讓沈從文放心不下的不是物質文化研究工作，而是以美育重造民族文化，進而改善當前中國人民政治思想的重大事業。

為了實際推行他所重視的美育思想，沈從文除了目的性的收集過漆器以外，也在他後來任教的北京大學成立博物館和博物館專修科時，投入了不少心力。雖然不是博物館籌委會的委員，沈從文卻陸續捐出許多自己收藏的瓷器、漆器等古代文物和民間工藝品，並積極參加博物館的陳列佈置工作。北大的博物館專修科初成立時，因為缺乏資料，沈從文捐出自己的一批藏書不說，還親自編寫教學參考書，為該科學生講授「陶瓷史」課程。除了參與藝術教育和研究工作以實踐自己的美育思想之外，沈從文自然也沒有忽略文學對社會的影響力，將兩者連結在一起加以推行。

自中日戰爭爆發以來，抱持著藉由文學作品的感染力，讓年輕讀者重新燃起對生命的熱情和信心，以及紀錄「民族遭遇困難掙扎方式的得失，和從痛苦經驗中如何將民族品德逐漸提高」(17；346)的想法，沈從文一直在鼓勵作家們脫離政治和商業的拘束，書寫真正具有藝術價值的經典文學作品。懷著這樣的思想，沈從文在昆明期間寫下《湘西》、《長河》等作品，希望可以藉由這些作品中所描寫的地方人物之性情和精神，「燃起行將下鄉的學生一點克服困難的勇氣和信心」。(10；6)與此同時，他也寫下《燭虛》、《潛淵》、《七色魘》等文章，嘗試透過「形

---

<sup>25</sup> 1949年2月到3月，沈從文陸續寫下〈關於西南漆器及其他：一章自傳——一點幻想的發展〉一文(27；20-37)，對他在雲南收集漆器的緣起與經過，作了極為詳盡的敘述。沈從文寫這篇文章原是預備當作其自傳的最後一章，而在文章手稿的末頁，他曾留下「解放前最後一個文件」的字句。根據《沈從文全集》之編輯的解釋，這裡的「解放」乃指「解脫」之意，沈從文在寫完此文後不久就多次自殺，故寫作此文時，應該已有尋死之意。

象體現內心深處某種抽象概念」，<sup>26</sup>積極探索新的書寫表達方式。1946年回到北京以後，沈從文雖然少有文學方面的作品發表，但以多家報刊的編輯身份，為北方文壇培養出不少新生代作家，帶動了「以自身的文學探索和實踐為中國現代文化建設盡自己應盡的那份責任，進而將文化建設推進到國民素質建設和社會改造」為理想的新的文學寫作風氣。<sup>27</sup>以上這些種種工作，均可視為沈從文為實踐其美育思想而進行的努力。只是當時的沈從文，主要精力仍然集中於他的文學事業，並未料到自己在不久之後，就會轉移戰場到物質文化史研究領域，繼續實踐他的美育工作。

1949年8月，沈從文的人事關係被轉到國立歷史博物館，<sup>28</sup>隸屬於陳列組，主要負責清點和登記庫房中的館藏文物、參加布置陳列室、編寫文物說明，以及抄寫陳列卡片等工作(附卷；40)。除此之外，他還自願充當博物館的解說員，為來參觀的民眾進行導覽和解說工作。從大學講堂轉到歷史博物館擔任解說員，很多人為沈從文感到委屈，<sup>29</sup>但是沈從文自己卻很快就從工作中找到了意義和目標，把旁人看來略覺「丟份」的工作幹得非常起勁。他認為講解工作是他「唯一和人民碰頭」的機會(19；112)，可以藉此向他所關心的民眾科普正確的歷史知識，引導他們透過館中陳列文物的欣賞，對美和藝術有更深刻的體會。可以說，沈從文從這份工作中，看到了美育思想的另一種實踐方式。進入歷史博物館以後，雖然沈從文再也沒有提過他的美育觀念，但是他所從事的種種工作，卻或多或少都與他當年的美育理想有些關係。以下本文乃嘗試從美育的角度，分析沈從文在歷史博物館工作時期所參與的各項工作，進而解讀他之所以從事這些工作的用心和目

<sup>26</sup> 吳立昌：《沈從文——建築人性的神廟》(上海：復旦大學出版社，1991)，頁34。

<sup>27</sup> 段美喬：《投岩麝退香：論1946-1948年間平津地區「新寫作」文學風潮》(台北：秀威，2008)，頁6。

<sup>28</sup> 轉到博物館應該是沈從文本人的意願。跟他同事過多年的李之檀在言及此事時，曾表示轉入博物館是沈從文為自己找到的出路，還說沈在組織關係轉到博物館之前，就已經先到館中工作。參見李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(二)〉，《藝術設計研究》2014年第3期，頁7。

<sup>29</sup> 沈從文的學生汪曾祺和老友蕭乾，都曾在文章或訪談中表達了類似心情。參見陳徒手：〈午門城下的沈從文〉，《人有病 天知否：1949年後中國文壇紀實》(北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2013)，頁33。

的。

#### 四、 歷史博物館的美育普及工作

沈從文在歷史博物館的工作內容非常駁雜，一方面可能是因為對工作的熱心，使他將各種事情都往自己身上攬；另一方面也可能是因為他沒有相關的專業背景，所以只能從打雜開始做起。根據附錄一：〈沈從文於歷史博物館工作期間之主要工作表〉，沈從文在進入歷史博物館以後的工作，大致可分為三類：(一)有關博物館的收藏、布置與陳列說明工作、(二)與物質文化史相關的研究工作、(三)對其他單位的藝術指導或援助工作。從表中可以看出，其中大部分工作都不是他在博物館的份內工作，而是出於工作熱情自願攬下的額外任務。必須承認的是，表中的工作分類是比較粗疏的，因為裡面的各類工作其實互有關聯，彼此之間很難劃出一個明顯的界線。但是出於論述的需要，本文姑且依照該表的分類，對沈從文在這些工作所呈現的「美育」思想進行初步分析。

##### 1. 陳列與說明：以「美」為重的展覽設計

有關博物館的收藏、布置與陳列說明工作，是沈從文在博物館的主要業務。這些工作讓他有機會接觸到大量館藏文物，豐富了他對古代物質文化的認識與了解，對他後來的研究事業有非常大的幫助。博物館作為一個具有教育功能的文化機構，沈從文深知館中文物的陳列方式和說明內容，對觀眾獲取展品相關知識具有很大的影響力。是以他常常主動為觀眾進行解說，解說的內容則多聚焦於展品在工藝美術方面的成就，與官方對歷史博物館工作的指示，即「向廣大人民進行階級教育、愛國主義教育」(31；336)的目標有些偏離。但與他自身的美育理想，卻有很緊密的連結關係。歷史博物館為使觀眾對過去的歷史事件和歷史氛圍有更深刻的認識，陳列品中往往會包含許多古代文物，諸如書畫、瓷器、玉器等等物品。在進行解說時，沈從文會提醒觀眾注意這些物品的藝術表現形式。例如他在介紹唐人畫時，就會特別提到畫中人的手指姿勢，與當時舞蹈動作之間的關係，

鼓勵觀眾模仿學習。他希望透過此類的指引，提高觀眾的藝術修養和知識，甚至想像這樣的藝術教育，會影響到戲劇史的未來發展。(19；113)


剛開始擔任說明員，沈從文發現自己沒有豐富文物知識，無法圓滿回答觀眾提出的問題，而且也不能帶領觀眾認識到展品的意義。為了能夠清楚解說展品，回答觀眾的提問，沈從文一邊作說明員，一邊努力補充相關知識，終於達到能夠順利指引觀眾欣賞展品，進而領略中國藝術文化魅力的程度。他在這方面最引人樂道的成就，當是原本從軍的考古學家王弆，因為在博物館聽了沈從文解說中國藝術文化而大受影響，日後轉業從事考古研究，並在古代紡織品的修復與保護方面獲得許多成就。<sup>30</sup>除了當說明員之外，沈從文也時常參與館內的陳列布置工作。博物館的展品陳列，並不是單純地將展品隨機擺放給觀眾參觀，而是需要經過一定的規劃與設計。在這些陳列設計的背後，其實蘊含著陳列設計者對展品的認識與詮釋。<sup>31</sup>當一個人在設計陳列時，實際上就是透過陳列的物品和說明展示自己的想法和觀念，其中選用的展品和撰寫的說明，都與他想要表達的觀念有很密切的關係。觀察沈從文當年的設計和陳列，也將有助於我們了解他當時的工作理念。

沈從文當年參與設計過的陳列，能夠留下來的並不多，目前可見的相關資料，僅有一些他策劃陳列時留下的說明文字。雖然這些資料只是他實際工作的一小部分，<sup>32</sup>但仍然可供我們大致掌握沈從文對此類工作的最主要關懷，在於中國文化的歷史發展脈絡，以及文物中所展現的創作者之情感與社會情感之間的關聯。《沈從文全集》保留了作者兩個比較完整的陳列設計資料，一個是他於 1959 年為故

<sup>30</sup> 有關二人的認識經過，可參見王亞蓉編著：《章服之實：從沈從文先生晚年說起》(北京：世界圖書，2012)，頁 40-43。

<sup>31</sup> 研究者指出，博物館的陳列，基本上是透過文化的展示，來再現一種「真實」的文化，這種再現活動，可視為一種具有「符號意義的表意實踐」。因此當我們試圖再現真實文化時，「等於是在暴露自己的主體、動機與隱私性，不自覺的也會流露出己文化中的個性與自我。是以，研究者當可從再現之文本來檢驗產製者之時代背景等因素。」許功明：〈當代博物館文化之展示再現與價值建構：從現代性談起〉，收入王嵩山主編：《博物館、知識建構與現代性》，頁 395。同樣的道理，我們也可以從沈從文的陳列設計，檢驗沈從文的思想意識。

<sup>32</sup> 筆者目前所能見到的相關資料，是在《沈從文全集》第 28 卷中所保留部分，因此本文的討論也以該卷中的《陳列設計與展出》為主要依據。



宮設計，關於織繡陳列設計的資料(以下簡稱織繡陳列)；另一個則是 1973 年為安徽省鞍山市的太白樓設計，李白紀念館陳列資料(以下簡稱太白樓陳列)。這兩個陳列在性質上，其實略有差別。就歷史角度而言，織繡陳列是一個以絲織發展為主題的通史陳列，太白樓陳列則是以李白之生活和文學為重點的斷代史陳列。但是在這兩個陳列的相關說明中，沈從文都選擇以一個宏觀的歷史視野，為觀眾勾勒出陳列品的歷史地位。

織繡陳列一共分為三個單元，分別是古代部分(由商到唐)、宋元明部分及清代(含現代)部分。陳列材料除了絲織物之外，還有大量的花紋圖案。沈從文的說明主要以花紋圖案的演變為重心，對織繡技巧和工具的發展卻很少提及。在強調生產方式改變社會結構，進而影響社會文化的唯物史視野中，這些技巧和工具才應該是歷史陳列的重點。但沈從文的說明，試圖凸顯的重點，反而是與創作者的個體生命與情感具有密切關連性的花紋圖案。沈從文不僅關注不同時代中織繡花紋的演變，同時也會將它們與同時代其他器物的花紋進行聯繫。在陳列的古代部分，很多圖案都出自陶器、漆器、銅鏡等其他器物，因為他深信這些花紋與古代織繡花紋，有很密切的關係。織繡作為一種手工藝術，其藝術性主要表現在花紋圖案的構圖配色所給人的視覺印象。圖案作為一種藝術形式，自然也是一種「情感符號」。沈從文設計的織繡陳列，呈現的即是織繡花紋圖案的演變歷史，也是人類藉由織繡圖案表達的情感發展史。他對織繡花紋與同時代其他器物花紋之間關聯性的勾勒，則展現了同一個時代背景下人類情感的某些共通性。對這種情感共通性的關注，在他的物質文化史研究中表現得更加明顯。

沈從文遺留下來的另外一個陳列設計，太白樓的陳列佈置，以介紹李白的生活和文學為主要內容。但有趣的是，沈從文選擇的陳列品卻以涉及李白生活的圖畫為主。例如歷代的李白像、描述李白生活的畫、李白詩中所提到的山水人物乃至事件等相關的圖畫等等，其中以描述李白生活的畫為最大宗。雖然陳列中也有一些書寫李白詩文的書法作品，和各種不同版本的李白文集，但數量卻相對少很

多。透過這些陳列品的佈置，沈從文試圖將李白生活的唐代社會樣貌呈現在觀眾眼前，以幫助他們想像李白當年的一切所見所聞。作為一名創作者，沈從文深明作家的生活體驗對其創作的影響，因此在李白博物館中，他試圖透過圖畫等材料的輔助，讓觀眾切實體會到李白的具體生活，從而可以更加深刻地了解他的文學創作。在圖畫的選擇上，沈從文特別重視畫中日用物品形象的真實性。

例如在設計第三樓的陳列時，沈從文擬將彩印的明代仇英繪〈李白春夜宴桃李園圖〉貼在屏風之上，並特別交代臨摹畫作時，服飾顏色及器物形象上要多作修改，以符合當時的服飾與器物制度。如原畫中貌似白底黑色的靴子(見下頁，附圖 1)，沈從文希望全部改成黑色，以符合唐代「烏皮六縫靴」制度。<sup>33</sup>至於原本接近赭色，被放在朱紅臺盞之上的酒杯，沈從文則希望將之改為金色，或改成高腳盃。隨著胡風的流行，羅馬或拜占庭等地的高腳盃，在唐代也被大量輸入或仿製，<sup>34</sup>沈從文的改動，顯然是為了呼應當時的流行。至於他所提出的將酒杯改成金色的另一個選項，則可能跟原來置放酒杯之朱紅漆臺盞的配色有關係。他在陳列設計中提到：「桌上紅的是朱紅漆臺盞，上面或許還加描金花，上面擱的是金或銀酒盞。照這麼理解，放大後效果會比此圖好得多，也逼真得多。」(28；344)由此可知，酒杯顏色的改變，主要是為了追求比原圖更好、更逼真的效果。這裡所謂的「好」，應該與圖畫本身的藝術表現，即美感有關。因為他在下文中還提到，希望找自己館中的同事代繪這幅畫，以「就便隨時和她商量配色，畫成後，會比本圖好看得多」。(28；344)可見畫作本身的藝術效果，也是沈從文非常關心的問題。經由以上器物形制與顏色方面的改造，沈從文顯然希望這幅摹仿仇英的圖畫，不僅能夠加深觀眾對李白日常生活的具體印象，以幫助大家理解李白詩文，

---

<sup>33</sup> 「烏皮六縫靴」，又稱「烏皮六合靴」，是由六塊大小不等的皮料縫合而成的靴子，寓意東、西、南、北、天、地四方六合。參見李怡：〈唐代官員袴褶服源流詳考〉，《服飾導刊》2016年第1期，頁25。沈從文曾在《中國古代服飾研究》中提到，唐代官員無論官服常服，一般總是穿烏皮六合靴。(32；223)

<sup>34</sup> 有關唐代高腳盃之形制，參見陸錫興主編：《中國古代器物大詞典·器皿》(石家莊：河北教育出版社，2001)，頁129。



同時也希望能夠以此陶冶大家的審美感情。



附圖 1：仇英作〈李白春夜宴桃李園圖〉局部，《仇英畫集》書影。<sup>35</sup>

博物館作為一個具有文化教育功能的文化機構，其設計陳列的重點，應「在於教育的目標，是否能透過良好的設計，引領觀眾進入情況，深度的認知展示主題與教育意義。」<sup>36</sup>沈從文在自己的〈織繡陳列設計〉手稿中，提到自己設計陳列的目的，是使觀眾透過對中國織繡成就的認識，「提高人民愛國主義的熱情，以及由此得到啟發，『古為今用』，推陳出新，明日創造出更多、更新紀錄的信心。」(28；296)從這句話可見沈從文設計織繡陳列的目的主要有二：一是民族情感的教育，二是民族藝術的教育。其中民族藝術的教育，又以能夠創造出提升民族情感

<sup>35</sup> (明)仇英：《仇英畫集》(天津：天津人民美術出版社，2001)，圖版 45。

<sup>36</sup> 陳國寧：《博物館學》(台北：空大，2003)，頁 19。

的新織繡產品為目的。這樣的目的，基本上延續了他自抗戰以來，就希望藉由生活中常見的工藝美術品之美化，提高民眾的審美經驗，進而重造他們對民族文化的認識與情感，以建設一個理想家國的美育思想。正是基於這樣的觀念，沈從文承接了許多諸如瓷器廠、地毯廠等生產單位的諮詢工作，這一點下文中會再詳細論及。

## 2. 物質文化史研究：繼往開來的研究意義

沈從文的物質文化史相關研究工作，主要以民間手工藝品為對象，並集中於日常生活物品，如瓷器、漆器、絲綢、銅鏡、扇子、輦輿等等。在人類的發展過程當中，日用物品的發明與創造雖然以實用性為前提，但由於人類愛美的天性，這些物品的裝飾性也同樣引人注意。沈從文對古代物質文化的研究，偏重於它們的審美價值，但也會關注到它們的實用性。他的論文常常以一種器物或花紋的發展演變為主題，進行歷時性的觀察，以解讀它們所蘊含的思想情感和文化意義。

例如在〈魚的藝術—魚的圖案在人民生活中的應用及發展〉(31; 11-16)一文中，他將歷代各種有關魚的形象材料進行排列比較，展示出魚的圖案一開始因諧音「餘」而成為「有餘」的象徵，發展到後來增加了象徵愛情的「如魚得水」、象徵考中進士的「魚躍龍門」等多種豐富涵義的演變歷程。隨著象徵義的增加，沈從文發現魚的圖案在古代日常生活中的應用，也就愈加廣泛。從原始社會中的陶盆、商代墓葬中的青銅盤子，到明清時期的瓷器、織繡品等不同類型的器物上，都可以看到魚形圖案的蹤影。此外由於觀賞魚類的飼養風氣興起，魚類品種逐漸增加，魚類圖像的造型也就更加豐富多變。這些變化其實都反映了歷代人民對魚類圖案的喜愛，因此魚類題材雖然早在原始社會就已經開始出現，卻始終沒有被大家厭倦而拋棄。除了魚類圖案以外，沈從文還研究過龍紋、鳳紋等其他圖案。他在〈龍鳳藝術——龍鳳圖案的應用和發展〉中寫道：「凡是深深活在人民情感中的東西，它的歷史雖久，當然還會從更新的時代，和千萬人民藝術創作熱情重



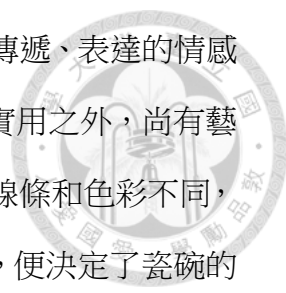
新結合，得到不朽和永生。」(31；10)由此看來，沈從文研究這些魚紋、鳳紋、龍紋等圖案，最想彰顯的，除了歷代人民對於它們的共同喜愛之外，更重要的，恐怕還是它們隨著時代的變換，「和千萬人民藝術創作熱情重新結合」的部分。換言之，他最感興趣的，是從不同時代的人們，如何透過不同詮釋和解讀，使同樣類型的圖案，永遠流傳下去。這樣的研究，不僅有助於理解人們過往的思想情感，還能夠啟發我們在此基礎上創造出切合當下情感的新興物品。

從古至今，物質在人類的社會生活中，都佔有一個很重要的地位，唯物主義者甚至認為人類的物質生活決定了人類的精神生活，物質生活資料的發展決定了人類社會的面貌和社會意識。<sup>37</sup>有物質文化研究者認為，由於我們的社會生活基本都在物質環境中進行，是以人類的物質文化，其實是促成社會形式、產生社會互動的重要部分，社會人與物質之間具有一種我們可稱之為「準社會」(quasi-social)的關係。他提醒我們：「就在這個與物的準社會關係中，個人可以同時表現其社會身分，並體驗他們在社會中的位置。」<sup>38</sup>換句話說，物在此關係中，其實投映著人類的思想、價值與感情。是以對物的分析，不失為我們了解人類社會及當時人思想情感的一個可行之道。從這個角度而言，沈從文提出「文史研究必須結合文物」的觀念，其中所謂文物，主要指與人類生活緊密相關的日用物品。

歷史作為人類所有過去生活的指稱，在沈從文看來，它不僅體現在政治與經濟等社會活動，同時也體現於人類最日常的生活方式。也就是說，古代日用物品對沈從文而言，除了可作為手工藝品，體現出古代創作者的審美思想之外，也可作為社會符號，展現出擁有、使用該物品者的思想、身份與價值等其他社會意義。所以他提倡「文史研究必須結合文物」，並身體力行地為《紅樓夢》的名物作注，以書中名物解讀曹雪芹筆下的可能深意(如〈「瓠匏罌」和「點犀盞」〉，30；285-291)。

<sup>37</sup> 參見艾思奇主編：《辯證唯物主義歷史唯物主義》(北京：人民出版社，1961)，頁 207。

<sup>38</sup> 參見(英)Tim Dant 著，龔永慧譯：《物質文化》(台北：書林，2009)，頁 9。



另外他也透過文物造型和圖案的追蹤，考察人類藉由物品傳遞、表達的情感意義。不同於一般的生活工具，工藝美術品最大的特色，除了實用之外，尚有藝術方面的價值，能夠喚起我們的審美感情。同樣是瓷碗，它們的線條和色彩不同，給人的印象和感想便有所不同，而這些線條或色彩的組合方式，便決定了瓷碗的藝術性。蘇珊·郎格認為，所謂藝術就是能夠激起人類美感體驗的「有意味的形式」，它蘊含著創作者想要表達的情感經驗。<sup>39</sup>人們在欣賞藝術作品時，實際上是在感受創作者藉由該物品的表現形式所傳達的情感，這樣的感受會影響我們關於情感、視覺、聽覺等概念的形成。<sup>40</sup>沈從文透過〈《藝術周刊》的誕生〉和〈藝術教育〉等文，提倡傳統中國的藝術形式，實際上就是想要藉由藝術的力量，重新塑造本國人的民族情感，提升他們對自己民族的認同感與自信心。研究古代的工藝美術品，沈從文考察不同文物造型和圖案等藝術形式所表現的情感經驗，同時也是在收集和整理可供當代藝術創作借鑑、學習，影響當代人情感精神的藝術表現形式。

例如他長期研究歷代織繡品的花紋圖案，就是為了向當代的紡織工業提供紋樣。1958年，他曾為此自告奮勇地跑到蘇、杭等織繡產地進行展覽(附卷；52)。此後也曾主動向北京地毯廠提供各種他認為合適的紋飾圖樣(23；489-490)，並參與過新中國國宴餐具「建國瓷」的設計(附卷；45)。其中他最關心的，是當代布料花紋的設計。因為這些布料是國人每天穿在身上的物品，與民眾日常生活有最密切的關係。他曾在文章和信件中多次批評當代布料花紋太醜，文革前期還表示自己願意下放到生產布料的工廠，協助他們設計圖樣花紋(22，221-228)，可惜並沒有獲准。

沈從文以文物的造型和圖案為主要研究對象，研究材料自然以文物為主，文獻為輔。所謂文物材料除了實物本身，也包含各種表現實物形象的圖畫資料，如

---

<sup>39</sup> 參見(美)蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)著，劉大基等譯：《情感與形式》，頁44。

<sup>40</sup> 同上，頁461。



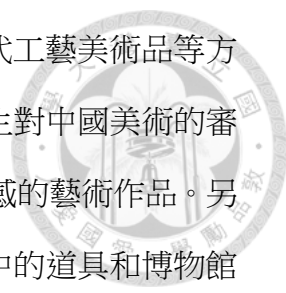
壁畫、畫像磚等等。在論文中，為使讀者能夠切實觀察到古代文物的造形和圖樣，理解自己由此得出的論點，沈從文往往會隨文附上大量文物圖像，實在無法附圖時，他也會在文中寫出相關的圖像名稱，讓有心人可以自行找到圖像進行佐證。例如〈從《不怕鬼的故事》注談到文獻與文物相結合問題〉一文，他在解釋「庭燎」、「金斧木楔」等器物時，就指明這些器物形象在元刻《全相平話五種》插圖和《揭鉢圖》可以找到，並在文章後半部著重強調了文物研究對於理解古代文學及歷史的重要性。另外，沈從文在選取附錄圖像時，除了關注圖中文物的真實性外，也不忘體現該文物在古人生活中的存在方式，以此顯示該物在人類社會文化所反映的思想和情感。例如在〈扇子史話〉(31；54-55)中，他提到在紈扇上加兩小撮鹿尾毛而成的「麈尾扇」，源自魏晉人清談時手執的麈尾，有「領袖群倫」的含意。另外還提到唐代以來多轉變成「圓如滿月」式樣的「團扇」，並引唐人「團扇、團扇，美人並來遮面」、「輕羅小扇撲流螢」等詩句，一面說明扇子功能的擴展，除裝飾之外，尚有遮面、撲螢等其他功用，並以此點出團扇所代表的少女愁思等思想感情。由這些例子看來，他對物質文化的考察，實際上仍然緊貼著人的情感進行探索。這一點本文在第四章討論其物質文化史研究的代表作《中國古代服飾研究》時，會有更詳盡的分析。

### 3. 民族形式的古為今用：「美」的傳遞與創新

細數沈從文後半生涯的工作，便會發現他援助或指導其他單位乃至個人的工作非常多，而且大部分都是志願性的服務，與他在博物館的份內工作並沒有任何關係。沈從文常常為此花去很多個人的時間，有時還因訪客過多而給家人帶來麻煩，<sup>41</sup>但他依然樂此不疲。這類型的指導工作，其實都以輔助當代藝術創作為前提。用他的話說，這是一種「古為今用」的工作，即是以有關傳統物質文化的知識，幫助當代藝術文化的推陳出新。沈從文在這方面的工作主要可分為兩大類，

---

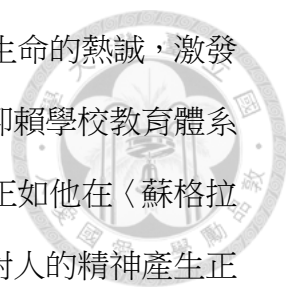
<sup>41</sup> 文革後期，沈家的住房非常緊張，以致他不得不和家人分開住，但為了照顧他的生活，妻子仍時常過來與他同住。因住房只有一間，訪客來時妻子只好避居廊下的小廚房，生活非常不便。參見 1977 年 12 月 2 日沈從文致魏荒弩信，《沈從文全集》第 25 卷，頁 188。



一類針對大專院校的學生，透過編寫教材、提供輔助教學的古代工藝美術品等方式，借助教育的力量，向學生推廣傳統中國藝術文化，提高學生對中國美術的審美經驗，希望他們能夠從中吸收養分，創作出符合民族文化美感的藝術作品。另一類則主要針對社會大眾，藉由日用物品上的花紋、戲劇電影中的道具和博物館中的陳列等群眾時常接觸到的事物，培養群眾欣賞傳統藝術文化的美感，希望這些藝術作品中蘊含的情感力量，能夠打動他們，影響到他們個人的思想感情。

沈從文很看重日常生活中的物品，及戲劇、電影等表演藝術對人民大眾的影響，也非常期望自己有關傳統工藝美術的知識，能夠為這些作品的藝術創新出力。1958年，他一個人帶著故宮和歷史博物館的部分絲綢、刺繡藏品，到南方的織繡生產基地舉辦巡展，意在為當地生產提供適合的民族形式花紋圖案。他深知這些圖案一旦能夠投入生產，影響範圍就不只是學院中的學生，而是更廣大市民百姓。因此回來以後他向領導表示，希望今後能夠到生產竹器、瓷器、漆器等其他工藝的生產基地，繼續策劃此類展出。(28；370)同時，他也呼籲對其他生活必需品，如手帕、頭巾、被面乃至雨傘、面盆等，也進行類似的美化工作，為群眾生產出「價廉物美」的生活產品。(31；356-357)同樣地，他為當時的歷史劇提供服飾、道具、人物形象等資料，也是希望這些作品能夠呈現出真實而具有美感的歷史場景。沈從文在乎這些歷史場景的真實，因為他相信真實的「歷史空氣」能增加作品的藝術效果。人物的思想與其所處時代的歷史文化緊密相連，對當代歷史氣氛的掌握自然有助於塑造劇中的歷史人物，取得更好的藝術效果。沈從文認為歷史劇工作者們應該加強對歷史，特別是物質文化史的學習。他在一篇談論當代歷史劇表演的文章——〈假若我們再演《屈原》〉提到，只有熟悉古代物質文化史，能夠呈現真實歷史氣氛的戲劇導演或演員，方能「從中吸取知識和智慧，情感和力量，把甚麼是『美』也擴大提高到相應要求程度」，產生出更新更好的歷史劇，「給人愛國教育更深刻，美的感受更強烈。」(31；380-381)

檢視沈從文轉業至歷史博物館以後參與的各項工作，絕大部分都與他早期的



美育理想緊密相關，即希望藉由審美情感的教育，喚起國人對生命的熱誠，激發他們尋找抽象的生命意義。而此審美情感的教育，一方面需要仰賴學校教育體系的灌輸，一方面則需要為民眾塑造一個具有美感的生活環境。正如他在〈蘇格拉底談北平所需〉的表達，沈從文相信一個美好的生活環境能夠對人的精神產生正面的影響，所以他後來的物質文化史研究工作，也多以美化國人日常使用的生活物品(如瓷碗、布料、地毯等)為最終目的。只是在中國政局急遽變化的時代，沈從文這種以美育改善人民的思想情感，甚至幻想他們能夠因此自覺改變政治體制的觀點，不免過於理想化，基本上很難有實現的可能性。不過因為他的美育思想涉及到傳統藝術形式的整理和傳承，從而在提倡民族形式的新中國，多少得到一些實踐的機會，只是這些機會仍然具有很多的限制，並不能完全按照他的觀念加以施行。例如他 1960 年就開始著手的中國古代服飾研究工作，因為方法和內容都不太符合當時的「唯物史觀」，博物館並沒有給他足夠的人力完成工作。直到 1963 年因周恩來偶然提到編印中國歷代服飾圖錄贈送國賓的想法，並交代由沈從文主持，博物館才為他安排足夠的人力，完成這項工作。可是該書在脫稿之後，因為文化大革命的爆發而無法出版，沈從文的研究也被迫中斷，可見當代的意識形態和政治形勢，始終限制著他對美育思想的具體實踐。

這種限制在另一方面也暴露出沈從文對傳統藝術文化的提倡，與中共所倡導的對民族形式的學習，有著一定的差距。自 1930 年代以來，中國文藝界最重視對民族藝術形式之傳承與學習的，正是中國共產黨所領導的左翼文藝團體。基於使用文學藝術影響人民大眾的政治目的，左翼文藝作家們極為重視老百姓們喜聞樂見的民間藝術形式，並以之為他們進行思想動員的有力工具。1937 年中日戰爭的爆發，在面對民族國家存亡的生存危機下，中國文藝界對於民族形式的使用，也日益增多，一時之間，中國的傳統藝術似乎得到了復興。這種復興的思潮，一直延續到新中國成立以後。然而仔細觀察中共所提倡的民族形式，與沈從文提倡的傳統藝術文化教育，其實存在著不小的差距。為釐清兩者之間的差異，本文下

一章，將對沈從文與左翼文藝團體的創作觀點和歷史關懷進行分析，以此凸顯沈從文的物質文化史研究在新中國以後的發展困境。





### 第三章

## 從「有情的書寫」到「抽象的抒情」：沈從文的歷史書寫與轉折

#### 一、 世變中對文藝理念的思索

說到近代中國文學與藝術的發展，西方文化的影響，絕對是一個無法忽略的重要因素。自 19 世紀末以來，西方的文藝作品和文化思潮，被大量譯介到中國，為中國的藝術文化發展提供新養分的同時，也對中國傳統的文化價值體系帶來了劇烈的衝擊。在西潮的衝擊下，中國的傳統文化不斷遭到批判與重新估價，民族文化的認同產生了巨大危機。另一方面，西方民族國家的興起，也讓中國的知識分子們產生了強烈的民族國家意識。尤其到了外強入侵的抗日戰爭時期，中國知識份子的民族熱情被普遍激發，作家們在文學藝術的表現，也展現出追求民族化的時代特徵。這段期間，沈從文於昆明積極收購展現當地民族文化的漆器，呼籲文學創作從傳統文藝中吸取養分，希望能夠透過文學改善民族精神等行為表現，都可視為他對當代文藝民族化思潮的思索與回應。

1941 年 5 月 2 日，沈從文在西南聯大國文學會發表題為〈短篇小說〉的演講。在該演講中，他針對短篇小說的內容和形式，中國傳統文藝能提供給短篇小說的養分，以及短篇小說的價值和意義等問題，發表自己的觀點。沈從文從小說創作談到傳統文學藝術的舉動，讓人聯想到當時文藝界有關「民族形式」的熱烈討論。在延安地區，「民族形式」的提倡獲得了中國共產黨的支持和肯定，進而影響到新中國後來的文藝發展方向和文藝政策。對照沈從文在〈短篇小說〉中所呈現的創作理想，以及當時左翼文壇的主流觀點，不但可以釐清兩者之間的異同，更可以彰顯出沈從文的思想特色。面對左翼文藝思想與沈從文創作觀念之間的差異，我們可以探問的是：這些差異是否影響到沈從文後期的書寫工作？又或者說，

在明瞭這些差異存在的情況下，沈從文該如何繼續自己的寫作事業？

進入新中國以後，左翼文學的主張成為文壇主流，在此情況下，沈從文不得不慎重思索，自己的文學事業該如何繼續進行的問題。這一時期沈從文雖然從北京大學轉業到歷史博物館，但他始終無法真正放下自己的創作理念。從一個小說家，轉變為一個歷史研究者，使他對如何了解歷史有了一連串的疑問：歷史應如何書寫？如何呈現？如何對當代產生意義？……尤其在 1951 年，他被安排到四川參加土地改革，置身於歷史變革現場的自覺，更激發了他對這些問題的思考，並在家書中不斷向妻兒述說自己的感想與心得。此外，想要用寫作向家人證明自己的改變，<sup>1</sup>以及親身參與歷史的認知，也讓他重新燃起創作的激情。在家書中他一再告訴家人「有歷史待我用筆來重現」(19；221)，並答應自己的孩子，要為他們「用四川土改事寫些東西，和《李有才板話》一樣的來為人民翻身好好服點務！」(19；134)。

有意思的是，自四川回到北京以後，沈從文確實創作了一篇短篇小說——〈中隊部——川南土改雜記〉(以下簡稱〈中隊部〉)。然而這篇小說的書寫，雖有其歷史意義，但在文學藝術方面，卻遠遠沒有達到沈從文過去的高度。而且就寫作手法而言，沈從文在家書中所提到書寫內容及表現方式，並沒有具體實踐在他的作品之中。換句話說，沈從文所欲表現的歷史內容，與他最後選擇的表現形式之間，存在著一定的差距。為甚麼沈從文沒有在小說中實踐自己的書寫觀念？家書中所吐露的書寫內容，在小說實踐中的落空，與小說表現形式的選擇是否具有關連性？另外這種內容與形式之間的差距，又顯示了沈從文怎樣的思想情感？這些問題的探討，不但有助於我們理解〈中隊部〉在藝術表現上失敗的原因，也將有

---

<sup>1</sup> 談及沈從文後半生的思想行為時，家人對他的影響力非常值得關注。錢理群在討論沈從文的自殺事件時，注意到他在家庭中所感受到的游離感，極度地強化他被隔絕於時代之外的孤立意識，使他終於走上自絕一途。閱讀沈從文在自殺獲救以後所寫的書信和詩歌，如 1949 年 9 月 20 日致張兆和的信(19；54-56)；新體詩〈從悲多汶樂曲所得〉(15；216-224)、〈黃昏和午夜〉(15；225-236)等，我們也不難發現他常提到家人的扶持，所給予他的鼓勵和幫助，讓他找到了繼續生存的動力。有關錢理群的討論，參見氏著：〈一九四九以後的沈從文〉，《一九四九以後—當代文學六十年》(上海：上海文藝，2011)，P110-166。



助於了解沈從文當時在創作上的困境。

針對沈從文面對歷史劇變時，對文學藝術的各種思想觀念和行為實踐的討論，本章主要分三個部分進行。首先，圍繞 1937 年以降有關文學民族化的討論，本章第二節將以沈從文於 1941 年發表的演講〈短篇小說〉為主要文本，對照當時其他主流的文學觀念，分析沈從文的思想特色，以及對他此後文學生涯產生的作用。其次，在本章第三節部分，將結合沈從文在 1950 年代初期的經歷，呈現他在轉業以後所面臨的困境，並探討他選擇堅持留在歷史博物館的原因。最後，在本章的最後兩節，將以沈從文在土改時期的家書和小說為主要文本，探討他所抱持的歷史書寫觀點，以及這些觀點與他的書寫實踐之間的落差，並進一步藉由對這些落差的討論，指出造成沈從文書寫困境的根本原因，在於當代的文藝政策對文學的強力干預。

## 二、文學藝術之情感和形式的探問

1937 年 7 月中日戰爭正式全面爆發，中國進入了艱苦困難的抗戰時期，政治社會發生了極大的變動。由於中方在戰爭中接連失利，北京的各個文化部門不得不遷往中國西南地區，沈從文也因公隨行，最終於 1938 年落腳昆明。(附卷；21-24) 戰爭期間，中國的政治區域因不同勢力的佔據，而被劃分為國民黨統治的國統區、共產黨的掌控的解放區、日軍佔領的淪陷區，以及隸屬於租界的上海「孤島」區。其中沈從文身處的昆明，正是國統區。1938 年，北京大學、清華大學與南開大學在昆明組成西南聯合大學，昆明一時成為人文薈集的戰時思想文化基地。

在戰爭氛圍的影響下，無論是身處國統區或解放區的當代作家們，民族意識紛紛覺醒，進而對文學如何表現民族精神，體現中國氣派，以及是否該使用民族形式，何謂民族形式等問題，展開了熱烈的討論。其中又以有關民族形式的討論因為參與的人數最多，涉及的範圍最廣，影響也最為深遠。身處在國統區文化中心的沈從文，雖然沒有直接針對民族形式發表過文章，從他當時幾篇討論文學形

式與功能的文章中，還是可以看出他對這次討論的觀點。

有關「民族形式」的討論，一開始的時候，其實是圍繞所謂「舊形式」，也就是傳統的民間文藝形式進行開展。早在抗日戰爭未全面爆發以前，國民黨和共產黨為了對民眾宣傳政治，爭相進行文藝通俗化、大眾化的工作，左右兩派都開始注意到舊文學形式對民眾的巨大吸引力。<sup>2</sup>只是在當時，無論是左派的「文藝大眾化運動」，還是右派的「通俗文藝運動」，都沒有像 1937 年抗日戰爭全面爆發之後，由中華全國文藝界抗敵協會所提出的「文章入伍，文章下鄉」口號那樣，<sup>3</sup>引起整個文壇的廣泛關注與回應。在戰爭氛圍的影響下，利用文藝作品發動民眾參與抗戰，便成為多數作家們所關心的問題。考量到當時民眾通俗化的文學趣味，以民眾所熟悉的舊文藝形式進行創作的主張，得到許多文人的贊同。

田漢在 1938 年 5 月於中華全國文藝界抗敵協會召開的「怎樣編制士兵通俗讀物座談會」上，發言道：「因為當前的政治任務是在爭取最廣大的群眾來參加抗日，所以藝術作品也必須採取為大眾所最熟悉的形式。」<sup>4</sup>茅盾也認為：「為了抗戰的利益，應該把大眾能不能接受作為第一義，而把藝術形式之是否『高雅』作為第二義」。<sup>5</sup>茅盾的說法，顯現出抗戰第一、文學第二的實用主義觀念，基本上代表了當時許多實踐「舊瓶裝新酒」的文藝作家，如老舍、田漢等人的觀點。雖然在他們心目中，舊文藝形式的藝術高度不如新文藝形式，但為了宣傳抗戰，他們寧願犧牲文學之藝術性，將就使用更具宣傳效果的舊文藝形式。基於這樣的觀

---

<sup>2</sup> 1931 年 11 月，由中共領導的「中國左翼作家聯盟」，正式提出以文藝大眾化為發展方向，利用舊形式的問題，也很快被提出討論。參見錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年（修訂本）》（北京：北京大學，1998），頁 198。作為回應，國民黨中央宣傳委員會於 1932 年 8 月制訂了〈通俗文藝運動計畫書〉，要求在各地利用話劇、歌謠、繪畫等民間通俗文藝，向民眾進行思想文化教育。參見倪偉：《國族想像與國家統治：1928-1949 年國民黨的文藝政策及文學運動》（台北：人間，2011），頁 246-266。

<sup>3</sup> 「中華全國文藝界抗敵協會」簡稱「文協」，成立於 1938 年，目的在團結全國文藝界一同抵抗日本的侵略，參與者除了國共兩黨作家和藝術家外，還有許多無黨派的文藝人士。參見倪偉：《國族想像與國家統治：1928-1949 年國民黨的文藝政策及文學運動》，頁 307-308。

<sup>4</sup> 轉引自倪偉：《國族想像與國家統治：1928-1949 年國民黨的文藝政策及文學運動》，頁 315。

<sup>5</sup> 同上。

念，老舍、田漢等人，身體力行地創作了諸如《三四一》<sup>6</sup>、《新雁門關》、《江漢漁歌》、《岳飛》<sup>7</sup>等「舊瓶裝新酒」的文藝作品。但是對這股利用舊形式進行創作的文藝熱潮，也有人站在以新文學為本位的啟蒙主義立場，認為此舉會影響到新文學的正當性地位，從而對「舊瓶裝新酒」的創作方式提出批評。其中以知名的左翼文人團體「七月」社的批評，最為有力。該團體中的大部分成員，都認為利用舊形式寫出來的作品，較新形式的作品粗淺、低級，無法提高大眾文化水準。為了宣傳抗戰而鼓吹舊形式的寫作，「以為民眾只能接受低級的東西」，等於將「啟蒙運動卑俗化」，是「狹義的功利主義」，並不能起到啟蒙教育民眾的真實效果。

8

圍繞著「舊瓶裝新酒」的議題，文壇上展開了一場爭論。但這個原本只是一場與文藝表現形式有關的爭論，卻因為國共兩黨不同政治勢力的介入而變得複雜。為了編印出版所謂「舊瓶裝新酒」，也就是使用舊文藝形式表現新抗日內容的通俗文藝作品，國民黨教育部甚至專門為此成立了一個通俗讀物編印社。<sup>9</sup>為了和國民黨爭奪話語權，同時也為了「獲得共產主義內部的民族自主性」，「擺脫共產國際的支配」，<sup>10</sup>中國共產黨也在 1938 年提出了「民族形式」的文藝創作口號。

1938 年 10 月，毛澤東基於民族主義的立場，提出「以新鮮活潑的、為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派」，創造「民族形式」的新主張。<sup>11</sup>中國共產黨的宣傳部門，聯想到當時文壇正備受關注的「舊形式」，立即將之與大眾文學相結合，有意識地將毛澤東所提出的「民族形式」等同於「舊形式」，使「舊

---

<sup>6</sup> 《三四一》是老舍在 1938 年於重慶出版的集子，收錄了他創作的三篇大鼓詞，四出二簧戲，和一篇章回小說。參見氏著：〈我怎樣寫通俗文藝〉，《老舍文集》第 15 卷(北京：人民文學出版社，1990)，頁 218-221。

<sup>7</sup> 《新雁門關》、《江漢漁歌》、《岳飛》等，均是田漢在抗日戰爭期間，為號召群眾參與抗戰而創作的戲曲劇本。

<sup>8</sup> 胡風語。出自「七月」社於 1938 年 4 月 26 日舉辦的「宣傳·文學·舊形式的利用」座談會紀錄，刊載於《七月》第 3 集第 1 期，頁 2-8。

<sup>9</sup> 同上，頁 317。

<sup>10</sup> 汪暉：《亞洲視野：中國歷史的敘述》(香港：牛津大學出版社，2010)，頁 241。

<sup>11</sup> 毛澤東：〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉，《毛澤東選集》第 2 卷(北京：人民出版社，1991)，頁 534。

形式」承擔了「民族認同」的符號意義。<sup>12</sup>中共宣傳部門的官員認為，五四以來的新文學在內容和形式上都主要受到外來的影響，忽略了中國舊有文藝形式的意義，主張利用舊形式來創造中國的「民族形式」，並將之定位為「文藝發展上(或民族新文藝建立上)的基本問題。」<sup>13</sup>研究者認為，後來在國統區和解放區展開的有關「民族形式」的論爭，正是中國共產黨「有計劃、有領導地開展的一場全國性的文藝運動」。<sup>14</sup>透過這樣的方式，中國共產黨成功地將「民族化」與「大眾化」的概念融為一體，將中國傳統的文藝表現形式，收編到普羅文學或無產階級文學的大纛之下，使「民族形式」這一詞彙，染上了濃厚的政治色彩。

不過正如「民族形式」一詞著重於文藝表現形式那樣，中共官方雖然基於「中國老百姓喜聞樂見」的功利性目的，而提倡傳統民間文藝形式，但在內容方面，卻主張以強調革命的「新民主主義」為主要內容。在奠定了中共文藝政策的〈在延安文藝座談會上的講話〉中，毛澤東明確界定當代的中國新文化「是無產階級領導的人民大眾的反帝反封建的文化。」並進一步指示文藝工作者，要透過舊形式與新內容結合的方式，創造他所定義的新文化。「舊形式到了我們手裡，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的為人民服務的東西了。」<sup>15</sup>這種在舊形式中填入新內容以創造新文化的觀念，始終貫穿於此後毛澤東時代的中國文藝政策。新中國成立以後，中國的文藝界在毛澤東的號召下喊出的「新民歌運動」<sup>16</sup>、「古為今用」方針<sup>17</sup>等種種口號，均可視為這種創作思想的延續。

<sup>12</sup> 以上有關「民族形式」與「舊形式」的相關討論，參見石珍鳳：〈從「舊形式」到「民族形式」——文藝「民族形式」運動發起過程探略〉，《西南民族大學學報》(人文社科版)2006年第3期，頁45-50。

<sup>13</sup> 艾思奇：〈舊形式運用的基本原則〉，收入徐迺翔編：《文學的「民族形式」討論資料》(北京：知識產權出版社，2010)，頁13。艾氏時為中共中央宣傳部文化工作委員會秘書長。

<sup>14</sup> 石珍鳳：〈從「舊形式」到「民族形式」——文藝「民族形式」運動發起過程探略〉，頁45。

<sup>15</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》第3卷，頁855。

<sup>16</sup> 所謂「新民歌運動」，是指1958--1959年間，中國各地在毛澤東指示當代新詩應學習民歌和古典詩的背景下，興起的全民蒐集、創作新民歌的熱潮，可視為一次具有政治意味的文藝運動。有關該運動的開展情形，可參見洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁105-109。

<sup>17</sup> 上世紀50年代開始，中國學術界針對是否繼承傳統文化，以及如何繼承等問題，提出了「古為今用」的說法，並引發了大量討論。毛澤東在〈在延安文藝座談會上的講話〉、〈論聯合政府〉等演講或報告中，也一再提到類似的說法，並於1964年正式提出文藝「古為今用」的指示，在文藝界，特別是戲曲界產生了重大效應。有關毛澤東「古為今用」說法的提出過程，可

可是就美學的觀點而言，文學藝術的表現形式，同樣表達了一定的思想感情。<sup>18</sup>沒有釐清這些文藝表現形式背後所蘊含的思想情感，而盲目套用這些形式，很可能會使創作者欲表達的情感內容，與形式本身所蘊含的思想情感產生落差、矛盾，從而影響到該作品的藝術高度。作品由於內容和形式的落差而產生的藝術上的失敗，用沈從文討論小說藝術的話語來說，就是作品在藝術上處理得不夠「恰當」。沈從文認為所謂小說，除了內容上必須包含「人事」與「夢」，即真實與想像兩種成分之外，還需要「用語言文字來好好裝飾剪裁，處理得極其恰當，方可望成為一個小說。」(16；493)又說：「作品的成功條件，就完全從這種『恰當』產生。」(16；493)可見「恰當」，是沈從文用以描述文字作品藝術高度的詞彙。而這樣的藝術高度，又必須經由作品的內容(即所謂「現實」與「夢」的部分)與形式(即語言文字的部分)的和諧分配，方能夠產生。

以上這些觀點，是沈從文於 1941 年 5 月 2 日在西南聯大國文學會的演講〈短篇小說〉中提到的概念。演講中，沈從文主要針對短篇小說的社會功用發表意見。他認為短篇小說可以教育讀者的人格、啟發民族的感情，讓整個民族在面對憂患時，能夠「永遠不灰心，不喪氣，增加抵抗憂患的韌性，以及翻身的信心」(16；507)。沈從文的這個觀點，顯然是有感於當時中國飽受日本入侵的民族憂患而發，有著非常強烈的現實針對性。可見沈從文在抗日戰爭時期，並沒有如後來左翼作家所批評的那樣，高唱著文學「與抗戰無關」的論調，<sup>19</sup>只是他對文學之社會功能的見解，與左翼作家具有很大的差異。

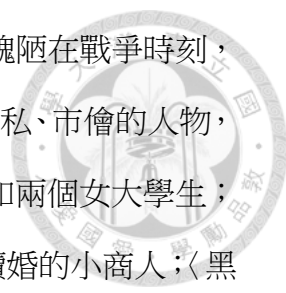
抗日戰爭的爆發，讓中國的政治社會陷入混亂失序的狀態。在這國難當頭的

---

參考杜桂萍、姜麗華：〈對《琵琶記》、曹操討論的反思—特定政治文化大背景下學科性格表現之二〉，收入劉敬圻主編：《20 世紀中國古典文學學科通志》第 3 卷(濟南：山東教育，2012)，頁 608-610。

<sup>18</sup> 符號論美學家蘇珊·郎格認為藝術形式，是「一種人類情感的描繪性表現，它反映著難於言表從而無法確認的感覺形式。」參見(美)蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)著，劉大基等譯：《情感與形式》，頁 50。

<sup>19</sup> 郭沫若：〈斥反動文藝〉(1948)，收入劉洪濤、楊瑞仁編：《沈從文研究資料(上)》(天津：天津人民出版社，2006)，頁 289。



時刻，沈從文卻注意到許多人只忙著照顧自己的私利，人性的醜陋在戰爭時刻，更被放大彰顯。在這時期文章當中，沈從文的筆下常出現一些自私、市儈的人物，如〈燭虛〉中受過高等教育，但精神十分墮落的三位貴婦太太和兩個女大學生；〈綠魘〉中在滇緬公路發了點財，太太因生產死去不久就急著續婚的小商人；〈黑魘〉中一心想著進城嫁個穿黑洋服上海人的女用人張嫂等等。沈從文對這些人物的描述，夾雜在他對昆明鄉間怡人的自然風景、動盪的時代背景和小人物們的悲慘遭遇(如〈綠魘〉中老少死亡相繼的鄉村、被生活折磨得發瘋的小香等)之敘述中，更對照出那些自私、市儈者在精神上的齷齪、愚昧與殘忍。針對這些現象，他在〈白魘〉中如此形容昆明：「天時地利人和條件具備，然而鄉村本來的素樸單純，與城市習氣作成的貪污複雜，卻產生一個強烈明顯對照，使人十分痛苦。」(16；159)黑暗的人心世道，讓沈從文意識到想要從根本上改變中國當前的困境，必須從改善人心、人性，讓人「從書本上接受一個健康堅實的做人原則」開始作起，這就需要創作者們「從文學上重新努力」。(16；160)

至於讀者如何「從書本上接受一個健康堅實的做人原則」，沈從文主要希望借助的，是文學作品的藝術性。〈短篇小說〉以沈從文對短篇小說的定義為開端，沿用了此前他在聯大國文學會的另一次演講，〈小說作者和讀者〉中已提出過的說法，認為小說乃是「用文字很恰當記錄下來的人事。」(12；65、16；493)之所以如此定義小說，是因為他想要強調小說的「恰當」，也就是小說所具有的藝術性。而此藝術性，又是他認為小說能夠教育讀者人格、啟發民族情感、產生社會功能的關鍵原因。對沈從文而言，一個好的藝術品，應該具真善美三種價值於一身。他在〈短篇小說〉中說道：「我們得承認，一個好的文學作品，照例會使人覺得在真美感覺以外，還有一種引人『向善』的力量。」(16；493)並認為這種力量能夠「把生命引導到一個崇高理想上去。」(16；494)這種生命的崇高理想，也就是他在〈美與愛〉中所提到的生命神性。<sup>20</sup>在〈小說作者和讀者〉中，他也說：

---

<sup>20</sup> 有關沈從文對生命神性的認識，請見本文第二章〈美育與民族重造：沈從文的轉業動機〉。

「文字作品上的真美善條件，便完全從這種恰當產生。」(12；66)基於這樣的觀念，沈從文所提出的小說社會功能，乃建立在作品的藝術成就上，也就是建立在作品的形式與內容之和諧分配上，而與將作品內容的政治正確性放在首位的國共兩黨產生差別。

1937年，國民黨中央文化事業計畫委員會制定了一份〈民眾讀物改進方案〉。由該方案可見，國民政府將民眾讀物視為「訓練民眾之有效工具」，因此他們最在乎這些讀物在思想上的二元性，即這些讀物必須以「三民主義為唯一出發點，不許有其他思想存在其間。」<sup>21</sup>沈從文最在乎的藝術性，反倒被列在此二元性之後。同樣在毛澤東於1942年發表的〈在延安文藝座談會上的講話〉中，也提出「一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的說法」，<sup>22</sup>將作品的藝術性納在政治性之下。可見兩黨儘管在意識形態上有所不同，但對於文藝的理解和認識卻相當一致，最重視的都是作品的政治性，而非藝術性。為了廣泛地宣傳自己的政治主張，達到政治動員的目的，國共兩黨都想到利用民眾熟悉並喜愛的傳統文藝形式。但這些傳統形式在填入他們所主張的政治內容之後，其藝術性是否能夠保持，對兩黨而言，都是次要的問題。

但是對於沈從文而言，一件作品若沒有藝術性可言，就不能夠真正產生動人的效果，就不能夠引人向善，更經不起時間的考驗。在〈小說作者和讀者〉中，他說過：「只看看歷史上絕大多數說教作品的失敗，即可明白把作品有意裝入一種教義，永遠是一種動人的理論，見諸實行並不成功。」(12；66)然而文藝作品的藝術性，何以具有如此大的感染能力，甚至能夠跨越時間的距離，感動不同的觀眾或讀者？沈從文對此沒有進行過直接明瞭的解說，但從他在其中所描繪的創作者接近藝術的過程，可以體會到他所重視的作品之藝術感染力，最主要還是來自創作者個人展現於作品中的情感，或者說是生命神性。而此情感或生命神性，

<sup>21</sup> 轉引自倪偉：《國族想像與國家統治：1928-1949年國民黨的文藝政策及文學運動》，頁257。

<sup>22</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》第3卷，頁865。

又如他在〈美與愛〉中所談的那樣，是可以經由對「美」的信仰和追求，獲得提高，因而也是可以後天習得的。

在〈短篇小說〉的後半段，在談完了小說的藝術成就所能產生的社會價值和意義之後，沈從文就提到小說作者們，可以透過對中國傳統藝術作品的學習，提高自己個人生命的深度，同時也增加作品的深度。不過他希望大家從傳統藝術作品學習的，並不只是作品的形式或內容，而是創作者們在作品中所展現的共通的「藝術空氣」和「心理習慣」，以及在此共通點下，不同創作者所呈現的個人「風格」和「性格」。沈從文這裡所言的「藝術空氣」和「心理習慣」，我們或可稱之為「民族文化特色」。他希望當代的藝術創作，能夠在此「傳統藝術空氣心理習慣」的框架中，展現出自己的個人特色。

藝術品之真正價值，差不多全在於那個作品的**風格和性格**的獨創上。從材料方面言，天然限制永遠存在，**從形式方面言，又有個社會習慣限制**。然而一個優秀作家，卻能夠於限制中運用「巧思」，見出「**風格**」和「**性格**」。說誇張一點，**即是作者的人格**……作者在小小作品中，也一例注入崇高的理想，濃厚的感情，安排的恰到好處時，即一塊頑石，一把線，一片淡墨，一些竹頭木屑的拼合，也見出**生命洋溢**。這點**創造的心**，就正是民族品德優美偉大的另一面。(16；503；黑體為引者所強調)

引文第二句所謂形式方面的「社會習慣限制」，指的應該就是前文所提到的「傳統藝術空氣心理習慣」的限制，也就是所謂「民族文化特色」。沈從文希望創作者們，能夠在這些限制中展現出自己的風格特色，事實上是希望他們的作品，既追求民族性，又具備個人性，並將此追求個人風格的「創造的心」，也視為「民族品德優美偉大的另一面。」

由此觀察沈從文對傳統民間文藝的關注，並不像國共兩黨那樣之聚焦於「形式」，而是「形式」背後所蘊含的民族文化特色。在此民族文化特色中，除了傳



統「藝術空氣心理習慣」外，還包含了不同創作者在此傳統限制下，對展現個人性格的共同追求。我們可以注意到，沈從文所看重的這些心理習慣、個人性格，其實都指向了人類的思想情感，說得更確切一點，是人類的審美感情。他希望當代作品所體現的民族特色，也出自於這些審美感情。因此我們也可以說，沈從文關注的傳統文學藝術，既不僅止於它們的形式，更不限於它們的內容，而是這些形式與內容賴以出現的，創作者必須具備的情感和心智。

就符號論美學的觀點看來，所有的藝術，都是「人類情感的符號形式的創造」。<sup>23</sup>蘇珊·郎格在討論這個觀念時，曾特別強調這種符號形式的形成，「是運用人的最大概念能力——想像力來羅致他最精湛的技藝的創造過程。……只有象徵情感的作品實現，哪怕以最典型的前後關係和方式來進行，方能算得上是『創造的』。」<sup>24</sup>也就是說，藝術是人類表達抽象情感的具象化形式，而這種表達需要透過人類的想像能力，讓抽象的情感與具象的形式產生對應、連結的關係。簡而言之，藝術的形式必須能夠象徵人類的感情。在此前提下，蘇珊·郎格認為，人們在欣賞藝術時，藝術品能夠將想像形式和情感形式一起呈現，從而使之「具有一種啟示力量，並能激勵一種在理智上感到深刻滿足的情感」。<sup>25</sup>這種啟示力量，也就是藝術品之所以能夠引人「向善」的最大原因。

以符號論美學的觀點來理解沈從文對藝術的見解，則沈從文在引文中的「巧思」、「創造的心」，其實就是蘇珊·郎格所提到的「想像形式」，而「作者的人格」、作品中洋溢的「生命」，也就對應到蘇珊·郎格所謂的「情感形式」。一件藝術品作為結合了想像形式與情感形式的「符號形式」，其藝術成就或者說其啟示力量的高低，顯然不是單憑想像或情感能夠獲得，而需要兩者兼具。不過作為創作者而言，沈從文以為，他最需要具備的乃是「情感」，乃是「生命神性」。在〈短篇小說〉中，沈從文寫道：

<sup>23</sup> (美)蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)著，劉大基等譯：《情感與形式》，頁 51。

<sup>24</sup> 同上，頁 51-52。

<sup>25</sup> 同上，頁 461。

一切藝術都容許作者注入一種詩的抒情，短篇小說也不例外。由於對詩的認識，將使一個小說作者對於文字性能具特殊敏感，因之產生選擇語言文字的耐心。對於人性的智愚賢否、義利取捨形式之不同，也必同樣具有特殊敏感，因之能從一般平凡哀樂得失景象上，觸著所謂「人生」。(16；505)

將「詩的抒情」視為短篇小說，乃至一切藝術創作的基礎點，可見沈從文對於創作者主體情感的重視。但是我們也不能忽略沈從文在以情感為基礎的前提下，所提到的創作者為創作選擇語言文字表達人生哀樂，即透過具體語言文字等材料，將抽象的想像形式和情感形式付諸具象的創作過程。換言之，一篇小說的成功，最終還是需要借助外在的文字形式與內在的情感內容的完美結合。所以沈從文追求的民族化的文藝創作，從傳統文藝作品中借鑑的，就不僅是國黨所強調的表現形式，還必須包含作品中所體現審美情感。而他希望在作品中所表現的民族特色，也就不必然呈顯於表現形式，只須體現於作品的形式與內容的結合狀態之中。

沈從文呼籲創作者從傳統文學藝術中學習民族文化特色，但又聚焦於作品所蘊含之審美情感的觀念，自然讓他無法認同國共兩黨基於政治宣傳的目的而套用舊文藝形式。他認為這種令文藝為政治服務，為迎合政策而進行創作的現象，因為作品失去了詩的抒情，從而也失去了真正能感動人、引人向善的藝術魅力。抱持著這樣的想法，沈從文在抗日戰爭期間，時常發表文章宣揚文藝應遠離商業與政治的觀念，並因此引來左翼作家如郭沫若的批判。<sup>26</sup>從這一點，可以看出沈與左派作家儘管都看重傳統文藝，但在出發點和立基點上，卻有著根本上的差別。這樣的差別除了讓沈從文在文學上一直遭到左翼作家們的批判之外，也讓他在進入新中國以後，從物質文化史研究時，因為不被主流接受和理解，遭遇到不少困難和挫折。可是相較於沈從文所面臨的文學上的困境，在物質文化史研究遇到的阻力，畢竟還是少些。這也是為何沈從文在自己的後半生涯，大部分成就都來

---

<sup>26</sup> 有關沈從文與左翼作家們在當時針對作家從政之議題所形成的爭論，可參見朱汝曠：《中國現代文學爭議概述》(台北：秀威，2011)，頁 177-187。

自於文化史研究，文學創作方面卻少有成果的最主要的原因。



### 三、 選擇文物的動機

伴隨著左翼文人的猛烈批判，沈從文的文學事業在進入新中國之後，就遇到了前所未有的困境。困境產生的最主要原因，來自於官方意識形態對於文學的規範，與沈從文創作思想之間的巨大差距。1949年以後，新中國在中共政權的統治下，所有與藝術、文化相關的政策，基本上均以毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉為主要綱領。在毛澤東以「社會主義的現實主義」的藝術方法，<sup>27</sup>為工農兵群體服務的文藝指示下，新中國的文藝創作，不僅在題材或內容上受到政治的影響和干涉，就連藝術風格，也產生了被要求和被規範的情形。

有文學史論述當時的文藝規範，包括：

必須主要寫工農兵生活，注重塑造先進人物和英雄典型；必須主要寫生活的「光明面」，「以歌頌為主」；必須揭示「歷史本質」，表現生活的「客觀規律」，樂觀主義地展示歷史發展的前景；語言、形式必須易懂、明朗，反對晦澀朦朧；文學批評必須堅持「政治標準第一，藝術標準第二」；……<sup>28</sup>

其中所提到的「歷史本質」、「生活的『客觀規律』」等觀念，似乎承續了寫實主義要求書寫現實的文藝理念。然而在「社會主義現實主義」的創作觀念中，批評家指出，他們所追求的「現實」，「是一種動態的、向前看的現實，而不是一種反映目前生活的客觀存在」。<sup>29</sup>換句話說，作家筆下的社會面貌，必須以它應然的面貌出現，而非以實然的面貌存在。在此情況下，作家是否能夠如毛澤東所言「用辯證唯物論和歷史唯物論的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術」，<sup>30</sup>就變成影響他是否能夠描繪社會應有面貌的關鍵條件。尤其那些以「革命歷史」為題

<sup>27</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 867。

<sup>28</sup> 洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 23。

<sup>29</sup> 陳順馨：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》(合肥：安徽教育出版社，2000)，頁 409。

<sup>30</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 874。

材的文藝創作，因為在政治上具有確立政權合法性，向民眾傳遞意識形態規範等功能，在新中國成立初期不但積極提倡，<sup>31</sup>作品的歷史「真實性」和是否反映歷史「本質」等方面，也特別受到嚴密的關注。甚至對涉足此一題材書寫的創作者之「資格」和「條件」，都有非常嚴格的要求。<sup>32</sup>像沈從文這樣具有「反動」傾向的文藝創作者，想要書寫這方面的題材，難免會受到一些人的否定和質疑。

另外在語言、形式方面易懂、明朗的要求，其實也延續了此前左翼文學「大眾化」的觀點。與「大眾化」時常並提的「舊形式」，也自然成為當代追求「民族形式」創作者自覺挪用的文藝形式。當時的許多革命歷史小說，如《鐵道游擊隊》(1954)、《林海雪原》(1957)、《紅旗譜》(1957)、《紅日》(1957)等作品，在敘事形態基本上都沿用了古典章回體通俗小說的兩種類型，即英雄傳奇和歷史演義。<sup>33</sup>除了文學之外，繪畫、雕塑、建築等其他傳統藝術形式，也在新中國成立後被官方有意識地進行推動，成立了「民族美術研究委員會」、「國畫研究所」(後改名為「民族美術研究所」)等研究機構，試圖「改進和發展中國古典的繪畫藝術的形式，使之和新的創造任務相適合。」<sup>34</sup>官方對「民族形式」的提倡和推動，讓沈從文感覺到自己長期以來所關懷的，中國傳統藝術文化的教育問題，有了實踐的可能性。而他在歷史博物館的工作，也讓他意識到，藉由物質文化勾勒歷史，不但是一種參與歷史敘述的可行之道，而且還能夠為當代的文藝創作和物質生產提供資源。

在一份交代自己為何不離開歷史博物館的文件當中，沈從文提到自己之所以

---

<sup>31</sup> 當代講述「歷史」的文藝創作，包含小說、散文、詩歌、電影、戲劇等各種藝術形式。在新中國至文革以前的文藝創作中，這一類型的創作，無論在份量和位置上，都讓人難以忽視。參見洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 155-157。

<sup>32</sup> 同上。

<sup>33</sup> 賀桂梅的研究指出這些講述當代革命歷史的革命小說，與講述古典王朝國家的古典小說，「從講述主體、虛實關係、敘事形態、主流與民間的分野這樣四個共有的層面來看」，「都具有引人注目的內在同構性」。參見氏著：〈1940-1960 年代革命通俗小說的敘事分析〉，《中國現代文學研究叢刊》2014 年第 8 期，頁 64。

<sup>34</sup> 周揚：〈為創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，轉引自鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化(1875-1976)》，頁 250。

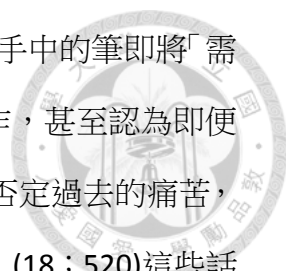
堅持留下的原因之一，是因為覺得自己的研究工作「對新的歷史科學研究領域寬闊無邊」(27；247)。也就是說，他相信這份工作可以開拓一個新的歷史研究領域，為當代的歷史研究提供一個新的視野。新中國成立以後，歷史研究因為和其他文化和文學藝術一樣，被要求從屬於政治，因此建國後三十年間的歷史研究，基本上以「滿足當時當地政治要求、感應當時當地政治形勢」為主要潮流。<sup>35</sup>沈從文所致力於與日用物品相關的物質文化史研究，可以說為當代的歷史研究，提供了另一種認識古人歷史生活的新興視野。被譽為 20 世紀中國社會生活史研究先驅之一的歷史學家黃現璠，就曾經提到自己之所以投入古代生活史的研究，與沈從文給他的「刺激」有所關連。

黃現璠曾在文章中提到自己雖早有研究生活史的想法，卻一直未進行專門的研究。直至上世紀 50 年代，黃在一個場合偶遇沈從文，得知其受周恩來所託進行中國古代服飾的研究，「頗受刺激」，乃興起「這年頭文學家都開始敢寫專業化歷史著作了，『文史』還未分家，精神可敬，勇氣可嘉，我輩豈能落後於人」的想法，趕緊投入生活史研究之中。<sup>36</sup>黃現璠的這段話，顯示沈從文的研究對中國古代生活史研究的開展，起到一定激勵作用的同時，也顯示出沈的學術地位，在專業歷史學家如黃現璠眼中，多少有些邊緣。沈從文在歷史博物館的領導和同事們，也多抱持著與黃現璠相似的觀點，覺得沈從文的轉行不過是為了避風，「文物界有無沈先生沒關係。」<sup>37</sup>敏感的沈從文，自然也從同事們的日常相處中感覺到這一點。他在博物館中所提的建議或計劃，似乎也得不到館中領導和同事們的理解和重視。以致他曾在日記中寫下「這些事本不是我應想的，我說的都不免是空話。」之類的喪氣話，甚至曾有調離博物館的念頭出現。(19；362)而沈從文對自己文學事業的難以忘懷，或許也是他萌生這種念頭的原因之一。

<sup>35</sup> 王學典：《二十世紀後半期中國史學主潮》(濟南：山東大學出版社，1998)，頁 15。

<sup>36</sup> 參見黃現璠著，甘文傑整理：〈試論「中國生活學」的構建〉，《廣西社會科學》2007 年第 3 期，頁 2。

<sup>37</sup> 陳徒手：〈午門城下的沈從文〉，《人有病 天知否：1949 年後中國文壇紀實》，頁 32。



雖然早在 1948 年國共易幟前夕，沈從文就已經強烈預感到手中的筆即將「需要作一回嚴重檢討」，但是他在當時並沒有想到要因此放棄寫作，甚至認為即便檢討結果，「有對於自己過去作完全否定情形，也應分擔當這個否定過去的痛苦，來重新邁步。有些事自然不易習慣，有些事終可望慢慢學好。」(18；520)這些話雖然是對他人所說，但顯然也是他當時對自己文學事業的想法。只是他當時沒有想到，在真正面對激烈的批評和檢討時，擔當著否定過去的痛苦重新邁步，竟是如此困難的一件事情。隨著 1949 年中共新政權的建立，沈從文也很快地面臨到預料中的「檢討」。雖然曾因左派文壇對他的集體「檢討」而感受到沉重的壓力，甚至選擇以自殺逃避一切，但沈從文的可貴之處在於，他在自殺獲救之後，真的像他當年所說的那樣，選擇擔當著否定過去的痛苦，努力調整自己，試圖重新往前邁進。工作上的不愉快氛圍，以及對文學事業的牽掛，使沈從文初到博物館的頭幾年，投入於創作的熱心，更甚於他的研究事業。<sup>38</sup>

1953 年，沈從文的文學事業出現了一個轉機。這個轉機讓他有機會再次選擇留在歷史博物館，或是回到作家行列。該年 9 月，沈從文在一個官方場合被毛澤東、周恩來等中共領導接見。毛澤東在當時曾勉勵他「再寫幾年小說」。此後，當時任中共中央宣傳部副部長的胡喬木即寫信給他，表示願意安排他重返文學創作崗位。但就在該年 3 月的日記中，還寫下「可能調出去對於這裏大家為有益，對事也有益。」(19；362)的沈從文，卻反而決定拒絕官方的好意，繼續留在歷史博物館工作。之所以會下這樣的決定，或許跟他在同一年收到開明書店的通知，告訴他「因作品業已過時，所有已印未印書稿及紙型，均奉命銷毀。」以及從香

---

<sup>38</sup> 就目前所見沈從文有關物質文化史的書寫看來，相對於未曾進入歷史博物館前的 1948-1949 年，他在 1950-1953 年之間的書寫少了很多，基本上只有幾篇與玉工藝相關的文章，現已被編入《沈從文全集》第 28 卷。可見這個問題的主要來源，應該不是他因為對新工作不熟悉。事實上在進入歷史博物館以前，沈從文就已經在為北大的博物館專修科學生教授陶瓷史課程，並為此親自編寫參考書：《中國陶瓷史》，因此對工藝美術史的研究和書寫並不陌生。《沈從文全集》的編者認為，沈從文在 1950 年代初期的研究，由於參加革大學習、土改工作隊、「五反」工作組等政治任務而時斷時續。(28；2)但有趣的是，就在這些忙碌的政治工作中，沈從文卻抽空寫下了《老同志》、《中隊部》等小說，其中《老同志》還多次易稿，可見他對小說創作所投注的熱心。

港媒體獲知，「台灣當局也因政治原因，明令禁止出版他的一切作品。」<sup>39</sup>的事件有關。筆者以為，正是因為接受到國共雙方否定他前期作品的信息，沈從文才真正決定將自己的主要心力，從文學創作，轉移到物質文化史研究和書寫工作。雖然此後他還是偶爾萌發創作的念頭，但他始終沒有再像前期一般專注於其中。甚至有一次作家協會安排他到青島休養，以便進行創作時，他在休養期間，為景德鎮陶瓷研究所審校了《中國的瓷器》書稿，擬寫的長篇小說卻反而沒有寫。<sup>40</sup>

除了焚稿事件之外，沈從文之所以在 1953 年之後，將重心放在物質文化史書寫的另一個重要原因，是因為他意識到，在當時的文藝規範下，自己想要書寫的歷史，在文學領域內根本難以實踐。沈從文對歷史書寫的思考，以他在四川參加土改時所寫的家書中的表達，最為豐富，也最為清晰。在下一節文章中，本文即嘗試透過對這些家書中所談到的相關論點的梳理，勾勒出沈從文對歷史書寫的具體想法和觀念。

#### 四、「有情」視角下的歷史真實

1951 年 10 月 25 日，沈從文與北京的一大群知識分子一起，啟程到四川的農村地區參加土地改革。土地改革是中共獲得中國政權之後，在全國發動的第一場大規模運動。運動的基本內容，是「沒收地主階級的土地，分配給無地少地的農民。」也就是將「封建剝削的土地所有制改變為農民的land所有制。」<sup>41</sup>歷史學家黃仁宇指出，透過這場運動，「毛澤東和共產黨賦予中國一個全新的下層結構。」並將之形容為「人類有史以來規模最大的財產重分配和集體化」，<sup>42</sup>可見這場運動在中國歷史上的重要意義。能夠參與這項歷史性的活動，對於生長於鄉下，並長期關懷鄉間小老百姓生活的沈從文而言，內心的感觸非常深刻。他清楚地意

<sup>39</sup> 沈虎雛：《沈從文年表簡編》(附卷；47)。

<sup>40</sup> 同上，頁 57。

<sup>41</sup> 劉少奇：〈關於土地改革問題的報告〉，《劉少奇選集(下卷)》(北京：人民出版社，1985)，頁 32。

<sup>42</sup> 黃仁宇著、張逸安譯：《黃河青山》(台北：聯經，2001 年)，頁 277-278。

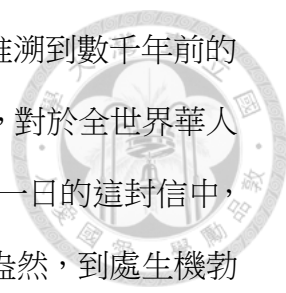
識到，這個運動不僅會影響到生活在中國地面上的每一個人，而且還會影響到「每個人和其他另一個人的關係。」(19：172)也就是說，人與人之間的相處模式，即將發生重大的改變，而沈從文相信這個改變，是有利於萬千貧苦人民的，因而是一個「偉大稀有」的歷史性變動。

然而，對照歷史性變動的當下，沈從文從自己在四川農村的所見所聞，同時感受到歷史在變動之外，尚有一種「延續了一千年二千年的平靜，由任何社會變動都攪不亂的平靜。」(19：321) 1952年1月26日，是中國舊曆年的除夕。沈從文沒有回北京和家人團聚，而是和土改團隊一起留在四川農村過年。他們團隊的工作，也已經進入尾聲，沈從文在家書中告訴他的孩子：「聚五六百地主成一串串的放到大場子中，來展覽並進行談判的大舉，大致已成歷史事件，再不容易有機會見到了。」(19：321)隨著時間的推移，再轟轟烈烈的歷史事件，也有結束的時候。那怕這些事件的意義，在人類歷史上是多麼的偉大稀有。但沈從文並沒有為這些歷史事件的消逝而覺得傷感，因為他知道歷史雖然不斷前進，但總有一些不變的東西，會經歷過時間的考驗，永遠停駐在哪裡。這些東西，就存在於農村人民的日常生活之中。

在說完聚五六百地主談判的事件，已經成為歷史的事實之後，沈從文接著為兒子們描述了他所見到的農村過年氛圍。

堡子城牆上每天依然有人在上面叫四周人開會。田坎上蠶豆花越開越多，油菜花也越開越多，有花處已可發現蜂子嗡嗡營營。雀鳥中有了規規規規的叫聲，還有其他和秧雞相似叫聲的。本地人親戚往來，有穿了從地主家得來的女用綢緞襖子，當馬褂罩上，提了些田中魚送親戚的。到處可聽磨石聲，院子中一家中農也推了兩升米作湯圓粑粑。這裡那裡通可看出一點新年新春的空氣，同時也即可以看出一點舊的東西，即在農村中延續了一千年二千年的平靜，由任何社會變動都攪不亂的平靜。(19：321)





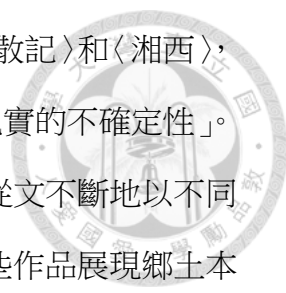
農曆新年是中國傳統節日中最為重要的一個，節日的由來可以追溯到數千年前的原始社會。<sup>43</sup>象徵著除舊佈新的這個節日，直到 21 世紀的今天，對於全世界華人而言，依然有著無可取代的特殊情感和意味。在寫於舊曆年最後一日的這封信中，沈從文用田間的繁花、蜂蜜、鳥雀等動植物，描繪了一個春意盎然，到處生機勃勃的大自然畫面。活動於此畫面之中的，卻是穿著從地主家得來的女用綢緞襖子，到親戚家送禮的本地人，以及在自家院子中推米作湯圓的普通中農。從沈從文的這段描述中，我們可以看到歷史性的土地改革運動，確實為中國農民的生活帶來了一定的改變。這些改變體現在本地人所穿著的原本屬於地主家的綢緞襖子，以及沈從文所強調的作湯圓農民的「中農」成分上面。<sup>44</sup>但就在這些改變之中，我們也可以看到沈從文所謂的「一點舊的東西」，即土地改革無法撼動的一些部份，譬如農村人在春節中穿著好衣服走春送禮的生活習慣，以及從送禮這樣的人事往來中體現出的人情世故。這些生活習慣和人情世故，就像大自然的季節變換一樣永遠存在於中國社會之中，至今尚未發生改變。

身處在歷史劇變的洪流之中，沈從文對歷史變動與恆靜面向的觀察，讓他對歷史的書寫和呈現方式，有了更為深刻的思索和體悟。前文中已經提到，新中國的文藝創作，必須符合社會主義現實主義的創作方式，對於作品中所表現的「歷史真實」，也並不是以現實生活的本來面目為客觀標準，而是傾向於符合階級立場的理想化現實。據此而言，沈從文若想在筆下呈現一個自己親眼見證過的「真實」社會，顯然就無法使用社會主義現實主義的創作方法。事實上，從沈從文早年描寫故鄉風土的文學創作來看，那個時候的他，就已經意識到寫實主義的表現手法，在書寫真實方面所存在的缺點或弊病。王德威指出，中國的鄉土文學書寫，無論號稱如何寫實，都無法免除作家的主觀意識在書寫過程中所發揮的作用。沈

---

<sup>43</sup> 參見申士焄、傅美琳著：《中國風俗大辭典》（北京：中國和平出版社，1991），頁 211。

<sup>44</sup> 根據馬克思主義的階級觀念，中國共產黨將農村人民劃分為地主、富農、中農、貧農、工人等幾個階級。土地改革運動中農民土地的沒收和分配作業，皆根據該農民所屬的階級成分進行決定。有關當時農民階級的劃分方式，可參見中國中央人民政府政務院於 1950 年 7 月 20 日頒布的〈中央人民政府政務院關於劃分農村階級成份的決定〉（北京：新華書店，1950）。



從文早年描述鄉土的種種書寫，即便最為紀實的作品，如〈湘行散記〉和〈湘西〉，都不免顯現出「寫實主義在目的和實踐之間的失衡」，「暴露出現實的不確定性」。<sup>45</sup>認識到描繪外在社會真實面貌的不可能性，王德威認為，沈從文不斷地以不同的敘述方式講述情節大致相同的鄉土故事，並不是想要透過這些作品展現鄉土本身，而是他對鄉土的情感，他因鄉愁而起的敘述欲望，因而這些欲望和情感的真實，比他筆下故事是否真實更具重要性。「在回憶的過程中，講故事的人比被講的故事更重要，因為回憶把被講的內容包含在講述之中。」<sup>46</sup>進入新中國之後，面對強調政治功能的社會主義現實主義書寫規範，沈從文在無法使用早期結合個人經驗與虛構想像的創作方式的情況下，如果想要透過書寫展現所謂的「歷史真實」，他必然需要重新思考：甚麼是歷史真實？作家筆下應該表現的，是怎樣的歷史真實？在社會主義現實主義的創作規範下，作家能夠如何表現歷史真實？懷抱著這些問題，沈從文在 1950 年代開始嘗試利用官方限定的創作方式，描述自己看到的歷史真實，希望能夠以此證明自己仍然具有書寫能力。

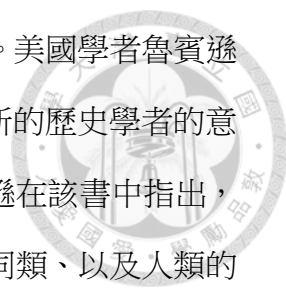
參加土改期間，四川農村宛如千百年來不曾有過變化的自然風景，以及當地農民收拾豆子，縫補衣服的日常生活，都與那史無前例的階級鬥爭形成對照，讓沈從文的內心興起一種「好像和歷史碰了頭，有歷史待我用筆來重現」的深刻觸動。(19；221)有史以來，中國的歷史書寫，多以帝王將相的生平事蹟，和國家的政治發展脈絡為主要範疇，對於一般平民的日常生活，乃至於思想情感，則少有涉及。因而那些小老百姓極少因應政治變化而產生更動的生活習慣，雖然同樣屬於歷史的一部分，卻很少被史學家們注意。

同樣的問題，也出現於西方傳統的歷史著作。直到 20 世紀初期，西方的一些歷史學家們才開始注意到，在政治以外，人類還有其他生活領域。他們的研究視野，也才從政治地位崇高的帝王將相，轉移到人口佔絕大多數的平民百姓身上，

---

<sup>45</sup> 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁 346。

<sup>46</sup> 同上，頁 394。



提出了許多新的治史之道，對西方傳統史學產生了很大的衝擊。美國學者魯賓遜在 1912 年出版的《新史學》一書，基本上代表了這些嚮往革新的歷史學者的意見，這本書也奠定了他在西方史學發展史上的重要地位。魯賓遜在該書中指出，歷史最重要的功用，應該是「幫助我們了解我們自己、我們的同類、以及人類的種種問題和前景。」他認為歷史研究應該「有意識地來滿足我們的日常需要」，而不是偏重於過去的政治事實。根據這些觀念，他提倡「一切關於人類在歷史上出現以來所做的、或所想的事業與痕跡，都包括在歷史範圍之內。大到可以描述各民族的興亡，小到描寫一個最平凡的人物的習慣和感情。」<sup>47</sup>魯賓遜的這些論述，提醒我們民眾過去的日常生活樣貌，同樣隸屬於歷史，同樣具有值得研究書寫的價值。相較於西方歷史學界的此番醒悟，新中國時期的歷史書寫，卻與其他文學書寫相似，都被要求以服務於現實政治為最高前提，因此與革命無關的日常生活，無論在學術研究和文學創作中，都沒有獲得主流學術界或文壇的認可與重視。

在文藝創作方面，自蘇聯傳入中國的社會主義現實主義，一直是當時的主流。該主義本身具有浪漫主義的色彩，傾向於在作品中表現具有英雄氣概的理想人物，和宏觀雄偉的幻想未來。<sup>48</sup>在此觀念下，他們認為「社會主義的寫實主義不必認為恰恰是真實和日常生活的瑣細之抄寫和重複。社會主義的寫實主義在自己的最主要的可能中間，叫幻想作大範圍的馳騁。」<sup>49</sup>這種忽略日常生活的瑣細，著重描繪幻想中的社會環境與英雄人物的創作方式，傳到中國以後，獲得了中共領導人物的首肯和推廣。毛澤東在 1942 年的延安文藝座談會上指示，文藝作品中反映出來的生活：「應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，

---

<sup>47</sup> 以上有關魯賓遜的論述及引文，均轉引自徐浩、侯建新著：《當代西方史學流派》（北京：中國人民大學出版社，1996），頁 102、103。

<sup>48</sup> 有關社會主義現實主義中的浪漫主義色彩，參見陳順馨：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》，頁 51-57。

<sup>49</sup> (蘇)法捷耶夫：〈創造光榮不朽的形式〉，《國際文學》1935 年 8 月。轉引自陳順馨：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》，頁 83。

更理想，因此就更帶普遍性。」<sup>50</sup>在 1958 年中共八大二次會議上，他也提倡無產階級的文學藝術，應採用「革命現實主義和浪漫主義」的創作方式，<sup>51</sup>基本上都繼承了蘇聯社會主義現實主義文學的浪漫主義色彩。這也就是為甚麼文革以前的歷史小說，都傾向於追求「史詩性」的宏大敘事，少有涉及平凡瑣碎之日常生活的重要原因。

不同於主流的歷史敘事，在四川參與土改運動的沈從文，在思索如何透過書寫重現當下所經歷的歷史事件時，湧入腦海中的，卻是一個老太婆指責當地一個小惡霸的一席話。他甚至以為這席話，比莎士比亞的道白還要深刻。他在家書中非常肯定地告訴自己的妻兒，想要書寫這一段歷史，不能靠那些見不出語言個性和情感的紀錄文字，除了音樂之外，只有透過文學或戲劇等媒介，方有可能再現這段歷史畫面。

但戲劇或文學，重要的卻是在類型的事件中，~~那些~~從語言中反映的性格和彼此關係，以及由階級教育啟發，勞動人民的生長和發展，**生命和時代同時在動中，在一定計劃中而動，卻又如何能在歷史習慣自然環境約束裡，動的如何不同。這是極重要的，但也是最不容易處理的。一般說來，表現它，普通文字是不大夠用的。**(19；221，黑體為引者所加)

生命和時代雖然都在同時變動，但是生命由於過往的歷史習慣或自然環境的約束，並不能完全依照計劃跟隨時代的變動而變動。這些歷史習慣或自然環境，就是歷史中屬於靜的部分。所以整個歷史發展的狀態，是動中有靜，靜中有動。只有能夠表現出歷史動靜兩面，並見出此動靜的力量在不同人物身上，所發生的不同影響力的書寫，才是能夠重現歷史的書寫。因而書寫者不僅需要能夠掌握歷史動靜不同的發展方向，還要能夠體會到不同人物因生命歷程的不同，導致他們對歷史發展的不同理解和感受。換句話說，書寫者必須對自己筆下的時代和人物，都有


<sup>50</sup> 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，頁 861。

<sup>51</sup> 參見洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 322。

深入的認識和理解。這樣的書寫顯然並不容易。沈從文自己也說表現這樣的歷史，「普通文字」並不夠用，那麼，他認為不普通的，足以表現歷史的，會是甚麼樣的文字？

在土改期間的家書中，沈從文多次提到《史記》，並曾就《史記》中記載典章制度和歷史大事的書、表，以及記述人物的列傳等不同體裁之間的差異，陳述過自己對於歷史，和歷史書寫所抱持的觀念。沈從文認為，歷史中的人物和事件，對於社會人生的影響，可分為「事功」和「有情」兩個方面。他以歷史人物為例，認為屬於「事功」的，是諸如管仲、晏子等王侯將相；而歸於「有情」的，則是諸如屈原、賈誼等文人作者。另外他又以《史記》的文體為例，說道：「諸書諸表屬事功，諸傳諸記則近於有情。事功為可學，有情則難知！」(19；318)聯繫到他在另一封書信中關於歷史的描述，可以發現他所說的「事功」與「有情」，還可對應於他此前所提到的歷史的動和靜兩個方面的一組概念。「事功」屬於「動」，而「有情」則應屬於「靜」。

萬千人在歷史中而動，或一時功名赫赫，或身邊財富萬千，存在的即儼然千載永保……但是，一通過時間，甚麼也不留下，過去了。另外又或有那麼二三人，也隨同歷史而動，永遠是在不可堪忍的艱困寂寞，痛苦挫敗生活中，把生命支持下來，不巧而巧，即因此教育，使生命對一切存在，反而特具熱情。雖和事事儼然隔著，只能在這種情形下，將一切身邊存在保留在印象中，毫無章次條理，但是一經過種種綜合排比，隨即反映到文字上，因之有《國風》和《小雅》，有《史記》和《國語》，有建安七子，有李杜，有陶謝……時代過去了，一切英雄豪傑、王侯將相、美人名士，都成塵成土，失去存在意義。另外一些生死兩寂寞的人，從文字保留下來的東東西西，卻成了唯一聯接歷史溝通人我的工具。因之歷史如相連續，為時空所阻隔的情感，千載之下百世之後還如相晤對。(19；311-312)



在這段文字中，沈從文論述的關鍵，是「時間」對於歷史的推動能力。在「時間」的作用下，無論是功名赫赫的英雄豪傑，還是擅長書寫的文人名士，他們在存在的當下，都只能隨著歷史而動，彼此之間沒有任何差別。但是回顧過往的歷史，沈從文發現不同於顯赫一時的事功，一些在當時生活挫敗的文人所留下來的文字，反而能夠經受時間的變動，成為「聯接歷史溝通人我的工具」。需要注意的是，沈從文這裡所提到的，能夠流傳到後來的文字，有一個重要的前提條件，就是書寫者對於一切存在，必須「特具熱情」，如此他所留下的文字，方能傳遞「為時空所阻隔的情感」，令百世之後的讀者能透過文字與之如相晤對。這就是為什麼同樣屬於文字書寫的書表和傳記，沈從文要把前者歸為「事功」，並將之與歷史的「動」相連結，後者卻視為「有情」，可以與歷史的恆常或「靜」進行連結的重要原因。

值得注意的是，沈從文認為書寫者對於生命存在所具有的熱情，是需要經歷過人生的無數挫折與痛苦之後，才能積聚而得。這樣的「情」，包含了書寫者對於社會、歷史、人生「深入的體會，深至的愛，以及透過事功以上的理解與認識。」(19；319)也就是說，書寫者個人所體驗到的生活，才是他獲得生命熱情的巨大源泉。對照於社會政治或經濟等宏觀的外在環境，對每一個個體而言，具體而微的日常生活，才是影響他生命情感的重要因素。因為生活所養成的對於生命的理解和認識，書寫者才能夠掌握到筆下人物的情感生命，才有辦法將之栩栩如生地呈現在讀者眼前。沈從文之所以說書表是「事功」，不是「有情」，因為書表的寫作不涉及人事，不需要寫作者對社會歷史有特別深刻的認識，只需要掌握具體的歷史材料就可以完成。但是列傳的書寫，因為涉及到的是有血有肉有情感的生命個體，寫作者必須先對這些個體的情感精神有深刻的把握，才有可能將之反映於他的文字書寫。用沈從文自己的話來說，就是作者對於筆下人物們的愛，「要知道得深，才反映到文字時有力量有情感。」(19；187)

綜合以上沈從文有關歷史書寫的論述，我們不妨將沈從文理想中的歷史書寫，

稱之為「有情的歷史書寫」。透過這種有情的書寫文字，我們可以發現，沈從文想要重現的歷史真實，並不著重於客觀的歷史發展經過，而是聚焦於人類在面對客觀歷史事件時，展現出的主觀情感之真實。本文以為，用「人類情感之真實」來概括沈從文所追求的歷史書寫，或許更能彰顯出他的文學理想和創作觀點。沈從文的此一文學理想，事實上承續了五四新文學所提出的以人為本的文學立場，呼應了此前周作人所呼籲的「人的文學」、梁實秋所提倡的「人性的文學」等文學觀念。不同於周、梁等人的是，在沈從文的觀點中，他將原本聚焦於作品中人性情感表現，轉移到創作者的身上，將作品中情感表現的高度與創作者的情感深度進行連結，從而使創作者的情感，成為作品中情感力量的主要來源。王德威曾經在文章中指出，沈從文後期有關物質文化史的書寫和論述，為一種「抒情論述」，並稱沈的歷史觀點為「抽象的抒情史觀」。<sup>52</sup>本文以為，這樣的觀點挪用到沈從文後期以中共革命史(如〈死者長已矣，存者且偷生！〉)、土改運動(如〈中隊部〉)，乃至家族發展史(如〈來的是誰？〉<sup>53</sup>)等歷史題材為主要內容的作品中，仍然足以成立。可惜因為種種原因，這類歷史題材著作，除涉及土改的〈中隊部〉以外，都只留下楔子或殘作，以下本文接續〈中隊部〉的討論，藉此分析沈從文其他作品之所以未能完成的主要原因。

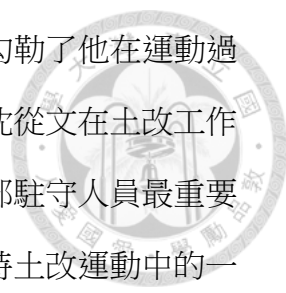
## 五、 一次失敗的書寫實踐——土改小說〈中隊部〉

從沈從文對歷史書寫有著深入的思考和認識，以及他在家書中有關當下歷史變動的種種描述來看，他理想中的那位有情的歷史書寫者，正是他自己本人。但是就他以土改運動為題材的小說作品〈中隊部〉來看，沈從文理想中的有情的歷史書寫，在社會主義現實主義的創作框架之下，根本無法獲得實踐。

〈中隊部〉的篇幅並不長，字數只有 3500 左右。整篇小說以沈從文在四川

<sup>52</sup> 王德威有關沈從文歷史觀點的論述，參見氏著：《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》，頁 102-107。

<sup>53</sup> 〈來的是誰？〉為沈從文 1971 年的殘作，直到 2006 年才被重新發現，發表於《吉首大學學報(社會科學版)》2007 年第 1 期，頁 1-6。《沈從文全集》並未收錄該篇。



參加土改的真實經歷為基本原型，藉由電話匯報的敘述形式，勾勒了他在運動過程中的所見所聞，基本上沒有甚麼故事情節可言。電話匯報是沈從文在土改工作隊中所屬的中隊部，與上級匯報、請示的常見方式，也是中隊部駐守人員最重要的工作內容之一。論者以為，這樣的敘述形式本身，保留了當時土改運動中的一種工作氣氛。<sup>54</sup>可以說沈從文採用這樣的敘述形式，具有重現土改工作氛圍的重要功能。另外一方面，論者也指出電話匯報實際上應該是一個對話過程。但在〈中隊部〉中，與中隊部通電話之上級的聲音和話語，並沒有直接出現，而是藉由中隊部這方說話者的單方面回答，完成整個對話。也就是說，他將上級的問話隱含在匯報者的回答之中。論者認為「這種敘述不受時間和空間的限制，可以寥寥數語，也可以拉拉雜雜，從容納信息的角度來說，比一般的小說敘述形式要大得多」。<sup>55</sup>但筆者以為，沈從文以這樣的敘述模式來書寫土改運動，一方面凸顯出他和其他許多像他一樣的土改工作隊員，在運動中處於被動的政治地位，另一方面又反映出沈從文試圖在官方限定的敘述框架之外，尋求歷史發言權的努力。

我們知道，任何的歷史書寫，都必然涉及到書寫者本身的主體意識，所謂完全客觀的歷史書寫，幾乎不可能存在。同樣的，沈從文以自己在土改運動期間的真實見聞為本的歷史書寫，難免會受到他個人的意識形態或價值觀的影響，他筆下所呈現的「歷史真實」，折射出的其實是他個人對歷史的認知與詮釋。就此而言，沈從文在官方既定的敘述框架之外，嘗試書寫自己所見證到的「歷史真實」的舉動，乃可視為他爭取歷史發言權的一種努力，為我們理解他當時對土改運動或官方文藝規範的態度，提供了一些資訊。為了解沈從文在新中國時期的發言位置，讓我們先從這篇小說的敘述形式開始談起。

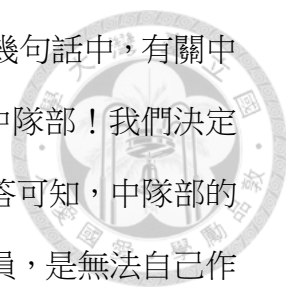
在〈中隊部〉中，沈從文雖然隱去了與中隊部工作人員通電話的上級單位的聲音，但是整篇小說的發展，卻全部由上級的問話和指示推動，是以小說中幾乎

---

<sup>54</sup> 錢芳：〈跛者不忘履——沈從文 1949 年以後的小說創作研究〉，收入陳思和主編，張新穎分冊主編：《一江柔情流不盡：復旦師生論沈從文》（合肥：安徽教育，2008），頁 303。

<sup>55</sup> 同上，頁 303-304。





所有的匯報都從複述對方的問句開始。例如小說的第一段起首幾句話中，有關中隊部搬遷原因的敘述：「……你是哪裡？喔喔，是的，這裡是中隊部！我們決定要搬嗎？明天就得動嗎？好好。那容易。」(27；479)由這段回答可知，中隊部的搬遷決定和搬遷時間，全部由上級指示安排。中隊部的工作人員，是無法自己作主決定的。沈從文如此設定，真實地反映出土改運動作為一個由官方發起的政治運動，他和其他被官方組織參與運動的工作隊員，在這場運動中，自始至終都處於一個被動的政治地位。由於小說中所有工作人員的匯報均圍繞上級的問句展開，所以我們也不妨視之為官方對於土改運動敘述框架的一種隱喻。值得一提的是，〈中隊部〉中講電話的匯報者的身分是模糊不清的。沈從文除了透露出匯報者是中隊部的工作人員之外，對他的姓名、性別或年齡等，均未著墨。我們甚至無法確定每一次的匯報者是不是同一個人，因此他(或他們)可以指涉中隊部的每一個人員，乃至參與土改運動的全體工作人員。筆者以為，沈從文這樣的設置，實際上更擴大了一直隱身在電話另一頭，代表官方的上級之影響力。

另外，官方話語或上級的權威，也展現在小說使用的政治語彙之中。〈中隊部〉有關土改運動的陳述，基本上都遵循著官方的話語規範。例如他在稱呼農民時，使用了地主、貧農等按照階級進行的分類方式，對土改過程的描述，也一再提到批鬥大會、鬥地主、組織農村合作社等詞彙。這些政治性的詞彙在中國的生產和傳播，其實受到了政治權力支配或操作。沈從文在生活中或小說中使用了這些詞彙，就表示他已經受到了這些詞彙背後所隱含的政治權力的影響，無論他對此政治權力是否認同。同樣能夠展現官方話語之權威性的，還有小說中幾乎每一次匯報的結束，沈從文都用了附和、肯定的語句。譬如「環境就是這樣，得接受，是的，得改造。可是這是小事，人民翻身才是大事情！」(27；481)以及「是的，是的，沒有必要，通知他們來撤好。」(27；485)在中國共產黨領導的新中國，官方對人民的掌控一如小說中的上級，所有人都必須對之言聽計從，凡事只說「好的，好的」和「是的，是的」(27；485)，不能有任何異議。這些肯定、附和的語

句，彰顯出上級的支配能力。雖然在文本中上級的聲音完全沒有出現，但沈從文的處理卻讓人到處聽得到上級具有權威性的聲音。

說到聲音，這篇文章所使用的敘事口吻，也特別引人注目。〈中隊部〉的內容因為由電話匯報的形式過程，所以敘述語言理當為口語。小說的場景設定在四川南部，所以沈從文筆下的某些敘述，甚至帶有一些四川方言的腔調。像是「咋個，咋個，是了嘛。」(27；479)「人民聰明得很，勇敢得很。」(27；484)等語句，明顯使用了四川方言。因應文學大眾化和民族化的要求，更貼近群眾生活的方言土語，自 1930 年代以來，就一直被左翼作家視為創造「民族形式」的重要元素之一。<sup>56</sup>〈中隊部〉以帶有四川方言味道的口語為敘述語言，一方面結合了作者到四川參加土改的真實經歷，另一方面則是貼合了當代的文學趣味。<sup>57</sup>

在〈中隊部〉之前，沈從文曾依據自己在革命大學學習改造的經歷，寫過另一篇約 8000 字的小說——〈老同志〉。這是沈從文在新中國時期創作的第一篇小說。為了證明自己還有用筆的能力，沈從文在創作這篇小說的過程投入大量心力，前後一共改寫七次，後面幾次改寫就在他四川參加土改的期間完成。之所以一再改寫這篇小說，主要是因為他擔心自己的寫作不符合當時的文藝規範及主流的文學趣味。在完成自己的第三稿時，他曾寫信告訴妻子，自己的筆太細，思想水平不夠高，不能處理現實鬥爭中的種種人事，恐怕無法獲得如自己的兒子一般，喜歡趙樹理小說的讀者們的肯定。<sup>58</sup>因此「還得重新來寫一回。同一人，用另外方法寫。」(19；158)沈從文說自己的書寫「筆太細」，應該是指他習慣對筆下人物

<sup>56</sup> 例如在 1939 年 10 月 28 號於桂林文協分會舉辦的「文藝上的中國化和大眾化的問題」座談會中，黃藥眠就引用了李大釗的意見，認為「我們如果要真正做到大眾化和中國化，我們必須更多的應用地方土語，這是完全對的。」黃藥眠：〈中國化和大眾化〉，收入徐迺翔編：《文學的「民族形式」討論資料》(北京：知識產權出版社，2010)，頁 84。

<sup>57</sup> 沈從文早期作品中的人物對話，雖然也常使用口語，並常見湘西方言，但通篇以口語為敘事語言，則是從未有過的事。沈從文所參加的土改工作隊成員，大多數和沈從文一樣，都是從北京出發，並不見得會說四川方言。因此本文以為，〈中隊部〉中敘述語言的設置，應該多少有迎合當時文壇風尚的意味。

<sup>58</sup> 沈從文的兩個兒子當時都很喜歡趙樹理。在另一封家書中，沈從文曾告訴他們：「你們都歡喜趙樹理，看爸爸為你們寫出更多的李有才吧。」(19；126)

的語言動作、周圍環境，特別是自然風景都描寫得非常細緻。但是在希望透過故事的講述，對讀者產生指導或教誨功能的趙樹理小說中，<sup>59</sup>無關小說情節推動的自然風景描寫並不多，可以加強小說故事性的民俗活動描寫，才是作者筆下的重頭戲。<sup>60</sup>這與沈從文早期作品多透過自然風景的描述，營造作品的敘述氛圍，和凸顯書中人物之情感精神的藝術表現方式，具有非常大的差異。

趙樹理在文革以前，是中國備受肯定的小說家。他的作品多用口語化的敘述語言，在形式上也借鑑了章回小說、評書等古典通俗文學，被譽為是「非常真實地，非常生動地描寫農民鬥爭」的傑作，是「毛澤東文藝思想在創作上實踐的一個勝利」。<sup>61</sup>在 1947 年的晉冀魯豫邊區文藝座談會上，與會者甚至提出了所謂的「趙樹理方向」。<sup>62</sup>1956 年的中國作協第二次理事擴大會議中，趙樹理又被尊稱為中國現代的語言「學術大師」。<sup>63</sup>趙樹理作品所代表的通俗化的文學趣味，可以說是當代主流文壇共同追求的文學目標，是當時的佳作標準。沈從文因擔心自己的作品不被喜愛趙樹理作品的讀者接受，而頻頻改變寫法的行為，事實上就是他在自覺地靠向主流文學標準的一種表現。由《沈從文全集》收錄的〈老同志〉第七稿來看，雖然小說中特別加入許多政治正確的生活感想，但小說的情節簡單而平淡，說理的部分大於說故事的成分，與趙樹理小說重在說故事的書寫方式截然不同，並不符合當時讀者的閱讀趣味。沈從文自己評價這次改寫：「事少解釋多，方法不大好。因為多數人看小說，以事為主，無故事，即不成其為小說也。也過細，為不必要。主題也若轉到知分改造去了。」(19；295)可見他非常清楚自己的書寫與主流間差距之所在，這些差距恐怕也是這篇小說屢次被退稿的主要原因。因此在〈中隊部〉的書寫中，沈從文顯然在敘述語言上作了一些調整，使之更口語、更大眾化，以符合主流的文學趣味。

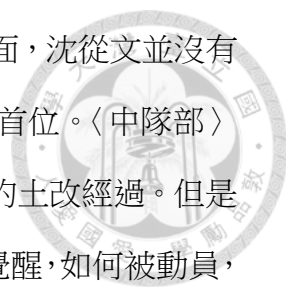
<sup>59</sup> 趙樹理認為「我們寫小說和說書唱戲一樣(說評書就是講小說)，都是勸人的」。趙樹理：〈隨《下鄉集》寄給農村讀者〉，轉引自洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 144。

<sup>60</sup> 參見錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年(修訂本)》，頁 483。

<sup>61</sup> 周揚：〈論趙樹理的創作〉，轉引自洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 146。

<sup>62</sup> 陳荒煤：〈向趙樹理方向邁進〉，轉引自洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 146。

<sup>63</sup> 周揚：〈建設社會主義文學的任務〉，轉引自洪子誠：《大陸當代文學史(上編)》，頁 147。



雖然在敘述語言上稍有改變，但在敘述內容和敘述方式方面，沈從文並沒有完全依據主流的小說敘述框架，將小說的故事性和講述性放在首位。〈中隊部〉以側寫的方式，藉由中隊部工作人員之口，敘述川南某個村莊的土改經過。但是沈從文的描述，並沒有集中表現該村在土改過程中農民們如何覺醒，如何被動員，之後又如何對抗地主，如何進行批判、鬥爭等其他土改小說常見的故事情節。相較於其他土改小說，如《太陽照在桑乾河上》中被描寫得熱火朝天的鬥爭場面，〈中隊部〉中著筆最多的，反而是當地農村的日常生活。像是農村的自然環境、堰塘邊釣魚餵貓的老人、雞狗等動物生態，乃至村中能夠聽到的聲音等等。這些描述與土改運動基本上沒有甚麼直接的聯繫，卻屬於沈從文在家書中所談到的歷史「靜」的一面。前文已經提到，沈從文在家書中一直強調寫歷史要能夠將歷史的動、靜面互相結合，寫動、寫變故要會使用靜、家常對比烘托，「鬥爭也可以從抒情方式加以表現」(19；224)。〈中隊部〉的書寫，顯然就是他此一創作理念的一次實踐。

可是沈從文這些有關歷史之「靜」的描寫，卻因為他將這篇小說的敘述框架設定為電話匯報的緣故，在小說中不免讓人覺得有些格格不入。小說的所有敘事，原本都應該圍繞著文本之外上級的問話進行推展，但因為要加入這些靜態的描寫，中隊部工作人員的匯報內容，必須時常逸出原本預設的問題，從而讓小說的敘事顯得更加鬆散、瑣碎。以小說中的第四次電話匯報為例。該次匯報的開頭如下：

……你是哪裡？要中隊部嗎？是，是。我就是，你咋個不……怎麼，報告得還不夠清楚嗎？對的。動物都得報告嗎？讓我算算喔：……(27；482)

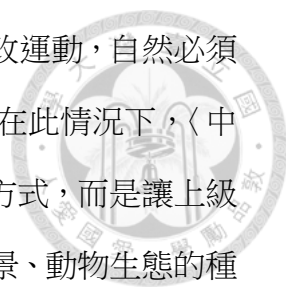
由引文可見，這次匯報的內容，主要圍繞中隊部工作人員的反問句「動物都得報告嗎？」進行展開。但匯報者的回答卻在動物的種類和數目之外，還加入了許多有關動物生活動態的敘述，接續在其後的還有村中可聽到的各種聲響，以及整個農村的安靜氛圍。這些動物生活動態和村中各種聲響的訴說，不但超越了上級的

提問，而且在敘述語言上，也跟前面口語化的回答產生差異，破壞了小說風格的完整統一性。茲引他描述黑狗和水牛的一段話為例：

那隻黑狗，見工作同志大棉襖，不叫，大約因為老棉襖樣子相同，氣味也相差不太多。見外鄉送信員，可得汪汪吠兩聲，一經吆喝，就趕忙向屋裡跑去。那隻水牛就只吃草，整天都在吃草，極沉靜。一切的動都反而襯托出農村中特別的靜。一切聲音都好像出自土地，又被土地即刻吸收，轉若十分沉靜。特別是午時的雞聲。(27；483)

對照這次匯報開頭的口語化表達，這段引文顯得十分文雅，書面化的文學語言風格，讓人很難相信上面兩段引文，竟出自同一段文字！熟悉沈從文的讀者，可以從他對黑狗和水牛的描述中，感受到他前期作品中的田園牧歌風格。由此可證沈從文的書寫能力並未消失，只是他的書寫方式一如安插在電話匯報中的上引引文一樣，因為太過書面化，在整個口語化的敘事框架裡顯得非常突兀。這種敘述文字前後產生落差的情況，在〈中隊部〉中隨處可見。敘述語言的前後不連貫，是這篇小說未能達到他前期作品藝術高度的主因之一。

可是在另一方面，這段在語言形式上與全篇敘事有所脫節，在內容上也和土改運動幾乎沒有任何連結的引文，卻也以其逸出上級問話的獨特方式，顯示出作者在官方的敘述框架之下，嘗試使用不斷延伸話題的敘述方式，解構上級話語之權威限制的努力。雖然由匯報的開頭可知，上級原本的問題，應該只是針對動物的種類與數量，但匯報者卻在匯報完種類和數量之後，不等上級繼續提問，就自顧自地以一句「動態也調查研究過！」(27；482)繼續交代動物們的動態、聲音，並由此延伸到村中其他聲響的描繪中去。由此看來，這篇小說之所以要隱去上級聲音，很有可能是為了插入這些無關乎土改運動的敘述文字。前文曾提到新中國時期有關革命歷史的敘述，因為涉及到群眾意識形態的塑造和政權合法性的確立，不但敘述內容的真實性備受矚目，連敘述者的身分資格也多被關心。被左翼文壇



指認為反動作家的沈從文，書寫被視為國家重大歷史變革的土改運動，自然必須處處小心謹慎，尤其涉及到官方的部分，更容不得絲毫大意。在此情況下，〈中隊部〉中上級的問題，若不是採取藉由匯報者之口間接表達的方式，而是讓上級的聲音直接出現於小說中，則為了保留原文中那些有關自然風景、動物生態的種種描述，上級問話的內容就必須與這些描述有緊密的對應關係。可是在一個強調階級鬥爭的社會環境中，讓代表官方的上級長官，問一些與鬥爭運動無關的問題，明顯是一件政治不正確的事情。更何況沈從文自己也明確知道，「自然景物的愛好，實在不是農民情感。也不是工人情感，只是小資情感。」(19；246)身為待改造或改造中的知識分子，土改隊工作人員具有一點小資情感或許無傷大雅，但將之加諸於上級身上，難免會引來政治上的批評。

對沈從文而言，為了不將這種小資情感落實到代表官方的上級身上，同時又保留自己想表達的敘述，最好的方式，顯然就是隱去上級問話的聲音。經由土改工作隊員的轉述，讀者雖然依舊可以猜到上級的提問方向，但具體的提問內容卻難以確知，因而就很難斷定他(或他們)的提問是否帶有小資情感，也就免去了作者歪曲官方形象的可能罪名。筆者以為，沈從文設置這樣的敘述方式，顯露出他試圖打破官方的文學規範，爭取以自己的方式講述歷史的努力。然而，不得不提的是，這樣的設置並未使沈從文的敘述，跳出官方的預設框架。沈從文選用土改運動中常見的電話匯報形式構成小說，就等於複製了現實生活中體制框架，從而使得權威的上級，先天地存在於小說架構之中。中隊部工作人員的匯報，因而只能緊貼著上級問話的方向推展，甚至連語言情緒，也只能表現出符合官方期待的積極、肯定語氣。沈從文此前在家書提到，希望透過書寫將「勞動人民的生長和發展，生命和時代同時在動中，在一定計劃中而動，卻又如何能在歷史習慣自然環境約束裡，動的不同」(19；221)的部分，因為不符合社會主義現實主義追求典型化的敘事策略，〈中隊部〉中的匯報者在敘述那些與土改運動無直接關係的農村景象時，就只能簡化處理，見不出當事者的情感深度。此一現象也側面反映

出在當時的社會背景中，人們從思想到情感都受到體制的規範，連情緒表達都沒有自由可言的黑暗處境。這樣的生活處境，對文藝工作者們的創作造成了非常負面的影響，扼殺了他們的創作生命，沈從文也不過是其中之一。

在〈中隊部〉的第三次電話匯報當中，沈從文曾嘗試以四個不同階級成分家庭的對照方式，展現出他所謂勞動人民在同一歷史歷程中「動的如何不同」，也就是他們對土改運動的不同響應方式與態度。這四個家庭的成分，分別是貧農、工人(白糖匠)、中農跟一戶成分未定的道士家庭。其中沈從文描寫比較詳細的，是第一戶貧農家庭跟最後一戶道士家庭。在努力做工的貧農家庭的對照下，道士家庭整天無所事事、吵吵罵罵的生活，顯得特別落後，沈從文的描述也頗為成功。例如他描述道士家庭：

幾十年騙人的老一套沒有主顧了，白天一家三個人就坐在灶房裡煮豌豆烤烤吃，一句話也不說。每到半夜，總是忽然吵鬧起來。有時老夫婦對罵，有時又共同罵孩子，聲音和一個鈍刀子在空鍋裡刮一樣，刮刮又停停。罵得個上氣不接下氣。老的還半夜咳嗽，直到天明……(27；481)

然而這段文字雖然將道士家人的生活情況繪聲繪影地表現出來，但是為何這家人如此生活？僅僅因為他們家以前是道士的身分？還是有其他思想性格上的原因？造成他們如此生活的原因又是甚麼？跟土地改革運動是否有關？他們如何看待土地改革？面對土地改革他們有甚麼樣的感想？產生甚麼樣的情緒？……此等關係到這家人情感精神的部分，沈從文卻無法透過中隊部工作人員簡短的電話匯報，全部帶出。這種情況固然歸因於沈從文對小說敘述模式的設置，但正如前文所述，電話匯報既然是當時土改工作隊最常使用的工作匯報方式，則沈從文為反映現實工作情況而選用的小說敘述框架，在某種程度上也反映了沈從文等工作人員，只能被動地在權威上級支配下，進行發言或工作的真實處境。換言之，沈從文在小說中之所以不能深入探討筆下人物的思想情感，其實源自於官方認可的文

藝創作，對此一部份描寫的漠視。同樣地，為了符合官方主導的歷史敘述框架，小說中匯報人員種種前後風格不一、人物刻劃簡略的敘述表現，也折射出作者在現實環境中，無法自由書寫、表達的文學困境。從這個角度觀察〈中隊部〉的書寫，雖然在表現土改歷史上，或許無法完整呈現真實的歷史面貌，但就反映沈從文本人在當下的書寫困境而言，筆者以為，這篇文章不失為具有歷史意義的「真實」作品。

## 六、 物質文化史書寫的吸引力

〈中隊部〉的寫作，可以視為沈從文在當代的文藝規範下，對歷史進行「有情的書寫」的一次失敗經驗。這次書寫的失敗，實際上也牽涉到本章第二節所討論的文學作品形式與內容之間的關係。〈中隊部〉試圖追求口語化、大眾化的對話形式，註定無法承載作者對當地自然景物和日常生活的有情敘述。無法選擇與內容相恰當的表現，讓作者即便有一顆追求藝術成就的「創造的心」，也無法創作出能夠與之相符的作品。因此這部作品的失敗，不能不歸咎於當局對文藝創作的種種規範與限制。深明箇中道理的沈從文，後來在談到創作時，就很清楚地點出政治干預對文藝創作的負面影響力。

一個作者寫他的作品時，首先想到的是政治效果，教育效果，道德效果。更重要的有時還是某種少數特權人物或多數人「能懂愛聽」的阿諛效果。他樂意這麼做。他完了。他不樂意，也完了。前者他實在不容易寫出有獨創性獨創藝術風格的作品，後者他寫不下去，同樣，他消失了，或把生命消失於一般化，或甚麼也寫不出。(16；533)

其中提到的「某種少數特權人物或多數人『能懂愛聽』的阿諛效果」，不免讓人聯想到他在〈中隊部〉中為追求大眾化，而在表現形式上做出的改變努力。

上面這段引文出自沈從文寫於 1961 年的〈抽象的抒情〉。寫作這篇文章的時間點，正好落在沈從文接受作家協會安排，到青島休養以便進行創作的那段時期。



<sup>64</sup>1960年，沈從文有一個明確的寫作計劃，希望能夠用一年的時間，寫一部以妻子張兆和的堂兄，中共烈士張鼎和為主角的長篇傳記小說。他希望透過張鼎和的一生發展，「寫大地主家庭的腐敗、分解和大革命種種」(20；406)，可見是當時所盛行的以革命歷史為題材的創作，因此也得到作家協會的支持和鼓勵。為了完成這個寫作計劃，他在1960年去了兩次河北宣化，採訪張鼎和的遺孀，並收集到七八萬字的資料。<sup>65</sup>1961年的青島之行預計要創作的，應該就是這部作品。對於這次的旅行，沈從文是非常期待的。青島在他的創作生命中，佔有很重要的一席之地。1931-1933年，沈從文曾短暫任教於後來被改名為山東大學的青島大學，並在此創作了《龍朱》、《月下小景》、《虎雛》、《鳳子》、《阿黑小史》等多篇代表作品。這是他自認「一生讀書消化力最強、工作最勤奮、想像力最豐富、創作力最旺盛」的時期(27；534)。可是即便在這個曾給他無數創作靈感的地方，沈從文依然無法動手寫出他計劃中的長篇小說，反而留下了這篇探討政治干預文學之負面影響力的重要文本。

〈抽象的抒情〉從人類生命發展過程中的變化常態開始談起。但在承認此變化的前提下，沈從文認為透過文字、形象、音符、節奏等藝術形式，不斷變化中的生命的某種情感狀態卻能夠被凝結保存，從而形成另外一種形式的存在和延續。也就是說，在人類生命變化的必然條件下，他相信某些生命狀態，仍然具有透過藝術形式的轉化而獲得永恆的可能性。不過沈從文同時也特別強調，這種永恆性的產生有一個很重要的條件，便是這些作品「必須是有其可以不朽和永生的某種成就」的作品。(16；530)這意味著，沈從文眼中的好藝術作品不僅要有情感，還要有能夠成功表達情感的藝術形式。只有這樣的作品，才能夠在不斷變化的時空環境中讓他人理解到創作者的生命，進而啟發他人的情感，對他人產生影響。聯

---

<sup>64</sup> 沈從文在青島的時間是1961年6月底到8月初，《沈從文全集》的編輯認為，這篇文章很可能就在這段時間寫成，但也可能是8月回到北京以後所作。本文以為，從沈從文在青島一直無法動筆完成預定的寫作計劃的狀態看來，這篇文章即便寫於北京，但他應該在青島期間就已經意識到文中所討論的書寫議題。

<sup>65</sup> 參見沈從文於1960年9月18日致大哥沈雲麓信(20；465)。


繫到前文有關〈中隊部〉敘述框架的討論，我們可以知道沈從文在此提到藝術表現形式，顯然是要反思官方限定的社會主義現實主義創作方式。〈中隊部〉的失敗，說明他無法依照社會主義現實主義的敘述框架實踐「有情的書寫」理念，可是因為文藝政策的規範，又逼迫著他只能繼續按照這樣的方式進行書寫。這對沈從文而言，無疑是一個難以跨越的創作困境，因為這個困境的根源，是當權者強大的政治力量。在此一政治力量的壓迫下，沈從文的創作生命只有如他所言，走向了消失一途。這不僅僅是沈從文個人的悲哀，也是整個時代的悲哀，可惜當時很少有人如沈般清醒地認識到這個困境對當代文藝發展的破壞性。

在〈中隊部〉之後，沈從文還寫過一篇中篇小說——〈財主宋人瑞和他的兒子〉（1955年寫，1958年2月完成）。小說主要刻劃財主宋人瑞之思想和生活，採用了完全符合大眾「能懂愛聽」的民間故事形式進行敘述，故事情節完整，語言活潑生動，卻找不到任何屬於作者獨特的藝術魅力。可見他之所以會說作品追求「多數人『能懂愛聽』的阿諛效果」，則「實在不容易寫出有獨創性獨創藝術風格的作品」，實為自己的經驗之談、切膚之痛。在無論怎麼選擇，都必然無法實踐自己文學理想的情況下，沈從文最終選擇放棄按照官方的文藝規範進行創作。<sup>66</sup>但他也並不願意就此讓自己的生命消失於一般化，從他後來的物質文化史書寫和舊體詩創作中，我們可以看到他仍然努力以其他方式，實現他沒有能夠在文學創作中完成的創作理念。

在文學創作因政治上的規範與限制出現困境的情況下，沈從文逐漸將自己的寫作重心，轉移到另一個可供他實現「抒情論述」的物質文化史書寫當中。有關沈從文「抽象的抒情」觀念，與其物質文化史，特別是服飾史之間的連結，王德威在其近作《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》中，

---

<sup>66</sup> 雖然在〈財主宋人瑞和他的兒子〉之後，沈從文仍斷斷續續寫過一些小說，但沒有一篇能夠寫完，僅留下一些楔子或殘稿（例如《沈從文全集》第27卷中收錄的〈死者長已矣，存者且偷生！〉、〈新稿之一〉，以及2007年才被發表的佚稿〈來的是誰？〉等），可以看出他已經不再樂意按照官方的文藝規範繼續書寫下去。



已經做過很好的梳理，<sup>67</sup>本文不再贅述。本文想要指出的是，沈從文物質文化史研究的推展和阻礙，仍然與當時的文藝政策息息相關。如同本章第二節所述，自抗日戰爭以來，中共為提高民眾的民族認同感，激揚大家的民族意識，大力提倡文藝創作的民族化。中共的此一創作主張，一直被延續到新中國成立以後，使得沈從文有關傳統工藝美術發展的研究，獲得了一定的發表機會。他後來甚至被周恩來選定主持編寫贈送外賓之文化禮——《中國古代服飾研究》，間接地參與了國家的外交事業。然而正如前文所言，沈從文對民族文化精神的關注，與官方對於表現形式的重視，並不全然相同。由他負責編寫的《中國古代服飾研究》，也因此展現出不同於過往服飾研究的歷史面貌，該書結合圖錄和札記的編寫方式，是該書的最大特色。為甚麼沈從文要以圖錄和札記結合的方式編寫《中國古代服飾研究》？這樣的編寫方式與他「有情的歷史書寫」理念如何關聯？本文下一章，即將針對這些問題，展開更為深入的討論與分析。

---

<sup>67</sup> 參見王德威：《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》導論、第一章和第二章，頁 26-215。



## 第四章

### 以圖見情：《中國古代服飾研究》的敘述策略與書寫意義

#### 一、 後期最重要的代表作

1981年9月，被延擱了17年的《中國古代服飾研究》終於正式出版，是沈從文後期最重要的代表作品。作為新中國成立以來，第一部關於中國服飾文化研究的學術專著，這本書不僅為後來人奠定了堅實的研究基礎，<sup>1</sup>更重要的是，書中所採取的以圖像資料(images)為主要依據的研究方法，也對後來的中國服飾文化研究產生了深遠影響。<sup>2</sup>在以往的中國服飾文化研究中，這些圖像資料大多被視為印證文獻的旁證，並沒有得到特別的重視，<sup>3</sup>但是在沈從文的研究中，圖像資料卻佔據了主導性地位，成為《中國古代服飾研究》一書的重要組成部分。

雖然從篇目的安排看來，以中國歷代服飾演變為綱領的《中國古代服飾研究》一書，明顯具有服飾史的意味，但沈從文卻多次對外稱之為圖冊或圖錄。<sup>4</sup>從該書中圖像的數量和結構來看，這一圖冊或圖錄的稱呼，也確實貼切。《中國古代服飾研究》共有399幅/組圖像，每幅/組中又包含若干圖像，少則一個，多則十餘個不等。書中的文章都以一組圖像資料為主題，每一篇都是先有圖像，再有說明

<sup>1</sup> 李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，《藝術設計研究》2015年第1期，頁13。

<sup>2</sup> 這裡所謂的「圖像資料」，採用了彼得·柏克《圖像證史》一書中的定義。在該書中，彼得所界定的圖像資料，包含了各種畫像、雕塑、浮雕、照片、玩偶等所有可視藝術品。按照彼得的定義，沈從文在《中國古代服飾研究》中所使用的壁畫、版畫、雕像、文物攝影照片等，自然可歸入圖像資料範疇之中。參見(英)彼得·柏克(Peter Burke)著；楊豫譯：《圖像證史》(北京：北京大學出版社，2008)，頁3。

自此之後，實物圖像資料在研究中國古代服飾文化上的意義乃日益受人肯定。後來出版的幾部中國服飾史相關著作，如黃能馥、陳娟娟：《中國服裝史》(北京：中國旅游出版社，1995)、黃強：《中國服飾畫史》(天津：百花文藝出版社，2007)等，他們運用實物圖像資料考察古代服飾的方式，都明顯受到《中國古代服飾研究》的啟發和影響。

<sup>3</sup> 例如王國維的〈胡服考〉，詳見下文。

<sup>4</sup> 在一篇訪問稿中，沈從文提到《中國古代服飾研究》時，稱之為「有關中國衣服大型圖冊」，在一篇原擬作《中國古代服飾研究》後記的廢稿中，則稱該書為圖錄。參見氏著：〈答《日本與中國》編輯部〉、〈曲折十七年〉，《沈從文全集》第27冊，頁332、448。

文字。沈從文在該書的引言中談到研究方法時，曾提到自己所採用的是「一個以圖像為主結合文獻進行比較探索、綜合分析的方法」(32；5)。由此看來，對於作者而言，書中圖像資料的重要性，似乎還在文字之上。



值得注意的是，就一部研究服飾史的著作而言，以圖像資料作為論證的主要依據，並不表示一定要將所有圖像資料展示在讀者眼前。例如日本學者原田淑人有關中國古代服飾的相關研究，同樣以大量的圖像資料為論述依據，但是這些著作的中譯，無論刊登於期刊或出版成書，都沒有像《中國古代服飾研究》一般附有如此大量的圖片。<sup>5</sup>因此沈從文視《中國古代服飾研究》為圖冊或圖錄，並要求助手以線描或拍照的方式，把自己所引用過的資料再次圖像化，務求將自己使用的圖像資料清晰、完整地呈現於讀者眼前的舉動，就很耐人尋味。為甚麼沈從文要將自己的著作定位為圖錄？圖像在該書中起到甚麼樣的作用？

另一方面，《中國古代服飾研究》雖然被沈從文稱為圖錄，但是相較於一般圖錄所附的精簡說明，該書的解說文字不僅篇幅較長，在內容方面也往往顯示出信筆由韁的札記體書寫特色。這種特色在一般的服飾圖錄中極為少見。<sup>6</sup>在沈從文早期編著的圖錄，如《中國絲綢圖案》(1957)、《唐宋圖錄》(1958)等書中，也沒有呈現。既然早年的圖錄都沒有採用札記體書寫說明，在《中國古代服飾研究》選用這樣的說明方式，就顯得極為特別。為甚麼他要在一部圖錄中採取略顯鬆散的札記體裁撰寫說明？這樣的體裁形式在該書中發揮了甚麼樣的作用？書中的文字與圖像又是互相結合還是可以分開獨立？這些問題的探討，不僅有助於我們

---

<sup>5</sup> 原田淑人是較早有系統地利用出土文物等圖像資料，研究中國古代服飾的重要研究者之一。他的相關著作《中國唐代的服裝》(1921)、《西域繪畫所見服裝的研究》(1925)等書，曾在1958年被譯為中文發表於《美術研究》。1987年，這兩本書又與原田的另一本著作，《漢六朝的服裝》(1937)的中譯，被合編成《中國服裝史研究》出版。可是在這些中譯版中，原本日文版中的附圖多被刪除，唯《中國服裝史研究》一書在正文前保留了9張圖像。參見《美術周刊》1958年第1期，頁77-96、97-109；原田淑人原著，常任俠、郭淑芬、蘇兆祥譯：《中國服裝史研究》(合肥：黃山書社，1988)。

<sup>6</sup> 例如台北故宮編輯出版的《清代服飾展覽圖錄》，將清代服飾按照「朝冠」、「帽頂、帽花與翎管」等服飾類別進行簡介，除了在每一類別之前有數百字的簡介以外，每幅服飾圖像之下，只有一句簡短的說明(如「清高宗夏朝冠」)。參見國立故宮博物院編輯委員會編輯：《清代服飾展覽圖錄》(台北：國立故宮博物院，1986)。

解讀《中國古代服飾研究》，更重要的是，透過這些問題的思考，我們可以進一步追問，這種圖錄結合札記的創作方式，反映了沈從文怎樣的書寫心態？

「排版」是讀者在開始閱讀書籍之際，就引起一連串「視覺際遇」(visual experience) 的重要元素。<sup>7</sup>在一本以圖像為主導的圖錄中，圖像的形式、出現的位置，以及圖文之間的配比等各種視覺表達方式，無不暗藏著編著者對該書的思想和觀念。因此本章第二、三節，即試圖透過對《中國古代服飾研究》的圖像形式、排版方式等視覺表現的研究，分析該書中圖像與文字的特色及功用。此後第四節，將結合《中國古代服飾研究》的成書過程，參照沈從文這一時期的書信，探討沈從文對該書的定位，以及他出版該書的目的。在釐清沈從文對《中國古代服飾研究》的定位後，第五節的部分，將透過書中文本的舉例分析，進一步探討該書具體的書寫形式與表現策略，並由此解讀沈從文寫作該書的心態，以及該書對沈從文的意義。

說到沈從文的書寫心態，我們不得不注意到，《中國古代服飾研究》無論在研究內容、研究方法或表現形式上，與傳統的服飾史研究，或是當代的歷史書寫，都有很大的差異。這種差距的形成，在一定程度上，必然與沈從文的書寫意識有所關聯。因此本章第六節，即透過對照《中國古代服飾研究》與傳統服飾史書寫，以及當時學界主流歷史研究的方式，深入分析沈從文的書寫心態，以及他對歷史書寫的認知和觀點。藉由這樣的討論，本文希望能夠從當代歷史書寫的脈絡，凸顯《中國古代服飾研究》的價值與意義。

## 二、 贈送國賓的文化禮

說到《中國古代服飾研究》的編寫和出版，有一位重要的政治人物時常被沈從文提起。這位人物，就是當時中華人民共和國的國務院總理——周恩來。

一九六四年春夏間，由於周恩來總理和幾個文化部門的人談及每次出國，經

---

<sup>7</sup> 詹偉雄：〈視覺的繁榮年代〉，收入王正宜主編：《兩岸書籍裝幀設計》(台北：積木文化，2006)，頁 10。

常會被邀請看看那個國家的服裝博物館，因為可代表這一國家文化發展和工藝水平。一般印象，多是由中古到十七八世紀材料。我國歷史文化那麼久，新舊材料那麼多，問是不是也可比較有系統編些這類圖書，今後出國時，作為文化性禮品送送人。當時齊燕銘先生是文化部副部長，因推薦由我來作。

(32；526)


這段文字出自《中國古代服飾研究》的〈後記〉，作者在交代自己之所以負責編纂該書的緣由，據此可知《中國古代服飾研究》原本的出版目的，是作為贈送外國賓客的文化禮品。既然贈送對象是外國賓客，考慮到各國文字的差異，直觀、形象的圖像自然更容易理解與接受。又因為是作為國禮，書本在編排和包裝上，必然有一定的視覺要求。所以《中國古代服飾研究》在編寫之初，就被定位為「精美的歷代服裝圖錄」，歷史博物館方面也特別為此安排了三位美工組員，協助沈從文繪圖。<sup>8</sup>(附卷；59)

《中國古代服飾研究》的每一個主題都以一幅圖像資料為開頭，每一幅圖像都包含了涉及該主題的若干圖像。這些圖像或為臨摹自各類文物的線描圖，或為出土文物、圖像的攝影照片。值得注意的是，臨摹或拍照作為一種複製方式，其產生的圖像，已經不是原來的圖像，所代表的意涵，也因複製者視角的介入而發生轉變。約翰·伯杰(John Berger)認為，被複製而產生的圖像，因為被抽離了其本身存在的脈絡，以被切割、被放大、被說明等方式納入複製者所給予它的另一脈絡中，致使其含義不再屬於原本的圖畫，而成為傳遞複製者所欲傳達給讀者的某種信息。<sup>9</sup>據此而言，這些在《中國古代服飾研究》中，因複製而產生的圖像，又向我們傳達了甚麼樣的信息？

首先，從排版上看，書中每一主題開頭所附主圖，往往佔據了書本的整個頁

<sup>8</sup> 然而根據李之檀的說法，負責摹繪圖像工作的美工組員應由四位。參見氏著：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，頁 9。

<sup>9</sup> 約翰·伯杰有關複製的討論，本針對照相、攝影等複製方式而言。但本文認為，臨摹作為一種複製方式，這樣的說法同樣能夠成立。參見(英)約翰·伯杰(John Berger)著，戴行鉞譯：《勢與藝七篇——觀賞的觀念》，頁 1-38。



面，讓人在閱讀說明之前，就先被圖像吸引。(見附圖 2)這樣的安排，一方面可以增加讀者的閱讀趣味，因為相較於文字，圖像更加視覺化，更能夠吸引讀者的注意；另一方面，也是在提醒讀者，圖像資料的使用，是本書研究方法的一大重點。在物質文化研究方法上，沈從文向來強調「文史研究必需結合文物」(31:311-317)，而且主張透過器物的聯繫、比較，觀察其發展演變過程。在抗日戰爭時期的雲南昆明，沈從文就已經開始四處收集漆器，以便將來進行研究。進入歷史博物館以後，他的研究視野從文物實體，擴展到與實物相關的圖像資料，圖像的排列與比較，乃成為他思考研究主題的一個重要方式，也是他賴以分析古代物質文化的重要依據。這一點，從他遺留下來的研究草目，即可得到證明。沈從文在研究草目列舉的圖像資料數量，遠遠大於文獻資料。如〈龍的圖案在工藝美術上的應用〉所記 100 條資料，均為圖像資料(29:317-320)；〈帶子種種〉所記 114 條資料，文獻資料僅有 6 條(29:326-330)，其他均為圖像資料。《中國古代服飾研究》以大幅圖像作為每一主題的開篇，使讀者完全無法忽略，圖像資料在該書研究中的重要地位。



## 二八・漢代舞女



圖七四 上左——漢——戴花冠、長袖衣舞女彩繪陶俑（廣州東漢墓出土）  
上右、下——漢——長袖衣、細網裙舞女（浙江紹興出土青銅鏡紋飾）

上圖據廣州東漢墓出土舞俑，及紹興出土青銅鏡子舞女圖像摹繪。

左上圖舞女，衣漢式袍服，舉手作舞容。惟在特高大髻花冠上滿插珠翠花朵，衣左衽，大袖長袍，在兩漢出土繪畫陶俑中為少見。製作雖較簡質，衣著結構組織卻相當完整。另三圖均為江浙一帶出土西王母神像鏡子所見“天女”、“玉女”形象。這類鏡子產生時代雖或晚到魏晉之際，衣著卻是漢代式樣，長袖見時代特徵。舞容顯得活潑利落。特別如右上圖所反映，袖口寬博，隨即驟然縮小（如較後戲中舞衫海青褶子）。大袖口裏則摺疊得整齊齊可以伸縮自如之“水袖”，並另附一近於飄帶式樣極長巾子。用大帶束腰，右腰側繫一絲織，末端懸幾個小鈴，在舞旋中必發出細碎響聲。衣下作重疊襞摺，便於在急驟旋轉中展開。下著闊邊大口褲。全部造型完美而調和，在漢代舞女形象中別具一種健康清新風格。



附圖 3：〈漢代舞女〉，《中國古代服飾研究》書影，頁 134-135。

其次，這些位於篇首的主圖或其他插圖，往往由若干涉及該主題的圖像組成。這些圖像的來源與形式多有差異，但沈從文卻將它們並陳在一起。以〈漢代舞女〉為例。該主題主圖中的 5 個舞女圖像(見附圖 2)，分別取自廣州漢墓出土的陶俑，及浙江紹興出土的銅鏡，均屬於南方地區。可是文後插圖所取的 8 個圖像(見附圖 3)，則分別出土於江西南昌、北京、江蘇銅山以及甘肅武威，多屬於北方地區。在圖像形式上即有陶俑、牙雕、玉雕等立體形式，也有取自銅鏡紋飾、漆器圖案的平面圖形。將這些不同來源、不同形式的圖像並陳，不但加強了圖像的論證能力，而且也展現出當代舞女服裝的豐富性。所謂加強論證能力，是指這些服裝來源與形式雖有不同，但服飾穿戴大致相似，可足以代表當代舞女的普遍裝束。作為官方指示編撰的圖錄，《中國古代服飾研究》的圖像，極有可能成為外界認識中國歷代服飾的經典形象。但是這種經典形象若過於單一化，也很可能會遮蔽服飾因應不同時期、地域或階級等差異而變化發展的複雜性。而《中國古代服飾研究》將各地區圖像並陳的方式，在很大程度上避免了這種單一化的問題。

綜觀〈漢代舞女〉兩組圖像中的舞女形象，可以發現圖像來源的不同，圖中

舞女的形態、服飾等細節，也產生了不同的表現。在第一組圖(見附圖 2)，可以注意到舞女們的雙手都呈向外舞動的狀態。雖然頭上都戴有花冠，但這些花冠的形式並不統一。既有如左上圖舞女高聳且綴滿裝飾的複雜形式，也有如左下舞女的簡單款式。而在第二組圖(見附圖 3)，舞女們的雙手則多呈上下舞動的形態，頭上的花冠因此多被遮蔽，但是腰間的配飾卻更加清楚顯明。儘管衣飾細節有所不同，但這些舞女們衣長袍，著水袖，給人一種長袖飄飄的靈動印象，卻都顯示出漢代舞女服飾的共同特色。《中國古代服飾研究》中服飾形象的多圖並陳，不但保留了漢代舞女豐富多元的服飾形象，同時也呈現出他們共同的服飾特點。

另外，這些圖像多為臨摹自各類文物的線描圖，一般先用鉛筆在素色的紙張上畫出底稿，再以毛筆勾出墨線。<sup>10</sup>與紙張顏色形成鮮明對比的粗黑線條，使這些圖像得以清晰明瞭地呈現於讀者眼前。此外，值得注意的是，在臨摹過程中，沈從文捨棄了原圖像中與主題無關的部分，與主題相關的部分則被刻意凸顯。例如〈漢代舞女〉主圖右上角的舞女圖像(見附圖 2)，本取自一面西王母神像銅鏡，原本應該是該銅鏡的主題的西王母像，在臨摹時因為與舞女主題無直接關聯而被省略。用約翰·伯杰(John Berger)的話來說，沈從文的處理使該舞女像脫離了原本的神話脈絡，而被納入另一個新的脈絡，即服飾脈絡。傳遞漢代舞女服飾的相關信息，才是沈從文賦予該圖像的重點。然而有趣的是，雖然在圖像中切除了原本與之有關的神話脈絡，但透過說明文字，沈從文卻將此圖像原本存在的神話脈絡，納入論述範圍，從而使圖像與文字之間產生了一種複雜的互補關係，這其中的意義，本文留待後文處理。

值得一提的是，雖然《中國古代服飾研究》以服飾為主題，但圖像中凡是涉及人物的部分，基本都完整保留了他們的樣貌神態，以及動作細節。這樣的處理方式，一方面顯示出圖像取材於間接材料(即非取自古代實體衣物)的事實，另一方面也由此加深了讀者對該服飾穿戴者本身，以及其所身處的生活情境的了解。

---

<sup>10</sup> 李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，頁 9。

研究者發現，相較於抽象的文字敘述，具象化的視覺圖像，更能夠喚起人類的各種情感，引起我們的注意。<sup>11</sup>英國的藝術理論家貢布里希，在他討論圖像與再現心理學的著作——《圖像與眼睛：圖畫再現心理學的再研究》中提到，視覺圖像作為人類互相交流的一種工具，其所具有的喚起人類情感的能力，甚至優於語言。但是在陳述意義方面，視覺圖像卻完全無法與語言文字匹敵。<sup>12</sup>是以沈從文在《中國古代服飾研究》中所使用的圖像，除了能夠展現古代服飾的具體形式，還可以帶領讀者進入這些服飾被穿著的歷史情境，增進讀者對古人生活方式與情感狀態的了解。後文將以沈從文對《宮樂圖》的使用為例(見附圖 7)，進行更詳細的說明。

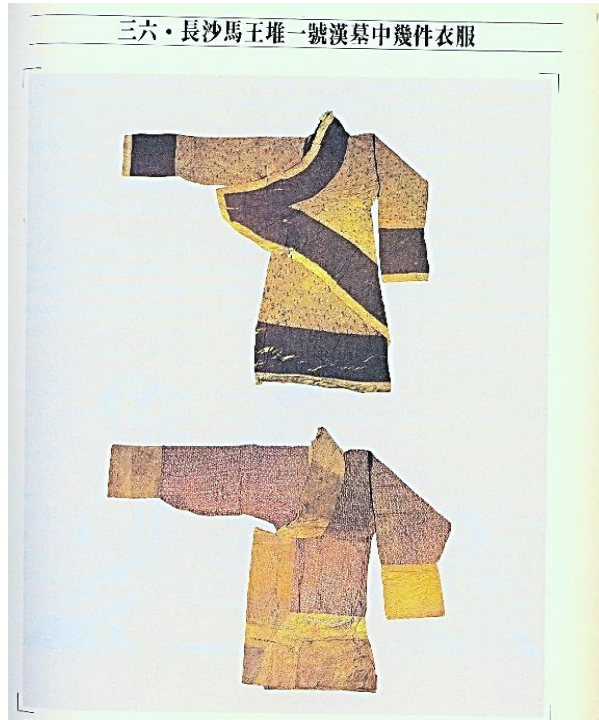
線描圖之外，書中的正圖也偶爾採用出土文物的攝影照片。這些彩色照片的背景依然採用素色，以凸顯實物本身的顏色。例如〈長沙馬王堆一號漢墓中幾件衣服〉的主圖(見附圖 4)，在素底的襯托下，圖中的衣物紋飾與細節，乃更加清晰可辨。至於一些無法拍攝清楚的大幅壁畫，則在照片之外，往往另附線描圖供讀者相互參看，務求讀者能夠清楚看到圖像中重要細節。如〈東漢墓彩繪壁畫和石刻〉的兩組圖像(見附圖 5)，第一組彩色照片由於翻拍自其他刊物，且壁畫本身脫落嚴重，圖像極為模糊，難以辨認細節。因此在該圖的說明文字之後，沈從文又附上依據第一組圖像所作的局部線描圖，以確保讀者可以清楚看到自己希望讀者注意的各個細節。

---

<sup>11</sup> 參見(英)E. H. 貢布里希(Ernst Hans Josef Gombrich) 著；范景中等譯：《圖像與眼睛：圖畫再現心理學的再研究》(杭州：浙江攝影出版社，1989)，頁 170。

<sup>12</sup> 同上，頁 168-169。





附圖 4：〈長沙馬王堆一號漢墓中幾件衣服〉書影，《中國古代服飾研究》頁 155。



附圖 5：〈東漢墓彩繪壁畫和石刻〉書影，《中國古代服飾研究》頁 148-149。

不過這種既有彩色照片，亦有線描圖的情況，在《中國古代服飾研究》並不多見。雖然相較於細節清楚可見的線描圖，彩色照片更能真實地展現實物原本色彩，但書中的主要圖案還是以線描圖為主，而且只有極少數的幾幅線描圖會被敷上顏色。如〈唐敦煌壁畫樂廷瓊夫人行香圖〉中的主圖及兩幅插圖，都是書中少見的彩色線描圖(32；267-269)。《中國古代服飾研究》的彩色圖像或照片比例偏低，或出於當時技術條件的限制，卻也側面反映出編著者對圖像精確性的要求，大於精緻美觀的事實。這也說明圖像對沈從文而言，最重要的功能就是傳遞當代服飾的信息，其自身在繪畫或雕像等藝術方面的價值或成就，倒是其次。

透過以上討論，我們可以發現《中國古代服飾研究》的圖像資料，作為其論證、說明當代服飾形式的基礎，沈從文在選取、複製圖像時，花費了不少心力。為了讓讀者注意到這些圖像的重要性，他不但以顯眼的篇幅置於文首，還將各個地區、各種形式的圖像資料並陳，且以線描的方式複製，務使讀者能夠清楚看到服飾的各個細節。在複製圖像時，他也注意保留圖中人物的樣貌形態與動作細節，以幫助讀者了解穿著者的情感狀態與生活情境。就一本介紹中國古代服飾形式的書籍而言，單憑這些圖像及下面的小字說明，大概就能了解當代的服飾形象，可是沈從文卻依然為每幅主圖寫作一篇不短的說明。在這些說明中，他將傳遞怎樣的信息給他的讀者？

### 三、「長長短短、記敘隨宜」的文字說明

不同於一般的圖錄，《中國古代服飾研究》的說明文字，不但篇幅較長，而且在內容與風格方面也不太統一。所謂「圖錄」，顧名思義，自是以圖像為主。因此一般圖錄的解說文字，往往圍繞書中圖像進行說明，主要標示該圖像之名稱、來源等相關訊息。例如沈從文與王家樹於1957年編輯出版的《中國絲綢圖案》，其中的說明文字，僅包含圖中絲綢圖案之顏色、花紋、織造方式及年代等主要訊息，字數一般不會超過十字，如「綠地『長樂明光』錦(漢)」、「紅地『萬年益壽』

錦(漢)」等(30；8-9)。對於圖中一些值得注意的重點，如圖案花紋的風格與前代的差別、或是某些圖案主題與當時社會思想之間的關聯等，都是以概述的方式呈現於該圖錄的〈後記〉或〈題記〉之中。這種說明的書寫方式，其實也是一般圖錄較常採取的解說方式。可是在《中國古代服飾研究》，除了在每幅/組圖像之下，有一些標示圖像出處的文字之外，還另有一篇或長或短的說明文字。說明的內容，除了涉及圖像中的衣飾，還往往延伸至當代的社會文化、風俗制度等相關討論，故而多有超越圖像本身內容的情況出現。

以前文多次提及的〈漢代舞女〉為例。由所附書影可見，書中除主圖底下交代服飾特色及出處的文字之外，尚有一篇字體較大，篇幅也較長的說明。該篇說明的第一段只有一句，再一次交待了主圖中圖像的來源，具有提醒讀者以下文字方為正式說明的功用。第二段之後，才開始介紹該組圖像中個別舞女服飾值得留意之處，如左上圖舞女頭上的花冠、右上圖舞女手上的水袖等。文中雖然只特別提到兩個圖像，但因為這些圖像中諸舞女的裝備基本一致，於是這段文字，實際上就是對所有漢代舞女服飾特色的基本簡介。在該段後幾行文字中，沈從文還提到原本被排除在圖像中舞女形象之外的，該圖像原來「在西王母座前出現」(32；134)的存在脈絡，接下來的敘述也隨之從舞女轉到巫女，脫離了原本的服飾主題，開啟了後兩段有關「巫」的論述。在第三段說明中，作者主要敘述了「巫」在中國秦朝以前社會中的地位與作用，再後一段則延伸到秦漢時期，「巫」與朝廷政治之間的複雜關聯。在上一節，本文提到沈從文僅選取舞女圖像進行複製，使該舞女像脫離了原本的脈絡，而被納入服飾脈絡中獲得凸顯，但此處他重提該圖像的出處，則又將之與原本的圖像脈絡進行連結。

這樣的連結，凸顯出《中國古代服飾研究》的說明文字，除了服飾之外，對於當代的社會文化，也給予了高度的重視。〈漢代舞女〉這篇說明文字真正與漢代舞女服飾有關的段落，只有第二段，其他部分則與服飾沒有太大關聯。從文字的篇幅來看，這篇說明的重心應該是秦漢時期的神巫文化，其次才是漢代舞女的

服飾。由此看來，透過這本書的閱讀，沈從文渴望傳達給讀者的信息，並不僅是中國古代服飾文化，還包括當時社會背景和思想氛圍。至於他的動機，則可以透過他當時的遭遇、他對該書的期許、以及他當時所面對的歷史學界等幾個不同面向，分別進行討論。(詳後文)在此之前，我們可以先探討，他如何在一本以服飾研究為主題的書中，納入這些服飾以外的歷史論述，而不讓讀者感到突兀或離題？

本文以為，這些偏離服飾主題的說明文字，之所以在《中國古代服飾研究》中顯得如此和諧，最主要的原因，是因為該書以圖錄的形式進行編排，而書中的文字，又以敘述圖像來源、形式的說明開篇，強化了文字附屬於圖像的連結關係。是以書中的圖像只要涉及服飾，則圍繞圖像進行解說的文字即便超出了服飾範圍，似乎也在情理之中，不至於讓讀者感到突兀不解。例如上文所舉〈漢代舞女〉之說明，雖有古代神巫信仰、祀神風俗等，與服飾本身沒有直接關係的內容，但因沈從文的敘述從書中表現漢代舞女服飾的圖像開展，且圍繞舞女這一職業進行論述，就不會讓人產生離題之感。在行文方面，每一段敘述的內容儘管有所不同，但其間順暢的轉折，也多少得益於沈從文不凡的書寫功力。藉由這樣的書寫方式，沈從文將自己由圖像聯想到的古代日常生活文化等相關訊息，成功地置入這些說明文字之中。從漢代的祭祀文化，到唐代婦女的妝容特色，沈從文的說明文字所涉及的內容，不但複雜寬廣，而且敘述也多有跳躍。這種跳躍性的敘述，使沈從文的說明文字，展現出中國傳統學術寫作常用的札記體書寫特色。

札記又稱筆記，是傳統中國文人在考據詩文名物、辯證學術理論、記錄閱讀心得時，慣常使用的一種文體。<sup>13</sup> 札記體形式長短不拘的風格特色，為沈從文包

---

<sup>13</sup> 在傳統的文體分類中，幾乎「一切用散文所寫零星瑣碎的隨筆、雜錄統名之為『筆記』」，因此除了考據、辯證之文以外，書寫小說故事、紀錄歷史瑣聞的散文，也被歸納到筆記體之中。為與書寫小說故事、紀錄歷史瑣聞的筆記類型作為區別，本文特別選用「札記」一詞，來指稱如王應麟《困學紀聞》、胡應麟《少室山房筆叢》等，以考據古代典章制度、文字訓詁，以及紀錄個人讀書心得為主要內容，形式長短不拘，文字不求聲韻對偶的書寫體式。筆者以為，沈從文在《中國古代服飾研究》的散文化說明書寫，即繼承了此類考辨文章、書寫心得的札記書寫傳統。本文對「筆記」的界定與分類，採取劉葉秋《歷代筆記概述》中的說法，參見氏著：《歷代筆記概述》（北京：北京出版社，2003），頁 1-11。



羅萬象的說明文字，帶來不少便利。沈從文在《中國古代服飾研究·後記》談到自己的工作方法時，寫道：

工作方法是先就館中材料和個人習見材料，按年代排個先後次序，分別加以摹繪。我即依據每一圖稿，試用不同體例，適當引申文獻，進行些綜合分析比較，各寫千百字說明，解釋些問題，也提出些新的問題，供今後進一步探討。(32；526)

從這段文字中可以看到，沈從文的書寫，是在已有圖像之後，才依據圖像擬撰說明文字。這樣的書寫方式，必然會使書中的各篇說明，將因圖像的不同而展現出不同的特色，無論文字內容和風格，都不可能完全統一。傳統札記「不拘類別，有聞即錄」、「長長短短、記敘隨宜」的風格特色，<sup>14</sup>顯然非常適合拿來進行這種不統一的書寫。例如同樣解說舞女圖像的文字，〈戰國雕玉舞女〉因為圖像取自雕玉，其說明乃兼及商周以來的佩玉制度，以及當時的雕玉工藝水平(32；59-60)；〈漢代舞女〉卻因其中某一圖像取自西王母銅鏡，解說部份也由此連結到遠古至秦漢之間巫女之社會地位，乃至當時信神重巫的社會風氣等等。在文字風格方面，雖然兩篇說明均以白話散文書寫，但因為〈戰國雕玉舞女〉一文涉及舞女髮式演變的論證與分析，語句乃多平實樸素；〈漢代舞女〉則因為論及舞女的舞蹈姿態，多涉及作者的想像成分，文中所使用的詞彙也因而較華麗生動，以致有「給人以一種翔鸞舞鳳飛燕驚鴻眩目動人印象」這種多個形容詞堆疊使用的長句出現。

除了內容、風格可以自由開展之外，札記體還有一個最值得注意的特色，便是作者個人心得的紀錄與書寫。如〈漢代舞女〉說明中，沈從文言所附舞女圖像「給人以一種翔鸞舞鳳飛燕驚鴻眩目動人印象」，事實上正是他個人觀看此圖像之後的心得與觀點。中國傳統的讀書札記，之所以為後人所重，正源於作者在書中所呈現的個人意見與感想，具有重要的學術價值之故。既然涉及到作者個人的心得和感想，形式鬆散的札記，除了可以敘述或議論的方式，記載作者對閱讀材

---

<sup>14</sup> 同上，頁6。

料(包括文獻材料、圖像材料等等)的看法之外，自然也容許作者就此抒發自己的感慨與心情。

《中國古代服飾研究》中這種抒發作者自我情感的最佳例子，當屬他為〈元代幾個儒流賢士〉撰寫的說明文字。〈元代幾個儒流賢士〉以山西右寶寧寺水陸畫中的幾個讀書人形象作為主圖，說明文字卻集中於他們在元代的可悲遭遇。該說明文字共五段。首段照例交代該主圖的出處，次段開始介紹圖中人物的服飾與職業，三、四兩段集中刻劃這些讀書人可能的遭遇及心境，末段則在前文基礎上，進一步推論此水陸畫之內容，「包含有對於當時統治者強烈悲憤控訴內容。」(32；420)在第二段文字中，沈從文在介紹圖中人物時寫道：「他們在元代多屬於有才藝而無緣得到應有出路的、無一定職業的讀書人，過著飄流不定日子，社會地位極其卑微。」(32；420)在第三段則進一步論述道：

雖間或有機會陪酒侍宴，或應景湊趣作詩文，表面上還保留點斯文地位，事實上還是在半奴才情況下混日子，無一定薪給，生活過得極緊張，總是「飛黃騰達」無可望，「鬱鬱終生」為必然的。所以在畫中出現，**原畫附有標題，即明白指出有「懷才不遇」的惋惜追悼寓意。**內中人物也必然包括些受元代法律限制和被歧視壓迫，只能在瓦舍百戲娛樂場所為說書講史藝人編點材料，以至於自己粉墨登場終其一生的。(32；420，黑體為引者強調)

從引文可以看出，在沈從文眼中，圖像中的這些人乃是元代遭受政權壓迫的讀書人之代表，因此在文字中處處顯露出對於他們落魄遭遇的憐憫和同情，甚至認為原畫的標題有惋惜這些文人「懷才不遇」的寓意。



附圖 6：「第五十四往古儒流賢士丹青撰文眾」，《寶寧寺明代水陸畫》書影，圖版 158。<sup>15</sup>

<sup>15</sup> 山西省博物館編：《寶寧寺明代水陸畫》（北京：文物出版社，1988），圖版 158。



然而，在原本的水陸畫中，沈從文所選用的圖像，上題文字為「第五十四往古儒流賢士丹青撰文眾」，(見附圖 6)短短十五字，僅標示出圖中人物的身分職業，並沒有展現出任何惋惜追悼的寓意。水陸畫作為佛教普度眾生之重要齋會——水陸法會(全稱是「法界聖凡水陸普度大齋勝會」)的一種道具，主要懸掛於法會現場，具有裝飾壇場、營造氣氛、界定神聖空間、表達佛教宇宙觀、幫助主會者觀想眾生、教育普羅大眾等各種宗教功能。<sup>16</sup>由於水陸畫所描繪的對象包含一切六道眾生，<sup>17</sup>且又受到儒家倫理觀念的影響，儒流賢士等讀書人乃被視為社會中的某種特殊階層，故而以單獨一幅圖畫呈現。<sup>18</sup>原畫所題「往古」二字，也不單指元代，而是針對此前的歷代讀書人而言。<sup>19</sup>

另外，在該篇說明的第三段，沈從文將他所選擇的主圖，即「第五十四往古儒流賢士丹青撰文眾」，與其他兩幅水陸圖：「第五十八往古顧典婢奴棄離妻子孤魂眾」及「第五十一兵戈盜賊諸孤魂眾」相提並論。認為：

這些識字讀書人，在新的職業中，社會影響雖然極大，照封建傳統說來，依然算是「斯文掃地」，十分倒霉的。因此在這份多達二百餘軸的畫軸及二插圖中，反映被官吏財主重利盤剝不得不賣兒賣女妻離子散的貧苦平民，和經兵荒馬亂被搶劫屠殺以致家破人亡的平民一律看待，成為追悼超度的對象。  
(32；420)

在原本水陸畫的脈絡中，之所以繪出上至帝王將相，下至兵戈盜賊的一切人間眾生，是為了體現佛教包含所有十方世界、水陸空一切有情眾生的世界觀，<sup>20</sup>是以對作圖者而言，讀書人與貧苦平民或兵戈盜賊，確實沒有甚麼差別。但是在引文

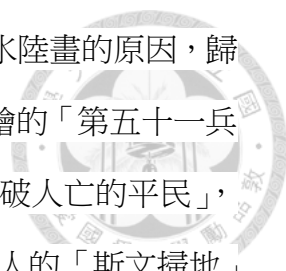
<sup>16</sup> 有關水陸畫之功能部份，參見陳姿妙：《明代山西寶寧寺水陸畫探討——以佛教像題材為例》(中國文化大學藝術研究所碩士論文，2007)，頁 16-22。

<sup>17</sup> 所謂六道，是指天道、阿修羅道、人間道、畜生道、餓鬼道及地獄道。

<sup>18</sup> 參見陳姿妙：《明代山西寶寧寺水陸畫探討——以佛教像題材為例》，頁 70-73。

<sup>19</sup> 與沈從文不同，陳姿妙認為寶寧寺水陸畫當作於明代。然本文此處僅就沈從文對該畫中人物的描述進行論述，其作畫年代並不影響本文分析，故不予討論。同上，頁 59。

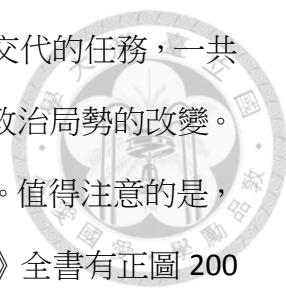
<sup>20</sup> 同上，頁 22。



中，沈從文卻忽視了原圖的宗教脈絡，自行將三者同時被納入水陸畫的原因，歸於他們相似的苦難經歷。他不但將原本為超度「兵戈盜賊」而繪的「第五十一兵戈盜賊諸孤魂眾」，解讀為表現「經兵荒馬亂被搶劫屠殺以致家破人亡的平民」，還將這些平民「家破人亡」、「妻離子散」的悲慘遭遇，和讀書人的「斯文掃地」相提並論，斷定這些圖畫，是為控訴當時統治者而作。在文章的末段，沈從文更明確地告訴他的讀者，必須從這種反映現實社會的角度來觀看這些水陸畫，才會明白其中圖畫表現的悲憤情緒。

可是正如前文所述，沈從文在此引用的諸文人畫像，無論是就標題，或是與其他平民、盜賊圖像並存的事實，都沒有如他所言，顯示出作圖者對當代讀書人困苦遭遇的同情。況且，就圖中這些讀書人的面目表情及衣著裝扮而言，似乎也並沒有憂鬱或落魄的特徵出現。(見附圖 6)由此看來，沈從文認為山西右寶寧寺水陸畫中的儒流賢士，是為追悼當代懷才不遇者的說法，不但非常主觀，而且缺少依據。仔細分析沈從文的這篇說明，可以發現他對該圖中人物的解釋，大多脫離了原本水陸畫的宗教脈絡，他在文中的聯想和感嘆，主要源於元代打壓知識分子的時代背景。沈從文對元代知識分子的同情，讓人聯想到他在新中國備受壓抑的文學事業。尤其是他對於這些知識分子混跡瓦舍，才非所用的惋惜，恐怕與他放棄文學，轉身投入博物館事業的命運，有很密切的關係。他之所以會從一幅原本用於宗教儀式的文人圖像中，誤讀出控訴當局的訊息，很可能是他自己的遭遇，促使他將個人情感，投射於圖中文人而獲得的結論。可見時代背景與自身遭遇，在很大程度上影響了《中國古代服飾研究》的書寫內容。正如他在末段中提醒讀者，須從作圖者的時代背景來觀察該水陸圖的內容，欲了解沈從文的這篇說明，乃至這本《中國古代服飾研究》，我們恐怕也不能忽略掉他從事寫作的時代環境與個人遭遇。

#### 四、 一生中最後一個值得留下的工作



從 1964 年成書到 1981 年正式出版，沈從文為完成周恩來交代的任務，一共等待了 17 年的時間。之所以延宕出版計劃，最主要的原因，是政治局勢的改變。在《中國古代服飾研究·後記》，沈從文對此有較為詳細的論述。值得注意的是，在 1964 年交付中國財經出版社的初稿中，《中國古代服飾研究》全書有正圖 200 幅，說明文字則有 20 萬字。但是到 1981 年該書由商務印書館香港分館正式出版時，除了原本的正圖外，還另加了 150 餘幅插圖，說明文字也增添到 25 萬字(32；527)。也就是說，1981 年出版的《中國古代服飾研究》，在一定程度上已不同於 1964 年的初稿，比較二書稿之間的差異，對我們了解沈從文這些年的心態轉變，勢必有很大的幫助。可惜 1964 年的初稿因為沒有正式出版，我們已經很難得知當初的內容。但是沈從文書信中的相關言論，卻為我們了解作者不同時期對《中國古代服飾研究》的定位，提供了不少線索。

由沈從文的家書看來，他最早提到有關服飾史的研究工作，是在 1959 年。在一封寫給兄長的信中，他向這位最值得信賴的大哥提到「希望有機會趁體力來得及時，把服裝史工作打個基礎，好供全國使用」的想法，且預言「將來歷史畫、歷史戲，是否有新的進展，也全看這個工作基本材料準備如何。」(20；331-332)這是目前所知沈從文最早提到服飾史研究書寫的文字。據此可知，當時沈從文想要投入服飾研究的最大目的，是為各種重現歷史畫面的工作，提供詳實的歷史資料，<sup>21</sup>這與本文第二章中提到沈從文基於「美育」的理想，重視歷史真實性的態度，有非常緊密的關聯。另一方面，從「把服裝史工作打個基礎」一句可見，他當時預設的寫作方式，很可能是以論述歷代服飾演變為主的通史類型的書寫。

1960 年，沈從文的計劃就已經付諸行動。該年 4 月，他開始草擬該書目錄，6 月將計劃提交文化部並獲得同意，從此著手展開前期準備作業。(附卷·55)這

---

<sup>21</sup> 沈從文曾經的同事李之檀提到，沈在歷史博物館請畫家、雕塑家創作歷史畫和歷史人物雕塑，以供館內陳列時，做了大量「提供服飾道具的歷史工具及審查創作小稿等工作」，「基本保證了這些美術作品的科學性和歷史真實性」。李認為，正是這樣的工作，讓沈從文萌發了編撰《中國古代服飾研究》一書的設想。李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，頁 7。

一時期，他在書信中多稱該書為《中國服裝史資料》，(20；413)或《中國服飾資料》，<sup>22</sup>則其書性質或許已不同於原本預想的通史性書寫，但詳細的規劃卻不得而知。雖然書本的出版計劃獲得通過，但因為博物館提供給他的人手不多，編撰工作一直進行得十分緩慢，直到 1963 年都尚未能夠完成。<sup>23</sup>之所以沒有獲得足夠的人力支援，可能與歷史博物館領導階層對沈從文及其工作的不重視，有一定的關聯。作為一個半路出家的歷史研究者，沈從文在歷史博物館的處境並不算佳。據沈從文昔日的同事們回憶，當時的歷博及國家文物局的領導，都將他看作來博物館避風的文人，一個「鴛鴦蝴蝶派」，因而館內對他的工作向來「沒什麼安排」，甚至有段時期竟然沒有給他安排辦公室。<sup>24</sup>

另一方面，沈從文關注的研究主題，及其使用的研究方法，又與當時的學術界多有不同。新中國成立以來，中國的文藝界以毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉為依據，以從屬於政治為最高指導原則，因此中國的歷史學家們也大多以「直接服務於現實政治為自己的最高職責，以搞考證、搞遠離現實的學問為恥辱。」<sup>25</sup>在以服務於現實政治為最高原則的情況下，其他非政治領域的研究，如文學史、美術史等，也無不帶有明顯的政治色彩。例如在文學史研究中，政治立場往往成為評價作家的重要標準。王瑤在他的《中國新文學史稿》(1954)中，對沈從文多有微詞，就是一個很明顯的實例。在王瑤看來，沈從文的書寫「多是以趣味為中心的日常鎖屑」，認為他只不過是一個「以文字的技巧來傳達一個奇異哀艷而毫無社會意義的故事」的寫作者，而且在書寫中，「不自覺地其實是對過去的時代寄予了一些懷戀」。<sup>26</sup>以有無社會意義、是否懷戀過去為標準的批評方式，不難看出王瑤的左翼立場，有論者形容王瑤的這番評論「難掩革命家式的峻急」，<sup>27</sup>確實

---

<sup>22</sup> 參見《沈從文全集》編者對沈從文 1960 年 4 月 8 日致其兄長書信之注釋(20；400)。

<sup>23</sup> 在 1963 年 6 月 16 日致兄長的信中，沈從文就曾告訴兄長自己上卻一個「搞文獻抄文獻」的助手。(21；325)

<sup>24</sup> 參見陳徒手：〈午門城下的沈從文〉，《人有病 天知否：1949 年後中國文壇紀實》，頁 32。

<sup>25</sup> 王學典：《二十世紀後半期中國史學主潮》，頁 15。

<sup>26</sup> 王瑤：《中國新文學史稿（上冊）》(上海：新文藝，1954)，頁 236。

<sup>27</sup> 夏中義：〈王瑤和他的《中國新文學史稿》〉，《南方文壇》(2000 年第 3 期)，頁 40-45。

一語中的。

然而有趣的是，雖然在左翼文學界的批評壓力下轉而投身於博物館事業，沈從文對有趣味的日常鎖屑之關注非但沒有消失，甚至還呈現出益發嚴重的趨勢。綜觀其後半生從事的各種研究項目，可以發現幾乎所有的主題都與古人的日常生活相關。從鎖碎的銅鏡、扇子等物品，到瓷器、漆器及織繡等工藝，沈從文的研究基本上都離不開食衣住行等生活情境。而他對古人如何使用這些器物進行生活的關心，在某種程度上，也的確坐實了王璠言其懷戀過去的評論。

在一切以服務政治為最高原則的時代背景下，沈從文這些以「花花草草、罈罈罐罐」等工藝美術品為對象的研究，自然也無法得到歷史博物館同事們的理解。歷史博物館中的領導及同事們，不但常批評沈從文「不安心工作」(27：246)，還說他所從事的綢緞服裝等研究，只是「由個人興趣出發，不是研究中必需」(27：250)，從而否定了他工作的價值與意義。或許是出於好意，某一屆的歷博館長，還曾經建議沈從文「搞搞生產工具問題」(21：304)。相較於絲綢、瓷器等工藝美術品，生產工具的研究，顯然更符合視生產力為社會發展的決定力量的官方唯物史觀。從事這樣的研究，必然有助於改善沈從文在博物館的處境。然而沈從文卻以農業生產方面的工具已有人投入研究，不必重床架屋為由，拒絕了館長的建議。

在回覆館長的信中，沈從文希望館長能夠從歷博陳列展示的現實需要來考慮問題，讓自己繼續從事馬具、服飾、兵器等方面的歷史研究，以改善館中畫塑及陳列少性格、少時代感，「配合不上國家博物館陳列要求」的問題(21：307)。另一方面，沈從文也強調自己對古代工藝美術的接觸，能夠對現代工藝品的生產提供建議和幫助，從而取到「對館內充實提高陳列，對外協助生產教學」的目的(21：314)。值得一提的是，服飾、馬具等物品，除了實用功能之外，也往往具有裝飾、美化生活的功能。懷抱著以「美育」改善當代人民生活情感的理想，沈從文對生



產的關注，事實上與館長的關注點有著很大的差異。此外，更重要的一點是，已在工藝美術品的研究中摸索出一些心得的沈從文，並不甘心就此放棄自己既定的研究方向，去從事一個自己並不感興趣的領域。「有甚麼武器打甚麼仗」(21:309)，在向領導表明心跡的信中，沈從文如是說。

正因為自己的研究計劃一直得不到支持，偶然接到周恩來交代的服裝圖錄編撰任務的沈從文，立刻意識到這是一個展示自我的良好機會。他相信世人一旦能夠透過這樣的機會，認識到自己的真實想法，就會對自己的工作改觀，進而認同自己工作的價值與意義。所以即便明知配合政治任務編寫說明，其實是一件「相當費力而不討好的事情」，他還是非常期待能夠完成這件事情。在寫給大哥的信中，他如此吐露自己的心情：

我的構思基本方法，和一般人又不大同，這些稿(引者按：指《中國古代服飾研究》初稿)又照例得層層送上去，由館長到部裡，且可能還得到中宣部，**得遷就他人的意思，說些和本書真正無關的話。或照別人意思，寫出一些似是而非的習慣話，反而把真正研究心得大量刪去。**這都是相當費力而不討好的事情。在這一百多天中，還得查大量圖書，也極吃力。但真的到時能完成，也算是做了一件事情，不辜負黨的信託和幾年在博物館搞雜文物的本意。**因為如沒有人力可用，這些知識就始終只能保留在我個人頭腦中，難於轉成為公共的知識。**原來學這些時，館中同事，也多不明白，只以為是我個人興趣所在，各處抓抓，並無一定方向。必要拿出結果，才會明白原來並不是為我個人愛好，主要還是為了和全國學人共同提高，可以減少其他方面許多人摸索之苦。(21:419，黑體為引者強調)

由引文可見，沈從文在編寫過程中，對於自己的想法是否能夠如實呈現一直感到憂慮。因為一旦為了遷就他人的意願，寫一些「似是而非的習慣話」，也就是學界已經公認的見解，而刪去書寫自己的研究心得，這本書的編寫就違背了他試圖以此將個人的知識轉化為「公共知識」的本心。但他同時也非常清楚這個難得的

機會，很可能是他向世人展現自己的工作價值，並澄清自己並非出於個人愛好而從事研究的唯一機會，是以他無論如何都不肯讓這個機會從自己手中溜走。

然而天不從人願。這本投注了沈從文極大期望的著作，卻因為政治形勢的變化，未能如期在 1964 年出版面世。此後，文化大革命的到來，沈從文被視為反動學術權威，一切研究工作也被迫停止。《中國古代服飾研究》一書也因為涉及古代歷史文化，並與當時「破四舊」思想有所牴牾，被視為「未出籠的大毒草」(27：179)，出版日程自然更加遙遙無期。1969 年，67 歲的沈從文被下放到湖北咸寧的文化部五七幹校。在遠離親人的陌生環境中，身體狀況不佳的他，不免想到終老當地的可能。自覺來日無多的沈從文，卻反而打起精神積極從事書寫和研究工作，希望能夠善用自己的有限生命，做一些真正有意義的事情。

在此情境下，他多次打算將《中國古代服飾研究》的文稿重新抄寫整理，因為他認為這本書，「大有可能是我近廿年搞文物最後一個站得住的工作。」(22；373)「最後」二字固然道出這位老人對生命有限的悲觀，但是所謂「站得住的工作」的說法，卻又隱然顯示出他對自己工作的自信。雖然這份工作一直以來都得不到他人的認可，並在文革中備受批判，但沈從文始終堅信自己工作的價值和意義。更重要的是，他認為「這工作是得總理點頭同意才能進行的，遲早會當成內部材料印出供各方面參考的，特別重要是對於一系列名畫年代的重新鑑定，是比較唯物的。」(22；373)可見周恩來當年的支持，讓沈從文深信自己的工作已被官方認可，遲早可以出版面世。此外，所謂「當成內部材料」，幫助「名畫年代的重新鑑定」的說法，也透露出他對《中國古代服飾研究》的定位，已不僅是向外國人介紹中國服飾的圖錄，而轉向可供國內參考，可供鑑別名畫，具有學術價值的書籍。

從為各種重現歷史畫面的工作提供詳實的服飾史資料，到幫助「名畫年代的重新鑑定」，沈從文編撰《中國古代服飾研究》的目的，在幾年之間，已從指引

讀者看甚麼樣的圖像資料以了解古代服飾，發展到告訴讀者如何看這些涉及服飾的圖像資料，以判斷圖中的服飾形象的真實。換言之，《中國古代服飾研究》除了向讀者提供有關服飾資料的圖像以外，還向讀者揭示了以這些圖像資料進行服飾研究的方法，而此方法論的展示，或許才是沈從文最為在意的部分。1980年，在確定將該書交由商務印書館香港分館出版時，沈從文正式將書名定為《中國古代服飾研究》。「研究」二字的增加，正透露出作者對該書的定位，早已超越《中國服飾資料》原本預設的資料提供者的角色，自覺轉向了方法提供者的地位。

### 五、 「索象於圖，索理於文」的敘述策略

雖然周恩來對《中國古代服飾研究》的出版要求，是作為向外國人介紹中國古代服飾的文化禮品，但從該書最後出版的圖像、文字內容看來，沈從文為該書所預設的理想讀者，很可能是中國人，而且是對中國歷史文化有研究興趣的中國讀者。因為如果只是想要介紹歷代服飾形制給外國讀者，單憑圖像及圖像底下簡單的小字說明，其實就已經足夠，並不需要再加上 20 幾萬字的說明。事實上，在爭取《中國古代服飾研究》出版的漫長過程中，有關單位也幾次提出將圖像與說明文字拆開，先印圖像，緩印說明，甚至不印說明的設想，但沈從文卻始終不願意放棄出版文字說明的機會。

例如在 1972 年，沈從文告訴妻子《中國古代服飾研究》為「向外出脫」而可望付印，但「說明或緩一步印，也許另外印，甚至於將來也不印。」他當時回答出版單位「說明緩印好」，因為作為一本向外國讀者介紹中國古代服飾的書籍，他認為雖然沒有說明，「如只在國外送禮出銷，即無所謂矣。」(23；23)可見他其實很清楚，按照周恩來提出的出版目的，書中的說明文字其實可有可無。但因為他對這本書的期待，已經不止於文化禮，所以他當時雖說「說明緩印好」，卻仍然希望公家可以打印十來份樣稿，「分別向國內專家請教」，再根據各方面意見加以整理之後付印。提出這樣的要求，顯然在暗示公家應該向專家請教該說明的出

版價值，而不是盲目進行否定。他甚至告訴歷博領導，「若館方不擬出這筆費用，為工作謹慎計，即由我個人出這筆錢也無妨。」「即不宜印，館中留份材料，還是有用處。因為廿萬字不會全是胡說，毫無是處！」(23；27)



明知作為贈送國外的文化禮，說明文字可以不附，則沈從文對出版說明文字的堅持，可見他理想的讀者，應該是以國內讀者為主。此外，這些說明文字因為沿用了古代文人紀錄讀書心得的札記體書寫，文中不但多摘錄文言古書，且大都涉及當時的名物制度，但沈從文卻很少進行注解。由此看來，一般國內文化水平較低的讀者，恐怕也不在他的考慮之列。例如〈唐代絲綢〉中的這段文字：

唐代有品級官僚，必照等級穿不同花色綾羅花紗衣服，具詳《舊唐書·輿服志》。其中部分雖常有變更，大體總還是如唐初武德中勒令：「三品以上，大科綢綾及羅，其色紫，飾用玉。五品以上，小科綢綾及羅，其色朱，飾用金。六品以上，服絲布(絲麻混紡)，雜小(花)綾，交梭，雙紉，其色黃。」又記載提及官服花綾圖案共計有六種，「鸞銜長綾、鶴銜長綾、鵠銜瑞草、雁銜威儀、俊鶻銜花、地黃交枝」及「雙距十花綾」還有「鏡花」、「樗蒲」等名目。《唐六典》諸道貢賦部分，及《新唐書·地理志》，杜佑《通典》，都有關於唐代各地生產錦、綾、紗、羅、兔褐及毛、麻、蕉、葛等織物花色名目記載。《通典》還兼及每年納貢數目。(32：308)

在這段文字的第一句，沈從文首先告訴讀者，唐代官僚等級與衣服花色之間存在著必然關係，可是具體的詳細內容，他卻指引讀者自己去翻閱《舊唐書》。同樣在最後一句，他提及《新唐書·地理志》、《通典》等古籍，告訴讀者這些書籍有關於唐代各地生產織物花色名目的記載，卻沒有進一步展開說明，也是在指引有興趣的讀者自行查閱之意。在中間幾句文字中，沈從文引用武德令對此前提及的花色等級制度稍作解釋，但除了對絲布及雜小綾兩種花色，以加插文字的方式略作說明外，其他所謂大科綢綾、小科綢綾、雙距十花綾、鏡花、樗蒲等布料及花

色名目，都沒有進行解說，似乎預設他的讀者對這些名詞至少有一定程度的熟悉。即要能閱讀《舊唐書》、《唐六典》等古籍資料，又對中國古代服飾不太陌生，則沈從文最理想的讀者，很可能是同他一樣對中國古代服飾文化有研究興趣的專家學者。如此看來，他對出版說明文字的堅持，具有和當時國內研究專家學者尋求對話的重要意義。

作為一本展示研究方法及研究理念的書籍，《中國古代服飾研究》的札記體說明文字，顯示出其存在於書中的重要價值和意義。如前所述，沈從文在物質文化研究中，一直提倡文物實體或圖像的歷史價值，但是由於古代遺留下來的實物不多，因此更為豐富，也更容易取得的實物圖像資料，乃成為其研究的重要資源。但是跟實物不同的是，這些經由複製方式再現的圖像，並不能簡單視為真實的實物形象。只有辨明圖像資料的來源、真偽，以及其確切的創作時代等相關資訊，依據這些圖像資料所作出的論述，才能避免錯誤的發生。因此沈從文使用圖像進行研究的首要工作，就是先對自己所欲使用的圖像資料進行判別。由於圖像缺乏陳述功能，辨別的方法和依據，就只能選用文字敘述，說明文字的重要功用乃由此體現。

例如在〈宮樂圖〉中(見附圖 7)，沈從文選了一張舊題宋人或元人繪的圖像作為主圖，並判定該畫「或出於宋人摹本，依舊還是唐人舊稿。」(32；283)之所以這樣判斷的最主要依據，是圖中婦人們的妝容髮式。所以在說明文字中，他引用了許多描述當時婦女妝容的文學作品，證明自己的觀點。像是說明的第三段，就引用了唐人白居易的〈時世妝〉及〈江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊〉。〈江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊〉原本是一首有五十韻的長詩，這裡沈從文只是節錄了其中幾句，書中原文如下：

又在〈江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊〉詩中有：「……時世高梳髻，風流澹作妝。戴花紅石竹，帔暈紫檳榔。鬢動懸蟬翼，釵垂小鳳行。拂胸輕粉絮，

暖手小香囊。選勝移銀燭，邀歡舉玉觴。爐煙凝麝氣，酒卮注鵝黃。急管停還奏，繁弦慢更張。……」**這首詩除敘述化妝外，兼敘酒筵弦歌娛樂情形，和這個畫中的反映十分相近。**(32；283，黑體為引者所強調)

沈從文引用的詩句，在描述婦女妝扮之餘，尚提到酒筵中觥籌交錯、弦管齊奏的歡宴景象，恰好符合〈宮樂圖〉的主題。是以這段文字中的引文，除了應證該圖妝容具有唐代特色之外，還有利用其中有關酒筵娛樂情形的描述，與圖畫相互參照的效果，增加讀者閱讀趣味的功用。

在文章的第五段，沈從文也引用了王建〈宮詞〉：「玉蟬金雀三層插，翠髻高聳綠鬢虛，舞動春風吹落地，歸來別賜一頭梳」幾句，應證圖中的髮式，確屬唐人妝扮，證明畫出自唐人舊稿的同時，詩中有關婦女舞動時，各種華麗梳子被吹落一地的描述，也增加了讀者對中晚唐宮廷生活之奢華的認識。



八一·宮樂圖



圖一三五 唐——花冠、椎髻、披帛、元和時裝貴族婦女（《宮樂圖》郭慕熙摹）

282

附圖 7：〈宮樂圖〉書影，《中國古代服飾研究》頁 282。

這篇有關〈宮樂圖〉的說明文字，分別從妝容、髮式、服裝等幾個部分論證該畫稿的時代，同時也帶領讀者對畫中婦女眼眉、頭飾等細節，逐步瀏覽了一遍。配合著文字的說明，沈從文向讀者展示了判斷圖像年代應該注意的細節與重點。說明中引用描寫唐人妝容、酒筵盛況的詩句，結合圖畫中直觀、立體的人物形象及動作，讓讀者充分感受到整幅圖畫所展現的氛圍和情境。穿插著這些詩文，沈從文的說明文字，在介紹唐代婦女服飾妝扮之外，更重要的是帶領讀者感受到這些用以服飾妝扮之「物」，與時人情感之間的連結。有關沈從文之說明文字，對於古人生活情境的重視，本文下一節會再進行討論。

《中國古代服飾研究》中摘取自古代名家繪畫的圖像頗多，如傳東晉顧愷之繪〈女史箴圖〉、傳唐閻立本繪〈列帝圖〉、傳唐周昉繪〈簪花仕女圖〉等。在相關的說明文字中，沈從文都沿用了考察圖像中服飾細節之方式，對圖畫年代進行判斷的同時，也讓讀者對該圖畫的情境與內容，有了更深刻的體會與瞭解。《中國古代服飾研究》中圖文互補的呈現方式，讓人聯想到古人所謂「為學有要，置圖于左，置書于右，索象于圖，索理於書」的說法。<sup>28</sup>只是《中國古代服飾研究》圖文並置的方式，較之古人的圖文分離，不但更加方便讀者閱讀，而且圖文之間的配合也更加緊密，形成了一個有機的、不可切割的整體，可謂「索象于圖，索理於文」矣。因此當歷史博物館的部分同仁，在 1978 年再次提出圖像部分單獨付印的想法時，沈從文不但堅持圖文必須同時付印，還揶揄對方「以歷史博物館工作者而有此打算，豈不是笑料奇聞？」沈從文認為，該書圖像與文字「彼此實密切相關，一加分割，即不成其為研究資料」(32；260)，再一次應證他著眼於研究角度，而非簡單介紹中國古代服飾的編撰用心。

作為自己「近廿年搞文物最後一個站得住的工作」(22；373)，沈從文將自己畢生研究物質文化的方法與心得，都呈現於《中國古代服飾研究》。除了服飾及服飾研究相關資料外，書中還展示了有關其他物質文化的研究心得。例如〈晉女

---

<sup>28</sup> (宋)鄭樵：《通志·圖譜略第一》(台北：世界書局，1956)，頁 729。



史箴圖中八輿夫)以傳東晉顧愷之繪〈女史箴圖〉中班姬辭輦部分為主圖,說明文字則分三段,針對該圖稿的年代、圖中輿夫們的服飾、以及圖中的乘具,分別進行說明。就文字比例而言,第三段作為該文最長的一段,不但引用《晉書》、《南齊書》等史書,考證了該乘具名稱的演變,並另附 5 幅插圖,對相似乘具的不同名稱及形象,進行梳理和說明,儼然已成為該篇說明的一大主題(32:170-172)。

《中國古代服飾研究》此類有關服飾以外其他物質文化的書寫極為常見,涉及的主題也非常廣泛,包括扇子、銅鏡、坐具、兵器等各種與日常生活相關的用具。

這些關於服飾之外其他物質文化的書寫,看似與服飾沒有直接關聯,但因為該書採取圖錄形式,說明皆圍繞主圖開展,因此順帶一提圖中服飾以外的其他器物,也不會顯得過於突兀或偏離主題。這或許也是該書之所以採取圖錄形式,並選擇鬆散、自由的札記體書寫說明的重要原因之一。直觀的圖像與抽象的文字相互進行配合,《中國古代服飾研究》縮合了服裝、飾品、乘具、坐具、扇子、銅鏡等種種生活用品的研究,為讀者打開了一扇認識古代社會文化的大門,讓讀者跟隨作者精心安排的文字與圖像,進入到過去的歷史世界。然而,當代的歷史研究何其之多,沈從文執意出版這樣一部書籍,除了將自己的研究成果公諸於眾之外,是否還有其他用心?在歷代的服飾史研究,乃至歷史研究脈絡中,《中國古代服飾研究》的出現,又具有甚麼樣的價值和意義?

## 六、 從「事功」到「有情」的歷史觀點

在中國的歷史書寫脈絡,自《後漢書》設立〈輿服志〉以來,就產生了記載服飾及車馬儀仗制度的〈輿服志〉書寫傳統。透過這樣的書寫,中國正史共有十個朝代的服飾及車旗制度,被完整地保留下來,成為後人了解當代社會文化的重要文獻。<sup>29</sup>自唐代以來,歷代的統治者為了闡明歷史的發展流變,並確立自己政

---

<sup>29</sup> 這十部正史分別是《後漢書》、《晉書》、《南齊書》、《舊唐書》、《新唐書》、《宋史》、《金史》、《元史》、《明史》和《清史稿》,不過《新唐書》稱之為〈車服志〉,他書則沿例使用〈輿服志〉。參見華梅:〈中國歷代《輿服志》研究意義的探析〉,《服飾導刊》2015年12月第4期,頁5。

權存在的合法性，採取官方主導的方式為前朝編修正史。在此修史脈絡下，歷代正史中的〈輿服志〉，也有著以後代眼光審視與評估前代服御制度的意味。<sup>30</sup>受政府單位的委託，沈從文主持編寫的《中國古代服飾研究》，在此意義上承繼了歷代〈輿服志〉的書寫傳統，只是在觀察視角、書寫內容與呈現方式等方面，卻與傳統〈輿服志〉產生很大的差異。

首先，歷來的服飾史研究書寫，像沈從文這種以實物圖像資料為主導，且以札記體書寫說明文字的服飾圖錄，並不多見。傳統的〈輿服志〉，基本上只有文字的記載，沒有圖像可供參閱。相較於直觀的圖像，文字描述因較為抽象，讀者在理解其中所提到的器物時，很容易產生分歧和差異。其次，由於隸屬於正史記載的一部分，傳統〈輿服志〉所記載的服飾制度，以統治階層為主要對象，而且多屬於禮制上的相關規定，庶民階層的日常衣著服飾，就很難由此獲得了解。再者，由於中國史書的編撰，具有前述「隔代修史」的傳統，歷代〈輿服志〉儘管是歷史的記錄，但由於時間的距離，編寫者對前代服飾狀況不可能完全熟悉，遂使得文本所描述的制度與該制度本身之間，存有一定程度的差異。<sup>31</sup>以上這些原因，使得正史中有關服飾的記述，多少會與現實產生一些偏誤。

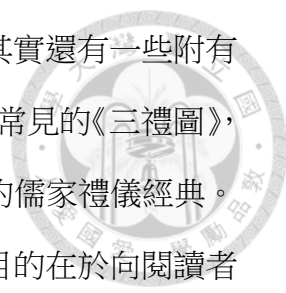
除了〈輿服志〉一類正史材料，歷代筆記雜著中也有不少涉及當代服飾的資料，如晉代張敞所著《東宮舊事》，就紀錄了太子納妃時的衣衫制度(32；157)。但這些紀錄並非針對服飾而作，有關服飾的記載，大都片面瑣碎，不足表現當代服飾全貌。再者，此類筆記書寫小說故事、紀錄歷史瑣聞，具有古代小說類「街談巷語，道聽塗說」的特點，<sup>32</sup>沈從文認為這樣的材料「或故神其說，或以意附會，即漢人敘漢事，唐人敘唐事，亦難於落實徵信。」(32；5)此外，如同正史材料多以文字敘述服飾，這些筆記雜著中的資料，也同樣僅有文字，而無圖像可供佐證的缺點。

---

<sup>30</sup> 同上。

<sup>31</sup> 同上，頁 6。

<sup>32</sup> (漢)班固：《漢書·藝文志·諸子略》，轉引自劉葉秋：《歷代筆記概述》，頁 2。



除了〈輿服志〉、《東宮舊事》等文字資料之外，中國古代其實還有一些附有服飾圖像的書籍。這些書籍大部分為圖解古代禮經而作，如歷代常見的《三禮圖》，其中所謂三禮，即分別指《周禮》、《儀禮》、《禮記》三本重要的儒家禮儀經典。這些經典因涉及古代統治階級的禮儀規範，圖解它們的書籍，目的在於向閱讀者提供合乎文字描述的器物形象，至於文字本身的真實性，並不在繪圖者考慮之列。因此一旦文字描述有誤，或繪者對文字的理解有誤，其所附圖像就會跟著產生錯誤。由於各禮經對於服飾形象的記述較為簡略，且此類書籍之編撰時代又與其記述時代多有差異(如《周禮》內容雖涉及周代禮儀制度，但學界普遍認為其成書年代晚至戰國時代)，<sup>33</sup>書中所描述的服飾形象多有與實物不同之處，是以這些依據文字繪製的服飾形象，就難免與實物有很大差別。

針對以上這些服飾資料的缺點，沈從文在《中國古代服飾研究·引言》寫道：「中國服飾研究，文字材料多，和具體問題差距大，純粹由文字出發而作出的說明和圖解，所得知識實難全面。」(32；5)站在這樣一個質疑過去服飾相關資料的角度，《中國古代服飾研究》在立論之始，就表明與〈輿服志〉、《東宮舊事》、《三禮圖》等古代書籍的區別。其中最大的區別，在於《中國古代服飾研究》不但以圖像為主要研究資料，而且其中的服飾形象，都源自歷代實物或實物圖像資料，盡可能避免了因時代的距離、文字的抽象描述等原因造成的資料偏誤現象。此外，在圖像選擇上，有鑑於歷代〈輿服志〉之記載多限於上層階級的缺點，沈從文在《中國古代服飾研究》，刻意選用了不同時代、不同階級、不同職業者的相關圖像，較完整地反映了歷代社會不同人民的服飾特色。

在沈從文出版《中國古代服飾研究》之前，國內外的歷史學界，其實已經有一些以出土文物及圖像資料，研究中國古代服飾史的前例。例如前文提到王國維的〈胡服考〉，以及日本學者原田淑人於 1925 年出版的《西域繪畫所見服裝的研

---

<sup>33</sup> 參見劉兆祐、江弘毅、王祥齡、熊琬、蘇淑芬編著：《國學導讀》(台北：五南，2002)，頁 208。

究》等。然而，王國維考據中國歷史上所謂「胡服」制度的〈胡服考〉，主要以〈史記〉、〈漢書〉等歷史文獻資料，以及諸多後世箋注家們的說法進行分析。雖然在文中也提到如日本東京工科大學所藏漢代畫像、山東孝堂山石祠中的漢代壁畫等圖像材料，但都只是作為佐證文獻的旁證，在文章中一語帶過而已。<sup>34</sup>倒是原田淑人的《西域繪畫所見服裝的研究》，藉由敦煌、高昌等西域地區出土的壁畫資料，探討該區人民的服飾形貌，與沈從文的研究方法比較相近。

對於原田淑人的研究，沈從文顯然並不陌生。他曾在一次演講中提到原田淑人，認為其研究「多是從〈輿服志〉著手」，較關注上層社會，自己的研究則主要關注下層社會，因而有所差別。<sup>35</sup>先不論沈從文對原田的評斷是否正確，從這幾句話中，都可以看出沈從文很自覺地將自己的研究，集中於庶民百姓生活。一如沈從文所述，《中國古代服飾研究》並不以統治階層的服飾為重，而是對庶民百姓的裝扮給予更多關注。在編排圖像順序時，甚至還刻意將每一代平民的服飾圖像，排在該代圖像的最前面。例如書中有關元代服飾的圖像，共有 15 個主題，其中排在前面的 11 個主題，幾乎都以元代庶民，如農民、工人、漁民、戲子等下層百姓為主，後面 4 個才涉及到元代統治者，如帝后、官僚等上層階級的服飾。沈從文此一安排顯然受到新中國以階級意識為綱領之「唯物史觀」的影響，<sup>36</sup>但他對下層百姓的關注，其實也延續了他在文學作品中，描述兵士、妓女等底層人民生活的一貫興趣。

《中國古代服飾研究》一個很重要的特色，還在於其所關注的重點，並不止於服飾本身，還涉及到影響服飾的日常生活、社會文化，乃至政治環境。一如《邊

---

<sup>34</sup> 參見王國維：〈胡服考〉，收入新文豐公司編輯：《叢書集成續編》第 87 冊(台北：新文豐，1989)，頁 149-162。

<sup>35</sup> 參見沈從文：〈我是一個很迷信文物的人：在湖南省博物館的演講〉，王亞蓉編：《從文口述：晚年的沈從文》(香港：商務，2002)，頁 6。

<sup>36</sup> 根據李之檀的記述，1964 年間，由於社會上正在討論毛澤東有關「帝王將相、才子佳人統治舞台」的言論，在一次有關《中國古代服飾研究》的編輯會議中，就有人提出了「圖版可否按身份等級排列的問題，以突出勞動人民形象」。可見該書圖版的排列，確實受到了政治意識的影響。參見李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，頁 10。



城》、《長河》等小說中，對茶峒、呂家坪等小鎮人民日常生活的大量描述，兼具小說家及歷史學者身分的沈從文，將他過去作品對日常生活的描寫趣味，也帶到自己的服飾研究之中。在圖像選擇上，可以發現沈從文不但喜歡從繪畫、壁畫等圖畫中，選取反映生活情境的畫面（如附圖 8：〈女史箴圖〉中婦女臨鏡化妝的部分，或是附圖 9：宋人繪〈百馬圖〉中馬夫綁馬尾、鋤草料的情形），在臨摹玉人、陶俑等雕塑圖像時，也完整保留了著裝者的樣貌神態，以及動作細節（如前述〈漢代舞女〉中的陶俑舞女和玉片舞人，見附圖 2、3）。

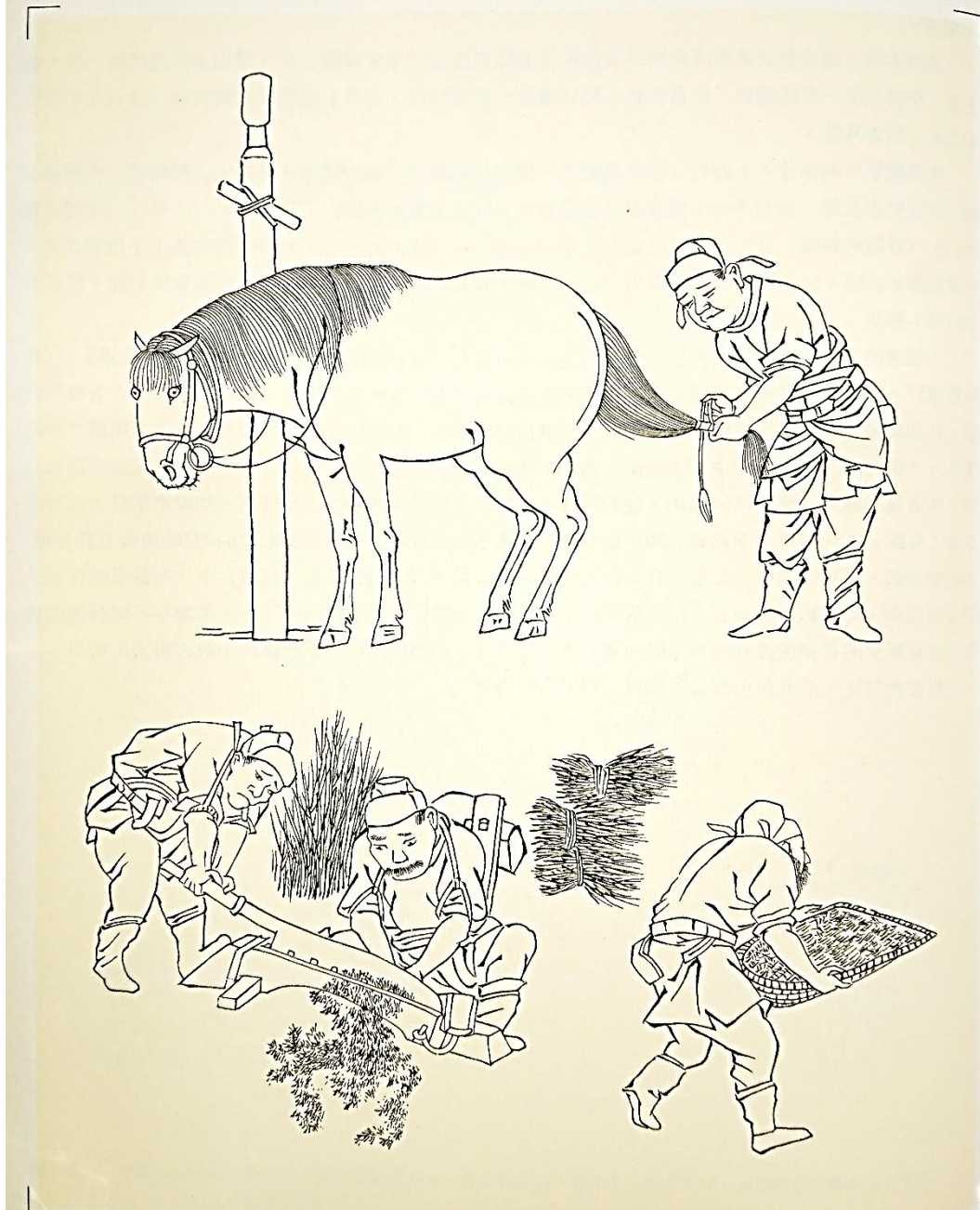
#### 四〇・晉女史箴圖臨鏡部分



附圖 8：〈女史箴圖〉局部書影，〈中國古代服飾研究〉頁 173。



一〇六·宋百馬圖中馬夫



附圖 9：〈百馬圖〉局部書影，《中國古代服飾研究》頁 346。

在說明文字中，沈從文除了關注圖像中的服飾細節之外，也會由此延伸到圖像本身所展示的生活情境，藉由圖文的相互配合，帶領讀者進入到當時的時代氛圍中去。譬如前文所論〈宮樂圖〉中，他對白居易描述酒筵弦歌的〈江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊〉一詩的引用，配合該圖的宴飲場景，使讀者對唐代宮廷生活

得以有更豐富的想像，也更能夠貼近圖中人物的情感與心境。又如前文一再提到的〈漢代舞女〉，因其中一幅圖像出自西王母銅鏡，其說明文字乃從舞女服飾的分析，延伸到古代社會對巫者的崇拜，進而聚焦到巫蠱對漢代政治社會的影響，甚至設想到當時「人民椎牛酌神，飲食歌舞，舉國若狂」的生活情境。(32；135)從舞女聯想到巫者，再從巫者聯想到祀神的場景，沈從文的文字以漢代這些戴著插滿朱翠的花冠，穿著隨風轉折的長袖舞女圖像為開端，卻能出入於漢代「宮廷中巫鬼政治勢力」，以及「祀神用年輕美貌女巫歌舞的社會現實」，一方面得益於其所使用的自由、鬆散的札記文體，一方面也離不開他觸類旁通的聯想能力。

王德威在分析《中國古代服飾研究》對於沈從文之意義時，曾經寫道：

沈從文關心的不僅是藝術實物本身，還有物件所具有的**召喚詩情**，不論在情感與喻象意義上皆然。一件工藝品會串聯出存在不同時空的工藝品、設計、情感思想，甚至幻想。其結果是引譬連類，展現多重向度，**激起觀者心中層層漣漪**。<sup>37</sup>(黑體為引者強調)

誠如王德威所言，由《中國古代服飾研究》的說明文字看來，沈從文對「物件所具有的召喚詩情」的關注，並不亞於對物件本身的關心。筆者以為，沈從文的說明文字之所以時常超出服飾主題，穿插著大量反映當代社會生活、文化習俗的描述，並引用了不少當時的詩文，正是為了向他的讀者展示「物」本身所具有的，能夠多向度召喚出觀者心中情感的巨大潛能。不可否認的是，沈從文之所以能夠透過這些物品的研究，呈現出它們激發人類情感的能動性，與他高度散文化的說明文字，有很重要的關聯。

在《中國古代服飾研究·引言》中，沈從文曾自言該書寫作「和個人前半生搞的文學創作方法態度或仍有相通處」，並將之比喻為一部具有長篇小說規模，

<sup>37</sup> 末句原為「激起觀者心中種層層漣漪」，「種」字似為筆誤，故刪之。王德威著，涂航等譯：《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》，頁 210。

但實際內容卻是「風格不一、分章敘事」的散文合集(32；10)。針對沈從文此一說法，王德威認為可由此看出「這部著作的想像成分，以及文本建構裡的歷史懷抱」。<sup>38</sup>正是靠著豐富的想像能力，沈從文方能從自己所選用的實物圖像中，某個有關時代文化的元素或線索，「進入實物背後的文化，繼而由此邁向更廣闊的歷史和情感脈絡。」<sup>39</sup>沈從文這種藉由分析服飾、坐具等生活物品的形制，探討該物品在時代文化之意義的研究，無論在方法或意識形態上，顯然隱含著與主流史學進行對話的意味。欲了解此對話的重要意義，我們有必要對當代的歷史研究進行一點回顧。<sup>40</sup>

中國傳統的歷史書寫及研究，多以政治史為主。相關書籍的著述內容，如我們熟悉的廿四史，均圍繞政治進行開展，以重大政治事件、影響政治的重要人物等相關記載為最大宗。在研究方面，研究者所依據的材料，也多為與政治相關的文書檔案，如各類律法政令等，並且多喜歡從政治方面去解釋歷史，視政治為影響歷史發展的關鍵力量。直到 20 世紀以後，隨著西方史學理論的引進，中國的歷史研究及書寫，在梁啟超、李大釗等人的倡導下，乃出現了不同以往的重大轉變。1902 年梁啟超發表〈新史學〉一文，提倡西方科學化的歷史研究，並批評過去歷史書寫聚焦於上層統治階級的缺點，強調「民史」的重要性。接受過馬克思主義新歷史觀洗禮的李大釗，則在強調書寫下層人民歷史的同時，又主張「以經濟為中心縱著考察社會變革」的唯物史觀點。<sup>41</sup>

由於梁啟超、李大釗等人的影響，以及當時中國亟需變革的社會形勢，使關注中國社會變遷與發展的社會史研究，逐漸進入當代中國歷史研究者的視野。關注「社會變遷」與「眼光向下」，遂成為 20 世紀 30-40 年代中國社會史研究實踐

---


<sup>38</sup> 同上，頁 209。

<sup>39</sup> 同上。

<sup>40</sup> 以下本文有關 20 世紀以來中國歷史研究之發展概略的回顧，主要參考趙世瑜：〈20 世紀中國社會史研究的回顧與思考〉，《小歷史與大歷史：區域社會史的理念、方法與實踐》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006)，頁 3-37。

<sup>41</sup> 同上，頁 7。





中的兩條主線。在此期間，有關民間生活的各種研究開始陸續出現。如陳東原的《中國婦女生活史》(1928)、呂思勉的《中國婚姻制度小史》(1929)等，分別從婦女、婚姻等不同角度，對民眾的社會生活展開了多角度的研究，呈現出不同於傳統政治史的研究特色。然而在進入新中國以後，隨著郭沫若、范文瀾等馬克思主義歷史學家成為史學界的領導人物，馬克思以社會變革為核心的歷史觀點，成為中國史學界的主流觀點。受此觀點的影響，討論中國社會的性質，確定中國的社會型態，尋找中國社會的變革機制等，與當代中國社會發展相關的議題，成為當時中國史學界最熱門的研究領域。學者發現，20世紀50-80年代中國的歷史學界，研究重心主要集中於「社會性質、社會關係(當時一般稱為階級關係)和民眾反叛(當時一般稱為階級鬥爭或農民起義)」等三個方面，<sup>42</sup>在研究方法和研究主題上，基本呈現出與傳統政治史相似的特點。

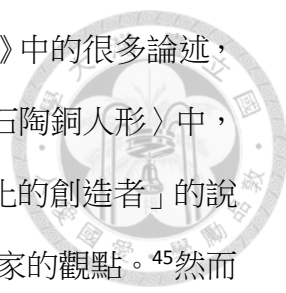
在當時歷史學界以政治史研究為尚的風氣中，沈從文藉由服飾、瓷器等日用物品，探討古代人日常生活的研究，正顯示出他對歷史的認知，與學術主流之間的差距。如果說當時學術界所致力，是一種宏觀的，關涉社會全局的(比如有關改朝換代、治亂興衰、典章制度等社會政治的制度或事件)，具有廣泛影響力的「大歷史」，那麼沈從文從事的，則是相對微觀的，局部的(如地方性的歷史)，常態的(如關注日常的，喜怒哀樂的，生活經歷的)「小歷史」。<sup>43</sup>需要說明的是，「大歷史」和「小歷史」並不是一組相互對立的，非此即彼的歷史觀念，而應該是相互支持、補充的歷史見解。

綜觀沈從文的歷史研究，我們可以發現，他所從事的這些有關古人社會生活的研究，對馬克思主義歷史學家們，有關中國社會性質或社會關係的研究，並未產生任何的衝擊。對於當時歷史學家們所熱衷的，關於中國歷史分期的討論、階

---

<sup>42</sup> 同上，頁 19。

<sup>43</sup> 有關此「大歷史」、「小歷史」的說法，參見趙世瑜：〈敘說：作為方法論的區域社會史研究一兼及 12 世紀以來的華北社會史研究〉，《小歷史與大歷史：區域社會史的理念、方法與實踐》，頁 10。



級鬥爭的研究，沈從文不但沒有參與，而且《中國古代服飾研究》中的很多論述，也都採納了主流歷史學家們的意見。例如在〈商代墓葬中的玉石陶銅人形〉中，他稱商代為奴隸制社會，並強調奴隸為「奴隸社會一切物質文化的創造者」的說法(32；27)，<sup>44</sup>基本上沿襲了郭沫若、范文瀾等當代主流歷史學家的觀點。<sup>45</sup>然而在絕對化、單一化的「大歷史」研究之外，沈從文對「小歷史」研究的呼籲與關注，則補充了被主流學界所忽略的部分，即有關古人日常生活及思想情感的研究與書寫。作為「大歷史」的生活基礎，這部分研究不但能夠幫助我們對「大歷史」有更好的認識，透過大小歷史的結合，歷史本來的面貌也才能夠完整呈現。


在上一章，我們曾藉由沈從文對土地改革運動的觀察，談到他對於歷史「變」與「常」的體悟與觀點，並言及他對歷史恆常面的關注與傾心。參與土改的經驗，讓沈從文認識到儘管生命和時代「在一定計劃中而動，卻又如何能在歷史習慣自然環境約束裡，動得如何不同」。(19：221)也就是說，生命和時代雖然都在變動，但是所有的變動，特別是生命的變動，難免會受到過往歷史文化與生活環境的影響和牽制。由此可見，相較於變動的政治政策，恆靜的日常生活，反而較能成為支配歷史發展的主要動力。因為短暫的變動，終究會結束而成為歷史，只有日常的生活習慣，才能持續不斷地影響人類的情感。這是沈從文在四川內江參加土改所得到的最深的體悟，或許也是他之所以更傾向於將自己的研究重心，放在日常生活上的重要原因之一。

在歷史書寫方面，藉由對歷史「變」與「常」的深刻體會，沈從文也逐漸認識到，想要帶領讀者進入真實的歷史情境，需要具備「有情」的觀察視角與態度，而不能只聚焦於「事功」的成就與功用而已。歷史的重大變動往往與政治相關，因此人們在政治上的卓越表現被視為「事功」，並成為政治史書寫或研究的重點。

---

<sup>44</sup> 在其舊體詩〈商代勞動文化中「來源」及「影響」試探〉中，沈從文也採取了同樣的觀點。(15；400)

<sup>45</sup> 有關郭沫若、范文瀾二人對商代奴隸社會的見解，可參見郭沫若：《中國史稿》第一冊(北京：人民出版社，1976)，頁 155-214；范文瀾：《中國通史簡編(修訂本)》第一編(北京：人民出版社，1949)，頁 113-120。



但對於沈從文而言，只有「事功」的書寫，例如《史記》中的年表諸書，「可因掌握材料而完成」(19；319)，對於後人的情感生活，並不能產生任何深刻的影響，因此在時過境遷之後，就不再為人所重視。而透過書寫者深入觀察的眼光，對歷史人物或事件具有「事功以上的理解與認識」，能正確捕捉到歷史中各色人物的真實情感的書寫(19；319)，如《史記》中的諸傳諸記，方能幫助讀者連接歷史、溝通人我，成為後人了解過往的重要工具。沈從文稱這樣的書寫心態為「有情」，並認為「這種態度的形成，卻本於這個人(引者按：指書寫者)一生從各方面得來的教育總量有關。換言之，作者生命是有分量的，是成熟的。這分量或成熟，又都是和痛苦憂患相關，不僅僅是積學而來的！」(32；318-319)可見想要寫好歷史，重要的不僅是對相關文獻或資料的熟悉與掌握，而是書寫者的心態或觀點。只有對生命有真正深入的體會，並對能夠從超越「事功」的角度認識歷史的作者，方才能夠實踐這種「有情」的書寫。

經歷過漫長 17 年的刪改與等待，終於在 1981 年出版的《中國古代服飾研究》，就是沈從文實踐其所謂「有情的歷史書寫」的重要成果。透過圖像與文字的結合方式，《中國古代服飾研究》展現出的，正是中國歷史最為生活化，同時也是最能體現當代人思想情感的一面。如前文提到的〈漢代舞女〉、〈宮樂圖〉等篇目，均藉由說明文字中對於服飾、坐具等生活用品的深入討論，引導讀者對書中圖像進行更加詳細、深入的觀察，並結合圖像中所展現的情境與動作，帶領讀者對當代的社會文化與思想情感，有了超越「事功」之上的認識與了解。正是在這個意義上，《中國古代服飾研究》不僅不同於當代以政治社會變遷為主的歷史研究，與歷代服飾史研究也產生了很大區別。

在《中國古代服飾研究》出版之後，以實物圖像研究服飾、漆器等生活器物的歷史研究日益增多。如黃能馥、陳娟娟編著的《中國服裝史》(1995)、黃強《中國服飾畫史》(2007)、揚之水《中國古代金銀首飾》(2014)等。<sup>46</sup>然而這些研究大

---

<sup>46</sup> 揚之水《中國古代金銀首飾》(北京：故宮，2014)。

都只針對器物本身的發展變化進行討論，真正能夠結合這些器物，探討古代社會文化與情感精神的研究卻不多見。之所以產生這樣的現象，不僅因為像沈從文這樣的研究，需要具備歷史、考古與文學等多個學科的相關知識，研究難度比較高。更重要的是，一般的歷史研究者很難具備如沈從文一般，關注「有情」的書寫心態與歷史視野。

依照圖文結合的呈現方式，沈從文原本擬想能夠出版十冊有關服飾資料的系列著作，《中國古代服飾研究》正是其中的第一本。<sup>47</sup>可惜天不從人願，就在《中國古代服飾研究》正式出版之後的兩年，即 1983 年，沈從文就因腦血栓導致左側偏癱，之後身體日益衰弱，終於 1988 年 5 月辭世。沈從文曾言《中國古代服飾研究》為自己「近廿年搞文物最後一個站得住的工作」(22；373)，不幸一語成籤。不過這本被積壓十餘年的著作，最終能夠付印，並在沈從文生前出版，也算圓了他欲藉由此書與學界進行對話的一大心願。

遺憾的是，相較於汗牛充棟的沈從文文學作品之探討，學界對他物質文化研究方面的關注並不多見。有關其物質文化史研究的書寫形式、研究理念與動機，都少有人進行討論。透過《中國古代服飾研究》書中圖像資料、札記體說明及圖文有機結合的表現策略之分析，本文希望能夠讓大家注意到，沈從文對該書的定位，並非介紹中國古代服飾的通俗讀物，而是展示自己研究古代歷史文化的方法和觀的重要學術著作。同時藉由歷代服飾史書寫傳統及當代歷史研究歷程的回顧，本文也希望能夠展現出沈從文此書無論在研究方法或歷史觀點上，都在試圖與當代以政治為主的歷史研究進行對話的用心。沈從文物質文化史的相關研究豐富而多元，其研究方法、書寫方式與研究理念，都還有許多值得討論之處。希望未來的沈從文研究，能夠在此方面有更多論述，促進學界對其研究價值的了解。

---

<sup>47</sup> 由沈從文 1975 年春致某關名友人的信可知，他甚至已為後面待進行的工作做了一些準備。(24；298)



## 第五章

### 史詩與抒情的辯證：沈從文晚年的舊體詩書寫

#### 一、 一趟無法完成寫作計劃的創作之旅

1961 的冬天，對沈從文而言，是一個非常特別的冬季。因為這年 11 月的下旬，他在中國作家協會的安排下，跟幾位作家一起到中國共產黨的重要革命根據地——江西井岡山參訪，並計劃於該地過冬，寫出規劃已久的小說。這是一部以他妻子的堂兄張鼎和為主角的長篇傳記小說。在上一章中，我們已經提到這是在 1960 年初就開始的寫作計劃，1961 年還曾休假到青島打算專心從事寫作。但礙於當時要求將政治效果放在第一位的創作規範，在青島期間他一直無法下筆寫小說，反倒留下了〈抽象的抒情〉這一篇著名的文論。在該文中，沈從文論述了自己的創作觀念，深刻剖析了當代意識形態對創作的限制性，明顯具有夫子自道的意味。沈從文雖然知道在現實政治環境的制約下，很難按照自己的理念進行創作，但在同年 11 月，他還是接受了作協的另一次安排，赴江西參訪寫作。

帶著書寫一位共產黨員傳記的心願，到中國共產黨的革命根據地去參訪，沈從文此次的寫作之旅，政治意味可謂非常濃厚。與沈從文同行的幾位作家，都是資深的共產黨員。他們的作品，也多被目為符合當代文藝政策的經典之作。例如阮章競的〈漳河水〉、戈壁舟的〈山歌傳〉等，都是當代文學史著作中常被用來舉例的作品。<sup>1</sup>作協的這次安排，顯示出當局對沈從文這位曾經的反動作家寄予的厚望，<sup>2</sup>可惜，這趟旅行依然沒有讓沈從文完成計劃中的小說，反倒是跟著那幾

<sup>1</sup> 例如在洪子誠、劉登翰合著的《中國當代新詩史》中，談到當代的敘事詩時，〈漳河水〉和〈山歌傳〉都被列為重要作品。參見洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》（北京：人民文學，1994），頁 24。

<sup>2</sup> 在一篇批判沈從文等「反動文藝」作家的文章中，郭沫若指稱沈從文「一直是有意識的作為反動派而活動著」，基本上代表了左翼文壇對沈從文的定位。參見郭沫若：〈斥反動文藝〉（1948），收錄於劉洪濤、楊瑞仁編：《沈從文研究資料(上)》，頁 289。

位政治正確的大作家們，寫起了被自己丟棄多年的舊體詩。

舊體詩是沈從文最早從事文學創作時所使用的體裁，他戲稱之為自己的老家當，是他在湘西軍隊中當文書時學到的本事。在遠離都會的偏遠湘西，即便到了民初，吟詩酬唱的古老社交活動仍然盛行。沈從文在當地的一些鄉紳親戚們，也常藉吟詩作對來往交際。在軍中的長官和親戚們的影響之下，沈從文開始學習作詩。不過讓他全身心投入詩的世界中進行創作的，卻是一位白臉長身的女孩。為了向這位女孩表達心意，他開始無日無夜作詩，甚至以為這些詩必定會成為不朽的作品，因為有人告訴他那女孩最喜歡看他的詩。(13；324-326)遺憾的是，對方看上的其實是沈從文的荷包，而不是他的文筆。沈從文在這些詩文中投注的熱情，並沒有得到對方的珍惜。是以沈從文在該女子嫁給他人之後，再也無心作詩，寫過的詩稿，也完全沒有留存。(13；330)後來他因為受五四新文化運動的感召，決意離開湘西，到北京求學時，便將舊體詩這種隸屬於舊文學的創作體裁，遠遠拋諸腦後，直到 1961 年的這趟江西之旅，才又重新拾起。

與初學舊體詩相似，沈從文在江西行的過程中會興起書寫舊體詩的念頭，主要也是為了與同行的其他詩人進行唱和。在五四新文化運動的衝擊之下，民國以後的舊體詩詞創作，雖然已經日漸式微，但仍然有不少創作者，熱衷於用舊體詩詞來抒情表意。其中甚至有不少是當代著名的新文學家，如魯迅、郁達夫、葉聖陶、朱自清等。然而這些新文人雖然寫作舊體詩，但為了維護合乎時代需求的新體詩之合法性，他們很少會公開發表自己的舊體詩作，也不鼓勵年輕人效仿學習。如朱自清生前曾將自己的舊體詩整理成《敝帚集》和《猶賢博弈齋詩鈔》，集中詩作大都秘不示人，<sup>3</sup>生前亦未曾發表。由「敝帚自珍」與「猶賢於博弈」等帶有自我辯解意味的詩集名稱來看，作者顯然具有舊體詩不合時宜，不應提倡推廣的思想態度。朱自清的這種態度一定程度上代表了當代新文學家們的共同意見，中

---

<sup>3</sup> 參見季鎮淮：〈朱自清先生年譜〉，收入郭良夫主編：《完美的人格：朱自清的治學和為人》（北京：三聯，1987），頁 225。

國的新詩在他們的努力下也確實取代了舊體詩詞的中心地位，以致在後世的現當代文學史著作中，幾乎沒有它們的一席之地。<sup>4</sup>由此可見舊體詩詞在新文學家們的視野中，一直處於相對邊緣的地位。是以就連沈從文自己，雖然在抗戰時期，常與當時勤寫舊體詩的朱自清、潘光旦等西南聯大教授交遊往來，<sup>5</sup>卻也不曾受他們影響創作舊體詩詞。當然，這可能也因為沈與朱、潘等人的關係並不深，所以在他們「秘不示人」的情形下，並不知曉他們在創作舊體詩，自然也就無從參與。另一方面，從沈後來的詩作來看，他的舊詩根柢恐怕也不及他那些同在西南聯大的同事們深厚。在當時能夠選擇以各種新文學體裁進行創作的情況下，他恐怕也不會想到要用自己不是很擅長的舊體詩詞表情達意。所以他後來在新文學面臨困境的情況下創作舊體詩，多少有些退而求其次的意味。

進入新中國以後，追求大眾化的文藝創作成為當時的主流思想，舊體詩詞的創作因而更顯邊緣。在新中國以前，舊體詩文雖然日益式微，但在當時報紙刊物上，仍可獲得發表。可是到了 1950 年代，就很少能夠看到舊體詩詞在報紙刊物上出現。<sup>6</sup>這種情況隨著毛澤東寫作的一批舊體詩詞，和他與臧克家討論詩詞的書信，在 1957 年被公開發表而獲得改善。在給臧克家的信中，毛澤東寫道：「詩當然應以新詩為主體，舊詩可以寫一些，但是不宜在青年中提倡，因這種體裁束縛思想，又不易學」。<sup>7</sup>言下之意似乎更加肯定新詩，但也沒有完全否定舊詩的意思。而且就在寫下這句話的隔年，他在發動「大躍進運動」，<sup>8</sup>鼓勵全國人民寫詩

---

<sup>4</sup>中國大陸出版的幾部具權威性的文學史著作，如王瑤：《中國新文學史稿》（上海：新文艺出版社，1954）、唐弢主編：《中國現代文學史》（北京：人民文學，1979），以及錢理群、錢理群、溫儒敏、吳福輝等著：《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998）等，都沒有論及當代舊體詩詞的創作情形。

<sup>5</sup> 有關抗戰時期西南聯大文人們的舊體詩創作現象，參見陳平原：〈豈止詩句記飄蓬——抗戰中西南聯大教授的舊體詩作〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版）2014 年第 6 期，頁 5-19。

<sup>6</sup> 參見李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿·前言》，頁 11。

<sup>7</sup> 言見毛澤東於 1957 年 1 月 12 日給臧克家的信，《毛澤東文集》第七卷（北京：人民出版社，1999），頁 184。

<sup>8</sup> 指中國共產黨於 1958-1960 年間發動的一項政治運動，主要目標為推動經濟建設，並為此設定了許多高指標。後來運動不斷擴大，除了工業和農業以外，「交通、郵電、教育、文化、衛生等事業也都開展『全民大辦』，把『大躍進』運動推向了高潮。」參見蕭超然、梁柱、汪其來主編：《中共黨史簡明辭典》（北京：解放軍出版社，1986），頁 148。

時，曾明確指示此後的新詩應該向民歌和古典學習，舊體詩詞由此在新中國的文藝界中，獲得了合法地位。

做為國家最高領導人，毛澤東的言行，對中國文壇自然有舉足輕重的影響。雖然他並未鼓吹大家書寫舊體詩詞，但從他言談中流露出對舊體詩詞的偏愛，以及他身體力行創作舊體詩詞的行為，仍然在當時帶動了一股書寫舊體詩詞，以及有舊體詩味道的「半格律體」新詩的風氣。<sup>9</sup>《人民文學》、《光明日報》等一些隸屬於中國作協、中共中央宣傳部等機關單位的重要刊物，也相應刊登了許多此類型的作品，<sup>10</sup>為當代舊體詩詞提供了發表園地。因此在 1957 年以後，不少此前沒有寫過，或是已經好久沒有寫舊體詩的文人學者，前者如聶紺弩，<sup>11</sup>後者如老舍等，<sup>12</sup>紛紛加入了當代舊體詩詞的創作行列。而當代文壇上的一批新詩作者們，也開始嘗試融合舊體詩與新體詩，創作出所謂的「半格律體」新詩。與沈從文同遊江西的詩人阮章競，便是其中的一位作者。<sup>13</sup>在這樣的背景下，沈從文於 1961 年的江西行中重新寫作舊體詩，可謂時勢使然的結果。

<sup>9</sup> 所謂「半格律體」新詩，其特點為「每節有相同的行數(常見的是四行，也有六行的)，每行的長短、節奏大體相近，押很不嚴格的韻腳。」這種詩體形式又被稱為「半自由體」，是當時非常流行的一種詩歌形式。參見洪子誠：《大陸當代文學史：1950-1970 年代(上編)》(台北：秀威，2008)，頁 115。

<sup>10</sup> 例如《人民日報》自 1949 年創刊以來，極少刊登舊體詩詞，但在 1956 年以後，卻陸續刊登了日之、俞平伯、康白情、葉聖陶等人的舊體詩詞作品。在 1958 年以後，更有許多五、七言體的「半格律體」新詩，顯示出毛澤東對當代文壇的巨大影響力。

<sup>11</sup> 聶紺弩開始書寫舊體詩是在 1959 年，於北大荒勞改時期，乃是應上級指示而作。這樣的指示，自然離不開 1958 年毛澤東鼓吹文化「大躍進運動」，要求「各省搞民歌」的背景。聶也坦言，自己當時之所以選擇寫舊體詩，確實受到當時所提倡的「民族形式」、「舊瓶新酒」等言論的影響。參見聶紺弩：〈自序〉，收入聶紺弩著；侯井天注解：《聶紺弩舊體詩全編注解集評》(太原：山西人民出版社，2009)，頁 9。

<sup>12</sup> 有學者發現，老舍早年求學時喜歡寫舊體詩，在 1919 年五四運動之後，因喜歡上新文學而幾乎不再寫舊體詩，但在抗日戰爭時期又開始寫過一段時期。在進入新中國以後，因為「忙於話劇的探索和寫作，將近十年未寫舊體詩，直到 1958 年『大躍進』開始，晚年的老舍又開始大量寫舊體詩。」該學者認為，老舍此一時期的詩「明顯帶有趨慕盛唐詩的遺風」，展現出安樂、歌頌等風格特徵。這種歌頌時代與政治的風格特徵，亦可見於同時期郭沫若的舊體詩作，學者稱之為「新臺閣體」。參見李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》，頁 241、242、64。

<sup>13</sup> 如阮章競在與沈從文同遊江西之際創作的〈雲龍橋〉，便是一首典型的「半格律體」新詩。〈雲龍橋〉：「晚霞落江江底紅，/雲龍橋似跨江虹；/小鷹飛過楊柳岸，/少先隊歌飄上虹。//錦江水，滿江紅，/江水嚷嚷過橋孔，/擠開崇山穿過峽，/贛江染紅海染紅。」引自阮章競：《阮章競詩選》(北京：人民文學，1985)，頁 112。



自 1960 年代重拾舊體詩以後，沈從文開始將自己的創作精力，從散文、小說等白話文體，轉移到舊體詩上，前後創作了大概 70 多首作品。<sup>14</sup>這些詩作可以文革為界，區分為兩個時期。文革以前的詩作多為出遊途中所作，詩歌主題以寫景、詠史為最大宗，並多表現出他對新政權的熱情，可稱之為「政治抒情詩」。或許受到此前熱鬧一時的「新民歌運動」影響，以及對「大眾化」的自覺追求，沈從文在文革以前，乃至文革前期創作的這些政治抒情詩作，詩歌語言大多簡單直白，明顯具有口語化的特色。例如他會在詩中引用當時的口號、標語，甚至流行歌詞，從而寫出「紅軍鬧革命，只是為人民，鬥爭有對象，恩仇自分明。」(15；253)、「熱愛祖國、熱愛鄉土、熱愛偉大領袖，/改造社會、改造自然、保衛國防前線，事事宜占先！」(15；331)等詩句。這種口語化的詩歌語言，又與他對詩歌可朗讀性的追求，緊密關聯。

沈從文對詩歌可朗讀性的關注，可以追溯到他在 1930 年代，與朱光潛、周作人、朱自清、俞平伯等人，在北平朱光潛住處定期舉行的「讀詩會」。在該集會中，這些文人們試圖透過誦讀，探討現代詩歌的音樂及節奏性。與此同時，另一個由楊騷、穆木天等左翼作家組成的「中國詩歌會」，也在進行詩歌的朗誦實踐。只不過他們主要基於詩歌大眾化的目的，與沈從文等「京派」作家旨在探索詩歌美學的動機有所差異。<sup>15</sup>後來，隨著抗日戰爭的爆發，為了喚起民眾的愛國情感，追求大眾化的「朗誦詩」大行其道，關於「詩歌朗誦」的討論也日益增多。論者發現，雖然這時候「讀詩會」早已解散，但「京派」作家如朱自清、沈從文等人，依然參與到這波「朗誦詩」的討論當中，由此可見「『朗誦』這種行為所擁有的『聲音』因素激發了他們的學術或詩性欲望，讓他們重新探究有關『聲音』

---

<sup>14</sup> 現存沈從文的舊體詩均為新中國以後所作，主要收錄於《沈從文全集》第十五卷，頁 239-463。

<sup>15</sup> 有關「讀詩會」及「中國詩歌會」對詩歌朗誦進行的探討，參見梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》第 29 卷 2 期，頁 189-233、〈現代的聲音——「聲音」與文學的現代轉型〉，收入梅家玲、林姍吟主編：《交界與游移：跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》(台北：麥田，2016)，頁 217-246。

的新詩詩學原則。」<sup>16</sup>也就是說，對於詩歌中「聲音」的關注，貫穿於沈從文 1930-40 年代的論述之中。

在那個時候，沈從文就已經意識到，「口語化」的文字，有助於詩歌的可讀性，另外形式太過自由，也就是太過於排斥詩歌的平仄韻律，並不利於詩歌朗誦。他在發表於 1938 年的〈談朗誦詩〉中寫道：「一個作者若不能處理文字和語言一致，所寫的散文，看來即或順眼，讀來可不好聽。新詩意義相同。」(17；247)又說新詩「想要從聽覺上成功，那就得犧牲一點自由，無妨稍稍向後走，走回頭路，在辭藻與形式上多注點意，得到誦讀時傳達的便利」。(17；248)從他前面所舉饒孟侃、朱湘、劉夢葦等人的新詩，從古代絕句、詞、歌行體獲得養分而可讀可誦的例子來看，這裡所謂的「向後走，走回頭路」，其實就是向中國傳統詩歌形式借鑑之意。因此本文以為，他在新中國時期創作的這些具有口語化特色的舊體詩，亦可視為他探索當代中國詩歌中「聲音」要素的某種延續。至於這種「耳治」效果的追求，對沈從文舊體詩中所產生的效果，本章第二節將會以具體的詩例，進行更深入的討論。

文革爆發以後，沈從文的舊體詩創作非但沒有因為「破四舊」等文化運動而減少，<sup>17</sup>詩作的內容也變得愈加廣泛。除了一貫的寫景抒情外，還增加了許多敘述當前時事、表現內心情感之作。更有趣的是，他還嘗試以舊體詩的形式，來書寫其物質文化史研究心得，創作出所謂的「文化史詩」。舊體詩無疑成為沈從文在新中國時期最重要的文學作品，表現了他在新時代中的所見所感，是我們了解他後半生思想精神的重要文本。

長期以來，學界多認為沈從文在進入新中國以後即放棄文學寫作，轉入博物

<sup>16</sup> (日)津守陽：〈詩之「情」與聲之「動」——試論抗戰時期詩歌朗誦實踐在現代詩學上的位置〉，《長江學術》2018 年第 1 期，頁 33。

<sup>17</sup> 「破四舊」指的是破除舊思想、舊風俗、舊文化、舊習慣，是文革時期一個很重要的社會運動。有關該運動的發展脈絡，可參考黃延敏：〈「破四舊」運動的發展脈絡〉，《二十一世紀雙月刊》，2013 年 6 月，頁 71-82。

館工作，表達出他對新政權對文藝規範的沉默抗議。<sup>18</sup>然而沈從文在舊體詩創作上的表現，卻赫然提醒我們，他對官方文藝政策的態度，或許並沒有我們想像的這般決絕。錢理群在〈一九四九年以後的沈從文〉中，已經指出沈從文對中共政權其實有一定的接受。本章第二節的部分，也將透過沈從文在文革以前，乃至文革前期的舊體詩作，展現出他當時的政治熱情。然而在這樣的熱情底下，沈從文的內心深處對於此新政權，又同時存在著複雜的不認同與抗拒心理。文革期間，時代的風雲變色，更加劇了他內心的糾結與矛盾。本章第三、四節所要討論的，就是他在這一時期的舊體詩作中體現的矛盾心境。

從新文學轉移到舊體詩，沈從文的選擇其實也反映出舊體詩的文體形式，對當代文學創作者的巨大吸引力。為甚麼無法在新時代創作小說的沈從文願意創作舊體詩？舊體詩在文體上究竟有何特色，讓沈從文得以承載他當時的思想情感？沈從文的舊體詩創作以五言古體為主。是以本章第五節部分，即希望透過這些五言古詩在形式、內容等面向的分析，嘗試了解五言古詩乃至舊體詩，對於沈從文這樣一位新文學作家的魅力之所在，並進一步論及舊體詩在當代文學史中的重要意義。

## 二、 新舊交替形成的認同困境

開啟沈從文再次創作舊體詩的江西之旅，即是一趟富有政治意味的旅程，沈從文在此期間所寫下的詩作，也相應地展現出他當時對於新政權的理解和態度。從這些詩作中，可以看出此時的沈從文，面對中共政權，已不似 1949 年那般戒慎惶懼，時時沉浸於即將被迫害的憂慮情緒之中。<sup>19</sup>在文革以前創作的舊體詩作中，沈從文常以熱烈地情感，讚揚中共領導之下的新政權，顯現出他對該政權已

<sup>18</sup> 例如王德威先生即持此說法。參見氏著：〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉，收入夏志清原著；劉紹銘等合譯：《中國現代小說史》（香港：香港中文大學，2015），頁 xlv。

<sup>19</sup> 沈從文在 1949 年致丁玲的一封信中坦言，自己「怕中共、怕民盟、怕政治上的術謀作成個人傾覆毀滅」，也正是這種對新政權恐怖迫害的焦慮，導致他「神經失常，於氣、急、怕中逐漸加深，終於崩潰。」（19：48-49）

經開始產生認同。由詩作的內容看來，這樣的認同，主要源於他當時亟欲回歸於「群」，回歸於「人民」的渴望心態，以及他對自己「鄉下人」身分的認同。

在中國共產黨取得政權以前，具有自由主義思想的沈從文，並不認同共產黨或國民黨以暴力奪取政權的方式，也不認為這兩個黨可以真的改變國家命運。那時的沈從文，希望透過文學藝術的審美教育，以非暴力的形式來凝聚國人的向心力，從而建立起一個由專家治理、和諧文明的中國社會。因此當共產黨憑武力奪得政權，而大部分的中國人，尤其他身邊親近的家人朋友均為此歡喜之時，沈從文感受到的卻是對新政權的恐懼與焦慮。由於這樣的焦慮不被他人理解和接受，對未來萬分悲觀的沈從文，更產生了游離於人群之外的孤寂感，從而有了自毀之舉。在自殺獲救之後，沈從文在親友的寬慰與鼓勵之下，情緒得以逐漸平復，便也開始試著從群眾的角度，來接納他們所認可的中共政權。

這時候，中國共產黨以人民的代表自詡，高喊「為人民服務」的政治姿態，<sup>20</sup>讓向來以「鄉下人」自居的沈從文找到契合點，接受了這個「為窮人說話，想主意」，「讓老百姓翻身」的政權及其領導人。(27；273、274)從〈井岡山之晨〉、〈資生篇〉等詩作中，「人民」二字的頻頻出現，可以看出他對中共政權的讚揚，正建立在他對該政權「為人民」的政治姿態之認同。例如〈井岡山之晨〉的前兩段，沈從文先對該地區在過去舊時代的悲慘局勢進行描繪，然後將中國共產黨所帶領的革命視為重要轉機，並進行如下敘述：

委員初來時，人民記憶深，  
“入門談家常，親如自家人。  
幹活爭動手，作事夠細心”。  
“紅軍鬧革命，只是為人民，  
鬥爭有對象，恩仇自分明。

---

<sup>20</sup> 「為人民服務」乃是中共中央主席毛澤東於 1944 年 9 月提出的政治口號，此後被標舉為中共政黨和政府的重要宗旨。



官兵重紀律，反霸財同分。  
謹記六誓約，考驗證假真。  
眼前不如人，遲早功必成。  
醜類全消滅，家國始康寧”。

話語極平常，實踐扎根深。（節錄自〈井岡山之晨〉，15；253）

井岡山在中國共產黨的歷史上具有很重要的意義。1927年10月，毛澤東、陳毅等中共領導人，在井岡山創建了第一個革命根據地，因此該地素有「革命搖籃」之稱。在上引詩段中，沈從文先是以「人民記憶深」一句，強調自己對中共紅軍在井岡地區發動革命事件的敘述，是從「人民」的角度出發，代表了「人民」對中共紅軍的普遍認知。接續「入門談家常，親如自家人」和「紅軍鬧革命，只是為人民」等句，都一再顯示中共與人民幾乎可視為一體的親密感，中共儼然成為「人民」最理想的代言人。在中共等於人民的認知基礎上，於是有了將中共的勝利，等同於人民之勝利的詩句。

日月走雙丸，倏忽三十春，  
大盜累誤國，引寇入都門。  
抗敵同愾仇，萬里事長征。  
重振舊山河，兆民共艱辛。  
革命勢益大，主席計轉深。  
殷憂啟聖智，眾志成長城，  
遍地插紅旗，敵寇行自崩，  
潰彼百萬師，一朝成灰塵。  
戰術盡奇謀，舉世俱震驚。  
三山同時滅，人民大翻身。  
史事重溫習，三戶終亡秦。（節錄自〈井岡山之晨〉，15；254）

以上的詩句從中華民國建國以後，內憂外患不斷的混亂局勢開始說起。其中

第二聯所言的「大盜」，即可指稱國民黨，也可指稱當時在國內各地爭權奪勢的各大軍閥們。而所謂的「寇」，則應該是指曾經攻陷過北京的日本軍隊。值得一提的是，向來反對以戰爭等暴力方式解決中國內政的沈從文，並不是一個反對一切戰爭的和平主義者。經歷過中日戰爭的他，同時也是一個具有民族主義思想的愛國主義者。因此他對於在中日戰爭過程中，共產黨始終堅持反抗日本軍隊，批判一切帝國主義的立場頗為認同。從「抗敵同愾仇，萬里事長征。重振舊山河，兆民共艱辛」等詩句看來，這種與人民同仇敵愾的立場，也成為他接受中國共產黨，乃至其領導人之領導的另一契機。自「革命勢益大」到「舉世俱震驚」，沈從文高度誇讚了中共主席毛澤東的軍事策略。不過，還需要注意的是，在「殷憂啟聖智，眾志成長城」一聯中，二詩句的前後關係——「聖智」在前，「眾志」在後。由此解讀沈從文的思想，可知對其而言，抗日戰爭或國共戰爭中，中國共產黨之所以能取得的勝利，取決於毛澤東能夠凝聚群眾力量的智謀與策略，進而將他對毛澤東領導能力的讚揚推到了一個高點。

順著他對毛澤東領導能力的熱情歌頌，沈從文在〈井岡山之晨〉的最後一段，著重描述了井岡地區在毛澤東領導的中共政權的治理下，取得新的發展面貌。該段詩文如下：

國運一轉移，山村面貌新，  
重樓遍山阿，燈火通宵明。  
老幼各有托，山林獻眾珍。  
我來值歲末，心暖如三春。  
舊跡一一尋，感舊還歌今。  
多難興邦國，毛選實聖經！<sup>21</sup>(節錄自〈井岡山之晨〉，15；254-255)

引文中的「山村面貌新，重樓遍山阿，燈火通宵明」與「山林獻眾珍」等描述，與該詩第一段所敘井岡地區過去「山高地貧瘠」、「秋收但顆粒」(15；252)的慘況

<sup>21</sup> 此二句在另一版本中被改為：「為政在得民，毛選實南針」。(15；255)

形成對照，展示了新中國在新政府手中所產生的巨大改變。但最值得玩味的，是該詩的最後兩句。無論是原本的「多難興邦國，毛選實聖經！」，或是在另一版本中的「為政在得民，毛選實南針」，雖然字詞上略有不同，但都將〈井岡山之晨〉一詩，收束於對毛澤東之領導地位的絕對服從與肯定之上，讓人很難相信寫出這些詩句的，竟是曾經猛烈批評國共內戰，寫過「一個真正有良心的作者，他決不會說這戰爭(引者注：即指國共內戰)是必要的。稍有愛和不忍之心，更不會贊成這種大規模集團殘殺是國家人民之福！」(14；257)的沈從文。但是從該詩前半部分的鋪陳可知，沈從文對共產黨的歌頌並非迫於時代壓力的盲目追隨，而是與他一向的「鄉下人」觀念和愛國主義思想有很密切的連結。<sup>22</sup>

基於這樣的認同，沈從文即便到了文革時期，仍然對中共政權保持一定的服從與信賴。雖然這份信賴在文革時期風雲詭變的現實政治環境中，不斷受到動搖與挑戰，但沈從文始終很努力地想要維繫自己對中共政權的認同。沈從文的這份努力，特別顯示在他於文革期間寫的詩作〈想昆明〉：

南國三春風光好，桃李梨杏百花繁。  
素馨作籬長一里，柰冬萬朵紅欲燃。  
報春搖頭原野靜，木瓜橫枝巧鮮妍。  
屋頂自樂鳴戴勝，雲雀歡呼直鑽天。  
自然風物如此美，理合啟發千萬人民  
熱愛祖國、熱愛鄉土、熱愛偉大領袖，  
改造社會、改造自然、保衛國防前線，事事宜占先！  
欲占先，勢不難，必須改造自己思想行為，  
好好學習人民解放軍，「鬥私批修」，

<sup>22</sup> 錢理群稱之為沈從文的「新人民觀」和「新愛國主義思想」，以凸顯其受共產主義思想而產生的轉變。但本文以為，沈從文在尚未接受左派思想而產生「新」觀念之前，他本身早已形成的「鄉下人」認同和「愛國主義」觀念，方才是他認同中共思想的基礎，因此並不需要特別冠以「新」字進行標榜。參見錢理群：〈一九四九一後的沈從文〉，頁 121-132。



昆明對沈從文而言是一個別具意義的城市。在中日戰爭爆發以後，沈從文因接獲教育部秘密通知而隨著楊振聲、朱光潛等大批知識分子從北京南下，最後落腳於昆明，在昆明居住了大概 9 年的時間。<sup>23</sup>在抗日戰爭期間，昆明由於地處中國西南，難以被日軍攻陷而成為當時國民政府的大後方，容納了如沈從文一般南來避難的大批知識分子，成為當時中國最重要的文化基地。對沈從文等曾經避居昆明的知識分子而言，當年的昆明頗有戰爭中最後一片淨土的意味。當沈從文想到昆明時，他所聯想到的，除了秀麗的田野風光外，應該也會有彼時烽煙四起的戰爭氛圍。是以他筆下所寫的昆明，也就不僅僅是風光秀麗的田野鄉村，而是以淪陷區作為對照的家國形象。了解此一背景，再看沈從文在文化大革命運動如火如荼開展的 1968 年，在不斷被批判、被抄家的艱苦環境中懷想昆明，寫下諸如〈想昆明〉這般結構奇特的舊體詩，就會覺得非常有意思。

〈想昆明〉一詩大致可分為兩個部分。從起首的「南國三春風光好」，到「雲雀歡呼直鑽天」的四聯八句，主要描繪早春時期的昆明，萬物生機勃勃的寧靜和諧風景。以上八句詩語言優美、典雅，幾乎可以獨立成為一首完整的七言古詩。

「自然風物如此美」以下幾句，則主要以長短句的形式，高喊出當時流行的政治口號，無論在形式或內容上，均與前半部分形成了極大的差異，乃至斷裂。在詩的前半部，沈從文堆疊了許多動植物的名稱，並使用了「百花」、「一里」、「萬朵」等數量詞的誇飾，勾勒出一幅早春圖景。其中第二句的末字「繁」與第四句的末字「燃」；第六句的末字「妍」與第八句的末字「天」分別押韻，基本上遵循了七言古詩的韻律形式。但是這樣的七言古詩形式在寫到第十句「理合啟發千萬人民」時被打破，使得整首詩產生了一種結構截然二分的突兀效果。事實上該詩句若想符合七言的形式，沈從文大可將之改為「理合啟發千萬人」，捨去一個「民」字

<sup>23</sup> 沈從文於 1938 年 4 月 30 日抵達昆明，1946 年 7 月 12 日啟程返京。參見沈虎雛編：〈沈從文年表簡編〉，《沈從文全集·附卷》，頁 23、32。



對該句所欲表達的詩意其實並沒有太大的影響，但是他卻寧可打破該詩原本的形式結構，也執意將「人民」一詞留於詩中。

自「中華人民共和國」成立以後，「人民」一詞便成為具有明確指向的政治用語，<sup>24</sup>，是不容切割的一個抽象整體。沈從文不惜打破詩歌形式也要保留該用語的創作表現，正好折射出他當時所面臨的，文學與政治難以相容的張力。在「人民」一詞的介入導致詩文的形式產生改變之後，「理合啟發千萬人民」以下的詩句，便不再依循前半部分採用的七言古詩形式，轉而採取了更為白話、長短不一的句式，堆疊了各種當時流行的政治口號及標語。從「熱愛祖國、熱愛鄉土、熱愛偉大領袖」，到「改造社會、改造自然、保衛國防前線」，這些詩句以排比的方式，呈現出作者高漲的，欲為家國社會進行奮鬥的政治熱情。在高喊出對家國的熱愛之後，沈從文將具體的行動實踐，落實到自己的思想行為改造之上，並以「人民解放軍」為學習的榜樣。結合前面詩句中對「保衛國防前線」的號召，可見出沈從文對新政權所要求的自我改造的接受，正建立在前文所述他對中共帶領中國抵抗帝國主義欺凌的政治認同之上。在一個不斷被要求改造、批鬥的文革時空中，他想到曾經躲避過戰爭的昆明，而且是昆明早春秀麗豐饒的田野景色，大概也是希望以此加強自己對新政權日益薄弱的認同之情。

此外，諸如「熱愛祖國、熱愛鄉土、熱愛偉大領袖」等排比詩句的出現，也讓人聯想到我們在前文中已經討論過的詩歌的朗誦效果。對比格式整齊的前半段詩句，後半段這些口語化的標語式句子，雖然在韻律的和諧方面有所不如，但卻更有一種慷慨激昂的聲音效果。這種聲音效果，非常符合朱自清所謂朗誦詩以群眾、集體為朗誦對象，並「要求沉著痛快，要求動力」的聽覺期待。<sup>25</sup>日本學者津守陽的研究指出，在中日戰爭時期，無論在中國或日本都蓬勃發展的朗誦詩，

---

<sup>24</sup> 「人民」一詞是毛澤東常使用的一個政治概念，此概念以工人階級和農民階級為「人民」之核心，是一個有階級意識的觀點。參見史坤坤：〈毛澤東「人民」概念研究〉，《北京黨史》2013年第6期，頁5。

<sup>25</sup> 朱自清：〈論朗誦詩〉，《論雅俗共賞》（北京：北京出版社，2005），頁57。

均顯示出當代詩人們試圖透過詩歌求得認同的共同渴望。<sup>26</sup>本文以為，沈從文此處以群眾為對象的呼喊聲調，亦展現出他希望透過這樣的方式，獲得「人民」認同的心緒。

然而如同〈想昆明〉一詩前半部以典雅的七言古詩形式營造的詩意，被後半部分符合當代文學美感的「政治抒情詩」形式所削弱，<sup>27</sup>甚至割裂。沈從文後半生對共產黨的信仰，也對他前半生堅持的文學審美觀念和他獨立自主的思考模式產生壓抑和改變。同樣的，該詩前後部分因不同的語言形式而構成的斷裂和格格不入的違和感，也顯現了他在面對自我意識與集體要求時，內心感受到的對立與矛盾心理。這種矛盾的心理狀態，讓沈從文後期的舊體詩作，在內容和情感上，分為兩個不同的創作主軸，以平行的方式發展前進。一個主軸為熱情洋溢的政治頌歌，另一個主軸則為憂愧交加的自我批評。以下針對沈從文後期舊體詩作中的此一創作現象，進行討論分析。

### 三、 熱情與愧懼：沈從文的心靈世界

綜觀現代中國的政治文化史，開始於 1966 年的文化大革命，絕對是一個無法繞開的沉重議題。曾經被郭沫若點名為「桃紅色的反動作家」的沈從文，<sup>28</sup>在運動開始之際就成為批判對象，甚至在 1969 年末，還以 67 歲的高齡被下放到湖北咸寧。面對如此困難的外在環境，沈從文內心的憂懼，亦表現於他當時的舊體詩中，但同時被表現的，還有前文中曾提到的，謳歌政治的熱烈感情。例如他於下放初期所作的〈大湖景詩草〉系列，便是此類詩作的典型。其中〈大湖景(四)〉之全文如下：

<sup>26</sup> 參見(日)津守陽：〈詩之「情」與聲之「動」——試論抗戰時期詩歌朗誦實踐在現代詩學上的位置〉，頁 33-34。

<sup>27</sup> 洪子誠將中國大陸在 50-70 年代出現的政治詩稱為「政治抒情詩」，並歸納出這類詩的特點：「大都是長詩，通常採用大量的排比句式進行渲染、鋪陳。也講求節奏分明、聲韻鏗鏘，以增強政治動員的感染力量。」〈想昆明〉一詩的後半部分，顯然具備了這些特點。參見氏著：《大陸當代文學史：1950-1970 年代(上編)》，頁 111-112。

<sup>28</sup> 參見郭沫若：〈斥反動文藝〉(1948)，收入劉洪濤、楊瑞仁編：《沈從文研究資料(上)》，頁 289。



大江日夜流，人懷壯志增。

長虹長十里，如虹貫江心。

人民多偉大，無事不可成！

我非楚屈原，澤畔亦行吟，

為歌新社會，深感渺小身。

缺少詩人筆，反映難逼真。

世界形勢好，祖國面貌新。

日出東方紅，天下齊照明。(15；343)

這首詩開頭第一句，就以日夜奔流不息的盛大江水，帶出聲勢如長虹般綿長的人心壯志。然而微妙的是，就在他以極其肯定的語氣，敘述了當代人民的偉大：

「人民多偉大，無事不可成！」之後，他卻將筆鋒一轉，自「我非楚屈原」到「反映難逼真」等幾句詩文中，連續用了「非」、「渺小」、「缺少」、「難」等具有否定意涵的詞彙描述自我。表面上看似乎只是在感嘆自己才華不足，無法逼真地將當前國家的大好時勢重現於筆下，但是由他將主流的「人民」意志比擬為大江，自己則比擬成行吟江畔的屈原看來，在這幾句詩文背後，應該還隱含了其他更複雜的深意。

出身於湘西的沈從文，一直將自己視為楚人的後裔。屈原因政治意見與君主不合而被流放，最終投水而亡的故事，他必然十分熟悉。王德威認為，屈原及其所代表的楚文化，以其充滿挫敗的歷史記憶，影響到沈從文對傳統詩學之「怨」的認識，使他「成為『騷言志』——即《楚辭》的詩學概念——的現代代言人」。<sup>29</sup>沈從文在行吟於代表主流政治意志的江畔，發出「深感渺小身」和「缺少詩人筆」的感嘆，似乎也暗藏了許多生命及寫作不斷遭到挫傷的怨意。但是到了末尾

<sup>29</sup> 王德威著，涂航等譯：《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·導論》，頁 72。

四句詩文，沈從文很突兀地再次使用了昂揚的聲調，高唱出當代最紅的政治歌曲，<sup>30</sup>展現出他最終和龐大的集體意識妥協的無奈選擇，應證了楚文化一再挫傷的悲劇命運。由於本詩的開頭和結尾都呼應了當時主流的政治意識，很容易讓人略過中間他對個人處境的描述，視之為一般的政治抒情詩。唯有聯繫沈從文當時被下放於湖北的處境，以及屈原和楚文化對他的影響力，才能真正明白他埋藏在頌歌底下的真實內心。

無力改變當前政治環境的現實，讓沈從文早在 1949 年自殺失敗以後，就決定「學習『接受』」主流的政治文化，以獲得一個「真正『新生』」。(15；230)這種學習的結果，便是他的詩中出現了「世界形勢好，祖國面貌新。日出東方紅，天下齊照明。」這類熱情歌頌當局的句子。沈從文的這首詩讓人聯想到他在 1957 年 5 月 2 日的家書，向家人描述自己所見所思的三幅畫。在畫中，沈從文以江上一艘孤獨的小船，對比充斥著紅旗與歌聲的上海外白渡橋，展現了自己始終處於人群之外的心靈風景。<sup>31</sup>比對那三幅畫中聽著母親搖籃曲的小船，和〈大湖景(四)〉中高歌「日出東方紅，天下齊照明」的渺小詩人，可以發現沈從文最終還是發出了與集體相同的聲音。用他早年的話來說，他已然經將自己從「思」字出發的用筆方式，扭轉成以「信」字起步。(18；519)只是這樣的扭轉對於沈從文而言，並非輕而易舉之事，過程之中，內心也不免會產生一定程度的痛苦和抗拒。但是基於對中共政府的認同，他不得不極力克制自己的思想意識，不斷強迫自己相信官方思想改造的正確性，認為只有這樣才能夠跟得上群眾的思想，才能夠融入集體。然而當他面臨到文革這種具有「『反知識、反文化』的反智主義烙印」的政治運動時，<sup>32</sup>他對中共政權的信心不免日益產生動搖，進而對自己的選

<sup>30</sup> 該詩的最後一句「日出東方紅，天下齊照明」化用了〈東方紅〉的歌詞。文革時期，歌頌毛澤東與共產黨的歌曲〈東方紅〉迅速走紅，甚至一度取代了中華人民共和國原來的國歌〈義勇軍進行曲〉的位置。其歌詞的前三句為：「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東」。參見何與懷：〈沉淪神州的血祭者〉，收入何與懷主編：《文革五十年祭》(台北：新銳文創，2016)，頁 145。

<sup>31</sup> 有關此三幅畫的詳細解讀，可參見王德威著，涂航等譯：《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》，頁 188-199。

<sup>32</sup> 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代(1949-2009)——另一種歷史書寫(上)》(台北：聯經，

擇產生質疑。



沈從文這種既想要向官方思想靠攏，但是又忍不住懷疑的心態，可見於他在1970年所作的〈自檢〉之中<sup>33</sup>：

身是「乾坤一腐儒」，略聞大道心轉虛。

七十白髮如絲素，卅載獨戰真大愚。<sup>34</sup>

行莫離群錯較少，手難釋卷人易癡。

「獨木橋」廢何足惜！「陽關道」直行若飛。

「捕虎逐鹿臣老矣」，「坐策國事」實無知。

屈賈文章失光彩，連旬陰雨眼模糊。

試從實踐證真理，深愧「乾坤一腐儒」！（15；349-350）

這首詩表面上看來，似乎是沈從文對自己前半生的悔悟與告解，因此有研究者認為該詩的主旨在於：「沈從文借用杜甫的詩句『乾坤一腐儒』來自嘲，並對照革命話語(『大道』)檢討了自己三十多年來『獨戰』、『離群』的自由主義思想，以及『手難釋卷人易癡』的脫離社會實踐的傾向。」<sup>35</sup>然而細究詩中所使用的典故，則可以發現沈從文所檢討的，恐怕不僅是他的自由主義思想或脫離社會實踐的傾向，他之所以引用杜甫的詩句，除了自嘲以外，應該還夾雜其他更複雜的心意。

在這首詩中，沈從文開篇就以「乾坤一腐儒」的姿態出現，確實有著明顯的自嘲、自貶之義。但若了解該句原本的出處，就會發現沈從文用「乾坤一腐儒」來描述自己，同時也隱含著自我肯定的意味。「乾坤一腐儒」典出杜甫〈江漢〉

---

2012)，頁 393。

<sup>33</sup> 除了〈自檢〉之外，此詩尚有〈雙溪自檢〉、〈二月廿八日雙溪零度陰雨〉、〈抒懷〉等題名。但據《沈從文全集》編輯所言，則各稿間文字差別不大。（15；350）

<sup>34</sup> 「卅」原作「冊」，但由該詩註解可知在後期鈔稿中多作前者。根據詩意，此指沈從文自湘西到北京從事文學創作的歲月，按其 1923 年到北京，至 1949 年轉業從事博物館工作，大致三十年時間，故本文認為此處應以「卅」為是。

<sup>35</sup> 李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》，頁 310。

一詩，<sup>36</sup>，是杜甫描繪自我時，最為突出的一個形象。<sup>37</sup>在該詩中，杜甫將具有腐朽、迂闊意味的「腐儒」形象，與象徵浩大、寬廣的「乾坤」相連，塑造出孤身一人獨立天地之間的蒼茫感，但也同時顯示出自己在艱困環境下，仍不能忘懷儒道的精神堅持。葛曉音認為，杜甫因為對自身所行之道有著堅定的信仰，相信這是可以拯救乾坤的真理，才能將象徵自我的腐儒，放置於朗朗乾坤進行自我觀照。「從這個意義上來說，乾坤又可以成為腐儒的囊中之物。」<sup>38</sup>因此「乾坤一腐儒」描繪的，乃是一個外在雖然落魄，內在卻有所堅持，集渺小與高大於一身的文人形象。

沈從文在詩文的起首引用了杜甫的詩句，顯然對於杜甫所刻劃的自我形象有著深刻的認同。然而在自稱「乾坤一腐儒」之後，沈從文卻用「略聞大道心轉虛」一句，削弱了原典故中堅持己道的詩人形象。「大道」二字的使用，暗示了作者此前所抱持的應是與之相對的「小道」，貶低了作者此前懷抱的理想高度。作者在略聞大道之後就「心轉虛」的態度，更開啟了後文的思想轉折。從後文的詩意看來，這裏的「大道」，當指中共標榜的共產主義或社會主義。因為此「大道」不言而喻的正確性，讓作者在「略聞」的狀態下，就心虛地放棄了自己原先的理想，轉而接受了這一合於時代潮流的真理。在選擇接受「大道」之後，已經年近七十，滿頭白絲的沈從文，不禁感嘆自己此前的理想實踐，乃是「卅載獨戰」的愚昧之舉。「卅載」，指的是沈從文在離開湘西來到北京開啟文學事業以後的近三十年歲月。因為這段歲月中所獲得的文學成就，被官方認為脫離群眾，因而他用「獨戰」來形容自己的文學實踐行動，正好與「乾坤一腐儒」之「一」互相呼應。

順著「卅載獨戰真大愚」的思路，沈從文在下一詩句中，告誡自己應「行莫

---

<sup>36</sup> 〈江漢〉：「江漢思歸客，乾坤一腐儒。片雲天共遠，永夜月同孤。落日心猶壯，秋風病欲蘇。古來存老馬，不必取長途。」引自(唐)杜甫著；(清)仇兆鰲注：《杜詩詳注》(台北：里仁，1980)，頁 2029。

<sup>37</sup> 有學者統計，在杜甫詩中「腐儒」一詞共出現五次，可見其使用次數之頻繁。參見陳弱水：《唐代文士與中國思想的轉型》(台北：台大出版中心，2016)，頁 222。

<sup>38</sup> 葛曉音：〈杜甫的孤獨感及其藝術提煉〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》36 卷第 1 期（2007 年 1 月），頁 96。

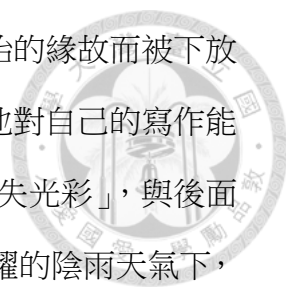
離群錯較少」，因為一旦離群，就會變成「獨戰」，就會被群眾孤立。而「手難釋卷人易癡」，則提醒自己只靠文學不但會脫離社會，甚至有頭腦僵化、癡傻，無法適應世界的可能性。既已明白自己過去的錯誤源於離群，進入新社會，聽聞「大道」以後的沈從文，放棄了自己向來行走的獨木橋——即他不為人理解的文學理想，接受了官方的意識形態——也就是他所謂陽關大道。然而行文至此，沈從文卻話鋒一轉，在「捕虎逐鹿臣老矣，坐策國事實無知」二句中，化用楚人鬻熊應答文王的故事，顯示出自己的認知與現實之巨大差異。

根據《鬻子》中的記載，鬻熊九十歲時見到文王，文王卻不無嫌棄的說：「嘻，老矣。」鬻子回答：「若使臣捕虎逐鹿則老矣，使臣策國事則臣年尚少。」因此被文王立為王師。<sup>39</sup>身為楚人後裔，又同是「白髮如絲素」的老翁，沈從文這裡提到鬻熊，自有以其自喻之意。雖然已到了「捕虎逐鹿則老矣」的年紀，沈從文和鬻熊一樣，還抱持著「坐策國事」的遠大理想，希望能夠透過博物館的工作和物質文化史研究，為國家人民做一些事情。然而不同於被文王重用的鬻熊，沈從文雖然改走了陽關道，接受了官方的思想改造，改變了自己的理想實踐方式，卻仍然沒有得到官方的信賴與任用。表面上看，「『坐策國事』實無知」一句，有調侃自己以為捨棄了獨木橋，就能在陽關道奔走，且能「坐策國事」的想法，實屬天真無知的自嘲意味。但仔細玩味詩意，其中似乎還隱藏著，感嘆自己生不逢時，沒有遇到能夠重用自己的文王的意思。

年過七十，垂垂老矣的沈從文，除了無力捕虎逐鹿、坐策國事之外，最令他傷心的，莫過於連文章都失去光彩一事。經過前面一番反省、悔悟之後，作者的情緒在「屈賈文章失光彩，連旬陰雨眼模糊」二句中，跌到最低點。回顧中國古代文學發展歷程，屈原、賈誼都曾經因為被貶於楚地，而留下了不朽的文章與聲名。但沈從文在此處卻以「失光彩」來形容屈、賈二人的文章，用意頗耐人尋味。

---

<sup>39</sup> (宋) 李昉等編纂：《太平御覽》第 383 卷，頁 8b；收入《日本宮內廳書陵部藏宋元版漢籍選刊》第 85 冊(上海：上海古籍，2012)，總頁 222。



與屈、賈二人的經歷相似，沈從文在創作此詩的當下，也因政治的緣故而被下放於楚地。他在此處提到屈、賈，乃有以此二人自比之意，可見他對自己的寫作能力，其實仍有相當的信心。但他之所以會在詩中說「屈賈文章失光彩」，與後面接續而來的「連旬陰雨」的外在環境有密切關係。在沒有陽光照耀的陰雨天氣下，詩人眼前只有模糊的一片，看不清任何具體的事物。在這種情境下，「屈賈文章失光彩」一句，即可以隱喻時代對屈賈文章光彩的遮蔽，顯示出外在批評對文學的強大影響，另一方面，又可以象徵當代文學環境之極度黑暗，令原本應富有光彩的文章都顯得暗淡無比。此外，連旬的陰雨除了象徵外在環境，同時也暗喻了沈從文哭泣的內心世界，所謂「眼模糊」之說，也可解讀成作者淚眼模糊，以致無法視物之意。

最後，沈從文以「試從實踐證真理，深愧『乾坤一腐儒』」收束全詩，其中所謂「真理」，看起來似乎是指前文的「大道」，也就是官方的指導思想。但是聯繫到前一句詩文，作者對自己文章已經失去光彩的悲痛，以及後一句表明對「乾坤一腐儒」的愧疚，這裡的「真理」也可解讀為腐儒(即作者)此前所懷抱的精神信仰。接受中共思想領導之後的沈從文，不但因為官方對文學的規範而逐漸放棄了寫作，其致力於文化史研究工作也在文革中受到全盤的否定。這樣的遭遇勢必令他重新思考自己當年的思想轉折，進而覺得自己有愧於那位自始自終不改其志的唐代詩聖，那位真正的「乾坤一腐儒」杜甫，以及當年有所堅持的自己。


在毛澤東將知識分子「歸入小資產階級」的觀念下，<sup>40</sup>中國的知識分子，特別是如沈從文一般生長於舊時代的知識份子，在進入新中國以後，就被迫不斷地透過學習、檢查、自我批評、寫檢討書等方式進行思想改造。<sup>41</sup>這樣的思想改造運動，在文革中更是達到巔峰。沈從文在〈自檢〉中所展現的自我批評意識，或可視為他對此類思想改造要求的一種回應，但也可能是他將之內化所產生的結果。

---

<sup>40</sup> 毛澤東：〈中國革命和中國共產黨〉，《毛澤東選集》第2卷，頁641。

<sup>41</sup> 有關中國共產黨透過學習、檢查等方式，形成的知識份子改造模式，可參見錢理群：《1949-1976：歲月滄桑》(香港：香港城市大學，2017)，頁259-263。





無論沈從文在詩中所表達的愧意，是出於對自己前半生遠離中共所指明之「大道」的悔悟，或是由於對自己後半生放棄前半生文學理想的痛心，都顯示出長期接受思想改造對他所產生的深刻影響力。觀察沈從文後半生的創作或研究成果，都必須考量到這些主流意識形態對他的影響，方能更全面地了解他在文字背後所隱藏的思想情感之複雜性。在沈從文的舊體詩裡，這樣的影響，同樣展現在他以物質文化發展史為主題的詩作中，為我們理解他的文化史研究觀念，提供了另一個切入點。

#### 四、 遊走於「抒情」與「唯物」之間的歷史觀念

綜觀沈從文後半生涯的寫作，最引人注目的，便是他對中國物質文化史的研究成果。尤其是他晚年出版的《中國古代服飾研究》一書，更被認為是中國古代服飾史研究的開山之作，對後來的學術研究有著巨大的影響力。自 1949 年轉入歷史博物館工作以來，沈從文就將自己的主要精力，投入中國物質文化史的整理與研究工作，即便被下放於湖北的文革時期，也不肯輕言放棄。下放期間，由於住房時常漏雨不適合進行長時間的書寫工作，手邊又沒有任何可用的參考書籍，沈從文只得將自己的心力投放到寫詩之上。此一時期，他除了留下前述〈大湖景詩草〉、〈自檢〉等抒發自我的政治熱情、憂懼等複雜情感的作品之外，還留下了一批以中國物質文化發展史為內容的舊體詩作。這些詩作的出現，可見沈從文很努力地想要以另一種方式繼續其文化史書寫工作，以及他想要透過這樣的書寫表達自己歷史觀點的用心。

我們知道，所有的歷史研究背後，必然都有一個歷史理論或觀點作為支撐。沈從文對中國文化發展歷程的解讀，也必然展現了他的歷史觀點。文革以後，被迫中斷文化史研究工作的沈從文，就等於被剝奪了他呈現自我歷史觀點的機會。為此，沈從文感到非常焦慮。他曾經多次向上級表達自己工作並非為了追求個人名利，而是「希望把過去千年來人不能明白，而近五十年來大學歷史系進行的研

究方法種種侷限性，而加以補充豐富，解決新的通史文化史……而豐富以新內容的！」(22；343，按：省略號為原文所有)換句話說，他想要致力於一種歷史研究方法，或者說是一種歷史觀點的推廣，以此改變當代人認識中國歷史的方式。

新中國成立以來，在毛澤東將一切文化或文學藝術，都歸屬於無產階級和政治路線的指示下，中國的一切主流文化活動，包括歷史書寫，都以服務於現實政治為最高原則。在這樣的政治環境下，曾被視為「反動作家」的沈從文想要書寫歷史，自然需要冒上極大的風險。沈從文不會不清楚此間的利害關係，所以他最後選擇了「服飾」這個看似微不足道的主題，編織出他交雜著政治經濟等社會條件，和審美品味等情感因素的歷史書寫。基於沈從文希望透過服飾「感受」歷史的觀察方式，王德威認為沈所構想的歷史，「意指種種情動力(affect)匯集、作用的能量之流」並用沈從文自己用過的詞彙，稱之為「有情的歷史」。<sup>42</sup>但是本文想要指出的是，雖然我們在沈從文的物質文化史研究中，不難觀察出他對歷史「有情」面向的感知與關注，但也不應忽視沈從文一再強調自己的歷史研究，是採取「唯物」的歷史觀點。<sup>43</sup>

只是細考沈從文對「唯物」一詞的使用方式，會發現他對該詞彙的理解，與官方對「唯物」的認知，有著很大的差異。依據中共官方的解釋，所謂「唯物主義，是指「把物質看做第一性的東西，把精神看做第二性的東西，認為物質是不依賴於主觀意識的客觀實在，是世界的本質」的哲學觀點。其所強調的「歷史唯物主義」，則本於其對「社會存在決定社會意識」之原則的堅持，即認為人類社會歷史，是「不依賴人的主觀意志為轉移的，按照本身所固有的必然規律而發展的物質過程」。<sup>44</sup>其中所謂的「社會存在」，又被官方理解為「社會的物質資料

---

<sup>42</sup> 王德威著，涂航等譯：《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》，頁202。

<sup>43</sup> 例如沈從文在文革時期寫給當時歷史博物館的領導高嵐的信中，就多次提到這一點。詳見下文。(22；334-344)

<sup>44</sup> 艾思奇主編：《辯證唯物主義歷史唯物主義》，頁3、201。該書是新中國成立以來，由中國人自己編寫的第一本馬克思主義哲學教科書，足以代表中共官方的觀點。

的生產和生產關係(在階級社會中表現為階級關係)」，<sup>45</sup>所以毛澤東才會說「在階級社會中，每一個人都在一定的階級地位中生活，各種思想無不打上階級的烙印。」<sup>46</sup>但是在沈從文的觀念中，他常言及的「唯物」之「物」，並沒有特別指稱抽象的社會存在或社會關係，而是指向某種具體的、有形的物品。

例如他於 1970 年下放湖北期間寫給博物館領導的信中，多次提到「唯物論」，並稱自己的歷史研究乃奠基於「唯物論的鑑定方法」。可是從他後來論及該鑑定方法時特別強調自己「有物為證」，並以自己經手過的若干古代文物為例的言辭可知，(22；334-344)沈從文此處所謂的「唯物」之「物」，乃是指具體的客觀事物，且多半是凝聚了古人智慧、反映古人審美情感的古代文物，與官方「唯物論」所論及的抽象「社會存在」，難以相提並論。就此而言，沈從文在信中提到的所謂「唯物論的鑑定方法」，實際上就是他一直以來所主張的，將傳世文獻、出土文獻與文物互相參照的歷史研究方法。<sup>47</sup>沈從文為此研究方法冠上「唯物」之名，或許是希望能夠藉此獲得上級領導的認可和肯定。他對「唯物」概念的挪用，表示他確實了解此一名詞在官方思想體系中的重要性，也必然對官方的「唯物史觀」有一定了解。然而有趣的是，在以中國物質文化發展為主體的舊體詩寫作中，沈從文卻時時展現出與官方「唯物史觀」有所出入的歷史觀點。

現存的沈從文舊體詩作，以文化發展為主要書寫內容的，大概有 8 首，<sup>48</sup>其中以〈文字書法發展——社會影響和工藝、藝術相互關係試探〉一首最值得關注。<sup>49</sup>該詩是沈從文舊體詩作中最長的一首，<sup>50</sup>主要敘述中國文字與書法藝術之演變歷程，兼及筆墨紙硯等文房四寶和其他工藝美術的發展，堪稱沈從文文化史詩中

<sup>45</sup> 同上，頁 210。

<sup>46</sup> 毛澤東：〈實踐論〉，《毛澤東選集》第 1 卷，頁 260。

<sup>47</sup> 有關此一研究方法在物質文化史研究中的重要意義，可參考張鑫、李建平：〈沈從文物質文化史研究與三重證據法的理論與實踐〉。

<sup>48</sup> 這些詩作均收錄於《沈從文全集》第十五卷之《文化史詩鈔》集中，然該集中所錄〈讀賈誼傳〉一首因內容並未涉及文化發展史，本文是以未將之算入「文化史詩」中。

<sup>49</sup> 以下簡稱〈文字書法發展〉。

<sup>50</sup> 該詩曾被多次修改，《沈從文全集》收錄的版本有 772 句，3860 字。(15；394) 完整內容請見本文附錄二：〈文字書法發展〉書影。

的代表作。就內容而言，該詩可依文字、書法藝術及文房四寶等不同主題而分為三個部分。第一部分以中國文字從遠古的結繩記事，到漢代分隸期間的演變過程為主要內容，從開篇至「千七百年後，殘石零星存」。第二部分主要評論漢代以下各家書法字體的承繼與得失，範圍可由「鍾繇傳《宣示》，尚餘分隸音」，到「鎖鎖近常識，『教授』已少聞」。剩下的第三部分，則是從形式、材料等方面，簡要勾勒了歷代文房四寶的發展軌跡。

整首詩從文字的發展起源，即古代人結繩記事開始進行論述。首段詩文可見他所採取的歷史觀念，基本承襲官方的「唯物史觀」，但到了第二段，他卻又加入了與官方不同的另一歷史觀念。此二段詩文摘引如下：

遠古記人事，刻木兼結繩，  
社會較單純，文字無由生。  
舊傳出倉頡，後儒附會言，  
積因以成習，不易識本根。  
發明多類此，實全自人民。

社會生產增，物品交換頻，  
諸事易回溯，要求日有增。  
半坡出陶器，始見刻劃痕，  
陶工記數目，發展近自然。  
文飾繪犬魚，即類象形文。  
且知發展中，早具藝術心。  
「六魚一小龜」，黑陶出海濱，  
舉世相驚訝，實為少見聞。  
試作一比證，晚於商千年。



殷墟出甲骨，單字十萬零，  
一般用刻鏤，體法已多端，  
兼有朱墨書，知筆早發明。  
書法見進展，時或在武丁。

(節錄自〈文字書法發展〉，15；373。黑體為引者所加。)

在「遠古記人事，刻木兼結繩，社會較單純，文字無由生」四句中，沈從文將遠古時代社會的單純，視為文字沒有被發明的主因。對沈從文而言，後來之所以會有文字的出現，社會的發展乃是最主要的因素。而此社會的發展型態，正是前文所提到的，唯物主義一再強調的「社會存在」。沈從文以此「社會存在」為影響文字發明的基本因素，與他後面所提到的「發明多類此，實全自人民」，將大部分發明都歸功於勞動人民的觀點，基本符合官方的「唯物史觀」。<sup>51</sup>然而在第二段詩文，沈從文講述象形文字的發展時，提出「且知發展中，早具藝術心」的觀念，因為將人類的情感意識，即「藝術心」視為文字發展的另一動力，進而與官方主張社會存在決定社會意識的「唯物」觀點，形成張力。

為了進一步說明自己的觀念，在這段詩文旁，沈從文還留下了這樣的一段註解：「文字由應用而生，反映生產的進展，和奴制的形成，本身也即有藝術要求，且隨時代要求不斷加強。」(15；347)從這段註解文字來看，沈從文認為影響文字發展歷程的因素有二，即應用與藝術，其中藝術的影響力，似乎還要大於前者。藝術作為人類審美情感和意識的一種表現方式，沈從文以之為推動文字發展演變的重要因素，在當時很可能被冠上「歷史唯心主義」的帽子，<sup>52</sup>從而讓他的政治處境更加危險。畢竟在此前的 1965 年，文壇中就曾有人因一場論辯王羲之〈蘭

<sup>51</sup> 人民群眾在歷史上的作用力量，向來被中共的唯物主義哲學家們，視為是歷史唯物主義和唯心主義之間的根本分歧之一。他們認為，不同於歷史唯心主義者以某種(個人的或者是超自然的)精神或意志為歷史的創造力量，歷史唯物主義乃是以「勞動群眾是社會物質財富的創造者，又是社會精神財富的創造者，是推動社會變革的決定力量。」。參見李培南、馮契等主編：《馬克思主義哲學讀本(初稿·下)》(上海：1960)，頁 9-10。

<sup>52</sup> 與「唯物主義」相對，「歷史唯心主義」認為人的思想和主觀意志，才是社會歷史發展的決定力量。參見艾思奇主編：《辯證唯物主義歷史唯物主義》，頁 205。

亭序帖〉真偽的筆墨官司，而被批評為「唯心主義」的先例。

這場筆墨官司，就是當時轟動學術界的「蘭亭論辯」。論辯的起因是郭沫若於 1965 年發表的〈由王謝墓誌的出土論到〈蘭亭序〉的真偽〉，提出世傳〈蘭亭序〉非王羲之所作的論點。郭沫若列舉的幾條論證中，最重要的一條是，新出土的一些與王羲之同時代的墓誌碑文均用隸書，唯〈蘭亭序〉採取的是楷法，不符合時代發展規律，應是後人託名之偽作。王羲之〈蘭亭序〉素有「天下第一行書」之美稱，郭沫若此文對〈蘭亭序〉的否定，大有「欲從根本上否定千年書法，幾乎要改寫大半中國文化史」之意味，<sup>53</sup>故而在當時的學術界引起軒然大波。但由於郭的論述基礎是唯物史觀強調社會存在決定個人意識的觀點，對政治稍微敏感的文人學子大都不敢提出異議。只有時任江蘇省文史館館員的當代書法家高二適，忍不住寫了〈蘭亭序的真偽駁議〉，並在他的老師章士釗的幫助下，轉呈國家主席毛澤東，獲得了在《光明日報》發表的機會。然而毛澤東對高二適的觀點並不以為然。他將高文轉寄給郭沫若，並下了「筆墨官司，有比無好」的批示，<sup>54</sup>顯然要郭沫若繼續與高二適展開論辯。在毛澤東的授意下，郭沫若不但自己寫了幾篇文章回應高二適，而且還靠著自己的政治力量，動員了宗白華、啟功、阿英、龍潛、徐森玉等專家學者撰文支持己論，讓這場筆墨官司逐漸演變為「一場不對稱的『非學術對話』」，<sup>55</sup>高二適也因而被指認成唯心主義者，<sup>56</sup>一時成為眾矢之的。

對於這場轟動一時的筆墨官司，及其背後隱含的政治意涵，沈從文顯然是了然於心的。他在 1970 年代前期寫的〈敘章草進展〉，也曾針對郭沫若當年所謂東

<sup>53</sup> 吳振鋒：《新中國六十年書法史記》（西安：西安交通大學出版社，2010），頁 38。

<sup>54</sup> 轉引自賈振勇：〈郭沫若與撲朔迷離的「蘭亭論辯」〉，《郭沫若學刊》2010 年第 2 期，頁 17。

<sup>55</sup> 吳振鋒：《新中國六十年書法史記》，頁 39。

<sup>56</sup> 1973 年北京文物出版社開始著手將此次參與論辯的文章編輯成《蘭亭論辯》一書，1977 年 10 月出版。該書不但明顯偏頗於郭沫若，而且在出版說明中寫道：「應當指出，這種爭論反映了唯物史觀同唯心史觀的鬥爭。」可說是官方對這場筆墨官司的最後判決。轉引自尹樹人：〈一土譁譁，勝於千諾——高二適與郭沫若蘭亭論辯〉，《江淮文史》2013 年第 3 期，頁 42。

晉不可能用楷書的觀點，發表過如下意見：

事實上還有更新事，即並世無敵之專家權威均以為東晉以來南方墓碑志標準字體尚未分隸，楷行不可能出現，於「眾人諾諾」情形下，無人敢作(聲)，事實上在南中國已有一西晉殉葬衣物木簡，用逼近正楷書體，寫得明確而具體。(31；136)

文中所謂「並世無敵之專家權威」之觀點，顯然是針對郭沫若在〈由王謝墓誌的出土論到〈蘭亭序〉的真偽〉的論證而言。可是在當時的政治環境下，沈從文雖然明知足以辯駁郭沫若的證據，卻也不敢真的去當那諤諤之士，撰文與郭進行論辯。<sup>57</sup>甚至他在差不多同時期寫作的〈文字書法發展〉論及文字發展時，也一再辯明自己的歷史觀點屬唯物主義，而非唯心主義。

例如他在〈文字書法發展〉的第二段，提到漢字在殷商時期的初步形成過程，便將敘述集中在象形與會意兩個方面，而且強調了它們猶效本形、生動逼真的圖畫性質。

殷商有史序，文獻多可徵。

得知由應用，字體日轉繁。

馬、牛、兔、龜、鹿，稻、糧、米、車、船，

多猶效本形，生動極逼真。

記事既日廣，部分且形聲，

天、地、日、月、星，城、郭、雨、雪、雲，

凡此諸名物，會意兼象形。

後來談六書，實已初形成。

(節錄自〈文字書法發展〉，15；374)

<sup>57</sup> 值得一提的是，雖然對郭沫若的論證不以為然，但沈從文似乎也並沒有反對郭沫若說〈蘭亭序〉為後人偽作的觀點。在〈文字書法發展〉中，他寫道：「出處極可疑，《快雪》與《蘭亭》。」而且旁邊還加註說明「蘭亭恐為南朝末或隋唐人。」(15；383)他不同意的應該只是郭沫若言東晉時沒有楷書的論點。

中國文字起源於圖畫，象形與會意則是漢字萌芽時期兩種重要的造字方式，兩者之間有一個重要的共同特點，便是以形表意。沈從文用「生動極逼真」來形容象形字，點出了其所具有的表現外在現象的特性。以形表意的漢字，所表的意雖然是一種外在現象(一事或一物)，但這種外在現象必然需要經過表意者(或造字者)的經驗感知。換言之，漢字中的象形、表意部分，主要表達的是造字者對外在現象的認識，因此造字者個人的思想情感，便自然反映在其所再現的外在現象，也就是漢字字形之中。<sup>58</sup>如同畫家在使用顏料的渲染表達心中的情感一般，漢字造字者在造字過程中選擇的筆畫結構，事實上除了表達出他的思想情感之外，也必然有他基於審美上的判斷與考量，這就有了沈從文所謂的藝術性呈現於其中。

沈從文對漢字發展的這般見解，使他認定寫書法同樣是一種藝術創造工作，而且他的這些觀念早在新中國成立前就已經形成。1937年，沈從文曾寫過一篇題為〈談寫字〉的文章，著重談論了漢字及書法的藝術性。在文章中，他指出漢字在造字之初就注重美感的事實，並以此審美意識為促進漢字發展的關鍵因素。他認為漢字變革的原因，「雖重在講求便利，切合實用，然而也就始終有一種造形美的意識存在。因為這種超實用的意識，浸潤流注，方促進其發展。」(31; 124)就此看來，對當時的沈從文而言，較之講求便利的實用功能考量，造形美的意識，才是真正推動漢字發展的主要動力。也正是基於對此審美意識的重視，他認為書寫漢字的書法，雖然受到字形本身的限制，但因為在美感表達上仍有一定的創造自由，所以也是一種藝術創作行為。

沈從文在1937年的這段見解，到了1970年代寫作〈文字書法發展〉時，卻有了一些微妙的轉折。針對上面曾引的這段詩文(「殷商有史序」一段)，沈從文曾留下這樣的註解：「求象形準確，與會意理解，其中即有藝術，而奠基於唯物。」

---

<sup>58</sup> 此處有關字形、字意與表意者思想情感之間的關聯，承自高友工的觀點。高認為漢字是一種表意文字。但與一般文字學家不同的是，高強調表意者(或造字者)作為經驗主體，其美感經驗對漢字字形形構的影響，這是其他文字研究者較少注意到的。參見氏著：〈中國語言文字對詩歌的影響〉(特別是第二、三節)，《中國美典與文學研究論集》(台北：台大，2004)，頁169-176。



此亦一說而已。」(15；374)從註文可見，沈從文一方面很清楚象形和會意字發展過程中，藝術，即人類審美情感所發揮的作用；但另一方面他又說這些作用「奠基於唯物」，極力表明自己觀點的政治正確，與他早年強調審美意識大於實用功能的觀點產生差別。最微妙的是，註文最後「此亦一說而已」一句，表明了他對自己觀點的不確定性，削弱了自己對此觀點的肯定與堅持，似乎想要為自己的說法，留下一點轉圜的餘地，可見他當時發言的謹慎態度。

又如他在〈文字書法發展〉一詩的第二部分，介紹歷代書法家的成就時，並沒有按照郭沫若論〈蘭亭序〉的方式，單從當代主流的書法風格，論斷各家書法。他採取的是傳統書論品評書畫的印象式批評法，<sup>59</sup>以「見字如見人」的方法來品評各家的書法特色。例如他評價唐代五位書法家的詩句：

後世影響大，還數五唐人：

歐、虞、褚、顏、柳，真書傳千年；

挺秀稱獨出，大小歐相因。

溫雅失秀媚，筆傳虞永興。

河南體疏蕩，由於用筆輕。

顏書端嚴整，見字如見人。

柳文清而峭，書體適相稱。

(節錄自〈文字書法發展〉，15；385)

在這段詩文中，沈從文實際上對六位唐代書法家進行了評點，分別是：歐陽詢、歐陽通、虞世南、褚遂良、顏真卿和柳公權。在這些詩句中，沈從文所使用的品評詞彙，大部分都可用於形容人。如「挺秀」、「溫雅」、「秀媚」等，都是常用來形容人的氣質與精神的詞彙。沈從文用這樣的詞彙品評書法，表達出他對書寫者主體精神的認識，而這種認識，又源自書法字體給予他的印象，這就是所謂「見

<sup>59</sup> 「所謂印象式批評，是指一種依據審美直覺，關注藝術的審美特性，創造性地表現批評主體的主觀印象和瞬間感受的批評方法。」成傑：〈凝煉性詞匯與形象性描寫—古代書畫印象式批評語句之特征分析〉，《美與時代(下旬)》2013年第11期，頁102。

字如見人」的意思。「見字如見人」是中國傳統書法批評的基本共識。這種共識建立在書評家們對於書法作為一門藝術，其結構形體必投射出書寫者之情感精神的見解上。現代美學家宗白華認為，中國的書法之所以能被稱為藝術，「一是由於中國字的起始是象形的，二是中國人用的筆。」<sup>60</sup>其中第一個象形字的因素，主要著眼於象形字的圖畫成分而言，前文已有提及，此處不再多論。第二個用筆的因素，指的是中國毛筆主要由獸毛捆縛而成，具有「鋪毫抽鋒，極富彈性，所以巨細收縱，變化無窮」等特性。<sup>61</sup>這樣富有彈力的工具特性，使得書寫者可以用它依據自己的心意，使出不同的力道，畫出各種濃淡粗細不同的線條，進而表現出自己內心的情感世界。從這個角度來說，中國的書法其實是一種極重視抒情的藝術。

唐代書法家張懷瓘在〈文字論〉中寫道：「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」。<sup>62</sup>高友工認為這種「一字見意」的說法，所謂的「意」，「不只是在靜態的形中可見，而是要由此形而見其動態的勢。」並進一步解釋：「這種動態的勢即是要求從此形中想像創作者的筆的活動、手的活動，更重要的是如何把他的心理狀態通過手與筆傳達在字跡之中。」<sup>63</sup>也就是說，通過對這些字跡的欣賞，觀賞者所看到的不應該只是這些文字的靜止形態，而應該對書寫者在書寫當下的心理動態產生進一步的感應。這些字跡，其實是書寫者與觀賞者進行情感交流的重要媒介。而沈從文正是通過對歐陽詢等人書法的觀察，與之進行情感交流之後，才得出了「挺秀」、「溫雅」等即言其字、亦論其人的評語。

透過唐代諸位書法家的字跡，沈從文對他們的情感精神有了深刻的印象，這些印象就成了他評判這些書法家的標準。在此評判過程，沈從文個人對書法家字跡的解讀，以及他對書寫者在書寫當下的心理狀態的想像，其實都是非常主觀的。

<sup>60</sup> 宗白華：〈中國書法里的美學思想〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1998），頁 162。

<sup>61</sup> 同上，頁 163。

<sup>62</sup> (唐)張懷瓘：〈文字論〉，收入(唐)張彥遠輯、洪丕謨點校：《法書要錄》（上海：上海書畫出版社，1986），頁 128。

<sup>63</sup> 同上，頁 150。

這種主觀的判斷，顯然偏離了官方唯物史觀以生產關係和社會背景評價藝術優劣的標準。沈從文所論諸人，就階級身分而言，都屬於上層社會的剝削階級。按照官方所抱持的「人們的階級地位、階級立場決定人們的思想意識、思想感情」的歷史觀點，<sup>64</sup>這些隸屬剝削階級的藝術家所創造的藝術，在某種程度上，自然會被認為帶有剝削階級的意識，需要受到批判。

或許是為了緩和與官方唯物史觀之間的緊張關係，在此後的一段詩文，當沈從文再一次提到歐、顏兩家書法的影響力時，卻轉而從「應用」的角度進行論述。

歐、顏稱獨出，發展別有因。  
宋代重刻書，公私各相競，  
紙張產量大，製墨法又新。  
刻工尚整齊，歐、顏受歡迎。  
直傳至近代，體法猶遵循，  
鉛字各體書，還具宋淵源。

（節錄自〈文字書法發展〉，15；386）

不同於前文中，以書法家所展現的情感精神論其書法之優劣，在這段詩文，沈從文將歐、顏兩家書法之所以特別得到發展的原因，歸於其字形的齊整。他認為隨著宋代刻書業的發展，刊刻的便利也逐漸成為刻書工人考量的重點。是以字形整齊的歐、顏體，不但影響到後來歷代的刻書業，甚至近代的鉛字，也仍然承襲了宋代的刊刻習慣，喜用這兩家字體。在這個說法中，沈從文以社會的生產和發展為歐、顏字體的盛行因素，很自然地回歸到唯物史觀的基礎點。除此之外，沈從文還在這段詩文旁，留下了這樣一段說明：「這一點也從實用得發展，前人談書藝少提及，只知宋版可貴，可極少〔談〕為甚麼法歐、顏。如說因人而重，即唯心主義！」(15；386)其中所謂「因人而重」的說法究竟是指以書法家的名聲為重，還是以其人品為重，沈從文並沒有多做說明。但無論他指的是名聲或人品，都顯

<sup>64</sup> 參見李培南、馮契等主編：《馬克思主義哲學讀本(初稿·下)》，頁 12。

然跟其書法作品中的藝術表現有一定的關係。一位書法家的名聲，自然來自其藝術成就，而其人品性格，則由前文的分析可知，實際上亦表現於其書法藝術。這樣看來，以「因人而重」解釋歐、顏兩家書法之所以獲得發展的原因，其實也自成其理，並且跟他此前以「見字如見人」的觀點論各家書法的方式互為呼應。但是沈從文卻沒有採取這個角度解釋歐、顏書體在宋代刻版印刷上受歡迎的原因，而且還特別強調自己的解釋與這種說法之差異，只為避免自己的觀點被認為是「因人而重」的「唯心主義」。

在 1949 年以後的中國，唯心主義作為唯物主義的對立面，凡被指認為唯心主義者，均有可能在政治上帶來災難性的後果。例如一代紅學大師俞平伯，就曾因為作品被認為具有「唯心論」觀點而遭遇批判，文革時也因此遭受許多不公平的對待。<sup>65</sup>1965 年的「蘭亭論辯」也讓人們認識到，誇讚某位書法家的書法「攀登了書法藝術的高峰」之類的話語，就是一種「缺乏唯物辯證法觀點的表現」，<sup>66</sup>會被判定為唯心主義。沈從文說「因人而重，即唯心主義」，可見他非常清楚以人品或藝術評論書法的優劣，其實是一種政治不正確的批評方式。所以他要盡力與這樣的觀點撇清關係。或許對沈從文而言，自己雖然在論文字書法發展時，時常關注到此發展過程中藝術或人類審美情感的推動力，並且也據此作為評判各家書法的標準，但因為這些觀點都以唯物或應用為基礎，所以並不能等同於唯心主義。至於這樣的歷史觀點能不能算是唯物主義？恐怕沈從文自己也有所疑慮，所以才在詩文中反覆申明，試圖以此說服他的讀者，甚至自己。有鑑於沈從文對歷史發展過程中人類情感力量的重視，本文以為，將沈從文的歷史觀點稱之為「抒情的唯物史觀」，或許更能夠凸顯他試圖遊走於「情」與「物」之間，並以一己之意理解唯物史觀的特點。這樣的特點展現出沈從文在進入新中國以後，對主流

---

<sup>65</sup> 1954 年毛澤東點名批評俞平伯的紅學研究為「唯心論」，從而在全國上下掀起了一股聲討俞平伯的熱潮，文革期間也曾因此被認定「用紅樓夢研究對抗毛主席」，並被反覆踢打折磨，受盡屈辱。參見簫悄：《古槐樹下的學者——俞平伯傳》（杭州：杭州出版社，2005），頁 239、284。

<sup>66</sup> 龍潛：〈揭開《蘭亭序帖》迷信的外衣〉，《文物》1965 年第 10 期，頁 2。

意識形態參雜抗拒、迎合的矛盾複雜心態，反映了他對現實政治環境最真實的態度與情緒。



## 五、 生命因文字而得不朽的願望

綜觀沈從文的舊體詩創作，可以發現相較於他同時期的其他書寫，如散文、論文、書信等，舊體詩更能體現出他面對官方意識形態時的複雜心態，也更能彰顯他試圖借用官方話語，獲得發言權的用心。這種用心，又可以連接到他向來希望可以透過「文字」，使自己的生命意義得以永恆的努力。

雖然常戲稱自己是中國最早的一批職業作家之一，但是沈從文對自己作品的期待，卻不僅僅是謀生而已。尤其到了 1930、40 年代，當他已經在文壇取得一定地位，生活也逐漸趨於穩定時，他希望透過書寫實踐自我生命價值的創作意識，也就更加清晰。他對這種生命價值的追求，伴隨著他對人生苦短的體認，是以在〈燭虛·二〉的引言中，如此寫道：

智者明白『現象』，不為困縛，所以能用文字，在一切有生陸續失去意義，  
本身亦因死亡毫無意義時，使生命之光，煜煜照人，如燭如金。（12；10）

就當時的沈從文而言，所謂能夠超越生死而存在的「文字」，或許主要指他的散文、小說等文學著作而言。但本文以為，這裡的「文字」，還可以從最廣義的角度，即一切能夠表情達意的書寫符號進行理解。也就是說，除了文學作品之外，「文字」二字，還可以指涉書法、繪畫、塗鴉等等可供人類表達抽象情感的藝術創作。筆者以為，這也是沈從文在文革時期困頓的下放生涯中，之所以花大量筆墨與精力書寫〈文字書法發展〉一詩的深意。

在〈文字書法發展〉一詩的初稿跋文中，沈從文提到此詩的寫作源於鄰居醫生見到自己「常用八分錢毛筆，就一破碟蘸墨汁作書」，「以為所用『文房四寶』如此馬虎，那宜寫字？」的疑問。作為回應，沈從文作了這首論述「『文房四寶』

各自歷史和文字發展歷史，及彼此相互關係」的長詩。(15；393)然而有趣的是，根據沈從文的說法，該詩的創作應始於文房四寶，但實際上他所寫的主要內容，卻集中在歷代文字字形的變化和書法字體的發展方面，關於文房四寶演變之敘述，則不到全部內容的五分之一。其中有關書法發展的論述，又多圍繞他自己喜歡且擅長的章草字體，<sup>67</sup>對於同樣隸屬於草書的狂草，卻隻字不提。就連寫到因狂草而被世人尊稱為「草聖」的唐人張旭時，也只提到他的行草，而沒有言及狂草部分。沈從文的這種選擇，顯然出於他個人偏好典雅、蘊藉的審美取向。<sup>68</sup>從他早年對蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄等宋四家書法的評論可知，他不太喜歡那種「結體用筆無不帶點權譎霸氣，少端麗莊雅，能奔放而不能蘊藉」的書法風格(31；128)。以此推想他對於追求譎奇疾速、恣意縱橫的狂草，恐怕也不太喜愛，是以在〈文字書法發展〉中，完全不見狂草之蹤影。由此觀察沈從文全憑自己喜好進行論述的〈文字書法發展〉，除了展示自己的書法知識與趣味之外，或許還有想要在漫長的書法發展史中，為自己尋找一個定位的用心。這種用心，在該詩的末段最為顯明。

該詩的末段主要敘述歷代佳墨，但至倒數第四聯時，卻突然從「器」的敘述轉到「人」的評論。

墨著李廷珪，價重兼黃金。

明代佳品多，圖譜傳方、程。

歛中集名工，范刻藝術精。

<sup>67</sup> 沈從文晚年贈人的字，多用章草字體，但在〈從文自傳〉中，他只提到自己學寫楷書和草書，章草則未見提起。根據汪曾祺的回憶，沈在西南聯大時期常寫章草，也就是說，至少在1930年代中後期，他就已經開始專研章草字體了。參見汪曾祺：〈沈從文先生在西南聯大〉，《晚翠文談》(杭州：浙江文藝出版社，1988)，頁177。

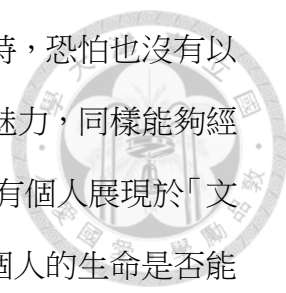
<sup>68</sup> 值得一提的是，沈從文後期還針對〈文字書法發展〉的章草及行草部分，留下四段經修改過的詩稿，其中章草部分佔三段，行草則為一段，(15：397-399)可見他對章草部分確實比較關注。此外，他在1970年代，還留下一篇討論章草發展的短文——〈敘章草進展〉(31；136-137)，在文中他將章草的發展追溯到先秦時代，遠早於當時學界普遍認定的東漢時期。晚近的研究多將章草的萌發界定在戰國時代，與沈從文當年的觀點相當接近。參見林榮森：《章草書法研究——漢字進化的精靈》(台北：里仁，2018)，頁83。



畫師亦高手，丁氏獨稱能。  
御製墨五色，牛舌重半斤。  
妙品羅小華，黑如點漆淳。  
利器如兵器，運用還在人。  
因之六朝文，空傳「綠沉」名，  
琉璃作硯匣，翡翠筆床新。  
至於比書法，還輸敦煌僧。  
(節錄自〈文字書法發展〉，15；392-393)

從上引詩句可以看到，在講述了歷代著名的製墨名家及其佳品之後，沈從文卻話鋒一轉，以一句「利器如兵器，運用還在人」，指明一個人書法成就的高低，不全然關乎書寫工具的優劣，最重要的，還是書寫者個人的藝術造詣。所以在後文中，他評論六朝的書法雖然「琉璃作硯匣，翡翠筆床新」，書寫工具可謂極盡奢華之能事，但若就藝術成就而言，卻還不如敦煌僧人書寫的佛經作品，是以評之為「空傳『綠沉』名」。「綠沉」是傳說中王羲之所用的毛筆，沈從文卻言其名「空傳」，似乎對王的作品，並不怎麼滿意。從詩的前半部分可知，沈從文對王羲之的評價並不高，而且認為王的傳世作品(如〈蘭亭序〉)很可能是偽作。但他對不甚知名的敦煌僧人所抄寫的曇無讖之經文翻譯，卻非常推崇。他在詩中讚揚此經抄寫者的筆法，上承「筆法具鋒稜。結體如雕塑，形簡而意深」的晉人索靖。聯繫到他在跋文中有「結尾十字，則近於自我解嘲」的自白(15；393)，「至於比書法，還輸敦煌僧」兩句旁又有「傳世閣帖中諸名筆，遠不如敦煌發現北涼曇無讖所譯，及不知名和尚寫的《四阿含經》與貞觀時僧人國詮所書《善見律》精妙。」的註解，不難體會沈從文此處其實頗有以這些不甚知名的敦煌僧人自喻，並透過這些僧人與傳說中使用精緻筆墨的王羲之的對比，委婉進行自我肯定之意。

相較於王羲之等著名書家，沈從文提到的這些所謂敦煌僧人，不僅使用筆墨



不同，在聲名上也有巨大差距。這些僧人們當初在抄寫經書之時，恐怕也沒有以成為書家自許。但是他們當年的墨跡，卻因為與眾不同的藝術魅力，同樣能夠經歷時間的考驗，流傳至今。可見相較於人世間的榮華與虛名，唯有個人展現於「文字」(包括小說、書法等各種文學藝術)之間的才華，才是決定個人的生命是否能夠在歷史長河之中永存的關鍵因素。體悟到這一點，沈從文對自己的書法、文化史詩等各種「文字」，有了但求無愧於己，不求迎合他人的想法。這種想法在跋文中也有所表明。

在「結尾十字，則近於自我解嘲」的自白之後，沈從文在跋文中接著寫道：

因寫字半世紀，總還不脫離「司書生」體，拿筆也不合規矩，重在應用上便利，從不妄想作「書法家」也。有關字體及紙墨筆硯種種，平時並無研究，只是就接觸到的實物知識，和通史陳列所得常識而言。正因為一切從「常識」出發，和專家的專門知識，必不盡相同。**對個人實極其有意義**。因憶及亡友覺明先生曾說及：「如能於歷史博物館作一說明員，對文物各部門歷史及彼此關係具有一定理解，實不容易。」因此這種概括性試探，當作一個「說明員」能否及格卷子看待，**對個人學習而言，總還有一定意義也**。特別是在目前環境，無一本書可得情形下，凡事全憑回憶，不許臨時翻書，欲作「齊人」，亦無可逃，仍能湊合完篇，值得紀念。(15；393，黑體為引者所加)

在文中，沈從文不但將自己與所謂「書法家」、「專家」進行區隔，而且還兩次提到這些書寫對自己個人的意義。這樣的論述，一方面表現出他對自己的書寫，無論書法或舊體詩，都極有可能不被主流文壇接受的自覺；另一方面則又顯現出他即便在不被外人認同的情況下，為了自己堅持的價值與意義，也要不斷進行書寫的信念與決心。結合他在詩作中以敦煌僧自喻的結尾，可以想像當時的沈從文，追求的已經不是當代人對自己的評價，而是將眼光放到遙遠的將來，後來人對自己藝術追求的感知與肯定。本文以為，也正是在這樣的思想背景下，〈文字書法



發展)中所展現的歷史視野,才有了前文所提到的不全然遵照官方的「唯物史觀」,反而遊走於「抒情」與「唯物」之間的現象出現。

然而遺憾的是,儘管有著無論外在環境的評價如何,都要堅持書寫對自己有意義之作品的想法,但是到了文革中期,曾說過要將舊體詩當作自己「第三次改業」工作的沈從文,還是逐漸打消了這個想法,終止了他的舊體詩創作,箇中原因,著實令人吁噓。以下,本文即針對沈從文晚年重拾舊體詩,又放棄舊體詩的舉動進行探討,希望能由此個案觀察舊體詩在當代文學史的價值,以及其發展上的困境。

## 六、 難以為繼的詩人夢

1949年沈從文由北京大學轉到歷史博物館工作,標示著他的生命從此進入另一個階段,他的文學生涯也由此產生了相應的轉折。雖然在轉折的過程中,沈從文曾經一度因為對政治的想法與家人朋友相左,無論在精神上或在生活中均感到孤立而試圖自殺,<sup>69</sup>但在獲救以後,為了不再讓家人擔心、難過,<sup>70</sup>他決定放下對現實的抗拒心態,學習「接受」一切,讓自己在新的時代裡重獲「新生」。選擇接受中共政權的領導,也就意味著他必須接受官方的意識形態,以及官方的文藝政策。在這樣的文學環境下,沈從文深明自己此後的創作,必須按照毛澤東在〈延安文藝座談會上的講話〉中的要求,「將一切文化活動引入政治,皈依政治,要求文藝為人民服務,為新政治而服務」。(27; 44)這樣的要求對曾經高喊文學遠離政治的沈從文而言,<sup>71</sup>無疑是一個重大改變。沈從文在一篇題為〈政治無所不

<sup>69</sup> 有關沈從文自殺前後的心境,可參考張新穎:《沈從文的後半生:1948-1988》,頁16-41。

<sup>70</sup> 在一封寫給妻子的信中,他曾提到自己在自殺獲救以後,因聽見妻子期望「弄好」自己,讓自己回復正常的言語而獲得的鼓勵。參見1974年2月沈從文致張兆和信,《沈從文全集》第24卷,頁57。家人,特別是妻子和孩子對他的這份影響,在他當時寫下的兩首詩作,〈從悲多汶樂曲所得〉及〈黃昏和午夜〉中也同樣留下紀錄。例如他在〈從悲多汶樂曲所得〉中告訴妻子:「你如自信已奮迅而前,上了大路,/你帶我走好。」(15; 221)在〈黃昏和午夜〉中則說自己要「在孩子面前展開一張盈盈笑臉,/讓他們感到有個爸爸,/病體已行將復原。」(15; 230)

<sup>71</sup> 沈從文向來主張文學遠離商業與政治,曾因此與郭沫若等左翼作家進行過辯論。他與左翼作家不同的創作態度,是他後來在新中國以後遭受批判的主因。有關沈與郭沫若等人的辯論情況,可參見朱汝曠:《中國現代文學爭議概述》,頁177-187。

在〉的文章中，提到自己未來的寫作工作時說道：「個人的工作已成過去。未來如還要用筆，必然是先作一個讀者，一個群眾，來看新作品，來學習如何用筆。」

(27；46)

在中共已經全面掌管政權的年代，沈從文決定接受官方意識形態的選擇，自然帶有許多的無奈與被動性。之所以說他被動，是因為考量到沈從文當時的處境，除了他要選擇是否接受這個政權之外，這個政權其實也有著是否選擇他的權利。相較沈從文個人的選擇而言，官方的選擇權力不僅更大，對沈從文的影響也更加深遠。其實沈從文當年之所以自殺，也跟他當時擔心自己不見容於新社會有關。<sup>72</sup>幸而中共官方當時並沒有要放棄沈從文，以及其他類似沈從文的知識分子，只是要讓官方全然接受他們也並非沒有條件，條件就是必須接受中國共產黨的改造，成為他們理想中的知識份子。於是，沈從文開始主動或被動地接受各種思想改造，如勤奮閱讀馬克思、毛澤東等人的著作，<sup>73</sup>被送入革命大學學習等。<sup>74</sup>改造以後當然也要展示一些成果，以證明自己的思想確已發生轉變，爭取新政權的認可。新政權方面也同樣需要這樣的成果，來妝點自己的政績。除了一些在革大期間所寫的自我檢查報告，如〈我的分析兼檢討〉(27；69-75)之外，對沈從文這樣的作家而言，最好的思想改造成果，自然就是按照當時政治要求而寫成的文學作品。沈從文對此有很清晰的認識，知道自己唯有能夠「重新用筆寫短篇小說，來謳歌這個新時代人民進步的種種，對人民革命也稍稍有點用處時」，(27；47)才算完成了改造的一小段路。基於這樣的認識，他在新中國成立後規劃或書寫的作品，大致都往這個方向努力，只是大部分努力都以失敗告終。

---

<sup>72</sup> 這種擔心被共產黨「清算」和「處置」的迫害感，也是他當年選擇自殺的原因之一。有關沈從文此一時期對迫害的種種擔憂，可參見沈虎雛：〈團聚〉，收入巴金，黃永玉等著：《長河不盡流——懷念沈從文先生》(長沙：湖南文藝出版社，1989)，頁 504-511。

<sup>73</sup> 沈從文的表姪黃永玉曾在文章中提到，沈從文房中書架上有許多《馬恩全集》、《列寧全集》等官方的學習資料，而且都因為用心閱讀而翻得很舊，可見他的認真程度。參見黃永玉：〈這一些憂鬱的碎屑〉，收入巴金，黃永玉等著：《長河不盡流——懷念沈從文先生》，頁 484-485。

<sup>74</sup> 1950年3月，沈從文被安排到華北人民革命大學學習，學習的目的就是「改造思想，消除舊時代的影響，培養對新政權的認同感，儘快融入到新社會中去。」張新穎：《沈從文的後半生：1948-1988》，頁 43。

沈從文後半生涯文學創作的失敗，最主要的原因在於，他無法在當時的文藝規範底下，找到屬於自己的風格和特色。在中共要求文藝從屬於政治的觀點下，當代的文學寫作無論在題材或藝術風格等方面，都產生了一定的規範。按照沈從文的理解，新時代對寫作的要求就是：「先考慮寫的是否真，再考慮讀者，自己興趣、文字，放在第四五以後」，以及所有文字都必須「往淺處寫」。(20；243-244)這樣的要求，自然對沈從文的文字產生了一定的限制，並與他過去強調文字「裝飾剪裁」，(16；493)即看重文字技巧的創作方式，產生了很大的落差，寫出來的文章，自然失去了他以往的寫作水準。沈從文清楚這種寫作方式的弊病，他告訴妻子，按照這樣的方式寫作，寫出來的作品「不可免會見得板板的，或者簡直就寫不下去。」(20；243)他也明白自己要想在寫作上取得成功，唯有放開一切規範與束縛，用自己的方法進行創作，但是此前被人批判過的經歷，讓他對此懷有疑懼，是以將許多寫作計劃一再拖延，遲遲難以下筆。<sup>75</sup>

直到 1961 年的江西之行重拾舊體詩之後，沈從文才終於找到即符合自己的審美標準，又符合官方文藝要求的書寫方式，創作出雙方都能夠接受的作品。不同於沈從文此前發表無門的小說，<sup>76</sup>他在江西所寫的幾首舊體詩作，很快就被《人民文學》、《光明日報》等隸屬於中央的重要刊物發表，<sup>77</sup>或許跟這些詩作多歌頌政治，用沈從文自己的話說，就是「多少可配合一點政治或時事要求」(21；127)有關係。沈從文自己比較滿意的，則是這些詩裡除了時事之外，「似乎還有氣勢、感情，文字也足相副。」(21；117)這種即能書寫時事，又能兼容情感的特色，或許正是沈從文此後持續選擇以舊體詩進行創作的重要原因之一。

在書寫時事方面，沈從文的舊體詩不但在內容上多描寫當下政治現況，而且

---

<sup>75</sup> 沈從文曾在給妻子的家書中明白表示自己「不是寫不出，而是不願寫，被批評家嚇怕了。」參見 1961 年 7 月 23 日沈從文致張兆和信，《沈從文全集》第 21 卷，頁 76。

<sup>76</sup> 沈從文在新中國初期曾寫過一篇題為〈老同志〉的紀實性小說，投稿給某刊物被退，寄給丁玲請她幫忙轉到刊物發表亦被寄還，這個遭遇多少打擊沈從文此後對創作的信心。參見沈虎雛編：〈沈從文年表簡編〉，《沈從文全集·附卷》，頁 44-45。

<sup>77</sup> 同上，頁 57。

詩中多使用當時流行的政治性詞彙、口號和標語。例如前文曾引用過的〈井岡山之晨〉，主要藉由對井岡山地區發展歷史的回顧，歌頌該地區當前的進步面貌。詩中使用的「紅軍」、「革命」、「人民」、「萬里長征」、「毛選」等詞彙，都是當時最流行的語彙。要將這些已經成詞的現代語彙融入詩中，沈從文的舊體詩在形式方面，自然就無法採取絕句或律詩等平仄要求嚴謹的體式，故他的詩作絕大部分都是格律要求相對鬆散的古詩形式。在句式方面，為了符合當代讀者和編輯「往淺處寫」的要求(20；243)，沈從文的舊體詩也較少使用句式比較繁複的七言，而多取句式較為簡單的五言形式，是以他的作品以五言古詩為最大宗。

從詩歌的發展史來看，中國詩歌中的五言句式本源於散文，在生成之初就具有能以單行散句的形式，獨立表達語意，因而特別適合敘述的特色。在節奏方面，五言除了常見的二三節奏之外，還可以有一一三、二一二、一四、四一等其他形式。<sup>78</sup>這樣的節奏特色，讓大量以二字或四字組合而成的現代漢語詞彙，容易組成五言詩句。如「紅軍鬧革命」一句(15；253)，屬於二一二節奏，其中「紅軍」、「革命」等都是二字成詞的雙音節詞彙。又如「社會主義好」(15；248)，屬於四一節奏，「社會主義」為四字成詞的專有名詞。以這些當代詞彙入詩，並在句法上多採用現代漢語的語法結構，讓沈從文的舊體詩，展現出非常口語化的風格。如〈井岡山之晨〉中的「我來值歲末，心暖如三春。舊跡一一尋，感舊還歌今。多難興邦國，毛選實聖經！」(15；255)等詩句，就直白如話，淺顯易解。

除了現代流行的語彙之外，中國傳統文學中的成語和典故，也被沈從文很熟練地容納到自己的舊體詩文裡。例如前引〈大湖景(四)〉使用了屈原行吟澤畔的典故，〈文字書法發展〉一詩評論歐陽詢、顏真卿等人時，則套用了中國傳統書論的術語(如「溫雅」、「挺秀」等)。<sup>79</sup>沈從文很注意這些典故成語的運用。他曾經

<sup>78</sup> 以上有關中國早期五言詩句的生成過程及其特色，參見葛曉音：〈論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響〉，《文學遺產》2006年第6期，頁15-28。

<sup>79</sup> 例如清人劉熙載在評論南北書法時，就使用過「南書溫雅，北書雄健」的評語，明人王世貞也曾評價顏真卿的字「風華骨格莊密挺秀」，可見所謂「溫雅」、「挺秀」都是傳統書論的慣用術語。參見(清)劉熙載：《藝概》卷五(上海：上海古籍出版社，1978)，頁150；(明)王世貞：《弁

評論當代舊體詩的寫作，認為「近人寫舊詩用七言的較多。易寫，不易見好。五言的比較難寫，因為格不易高，也難用事措辭。」(21；134)其中所謂「用事措辭」指的應該就是典故、成語的運用。他在家書中曾經告訴過妻子，自己之所以能寫好五言古詩，是因為「古文底子好些，又記得較多典故，且熟讀漢魏詩，所以舊瓶裝新酒，寫來倒還有意思」。(21；173)

透過這些典故、成語和術語的使用，沈從文的情感經驗和審美意識，不但獲得了跨越時空界限的共鳴，而且也讓熟知這些語彙的讀者，更容易了解作者想要表達的情意。中國古典的詩詞歌賦，經過千百年的發展，到了明清以後，無論在形式或詞彙上，都已經形成了一定的格式或套路。「感時書憤、陳古刺今、述懷明志、懷舊思人、送春感秋、抒悲遣愁、說禪慕逸……構成了吸引著歷代詩人的情感圈。」<sup>80</sup>雖然這種詞語和意義穩定契合的結果，使得中國的古典詩歌，逐漸產生老化和硬化的現象，但這些固定成型的表達方式，也因其「情感內容的相似性與連貫性」，<sup>81</sup>讓沈從文這樣後來的寫作者，更容易向讀者表達出自己的思想感情，而且表達得更為含蓄、蘊藉。例如他在〈大湖景(四)〉中引用了屈原行吟澤畔的典故，熟知屈原典故與沈從文生平的讀者，很快就能夠從兩者之間的相似性，體會到沈從文沒有說出口的失意、哀傷、自憐等各種複雜情感。因為當年的屈原，就已經將這些感情抒發在他行吟澤畔時所留下的詩篇裡。儘管沈從文在自己的詩中並未直言自己當時的情感，但情感卻已經透過典故表露出痕跡。所以他才說「舊詩未嘗不可寫得極有感情，有氣魄，而又不必借助於一些刺激性名辭。」(21；169)

此外，考慮到沈從文書寫這些舊體詩的當下，是經歷過現代性猛烈衝擊的新中國，而且多是在呼籲破除舊思想、舊風俗、舊文化、舊習慣的「破四舊」運動甚囂塵上的文革時期，這些詩作中所體現的，承續古典詩歌表達方式而來的情感

---

州山人四部續稿》第 167 卷，頁 4b，收入《文津閣四庫全書·集部·別集類》第 1288 冊(北京：商務印書館，2006)，總頁 1288-311。

<sup>80</sup> 劉納：〈最後一位古典詩人〉，收入劉納編著：《陳三立》(北京：中國文史出版社，1998)，頁 24。

<sup>81</sup> 同上。

之相似性與連貫性，就非常值得注意。雖然自清末以來，中國古典詩詞就因其熟爛的格式而為人所詬病，並在五四新文化運動之後不斷受到批判，以致在後來的現當代文學史著作中，難以找到舊體詩詞的蹤跡。但是舊體詩並沒有因此而完全消失於歷史舞臺，而且在 20 世紀以後，出現了兩個不容忽視的高峰期：一個是 1930-1940 年代的抗日戰爭時期，另一個則是 1950-1970 年代新中國的反右至文革時期。<sup>82</sup>中國人在這兩個時期，都生活在巨大的時代變動之中。相較於需要讀者參與意義創造過程的現代詩歌，具有可辨識的成規的古典詩詞，<sup>83</sup>因為能提供詩人一種情感的相似性與連貫性，所以更容易成為那些具有舊學根底的文人的創作首選。

從過去對清末民初時代鼎革之際的舊體詩詞的研究可以發現，在一個轉型時代，舊體詩詞蘊含著的情感相似性與連貫性的固定形式，對「那些擁有儒學教養與抒情資源的人來說，恰恰意義深刻。」<sup>84</sup>

詩人往書寫傳統回歸，將自身鑲入古典抒情序列，用典故與熟練套路來應對、模擬眼前困境，為自我作為歷史主人公的當下，延續或獨創一格屬於自己的古典詩格局。抒情詩人正是借由古典詩詞走入這樣一個特殊的歷史時刻，成就自我在當下的意義。<sup>85</sup>

對於十幾歲就開始學寫舊體詩，並以之開啟自己文學創作生涯的沈從文而言，舊體詩的書寫，讓他從傳統的情感經驗與審美意識，找到自己的發聲位置與存在意義。如在〈大湖景(四)〉，他用屈原行吟澤畔的典故，承接了中國傳統文化中常見的騷人形象，為自己孤身一人被下放到湖北咸寧的現實處境找到對應。另一方面他在詩中雜用現代語彙，又顯示出他身處的社會，不同於屈原的時代氛圍。換言

<sup>82</sup> 參見李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》，頁 5。

<sup>83</sup> 以上有關舊體詩詞與現代詩歌對讀者的不同要求，參見奚密：〈詩的新向度：從傳統到現代的轉化〉，收入吳盛青、高嘉謙主編：《抒情傳統與維新時代：辛亥前後的文人、文學、文化》（上海：上海文藝，2012），頁 630。

<sup>84</sup> 吳盛青、高嘉謙：〈抒情傳統與維新時代：一個視域的形構(導言)〉，收入吳盛青、高嘉謙主編：《抒情傳統與維新時代：辛亥前後的文人、文學、文化》，頁 12。

<sup>85</sup> 同上註。

之，典故的使用，讓沈從文的書寫從傳統獲得資源，而現代化的語彙，則又將他拉回到 20 世紀的具體語境，從而確定了他發聲的位置。他甚至曾經設想自己這些結合了舊形式與新白話的五古詩作，在「將來人就體裁談新詩到舉例時，還會有一天在新選本中、新教材中，要提到，給以適當合理的估價！」<sup>86</sup>(22；368)

不過對未來抱持著樂觀設想的同時，沈從文也意識到自己的舊體詩因為不符合時代的要求，即便寫得如何成功，對當代讀者而言，恐怕也無法產生任何意義。早在重拾舊體詩之際，沈從文就感嘆過自己作品「有些用典使事精彩、準確、有份量處，近人已不大懂了」(21；118)。因為要讀懂舊體詩文，讀者需要有一定的舊學基礎，包括詩歌成規和傳統象徵等。<sup>87</sup>在舊體詩文已經被邊緣化的新中國時期，沒有接受過古典文學訓練的現代讀者，自然就產生了沈從文感嘆舊詩文難以被讀懂的困境。這種困境在「破四舊」運動大肆風行的文革時期，自然就更加顯明。所以他心裡也明白自己的這些舊體詩歌，在那風雲變幻的年代，不但不容易為當代人讀懂，而且對他們而言，即便寫得再好，恐怕也沒有意義。這樣的想法讓沈從文開始遲疑自己是否該繼續創作舊體詩，因為繼續下去他「離新要求將日遠。」(22；373)況且，這些詩作真能夠被人讀懂，被人感受到作者想要表達的心意，對沈從文而言，也未必就是福音。

誠如前文所論，沈從文的舊體詩雖然不乏歌頌時代的政治抒情詩作，但也展示出他既想要認同、迎合官方，又對主流的意識形態充滿質疑、抗拒的複雜心緒。這些矛盾糾結的思想情感，在凡事都可以被上綱為政治問題的時代氛圍中，一旦被有心人加以利用，很可能會帶來難以預料的政治後果。關心沈從文的親友們，體會到這些詩文中不合時宜的思想情感，都紛紛勸誡他擱下詩筆。例如他的姊夫田真逸在讀過他以秦國興亡為主要內容的〈讀秦本紀〉一詩之後，就寫信告訴他

---

<sup>86</sup> 值得一提的是，沈從文在這封陳述自己對未來之展望的家書中，還特別告訴妻子：「我這些信似不必毀。特別提到有關創作事，有些假定有些認識，或許還有點見解！」(22；370)可見他對自己作品及文學見解的自信。

<sup>87</sup> 參見奚密：〈詩的新向度：從傳統到現代的轉化〉，頁 630。

說：「此詩甚好，但因此宜擱筆。」顯然從中讀出了沈從文欲以秦國喻當代中國，進而褒貶時政的深意。為了避免家人擔心，也為了不再觸犯時忌，沈從文在下放的後期，即 1970 年 10 月的幾封家書中，一再向家人表示自己將接受勸告，不再書寫舊體詩。在此之後，沈從文創作舊體詩的興頭果然大減，1971 年以後就很少提筆寫詩，1975 年後就再也沒有任何作品。

在放棄書寫舊體詩這件事情上，從沈從文及其家人的反應中，不難看出當代中國知識分子在新政權的高壓統治下，不得不習於自我檢查，時時謹行慎言的時代特性。沈從文重拾舊體詩，又放棄舊體詩的案例，足以代表他那一輩的文人，在進入新中國以後雖努力尋找書寫空間，卻不斷受到政治干預的典型案列。在政治的強力干預下，沈從文很早就認識到創作者所能做的，不外胡寫或不寫，然而無論他的選擇為何，對時代或創作者自己而言，都不免是一種浪費，是一個悲劇。<sup>88</sup>但也是在這個時代背景下，沈從文試圖以舊體詩刻畫時代與自我形象的努力，才顯得如此別具意義。相較於沈從文前半生輝煌的文學成就，尚處在試驗階段的舊體詩作，或許顯得不夠成熟，卻仍然為我們了解當時的沈從文，以及當代的舊體詩書寫，留下了重要文本。在現當代文學史中，舊體詩詞儘管處於邊緣化的地位，卻自有其不容忽視的價值與意義。透過舊體詩的討論，本文希望能為業已汗牛充棟的沈從文研究，提供一個不同於以往的切入點。限於學識，本文對沈從文舊體詩在形式方面的討論，仍有不足之處，但也希望能夠以此拋磚引玉，引起大家對沈從文舊體詩的關注與研究興趣。

---

<sup>88</sup> 沈從文對文學與政治之間的相關討論，可參見氏著：〈抽象的抒情〉（16；527-537）。



## 第六章

### 結語



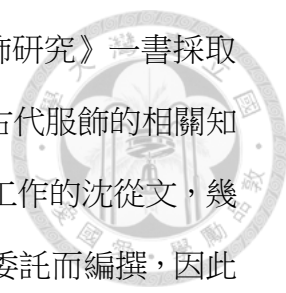
從 1949 年到 1988 年去世，沈從文在中共政權的新中國，生活了近 40 年的時間。在此 40 年中，他的人生跟隨著政治社會的變遷，發生了巨大的轉變，但他的文學理念和創作思想，卻幾乎沒有太大改變。從本文第二章節的討論可以看到，沈從文在博物館的工作，和他各種有關物質文化史的研究，都跟他早年希望透過北京城公共設施的改造，改善市民情感精神的美育思想緊密相連。不同於蔡元培等留洋知識份子對西方文明的重視，沈從文理想中的美育，是希望藉由對傳統藝術文化的學習和研究，為當代的藝術文化創造提供具有民族特色的學習典範，以此凝聚當代人的民族情感，重建他們被混亂的政治社會所消磨的民族信心。除了凝聚民族情感之外，沈從文也希望能透過藝術的教育，培養民眾的審美情感。由他後來在博物館工作期間，所設計的陳列可以看到，他的展覽布置和講解說明，都旨在向民眾進行藝術的審美教育。更值得注意的是，他對美育的推廣不僅限於博物館等公共場合，也不僅限於古董書畫等高雅文化，而是努力將民眾審美情感的培養，推行到他們的日常生活。注意到日常生活方式對人類情感的影響，他非常重視生活用品，如絲織、瓷器、漆器等工藝品的設計。曾經一個人帶著傳統絲織展品跑到蘇杭等絲織產地進行展覽，可見他對實踐自己美育理想的熱心。

此外，沈從文對古代絲織、瓷器等日用物品發展歷程的研究，還涉及到他對歷史的認知方式。不同於當時歷史學界對革命、戰爭、法律、制度等影響社會發展的重大政治、經濟事件的關注，沈從文認為，真正能夠影響歷代個人生命的，還應包括他們習以為常的日常生活。藉由古代日用物品的研究，沈從文將他對歷史的觀察，延伸到古代人的生活方式，以及這種生活方式所反映的情感心理。他認為，這些影響、展現人類情感的日常生活，同樣屬於歷史，因此同樣值得人書寫和研究。沈從文的這種歷史觀念，幾乎貫穿於他後期所有歷史研究和文學書寫

之中。可是因為與官方強調革命與鬥爭的歷史觀念差距太大，他的這些書寫，都陷入了各自的困境。

沈從文後期以歷史為題材的文學書寫，因官方文藝政策的限制而產生的困境，是本文第三章的研究主題。抗日戰爭時期，沈從文與左翼文論家們對傳統文學藝術的不同借鑑方式，就已經預示了沈從文在中共執政以後，必然在文藝創作方面，受到主流文壇的批判與否定。雖然都想要從傳統文化獲得文藝「民族化」的養分，左翼文論家們看重的是傳統文學藝術的表現形式，沈從文則在表現形式之外，更在乎形式本身所蘊含的心理習慣，也就是思想感情。對他而言，文藝作品中所表現的民族特色，需要從作品形式與內容的結合狀態之中尋求，只有形式而沒有內容，或是雖有內容卻沒有適當表現形式的作品，都無法體現真正的民族藝術。新中國以後，官方對文藝創作形式的隱形規範，讓懷有將人類日常生活，對照歷史重大事件進行書寫，以呈現歷史全貌思想的沈從文，終因表現形式方面的限制，無法創作出成功的文學作品。為了展示沈從文當時的歷史書寫觀念，本文借助他在土改時期所寫的家書作為依據，並進一步通過對他以土改運動為題材的短篇小說〈中隊部〉之分析，論證敘述形式的規範，確實造成了沈從文的創作困境。這種困境讓沈從文不得不將自己的歷史寫作事業，轉移到相對安全的物質文化史研究領域，創造出《中國古代服飾研究》這種不同於一般服飾史的重要作品。

被沈從文定義為圖錄的《中國古代服飾研究》，是官方為了向外國賓客展示本國歷史文化而要求編撰的文化禮品。但是在沈從文的主導下，書中的圖像複製方式，和說明文字內容，都使這本書的性質，不僅止於引領外國讀者認識本國傳統服飾的入門書籍。為凸顯圖像在該書的主導地位，書中的每一篇主題都先有圖後有文。多圖並陳的組圖方式，降低了某類服飾形式被固定化的可能，線描的圖像複製方式，則使得每一種服飾的細節都清楚明晰。在說明文字方面，沈從文採用了「不拘類別，有聞即錄」、「長長短短、記敘隨宜」的札記書寫方式。這種書寫方式使他在徵引各種相關文獻進行說明的同時，還可以將自己的感性與心得穿



插其中，形成不同於其他服飾圖錄的獨特說明。《中國古代服飾研究》一書採取「索象於圖，索理於文」的敘述策略，展現的不僅是有關中國古代服飾的相關知識，還有沈從文自己的研究觀念。在文革中被迫中止一切研究工作的沈從文，幾乎將自己所有有關物質文化研究的方法與心得，置入到受官方委託而編撰，因此以後可能有出版機會的《中國古代服飾研究》之中。書中透過古代日用物品的研究，勾勒出古人的日常生活面貌，補足了被官方聚焦於革命、階級鬥爭的「大歷史」而忽略掉的「小歷史」，從而讓當代的歷史書寫，更貼近我們再也無法還原的歷史真實。過去時代雖然已經不在，但沈從文憑藉著人類共通的審美情感，利用服飾、瓷器、扇子、坐具等工藝美術，將古代人的思想精神召喚到現代讀者眼前。由此解讀他的《中國古代服飾研究》，乃是他「有情的歷史書寫」方式的另類實踐。

在小說與物質文化研究之外，沈從文的「有情的歷史書寫」，還落實到他的舊體詩書寫之中。不同於帶有虛構成分的小說和要求客觀中立的歷史研究，舊體詩因為容許作者帶入自己的真實情感，所以更能夠顯示出沈從文對當代政治社會的思想情緒。從沈從文的舊體詩時而熱情歌頌政治，時而自憐自檢自悔的矛盾糾結情感看來，他對當權政黨既有讚揚、認可的一面，也有質疑、不認同的部分。如同他當時所留下來的一些雖然熱情激昂，卻破壞舊詩形式韻律的詩作，沈從文那些政治正確的激烈情感，與他追求「美」的文學理想所產生齟齬，讓他不得不開始質疑限制文藝自由發展的官方政權。文革發生以後，沈從文在政治上的遭遇每況愈下，他對政治的態度也愈來愈加複雜。他當時所寫的舊體詩，也越來越愛引用與屈原、杜甫等因失意文人的相關詩文、典故，照映出他不能明言的幽微心境。這種幽微複雜的心境，促使沈從文對官方意識形態進行反思。但他並沒有因此採取與官方截然相反的歷史觀念，而是盡量在官方的規範中融入自己的想法。這使沈從文以物質文化發展史為書寫內容的文化史詩，表現出遊走於「唯物」和「抒情」之間的歷史態度。這種態度一方面呈現出沈從文不願與官方產生正面衝

突的軟弱性格，另一方面也表露出官方打壓異己的統治方式，對當代知識分子批判思維的斫傷，讓知識份子們越來越畏於表現真實的自己。

王德威近年來的研究，嘗試沿用捷克漢學家普實克談論現代中國文學的觀點，以抒情和史詩視為促進現代中國文學的兩股力量。並指出其中所謂的抒情力量，應追溯到中國古典文學的抒情傳統。<sup>89</sup>值得注意的是，這裡所謂的抒情和史詩，並非針對文類特點而言，「而是敘述模式、情感動力、以及最為重要的，社會政治想像。」<sup>90</sup>據此，沈從文在後期所呈現的關注情感力量的書寫模式，自然也應該納入現代文學的抒情傳統之中。在此現代中國文學的抒情傳統研究框架之下，本文透過沈從文後期書寫的討論與分析，想要指出的是，雖然沈從文採用了各種能夠承載抒情的敘述模式，但就他實際完成的作品看來，他的敘述仍然難以跳出當時蔚為主流的「史詩」模式的限制。換句話說，沈從文後期的作品本身，就因為此兩種模式碰撞而產生的辯證張力，失去了作者期望作品所具有的藝術性。由此看來，沈從文後期寫作，確實如黃錦樹所言，是一些「抒情的灰燼」。<sup>91</sup>雖然黃錦樹認為「燒餘的房子技術上還可依它的相似物予以還原，但天才未實現的抽象的可能性，是我們連想像都無從想像的。」<sup>92</sup>但本文還是希望透過對沈從文後期作品的解析，勾勒出沈從文在當時的文藝限制下，所欲實現的文學理念和創作觀點，以及他為此付出的種種努力。另一方面，沈從文在這些作品中所展現的，對官方政權隱忍、屈附，不願與之產生正面衝突之心態，也展現了新中國以後中共政權所推行的知識分子改造計劃，對一代知識份子所造成的深刻影響。沈從文在官方的論述框架之內，不斷尋找表達自我思想之道的舉動，雖然注定以失敗告終，但正是這些失敗的努力，彰顯了他行動的積極意義。


1981 年沈從文到美國演講，談到他對於自己從文學轉業到物質文化史研究

<sup>89</sup> 參見王德威：《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》，頁 79-97。

<sup>90</sup> 王德威：〈1841-1937 年的中國文學〉，收入孫康宜、宇文所安主編：《劍橋中國文學史(下卷，1375-1949)》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013)，頁 615。

<sup>91</sup> 參見黃錦樹：〈抒情的灰燼——論沈從文後期的寫作〉，頁 143-166。

<sup>92</sup> 同上，頁 166。



領域的感想，認為自己「在適應環境上，至少做了一個健康的選擇，並不是消極的退隱。」他還進一步說道：「特別是國家變動大，社會變動過程太激烈了，許多人在運動當中都犧牲後，就更需要有人更頑強堅持工作，才能夠保留下一些東西。」(12:389)從他在物質文化史研究方面所獲得的成就，和所造成的影響看來，沈從文確實用他看似消極的行動方式，實現了他所欲完成的目標。他晚年的代表作——《中國古代服飾研究》，無論在文學領域或物質文化史領域，都產生了一定的研究價值和意義。就此而言，沈從文可謂求仁得仁，最後獲得的成就，總算不負他後半生遭遇的種種挫折和磨難矣。

## 引用書目



### 一、 傳統文獻

- (唐)張彥遠輯、洪丕謨點校：《法書要錄》(上海：上海書畫出版社，1986)。
- (唐)杜甫著；(清)仇兆鰲注：《杜詩詳注》(台北：里仁，1980)。
- (宋)李昉等編纂：《太平御覽》第 383 卷；收入《日本宮內廳書陵部藏宋元版漢籍選刊》第 85 冊(上海：上海古籍，2012)。
- (宋)鄭樵：《通志·圖譜略第一》(台北：世界書局，1956)。
- (明)仇英：《仇英畫集》(天津：天津人民美術出版社，2001)。
- (明)王世貞：《弇州山人四部續稿》，收入《文津閣四庫全書·集部·別集類》第 1288 冊(北京：商務印書館，2006)。
- (清)劉熙載：《藝概》(上海：上海古籍出版社，1978)。

### 二、 專書著作

- 山西省博物館編：《寶寧寺明代水陸畫》(北京：文物出版社，1988)。
- 中國中央人民政府政務院：〈中央人民政府政務院關於劃分農村階級成份的決定〉(北京：新華書店，1950)。
- 中國社會科學院科研局編：《新中國社會科學五十年》(北京：中國社會科學出版社，2000)。
- 巴金，黃永玉等著：《長河不盡流——懷念沈從文先生》(長沙：湖南文藝出版社，1989)。



- 毛澤東：《毛澤東文集》(北京：人民出版社，1999)。
- 毛澤東：《毛澤東選集》(北京：人民出版社，1991)。
- 王正宜主編：《兩岸書籍裝幀設計》(台北：積木文化，2006)。
- 王亞蓉編：《從文口述：晚年的沈從文》(香港：商務，2002)。
- 王亞蓉編著：《章服之實：從沈從文先生晚年說起》(北京：世界圖書，2012)。
- 王嵩山主編：《博物館、知識建構與現代性》(台中：國立自然科學博物館，2005)。
- 王煥林：《書法史論叢稿》(北京：中國文聯，2006)。
- 王瑤：《中國新文學史稿》(上海：新文艺出版社，1954)。
- 王瑤：《中國新文學史稿》(上海：新文藝，1954)。
- 王德威、陳思和、許子東主編：《一九四九以後：當代文學六十年》(上海：上海文藝，2011)。
- 王德威：《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，2010)。
- 王德威：《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》(台北：麥田，2009)。
- 王德威著，涂航等譯：《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》(台北：麥田，2017)。
- 王潤華：《沈從文小說新論》(上海：學林，1998)。
- 王學典：《二十世紀後半期中國史學主潮》(濟南：山東大學出版社，1998)。
- 申士垚、傅美琳著：《中國風俗大辭典》(北京：中國和平出版社，1991)。
- 朱光潛：《朱光潛全集》(合肥：安徽教育出版社，1993)。



- 朱汝瞳：《中國現代文學爭議概述》(台北：秀威，2011)。
- 朱自清：《論雅俗共賞》(北京：北京出版社，2005)。
- 老舍：《老舍文集》(北京：人民文學出版社，1990)。
- 艾思奇主編：《辯證唯物主義歷史唯物主義》(北京：人民出版社，1961)。
- 何與懷主編：《文革五十年祭》(台北：新銳文創，2016)。
- 吳立昌：《人性的治療者——沈從文傳》(台北：業強，1992)。
- 吳立昌：《沈從文——建築人性的神廟》(上海：復旦大學出版社，1991)。
- 吳振鋒：《新中國六十年書法史記》(西安：西安交通大學出版社，2010)。
- 吳盛青、高嘉謙主編：《抒情傳統與維新時代：辛亥前後的文人、文學、文化》(上海：上海文藝，2012)。
- 李培南、馮契等主編：《馬克思主義哲學讀本(初稿)》(上海：1960)。
- 李揚：《沈從文的最後 40 年》(北京：中國文史出版社，2005)。
- 李遇春：《中國當代舊體詩詞論稿》(武漢：華中師範大學，2010)。
- 汪曾祺：《晚翠文談》(杭州：浙江文藝出版社，1988)。
- 汪暉：《亞洲視野：中國歷史的敘述》(香港：牛津大學出版社，2010)。
- 沈從文：《沈從文全集》(太原：北岳文藝出版社，2009)。
- 阮章競：《阮章競詩選》(北京：人民文學，1985)。
- 宗白華：《美學散步》(上海：上海人民出版社，1998)。
- 林榮森：《章草書法研究——漢字進化的精靈》(台北：里仁，2018)。



- 
- 邱于芸：《另一種自由的追求：沈從文美學研究》(台北：麥田，2014)。
- 段美喬：《投岩麝退香：論 1946-1948 年間平津地區「新寫作」文學風潮》(台北：秀威，2008)。
- 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》(北京：人民文學，1994)。
- 洪子誠：《大陸當代文學史：1950-1970 年代(上編)》(台北：秀威，2008)。
- 范文瀾：《中國通史簡編(修訂本)》(北京：人民出版社，1949)。
- 倪偉：《國族想像與國家統治：1928-1949 年國民黨的文藝政策及文學運動》(台北：人間，2011)。
- 原田淑人原著，常任俠、郭淑芬、蘇兆祥譯：《中國服裝史研究》(合肥：黃山書社，1988)。
- 唐弢主編：《中國現代文學史》(北京：人民文學，1979)。
- 夏志清著；劉紹銘等合譯：《中國現代小說史》(香港：香港中文大學，2015)。
- 夏志清著；劉紹銘編譯：《中國現代小說史》(台北：傳記文學出版社，1979)。
- 徐浩、侯建新著：《當代西方史學流派》(北京：中國人民大學出版社，1996)。
- 徐迺翔編：《文學的「民族形式」討論資料》(北京：知識產權出版社，2010)。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》(台北：台大，2004)。
- 高宣揚：《後現代論》(台北：五南，1999)。
- 國立故宮博物院編輯委員會編輯：《清代服飾展覽圖錄》(台北：國立故宮博物院，1986)。
- 康長福：《沈從文文學理想研究》(北京：人民出版社，2007)。

張釗貽主編：《尼采與華文文學論文集》(新加坡：八方文化創作室，2013)。

張新穎：《沈從文的後半生：1948-1988》(桂林：廣西師範大學出版社，2014)。

張鑫、李建平：〈沈從文物質文化史研究與三重證據法的理論與實踐〉，《吉首大學學報》(社會科學版)，2012年第6期，頁28-33。

梅家玲、林姍吟主編：《交界與游移：跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》(台北：麥田，2016)。

郭良夫主編：《完美的人格：朱自清的治學和為人》(北京：三聯，1987)。

郭沫若：《中國史稿》(北京：人民出版社，1976)。

陳思和主編；張新穎分冊主編：《一江柔情流不盡：復旦師生論沈從文》(合肥：安徽教育，2008)。

陳弱水：《唐代文士與中國思想的轉型》(台北：台大出版中心，2016)。

陳徒手：《人有病 天知否：1949年後中國文壇紀實》(北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2013)。

陳順馨：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》(合肥：安徽教育出版社，2000)。

陸錫興主編：《中國古代器物大詞典：器皿》(石家莊：河北教育出版社，2001)。

揚之水《中國古代金銀首飾》(北京：故宮，2014)。

黃仁宇著、張逸安譯：《黃河青山》(台北：聯經，2001年)。

黃能馥、陳娟娟：《中國服裝史》(北京：中國旅游出版社，1995)。

黃強：《中國服飾畫史》(天津：百花文藝出版社，2007)。



黃錦樹：《論嘗試文》(台北，麥田，2016)。

新文豐公司編輯：《叢書集成續編》第 87 冊(台北：新文豐，1989)。

趙世瑜：《小歷史與大歷史：區域社會史的理念、方法與實踐》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006)。

劉少奇：《劉少奇選集》(北京：人民出版社，1985)。

劉兆祐、江弘毅、王祥齡、熊琬、蘇淑芬編著：《國學導讀》(台北：五南，2002)。

劉洪濤、楊瑞仁編：《沈從文研究資料》(天津：天津人民出版社，2006)。

劉洪濤：《沈從文小說新論》(北京：北京師範大學出版社，2005)。

劉納編著：《陳三立》(北京：中國文史出版社，1998)。

劉敬圻主編：《20 世紀中國古典文學學科通志》(濟南：山東教育，2012)。

劉葉秋：《歷代筆記概述》(北京：北京出版社，2003)。

翦伯贊：《翦伯贊歷史論文選集》(北京：人民出版社，1980)。

蔡元培著；文藝美學叢書編輯委員會編：《蔡元培美學文選》(北京：北大出版社，1983)。

鄭工：《演進與運動：中國美術的現代化(1875-1976)》(南寧：廣西美術，2001)。

蕭乾：《蕭乾全集》(武漢：湖北人民出版社，2005)。

蕭超然、梁柱、汪其來主編：《中共黨史簡明辭典》(北京：解放軍出版社，1986)。

錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年(修訂本)》(北京：北京大學，1998)。

錢理群：《1949-1976：歲月滄桑》(香港：香港城市大學，2017)。

錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代(1949-2009)——另一種歷史書寫》(台北：聯經，2012)。

簫愔：《古槐樹下的學者——俞平伯傳》(杭州：杭州出版社，2005)。

聶紺弩著；侯井天注解：《聶紺弩舊體詩全編注解集評》(太原：山西人民出版社，2009)。

羅宗宇：《沈從文思想研究》(長沙：湖南大學出版社，2008)。

### 三、 期刊論文

(日)津守陽：〈詩之「情」與聲之「動」——試論抗戰時期詩歌朗誦實踐在現代詩學上的位置〉，《長江學術》2018年第1期，頁30-41。

「七月」社〈「宣傳·文學·舊形式的利用」座談會紀錄〉，《七月》1938年第3集第1期，頁2-8。

尹樹人：〈一士諤諤，勝於千諾——高二適與郭沫若蘭亭論辯〉，《江淮文史》2013年第3期，頁37-44。

王元：〈沈從文小說創作的歷史意識〉，《吉首大學學報》(社會科學版)，1989年第1期，頁130-137。

王姝：〈《湘行散記》歷史意識解析〉，《江蘇教育學院學報》(社會科學版)，2003年第1期，頁82-84。

王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》2008年第33期，頁77-137。

史坤坤：〈毛澤東「人民」概念研究〉，《北京黨史》2013年第6期，頁4-6。

石珍鳳：〈從「舊形式」到「民族形式」——文藝「民族形式」運動發起過程探略〉，《西南民族大學學報》(人文社科版)2006年第3期，頁45-50。

成傑：〈凝煉性詞匯與形象性描寫——古代書畫印象式批評語句之特征分析〉，《美與時代(下旬)》2013年第11期，頁102-104。

吳廣平：〈沈從文在中國當代學術史上的貢獻〉，《吉首大學學報》(社會科學版)，1991年第21期，頁201-207。

李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(一)〉，《藝術設計研究》2014年第2期，頁5-7。

李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(二)〉，《藝術設計研究》2014年第3期，頁5-7。

李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(三)〉，《藝術設計研究》2014年第4期，頁5-9。

李之檀：〈沈從文先生的服飾研究歷程(四)〉，《藝術設計研究》2014年第3期，頁5-14。

李怡：〈唐代官員袴褶服源流詳考〉，《服飾導刊》2016年第1期，頁21-28。

沈從文：〈來的是誰？〉，《吉首大學學報(社會科學版)》2007年第1期，頁1-6。

夏中義：〈王瑤和他的《中國新文學史稿》〉，《南方文壇》(2000年第3期)，頁40-45。

張新穎：〈「聯接歷史溝通人我」而長久活在歷史中——門外談沈從文的雜文物研究〉，《中國現代文學研究叢刊》，2012年第6期，頁1-9。

張新穎：〈書寫歷史文化長河的故事——沈從文與文物研究〉，《美文》，2005年第11期，頁29-36。

梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》第 29 卷 2 期，頁 189-233。

陳平原：〈豈止詩句記飄蓬——抗戰中西南聯大教授的舊體詩作〉，《北京大學學報》(哲學社會科學版)2014 年第 6 期，頁 5-19。

華梅：〈中國歷代《輿服志》研究意義的探析〉，《服飾導刊》2015 年 12 月第 4 期，頁 4-10。

賀桂梅：〈1940-1960 年代革命通俗小說的敘事分析〉，《中國現代文學研究叢刊》2014 年第 8 期，頁 46-73。

黃延敏：〈「破四舊」運動的發展脈絡〉，《二十一世紀雙月刊》，2013 年 6 月，頁 71-82。

黃現璠著，甘文傑整理：〈試論「中國生活學」的構建〉，《廣西社會科學》2007 年第 3 期，頁 1-12。

葛曉音：〈杜甫的孤獨感及其藝術提煉〉，《陝西師範大學學報(哲學社會科學版)》36 卷第 1 期 (2007 年 1 月)，頁 94-98。

葛曉音：〈論早期五言體的生成途徑及其對漢詩藝術的影響〉，《文學遺產》2006 年第 6 期，頁 15-28。

董志翹：〈《中國古代服飾研究》在名物訓詁方面的價值〉，《淮陰師範學院學報》，2002 年第 5 期，頁 617-650。

解志熙：〈愛欲抒寫的「詩與真」——沈從文現代時期的文學行為敘論〉(上)，《中國現代文學研究叢刊》2012 年第 10 期，頁 1-19。

解志熙：〈愛欲抒寫的「詩與真」——沈從文現代時期的文學行為敘論〉(下)，《中國現代文學研究叢刊》2012 年第 12 期，頁 53-88。

解志熙：〈愛欲抒寫的「詩與真」——沈從文現代時期的文學行為敘論〉(中)，《中國現代文學研究叢刊》2012年第11期，頁82-110。

賈振勇：〈郭沫若與撲朔迷離的「蘭亭論辯」〉，《郭沫若學刊》2010年第2期，頁15-18。

龍潛：〈揭開《蘭亭序帖》迷信的外衣〉，《文物》1965年第10期，頁1-8。

#### 四、 學位論文

吳國彬：《作為編輯的沈從文——沈從文編輯實踐、編輯思想研究》(陝西師範大學碩士論文，2008年)。

張森：《在「詩」與「史」之間：沈從文思想研究》，湖南師範大學博士論文，2008年。

陳姿妙：《明代山西寶寧寺水陸畫探討——以佛教像題材為例》(中國文化大學藝術研究所碩士論文，2007)。

#### 五、 翻譯著作

(美)金介甫(Jeffrey C. Kinkley)著；符家欽譯：《沈從文傳》(北京：國際文化，2005)。

(美)蘇珊·郎格(Susanne K. Langer)著；劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》(台北：商鼎文化，1991)。

(英)E. H. 貢布里希(Ernst Hans Josef Gombrich) 著；范景中等譯：《圖像與眼睛：圖畫再現心理學的再研究》(杭州：浙江攝影出版社，1989)。

(英)Tim Dant 著，龔永慧譯：《物質文化》(台北：書林，2009)，頁9。

(英)彼得·柏克(Peter Burke)著；楊豫譯：《圖像證史》(北京：北京大學出版社，2008)。

(英)約翰·伯杰著，戴行鉞譯：《勢與藝七篇——觀賞的觀念》(香港：商務，1991)。

(德)馬克思、恩格斯著：《共產黨宣言》(北京：人民出版社，1963)。

(德)馬克思著；中共中央馬克思，恩格斯，列寧，史達林等著作編譯局譯：《馬克思政治經濟學批判·序言》(北京：人民出版社，1976)。



附錄一



沈從文歷史博物館工作期間主要工作表<sup>93</sup>

工作類型	具體工作內容	是否為博物館內部工作	備註
1.有關博物館的收藏、布置與陳列說明工作	在庫房清點登記館藏文物，布置陳列室，編寫文物說明，抄寫陳列卡片等	是	1949年8月，沈進入北平歷史博物館工作，屬陳列組組員，此為其進博物館初期的主要工作
	為博物館收購文物	是	1952年7月，沈成為博館館文物收購組成員
	清點登記古玩店被沒收的收藏文物	否	1952年3月-4月間，沈被抽調參加文物行業「五反運動」聯合檢查組，參與檢查了北京市120家古玩店中的80家店鋪，得以過眼數十萬件文物
	為東北人民大學、上海師範大學等學校購買文物，協助他們籌建文物陳列室	否	
2.物質文化史相關研究工作	負責博物館的編輯出版工作	是	1953年1月，沈開始進入博物館出版組工作
	擔任《裝飾》雜誌編委	否	任期為1958年9月到1961年5月，該雜誌是當時中國惟一的工藝美術綜合性學術刊物，沈自己的多篇論文都發表於該刊物
	進行物質文化史的相關研究，並發表相關論文	是	文革以前，沈陸續發表了〈明代織金錦問題〉(1953)、〈龍鳳圖案的應用和發展〉(1958)等多篇論文，1960年且出版了他的第一本物質文化史論文集《龍鳳藝術》
	編選圖錄	否	與他人合作完成的有《中國絲綢圖案》(1957)；自己獨立完成的

<sup>93</sup>本表主要根據沈虎雛所編〈沈從文年表簡編〉製作而成。(附卷：1-101)

			有《唐宋銅鏡》(1958)
	向政協提交有關文物考古博物館事業，及改進生產、設計、文史研究、教學方面的建議	否	沈從文於 1956 年至 1982 年被增選為全國政協特邀委員
3.對其他單位的藝術指導或援助工作	帶館藏的絲綢、刺繡等工藝作品到國內一些生產基地進行巡迴展出，為生產提供參考資料	是	1958 年 8 月-10 月，沈先後到杭州、蘇州、南京舉辦巡迴展出
	為中央美術學院等學校的陶瓷、印染、圖案等課程教學提供協助	否	協助方式主要是提供參考圖樣或文獻資料草目等，也會不時捐贈自己收藏的文物給學校
	為《紅樓夢》中的服裝器物等作註解	否	此工作應人民文學出版社邀約而作，1955 年 6 月交出近 500 條註釋，1957 年 10 月該社出版的新版四卷本《紅樓夢》中就有約 200 條註文出自其手
	擔任故宮博物院織繡研究組顧問	否	自 1956 年 5 月開始擔任，此後沈每週有一定時間在故宮上班，協助故宮織繡組培訓業務骨幹，又曾幫忙他們設計陳列、布置展覽
	應文化部邀請，參與高等藝術院校工藝美術類統一教材的編寫工作	否	該工作自 1961 年開始著手，至 1963 年尚未結束。此工作項目與他在政協的提案有關

# 文字书法发展

——社会影响和工艺、艺术相互关系试探

远古记人事，刻木兼结绳，  
社会较单纯，文字无由生。  
旧传出仓颉，后儒附会言，  
积因以成习，不易识本根。  
发明多类此，实全自人民。

若附图，沂南汉墓有一四目仓颉，武氏祠石刻也有一个，如一般人。

社会生产增，物品交换频，  
诸事易回溯，要求日有增。  
半坡出陶器，始见刻划痕，  
陶工记数目，发展近自然。  
文饰绘犬鱼，即类象形文。  
且知发展中，早具艺术心。  
“六鱼一小龟”，黑陶出海滨，  
举世相惊诧，实为少见闻。  
试作一比证，晚于商千年。

卅一年城子崖得一黑陶片，上刻字“网获六鱼一小龟”，初以为史前物，就字体比较，则战国时物也。

殷墟出甲骨，单字十万零，  
一般用刻镂，体法已多端，  
兼有朱墨书，知笔早发明。  
书法见进展，时或在武丁。

殷商有史序，文献多可征。  
得知由应用，字体日转繁。  
马、牛、兔、龟、鹿，

稻、粮、米、车、船，  
多犹效本形，生动极逼真。  
记事既日广，部分且形声，  
天、地、日、月、星，

城、郭、雨、雪、云，  
凡此诸名物，会意兼象形。  
后来谈六书，实已初形成。

奴隶极迷信，重鬼而轻人。  
每事必龟卜，主持设专官。  
遗物数百片，完整聚一坑。  
虽经半世纪，研究尚难全，  
事逾三千年，句读易失真，  
荟萃诸实物，始得一、二、三；  
殷商有史序，文物可互征。<sup>①</sup>

△文字由应用而生，反映生产的  
进展，和奴制的形成，本身也  
即有艺术要求，且随时代要求  
不断加强。

附甲骨上所见朱墨写字。

据近人结论。

部分记载可和竹书纪年史记叙  
述相印证。

或附诸字。

△求象形准确，与会意理解，其  
中即有艺术，而莫基于唯物。  
此亦一说而已。

或附诸字。


试用胡原轩作谈及龟卜种种。

附 所陈那个大分量甲骨堆  
模型。

△与诸实物共同反映出奴隶社会  
制的种种，特别是劳动文化的  
进展。



农奴营田亩，犹用石犁耕，  
 园圃多方罫，得知熟经营。  
 游牧富牛羊，六畜日以繁。  
 祭事常用狗，苗俗尚用沿。  
 嘉麦记收成，节令知闰年。  
 还多载狩猎，亦兼及战争。  
 出行或祭祀，更必遵卜文。  
 焚巫或曝覿，转嫁祸与人。  
 告灾祀祖祢，用人作牺牲。  
 杀殉娱死者，且兼及近亲。  
 得知古文化，半由血染成。  
 部落常兼并，国体规模成。  
 寄食者日众，分门设专官。  
 出土实物多，史志可比参。  
 贝类作泉货，事尚待探寻。  
 锡贝百十朋，等价殊难言。  
 奴隶苦酷虐，奴主财富增；  
 豪富与赤贫，墓葬对比明。

圃畦等字多作形。

有关麦收最多。

金文中虽常有锡贝若干朋用铸  
 器物事，尚无证据可说是通用  
 钱币。据郭宝钧先生说，所发  
 [掘]百数十商墓，一般只口含  
 一贝。

丝帛极精致，遗物迹分明，  
 蚕事已成熟，织机技领先。  
 彤朱发奇彩，龙纹迹若新，  
 丹漆经利用，嵌镶亦多门。  
 牙玉来西南，鲸骨出海滨，

异物集中原，得知交往频。  
 陶器计五种，白陶工艺新。  
 青釉陶出现，也过三千年。  
 青白二瓷系，即此已区分。  
 主要是熔器，青铜因此生。  
 冶炼铸器物，戈矛制作精。  
 氏族矛盾多，征伐时有闻。  
 西羌徐淮夷，对象极分明。  
 阶级压迫严，残暴刑罚频。  
 奴主嗜荒宴，酒器更多闻。  
 珠玉饰狗马，犹在战国前。  
 华美双马车，装饰更多端。  
 羁络饰绿贝，金镳龙样新。  
 腾骧驰广野，鸾铃相和鸣。  
 铜器著铭刻，笔法艺术增。  
 剡刻经岁月，整严画意精。  
 甲骨有朱书，鲜明尚若新。  
 比传蒙恬笔，远过千余年。  
 若据半坡陶，时代将更先。  
 凡此诸成就，无不是工人工奴。

殷商陶五种：白陶、釉陶、黑质陶、日用灰陶、夹砂耐火陶——即所谓“将军盔”炼铜器。应当以这种陶居第一位。

△因为不比龟甲重记事，还有其他社会意义，字的艺术要求因之增加。

△笔出现较早。

及至西周初，器重盘鼎尊，  
 纹样趋简质，文字少更新。

△社会结构也比较简单，比较定型，也影响文字多样化。

△所以部分还如商代。



国家有大事，必著于刻铭。  
卜事用著草，甲骨竟无传。  
典诰重体制，字形亦整严。  
文体与书法，普及无因缘。  
社会结构新，财富集累增，  
诸侯各制器，字形始转繁，  
大篆科斗书，即于此时兴。  
旧称出史籀，真伪殊难言。

“散盘”<sup>②</sup>“毛公鼎”，

结构见典型。

至秦石鼓文，可称是尾声。  
铭勒著金石，惟此足证明。  
不在笔法异，却见布置新。

及至春秋世，诸侯实力增，  
霸王兼地主，商业亦经营，  
王权日衰弱，封建近完成。  
小国失依凭，兼并日有闻。  
工奴益集中，艺术要求新，  
还兼及文字，体制见证殷。  
各地语音异，诗歌反映明。  
中原重传统，四言韵文生。  
荆楚及吴越，吟谣衬七言。

△到这时一面重文字组成的文章，  
一面重字本身的布置艺术。

△由语音影响文学。生产增才实  
力增。

应用兼装饰，区别到造形。

△由装饰发展了字的艺术，且充满地方性。

吴越工刻镂，世传“鸟篆文”，

△因为加工方法不同，容许寄以高度艺术要求。

回旋多曲折，鸟头蚯蚓身。

二千五百载，错金尚若新。

△以少虞、越王诸剑为例。

西汉重刻印，遗法还具存，

传世赵婕妤印即鸟篆。其他还不少，多西汉物。战国玉印反而少见用鸟篆体。唐宋官印犹用九折文。

唐宋九折文，即由之衍生。

晋齐称霸久，文体易区分；

盟书著玉石，钉头鼠尾兴。

西汉楚齐简，章法犹因循。

中山铭铜器，书体尚可征。

齐国传量器，笔如玉筋匀，

楚国错金节，法则亦相因。

实因工具异，文字尚嵌金。

传世及千载，殿军李阳冰。

燕赵所作书，体制尚多般。

兼并战剧烈，死亡及万千，

俘虏屠灭后，戈剑积丘山。

据兵器铭刻，已由简代繁。

△多刀刃刻成。有的极简，可见已流行。但时间也多在战国时，器物则早些。

刻划多草草，首重任务完。

简笔字流行，应用实相关。

迁延到末世，大国尊楚、秦。

△从物质文化说《楚辞》华丽原因，说似较新，大致还是历史事实。

楚人富幻想，民俗信鬼神。





娱神弄竽瑟，歌舞扬哀音。  
 长袖舞婉转，巧笑宜倾城。  
 丹漆绘五彩，龙蛇若飞腾。  
 新出竹木简，笔法多锋棱，  
 笔毫长而细，表现活泼增。  
 荆楚发铜器，刻划字若新，  
 飘撇如柳叶，铸容出寿春。  
 帛书著朱墨，上复兼诸神。  
 信阳出漆器，彩绘六法臻，  
 出土文物多，郢都接江陵。  
 清磬饰云凤，举翅欲飞腾，  
 屏风雕陆离，工艺巧若神。  
 国都焚荡后，禾黍油油生。  
 哀郢怀故都，难禁泪纵横。  
 始知屈原文，华美非天成，  
 社会背景异，反映特新鲜。

长沙出土有实物。

寿春铜器上多作铸容字样。

秦俗尚朴质，文字重均衡。  
 平直少姿媚，反映法严森。  
 政权统一后，天下书同文，  
 若据杂铭刻，得知非创新，  
 只是加概括，而总其大成。  
 相传出李斯，至今为世称。

△这提法也新而重要。是出于六国书的概括，和史不悖。

附秦量器铭一二。

汉初文字里，还不失本形，  
 题识犹具在，铜镜与炉灯。  
 山东新出简，数已及三千，  
 云梦出遗策，墨书迹若新，  
 平头齐首尾，更易证始原。  
 及至西汉中，始日趋两端。

引数铭文证之。

引例。

土地既富饶，社会生产增，  
 货殖具百物，贸迁交换频。  
 为便于应用，简字易流行，  
 商业及吏事，要求更切殷。  
 即作艺术看，也勇于探寻。  
 尚方官工镜，例证在眼前。  
 事过犹不及，因简反失真。  
 刘彻好铺张，乐府重新声，  
 文人作辞赋，字体又转繁。

△简字则因如下种种而得到发展。

△和传出自程邈，及“隶”字本意而言，如上说也相合。

△这一点却少有人道及，但却重要，因由“见日之光”早期镜子到武帝或王莽尚方官工镜，无不大量使用简化艺术字。大致由于简得不合实际，还是不流行。附尚方镜二种，字过简，反而行不通。

△简繁之因，提法似较新。还系事实。司马相如等辞赋中不少字当时即并不流行，后来也少用。

彼此相制约，变化必然生。  
 章草和分隶，秋色同平分。  
 章草多古意，笔法缭绕新。  
 飘撇取纵逸，姿态活泼增，  
 乍看近潦草，结构实谨严。  
 略与古泉比，并证陶玺文，  
 即能启新知，部分得其真。

△所以从实用出发，成分隶与章草。

有的章草简化实近于从钱币玺印而来。附三五证例，或对比。



秦代传“爰历”，或已具初形。  
《急就》成西汉，简牍具遗文。  
为便童蒙学，如同《三字经》。  
近年多新证，出土有觚棱。  
遗物传关外，影响广且深。  
塞外官文书，章草即××<sup>③</sup>  
转折严法度，真伪易判明。

西北出汉简，不少用章草，  
附三五图例。

△可见已比较成熟，史游才据  
之作《急就篇》。

至于诸隶书，已属正统尊，  
相传始程邈，事恐不可凭。  
仍必由应用，逐渐始完成。  
定作官文书，人民不欢迎。  
刘彻黜百家，博士重六经。  
王莽喜做作，明法杂书禁。  
刘向理旧籍，字体尚多端，  
“重书于竹素”，隶体势无疑。  
及至东汉初，社会面貌新。  
“挟书律”解禁，竹素利用繁。  
洛阳有书市，明著于史文，  
汗牛还充栋，满架复满楹，  
王充入洛阳，骤然眼界明，  
辟谬而理惑，新书传《论衡》。  
识字人益多，要求亦日新，

历来传秦狱吏程邈作。

△有六国杂体书，也有秦以来  
杂书。

诸书序跋中常说校订后重书于  
竹素。间用绢帛，当系附有画  
图。

△这点极重要，不然王充廿八岁入  
洛，不可能有机会看到这些杂书  
来写《论衡》的。

王充廿八岁入洛阳，极穷，从  
书市看书，广读诸子阴阳杂书，  
《论衡》中的论点即由之产生。

因此班超辈，能佣书谋生。  
 俗儒抄经史，草率讹乱增，  
 字形益驳杂，章草简驭繁。  
 东汉中叶后，隶法多翻新，  
 或因摩崖书，取势失均衡；  
 或因著风格，书丹见性情；  
 或因工具异，笔法更多端。  
 遗墨千百种，各有千秋存。  
 “华山”与“张迁”，规模较整严，  
 蔡邕书石经，体法多遵循。  
 立石鸿都门，用教太学生。  
 法度虽严明，拘谨转困人。  
 至以分隶言，实已成尾声。  
 千七百年后，残石零星存。

△石刻多东汉，部分和蔡邕所说  
 谈墓文有关。反映封建上层要  
 求，所以下谈字即重在书法  
 艺术，有关社会发展，到宋刻  
 书再说。

△这也只就下有所启而言，因张  
 迁且间接影响到北朝用笔。还  
 是通过蔡邕石经。

钟繇传《宣示》，尚余分隶音，  
 至如张芝草，时代有后先。  
 延及建安时，隶体益失形。  
 文姬叙丧乱，笔意近隋陈。  
 曹植《鹞雀赋》，伪托出唐人。  
 世乱方日亟，兵戈纷纵横。  
 中原争逐鹿，草檄草体新。  
 及至西晋初，碑石犹二三，

小字有隶法，大字或唐张旭笔。

字亦近陈隋时秀媚而俗。



复刻三体经，有利读书人。

至于谈书法，已少见引称。

部分旧写经，兼及竹简文，

荟萃诸遗迹，略可见一斑。

汉末有许慎，《说文》用功勤，

小篆近统一，宜为后世称。

时势既有异，历史任务完。

至晋刻印章，篆体仍失传。

意即时势所趋，《说文》贡献虽大，但对于在发展中的书法，影响却不多。

△《说文》历来只当成谈书工具，极少当艺术看待。

流行诸章草，部分或近真。

陆机《平复帖》，古意犹盎然，

笔枯失从容，真伪肯定难。

敦煌有索靖，笔法具锋棱。

结体如雕塑，形简而意深。

证以北凉经，一脉尚可寻。

《月仪》体微长，秀发冠群英。

后启北派法，凝重实可观。

至于二王书，内容待区分；

部分作章草，犹有古意存。

出处极可疑，

《快雪》与《兰亭》。

《中秋》和《奉橘》，

更似伪作真

传世《平复帖》真迹，用笔如科斗书，作章草，失本意。字中兼有不合用笔规则处，恐后人伪托。

附《平复帖》。

△晁无斫译经。

引游相本《阁帖》数行。

如《豹奴帖》及献之书□□事，均好。

△兰亭恐为南朝末或隋唐人。至于《快雪时晴》，则与《韭花帖》近似后人伪作，说唐人双钩亦不可信。三希堂中惟王珣一帖或早些，亦近似王方庆万岁通天时家传上奏本，似硬黄纸！

楷书已成熟，时代有后先。  
 王虞萧子云，隶意犹相参。  
 至传卫夫人，或近隋唐间。  
 《曹娥》多隶法，《遗教》疑后贤。  
 《黄庭》实道经，宜从社会分，  
 杨羲、陶弘景，约略有渊源，  
 成于齐梁间，比较非空谈。  
 孤立难明析，联系易探研。  
 陈隋铭诸镜，体制尚相沿。  
 秀美簪花格，相接如比肩。  
 后人谈楷法，影响实较深，  
 隋唐小墓志，笔法多继承。  
 怀仁集《圣教》，

可疑同《兰亭》，  
 一箭射双雕，谄佛而媚君，  
 若与智永比，此僧心计深。  
 时至南北朝，真楷已流行。  
 真书具规模，《曹娥》与《黄庭》。  
 若并诸碑志，兼及各写经，  
 可得一印象，正如政治情；  
 佞佛与谀墓，各有所依存。  
 南如萧梁石，北如诸写经，

见陶著《真诰》。

△二件流行极广，影响极大，均近伪托。故于《圣教序》有如下廿字贬辞。

意既能投太宗所好，又叙的是佛教书。

智永只传《千字文》。

从大同新出司马金龙墓中屏风书可知。引例一部分。

△起笔落笔与写经多相合。

△《十三行》亦不可信。

△及龙门石刻。



或美秀而文，或拙重天成，  
当作艺术看，各自具精神，  
破体随时见，假借亦相因，  
主要在实用，南北归一源。

△至唐说唱文，到宋通俗白话小说，则更多简体矣。其实从甲骨文起即已有简体！

二王独称尊，实出唐人言，  
帝王有偏爱，因此混伪真。  
后世影响大，还数五唐人：  
欧、虞、褚、颜、柳，

太宗好二王书，收集至一千多种，装裱于屏风。真伪相混，难于分别。

真书传千年；  
挺秀称独出，大小欧相因。  
温雅失秀媚，笔传虞永兴。  
河南体疏荡，由于用笔轻。  
颜书端严整，见字如见人。  
柳文清而峭，书体适相称。

隶法存古意，泰山石刻经，  
壮丽特雄杰，足附名山传。  
隋僧有静琬，卅年写石经，  
上承朗公草，体宽博而文，  
封闭石洞中，至今还如新。

举例用北齐石刻。

△但一见即知系北齐到隋一阶段北方隶书。

篆体不失传，唐数李阳冰。  
已无补世用，只供题墓铭。

盛唐犹流行，楷体重经生，  
传世逾万卷，规模尚可寻。  
国诠《善见律》，就中数特精。

△一般译经大致多在卷末，因写经分散，故少见署名姓官取僧阶等等。  
故宫藏。贞观时书。

欧、颜称独出，发展别有因。  
宋代重刻书，公私各相竞，  
纸张产量大，制墨法又新，  
刻工尚整齐，欧、颜受欢迎，  
直传至近代，体法犹遵循，  
铅字各体书，还具宋渊源。

△这一点也从实用得发展，前人谈书艺少提及，只知宋版可贵，可极少[谈]为什么法欧、颜。如说因人而重，即唯心主义！

至于行草字，异代各有称；  
唐代重张旭，遗墨无多存。

唐僧有怀素，学习用功勤，  
佳帖传《苦笋》，《自叙》近宣传。  
笔意失卑弱，空称笔如坟。  
《四十二章经》，字体近盛明。  
惟书《千字文》，千载尚流行。

△《苦笋》亦颜底子，也不甚好。  
△又有小字一行似题大历某年，在三希堂某迹后。亦近明人伪作。  
字体结构近文氏子弟书。

大小二种，大字近颜而小字近欧。

过庭作《书谱》，临池心得深，  
使转严法度，顿挫得意新。  
屈指述师传，常谈近老生。





只因文章好，影响亦千年。

鉴湖贺知章，墨迹留《孝经》，  
可惜知者少，谈书罕著闻。

在日本有影印本子作一卷。

唐末杨凝式，实徒有虚名。  
《韭花》笔妩媚，草书俗可憎。

所见草书题跋数种，均不佳，  
神仙起居法式，也十分做作，  
见小家子气。

宋人作草字，山谷称独能。  
故作苍老态，转失自然情。  
行书著苏、米，传世各有因。  
米书多做作，苏平易近人。  
诸书得启示，赵佶传“瘦金”。

△略有伦态①，多做作。祝书  
《笠篋引》似有所影响。放而不  
收，上有怀素，下有张弼。

明代多高手，壮妙各有称，  
沈度与陈璧，明初负盛名。  
解缙张东海，邢侗徐青藤，  
各师怀素草，疏荡各竞新。  
苏州二名士，唐寅祝允明。  
雅宜特秀发，文氏用功勤。

△邢侗临放《十七帖》作单条好，  
来禽馆自刻小字不高。

祝书惟《笠篋引》、《白马篇》  
好，笔健拔。《十九首》、《赤壁  
赋》均侧笔取势，不佳。

章草字难学，不绝一线传。  
隋摹《出师颂》，活泼兼谨严。

前人跋称隋，实唐人书。

唐人书《月仪》，凝重极可观。  
不具书者名，宜在盛唐间。

作十二月应酬书启，文俗而字不恶。唐代为仅见。

宋代重《阁帖》，重刻一再翻。  
两晋诸名迹，因之而广传。  
书札多章草，真伪待比勘。  
通人黄伯思，疑书或多贗；  
来自“官法帖”，“统出隋唐间”。  
西北竹木简，体制足可参。  
似宜一分二，

总括大意。

意即有早有晚，还待进一步研究。  
△近来竹林七贤题字、铅券刻字、砖刻、高昌砖均可从比较中得新启发，诸帖有不少系近迹。即官本亦比真《兰亭》、《圣教序》可靠。

始能得本源。

元人习较多，

△由松雪到宋克作章草，似多追簪花体，受《阁帖》传羊欣等影响大，却不重视索靖或王书《豹奴》。宋克起笔且有意作态，求雅反俗矣。亦学而不化所致。

明宋克专精，

赵松雪、俞复，均有此弊。

妩媚常有余，补茂意难传。  
笔具河朔气，铁崖与子山。  
方外方方壶，题画笔翩翩。  
多临《急就章》，或写《千字文》，  
同属启蒙书，习之常有人。  
石斋学《宣示》，

杨铁崖和康里巎巎，用笔结体虽不如赵，但下笔廉利，有奇气，拙中见巧。方壶道人题画诗墨重而活，能不为法所拘。

体秀而笔沉，

△黄石斋墨重，且系宣示黄庭格，长幅效果甚佳。傅青主墨惨淡，和处境或有关。曾见章草药名一册，纸、墨、字均不佳。



章草亦间作，于明宜殿军。

简笔字体兴，

部分尚依凭，

理解限点画，融会待深研。

琐琐近常识，“教授”已少闻。

作书赖纸墨，才更见精神。

蔡伦典黄门，接触工艺新，

尚方有造作，废物亦多端。

众工同研讨，纸张因此生。

时称“蔡侯纸”，于世贡献深。

汉纸虽出土，尺幅尚难明。

工艺重传统，前后可寻源。

玉册与竹简，传世易比参。

东晋有茧纸，五色为时珍，

杜预作史书，领茧纸万番。

史称二王书，即多由之成。

实物易比证，

敦煌存写经，

墨黑如淳漆，纸白薄而匀，

△故宫书画集有陈东、沈度、沈粲等条幅，如出一手，字佳，比祝、唐、沈、文诸名手扎实，祝书惟《筮篋引》好，《赤壁赋》《十九首》均不甚好。

△沈氏兄弟本以楷书名一代。四千册《大藏经》多用其体，体较长，比赵好。似在欧虞间，章草似较少见，比宋克劲挺泼辣，宋则以量见胜而已，但亦有过人处。意指魏以来，至宋元明，书法发展和个人特征，教书法的亦少作具体分析。

提法似较新，但事实必如此也。

意即有战国玉册和竹简及汉简可比证。

传世二王真迹，则多近硬黄，得知出场唐伪托或官本摹旧。

△敦煌北凉薄茧纸写经，约八九寸高，二尺多宽，与贞观国诠写经近。

纸粘结到一丈七尺，卷成只如拇指大，只白色一种。

名僧昙无忏，译经迹若新。

依稀记得有《大金光明经》  
及《杂比喻经》若干卷。

墨称“奉一丸”，实物征信难。

望都画中物，形象犹可参。

望都一号墓壁画有一形象，在官  
吏坐榻前，旁并有一封泥筒子。

砚形如满月，三足相支撑，

△有一掾吏坐前搁一砚作<sup>〇</sup>墨如  
枣核，为唯一比较形象。

上即着丸墨，物证为新添。

△《北齐校书图》一砚多足，有人簪  
笔管大而毫短，无墨。

兼有实物出，上盖九龙蟠。

二号墓出一石砚，上盖凸起如博  
山炉式。透雕盘龙。

负重承三熊，殷朱色灿然。

△大寸六寸内有朱红，<sup>〇</sup>  
一般汉代物多用熊作承足，战国  
用侏儒。

古砚出土多，互证知识新。

汉代多陶石，青瓷晋通行。

△江浙出土多，有盖，中部微凸起。  
北方近年亦出种种不同特制砚，  
如司马金龙墓中之獬豸形青铜  
嵌青绿石铜盒砚。

特制品宗多，方页实多端。

唐砚如风字，实即撮箕形。

△一般通用。

佳石传“龙尾”，紫端始著闻。

△石类日多。

绿石产洮河，宋人为奇珍。

《西清砚谱》有宋洮河绿石大  
砚，恐不大可靠，因旁刻洗象  
图，是丁云鹏笔意。

从此纸墨砚，工艺日专精，

唐宋多名工，文史久传名。

唐纸尚“硬黄”，研光宜写经。

官诰用“白麻”，

近人谈宋拓碑帖，喜说用白麻  
纸，实猜谜子吃语，并不知此  
实质。

纸质厚韧闻。



“鱼子笺”难得，

“云蓝”特著名。

十色“薛涛笺”，名著锦官城。

费著谱蜀笺<sup>⑤</sup>，彩蜡兼金银。

千载传苏杭，得知影响深。

五代“澄心堂”，

匀白如玉莹，

清初犹仿作，“冰梅”出意新。

宋人重“碧笺”，高丽制特精，

沿袭茧纸法，元明尚多般。

细如女儿肤，官纸忆江南。

诗筒五色笺，中有拟云蓝。

宋人写经纸，品色亦多般，

各著朱墨印，柔腻色沉檀。

清仿“法喜”藏，细纹作虎斑。

明代尚“白鹿”，书画俱相称，

蜡笺重宣德，

五色饰金银，

清初犹拟作，

厚薄易区分。

五色小幅薄高丽笺，有云蓝纸，系水中着墨拖染而成。薄而韧，书后能用冷水洗，熨平即如新。用开水即粥化，不可挽救。鱼子也见过一种，方尺幅如云蓝大，米黄色，疑后仿，不收。

亦有称五色的。后世惟传红色八行笺。作桃花红。

米黄印写生蜡花，方尺幅极精，宋克书用之。

和摺子扇情形相同，原在四川近独占市场，苏杭继起，直到如今。

传李公麟一生多用此纸，传世《维摩演教图》，及新出塔中经，近之。

加用长方朱押，“玉梅花笺”银白底子较多亦有粉蓝，绘极精。

故宫藏蔡襄、朱熹、陆游，及元之赵松雪，均用同式碧笺作书，正可互证，若纸实明制，则诸名迹必有伪托，若字是真，则纸的年代可能提早到九世纪！

△一般以为明高丽时代或较早。因五色具备，而宋明旧画引首常用之。如明制或不如此见重也。试与墨迹比较即可得知相对时代，若系明则诸书时代将成问题。

廿页作一小卷，极细薄，浅檀色，加虎斑。

书画记录常提到，或质近玉版而不研光。

有大小开片，有两金，作底面，正面绘云龙狮子、杂花鸟、宏福齐天等等。

康熙薄而易碎。乾隆时制五色一束，极精。画折枝多用蒋南沙法，不如明扑厚。

- 或作迎春燕，  
展翅见轻盈。  
银红色飞燕迎春，明笔潇洒，乾隆制华丽。前者用杏花点缀，后者用五彩流云。
- 或作三秋图，瓜果尚时新，  
狮子舞五方，百蝶攒花频。  
杏子红，用水墨加金银，画笔极精，或康熙时作。  
上为明代而下为清初。
- 壮丽独杰出，龙凤齐穿云。  
用鬼脸青深地子金银绘凤穿云极壮丽，纸特厚，明宣德时。
- 墨著李廷珪<sup>⑥</sup>，  
价重兼黄金。  
△五代时制墨名家奚庭珪，南唐赐姓李，因之后人多只知李庭珪，不知即奚庭珪。
- 明代佳品多，  
图谱传方、程，  
△明方于鲁刻有《方氏墨谱》，程君房刻有《程氏墨苑》，用黄杨木刻范，拓印极精。
- 歙中集名工，范刻艺术精。  
△如《元曲选》图，刻工多具姓名于一角。
- 画师亦高手，丁氏独称能。  
△多丁云鹏稿。
- 御制墨五色，  
牛舌重半斤。  
△四七年由云南返京时，市面尚多此种五色墨。一面多刻双龙争宝，另一面有“宣德年制”四字。
- 妙品罗小华，  
黑如点漆淳。  
△多小件，重不及一两，极精细，造形亦别具一格。袁家所藏数十品，曾索价至美金二万，后来无售主，贬价至低，部分散失，部分归故宫收购，清华张子高教授亦得十余品。
- 利器如兵器，  
运用还在人。  
△史传称王羲之得绿沉笔，本意即绿髹笔杆。此或指染成绿色的虬角类，因此后扇柄始终用之，至清代不废。色翠绿而重，来自南海，明代人尚有作笔管用的，在当时或比象牙为难得也。
- 因之六朝文，  
空传“绿沉”名，  
琉璃作砚匣，翡翠笔床新。  
△《玉台新咏》序。



至于比书法，还输敦煌僧。

△传世阁帖中诸名笔，远不如敦煌发现北凉昙无忏所译，及不知名和尚写的《四阿含经》与贞观时僧人国诠所书《善见律》精妙。

一九七〇十月十四日双溪丘陵高处

乡居独处，因常用八分钱毛笔，就一破碟蘸墨汁作书。适为一邻居小医生偶尔见到，以为所用“文房四宝”如此马虎，那宜写字？事实上在他人不易设想情形下，采用这个办法，作为他日过考“说明员”准备，试写文化史诗已到十多首。因此启发，复试就“文房四宝”各自历史和文字发展历史，及彼此相互关系，概括成五言诗一首。结尾十字，则近于自我解嘲。因写字半世纪，总还不脱离“司书生”体，拿笔也不合规矩，重在应用上便利，从不妄想作“书法家”也。有关字体及纸墨笔砚种种，平时并无研究，只是就接触到的实物知识，和通史陈列所得常识而言。正因为一切从“常识”出发，和专家的专门知识，必不尽相同。对个人实极其有意义。因忆及亡友觉明先生<sup>①</sup>曾说及：“如能于历史博物馆作一说明员，对文物各部门历史及彼此关系具有一定理解，实不容易。”因此这种概括性试探，当作一个“说明员”能否及格卷子看待，对个人学习而言，总还有一定意义也。特别是在目前环境，无一本书可得情形下，凡事全凭回忆，不许临时翻书，欲作“齐人”，亦无可逃，仍能凑合完篇，值得纪念。

本篇写于作者下放五七干校时，草稿完成于1970年10月14日。后因病住湖北咸宁县医院40天，12月28日（68岁寿辰）回到双溪住处后，对诗稿作了些增改补充，12月稿共514句，篇名为《文字发展——社会影响和艺术关系》。1971年2月，将12月抄稿寄赠马国权等听取意见。当年又有过增改。1971年冬的修改稿，篇名改为《文字书法发展——社会影响和工艺、艺术相互关系试探》，近八百句。作者1972年从干校回京后，对诗稿又有过局部修改。现存各稿的原注和附记文字也各有不同。

诗稿均未发表过。现据1971年冬修改稿编入，并参照1970年12月稿进行分节。其他稿中与入编稿不同的原注，亦编入相应诗句后并加△标识。部分原注内容和诗句似无直接联系，编入时仍保持原稿中位置不变。

① 殷商有史序，文物可互征。 两句为后加入稿中，与前文有两句相似，原稿未确定保留哪种写法。

② 散盘 指“散氏盘”，西周青铜器。

③ 章草即×× 原稿如此。

④ 伧态 与所对应诗句中“苍老态”用字不同。原稿如此，未改。

⑤ 费著谱蜀笈 元费著，撰有《蜀笈谱》一书。

⑥ 1971年冬修改稿中关于墨的诗句，因作者增贴附注纸而被覆盖。从“墨著李庭暖”起，到终篇的20句，依据1972年回京后的一份手稿补入。

⑦ 觉明先生 指史学家向达先生，故于1966年文化革命中。



# 《文字书法发展》跋

## 【跋一】

一九七〇 十二月于双溪丘陵高处

在零下数度中，用小学生习字笔，就小瓶口蘸墨水作成。房中时已微冰。生当明时盛世，不知老之已至，诚幸运也。

[题于1970年12月修改稿<sup>①</sup>后]

## 【跋二】

……时秋霖既过，屋漏已止，地面三个月中被雨水所浸透，遍地各处均满生白毛，得柳干同志为设法用红砖七十六块铺垫成十字格，始能于小房中行动自如，不至于担心滑倒。手边无一新书可读，除从窗口外望，早晚必可见一特大黄牯牛，如一清代督府派头，十分庄严的陆续上山，傍晚时，经常还可见十余小女孩，各挑松毛一担，小竹扁担软软的，二小辮在迅速行动中不住摆动，赶回山脚家中，觉得也十分庄

严动人。所谈种种，多近“假里手”之工作，对行家言来，恐无一处，亦当然结论！<sup>②</sup>

〔题于作者 1972 年回京后〕

### 【跋三】

一九七〇十月十四完成计十六纸，二千余字。时独住咸宁双溪丘陵高处一空教室中，秋霖既过，屋漏已止，地面满生白毛。用砖七十五块铺垫成十字，始能行动。手边无一书可参证，因试从记忆中作一概括说明，用五字句容易编排，不足言诗也。“小考”过后，不免有心力交瘁感。十九<sup>③</sup>去县中住医院四十天，度过高血压心脏病兼肾结石难关，不死亦近幸运。十二月廿八日返回双溪，略有增改补充，旧十二月末附记。“文房四宝”亦各有其发展史，且相互间有密切联系，用实物试为引申二三，或不以琐屑点滴见嗤专家通人也。

七三年夏在京重新略有增添。由于并不懂书法，且习惯用一毛钱学生习字笔作书，叙源流多近于胡说，草稿写得也不免近于涂鸦，真所谓“假里手”之作也。

〔题于 1973 年夏〕

---

作者为《文字书法发展》写的跋各稿内容不同，除随原稿已经编入的一种外，另将其他手稿中的跋，集中编入此集。

① 此稿于 1971 年 2 月寄赠马国权。

② 此跋的前部内容，因与入编诗稿所附跋语相近，故删节约 500 字。

③ 十九 作者是十一月十九日住进咸宁县医院的。