

沈從文文學作品中的空間表現

——以〈雪〉和《雪晴》作品群為中心¹

楊文溢

一、前言

1919年冬，沈從文所屬的、由張學濟率領的第二軍第一支隊奉命前往四川。沈從文因年紀尚輕，部隊途經辰州時被命令留在當地。然而，他所屬的部隊在抵達湖北來鳳後，遭到當地一支被稱為“神兵”的武裝襲擊，幾乎全軍覆沒。倖免於難的沈從文於1920年被送返故鄉湘西途中，造訪了友人滿叔遠的故鄉高枧。在高枧，他又目睹了滿叔遠一家與仇敵田家之間因細微爭端而引發的衝突。最終，許多人在這場爭鬥中喪生，釀成了一場悲劇。

1933年，沈從文在〈題《阿黑小史》單行本〉中提及了滿家的悲慘命運。

住叔遠家，約十天。院中有一個胡桃樹。叔遠哥哥當家，後於病床上被仇家拖到院下砍碎，將肢體五臟掛於樹上，呼嘯而去。其子時二歲，改住城中，八歲時上墳，又復為仇家殺死。叔遠則於十二年同至北京，因為戀家，回即結婚死去²。

沈從文以這場悲劇的發生地高枧為舞台，先後寫下了三部作品：其一是1927年的〈雪〉；其二是1933年由新時代書局刊行的《阿黑小史》，其中包括〈油坊〉（1932）、〈秋〉（1932）、〈雨〉（1928）、〈病〉（1932）、〈婚前〉（1929）等篇；其三則是1947年完成、被稱為其最後湘西作品的《雪晴》系列作品群，包括〈赤魘〉（1945）、〈雪晴〉（1946）、〈巧秀和冬生〉（1947）、〈傳奇不奇〉（1947）³。對於1920年的悲劇，以及其後滿家與田家之間發生的慘劇，沈從文直到晚年仍難以忘懷。1980年，30年前寫成並一直由巴金代為保管的舊稿，重新回到了沈從文手中⁴。這批舊稿中，便包含《雪晴》系列作品群中的〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉三篇。後來，沈從文在《從文散文選》的題記中向巴金表達謝意，並寫道：所有事件已過了六十年，每個細節，至今還重重疊疊壓縮在我腦系中襞摺深處，毫不模糊⁵。

在《阿黑小史》中，沈從文雖然在作品中沒有明確標記發生地點在“高枧”，但是，在〈題《阿黑小史》單行本〉中，他這樣寫道：本書用鄉村“牧歌”体裁，用離城四十里的高峴滿家油坊作背景寫成。約民七前後，曾住此村子裏約卅天。另寫有《雪晴》六章，敘述比較好。十七年已刊過的散失⁶。以上，可以得知《阿黑小史》中故事發生的舞台與《雪晴》系列作品

群中的舞台是一致的。在〈題《阿黑小史》單行本〉與〈傳奇不奇〉中村莊的名字是“高峴”，但是〈赤魘〉中，村莊的名字變成“高規”⁷。另外，1952年2月，身在內江的沈從文在致妻子張兆和的信中，提及滿家事件時，明確寫作“鳳凰高規”⁸。名稱不一致的原因尚難判明，但為避免混淆，本文統一使用“高規”一名。

雖然三部作品皆以同一村莊“高規”為舞台，但其所敘述的內容卻全然不同。〈雪〉採用敘述者“我”的視角，透過叔遠與其母親之間的對話與行動，描寫村莊的景象。《阿黑小史》則以滿家的油坊為背景，圍繞五明與阿黑的戀愛展開敘事。《雪晴》作品群由〈赤魘〉、〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉四章構成，並透過敘述者的視角，詳盡書寫“高規”以及1920年所發生的事件。此處值得注意的是，這三部作品中的敘述者呈現出：第一人稱的“我”→作家→第一人稱的“我”，的變化。而這一變化，也可以說是觀察沈從文文學作品中敘述者變化整體面貌的一個恰當例證。1920年代早期的沈從文的作品常採用自敘傳的形式，透過第一人稱“我”來描寫自我的內面⁹。然而，此後直至昆明時期（1938–1946）的作品中，除《從文自傳》（1932）、《湘行散記》（1934）等傳記與散文外，在小說方面，雖然也有作者立足於當下位置回顧過去自我的作品，但幾乎看不到透過第一人稱“我”的視角來展開敘述的作品。進一步而言，在關於湘西的文學創作中，如《長河》（1939–1942）、〈芸廬紀事〉（1942–1943）、〈動靜〉（1943）等昆明時期所寫的湘西故事，皆是透過第三人稱的作者的視角來展開敘述。可是，在1945年《雪晴》作品群的第一章〈赤魘〉中，卻又突然出現了以“我”為第一人稱的敘述者。一般容易認為，沈從文之所以採用第一人稱敘述者，是如其早期作品那樣，為了透過內面告白來忠實地再現事件。然而，若將其與同樣採用第一人稱、並且同樣以現實世界中發生過的過去事件為背景的〈雪〉進行比較分析，便會發現二者對作為舞台的村莊的空間的認識存在著很大的差異。例如，在〈雪〉中，敘述者“我”的活動範圍被限制在叔遠及其母親所準備的房間這一空間之內，而在《雪晴》作品群中，“我”則在“高規”這一空間之內移動；此外，在〈雪〉中，故事舞台被稱為“叔遠的故鄉”，但在《雪晴》作品群中，村莊的空間則被明確標示為位於湘西的“高規”；〈雪〉是透過叔遠及其母親的對話與行動來描寫村莊的景象。相較之下，《雪晴》作品群由〈赤魘〉、〈雪晴〉、〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉四章構成，〈雪〉中出現的人物在此全數被替換，而前半部分的〈赤魘〉與〈雪晴〉中的空間與人物，則是在加入敘述者強烈主觀意識的情況下被書寫出來的。

如上所述，《雪晴》作品群與〈雪〉雖然同樣採用第一人稱敘述，但兩部作品中敘述者

的空間感受絕非相同。也就是說，由敘述者“我”的視角所左右的“高視”這一村莊形象，雖然看似指向同一場所，實際上卻並非完全一致。《雪晴》作品群所描寫的高視事件，並不只是單純的在過去發生的事件，而可以說是經過漫長時間，在記憶之中被反覆咀嚼、反芻之後所形成的作者內在世界。

由於 1940 年代沈從文的文風趨於抽象，關於其最後一組湘西故事《雪晴》作品群的研究，可以說仍然並不充分。路楊透過分析《雪晴》中敘述者文體的變化，以及敘述由感性向理性的轉變，論述了小說的未完成性¹⁰。此外，黃金指出，《雪晴》中存在著兩種視角：1920 年代、十八歲時的“我”，以及 1940 年代的“我”¹¹。劉涵之則論述了作者如何透過「都市者」的“我”來縮短與故鄉之間的距離¹²。津守陽則是在既有研究中最早注意到“視點”問題的學者。津守指出，《雪晴》之所以不同於以往的湘西作品，是由於其中“過度被納入的“我”個人的視點”以及“凝視”的介入所造成的¹³。此外，她還指出，沈從文在 1940 年代所發生的本質性變化，亦即其最大的危機，在於他逐漸從一個以“穩固不動的“我”的視點”進行觀察的主體，轉變為一位“近代的、理知的“觀察者””。津守將目光投向沈從文創作前期與後期作品中“我”（敘述者）的視角，並指出《雪晴》作品群前半與後半在敘述語調上的差異。然而，對於津守所說的《雪晴》後半部分〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉的敘述語調，只是描寫“人與社會之關係”的筆法這一看法，仍有值得商榷之處。由於前半的〈赤鬘〉、〈雪晴〉與後半的〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉共享同一敘述者，因此，仍有必要將貫穿這一系列作品的敘述者“我”視為一個主體，並從整體上加以考察。

在迄今關於《雪晴》作品群的研究中，對於以相同背景寫成的〈雪〉之考察並不多。〈雪〉中“我”所看見的「故鄉」，與《雪晴》中“我”所感受到的“高視”，其描寫方式截然不同。《雪晴》作品群中出現的第一人稱回歸究竟意味著什麼？本文旨在透過對兩部作品中“我”的觀察，闡明沈從文的“湘西”如何發生變化。

二、關於〈雪〉

(1) 聲音的表現：北京的窄迫空間與湘西的貫通內外的空間

來到北京後，沈從文因生活貧困，常常拖欠房租，因此先後輾轉於西西會館、清華公寓、漢園公寓、慶華公寓等寄宿處。由於這些寄宿處的居住環境十分惡劣，沈從文將其稱為“窄而霉小齋”。這一時期的創作活動，在他的多篇作品中皆有所提及。例如，1946 年 11 月發表於天津《大公報·星期文藝》的〈從現實學習〉中，他曾如此回憶當時的生活：

怎麼向新的現實學習？先是在一個小公寓濕霉霉的房間，零下十二度的寒氣中，學習不用火爐過多的耐寒力。再其次是三天兩天不吃東西，學習空空洞洞腹中的耐飢力。再其次是從飢寒交迫、無望無助的狀況中，學習進圖書館自行摸索的閱讀力。再其次是起始用一枝筆，無日無夜寫下去，把所有作品寄給各報章雜誌，在毫無結果的等待中，學習對於工作失敗的抵抗力與適應力。各方面的測驗，間或不免使得頭腦有點兒亂，實在支撐不住時，便跟隨什麼奉系直系募兵委員，手上搖搖晃晃那一面小小三角白布旗，和五七個面黃肌瘦、不相識的同胞，在天橋雜耍棚附近轉了幾轉，心裡漩起一派悲憤和混亂。到快要點名填願書發飯費時，那親戚說的話，在心上忽然有了回音：「可千萬別忘了信仰！」這是我唯一老本，我哪能忘掉？便依然從現實所造成的混亂情感中逃出，把一雙餓得昏花朦朧的眼睛，看定遠處，借故離開了那個委員、那群同胞，回我那「窄而霉小齋」，用空氣和陽光作知己，照舊等待下來了…¹⁴

1920年代，離開故鄉湘西、來到當時作為“文化城”的北京的沈從文，正處於極度貧困之中。再加上他報考北京大學、燕京大學等高校皆告失敗，因此徘徊於現實與理想之間。為了解決眼前的現實問題，沈從文開始學習寫作。當時，沈從文經常透過北京街景與“窄而霉小齋”內部空間之間的對比，來表現其在北京生活難以為繼的苦悶。例如，在1925年1月發表於《晨報副刊》的〈公寓中〉中，他所居住的寄宿處被描寫為一個與外部街市相隔絕、截然不同的空間。

這時，正是下午七點鐘樣子。大概是風也有點吹倦了！窗子已不再聽到虎虎響聲。這時外面總不至於不能走，我頂好是跑到馬路上去逛一趟。馬路上自然比室中要更冷一點，但因為走動，我兩隻凍紫的腳，多少總可以暖和一點！並且我還有用意，因為公寓中可怕的寂寞，實在使人難過，我正可以乘這暮色蒼茫裡，到外面去找一點能夠興奮我這神經的事情，足以傷心的材料，好拿回來獨自個玩味領略。既不能享一點肉的現實娛樂，得到可以出眼淚的悲哀也還好¹⁵！

由此可見，作品中對寄宿處空間與外部空間之間的差異有著相當強烈的意識。寄宿處內部的空間被描寫為窄迫的現實，而外部空間則被描寫為對貧困的敘述者而言無法企及、只能

作為觀看對象的世界。兩者彼此完全獨立，是互不相連的空間。

此外，在同年 8 月發表於《晨報副刊》的〈絕食以後〉中，也延續了敘述者對北京街市的觀察。

……在他不很清確如醉人的暈浮眼光下，一切還是一樣，同剛才，同往天。／曳著刀的黃衣警察，於馬路中把身軀非本意地轉動著，面孔因所遇到的對方而時時變換，正同他以前所見若一絲不變，他覺得是值得詫異的。從菜市場走出來的那些中年太太們，不但依然手中小籃內放有昨日所買的茄子、魚、肉、沒毛的雞，頸子伸縮的團魚，還仍然是那種閒適不忙的步伐。由馬路彼端跑過此邊來的那些女人，衣裙的飄動，依然同手上那紅的綠的絲綢傘成一種美的調協，這美的調協一剎那影子，也依然吸了許多—至少是他自己—的眼睛，如看舞蹈般去注意、研究，從研究找出趣味。小估衣店鋪子裡那幾件起條子花的短汗衫，閃光的藍布大鎧褂，依然在微風下搖動著，彷彿是同夥計們也覺到同樣的無聊……¹⁶

「依然」一詞頻繁出現。正如津守陽所指出的：這一詞語所描繪的，是主人公“他”以疏離感凝視人們日常生活的目光……在飢餓的“他”眼前展開的、生氣勃勃的人們的生活，正因為與他求職失敗的昨日“毫無變化”，對他而言反而更顯得是一個無從介入、帶有“陌生的敵意”的世界¹⁷。由此可見，北京的外部空間對“我”而言是痛苦的。此外，這種對事物的冷淡態度，在 1927 年 6 月發表於《晨報副刊》的〈怯漢〉中也有鮮明的描寫。

黃昏了，我獨自在街頭徘徊。看一切街市的熱鬧，同時使我眼、耳、鼻都在一種適如其分的隨意接觸中受著不斷的刺激。在一個不知第幾週年紀念的舊衣鋪子門前，我停住腳了。我看到些三色小電燈，看到鋪中三個四個夥計們，看到一個胖子把頭隱在一個喇叭後面開話匣子唱，旋即就聽到有「……請梅老闆唱葬花」。這是純粹的京腔罷？不知道。沒有聽完，我又走開了¹⁸。

在街頭徘徊的“我”，被描寫成北京城中的異鄉人。電燈的色彩、留聲機的唱片聲以及京劇等，都刺激著“我”的五感。然而，“我”對這些事物卻始終抱持冷淡的態度。當來自地方、嚮往都市的人們紛紛聚集於文化城的北京之時，〈怯漢〉中的“我”卻彷彿完全無法

適應這一環境。對於北京街頭事物的聲音、色彩、氣味等，自己所表現出的無動於衷，給沈從文帶來了精神上的痛苦。關於這一點，收錄〈雪〉的單行本《老實人》的〈自序〉中曾如此寫道：

在頹喪的現在，我才知道我是無形中過度為一些刺激興奮過了。／這時是想笑不能想哭也不能，就只虛空地煩惱著，發自己的氣。／聽各樣市聲，聽算命的打小鑼，聽賣蘿蔔的喊叫，聽汽車的喇叭，聽隔院吹簫，不單沒有一件事能使我愛聽，且沒有使我真感到不愛聽的嫌惡。從聲音上知道這世界上不拘在何處還是活的，獨這腦，同這一顆心，打針以後似的痺麻著，感情癱瘓了¹⁹。

《老實人》收錄了〈自序〉、〈船上岸上〉、〈雪〉、〈連長〉、〈我的鄰〉、〈在私塾〉、〈老實人〉、〈一件心的罪孽〉、〈一個婦人的日記〉等作品。其中，〈船上岸上〉、〈雪〉、〈連長〉、〈在私塾〉四篇描寫的是關於湘西的回憶。〈我的鄰〉、〈老實人〉、〈一件心的罪孽〉、〈一個婦人的日記〉四篇則是以北京為舞台的作品。在這些作品中，關於聲音的描寫尤其令人印象深刻。例如，在〈我的鄰〉中，敘述者描寫了寄宿處內部的噪音。

……因為有些人，天生就是一面鑼或一面鼓，擱下休息不久就將生出格外大的毛病來，就是每天作出鏗鏘或蓬蓬聲音，它也不夠數，還得別的如像小班鼓、鈸、鑼鑼鑼，那各式各樣東西來配合，纔調合纔成套。然而為甚麼把我也得夾在這套「響器」中？也許是我這退伍的上士，在行動中還好好保留那一個上等兵的能對付一切嘈雜的模樣，故此因而誤會把我留在此處享受……²⁰

這些“響器”是寄宿處內部的聲音，而寄宿處也成為一個由各種聲音所構築起來的空間。此外，由於這些聲音音量很大，且與敘述者的距離很近，敘述者因此無法感受到寄宿處外部的世界。寄宿處與外部空間之間的聯繫逐漸變得薄弱，身處其中的敘述者的寂寞感也進一步加深。在小小的寄宿處這一狹窄而封閉的空間中聽見聲音，並透過聲音來觀察他人，這種孤獨的生活，同時也對同一時期描寫湘西的作品產生了很大的影響。然而，在湘西的描寫中，空間表現則呈現出很大的差異。

例如，同樣收錄於《老實人》中的〈船上岸上〉裡，有如下描寫：

在水上遠處，又可聽到搖櫓的歌聲，又極清，又極遠，聲音非常美。／有船從上游下駛，趕到這地方灣泊，這便是這奇怪歌聲的來源了。雖有月，初七初八的月光是非常淡，所以總先聽到歌聲從水面飛來，不見船，不見人。到認清來船形體時節，這時歌聲已快止，變了調，更急了。／一切光景過分的幽美，會使人反而從這光景中憂愁，我如此，遠也正如此……我們再不能在一個地方聽長久不變的歌聲，第二次，也不能了²¹！

這裡與寄宿處的噪音不同，作品利用什麼也看不見的夜晚環境，描寫在寂靜的夜裡從遠方自然傳來的歌聲。隨著聲音的位置由遠而近發生變化，內部空間（敘述者所在的空間）與外部空間（不可見的空間，或外面的空間）逐漸連接起來。藉由這一效果，敘述者得以自然地將自身與遠方的故鄉聯繫起來。

……我們不能不去聽那類乎魔笛的歌，我們也不能不有點兒念到漸漸遠去的鄉下所有各樣的親愛東西……²²

描寫北京的作品中所呈現的內外空間斷裂之狀態，與以故鄉為舞台的作品中內外空間逐漸連接起來的情形之間的差異，可以認為是由沈從文在這一時期所感受到的痛苦與違和感所產生的。“我們再不能在一個地方聽長久不變的歌聲，第二次，也不能了！”這句話，也可以理解為：正在書寫此文的沈從文，正因身處北京狹窄的空間之中，因而恐懼自己將無法再感受到故鄉。在北京時期的湘西書寫中，故鄉湘西被建構成一個廣闊、開放而穩固的空間。接下來所要分析的〈雪〉中的空間，正可以說是這一點的恰當例證。

(2) 作為穩固空間的故鄉湘西

〈雪〉僅由敘述者“我”、叔遠以及叔遠母親三人之間極為普通的日常對話與行動所構成。〈雪〉的副題為“在叔遠的鄉下，你同叔遠同叔遠母親的一件故事”。小說一開頭，便出現了叔遠與其母親為“我”準備的房間這一具體空間。

天氣變到出人的意外。晚上同叔遠分別時，還約到明早同到去看櫟樹林裡捕野狸機關，就是應用的草鞋，同到安有短矛子的打狗獾子的軍器，也全是在先夜裡就預備整齊

了。把身子鑽到新的山花絮裡呼呼地睡去。人還夢到狸子兔子對我作揖，心情非常的愉快。因為是最新習慣，頭是為棉被蒙著，不知到天亮已多久，待到為一個人搖著醒來時，揷開被看，已經滿房光輝了²³。

在這裡，讀者的視野由作為背景的“叔遠的故鄉”，以及作為前景的、躺在床上的“我”所構成。然而，“叔遠的故鄉”雖然是故事的背景，卻並不像“我”所在的具體前景空間那樣被鮮明地表現出來，而只是作為一個地理上的場所出現。如此一來，“叔遠的故鄉”這一抽象而巨大的空間概念，便與身處具體空間之中的人物一同被呈現在讀者面前，並由此留下印象。

隨著故事的推進，“叔遠的故鄉”這一空間資訊，透過“我”、叔遠與叔遠母親三人之間的對話逐漸被傳達給讀者，並慢慢從曖昧的背景轉變為文本中穩固而不可動搖的存在。文本首先將中心人物置於同一個房間之內，並透過三人的對話，向讀者呈現出因為下雪而無法去看山貓、春天村中耕作與釣魚的景象，以及住在城裡的叔遠哥哥和九歲侄子一茂等內容。

隨著場面接連展開，讀者的視點也隨之發生變化。然而，村莊空間本身是透過叔遠與其母親之間的對話而成立的。對話場面並未被村莊這一具體場景所取代。村莊空間由於敘述者“我”身處房間之中，而與其所在之處相互分離。讀者則是透過身處該房間中的所有登場人物，獲得關於村莊空間的資訊。例如，文本最後寫道：洗臉水還不見來²⁴。這表示叔遠的母親雖然說要拿洗臉水過來，卻尚未出現。由於“我”、叔遠與其母親所處的空間在文本中被分隔開來，因此，叔遠的母親此時究竟在哪裡、正在做什麼，讀者也無從得知。透過“還不見來”這一表述，讀者得以共享房間中人物的感受；同時，敘述者“我”與友人叔遠之間的距離感也由此消失。

其後，〈雪〉的文本讓叔遠暫時退場一次，使“我”獨自留在房間之中。此處出現了“我”調動五感，試圖感受外部村莊的描寫。

叔遠於是就走出去了。耳朵聽到他的腳步踏在雪裡沙沙的聲音漸遠去了。我先是照著他囑咐，就側面睡下，望到那窗外雪片的飄揚。等一會，叔遠還不來。雪是像落得更大。聽到比鄰人家婦人開門對雪驚詫的聲音，又聽到屋後樹枝積雪卸下的聲音，又聽到遠遠的雞叫，要我這樣老老實實地安睡享棉被中福，是辦不到的事了。／火盆中新加的白炭，為其他的熾炭所炙著，剝剝爆著響，像是在催我，我決定要起床了。／然而聽到

遠遠院子的那端，有著板鞋踏雪的聲音，益近到我住的這房子，恐怕叔遠抖那小脾氣，就仍然規規矩矩平睡到床上。聲音在簾外，停止了。過了一會不做聲，只聽到為寒氣侵襲略重的呼吸^{2 5}。

叔遠漸行漸遠的腳步聲、附近大嬸因雪而發出的驚訝的聲音、屋後樹枝上積雪落下的聲音、公雞的啼叫聲，以及火盆中炭火燃燒的聲音等，這些聲音彼此並不連續，而是各自獨立地存在於不同的空間之中。讀者透過這些聲音，試圖將內部與外部、遠方與近處等不連續的空間連接起來，並且一邊拼合“我”所聽見的各個聲音場景，一邊建構出一個雖不完整、但仍可感知的村莊空間。此後，當叔遠的母親登場時，讀者的視點再次從房間這一封閉空間中被釋放出來，從而能夠進一步補足村莊空間的形象。

她看著我忸怩神氣，怕我因此難過，就又把話移到另外一樁事上去，說到在雪裡打白綿的情形。／“你不知白綿那東西，狡極了，爬上樹以後，見到狗在樹根就死挨不下樹。這時節，總又有好多機會得這東西了。我要麼七到村裡去問，若是有人打得，就勻一腿來，我為你同叔遠作白綿蒸肉。歡喜用小米拌和也好，這算頂好味道一種菜，一茂這小子就常嚷要，不是落雪也得不到！”

〈雪〉與〈船上岸上〉不同，設置了“房間”這一具體的空間限制。然而，在內部與外部、遠方與近處之空間意識的表現方式上，二者則具有共通之處。可以說，沈從文在〈雪〉中有意識地運用空間的區分，彷彿試圖重新找回在北京寄宿處中所失去的、對聲音的感受能力。

由此可見，在 1920 年代的〈雪〉中，沈從文透過將敘述者“我”、友人叔遠及其母親之間的對話，以及外部傳來的聲音加以並置，確立了“叔遠的故鄉”這一穩固不動的空間。而這一空間，也成為了對友人及其母親的追憶場景。

三、《雪晴》系列作品群

(1) 由感覺形成的內部世界

在〈雪〉中，以“我”為中心建構村莊空間的主體，在《雪晴》作品群中已不復可見。《雪晴》作品群的敘述者“我”，是一位立志成為畫家的返鄉士兵。初次來到高枬的“我”

所描繪的村莊，彷彿一幅風景畫。

雖相去那麼遠，彷彿還可聽到雪水從每個田溝缺口注入溪中時的潺潺聲。村中應有的碾坊、油坊、廟宇、祠堂，從房屋形制和應占位置上，都可一一估計得出²⁶。

與《長河》（1939）中那種全知敘述者不同，《赤魘》中的“我”被明確設定為與高視在距離上相隔甚遠。此外，儘管“我”是第一次造訪“高視”，卻似乎已經知曉當地建築的形狀與結構，這種近乎俯瞰之眼的視點，會使讀者感受到某種不確定性。

當“我”一邊以耳朵感受並享受“高視”的自然時，遠處傳來了號角聲與犬吠聲。“我”從這些聲音中感受到生命強烈的氣息，並感嘆自己無法用畫筆將其表現出來。

原來正當這個當兒，在這個雪晴清絕的山谷中，忽然騰起一片清新的號角聲、一陣犬吠聲……以及在這個聲音交錯重疊綜合中，帶著碎心的惶恐、絕望的低噪、緊迫的喘息，從微融殘雪潮濕叢莽間奔竄的狐狸和獾兔，對於憂患來臨時掙扎求生所抱有的生命意識，可決不是任何畫家所能從事的工作！我的夢如何能不破滅，已不大像是個人可以作主²⁷。

在《雪》、《船上岸上》等 1920 年代的作品中，環境中傳來的聲音只是作為單純的物理聲音被羅列出來。然而，此處值得注意的是，《赤魘》中的聲音，已不僅僅是被知覺到的聲音，而是帶有更強烈主觀性的聲音。在《雪》中，敘述者所聽見的、來自村莊各處的聲音，建構起作為空間的村莊。但在《赤魘》中，“我”則是在體驗聲音。也就是說，“碎心的惶恐”、“絕望的低噪”以及“緊迫的喘息”，並不是存在於“我”之外部的物理性環境音，而是由“我”所表現出來的、只有“我”才能聽見的聲音。這種在聽覺上的主觀性表現，也時常出現在視覺描寫之中。比如，“我”注意到了滿家老婦人的山茶花。

屋主人的老太太，銀白頭上簪的那朵大紅山茶花，在新娘子十二幅縐羅大裙照映中，也依然異樣鮮明……面前的火炬照著我，不用擔心會滑滾到雪中。老太太白頭髮上那朵大紅山茶花，恰如另外一個火炬，照著我回想起三十年前老一派賢慧能勤一家之主的種種……²⁸

這是敘述者進入村中，正好遇見婚禮的場面。與〈雪〉透過具體動作與對話來塑造叔遠母親的人物形象不同，《雪晴》中滿家老婦人的形象，則被凝聚於山茶花這一個點上。透過省略具體的動作與對話，文本賦予滿家老婦人以曖昧性與象徵性，並藉由山茶花，使“我”回想起三十年前曾經見過的親族。此外，作品中也有對待奉她的年輕女子巧秀的描寫。

十七歲年紀，一雙清亮無邪的眼睛，一張兩角微向上翹的小嘴，一個在發育中腫得高高的胸脯，一條烏梢蛇似的大髮辮。說話時未開口即帶點羞怯的微笑，關不住青春秘密悅樂的微笑……可是，事實上這時節她卻一聲不響，不笑，只靜靜地低著頭，站在那鋪楠木刻花大床邊，幫同老太太為我整理被蓋。我無事可作，即站在房正中大火盆邊，一面烘手，一面遊目四矚，欣賞房中的動靜……²⁹

既有研究會論及巧秀的原型問題，然而本文所要關注的是：在此處，由“我”的“凝視”所形成的少女形象，與少女實際的樣貌，是被同時描寫出來的。作者在這裡的意圖，或許並不在於描寫巧秀的形象本身，而是透過“我”的視線所創造出的少女形象與其實際容貌之間的差異，來呈現“我”與現實空間之間的隔閡。由此，“我”的疏離感與不安情緒也浮現出來。

在〈雪〉中，被敘述出來的周圍聲音、“我”、叔遠及其母親之間的對話，表象出作為故鄉的湘西，並使其作為一種穩固的存在而凸顯出來。與此相對，《雪晴》作品前半部分的〈赤魘〉與〈雪晴〉，則描寫了“我”在目睹本應作為描述對象的狩獵場面、巧秀與滿氏老婦人形象時所產生的感覺。可以說，高視的风景正是由這樣的“我”的感覺所形成的。也就是說，前半部分的〈赤魘〉與〈雪晴〉所構成的，並不是作為湖南省西部某一村莊的地理空間概念，也不是作為事件發生於1920年這一時間上的空間概念，而是一個由正在描繪、聆聽、觀察高視的、個人的“我”的感覺所形成的內在世界。

(2) 小說中的混亂

在後半部分的〈巧秀和冬生〉與〈傳奇不奇〉中，“我”從原本借住的滿家搬到了藥王宮。作為新住處的藥王宮內，設有召開村中會議的集會所、學校以及地方防衛局的辦公處等。也就是說，這裡是一個能夠掌握、判斷村中一切事務，並最終下達命令的特權性空間。隨著

故事的展開可以得知，對田家下達圍剿命令的地點，正是這座藥王宮。換言之，“我”雖然已經離開滿家，卻始終處於滿家與田家之間所發生事件的中心位置。然而，身處藥王宮的“我”，雖然向讀者傳達了巧秀的母親因與打虎獵人私奔而被同鄉人溺死的故事，以及縣長與大隊長介入討伐田家的相關資訊，但他終究只是停留在並非當事人的資訊提供者這一位置上。因此，為了填補這個“我”與村莊之間的隔閡，在故事後半部分，作者自身的歷史性敘述便開始登場。

但近二十年社會既長在變動中，二十年內戰自殘自斃的割據局面，分解了農村社會本來的一切。影響到這小地方，也自然明白易見。鄉村游俠情緒和某種社會現實知識一接觸，使得這個不足三百戶人家村子裡，多有了三五十支雜色槍，和十來個退伍在役的連排長，以及二三更高級更複雜些的人物。這些人多近於嶄新的一階級，即求生存已脫離手足勤勞方式，而近於一個寄食者。有家有產的可能成為「土豪」，無根無抵的又可能轉為「土匪」，而兩者又必有個共同的趨勢，即越來越與人民土地隔絕，卻學會了世故和殘忍……這二十年一種農村分解形式，亦正如大社會在分解中情形一樣，許多問題本若完全對立，卻到處又若有個矛盾的調和，在某種情形中，還可望取得一時的平衡。一守固定的土地，和大莊院，油坊或榨坊糟坊，一上山落草；共同卻用個「家邊人」名詞，減少了對立與摩擦，各行其是，而各得所需。這事看來離奇又十分平常，為的是整個社會的矛盾的發展與存在，即與這部分的情形完全一致。國家重造的設計，照例多疏忽了對於這個現實爬梳分析的過程，結果是一例轉入悲劇，促成戰爭……³⁰

站在當下位置的作者，使作為過去種種事件體驗者的“我”作為敘述者登場。然而，透過中途開始出現的作者自身的歷史性敘述，作為個人體驗的過去記憶，逐漸轉化為一種與“整個社會”共同承受苦難相關的民族記憶。在這裡，沈從文試圖將 1920 年的事件，作為地方“土豪”與“土匪”之間的衝突，亦即“整個社會”的問題來加以把握並傳達。然而，值得注意的是，相對於沈從文自身歷史性敘述的“必然性”，作者在敘述滿家與田家所發生的慘劇時，卻強調了其出乎意料的“偶然性”。中寨人在與巧秀私奔之後，又在紅岩口綁架了楊家的兒子冬生，並搶奪了粗製鴉片。紅岩口是滿家所支配的地域，得知此事後，滿大娘的兒子一大隊長便與村民一起，在縣長的授意之下，決定討伐這名土匪。得知此事後，田家人們的心境如下所寫：

做案的田家人本意不過是把土貨奪過手，放冬生回去傳話，估量滿家有錢怕事，可以換兩支槍。湊巧冬生和拐巧秀逃到田家砦子吹唢呐的一位迎面碰頭，於是把冬生暫時扣下，且俟派人接頭換得了槍，大家向貴州逃奔時再釋放冬生。不意吳用孔明算左了計，把握不住現實，大隊長為面子計，竟邀縣長出巡緝匪……³¹

透過“湊巧”、“把握不住現實”、“竟然”等詞語，事件中的偶然性被進一步強調。田家人將巧秀與冬生關進洞穴一個月後，與巧秀私奔的中寨人又偷偷將二人放走。田家察覺到中寨人的行動後，認為他背叛了自己，於是在內訌之中殺死了中寨人。最終，田家眾人也有多人喪命。一連串的偶然相互疊加，終於導致了無法挽回的慘劇。

此外，沈從文自身的歷史性敘述與故事本身之間也產生了不一致。比如，前者的敘述將地方上的“土豪”形容為脫離土地的世俗之人，然而，身為土豪的滿家大娘卻以一位善良人物的形象登場，她“深明財富聚散之理，平時贍親恤隣，從不吝嗇”³²。又如，在前者的敘述中，“土匪”也被描寫為殘忍之輩，但中寨人卻被塑造成一個有情有義、甚至會放走巧秀與冬生的人物。也就是說，故事中登場人物的形象塑造，與作者從民族主義視角出發所補充說明的他們的歷史性位置，並不一致。由此，小說內部便產生了一種敘述上的混亂。

前半部分的〈赤魘〉、〈雪晴〉，是透過“我”的感覺來建構村莊這一空間的。相對地，在〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉中，“高枳”則被設定為內戰下農村社會中的一個地域，村中人們也不再是曖昧模糊的形象，而是作為在內戰這一歷史事件之下生活過的人們登場。也就是說，“高枳”由一個混雜著多重情感的、極為個人的空間，轉變為一個用以反映內戰下農村社會混亂狀態的舞台。正因如此，《雪晴》作品群的現實主義色彩變得更加濃厚，也容易被認為只是為了描寫內戰下腐敗農村社會的現實而寫成的作品³³。然而，若果真如此，那麼在前半部分的〈赤魘〉、〈雪晴〉中，作者便沒有必要讓敘述者“我”以返鄉士兵的身分登場，也沒有必要刻意營造“我”與村莊之間的距離感。需要再次強調的是，沈從文本人正是1920年事件的實際體驗者。讓敘述者“我”以返鄉士兵的身分登場，是為了再現當時的感情，並以實際體驗者的視角來敘述事件。1940年代，沈從文試圖將個人在湘西的經驗寫入整個社會的歷史之中。這一動向，正體現在《雪晴》作品群中“高枳”這一農村形象描寫的變化之中。然而，當作者試圖使個人體驗與社會集體的體驗相互共享時，問題便隨之產生。由於敘述視角來自實際體驗者，故事便是在基於直接經驗的對於故鄉的愛之下展開敘述的。

可是，在國家統一與發展被迫切要求的內戰下的中國社會中，“愛國”，也就是對國家民族的愛，被視為社會整體理應共有的情感。因此，那些被認為阻礙國家建設的事物，就必須被排除。地域中的“土豪”與“土匪”，在國家建設的脈絡之下，被敘述為無用且礙事的存在。事實上，趙樹理的《李有才板話》與《李家莊的變遷》等圍繞農民與地主階級鬥爭展開的農村故事，正是當時的主流小說。然而，對沈從文而言，儘管他始終將國家重建置於念頭之中，卻終究無法克服那種基於個人親密經驗而形成的對於故鄉的愛。

(3) 故鄉喪失者的敘述

若將〈雪〉與《雪晴》作品群加以比較，便可以發現，儘管二者皆以過去發生的同一事件為題材，但其所描繪出的鄉村形象卻並不相同。

如前所述，受到 1923 年至 1927 年北京時期都市經驗的影響，〈雪〉透過“我”的知覺，建構出一個穩固不動、貫通湘西內外的空間。此處需要注意的是，1920 年代沈從文對湘西的描寫方式，與其描寫都市時所採取的手法其實是相同的。也就是說，湘西與都市同樣都是作為經由沈從文五感所知覺到的場所而被描寫出來的。另一方面，二十年後發表的《雪晴》作品群前半部分〈赤鬘〉與〈雪晴〉中，村莊則是透過大量主觀性描寫被呈現出來的。換言之，作為故事舞台的“高梘”，並不是一個與敘述者“我”相分離、存在於外部的獨立而客觀的空間，而是作為一個基於“我”的主觀感覺而成立的、存在於“我”的內部的鄉村形象。此外，由於作為敘述者的返鄉士兵與村莊及其人們一樣，都是一般民眾的一員，因此，透過返鄉士兵的敘述，也能夠弱化作為描寫對象的村莊及生活在其中的人們的他者性。由此可見，在《雪晴》作品群中，沈從文所追求的是敘述者與描寫對象之間的整合性。也就是說，在這一作品群中，沈從文並不是將湘西描寫為獨立於自身之外的風景，而是將其描寫為一種表象：即試圖進入故鄉人們的內面，從而理解故鄉本身的行為之形態。然而，敘述者“我”卻無法真正融入村莊。相反，他看起來始終游離於村莊之外。讓我們再次回到敘述者“我”的設定上來看。“我”被描寫為一名返鄉士兵，是一個志在成為畫家、喜歡繪畫的人物。同時，他也是一個“早已沒有家”³⁴的人。這位在故鄉各處流浪、喜愛繪畫的返鄉士兵，可以認為投射了 1920 年代赴北京之前的沈從文本人。然而，“早已沒有家”這一設定，卻與沈從文當時的實際處境並不相符，反而更可以視為 1940 年代沈從文精神狀態的投射。

戰時之下，沈從文為了逃避戰禍，從北京遷往大後方的昆明。昆明的生活為沈從文帶來了相對安定的寫作環境，也使他於與國家和社會保持了一定的距離³⁵。然而，同時期的湘西

社會，卻因中日戰爭、當地暴動以及霍亂流行等因素而變得不穩定。1945年，國民黨派兵進入湘西鎮壓暴動，但直到1946年，時局仍然十分嚴峻。在長期戰爭所需支撐的一切資源皆被總動員的戰時情境下，包括沈從文的弟弟沈岳荃在內，許多同鄉之人也響應國家的號召，先後被派往嘉善保衛戰、南昌保衛戰、長沙會戰等戰役。隨著戰爭使湘西有形與無形的一切都發生同樣的變化，沈從文在1940年9月發表於香港《大公報》的〈燭虛〉中，一方面說自己依然是“鄉下人”，另一方面又說自己“離農村已經很遠了”，並將在都市中倖存下來的自身生命形容為荒涼的原野³⁶。這種與故鄉相乖離的情感與喪失感，也投射在《雪晴》作品群的敘述者身上。因此，在其中幾乎看不到1920年代、1930年代湘西書寫中常見的、作為湘西符號而出現的地理性風景描寫。不僅是在《雪晴》作品群中，在〈芸廬紀事〉裡，沈從文也引用1934年《湘行散記》中的風景描寫，將其導入故事之中。此外，在〈動靜〉中，所描繪的也是“公共汽車站”“兵營”“教堂”“公用建築物”等近代化建築與湘西自然混雜在一起的景象。可以說，1940年代的沈從文在文學創作中透過淡化湘西的場所性，表現出了故鄉風景的喪失。

於是，對於已然喪失故鄉風景的沈從文而言，再次試圖描寫故鄉的嘗試，其立足點便是回歸自身。張新穎指出，沈從文是在自身之中重新尋找使自己站立起來的力量。其方法便是：重新回顧生命歷程、再次沿著生命的來路、緊貼著個人的實感經驗、叩問自我人格的發展和精神脈絡的形成³⁷。伊夫·段義孚在論及人們回顧過去的理由時，也指出，人類普遍具有一種“想要獲得自我的感受與身分認同感”³⁸的欲望。就沈從文而言，在毀滅故鄉的戰爭已然成為現實之際，過去只能以一種如同亡靈般的形式存在，並且只能透過文字重新復活³⁹。然而，沈從文仍試圖透過第一人稱“我”的敘述口吻，重新試圖描繪那種曾經確立無疑的、以個人空間感覺為基礎的故鄉風景。但是，基於對故鄉的親密情感與個人經驗而形成的空間感覺，無法適應強調“愛國”精神的近代中國社會。因此，故鄉風景逐漸變得曖昧，小說內部也產生了混亂。而曾經存在過的、穩固不動的故鄉空間，也就此喪失了。

四、結語

本文以沈從文根據其1920年在湘西所經歷的事件而寫成、並於1927年發表的〈雪〉，以及1945年開始寫作的《雪晴》作品群為考察對象，著眼於兩部作品中“高規”這一村莊空間在二十年歲月之中如何發生變化，特別關注不同時期的沈從文在作品中所表現出的空間感覺。

早期的沈從文吸收了戲劇、散文、日記體小說等當時流行的各種文學形式，〈雪〉也正是這類文學實驗之一。他將自身在都市中的空間感覺反映到〈雪〉之中，但這絕非是無意識的。本文通過比較 1920 年代都市書寫與湘西書寫中所呈現的沈從文的空間感覺，考察了〈雪〉中所描寫的、貫通湘西內外的穩固空間。另一方面，本文也指出，二十年後寫成的《雪晴》作品群中，沈從文對湘西的空間感覺已發生了巨大變化。作品群前半部分〈赤魘〉、〈雪晴〉創造出了一個無法準確把握的村莊空間。因而，無法準確言說這一空間的“我”這個主體被塑造出來。並由此明確了“我”與村莊之間的隔閡，表現出一個由內在感覺所形成的內在故鄉。其後半部分〈巧秀和冬生〉、〈傳奇不奇〉中，“高枧”則作為內戰下的一個農村地域，帶有政治性意味地登場。無論是前半還是後半，都看不到 1920 年代與 1930 年代湘西書寫中常見的關於湘西風景的描寫。透過考察〈雪〉與《雪晴》作品群中的湘西描寫，可以看到的是沈從文在 1940 年代所感受到的深刻的故鄉喪失感。此外，《雪晴》作品群中沈從文再次採用第一人稱敘述口吻，也可以理解為：在急速變化的湘西社會之中，他試圖回歸昔日那種親密的故鄉形象。然而，在為國家建設而被強加的“愛國”情感之下，基於對某一地域之親密個人經驗而形成的空間感覺已無法再發揮作用。由此，失去最後立足點的沈從文，最終可以說成為了真正的故鄉喪失者。

¹ 此論文曾以日文發表於《野草》第 111 號，2023 年 9 月 30 日，頁 71—96。此次提交係在該日文論文基礎上改寫為中文版本。

² 沈從文〈題《阿黑小史》單行本〉，《沈從文全集》第 14 卷、北岳文藝出版社，2002 年，p 460。

³ 沈從文《雪晴》，《沈從文全集》第 10 卷，北岳文藝出版社，2002 年。《雪晴》四部曲的第一部〈赤魘〉，於 1945 年 3 月 20 日發表於昆明《觀察報·生活風》，同年 6 月 14 日又發表於《益世報·益世副刊》。《全集》所收版本依據《觀察報·生活風》。第二部〈雪晴〉，於 1946 年 10 月發表於《經世日報·文藝》，同年 11 月又發表於《中國日報·文藝週刊》。《全集》所收版本依據《經世日報·文藝》。第三部〈巧秀和冬生〉，於 1947 年 6 月發表於

《文學雜誌》。第四部〈傳奇不奇〉，於 1947 年 11 月發表於《文學雜誌》。此外，第二部〈雪晴〉有兩個版本：其一為《經世日報·文藝》刊載本，另一則為沈從文晚年由友人巴金交還給沈從文的舊稿本。本文採用的是 1946 年刊載於《經世日報·文藝》、後收入《沈從文全集》第 10 卷的版本。

⁴沈從文〈《從文散文選》題記〉，時代圖書有限公司，1980 年，第 2 頁。收錄於〈《從文散文選》題記〉中的〈雪晴〉，與 1946 年發表於《經世日報·文藝》的〈雪晴〉存在較大差異。因此可以推測，1946 年發表之後，沈從文會對原稿進行修改。雖然修改時間並未明確記載，但由於該稿被稱為“三十年前”的舊稿，故可推定其修改時期約為 1949 年或 1950 年。

⁵ 同上。

⁶ 沈從文、見前注 (1)、p 460。

⁷ 沈從文〈赤魘〉《觀察報·生活風》第 20 期、1945 年

⁸ 沈從文〈19520124 內江：致張兆和〉《沈從文全集》第 19 卷、北岳文藝出版社、2002 年、p 309。

⁹ 中野知洋〈沈從文小説における時間描写の一側面—とくにその北京滞在期の作品について〉《集刊東洋學》卷 80、1998 年、p 80。

¹⁰ 路楊〈“新的綜合”：沈從文 1940 年代中後期的形式理想與實踐——以《雪晴》系列小説為中心〉『現代中国文化與文學』2015 年 01 期、p 192—222。

¹¹ 黃金〈論沈從文 20 世紀 40 年代創作中對湘西的回歸與疏離——以《雪晴》作品群為例〉《名作欣賞》2014 年 24 期、p 14—15。

¹² 劉涵之〈『雪晴』作品群敘事的距離控制〉《湖南大學學報（社會科學版）》第 27 卷第 2 期、2013 年 3 月、p 83—88。

¹³ 津守陽〈「にょい」の追跡者から「音楽」の信者へ—沈從文《七色魘》集の彷徨と葛藤〉《中國研究月報》、2013 年 12 月号、pp3-23。

¹⁴ 沈從文〈從現實學習〉《大公報（上海）》、1946 年 11 月 3 日。

¹⁵ 沈從文〈公寓中〉《晨報副鑄》第 18 号、1925 年 1 月 30 日。

¹⁶ 沈從文〈絕食以後〉《晨報副刊》第 1240 号、1925 年 8 月 4 日。

¹⁷ 津守陽〈「郷土」をめぐる時間形式—沈從文と「不變の静かな郷村」像〉《日本中國学会報》第 61 期、2009 年、p 242-254。

¹⁸ 沈從文〈怯漢（一）〉《晨報副刊》第 1984 号、1927 年 6 月 27 日。

- ¹⁹ 沈從文〈《老實人》自序〉，上海現代書局 1928 年 7 月初版。本文據《沈從文全集》第 2 卷，北岳文藝出版社，2002 年，第 3 頁。
- ²⁰ 沈從文〈我的鄰〉，《小說月報》第 18 卷第 8 期，1927 年，第 85 頁。
- ²¹ 沈從文〈船上岸上（三）〉，《晨報副刊》第 2167 號，1927 年 12 月 31 日。
- ²² 沈從文，同上。
- ²³ 沈從文：〈雪（一）〉，《晨報副刊》第 2103 號，1927 年 10 月 27 日。
- ²⁴ 沈從文：〈雪（四）〉，《晨報副刊》第 2107 號，1927 年 10 月 31 日。
- ²⁵ 沈從文：〈雪（三）〉，《晨報副刊》第 2105 號，1927 年 10 月 29 日。底線為引用者所加。
- ²⁶ 沈從文，見前註（6），第 402 頁。
- ²⁷ 沈從文，見前註（6），第 404-405 頁。
- ²⁸ 沈從文〈雪晴〉，《經世日報·文藝》，1946 年。本文據《沈從文全集》第 10 卷，北岳文藝出版社，2002 年，第 408-409 頁。
- ²⁹ 沈從文，同上，第 408-409 頁。
- ³⁰ 沈從文〈巧秀和冬生〉，《文學雜誌》第 2 卷第 1 期，1947 年，第 115-116 頁。
- ³¹ 沈從文：〈傳奇不奇〉，《文學雜誌》第 2 卷第 6 期，1947 年，第 98 頁。
- ³² 沈從文，同上，第 91 頁。
- ³³ 金介甫《沈從文傳》，時事出版社，1990 年，第 243 頁。
- ³⁴ 沈從文，見前註（6），第 404 頁。
- ³⁵ 《胡適來往書信選》中冊，中華書局，1979 年 5 月版。本文據〈19440916 桃源新村：致胡適〉，《沈從文全集》第 18 卷，北岳文藝出版社，2002 年，第 434 頁。
- ³⁶ 沈從文〈燭虛〉，《大公報（香港）》，1940 年 9 月 14 日。
- ³⁷ 張新穎：《沈從文的前半生：1902-1948》，廣西師範大學出版社，2018 年。
- ³⁸ Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 參照日譯本：段義孚著，山本浩譯：《空間的經驗》，筑摩學藝文庫，2021 年，第 332 頁。
- ³⁹ 同上。